

국내 서양미술사, 서양미술이론 연구 장에 관한 연구

심 상 용

동덕여자대학교 교수

서론

1. 에고-히스토리(ego-history)
2. 서양미술사로부터의 두 가지 질문
3. 국내의 서양미술사·미술이론에 관한 연구
4. 비평적이고 다양한 열린 해석 결론

서론: 서울에서의 서양미술사

볼테르의 말처럼 역사란 고작 “옛날에 죽어버린 것을 갖고 노는 것”에 불과한가? 하지만, 설령 그렇더라도 그 ‘노는’ 시점으로 인해 역사는 지나가버린 과거가 아니라 ‘지금 여기’에서 살아 움직이는 현재의 사건이 된다. 일찍이 신채호 선생 역시 “내가 있어야 역사도 있다”라고 하여 역사의 이 같은 현재 시제를 정확히 꿰뚫었다. E.H. 카의 표현을 따르더라도, 우리는 다만 현재의 눈으로 과거를 볼 수 있을 뿐이며, 따라서 과거에 대한 어떤 이해건 불가피하게 현재의 연장일 수밖에 없다. 현재야말로 과거로 가는 유일한 통로고, 지나가버린 시간의 빗장을 쫓히는 유일한 조건이란 의미다.

역사와 역사를 가지고 노는 것, 곧 과거와 현재의 이 정합적 관계는 고스란히 시간의 종적 차원뿐 아니라 횡적 차원, 즉 공간과 지역의 문제에도 해당한다. 즉 우리는 현재를 느끼고 경험하도록 허락하는 공간적, 지역적 문맥을 통해서만 비로소 다른 지역으로 진입할 수 있는 것이다. 이 차명한 사실이 누락되거나 충분히 인식되지 못한다면, 역사 연구는 한낱 단편적인 지식이나 정보적 차원에서 발생할 뿐인, 중력이 부재하는 공허한 갑론을박에 지나지 않게 된다.

이런 맥락에선 자명한 지적이지만, 서울에서 서양미술사, 미술이론

을 연구하는 것은 뉴욕이나 파리, 베를린이나 로마 등지에서 그렇게 하는 것과 전혀 다른 사건이 된다. 시간과 공간의 물리적 차원뿐 아니라 정치, 사회, 권력의 매우 복잡한 차원에서 이 상이한 지역들 사이에서 결코 비교할 수 없는 차이들이 지속적으로(현재에도 여전히) 발생하고 있기 때문이다.

우선 국내의 서양미술 관련 연구 장(場)은 유럽과 미국 도시들과의 불가피한 거리 및 시간상의 차이로 인해 이미 '그곳'에서 '역사의 보편화 작업'이 종결된 사건들만을 재차 다룰 수밖에 없다는 딜레마에 봉착해 있다. 이 같은 사실이 국내의 미술작품들과의 상관관계에서 야기하는 문제들은 결코 단순하지 않으며, 매우 복잡한 정치 권력적 함의들을 양산하는 데까지 이른다. 예컨대 지극히 제한적으로만 원전의 생산과 그에 관련된 조건들에 의 접근이 허용됨으로써 연구 수준이 심중팔구 피상적 수준에 머물 수밖에 없을 뿐 아니라, 경우에 따라서는 아예 문제 자체로의 참다운 접근조차 불명확한 경우가 다반사인 것이다. 그런데도 그 같은 피상적 연구들이 국내미술 장의 어떤 정치, 권력적 문맥 안에서 상대적인 우위를 차지함으로써 야기되어 온, 그리고 여전히 야기되는 슬한 문제들이 있다. 서양미술의 흐름과의 관계에서 그간 국내 미술이 보여온 과도한 연동성, 곧 '동화와 일치'의 메커니즘이 대표적인 예가 될 수 있다. 그럼에도, 많은 경우 국내의 서양미술사, 미술이론 영역의 연구들이 이 차이의 공간에 내재하는 컨텍스트를 간과함으로써, 결과적으로 서양미술의 '원전적' 정보를 매개하거나 확대재생산하는 것에 지나지 않는, 일련의 심각한 존재론적 한계를 나타내왔다는 것이 본 논문의 문제의식이다.

물론 서양의 미술을 소개하고 알리는 것이 국내 서양미술연구 장의 일차적이고 중요한 임무인 것은 사실이더라도, 그것이 언제까지고 원전이 생산되고 해석되고 평가되는 '그곳'의 선형적인 관점과 입장에 박수를 치거나 정당성을 부여하는 수준에 머물러도 된다는 의미일 수는 없다. 만일 현재처럼 우리 연구 장의 자율적인 해석과 평가가 지속적으로 차단됨으로써 탈주체와 타자의 경험을 양산하는 것일 수밖에 없다면, 그 연구 장 자체가 우리에게 억압과 소외의 기전으로 작용하는 것이라는 혐의를 거두어둘 수 없을 것이다. 하여, 그것이 진정 억압이라면, 해방을 생각하지 않을 수 없을 것이다. 하지만 옥스퍼드의 역사학 석좌교수였던 존 루이스 개디스(John Lewis Gaddis)가 충고하듯, 역사학에서 완전한 해방은 없다. 그것 역시 또 다른 노예상태로 안내할 뿐이기 때문이다. 개디스에 의하면, 역사가의 궁극적인 사유는 억압과 해방이라는 양극 사이에서 최적의 균형을 이루어야 한다. 진정한 자유는 상반되는 이 둘 사이의 긴장상태에서만 가능하기 때문이다. 서양미술과 서양미술을 연구하는 한국의 연구 장 사이에서 요

구되는 것도 바로 이와 같은 균형이다. 이를테면, 억압기제와 그것에 대한 인식, 타자적 경험과 그것의 주체적 소화 사이의 긴장감 같은 것 말이다. 하지만 유감스럽게도 이 같은 균형과 긴장감은 아직 우리 연구 장의 현주소가 아니다.

이 같은 문제에 접근하기 위해 본 논문의 첫째 단원은 미술사연구의 보편적 속성에서 유래하는 두 가지 관점을 다루었다. 첫 번째 장에선 미술사가 단지 사건들의 기록이 아니며 그 자체로 미술 창작의 흐름을 조정하는 등의 변형을 초래할 수 있다는 점, 즉 미술 창작의 구성자며 막후 조정자로서 나서는 미술사의 권력적인 측면을 다루었다. 두 번째 장에선 어떤 미술사연구를 막론하고 정리, 해석, 기술하는 미술사가의 이념적 편견이나 취향의 영향으로부터 자유로울 수 없다는 사실, 따라서 국내에 유입되는 서양미술사의 정리, 해석, 평가들은 모두 이미 그곳의 미술사가의 이념과 취향의 여과단계를 거친, 결코 중립적이랄 수 없는 '결론들'임을 환기하고자 했다.

둘째 단원은 국내의 서양미술사 및 서양미술이론 연구에 관한 여러 측면들을 살피는 것이다. 첫 번째 장은 우리를 어떤 의미에서건 서양이 지시하는 범주로부터 타자로 정의함으로써 스스로에게 불편한 긴장과 압박감을 유발하며, 더 나아가 '한국적'이라는 방어적이고 왜곡된 정체적 범주를 종용하는 '서양'이라는 분류 코드에 연루된 오리엔탈리즘적 속성을 점검하는데 할애했다.

두 번째 장은 보다 구체적으로 국내 연구 장의 허약한 기반, 그 중에서도 '허술한 증언들'과 과도한 매체의존성을 다룸으로써, 우리 미술 장 전반이 어떻게 서양에 대한 맹목적인 신뢰와 동의에 더욱 더 의존적이게 되는가 하는 문제를 다루었다.

세 번째 장에서는 국내의 서양미술연구 장이 잠재적으로 승인해 온 어떤 왜곡된 범주 인식, 즉 그것으로 인해 스스로의 소외를 정당화하고, 자신들의 미술을 하위서열화해 온 범주적 인식과 그에 관한 비판적인 이해를 담았다.

네 번째 장은 이러한 과정들을 통해 서양미술에 대한 신뢰 메커니즘이 보편화되는 동안, 정작 서양미술의 다양한 현상들에 대한 자율적인 판단과 해석, 평가의 시도들이 어떻게 사전에 차단되었는가에 관해 다루었다.

본 논문은 서양미술사, 서양미술이론 연구 장의 한 하위 주제를 다루는 것이 아니라, 연구 장 자체에 관한 것이라 할 수 있다. 조금 더 구체화하자면, 국내의 서양미술사, 미술이론 장이 형성되어 오면서 정착된 어떤 사전적인 조건들—예컨대 '그들'과의 동화와 일치에 대한 집착, 체념과 순응주의로 일관하는 미술사가와 이론가들의 태도 같은—과 그로 인해 정작 미

술창작 장에까지 그 영향력을 미치는 조건들에 관해 접근해보자는 것이 연구의 동기요 출발점이라 할 수 있다.

이러한 문제를 다루는 저변에는 국내의 서양미술사, 미술이론연구 장이 국내의 미술에 미치는 막대한 영향력에 비해, 정작 새로운 접근의 생성에 있어 성실하지 못해왔다는 인식, 예컨대 종래의 서구중심주의적 패러다임에 안주하면서 정작 '지금 이곳'에서 생산되는 살아 있는 미적 생산의 문제를 '지금 이곳'의 문맥에서 파악하려는 노력과 이를 위해 해석과 비평의 자율적이고 열린 준거틀을 생성하려는 노력에 있어 충분치 못했다는 인식이 깔려 있다. 따라서 본 연구는 불가피하게 비평의 성격을 떨 수밖에 없다.

필자는 이 연구의 문제제기가 단지 오류를 지적하고 그 책임 소재나 가리자는 식의 하위적 인식에 근거하지 않았음을 분명히 하고자 한다. 이 주제는 여전히 동양이라는 낯선 용어로 범주화되곤 하는 땅에서 그 정의를 선사한 서양의 미술을 연구하는, 시시때때로 타자의 경험에 내몰리는 연구자 누구도 예외일 수 없는 모두의 문제이기 때문이다. 따라서 적어도 이 논문의 행간에서 연구자들간의 논쟁은 무의미하다. 논쟁을 일으키기보다는 서양미술이라는 특이한 분류 체계를 불가피하게 자신의 것으로 삼을 수밖에 없는, 역설로 가득한 연구 장을 성찰적으로 반추하는 계기를 마련하는 것이 이 논문의 목적이랄 수 있다. 혹여 이 같은 생산적 동기에 반하는 용어나 표현, 접근들이 눈에 띈다면, 그것은 문제를 다루는 필자의 미숙함 탓일 것이다.

본 연구는 여러 이유로 인해 미술사와 미술이론을 자의적으로 혼동하면서 같은 반열에 두고 다루고자 했다. 그렇게 하는 것이 서양미술과 관련하여서 국내 미술에 드리워진 복합적인 그늘과 얼룩들을 총체적으로 읽는데 더 유리하다는 판단 때문이다. 그럼에도, 국내에서 서양미술사연구 장과 미술이론 장 사이의 복잡다단한 상호역학관계는 이후 긴밀하게 다루어야 할 주제일 것이다. 또한 본 연구는 주관적인 해석과 비평에 치우치지 않기 위해 많은 해석과 평가의 실증적인 사례들을 다루어야 하는데도, 특히 이 점에서 많은 고려와 어려움을 거쳐야 했다. 조사, 연구가 충분치 않았다는 측면 외에도, 구체적인 연구 주제를 거론해야 하는 부담 또한 있었음을 감추고 싶지 않다. 한 가지, 그 같은 직접적인 언급이 낱을 불필요한 논쟁들이 정작 논문이 제기하는 문제의 핵심을 흐리는 일이 없기를 바랐다는 점만은 밝히고자 한다. 어쨌든, 결과적으로 그 점은 본 논문이 더 전개해 나가야 할 부분일 것이다. 그럼에도 불가피하게 몇 편의 논문이 예시되어야 했는데, 특별히 그 논문이어야 했던 이유 따위는 없다. 그것들은 단지 저자 가까이 에 있었던 것들로서 수없이 되풀이되고 재생산되는 예들 중 하나로 이 자리

에 언급되었을 뿐이다. 분명한 것은 다음과 같은 사실이다. 즉 그 같은 예시를 통해 얻고자 했던 결론이 의미로운 것이라면, 그것은 필자를 포함해 국내의 모든 서양미술 관련 연구자들 모두에게 동일하게 해당되는 내용일 것이라는 점이다.

1. 에고-히스토리(ego-history)

나는 한국에서 태어나고 한국에서 자랐다. 5년 남짓한 유학 기간과 몇 차례의 짧은 여행을 제외하고는 거의 국내를 벗어난 적이 없다. '서양은 내 인생의 어느 시점까지 내게 아무런 의미도 아니었다. 중·고등학교 시절까지 그것은 고작 영어의 까다로운 시제를 외울 때나 떠올려지곤 하는 것 이상은 아니었다. 서양이 내 인생에 구체적으로 개입하기 시작한 것은 대학에서 '서양화'를 전공하면서부터였다.

대학 4년간 놀랍게도 나는 '서양화'를 전공하는 학생이었다. 그렇게 된 동기라고 해야 고작 수채화를 좋아했다는 점 정도가 전부였다. 막 서양화를 전공하기 시작할 당시만 해도, 서양에 대한 나의 이해는 소경의 수준에서 그리 멀지 않았다. 서양의 역사와 종교, 민족과 나라들, 관습, 전쟁과 증오가 남긴 축적된 상처들에 대한, 이런저런 시험들로 인해 꾸역꾸역 집어 넣었던 단편적 지식들, 그리스와 고대로마의 신화들, 거대한 제국들의 부침(浮沈)에 관해 들었을 때의 어렴풋한 인상들, 기독교를 받아들이는 것에서 다시 등지기까지의 과정에 대한 어렴풋한 돌고 도는 느낌…….

이후 한참이 지나도록 정작 전공인 서양미술에 관한 지식들조차 이리저리 주워 모은 파편들의 수준에서 크게 벗어나지 못했다. 서양화를 전공하던 시절, 서양과 서양미술에 대한 나의 이해는 참으로 한심한 수준이었다. 많은 경우 이해하는 척 해야 했다. 깊이 이해한 부분도 전혀 없진 않았지만, 그 중 상당부분조차 오류거나 오해였음이 훗날 드러났다. 그런데 내가 만드는 것은 예외 없이 서양화로 분류되었다! 이 거의 '신비로운' 분류과정은 당시 내게 혼란스러움인 동시에 특혜였다.

그것은 내게 당시로는 원인 불명의 불안증을 안겨주는 요인이었고, 이후 오랫동안 회복하기 곤란한 열등감이 의식의 밑바닥을 차지하게 한 원인이기도 했다. 하지만, 동시에 이에 상응하는 보상이 있었다. 꿈에서조차 '미제(made in America)'를 선호해온 나라에서, '서양화'를 전공한다는 것은 야릇한 자부심을 안겨주는 사건이었다. 당시 서양화는 체육대회에서도 가장 먼저 입장하는, 미술대학에서 잘 나가는 전공이었다. 어쨌든 서양화를

전공하는 내 의식의 저변엔 어떤 미묘한 특권의식이 자리하기 시작했다.

내가 다시 3년을 서양화를 전공하는 학생으로서 대학원에 머물기로 결정하는 데는 이 같은 특권의식이 어느 정도 작용했다. 이때쯤 서양은 내게 편안하게 몸에 붙는 맞춤형 같은 것이 되어 있었다. 서양에 대한 질문들은 나의 의식에서 점차 소외되어갔고, 잠정적으로 중단되었다. 나는 답하기 곤란한 의문들과 더 이상 직면하고 싶지 않았다. 차라리 더 적극적으로 그 믿음직한 우산 밑으로 파고들어갔다. “어차피 난 이미 상당부분 서양식으로 사니까”가 더 안락하게 질문들을 피해가는 데 기여했다.

이후 5년여 동안 나는 파리에 머물면서 서양미술사와 조형미술이론을 연구했다. 나는 동시대의 조변석개하는 미술의 동향에 관심이 있었다. 2차대전 이후, 이전의 양식적 기반으로부터 급속하게 이탈해가는 서양미술의 흐름을 관통하는 원칙, 그것이 나의 주된 관심사였다. 1960년대 말에서 70년대와 80년대에 이르는 프랑스의 젊은 작가들의 다양한 반전통주의적 시도들이 그 중심에 있었다. 이처럼 나의 관심 영역과 지식은 협소했다. 정직하게 말해서 나는 내가 긴밀하게 관심을 가질 기회가 있었던 부분을 제외한 서양미술의 다른 부분들에 관해서는 여전히 파편적으로만 알고 있을 가능성이 높다. 내가 서양미술사와 미술이론을 깊이 공부한 것으로 소개되는 것은 이 같은 전제 하에서만 받아들여져야 한다. 어쨌든, 서양은 대학 이후로도 12년의 학습기간 내내 늘 나를 뒤따르면서, 나의 어정쩡한 정체성을 대변하는 요인 중 하나가 되었다.

파리의 대학에서 서양미술사와 조형예술학을 연구하는 동안 내게 ‘유색인종-아시아인’은 늘 등에 붙은 주홍글씨와 유사한 지표였다. 서양에 대한 파편적이고 제한적인 지식이 우선 문제였지만, 그 외의 여러 요인들 때문에 잔뜩 주눅이 든, 한 수 배우는 학습자의 입장에서 결코 벗어날 수 없었다. 석사논문을 통해 산업화 사회의 인간이 겪는 소외와 고통의 표현들에 관해 다루고자 했을 때, 당시 지도교수는 내가 서구문명의 고유한 산업화 과정에 관해 다룰 수 있다는 사실을 인정하지 않았다. 결국 아시아의 산업화나 한국의 산업화를 제한적으로 다루도록 지도되는 내내, 나는 나의 지식이 결코 서양까지 아우를 수는 없는, 즉 지구적 보편성을 획득할 수 없는 것으로 정의되는 과정을 지켜보아야만 했다.

정말 흥미로운 일은 한국에 돌아온 후에 일어났다. 상황은 프랑스에서의 그것을 고스란히 뒤집어 놓은 것 같았다. 한국에서 서양미술의 가담자로서 사는 것은 전혀 부끄러운 일이 아니었다. 끝없이 서구를 갈망하고, 세계화를 지향하는 사회에서 그것은 오히려 자부심을 가져야 하는 일이기도 했다. 강의와 강연 기회도 훨씬 더 자주 주어졌다. 나는 대학 시절과 하등 다

를 바 없는 역설적인 상황에서 이번에는 다행스럽게도 그럭저럭 잘 해나왔다. 나는 서양미술을 어느 정도 알게 되었고, 또 더 잘 아는 사람처럼 처신했다. 심지어는 서양미술의 전도사라도 된 것처럼 신명나게 떠들어대기도 했다. 파리에선 주눅이 들게 했던 그 주제가 한국에선 앞서가는 자의 표상일 수 있다는 사실이 역하긴 했지만, 예전보단 덜 힘들었다. 그러는 동안 비엔날레가 열리기 시작했고, 그것도 세 개씩이나 열리게 되었다.

나는 내가 읽었던 텍스트처럼 사고하고, 그것들을 내 안에서 빚어진 것으로 착각하며, 그것들을 그들의 톤으로 말하는 것에 익숙해져 갔다. 직업적으로도 많은 경우 그렇게 하는 것이 더 유리했다. 박노자의 표현을 빌면, 아마도 나는 '하얀 가면'을 쓰고 싶어하는, 거리에 널린 한국의 지식인 중 한 사람에 지나지 않을지도 모른다. 어쨌든 나는 지금도 여전히 이 하얀 가면을 쓰고 프랑스 인이나 미국인처럼 말하고, 그들의 사유에 동참하고 있으며, 그들의 담론을 논하는 데 전문가연하는 인습에서 전적으로 자유롭지 못하다. 그 같은 문화는 심지어 나를 반성해야 하는 순간조차 나의 도구를 자처하고 나선다.

2. 서양미술사로부터의 두 가지 질문

미술의 역사인가, 미술사의 실현인가?

미술사는 근본적으로 진보주의적이며, 그 내부에 진화론적 배경을 지닌다. 빌플린이 『미술사의 기초개념』의 서문에서 강조하는 내용도 결국 미술 발전에 관한 것이다. 그가 미술사연구자들에게 당부하고자 한 것은 “표상의 ‘발전 단계’를 반드시 고려하라”는 것이었다.”¹⁾ 역사의 발전에 대한 빌플린의 생각이 얼마나 요지부동이었던가는, 그가 세 쪽 남짓한 길지 않은 글에서 ‘발전’이란 용어를 무려 열 번도 넘게 사용한 것에서 알 수 있다: “표상이 법칙적으로 발전한다는 전체에 대해서 (...), 역사는 결코 처음으로 돌아갈 수 없지만 그 전체적 발전 추이 내에서 (...) 그러나 이로 인해 발전의 추이가 반감된다고 할 수 없다. (...)”²⁾

미술사, 그 중에서도 근대미술사의 발전적 추이에 대한 빌플린의 신념은 확고한 것이었다. 물론 그 배경은 역사를 시간의 축을 따라 자체적으

1) 하인리히 빌플린, 『미술사의 기초개념 - 근세미술에 있어서의 양식 발전의 문제』, 박지형 역, 시공사, 1998, 6쪽.

2) 앞의 책, 7, 8쪽.

로 진화해나가는 것으로 보는 서구의 근대적 사관이었다. 미술사 영역에서 '발전'의 개념, 즉 진화론적 관점의 초석은 이미 1764년 출간된 요아킴 빙켈만의 『고대미술의 역사*The History of Antiquity*』에서 목격된다. 빙켈만은 미술을 회화나 조각에 관련된 미술가의 일화 수집의 수준에서 나아가 '양식'의 측면에서 보게 했는데, 바로 그 양식의 축을 기준으로 그리스, 로마의 미술이 태동, 발전, 쇠퇴의 분명한 단계를 밟아갔다는 것이 그의 관점이었다. 빙켈만의 관점을 따르면, 미술사는 "그 본질상 유기적, 논리적으로 발전하는 그 무엇"이었다.³⁾

하지만, "한 미술 운동에서 다른 운동까지, 또는 무슨 '주의'에서 무슨 '주의'로의 단선적, 수직적 발전 모델을 인정하고 있다는 점에서, 지난 100년 간 (서구의)미술사는 다른 어떤 역사학계에도 뒤지지 않을 만큼 선택적이고 편파적이었다."⁴⁾ 결국 스스로 진화해가는 미술사의 개념은 화랑, 미학, 예술 등의 용어와 마찬가지로 서구 근대의 발명품에 지나지 않는다고 할 수 있다.⁵⁾ "유럽 이성주의의 산물로서 미술사는 미술작품에서 종교적, 귀족적 혈통을 제거해 신화가 아닌 역사 속에 자리매기려 했다."⁶⁾ 바로 중기기관과 더불어 하루가 다르게 진보해 나가는 역사 속에 말이다. 새삼 서구 근대의 진보사관을 놓고 갑론을박하는 대신, 정작 중요한 문제로서 이 '발전'이라는 개념이 근대에 이르러 하나의 정식으로 새로이 자리잡게 되었다는 사실을 주목할 필요가 있다. 그로 인해 미술사가 미술의 현상들을 기록, 정리, 기술하는 차원을 넘어, 자신의 논리가 반영된 미술현상을 재생산하는 데 관여하게 되었기 때문이다. 예컨대 19세기에서 20세기의 전반부를 아우르는 근대미술(Modern Art)은 당대의 진보주의적인 지식사회를 반영하는 탁월한 재현으로 간주될 수 있을 것이다.

근대미술의 연대기를 들춰보면, 지난 세기의 형식적 변주들을 이끈 모더니스트 작가들의 사고가 얼마나 동시대의 지배적인 사관에 기울고 있었는가를 알 수 있다. 알다시피, 많은 모더니스트 작가들은 보다 본질에 가깝거나 이상에 근접한 단계로 나아간다는 믿음 아래 조형적 실험에 투신했다. 폴 세잔느는 인상주의자들의 혼란스러운 주관적 감각으로부터 자신이 훨씬 더 사물의 본질적인 질서대로 나아가는 것이라고 믿어 의심치 않았다.

3) 매리 앤 스타니제프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박모 역, 현실문화연구, 1997, 192

쪽; Mary Anne Staniszewski, *Beltering is Seeing: Creating the Culture of Art*, first published in Penguin Books, 1995.

4) 알란 리스, 프란시스 보르켈로 외, 『신미술사학』, 양정무 역, 시공사, 1988, 31쪽.

5) 매리 앤 스타니제프스키, 앞의 책, 191쪽.

6) 알란 리스, 프란시스 보르켈로 외, 앞의 책, 23쪽.

화가나 조각가를 치켜세우는 표현으로 “현대미술의 발전에 다른 어느 누구보다 큰 공헌을 한”이라는 수식을 붙이곤 했던 허버트 리드의 말을 빌면, 칸딘스키는 ‘새로운 시대’를 기다리는 여러 가능성들에 가장 명민한 화가로서, 그야말로 다른 어떤 화가들보다 정확하게 ‘앞으로 맞게 될 발전의 방향’을 제시한 작가였다.⁷⁾

이처럼 당대의 진보주의 사관은 미술이 발전적 방향성을 가지고 변화해 간다고 믿는 근대미술의 출발과 정착에 지대한 영향을 미쳤다. 즉, 이 시기에 미술사는 단지 시대를 단순 반영하는 것을 넘어, 시대를 구성해 가는 동력이었던 것이다. 미술이 미술사를 구성하는 것이 아니라, 미술사가 미술을 조정하고 재구성하는, 미술사/미술의 전도된 근대적 패러다임이 형성되게 된 것이다. 이 같은 진보주의적 미술사의 관점이 아니었다면, 화가와 조각가들을 그토록 진보의 수호자로 규정하고, 전통과 관행과의 싸움에 나서도록 부추겼던 미학적 선동들도 그토록 힘을 얻지는 못했을 것이다. 이렇듯 서구의 근·현대 미술사는 미술 현상들의 생성과 조정에 긴밀하게 영향을 미쳐 왔으며, 많은 현대 작가들이 여전히 ‘앞선 미술’ ‘발전적인 실험’과 같은 개념에 집착하는 것도 이 같은 맥락과 무관치 않을 것이다.

따라서 이 같은 의미에서의 미술사의 현실 가담은 그것이 현실의 문제들을 직접 다루지 않는 경우에도 명백한 사실이다. 즉, 연구의 대상과 내용이 무엇이든, 그것들을 다루는 태도와 자세에 의해 사전적으로 현실에 개입하게 되는 것이다. 그리고 당연한 지적이지만, 미술사의 연구 주제는 미적 가치를 묻는 철학적 판단에 의해 보다 선행적으로 결정된다. 즉, 어떤 주제를 다룰 것인가를 묻는 미술사가의 질문 안에 이미 당대의 미적 규범들과 그것에 영향을 미치는 정치·권력적인 판단 기준들이 작용하게 되는 것이다.

국내의 서양미술사연구도 이 문제제기에서 벗어날 수 없다. 그것은 서양을 다룬다는 범주적 구분에도 불구하고—또는 오히려 그 구분에 의해, 즉 취급하지 않음으로써 취급하는 것에 의해—, 국내의 미술 지형도에 지대한 영향력을 행사해왔기 때문이다. 더구나 그 영향력의 성격이 서양의 동시대 주류 미학을 ‘보다 앞선 것으로’ 신화화하고, 그 체계모니를 정당화하고 재생산하는 측면이 있기 때문이다. 국내 서양미술사 및 미술이론 장에는 ‘전진 미술’을 소개함으로써 국내 미술의 선진화에 기여한다는 일면 종속적인 인식이 깔려 있다.

국내의 서양미술사, 미술이론연구는 원하든 원하지 않든 국내 미술의 현재진행형인 생성과 조정에 긴밀하게 영향을 미치고 있다. 물론 그 영

7) 허버트 리드, 『현대회화의 역사』, 김운수 역, 도서출판 까치, 1990, 147쪽.

향력은 결코 일반화할 수 없는 복합적이고 다양한 스펙트럼을 가지고 있어 그것에 대한 단선적인 평가는 피해야 할 것이다. 그럼에도 우리는 이제 국내의 서양미술사와 국내 미술의 상관관계에 대해 우리 자신에게 다음과 같이 분명하게 물어보아야 할 시점에 있다 : 그렇다면, 우리에게 '서양미술사란 무엇인가? 그것은 지금 우리 미술의 생성과 유지, 변주에 어떤 방향성과 재현의 기초들을 제시하는가? 궁극적으로 어떤 방식으로 향하기를 원하게 만드는가? 인간은 역사를 통해 자신의 가치체계를 점검하고 인식체계를 조정한다 할 때, 국내의 서양미술사연구가 그 기반을 두는 내재 가치와 인식론적 동기는 무엇인가?

미술사가, 미술이론가는 누구인가?

“수백만 명이 루빈콘 강을 건넜지만, 역사가들은 오직 케사르가 건넌 사실만을 기록할 뿐이다.” —E.H. 카

미술사가(美術史家), 미술이론가는 누구인가? 이 질문은 '화가'는 누구인가를 묻는 오래된 질문 뒤에 숨어 있었다. 현대미술이 이론의 시너로 전락해버렸다는 평가가 공공연한 오늘날에도 여전히 미술사가나 미술이론가가 논의의 표면으로 떠오르지 않는 것은 흥미로운 일이 아닐 수 없다.

역사가가 언급의 대상에서 제외되어 온 이 같은 현상에는 아마도 역사학이 과학이어야 한다는 중압감이 작용한 것이 틀림없다. 연구의 객관성이 담보되어야 하는 만큼 결코 주관이 개입해선 안 될 것이라는 금욕적 관습이 역사가들로 하여금 좀처럼 모습을 드러내지 않도록 해왔을 것이다. 하지만 객관성의 신화가 회의에 부쳐진 것이 이미 꽤 오래 전의 일이 아니던가. 실증주의 역시 환상에 지나지 않는다는 인식도 보편화되었고 말이다. 물론 역사가에게 여전히 과거사의 객관적 서술자로서의 이미지가 조금 남아 있긴 하다. 하지만, 사실 역사가는 사건의 객관적 서술자를 넘어서, 사건을 만드는 진정한 주체라 해야 옳다. 따라서 오늘날 미술사가가 더 이상 금단의 열매로 취급되어야 하는 어떠한 이유도 없다. 오히려 미술사가는 이제 더 이상 뒤로 미루어져선 안 될 시급한 질문들의 중심에 있다.

E. H. 카를 빌자면, 역사적 사실이란 결코 “누구의 손도 타지 않은 순수한 형태”가 아니다. 모든 역사에는 역사가의 역사와 사상과 편견, 그리고 취향의 손때가 듬뿍 묻어 있다는 의미다. 모든 역사는 결국 역사가의 사상의 역사며, 따라서 역사를 보기 전에 역사가의 인식에 각인된 것들을 사전적으로 확인하는 것이 역사 연구의 중요한 전제가 되어야만 할 것이다.

자명한 지적이지만, 미술사 역시 이 손때가 잔뜩 묻은 기록자들에 의해 구성된 것이다. 미술사에 담겨 있는 것 역시 사건이 아니라 사건을 보는 관점이며, 그러한 관점을 형성하게 만든 내적 이념들의 집합, 즉 사상인 것이다. 잘 알려져 있는 미술사의 텍스트들도 실상은 이같이 손때 묻은 기록자들에 의한 것이었음을 알리는 적절한 예들 중 하나를 피카소의 〈아비뇰의 처녀들〉에 관해 썼던 앙드레 부르통의 텍스트에서 볼 수 있다.

알다시피 부르통은 피카소와 큐비즘에 대한 열렬한 옹호자로서, 큐비즘이 쇠락한 아방가르드로 전락하는 것을 전심을 다해 막았으며, 또 피카소로 하여금 자신이 깊게 가담한 초현실주의 운동에 부분적으로 개입하게 한 장본인이다. 당시 부르통은 제도권에 반발하는 기치를 높이 들고 나왔지만, 동시에 현대 미술품 수집에 열을 올리고 있었으며, 피카소의 〈아비뇰의 처녀들〉을 처음으로 사들인 소장가였다. 잘 알려진 패션 디자이너 자크 두세(Jacque Doucet)의 사서이기도 했다. 이는 미술사에서 논해지는 그의 공식적 비중에 비해 하찮은 이력이지만, 이 하찮음이 그의 텍스트들에 지대한 영향을 미쳤다는 사실은 많이 알려져 있지 않다. 사실 부르통이 피카소의 작품들, 특히 〈아비뇰의 처녀들〉에 대해 내린 평가는 두세와 피카소의 이 거래가—부르통 자신이 깊게 관여했던—성사되는 과정에서 내려진 것들이다.

“가장 중요한 점: 〈아비뇰의 처녀들〉을 통해 우리는 완전하게 피카소의 실험적인 작품세계로 들어갈 수 있습니다. 이 작품은 얽히고 설킨 드라마며, 피카소를 탄생시키고, 그를 영원하게 만든 모든 고뇌의 본질과 맞닿아 있습니다. 저에게는 이 작품이 그림 이상의 무엇을 의미합니다. 이 작품은 지난 50년 동안 일어난 모든 것을 총체적으로 보여주는 무대인 동시에 엘보, 로트레아몽, 자리, 아폴리네르 등, 우리가 숭배하는 모든 사람들에게 다가서기 위해 반드시 통과해야 하는 관문이기도 합니다. 만약 이 작품이 사라진다면, 우리가 간직하고 있는 소중한 것들의 대부분도 사라지는 것입니다.”⁸⁾

이 탁월한 상찬의 글은 1923년 11월 6일, 앙드레 부르통이 자신의 고용주 자크 두세에게 쓴 편지 내용 중 일부를 인용한 것이다. 피카소의 〈아비뇰의 처녀들〉은 “큐비즘의 기원이 된 작품”으로 미술사적으로도 매우 중요한 작품이며, 앞으로도 그 가치가 지속적으로 상승할 것이라는 부르통의

8) 1923년, 11월 6일, 앙드레 부르통이 자크 두세에게 쓴 편지. Seckel, *Les Demoiselles d'Avignon*, vol.2, p.585 참조. 마이클 C. 피츠제럴드, 『피카소 만들기—모더니즘의 성공과 20세기 미술시장의 해부』, 이해원 역, 다빈치, 2002, 244쪽.

평가에는 고용주의 컬렉션에 보다싼 값으로 걸작을 보태려는 충정의 일환이 내포되어 있었다. 마이클 C. 피츠제랄드에 의하면, 부르통은 1924년에 〈아비뇰의 처녀들〉을 구입하도록 주선함으로써 두세에게 가장 커다란 선물을 안겨주었다. 〈아비뇰의 처녀들〉 역시 부르통의 중요한 찬사에 힘입어 더욱 현대미술의 걸작품으로 간주되게 되었다.

피카소에 대한 부르통의 극적인 경의와 존경심의 표현은 오늘날까지도 심심치 않게 언급되는 에피소드의 하나다. 1923년 다다그룹이 주관한 '수염난 심장 수아레'란 행사에서도 부르통은 전례 없이 극적인 장면을 연출하면서 피카소에 대한 자신의 옹호를 드러낸 바 있다. 저녁모임이 한창일 때, 다다의 객원 회원인 피에르 드 마소가 앙드레 지드, 피카비아, 마르셀 뒤샹 같은 작가들을 비하하던 중, "파블로 피카소, 전쟁터에서 죽었다"라고 외치자, 부르통은 즉시 자리에서 일어나 지팡이를 휘둘러 마소의 팔뚝에 금이 가게 했다.⁹⁾ 그뿐 아니라 머큐리 공연이 무대에 오르던 날, 피카소를 야유하는 비평가들 사이에서 오히려 과격하게 피카소를 옹호하다가 경찰에 끌려간 사람 역시 부르통이었다. 루이 아라공에 따르면, 그날 경찰에 끌려가면서 부르통은 "천재여 영원하라!"를 연발했다고 한다. 그는 또 루이 아라공, 막스 에른스트와 같은 동료들과 함께 신문에 실은 「피카소에게 경의를 포함」이라는 글에서도 "기존 질서에 도전하면서 탁월한 표현력으로 난해한 현대성을 꿰뚫어 본 피카소에게 아낌없이 찬사를 보낸다"고 씀으로써 자신의 구애를 공개적으로 밝히기도 했다.

그럼에도 이 같은 각별한 관계가 예술에 대한 부르통의 주체할 수 없는 열정을 대변하는 것만은 아니었다. 마이클 C. 피츠제랄드는 "부르통이 피카소의 삶에 등장한 것은 뜻밖에도 예술적인 교류를 통해서가 아니라 상업적인 거래를 통해서였다"는 사실을 분명히 하고 있다. 부르통은 사실 "아방가르드 진영을 대표하는 작가라는 자신의 위치에 대한 견고한 버팀목으로 피카소를 선택했다"는 것이다.

피츠제랄드는 부르통이 두세에게 고용되었다는 사실이 훨씬 더 많은 것들을 밝혀준다고 말한다. 즉, 초현실주의 작가들이 제도권을 부정하는 선언의 이면에서 오히려 자신들의 후원자가 될지도 모를 당대의 유명 제도권 인사들과 친분을 다지는 데 매우 적극적이었던 것이다. 부르통이 피카소와 가까워진 데에도 바로 그러한 계산이 내포되어 있었다는 것이다.¹⁰⁾

분명한 것은 오늘날 우리가 객관적인 사실 관계로 받아들이는 수많은 미술사, 미술비평의 텍스트들이 실은 그것이 씌어지던 당시의 얽히고

9) 앞의 책, 247쪽.

설킨 난맥상의 결과이기도 하다는 사실이다. “역사가들에 대해 알지 못하면서 그들의 서술을 받아들이는 것은 장님의 손에 이끌려 외나무다리를 건너는 것과 같이 위험한 일”이라는 칼 베커의 진술은 이와 같은 의미에서 의미심장하게 들린다. 역사가들이 인도하는 곳은 객관적이고 진실한 사건이 아니라, 그들 자신의 주관적인 해석과 욕망이 샘솟는 곳이기 때문이다. 역사의 사실은 역사가가 그것을 창조하기까지는 어떠한 역사가에 대해서도 존재하지 않는다. 즉, 역사적 사실이라고 하는 것도 실은 역사가와의 은밀한 내통을 통해 우리에게 다가오는 것에 지나지 않는 것이다. 역사란 역사가가 해석하고 서술할 때 비로소 존재하는 것이기 때문에, 역사를 묻는 것은 곧 역사가가 누구인가를 묻는 것과 동일한 의미인 것이다. 우리를 역사의 들끓는 현장에 서도록 종횡무진 활약하는 진정한 주인공은 다름 아닌 역사가인 것이다.

역사를 연구하기에 앞서 역사가를 연구해야 하리라는 점, 작가를 탐구하기 전에 작가론을 쓴 저자를 먼저 살펴야 하는 이유가 여기에 있다. 여전히 미술사를 어떤 가치중립적인 학문영역으로 간주하는 것은 아직도 미몽에서 깨어나지 못했음을 반증할 뿐이다. 미술사가 실반 바넷은 미술의 영역에서도 “많은 역사적인 저술의 뿌리가 느낌이나 직관에 의존하고 있다는 사실”을 환기시킨다. 그에 의하면, 우리가 접해온 미술사는 사실 이 같은 느낌이거나 직관, 많은 경우 편견에 기대고 있는 미술사가의 관점들로 가득한 창고에 지나지 않는다. 따라서 “만일 미술사가 실증할 수 있는 사실만으로 한정된다면, 취급할 만한 것이 별로 없을 것이다.”¹¹⁾

3. 국내의 서양미술사 · 미술이론에 관한 연구

국내 서양미술사 및 서양미술연구에 잠재하는 오리엔탈리즘

“우리 서양인이 세계의 중심이다. 따라서 사상의 주인이기도 하다. 결국 유일한 존재다. 그러나 거물을 찾아볼 수 없다. 암흑 속에서 서로 물어뜯

10) 앞의 책, 240쪽. 이 같은 사실은 마찬가지로 두세에게 고용되어 있었던 아라공에게도 해당된다. “아라공은 피카소의 새로운 스타일이 큐비즘과 사실주의 모두를 초월한 것이라고 말함으로써, 그를 시들해져가고 있던 큐비즘과 분리시킴은 물론, 발전 추세에 있던 신고전주의와도 분리시킬 수 있는 이론적인 근거를 제시한 것이다. 이로 인해 피카소는 아방가르드 작가라는 위치를 상실할 위험으로부터 빠져나오게 된다.”(같은 책, 238, 239쪽)

11) 실반 바넷, 『미술품의 분석과 서술의 기초』, 김리나 역, 시공사, 1995, 157쪽.

고 삼키는 땅 귀신들의 먼지만이 남아 있다.(…) 인도주의를 열광하면서, 서양이 민주주의를 향한 보편적 열망을 적극 활용하는 것은 서양의 권리, 이상, 이상, 그리고 초국가성을 보편화시켜서 그것을 기준으로 문제를 해결하려는 목적이다. 두 번째 문명화를 위한 소명에서 이제 떼뎀이 내세울 것이 없는 백인의 종족을 정의로운 인간이 대신 떠맡아야 한다.”¹²⁾—레지스 드브레

돈 에이즈드(Dawn Ades)¹³⁾가 「미술사 비평」에서 말하듯 “서구는 칸딘스키가 말하는 인간의 정신적 삼각형의 최극점에 도달한 예술가와 같이 자신들이 필연적으로 진보의 최전방에 나가 있다고 믿는 경향이 있다.”¹⁴⁾ 그러므로, 한국과 같은 비서구권 국가에서 ‘서양’이라는 인식표가 붙은 영역들은 어떤 모호하고 불쾌한 함의로 가득 차게 된다. 서양미술사 및 서양미술이론 영역이 당면한 딜레마 역시 예외를 떨지 않는다.

국내의 미술 장에서도 서양-화, 서양-미술, 서양-미술사 등의 합성어는 그 자체로 어떤 특별한 긴장감과 압박감을 유발한다. 우리는 어떤 의미로든 서양이 지시하는 범주에서 타자로 내몰린다는 점, 그럼에도 불구하고 그 일련의 소외 기제가 이미 우리 일상 깊숙이 침투해 있다는 점 등이 모호한 긴장감의 한 근간일 것이다. ‘서양-미술’은 한편으론 여전히 수십만 킬로미터나 떨어진 곳에서 벌어지는 ‘남’의 일인 동시에, 다른 한편으론 지금 우리의 대학과 미술관과 갤러리를 가득 메우는 원조요 신앙이기도 한 것이다.

이 ‘서양’이라는 접두어는 우리 안에 계층적이고 서열적인 맥락을 형성한다. 주요 관심사인 대상들(objects)과 그 동기 및 사회적 배경에 이르기까지, 연구의 제반 참조들이라곤 모두 루브르나 모마가 ‘소유하고’ 있는 상황에서, 서양미술의 역사와 그 연구가 국내 서양미술사연구 장의 선망의 대상이 되는 것까진 자연스러운 귀결일 수 있다. 그런데도 그로 인해 국내의 연구 장이 영원히 루브르나 모마가 만들어내는 지적 잉여들의 하부 단위일 수밖에 없다면, 그것을 자연스럽다거나 불가피하다는 식으로 뱉속 편하게 말할 수는 없을 것이다.

‘서양’이라는 하나의 인식표가 관련해온 상반된 두 현실, 즉 ‘타자로서의 서양’과 ‘우리 안의 서양’의 동거는 전형적인 한국형의 역설들을 양산해 왔다. (적어도 현재까진) 학문 연구의 범위를 ‘서양의 미술’로 제한하는 국내

12) 레지스 드브레, 『자식인의 종말』, 강주현 역, 예문, 2000, 193쪽.

13) 현재 예섹스 대학 미술사 미술이론학과 교수로, 달리와 다다, 초현실주의 등에 관한 글을 발표해 왔다.

14) 알란 리스, 프란시스 보르젤로 외, 앞의 책, 31쪽.

의 서양미술사학계의 문화적 풍토는 그 한 예에 지나지 않는다. 서양미술사 연구 장은 적어도 학제적으로는 현재 한국에서 진행되는 미술, 즉 일반적으로 '한국의 현대미술'로 분류되곤 하는 것들에 대해서는 상례적으로 거의 다루지 않는다. 물론 그 저변에는 그것이 '서양-미술'이 아니기 때문에 서양 미술사연구 장에서 제외되는 것이 마땅하다는 범주론이 깔려 있다. 하지만, 이 같은 범주론은 현실적인 문맥들과 상충한다. 한국 현대미술을 일차적인 학제적 대상에서 배제하려는 관점을 가진 연구 주체들이 국내 작가생산의 요람인 미술대학에서 가르칠 뿐 아니라, 국내 현대미술의 현장에 개입해 분석과 평가의 과정에 깊숙히 관여하기 때문이다. 이들의 개입과 영향력은 비평의 영역뿐 아니라 전시 기획과 각종 심사, 미술관 사업, 정책 조절 등 한국 현대미술의 지형 전반에 걸쳐 광범위하고도 깊숙하다. 분명한 것은 여기서 서구중심주의에 의해 타자화된 동양이라는 오리엔탈리즘의 그림자가 목격된다는 사실이다. 즉 서양 미학 담론의 선진성과 성숙도에 비해 고작 '학습과 모방'으로 일관하는 동양의 퇴영성이라는, 전형적으로 왜곡된 동양주의 담론이 국내의 서양미술사연구 장의 근간에 드리워져 있는 것이다.

이 같은 범주론적 이중성에 의해, 국내의 현대미술 장에 어떤 간과할 수 없는 지적 공백이 더욱 심화되어 왔다. 즉 국내의 현대미술은 서양미술사연구의 학술적 관심에서 제외되고, 서양적이라는 이유로 한국미술사나 동양미술사연구 장들로부터도 소외되는 것이다. 우리의 동시대 미술이 자연스럽게 그리고 스스로 '서양-미술'의 외인부대화를 심화하면서 지적으로 공동화되어 왔고, 정체적 혼돈과 위기에 직면해 있는 이유들 중 하나가 여기에서 찾아져야 할 것이다.

그럼에도 '서양'이란 인식부호가 여전히, 아니 오히려 더 견고하게 신뢰되고 있다는 사실은 차라리 비감스러운 일이 아닐 수 없다. 대체 150년 전 일본인들에 의해 만들어진 이 범주가 의미하는 바가 무엇이기예, 이토록 우리 역사와 현실인식 모두를 붙박는 것인가? 그 바탕이 인종적인 사고인, 백인들이 사는 유라시아 서쪽을 막연하게 가리키는 그것은 다만 하나의 개념일 뿐이다. 서구가 명백한 의미로 작용하는 것은 "서구의 지배를 받는 비서구지역인들의 선망 속"에서일 뿐이다. 즉 오리엔탈리즘과 역오리엔탈리즘의 중층적으로 왜곡된 전망 안에서만 명백한 구분개념인 것이다. 이들은 서양을 선망의 대상으로 그리지만, 실질적 유럽은 계급과 국가적 위계질서가 철저하고, 민족, 인종주의 담론으로 인해 넘기 어려운 수많은 구획들이 그어진 극히 다층적인 공간이다."¹⁵⁾

그런데도 우리는 왜 그토록 법과 제도, 대학과 미술관까지 가세하여 동양화와 서양화의 결별을 마치 영원히 화해할 수 없는 별개의 것처럼 정식

화해은 것일까? 영원히 만날 수 없는 상이한 평행선이라도 되는 것처럼 분열적으로 대하는 것일까? 우리는 이 같은 왜곡된 구분에 입각해 수많은 소모적인 변종담론들을— ‘다소 동양적인 요인을 지닌 서양화’라든가 ‘한국화의 서구 양식의 수용’ 따위의—생산해온 역사를 되돌아보아야 할 것이다.

미술대학의 동양화/서양화 같은 해묵고 식상한 구분 기제가 여전히 작동하고 있는 것이야 그렇다 치더라도, 학술적 연구를 기반으로 하는, 그것도 1980년대 이후 출범한 학회들조차 이 모호하고 시대착오적이며 무엇보다 비학술적인 개념을 고스란히 승계했다는 것은 실로 난감한 문제가 아닐 수 없다. 더구나 현 시점에 이르기까지 이 반지성적이고 비학술적인 용어의 범주 체계에 관한 어떠한 성찰도 스스로 갖지 못했다는 점은 마땅히 반성해야 할 대목이 아닐 수 없다.

원한다면, ‘서양’이 왜 그토록 반학문적인 범주체계인가에 관해 더 알아볼 수 있을 것이다. 우선 서양은 단번에 비서양(non-Western)이라는 ‘불행한’ 개념을 상징한다. 우리를 너무 쉽게 저항할 여지조차 없이 타자화해온 것이 바로 이 비서양이라는 개념 아니던가. 그런데 정작 비서양은 결코 가능하지 않은 개념이다. 그것이 가능하려면 모든 비서양권에 반해 성립 가능한 서양의 특성이라는 것이 있어야 할 터인데, 그것이 도무지 가능하지 않기 때문이다. 그것은 “물고기와 새는 원숭이가 아니라는 점에서 서로 닮았다”는 식의 논리 전개에서나 유용한 개념이다. 또한 그것은 쉽고 편의적인 구분일 수는 있어도, 분석에 있어서는 전혀 무의미한 개념이다. 서양이 그토록 견고한 개념이어서, 우리가 비서양으로 규정되는 것이 억울해도 참아야 할 사안이라는 입장은 우리 안의 오리엔탈리즘이 주장하는 바일 뿐이다. 폴 A. 코헨은 자신의 저서 『학문의 제국주의』에서 이렇게 밝히고 있다.

“만약 ‘서양’에 대칭하는 ‘동양(the Eastern)’ 내지 ‘비서구(non-Western)’라는 개념이 존재하지 않는다면, 당연한 일이지만 ‘서양’이라는 개념도 존재하지 않을 것이다. ‘서양’에 해당하는 단어 자체가 우리들의 어휘에서 모습을 감추어버릴 것이다.”¹⁵⁾

‘서양’이라는 인식표에 집착하며 그것을 활용하지 않았다면, 우리가 우리 스스로를 덜 떨어진 비서구들 중 하나로, 즉 서양의 상대적 개념으로 뚱뚱그리는 일은 없었을 것이고, 오늘날처럼 우리의 정체성 논의들이 명확

15) 박노자, 『하얀 가면의 제국—오리엔탈리즘, 서구 중심의 역사를 넘어』, 한겨레신문사, 2003, 298-299쪽.

16) 폴 A. 코헨, 『학문의 제국주의—오리엔탈리즘과 중국사』, 이남희 역, 산해, 2003, 73쪽.

한 길을 잃는 일도 훨씬 덜했을 것이다. 그뿐 아니라, '서양'이라는 개념으로 총괄되는 지역 내부의 다양성에 지금보다 훨씬 더 큰 의미가 부여됨으로써 진실에 더욱 천착하는 것이 가능했을 것이다.

요약하면, 그렇게 통째로 범주화되는 거대한 서양은 존재하지 않는다. 우리가 어떤 방식으로 서양을 말하든 그것은 서양 전체를 놓고 볼 때 무수한 '서양들' 중 일부에 지나지 않으며, 그 일부 또한 접촉 과정에서 변용될 수밖에 없는 서양인 것이다.¹⁷⁾ 이 같은 개별적 의미들을 서양으로 일괄하는 것은 산술적인 합산과 평균에 기대하는 의미 없는 작업에 지나지 않는다. 그것은 기껏 역사적 사실에 대한 평균적 시각을 제공할 뿐이며, 더 나쁜 경우에는 개별 사항들로부터 경솔하게 일반 원리를 추출함으로써 진실을 왜곡시킬 수도 있다.¹⁸⁾

하지만 이 같은 왜곡은 이미 우리에게 현실의 일부가 되어 있다. '서양의 왜곡은 고스란히 옥시덴탈리즘의 반대급부로서 '한국적'이란 용어의 혼란스러운 오용과 남용을 초래했다. '한국적'은 지속적인 타자화의 위협으로부터 자신의 당위를 유지해야 하는 강박적이고 곤혹스러운 과정에서 동원되어야 했다. 한국적-모더니즘, 한국적-포스트모더니즘, 한국-현대미술의 원류, 한국-모더니티 미학의 선두 같은 식의 어법은 이미 관용어구로 자리잡았다. 이 같은 조어들은 존재하지 않는 거시적 서양에 의해 종용된 정체성에 대한 강박증이 낳은 산물, 즉 존재하지 않는 상대에 대항하는 또 다른 집착에 지나지 않을 것이다.

자신을 지지하는 개념이나 행위에 일일이 분류 코드를 기입해야 하는 것에는 타자화의 위기와 비교열등이라는 집단적 자학심리가 반영되어 있음을 우선 인정해야 한다. 그것은 가치를 가늠하는 준거틀이 그 외부에 있을 때 나타나는 현상들이다. 예컨대 '가장 한국적인 회화'라는 강조어법은 그렇게라도 해야 겨우 유지 가능한, 궁지에 몰린 한국회화의 불안한 존재감의 반영에 다름 아닌 것이다. 이 경우 가장 한국적인 회화란 가장 덜 서

17) 서양을 접촉(혹 경험)한다는 것이 얼마나 다양한 뉘앙스를 가진 것인지에 관해 코헨은 다음과 같이 말한다: "예를 들면 19세기의 중국에서 포교활동을 하기 위해 서양을 떠난 한 명의 서양인을 생각해보자. 아마도 그는 여행을 떠나는 시점부터 이미 전형적인 서양인은 아닐 것이다. 그리고 얼마 동안 중국에서 지낸 후에는 틀림없이 그는 점점 더 서양인에서 멀어지게 될 것이다. 중국어를 배우고, 중국의 풍습에 순응하는 동안 새로운 환경에 영향을 미침과 동시에 그 자신도 영향을 받아서, 그리하여 이중교배 과정이 시작되는 것이다. 그는 이제 순수한 서양인이 아니다. 그는 중국에 융해된 서양인이 된 것이다. 그를 접하는 중국인은 여전히 그를 이방인으로 보며 확실히 그는 이방인과 다를 바가 없지만, 중국인이 그의 이질성을 어떻게 받아들이는가 하는 것은 중국인의 이질성에 대해 그가 반응하는 양식에 의해 좌우된다." (폴 A. 코헨, 앞의 책, 75쪽.)

18) 앞의 책, 77쪽.

구적인 회화를 지칭하는 것으로, 이 담론의 변함없는 진원지는 여전히 서양이다. '한국적 모노크롬'을 언급할 때의 씩씩한 뉘앙스도 이와 같은 맥락이다. 그 내부에는 "그것이 혹 서양의 유물론적인 최소주의(Minimalism)미학의 한 지엽적 변종에 불과한 것이 아닐까" 하는, 즉 우리는 영원히 타자일 수밖에 없지 않을까 하는 불안증이 내포되어 있는 것이다. 한국적 모더니즘, 한국적 모노크롬, 한국적 미니멀, 한국적 팝아트 등은 우리가 전적으로 서양의 전망 안에 갇혀 있음을 반증하는 용례들이다.

'한국적'의 딜레마가 여전히 첨예한 현실이라는 사실이 2003년 베니스 비엔날레의 한국관 전시에서 극적인 방식으로 확증되었다. 당시 한국관의 주제는 '차이의 풍경'이었는데, 그것은 한국적인 풍경, 즉 그들과는 다른 우리의 풍경을 말하고자 하는, 우리로선 낮은 욕구의 반영으로 읽혔다. 하지만 이 스스로를 '차이'로 규명하려는 풍경이야말로 끈질기게 따라붙는 색인으로서, 서양으로부터 반사적으로 튀어나온 개념인 것이다. 다만 그들과 다른 풍경을 통해, 즉 그들과의 비교, 상관에 의해서만 정의될 수 있는 것, 그것은 곧 부재하는 풍경의 또 다른 표현에 지나지 않을 것이다. 우리가 그들과 차이나는 '한국적'인 것에 강박적으로 사로잡히고 '우리'에 대한 노파심에 떨어질수록 지속적으로 머리를 쳐들고 당당하게 일어서는 것은 서양이다.

거리의 문제, 증언의 허술함과 텍스트적 소통의 딜레마

당연한 지적이겠지만, 서울에서 서양미술사를 한다는 것은 뉴욕이나 파리, 베를린이나 로마에서 미술사를 하는 것과 결코 같은 일이 아니다. 이 사이에는 매우 근원적인 차이의 공간들이 발생하고 상존한다. 그리고 이 차이에 의해 서울 같은 제3의 지역에서 서양미술사연구는 그 의미와 기능이 전혀 다른 것이 된다. 자신으로부터 수십만 킬로미터나 떨어진 곳에 연구의 출처를 두고 있는 상태에서 진행되는 연구를 생각해보라. 그것은 상상할 수 있는 것보다 훨씬 더 극복하기 어려운 딜레마일 수밖에 없다. 초음속 항공기의 등장에도 불구하고, 지구를 반 바퀴나 돌아야 하는 거리는 분석과 검증에 심각한 장애와 왜곡을 초래할 수밖에 없기 때문이다. 그것이 어떤 종류의 장애며 왜곡인가를 알기에는 그리 복잡한 추론이 필요하지 않다. "어떤 도시를 확실하게 파악하려면 연구실이나 작업실을 벗어나 길거리를 쏘다니는 경험이 있어야만 한다"는 것이다. 제한된 데이터에만 의존할 경우, "1933년의 모스크바를 1793년의 파리로 착각하거나, 1936년의 마드리드를 1994년의 사라예보로 착각하지" 않으리라는 보장이 없기 때문이다.

이같이 원 사료에 대한 포괄적인 접근이 제한적일 경우의 역사 연구는 불가피하게 그것을 전하는 매체, 즉 사람의 구술이나 텍스트에 의한 소통에 기댈 수밖에 없다. 당연히 매체와 매개자의 의미가 커질 수밖에 없으며, 그것은 이 과정에서도 얼마든지 심각한 왜곡이 개입될 여지가 있음을 알려준다. 물론 매개자나 기록자의 주관이 개입됨에 따라 발생하는 직·간접적인 사전 왜곡은 거의 불가피한 문제다. 국내의 서양미술사연구는 이 같은 거리와 그로 인한 매체의존성의 문제에 전적으로, 그리고 극적으로 노출되어 있다. 이 문제는 단지 18세기의 바로크 미술품이나 19세기 인상주의 회화의 원본들을 쉽게 접할 수 없다는 것 정도가 아니다.

이러한 문제를 근본적인 한계로 인식하든 대수롭지 않은 장애쯤으로 치부하든, 국내의 서양미술사 및 미술이론 관련 연구 주체들은 거의 동일한 조건 아래 자신들의 연구에 임해 왔고, 또 임하고 있다. 현대미술 작품들처럼 꿈보다 해몽이 더 그럴 듯한, 이념과 담론의 총아인 경우 그 소통과 연구 과정이 거의 인쇄된 매체를—논문이든 단행본이든—통해 진행될 수밖에 없으며, 그조차 언어의 제한으로 인해 매우 한정적인 범위 안에서만 가능하다면, 문제는 심각한 것이 아닐 수 없다.¹⁹⁾ 일견으로도 이 같은 매체 의존성은 작품과 사건의 분석과 해석, 평가를 피상적이고 종속적인 것으로 만들어 버릴 우려가 크다. 이 같은 상황은 연구를 작품과 사건들로부터가 아니라, 텍스트로부터만 가능한 어떤 특별히 성격화된 경험에 기울게 할 수 있다. 즉 '쓰기'에 관여하는 대신, 다만 '받아쓰기'에 관여하는 종속적인 지위로 스스로 규정하게 할 수도 있는 것이다.

연구의 대상이 수세기 전의 미술이라면, 문제는 상대적으로 덜 심각할 수도 있다. 오랜 기간 동안의 정리로 자료의 포괄적인 수집이 가능하고 비평적인 층위가 두터워졌으며, 사료들이 몇몇 미술관에 모여 있을 수도 있기 때문이다. 하지만 현재진행형인 작품과 사건의 경우에는 열심히 다리를 팔아보았자 그 성과는 너무도 제한적일 수밖에 없다. 더구나 하나의 경향이 세계 여러 지역에서 그것도 다양한 양상으로 동시다발하는 경우, 딜레마는 더욱 극적인 양상을 띠게 된다. 이런 경우 한국의 서양미술사연구가 할 수 있는 일은 텍스트들과 기사들, 증언들을 최대한 긁어모으는 것에서 크게 벗어날 수 없다. 결국 매체 의존성, 증언에 목을 매는 정도가 거의 결정적으로 높아지게 되는 것이다.

그러니 더더욱 비엔날레 같은 대규모 단위 소통이나 심포지엄이나

19) 더구나 학생의 경우라면, 주로 교수들이 추천하는 텍스트들로 한정될 것이고, 작품들도 인쇄된 도판에 의존할 수밖에 없다.

학술발표 등을 통한 인적, 물적 교류의 차원을 높이는 것이 대안이 아닌가 하는 지적이 있을 수 있다(있어 왔다). 하지만 비엔날레는 비엔날레 자체를 두둔하는 차원의 담론만을 소통시킬 뿐이다. 대부분의 제3세계 국가들에서 개최되는 비엔날레들은 그 지역의 시민들이 매체를 통해 접한 지식과 정보들을 (의심하고 견제하는 것이 아니라) 보다 신뢰하게 만드는 데 기여하고 있다. 심포지엄 같은 학술행사도 여기서 예외일 수 없다. 그것들 역시 비엔날레 등과 마찬가지로 누가 주체인가에 따라, 이미 사전 유통된 관점들에 쫓겨 박는 것에 그칠 수도 있다. 한국의 서양미술사연구가 처한 딜레마와 그에 대한 반성의 결여에 대해 미술비평가 강성원은 신랄하게 비판한다.

“서양미술사와 중국미술사 등 외국 미술사연구와 학습은 대부분 실제 작품을 보지 못한 상태에서 이루어진다. 외국에 나가 현장 답사 수업을 하게 되더라도 그것은 대개 일회적이다. 미술사 교육의 주요 수단은 인쇄된 사진 이미지다. (...) 현재 미술사가들은 외국에서 실제 작품들을 직접 보고 연구 경험을 쌓은 사람들이긴 하지만, 그런 바탕을 가지고서도 이곳에 돌아와서는 추상적인 미술담론만으로 연구가 시작되고 끝난다. (...)이 땅의 외국 미술사연구는 우리 인문학 가운데서도 가장 공허한, 형해(形骸)만 남은 식민지 근대화의 유물이다.”²⁰⁾

서양미술사연구자들이라 해도 매 연구마다 실제작품을 접하는 것은 아니지만, 그럼에도 전혀 실증적 연구가 뒷받침되지 않음으로써 “우리 미술사연구에는 실체가 없다”는 것이 그의 주장이다. 강성원의 말이 전적으로 옳지만, 국내의 서양미술사연구에 실체가 없다는 말은 부연 설명이 필요하다. 실체(identity)는 실체(object) 없이도 가능하며, 관념적이거나 추상적인 형태로도 존재하기 때문이다. 이 같은 실체의 확대된 개념으로 본다면, 사실 국내의 서양미술사연구가 실체(identity)를 결여했다고 할 수는 없다. 오히려 그것은 실체(object)를 대체할 만한 무형의 이념에 의해 견고하게 지지되고 있다고 할 수 있을 것이다. 이 이념의 지지로 인해 국내의 서양미술사연구는 실체의 부재를 보충하고 스스로를 지속시킬 수 있는 것으로 보이는데, 그것은 다름 아닌 서양에 대한 ‘흔들림 없는 신뢰’다.

이 신뢰가 아니라면 우리는 그 실체를 저 먼 곳에 두고 있는 연구의 난감한 현실, 즉 그 사이에 ‘증언의 허술함’이라는 피할 수 없는 강이 흐르는 현실을 직시할 수밖에 없다. 르네 레몽에 의하면, 진정한 역사가는 과거

20) 강성원, 『시선의 정치』, 시지락, 2001, 29쪽.

와 사건들에 대한 증언이 얼마나 허술한가를 경험으로 터득한 사람들이 다.²¹⁾ 클로드 시몽 역시 허술한 증언이야말로 역사적으로 불변하는 단 하나의 진실이라는 데 동의한다: “사건이 일어난 후 듣게 되는 이야기가 모두 그렇다.”

“그가 내게 들려준 이야기는 분명 작위적이고 그릇된 것이었다. (...) 누군가의 입을 통해 이야기됨으로써 사건들과 낱말의 내용, 하찮은 사실들이 사건 당시에는 갖지 않았던 엄숙하고도 중요한 양상을 어쩔 수 없이 띠게 되기 때문이다.”²²⁾

증언의 허술함에는 하찮은 것들이 중요한 의미를 띠게 되는 것뿐 아니라 중요한 사실이 누락되는 경우도 포함된다. 그리고 허술한 증언과 그로 인해 잘못 전달된 사건은 차라리 사건 자체에 대한 무지보다 훨씬 더 심각한 사안이다. 그것은 진실을 호도함으로써 잘못된 판단과 결정을 내리게 할 뿐 아니라, 궁극에는 진실에 대한 욕구 자체를 무위로 돌려버리기 때문이다.

증언의 허술함에 관한 한, 더 본질적인 문제는 텍스트를 통한 증언의 문제다. 인쇄된 텍스트는—손으로 쓴 것이 아니라—필연적으로 왜곡에 관련될 수밖에 없기 때문이다. 텍스트적 소통이 범하는 왜곡은 실체가 텍스트화하는 과정에 불가피하게 따라붙는 것인데, 그 양상은 복잡성의 제거 등의 편집적 차원, 잘못된 해석, 장식 등 매우 다양하고 중층적이다. 가장 근본적인 왜곡 중 하나는 사실이나 사건을 최종화하는 것인데, 예컨대 뉴욕이나 파리에서 생성된, 여전히 해석의 여지가 있는 사건과 상황들이 텍스트화되어 전해짐으로써 서울에서는 이미 그 진위의 판명이 완료된 ‘최종적인 사실’로 경험된다는 것이다. 월터 J. 옹은 『구술문화와 문자문화』에서 인쇄된 텍스트가 독자들에게 사건을 최종적인 인상으로 전하는지에 관해 말하고 있다.

“인쇄된 텍스트는 저자의 말을 결정적인, 혹은 ‘최종적인’ 형태로 나타낸다고 여겨진다. 왜냐하면 인쇄는 최종적인 형태로 나타낸 것이어야 충족된다고 여겨지기 때문이다. 일단 활자의 조판이 닫혀지고 죄어지게 되면, 혹은 사진 평판이 만들어지고 그것이 종이에 인쇄되면, 텍스트는 손으로 쓴 것만큼 간단히 변경하기는 어렵다. (...) 인쇄가 강요하는 폐쇄

21) 모리스 아겔롱, 피에르 쇼뇌 외, 『나는 왜 역사가가 되었나』, 이성엽 외 역, 에코리브르, 2001, 368쪽.

22) 모리스 아겔롱, 피에르 쇼뇌 외, 앞의 책, 137쪽.

성이나 완전성이라는 감각은 때로는 대단히 물질적인 것이다. 신문이 페이지는 모두 메워져 있다. 마찬가지로 그 활자의 행간은 보통 가지런하게 되어 있다(즉 모든 행이 정확하게 같은 폭으로 간추려져 있다). 인쇄는 기묘하게도 물리적인 불완전성에 관용적이지 못하다. 인쇄는 부지불식간에 그러나 대단히 현실적으로, 인쇄된 텍스트가 다루고 있는 재료도 완전하고 자기충족적이라는 인상을 줄 수 있다.”²³⁾

사건들은 텍스트의 권위, 즉 그 완전하고 자기충족적인 신화에 의해 신속하게 탈사건화한다. 텍스트화한 사건은 사건의 연속과 단절, 병렬과 중첩, 그리고 충돌과 융합들이 만들어내는 변수들이 조절되고 재배치된 사건이다. 따라서 서울에서 텍스트로 만나는 뉴욕이나 파리의 사건들은 사건이 아니라 ‘조절된 사건’, 혹은 ‘재사건화된 사건’이 되는 것이다. 특히 사건과 사물들, 지극히 복잡하고 다층적인 맥락들과 충돌해야 하는 동시대 미술사의 점점들이 인쇄된 활자들의 공간 사이에서 만들어지는 경우를 생각해볼 일이다. 바로 이 같은 텍스트화의 과정을 거치면서 뉴욕과 파리와 베를린의 미술들은 용어와 주석들로 처리되고 가공된, 즉 이미 하나의 관점에 의해 선별되고 평가가 끝난 것으로, 더 이상 손볼 곳이 없는 최종적인 진실로 받아들여지는 것이다. 이렇게 해서 편견이 활동할 공간, 느낌과 직관이 작동할 여지가 원천적으로 봉쇄되는 것이다.

현재진행형의 사건이 흥분을 준다면, 텍스트는 안정감을 제공한다. 그 안정감은 믿을 수 있다는 신뢰감에서 우러나오는, 그리고 반박할 수 없음—반박해봤자 소용없음—에서 기인하는 안정감이다. 월터 J. 옹의 말대로라면, 텍스트는 경험보다 훨씬 더 반박하기 어려운 형태로 전달된다.

“만날 수만 있다면 작가에게 물어볼 수는 있겠으나, 어떠한 책 속에서도 결코 작가를 만날 수 없다. 텍스트에 직접 반박할 방법은 없다. 완벽하게 반박할지라도, 텍스트는 그 뒤에도 여전히 전적으로 전과 같은 것을 계속 말한다. “책에 이렇게 써어 있다”라고 말하면, “그것은 진실이다와 동등한 의미로 받아들여지는 이유의 하나가 거기에 있다.”²⁴⁾

스스로 최종적인 진실인 양 하는 인쇄된 활자들의 유혹을 넘어선다 해도, 텍스트의 표현성이라는 또 다른 함정이 도사리고 있다. 에드워드 사

23) 월터 J. 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우, 임명진 역, 문예출판사, 1996, 200쪽.

24) 앞의 책, 124쪽.

이드의 언설에 따르면, 진실과 지식, 지식과 텍스트 사이의 일대일 대응관계는 존재하지 않는다. “모든 표현은 그것이 바로 표현이라는 것 때문에 우선 표현하는 사람의 언어에 의해 구속받으며, 이어 표현하는 사람의 문화나 제도, 혹은 정치적 환경에 의해 구속받는다.”²⁵⁾

현대관 분석개유라도 일어나지 않는 한, 텍스트를 거치는 증언의 왜곡은 계속해서 번역되고 인쇄되면서, 자신들에 실린 이념을 최종적인 것으로 설득하려 들 것이다. 다소간 일반화를 감수하며 말하자면, 국내의 서양미술사연구사는 이 같은 편집되고 텍스트화된 사건들과 그에 따른 근본적인 해석의 오류를 확대 재생산해온 일련의 과정으로 설명할 수 있을 것이다. 즉 실체로서의 신뢰에 기반을 둔 텍스트적 소통에 의해 동조, 혹은 결탁의 시나리오를 공고히 해온 과정으로 말이다. 텍스트적 소통의 탁월한 최종화 효과는 ‘그곳의 사건은 곧 이곳의 전범’이라는 명제를 우리 인식에 각인시켜 왔다.

이 같은 동조, 혹은 결탁이야말로 국내 서양미술사연구가 현실에 개입하는 분명한 하나의 접점이다. 즉 진실한 ‘그곳의 어제’에 방점을 찍음으로써 그것이 오늘 이곳에 재현되도록 기능해온 것이다. 사실 그 결과물들은 비평적 전망들을 우회하면서, 관점과 해석을 동반하는 뜨거운 역사의 진술로서가 아니라, 차갑게 굳은 지식이나 정보들로 다가온다. 그것들은 과거의 사실들에 대한 ‘객관적인 기술(the fact of past)’일 뿐, 진정한 역사적 탐구(historical fact)로 나아가지 못하게 되는 것이다.

범주의 정치화, 혹은 범주의 체계: “서양미술사는 서양미술만을 다룬다?”

“미술사의 진정한 문제는 미술사를 가치 있는 학문으로 설정하는 그 자체에 있다.” — 린다 노클린

국내에서 서양미술사는 수준 높은 지식이나 정보의 전달자로서, 산만하며 정돈되지 않은 현실의 문제들은 다루지 않아도 된다는 식의 어떤 관례적인 지위를 누려왔다. 결과적으로 국내의 서양미술사연구는 비엔날레와 같은 제도가 실행해온 것과 동일한 과정의 다른 한 쪽을 담당해왔는데, 그것은 서양미술 및 미술 연구의 학술적 권위, 그리고 그것들에 관한 신뢰의 무드를 국내에 파급시키는 것이었다.

여러 이유에서 국내의 서양미술사연구 장은 지금 여기서 진행 중인

25) Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979, 17쪽.

사건들에의 개입에 등을 돌려왔다. 이 같은 점은 스티븐 벤(Stephen Bann)²⁶⁾이 지적한 바 있는 영국의 미술사학계와도 일면 유사한 것처럼 보인다. : “문학계의 대가들은 비평가란 직함을 흔쾌히 받아들이는 반면, 미술사학계의 대표자들은 미술비평가란 직함과 작업을 별로 달가워하지 않는 데, 이것은 여전히 비정상적인 일이다.” 스티븐 벤은 이 같은 ‘규범적 미술사’의 품위 있어 보이는 거리감 뒤에는 문학이나 언어학 등의 강대 세력이 미술사 영역을 점령할지도 모른다는 우려, 또는 자신의 연구 영역과 인접 학문 사이의 경계가 애매하게 될 상황에 대한 우려 등의 정치적인 고려들도 내포되어 있다고 밝힌다.²⁷⁾

한편으론 서양미술사연구가 자신의 영역을 서구로 제한하는 것은 지당한 것으로 보이기도 한다. 하지만 한국과 같은 나라에서 ‘서양은 단순한 지리적 범주를 훨씬 넘어서는 문제다. 해방 이후 한국에서 서양은 언제나 그 자체로 비상한 관심사였고, 논쟁의 한 중심에 있어 왔다. 박노자 같은 외지인에 비친 한국은 “하얀 가면이 진짜 얼굴이 되기를 간절히 비는, 반성은 고사하고 자조 능력까지 마비된 광적인 맹종”이 범람하는 사회다. “서양인보다 더 서양인이기를 원하며, 한국보다 더 많이 영어를 쓰는 나라들도 생각하지 않은 ‘영어 공용화론’이 공론화될 정도”의 사회다. 이 같은 사회에서 ‘서양은 불가피하게 권력과 소외의 문제에 연루될 수밖에 없다. 마치 파리나 로마의 명품 브랜드처럼, 서양은 힘과 소외의 파장을 생산해왔다. 이 같은 상황에서 미술사연구가 현실을 등지는 것은 마땅하다는 당위적이고 형식적인 범주론은 현실에선 전혀 다른 맥락, 즉 현실에 대한 미술사연구의 상대우위로 소통될 가능성이 높다. 피에르 부르디외를 따르더라도, 어떤 종류의 구분이나 범주 체계도—학문적인 범주체계도 포함해서—결코 ‘순수’하거나 ‘중립적’이지 않으며, 이미 충분히 이념적이고 정치적이다.”²⁸⁾

톰 크래톤에 의하면, 미술사학은 자신의 연구에 관한 미적 범주를 중요한 보증으로 받아들이는 순간 권력에 굴복하고 만다. 그는 미술사학자 대부분의 주장은 결국 매우 혁신적이고 반동적인 주장까지 포함해서 “자신들의 집단 신인인 ‘미술’이라는 제단을 약간 색다르게 꾸미려는 시도”에 지나지 않으며, 따라서 “그들의 작업은 단지 미술이라는 사회 구성체의 헤게모니적 권력을 유지시키는 것이 될 수밖에 없다”고 지적한다.²⁹⁾ 여성주의 이론가인 린다 노클린(Rinda Nochlin) 역시 미술사의 진정한 문제는 미술사

26) 켈트 대학 교수로 *The Clothing of Chlo*(Cambridge, 1984)의 저자이다.

27) 알란 리스, 프란시스 보르젤로 외, 앞의 책, 13-18쪽.

28) 피에르 부르디외, 「과학의 사회적 사용—과학 장의 임상사회학을 위하여」, *창비*, 2002, 64-65쪽.

를 가치 있는 학문으로 설정하는 그 자체에 있다고 말한다. 같은 맥락에서 그리셀다 폴록(Griselda Pollock)에게도 이제까지의 미술사는 권력적이고, 여성을 소외시키는 남성적 담론의 귀결에 다름 아니었다. 그에게 미술사는 현재의 권력 구도에 동조하고 편승하며, 계층과 서열을 재현하고 확대재생산해내는 실천 외에 다른 어떤 것도 아니었다.”³⁰⁾

미술사의 이 같은 권력적 실천은 한국과 같이 서구 동경이 팽배한 사회의 미술 장에서 서양미술사연구가 차지해온 위치와 무관하지 않다. 그것은 국내의 서양미술사연구도 ‘서양이라는 범주 체계의 특별한 맥락을 용인하고 수호함으로써, 즉 그 범주를 거의 예외없이 뉴욕과 파리, 베를린 등지에서 ‘일어났던 것들’로만 한정함으로써 미술사연구를 권력의 공간으로 전치시켜 온 혐의를 받을 수 있다는 것을 의미한다. 일례로, 한 서양미술 관련 학회가 1991년부터 2002년까지 총 13권의 논집에 실은 40여 편의 작가론 관련 논문이 다른 작가들의 면면을 보면 이 점이 분명해진다. 대부분의 논문들은 폴 고갱, 조르주 쇠라, 톨루즈 로트렉, 파블로 피카소, 에드바르 뭉크 등 이미 평가가 마무리된, 즉 역사적 보편화 작업이 종료되었다 해도 무방한 작가들이다.³¹⁾ 그들의 작품들은 이미 세계 유수의 미술관 소장품 목록에 명기되어 있고, 시장에서 안정적인 지위와 가격이 형성되어 있으며, 경매 회사나 미술관, 대중매체의 집중적인 조명을 받고 있다. 이 명단에서 낯선 이름이나 새로운 얼굴은 눈에 띄지 않는다.

국내의 서양미술사연구 장이 보여온 동화와 일치의 문화는 어제 오늘의 일만은 아니었다. 일치의 내용 역시 작가들의 매우 사적인 취향에서부터 미술 영역 공동의 미적 판단에 이르기까지 더욱 광범위하게 뿌리내려가고 있다. 현재의 서울은 뉴욕이나 파리와외의 공간적 차이가 점차 완화되어가는 것에서 오히려 진보의 성취를 확인하는 것처럼 보일 정도다. 더구나 이 같은 동화의 메커니즘은 오늘날 연구 장 내부의 문제만이 아니다. 물론 오늘날처럼 상호 소통이 입체적으로 교차하는 시대에, 어느 영역에서 어느 영역으로 일방으로 흘러간다고 규정하기란 매우 어려운 일이다. 인터넷과 같은 온라인망이 무제한으로 열려 있는 상황에서 미술사연구가 미술 장에 미치는 영향력이 상대적으로 줄어든 것도 과장이 아니다. 때론 오히려 미술사연구 장이 미술 장으로부터 역으로 영향받고 있다고 해야 할 지경이다. 사

29) 알란 리스, 프란시스 보르젤로 외, 앞의 책, 82, 86쪽.

30) Griselda Pollock, *Vision & Difference*, London: Routledge, 1988, p.11. (『현대미술사 연구』 제8집, 1998, 90쪽.)

31) 이 외에도 에드가 드가, 쿠르트 슈비터스, 오토 딕스, 마크 토비, 앙드레 마송, 이브 클라인, 데이빗 호크니, 다니엘 뷔랑, 장 뒤뷔페, 앤디 워홀, 장 피에르 레이노, 이그니스 마틴, 요셉 보이스, 셰리 르빈, 오를랑 등의 작가에 관한 논문들이 있다.

실이 그렇긴 해도, 서양미술사연구는 여전히 유입되는 것들에 지적 권위와 정당성을 부여함으로써 그 같은 추이를 훨씬 더 부추기고 있음을 부인할 수는 없다.

서양과의 일치와 동화는 국내의 모든 영역들, 아틀리에와 거리, 갤러리와 미술관과 그것들이 생산해내는 미술문화 전반에 편재하고 있다. 2001년에 개최된 베니스 비엔날레의 한국관 전시는 이런 측면에서 흥미로운 예가 될 수 있다. 당시 베니스 비엔날레의 주제는 '인류의 지평'이었고, 한국관의 대표로는 서도호와 마이클 주가 참가자로 최종 선발되었다. 놀라운 사실은 그 두 명 모두 이미 오래 전부터 당시까지 미국에 거주한 작가라는 점이다. 마이클 주(주우정)는 뉴욕에서 태어난 미국인이다(둘 다 예일대 출신이다). 더 흥미로운 점은 서도호가 1999년에 로댕 갤러리에서 있었던 《너의 집은 나의 집, 나의 집은 너의 집》이란 제목의 전시에 고국을 떠나 사는 이주민의 자격으로 참여했다는 점이다. 결국 한국은 자국을 대표하는 작가로 이주민을 내보내기로 한 것이다. 그만큼 우리들의 시각은 이미 충분히 이주민화되어 있다.³²⁾

이 같은 동화를 세계화의 성취로 해석하든, 피할 수 없는 질곡의 역사로 인식하든, 분명한 것은 한국의 서양미술사연구 장의 그간의 족적이 이 같은 현상과 결코 무관하지 않다는 사실이다. 한국의 서양미술사는 '이미 선택된 것'을 선택할 수 있을 뿐이며, '평가된 것'을 평가할 수 있을 뿐인 자신의 기반에 대해 전혀 문제삼지 않음으로써, 그 결과인 일치나 동화에 직·간접적으로 동조해온 것이나 다름없는 것이다.

어떻든 우리는 이미 선택된 것에서 결코 자유로울 수 없었다. 우리의 선택은 주어진 선택 안에서만 가능할 뿐, 조항 자체의 구성은 허용되지 않았다. 선택뿐 아니라 그 결과에 있어서도 어떤 뒤집기나 바틀기도 거의 가능하지 않았다. 그곳에서의 평가를 재평가할 수 있는 권리가 우리에게 위임되어 있지 않기 때문이다. "문제가 토론될 수 있는 조건 안에서만 문제가 제기되는 것이고, 해결책도 동일한 조건 안에서만 제시되므로, 결국 진정한 문제에는 접근조차 할 수 없는 것이다." (코르넬리우스 카스토리아디스, Cornelius Castoriadis) 적어도 서양이라는 범주 안에 머물기를 선택하는

32) 오늘날이 제 아무리 지리적 국경 개념이 모호하다 하더라도, 최소한 지난 수년 간, 혹은 출생 후 대부분의 시간을 국외에서 보낸 사람의 경험과 느낌에서 나온 산물이 어떻게 2년마다 열리는 전시에서 고국의 미술을 대변할 수 있을까? 중요한 것은 사건이 아니라 사건의 이면이고 그 전후맥락일 것이다. 모든 사건은 그 자체로 그럴 수밖에 없었던 맥락들의 종결이고, 앞으로 그렇게 재현될 개연성을 높게 만드는 예언적인 성격을 지니고 있다. 오늘날 한국의 미술 장은 구조적으로 이 같은 '일치'를 지속적으로 확대 재생산할 수밖에 없다.

한, 우리는 그 범주 체계 안에서 2차적인 생산자, 곧 매개변수에 지나지 않는다.

한국의 서양미술사연구에서 선택은 원하든 원하지 않든 즉시 소외의 게임으로 전유되는데, 이에 관해서는 전문한 기발간된 학회 논문집 관련 통계들이 의미심장한 예를 보여준다. 2001년 이후 현재까지 총 16집을 발간한 다른 학회의 논문집에 실린 30여 편의 작가론 관련 논문(석사 포함) 중 한국 작가를 직접 다룬 논문은 단 한 편도 없다.³³⁾ 이 같은 상황은 서양미술사를 주연구 분야로 삼는 학회들에서 낯선 풍경이 아니다. 또 다른 학회의 경우는 총 10여 편의 작가론 관련 논문 중 몇 편의 논문이 한국 작가를 다루긴 했지만, 그 면면들을 보면 나혜석, 박수근, 김환기, 이우환, 김기창, 서세옥 등 근대에 치우친 경향을 보인다. 한국의 현대미술이 객관적으로 다루기에는 아직 너무 역사가 짧지 않느냐고 반문할 수도 있겠지만, 같은 학회지가 다른 서양의 작가들을 보면, 장 피에르 레이노, 이그니스 마틴, 세리 르빈, 오를랑, 로버트 메이플소프 등 그들보다 더 동시대 작가들의 이름도 확인할 수 있다.

이 학회의 경우, 화파나 시대 경향, 역사적 추이를 다룬 논문들의 비중 역시 작가론 관련 논문들과의 관계에서 대등소이한 비율을 보였다. 데스틸(De Stijl), 초현실주의, 독일 표현주의(2), 큐비즘, 바우하우스(2), 코브라(COBRA) 그룹, 미니멀리즘, 아르테 포베라(Art e Povera), 대지미술(2), 비디오 아트, 페미니즘 미술(2) 등, 서양에 편중된 주제를 다루었다. 반면, 한국의 미술 경향을 다룬 논문은 단 두 편에 지나지 않았다.³⁴⁾

짧은 정착기, 서구 미술을 소개하는 데 급급할 수밖에 없는 도입기적 특성 등, 여기서 충분히 고려되지 않은 조건들을 감안하더라도 국내의 서양미술사연구 장에서 한국의 작가, 한국의 미술은 '덜' 다뤄지는, 혹은 덜 다뤄져야 하는 문제군(群)으로 분류되어 왔음은 분명한 사실이다. 여기에는 물론

33) 서양미술사학회의 총 16권(1989~2001)의 논문에 실린 작가론 관련 논문에서 다룬 작가의 명단은 다음과 같다. 안드레아 만테나, 렘브란트 반 레인, 조반니 벨리니, 라파엘, 피터 브뤼겔, 카라바조(2), 자크-루이 다비드, 휘슬러, 컨스터블, 반 고흐, 조르주 쇠라, 오딜롱 르동, 루드비히 키르히너, 막스 베크만, 오토 디스, 콘스탄틴 부랑쿠시, 소냐 들로네, 바실리 칸딘스키, 파블로 피카소(3), 페르낭 레제(2), 폴 클레, 로버트 모리스, 도널드 저드, 잰스퍼 존스, 앤디 워홀, 잭슨 폴록, 제임스 로렌퀴스트, 크리스티앙 불탕스키, 막셀 브르타에스.

반면, 제목에서 한국의 문제가 드러난 논문은 정영목의 「피카소와 한국전쟁-한국에서의 중심으로」(1996), 정부정의 「한국전쟁과 서구미술」(2000) 두 편이 모두다. 이 외에 1999년에 있었던 「미술사와 콜로리얼리즘이란 제하의 심포지엄에서 정영목의 「한국 근대미술과 문화식민주의」, 김영나의 「전후 한미관계와 미술의 탈식민주의」가 있다.

34) 「80년대 한국 여성미술에 대한 여성주의적 고찰」, 「70년대 행위미술-ST멤버 중심으로」.

공론화하기 어려운 연구 주제들 각각의 사적인 관심사라는 문제가 있다. 하지만 역사학자 폴 A. 코헨에 따르면, "역사학자가 어떤 사실을 선택할 것인가. 그리고 그 사실에 어떤 의미를 부여할 것인가 하는 것은 역사학자들이 무엇을 문제삼고 있는지, 그리고 어떠한 전제 하에 작업을 하는지로부터 많은 영향을 받을 수밖에 없는 문제다." 즉 역사학자의 주제야말로 그의 마음을 사로잡고 있는 가장 큰 관심사를 반영한다는 것인데, 이러한 점에서 논문의 주제별 분류는 흥미로운 문제가 아닐 수 없다.

그 저변에는 (아직은) 그것들이 학제적으로 다루어질 만큼 가치 있는 것은 아니라는, 자기 하위적으로 서열화된 정체인식이 도사리고 있는 것은 아닌지 자문해볼 일이다. 본 연구가 검토한 논문집들에 실린 100여 편의 작가론 논문 중, 엄밀히 말하면 단 한 명의 한국 현대미술가도 다루지 않았다는 사실은 실로 스스로를 돌아보게 하는 통계가 아닐 수 없다. 박수근을 다룬 논문이 있기는 하지만, 그것은 그의 그림에 배어 있는 남성중심주의를 파헤치기 위한 시도의 일환으로서였다. 백남준의 경우는 서구에서 학습하고 거주하며 활동하는 것을 고려할 때, 국내 상황과의 소통이라는 측면에서 볼 때 예외적인 측면이 있다 하겠다. 드물게 한국의 현실 상황을 주제로 다루기는 했지만, 특별 심포지엄 같은 경우로 국한되었다. 그 현상들을 일일이 열거하지 않더라도, 한편으론 그 나라의 현대미술 전반에 긴밀하게 관여하면서, 유독 학술적 차원에서는 그 작가와 작품들이 관습적으로 배제된다는 것은 역설적인 현상이 아닐 수 없다. 한국의 서양미술사연구는 바로 이 같은 비전, 즉 한국의 현대미술을 덜, 혹은 학술적으로는 '관심 밖의 것'으로 다룸으로써 한국 미술의 현실에 긴밀하게 관여하고 있는 것이다.

4. 비평적이고 다양한 열린 해석

관습화된 순응주의적 해석?

역사가는 모름지기 우리의 잘못된 도그마를 깨뜨리는 사회비평가여야 한다. — 존 루이스 개디스

전술했듯, 전적인 매체 의존성은 서양미술작품과 사건에 대한 국내의 분석과 해석, 평가가 피상적이고 종속적인 것이 되는 결정적인 요인이 되어 왔다. 작품과 현장의 사진들로부터가 아닌, 인쇄된 도판과 텍스트로부터 출발하는 연구의 조건이 원전에 대한 동의와 신뢰를 자연스러운 것으로

받아들이도록 종용했고, 그것은 다시 작품에 대한 생생한 해석을 억압하는 방향으로 작용해온 것이다. 이러한 이유들로 국내의 서양미술사 및 미술이론연구가는 '쓰기'에 관여하기보다는 오히려 '받아쓰기'에 더 관여해왔다는 것이 우리의 이해였다.

해석에 관한 하나의 기본적인 전제는 다양한 해석 모두가 유익하다는 것이다. 그 각각의 것들이 작품에 대한, 더 나아가 존재와 세계에 대한 우리의 이해의 폭을 넓혀줄 수 있기 때문이다. 이 다양한 해석을 위해 정신분석학이나 사회학의 도움을 요청하고, 구조주의나 후기구조주의 등의 이론을 활용하는 것이 비로소 의미를 지니게 되는 것이다. 그러나 폭넓은 이론들의 참조 자체가 중요한 것은 아니다. 그 같은 이론들의 동원이 오히려 해석의 다양성을 저해하고, 세계에 대한 새로운 깨달음을 막으며, 판에 박은 해석을 종용할 수도 있기 때문이다. 국내의 서양미술사, 미술이론연구가 많은 부분 쓰기가 아니라 받아쓰기에 충실해왔다는 것은 그만큼 다양한 해석이 가능하지 않았다는 사실을 반증하는 것이다.

이 같은 맥락에서, 즉 국내의 연구가 어떻게 이미 주어진 해석과 내려진 평가를 승계하는가에 관해 최근 발표된 프랑스의 작가 맥 올랑의 퍼포먼스를 다룬 한 논문을 예로 들어보자.³⁵⁾ 잘 이해했다면, 논문은 늘 스캔들을 달고 다닐 만큼 도전적이고 충격적인 올랑의 신체 퍼포먼스를 '포스트 휴먼바디 아트'로 정의해내려는 시도의 일환이었다.

단토가 평한 바 있듯, 실로 올랑의 예술은 '커다란 용기를 요하는 혼란스러운 세계의 극치를 보여준다고 할 수 있다. 그녀는 아홉 번의 수술 퍼포먼스를 통해 자신의 살점을 떼어내고, 다시 꿰매고, 채취한 살점과 지방 세포들을 방부액으로 처리하는 등의 자학적이고 잔인한 퍼포먼스뿐 아니라, 그것들을 성유물(聖遺物)로 정의하는 등 거듭되는 성상모독적 발언으로 대중매체의 주목을 한몸에 받아왔다.'³⁶⁾ 올랑 자신은 얼굴의 피부를 자르고 다시 꿰매는 성형적 행위가 단지 유행이 낡자한 다른 행위미술들, 예컨대 지나 파네나 크리스 버든의 것들과는 다르다고 주장하지만, 끔찍할 만큼 자신에게 잔인하다는 점에선 하등 다를 바 없어 보인다. 그녀는 얼굴과 목 부위를 절개해내고 꿰매는 수술 과정에 독서와 공연을 가미하고, 그것을 사

35) 신채기, 「올랑의 카넬아트: 포스트 휴먼바디-아트로서의 몸」, 『현대미술사연구』 제11집, 2002.

36) 올랑의 성상모독적 발언에 관한 예를 들자면 이렇다. "그리고 잠시 후 너희는 나를 다시 보게 될 것이다"라는 예수의 말을 인용하는 올랑은 새로운 몸과 새로운 정신을 가진 새로운 정체성을 지속적으로 추구하는데, 그녀의 몸은 성형수술로 변모되는 반면, 그녀의 정신은 정신분석담을 통해 개조되어 나가고 있다.(앞의 논문, 72쪽.)

진과 비디오 녹화로 기록했다. 그 장면들은 세계적인 디자이너의 옷을 입은 수술팀과 자신이 완전히 새로 꾸민 스튜디오-수술실과 더불어 생중계되기도 했다. 〈라캉이 수술한다:독서와 행위로의 전이〉 〈유혹에 반하는 유혹〉 〈편재〉 등으로 모호하게 제목붙여진 이 장면을 실시간으로 볼 수 있었던 사람들은 그의 얼굴이 어떻게 바뀌면 좋을지 팩스로 자신의 의견을 보낼 수도 있었다.

적어도 이 같은 극단적인 표출방식에 대해서라면, 사람들은 중립적 일 수만은 없는 자신의 어떤 견해나 입장을 표명하기 마련이다. 하지만 연구적 접근은 오로지 사실에만 입각함으로써 객관성을 담보해야 한다고 요구할 것이다. 이 둘 사이에 어떤 첨예한 갈등이 초래될 수 있다. 예시한 논문은 올랑의 행위들에 대해 가급적 중립적인 거리를 유지하려고 노력한 것으로 보인다. 하지만, 앞서 언급했듯 전적인 중립이나 객관적 묘사는 허구에 지나지 않는다. 논문은 분명 올랑의 입장을 옹호하고 동조하는데, 예컨대 그녀의 퍼포먼스가 나르시즘의 한 변종에 지나지 않는다는 비판에 대해, 다음과 같은 올랑의 고백을 인용하는 방식을 통해 변호자를 자처하고 나선다: “자신의 모습을 사랑한다는 것이 문제가 아니라, ‘자기 자신을 소격시킬 수 있는 새로운 자신을 만들어내겠다’는 것이 문제라면 어떻게 나르시스트가 될 수 있겠는가.”³⁷⁾ 이를 저자가 올랑의 담론에 동의하고, 그 행위적 실천에 공감하는 것의 한 예증으로 읽는 것이 단지 오독만은 아닐 것이다. 이 밖에도 저자는 논문의 여러 부분에서 올랑의 전략이 얼마나 적절하고도 성공적인가에 대해 설명하고 있다.

“주민등록증과 같은 신분증과 거기 박혀 있는 증명사진이 하나의 기록 체계로 남아 우리 신분을 보장할 뿐 아니라, 우리 몸을 규정하고 나아가 조정하는 사회에서 (...) 늘 그 얼굴이 변하는 카멜레온과 같은 변종에 있어서 증명사진이 부착된 주민등록증과 같은 기존의 신분증명서는 (...)무용지불인 데이터로 전략하기 때문이다. 국가로부터 새로운 아이들을 발급받게 되는 순간, 올랑은 또 다른 아이덴티티를 향한 변모의 과정으로 접어들으로써 아이들을 승인하는 국가의 권위를 궁극적으로 무색하게 할 것임이 틀림없다.”³⁸⁾

여기서 올랑의 성형수술은 국가권력에 대한 저항으로서 “탁월한 정

37) 앞의 논문, 60쪽.

38) 앞의 논문, 74쪽.

치적 효력을 발휘하는" 미학적 전략으로 '승화'되고 있다. 이 같은 방식으로 논문은 올라의 행위들을 성공적인 '행위예술'로, 즉 주체로서 여성성을 표명하는 "정교하고 치밀한 장치들"로 정의하는 것이다: "올라의 미술은 이상적이고 고전적인 미를 추구한다기보다는 아름다움에 대한 소격효과를 강조하고, 자신을 남성적인 시각의 대상으로 굴복시킨다는 정교하고 치밀한 장치들로 여성 주체를 강조한다."

작품이나 행위를 기술하는 데 있어, '정교한'이나 '치밀한' 등의 용어를 사실 위주의 객관적 묘사의 일환으로 보기는 어려울 것이다. 더구나 의도적인 목적과 무관하게 자신의 삶을 배어내고, 배어진 살점을 전시하는 자해적 태도를 권력에 대항하는 치밀한 전략으로 간주하는 데는 결코 중립적이라고 할 수 없는 어떤 가치론적 편향이 개입되었다고 가정할 수 있다.

논문이 어떤 해석상의 오류를 범하고 있다는 것이 아니다. 문제는 그 '선택' 자체에 이미 어떤 가치론적 편향이 투사되어 있다는 점이다. 이 같은 '태도'에 내재되어 있는 작품의 해석과 관련된 문제는 다음의 몇 가지로 요약될 수 있다.

첫째, 객관적이고 가치중립적인 최종적인 판단은 없으며, 그렇게 보이는 경우에도 실은 매우 주관적이고 가치편향적인 판단으로 가득 차 있다는 사실이다. 전술한 바 있듯, 객관적인 사실을 다루는 역사는 그 자체로 허구에 지나지 않는다. 누구의 손때도 묻지 않은 순수한 형태의 사건은 존재하지 않으며, 그에 대한 모든 진술은 이미 하나의 해석 행위에 다름 아니다. 프랑스의 사학자 르네 레몽을 따르더라도, 객관적 기술로서의 역사학은 신화에 지나지 않는다. 레몽을 따르면, 역사가의 호기심과 관심에는 이미 그가 속한 사회가 깊이 반영되어 있고, 그 이해 방식 역시 전적으로 자기 세대의 문화에 의존하고 있다. 레몽의 결론은 간결하고 명료한데, 즉 역사 자체보다 역사가가 어떤 '사전 이해', 즉 선입견을 가지고 특정한 주제에 관심을 갖게 되었는가가 더 중요한 문제라는 것이다. 그러므로 레몽에게 '정직한 역사'는 이른바 '객관성'의 가면을 쓰는 대신, 자신이 어떤 편견에서 출발했는가를 솔직하게 밝히고 출발하는 역사가에 의한 것이다. 하지만 정직한 역사가가 되는 것이 결코 쉽지 않다는 것이 레몽의 소회다. 여기서라면, 이미 한 작가에 대한 논문의 이해보다, 그 작가를 선택한 배경에 관련되는 연구자의 편견에 대한 정직한 고백과 접근이 더 중요한 사안일 수 있다는 것이다.

둘째, 결과론적으로 '명성을 재확인하는 수준에서 크게 벗어나지 못하는' 해석이 지배적이라는 사실이다. 즉 해석의 다양성이 결여되어 있다는 것인데, 그것은 이미 해석 자체의 결여와 동일한 의미다. 해석함으로써 결과적으로 정식화하는 이 같은 예는 국내 서양미술연구 장에서 흔히 목격된

다. 예컨대 정은미의 「나는 내 몸을 조각한다」라는 글은 올랑의 수술 퍼포먼스를 예시한 논문에 비해 훨씬 가볍게 다루긴 하지만 결론만큼은 대동소이하다: “올랑의 성형수술 퍼포먼스는 사회에 통용되는 미(美)라는 신기루를 정복하기 위한 새로운 미의 기준을 창조했다. 올랑의 얼굴에 조합된 불협화음은 서구 문명의 고전인 이상적인 미를 단숨에 전복시키고 있다.”³⁹⁾

올랑이 기존의 권력적 기제들에 저항의 반기를 들었다는 표제어는 또 다른 텍스트들에서도 다를 바 없다. 결국 모두가 정확하게 일치하는 해석의 소통에 관여하고 있는 것이다: “올랑의 작품들은 (...) 강요되고, 경험되고, 투영되기를 바라는 현재의 욕망에 의해 강요된 서구 중심의 미에 대해 신랄한 문제를 제기하고 있다는 평가를 받고 있다. 그의 작품은 여성 자신에 의해서라기보다는 남성중심적인 시각에 의해 구성되는 여성의 이미지, 즉 관음적이고 수동적인 이미지로서의 여성 이미지에 대해 역설적으로 질문을 던지고 있다.”

모두가 이미 받아들인 해석에 부합하는 인용구들을 채택함으로써 자신의 관점을 부각시키기에 가장 유리한 형태로 대상을 가공하는 것인데, 그 결과는 이미 공식화된(보편화된) 해석에 더욱 수용적인 태도를 양산해내는 것이다.

셋째, 원전에 부정할 수 없는 결론이 내포되고 있다고 신뢰될 때, 진정한 의미의 해석은 그만큼 무산될 확률이 높다는 것이다. 그리고 이 같은 신뢰는 전술한 매체의존성과 텍스트적 소통, 그리고 하나의 해석을 되풀이해 접하는 것을 통해 정착된다. 이 같은 동일한 해석의 반복은 마치 폭력적인 형태의 갱쟁(gang-bang), 즉 한 명의 수동적인 파트너를 두고 여러 명이 차례로 섹스나 강간을 하는 것과 유사하다. 한 사건에 대한 하나의 일치된 해석이 반복적으로 되풀이될 때, 그것은 곧 부정할 수 없는 진실, 반복할 수 없는 비가역적인 사건으로 인식되게 될 것이다. 국내에서 서양미술의 객관성은 이 같은 받아쓰기, 혹은 유일하게 가능한 결론을 향한 해석에 의한 것들이다. 작가 올랑 역시 동일한 해석들이 더해지는 과정을 통해 현재의 올랑이 되어왔고, 여전히 진행중인 그 같은 과정을 통해 보다 견고하게 자리매김될 것이다.

넷째, 주어진 해석을 받아쓰고 정식화하는 것이 그것을 전복시키는 해석보다 훨씬 쉽다는 사실이다. 한국의 서양미술사 및 서양미술이론 장은 서양의 지적 체계를 승계해 그것으로 국내의 미술을 해석하고 평가해왔다.

39) 정은미, 『화가는 왜 여자를 그리는가—정은미가 만난 그림 속의 여자들』, 한길아트, 2012, 288쪽.

즉 '서양'이라는 특권적 범주 체계를 수용하고 인정하는 것이 이 장이 주도 해온 하나의 풍토였던 것이다. "이제까지 연구되고 평가되어 온 미술사의 방식은 중립적이며 객관적인 학문의 실행이라기보다는 이데올로기의 실천이었다"는 그리셀다 폴록의 관점이 이런 맥락에서 환기되어야 할 것이다.

이미 기정사실화된 것만이 선택적으로 취급되고 변호되는 국내의 연구 상황은 그래서 더 "제기되지 못하는 문제에 관심을 가지는 것"이야말로 학자들의 소임이라는 피에르 부르디외를 기억하게 한다. '서양에서' 이미 보편화되고 충분히 다루어진 것들만을 다룸으로써, 즉 이미 복잡한 선별 과정을 마친 '신뢰할 만한 것들'만을 취급함으로써 얻을 수 있는 것은 실패나 오류 같은 일체의 학문적 부담에서 격리되는 안정감일 것이다. 반면, 아직 보편화되지 않은 살아 움직이는 것들을 연구실로 끌어들이고, 그것들로부터 진실과 이론을 포착하기 위해 기꺼이 무수한 해석들과 만나며 실패와 오류의 위험을 무릅쓰는 일은 점점 더 불가능해져가고 있다. 현재진행중인 역사의 현장으로 뛰어 들고, 때론 과거의 참조들까지 소급하는 일이 편집하고 재구성하고 이미 해석된 해석을 나열하고 소개하는 것보다 훨씬 더 난해한 작업이다.

이미 보편화된 사실을 공유하는 것이 세계사적 전망에 가담하는 것이긴 하더라도, 거기에 다른 자율적인 해석을 가할 수 있어야 진정한 전망으로 나아갈 수 있을 것이다. 범세계적인 전망이 결여된 자율적인 관점은 편협함에 지나지 않을 것이다. 그러나 자율적인 관점이 배제된 글로벌화된 관점은 공허할 뿐이다.

국내의 서양미술사, 미술이론연구에 있어 해석은 이중적인 문제에 둘러싸여 있다. 이미 그곳에서의 일차적인 사상과 편견 위에 그것들을 베끼고, 참조하고, 인용하는 국내 연구주체들의 동의의 편견이 또 다시 겹쳐지기 때문이다. 이 같은 이중적인 굴절은 자율적인 해석과 비평적 접근을 더욱 어렵게 하고, 서양미술의 신화를 더욱 공고히 하는 결과를 초래해왔다. 더욱 강력한 신화로서 사실보다 훨씬 더 확고해졌으며, 불순물들이 제거된 텍스트로부터 영감을 받는 영혼에게 가능한 것은 오로지 순응주의적인 해석일 뿐이다.⁴⁰⁾

40) 일례로 제니 홀저에 대한 길버트 롤프의 다음의 해석과 같은 '비평적 거리두기'를 도무지 목격하기 어려운 것이다. "홀저의 경건함은 마오쩌둥이나 호메이니의 비현실적인 경건함과 직접 비교해볼 때, 새로운 사상 같은 것을 만들어내는 데 완전히 실패하고 있으며, 미술작품이란 이름으로 매우 값비싼 슬로건을 만들어내고 있다. 그들이 대신하고 있는 것은 정확히 마오주의자나 이슬람 근본주의자들의 슬로건, 즉 어려운 사상을 단순한 공식으로 압축시킨 착하는 것이다." Jeremy Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty in Criticism," *Art Paper*(November-December, 1990).

사실 그것이 아무리 뛰어난 해석이라 하더라도, 단 하나의 해석으로 작품의 의미를 규명해낼 수는 없는 노릇이다. 그 해석이 설사 깊이 있는 이해를 동반한 것이라 하더라도, 한 가지로만 소급되는 편향된 해석은 바람직하지 않다. 여타의 해석을 억압하는 이 같은 해석을 '권력적 해석'이라 할 수 있을 터인데, 이를 통해 채득되는 지식은 신뢰를 배가하고 비평적 해석을 소외시키면서 고도의 정치작용을 수반하는 지식의 키치적 작용을 배가시킬 뿐이다. 그 같은 지식은 정보를 사용할 줄 알게 되는 것을 도와주고 자극할 것이지만, 그 이상의 생각들을 불러들일 필요를 사전에 차단하고 말 것이다.

서양미술사, 미술이론의 '한국미술' 평가

탐구자가 탐구되는 쪽의 역사 형성에 어떤 역할을 하고 있을 때, 표현이 오류를 내포할 위험성은 최고조에 달한다.⁴¹⁾ — 폴 A. 코헨

2001년에 발표되어 적잖은 센세이션을 불러일으킨 논문 「국내 젊은 작가들에게 나타난 서구 미술의 수용 문제」(김정희)에서 저자는 국내 젊은 작가들의 서구 미술 수용 태도를 신랄하게 비판하면서, 이들의 서구 미술 수용이 매우 심각한 수준에 이르렀음을 지적했다. 한국미술의 표절에 관해 다루었던, 그 이듬해 발표된 논문 「미술작품의 표절에 관한 미학적 접근」(박일호)의 문제의식 또한 이와 크게 다르지 않다. 이 논문의 저자 역시 우리 미술계에서 독창성에 대한 신뢰가 무너져 내리고 있으며, 더 나아가 '독창성을 위장하는 경박한 풍토'까지 만연해 있음을 지적했다. 이같이 '다소 선언적인 성격'의 논문들이 공유하는 문제의식은 '한국의 작가는 누구며, 누구여야 하는가', 즉 한국작가의 정체성과 독창적 역량을 묻는 것과 연관되어 있다. 그리고 현재 한국작가들이 보여주는 태도와 결과물들에 비판받아 마땅한 요인들이 내재해 있다는 것이 예시한 논문들의 일치하는 논점이었다.⁴²⁾

인터넷이나 위성방송 등과 같은 첨단 매체들이 각양각색의 글로벌 예술정보들을 소나기처럼 퍼붓고, 그것들이 순식간에 범람하고 이내 보편화되고마는 국내 상황에서 '한국의 작가'를 묻는 질문들은 불가피하게 예민

로버트 휴즈도 홀저의 작품을 "명쾌한 보행자"의 작업으로 폄하했다. Robert Hughes, "A Sampler of Witless Truism," *Time*(30, July, 1990), p.66.

41) 폴 A. 코헨, 앞의 책, 290쪽.

42) 박일호, 「미술작품의 표절에 관한 미학적 접근」, 『현대미술학회 논문집』 제2호, 1998, 79-106쪽.

하고 논쟁적이며 자주 불편한 심기를 드러내는 것일 수밖에 없었다. 특히 지난 수년 동안 '한국의 작가'는 집요하고도 반복적인 문제제기의 대상으로 간주되었다. 그럼에도 이같이 자신을 검증하는 자리에서 한 가지 주목해야 할 사실은 소위 검증하는 주체에 관한 검증이 전혀 없었다는 것이다. 이를테면 누가 검수자를 검수할 것인가의 문제인데, 이 질문이 단 한 번도 본격적으로 수면 위로 떠오르지 않았던 것이다. 물론 창작과 창작 비평은 늘상 서로를 마주하고 티격태격해왔다. 감정이 섞인 입씨름에서 제법 담론의 충돌이랄 수 있는 것에 이르기까지. 일련의 비평적 시각과 텍스트들이 작품의 주변부에서 부단히 생산되어온 것은 사실이다. 그러나 비평은 아버지가 필요한 아들일 뿐이다. 비평은 철학적 체계와 역사의 내러티브가 펼쳐줄 때에만 가능한 지적 활동인 것이다. 따라서 비평이 아니라 정작 비평에 연료를 대는 서양미술사와 이론이 정착시켜온 인식체계와 역사적 내러티브에 총체적으로 문제를 제기해야 했다. 하지만 그것들은 언제나 거만하게 문제를 제기하는 쪽일 뿐, 정작 문제로 인식되지 않았다.¹³⁾ 서양미술사, 미술이론이 논의에서 배제되는 동안, 책임을 져야 할—그래야 할 것이 있다면—주체는 늘 작가에게로 돌아갔다. 그리고 결론은 작가들의 의식결핍과 역량의 부재를 탓하는 것이었다.

그렇다고 서양미술사, 이론 장이 늘 한국미술창작 장의 문제만을 일방적으로 탓해온 것은 아니었다. 이 두 장 사이의 관계는 오히려 훨씬 더 긴밀해서 거의 공모적이라 해야 할 문맥이 존재한다. 예컨대 어떤 작가들은 자신들이 생산해낸 미적 결과물들이 헤겔이나 칸트 정도는 기술되어야만 설명가능한 어떤 철학적 위상을 지녔다는 점을 보증받고 싶어했다.¹⁴⁾ 그리고 이를 통해 서양미술사, 이론 장은 자신들의 현장을 확보하고 비평적 영역을 접수함으로써 훨씬 더 진정한 역사학으로서의 기반을 공고히 하는 반대급부를 얻을 수 있었다. 이를테면 이 두 장 사이에는 늘 철학적 텍스트로서의 '명성의 계보'와 영토확장의 거래가 있어왔던 것이다.¹⁵⁾

어쨌든 '한국의 작가'가 신랄한 비판에 부쳐져왔던 것에 비추어볼 때, 더더욱 국내의 미술사가, 미술이론가들이 늘상 논의의 주체였다는 사실은 쉽게 납득하기 어려운 대목이다.

13) 소위 한국미술사가나 동양미술사가라고 분류되는 층이 현대미술을 다루고 취급하는 경우는 매우 드물다.

14) 물론 이와 같은 욕망 자체가 이미 서양미술사, 미술이론 장의 앞선 욕망이 반영된 결과며, 이로 인해 한국미술창작 장에서 서양미술사, 미술이론의 개입은 점점 더 피할 수 없는 것이 되었다.

15) 여기선 논의의 문제이지만, 이 두 장, 즉 '한국의 작가들'과 '서양미술이론가들' 사이의 관계는 한국미술의 지평을 이해하는 흥미롭고 중요한 주제일 것이다.

우선 한국미술의 정체성의 차원에서 제기되어 왔던 술한 협의들이 집중적으로 작가들에게만 쏠리는 상황이 얼마나 부조리하며, 또 작가의 입장에서 얼마나 부당한가 하는 점을 이해할 필요가 있다. 이를 위해서는 상식 수준의 예술사회학적 가정도 근거로 충분한데, 왜냐하면 구성원에게 전적으로 책임을 전가해야 할 사회적 문제란 거의 없기 때문이다. 개인은 보다 큰 상위 집단에 포함되어 있고, 따라서 그 상위 집단의 가치 및 도덕체계의 영향권 아래 있으므로 제대로 진행되는 고립된 과정이란 있을 수 없기 때문이다. 따라서 우리는 진작 작가뿐 아니라 작가로 하여금 그렇게 하도록 만든, 즉 자신의 정체성을 헌신짝처럼 여기거나 표절 같은 상황으로 스스로 몰아가게 만든 요인들에 시선을 돌려야 했다. 야스퍼스가 대전 후의 독일 사회를 향해 말했던 것처럼, 오로지 개인적으로 책임져야 할 죄와 '무언의 집단적인 동의가 없었다'라면 자행되지 않았을 수도 있는 죄를 명백히 구분해야만 했다. 유감스럽게도 우리는 이 점에서 늘 심각한 혼돈에 직면해왔다.

명확히 해야 할 것은 어떤 방식이든 예술가 개인의 욕망과 표현에는 그 시대와 사회의 욕망과 표현들이 반영되어 있다는 사실이다. 예를 들어 한국의 젊은 작가들에게 표절이 매우 보편화된 현상이라고 할 때, 그 현상에는 이미 마음 깊이 서양과의 동화를 욕망하는 사회 전반의—대중사회든 지식사회든—심리적인 편향과 굴절이 반영되어 있는 것이다. 특히 지난 반세기 동안 한국의 사회와 문화 장에서 서양과의 동화 욕구가 얼마나 지배적 가치였는지를 되새겨보라. 설사 미술 장이 다른 어떤 장보다 더 엄격하게 독창성을 요구해왔다고 해도 달라지는 건 없다. 본 논문이 분명하게 밝히고자 하는 것처럼, 그와 같은 사회 안에 위치한 미술 장 역시 그 전반적인 문화적 분위기에서 멀리 벗어날 수 없기 때문이다. 따라서 표절에 이르도록 부추겨온 한국미술 장의 전반적인 서구 동화가 질책을 받아야 할 문제라면, 그 대상이 작가들로만 국한될 수는 없다.

늘 서양미술사가(서양미술이론가)가 한국의 작가를 판단하고 평가해온 일방통행은 언제나 서양미술사가의 사고 체계와 인식틀로부터 한국미술을 평가하는 준거들이 파생될 수밖에 없었다는 사실을 밝혀준다. 사실 문제는 매우 근본적인데, 이에 관해 보다 진전된 이해를 위해 전술한 논문 「국내 젊은 작가들에 나타난 서구 미술의 수용 문제」의 결론부에 적힌 저자의 주장을 인용해보자: “과학이 고도로 발달하고, 물질이 풍부하며 많은 이에게 부(富)가 주어졌어도 에이즈, 대형사고, 개인과 국가 이기주의 동등을 통해 불가피하게 생겨나는 포스트모던 시대의 빛과 그림자가 왜 우리나라 작가들에게는 드물게 보여지는가 하는 점이다.”

저자는 자신의 판단의 전거, 즉 그렇게 판단하는 것이 옳다고 여기게

만든 전거로서 아도르노의 미학을 인용한다: “미술작품에 있어서, 진실의 순간이 본질적이기 때문에, 그것들은 인식에 참여하고 이를 통해 자신의 합법적인 관계를 창조한다.”

우리가 잘 이해했다면, 논문의 요지는 한국의 젊은 작가들이 대체적으로 ‘진실의 순간’을 다루는 데 성실하지 않으며, 따라서 비판받아 마땅하다는 것이다. 물론 이에 대해 우리는 왜 예술작품이 ‘현실’의 문제들에 관해 언급해야만 진실한 것인지에 대해 보다 근원적인 반문을 제기할 수도 있다. 그리고 아도르노가 말한 ‘진실의 순간’이라는 것이 어떤 철학적, 역사적 전거에 의해 최상위의 결정적인 준거로 작용하게 되었는지 질문할 수도 있다.¹⁶⁾ 이런 식으로 저자와 상이한 입장에 서는 것은 언제든 가능하며, 또 유용하기도 한 일이다. 물론, 예외적인 논증의 오류에 관한 것이 아닌 한, 우리는 저자의 인식이 적절하지 않았다고 판단할 수는 없다. 그것은 전적으로 그것을 허용하는 전거의 배경이 되는 주관적인 가치체계에 관한 문제이기 때문이다.

예를 들어 저자는 표현에 있어 인용은 전략적인 방식일 경우에만 미적으로 가치로운 것이 될 수 있다고 판단한다. 즉 포스트모던 시대의 인용, 차용이라 하더라도 “각 개인의 속성, 즉 ‘다름’이 드러나는 한에서만 허용되는 것”이라는 것이다. 결국 저자가 전략적인 차용을 강조하는 것은 표상이 동일할 경우, 전략만이 그 ‘차이’를 담보할 수 있는 것으로 판단하기 때문이다. 그러나 전략적 인용에 관한 이 같은 판단의 배후에는 ‘차이’, 혹은 ‘다름’이라는 가치에 대한 동의가 있고, 다시 이 가치는 모더니즘이라는 거대한 인식체계로부터 그 권위와 정당성을 위임받고 있는 것이다. 만일 ‘차이’를 그토록 중요한 것으로 만드는 사유의 전거가 아니었다면, 따라서 ‘다름’이 그토록 요지부동의 판단 준거로 채택되는 일이 없었다면, 전략적 차이의 부재가 ‘가치없음’으로 최종적으로 판단되는 일도 없었을 것이다. 결국 저자는 차이의 미학이라고 하는 것, 서구의 모더니티, 결국 미적 아방가르드로 나아간 노선, 더 거슬러 올라가자면 들라크루아를 지지하면서 빅토르 위고를 ‘승인된 관념들의 진부함’으로 내몰았던 보들레르의 전통을 따르고 있는 것이다.

「미술작품의 표절에 관한 미학적 접근」에서 박일호도 이와 크게 다르지 않다. 그는 논문의 결론부에 ‘독창성의 신화’라는 부제를 달고 이렇게

16) 물론 저자는 나름의 입장을 피력했고, 그것은 타당하다 할 수 있을 것이다. 저자는 자신의 생각을 정리해 하나의 관점으로 나아갔고, 그 지식에 따라 가치 있는 것과 그렇지 못한 것을 가려내고자 노력했다. 누구든 자신의 관점에 입각해서 나름의 평가를 내릴 권리가 있다. 그것이 타인의 해석이나 평가와 충돌할 경우가 문제긴 하지만 말이다.

서술했다.

“20세기 말이라는 지금 우리는 많은 것들의 붕괴와 혼란을 보고 있다. (...) 예술에 있어서도 전통적인 예술적 원리들이 부정되고 대체되는 혼란을 겪고 있다. 그렇지만 필자는 다른 한편으로 지금의 이러한 혼란들이 새로운 양식의 탄생으로 이어지리라는 믿음을 갖고 있다. 그리고 이 믿음이 달성되기 위해서는 ‘미술의 근본적인 독창성’만큼은 지켜져야 한다고 생각한다. 쉽게 얻고 이루려 하지 않고, 스스로 고민하고 노력하여 ‘자기 작품’을 만들겠다는 의지가 더욱 더 필요한 시점에 있다는 생각이다.”⁴⁷⁾

이 경우에도 독창성에 대한 그의 의미 부여는 시비를 가릴 만한 시안이 아니다. 그러나 독창성을 ‘미술의 근본’으로 간주하는 것은 이미 한 시대를 풍미했던 하나의 주의설에 대한 주관적인 선호라고밖에 달리 말할 수 없다. 사실 독창성이 미술작품의 질을 가늠하는 시금석으로 자리잡은 것은 고작 18세기에 이르러서였다. ‘자기의 것’을 만들겠다는 의지를 가장 중요한 미적 판단의 근거로 삼는 관점 역시 근대 낭만주의적 전망에서 비롯된 것일 뿐이다. 오늘날 독창성이 절대적인 미의 규범이 된다고 한다면, 그것은 단지 주관적인 모던 취향이 반영된 결과쯤으로 이해되고 말 것이다. 오히려 프랑스의 피에르 고디베르는 ‘독창성’이라는 단 하나의 기준을 광적으로 추구해온 것은 예술시장의 가속화 음모, 즉 유행을 만들어내는 아방가르드의 미학에 의해 조장된 것에 지나지 않는다고 밝히고 있다.

“독창성, 독창성으로서의 유도, 단절은 새로운 것은 항상 더 좋은 것이라는 환상을 가져다 주었다. 하지만 동시에 새로운 것의 노화 현상이 가속화되었고, ‘단절의 전통’이라는 지지하기 힘든 패러독스가 솟아난 것이다!”⁴⁸⁾

서구의 담론을 인식의 틀로 차용함으로써 현실비평과 평가에 동원하는 것은 적어도 현재까지 국내 미술 장에서 거의 관습화된 일이었다. 그러

47) 박일호, 앞의 논문, 105쪽. 독창성에 대한 그의 입장은 106쪽에서도 지속된다: “모든 시대의 미술이 그 방법은 다양하더라도 근본에 있어서는 미적 경험을 목표로 한다 할 때, 그 바탕은 역시 독창성을 근거로 해야 한다. 개개 작가들의 창작 행위는 자신만이 제공할 수 있는 고유한 미적 경험의 제공을 목표로 하고, 이를 구현하기 위한 새로운 방식들의 발견으로 행해야 한다.”

48) 피에르 고디베르, 『문화적인 것에서 신성한 것으로』, 장진영 역, 숲, 1993, 31쪽.

나 이매뉴얼 윌러스턴이 역설한 바 있듯, 서구 국가들의 특수한 경험을 보편적인 모델이나 역사의 '정도(定道)'로 착각해선 안 될 것이다.

“우리가 지금도 벗어나지 못하는 서구. 미국 중심의 체계는 세계사의 필연적인 귀결도, 어떤 '역사 법칙'의 반영도 아니며, 단지 자본 중심을 유일한 도덕률로 이는 특정 지역의 관료, 자본가들이 건설하고 유지하는 기형적, 파괴적인 구조물일 뿐이다. 우리 역사를 그들의 척도로 재는 것은 최악의 폭력 아닌가?”⁴⁹⁾

그러므로 한국의, 특히 동시대 미술을 다루는 경우 미술사, 미술이론의 주체들은 최소한 새로운 접근방식, 즉 한국의 미학과 작품 생산에 관한 문제를 한국 자체의 문맥에서 파악하는 새로운 미학적 척도를 생성하는 것을 늘 염두에 두어야 할 것이다. 종래의 서구중심주의적 패러다임처럼 사안의 의미와 중요성을 서구적인 척도로 재서는 안 될 것이다. 먼저 서양이 있고, 한국의 미술은 긍정적이든 부정적이든 그에 대한 반응으로서만 읽으려해서는 곤란할 것이다. 이런 식의 재구성은 에드워드 사이드가 경고한 일련의 지적 제국주의에 다다를 뿐이다. 오늘날 국내의 서양미술사 및 미술이론 연구 장은 오직 이곳에서만 그렇게 진행되어온 독특한 맥락을 그 재현과 분석에 재귀시키는 타당한 방법론의 생성을 시작조차 못하고 있다. 오히려 자신이 속한 사회에서 일어나고 만들어지는 사건과 그 산물들을 대면하는 데 서툴고 어색하다. 그리고 이 같은 모호한 입장을 취하는 동안, 다른 어느 곳의 미술과도 단순 비교되어서는 안 될 이곳의 맥락들에 관한 긴밀한 관점들이 간과되거나 누락되어 왔다. 한국의 서양미술사연구는 마사오 미요시가 말한 '내부적 식민지화', 또는 최정무가 말한 '식민주의적 이중 담론'을 실현하고 있는 것일 수도 있다.

보다 근원적인 문제가 있는데, 그것은 국내의 미술에 있어서 케이크를 자르는 사람이 먼저 선택하는 것에 관련된 것이다. 하나 밖에 없는 케이크를 두 사람이 나누어야 할 경우, 케이크를 자르는 사람과 케이크를 먼저 선택하는 사람이 같은 사람이어서는 안 되는 것이다. 사람이란 자신의 이익을 제일 먼저 생각하는 존재이기 때문에 만약 케이크를 자르는 사람이 먼저 선택하게 되면, 그 사람은 케이크를 같은 크기로 자르는 데 그다지 주의를 기울이지 않거나 아예 교묘하게 속이려 들 수도 있기 때문이다. “권력이 불평등하게 배분되어 있는 곳에서는, 즉 케이크를 자르는 사람이 선택도 하게

49) 박노자, 앞의 책, 17쪽.

되어 있는 곳에서는 어떤 불평등이나 불공정함이 거의 필연적으로 나타난다.” 그것은 직업적으로 서양미술을 연구하는 집단이 비서양 사회의 미술에 대한 판단의 권한도 같이 가지게 될 때 나타나게 되는 불평등이나 불공정함 과도 일맥상통하는 바다. 한국의 서양미술사 및 미술이론연구 장에 사회적 차원의 문제를 제기하는 지점이 바로 여기다. 즉 ‘서양미술’을 수용하고 소개하며 분배하는 주체들, 학문적으로는 서양으로 동기화된 주체들이 국내 미술의 지평에서 선택과 판단의 주도권을 갖게 되는 것이다. 이는 명백하게 케이크를 자르는 위치에 있는 사람이 먼저 선택해온 것에 비유될 수 있으며, 이 같은 불공정한 ‘파이나누기’의 관행은 여러 측면에서 국내 미술의 흐름과 경향에 매우 심대한 영향을 미쳐왔다.

그러므로 이제 우리는 우리의 미술을 물었던 그 긴장감으로 우리의 서양미술사 및 미술이론을 물어야 한다. 그것에 사전적으로 개입하는 판단과 판단의 전거들, 그리고 가치체계들의 집합을 다양한 각도에서 조명하고, 그것들이 현실적인 미술자형에 미치는 영향력을 실제적으로 파악해나가야 한다. 이런 맥락에서 국내의 서양미술연구 장은 아직은 스스로 벗어나야 할 신화들이 많다는 점을 인식해야 할 것이다. 서양미술의 물레에 형성된 허구적 신화. 그것들에 관련된 오류 없는 객관적 서술이라는 신화……. 이제 다만 하나의 표현이자 정치적 소신의 표명이기도 한 정직한 미술사와 미술이론에 대한 생각들을 키워나가야 할 것이다.

결론: “머리를 다시 몸통에 붙여야 한다”

2차 대전이 끝난 뒤 채 30년이 안 되어 미셸 라공은 “무엇을 하기 위한 예술인가”를 물었다. 오늘날 한국의 서양미술사는 정확하게 라공이 그렇게 자문했던 맥락 위에 있다. 한국에서의 서양미술사, 미술이론은 대체 무엇을 하기 위한 것인가? 자신의 역설적인 정체성 위에서 무엇을 할 수 있는가? 마크 로드킬의 표현을 빌자면, “미술은 사치품이고, 미술사는 사치품 중의 사치품, 케이크 맨 꼭대기의 장식 같은 것”이다. 이를테면 사치 중의 사치인 셈이다. 사실 서양미술사의 파이는 지구촌의 잘 나가는 몇몇 선진국들, 그 중에서도 더 부유하고 특권적인 소수의 취향에만 선택적으로 관여해왔을 뿐이다. 하지만 이 같은 서양미술사가 비서구지역의 창작과 경향에 관련된 관점에 투영되고 주도적으로 그 조정에 관여할 때, 거기에는 어떤 권력적인 차원의 갈등과 충돌이 발생한다. 예컨대 그것은 자국의 미술을 국외자의 시선으로 취급하는 어떤 사전적인 태도를 파생하고 정당화하는 힘으로 작용

할 수 있다.

국내의 서양미술사, 미론이론연구 장은 이에서 크게 벗어나지 않는 방식으로 현실에 개입해왔다. 서양의 특이한, 하지만 지구촌의 몇몇 문명화된 지역들에서 보편화된 미적 관점과 취향을 소개하고, 권장하고, 종용하면서 그 소통망에 자국이 편입되는 것에 기여해왔다. 또 한편으로는 국내의 미술지형도에 긴밀하게 관여하면서, 정작 그 산물들은 학술 장에서 배제하는 이율배반의 특성을 지녀오기도 했다. 국내의 서양미술사는 결과론적으로 국내의 현대미술을 학술 장에서 소외시킴으로써, 바로 그 소외에 의해 한국미술의 현실에 관여해온 것이다. 이 같은 사실은 미적 정당성의 확보, 비평적 준거의 독점 등과 같은 비평과 해석, 평가 등의 문제들에 긴밀하게 영향을 미쳐왔다.

언젠가 피카소는 “비통하고 격렬하며, 혹은 행복한 사건에 항상 민감하고, 그러한 것들에 다양한 방식으로 반응해야 한다”고 예술가들을 향해 외쳤다. 피카소는 계속해서 “남에게 아무런 관심을 느끼지 못하고, 상아탑적 무관심으로 남이 당신에게 그토록 풍족하게 해주는 삶으로부터 어떻게 초연할 수 있겠는가”를 반문했다.⁵⁰⁾ 피카소의 이 같은 전언이 예술가들에게만 국한되는 것은 아닐 터이다. 그것은 미술뿐 아니라 미술사의, 미술가뿐 아니라 미술사가와 이론가의 분류여야 할 것이다.

지난 수 세기 동안 역사학은 자신의 영역적 제한을 거부하면서, 그 지평을 확장하는 문제와 지속적으로 싸워왔다. 16~17세기의 경제 동향을 살펴보는 제한적인 영역에서 출발했던 프랑스의 사학자 쇼뉘는 연구 영역의 불가피했던 확장에 대해 다음과 같은 결론에 이르렀다.

“사방으로 온통 주변적인 곳들만 보일 뿐, 중심이라곤 찾아볼 수 없는 세계에 다다랐다.”

쇼뉘의 이 같은 말은 역사학의 범주 설정이 지니는 함정을 잘 함축하고 있다. 해서, 지금 막 사건들이 터지는 삶의 현장으로 자신의 영역을 확장해오지 못한 서양미술 관련 연구들이 귀기울여야 할 대목이다. 국내의 서양미술연구는 실사 ‘그곳’이 동기였다 하더라도, 그 동기와 성과들을 현실적 전망 안에 재배치하려고 시도했어야만 했다. 그곳과 이곳 사이에서 수많은 변수의 상호작용으로 진행되는, 예컨대 그곳을 보는 이곳의 반영과 이곳에 투영되는 그곳의 힘의 위상과 같은 질서들의 복잡계적 교환과 충돌에 훨씬

50) 허버트 리드, 앞의 책, 160쪽.

더 예민했어야 했다.

미술사도 인문학의 한 영역으로서 인간의 삶과 실제적인 조건들에 민감해야 한다는 데 이견을 달 사람은 없을 것이다. 생성되고 소멸되며 그 소멸로부터 또다시 생성되는 역사의 진정한 현장으로부터 통찰의 전제들을 끄집어낼 수 있을 때, 비로소 인간학의 반열에 오를 수 있을 것이기 때문이다. 한국의 서양사만 여기서 예외겠는가. 그 역시 지금 우리가 발을 딛고 있는 바로 이 지평. 다른 어떤 잣대로도 측량될 수 없으며(되어서도 안 되고), 이론으로 환원될 수도 없는 예외성을 관통하는 것이어야 할 것이다. 코르넬리우스 카스토리아디스(Cornelius Castoriadis)는 역사학의 이 같은 속성에 대해 잘 요약하고 있다.

“역사 연구는 현실 속에서 숨 쉬는 흥미진진한 학문이어야 한다. 역사학 이야말로 ‘현대사회의 진정한 분석, 즉 현대사회가 어떻게 작동하는가를 다뤄야 하고, 그 신념과 이데올로기를 옹호하는 방법을 가르치는 학문이어야 한다.’⁵¹⁾

그럼에도, 국내의 서양미술사, 미술이론연구는 여전히 자신의 영역을 정당화하는 영역주의적 사고 안에 거함으로써, 사이 공간을 관류하는 복잡한 정치, 권력적 함의들을 독해해내는 데 어려움을 겪고 있다. 그러나 반성적 학문이 된다는 것은 무엇인가? 학문이 결코 현실에 대해 어떠한 특권적 지위도 가지려 해선 안 된다는 사실을 확인하는 것이다. 이에 관해 빅터 버진은 다시 한 번 분명하게 그 전제에 관해 말하고 있다.

“나는 모든 이론화 작업이 학문적인 의미를 넘어 그 무엇인가를 줄 수 있기 전에는 의의를 가질 수 없다고 생각합니다.”⁵²⁾

국내의 서양미술사, 미술이론연구는 지금이라도 우리의 현재적 삶과 존재에 보다 예민하고 긴밀하게 관여할 수 있기를 소망해야 한다. 여기에 한국미술사, 서양미술사가 달리 취급되어야 할 어떠한 명분도 논리도 없다. 이 같은 문제제기는 다만 보다 인간적인 단계로 나아가는 지식의 자연스러운 존재와 작동에 대한 요구일 것이다. 한국이든 서양이든, 그 같은 분류 기호들이 스스로 과거에 유폐되거나 어떤 특권이 부여하는 안정감을 호소하

51) 코르넬리우스 카스토리아디스, 「일반화된 순응주의에 대항하여」, 이냐시오 라모네, 베르나르 까생 외, 『프리타토피아를 넘어서』, 최연구 역, 백의, 2001, 16쪽.

52) 알란 리스, 프란시스 보르젤로 외, 앞의 책, 70쪽.

는 것에 그치는 한, 삶과 시대와 역사로부터의 소외는 피할 수 없을 것이다.

국내의 서양미술사, 미술이론연구 장이 다시 인력과 자원의 활발한 움직임들을 끌어들이고, 그들(그것들)과 함께 인간과 문명에 대한 공동 성찰의 장으로 나서기 위해서는 그들 모두와 함께 진정한 의미의 사회 전환에 동참해야만 하는 것이다. 이를 펠릭스 가타리의 표현으로 다시 쓰면 이렇다: “머리를 다시 몸통에 붙여야만 한다.”

그러기 위해서는 객관성의 허구와 기계적이고 중립적인 독해로부터, 그리고 “토론장에서 마른 빵을 먹어치우는” 창백한 관습에서 사건들이 터지고 수습되는 뜨거운 현실로부터 새로이 출발해야만 할 것이다. 주어진—주어졌다고 믿어온—해석을 신뢰하고 수용하면서 현실의 땅에 발을 딛지 않은 이상주의자의 꿈에 머물러서는 안 될 것이다.

그리고 충돌하고 소용돌이치는 두 문화 사이에 끼어 있는 현실 안의 우리들을 발견하고, 그 발견 속에서 선택과 판단과 현실 조정에 필요한 조건들을 찾아내는 데 나서야 할 것이다. 두 문화 사이에서 분열을 경험하는 지식인 특유의 명석함으로 우리 미술이 어느 수준의 자율과 예측을 되풀이 하는가를 냉철하게 파악하고, 그것으로부터 새로운 한국미술, 세계미술의 출발점이 어떠해야 할 것인가를 끊임없이 제안해나가야 할 것이다.

□ □ 주제어

서양미술사(Western Art History), 서양미술비평(Western Art Criticism), 서양미술사가(Western Art historian), 오리엔탈리즘(동양주의, Orientalism), 미술의 순응주의(Conformism in Art), 독창성(Originality)

참고문헌

- 강성원, 『시선의 정치—한국미술이론을 위하여』, 시지락, 2004.
- 김정화, 「국내 젊은 작가들에게 나타난 서구 미술의 수용 문제」, 『현대미술학논문집』 제1호.
- 래이스 드브레, 『지식인의 종말』, 강주현 역, 예문, 2000.
- 마이클 C. 피츠제랄드, 『피카소 만들기—모더니즘의 성공과 20세기 미술시장의 해부』, 이해원 역, 다빈치, 2002.
Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism*, 1995.
- 매리 앤 스타니체프스키, 『이것은 미술이 아니다』, 박모 역, 현실문화연구, 1997(Mary Anne Staniszewski, *Believing is Seeing: Creating the Culture of Art*, first published in Penguin Books, 1995.)
- 모리스 아굴롱, 피에르 쇼뉴 외, 르네 레몽 편, 『나는 왜 역사가가 되었나』, 이성엽 외 역, 에코리브르, 2001(Maurice Agulhon, Pierre Chaunu, *Essais d'ego-histoire*, Ed. Gallimard, 1987.)
- 박노자, 『하얀 가면의 재국—오리엔탈리즘, 서구 중심의 역사를 넘어』, 한겨레신문사, 2004.
- 박일호, 「미술작품의 표절에 관한 미학적 접근」, 『현대미술학회 논문집』 제2호, 1998.
- 신채기, 「올랑의 카널아트: 포스트 휴먼바디—아트로서의 몸」, 『현대미술사연구』 제14집, 2002.
- 실반 바넷, 『미술품의 분석과 서술의 기초』, 김리나 역, 시공사, 1995(Sylvan Barnet, *A Short Guide to Writing about Art*, ed. Harper Collins Collage Publisher, 4th ed., 1993.)
- 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광우 역, 『미술문화』, 2004(Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History*.)
- 알란 리스, 프란시스 보르첼로 외, 『신미술사학』, 양정무 역, 시공사, 1988(A. L. Rees, F. Borzello, *The New Art History*, ed. Camden Press, 1988.)
- 윌터 J. 옹, 『구술문화와 문자문화』, 이기우, 임명진 역, 문예출판사, 1996.
- 이나시오 라모네, 베르나르 까생 외, 『프리카토피아를 넘어서』, 최연구 역, 백의, 2001(Ignacio Ramonet, Bernard Cassen, *Penser le XXI siecle par Le Monde diplomatique*.)
- 정은미, 「화가는 왜 여자를 그리는가—정은미가 만난 그림 속의 여자들」, 한길아트, 2002.
- 폴 A. 코헨, 「학문의 제국주의—오리엔탈리즘과 중국사」, 이남희 역, 산해, 2003(Paul A. Cohen, *Discovering History in China-American Historical Writing on the Recent Chinese Past*, ed., New York: Columbia University Press.)
- 피에르 고디베르, 「문화적인 것에서 신성한 것으로」, 장진영 역, 솔, 1993(Pierre Gaudibert, *Du Culturel au sacre*, ed. Casterman, 1981.)
- 피에르 부르디외, 「과학의 사회적 사용—과학 장의 임상사회학을 위하여」, 창비, 2002.
- 하인리히 빌플린, 「미술사의 기초개념—근세미술에 있어서의 양식 발전의 문제」, 박지형 역, 시공사, 1998(Heinrich Wofflin, *Kunstgeschliche Grundbegriffe*, ed. Schwabe & Co.)
- 허버트 리드, 『현대회화의 역사』, 김윤수 역, 도서출판 까치, 1990(Herbert Lead, *A Concise History of Modern Painting*, ed. London: Thames and Hudson Ltd., 1974.)
- Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.
- Jeremy Gilbert-Rolfe, "Seriousness and Difficulty in Criticism," *Art Paper*(November–December, 1990).
- Robert Hughes, "A Sampler of Witless Truism," *Time*(30, July, 1990).

Abstract

On the field of domestic studies on Western Art History and Western Art Theory

Sang-yong Shim

Studies on western art in Korea has been caught in a dilemma that they could deal with only those things which had been arranged according to their 'historical generalization' in their contexts because of the bounds of time and space. It is not trivial that such conditions affect art studies in Korea. Access to the original texts and to their contexts of production is so restricted that the studies on them are prone to be superficial. And it is not independent on the politics of Korean art scene.

Such factors are on the background of Korean art's excessive 'assimilation or accordance' with western art. The domestic studies on western art history and art theory have failed to notice the differences in context and Korean art has simply mediated or reproduced the restricted information by those studies. Also the studies on western art in Korea have been made use of as a justifying method of one's own academic domains.

In such situations we should lead the studies on western art history and western art theory to a more reflective direction and confirm that the studies should not have any privileges of the realities. And we should try to reform a scholarship which participates in our life and existence.

The field of domestic studies on western art history and western art theory should free itself from the invention of objectivity or the neutrality of mechanical reading and turn its eyes to the realities of life where events happens. Constantly suggesting which way Korean art and world art should go has to be the field's new coordinates.

국내 서양미술사, 서양미술이론 연구 장에 관한 연구

국내의 서양미술 관련 연구 장은 유럽과 미국 도시들과의 불가피한 거리·시간상의 차이로 인해 이미 '그곳'에서 '역사의 보편화 작업'이 종료된 사건들만을 재차 다룰 수밖에 없는 딜레마에 봉착해 있다. 이 같은 사실이 국내의 미술작용에 미치는 영향은 결코 단순하지 않다. 지극히 제한적으로만 원전의 생산과 그에 관련된 조건들에 접근이 허용됨으로써 연구가 피상적 수준에 머물 수밖에 없는 것이 그 한 예이다. 그럼에도 그 같은 피상적 연구들이 국내 미술 장의 어떤 정치, 권력적 문맥 안에서 상대적인 우위를 점함으로써 야기되어온 술한 문제들이 또한 있다.

서양미술의 흐름과의 관계에서 그간 국내 미술이 보여주었던 과도한 연동성, 곧 '동화와 일치'의 메커니즘은 이 같은 원인이 초래한 결과다. 그럼에도, 국내의 서양미술사, 미술이론 영역의 연구들은 여전히 이 차이의 공간에 내재하는 컨텍스트를 간과함으로써, 결과적으로 서양미술의 '원전적' 정보를 매개하거나 확대·재생산하는 것에 지나지 않는 심각한 존재론적 한계를 노정해왔다. 또 국내의 서양미술사, 미술이론연구는 자신의 학문적 영역을 정당화하는 범주론과 영역주의 안에 거함으로써, 사이 공간에서 야기되는 복잡한 정치권력적 함의들을 독해해내는 데 어려움을 겪고 있다.

이와 같은 현실에서 우리는 서양미술사, 미술이론을 보다 반성적인 학문으로 이끌어야 하는데, 그러기 위해서는 학문으로서 결코 현실에 대해 어떠한 특권적 지위도 가지려해선 안 된다는 사실을 확인해야만 한다. 그러면서 지금 우리의 삶과 존재에 보다 예민하고 긴밀하게 관여하는 학문이기를 소망해야 할 것이다.

국내의 서양미술사, 미술이론연구 장이 다시 인력과 자원의 활발한 움직임들을 끌어들이고, 그들(그것들)과 함께 인간과 문명에 대한 공동성찰의 장으로 나서기 위해서는 객관성이라는 허구와 역사의 기계적이고 중립적인 독해로부터, 그리고 "토론장에서 마른 빵을 먹어치우는" 창백한 관습에서 사건들이 터지고 수습되는 뜨거운 현실로부터 새로이 출발할 수 있어야 한다.

그리하여 충돌하는 두 개의 문화권역 사이에 끼어 분열을 경험하는 지식인 특유의 명석함으로 현실을 직시하고, 그 안에서 분별력 있는 선택과 판단에 필요한 조건들을 찾아내야 할 것이다. 예속과 자율의 변증법적인 관계 속에서 새로운 한국미술, 세계미술의 출범이 어떠해야 할 것인가를 끊임없이 제안하는 것, 그것이 서양미술사, 미술연구의 새로운 좌표가 되어야 할 것이다.