

조은정

서울대학교 강사

1. 서론
2. 미술가와 역사
3. 결론

1. 서론: 미술사의 위기?

미술사의 위기에 대한 지적이 미술사학계 내부에서 발의된 것은 벌써 수십 년이 넘는다. 미술 현장을 제대로 파악하지 못하는 미술사, 작가와 작품을 소외시키는 미술사라는 비난이 전통적인 미술사관에 대해 제기되면서 1980년대에 들어와서 '신미술사학'을 둘러싼 논쟁으로 이어졌으며, 이를 대체하는 '시각문화연구(Visual Culture Studies)'라는 신조어가 대두되기도 했다.¹⁾ 그러나 이처럼 기존의 미술사학에 대한 비판적인 의식이 본격적으로 일기 시작한 1970년대 이전에도 미술사학과 미술 사이의 거리가 점점 멀어지는 것이 아닌가 하는 의구심은 미술사라는 학문 분야가 성장함에 따라 함

1) 현재까지 용어 사용에서 대응표가 필요할 정도로 낮은 개념인데도 시각문화연구는 영미 학자들 사이에서 논쟁의 중심이 되고 있다. 2004년 서양미술사학회 추계 정기학술 심포지엄에서 발표된 강태희의 「미술사의 추억」에서 미술사라는 학문의 정체 현상과 이에 대한 도전으로 등장한 '시각문화연구'라는 개념의 성격 규명에 대해 다룬 바 있다. 또한 2002년에 미술사와 시각문화학회가 결성되기도 했으며, 현재 서울대학교 고고미술사학과에는 전공탐색교과목으로 '미술사와 시각문화' 강좌가, 그리고 미술대학 서양화과에는 대학원 과정에 '북한의 시각문화 연구' 강좌가 개설되어 있다. 신미술사학(New Art History) 개념의 성립 과정과 이를 둘러싼 논쟁에 대해서는 A. L. Rees, Frances Borzello, *The New Art History*, ed. Comden Press, 1988, (신미술사학, 양정무 역, 시공사, 1998) 서문을 참조할 것.

게 나타나고 있었던 것으로 여겨진다. 특히 아방가르드적인 성향이 강조된 20세기 이후의 미술을 다루는 데 있어서 미술사학자는 동시대 미술가나 미술비평가보다 한 발 늦고, 미학자나 문화학자에 비해 적용하는 방법론이 편협한 것으로 느끼게 마련이다.

한스 벨팅(Hans Belting)은 『미술사의 종말?』(1983)에서 양식사(Stylistic History)적인 미술사 연구 모델이 지닌 한계를 언급하면서 미술을 자동적인 구조체로 본다는 점, 자의적인 기준에 의해 평가한다는 점, 그리고 인간의 역할을 작가와 후원자로만 규정한다는 점 등 과거 미술사의 접근법들이 지닌 경직성을 문제점으로 제시한 바 있다(도 1).²⁾ 이처럼 미술사학계가 빙켈만(J. J. Winckelmann)이나 리글(A. Riegl), 뵐플린(H. Wölfflin), 파노프스키(E. Panofsky) 등이 학문 분야의 기초를 세운 과거 선배들의 생각을 답습하여 양식사적 분석과 도상학적 해석, 서지학적인 연구 등에 골몰한 나머지 동시대의 미술 현상을 올바르게 파악하지 못한다는 비판은 현재까지도 많은 사람들에게 공감을 얻고 있다.

지난 이십여 년 동안 서구 학자들 사이에서 벌어진 위와 같은 논의들이 우리 학계의 현실에 어떤 의미를 지니는지는 또 다른 문제라고 할 수 있다. 외양상으로 한국 미술사학계는 위기보다는 개화기로 보이는데, 지난 반세기 동안 서양의 미술사학을 받아들여 본격적인 전개 단계에 접어들고 있다. 1987년 한국미술사교육연구회가 주최한 '미술사 교육의 현황과 전망'이라는 주제의 학회에서 한국의 미술사학과 미술사 교육을 미국과 독일, 프랑스의 현실과 비교 분석한 당시의 상황을 고려해볼 때 현재 미술사학계가



Heinrich Wölfflin
PRINCIPLES OF ART HISTORY
The Problem of the Development of Style in Later Art



1. 하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초개념: 근세미술에서의 양식발전의 문제』 영문판 표지, 도버 출판사(Dover Publications, Inc.), 1950.

2) Hans Belting, *The End of the History of Art?* (*Das Ende der Kunstgeschichte?* 2nd ed, 1984), Eng. trans. Christopher S. Wood, 1987. 당시에 벨팅 혼자만이 이러한 견해를 가지고 있었던 것은 아니다. 비슷한 시기인 1982년 *Art Journal*에서도 미술사학이 당연한 새로운 도전을 특집으로 다룬 바 있는데, 도입부에서 헨리 제너(Henri Zerner) 역시 이런 현상을 지적한 것이다(Henri Zerner, "The Crisis in the Discipline," *Art Journal*(Winter, 1982), p.279).

3) 문명대, 「한국의 미술사학과 미술사 교육」, 『미술사학』 제1권, 한국미술사교육연구회, 1987과 김영나, 「미국의 미술사학과 미술사 교육」, 『미술사학』 제2권, 한국미술사교육연구회, 1988, 박남희, 「한국의 지방 미술대학에서 실기교육에 대한 미술사 교육의 입지와 역할」, 『미술사학』 제18권, 한국미술사교육연구회, 2004 참조.

양적으로나 질적으로 성장한 것은 부정할 수 없는 사실이다.⁴⁾ 반면에 내용적인 측면에서 얼마나 자생력을 확보하고 있는지는 검토해볼 필요가 있다. 위에서 언급한 전통적인 미술사학의 한계나 위기에 대한 논쟁 또한 한국 학계 내부로부터 필요에 의해 제기된 것이 아니라 외국 학계로부터 도입되었다는 사실을 간과할 수 없다. 이 점에 관한 한 한국의 미술사학계는 포스트모더니즘 개념이 도입되면서 한국미술계가 직면했던 수십 년 전의 갈등 상황과 유사한 경험을 하고 있는 것처럼 보인다. 미술 현장을 대상으로 삼아서 이에 대한 분석 과정을 거쳐 결론을 도출하는 단계를 밟는 대신 양식사적인 방법론에서 시작하여 최근의 시각문화연구에 이르기까지 서구 학계로부터 문제점과 해결책을 동시에 받아들여온 것이 한국의 미술사학계, 특히 서양미술사학 분야가 성장해온 과정이기 때문이다. 현 단계에서는 우리 사회에서 요구되는 미술사의 목적과 방법론이 무엇인지 모색하는 것이 우선 과제라고 하겠으나, 무엇보다도 그 출발점으로 미술과 미술사학 사이의 관계를 재확인하고자 한다.

학문의 탐구 대상이 이론화 과정에서 그 실체가 밝혀지는 것이 아니라 오히려 왜곡되고 있지 않는가 하는 의구심은 연구자 누구나 경험하는 것으로서, 앞서 언급한 시각문화연구나 신미술사학 측이 전통적인 미술사학의 방법론에 대해 비판한 점 역시 이러한 연구가 미술 자체로부터 격리되었다는 점이다. 그러나 동일한 의문이 미술사학계 내부에서 벌어지는 전통적인 시각과 진보적인 시각 사이, 혹은 미술사학과 시각문화연구 분야 사이의 갈등 상황에만 국한되는 것이 아니라, 미술에 있어서 이론과 창작 분야가 어떤 관계를 맺고 있는가 하는 원론적인 문제에 대해 제기될 수 있다. 본 논문에서는 이 문제가 지닌 다양한 측면 가운데서도 미술가와 미술사학의 관계에 초점을 맞추고자 한다. 특히 현재 한국의 미술대학에서 행해지는 서양 미술사 교육을 중심으로 하여 동시대 미술작품과 역사적 접근법 사이의 문제점, 그리고 미술의 역사(History of Art)에 대한 연구와 미술사(Art History) 연구가 미술사학자들에게뿐만 아니라 미술가들, 그리고 무엇보다도 미술가를 지망하는 학생들에게 어떠한 의미를 지니는지를 재검토함으로써 이론 활동과 창작 행위의 상호 발전관계를 모색하고자 하는 것이 이 논문이 목적하는 바라고 하겠다.⁵⁾

4) 우선 '미술의 역사와 '미술사의 구분에 주목할 필요가 있다. 김영나는 미술의 역사란 미술작품에 초점을 두면서 양식과 도상학적 분석을 하는 방법, 그리고 후자는 작품을 토대로 해서 사회적, 문화적 역사를 조명하려는 방법으로 설명하면서 미국의 미술사 연구가 후자 쪽으로 전환되고 있음을 지적한 적이 있다(김영나, 앞의 논문, 1988, 59쪽). 두 개념의 비교를 위해서는 Jules David Prown, "Editor's Statement: Art History vs. The History of Art," *Art Journal*(winter, 1984), pp.313-314 참조.

2. 미술가와 역사

미술가와 미술사학

미술사학자에게 미술가는 연구의 대상이자 동반자라고 할 수 있다. 미술사학자는 미술가의 활동을 분석하고 이를 전체 역사의 연관성 속에 통합시켜 파악하는 임무를 행하는데, 이러한 과정을 통해 다시 동시대 미술의 진행에 참여하게 된다. 물론 이는 이상적인 작업가설로서, 현실적으로 미술사학자와 미술가의 관계는 일방적일 경우가 많다. 가장 근본적인 문제는 창작 행위와 이를 개념적으로 정리하는 분석 행위의 상충관계로서, 학문적으로 접근할 때 미술이 지닌 본래적인 특성이 왜곡될 수 있다는 우려는 미술사학자와 작가 모두 공유하는 바다. 미술사의 개념이 지닌 모호성에 대해서도 주의를 기울일 필요가 있는데, 미술사라는 용어 자체가 미술의 역사를 지칭하는 동시에 이를 대상으로 하는 학문 분야를 가리키기도 하기 때문이다.⁵⁾ 이처럼 미술사학에서 연구의 대상과 연구 주체가 구분되지 않는 예 가운데 하나가 바로 미술사교육 분야이다. 대학에 개설된 미술사 교과목은 미술사라는 학문의 성격이나 방법론, 역사 등이 아니라 미술의 역사를 교과내용으로 삼고 있는 반면 학과명로서는 미술로부터 분리된 하나의 인문학 분야로서 미술사를 다루고 있다. 미술사학과가 인문대학에 소속되어야 하는지 아니면 미술대학에 소속되어야 하는지에 대한 해묵은 논쟁은 역설적으로 미술사학이 지닌 이러한 특성을 예시해주는 대표적인 보기다.

1960년대 이후 아서 단토(Arthur C. Danto) 등에 의해 미술의 흐름을 역사적으로 분석하는 작업이 맞이한 한계상황이 본격적으로 논의되면서 미술사라는 학문은 과거 어느 때보다도 미술과의 거리감을 실감하게 되었다.⁶⁾ 그는 예술의 종말 개념을 통해 현대미술가들이 바사리가 시작한 르네

5) 벨팅은 'Kunstgeschichte'라는 용어가 미술의 역사를 지칭하는 동시에 미술의 역사에 대한 학문적 연구를 가리키기도 한다는 점을 지적한 바 있다.(Belting, op.cit. 참조) Herman Bauer 또한 이 용어가 야기한 혼란에 대해 미술 개념의 변천과정과 함께 기술하고 있다. Herman Bauer, *Kunstbistorik*, 3rd ed., 1989(『미술사학의 이해』, 홍진경 역, 시공사, 1998, 10-12쪽)

6) Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Fate of History*, 1997(『예술의 종말 이후-컨템퍼러리 미술과 역사의 율타리』, 이성훈, 김광우 역, 미술문화, 2001), '예술의 종말'이라는 명제에 대한 단토의 시각은 그의 초기 논문인 "The End of Art"(Berel Lang ed., *The Death of Art*, New York: Haven Publishers, 1981)와 "Approaching the End of Art"(Danto, *The State of the Art*, New York: Prentice Hall Press, 1987), "Narratives of the End of Art"(Danto, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*, New York: Noonday Press, 1991)에서도 나타난다.



2. 앤디 워홀, 〈브릴로 상자들〉, 1970(1964년 스테이플 화랑에서 전시한 작업을 확대, 재구성함). 합판 상자 위에 실크스크린, 상자 각 50.8×50.8·43.2cm, 알렌 기념 미술관(오하이오).

상스의 패러다임에서 벗어나 다원적인 창작의 자유를 누리게 되었다고 주장했는데, 앞서 인용한 벨팅과 마찬가지로 단토 역시 역사적인 접근법을 취하는 미술사의 관점이 작가를 구속하는 족쇄가 된 20세기 중반 이후 현대미술의 다양한 측면들을 토대로 삼고 있다. 예술의 종말이라는 개념의 직접적인 계기가 된 워홀(Andy Warhol)의 1964년 작품 〈브릴로 상자들〉(도 2)은 단지 하나의 예시였을 뿐으로, 일반적으로 포스트모더니즘으로 불리는 동시대 미술(컨템퍼러리 미술)의 전반적인 현상들이 이에 해당한다.

특히 그는 과거 예술에 대해 거부하는 모더니즘 미술과 달리 동시대 미술에서는 과거 미술에 반대하는 지침조차도 부재한다고 주장했다.⁷⁾ 이처럼 당시 미술 현장에서 일어났던 움직임들이 그때까지의 미술사적 서술 구조에 의해 설명되지 못하고 있다는 자성이 현대를 탈-역사적 시기로 규정하게 한 것이다.⁸⁾ 이러한 주장들에 대해서는 미술사 학계에서 많은 논의와 연구가 이루어져 왔기 때문에 이 글에서 다시 언급할 필요가 없을 것이다. 그러나 우리가 예술사의 마지막 단계, 즉 예술가들이 미가 아닌 철학을 추구하게 된 예술의 종말 이후의 시대로 접어들었다는 단토의 주장에 동의하지 않더라도, 미술가에게 역사가 어떤 의미를 지니며 미술가 교육에서 과거의 미술에 대한 학습이 어떤 목적이 있는지에 대한 재검토가 이루어져야 할 시점임에는 틀림없다.

파노프스키는 「인문학으로서의 미술사(The History of Art as a Humanistic Discipline)」에서 역사 연구에 대해 낙관적인 전망과 확고한 신념을 밝힌 바 있다.⁹⁾ 그는 후마니타스(humanitas) 개념에 대한 역사적 고찰을 바탕으로 인간성의 가치와 한계에 대한 서구인들의 시각을 피력하면서 인문주의자들이 권위는 거부하지만 전통은 존중한다고 단언했다. 과학자들이 연구를 통해 다양하고 혼란스러운 자연 현상들을 자연계라고 부를 수 있는 체계로 전환시키는 것과 마찬가지로 인문주의자들은 다양하고 혼란스러운 인간활동의 기록들을 문화계라고 부를 만한 체계로 전환시키기

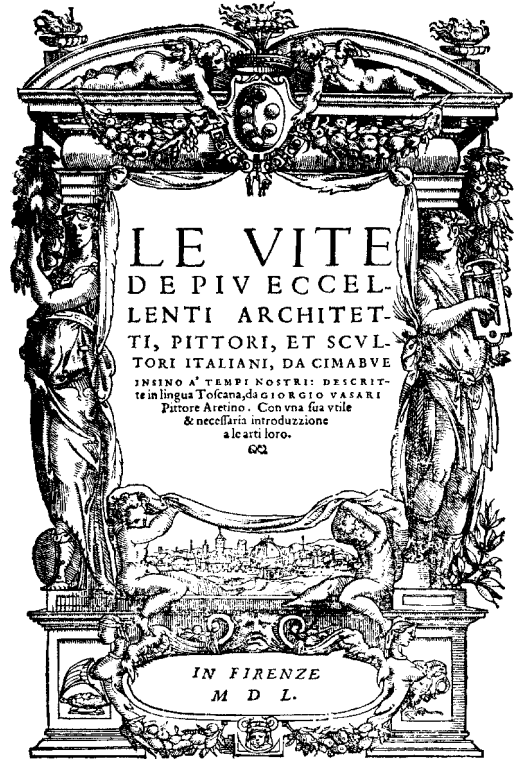
7) 아서 단토, 앞의 책, 44쪽.

8) 단토가 동시대 미술을 탈역사적 미술(Post-Historical Art)이라고 불렀을 때 이는 역사 자체로부터 벗어났다는 의미가 아니라 15세기 이후 서양의 역사를 통해 형성되어온 예술 개념이 종말을 맞이했음을 뜻하는 것이었다.(아서 단토, 앞의 책, 44쪽)

9) Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, NY: Garden City, 1955, pp.1-25.

위해 노력한다는 것이다. 미술작품과 역사, 과학적 접근방법론을 연결시킨 이러한 관점은 미술사 연구를 인문학의 한 분야로서뿐만 아니라 더 나아가 인문학의 정점에 위치시키기 위한 것이었다. 파노프스키는 나치의 박해를 피해 미국으로 이주한 후 유럽의 미술사학을 미국에 전파하는 데 주도적인 역할을 한 인물로, 그의 이러한 신념은 동시대 유럽과 미국의 미술사가들 모두가 공유했던 것이기도 하다. 그의 자신감은 역사에 대한 신뢰에서 비롯했다고 할 수 있는데, 파노프스키가 「인문학으로서의 미술사」 말미에 인용한 마르실리오 피치노(Marsilio Ficino, 1433~99)의 편지 한 구절은 르네상스 이후 20세기 초에 이르기까지 서양 미술사학의 근거가 되어온 믿음을 보여준다: “70세 노인이 그가 지닌 경험으로 인해 현명하다고 여겨진다면 인간의 일생이 천 년 또는 삼천 년일 경우에는 얼마나 더 현명해질 수 있을 것인가! 실제로 인간은 역사에 대한 지식을 통해 수천 년의 생애를 경험할 수 있는 것이다.”¹⁰⁾

15세기 이탈리아 르네상스의 기초가 된 신플라톤주의 철학을 대표하는 피치노의 이러한 관점은 지식을 바탕으로 역사적으로 진보할 수 있다는 견해로서, 다음 세기의 지오르지오 바사리(Giorgio Vasari, 1511~74)에게로 연결된다. 미술사 저술의 시초로 알려져 있는 그의 『건축가, 화가, 조각가들의 생애 *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori*』(도 3)가 지닌 의미는 바로 한 작가(미켈란젤로)를 기점으로 미술이 변화되고 있음을 역사적으로 고찰했다는 사실에 있으며, 이러한 내용이 기록으로 후세에 전해질 가치가 있다는 그의 신념이 바로 미술사학의 근간을 이루는 것이기 때문이다.¹¹⁾ 이처럼 서양의 역사에서 근대 이후로 과거 미술의 역사는 미술가가 교육받을 가치가 있는 지식으로 여겨져왔다. 그러나 현 시점에서 우리는 그런 믿음을 전적으로 공유하고 있는지 자문하게 된다. 전통적인



3. 바사리의 「건축가, 화가, 조각가들의 생애」 표지. 1550년 로렌초 토렌티노(Lorenzo Torrentino)에 의해 피렌체에서 출간됨.

10) "Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium millium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia." (*Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, 1, p.658 (Panofsky, *Ibid.*, no.20에서 재인용).

11) Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori*, 2nd ed. 6 vols, Firenze, 1568.

미술사학의 접근법들이 미술작품이 지닌 다양한 사회적 측면과 본질을 제대로 파악하지 못한다는 주장은 20세기 중반에 와서 미술사학계 내부로부터 제기된 것이지만, 과거의 미술과 역사에 의문을 제기하는 움직임은 19세기 중반에 이미 미술가들 사이에서 본격적으로 나타나게 된 것이 사실이다.

미술대학의 미술사 교육

미술대학의 미술사 교육은 일반적인 의미에서의 미적 감성교육과 사회적 효용 이외에 특히 미술가 육성이라는 목표를 지향하고 있다. 그렇다면 미술대학에서 실기전공자들을 대상으로 하는 미술사 교육에서 가장 먼저 제기되는 문제는 “교과내용과 목표에서 미술사학과의 교과나 교양수업으로서의 미술사 강좌와 차별성을 두어야 하는가” 하는 것이다. 과거 거장들의 작업 방식과 표현 수단을 연구함으로써 자신의 작업에 구체적으로 활용했던 것은 동·서양을 막론하고 미술가들의 전통적인 학습방법이었다. 따라서 미술의 역사에 대한 교육은 창작 수업과 분리될 수 없는 것이었으며, 특히 조형원리에 대한 제문제를 주요 내용으로 했다. 그러나 현재에 와서는 과거의 미술이 해석의 대상으로 비쳐짐에 따라 미술가를 지망하는 학습자는 참여자가 아닌 관찰자가 되었으며 미술사 교과 또한 창작 교과와 분리되었다. 지나간 미술의 역사와 미술작품에 대한 이론적 연구가 그 자체로 미술가들에게 필요한 지식으로 인정받지 못하게끔 된 것이다.

이 장에서는 미술대학의 미술사 교육과 관련해서 현장에서 필자가 경험한 몇 가지 문제점들, 특히 개론 강좌로서의 미술사 수업이 지닌 한계에 대해 먼저 살펴보고자 한다.

a. 미술사 강좌

미술사학과에서 핵심이 되는 것은 이미지를 읽는 것이지 텍스트를 읽는 것이 아니지만, 흔히 자신은 그렇지 않다고 생각해도 누구나 이 간단한 과제에 대해서 실패하기가 쉽다. 교사는 청중들을 기념물에 끌어다놓고 대화와 토론을 이끌어내려 하는데, 자신은 되도록 주장을 억제하려 한다. 이러한 역할은 갤러리나 박물관의 교육 부서가 수행하는 역할과는 정반대라고 할 수 있는데, 후자에서는 담당자들이 미술작품 전면에 섰채로 청중들에게 간접적인 경험만을 제공하게 된다. 이들은 사람들이 직접적으로 경험하도록 돕는 것이 아니라 그들이 가정된 것만을 보도록 유도하는데, 대학에 비해서는 그 임무가 상대적으로 가볍다고 할 수 있다. 미술작품이나 그 대응물들에 대해 사람들은 흔히 오락거리나 부담 없는

견학을 기대하지만 대학에서는 이를 충족시키기가 더 어렵다. 덕분에 다음과 같은 결과가 생긴다.

1. 학생들은 '사실'과 '연대'(서지학적 접근법으로서, 참고문헌 학습과 병행한다)를 배운다. 그 후 이들은 작품이 아니라 '슬라이드'로 배우게 되는데, 이는 단순화시킨 개념과 모호함으로 청중을 끌어들이는 텔레비전 광고와 유사한 효과를 내게 된다.
2. 역사적 문맥도 모르고, 시각적 경험에 대한 비판적 안목을 기르기 위한 수업도 받지 못한 상태의 학생들은 당황한 상태에서 작품을 대면하고는 어리둥절하게 된다.

위의 문단은 W. M. 존슨(W. McAllister Johnson)의 *Art History: Its Use and Abuse*(1988)에서 발췌한 것이지만 대학에서 미술사를 가르치는 사람들이라면 누구나 공감할 만한 내용이기도 하다.¹²⁾ 미술사는 대부분의 미술대학에서 개론 강좌(survey course)로 1, 2학년 과정에 개설되기 때문에 이를 바탕으로 후에 세미나 수업이 진행될 수 있는 준비 단계로서의 역할을 주로 하고 있다. 특히 선수과목이 요구되지 않는 기초 과목으로서 다수의 학생들을 대상으로 할 때 위에서 언급한 첫 번째 상황이 벌어지게 마련이다. 덕분에 "작품 제목과 제작 연대, 작가 이름을 외우는 식의 수업이 지닌 구태의연함과 폐해"에 대해 수강자와 강사 모두 부정적인 반응을 보이면서도 다른 한편으로는 개별 미술작품이 지닌 역사적 맥락을 소개하기 위해 이러한 서지학적 접근법을 피할 수 없다.

필자는 본인이 가르치는 강좌의 수강생들을 대상으로 간단한 설문조사를 한 바 있다. 이는 개인적으로 강좌의 질을 개선하기 위한 것이었으며, 조사 대상이나 질문 항목 등을 고려할 때 한국 대학 미술교육의 전반적인 현황과 문제점을 구체적으로 파악할 수 있는 성격의 조사는 아니다. 그러나 미술대학에서의 미술사 교육 현장에서 경험하게 되는 몇 가지 문제점들에 대한 학생들의 견해를 알아보는 데는 참고가 될 것이다. 이 조사에서는 학생들이 어느 정도로 미술사에 대한 지식이 있는 상태에서 개론 수업으로서의 미술사 강좌를 이수하고 있는지, 이 과목에 대한 관심이나 수업에 바라는 바는 무엇인지, 그리고 미술가 양성을 미술대학의 기본 취지로 볼 때 미술을 전공하는 학생들에게 미술사가 어떤 의미를 지니는지 등을 설문 내용으로 삼았다. 그 가운데 논문의 주제와 관련되는 몇 항목을 추려서 살펴보

12) W. McAllister Johnson, *Art History: Its Use and Abuse*, University of Toronto Press, 1988, pp.278-279.

고자 한다.

서울대학교의 설문조사는 서양 근세사를 전공필수과목으로 수강하는 1, 2학년 동양화과, 서양화과, 조소과 학생 117명과 타 대학의 비전공자 4명을 포함하여 전체 121명을 대상으로 했다. 이들 대부분은 1학기에 필자에게 서양 고대중세미술사를 수강한 학생들이다. “이전에 미술사 관련 강좌를 수강한 적이 있는가” 하는 제1항목의 질문에 대해 고등학교 때 미술사 수업을 들었다는 학생이 73명이었으며, 그 가운데는 교양과목인 ‘서양미술사 입문’(인문대학 개설 강좌)이나 ‘서양의 미술과 문명’(미술대학 개설 강좌)을 들었다는 학생이 28명, 인문대학 전공과목인 ‘르네상스와 바로크’를 수강한 학생이 3명 등이었다. 반면에 미술사 관련 강좌를 수강한 적이 없다는 학생은 전체 121명 가운데 24명이었다. 타 전공 학생들 가운데 한 명은 ‘서양미술사 입문’ ‘서양 명작의 이해’ ‘서양미술의 이해’ ‘서양 근현대미술사’ 등을 수강했다고 대답하기도 했다. 제2항목의 “미술사가 미술대학 전공필수여야 하는가” 하는 질문에는 전체의 93%인 113명이 찬성, 5명이 반대(전공선택과목이 더 적합), 그리고 무응답이 3명으로 대다수 학생들이 미술사가 전공필수과목으로 필요하다는 의견을 보였다.¹³⁾

서양미술의 역사에서 시대별 흥미의 정도를 묻는 제3항목에서는 가장 관심이 높은 시대인 현대미술을 4로 했을 때 근세미술 3.5, 고대미술 2.6 그리고 중세미술 2.0 등의 상대적 수치로 나타나는데, 이런 결과는 미술사 교육이 미술가 양성에 필요한 이유를 묻는 질문에 학생들 대다수가 과거의 역사를 통해 현재의 미술을 더 잘 이해할 수 있다는 대답을 한 사실과도 연결되는 것이다. 현재 대학의 이론과 실기 시간의 배정에 대해서는 실기의 비중이 너무 높다는 응답이 22.2%(26명), 적당하다는 응답이 73.5%(86명), 그리고 이론의 비중이 너무 높다는 응답이 4.3%(5명)였다(비전공자 제외). 본인의 전공과 관련해서 학습이 더 강화되어야 한다고 여겨지는 부분을 묻는 질문에 대해서는 매체, 기법 분야를 지적한 학생이 58명, 작품 감상과 비평 분야를 지적한 학생이 53명, 미술의 역사를 지적한 학생이 23명, 그 밖에 경제, 사회·문화, 철학, 논리학 등을 답한 학생이 9명이었다.¹⁴⁾

수원대학교의 설문조사는 ‘서양미술사 1’과 ‘현대회화론 2’를 수강하는 조형예술학과 3, 4학년 학생 42명을 대상으로 했는데, 전체적으로 서

13) 참고로 덧붙이면 서울대학교 미술대학에서는 서양 고대중세미술사와 서양 근세미술사, 중국미술사, 한국미술사가 전공필수과목으로 정해져 있으며, 답변에서 이들 전공필수과목에 대한 수강 경험은 제외되었다.

14) 복수 항목 선택을 가능하게 한 결과다.

올대학교의 조사 결과와 큰 차이를 보이지 않았으나, 서양미술사가 전공선택과목이라는 점과 조사 대상 학년이 서울대학교와 차이가 있음을 고려할 필요가 있다. “이전에 미술사 관련 강좌를 수강한 적이 있는가” 하는 제1항목의 질문에 대해 고등학교 미술사 과목 이수자는 3명에 불과했는데, 전체적으로 볼 때 예술고등학교 출신 학생들이 대다수인 서울대학교의 경우가 예외적이라고 할 수 있다. 국민대학교와 서울산업대학교 등 필자가 출강하는 다른 대학교의 경우에도 학생들 대부분이 고등학교 과정에서 미술사 교육을 제대로 받은 경험 없이 대학교에 와서 처음으로 미술사 개론 강좌를 수강하고 있다. 서울대학교에서 이번 학기부터 서양미술사 개론 강좌(서양 고대중세미술사와 서양 근세미술사)가 1학년 대상으로 개설된 반면 나머지 학교들에서는 주로 2, 3학년 대상으로 개설되어 있는 것 또한 이러한 현실적인 여건들과 무관하지 않다고 본다.

그러나 수원대학교의 경우 제1항목의 답변 내용에서도 드러나는 것처럼(고등학교 미술사 수강 3명/서양미술사1, 2, 3 수강 27명/기타 현대작가론 수강 1명/대중예술의 이해 수강 2명/미학 수강 5명/세계미술감상 수강 6명/한국미술사 수강 1명) 미술사가 전공선택과목인 경우 개인의 관심 정도에 따라 학년이 올라갈수록 격차가 많이 나기 때문에 20세기 미술사를 다루는 ‘서양미술사 4’나 ‘현대회화론 2’ 등의 과목을 듣는 3, 4학년 미술대 학생들 42명 중에서도 미술사 강좌를 수강한 적이 없다는 학생이 11명이나 되었다. 이런 상황은 경험적으로 볼 때 수업 진행에 상당한 어려움을 초래하는데, 학생들 스스로도 이에 대한 문제점을 인식하고 있음이 제2항목의 질문에 대한 답변에서 드러난다. 전체 수강생들 가운데 95%인 40명이 미술사가 전공필수과목이 되어야 한다는 의견을 보였다.(수원대학교에서는 미술이론 과목으로 ‘서양미술사 1, 2, 3, 4’와 ‘현대작가론’ ‘미학’ ‘현대 회화론 1, 2’ ‘미술 행정’이 개설되어 있으며 이들 모두 선택과목으로 분류되어 있다) 나머지 항목에 대해서는 서울대학교의 경우와 거의 유사한 결과가 나왔다.¹⁵⁾

이러한 설문조사 결과는 양정무의 2002년 논문 「한국 대학 미술교육 발전을 위한 의견 조사」와도 대체로 일치하는 것으로, 미술대학생들의 관심이 현대미술에 집중되어 있기는 하지만 미술사 교육이 실제 작업에 필요하

15) 제2항목: 찬성 40/ 반대 2(전공과 관련이 매우 깊다는 응답이 29/ 어느 정도 관련된다
는 응답이 13)/ 제3항목: 시대별 흥미 정도: 현대 122(4명)/ 근대 113(3.7명)/ 중세
89(2.9명)/ 고대 62(2명)(괄호 안의 숫자는 가장 흥미가 높은 시대를 4로 했을 때의 상
대적 흥미의 정도)/ 제4항목: 실기가 너무 높다(9명)/ 적당하다(33명)/ 이론이 너무 높
다(0명)/ 제5항목: 매체·기법(22명)/ 비평과 감상(20명)/ 기타(2명).

다고 보는 긍정적인 반응이 대다수라는 것을 알 수 있다.¹⁶⁾ 서울대학교와 홍익대학교, 국민대학교의 미술 대학생 92명을 대상으로 한 이 조사에서는 대학에서 받고 싶은 미술이론교육에 대해 현대미술의 동향, 미술역사 전반에 대한 이해, 최신문화이론, 시각이미지 읽기, 인접미술에 대한 이해의 순으로 나왔다. 유사한 조사로는 2000년 서울대학교 예술문화연구소에서 나온 논문 「대학 예술 교육의 현황과 개선 방향에 관한 연구」가 있는데, 예술 교육 당사자들의 의식과 견해에 대한 설문조사에서 전국 10개 대학의 예술 관련 전공 학생과 교수, 예술 관련 교양과목을 수강하는 비전공 학생들 1,000명을 대상으로 했기 때문에 이를 참고로 하면 앞의 설문조사들이 지닌 조사 집단과 방법 상의 한계를 어느 정도 보완할 수 있을 것이다.¹⁷⁾ 여기서도 대학교 예술 이론교육에 대해 실기 전공자의 60.7%가 도움이 된다고 응답한 것으로 밝혀졌다.

이처럼 미술가 양성에 있어서 미술사 교육의 필요성은 해당 학생들도 대다수가 인정하고 있는 바이지만, 실제로 그러한 필요를 어떻게 충족시킬 수 있을지에 대해서는 구체적인 답변이 제시되지 못하고 있다. 본인의 설문조사에서는 실제 작업에 미술사 교육이 어떻게 연결되는지를 구체적으로 기술하라는 질문에 대해 일부 학생들이 과거의 사조와 작업을 답습하지 않기 위해서라고 대답한 경우가 있었다. 그리고 이런 의견을 소수로 돌릴 수 없다는 사실은 현대미술의 흐름을 통해 증명되고 있다.¹⁸⁾ 아방가르드 미학이론들이 주장하는 바와 같이 미술사 교육자들이 제공하는 상품들은 현대 미술가들에게 있어서 따라야 할 전범이 아니라 넘어서야 할 반례가 되어 버린 것이다. 미술사 과목에서도 학생들은 주로 동시대 미술 비평과 창작에 연계되는 방향으로 교과 내용을 요구하고 있지만, 현재 미술대학에서 행해지는 이론교육이 내용 면에서나 강의시간 등에서 학생들의 기대에 미치지 못하고 있다.

b. 교재: 『서양미술사』

미술사 강좌에서 가장 널리 사용되는 참고문헌 가운데 하나는 바로 고프브리치(E. H. Gombrich)(도 4)의 『서양미술사*The Story of Art*』다.

16) 양정무, 「한국 대학 미술교육 발전을 위한 의견 조사」, 『한국예술종합학교 논문집』 제5집, 2002, 231-255쪽.

17) 박낙규 외 6인, 「대학 예술 교육의 현황과 개선 방향에 관한 연구(1)」, 『예술문화연구』 제10집, 서울대학교 예술문화연구소, 2000년, 299-314쪽.

18) 미술작품의 수명이 약 40년 정도이고 그 이후에는 역사가 되어버린다고 한 마르셀 뒤샹의 냉소적인 언급은 동시대 미술과 과거를 대립적으로 보는 이러한 견해를 단적으로 보여주는 예이다.

1950년의 초판 서문에서 그는 미술이라는 분야에 처음 입문하는 사람들을 위해 이 책을 썼다고 밝힌 바 있는데, '아는 것'과 '보는 것'의 전통적인 구별을 통해 서양미술의 역사적 흐름을 개괄한 『서양미술사』는 1995년에 이르기까지 16번의 개정증보 과정을 거치면서 약 반 세기 동안 미술사 입문서 역할을 해왔으며, 우리나라에서도 몇몇 출판사들에 의해 번역·출간된 후 특히 젊은 학생들 사이에서 필독서로 손꼽히고 있다. 그가 서문에서 밝힌 제약들, 즉 취급하는 작가와 작품을 질과 양에 있어서 제한하고, 상대적으로 잘 알려진 작품들을 위해 낯선 범주의 사례들을 제외시켰다고 한 것은 초보자들에게 미술사의 넓은 범위를 개괄적으로 보여주기 위해 어쩔 수 없는 선택이었지만, 다른 한편으로는 그의 우려대로 미술의 역사를 양식 변화의 틀에 맞춰서 단순화시키는 피할 수 없는 결과를 낳았다. 곰브리치에게 가해지는 비판들 가운데 상당 부분은 이런 결과에 집중된 것이라고 하겠다. 미술사 입문서로서 피할 수 없는 한계라는 점을 감안할 때 책임 추궁은 오히려 그의 『서양미술사』를 교재로 해서 개론 강좌로서의 미술사 강의를 하는 과정에서 그의 방법론을 도식적으로 적용해온 후대의 미술사 교육자들에게 돌아가야 할 것으로 보인다.

신미술사학계를 대표하는 연구자인 노만 브라이슨(Norman Bryson)은 곰브리치의 유명한 저서 『예술과 환영-회화적 표현의 심리학적 연구*Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*』가 이룩한 업적을 높이 평가하면서도 회화를 '인식의 기록(the record of a perception)'으로 규정하는 그의 시각이 근본적으로 잘못된 것이며 회화는 '상징의 기술(an art of signs)'이기 때문에 과거의 미술사 법칙들로는 이 점을 충분히 해석할 수 없다고 주장한 바 있다.¹⁹⁾ 곰브리치는 『예술과 환영』에서 양식과 지각심리학의 관계에 대해 논하면서 '미술사를 시각적 진실을 향해 진보해가는 과정으로 본 전통적인 맥락'에 대해 언급했는데, 그가 제시한 이 전통적인 계보는 자연의 모방(mimesis)을 개별 예술가들의 업적으로 본 플라니우스로부터 시작해서, 이탈리아 미술가들이 이룩한 재현 기술의 정복에 찬사를 보낸 바사리, 그리고 자연의 진실을 시각화함으로써 전통적인 편견을 벗어나 '순수한 눈(innocent eye)'을 회복하게 한 터너를 높이 평가한 존 러스킨으로 연결되는 것이다.²⁰⁾ 그가 이 책을 쓴 지 십여 년 후 브라이슨이 다시 곰브리치 자신을 이 계보에 포함시킨



4. 바르부르크 연구소의 곰브리치 (1978년)

19) Norman Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, London, 1983, xii와 chapter 1-2.

20) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1972(『예술과 환영-회화적 표현의 심리학적 연구』, 차미혜 역, 열화당, 1989, 27-33쪽).

것은 어떻게 보면 역설적이라고 하겠다.

『예술과 환영』에서 핵심이 되는 내용은 '보는 행위(seeing)'와 해석하는 행위(interpreting)를 동일한 것으로 보는 견해로서, 앞서 말한 바와 같이 그가 진보적인 입장의 미술사학자들에게 비판받는 주된 원인이 되었다.²¹⁾ 그러나 '순수한 눈'에 대한 리스킨의 견해에 의문을 제기하고 지각과 인식, 예술적 표현과 해석에 있어서 얼마나 많은 개인적, 사회적 요인들이 개입하는지에 대해 주의를 환기시킨 고프리치의 경고는 후대 학자들이 간과하는 경우가 많다.²²⁾ 양식사적인 관점에서 있는 미술사가들—빙켈만과 빌플린의 제보를 잇는—과 비교해볼 때 아비 바르부르크로부터 파노프스키를 거쳐 고프리치에 이르는 바르부르크 연구소 출신의 미술사학자들이 강조한 도상학적 해석의 중요성이나 미술사의 흐름을 이끌어가는 시대적 원동력에 대한 광범위한 고찰의 필요성 등은 신미술사학계의 입장과 큰 차이가 없는 것으로 필자에게 비쳐진다. 특히 지각심리학과 양식의 관계를 다룬 『예술과 환영』 서론에서 그는 역사적 접근법과 지각심리학, 사회학 등 재현 양식을 탐구하기 위해 이제까지 동원된 다양한 접근법들에 대해 논하면서 "아직도 탐구된 적이 없는 여러 가지 형태의 압력과 기호의 미스터리들"이 양식의 형성에 미친 영향에 주의를 기울여야 한다고 주장한 것이다.²³⁾

그러나 신미술사학 측에서 고프리치에게 가했던 비판이 타당한지에 대한 논란을 떠나서, 이들이 제기한 문제점들과 함께 마르크스 사회주의와 정신분석학, 기호학, 페미니즘, 해체주의 등 다방면에서 몰아친 공격이 개정된 『서양미술사』의 세부에 반영되었음은 부정할 수 없는 사실이다. 뿐만 아니라 1980년대 이후 개정되거나 새로 집필된 미술사 입문서들에 있어서도 이러한 영향은 자주 관찰되고 있다. 특히 일반 대중들과 미술사를 처음 접하는 젊은 학생층에게 개론적인 지침서 역할을 하는 문헌들에서 이러한 변화를 찾아볼 수 있는데, 한 예로 1962년에 초판이 나온 쟈슨(H. W. Janson)의 『서양미술사 *The History of Art*』를 들 수 있다. 이 책의 개정증보판을 위해 부친과 함께 작업한 앤서니 쟈슨(Anthony F. Janson)은 1991

21) 양정부는 「이탈리아 르네상스 시각세계의 구성요소—시론」, 『미술사와 시각문화』 제1권, 미술사와 시각문화학회, 2002, 132-139쪽, 주7에서 시각세계의 순수성을 강조한 고프리치의 방법론이 마이클 박산달(Michael Baxandall)의 '시대의 눈(period eye)'과 대비되며, 바로 이런 이유로 포스트모던 미술사학계와 연결되는 박산달이 고프리치와 같은 기존 미술사 방법론과 갈등을 빚었다고 주장한 바 있다.

22) 스티븐 뎀(Stephen Bann)은 「신미술사학은 과연 혁명적인가?」에서 신미술사학과 구 미술사학(이런 용어가 과연 의미 있는 것이라면)의 대립적인 구도처럼 비쳐지는 1980년대의 상황에서 고프리치가 차지하는 예외적인 위치와 그에 대한 후대의 평가가 지닌 문제점을 지적한 바 있다. (A. L. Rees, Frances Borzello, op. cit., pp.39-50.)

23) 고프리치, 『예술과 환영』, 19쪽.

5. H. 가드너, 『세계미술사』, 장발 역, 민중서관, 1956. 제1권 속표지



년의 제4판 서문에서 “최근의 신미술사학이 제기한 문제점들을 고려해서 문화사회적인 맥락을 보충했다”고 밝혔는데, 4판 서문에서 따로 취급된 ‘Meaning in context’ 단락은 분명 그 결과라고 할 수 있다. 이와 유사한 변화의 경향은 1926년 출간된 후 여러 번 개정판이 나온 가드너(Helen Gardner)의 *Art through the Ages*에서도 관찰된다. 우리나라에서는 1948년의 3판이 장발에 의해 번역되어 1956년 민중서관에서 출간된 바 있는데, 목차의 서론 부분을 보면 미술의 형체(形體)와 조형 요소들에 대한 설명이 미술의 역사에서 우선적으로 다루어지고 있음을 알 수 있다(도 5).²⁴⁾

미술가의 시각적 표현에서 사회 문화적 요소를 강조하는 움직임에 대한 또 하나의 사례는 휴 어너(Hugh Honour)와 존 플레밍(John Fleming)이 저술한 *The Visual Art: a History*이다. 1982년 초판이 나온 이 책은 콰브리치의 『서양미술사』 16판에서도 시대별 연구에 대한 참고문헌으로 추천된 것으로, 여기서 발견되는 터너(J. M. W. Turner, 1775~1851)의 <노예선>(도 6)에 대한 설명은 사회학이나 문화인류학 등의 분야와 접목을 시도한 진보주의 미술사학의 시각이 일반적인 미술사 입문서에도 반영되고 있음을 보여준다. 영국 낭만주의 유파의 양식적 특성과 미학에 관심을 국한시킨 20세기 중반의 저서들과 달리 어너와 플레밍의 책에서는 그 밖에도 노예 문제와 관련한 동시대의 정치적 상황, 그리고 이를 소재로

24) Helen Gardner, *Art through the Ages*, Harcourt, NY: Brace and Company, 1948(『세계미술사』, 장발 역, 민중서관, 1956).



6. 터너, 〈노예선〉, 1840, 캔버스에 유채, 90.8×122.6cm, 보스턴 미술관.(왼쪽)



7. 프랑수아 비야르, 〈노예무역〉, 1840, 캔버스에 유채, 163×229cm, 영국, 윌버포스 저택(Wiberforce House) 박물관.(오른쪽)

한 다른 화가의 작품—프랑수아 비야르(François Biard, 1798~1882)의 〈노예무역〉(1840)(도 7)—에 대한 영국 화단의 반응 등을 터너의 〈노예선〉과 연관시켜 당시 미술에 나타난 노예제도의 이미지에 대해 소개하고 있다. 비야르의 작품을 환영한 영국 왕립아카데미의 성향과 영국과 외국의 노예제도 반대 정책에 대한 국제회의가 열린 런던의 분위기가 터너의 작품에 어떤 영향을 미쳤는지, 그리고 이러한 미술작품들에 반영된 19세기 중반 유럽과 미국의 노예제도가 어떠한 것이었는지 등이 주된 내용으로, 이 부분만을 놓고 본다면 오히려 문화사에 가까운 것으로 여겨진다.²⁵⁾

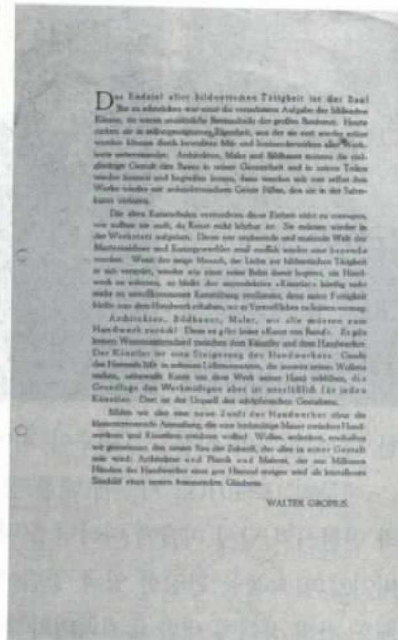
그러나 터너의 작품을 영국 낭만주의 화파의 한 사례로 보는 한쪽의 견해나 19세기 유럽의 정치 상황에 대한 문화사적 사료로 보는 다른 한쪽의 견해 모두 역사의 일부분으로서 개별 작품을 위치시키고 있다는 점에서는 큰 차이가 없다. 개별적인 미술작품들을 역사적으로 탐구하고 미술의 실체를 개념적으로 파악하기 위해 체계화하는 노력은 인문학의 한 분야로서 미술사학이 차지하는 본래적인 성격이라고 할 수 있다.

이러한 미술사 입문서들을 참고문헌으로 하여 진행되는 미술사 개론 강좌가 지니는 보다 근본적인 제약 가운데 학습자와 교사에게 직접적으로 영향을 미치는 것은 실제 미술작품이 아니라 이들을 글과 그림으로 서술한 개론서들을 일차적인 교재로 삼아야 한다는 현실적인 문제이다. 따라서 대학의 강의실에서 진행되는 미술사 강좌에서는 개별 미술작품과 창작행위 자체가 소외되는 역설적인 현상을 피하기 어렵다. 미술작품이 아닌 미술작품의 역사에 대한 기술을 대상으로 삼게 되기 때문이다.

c. 미술사와 조형교육

“예술은 모든 이론을 초월하며 그것은 본질적으로 교육의 대상이 될

25) Hugh Honour, John Fleming, *The Visual Art: a History*, 4th ed., 1995, pp.614-615.



8. 바이마르 국립 바우하우스 선언문 표지. 종이 인쇄, 31.9×19.6cm, BHA.

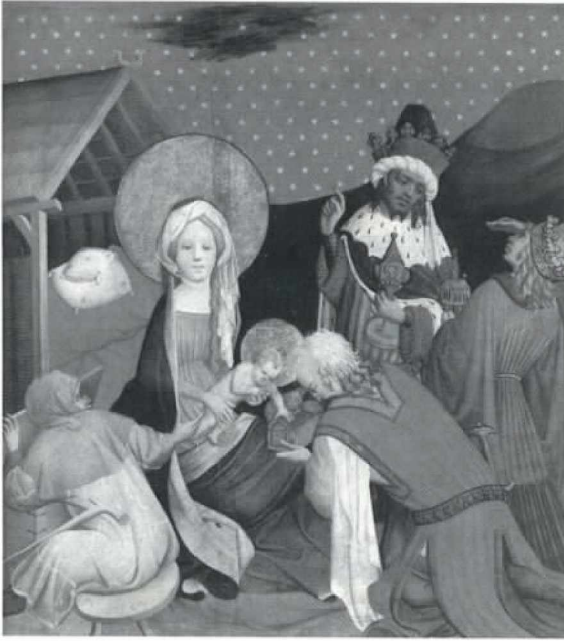
수 없다”²⁶⁾. 이 선언문은 바이마르 국립 바우하우스의 프로그램(도 8)에서 인용된 것으로, 현재 논의되고 있는 미술사 교육의 문제점들을 집약적으로 보여준다.²⁷⁾ 같은 글에서 건축가, 화가, 조각가 등 미술가는 본질적으로 공예가이며, 예술품 제작에 있어서 모든 학생들에게 필요한 것은 작업 현장에서 습득해야 하는 공예 훈련이라고 곧바로 밝히기는 했지만, 그 주장대로 이론과 실기의 상호 관련성을 유지하는 것이 얼마나 어려운 일인지는 바우하우스의 파란만장한 역사를 통해서도 이미 입증된 바 있다.

위에서 밝힌 바우하우스의 교육 방침은 미술사 수업에 대한 지침에서도 드러나는데, 미술사는 양식사의 의미에서가 아니라 역사상 행해진 작업방식 및 기술에 대한 적극적인 이해를 촉진하기 위해 교육되어야 한다고 규정하고 있다.²⁸⁾ 실제로 미술사 수업이 바이마르 바우하우스에서 어떻게 진행되었는지에 대해서는 자세히 밝혀진 바 없으나 과거 거장들의 작품을 조형적으로 분석하는 이텐(Johannes Itten)의 기초 교육과정은 설립 당시 바우하우스가 지향했던 “창조적 작업의 모든 실제적, 이론적 분야를 포괄한다”라는 목표에 대해 어느 정도 단서를 제공한다. 그는 학생들 개개인의 창

26) “Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar” 이 구절에 뒤 이은 Wohl aber das Handwerk (공예는 가르쳐질 수 있다) 부분은 여기서 생략되었다.

27) 1919년의 바이마르 국립 바우하우스 선언문과 프로그램. 표지는 라이오넬 파이닝거(Lyonel Feininger)의 목판화.

28) “Kunstgeschichte—nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.”



9. 마이스터 프랑케. <동방박사의 경배>. 1424, 나무판에 템페라. 99 × 89.3cm, 함부르크 미술관.

의력과 재능을 발휘할 수 있게 하기 위해서는 예비단계에서 기초 조형훈련을 해야 한다고 믿었으며, 그런 목적을 위한 여러 과정들 가운데 일부가 바로 프라 안젤리코, 그뤼네발트, 렘브란트, 고야 등 옛 거장들의 작품을 조형적으로 분석하는 것이었다. 개별 작품을 역사적인 맥락에서 분리시켜 회화 구성의 법칙을 연구하기 위한 자료로 삼는 이러한 교과 내용은 일반적인 미술사 강좌에서 접근하는 방식과 대비되는 것으로, 회화에 대한 객관적이고 학술적인 분석과는 거리가 멀다고 할 수 있다.

마이스터 프랑케(Master Francke)의 <동방박사의 경배>(도 9)를 분석한 그의 방식을 살펴보면, 이 작품이 이텐에게 창조적인 시각작

용에 대해 연구할 수 있는 단서가 되는 것이었으며 학생들이 이를 토대로 움직임 묘사하기 위한 선과 명암, 화면 배분의 문제 등 조형의 일반 원리를 학습할 수 있었던 자료였음을 알게 된다. 함부르크에서 활동했던 이 15세기 화가의 작품에 나타난 북부 독일 지역의 국제 고딕 양식의 조형적 특징이나, <경배>를 그린 성 토머스 베케트의 제단화가 당시 상인조합의 주문에 의해 만들어졌다는 사실 등 미술사 강좌에서 기초적으로 다루는 사항들은 여기서 논의의 대상이 되지 않았다. 대신 이텐이 주목한 요소는 성모 마리아의 광배가 전체 화면에서 차지하는 위치와 등장인물들의 동세에 따른 화면상의 움직임, 하늘과 화면 오른쪽 하단의 동방박사의 옷, 성모 뒤편의 침구를 이루는 붉은 색조, 성모의 걸옷과 원경의 산자락, 햇간을 구성하는 검푸른 색조 사이의 대비 관계 등이었다(도 10, 11).²⁹⁾

물론 이런 구조 분석은 미술사가 아닌 조형이론의 범주에 속하는 것으로, 현재 미술대학의 교과 과정에서 미술사 과목보다는 조형론 과목의 교과 내용에 포함된다고 반론하는 의견이 있을지 모른다. 2003년 본 학회의 제1회 학술대회에서 발표한 강태성의 논문 「이론(理論, Theoria)에 있어서의 실기의 의미」³⁰⁾에서 제시된 소위 '작업장 중심 이론' 개념이 오히려 이러한 분야를 포괄하는 이론으로 보이는데, 그는 미술이론이 미술가의 창작 행

29) Johannes Itten, *Analysen aller Meister*, 1921, from Utopia, Dokumente der Wirklichkeit.

30) 강태성, 「이론(理論, Theoria)에 있어서의 실기의 의미」, 『미술이론과 현장』 제1호, 한국미술이론학회, 2003, 7-22쪽.



위 과정인 포이에시스(poiesis)를 대상으로 삼는 학문이 되어야 한다는 의미에서 포이에틱(poietics) 개념을 강조한 바 있다. 이런 명칭은 미술사와 미학 등 기존의 미술이론 분야가 지닌 한계를 상대적으로 두드러지게 하는 것으로 미술사, 미학, 미술 비평 등과 차별되어 창작과 실기 과정에 직접적으로 연결되는 미술이론으로 이를 주장했던 것이다. 예술가의 '만들어내는 행위'를 가리키는 그리스어 포이에시스(poiesis)는 실제로 미술품 '제작'보다 더 광범위한 의미이며, 비존재에서 존재로 변화시키는 모든 운동과 활동을 포괄한다. 구체적인 예술가의 행위를 설명하고 이론화하는 동시에 창작 과정에 적극적으로 개입해야 하는 학자들의 책임을 강조한 포이에틱스의 관점이 예술창작 이후의 결과를 연구하는 수용자의 입장을 취하게 되는 미술사학과 근본적인 차이를 지닌다고 보는 이러한 견해는 본 논문 서론 부분에서 미술사의 위기를 지적한 미술사학계 내부의 목소리를 다시금 상기시킨다.

10·11. 요하네스 이텐, 「옛 대가들의 작품 분석」, 마이스터 프랑케의 〈동방박사의 결배〉, 1921. 리도그래프, 33×24cm. BHA.



12. 니콜라스 도리니, 카를로 마라타의 <회화 아카데미>, 인그레이빙, 대영박물관

3. 결론

도 12의 판화는 벨로리(Giovanni Pietro Bellori, 1636~1700)³¹⁾의 동료이자 로마 아카데미의 교수와 프랑스 아카데미의 조인자로 활동했던 카를로 마라타(Carlo Maratta, 1625~1713)의 <회화 아카데미>를 18세기 프랑스의 판화가 N. 도리니(Nicholas Dorigny, 1657~1747)가 모사한 것이다. 이 판화에는 이론과 실기가 화가의 교육에서 함께 진행되어야 한다고 믿었던 과거 미술 아카데미의 이념이 시각화되어 있는데, 이처럼 과거의 미술은 전통적으로 미술가 교육의 중요한 부분을 차지해왔다. 미술가들의 전기를 저술함으로써 미술사적 관념의 탄생을 알렸다고 여겨지는 바사리가 미술 아카데미의 창시자라는 사실은 결코 우연이라고 할 수 없다. 이처럼 서양 역사를 통해

미학, 미술사, 미술가 교육은 근대 이후 함께 발전해온 것이다. 반면에 바로크 시대의 미술 아카데미에서 고대 미술작품에 대한 교육은 창작 수업과 분리될 수 없는 조형 상의 법칙에 대한 내용이 었다. 다시 말해서 과거 미술에 대한 학습은 조형 양식과 창작 기술의 문제이지 양식 발전의 역사가 아니며, 인문학이 아닌 조형예술 분야에 속한 것이었다. 이러한 관점이 변하여 인문학으로서의 미술사 개념이 확립되고 법칙과 과학적 지식의 체계화가 진행되면서 미술사와 미술가의 관계가 멀어지기 시작한 것이다.

이 같은 결과를 낳은 또 다른 요인으로는 과거의 미술과 미술작품이 현재의 미술가들에게 전과 같이 규범을 제시해주지 못하게 된 현대미술의 흐름을 들 수 있다. 미술사학과 미술 현장, 미술의 개념 자체가 변하고 있는 상황에서 미술사 교육 또한 작가가 되기를 지망하는 학생들의 필요에 맞추어 변해야 한다. 이 글에서는 현재 미술대학의 미술사 교육이 직면한 몇몇 문제들을 미술사학 자체의 위기의식과 연계하여 살펴보았으나, 구체적인

31) 우도 쿨터만은 예술가가 아니면서도 예술 이론에 있어서 탁월한 지위에 오른 이는 서양 역사에서 벨로리가 처음일 것이라고 말한 바 있다(우도 쿨터만, 『예술이론의 역사』, 김문환 역, 문예출판사, 2000, 89쪽).

해결책은 제시하지 못했다. 이러한 문제점들이 미술사학의 범위 내에서 해결되어야 할 문제인지 아니면 실기와 조형이론, 미학, 문화인류학 등 다른 분야에서 접근해야 할 시안인지도 확실하지 않다. 문화사적 접근 혹은 학제간 연구의 필요성이 다른 어느 때보다도 강력하게 요구되고 있는 현 시점에서 미술사학 또한 변화해야 한다는 목소리가 높지만, 다른 한편으로는 학문적 정체성이 도전받고 있기도 하다. 먼저 기존 미술사학이 미술작품이 처한 사회문화적 맥락을 무시하고 있다고 공격하는 시각문화연구 측의 입장을 수용하다 보면 미술사학이 문화인류학, 혹은 사회학으로 변질될 위험이 있다. 미술작품에 대한 연구가 작품 내적인 요소보다는 외적인 요소에 주목하기 때문이다.³²⁾ 그렇다고 해도 기존의 미술사적 입장들, 예를 들어 개인을 초월한 독자성을 지니는 시대양식을 주장한 뵐플린이나 리글, 시지각 작용에 주목한 고프리치, 관례적 도상의 해석을 통한 미술작품의 이해를 주장한 파노프스키, 형식주의적인 관점의 그린버그 등에 전적으로 기대기에는 현대미술 자체가 너무나 많은 변화를 겪었다. 근본적인 어려움은 현대의 미술가들이 과거의 역사에 대해 회의적이라는 사실로서, 미술사학자들 또한 동시대를 포함하여 역사를 객관적이고 과학적으로 파악한다는 역사학의 기본적인 전제에 의문을 표시하고 있다.

모든 학문의 일차적인 목적은 연구 대상을 분석하고 개념을 정리하여 질서를 세우는 체계화 작업이다. 미술의 역사와 미술작품 모두를 연구 대상으로 하는 미술사학은 어느 한쪽에 치우치는 경우 두 대상 모두 놓치게 되는 위험에 봉착해 있다. 미술의 역사에 초점을 맞추어 법칙과 기초 개념을 확립하려 했던 양식사학자들의 시도에 대해서는 이미 많은 비판이 가해져 왔다. 그러나 개별 미술작품과 창작 행위를 역사적 맥락에서 분리하여 고찰하는 시도는 미술사학의 기본 토대를 포기하는 것이다. 우리는 미술사 저술과 작품 연구 역시 일종의 창조 작업으로서 연구의 대상인 미술작품과 미술사학자, 그리고 그의 견해가 전달되는 수취자(작가를 포함한 사회 전반) 사이의 관계가 상호교류를 통해 맺어져 있으며 미술사학자 또한 미술의

32) 이와 관련해서 2003년 미국의 국립미술교육협회(National Art Education Association) 연례회의(미네소타, 미네아폴리스, 2003.1.7)에서 나온 한 발표자의 주장을 주목할 필요가 있다(Michelle Marder Kambli, "Rescuing Art from 'Visual Culture Studies'"). 그는 위스콘신-매디슨 대학의 최신 교육 프로그램 안내 책자에 적힌 다음과 같은 구절을 예로 삼아 '시각문화연구' 측의 관점을 비판하고 있다: 시각과 관련된 모든 것들은 시각문화연구를 위한 잠재적인 대상이며, 연구의 대상으로서 어떤 시각물이나 시각행위의 가치는 미술작품에서와 같이 그 자체의 내재적인 질에 기인하는 것이 아니라 전체 문화적 맥락 속에서 그것이 차지하는 위치에 기인한다. 이 인용문에 대해 그는 "그렇다면 사모트라케의 니케나 미켈란젤로의 다비드 상을 대중문화 속의 바비 인형이나 켄 인형과 같이 취급해야 한다는 것이냐"라고 반문하고 있다.

역사적 흐름에 참여하고 있다는 믿음이 이 학문의 성장에 원동력이 되어왔다는 사실을 잊어서는 안 될 것이다.

영어 단어 'history'의 기원이 되는 *istoria*(이스토리아)는 '역사나 서술' 등으로 단순하게 번역할 수 없는 내용을 포괄한다. 『회화론』 2권에서 이스토리아를 핵심적인 주제로 다룬 알베르티(L. Battista Alberti, 1404~1472)는 고대 문학에서 나온 인물들이 단지 환영적으로 재현되는 데 그치지 않고 관객에게 그들이 느끼는 감정과 처한 상황을 생생하게, 그러면서도 천박하게 과장되지 않도록 투사해야 한다고 주장한 바 있다. 여기서 단순화시켜서 말하는 것이 허용된다면 알베르티의 '이스토리아'는 역사를 주제로 한 인물화라기보다는 인문학 회화(humanist painting)라고 부르는 것이 더 적당할 것이다.³³⁾ 왜냐하면 모범적이고 숭고한 인간들의 활동에 대해 합리주의와 이성애 입각해서 시각화할 것을 요구하고 있기 때문이다. 이처럼 역사라는 개념에 대해 서술이라는 행위를 빼놓을 수 없는데, 우리가 과거의 사실을 발굴하여 그대로 재현하는 것이 불가능하기 때문에 이는 당연한 것이라고 할 수 있다. 앞서 언급한 것처럼 단토와 벨탕이 예술의 종말과 예술사의 종말을 논하고 현재를 탈역사적 시기라고 부르는 이유 역시 실제로 예술과 예술사와 역사가 끝났기 때문이 아니라 기존에 우리가 받아들여온 예술의 개념, 예술사의 패러다임, 그리고 역사 서술의 틀이 현재의 상황에 있어서 타당성을 잃게 되었기 때문이다.

이 글에서 밝힌 바대로 이와 같은 원론적인 문제들이 미술가와 미술사학이 만나는 가장 단순하면서도 직접적인 접촉의 장인 미술대학의 미술사 수업에서 어떻게 풀어져야 할 것인지에 대해서는 필자도 아직 답을 내놓지 못하고 있다. 이 글은 너무나 당연한 과제, 다시 말해서 미술사의 위기가 자 한계로 보이는 상황이 사실은 미술사 자체의 위기가 아니라 그것을 해석하는 현재 연구자들의 위기라는 점을 잊지 않기 위해 다시 한 번 논점들을 재확인해보는 작업이었다. 단토의 입장이 그 전의 미술사학에 대한 지식이 있어야만 의미를 지니는 것처럼 현재의 미술은 과거에 대한 반응이기 때문이다. 앞으로 미술사 교육이 어떤 방식으로 진행되어야 하는지 구체적인 해결책과 전망을 내놓기에는 시기상조이지만, 한 가지 고려해야 할 점은 소위

33) L. B. Alberti, *De pictura*, 1435: Della pittura, 1436, 파렌체 국립도서관의 이탈리아 본(MI)을 텍스트로 한 노성두의 『알베르티의 회화론』(사계절, 1998)에서는 '역사화'로 번역되었다. *Istoria*의 개념이 지닌 모호함과 광범위함에 대해서는 『회화론』을 영역했던 스펀더(John R. Spender) 또한 상세하게 논한 바 있다. John R. Spender, *Leon Battista Alberti on Painting*, Yale University Press, Revised edition, 1966, pp.23-28.

시각문화연구라고 부르는 입장을 따라가다가 미술과 역사 자체가 실종되는 일은 없어야 한다는 것이다. 이 시점에서 미술사 교육현장에서도 미술적 가치에 대한 논의가 다시 이루어져야 할 시기가 되었다고 본다. 현대미술의 전개과정에서 미술작품 자체보다는 이를 대하는 관객의 반응과, 작품과 관객 사이의 관계가 분석의 대상이 되어왔다. 이 시점에서 미술대학생들을 교육하는 미술사가들의 당면과제는 '어려한 미술 현장의 상황을 미술사학이라는 학문의 본래 가치와 어떻게 접목시킬 것인가'라 하겠다.

□□주제어

미술가(Artist), 미술의 역사(History of Art), 미술사(Art History), 동시대(Contemporary), 가르치기(teaching), 이스토리아(istoria)

참고문헌

- 「특집 미술사 교육의 현황과 전망」, 『미술사학』 제1권, 한국미술사교육연구회, 1987.
- 「한국 대학미술교육의 제 문제」, 『미술사학』 제2권, 한국미술사교육연구회, 1988.
- 강태성, 「이론(理論, Theoria)에 있어서의 실기의 의미」, 『미술이론과 현장』 1호, 한국미술이론학회, 2003.
- 김영나, 「미국의 미술사학과 미술사 교육」, 『미술사학』 제2권, 한국미술사교육연구회, 1988.
- 문명대, 「한국의 미술사학과 미술사 교육」, 『미술사학』 제1권, 한국미술사교육연구회, 1987.
- 박낙규 외 6인, 「대학 예술 교육의 현황과 개선 방안에 관한 연구(1)」, 『예술문화연구』 제10집, 서울대학교 예술문화연구소, 2000.
- 박남희, 「한국의 지방 미술대학에서 실기교육에 대한 미술사 교육의 입지와 역할」, 『미술사학』 제18권, 한국미술사교육연구회, 2004.
- 양정무, 「한국 대학미술교육 발전을 위한 의견 조사」, 『한국예술종합학교 논문집』 제5집, 한국예술종합학교, 2002.
- 양정무, 「이탈리아 르네상스 시각세계의 구성요소-시론」, 『미술사와 시각문화』 제1권, 미술사와 시각문화학회, 2002.
- Alberti, L. B., *De pictura, Della pittura*, 1436(『알베르티의 회화론』, 노성두 역, 사계절, 1998).
- Bauer, Herman, *Kunstbistorik*, 3rd ed., Munich, 1989(『미술사학의 이해』, 홍진경 역, 시공사, 1998).
- Belting, Hans, *The End of the History of Art?(Das Ende der Kunstgeschichte?)*, 2nd ed., Munich, 1984), Eng. trans. Christopher S. Wood, Chicago Press, 1987.
- Bryson, N., ed, *Calligram: Essays in New Art History from France*, London, 1988.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, London, 1983.
- Danto, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Board of Trustees of the National Gallery of Art, Washington, 1997(『예술의 종말 이후-컨템퍼러리 미술과 역사의 율타라』, 이성훈, 김광우 역, 미술문화, 2004).
- Fiedler, Jeannine & Feierabend, Peter, *Bauhaus*, 1999, Eng. trans, 2000.
- Gardner, H., *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt, Brace College Publishers, 1996.
- Gardner, H., NY, *Art through the Ages*, Harcourt, Brace and company, 1948(『세계미술사』, 장발 역, 민중서관, 1956).
- Goldstein, Carl, *Teaching Art: Academies and Schools from Vasari to Albers*, London, 1996.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1972(『예술과 환영-회화적 표현의 심리학적 연구』, 차미래 역, 열화당, 1989).
- Gombrich, E. H., *The Story of Art*, 16th ed, Phaidon Press, 1995(『서양 미술사』, 백승길, 이종승 역, 예경, 1997).
- Grayson C. (DBI): F. Borsi Alberti, 1975, *Leon Battista Alberti: the Complete Work*, 1977.
- Haskell, F., *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, 1993.
- Holly, M. A., NY, *Panofsky and the Foundation of Art History*, Ithaca, 1984.
- Honour, Hugh & Fleming, John, *The Visual Art: a History*, 4th ed., 1995.

- Janson, H. W. & Janson, Anthony F. *The History of Art*, 4th ed. NY, 1991.
- Janson, H. W. & Janson, Anthony F. *The History of Art: A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, 3th ed., NY, 1977(『미술의 역사』, 김윤수 외 역, 삼성출판사, 1991).
- Johnson, W. M. *Art History: Its Use and Abuse*, Toronto: University of Toronto press, 1988.
- Kultermann, Udo., *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt: am Main, 1982(Eng. trans. NY, 1993)(『미술사의 역사』, 김수현 역, 문예출판사, 2001).
- Kultermann, Udo., *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt, 1987(『예술이론의 역사』, 김문환 역, 문예출판사, 2000).
- Moxey, Keith, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Cornell University Press, 1994.
- Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, NY: Garden City, 1955.
- Pevsner, N. *Academies of Art Past and Present*, NY, 1973(『미술 아카데미의 역사—과거와 현재의 미술과 미술가의 사회적 지위의 차이』, 다민 편집부 역, 다민 출판사, 1992).
- Podro, M. *The Critical Historians of Art*, New Have, 1982.
- Rees, A. J. & Borzello, Frances, *The New Art History*, 1988(『신미술사학』, 양정무 역, 시공사, 1998).
- Roskill, M. *What is Art History?*, London, 1976(『미술이란 무엇인가』, 김기주 역, 문예출판사, 2000).
- Spender, John R. *Leon Battista Alberti on Painting*, Yale University Press, 1956.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori*, 2nd ed., 6 vols, Firenze, 1568.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1st ed., 1915(Eng. trans. M. D. Hottinger, *Principles of Art History: The Problems of the Development of Style in Later Art*, Dover edition, 1950(『미술사의 기초개념: 근세미술에서의 양식발전의 문제』, 박지형 역, 시공사, 1994).
- Wingler, Hans M. *Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin*, Gebr. Rasch und M. Dumont Schauberg, 1962(『바우하우스』, 김윤수 역, 미진사, 1978).
- Zerner, Henri, "The Crisis in the Discipline," *Art Journal*(Winter, 1982).

Artist and History: Looking at the current problems of teaching art history in art school

Eun-jung Cho

It has been frequently pointed out that the established art history with the stylistic and iconographic interpretations and monographic analysis is fallen behind the currency of modern art. Among those who claimed the crisis in the discipline of art history, there is a suggestion that the art historical study should be fostered by other factors in the fields of the humanities. The so called New Art History or 'Visual Culture Studies' insists that art history has to be restructured to integrate the broader study of culture and society, and by now, such an opinion is not a novelty at all. One of the most significant yet overlooked elements that induced the new currency of art history is properties of contemporary art that conflict the traditional claim of art historians.

Although the idea that art is not purely aesthetic but that it has many other functions has been brought up by the art historians, it was the artists that provoked such a perception. When Arthur C. Danto and Hans Belting proclaimed the End of Art and Art History in the 1980s, the concept of art has been changed radically through the avant-garde tendency of Modernism and a new pluralism of Postmodernism. One dominant concern that strikes art historians is to find a new approach to art, since the traditional method and goal of analysis for past art and past art history seem unavailable. The perplexity arising from the situation is intensified in the field of teaching art, especially for those who teach art history in art school. Basically art history is a pursuit of learning of art in history, and its purpose is to reconcile the present with the past and the future as well. Since Modernism, as it is confusing sometimes because it implies the present state, somehow art became considered 'tradition-less'. It does not mean that a work of art stands aloof from the past attainments, but modern art imposed itself on a task seeking after the new for its own sake, turning its back on the tradition. And now in the era of Postmodernism, art historians face the requirement to reevaluate the whole history of art including modernism.

The necessity of art history in art education is indisputable, but methods and contents in the academic courses should be reexamined now. Because artists' concept of

history and past art has been altered, and art history as a humanistic discipline can only maintain its identity through incorporation with art itself. Academics teaching art history, or, strictly speaking, past works of art and history, to the student in art school, confront with the need to rethink the object of art history and its meaning to the artists.