creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

[UCI]I804:24011-200000342505

2020년 8월
박사학위 논문

다니엘 아라스의 미술사 방법론 연구

- 아나크로니즘 개념의 기원과 적용을 중심으로 -

조선대학교 대학원

미학·미술사학과

안 나 영

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다니엘 아라스의 미술사 방법론 연구

- 아나크로니즘 개념의 기원과 적용을 중심으로 -

Daniel Arasse's Methods of Art History

- A genealogy of 'Anachronism' and its practices -

2020년 8월 28일

조선대학교 대학원

미학·미술사학과

안 나 영

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다니엘 아라스의 미술사 방법론 연구

- 아나크로니즘 개념의 기원과 적용을 중심으로 -

지도교수 김 승 환

이 논문을 문학박사학위신청 논문으로 제출함

2020년 5월

조선대학교 대학원

미학·미술사학과

안 나 영

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

안나영의 박사학위논문을 인준함

위원장 서울대학교 교 수 김 진 엽 (인)

위 원 홍익대학교 교 수 하 선 규 (인)

위 원 조선대학교 교 수 공 병 혜 (인)

위 원 조선대학교 교 수 장 민 한 (인)

위 원 조선대학교 교 수 김 승 환 (인)

2020년 7월

조선대학교 대학원

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

목 차

ABSTRACT ····· iii

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 프랑스 현대역사학과 '아나크로니즘' 개념 ····· 7

1. 아날학파의 아나크로니즘 ····· 8

1) 뤼시앵 페브르와 마르크 블로크의 시대착오 ····· 10

2) 페르낭 브로델의 시간 구조 ····· 16

2. 아날학파 이후의 역사학과 아나크로니즘 ····· 21

1) 폴 벤느의 역사 서술과 구성적 상상력 ····· 24

2) 자끄 랑시에르의 역사적 진실성 ····· 30

Ⅲ. 20세기 프랑스 미술사학과
다니엘 아라스의 '아나크로니즘' 개념 ····· 35

1. 20세기 프랑스 미술사학 ····· 36

1) 앙리 포시용과 피에르 프랑카스텔의 미술사적 시간성 ····· 37

2) 루이 마랭의 비평 이론 ····· 46

2. 다니엘 아라스의 '아나크로니즘' 개념 ····· 52

1) 미술작품의 다층적 시간성 ····· 54

a. 재현의 진실성과 허구성 ····· 55

b. 미술작품의 수용 조건과 시간의 단계성 ····· 62

2) 미술사가의 탈시대적인 시선 ····· 68

a. 관조하는 시선의 시간 ····· 69

b. 아나크로니즘의 통제 ····· 75

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅳ. 방법론으로서 '통제된 아나크로니즘'·····81
1. 벨라스케스의 <시녀들>과 푸코의 시대착오·····83
1) 푸코와 아라스의 <시녀들> 연구 비교·····83
2) 중층적 시대 '조건'의 비교 분석·····93
2. 미켈란젤로의 <모세>와 프로이트의 시선·····98
1) 프로이트와 아라스의 <모세> 연구 비교·····99
2) 예술적 개념들의 결합 방식 분석·····109
3. 안셀름 키퍼의 스튜디오와 <무명 화가에게>·····120
1) 아라스의 안셀름 키퍼 연구·····122
2) 예술적 이슈에 대한 고고학적 분석·····132

Ⅴ. 결론·····139

참고문헌·····143
국문초록·····152

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

ABSTRACT

Daniel Arasse's Methods of Art History

A genealogy of 'Anachronism' and its practices

Na Young, An
Advisor : Prof. Seoung-Hwan, Kim Ph. D
Department of Aesthetic and Art History
Graduate School of Chosun University

This research aims to examine the possibility of Daniel Arasse's concept of Anachronism as a method of art history by re-contextualizing it within the works of French historians an d art historians after the twentieth century.

Anachronism in historical studies has often been conceived as referring to the misapplicat ion of certain historical time or age to the event not belonging there. In art history, the ter m has been used to describe the misuse of current theory to the works created in the past. On the other hand, in Arasse's redefinition, anachronism means a state of artworks in whic h "various historical strata have been overlapped and sedimented for a long durée." Develo ping this new understanding further to what he calls "controlled anachronism," Arasse sugg ested a new method in art history to revise the previous approaches.

There were some art historians whose theoretical frameworks for the temporalities of art works and their embedded gazes(*regard*) have provided the means to speculate about the m ulti-layered temporalities condensed in artworks, which have largely been marginalized by t

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

he traditional methods of art history. In line with these efforts, Arasse related the concept of anachronism to his speculation about the temporality of artworks and gazes and suggeste d it as a method of art history to analyze the multilayered temporalities involved with artw orks.

As a method for art history, the ‘controlled anachronism’ can be understood as a twofol d process: one for correcting a mismatched-timeframe, another for intentionally creating this mismatch. In this research, Diego Velázquez’s Las Meninas, Michelangelo Buonarroti’s Moi se, and Anselm Kiefer’s works are analyzed by this twofold process as the cases to demon strate the applicability of the controlled anachronism’s experimental rearrangement of tempo ral directions and orders to a variety of artworks from different times. Through controlled anachronism, some elements typical for contemporary arts are detected from the classical w hile certain classical features are found from the contemporary, showing that the concepts f rom different ages could be overlapped in a single artwork. From these cases, this research draws the possibility of the ‘controlled anachronism’ as the method to reveal the multilayer ed temporalities condensed in artworks.

For Arasse, art history is a history of the gaze (*histoire du regard*). Furthermore, the his torical gazes for him are also what could be developed into the culture of the gaze (*cultur e de regard*) that teaches us ‘how to look differently’ at artworks. The culture of the gaze is where artworks, audiences, art historians, philosophers, and all discourses they create are communicated with each other. The culture of the gaze is to share the gazes that have last ed transcending time, from the ancient to contemporary. Expanding the previous framework s of art history, the culture of the gaze intends a “reflective art history” that allows us to re-think something excluded, different, and asynchronous. This research is expected to wide n the current methodology of art history by providing an alternative method to examine the differences of temporalities condensed in artworks.

Key words : Anachronisme, Methods of Art History, regard, controlled anachronism, tempor ality

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅰ. 서론

일반적으로 미술사는 “양식, 전칭, 연대 판별, 출처, 희귀성, 복원, 위작 판별, 잊혀진 작가의 재발견과 그림의 의미를 다루는 학문”[1]으로 간주되어 왔다. 작품의 시간성을 이해하고 사료들의 역사성을 고려하기 위해 미술사가들은 매 시대마다 새로운 방법론을 정립했다. 최초의 미술사가로 호명되는 조르지오 바자리(Giorgio Vasari) 이후 18세기 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann), 19세기의 알로이스 리글(Alois Riegl), 20세기의 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin)과 에르윈 파노프스키(Erwin Panofsky), 곰브리치(E. H. Gombrich)에 이르기까지, 미술사가들은 고유한 이론적 전제와 분석 틀을 작품에 대입하여 연구해왔다.

20세기 후반에 이르러 미술사학은 새로운 이론과 방법론의 등장으로 다원화되었다. 마르크스주의와 사회적 미술사, 페미니즘, 정신분석학, 기호학, 포스트 식민주의를 적용시킨 미술사 방법론들은 전통적인 방법론이 다루지 못한 미술작품의 다층적인 의미를 밝혀냈다. 이처럼 신미술사학자들에 의해 이루어진 연구는 전통적인 미술사의 결과물을 재조명하고 그 한계를 보완하는 데 집중했다.

프랑스에서 시작된 구조주의와 후기구조주의는 새로운 미술사 연구방법을 모색하던 미술사가들에게 영향을 주었다.[2] 그 영향은 첫째, 미술사의 구조적 층위를 구분하고, 나아가 그 구조를 ‘해체’하려는 경향으로 나타났다. 두 번째 영향은 역사연구의 관점과 방법이 통시적 역사에서 공시적 역사로 변했다는 것이다. 그로 인해 미술사가들은 전통적인 미술사가 정립한 시대구분, 연대기, 단일한 시간성에서

1) 알란 리스, 프란시스 보르젤로 편, 양정무 역, 『신미술사학』, 1998, 시공사, p. 18.
2) 1960년대 이후 등장한 학문적 조류의 영향 아래, 미술사가들은 프랑스의 시각문화를 새롭게 형성해갔다. 프랑스 시각문화는 두 전통 아래 교차형성 되었다. 한 편으로는 디드로, 보들레르, 말라르메, 그리고 이브 본푸아 등의 문학가들이 미술 평론과 미술사 연구의 한 흐름을 구성하고 있다. 다른 한 편으로, 프랑스 철학은 미술사 연구에 깊이 연관되어 있다. 이는 미셸 푸코, 자끄 라캉, 앙리 베르그송과 질 들뢰즈, 모리스 메를로-퐁티, 롤랑 바르트, 자끄 데리다 등의 철학을 통해 분석 방법과 시야를 확장시켜왔다. 최근 미술사학은 현상학, 정신분석학, 기호학, 계보학, 사회학 등 인접학문을 수용할 뿐 아니라 디지털, 신체, 기억, 매체 등으로 그 주제를 확장시키고 있다. 박기현, 「현대 프랑스 시각문화 이론 연구: 조르주 디디-위베르만의 ‘징후의 미학’을 중심으로」, 『인문과학연구 47』, 2015 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

벗어나 '다수의 역사'와 '다층적인 시간성'을 본격적으로 사유할 수 있게 되었다.

프랑스 미술사가 다니엘 아라스(Daniel Arasse)는 당대의 경향을 따라 미술사 연구 방법에 변화를 주고자 했다. 그는 언어학, 수사학, 기호학 전문가인 루이 마랭(Louis Marin)과 현상학, 정신분석학을 미술사에 접목시킨 위베르 다미쉬(Huber t Damisch)와 함께 이 변화를 주도했다. 르네상스와 근대 미술 전문가였던 아라스는 도상해석학이나 형식주의와 같은 미술사 방법론을 보완하기 위해 '디테일 방법론'[3]을 창안했다. 특히 1990년대 이후 그는 다양한 방법들을 원용하며 동시대 미술을 열정적으로 탐구하였다. 아라스가 당대의 미술을 연구하게 된 배경에는 '아나크로니즘(Anachronisme)'[4] 개념에 대한 축적된 사유가 있었다. 그렇다면 당대를 대표하는 고전미술사가의 연구 주제와 방법을 전환시킨 '아나크로니즘'이란 무엇이며, 이 개념은 이후 미술사가들에게 어떤 영향을 미쳤는가?

'아나크로니즘' 개념이란 '아나(ana)', 즉 '반대로', '역으로'라는 접두어와 '연대기'를 뜻하는 '크로니즘(chronisme)'의 합성어이다. 이 개념은 1930년대 이후 등장한 아날학파의 역사가들에 의해 시간과 시대를 혼동하는 '시대착오'로 쓰여졌다. 시대착오란 현재 통용되는 범주를 그 이전 시대에 대입하는 것이다. 그런 점에서 '아나크로니즘'은 최근의 학문, 개념, 이론, 분류 체계, 사유 방식(mentalité)을 과거에 적용하는 방식을 비판하는 개념이 되었다. 아날학파의 역사가들은 '아나크로니즘' 개

3) 디테일 방법론은 1992년 『디테일: 가까이에서 본 미술사를 위하여(*Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*)』에서 소개된 미술사 연구 방법을 말한다. 미술작품, 특히 회화 속 '세부'를 뜻하는 디테일은 화가들이 작품 속에 남겨 놓은 세밀한 흔적들이 작품 전체에 미치는 영향 관계를 탐구한다. 전통적인 미술사 방법론은 미술작품을 '멀리서' 보며 주요한 사물들의 속성을 식별하는 차원에서 작품을 관찰해왔다. 하지만 뵐플린의 형식주의와 프랑카스텔의 사회학적 미술사의 영향 아래, 아라스는 15-19세기 말에 제작된 회화 속 독특하고 예외적인 디테일의 효과를 연구한다. 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일: 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2003, pp. 7-19 참조.

4) 일반적으로 명사 'anachronisme'은 '시대착오'로 번역된다. 더 흔히 사용되는 형용사 'anachronique' 역시 '시대착오적'으로 번역된다. 종종 원어 그대로 '아나크로니즘' 또는 '아나크로니크'라고 표기되기도 하지만, 시간과 시대를 잘못 대입한다는 의미에서 이 개념은 '시간 또는 시대착오'로 통용된다. 그러나 '시대착오'라는 번역어는 아나크로니즘이라는 개념의 다양한 함의를 표현해 주지 못한다. 단순히 시간과 시대에 대한 고증의 오류를 지적하는 것 이상으로, 아나크로니즘은 역사에서 시간이 혼합된 양상과 연속적이고 연대기적인 시간관에서 연유한 시대 구분 및 시간 차이를 드러낸다. 이 개념에 천착했던 연구자들이 다양한 방식으로 사용하는 맥락이 존재하므로, 본 연구는 이 개념을 문맥에 따라 달리 시용하고자 한다. 단순한 오류를 나타내는 경우는 '역사적 오류', '개념상의 오류' 등으로 서술하고, 그 이외의 상황에서는 '탈시대성'으로 사용될 수 있다. 아라스의 아나크로니즘 개념은 그만의 독특한 방법론이라는 시각에서 대문자를 활용하여 Anachronisme이라고 표기하고자 한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

념이 역사적 객관성과 실증성을 저해한다는 점에서 이 개념을 부정적으로 바라보았다. 하지만 본 연구는 이 개념을 단순히 시대착오로 한정하지 않는다. 아라스가 제안하는 '아나크로니즘'은 미술작품, 예술가 그리고 관람자의 관계를 규정하는 독특한 개념이기 때문이다. 아라스는 이러한 '아나크로니즘' 개념을 왜 그리고 어떻게 자신만의 독특한 개념으로 발전시켰는가? 그리고 어떻게 아라스는 그 개념을 자신의 방법론으로 정교화하였는가?

위의 질문의 답을 찾기 위한 본 연구의 목적은 다음과 같다. 첫째, 프랑스 현대 역사학에서 아나크로니즘 개념의 의미 변화를 밝히는 것이다. 둘째, 20세기 이후의 미술사가들이 전제한 미술사의 시간성과 아나크로니즘 개념의 인식 변화를 살펴보는 것이다. 셋째, 아라스의 아나크로니즘 개념을 미술사의 맥락에서 재정의하고, 방법론으로서 '통제된 아나크로니즘'의 적용가능성을 검토하는 것이다. 세 가지 연구 목적에 맞추어 본 논문은 전통적인 역사학을 쇄신하고자 했던 아날학파 역사가들이 아나크로니즘을 '죄악'으로 규정한 배경을 살펴볼 것이다. 이러한 목적을 위해 본 연구는 역사가들과 미술사가들의 주요 문헌을 분석할 것이다. 또한 통제된 아나크로니즘 방법은 아라스가 연구한 미술작품 분석 사례를 통해 도출해 낼 것이다. 분석 사례는 아라스의 『그림의 역사』와 『그림 속의 주체』 그리고 『안셀름 키퍼』 등의 저술을 참고하여 제시할 것이다.[5)]

아라스에 대한 선행 연구 중 의미 있는 문헌은 프레데릭 쿠지니에(Frédéric Cousinié)가 편집을 맡아 2006년에 출판한 『미술사가, 다니엘 아라스(Daniel Arasse, Historien d'art)』[6)]이다. 이 책의 전반부 세 장은 아라스가 수행한 고전미술 연구를

5) Daniel Arasse, *Histoire de Peintures*, Gallimard, Paris, 2004; *Sujet dans le Tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, 1997; *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2014(2001).

6) 이 책은 프랑스 미술사 국가 연구소(Institut National d' Histoire de l' Art)와 사회과학고등연구원(L'École des Hautes Études en Sciences Sociales), 팡테옹-소르본 파리 1 대학(L'Université Paris I Panthéon-Sorbonne), 파리고등사범학교(L'École Normale Supérieure), 르네상스 고등 연구원(Le Centre D'Études Supérieures de la Renaissance), 이탈리아 철학 연구소(Le Soutien de L'Instituto Italiano Per Gli Studi Filisifici (Naples))에서 이루어진 아라스 연구물들로 구성되었다. 아라스의 연구 성과를 종합하고 평가하기 위한 기관들의 다양성을 고려해 보면, 우리는 이 미술사가의 지적여정이 단일한 노선을 따르지 않았음을 짐작할 수 있다. 그는 이미 전문가로 인정받은 이후에도 그 명성에 안주하지 않고, 아나크로니즘이라는 불명예스러운 개념을 열성적으로 탐구했던 선구자라 할 수 있다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다루었으며, 후반부의 두 장은 역사관, 미술사 방법론, 그리고 20세기 이후 미술에 대한 연구들을 조망한다. 같은 시기에 『정신(Esprit)』지는 「그림 앞에서, 다니엘 아라스(Devant la peinture, Daniel Arasse)」라는 제목의 특집호를 출간한다. 이 책은 아라스의 방법론과 아나크로니즘 개념, 디테일과 내밀성 등 주요한 개념을 개괄적으로 소개한다. 또한 2009년에 『예술의 중심인물(Figures de l'art)』지는 「다니엘 아라스, 미술작품을 사유하는 기쁨(La Pensée jubilatoire des œuvres d'art)」이라는 특집호에서 16편의 글을 통해 아라스의 연구 주제와 방법의 유효성을 검토한다. 아라스에 대한 대표적인 학술 연구로는 사라 롱고(Sara Longo)의 박사학위 논문인 『다니엘 아라스의 예술 이론에서 보기와 지식』이 있다. 이 논문은 아라스의 미술사관을 형성해 준 영향관계를 밝히고 '시선'과 '지식'의 관계를 조망한다. 마지막으로 국내에서는 『디테일 : 가까이에서 본 미술사』의 역자 이윤영이 제출한 두 편의 논문이 있다.[7] 이 논문들은 아라스의 디테일 방법론에 초점이 맞춰져 있기에, 본 연구의 핵심주제인 아나크로니즘과는 논점을 달리한다. 상기한 연구는 아라스의 연구 성과를 정리하고 그 특징적인 면모를 드러내준다. 하지만 대부분의 연구는 아나크로니즘 개념의 연구 가치를 간과하고 있다. 무엇보다 아라스가 아나크로니즘 개념을 미술사에 도입하게 된 계기와 목적, 그리고 방법론으로 활용한 연구는 아직 이뤄지지 않고 있다.

'아나크로니즘' 개념에 대한 연구도 한정적이라 할 수 있다. 자끄 랑시에르(Jacque Rancière)가 1996년에 제출한 「아나크로니즘 개념과 역사가의 진실성」은 아날학파 역사가들이 규정한 '아나크로니즘' 개념과 역사학의 연관성을 다루었다. 1993년에 발표된 「역사에서 아나크로니즘 예찬」이라는 글에서, 니콜 로로(Nicole Lorraux)는 '아나크로니즘'에 대한 인식 변화를 촉구하고 이 개념을 역사 연구에 도입하

7) Olivier Mongin, *Esprit. Revue international,* 2006; Bernard Lafargue, *Figures de l'art 16. Daniel Arasse La Pensée jubilatoire des œuvres d'art, Revue d'Études Esthéthiques*, Pupa, 2009. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. 이윤영, 「재현 회화를 응시하는 눈: 다니엘 아라스의 미술사 연구방법론 소고」, 『미학』 58권, 2009; 「보들레르의 미술비평에서 디테일의 문제와 회화의 현대성」, 『미학』 83권 2호, 2017. 롱고의 학위 논문은 아라스의 연구사와 피에르 프랑카스텔, 앙리 포시용, 위베르 다미쉬, 루이 마랭의 영향 관계를 이해하는 데 유용했다. 또한 이윤영의 두 논문과 그가 번역한 『디테일』로부터 본 연구의 4장 방법론 부분을 집필하는 데 도움을 받았다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

자고 주장했다. 2004년 프랑수아 도스(François Dosse)의 논문「아나크로니즘 개념의 합법적 사용」, 장-마리 발드너(Jean-Marie Baldner)의「실천적 아나크로니즘」, 그리고 소피 바니(Sophie Wahnich)의「통제된 아나크로니즘에 관하여」는 아나크로니즘 개념의 정당성을 확증하며 새로운 역사적 관점을 제시하였다.[8] 연구자들은 아나크로니즘 개념을 '과거를 통해 현재'를 이해할 뿐 아니라, '현재를 통해 과거'를 탐구하기 위한 대안으로 간주했다. 그럼에도 불구하고 이들은 '아나크로니즘' 개념이 방법으로 활용될 수 있는 방안을 논의하지 않았다.

미술사의 시간성과 아나크로니즘 개념을 다룬 문헌들 중 2000년에 출간된 조르주 디디-위베르만(George Didi-Hubertman)의『시간 앞에서』는 아나크로니즘 개념을 옹호하고 이를 작품 분석에 적용하였다. 2013년에 출간된 키스 먹시(Kieth Moxey)의『시각적 시간 : 역사에서 이미지』는 이미지의 시간을 이질적인 시간성(heterochronicity)과 시대착오성(anachrony)으로 제안하였다. 장 폴 위베르(Jean Paul Aubert)는「아나크로니즘적 시선」에서 아나크로니즘이 '혼동(confusion)', '차이(décalage)', '편차(écart)', '오류(erreur)'와 같은 부정적인 의미로만 전용되면 필연적으로 의미의 유실이 발생한다고 경고하였다. 이와 함께 그는 아나크로니즘 개념을 미술사 연구 방법으로 도입해야 한다고 주장하였다.[9] 상기한 연구들은 모두 아나크로니즘 개념의 인식을 촉구하며, 미술사 연구에 이 개념을 도입해야 한다고 주장한다. 이들의 논지는 본 연구의 목적과 주장에 맞닿아 있다. 하지만 이들 미술사가들은 아나크로니즘을 실천하는 데 있어서 르네상스 시대에서 근대 미술까지로 그 범위를 한정하였다. 그런 점에서 본 연구는 특정시대의 미술작품만을 다루기보다는 여러 시대의 작품들을 분석하는 데 이 개념을 활용하고자 한다.

---

8) Jacque Rancière, *Les Noms de L'Histoire : Essai de poétique du savoir*, Editions du Seuil, 1992 ; Nicole Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, *La Genre Humain*, Seuil, 1993; Jean-Marie Baldner, Un Anachronisme-pratique, *Clio , Histoire, Femmes et Société Espaces temps 87-88*, 2004; François Dosse, De l'usage raissonné de l'anachronisme. *Clio , Histoire, Femmes et Société Espaces temps 87-88*, 2004; Sophie Wahnich, Sur l'anachronisme contôle, *Clio , Histoire, Femmes et Société Espaces temps 87-88*, 2004.

9) George Didi-Hubertman, *Devant le Temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000 ; Kieth Moxey, *Visual Time : The Image in History*, Duke University Press, 2013; Robert de La Sizeranne, *L'Anachronisme dans l'art*, Le Savoir en poche, 2018; Jean Paul Aubert, Le regard anachronisme, *Cahiers de Narratologie*, No. 15, 2018.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

본 연구는 아나크로니즘 개념을 고찰하고 미술사 방법론으로 소개하기 위해 5장으로 구성되었다. 먼저 Ⅱ장은 아나크로니즘 개념이 이해되는 변화를 아날학파 역사가들의 저술을 분석한다. 이 장에서는 먼저, 초기 아날학파의 역사가들(뤼시앵 페브르, 마르크 블로크, 페르낭 브로델)이 아나크로니즘 개념을 '시대착오'로 규정한 배경을 살펴본다. 또한 아날학파 이후의 역사가들(폴 벤느와 자끄 랑시에르)의 저술을 통해 역사 서술과 아나크로니즘 개념의 관계를 밝힌다. Ⅲ장에서는 20세기 이후 미술사가들(앙리 포시용, 피에르 프랑카스텔, 루이 마랭)의 연구를 소개한다. 그들의 연구는 아라스에게 미술작품의 시간성과 아나크로니즘에 대한 이론적 고찰을 촉구하고, 이 개념을 미술사 방법론으로 발전시킬 수 있도록 영향을 미쳤다. Ⅳ장은 미술작품의 시간성을 분석할 방법론으로서 '통제된 아나크로니즘'을 소개한다. '통제된 아나크로니즘'은 기존 연구의 시대착오를 수정하면서 의도적으로 아나크로니즘을 일으키는 방법이다. 아라스는 이 방법을 통해 벨라스케스의 <시녀들>과 미켈란젤로의 <모세상> 그리고 안셀름 키퍼의 작품을 새롭게 분석하였다.

본 연구는 아나크로니즘 개념적 설명을 20세기 이후 프랑스 현대역사학과 현대미술사학에 한정하였다. 그 이유는 아나크로니즘이 하나의 의미 있는 개념으로 사용된 최초의 연구들이 1930년대 이후의 역사가에 의해 이루어졌고, 그들의 논의가 미술사 연구에 까지 전유되었기 때문이다. 또한 본 연구는 역사적 시간성이라는 주제를 연구한 선구적 철학자들을 다루지 않았다. 이는 '시간' 이나 '역사' 와 같은 추상적인 개념보다는 미술작품을 분석하는 방법론으로서 아나크로니즘 개념에 집중하기 위함이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅱ. 프랑스 현대역사학과 ‘아나크로니즘’ 개념

프랑스어 ‘아나크로니즘’ 개념이 역사학에서 수용되고, 역사 연구 방법으로 활용되기까지 한 세기가 소요되었다. 20세기 초에 등장한 아날학파의 역사가들은 과학적 역사 연구를 수행하기 위해 이 개념을 ‘시대착오’로 규정한다.[10] 이때 ‘시대착오’란 불확실하고 부정확한 용어나 개념을 사용하는 잘못을 뜻한다. 하지만 동시에 역사가들은 ‘시대착오’가 역사 연구 과정에서 피하기 어려운 장애물임을 인식하고 있었다.

1960년대 이후 구조주의와 후기구조주의가 전개되는 시대적 흐름 속에서 ‘아나크로니즘’ 개념에 대한 인식이 조금씩 변하게 되었다. 역사가들은 시대착오에 주의하면서 역사 개념과 역사적 시간성을 새롭게 규정하고자 했다. 그들은 더 나은 역사 서술방법을 모색하면서 ‘아나’(ana)[11]라는 접두어가 갖는 전복적인 성격에 흥미를 보이기도 했다. 1970년대 이후의 역사가들은 과학으로서의 역사가 아닌, 허구(fiction)와 사건들에 대한 이야기(récit)로서의 역사를 주장했다. 이들은 시간의 다층적인 리듬을 주장하면서 아나크로니즘을 단일한 논리와 전개로 묶여질 수 없는 사건의 층위들을 드러내는 개념으로 이해했다.

그와 같은 맥락에서 본 장은 20세기 역사학에서 ‘아나크로니즘’ 개념에 대한 이해가 어떻게 변화되었는지 살펴보고자 한다. 그 과정에서 ‘아나크로니즘’ 개념은

---

10) 사회학자 피에르 부르디외는 역사가들이 “역사를 사유할 때 우리가 사용하는 모든 용어, 단어, 개념이 역사적으로 구성된 산물”임을 인식하지 못할 경우, 이를 오용하는 ‘시대착오’에 빠진다고 지적한다. 역사학자들은 특정 시대의 고유한 사고범주, 분류체계, 분류틀, 구분법의 역사적 변이를 인식하지 못하고 보편화하려는 경향이 있다. 부르디외에게 아나크로니즘은 “부정확한 용어를 쓰는 야만”이다. 피에르 부르디외·로제 사르티에, 이상길 외 역, 『사회학자와 역사학자』, 킹콩북, 2019, pp. 37-39.

11) 리오타르는 ‘포스트모던’의 ‘포스트’가 과거와 현재의 연속적인 과정이나 반복적인 운동이라고 간주되는 경향에 대해 ‘근대적’이라고 비판한다. 그가 사용하는 ‘포스트’는 ‘전향(conversion)’을 뜻한다. 그는 “분석(analyse)·상기(anamnèse)·재생(anagogie)·변형(anamorphose)의 원초적 망각(oubli initial)을 완수하는 ‘아나-(ana-)’과정을 뜻한다”고 쓴다. 우리가 주목하는 아나크로니즘의 ‘아나’ 역시, 시대착오라는 의미보다는 ‘chronisme’ 개념에 대해 방향 전환을 의미한다. 장-프랑수아 리오타르, 이현복 역, 「‘포스트(post)’의 의미에 관하여」, 『지식인의 종언』, 문예출판사, 1993, p. 68 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

단순히 시대착오를 뜻할 뿐 아니라 역사서술의 조건으로 인식되고 있었다는 점이 드러날 것이다. 본 장의 1절에서는 초기 아날학파의 역사가들의 저술을 분석함으로써 아나크로니즘 개념의 용례와 맥락을 살펴볼 것이다. 2절에서는 아날학파 이후의 역사가와 철학자의 연구에서 아나크로니즘 개념이 수용되는 맥락과 역사 서술 방법으로 활용될 수 있는 근거를 검토할 것이다.

1. 아날학파의 아나크로니즘

아날학파의 창시자인 뤼시엥 페브르(Lucien Febvre)와 마르크 블로크(Marc Bloch) 그리고 페르낭 브로델(Fernand Braudel)은 '새로운 역사학(Nouvelle histoire)'을 세우고자 했다. 그들은 역사가 프랑수아 시미앙(François Simiand)을 따라서 전통적인 역사학의 세 우상 - '정치사', '개인', '연대기' - 을 거부하고, 정량적이고 사회과학에 의거한 역사 연구를 주도했다.[12] 그 배경에는 사회학자 에밀 뒤르켐(Émile Durkeim)이 있었다.[13] 뒤르켐의 사회학은 방법론의 객관성, 연구 대상의 실재성, 사회학적 연구의 자립성에 중점을 두었다. 역사가들은 뒤르켐의 사회과학에 크게 경도되었고, 이를 바탕으로 역사학을 혁신하고자 했다. 그러나 그들은 여전히 전통적인 역사 개념을 따르고 있었다. 역사가들은 역사에는 연속성과 방향성이 있고 복수의 역사들과 대조되는 단일한 '역사(Histoire)'가 실재한다는 관념을 떨쳐내지 못했던 것이다.[14] 그로 인해 연속성, 선형성, 단일성과 같은 전통적인 역사 서술 관점도 아날학파의 역사가들에게 이어졌다.

그런 점에서 아날학파의 대표적인 역사가들은 '아나크로니즘' 개념을 '시대착오' 또는 '연대기 착오'라는 의미로 사용하였다. 그들은 '시대착오'를 용어나 개념을 사용하는 문제와 관련지었다. 페브르는 '시대착오'를 자신이 연구하는 시대의 경향과 역사가가 사용하는 개념의 정합성을 판단할 때 사용했다. 하지만 블로크는 '시대착오'를 시대에 따른 개념의 의미변화를 고려하지 않으려는 경향으로 보았다. 또한

12) 프랑수아 도스, 김복래 역, 『조각난 역사, 아날학파의 신화에 대한 새로운 해부』, 푸른역사, p. 33.
13) 프랑수아 도스, 최생열 역, 『역사철학』, 동문선, 2004, pp. 78-79. 참조.
14) 프랑수아 도스, 김미겸 역, 『역사-성찰된 시간』, 현대신서, pp. 33-35 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

브로델은 연구 대상에 대한 적합한 개념을 사용할 수 없을 경우에 대안으로서 시대착오적인 개념을 사용하였다.

세 명의 역사가들이 보여준 역사관과 아나크로니즘 개념에 대한 태도는 긴밀하게 관련되어 있다. 먼저 페브르를 살펴보면, 그는 정량적이고 과학적인 역사 연구를 지향하였다. 그는 한 시대의 고유한 집단적 사유방식이 있음을 전제한다. 그런 점에서 페브르의 연구는 기존의 역사서에서 시대착오적인 요소를 발견하고, 그에 대한 비판적인 연구를 전개하는 것이었다. 그는 역사 연구가 "비역사적이거나 시대착오적인 비평들을 배제하면서 과거에 대한 이해의 폭을 넓혀야 한다"[15]고 주장했다. 그와 같은 확고한 신념 아래, 페브르는 아날학파의 역사가들에게 반역사적인 시대착오에서 벗어나 과학적 역사를 확립할 것을 촉구했던 것이다.

블로크의 역사관과 아나크로니즘을 이해하는 방식은 페브르의 방식과 큰 차이가 있다. 블로크는 지리적·연대기적·학문적 경계선을 허물고 "경계 없는 학문 세계"[16]를 지향했던 것으로 알려져있다. 그의 역사 연구는 총체적 시각에서 인간의 생생한 역사에 접근할 수 있다는 유연함을 특징으로 하고 있었다. 그는 전통적인 시대 구분법에서 벗어나 장기적인 관점에서 비교 분석 방법을 시도했다. '시대적 경계'를 거부한 블로크는 아나크로니즘 개념에 대해서도 페브르와 다른 태도를 보였다. 그는 "역사는 무엇보다 변화에 관한 학문이다"[17]라고 강조하며 과거와 현재의 변화 양상과 그 차이에 집중했다. 블로크는 역사가가 개념의 변이를 고려하지 않고 기계적으로 사용할 때 "시간을 연구하는 학문에서 가장 용서할 수 없는 죄악인 '시대착오'를 발생시킬 수 있다"[18]고 경고하게 된다.

브로델은 인접 학문과 역사학을 구분 짓기 위해서 역사적 시간에 대해 숙고하였다. 그는 유럽의 '전체사'를 구축하고 지리, 경제, 문화를 '장기 지속'의 맥락에서 살펴보고자 했다. 더 나아가 브로델은 역사적 시간의 구조를 '장기 지속'(구조), '중기 지속'(국면), '단기 지속'(사건)으로 세분화했다. 따라서 브로델은 연구 대상의 시대

15) 필립 데일리더·필립 월런 엮음, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016, p. 235.
16) *Ibid.*, p. 291.
17) 마르크 블로크, 이기영 역, 『프랑스 농촌사의 기본성격』, 나남, 2007, p. 19.
18) 마르크 블로크, 고봉만 역, 『역사를 위한 변명』, 한길사, 2007, p. 198.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

와 정확히 일치하지 않은 시대착오적인 개념에 대해 유연한 태도를 보였다. 이는 브로델의 역사 연구가 지중해와 같은 특정 지역을 중심으로 여러 시대를 포괄한다는 특징과 연결된다. 브로델은 역사적 시간이 단일하지 않다는 점과 '과거와 현재의 변증법'을 강조했기 때문에, 역사 연구에서 시대착오적인 개념을 사용하는 것을 문제 삼지 않았다. 세 명의 아날학파의 역사가들이 추구했던 역사 연구 방법과 아나크로니즘 개념의 연관성을 보다 상세히 확인해 보자.

1) 뤼시앵 페브르와 마르크 블로크의 '시대착오'

아나크로니즘 개념은 아날학파 역사가들에 의해 최초로 언급되었다. 역사가 올리비에 뒤물랭(Olivier Dumoulin)은 1986년 출간된 『역사과학사전(Dictionnaire des Sciences Historiques)』에서 이 개념의 기원을 소개한다. 그는 현대역사학에서 아나크로니즘이 '시대착오'라는 의미를 띄게 된 데에는 페브르의 저술이 중요한 역할을 했다고 말한다.

> "죄악 중의 죄악, 그 무엇보다도 사면받지 못할 죄악인 아나크로니즘(anachronisme)을 피해야 한다." 뤼시앵 페브르의 이 권고는 그의 저서 『16세기의 무신앙 문제 : 라블레의 종교』의 서두에 그가 역사와 반대되는 개념으로 파악한 아나크로니즘의 기능을 보여준다. "시저가 총살당했다." 라고 쓴 페브르의 이 충격적인 문장은 한 시대의 영역 안에 다른 시대의 침입을 명확히 보여준다.[19]

뒤물랭이 인용한 두 문장은 페브르의 아나크로니즘에 대한 인식을 적절하게 대변해준다. 아나크로니즘의 정의는 1942년 출간된 『16세기 무신앙 문제 : 라블레의 종교』의 서두에 등장한다. 그는 이 책에서 "아나크로니즘을 극복하고 이해의 폭을 넓히라는 가르침"[20]을 전한다. 그런 점에서 페브르는 아나크로니즘을 "죄악 중의

19) O. Dumulin, 「Anachronisme」, André Burguière, *Dictionnaire des Sciences Historiques*, Fresses Universitaires de France, 1986, p. 34.
20) 월러스 커소프·필립 월런, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016, p. 242.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

죄악, 그 무엇보다도 사면 받지 못할 죄악"[21]으로 정의한다. 그의 의도는 연구 대상의 시대와 모순되는 개념을 무분별하게 도입해 온 과거의 역사 연구를 비판하기 위함이었다. 즉, 이 개념은 페브르가 주장하는 특정 시대의 고유한 사유방식(mentalités)과 동떨어진 오늘날의 관념을 대입하는 것, 즉 시간 또는 시대 간의 부정합성을 문제시할 목적으로 사용된 것이다.

페브르에게 있어서 아나크로니즘은 "우리가 우리 자신에게 제기하는 것과 똑같은 방식으로 16세기 사람들에게도 그 문제를 제기할 수 있다는 반역사적인 생각"[22]을 뜻한다. 페브르의 역사 서술은 과거에 대한 생생하고 일관된 모습을 재현하는 데 목적이 있었다. 따라서 그는 과거에서 현재로 이어지는 '연대기적 순서(l'ordre chronologieque)'를 준수하라고 권고한다. 16세기 사람들과 오늘날의 무신앙을 비교하는 것은 연대기적 순서를 따르는 역사가에게 근본 규칙을 위반하는 일이기 때문이다.

이처럼 페브르는 한 시대의 사유방식에 이질적인 시대의 사유방식이 침투하는 것을 경계한다. 따라서 그의 역사 연구는 연속적 시간성과 방향을 어그러뜨리는 아나크로니즘을 피하는 것을 철칙으로 한다. 페브르는 이전 세대의 역사학이 가진 한계를 극복하고 사유방식의 통일성을 회복하려 분투했다. 하지만 16세기와 20세기의 사유방식을 지나치게 구분 짓는 것과 연대기적 시간성을 고수한 것은 그가 전통적인 역사 관념을 극복하지 못했음을 보여준다. 각 시대의 사유방식을 지나치게 고립적이고 폐쇄적인 것으로 판단하는 페브르의 연구는 '시대착오'에 대한 실증적인 검토를 촉구하는 동시에 "문명과 문명 사이, 시대와 시대 사이의 소통 가능성을 차단"[23]시키는 방법론의 한계를 드러낸다.

한편, 블로크는 아나크로니즘 개념의 모순적인 성격을 인식했다. 그는 역사 서술에서 '시대착오'를 경계했지만 방법론적으로 이를 도입했다. 블로크는 『프랑스 농촌사의 기본 성격』에서 현재에서 과거로 시간의 순서를 바꾸는 방법을 소개한다.

---

21) 뤼시엥 페브르, 김응종 역, 『16세기의 무신앙 문제, 라블레의 종교』, 문학과 지성사, 1996, p. 11.
22) *Ibid.*, p. 576.
23) 김응종, 『아날학파의 역사 세계』, 아르케, 2001, p. 51.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 역사가가 조사과정에서 반드시 사건의 순서에 입각해 연구를 진행시켜야 한다고 생각하는 것은 중대한 오류이다. 역사가가 나중에 그 방향을 다시 복원하는 한이 있더라도 '거꾸로' 역사를 읽어가는 것이 유익한 경우가 많다. 모든 연구는 가장 잘 알려진 사실에서 가장 알려지지 않은 사실로 진행하는 것이 자연스럽기 때문이다. [...] 기계적으로 시대의 순서를 따라 연구해갈 경우 자칫 가상의 것으로 판명될지도 모르는 현상의 기원이나 원인을 추적하는 데 시간을 낭비할 위험이 있다. 필요한 경우 역진적인 순서를 조심스럽게 실행해야 한다. [...] 문제를 올바르게 제기하고 그 기원을 어림짐작하려면, 현재의 모습을 관찰하고 분석한다는 전제조건을 필요로 한다. 왜냐하면 그것만이 연구를 시작하는 전체적인 관점을 제공하기 때문이다.[24]

이 인용문에서 블로크는 사건의 순서에 집착하는 태도를 '오류'로 간주한다. 순서에 집착하는 역사가는 연구 대상의 기원에 집중하게 된다. 기원에만 집중한 역사가는 현재와 과거 사이의 관련성을 놓칠 수 있고 올바른 문제제기를 할 수 없게 된다. 블로크는 "현재를 알기 위해서는 먼저 현재로부터 멀리 벗어나야만 한다"[25]는 뒤르켐의 문장을 인용하면서 과거를 이해하기 위해서는 현재를 먼저 이해해야 한다고 주장한다. 이로 인해 블로크는 '역진적인 방법(méthode régressive)'을 시도하게 된다. 위의 인용문에서 설명하고 있듯이, 역진적인 방법이란 선명하게 파악할 수 없는 과거의 특정 사실과 그 가상적 원인에 대해 소급적으로 거슬러 올라가는, 즉 시간의 순서를 변경하는 것이다. 시간의 방향을 거꾸로 전환하여 현재와 과거의 차이를 발견하려는 발상은 시간의 순서와 배치에 대한 역사가의 이해가 변화하고 있음을 드러낸다.

역진적인 방향을 설정하는 방법은 나아가 블로크가 강조했던 '비교방법론(méthode comparée)'으로 귀결된다. 뒤물랭이 『마르크 블로크』라는 전기에서 상당 부분을 할애하여 서술한 대목 역시 이 아나크로니즘적인 역사 서술 방법에 대한 블로크의 관점을 보여준다. 뒤물랭은 블로크가 적극적으로 활용한 비교방법론이 과거와 현재의 관계에서 '차이'[26]를 발견하고, 이를 의미화하는 데 목적이 있다고 본다.

---

24) 마르크 블로크, 이기영 역, 『프랑스 농촌사의 기본성격』, 나남, 2007, pp. 77-78.
25) *Ibid.*, p. 19.
26) 1928년 오슬로의 사회과학 학술대회에서 발표된 '비교사(histoire comparée)'에 대한 설명은 다음과

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

뒤물랭은 블로크의 비교방법론에서 아나크로니즘의 특징을 잡아낸다.

> 현재와 과거의 유사점 속에서 다시 차이점을 찾는 것에 관심을 둔 블로크는 역사학을 심리적, 사회적 분석을 하는 실험학교로 다. 현재와 과거의 유사점을 보면서도 그 한계선을 설정할 줄 아는 블로크는 체험에서 길어낸 고유의 직감에 따라 이를 적용한다. [...] 블로크는 "역사가는 과거의 정확한 상을 현재에서 발견할 희망으로 현재를 연구하지 않는다. 다만 현재를 더 잘 이해하고, 더 잘 느낄 방법을 찾기 위해 그렇게 한다."고 말한다. 이 현재성 문제는 초기 아날학파의 핵심적인 사고였다. 아나크로니즘! 페브르는 아나크로니즘을 가장 용서할 수 없는 것, 역사가의 원죄라고까지 보았다. 아나크로니즘에는 두 가지가 있다. 가령 카이사르가 자동 권총을 맞고 죽었다는 식의 물리적 정보의 아나크로니즘. 더 심각한 것은 현재의 가치, 태도, 관점을 다른 시대의 사회에 투영하는 정신적 아나크로니즘이다. 이것은 한 사회를 다른 사회에 예고 없이 이전시키는 것이다.[27]

이 인용은 블로크의 비교방법론이 논리적으로 아나크로니즘 개념에 기초하고 있음을 보여준다. 블로크가 주목하는 '현재성'은 아나크로니즘 개념과 관련이 깊다. 그들에게 있어서 아나크로니즘 개념은 과거에 대한 현재적 관점을 도입하는 오류를 지적하는 것이다. 하지만 뒤물랭이 적절하게 서술했던 것처럼 현재의 가치, 태도, 관점을 과거에 투영하는 '정신적 아나크로니즘'은 현재의 역사가에게 피하기 어려운 일이다. 그런 점을 인정하면서 블로크는 현재성과 비동시성에 대한 사유를 진척시키며 아나크로니즘을 규정하는 관점을 다르게 설정했다.

뒤물랭의 주장처럼, 블로크의 관심사는 "현재와 과거라는 관계의 항구적 재구성과 층위의 변화성"[28]에 있었다. 따라서 그는 '아나크로니즘'이 역사학의 오류라 할

같다. "비교연구 [...] 그것은 끊임없이 상호 영향을 주고받으며, 인접성과 동시성 때문에 동일한 거대 움직임 속에서 발전하고, 부분적으로는 공통의 기원을 함께 나누는 동시대의 이웃 사회들을 병행적으로 연구하는 것이다. [...] 제대로 된 비교 방법은 '차이'를 인식하는 데 관심이 있다. [...] 오직 비교만이 문제 제기를 가능하게 해주는데, 이것은 매우 유익하다. 과학적인 탐구에서 모든 것을 '자연스럽다'고 보는 것보다 더 위험한 것은 없기 때문이다." Marc Bloch, Pour une histoire comparée des sociétés européennes, *Mélanges historieques*, CNRS Éditions, Paris, 2011, pp. 16-40. 참조.

27) 올리비에 뒤물랭, 류재화 역, 『마르크 블로크 : 역사가 된 역사가』, 에코리브르, 2008, pp. 256-257.

28) *Ibid.*, p. 261.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

지라도 그 개념이 갖는 잠재적 의미를 방법론에 도입하는 실험을 계속 할 수 있었다. 또한 역사 서술의 방법 면에 '아나크로니즘' 개념을 도입하는 것은 실증주의적 역사 서술을 벗어나 유희적인 서술을 시도하도록 장려한다. 블로크의 방법이 갖는 의의를 다음의 문단에서 살펴보자.

> 전통적인 역사를 부정하는 20세기의 관념들, 역사 이론의 선구자들과 함께 아나크로니즘이라는 용어가 대두된 것은 우연의 일치일까? 마비용(Mabillon)이나 리처드 사이먼(Richard Simon) 같은 학자들은 아나크로니즘을 실제 문서와 거짓 문서를 구분하기 위해 도입한다. 그러나 사건을 연대순으로 배열하는 일이 실패했다고 해서 이를 비난하는 것은 사건의 연쇄에 집착하는 '실증주의' 역사 담론의 근본 요소이다. [...] 아나크로니즘은 역사의 죽음과 확장을 가져온다. 변증법적으로, 아나크로니즘을 죄라고 간주하는 동시에 역사적 지식의 근원으로 파악하는 역사가는 시간과 사물을 측정하는 오류인 이 '죄악'을 적절하게 다룬다. 그는 이 개념이 갖는 역사적 오류로서의 편견을 거부하며 나아가 아나크로니즘을 유희적으로 활용한다.[29]

위의 인용문에서 뒤물랭은 부정적으로 인식되던 '아나크로니즘' 개념을 역사 서술 과정과 방법에 적용되는 유희적 개념으로 재해석하고 있다. 여기서 그는 '아나크로니즘' 개념을 방법으로 활용했던 블로크를 지지한다. '아나크로니즘' 개념의 편견에서 벗어나 과거와 현재의 시간성의 차이를 인식하는 일은 유희적인 역사 서술을 위해 유용한 선택이라는 것이다. 뒤물랭이 주목한 '아나크로니즘' 개념의 가치는 이 개념이 실증주의적 역사 연구를 넘어선 비판적 위치를 점유한다는 것이다. 사실만을 기술해야 한다는 실증주의적 원칙에 따르면 역사는 과거에서 현재에 이르는 연속적 인과관계를 벗어날 수 없다. 아나크로니즘을 경계하는 접근법이 강화될수록 과학적이고 실증적인 수단에 대한 환상만 커질 뿐이다.

블로크는『역사를 위한 변명』에서 역사적 사실을 '본래 일어난 그대로' 기술하라는 레오폴트 폰 랑케(Leopold von Ranke)의 격언을 언급한다. 블로크에 따르면,

---

29) O. Dumulin, 「Anachronisme」, André Burguière, *Dictionnaire des Sciences Historiques*, Fresses Universitaires de France, 1986, p. 34.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

랑케의 격언이 오랫동안 힘을 가질 수 있었던 이유는 그것이 역사가의 '성실성'에 대한 강조이며 전통적 역사 연구에 '복종'하라는 모호한 의미를 담고 있었기 때문이다. 역사적 공정성과 진실성에 대한 역사가의 태도는 역사의 '재현'과 '분석'에 영향을 준다. 블로크는 "역사에서 공정성이라는 것이 과연 실제로 존재하는가?"[30] 라고 묻는다. 그가 보기에 역사가는 '학자'이지 '재판관'이 아니다. 오랫동안 역사가들은 심판관처럼 과거를 판단하기도 하며 역사 저술들을 평가해왔다. 하지만 블로크는 학자의 임무를 "관찰하고 설명하는 것"[31]으로 여겼기 때문에 '아나크로니즘'에 대한 편견을 거부할 수 있었다.

아날학파의 두 거장이 상기시킨 아나크로니즘 개념은 외견상 유사한 것처럼 보였지만, 그 실상은 상반된 것으로 드러났다. '아나크로니즘' 개념은 한편으로 '시대착오'를 뜻하며 역사학의 진실성을 저해하는 요소였다. 하지만 다른 한편으로 이 개념은 과거를 더욱 효과적으로 이해하기 위한 유용한 방법으로 활용되었다. 20세기 역사학에서 아날학파의 영향력을 고려해 보면, 초기 아날학파 역사가들의 '시대착오'라는 부정적인 의미는 어느 정도 강제력과 지속력을 갖고 있었을 것이다. 더욱이 블로크의 죽음으로 인해 페브르가 아날학파를 이끌어 갔던 상황에서, 이 개념에 대한 역사가들의 이해는 부정적 함의에서 크게 벗어나지 못했다. 흥미롭게도 블로크의 관점은 20세기 후반의 몇몇 연구자에게 계승되었다. 두 명의 역사가들이 보여준 '아나크로니즘' 개념의 이해 방식은 역사관과 역사적 시간에 대한 사유가 이 개념을 수용하는 태도와 긴밀하게 관련되어 있음을 다시금 상기시켜 준다. 이제 아날학파의 브로델이 규정한 아나크로니즘 개념이 이전 세대의 사유방식과 어떤 차이를 보이는지 살펴보자.

30) 마르크 블로크, 『역사를 위한 변명』, 고봉만 역, 한길사, 2007, pp. 165-166 참조.
31) *Ibid.*, p. 166.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2) 페르낭 브로델의 시간 구조

페브르의 뒤를 이어 아날학파의 수장이 된 브로델은 역사학을 인접학문과 구별 짓기 위해서 분투했다. 1950년대에 클로드 레비-스트로스(Claude Lévi-Strauss)는 역사적 시간을 무시간성 또는 초시간성으로 보았다. 레비-스트로스는 자신의 연구에서 역사 개념을 상당히 축소시킨다. 그에 따르면 역사학은 단순한 기초 작업에 불과하며, 우연성과 우발적인 성격을 갖는 불확실한 재료일 뿐이다.[32] 이에 대해 브로델은 역사학에 구조적 성격을 부여하기 위해 역사를 장기지속적 구조로 세분화하고 역사적 시간을 다원화했다. 브로델로 인해 역사적 시간은 연속의 통일성을 깨뜨리는 다양한 이질적인 리듬으로 해체되었다.[33] 1958년에 인류학자들을 겨냥한 글에서 브로델은 다음과 같이 말했다.

> 사회적 지속 기간, 즉 다변적이고 모순적인 인간이 살아가는 삶의 시간들은 과거의 실체이자 현재의 사회적 삶의 근간이다. 그렇기에 나는 인간과학의 논쟁에서 역사의 중요성과 유용성, 또는 역사학자의 작업에서 지속 시간의 변증법(dialectique de la durée)에 주목해야 한다고 주장할 것이다. 사회적 실재의 관점에서 볼 때, 역사학에서 가장 중요한 것은 순간과 시간 사이에서 서서히 흐르는 지속기간이다. 과거든 현재든, 사회적 시간의 다수성(pluralité du temps social)을 인식하는 것은 인간 과학의 공통적인 방법론에 있어서 필수적이다. [...] 오랫동안 우리는 인접 학문과 연계되는 과정에서 역사에 많은 것을 빚졌다. 아마도 이번에는 우리가 그들에게 돌려줄 무언가가 있을 것이다. 최근의 역사적 경험과 시도는 시간의 다중성(multiplicité du temps)과 장기적인 시간(temps long)의 가치에 대해 더 정확한 사유를 드러내줄 것이다.[34]

---

32) 도스는 브로델과 레비-스트로스의 관계를 대립적으로 설명하였다. “구조주의는 반역사주의로 정의되며, 그 지도자는 역사학에 집중적인 공격을 가했던 민속지학자 레비-스트로스였다.” 이들은 이론적으로 그리고 학과의 연구 결과에서도 경쟁적인 분위기를 자아냈다. 그들은 뒤르켐의 사회과학에서 영향을 받았다는 점에서 유사하다. 하지만 레비-스트로스는 민속지학의 경험적인 측면과 ‘무의식적 구조’를 강조하면서 ‘의식적인’ 면을 연구하는 역사학이 민속지학자의 힘을 빌리지 않는다면 한계에 직면할 것이라 했다. 그런 측면에서 두 인물의 대립은 각자의 학문적 정체성을 심화시키는 방향으로 이끌었던 것이다. 프랑수아 도스, 김복래 역, 『조각난 역사』, 푸른 역사, 1997, pp. 141-142 참조.

33) *Ibid.*, pp. 144-153 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

브로델은 다양한 학문 분야 간의 경계가 모호해진 당시의 연구 환경 속에서 역사학의 정체성을 뚜렷이 밝혀야 한다고 생각했다. 그는 이 당시에 다른 분야의 연구자들이 역사적 시간성에 직면하는 것을 회피한다고 느꼈다.[35] 이 상황을 개선시키기 위해서 브로델은 역사 연구의 특징을 '시간 지속의 변증법(dialectique de la durée)'으로 정립한다. 이는 그가 빠르게 지나가는 시간과 완만하게 흐르는 시간 사이에 발생하는 '대립'을 역사에서 중요한 요인으로 여겼기 때문이다. 또한 브로델은 시간의 '다수성'과 '다중성'에 주목한다. 그는 역사적 시간을 다양한 측면에서 조명하여 역사학의 위상을 세우고자 했다. 그렇다면 먼저 '장기 지속'에 대한 브로델의 설명을 살펴보자.

> '장기지속(la longue durée)'은 브로델 사학의 특징적인 개념이다. [...] 장기지속은 간단히 말해 지속되는 기간이 길다는 뜻이다. 즉 여러 세기 동안 반복적으로 동일한 영향을 끼친다는 것이다. 최소한 수 세기가 지나야 그것은 변화를 맞이한다. 따라서 '장기지속'을 확인하거나 발견하기 위해서는 여러 세기에 걸치는 시간대를 관찰해야 한다. '장기지속'의 의의는 반복적인 사건의 중요성이 강조된 것이다. 흔히 지리적 시간을 장기지속적인 시간으로 구분한다. 지리적 환경의 틀 내에서 인간의 삶은 오랫동안 거의 변화가 없다는 점에서 그렇다. 하지만 지리적인 것만이 아니라 정치적인 것, 사회적인 것, 정신적인 것 등도 장기지속일 수 있다.[36]

'지속 기간이 길다'이라는 대목에서 확인할 수 있듯이, 브로델이 강조하는 '장기지속'은 이전의 역사적 전통이 추구했던 '단기 지속'의 반대 개념이다. 여기서 '지

---

34) Fernand Braudel, "Histoire et sciences sociales : la Longue duré"e, *Annales* E. S. C., n°, Octobre-Décembre 1958, débats et Combats, pp. 725-753.

35) 브로델의 글은 경제학자·민속학자·인류학자·심리학자·언어학자와 사회학자들을 겨냥한 것이었다. 브로델이 보기에 사회학자들의 시간 이해는 대단히 협소하다. 그들은 시간을 정지된 것처럼 보고, 항상 현재의 한 순간이나 어떤 시대에도 속하지 않는 반복적 현상으로 간주해버린다. 그와 같은 시간에 대한 인식적 도피는 역사학자가 사회학자에 대해 갖는 근본적인 문제점 가운데 하나이다. 브로델은 사회학이 사회 현상들의 방향과 부침을 기록하지 않는다면, 그것이 어떻게 학문으로 성립될 수 있지 반문하면서 젊은 사회학도들에게 "역사적 소임과 단 한번이라도 접촉해 보기 바란다"고 충고했다. 페르낭 브로델, 이정옥 역, 「역사학과 사회학」, 『역사학 논고』, 민음사, 1990, pp. 96-121.

36) 김응종, 『아날학파의 역사 세계』, 아르케, 2001, p. 163.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

속'은 '연속'과 다르다. 18, 19세기의 근대적 역사학은 사건 중심의 단기 지속을 연속적으로 서술하는 방식을 채택했다. 하지만 단기적으로 또는 개별 사건으로만 역사를 이해하면 전체적인 흐름을 놓치고 만다. 따라서 브로델은 50년, 또는 100년 단위의 시대나 세기를 단기적으로 조명하는 역사 방법이 시간 주기의 확장 또는 연장을 통해 광범위한 척도로 대체되어야 한다고 주장한다.[37] 브로델이 볼 때, 단기적 시간의 '연속성'을 대체하는 개념이 요구된 것이다.

브로델은 장기 지속 안에서 시간성을 세분화한다. 그는 어떤 시대도 하나의 통일된 단위를 구성하지 않는다고 보았다. 객관적 통일체로 파악된 시간이나 보편적인 사고 범주로 인식된 시간은 존재하지 않았다. 1946년 출간된『지중해: 펠리페 2세 시대의 지중해 세계』의 서문에서 브로델은 이렇게 쓴다.[38]

> 제 1부는 거의 움직이지 않는 역사, 곧 인간을 둘러싼 환경과 인간 사이의 관계에 대한 역사이다. 그것은 서서히 흐르고 서서히 변화하지만, 흔히 완강하게 원래대로 되돌아가는 역사, 늘 다시 시작하는 순환의 역사이다. 무생명과 접촉하며 거의 시간에서 벗어난 이 역사를 나는 무시하고 싶지 않았다. [...] 이런 움직이지 않는 역사의 층위에 느린 리듬의 역사가 따로 형성된다. 이는 그 용어의 완전한 의미를 그대로 간직한다는 조건에서 사회사(histoire sociale)라고 부를 수 있다. 즉 집단과 집단화의 역사를 가리킨다. 이 큰 파도가 지중해의 삶 전체를 어떻게 들어올리는가, 이것이 내가 이 책의 2부에서 제기하려는 질문이다. [...] 제 3부는 전통적인 역사를 다룬다. 말하자면 인간 차원이 아닌 개인 차원이며, 폴 라콩브와 프랑수아 시미앙이 말하는 사건사(l'histoire événmentielle)이다. 이는 조류가 자신의 강력한 움직임 위에 일으키는 파도, 곧 표면의 동요이며 짧고 빠르고 신경질적으로 요동하는 역사이다. [39]

이 인용문은『지중해』의 역사적 구조가 상이한 시간성들로 짜여졌다는 점을 보여준다. 지중해의 역사적 복합성을 파악하기 위해 브로델은 다른 속도로 움직이는 시간을 세 가지로 구분한다. 거의 움직이지 않는 부동의 역사를 뜻하는 '장기지속,

37) 페르낭 브로델, 이정옥 역,「역사학과 사회학」,『역사학 논고』, 민음사, 1990, p. 53.
38) 페르낭 브로델, 주경철 외 역,『지중해 : 펠리페 2세 시대의 지중해 세계 1』, 까치, 2017, p. 22.
39) *Ibid.*, pp. 20-21.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

즉 구조(structure)'와 느리게 흐르는 심층적인 역사를 의미하는 '중기지속, 즉 국면(conjoncture)' 그리고 여러 사건들로 구성된 표면적인 역사를 뜻하는 '단기지속, 즉 사건(événement)'.[40] 이와 같은 시간의 속도는 브로델이 구분한 역사 연구 방법으로 연결된다. 장기 지속은 '전체사(histoire générale)'를 수행한다는 것을 뜻하며, 중기 지속과 단기 지속은 각각 '사회사(histoire sociale)'와 '사건사(histoire événement ielle)'에 상응한다. 그와 같은 구분을 통해 브로델은 한 시대를 조망하는 다양한 관점을 기반으로 역사 연구 방법을 세분화했던 것이다.

그렇다면, 이처럼 역사적 시간과 방법을 적극적으로 재구성했던 브로델에게 '아나크로니즘' 개념은 어떤 의미였을까? 그에게 '아나크로니즘'은 역사에서 피해야만 하는 오류이면서도 개념을 사용해야 하는 역사 서술에서 피할 수 없는 것이었다. 브로델의 『물질문명과 자본주의』라는 저술에서 '아나크로니즘'은 '시대착오' 또는 '연대기 착오'라는 의미로 사용된다. 이 책에서 브로델은 15세기부터 18세기까지 400년간 서구의 시장경제가 어떤 변화를 거쳐 왔는지 살펴본다. 그런데 엄밀히 말해서 '자본주의'라는 용어를 사용한 것은 '시대착오'라고 할 수 있다. 이는 자본주의가 존재했다고 인정되지 않던 시기를 다루면서 이 용어를 사용했기 때문이다. 브로델은 시대착오적인 용어를 사용한 문제를 이렇게 해명한다.

> 저는 자본주의라는 용어에 대한 의견이 분분하고 그 의미가 모호할뿐더러 이 용어에 현대적인 의미와 아울러 거의 시대착오적인 의미까지 잔뜩 묻어 있다는 것을 잘 알고 있습니다. [...] 그런데 이 용어가 마음에 들지 않아서 문밖으로 내던지면 곧바로 창문을 비집고 들어온다고 할까요? 자본주의란 용어가 아무리 어울리지 않는다고 해도 이 말을 쓰는 가장 큰 이유는 달리 쓸 말이 없기 때문입니다. [...] 논쟁을 피할 수는 없는 일입니다. 논쟁거리가 없는 것인 양 서술하거나 논의할 수도 없는 일입니다. 게다가 자본주의라는 말이 지금 우리가 사는 세상에 부여한 의미까지 담고 있어서 그 말을 쓰는 것이 더 불편해졌습니다. 왜냐하면 가장 넓은 의미의 자본주의라는 말은 20세기 초에 나타나기 시작하기 때문입니다. [...] 마르크스는 이 용어를 몰랐을 것입니다. 그러니 저는 연대기 착오라는 최악의 죄를 저지를 위험이 있는 셈입니다.[41]

40) 필립 데일리더·필립 월런 엮음, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016, p. 385.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

브로델은 자본주의라는 용어가 시대착오적이라는 사실을 사전에 인지하고 있음에도 불구하고 이 용어를 연구의 주제어로 삼았다. 동시에 그는 자본주의라는 개념이 갖는 위험성, 즉 의미의 모호성과 다면성을 알고서도 시대착오의 위험을 무릅쓰고 사용했음을 선뜻 시인한다.[42] 스스로 "나는 연대기 착오라는 최악의 죄를 저지를 위험이 있는 셈이다"라고 말하면서 브로델이 이 용어를 사용한 이유는 무엇일까? 그는 이렇게 부연한다.

> 아주 먼 과거라고 해도 현재와 완벽하게 단절될 수는 없습니다. 과거와 현재 사이에 절대적 단절이란 것은 존재하지 않습니다. 달리 말해, 과거의 때가 묻지 않은 현재는 없다고 할 수 있습니다. 과거의 경험은 현재의 삶으로 연장되고 또 누적됩니다. [...] 이처럼 항상 다시 묻게 되는 과거와 현재, 그리고 현재와 과거의 변증법이야말로 역사가 존재해야 할 이유이고, 역사의 핵심일지도 모릅니다.[43]

위의 인용을 보면, 이 역사가가 '시대착오'라는 위험을 무릅쓰고 자본주의라는 용어를 사용한 이유는 '과거와 현재 그리고 현재와 과거의 변증법'이라는 관계를 확신했기 때문이다. 다시 말해, 현재와 과거에 대한 인식은 그것이 상호 반영되는 과정을 통해서 끊임없이 재구축된다. 그렇기에 브로델은 자본주의라는 용어를 한 시대만의 산물로 여기지 않았다. 이미 브로델은 앞서 언급했던 「역사학과 사회과학 : 장기 지속」에서 과거와 현재의 대립이 '장기 지속의 변증법'을 통해 역사를 이룬다고 주장한 바 있다. 결국 그의 주장은 '시대착오' 또는 '연대기 착오'라는 오류를 무마시켜줄 논리적 근거가 되었다. 브로델은 오류 자체를 옹호할 수 없었지만, 독자들과 후대의 역사가들이 자신의 시대착오를 용인해 줄 것이라고 확신했다. 현재와 과거는 고정되어 있지 않으며, 여러 시대에 대한 역사적 인식이 점증됨에

41) 페르낭 브로델, 김홍식 역, 『물질문명과 자본주의 읽기』, 갈라파고스, 2012, pp. 57-58.
42) 프랑시 미쇼는 브로델의 『물질문명과 자본주의』가 출간되었을 때 제기된 주된 비판이 "이론적인 구조의 빈약함과 자본주의를 논의하는 과정에 용어와 개념 사용의 부정확함"이었다고 말한다. 브로델은 자본주의라는 용어가 시대착오적인 사실을 인정하고 있음에도 불구하고 이를 전면적으로 사용했다. 필립 데일리더·필립 월런 엮음, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016, p. 395.
43) *Op. cit.*, p. 59.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

따라 역사가는 명료한 이해에 한 걸음 다가가게 된다.

이처럼 브로델이 상정한 역사적 시간은 비균질적이고 다층적이며 변증법적이다. 이는 브로델의 역사 이해가 당대의 역사가들에게 끼쳤을 변화를 생각해볼 때, 매우 의미심장하다. 그런데 역사적 시간을 세분화했던 브로델의 사유는 '아나크로니즘' 개념에 대한 깊이 있는 이해로 연결되지 않았다. 브로델이 이 개념을 적극적으로 옹호할 수 없었던 이유는 '장기 지속'이라는 개념을 정교하게 만드는 일이 더 우선시되었기 때문인 것 같다. 동시에 아나크로니즘 개념에 대한 페브르의 부정적인 입장이 브로델의 사유를 억압했던 것일지도 모른다. 이렇듯 '아나크로니즘' 개념에 대한 아날 학파의 대가들의 인식 변화는 '시대착오'와 그 불가피성을 인식하는 데 머물러 있다. 이 역사가들은 전통적인 역사학의 주요한 전제들에 대한 의문을 제기하고 새로운 시간성을 주장했음에도 불구하고, 아나크로니즘 개념 자체를 적극적으로 탐구하지 않았다. 다음 절에서 역사가들의 달라진 역사 서술 관점과 '아나크로니즘' 개념에 대한 이해 방식을 확인해 보도록 하자.

2. 아날 학파 이후의 역사학과 아나크로니즘

브로델은 프랑스 역사학을 주도하며 후학을 양성하는데 힘썼다. 그는 1956년부터 1968년까지 『아날』지의 편집인으로 활동했고, 1975년에 '사회과학고등연구원(Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales)'으로 재조직된 고등연구원을 이끌었다. 20세기 후반의 역사가들 중 대부분은 그의 영향 아래에서 아날학파 3세대를 이루게 되었다.[44] 그 당시에 아날학파의 연구자들이 주창한 '인간과학'은 경제학과 사회학, 인류학뿐만 아니라 언어학, 기호학, 문학, 예술학 나아가 정신분석학까지도 포괄하는 것이었다.[45]

---

44) 브로델의 영향을 받은 역사가로는 조르주 뒤비, 피에르 구베르, 자끄 르 고프, 엠마뉘엘 르루아 다뒤리 같은 인물들이 있다. 그들은 브로델의 격려 아래 세계적인 역사가로 성장했다. 뿐만 아니라 브로델은 미셸 푸코와 롤랑 바르트 같은 철학자, 자끄 라깡 같은 정신분석학자, 피에르 부르디외 같은 사회학자 등을 고등연구원 6국으로 끌어들였다 윌러스 커소프·필립 윌런, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016, pp. 390-391 참조.

45) 김응종, 『아날학파의 역사세계』, 아르케, 2001, p. 26.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그런 환경 속에서 기호를 기표와 기의로 이분화한 소쉬르의 개념들은 인류학과 사회학을 넘어 문학이론과 역사 연구까지 영향을 미쳤다. 소쉬르의 기호학으로부터 영향을 받은 이론가들은 텍스트의 비지시성과 불명확성을 이해하면서 역사적 담론의 실재를 부정하도록 만드는 데 기여했다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 역사적 텍스트를 문학적 텍스트와 동일시하였고, 미셸 푸코(Michel Foucault)는 '하나의' 역사를 거부하면서 '다수의' 역사를 강조했다.[46] 이처럼 텍스트의 절대성을 부정한 구조주의 이론가들은 역사적 시간을 불연속성, 단절, 가역성, 상대성, 이중성 또는 다수성으로 규정하는 경향을 보였다. 이 시기의 이론가들은 공통적으로 인과관계, 총체성, 의식, 통시성을 버리고 우연성, 다층성, 무의식, 공시성을 추구했다. 그들은 지금까지 서양에서 이해되어 온 역사성이란 무엇인가에 대해 재검토했다. 그에 따라 역사 서술은 지식과 권력에 의해 배제된 것, 이성에 의해 억압된 것, 차이나 역사적 흔적을 추적하는 경향을 보였다. 역사에서 배제된 것에 관한 민감성과 탐구 의지는 기존에 구축된 역사 개념에 대한 문제제기와 함께 방법론적 쇄신을 요구하였다.

20세기 후반의 폴 벤느(Paul Veyne)와 자끄 랑시에르(Jacques Rancière)는 공통적으로 '역사' 개념을 비판적으로 검토했으며, '아나크로니즘' 개념에 대해 수용적인 태도를 보였다. 그들은 전통적인 역사를 지칭하는 대문자 역사(Histoire)를 거부하고, 소문자와 복수의 역사(histoires)를 선호했다.[47] 벤느는 '아나크로니즘' 개념을 '시대착오'로 규정했다. 그는 시대착오를 방지하기 위해서 시대와 맥락에 따라 변하는 개념들을 적재적소에 사용하라고 권고했다. 그러면서도 벤느는 부적합한 개념을 사용하는 시대착오가 역사 연구에서 불가피한 것이라고 생각했다. 이는 역사적 개념이 "변전의 상태"[48]에 있기 때문이다. 벤느는 초기 연구에서 '아나크로니즘'

46) 프랑수아 도스, 김웅권 역, 『구조주의의 역사 3, 백조의 노래 : 1967년에서 70년대』, 동문선, 2003, pp. 315-321과 347-356 참조.
47) 벤느는 『보편사에 관한 논고』, 『역사 철학 강의』, 『역사의 연구』와 같은 역사 저술 제목이 제안하는 대문자 역사란 존재하지 않는다고 공표한다. 대문자 역사라는 관념은 접근 불가능한 간계나 초험적인 관념이기 때문이다. 그는 역사철학이 '독단적인 허상에 기대고 있는 넌센스'에 불과하다고 비판한다. 역사가들이 쓸 수 있는 역사란 보다 사소하고 일상적인 사건들의 역사인 '무엇 무엇의 역사들'일 뿐이라는 것이다. 폴 벤느, 이상길 외 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, p. 55.
48) *Ibid.*, p. 224.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에 대해 모호한 입장을 취했지만, 시간이 지난 후에 아나크로니즘에 상응하는 '구성적 상상력' 개념을 내놓게 된다. 결과적으로 벤느는 역사학에서 아나크로니즘의 필요성을 간접적으로 주장했다고 할 수 있다.

철학자 랑시에르는 '아나크로니즘' 개념의 기원을 고찰했다. 그는 아나크로니즘을 '시대착오'라고 규정하는 역사학을 비판한다. 페브르가 아나크로니즘을 '죄악'으로 간주했던 점에 대해, 랑시에르는 그가 여전히 근대적 역사 개념에 머물러 있다고 비판하면서 블로크와 벤느의 관점을 옹호한다.[49] 페브르의 주장에 따라 라블레가 선구적인 '자유사상가'로 존재할 수 있기 위해서는 그 시대에 그런 범주와 조건이 존재해야만 한다. 하지만 16세기에는 '무신앙'도 '자유사상' 이라는 범주도 존재하지 않았다. 랑시에르는 시대착오를 비판한 페브르가 한 시대의 범주를 자의적으로 구성한 사실에 의문을 제기한 것이다.

더 나아가 랑시에르는 역사학이 죄악시한 '아나크로니즘'이라는 개념을 버려야한다고 주장한다.[50] 이는 페브르가 규정한 '시대에 반하는 오류'라는 의미의 시대착오라는 개념 자체가 불필요하기 때문이다. 랑시에르는 '시간 교란'이라는 뜻을 지닌 '아나크로니(anachronie)'를 사용하자고 제안한다. 이 개념은 '자신들의(leur)' 시대로부터 벗어난 단어, 사건, 의미를 나타내는 개념이다. 랑시에르는 '아나크로니즘' 개념을 죄악으로 간주한 역사학의 변화를 촉구하며, 오늘날 역사가들이 이 개념을 긍정적으로 사유할 수 있는 가능성을 열어주었다. 이 절은 벤느와 랑시에르의 논의를 통해서 '아나크로니즘' 개념이 시대와 시간의 '착오'가 아니라는 점을 명확히 설명하고자 한다. 또한 본 절에서 '아나크로니즘' 개념은 역사 연구에서 문제를 설정하는 방식과 이를 실천하는 방법에 변화를 줄 수 있는 매개념으로 다루어질 것이다.

---

49) Jacques Rancière, <Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien>, *L'Inactuel*, n.6, 1996, p. 60.
50) *Ibid.*, p. 66.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1) 폴 벤느의 역사 서술과 구성적 상상력

1971년 출간된 『역사를 어떻게 쓰는가』는 벤느의 역사관과 역사 서술에 관한 핵심적인 쟁점들을 담고 있다. 벤느는 역사를 '사건들에 대한 이야기'로 본다. 그에게 역사는 사건들의 '차이' 이자, 우리의 기억에 의한 '흔적'의 산물이다. 그에게 있에서 역사가는 시대와 사건들을 주관에 따라 구획할 수 있는 자유를 갖는 존재이다. 역사가는 다양한 관점에서 다원화된 여정에 따라 사건들을 서술할 권리를 갖는다. 따라서 벤느는 사건들을 반드시 연대기 순으로 정렬하지 않을 수 있으며, 각 시대는 "상이한 시간적 리듬과 계열들"[51]을 갖는다고 주장한다. 역사가의 역할은 다중적인 시간의 리듬을 구성하고 서술하는 것이기 때문에 역사적 시간의 다원성과 상호작용성이 강조된 것이다.

그리하여 벤느는 역사를 서술하는 과정에서 사용하는 개념이 시대에 따라 변한다는 사실을 중요하게 여긴다. 하나의 개념이 등장하고 그 의미가 변형·확장되는 과정은 그에게 개념의 시의성과 적합성의 문제로 다가온다.[52] 벤느에게 '아나크로니즘'은 특정 개념의 부적절한 사용에 따른 오류, 즉 전통적인 방식의 '시대착오'로 이해된다. 그는 '아나크로니즘'을 '개념 사용의 정합성'에 따라 판단하면서, 이를 부정확하게 사용하는 역사가의 안일함을 역사 서술을 저해하는 요소로 간주한다. 특정한 시기에는 유효했던 개념이 다른 시기를 분석할 때는 부적합한 개념이 될 수 있다. 또한 개념이 연상 작용을 일으켜 새로운 환경에 적용되는 조건의 차이가 '시대착오'를 발생시킬 수 있다. 다음의 글에서 벤느의 관점을 확인해 보자.

> 부적합한 개념은 역사가에게 특징적인 불만을 안겨주는데, 이는 그들의 극적 감흥을 구성하는 에피소드 가운데 하나이다. 전문가라면 누구나 한 번쯤은 단어가 딱 맞지 않다거나 거짓처럼 들리거나 막연하거나 사실들이 그가 개념을 이용해 정리한

51) 폴 벤느, 이상길 외 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, pp. 37-62.
52) *Ibid.*, pp. 211-231.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 후에도 적합한 스타일을 가지고 있지 않다는 인상을 받을 것이다. 이러한 불만은 시대착오나 부정확성의 위협을 예고하는 경계경보이다. 하지만 새로운 개념들 아래에서 사실들이 정렬되기 전까지는 몇 년의 세월이 걸리기도 한다. 역사 서술의 역사는 어찌 보면 기존 관념들이 만들어 낸 시대착오의 역사가 아니던가?[53]

위의 글에서 벤느는 역사가의 가장 유용한 도구인 '개념'을 역사 서술의 한계를 낳는 요인으로 지목하고 있다. 역사를 이해 가능한 것으로 만드는 '개념'은 역으로 역사를 이해 불가능한 것으로 만들 수도 있다. 이는 개념은 한 가지 정의에 머물러 있지 않고 끊임없이 변하기 때문이다. 유동적인 특성으로 인해, 개념은 자신의 본질이라고 정의할 만한 것을 가질 수 없게 된다. 그런 와중에도 역사가는 자신이 연구하는 시대의 관념과 범주에 적합한 개념을 찾아내야 한다.

개념을 둘러싼 역사가의 투쟁은 시대착오에 대한 인식의 전환을 요구한다. 분명 역사가는 자신이 사용하는 개념들의 범주를 재정립해야 하고 그것을 적절하게 사용하지 못했을 경우 잘못된 분류나 '시대착오'라는 벌을 받게 된다. 그렇기에 벤느는 역사가로서 그가 지양해야 할 점을 이렇게 명시한다. "역사서술이란 시대착오적인 오해로 향해 가는 우리의 경향에 맞서는, 끝없는 투쟁이다."[54] 벤느에게 있어 '아나크로니즘' 개념은 부정확한 어휘, 범주, 분류체계를 부적절한 시대에 적용한 '시대착오'였다. 그러나 벤느는 여기서 멈추지 않고 '아나크로니즘' 개념에 대한 사유를 진척시킨다.

> 개념은 역사 지식의 걸림돌이다. 역사 지식이 서술적이기 때문이다. 역사는 설명 원리를 필요로 하는 것이 아니라, 세상사가 어떠했는지 말해주는 단어를 필요로 한다. 그런데 세상사는 단어들보다 훨씬 더 빨리 변화한다. [...] 해결책은 모든 개념과 범주의 완전한 역사화이다. 그렇게 하려면 역사가는 자기 펜 끝에서 나오는 아주 사소한 명사까지도 통제하면서 별 의식 없이 사용하는 모든 범주에 유의해야 한다. 이것은 거대한 프로그램이다. 이제 어떤 눈으로 역사책을 바라보아야 하는지 이해할 수 있을 것이다. 우리는 거기에서 항상 변화하는 진실과 언제나 시대착오적인 개념

53) 폴 벤느, 이상길 외 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, pp. 212-213.
54) *Ibid.*, p. 226.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 들 사이의 전쟁터를 보아야 한다. 개념과 범주는 끊임없이 개량되어야 한다. 그것들은 미리 정해진 어떤 형식도 가지지 않으면서, 각 문명 속의 그들 대상의 현실에 맞추어 빚어져야 한다.[55]

위의 글에서 벤느가 제시한 '모든 개념과 범주의 완전한 역사화'라는 것은 아마도 모든 역사가들의 이상일 것이다. 그는 모든 개념과 범주가 변이하고 있음을 인식하며 엄밀한 역사 서술에서 그와 같은 변이가 반영되어야 한다고 보았다. 하지만 어떻게 모든 개념과 범주를 역사화하는 것이 가능할 것인가? 개념의 변이는 사건들의 발생과 동일한 속도로 변화하지 않고, 제각각 상이한 방향과 리듬으로 전개된다. 따라서 역사가가 자신이 서술하는 시대에 적확한 개념과 범주를 적용시키는 것은 불가능에 가깝다. 하지만 그렇다고 해서 역사 서술에서 정확성을 포기할 수는 없기 때문에 벤느는 중립적인 입장에 선다.

> 모든 역사책은 영원 불변론의 무의식적 편견들에 의존하는 시대착오적 잔여물들을 역사화된 개념들에 뒤섞고 있다. 크로체(Benedetto Croce, 1866~1952)는 이러한 혼합과 불순성의 독특한 인상을 훌륭하게 표현한 바 있다. 그에 따르면 대개 역사책은 끝까지 사유되지도 단호하게 견지되지도 않는 개념들과 진실한 서사의 기묘한 혼합물이라는 것이다. 즉 시대착오적인 개념과 관례적인 범주들이 진정한 역사적 빛깔에 더해진다는 것이다. 반면 개념과 범주가 해석해야 할 사실들에 적절히 부합하기에 이른다면, 이런 순수성은 역사를 예술작품으로 만든다.[56]

벤느가 크로체의 견해를 통해 말하고 있듯이 역사는 비균질적인 혼합물로 구성된다. 그 혼합물 안에는 올바른 개념들과 부정확한 개념들이 공존하며, 동시적인 개념과 비동시대적인 개념도 포함된다. 그와 같은 환경 속에서 벤느는 과거와 현재의 상호작용을 인정한다. 시대착오는 역사 연구를 저해하는 요소이지만 동시에 역사를 완성해준다는 것이다. 벤느의 '아나크로니즘' 개념은 역사적 편견과 필연성 사이에 위치한다.

---

55) 폴 벤느, 이상길 외 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, pp. 230-231.
56) *Ibid.*, p. 231.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그렇다면 벤느의 '아나크로니즘' 개념 이해는 그의 방법론에 어떤 방식으로 구현되고 있을까? 방법론과 관련하여 벤느는 자신의 역사 연구방법의 모범을 블로크의 저술에서 찾는다. 그 역시 블로크의 '비교방법론'에 따라 '비교사(histoire comparée)'를 주장한다. 다음의 대목에서 벤느가 중요시한 비교사의 특징을 살펴보자.

> '비교사'라는 표현은 두세 가지의 논리적 절차를 나타낸다. 그 절차는 자료의 공백을 보충하기 위해 유비에 의존하기, 다양한 국가나 시기로부터 빌려온 사실들을 발견적인 목적으로 대비시키기, 시간과 공간의 단일성을 고려하지 않고 역사를 가로질러 한 가지 사건 유형이나 역사 범주를 연구하기 등이다. 나중에 소급추정(rédiction)이라는 이름을 붙일 테지만, 역사가는 먼저 한 사건의 의미나 원인들을 설명하기 위해 유비에 기댄다. 이는 문제가 되는 사건이 다른 시간·다른 장소에 다시 나타나서, 관계되는 자료를 통해 그 원인을 이해할 수 있을 경우에 사용된다. [...] 비교사의 두 번째 절차인 발견술적 대비(rapprochement heuristique)는 생각이 편협하지 않고 '자기가 연구하는 시대'에만 갇혀있지 않으며 '상상할 줄 아는' 역사가라면 누구나 하는 일이다.[57]

이 인용문에서 우리는 벤느의 비교사라는 방법 안에 블로크가 남긴 흔적을 발견할 수 있다. 앞서 아날 학파의 아나크로니즘을 서술하며 언급한 것과 같이 블로크는 현재와 과거 시대를 비교하면서 그 차이를 발견하고, 그 차이들에 기반하여 역사 연구를 수행했다. 벤느가 사용한 비교사의 방법 역시 '시간과 공간의 단일성'을 뛰어넘어 상이한 시대의 역사적 사실과 사건들을 대비시키는 방식이다. 또한 벤느가 '발견술적 대비'라고 표현한 방법 또한 자신이 연구하는 시대에서 잠시 벗어나 다른 시대와 다른 맥락으로 이행하는 방식을 뜻한다. 벤느가 모범으로 삼은 블로크의 방법에서와 같이, 역사가의 주관성과 현재성은 역사 연구의 핵심 요소이다.

1983년 출간된 『그리스인들은 신화를 믿었는가? 구성적 상상력에 대한 논고』에서 벤느는 역사 서술의 진실성 문제를 다룬다. 이 저술은 '진실'한 것으로 간주하면서 객관적이고 합리적인 잣대로 판단하는 근대 역사학의 관념들을 우회적으로

57) 폴 벤느, 이상길 외 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004, pp. 207-208.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

비판한다. 이 책의 핵심 개념인 '구성적 상상력(imagination constituante)'은 문헌 비판과 사료의 진실성을 추구하는 기존의 역사학에 대립하여, 허구에 근거한 역사학을 주장하는 벤느의 사상을 드러내준다. 여기서 '상상력'은 진실의 복수성[58]과 역사적 사건의 다면성[59]에 대한 벤느의 견해를 대변해 주는 용어이다. 벤느는 역사에서 '절대적 객관성'만을 강조하지 말고 "상이한 요인들이 우발적으로 끊임없이 재분배되는 과정에 주목"[60]하자고 설득한다. 역사가의 창조적인 상상력[61]은 역사적 사건의 진실성에 대한 문제를 제기하도록 이끌어주기 때문이다. 벤느에 따르면, 근대적 역사학을 쇄신하기 위해서 '진실 프로그램'을 폐기하고, 새로운 프로그램을 구성해야 한다.[62] 벤느가 요청하는 '상상력'이 무엇인지 살펴보자.

> 상상력에는 두 형태가 있다. 하나는 프로그램들을 결정하는 반면, 다른 하나는 이들을 시행하는 역할을 한다. 후자는 잘 알려진 심리적 능력으로 내(內)역사적(intrahistorique)이다. 전자는 구성적 상상력으로 개개인 안에 주재하는 창의적 재능과는 다르다. 그것은 일종의 객관적 정신이며, 개인들은 사회적으로 그것에 길들여진다. 그것은 각 어항의 상상적 벽들, 임의적인 벽들을 구성한다. 여러 세기에 걸쳐 수많은 다른 벽들이 세워졌고 또 세워질 것이므로 이 상상력은 초역사적인 것이 아니라, 그보다는 간(間)역사적(interhistorique)이다.[63]

이 대목은 벤느가 설명하는 '구성적 상상력'의 일면을 보여준다. 그는 먼저 이 개념이 심리학적인 어휘에서 온 것이 아님을 강조한다. 벤느는 개인이 세계를 이

58) 폴 벤느, 『그리스인들은 신화를 믿었는가?』, 이학사, 2002, p. 36.
59) *Ibid.*, p. 60.
60) *Ibid.*, p. 61.
61) *Ibid.*, p. 62.
62) "진실 프로그램들은 암묵적 상태로 남아 있다. 그들은 대개 그 존재도 모르는 상태에서 그것을 실행하며 자신이 옹호하는 것을 진실이라 부른다. 진실 개념은 타인에 대한 고려가 대두할 때 등장한다. 그것은 첫 번째 등장인물이 아니다. 그것은 내밀한 균열 상태를 나타낸다. 왜 진실이 그토록 진실이 아닐 수 있는가? 진실은 힘의 의지에서 우리를 떼어 놓는 집단적 자기만족의 막이다. 오직 역사적 반성을 통해서만 진실 프로그램들을 규명할 수 있고 그것들의 변형을 보여줄 수 있다. 그러나 이 반성력은 일관된 빛이 아니며, 인류의 도정에 획기적인 한 단계를 긋는 것도 아니다. 역사의 도정을 구불구불하고 그 돌아가는 지점들이 지평선에 걸린 진실의 인도를 받는 것도 아니며, [...] 그것은 우연에 따라 구불구불 돌아가는 여로일 뿐이다." *Ibid.*, p. 194.
63) *Ibid.*, p. 167.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

해하는 척도나 틀을 '어항'의 '벽'으로 표현한다. 그는 개인의 사고와 행위가 그 벽을 뛰어넘을 수 없다고 본다. 각 시대마다 그 시대에 적합한 어항의 벽이 존재하지만, 그 시대의 인간 존재는 그것을 인식조차 하지 못한다. 하지만 벤느에게 그 '벽'은 고정불변한 것이기보다는 임의적이고 유연한 것이다. 이 벽은 관점의 변화를 통해 경계를 다시 설정할 수 있다. "진실은 진실이 변한다는 것이다"[64]라는 니체의 명문을 인용하면서, 벤느는 담론과 실천의 역사에 대한 반성적 사고는 "지식의 자만심을 꺾는 비판적 역할을 수행할 것"[65]이라고 강조한다.

이제까지 설명한 '구성적 상상력'은 간접적으로 아나크로니즘과 연결되는 지점이 있다. 둘 사이의 연결점은 실증주의적 역사 서술에 반대되는 지점에서 진실과 허구의 불분명한 특징을 수용하려는 개방적인 태도에서 드러난다. 더욱이 '아나크로니즘' 개념과 '구성적 상상력' 개념은 진실과 허구 사이의 경계를 건너뛰면서 역사가의 자유로운 사유를 촉발시킬 수 있다. 더 나아가 벤느는 '구성적 상상력'에 의한 역사가의 작업을 신적인 창조력과 유사하다고 본다. "우리는 이 구성하는 신적인 능력을, 이전에 제시된 모델 없이 창조하는 능력을 인간의 구성적 상상력에 부여하면 된다."[66] 비균질적인 혼합물, 즉 개념들의 변전을 인정했던 혁신의 문턱에서, 벤느는 '아나크로니즘' 개념이 용인될 수 있는 발판을 닦아 놓았다고 말할 수 있을 것이다. '아나크로니즘' 개념은 역사가에게 '진실'을 요구하는 전통적인 역사 연구와 대립되는 지점에 있다. 더 나아가 이 개념은 통상적인 '역사' 개념에 반론을 제기하는 계기를 마련한다.

64) 폴 벤느, 『그리스인들은 신화를 믿었는가?』, 이학사, 2002, p. 181.
65) *Ibid.*, p. 193.
66) *Ibid.*, p. 194.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2) 자끄 랑시에르의 역사적 진실성

랑시에르는 '역사'와 '아나크로니즘' 개념을 적극적으로 사유한다. 랑시에르의 『역사의 이름들』이 시작하는 첫 문장이 의미심장하다. "한 세기 이상 역사에 관심을 가진 이들이 역사라는 말과 씨름해왔다."[67] 이 문장은 역사가들이 '역사'의 두 가지 의미 사이에서 고심한 흔적을 보여준다. 역사는 "고유한 이름들로 지칭되는 주체들에게 일어나는 일련의 사건"이라는 의미와 함께 "일련의 사건들을 고유한 이름들에 귀속시키는 이야기"[68]를 뜻한다. 역사 과학이 강조한 '사건'과 문학적 역사학이 강조한 '이야기(récit)'라는 '역사' 개념은 각각 '진실'과 '허구'에 상응한다. 이 두 의미 사이에서 역사가들은 역사 서술 방법을 선택해왔다. 그런 배경 아래에서 랑시에르는 '역사' 개념과 '아나크로니즘' 개념의 연관성을 면밀히 검토한다.

랑시에르는 1996년에 제출한 「아나크로니즘 개념과 역사가의 진실성」이라는 글에서 이 개념을 상세하게 다룬다. 그는 먼저 아나크로니즘의 사전적 정의를 검토한다. 로베르 사전에 의하면, 아나크로니즘은 "사건, 관습, 인물 등을 그것이 실질적으로 속하기에 적절하지 않은 다른 시대에 위치시키는 행위"[69]를 뜻한다. 이 정의는 역사적 진실에 위배되는 서술을 문제 삼는 '시대착오'라는 의미를 담고 있다. 역사의 시간성을 과거에서 현재로 일직선에 위치된 연속성으로 파악하다보면 이와 같은 역사 서술의 한계를 지적하는 말들이 생기게 된다. 하지만 아나크로니즘 개념의 접두사인 'ana'의 의미를 고려해 볼 때 이 정의는 '뒤에서 앞으로', '한 시기에서 이전의 시기로 이동'하는 의미를 잘 드러내지 못한다. 따라서 'ana'라는 접두사가 갖는 의미를 적용시켜 보면, 아나크로니즘은 "사건, 인물, 관습 등을 너무 빠른 시기에 위치시키는 잘못"[70]을 뜻한다.

---

67) 자끄 랑시에르, 안준범 역, 『역사의 이름들』, 도서출판 울력, 2011, p. 9. (Jacques Rancière, *Les Noms de l'Histoire : Essai de poétique du savoir*, Editions du Seuil, 1992)
68) Jacques Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, n.6, 1996, p. 9.
69) *Ibid.*, p. 54.
70) *Ibid.*, p. 54.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그렇다면 논리적으로 역사학은 무언가를 “너무 늦은 시기에 위치시키는 잘못”[71]을 뜻하는 개념도 제시해야 한다. 랑시에르에 따르면, 실제로 19세기에 편찬된 사전들에는 아나크로니즘의 맞은편에 ‘파라-크로니즘(para-chronisme)’이란 용어가 존재했다. 심지어 역사 사전 편찬자들은 유사한 오류들을 포괄하는 ‘메타-크로니즘(meta-chronisme)’이라는 개념을 만들어 내기도 했다. 그런데 이렇게 다양한 개념들 속에서 아나크로니즘 개념만이 유일하게 살아남았다. 랑시에르는 아나크로니즘 개념이 지속적으로 사용되어 온 이유를 이렇게 설명한다.

> [...] 이는 접두사 아나(ana)가 갖는 이중 의미에서 찾을 수 있다. 이 접두사는 위로 움직이는 동작을 지칭하기도 한다. 이로부터 ‘아나크로니즘은 단순히 연속의 문제에 국한된 작용이 아니기 때문에 아나크로니즘이라는 이름을 얻게 되었다.’라는 가설이 도출된다. 실제 존재했던 것들의 순서에 관해서 생각해보자. 존재들은 수평적 연속성에 의해서가 아니라, 다층적으로 분할된 수직적 관계 안에 배치된다. 따라서 아나크로니즘은 ‘우리가 분할적으로 받아들이는 것’(ce que l′on reçoit en partage)이라는 의미에서 시기의 분할에 관한 문제이다. 아나크로니즘에 관한 질문은 분할 속에서 시기가 결정적으로 지니는 것에 해당된다. 어떠한 시기를 그 시기의 위쪽에 위치한 시기, 흔히 우리가 영원이라 일컫는 시기로 수직적 순서에 따라 연결 짓는 과정 속에서 말이다. [...] 아나크로니즘은 단순히 한 날짜에서 다른 날짜로 넘어가는 것이 아니라고 말할 수 있다. 아나크로니즘은 해당 날짜들이 속한 시기에서 ‘그 날짜들이 속하지 않는 시기’(ce qui n′est pas le temps des dates)로 넘어가는 것이다.[72]

위의 인용문에서 주목할 대목은 아나크로니즘이 단순히 ‘연속의 문제에 국한된 작용’이 아니라 ‘해당 날짜들이 속한 시기에서 그 날짜들이 속하지 않는 시기로 넘어가는 것’이라는 부분이다. 이 문장들은 역사 서술에서 ‘아나크로니즘’ 개념을 어떻게 이해해야 하는지를 보여준다. 랑시에르에 따르면, ‘아나크로니즘’은 연속된 ‘날짜’들의 뒤얽힘을 문제 삼는 개념이 아니다. 그렇기에 단순히 섞여 있는 날짜들

71) Jacques Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, n.6, 1996, p. 54.
72) *Ibid.*, p. 54.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

을 과거에서 현재에 이르는 연속된 순서대로 재배열하는 방식으로는 아나크로니즘을 해결할 수 없다. 이는 역사가 다른 층위와 다른 계열(들)로 이루어졌기 때문이다. 아나크로니즘이 해당 날짜들이 '속한 시기'에서 그 날짜들이 '속하지 않는 시기'로 넘어간다는 문장은 이 개념을 시기 구분에 한정할 수 없다는 뜻으로 이해해야 한다.

랑시에르의 관점에서 '아나크로니즘'은 단일하고 연속된 시간 또는 날짜들의 연속인 '수평적' 개념이라기보다 또 다른 시기의 분할을 함의하는 '수직적' 개념이다. 이 개념은 하나의 시간적 연속성이 아닌 다중의 시간성과 복수의 시기/시대들을 상정한다.[73] 랑시에르는 신화시대와 실제로 증명된 특정한 시대 간의 '중첩'이 가능하다고 본다. 연대를 추정하기 어려운 신화시대의 이야기와 기독교 연대기가 시작된 이후의 역사적 중첩에 대한 문제는 '아나크로니즘' 개념으로 정당화할 수 있다. 이는 역사학에서 '아나크로니즘'이 역사가의 진실성이라는 의무를 규정하기에 앞서 오랫동안 시나 소설의 창작 권리를 먼저 규정해왔기 때문이다.

오랫동안 역사적 이야기를 구성할 때 이루어진 시적 방식은 '아나크로니즘' 개념이 지금껏 살아남을 수 있었던 조건을 설명해준다. 여기서 '시적'(poétique)이라는 말은 고전 수사학에서 따온 것이다. 이는 플롯의 구성과 배치를 '인벤티오(inventio)', '디스포시티오(dispositio)', '엘로쿠티오(elocutio)'라는 세 가지 주요한 수사학적 기술[74]을 활용하여 글을 쓰는 방법을 말한다.

---

73) 랑시에르는 서구의 역사가 적어도 세 가지의 연대기를 사용했다는 점에 주목한다. 예수 그리스도의 탄생으로 정의된 기독교 연대기, 로마 건국 이래 사용된 로마 연대기, 올림피아드를 중심으로 하는 그리스 연대기라는 주요 연대기 사이에서 아나크로니즘 개념은 이 시기들 간의 전환과 이동에 관련된다. 아나크로니즘이 나타나는 대표적인 예시는 고전시대 베르길리우스가 쓴 디도와 아에네이스의 사랑 이야기다. 역사에 반하는 잘못의 전형인 아나크로니즘이 실제 역사에서 찾아볼 수 없는, 전적으로 가공의 인물인 두 인물에서 나타난다. 이렇듯 다른 시대의 인물이 만나는 것은 아나크로니즘이 역사가의 의무를 규정하기도 하지만 그보다 먼저 문학의 창작자의 권리를 규정하기 때문이다. 베르길리우스의 과오는 이후 시대(카르타고)를 이전의 시대(트로이 전쟁) 앞에 놓은 것이 아니라, 별개인 두 개의 다른 체제와 권리에 속한 두 시대를 이야기를 위해 함께 중첩시킨 것이다. Jacques Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, n.6, 1996, p. 54 참조.

74) 일반적으로 고대 수사학은 수사적 연설의 생산 단계 또는 방법을 다섯 가지로 한정한다. 나머지 기억술과 발표를 제외한 기술 가운데, 첫째는 '논거 착상술(인벤티오, inventio)'이다. 논거 착상술에서 연설가는 주제를 파악한다. 그는 수많은 사건과 상황들(자료들) 가운데 윤곽을 그려 줄 가설을 세우고, 논쟁 상황을 조사하고, 그에 대한 다양한 논거와 자료를 정리한다. 두 번째 단계는 '논거 배열술(디스포지티오, dispositio)'를 말한다. 이 단계는 특정한 패턴에 따라 재료와 논거들은 배열하는 것이다. 연설의 효과를 극대화하기 위해 자신의 목적에 맞는 논거 배열은 매우 중요하고 그에 대한 세부

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그런데 랑시에르는 수사학적 방법들로 역사를 재배치하는 시적 방식을 소개하면서, 동시에 전통적인 역사학이 규정한 '아나크로니즘' 개념을 폐기하자고 주장하게 된다. 그는 '아나크로니즘' 개념이 전통적인 역사학이 정초한 연속성을 강화할 수 있는 역효과를 낳을 수 있다고 생각했기에 '아나크로니즘' 대신에 '아나크로니'라는 개념을 사용할 것을 제안한다. 다음의 대목에서 랑시에르의 의도를 파악해보자.

> 아나크로니즘은 없다. 하지만 긍정적인 의미로 시간교란, 즉 아나크로니(anachronie)라고 부를 수 있는 연결방법들은 존재한다. 이 연결방법은 시대를 거슬러 올라가게 하면서, 통일된 동시대성에서 벗어나고, 그 시대 '그 자체'가 갖는 동일한 정체성으로부터 벗어나는 방법으로 의미를 순환하게 하는 사건들, 관념들, 의미들을 뜻한다. 아나크로니는 '자신들의(leur)' 시대로부터 벗어난 단어, 사건, 의미를 나타내는 개념이다. 그리고 이것들은 발견되지 않은 시간적 방향 전환을 결정지을 능력과 비약을 가능하게 하는 능력, 한 시간성의 행렬을 다른 행렬과 연결 지을 수 있는 능력을 갖는다. 그리고 이러한 방향 전환, 비약, 연결을 통해 역사를 '만드는(faire)' 힘이 존재하는 것이다. 시간적 행렬의 다양성, 그리고 '동일한' 시대 안에 포함된 시대가 갖는 의미의 다양성은 역사적 행동을 위한 조건이다. 이러한 다양성을 효과적으로 이해하는 일이 역사학의 출발점일 것이다.[75]

이 대목에서 랑시에르는 '시대착오'라는 '아나크로니즘' 개념을 '아나크로니'라는 단어로 대체하려 한다. '아나크로니'라는 단어를 통해 랑시에르는 역사가의 직능을 다시금 고찰하도록 이끈다. 이 개념은 본래의 시대로부터 벗어난 단어, 사건, 의미를 나타내면서 '방향 전환', '비약', '연결'을 통해 이전의 역사와 다른 역사를 만들게 하는 '힘'을 갖는다. 그런 점에서 역사가는 과거와 현재를 왕복하면서 시간과 시대의 관계를 적극적으로 탐색할 수 있게 된다. 랑시에르는 '아나크로니' 개념을

적 방법들도 개발되었다. 세 번째로, '문체론'과 '문채론'이 있다. 이 분야는 다양한 수사학적 기법들(은유법, 환유법, 생략법, 반복법, 대구법, 교차 배열법 등)을 사용해 자신의 글을 정확하고 명료하게 서술하는 데 목적이 있다. 게르트 위딩, 박성철 역, 『고전수사학』, 동문선, 2003. pp. 71-90 참조.

75) 랑시에르의 아나크로니는 '시간교란'으로 번역하였다. 문학적인 용어인 시간교란은 신화나 종교에서 연대기를 뒤섞거나 연대기에 위배되는 서사를 제시할 때 사용되는 용어이다. Jacques Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, n.6, 1996, pp. 67-68.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

적극적으로 사유함으로써 역사가를 예술가의 반열에 올려놓는다. 역사가는 '창작자의 수사학적 특권'을 활용하며 역사적 시간을 재구성하는 능동적인 역할을 맡는다.

지금까지 살펴보았듯이 '아나크로니즘' 개념은 다양한 방식으로 다듬어지고 있다. 페브르의 '시대착오', 블로크의 '역진적 방법'과 같은 시간의 방향 전환, 브로델이 제시한 시간 구조와 장기지속은 아나크로니즘 개념에 대한 초기 관념을 보여주었다. 아나크로니즘 개념의 부분적 수용은 벤느를 통해 드러났다. 벤느의 '구성적 상상력' 개념은 허구적이고 다면적인 역사 서술로의 방향 전환이 가능하다는 점을 시사했다. 20세기 말에 제출된 랑시에르의 연구는 '역사' 개념에 대한 인식이 변해감에 따라 '아나크로니즘' 개념이 폐기되어야 할 필요성을 주장하였다. 그들이 보여준 연구는 후대의 역사가들에게 아나크로니즘을 '예찬'[76]할 수 있는 이론적 환경을 조성해 주었다. 그들은 '아나크로니즘' 개념의 효용성을 인정하면서 이를 역사 연구 방법의 측면에서 고찰하고 있다.[77]

20세기 이후의 역사가들은 제각기 다양한 방식으로 '아나크로니즘'을 규정했다. 그리고 그들의 논지는 아나크로니즘과 역사 서술의 긴밀한 연관성을 드러내 주었다. 이들은 전통적인 연대기, 진리, 진보의 관념들을 떨쳐버리기 위해 허구적 시간, 역사의 다양한 시간성, 시간의 착종과 시간의 불연속성에 대한 논의를 꾸준히 전개시켰다. 그와 같은 아나크로니즘 개념에 대한 역사가들의 검토는 일반 역사 영역에서 뿐만 아니라 미술사에도 유효하게 적용된다. III 장에서 제시될 미술사가들은 당대의 역사학과 사상적으로 공유되어 있었으며, 그들 스스로 '역사' 개념에 대한 비판적인 논지를 전개했기 때문이다. 다음 장에서는 20세기 프랑스 미술사가들이 고찰한 미술사의 시간성과 '아나크로니즘' 개념을 확인해 보도록 하자.

---

76) Nicole Loraux, Éloge de l'anachronisme en histoire, *Le Genre Humain*, Seuil, juin 1993, pp. 23-39.

77) François Dosse, De l'usage raisonné de l'anachronisme, *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés & Espaces Temps* 87-88/2004, pp. 156-171 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅲ. 20세기 프랑스 미술사학과 다니엘 아라스의 아나크로니즘 개념

아날학파와 그 이후의 역사가들이 보여준 역사적 시간성과 '아나크로니즘' 개념에 대한 이해는 당대의 미술사가들에게서도 유사하게 드러났다. 일례로, 지그프리드 크라카우어(Siegfried Kracauer)는 자신의 저서인 『역사』에서, 미술사가 앙리 포시용(Henri Focillon)과 그의 제자인 조르주 쿠블러(George Kubler)를 소개한다. 크라카우어는 그들이 비균질적이며 공시적인 역사를 파악하고 있었다는 점을 높이 평가한다. 쿠블러는 『시간의 모양들-사물의 역사에 대하여(The Shapes of Time : Remarks on the History of Things)』에서 시대와 양식에 집착하는 태도를 버려야 한다고 주장한다. 그는 역사가들이 연대를 따지기보다는 "다양한 시간의 덩어리"[78]를 발견해야 한다고 권고한다. 역사가들과 역사철학자들이 과학적 역사를 강조하며 '아나크로니즘'을 부정하는 동안, 미술사가들은 작품과 관람자의 관계가 갖는 시간적 모순을 해결하기 위해서 이 개념의 가능성에 주목했던 것이다.

그런 점에서 본 장에서 소개될 미술사가들은 미술사의 '시간성'을 사유했다. 초기 아날학파와 학문적으로 결연을 맺고 있었던 미술사가들은 미술사에 시간성을 다원화했다.[79] 또한 20세기 후반에 활동했던 미술사가들은 미술작품에 대한 자신

78) 쿠블러가 말하는 '덩어리진 시간들(shaped times)'은 예술작품을 구성하고 있는 요소들의 배열체이다. 각각의 배열체는 그 고유한 모양을 갖고 있으며, 배열체의 모양에 따라 그 배열체가 그리는 시간의 곡선도 달라진다. 따라서 시간순으로는 동시적인 예술작품들이라고 해도 모두 저마다의 시간 곡선에서 서로 다른 위치를 점유하고 있다고 봐야 한다. 동시대에 속하지만 연령(age)은 전혀 다를 수 있다. 지그프리드 크라카우어, 김정아 역, 『역사』, 2012, pp. 155-180 참조.

79) 가장 대표적인 예로, 아날 학파와 피에르 프랑카스텔의 학술적 친밀성을 상기시켜볼 필요가 있다. 페브르와 브로델이 회장과 학장으로 활동했던 고등학술연구원 제 6부(École Pratique des Hautes Études VIe Section)에서 프랑카스텔은 미술사가로 연구와 강의를 수행했다. 그는 페브르와 브로델이 출간하는 잡지에 다수 기고했으며, 브로델은 그의 연구를 높이 샀다. 본 연구에서도 언급된 브로델의 「역사학과 사회과학들 : 장기지속」에서 그의 장기 지속 개념을 예시하는 대표 연구서로 페브르의 『라블레와 16세기 무신앙 문제』와 프랑카스텔의 『미술과 사회』를 꼽는다. 이처럼 20세기 중반의 역사학과 미술사학을 자의적으로 분리해서 생각하기란 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 학자 개인의 성향에 따라, 역사학과, 철학, 심리학, 문학이론에 영향을 받은 정도가 모두 다를 것이다. 프랑카스텔에 대한 브로델의 언급은 Fernand Braudel, "Histoire et sciences sociales : la Longue duré"e, *Annales*

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의 역사적 관점을 세심하게 정돈했으며, '아나크로니즘' 개념을 미술사 방법론에 도입했다. 특히 아라스는 미술사의 시간성을 미술작품, 예술가, 관람자의 관점에서 조명했다. 그런 점에서 이 장은 '아나크로니즘' 개념을 수용한 선구적 미술사가들을 소개하고 그들의 사유가 아라스에게 어떤 영향을 주었는지 살펴볼 것이다.

1. 20세기 프랑스 미술사학

20세기 초에 활동했던 포시용과 그 이후의 주요한 연구를 제출했던 피에르 프랑카스텔(Pierre Francastel)은 미술사의 시간성을 인식하는 틀을 변화시켰다.[80] 이들은 중세 미술과 르네상스 미술 연구를 통해 미술과 사회의 관련성, 형태 또는 형상 개념, 원근법의 이해에 대한 새로운 관점을 제시했다. 이 두 인물은 공통적으로 파노프스키의 도상해석학을 비판하면서 내용에 대한 형태 또는 형식의 우위를 주장한다. 또한 그들은 문헌이 아닌 미술 작품의 형태를 중점적으로 분석한다. 그들의 연구는 아라스에게 있어서 미술사의 시간성, 아나크로니즘 개념, 그리고 미술사 방법론을 세공하는 결정적인 지침이 되었다.

루이 마랭(Louis Marin)은 아나크로니즘 개념을 비평 이론에 도입했다. 그의 연구 분야는 언어학, 기호학, 방법론, 철학, 인류학, 수사학, 미술 비평과 미술사 등과 같이 포괄적이었다. 그는 르네상스 미술, 근대 미술 이외에도 다양한 예술가들의 작품에 대한 기호학적이고 정신분석학적 연구를 소개한다. 마랭은 아라스가 기호학과 수사학적 개념들을 미술사에 접목시키는 데 도움을 주었다. 마랭과 다미쉬 등의 미술사학자들과 교류를 통해 아라스는 기억, 역사, 재현, 형상성 등의 개념들을 연구하게 되었다. 본 절에서 마랭의 비평이론은 아라스에게 역사와 비평의 상호관련성에 주목하게 하고, 작품 분석에서 이 개념을 활용하는 기반이 된다.

E. S. C., n°, Octobre-Décembre 1958, débats et Combats, p. 732, 고등학술연구원에 관한 내용은 피에르 프랑카스텔, 안-바로 옥성 역, 『미술과 사회』, 민음사, 1998, p. 8 참조.

80) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 38.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1) 앙리 포시용과 피에르 프랑카스텔의 미술사적 시간성

하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin)의 형식주의를 계승했다고 알려진 포시용의 연구는 20세기 초 프랑스와 미국의 미술사가들에게 영향을 주었다. 쿠블러는 포시용의 형태 개념과 미술사적 시간성을 계승하고 발전시킨다. 그는 포시용 연구의 핵심인 '형태' 개념을 당대의 미술사 맥락과 연관 지어 이렇게 서술한다.

> 포시용이 언제나 형태 연구를 도상학보다 우위에 둔 이유는 모든 미술 작품이 장소와 순간의 일부분이기 때문일 것이다. 미술 작품의 복잡다단한 진화과정은 다양한 층위, 변이, 비대칭적인 방식으로 이뤄진다. 특히 미술작품의 진화는 역사적 전환이 시작되는 지점과 종결점에서 두드러진다. 형태를 연구함에 있어서의 포시용의 방법은 지각과 구조를 연관시키기 위해 예술작품의 가시적인 구조나 배치를 분석하는 것이다. 예일대에서 교편을 잡은 10년 동안, 그의 사고의 지배적인 흐름이었던 형식주의(formalisme)는 로저 프라이(Roger Fry)의 형식주의(formalisme d'appréciation)와는 달랐고, 대신에 1945년 이후에도 예언자들을 찾고 있던 구조주의와 기호학에 가까웠다. 포시용의 형식주의 또는 형태 연구는 이후에 일어날 구조주의와 기호학적 연구들을 예견하고 있었던 것이다.[81]

여기서 쿠블러는 포시용의 연구를 당대의 미국 미술사학과 관련지어 설명한다. 칸트 미학을 계승한 프라이의 형식 개념과 달리, 포시용은 감상자의 '지각'과 '형태'를 연결한다. 거기에 쿠블러는 포시용의 형태 연구를 '구조'와 연결시키면서 이를 높이 평가하고 있다. 그러나 포시용의 초기 저술과 강의를 지켜보았던 아라스는 그를 비판적으로 평가한다. 아라스가 보기에, 포시용의 초기 저술과 사유는 참신하지 못했다. 「형태들의 삶 읽기」에서 아라스는 1920년대에 이뤄진 포시용의 초기 저술과 강의를 비판적인 어조로 소개한다.[82] 초기 연구에서 포시용의 문체는

81) George Kubler, L'enseignement d'Henri Focillon, *Relier Focillon*, Musée du Louvre et École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 17.
82) Daniel Arasse, Lire "Vie des Formes", *Henri Focillon*. Cahires Pour une Temps, Centre

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대단히 문학적이었던 반면, 그 내용은 매우 진부했으며 시대의 조류를 수용하지 못하고 있었다. 하지만 1934년 출간된『형태들의 삶』을 소개할 때 아라스의 평가는 완전히 달라진다. 아라스는「시간 속의 형태」라는 장에 주목한다. 이 장에서 포시용은 전통을 중시하는 태도와 진부한 미학적 개념을 버리게 된다. 아라스의 글을 통해 포시용의 변화된 점을 살펴보자.

> 『형태들의 삶』의 마지막 장은「시간 속의 형태」라는 제목이 붙여졌다. 이 장은 주제적인 측면에서 미술작품의 영속성(permanences)에 대한 관심과 조형적인 보편 개념(universaux plastiques)에 대한 관심에서 멀어져 있다. 그런 의미에서「시간 속의 형태」는 현 시점에서 새롭게 주목할 가치가 있다. 포시용은 마침내 미학을 포기하여 단순한 이론이 아닌 실천적인 이론을 만든다. 그가 제안한 미술사 이론은 매우 정교하다. 먼저 그는 형태의 진화에 대한 기계론적 관념을 거부한다. 포시용은 움직임(생성)의 차별화된 리듬에 대해 민감하게 주의를 기울인다는 차원에서, 당대의 사람들이 조직했던 극단적인 복잡성을 버린다. 미학적 관점과는 달리, 그의 생각은 예술 현상에 대한 기계론적 이해에 지배적인 영향을 미치는 개념에 대한 바람직한 문제제기로 이어진다. 기존의 관점들, 즉 '내재적 논리', 양식의 역사를 지배하는 구체적인 '변증법'은 확실히 그의 연구에 기여하고 있기는 하지만 필요에 따라서만 사용된다. [...] 그에게 영향을 준 기존의 이론이 상당 부분 축소되었다고 말할 수 있다.[83]

『형태들의 삶』에서 포시용은 새로운 시도를 감행한다. 그는 형태의 다층적 변화와 시간성에 주목하면서 기존의 틀에서 벗어난다. 아라스가 주목했듯이, 포시용은 형태들이 진화하는 양상에 대한 기계론적 서술을 거부하고 형태들의 상이한 리듬에 주의를 기울인다. 그는 전통적인 역사 철학에 대한 문제를 제기하며, 형태들의 변화는 시간 개념과 역사관을 드러낸다. 그런 점에서 위의 글은 아라스의 미술사적 시간성과 '아나크로니즘' 개념과 관련된 핵심적인 대목이다.『형태들의 삶』[84]은 미술작품의 형태가 공간·물질·정신·시간과 어떠한 관계를 맺고 있는가를 연구한

Georges Pompidou, 1986, pp. 161-162.

83) *Ibid.*, pp. 161-162.

84) 앙리 포시용, 강영주 역,『형태들의 삶』, 2001, 학고재. (Henry Focillon, Les formes dans le temps, *Vie des formes*, Presses Universites de France. 2017(1934))

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

저술이기 때문이다. 아라스가 소개한 것처럼 「시간 속의 형태」는 미술사의 '시간' 개념, 연대기의 문제, 미술작품과 '시대' 개념, 미술의 역사에서 내적 발전과 외부의 관련성 등의 내용을 담고 있다. 이 장에서 포시용은 미술작품 속 '형태'가 미술사의 양식 발전 문제와 그것을 포괄하는 '시대'라는 추상적인 관념 속에서 복잡하게 얽혀 있다고 본다. 따라서 미술사가는 작품의 연대기에 집착하기 보다는 시간의 유동적인 성격을 인식할 필요가 있다. 포시용은 이렇게 말한다.

> 사건을 차례대로 읽어가는 역사가는 그 사건들을 폭으로도 읽어내고 동시다발적으로도 읽어낸다. 역사는 단선적이지도 않고, 단순히 연속적인 것도 아니다. 그것은 넓게 펼쳐진 여러 개의 현재가 중첩된 것처럼 보일 수도 있다. 여러 행동양식이 동시대적이라는 사실만으로, 다시 말해 똑같은 순간에 포착되었다는 사실만으로 그것들 모두가 동일한 발전 선상에 있다고 결론내릴 수는 없다. 같은 날짜에 벌어지는 정치적인 일, 경제적인 일, 예술적인 일은 각각의 굴곡 위에서 다른 위치를 차지하며, 그것들을 잠시 이어주는 선도 매우 굴곡져있다. 이론적으로 이런 사실을 시인하는 것은 별로 어렵지 않다. 그런데 실제로 역사가는 날짜를 하나의 중심점이나 집중점으로 간주하기도 하며, 미리 설정해 놓은 조화에 대한 욕구에 굴복하기도 한다. 그 이유는 날짜가 그렇게 될 수 없어서가 아니라, 원래 그렇지 않기 때문이다. 역사란 앞선 것, 동시대적인 것 그리고 오래된 과거의 것들이 만들어 낸 갈등*이라고 할 수 있다.[85]

이 인용은 두 측면에서 주목할 필요가 있다. 첫 번째로 이 글은 통시적 관점 또는 공시적 관점을 선택하는 문제와 관련된다. 일반적으로 미술사는 통시적인 연속성 속에서 작품의 예술성과 역사성을 인식하기도 하며, 또한 같은 시대에 등장한 미술 작품은 시대정신 또는 동시대성을 공유하고 있다는 전제 아래 연구되기도 한다. 이와 같은 미술사 서술은 당대의 역사 서술 경향을 반영한다. 전통적인 미술사는 통시적 관점을 주로 선택하지만, 구조주의 이후의 미술사는 공시적 관점을 채택하는 경향을 보인다. 때문에 역사가가 어떤 관점을 선택하는가 하는 문제는 결국 그가 파악하는 '역사' 개념을 드러낸다.

---

85) 앙리 포시용, 강영주 역, 『형태의 삶』, 2001, 학고재, p. 117 번역 수정, * Henry Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1981(1943), p. 87.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그리고 포시용이 제기한 두 번째 문제는 '역사' 개념에 관한 것이다. 인용문을 살펴보면, 포시용은 '역사'에 대해 이렇게 쓴다. "역사는 단선적이지도 않지만, 연속적인 것도 아니다. 역사는 넓게 펼쳐진 여러 개의 현재가 중첩된 것처럼 보일 수 있다" 그리고 그는 "역사란 앞선 것, 동시대적인 것 그리고 오래된 과거의 것들이 만들어 낸 갈등이라고 할 수 있다"라고 부연한다. 이 대목은 포시용과 아라스의 영향 관계를 따질 때 특히 중요하게 언급된다. 전통적인 미술사에는 역사를 목적론적이고 단일하며 직선적인 발전으로 파악했다고 한다면, 여기서 포시용은 역사를 '현재들의 중첩'으로 보고 있다. 여기서 현재들이란 우리가 포착할 수 없는 무수한 현재 가운데 연구의 대상이 되는 특정한 시간대를 뜻한다. 이 대목에서 포시용은 역사가가 시간을 적극적으로 재구성해야할 가능성과 당위성을 드러낸다. 포시용은 '역사' 개념에 대한 반성적 사유를 통해 미술사의 시간성을 사유하도록 이끌었다.

이런 점에서 포시용은 미술작품을 접할 때 '형태의 시간성'을 고려해야 한다고 주장한다. 형태는 하나의 사건이며, 시간의 구조를 가지고 있고, 시간을 표현한다. "하나의 형태는 역사적 사건이 되지는 못하더라도 형태적 사건이 될 수 있다. 그리하여 우리는 다양한 움직임에 따라 다양한 관계 질서가 개입하는 일련의 변화무쌍한 시간 구조를 엿보게 된다."[86] 포시용에 따르면 '형태'는 객관적이고 보편적인 차원에서 가치를 갖는 '역사적 사건'은 아닐지라도, 주관적이고 개별적인 차원에서 가치를 드러내는 '형태적 사건'이 될 수 있다. 미술 작품 속에서 형태는 시간 구조를 독특한 방식으로 드러내는데, 포시용은 이를 "미술작품은 세 갈래길, 즉 과거, 현재, 미래로 미끄러져 들어간다"[87]고 표현한다. 형태의 다양성과 교차, 대립, 작용과 반작용을 통해 미술 작품은 그것의 고유한 시간성을 드러낸다.

포시용과 더불어, 프랑카스텔은 아라스의 미술사 연구 방법과 아나크로니즘 개념을 사유하는 데 영향을 주었다. 아라스는 1970년에 세상을 떠난 프랑카스텔의 세미나에 직접 참여하지는 못했다. 하지만 프랑카스텔이 발전시킨 미술의 사회학

86) 앙리 포시용, 강영주 역, 『형태의 삶』, 2001, 학고재, p. 133.
87) *Ibid.*, p. 131.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

은 아라스의 미술사 연구방법을 결정짓는 역할을 했다.[88] 그렇다면 아라스는 프랑카스텔에게 어떤 영향을 받았을까? 첫째, 프랑카스텔의 작업은 다른 어떤 것으로도 환원시킬 수 없는 "비담론적인 언어(langage non discursif)"[89]를 강조했다. 미술작품, 예컨대 회화는 언어를 통해 설명되지만 언어로 치환될 수 없다. 프랑카스텔은 그림이 그 자신의 시각적 언어, 즉 회화적 조형 언어의 특수성을 드러낸다고 주장한다. 그의 주장은 프랑카스텔과 아라스의 두 번째 연결점인 '형상적 네트워크(réseau figuratif)'[90]로 이어진다. 프랑카스텔이 구별하여 사용하는 '형상'이라는 개념은 회화 속 사물이나 인물이 모두 개별적이고 특별한 외양을 갖고 제시되는 것을 말한다. 텍스트나 이야기는 회화로 재현되는 과정에서 원본 없는 형상을 부여받는다. 형상을 만들어내는 작업은 화가들만의 고유한 작업이며, 같은 개념과 사물도 모두 다른 형상으로 제시된다. 아라스는 프랑카스텔의 '형상' 개념을 작품을 분석하는 데 있어서 적극적으로 활용하게 된다.

프랑카스텔은 르네상스 시대의 미술을 연구할 때 그 시대의 상징을 알레고리나 상징체계로 읽어내는데 만족할 수 없었다. 대신 그는 "모든 형상적인 재현 체계는 그것만의 고유한 응축(condensation)을 갖는다"[91]고 주장한다. 아라스는 이를 '형상적 골조' 또는 '형상적 짜임(trame figurative)'이라는 개념으로 변형시킨다. 그는 그림 속 상징을 언어로 치환하지 않고 이미지 고유의 '형상적인 기호(signe figuratif)'로 간주한다. 그런 점에서 아라스는 미술사가가 이미지의 형상적 짜임을 분석하는 형상적인 사고(pensée figurative)를 통해 그 의미를 드러내야 한다고 주장한다.

---

88) 이 부분은 Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. pp. 33-38 을 참조.

89) *Ibid.*, p. 34.

90) 아라스는 프랑카스텔로부터 이어진 형상화에 대한 논리를 이렇게 설명한다. "각각의 그림들은 항상 독특한, 그것의 도상학적 재료의 구현으로부터 그 자체의 의미를 발전시킨다. 위베르 다미쉬와 루이 마랭에 의해서 재작업되기 이전에, 피에르 프랑카스텔로부터 빌려온 '형상적인 사고(pensée figurative)'의 개념에 맞추어, 이와 같은 예술 작품의 해석은 의미를 만들고 전달하기 위한 시각적 구조의 해독(déchiffrement), 즉 의미의 해명(défrichemen)에 바탕을 두고 있다. 1972년에 나는 이것을 '형상적 네트워크(réseau figuratif)'라고 칭한 바 있다. 나는 오늘날 이 작품들이 그들의 의미를 더 잘 표현해주는 '형상적 짜임(골조)(trame figurative)'라고 표현하기를 선호한다. 그것은 이야기의 짜임을 구성하는 것을 뜻한다. 무엇보다도 이 표현은 직조공이 그의 실들을 교차시키면서 표면 아래와 다양한 위계를 관통하는 직물을 짜내는 것을 뜻한다." Daniel Arasse, *Les vision de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 6.

91) *Op. cit.*, p. 36.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

또한 아라스는 프랑카스텔이 제시한 '형상' 개념이 미술작품을 분석하는 데 유용할 뿐만 아니라 작품과 현실의 관계를 이해하는 데 기여한다는 점을 깨닫는다. 그는 프랑카스텔의 미술 사회학에서 형상적인 언어의 고유한 논리가 현실의 '변형'에 의한 것이지, 현실의 '모방'에 의한 것이 아니라고 판단한다.[92] 아라스에게 있어서 미술작품은 실재의 미메시스적 산물이 아니라, '형상적인 실재(réalité figurative)'이며 예술가의 '상상적 활동(l'activité fabulatrice)'[93]의 산물이 된다.

이처럼 프랑카스텔의 이론은 아라스로 하여금 작품의 형상에 근거하여 예술가와 감상자 각각의 시간성을 살펴볼 수 있게 해준다. 특히 1950년에 출간된 『미술과 사회』는 아라스에게 미술사적 시간성과 접근법에 대한 성찰을 제공했다. 당시 미술사 연구는 실제 사회와 고립된 채로 내적 발전과 양식의 변화 양상을 다루었다. 그렇기에 미술작품이 생산된 사회적 맥락은 적절하게 반영되지 못했다. 그와는 달리 프랑카스텔은 사회학, 기호학, 심리학을 원용하면서, 회화가 한 사회 집단의 문화적인 기능을 이해하기 위한 필수적인 요소라고 주장했다. 또한 그는 미술작품의 형상을 분석함으로써 '읽을 수 있다'고 확신했다. 그런 점에서 프랑카스텔은 텍스트와 이미지의 관계를 새로운 문맥, 즉 '형상'이라는 차원에서 연구할 필요성을 제기했던 것이다.

이와 관련하여 롱고는 프랑카스텔의 연구가 아라스에게 '형상적인 언어가 담지한 이중의 시간성'을 인식하도록 했다는 영향 관계를 끌어낸다. 이중의 시간성이란 '시선에 주어진 시간성'과 '미술 작품의 시간성'이다.[94] 롱고의 설명을 통해 두 가지 시간성을 이해해보자.

> 미술작품의 관찰과 감상에서 즉각적인 것은 없다. 작품에 대한 관찰과 감상은 경험, 기억 그리고 지식이 뒤섞인 것이다. 그리고 미술 작품은 능동적인 관찰을 통해서 복잡다단한 개념인 시간의 차원에서 이해되어야만 한다. 눈은 작품의 표면을 탐구한다. 아라스는 종종 '표면을 뜯어먹는다(brouter la surface)'와 같은 파울 클레의 유명한 표

92) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 37.
93) *Ibid.*, p. 43.
94) *Ibid.*, pp. 38-40.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

현을 사용한다. 주의깊은 시각적인 탐구에서 우리는 미술 작품이 종종 비유를 사용한다는 특이성 때문에라도, 시간을 충분히 고려해야 한다. 미술 작품의 비담화적이고 독특한 시간적 차원의 관심은 이미지와 그 이미지가 근원으로 삼는 텍스트와의 관계성과 밀접한 관련이 있다.[95]

이 문단에서 롱고는 미술작품 감상과 그것을 보는 시선의 시간성을 아라스의 관점에서 설명한다. 먼저 시선의 시간성은 시각적인 탐구를 수행하는 데 소요되는 시간을 뜻한다. 이는 미술작품의 주의 깊은 관찰은 시간을 필요한다는 단순한 사실을 말하는 것이 아니다. 작품을 보는 시선은 여러 시대의 경험, 기억, 지식이 관여하기 때문에 그 시간성은 다양한 시간과 시대를 함축한다는 것이다. 둘째, 대부분의 미술작품에는 그것의 근원이 되는 텍스트가 존재한다. 다시 말해 미술작품은 과거의 텍스트를 바탕으로 재현된 것이며, 그 시간의 차이로 인해 변형과 왜곡이 생겨난다. 텍스트가 아닌 이미지를 참조하는 경우에도 마찬가지로, 작품을 창작하는 과정 안에는 여러 시대가 겹치고 스며든다. 그런 점에서 미술작품의 시간성과 그것을 보는 시선의 시간성은 작품 분석에 중대한 요인으로 작용한다.

아라스는 프랑카스텔의 『미술과 사회』에서 미술사의 다양한 시간성을 포착한다. 프랑카스텔은 15세기 이탈리아 회화와 선형 원근법을 당시 사회와 관련지어 사유한 바 있다. 아라스는 『미술과 사회』의 관점을 이어받아 '르네상스'와 같은 시대를 규정하는 문제와 선형원근법이 재현의 최종적 진보가 아니라는 사실을 확인한다. 프랑카스텔에 따르면 선형원근법은 어떤 시점에서 테크닉이나 학문 또는 사회적 질서가 도달한 상태에 기초를 둔 합의된 표현 방법 중 하나일 뿐이다. 원근법은 과거로부터 발전된 형식의 정점이 아니며, 더욱이 파노프스키가 주장한 것과 같은 '상징적 형식'도 아니다. 아라스는 프랑카스텔의 관점에 동의하면서 원근법이 '발견'이 아닌 '발명'되었다고 주장하게 된다.[96] 원근법의 역사적 현상을 상세히 기술하면서, 아라스는 원근법이 이전의 표현형식을 대체하며, 이후의 표현형식에 대체

95) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 38.
96) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 37-49 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

되는 과정, 즉 '과도기성'에 주목한다. 아라스가 참조한 대목을 살펴보자.

> 나는 선형 원근법의 기원을 밝혀보려 했다. 그리고 나는 외적 세계나 행위에 대하여 어떤 집단적 견해가 내린 실재적, 철학적 결론을 인간 활동 전체로 확장시켜 나가는 한편, 일시적으로 나타나는 모든 다른 가능성들은 점차적으로 제거해 나가면서 한 체계가 천천히 완성되어가는 것을 보여주려 하였다. 공간 투시나 공간 표현을 특정한 문화적 단계의 구체적 표현으로 간주함에 따라, 나는 15세기 미술이 발전시킨 조형체계의 운명이, 인간 활동의 어떤 물질적, 지적 형태의 몰락 및 출현과도 연결되어 있는 것이 아닌지 자문해 보게 되었다. 그리하여 "한 문화단계의 출현 및 몰락"과 연결된 "조형공간의 탄생과 몰락"의 두 부분으로 논증해보려고 하였다. 그리고 보다 이전의 감수성을 대변하는 표현형식을 그 다음 단계의 체계가 몰아내고 마찬가지로, 이번에는 이 체계가 다시 새로운 체계에 의해 모색되는 가운데 점진적으로 대체되어 가는 현상들을 오늘날 우리가 어떻게 엿볼 수 있는가를 살펴보면서 결론을 맺고자 했다.[97]

이 인용문은 르네상스 연구에 대한 프랑카스텔의 연구 방법을 보여주고 있다. 프랑카스텔은 미술의 한 형식이 사회와 문화 전체에 파급되는 효과에 조명하면서, 이전의 감수성을 대변하는 표현형식을 몰아내고, 또 다시 이 형식이 새로운 체계에 의해 점진적으로 대체되는 현상에 주목했다. 이 대목에서 그는 암묵적으로 브로델의 시간관을 공유하고 있는 듯 보인다. 아날학파의 역사가들이 강조했듯이, 프랑카스텔은 "현재를 통해서만 과거를 이해할 수 있으며, 그 반대도 마찬가지라고 생각한다"[98]고 쓴다. 이는 프랑카스텔이 브로델과 같이 역사 연구에서 현재적 관점과 과거와의 상호성을 중요하게 여기고 있다는 점을 환기시켜준다. 또한 프랑카스텔은 역사적 시기 구분에 신중해야 한다고 주장한다. 한 체계가 다른 체계로 점진적으로 대체되는 현상을 관찰했던 프랑카스텔은 중세, 르네상스, 바로크라는 시기를 구분하는 일이 지나치게 자의적이라고 여긴다. 그는 브로델을 따라 역사를 다양한 층위의 상이한 흐름으로 보고, 집단과 집단화의 관점에서 서술한 것이다.

---

97) 피에르 프랑카스텔, 성 바로 옥성 역, 『미술과 사회』, 민음사, 1998, p. 14.
98) *Ibid.,* p. 14.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 르네상스나 바로크의 존재는, 시간적으로 거리를 두고 볼 때 겨우 그 파악이 가능한 것이다. 따라서 현대의 지배적인 흐름을 항상 서둘러 규정하려는 시도는 얼마나 자의적인 것인지 모른다. 진정한 현대미술사란 몇몇의 개관적인 사고들에 대해 지극히 주관적이고도 간략한 정의를 내린다고 해서 나오는 것이 아니며 오히려 여러 인간집단의 다양성에 대한 폭넓은 서술이나 테크닉에 대한 깊이 있는 연구에서 비롯된다. 이 인간집단들이란 극히 분화되어 있고, 끊임없이 흩어졌다가 다시 모이는 것으로, 그들이 사용하는 물건들을 포함한 모든 미학적 대상을 생산하고 해석하는 데 참여한 집단들을 말한다.[99]

위의 인용문에서 프랑카스텔은 미술작품과 사회의 관계를 숙고하지 않고 쉽게 예단하는 것을 경계하고 있다. 미술작품과 사회의 관계는 그것을 생산한 개인 또는 집단의 다양한 특징에 대한 폭넓은 연구를 통해 이루어져야 한다. 프랑카스텔의 주장은 미술과 사회의 관계를 숙고하면서 무르익었다. 미술을 통해 사회가 변화하는 현상을 설명하는 작업은 반대로 사회적 변화가 예술 형식의 변화를 야기하는 현상 또한 다양한 층위에서 이해하는 데 기여하기 때문이다.

이처럼 르네상스 예술가 집단들이 서로 얽혀지고 분화된 사회를 연구하려는 프랑카스텔의 문제의식은 아라스에게도 영향을 주었다. 그 영향은 미술작품의 의미를 도상해석학처럼 상징체계로 환원시키지 않는 것으로 명증하게 드러난다. 그들은 작품과 예술가의 관계, 작품과 주문자 및 수용자와의 관계, 작품이 한 사회에서 일으킨 반응과 그 사회를 떠난 시공간에서 불러일으키는 반응의 역사를 조사하고자 했다. 하나의 미술작품을 둘러싼 주문·창작·수용의 조건과 그 양상은 다양한 측면에서 작품을 조명할 수 있는 주의 깊은 시선들의 존재, 즉 아나크로니즘에 대한 사유로 이어진다. 그런 점에서 “프랑카스텔이 제안한 예술 사회학의 이론적 가정이 아라스에게 ‘통제된 아나크로니즘(contrôlé de l'anachronisme)’을 산출하게 이끌었다”[100]는 롱고의 주장이 설득력 있게 다가온다.

---

99) 피에르 프랑카스텔, 성 바로 옥성 역, 『미술과 사회』, 민음사, 1998, p. 18.
100) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014, p. 34.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2) 루이 마랭의 비평 이론

미술작품의 시간성을 고찰했던 포시용과 프랑카스텔의 유산은 1960년대 이후의 미술사가들에게 전해진다. 그들은 미술작품의 시간성과 아나크로니즘 개념에 대한 이해를 심화한다. 그 중에서도 마랭[101]의 저술들은 아라스에게 두 가지 차원에서 영향을 주었다. 먼저 마랭의 연구를 기반으로 아라스는 미술작품의 시간성과 그것을 관찰하는 시선의 시간성을 연결 짓게 되었다. 그리고 마랭은 아라스에게 과거에 생산된 작품을 현재적 관점에서 비평하는 이론적인 구조를 제시해 주었다.

마랭은 기호학과 언어학에 의거해 그림을 '읽는 방법'을 선보였다. 푸생(Nicolas Poussin)의 1650년 작(作), <아르카디아 목자들>을 다루면서, 그는 이 그림을 읽어내기 위해 현대 기호학 및 언어학의 개념과 과정을 서술한다. 그에 따르면, '회화 텍스트(picturial text)'와 문학 텍스트의 서사 구조는 유사하며, 회화 '보기'는 '읽기'가 되고, '관람자'는 '독자'가 된다. 즉, 문학 텍스트를 이미지로 재현한 회화도 형상으로 된 텍스트이기 때문에, 읽어낼 수 있으며 읽히기 위해 그려졌다고 볼 수 있다. 마랭에 따르면, 회화가 재현하고 있는 여러 시각적 요소들은 각기 읽고 말할 수 있는 '언어능력(competence)'을 갖고 있다. 따라서 회화는 시각적 '인용(quotation)'이 가능하며, 관객에게 화가가 의도한 방식으로 읽혀질 수 있다. 마랭은 회화 텍스트를 읽어내기 위해 회화라는 평면 공간을 "관객의 시선이 계속해서 교차하는 장"[102]이라고 규정한다. 텍스트와는 달리 회화는 그것을 보는 눈의 움직임이나 경로가 자유롭다. 그리고 회화를 보는 순서가 강제되지 않았기 때문에, 관

101) 마랭은 엄밀한 의미에서 미술사가라고 할 수 없으며, 매우 독특한 연구를 수행한 인물이다. 귀데르도니(Agnés Guiderdoni)는 그를 '시각 사유가(visual thinker)'이자 '비평적 사유가(critical thinker)'로 규정한다. 마랭은 기호학과 언어철학을 기반으로 르네상스 미술, 프랑스 왕들의 초상화, 푸생의 작품을 분석했고 시각성, 형상성, 재현 개념들을 연구했다. 다양한 분야에 걸쳐 있는 마랭은 아라스를 미술사 연구에 다양한 이론적 도구들을 사용할 수 있도록 인도한다. 그로 인해 아라스는 미술사의 방법적인 도구를 탐색하는 폭을 넓히고, 미술사적 시간성에 대해 숙고한다. Agnés Guiderdoni, <Louis Marin's theories of representation: between text and image, from visuality to figurability>, *Modern French visual theory*, Manchester University Press, 2013, p. 127 참조.

102) 루이 마랭, 노만 브라인슨 편저, 김융희 외 역, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995, p. 201.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

람자는 자유로운 시선의 유희를 즐길 수도 있다.

마랭은 역사화를 통해 미술작품의 시간성을 설명한다. 역사화는 '읽기'에 적합한 장르이다. 그는 역사화를 이렇게 정의한다. "역사화는 그 고유한 언어로 어떤 사건의 서사(narration)를 보여주는 일군의 도상적 서사명제들이다."[103] 역사화는 한 사건의 줄거리를 도상, 즉 약속된 형상으로 표현한 재현물이다. 사건의 줄거리를 재현한다는 면에서, 역사화는 사건 전체 이야기를 이야기 할 수 없다. 그것은 다만 한 '순간'을 통해 전체 이야기를 제시할 뿐이다. 따라서 역사화는 그 이야기의 통시적인 긴 흐름을 공시적인 순간으로 압축하여 하나의 공간에 적절하게 배치해야 한다. 이 압축 작업은 가장 어려우면서도 핵심적인 요소이기에, 구성과 시선의 흐름을 효과적으로 제시하는 역사화가의 능력이 요구된다. 역사화가는 인체의 표현, 사물들의 연관성, 원근법을 활용한 전경과 후경의 관계를 다양한 회화적 장치를 '읽을 수 있도록' 서술해야 한다. 또한 역사화의 시간은 이야기의 시간 구조를 따르며, 한 순간을 재현하고 있다고 하더라도 '전에', '후에', '아직 아닌', '이미 사라진' 등의 전후 관계를 인정한다. 다시 말해서 역사화는 시간과 가시성이라는 독특한 모델을 제시함으로써, 비록 공간적인 물질이면서도 고유한 시간성을 갖게 된다.

마랭은 미술작품의 시간성을 이렇게 부연한다. "우리가 그림을 논할 때, 그것의 시간성은 연속적이고 직선적이지 않다. 그림의 시간성은 담론으로 재현되는 순간에 부풀어 오르면서(gonflement), 우리를 그 안으로 들어가도록 인도한다."[104] 여기서 마랭은 관람자의 시선이 닿을 때 그림의 특정 부분이 팽창하거나 부피감을 갖는 현상을 가리켜 '부풀어 오른다'라고 표현한다. 이 대목은 그림과 관람자의 시선의 관계를 설명해준다. 그림은 관람자의 시선이 이동하는 경로를 이끌어낼 수 있으며, 그것을 오랜 시간을 들여 주의 깊게 관찰할 경우 이야기를 읽어낼 수 있을 정도로 정교하게 구성되어 있다. 그리고 관람자의 눈은 그림 속 다양한 사물, 풍경, 인물이 구성되어 있는 배치의 흐름을 따라간다. 평면적인 회화의 공간 배치는 재현된 사물이나 인물이 입체적으로 다가오고 멀어지는 느낌을 제공한다. 그런 점

103) 루이 마랭, 노만 브라인슨 편저, 김융희 외 역, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995, p. 200.
104) Louis Marin. <La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin>, *Communication*, XV, 1970, p. 186.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에서 마랭은 관람자의 시선이 이동하는 경로와 그림 내부의 시간성에 대해 다음과 같이 설명한다.

> 그림의 시간성은 예측 불가능한 형태의 복잡한 순서 또는 경로를 갖는다. 그것은 그림 속에서 가능해진 관람자의 시선이 경로를 따르면서 시간적 연속 속에서 구조화된 것이다. 그림이라는 하나의 통일된 단위는 통시적이 아니라 공시적(synchronique) 성격을 갖는다. 그림 속에서 망설임, 회귀, 차이를 포함하는 시선의 경로는 자유로우며 상대적이다. 관람자의 시선은 상대적이며, 가역적이라고 할 수 있다.[105]

이 글은 그림을 보는 시선의 시간성이 어떤 특징을 갖는지를 압축적으로 보여준다. 그림의 시간성은 일회적이거나 단일한 확언을 통해 드러나지 않는다. 반면, 그것은 망설임, 회귀, 차이를 포함하는 다양한 경로를 갖으며, 언제나 상대적으로 드러난다. 무엇보다 그림을 보는 시선은 시간적으로 가역적이며 비선형적이다. 관람자의 시선의 경로는 자유롭다.

또한 마랭은 프랑카스텔의 『형상과 장소』에서 제시된 예술 사회학적 관점을 자신의 연구에 반영한다. 그는 미술작품의 형상적 언어가 갖는 고유한 시간성을 고찰한다. 형상적 언어는 일반적인 언어와 구별되었으며, 순수하게 서술적인 접근방식을 무효화한다. 그런 점에서 마랭은 형상들로 구성된 그림의 다의적인 효과, 즉 '의미작용의 다면성(polyvalence signifiante)'을 강조하게 된다. 그는 그림의 의미를 파악하는 일이 시선의 흐름과 다층적인 시간성 위에서 이루어져야 한다고 주장한다. 이와 같은 마랭의 논지는 작품을 분석함에 있어서 시선의 흐름을 파악할 필요성을 강조한다. 그림은 형상들을 통해 진술한 시간 구조와 분리 불가능한 것으로 만들기 때문이다.[106]

더 나아가 마랭은 회화의 시간 구조를 파악하고, 그것을 하나의 텍스트로 읽어내기 위해 '아나크로니즘' 개념을 도입하게 된다. '아나크로니즘' 개념은 과거의 작

105) Louis Marin, *Études sémiologiques, Écriture, peintures*, Klincksieck, 1971, p. 21.
106) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 248.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

품을 현대의 비평 이론으로 분석할 수 있는 당위성의 측면에서 요구된다. 다시 말해, 마랭은 탈시대적 개념과 방법을 활용할 조건으로서 '아나크로니즘' 개념을 도입하게 된 것이다. 이때, 마랭은 이 개념을 '시대착오'가 아닌 '탈시대적인 조건'으로 이해한다.

아그네스 귀데르도니(Agnés Guiderdoni)에 의하면, '아나크로니즘' 개념은 마랭의 미술사 연구의 단계 가운데에서 특히 '이론적 구조'를 점검하기 위해 요구된다.[107] 마랭은 이론적 구조를 점검하는 일을 연구 대상이 포함하고 있는 역사적이고 이론적인 담론을 식별하는 일로 보았다. 다시 말해 이론적 구조를 세우는 작업은 과거 연구 대상에 대한 현대 이론의 적용 조건을 탐구하는 것을 의미한다. 귀데르도니는 마랭의 비평이론과 그 방법을 이렇게 설명한다.

> 이론적 구조는 독자와 관람자의 주의를 끌기 위한 지침의 일종이다. 이것은 연구 대상과 관련되어 있는 이론적 담론을 식별하는 일이다. 과거의 작품을 연구할 때, 우리는 현대 이론의 적용할 수 있는 조건을 확인한다. 이런 맥락에서 마랭은 비평가들이 성취한 인식론적 전환을 이해하면서 아나크로니즘 개념을 옹호한다. 그는 과거와 현대의 이론적인 텍스트들이 본래 시대와 떨어져 있다고 말한다. 우선 텍스트는 그것이 생산될 때에는 알려져 있지 않았던 시대착오적인 이론적 명제에 노출된다. 텍스트는 동떨어진 역사적 맥락 위에 강제적으로 놓여진다. 둘째, 텍스트는 가상적인 발전이라는 역사적 특성으로 새로운 의미를 갖게 된다. 텍스트는 비평가들에게 연구 대상에 대한 가설을 새로운 역사적 지평에서 제기할 수 있게 해준다. 그에 따라, 오늘날의 비평이론은 역사적 결정들을 수렴하면서 새로운 방향으로 발전하게 될 것이다.[108]

귀데르도니는 '아나크로니즘' 개념이 마랭의 방법론에 정당성을 부여한다고 여긴다. 그는 마랭의 저서 『회화의 투명성』을 인용하면서 아나크로니즘을 승인할 수밖에 없는 이론적인 맥락을 설명한다. 마랭이 아나크로니즘 개념을 용인하게 되는

---

107) Agnés Guiderdoni, <Louis Marin's theories of representation: between text and image, from visuality to figurability>, *Modern French visual theory: A Critical Reader*, Manchester University Press, 2013, pp. 137-138 참조.
108) *Ibid.*, p. 137.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이론적 가정은 텍스트가 갖는 형식과 구조의 내적 특성에서 찾을 수 있다. 마랭에 따르면, 구조적으로 텍스트는 많은 것을 함축한다. 텍스트는 텍스트 자체의 형식과 이미지의 다양성, 해석이 허락된 메타 언어적 담론, 해석을 지탱하는 원칙과 절차, 그리고 이 관계들을 설명할 수 있는 이론들을 포괄하고 있다. 또한 비평은 언제나 역사적으로 축적된 과거의 이론들을 기반으로 생성된 것이다. 이론과 비평의 시대는 일치하지 않으며 항상 어긋난다.[109] 완벽하게 동시대적인 텍스트와 이론이란 존재하지 않는 것이다.

귀데르도니는 마랭의 방법론이 어떤 맥락에서 아나크로니즘 개념을 도입하고 있는지 설명한다. 우선 마랭의 방법론은 네 가지 단계로 이루어져있다. 첫째, 미술작품은 '혼종된 사물(hybrid objets)'로 인식된다. 이는 텍스트가 이미지로 변환되면서 그 관계가 일치하지 않는다는 점을 확인하는 과정을 말한다. 두 번째 단계는 '이미지 묘사하기(depicting images)'이다. 이는 이미지를 읽어내기 위해서는 먼저 그것을 상세하게 묘사하는 과정이 필요하다는 것이다. 세 번째 단계는 '독특함과 기이함(uniqueness and peculiarity)'을 발견하는 것이다. 이것은 하나의 그림 속에서 다른 작품에서는 찾아볼 수 없는 독특한 요소를 찾아내는 일이다. 그리고 마지막으로 '이론적인 구조(thoretical construct)'를 구축하는 단계가 제시된다. 이 마지막 단계에서 마랭은 연구 대상과 비평 이론의 탈시대적인 연관 관계를 '변위(deplacement)'라는 개념을 사용해서 설명한다.

> 비평작업은 개념을 변위(displacement)시킨 결과이다. 비평이라는 작업은 생산과도 같다. 그것은 과거의 텍스트와 현대 이론을 함께 놓는 것이다. 즉 텍스트와 이론을 의미와 해석을 생산하는 자리에 배치하는 것이다. 그렇다면 텍스트의 의미와 이론적인 해석 작업은 어떤 강도과 어떤 변위를 생산해내는가? 과거의 텍스트와 동시대의 이론은 텍스트를 해석하려는 이론의 힘에 의해, 그리고 이론에 해석되지 않으려는 텍스트의 힘에 의해 변위된다. 먼저, 텍스트는 그 텍스트가 생산될 당시에는 알려지지 않은, 시대에서 벗어난 이론적 명제에 노출된다. 텍스트는 자신과는 동떨어진 역

109) Agnés Guiderdoni, <Louis Marin's theories of representation: between text and image, from visuality to figurability>, *Modern French visual theory: A Critical Reader*, Manchester University Press, 2013, p. 133-138.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 사적 맥락에 강제적으로 놓이게 된 것이다. [...] 과거의 문학이나 예술적 텍스트 자체가 아나크로니즘이라고 할 수 있지만 그 나름대로 어떤 측면이나 어떤 수준에서 동시대적인 이론적 텍스트로 재발견된다. 다른 말로, 동시대적인 이론은 그 이론이 갖는 어떤 미덕에 의해서, 그리고 역사적으로 결정된 문학 텍스트가 제기하는 문제에 의해서 승인된다.[110]

이 글은 연구대상과 비평이론에 대한 역사적 동일성이라는 환상을 버려야 한다는 마랭의 주장을 담고 있다. 마랭은 과거의 텍스트를 과거의 이론으로만 조명해야 한다는 입장에 반대한다. 그 이유는 앞서 상술했듯이, 거의 모든 연구 대상과 이론들이 자기 시대에서 벗어나 있기 때문이다. '탈시대성'이라는 미술작품의 존재론적 특성은 그것을 인식하는 관점의 전환을 불러온다. 시간의 차이와 엇갈림을 인식하는 일은 미술작품의 역사적 조건을 검토하며, 그에 대한 이론적 구조를 구축하는 데 필수적인 과정으로 제시된다. 마랭은 미술사가와 비평가들이 과거에 제작된 사물이 현재에 분석된다는 이 상황 자체를 다시금 인식할 필요가 있다는 것이다. 그와 같은 마랭의 '회화의 시간성'과 '아나크로니즘' 개념의 연관 관계는 아라스에게 흥미롭게 다가온다.

마랭은 문학이나 회화를 분석함에 있어서 '아나크로니즘' 개념의 필요성을 강조했다. 그는 미술작품과 그 분석 도구의 정합적인 관계를 맺기란 불가능하며, 연구자와 작품의 시대성도 차이를 보인다는 것을 주장했다. 그렇기 때문에 연구자는 각각의 미술작품의 시간적 특성에 따라 탈맥락화된 이론적 구조를 설계할 필요가 있다. 과거에 생산된 텍스트와 이미지를 탈맥락화된 관점에서 바라보아야 한다는 마랭의 논지는 아라스에게 깊은 영향을 주었다. 이제 다음의 절에서 아라스가 규정한 '아나크로니즘' 개념을 상세히 살펴보고, 그 개념이 미술사 방법론으로 적용될 수 있는 이론적인 맥락을 검토해 보자.

---

110) Louis Marin, *Opacité de la Peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, 2006(1989), Édition de l'école des hautes études en sciences sociales, p. 23.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2. 다니엘 아라스의 아나크로니즘 개념

아라스는 미술사에서 '아나크로니즘(Anachronisme)' 개념을 도입해야 할 배경을 이렇게 설명한다. "아나크로니즘은 오늘날 미술사 연구에 있어서 매우 흥미로우면서도 문제적인 측면 가운데 하나이다. 이는 역사가가 해석 대상에 대해 시대착오라는 오류를 범하지 않기란 거의 불가능하기 때문이다."[111] 그에 따르면 아나크로니즘은 20세기 후반에 미술작품을 수용하는 변화된 상황과 깊이 연관되어 있다. 아라스는 역사가가 당대의 결과를 당대의 시각으로 봐야 하는 원칙을 지켜야 하지만, 동시에 과거의 작품에서 현재의 문제를 끌어내기 위한 목적에서 아나크로니즘을 일으킬 의무가 있다고 보았다.

아라스의 '아나크로니즘' 개념은 '시대착오와 '미술작품에 응축된 시간'을 뜻한다. 먼저, '시대착오'란 역사학에서 일반적으로 통용되는 뜻으로, 연대기 또는 시대 구분의 오류와 현재의 관점이나 학문을 과거에 대입시키는 잘못을 말한다.[112] 아라스는 '시대착오'라는 의미의 아나크로니즘보다는 '미술작품에 응축된 시간'이라는 의미의 아나크로니즘에 주목한다. 그는 이를 두 차원에서 다시 정의한다. "하나의 미술작품 안에는 모든 시간이 다 섞여 있다. 이것이 바로 아나크로니즘의 정의이다."[113] 이 문장은 그림이나 조각이 '구체적'이고 '물질적'인 사물이라는 사실을 강

111) 2003년 여름에 아라스는 프랑스 퀼튀르(France Culture) 방송에서 25회 분량으로 '미술의 역사'라는 강연을 진행했다. 이를 책으로 엮은 『그림의 역사』의 전반부는 '원근법', '수태고지', '레오나르도 다 빈치', '매너리즘', '베르메르' 등의 다양한 주제가 담겨 있다. 이 책의 후반부는 '아나크로니즘', '디테일', '복원', '전시 환경과 문화', 고전미술과 현대미술작품을 분석하는 아라스만의 독특한 '미술사론'과 같은 이론적인 내용을 담고 있다. 이 책이 아라스가 세상을 떠나기 직전까지 사유를 종합하고 있다는 점을 상기시켜볼 때, 이 책의 후반부 전체에 걸쳐 논의되고 있는 아나크로니즘(Anachronisme) 개념은 주목할 만한 가치가 있다. "그림의 역사"는 국내에 『서양미술사의 재발견』이라는 제목으로 출간되었다. 이 표제는 대중적인 입문서라는 특징을 부각시키는 장점이 있으나, 아라스의 미술 이론을 개괄하고 있다는 점에서 『그림의 역사』라는 본래의 제목으로 표기되는 것이 맞다고 본다. 본 연구에서 이 책을 인용할 때 『그림의 역사』라는 제목을 쓰고, 필요에 따라 원문 대조할 것이다. 본 문단의 내용은 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 191을 참조.

112) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 192-195.

113) 이 문장의 원문은 다음과 같다. "Je veux dire par là que tout objet d'art mélange les temps, ce qui est la définition de l'anachronisme." 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 196. Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Gallamard, Paris, 2004, p. 226.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

조한다. 구체적이고 물질적인 미술작품은 그것이 본래 생산된 시대를 벗어나 존재한다. 그렇기에 미술작품은 물질적으로 아나크로니즘이다. 또 다른 대목에서 아라스는 '아나크로니즘' 개념을 이렇게 규정한다. "미술작품에는 다양한 역사적 지층이 장기적으로 지속되며 뒤섞여있다."[114] 이는 '정신적' 차원의 아나크로니즘을 말한다. 이 정의는 고대에서 오늘날까지 생성되고 소멸되며 잔류해 온 역사적 시간이 뒤섞여 있음을 강조한다. 아라스가 보기에 그동안 연구자들은 이 개념을 '시대착오'라는 의미로만 이해해왔다. 그에 따라 아라스는 '아나크로니즘' 개념을 통해 특정한 시공간에서 탄생한 미술작품의 역사가 결코 단일하지 않으며, 여러 문화적 요인과 시대성이 복합적으로 뒤얽혀있음을 보여주고자 한다. 그는 이 개념을 통해 미술작품을 보는 관점과 미술사 담론이 형성되어 온 역사적 맥락을 숙고한다.[115]

그런 점에서 1절에서 살펴본 미술사가들은 두 가지 측면에서 아라스에게 모범이 되었다. 첫째, 그들은 미술작품 속에 과거, 현재, 미래라는 시간이 어우러져 있음을 증명해주었다. 아라스는 그들의 논의를 기반으로 미술작품의 시간을 주제, 내용, 형상의 시간과 연결지으며 다양한 시간의 얽힘을 사유하게 되었다. 둘째, 이 미술사가들은 미술작품이 제작된 시대의 맥락과 분리되어 있다는 사실을 주목하면서,

---

114) 이 문장의 원문은 다음과 같다. "L'anachronisme, c'est celui de l'historien, mais c'est aussi celui de l'œuvre, qui mélange les temps et les durées de l'Histoire." 이 문장에서 아라스는 아나크로니즘이 역사가의 문제이기도 하지만 미술작품과 관련된 문제라고 말하고 있다. 근본적으로 아나크로니즘은 학문으로서의 역사, 역사 서술 주체인 역사가, 연구 대상인 미술작품의 관계를 드러내주는 개념이다. 여기에서는 미술작품을 분석하는 방법으로서의 아나크로니즘에 집중하기 위해 "미술작품에는 다양한 역사적 지층이 장기적으로 지속되며 뒤섞여있다"라고 번역하였다. Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Gallamard, Paris, 2004, p. 231.

115) 아라스가 직접적으로 언급하지는 않았지만, 그의 역사관과 아나크로니즘 개념에는 푸코의 영향이 엿보인다. 아라스 연구자들에 의하면 그는 푸코의 주요 저술들을 탐독했으며, 미술작품을 보는 푸코의 해석 방법에 크게 경도되기도 하였다. 다니엘 콘은 "아라스가 지식의 고고학이라는 기획과 담론적인 형성의 경계를 짓는 푸코의 방식을 미술사가인 스스로와 동일시하게 되었다"라고 설명한다. 더욱이, 푸코는 아라스가 참조했던 역사가 벤느와 막역한 사이인 것으로 알려져 있다. 벤느는 푸코를 '역사학을 혁신한 인물'로 간주하고, 『성의 역사』를 집필하는 동안 협력했다. 푸코의 『지식의 고고학』과 같은 저술의 서문에는 역사의 '방법'에 대한 포괄적인 논의가 담겨 있다. 푸코는 "지층들의 복수화, 풀어짐, 시간의 특이성과 고유한 연대기"를 강조하며, '불연속', '총체화 할 수 없는 역사', "하나의 선형적 도식으로 환원될 수 없도록 교차하는 상이한 계열들의 개별화"를 가져온다고 말하였다. 벤느와 푸코는 아라스의 역사관과 역사 서술 방법 그리고 아나크로니즘 개념을 구상하는 데 어느정도 영향을 주었다고 말할 수 있다. 그에 대한 논증은 보다 폭넓은 자료를 바탕으로 연구해야 하기에 후속 연구 과제로 삼고자 한다. 미셸 푸코, 이정우 역, 『지식의 고고학』, 2000, 민음사, 28-31, Danièle Cohn, *Daniel Arasse, Historien de L'Art*, INHA-Les Éditions des Cendres, Paris, 2010, p. 13 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

시간의 간격을 이해하는 것이 작품 분석에 유익할 것이라는 점을 드러내었다. 또한 그들은 시간의 간격에서 생긴 '조건'들의 차이를 고려하라는 교훈을 주었다.

이와 같은 배경에서 아라스는 '아나크로니즘' 개념을 수동적으로 사유하지 말고, 오히려 적극적으로 활용하자고 제안한다. '아나크로니즘' 개념은 미술작품과 미술사가의 모순된 관계를 역으로 이용해 역사적 지층들을 이해하기 위해 필요하다. 아라스는 오늘날 미술사 연구가 진행되는 조건 자체가 아나크로니즘이라고 주장하면서 "역사적으로 부정적이었던 아나크로니즘의 효과가 이제 긍정적으로 바뀌면서 미술사 연구의 새로운 지평을 열고 있다"[116]라고 공표한다. 미술작품 자체가 다층적인 시간성을 갖기 때문에, '아나크로니즘' 개념은 미술사가에게 새로운 관점을 제공해주는 유익한 개념이 된다는 것이다. 그는 '아나크로니즘' 개념을 다른 방식으로 규정함으로써, 미술사 연구의 전제와 접근법을 변화시키고자 한 것이다. 본 절은 미술작품의 시간성이 다층적으로 형성되는 조건을 살펴보고 '아나크로니즘' 개념을 분석에 활용할 수 있는 가능성을 논의하려 한다. 궁극적으로 이 개념이 미술사 방법론으로 정립될 수 있다는 사실을 확증하는 것이 본 절의 목표이다.

1) 미술작품의 다층적 시간성

아나크로니즘 개념을 이해하기 위해서는 먼저 미술작품의 시간성을 세분화하여 고찰해야 한다. 미술작품에 다양한 역사적 지층이 장기적으로 지속되며 뒤섞여 있다는 점에서 아라스는 미술사의 시간성을 세 가지 차원으로 구분하였다.[117] 먼저 미술작품은 물질적인 차원에서 시간의 흔적을 가지고 있다. 회화, 조각, 건축과 같은 미술작품에는 시간의 지속이 균열, 녹, 요철, 절단, 수정 등으로 남겨져 있다. 그로 인해 감상자는 작품에 축적된 시간의 흔적을 대면하게 된다. 그중에서도 미술작품의 복원은 시간의 흔적을 제거하면서 새로운 색과 형상을 덧씌우는 것으로

116) Daniel Arasse, "Observer l'art : Entre voir et savoirs", *Le Renouvellement de l'observation dans les sciences*, conférence de l'Université de touts les savoirs, Paris, Oédile Jacob, 2003, p. 105.
117) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 196-200.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

'아나크로니즘 수술(operation anachronique)'이라 할 수 있다.[118] 복원 작업은 작품이 최초에 그려진 모습을 덮어버림으로써 이후의 관람자들에게 '원본'을 확인할 수 없게 만든다. 그로 인해 후대의 관람자는 원본을 상실한 이미지를 봄으로써 시대착오를 일으키게 되는 것이다.

물질적인 시간성보다 더 중요한 정신적인 아나크로니즘이 있다. 그것은 첫째, 미술작품의 시간성은 재현 과정에서 다원화된다는 점이다. 예술가는 문학, 성경, 신화를 자신의 시대에 이해될 수 있는 이야기로 각색한다. 그들은 그 이야기를 형상화하는 과정에서 그 내용을 또 다시 변형시킨다. 게다가 미술작품은 당대의 사회·경제·정치적 조건을 반영한다. 따라서 주제나 내용의 측면에서 미술작품은 다양한 시간성을 갖게 된다. 둘째, 미술작품은 그것을 수용하는 개인들에 의해 상이한 시간을 갖게 된다. 작품이 제작된 목적은 최초의 수용자인 주문자를 만족시키는 것이었다. 그러나 시간이 지나면서 본래의 수용자는 사라지고 오늘날의 관람자들이 그 작품을 다른 관점에서 보게 되었다. 이처럼 아라스는 미술작품의 시간성이 다층적으로 형성되는 여러 차원을 제시하면서 '아나크로니즘' 개념에 대한 이해를 심화시킨다. 이제부터 재현 과정에서 형성되는 시간의 층위와 미술작품을 수용하는 조건에서 발생하는 시간의 단계성을 확인해보자.

a. 재현의 진실성과 허구성

예술가의 작품 창작 과정은 미술작품에 시간의 차이를 가져온다. 그림은 과거의 텍스트를 현재화 하면서 발생한다. 고전주의 미술의 창작 과정은 '모방(imitation)'을 원칙으로 하지만, 텍스트의 참조나 인용으로 인해 본래와는 다른 시간성을 갖게 된다. 여기서 모방의 원칙이란 어떤 사태가 일어난 실제 그대로를 정확하게 묘사해야 한다는 규약을 말한다. 일반적으로 고전주의는 '장르들이 뒤섞이는 것을 막고', '사회적 범주들을 존중'해야 한다.[119] 하지만 아라스에 의하면, 모든 예술가들

118) Daniel Arasse, *Histoires de Peintures*, Gallamard, Paris, 2004, p. 294.
119) 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일 : 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2007, p. 50.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 이 원칙을 충실히 따랐던 것은 아니었다. 예술가들은 작품 창작 과정에서 개인의 감정, 욕구, 사유 방식을 작품 속에 형상으로 남겨둔다는 것이다.

고전주의적 창작에는 묘사의 진리를 추구하려는 경향과 함께 그림을 보는 사람의 '지각 행위'에서 진리성을 획득하려는 경향도 있었다. 아라스는 그 경향을 이렇게 설명한다. "어떤 화가들은 그림에서 재현된 실체의 진리성보다, 이 실체를 지각하는 행위의 진리성을 형상화시키려 애썼다."[120] 이 문장에서 '재현된 실체의 진리성'이란 재현된 형상과 실제 사물의 유사성을 말한다. 또한 '지각하는 행위의 진리성'은 관람자가 재현된 형상을 보면서 얻는 지식이나 감정을 뜻한다. 아라스는 예술가들이 주문자의 요구를 만족시키거나 자신의 예술적 성취나 내밀한 욕망을 실현하기 위해 모방의 원칙을 따르지 않았다고 주장한다. 15세기에 유행했던 고대적 취향은 그 사실을 증명한다.

> 15세기의 일반적인 관행이었던 고고학은 고대의 단편들을 따로따로 모으거나 그 자체로 수집하여 가능한 한 전체로 조합(montage)하는 작업이다. 이 관행은 진품성(l'authenticité)보다도 고대의 품격을 중요시했다. [...] 르네상스 시기의 작업이 이룩한 성취 중 하나는 '고대 특유'의 양식이 존재한다는 이념을 확산시키는 것이었다. 그런데 이 양식은 회화에서 디테일의 선택과 조합에 의해서 점증적으로 구축된 것이고, 이 디테일들의 균형과 효과에 대한 예측은 조금씩 변형된다. 15세기 전반에 걸쳐 로마 갑옷의 역사와 고대적 요소들이 그림 속에 다시 이용된 방식의 역사를 보면 다음의 사실을 알 수 있다. 즉 작품이 주문되고 제작되는 전반적인 상황과 그렇게 재구성된 디테일들을 연결시키면, 이 디테일들이 변형되고 또 근사치에 가깝게 그려지면서 어떤 의미를 띠게 되는지 알 수 있다. 1425년경에 그려진 만타 성의 <헥토르>와 <알렉산드로스>가 시대착오적인 갑옷을 입고 있다고 하더라도 놀라운 일이 아니다. 이 연작은 역사적 거리(distance historique)라는 개념과 전혀 다른 역사적 시간(temps de l'histoire)이라는 개념에 기반을 두고 있다.[121]

15세기의 관행을 설명한 위의 인용문은 예술가들이 텍스트를 있는 그대로 모방

120) 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일 : 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2007, p. 203.
121) *Ibid.*, pp. 162-163.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

하는 것에 만족하지 않았다는 점을 보여준다. 예술가들은 작품의 효과를 극대화하기 위해서 고증에 충실하면서도 다른 시대의 산물들을 적절하게 뒤섞었다. 현재의 관점에서 볼 때 '시대착오적'인 디테일은 과거의 관점에서는 창조적인 '조합'이었다. 이는 미술작품이 특정 시대와 완벽하기 일치하지 않으며 다양한 시대가 뒤섞여 있음을 보여주는 사례이다. 그렇기에 르네상스 회화 속 고대 로마의 흔적은 예술가의 실수나 고증상의 오류라고 할 수 없다. 그것은 예술가가 고대의 사물을 당대에 소환하여 재구성한 독창적인 '창안(invention)'으로 이해되어야 한다. 그러므로 고대와 당대의 시간의 뒤섞임을 만들어낸 예술가의 창안은 당대의 요구일 뿐 아니라, 역사적인 시간을 다루는 예술가 개인의 자율성을 기반으로 이루어졌다.

그와 같은 역사적 시간의 재구성은 역사화 장르에서 흔히 발견된다. 라인하르트 코젤렉(Reinhart Koselleck)도 비슷한 사례를 소개한다. 16세기 중반에 알브레히트 알트도르퍼(Albrecht Altdorfer)는 <알렉산더의 전투>를 그리기 위해 기원전 333년경의 이수스 전투를 참조한다. 그는 이미 지나간 전투의 흐름을 충실하게 보여주기 위해 의도적으로 더 이전 시대를 참조하는 시대착오를 범했다.[122] 당시 알트도르퍼는 터키와의 전투 중에 이 그림을 그렸고, 그 현장이 작품 구상에 영향을 주었다. 이 사례는 '재현된 실체의 진리성'을 중요시하기보다 관람자가 지각하는 순간에 발생하는 감정과 회화적 효과에 주목할 필요가 있다는 점을 역설한다.

아라스가 소개한 만테냐(Andrea Mantegna)도 마찬가지로, 고대적 요소를 차용하여 회화를 독창적으로 구성한다. 1450년경 만테냐는 파도바의 한 성당에 그린 <성 야곱의 생애>의 제작 과정에서 '고대식 현대성(modernisme à l'antique)'[123]을 추구했다. 그는 고대적 영감을 변형, 대체, 집약, 압축함으로 자신의 회화적 '발명'을 보여주었다. 그의 회화는 다양한 역사적 연구에서 얻은 모티프들을 '조립(montage)'하여 구축한 것이다.

---

122) 라인하르트 코젤렉, 한철 역, 『지나간 미래』, 문학동네, 1996, pp. 19-23.

123) 만테냐의 '고대식 현대성'은 교양 있는 예술가의 현대적인 독창성을 보여준다. 그는 과거의 산물을 현대화시킴으로써 새로운 회화적 실험을 감행한 것이다. 만테냐의 <성 야곱의 생애>는 1453년에서 55년에 걸쳐파도바 에레미타니 성당의 오베타리 예배당에 그려진 프레스코화로 만테냐가 19세에 그리기 시작한 것으로 유명하다. 이 작품은 다양하게 구성된 독특한 디테일로 관심을 끌었다. 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일 : 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2007, p. 164.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

15세기의 회화에 중세적 요소나 고대적 요소가 뒤섞여 있다는 사실로부터, 텍스트와 이미지의 시간은 다양한 층위를 갖게 된다. 아라스는 그와 같은 상이한 시대의 역사적 사건을 동일한 지평에서 재구성하는 것이 예술가들만의 특권이었음을 주장한다. 그는 알베르티(Leon Battista Alberti)가 쓴 『회화론』으로 자신의 주장을 뒷받침한다. 알베르티는 이 책에서 역사화의 '구성(composition)' 개념을 소개했다. 그는 역사화가가 수사학적 기술과 자율성을 발휘하여 역사화를 구성하는 능력을 중요하게 여겼다. 알베르티에게 위대한 역사화를 구성하는 방법은 "뚜렷하게 구별되는 부분들의 점진적인 끼워 맞추기"[124]를 통해서였다. 아라스는 알베르티가 강조한 '수사학적 구성'을 다음과 같이 정리한다.

> 이 원칙을 통해 원래부터 고대의 수사법과 그 구성 부분들, 그리고 연설문과 같은 재현의 배치를 구축하려 했던 알베르티의 모델이 점차 분명하게 드러난다. 회화적 수사법으로서 발명(invention), 구성(composition), 배치(disposition), 표현(expression), '의상' 혹은 장식, 데생과 채색 등과 같은 회화의 부분들은 명칭과 양에 따라 바뀔 수 있지만 회화사 전체를 관통해 나타난다.[125]

이 인용문에서 알베르티는 '위대한 역사화'를 구성하기 위해 수사학적 기술을 강조하고 있다. 알베르티가 주장하는 것은 본래 역사화가 사실성과 진실성에 기초한 장르라고 해도, 작품의 수사학적 효과를 위해 예외적인 발명, 구성, 배치, 표현을 용인할 수 있다는 점이다. 랑시에르 또한 역사적 이야기를 구성할 때 사용되는 시적 방식이 고전 수사학적 방법, 즉 발명, 배치, 표현으로 이루어졌다고 말한 바 있다. 문학, 역사, 그리고 회화가 수사학적 기술을 활용한다는 사실로 인해, 텍스트와 미술 작품의 관계가 역사적 진실성보다는 허구적 논리 위에서 탄생한다는 점이 드러난다. 아라스는 수사학적 기술과 함께 회화가 원본으로 삼는 텍스트 자체도 허구성을 갖고 있다고 말한다. 그는 이탈리아 수태고지를 설명하면서, 텍스트와 이미지의 허구적 관계를 보여준다.

---

124) 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일 : 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2007, p. 213.
125) *Ibid.*, p. 213.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 수태고지는 하나의 이야기(récit)이며 주로 대화로 제시된다. 이 이야기는 구두로 전해지면서 변화를 겪어 왔다. 수태고지의 내용은 사건의 정황에 대해 확증할 수 있는 그 어떤 명확성을 결여한 채로 제시된다. 그렇기 때문에 화가들은 이 이야기에 대한 세부적인 상황을 창안하고 묘사할 때 자유롭다. 그들은 원본의 큰 틀을 따르면서도, 풍요로운 맥락과 뉘앙스를 추가할 수 있다. 가령, 가브리엘 천사가 마리아의 집에 들어가는 장면을 연출하는 방식이나, 마리아의 집의 내부 공간, 집에 들어갈 때의 상황을 묘사하는 방식, 그리고 등장인물들의 외관을 표현할 때 등과 같은 세부묘사는 화가의 선택에 따라 달라진다. 수태고지 이야기는 텍스트적으로나 이론적으로 다원적으로 결정된(surdéterminé) 것이라 할 수 있다.[126]

이 글에서 아라스는 이야기를 변형하는 화가의 자유로운 창작 방식을 설명하고 있다. 이는 수태고지가 대화 형식으로 전해진 이야기이기 때문에, 초안은 유지되었지만 부가적인 디테일들은 추가되거나 누락된 채로 수많은 변형을 겪어왔다는 것이다. 이와 같은 주장은 텍스트와 회화의 허구적 관계를 한층 강화한다. 이 허구적 관계는 어떤 사건이 일어났다 하더라도, 그 사건이 일어났다는 사실 이외에 명백한 것은 거의 없다는 점에서 이해해볼 수 있다.

수태고지와 같은 이야기에서 핵심적인 줄거리를 제외한 모든 것은 역사가나 저자 개인에 의해 덧붙여지고 각색된 것이다. 본래의 텍스트를 하나의 줄거리로 집약한 예술가는 주문자의 요구와 자신의 성향 그리고 당대의 양식적인 특성을 뒤섞어 새로운 무언가를 만들어낸다. 수태고지 그림들은 당대의 예술적 경향, 예술가의 구성, 주문자의 요구를 모두 반영하므로 만테냐와 알트도르퍼의 경우에서처럼 상상적인 특징을 갖게 된다. 더 나아가 텍스트와 미술작품의 관계는 텍스트를 형상화하는 예술가의 수사학적 구성에 의해 허구적인 것이 된다.[127] 화가의 의도와는

126) Daniel Arasse, *L'Annociation Italienne : Une Histoire de Perspective*, Paris, Édition Hazan, 2010(1999), pp. 8-9.

127) 20세기 말에 역사적 소재의 허구와 진실의 모호성에 대한 연구가 이뤄지면서, 과학적 역사 서술 자체도 그 진실성이 불확실한 사료들을 기반으로 구축되었다는 사실이 밝혀져왔다. 아라스는 역사를 허구적 구성물로 보는 관례를 미술사 연구에 도입한다. 이탈리아의 역사가 카를로 긴즈부르그는 미시사와 그 방법론에서 선구적인 업적을 쌓았다. 그는 다양한 역사서의 토대인 역사적 소재의 진실성과 허구성을 추적한다. 그 과정에서 진실의 역사를 이야기할 수 있는 가능성이 반박된다. 카를로 긴즈부

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

상관없이, 이런 수정과 변형으로 인해 미술작품은 다수의 시간성을 갖게 된다. 롱고는 아라스가 설명한 예술가들이 만들어낸 시간성을 이렇게 정리한다.

> 아라스는 화가가 작품을 제작할 때 맺게 되는 이미지와 원천 텍스트의 관계뿐만 아니라, 형상에 의해 텍스트를 가공하는 방법의 특수성에 집중한다. 포조 세라토(Pozzo Serraato)의 연구에서, 아라스는 세라토가 4복음서의 성 루카의 원천 텍스트를 따랐을 것이라고 말하면서도, 이미지가 텍스트를 있는 그대로 재현하지는 않았으리라 확신한다. 분명 그림은 텍스트를 묘사한다. 하지만 아라스가 주장하는 바와 같이 예술가는 텍스트의 원저자가 말한 메시지를 모호하게 만들기 위해 그 텍스트를 가지고 놀기도 하고, 심지어 왜곡할 수도 있다. 텍스트를 재현하는 예술가들은 담론의 선적인 시간성과는 다른 시간성을 추구한다. 이때 다른 시간성이란 '동시성(simultanété)'과 '다수성(multiplicité)'이라는 독특한 시간이다.[128]

이 글은 텍스트와 이미지의 관계를 살펴보면서 예술가에 의한 이야기의 변형이 미술작품에 다른 시간성을 도입하게 된다는 점을 설명한다. 이 대목에서 주목할 점은 예술가가 이야기를 변형시키는 의도가 원작의 메시지를 있는 그대로 전달하는 것이 아니라는 사실이다. 아라스가 즐겨 사용하는 '유희'라는 말처럼, 예술가들은 명료한 메시지가 전달되지 않도록 작품을 구성할 수 있었다. 그들은 작품 내의 전경과 후경 그리고 사물들의 배치와 원근법적인 장치들을 통해 작품의 메시지에 모호함을 더하기도 했다. 롱고는 예술가가 만들어낸 이같은 변형이 하나의 이미지 내에 '다른 시간성'을 도입하게 됨을 설명한 것이다.

롱고가 말한 다른 시간성이란 '동시성'과 '다수성'이라는 시간이다. 동시성과 다수성이라는 시간은 텍스트를 이미지로 재현하는 과정 중에 여러 요소들이 개입하면서 생겨난 것이다. 롱고는 텍스트를 이미지로 형상화하는 화가의 수사학적 가공이 미술 작품의 시간성을 분화시킨다는 점을 강조한다. 이것은 모순되는 요소들과

르그, 김정하 역, 『실과 흔적 - 역사 : 진실한 것, 거짓된 것 그리고 허구적인 것』, 천지인, 2011. p. 55. (Carlo Ginzburg, Il filo e le tracce, 2006).

128) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. pp. 40-41.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다른 시간성을 동시에 보여줄 수 있는 그림의 힘이다.[129] 이 힘에 의해 미술작품은 동시대적인 요소와 비동시대적인 요소들을 담고 있으며, 그 시간성은 개별 작품마다 독특하게 구조화되어 있다고 할 수 있다. 따라서, 미술작품의 시간성과 연관지어 볼 때 '아나크로니즘' 개념은 '시대착오'가 아닌 '시간의 뒤섞임'이라는 의미를 갖게 된다. 이 의미를 보충하기 위해 아라스는 '역사' 개념이 '아나크로니즘' 개념을 정당화하고 있음을 보여준다.

> 독일어에서는 이야기, 즉 과정으로서의 역사인 '게슈히테'(Geschichte)와 실제 일어난 사실들의 연대기적 묶음인 결과로서의 역사 '히스토리아'(Historia)를 구분한다. 아나크로니즘은 과거에 벌어졌던 사실들에 대한 '이야기'를 하기 때문에 '게슈히테'에 속한다. 하지만 미술사와 관련지어 보면, 아나크로니즘은 '히스토리아'에도 속한다. 미술가들은 과거의 작품을 자기의 고유한 목적에 맞도록, 즉 자기 것으로 만들어 버리기 때문이다. [...] 그런 의미에서 나는 위베르 다미쉬가 말했던, "그림은 자기 무게를 갖는다"는 문장을 좋아한다. 그림은 구체적인 조건들 속에서 어느 한 순간 태어난 역사적 오브제이다. 하지만 그림은 그 당대의 사고를 뛰어넘을 수 있다.[130]

이 대목은 역사와 아나크로니즘의 관계를 보여준다. 프랑스어 '역사(histoire)'는 동음이의어로,[131] 객관적인 사실과 허구적인 이야기라는 모순된 의미를 함축한다. 역사가는 진실한 것과 허구적인 것을 뒤섞어 놓은 텍스트를 독자에게 제시한다. 이 사실을 미술사에 도입해 보면, 미술사가는 자신의 연구 대상인 미술작품에 대해 글을 쓸 때, 객관적인 사실을 바탕으로 허구적인 요소들을 도입할 수밖에 없다.

그렇다면, 미술작품에 내재한 진실과 허구의 뒤얽힘을 어떻게 처리할 것인가? 아라스는 이 뒤얽힘을 다루기 위해 미술사를 '아나크로니즘' 개념과 연관 짓는다.

---

129) 이 부분은 III장의 마랭의 비평이론 부분을 참조할 것.
130) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 209.
131) 랑시에르는 『역사의 이름들』에서 프랑스어 역사 개념의 문제를 지적한다. "체험과, 그것에 관한 충실한 이야기와, 그것에 관해 지어낸 허구와, 그것에 관한 학문적 설명을 모두 하나의 이름으로 지칭하는 것은 프랑스 특유의 불행한 동음이의 현상이다. 동음이의어의 덫을 색출하는 데 철저한 영국인들은 이야기(story)와 역사(history)를 구별한다. [...] 독일인들은 역사(Historie)와 역사서술(Geschichte)을 나눈다." 하지만 이렇게 말의 구분이 역사의 '진실'과 '허구'의 뒤섞임의 문제를 해결해주지는 못한다. 자끄 랑시에르, 안준범 역, 『역사의 이름들』, 도서출판 울력, 2011, p. 12.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

‘아나크로니즘’은 미술작품의 재현 과정에서 발생하는 중층적인 시간성을 ‘어떻게’ 이해할 수 있는지를 제시해 준다. 아라스가 말한 것처럼, 그림은 구체적인 조건들 속에서 어느 한 순간 태어난 역사적 오브제이다. 하지만 그림이 담고 있는 개념이나 의미는 한 시대의 사유 방식을 뛰어 넘는다. 따라서 아라스는 미술작품의 다층적인 시간성을 이해하기 위해서는 그것이 수용되는 조건을 살펴보아야 한다고 주장하게 된다. 미술작품을 수용 조건과 ‘아나크로니즘’ 개념의 관계를 살펴보자.

b. 미술작품의 수용 조건과 시간의 단계성

미술작품은 그것을 생산하고 향유해 온 다양한 개인들과 밀접한 관계를 맺어왔다. 아라스는 ‘아나크로니즘’ 개념을 설명하면서 미술작품과 예술가, 그리고 관람자의 복합적인 관계를 고려한다. 이 관계는 예술가로부터 미술작품이 만들어졌고, 미술작품이 여러 시대의 관람자에게 영향을 주었으며, 그 관람자들 또한 작품에 대한 다양한 해석을 만들어 냄으로써 이후의 작품 이해에 영향을 주었기 때문에 숙고할 필요가 있다. 랄프 드코닌크(Ralph Dekoninck)는 아라스의 미술사관을 이해하기 위해 다음의 문장을 제시한다. “역사란 그 역사를 만들어 내는 사람들 바깥에 따로 존재하는 것이 아니라, 그 사람들 속에서 함께 존재하는 것이다.”[132] 드코닌크는 아라스의 연구가 미술 작품, 예술가, 관람자(미술사가, 철학가, 비평가 등이 포함된)와 밀접하게 관련되어 있다고 생각한 것이다.[133]

오늘날 미술작품을 수용하는 ‘조건’은 달라졌다. 아라스는 미술작품이 탄생한 조건과 현재의 수용 조건의 차이가 아나크로니즘을 발생시키고 있다고 여긴다.[134] 이때의 아나크로니즘은 미술작품 자체와 관련되기보다는 전시 환경에 의한 것이다. 미술작품이 최초에 제작되고 전시되었던 사적인 공간은 이제는 공공 미술관과 박물관으로 변해 있다. 미술작품이 새로운 공간에 전시되면서, 그것을 제작했던 예

132) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 209.
133) Ralph Dekoninck, <Daniel Arasse's joyful visual science: in the intimacy of history and art>, *Modern French visual theory*, Manchester University Press, 2013, p. 77.
134) *Op. cit.*, p. 191.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

술가의 의도와 구상은 은폐되거나 왜곡되기도 한다. 그렇기에 미술사가는 본래의 맥락과 제작 조건에서 벗어난 미술작품을 볼 때, 아나크로니즘이 발생할 수 있는 상황에 처해 있음을 인식할 필요가 있다. 그와 관련해서 아라스는 미술사의 시간을 세 차원으로 구분한다. 이 시간들은 미술작품, 예술가, 수용자가 어떻게 서로 연관되어 있는지를 보여준다. 첫 번째 시간성은 다음과 같다.

> 미술작품에는 먼저 '우리의 시대', 즉 현재적인 시간이 있다. 역사적 사물이 바로 우리의 눈앞에 있기 때문이다. [...] 이 첫 번째 시간은 동시대(contemporaine), 즉 지금 또는 오늘날(maintenant)이다. 우리가 작품에 대해 의미화 할 수 있는 물리적 근거(미술작품)가 지금 우리에게 어떤 종류의 작용을 하고 있다는 점에서 비롯되기 때문이다. 다시 말해 우리는 작품이 물리적으로 현존하는 방식에 의해서 영향을 받는다. 가령 와토(Jean-Antonie Watteau)의 <파리스의 심판>은 가로 47cm 그리고 세로 30cm 크기의 아주 작은 그림이다. 그 그림의 크기는 관람자에게 일정한 감상 효과를 준다. 반면 루벤스(Peter Paul Rubens)가 그린 <파리스의 심판>의 크기는 가로 144.8cm 그리고 세로 193.7cm이다. 이렇게 큰 작품은 와토의 그림과는 전혀 다른 물리적 효과를 준다. 이처럼 현재적인 공간 속에 놓여 있는 한 작품의 실제 모습은 역사가와 작품 사이의 관계에서 가장 본질적인 요소로 작용한다.[135]

이 문단은 '우리 시대' 또는 '현재'라는 시간대가 관람자에게 어떤 영향을 주는가에 초점이 맞춰져 있다. 먼저 현재의 관람자는 작품의 크기, 보존된 상태, 전시된 장소의 물리적 환경에 영향을 받는다. 미술작품의 크기나 표면의 질감 같은 물질적인 특징은 관람자에게 인상이나 감정을 발생시키는 요인이 된다. 예컨대, 미술관의 밝은 불빛 아래에서 관람자는 작품을 가까이에서 자세히 볼 기회를 얻게 된다.[136] 과거의 관람자들이 작품을 어두운 성당이나 실내에서 볼 때는 확인할 수

135) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 196.

136) 아라스는 1530년경에 그려진 가로팔로(Garofalo)의 <원죄 없는 잉태(L'Immaculée Conception)>를 예로 든다. 밀라노의 브레라 미술관(Pinacoteca di Brera)에 보관되어 있는 이 그림은 성자들, 탑, 샘물, 백합, 티 없는 거울과 같은 익숙한 상징으로 둘러싸인 동정녀 마리아를 보여준다. 이 그림을 가까이에서 보면, 마리아의 거울에 비친 화가의 자화상을 발견하게 된다. 아주 작은 크기의 자화상은 과거에는 과거의 전시 공간에서 볼 수 없었던 것으로, 오늘날 미술관의 적절한 조명을 받으면서 관찰된 디테일이다. 이 얼굴은 본래 작품이 제기한 '흠 없는' 마리아의 특징에 반대된 것이지만, 당대의

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

없었던 여러 요소들을 육안으로 확인하게 된 것이다.

이처럼 미술작품과 관람자의 가까워진 거리는 과거의 관람자들과는 다른 시각적인 정보를 전해준다. 아라스가 이 변화에 주목하는 까닭은 그것이 미술사가들에게 특별한 정보를 제공하기 때문이다. 아라스는 뵐플린을 인용하면서, "우리는 '다르게(autrement)' 보며, '다른 것(autre chose)'을 보기도 한다"[137]고 말한다. 이 '다른 것'은 이전에는 볼 수 없었던 것을 보게 되었다는 의미이다. 가까이에서 다른 것을 본다는 사실은 미술사가에게 기존과 다른 연구 문제를 안겨준다. 미술사가는 과거의 관람자들과 '다른 것'을 보기 때문에 과거의 예술가와 주문자의 내밀한 정보, 즉 '내밀성(intimité)'[138]에 닿을 수 있게 된다. 더 나아가 '우리 시대'의 관람자의 존재는 또 다른 시간, 즉 두 번째 시간성과 관련이 있다. 두 번째 시간성에 대한 아라스의 설명을 들어보자.

> 두 번째 시대는 '작품이 제작된 시대'이다. 한 작품이 어떤 과거 시대에 제작되었다. 그리고 그 과거 안에는 또 다른 과거가 들어 있다. 가령 17세기의 작품에는 이미 여러 다른 시대들이 섞여 있다. 포시용이 적절하게 지적했듯이, 위대한 미술 작품 안에는 항상 여러 시간대가 존재한다. 서로 다른 시간성들이 중첩, 교착되어 있는 것이다. 포시용의 용어를 쓰자면, 위대한 작품 안에는 '앞선(avancés)' 요소들과 '뒤처진(retardataires)' 요소들이 동시에 뒤섞여 있다. 프랑카스텔 역시 15세기의 이탈리아 미술가들

전시 환경에서는 크게 문제되지 않았을 것이다. 그러나 오늘날의 전시 조건에서 흐릿한 색채 속에서 화가의 얼굴을 식별할 수 있는 이 디테일은 미술사가에게 해석상의 문제를 제기한다. Daniel Arasse, "Observer l'art : Entre voir et savoirs", *Le Renouvellement de l'observation dans les sciences*, conférence de l'Université de touts les savoirs, Paris, Oédile Jacob, 2003, p. 103.

137) 이 말은 아라스가 1915년에 출간된 뵐플린의 『미술사의 기초개념』에서 인용한 것이다. 정확한 대목은 1933년 덧붙여진 「후기 : 재고」에 있다. 국내의 번역서에서 이 문장은 "사람들은 다르게 볼 뿐만 아니라 실제로 다른 대상을 선별적으로 본다"라고 번역되어 있다. 뵐플린은 이 책의 서문에서 "객관적인 시각이라는 것은 있을 수 없으며 형태와 색상은 기질에 따라 그때그때 다르게 파악된다"라고 말한 바 있다. 아라스는 위의 문장을 미술사가들이 미술작품을 볼 때 어떤 특정한 부분에 집중하는 경향과 오늘날의 전시 환경에서 발견된 디테일을 설명하기 위해 도입한 것이다. 하인리히 뵐플린, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공아트, 2009(초판 1994), p. 15와 p. 335 참조.

138) 미술작품에서 발견되는 내밀성(intimité)이란 과거에 실존했던 사람들이 작품에 남겨 놓은 흔적을 말한다. 그 흔적이란 주문자에 의한 것일 수도, 작품을 창작했던 예술가에 의한 것일 수도 있는 어떤 표식이라고 할 수 있다. 이 흔적 또는 표식은 아라스가 '디테일'을 연구하는 과정에서 발견된 다양한 예외적이고 독창적인 디테일의 존재를 정당화시켜준다. 그에 대한 자세한 내용은 『디테일』에서 상세히 서술되어 있으며, 이 대목에서 내밀성은 '작품 속에 숨겨진 과거 실존 인물들에 대한 표식'이다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 을 설명하면서 이 점을 지적했다. 그는 이탈리아 화가들이 과거와 미래를 향한 두 시대에 동시에 속해 있으며, 미술작품은 그 작품이 제작된 시대에서도 다른 시대들과 뒤섞여 아나크로니즘을 행한다는 것이다. 따라서 미술사에서 순수한 선적인 시간성은 무의미하다.[139]

이 대목에서 약술된 '작품이 제작된 시대'는 통상적으로 '과거'를 뜻한다. 그런데 이 과거는 단순히 작품이 제작된 시기에 한정되지 않는다. 아라스가 지정한 '작품의 시대'는 '시간 안의 다른 시간성' 또는 '과거 안에 있는 또 다른 과거들'와 같은 다층적 시간이다. 예컨대, 바로크라고 일컫는 시대에도 다양한 양식이 공존했다. 카라바지오(Caravaggio)의 자연주의와 카라치(Annibale Carracci)의 고전주의는 서로 다른 역사적 맥락에서 출현했지만 같은 시기에 독자적인 노선을 이어갔다. '작품의 시대'는 하나의 미술작품 안에 여러 시간성이 공존할 수 있는 가능성을 드러내준다.

아라스는 작품이 생산된 과거 '안'에 존재하는 중층적인 과거를 분석하는 것이 의미가 있다고 본다. 미술작품의 시간을 세분화해야 하는 이유는 작품의 시간 속에 또 다른 과거가 존재하듯이, 우리가 작품을 대면하는 '현재'라는 시간 속에서도 과거와 미래가 공존하기 때문이다. 작품 안에 '앞선' 요소와 '뒤처진' 요소가 뒤섞여 있다는 포시용의 문장처럼, 한 작품 안에 다양한 시간성을 발견하는 일은 결국 절대적인 시간성을 거부하는 결과를 가져온다. 아라스는 하나의 미술작품이 잠재적으로 미술사 또는 역사 전체에 얽혀있는 양상에 주목한 것이다. 그는 더 나아가 '우리 시대'와 '작품의 시대' 사이에 있는 세 번째 시간을 끌어낸다.

> 세 번째 시간은 앞에서 말한 두 시간인 '제 1기와 제 2기 사이의 시간' 또는 '잊혀진 시간'이다. 만약 우리가 15세기의 작품을 20세기에 본다면, 그 사이에는 5백 년이라는 긴 시간이 존재한다. 이것은 간과해서는 안 되는 시간성이다. 한 작품은 동시에 두 시대에 속하며 또한 두 가지 방법으로 우리에게 작용한다. 먼저 물질적인 차원에서 한 미술작품은 제작된 시기와 실제로 수용된 시기 사이의 시간의 흔적을 보유하고

139) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 197.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

있다. 작품에는 균열, 녹, 유약, 요철, 잘린 부분들이 있다. 그러나 이보다 더 중요하고 매력적인 것이 있다. 그것은 암시적이고 은밀하며 전복적이기까지 한 것이다. 이 시간은 제작된 시기와 수용된 시기 사이에 흐르고 있는 '정신적 시간(le temps mental)'이다. 정신적 시간은 미술관이나 갤러리에서 일어나는 우리와 어떤 작품의 첫 마주침(rencontre)이 사실 처음이라고 할 수 없다는 것을 알려준다. 사실 우리는 한 작품에 다양한 시선(regard)이 있다는 것을 알고 있다. 여러 세기를 거치면서 한 작품에 부여된 수많은 시선들은 이제 관람자 개인의 고유한 시선에도 영향을 끼치기 때문이다.[140]

이 인용문은 세 번째 시대인 '사이의 시간', '망각된 시간' 또는 '정신적인 시간'과 그 시간을 구성하는 '시선(regard)'을 소개하고 있다. 세 번째 시대에서 가장 중요한 개념은 바로 이 '시선'이다. 여기서 시선이란 프랑스어 동사인 '보다(voir)'와 '자세히 바라보다(regarder)'라는 뜻을 지닌다.[141] 미술작품을 스쳐간 수많은 시선들은 작품을 둘러싼 실제적인 문헌들, 비평, 미술사 연구뿐만 아니라, 거짓, 오류, 논리적 모순, 해석적 비약 등의 모든 역사적 산물들을 아우른다.

시선은 또 다른 시선을 끌어낸다.[142] 아라스는 "미술사의 아나크로니즘에 있어서 가장 매력적인 것은 내 시선이 역사 전체를 통해 탈시대적으로 구성된다는 점을 인식하는 일이다"[143]라고 강조한다. 미술작품은 시대착오적인 디테일들과 여러 시대에서 산출된 개념들의 혼합물이기에, 관람자의 보는 행위로는 도해할 수 없는 수수께끼가 될 수도 있다. 따라서 '사이의 시간' 속 시선들을 분석하는 일은 아나크로니즘 개념을 작품 분석에 도입할 수 있는 가능성을 열어준다. 아라스는 미술작품의 시간성과 미술사의 세 차원의 시간성을 고려하면서 '아나크로니즘' 개념을 방법으로 활용할 당위성을 얻게 되었다.

---

140) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 197-198.
141) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 174.
142) 아라스가 제시한 사례를 보면, 보티첼리(Sandro Botticelli)의 작품에 대한 현대적 관점은 20세기의 라파엘 전파의 해석에 의한 것이다. 15세기에 보티첼리를 특징짓는 요소들은 부드러움, 에로티시즘, 남성적 느낌이었다. 그러나 상징주의와 라파엘 전파 화가들은 보티첼리의 작품 속에서 부드럽고 여성적 감각을 강조했다. 따라서 '우리의 시간'이 제시하는 보티첼리 작품에 대한 평가들은 작품이 '제작된 시간'이 제공하는 것과는 다른 형태를 띠게 된다. 이 사례는 작품에 일어나는 물리적 변형뿐만 아니라, 정신적 변형 또한 고려해야 함을 일깨운다. *Op. cit.*, p. 199.
143) *Ibid.*, p. 200.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

‘아나크로니즘’의 방법론적인 적용은 「미술작품의 탈시대적인 동시대성」이라는 글에서 보다 구체화된다. 이 글에서 아라스는 미술사가가 연구를 진행하는 환경을 논한다. 미술작품에 시선을 던지고 그것을 역사화하는 일은 역사가의 적극적인 관찰을 통해 기존의 관점과 방법을 탈시대적으로 재구성하는 것이다. 다음의 대목에서 아라스의 문제의식을 확인해보자.

> 내가 제기하고자 하는 질문은 이것이다. 역사가가 미술사를 실천할 때 그 역사를 구성하는 것은 무엇인가? [...] 나는 이 학술적 주제와 좀 더 직접적으로 관련이 있는 것으로 보이는 일련의 관찰로 연구를 제한할 것이다. 그 물질적 특징으로 인해, 미술작품은 역사학자(사실, 모든 감상자)를 탈시대적이고 재맥락화된 동시대성(contemporanéité anachronique)’이라는 역설적인 상황에 놓이게 한다. 그것은 우리가 과거의 작품들과 함께 간직하고 있는 시선들과의 관계라는 복잡한 문제를 드러낸다. 미술 작품과 역사가(관람자)의 관계는 동시대적이다. 그러나 이러한 동시대성은 필연적으로 비동시대적인 요소들을 포함하고 있다. 왜냐하면 이것은 두 가지 의미, 즉 ‘다른 시대에 속하는 것(ce qui appartient à un âge différent)’과 ‘다양한 시대를 뒤섞는 것(ce qui confond des époque différentes)’이라는 양면적 의미를 갖기 때문이다.[144]

위의 인용은 ‘아나크로니즘’ 개념을 이해하기 위해 확인해야 할 문제를 담고 있다. ‘역사를 구성하는 것’이 무엇인가 라는 물음은 미술사가 성립되는 최소 조건이 무엇인가라는 질문으로 바꿔 볼 수 있다. 아라스에 따르면 미술사를 구성하는 것은 미술 작품과 그것을 보는 관람자이다. 이 두 근본적인 요소는 미술사가 상이한 이론적 배경에 놓일 때에도 변함없이 상호작용 해왔다. 그 결과로 미술작품과 관람자의 관계는 더욱 복합적인 문제들을 떠안게 된다. 관람자는 미술작품이 본래 배치되어 있던 역사적 맥락을 망각한 채로 그에 대한 시대착오를 산출해내고 있기 때문이다. 또한 미술사가와 미술작품이 동시대적으로 존재한다 하더라도 그 관계는 필연적으로 비동시대적인 요소들을 포함한다. 근본적인 차원에서 미술작품 자

144) Daniel Arasse, "La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art", *Peut-on apprendre à voir?, L'Image*, Paris, École nationale supérieure des Beauz-Arts & Image, 1999, pp. 284-285.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

체의 다시간성과 미술사가의 시대의 얽힘으로 인해, 미술사 연구는 '동시성 속의 비동시성'이라는 문제에 직면하게 되는 것이다.

본 절에서는 미술작품이 다수적이며 동시적인 시간성을 보유하고 있다는 차원에서 아나크로니즘 개념을 적극적으로 사유할 필요가 있음을 확인해보았다. 아나크로니즘 개념은 미술작품과 관람자(미술사가)의 관계를 이해하기 위한 필수적인 개념이다. 오늘날 미술작품의 인식은 아나크로니즘이라는 조건에서 이루어진다.[145] 그런 점에서 랄프 드코닌크(Ralph Dekoninck)는 "시간의 경과는 미술작품의 의미를 풍성하게 하거나 궁핍하게 만든다"[146]라고 말한다. 이 말은 아나크로니즘 개념을 적극적으로 이해하고자 노력하지 않는다면, 미술작품의 시간성을 이해하기 어렵다는 뜻으로 이해할 수 있다. 드코닌크가 말한 것처럼, 미술작품이 보유한 다양한 시간성을 이해하기 위해서는 아라스가 구분한 세 차원의 시간성을 아나크로니즘 개념과 연관지어 사유할 필요가 있다. 그와 같은 사유의 폭을 확대함으로써, 아라스는 아나크로니즘 개념을 미술작품의 분석 방법으로 도입할 수 있는 가능성을 보여준다.

2) 미술사가의 탈시대적인 시선

'아나크로니즘' 개념은 미술작품과 미술사가의 관계를 규정하는 용어이다. 그리고 미술작품 속 다양한 시간들의 뒤섞임은 미술사가의 연구 조건을 이해하는 문제와 관련이 깊다. 그것은 미술사가와 연구 대상의 관계를 규정하면서 연구의 문제, 관점, 방법을 결정짓는다. 아라스는 미술사를 오랫동안 지속된 역사적인 지층이 뒤섞여 있다고 보고, 그 지층을 구성하는 '시선'에 주목하였다. '시선'은 미술 작품을 바라보는 주체(관람자, 예술가, 비평가 및 미술사가 등)의 행위에서 도출된 결과(인상, 사유, 메모, 비평, 학술적인 연구 등)를 포괄한다. 시선을 분석하는 것은 미술사

145) Ralph Dekoninck, <Daniel Arasse's joyful visual science: in the intimacy of history and art>, *Modern French visual theory: A critical reader*, Manchester University Press, 2013, p. 81.
146) *Ibid.*, p. 82.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의 축적된 지식을 검토하는 일과 같다. 또한 시선의 분석은 미술작품 안에 어떠한 시간과 시대가 연결되어 있는지 확인하는 방법이 될 수 있다. 아라스는 아나크로니즘 개념을 다양한 시대를 가로지르는 시선들과 연관지어, 미술작품을 분석할 수 있는 방법들을 모색한다. 본 절은 아라스가 제안한 시선들을 분석 대상으로 삼고, 이를 '통제' 하는 방법을 소개한다.

a. 관조하는 시선의 시간

미술작품은 여러 시간의 층위를 갖으며, 그 속에는 다양한 시선들이 담겨있다. 미술작품에 시선을 던지는 개인은 모두 다른 연령, 지식수준, 관점과 목적을 갖는다. 어떤 이들은 미술작품을 단순히 보기 위해서 본다. 그들은 학술적 성과를 도출해내거나 비평하기 위해서가 아니라, 보는 '즐거움'을 향유하고자 그것을 바라보는 것이다. 그보다 더 중요한 시선은 작품을 제작했던 예술가들의 시선이다. 과거의 작품에 대한 예술가의 시선은 그가 다른 예술가의 작품 속에서 자신의 것으로 체득하기 위한 요소들을 관찰할 경우를 말한다. 이 시선은 과거의 그림 속에서 무엇인가를 발견하는 예술가의 시선을 탐구하는 과정에서 드러난다.

예술가들이 과거 작품을 보는 독특한 시선은 제임스 콜먼(James Coleman)[147]의 사례를 통해 이해할 수 있다. 콜먼은 1970년대 이후 국제적으로 활동한 인물이다. 그는 2003년에 루브르 박물관의 초청 작가로 선정되어 <레오나르도 다 빈치, 데생과 수사본(Léonard de Vinci, Dessions et Manuscrits)>이라는 전시를 준비했다.[148] 콜먼은 레오나르도의 데생과 수사본을 슬라이드와 프로젝션 이미지로 제작

147) 제임스 콜먼은 1941년에 아일랜드에서 출생한 예술가이다. 그의 작품은 사진, 영화, 연극, 그림들을 사용해 '고정된 것'과 '움직임'을 갖는 예술 형태들을 제시한다. 그는 허구와 진실, 연극, 민속적인 소재, 문학 형식과 일상적인 사건들을 연결시킨다. 1970년대 이후 국제 무대에서 활동하면서 콜먼은 언어, 이미지, 공간의 상호작용을 실험하는 영상 작업을 계속해왔다. 그의 작품의 특징은 '관람자-관찰자'의 관계를 극대화하여, 그들을 작품의 공동-포퍼머로 만든다는 점에 있다. 콜먼에 대한 소개는 2005년에 MNAC(Museu Nacional d'Art de Catalunya)의 큐레이터 Pedro Lapa의 소개문을 참조.

148) 루브르 박물관에서 간행한 보고서에 따르면, 당시의 박물관 관계자들은 콜먼의 전시에 대한 정보와 이미지들을 아라스의 글과 함께 갈리마르 출판사에서 공동 출판할 계획이었다. 하지만 어떤 이유에서였는지, 콜먼은 아라스의 글을 거부했다. 또한 그는 이 전시에 대한 어떤 촬영본과 전시 관련 신문기사도 남기지 않았다. 콜먼은 전시장을 촬영하는 행위를 엄격하게 금했다. 이 전시는 큰 반향을 일으

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한다. 전시는 거장의 작품을 연대기와 주제별로 분류하면서, 그 사이에 자신의 작품을 살짝 끼워 넣는 방식으로 기획되었다. 대부분의 관람자들은 레오나르도와 콜먼의 작품을 구분하기 어려웠을 것이다. 그런 점에서 아라스는 이 작가가 시도한 전시 방법이 '비선형적'인 시간 이해를 바탕으로 여러 시간과 시대의 '중첩'을 만들어냈다고 보았다. 더 나아가 콜먼의 전시는 다양한 시선의 만남을 중재했다. 아라스는 콜먼이 "자신의 시선을 주는(prêter son regard)"[149] 방식으로 전시를 주도했다는 점에 주목했다. 콜먼은 과거의 작품을 보는 예술가의 시선을 통해 익숙한 미술작품을 다르게 볼 수 있도록 만들었다.

아라스가 주목한 시선의 중요성을 롱고는 이렇게 정리한다. "미술작품의 현대성이란 그 시대의 맥락에서 나오는 것일 뿐 아니라, 이후 세대의 화가들이 계속해서 지각하는 현대성에 의해 재정의된다."[150] 이는 미술작품의 가치가 후대의 화가들이 던진 시선에 따라 재평가 된다는 것이다. 시선의 시간성을 논의할 때 예술가들이 바로 이전 세대가 아닌 오랜 과거의 미술 작품을 재해석한다는 사실도 중요하다. 레오나르도의 작품을 관찰하며 이를 작품화했던 콜먼처럼, 예술가들은 이전 시대의 창작물보다 더 오래된 과거의 창작물로부터 독창적인 '장치'를 발견하곤 한다. 콜먼의 사례는 미술 양식의 변화가 '발전'과 '진보'가 아니라 예술가들의 탈시대적인 시선을 통해 이루어진다는 것을 증명한다.

시선은 작품 내부에도 존재한다. 아라스는 작품을 분석할 때 예술가의 시선과 작품 내부에 존재하는 시선을 구분한다. 베르메르(Johannes Vermeer)의 작품 속 시선은 분석의 핵심에 있다.[151] 이 화가는 <레이스 짜는 소녀>를 보는 감상자의 시선과 그림 속 인물의 시선이 일치하지 않도록 구성했다. 시선의 불일치는 그 자체로 의미효과를 발생시킨다. 그림 속 소녀는 섬세하면서도 흐릿하게 그려진 실

킬만한 프로젝트였지만, 콜먼은 이 전시를 일시적인 경험으로만 남기려했다. 아라스는 그와 같은 콜먼의 태도를 완고하게 명확성과 완벽함을 추구하는 예술가의 경향으로 보고 긍정적으로 평가했다. Ariane Lemieux, Les artistes contemporains au musée du Louvre : méthodes de transmission du processus créatif en regard des collections, *Muséologies*, vol 8, Érudit, 2015, 179 참조.

149) Daniel Arasse, *Anachronique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 162.

150) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 349.

151) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 180.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

뭉치를 보고 있다. 하지만 이 그림의 원근법적 장치는 그녀의 시선보다 낮게 설정되어 있다. 그렇기 때문에 관람자는 그림 속 소녀가 보고 있는 것을 볼 수가 없게 된다. 베르메르 그림의 독특함은 바로 원근법의 소실점을 조정하면서 감상자와 그림 내부의 시선의 불일치를 드러내는 장치에 있다.[152] 이 그림에서 미술 작품, 작품 속 인물, 감상자, 예술가의 시선은 상호 작용과 유희적 특성을 드러낸다.

시선과 그 불일치는 관람자와 예술가 이외에도 미술사가나 철학자에 의해서도 산출된다. 그들은 미술 작품이 제작된 조건과 수용되어온 과정을 고려하지 않은 채, 현재적 사유 체계를 작품에 대입한다.[153] 철학자들이 던지는 시대착오적인 시선은 미술작품을 이해하는 데 기여한다. 이는 철학자들이 미술작품을 그것이 제작된 시대적 관점으로만 분석하려는 미술사가들과는 달리, 시간의 차이를 망각한 채 작품을 해석하기 때문이다. 이처럼 아나크로니즘은 연구 대상인 작품과 연구 주체들이 맺는 시선의 관계에 따라 다양한 시간성을 드러낸다.

그로 인해 오랜 시간동안 축적된 시선은 관람자에게 '지식(savoir)'을 전달한다. 아라스는 미술사가의 시선이 독자에게 주는 지식을 이렇게 설명한다. "독자는 독자 자신의 시간성 안에서 작품을 본다. 하지만 그는 해석자의 시선에 따라, 관찰하는 역사가의 인식경로를 통해 그림을 읽도록 초대된다."[154] 이 문장은 관람자의 시선이 산출된 근거로 '지식'을 설명한다. 일반적으로 관람자는 자신이 습득한 미술사가의 시선에 의존하며 작품을 바라보고, 보는 과정에서 일어난 반응과 인식은 그 후 역사가와 해석자의 시선을 통해 강화되거나 수정된다. 이전에 습득한 지식을 통해 작품을 볼 경우에도 사유는 이 시선에 근거하여 생산되고 변형된다.

아라스는 포 대학(Univercité de Pau)의 학술대회에서 '아나크로니즘' 개념과 관련된 연구를 소개하였다. 이 연구는 역사학자와 그의 연구 대상과의 관계를 '시선'을 중심으로 설명한다. 이 글에서 아라스는 도상학자의 시선과 아나크로니즘 개념

152) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 183.
153) *Ibid.*, p. 191.
154) 아라스가 제시한 예를 들어 설명해보면, 우리는 라파엘 전파나 보티첼리의 그림을 볼 때, 우리 시선에 선행된 역사가들이나 예술가들의 평가와 연구에 근거해서 그것을 본다. 때때로 기존 연구들은 역사적으로 오류나 착오를 내포하고 있을지라도 감상자는 그에 의존해서 그림을 보게 된다. 따라서 현재의 감상자의 시선도 단일한 시간성을 갖지 않는다고 할 수 있다. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 41.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

을 용인하는 미술사가의 시선을 비교한다. 이 상반된 시선은 아나크로니즘에 대한 아라스의 문제의식을 직접적으로 드러내준다. 그는 아나크로니즘을 미술사가와 그의 연구 대상과의 관계를 구성하는 방식으로 서술한다. 미술사가들은 작품을 연구할 때 종종 비정상적이고 예외적인 디테일로 인해 놀라워한다. 그런데 대부분의 미술사가는 그림 속의 예외적인 디테일이 관람자에게 미치는 효과를 학술 용어를 사용해 왜곡하고 삭감시켜버린다. 아라스는 미술사가들이 관례를 따르면서, 기존의 분석 사례를 무비판적으로 수용하고 이를 다른 작품 분석에 대입시키는 방식을 비판한다. 그런 방식은 독특한 디테일을 평이한 것으로 만들기 때문이다. 반면 아나크로니즘 개념을 수용한 미술사가는 독특한 디테일에 다른 방식으로 접근한다.

> 아나크로니즘 개념에 의거하여 예외적인 디테일을 바라보는 미술사가는 그 작품의 잠재적인 능력을 상승시킨다. 이를 인식하는 것은 매우 중요하다. 그 이유는 작품이 주는 효과와 그것의 역사적 지위는 그것을 보는 시선에 따라 상이하게 드러나기 때문이다. 작품의 효과와 지위는 자기 시대를 벗어나 다른 맥락에 놓인 미술작품을 관조하는 기다림(attente anachroniques)의 시간으로부터 발생한다. 그것은 놀라움을 느끼게 하는 작품 자체의 예술적인 힘과 불가분의 관계를 맺는다. 미술사가의 연구는 바로 여기에서 시작된다. 그는 오늘날 자신이 경험하고 있는 놀라움의 오래 지속된 '구상가능성(constructibilité)'을 사유해야 한다. 즉, 우리는 이해를 향한 기다림 속에서 그 놀라움이 어떤 목적과 의미를 갖게 될지 실험할 필요가 있다.[155]

이 단락은 아나크로니즘 개념을 인식하는 미술사가의 반응과 적극적 실천을 촉구하기 위해 서술되었다. 아라스는 이전에 수행한 디테일 연구의 연속선상에서 미술 작품의 역사성을 조명한다.[156] 미술사가에게 가장 급진적인 아나크로니즘은 바

155) Daniel Arasse, "L'enceinte surprise de Marie. Remarques sur une Annonciation siennoise" *La Surprise*, CICADA, Publications de l'Université de Pau, <Rhéthrique des Arts>, n°6, 1998, p. 71. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 350 재인용.

156) 아라스의 『디테일』은 미술 작품에 대한 아나크로니즘을 직면하면서 그 영향을 안고 있다. 아라스는 이렇게 말한다. "작품을 수용하는 현재의 조건은 때때로 우리가 볼 수 없도록 의도된 요소들, 즉 화가들이 볼 수 없도록 그린 요소들을 보게 한다. 현재적인 시선이 작동하는 방식은 실제로 한 때 그것을 그렸던 화가와 동일한 거리에 우리를 서게 한다. 우리는 화가가 작품과 마주했던 그 거리에 서 있다." 이 상황은 미술사가가 미술 작품을 연구하는 상황이 본래 시대와는 다른 맥락에서 진행되고 있

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

로 새로운 '가시성(visibilité)'이라는 조건이다. 앞서 언급한 바와 같이, 오늘날 작품들은 과거의 제작 환경과 전시 공간을 떠나서 새로운 환경에 놓여 있다. 미술관의 밝은 조명은 작품을 더 가까이 그리고 자세히 볼 수 있도록 만든다. 그로 인해 관람자들은 과거의 사람들이 볼 수 없었던 것들까지 보게 된다. 작품의 '가시성'이라는 탈시대적인 조건은 작품 속 예외적인 디테일에 어떻게 대응해야 하는가라는 문제를 제기한다.

아라스는 그림 속 디테일에 대한 도상학자의 안일한 반응을 비판한다. 그들은 전문적인 지식과 이전의 분석 사례를 비정상적인 디테일에 대입하여, 그것을 진부한 것으로 만들어 버린다. 반면, 아나크로니즘 개념을 인식한 연구자들은 미술작품에 대한 도상학적 해석을 거부하면서 '시간을 두고' 분석한다. 아라스가 추구하는 반응은 이렇게 묘사된다. "화가에게 부여된 예술적 가정과 역사학자의 분석적 가정 사이에서, 그리고 양자의 예측할 수 없는 뒤얽힘 속에서 해석은 끝없이 지연된다."[157] 아라스는 과거의 예술 창작 조건을 적극적으로 수용하면서 그 사이의 시간에 발생하는 시선의 동요를 용인한다.

아라스에 의하면, 미술작품을 향한 시선은 '기다림'의 시간을 견뎌야 한다. 기다림의 시간은 작품의 세부 요소들을 관찰하는 시간을 말한다. 이 기다림의 시간은 '시간의 차이'[158]에서 미술작품의 의미를 발생시킨다. 즉, 기다림의 시간이란 미술작품을 하나의 이야기를 명상하는 틀, 즉 "관조(觀照, contemplation)"[159]의 대상으로 삼고 오랫동안 바라보는 시선의 시간을 뜻한다. 관조 또는 명상을 뜻하는 'cont

---

음을 보여준다. Daniel Arasse, "La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art", *Peut-on apprendre à voir?* Actes du colloque organigé par la revue *L'Image*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts & L'Image, 1999, p. 288.

157) Daniel Arasse, "L'enceinte surprise de Marie. Remarques sur une Annonciation siennoise" *La Surprise*, CICADA, Publications de l'Université de Pau, <Rhéthrique des Arts>, n°6, 1998, p. 71. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 350 재인용.

158) 아라스는 1450년경에 제작된 프라 필리포 리피의 <헤로데의 향연>이 요구하는 관조의 시간을 설명한 바 있다. 세례 요한을 참수하는 '과정'을 묘사한 이 그림에는 주인공인 살로메가 세 차례 등장한다. 한 화면 속에서 살로메는 춤을 추고, 요한의 머리를 베며, 그 목을 자신의 어머니에게 전달하는 과정에서 시간차를 두고 등장한다. 이 사례는 작품을 보면서 그 내용을 이해하는 시간이 요청되고 있음을 예증한다. 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 58-59.

159) *Ibid.*, pp. 72-73.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

emplation'은 회화를 구성하기 위한 '틀 배치'(le cadrage)에서 시작된다. 아라스는 원근법이 이미지의 배치를 통해 '틀'을 만들어내는 작업에 주목한다. 화가들은 소실점, 소실선, 지평선을 만들기에 앞서 먼저 배치할 틀을 만들었다. 틀은 창문같은 것으로 틀 배치는 그릴 공간을 결정하는 일이다. 이 틀은 이야기를 숙고하는 화면이라고 할 수 있다. 그리고 아라스는 틀이 그림의 독립성을 결정하고 '응시'에서 시작하여 '성찰'로 나아가게 한다고 말한다. 원근법도 바로 이 틀 안에서 작동하며, 15세기의 화가들은 이 '틀 배치'를 매우 중요하게 여겼다는 것이다. 아라스에게 회화란 "이야기를 명상할 수 있는 틀"이다.

아라스는 이 기다림의 시간을 이렇게 풀어쓴다. "그림을 보고 또 보며, 이 그림이 지금 우리에게 말하고 있는 것, 혹은 침묵 속에서 말하고 있는 것이 무엇인지 알아내기 위해 오랜 시간을 하염없이 보냈다. 결국 그림은 나에게 관조의 시간을 투자한 데 대한 보상을 해 주었다."[160] 이에 관해 아라스는 미술작품을 바라볼 때 경험하는 '감동'이 두 차원에서 발생한다고 말한다. 그 하나는 강렬한 색과 같은 감각적 요소에서 발생하고, 다른 감동은 "시간과 함께 지속되는 경험"[161]인 오랜 사유를 통해 발생한다. 작품과 미술사가의 관계에 있어서 인내하는 시선의 시간이 요청되는 것이다.

이처럼 아라스는 '보는 행위' 자체를 중요하게 생각한다. 베다르는 아라스의 접근 방식을 이렇게 설명한다. "아라스는 정밀하면서도 엄격하리만큼 작품 그 자체에 근거해서 분석한다. 해석자가 빗나가지 않도록 붙잡아주는데 가장 적합한 근거가 바로 작품이라고 생각하기 때문이다. 그는 작품에 선입견을 투여하지 않고, 기존 범주에 끼워 맞춘 해석을 피하기 위해 노력했다."[162] 이처럼 미술작품을 '관조'하는 기다림의 시간은 아나크로니즘을 분석 방법으로 활용하는 근본적인 요소이다. 더 나아가 아라스는 '아나크로니즘' 개념을 작품을 보는 기다림의 시간에 연결짓고, 작품 속 다양한 시간의 층위를 분석하는 구체적인 방법을 제안하게 된다.

---

160) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 19.
161) *Ibid.*, p. 20.
162) Cathrine Berdard, "Clair-obscur", *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

b. 아나크로니즘의 통제

아라스는 미술작품 속에서 다층적인 시간성을 분석하기 위해서 아나크로니즘을 '통제'해야 한다고 주장한다. 이는 '통제된 아나크로니즘(anachronisme contrôle)'[163]이라는 방법으로, 미술사가와 미술작품 사이의 시간 차이를 분석에 활용하는 것이다. '통제된 아나크로니즘'은 기본적으로 '시대착오'를 수정하는 것이며, 더 나아가 미술작품 속에 뒤섞임을 분석하기 위해 시간의 순서와 방향에 변화를 주는 것이다. 아라스는 미술작품을 분석할 때, 과거에서 현재로 연결되는 인과관계를 설명하기보다는 현재의 예술가가 과거의 작품을 보는 시선을 분석한다. 그는 여러 미술작품을 동일한 지평에서 분석한다. '통제된 아나크로니즘'은 고고학자의 연구 방법과 같이 오랜 시간동안 축적된 시간의 지층을 풀어 헤치는 것이기도 하다.

아라스는 '통제된 아나크로니즘'의 필요성을 이렇게 설명한다. "나는 16세기의 작품을 21세기에 바라보는 역사가이다. 그렇기에 나는 아나크로니즘의 한 가운데 놓여 있지만 그것을 잘 활용하고 즐기려 한다. 물리적 혹은 정신적인 아나크로니즘은 한편으로는 이론적이고 또 한편으로는 역사적인 결과물을 산출할 수 있기 때문이다."[164] 아라스가 말하고 있듯이, '통제된 아나크로니즘'은 의도적으로 아나크로니즘을 일으키는 유희적인 방법이다. 이 방법을 통해 아라스는 기존의 연구에서 간과했던 '시간'이라는 문제를 적극적으로 다루고자 했다.

'통제된 아나크로니즘'은 여러 기원을 갖는다. 먼저 아라스는 '통제된 아나크로니즘'을 발전시키기 위해 프랑카스텔의 연구를 참조했다. 롱고는 아라스의 '통제된 아나크로니즘'이 프랑카스텔의 사회학적 미술사 연구에서 영향을 받았다고 말한다.[165] 프랑카스텔의 연구는 미술작품 속의 '형상적 짜임(réseau figuratif)'의 해독

163) '통제된 아나크로니즘(anachronisme contrôle)'은 아라스가 아나크로니즘 개념을 미술사 방법론으로 적용하는 대목에서 다양하게 번역된다. 그것은 '의도된', '수정된', '점검된', '통제된'으로 번역되고 있다. 이는 미술사가 시간의 방향, 순서를 배치하는 방법을 뜻한다. 따라서 본 연구에서는 그 중 가장 포괄적인 의미를 가진 '통제된'을 선택해서 사용하였다.

164) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 202.

165) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 34.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

과 작품창작의 조건을 동시에 검토하는 것이었다. 형상적 짜임 또는 형상적 네트워크의 해독은 모든 형상적인 재현 체계가 그것만의 고유한 '응축(condensation)'을 갖는다는 전제에서 출발한다.[166] 아라스는 형상이 개념, 시간, 형상들을 응축하고 있다는 사실에 주목하면서, 형상을 분석함으로써 그 시간성을 드러내고자 했던 것이다. 프랑카스텔에게 있어서 형상의 의미작용을 밝히는 일은 '역사적 맥락'과 '조형적 상상력'을 동시에 검토하는 방법이다.[167] 아라스는 그 방법을 자신의 언어로 표현한다. "이미지의 잠재적인 내용을 정확하게 해독(décryptage)하는 것은 이 짜임의 재구성 과정을 거쳐야 한다."[168] 롱고가 파악한 아나크로니즘의 통제는 그와 같은 형상의 짜임을 사회적 맥락과 연결하는 것이다.

한편으로 베다르는 '통제된 아나크로니즘'을 아라스의 독창적인 방법이라고 소개한다. 1987년 출간된 아라스의 『단두대와 공포정치에 대한 상상』에서 이 방법이 최초로 등장한다는 것이다. 이 책은 단두대에 대한 논평을 분석하는 것에서 출발해서 프랑스 대혁명 시대의 연극적 장치를 다루는 역사서이다. 베다르는 이 책을 역사와는 어울리지 않는 정신분석과 같은 학문을 도입한 실험적인 연구로 보았다.[169] 베다르에 따르면, 『단두대와 공포정치에 대한 상상』에서 소개된 통제된 아나크로니즘은 전통적인 역사 연구의 규범에서 벗어나 있다. 아라스는 '단두대'라는 사물 안에 '응축된 시간'을 분석하려 하였다. 다시 말해, 그는 과거에서부터 지금까지 존속해 온 단두대가 자아내는 공포나 열광 등의 반응이 담긴 논평을 통해 그 안에 응축된 역사적 의미를 설명하고자 했던 것이다. 그 접근 방법은 다음과 같다.

> 나는 1789년에서 1794년까지의 시기에 집중해서 공통된 기원 속에서 단두대가 주는 혐오와 그것이 자아낸 명성을 밝혀내고 그것이 갖는 비천한 위엄을 설명하고 싶다. 그리고 나는 '이중의 아카이즘(double archaïsme)'이 갖는 중요성을 논하고자 한

166) Daniel Arasse, "Presentation", *Symboles de la Renaissance 1*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 10. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014, p. 36 재인용.
167) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014, p. 42.
168) *Ibid.*, p. 36.
169) Catherine Bedard, "Claire-Obscur", *Anachroniques*, Flammrion, 2006, pp. 5-6.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다. 먼저 '우리의 시대상'을 보자. 우리는 거의 2세기 동안 존속해 온 오래된 기계, 단두대를 계속 사용해 왔다. 단두대는 우리가 가진 파괴적인 살인 무기 중 유일하게, 외국인들에게 이 기계가 프랑스의 국가적 상징이 될 것을 감수한 채 그 어떤 현대화도 되지 않은 기계이다. 그리고 우리는 철학적인 사회가 효과적으로 죄수들의 머리들을 베기 위해서 고안했던 '18세기 말의 시대상'을 논할 필요가 있다.[170]

이 구절은 아나크로니즘을 통제하는 '이중의 아카이즘'[171]을 제시한다. 이중의 아카이즘을 검토한다는 것은 역사가가 속한 '우리의 아카이즘'과 연구 대상의 시대인 '18세기 말의 아카이즘'을 비교한다는 것이다. 좀 더 구체적으로 말하자면, 아라스는 과거와 현재의 사회적 맥락을 대조하고 그 사이의 기간에 생겨난 다양한 논평들을 참조하여 그 사물의 역사적 조건을 드러낸다. '이중의 아카이즘'을 고려하는 것은 역사적 사물이 거친 시간의 경과를 '시선'에 기반하여 검토하는 것이다. 그리고 이 분석은 단두대가 어떻게 여전히 우리들에게 혐오와 명성을 대변하는 모순적인 사물이자, '의학적 매커니즘'[172]으로써 두려움과 공포 그리고 야만적인 폭력성을 상징하는 사물로 이해될 수 있는가를 밝혔다.

아라스는 '통제된 아나크로니즘'을 전시에도 적용한다. 1986년에 그는 젊은 예술가와의 협업을 통해 단두대를 실제로 제작하여 전시한 것이다.[173] 이 전시는 이탈

---

170) Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flamarion, 2010, p. 12.

171) "이중의 아카이즘(archaïsme)"에서, '아카이즘'이란 일반적으로 '고어(古語)', '고풍적인 표현', '시대에 뒤떨어진', '시원성(始原性)', '의고주의(擬古主義)' 등을 뜻한다. 하지만 아라스는 아카이즘을 한 시대의 정신과 문화를 통칭하는 독특한 방식으로 사용하고 있다. 따라서 이 연구에서는 아카이즘이라는 개념을 '특정 시대의 역사적 시선이 축적된 정신적 산물'이나 그 시간성을 포괄하는 '시대성'의 의미로 사용하고자 한다. 이 개념은 아라스가 자주 사용했던 개념은 아니었지만 통제된 아나크로니즘에 대한 최초의 표현으로 주목할 가치가 있다. 이 저술에서는 특정 시대의 사회 · 경제 · 정치적 맥락 또는 조건을 아카이즘으로 표현했지만, 이후로는 '시대', '시간'이라는 일반적인 어휘를 사용한다. 따라서 '이중의 시대상'이란 두 시대 사이의 '시선'을 비교 분석하는 연구로 이해할 수 있을 것이다.

172) 아라스의 이 저술에서는 푸코의 '감시와 처벌'의 영향이 짐작된다. 그는 기계적인 참수를 수행하는 도구인 기요틴이 과학기술을 통해 나타나는 현대적 냉정함과 신체를 절단하는 야만적 폭력성을 상징한다고 본다. 기요틴은 현대 과학 기술의 합리성과 피로 범벅이 된 신체를 공개하는 야만성이 극단적으로 대립하는 상징적 장소가 된다. 이는 의학적 합리성에 의해 명성을 얻게 되는데, 조제르 기요탱, 앙투안 루이, 피에르 카바니스 등의 의사들이 고안하고 사용했다는 점에서 계몽 시대의 의학이 빚어낸 가장 정교한 작품이자 죽음의 예술을 보여주는 작품이 된다. 기요틴은 인류의 이익에 기여하는가? 이성을 중요시하는 합리주의자들에게 그것은 하나의 대단한 장점을 가진 기계이다. 기요틴은 그것이 어떤 사회에서 어떤 방식으로 사용되느냐에 따라 상대적인 의미를 갖게 된다. Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flamarion, 2010(1987), pp. 13-14 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

리아의 귀족들로부터 다양한 반응(놀람, 분노, 경악)을 끌어냈고, 과거의 유물을 현재화하는 데 성공했다는 평가를 받았다. 이처럼 '통제된 아나크로니즘'은 연구 대상과 역사적 시간의 관계를 고려하면서 과거에 제기된 첨예한 문제들을 현재화하는 도구이다. 다음의 문단에서 롱고는 '통제된 아나크로니즘'을 유용한 분석 방법으로 소개한다.

> 역사가와 그의 연구 대상인 미술작품과의 관계를 구성하는 요소로서, '통제된 아나크로니즘'은 필수적인 해석 도구이다. 이 도구와 관련해서, 아라스는 미술작품의 물질적인 역사와 그 작품이 제작되었던 시대에 생존했던 사람들의 눈과 욕망의 역사 모두에 관심을 둔다. 여기에 보는 사람의 공간이라는 문제, 주관적인 사유의 중요성, 나아가 주의 깊은 관찰자와 단순히 보는 사람의 시간 차이를 뛰어넘은 질문들이 더해진다.[174]

이 대목에서 롱고는 통제된 아나크로니즘의 필요성을 설명한다. 아라스는 단두대 같은 상징적 사물이나 한 폭의 회화를 연구할 때, 그것이 현재적 관람자와 맺고 있는 역사적 관계를 설명하기 위해 아나크로니즘 개념을 활용한다. 통제된 아나크로니즘은 과거에 생존했던 사람들이 미술작품에서 무엇을 보고자 했는가라는 문제에 답하기 위해 두 시대의 조건을 비교함으로 이루어진다. 롱고가 약술하고 있듯이, 통제된 아나크로니즘을 적용하는 것은 미술작품이 제작된 시대의 창작 조건과 오늘날의 관람 조건 그리고 과거에서부터 현재까지의 관찰자가 제기하는 사유적 깊이 등 여러 측면을 동시에 고려해야 하는 것이다.

'통제된 아나크로니즘'을 이해하기 위해 한 가지 사례를 살펴보자. 아라스는 1863년 그려진 마네의 <올랭피아>와 1538년 그려진 티치아노의 <우르비노의 비너스>가 어떤 관계를 맺고 있는지를 밝힌다. 알려져 있는 것처럼, 마네는 티치아노의 그림에서 영감을 얻어 <올랭피아>를 완성했다. 아라스는 마네가 티치아노의

---

173) 단두대는 1986년 11월에서 12월에 <혁명에서의 단두대(La guillotine dans la révolution)>라는 표제로 전시되었다. 이 전시는 이듬해, 1987년 3월에서 5월까지 프랑스 혁명박물관에서 재연되었다.

174) Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p 349.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그림을 수차례 관찰했고 그림으로 남겼다는 사실을 알고 있는 역사가라면 화가의 이런 시도를 어떻게 이해해야 할지 질문한다. 그는 두 화가의 관련성과 작품 창작 조건을 살펴보기 위해 '티치아노의 시대'에 그 작품의 기능과 제작 조건(티치아노가 조르조네의 <잠자는 비너스>를 참조했다는 사실)을 제시하고, <우르비노의 비너스>를 제작한 티치아노의 착상(원근법, 공간 구성 및 배치 등)을 분석한다. 또한 마이클 프리드의 논의를 빌려온 그는 마네가 티치아노의 <우르비노의 비너스>에서 발견한 현대적 요소인 '표면성'[175]을 설명한다. 프리드와 아라스의 공통된 논지는 마네가 티치아노의 <우르비노의 비너스>로부터 표면에 대한 탐구를 시작하여, 자신의 <올랭피아>에 '평면성'을 도입했다는 것이다. 티치아노가 포기하지 못한 공간의 입체감을 제거한 마네는 그림에 진정한 평면성을 도입했다는 것이다.

두 화가의 연관성을 밝히기 위한 방법으로, 아라스는 아나크로니즘 유희의 결과를 '친계성(filiation)'[176]이라는 개념으로 설명한다. 두 화가 사이에 생성된 친계성은 마네의 흔적으로부터 증명된 사실이다. 아라스의 방법은 이제까지 역사가들이 전개했던 과거와 현재의 연관 관계를 반전시킨다. 다시 말해, 이 방법은 현재에서 과거로 향하는 '회고적인 시선'을 던지는 것이다. 그것은 또한 미술사 내·외부의 시선들이 어떻게 상호적으로 연관되어 있는지를 역사적 사실과 미술작품에 근거하여 밝혀내는 일이다. 이 방법은 과거에서 현재로 연속되는 영향관계를 전제하지 않고, 현대 예술가의 시선이 과거의 미술작품에서 무엇을 포착하고 있는지를 탐구하는 것이다. 아라스는 이 방법을 이렇게 종합한다.

> 미술사가는 어떤 순간에 나타난 작품들의 역사적 과정과 변화 절차를 근접시켜 비교함으로써 또 다른 작업을 할 수 있다. 마네가 <우르비노의 비너스>를 보았다는 사실이 중요한 것이 아니라, 마네의 아나크로니즘을 정당화할 수 있는 근거가 이 그림 속에 있는가가 중요하다. 만일 마네가 <우르비노의 비너스>를 모사하는 데 그쳤

175) Michael Fried, *Manet's Modernism or, The Face of painting in the 1860s*, The University of Chicago Press, Chicago, p. 405.

176) 아라스가 예술가들의 시선의 관계에서 도출해 낸 '친계성'이란 혈통 관계, 계통 관계라는 의미를 담고 있으며, 상이한 시대와 지역에서 등장한 예술 작품들 간의 유사성을 뜻한다. 아나크로니즘 개념과 시선 개념을 통해 예술 작품 분석할 경우, 시간과 공간적 제약을 넘어선 작품들의 친족성을 발견할 수 있다. 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 212.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 다면, 그것은 아카데믹한 행위일 뿐이다. 그러나 창조자는 과거를 변형시키기 위해 과거를 자기 것으로 만든다. 과거의 것을 완전히 소화함으로써 다른 결과물을 내놓게 되는 것이다. [...] 화가들은 우리에게 '보는 법'을 알려준다. 이 말은 화가의 시선을 재발견하자는 것이 아니다. 우리는 과거의 다른 어떤 화가를 보는 어떤 시선, 즉 독특하고 개인적이며 내밀한 시선이 작품에서 어떻게 암시되는지 고찰해야 한다.[177]

위의 인용에서처럼, 화가들의 시선을 참조하여 미술작품들 간의 관련성을 밝히는 분석 방법은 이전의 미술사에서 조명 받지 못했던 새로운 의미를 도출해 낸다. 통상적으로 화가들은 기존 화가의 표현을 답습하거나 개선하는 존재로 그려진다. 아라스는 철학, 문학, 예술 이론과 세대들 간의 승계보다 같은 공간에서 이루어진 여러 연령층과 상이한 경험을 가진 예술가들의 만남이 양식을 정교화하는데 중요한 역할을 했다고 주장한다.[178] 결국 아나크로니즘을 방법으로 활용하는 것은 다양한 시대에 존재했던 예술가들의 시선을 발굴해내는 일이다. 아라스가 시간의 방향과 배치를 역으로 설정함으로 마네의 시선과 같이 예술가들의 시선을 추적했던 것처럼, 아나크로니즘을 방법론에 적용하는 것은 현대 작품 속의 고전적 요소와 고전 작품 속의 현대적 요소를 드러내 줄 수 있다.

지금까지 살펴 본 것처럼, 아나크로니즘을 통제한다는 것은 미술작품과 시선의 시간성이 상호적으로 중첩, 얽힘, 교차해 있는 현상을 분석하는 것이다. 이를 위해 아라스는 '이중의 아카이즘'을 점검하고, '시선'들이 상호작용하는 양상을 분석했으며, 여러 작품 사이의 영향 관계를 파악하기 위해 시간의 방향과 순서에 변화를 주었다. 이처럼 아나크로니즘 개념은 고대에서 오늘날에 이르는 다양한 시대들의 역동성 속에서 작품을 분석할 수 있는 방법을 다원화한다. 그렇다면 이제 아라스의 '통제된 아나크로니즘'이라는 구체적인 방법을 미술작품에 적용해보도록 하자.

177) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 218-219.
178) Daniel Arasse et Antreas Tönnesmann, *La Renaissance maniériste*, Gallimard, 1997, p. 310.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅳ. 방법론으로서 '통제된 아나크로니즘'

19세기 이후 미술사가 아카데믹한 학문으로 정립된 이래 미술작품을 묘사, 분석, 해석하는 다양한 방법들은 미술사 방법론(Methods of Art History)을 이루었다.[179] 미술사 방법론은 미술작품이 특정 시대의 양식이나 이념, 또는 사유 체계를 반영하고 있다는 전제에서 출발한다. 1970년대 이후 미술사의 연구 경향은 미술작품의 사회사적인 측면에 초점을 맞추거나 정신분석학, 기호학, 맑스주의 등과 같은 이론에 집중하는 경향을 보였다. 그와 같은 경향은 작품 자체에 대한 분석을 간과할 위험을 안고 있었다.[180]

아라스는 미술작품의 시간성과 미술사 연구 조건을 인식하게 되면서 기존의 미술사 방법론들의 한계를 느꼈다. 그는 역사, 이론, 형식 분석을 동시에 전개하고자 했기 때문에 그에 적합한 방법론을 모색했다. 아라스는 기존의 방법론과는 달리 시간의 중첩과 응축이라는 문제를 제기한다. 그는 시대착오를 발견하는 것으로 그치지 않고, 그것을 새로운 미술사 연구 주제로 활용한다. 그는 구체적으로 시대착오를 '수정'하고, 시대착오가 발생한 '조건'을 분석하며, 기존의 미술사 방법론들을 수정하거나 결합해서 새로운 방법을 만들어 낸다. 뿐만 아니라 아라스는 이 방법을 미술작품에 응축된 정신적· 물질적인 아나크로니즘을 분석하는 데 활용한다.

Ⅲ장에서 소개했던 것처럼, '통제된 아나크로니즘(Anachronisme contrôle)'[181]은

179) 미술사 방법론에서 '방법론'은 'methodologies'와 'methods' 두 가지로 사용된다. 본 연구는 이론에 근거한 방법론을 강조하기보다는 미술사를 실천하는 다양한 접근 방법들을 소개하려는 의도에서 'methods'라는 단어를 사용했다. 본 장에서 소개하는 아라스의 통제된 아나크로니즘 방법론은 '시간'을 매개로 작품을 분석하는 다양한 접근법을 가리킨다. Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, Laurence king Publishing, 2004(2012), Second Edition, p. 11.

180) 미술의 사회적 맥락을 강조하는 신미술사학자들은 미술을 사회구조 속에서 연구한다. 그들은 사회질서가 어떻게 미술에 의해 재현되고 강화되는가를 연구하면서 미술사 자체를 포함한 미술 제도의 분석에 초점을 맞춘다. 반면 이론을 강조하는 신미술사학자들은 마르크스주의와 유럽 대륙의 문학이론, 정신분석학과 여성해방운동의 가부장제 비판에 영향을 받았다. 그들은 미술작품이 작가의 개성을 담고 있다는 생각, 미술은 계급과 시간을 초월해 영속적인 진실을 담고 있다는 믿음, 그리고 역사나 사회를 초월해서 닿을 수 없는 위치에 있다는 확신을 해체한다. 알란 리스·프란시스 보르젤로, 양정무 역, 『신미술사학』, 시공사, 1998, p. 24.

181) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『미술의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 209.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

두 가지 세부적인 방법으로 나뉜다. 첫 번째 방법은 연구 대상에 대한 '친숙함'을 기반으로 시대착오를 인식하고 '수정'하는 것이다. 두 번째 방법은 의도적으로 아나크로니즘을 발생시키는 것이다. 이 방법은 과거의 작품을 보았던 현대예술가들의 '시선'을 연구의 출발점으로 예술가들의 시선이 작품 속에 어떻게 섞여 있는지를 분석하기 위해 시간을 수사적으로 재배치한다.[182] 의도적인 아나크로니즘은 '시대착오적인 해석'을 시도하면서 시선들을 '유희'하는 것이다.

방법론으로서 통제된 아나크로니즘은 현대역사학의 방법론과 모순되지 않으면서도 미술작품을 분석하는 참신한 방법을 제시해준다. 여러 시대를 동시대의 지평에 두고 비교 분석하는 것은 블로크와 벤느의 '비교 방법론'과 유사하다. 현재에서 과거 순서로 시간을 배치하는 것은 블로크의 '역행적인 방법' 또는 벤느의 '소급 추정'의 방법과 비슷하다. 이처럼 통제된 아나크로니즘은 역사학의 방법을 미술사 연구에 도입하는 것을 기초로 하면서, 동시에 다른 여러 이론, 개념, 연구 방법들을 접목시킨다. 경우에 따라 아라스는 예술감식, 형식주의, 도상학 이외에도 정신분석, 기호학, 수사학, 사회학, 수용미학에 이르는 다양한 접근법을 교차 적용한다. 그는 그림이 구체적인 조건들 속에서 어느 한 순간 태어난 역사적 오브제이면서도 그것이 주는 사고는 그 당대의 사고를 뛰어넘을 수 있다고 여겼다.[183] 그런 점에서 아라스는 전통적인 도상학과 역사학의 방법들을 혼용하거나, 정신분석학과 같은 모순적인 방법을 도입함으로 이전의 방법론에 새로운 가능성을 부여했던 것이다.

그와 같은 맥락에서 본 장은 '통제된 아나크로니즘'을 세 가지 사례에 적용해 본다. 먼저 1절에서는 벨라스케스의 <시녀들>에 시대착오적인 해석을 제기했던 푸코의 글을 아나크로니즘 개념에 입각해서 논의한다. 그리고 2절에서는 프로이트의 시선을 경유하여 미켈란젤로의 <모세>에 대한 분석적 도상학을 적용한다. 마지막으로 3절에는 안셀름 키퍼 작품에 고고학적인 분석을 적용해 볼 것이다. 이를 통해 본 장은 미술작품, 예술가, 관람자의 상호작용과 다양한 시대가 작품 속에 응축된 양상을 드러낼 것이다.

182) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 208.
183) *Ibid.*, p. 209.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1. 벨라스케스의 <시녀들>과 푸코의 시대착오

1656년에 그려진 벨라스케스의 <시녀들(Las Meninas)>(도판 1)은 대중에게 가장 친숙한 작품 중 하나이다. 미술사에서 이 그림의 지위는 궁중화가였던 벨라스케스의 위치와 당대의 찬사에서 확인된다. <시녀들>은 화가 루카 조르다노(Luca Giordano)가 '회화의 신학'이라고 명명한 작품이자, 후대의 예술가들에게도 도전의 대상이었다.[184] 특히 18세기의 프란시스코 데 고야, 20세기의 마네, 살바도르 달리 그리고 파블로 피카소는 이 그림을 재해석하고 현재화했다. 그간 <시녀들>은 도상학, 원근법, 정신분석 등 다양한 관점에서 해석되었다. 하지만 이 작품에 대한 의문점들은 여전히 해결되지 않은 채로 남아 있었다. 흥미롭게도 <시녀들>에 대한 관심은 철학자 푸코에 의해 더 증폭되었다. 아라스는 푸코의 글이 시대착오적인 해석을 담고 있다고 주장하며 자신의 분석을 시작한다. 이제부터 17세기의 그림을 20세기의 조건 아래에서 바라 본 시선이 어떤 시대착오를 야기했으며, 아라스가 '통제된 아나크로니즘'으로 이 시대착오를 어떻게 다루는지 확인해보자.

1) 푸코와 아라스의 <시녀들> 연구 비교

1966년, 푸코는 『말과 사물』에서 '에피스테메(épistémé)'[185] 문제를 제기했다. 그는 이 책의 서장에서 벨라스케스의 <시녀들>을 "고전주의식 재현의 재현"[186]으로

184) 노르베르트 볼프, 전예완 역, 『디에고 벨라스케스』, 마로니에 북스, 2007, p. 81.
185) 푸코는 『말과 사물』에서 한 시대에 고유한 인식론적 지층 혹은 에피스테메를 이야기한다. 르네상스 이후의 서유럽 사회에서 에피스테메는 르네상스, 고전주의, 근대로 나뉜다. 아라스는 이렇게 설명한다. "에피스테메란 한 사회나 시대의 학문적 지식, 인식 체계와 같은 일종의 문화 코드를 뜻한다. 푸코는 르네상스 시대와 고전주의 시대(17세기말, 18세기)의 에피스테메를 다루었다. 가령 말과 사물 사이의 유사성이 르네상스 시대의 에피스테메였다면, 고전주의 시대에 와서는 그러한 유사성은 붕괴된다. 대신 말(언어)은 그대로 투명하게 재현해야 하는 도구가 된다. 그와 같은 성찰을 드러내기 위해 푸코는 벨라스케스의 <시녀들>을 '고전주의식 재현의 재현'이라는 결론을 내린다." 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 202-203 참조.
186) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 43.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

해석하며 큰 반향을 일으켰다. 1999년, 아라스는 푸코의 글을 보고 미술사가의 입장에서 반응한다. 아라스는 미술사 내부에 제기된 문제와 해석들을 적극적으로 컴토해야 한다는 이유에서 「거장의 눈 : 벨라스케스의 <시녀들>」(이하 「거장의 눈」)을 집필했다.[187] 「거장의 눈」에서 아라스는 푸코의 글을 하나의 '사건'과 같은 중요한 '시선'으로 간주한다.

도판 1. (좌) 디에고 벨라스케스, <시녀들(Las Meninas)>, 1656/57년, 캔버스에 유화, 318×276cm, 마드리드, 프라도 미술관
(우) <시녀들> 속 거울 (세부)

푸코의 글은 이론적인 반향과 역사적인 검토를 불러왔다. 그는 수많은 찬동, 반박, 재확인, 논증을 심화시키고 미술사적인 논쟁을 일으켰다.[188] 벨라스케스의 <시녀들>에 주목한 두 저자의 글은 다른 목적을 위해 쓰여졌다. 푸코는 고전주의적 에피스테메를 설명하려는 목적이 있었지만, 아라스는 '푸코가 본 <시녀들>과 그의 시선'을 재료삼아 이 작품을 재해석하기 위함이었다. 아라스가 푸코의 글에 주목한 이유는 이 글이 학술적 지성의 전범인 동시에 '아나크로니즘'의 전범이기 때문이

187) 이 글은 국내에서 『명화 속으로 떠나는 여섯 가지 모험』이라는 책에 담겨있다. 이 책은 고전 미술 작품을 독특한 방법으로 분석한 여섯 편의 에세이를 담고 있다. 그리고 이 책의 원제는 '아무것도 보이지 않는다'이다. 이 제목은 기존의 방법론으로는 볼 수 없는 작품의 독특한 특징들을 잡아내려는 아라스의 의도를 담고 있다. 따라서 본 연구는 이 책을 인용할 때, 원문에 따라 『아무것도 보이지 않는다』로 변경하여 기재했다.

188) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 223.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다.[189] 이 글에서 아라스는 푸코의 시대착오과 그것이 발생할 수밖에 없었던 조건을 밝히는 데 목적을 둔다.

먼저 푸코의 시대착오를 살펴보자. 아라스는 푸코의 해석이 전제로 한 회화 장치가 '거울'에 있음을 확인한다.[190] 잘 알려져 있다시피, 벨라스케스의 그림 속 거울은 1656년 당시 스페인 왕 펠리페 4세와 그의 왕비의 모습을 비추고 있다. <시녀들>은 왕의 주문에 따라 그려졌으며, 완성된 후에는 주문자가 여름에 머무는 개인 집무실에 걸려 있었다. 가로 276cm 그리고 세로 318cm라는 커다란 크기에도 불구하고, 이 그림은 왕이라는 단 한명을 위해 제작되었다. 그런데, 푸코는 그림 속 거울에 비쳐진 것이 무엇인지 모른 척 해야 한다는 전제로 분석을 진행한다. "회화 작품이 조금씩 밝혀지게 되는 것은 아마도 너무나 폭넓기 때문에 언제나 면밀하고 반복적인 익명의 잿빛 언어를 매개로 해서일 것이다. 그러므로 거울의 안쪽에 누가 비칠 것인지 알지 못하는 척하면서 거울 속 반영을 존재하는 그대로 검토할 필요가 있다."[191] 푸코가 <시녀들>을 분석하는 조건은 철학적으로는 흥미롭고 유익한 결과를 가져올지 모르지만, 미술사가인 아라스에게는 시대착오적인 발상이었다. 역사적인 관점에서, 거울에 비친 사람이 누군지 모른 척 하는 일은 이 그림의 근본적인 기능과 목적에 위배되기 때문이다. 하지만 아라스는 시대착오적인 푸코의 분석을 폐기하지 않고, 역으로 그것을 활용한다.

> 나는 어떻게 역사적으로 규정된 하나의 그림, 즉 물질적이고 문화적인 조건들 속에서 완성되고 관찰된 그림이 작가와 수많은 고객들이 예상하지 못하고 생각조차 할 수 없었던 그런 학술적 논의들을 산출할 수 있었는지 이해하고자 하였다. 또한 나는 이 그림이 착상된 조건들과 모순되지 않으면서도, 어떻게 이 그림이 푸코와 같은 '시대착오적인' 결과를 낼 수 있었는지 이해하려 했다. 당혹스러운 것은 푸코가 내린 해석의 시대착오가 아니다. 그와는 반대로 푸코에게 그 유효성을 안겨준 시대착오, 즉 그가 새로운 질문들을 제기할 수 있었고, 우리로 하여금 이 그림을 보다 잘 바라볼 수 있게 만든 사유방식이 쟁점이 된다. 더욱이 그 시대착오는 우리로 하여금 <시녀들>을

189) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 203.
190) *Ibid.*, p. 203.
191) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 35.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

더 주의를 기울여 볼 수 있게 만들고 있다.[192]

이 대목에서 아라스는 푸코의 시도를 무조건적으로 무효화해야한다고 주장하지 않는다. 그는 푸코의 시대착오가 우리로 하여금 작품을 더 주의 깊게 관찰하도록 만들기 때문에 유용한 것으로 간주한다. 아라스는 푸코가 어떻게 거울 속에 비친 것을 모른 척할 수 있었는지, 그 사유 방식을 유효하게 만들어준 '조건'이 무엇인지를 밝히고자 한 것이다. 그 '조건'은 푸코의 시대착오를 정당화시켜주며, 푸코의 해석에 대한 역사적인 설명을 제공할 것이기 때문이다. 이를 위해 아라스는 푸코가 이 작품을 보았던 '작품 제작 시대'의 '조건'을 서술한다. 아라스에 따르면, 푸코는 이 그림을 민주적으로 또는 공화적으로 처리했다. 다시 말해 푸코의 분석은 전시, 인식, 수용이라는 미술관의 전시 환경과 조건에 근거한다. 17세기에는 왕의 개인 집무실에 걸려 있던 이 작품이 20세기에는 프라도 미술관의 가장 좋은 위치에 걸려 있다. 아마도 푸코는 이 그림이 그려진 최초의 조건을 '의도적으로' 간과한 것인지 모른다. 푸코가 고전주의 에피스테메를 설명하기 위해 일으킨 시대착오적 발상은 아라스에게 역사적으로 검토해야 할 문제로 떠오른다.

> 나는 푸코의 논의를 역사적인 실체로 살펴보려 한다. 그것은 푸코를 부정하는 것도, 구원하는 것도 아니다. 그에게 있어 우리의 의견은 중요하지 않다. 나는 '본질적으로는 흥미로운' 그의 분석을 이 그림이 제작된 역사적인 조건들에서 출발시킴으로써 상상할 수 있는, 과거 실재했을 이 그림의 착상, 즉 이 그림에 담겨 있는 개념과 비교해 보려한다. 이 비교분석의 목적은 더 이상 역사적으로 예견된 조건들 속에서 인식된 것이 아닌 하나의 그림이, 그림 자체의 고유한 장치들로부터 시대착오적인 해석들을 야기할 수 있었는지를 이해하는 것이다.[193]

---

192) 아라스는 이 글에서 그림을 분석하는 미술사가를 3인칭 '당신(vous)'으로 삼고 서술한다. 본 논문에서는 아라스의 본문을 따라 '당신'이라는 주어를 그대로 사용하는 것보다, 아라스 자신을 지칭하는 1인칭인 '나' 또는 '저' 를 주어로 변경하여 인용할 것이다. 그 이유는 미술사가라는 가상의 인물 자체가 아라스 자신이며, 그의 분석이 미술사가의 시선과 사유의 흐름을 따라 진행되기 때문이다. 본 연구는 '나'라는 주어를 사용하면서 본 논문의 중심인물인 아라스의 사유 방식을 강조하여 드러내고자 한다. 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, pp. 230-231.

193) *Ibid.*, p. 232.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

위의 문단에서 아라스는 연구의 대상을 미술작품 자체에서 한 철학자의 시선으로 살짝 이동시킴으로써, 아나크로니즘의 문제를 제기하고 있다. 그는 푸코의 텍스트를 '역사적인 시각'에서 어떻게 해석할 수 있지 묻는다. 그럼으로써 아라스는 두 가지 목적을 제시한다. 첫째, 푸코의 분석을 <시녀들>이 그려진 최초의 시기와 비교분석하면서 이 그림 속에 내재된 '개념들'을 드러내는 것이다. 둘째, 푸코가 <시녀들>의 역사적 배경과 실제 인물들의 존재를 분석에서 배제한 채 시대착오적인 해석을 이끌어낼 수 있었던 '그림 자체의 고유한 장치(dispositif)'[194]를 밝히는 것이다. 이 두 가지 문제를 해결하고자 아라스는 <시녀들>이 그려진 최초의 시대상을 점검한다. 각각의 문제에 대한 아라스의 해설을 따라가보자.

먼저 이 그림의 근원은 1656년 펠리페 4세가 벨라스케스에게 <가족화>를 주문한 사실에서 시작된다. <가족화>는 왕의 개인소장품으로, 마르가리따 공주의 왕위 상속 장면을 그린 것이었다. 이 그림은 단순한 공주의 초상화가 아니다. 그것은 왕실의 중요한 사건을 남긴 '역사적 기록물'이다. 아라스는 이 그림이 왕가를 주제로 한 그림이긴 하지만 분류할 수 없는 예외적인 그림이었다고 말한다. 우선, 이 그림은 공식적인 초상화가 아니며, 왕과 왕비가 동시에 그려진 장르 또한 당시에 존재하지 않았다는 것이다.[195] 이 역사적 사실들은 <가족화>의 최초의 착상에서 그 '장르'나 '내용' 면에서 혼란을 야기할 수 있다는 점을 드러낸다. 더욱이 1657년 펠리페 프로스페르 왕자가 태어나 왕권의 상속인이 마르가리따 공주에서 왕자로 바뀐 이후, 이 그림은 수정된다. 그림 속에서 벨라스케스가 위치한 부근에 상당한 덧

194) 아라스는 회화가 의미 효과를 발생시키는 '장치'에 주목한다. 그는 미술 작품은 그 자체로 의미 효과를 발생시키는 조건을 갖으며, 그로 인해 특정한 의미를 가능하게 하는 유효성(efficacité)을 보유하게 된다고 생각한다. 벨라스케스의 <시녀들>에서 장치란 거울에 그려진 왕과 왕비의 모습에서 드러난다. 벨라스케스는 역사적인 차원에서 해석의 오류를 유발할 수밖에 없는 그림의 장치를 만들었다. 실제로는 존재하지 않았던 왕과 왕비의 이중초상화를 거울 속에 그려넣음으로써 이 작품의 장치는 그것의 의미를 규명할 수 없는 방식으로 작동한다. 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 239.

195) 마르가리타 공주의 공식 초상화는 같은 해인 1656년에 별도로 그려졌다. 그 초상화에는 다섯 살의 공주가 홀로 뻣뻣한 의상을 입은 채 꼿꼿한 자세로 서 있다. 또한 역사적으로 왕과 왕비의 '복수 초상화'라는 장르 자체가 존재하지 않았다. 만약 왕과 왕비의 복수 초상화가 필요했다면, 펠리페 4세는 관례에 따라 벨라스케스에게 한 쌍을 이루는 두 폭의 초상화를 주문했을 것이다. *Ibid.*, p. 236.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

칠과 함께 그려진 캔버스의 뒷면은 1659년 수정된 것이다. 이 수정으로 인해 이 그림은 그 본래의 목적인 '역사적 기록물'의 기능을 상실한 채로 존속한다.

벨라스케스가 그린 첫 번째 판본, <가족화>는 공주와 그녀의 가신들이 담긴 비공식적이고 사적인 초상화였다. 이 초상화는 왕과 왕비가 직접적인 재현된 것이 아니라 간접적인 거울 속 '반영'으로 그려졌다는 점에서 '장난(capricho)' 또는 '공상(fantaisie)'[196]의 산물이다. 왕의 동의에 의해 실현된 장난기 어린 착상은 '거울'에 왕 부부의 반영을 삽입함으로, 이 그림의 기원과 목적을 우회적으로 표현한 것이다. 그려진 인물들이 거울 속에 비쳐진 부부의 반영으로 간주되는 실재를 향해 시선을 돌리는 것을 보면, 이 그림의 최종 목적이 무엇인지 알게 된다. 이 그림은 허구에 기반하여 왕에게 '경의'를 표하기 위해 제작된 것이다. 아라스는 그림의 내용을 이렇게 설명한다. "왕의 전속 화가가 그의 화실에서 왕과 왕비의 복수 초상화를 그리고 있는 동안 마르가리타 공주가 그의 부모를 보려고 시중들을 데리고 내려왔다. 화가는 그림을 그리고 있고, 당신의 눈앞에 펼쳐진 것은 바로 이 순간, 가족적이고 사적인 순간을 담고 있다."[197] 벨라스케스의 최초의 착상은 이처럼 허구에 기반한 것이며, 그것을 이해하기 위해 심오한 지적 성찰이 요구되지 않았다.

궁정화가였던 벨라스케스의 전략을 복원하기 위해, 아라스는 <가족화>가 착상되고 인식되었던 조건들을 더 세심하게 재검토한다. 앞서 서술하였듯이, 벨라스케스는 하나의 허구를 고안했고, 그것은 당시로는 의문의 여지가 없었다. 왕가의 모델은 왕이든 왕비든 절대 화가 앞에 장시간 포즈를 취하지 않는다는 사실에서 볼 때, <가족화>는 화가가 만들어낸 하나의 '스프레짜투라(sprezzatura)'라는 궁인의 자질에 상응했다. 당시 펠리페 4세는 이 그림을 상당히 만족스러워했으며, 궁정에 있는 모든 사람들은 이 그림이 화가의 연출이라고 인정했다. 이 사실에서 아라스는 이 그림이 수용된 역사적 조건에서 왕부부의 반영은 왕에 대한 경의를 나타내는 것이라고 설명한다. 다시 말해 거울 속 왕 부부의 반영은 왕을 '절대 군주'로서의 위치를 확인시켜주는 장치라는 것이다.

아라스는 형통한 왕을 드러낸 '절대 군주'라는 반영의 의미를 좀 더 확대한다.

196) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 236.
197) *Ibid.*, pp. 328-329.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

그에 따르면 벨라스케스는 거울 속 왕 부부의 반영을 통해 원래 왕이 주문하지 않았던 어떤 개념, 즉 '그림의 신'[198]을 시각적으로 표현하고 있다. 화가는 타인이 주문하고 내용과 방법을 엄격히 제한한 그림의 주제(또는 개념)를 시각적으로 구현한다. 그러면서 화가는 주문자의 의도를 뛰어넘어 새로운 것을 창안한다. <시녀들>에서 이를 뒷받침하는 것은 이 그림의 원근법적 구축에서 찾을 수 있다. <가족화>의 소실점은 실제로 거울 속에 있지 않고 왕비의 궁정집무관의 팔에 있다. 원근법의 소실점을 거울 속 반영이 아닌 그 옆에 있는 인물에 둔다는 작은 편차는 '거울'과 '문' 사이에서 실재와 반영의 차이를 드러낸다.

다미쉬는 이 차이를 이렇게 설명한다. "<시녀들>에서 이 그림의 의미 효과를 산출하는 장치의 재현이 존재한다면, 그것은 그림의 기하학적 구조(l'organisation géométrique)와 상상적인 구조(structure imaginaire) 사이에 계산된 불일치일 것이다."[199] 다미쉬의 논지를 따라, 이 그림의 소실점은 '기하학적 구조'와 '상상적인 구조' 사이의 간극을 보여줌으로써 소실점의 자리에 왕이라는 '절대 주체'의 존재를 정의할 근거가 된다. 이 소실점은 왕의 시선과 같은 자리에 위치하면서 왕의 시선과 마주친다. 소실점의 높이와 왕의 시선의 일치는 단순히 우연이 아니다. 이것은 이 그림이 왕의 지평에서 탄생했다는 사실을 공표한다.[200] <가족화>는 왕의 시선 속에서, 왕의 시선을 위해서, 그리고 그 시선에 따라 그려졌다. 그리고 오직 왕만이 이 그림의 '지평'에 존재한다. 아라스는 왕을 이 그림의 '절대적인 주체'로 만든 화가의 착상이 '거울'이라는 장치를 중심으로 의미를 드러내고 있음을 밝힌다.

이처럼, 1656년경 <가족화>를 통해 벨라스케스는 왕에게 은밀하고 장난스러운 경의를 표현하려 했던 것이다. 하지만 오늘날, <가족화>는 그와 같은 착상으로 읽혀지지 않는다. 이 그림의 장치는 그것이 수용되는 조건들이 근본적으로 바뀌는

198) 이 대목은 니콜라우스 폰 쿠에스의 『그림 속은 신의 시선』에서 비롯된 것이다. 아라스는 이렇게 쓴다. "이 반영은 '형통한 왕'을 빌어 슬그머니 그림의 신(le Dieu du tableau)을 그리고 있다. 이 책에서 신학자는 회화를 예로 들면서 자신의 시선 속에 만인의 눈을 모으는 형통한 신의 본성을 이해시키고자 한다. 이 거울 너머로 보이는 왕은 형통하다. 왜냐하면 그림 밖으로 나오는 모든 시선들은 그를 향한 것으로 간주되고, 왕은 그의 여름 집무실에서, 동시에 그림의 배경에서 이들 시선들을 바라보고 있기 때문이다." 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 244 참조.

199) Hubert Damisch, *L'origne de la perspective*, Paris, Flammrion, 2012(1987), p. 451.

200) *Op. cit.*, pp. 246-249.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

순간, 다른 의미 효과를 산출하기 때문이다. 앞서 아라스가 지적했던 것처럼 푸코는 이 그림을 민주화시켰다. 이 그림은 왕의 집무실에 걸린 것이 아니라, 만인이 접근할 수 있는 미술관에 걸려 있기 때문이다. 푸코는 재맥락화된 그림을 보면서, 자신이 보았던 그대로를 묘사할 수 있었던 것이다.

따라서 아라스는 다음의 물음을 이어간다. "왕을 '절대적인 주체'로 은밀하게 찬양하고자 했던 그림이 어떻게 '주체의 생략'을 야기하는 것으로 인식될 수 있었는가?"[201] 다시 말해, 어떻게 벨라스케스가 만들어낸 장치가 푸코에게 이 그림의 최초의 착상을 거부하면서 의도적으로 시대착오를 만들어내면서까지 '고전주의적인 재현의 재현'이라는 의미를 잠재적으로 내포할 수 있었던 것일까?[202] 이 질문에 답하기 위해 아라스는 <시녀들>의 장치가 갖는 잠재적인 의미 효과를 밝혀내고자 최초의 착상을 더 면밀히 재검토한다. 이 그림은 왕의 승인 아래 화가, 왕 부부, 공주와 그 일행이 마주한 순간을 그렸다는 '허구'를 재현한 것이다. 벨라스케스는 이중의 재현, 즉 "재현의 조건들을 재현했다"[203]고 말할 수 있다. 이 착상은 푸코가 말했듯이, "거울은 동일한 공간에 있는 것을 하나도 비추지 않는다. [...] 거울은 화가가 본래 그리려고 했던 그림의 내용을 나타낸다."[204] 아라스는 푸코의 언급에 따라, 거울이 보여주는 것은 가시적인 것이 아니고 확증할 수 있는 성격의 대상이 아니라는 점을 강조한다.

다미쉬의 주장에 따르면, 거울의 비가시적인 성격은 '생략된' 대상이며, 그림 속에서 '생략된' 것은 지워진 것, 배제된 것, 부재하는 것이 아닌 이 재현의 조건이자 기원으로 실재하는 것으로 간주된다.[205] 아라스는 '생략된' 것이 재현의 조건이자 <가족화>가 제시하고 있는 것이라고 말한다. '생략된' 것, 즉 왕의 실재는 관람자가 보고 있는 것에 대해 형태를 부여함과 동시에, 관람자가 파악할 수 있는 공간 너머에 있다. 그리고 그것은 관람자의 '지식'을 벗어나 있으면서도 그 실재를 반영한 이미지를 통해 관람자가 보는 것을 명확하게 인식하도록 만든다. 아라스는 이

201) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 251.
202) *Ibid.*, p. 252.
203) *Ibid.*, p. 253.
204) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 31.
205) *Op. cit.*, p. 255.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

대목에서 벨라스케스의 1656년 작품이 한 세기 이후의 철학적 개념을 선취하고 있다고 주장한다. 그는『순수이성비판』에서 철학자 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)가 말한 '선험적 대상(objet transcendantal)', 비록 "확정할 수는 없지만 현상들의 다양성으로 확정할 수 있고, 지각의 통일성의 필연적 귀결을 구성하는 그 무엇"[206]으로 만들었다. 그는 칸트의 개념에 대해 다음과 같이 부연한다.

> 칸트의 개념은 당신이 보고 있는 이 그림의 장치와 잘 부합됩니다. 다양한 인물들의 총체는 그들의 실재가 왕과 왕비라는 어떤 '대상'과 관련되어 분명하게 조직되어 있지만 그 대상의 객관적인 실재는 파악할 수 없습니다. 또한 당신은 왕이 이 그림의 '실체'라고 말할 수 있었습니다. 즉, 우리의 감각 기관의 대상인 '현상(phänomene)'이 아닌, 비감각적인 직관의 대상인 우리가 생각할 수는 있지만 알 수는 없는 그 무엇입니다. 이 점에서 당신은 결국 절대 군주제에서 말하는 군주의 본질을 재발견한 것입니다. 벨라스케스는 칸트를 읽지 않고도 자신의 그림 속에 왕의 신비와 왕권의 존엄성에 대해 이미 오래된 일종의 상투성을 제시할 수 있었습니다. <시녀들>의 장치가 산출하고 있는 의미 효과의 역사적 접근을 따라가면서 당신은 푸코의 시대착오보다 더 심각한 시대착오를 구축했습니다. 이 그림은 푸코가 쓰고 있듯이 '고전적 재현의 재현'만은 아니었습니다. 당신이 해독했던 바로는 이 그림은 칸트적인 그림으로, 벨라스케스가 동시대의 철학적 사유를 칸트보다 한 세기나 앞서 표현한 것입니다.[207]

이 인용에서 아라스는 스스로도 시대착오라고 생각하면서도, 벨라스케스의 그림이 '시각적으로 제시한 개념'을 간과하지 않는다. 아라스가 말했듯이, 벨라스케스의 장치인 거울이 그와 같은 해석을 정당화 해주었기 때문이다. 화가는 왕의 실재를 그리지 않고 그의 반영을 거울 속에 넣었다. 그것은 '재현의 조건'이자, 이 '재현의 내용'으로 드러난다. 아라스에 따르면 이 화가의 착상은 왕을 '현상'과 동시에 가시적으로 파악할 수 없는 '본질'로 드러낸다.[208] 벨라스케스는 그림 속에 왕권의 형이상학을 세웠던 것이다. 이 주장은 '거울이 거울로서 표현되는 방식'에 의해서 뒷받

206) 다니엘 아라스, 조동신 역,『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 256.
207) 미셸 푸코, 이규현 역,『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 257.
208) *Op. cit.*, p. 258.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

침된다. 푸코의 표현처럼, “멀리 떨어져 있고 어둠에 둘러싸여 있는데도 보여 주게 되어 있는 것을 볼 수 있게 하는 유일한 요소”[209]인 거울은 특이한 광채로 빛나고 있다. 어둠에 덮여진 여러 그림들 속에서 거울이 거울로 인식될 수 있었던 것은 액자 가장자리를 따라 가느다랗게 그려진 무색의 선, 액자와 인물들 사이에 그려진 얇은 선 때문이며 이 선은 빛의 굴절을 받아 광채를 만들며 왕 부부의 반영을 드러낸다. 이로써 아라스는 그림의 장치인 거울과 그 반영, 그리고 ‘생략된’ 것이 뜻하는 칸트적 개념에 의거해 <시녀들>의 다양한 개념들을 설명한 것이다.

더욱이 이 그림의 역사는 푸코의 시대착오를 타당한 것으로 만든다. 프라도 미술관의 관장인 마누엘라 메나 마르케스가 내놓은 연구에 의하면 이 그림 속 화가는 본래 존재하지 않았다고 한다. 첫 번째 판본은 공주의 우측(현재 벨라스케스가 그려진 자리)에는 그녀에게 어떤 봉을 제시하는 청년과 탁자가 그려져 있었다. 판본은 마르가리타 공주의 왕위 책봉을 공표하는 공적이고 공식적인 그림이었다. 이 첫 번째 판본인 <가족화>는 중대 결정의 문서이자 기념화였던 것이다. 그 후 1657년 11월 펠리페 프로스페로 왕자가 탄생한 후 <가족화>는 수정되었고 그 최초의 의미를 잃었다. 1659년 이후 마르가리타 공주가 황제로 지정되면서 공적이고 왕조적인 의미의 <가족화>대신 사적인 그림으로만 남겨진다.

두 번째 판본인 <시녀들>에는 화가 벨라스케스의 모습이 담겨져 있다. 아라스는 이 그림에 덧씌워진 화가 벨라스케스의 모습과 캔버스로부터 논의를 진행한다. 그림 속에 자신의 모습을 그려넣으면서 벨라스케스는 산티아고 기사단 훈장을 받았으며, 궁정화가로서 왕의 총애를 받는 궁인의 영광을 스스로 경축하고 있다. 덧붙여, 벨라스케스는 회화의 영광인 ‘기계적’이지 않은 하나의 ‘자유로운’ 예술의 존엄을 드러낸다. 빈센테 카르두쇼의 『회화에 관한 대화』을 읽은 벨라스케스는 왕을 뒷편에 배치하고 화가를 전면에 그려넣었다. 이 배치는 손의 활동이 사유를 드러낸다는 ‘회화의 존엄성’을 그러낸다.[210] 그런 점에서 아라스는 벨라스케스가 ‘회화는 정신적인 것(cosa mentale)’[211]이라는 이론을 회화적 실천으로 드러냈다고 주장

209) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 31.
210) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 264.
211) *Ibid.*, pp. 264-266.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한다. <시녀들>의 화가는 화폭과 거리를 둔 채 '마음속으로' 작업을 하면서 손이 그릴 것을 정신적으로 준비하고 있었다.

푸코 역시 자신의 글을 시작했던 첫 문장을 "화가는 그림에서 약간 뒤로 물러나 있다"[212]고 썼다. 아라스는 푸코가 화가의 팔과 손, 캔버스, 팔레트 그리고 시선의 관계에 주목하며, 특히 '숙련된 손'(또는 능란한 손)이라는 표현을 썼던 대목을 보고 놀라워한다. '숙련된 손'이라는 표현은 카르두쇼가 쓴 "흰색의 화폭은 잠재적인 만물을 보고 있다. 오직 붓만이 지고한 학문에 힘입어 이 힘을 실천으로 변환할 수 있다"[213]는 대목을 환기시킨다. 아라스에 따르면, 벨라스케스가 두 번째 판본인 <시녀들>에서 그린 것은 바로 이 회화의 위력이다. 아라스는 벨라스케스가 두 번째 판본에 삽입한 '회화 예찬'이 첫 번째 판본 속 거울의 기능을 근본적으로 변환시켰다고 말한다. 거울의 최초의 기능은 여전히 남아있기 때문에 푸코가 시대착오적인 해석을 제기할 수 있었다.

결과적으로 <시녀들>은 화가와 후원자, 그리고 오랜 시간이 흘러 최초의 감상자가 세상을 떠난 후 생겨날 수 있는 여러 가지 사유와는 무관하게 그 자체적으로 다양한 의미를 산출하는 그림이 되었다. 그런 의미에서 우리는 이 그림의 걸작으로서의 지위를 다시 한 번 되새겨 볼 수 있을 것이다.

2) 중층적 시대 '조건'의 비교 분석

푸코의 글은 의심의 여지없이 <시녀들>에 대한 인식을 변화시켰다. 오늘날 벨라스케스의 <시녀들>을 보는 사람들은 푸코의 해석을 경유하여 그것을 이해하려 한다. 그리고 나아가 본 연구에서 푸코의 해석에 내재한 아나크로니즘은 아라스의 논의를 심화시키는 계기가 된다. 아라스는 푸코의 해석으로 예시되는 아나크로니즘 개념의 학술적 가치를 이렇게 약술한다.

212) 미셸 푸코, 이규현 역, 『말과 사물』, 민음사, 2012, p. 25.
213) 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다』, 숲, 2003, p. 226.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 과거의 작품과 오늘날의 역사가의 관계에서 형성되는 아나크로니즘은 피하고 수정해야 하지만 활용하려고 노력해야 하는 것이기도 하다. 미술사에 대한 전통적인 개념을 가지고 있는 많은 역사가들에게는 아주 모순적으로 들리는 이야기일 것이다. 그러나 나는 16세기 초 혹은 말의 작품을 21세기에 바라보는 역사가로서, 아나크로니즘의 한가운데 놓여 있지만 그것을 잘 활용하고 즐기겠다는 것이다. 물리적 혹은 정신적인 아나크로니즘은 한편으로는 이론적이고 또 한편으로는 역사적인 결과물을 낼 수 있다.[214]

아라스는 아나크로니즘 개념에 의거해 중층적인 시대의 '조건(condition)'[215]을 비교한다. 미술작품이 제작된 시대의 '조건'과 그것을 수용하는 시대의 인식 '조건'을 비교한다. 본 절에서 제시하였듯이, 벨라스케스의 <시녀들>과 푸코의 「시녀들」이 산출된 '조건'이 동일한 지평에서 분석되는 것이다. 이 분석에는 1656년의 <시녀들>과 1966년의 「시녀들」을 분석할 수 있는 아라스 자신의 연구 '조건'도 포함된다. 통제된 아나크로니즘의 방법은 이처럼 하나의 작품에 귀속된 여러 시대의 '조건'들을 분석하는 것으로 드러난다. 푸코의 시대착오는 그림 자체에 의문을 갖는 법을 가르치고 새로운 문제 제기를 가능하게 하므로 가치 있는 시선으로 간주되어야 한다. 그리고 17세기 회화를 20세기 철학으로 해석하는 일은 오류를 내포하고 있으나 그림에 대한 '반응들'을 보여줌으로써 새로운 시선을 창출할 수 있다.

아라스는 미술작품에 대한 역사학적 분석의 전거가 되는 그림의 창작과 수용 조건에 대해 이렇게 설명한다. "그림은 구체적인 조건들 속에서 어느 한 순간에 태어난 역사적 오브제이다. 하지만 그림이 주는 사고는 그 당대의 사고를 뛰어넘을 수 있다."[216] 이 문장은 그림이 어떤 조건들 속에서 태어났음에도 불구하고, 시간

---

214) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 202.

215) 중층적인 시대들의 '조건(condition)'은 아라스가 미술작품이 그와 같은 방식으로 제작될 수밖에 없었던 창작 조건을 말한다. 조건은 다른 말로 '맥락(contexte)'과 유사하다. 맥락은 좀 더 포괄적인 의미로 사용되지만, 아라스는 '조건'이라는 용어를 하나의 미술작품이 제작되는 시기의 정치, 사회, 문화적인 환경과 함께 예술가가 지향하는 구체적이고 직접적인 예술적 신념이나 가치관을 포함하는 것으로 사용한다. 본문에서 조건은 벨라스케스가 작품에 '거울'이라는 장치를 구상할 수 있었던 조건이 무엇이었는가? 혹은 푸코가 <시녀들>에 대한 시대착오를 발생시킬 수밖에 없었던 조건이 무엇이었는가? 같은 문제를 제기하도록 만들었다. 결국 미술작품의 창작 '조건'에 대한 물음은 현상 그 자체를 문제 삼기보다는 현상 이면에 있는 구조적인 문제를 탐구하도록 방향을 제시한다.

216) *Ibid.*, p. 209.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 흐름에 따라 달라진 조건 속에서 수용된다는 점에 주목한다. 탈조건화된 그림은 한 시대를 대표하는 개념을 그대로 재현할 의무를 지니지 않는다. 또한 그림은 지시적인 언어체가 아니기 때문에 특정 개념을 그 시대를 벗어난 다른 시대적 오브제로 표현할 수 있다. 그와 관련하여 푸코의 해석에 내재한 아나크로니즘은 역으로 이 해석에 대한 정당성을 보증하며, 아라스의 분석을 심화시키는 계기가 된 것이다. 푸코의 시대착오적인 시선은 아나크로니즘과 관련된 핵심적인 문제에 대한 아라스의 사유를 공고하게 만들었다.

> 푸코 덕분에 이런 식으로 그림에 의문을 갖는 법을 배웠다. 17세기의 그림을 보면서 20세기 철학으로 해석하는 것을 무조건 정당화할 수는 없다. 이런 방식은 위험하지만 철학은 오류를 범하면서도 옳다. [...] 예술가들이 과거의 작품을 보는 순간, 그들은 이미 미술사의 범주에 들어서게 된다. 푸코가 <시녀들>을 가지고 그렇게 한 것처럼, 예술가들은 그림을 자기 것으로 만든다. 다시 말해, 푸코는 어떤 면에서 철학하는 예술가(philosophe artiste)라고 할 수 있다. 그는 철학하는 예술가로서 이 그림에 반응한 것이다. 예술가는 과거의 작품을 보면서 자기만의 방식대로, 자기만의 갈구와 탐색으로, 그만의 질문을 가지고 그것을 완전히 자기 것으로 소화해 내고 또 다른 작품을 창조한다. 푸코가 <시녀들>을 보고 한 것이나 마네가 티치아노를 보고 한 것이 바로 '통제된 아나크로니즘'의 실례라고 할 수 있다. [...] 통제된 아나크로니즘은 미술사가 무엇인지, 역사가 본질적으로 무엇인지 더욱 잘 이해할 수 있게 해준다. 역사란 그것을 만들어내는 사람들 바깥에 따로 존재하는 것이 아니라, 그들 속에서 함께 존재하는 것이다.[217]

위의 인용은 미술사 외부에서 발생하는 이론적인 작품 해석에 대해 미술사가가 취해야 할 모범적인 태도를 보여준다. 역사가, 비평가, 철학자의 시선뿐만 아니라 학식이 없는 일반적인 관람자의 시선마저도 존중할 가치가 있다는 것이다. 오류를 담고 있는 의견이라 할지라도, 그것은 새로운 연구의 출발점이 될 수 있다. 통제된 아나크로니즘은 그와 같은 태도를 요구한다. 통제된 아나크로니즘이 기존의 연구

217) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 208.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

에서 출발하여 새로운 문제제기를 시도하는 이유는 미술사와 역사는 본질적으로 실존했던 사람들이 남긴 흔적들, 즉 시선을 통해 구성되기 때문이다. 미술사가는 예술가들의 삶과 친숙함을 유지하며, 미술 작품을 관통한 수많은 시선을 근거하여 작품 해석의 가설을 세울 수 있다.

'통제된 아나크로니즘'의 역사학적 근거는 프랑스의 역사학자 그리고 현대미술사가들의 이론에 있다. 이 방법은 과거에 대한 '친숙함(familiarité)'을 기반으로 시대착오를 수정하며, 과거와 현재라는 '이중의 시대상'이 담고 있는 중층적인 시대의 조건들을 대조한다. 이 방법은 여러 시대의 조건들을 사유하면서 다양한 시대에 발생된 시선을 동등한 지평에서 고찰함으로써 역사적 시간을 재구성할 수 있다. 이 방법을 가리켜 아라스는 "역사적 과정과 변화 절차를 근접시켜 비교하는 미술사 작업"[218]이라고 표현하기도 했다. 역사적 과정과 변화 절차를 근접시켜 비교하는 방법은 예술 창작과 수용 조건과 그로 인해 산출된 시선들을 경유하면서 그들의 해석을 비교하는 것이다.

아라스는 작품과 그것을 주시하는 시선의 흐름에 따라 '친계성'[219], '예술적 선취', '예언적 개념' 등을 밝혀내고자 한다. '친계성'이란 상이한 시대와 지역에서 등장한 미술작품들 간의 친족성(혈동 관계, 계통 관계)을 뜻한다. 아나크로니즘 개념과 시선 개념을 통해 작품을 분석할 경우에 미술사가는 작품들의 친족성을 발견할 수 있다. 그리고 '예술적 선취'는 작품이 제작될 당시에는 조명 받지 못했던 작품 속의 장치가 후대의 예술가들에 의해 가치를 얻게 되는 것을 말한다. 당대의 예술가들이 깨닫지 못했던 구성, 배치 등이 이후의 예술가들의 시선을 통해 드러날 경우 미술사가는 과거의 작품이 미래의 예술 형식이나 양식을 '선취'했다고 말할 수 있을 것이다. 마지막으로 '예언적 개념'[220]이란 예술적 선취와 유사하며 추상적인 관념을 담고 있는 작품에서 발견된다. 이 개념은 미술 작품 속에서 발견되는 '비언어적 사유'를 뜻한다. 미술작품 속에는 당대에는 개념화되지 않았던 추상적 개념들

218) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 218.
219) *Ibid.*, p. 212.
220) 예컨대, 아라스는 원근법이 '무한'의 개념을 담고 있다고 해설한 바 있다. 최초로 원근법을 사용할 당시에는 '무한'이라는 개념이 존재하지 않았지만, 17세기 중반에 '무한한 세계'라는 관념이 용인되었다는 것을 예로 들 수 있다. *Ibid.*, p. 210.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 담겨 있다는 것이다.

아나크로니즘 개념을 역사적 접근법으로 활용하는 것은 과거의 작품에 대한 예술가, 이론가, 철학자들의 '시선'을 다루기 위해 적용될 수 있다. 미술사가는 이 방법을 통해 다음과 같은 문제를 제기하고 답하는 과정에서 과거의 작품을 보는 현대적 시선을 다룰 수 있다. 통제된 아나크로니즘은 다음과 같은 질문을 제기하도록 한다. 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)가 왜 베르메르의 회화를, 자크 데리다(Jacques Derrida)가 왜 고흐의 그림을, 자크 라캉(Jacques Lacan)이 왜 한스 홀바인의 <대사들>에 주목했을까?[221] 그들이 작품에서 본 것은 무엇일까? 그리고 그들이 간과한 시대착오, 즉 미술 작품의 제작 조건과 수용 조건은 어떤 차이를 보이는가? 왜 과거에는 인정받지 못했던 수많은 작품이 오늘날, 어떤 변화된 조건에 의해 주목받게 되었는가? 그와 같은 질문은 미술사가들에게 시선의 발생 조건에 대한 해명을 요구하고 있는 것이다.

이 사례에서 아나크로니즘을 통제한다는 것은 중층적인 시간성과 다양한 시선을 미술작품의 수용 조건에 의거해 분석하는 것이라고 말할 수 있다. 아라스는 한 작품과 관련된 여러 시대의 '조건들'을 탐구하면서 미술의 역사가 단일한 해석으로 완결되는 것이 아님을 보여준다. 작품을 관찰하는 조건의 변화로 인해 해석은 끊임없이 지연될 것이다. 이와 같은 접근법은 역사적으로 제기된 다양한 시선을 포괄한다. 그리고 여러 시대에서 산출된 개념들을 하나의 작품 속에서 분리해 내는 아라스의 능력은 익숙해진 작품을 흥미롭게 만든다. 하지만 시선에 대한 지나친 몰입은 작품에 대한 객관적이고 합리적인 분석을 도외시할 위험도 있다. 그런 위험에도 불구하고 아라스는 의도적으로 아나크로니즘을 일으키는 과정을 반복하여 작품의 시간성을 드러낸다. 다음 절은 미켈란젤로의 <모세> 분석에서 '통제된 아나크로니즘' 방법을 확장한다.

---

221) 아라스는 『디테일』와 『베르메르의 야심』에서 이론가들이 특정 작품에 주목하는 이유를 상세히 설명한 바 있다. 예컨대, 베르메르의 작품을 설명하는 메를로-퐁티의 개념 '베르메르식 구조(structure Vermeer)'에 대해 해명한 바 있다. 메를로-퐁티가 베르메르식 구조를 쓴 대목은 M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1966, p. 99, 아라스가 제시한 부분은 Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Klincksieck, 2016(1993), pp. 14-15 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2 . 미켈란젤로의 <모세>와 프로이트의 시선

<모세(Moïse)>(도판 2)는 미켈란젤로(Michelangelo di Buonarroti)가 교황 율리우스 2세의 무덤을 장식하기 위해 1513년부터 3년 동안 몰두했던 조각이다. 모세라는 성서의 인물은 신으로부터 선택 받은 이스라엘 민족의 지도자이다. 그는 이스라엘 민족을 이집트의 압제로부터 벗어나게 하라는 신의 명령을 수행한다. 미켈란젤로의 <모세>는 민족의 지도자인 모세가 시내 산에서 신의 율법을 받아왔을 때, 이스라엘 민족이 우상을 숭배하는 모습을 보고 격분하는 장면을 담고 있다.

그동안 이 작품은 교황과 모세의 관계(주문자와 조각가 사이의 미묘한 관계)를 압축하는 것으로 해석되거나, 미켈란젤로의 예술적인 열망(기독교와 신플라톤주의적인 사상에 심취한 조각가의 모순적인 심리)을 시각화했다고 여겨진다.[222] 특히 파노프스키는 이 조각가의 작품들이 모두 신플라톤주의적인 사상으로부터 연유했다고 주장한다.[223] 그러나 미켈란젤로의 <모세>의 경우에는 그 제작 의도가 쉽게 드러나지 않고, 조각에 대한 비평가들의 묘사와 평가도 대부분 일치하지 않는다. 명백한 주제와 내용이 명시되어 있음에도 불구하고, <모세>에 대한 평가와 해석이 엇갈리는 이유는 무엇일까? 미켈란젤로는 왜 <모세>를 그와 같은 형상으로 재현한 것일까? 이 절은 그와 같은 질문에 답하기 위해 아라스가 <모세>를 분석한 글을 통해 해석의 불일치를 해명하고자 한다. 통제된 아나크로니즘이 작품 속에 중첩된 다양한 개념들을 어떻게 도해할 수 있는지 확인해 보도록 하자.

---

222) 질 레네, 정은진 역, 『미켈란젤로』, 마로니에 북스, 2006, p. 50.

223) 파노프스키는 이탈리아 르네상스의 거장들과 신플라톤주의의 관련성을 주장한다. 이 시기의 예술가들은 마르실리오 피치노(Marsilio ficino)를 중심으로 설립된 피렌체의 '플라톤 아카데미'로부터 큰 영향을 받았다는 것이다. 신플라톤주의와 미술작품의 관련성을 설명하기 위해 파노프스키는 피치노의 사상을 티치아노의 작품과 연결짓는다. 「신플라톤주의 운동과 미켈란젤로」에는 "피렌체의 신플라톤주의자들"이라는 집단 명사가 자주 등장한다. 파노프스키는 "미켈란젤로의 시가 '신플라톤적' 개념들로 가득 차있다"고 말하며, "미켈란젤로의 작품에서 신플라톤주의적 신조가 형태나 모티프에서뿐 아니라 도상학과 내용에도 반영되어 있다"고 쓰면서, 미켈란젤로의 신플라톤주의에 대한 의존을 강조한다. 에르빈 파노프스키, 이한순 역, 「신플라톤주의 운동과 미켈란젤로」, 『도상해석학 연구』, 시공사, 2002, p. 341.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1) 프로이트와 아라스의 <모세> 연구 비교

1914년에 프로이트는 「미켈란젤로의 모세상」[224]을 선보였다. 그는 몇몇 작품으로부터 강렬한 인상을 받았다고 고백한다. 프로이트는 미술작품들이 그 위대함이나 매혹적인 외양에도 불구하고, 우리들의 '이해'를 벗어나 있다는 점을 이해해 보려고 했다. 사람들은 위대한 미술 작품에 압도당하면서도 정작 그것이 무엇을 나타내고 있는지는 모른다는 것이다. 프로이트는 <모세>가 '신비한' 작품이라고 칭송하며, 그것을 볼 때마다 느꼈던 강렬한 인상의 원인을 밝히고자 한다. 그는 이 작품의 '무엇이' 자신에게 영향을 미쳤는지를 헤아려 보려 한 것이다.[225] 작품이 개인에게 주는 영향의 근원을 밝히기 위해, 그는 예술가의 '의도'에 주목한다.

> 왜 예술가의 의도는 다른 여타의 정신적 현상들처럼 적절한 말로 지적되거나 표현될 수 없는 것일까? 아마도 위대한 미술작품들의 경우에도 분석을 적용하지 않고는 성공할 수 없기 때문일 것이다. 그러나 만일 한 미술작품이 그것 자체로 우리에게 영향을 미치는 예술가 자신의 감동과 의도에 대한 하나의 표현이라면, 이러한 분석을 가능케 하는 것은 바로 작품 그 자체일 것이다. 이러한 작가의 의도를 알아내기 위해서는 우선 내가 미술작품 속에 표현된 의미와 내용을 드러낼 수 있어야 할 것이고, 그 이후에 작품을 해석할 수 있어야 할 것이다. 따라서 한 미술작품은 해석을 요구하고, 이 해석 작업을 한 이후에야 내가 왜 그토록 강한 인상에 복종했는지 그 이유를 밝힐 수 있을 것이다.[226]

이 인용문에서 프로이트는 미켈란젤로의 의도를 알아내기 위해 작품 속에 표현

224) 프로이트는 일찍부터 미켈란젤로의 <모세>에 관심을 보였다. 1901년 로마를 방문했을 때 <모세>를 처음 보았던 그는 1912년부터 논문을 쓸 계획을 세웠다. 이 글은 1914년 『이마고』 제 3권 1호에 처음 실렸다. 1927년에는 「미켈란젤로의 모세 상에 대한 추가 연구」가 같은 책에 실렸다. 1950년경 앨릭스 스트레이치(A. Strachey)가 번역한 영문판 논문은 『논문집』, 『표준판 전집』 등에 수록되었다. 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012, pp. 287-288 참조.

225) *Ibid.*, p. 289.

226) *Ibid.*, pp. 290-291.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

된 의미와 내용을 분석한 후에, 그것을 해석하는 방법을 제안한다. 프로이트의 입장에서 볼 때, 이 작품은 모세라는 인물을 재현한 것 이외에 어떤 것도 분명하지 않다. 특히 <모세>를 이해하기 위해 참조한 문헌들을 보면, 작품의 명성에 비해서 상반된 견해를 보이며, 대부분의 글은 그 세부 묘사나 형식 분석 면에서 부정확하다. 프로이트는 "과연 미켈란젤로라는 거장이 이토록 다양한 해석을 할 수 있도록 그렇게도 불분명하고 모호한 방식으로 조각했을까?"[227]라고 물으며 독자적인 분석을 진행한다. 작품에 대한 묘사가 불일치한 연유를 파악하기 위해, 그는 당대의 감식가인 모렐리의 방식을 참조한다. 프로이트는 모렐리의 미술 감식이 정신분석의 기술(技術)과 밀접한 관련이 있다고 설명하며, 그동안 연구자들이 주의 깊게 다루지 않은 '세부'에 주목한다.

> 모렐리가 이러한 결과를 얻게 된 것은 그림의 전체적인 인상이나 몇 가지 특징들에서 손톱, 귓불, 후광 등과 같이 사람들이 흔히 눈여겨보지 않는 것들로 시선을 돌려, 모사가들이 소홀히 취급하는 부차적이고 세세한 부분들을 부각시켰기 때문이다. 예술가들은 이런 (세세한) 부분들을 자기만의 독특한 방식으로 처리하곤 한다. [...] 나는 그의 기법이 정신분석의 기술과 밀접한 상관관계가 있다고 생각한다. 정신분석 역시 사람들이 고려하지 않거나 소홀히 취급하는 특징들에서 출발하여, 나아가서는 관찰에서 제외된 찌꺼기들 - '거부된 것들' - 에서 출발해 숨겨져 있는 은밀한 것들을 간파해 내는 데 익숙해 있기 때문이다. 그런데 모세상의 경우에도 두 가지 점에서 이제까지 고려되지 않았고, 정확하게 지적조차 되지 못했던 세세한 부분들이 있다. 오른손과 두 율법 판의 위치가 바로 그것이다. 이 오른손이 율법 판과 분노한 주인공의 수염을 연결시켜주고 있다고 말할 수 있는데, 그 방식이 매우 독특해서 설명이 필요하다.[228]

프로이트는 작품의 '세부'를 주목하며 이제까지 오른손과 율법 판의 관계가 연구되지 않았다고 지적한다. 프로이트의 관찰에 따르면, <모세>의 '오른손과 두 율법 판의 위치'는 설명을 요구하는 부분이다.[229] 이 조각의 오른손과 율법 판의 관계는

227) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012, p. 298.
228) *Ibid.*, pp. 308-309.
229) "다양한 내용의 사고들을 작품 속에 표현하기 위해 싸움을 벌였던 미켈란젤로와 같은 한 예술가에게 그가 아무것도 결정하지 않은 상태에서 창작을 했다고 하는 것이 옳은 것인지, 아니면 모세상의

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

분노한 모세의 수염과 연결된다. 이 관계를 규명하다 보면, <모세>를 분석했던 기존의 연구에서 간과한 '은밀한 것'을 파악할 수 있다는 것이 프로이트의 가설이다.

도판 2. (좌) 미켈란젤로 디 부오나로티, <모세(Moses)>, 율리우스 2세 무덤의 부분, 1513~1515년, 1542년에 다시 제작, 대리석, 높이 235cm, 로마, 산피에트로인빈콜리 교회 소장.
(우) <모세>의 검지 (세부)

프로이트의 글이 제출된 후, 1981년에 아라스는 미켈란젤로의 <모세>를 분석한 논문을 발표한다.[230] 이 글은 프로이트의 글에서 영감을 받아 쓰여졌으며, 문제를 제기하는 방식과 분석 방법이 유사하다. 두 연구의 유사함은 첫째, 작품에 대한 인상이 관람자에게 미치는 '효과'를 포착하고 그 이유를 밝히려는 것이다. 두 연구자의 또 다른 유사성은 예술가의 독특한 표현을 포착해내는 모렐리의 방법을 활용한 것이다. 세 번째로 유사한 점은 작품의 배치가 무엇을 의미하는지와 어떤 동기에서 이러한 배치가 나오게 되었는지를 파악하는 방식이다.[231] 프로이트와 아라스는 <모세>라는 조각의 '배치'를 이해하는 일이 작품 분석에 필수적이라는 점을 인식하였다. 그들은 내

그 명확하고도 특이한 특징들을 볼 때 어떤 한 관점이 정확하게 들어맞는 것인지 말하기 어렵다." *Ibid.*, p. 329.

230) 이 글은 두 버전이 있다. 1981년 아라스는 「미켈란젤로의 검지(L'index de Michel-Ange)」라는 글을 『코뮤니까시옹(Communications)』에 발표했다. 이 글은 수정과 보완을 거쳐 1997년에 『그림 속의 주체』에서 「미켈란젤로와 모세의 검지」라는 제목으로 수록되었다. 대략 15년이 지난 후의 글은 전반부는 1981년의 글의 내용을 담고 있고, 후반부에는 미켈란젤로가 모세의 조각 안에 어떤 인물들을 합성시켰는지를 추가적으로 다룬다. 또한 1981년의 글이 학술적인 논문의 성격이 강하다면, 1997년의 글은 이미지와 내용이 보완되었다. 추가된 내용은 모세라는 인물 속에 어떻게 그리고 왜 당대의 여러 인물들이 응축되어 있는가를 밝히는 부분이다. 아나크로니즘과 분석적 도상학을 이해하기 위해 응축된 인물과 그 공통분모를 밝히는 대목이 필요하기에, 본 연구에서는 1997년의 수정된 버전을 인용할 것이다. Daniel Arasse, "L'index de Michel-Ange", *Communication* 34, 1981, Les Orders de la Figuration, pp. 6-24; "Michel-Ange et L'index de Moise", *Sujet dans le Tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, 1997, pp. 117-210.

231) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012, p. 311.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

용과 형식을 자의적으로 구분하기보다는, “이러한 구상 속에는 예술의 어떤 형식적 요소가 개입하고 있는지, 혹은 이 디테일이 예술가와 무관한 것인지”[232]를 추론하는 방향으로 연결된다.

아라스는 ‘독특한 세부’를 중심으로 분석하는 프로이트의 방법을 지지한다. 그는 더 나아가 ‘오른손과 율법 판의 관계’보다 세밀한 ‘모세의 검지’를 분석하는데 연구의 초점을 맞춘다. 그는 <모세>라는 조각 안에, 미켈란젤로라는 예술가에 대한 요소가 들어있다는 전제로부터 세 가지 문제를 제기한다. 첫째, 미켈란젤로가 정해진 테마(모세)를 자신의 것으로 소화하는 행위와 그의 조각 작업을 설명하는 예술창작 조건을 설명한다. 둘째, 구약성서에서 소개된 모세의 이야기와 16세기 문서들이 묘사하는 모세의 테마를 대조한다. 셋째, 미켈란젤로의 삶을 논하는 당대의 텍스트로부터 밝혀진 조각가의 운명적인 특징들을 파악한다. 이 세 가지 문제는 미켈란젤로의 제작 방식, 창작의 조건, 내밀성을 밝히는 것이다.

구체적인 분석에 앞서, 아라스는 검지를 ‘기호’라고 가정하고, 그 기호의 의미를 찾아내기 위해 검지가 등장하는 일련의 미켈란젤로의 작품을 소개한다. 이는 미켈란젤로가 정해진 테마(모세)를 자신의 것으로 소화하는 행위와 <모세>의 세부들이 결합된 방식을 밝히기 위함이다. 아라스는 모세상의 검지와 수염, 다리, 두 손, 제스쳐의 관계를 묘사한다. 이 부분들은 기존의 관례나 도상학이 제시하는 방식과 차이를 보인다. 통상적으로 검지는 신체와의 관계에 의해 의미가 결정된다.[233] 권력 또는 권력이 갖는 힘을 나타낸다. 로마 제국 시대 조각상들로부터 르네상스 미술에 계승된 두드러진 검지는 신의 은총을 뜻하기도 한다. 몸과 떨어진 팔의 검지는 명령하는 행위, 치유 장면, 수태고지의 가브리엘을 확인해주는 제스쳐이기도 하다. 팔이 접혀져 몸 앞에 위치하면서 입에 닿아 있는 검지는 침묵, 사색, 우울한 기분, 묵상, 명령을 뜻한다.

검지에 대한 기존의 의미들을 염두에 두고, <모세>에서 오른손 검지와 모세의 수염이 함께 작용하는 방식을 보자. <모세>의 검지와 수염의 결합은 미켈란젤로

232) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012, p. 315.
233) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, 1997, p. 118. 검지의 일반적인 의미는 이 페이지를 참조함.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

가 발명한 것은 아니다. 17세기 후반의 작품인 십계명을 든 채 앉아 있는 모세도 유사한 방식으로 표현되어 있다. 아라스는 '수염 속의 검지'를 전통적으로 당황, 신의 예기치 못한 급작스러운 현현을 마주한 공포라고 해설한다. 미술사가 젠슨(Horst Woldemar Janson)은 미켈란젤로가 1402년 베리 공작이 구매한 메달 속 헤라클리우스 황제의 흉상을 참조했다고 주장하면서, <모세>의 상반신과 하반신을 구분하여 분석한다.[234] 그러나 아라스는 미켈란젤로가 <모세>의 포즈를 구상하기 위해 메달을 참조할 필요가 없었으며, 이 포즈가 도상학적 전통을 변형한 것이라고 말한다.[235] 도상학적 전통에 따르면, 모세는 왼손으로 수염을 잡아야 한다. 하지만 미켈란젤로는 이를 변형하여 왼손을 허벅지에, 오른손을 수염에 배치한 것이다.

또한 아라스는 상반신과 하반신의 관계에 주목한다. 일반적인 도식에 따르면 <모세>의 상반신과 시선의 방향은 인물에 드라마틱한 모습을 보여주며 활동적 삶이라는 테마를 연상시킨다. 그에 반해 교차된 두 다리는 명상적 삶을 보여준다. 그리고 일반적으로, 입 근처에 배치된 검지는 '명상'을 뜻하는 기호로 사용되지만, 미켈란젤로의 조각 속 검지는 예외적으로 수염 근처에 위치한다. 이 포즈는, 미켈란젤로가 "명상에 깊이 빠져든 채 명상가의 눈에만 모습을 드러내는 신의 계시를 받는 모세와 곧 이어 사명으로 주어진 일을 행하려는 준비된 활동성이 그를 사로잡는 순간"[236]이라는 모순된 상황의 표현이다. 프로이트가 주장했듯 <모세>는 분노의 지배를 받으면서도 그것을 억제하는 지도자[237]의 표현이 아니라, 초월적인 감정과 그에 따른 활동적 움직임의 압축적인 표현이다.

검지와 양손의 관계는 다소 도식적이다. 아라스는 가슴 부근에 있는 수염을 잡

---

234) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, 1997, pp. 118-124.

235) 아라스는 미켈란젤로가 이 도상이 이미 상당수의 작품에서 찾아볼 수 있었던 것이며, 그 출처가 헤라클리우스 황제의 메달에 있지 않다고 반박한다. <모세>의 제스쳐는 예술가들에게 영혼의 움직임, 심리 상태의 움직임을 표현하는 동작이었다는 것이다. 아라스의 반박은 <모세>의 제작이 결코 기존의 도상학적 틀에 의해 분석될 수 없음을 보여준다. *Ibid.*, p. 124.

236) <모세>의 예외적인 변경은 모세라는 테마의 이중적인 성격에서 기인한다. 모세라는 인물이 활동적 삶과 명상적 삶을 보다 우월한 차원에서 통합된 재현을 통해 구현하고 있다는 것이다. 모세는 신을 대면할 수 있는 자로, 기적을 행하는 힘도 갖고 있다. 율리우스 2세의 묘묘를 구성하는 조각들 속에 <모세>가 포함된 이유도 그가 활동과 명상의 이원성을 초월한 존재이기 때문이다. *Ibid.*,p. 128.

237) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012, pp. 318-319 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

은 오른손의 검지와 두 다리 사이로 흘러내리려는 수염을 모아 잡은 왼손이 관례에 따르고 있음을 지적한다. 미켈란젤로의 작품 가운데 이와 같은 손의 포즈는 주로 여성 조각에 사용된다. 여성 조각의 진부한 손동작은 <모세>에서 보완된다. 미켈란젤로 작품에서 두드러진 검지는 오른손 손가락을 사용해 아담을 창조한 '신의 창조력'을 의미해왔다. 미켈란젤로가 사용한 '곧게 뻗은 손가락'과 '펼쳐진 손바닥'이라는 두 제스처는 '신의 창조'를 뜻하는 또 다른 방식이었다.[238] 다섯 장면을 다룬 천지창조에서 미켈란젤로가 시도한 이 검지와 손바닥의 연속된 사용은 시스티나 성당의 <예언자들>에 등장하는 인물들의 포즈에도 명백하게 드러난다.[239] 이 인물들 속 검지는 다채로운 배치를 통해 천지창조에 대한 인간과 신의 관계를 보여준다. <아담의 창조>의 신과 아담의 대칭적인 구도와 맞닿은 손가락은 예술가의 창작이 갖는 힘과 독창성을 드러내며 미켈란젤로의 작품에 반복되어 등장한다.

마지막으로 <모세>의 검지는 제스처를 분석하는 과정에서 도상학적 의미를 얻는다. 성서에서 모세는 신과 대화하며 그로부터 부여받은 사명에 대한 복잡하고도 논쟁적인 관계를 드러낸다. 모세가 신에게 선택받은 순간 드러낸 두려움과 무지는 최종적으로 '므리바 샘 사건'으로 인해 약속의 땅에 들어가지 못하게 된 상실감으로 이어진다. 이 사건을 통해 모세는 신의 말씀과 피조물의 생각의 차이를 인식하고, 신의 말씀을 있는 그대로 대언하는 사명이 불가능함을 깨닫는다. 신이 내린 십계명 석판을 깨뜨리고 자신의 손으로 직접 적은 십계명을 이스라엘 백성에게 전한 모세는 '원본'과 '약속의 땅'을 상실한 인물로 기록된다. 모세상의 검지와 수염, 다리, 두 손, 제스처의 복잡한 관계는 선택받는 지도자가 신과 대면하면서도 결국 그 지위를 상실했다는 감정의 역동을 보여준다.

---

238) "곧게 뻗은 검지는 이전까지는 고유한 형태를 갖추지 못했을 것들을 '한데 모아'(rassemble) 형태를 부여하는 천지창조의 제스처이며, 펼쳐진 손바닥은 혼합되어 한데 모인 요소들을 '분리하는'(sépere) 천지창조의 제스처에 해당된다. 이러한 제스처가 심사숙고한 연구 끝에 명확함을 띠고 발명되었다는 사실은 빛과 어둠을 가르는 장면에서부터 이브의 창조에 이르는 다섯 개의 주요 장면에 이 제스처가 교대로 잇달아 등장하는 것을 보면 알 수 있다." 아라스는 빛과 어둠을 분리하는 장면에서는 손바닥이, 천체를 창조하는 장면에서는 검지가, 땅과 물을 분리하는 장면에서는 손바닥이, 아담의 창조 장면은 다시 검지가, 마지막으로 이브를 창조하는 장면에서 손바닥이 사용되고 있다고 분석하며 이 발명은 미켈란젤로의 개성이 드러난 의식적 표현이라고 본다. Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 130.

239) *Ibid.*, pp. 130-138 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

앞서 아라스가 제기한 세 가지 논점 가운데, 두 번째와 세 번째는 서로 연관되어 있다. 따라서 미켈란젤로의 삶을 논하는 당대의 텍스트로부터 밝혀진 그의 운명적인 인물상의 특징들을 논의하며, 구약성서에서 소개된 모세의 이야기와 16세기 문서에서 설명하는 모세라는 인물의 테마를 대조하도록 하자. 단적으로 말해서 아라스는 미켈란젤로가 "예술의 모세"[240]라고 주장한다. 예언자 모세의 생애와 미켈란젤로의 유사성은 그들의 성장과정에서도 극명하게 드러난다.[241] 하지만 아라스는 단순히 그와 같은 심리적 요인을 밝히는 데 만족하지 않는다. 아라스에 따르면, 미켈란젤로는 작품을 창작 기술이 완숙해짐에 따라서 창조자인 신과 자신의 창조 능력을 동일시하게 된다. 그는 미켈란젤로의 예술가적 사명과 신적 창조의 연관성을 이렇게 설명한다.

> 미켈란젤로는 사명과 운명의 측면에서 모세와 흡사하다. 미켈란젤로의 작품과 글에는 그가 신이 내린 창작 능력을 과도하게 사용한 잘못을 반성하는 대목이 나온다. 그는 '약속의 땅'에 닿고 싶은 마음에서 자신의 잘못에 대한 용서를 구하고 있다. 미켈란젤로의 수많은 글은 미와 예술을 숭배한 죄책감이 표현한다. [...] 아름다움과 조각에 대한 숭배는 우상 숭배라는 죄악으로 귀결된다. 그보다 더 내면적이면서도 심각한 사항은 미켈란젤로의 창작 과정이 조물주의 신적인 능력을 침해하면서 진행되었다는 것이다. 그의 창작 방식은 외부의 모형을 틀 안에 넣어 모방하는 것이 아니라, 정신 안에서 형상되는 콘체토(concetto, 기발한 상상)로부터 영감을 얻은 '내적 사고(idée intérieure)'를 모방하는 것이다. 아리스토텔레스로부터 전해져 신플라톤학파로 이어져

240) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 141.

241) 이집트 파라오에 명령으로 이스라엘의 남아 아이는 모두 살해당했던 시기에, 레위 사람인 모세는 영아기에 나일강에 버려져 파라오의 딸에게 구출받았다. 파라오의 아들로 지내다가 살인죄로 도망한 모세는 이방 민족 여인과 혼인하고, 이스라엘 백성을 이집트에서 가나안 땅으로 이끌면서도 그는 '이방인(étrangères)' 또는 '망명자(exilé)'으로 지냈다. 결국 모세는 가나안 땅에도 들어가지 못한 영원한 이방인의 삶을 살게 되었다. 또한 미켈란젤로 역시 티베르 강 유역의 카프레제에서 태어나 피렌체의 세티냐노의 유모 손에서 자란다. 석공인 남편을 둔 유모에게 자란 탓에, 미켈란젤로는 어릴적부터 끌과 정을 가지고 놀았다고 전해진다. 두 인물 모두 '이중 가정'에서 자랐으며, 신과 인간을 연결하는 역할을 수행했다. 바자리는 당대의 예술적 상황에서 두 인물의 연결고리를 찾아냈다. "모세와 마찬가지로 미켈란젤로는 다른 사람들이 아무리 주제넘게 노력해도 절대 이해하지 못할 것들을 완벽하게 해내는 인물이다. [...] 모세처럼 미켈란젤로는 혼란으로 찬 인간의 탐구활동에 규칙과 본보기를 주기 위해 신으로부터 보내진 사람이었다." 둘 사이의 연관성은 삶의 여정뿐만 아니라, 신과 인간을 매개하는 영적 지도자와 장인으로서의 역할을 수행했다는 점에서 드러난다. *Ibid.*, p. 141.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 온 이 개념은 모방이라는 개념을 재구상한 것이었다. [...] 예술가의 정신적 사고는 점점 천지창조의 사고와 유사해져, 데생(disegno)은 신의 기호(segno di dio)로 해석된다. 화가, 조각가, 신이라는 말에서처럼 이들은 경쟁자이자 비교의 대상이 되었다.[242]

이 인용문에서 아라스는 미켈란젤로의 작품 제작 방법과 당대의 사회·종교·철학적 맥락을 검토하면서 분석을 보충하고 있다. 교황으로부터 주문을 받아 작품을 제작했던 미켈란젤로는 신적인 창작의 충만함을 느끼지만, 그 감정은 결국 그에게 크나큰 죄책감을 안겨주었다. 미켈란젤로는 신플라톤 철학과 이데아(idea) 이론을 가장 급진적인 방식으로 활용해 작품을 제작했다. 아라스가 보기에, 가장 급진적이면서 부정한 방식은 바로 신의 전능한 검지를 자신의 작품에 활용한 것이다. 이 검지는 미켈란젤로를 '신이 내린 조각의 천사'로 만들어준, 신의 능력을 피조물이 침탈해서 만들어낸 것이기 때문에 금지된다. <모세>의 검지는 신의 능력과 감각을 소유하고자 했던 이 화가의 불경한 욕망이자 모세와 미켈란젤로가 공유했던 예술가적 욕망의 상징으로 볼 수 있다.[243]

아라스는 16세기의 문헌을 참조하면서 <모세>가 다양한 응축을 담고 있는 작품이라고 주장한다. 그는 미켈란젤로뿐만 아니라, 16세기에 논의된 다른 인물들과 모세의 유사성을 찾아낸다. 미켈란젤로와 모세의 연결고리는 이 둘을 매개하는 또 다른 인물과 결합을 만들어낸다. 모세는 '신성모독'과 '금기'를 어겼다는 공통분모로 프로메테우스(Prométhée)와 결합된다. 이아페토스(Iapetos)의 아들이자 인간을 조각한 최초의 조각가인 프로메테우스는 신플라톤 철학의 가장 중요한 인물로 인간의 존엄을 상징한다. 프로메테우스가 가져온 횃불은 '하늘의 불'이며 동시에 무지한 존재의 심장에 전해지는 '지식의 빛'이다. 프로메테우스 신화는 최상의 진리를 얻기 위해 투쟁하는 인간 영혼의 신화가 된다.[244] 그리고 그에게 가해진 고통은 인간 영혼이 받는 고통을 나타낸다.

아라스는 프로메테우스에 대한 16세기의 글들이, 그를 인간에게 지혜와 도덕, 정

242) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 144.
243) *Ibid.*, p. 146.
244) *Ibid.*, pp. 146-147.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

치적 규율을 전해 준 '문화의 영웅'으로 칭송하고 있음을 발견한다. 그러한 경향은 당대의 그림과 문학에서도 동일하게 나타나며, 성서의 이야기와 결합된다.[245] 피치노는 프로메테우스와 플라톤 그리고 모세를 연결하며, 빈센초 카르타리(Vincenzo Cartari)는 프로메테우스와 메르쿠르우스(그리스 신화의 헤르메스) 그리고 모세를 결합시킨다.[246] 피치노와 카르타리는 기존의 성경, 신화, 문학 속의 인물들과 실존 인물들을 뒤섞어 가상의 계보를 만들고 미켈란젤로와 모세의 결합을 보충한다.

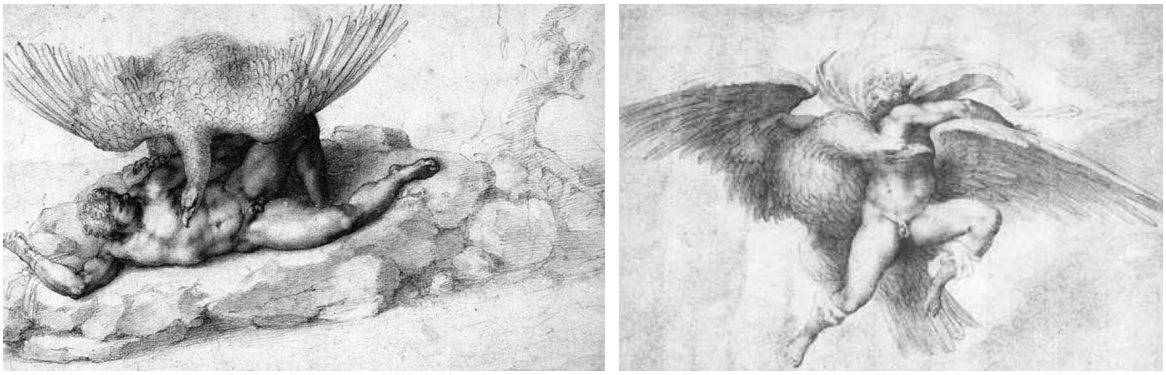
이 대목에서 아라스는 16세기의 문헌에서 제시되는 모세와 미켈란젤로 그리고 프로메테우스의 '모순적 유사성'이 <모세> 안에 어떻게 구현되고 있는지 묻는다. 이들의 모순적 유사성은 조각의 신(*fictor*, 조각가)으로 간주된 프로메테우스와 신으로부터 우상(형상)을 만들지 말라는 명령을 받았던 모세의 대립을 상기시킨다. 그 사이에서 미켈란젤로는 우상숭배를 하던 이스라엘 민족에 대해 분노하는 모세를 조각했다. 이처럼 작품 <모세>를 둘러싼 '금기'는 단순하지 않다.

아라스는 미켈란젤로의 전체 작품 속에서 프로메테우스의 모습을 찾아볼 수 없다는 점에 흥미를 갖는다. 미켈란젤로의 조각이나 시 또는 다른 형태의 창작물들 가운데 프로메테우스는 부재한다. 미켈란젤로가 고대 신화, 성서, 신플라톤 철학 속에서 작품의 주제와 의미를 발굴했다는 측면에서 볼 때, 프로메테우스의 부재는 예외적이다. 미켈란젤로는 프로메테우스를 직접적으로 표현하지 않고, "본래 형태를 감추고, 자리를 옮겨 위장한 채, 다른 작품 속에서"[247] 등장하도록 한 것이다. 또한 프로메테우스는 티티우스(Titius)[248](도판 3)와 가니메데(Ganymede)(도판 4)의 형상에 중첩된다. 미켈란젤로의 금기는 신적 창조력을 추구했던 것뿐만 아니었

245) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 147.
246) *Ibid.*, pp. 147-148.
247) *Ibid.*, p. 152.
248) 티티우스와 프로메테우스는 그들이 가졌던 야망에서도 우의적인 유사성을 보인다. 티티우스는 태양신 아폴론의 어머니인 레토를 향한 정열적 사랑 때문에 벌을 받게 되었다. 그리고 프로메테우스는 아폴론의 태양수레에서 불을 훔쳤다. 보카치오에 따르면, 티티우스는 빛의 어머니가 지닌 '높이', 즉 신적인 권위와 지위를 원했다. 프로메테우스는 인류에게 '지식의 명확함'을 전해주고자 했다. 그러나 티티우스는 레토를 향해 육체적인 욕망만을 드러냈기에 부정적인 인물로 간주되었다. 신화에 대한 도덕적 해석은 티티우스의 잘못된 사랑의 열망이 가져온 고통에 집중한다. 바로 그 점에서 미켈란젤로는 티티우스가 프로메테우스의 유사체가 될 수 있었다고 말한다. 이는 윈저성의 데생에서 볼 수 있는 도상학적 은폐를 설명해준다. 미켈란젤로는 둘의 조합을 신화 텍스트에서 찾지 않았다. 두 인물의 조합 근거는 그들이 추구 했던 열망, 금기, 무절제한 취향으로부터 찾을 수 있다. *Ibid.*, p. 154 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

다. 미켈란젤로의 한 데생에는 바위에 묶인 채 나체로 누워있는 인물이 커다란 새에게 공격당하는 모습이 담겨 있다. 이 인물은 도상학적 측면으로 식별이 어렵다. 루벤스는 이 인물을 프로메테우스로 보았고, 파노프스키는 그를 티티우스로 판단했다.



도판 3. (좌) 미켈란젤로,<티티우스>, 1532년, 데생, 런던, 윈저성 소장.
도판 4. (우) 미켈란젤로, <가니메데>, 1532년경, 데생, 런던, 윈저성 소장.

아라스는 프로메테우스와 티티우스가 이 그림 속에 응축되어 있음을 설명한다. 티티우스는 프로메테우스처럼 아폴론의 형벌을 받아 '매'로부터 간을 먹히는 벌을 받는다. 그 새가 '매'인지 '독수리'인지 명확히 구분할 수 없으며 미켈란젤로도 그 사실을 의식하지 않고 그림을 그렸다는 점에서, 아라스는 도상학적 분석이 이 그림을 식별하는 데 유용하지 않다고 판단한다. 티티우스의 간을 파먹는 새가 가니메데를 납치한 새와 유사하다는 점에서 그들의 공통분모는 '잘못된 사랑의 열망'으로 연결된다. 이 두 신화 속 인물의 죄의식과 형벌은 미켈란젤로 개인의 육체적 욕망과 '무절제한' 미적 취향을 추구하는 면과 닿는다. 미켈란젤로는 육체적 아름다움을 극단적으로 추구했고, 그와 같은 취향은 기독교가 비난하고 모세가 금지했던 형상에 대한 열망이었다. 결국 <모세>는 미켈란젤로의 금기를 나타내고, 프로메테우스는 금지된 사랑의 열망과 무절제한 욕망으로 벌을 받는 티티우스와 가니메데의 형상으로 나타난다.[249] 그들은 도상학적으로 판별하기에는 엄격하게 구별이 어려운데, 아라스는 미켈란젤로가 의도적으로 오해를 불러일으킬 수 있는 모호

249) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, pp. 153-154.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

한 방식으로 인물을 표현한 것으로 본다.

다시 <모세>의 검지로 되돌아가보자. 아라스는 작품의 모호한 디테일의 배치와 미켈란젤로의 삶, 그리고 고전에서부터 16세기의 문헌들 속에서 미켈란젤로의 <모세>와 관련된 논의들을 점검하였다. 모세는 르네상스 시대에 '그리스의 모세'로 불린 플라톤, 인간에게 불을 가져왔던 신성모독 죄로 고통 받는 프로메테우스, 프로메티우스의 형 집행인이자 문명 전파자의 역할을 맡은 메르쿠리우스는 모세와 공통분모를 갖는다. 이들은 신의 창조 능력에 버금가는 예술, 지식, 문화의 전파자로써 모세라는 인물 안에 응축된다. 프로메테우스나 플라톤은 보카치오(Giovanni Boccaccio)에 의해 르네상스 시대에 높은 평가를 받았지만, 기독교적인 관점에서 보면 문제를 일으킬 소지가 있었다. 1540년에서 50년대는 종교 개혁 운동이 활발했던 시기였고, 미켈란젤로도 그러한 시대의 흐름에서 자유롭지 않았다.[250] 결과적으로 아라스는 신으로부터 창조하는 예술가의 역할을 수행하면서 겪는 미켈란젤로의 내적 갈등들이 <모세> 안에 응축되어 있음을 확인할 수 있었다. 미켈란젤로는 모세의 검지를 통해 자신의 내밀한 욕망 즉 신에 대한 '금기'를 형상화한 것이다.

2) 예술적 개념들의 결합 방식 분석

아라스의 <모세> 연구는 하나의 미술작품 속에 응축된 시간, 인물, 개념, 형상을 도해함으로써 '통제된 아나크로니즘'을 보여준다. 이 방법은 "모든 형상적인 재현 체계는 그것만의 고유한 응축(condensation)을 갖는다"[251]는 전제에서 출발한다. <모세>의 제작과정을 살펴보면, 이 작품은 성서의 이야기를 바탕으로 16세기 조각가인 미켈란젤로의 해석을 거쳐 제작되었다. 그 과정에서 미켈란젤로는 의식적으로 모세라는 인물의 성격을 드러내 줄 수 있는 제스처를 고안하였다. 미켈란젤로의 <모세>는 기존의 도상학적 틀을 참조하면서 그로부터 벗어났다. 미켈란젤

250) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 150.
251) Daniel Arasse, "Presentation", *Symboles de la Renaissance 1*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1976, p. 10. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 36. 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

로는 '검지'를 중심으로 수염, 오른손, 두 다리, 시선 등을 조정함으로써 모세라는 인물의 분노와 절제의 양가감정을 표현했다. 더 나아가 이 조각가는 모세라는 인물 속에 다양한 신화 속 인물을 겹쳐 놓았다. <모세>는 16세기에 제작되었지만, 그보다 훨씬 이전의 신화 속 인물들과 철학가의 혼합된 인물로 드러났다.

<모세> 연구에 도입된 분석 방법은 '수정된' 도상학적 접근이다. 아라스는 이를 '분석적 도상학(Iconographie Analytique)'이라고 명명하였다. 『그림 속의 주체』[252]에서 소개된 분석적 도상학이란 20세기의 파노프스키가 정립한 도상해석학에 역행하여, 16세기의 체사레 리파(Cesare Ripa)의 도상학으로 회귀한 방법이다. 아라스는 '도상학'에 프로이트의 정신분석학을 상기시키는 '분석적'이라는 용어를 덧붙인다. 분석적 도상학은 기본적으로 도상학을 활용하여 그림의 주제나 내용을 파악하고 그에 대한 분석을 수행하는 방법이다. 이때, '분석'이라는 표현은 프로이트가 꿈을 분석할 때 활용한 매커니즘을 따른다는 것을 드러낸다.

아라스는 "정신분석학 구조가 갖는 현대적 해석의 효율성"[253]을 인정하며, 꿈과 그림이 생산되는 방법의 유사함을 강조한다. 꿈은 생각들을 이미지로 변형시키고, 그림은 텍스트를 수수께끼로 변형시킨다. 아라스는 압축, 형상화, 이동 및 배치, 부차적 구상, 공고화 같은 꿈의 작용들이 그림 분석과 관련해서도 상당히 맞아 떨어진다는 점에서부터 '분석적 도상학'을 활용할 가능성을 확인한다.[254] 꿈과 같이 텍스트를 이미지로 변환하는 과정은 다양한 출처를 가지며, 다른 텍스트들과 중첩, 혼합, 생략된다. 그와 같은 이유에서 아라스는 16세기의 도상학과 20세기의 정신분석학을 결합시켜 새로운 분석 도구를 만들어낸 것이다. 이 방법은 시대착오의 위험이 있으나, 꿈과 그림이 제작되는 방식이 유사하다는 이유로 정당화된다. 다음

252) 분석적 도상학은 주로 16세기에서 17세기에 그려진 회화나 조각을 분석하기 위한 방법이다. 『그림 속의 주체』는 1992년에 출간된 『디테일』의 「내밀성」 장에서 화가들의 '자화상' 분석을 발전시킨 6편의 에세이로 구성되어 있다. 아라스는 『디테일』에서 푸생의 두 폭의<자화상>(1649년과 1650년에 그려진), 루카 캄비아소의 <아버지를 그리는 화가의 자화상>(1580) 이외에도 만테냐의 프레스코화 속 화가의 '회화적 서명' 등을 소개하였다. 『그림 속의 주체』는 이 주제를 심화시킨다. 이 책은 만테냐를 포함하여, 피에로 디 코시모, 지오반니 벨리니, 미켈란젤로, 파르미지아니노, 티치아노의 작품들에 분석적 도상학을 적용한 글들의 모음집이다. 이 저술의 공통된 의도는 도상해석학이 도외시한 '화가'의 내밀성과 개별성을 검토하기 위함이지만 각각의 연구에는 조금씩 다른 세부 목적과 방법이 적용된다.

253) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau*, 1997, Flammarion, p. 14.

254) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 270-271.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

글을 통해 아라스의 분석적 도상학을 이해해보자.

> “꿈의 원료들이 여러 차례 결정되어 자기가 꾸는 꿈의 개념들을 표현하는 것만 아니라, 그 개념들 각자가 여러 원료들을 통해 표현된다. 개념들의 연합은 꿈의 한 원료를 여러 개념들에 이르게 할 수 있으며 한 개념을 여러 원료들에 이르게 할 수도 있다” 프로이트가 말하는 이와 같은 다원결정 또는 중층결정을 도상학에 적용해보면 이것은 새로운 원료들 즉 새로운 도구들을 만들어야 한다는 말이다. [...] 르네상스 시대의 그림을 이런 프로이트적 개념을 도입해 연구한다면 자의성 및 아나크로니즘의 오류를 범할 수도 있다. 그런데 나는 그림의 무의식 세계보다는 오히려 그림에 담겨 있는 메시지의 중첩성, 그 가공적 구상성에 관심이 많다. 프로이트에 따르면 꿈은 ‘생각하지’ 않고 ‘작용한다’. 꿈이 이미지들을 통해 평범하고 정상적인 생각들을 수수께끼로 변형시키듯, 고전적인 그림들은 참조 텍스트를 이미지로 바꾼다.[255]

이 대목에서 분석적 도상학은 ‘무의식’ 보다 ‘메시지의 중첩성’에 중점을 두고 있다. 그런 점에서 이 방법은 개념, 주제, 모티프를 구분지어서 분석하는 도상학과 그림 속에서 예술가의 심리를 도출하는 심리학적 접근과는 구별된다. 아라스는 하나의 이야기나 텍스트가 그림으로 재현되는 과정에서 발생된 수정, 변형, 왜곡이 어떻게 형상으로 드러나는지에 관심을 둔다.

아라스는 <모세> 분석에서 세 가지 문제에 답을 한다. 그는 <모세>의 독특한 디테일인 ‘검지’를 중심으로 조각 전체의 형상을 연관시켜 고찰한다. 그 뒤 아라스는 모세의 삶과 유사한 인물들의 결합 가능성을 검토한다. 이는 작품이 창작되는 역사적, 사회적 맥락 속에서 어떻게 개념의 연합이 가능한지 살펴보는 것이며, 당시 사회 문화의 구체적인 사실들을 통해 개념 연합의 ‘동기’를 규명하여 <모세> 안에 응축될 수 있는 최소의 ‘공통분모’[256]를 찾는 것이다. 이 과정에서 아라스는

---

255) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 268.

256) 대표적으로 아라스는 조세핀 르 폴(Joséphine Le Foll)이 분석한 베로네세(Paolo Veronese)의 작품을 예로 든다. 베로네세의 <목욕하는 바세바(1575)>는 개념들의 연합 매커니즘을 예증한다. 이 작품의 제목은 <바세바와 다윗>에서 <수산나와 장로들>로 수차례 변해왔다. 한 그림을 결론이 전혀 다른 두 이야기로 이해했다는 사실에 대해 아라스는 이 작품에 대한 오인이 베로네세의 실수에서 비롯된 것이 아니라 16세기 베네치아의 문화적 맥락을 반영하고 있다고 설명한다. 바세바와 수산나라는 모티프는 그 내용이 ‘간음’과 관련되어 있음에도 불구하고 결혼 선물용으로 많이 제작되었다. 이는 베

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

“개념의 연합에서 시대착오를 피해야 한다”[257]고 강조한다. 이 말은 어떤 개념들의 연합이 규칙들을 따르고 있다는 사실을 염두에 두어야 한다는 것이다.

아라스의 방법은 근거가 있다. 그는 1556년 베네치아에서 출간된 빈센초 카르타리(Vincenzo Cartari)의 『고대 신들의 이미지』에서 한 대목을 인용한다. “고대의 신들은 여러 신들이 다 뒤섞여 등장하더라도 별로 놀랄 일이 아니다. 또 하나의 신이 다른 모습으로 나타나는 것도 흔한 일이다. 가끔 서로 다른 이름의 신들이 동일 신일 때도 있다.”[258] 아라스는 이 문장에서 프로이트의 ‘중층결정’및 ‘형상화’(figurabilité)[259] 개념과의 유사성을 잡아낸다. 텍스트가 화가에 의해 그림으로 변환되는 ‘형상화’ 과정은 꿈의 ‘형상화’와 동일하다는 것이다. 이 개념은 화가가 “작품의 메시지를 슬며시 변형시키며 자기 것으로 삼게 만드는 독특하고 내밀한 순간”[260]을 담고 있다. 그런 면에서 분석적 도상학은 그림 속에 있는 난해한 디테일을 이해할 수 있는 실마리를 제공한다.

> ‘형상화’라는 개념은 우리가 여기에서 다루려고 하는 도상학의 분석적 활용과 응용정신분석학을 구분해준다. 프로이트에게 ‘형상화의 고려’는 꿈의 작업 활동 중 하나이다. [...] 형상화의 고려란 검열을 피할 수 있는 형상가능성의 획득을 목표로 한 활동이다. [...] 회화 분석에서 이 형상화 개념은 중요하고 의미있는 재구성의 대상이다. 형상화는 심지어 형상에 접근할 수 있도록 해주는 작업이 되었다. 형상화 개념은 더 이상 가장 적은 노력으로 형상이 될 수 있는 것과 관련 있는 것이 아니라, 형상이 되게 추진하는 것, 형상화되고 있는 중인 것, 형상에 접근하기 위해 작업 중인 것과 관련 있다. 특히 마랭이 재정의한 것처럼, 형상화는 형상에 접근하기 위해 재현 행위에서 ‘작업 중인 순간’, 즉 “잠재적인 형상, 형상화될 수 있는 일종의 잠복 시간, 회화의 형상화, 작품의 형상에 가해지는 긴장”이며, 알랭 로제에 따르면 ‘작품의 외형’이다.[261]

로네세의 작품이 텍스트와는 독립적으로 독특한 기능을 수행했다는 점을 시사한다. 아라스는 조세핀의 글에서 회화에 대한 분석 도구를 얻는다. 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 265-267 참조.

257) *Ibid.*, p. 265.
258) *Ibid.*, p. 268.
259) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau,* 1997, Flammarion, pp. 18-19.
260) *Ibid.*, p. 19.
261) *Ibid.*, p. 19.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 글을 보면, 꿈의 형상화의 주된 목적은 억압되어야 하는 대상이 검열을 피해 나타날 수 있도록 변형하는 것이다. 그리고 회화에서 형상화된 이미지 역시 변형된 상태로 제시되고 있다. 이것은 분석적 도상학의 연구 대상인 '형상'이 회화 내에서 '잠재적'이고 '배아' 상태로 존재하면서 작품 전체의 의미와 모순되는 것으로 존재한다는 점을 부각시킨다. 잠재적이고 배아 상태로 존재한다는 것은 마치 <모세>의 '검지'와 같이, 독립적으로 의미를 갖지 않은 채로 작품 속에 스며있다는 것을 뜻한다. 그로 인해 분석적 도상학에서는 형상이 형상화되는 매커니즘 혹은 의도를 밝히는 것이 요청된다. 아라스는 <모세>의 '검지'가 미켈란젤로의 '금기'를 형상화하는 방식을 해설했던 것과 마찬가지로, 미술작품 속 독특한 형상(또는 디테일)을 분석함으로써 예술가의 내밀한 정보를 얻을 수 있다는 것이다.

그와 같은 목적에서 아라스는 분석적 도상학의 전제를 한 문장으로 제시한다. "모든 화가는 자기 자신을 그린다(OGNI DIPINTORE DIPINGE SE, Tout peintre se peint)"[262] 16세기의 문인과 화가들에게 널리 통용된 이 문장은 "예술가의 정신이 작품 안에서 반영되어 표현된다"[263]는 설명으로 압축된다. 『그림 속의 주체』의 서문에 배치된 이 문장은 르네상스 시기 피렌체의 예술가와 문인들에게 폭넓게 사용된 것이다. 페트라르카(Francesco Petrarca)는 이 문장을 "모방하는 사람은 본인이 쓰는 것이 그 자신과 동일한 것이 아니라 유사하도록 해야 하며, 이 유사성은 이미지와 닮게 그리는 것이 아니라, 아들이 아버지를 닮은 것 같은 유사성이어야 한다."[264]라고 변형시켰다. 아버지와 아들의 유사성이 그림자나 공기와 같은 분위기로 읽혀지듯, 창작자와 그 창작물의 유사성은 명확하게 말할 수 없는 미묘한 것으로 드러난다. 아라스는 창작자와 창작물의 유사성을 바르트의 『글쓰기의 영도』의 '문체(style)' 개념과 연관 짓는다.[265] 16세기의 문장과 바르트의 문체가 어떤 점에서 분석적 도상학의 전제를 보여주는지 살펴보자.

---

262) Daniel Arasse, *Sujet dans le Tableau*, Flammarion, 1997, p. 11.
263) *Ibid.*, p. 11.
264) *Ibid.*, p. 11.
265) *Ibid.*, p. 12.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 언어체는 문학의 도달 지점 이쪽(en deça)에 있다. 문체는 그 이상(au-delà)이다. 왜냐하면 이미지들·말솜씨·어휘가 작가의 육체와 과거로부터 태어나서 점차 그의 예술이 지닌 자동기법이 되기 때문이다. 그리하여 문체라는 이름으로 하나의 자급자족적인 언어가 형성된다. [...] 문체는 무언가 가공되지 않은 것을 항상 지니기 마련이다. 그것은 목적지 없는 형태이고, 어떤 의도가 아니라 충동의 산물이며, 사유의 수직적인 고독한 차원 같은 것이기 때문이다. 그 준거들은 어떤 대문자 역사의 차원이 아니라 어떤 생물학이나 과거의 차원에 있다. 그것은 작가의 '사물'이고, 그의 찬란함이며 감옥이다. 그것은 그의 고독이다. 인격의 닫혀진 방식이고, 사회에 무심하고 투명한 문체는 문학에 대한 반성이나, 선택의 산물이 아니다. 그것은 의례의 개인적 부분이고, 작가의 신화적 깊이들로부터 솟아오르며, 그의 책임을 벗어나 펼쳐진다. [...] 엄밀하게 말해 문체는 발아적 성격의 현상이고, 어떤 고유한 기질(Humeur)의 변환이다.[266]

위의 문단을 보면, 아라스가 바르트의 문체론을 통해 회화에서 암묵적으로 드러난 화가의 예술적 특성을 살펴보게 된 목적을 확인할 수 있다. 아라스는 작품 속에 잠재적으로 존재하는 어떤 디테일들은 작가 본인도 명확히 인식하지 못한 '고유한 기질' 또는 특유의 예술적 개성을 드러내 준다고 보았다. 이것을 회화에 도입해보면, 문체는 회화 내에 존재하는 예술가 개인의 독특한 표현, 그리고 그 잠재적 성격과도 유사하다. 따라서 "모든 화가는 자기 자신을 그린다"는 문장은 "예술가의 예술적 개성(personnalité artistique)을 식별하는 일이 형식의 구성·표현·역사와 관련된 결정적인 요인"[267]이라는 당대의 문제의식을 드러내 준다. 이때의 개성이란 예술가의 '심리'가 아닌, 바르트의 '문체'와 같은 의미로 사용된다. 예술가의 개성이 그 자체로 미술사의 연구 대상이 된다는 역사적 사실에서, 아라스는 "모든 화가는 자기 자신을 그린다"라는 문장의 의미를 '예술가의 개성'이 그림 속에 반영된다는 것으로 확증한다. 이처럼 분석적 도상학은 작품과 작품 속에 나타난 예술가의 예술적 개성을 연구 주제로 삼으며 작품의 내밀한 면모를 이해하려 한다.

이 대목은 분석적 도상학과 도상해석학을 명백히 구분한다. 분석적 도상학과 도

266) 롤랑 바르트, 김웅권 역, 『글쓰기의 영도』, 2007, 동문선, pp. 16-17.
267) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau,* 1997, Flammarion, p. 13.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

상해석학은 세 가지 주된 차이점을 갖고 있다. 첫째, 도상해석학은 텍스트와 이미지의 '투명성'을 전제로 한다. 둘째, 도상해석학과 분석적 도상학은 '화가'에 대한 이해의 차이를 보인다. 셋째, 도상해석학과 분석적 도상학은 미술사의 시간성을 이해하는 것에서 차이를 드러난다. 첫 번째 차이점은 다음과 같다.

> 텍스트와 이미지의 투명성이란 이미지가 설명하는 텍스트는 그 텍스트 자체로 투명하지 않기 때문에 존재하지 않는다. 이미지는 유일한 출처를 가지는 경우가 거의 없다. 회화, 프레스코와, 데생, 조각 등은 다른 텍스트(때때로 불균질한 텍스트)들과 겹쳐 있고, 섞여 있으며, 간결하게 표현된다. [...] 또한 텍스트에 대한 이미지의 투명성이란 이미지가 텍스트를 '소재' 역할을 하게 만들기 때문에 존재하지 않는다. 이미지는 항상 텍스트가 구분하는 것과 섞이고 혼합되고 결합될 수 있다. [...] 『도상해석학 연구』의 서문에서 파노프스키는 <유디트>의 검과 <살로메>의 잘린 머리가 담긴 접시를 동시에 들고 있는 여인의 이미지를 예시로 든다. 검 때문에 이 그림을 유디트로 결정하면서 파노프스키는 자신의 박학다식을 드러낸다. 장 비르트(Jean Wirth)가 보여준 것처럼 '검을 든 살로메'도 여전히 찾아볼 수 있다.[268]

이 대목에서 아라스는 텍스트 자체의 비균질성을 근거로 텍스트와 이미지가 같은 의미를 담고 있다는 파노프스키의 전제를 기각한다. 텍스트는 다른 텍스트와 중첩될 수 있으며, 실제로 그런 사례들이 상당히 많이 발견된다는 것이다. 그렇기에 아라스는 파노프스키의 도상해석학을 불신한다. 다미쉬가 지적하듯이, 도상해석학은 결국 이미지를 텍스트에 귀속시켜 버린다.[269] 그로 인해 도상해석학은 문헌을 검토하는 것으로 미술작품의 의미를 도출해내는 데 만족하며, 이미지 자체의 독특성과 내밀성을 분석할 기회를 놓치고 만다.

---

268) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau,* 1997, Flammarion, p. 15.

269) 다미쉬는 이렇게 말한다. "도상해석학적인 방법, 즉 방법으로서의 도상해석학은 이론적으로 예술적 이미지가 기호화하는 발화표현을 완수한다는 가정 하에 성립되었다. 그것은 이미지를 관통하면서 궁극적으로는 이미지 안에 스스로를 각인시키는 텍스트의 인용 안에서, 그리고 그 인용 때문에 가능하다. 도상해석학의 특성에 따르면, 우리는 이미지에 대한 도상학적 읽기를 형상을 '공표한' 언어적 연쇄 작용인 텍스트나 담론에 첨부된 것으로 인정해야만 한다." Hubert Damisch, <Sémiologie et Iconographie>, *La Sociologie de l'art et sa vacation interdisciplinaire*, actes du colloque, Paris, Centre Pierre Francastel, 1974, p. 22. 재인용.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

두 번째로, 도상해석학과 분석적 도상학은 '화가'를 다르게 이해한다. 피터 버크가 비판했듯이, 파노프스키는 '지성인 화가'를 상정한다.[270] 파노프스키는 화가를 이성적이고 지적인 인물로 간주한다. 그에 따르면, 15세기에서 18세기에 이르는 이탈리아의 미켈란젤로, 니콜라 푸생, 보티첼리, 티치아노 그리고 알브레히트 뒤러와 같은 대가들은 고전 문학, 철학, 성서의 이해가 가능한 지적인 인물이다. 파노프스키의 시각에서 그들은 대부분 신플라톤주의자다. 하지만 아라스는 화가들이 이성적이고 지적인 차원에서만 작품을 제작하지는 않았다고 주장한다. 아라스가 가정하는 화가는 '예술적 개성을' 발현시키는 능동적인 개인이며, 자신의 내적인 동기와 욕망을 표현하기 위해 텍스트를 변형시킬 수 있는 자유로운 개인이다.

아라스는 『그림 속의 주체』에서 화가에 대한 파노프스키의 관점을 비판한다. "파노프스키는 석학의 이론적인 코드에 대한 어떤 간극도 허용하지 않는 '잘 교육받은(bien élevés)' 화가"[271]를 상정한다. 화가가 '간극'을 허용하는가의 문제는 아라스에게 있어서 중요한 사안이다. 파노프스키는 교육 수준이 높은 화가는 작품 속에 어떠한 간극도 도입하지 않는다고 확신하는 것 같다. 하지만 아라스는 화가의 능력을 교육 수준과는 별개로 본다. 그는 지성적인 화가조차도 자신의 내면적인 목적을 위해 형상들에 기이한 변형을 가할 수 있다는 것이다.

세 번째로, 도상해석학과 분석적 도상학은 다른 시간관을 가지고 있다. 키스 먹시의 견해를 참조해보면, 파노프스키는 자신의 연구들을 하나의 '역사적 진리'로 제시하는 경향이 있었다. 그 경향은 이 미술사가가 추구하는 역사적 합리성과 객관성으로부터 기인한 것이다. 먹시는 먼저 실증주의적 역사관을 선택했던 역사가들이 "후기구조주의 이론을 거부하면서도 역사가 무엇으로 구성되는가에 대한 자

270) 피터 버크는 르네상스 화가들이 모두 인문주의자였을 것이라는 도상해석학자의 가정에 회의적이다. 가령, 보티첼리나 티치아노와 같이 공식적인 교육을 받지 못했던 화가들이 플라톤을 읽었을 가능성이 희박하다는 것이다. 그와 같은 이의제기에 대해 바르부르크와 파노프스키는 복잡한 도상 프로그램을 세울 수 있도록 화가들을 도왔던 인문주의자들이 존재했을 것이라는 가설을 세웠다. 보티첼리의 경우 마르실리오 피치노가, 티치아노의 경우 피에트로 벰보가 있었다는 것이다. 이탈리아 르네상스 화가들이 인문주의자들과 만나 대화를 나눌 기회가 자주 있었던 것은 사실로 판명되지만 그들이 도상 프로그램을 직접 도왔다는 근거는 적다. 이 문제는 앞에서 언급한 도상해석학의 로고스 중심주의를 더욱 부추기는 셈이 된다. 화가가 인문학자의 도움을 통해서 도상 프로그램을 만들어낼 수 있었다는 주장은 재고해봐야 할 문제이다. 피터 버크, 박광식 역, 『이미지의 문화사』, 심산, pp. 69-70 참조.

271) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau*, 1997, Flammarion, p. 16.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

신들의 설명이나 이론을 제공하기는 꺼려왔다"[272]고 지적한다. 여기에는 파노프스키 이외에도 곰브리치, 리글 등 대부분의 미술사가들이 포함된다. 먹시는 파노프스키의 역사관이 헤겔 철학에 근거한다고 본다. 헤겔주의적 역사관에 동조한 파노프스키는 근본적으로 미술사의 시간성을 연속성, 선형성을 토대로 이해한다는 것이다. 이는 미술작품 분석에서 두 미술사가의 방법과 해석의 차이를 발생시킨다.

이 세 가지 차이점을 두고 아라스는 자신의 분석적 도상학의 성격을 설명한다. 그는 분석적 도상학을 구상하는 과정에서 다미쉬가 제안한 '분석적 도상해석학(iconologie analytique)'을 참조했음을 밝힌다. 아라스의 '분석적 도상학'은 다미쉬를 따라 정신분석학을 도입하여 도상해석학을 수정한 방법이다. 그들은 레비-스트로스가 말한 "그가 재현한 것이 아니라, 그가 변형시킨 것"[273]이라는 점에 착안하여, 그림과 텍스트 사이의 '변형된 것', 즉 형상화 과정에서 발생하는 차이점과 비정상적인 예외사항을 분석의 대상으로 삼는다. 아라스는 자신의 방법론과 다미쉬의 방법론의 차이를 이렇게 설명한다.

> 프로이트가 『꿈의 해석』에서 보여준 분석적 접근법과 위베르 다미쉬가 『파리스의 심판』에서 보여준 '분석적 도상해석학'을 동시에 상기시키기 위해 나는 '분석적 도상학'이라는 용어를 선택했다. 그렇지만 분석적 도상학과 분석적 도상해석학의 관계는 파노프스키식의 도상학과 도상해석학의 연관 관계에 따르지 않는다. 둘 사이의 차이와 관련성은 다음의 사실과 관련된다. 먼저 분석적 도상해석학은 일련의 이미지들의 구성과 이미지가 변형되는 양상을 연구함으로 회화의 체계를 만드는 데 목적이 있는데 반해, 분석적 도상학은 항상 특수하며 심지어는 단독적이기까지 한 '사례'의 개인적인 쟁점을 해독하는 것을 목적으로 한다.[274]

인용에서와 같이 다미쉬의 '분석적 도상해석학'은 한 명의 화가가 동일한 주제를

272) 키스 먹시, 조주연 역, 「파노프스키의 멜랑콜리아」, 『이론의 실천 : 문화정치학으로서의 미술사』, 현실문화, 2008, pp. 119-139. 참조.
273) Giovanni Careri, "Le sujet dans le tableau", *Daniel Arasse. Historien de l'art*, INHA-Les Éditions des Cendres, 2010, p. 192.
274) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau : Essais d'iconographie analytique*, 1997, Flammarion, p.16 각주 23번을 참조.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여러 차례 그린 경우에 그 이미지들이 변해 온 양상과 그 원인을 밝히는 방법이다. 반면 아라스의 '분석적 도상학'은 한 작품 속에 내재된 화가 개인의 예술적 개성과 내밀성을 밝히는 것이다. 다미쉬의 분석적 도상해석학은 원천이 되는 텍스트와 최종 그림 사이에 존재하는 화가의 번복되는 생각의 흔적을 연구의 대상으로 삼고, 그 번복되는 생각들이 그림 속에 어떠한 변화를 만들어내는지를 탐구한다.[275] 하지만 아라스는 '화가-주체'[276]의 예술적 개성이 작품 속에서 어떻게 형상들로 응축되어 드러나고 있는지를 분석한다.

이처럼 분석적 도상학은 도상학적 차원에서 규명할 수 있는 인물이나 주제를 식별할 뿐만 아니라, 예술가와 그의 창작품 사이의 긴말한 관계를 이해하고자 한다. 아라스는 기존의 방법론으로는 밝힐 수 없었던 그림 속 내밀한 메시지를 읽어내려 한 것이다. 이 접근법은 적용할 수 있는 사례가 한정적이다. 아라스는 『그림 속의 주체』에서 "<술 취한 노아>에서 벨리니(Bellini)를, <신중함의 알레고리>에서 티치아노(Titien)의 특성을 나타내는 것은 무엇인가? 또한 만테냐(Mantegna)의 서명에서 만테냐를, <프로메테우스>에서 피에로 디 코시모(Piero di Cosimo)를 알아볼 수 있게 해주는 것은 무엇일까?"[277] 라고 물으며, 소수의 예술가들만을 다루었다. 그는 이 방법론의 목적과 한계를 분명히 인식하고 있었던 것이다.

그럼에도 불구하고 분석적 도상학의 장점은 화가라는 개인에 주목한다는 점에 있다. 지오반니 카레리(Giovanni Careri)에 의하면, 분석적 도상학은 '저자' 또는 '주체'를 다룬다. 1960년대 이후 이론가들이 '저자의 죽음'을 선언하고, '주체'라는 개념을 도외시 한 것에 반해 아라스는 미술작품에 근거하여 주체를 다뤘다. 그런

275) 다미쉬는 3년간의 간격을 두고 그려진 푸생의 <사비네 여인들의 납치>라는 그림이 변형되는 과정을 추적한다. 두 그림을 위한 십 여점의 습작은 푸생이 어떻게 첫 번째 그림에서 두 번째 그림으로 옮겨 가게 되었는지에 대한 정보를 제공한다. 마치 꿈의 작용과 같이, 로마의 사비나 약탈이라는 동일한 참조 텍스트에 대해 인물의 배치나 형상화를 어떻게 할 것인가 고찰하면서 푸생의 이미지는 변형을 겪게 된다. 분석적 도상해석학은 화가의 습작 따위를 통해 "번복되는 생각의 추이 과정을 파악하는 것"이다. 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, pp. 270-271 참조.

276) 화가-주체(peintre-sujet)란 아라스가 '예술가(artiste)'라는 어휘가 도입되기 이전에 활동했던 14세기부터 17세기까지의 화가를 지칭하는 말이다. 아라스는 이 용어를 디테일과 분석적 도상학을 연구하는 저술에 한정해서 사용하고 있다. 화가-주체는 회화나 조각 등 구체적인 작품 활동을 통해 자신의 예술적 욕망을 드러내며 작품 속에 자신의 흔적을 남긴다. 분석적 도상학의 주된 연구 주제는 화가-주체가 그림 속에 남겨 놓은 화가에 대한 내용이나 정보를 찾는 것이다.

277) Daniel Arasse, *Le Sujet dans Le Tableau*, 1997, Flammarion, p. 13.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

데 여기서 아라스가 주목하는 주체는 근대철학의 주체가 아니다. 아라스가 도입한 '주체'란 '개별성'을 가진 예술가 개인을 뜻하며, 그림 속에서 "부조화의 구조를 발생시키는"[278] 인물이다. 아라스가 사용한 '주체'는 미술사가 그림 속에 부조화를 이루는 요소들을 곧바로 배제하면 안 된다는 주장이 깃들어 있다.

지금까지 살펴보았듯이, 분석적 도상학은 여러 시대의 개념이나 인물이 한 형상으로 응축되거나 변형되어 있는 원인을 사회·문화·종교적 차원에서 찾는다. 이 방법은 16세기 이후로 미술사 연구에서 널리 활용된 도상학과 20세기의 정신분석학, 기호학, 그리고 아라스 자신의 디테일 방법론 등, 다양한 방법론들을 결합시킨다. 아나크로니즘 개념에 따르면, 이 접근법은 탈시대적이고 모순적인 개념과 방법들의 교차적용이라고 할 수 있다.

베다르는 분석적 도상학을 아나크로니즘 개념과 연관시켜 이렇게 말한다. "『그림 속의 주체』의 분석적 도상학 에세이들은 예술적 독특함에 대한 역사적 해석이 정신분석학의 개념을 빌어 행해지는 연구이다. 분석적 도상학은 고전 미술을 이해하기 위해 현재의 도구를 사용하는 것에 대한 적법성의 문제와 아나크로니즘 실천을 섬세하고 조예 깊은 성찰로 드러내준다."[279] 베다르의 설명과 같이 분석적 도상학은 '통제된 아나크로니즘'의 한 방법으로, 미술작품 속의 다양한 예술적 개념의 응축을 드러내며 역사적 시선을 교차시킨다. 이를 통해 확인할 수 있는 것은 미술사 방법론이 불변하는 법칙이나 원칙이 아니라는 점이다. 미술작품을 분석하는 방법은 해석자의 주관에 따라 수정되고 결합될 수 있는 유연한 도구여야 한다. 그런 점에서 다음의 절에서 소개하는 사례는 '통제된 아나크로니즘'의 유희적 측면을 드러내 줄 것이다.

278) Danièle Cohn, "Introduction", *Daniel Arasse. Historien de l'art*, INHA-Les Éditions des Cendres, 2010, p. 16.
279) Catherine Bedard, "Claire-Obscur", *Anachroniques*, Flammrion, 2006, p. 24.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

3. 안셀름 키퍼의 스튜디오와 <무명 화가에게>

독일 출신 현대미술가 안셀름 키퍼(Anselm Kiefer)[280]는 도발적이며 모순적인 작품을 제작하여 세계적인 관심을 받아 왔다. 그 관심은 화려하고 표현적인 키퍼 작품에 열광하거나 독일성(Germanness)과 나치즘의 상징을 자극적으로 드러내는 국가적 도발에 대한 야유[281]로 양분되었다. 윤리적인 문제들을 제기하는 키퍼의 작품은 다양한 미술사가와 비평가들에게 회자되었고, 현대 독일 미술계에서 전대미문의 부정적인 평가를 받기도 했다.

그동안 키퍼 작품은 세 가지 측면 - 철학적 접근, 심리학적 접근, 기억 이론적 접근 - 에서 다뤄졌다. 메튜 비로(Metthew Biro)와 같은 연구자는 키퍼의 작품 속에서 등장하는 철학적 소재와 인물들에 초점을 맞추었다. 그는 『안셀름 키퍼와 마틴 하이데거의 철학』[282]이라는 책에서 키퍼의 작품을 독일 철학자인 하이데거, 후설, 칸트와 그의 연구를 연결했다. 비로는 키퍼의 작품들을 존재론, 현상학, 해석학

280) 안셀름 키퍼는 1945년 독일 다뉴브 강의 근원지인 도나우싱엔(Donaueschingen)에서 출생했다. 그는 지구리트 지구르드슨(Sigrid Sigurdsson), 안느 푸아리에르(Anne Poirier) 등의 예술가들과 함께 제2차 세계대전 직후 태어나, 폐허 속에서 성장한 예술가 세대에 속한다. 키퍼에게 있어서 기억이라는 주제는 창작의 중심이 된다. 1969년부터 본격적으로 작가의 길을 걷게 된 키퍼는 자신이 성장한 독일 역사를 양분으로 삼는다. 그는 나치에 대한 직접적인 이미지를 제작하면서 자신의 이름을 알렸다. 그는 고대 문명에서 '문화'라고 일컬어지는 모든 자료들을 자신의 작품에 도입한다. 이 예술가는 "등에 거대한 문화라는 자루"를 지고 있다고 스스로 말한다. 통제된 아나크로니즘 방법론을 통해 키퍼를 이해하는 일은 인류의 기원에서부터 지금까지 생성된 복잡다단한 역사의 지층을 살피는 일로, 고고학적 해석이 요구된다. 알라이드 아스만, 채연숙 외 역, 『기억의 공간 :문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011, pp. 493-494.

281) 1970년부터 1980년대의 키퍼 작품은 대부분 독일의 역사와 문화에 집중되었다. 키퍼는 나치의 알레고리를 사용하여 집단적 금기를 깼다. 1969년도에 제작된 첫 번째 책 『영웅적 상징, 자넷에게』에서 키퍼는 반복적으로 '나치 경례(Nazi salute)'하는 모습으로 자신을 드러냈다. 다른 작품에서도 마찬가지로 나치 이데올로기는 키퍼에게 독일성을 드러내는 이미지로 활용되었다. 키퍼가 보여준 기이한 행동과 도발적인 이미지들은 그 세대에게 과거청산에 몰두했던 당대의 시류를 극복하는 데 도움을 주었다. 한편 그의 작품에 대해 벤자민 부흘로(Benjamin Buchloch)는 '정치적 키치(polit-kitsch)'라고 평가했으며, 도널드 커스핏(Donald Kuspit)은 "나치에 관한 집단적 과거가 바로 키퍼 개인적 정체성의 핵심이다"라고 단정지었다. 아라스는 이 같은 비평이 키퍼 작품의 중심에 있는 멜랑콜리아, 잃어버린 인류의 문화적 기억과 감각에 대한 감정이라는 주제를 놓치고 있다고 비판한다. Daniel Arasse, "De mémoire de tableaux", *Anachronique*, Paris, Gallimard, 2006. p. 69.

282) Metthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

적 견지에서 이해하려 하였다. 또한 리사 슐츠먼(Lisa Saltzman)은 키퍼 작품을 심리학적 차원에서 분석하고자 했다. 『안셀름 키퍼와 아우슈비츠 이후의 예술』[283]이라는 책에서 슐츠먼은 키퍼의 작품들을 독일의 역사적 트라우마라는 관점으로 분석한다. 슐츠먼에게 키퍼는 독일적 정체성을 짊어진 젊은 예술가이다. 키퍼의 작품은 간접적인 전쟁의 상흔과 홀로코스트 이후 독일이 겪은 문화적 붕괴를 담고 있다. 또한 키퍼 작품은 트라우마, 애도, 멜랑콜리의 정서를 드러낸다. 안드레아스 후이센(Andreas Huyssen)은 기억 이론의 관점에서 키퍼 작품을 분석한다. 『황혼의 기억. 기억상실의 문화에서 시간 만들기』[284]에서 그는 '기억 상실'을 뜻하는 '암네시아(amnesia)' 개념을 도입한다. 키퍼의 작품은 20세기 유럽 사회가 겪은 고통스러운 경험이 지속적인 기억으로 재생되기 위한 일환이다. 후이센은 키퍼의 작품에서 미학적, 역사적, 영적인 표현과 기억을 재구축하는 과정을 읽어낸 것이다.

이와 같은 기존의 연구는 키퍼 작품을 철학, 역사, 기억 이론에서 고려함으로써 그 일면을 이해하는 데 도움을 주었다. 하지만 아라스는 키퍼 작품을 아나크로니즘의 관점에서 분석하고자 한다.[285] 그 이유는 키퍼의 작품이 고대에서부터 현대, 그리고 동·서양의 문화를 포괄하기 때문이다. 키퍼는 독일의 기억과 역사적 상흔, 나아가 인류의 기원에서 현재에 이르는 '역사 전체'를 다룬다. 아울러 그는 성서, 그리스 로마 신화, 북유럽 신화, 카발라, 신플라톤주의 저술, 연금술 등 이질적인 주제와 테마들을 활용한다. 이제 '통제된 아나크로니즘'을 키퍼의 작품에 적용시켜 보면서 이 방법이 어떤 시간의 층위들을 드러낼 수 있는지 확인해 보자.

---

283) Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

284) Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1994.

285) 아라스와 키퍼의 만남은 1996년 이봉 랑베르(Yvon Lambert)의 주선에 의해 이루어졌다. 키퍼의 전시를 위해 아라스는 「회화의 기억에 대하여(De mémoire de tableaux)」을 썼다. 이 글을 발단으로 아라스는 6년 동안 키퍼를 연구한다. 그 결과물이 2001년에 출판된 방대한 분량의 『안셀름 키퍼』이다. 많은 아라스 연구자들은 키퍼와의 만남이 아라스의 미술사 연구 방향에 전환을 가져왔다고 말한다. 키퍼와의 만남으로 인해, 아라스는 '아나크로니즘' 개념을 고전 미술뿐만 아니라 동시대 미술 작품에도 적용할 가능성을 발견한다. 이 책의 초판본은 2001년에 프랑스에서 출간되었으나, 본 연구에서는 2014년에 출간된 영문판을 참조하였음을 밝혀둔다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

1) 아라스의 안셀름 키퍼 연구

2001년에 출간된 아라스의 『안셀름 키퍼』는 「미궁(Labyrinth)」이라는 제목의 서장으로부터 시작된다. 아라스는 첫 문장에서 이렇게 말한다. “안셀름 키퍼의 작품은 주제, 모티브, 패턴의 중첩과 교차라는 재작업 과정을 통해, 지난 30년 동안 진화하고 있다.”[286] 이 문장은 키퍼의 작품들을 이해하는 과정이 결코 단순하지 않다는 점을 예고한다. 아라스는 또 이렇게 쓴다. “키퍼의 작품의 위대한 점은 그의 작품을 미궁 같다고 느끼는 우리의 감정이 규모나 복잡성을 마주하면 할수록 더욱 증폭된다는 점이다. 키퍼 작품에서 일관성이나 통일성을 파악할 수 없기 때문에, 해석가들은 불확실성을 마주할 것이다.”[287] 그런 점에서 아라스는 키퍼의 작품을 분석하기 위해 차별화된 방법을 사용할 당위성을 보여준다.

30여 년에 걸친 키퍼의 작품을 관찰한 결과, 아라스는 그의 작품이 ‘중층 결정(overdetermination)’과 ‘교차 참조(cross reference)’[288]에 의해 제작되었다고 판단한다. 이 두 개념은 키퍼의 작품창작의 미로 같은 특징을 드러내주는 축이다. 중층결정은 여러 다양한 원인이나 소재들이 하나의 단일한 시각적 효과를 내는 것을 뜻한다. 교차 참조는 작품들이 상호 연결, 상호 인용 그리고 상호 지시에 의해 재구조화 될 수 있다는 것이다. 이 두 개념은 같은 주제 안에 전혀 다른 형식을 만나게 하고, 전혀 다른 주제 안에서 유사한 형식을 만나게 만드는 키퍼의 제작 방식을 설명해 준다.[289] 부연하자면, 키퍼의 작품은 거대한 문화적 그물망 안에서 다양한 소재가 얽히고 섞인 복합물이다. 그는 동시대적이거나 상이한 시대에 제작된 철학, 문학, 종교 등에서 모티프를 얻어 이를 변형하고 재배치한다. 때때로 키퍼는 고대에 대한 향수와 문명이 파괴한 과거의 문화들을 교차하여 엮어낸다.[290] 아라

286) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2014(2001), p. 19.
287) *Ibid.*, p. 19.
288) *Ibid.*, p. 62.
289) *Ibid.*, p. 20.
290) *Ibid.*, p. 22.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

스는 키퍼 작품의 분석 방법을 '시간'의 측면에서 서술한다.

> 그는 [...] 길, 지름길, 갈라진 길 그리고 되돌아오는 길을 아는 유일한 사람이다. 그러나 이것의 내부적인 인식은 다른 경향을 보인다. 이것은 명확하게 제시되는 지향성(intentionality)을 수반한다. 이 지향성은 키퍼의 예술적 실행의 진행이나 과정에 일치하지 않는다. 아마도 전체에 대한 행로는 후향적으로(in retrospect) 볼 때 명확히 보여질 수 있을 것이다. 왜냐하면 예술적인 침전과정(sedimentation process)이 때로 망각의 퇴적물(slit of oblivion)안에 묻혀있던 고대의 층을 보여줄 수 있기 때문이다.[291]

아라스의 설명을 보면 키퍼의 작품은 연대기적이거나 일관된 방향으로 분석하기 어렵다는 점을 알 수 있다. 심리학적 분석이나, 도상해석학 같은 보편적이고 단일한 방법론을 적용하는 것은 키퍼 작품을 이해하는 데 큰 도움이 되지 않는다. 아라스는 퇴적물, 침전과정, 층이라는 지질학적 용어를 사용함으로써 키퍼 작품을 '고고학적으로' 살펴보고자 한다. 그는 키퍼의 작품 세계를 다양한 관점에서 조망하고, 과거와 현재를 왕복하면서, 작품·사물·모티프·물질(매체) 등을 통해 회고적인 분석을 실시한다. 이를 위해 아라스가 채택한 역사적 관점은 연대기, 선형성, 인과성에 반대되는 관점이다. 다음의 대목에서 아라스의 접근방법을 살펴보자.

> 우리는 키퍼의 작품의 통일성을 밝혀내기 위해 그의 작품 전체를 따라가는 하나의 가정이나 추적 경로, 혹은 단서를 선택할 수 없다. 그 미궁을 완전하게 횡단하게 만드는 실마리는 없다. 키퍼 작품의 기원은 연대기적으로 재구성할 수 없다. 이는 작품이 연차적인 시간 계획에 따라 진행되지 않기 때문이며, 작품이나 테마들의 회귀가 연대기적인 원칙과 모순되기 때문이다. 키퍼의 작품은 하나의 일시적인 중복(temporal overlapping)일 뿐이다. 나는 하나의 가정으로부터 출발할 것이다. 키퍼의 예술적 방법은 성장하고 있으며, 그것은 30년이 넘도록 지속된 형태형성을 이룬다.[292]

---

291) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2014(2001), p. 22.
292) *Ibid.*, p. 21.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

키퍼의 작품은 주제, 작업 제작, 결과의 면에서 아나크로니즘 그 자체이다. 키퍼의 작품만이 지닌 독특성은 그것이 끊임없이 현재와 과거 사이의 변증법으로 인해 변화되는 과정을 지속해왔다는 점에서 드러난다. 더 나아가 아라스는 키퍼 작품의 핵심 개념으로 '기억'을 꼽는다. 그런데, 키퍼의 기억은 '간접적인 기억'이다. 키퍼의 작품은 경험에 의한 '기억의' 작업이 아니라 '기억에 관한' 작업이기 때문에, 간접적으로 수집한 '회상 없는 기억' 만으로 이루어져있다.[293] 키퍼는 독일 문화와 나치즘의 잔해들로부터 길어온 다양한 소재 즉 간접적 기억들을 역사의 무대 위에 세우기 위해 새로운 방법을 도입했다.

도판 5. (좌) 안셀름 키퍼, 바작의 스튜디오 외부, 프랑스, Charles Duprat. (c) Anselm Kiefer
도판 6. (우) 안셀름 키퍼, 원형극장(Amphitheatre), **바작, 프랑스**, Charles Duprat. (c)Anselm Kiefer

그런 점에서 아라스는 키퍼가 기억을 다루는 방법을 밝히기 위해 두 가지 질문을 던진다. 첫 번째 질문은 "무엇을 기억할 것인가?"[294]이다. 이 질문은 우리에게 허락된 기억과 가능한 사유에 대한 것으로, 나치즘과 과거의 독일 문화를 어떻게 연결시켜야 하는지에 관한 내적 연관성을 다룬다. 그리고 두 번째 질문은 "어떻게 기억할 것인가?"[295]이다. 이 질문은 형식에 관한 것으로, 키퍼 작품 분석에 핵심을 이룬다. 이를 종합하면, 아라스가 제기하는 문제는 양차 대전과 아우슈비츠를 직접 경험하지 않은 한 독일 미술가가 자신의 나라와 관련된 광범위한 기억, 즉 역사를

293) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 290.
294) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2014(2001), p. 76.
295) *Ibid.*, p. 76.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

어떻게 다루는지를 밝히는 것이다. 키퍼 작품을 이해하기 위해, '스튜디오'(도판 5, 6)와 <무명 화가에게>를 분석한 후 키퍼가 수행한 고대적 역할을 살펴보자.

스튜디오는 키퍼 작품을 이해하는 핵심적인 키워드이다.[296] 키퍼에게 있어서 스튜디오는 단순히 작품을 제작하는 창작공간을 의미하지 않는다. 키퍼는 자신의 스튜디오를 작품으로 간주했다. 1970년 이후 대략 20년 동안, 키퍼는 여러 스튜디오에서 작품을 제작해왔다. 그중에서 아라스는 프랑스 바작(Barjac)의 스튜디오에 주목한다. 이곳은 키퍼가 기억의 무대(memory theatre)를 구성한 곳이다.[297] 키퍼는 이 기억의 무대에 자신이 간접적으로 접한 독일 기억들을 내부적이고 구조적인 차원으로 제시했다. 키퍼는 건축적 장소와 이미지를 결합시켰다. 가령, 이 기억의 논리는 키퍼의 스튜디오가 책이나 그림에서 다른 방식으로 재현되는 것에서 찾을 수 있다. 키퍼는 스튜디오 지하실, 0층, 1층의 공간에서 작품을 제작하는 동시에 전시하는 방식을 취했다.(도판 6 참조) 또한 그의 스튜디오는 1층의 넓은 공간 전체가 나무로 제작되어 독일의 상징적인 '숲'과 독일 신화를 연상시킨다.[298] 키퍼의 스튜디오 내부에서 이루어진 작품 제작 과정과 그 결과물들은 이전 또는 이후의 스튜디오들과 상호작용하며 복잡한 기억 체계로 결합된다. 키퍼의 기억술에 대해 아라스는 이렇게 말한다.

> 기억의 기술의 고대적인 실천은 종종 수수께끼 같은 성격을 띤 키퍼 작품을 해결할 실마리를 던져준다. '기억술(ars memoriae)'은 개인이 사용하는 하나의 '내부 예술(interior art)'이다. 이 장소들과 이미지들은 개인적인 창안에 의해 생산된 것이다. 그리고

296) 키퍼는 1968년에서 71년까지 독일과 프랑스의 국경에 있는 카를스루에서 작품 활동을 시작했다. 1971년부터 82년까지 독일의 호른바흐(Walldürn-Hornbach)에서 창작을 전념한 후, 1982년에는 부헨(Buchen), 1988년에는 호프핑겐(Hopfingen)에서 지냈다. 1993년부터 2007년까지 키퍼는 프랑스의 바작의 척박한 땅에 스튜디오를 건설한 후, 그 곳을 명소로 만들었다. 다니엘르 콘은 바작의 스튜디오를 상세히 묘사한 바 있다. 콘에 의하면, 이 스튜디오는 파리 도심에서 상당히 떨어져 있고, 쉽게 접근하지 못하도록 출입구가 감춰져 있다. 그의 스튜디오는 도심과 분리된 또 다른 신세계처럼 유리되어 있다. 키퍼는 이전에 활용하고 제작했던 모든 도구와 작품들을 이 스튜디오에 옮기고, 거대한 숲 속에서 다양한 재료들을 취하여 유리 온실, 콘크리트 건축물 등에 그것을 배치했다. Danièle Cohn, *Anselm Kiefer Studio*, Flammarion, Paris, 2013, pp. 31-51 참조.

297) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, pp. 85-86.

298) *Ibid.*, p. 81.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

> 그것들의 기능은 매우 개인적이다. 내부 예술은 창안자의 마음에서부터 연유한 주장과 개념들을 즉각적으로 불러일으키기 위해 고안되었다. [...] 이처럼 기억이미지는 한 사람의 예술가를 위해서만 존재한다. 그렇기에 공간들 속 기억이미지들의 배치는 알레고리를 생산하는 것이 아니다. 왜냐하면 알레고리적인 결합이나 연상 작용은 명시적인 코드 안에서 표현되어 다른 사람들도 그것을 알아볼 수 있기 때문이다. 기억이미지의 가장 적절한 표현은 바로 '개인적 알레고리(private allegories)'일 것이다. 개인적 알레고리는 의미의 소통과 불명료성을 모두 전달한다.[299]

이 인용문은 키퍼의 스튜디오가 기억술과 기억 이미지를 어떻게 제시하고 있는지를 보여준다. 기억술의 실행 원칙으로 개인이 창조한 '기억의 공간'은 키퍼의 스튜디오들이 되며, 그 공간은 곧 과거 연설가가 상상했던 허구적 공간으로 간주된다. 그리고 기억술의 생동 이미지 또는 기억이미지라고 해도 좋을 독특한 이미지들은 키퍼의 개별 작품 속에 포함된다. 키퍼는 기억의 공간을 고대의 이미지들을 차용해 연극적 공간으로 변모시킨 것이다. 한편, 위의 인용에서 아라스는 키퍼가 창조해낸 기억의 공간과 기억이미지를 '개인적 알레고리'라고 표현한다. 이 용어는 키퍼 작품 전체에 걸친 양가적 의미를 작동시킨다.

> 비로는 정확하게도 키퍼 예술의 특징을 작품의 '의미를 결정하는 것'과 관찰자가 스스로 발견한 문제의 근원에 참여하려는 '보는 자(viewer)'가 필요하다는 점에 있다고 보았다. 키퍼는 자신의 작업에서 관찰할 수 있는 중첩된 상징 시스템을 외면하는 '분산된 또는 파편화된 관찰자(de-centred or fragmented spectator)'와 [개인적 알레고리에 의해 작동된] 의도적인 양가성이 야기한 '해석학적 결정불가능성(hermeneutic un-decidability)'을 창조하는 경향이 있다. [...] 이와 같은 기억이미지를 개인화한 결과, 키퍼의 근본적인 양가성은 보는 사람을 불확정성과 불편함의 자리에 놓는다.[300]

---

299) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, p. 87.

300) 아라스의 인용문 속에서 비로의 '해석학적 결정불가능성'은 Metthew Biro, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 77 참조. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, pp. 87-88.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이 대목에서 아라스는 키퍼의 작품 속 '개인적 알레고리'들이 작품을 해석하는 것을 방해하는 기능을 하고 있다고 말한다. 키퍼 작품은 일관되게 불확실한 의미만을 전달한다. 아라스가 보기에, 키퍼의 작품은 그것을 보는 관찰자와 작품의 양가적인 의미로 인해 해석학적 결정불가능성을 생산한다. 이를 확인하기 위해서 키퍼의 <무명 화가에게(to the unknown painter)>(도판 7, 8)를 살펴보자.

도판 7. (좌) 안셀름 키퍼, <무명화가에게(To the unknown painter)>, 1982년,
캔버스에 유화, 아크릴, 지푸라기, 우드컷, 280×341cm, 보이만스 반 뷔닝겐 뮤지엄, 로테르담, 네덜란드
도판 8. (우) 안셀름 키퍼, <무명화가에게(To the unknown painter)>,
1983년, 캔버스에 유화, 아크릴, 셸락 바니시, 지푸라기, 208×380cm, MKM 뮤지엄, 뒤스부르크, 독일

아라스의 관점에서 나치 건축물에 집중한 이 시리즈들은 키퍼와 기억술간의 관계를 입증한다.[301] 1980년부터 1983년까지 키퍼는 이 <무명 화가에게(To the unknown painter)>라는 주제를 반복해서 다뤘다. 표면적으로 당시의 작품들은 '무덤'을 그리는 것, 또는 제 3제국 건축(Third Reich architecture)의 잘 알려진 기념물에 기념비를 구축하는 것으로 보였다. 그런데 키퍼는 트루스트의 <영광의 신전(Temple of honour)>에 예술가의 상징인 '팔레트'를 결합시켜 양가적인 문제를 제기했다. 초기 기독교들이 로마 신전을 그들의 교회로 전환시킨 것과 같이 이 건축물의 용도는 달라진다. 즉, 제 3제국 건축물들은 표면적으로는 나치즘을 상징하는 동시에, 키퍼에 의해 화가의 기억의 공간으로 재사용된 것이다.

1935년 완공된 <영광의 신전>은 1923년 쿠데타로 사망한 23명의 히틀러 동지의 순고한 희생을 기리기 위해 세워졌다. 이 신전은 하늘 아래 순교자들의 시신을 안

301) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, pp. 90-97.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

치하고 있기 때문에 나치 의례에서 가장 엄숙한 분위기를 자아냈다. 여기서 '무명 화가'는 히틀러를 지시한다.[302] 이는 히틀러 그 자신이 스스로를 화가라고 믿었다는 점과 나치 정치 지도자를 예술가로 천명하는 당시의 분위기에서 확인된다. 키퍼는 23인의 히틀러 동지들의 관을 팔레트로 대체하면서 그 공간을 나치 이데올로기에 의한 죽음과 예술적 상징이 결합된 곳으로 만들었다. 이 팔레트는 나치즘과 그 정치·예술적 상징이면서, 동시에 키퍼가 생산한 반미학적 기호가 된다.

앞서 제시한 인용문에서 아라스는 키퍼가 중첩된 상징 시스템을 외면하는 '분산된 또는 파편화된 관찰자'와 의도적인 양가성이 야기한 '해석학적 결정불가능성'을 창조하는 경향이 있다고 썼다. 이 말은 키퍼 작품의 난해함이 의도적인 것이라는 뜻이며, 동시에 '관찰자'에 따라 다른 해석이 가능하다는 점을 보여준다. 키퍼 작품을 역사적 트라우마의 관점에서 분석했던 슐츠만은 이 작품에 대해 "키퍼 자신이 피해자의 감각에 힘입어 과거의 정치적 피해자로서 회화적인 반응을 보인 것"[303]이라고 썼다. 그러나 아라스는 키퍼의 전략을 다르게 설명한다.

> 키퍼의 그림들은 국가 사회주의의 '가치'가 간직된 '이데올로기적인' 구조들과 건물들을 재현한다. 그의 그림은 그러므로 재현과 같이, 건축적인 재현의 재현(representations of architectural representation)이다. 이 반영적인 차원은 키퍼의 작품의 성패가 달린 전략을 명증하게 보여준다.[304]

위의 인용을 보면, 키퍼의 작품들은 단순한 국가 사회주의의 가치가 간직된 이데올로기의 재현이 아니다. 그와 반대로 키퍼는 실재했던 국가 사회주의적 가치와

---

302) 아라스는 정치가에게 화가 또는 예술가라는 직위를 허락한 맥락이 단순한 정치선동적 목적에 의한 것은 아니라고 본다. 나치에게 있어 예술은 프로젝트의 중심이었다. 그들은 자신들을 '예술가 중의 예술가(artist of artists)',즉 최고 창작가로서 히틀러와 함께 독일민족을 주조하는 진정한 예술적 기업이라고 믿었다. 이것은 괴벨스가 군중은 형식 없는 재료이며 예술가의 손에 의해 군중이 인민으로 태어나고 민중에서 국가로 세워진다는 선언과도 일치한다. 히틀러는 '예술적이며 정치적인 천재성의 총체'를 구현한 '독일 예술가'(the German Artist)로 칭송받았다. 그리고 <무명 화가에게>는 위대한 예술가로 남고자 했던 히틀러의 헛된 야망을 역설적으로 드러낸다.

303) Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwits*, Cambridge University Press, 1999, p. 68.

304) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, p. 88.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

이데올로기를 재현한 건축적 재현을 토대로 키퍼 자신의 상상적 공간을 보여주고 있다. 그는 기억의 공간을 건설하고 그 공간 속에 양가적인 이미지들을 자의적으로 배치한다. 이로써 키퍼는 과거 나치즘과 관련된 다양한 기억을 활성화시킨다. 나치의 건축적 공간을 재현한 것은 일종의 시각적인 '인용(quoting)'에 의한 '기억적인 암시(allusion mnemonically)'이다.[305] 아라스는 이 인용이 나치 건축물을 홀로코스트의 희생자들에게 헌정된 공간으로 변형시키는 효과를 갖는다고 이해한다.

이처럼 키퍼의 작품은 독일 역사의 기억을 구성하는 것에 의해서, 그리고 과거를 전용하는 것에 의해 이 역사를 기억의 거대한 아카이브[306]로 전환한다. 키퍼가 고대의 기억술을 활용해서 기억의 이미지들을 구조화한 것은 확실히 독특한 방식이다. 하지만 아라스는 그보다도 더 흥미로운 지점을 제시한다. 키퍼가 작품을 생산하고 제시하는 방식의 독창적인 면모가 그의 흥미를 끈 것이다.

아라스는 키퍼를 거대한 기억의 공간 속에서 다양한 역할을 수행하는 연극적 인물로 묘사한다. 키퍼의 역할은 신화적 세 인물, 즉 다달루스(Daedalus), 테세우스(Theseus), 미노타우로스(Minotaur)를 수행한다.[307] 하지만 이 세 신화적 인물로도 키퍼의 역할을 다 설명하지 못한다. 다른 문헌에서 아라스는 키퍼의 역할을 보다 구체적으로 다룬다. 아라스가 제시한 키퍼의 첫 번째 역할은 '공작인'이라고 표현되는 인간관인 '호모 파베르(homo faber)'적 인물, 즉 '수공예가' 또는 '제조인'(fabli cant)이다. 그리고 키퍼의 두 번째 역할은 고대의 점복관 또는 신과 인간의 '중계자(relais)'이다. 마지막으로 아라스는 키퍼를 통해 인간에게 문명을 전달했다는 이유로 고통받는 프로메테우스적인 '창조자(créateur)'의 역할을 부여한다. 이 세 역할은 서로 연결되어 있으면서도 조금씩 차이를 보인다. 키퍼는 예술가로써 다양한

---

305) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, p. 97.

306) *Ibid.*, p. 97.

307) 키퍼가 다달루스의 역할을 수행한다고 했을 때, 아라스는 그를 '발명가', '창안자'로 간주하는 것으로 보인다. 또한 테세우스는 고대 아테네의 전설적인 왕으로 페르세우스, 헤라클레스와 같이 시조 영웅이다. 아라스는 키퍼의 작품에서 드러나는 전복적인 성격을 영웅이나 개혁가로 소개하고 있는 것 같다. 마지막으로 미노타우로스는 그리스 신화에 나오는 괴물로 인간의 몸을 하고 얼굴과 꼬리는 황소의 모습을 한 괴물이다. 그는 다달루스가 만든 미궁 속에 갇혀 있는 존재이다. 각각 창안가, 개혁가, 괴수의 특징을 갖는 이 세 역할은 아라스가 독자에게 키퍼의 예술가적 면모를 유비적으로 이해하도록 제시한 것이다. *Ibid.*, p. 22.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

시대를 아우르는 역할을 수행하는 과거와 현재의 만남을 중재하는 창작자이다.

먼저 '제조인'으로서의 키퍼의 역할은 그가 기억술을 적용시켰던 스튜디오의 쓰임과 관련된다. 아라스는 그의 스튜디오가 벽돌 공장, 비단 공장 등으로 사용되었던 용도에 주목하면서, 키퍼가 그와 같은 공간을 선택한 의도를 이렇게 파악한다.

> 키퍼가 제조소와 같은 곳에서 작품을 제작하는 이유는 무엇일까? 그는 화가를 넘어서 작품의 '제조인(fabricant)'이 되려 하고, 장인보다는 예술 제조인이 되고자 하기 때문이다. 그리고 나아가 그는 제조인이라는 명칭과 그 명칭의 기원이 갖는 힘을 강화시키려한다. 제조인으로서 키퍼는 공작인이라고 하는 인간관인 호모 파베르(homo faber)의 먼 친척이라고도 할 수 있다. 호모 파베르라는 인류의 선조는 단단한 물체를 가지고 작업하는 법과 돌, 목제, 철을 가공하는 법을 배웠다. 훗날 대장장이가 되는 호모 파베르는 불카누스(Vulcain)을 신으로 모시게 된다. 르네상스 시대 연금술사들의 수호신이 되기 전, 불카누스는 아킬레우스의 방패를 제작한 호메로스의 예술가였다. [...] 키퍼의 스튜디오이자 제조소는 명인이 철을 물, 흙 등과 함께 가지고 놀며 자신의 상상을 구체화했던 동굴을 연상시킨다. 이것이 바로 키퍼가 거대하고 단순한 행위를 하거나 자신의 스튜디오를 개조할 때 스스로에게 부여하는 이미지다.[308]

이 글은 동시대 예술가인 키퍼의 역할을 고대 신화에 빗대어 설명한다. 아라스는 키퍼가 자신의 스튜디오를 인류의 시조인 '공작인'과 '제조인'이 다양한 물체를 다루는 법을 습득하고 이를 발전시켰던 공간으로 변모시켰다고 본다. 키퍼는 수년 간격으로 스튜디오를 옮기면서 장소마다 특징을 부여했다. 예컨대 염색 공장이나 화학 공장 등을 연상시키는 한 스튜디오에서 그는 작품의 재료를 공급받았다. 더욱이 키퍼는 스튜디오에서 스스로 생산하거나 근방에서 얻은 여러 물질들(납, 벽돌, 모래, 재, 목재, 머리카락, 유리, 고사리, 짚, 식물의 씨앗 등)을 사용해 작품을 제작해왔다. 이로써 키퍼는 단순히 화가나 조각가의 역할을 수행할 뿐만 아니라 고전적 의미의 '제조인'의 역할을 수행했다고 볼 수 있다.

아라스가 제시한 '제조인'과 '창조자'의 역할은 서로 연결되어 있다. 키퍼는 자신

308) Daniel Arasse, "De mémoire de tableaux", *Anachronique*, Paris, Gallimard, 2006. p. 73.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

의 창작 행위를 천지창조 과정에 대한 카발라적 개념들과 대응시킨 바 있다.[309] 그러면서도 키퍼는 프로메테우스적 창조자의 야심을 가지고, 다양한 목적을 추구하며 예술을 활용한다. 하지만 아라스가 키퍼의 말을 인용했던 것처럼, "예술은 절대로 최후의 목적에 도달할 수 없다."[310] 다시 말해, 키퍼는 자신의 세계를 구축하며 작품을 창작할 때 그것이 불완전하며 미완성된 것이라는 사실을 명확히 인식하고 있었던 것이다. 작품은 "언제나 실패한다."[311] 하지만 이 창조자는 실패를 통해 자신이 이루지 못한 것들을 다시 추구할 수 있다는 존엄성을 얻게 된다. 프로메테우스가 인류의 문명을 개시해주었으면서도 끊임없이 고통을 당했던 신화적 이야기는 키퍼의 작품을 다양한 의미로 해석할 수 있는 지점을 제공한다.

마지막으로 키퍼는 고대의 점복관 또는 '중계자' 역할을 한다. 아라스는 키퍼가 작품의 '테두리'가 갖는 고전적인 기능을 적극적으로 활용한다고 설명한다. '테두리'에 대한 아라스의 논의는 15세기의 알베르티가 제안한 테두리를 통해 작품을 강조하는 방식을 상기시킨다. 이를 자세히 살펴보자.

> 일반적으로 회화를 지탱하는 재료의 두께는 관람자의 시선을 사로잡는다. 더욱이 키퍼 작품의 테두리는 특별한 힘을 갖고 있다. 테두리는 재료들 간의 혼란과 브리콜라쥬를 통해 직관적인 긴장감을 강화시키는 효과를 준다. 더 나아가 이 긴장감은 작품 속에 혼합된 여러 요소들과 그것이 배치된 조합 방식에서 쉽게 포착될 수 없는 어떤 효과를 만들어낸다. 그리고 테두리는 또 다른 결정적인 기능을 수행한다. 테두리는 작품을 둘러싸고 있는 것들로부터 작품에 독립성을 부여한다. 그것은 작품을 바라보는 시선의 변화를 발생시킨다. "그곳(세상)에서, 우리는 자연을 바라본다. 여기에서 우리는 예술 작품을 무(無)의 심연에서 바라본다"라고 썼던 루이 마랭의 말을 떠올려보자. 우리는 키퍼의 작품을 관조하며 고대의 템플럼(templum)으로부터 내려오는 가치를 느끼게 된다.[312]

309) Daniel Arasse, "De mémoire de tableaux", *Anachronique*, Paris, Gallimard, 2006. p. 72.
310) *Ibid.*, p. 81.
311) *Ibid.*, p. 81.
312) *Ibid.*, p. 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

여기서 아라스는 사각형의 '테두리'를 중요하게 설명한다. 테두리 안에서 재료들의 조합되고 배치된 방식은 관람자로 하여금 그것을 관조하도록 이끈다. '틀 배치'는 로마 시대에 하늘을 향해 그었던 사각형 안에 어떤 형태가 떠오르는지 바라보았던 관습이다.[313] 이는 고대의 개념을 미술작품을 관조하는 시선에 적용한 것이다. 여기서 사각형은 템플럼(신전)이 되고, 점복관은 사각형 안에서 독수리가 어떻게 움직이는지 바라본다. '무의 심연에서'라는 인용구는 사각형의 틀 안에 아무 것도 존재하지 않은 점복관의 기다림을 뜻한다. 점복관이 텅 빈 틀을 관조하듯, 키퍼의 작품 앞에선 관람자는 그것을 바라보며 사유하는 기다림의 시간을 갖게 된다.

이런 점에서 예술가는 '중계자'가 된다. 중계자는 자신의 창작물 안에 존재하는 통로와 출입문을 통과하는 사람이다. 고대 예언자들이 그랬던 것처럼 그것은 하나의 집합소와 같다. 키퍼는 고대에서부터 오늘날에 이르는 다양한 이미지들을 생산하고 제시하면서 기억의 공간을 통해 훼손된 역사를 애도한다. 그는 자신이 생산한 작품들 속에서 의미들이 발현되기를 고대한다. '기억술'의 사용과 그가 수행한 다양한 역할(제조인, 중계자, 창조자)을 통해, 우리는 키퍼 작품을 어떤 방식으로 바라볼 수 있는지 확인하였다. 이처럼 동시대 미술에 '통제된 아나크로니즘'을 적용하는 것은 고대 예술 이슈들이 오늘날 어떻게 계승하고 있는지를 밝혀준다. 이를 통해 미술사가는 동시대 미술작품이 보유한 축적된 시간성을 드러낼 수 있다.

2) 예술적 이슈에 대한 고고학적 분석

키퍼의 작품에 대한 아라스의 분석은 아나크로니즘 개념이 동시대 예술가의 작품에 어떤 분석틀을 제공할 수 있는지를 보여준다. 본 연구는 아라스의 '통제된 아나크로니즘'을 설명하기 위해 '고고학'이라는 개념을 사용하였다. 여기서 고고학이란 고전주의 화가들이 고대의 단편들을 따로따로 모으거나 그 자체로 수집하여 가능한 한 '전체로 조합(montage)하는 작업'과 유사하다.[314] '아나크로니즘' 개념에서

313) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 81.
314) 다니엘 아라스, 이윤영 역, 『디테일 : 가까이에서 본 미술사를 위하여』, 숲, 2007, p. 50. 고전주의의 고고학적 조립은 III 장의 2절을 참조할 것.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

볼 때, 고고학적 분석을 한다는 것은 아라스의 『단두대와 공포정치에 대한 상상』에서 소개된 '아카이즘(archaïsme)'이라는 개념과 관련된다. 일반적으로 아카이즘은 '시원성', '의고주의'를 뜻하지만, 아라스가 사용하는 아카이즘은 한 시대의 정신과 문화를 지칭한다. 특히 그는 과거를 탐색할 때 '이중의 아카이즘'을 고찰하고자 했다. 이는 고대의 개념이나 예술적 이슈들을 '현재화'하는 키퍼의 작품 창작 방식을 따라 오랜 과거와 현재의 양극단을 왕복하는 것이다.

사라 밀스는 오늘날 고고학이나 계보학에 대한 언급은 대부분 푸코의 고고학으로부터 파생된 것으로 본다. 밀스의 설명을 참조하자면, 푸코의 고고학은 "하나의 아카이브 속에서 공인된 언술을 생산하고 조직화하고 유포하는 숨겨진 법칙의 체계를 발굴하고 분석하는 것"[315]이다. 밀스의 설명에 의하면, 고고학은 사건 자체를 탐구하기보다는 과거에 일어난 사건과 그 사건이 발생할 수 있었던 담론 체계를 기술하는 것이다. 고대에서 오늘날에 이르는 문화 전체를 '아카이브'로 삼고 소재를 길러오는 키퍼의 방식은 그와 유사하다.

고고학적 접근법은 여기서 두 가지 방법으로 적용되었다. 그 하나는 '기억술'을 통한 분석이며, 다른 하나는 '개념의 계승'을 살펴보는 방법이다.[316] 이 두 방법은 모두 고대와 현재의 극단에서 그 연관성을 다룬다. 특히 '기억술(artes memoriae)'은 고대의 수사학 기술 중 하나이다. 이 접근법은 고대의 수사학적 기술을 활용하여, 미술작품의 배치를 설명하는 데 목적이 있다. 두 번째 방법은 동시대 미술 속에 어떤 고대적인 요소가 포함되어 있는지 밝히는 일이다. 이는 한 작품 속에 동시대적이면서도 비동시대적인 요소가 공존할 수 있는 근거와 조건을 조사하는 일이다. 예컨대, 현대의 예술가가 작품 창작 과정에서 '모방(mimesis)', '표현(expression)', '양식(style)'과 같은 고전적인 개념들을 염두에 두고 있다면, 그 개념이 전유

315) 고고학적 분석은 아카이브를 구성하는 담론들 속에서 어떤 언술이 권위를 부여받게 되는지를 역사적으로 연구하는 것이라고 할 수 있다. 이런 고고학적 분석은 담론 속에 내재하는 규칙적인 유형을 설명하고 또한 하나의 언술이 다른 언술로 변형되거나 다른 언술과 차별성을 획득하는 방식을 체계화하려 시도한다. 따라서 이런 종류의 분석은 서로 상이한 언술들 사이의 관계, 즉 여러 이질적인 언술이 어떻게 하나의 의미 덩어리로 뭉치고, 무슨 조건에서 어떤 언술들이 발생하게 되는지에 초점을 맞춘다. 고고학적 분석은 해석을 지향하지 않는다. 다시 말해서 과거에 일어난 일의 의미를 파헤치기보다는 과거에 일어난 사건과 그 사건이 발생할 수 있었던 담론 체계를 기술할 뿐이다. 사라 밀스, 임경규 역, 『현재의 역사가, 미셸 푸코』, 엘피, 2008, p. 59.

316) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 291.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

된 방식과 근거를 밝힘으로써 복합적인 시간성을 드러낼 수 있다.

2001년에 진행된 아라스와 키퍼의 인터뷰에서, 키퍼는 자신의 작업이 연금술과 같다고 말했다. 연금술은 자연을 변화시키고 시간의 차원을 다르게 만든다. “나는 항상 시간에 관심을 갖고 있다. 내 관심사는 우주적인 질서의 시간, 지질학적 시간 그리고 인간의 고유한 시간들을 결합하는 것이다.”[317] 키퍼는 시간을 결합하는 것에 관심을 두고, 다양한 종교의 영원불멸한 시간과, 수백만년에 걸친 지질학적 시간 그리고 ‘우리의 시간성’을 결합시킨다. 그는 “나의 전기는 독일의 전기다”[318] 라고 말했으면서도, 곧 다른 대목에서는 자신의 작품이 수천년 동안의 축적된 기억에서 비롯되었다고 말한다.

키퍼 분석의 두 가지 접근 방법 가운데, ‘기억술’에 대해 살펴보자. 기억술을 설명하기 위해 아라스는 프란시스 예이츠(Frances A. Yates)의 『기억의 예술』[319]을 소개한다. 기억의 예술은 수사학의 하위체계의 하나로, 기억하는 방법에 대한 체계적인 기술이다. 기억술은 연설가가 청중 앞에서 발화할 연설을 기억 속에 새겨 넣는 방법을 뜻한다. 본래 기억술은 웅변가, 목사나 설교자, 외교관과 같은 인물들이 말하거나 말해야 할 것들을 기억하는 방법을 지칭했다.[320] 가령 고대의 한 웅변가가 연설을 위해 습득해야 할 내용들이 있다고 가정해보면, 그는 변론을 위해 어떤 친숙한 공간 또는 건물을 상상한다. 웅변가는 ‘기억의 공간’ 또는 ‘기억의 건축물’을 구성하면서 자신이 친숙하게 여기는 가상의 공간에 웅변할 내용들을 ‘적확한 자리(precise places, *loci*)’ 배치한다. 이 공간적 메타포는 고전적인 수사학에서 사용하는 토포스(topos) 또는 로키(loci)라는 개념에서 유래된 용어이다. 수사학적 발

317) Daniel Arasse et Anselm Kiefer, *Rencontres pour mémoire*, France Culture-Editions du Regard, 2010, p. 72.

318) Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Ed, du Regard, Paris, 2006. Jesé Alvarez, *Rencontres pour mémoire*, France Culture-Editions du Regard, 2010, p. 9. 재인용.

319) 기억은 아라스 평생의 연구 주제이자 주요한 분석도구였다. 1970년대 중반에 아라스는 이 책을 프랑스어로 번역하면서, 중세와 르네상스 시대의 미술작품들 속 다양한 기억술적 배치를 연구했다. 이 연구를 통해 아라스는 중세와 르네상스 미술의 근본적인 재현 체계가 기억술에서 수사학으로 이행했음을 밝힐 수 있게 된다. 그는 1992년 루이 마랭이 작고한 후 1993년부터 2002년까지 ‘기억과 역사’라는 주제로 세미나를 진행한 바 있다. Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014. p. 108 참조.

320) 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사』, 마로니에 북스, 2008, p. 141.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

화 요소나 논거들은 '기억의 건축물'이라는 가상공간 안의 특정 자리에 배치된다. 적재적소에 배치된 정보들은 연설가가 원할 때에 꺼내 쓸 수 있다. 즉, 기억술은 '이미지를 배치하는 기술'이라고 할 수 있다.

기억의 공간 속에 이미지를 배치하는 기억의 기술은 기억할 대상을 다양한 이미지로 '변환'시키는 것으로부터 출발한다. 상상의 공간에 이미지들을 배치하는 방법은 자체적으로 내부적인 질서를 갖고 있는 장소들의 병렬체계를 활용한 것이기도 하다.[321] 웅변가에 의해 자의적으로 배치된 이미지들은 상상 속에서 건물을 이리저리 옮겨 다녀도 변하지 않고, 여러 차례 꺼내 쓸 수 있도록 각인된다. 이때, 웅변가는 '생동 이미지(imagines agentes)'를 사용한다. '심상들'로 이루어진 '생동 이미지'는 기억을 소환해내는 데 반드시 필요한 사적인 이미지이다. '기억 이미지(mnemonic image)'라고 표현하는 이 심상은 구체적인 '장소'(loci)에 기록된다.

알라이드 아스만(Aleida Assmann)의 『기억의 공간』에서 소개하는 생동 이미지는 심상으로 된 기억 문자를 뜻한다. 수사학의 하위체계의 하나였던 기억술은 웅변가 고유의 시각적인 기억 문자를 만드는 것을 중요하게 여긴다. 아스만은 생동 이미지를 이렇게 설명한다.

> 고대 기억술에서 이 개념을 나타내는 것은 '생동 이미지', 곧 강한 영향을 미치는 심상들이다. 생동 이미지는 그 인상의 힘이 강해 쉽게 잊히지 않기 때문에 비교적 희미한 개념을 기억해야 하는 경우 일종의 보완 장치가 될 수 있다. 그런 의미에서 로마의 기억술에서 정념은 기억을 뒷받침해 주는 가장 중요한 보완장치로 거론된다.[322]

---

321) 기억술은 중세의 재현 체계를 독점했다. 이 체계는 중세에서 르네상스 시기 사이의 과도기를 거쳐 수사학 체계로 이행한다. 아라스는 르네상스가 각 표상 공간을 설정해 그 안에서 인물들이 움직이도록 만든 또 다른 체계로 넘어가는 과도기이며, 기억술과 반대되는 회화의 수사학적 개념이 등장했다고 설명한다. 그림은 무언가를 기억해내기 위한 수단이 아니게 된다. 그림은 관람자를 교육하고 설득하고 감동시켜야 한다. 새로운 회화적 공간 재현법을 보여주는 르네상스는 기억술과 수사학이라는 재현 체계가 혼합·연속·단절을 겪는 과도기적 단계였다. 기억 구조에서 수사학적 구조로의 공존과 변천 과정은 14세기와 16세기까지 이어지면서 다양한 작품들을 양산했다. 이 두 체계의 공존은 오늘날의 미술에서도 유효한 조건이다. 과거에는 종교화나 정치적 도구로 사용되었던 기억술과 수사학이 현대적 이미지나 매체들과 결합하면서 고전적인 현대성을 드러내기 때문이다. 아라스는 기억술적 이미지의 병렬관계를 산타마리아노벨라 교회의 안드레아 디 보나이우토(Andrea di Bonaiuto)의 <성 토마스 아퀴나스의 승리>를 통해 예시한다. *Ibid.*, p. 144 참조.

322) 알라이드 아스만, 채연숙 역, 『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2011, p. 300.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

위의 인용에서 확인할 수 있듯이, '생동 이미지'의 기본적인 원칙은 '강한 영향을 미치는 심상'이다. 즉 생동 이미지는 강력한 정념을 불러일으키는 것이어야 한다. 망각을 극복하기 위해, 고대 로마의 수사학자들은 기억 될 내용과 인상적인 이미지를 결합하는 해법을 내놓았다. 정념과 결합된 독특한 이미지들은 기억의 건축물에 배치되면서 더 확고하게 자리 잡는다. 이 기억 이미지는 기억술에 있어서 단순히 기억의 도구로 사용되는 것을 넘어 정신적이고 심리적인 역할까지 수행한다. 고대에서부터 전해져 온 기억술을 통해 동시대 예술가들이 생산한 이미지를 분석하는 접근법은 그 속에 담긴 다양한 시간성을 사유할 수 있다는 측면에서 적용될 가치가 있는 것이다. 아라스는 키퍼 작품이 갖는 기억술적인 특징을 설명한다.

> 키퍼의 '회상 없는 기억'에 관한 논의에서 그리고 그가 회상 없는 사물들로부터 기억을 창조하는 것에 대해 말하는 것과 관련하여, 평등하게 망각으로 사라지는 무의식적인 기억의 현시로서 '기억하기(remembering)'와 과거의 기억을 회상하는 능력으로서의 '기억'(the memory)의 차이가 밝혀져야 한다. [...] 키퍼의 기억은 '인공적인 기억(artificial memory)'이다. 이것은 키퍼의 작업이 예상할 수 없고 독특하게 구성된 '기억의 예술(artes memoriae)'의 고대적 기법이라는 것을 보여준다. [...] 역사가의 시각에서 볼 때, 기억의 예술과 키퍼의 예술적 실행을 비교하는 것은 자의적으로 보일 수 있다. 그러나 이 연관성은 키퍼가 1970년대와 1980년대에 착수했던 기억에 관한 작업과 결부된 독특한 방법을 제공한다. 이 20년 동안 키퍼는 기억의 무대(memory theatre)를 계속 구성했으며, 그가 간접적으로만 알고 있던 독일 과거의 기억들을 기억의 무대의 내용으로 사용했다. 기억의 예술을 언급하는 것은 그것 안에 건축적 장소와 이미지의 결합을 분명히 보여주기 위한 논리를 제시하는 데 유용하다.[323]

이 인용은 기억의 예술과 키퍼 작품의 연관성을 드러내준다. 아라스가 연구한 바에 따르면, 기억의 예술은 키퍼 작품의 내적 논리에 들어맞는다. 그것은 수수께끼 같은 성격을 띤 키퍼 작품을 해결할 수 있는 실마리를 던져준다. 기억의 예술

323) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, p. 79.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

은 개인이 사용하는 '내부 예술(interior art)'로, 그 장소와 이미지는 개인적인 창안에 의한 산물이며, 그 기능은 매우 개인적이다. 내부 예술의 장소와 이미지들은 오직 창안자의 마음에서부터 사고와 개념을 즉각적으로 불러일으키려는 의도에서 고안된 것이기 때문에 '개인적 알레고리(privite allegorie)'라고 할 수 있다.[324] 아라스가 키퍼 작품을 기억의 예술로 설명하기 위해 만들어 낸 이 용어는 통상적인 알레고리의 뜻과 그것을 개인의 기억을 위해 도입한다는 이중의 불명료성을 담고 있다. 따라서 키퍼의 스튜디오와 그 속에 배치된 여러 작품들은 '기억의 무대'에 배치된 '개인적 알레고리'가 된다.

이처럼 키퍼의 스튜디오는 나치와 아우슈비츠라는 고통스러운 역사를 망각하지 않고, "어떻게 기억할 것인가?"라는 물음에 대한 응답이다. 스튜디오에서 사용된 건축적인 메타포는 우리가 앞서 살펴본 <무명 화가에게>에서도 드러난다. 아라스는 키퍼가 1980년에서 83년 사이에 <무명 화가에게>라는 주제를 반복적으로 다루었는데, 그것은 단순히 무덤을 그림으로써 '애도'하는 것이 아니었다고 말한다. 나치 건축물과 예술가의 상징인 팔레트의 결합은 양가적인 문제를 양산했다. 초기 기독교도들은 고대 로마 신전을 교회로 전환시켰고, 나치도 로마 신전을 변형시켜 자신들의 기념비로 사용한 바 있다. 아라스는 키퍼도 나치의 신전을 그리면서 '재현의 재현'을 보여주면서도, 그 안에 팔레트를 배치한다고 분석한다. 이 팔레트는 먼저 위대한 '독일 예술가'인 히틀러와 '숭고한 독일 예술'을 지시한다. 동시에 그것은 이미 붕괴된 독일 사회와 나치를 재현하는 키퍼 자신을 지시한다.[325] 따라서 기억의 공간이기도 한 나치의 신전은 '관'을 '팔레트'로 대체함으로써, 독일 문화에 대한 양가적 문제를 양산했다.

이로써 기억의 예술은 키퍼의 작품 제작 논리이자, 그것을 도해하는 아라스의 분석 틀로 드러난다. 아라스는 키퍼의 작품이 독일 역사의 '기억을 구성하는 것'과 '과거를 전유(차용)하는 것'에 의해 거대한 "기억의 아카이브"[326]를 구축하고 있다

---

324) Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001, pp. 81-82.
325) *Ibid.*, p. 89.
326) *Ibid.*, p. 93.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

고 말한다. 키퍼의 작품은 기억의 아카이브를 건설하며 그 안에서 지속적으로 새로운 조합을 만들어낸다는 원칙을 따른다. 그것은 모순적인 방식으로 연결되는 기억, 개념, 이미지의 조합이기 때문에 그 자체로 아나크로니즘이다.

지금까지 살펴본 것처럼, 키퍼의 작품을 '통제된 아나크로니즘'으로 분석하는 것은 현재의 관점에서 고대를 향한 회고적인 시선을 던지는 것이다. 아라스는 아나크로니즘을 통제하는 방법에서 '고고학적 접근법'을 활용했다. 이 방법은 의도적으로 아나크로니즘을 일으키는 것이며, 시간의 방향과 배치를 조절하는 유희적인 방법이다. 키퍼 작품을 분석함에 있어서 '통제된 아나크로니즘'은 두 가지 방법으로 적용되었다. 그 하나는 '기억술'을 통한 분석이며, 다른 하나는 '개념의 계승'을 살펴보는 방법이었다. '기억술'에 대한 접근을 통해 아라스는 키퍼의 '스튜디오'가 고대의 웅변가들이 기억을 보존하기 위해 활용한 방법을 따르고 있음을 드러냈다. 또한 키퍼의 작품이 재현하는 나치 건축물은 '기억의 공간'으로 양가적인 의미를 보유하고 있음을 드러났다. 이처럼 '통제된 아나크로니즘'은 오늘날 등장하는 미술작품들을 고대의 시선으로 볼 수 있는 참신한 관점을 제공한다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Ⅴ. 결론

본 논문은 아라스가 '아나크로니즘' 개념을 어떻게 자신만의 독특한 시간 개념으로 발전시켰는지, 그리고 어떻게 그 개념이 미술사 방법론으로 자리 잡아 갔는지를 이해해보고자 하였다. 이는 역사학에서 '시대착오'라는 의미로 사용한 아나크로니즘 개념을 미술사의 맥락에서 재규정하고, 그것이 미술작품 분석에 적용되는 가능성을 살펴보기 위함이었다.

아라스는 아나크로니즘 개념을 통해 미술작품의 단일하고 절대적인 시간관을 비판한다. 그는 미술작품의 아나크로니즘을 "다양한 역사적 지층이 장기적으로 지속되며 뒤섞여 있다"고 정의한다. 그러면서 아라스는 미술작품의 다양한 시간성과 시대성을 밝혀내는 작업을 연구 과제로 제안하였다. 아나크로니즘 개념은 시간을 세분화하여 고찰하도록 이끌었다는 점에서 '시대정신'과 같은 이념의 근간을 흔들었다. 이는 전통적인 미술사가 정립했던 시간의 순서와 시대 구분으로부터 자유로워짐을 의미한다.

그런 점에서 아나크로니즘은 미술사 방법론을 다원화하고 작품 해석의 깊이를 심화할 수 있는 가능성을 갖게 되었다. 아라스에 의하면, 오늘날 미술사는 미술작품이 지닌 독특한 시간성을 파악하면서 동시에 과거와 현재의 다양한 시선들이 제기하는 문제를 수렴할 수 있어야 한다. 이는 미술작품이 탄생한 조건으로부터 분리되어 있으며, 작품이 전시되고 수용되는 조건이 변화되었기 때문이다. 아라스는 상투적인 이론과 해석 틀에 끼워 맞추려는 방법이 미술작품에 대한 이해를 저해한다고 보았다. 그는 미술작품의 시간을 다루기 위한 방법으로 '통제된 아나크로니즘'을 내놓았다. '통제된 아나크로니즘'은 미술작품에 뒤섞여 있는 다양한 역사적 지층을 분석하는 방법이다. 이 방법은 기존 연구의 '시대착오'를 수정하고, 더 나아가 의도적으로 아나크로니즘을 일으키는 것이다. 시대착오를 수정한다는 것은 과거와의 친숙함을 통해 오류를 극복하는 것이다. 그리고 의도적으로 아나크로니즘

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

을 일으킨다는 것은 시간의 배치와 순서 그리고 방향에 변화를 주면서 미술작품에 어떤 시대성들이 응축되어 있는지 밝히는 것이다. ‘통제된 아나크로니즘’을 제안함으로써 아라스는 기존에 통용되던 미술사 방법론을 재구성할 수 있도록 했다. 그런 점에서 미술사 방법론은 고정불변의 해석 틀이 아니라 작품의 특징과 시대의 요구에 따라 달라져야 하는 유연한 모델이 된다.

이제 아라스에 의해 아나크로니즘 개념은 미술사를 구성하는 요소들과 개인들의 상호관계를 매개하는 독특한 개념이 되었다. 아라스의 ‘통제된 아나크로니즘’은 미술작품, 예술가, 관람자라는 세 가지 축을 기반으로 한다. 그의 논리에 따르면, 미술작품을 창작했던 예술가와 그것을 수용하는 관람자의 시선은 시대를 뛰어넘어 연계된다. 관람자는 미술작품이 창작된 시대와 다른 조건에서 그것을 바라보게 되는 것이다. 아라스는 그와 같은 시선의 차이와 다양성을 인정하면서, 오늘날의 미술사를 ‘시선의 역사(histoire du regard)’로 규정했다. 더 나아가 그는 미술작품을 보는 다양한 시선의 혼합물인 ‘시선의 문화(culture du regard)’를 지향한다. 그것은 미술작품을 적극적으로 관조하며 다양한 시선을 경험하는 문화이다. 시선의 문화 안에서 과거와 현재의 미술작품, 예술가, 관람자의 시선들은 소통할 수 있으며 다양한 시간대를 공유할 수 있다. 아라스가 제안한 시선의 문화는 기존 미술사의 틀을 확장시키고, 배제된 것, 이질적인 것, 예외적인 것, 비동시대적인 것을 사유할 수 있다는 점에서 ‘반성적 미술사’라고 볼 수 있다.

아라스가 발전시킨 아나크로니즘 개념과 ‘통제된 아나크로니즘’ 은 기존의 미술사 방법론을 보완하고 확장시켰다. 우선 그것은 미술사가 지향해야 할 방향성을 제시하였다. 아라스의 연구가 추구했던 미술사는 전통적인 미술사와 신미술사를 포괄하는 것이다. 전통적인 미술사가들은 변화된 학계의 흐름을 따르지 못한 반면, 신미술사학자들은 특정 이론을 강조하여 미술작품 자체에 대한 분석을 도외시했다. 그러나 장기적인 관점에서 보면, 새로운 이론과 방법도 시간이 지남에 따라 전통 안으로 자리매김 된다. 아라스는 과거와 현재의 ‘유사성’과 ‘차이’를 비교하면서 그 속에서 다른 의미를 드러내고자 하였다. 이는 과거와 현재라는 단순한 구분을 거부하고 방법론적인 면에서 균형과 절충을 취했다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

둘째, 아라스의 방법론은 '역사'에 대한 중요성을 강화시켰다. 아라스가 활동했던 시대의 미술사가들은 새롭게 등장한 이론들을 따라가기에 급급하다보니 역사에 대한 깊이 있는 사유를 전개하지 못했다. 전통적인 미술사를 '해체'하고자 했던 신미술사학은 방법적인 면에서 한계를 드러냈다. 미술의 사회사에 근원을 둔 신미술사학은 특정 이데올로기를 중시함으로써 미술작품 자체의 분석을 도외시했던 것이다. 반면에 아라스는 당대의 지적 흐름을 수용하면서도 그것과 비판적인 거리를 두려 했다. 그는 여러 학문과 이론을 원용하면서도 역사적 검토에 신중을 기함으로써 기존의 연구를 보완하고자 했다. 이는 '통제된 아나크로니즘'이라는 방법에서도 잘 드러난다. 이 방법은 미술작품의 물질적인 특성과 정신적인 특성을 '역사'에 근거하여 연구한다. 이때의 '역사'란 실증주의적 역사관이나 마르크스주의의 역사적 발전과정을 따르는 전통적인 역사(Histoire)가 아니다. 아라스가 주목한 역사는 모든 지속 시간이 뒤섞인 다수의 역사들(histoires)이다. 아라스는 과거에 실존했던 사람들의 내밀하고 생생한 이야기를 충실하게 복원하여 설명하는 것을 중요시하였다. 따라서 그는 '사료로서 미술작품'을 연구의 원천으로 삼았다.

끝으로 아라스는 '통제된 아나크로니즘'을 여러 차원에서 적용하여 그 방법론적 가능성을 보여주었다. '통제된 아나크로니즘'은 미켈란젤로의 <모세>, 벨라스케스의 <시녀들>, 안셀름 키퍼의 건축물, 회화, 조각 등 다양한 시대, 지역, 매체적 특징을 갖는 미술작품에 적용될 수 있었다. 이러한 적용을 통해 우리는 '중층적 시대 조건의 분석'과 '예술적 개념들의 결합 방식 분석' 그리고 '예술적 이슈에 대한 고고학적 분석' 같은 구체적인 분석 방법을 살펴볼 수 있었다. 이처럼 다양한 작품을 분석할 수 있었던 것은 '통제된 아나크로니즘'이 '시간'을 다루는 방법이기 때문이다. 결국 아라스는 '미술작품이 제작된 시대'와 '우리의 시대'의 간격을 넘나드는 보다 확장된 사유 전개의 선례를 제공했다.

아라스의 마지막 저술인 『아나크로니크(Anachroniques)』는 시간과 시대의 제약을 뛰어넘은 아나크로니즘 연구를 여실히 드러내준다. 이 책은 아나크로니즘 개념에 의거하여 20세기 예술가들의 작품을 분석한다. 아라스는 안드레 세라노(Andres

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Serrano)의 <시체 공시소>, 마크 로스코(Mark Rothko)의 추상 미술, 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 <무제 스틸>, 제임스 콜먼(James Coleman)의 전시 기획과 프로젝션 작품 등에 반-연대기적이며 고고학적인 분석을 적용하였다. 회화, 조각, 사진, 영상 등 다양한 매체로 표현된 작품들은 과거와 현재의 연관 속에서 응축된 시간성을 드러냈다. 이러한 사례 연구를 통해 아라스는 후대 연구자들에게 사유의 영역을 확장하라는 교훈을 전한다. 그는 과거의 작품을 더 잘 이해하기 위해 '자기 시대'의 작품들을 사유할 수 있어야 한다고 역설했다.

아라스의 연구자들이 입을 모아 말하듯이, 그는 자신의 이론을 정식으로 공표하기보다 작품 분석을 통해 우회적으로 드러내려 했다. 그가 당대의 미술사가들 중 가장 '덜' 이론적인 학자로 평가받는 것도 그런 이유에서이다. 비록 이론을 정립하지 않았더라도 아라스는 미술작품을 분석하는 과정 자체를 즐겼다. 그림을 보는 기쁨을 나누기 위한 그의 노력이 오늘날 독자에게 적지 않은 감동을 주고 있다. 랄프 도미닌크가 말했듯이, 아라스의 미술사는 "즐거움으로 가득한 시각적인 과학(joyful visual science)"을 지향한다.

2003년 아라스의 갑작스런 죽음은 그의 아나크로니즘 개념과 방법론에 대한 심층적인 연구를 후대 미술사가들의 몫으로 넘겼다. 위대한 창작가의 시선은 우리에게 '보는 법'을 가르쳐준다는 아라스의 말처럼, 그가 남긴 시선은 우리에게 미술작품을 '다르게 보는 방법'을 가르쳐주었다. 아라스의 방법론을 다양한 동시대 미술에 적용해 보는 일은 본 연구자의 향후 연구 과제가 될 것이다. 본 연구에서 다룬 아나크로니즘 개념은 이후의 연구자들에게 이론적 토대가 될 것이다. 아라스에 대한 연구가 많지 않은 국내 학계의 상황을 고려한다면, '통제된 아나크로니즘'에 대한 소개만으로도 본 연구의 의의를 찾을 수 있을 것이다. 차후 '아나크로니즘' 개념에 대한 논의의 확장과 함께 '통제된 아나크로니즘'이 방법론으로서 작품 해석과 감상에 적극적으로 활용되기를 기대해본다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

참고문헌

<다니엘 아라스의 단행본>

Daniel Arasse, *L'Univers de Léonard de Vinci. Les carnets de dessins*, Paris, H. Screpel, 1978.

————————, *L'Homme en perspective. Les <Primitif>, d'Italie*, Genève, Fam ot, coll. 《L'histoire universelle de la peinture》, 1978.

————————, *La Guillitine et l'imaginaire de la terreur*, Paris, Flammarion, 1 987.

————————, *Génies de la Renaissance italienne. L'Homme en jeu*, Paris, Fra nce-Empire, 1980.

————————, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, F lammarion, coll. 《Idées et Recherches》, 1992.

————————, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, coll. 《Essais》, 1993.

————————, *Le Sujet dans Le Tableau : Essais d'iconographie analytique*, Flamarion, coll. 《Idées et Recherches》, 1997.

————————, La Renaissance maniériste, Paris, Gallimard, coll. 《L"univers de s formes》, 1997 (en collaboration avec Andreas Tönnesman).

————————, *L'Art italien. Du IVe siècle à la Renaissance*, sous la direction de Philippe Morel, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. 《L'art et les grand s civilisations》, 1997 (en collaboration avec Philippe Morel et Mario d'O nofrio).

————————, *Leonardo de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997.

————————, *L'Annonciation italienne. Une hisotoire de perspective*, Paris, H

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

azan, 1999.

————————, *On n'y voit rien*, Descriptions, Paris, Denoël, 2000 (국역본 : 다니엘 아라스, 조동신 역, 『아무것도 보이지 않는다(명화속으로 떠나는 여섯 가지 모험)』, 도서출판 숲, 2004).

————————, *Anselm Kiefer*, Thomas & Hudson Ltd, London and Harry N. Abrams Inc., New york, 2001.

————————, Les visions de Raphaël, Paris, Liana Levi, coll. 《Opinion art》, 2003.

————————, *Histoires de peintures*, Gallimard, Édition Denoël & France-Culture, 2004 (국역본 : 다니엘 아라스, 류재화 역, 『그림의 역사(서양미술사의 재발견)』, 마로니에 북스, 2008).

————————, *Anachroniques*, textes réunis et présents par Catherine Bédard, Paris, Gallimard, coll. 《Art et Artistes》, 2006.

————————, *Le Portrait du diable*, Paris, Arkhé, 2009.

Anselm Kifer & Daniel Arasse, *Rencontres pour mémoire*, Paris, Edition du Regard & France-Culture, 2010.

————————, *Désir Sacré et Profane*, Edition du Regard, 2015.

————————, *L'Expérience du Regard au siècle des Lumières*, Edition du Regard, 2017.

<다니엘 아라스의 주요 논문 및 비평>

Daniel Arasse, *Symboles de la Renaissance, vol. I*, Paris, Presses de l'École norma supérieure, 1976.

————————, <Après Panofsky : Piero di Cosimo, peintre>, *Erwin Panofsky*, Centre Georges Pompidou et Pandora Editions, 1983.

————————, Lire <Vie des Formes>, *Henri Focillon*. Cahires Pour une Temps, Centre Georges Pompidou, 1986.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

————————, "Observer l'art : Entre voir et savoirs", Le Renouvellement de l'observation dans les sciences, conférence de l'Université de touts les savoirs, Paris, Oédile Jacob, 2003.

————————, "La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art", Peut-on apprendre à voir?, L'Image, Paris, École nationale supérieure des Beauz-Arts & Image, 1999.

<단행본>

Agnés Guiderdoni, <Louis Marin's theories of representation: between text and image, from visuality to figurability>, *French Art Historien*, Manchester University Press, 2013.

Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des Kulturellen Gedächtnisses*(4th edition), Verlag C. H. Beck ohG, München, 2009. (국역본 : 알라이드 아스만, 변학수 외 역,『기억의 공간 : 문화적 기억의 형식과 변천』, 그린비, 2014(2011)).

Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, Laurence king Publishing, 2004(2012).

Antoine Compagnon, Les Cinq Paradoxes de la Modernité, Les Editions du Seuil, Paris, 1990. (국역본 : 앙투안 콩파뇽, 이재룡 역,『모더니티의 다섯 개의 역설』, 현대문학, 2008).

Bruno Nassim Aboudrar, L'événement de l'œuvre d'art, *Daniel Arasse : Historien de L'art*, INHA-Les Éditions de cendres, 2010.

Bernard Lafargue, Daniel Arasse La Pensée jubilatoire des œuvres d'art, *Revue d'Études Esthéthiques, Figures de l'art 16*. Pupa, 2009.

Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce*, Luigi Bernabò Associates, 2006 (국역본 : 카를로 긴즈부르그, 김정하 역,『실과 흔적. 역사 : 진실한 것, 거짓된 것 그리고 허구적인 것』, 천지인, 2011).

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

Cathrin Bedard, <Clair-obscur>, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006.

Danièle Cohn, Introduction, *Daniel Arasse : Historien de L'art*, INHA-Les Éditions de cendres, 2010.

————————, *Anselm Kiefer Studios*, Paris : Flammarion, 2013.

————————, <Portrait de Daniel Arasse>, Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique, Numéro 1/2013.

Donald Preziosi, *The Art of Art History : A Critical Anthology*, Oxford University Press, 2009(1998) (국역본 : 도널드 프레지오시, 김보라 역, 「미술사, 볼 수 있는 것을 읽을 수 있는 것으로 만드는 일」, 『꼭 읽어야 할 예술이론과 비평 40선』, 미진사, 2013)

Ekkehard Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie, Theorien-Entwicklung - Problem*, Dumont Buchverlag, Köln, 1979 (국역본 : 에케하르트 캐멀링 편저, 이한순 외 역, 『도상학과 도상해석학』, 사계절, 2012(1997)).

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Westview Press, 1967(1931, 1962) (국역본 : 에르빈 파노프스키, 이한순 역, 『도상해석학 연구』, 시공아트, 2002).

Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, 1990. (국역본 : 페르낭 브로델, 주경철 외 역, 『지중해 : 펠리페 2세 시대의 지중해 세계 1』, 까치, 2017).

————————, *La dynamique du capitalisme*, Flammarion, 2008 (국역본 : 페르낭 브로델, 김홍식 역, 『물질문명과 자본주의 읽기』, 갈라파고스, 2012).

Frances A. Yates, tran. Daniel Arasse, *L'art de la Mémoire*, Éditions Gallimard, 1975 (Frances A. Yates, *Art of Memory*, The University of Chicago Press, 1966).

François Dosse, *Histoire du structuralisme 1. le champ du signe, 1945-1966*, Éditions La Découverte, 1991. (국역본 : 프랑수아 도스, 김웅권 역, 『구조주의의 역사 1』, 동문선, 2002).

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

————————, *L'Histoire, Armand Colin/Her*, 2000 (국역본 : 프랑수아 도스, 최생열 역, 『역사철학』, 동문선, 2004).

————————, *L'Histoire en miette : Des Annales à la nouvelle histoire*, Éditions La Découverte, 1987. (국역본 : 프랑수아 도스, 김복래 역, 『조각난 역사 : 아날학파 신화에 대한 새로운 해부』, 푸른 역사, 1997).

Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps : Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*, Les Éditions de Minuit, 2000.

Georg G. Iggers, Göttingen, *Geschichtswissenschaft Im 20.* Jahrhundert, 1996 by Vandenhoeck & Ruprecht (국역본 : 조지 이거스, 임상우 외 역, 『20세기 사학사』, 푸른 역사, 1999).

George Kubler, *The Shape of Time : Remarks on the History of Things*, Yale University Presse, 1962.

Gert Ueding, *Klassische Rhetorik*, Verlag C. H. Beck oHG, München, 1996. (국역본 : 게르트 위딩, 박성철 역, 『고전수사학』, 동문선, 2003).

Henry Focillon, *Les formes dans le temps*, Vie des formes, 2017(1934), Presses Universites de France. (국역본 : 앙리 포시용, 강영주 역, 『형태의 삶』, 2001, 학고재)

Jacques Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien, *L'inactuel*, n.6 automne 1996,

————————, *Les Noms de L'Histoire : Essai de Poétique du savoir*, Éditions du Seuil, 1992, (국역본 : 자끄 랑시에르, 『역사의 이름들』, 울력, 2011).

Jean Paul Aubert, Le regard anachronisme, *Cahiers de Narratologie*, No. 15, 2018.

Jean-François Lyotard, *La condition Postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979. (국역본 : 장 프랑수아 리오타르, 유정완 역, 『포스트모던적 조건』, 민음사, 2018).

Jonathan Harris, *The New Art History*, Talor & Francis University Ltd., U.K.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

2001 (국역본 : 조나단 해리스, 이성훈 역,『신미술사? 비판적 미술사!』, 경성대학교 출판부, 2004).

Kieth Moxey, *Visual Time : The Image in History*, Duke University Press, 2013.

————————, *The Practice of Theory : Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, 1994 (국역본 : 키스 먹시, 조주연 역,『이론의 실천 : 문화정치학으로서의 미술사』, 경성대학교 출판부, 2008).

————————, *The Practice of Persuasion : Paradox and Power in Art History*, Cornelle University Press, 2001 (국역본 : 키스 먹시, 조주연 역,『설득의 실천: 미술사의 역설과 권력』, 경성대학교 출판부, 2008).

Leon Battista Alberti, trans. Cecil Grayson, *On Painting*, 1991(1435) (알베르티, 김보경 역,『회화론』에크리, 2011).

Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, 1999.

Lourie Schneider Adams, *The Methodologies of Art*, the Unites States by Westview Press, 1996 (국역본 : 로리 슈나이더 애덤스, 박은영 역,『미술사 방법론』, 서울하우스, 2009).

Louis Marin, *Opacité de la Peinture : Essais sur la représentation au Quattrocento*, 2006(1989), Édition de l'école des hautes études en sciences sociales.

————————, *Études sémiologiques Écritures, peintures*, Klincksieck, 1971.

Lucien Febre, *Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle: La religion de Rabelais*, Albin Michel, 2003(2017) (국역본 : 뤼시앵 페브르,『16세기 무신앙 문제 : 라블레의 종교』, 문학과 지성사, 1996).

Maryvonne Saison, Micheal Foucault. et al. La Peinture de Manet : Suivi de Michel Foucault, un regard, Editions du Seuil, 2004 (국역본 : 마리본 세종

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

엮음, 미셸 푸코 외, 오트르망 역,『마네의 회화』, 그린비, 2016).

Mark Bloch, *Les caratères originaux de l'histoire rurale française*, Armand Coli n, 1931 (국역본 : 마르크 블로크, 이기영 역,『프랑스 농촌사의 기본성격』, 나남, 2007).

————————, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1949 (국역본 :『역사를 위한 변명』, 한길사, 2007).

Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, *The Subjects of Art Hist ory*, 1998, Cambridge University Press (국역본 : 마크 A. 치담 외, 조선령 역,『미술사의 현대적 시각들』, 경성대학교 출판부, 2007).

Michael Fried, *Manet's Modernisme or, the Face of Painting in the 1860s*, Th e University of Chicago Press, Chicago, 1998.

Micheal Foucault, *L'Archéologie du Savoir, Éditions Gallimard*, 1969 (국역본 : 미셸 푸코, 이정우 역,『지식의 고고학』, 민음사, 2000).

————————, *Les Mots et les Chose : Une Archéologies des Sciences Humai nes*, Editions Galimmard, 1966. (국역본 : 미셸 푸코, 이규현 역,『말과 사물』, 민음사, 2012).

Michael Hatt and Charlotte Klonk, Art History, *A Critcal Introduction to its M ethods*, Manchester University Press, 2006. (국역본 : 마이클 해트 · 샬럿 클롱크, 전영백 외 역,「헤겔과 미술사의 탄생」,『미술사 방법론 : 헤겔에서 포스트식민주의까지 미술사의 다양한 시각들』).

Olivier Dumulin, <Anachronisme>, André Burguière, *Dictionnaire des Sciences Historiques*, Fresses Universitaires de France, 1986.

————————, *Mark Bloch*, Presses de Sciences Po. 2000 (국역본 : 올리비에 뒤물랭, 류재화 역,『마르크 블로크』, 에코리브르, 2008).

Otto Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, Édition Macula, 1994.

Paul Valéry, <Introduction à la méthode de Léonard de Vinci>, Œuvres 1, Galli mard, 1957(1895) (국역본 : 폴 발레리, 김동의 역,『레오나르도 다 빈치 방

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

법 입문』, 이모션북스, 2016).

Paul Veyne, *Comment On Ecrit L'Histoire*, Les Editions du Seuil, 1978(1971) (폴 벤느, 이상길·김현경 역, 『역사를 어떻게 쓰는가』, 새물결, 2004)

————————, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Édition du Seuil, 1983 (국역본 : 폴 벤느, 김운비 역, 『그리스인은 신화를 믿었는가?』, 이학사, 2002).

Philip Daileader, Philip Whalen, *French Historians 1900-2000 : New Historical Writing in Twentieth-Century Frence*, Blackwell Publishing, 2000 (국역본, 필립 데일리더 외 엮음, 김응종 외 역, 『20세기 프랑스 역사가들』, 삼천리, 2016).

Pierre Bourdieu, Roger Chartier, *Le sociologue et l'historien*, Agone & Raisons d'agir, 2010(1988). (국역본 : 피에르 부르디외 · 로제 사르티에, 이상길 · 배세진 역, 『사회학자와 역사학자』, 킹콩북, 2019)

Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Éditions Denoël, 1977 (국역본 : 피에르 프랑카스텔, 성 바로 옥성 역, 『미술과 사회』, 민음사, 1998).

Peter Burke, *Eyewitnessing : The Use of Image as Historical Evidence*, Reaktion books, 2001 (국역본 : 피터 버크, 박광식 역, 『이미지의 문화사: 역사는 미술과 어떻게 만나는가』, 심산, 2009).

Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture, Edition du seuil, 1953 (국역본 : 롤랑 바르트, 『글쓰기의 영도』, 동문선, 2007).

Siegfried Kracauer, History : The last Things Before the Last, Oxford University Press, Inc, 1995(1969). (국역본 : 지그프리트 크라카우어, 김정아 역, 『역사 : 끝에서 두 번째 세계』, 문학동네, 2012).

Sigmund Freud, <Der Moses des Michelangelo>, *Imago*, 1914 (국역본 : 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, 열린책들, 2012 (1996)).

Yve-Alain Bois, Denis Holler, and Rosalind Krauss, <A Conversation with Hubert Damisch>, *October 85*, October Magazine, Ltd. and Massachusettes I

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

nstitute of Technology, 1998.

<국내 단행본>

김응종,『아날학파의 역사 세계』, 아르케, 2001.

< 학위 논문 >

Sara Longo, *Voir et Savoirs, Dans la Théorie de l'art de Daniel Arasse*, Université Paris I en historie de l'art, 2014.

김경선,『스베트라나 앨퍼스 Svetlana L. Alpers의 신미술사학 : 회화적 재현을 중심으로』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2009.

<학술 논문>

고원,「폴 벤느를 어떻게 읽는가」,『역사와 경계』, 제 54호, 2005,

박기현,「현대 프랑스 시각문화이론 연구: 조르주 디디-위베르만의 '징후의 미학'을 중심으로」,『인문과학연구 47』, 2015.

이윤영「재현 회화를 응시하는 눈: 다니엘 아라스의 미술사 연구방법론 소고」,『미학』58권 0호, 2009.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

국문초록

본 논문은 다니엘 아라스(Daniel Arasse)의 ‘아나크로니즘(Anachronisme)’ 개념을 20세기 이후 프랑스 역사학과 미술사학의 맥락에서 검토하고, 이를 ‘통제된 아나크로니즘(anachronisme contrôle)’ 이라는 미술사 방법론으로 소개한다.

역사학에서 ‘아나크로니즘’ 개념은 시간과 시대를 적합하게 대입하지 못하는 오류인 ‘시대착오’로 간주되어왔다. 미술사 연구에서도 아나크로니즘은 과거에 탄생한 미술작품에 현대적 이론을 도입하는 오류를 뜻하였다. 그러나 아라스는 ‘아나크로니즘’을 “미술작품에는 다양한 역사적 지층이 장기적으로 지속되며 뒤섞여 있다” 라고 재정의한다. 더 나아가 그는 이 개념을 ‘통제된 아나크로니즘’이라는 미술사 방법론으로 정립하여 기존의 연구 방법을 보완하고자 하였다.

20세기 이후의 미술사가들은 미술작품의 다층적이고 응축된 시간성을 사유하였다. 그들은 전통적인 미술사의 방법에 변화를 주기 위해 미술작품과 시선(regard)의 시간성에 대한 이론적인 틀을 마련하고자 하였다. 아라스는 이를 수용하여 미술작품과 시선의 시간성에 대한 사유를 ‘아나크로니즘’ 개념과 연결한다. 그는 이 개념을 작품의 다층적인 시간성을 분석할 수 있는 미술사 방법론으로 활용하게 된다.

미술사 방법론으로서 ‘통제된 아나크로니즘’은 ‘시대착오를 수정’하고, ‘의도적으로 아나크로니즘을 일으키는’ 두 방법으로 구성되었다. 본 연구는 이 방법을 확장하여서 벨라스케스의 <시녀들(Las Meninas)>, 미켈란젤로(Micheangelo Buonarroti)의 <모세(Moise)>, 안셀름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품들을 분석하는 사례로 정리하였다. 이 사례들은 시간의 방향과 순서를 재배치하는 ‘통제된 아나크로니즘’이 다양한 미술작품에 적용될 수 있음을 보여주었다. ‘통제된 아나크로니즘’은 한 작품 안에 중첩된 여러 시대의 개념들을 분석해냈으며, 고전 미술 속의 현대적 요소나 현대 미술 속의 고대적인 특징들을 잡아내었다.

조선대학교
CHOSUN UNIVERSITY

아라스는 미술사를 ‘시선의 역사(histoire du regard)’로 간주한다. 더 나아가 역사적 시선들은 미술작품을 ‘다르게 보는 방법’을 가르쳐주는 ‘시선의 문화(culture de regard)’로 확장된다. 시선의 문화는 미술작품, 관람자, 미술사가, 철학자들이 생산한 모든 담론들이 상호작용하는 장이다. 시선의 문화 속에서 고대에서 현재까지 지속되어 온 시선들은 시대를 초월하여 공유된다. 이 시선의 문화는 기존 미술사의 틀을 확장시키고, 배제된 것, 이질적인 것, 비동시대적인 것을 사유할 수 있는 ‘반성적 미술사’를 지향한다. 아라스가 제안한 방법론은 미술작품 속 시간의 응축과 차이를 검토함으로써 기존의 미술사 연구 방법을 보완하며 연구의 지평을 확장시켜 줄 것이다.

주제어 : 아나크로니즘, 미술사 방법론, 시선, 통제된 아나크로니즘, 시간성