

Transitional Era of Art & Media

한국미술이론학회(주관), 한국미술사학회,
서양미술사학회, 한국미술사교육학회

2022 미술사학대회 ©

한국미술이론학회(주관), 한국미술사학회

서양미술사학회, 한국미술사교육학회

장소: 서울시립미술관 세마홀

일시: 2022. 9. 17 (토)

표지사진: CC-BY2.0

Dan Brady

<https://www.flickr.com/photos/11853009@N07/1382064216/> Pigments for sale on market stall, Goa, India.

한국미술이론학회(주관), 한국미술사학회,
서양미술사학회, 한국미술사교육학회

미술사학대회 2022

2022년 9월 17일 (토) 10:30-17:00
서울시립미술관, SEMA홀

전환기의 미술과 매체의 변화



Transitional Era of Art & Media



1부 10:30-11:55

사회자_이보연 (성신여자대학교)

10:30-10:35 개회사
(최병진, 한국미술이론학회 회장)

10:35-10:55 김혜진 (한국외국어대학교)
기원전 7세기 대리석의 (재)발견과 '엘리트적 취향'의 시작: 초기 그리스 조각에서 대리석의 함의를 중심으로

10:55-11:15 소현숙 (원광대학교)
'바늘과 실의帝國' 唐代 皇權과 繡佛

11:15-11:35 김한결 (중앙대학교)
손안의 미술관: 프랑스 18세기 말-19세기 초 도록을 통해 본 사회적 기술로서 판화

11:35-11:55 송지호 (고려대학교)
19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 동양 요소와 산업화

11:55-13:30 점심시간 및 중간휴식

2부 13:30-14:50

사회자_정신영 (서울여자대학교)

13:30-13:50 윤예지 (국립중앙박물관)
근대 경성의 사찰과 불화: 서울 흥천사 <감로도>(1939)

13:50-14:10 김지혜 (숙명여자대학교)
마이클 스노우의 뉴욕 시기 필름: 필름의 존재와 마주하기

14:10-14:30 이지은 (경지대학교)
매체로서의 회화: 환원과 확장

14:30-14:50 주하영 (전남대학교)
현실 인식을 위한 비판적 예술 실천: 소니아 보이스 (Sonia Boyce)의 작업에 표상된 인종주의와 흑인 여성의 문제

14:50-15:10 중간 휴식

3부 라운드 테이블 15:10-17:00

좌장: 장남원 (이화여자대학교)

토론자: 조은정(목포대학교), 이임수(홍익대학교),
이용윤(한국학중앙연구원), 오경은(상명대학교)
김혜진 윤예지 소현숙 김한결 송지호 이지은
김지혜 주하영

K S A T The Korean Society of Art

한국미술사학회
Art History Association of Korea

서양미술사학회
ASSOCIATION OF WESTERN ART HISTORIANS

한국미술서교육학회
Korean Association of Art History Education

김혜진 (한국외국어대학교)	기원전 7세기 대리석의 (재)발견과 ‘엘리트적 취향’의 시작: 초기 그리스 조각에서 대리석의 함의를 중심으로	1
소현숙 (원광대학교)	‘바늘과 실의 帝國’ 唐代 皇權과 繡佛	13
김한결 (중앙대학교)	손안의 미술품 : 프랑스 18세기 말-19세기 초 도록을 통해 본 사회적 기술로서 판화	23
송지호 (고려대학교)	19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 동양 요소와 산업화	29
윤예지 (국립중앙박물관)	근대 경성의 사찰과 불화: 서울 흥천사 〈감로도〉 (1939)	35
김지혜 (숙명여자대학교)	마이클 스노우의 뉴욕 시기 필름: 필름의 존재와 마주하기	45
이지은 (명지대학교)	매체로서의 회화: 추상회화의 환원과 확장	55
주하영 (전남대학교)	현실 인식을 위한 비판적 예술실천: 소니아 보이스 (Sonia Boyce)의 작업에 표상된 인종주의와 흑인 여성의 문제	63
조은정 (목포대학교)	기원전 7세기 그리스 사회의 “엘리트”는 누구인가? - 「김혜진, 〈기원전 7세기 대리석의 (재)발견과 ‘엘리트적 취향’의 시작: 초기 그리스 조각에서 대리석의 함의를 중심으로〉」에 대한 질의문 -	75
이용운 (한국학중앙연구원)	「‘바늘과 실의 帝國’, 唐代 皇權과 繡佛」에 대한 질의문	76
조은정 (목포대학교)	누구를 위한, 누가 이용한 길라잡이였나? - 김한결, 「〈손안의 미술품 : 프랑스 18세기 말-19세기 초 도록을 통해 본 사회적 기술로서 판화〉」에 대한 질의문 -	78
오경은 (상명대학교)	「19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 동양 요소와 산업화」에 대한 질의문	79
이용운 (한국학중앙연구원)	「근대 경성의 사찰과 불화: 서울 흥천사 〈감로도〉 (1939)」에 대한 질의문	80
이임수 (홍익대학교)	「마이클 스노우의 뉴욕 시기 필름: 필름의 존재와 마주하기」에 대한 질의문	82
이임수 (홍익대학교)	「매체로서의 회화: 추상회화의 환원과 확장」에 대한 질의문	83
오경은 (상명대학교)	「현실 인식을 위한 비판적 예술실천: 소니아 보이스 (Sonia Boyce)의 작업에 표상된 인종주의와 흑인 여성의 문제」에 대한 질의문	84

전환기의 미술과 매체의 변화

한국미술이론학회, 한국미술사학회, 서양미술사학회, 한국미술사교육학회는 <전환기 미술과 매체의 변화>라는 주제로 2022년 미술사학 대회를 공동 개최 하게 되었습니다.

미술의 매체는 역대 물질과 기술적 발전을 토대로 세계에 대한 인식과 표현 등 관념적 차원의 발전을 거듭해왔습니다. 특히 각 문명과 문화의 진전 및 상호 교류가 일어난 전환기에는 그러한 변화가 더욱 촉진되었으며, 반대로 새로운 매체로 인한 예술적 관념의 변화가 시대변화에 영향을 미치기도 했습니다. 이처럼 매체는 미술을 구성하는 하나의 본질적 요소로서 각 지역과 시대의 개성을 반영하기도 하고, 혹은 그 자체로서 서로 다른 문화권 사이에 유용한 교류 수단이 되기도 했습니다. 또한 근대 이후에는 미술의 매체성에 대한 자각과 성찰이 더해지며, 기존 매체에 대한 융합과 도전 속에 새로운 확장이 이뤄지기도 했습니다. 그 밖에도 매체의 문제는 미술 전시, 시장에서의 거래와 향유방식, 그리고 보존관리와 아카이브 등 사회적 활용방식에 대한 지속적인 모색과도 밀접히 연계되어 있습니다.

이에 본 미술사학 대회는 <전환기 미술과 매체의 변화>라는 주제 아래 동서고금의 다양한 현상과 문제들을 아우를 수 있는 다채로운 미술사적 고찰과 방법론적 소통을 시도해 보고자 합니다.

여러 연구자와 청중 여러분의 적극적인 참여와 관심에 감사드립니다.

발표

기원전 7세기 대리석의 (재)발견과 ‘엘리트적 취향’의 시작: 초기 그리스 조각에서 대리석의 합의를 중심으로

김혜진 (한국외국어대학교)

1. 들어가는 말

고대 그리스 사회는 기원전 1,100년을 전후로 하여 청동기를 끝내고, 고전 그리스의 본격적인 문명이 나타나는 철기 시대에 접어든다. 그리스의 철기 시대는 고고학적으로 여럿의 단계로 나뉘는데 그 처음은 암흑기(Dark Age)라는 시기였다. 기원전 900년경까지는 고고학적으로도 고증이 어려워, 말 그대로 연구자들에게는 ‘암흑’과 같은 시기이다. 문헌 자료가 전혀 남겨지지 않았고, 청동기 시대에 비하여 인공물이 양적으로 질적으로 적은 수준에 머무르기 때문이다. 이 시기는 청동기에서 철기로 변화하는 문명의 대전환기였는데, 기대와 달리 초기 철기 시대에는 이전 청동기 시대와 견주어 현저히 인구가 줄었고, 남겨진 조형물이나 기념물, 건축물이 거의 없다는 점에서 도리스인들의 침략이나 재앙적 수준의 자연재해 등이 그 원인으로 거론되곤 하였다.

암흑기가 끝나는 기원전 900년 경부터 시원전 700년까지는 ‘기하학기’가 나타나면서 그리스 사회는 청동기 문명을 넘어서는 완전히 다른 양상으로 급변한다. 인구가 급격히 늘었고, 도시 문화를 중심으로 한 폴리스가 형성되었다. 끝이어서 그리스인들은 해외로 진출하여 에게해와 지중해에서 교역망을 확장하고, 주민을 지중해 연안 곳곳으로 이주시켜 새로운 도시(식민지, apoikia)를 건설하였다. 남부 이탈리아와 흑해, 이집트와 서지중해 등지로 진출한 그리스인들은 새로운 문화를 경험하면서 변화의 동력을 얻을 수 있었다.

그리스 내적으로도 중요한 변화가 있었다. 가장 중요한 사건은 기원전 750년경에는 완전한 표음문자인 그리스 알파벳의 등장이었다. 이로써 구전으로 전하던 청동기 선조들의 역사를 문자로 기록하게 되었고, 서사시에 이어서 서정시와 극시를 비롯한 다양한 장르의 산문이 탄생할 수 있었다. 그리고 중요한 사건의 하나는 올림피아 제전과 같은 범 그리스적 축제가 마련된 것이다.

제우스의 성소에서 열린 올림피아 제전은 후에 그리스 주요한 성소에서 범그리스적 제전(Pan-hellenic Festivals)으로 확대되었다. 폴리스의 엘리트(εκλῆκτοι)들은 자신들의 탁월함(arete)을 여럿의 경기(agon)에서 견주는 동시에 공통의 언어와 종교를 기반으로 협력의 기반을 마련할 수 있었다.

기원전 8세기를 전후로 하여 그리스의 안팎에서 목도되는 이러한 변화는 근동에서 들어온 석재 가공술을 통해서 그리스 예술가들이 석재를 도입하고 이용하는 배경이 되었다. 그래서 기원전 700년에서 기원전 600년에 이르는 시기에 나타난 근동으로부터의 문화적 영향을 ‘동방화(orientalizing/orientalization)’라고 부르고, 기원전 7세기를 ‘동방화 시기’라고 지칭한다. 바로 이 시기에 대리석으로 제작되는 대형 독립조각상이 처음으로 등장했고, 이후에 로마와 유럽의 미술사에서 지속되는 대리석 조각의 전통의 기원이 되었다. 기원전 7세기 조각에 석재가 본격적으로 사용되기 시작하면서, 이후로 대리석은 압도적인 인기를 끌게 된다. 서양 고전 미술을 대표하는 유형인 대리석 인물상은 그리스에서 나체의 남성상(kouros)과 화려한 옷과 장신구로 꾸민 여성상(kore)으로 나타나는데, 특히 그리스에서 흰색의 대리석으로 제작된 조형물의 수요는 폭발적이었다.¹⁾ 기원전 6세기에는 건축물에서 대리석의 수요가 급증하였고, 고전기에는 대리석을 대신하여 청동 환조상이 많이 제작되었다. 그렇지만 공공 건축물과 장례 조형물 등에서는 대리석의 수요는 로마시대까지 지속되었다.

대리석 인물상은 기원전 2500년경을 전후로 청동기 키클라데스 지역에서 잠시 나타났다가 거의 이천 년 후에나 다시 등장하게 된 것이다. 청동기 이후 대리석이라는 매체의 (재)등장은 동방화라는 사회·문화상의 반영이자, 이후의 고대 그리스의 시각 문화를 전면적으로 바꾸는 중요한 사건이었다. 그리스에서 대리석의 재등장으로 그리스의 조형물은 그 고전적 아름다움을 현재까지 우리에게 전할 수 있는 반영구적 성격을 갖추으로써 수천 년간 관람의 대상이

1) 스노드그래스(Snodgrass)는 아르카딕기의 대표적인 인물상인 쿠로스와 코레의 조각상이 6만 개에 달하였을 것으로 추정하는데, 그 가운데 상당 수는 대리석으로 제작되었을 가능성이 크다. Anthony Snodgrass, "Heavy Freight in Archaic Greece," in *Archaeology and the Emergence of Greece* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), pp.227-8.

될 수 있었기 때문이다. 이에 본 연구는 청동기에서 철기로 바뀐 이후 초기 철기 시대의 그리스에서 대리석의 사용과 채굴, 수송 등에 관한 전반을 고찰하고, 그리스 미술에서 대리석이 지닌 함의를 기원전 7세기에 제작된 <니칸드레 코레>와 <에우티카르티데스의 받침대>를 통해서 살펴보고자 한다.

2. 대리석의 (재)발견

암석 형성의 기본이 되는 원생암(primary rock)은 지구의 핵심을 구성하는 마그마가 냉각된 것으로, 지구의 표면에서 200km이내에 위치한 암석권(lithosphere)에서 생성되거나 지하나 지표면에서도 조건에 따라 다양한 종류가 만들어진다.²⁾ 고대 그리스에서 사용된 조형물의 재료(점토, 나무, 청동, 금, 상아, 유리 등)가 있었지만, 석재는 현존하는 그리스의 조각과 건축 유산의 많은 부분을 차지하는 재료이다. 사실, 금속재를 가공하기 이전의 초기의 인류에게 있어서 석재는 가장 영속적인 물질이었다. 동굴 거주지나 석재를 이용한 도구의 사용이 초기 인류사에 공통적으로 등장한다는 사실은 그러한 방증이라 하겠다. 건축이나 조각에 반영구성을 부여한다는 장점에도 불구하고, 석재는 목재와 비교해서 무겁고 강도가 높아서 다루기가 어렵다.³⁾

대리석은 비교적 단단한 성질의 암석으로, 석회암이나 백운석이 열과 압력에 의해서 단단하게 결정화된 변성암이다. 대리석의 광택이 나는 성질은 0.3mm에서 0.1mm크기의 반투명한 결정 때문이다. 대리석을 의미하는 그리스어 ‘마르마론(μάρμαρον)’은 ‘빛나는 돌’이라는 의미로, 다양한 종류와 색상의 대리석이 지중해 곳곳(특히 그리스, 이탈리아, 소아시아)에서 풍부하게 나온다. 대리석은 정밀하게 가공하고 연마할 수 있을 정도의 적절한 강도와 비교적 높은 내구성을 지니고 있어서 고대 그리스에서는 조각과 건축의 재료

2) 암석의 종류는 강한 열로 만들어지는 화성암(igneous rock)과 더 낮은 온도에서 천천히 만들어지는 침성암(plutonic), 화산 분출에 의해 탄생하는 화산암(volcanic) 외에도 지표에 노출되어 풍화와 퇴적의 과정으로 만들어지는 퇴적암(sedimentary rock)과 열과 압력이 기존의 암석의 형질을 변화시켜 만든 변성암(metamorphic) 등이 있다.

3) 일반적으로 화성암은 퇴적암보다 더 무겁고, 강하고, 단단하고, 변성암은 변성의 정도에 따라 그 둘의 사이에 위치한다. 지표면에 노출된 암석은 풍화의 영향으로 부서질 수 있지만, 수중 내구성도 뛰어나다. G.R.H. Wright, Ancient Building Technology. Volume 2: Materials (Brill: 2005), p.31.

로 선호되었다.⁴⁾

이미 중석기 후기(기원전 5,000년)와 신석기 후기(기원전 4,500)부터 그리스 본토와 키클라데스에서 예술가들이 대리석을 이용하였다. 이것은 근동이나 이집트의 석재 가공술이 그리스를 포함하여 동지중해로 빠르게 전파된 결과로 보인다. 크테타에서는 비교적 덜 단단한 석재(아염소산염, 스테아타이트, 사문석)를 가공하여 청동 물품의 구조에 사용하였지만, 본격적인 채석은 일어나지 않았다.⁵⁾ 이후 대리석 사용은 본토와 크레타에서는 사라졌지만, 키클라데스에서는 청동기 초기(기원전 3,000년-기원전 2,000년)까지 인기를 누렸다.

그리스 고고학연구팀이 선사시대부터 중세까지의 그리스의 채석장(*λατομεῖο*)을 전수 조사한 자료에 따르면, 대리석 채석장은 총 156개에 달하고 아티카(Attika) 지역에만 16개가 확인될 정도로 그리스 곳곳에서 대리석의 채석이 이루어졌다.⁶⁾ 그리스의 철기 시대에 가장 먼저 채굴된 대리석 채석장은 에게 해의 키클라데스에 있는 낙소스와 파로스의 채석장이었다. 특히 낙소스의 채석장은 기원전 7세기 전반부터 사용되어 델로스(Delos)에 있는 아폴론의 성소에 봉헌된 여러 석상 봉헌물의 원천이었다. 고대 그리스에서 대리석의 주요 산지로 펜텔리콘(Pentelico), 히메티온(Hymettion), 파로스(Paros), 낙소스

4) Schneider, Helmuth (Kassel) and Schneider, Rolf Michael (Cambridge), "Marble", in: Brill's New Pauly, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and , Helmuth Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. Consulted online on 17 August 2022 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e724700>

5) M. Waelkens, P. De Paepe, and L. Moens, "The Quarrying Techniques of the Greek World", in Marion True, Jerry Podany, Marble: Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture. Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum April, 28-30, 1988 (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1991), p.50.

6) Γεωργία Κοκκορού-Αλευρά, Ειρήνη Πουπάκη, Αλέξης Ευσταθόπουλος, Αχιλλέας Χατζηκωνσταντίνου, Corpus Αρχαίων Λατομείων. Λατομεία του ελλαδικού χώρου από τους προϊστορικούς έως τους μεσαιωνικούς χρόνους (Αθήνα, 2004)
http://www.arch.uoa.gr/fileadmin/arch.uoa.gr/uploads/images/ekdoseis/corpus_of_ancient_quarries.pdf & 채석장의 이미지 자료
<http://www.arch.uoa.gr/ekdoseis/ekdoseis-toy-tmimatos/eikones-latomeiwn.html>

(Naxos), 델로스(Delos). 레스보스(Lesbos), 타소스(Thassos) 등이 문헌에 언급된다.⁷⁾ 고대 그리스에서 채석장은 대개 폴리스의 소유였고 개인이 채석장을 임대하여 채굴권을 행사하기도 했다. 기원전 4세기에 피레우스(Pireus)에서 출토된 금석문은 채석장에서 벌어들인 수입을 아스클레피오스를 위한 신전 건축이나 희생제와 같은 제의를 위한 비용으로 사용하는 것을 민회가 승인하였다는 내용을 담고 있다.⁸⁾

3. 채석과 운송

석재가 지닌 내구성과 무게는 가공과 수송에 큰 어려움이었고, 초기 인류가 사용한 석재는 자연 상태로 지표면에 노출되어 있거나 작은 크기에 한정되었다.⁹⁾ 이집트와 근동에서는 적당한 크기로 잘려져 있는 석재를 이용하여 선사 시대부터 석제 그릇을 제작하였다. 하지만 양질의 암석을 얻기 위해서는 채석 작업이 필요하였다. 이집트에서는 본격적인 채석이 청동기 시대에 들어선 기원전 3,100-2,686년 경에 나타났다. 석공들은 부드러운 사암이나 석회암을 채굴할 때에는 구리 쟁기를 망치로 두드려서 해자를 만들고, 그 안에 나무나 구리 쟁기를 넣고 망치로 충격을 주어 원하는 크기의 돌을 얻었다.¹⁰⁾ 돌 틈에 나무 쟁기를 넣어 물에 불리거나, 구멍에 물을 부어 얼려서 얼음 쟁기를 이용하여 돌을 떼어내기도 했다.¹¹⁾ 철기 시대에 접어들어서는 철제 쟁기를 사용하여 대리석과 같은 비교적 단단한 석재도 다루게 되었다.¹²⁾ 대리석은 석회암보

7) 펜텔리코스 Cic. Att. 1,8,2, 히메티온 Plin. HN 17,6; 36,7, 파로스 Str. 10,5,7; Pliny, HN 4,67; Vitruvius, De arch. 10,2,15, 타소스 Vitruvius, De arch. 10,2,15; Pliny, HN 36, 44.

8) IG II2 47; Cristina Carusi, "The Quarries of Attica Revisited," in Carlos Noreña, Nikolaos Papazarkadas (eds.), From Document to History_ Epigraphic Insights into the Greco-Roman World (BRILL; 2019), p.57.

9) 펠로폰네소스 전쟁(기원전 431-404년)에서 아테네인들은 적진 필로스(Pylos)를 점령하고 성벽을 쌓을 때, '쇠 연장도 없이 돌을 주워서' 작업을 하였다. Thucydides, 4,4.

10) 고대 그리스에서 석공을 의미하는 단어로 *λιθουργός*, *λιθοξόος*, *μαρμαροποιός*, *μαρμάρειος* 등이 있다.

11) 화강암과 같이 단단한 돌의 채석은 표면을 두드려 재료의 내부 온도를 높이고 물을 부어 온도 차를 이용하여 기반암에서 돌덩어리를 떼어냈다. M. Waelkens, P. De Paepe, and L. Moens, pp.65-66.

12) 기원전 7세기 경부터 철제 쟁기가 사용되었을 가능성이 제기되었다. M. Waelkens, P. De Paepe, and L. Moens, pp.49-50.

다 4배 정도의 강도를 지니고 있고, 무게는 5-6배에 달하여 채석 작업이 어려웠다.¹³⁾ 철기 시대에 그리스에서 사용된 채석 가공술의 발달은 이집트나 근동에서 사용하던 철제 도구의 영향으로 여겨진다.¹⁴⁾

고대의 채석과 원석의 운반에 관해서는 마놀리스 코레스(Manolis Korres)가 파르테논 건설과정을 연구하면서 자세히 밝힌 바 있다.¹⁵⁾ 그에 따르면, 원석 대리석을 운반(λιθαρωγία, κομιδή)할 때는 비용을 절감하기 위해서 돌덩어리의 무게를 최소화하는 방법을 사용했다. 돌을 캐는 일은 노예나 육체노동자(banausoi)의 몫이었고, 대리석은 채석장에서 주문자의 요구에 따라 필요한 크기에 좀 더 여유분이 더해져 절단되었다.¹⁶⁾ 운송 중 파손을 막기 위해서 표면은 가공되지 않은 상태(άπεργον)로 남겨두었다. 기초적으로 다듬어진 돌은 썰매 형태의 운반 장치(εσχάρες)나 수레에 실려 경사로를 이용해 인력이나 동물의 힘으로 옮겨졌다.¹⁷⁾ 타소스(Thassos)섬의 알리키(Αλική) 지역에 있는 고대의 대리석 채석장과 같이 해안에 인접한 경우는 석재를 배에 옮겨서 운송할 수 있었다.¹⁸⁾ 조각가는 채석장에서 초벌 작업을 진행하고, 조형물이 세워질 장소와 가까이 위치한 작업장에서 나머지 작업을 진행하였다.

4. 봉헌자와 조각가

철기 시대 그리스에서 가장 먼저 제작된 석재 조각상은 크레타 지역에서 발견된다. 석회암으로 만든 환조 두상과 사당의 문에 서 있는 여신과 그 주변의 용사(궁수?)들과 사당을 향해 달려오는 말(마차?)의 모습을 담은 석회암 부조판이 그것이다. 이들은 고고학적 발굴의 맥락에서는 연대 추정이 어려워져 양식적으로 연대를 추정할 수 있을 뿐인데, 기원전 9세기 말에서 늦어도 8세기 경에 시리아와 히타이트의 신왕국으로부터 그리스에 도입된 양식으로 보인

13) 대리석 1입방미터의 무게는 2.75톤 이상이다.

14) M. Waelkens, P. De Paepe, and L. Moens, p.53-55.

15) Μανόλης Κορρές, Από την Πεντέλη στον Παρθενώνα (1994).

16) 디디마(Didyma)에 있던 아폴론 신전의 건설비용에 따르면, 신전의 기둥 하나를 만들기 위해서 채석과 운송, 현장작업(설치 및 마감)에 각각 동일한 비용이 소모되었다는 점을 보인다. G.R.H. Wright, p.43.

17) Hero of Alexandria, Michan. III, 9, 220.

18) 이집트에서는 운하와 나일강을 이용하여 거석을 수송하였다. Pliny, NH, 36.14.

다.¹⁹⁾ J. 보드만(Boardman)은 이들 근동의 영향을 보이는 초기의 석제 조각상은 그리스의 예술가가 근동의 기술을 익혀서 제작한 것이라기 보다 크레타로 온 외국인 예술가의 솜씨로 만들어진 것으로 보았다.²⁰⁾ 석재를 다루는 기술은 한동안 다시 사라졌다가 기원전 675년에서 650년경에 크레타에서 ‘다이달로스 양식(Daedalic style)’의 모습으로 부활하였다.²¹⁾ 다이달로스 양식은 커다란 눈과 비교적 크고 긴 형태의 얼굴, 가발을 연상시키는 굵게 타래진 머리칼, 역삼각형의 상체를 그 특징으로 한다. 이 양식의 조각상들은 정면성이 강조되고 측면에서 보면 상대적으로 얇은 몸통을 지니고 있어서 입체적 표현이 떨어지는 것을 볼 수 있다.²²⁾ 이는 기원전 640년경에 석회암으로 제작된 초기 코레상인 <오세르 부인(Lady in Auxerre)>이나 대리석으로 제작된 <니칸드레 코레(Nikandre Kore)>에서도 확인된다.

대리석으로 제작된 가장 이른 시기의 두 사례인 <니칸드레 코레>와 <에우티카르티데스의 받침대>는 초기 그리스의 독립상이 대리석으로 탄생하는 과정에서 대리석이라는 재료가 사회적으로 어떠한 의미로 받아들였는지는 살펴보는 중요한 단서를 제공한다. 니칸드레 코레상은 낙소스의 대리석으로 제작되었는데, 당시에 키클라데스 지역의 낙소스와 파로스는 초기 대리석의 대표적 산지였다. 특히 낙소스에는 멜라네스(*Μέλανες*)와 아폴로나스(*Απόλλωνας*)에 있는데, 현재까지도 그곳에는 미완의 대형 조각상이 누워 있다.²³⁾ 채석장에서 절단된 돌덩어리는 조각가의 손길로 현장에서 초벌 작업이 진행된다면 작품이 설치될 장소로 운송되었다.²⁴⁾ 조각가는 채석장과 작품이 최종적으로 세워질

19) J. Boardman, *Greek Sculpture: The Archaic Period* (New York and Toronto, 1978), p.11, figs.14-15.

20) 앞의 책, p.11, figs.14-15.

21) 앞의 책, p. 13-15

22) 다이달로스 양식에서 보이는 머리칼과 신체, 의복의 경직되고 미숙해 보이는 표현은 조각적 기술의 문제라기보다 구현된 인물의 (종교적, 사회적) 권위나 위상을 반영하기 위한 양식적 선택으로 해석되기도 한다. A. A. Donohue, *Greek Sculpture and the Problem of Description* (New York, NY: Cambridge University Press. 2005). p.220.

23) Γεωργία Κοκκορού-Αλευρά, “Αρχαίο Λατομείο Μαρμάρου στον Απόλλωνα της Νάξου,” στο *Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Συνεδρίου επι. Ιωαννής Κ. Προμπονας και Στεφάνος Εμμ. Ψάρρας* (Αθήνα, 2010), pp. 109-126.

24) 조각가의 작업장이 작품이 설치될 장소와 가까이 있었던 사례로 올림피아의 성소 내에서 위치한 페이디아스(Pheidias)의 작업실을 꼽을 수 있다.

장소를 이동하면서 대리석의 운송비용을 줄이고 작품의 안전한 설치를 주도하였다.²⁵⁾

니칸드레 상은 신화 상에서 아폴론과 아르테미스의 출생지로 알려진 델로스에 있는 아프르테미스의 성소에서 발견되었다. 이 석상의 왼쪽 치마의 표면에 새겨진 명문에는 조각상에 대한 정보를 제시한다. ‘니칸드레가 나를 멀리 쏘는 궁사에게 봉헌했다. 그녀는 낙소스 출신의 데이노디케스의 훌륭한 딸이자, 데이노메네스의 누이이자, (현재는) 프락소스의 아내이다.’²⁶⁾ 이 조각상은 낙소스의 유력한 가문의 일원이었던 니칸드레의 혼인을 기념하여 아르테미스에게 바친 봉헌물이었다. 여기서 니칸드레는 본인의 정체를 아버지와 남자 형제, 그리고 방금 남편이 된 인물에 의해 규정된다는 점에서 고대 그리스에서 여성이 가정 내 남성에게 종속된 존재였다는 사실을 확인시켜 준다. 하지만 그녀는 자신을 ‘훌륭한’ 여성으로 인식하고 있고, 최신의 재료와 기술이 집약된 귀한 봉헌물을 범그리스의 성소인 델로스에 세웠다는 점에서 그녀의 사회적 위신은 단순히 가부장적인 맥락으로 한정지을 수는 없어 보인다.

G. 코코루-알레브라의 <니칸드레 코레>에 관한 최근 연구는 기원전 7세기의 조각가들이 대리석을 가공하는 방법에 관한 중요한 증거를 제시한다. <니칸드레 코레>는 페플로스(peplos)라는 직사각형의 두툼한 재질의 옷감을 원통형으로 접어서 허리띠와 함께 착용한 것으로 알려져 있으나, 알레브라는 이 인물이 짧은 소매의 키톤(chiton)에 에피블레마(epiblema)라는 망토를 상체에 걸친 것으로 보았다.²⁷⁾ 그리고 조각상의 표면에 남겨진 안료를 분석하여 본래의 채색을 복원한 이미지를 제시하였다.²⁸⁾ <니칸드레 코레>의 표면은 연

25) John J. Herrmann, Jr., "Thasos and the Ancient Marble Trade: Evidence from American Museums," in Marion True, Jerry Podany, *Marble: Art Historical and Scientific Perspectives on Ancient Sculpture. Papers Delivered at a Symposium Organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and Held at the J. Paul Getty Museum April, 28-30, 1988* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1991), pp.73-74.

26) Joseph W. Day, "Rituals in Stone: Early Greek Grave Epigrams and Monuments," *The Journal of Hellenic Studies* 109 (1989): 69.

27) 키톤은 사냥의 여신 아르테미스가 즐겨 입는 옷이기도 하다.

28) Georgia Kokkorou-Aletras, "the painted decoration on the garment of the nikandre Statue," *BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE Supplément*

마되지 않고 거칠게 남겨져 있는데, 이는 다색으로 채색되는 조각상 제작의 후반 작업을 고려한 선택일 수 있다. 다양한 광물에서 얻은 천연 안료는 매끄러운 표면보다는 거칠게 처리된 표면에서 착색이 잘 이루어질 수 있기 때문이다. 그리고 흰색의 대리석은 조각상을 더 돋보이게 할 마지막 단계인 다채색 작업을 위한 최적의 요건이었다.²⁹⁾

또 하나의 이른 시기의 사례도 낙소스의 대리석으로 제작된 것으로, 역시 텔로스에서 출토되었다. <에우티카르티데스(Euthykartides)의 받침대>로 알려진 이 작품은 기원전 650-600년경에 제작된 것으로 추정되고, 인물의 발 일부와 받침대가 남겨져 있다. 삼각형의 받침대의 각 모서리에는 사자와 양, 고르곤의 얼굴이 돌을새김으로 새겨져 있고, 받침대에 남겨진 두 발 가운데 앞으로 나온 왼발의 모습은 쿠로스의 전형적인 자세를 연상시킨다.³⁰⁾

이 받침대에는 “낙소스 출신의 에우티카르티데스(Euthykartides)가 나를 봉헌하고 만들었다”고 음각으로 새겨져 있다. 이것은 고대 그리스 조각에 남겨진 가장 이른 시기의 서명을 제시한다. 사실 고대 그리스 사회에서 조각가와 같은 육체노동자는 시민보다 열등한 존재로 인식되었다.³¹⁾ 하지만 대리석이라는 새로운 재료에 대형 독립조각상을 성공적으로 만들어낸 에우티카르티데스는 보통의 조각가나 석공과는 사회적, 경제적 지위가 달랐던 것으로 보인다.³²⁾ 더욱이 자신을 그들과 동일시하지 않았다. 그의 솜씨는 이제 막 석재를 사용하여 대형 조각상을 제작하던 그리스 사회에서 선도적이고, 아폴론 신의 축복을 기대할 만큼 훌륭하였으리라. 그는 기념비적인 크기의 대형 독립상을

56 (2009), pp.115-130.

29) 고대 그리스에서는 흰색의 대리석만을 사용하였고, 유색의 대리석은 로마시대에 이르러 사용되기 시작하였다. 고고학적으로 유색 대리석은 그것이 나온 채석장이 비교적 쉽게 식별되어 지중해에서 대리석 교역을 잘 보여준다. 하지만 흰색 대리석은 육안으로는 그것이 나온 채석장을 구분하기 쉽지 않다.

30) Kokkorou-Alevra, Georgia. “The Birthplace of Greek Monumental Sculpture Revisited,” in Xenia Charalambidou, Catherine Morgan (eds.), *Interpreting the Seventh Century BC. Tradition and Innovation* (Oxford: Archaeopress, 2017), pp.24-30, fig.4.7.

31) Plato, *Leg.* 846a-847b; Aristotle. *Pol.* 1328b.

32) Gisela M.A. Richter, *Kouroi, Archaic Greek Youths: A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*. London: Phaidon Press, 1960. pp.34-5, 53, no.16.

범 그리스적인 성소인 델로스에 봉헌하고 자신의 이름을 새김으로써 그 자부심을 숨기지 않고 드러냈다.

5. 맺음말: 엘리트적 취향의 시작

대리석은 청동기 시대에 키클라데스에서 조형물로 잠시 인기를 누렸으나, 그리스인들에게 다시 주목을 받게 된 것은 수천 년이 지난 기원전 7세기경이었다. 대리석은 비교적 무거운 암석이지만, 강도와 내구성이 높고 흰색의 대리석은 투명한 성질의 결정을 지녀서 조각가들의 다양한 심미적 욕구를 충족할 수 있는 재료였다. 대리석의 결정화된 조직은 섬세한 조각 작업을 가능하게 했고, 반투명의 흰색은 다색으로 채색한 결과를 가장 잘 도드라지게 하였다. 청동기 이후에 다시 발견한 대리석을 다듬고 가공하는 신기술을 습득한 조각가는 자신의 솜씨를 자랑할만했고, 그것은 즉각 델로스와 같은 범 그리스적인 성소에 봉헌물로 전시됨으로써 그곳을 찾는 그리스인들에게 과시될 수 있었다. 이들 성소는 예술가들에게는 단순히 자신이 예술가로서 뛰어난 것을 드러내는 ‘전시장’에 그치는 것이 아니라, 주변에 함께 전시된 다른 작품들과 견주어 관람하게 함으로써 미래 고객들의 마음을 사로잡고 그들에게 자신의 이름을 알리는 ‘아트 페어’와 같은 곳이기도 했다.

기원전 7세기에 대리석은 조각가뿐만 아니라 작품의 소비자였던 봉헌자에게도 매력적인 예술의 재료였다. 석회암에 비해서 무겁고 단단한 대리석은 가공과 운송에서 더 큰 비용과 노동력을 전제로 하는 값비싼 물품이었다. 게다가 전에 없던 솜씨를 지닌 기술자가 필요했다. 대리석으로 만든 봉헌물은 봉헌자의 사회적, 경제적 위신을 드러내기에 충분하였다. 동시에 대리석으로 만든 봉헌물은 신에 대한 봉헌자의 경외심을 한층 두드러지게 했다. 봉헌자는 대리석으로 조각한 봉헌물로 신을 신을 기쁘게 하기(*agalma*)할 수 있었고, 성소를 방문하는 숭배자들과 신들은 신의 호의를 받게 될 자의 이름을 봉헌물에 새겨진 명문을 통해서 볼 수 있었다.

기원전 7세기 초기 그리스 조각사에서 대리석은 그 사용자와 소비자에게 모두 그들의 엘리트적 취향을 드러내기에 가장 적합한 선택이었다.³³⁾ 엘리트라

는 말은 그리스어 ‘에클레토이(εκλεκτοί)’에서 나온 말로, 가문이나 혈통에 의해 구분되는 신분이 아니라 개인의 능력과 탁월함으로 구분되는 ‘선택된 자들’을 의미하였다. 니칸드레와 에우티카르티데스는 대리석이라는 새로운 매체를 선도적으로 활용함으로써 그들이 ‘선택된 자들’이라는 메시지를 전달하고자 하였다. <니칸드레 코레>와 <에우티카르티데스의 받침대>와 같은 대리석으로 제작한 초기 대형 조각상의 사례들은 대리석이라는 새로운 매체의 사용과 소비가 어떠한 맥락에서 이루어졌는지를 잘 드러낸다고 하겠다.

33) 이러한 취향은 그리스의 문화를 계승한 로마 제국에서 한층 더 강화되어, 이국적인 대리석은 지중해 세계를 장악한 로마 문화의 우월성을 상징하는 표식으로 작용하였다. Schneider, Helmuth (Kassel) and Schneider, Rolf Michael (Cambridge), “Marble”, in: Brill’s New Pauly, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and , Helmuth Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. Consulted online on 17 August 2022 <http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e724700>

‘바늘과 실의 帝國’ 唐代 皇權과 繡佛

소현숙 (원광대학교)

I. 머리말

과거에는 바늘과 명주실로 부처의 진용을 묘사하여, 空을 파악하고 眞相을 드러내 보인 적은 없었다(未有刺繡圖眞, 援空範狀)¹⁾

당대 승려 法琳은 당 정관 3년(629) 정월, 태종의 칙명으로 勝光寺에 하사한 丈六(약 4.8m)의 釋迦繡像을 축하하기 위한 대규모 불사가 열리자 이렇게 찬미하고 〈繡像頌〉을 지었다.²⁾ 불교사에 정통했던 법림은 우전왕상 등 인도 불상과 중국 내 여러 서상을 언급하면서 그 가운데에 繡像은 없었다고 단언했는데, 이것은 당시 태종이 만든 수상을 찬미하기 위한 미사여구만은 아니었다. 위진남북조시대까지 불상은 대부분 금속, 돌, 나무, 흙 등으로 제작되었으며, 수상은 매우 드물었다. 황제가 수상을 조성한 경우도 매우 적을 뿐 아니라, 황권의 정치적 행위와 관련시켜 수상을 이용한 사례도 찾기 어렵다.³⁾

남조와 북조의 분열시대를 마감한 隋唐 통일제국에 이르러 변화가 일어났다. 수 문제가 “궁에서 항상 수상과 직성상을 만들었다”는 기록에서 보듯, 수상의 제작이 황제의 대표적인 봉불행위로 언급되며, 당대 태종~무후기에는 황제에 의한 수상 제작과 하사가 급증하고, 황제가 주최하는 대형 불사에서 수상이 중요한 역할을 한다. 그리하여 7세기 후반부터 불교 典籍에서 수상과 직성상이 불상의 주요 재료로 언급되며, 민간에서도 수상이 다량 제작되어 이를 찬미하는 수상 讚文이 다수 등장했다.

한 번에 1천 개씩 제작되었다는 기록에도 불구하고, 수상은 재료의 특성상

1) 『辯正論』 권4, T52, No.2110

2) 『辯正論』 권4, T52, No.2110; 『佛祖統紀』 권39, T49, No.2035

3) 사료에서 수상과 織成像이 함께 언급되는 경우가 많고 성격도 유사하여, 본문에서는 필요한 경우 직성상도 함께 논의한다.

퇴색과 부패가 용이하여 남은 작품이 매우 적다. 완전한 형태로 남아 있는 가장 이른 시기 중국 수상은 당대의 것으로, 스타인이 돈황에서 가져온 <여래설법도>(대영박물관 소장)와 일본 나라박물관 소장 <여래설법도>가 있다.⁴⁾ 수상과 성격이 유사한 직성상으로 일본 當麻寺 소장의 <철직당마만다라>가 있는데, 당 황실의 하사품으로 추정하고 있다. 소략한 유물 탓에 수상 연구는 많지 않으며, 대부분 직성상과 함께 논의되었다. 주로 일본 학자를 중심으로 현존하는 세 작품의 도상 해석, 제작지, 성격, 궁중 공방의 문제 등 다양한 논의가 깊이 있게 진행되었으며, 특히 기록이 많이 남아 있는 무척천시대에 집중되었다.⁵⁾ 무척천에 의한 다량의 수상 제작과 하사는 특기할 만한 ‘현상’이나 황권과 수상의 결합은 이미 7세기 전반 태종 때부터 시작되어, 고종 때 활발하게 진행되었다. 무척천은 이 경향을 확대 발전시킨 것이다.

본 발표는 현존 문헌에 대한 분석과 선행 연구를 토대로 강력한 황권 아래 통일사회를 지향하던 初唐期에 수상이 불교미술의 새로운 매체로 부상하는 현상을 주목하고, 당시 수상의 기능과 용도에 대한 탐색을 통해 수상의 유행이 황권과 밀접하게 관련되어 있음을 고찰하고자 한다. 나아가 황권에 의한 수상 제작의 배경도 함께 살펴볼 것이다.

II. 통일제국의 불교미술과 매체의 변화: 繡像의 유행

당대 수상의 유행은 중국 불교미술사에서 비교적 돌출 현상에 속한다. 300여 년의 분열시기를 종식시킨 통일왕조의 미술로서 수상의 유행은 단순한 매체 변화 이상의 의미를 갖는다.

자수나 직조에 의한 불교조상은 7세기 이전 한역 불전에서 크게 중시되지 않았다. 『법화경』권2 「방편품」에서 불상을 만드는[“建立諸形像”] 재료와 수법으로 ‘조각, 七寶, 鍮石, 銅, 白蠟, 아연과 주석, 鐵, 나무, 진흙, 칠포, 채색 그림, 심지어 어린이들이 장난삼아 그리거나 초목이나 손톱을 이용해 그리는 그

4) 최근 나라박물관 소장 <여래설법도>가 일본에서 제작되었을 가능성이 있다는 의견이 제시되었지만, 본고에서는 기존의 견해대로 7세기 말~8세기 초 당대 작품으로 보고 논의를 전개한다.

5) 연구는 주로 肥田路美, 大西磨希子, 内藤 榮 등에 의해 진행되었다.

림'까지 거론했지만,⁶⁾ 수상과 직성상은 언급하지 않았다.

실제 수상의 조성도 매우 미미했다. 수상이 증가하는 양상은 6세기 후반에 출현하며, 수의 통일 이후 궁중에서 다량 제작되었다. 이런 변화는 7세기 중기 저작물에 반영되어, 道宣의 『廣弘明集』(644년)과 道世의 『法苑珠林』(668년)에서 불상의 매체로서 자수, 그림, 그리고 직성 등을 거론했다.⁷⁾ 수상 제작의 융성기인 691년 한역된 『大乘造像功德經』에서는 불상의 재료 및 수법과 관련 하여, 전반적인 내용은 상술한 『법화경』과 유사하지만 수상과 직성상이 새롭게 삽입되었다.

8세기 이후 수상은 궁중에 한정되지 않고 민간으로 확산했다. 8세기 중반 민간에도 繡師가 존재했으며, 『전당문』에는 당대 繡像 관련 讚文이 18편 수록되어 있다. 묘비나 출토 墓誌를 통해 확인할 수 있는 수상의 제작 사례도 적지 않다. 이 가운데 문인 梁肅(753~793)가 지은 4편의 수상 讚文이 있는데,⁸⁾ 양소의 스승인 湛然(711~782)은 『法華(經)大意』에서 불교를 자수와 직성에 비유하고 있을 정도다.⁹⁾ 9세기 전반에 활동한 栖復은 심지어 『法華經玄贊要集』 권20에서 상술한 『법화경』 권2 「방편품」 부분을 “경전에서 제 형상을 건립한다고 한 것은 곧 그리거나 수를 놓거나 흙과 나무로 불상을 만드는 것이다[言建立諸形像者，即畫繡土木爲佛像也]”라고 하여,¹⁰⁾ 경전과 달리 금속은 아예 언급조차 하지 않았으며, 3차원적 형상보다 오히려 수상과 화상 등의 2차원적 형상을 앞에 둠으로써 불상의 주요 매체로서 그림과 자수를 강조했다.

III. 초당기 황권과 수상: 기능과 용도

당대 수상의 유행을 이끈 것은 황권이였다. 태종과 고종은 대형 수상을 제작해 사찰에 하사했으며, 황제가 참여하는 도성의 대형 불교의례에서 궁중의 수상을 다수 참여시켰다. 황제에 의한 수상의 하사도 확대되어, 통일 도상의

6) 『妙法蓮華經』 권2, T9, No. 262, pp.8c~9a

7) 『廣弘明集』 권13·14, 「辯惑篇」, T52, No.2103; 『法苑珠林』 권13, 「敬佛篇」, T53, No.2122

8) 繡西方像讚(并序), 藥師琉璃光如來繡像讚(并序), 繡觀世音菩薩像讚(并序), 釋迦牟尼如來像讚 등이다.

9) 『卍新纂大日本續藏經』第27冊, No. 583.

10) 『卍新纂大日本續藏經』第34冊 No. 638.

수불이 천하에 유포되었다.

1. 대형 의례와 수상

정관 3년(629) 11월 태종은 승광사에 장육수상을 하사하고, 이듬해 정월 조서를 내려 수상을 慶賀하기 위한 21일간의 행도와 千僧會를 승광사에 명했다. 당시 행도 등에는 장안성 여러 사찰의 대덕 49명과 천명의 승려 이외에 王公들이 참석했다. 그밖에 장안 성민이 참여했는지 여부는 정확히 알 수 없다. 다만, 승광사가 西市 바로 옆에 위치하고, 동쪽 맞은편에 京兆府의 公館이 있었던 점, 그리고 불사가 21일 동안 거행되었다는 점에서 태종이 하사한 수상의 정보가 장안성에서 빠르게 유포되었음은 확실하다.

고종은 태종보다 진일보하여, 무려 12丈(약 36m)의 수상을 제작해 慈恩寺에 하사했다.¹¹⁾ 도세는 ‘이 상이 앞으로도 없을 것이며, 이전 것보다 더욱 빛난다[絶後光前]’고 찬미했는데, 이 수상이 언제 자은사에 하사되었는지 정확히 알 수 없지만, 상의 거대한 크기로 미루어 西明寺의 완공으로 자은사의 지위가 하락하는 658년 이전으로 추정한다.

궁중에서 제작된 수상들은 황제가 장안성민을 대상으로 개최한 대형 불사에 대거 동원되었다. 정관 22년(648) 12월, 현장이 인도 등지에서 가져온 경전·불상·사리를 弘福寺에서 자은사로 옮기는 의례가 장안성에서 거행되었다. 당시 궁에서 나온 200여 구의 수상과 화상, 그리고 500개의 幡이 이끄는 행렬은 장안성 서쪽 최북단에 위치한 홍복사에서 시작해 동쪽 남단의 자은사까지 성을 동서남북으로 종횡하며 30리를 이동했으며, 태종과 황태자를 비롯해 대부분의 장안성민은 이 광경을 지켜보았다.¹²⁾

유사한 장면은 고종 때에도 재연되었다. 현경 3년(658) 6월, 西明寺의 완성을 기념하는 행사가 장안성에서 거행되었으며, 고종은 정관 22년 당시와 마찬가지로 신하들과 함께 안복문에 나와 궁중에서 제작한 많은 수상과 幢幡, 그리고 華蓋가 성의 북쪽에서 남쪽 서명사로 이동하는 것을 지켜보았다. 도선은

11) 『法苑珠林』권100

12) 『大唐大慈恩寺三藏法師傳』권7, T50, No.2053.

“궁에서 나온 수상과 번의 크기와 높이에 모든 사람들이 놀랐다”고 지적, 당시 자신 뿐 아니라 도성민이 느꼈을 ‘시각적 충격’을 특별히 강조했다.¹³⁾

장안성 대로에서 펼쳐진 성대한 봉송의례는 북위 낙양성에서 연례행사로 이루어졌던 불탄일의 行像이나 수 문제 인수 연간 대흥성에서 이루어진 사리탑 건립 의례를 연상케 한다. 전 도성민에게 황제의 은혜를 보여주는 불교의례라는 점에서 세 행사는 성격이 매우 유사하지만 차이점도 있다. 본 발표와 관련하여 주목할 만한 차이는 행렬에 참가하는 불상이 달라졌다는 점이다. 전자의 두 사례 모두 도성의 여러 사찰에서 나온 3차원 형상의 불상이 참여한 반면, 태종과 고종시기의 봉송의례에는 궁에서 나온 다량의 수상과 번이 새롭게 참여한 것이다. 도선과 도세는 물론, 장안성민에게 궁에서 제작한 화려한 수상의 물결은 매우 인상적이었을 것이며, 이는 두 승려의 저작에서 수상에 대한 강조로 표현되었다.

2. 제국의 하사품: 통일적 미술문화 형성의 動因으로서 수상

과거 수상은 황제가 유명 승려에게 주는 하사품이었다. 승광사의 장육수상과 자은사 12장수상에서 보듯 당대에도 수상은 황제의 주요 하사품이었다. 그러나 전대와 달리 하사 회수가 많아지고, 그 대상이 확장되었을 뿐 아니라, 하사가 제도와 결합함으로써 천하 반포의 의미를 가지게 되었다. 장안성 의례에 사용되었던 궁중의 수상이 장안 성민에게 하루 이를 관람되어 강한 인상을 준 데 불과했다면, 하사된 수상은 민간으로, 그리고 지방과 제국 바깥으로 확산하며 황제에 의해 주도된 통일적인 불교문화를 형성하는 동인으로 기능했다.

이와 관련하여 가장 주목해야 하는 것은 고종이 676년에 쓴 〈明徵君碑文〉이다. 이 글에서 고종은 “濟度[度人]함에 항상 (도사와 승려) 7명을 채웠다. 그 때마다 衣鉢에 필요한 錢 200貫, 絹 200疋, 蘇油(酥油) 30斛, 그리고 繡像과 織成像, 新舊翻譯 一切經 1藏과 幡華 등의 물건을 다 같이 주었다.”고 했는데,¹⁴⁾ 이는 660년 諸州官寺와 諸州官觀 제도를 처음 실시한 고종이 전국 각

13) 『集古今佛道論衡』권4, T52, No.2104.

주의 관립 사찰과 도관에 수상과 직성상 등을 사여한 것을 가리킨 것으로 추정한다.

女帝 무측천도 ‘천하’에 천수관음 수상과 화상을 유포했다. 697년 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』이 완정하게 번역되어 여제에게 헌상되고, 이를 기념하여 達摩戰陀가 畫에 그린 ‘천비보살상’이 진상되자 여제는 궁녀에게 명해 繡像을 만들게 하고, 또한 장인에게 그림으로 그리도록 한 후, 이것을 천하에 유포했다.¹⁵⁾ 무측천은 690년 제주에 설치한 관사 大雲寺를 통해 『大雲經』을 유포하고 경전의 강경을 의무화했는데, 수상과 화상 역시 대운사를 통해 유포되고, 이를 둘러싼 齋會가 요구되었을 것이다. 통일적인 수상과 화상의 반포는 중앙으로부터 지방까지 통일된 불교미술문화의 형성을 촉진했다.

IV. 수상 제작의 배경

당대는 불교에 대한 국가적 관리와 통제가 실현된 시기이다. 불법승 삼보에 대한 국가적 관리와 통제가 제도로써 정착했다. 장안에 변경원이 설치되어 佛典이 조직적으로 한역되었으며, 칙명에 의한 불전목록의 편찬을 통해 불전의 권위를 국가가 장악했다. 寫經도 관립 사경소에서 조직적으로 이루어졌으며, 이렇게 생산된 ‘궁정사경’은 전국적으로 유포되었다.¹⁶⁾ 특히 660년 고종의 제주관사제 시행 이후 불교에 대한 국가의 통제는 시스템화되었다. 『대운경』과 『금강경』 등 특정 경전이 관사를 통해 전국적으로 유포되고, 경전의 강경이 의무화되었다.

황제에 의해 천하에 유포된 수상도 이런 맥락에서 들여다보아야 한다. 다시 말해 초당기에 나타나는 수상의 부각과 유행은 단순한 매체의 변화가 아니며, 정치적 의미를 강하게 띠고 있다. 7세기에 수상이 주로 궁중에서 제작되었고, 그 기능과 용도가 황제가 개최하는 대형 불사의 장엄물로 동원되거나 사여품으로 천하에 반포된 것은 황권의 불교 관리 및 통제와 깊이 연결되어 있다.

14) 高宗, 〈攝山栖霞寺明徵君碑銘〉, 『全唐文』卷15, p.183下.

15) 智通 譯, 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經序』, T20, No.1057a, p.83中下.

16) 대표적인 사례가 돈황에 남은 장안의 궁정 사경이다. 이에 대한 논의는 大西磨希子, 「第二部第一章 綴織當麻曼荼羅と唐王朝-敦煌發現の宮中寫經と諸州官寺制」, 『唐代佛教美術史論攷-佛教文化の傳播と日唐交流』, 京都: 法藏館, 2017, pp.167~204에 자세히 다룬다.

그렇다면 통일제국의 건립 초기, 당대 황권은 왜 수상에 주목한 걸까.

첫째, 자수가 가지는 物性 및 사회경제적 가치와 관련되어 있다. 고대 동아시아에서 刺繡는 일반적으로 누에고치를 원료로 해서 만든 絲織物에 명주실과 바늘을 이용해 화려한 문양을 만드는 것을 지칭했다. 사직물에 자수를 놓았기 때문에 錦繡라 표현했으며, 자수품은 최고급품으로 인식되었다. 황제들은 관리와 승려, 혹은 종교기관에 비단[絹]과 가사 등을 하사했는데, 공력이 많이 드는 자수와 직성은 더욱 귀한 것으로 대접받아 特記되었다.¹⁷⁾

자수는 또한 귀중품이었다. 국가는 생산과 소비를 통제하고, 외국으로의 수출도 금지했다. 현종은 개원 2년(714) <禁用珠玉錦繡詔>를 내려 后妃 이하 士庶에 이르기까지 모두 주옥과 금수로 된 옷을 입지 못하게 하고, 장인들로 하여금 주옥, 금수, 직성을 만들지 못하게 하는 한편, 장안과 낙양 및 諸州에 있는 織錦坊을 폐쇄했다.¹⁸⁾ 또한 同年에 외국의 수출 금지품목과 관련한 勅을 내렸는데, 금과 철의 금속, 진주, 여러 종류의 비단과 함께 수와 직성을 여기에 포함시켰다.¹⁹⁾

태종이 승광사에 하사한 수상에 대해 법림은 蜀이나 燕에서 생산한 비단보다 더 아름다우며, 楊侯의 구슬과 子羽의 玉璧도 부끄러워 할 정도의 보배라고 강조했다.²⁰⁾ 법림의 지적은 수상이 가지는 물성과 사회경제적 가치에 주목한 것이다. 이런 특성으로 인해 수상은 고래로 최고의 보물로 여겨져 온 구슬과 옥벽보다 뛰어난 祥瑞의 자격을 획득하고 황제의 권위를 적극적으로 드러내는 표지가 될 수 있었다.

수상은 직성상 및 화상 등과 함께 평면성을 특징으로 하는 2차원 형상이다. 금속, 나무, 돌, 흙으로 만든 3차원 형상과 달리 제작에서 실패할 확률이 거의 없고, 복제가 용이하여 동일한 상을 다수 제작할 수 있다. 그뿐 아니라 이동이 쉬워 황제가 주최하는 대형 의례에 다량 동원이 가능했으며, 나아가 천하 반포에도 매우 유리했다.²¹⁾ 비록 수상은 아니지만, 고종이 건봉 2년(667)

17) [唐]段成式, 『寺塔記』下, “招國坊崇濟寺, 寺內有天后織成蛟龍披襖子及繡衣六事.”

18) 『資治通鑑』 권211, 「唐紀」27, ‘현종 개원2년 7월’ 조; 『全唐文』 권26, <禁用珠玉錦繡詔>

19) 『唐會要』 권86, ‘市’ 조

20) 『辯正論』 권4, T52, No.2110

21) 제주관사에 대한 수상의 유포는 大西磨希子, 「敦煌發現の宮廷寫經について」, 『敦煌寫本研究』

10월 입적한 道宣의 초상화를 천하 사원에 반포하고, 그 그림과 이를 토대로 한 塑像을 사찰에 안치케 한 것은 수상의 반포와 관련해 시사하는 바 크다.²²⁾

이밖에 수상은 규모의 확장이 비교적 쉬워 대형 상의 제작에도 매우 유리했다. 크기와 권력의 관계가 밀접했던 고대에 고종이 자은사에 하사한 12丈(약 36m)의 수상은 통일제국 황제의 위용에 어울리는 것으로 여겨졌을 것이다.²³⁾ 675년 완성된 높이 17m가 넘는 용문 봉선사동 노사나불 이후 당에서 대형 상이 유행하는데, 고종의 자은사 수상은 그보다 이른 통일제국 대형상의 선례로서 매우 주목할 만하다. 비록 기록은 없지만, 이동이 용이한 대형 수상은 황제가 도성에서 주최한 무차대회, 그리고 불사리 송영 등의 대형 의례에서 매우 유용하게 사용되었을 것이다.²⁴⁾

■ 참고문헌

1. 사료 및 불전

- [唐]段成式, 『寺塔記』, 北京: 人民美術出版社, 1983.
 [後晉]劉昫 等撰, 『舊唐書』, 北京: 中華書局, 1997.
 [宋]歐陽修·宋祁 撰, 『新唐書』, 北京: 中華書局, 1997.
 [宋]司馬光 撰·[元]胡三省 注, 『資治通鑑』, 北京: 中華書局, 1997.
 [宋]王溥 撰, 『唐會要』, 北京: 中華書局, 1955.
 [清]董誥 等 編, 『全唐文』, 北京: 中華書局, 1987.
 陳尙君 輯校, 『全唐文補編(上冊)』, 北京: 中華書局, 2005.
 小野勝年, 『中國隋唐 長安寺院史料集成-史料篇』, 京都: 法藏館, 1988.

- [姚秦]鳩摩羅什 譯, 『妙法蓮華經』, T9, No.262
 [唐]提雲般若 譯, 『佛說大乘造像功德經』, T16, No.694.
 [唐]智通 譯, 『千眼千臂觀世音菩薩陀羅尼神呪經』, T.20, No.1057a.
 [宋]志磐 撰, 『佛祖統紀』, T49, No.2035.

年報』6, 京都大學人文科學研究所, 2012, pp.45-48; 大西磨希子, 「奈良国立博物館所蔵 刺繡 釈迦如來說法図の主題-則天武后期の仏教美術-」, 『仏教史学研究』57卷2號, 佛教史學會, 2015, pp.1-31 참조.

- 22) 『釋門正統』 卷8, 『卍新纂大日本續藏經』第75冊, No.1513, p.361下; 『隆興編年通論』 卷13, 『卍新纂大日本續藏經』第75冊, No.1512, p.175上.
 23) 일본의 상황도 매우 유사하다. 元興寺(飛鳥寺)에 장육금상과 함께 장육수상이 조성되었으며, 東大寺 대불전에 걸린 성관음수상과 불공견삭관음수상은 높이 5장4척, 너비 3장8척4촌(높이 약 16m, 폭 약 11.5m)이었다. 지통천황이 발원한 자수 아미타불 등 百餘像의 높이는 5장4척, 너비는 3장8척4촌이었다(肥田路美, 「第三部第三章 奈良国立博物館所蔵刺繡 釈迦如來說法図」, 『初唐佛教美術の研究』, 東京: 中央公論美術出版, 2011, p.414에서 인용).
 24) 이와 관련하여 주목할 것은 증성 원년(695) 정월, 낙양 명당에서의 무차대회 이후 薛懷義가 낙양성 天津橋 남쪽에 내건 20丈(약 60m)의 畫像이다. 설회익은 이곳에 화상을 내걸고 재회를 열었다. 『資治通鑑』 권205, 「唐紀」21, 「則天順聖皇后 증성 원년 정월」조

- [唐]慧立 本, 彦惊 箋, 『大唐大慈恩寺三藏法師傳』, T50, No.2053.
 [唐]道宣 撰, 『廣弘明集』, T52, No.2103.
 [唐]道宣 撰, 『集古今佛道論衡』, T52, No.2104.
 [唐]法琳 撰, 『辯正論』, T52, No.2110.
 [唐]道世 撰, 『法苑珠林』, T53, No.2122.
 [唐]湛然 述, 『法華(經)大意』, 『卍新纂大日本續藏經』第27冊, No. 583.
 [唐]栖復 集, 『法華經玄贊要集』, 『卍新纂大日本續藏經』第34冊 No. 638.
 [宋]宗鑑 集, 『釋門正統』, 『卍新纂大日本續藏經』第75冊, No.1513.
 [宋]祖琇 撰, 『隆興編年通論』, 『卍新纂大日本續藏經』第75冊, No.1512.

2. 연구서 및 도록

- 奈良国立博物館, 『糸のみほとけ : 国宝 綴織當麻曼荼羅と繡仏 修理完成記念特別展』, 2018.
 大西磨希子, 『唐代佛教美術史論攷-佛教文化の傳播と日唐交流』, 京都: 法藏館, 2017.
 肥田路美, 『初唐佛教美術の研究』, 東京: 中央公論美術出版, 2011.
 伊藤信二, 『日本の美術 No.470 繡仏』, 東京: 至文堂, 2005.
 Francesca Bray, *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

3. 연구논문

- 内藤 榮, 「染織技法による佛像の研究: KAKEN研究成果報告書(2017~2019)」, 2020

(<https://kaken.nii.ac.jp/file/KAKENHI-PROJECT-17K02342/17K02342seika.pdf/>)

- 大西磨希子, 「敦煌發現の宮廷寫經について」, 『敦煌寫本研究年報』6, 2012.
 大西磨希子, 「奈良国立博物館所蔵 刺繡釈迦來說法図の主題-則天武后期の仏教美術-」, 『仏教史学研究』57巻2號, 2015.
 肥田路美, 「繡佛研究-7-8世紀の2つの作品を中心に」, 『鹿島美術研究』年報11別冊, 1993.
 蘇鉉淑, 「唐 高宗의 阿育王像 複製와 流布-道宣의 역할 및 諸州官寺制의 기능을 중심으로-」, 『東洋史學研究』157, 2021.
 蘇鉉淑, 「唐代 武則天과 玄宗의 統一像 제작과 頒布-諸州官寺를 통한 반포 및 그 프로세스를 중심으로」, 『東岳美術史學』30, 2021.
 中村 力也・鶴 真美・内藤 榮, 「[調査報告] 東京国立博物館・奈良国立博物館所蔵の古代刺繡・綴織作品の染料調査」, 『奈良国立博物館研究紀要: 鹿園雜集』22, 2020.
 増記 隆介, 「第一章 正倉院から蓮華王院寶藏へ: 古代天皇をめぐる繪畫世界」, 増記 隆介・皿井 舞・佐々木 守俊, 『天皇の美術史1: 古代国家と仏教美術-奈良・平安時代』, 東京: 吉川弘文館, 2018.

손안의 미술관 : 프랑스 18세기-19세기 초 도록을 통해 본 사회적 기술로서 판화

김한결 (중앙대학교)

1. 들어가며

미술 작품의 전시는 미술관 안에서만 이루어지지 않는다. 세계는 코로나19 팬데믹을 겪으면서 수년간 논의와 논란의 대상이 되었던 온라인 가상 전시의 가능성을 몸소 확인하였다. 일시적이었던 하지만, 2020년 유럽과 북미에서 장기간 외출금지령이 내려졌던 시기, 미술 전시는 인터넷을 통해 많은 이들의 컴퓨터와 스마트폰 화면을 무대 삼아 위기의 한 가운데서도 예술적 영감과 위로를 전달했다.¹⁾ 물론 미술관과 전시장이라는 장소가 주는 현장성과 실제 작품을 대면한다는 모종의 긴장감이 우리의 미술 경험의 많은 부분을 좌우하는 여전히 핵심적이고 결정적인 요소임에는 틀림이 없지만, 뮤즈 여신이 수호하는 평등과 공공성의 가치는 전시의 역사 안에서 여러 예외들을 너그럽이 허락해왔다.

본 발표는 대중에게 전시를 방문하지 않고도 작품들을 감상할 수 있게 한 대안적 창구로서 18세기 말에서 19세기 초 널리 제작되었던 전시 도록들을 연구의 대상으로 삼는다. 더 구체적으로는 표제화 또는 삽화의 형식으로 도록에 삽입된 판화의 역할을 조명하고자 한다. 전시를 유의미하고 사회적인, 그리고 완전히 새로운 대중적 사건이자 매체, 나아가 오락물로서 자리 잡게 한 것은 판화의 업적이다. 도록과 판화의 협업 관계는 한편 판화라는 예술 장르 자체의 양적·질적 발전에 이바지하기도 했다. 혁명 즈음 프랑스 사회 전반에서는 언론 매체의 수가 급속도로 늘어나 인쇄업뿐만 아니라 판화 제작에도 전에 없던 호황을 불러왔다. 이러한 상황에서 1793년 루브르박물관 개관 이후

1) Benedicte Savoy, “die Pandemie macht alles sichtbar,” Best of Berliner Korrespondenzen #5: »Die vielen Gesichter einer Krise«. <https://fb.watch/eY9FYepExu/> (2022년 8월 17일 검색) 한유나, 「연대와 협력의 네트워크: 서유럽 페스트 시대 미술의 위로」, 『역사학보』 253 (2022. 6), 456.

제작된 도록의 숫자는 더욱 폭발적으로 증가하였다. 여기에 삽입될 삽화의 주문량도 크게 늘어난 것은 물론이다. 이같은 문제의식을 다루기 위해 본 발표는 우선 18세기 말부터 19세기 초, 더욱 정확히는 1793년 루브르박물관의 개관 시점부터 1815년 나폴레옹이 완전히 실각한 때까지 제작된 미술관 또는 컬렉션 도록에 포함된 판화 삽화, 그리고 이와 관련된 텍스트를 살펴보고자 한다. 지금까지 프랑스에서 세실리아 헐리(Cecilia Hurley Griener), 스테판 루아르(Stéphane Loire) 등 주로 루브르박물관 또는 에콜뒤루브르(École du Louvre)에 몸담고 있는 18세기 미술사 연구자들의 관심사는 주로 당시 전시 모습과 동선, 그리고 주요한 미술사 담론들을 도록이 얼마나 반영하고 있는가에 집중되어 있었다.²⁾ 예컨대 루아르는 프랑스에서 17-18세기에 발전한 연대기순 또는 유파별 분류·배치 방식이 루브르박물관 개관 초기에 일련의 논란을 거쳐 새롭게 적용된 바를 추적한 논문을 발표한 바 있다. 본 발표가 더욱 집중적으로 살펴보고자 하는 것은 이보다 프랑스혁명 이후 박물관 도록 안에서 판화가 어떠한 실용적 임무를 수행했는가의 문제다. 베네딕트 레카(Benedict Leca)는 『크로자도록(Recueil Crozat)』을 바탕으로 “한 회화 유파를 주의 깊게 연구하고자 하는” 이에게 삽화가 유익한 길라잡이로서 기능했으며 저자들 또한 이에 대해 날카로운 의식을 지니고 있었음을 짚어내기도 했다.³⁾

2. 도록의 ‘고통스러운 탄생’

서구 문명의 역사와 문화적 발전의 관점에서 15세기는 결정적인 변화를 겪은 시기다. 바로 목판과 판화(engraving, ‘새김’)를 통해서 글자와 그림을

2) Le catalogue dans tous ses états, eds. Cecilia Hurley Griener, Claire Barbillon (Paris: École du Louvre, 2015) 참조.

3) Pierre-Jean Mariette, Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France : dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets ; divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau, tome 1. École romaine (Paris, Imprimerie royale, 1729), vii. Benedict Leca, “An Art Book and Its Viewers: The “Recueil Crozat” and the Uses of Reproductive Engraving,” Eighteenth-Century Studies 38:4(Summer 2005), 624에서 재인용. 다만 저자는 원문 페이지수를 vii에서 viii로 잘못 표기했다.

복제할 수 있게 되었다는 점에서 그렇다.⁴⁾ 여러 앞선 미술사·문화사 연구들이 추적해왔듯이 이같은 발명은 지식과 사상의 전파 뿐만 아니라 미술 창작의 지형 자체에도 큰 영향을 끼쳤다. 그러나 프랜시스 해스켈(Francis Haskell)이 그의 짧은 책에서 집약적으로 전달했다시피 오늘날 우리가 아는 근사한 도록이 만들어지기란 쉬운 일이 아니었다(*The Painful Birth of the Art Book*, 1987).⁵⁾ 18세기 말 들어 도록의 종류와 발행 부수가 늘어나면서 모사를 전문으로 하는 판화가, 즉 삽화가가 등장하는 데 기여했으나, 그럼에도 삽화의 제작과 조달 문제는 도록 제작의 현실적인 ‘고통’ 중 하나였다. 기술적으로 뛰어나고도 마감을 잘 지키는 판화가는 도록 출판인들의 인기를 한 몸에 독차지했다. 발행 일정뿐만 아니라 비용 절감도 관건이었다. 선을 빼곡히 채워 형태의 세부와 명암을 전부 표현하던 음각 판화가 특정 시기부터는 ‘외곽선 판화’로 이행하게 된 것은 이러한 배경에서다.⁶⁾ 이러한 실질적 변화를 통해 판화는 사회 속으로 더욱 깊숙이 스며들었다.

한편 대중적 도록이 발전한 18세기 말부터는 예술적 가치를 논함이 마땅하다고 간주된 독립적 ‘작품’으로서의 판화와, 본보기가 되는 명작의 충실한 모사와 동시에 접근성과 제작비 절감을 미덕으로 삼는 ‘삽화’의 간극은 점차 메우기 어려워진다. 예컨대 ‘삽화가’로서 재능과 효율성을 인정받은 판화가들이 여럿 나타나기 시작하지만, 이들이 미술가로서 소위 제도권에 편입할 수 있었던 것은 아니다. 그러나 도록 안에 존재하는 또 다른 흥미로운 판화 요소인 표제화(frontispiece)는 도록 저자의 특별한 의도나 당시의 과거 미술에 관한 일반적 시각의 한 단면을 엿보게 함으로써 단순한 복제품으로 여겨진 일반 삽화와 유의미한 차이를 갖는다. 미술품 도록의 경우뿐만 아니라 책을 바라보는 일반적 관점에서도 서양 근세의 표제화는 ‘소우주 속의 소우주’라 평

4) Christopher S. Wood, *A History of Art History* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019), 79; Rien que pour vos yeux: petit traité des techniques de l'estampe, eds. Camille Jaquier, Florian Rodari (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2019), 27-28.

5) Francis Haskell, *The Painful Birth of the Art Book* (London: Thames and Hudson, 1987).

6) 김한결, 「Charles-Paul Landon의 「박물관 연보와 오늘날의 화파」와 「과거 프랑스 화파」의 미술사적 의의」, 『프랑스학연구』 89 (2019), 191-3.

해지기도 했다. 후자는 이를 책의 본문에 담긴 내용을 효과적으로 압축, 가시화하고 책의 서론보다도 앞서서 이를 소개하는 ‘관문(gateways)’으로 해석하기도 했다.⁷⁾ 요컨대 판화는 해당 시대 도록 안에서 기술적 필요로서만 존재하지 않고, 도록이 갖는 사회적 의미와 역할을 형성하는 데 큰 역할을 했다.

3. 판화의 사회적 재탄생

이번 장에서는 1793년 루브르박물관의 탄생에 이어 나폴레옹의 예술품 ‘약탈’로 컬렉션이 질적, 양적으로 확장되면서 소장품 도록 제작이 활발해진 상황을 배경으로, 도록을 기획한 이들, 그리고 삽화를 제작한 이들을 일별하고 그 특징들을 범주화한다. 이때 본 발표가 특히 주목하고자 하는 것은 그 사회적 쓰임새다. 19세기의 첫 10년을 규정지을 수 있는 저작이라 해도 과언이 아닌 『프랑스 박물관(Le Musée français)』 시리즈는 이러한 관점에서 주목할 만하다.⁸⁾ 프랑스 국가 컬렉션(“collection nationale”)에 속한 회화-조각 작품을 총망라하고 그 주제를 설명하고자 한 이 도록은 미술관 도록의 역사 전체를 통틀어 보아도 매우 야심에 찬 기획이다. 네 권에 걸쳐 나온 이 도록에는 투생-베르나르 에메릭-다비드(Toussaint-Bernard Emeric-David), 엔니오 퀴리노 비스콘티(Ennio Quirino Visconti), 시몽-셀레스탱 크로즈-마냥(Simon-Célestin Croze-Magnan) 등 당시 프랑스에서 가장 잘 알려진 문필가-미술사가들이 글을 썼으며, 삽화로 사용된 판화의 양, 구성, 선별과 기술적 완성도 면에서도 동시대 다른 도록들에 비해 수준이 높다.⁹⁾ 시리즈를 지휘한 피에르 로랑(Pierre-François Laurent)은 18세기 말 프랑스에서 ‘왕의 판

7) Gitta Bertram, Nils Büttner, Claus Zittel, Gateways to the Book: Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe (Leiden: Brill, 2021), 1-4.

8) Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale, avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure... publié par Robillard-Péronville et Laurent (Paris : Imprimerie de L.-E. Herhan, 1803-1812), 4 vol.

9) 삽화 346장이 삽입되었으며 판화가 120명이 협업했다. https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/le-musee-francais-recueil-complet-des-tableaux-statues-et-bas-reliefs-qui?artist_id=14367&form=books&index=51&total_entries=63 (2022년 5월 20일 검색).

화가(graveur du roi)'로서 시대를 풍미한 인물이다. 피에르-폴 프뤼동(Pierre-Paul Prud'hon), 장-도미니크 앙그르(Jean-Auguste-Dominique Ingres), 프랑수아 뱅상(François-André Vincent)과 같은 일류 화가가 과거 명작들을 모사하면, 이것을 다시 피에르 오두앵(Pierre Audouin), 요한-고타르트 폰 뮐러(Johann-Gotthard von Müller), 장-샤를 르바쇠르(Jean-Charles Le Vasseur), 크리스토프 게랭(Christophe Guérin) 등 역시 일류 판화가들이 이것을 판화로 제작했다. 이때 판화가들이 사용한 기법은 음각 동판화(taille-douce)로 이 역시 상당한 숙련도를 요했다. 이처럼 전례 없는 규모의 출판 사업이 빛을 보고, 또 사회 다양한 계층에서 새로운 반향을 일으킬 수 있었던 것은 물론 로랑과 그 후원자인 로비야르-페롱빌(Louis Robillard-Péronville)의 투철한 의지와 각 분야 뛰어난 예술가들의 전폭적인 협조 덕분이기도 하지만, 이것이 지녔던 모종의 국가주의적 의도가 당시 프랑스의 정치사회적 분위기와 잘 맞물렸기 때문이기도 하다. “프랑스 박물관”이라는 도록의 제목과 부제가 암시하듯이 이 기획의 저변에는 미술품 컬렉션에 국가의 이름으로 새로운 정체성과 배타적 가치, 그리고 사회를 통합할 동력을 부여하고자 하는 의도가 깔려있다.¹⁰⁾ 여기서 미술품을 체계적으로 서술하는 것은 물론이고 그 고유한 예술적 특성과 가치를 일종의 전통으로서 기록, 전승하기 위해 판화로 모사하는 작업은 불가결했다.

4. 나가며

앞서 밝힌 문제의식이 담고 있는 내용과 의미하는 바를 전부 다루려면 우선 도록의 대상이 된 컬렉션이 공공 또는 사유 컬렉션인지를 구분하고, 도록이 어떤 방식으로 판매되거나 자금을 조달하였는지, 출판 형태는 어떠한 것인지(단행본, 연속간행물, 정기구독을 받았는지 등) 밝히고, 어떤 후원자, 어떤 도록 저자들이 어떤 판화가들과 작업하였는지 그 네트워크를 파악하는 기초적 조사가 동반되어야 할 것이다. 이는 발표 이후의 과제로 남겨두고자 한다. 이

10) 『프랑스 박물관』(1803, 1805, 1807)은 이후 정권의 변화에 따라 『나폴레옹 박물관』, 『왕립 박물관』(1816, 1818) 등의 명칭으로 바뀌어 출판되었다.

리한 작업을 수행함으로써 궁극적으로는 18-19세기 미술 수용 역사의 물질적 일면을 살피고 미술관의 사회적 영향력을 점검할 수 있을 것이다. 그 안에서 오래된 예술 형식인 판화가 ‘새로운’ 매체로서 받아들여지고 근대적 미술 감상의 장을 여는 데 일조한 바를 밝히는 것이 본 발표가 의도하는 바였음을 끝으로 밝히고자 한다.

■ 참고문헌

- 김한결. 「Charles-Paul Landon의 「박물관 연보와 오늘날의 화파」와 「과거 프랑스 화파」의 미술사적 의의」. 『프랑스학연구』 89 (2019) 191-3.
- 한유나. 「연대와 협력의 네트워크: 서유럽 페스트 시대 미술의 위로」. 『역사학보』 253(2022), 455-491.
- Bertram, Gitta, Nils Büttner, Claus Zittel. *Gateways to the Book: Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2021.
- Le catalogue dans tous ses états*. eds. Cecilia Hurley Griener, Claire Barbillon. Paris: École du Louvre, 2015.
- Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale, avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure...* publié par Robillard-Péronville et Laurent. Paris : Imprimerie de L.-E. Herhan, 1803-1812, 4 vol.
- Leca, Benedict. "An Art Book and Its Viewers: The "Recueil Crozat" and the Uses of Reproductive Engraving." *Eighteenth-Century Studies* 38:4(Summer 2005), 623-649.
- Mariette, Pierre-Jean. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France : dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets : divisé suivant les différentes écoles avec un abrégé de la Vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, tome 1. École romaine. Paris, Imprimerie royale, 1729.
- Rien que pour vos yeux: petit traité des techniques de l'estampe*. eds. Camille Jaquier, Florian Rodari. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2019.
- Wood, Christopher S. *A History of Art History*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2019.

19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 동양요소와 산업화

송지호 (고려대학교)

I. 머리말

19세기 후반 유럽에서는 장식 문양에 대한 이론서와 도안집이 활발하게 제작되기 시작했다. 1856년 영국에서 제작된 오웬 존스(Owen Jones, 1809~1874)의 『장식의 문법(Grammar of Ornament)』을 시작으로 이와 유사한 형식의 소위 백과사전식 문양도안집이 프랑스와 독일에서 연달아 제작되었다. 이들 도안집에는 당시 유럽 각국에서 수집한 최고 수준의 중국과 일본의 도자기, 칠기, 법랑기와 같은 공예품의 기면 장식에서 추출한 문양들이 실려있다는 공통점이 있다. 본 발표에서는 존스의 『장식의 문법』을 비롯한 19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 제작 배경을 살펴보고, 각 도안집에 포함된 동양 문양의 특징과 이들 문양이 유럽의 산업미술에 어떻게 활용되었는지 살펴보고자 한다. 이를 통해 19세기 후반 장식미술이 산업디자인으로 전환되는 과정에서 동양 공예품의 문양에 어떻게 활용되었는지 고찰하고 그 의미를 찾고자 한다.

II. 만국박람회와 문양도안집의 제작

17세기 네덜란드 동인도회사에 의해 동양의 교역품이 대규모로 유입되기 시작한 이후, 유럽은 다양한 방식으로 동양의 문물을 접하게 되었다. 그러나 동양 미술에 대한 관심과 취향이 사회 전반에 확산된 것은 19세기 후반에 접어들면서였다. 직접적인 계기가 된 것은 1851년 런던 만국박람회(정식 명칭은 만국산업물산 대박람회, The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations)라고 할 수 있다. 1851년 런던에서 열린 최초의 만국박람회에서 중국 수집품이 전시되었고, 1862년 제2회 런던 만국박람회에는 일본이 최초로 사절단을 파견하여 일본 물품이 소개되었으며, 1867년 파리 만국박람회에는 일본의 도자기와 차, 미술품들이 본격적으로 전시되면서 자포니즘 열풍이 시작되었다. 소수의 제한된 그룹에서만 소유되었던 동양물품을 만국박람회를 통해 일반인들도 쉽게 볼 수 있게 된 것이다. 전시된 물품들은 박람회가

끝난 후 박물관에 기증되거나 개인에게 팔리면서 유럽 내 동양미술 컬렉션 역시 증가하게 되었다.¹⁾ 만국박람회는 또한 아직도 동양이라면 막연히 중국만을 떠올리던 서구인들에게 중국과 일본을 분명히 구별하게 만들었고, 시누아즈리, 자포니즘의 붐과 함께 동양 미술에 대한 인식을 변화시키는 데에 중요한 역할을 하였다.

박람회는 동양의 물건을 소개하는 전시 공간인 동시에 유럽 각국 제조업의 수준을 한 눈에 파악할 수 있는 산업기술의 각축장 역할을 하기도 했다. 특히 영국은 산업화를 통해 대량생산 체계를 이루었지만 제조품의 미적인 수준은 다른 유럽 열강들에 미치지 못한다는 문제에 직면하게 되었다. 이에 미술행정가들은 자국 생산품의 디자인 혁신을 위해 미술 교육 체계를 개편하고, 대중의 미술 교육을 위한 박물관 설립하는 등의 ‘디자인 개혁(Design Reform)’을 추진했다. 디자인 개혁에 중추적인 역할을 했던 인물들 중 하나인 오웬 존스에 의해 『장식의 문법』과 같은 장식미술 이론서이자 백과사전식 도안집이 발간된 것도 이러한 디자인 개혁 노력의 일환이라 볼 수 있다.

III. 문양도안집에 보이는 동양의 문양

디자인 개혁가들은 모든 장식 미술에 적용할 수 있는 ‘일반적인 원칙’, 즉 ‘보편적인 미’가 존재하며, 이를 역사적인 유물에서 찾아내 미술 산업에 적용해야한다고 주장했다. 구체적으로는 역사에서 찾아낸 훌륭한 문양을 미술 산업 종사자와 대중에게 교육해야한다는 것이었다. 따라서 이러한 이론 하에 제작된 오웬 존스의 『장식의 문법』은 디자인 개혁가들이 주장한 ‘보편원칙’에 맞는 문양을 역사적인 유물에서 찾아 모아놓은 일종의 ‘백과사전식 문양 견본집’이라 할 수 있다. 이 책의 전반부에서 존스는 장식의 ‘일반적인 원칙(General Principles)’을 제시하고 있는데, 이는 헨리 콜(Henry Cole, 1808~1882)과 같은 디자인 개혁가들의 핵심 사상과 일맥상통한다.

후반부는 총 20장으로 나누어 각 장에서 지역과 문화권 별로 장식 문양의 특징을 설명하고 각 장에 해당하는 문양 표본을 함께 제시했다. 1장부터 15장까지는 이집트, 아시리아와 페르시아. 그리스, 폼페이, 비잔틴, 아라비아, 터키, 페르시아, 인도, 힌두, 중국, 켈트까지 지정학적 구분에 따라 구성되었고, 16장부터 20장까지는 중세, 르네상스, 엘리자베스 시대로 시간의 흐름에 따른

1) 김영나, 「동양이 서양을 만나다 : 미술품 수집과 전시, 1850-1930」, 『미술사연구』23(미술사연구회, 2009), p. 171.

분류에 따라 구성되었다. 각 장에서 제시된 문양 표본은 1851년 만국박람회에 출품되었던 전시품과 자신이 직접 유럽 여행을 통해서 접한 건축 장식 스케치, 그리고 사우스 켄싱턴에 소장된 각국의 공예품에서 추출한 것이다. 모든 도안은 1837년 개발된 다색석판화(chromolithography) 기법을 통해 탁월한 선명도와 색상으로 재현되었다.²⁾

이 디자인 이론서이자 문양도안집은 영국 전 지역의 미술 교육 기관에 배포되어 교육 자료로 사용되었고, 프랑스와 독일에 번역되어 출판되었으며 1880년대에는 미국에서도 출판되었다. 이후 프랑스와 독일에서는 매우 유사한 구성방식의 문양집에 발간되었는데, 1869년 발간된 오귀스트 라시네(Auguste Racinet, 1825-1893)의 『다색장식(L'Ornement Polychrome)』과 1887년 발간된 하인리히 돌메치(Heinrich Dolmetsch, 1846-1908)의 『장식보물(Der Ornamentenschaz)』이 이에 해당한다.³⁾

흥미로운 점이 이들 문양도안집에 이전 시기에 제작된 도안집과는 달리 모두 동양의 문양이 포함되었다는 점이다. 19세기 후반 영국을 비롯한 유럽 내 동양 공예품 컬렉션이 늘어나고, 동양 물품이 사회 전반에 유행하면서 동양 공예품에 대한 유럽인들의 평가도 ‘기괴하다’거나 ‘형태에 있어 우아함이 결여’되어 있다는 부정적인 평가에서 점차 긍정적으로 변화했던 것과 관련이 있다고 보인다. 특히 장식미술 이론가들은 자신이 주장하는 좋은 장식의 예로 동양의 문양을 들면서, 그 근거로 장식의 실용성, 장식의 타당성, 자연스러운 비율과 조화, 안정감, 대칭적인 기하학적 구성 등을 꼽았으며, 꽃과 식물과 같은 자연의 형태를 사실적으로 표현하지 않았다는 점, 즉 그림자를 없애고, 윤곽선을 둘러 평면적으로 표현하여 최대한 은유적인 방식으로 재현한 점을 높이 평가했다. 또한, 역사적으로 오랜 시간 적용되어 당대까지 유효한 문양은 아름답고 효용성 있는 문양이라고 정의하면서, 고대 건축 장식과 동양의 공예품에 적용된 장식 문양에서 이러한 예를 찾을 수 있다고 주장했다. 이러한 예에 적합한 문양들은 도자기 기면 장식에 적용되어 동양적인 분위기를 연출하기에 적합하거나, 벽지 및 카펫과 같은 평면 디자인에 적용하기에 용이한 문양이기도 했다.

2) 송지호, 「19세기 영국 디자인에 미친 중국 장식문양의 영향과 활용 - 오웬 존스의 『중국 장식의 예(Examples of Chinese Ornament)』(1867)를 중심으로」, 『미술사학』43 (한국미술사교육학회, 2022), p.143.

3) Jespersen, John Kresten. "Originality and Jones's 'The Grammar of Ornament' of 1856." (Journal of Design History, vol. 21, no. 2, 2008), p. 147.

IV. 장식미술에서 산업디자인으로

19세기 후반 제작된 백과사전식 문양도안집에 수록된 동양의 장식 문양들은 당대 생산되는 산업미술품 혹은 공예품에 장식 문양으로 복제되는 것을 의도하여 선별된 문양이라고 볼 수 있다. 19세기 이전에도 동양의 문양이나 삽화가 주된 테마로 제작된 문양집이 없었던 것은 아니지만 문양의 출처가 명확히 표기되지 않았으며, 장식 문양으로 실제 제작되는 물체 위에 복제되기에 적합하다고 보기에는 어려운 문양들이었다. 동양풍에 대한 유럽의 호기심과 열망을 충족시키기 위한 일종의 동양풍의 이미지 모음집으로 그 자체가 하나의 상품이었다. 19세기 이전의 수집가들은 자신이 수집한 물건의 기원에 큰 관심을 두지 않았고, 자신들의 ‘중국적 취향의 물건’이 중국에서 수입되었는지, 아니면 유럽 내에서 생산되어서 수입되었는지 여부에 관계없이 동양과 관련된 스타일로 만들어진 물건과 그 이미지를 소비했다고 볼 수 있다.⁴⁾

그러나 19세기 후반에 들면서 동양의 물건은 수집과 전시를 통해 미술품이 되었고, 감정과 학술 연구의 대상이 되면서 동양 미술품에 대한 인식에도 변화가 일어나기 시작했다. 이러한 사회적 분위기 속에서 산업생산품에 모방 혹은 재현이라는 방식을 통해 동양 문양이 적용되기 시작한 것이다. 유럽에서 수공예 방식으로 제작되었던 장식미술품들이 기계 생산으로 인해 산업미술품으로 전환되고 있던 과정에서 동양 공예품의 문양은 하나의 훌륭한 견본이 되어 도안화되고, 유용한 디자인 요소가 되어 제조업에 적용된 것이다. 산업화를 통해 생산된 물건에 있어 디자인 혁신이 절실했던 유럽인들에게, 헨리 콜이 직접 묘사했듯이, 동양 미술은 ‘신선한 예술 우물(a flesh well of art)’의 역할을 하게 되었다.⁵⁾

V. 맺음말

19세기 전반까지 특정 세력에 한정되었던 동양 미술에 대한 취향을 사회 전반으로 확산시킨 것은 화가들이 아닌 미술행정가와 산업가들이었다. 18세기 단순히 동양의 물건을 소유하는 수준에서 벗어나 동양 미술품에 시문된 문양

4) Bellemare, Julie. "Design Books in the Chinese Taste: Marketing the Orient in England and France, 1688-1735." (Journal of Design History 27, no. 1, 2014), p. 2.

5) Henry Cole, 'The International Results of the Exhibition of 1851', Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851, David Bogue, 1862, p. 444.

자체에 관심을 갖고 자국 공예품과 산업미술품 제작에 활용할 만한 디자인적인 가치가 있는 것으로 인식하기 시작했다는 점은 이전 시기와는 다른 인식의 변화를 의미한다. 이는 유럽 열강들이 19세기 만국 박람회를 통해 미술 산업이 경제적 가치 창출하는데 유용하다는 사실을 파악하고, 산업과 예술계 전반에서 디자인 분야의 보강이 필요하다는 인식을 공유한 상황에서 다양한 경로로 유입된 동양의 최상급 공예품을 실견하면서 이를 자국의 디자인 강화에 활용하고자 하는 의지에 기반했다고 볼 수 있다.

본 발표에서는 19세기 후반 제작된 문양도안집의 제작 과정과 활용 방식을 통해 동양 미술품의 장식 문양이 당대 이론가들에 의해 제시된 장식 이론에 따라 선별, 추출되어 도안화되고 인쇄기술의 발전과 더불어 유럽 내에 확산되면서 각국의 산업미술품 제조의 소재로 활용되는 과정을 구체적으로 살펴보았다. 이러한 문양도안집의 제작은 19세기 후반 일본의 도안제작에 일정부분 영향을 주었을 것이며, 도안을 통한 공예교육은 근대기 우리의 공예교육에도 적지 않은 영향을 주었기에 이상의 상세한 과정은 추후 연구를 통해 밝히고자 한다.

■ 참고문헌

- 김영나, 「동양이 서양을 만나다 : 미술품 수집과 전시, 1850-1930」, 『미술사연구』23, 미술사연구회, 2009.
- 송지호, 「19세기 영국 디자인에 미친 중국 장식문양의 영향과 활용 - 오웬 존스의 『중국 장식의 예(Examples of Chinese Ornament)』(1867)를 중심으로」, 『미술사학』43, 한국미술사교육학회, 2022.
- Henry Cole, 'The International Results of the Exhibition of 1851', Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851, David Bogue, 1862.
- John Jespersen, "Originality and Jones's 'The Grammar of Ornament' of 1856.", Journal of Design History, vol. 21, no. 2, 2008.
- Julie Bellemare, "Design Books in the Chinese Taste: Marketing the Orient in England and France, 1688-1735.", Journal of Design History 27, no. 1, 2014.

근대 경성의 사찰과 불화: 서울 흥천사 <감로도>(1939)¹⁾

윤예지 (국립중앙박물관)

1939년, 서울 흥천사(興天寺)의 극락보전에서 <감로도(甘露圖)>가 새로이 점안, 봉안되었다.²⁾ 수록재 등의 야외 의례와 밀접히 연관되어 발전한 감로도는 조선 후기 이후 일상적인 영가천도재로 용도가 확대되며 주불전의 하단에 흔히 봉안되었다. 다만 1939년 작 흥천사 <감로도>의 봉안에는 몇 가지 일반적이지 않은 지점이 존재한다. 흥천사 극락보전 <신중도>(1885)의 화기에 의하면, 흥천사에서는 1885년에 이미 감로도가 조성되어 모셔진 일이 있었다.³⁾ 즉 1939년 흥천사에서는 그려진 지 54년밖에 되지 않은 기존의 감로도가 폐기되고 현재의 <감로도>가 봉안된 것이다. 조선 후기 이후 사찰에서는 기존의 불화가 낡으면 이를 태우고 새로운 그림을 모시는 관행이 일반화되어 있었다. 그러나 같은 시기 그려진 극락보전의 다른 불화들은 2022년 현재까지도 그대로 자리한 것으로 보아, 1939년 <감로도>는 기존의 그림이 낡아 대체하는 것이 아닌 다른 목적을 위해 조성된 것임을 짐작할 수 있다.⁴⁾ 무엇보다 독특한 점은 봉안된 <감로도>의 시각적인 특징에 있다. 적극적으로 사용된 서양 화법과 사진엽서를 덧붙인 듯한 독특한 하단의 구도는 코끼리 서커스, 우체국, 자석식 전화기 등 근대의 생활상을 묘사한 도상과 어울려 흥천사 <감로도>를 근대기 불교 회화 중에서도 이례적인 위치에 놓는다.

그렇다면 흥천사에서 이러한 독특한 양식의 불화가 이 시기 새로이 봉안된 이유는 무엇일까? 본 발표에서는 흥천사 <감로도>의 시각적 특징과 조성 이유를 설명하기 위해, <감로도>가 경성의 대중에게 근대적인 사찰의 이미지를 주

1) 본 발표문은 필자의 석사학위 논문을 재구성한 것이다. 윤예지, 「흥천사 <감로도>(1939) 연구: 근대 공간의 사찰과 불화」(서울대학교 고고미술사학과 석사학위 논문, 2021).

2) 흥천사 극락보전 내 패널을 포함한 몇 자료에서는 흥천사 <감로도>(1939)를 흥천사 연화대 <감로도>로 칭하고 있으나, 흥천사 연화대는 1970년에 신축된 건물로 원 봉안처가 될 수 없다. 1885년 감로도와 함께 봉안되었던 <신중도>, <도량신도>, <극락구품도>가 현재에도 극락보전에 봉안되어 있으며, 조선 후기 감로도는 주전각의 하단에 위치하는 것이 일반적이었던 만큼 흥천사 <감로도>의 원 봉안처는 주전각인 극락보전일 가능성이 높다.

3) 해당 내용이 적힌 흥천사 극락보전 <신중도> 화기의 부분은 다음과 같다. “畫成○○○神衆幀○○甘露幀○○○四軸點眼…”.

4) 현재 흥천사 극락보전 내에는 <아미타회상도>(1867), <지장시왕도>(1867), <신중도>(1885), <도량신도>(1885), <극락구품도>(1885), <천룡도>(1898) 등 19세기 후반에 그려진 불화가 다수 봉안되어 있다.

고자 했던 홍천사의 자기표현 매체로서 제작되었으며, 이는 당시 불교계의 동향 및 홍천사의 입지와 연관됨을 주장하고자 한다. 나아가 홍천사 〈감로도〉에 반영된 근대의 모습을 통해 당대 근대 이해의 일면을 고찰하겠다.

논의를 시작하기 위해, 홍천사 〈감로도〉의 시각적 특징을 우선 검토하겠다. 홍천사 〈감로도〉는 전통적인 감로도의 삼단 구성을 유지하는 동시에 새롭고 근대적인 시각 효과가 더해져 그려졌다. 홍천사 〈감로도〉의 중, 하단 도상은 마치 사진엽서를 콜라주한 듯이 그려져, 근대기의 새로운 인쇄 매체를 연상하게 한다. 화면 전체에서 본격적으로 간취되는 음영법, 원근법, 조감법 등 서양화의 영향 또한 사진 등 새로운 시각 매체와의 유사성을 강화한다.

무엇보다 눈에 띄는 것은 근대의 새로운 문물을 반영한 중, 하단의 도상이다. 이러한 도상은 대부분 기존 감로도의 도상을 재해석한 결과이다. 19세기 이후 근기 지역에서 그려진 감로도의 중단에는 구경꾼이 나타나는 것이 일반적이다. 홍천사 〈감로도〉에서 구경꾼들은 서양식 복식을 입은 채, 의례의 현장을 관람하는 모습으로 그려졌다. 당시 홍천사의 입지를 고려했을 때, 이들은 경성 근교의 홍천사에 놀러 온 관광객일 가능성이 높다. 홍천사 〈감로도〉의 하단에는 다양한 근대기의 모습이 나타나는데, 이 또한 대부분 기존 감로도의 전통적인 하단 도상과 맞닿아 있다. 감로도의 하단에는 규범화된 재난 도상이 그려지는데⁵⁾, 홍천사 〈감로도〉에서는 서양식 복식을 입은 인물 등 근대기의 모습이 반영된 재난 장면이 나타난다. 양진상교(兩陣相交) 장면의 경우 명백하게 1937년 발발한 중일전쟁의 이미지를 표현하고 있는데, 이 도상은 일본군에 대한 천도재를 위해 포함되었을 가능성이 있다.⁶⁾ 1868년 남양주 홍국사 〈감로도〉를 기점으로 감로도에 본격적으로 그려지는 풍속 장면 또한 홍천사 〈감로도〉에서는 근대의 생활상을 반영한 모습으로 변주되었다. 여기에는 경성의 시가지, 우체국, 스케이트 등 근대의 새로운 일상과 도로 공사, 전신주 공사, 농업 등 노동의 모습이 함께 포함되었다. 농악, 구식 재판, 가마 행렬 등 당대 이미 구태가 되었던 전근대적인 조선의 모습이 나타나는 점도 흥미롭다. 이 장면들은 각각 서커스, 신식 재판, 버스의 모습과 의미쌍을 이루며 근

5) 감로도의 재난 장면은 『천지명양수륙재의찬요』, 『법계성범수륙승회수재의궤』의 소청 하위편, 『묘법연화경』 「관세음보살보문품」 등에 근거하고 있다.

6) 교무원은 1938년 각 말사와 포교당에 천황의 어전패를 봉안하고 조석으로 하는 기도에 황군의 무운장구를 기원할 것을 지시했다. 『매일신보』, 「十萬의 朝鮮佛敎徒 一大 愛國運動展開」, 1938. 8. 1., 김순석, 「朝鮮總督府의 佛敎政策과 佛敎界의 對應」(고려대학교 사학과 박사학위논문, 2001), p. 162에서 재인용.

대와 전근대 이미지의 대조를 형성한다. 이러한 병치, 대조의 전략은 일제강점기 다양한 시각 매체를 통해 반복되며 일본과 조선, 근대와 전근대, 진보와 정체의 서사를 형성했다. 당시의 새로운 생활상과 시각 매체를 모방하는 전략을 통해, 흥천사 〈감로도〉는 기존의 불화와 구분되는 모던한 시각적 인상을 연출했다.

그렇다면, 이하에서는 기존의 감로도와 다른 방식으로 그림을 그릴 것을 결정한 주체를 추론해보고자 한다. 화기 및 인물의 행적을 살펴보고 주지 김창원을 비롯한 사찰 내부의 승려들이 도상 결정의 주체였을 가능성을 제기하겠다. 흥천사 〈감로도〉의 화기는 다음과 같다.

삼각산 흥천사에서 공화불사를 일으켜 불기 2967년 기묘 11월 6일에 점안, 봉안합니다. 연화소 증명비구 동운계선, 송주사미 정혜, 화사 편수비구 보응문성, 출초비구 남산병문, 도감비구 윤월돈념, 별좌비구 호운학주, 서기사미 준명, 종두사미 창선, 주지 겸 화주 윤경창은⁷⁾ 화기에 언급된 인물 중 소임상 도상의 결정에 관여할 수 있었을 것으로 생각되는 사람은 화사 보응문성과 남산병문, 증명 동운계선, 주지 겸 화주 윤경창은이다. 이들의 행적을 검토하여, 흥천사 〈감로도〉의 제작을 주도한 인물을 추정해보고자 한다.

흥천사 〈감로도〉를 그린 화승은 계룡산 화파의 승려인 보응문성(普應文性)과 남산병문(南山秉文)이다. 금호약효(錦湖若效)를 사사한 계룡산 화파의 화승들은 불화에 서양 화법을 적극적으로 활용하여 개성적인 화풍을 형성하였다. 문성과 병문은 능숙한 서양 화법과 독창적인 도상을 통해 〈감로도〉의 독특한 화면을 완성하였다. 특히 병문은 초본을 그리는 출초 소임을 맡아 〈감로도〉의 제작에 중요한 역할을 했을 것으로 생각된다.⁸⁾ 그러나 이들이 불화 제작의 방향성을 자의적으로 결정했다고 결론짓기는 어렵다. 문성과 병문이 참여한 다른 작품에서는 흥천사 〈감로도〉와 같이 근대적 도상을 전면적으로 그려 넣은 예를 찾을 수 없다. 또한 이들은 19세기 불화를 잇는 전통적인 화풍을 구사하기도 하여, 당시 화승들이 요청에 맞추어 도상과 화풍을 결정하기도 했음을

7) 三角山興天寺空花「佛事佛紀二千九百六」十七年己卯十一月六日「點眼奉安于」緣化所「證明比丘東雲戒善」誦呪沙彌定慧「畫師」片手比丘普應文性「出草比丘南山秉文」都監比丘雲月頓念「別座比丘湖雲學柱」書記沙彌俊明「鍾頭沙彌昌宣」住持兼化主雲耕昌殷.

8) 다음의 연구에서 병문의 역할의 중요성이 지적되었다. 장희정, 「1939년작 흥천사 감로왕도」(『동양미술사학』 9, 2008) p. 121; 김승희, 「興天寺 甘露圖와 '모던' 이미지」, 『모던佛畵의 탄생 - 흥천사 감로도를 다시 본다』(동양미술사학회·흥천사, 2016), p. 74.

집작할 수 있다.⁹⁾ 도상의 세부는 문성과 병문의 창작일 수 있지만, 서양 화법을 전면적으로 도입하고 중·하단 도상을 근대기 생활상을 담은 도상으로 대체한다는 의사 결정을 화사가 독단적으로 내렸다고 보기는 힘들다. 이를 고려하면, 문성과 병문은 새로운 도상과 화법을 적극적으로 활용해왔던 이력으로 사찰에 고용되어 근대적 시각 매체의 형식과 사실적인 화법으로 새로운 불화를 그릴 것을 주문받았을 가능성이 크다.

그렇다면 홍천사 <감로도>의 제작에는 증명비구 동운계선(東雲戒善)과 주지 겸 화주 윤경창은(雲耕昌殷)의 역할이 중요했으리라 생각된다. 불사가 법에 맞는지 확인하는 증명 소임을 맡은 동운계선은 홍천사에 주석하며 홍천사 내의 불사에 집중했던 승려로 보인다.¹⁰⁾ 자금을 조달하는 화주 소임을 맡은 주지 스님 윤경창은, 즉 김창원(金昌圓)¹¹⁾ 또한 홍천사의 불사 외에 외부 활동을 했던 기록을 찾을 수 없었다.¹²⁾ 김창원은 두 차례나 주지를 역임하는 등 홍천사와 인연이 깊었던 승려였던 것으로 보인다. 그는 화주로서 홍천사 <감로도>의 제작에 특히 중요한 역할을 했을 것이다. 화기에 시주자가 기록되어 있지 않은 점으로 미루어 보아, 홍천사 <감로도>는 주지 김창원이 중심이 되어 사찰이 자체적으로 제작비를 조달하여 모신 불화일 것이다.¹³⁾ 화주는 불사를 진행할 장인을 선정하고 초빙하는 역할을 수행했음을 고려하면, 서양화법에 능숙한 문성과 병문을 고용한 사람도 김창원이었을 것으로 추측된다.¹⁴⁾ 즉 홍천사 <감로도>의 봉안 불사를 일으키고 그 독특한 양식을 결정한 주체는 김창원 등을 중심으로 한 사찰 내부의 승려들이었을 가능성이 높다.

1930년대 홍천사의 입지를 고려했을 때, 홍천사의 승려들이 새로운 양식의

9) 예를 들어, 병문은 홍천사 <감로도>를 그린 이후 조성한 서울 응선사 <신중도>(1940)에서 19세기 경기 지역의 신중도를 연상시키는 전통적인 화풍을 구사하고 있다.

10) 동운계선은 1940년 혹은 1941년 홍천사 종각의 건설에 시주하고 감사 소임을 수행한 것 외에는 행적이 확인되지 않는다.

11) 『해동불조원류(海東佛祖源流)』에 윤경창원(雲耕昌圓)이라 기록되어 있는 것으로 보아, 창은은 창원의 이명 혹은 오기로 생각된다. 『海東佛祖源流』 권3, 釋炯堧 編(佛書普及社, 1978), p. 310.

12) 김창원은 홍천사 <독성도>(1934) 제작 불사에서 지전 소임을 맡았고 홍천사 <용왕도>(1938) 제작 시 주지로 기록되었으며 홍천사 종각 건립에 시주하였다.

13) 1938년 12월, 주지 김창원은 홍천사에서 소유하고 있던 고양군 정릉리의 토지 2,779평을 총 27,790원에 매각하였다. 시주 없이 봉안된 홍천사 <감로도>는 토지 매각 대금으로 제작되었을 가능성이 있다. 「興天寺寺有土地賣却許可願ニ關スル件(CJA0004853)」(조선총독부 학무국 사회교육과, 1939), pp. 753-760. 홍천사 <감로도> 제작 불사의 재원 조달에 관해서는 윤예지, 앞의 글, pp. 57-61.

14) 정명희, 「조선시대 불교 의식과 승려의 소임 분화」(『미술사연구』 31, 2016), 272쪽.

〈감로도〉를 제작하며 염두에 둔 관람자는 경성의 대중이었을 것이다. 당시 흥천사는 복잡한 도시를 벗어나 잠시간의 여가를 즐길 수 있는 경성 근교의 관광지로 이름나 있었다.¹⁵⁾ 의식에 참여하지 않고, 가람을 여유롭게 거니는 중단의 구경꾼 도상은 일반 대중이 자주 방문하는 관광지였던 흥천사의 입지를 반영한다고 볼 수 있다. 그림의 요소는 제작 주체의 의도에 따라 당대의 현실에서 취사선택된다는 점을 고려하면, 명시적으로 그려진 관광객 도상은 제작을 주도한 흥천사가 관광객을 예상 관람자로 인식하고 있었음을 보여준다. 흥천사에서 술과 음식을 즐기기도 했던 관광객은 예불을 목적으로 사찰을 찾은 신도와는 분명히 다른 방식으로 불화를 보았을 것이다. 감상의 대상으로서의 미술에 익숙했을 근대의 관람객들이 우선하여 인지했던 것은 감로도의 의례적 기능이나 화면에서 형성되는 종교적인 구원의 서사가 아닌, 표면적으로 드러나는 서양 화법과 편집 형식, 근대의 생활상이 주는 모던한 시각적인 효과였을 것이다. 의례 장면과 도량이 그려진다는 점에서, 감로도는 다른 불화에 비해 사찰의 모습을 반영한 것으로 여겨질 가능성이 높다. 이로 인해 흥천사 〈감로도〉의 근대적이고 새로운 이미지는 사찰의 이미지로 전이되기 쉽다. 즉 〈감로도〉는 흥천사가 자기 정체성을 연출, 표현하는 수단으로 사용되었다. 시각적 효과의 혁신을 중점에 둔 흥천사 〈감로도〉의 기획은 예상된 관람자인 경성 시민에게 모던한 불화와 사찰의 인상을 주기 위한 것이었다.

이상을 종합해 볼 때, 흥천사 〈감로도〉는 흥천사의 승려들이 근대적인 사찰의 이미지를 형성하기 위해 제작한 것이라고 할 수 있다. 이러한 제작 의도는 근대라는 새로운 시대에 발맞추어 스스로 개혁하고자 했던 불교계의 분위기와 궤를 같이하고 있다. 불교에 있어 근대는 부흥의 기회인 동시에 위기의 시대였다. 억불 정책의 굴레에서 벗어나 사회와 어울리고 대중과 직접 만날 수 있게 되었으나, 일제의 침략과 주권의 상실, 사찰령의 시행 등으로 인해 불교는 온전한 주체로 기능할 수 없었다. 국내외 정세와 맞물려, 지식인 계층에서 널리 수용된 사회진화론으로 인해 불교계 내에는 변화하지 않으면 도태될 것이라는 절박한 위기감이 형성되었다. 권상로, 박한영, 한용운 등에 의해 촉발된 개혁론은 불교가 근대 종교로 거듭나고 대중과 소통하며 사회적인 역할을 수행해야 한다는 방향으로 전개되었다. 구체적인 양상은 인사와 시기에 따라 달라졌지만, 근대화와 대중화를 기본으로 하는 개혁의 방향은 불교계 내에서 별

15) 윤예지, 앞의 글, pp. 25-27.

다른 이전 없이 근대기 내내 비교적 일관되게 유지되었다.

근대기 불교 개혁의 또 다른 중요한 움직임 중 하나는 도시 진출이었다. 1895년 승려의 한양 도성 출입 금지령이 해제되며 사찰은 도심으로 나아가 더 많은 대중을 만날 수 있게 되었다. 당대의 개혁적인 불교계 인사들은 도회지 진출을 특히 강조하였다. 한용운은 1913년 저술한 『조선불교유신론』에서 산사를 철거하고 도회지에 절을 세울 것을 주장하기도 했다.¹⁶⁾ ‘산간에서 가두로’의 슬로건은 일제강점기 불교계에 널리 통용되었으며, 규모가 있는 사찰들은 도심에 포교당을 설치하여 적극적으로 도시에 진출하였다.¹⁷⁾

이러한 불교계의 동향을 고려하면, 당시 흥천사의 입지가 불교계 내에서 상당히 중요하게 생각되었을 가능성을 짐작할 수 있다. 앞서 언급했듯 흥천사는 신자뿐 아니라 경성의 시민 또한 즐겨 방문하는 곳이었다. 이에 더해, 1930년대 후반 흥천사의 변화한 입지 또한 의미 있게 받아들여졌을 것이다. 1936년 2월, 조선총독부는 경성부의 대대적인 행정구역 확장을 발표했다. 이때, 흥천사가 위치한 경기도 고양군 돈암리 또한 경성부에 편입되어 경성부 돈암정으로 개칭되었다. 경성 근교의 사찰이었던 흥천사가 공식적으로 경성 내부의 사찰이 된 것이다. 조선 왕조부터 권위를 누적한 수도이자 한반도에서 가장 근대화된 도시로서 경성은 독보적인 지위에 있었다. 흥천사의 경성 편입은 행정구역의 변화뿐 아니라 근대 도시 경성의 상징성을 공유하게 된 것과 같이 생각되었을 것이다. 이에 더해, 이 시기 흥천사 일대에서는 실질적인 개발이 이루어지기 시작했다. 1937년, 흥천사 근방의 돈암 지구는 경성시가지계획과 토지구획정리 사업의 1차 연도 사업 예정지로 선정되어 대규모의 주택지로 개발되었다.¹⁸⁾ 1936년까지 인구가 적은 임야 지역이었던 돈암정은 도로가 놓이고, 대중교통 노선이 설치되는 등 빠르게 개발되기 시작했다.¹⁹⁾ 교통이 개선되고 근방의 인구가 급증하며, 사찰을 방문하는 대중의 수 또한 늘어날 것으로 기대되었을 것이다. 즉 이 시기 돈암정의 개발은 흥천사가 <감로도>를 통해 드러내고자 했던 모던한 이미지를 더 많은 사람에게 보여줄 수 있는 조건을 형성하였다.

16) 한용운, 『조선불교유신론』(운주사, 1992), pp. 85-86.

17) 당시 운영되던 포교당의 수는 1933년 기준 147개소, 1946년 기준 335개소에 달했다. 정광호, 『한국불교최근백년사편년』(인하대학교출판부, 1999), pp. 288-296.

18) 『城北區誌』(서울특별시 성북구, 1993), p. 145.

19) 위의 책, pp. 559-561; 서울역사편찬원 편 『서울 2000년사 30: 일제강점기 서울 도시문화와 일상생활』(서울역사편찬원, 2015), p. 208.

흥천사에 주석했던 승려들 또한 불교계가 도시화, 대중화, 근대화를 통해 살아남을 수 있다는 인식을 공유하고 있었으며, 대중과의 만남과 도시 진출을 외쳤던 당시 분위기와 맞물리는 입지상의 이점을 인지하고 활용하고 싶어 했을 것이다. 사찰의 입지 변화는 경성의 사찰이라는 자기 인식과 이에 걸맞은 새로운 불화를 걸고자 하는 욕구 또한 촉진했을 것이다. <감로도>의 제작을 주도한 흥천사의 승려들은 근대의 시각 매체를 인식, 모방한 1939년 작 <감로도>를 경성의 도시 사찰에 적합한 새로운 불화로 여겼으리라 생각한다.

하지만, 진보적인 불교계 인사들의 근대 이해와 흥천사 <감로도>에서 표현된 근대의 상은 쉽사리 일치되지 않는다. 지식인들의 글에서 불교의 근대화는 교육의 개선, 대중 포교, 교단의 체계화 등으로 나타났지만, 흥천사 <감로도>에서 근대는 인쇄 매체를 모방한 구성, 사실적인 서양 화풍, 서양식 복식 및 새로운 일상으로 표현되었다. 이와 같은 괴리는 1930년대 식민지 조선에서 ‘근대’가 내포하고 있었던 다면성에 기인한다. 한편에서 근대는 달성해야 할 이상향이었던, 다른 편에서 근대란 거리를 활보하는 모던 걸과 모던 보이, 뿔테 안경과 단발머리, 혼마치(本町)의 카페와 쇼윈도로 체험되었다.

흔히 근대성은 계몽, 이성, 과학, 실증주의 등의 개념과 겹치거나 이를 포괄하는 것으로 이해된다. 이러한 근대성의 속성들은 16세기 이래 서구를 중심으로 형성되었으며, 제국주의의 팽창과 함께 한반도에 이식되었다. 이에 따라 식민지 조선에서 근대는 실재하는 시공간을 지시하기보다 일종의 지향점이자 성취해야 할 가치로 이해되곤 했다. 이상적인 근대와 현실의 차이는 개혁의 움직임을 추동하고 이에 정당성을 부여했다. 이와 동시에, 당대를 살아가는 사람들에게 근대는 서구적이고 세련된 소비문화로 경험되었다. 특히 1930년대는 새로운 미디어와 소비문화가 확산하며 ‘모던’이 이념과 무관한 스타일을 뜻하는 말로 통용되던 시기였다.²⁰⁾ 이 시기 모던은 서구의 문물, 패션과 동일시되곤 했다.

이처럼 ‘근대’, ‘모던’의 의미장 내에는 계도적인 가치로서의 성격과 일상에 침투한 서구적 문물로서의 성격이 공존하고, 대립하고 때로는 등치되었다. ‘근대 불교’라는 목표를 달성해야 한다는 데에는 어느 정도의 공감대가 형성되었겠지만, 근대 불교에 대한 이미지는 결코 하나로 통합될 수 없었다. 쉽게 상으로 잡히지 않는 근대적 불교의 모습을 표현하기 위해 흥천사는 현실에서 체

20) 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』(현실문화연구, 1999), pp. 41-42; 주창윤, 「1920-1930년대 ‘모던 세대’의 형성과정」(『한국언론학보』 52(5), 2008), p. 187.

힘되는 근대, 즉 변모한 생활상과 서구적인 소비문화를 화면에 부착하듯 그려 넣는 방식을 택했다. 이상으로서의 ‘근대’를 체험할 수 있는 현상으로서의 ‘근대’인 시각 문화와 소비문화로 표현한 것이다. 외래의 문물은 당시를 살았던 조선인들이 근대를 이해하고 체험할 수 있는 가장 즉물적인 수단이었다. 통일 되지 못하고 조각조각 분리된 화면은 흥미롭게도 일제강점기 통합될 수 없었던 근대에 대한 상과 공명하는 듯하다.

홍천사 <감로도>에는 제국주의적인 시선을 내면화한 면모가 나타나는 점 또한 지적해야 할 것이다. 중일전쟁 장면이나 천황 축상변 외에도, 식민 권력이 형성한 근대 개념에 대한 무비판적인 수용은 일제 권력의 대행으로 이어지게 되는 측면을 간과할 수 없다.²¹⁾ 이는 사찰령으로 대표되는 일제의 종교 통제라는 시대 상황에 더해, 식민 권력에 영합해 생존하려는 모습을 보였던 당시 불교계의 역사 인식 부족에 기인한다. 그러나 동시에 홍천사 <감로도>는 홍천사라는 사찰이 주체가 되어 변화한 사찰과 불교 미술의 입지를 이용한 흥미로운 예이다. 이 과정에서 불교 회화의 역할은 사찰의 자기표현이라는 새로운 영역으로 확장될 수 있었다. 근대라는 역동적인 시기를 가감 없이 드러내는 홍천사 <감로도>는 불교계의 동향과 근대 이해의 일면을 반영하는 시각 문화의 예로 중요성을 가진다.

■ 참고문헌

- 김진송, 『서울에 판스홀을 허하라』, 현실문화연구, 1999.
- 서울역사편찬원 편, 『서울 2000년사 30: 일제강점기 서울 도시문화와 일상생활』, 서울역사편찬원, 2015.
- 정광호, 『한국불교최근백년사편년』, 인하대학교출판부, 1999.
- 한용운, 『조선불교유신론』, 운주사, 1992.
- 『城北區誌』, 서울특별시 성북구, 1993.
- 「興天寺寺有土地賣却許可願二關スル件(CJA0004853)」, 조선총독부 학무국 사회교육과, 1939.
- 김순석, 「朝鮮總督府의 佛教政策과 佛教界의 對應」, 고려대학교 사학과 박사학위논문, 2001.
- 김승희, 「興天寺 甘露圖와 ‘모던’ 이미지」, 『모던佛畫의 탄생 - 홍천사 감로도를 다시 본다』, 동양미술사학회·홍천사, 2016, pp. 56-75.
- 釋炯垞 編, 『海東佛祖源流』, 佛書普及社, 1978.
- 윤예지, 「홍천사 <감로도>(1939) 연구: 근대 공간의 사찰과 불화」, 서울대학교 고고미술사학과 석사학위 논문, 2021.

21) 홍천사 <감로도>의 상단 우측에는 “봉위천황폐하성수만세”라고 적힌 축상변이 그려졌다. 이 변은 현재 호분으로 가려져 있다.

- 장희정, 「1939년작 흥천사 감로왕도」, 『동악미술사학』 9, 2008, p. 119-143.
- 정명희, 「조선시대 불교 의식과 승려의 소임 분화」, 『미술사연구』 31, 2016, pp. 253-291.
- 주창윤, 「1920-1930년대 ‘모던 세대’의 형성과정」, 『한국언론학보』 52(5), 2008.

마이클 스노우의 뉴욕 시기 필름: 필름의 존재와 마주하기

김지혜(숙명여자대학교)

I. 들어가는 말

캐나다 출신 미술가 마이클 스노우(Michael Snow, 1928-)는 1962년부터 1971년 사이 뉴욕에서 활동하면서 필름 작업을 시작하였다. 이 시기 스노우는 필름의 본질적인 구성 요소들을 탐구하면서 관객이 필름 매체의 존재를 의식할 수 있는 방식을 실험하였다. 필름의 경험 자체를 관객과 마주하는 물리적 실재로 만들고자 했던 것이다. 스노우는 이 같은 자신의 필름 작업은 ‘지각 가능한 시간-공간 형태(perceivable time-space shape)’ 혹은 ‘정신적인 조각(mental sculpture)’을 구축하는 것과 같다고 표현하였으며¹⁾, 이를 통해 관객의 지각 안에서 필름과 조각의 경험적 결합을 시도하였다. 이에 본 글에서는 스노우의 뉴욕 시기 필름에서의 시간, 공간적 경험을 동시대 논의되었던 미니멀리즘(Minimalism)의 즉물적 경험과 함께 살펴보았으며, 또한 과정 미술(Process Art)과 같은 포스트미니멀리즘(Postminimalism) 미술가들이 실험했던 조각 작업의 맥락 안에서도 고찰해보았다. 이 같은 논의는 스노우의 뉴욕 시기 대표적 필름이었던 〈파장 Wavelength〉(1966-67), 〈↔ Back and Forth〉(1969), 〈중심지대 La Région Centrale〉(1971)를 통해 전개할 것이다.

II. 즉물적 존재의 필름

1. 순수한 시간 오브제

일반적으로 상업 영화에서는 인과관계를 지닌 사건들이 연달아 발생하면서 선적인 이야기 흐름인 서사를 구성한다. 그러나 스노우의 뉴욕 시기 필름에서는 개별화된 사건들의 발생에 따른 비서사적 구조를 발견할 수 있다. 이에 아래에서는 〈파장〉을 중심으로 스노우 필름에서의 사건의 의미를 살펴본 후, 서사가 해체된 그의 필름에서 지속 시간 자체를 온전히 경험하는 것이 마치 즉물적인 ‘시간 오브제’를 마주하는 것과도 같음을 논해보고자 한다.

〈파장〉에서는 인물들이 등장하는 인간 이벤트(human event)가 네 차례 발

1) Michael Snow, “Sequences,” in Michael Snow: Sequences: A History of His Art, ed. Gloria Moure (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015), 123.

생한다. 각 이벤트는 세 명의 인물이 방 안에 가구를 옮기고, 두 여성이 창가에서 차를 마시며, 한 남성이 방으로 걸어 들어와 바닥에 쓰러지고, 또 다른 여성이 전화로 쓰러진 남성의 죽음을 알리는 장면을 보여준다.(도판 1-a, c) 이러한 인간 이벤트들은 특정 상황으로서의 ‘사건’을 의미한다. 그런데 스노우는 이러한 특정 상황의 사건 개념에 더하여 화면상에 발생하는 모든 일들이 필름의 사건이 될 수 있다고 하였다.²⁾

이와 관련하여 주목해볼 장면은 세 번째 인간 이벤트이다. 세 번째 이벤트에서는 두 종류의 상황이 대조된다. 하나는 남성이 쓰러지는 행위와 함께 동시음이 발생하는 재현적 상황이며, 또 다른 하나는 화면의 빛과 색 값이 극심하게 변하는 매체적 현상과 사인파 음향이 발생하는 추상적 상황이다. 스노우는 이 같은 대조적 상황을 언급하면서 필름의 매체적 사실이 발생하는 현상은 인물 행위만큼이나 명백한 또 다른 하나의 ‘사건’이며, 각 사건들은 서로 ‘질서’와 ‘균형’을 이루고 있다고 설명하였다.³⁾ 즉 인물 행위와 필름의 매체적 현상 모두 필름의 사건이며, 이들이 어떠한 위계나 계층을 이루는 것이 아니라 서로 대등한 균형을 유지하고 있음을 의미한다. 또한 스노우는 자신의 필름에서 발생하는 모든 일들은 결국 평편한 필름 표면상에 빛으로 그려진 이미지라고도 하였다.⁴⁾ 이는 모든 필름 사건들 또한 궁극적으로는 빛이라는 등가물로 환원될 수 있음을 암시한다. 이처럼 동등한 개별 ‘빛-사건’들이 무한히 연속되는 스노우 필름에서는 각 사건들 사이의 시간적 순서나 전개는 무의미하게 되고, 그 결과 비선형적인 시간성을 논할 수 있게 된다.

그리고 이처럼 선적 전개가 없는 필름의 관객은 영화 속 가상의 시간인 서사에 몰입할 수 없다. 더욱이 스노우의 뉴욕 시기 필름 대부분은 고정된 카메라로 단일 행위를 지속하거나 반복 동작을 통해 촬영되었기에 화면이 거의 정체된 듯한 인상을 준다. 이러한 필름에서 관객은 부동의 화면을 오랫동안 응시하면서 필름이 상영되고 있는 시간의 변화 자체를 인식하고 견뎌내야 하는 상황에 놓이게 된다. 필름 매체의 본질로서의 지속 시간의 존재감을 지각하게

2) Michael Snow, "Letter from Michael Snow," in Film Culture 46 (Autumn 1967); rpt. in The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow, ed. Louise Dompierre (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994), 44.

3) Michael Snow, "Letter from Michael Snow," 44.

4) Jonas Mekas and P. Adams Sitney, "Conversation with Michael Snow," in Film Culture 46 (Autumn 1967); rpt. in The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow, 41.

되는 것이다.

이러한 논의에서 더 나아가 피터 기달(Peter Gidal)은 스노우 필름에서의 지속 시간을 오브제적 경험으로 논한 바 있다. 그는 스노우의 필름과 같이 서사가 부재하는 ‘텅 빈’ 필름은 그것이 존재하는 방식과 과정 자체가 곧 작품의 형식이자 내용이 된다고 하였다. 말하자면 현재의 지속 안에서 스스로 실재하는 필름 존재가 되는 것이다. 그리고 이 같은 필름은 상영과 관람이 이루어지고 있는 바로 그 순간과 그 장소에서 자기폐쇄적으로 단단한 세계를 구축하고 이는 오브제를 형성하는 것과 같다고 하였다.⁵⁾ 기달은 스노우 필름이 궁극적으로는 순수한 시간의 지속에 의해 형성되는 ‘시간 오브제’로서 관객 앞에 마주할 수 있음을 논하였던 것이다.

이처럼 필름 매체로서 관객 앞에 견고히 존재하는 지속 시간의 경험은 미니멀리즘의 즉물적 경험과 함께 논해볼 수 있다. 마이클 프리드(Michael Fried)는 미니멀리즘의 관객은 거대한 물리적 실재와 조우하면서 그로부터 고갈되지 않는 무한함과 시간의 지속을 경험하게 된다고 하였고, 것처럼 한없이 지속되는 사물성(objecthood)을 체험하는 것이 미니멀리즘의 즉물주의라 논하였다.⁶⁾ 즉 실제 사물을 넘어 작품의 ‘현존(presence)’에 대한 지각이 미니멀리즘의 즉물성이며, 이는 스노우 필름의 관객이 필름의 지속 시간을 통해 시간 자체의 현존을 지각하는 상황과 상응할 수 있다. 이 같은 논의는 필름과 조각의 경험적 결합을 실험했던 스노우의 작업이 동시대 조각 경험의 논의 안에서 실현될 수 있었음을 보여준다.

2. 시공간적 연속의 형태

스노우의 필름과 미니멀리즘에서의 작품의 지속적 현존에 대한 경험은 포스트미니멀리즘에서도 논해볼 수 있는 개념이다. 가령 과정 미술과 같은 포스트미니멀리즘 미술가들은 가변적인 물질로 이루어진 작품이 스스로의 존재를 형성하고 지속해 나가는 과정을 드러내면서 끊임없이 변화하는 물질적 현존으로서의 작품을 실험하였기 때문이다. 이에 아래에서는 미니멀리즘에서 포스트미니멀리즘의 과정적인 조각 작업으로 미술의 개념이 전환되던 시기에 필름과 조각의 결합을 시도했던 스노우 필름의 의미를 고찰해보고자 한다.

5) Peter Gidal, "Beckett & Others & Art: A System," Studio International 188:971 (November 1974): 305-308.

6) Michael Fried, "Art and Objecthood," Artforum 5:10 (Summer 1967): 12-15.

먼저 포스트미니멀리즘 조각의 특징을 이해하기 위해 1969년 휘트니 미술관(Whitney Museum of American Art)에서 열린 《반-환영: 과정/물질 *Anti-Illusion: Procedures/Materials*》을 살펴볼 수 있다. 이 전시에는 회화와 조각을 비롯하여 음악, 퍼포먼스, 필름 등 다양한 작품들이 포함되었고, 스노우의 필름 또한 소개되었다.⁷⁾ 전시된 작품들은 공통적으로 각 매체를 구성하는 본질적인 ‘물질’을 드러내고, 그 물질이 변화하면서 스스로를 생성해가는 ‘과정’을 선보였다. 전시기획자 제임스 몬테(James Monte)와 마샤 터커(Marcia Tucker)는 이 전시를 통해 불변하는 미술 오브제로서의 전통적 조각 개념 대신 물질적 과정 안에서 자신의 존재를 지속하는 조각 개념이 제시되었음을 논하였다.⁸⁾ 특히 《반-환영: 과정/물질》에 전시되었던 대부분의 조각 작품들은 전시장 벽과 바닥을 가로질러 탈위치화된(dislocated) 상태로 분포하면서 무정형의 전면 구조를 이루었다.(도판 2-a, b) 전시장의 기하학적 구조로부터 해방되어 주변부 너머로 확장되는 풍경적 방식의 시각 장을 생성하였던 것이다.⁹⁾ 이러한 공간에서 관객은 조각적 상황 안에 신체적으로 연루되면서 그 자신과 작품 사이에 내부나 외부의 구분이 무효화되고 시각적 중심이 해체됨을 지각하게 된다.¹⁰⁾

중요한 점은 이들 작품에서 관객이 지각하는 조각의 이미지이다. 이들 관객은 전시 공간에 영구히 고정되어 놓인 조각 오브제 대신 그들 앞에서 현재 펼쳐지고 있는 시간-공간적 연속체로서의 조각 이미지를 의식하게 된다.¹¹⁾ 물질 변화의 연속된 순간순간들에 의해 유지되는 시간-공간적 지속 형태로서의 조각 이미지를 지각하게 되는 것이다. 그리고 이처럼 물질적 과정을 통해 시공간적 연속의 형태를 지각하는 방식은 《반-환영: 과정/물질》에 전시되었던 〈파장〉과 〈↔〉에서도 논의될 수 있다.

7) 《반-환영: 과정/물질》에는 스노우의 〈파장〉, 〈↔〉, 〈몬트리올의 1초〉, 〈뚝뚝 떨어지는 물방울〉이 전시되었다.

8) James Monte and Marcia Tucker, *Anti-Illusion: Procedure/Materials*, exh. cat. (New York: Whitney Museum of American Art, 1969), 13, 24-27.

9) Robert Morris, “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects,” *Artforum* 7:8 (April 1969): 51.

10) Benjamin H. Buchloh, “Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra,” in Richard Serra ed. Hal Foster and Gordon Hughes (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000), 11-12.

11) Dan Graham, “Subject Matter,” in *End Moments*, Dan Graham (New York: Dan Graham New York, 1969); rpt. in *Rock my religion, 1965-1990*, ed. Brian Wallis (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), 43-44.

〈파장〉과 〈↔〉는 필름 프레임, 빛, 카메라 움직임, 기계음과 같은 필름 매체의 본질적 요소를 드러내고, 필름이 그 자신의 매체를 통해 존재하는 과정을 제시한다. 예를 들어 〈파장〉의 첫 장면은 재현적인 이미지로 시작하지만 얼마 지나지 않아 섬광, 음화 프레임, 색채 필터, 프레임 중첩 등 필름 매체의 물질적 사실이 폭로되는 순간들이 등장한다.(도판 1-b, d) 이에 관객은 빛 작용과 필름 프레임의 연속으로 이루어진 필름의 내적 구조와 그 물질적 과정을 마주하게 된다. 리처드 포먼(Richard Foreman)은 이 같은 스노우의 필름이 관객의 의식 안에 ‘현재에 머무르는 방식’을 표명하고 ‘과정’을 만들어내는 작품이라 논하였다.¹²⁾ 포먼은 스노우의 필름이 ‘지금’ ‘여기’에서 필름 매체의 지속적인 현존 과정을 제시하는 작업임을 지적하였으며, 이는 《반-환영: 과정/물질》의 다른 조각 작품들과 공통된 존재 방식으로 볼 수 있다.

또한 스노우 필름에서의 카메라 움직임은 공간 지각을 형성한다. 〈파장〉은 방 전체가 보이는 넓은 화면에서 시작하여 점점 시야를 좁혀가면서 맞은편 벽에 걸린 작은 사각형 사진으로 끝나는 줌(zoom) 이동으로 촬영되었으며, 이러한 카메라 움직임은 마치 피라미드형 공간을 그리며 나가는 듯하다. 〈↔〉는 좌우·상하를 반복적으로 오가는 카메라 동작으로 촬영되었다.(도판 3-a, b) 이 같은 반복적이고 단발적인 동작은 카메라 움직임이 이루어지는 범위 안으로 관객의 시선을 가두며, 특히 속도가 극단적으로 빨라질수록 시선이 화면 깊이 들어가는 것을 차단하면서 사각형의 스크린 표면 공간에 대한 지각을 형성한다. 즉 이들 필름에서 관객은 카메라 움직임이 그려내는 필름 공간의 순수한 형태를 감지하게 되는 것이다.¹³⁾

특히 스노우의 필름은 로프트나 교실과 같은 한 공간에서 카메라 움직임을 중단하지 않고 한 번에 촬영된 듯하기에 관객은 필름의 시간과 공간이 지속적이고 단일하게 펼쳐지는 것 같은 이미지를 받게 된다.¹⁴⁾ 마치 필름의 시간과 공간이 하나의 특정한 연속체를 형성하는 듯한 인상을 주는 것이다. 이처럼 스노우의 필름은 매체 자체의 지속적인 현존 과정과 그로 인해 형성되는 시공

12) Richard Foreman, "Glass and Snow," Arts Magazine 44 (February 1970); rpt. in Writings on Glass: essays, interviews, criticism, ed. Richard Kostelanetz (Berkeley, California: University of California Press, 1999), 80-84.

13) 나중에 제작된 〈중심지대〉에서는 360도 방향으로 회전하는 카메라 움직임에 의해 구형의 공간 지각이 형성된다.

14) Bruce Elder, Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1989), 194.

간적 형태에 대한 지각을 만들어내며, 이는 앞서 포스트미니멀리즘 조각 작품들에서의 시공간적 연속 형태에 대한 지각 경험과 함께 논의될 수 있는 지점이다.

3. 물질화된 음향 공간

스노우는 필름의 음향 또한 필름 매체의 기본 요소로서 탐구하였다. 〈파장〉, 〈↔〉, 〈중심지대〉에서는 기계 전자음이 사용되었는데, 이는 필름 장치의 매체적 사실을 반영하는 소리로 이해할 수 있다. 아래에서는 스노우 필름에서의 기계 전자음의 발생과 그로 인해 생성되는 음향적 공간을 살펴본 후, 그와 같은 공간 안에서 관객이 어떻게 전자음 소리와 공간 내부의 건축적 구조를 물질적으로 감각하게 되는지 논해보고자 한다.

〈파장〉의 초반부는 창밖의 자동차 소음, 인물들의 행위에 동반되는 소리와 같은 재현적인 동시음으로 시작한다. 그러나 어느 순간 음화 프레임이 노출되고 섬광 현상이 발생하면서 음향 또한 갑작스럽게 사인파 전자음으로 전환된다. 초당 50사이클(cycles per second) 속도로 시작했던 사인파 전자음은 점점 고조되어 마지막에는 1200 사이클까지 높아진다. 〈↔〉에서는 카메라가 좌우·상하를 왕복할 때 양 끝단에서 벽에 부딪히며 내는 ‘쿵’하는 타격음과 함께 필름 전반에 걸쳐 기계음이 낮게 깔려 있다. 〈중심지대〉(도판 4)에서도 필름 전체 배경음인 낮게 진동하는 전자음과 함께 카메라의 특정 움직임에 따른 독특한 음과 높이의 전자음이 발생한다.

이처럼 스노우 필름에서는 주기적으로 진동하는 기계 전자음을 지속적으로 들을 수 있다. 특히 이들 기계 전자음은 카메라 움직임의 변화를 반영하면서 시각과 청각의 상호적 경험을 만들어낸다. 관객이 필름의 시각과 청각 구조를 통합적으로 지각할 수 있도록 교량 역할을 하는 것이다. 스노우는 이처럼 서로 다른 감각을 연결해주는 전자음을 ‘신경계’적 작용이라 설명하였다.¹⁵⁾ 전자음 자체를 관객의 눈과 귀에 감각을 전달하고 서로 이어주는 신경기관처럼 여겼던 것이다. 더욱이 끊임없이 진동하며 파장을 일으키는 전자음은 널리 퍼져 나가는 음향 공간을 생성한다. 장시간 반복되는 소리의 진동을 통해 마치 음(音)들이 음향 밖으로 내몰아져 표류하는 듯한 청각적 공간을 만들어내는 것이다.¹⁶⁾ 즉 스노우 필름에서의 기계 전자음은 음의 파동을 통해 관객에게

15) Jonas Mekas and P. Adams Sitney, “Conversation with Michael Snow,” 40.

16) Dean Suzuki, “Minimalism in the Time-Based Arts: dance, film and video,” in

통합적 감각을 일으키면서 일종의 ‘신경계적 음향 공간’을 형성하는 매개체로 이해할 수 있다.

이러한 신경적 음향 공간은 마셜 맥루한(Marshall McLuhan)의 미디어 이론과 함께 논해볼 수 있다. 맥루한은 전자 미디어의 전자 파장은 무한하게 퍼져 나가는 청각적인 공명 공간을 형성하고, 것처럼 울림이 있는 공간 안에서 인간의 감각이 확장되고 통일된다고 하였다. 전자 파동을 통해 모든 감각들이 균형을 이루며 함께 공명하는 통감각적(sensus communis) 공간이 생성된다고 보았던 것이다. 특히 맥루한은 전자적 공명 공간 안에서의 감각의 통합과 확장을 인간 중추신경계의 호르몬적 작용에 비유하기도 하였다.¹⁷⁾ 즉 맥루한과 스노우 모두 전자 파동을 통해 신경적 통감각이 생성되는 음향적 장을 논하였던 것이다.

그리고 이러한 음향 공간 안에서 관객은 신체를 통해 전자음의 진동을 물리적으로 감각하게 된다. 이와 관련하여 댄 그레이엄(Dan Graham)은 스노우 필름의 전자 음향 공간과 같이 인체생리학적으로 활성화된 공간에서 관객은 그들의 움직임을 따라 전시장 벽에 부딪혀 울리는 소리의 박동과 파장을 몸을 통해 직접 감지하게 된다고 하였다.¹⁸⁾ 전자 진동음이 가득 퍼진 ‘소리의 포화 공간’ 안에서 관객의 신경적 반응이 증폭되고, 이에 그들의 신체와 벽에 충돌하는 소리 입자들의 존재를 물리적으로 받아들이게 된다는 것이다. 또한 그레이엄은 그와 같은 공간 안에서 관객은 소리 입자들이 진동하며 구축해가는 전시장 내의 건축적 구조를 지각하게 된다고도 하였다.¹⁹⁾ 즉 소리의 개별 음들이 공명하며 반향하는 전시장 내벽의 물질적 구조를 인지하게 된다는 것이다. 이처럼 스노우 필름의 관객은 소리의 음 자체와 음의 파동이 구축하는 공간을 물질적인 실재로 체험하게 된다. 전자음이 지속적으로 진동하는 시공간 안에서 필름 음향의 청각적 현존을 마주하게 되는 것이다. 그리고 이 같은 경험 또한 앞서 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘에서의 즉물적 현존에 대한 논의 안에서 함께 이해할 수 있을 것이다.

The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music, ed. Keith Potter et al. (Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2013): 120-121.; Elizabeth Legge, Michael Snow: Wavelength (London: Afterall, 2009), 11.

17) 마셜 맥루한, 『미디어의 이해: 인간의 확장』, 김성기, 이한우 역 (민음사, 2002), 345-348, 419.

18) Dan Graham and Eric De Bruyn, ““Sound is material”: Dan Graham in Conversation with Eric De Bruyn,” Grey Room 17 (Fall 2004): 110-112.

19) Dan Graham, “Subject Matter,” 48-50.

III. 나가는 말

지금까지 살펴보았듯 스노우의 뉴욕 시기 필름은 필름의 지속 시간, 필름 프레임과 빛, 카메라 움직임, 음향 등 필름 매체 자체에 의한 시공간적 경험을 관객과 대면하는 즉물적인 현존으로 제시한다. 이러한 스노우 필름의 경험은 미니멀리즘과 포스트미니멀리즘의 동시대 조각 개념 안에서 논해볼 수 있었으며, 이를 통해 자신의 필름을 조각적인 존재로 만들고자 했던 스노우의 실험을 고찰해볼 수 있었다. 이처럼 스노우는 조각의 개념이 전환되던 시기에 제기된 다양한 논의들을 필름을 통해 실험하면서, 당시로서는 아직 생소한 매체였던 필름을 동시대 미술계 안에 위치시킬 수 있었다.

■ 참고문헌

- 마셜 맥루언. 『미디어의 이해: 인간의 확장』. 김성기, 이한우 역. 민음사, 2002.
- Buchloh, Benjamin H. "Process Sculpture and Film in the Work of Richard Serra." In Richard Serra, edited by Hal Foster and Gordon Hughes, 1-19. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- Elder, Bruce. Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1989.
- Foreman, Richard. "Glass and Snow." In Writings on Glass: essays, interviews, criticism, edited by Richard Kostelanetz, 80-86. Berkeley, California: University of California Press, 1999.
- Fried, Michael. "Art and Objecthood." Artforum 5:10 (Summer 1967): 12-23.
- Gidal, Peter. "Beckett & Others & Art: A System." Studio International 188:971 (November 1974): 303-314.
- Graham, Dan and Bruyn, Eric De. "'Sound is material': Dan Graham in Conversation with Eric De Bruyn." Grey Room 17 (Fall 2004): 108-117.
- Graham, Dan. "Subject Matter." In Rock my religion, 1965-1990, edited by Brian Wallis, 37-51. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Mekas, Jonas and Sitney, P. Adams. "Conversation with Michael Snow." In The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow, edited by Louise Dompierre, 40-43. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.
- Monte, James and Tucker, Marcia. Anti-Illusion: Procedures/Materials, exh. cat. New York: Whitney Museum of Art, 1969.
- Morris, Robert. "Notes on Sculpture 4: Beyond Objects." Artforum 7:8 (April 1969): 50-54.
- Remes, Justin. "Sculpting Time: An Interview with Michael Snow." Millennium Film

Journal 56 (2012): 16-21.

Snow, Michael. "Sequences." In Michael Snow: Sequences: A History of His Art, edited by Gloria Moure, 47-369. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2015.

Snow, Michael. "Letter from Michael Snow." In The Michael Snow Project: The Collected Writings of Michael Snow, edited by Louise Dompierre, 43-46. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1994.

Suzuki, Dean. "Minimalism in the Time-Based Arts: dance, film and video." In The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music, edited by Keith Potter et al., 109-128. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2013.

■ 도판

도판 1(a-d). 마이클 스노우, 〈파장〉 스틸 이미지, 1966-1967.



1-a



1-b



1-c



1-d

도판 2(a-b). 《«반-환영: 과정/물질》 전시 장면, 1969.



2-a 리처드 세라, 〈튀기기: 주조〉, 1969.

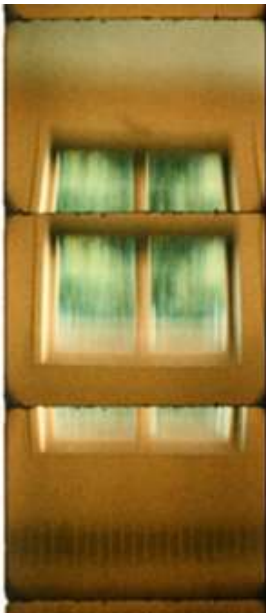


2-b 라파엘 페레, 〈무제〉, 1969.

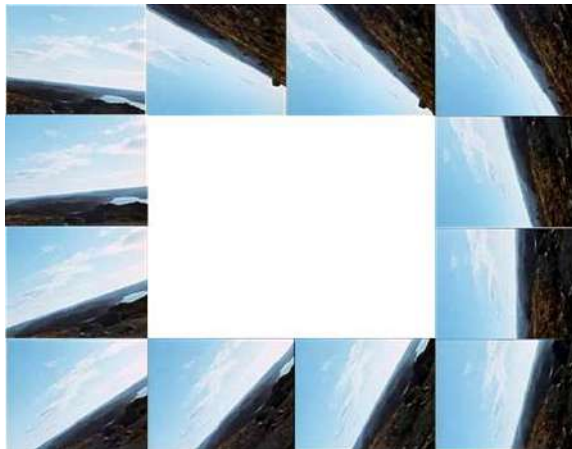
도판 3(a-b). 마이클 스노우, 〈 \longleftrightarrow 〉 스틸 이미지, 1968-1969.



3-a



도판4. 마이클 스노우, 〈중심지대〉 스틸 이미지, 1971.



3-b

매체로서의 회화: 추상회화의 환원과 확장

이지은 (명지대학교)

1. 들어가며

제2차 세계대전 이후 뉴욕을 중심으로 전개된 추상표현주의의 확산과 함께 이를 옹호했던 미국의 평론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg 1909-1994)의 모더니스트 회화이론은 추상회화를 논할 때 빠질 수 없는 가장 영향력있는 담론으로 존재해왔다. 1960년, 보이스 오브 아메리카(Voice of America)의 포럼 강연 팸플릿에서 처음 소개된 그린버그의 「모더니스트 회화」는 이듬해 『미술 연감*Arts Yearbook*』 4호에 실렸고, 65년 파리에서 발간된 『미술과 문학*Art and Literature*』, 66년 그레고리 뱃콕(Gregory Battcock)의 편저, 『새로운 예술*The New Art*』에 잇달아 수록되었다. 글에서 그린버그는 평면성이야말로 가장 독특하고 온전한 회화만의 특질이라 내세우며 마네 이후의 모더니즘 회화가 이런 회화의 평면성을 드러내는데 주력해왔다고 주장했다. 그린버그에게 회화의 평면성은 회화를 이루는 물리적 조건에 그치는 것이 아니라 회화의 질을 담보하는 기준이기도 했다. 1962년에 발표한 글 「추상표현주의 이후 After Abstract Expressionism」에서 그린버그는 아무것도 그려지지 않은 텅 빈 캔버스로도 회화의 조건을 충족한다고 도발했다. 이후 「모더니스트 회화」의 앤솔로지 출판을 계기로 추가로 덧붙인 노트에서 그는 평면성이 회화 예술을 규정하는 조건일 뿐 아니라 회화의 미적 가치의 기준임을 천명했다.¹⁾

추상회화에 관한 담론에서 그린버그의 유산은 크게 매체론과 시각성(opticality)으로 나뉜다. 그린버그는 미술의 각 영역이 가진 독자적인 매체의 특성을 그 본질로 상정하였다. 예를 들면, 평면은 회화, 입체는 조각, 서사는 문학, 시간성은 공연이라는 식의 구분이다. 그에게는 각 예술 분야가 가진 독특한 매체성의 보장이야말로 예술의 독자성과 가치를 지켜내는 방법이었다. 그린버그가 모더니스트 회화의 특성이라고 주장한 캔버스의 “평면성(flatness)과 평면성의 한계(the delimitation of flatness)”²⁾는 회화의 정의를 물리적

1) *Esthetics of Contemporary*, edited by Richard Kostelanetz (New York:Prometheus Books, 1978), pp. 195-202.

2) 시각형의 한계는 캔버스의 형태를 의미한다. (역주) Clement Greenberg, "After Abstract

조건에 한정시키는 것으로, 문학이나 연극, 조각, 건축 등 타 미술영역과 공유하지 않는 회화만의 순수성을 보장하는 특질이었다.

반면에 시각성은 회화의 감상에서 요구되었다. 그린버그에게 있어서 훌륭한 모더니스트 회화는 과거 미술사에 나타난 거장들의 작품과 견줄만한 조형적 가치를 갖는 작품을 말한다. 여기서 역사화가 표방하던 거창한 주제나 규모, 정물화나 인물화에 나타난 생생한 묘사는 회화의 가치를 결정하는 기준이 아니다. 대신 색과 선, 면들로 화면을 구성하는 조형적 요소가 판단의 대상이 된다. 이런 회화의 조형적 가치는 그린버그가 주장하는 “순수하게 시각적인 경험”³⁾을 통해 관람자에게 인식된다. 그것은 개념이나 서사 등 문학적인 요소도 없고, 명암을 통한 입체감으로 조각을 닮으려는 노력도, 원근법을 통한 건축적 공간의 모방도 없는, 오로지 ‘회화적인’ 시각 경험만을 말했다. 그러나 그린버그 자신이 인정하듯, 이런 순수한 시각적 경험이 미적 경험으로 치환되려면 또 하나의 과정이 필요했다. 그린버그는 다음과 같이 서술했다.

세련된 관람자가 피카소의 작품에서 이끌어낼 수 있는 궁극적 가치는...조형적 가치들(plastic values)에 의해 남겨진 즉각적인 인상을 반영(reflection)한 결과이다. 이는 피카소 작품에서 외부적으로 직접 나타나지는 않지만, 그 조형적 특질에 반응할 정도로 민감한 관람자에 의해 그림 속에 투영되는 것이다. 이런 가치들은 “반영된” 효과이다.⁴⁾

회화의 순수성을 내세우는 그린버그의 이론에서 아이러니하게도 “조형적 가치들”은 관람자에 의해 반영되고 투영되었다. 반영(reflection)은 엄밀히 말해 매우 사변적이고 주관적인 행위이다. 그러나 그린버그가 생각한 반영은 이와 반대로 보편성(universality)에 도달하는 과정이었다. 그린버그는 1974년의 글에서 이런 미적 경험을 임마누엘 칸트(Immanuel Kant)가 주장한 무관심성(disinterestedness)에 기반하여 기술하였다.

Expressionism," Art International VI, no. 8 (October 1962), p. 30, reprinted in Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism vol. 4, ed. John O'Brian. Chicago: University of Chicago Press 1993, p. 131.

3) Clement Greenberg, "Modernist Painting" in Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism vol. 4, p. 89.

4) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", Op. cit. p. 28.

미적 경험에 본질적인 것은 방해되는 주관성을 없애는 일이다. '주관적'이라함은 스스로를 규정하는 실제적이고 심리적이며, 의식적이고, 개별적인 의도를 가진 나를 말한다. 미적 경험에서 우리는 이런 스스로에게 거리를 두어야 한다.⁵⁾

주관에 의해 지배받지 않는 '순수한 시각적 경험'이 망상에 가까운 것이라는 반박은 이미 그린버그의 모더니즘 이론을 비판하는 많은 논자들에 의해 전개되어왔다. 감상자의 성적 정체성과 문화적 배경, 사회적 계급 등 다양한 요소들은 회화의 감상에 연관되어 그 경험을 형성한다.

또한 평면성을 회화의 가치로 여겼던 그린버그의 모더니스트 회화이론은 이미 당대에 등장한 미니멀리즘의 사물성(objecthood)으로 대체되었다. 미니멀리스트 도널드 저드(Donald Judd)는 “회화는 하나의 존재이며 사물이다. [...] 그것은 분명 또 다른 평면인 벽 앞쪽 1~2인치 정도에 자리하는 평면이다. 이 두 평면들의 관계는 특정하다. 그것은 형태(form)다”라고 주장하며 회화를 상상된 평면이 아닌 특정한 오브제(specific object)로 명시했다.⁶⁾ 이 특정한 오브제는 더 이상 눈으로만 탐험하는 환영이 아니라 관람자의 신체가 속한 공간 속에 공존하는 사물이었다. 이제 그린버그가 주장하던 매체의 순수성을 지향하는 회화는 막다른 골목에 다다른 듯 보였다.

그러나 회화의 사물성이 인지된 이후에도 여전히 회화는 환영을 제공하고, 재현과 표현의 수단으로 캔버스를 벗어나 스크린과 모니터에서 물질과 비물질을 넘나들며 건재하다. 그렇다면 우리 시대에 매체로서의 회화는 어떻게 정의될 수 있을까. 본 발표는 최근 전시된 추상회화의 사례를 통해 그린버그의 모더니스트 회화이론이 제시한 시각성과 매체라는 회화의 조건이 우리 시대에 어떻게 작용하는지 살펴보려 한다.

2. 이교준_회화의 경계

해체주의 철학자 자크 데리다(Jacques Derrida 1930-2004)는 그의 저서, 『회화의 진실』(1987)에서 작품(ergon)도 아니고, 작품의 바깥(hors

5) Clement Greenberg, "Seminar II" Art International vol. 18 Summer, 1974. p. 75.

6) Donald Judd, "Specific Objects," Complete Writings 1959-1975 (New York:NYU Press, 1975), pp. 181-2.

d'oeuvre)도 아닌 것으로 작품의 존재를 가능하게 하는 파레르곤(parergon)에 대하여 논했다. 데리다에 의하면 본래 “작품 바깥의 부록”을 의미하는 파레르곤은 “고유 영역의 외부에서 온 잉여적인 것을 명시하지만, 그 초월적인 외재성이 한계 그 자체로 작동하고 한계에 인접하여 마찰을 일으키며 비벼대고 압박하면서 [고유 영역의] 내부가 무언가를 결여하거나 그 내부로부터 결여하는 만큼만 [고유 영역의] 내부에 개입한다.”⁷⁾ 이를 픽처(이 글에서는 사진과 회화를 망라하는 화면을 픽처로 표기한다)에 대입해보면 그 의미는 좀 더 분명해진다. 파레르곤은 화면과 그 바깥을 나누며, 작품의 내부도, 외부도 아닌 경계, 곧 화면의 테두리이자 프레임에 해당한다. 이 사각형의 틀은 재현의 바탕이 되는 일종의 “개념적 도식(conceptual schema)”으로 그 틀 안쪽의 공간을 우리가 존재하는 물리적 공간과 구분시켜주는 “이론적 허구(theoretical fiction)”를 제공해왔다.⁸⁾

화면이 더 이상 재현을 담지 않을 때에도 이 “이론적 허구”는 유효하게 지속되었다. 그린버그는 추상회화가 재현 회화가 제공하던 3차원적 환영 대신 시각적 환영(optical illusion)을 제공한다고 주장했다.⁹⁾ 이는 매체의 물리적 조건과 분리되는 ‘회화적 공간(pictorial space)’으로 존재하는 화면을 말한다. 그린버그의 모더니스트 회화 이론에 의하면 이런 회화적 공간을 지탱하는 것이 바로 프레임이다. 대구 출신의 작가 이교준은 이 회화의 경계에 대한 탐구를 지난 40여년 간 이어왔다.

이교준의 ‘회화’는 저드의 벽면을 등진 부조 같은 입체작업과 마찬가지로 표면을 가진 사물이다. 표면은 지지체가 되는 사각형의 그리드(grid) 안에서 이를 반영하며 수직과 수평으로 분할된다. 추상회화에서 우리가 기대하던 형태와 색, 붓질의 흔적에 의한 ‘구성(composition)’은 애당초 이교준의 안중에 없었다. 그에겐 사물의 표면, 현실에는 없지만 개념과 인식으로 존재하는 ‘평면’에서 일체의 재현과 의미, 심지어 모든 자의적 구성마저 제거하려는 수렵의 지난한 과정이 놓여있을 뿐이었다.

그러나 이교준의 평면 작업을 “이성적, 관념적, 환원적인 의미”로 한정하는 것은 부당하다. 오히려 화면은 “질료의 감각”을 회복시킨다.¹⁰⁾ 이교준은 종이

7) Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (1978). Trans. Geoff Bennington & Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 56.

8) Derrida, 앞의 책, p. 65와 p. 81 참조.

9) Clement Greenberg, “Modernist Painting”[1965], Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism* vol. 4, p. 88.

를 접어 생기는 선을 화면을 분할하는 선으로 삼고, 이렇게 나뉜 종이들의 테두리가 서로 맞닿을 때 생기는 미묘한 요철을 그대로 화면에 드러냈다. 표면이 고른 면 천에서는 물감의 두께마저 요철로 드러난다. 질료의 미세한 물성은 사변적 추상이 담지할 수 없던 표면에 대한 관람자의 지각(perception)을 이끌어내며 회화의 사물성을 드러낸다. 그러나 ‘고유 영역(회화) 내부의 결핍’은 이에 상응하여 그 내부에 개입하도록 그리드의 형태로 존재하는 파레르곤을 소환한다. 따라서 사각형의 그리드(프레임) 안의 모든 시각적 요소들은 그리드 그 자체를 반영하고 반복하는 자기지시성(self-referentiality)을 가지며 완결된다. 그리고 이 자기지시성은 아이러니하게도 질료의 매체성을 초월하여 시각적으로 존재하는 모순을 낳았다.

이교준의 회화는 불가능해 보이는 매체성과 시각성의 양립을 화면 안에서 꾀한다. 2020년 이후의 최근작에서 작가는 기존의 90도에서 40도로 내각을 줄인 알루미늄 틀을 캔버스 프레임으로 사용했다. 이로 인해 그의 회화는 옆면에서 보면 두께가 거의 보이지 않고 벽면에서 살짝 떨어져 부유하는 것처럼 보인다. 이는 작가가 3차원의 사물로서 캔버스를 다루는 것이 아니라 시각적 평면으로서 화면을 제시하려 한다는 증거다.

2021년의 최근작 중 노란색으로 화면의 테두리를 드러내는 캔버스 작업에서 작가는 의도적으로 화면의 가장자리 2cm 정도를 아무것도 칠하지 않은 천 그대로 노출시켰다. 우리가 캔버스에 “그려진” 것을 회화로 정의한다면 이 회화는 캔버스의 물리적 조건이 결정되는 틀의 모서리와 회화의 영역(그려진 그림) 사이의 간극으로 인해 캔버스라는 사물성에서 벗어나 ‘평면’으로 남는다. 여기서 회화의 “그려진” 부분은 노란색과 흰색의 테두리이다. 이는 회화가 존재할 수 있도록 하는 ‘평면성의 경계’이자 그림의 안과 밖을 구분하는 파레르곤이며, 또 시각적 조형으로 존재하는 ‘그림’의 일부이기도 하다.

이교준은 여기서 만족하지 않았다. 테두리 안쪽의 화면 역시 최소한의 마감을 입혀 준비된 아무것도 그려지지 않은 반투명한 천이다. 이 반투명하게 비치는 천을 사용하여 캔버스의 지지대(프레임을 가로지르는 막대)가 비쳐 보이도록 했다. 지지대는 회화를 이루는 물리적 조건이자, 수직, 수평으로 화면을 가로지르는 옅은 회색의 색면(조형적 요소)으로 노란색과 흰색 그리드에 조응한다. 매체성(materiality)이 시각성(visuality)으로 변환되는 순간이다. 화면

10) 심소미, 「견고한 평면의 세계를 밝히는 여정」, Selected Works 1979~2016/ LEE KYO JUN (대구, Martianstory), 2016, p. 50.

가장자리의 남겨진 부분은 캔버스를 비추는 조명에 의해 생성되는 그림자로 자연스레 스며든다. 이제 화면은 시각적으로만 존재하는 ‘완전한 평면’으로 물리적 영역에서 시각장(visual field)의 영역으로 이동하여 미술관의 벽 전체로 확장된다.

2. 카타리나 그로스: 환경으로서의 회화

독일 프라이부르크 태생인 카타리나 그로스(Katharina Grosse)가 처음 분사기를 사용해서 물감을 뿌리는 작업을 시작한 것은 1998년 쿤스트할레 베른의 전시에서였다. 캔버스가 아닌 갤러리 한구석 벽면에 짙은 녹색으로 분사한 작업은 2004년 자신의 스튜디오 벽면과 가구에 분사한 <침실>을 시작으로 캔버스와 천, 흙더미와 집을 지지대 삼아 점차 회화의 영역을 건축과 환경으로 넓혀갔다. 일견 장소특정적 작업으로 오인되기 쉬운 그로스의 작업은 해를 거듭할수록 회화행위(painting)의 장소가 되는 실제 공간과 회화적 환영(pictorial illusion) 간의 경계를 와해시키는 “이미지의 장(image field)”로 확장되었다.¹¹⁾ 특히 2014년 이후 천정에서 늘어뜨린 천 위나 벽면과 바닥 사이에 흙더미를 쌓아놓고 분사하는 작업은 단일한 작품이라는 개념을 넘어 건축물과 전시 전체를 하나의 연속체로 내세우며 관람자들을 회화 ‘안’에 위치시켰다. 작가는 기존 회화의 스케일을 훨씬 뛰어넘는 자신의 작업이 회화와 조각, 건축의 경계를 무너뜨렸다고 인정하며 다음과 같이 말했다.

스프레이 건의 움직임은 공간 속 몸의 움직임보다 눈의 움직임에 더 가깝게 관련돼있다. 어찌 보면 그것은 미술가를 비물질화한다. 신체의 크기와 회화의 크기의 관계는 중요치 않다. 눈의 움직임이 페인트 된 영역을 신체 영역 바깥에 위치시킨다. 이것이 미술가의 몸이 (사다리를 이용하거나 리프트를 이용해서) 인위적으로 확대됨에 따라 작품이 계속적으로 전개되며 확장되는 이유이다.¹²⁾

11) Ati Maier, “Katharina Grosse,” Bomb issue 115, p. 70.

12) Katharina Grosse, “The Poise of the Head und die anderen folgen” in Ann Ring Petersen eds. Contemporary Painting in Context (Chicago: Museum Tusculanum Press, 2010), p. 103.

회화의 지지대를 이루는 물리적 조건은 거리를 두고 길게 늘어진 스프레이 건에서 분사되는 안료의 진행 방향에 별 영향을 주지 않는다. 오히려 건축물의 모서리나 구조, 늘어진 천의 주름은 그 자체의 물리적 특성을 간직한 채로 회화의 ‘시각적’ 요소 중 하나로 기능한다. 분사하는 작업방식의 즉각성은 작가가 지정한 대로 그리기의 방식이 몸의 움직임이라기보다 작가 자신의 눈을 따라간다는 것을 실감하게 한다. 스프레이 건이 지나는 순간 공간의 특수성은 ‘화면’의 통일성으로 흡수된다.

변화하는 시각성은 오히려 완성된 작품을 보는 관람자에 의해 발현된다. 인체의 스케일을 훨씬 상회하는 회화적 공간에서 관람자의 몸은 필연적으로 시간의 흐름 속에서 그림 ‘안’에서 움직이게 되고, 거리를 두고 보았던 “화면”은 정지된 상태가 아니라 관람자의 움직임과 함께 끊임없이 변화하는 풍경으로 이어진다.

색채는 여기서 물리적 공간과 이미지의 장을 결합하는 역할을 한다. 전시장에 등장한 흙더미, 천, 건물의 모서리와 벽, 바닥, 출입문, 가구들, 건물 외관과 마당, 세워진 자동차까지 스프레이 건이 지나는 모든 것들을 시각적 연속체로 묶는다. 아이러니는 시간의 흐름 속에서 이를 경험하는 것은 오로지 관람자의 (시간이 지나면 희미해지는) 기억에 남는 것이고, 실제로 대부분의 관람자들은 그로스의 작품을 또 다른 픽처의 형태—핸드폰 사진—에 담는다는 것이다. 작품을 경험하는 몸의 기억은 jpg 파일의 형태로 축적되며, 때로는 반복적으로 시간적 차이를 두며 소환된다.

미술사가 데이빗 조슬릿(David Joselit)은 뉴욕 현대미술관의 관람자들을 관찰하며, 작품에서 작품으로 이동하며 핸드폰으로 사진을 찍는 “선택하고(marking), 촬영하고(scoring), 저장하는(storing)” 행태를 우리 시대의 미술 경험으로 지적했다.¹³⁾ 이렇게 축적된 이미지들은 미래의(어쩌면 영 오지 않을) 감상을 전제로 한다. 시간의 흐름 속에 경험되는 그로스의 작품들 역시 관람자의 핸드폰 사진의 형태로 저장되어 타블로로서의 추상회화를 보는 경험의 즉각성(instantaneity)으로, 그리고 저장된 이 시각적 경험이 반복될 수 있다는 미래의 가능성으로 존재하게 된다. 그로스의 말대로 “모든 미술작품은 보는 행위에 의해 완전히 변화된다. 작품은 그것을 바라보고 사용하는 관람자

13) David Joselit, “Marking, Scoring, Storing, and Speculating (on Time),” *Painting Beyond Itself*. Isabelle Graw and Ewa Lajer-Burcharth eds. (Frankfurt am Main: Sternberg Press, 2016), pp. 11-20.

에 의해 작동된다.”¹⁴⁾

4. 나오며

그러면 이미지의 장소는 어디일까? 벽화나 천정화의 형태로, 액자에 넣어진 캔버스나 패널 제단화의 형태로 나타난 회화의 재현이 제공했던 것은 평평한 물리적 공간을 뛰어넘는 시각적 환영이었다. 추상회화가 갖는 회화적 환영 역시 다르지 않다. 우리는 프로젝트에 의해 영사되거나 모니터에 나타난 영상작품 속에서도 전통적인 회화의 경우와 마찬가지로 환영적인 공간을 본다.

회화의 환영적 공간이 회화의 매체가 갖는 물리적 특성과 시각성 양자를 담보한다면, 영상이미지를 제공하는 매체의 존재론적 조건은 보다 이질적이다. 영상작품의 경우, 필름과 비디오테이프(video tape)라는 물리적 매체가 존재한다. 그러나 실제로 우리가 감상하게 되는 이미지는 손에 잡히지 않는 비물질적인 시각성의 영역에 속해있다. 이미지는 다른 오브제와 함께 조각과 건축의 일부분으로, 혹은 환경과 풍경으로 회화의 자유로운 형상 변화에 수반하는 관람자의 경험의 변화를 생산한다.

시간성을 강조하는 비디오, 인터넷의 등장으로 확장된 미술의 매체는 최근 블록체인 기술에 의존하는 NFT 아트까지 이어지며 이제 다양한 매체 간의 접점과 전이, 재매개(remediation)를 통한 포스트-미디어, 포스트-프로덕션의 시대를 본격적으로 표방하고 있다. 이런 상황에서 회화 역시 거대한 이미지 세계의 일부로 생산, 유통, 저장되고 소비된다. 현란한 이미지 세계의 몰입적 경험 앞에 회화의 물질성이 초라한 침전물로 남거나, 물화된 자본주의의 상품으로나 존속할지 모른다는 우려도 기우는 아닐 것이다. 회화의 매체는 이미 돌이킬 수 없이 확장되었고, 감상의 방식 또한 변화했다. 미래의 회화가 매체성을 고집하며 ‘장르’로 남을지, 아니면 가상공간 이미지의 세계로 존재할지도 두고 봐야 할 일이다.

14) Louise Benson, “Katharina Grosse: The Icon of Possibilities,” Elephant 36, p. 136.

현실 인식을 위한 비판적 예술실천: 소니아 보이스(Sonia Boyce)의 작업에 표상된 인종주의와 흑인여성의 문제

주하영 (전남대학교)

소니아 보이스(Sonia Boyce, OBE, RA, 1962~)는 영국의 아프로-캐리비안계 디아스포라 예술가로 흑인 여성의 주체성과 인종주의, 제국주의와 식민주의의 역사와 폐해에 대해 정치적, 사회적, 문화적 관점에서 논의해온 작가이다. 보이스는 미디어를 통해 생산되는 유색인종에 대한 고정관념과 사회적 차별의 문제를 드로잉과 사진 콜라주, 음악과 퍼포먼스, 텍스트와 언어적 실험을 통해 다양하게 표출해 왔다.¹⁾

보이스는 1980년대 영국에서 일어난 ‘흑인 예술 운동(British Black Arts Movement)’의 핵심적인 인물로, 주류 문화·예술계에서 소외된 예술가들과 뜻을 함께하며, 사회적 갈등과 반목, 인종과 성, 젠더와 타자화의 문제에 대해 탐구해왔다. 보이스가 참여했던 흑인 예술 운동은 마가렛 대처(Margaret Hilda Thatcher, 1925-2013, 재임 1979-1990)수상이 집권하던 시기에 시작된 정치적인 예술 운동으로, 신자유주의와 친(親)시장정책을 표방하며, 노동자들과 집권계층간의 대립과 인종갈등이 극에 달했던 시기에 영국의 반이민주의와 불평등한 정책을 비판하며 일어났다. 모순적인 시대 상황에 맞서 흑인 지식인과 예술가들은 지나치게 일반화된 흑인관을 벗어나 새로운 흑인 미학을 만들어야함을 주장하며, 흑인의 주체성과 독자성을 보여주고자 했다.²⁾

1) 보이스는 이스트햄 칼리지(East Ham College)와 스토티브리지 칼리지 오브 아트 앤 디자인(Stourbridge College of Art & Design, 1979-1983)에서 순수미술을 공부했다. 2018년 AHRC에서 지원하는 프로젝트 ‘흑인 예술가들과 모더니즘(Black Artists and Modernism)’을 기획했고, 미들섹스 대학(Middlesex University)의 미술학과 교수를 역임했다. 현재 런던예술대학(University of the Arts London)의 흑인 미술과 디자인과(Black Art and Design)의 교수이다. 최근 전시에는 《내 피부의 성 In Castle of My Skin》, 이스트사이드 프로젝트, 버밍엄(Eastside Projects, Birmingham, 2020), 《소니아 보이스 Sonia Boyce》, 맨체스터 아트 갤러리(Manchester Art Gallery, Manchester, 2018), 《소니아 보이스: 우리는 그녀의 길로 나아간다 Sonia Boyce: We move in her way》, ICA, 런던(Institute of Contemporary Arts, London, 2017) 등이 있으며, 베니스 비엔날레를 포함하여 다수의 국제 전시회에 참가했다. Rebecca Morrill et al., Great Women Artists (London and New York: Phaidon Press, 2019), 74.

2) 영국 흑인 예술 운동은 흑인 예술 그룹에서 조직했고, 올버햄프턴 폴리테크닉

2022년 59회 베니스 비엔날레(59th Venice Biennale)에서는 유례없이 흑인 여성 예술가들의 활약이 돋보였다. 이탈리아 출신 여성 총감독인 세실리아 알레마니(Cecilia Alemani)가 기획한 《꿈의 우유 *The Milk of Dreams*》란 전시는 초현실주의라는 거대한 화두 속에서, 미국관을 대표하는 첫 흑인 여성 작가인 시몬 레이(Simon Leigh, 1962~)는 최고예술가상을 수상했고, 소니아 보이스를 위시한 영국 국가관은 최고 국가관에게 수여되는 황금사자상을 수상했다.³⁾ 레이는 《자주 *Sovereignty*》란 전시를 통해 흑인 여성의 정체성을 담은 기념비적인 청동 조각 〈브릭하우스 *Brick House*〉를 선보이며, 원시적인 생명력과 초현실적 공간을 만들었고, 보이스는 《그녀의 길을 따라 *Feeling her Way*》란 전시를 통해 5명의 흑인 여성 음악인들의 즉흥적인 퍼포먼스를 선보이며, 여성의 각기 다른 삶의 궤적을 기록한 사운드 영상 설치로 주목받았다. 화려한 패턴과 반짝이는 벽면의 전시장에 여성 음악가들의 즉각적이면서 협업적인 사운드 영상이 상연되면서, 말과 소리, 기억과 공간, 음악과 공감각적 형상의 관계가 역동적으로 드러났다.

이번 베니스 비엔날레에서 보이스의 수상과 함께 흑인 여성예술가들에 대한 관심은 환영할 일이었지만, 왜 이제야 흑인 여성예술가들이 미술계에서 주목받게 되었는가에 대해서는 주의 깊게 생각해 볼 필요가 있다. 공교롭게도 이들이 주목받게 된 계기는 글로벌 팬데믹의 상황 속에서 문제가 된 ‘흑인의 생명도 소중하다(Black Lives Matter, BLM)’운동과 무관하지 않다. 자국민 보호정책과 국가 이기주의 속에서 발현된 차별에 대한 저항은 결국 사회에 만연한 불평등과 편견에 맞선 것이었다. 이러한 저항은 문화예술계에도 영향을

(Wolverhampton Polytechnic)에서 제1회 전국 흑인 예술 집회(the First National Black Art Convention)를 열어 그 활동을 공식화했다. 이 운동에 참여한 예술가들은 영국의 제도권에 뿌리 깊게 박혀 있던 제국주의와 식민주의적 사상을 탈피하고, 흑인 문화의 특성과 인식을 전환하기 위해 상당히 노력했다. Sophie Orlando, *British Black Art: Debates on the Western Art History*, trans. Charles La Via (Paris: Disvoir Publications, 2016), 9-15.

- 3) 2022년 4월 23일부터 11월 27일까지 진행되는 59회 베니스 비엔날레에서는 초현실주의 화가이자 문필가인 레오노라 캐링턴(Leonora Carrington)이 자신의 아이를 위해 쓴 글 『꿈의 우유(*The Milk of Dreams*)』를 큰 주제로 선정하며, 암울한 글로벌 팬데믹 상황 속에서 대안적 우주론과 실존 방식을 탐구했다. 비엔날레 본 전시에서는 58개국에서 온 213명의 예술가가 참여했으며, 이 중 188명의 여성 작가들이 참여했다. 이는 역사상 처음으로 비엔날레 전시에서 여성 예술가의 수가 참여 예술가의 약 90%를 차지한 것이었다. 59회 베니스 비엔날레 홈페이지, <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>, 2022년 6월 3일 검색.

미쳤고, 국제 페스티벌과 전시회로까지 이어지며, 그간 간과된 흑인 예술가들에 주목했다. 2020년 영국에서는 서인도 제도 카리브 해 동쪽의 작은 섬나라인 바베이도스(Barbados) 이민자 가정에서 태어난 보이스를 비엔날레 영국관 대표로 선정하며 파란을 일으켰다. 이는 그간 사회적 소수자로 분류된 흑인, 여성, 이주민을 영국 미술계에서 인정하고 받아들이게 된 것이며, 무엇보다도 국가관의 대표라는 위치는 흑인 여성 예술가의 급격한 지위 상승과도 같은 중대한 사건이었다.

본 발표에서는 소니아 보이스의 흑인 여성 주체를 표상한 1980년대의 작업인 〈타잔에서 람보까지: 영국에서 태어난 ‘원주민’은 구성된/자아 이미지와의 관계와 재구축된 근원에 대해 고려한다. *From Tarzan to Rambo: English Born ‘Native’ Considers her Relationship to the Constructed/Self Image and her Roots in Reconstruction*〉(1987)을 인종주의와 흑인 예술 운동, 여성 문제, 그리고 후기 식민주의적 측면에서 비판적으로 살펴보고자 한다.

II. 이주와 차별의 역사 속에서: 영국 흑인 예술가들의 활동과 전시

2018년 맨체스터 아트 갤러리(Manchester Art Gallery)에서 《화법: 반영-상상-반복 *Speech Acts: Reflection-Imagination-Repetition*》이란 전시가 큐레이터 케이트 제슨(Kate Jesson)과 함마드 나사르(Hammad Nasar)에 의해 기획되었다. 이 전시는 공공 박물관과 미술관에서 관람객에게 보여주는 작품과 배제된 작품 사이에서, 집단적 공유의 의미와 은폐된 기억과 역사가 무엇인지를 살피며, 전시회가 예술가의 전기와 정체성의 형성이란 틀을 넘어 어떻게 새로운 사회·문화적 내러티브를 구성할 수 있는지를 살피고자 했다.⁴⁾ 이 전시는 보이스의 ‘흑인 예술가들과 모더니즘(Black Artists and Modernism)’이란 프로젝트와 함께 진행된 것으로, 이는 영국에서 작품 활동을 했던 아프리카 및 아시아계의 소외된 예술가들의 업적과 작품을 찾기 위한

4) 《화법: 반영-상상-반복》전시는 2018년 5월 25일부터 2019년 4월 22일까지 맨체스터 아트 갤러리에서 열렸다. 전시의 부제인 ‘반영’은 예술가들이 어떻게 역사와 현실 속에서 자신을 위치시키는가에 관한 것이고, ‘상상력’은 장소, 네트워크, 유사성이 예술 작품을 어떻게 형성하는가에 대해 질문한다. 마지막으로 ‘반복’은 다수의 것을 포함한다. 다양한 예술에서 반복의 요소가 예술작품을 어떻게 다르게 읽을 수 있는지에 관한 것이다. 맨체스터 아트 갤러리 홈페이지, <https://manchesterartgallery.org/event/speech-acts-reflection-imagination-repetition/>, 2022년 6월 1일 검색.

장기간의 리서치 프로젝트였다.⁵⁾ 하지만, 영국 미술의 역사를 형성하는 데 기여한 유색인종 예술가들을 조명하고자 하는 새로운 전시 기획은 시작 단계부터 예술가 및 소장품 부재로 인해 난항을 겪었다. 보이스는 실제로 영국 전역의 공공 미술 기록 보관소 및 컬렉션에 아프리카와 아시아계 영국 예술가들의 작품이 얼마나 소장되었는지를 알기 위해 연구팀을 꾸려 조사에 나섰다. 또한, 박물관과 갤러리의 수집 관행을 조사하고, 미술품과 전시의 관계에 대해 연구했다. 약 3년간의 노력 끝에 30개의 컬렉션에서 약 2,000여 개의 작품을 찾을 수 있었다. 보이스와 연구팀이 찾은 예술가들은 윈드러시 세대(Windrush Generation)에 속하거나, 1960년대 반문화 혁명과 1980년대 흑인 예술 운동에 참여하며 다양한 문화예술 활동을 펼쳤다. 이들 중 흑인 예술 운동을 이끈 라쉬드 아라인(Rasheed Araeen, 1935~), 루바이나 히미드(Lubaina Himid, 1954~), 존 아콤프라(John Akomfrah CBE, RA, 1957~) 등 비교적 알려진 작가도 있었지만, 대부분의 예술가들은 영국 미술사에서 언급된 적도 없었고, 작품을 전시한 적도 거의 없었다. 이들의 행적을 추적하는 과정에서 보이스는 인종차별을 직접적으로 목도하며, 이를 대규모 흔적 지우기나 체계적인 망각의 상황으로 보았다.⁶⁾

2018년 영국의 공영방송 BBC Four에서 <도대체 누가 흑인 예술가들에 대해 들어봤는가? Whoever Heard of the Black Artist?>라는 약 1시간 분량의 다큐멘터리 필름이 방영되었다. 이 필름은 영국의 아방가르드와 모더니즘, 현대 미술의 역사에서 배제된 아프리카와 아시아계의 예술가들의 흔적을 찾고, 이들이 미술에 기여한 바를 탐구했다.⁷⁾

5) 보이스의 프로젝트는 미들섹스 대학과 런던예술대학이 공동으로 이끄는 예술 및 인문학 연구 위원회에서 선정된 3년간(2015-2018)의 연구였다. Sonia Boyce, "Speech Acts: an introduction by Sonia Boyce," ArtUK, 27 Nov 2018, <https://artuk.org/discover/stories/speech-acts-an-introduction-by-sonia-boyce>, 2022년 6월 1일 검색. 그리고 Sonia Boyce and Dorothy Price, "Dearly Beloved or Unrequited? To Be 'Black' in Art's Histories," Journal of the Association for Art History, Vol. 44, Issue 3, June 2021, 462-480.

6) Chitra Ramaswamy, "Whoever Heard of a Black Artist? Britain's Hidden Art History review - a powerful picture of whitewashing," The Guardian, 30 Jul 2018, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/30/whoever-heard-of-a-black-artist-britains-hidden-art-history>, 2022년 8월 1일 검색.

7) Alex Harding Dir. Whoever Heard of the Black Artist?, 60 min. film, BBC Four, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=goCpVgEaKig&t=1371s>, 2022년 8월 5일 검색

필름의 제목은 1982년 울버햄프턴(Wolverhampton)에서 제1회 전국 흑인 예술 집회(The First National Black Art Convention)를 조직했던 급진적 예술가들의 모임인 ‘흑인 예술가 그룹’의 아카이브 영상에서 비롯된 것이다. 이 영상은 1980년대 흑인 예술가 그룹의 존재 자체를 부정하는 토론에 대한 것으로, 서로에게 "흑인 예술가에 대해 들어본 사람이 있는가?"라고 질문하며 시작된다. 짧게 편집된 영상에서 이들의 대답은 모두 “없다”이다. 즉, 이 질문과 답변은 흑인 예술가들이 당시 주류 미술계로 편입되기가 얼마나 어려운 일이었는지를 알리며, 명시적이든 암묵적이든, 흑인 예술가들이 서로 연대하여 작품을 제작하고, 전시를 개최한다는 일이 언급조차 되지 않을 정도로 매우 드문 일이었음을 상기시킨다.⁸⁾ 영국 흑인 예술가들을 이끌었던 아라인은 예술가이자 기획자로서 흑인 미술이라는 용어를 백인 외의 유색인종을 포함하는 넓은 범주로 상정하며, 인종주의의 차별과 폭력에 대항하는 타자들의 연대와 투쟁으로 보았다.⁹⁾ 영국 흑인 예술 운동은 정치적이고 미학적인 측면에서 탈사회적이고, 탈제국주의적 성향을 드러낸 후기 식민주의 운동의 일환이었다.

다시, 2018년 맨체스터 아트 갤러리에서 진행된 《화법: 반영-상상-반복》 전시와 보이스의 ‘흑인 예술가들과 모더니즘’ 프로젝트를 살펴보면, 보이스와 전시팀의 연구에는 몇 가지 놀라운 성과가 있었다. 그 중 브래드포드(Bradford)에 있는 카트라이트 홀 아트 갤러리(Cartwright Hall Art Gallery)의 수장고에는 대중에게 알려지지 않은 영국 예술가들의 작품 컬렉션이 있었다. 이 작은 갤러리에는 런던 테이트의 국립 컬렉션보다 아프리카 및 아시아계 영국 예술가들의 작품이 100점 더 많았다.¹⁰⁾ 이는 주요 미술 컬렉션에서 얼마나 유색인종을 배제했는지를 단편적으로 보여준다. 즉 보이스가 진행한 두 프로젝트는 공공 미술 컬렉션의 의미와 함께 예술가들의 작품이 어떠한 방식으로 대중에게 공개되고, 전시의 맥락은 어떻게 구성될 수 있는지에 대해 질문한다. 영국 예술의 역사가 유색인종의 작품 없이 이루어질 수 없음을 밝히면서 말이다.

8) Sophie Orlando, 앞의 책, 9-15.

9) 《흑인 미술의 진수 The Essential Black Art》(1988) 전시 서문에서 흑인 미술에 대한 개념정리를 했다. Rasheed Araeen, The Essence of Black Art (exh. cat), (London: Chisenhale Gallery, 1988), 5.

10) 브래드포드 박물관 홈페이지
<https://bradfordmuseums.org/cartwright-hall-art-gallery/>, 2022년 8월 5일 검색.

Ⅲ. 만들어진 인종과 흑인 여성의 문제: 〈타잔에서 람보까지: 영국 태생 ‘원주민’은 구성된/자아 이미지와의 관계와 재구축된 근원에 대해 고려한다〉(1987)

영국의 후기 식민주의 이론가인 로버트 영(Robert J. C. Young)은 인종을 하나의 문화적 구성물로 여길 때, 19세기에 등장한 문화와 인종 이론 사이의 관계는 ‘섹슈얼리티’를 중요한 매개 용어로 사용했다고 주장했다.¹¹⁾ 영의 주장에 따르면, 흑인 여성은 사회적, 문화적으로 위협 받는 식민 사회에 내재된 권력의 위계를 반영하고, 흑인 여성의 신체와 섹슈얼리티는 정상적인 범주를 벗어나 병리화 된다는 것이다.

보이스는 〈타잔에서 람보까지: 영국 태생 ‘원주민’은 구성된/자아 이미지와의 관계와 재구축된 근원에 대해 고려한다, 이하(타잔에서 람보까지)〉(1987)에서 사진, 영화, 캐리커처, 드로잉 등과 같은 다양한 미디어를 활용하여 정체성과 고정 관념이 사회·문화적으로 구성되는 과정을 비판적으로 살펴본다. 또한, 제국주의의 팽창과 식민지 개척에 열을 올리던 18-19세기 서구 유럽사회에서 흑인과 여성이 어떻게 이국적이고, 비정상적으로 표상했는지를 살펴보고, 근대성, 문명사회라는 개념이 시각적으로 어떻게 구성되고 만들어질 수 있는지 비판적으로 탐구한다. 작품의 부제를 살펴보면, 영국 태생 ‘원주민’이라는 문구가 있는데, 이는 작가의 자아 이미지와 미디어를 통해 드러나는 백인 중심 사회 사이의 간극에 대한 갈등을 보여준다. 작가는 영국 출생임에도 불구하고, 사회에서 받아온 출신지에 대한 끊임없는 질문이 결국 백인사회에 온전히 속할 수 없음을 깨닫게 하는 증거라 보았다. 보이스는 역사를 거슬러 올라가 노예제도와 식민화를 통해 전 세계로 뿔뿔이 흩어진 아프리카 민족의 이동과 디아스포라가 흑인의 정체성과 재현에 얼마나 큰 영향을 미치고 있는지 작품을 통해 보여주고자 했다. 또한, 타잔과 람보를 언급한 것은 할리우드 영화에서 영웅에 대한 고정관념을 지속적으로 생산해 내는 것에 대한 위험성과 그 영향력에 의문을 제기한 것이기도 하다.

〈타잔에서 람보까지〉는 가로 3.6m, 세로 1.25m 로 규모가 큰 평면 작업이며, 가운데 띠를 중심으로 두 부분으로 나뉘어 있다. 왼쪽 화면을 보면 6개의 흑백 얼굴 이미지가 각각 3개씩 2줄로 배치되어 있고, 오른쪽에는 왼쪽의 이미지를 복사한 것으로 윗줄 3개의 얼굴상만 컬러로 제작되었다. 모든 인물 사

11) Robert J C Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, (London and New York: Routledge, 1995), 97.

진은 비슷한 크기이지만, 표정과 음영으로 인해 각기 다르게 보인다. 사진을 찍기 위해 작가는 즉석 사진 촬영 부스를 만들었다. 사진 구성을 살펴보면, 정면을 응시하거나 고개를 위, 아래로 올리거나 내린 모습, 그리고 얼굴과 목 표면의 조명을 감안할 때 19세기 민족지학적 사진을 참조한 것으로 보인다. 민족지학적 사진이란 19세기의 비서구 인종의 정보를 수집하기 위해 두개골의 모양, 안면 특징, 피부 표면 및 모발의 질감과 같은 세부 사항을 조사하고 기록한 것을 말한다. 이를 바탕으로 비서구인들의 생물학적 특성과 색소염리터를 서구인들의 기준에 맞게 분류할 수 있었다. 이러한 방식은 이미지를 제작하고, 인종에 대한 관념을 생산하는 기록의 역사로 기능했다.¹²⁾

보이스는 〈타잔에서 람보까지〉에서 자신의 모습을 흑인 여성의 위치와 동일화 하면서, 위엄 있는 주제를 의인화하는 것이 아닌 현 시대를 살아가는 영국 사회 구성원으로서의 흑인 여성의 위치를 그대로 드러낸다. 화면에는 세로로 된 세 개의 띠가 있는데, 왼쪽의 띠에는 2줄로 6개의 골리워그(gollywogs, 뽀치는 머리를 한 흑인 인형)의 얼굴이 연속적으로 이어져 있고, 가운데와 오른쪽 끝의 띠에는 기하학적 무늬와 정글을 배경으로 한 형상이 연필 드로잉으로 그려져 있으며, 하단에는 진홍색의 테두리가 있다. 왼쪽에 줄지어 묘사된 흑인 인형인 골리워그는 19세기 후반부터 영국의 아동 도서와 연재만화, 광고, 사진 등에 등장하며, 큰 인기를 누렸다. 검은 피부, 커다랗고 둥근 흰 눈, 붉은 입술, 거칠고 털이 많은 머리카락을 가진 검은 얼굴로 재현된 골리워그는 인종에 대한 풍자적인 민스트럴 쇼(Minstrel Show)의 산물이었다. 민스트럴 쇼는 백인이 흑인으로 분장하고 흑인 가곡 등을 부르는 백인의 쇼를 말한다.¹³⁾ 당시, 골리워그의 이미지가 미디어를 통해 급속도로 퍼지면서 인종주의가 무의식적으로 고착화되는 상황에 대해 많은 흑인 예술가들은 우려의 목소리를 냈다.¹⁴⁾

12) Deborah Poole, "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies," *Annual Review of Anthropology*, vol 34, 2005, 159-179.

13) 민스트럴 쇼는 미국의 크리스티 악단에 의해 시작됐고, 민스트럴은 크리스티(E.P. Christy, 1815-62)가 조직한 일행을 말한다.

14) 그 중 흑인 예술 운동에서 활동했던 에디 챔버스(Eddie Chambers, b. 1960)는 골리워그를 하나의 문화적, 인종적 아이콘으로 보며 《문화적 아이콘으로서 검은 무뢰한(無賴漢) The Black Bastard as A Cultural Icon》(1985)이란 전시를 개최하며, 골리워그의 사회적 의미를 탐구했다. 이 전시회에서 챔버스는 백인사회가 흑인의 존엄성을 얼마나 체계적으로 박탈했는지를 보여주며, 이러한 사회적 현상이 흑인의 자아 이미지와 정체성에 미치는 영향을 알리고자 했다. Eddie Chambers "Blackness as a Cultural Icon," *Critical Decade: Black British Photography in the 80s*, Ten.8, Birmingham, vol. 2, no. 3 (Spring

〈타잔에서 람보까지〉의 오른 편을 살펴보면, 6개의 얼굴 이미지 위로 2개의 나뭇잎이 콜라주되어 원시성을 강조하고 있고, 왼편의 이미지 위로 정글에서 사냥하는 원주민의 모습이 묘사되어 있다. 이들 머리 위에는 말풍선이 있는데, “윙윙거리는 새가 우리에게 희생자를 보낸다(The Buzzing bird sends us a victim)”는 문구가 적혀있다. 이 문구는 나이지리아계 탈식민주의 비평가인 치누아 아체베(Chinua Achebe)의 『모든 것이 산산이 부서지다 *Things Fall Apart*』(1958)에서 차용한 것이다. 아체베의 소설은 19세기 말 아프리카 마을을 점령한 폭력적인 서구 세력, 특히 영국 백인에 맞서 삶의 터전을 지키려 한 원주민의 이야기를 통해, 왜 무력하게 아프리카가 서구 세력에 무너질 수밖에 없었는지를 비판적인 시각으로 접근한다.¹⁵⁾ 이 글에서 우무오피아(Umuofia) 사람들이 백인의 자전거를 '금속 말'로 표현하고, 헬리콥터를 '윙윙 거리는 새'로, 폭탄을 '희생자'로 표현한다. 즉 '윙윙거리는 새가 우리에게 희생자를 보낸다'라는 텍스트는 '헬리콥터가 우리에게 폭탄을 투하한다.' 라고 해석된다. 즉, 보이스의 작업은 서구세력에 의해 아프리카가 얼마나 처참히 무너졌고, 식민이 끝난 뒤에도 백인-식민지-지배자 중심의 사고와 체제는 변함없이 신식민의 질서로 지속되었고, 그 안에서 영국 태생(흑인) 원주민이 어떻게 소외되었는지를 비판적으로 보여주고자 했다.

다시 작품의 제목으로 돌아오면, 타잔(Tarzan)과 람보(Rambo)가 언급되어 있다. 타잔은 미국의 소설가 에드거 버로스(Edgar Rice Burroughs)가 1914년 출판한 소설의 이름이자 그 소설의 주인공의 이름이다. 타잔은 유인원 가족들이 지어준 흰 피부를 가진 사람이라는 뜻의 이름이며, 소설에서 영국 귀족가문의 후계자로 나오며 백인 식민주의자들의 이상을 반영한다. 타잔이 출간될 당시 아프리카의 90%이상이 유럽의 통제 하에 있었고, 에티오피아와 소말리아의 일부 정도만 독립을 유지하고 있었다. 즉 타잔을 통해 백인 영웅주의를 곤고히 하며, 식민지배의 정당성을 부여할 수 있는 새롭게 재현된 흑/백 인간상을 암묵적으로 구축할 수 있었다. 타잔은 그 인기로 인해 1932년 영화로 제작되었고, 이후 워너브라더스와 디즈니 만화로 제작될 만큼 파급력이 컸다. 한편 람보는 또 다른 방식의 할리우드 백인 구조를 반영한다. 람보 캐릭터가 비록 반체제 투쟁과 관련되어 있지만, 그의 스크린 지배력은 유색인종 캐릭터가 결코 달성할 수 없는 강력한 것이었다.¹⁶⁾ 여기서 보이스는 람보의

1992): 122-127.

15) Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, (New York: Penguin, 1994) 참고.

이야기가 여러 면에서 여전히 백인들이 우세한 1980년대 할리우드 관객을 위해 1930년대 타잔 영화를 재포장한 것이라 보았다. 두 영화는 백인을 고귀한 야만인으로 표상했고, 아프리카 정글의 주인이자 '토착' 주민이라는 개념을 생산했다.

〈타잔에서 람보까지〉의 작품 구성 방식을 살펴보면, 보이스는 전통적인 회화방식이 아닌 사진과 드로잉, 이미지 콜라주를 통해 자신의 모습과 미디어에서 보이는 흑인의 모습, 그리고 식민의 문화에서 사진으로 재현된 흑인의 모습을 뒤섞었다. 이를 통해 흑인의 모습이 어떻게 타자라는 인종적 신화를 만들었고, 흑인 여성은 어떻게 비하되었는지 비판적으로 살펴보고자 했다. 또한, 반복되는 12개의 흑인 여성의 얼굴은 아프리카를 점령한 서구가 자행했던 방식으로, 흑인을 조사하고 연구하면서 흑인 여성을 억압하려는 요구를 반영한 것이기도 하다. 이는 기술적으로 정렬되고, 복제된 이미지들이 어떻게 장소와 신체를 억압하고, 고정관념을 만들었는지를 상징적으로 보여준다. 이렇게 재현된 이미지가 상상되고, 반복되고, 순환되면서 새로운 열등한 타자의 이미지를 재생산한다.

〈타잔에서 람보까지〉에서 보이스는 콜라주와 사진을 사용하면서 현실을 인식하고, 그 세계를 작품에 상징화하고자 했다. 작품의 구성 요소는 시대를 표상하는 하나의 증거로 기능했고, 이를 통해 보이스의 흑인-여성-예술가로서의 정체성이 어떻게 구성될 수 있는지를 보여줬다. 보이스의 작업에서 중요한 부분은 고정된 현상이나 사건에 대한 투쟁이 아닌 담론이나 현상이 한 곳에서 다른 곳으로 이동했을 때, 혹은 국가와 사회, 문화와 사상의 이질적인 부분이 만났을 때, 그 교차하는 접점에서 어떠한 내/외적 갈등이 일어나는지, 그리고 이것이 어떻게 예술로 변용될지에 관한 것이다. 보이스는 사적 경험과 기억, 역사적 사건과 불평등을 다양한 미디어를 통해 함축적으로 보여주지만, 작가의 소외와 차별의 경험과 내적 기억은 결국 해결될 수 없는 불가피한 상실을 전제한다. 따라서 〈타잔에서 람보까지〉는 사회적, 인종적, 예술적 가치판단에 대한 우리의 인식을 재고하게 한다.

■ 참고문헌

-
- 16) 람보 영화는 1982년 개봉을 시작으로 3편까지 나온 시리즈물로 전 세계적으로 상당한 인기를 누렸다. 베트남 전쟁을 배경으로 등장한 전쟁 영웅이 겪는 외상 후 스트레스 장애(PTSD)와 세대갈등, 사회 부적응 등을 보여준다.

Araeen, Rasheed. *The Essence of Black Art*, exh. cat. London: Chisenhale Gallery, 1988.

Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*, New York: Penguin, 1994.

Boyce, Sonia. "Speech Acts: an introduction by Sonia Boyce," ArtUK, 27 Nov 2018, <https://artuk.org/discover/stories/speech-acts-an-introduction-by-sonia-boyce>, 2022년 6월 1일 검색.

Boyce, Sonia. and Price, Dorothy. "Dearly Beloved or Unrequited? To Be 'Black' in Art's Histories," *Journal of the Association for Art History*, Vol. 44, Issue 3, June 2021, 462-480.

Chambers, Eddie. "Blackness as a Cultural Icon," *Critical Decade: Black British Photography in the 80s*, Ten.8, Vol. 2, No. 3, Spring 1992, 122-127.

Harding, Alex. Dir. *Whoever Heard of the Black Artist?*, 60 min. film, BBC Four, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=goCpVgEaKig&t=1371s>, 2022년 8월 5일 검색.

Morrill, Rebecca. et al., *Great Women Artists*, London and New York: Phaidon Press, 2019.

Orlando, Sophie. *British Black Art: Debates on the Western Art History*, trans. Charles La Via, Paris: Disvoir Publications, 2016.

Poole, Deborah. "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies," *Annual Review of Anthropology*, vol 34, 2005, 159-179.

Ramaswamy, Chitra. 'Whoever Heard of a Black Artist? Britain's Hidden Art History review - a powerful picture of whitewashing', in *The Guardian*, 30 Jul 2018, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/30/whoever-heard-of-a-black-artist-britains-hidden-art-history>, 2022년 8월 1일 검색.

Young, Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London and New York: Routledge, 1995.

59회 베니스 비엔날레 홈페이지, <https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani>, 2022년 6월 3일 검색.

맨체스터 아트 갤러리 홈페이지, <https://manchesterartgallery.org/event/speech-acts-reflection-imagination-repetition/>, 2022년 6월 1일 검색.

브래드포드 박물관 홈페이지 <https://bradfordmuseums.org/cartwright-hall-art-gallery/>, 2022년 8월 5일 검색.

질의

기원 전 7세기 그리스 사회의 “엘리트”는 누구인가?

- 「김혜진, 〈기원전 7세기 대리석의 (재)발견과 ‘엘리트적 취향’의 시작: 초기 그리스 조각에서 대리석의 함의를 중심으로〉」에 대한 질의문 -

조은정 (목포대학교)

매클루언(M. McLuhan)이 *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*을 출판한 지 이미 60년이 넘었지만, 매체가 인간의 인식과 집단의 소통 방식, 그리고 사회의 문화 전반에 미친 광범위한 영향에 대한 그의 통시사적 분석은 여전히 설득력을 지니고 있다. 그가 언급한 매체의 개념은 ‘집단적 존재에게 작용하는 소통 수단으로서의 매체(mass-media)’라는 점에서 복수형을 전제로 한다. 현대 미술에서 통용되는 소위 디지털 기술을 토대로 한 ‘새로운 매체의 장르(new media art)’나 ‘혼합 매체 장르(mixed media)’의 개념 또한 복수형을 전제로 한다. 다양성, 융복합성, 확장성 등이 중요한 요소로 등장하는 것도 그 때문이다. 그러나 미술의 역사에서 ‘매체(medium)’에 대한 논의는 미술 작품을 구성하는 ‘재료(material)’, 그리고 이를 ‘중간자(middle ground)’로 해서 제작자로부터 수용자에게 전달되는 의도와 효과에 긴밀하게 연결된다.

김혜진 선생님의 연구에서 질의자가 주목하는 부분이 바로 이러한 점이다. 연구 자체서는 기하학기로부터 아케익기에 이르는 기간 동안 고대 그리스 사회의 정치, 경제, 종교적 변화 양상을 배경으로 특히 기원전 7세기에 들어와서 대리석이 봉헌용 조각상의 주재료로 자리 잡게 되는 과정을 세밀하게 분석하고 있다. 특히 〈니칸드레 코레〉와 〈에우티카르티데스의 받침대〉를 예로 들어서 대리석이라는 새로운 재료가 불러 일으키는 효과가 기원전 7세기 그리스 사회의 ‘엘리트적인 취향’과 긴밀하게 연결된다고 주장했다. 여기서 연구자가 언급하는 ‘엘리트적인 취향’의 범주와 의미에 대해 좀 더 명확한 설명이 있었으면 한다. 개인과 집단의 우월함을 과시하기 위해서 값비싸고 귀한 재료를 선호하는 경향은 동서고금을 통해서 다양하게 나타나는 바이지만 본 논문에서는 동방화 시기로부터 아케익기로 넘어가는 기원전 7세기 그리스 사회에서 봉헌용 조각의 주요한 고객으로 부상한 이들을 언급하고 있다. 이 시기 그리스 사회에서 새로운 취향을 지닌 엘리트 집단이 등장했다고 볼 수 있는지, 아니면 새로운 재료와 가공 기술의 도입으로 인해서 주도된 현상으로 보아야 할 것인지 궁금하다. 특히 이들 두 조각상들은 연구자가 선행 연구에서 아케익기 대형 독립조각상의 공공적 측면을 보여주는 증거 사례로서 고찰한 바 있는데, 해당 조각상들에 구현된 조형적 효과가 당시의 정치 문화적 맥락 안에서 작용하는 영향력 또한 고려할 필요가 있을 것으로 보인다.

「바늘과 실의 帝國」, 唐代 皇權과 繡佛」에 대한 질의문

이용윤 (한국학중앙연구원)

「바늘과 실의 제국, 당대의 황권과 수불」은 우리나라에서는 쉽게 접하지 못하는 刺繡 혹은 織造로 완성된 繡像(혹은 織成像)을 연구 대상으로 한 점에서 흥미롭고, 중국에서 제작한 이 새로운 소재의 수불상이 황권, 특히 통일제국을 완성한 초당기의 황권을 상징하는 새로운 시각매체라는 해석 또한 의미있는 내용이라 생각한다.

1. 발표자께서는 중국 불상 연구에 있어 불상의 이미지에 의거한 형태 분석과 도상 해석보다는 종교 대상으로 신성한 불상에 함의된 정치, 사회적 맥락을 해석하고 있다. 그리고 이에 관한 중국 4세~7세기에 건국된 나라에서 진행된 불상의 유포 과정을 神異(靈驗), 模寫(複製)로 보고 그 유포의 주체를 승려, 재가신자, 황제 등으로 분석하고 있다.

일련의 연구처럼 이번 발표에서도 당대 태종, 고종, 무측천의 선택에 의해 수불상의 조성과 하사가 수불상의 유행과 확산에 영향을 미쳤다는 사실은 드러나지만 황제가 수불상을 선택하게 한 배경은 사회경제적 가치가 높은 귀중품 자수, 금동불, 소조불, 목불보다 제작·복제·이동 용이성, 크기의 확장성에 따른 대형화 등으로 설명하고 있다. 이와 관련해 다음과 같은 질문이 있다.

▶ 수불상의 확산이 오로지 황권과 관련이 있고 이와 관련해 현종이 714년에 칙령을 내려 황후 이하 금수, 금수, 직수, 직성을 만들지 못하게 했다면, II장에서 설명하는 8세기 이후 繡像의 민간 확산과 민간에서 활동한 繡師는 어떻게 이해해야 하는지요?

▶ 금동불, 소조불, 목불에 비해 수불상이 제작, 복제, 이동의 용이성을 지적하였는데, 과연 제작과 대량생산에서 자수와 직조의 제작기법이 다른 불상의 제작 방식보다 쉽다고 기준은 무엇이며, 복제의 용이성이 자수에서 자수로 이어지는 복제인 아니면 다른 기법, 즉 화보를 통한 복제를 의미라는지 보완 설명을 부탁드립니다.

▶ 규모의 확장성을 태종과 고종의 6장, 12장 수불상, 대형화가 황권이라는 개념으로 특별하게 인식되도록 설명하고 있지만 결국 이는 봉선사의 노사나불상이나 기록에 전한다는 695년 무차대회 이후 낙양 天津橋에 건 20장 화상처럼 소재와의 관련성보다는 당시 동아시아에 확장된 황권을 상징과 대형 기념물의 조성으로 보는 것이 적절하지 않을까 하는데 의견을 부탁드립니다.

2. 발표자는 통일제국인 하사품인 수불상이 민간으로, 지방과 제국 바깥으로 확산되어 통일적 불교문화를 형성하는 동인이 되었다는 의견과 통일 도상으로 제작된 수불

이란 용어를 사용하고 있다. 그리고 이에 해당되는 유물로 당 황실의 하사품으로 일본 當麻寺 소장 <칠직당마만다라라>, 기록으로 전하는 무측천의 천수관음 수상을 소개하였다. 그렇다면 발표자가 생각하는 통일 불교문화와 통일 도상은 당 불교의 국제성을 의미하는 것인지 당에서 전래된 불상을 지칭하는 것인지 그 의미를 설명을 부탁드린다.

3. 당의 수불상이 유행하던 시기에 우리나라에 제작된 수불상은 현재 김대성의 손녀인 왕비 김씨가 불국사에 봉헌한 繡釋迦如來像幡이 알려져 있다. 당대에 황제가 유명 승려에게 주는 하사품인 수불상과 관련해 643년 태종에게 자장이 요청해 받았다는 하사품에 대해 발표자의 의견을 듣고 싶다. 바로 일연의 『삼국유사』에서는 생략된 단어인 妙像에 대한 해석이다. 당 태종 때 활동한 道宣이 저술한 『속고승전』의 釋慈藏에는 “藏以本朝經像彫落未全 遂得藏經一部并諸妙像幡花蓋具堪爲福利者 齋還本國(삼국유사: 藏以本朝經像彫落未充 乞齋藏經一部泊諸幡幢花蓋堪爲福利者 皆載之既至泊學國欣迎)”이라 기술되어 있다. 속고승전에서 언급하는 태종이 자장에게 하사한 경전, 제묘상, 변화, 개구 등이 마치 648년 흥법사에서 자안사로 경전, 불상, 사리를 옮길 때 수반했던 수불상과 번 등의 의례용품 일습으로 추정되는데, 그렇다면 妙像이란 수불상, 직성상으로 해석이 가능한지 궁금하다.

참고로 17세기에 작성된 『광덕사사적기』에는 자장이 귀국 당시에 가져 온 천불직조상을 광덕사에 봉안한 내용이 기록되어 있다.

누구를 위한, 누가 이용한 길라잡이였나?

- 김한결, 「〈손안의 미술관 : 프랑스 18세기 말-19세기 초 도록을 통해 본 사회적 기술로서 판화〉」에 대한 질의문 -

조은정 (목포대학교)

김한결 선생님의 논문은 루브르박물관 개관과 더불어 진행된 도록 출판 작업을 주요 분석 대상으로 삼아서 서구 근세 미술관의 역사에서 도록이 차지하는 역할과 의미를 밝히는데 초점을 맞추고 있다. 특히 당시 프랑스 정부의 감독 하에 화가-판화가-문필가가 협업하는 과정을 통해서 제작된 삽화와 표제화들이 단순히 원작 미술품의 복제 이미지를 제공하는데 그치는 것이 아니라 본문의 내용을 집약적으로 소개하고 미술품을 이해하는 길라잡이로서 중요한 역할을 수행했음을 보여주었다. 특히 판화 매체 덕분에 미술관 전시가 대중적인 오락물로서 널리 자리 잡게 되었으며, 역으로 도록 출판이 활성화되면서 판화 제작과 인쇄업이 호황을 맞이하게 되는 등 19세기를 전후해서 판화가 대중적으로 새롭게 받아들여지게 되었다고 주장했다. 이와 관련해서 다음 몇 가지 질문드린다.

첫째, 해당 도록을 주로 어떤 이들이 어떤 용도로 구입하고 사용했는지이다. 300작이 넘는 판화 도판을 수록한 대형 서적의 가격과 크기, 내용의 전문성 등을 고려할 때 일반 대중들을 대상으로 했다고 보기는 어렵기 때문이다. 당시 미술관 전시를 대중적으로 널리 알리는데 판화가 공헌했다면 완전한 형태의 도록 자체보다는 이에 대한 파생물이나 또다른 형태로서의 판화 인쇄물이 더 효과적이었을 것으로 추측되는데, 도록으로 제작된 삽화가 2차적으로 재생산 유통되었는지도 궁금하다.

둘째, 연구자도 언급한 바와 같이 유명한 조각, 회화에 대한 복제 판화는 이미 르네상스 시대부터 유럽 사회에서 유통되어 원작에 대한 교육, 연구, 변형과 각색을 통한 2차적 소비 활동으로 이어졌다. 연구자가 주목한 18세기 말 - 19세기 초 프랑스 박물관 도록의 판화가 이러한 기존의 판화들과 구별되는 특징과 의미가 무엇인지, 어떤 측면에서 ‘새로운 매체’로서 감상 활동의 전환점이 되었다고 볼 수 있는지 좀 더 자세한 설명이 있었으면 한다.

「19세기 후반 유럽에서 제작된 문양도안집의 동양요소와 산업화」에 대한 질의문

오경은 (상명대학교)

본고는 19세기 영국의 건축가이면서 색채 이론가, 디자인 이론가로 후대 산업디자인에 막대한 영향을 미친 오웬 존스의 『장식의 문법(Grammar of Ornament)』을 분석의 대상으로 삼고 있습니다. 발표자께서는 이 책에 실린 문양도안에 상당수의 ‘동양’공예품에서 추출한 패턴의 특징을 확인하고 이것이 영국, 더 나아가 유럽 산업 디자인에 활용된 방식을 논의하는 것을 목표로 삼으셨는데, 이와 관련해 두 가지 질문을 드리고자 합니다. 첫째는 ‘동양’을 어떻게 정의하셨는가의 문제입니다. 주지하다시피 존스는 알함브라 궁전의 이슬람 장식에 대한 연구로 유명세를 얻은 사람입니다. 그의 문양도안집에 이슬람문화권의 장식예술 사례가 대거 포함되는 것은 이렇듯 19세기 유럽인들의 ‘오리엔탈리즘’에 경도된 시선 영향이 크다 하겠습니다. 다른 한편 제가 받은 발표문에서는 시누아즈리, 자포니즘 등 동아시아권 장식 문양사례들에 초점을 맞추시는 것으로 읽힙니다. 이번 연구에서 발표자님께서 분석 대상으로 삼고 계신 도안들의 사례가 어느 쪽에 해당되는지 혹은 전체를 포괄하는 개념인지 여쭙니다. 둘째는 존스가 편찬한 이국적 장식예술 패턴 예시들이 유럽 산업디자인에 미친 영향에 대한 질문입니다. 상기 패턴이 유럽 산업물에 적용된 사례, 그 확산 과정, 당대 수용 양상, 그에 대한 행정 및 산업계의 역할 등에 대한 부연 설명을 부탁드립니다.

「근대 경성의 사찰과 불화; 서울 흥천사 <감로도>(1939)」에 대한 질의문

이용운 (한국학중앙연구원)

<흥천사 감로도>(1939)는 한국 불화에 있어 근대를 상징하는 불화로 일찍부터 학계의 주목을 받아왔다. 「근대 경성의 사찰과 불화; 서울 흥천사 <감로도>」는 1876년 개항 이후 화승들이 전국 사찰의 불화를 제작하며 시도했던 서양화법이 1930년대에 서 기법만이 아니라 도상에서도 근대(혹은 모던)를 획득했다는 발전론적 관점에서 벗어나, <흥천사 감로도>가 1930년대 경성에 편입된 도시 사찰 흥천사에 걸맞게 모던 이미지를 주기 위해 기획된 불화이며, 근대(모던) 이미지의 선택 주체가 흥천사 승려였다는 새로운 해석을 제시하고 있다. 일제강점기에 경성과 전국에 조성된 감로도가 1868년에 제작된 남양주 <흥국사 감로도>의 틀에서 크게 벗어나지 못했던 반면, 1939년 작 <흥천사 감로도>의 중단과 하단의 표현과 도상은 분명 유일무이하다. 이렇게 돌출되듯 제작된 <흥천사 감로도>를 근대(모던) 이미지가 넘쳐나던 1930년대 경성에 인접한 흥천사가 신도보다는 관광객의 관람을 위해 선택된 도상이라는 발표자의 견해 역시 흥미롭다. 이와 관련해 다음과 같은 질문을 드리고자 한다.

1. 기존 연구에서는 <흥천사 감로도>의 서양화법과 신문물을 성공적으로 시각화한 이들로 화승 문성과 병문을 지목하고 있다. 그리고 감로도의 새로운 표현이 밑그림을 출초한 병문에 의해 구현되었다는 의견과, 분업 방식에 따라 문성은 상단의 오여래와 중단의 의식장면, 병문은 아귀와 의식에 참여한 모던걸, 모던보이, 하단의 각종 근대 문물은 병문이 작업했다는 의견이 있다. 오늘 발표에서는 새롭게 근대 이미지의 결정자로 증명 동운계선과 주지 김창원(운경창은)을 비롯한 흥천사 승려들일 가능성이 제시되었다. 이와 관련해 발표자는 1938년 12월 토지 매각과 관련한 제작비에 관한 내용은 구체적으로 제시한 반면 도상 선택자인 김창원과 흥천사 승려들이 가진 근대성에 대한 설명은 없이 근대 분위기에 노출되었던 흥천사의 상황만 설명하고 있다. 그렇다면 시대 상황만으로 김창원과 흥천사 승려들이 화승들에게 이미지를 선택했다고 보는 것이 맞는가 혹시 이들에게 미친 시각 매체로 설명될 자료는 없는지 궁금하다? 이와 관련해 흥천사 승려들의 결정권이 강했다면 감로도의 표현이 如法함을 증명하는 동운계선의 존재와 역할은 무엇인가? 참고로 김창원이 흥천사 일원으로 참여한 1934년작 <흥천사 독성도>에 증사 중 한명은 1920년 선학원을 창립한 滿空月面이었다.

2. 1937년에 흥천사가 경성에 편입된 입지만큼 중요한 점이 <흥천사 감로도>의 불안전각이다. 발표자는 1939년작 <흥천사 감로도>의 불안전각을 흥천사의 주불전인 극

락보전으로 보았다. 극락보전을 봉안전각으로 해석한 전거로 1885년에 제작한 극락 구품도, 신중도, 도량신도 등이 현재까지 극락보전에 그대로 봉안된 반면, 감로도만 없기에 이를 훼손의식에 따라 소각하고 새로 제작하여 극락보전에 봉안했다고 설명하고 있다. 흥천사 승려들이 사찰의 이미지를 모던하게 보이기 위해 관람객을 위한 감로도를 제작했더라도 과연 사찰의 신앙 중심 전각인 극락보전에 봉안된 기존 감로도까지 소각하면서까지 이 공간에 봉안할 수 있었을까 하는 생각이 든다. 만일 극락보전까지 관람자의 공간이라 인식했고 그것이 바로 모던하다고 생각했다면 음식점과 토지 매매로 풍부한 재력을 가졌던 흥천사 승려들은 왜 1885년, 1898년에 진행된 극락보전, 대방 불화를 일괄 제작해 불사처럼 극락보전 전체 불화가 교체하지 않고 감로도만 교체하였는지가 궁금하다.

3. 2번의 질문의 연장선상인 질문이다. 일제강점기에 흥천사는 수익성 높은 경성 인근의 사찰 음식점, 모던결과 모던보이가 데이트하는 장소로 신문에 기사화되고, 소설 주인공의 연애 공간으로 등장한다. 발표자가 의견대로 <흥천사 감로도>가 1930년대 경성 시민들에게 모던 사찰로 인식시키기 위한 흥천사 승려들의 기획한 불화가 이었다면 과연 이 불화가 정말 의식용 불화였을까 하는 생각도 든다. 오히려 흥천사를 방문한 관람객을 위한 근대적 개념이 반영된 전시품, 예술품일 가능성은 없는지 의견을 듣고 싶다. 만일 후자라면, 굳이 극락보전에 새로 제작된 감로도를 봉안할 필요가 없다고 생각된다.

「마이클 스노우의 뉴욕 시기 필름: 필름의 존재와 마주하기」에 대한 질의문

이임수 (홍익대학교)

김지혜 선생님은 이 발표에서 1960년대 마이클 스노우의 필름 작업이 필름 매체의 물리적인 현존을 관객이 지각을 통해 조각적으로 경험하도록 한다는 점을 논의하고, 이점이 그의 필름 작업을 조각 개념이 변화하던 미술 안에 위치시킬 수 있게 하였다고 주장합니다. 이를 논증하기 위하여 스노우 필름 작업에서 1) 시간의 지속을 경험하게 하는 화면상의 변화들(사건들), 2) 줌, 카메라 움직임을 통한 스크린 상의 시공간적 변화로 인한 과정 경험, 그리고 3) 기계 전자음을 사용하여 파동하는 음향 공간 등을 분석하면서 물리적인 실재로서 필름 매체의 속성이 드러난다고 봅니다. 이러한 매체적 특징을 순수한 시간 오브제, 시공간적 연속형태, 물질화된 음향 공간으로 규정하며, 당시의 미니멀리즘 및 포스트미니멀리즘 조각, 그리고 미니멀 음악의 흐름과 연관시키고 있습니다.

이 발표에 대하여 두 가지 질문을 드리겠습니다. 첫 번째, 스노우가 1960년대 필름의 매체를 조각적인 것으로 접근하여 실험하게 된 맥락과 과정에 대하여 구체적으로 설명해 주시기 바랍니다. 필름 작업 이전에 혹은 진행하면서 조각 매체에 대한 탐구가 있었는지, 그렇다면 어떻게 진행하였는지 궁금합니다. 그리고 당시 뉴욕 다운타운의 미니멀리즘 음악에 대해서도 그것의 지각이 조각적인 속성을 지닌다고 생각했던 것일까요?

두 번째 질문은 스노우의 필름 작업의 비서사성과 관련된 것입니다. 스노우의 필름 이내용적인 서사보다는 매체 자체의 물질적 사건에 집중하고, 그것이 필름 매체의 실재를 드러낸다고 봅니다. 필름 매체에 대한 이러한 접근은 모더니즘 회화에 대한 형식주의적 비평과 공명하는 측면이 있어 보입니다. 이점에 대해서는 어떻게 생각하시는지요? 스노우의 필름 작업을 미술계와 연계시킨다고 했을 때, 당시의 미니멀 조각 뿐만 아니라 모더니즘 회화에 대한 비평적 흐름과도 관련시킬 수 있을까요? 당시 스노우의 회화에 대한 관심이 어떠했는지와 관련하여 설명 부탁드립니다.

매체로서의 회화: 추상회화의 환원과 확장

이임수 (홍익대학교)

이지은 선생님의 발표에서는 오늘날의 회화에 대한 매체적 정의를 위해 모더니즘 회화이론이 제시한 회화의 매체적 조건인 ‘평면성’과 ‘시각성’을 검토하고, 이 둘을 실제 물리적 공간과 사물성의 경험을 초월하도록 하는 경계로서 파레르곤 개념에 집중하고 있습니다. 선생님께서는 이교준의 회화에 나타난 미세한 물성의 표면(접은 선과 물감 요철, 칠해지지 않은 화변 가장자리), 회화의 물리적 지지대(캔버스 구조물)가 파레르곤을 소환함으로써 회화의 매체성이 물리적 존재 조건을 초월하여 시각성으로 전환함을 분석합니다. 그리고 카타리나 그로서의 분사기 회화를 “환경으로서의 회화”라고 규정하면서, 실제 장소와 그곳을 점한 캔버스를 지지대 삼아 벌어진 회화행위의 결과물이 회화의 안과 밖의 경계를 무너뜨리고, 눈의 움직임에 상응하는 분사기의 움직임과 스프레이된 색채가 모든 것을 시각적인 연속체로 묶는다고 봅니다. 발표의 후반부에는 사진을 찍으며 작품을 경험하는 관람자들의 관람 행위가 회화 이미지의 존재 양상과 존재 장소를 비물질적인 것이 되도록 한다는 점에서 회화가 하나의 매체 장르로 남게 될지 의문을 표합니다.

이 발표에 대해 질문 드리겠습니다. 우선 지금의 관람자들이 미술을 경험하는 행태에서 나타나는 특징을 데이비드 조슬릿이 지적한 바, 스마트폰 사진 촬영을 통한 “선택, 촬영, 저장” 행위로 볼 수 있습니다. 선생님께서는 이 과정이 타블로로서의 추상 회화에 대한 즉각적 경험과 이 시각적 경험의 사후 반복을 가능하게 하는 것으로 보셨습니다. 그런데, 이것은 지연된 감상을 위한 선제적 행위로서 회화의 물질성을 시각성으로 전환시키는 적극적인 과정이 아닐까 합니다. 그렇다면 회화의 매체적 속성에서 물질성에 대한 경험이 배제될 수밖에 없는 것일까요? 매체로서의 회화에 대한 논의가 지속될 수 있는 전제가 모더니즘 회화이론이 주목한 평면성을 포함한 물리적 조건이 아닐런지요?

이러한 상황을 고려하면서 회화의 매체의 물질성과 시각성, 그리고 화면의 안과 밖의 미묘한 긴장과 이완을 통해 회화를 존재하게 하는 파레르곤 개념과 관련하여 질문드리고자 합니다. 회화라는 이미지의 장소가 시간적, 공간적으로 확장되고 그 과정에서 이미지의 물질성이 사라지고 있는 디지털 미디어 시대에 회화라는 매체의 틀로서 기능할 수 있는 파레르곤은 무엇이 될 것인지 말씀해 주시면 감사하겠습니다.

「현실 인식을 위한 비판적 예술실천: 소니아 보이스(Sonia Boyce)의 작업에 표상된 인종주의와 흑인여성의 문제」에 대한 질의문

오경은 (상명대학교)

2022년 베니스 비엔날레의 황금 사자상 수상자인 영국관 대표 작가 소니아 보이스의 과거 작업을 되짚어볼 수 있는 시의적절한 연구문 잘 읽었습니다. 특히 근래 흑인여성 작가들의 작업이 제도권 예술계의 인정을 받기 시작한 것이 블랙라이브즈매터 운동이 국제적 지지를 받은 것과 유관하다는 지점에 동의하며 흥미를 갖고 발표자님의 보이스의 〈타잔에서 람보까지〉 분석을 읽었습니다. 할리우드 영화를 통해 사회가 공공연히 흑인, 특히 흑인여성을 배제하거나 철저히 타자화함을 드러내는 보이스 고유의 방법을 설명해주셔서 잘 배웠습니다. 작품의 함의를 더 고찰할 수 있도록 지엽적인 질문을 하나 드립니다. 작품 제목에 있는 타잔, 즉 백인 남성 우월주의적 시선을 고착화시킬 구조적 캐릭터의 모습이 실제 작업에서는 거의 드러나지 않을 정도로 흐려져 있는 점이 재미있습니다. 또한 아마도 같은 상징적 역할을 할 람보는 아예 묘사되지 않은 것으로 보입니다. 선생님께서 생각하시는 그 이유나 의의를 여쭙고 싶습니다. 본 작품 외적인 질문을 하나 더 드리는 것으로 질의 마무리하겠습니다. 〈타잔에서 람보까지〉가 만들어지기 바로 직전 체리 그로스, 신시아 재럿의 사망이 영국 사회에 흑인인권운동의 필요성을 환기시켰듯 미국에서 트레이본 마틴, 플로이드 등 백인경찰에 의한 흑인 과다진압문제가 블랙라이브즈매터 운동을 시작시키고 이가 도화선이 되어 다양한 사회약자들의 연대가 이루어지며 문화예술계에서도 헤테로섹슈얼백인남성이 아닌 이들을 제도권으로 편입시키려는 움직임이 커지고 있습니다. 이 시기를 관통하며 작업해온 소니아 보이스가 80년대에 보여준 후기식민주의, 정체성 정치학을 직접적으로 드러내는 작업과 〈Feeling her way〉처럼 근자에 보여주는 작업 간에는 공통점만큼이나 많은 방법론적, 주제적 차별성이 있는 듯 합니다. 이 부분에 대한 부연설명을 해주시면 오늘날 한국에서 보이스의 87년 작업을 재검토하는 의의가 더 잘 살아날 것 같아 질문 드립니다.

