



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](#)

2008년 8월  
석사학위논문

# 하인리히 뵐플린의 미술사에 있어서 ‘양식’의 개념

-<미술사의 기초개념 (Kunstgeschichtliche  
Grundbegriffe)>을 중심으로-

조선대학교 대학원

미학미술사학과

정 명 숙

하인리히 뵐플린의 미술사에  
있어서 '양식'의 개념

-<미술사의 기초개념 (Kunstgeschichtliche  
Grundbegriffe)>을 중심으로-

The Concept of 'Style' in Heinrich Wölfflin's  
Art History

-Focused on <Kunstgeschichtliche  
Grundbegriffe>-

2008年 8月 25

조선대학교 대학원

미학미술사학과

정명숙

# 하인리히 뵐플린의 미술사에 있어서 ‘양식’의 개념

-<미술사의 기초개념 (Kunstgeschichtliche  
Grundbegriffe)>을 중심으로-

지도교수 박 정 기

이 논문을 미학미술사 석사학위신청논문으로 제출함.

2008年 4月

조선대학교 대학원

미학미술사학과

정 명 숙

정명숙의 석사학위논문을 인준함

위원장 조선대학교 교수 노 은 희 印

위원 조선대학교 교수 전 지 용 印

위원 조선대학교 교수 박 정 기 印

2008年 5月

조선대학교 대학원

# ABSTRACT

## The Concept of 'Style' in Heinrich Wölfflin's Art History

by: Chung, Myeoung-Suk  
Advisor: Prof. Park, Chung-kee  
Dept. of Aesthetics and Art History  
Graduate School of Chosun Univ.

The purpose of this study is to explore what is the style of art and the position and meaning of style in Art History of Heinrich Wölfflin (1864-1945). Furthermore this study tried to investigate critical view and prospect for 'the style of Art History' based on his book <Kunstgeschichtliche Grundbegriffe> (1915).

Heinrich Wölfflin referred to background for the book 『Die Kultur der Renaissance in Italien』 (1860) written by Jacob Burckhardt (1818-1897). Jacob Burckhardt wrote about art history of Renaissance and that affected the style of Art of his student Heinrich Wölfflin. H. Wölfflin formed his individual theory 'the style of Art' and in Art History

through Konrad Fiedler (1841–1895) and Adolf Von Hildebrand (1847–1921).

H. Wölfflin said that the style of Art had the 'double root'. One is the expression of individuals, race, and period. Individual temperament, Zeitgeist, or racial character determine the style of individuals, period and race. Another is the way of expression 'the optical form'.

Double root of Style analyzed 'pure optical form' that was separated from 'expressional Content' and then formed 'the style of Art' as the development of Art history.

For example difference of 'Style' in Renaissance and Baroque formed Art History as "Change of optical form".

This theory he described the style of epoch in his book 『Renaissance and Baroque』 (1888) 『The principle of Art history』 (1915)

And he also explained the style of race in 『Italien und das deutsche Formgefühl』 (1931).

He limited the style of epoch to Renaissance and Baroque.

And he also limited the style of race Italy and Deutschland.

H. Wölfflin which is called as 'History of Style'.

It has got an epochal effect on the study of Art History.

And 'Theory of form' by H. Wölfflin was consisted of Art History as background of "Art History without name" that is not chronological or Iconographical Art History.

# 목 차

## ABSTRACT

I. 서론 .....	1
II. 『미술사의 기초개념』의 배경과 성립 .....	4
1. 야콥 부르크하르트의 “문화사로서의 미술사” .....	4
2. 콘라트 피들러의 조형예술론 .....	6
3. 알로이즈 리글의 미술사 .....	12
III. 뵐플린의 양식사로서의 미술사 .....	17
1. 양식의 개념 .....	17
2. 양식발전의 역사로서의 미술사 .....	23
3. 인명 없는 미술사 .....	30
IV. 결론: 뵐플린의 미술사의 방법론적 문제 .....	35
참고문헌 .....	42



## I. 서론

이 논문은 현대의 대표적인 미술사가의 한 사람인 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)의 미술사에 있어서 ‘양식(style)’의 개념을 비판적으로 검토함으로써, 일반적으로 “양식사로서의 미술사(art history as history of style)”로 불리는 그의 미술사의 특징적 성격을 규명하고, 아울러 그의 이러한 양식사적 미술사가 지니고 있는 방법론적 문제점을 논구하는 것을 목적으로 하고 있다. 뵐플린은 “일반적으로 19세기 말과 20세기 초의 미술사 분야에서 가장 중요하고 영향력 있는 인물 중의 한 사람으로 간주되고” 있으며, 이러한 “그의 명성은 원기 왕성하고 혁신적인 강연자(바젤과 뮌헨, 베를린, 그리고 취히리)로서의 그의 성공만큼, 또한 형식(form)과 양식(style)의 미술사적 분석을 체계화하려는 그의 필생의 프로젝트에서 비롯된 것”<sup>1)</sup>이라고 할 수 있기 때문이다.

이 논문은 이러한 목적을 위해 1915년에 출판된 그의 주저 『미술사의 기초개념 (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)』<sup>2)</sup>을 고찰과 분석의 대상으로 삼고자 한다. 이 책은 뵐플린의 “가장 영향력 있는 저서”로서 “미술사와 비평뿐만이 아니라, 또한 문학과 음악학, 그리고 심지어 경제학에도 광범한 영향을 끼쳐”<sup>3)</sup>, 오늘날도 미술사와 미술비평 등 미술이론을 비롯하여 인문과학과 사회과학의 여러 다른 분야에서도 연구와 토론의 대상이 되어 있다. 그러나 “그의 저작의 대부분이 양식의 분석 (stylistic analysis)에 바쳐진” 것처럼 『미술사의 기초개념』의 핵심주제는 미술의 양식 문제로서, 양식에 관한 “그의 사상을 가장 완전하게 발전된 형태로 제시해주고 있다”.<sup>4)</sup> 특히 이 저서는 부제가 “근대미술의 양식발전의 문제 (Das

---

1) Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998. p. 112

2) 이 저서는 제7판이 1932년 M. D. Hottinger에 의해 *Principles of Art History*라는 제목으로 영역되어 독일어권 뿐 아니라 영어권에도 널리 알려지게 되었다.

3) W. Eugene Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts* (1971), University of Toronto Press, 1989, p.154 참조

4) Ian Chilvers and Harold Osborne (ed.), *The Oxford Dictionary of Art* (second Edition), Oxford University Press, 2001, p. 606

Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst)”)로 되어 있어, 그가 자신의 미술양식 분석을 토대로 근대미술의 발전을 양식사의 입장에서 논하고 있음을 알게 해준다.

그렇다면 뵐플린은 구체적으로 근대미술의 “양식의 발전”을 어떤 방식으로 논하고 있는가? 그는, 우리의 “시각활동(seeing or beholding)은, 인식(Knowledge)과 마찬가지로 하나의 보편적인 의미(a universal meaning)를 갖는다”는 생각에서 출발하여 “시각활동의 보편적인 형식들”을 체계화한다. 그리고 그는 “개별적인 미술작품들 - 실제로는 위대한 예술적 중요성을 지닌 작품들 - 에 대한 기민한 경험적 관찰”을 토대로, “그의 보편적인 형식들을, 양식의 변형을 기술하기 위한 도식(schemata), 또는 양극성(兩極性 polarities)으로 개념화하였다”. 그리고 또 그는 나아가 이러한 시각적인 도식개념 또는 양극성의 개념이라는 “분석의 도구 (analytical tools)”를 사용하여 르네상스 미술과 바로크 미술의 “기본적인 양식적 차이”를 파악하고, 아울러 르네상스에서 바로크에로의 양식의 변형 내지 발전을 논한 것이다.

이러한 관점에서 이 논문은, 『미술사의 기초개념』의 내용을 양식의 개념을 중심으로 구체적으로 분석하고 재구성함으로써 뵐플린의 양식사가 다른 양식사와 구별되는 어떤 특징적 성격을 보여주고 있는가를 밝히려 한다. 그리고 이러한 목적에 따라 이 논문은, 이 서론에 이은 제 2장에서 먼저 『미술사의 기초개념』의 성립배경을 요약적으로 검토하고, 제 3장에서 이 저서의 내용분석으로 들어가려 한다. 『미술사의 기초개념』에 “가장 완전하게 발전된 형태로 제시되어 있는” 뵐플린의 양식에 관한 사상은, 많은 다른 사상가 및 이론가의 영향 아래-부르크하르트(Jacob Burckhardt, 1818-1897), 피들러(Conrad Fiedler, 1841-1895), 힐데브란트(Adolf von Hildebrand, 1847-1921), 리글(Alois Riegl, 1858-1905)- 형성된 것으로서, 이러한 선구적인 사상과 이론의 검토 없이는 그 핵심적인 내용에 대한 정당한 이해가 불가능하다고 생각되기 때문이다.

결론부인 제 4장에서는, 3장까지의 검토와 분석 결과 밝혀지는 뵐플린의 양식사로서의 미술사의 특징적 성격을 토대로, 그의 미술사의 방법론적 문제점을 논구하려

한다. 여기서는 『미술사의 기초개념』에 대한 중요한 비판적인 견해들 가운데 특히 뵐플린의 방법론에 관계된 견해들을 주로 검토할 것이다. 이렇게 함으로써 그의 미술사 방법론의 문제점이 종합적으로 뚜렷이 드러날 수 있다고 생각되기 때문이다.

## II. 『미술사의 기초개념』의 배경과 성립

### 1. 야콥 부르크하르트의 “문화사로서의 미술사”

양식(style)이라는 말은 원래 납끝판에 쓰는 철필을 뜻하다가 점차 필적이나 서법, 문체를 의미하게 된 라틴어 스틸루스(stilus)에서 유래하는 것이다. 그런데 18세기에 독일의 미술사가 빙켈만(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)은 이 말을 처음으로 “예술의 보편적인 관점 및 표현의 방식”이라는 의미로 사용하고, 이러한 의미의 양식을 기초로 근대미술사를 정립하였다. 또 이어서 19세기 중엽부터는 이러한 양식개념이 미술사를 방법적으로 정초하는 중심개념으로 자리 잡게 되며, 이러한 방향에서 스위스의 역사가인 부르크하르트(Jacob Burckhardt, 1818-1897)가 처음으로 “양식사”를 시작한 것으로 간주되고 있다.<sup>5)</sup> 그리고 부르크하르트에 의해 열려진 양식사의 연구를 더욱 진전시킨 사람이 그의 제자인 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)과 빈(Wien)학파의 시조로 불리는 알로이스 리글(Alois Riegl, 1858-1905)인 것으로 알려져 있다.<sup>6)</sup>

그러나 부르크하르트가 오늘날 이처럼 ‘양식사’를 시작한 것으로 평가되고 있기는 하지만, 그의 연구테마가 처음부터 “양식사로서의 미술사”였던 것은 아니다. 바젤에서 태어난 그는 원래 바젤대학교에서 신학과 그리스어를 공부했으며, 이어서 독일 베를린에서 미술사가인 프란츠 쿠글러(Franz Kugler, 1808-1858)의 지도 아래 미술사를, 그리고 역사가인 레오폴트 폰 랑케(Leopold von Ranke, 1795-1886)에게서 역사학을 전공하였다. 그 후 그는 바젤대학교의 역사학 교수로 취임한 뒤 1860년 그의 가장 영향력 있는 저서로서 이탈리아 르네상스를 최초로 ‘문화사’적 맥락 속에서 파악한 『이탈리아 르네상스의 문화(Die Kultur der Renaissance in

5) 이러한 관점에서 파사르게(Passarge)는 부르크하르트를 “형식사로의 미술사 (Kunstgeschichte in Formgeschichte)”의 창시자로 들고 있다. Walter Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Mittenwald, 1981 (Nachdrucks der Ausgabe Berlin 1930), pp.16-36 참조

6) 칸바야시 츠네미치(神林恒道) 외 (편저), 김승희 옮김, 예술학핸드북, 지성의 샘, 1994, pp. 34-35 참조

Italien)』 7)를 출판하였다. 그리고 1860년대 이후 그는 그의 에너지를 고대로부터 그의 시대에 이르기까지의 서양문화의 모든 측면들을 다룬 170개의 강의에 쏟았으며, 여기서 그는 특히 과거를 이해하는 데 있어서 미술이 중심적인 중요성을 지니고 있다는 점을 강조하였다.<sup>8)</sup> 따라서 부르크하르트의 문화사관은, 미술과 문화는 역사상 인간의 경험을 해석함에 있어서 가장 풍부한 자료를 제공해 주며, 역사 자체가 하나의 미술이며 미술품이어야 한다는 견해이다. 그는 또 미술 또는 미술가에게서 보이는 직관력에 의존하여 역사상을 묘사하려고 하였다. 또한 문화사의 방법을 미술가의 직관적 통찰에 의한 것이라 하였다. 그에게 문화란 가치이자 자유였으며, 이 자유는 내면적인 정신적 자유를 의미 하는 것이었다. 이렇게 볼 때, 오늘날 일반적으로 그가 1855년에 출판한 치체로네(Cicerone)』와 『이탈리아 르네상스의 문화』가 양식사연구의 원천으로 평가받는 것은 뵐플린이 부르크하르트의 “문화사로서의 미술사(Art History as Culture History)”를 “양식사로서의 미술사”로 수용, 발전시킨 데서 기인하는 것이라고 할 수 있다.

부르크하르트와 뵐플린의 스승과 제자의 관계는, 뵐플린이 스위스의 바젤(Basel)대학교에서 수학하면서 시작되었다. 스위스의 취리히 근처 윈터투르(Winterthur)에서 태어난 뵐플린은 독일의 뮌헨(München)과 베를린(Berlin)에서 대학을 다닌 뒤 바젤대학교로 옮겨 22세 때인 1886년 부르크하르트의 지도 아래 르네상스 건축에 관한 논문으로 박사학위를 받았으며, 7년 뒤인 1893년에는 부르크하르트의 후임으로 바젤대학교의 미술사 교수로 취임하여 부르크하르트의 연구업적을 계속 발전시켰다. 그리고 그는 특히 여기서 “부르크하르트의 유산은 더욱 체계적인 미술사의 기초를 놓은 데 있다”고 믿음으로써, 자신이 계승한 부르크하르트의 포괄적인 문화와 미술 연구를 양식사로서의 미술사 연구에 한정할 것임을 분명히 하였다. 후에 바젤대학교를 떠나 베를린대학교의 미술사 교수로 취임한 뵐플린은, 1930년 베를린 아카데미에서 “야콥 부르크하르트와 체계적인 미술사”라는 제목으로 강연하면서 부르크하

7) 이 책은 ① 예술작품으로서의 국가 ② 개인의 발전 ③ 고대의 부활 ④ 세계와 인간의 발견 ⑤ 사교와 축제 ⑥ 풍속과 종교 순으로 구성되어 있다.

8) Eric Fernie (selection and commentary), Art History and Its Methods. A Critical Anthology, London: Phaidon, 2003, p. 85 참조

르트의 사상을 세가지 요점으로 요약하려고 시도하였다. 즉, “미술에 대한 주된 책임, 직접적인 체험으로서의 미술, 그리고 형식(form)에 기초한 미술의 발전의 역사”가 그것이다.<sup>9)</sup>

## 2. 콘라트 피들러의 조형예술론

뵐플린의 양식사에 직접적인 영향을 준 콘라트 피들러(Konrad Fiedler, 1841-1895)의 조형예술론은 미와 예술의 본질을 논하는 기존의 관념론적 성향에서 벗어나 미술가의 조형 활동에 초점을 맞추면서 미술작품이 어떻게 성립되는지를 주요 과제로 삼고 있다.

피들러는 1841년 독일 작센(Sachsen) 주에서 태어나 하이델베르크(Heidelberg)와 베를린, 라이프치히 (Leipzig) 대학에서 법학을 공부하였다. 그러나 피들러는 미술품을 수집하는 미술 애호가로서의 길을 선택하며 프랑스, 영국, 이탈리아와 그리스의 주요 도시를 여행하면서 미술과 문화에 대한 체험을 하였고, 1866년 로마에 체류 중이던 독일 화가 한스 폰 마레즈(Hans von Marees, 1837-1887)와의 만남은 그의 일생에서 결정적인 일이었다. 한스 폰 마레즈는 일반적으로 인간이, 특수하게는 미술가가 자연과 맺는 관계의 법칙을 파악함으로써 미술 창작 과정의 실체를 밝혀내려했다. 그는 미술 활동에 있어 인식의 과정이 중요하다는 것을 확고하게 믿었다. 피들러는 이런 사상을 가진 마레즈의 그림을 보지 않고도 그의 가치를 인정했었다.

피들러는 조각가 아돌프 힐데브란트(Adolf von Hildebrand, 1847~1921)와도 심도 있는 대화를 통해 철저히 새로운 미술관에 도달하게 된다.

피들러는 1876년 베를린 미술관 관장 율리우스 마이어(Julius Meyer)의 딸과 결혼하였고, 1880년 뮌헨의 피들러 저택은 당대 유명인사의 사교 장소가 되었다. 유명인사 가운데 하인리히 뵐플린, 고트프리트 켐퍼(Gottfried Semper, 1803-1879)도 있었다. 또한 마레즈와 힐데브란트를 후원하면서 미술과 적극적인 인연을 맺게

---

9) Udo Kultermann, The History of Art History, Arabis Books, 1993, pp. 176-177 참조

되었다. 이처럼 미술가들과 대화를 나누면서 그들의 작업과정을 지켜볼 수 있었던 피들러는 미술작품에 관한 풍부한 경험을 바탕으로 미술가의 조형 활동에 관한 자신의 고유한 생각을 확립해 나갔다. 『조형 예술 작품에 대한 판정에 대하여(Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst)』(1876), 『예술 활동의 근원에 대하여(Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit)』(1887) 등의 논문에서 그는 독자적인 견해를 이루었다. 특히 『예술 활동의 근원에 대하여』에서 정신적 의의를 예술적 생산 활동의 측면에서 추구하여 예술의 객관적 법칙성을 해명하려고 했다. 이러한 고찰은 철학적, 인식론적이며 시각적 직관과 그것이 표현되어지는 필연적 발전을 찾으려는 것이었다.

피들러의 예술론은 조형예술, 특히 회화의 문제에 집중되어 있다고 말해진다. 미술작품의 효과가 아닌 근본원리, 미술작품은 어떤 원리와 특성으로 제작되는지를 다루며, 특히 다른 장르의 예술과 구분되는 미술자체의 고유한 속성인 "순수한 시각이론"에 집중하고 있다. 기존의 관념적인 미학의 범주에서 벗어난 시각의 원리를 바탕으로 한 미술의 자율성을 확립하는데 이러한 관점은 힐데브란트와 리글을 거쳐 뵐플린으로 연결되면서 형식을 전제로 한 현대적 의미의 미술사 서술을 탄생 시키고 있다.

피들러는 눈의 작용은 청각과 촉각, 후각 등의 다양한 감각들과 결합한다고 본다. 눈에 보이는 현실의 소재는 회화와 조각 같은 조형예술을 통해 시각적인 요소를 그대로 연장 발전시킨 동일한 형태의 가시적 표현의 완성이며, 그것은 바로 미술의 눈과 손을 통해 가능해진다. '눈'에 내재된 "순수한 가시성"을 강조한 피들러의 시각이론은 다음 단계의 조형예술론으로 전개된다.

미술은 '눈'이 의식에 제공한 것을 '눈'을 위해 실현하는 것이며, 그 가능성은 손의 능력을 통해 완성된다. 즉 눈 자체로는 자신이 본 것을 완수 할 수 없으므로 손에 힘을 빌리며, 스스로 보지 못하는 손 역시 눈이 본 것을 직접 이어 받아 특정한 형상으로 발전시키는데 피들러는 이 과정을 '표현운동'으로 언급한다. 결국 눈과 손은 새로운 예술성의 통합체인 개인의 미술작품으로 완결되는데 바로 여기에 시각이론을 조형예술론으로 이끈 피들러 이론의 핵심이 있다.

정신과 육체의 결속관계를 강조한 피들러의 이론은 눈으로 보고 손으로 그리는 미술가의 감각적인 조형 활동에 인식의 중요성을 부여한다는 점에서 커다란 의미가 있다. 그가 강조하는 조형 활동의 목적은 불확실한 자연의 소재를 좀 더 명확한 가시적 표상으로 이끄는 데 있으며, 작품의 의미와 내용에서 벗어난 순수한 가시성만을 그림의 존재형식으로 인정하고자 했다.

형태는 이성이 만든 것이 아닌 이미지이다. 미술은 인식활동의 하나이며, 조형예술만이 할 수 있는 형태이다. 형태는 모방, 재현, 오성적 차원을 활동하는 것이 아니고, 직관적 경험을 형성하는 형식을 만들어 내는 본질을 미술이 가지고 있다. 미술은 세계를 새롭게 형성해내는 것, 세계를 새롭게 보게 한 것이다. 조형예술은 시각적 경험의 형성 즉, 눈으로 볼 수 있는 가시성의 형성과 직관적 경험 영역의 형성이라 하였다. 미술은 논리적 이전의 영역이며, 감성적 영역이며, 말이나 논리로서 표현될 수 없는 조형 언어이다. 조형예술은 인식의 수단, 시각의 경험을 얻는 것이며 형상화하는 것이다. 즉, 미술은 주어진 현실을 모방 재현 하는 것이 아니고, 직관적인 경험을 형성하여 새로운 현실을 만들어 내는 것이다.

피들러의 이러한 조형예술론을 보다 구체적으로 살펴보면, 그는 미술을 미학(Ästhetik)이 규정하는 것과는 다른 본질과 목표를 갖고 있다는 입장에서 그것을 미학의 연구영역에서 분리시키고, 독립적인 분야로서의 미술에 관한 체계적, 역사적 연구를 내용으로 하는 미술학의 수립을 시도한 것이라고 할 수 있다. 그는 미술 활동을 “시각과정을 발전시키는 것 외에 다른 아무것도 아닌 것”으로서 시각의 직관적인 표상의 능력에 의해 “가시적인 것으로 증명될 수 있는 형성물들을 산출”하고, 이에 의해 “시각상(Gesichtsbilder)을 보다 차원 높은 등급의 현존으로” 발전시키는 활동으로 파악한다. 또한 같은 관점에서 미술 활동을 “인식능력의 하나의 작업”으로서 그 결과 또한 “인식의 결과”로 규정 한다<sup>10)</sup>. 중요한 것은 피들러의 회화론은 전통적인 회화론과 다르다는 점이다. 그의 회화론은 조형예술 즉, 회화나 조각은 인간이 마주대하고 있는 외부세계를 모방·재현하는 것이 아니라 “인간이 외부세계를 어떻게 표상하여 표현하느냐”라는 것이다. “이것은 무엇이다”라는 개

---

10) 박정기, 「콘라트 피들러의 조형예술론과 현대추상회화」, 조형예술학연구 제4호, 2002, pp.147~153



념성립 중 ‘이것’이 성립하려면 지성이 작용해야 한다. 그러나 시각은 이 지성작용이 있기 전에 대상과 마주하면서 눈앞에 떠오르는 이미지인 표상을 갖게 된다. 미술은 눈이라는 자발적, 능동적인 직관적 표상의 인식 능력을 갖는 시각기관의 특성에 근거하여, 감성적인 직관에서 시작되는 것이라고 할 수 있으며, 시각적 경험의 형성이자 시각적 과정을 발전시키는 것이다. 이 시각적 직관이 작용한 후에 오성과 지성에 의해 개념과 정의가 생겨난다. 미술활동은 지적인 사고와 다른 것이며, 직관적인 경험세계를 형성하는 것이다. 이런 예술의 가시성을 형성시키는 수단은 미술(조형예술) 외에는 없다. 그래서 피들러는 조형예술이 없었다면 이 직관적인 경험의 세계를 얻을 수 없기 때문에 인간은 태초부터 미술을 해오며, 미술을 통하여 광대한 지식을 얻는 인식의 수단으로 보았다. 미술활동은 인간이 세계에 마주쳐 있음을 알게 되었을 때, 그리고 어떤 내적이며 필연적인 충동에 의해서 작가에게 밀려드는 가시적인 것의 혼란된 덩어리를 정신의 힘으로 파악하여 형성 (gestalten) 된 존재로 발전시키는데 시작하는 것이다. 이것은 갖추어지지 않은 것에 형식을 부여하여 일정한 형태를 갖게 하는 것으로서 시각세계를 형성하여 형식으로 갖추는 형식주의 (Formalism)을 의미한다. 형식(form)은 인간의 직관적인 것이며, 언어가 되기 전 이미지 형식으로서 조형예술 외에는 불가능하다. 조형예술은 정서나 사상을 표현하는 것이 아니기 때문에 지식을 주지는 않으나, 처음 혼란 상태였던 세계를 새로운 형태로 만들어 세계를 형성함으로 다른 새로운 것으로 볼 수 있게 한다. 즉, 주어져 있는 외부세계의 표상을 표현하는 것이지 모방·재현하는 것은 아니라는 것이다. 지금까지 없었던 새로운 현실을 만들어내는 활동이므로 세계를 새롭게 인식할 수 있게 해주는 수단이다.

미술의 본질을 이처럼 인간의 시각경험의 형성과 표현에서 피들러의 조형예술론이 미술사 연구에 도입되어 하인리히 뵐플린의 주저 『미술사의 기초개념』에 큰 영향을 끼쳤다는 사실은 잘 알려져 있다<sup>11)</sup>.

또한 이 점에서 피들러의 조형예술론은 폴 세잔 (Paul Cezanne, 1839-1906)의 작품세계에 반영되어 있다고 할 수 있다. 세잔과 피들러는 동시대 사람이며, 피들러

---

11) libd. p.148.

의 이론이 세잔의 후기 풍경화에서 실현되었다고 할 수 있는 것이다. 피들리의 조형 예술론이 ‘본다’는 눈의 작용인 시각이론에서 전개되듯, 세잔에 의하면 “회화는 시각적 표현으로서, 미술의 내용은 근본적으로 눈이 무엇을 생각하는가에 달려 있다.”하였다. 세잔의 미술은 새로운 현실을 만들어 내는 작업이었다. 회화의 모든 가능성을 색채에서 발견한 세잔은 “자연을 그린다든 것은 대상을 모방하는 것이 아니라, 색채의 인상들을 실현 시키는 것이다.” 라고 말하는데 여기서 ‘실현 시킨다’는 세잔의 의미는 ‘붓 터치’를 통해 캔버스에서 완성되는 과정, 즉 피들리의 이론처럼 눈이 본 것을 손이 표현하는 ‘표현운동’인 것이다. 현대미술의 아버지로 인정되는 세잔은 눈이 바라보는 순수한 감각세계를 이성적으로 구축하는데 있으며, 그것은 바로 미술가의 감각적인 조형 활동인식의 영역으로 확장시킨 피들리의 관점과 같은 것이다.

화가의 임무는 자연을 있는 그대로 재현하는데 있지 않고 색채를 통해 자연의 가치를 표현하는 것이라는 세잔의 주장 역시 미술가의 조형 활동을 통해 제작된 미술작품은 원래 미술가가 눈으로 보았던 것과는 다른 새로운 것을 만들어 내는 피들리의 견해와 일치하다. 예를 들면 만년의 세잔이 심혈을 기울인 작품 ‘생트빅투아르 산’(1904~6년)시리즈도 그에게는 산과의 싸움이었다기보다는 산을 둘러싼 공기와 빛, 자신과 산 사이에 펼쳐진 거리, 그리고 그 모든 것을 감싸 안는 공간과의 싸움이였다. 훗날 그는 이렇게 술회하였다.

오랫동안 나는 생트빅투아르 산을 그리지 못했다. 제대로 볼 줄 모르는 많은 사람들과 마찬가지로, 그림자 부분이 뒤로 물러나 있다고 생각하기 때문이다.

그러나 실제로는 그림자 부분은 튀어나와 있다. 그림자는 중심에서 멀리 달아나려고 한다. 그림자는 덩어리가 되는 대신 기체가 되어 주변으로 흘러나간다.

파랗게 물들어, 주변을 메우고 있는 공기의 호흡에 참가하는 것이다..... 나는 그것을 그리지 않으면 안 된다<sup>12)</sup>.

세잔의 붓 아래에서 생트 빅투아르산 은 점점 주변의 공기 속에 녹아들어 빛나는 ‘청’의 교향악에 동화하는 것처럼 보인다. 때로는 산의 형태조차 확실하게 보이지

---

12) 다카시나 슈지, 권영주역, 『최초의 현대화가들 - 폴세잔』, 아트박스, 2005, p. 25. 참조

않을 정도이다. 세잔은 가스케(Gasquet)에게 이렇게 고백한다.

“나의 눈은 내가 보는 장소에 어찌나 딱 달라붙어 떨어지지 않는지 나중에는 피가 나지 않을까 생각이 될 정도라네. 나는 혹시 약간 제정신이 아닌 게 아닐까 스스로 가끔씩 그렇게 생각될 때가 있다네” 그는 그렇게 해서까지 자기가 본 ‘청색’을 ‘화면’에 실현하고자 했었다.<sup>13)</sup>

피들러의 견해는 인상주의 미술에 영향을 주었다. 그는 현실을 철학적으로 깊이 있게 형식의 측면에서 파악하고 있다. 또한 ‘순수 가치성’을 미술 작품의 근본을 이루는 고유한 원칙으로 간주한 피들러의 조형 예술론은 기존의 사변적인 관념론에서 벗어나 미술의 자율성을 확립하는 현대적 의미의 미술이론을 탄생시키고 있었다. 피들러의 업적은 미술 고찰에서 마침내 역사주의와 주관주의를 극복했다는 점이다. 그는 특수한 예술적 성질의 인식이라는 새로운 가능성을 제공했다. 그의 통찰은 아주 독창적이었으며, 그의 인식이 미술사학에 가져다준 결과<sup>14)</sup> 그가 제시하는 ‘시각’ 과 ‘촉각’의 비교 개념은 힐데бран트와 리글, 뵐플린의 대립적인 개념상으로 이어졌다,

미술의 본질을 이처럼 인간의 시각 경험의 형성과 표현에서 보는 피들러의 조형 예술론이 미술사에 도입되어 20세기 전반 최대의 미술사가인 뵐플린 주저 『미술사의 기초개념』에 큰 영향을 끼쳤으며, 뵐플린이 양식을 궁극적으로 시각적 직관의 표상 형식에서 파악하고, 그 역사를 시각과정의 발전과정으로 규정하고 있는 것은 피들러의 이론을 거의 그대로 채용한 것이라 할 수 있다.

---

13) 같은 책, p. 27.

14) 우도 쿨터만, 김수현 역, 『 미술사의 역사 』, 문예출판사, 2001, pp.414~415  
참조

### 3. 알로이스 리글의 미술사

미술작품을 형식적 구성이라는 측면으로부터 관찰하여 그것의 양식발전을 통일적으로 파악하려고 하는 시도는 빈 학파(Wiener Schule)의 알로이스 리글 (Alois Riegl, 1858-1905)에게서 나타난다. 리글은 현대 미술사의 개척자이자, 오늘날까지 이 분야에 큰 영향을 끼치고 있는 가장 대표적인 미술사가의 한 사람이다.

미술사 서술에서 리글의 가장 근본적인 태도는 ‘양식비교’ 라는 방법이다.

1892년 저서 『고대 오리엔트 양탄자(Altorientalische Teppiche)』에서는 빈 박물관 소장의 고대 오리엔트 양탄자를 양식사적으로 고찰하여 그 기원이 유럽미술과 마찬가지로 고대의 고전미술로부터 연속적으로 발전했음을 입증하였다. 1893년의 『양식의 문제(Stifragen)』에서는 양식 비교의 방법을 사용하여 그리스 장식문양의 기원과 발전을 논한다.

그는 양식이 각 시대마다 임의적으로 자연에서부터 추출하여 만들어진 것이 아니라, 고대 이집트까지 거슬러 올라가는 소수의 기본 모티브부터 연속적으로 발전한다는 사실을 입증하였다. 이 저술에서 ‘양식의 문제’란 곧 ‘장식의 문제’인데 리글은 양식문제를 가장 적합한 것으로 ‘장식사’를 언급하고 있으며 장식 및 공예를 미술사 연구의 주도적 위치로 끌어 올렸다. 그는 『양식의 문제』에서 고대로부터 중세의 비잔틴 및 사라센에 이르는 장식문양의 형태를 연구하여, 그것들이 지니고 있는 여러 양식들이 동방의 독자적 소산이 아니라, 그리스 고전 고대미술이 발전된 하나의 줄기임을 역사적인 발전과 관련을 해명하고 있다.

또한 이집트, 앗시리아, 페니키아, 페르시아 등 근동지방 미술에 처음으로 역사적 연관성을 부여하였다. 리글에 의해 고대 동방미술-그리스·로마미술-중세미술이라는 일련의 계열이 나타난 것이다.

리글은 그리스 아칸더스(acanthus) 문양(당초문)이 이집트 이래로 식물형상인 팔메트(Palmette)가 발전되어 장착되었으며 변화된 것이라고 주장한다. 그리고 『양식의 문제』에서 그는 인간이 기하학적 양식의 선적 모티프, 사선의 균형이나 리드미컬한 반복을 보았을 때 ‘그 아름다운 형에서 쾌감을 느끼게 하는 인간의 내면적

인 어떤 것'이 있음에 틀림없다고 하였다.

이것이 양식발생의 근원인데 그것은 순수한 미적충동이다. 그리고 성향·경향·욕구 등의 용어로 표현되는 다른 아닌 '예술의욕(Kunstwollen)'이다. 고대미술에 있어서 일어난 변화는 강제에 의해서가 아니라 자신의 자유로운 의지에 따라 일어나기 시작 했다는 것이다. 예술의욕은 그 시대 사람들이 세계를 보는 눈, 말하자면 세계관의 표현과 관계를 맺는다. '예술의욕'은 리글에 있어서 세계관과 양식 형식의 분기점으로써 형식적 형상 내에서의 심적인 근본태도를 지칭한다.

'예술의욕'은 후기 로마시대 미술의 양식을 확립하는 근본사상이다. 배경을 살펴 보면 로마 콘스탄티누스 황제 재임 시 게르만족이 로마로 대이동, 침입하여 로마제국이 흔들리게 되었다. 로마는 3세기 이후 콘스탄티누스 황제 시대에 사분오열되고 멸망해 가는 조국을 위해 기독교라는 정체성, 이념으로 통일을 하려고 기독교를 국교로 공인하였다. 콘스탄티누스 황제 이후 테오도시우스 황제 시대에는 문화 활동(회화, 조각)이 없어지고 공예만 존재하는 미술 침체기인 후기로마 시대였다.

리글은 1901년의 저서 『후기로마시대의 공예 (Spät Römsche Kunstindustrie)』(1901)에서 후기 로마미술을 전면적으로 거론 하였다. 후기 로마미술은 타락형식으로 평가되어 인정받지 못하였는데, 그는 이것이 타락형식이 아니라 고대로부터 발전한 독자적인 형식임을 주장하였다. 즉 후기로마시대의 '예술의욕'이 다르기 때문에 '공예' 라는 다른 양식이 나타났다고 주장했다. 그는 공예를 회화와 조각과 동일시했다. 즉 후기 로마시대가 미술의 침체기가 아니라고 반박하며, 미술의 양식이 달라졌을 뿐이라 하였다.

리글은 각 시대에는 각 시대의 '예술의욕'이 있다고 하였으며 '양식' 자체가 스스로 발전하지 못하니까 그 원인으로 '예술의욕'이 간여한다고 하였다. 빈 학파의 제 2세대인 미술사가 제들마이어(Hans Sedlmayer,1896-1984)는 더욱 근본적인 측면에서 리글의 연구가 갖는 의의를 다음과 같이 보고 있다.

경험적으로 비교하는 방법으로 예술학과 미술사학을 추구해온 빛나는 작업들은 양식과 양식사에 관한 새로운 이론에서 절정을 이루었다.

그 밖에도 리글의 작업에는 그의 시대에 전혀 새로운 이론 분야들, 즉 예술의욕의 가능태적 방향들에 대한 유형학과 미술의 역사적 운동학이 단초로 들어 있다<sup>15)</sup>.

예술의욕의 개념과 더불어 리글 이론의 중요한 점은 예술의 역사적 과정에 관하여 일체의 취미, 편견, 형이상학을 배제하며 선입견 없는 눈으로 그 변천을 관찰 분석한다는 것이다. 이를 위해 피들러로부터 힐데브란트로 이어져 내려온 시각이론을 채용하였다. 그는 고대 미술의 발전을 시각적인 발전과정으로 파악하고 시각예술을 발전 규정하는 것으로 예술을 상정하고 있다.

자연물은 인간의 시각에 대해서는 고립된 모습으로 나타남과 동시에 그것은 삼라만상과 결합하여 무한한 전체가 된다. 그것은 윤곽에 의해 경계 지워져 있지만, 다소간 그 주위 속에 용해되어 간다. 여기에는 두 개의 극을 생각할 수 있다. 하나는 개개의 자연물은 다른 모든 자연물로부터 극도로 ‘고립’되어 있다고 하는 것이며, 다른 하나는 그것들이 긴밀하게 ‘결합’해 있다고 하는 것이다. 그리고 ‘고립’은 눈의 촉각적 기능에, ‘결합’은 눈의 시각적 기능에 각각 대응하는 것이다. 이 양극 사이에 있는 한 없이 광대한 양 가운데 예술 발전의 거대한 활동공간이 있는 것이라고 리글은 생각한다. 리글은 이 양극 사이에서 변천하는 예술 형성은 ‘예술의욕’의 발전으로 해석하려하는 것이다.

리글은 『후기로마시대의 공예』에서 예술의욕의 발전과정을 세 가지 시기로 구분하고 있다.<sup>16)</sup> 첫 번째 시기는 고대 이집트 예술에서 볼 수 있는 촉각적-근접시적(taktisch-nashichtig)인 관찰 방식의 시기이다.

이 시기는 사물의 관통 불가성과 사물의 소재적 개성의 순수한 감성적 파악을 평면에서 수행하려고 한다. 즉 사물의 고립화에 중점이 된다. 따라서 주위와의 관계를 암시하는 단축법이나 투영은 거부된다.

두 번째 시기는 촉각적-시각적(taktisch-optisch)이라 불리는 관찰방식의 시기이다. 즉 정상시적(normalsichtig) 시각이다 여기에서는 사물의 촉각적 관통 불가능성

---

15) 같은 책, p.391.

16) Alois Riegl, Spätromische Kunstindustrie (1901), Wien: Der sterr. Staatsdruckerei, 1921, pp. 32-35  
참조

의 표현이 의연하게 중심에 있지만, 깊이 감의 변화에 대한 지각을 찾아볼 수 있다. 시각이 촉각보다 큰 역할을 하여 촉각은 약화 된다. 이러한 예술은 그리스, 로마 고전미술이다.

세 번째 시기에 있어서는 소재적 개별물체를 촉각적 기초평면으로부터 해방함으로써 공간성, 즉 주위와의 결합이 승인된다. 즉 시각적 미술이다. 개별물체와 개별물체 사이의 바탕이 강조되고 평면은 도형과 바탕에 의해 시각적인 색채의 리듬이 된다. 이러한 예술은 시각적-원격시적(optisch-fernsichtig)이며, 대상과의 거리가 멀어진다. 그것은 후기 로마황제 시대미술에서 찾아볼 수 있다. 한 시대로부터 다음시대로 변화하는 형태의 역사적 합법칙성을 해명하는 것이 '양식'의 연구이다. 리글의 경우 '예술의욕'의 이론적 해명이 곧 양식의 연구가 되는 것이다.

리글이 미술사 발전법칙을 설명하기 위해서 사용했던 촉각적-시각적 이라는 양극(polar) 개념은 미술사학이 양식비교법에 입각한 그의 시각은 연구의 선구적인 범례라고 인정된다.

그의 민족의 '예술의욕'으로 그의 마지막 저술인 『네덜란드 집단초상화(Das holländische Gruppenportrat)』에서 14세기로부터 17세기에 이르는 네덜란드의 특수한 집단초상화를 대상으로 양식비교법을 사용해서 그가 말하는 양식사, 즉 미술사의 역사적 발전법칙을 찾아보려 하였다. 네덜란드 집단초상화 발생을 3기로 나누어 1) 상징적 2) 풍속화적 3) 극적·설화적 이라 명명하였다. 그리고 이 양식적 고찰의 관점으로 초상화의 구도법에 '외면적 통일'과 '내면적 통일'이라는 구별을 행하였다<sup>17)</sup>. '외면적 통일'이란 화면에 그려진 인물과 그 그림을 보는 감상자간의 상호교섭관계를 말하며, '내면적 통일'이란 화면에 그려진 복수의 인물들 상호가 특정 인물의 행위를 중심으로 하여 거기에 종속하면서 구도적 통일을 이루는 구도법을 말한다. 리글은 집단초상화가 여러 장르 가운데 네덜란드인의 '예술의욕'의 본질적 특성을 잘 드러내는 장르라고 하였다.

집단초상화의 대표적인 작품은 램브란트(H.V.R. Rembrandt)의 <야경>이나 <직

---

17) 민주식, 「빈 학파의 미술사」, 미학대계간행회, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교 출판부, 2007, p. 841 참조

물조합원들> 이다. 고대미술이 자기 충족성을 확립하는데 집착하며, 대상을 물질적 존재로 표현하는데 주력했음에 반하여 네덜란드 미술은 관객을 주관적 삶을 포함하는 데 목표로 삼았으며, 비물질적 존재의 의미, 즉 지각을 통해서 본질적으로 입수되지 않는 어떤 의미 또는 암시에 의해 알려지는 의미를 창출하고자 했다는 것이다.

리글은 『네덜란드 집단초상화』에서 두 가지 고찰을 제시 하였다<sup>18)</sup>. 하나는 집단의 구성원들을 극적으로 결합시키는 것과 다른 하나는 개별 인물들로 하여금 스토리에 좌우되지 않는 의미를 갖게 하는 것이다.

집단 초상화의 본질적 특징은 “개개 인물들이 독자적인 역할을 행하면서도, 동시에 그것들이 전체에 기여할 때” 비로소 드러난다고 지적한다.

리글은 ‘예술의욕’이라는 개념을 통해 미술사의 자율성을 마련하고, 미술사를 학문으로 확립시켰다. 『후기르마시대의 공예』에서 리글이 말하는 양식의 발전 이론은 ‘양식사’로서 미술사의 성립이며, 이론적 기초를 갖는 양식사이다. 리글은 양식을 결정하는 원인을 상정하는 데는 ‘예술의욕’이 라고 하였으며<sup>19)</sup>, 미술작품을 창작하겠다는 의지와 의도로 양식사가 결정 된다고 자신의 견해를 피력하였다. 따라서 우리는 우선, 리글의 미술사가 양식들의 역사적인 발전에 관한 미술 철학적, 사변적인 체계의 구성이 본질적인 핵심을 이루고 있는데 반해서, 뵐플린의 미술사는 양식의 미적, 형식적 질(質)과 가치에 대한 미학적 분석, 즉 양식자체의 분석이 주된 내용을 이룰 것임을 짐작할 수 있다. 뵐플린은 이와 관련하여 특히 미술사가 들이 일반적으로 역사적인 양식들의 차이에만 관심을 가질 뿐이라고 비판하고, 이를 극복할 것을 요구하기도 하였다.<sup>20)</sup>

그의 작업을 통해 미술사학에 도입된 추상적 특성들은 20세기에 풍부한 성과를 낳는다.

---

18) Ibid., p. 843 참조

19) Ibid., p. 840 참조

20) 박정기, 「양식분석의 미술사: 뵐플린의 양식사와 경험주의적 방법론의 문제」, 미술사학보, 제 19집, 2003 봄, pp. 231-249 참조



### Ⅲ. 벨플린의 양식사로서의 미술사

#### 1. 양식의 개념

서양의 미술사는 16세기에 『미술가 열전』(정확하게는 「이탈리아의 가장 탁월한 건축가, 화가, 조각가의 생애」, 초판 1550)을 집필한 지오르조 바사리(Giorgio Vasari, 1511-1574)에서 출발하였다. 그의 미술사는 미술작품의 분석을 토대로 한 것이 아니라 미술가들의 생애를 전기형식으로 엮은 생물학적 역사관의 미술사였다. 바사리의 이러한 미술사는 18세기에 미술작품의 분석을 내용으로 하는 빙켈만의 근대미술사가 나오기까지 약 200여 년 동안 서양미술사를 지배하였다.

그는 미술가의 개인 양식은 그 시대의 역사적, 생물학적 구조와 주위의 환경에 의해 제약된다는 역사적 인식에 의해, 하나의 작품을 그 시대의 유기적인 역사의 발전 속에서 파악하고자 했다. 그리하여 그는 미술사라는 유기체를 역사의 진행 과정에 배열시켜 미술과 예술적 행위를 역사 자체와 마찬가지로 전개 과정, 즉 발전과 쇠퇴의 과정에 지배되는 것으로 간주했다. 그는 미술사를 양식이 자신의 법칙성을 가지고 생성, 성장, 변화, 몰락의 곡선을 그리는 것, 즉 유기체로서의 변천으로 해석했던 것이다.

빙켈만은 단순한 전기가 아니라, 미술작품을 대상으로 하여 작품의 양식과 작품이 추구하는 미(美)를 논하는 입장에서 『고대 미술사(Geschichte der Kunst des Altertums)』(1764)를 저술하였다. 그가 이 저서에서 추구한 미술사의 목표는 단순히 연대기적인 서술이 아니라 미술사의 “발전과 쇠퇴의 체계적인 모델”이었던 것이다. 그래서 미술사가 아케익양식→ 송고양식→ 미적양식→ 모방자의 양식으로 생성, 발전, 쇠퇴한다고 양식의 변천을 규정하였으며, 이것이 “양식사로서의 미술사”의 출발점이 된다고 할 수 있다.

빙켈만의 미술사를 발전시켜 진정한 의미의 체계적인 역사관을 처음으로 미술사에 도입한 헤겔(G.W.F.Hegel, 1770-1831)은 미술을 ‘정신활동의 표현’이라고

구체적으로 언급하며, 미술사를 인간 정신발전의 과정 즉, 인간 개개인의 주관적 정신이 아닌 객관적(절대적)으로 존재하는 정신적 실체인 “절대정신 (der absolute Geist)”의 발전과정으로 보았다.

부르크하르트는 헤겔의 이론에서 윤곽을 잡아 문화사로서 미술사를 발전시켰으나 절대정신은 받아들이지 않았다. 그는 미술을 하나의 역사적 시점에서의 인간정신 즉, 각 개인의 표현이라고 규정한다. 『이탈리아 르네상스 문화』에서 그는 르네상스 미술과 문화에 대해 논하고 그의 제자인 뵐플린은 이러한 부르크하르트의 양식전개의 이론에 영향을 받아 종전의 연대기적 도상학적 미술사를 탈피하여 개개의 작품 속에 일관된 양식의 발전을 더듬는 “양식사로서의 미술사”를 추구하였던 것이다.

뵐플린의 이론은 형식을 중심으로, 한 시대의 시각방식을 이론화하는 것을 목표로 하고 있다. ‘형식’이 집단을 이루어 ‘양식’으로 나타나며, 형식이 양식의 세계이다. 즉 정신활동의 표현으로써 양식을 만들어 내는 것이다. 뵐플린은 각 시대의 시대양식, 시각형식이 각 시대마다 다르다고 하며, 르네상스 미술과 바로크 미술이 전적으로 다른 것이 아니고, 그 시대의 다른 양식의 미술사라고 하였다, 하나의 시대는 하나의 양식만 성립한다고 하며, 시각 그 자체로써 역사를 갖는다는 것이다. 뵐플린의 시각형식은 궁극적이고 절대적인 것으로 부르크하르트의 이론에서 받아들이지 않았던 헤겔의 정신을 받아들였다. 결국 뵐플린은 미술사의 서술방향을 바꿔놓고 바로크 미술을 복권시키는 결과를 만들어 냈다.

또한 그는 양식을 개인적 기질, 민족감정, 시대정신의 ‘표출’로써 이해하는 재래의 방법을 배척하고, 양식의 표현방식 그 자체로서의 내면적 의의에 주목해야 한다고 주장한다. 그래서 그는 르네상스에서 바로크로의 양식발전을 시각적 형식의 관점에서 보고 있는데, ‘양식’ 이론을 한 시대를 특정 짓는 시각방식이라 주장하며 그의 주저인 『미술사의 기초개념』에 이르러 구체적이며 총괄적으로 나타난다.

그가 이 저서에서 제시한 바, 양식발전의 기초가 되는 다섯 쌍의 기초개념은 가장 일반적이고 보편적인 표현형식을 의미한 것으로

- ① 「선적인 것」 (das Lineare) - 「회화적인 것」 (das Malerische)
- ② 「평면적인 것」 (das Flächenhafte) - 「깊이 있는 것」 (das Tiefenhafte)

- ③ 「닫힌 형식」 (die geschlossene Form) - 「열린 형식」 (die offene Form)
- ④ 「다수적인 것」 (das Vielheitliche) - 「통일적인 것」 (das Einheitliche)
- ⑤ 「절대적 명료성」 (die absolute Klarheit)- 「상대적 명료성」 (die relative Klarheit)이 그것들이다.<sup>21)</sup> 으로 설명하고 있다.

그러나 뵐플린의 미술사는 흔히 그것이 “인명 없는 미술사(Kunstgeschichte ohne Namen)”이라고 불리듯이, 미술사에서 미술가의 개성을 무시한다는 점과, 르네상스와 바로크 이외의 시대에 적용하기 어렵다는 점, 또한 순수한 시각적 특징만이 중시됨으로써 미술의 사회적, 역사적 결정 요인들에 대한 설명을 배재하여 ‘양식’이 외적 영향에 관계없이 변화한다고 본다는 - 그는, 선적인 양식에서 회화적인 양식으로의 변화를 외부적 상황 변화가 아니라 시각적 형식의 순리에 따른 발전으로 보고 있다. - 비판적을 받고 있다. 그러나 그의 이러한 미술사는 다른 한편으로, 민족정신 및 시대정신의 특성에 근거하여 예술적 형성의 유형인 ‘양식’의 분화 및 발전을 낳고 있다는 점과 작품이 미술가 개인의 취향이나 창조적 산물이 아니라, 특정 시대의 시각방식의 산물임을 가시적으로 보여줌으로써 “양식사로서의 미술사”라는 새로운 미술사의 방법론을 확립하는데 큰 공헌을 한 것으로 평가 받고 있다. 그때 그때 달라진 상황에 맞춰 과거의 미술사를 생생하게 보존하고 이를 자기 시대의 안목으로 새롭게 발견해야 하는 것이 미술사학의 과제<sup>22)</sup>라는 관점에서 뵐플린의 이러한 “양식사로서 미술사”를 좀 더 구체적으로 고찰해보고자 한다.

19세기 중엽이후 ‘양식’ 개념은 뵐플린과 리글 등에 의해 미술사 분야 뿐 아니라 미학과 일반예술학, 더 나아가서는 문예학에서도 이론의 역사적 유동화에 대한 요구에 의해 중요한 위치를 차지하기에 이르렀다. 그리고 일상용법에서도 ‘양식’이라는 말이 개개의 인간이나 사회와 민족 등의 행동방식, 생활방식을 가리키며, 학술상의 개념으로서도 광범위하게 문화의 모든 범위를 포괄하여 그 형성방식을 의미하게 되었다<sup>23)</sup>.

21) Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (1915), Basel/Stuttgart: Schwabe & Co., 1979, pp. 27-29 참조, 또한 하인리히 뵐플린, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공아트, 1994, pp. 32~33참조

22) 우도 쿨터만, 앞의 책. p.27참조

23) 칸바야시 츠네미치 외 (편저), 김승희 역, 앞의 책, p. 34 참조

양식의 개념은 오늘날 매우 넓은 범위에 걸쳐 다의적으로 사용되고 있다 할지라도, 예술상의 양식개념은 예술적 표현이나 형성방식의 유형적 문화에 관한 기술개념으로 사용되는 경우와 특수한 의미에 있어서의 가치개념으로서 사용되는 경우가 있다. 유형적 문화를 규정하는 조건의 차이에 따라 양식은 a) 역사적 양식, b) 장르 양식, c) 기본 양식 등 세 가지 의미 형태로 구분된다.

a) 역사적 양식은 예술창작 주체의 정신적 특성이나 경향에 의해서 규정되며, 그 다양성에 근거하여 분화하는 양식으로 가장 보편적인 양식이다.

이러한 양식은 개개 예술가의 개인양식(작가양식)과 그 연령적 발전단계에 따라서 분화하는 청년양식, 장년양식, 노년양식이 포함되며, 시대정신과 민족정신에 각각 대응하는 시대양식-고딕양식, 르네상스양식, 바로크양식- 과 민족양식-프랑스양식, 독일양식- 을 비롯하여 동일한 시대 가운데의 시기나 세대의 양식, 일정 지방양식, 계급양식, 유파의 양식 등이 속한다.

b) 장르양식은 예술창작의 객관적 조건에 의해서 규정되고 예술의 종류 혹은 장르의 차이에 근거하여 분화되는 양식으로 이것은 표현의 수단이나 매체의 성질에 의해서 규정되는 것-수채화와 유화의 양식, 청동양식과 대리석의 양식, 운문과 산문 양식- 과 표현의 대상이나 제재의 성질에 의해서 규정되는 것-정물화와 풍경화의 양식, 역사문예와 풍속문예의 양식, 미의 양식, 송고양식, 비장양식- 과 예술의 각 종류나 각 장르에 고유한 형성법칙이 표현방식 그 자체에 양식적 특징을 부여하는 경우-환조양식과 부조양식, 서정양식과 서사양식이 있다. 효용예술에 있어서는 실용 목적에 의해서 일정한 양식적 특징이 초래되는 일도 있는데, 궁전양식과 사원양식이 이에 속한다.

c) 기본양식은 예술창작 그 자체 속에 존재하는 본질적 형성가능성에 근거하여 양식적 분화가 생겨나는 경우로 예술체험의 근본구조에 대한 미학상의 견해 차이에 따라서 여러 가지의 양식범주가 세워진다<sup>24)</sup>.

쉴러(Friedrich Schiller,1759-1805)의 소박한 것(das Naive)과 감상적인 것 (das Sentimentalische), 니체(Friedrich Nietzsche,1844-1900)의 아폴론적인 것

---

24) 다케우찌 도시오(竹内敏雄)(편), 안영길 외 역, 『미학예술학사전』 미진사, 1990, p. 291 참조

(das Apollonische)과 디오니소스적인 것(das Dionysionische) 이라는 대립개념은 이러한 양식 범주의 의미도 지니는 것이며, 헤겔의 상징적. 고전적. 낭만적 예술 형식이라는 개념도 실질적으로는 같은 방향에 놓여 있다. 그리고 특히 예술학에서는 조형예술에 있어서 뵐플린의 다섯 쌍의 대립개념과 리글의 촉각적과 그리고 시각적, 파노프스키의 형식과 충실 등도 그것 자체로 양식개념은 아니지만, 기본 양식의 구별을 기초로 세우는 범주적 대립개념이다. 위에서 언급한 a), b), c) 세 가지 양식은 양식을 일정한 관점으로부터 질서 형성하고 측정하여 서로 비교하기 위한 기준으로서의 의의를 가지는 것이다.

뵐플린과 리글의 양식론 전개의 미학적 기반은 피들러의 예술학이다. 피들러는 조형예술을 형식의 인식, 그의 용어로는 “순수 가시성(die reine Sichtbarkeit)”으로 환원시킴으로써 본질을 이해하려고 한 것인데, 이것은 종래의 예술작품이 표현 내용을 중시하는, 독일 관념론 미학 같은 내용주의에 대립하는 철저한 형식주의 미학이다. 피들러는 가시적 표상의 구성만을 예술적 가치로 인정했다. 그는 여기서 조형예술의 자율적 법칙을 확립하려는 시도를 한 것이다. 뵐플린의 미술사는 피들러의 순수가시성 이론의 영향에 입각하여 형성되어 있다. 개별적인 미술가의 작품에 나타나는 보편적 양식을 추적하는 것이 그의 미술사의 목적이다<sup>25)</sup>.

‘양식’이라 하면 종래에는 내용주의적 미학과 연결되어 오로지 민족감정이나 시대정신의 표현이라는 관점에서 이해되어 왔다. 그러나 뵐플린은 이것에 관하여 ‘양식의 이중근원’을 설명하고, 순수가시성으로서의 ‘시각형식’ 그 자체 속에도 내재하는 양식 전개의 필연성이 있음을 주장하였다. 그는 미술사의 시대에는 그 나라대로 특유한 시각형식이 있고 그 시대에 태어난 예술가들의 개성이 다를 수 있는 것도 결국 거시적으로는 동일한 시각형식의 발전 기반 위에 있음을 설명하고 있다<sup>26)</sup>.

뵐플린의 『르네상스와 바로크 (Renaissance und Barock)』 (1888)와 『고전미술 (die Klassische Kunst)』 (1899)에는 립스 (Theodor Lipps, 1851-1914)의

---

25) 같은 책., p.35

26) Ibid., p.35

“감정이입설 (Einfühlungstheorie)”의 영향이 강하지만 이 시각형식에 관한 미술사의 서론이라 할 만한 내용들이 들어가 있다. 순수한 시각적 직관형식을 분석하고 예술적으로 본다는 것은 그는 자신에게 내재하는 필연적인 심상의 전개에 의한다고 하는 양식사를 체계적으로 논한 것이 『미술사의 기초개념』이다. 이미 언급한 대로 그는 르네상스의 ‘고전적 양식’에서 ‘바로크적 양식’으로의 시각 형식의 전개를 다섯 쌍의 양극적 개념의 추이에 따라 설명한다. 이 다섯 쌍의 양극적 개념의 내용은 다음과 같다.

① 「선적인 것」 (das Lineare) 과 「회화적인 것」 (das Malerische)

선적 조소적인 것은 대상의 윤곽을 명료히 표현하여 촉각적 성질로써 대상의 이해를 의미한다.

이것에 반해 회화적이란 만질 수 있는 소묘성이 무시되어 대상은 오직 전체적인 시각적 외관의 막으로 된 무한성 속에서 융합되어 간다.

선적 시각형식은 대상을 독립, 분리화하고 회화적 시각형식은 대상을 전체 속으로 융합하려는 경향이 있다.

② 「평면적인 것」 (das Flächenhafte) 과 「깊이 있는 것」 (das Tiefenhafte)

평면적, 깊이감의 개념은 평면적인 것에서 점진적으로 공간적 깊이감의 표현으로 발전을 의미하는 것이 아니다. 16세기 르네상스미술에서는 공간을 표현하는 조형적 수단을 이미 갖추고 있음에도 불구하고 형태를 평면적으로 결합하는 것을 근본원리로 삼은 데 비해 17세기 바로크미술에서는 평면구성에 대한 이러한 원리가 깊이감을 느끼게 하는 구성에 의해 대체됨을 말한다. 즉 고전적 양식은 전체구성을 평면, 또는 병렬에 의해 나타내고 바로크적 양식은 시각적으로 상상된 전후 관계의 깊이를 강조한다. 윤곽선이 점차로 의미를 상실하면서 평평함의 의미도 상실되고 사물을 들어가고 나온 관계로 결합한다.

③ 「닫힌 형식」 (die geschlossene Form) 과 「열린 형식」 (die offene Form)

고전적 양식은 규칙적, 구조적이고 그 자체적으로 완결하는 구성을 나타내는 데 비해, 바로크적 양식은 불규칙적, 비구조적으로 경계가 없어지는 듯한 구성 나타난다. 바로크의 해체된 형식과 비교해볼 때 고전적 미술은 닫혀진 형식의 것으로 통칭된

다. 또한 고전적 미술의 폐쇄된 형식을 구축적, 바로크 미술의 열린 형식을 비 구축적이라 한다.

④ 「다수적인 것」(das Vielheitliche) 과 「통일적인 것」(das Einheitliche)

고전적인 통합은 각 부분이 독립성을 가진 다원통일을 형성한다. 이에 반해 바로크적 통합은 부분이 전체 속으로 융합되어 단일적인 통일을 나타낸다. 즉 고전적 양식은 부분들을 자유로운 구성요소로 독립시킴으로써 통일성을 획득하는 반면에, 바로크 양식은 전체의 주제를 강조하기 위해서 16세기 미술에서 보여 지는 부분간의 균등한 독립성을 거부한다.

고전적 양식에서는 개별 초점들이 병립을 이루는 반면, 바로크는 개별 부분들이 하나의 주제로 귀속됨을 알 수 있다.

⑤ 「절대적 명료성」(die absolute Klarheit)과 「상대적 명료성」(die relative Klarheit)

①의 선적인 것과 회화적인 것의 대비에 가까운 것으로 이해 할 수 있다. 고전미술에서는 아름다움이란 곧 절대적 명료성을 의미한다. 미묘한 조망이나 어슴프레한 심연 따위란 있을 수 없으며, 세부적으로 알아보기 힘든 장식의 거물거림은 찾아볼 수 없다. 반면 바로크양식은 형태를 완벽히 드러내는 것을 근원적으로 피한다. 즉 고전 미술 개개 형태의 선적인 명료한 표현이 바로크미술에서는 무시되는 형태는 전체구성을 유지하는 단순한 포인트로 보인다<sup>27)</sup>.

『미술사의 기초개념』에서 알 수 있듯이 시대별 ‘양식’이 존재함을 인지 할 수 있다. 빌플린은 미술의 양식은 세계를 바라보는 시각형식에서 비롯된 것이라 하였다. 이것은 양식사로써의 미술사를 제시함이다. 시각형식은 그 시대에 독특한 시각이 있는 것이고 그 시각 형식이 그 시대의 ‘양식’이 되는 것이다.

## 2. 양식발전의 역사로서의 미술사

양식사로서의 미술사는 18세기 독일 학자 빙켈만의 저술에서 처음으로 등장했으

---

27) 하인리히 빌플린, 박지형 역 『미술사의 기초개념』, 시공아트, 1994. pp.32~34 참조

며, 그의 저서 『고대미술사』는 고대 미술을 성장, 발전, 쇠퇴의 유기체적 발전과정으로 정의한 개설서였다.

빙켈만은 미술에서 양식의 발전을 유기체의 성장과정에 비유해서 이야기 한다. 예를 들면 어떤 ‘양식’에는 탄생하여 성장기가 존재한다. 그리고 그 다음에는 절정기가 있고 성숙기가 있으며 쇠퇴기가 있고 소멸 한다는 것이다.

이러한 과정들은 빙켈만의 입장에서는 미술이란 역사와 밀접한 관계를 가질 수밖에 없고, 미술을 만들어 내는 것은 역사와 문화가 바뀔에 따라 함께 변화 한다는 것이다. 그는 미술에서 가장 위대한 업적은 기원전 5세기에서 4세기 사이에 그리스에서 이루어졌다고 하였다.

빙켈만은 “미술의 목표는 아름다움의 실현이다.”라고 하며 이 아름다움은 그리스 미술인데, 그리스 조각은 “고귀한 단순성과 위대한 고요성”이라 규정하였다. 그의 고전주의란 미술작품에서 형식과 내용이 조화와 일치를 이루는 양식을 말한다. 또한 고전주의 양식은 시대의 변천에도 불구하고 불변의 가치를 가지고 있으며, 균형과 균제가 이루어져 있는 상태를 추구하는 것이 고전미의 이상이다.

빙켈만의 양식의 이론은 르네상스식, 바로크식, 로코코식 등 미술작품이 형식요소의 선택과 구성에 의해 결정되는 한 작품들의 미적 차이는 ‘양식’이라는 범주로 정리 되어왔다. 그리고 빙켈만이 그리스 미술을 이상적인 미술의 범주에 두며 심취하게 된 것은 로마에서 안톤 라파엘 멩스 (Anton Raphael Mengs, 1728~1779)를 만난 데서 비롯된다. 멩스 역시 그리스 고대에 열광했다는 점이 빙켈만과 공통점이 있었다. 멩스는 그의 미술론에서 ‘채색적인 것 (das Koloristische)’과 ‘선묘적인 것 (das Zeichnerische)’이라는 개념을 제기함으로써 발전노선을 정리하고 양식을 구별하는 기준을 세우려 했다. 그리하여 그는 지고한 양식, 아름다운 양식, 감미로운 양식, 의미심장한 양식, 표현적인 양식, 자연적인 양식 등을 구분하였다. 멩스는 개별 예술작품을 평가하기 위해서 소묘, 명암, 채색, 창안, 구성 같은 개념들을 제시하면서 이들이 어울려야 예술성이 이루어진다고 하였다. 이러한 멩스가 빙켈만의 일생에 결정적인 작용을 하였다는 근거로는 빙켈만의 주저 『고대미술사』를 출판하였는데 “나의 벗 안톤 라파엘 멩스에게 바친다”<sup>28)</sup>라고 하였다. 그리고 빙



켈만 이전의 미술사는 역사적인 기록문서이며 작가의 생애를 다룬 전기형식으로 다루어지고 있었다. 그리하여 빙켈만은 미술작품은 독립적이고 미적인 자체세계의 독자적인 것으로 역사적인 기록에서 벗어나 미술자체-본질-을 파악해야 한다는 중요한 관점을 가진 미술사이다.

그의 『고대미술사』에서는 시대를 구분하여 형식을 다루었다. 그의 시대구분으로는 아케익양식(古양식)→승고양식→미적양식→모방양식으로 미술이 생성, 소멸함을 피력하였다.

빙켈만이 미술사를 집필하게 된 것은 자기시대의 로코코미술의 개혁을 위함이며, 자기시대에 그리스 미술을 모방해야 하며 그리스 미술의 모방론을 정립하였다. 그의 저서 『그리스 미술모방』(1755)에서 그리스 미술을 미술의 이상으로 삼아 제시했다. 즉 미술의 이상을 그리스 미술에서 보았으며, 미술사를 근대적인 학문-계몽사상-을 바탕으로 집필하였다. 그리고 작품분석을 함에 있어서 계몽사상의 합리적인 정신을 근거로 미술작품을 분석하였다.

빙켈만처럼 헤겔 역시 양식의 변화를 문화 발전과 결부시켰다. 헤겔의 미술사는 3단계로 나뉘어, 고대 이집트가 보여주는 상징적 단계(상징적 양식), 기원전 4세기의 그리스 조각으로 구현된 고전적 단계(고전양식), 그리고 낭만적 단계(낭만적 양식) 혹은 후기 고전적, 초기기독교 단계로 구분하였다.

헤겔은 미술이란 그것을 제작하는 사람들의 중요한 표현이고, 따라서 미술을 문화유물, 혹은 문화의 역사적 기록으로 해석할 수 있다고 하였다.

또한 빙켈만과 마찬가지로 미술이 시간의 흐름에 따른 양식의 변화 속에서 규명되고 설명되어져야한다는 것을 발견하였다.

빙켈만과 같은 고전주의적 미술 관념은 고대그리스 미술을 특권화 하여 다소 편견이 드러날 수밖에 없음을 인지할 수 있다. 형식사로서의 미술사가 빙켈만에 의해서 이루어졌다고 하며, 미술사가 전기형식의 미학에서 벗어나 양식과 형식의 순수한 역사로 나가기를 원했던 부르크하르트는 형식의 원리를 미술의 내재적 생명의 법칙으로 이해하였다.

---

28) 우도 쿨터만, 앞의 책, p. 143 참조

그는 그러한 형식을 가급적 명료한 방식으로 규정하려고 했었는데 그의 저서 『치체로네』 『이탈리아 르네상스문화』는 ‘양식사’를 열리게 하였다. 빙켈만이 그리스 미술을 이상으로 보았다면 부르크하르트는 인간의 문화적인 충동력이 발현된 시대를 르네상스로 보았다. 부르크하르트는 종교, 철학과 더불어 미술이 자연과 세계를 지배하는 절대적인 이념이라 규정하며 문화사로서의 미술사로 도달하였다. 즉 문화 현상이 가장 뚜렷하게 나타난 것이 미술이라 하였으며 문화사는 미술의 역사라고 하였다.

그에게는 '인간의 근원적인 생명력을 의식이나 정신으로 표현하며 미술사의 과제가 미술전체를 지배하는 충동력, 생명력을 밝히는 것이다'. 라며 해결해야 할 문제, 즉 과제에 의한 미술사를 남겼다.

벨플린은 부르크하르트 저서를 정리하며 르네상스에 관심을 갖게 되었는데, 그리스 고전양식과 밀접하다는 이유에서 스스로 ‘고전’이라고 명명한 르네상스로부터 17세기 바로크 양식으로 변화한 것을 예로 들면서 미술에 발전의 문제를 제기하였다.

벨플린에 의하면 양식의 변화에 결정적인 역할을 하는 요인의 시(視)형식이다. 사람들이 세계를 바라보는 ‘눈’ 자체가 변했기 때문에 당연히 양식의 변화가 일어나는 것이라고 설명한다. 이 양식의 변화를 다섯 가지 양식 개념으로 정리하였다.

벨플린은 다섯 쌍의 양식 개념들을 규정하여 르네상스와 바로크 미술의 형식구조에 각각 적용한다. 그 개념들은 선적인 것에서 회화적인 것으로, 평면적인 것에서 깊이 있는 것으로, 폐쇄적 형태에서 개방된 형태로, 다수성에서 통일성으로, 절대적 명료성에서 상대적 명료성으로 발전한다는 것이다. 그의 양식 분류법은 한 양식이 형식적인 일관성을 갖는다는 사실을 확인해주며, 르네상스(고전)와 바로크 양식을 구별하는데 도움을 준다. 이러한 분류법을 설정함으로써 그는 근본적으로 양식의 범주를 규정할 수 있다는 것과 그렇게 분류된 범주들을 역사적, 문화적 틀 속에 자리 잡게 할 수 있다는 것을 보여 주었다. 그는 양식의 형식적인 특징과 관람자에 대한 미적 효과를 강조하였지만 그는 또한 양식을 역사나 문화와 연결시키고 있다.

그의 저서 『미술사 기초개념』에 이르러서는 작품 자체의 시각적 형식을 역사적

관찰의 중심에 놓은 그의 근본사상이 구체적이며 총괄적으로 나타난다. 양식에는 ‘이중의 근원’이 있다고 하면서 종래의 방법의 결함을 보충하기 위해서는 ‘표출’에서 분리된 순수한 시각적 직관형식을 분석하여 발전으로서의 ‘양식사’를 확립하는 것이 급선무라고 하였다. ‘직관의 범주’에 대해서는 후에 여러 입장에서 비판이 가해졌지만 미술사가 ‘양식의 역사’라고 하는 그의 방법은 자연히 미술사의 자율성을 강조하는 점에 있어서 획기적 의의를 가지며 지금까지 많은 연구에 영향을 미치고 있다.

이러한 뵐플린과의 ‘양식사로서 미술사’에 있어서 비교대상이 되고 있는 알로이스 리글에게도 양식의 발전을 통일적으로 파악하려고 하는 시도가 나타나고 있다.

뵐플린이 시각형식의 전개로써 양식을 파악하려 한 시도에는 앞선 예가 있었는데 알로이스 리글이었다. 그는 순수가시성의 이론을 미술사에 적용함에 있어 미술을 판단할 때 종래의 규범으로 되어왔던 기준을 모두 폐기 했다. 그는 모든 선입견에 반대 했다. 그리스 미술이나 르네상스 미술에 대한 편중된 시각이었다. 그의 저서 『양식의 문제』에서 이집트·메소포타미아 등의 고대 동방으로부터 그리스·로마비잔틴·아라비아 에 이르는 장식문양의 형태를 연구하여 그것들이 지니는 여러 양식들의 역사적 발전과 관련을 해명하고 있다. 또한 『후기로마시대의 공예』에서는 고대 이집트에서부터 그리스·로마, 후기로마, 중세로 이어지는 시각형식으로서의 미술의 양식의 전개를 논하고 있다. 이 형식이 가장 단순화된 요소의 조합으로서 표현된 장식문양을 중심으로 건축, 회화, 조각에도 관계하면서 총괄적인 시점에서 문제를 논하고 있다. 그는 이 고대 동방미술, 그리스·로마미술, 중세미술의 3단계의 양식의 전개를 ‘촉각적’과 ‘시각적’이라고 하는 그의 모든 미술형식의 기초개념에 따라 설명하려고 하고 있다. 미술사에서 이집트미술은 고대미술의 전체로써, 중세미술은 고전미술의 쇠퇴라는 견해, 즉 고전미술을 절대시 하는 생각이 지배적이었다. 그는 그러한 견해에 맞서 후기로마시대의 미술 역시 전대로부터의 내적 필연성에 근거한 일관된 양식의 발전이라고 설명한다. 그리고 그는 내적 동인으로서 각 시대에는 각각의 고유한 ‘예술의지’가 있음을 상정하였던 것이다.

미술의 역사에 진보나 완성, 쇠퇴는 없다. 그것은 끊어지지 않는 흐름이지 거기에 일정한 규칙과 기준을 세워 이것이 어떤 정도까지 달성 했는가 하는 판단이 내려지는 것은 아니다. 그가 문제 삼는 것은 그 예술적 표현이 어떠한 의도로 이루어졌는가 라는 작품에 내재된 의지이다.

리글이 이러한 양식발전을 뵈플린처럼 단지 순수시각적 형식의 발전에 귀착시키지 않고 그 근저에 '예술의욕(Kunstwollen)'이라는 내적 동인을 상정하면서 다시 예술의욕을 광의의 세계관에 기인한 것으로 고려했다.

예술의욕의 개념이 중심이 되는 리글의 미술사관을 전혀 다른 입장에서 '예술상의 기능'을 중시하는 쟁퍼 일파의 유물론적 견해에 대립하여 예술작품은 사용목적·재료·기술에 의한 기계적 생산이 아니고 어떤 일정한 목적을 의식한 '예술의욕'의 성과라고 한다. 예술의욕은 예술의 양식 발전을 형식의 깊숙한 곳에서 내재하는 것으로 문화철학·심리학·민속학·사회학 등의 관점으로부터 설명할 수 있다는 것을 보여주는 이론이기도 하다. 리글에겐 미술사의 전체발전을 이해하는 것이 문제였다. 리글의 연구로부터 깊은 영향을 받은 아우구스트 쉬마르조(August Schmarsow, 1853~1936)는 조형예술의 주요개념이나 전문어의 의미를 인간의 정신 물리적 구조로부터 연역적으로 설명하고 규정했던 것이다.

'쉬마르조'의 기초 개념은 뵈플린의 『미술사의 기초개념』의 방법론에 영향을 준 개념이다. 쉬마르조는 미술의 본질에 대한 인식을 추구했으며 시대를 풍미하던 사고방식들을 형식에 기초해 타파하려 했다. 그의 주저인 『예술학의 기본개념(Grundbegriffe der Kunstwissenschaft)』(1905)에서 예술은 '인간과 외계와의 창조적 대결'이라고 정의를 내리고 예술적 활동은 인간신체의 독자적인 구조 그 자체로부터 규제된다고 한다. 그리고 이와 관련하여 조각·회화·건축을 각각 물체조형, 물체와 공간의 현상 관련의 표현, 공간형성으로 규정 했다.

『예술학의 기본 개념』에서 고대에서 중세로의 이행에 바탕을 두고 예술학의 개념들을 명료하게 하고, 체계를 세우려 했다. 그러나 이 저서는 리글의 기초 작업에 대한 반론으로 전개되었다.

쉬마르조는 미술사의 기초 개념들의 상대성을 강조했다. 미술사의 기초 개념들은 미

술의 실상에 따라야 한다는 것이다.

예술학의 기초개념들은 언제나 예술의 본질과 예술창조의 본성에 대한 지배적 사상들에 의존하고 있다. 지배적 사상이 바뀌면 곧바로 기초 개념들을 수정해야 할 필요가 생기게 된다.<sup>29)</sup>

쉬마르조는 매 시대마다 그 시대의 미술과 결부된 측면에서만 예술학이 가능하다는 것을 알았다. 이렇게 해서 그는 결과적으로 현대 미술, 특히 미술교육에 기여했으며, 그의 연구 영역은 부조·회화·조각·단테시대의 이탈리아 미술, 초기 기독교 건축, 새로운 시각으로 본 바로크와 로코코, 그리스와 이집트의 작품들, 심지어 원시 종족들의 미술품을 포괄하는 것이었다. 이는 고찰방식의 제한된 견해를 크게 넘어서서 예술학의 새로운 영역을 보여주었다.

쉬마르조의 기초개념이 나온 지 10년 후에 출간된 뵐플린의 『미술사의 기초개념』의 방법론을 보면 쉬마르조가 20세기 독일 예술학에 결정적인 영향을 미쳤음을 알 수 있다.

이와 같은 ‘쉬마르조’의 연구방향을 당시의 심리학 성과에 의해 더욱 발전시킨 사람은 볼프(Oskar Wulff, 1864-1946)이다.

‘볼프’는 예술창작의 근저에 율동적 형성원리를 놓고 리글의 예술의욕을 추상적 개념으로 전환시켜 사용한 티체(Hans Tietze, 1880-1954)의 방법론과 순수 경험적으로 도출된 뵐플린의 기본 개념을 비판했다.

이에 비해 빈트(Edgar Wind, 1890 - )와 파노프스키(Erwin Panofsky, 1892-1968)는 시각예술에 있어서 특수화된 요소적 가치의 대립(시각적과 촉각적), 형상가치의 대립(평면적과 심오적) 구성가치의 대립(융합과 병존)을 이끌어 내어 리글과 뵐플린의 ‘기본개념’을 한층 철학적이며 이론적 기초위에 확립하였다.

파노프스키는 개개의 작품 속에서 예술적 문제 해결을 봄으로써 양식의 내면적 의미를 고찰하여 미술사와 미술이론과의 관련을 명확히 밝히려고 하였다. 또한 뤼첼러(Heinrich Lützel)는 조형예술의 세 가지 종류로부터 구축적(tertonisch)·조소

---

29) 우도 쿨터만, 앞의 책, p. 419 참조

적(plastisch) · 회화적(malerisch)이라는 세 가지 기본양식을 끌어내어 미술의 발전을 이러한 창작방향과 주기적인 흥성과 침체에 존재하는 ‘양식의 율동’으로서 이해하려고 한다.

‘양식사’는 미술에 있어서 그 창작의 근거를 이루는 미술가의 창조적 인격의 개성, 혹은 더 나아가 이것을 배후에서 제약하고 배양하는 모태로서의 민족정신 및 시대정신의 특성에 근거하여 예술적 형성의 유형인 ‘양식’의 분화 및 발전을 낳고 있다. 특히 뵘플린 이래 이것은 미술학적 연구에서 중요시 되고 있다. ‘양식’의 현상은 본래의 의미에서는 문화, 특히 미술과 같은 정신적 창조에서 문제가 되는 것이기 때문에 자연미의 경우에는 발견되지 않는다.

‘양식’의 본질 자체의 발전 법칙을 논한 사람은 ‘리글’, ‘보링어’, ‘뵘플린’, ‘쉬마르조’, ‘파노프스키’, ‘뤼첼러’ 등이 있다.

### 3. 인명 없는 미술사

뵘플린의 형식주의적 이론은 미술사관에 도입되어 종전의 연대기적 및 도상학적 미술사를 탈피하여 개개의 작품 속에 일관된 ‘양식’의 발전을 더듬는 ‘인명 없는 미술사’ 연구의 이론적 배경이 되었다.

뵘플린의 미술사 방법론은 미술사학의 양대 산맥인 정신사로서의 미술사와 대별되는 형식사로서의 미술사를 형성하는 양식사로서의 미술사를 형성하였다. 이러한 이유로 그를 미술에 있어서의 양식의 발전에 대한 위대한 해석자라고 평가하는 이도 있다.

뵘플린의 미술사학은 양식론의 정립이라는 데에 의의가 있다고 할 수 있다.

그가 학계에 본격적으로 등장한 것은 1888년 『르네상스와 바로크』를 통해서이다.

『르네상스와 바로크』는 부르크하르트의 『이탈리아 르네상스문화』의 발전된 형태로서 뵘플린 자신도 자신에게 지침이 되었다고 고백하고 있다.

이 저서의 연구주제는 부제인 ‘이탈리아에 있어서의 바로크 양식의 본질과 성립에

관한 고찰'에서 나타나듯이 바로크가 르네상스 속에서 어떻게 발생되었는가에 대한 관심으로, 주로 건축을 통해서 르네상스 미술과 바로크 미술의 특성을 분석함으로써 르네상스가 최고의 개화기를 맞았던 이탈리아 로마에서 바로크가 발생했음을 설명한다.

『르네상스와 바로크』는 개별적 역사라기보다는 양식의 역사에 기여하려고 하며, 쇠퇴의 징후를 고찰하고 예술의 작업에 있어서 직관을 주는 카오스의 법칙에 의한 전환과 변화를 발견하는 것을 이 저서의 목적이라고 스스로 술회 한다. 그리고 이것이 미술사의 진정한 목적이라고 역설한다. 개별적 미술가의 역사가 아닌 양식의 역사에 대한 기여는 바로 뵐플린의 '인명없는 미술사'의 시조가 되어 많은 사람들이 뵐플린 사상의 집대성으로 여기는 『미술사의 기초개념』에서 발전된 형태로 나타난다.

『르네상스와 바로크』와 『고전미술』을 통해 전성기 르네상스에 대한 연구에 몰두했던 뵐플린은 북유럽 르네상스의 최대의 미술가인 뒤러 (Albrecht Dürer, 1471-1528)에 주목하면서 『뒤러의 예술론』(1905)을 썼는데 여기에서도 개인의 전기적인 정보에 제한하는 대신 그 대가의 예술이 “어떻게” “왜” 일어나는가 하는 문제에 집중 했다. 뵐플린은 미술의 본질과 근원이 형식에 있음을 주장하여 형식론 또는 양식사론의 전형을 수립하였다. 형식을 미술의 본질로서 파악 하였다.

미술 양식의 역사를 시각 형식의 변화로 설명하는 뵐플린의 양식사론은 양식을 개인적 기질, 민족감정, 시대정신의 '표출'로만 보는 것에서 '표상형식'이 추구되어야 한다고 하면서 '표출형식'과 그것이 양식의 이중적 근원이기는 하나 표상형식 즉 '시각적 층'의 고찰이 미술사의 과제라고 한다.

여기서 16세기 고전미술(르네상스)와 17세기 바로크 미술의 특징을 짓는 5쌍 개념을 마련했다. 이것은 예술가의 개인의 역사가 아니라고 하면서, 각 개념의 쌍들에 대한 실례를 들어가며 설명하고 있다.

뵐플린은 논의의 대상을 고전적 미술에서 바로크 미술로의 전환에만 국한시키려 했으나, 이런 개념 쌍들의 특징을 지니는 고전적 성향과 바로크적 성향은 근대나 고대건축뿐 아니라 고딕과 같은 이질적인 양식에서도 발견된다고 주장한다. 서양의 모

든 양식은 그것이 전개 될 만한 충분한 시간이 주어지는 한 그 나름의 고전기와 바로크적 시기를 갖는다는 것이다.

뵐플린은 ‘형식의 역사는 결코 정지해 있는 법이 없다고 하면서, 그러한 변화상들이 그 시대의 걸작이라 할 만한 탁월한 작품들을 통해서 가장 잘 드러나기 때문이다.’ 라고 설명하면서 ‘역사적 성향과 민족적 성향’이란 항목을 넣어 르네상스와 바로크 양식의 대조 뿐 아니라 이탈리아적인 것과 독일적인 것의 대조에 대해서도 언급하면서 시대정신에 대한 관심을 표명하였다. 이것은 개인의 양식 외에도 나라와 인종의 양식이 존재한다는 것이라며, 뵐플린은 “서로 다른 시대가 서로 다른 예술을 낳는다.” 라고 하면서 “모든 것이 모든 시대에 가능한 것은 아니다.”라고 한다. 이러한 그의 생각은 개인의 양식을 시대 양식에 포섭시켜 ‘인명없는 미술사’라는 개념을 낳았으며, 시대에 따라 표현수단이 달라짐을 의미한다.

뵐플린은 역사와 민족에 다른 양식적 특성을 산출하기 위해 개별 작품들의 형식을 치밀하게 관찰 했다.

그리고 ‘새로운 직관 양식에는 새로운 세계상이 반영 된다.’ 고 하며, ‘사람들은 다르게 볼 뿐 아니라 실제로 다른 대상을 선별적으로 본다.’ 라고 하면서 이 모든 것들이 일종의 그 무엇에 대한 ‘표현’ 이라고 할 수 있다고 주장 했다. 즉, 각 시대의 상이한 정신적 배경이 이미 그 시대 미술의 내적 발전과정을 설명 해 줄 수 있다는 것이다.

이러한 뵐플린의 양식의 이중근원이라 불리우는 표출형식과 표상형식은 후에 형식에 치우쳤다는 비난과 양식현상에 지나지 않다는 평가를 받았다.

뵐플린에 대한 긍정적인 평가 혹은 부정적인 평가들은 자연스럽게 생겨나게 되는데, 『미술사의 기초개념』은 제반의 정신과학 분야나 예술에 관한 담론적 활동의 전 영역에 지대한 영향력을 행사했다.

반면, 부정적인 평가를 받는 부분은 그의 저서에 대한 내용으로 ‘지나친 형식주의’ 그리고 ‘인명없는 미술사’로서 비난을 받는다.

‘인명없는 미술사’ 라고 비판 받는 뵐플린의 미술사에 대비해 바사리의 1550년에 출간된 『미술가 열전(원제: 이탈리아의 가장 탁월한 건축가. 화가. 조각가의 생



애)』은 작고한 미술가들의 전기 형식이며, 생존 인물 중에는 미켈란젤로의 생애를 서술 했다. 실제로 바사리의 미술가 열전은 미켈란젤로 생애를 서술하는 것에서 정점을 이룬다고 말 할 수 있다.

미켈란젤로에 대한 판단과 그의 작업에 근거하여 작고한 위대한 피렌체 미술가들의 작품들에 대해 서술하고 정리했다. 미켈란젤로 미술이 바사리의 기준이었다. 바사리는 오직 사람들이 자기가 사는 시대에 어떠한 태도를 취했는가를 보여주기 위해 삼세(三世) 이론을 이용했다.

첫 번째 시대는 새로운 미술의 유년기라고 할 수 있는 발전 초기로 14세기 미술가들이 여기에 해당된다. 두 번째 시대는 청년기라고 할 수 있으며 15세기 미술가들이 해당되고, 세 번째 시대는 성숙기로서 16세기 미술가들이 해당된다.<sup>30)</sup> 이러한 발전의 정점에 있는 인물이 미켈란젤로이며, 그에 의해 비로소 고대가 극복되었다는 것이 바사리의 견해였다.

바사리는 이미 미술가가 항상 시대, 환경, 기타 조건들과 관계되어 있다는 관점에 따라서 판단을 내렸다.

이러한 바사리의 전기적 미술사의 저술에 대해 비판의 대상은 자료 수집에 미약하고 과학적이지 못한 작업, 고대 시대에서 르네상스 시대까지 로마에서 일어난 일을 별로 알지 못했다. 그리고 조각과 건축분야에 대충 넘어가는 경향이 있었다. 그가 선호하는 것은 회화였고, 당시에 유명했던 그림들은 프레스코화였다. 자료의, 누락, 공백, 부족, 오류, 혼동, 이런 이유로 바사리는 수 세기동안 학계에서 수많은 합리적이고 실증주의적 비평가들의 공격의 대상이 되었다. 그러나 그의 서술의 공적은 모든 허물을 덮는다.

바사리는 미술사라는 하나의 대로를 열어 놓았고, 그 길은 크고 작은 모방자들이 따르게 된다.

저술가들이 아무리 반론을 펼친다 하더라도 시기상 그가 앞선다는 점은, 어떤 이론이 누군가에 의해 앞서 이루어진 형식 덕분에 또 다른 이론이 발생할 수 있다는 것이다.

---

30) 롤랑르 몰레, 임호경 역, 『조르조 바사리: 메디치가의 연출가』,미메시스, 2006, pp .129~208참조

이렇듯 뵐플린의 양식사를 도상적 연구나 사회적 연구에 무관심하고 순수한 시각적 특성만이 핵심적인 범주가 되며, 미술가의 개성을 무시한다는 점에서 ‘인명 없는 미술사’라고 반론을 제시하며 비판적 견해를 펼친 여러 학자들이 있으나, 뵐플린은 시각이라는 자체가 역사를 갖고 있으며 그 시각은 역사를 갖는다고 한다.<sup>31)</sup> 자신이 제시한 것은 새로운 미술사로 낡은 미술사를 대체하려는 것이 결코 아니며, 그저 판단의 확실성을 일정 정도 보증해주는 역사 서술의 지침을 찾아내기 위해 사태를 다른 방향에서 한번 다루어보고자 했을 뿐이라고 밝힌다. 그는 그런 시도가 성공했느냐 못했느냐 하는 것이 여기서는 별 문제가 되지 않으며 단지 뵐플린이 지켜내려는 것은 외적인 사실을 확정하는 것으로, 마치 미술사학의 과제가 처리된 것처럼 여기지 않는 작업에는 다 일말의 의의가 있다는 것이다.<sup>32)</sup>

모든 것이 모든 시대에 다 가능한 것이 아니고 그 양식에 독특한 시각이 있는 것이고 시대 양식이 성립된다 했다. 그리하여 모든 작가는 그 시대의 양식에 복종하는 것이다. 작가 개성의 차이는 있으나 시대양식을 따른 것이다.

‘인명 없는 미술사’는 이런 이론의 배경으로 생기게 되었다.

뵐플린의 형식주의 입장은 20세기 초반 조형적 가치가 상징적 가치보다 우선시 되던 후기 인상파시대의 영향, 즉 ‘예술을 위한 예술’을 반영 한다는 긍정적인 견해가 있다.

---

31) 우도 쿨터만, 앞의 책, p. 427 참조

32) 같은 책, p. 428 참조

#### IV. 결론: 벨플린의 미술사의 방법론적 문제

벨플린의 미술사는 양식론의 정립에 그 이상을 두고 있으며, 이로써 그의 양식사는 빈 학파로 대표되는 정신사로서의 미술사와 대립되는 형식사로서 정의 된다. 그는 양식의 변화란 본다는 것, 즉 ‘시각형식’의 변화에 따른 것이고, 이 형식을 결정짓는 시각의 층을 탐구하는 것이 미술사의 과제라고 역설한다. 그리고 이 시각형식은 표상형식과 함께 표출형식과의 관계를 살피면서 ‘양식의 이중근원’이라는 장을 할애하여 설명하고 있다.

그는 대립되는 두 가지 시각의 방식을 양식이라는 개념으로 정리하면서 이 양식은 내재적으로 변화하며 그 방향은 선적인 양식에서 회화적인 양식이라고 하였다. 그러나 벨플린은 발전의 동력에 대해서는 설명하지 않았다.

또한 르네상스와 바로크시대 사이의 매너리즘에 대해서 간과 하였으며, 그의 개념이 다른 시대에는 일반적으로 적용될 수 없다는 점 등이다.

벨플린도 인정했듯이 여러 양식이 공존하는 현대미술은 물론 한 시대에 한 작품에 여러 양식이 공존하는 경우 적용이 어렵다. 또 미술가의 개성을 무시한다는 점에서 ‘인명 없는 미술사’로 비판되었다.

벨플린의 양식개념에 가장 신랄한 비판은 스위스의 미술사가인 게오르크 슈미트(Georg Schmidt, 1896-1965)에게서 나왔다. 이 글은 벨플린이 타계한 후 쓴 글이다.

벨플린은 어째서 르네상스를 테제로, 바로크를 안티테제로 고집했는가. 우리는 그것이 역사적 사고에 실패한 연유임을 깨닫지 않을 수 없다.

예를 들어 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483-1520)와 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)의 대비가 ‘선적’ 접근법과 ‘회화적’ 접근법의 대비로 표현될 수 있을지라도, 한편으로 라파엘로는 마사치오(Masaccio, 1401-1428)에 비해 회화적이고, 한편으로 루벤스는 티에폴로(Giuseppe Giovanni Battista Tiepolo, 1695-1770)에 비해 선적이다. 거슬러 올라가 지오토(Giotto di Bondone, 1267-1337)는 마사초에 비하면 선적이고, 앞으로 나아가 인

상과 화가들은 티에폴로에 비하면 회화적이다. 하지만 조토를 더 거슬러 로마네스크까지 올라가고 인상파에서 나아가 현대미술에 이르면, 뵘플린의 ‘기초개념들’은 그 순전한 상대적 의미마저 잃어버린다.<sup>33)</sup>

게오르크 슈미트는 다음과 같은 결론을 내린다.

뵘플린의 범주들은 아직 자연주의적인 것이 되지 않은 고전기 이전 미술을 기술하기엔 무용지물이며, 미술이 더는 자연주의적이지 않게 된 고전기 이후 미술을 기술하는데도 무용지물이다. 하지만 대체로 세잔과 관련해서 뵘플린 이후 시대의 미술사가 관심을 갖는 것은 바로 그러한 시대들이다.<sup>34)</sup>

독일의 미술사가 ‘아돌프 골트슈미트(Adolf Goldschmidt, 1863-1944)’는 뵘플린의 회갑을 기념하여 쓴 논문에서 이렇게 지적했다.

그의 학설과 빛과 그들은 대체로 다음 사실에서 드러난다.

그의 학설을 독자적으로 적용하고 발전시킬 수 있는 현실적 재능을 갖춘 사람들만이, 상투어들이 난무하며 그럴싸하게 들리지만 아무것도 말해 주지 않는 문장들에 짓눌리지 않을 것이다.

아돌프 골트슈미트는 타협할 줄 모르는 성격과 엄밀성과 실증성을 추구함으로써 정신과학적 미술사학의 위기를 극복했다. 그에게 미술작품을 경험한다는 것이 과학적 방법에 따라 실증적으로 조사 할 수 있는 사실들을 획득하기 위한 절대적 조건이었다. 그는 비잔틴 미술에서 중세 막바지의 미술에 이르기까지 전체 내용을 일관성 있게 밝혀냈으며, 그의 주 연구 분야는 중세미술이었다. 또한 아돌프 골트슈미트는 1차 세계대전이 끝나고 난 1921년 미국의 강연회에서 최초로 독일 미술사학의 전통을 미국에 전해준 인물이다.

또한 베네데토 크로체(Benedetto Croce, 1866-1952)는 뵘플린의 『미술사의

---

33) 같은 책, p. 430

34) 같은 책, p. 431

기초개념』과 양식 발달을 판정하는 방법을 아예 거부한 사람이다. 크로체는 이탈리아 자유당 당수이기도 한 정치가이자 철학자였지만 미술사학에도 영향을 미쳤고 사상의 결정적인 흔적을 미술사학에 남겼다. 그에게 예술작품이 직관의 창조물이었으며, 이 직관 개념에 의해 예술적인 것의 특수성을 이해하려 했다. 무솔리니 치하에서도 크로체는 「시학 La Poesia」(1935) 「사상과 행동의 역사」(1938) 등의 역저를 냈다. 한 때 이탈리아 정부는 40리라 우표에 그의 초상화를 실은 적도 있으며, 그는 예술작품에 대한 자신의 태도를 유감없이 드러냈다. 그는 자신의 주장을 극단적으로 까지 밀고 갔으며 예술학이나 미술사학에 대해 모조리 의문을 제기 했다.

19세기의 유물론적 . 기계론적 사상들에 맞서 자신의 직관설을 내세웠는가 하면 미적활동은 형식이라고 하며, 형식 이외의 다른 것이 아니다. 라고 하며 형식에 열광했다. 예를 들면 “트레첸토-14세기 이탈리아 미술사를 뜻하는 말-로 조토를 이해하지 말고 조토의 작품으로 트레첸토를 이해할 수 있어야 한다.”는 것은 그의 인식에 대해 알려주는 유명한 말이다. 그리고 크로체에게 예술은 직관이요, 직관은 개별자 이다. 개별자는 반복되지 않는다. 이와 같이 개별자만이, 생생한 예술 작품만이 중요했다. 그리고 그것이 과연 예술작품인지를 먼저 철저히 따져야 한다는 것이다. 크로체의 예술관에 대한 한계는 협소한 고전성에 극단적으로 빠져 있다는 점을 들 수 있다 그는 비고전적인 미술사의 형식들은 존재하지 않는다. 중세도 바로크도 없었다. 그의 동시대의 미술활동에 대해서도 생소하게 느꼈다. 예를 들면 추상에서는 내용과 형식의 변증법적 관계가 상실된다. 급기야 예술이 뭘지 모르게 되고, 그저 이 추상적 물질의 이런저런 부분들만 알게 된다. 이렇게 신랄한 비판자인 크로체가 뵐플린의 저작에 대한 반론을 펴는 것은 당연할 것이다. 형식을 우위로 보는 뵐플린의 생각이 부당하다는 것을 지적 하였다. 크로체는 뵐플린이 현실성 없는 추상에 빠져버렸다고 그를 “선과 색에 관한 우화를 꾸며대는 양식 연구가 아니면 재담꾼”이라고 비판하였다.<sup>35)</sup>

뵐플린은 『미술사에 대한 소고』(1940)에서 미술에서의 내적 형식과 외적형식을

---

35) 같은 책, p. 425 참조

구분하면서, 미술사가 표현으로 충만한 외적형식과 함께 그것을 실행하는 내적 형식을 보유하고 있음을 주장하였다. 그리고 미술의 역사는 “표현사인 동시에 내적 형식의 역사” 라는 것에 대해 뵐플린의 ‘내적 역사’는 크로체에게는 ‘거짓역사’였다.

크로체에게 선과 색은 개별 미술 작품과 결합되었을 때만 실재 하는 것이다.

크로체의 뵐플린에 대한 신랄한 비판에 버금가는 자가 파노프스키(Erwin Panofsky, 1892-1968)이다. 뵐플린은 형식에 대한 정신사의 우위를 주장하는 파노프스키와 같은 미술사학자들로부터 거센 비판을 받았다.

파노프스키는 양식의 발달과정에서 내용표현과 순수 시각적인 형식 국면을 엄격하게 구분하는 것은 불가능 하다고 주장하였다.<sup>36)</sup>

에르빈 파노프스키는 뵐플린, 리글과 동시대인 이었으나, 이들과 다른 도상학적 방법론으로 미술사에 접근함으로써 미술사의 지평을 편협한 형식 분석 너머로 확장시킨 ‘바르부르크’의 입장을 계승하여 ‘도상해석학’ 이라는 이론적이고 체계적인 방법론을 발전시킨다. 이러한 자신의 체계를 정립함에 있어 파노프스키는 미술작품에 대한 형식 분석이 도외시하거나 배제한 미술작품이 ‘내재적 의미’를 복원하려는 기획에서 출발했으며, 이에 따라 뵐플린과 리글은 파노프스키가 자신의 도상해석학 체계를 정립해 가는 이론적 발전 과정의 비판적 출발점이 되었다. 파노프스키는 미술사학이 그 존재를 주장 하려면 각 시대의 상호작용하는 요구에 부합하도록 학문이 연속성을 가져야 했다.

그의 최초의 저작들은 뵐플린과 리글을 직접적으로 반박하는 가운데 나왔다

프라이부르크대학의 학위논문 「알브레히트 뒤러의 미술론」(1914)과 「조형예술에서의 양식의 문제」(1915) 「예술의욕의 개념」(1920)등이다.

파노프스키는 1911년에 뵐플린의 양식 문제를 언급한 강의에 대해 뵐플린이 공식을 제공하긴 했지만, 연구하려는 사건의 토대를 마련하지는 못했다고 비판했다.

달리 말하면 한 시대를 선적으로, 다른 한 시대를 회화적으로 본다. 는 것은 양식-근거 내

---

36) 같은 책, p. 529 참조

지 양식-원천이 아니라 양식-현상 이다. 이는 설명이 되는 게 아니라 설명을 요하는 것이다.<sup>37)</sup>

파노프스키는 형식적인 것만을 지향하는 미술작품의 서술은 불가능하며, 형식서술과 형식 분석이 이미 형식의미 분석을 포함한다는 주장에 바탕을 두고 있다.

파노프스키는 ‘양식의 이중근원’에 대해 이야기 하면서 “모든 양식은 의심할 여지없이 어떤 감정을 나타내는 내용을 가지고 있다.” 그는 ‘눈’이란 심리적인 것과 아무런 관련 없이 작용하는 형식을 인식하도록 하는 하나의 도구일 뿐이며 형식을 형성하는 것은 ‘눈’이 아니라 ‘영혼’이라고 주장한다.

파노프스키의 ‘양식’은 ‘영혼’으로 형성되고, 양식의 형성은 필연적으로 표현되는 시각적인 것 이상의 그 무엇, 즉 정신에 의해 형성된 표현의지에 기인한다고 주장함으로써 이 역시 본다는 것에 대한 잘못된 인식의 결과라고 지적하면서 형식주의적 입장에서 뵐플린의 ‘양식론’의 허구성을 비판하고 있다.

뵐플린의 표상형식과 표출형식이라는 양식의 이중근원이라는 것은 두 개의 분리된 개념이 아니라 공통의 근본 경향의 명확한 표현 즉, 하나의 동일한 표현이어야 한다는 것이다. 그리고 뵐플린의 관찰은 그 자신이 의도한 대로 양식의 근원이나 뿌리에 이르지 못하고 양식의 현상만을 밝혀냈기에 뿌리에 대한 문제해결의 과제를 안고 있다. 라고 지적하였고 파노프스키 자신도 양식사적 개념을 가지고 연구를 하긴 했으나, 이러한 개념들은 뵐플린의 경우처럼 전체 인상의 감정내용에서 분리시킨 상상적인 순수한 시각적 관찰로부터 전환된 것이 아니라 정신의 태도로 이해되는 것이다.

이러한 두 미술사적 방법론을 조화시키려는 시도는 ‘구조분석’이라는 새로운 방법론을 제기했는데, 이는 정신을 제거한 추상적인 형식사를 받아들인 뒤에, 그 한계를 그러한 방식으로 발생시킨 세계관으로 설명하려는 제들마이어(Hans Sedlmayer, 1896-1984)에게서 나타났다. 그는 미술작품이 우리 정신에 의한 재창조와 재생의 과정을 통해 비로소 미술작품으로 만들어진다고 했는데, 이 과정이 바

---

37) 같은 책, p. 528 참조

로 해석이다.

뵐플린에게 미술작품의 해석은 의식적으로 배워야 가능한 ‘시각(Sehen)’안에서의 것이었으나, 제들마이어에게 있어서의 해석은 작품에 관한 것이 아니라, 직관에 의한 내용의 주 체험으로 이뤄진다. 그의 이러한 생각들이 구조분석이라는 방법론으로 발전되어 ‘관상학적 이해(das physiognomische Verstehen)’, ‘형식적 이해(das formale Verstehen)’, ‘대상적 이해(das noetische Verstehen)’, ‘종합적 이해(das integrale Verstehen)’의 4단계로 발생한다<sup>38)</sup>. 뵐플린의 분석 방법을 제들마이어의 방법론에 대비시켜 본다면, 형식적 이해의 단계에 머물러 있다고 볼 수 있겠으나, 이러한 방법론이 없었다면 구조분석과 같은 방법론이 나올 수 없었다.

뵐플린의 양식에 대한 비판적 견해로 파사르게는 자신의 『현대 미술사 철학』 뵐플린의 형식주의적 측면에 부정적 평가를 내리고 있다.

그는 클라식과 바로크라는 대립개념을 고찰의 출발점으로 하고 있다. 이 두 개념은 동가치적인 별개의 양식으로 파악되고, 이 두 유형은 서로 비교되고 여기서 여러 범주가 도출된다. 이 경우 표출의 분석은 도외시된다. 즉, 여기서 미술은 한 개인의, 한 국민의, 한 시대의 창작으로서가 아니라 말하자면 그 자체만으로서 생활과 떨어져 나온 순수 형식으로 고찰된다.<sup>39)</sup>

파사르게는 뵐플린의 5쌍의 대립개념들은 양식의 원인이 아닌 단순히 한 시대의 유형을 설명하는 ‘양식현상’이라고 설명한다.

그리고 쉬마르조 역시 뵐플린의 대립개념들은 낱말의 예술한계를 무시한 것이라고 비판하면서 그것들을 단지 ‘개인적인 사용을 위한 양식 비판적 도구’에 지나지 않는다고 극렬히 비판하고 있다.

곰브리히(E. H. Combrich, 1909-2001)의 뵐플린에 대한 비판적 견해는 헤겔의 변증법적 세계과정이 양식사의 기준이 된다. 양식법칙의 논리적인 구성을 기초로 하여

38) 김선주, 하인리히 뵐플린의 ‘양식론’ 고찰, 홍익대학교 석사논문, 1994, p.54 참조

39) Ibid., p.45 참조



비로소 미술사를 정신사로 발전시키며, 미술사를 다른 문화영역들의 발전과 변형상태로 정립시키게 된다는 점을 헤겔의 옹호주의자로 뵐플린을 보았다.

해석이론가인 가다머(H. G. Gadamer, 1900-2002)가 그의 『진리와 방법 (Wahrheit und Methode)』 (1975)에서 언급했듯이 과학적이고 직선적인 방법들의 본성과 역사적이고 순환적인 이해의 본성은 구분되는 것이다. 그러한 연유로 뵐플린의 글들은 과학적이고 체계적이며, 심지어는 독단적이고 결정론적이라는 비판을 받기도 한다.<sup>40)</sup>

여러 미술사가, 철학자로부터 비판을 받아온 뵐플린은 미술양식의 역사를 시각 형식의 변화로 설명하며 미술 고유의 시각적 속성을 인정하고 순수 직관에 의한 새로운 형식의 창안을 최고의 창조성으로 간주한 것은 그를 ‘양식사로서의 미술사’의 구축자로 평가 받게 하였다. 그리고 이러한 비판들을 조화 시키려는 시도로써 이론적·방법적 성향의 작업이 제들마이어의 ‘구조분석’이며, 이는 미술사 연구의 새로운 길을 열어 주는 것이다.

그러나 현재 양식사로 이해되지 못한 것들과 인명 없는 미술사의 한계를 극복 할 수 있을만한 좀 더 좁은 범위까지 세밀하고 철학적인 이해를 바탕으로 한 비판적 검토가 뵐플린의 ‘양식의 개념’의 이해를 위해 필요한 작업으로 남아 있다.

---

40) 미학대계간행회, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교 출판부, 2007, p.870 참조



- 미학대계간행회, 『미학의 문제와 방법』, 서울대학교 출판부, 2007
- 박정기, 「콘라트 피들러의 조형예술론과 현대추상회화」, 조형예술학연구 제4호, 2002,  
pp.147~153
- , 「양식분석의 미술사: 뵘플린의 양식사와 경험주의적 방법론의 문제」, 미술사학보,  
제 19집, 2003 봄, pp. 231-249
- 야콥 부르크하르트, 최승규 역, 『루벤스의 그림과 생애』, 한명출판, 서울; 1999
- 우도 쿨터만, 김수현 역, 『미술사의 역사』, 문예출판사, 2001
- 킨바야시 츠네미치(神林恒道) 외 (편저), 김승희 옮김, 『예술학핸드북』, 지성의 샘, 1994,
- 하인리히 뵘플린, 박지형 역, 『미술사의 기초개념』, 시공아트, 1994
- , 이기숙 역, 『뒤러의 예술』, 한명출판, 2002
- , 안인희 역, 『르네상스의 미술』, 휴머니스트, 2002

## 저작물 이용 허락서

학 과	미학미술사학과	학 번	20057260	과 정	석사
성 명	한글 정 명 숙      한문 鄭 明 淑      영문 Chung, Myeoung-Suk				
주 소	광주광역시 서구 금호동 금호베스트빌 302동 402호				
연락처	E-mail : ace926@hanmail.net				
논문제목	한글 하인리히 뵐플린의 미술사에 있어서 '양식' 의 개념				
	영문 The Concept of 'Style' in Heinrich Wölfflin's Art History				

본인이 저작한 위의 저작물에 대하여 다음과 같은 조건 아래 조선대학교가 저작물을 이용할 수 있도록 허락하고 동의합니다.

- 다 음 -

1. 저작물의 DB구축 및 인터넷을 포함한 정보통신망에의 공개를 위한 저작물의 복제, 기억장치에의 저장, 전송 등을 허락함.
2. 위의 목적을 위하여 필요한 범위 내에서의 편집과 형식상의 변경을 허락함. 다만, 저작물의 내용변경은 금지함.
3. 배포·전송된 저작물의 영리적 목적을 위한 복제, 저장, 전송 등은 금지함.
4. 저작물에 대한 이용기간은 5년으로 하고, 기간종료 3개월 이내에 별도의 의사 표시가 없을 경우에는 저작물의 이용기간을 계속 연장함.
5. 해당 저작물의 저작권을 타인에게 양도하거나 출판을 허락을 하였을 경우에는 1개월 이내에 대학에 이를 통보함.
6. 조선대학교는 저작물 이용의 허락 이후 해당 저작물로 인하여 발생하는 타인에 의한 권리 침해에 대하여 일체의 법적 책임을 지지 않음.
7. 소속 대학의 협정기관에 저작물의 제공 및 인터넷 등 정보통신망을 이용한 저작물의 전송·출력을 허락함.

동의여부 : 동의(  )    반대(  )

2008년 8 월 일

저작자: 정 명 숙 (인)

조선대학교 총장 귀하