

E. Panofsky의 미술사학에 대한 재고찰

— K. Moxey의 문화정치학적 입장을 중심으로

강 미 정

(서울대 미학과)

머리말

미술사란 무엇인가? 비교적 최근에 이르기까지 많은 미술사학자들은 미술사는 시각적·문헌적 자료의 경험적 분석에 기초한 실증주의적 탐구라는 가정을 당연한 전제로 받아들여왔고, 기존에 확립된 미술사의 방법론과 목적에 대해 별다른 의문을 제기하지 않았다. 미술사학계에서 인문학의 다른 분야의 이론적 성과들을 받아들여 종전의 경험적·실증적 방법에 대해 회의하기 시작한 것은 1970년대에 이르러서다. 언어학, 사회학, 인류학, 문학비평 등에서의 이론적 변혁에 영향을 받은 미술사학자들은 기존의 미술사가 지지하던 19세기적 미적 개념들 - 가령, 초시대적 미적 가치를 지니는 예술작품 개념 - 에 대해 의문을 제기하고 더불어 '천재성', '결작', '독창성' 같은 용어의 사용을 기피한다. Keith Moxey는 서구의 지배계급의 이데올로기를 반영하는

주 제 어: 도상학, 도상해석학, 실증주의, 역사해석, 신미술사, 문화정치학, 역사철학, 기호학, 후기구조주의
iconography, iconology, positivism, historical interpretation, new art history, cultural politics, philosophy of history, semiotics, poststructuralism

전통 미술사학의 이론적 전제에 대해 반성을 촉구하고, 새로운 미술사서술을 도모하는 미술사학자 중 하나다. 미술작품을 사회적·정치적 맥락에서 나온 문화적 산물로 보는 먹시에게 있어서 이른바 ‘위대한’ 예술작품만 미술사해석의 대상이 되는 것이 아니다. 오히려 그는 미술사 연구에서 소외되었던 하류 계급의 민중적 이미지들의 분석에 더 많은 관심을 갖고 있다.

한편 먹시는 선대의 미술사학자 Erwin Panofsky의 저작들에 주목하고 그의 역사철학적 입장에 대해 비판하고, 그의 미술사서술에 함축되어 있는 이데올로기적 함의들을 분석하는 작업을 한다. 파노프스키의 미술사학이 먹시에게 관심의 대상이 된 이유는 이중적이다. 파노프스키는 도상학과 도상해석학이라는 미술사 방법론 체계에서 미술작품을 문화적 의미의 담지체로, 즉 하나의 기호로 간주했던 미술사학자다. 미술사해석에서 기호학적 방법론을 취하는 먹시에게 있어서 파노프스키의 미술사는 재고할 가치가 충분한 선대의 모델이 되고 있다. 반면, 파노프스키의 저작들은 18~19세기동안 독일에서 확립된 미학이론을 반영하는 전통적 미술사서술의 대표적 사례들로서 먹시의 비판적 고찰의 대상이 된다.

이 글의 목적은 먹시의 고찰을 좇아 파노프스키의 미술사학에 대해 문화정치학적 접근하는 것이다. 이를 위하여 본고의 논의는 두가지 차원에서 이뤄질 것이다. 하나는 파노프스키의 미술사서술에 함축된 이데올로기들을 분석함으로써 그의 미술사 이론과 실천에 대해 재고찰하는 작업이며, 다른 하나는 이러한 작업을 가능하게 한 먹시의 문화정치학으로서의 미술사학이 무엇이며, 그 역사철학적 전제가 전통 미술사학의 그것과 어떻게 다른지 고찰하는 것이다. 이러한 본고의 논의에 진입하기에 앞서, 필자는 우선 1장에서 파노프스키의 도상해석학이 현대 미술사학사에서 차지하는 위상과 1980년대 이후 본격화된 미술사학계의 변동에 대해 살펴보고자 한다.

1. 미술사의 새로운 동향과 파노프스키의 도상해석학

Wölfflin과 Panofsky는 20세기 초 미술사학계에서 커다란 영향력을 행사했던 두 학자들이다. 빌플린은 사회·문화적인 요소들과 무관하게 독자적으로 변화하는 양식 개념을 제시하였고, 이와 달리 파노프스키는 한 작품을 이해하기 위해서는 작품이 제작된 시대의 사회적, 종교적, 철학적 배경 속에서 작품의 내용이 파악되어야 한다고 보았다. 양자 모두 미술사가 오늘날과 같은 분과학문으로 자리잡기까지 그 공헌이 적지 않았으나, 상대적으로 빌플린의 주장이 더욱 주목받았던 것은 20세기 전반의 추상적인 모더니즘 미술의 발전과 관계가 있다.¹⁾ 추상미술은 역사, 종교 혹은 문학적 텍스트에서 벗어난 시각적 형식 자체의 자율성과 심미성을 강조하였던 형식주의 비평과 나란히 발전하였다. Roger Fry, Clive Bell, 그리고 Clement Greenberg의 형식주의 비평은 빌플린의 양식사적 미술사 방법론을 계승하여 비평계에서 활성화시킨 사례들이라 할 수 있다. 형식주의 미술비평가와 미술사가들은 역사를 초월한 미술작품의 자율적 가치가 존재한다는 확신을 가지고, 그러한 가치의 원천으로서 미술가 개인의 독창성과 개성을 주요 탐구대상으로 삼았다. 그 결과, 20세기 전반 서구의 미술사학은 시대양식이나 시대정신보다는 개별 미술가에 대한 연구로 흐르는 경향이 있었다.²⁾

많은 미술사가들이 형식주의에 몰두해 있던 20세기 전반, 파노프스키의 도상해석학(iconology)은 당대의 미술사가들의 시각을 넓히는 역할을 했다. 형식 자체의 자율적인 발전과정을 상정함으로써 미술사에서 시대적, 사회적 맥락을 탈각시키는 대신, 미술작품을 그것이 탄생한 시대와 사회의 맥락, 더 나아가 당대의 철학사상의 맥락에서 해석하고자 시도된 것이 도상해석학이다. 파노프스키는 미술사를 순수 사실과학으로 국한시키지 않고 미술이론 및 철학과 통합된 인문학적 분과로 정립하고자 했다. 그는 모든 시대와 국가의 미술

1) 김영나, “미술이론의 역사와 신미술사학” 『예술문화연구』 Vol. 7, No. 0(1997), p. 11.

2) 김영나, “서양의 미술사학사” 『서양미술사학회 논문집』 창간호 (1987), pp. 16-17.

작품들을 올바르게 해석할 방법론적 틀을 마련하기 원했고, 또 그러한 방법론에서 사용되는 개념들을 이론적으로 정당화하기 원했기 때문에, 자신의 저작에서 역대 어떤 미술사가보다도 이론의 비중을 높였다.

파노프스키는 전대의 미술사학자들인 Wölfflin과 Riegl의 미술사론을 각각 비판적으로 수용하여 자신의 미술사 이론의 기초를 다졌다. 즉, 파노프스키는 벨플린과 마찬가지로 미술작품의 본래적 형식적 특질에 주목한다. 그러나 그는 벨플린이 미술 양식의 변화를 시형식(Sehformen)의 변화, 즉 정신작용과 무관한 순수한 시각작용의 변화로 파악한 데에 이의를 제기한다. 그에 의하면 양식변화는 생리적 과정으로서 시각행위에 따른 것이 아니라, 시각을 통해 감지된 것을 정신적 힘에 의해 해석하는 과정에서 수행되는 미적 선택의 변화와 관련되어 있다. 이러한 미적 선택행위를 통해 시각 세계에 대한 인간 정신의 자세가 표현되므로, 양식은 인간 정신의 표현의지를 반영한다고 할 수 있다. 벨플린의 형식주의적 양식 개념을 거부한 파노프스키는 한 시대의 집합적인 예술적 의도로서 리글의 ‘예술의욕(Kunstwollen)’ 개념을 수용하여 양식변천의 원인을 정신사적으로 설명하고자 했다. 그러나 파노프스키는 리글의 ‘예술의욕’이 지나치게 추상적이고 모호한 것과, 리글이 ‘의욕(Wollen)’이란 용어를 욕구·충동·본능·성향 등과 혼용함으로써 심리학적 색채를 드리우는 것에 대해 비판한다. 파노프스키에 의해 재규정된 ‘예술의욕’은 심리학적 충동과 구별되는, 인식적·철학적 차원으로 끌어올려질 수 있는 예술작품의 의미(Sinn)를 지시한다.³⁾

파노프스키에게 있어서 미술사 연구의 최종 목표는 미술작품을 통해 표출되는 예술의욕, 즉 작품의 ‘본질적 의미(Wesenssinn)’의 해석이다. ‘본질적 의미’란 작가, 시대, 민족이 공통으로 갖고 있는 세계관(Weltanschauung)으로서 작가가 의도하거나 의식하지 못한 채 작품 속에 표출시키는 것이다. 파노프스키는 리글의 ‘예술의욕’을 수용하되, 심리주의와 주관주의를 피하고 객관적이고 합리적인 토대위에서 미술사 해석을 시도하기 위해 신칸트주의 철학자 E

3) 장미진, “도상해석학의 문제” 『미술사학 II』 민음사 (1990), p. 179.

Cassirer의 ‘상징형식의 철학’에 의존한다. 파노프스키는 『도상해석학 연구』(1939)에서 자신의 미술사해석의 방법론을 소개하면서 미술작품 해석의 최종 단계에서 탐구되어야 할 의미의 층위를 ‘본래적(intrinsic) 의미 혹은 내용’으로 상정한다.⁴⁾ 이때 ‘본래적 의미’란 앞서 말한 ‘본질적 의미’와 근본적으로 동일하나 카시러의 ‘상징형식’ 개념에 의해 보완된 개념이다. 파노프스키에 의하면, 작품 속의 순수 형태, 모티프, 이미지, 알레고리들은 궁극적으로 한 나라, 시대, 계급, 종교적 혹은 철학적 신념의 기본적 태도를 드러내는 근본 원리들을 표명한다. 이러한 근본 원리들이 곧 작품의 ‘본래적 의미’인 바, 이는 “문화적 징후 - 혹은 에른스트 카시러가 의미하는 ‘상징’ - 의 역사”⁵⁾를 탐구함으로써 밝혀지는 것이다. 카시러에게 있어서 상징이란 인간의 모든 사고의 매개체이고, 세계를 인식하는 필수적인 수단이다. 상징적 기능에 의거하지 않고서는 개별자들 속에서 보편자를 파악하는 인간의 근본적인 사고작용이 불가능하다.⁶⁾ 이처럼 상징의 인식적 기능을 상정하는 카시러의 입장은 인간의 마음의 구조가 어떤 식으로든 세계에 대한 인간의 경험과 일치한다고 보는 칸트의 인식론에 정초하고 있다. 세계에 대한 인간의 지식이 이러한 인식론적 가정 위에서, 그리고 반드시 상징의 매개작용에 의해서 성립된다고 할 때, 상징은 인간이 감각 경험을 다루는 수단이자 더 나아가 문화를 조직하는 수단이 된다. 이러한 카시러의 상징형식론을 받아들여, 파노프스키는 미술작품을 다룬 어떤 것 - 즉, 인간 정신의 본질적 성향 - 의 징후로, 즉 예술가가 의도하거나 의식하지 못했을 수도 있는 ‘상징적’ 가치를 드러내는 것으로 파악한다.⁷⁾

4) Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books (1955, 1983), p. 55; 『도상해석학 연구』의 서문에 소개된 파노프스키의 방법론체계는 1955년 출간된 *Meaning in the Visual Arts*의 1장 “Iconography and Iconology”에 거의 수정되지 않은 채 재수록되었다.

5) Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books (1955) p. 65.

6) Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale Univ. Press, (1944) pp. 23-26, 44-45.

7) Panofsky, op. cit., pp. 56-57.

잘 알려져 있는 파노프스키의 미술사해석의 방법론체계는 원칙적으로 작품의 모든 요소들을 고찰한다. 그의 체계를 따르자면 미술사가는 우선 작품의 감각적이고 표현적인 주제를 기술하고, 다음으로 알레고리 같은 관습적인 주제를 해석해야 한다. 그에 의하면 전자는 전도상학적(pre-iconographical) 기술의 단계이고, 후자는 도상학적 분석의 단계다. 더 나아가 파노프스키는 이러한 주제들의 '상징적' 가치를 해석하는 도상해석학적(iconological) 단계를 제안하는데, 이 세 번째 단계의 해석이 그의 체계에서 가장 핵심적인 영역이다. 파노프스키가 카시러를 따라 미술작품의 '상징적' 가치에 대해 언급했을 때, 그는 미술작품을 한 시대와 국가의 문화적 함의들을 담고있는 기호로 간주하는 것이다. 따라서 도상해석학은 이러한 기호의 의미를 해석하는 일종의 기호학적 체계라 할 수 있다. 이런 까닭에 도상해석학은 일차적으로 미술사의 방법론이지만, 그 기획이 성공적으로 수행되기 위해서는 문학과 철학 등 인문학의 타 분야와의 공동연구가 필수적으로 요구된다. 이처럼 학제간 연구의 성격을 지녔기에, 도상해석학은 미술사학자뿐만 아니라 다른 분야의 인문학자들에게도 상당한 관심의 대상이 되어왔다.

파노프스키의 도상해석학은 지난 수십년간 미술사 연구의 표준적 방법론으로 간주되어 왔다. 그러나 앞서 언급했던 사정으로 인해 20세기 중반까지 미술비평과 미술사 서술의 주요 흐름을 형성하고 있던 방법론은 형식주의와 양식 분석이었다. 파노프스키의 공로에 힘입어 '도상학적' 방법이 이전의 '양식적' 방법을 대체하게 된 것은 1940년대 이후다.⁸⁾ 그가 제시한 방법론적 모델은 엄격한 체계를 갖추고 있었을 뿐만 아니라, 그 체계의 단순성과 개념들의 상대적 명료성덕분에 대다수 미술사학자들의 신뢰를 얻을 수 있었다. 조형예술작품의 복잡한 의미를 학문적으로 명료하게 밝혀주는 파노프스키의 도식은 미술사학에서 하나의 패러다임이 되었고, 그의 도상해석학은 이후 수십 년간 많은 미술사 연구자들이 당연히 따라야 할 미술사학의 방법론으로 간주되어

8) Jan Bialostocki, "도상학의 역사" in Ekkehard Kaemmerling (ed.) 『도상학과 도상해석학』 사계절, (1997), p. 54.

왔다. 지난 60여 년간 축적된 미술사학의 업적은 도상해석학의 성과를 잘 증명해준다. 그러나 파노프스키의 도식이 오랫동안 지녀온 패러다임적 성격으로 인해 미술사학자들은 원래 파노프스키가 갖고 있었던 문제의식을 거의 인식하지 못했다. 다시 말해, 오랜 기간동안 다수의 미술사학자들은 ‘미술사란 무엇인가’ 혹은 ‘오늘날 미술사의 실천을 규정하는 목적, 가치, 원리, 방법들은 어디에서 나온 것인가’에 대해 의문을 던지지 않았고, 따라서 그들이 사용하는 방법론의 이론적 근거와 사상적 배경에 대한 검토는 거의 이뤄지지 않았다.

파노프스키의 철학사상과 미술사 방법론이 재조명되기 시작한 것은 포스트 모더니즘의 기류가 미술사 분야에 유입되면서부터다. 이미 1960년대와 70년대부터 인문학과 사회과학의 각 분야는 근본적이고도 중대한 이론적 변형을 겪었다. 후기구조주의 방법론이 도입되면서, 인류학, 역사, 문학 이론 등의 분과 학문들은 보편적이고 객관적인 진리의 탐구라는 기존의 목적에 대해 회의하기 시작했다. 그러나 이 시기동안에도 미술사는 “영원한 진리를 사모하는 것처럼 보였고, 이론적 쟁점들에 대한 논의는 거의 존재하지 않았으며,” 존재한다 하더라도 미술사학계 주변부에서 지엽적으로 존재할 뿐이었다.⁹⁾ 1980년대에 이르러 이론적 담론의 성격이 강한 미술사 연구가 미술사학계 내에서 영역을 넓혀가면서, 전통적인 미술사 방법론에 의문이 제기되고, 미술사의 목적

9) Keith Moxey, “Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art” *New Literary History*, Vol. 17, No.2 (1986), p. 265; 60-70년대 등장했던 이론적 논의들은 주로 미술사학계 외곽에서 이뤄졌다. 가령, Leo Steinberg, “Objectivity and the Shrinking Self” *Daedalus*, 98 (1969), Paul and Svetlana Alpers, “Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History” *New Literary History*, 3 (1972), Kurt Forster, “Critical History of Art or Transfiguration of Values?” *New Literary History*, 3 (1972), James S. Ackerman, “Toward a New Social Theory of Art” *New Literary History*, 4 (1973), David Rosand, “Art History and Criticism: The Past as Present,” *New Literary History*, 5 (1974), Svetlana Alpers, “Is Art History?” *Daedalus*, 106 (1977), Michael Baxandall, “The Language of Art History,” *New Literary History*, 10 (1979) 등을 보라.

과 미술사가의 임무에 대한 비판과 반성이 본격화되었다. 후기구조주의의 세례를 받은 미술사가들은 기호학, 정신분석학, 마르크시즘 등 미술사 외부에서 들여온 방법론으로 새로운 미술사 서술방식을 탐색하였고, 이에 따라 미술사 학계에서도 학제간 연구가 촉진되었다.¹⁰⁾

미술사 서술의 새로운 동향과 더불어 파노프스키의 저작에 대한 관심이 미술사학계 안팎에서 높아졌다. 파노프스키가 후대 미술사가들에게 던져주는 의미는 다각적으로 조명될 수 있다. 우선, 최근 미술사 해석에서 기호학적 접근이 부상함에 따라, 파노프스키의 미술사방법론이 새롭게 주목받게 되었다는 사실이 지적될 수 있다. 파노프스키의 도상학과 도상해석학 체계에서 미술작품의 구성요소들은 작품외부의 어떤 내용 - 가령, '성모마리아'나 '기독교적 세계관' -을 지시하는 기호로 간주된다. 이에 주목하여, 현대 기호학과 구조주의 이론에 관심을 가진 미술사학자들은 동시대 이론의 관점에서 파노프스키의 미술사학을 재조명하고 현대화하는 작업을 시도하였다.¹¹⁾ 또한 미술사학에서도 학제간 연구가 활성화되고 미술사의 이론적 토대에 대한 반성이 촉구되면서 파노프스키의 미술사 방법론은 이러한 동향의 선구적인 모델로서 재조명되었다.¹²⁾ 파노프스키의 재생은 비단 미술사가들만의 사건이 아니었다.

10) 가령, Donald Preziosi는 Derrida의 해체론의 영향하에 해체적 글쓰기로서 미술사 서술을 시도하였고, Saussure의 기호학, 그리고 Lacan의 정신분석학에 기초하여 Norman Bryson은 회화적 재현 원리로서 원근법을 회화적 의미화(signifying) 체계의 한 관례, 즉 코드로 간주하였다(D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, Yale Univ. Press (1989); N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale Univ. Press (1983) 참조).

11) 가령, Christine Hasenmueller와 Hubert Damisch는 파노프스키의 미술사 이론이 시각 기호체계에 대한 연구로 간주될 수 있는지 검토한바 있다. 특히 Hasenmueller는 파노프스키의 도상해석학을 구조주의 인류학자 Edmund Leach의 기호학과 비교, 고찰한다(Christine Hansenmueller, "Panofsky, Iconography, and Semiotics" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3 (1978); Hubert Damisch, "Semiotics and Iconography," *Times Literary Supplement*, 12 (1973) 참조).

여타 분야의 많은 사상가들이 새로운 관심을 갖고 그의 저술들을 되돌아보기 시작했는데, 이를테면, 1983년 가을 파리의 풍피두 센터에서 열렸던 파노프스키 저작에 관한 컨퍼런스에는 철학, 기호학, 문학비평, 과학사, 지성사 (intellectual history) 등 다양한 학문분야의 연구자들이 대거 참여하였다. 파노프스키의 도상해석학은 인문학의 상이한 연구 분야들을 연결해 주는 하나의 완벽한 모델로 주목받은 것이다.¹³⁾

K. Moxey는 이와 같은 새로운 학문적 기류 속에서 파노프스키의 미술사학을 재고했던 미술사학자 중 하나다. 그는 미술사 해석의 방법론으로 기호학적 접근을 취하고, 파노프스키의 도상해석학을 자신의 해석적 전략의 모델로 삼고 있다. 먹시의 미술사학의 이론적·실천적 전략들은 파노프스키의 그것에 크게 빚지고 있는 것이 사실이다. 그러나 먹시는 역사를 바라보는 관점에 있어서 파노프스키와 대단히 상이한 입장을 취하고 있다. J. Derrida의 언어철학을 비롯한 후기구조주의 사상에 근거하고 있는 먹시는 파노프스키의 역사철학과 미학적 입장을 비판할 뿐만 아니라, 도상해석학 방법론에 의한 파노프스키의 미술사해석들에 함축되어 있는 이데올로기들의 분석을 시도한다. 파노프스키는 모든 시대와 국가의 미술작품들이 분석되고 해석될 수 있는 초역사적 원리로서 그의 미술사 해석체계를 제시했다. 그는 이러한 원리를 통해 각 미술작품의 주제가 그 역사적 맥락 안에서 공정하게 다루어지길 원했고 또 그 범으로써 객관적인 역사적 사실에 도달할 수 있다고 생각했다. 그러나 먹시의 입장에서 볼 때, 모든 시대의 미술작품이 올바르게 분석되고 해석될 수 있는 보편적 원리는 존재하지 않는다. 뿐만 아니라, 파노프스키가 이론을 정식화하

12) M. A. Holly는 *Panofsky and the Foundation of Art History*, Cornell Univ. Press (1984)에서 특히 파노프스키의 초기 저작들에 초점을 맞춰, 19세기말과 20세기초 인문학의 맥락에서 파노프스키가 차지하는 위치를 밝혀내고, 도상해석학 방법의 기원을 추적한다.

13) Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, p. 14; 이한순, “서평” in 『도상해석학 연구: 르네상스 미술에서의 인문주의적 주제』 이한순 역, 시공사 (2001), p. 535.

는 과정이나 하나의 작품을 분석할 때 실제로 보여주는 태도는 자신이 처한 개인적, 국가적, 시대적 상황에서 기인한 편견을 드러낸다는 것이 먹시의 견해다. 다음 장에서는 먹시의 고찰을 좇아 파노프스키가 분석 주제를 선택하고 취급함에 있어서 어떻게 편향된 방식을 취하고 있는지 살펴보고 하자.

2. 파노프스키의 미술사학에 대한 문화정치학적 분석

“상징 형식으로서의 원근법”(1925)에서 파노프스키는 원근법은 환영주의적 공간을 제작하는 관례적 장치이며, 따라서 상이한 역사적 시기마다 각기 다른 원근법 원리가 사용되었다고 본다. 그러므로 르네상스의 선원근법은 단지 하나의 특수한 문화의 일 부분이며 다른 원근법적 구성에 대해 어떤 고유한 권위도 가질 수 없다. 그것은 당대의 이태리에 만연해 있던 철학과 과학 - 가령, 광학 - 원리들과 관계되어 있다.¹⁴⁾ 그러나 『초기 네덜란드 회화』(1953) 서문에서 파노프스키는 일종의 목적론적 도식을 가지고 고대의 원근법적 회화가 그것의 안티테제로서 환영주의가 부재하는 중세미술을 거쳐 어떻게 르네상스의 단일 시점의 원근법으로 변증법적 발전을 이룩했는지 장황하게 설명한다.¹⁵⁾ 여기서 그는 네덜란드 회화의 특수한 원근법에 대해 분석하기보다는, 이태리 르네상스 원근법의 보편타당성을 옹호하는데 치중한다. 그에 의하면 네덜란드 화가들은 이태리의 원근법을 받아들인 덕분에 그들의 자연주의 양식을 일궈냈고 정전적 가치를 획득할 수 있었다. 이태리 르네상스의 원근법적 구성에 특권을 부여하는 시각은 이미 “상징형식으로서의 원근법”에서 시작된 것이다. M. Podro에 의하면, 파노프스키는 르네상스 원근법에 대해 이원적 입장을 갖

14) Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. by Christopher Wood, Zone Books (1991, 1997), pp. 27-36.

15) Moxey, “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History” in *The Practice of Persuasion*, Cornell Univ. Press (2001), p. 90.

고있다. 즉 그는 르네상스에서 발명된 원근법을 문화적으로 상대적인 것으로 취급하는 한편, 그것이 다른 원근법적 구성들을 판단하는 절대적인 관점을 제공한다고 본다.¹⁶⁾

파노프스키의 원근법 논의의 타당성을 검토하는 것이 본고의 논점이 아니므로 이에 대한 자세한 논의는 생략한다. 단, 여기서 주목할 것은, 파노프스키가 이태리 르네상스 원근법을 특권화하여 초기 네덜란드 회화의 자연주의적 성과가 이태리 원근법의 도입덕분에 이룩되었다고 평가했던 것에서 파악할 수 있는, 그가 갖고 있던 인문주의적 편향이다.

파노프스키의 인문주의적 편향은 분석 주제의 선택에서도 명백히 드러난다. 먹시에 의하면, 파노프스키는 르네상스 인문주의 전통에서 높이 평가되는 주제들을 특히 선호했고, 다른 주제들은 배제시켰다.¹⁷⁾ 파노프스키의 주제 선택은 르네상스와 바로크 미술이론에서 채택되었던 아카데미한 장르의 위계와 일치하는 경향이 있다. 파노프스키는 신고전주의적 아카데미가 장려했던 알레고리와 역사를 풍경, 정물, 풍속, 초상보다 선호했으며, 풍경, 정물, 풍속, 초상을 그린 그림들은 작품의 주제와 재현된 주제가 동일하기 때문에 사실상 주제가 아니라고(non-subject) 말하기도 했다. 파노프스키에게 있어서 인문주의적 가치의 중요성은 그의 논문 “인문학으로서의 미술사”(1955)에서 극명하게 나타난다. 파노프스키에 의하면 인간성(humanitas)은 “인간적 가치들(합리성과 자유)의 옹호와 인간적 제약(오류가능성과 연약함)의 수용 모두에 기초하여 인간의 위엄에 대한 확신으로 정의할 수 있다. 이로부터 두가지 가설들이 결과한다 - 책임과 관용.”¹⁸⁾ 파노프스키는 이러한 인문주의적 가치에 초월

16) Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale Univ. Press (1982), pp. 186-189.

17) Keith Moxey, “Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art” *New Literary History*, Vol. 17, No.2 (1986), p. 270.

18) Panofsky, “The History of Art as a Humanistic Discipline” in *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books (1955, 1983), p. 24.

적인 중요성을 부여하고, 대부분의 저술활동을 인문주의 문화연구에 집중하였다.

파노프스키는 왜 인문주의적 가치를 옹호했는가? 그는 왜 르네상스 미술 - 특히 Albrecht Dürer의 미술 - 과 인문주의 문화 연구에 몰두했는가? 먹시는 파노프스키의 저작 『뒤러의 생애와 예술』(1943)을 분석하면서 그 원인을 파노프스키 자신의 개인적, 시대적 상황에서 찾고 있다.

『뒤러의 생애와 예술』서문에서 파노프스키는 고딕시대이후 서양미술사를 “상이한 국가들에 의해 다양하게 변주되는 위대한 푸가에 비견될 수 있다”고 말한다.¹⁹⁾ 먹시의 관찰에 의하면, 파노프스키가 시각예술을 내용보다는 형식에 의해 논의되어 온 음악과 비교하는 것은 그가 여전히 빌플린식의 양식사론에 귀착되어 있음을 드러내는 것이다.²⁰⁾ 미술사를 초시대적인 형식 개념에 근간해서 서술할 수 있다는 관점은 초역사적이고 보편적인 미적 가치 개념을 상정한다고 할 수 있다. 칸트 철학의 계보에 있는 형식사적 관점은, 미술작품이 시·공간상의 위치와 무관하게 모든 인간들에게서 동일한 반응을 유도한다는 가정을 지지한다. 이처럼 미적 가치의 초월적인 지위와 미적 반응의 보편성을 당연한 전제로 받아들이는 이론은, 모든 인간이 인류의 구성원으로서 동일한 능력을 갖고 있다는 인간 본성의 보편성을 당연한 것으로 상정하기 마련이다. 먹시는 형식사론이 지지하는 미적 반응과 인간 본성의 보편성은 제국주의 및 식민주의 시대 유럽중심적 인식론의 메타포라고 지적하면서, 이러한 인식론적 가정 위에서는 문화적 의미의 특수성을 파악할 수 없다고 주장한다. 즉, 미적 가치를 동일한 능력을 갖춘 모든 인간들에 의해 인식될 수 있는 보편적인 것으로 정의하려는 시도는 문화적으로 특수한 의미의 우연성보다는 선과 색채 같은 형식의 영원한 조화를 강조한다는 것이다. 먹시에 의할 때, 초월적인 미적 가치를 지지하는 미학이론은 19세기와 20세기 초반 유럽의 식민지 문화

19) Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Durer*; Princeton Univ. Press (1955), p. 3
(Moxey, *The Practice of Theory*, Cornell Univ. Press (1994), p. 67에서 재인용).

20) Moxey, *The Practice of Theory*, pp. 67-68.

정복을 합리화했던 자민족중심주의(ethnocentrism)와 밀접히 결부되어 있다.²¹⁾

파노프스키는 같은 책에서 각 국에 의해 다양하게 변주되는 위대한 푸가가 미술에서 나타나는 양상을 다음과 같이 설명한다. “고딕 양식은 프랑스에서 창조되었다. 르네상스와 바로크는 이태리에서 기원하였고, 네덜란드의 협조에 의해 완성되었다. 로코코와 19세기 인상주의는 프랑스적이고, 18세기 고전주의와 낭만주의는 기본적으로 영국적이다.”²²⁾ 이처럼 특수한 양식들을 국가적 정체성과 연결시키는 방식은 상이한 민족과 인종의 예술실천을 작동시키는 원리로서 리글이 제시한 ‘예술의욕’ 개념을 연상시킨다. 앞서 고찰한 바 있듯, 파노프스키는 빌플린의 형식 개념을 수용하되, 리글의 예술의욕 개념을 수용하여 각 시대와 지역에 따라 변화하는 내용 개념과 종합하여 발전시켰다. 먹시는 파노프스키가 리글의 관점을 받아들임으로써 상이한 미술사적 양식들과 상이한 국적들을 동일시하고 그것들의 관계가 경쟁적이라고 보는, 19세기 국수주의적 색채를 띠게 되었다고 판단한다.²³⁾ 그러나 파노프스키의 국수주의의 결정적 면모는 독일 미술사에 부재하던 ‘위대한 능력(Great Power)’의 자리를 확보한 알브레히트 뒤러의 업적을 부각시킨 작업에서 발견된다. 파노프스키에 의하면 “각 국에 의한 위대한 푸가의 다양한 변주”에서 빠져 있던 독일이 마침내 시각 예술의 영역에서 위대한 예술문화의 캐논 안에 포함되게 된 것은 뒤러라는 한 사람의 천재 덕분이었다.

파노프스키는 뒤러의 인성이 이성과 비이성이 갈등하는 이분법적 구조로 분열되어 있다고 파악한다. “이성과 직관, 추상화하는 형식주의와 개별화하는 사실주의, 인문주의적 자기 신뢰와 중세적 겸손간의 지속적인 다툼”이 뒤러 인성의 이중성 안에 내재되어 있었다.²⁴⁾ 독일 민족을 대표하는 ‘위대한 능력’

21) Ibid, p. 68.

22) Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Durer*, Princeton Univ. Press (1955), p. 3 (Moxey, *The Practice of Theory*, p. 67에서 재인용).

23) Moxey, *The Practice of Theory*, pp. 68-69.

24) Panofsky, op. cit., p. 14 (Moxey, *The Practice of Theory*, p. 70에서 재인용).

으로서 뒤러의 기질은 그 자신만의 독특한 것이 아니라, 독일적 기질의 전형을 나타내는 한 사례이다. 파노프스키에 따를 때 원형적인 독일인적 인성은 지적·합리적 특성과 경험적·주관적 특성으로 양분되어 있다. 그런데 파노프스키는 또한 뒤러의 이원론이 이태리 르네상스 문화와 접촉함으로써 심화된다고 언급한다.²⁵⁾ 애초의 논지와 달리 뒤러에게서 발견되는 합리성과 이론은 인문주의 문화의 특성이며, 직관과 실천은 독일적 유산이라고 간주되는 것이다. 파노프스키는 이런 식으로 논지를 수정하여, 뒤러가 인문주의적 합리주의를 수용함으로써 레오나르도, 미켈란젤로, 라파엘로 같은 동시대의 이태리 거장들과 대등한 반열에 오른다고 본다. 뒤러는 인문주의적 합리성에 힘입어 암흑 시대를 밝히는 이성의 동인(agent)이 되고, 서구 문화의 전통에 속하는 가치의 옹호자가 된 것이다.

뒤러의 「멜랑콜리아 I」은 그의 인성의 두 측면들간의 격렬한 투쟁을 잘 보여준다. 파노프스키는 이성과 비이성간의 형이상학적 갈등을 축으로 이 작품을 분석한다. 그에 의하면, 뒤러는 우울한(melancholic) 기질을 매력적이거나 바람직하지 않은 것으로 보는 중세식 이해 대신에, 천재의 기질로 간주하는 인문주의적 개념을 채택한다. 그러나 뒤러가 멜랑콜리를 긍정적으로 표상하고 있는 건 아니다. 뒤러에게 있어서 이성적 측면과 비이성적 측면의 투쟁에서 이성의 승리는 항상 의문스러웠고, 「멜랑콜리아 I」은 이성의 패배를 형상화한 것이다. 멜랑콜리의 알레고리는 불안에 싸여 무력해진 인물로 나타난다. 파노프스키의 설명에 따를 때, 이 인물은 이론상으로 열망하던 것을 실천적으로 실현할 수 없어서 무기력해진 천재 예술가, 즉 뒤러의 영적 자화상이다. “실천적 기술을 존중하지만 열렬히 수학 이론을 갈망하는 르네상스 예술가이며... 천상의 영향력과 영원한 이념들에서 영감을 받는 것처럼 느끼지만, 인간적 연약함과 지적 한계로 고통받는”²⁶⁾ 뒤러는 독일의 민족적 기질 - 합리적 경향과 비합리적 경향이 갈등하는 - 의 소유자다. 따라서 뒤러의 자화상으로

25) Moxey, *The Practice of Theory*, p. 70.

26) Panofsky, op. cit., p. 171 (Moxey, *The Practice of Theory*, p. 74에서 재인용).

서 「멜랑콜리아 I」은 독일 민족의 위대성을 나타내는 수단이 된다.

먹시에 따르면, 파노프스키에게 있어서 「멜랑콜리아 I」은 한편으로 독일이 서구 문명의 ‘위대한 능력’의 역사에 편입되는 것을 정당화하며, 다른 한편으로 파노프스키의 내러티브를 타당하게 하는 역할을 수행한다.²⁷⁾ 여기서 전자는 파노프스키의 국수주의의 이데올로기를 드러내고, 후자는 파노프스키가 ‘예술가의 의도(intention)’에 접근한다는 미명하에 자신의 관점을 해석주제에 투사시켜 자신의 해석을 자연화하는 전략을 드러낸다. 해석가가 처한 상이한 역사적 지평에 따라 상이한 해석이 발생할 수 있음에도 불구하고 전통적으로 역사 해석은 파노프스키가 했던 것처럼 그러한 차이를 붕괴시킨다. 역사가의 특수한 관점은 해석주제에 투사됨으로써 불투명하게 되고 역사 서술은 이른바 ‘역사적 사실’을 제공한다고 간주된다.

먹시에 의하면 『뒤러의 생애와 예술』에서 보여지는 파노프스키의 국수주의는 그의 세대, 종교, 계급에 특징적인 것이었다.²⁸⁾ 파노프스키는 상류층의 유태인 가정에서 성장했는데, 당시 이들 독일 유태인들은 스스로 강력하게 독일 문화와 동일시하고 있었다. 이러한 독일 유태인의 문화적 정체성은 합리성과 계몽적 교육이 높이 평가되던 시기에 구축된 것이다. 19세기 초 발생했던 독일의 유태인 해방은 계몽주의적 이상이 촉진되던 시기에 일어났으며, 따라서 이성의 해방적 능력과 연관되었다. 파노프스키의 주체성을 형성시킨 사회적 세력을 고려할 때, 그의 합리적 이상, 이성애의 전념(commitment)은 추상적인 것이 아니라, 유태인 혈통의 독일인으로서 그의 인성을 구성하고 있던 친숙한 특질이었다고 할 수 있다. 먹시는, 독일의 유태인들이 계몽주의적 이상에 의해 스스로 독일 문화와 동일시하고 동화한 점에 비추어, 1930-40년대 당시 파노프스키가 나치의 비합리적 세력이 계몽주의적 이상을 파괴시킬 것이라는 위협을 민감하게 느꼈을 것이라고 추론한다.²⁹⁾ 파노프스키가 뒤러를 독일을

27) Moxey, *The Practice of Theory*, p. 74.

28) Ibid, pp. 71-72.

29) Ibid, p. 72.

‘위대한 능력’의 반열에 합류시킨 천재 예술가로 부각시킨 것은 이처럼 당대 정치적 상황의 측면에서 고려될 수 있다. 먹시는 더 나아가 파노프스키가 스스로를 자신의 분석 주제, 즉 뒤러와 동일시했다는 견해를 제시한다. 왜냐하면 파노프스키가 “자신의 시대의 정치적 사건들을 특징지웠던 이성과 비이성 간의 전투에 대한 알레고리를 그 예술가의 투쟁에서 보았기” 때문이다.³⁰⁾ 먹시에 따르면, 「멜랑콜리아 I」에서 재현된 이성의 패배는 파노프스키에게 독일 문화의 이상이 파괴된다는 사실에 대한 표징이 된다. 독일은 한때 뒤러가 르네상스 인문주의 이론에 관여함으로써 서구 문화사의 ‘위대한 능력’에 포함되었던 것처럼, 이제 이성의 빛을 가린 결과 문명국의 대열에서 낙오하게 된 것이다.

이상과 같은 먹시의 고찰에 따르면, 파노프스키가 르네상스 인문주의를 옹호했던 이유는 나치의 국가 사회주의와 인종차별주의에 반대하고 계몽주의적 합리주의를 옹호하기 위한 것이었다. 한편 Carl Landauer는 파노프스키의 르네상스와 인문주의 지지의 또 다른 원인을 1940-50년대 미국대학의 아카데미 이데올로기에서 찾는다.³¹⁾

당시 미국 대학은 유럽의, 특히 독일의 학풍을 수용하여 미국식 교양(Bildung)의 토대를 형성하고자 노력하고 있었고, 이러한 때에 미국에 도착한 독일 지성들은, 전통적으로 독일인들이 했던 것과 똑같은 방식으로 문화를 정의하는 미국 대학에 안착하여 학생들의 인문학적 소양을 계발시키는 데 크게 기여했다. 이런 맥락에서 독일 출신 미술사학자 파노프스키는 인문학자로서 귀감이 되는 역할을 했다.³²⁾ 르네상스에 관한 그의 저술들 중 많은 것들은 1933년 그가 미국으로 이주한 이후에 등장한 것이다. 랜다워에 의하면, 르네상스의 의미에 초점을 맞춘 파노프스키의 저작들은 이태리 르네상스의 ‘새로

30) Ibid, p. 75.

31) Carl Landauer, “Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 2 (1994), pp. 255-281.

32) Ibid, p. 256.

운 정신' (new spirit)을 제고하려는 20세기 중반 미국 학자들의 자의식적인 시도와 관계가 있다. 당시 *The Journal of the History of Ideas* 같은 학술지들은 르네상스에 관한 심포지움을 실었고 (1943년), Metropolitan 미술관 같은 문화 기관들에선 르네상스를 주제로 한 심포지움을 후원하였다. (1951-52년)³³⁾ 이태리의 1400년대(Quattrocento)를 이상적인 사회로 부각시켰던 당시 미국 학자들의 논제들은 이전 세대의 르네상스 연구들과는 사뭇 판이하다. 20세기 초반 많은 학자들은 이태리 르네상스가 그렇게 새로운 것이 아니며, 이미 중세에 여러 번의 르네상스가 있었다고 보고했었다.³⁴⁾ 파노프스키가 1944년 *Kenyon Review*에 제출한 논문, "Renaissance and Renaissances"³⁵⁾ 기타 비슷한 논지를 표명하는 일련의 저술들을 통해 이태리 르네상스가 이전의 '르네상스들'과 질적으로 차별화된다고 주장하였고, 그럼으로써 종전의 '중세의 르네상스들'에 관한 이론들을 배격하고 미국내의 이태리 르네상스 이데올로기를 보강하였다.

본장의 고찰들을 종합해 볼 때, 파노프스키는 분석주제의 선택이나 취급에 있어서 결코 객관적이거나 중립적인 역사가의 태도를 취했다고 할 수 없다. 그는 자신의 저술들에서 인문주의적 가치에 대한 편향된 관심을 드러냈다. 맥시와 랜다워 같은 신미술사학자들의 입장에서 볼 때 파노프스키의 인문주의적 편향은 그의 시대적, 국가적 특수성에서 비롯된 것이다. 미술사가는 언제

33) 1943년 심포지움에서는 Durand, "Tradition and Innovation in Fifteenth-Century Italy: 'Il Primato dell'Italia' in the Field of Science"가 발표되었고 이에 대해 Hans Baron이 반박했으며, John Hermann Randall의 요청에 따라 Paul Oskar Kristeller, Lynn Thorndike, Ernst Cassirer 등이 토론에 참여했다. 1951-52년의 심포지움에서는 Wallace Ferguson, Robert Lopez, George Sarton, Roland Bainton, Leicester Bradner, Erwin Panofsky 등의 논문이 발표되었다.(Ibid, p. 259).

34) Ibid., p. 258; 가령, 1927년 C. H. Haskins가 소개한 '12세기 르네상스'가 그 대표적 사례다.

35) 이 논문은 원래 앞서 말한 *The Journal of the History of Ideas*의 심포지움에 기고할 목적으로 쓴 것으로, 1960년에 *Renaissance and Renaissances in Western Art*로 출간된다.

나 자신의 역사적 지평에서 해석 대상을 바라볼 수밖에 없다. 파노프스키도 독일계 유대인으로서 국가 사회주의에 의해 자신이 고수했던 가치관이 위협 당하는 것을 목도하면서 르네상스 인문주의라는 주제에 천착하였던 것이다. 먹시는 이처럼 역사가가 철저하게 중립적인 입장을 취한다는 것은 불가능하며, 역사 해석은 역사가가 처한 상황을 반영할 수밖에 없다고 본다. 이처럼 파노프스키의 미술사학에 대한 먹시의 분석은 미술사의 개념과 그 방법론에 대한 전통 미술사학자들의 관점과는 매우 상이한 입장에서 이뤄진 것이다.

3. 먹시의 ‘문화정치학’으로서의 미술사학

앞서 살펴본 먹시의 분석은 파노프스키의 미술사 서술에 대한 이데올로기 비평이라기보다 담론분석의 한 형태라 할 수 있다.³⁶⁾ 즉, 먹시의 의도는 파노프스키의 저작이 가치 중립을 표방하는 입장에서 나온 특수한 문화적 편향을 어떻게 드러내는지 보이는데 있지 않다는 것이다. 정확히 말해, 먹시의 비평은 모든 관점이 필연적으로 이데올로기적이라고 인식하는 하나의 관점(a perspective) - 바로 그 관점(the perspective)이 아닌 - 으로부터 수행된 것이다. 먹시는 자신의 관점 또한 이데올로기적임을 스스로 인정하면서 문제의 텍스트를 채우고 있는 말해지지 않은 가치들에 대해 분석한 것이다. 그렇다 할 때, 파노프스키의 사상뿐만 아니라, 먹시자신을 포함하여 다른 어떤 미술사학자의 사상에 대해서도 동일한 분석이 가능하다.

파노프스키의 텍스트 분석에서 먹시의 비판의 초점은 그의 역사철학에 있다. 대부분의 역사가들이 그러하듯이 미술사가들은 역사서술에 관한 실증주의적 가정에 의존한다. ‘사실이 스스로 말하도록 하라’는 신조에 충실했던 전통 미술사가들은 현재에 속하는 가치를 역사해석에 개입시켜서는 안된다고

36) Moxey, “Perspective, Panofsky, and the Philosophy of History” in *The Practice of Persuasion*, Cornell Univ. Press (2001), p. 98.

생각했다. 그들은 역사에 대한 단 하나의 의문시 되지 않는 개념을 가지고 역사 서술이 과거의 역사적 상황과 정확히 상응하는 객관성을 확보할 수 있다는 신념을 공유하였다. 좀 더 자의식적인 해석학적 기획을 지닌 역사가들의 경우 - 파노프스키가 여기에 속한다 - 과거 역사의 복잡성을 완전히 파악할 수는 없다고 인정한다. 그러나 그들도 대부분 경험적 증거에 의존하는 실증주의적 관점을 포기하지 않은 채, 각각의 역사 해석들이 불완전하기는 하지만, 그 해석들이 축적되어 더 많은 경험적 증거들을 고려하게 된다면 과거에 대한 진정한 의미에 도달할 수 있다고 믿는다.³⁷⁾ 요컨대, 전통을 따르는 대부분의 역사 학자들이 역사해석이 객관적인 진리탐구와 관련되어 있다고 확신해 온 것이다.

먹시는 기존의 미술사학이 상정해 온 미술사 해석에서의 인식론적 토대는 하나의 형이상학적 허구에 지나지 않는다고 본다. 그의 입장에서 볼 때, 모든 역사 해석은 해석자가 처한 사회적 환경에서 비롯된 문화적·정치적 가치에 의해 규정되는 내러티브이다.³⁸⁾ 그러한 가치들은 사회적 환경에 의해 형성되는 것이기도 하지만, 동시에 해석자, 즉 사회적 주체들이 사회적 환경에 반응하여 형성한 것이기도 하다. 그러므로 이런 입장에서 볼 때 역사해석에 관한 인식론적 기반에 대한 주장은 지지될 수 없으며, 역사서술의 객관성이란 한낱 신화에 불과하다. 기존의 실증주의적 역사관에 대한 먹시의 비판은 역사에 대한 이론적 반성이 부재한 기성 미술사학에 대한 비판이기도 하다. ‘역사하기’(doing history)란 경험적 증거에 기반한 실증주의적 탐구라고 확신하면서 미술사가들은 역사와 이론은 별개의 것이고 이론은 비역사적이라고 간주할 뿐만 아니라, 심지어 이론은 지식의 합법적 형식으로서 역사학의 지위에 해로운 것이라고 치부하기도 한다. 이에 대해 먹시는 역사해석과 이론적 정당화는 불가피하게 통합되어 있다고 주장한다. 그에 따르면, 양자의 관계는 이원적 대립이 아니라 하나가 없이는 다른 하나가 불가능한 공생의 관계다.³⁹⁾ 다른 문화

37) Moxey, *The Practice of Theory*, Cornell Univ. Press (1994), p. 2.

38) Ibid, p. 5.

적 실천과 마찬가지로 역사 서술은 이론을 참조하지 않고선 수행될 수 없으며, 이론은 역사적 상황을 떠나서 정식화될 수 없다는 것이다.

미술사에서의 이론과 실천의 통합을 요구하는 먹시의 입장은 후기구조주의 역사철학과 언어철학에 정초하고 있다. 먹시는 Hayden White와 Dominick LaCapra 같은 역사철학자들의 관점을 따라 역사학이 오랫동안 견지해 온 객관성의 신화를 공격한다.⁴⁰⁾ 그들이 보기에 역사적 사실이란 실제의 반영이 아니라, 언어로 구성된 내러티브이다. 그러므로 그들에 의하면, 매개되지 않은 날 것 그대로의 사실(raw facts)은 존재하지도 않으며, 그러한 사실과 그것에 상응하는 서술이 구분될 수도 없다. 역사가들은 오직 텍스트를 통해서만 과거와 만나기 때문에 가공되지 않은 재료(raw material)로서 사실 그 자체를 접할 수 없다. 라카프라는 텍스트가 경험적 현실을 가리키고 그것에 대한 정보를 전달하는 '다큐멘터리적' 측면과 해석자의 상상력의 개입을 허용하는 'worklike'의 측면을 지니고 있다고 본다. 그에 의할 때 역사해석에서 강조될 측면은 전자가 아니라 후자로, 역사가는 텍스트와의 지속적인 대화를 통해 새로운 역사서술의 가능성을 발견할 수 있고, 또 그럼으로써 자신의 역사적 지평을 변형시킬 수 있다.⁴¹⁾

실증주의적 역사해석 기획에 도전하는 이러한 사고들은 역사서술에서 언어가 수행하는 역할에 대한 반성에서 촉진된 것이다. 이런 점에서 먹시는 J. Derrida의 해체론이 새로운 역사서술 기획에 시사하는 바에 주목한다. 데리다의 철학은 언어의 본성에 대한 자각을 초래하며, 따라서 화이트와 라카프라의 역사철학보다 더 근본적인 차원에서 실증주의적 역사관을 침해한다. 데리다에 의하면 언어적 기호는 그 의미가 불안정한 자의적 구성물로서 의미의 부재하는 현존을 제시할 뿐이다. 데리다는 언어적 표상들의 의미가 실체화될 수 없는 형이상학적 주장에 의존하기 때문에 언제나 환영적일 수밖에 없다고 말

39) Ibid., p. xi.

40) Ibid., pp. 2-4.

41) Ibid., p. 4.

함으로써 과거 철학자들과 언어학자들의 이론에 내재한 로고스중심주의(logocentrism)를 폭로한다. 그에 의하면 단어의 의미는 속성상 정의될 수 없다. 왜냐하면 의미란 언어적 기호체계 내에서 단어가 차지하는 위치에서 결과한 것으로서 단어에 발생한 가치이기 때문이다. 그렇다 할 때 역사 서술은 과거에 관한 진리를 전달하는데 필연적으로 실패할 수밖에 없는 언어의 본성을 드러내는 작업이며, 단지 서술자의 태도와 이데올로기를 전달할 뿐이다. 그리고 언어가 역사적 상황에 의해 타협되고 결정된다면, “모든 형태의 담론 - 역사적이건 이론적이건 - 은 시간과 공간 안의 특수한 위치의 각인을 지닐 것이다.”⁴²⁾

전통적 미술사의 실증주의적 역사관을 비판하면서 먹시가 요청하는 것은 정치적 입장이 표명된(politically committed) 형태의 미술사 해석이다.⁴³⁾ 먹시에 의하면, 역사서술은 당대 문화 속에서의 그 특수한 사회적·정치적 기능이 인지되는 내러티브들을 공교하게 하는 작업이다. 그렇다 할 때, 다양한 역사해석 가운데서 하나의 특수한 해석을 선택하는 일은 역사가의 사회적·정치적 상황에 따라 결정된다. 그러나 이러한 먹시의 입장은 지식에 대한 상대주의적 관점과 명백히 구분된다. 지식에 대한 인식론적 기반이 폐기되고, 진리 개념이 포기되었다 하더라도, 여전히 지식은 성립한다는 것이 먹시가 견지하는 입장이다. 즉, 그에 따르자면, 역사적 지식은 진리판단의 절대적 기준(criteria)에 의해 선택되고 합법화되는 것이 아니라, 역사가의 상황이 제시하는 가치라는 기준에 따라 선택된다. 역사가는 ‘언제나 이미’ 사회적 상황에 뿌리박고 있다. 그러므로 역사가는 다양한 역사해석들 중 하나를 자유롭게 선택하기보다는, 그 자신의 사회적 가치와 일치하는 해석을 선호하게 되어있다. 그렇다고 해서 먹시가 다원주의적 입장을 취하는 것은 아니다. 비판적 다원주의는 우리가 진리의 전모를 모르는 한 하나 이상의 설명이 부분적으로 참일 수 있으며 여러 설명들 간에서 선택의 기준은 설득력이라고 주장한다. 그러나 지식의 인

42) Ibid., p. 23.

43) Ibid., pp. 18, 24-27.

식론적 기반을 포기한 먹시의 입장에서는 어떤 설명도 참일 수 없고 따라서 하나 이상의 설명도 참일 수 없다. 정치적으로 고무된 역사해석을 추구하는 먹시는 정당한 해석 형태들을 선별하는 과정에서 권력이 어떻게 개입하는지 인식하지 못하는 다원주의를 배격한다.⁴⁴⁾ 그러나 먹시는 역사가의 담론이 그의 상황에 의해 결정되며 된다고 해서 역사해석에 현재의 정치적 가치가 직설적으로 부과되어서는 안된다고 본다. 그는 라카프라를 따라서, 과거의 근본적인 타자성을 이해할 때에만, 즉 과거의 특유한 성격과 복잡성을 인식할 때에만 현재 우리자신의 관점을 규정하는 가치들을 제대로 조명할 수 있다고 말한다.⁴⁵⁾

이상과 같은 먹시의 입장을 수용한다 할 때, 그가 말하는 ‘정치적 입장이 표명된 형태의 미술사해석’은 어떻게 가능한가? 그러한 해석의 유효성은 어떻게 확보할 것인가? 먹시에 의하면 다수의 이론적 대안들이 난무하는 미술사의 현 상황에서 미술사가에게 주어진 일은 역사해석의 타당성을 확보해줄 이론의 추구가 아니라 정치적으로 고무된 미술사해석을 위해 가장 유용한 이론적 대안을 선별하는 것이다. 먹시가 추구하는 이론은 Max Horkheimer가 ‘비판이론’이라고 명명한 것과 동일하다.⁴⁶⁾ 즉, 먹시는 지식에 대한 인식론적 기초를 확립하여 그 지식이 연관된 가치를 자연스러운 것으로 만들고 그림으로써 사회의 현상태를 확고하게 하는 ‘전통적 이론’이 아닌, 지식은 그것이 형성된 문화적·정치적 상황의 가치를 구현하므로 지식의 지위는 우연적이고 비영속적이라는 사실을 가정하는 ‘비판이론’을 추구함으로써 문화정치학(cultural politics)의 일환으로서 미술사를 정립시키고자 한다. 먹시가 문화정치학으로서 미술사해석을 위한 이론적 대안들로 제시하는 것은 일련의 기호학 이론들이다. 먹시는 『이론의 실천』(1994)에서 재현, 이데올로기, 저자성의 세 주제에 대해 각기 다른 기호학적 접근들을 소개한다. 이를테면, 먹시는 Gombrich의

44) Ibid., pp. 14-15.

45) Ibid., p. 15.

46) Ibid., p. 24.

닮음(resemblance) 이론을 거부하고 재현에 관한 기호학적 접근을 취한다. 그는 하나의 기호로서 이미지를 문화적 의미 생산의 능동적 동인으로 간주한다. 이처럼 이미지의 사회적 기능에 의거한 미술사 해석을 위해 가장 적합한 이론적 모델로 먹시가 제안하는 것은 Peirce와 Bakhtin의 기호학이다. 또한 이데올로기에 대한 기호학적 이론으로 먹시는 Althusser의 이론을 선택하여 사회적 태도의 안출과 유포에 있어서 이미지의 역할에 대해 논의하고, Lacan의 주체성 이론을 채택하여 문화적 기호체계들에 의해 실재가 매개되는 방식에 대해 탐구한다.

맺음말

최근 많은 미술사가들은 오랫동안 존속해왔던 보편적이고 통일된 미술사 개념을 의문시한다. 그들은 미술사 외부에서 들여온 방법론에 의지하여 기존의 미술사 서술에 대해 반성하고, 나름의 관점에서 새로운 미술사 서술을 시도한다. 미술사학계의 새로운 동향은 이제까지 미술사학을 지탱해오던 실증주의적 가정, 즉 “미술사는 직관이나 추측의 문제가 아니라, 명확한 원리와 테크닉을 갖춘 과학”⁴⁷⁾이라는 사고를 침해하는 방향으로 진행되고 있다. 1980년대에 이르러 철학과 언어학의 새로운 성과들의 영향을 받은 일군의 미술사학자들은 역사와 언어에 대한 새로운 이해를 도모하였고, 그러한 과정에서 실증주의에 기반한 전통 미술사의 원리와 방법에 도전을 제기했다. 먹시를 비롯한 이른바 신미술사학자들은 역사서술의 객관성을 확보할 수 있다는 신념은 더 이상 지지될 수 없는 허구로 치부한다. 그들에 의하면, 역사해석은 역사가 자신의 역사적 지평에서 이뤄질 수밖에 없으며, 따라서 역사가는 불가피하게 자신이 처한 문화적·정치적 상황에서 유래한 특수한 가치를 역사해석에 부여하게 된다. 이러한 맥락에서 볼 때, 먹시의 파노프스키 비판은 일차적으로 전

47) Mark Roskill, 『미술사란 무엇인가』 김기주 역, 문예출판사 (1990), p. 14.

통 미술사학에 대한 반성작업이다. 그러나 먹시가 파노프스키의 미술사학을 분석 주제로 삼은 것은 파노프스키의 미술사해석이 오늘날의 미술사적 지식에 미치는 영향력을 반증하는 것이며, 나아가 파노프스키의 이론적 상상력에 대한 그의 존경심을 드러내는 것이기도 하다. 먹시가 기호학을 미술사해석을 위한 이론적 대안으로 삼은 것은 현대 사상의 맥락에서 나온 것이지만, 먹시 자신이 인정하듯이 미술사학의 맥락에서 볼 때 그의 해석적 전략은 파노프스키의 이론적·역사적 저작들에 크게 의존하고 있다.⁴⁸⁾

먹시는 파노프스키의 도상해석학을 기호학적 미술사 해석의 전범으로 간주하고, 미술사서술에 있어서 파노프스키의 방법론을 참조한다. 그러나 먹시의 해석적 전략은 여러 측면에서 파노프스키의 그것과 차별화된다. 우선 먹시는 주제의 선택에 있어서 파노프스키와 다르다. 이미 고찰했듯이 파노프스키가 선택한 주제들은 인문주의 전통에서 선호되던 것들이다. 파노프스키의 도상학적 연구에서 모든 이미지들이 원칙상 동등한 고찰의 대상이 되어야 하지만, 정작 그가 분석하는 작품들은 주로 미적 캐논 안에 안치된 ‘위대한’ 예술작품들에 한정되어 있다. 먹시가 보기에 이러한 파노프스키의 선택에서 작용하는 미적 판단의 규범은 그의 시대의 미적 기준들에서 나온 것이다. 먹시는 파노프스키가 뒤러를 동시대의 다른 미술가들의 예술성을 판단하는 척도로 삼았다고 보는데, 뒤러에게 이런 역할을 부여한 것은 파노프스키가 갖고 있던 19세기적 미학적 관념들이었다. 한편 파노프스키의 캐논에 대한 정의는 그 작품이 속한 시대의 사회적 엘리트들의 가치관을 반영한다고 할 수 있다. 예컨대, 파노프스키가 르네상스 미술작품들을 다룰 때, 그가 사용하는 미적 규범은 인문주의 예술론에서 나온 것이며 당대의 지배계층이 지지하는 예술적 가치를 반영한다고 할 수 있다. 파노프스키와 마찬가지로 먹시도 독일의 후기 고딕미술에 대한 분석을 시도한 바 있다.⁴⁹⁾ 그러나 파노프스키와 달리 그는 뒤러의

48) Moxey, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, The Univ. of Chicago Press (1989), p. 5.

49) 가령, Moxey, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation*

‘위대한’ 미술 대신 민중적 목판화를 주제로 삼는다. 종교개혁기의 목판화들은 현대의 대중 매체의 기능에 필적할 만한 기능을 수행하며 당대에 상당히 널리 유포되어 있었으나, 미적 캐논의 자리에 들지 못했던 작품들이다.

그러나 미술사해석에 있어서 먹시와 파노프스키의 보다 중요한 차이는 그들의 이론적 전략에 있다. 파노프스키의 르네상스 미술 편애에서도 알 수 있듯이, 그는 재현이 자연의 모방과 관련되어 있다고 보는 님움 이론을 받아들이고 있다. 구체적으로 말하자면 이렇하다. 파노프스키가 말하는 ‘전도상학적’ 단계의 기술은 회화의 주제를 지각적으로 확인하는 작업이다. 그는 이 작업이 재현된 대상을 인지하는 우리의 능력에 의존한다고 말함으로써 실재와 예술이 님았다고 보는 모방론적 입장을 드러낸다. 잘 알려져 있다시피 님움 이론은 N. Goodman를 비롯한 여러 학자들에 의해 논박되고 있다. “왜 모든 시대, 모든 지역의 미술가가 동일하게 님움을 목적으로 작업해야 하는가?” 하는 의문이 제기되었고, 보다 이론적인 차원에서 굿맨은 ‘님움’ 개념의 모호성을 지적했다. 굿맨의 논점은 미술가가 아무리 효과적인 환영주의 테크닉을 사용하더라도 그림은 어떤 사물보다는 다른 그림을 님았다는 것이다. 님움 이론 대신 기호학적 관점을 취하는 먹시는 미술작품이 그것이 통용되는 문화에 의해 전적으로 결정되고 형성된다고 본다. 님움 이론은 재현이 미술과 세계간의 항구적이고 초역사적인 관계에 기초한다고 주장하는 데 반해, 기호학 이론은 재현을 그것이 발생한 역사적 지평 안에서 정의한다.

결론적으로 말해, 파노프스키의 도상해석학적 기획은 먹시의 기호학적 입장에서 근본적으로 수정된 형태로 수용되었다고 할 수 있다. 미술작품을 ‘상징형식’으로 간주하고, 인간 정신의 구조가 현상적 세계의 구조와 일치한다고 보는 칸트의 인식론을 받아들이는 대신, 먹시는 작품을 기호 체계로 간주하고 작품의 의미가 언제나 동일하게 해석될 수 없다고 본다. 그에 따르면, 작품의 의미는 작품의 배후에 숨겨진 제작의도가 완전히 알려짐으로써 결정되는 것이 아니라, 작품이 제작되면서 의도되었을 수 있는 가능한 의미들에 대한 하

나의 ‘독해’에 의해 읽혀지는 것이다.⁵⁰⁾ 그러나 거듭 강조될 것은, 이처럼 미술작품을 이데올로기적 기호체계로 보는 먹시의 관점이 미술사 해석의 기획을 회의적으로 만들지 않는다는 것이다. 오히려 해석은 필수적인 것으로 요청되는데, 그 이유는 기호의 의미가 단일하게 읽히지 않기 때문이다. 미술사 해석이 어떤 인식론적 보증자도 갖고 있지 않고, 역사가 자신이 처한 문화적·정치적 상황의 가치가 부여될 수밖에 없다고 해서 역사적 내러티브의 구성이 포기되지 않는다. 미술사는 정치적 개입의 한 형태로, 즉 저자가 속한 문화의 관심사와 태도에 의해 결정된 문화적 표상으로 파악되어야 한다. 그러할 때 미술사는 현재 우리 삶을 규정하는 사회적·문화적 신화들을 해체하는 이론적 실천이 될 수 있다.

Bibliography

- 김영나, “미술이론의 역사와 신미술사학”, 『예술문화연구』 Vol. 7, No. 0 (1997).
- _____, “서양의 미술사학사”, 『서양미술사학회 논문집』 창간호 (1987).
- 장미진, “도상해석학의 문제 - 파노프스키와 제들마이어의 이론을 중심으로” 『미술사학 II』, 민음사 (1990).
- 조요한, “미술사학의 방법과 과제”, 『미술사학 I』, 민음사 (1990).
- 이은기, “바르부르그와 오늘의 미술사학”, 『미술사학 III』, 학연문화사 (1991).
- 오병남, “미술사와 미술사론과 미학의 관계에 대한 고찰”, 『미학』, 30집 (2001).
- Ekkehard Kaemmerling (ed), 『도상학과 도상해석학: 이론-전개-문제점』, 이한순 외 역, 사계절 (1997).
- 한국미술사학회 (편), 『문화사와 미술사』, 일지사 (1996).

50) Ibid., p. 8.

- Mark Roskill, 『미술사란 무엇인가』, 김기주 역, 문예출판사 (1990).
- Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, Harper & Row, Publishers (1939, 1972); 『도상해석학 연구: 르네상스 미술에서의 인문주의적 주제』, 이한순 역, 시공사 (2001).
- _____, *Meaning in the Visual Arts*, Penguin Books, (1955, 1983).
- _____, *Perspective as Symbolic Form*, trans. by Christopher Wood, Zone Books (1991, 1997).
- M. A. Holly, *Panofsky and the Foundation of Art History*, Cornell Univ. Press (1984)
- Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale Univ. Press (1982).
- Keith Moxey, “Panofsky’s Concept of “Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art” *New Literary History*, Vol. 17, No.2 (1986).
- _____, *The Practice of Theory*, Cornell Univ. Press (1994).
- _____, *The Practice of Persuasion*, Cornell Univ. Press (2001).
- _____, *Peasants, Warriors and Wives: Popular Imagery in the Reformation*, The Univ. of Chicago Press (1989).
- Christine Hansenmueller, “Panofsky, Iconography, and Semiotics” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3 (1978).
- Carl Landauer, “Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 47, No. 2 (1994)
- S. Z. Levine, “Moxey’s Moxie and the Summers of ‘84: Intention and Interpretation in the History of Art: A Commentary” *New Literary History*, Vol. 17, No. 2 (1986)
- Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, Yale Univ. Press, (1944)
- H. Belting, *The End of the History of Art?*The Univ. of Chicago Press (1987)
- Rees & Borzello (ed.) *The New Art History*, Humanities Press International, Inc. (1988, 1992)

ABSTRACT

Reconsideration on Art History of E. Panofsky : On the Basis of K. Moxey's Cultural Politics

Kang, Mi-Jung

Panofsky is one of the influential figures in the field of art history. But the nature of his thinking was rarely explored until 1980s when poststructuralism has been introduced into art historical discipline. His methodology and theory in art history have attracted considerable attention as he was regarded to provide a methodological system that could be said semiotic. Keith Moxey is one of the new art historians who have adopted the poststructural theories of Derrida, Lacan, and etc., and considered art history as one of the practice of cultural politics. He has examined the writings of Panofsky in order to reveal that the positivist belief of the traditional historians is no more than a myth that can not be substantiated, and to show how Panofsky invested his own personal and cultural values into his interpretation of art works. This thesis was intended to reconsider art history of Panofsky in the light of Moxey's art historical strategy that can be called cultural politics.

Panofsky had contrived the methodology called 'iconology' that can be used to interpret the works of art from all of the nations and ages. He thought it could provide the universal principle for treating every artwork properly, and by using it

art historians could get to reach the truth about the work. However, according to Moxey, Panofsky was not so neutral in choosing and treating his subjects of analysis that he betrayed his own ideological bias in his writings. Moxey has observed that Panofsky preferred the subjects connected with Renaissance Humanism and made a personal commitment to reason and rationality. Why did Panofsky do that? Moxey has found his answer in Panofsky's private history. German Jewish cultural identity was constituted in the beginning of 19th Century when Enlightenment ideals were valued. As a member of German Jews, Panofsky valued rationality and the educational process by which his cultural identity might be acquired. When he left Nazi Germany to the United States before World War II, he should have felt the threat of destruction of humanistic values at the hand of irrational forces.

As for Moxey, historical interpretation is not the task of treating truth about past. Traditional historians share positivist position that if they are faithful to empirical evidence they can reach the truth of the subjects. Nowadays, however, many historians don't believe that objectivity of historical writing is attainable. They don't think they can elaborate narratives that correspond perfectly with the circumstances they purport to describe. Like White and LaCapra, Moxey regards as a metaphysical fiction the epistemological foundation which traditional historians have been maintaining in historical interpretations. He believes historians do not deal with what might be called the raw facts of history. Instead, he argues, historians' understanding of the past is always mediated by the texts. According to his opinion, historical interpretation is recreative dialogues between the historian and the text in question. That is to say, a historian interprets the text on his own historical horizon and inevitably reflects the values derived from his own historical circumstances while he struggles to understand the strangeness and 'otherness' of the historical horizon of the text.

Rejecting positivism of traditional art history, Moxey suggests politically

committed form of art historical interpretation based on the theoretical developments of structuralism and poststructuralism. He conceives of art history as a form of political intervention. According to Moxey, art historical discourse must become cognizant of the historical circumstances in which it currently finds itself. He argues that what art historians have to do is not to search for the theories that can validate our historical interpretation but rather to evaluate and to select the theoretical alternatives that are most useful for a politically informed approach to historical interpretation. In the course of searching for a 'critical theory' that assumes knowledge which incorporates the values of the circumstances in which it is created, Moxey finds several semiotic theories most useful theoretical alternatives for his art history as a practice of cultural politics.

Moxey was deeply influenced by Panofsky's theoretical and practical strategies. His analysis of Panofsky's art history can be regarded as the manifestation of his respect to him. However, his interpretative strategies are differentiated from Panofsky's on several points. While Panofsky had preferred to analyze 'great' works of art within traditional aesthetic canon, Moxey left the aesthetic standards of 19th Century and tried to explore the works that could not enter the place of aesthetic canon. Unlike Panofsky who believed he had been objective in choosing and dealing with the subjects, Moxey acknowledges that every perspective including his own is ideological. In conclusion, Panofsky's iconological methodology was received by Moxey with his semiotic position in a radically revised form.