

프랑스에서의 역사화 복권 시도:『리얼리즘 논쟁』(1933~1953)

*Une Tentative de Rehabilitation de la Peinture d'Histoire en France:
Les Querelles du Réalisme (1933~1953)*

쟝 뿐 아멜리느 (Jean-Paul Ameline)

프랑스 국립현대미술관 학예연구관

I. 제1차세계대전에서 제2차세계대전까지 : 『리얼리즘 논쟁』의 탄생

엄밀한 의미에서는 20세기의 유럽 미술에 있어 고전적인 의미의 “역사화(peinture d' histoire)”에 대해 이야기하는 것은 분명히 시대착오적이다. 현대 예술의 주요한 특징들 중의 하나는 19세기 동안의 유럽 미술의 발전 바로 그것을 통해 장르들의 위계가 폐지되면서 작품 속의 주제(sujet)를 부차적인 문제로 만든 것임을 우리는 알고 있다.

다른 한편으로 1914~1939년 사이에 유럽의 특징이었던 정치적 사건들이, 20세기 내내 미술가와 역사의 관계 문제를 다시 부상시키고 현대 미술에서 주제의 문제를 다시금 질문하도록 영향력을 미친 것을 우리는 모르지 않는다. 러시아와 독일의 아방-가르드들 대부분이 혁명 운동편에 서기를 선택하여 자신들의 모더니즘 개념에 정치적이고 사회적인 목표를 부여한 것과는 달리 보수적이고 전제적인 반(反)혁명들이 승리함에 따라(우선 이탈리아에서는 1922년부터 무솔리니의 등장으로, 뒤 이어 소련에서는 스탈린 그리고 1933년 이후에 독일에서는 히틀러의 대두로) 가장 전통적인 공식 미술(art officiel)의 형태를 가진 “역사적 장르(genre historique)”가 선전적인 내용과 19세기의 아카데미즘에서 차용한 형식들 속에서 복권되었다.

그러나 1919년에서 1939년 사이에 일어난 프랑스에서의 논쟁은 이와는 다른 길을 밟았음을 인정할 수 있다. 프랑스는 한편으로는 이웃 나라들이 경험했던 것과 유사한 정치적 격동은 겪지 않았으며 다른 한편으로는 이미 현대 미술이 미술계에 정착했었기 때문에 미학적 질문들이 전면에 나타나고 정치적 문제들은 그 뒤로 사라져 버리는 논조를 띠고 논쟁이 일어났다. 그렇다고 해서 프랑스가 미술가와 역사(l'Histoire)의 관계에 대한 질문에서 벗어나 있었다고 결론을 내린다면 정확하지 않다. 그 논쟁은 제1차세계대전 직후에 미술계를 양분시키게 되는 두 가지 논쟁에 의해 부각되는 다른 관점으로 제시되었다.

- 하나는 1916년 경에 대두해서 '20년대 중반까지도 살아있던 "질서로의 복귀(retour à l'ordre)"에 관한 논쟁이었다.

1) “큐비즘이 회화를 우리가 50년 전부터 피해왔던 전통적인 방법으로 되돌리게 될 것은 여전히 부정할 수 없다. 큐비즘은 재료와 화가의 전문가적인 솜씨를 존중하도록 우리에게 다시 가르칠 것이다.”(Roger Bissière, in *L'Opinion*, 9 mars et 26 avril 1919).

“우리는 어떠한 대가를 치루든 그리스 시대 이후 우리만이 소유하고 있는 우리의 프랑스 문화의 순수성을 양의 취향이 아니라 질의 의미에서 이루어지도록 합의해야 한다”, (André Lhote, “Première visite au Louvre”, *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1919).

- 다른 하나는 기술의 발전과 산업혁명의 결과로 격변을 치른 사회에서의 미술의 사회적 기능에 관한 논쟁이었다.

“질서로의 복귀”(또는 “질서의 촉구”)라는 용어는 1919년에 다양한 미술 평론가들과 미술가들 특히 제2세대 입체파인 화가 앙드레 로트(Andre Lhote)와 로제 비씨에르(Rogèr Bissiere)와 또 전후 프랑스의 굽직한 미술 연대기 작가들의 봇물에서 나왔다.

앙드레 로트와 로제 비씨에르에게 큐비즘은 그 비방자들이 주장하는 것처럼 수입 미술이 아니었고 이성과 감정 사이의 균형 또 절제와 명확성이라는 프랑스적인 전통으로의 회귀였다.¹⁾

피카소의 “앵그르적인(ingresque)” 변용들 혹은 드랭(Derain)이나 브라크(Braque)의 실험작업들 속에서 다시 나타나는 새로운 고전주의에 대한 큐비즘의 열망 속에서, 비씨에르와 로트는 푸케(Fouquet), 르 냉(Le Nain), 세잔(Cézanne)의 전통과 결부되는 “탁월하게 프랑스적인 방식들”的 발자국을 발견했다. 미학적 논쟁이 역사적이며 지리적인 조건으로 전환하자 포스트-큐비즘은 그것의 순수하게 형식적인 원천들을 벗어나서 새로운 양식의 창조에 불가결하다고 판단되는 보다 광범위한 질문을 제기하는 하나의 문제제기 틀안에 삽입되었고 시간과 공간 속에서의 미술의 정착 그리고 미술의 사회적 기능으로의 회귀 같은 것이 그러한 새 양식이었다.²⁾

그러면 우리 현시대의 특징적인 양식은 무엇인가?

르 코르뷔지에(Le Corbusier)와 오장팡(Ozenfant)의 잡지인 『새로운 정신』(Esprit Nouveau)이 1920년부터 1925년까지 그 잡지의 존속 기간 내내 제기한 이 문제에 대해 페르낭 레제(Fernand Légère)는 이미 1913년에 미리 대답했었다. 레제는 『현대화의 기원과 그 표현적 가치』에서 초기 인상주의자들이 주제의 절대적 가치를 거부하고 더 이상은 상대적 가치만을 고려했음을 환기하고서 “컬러 사진, 영화, 대중 소설의 범람, 극장의 대중화 같은 현대의 기계적 실현이 회화예술에 있어 시각적이고 감정적이며 표현적이고 대중적인 주제의 발전을 대체하고 깨끗이 필요없게 만들었다”고 강조했다.³⁾

레제로서는 만약 현대 미술이 그의 시대를 표현하고자 한다면 그것은 재현적 기능에 의해서가 아니라 그 스스로 개념적 사실주의라고 부른 것에 의해서였다. 거기서는 현대 세계를 특징짓는 시각적 과편화, 대비와 인지의 가속화가 존재하게 된다. 소냐 들로네(Sonia Delaunay)가 1931년에 “질서가 잡혔고 맑고 건전하며 관대하고 낙관적이며 역동적인 어떤 새로운 세계의 재구축에 가담하고 참여하는” 행복감을 말한 것도 이와 같은 이야기였다.⁴⁾

『새로운 정신』에 관해 보면 이 잡지는 첫 호에서부터 “다시금 표현되는 건설과 종합, 질서와 의식적인 의지의 정신은 순수과학이나 응용과학에 필요한 것만큼 예술과 문학과 철학에 불가결하다”고 간주하게 된다.⁵⁾

현대=현대 예술의 등식은 이로써 예술적 실험을 정당화할 뿐아니라 예술을 위한 예술의 막다른 길에서 벗어나오려는 야심, 초현실주의자들 아래 '20년대에 아방-가르드 전체를 특징짓는 야심을 정당화했다. 초현실주의자들로서는 예술은 혁명에 봉사하는 것이었다. 즉 논리의 연쇄와 사회적 인습

2) “위대한 시대에 태어났던 미술가들은 건축물을 장식하고 모든 사람의 삶 중에 있는 영원한 역사를 이야기하기 위해서만 그림그리고 조각을 했다. 전문가의 항복으로 남겨지는, 그림 자체를 그렸던 것이 아니다. 그들은 사회적 기능을 이행했고 그들의 인종(人種)의 사유를 이미지로 번역했다.”(Roger Bissière, in *L'Opinion*, 24 octobre 1917).

3) Fernand Légère, “Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative”, *Montjoie*, Paris, 1913, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965에 수록.

4) in *Abstraction-Création*, N° 1, Paris, 1931.

5) *L'Esprit nouveau*, N° 1, Paris, 1920.

으로부터 추상화로까지 정신의 해방에 봉사하는 것이었다. 추상파로서는 “순수한 조형”的 창출은 미래 사회의 합리성을 예견케 했다.

이 토론에 보다 구체적인 내용을 부여한 것은 '30년대의 위기들이었다.(프랑스는 유럽의 다른 나라들보다 늦게 위기를 당했지만 더 오래 끌게 된다)

1931년부터 경제 불황이 수많은 화랑들의 파산을 야기했고 직업 미술계 전체에 실업이 닥쳤다. 그런 한편 정치적 불안정과 사회적 불안이 국가의 미술가에 대한 주문이 확대되도록 요구하는 일부 좌파 미술계를 급진화시켰다. 같은 때에 AEAR(혁명적 작가 미술가 협회)의 창설, UIER(모스크바에 세워진 혁명적 작가 국제동맹)의 프랑스 지부가 유럽에서 파시즘의 상승에 불안을 느끼고 있는 미술가와 작가들을 프랑스 공산당에 다가가게 했다. AEAR의 기관지인 『코뮌』(Commune)지가 1933년 7월에 창간되었다.

1934년에서 1936년까지 하나의 용어가 예술가와 역사(Histoire)의 관계문제에 대한 프랑스에서의 토론의 초점이 되었다. 사실주의라는 이 용어는 로망티즘의 말기 아래 프랑스 미술에서 통용되던 어휘에 속했다. 이 말은 1848년에 쿠르베와 함께 모든 예술가들을 위해 고귀한 명예를 획득했다. 쿠르베는 그림을 통해 그의 시대의 적나라하고 진지한 이미지를 주려는 야심을 지닌 미술을 요구하는 그의 투쟁에 깃발로 이 말을 썼다.

프랑스 공산주의자들에게 사실주의라는 용어는 1934년 아래 다른 함의를 띠었다. 그 말은 “사회주의적”이란 형용사에 결부되어 즈다노프(Jdanov)가 1934년 8월에 1차 소련 작가대회에서 선언한 대로인 소련에서의 공식 미술 교리가 되었다.⁶⁾ 이 해들에 사실성과 사실주의 두 말은 프랑스 미술 생활의 영역을 완전히 점령해서 전통으로의 회귀를 회화 예술의 쇄신책으로 삼고 있는 신전통주의 미술가들의 어휘에서뿐 아니라 대중이 이해할 수 있는 사회적 내용을 지닌 미술을 선호하는 화가들의 어휘에서 다같이 나타나게 된다.

미술사가들을 보면 그들도 이 말을 탈취해서 루이 르 냉과 조르주 드 라 투르(Georges de la Tour)를 17세기의 “사실주의 대가”로 만들었다 (1934년 파리에서 그들에게 현정된 국전의 제목을 들자면).

1935년부터 1936년까지 루이 아라공(Louis Aragon)은 『코뮌』지에 다시 돌아오게 되고 특히 편집장으로서 이번에는 그가 그 말을 점령해서 확고한 사회주의적 함의를 지닌 새로운 역사화를 위한 투쟁의 도구로 쓰게 되었다.

아라공의 매우 독특한 지적 편력이 이런 역할을 하도록 준비시킬 수밖에 없었다. 1930년 8월로 거슬러 올라가서 하르코프(소련의 지명)의 혁명작가대회에 그가 참석해서 초현실주의자들과 첫 번째 관계 단절을 일으키던 것을 상기하자. 아라공은 소련에서 그가 1930년 1월에 출간한 제2차 초현실주의 선언의 “반유물론적”이고 “프로이드적”인 개념들과 분리하겠다는 자아비판에까지 서명함으로써 당원으로서 당에 의한 문학적 행위의 효과적인 통제를 자극하고 이 통제에 그의 활동을 종속시키기를 받아들였다.

파리에 돌아와서 그는 이 관계 단절로부터 결론을 내리고 그의 초혁명적인 시인 “붉은 전선”(『세계혁명문학』에 1931년에 발표됨)의 출판이 그를 프랑스 법정에 기소되도록 만들었을 때에도 초

6) “사회주의 리얼리즘은 생활을 체험하는 것을 죽은 스콜라스틱한 방식으로가 아니고 또 단순히 객관적 리얼리티가 아니라 혁명적 발전 속에서 리얼리티를 재현할 수 있도록 하는 것을 의미한다. 진실과 예술적 재현이 보이는 구체적인 역사적 성격이 이념적 변형과 사회주의 정신에 따른 노동자들의 교육이란 과업에 합치해야 한다” (Andrei Jdanov, discours au premier congrès des écrivains soviétiques, Moscou, 1934).

현실주의자들과의 연대를 거절했다. 초현실주의 그룹에서 최종적으로 제명되어 아라공은 그때부터 『코뮌』지(1933년 7월 첫호부터)의 참여를 통해 사회주의 리얼리즘 쪽으로 기우는 공식적인 개종을 시작했다. 그리고 특히 일련의 기사들을 통해 그는 1934년 8월에 즈다노프에 의해 언명된 소련 공식 미술 교리 그대로의 정치적 투쟁 문학과 미술을 지지했다.

『코뮌』지에 의해 “사회주의 리얼리즘을 위해”⁷⁾라는 제목 아래 모음집으로 출판된 1934~35년의 아라공의 기사들은 이 개종을 증거했다: 주제로의 복귀 문제, 미술 창조의 사회적 의미 문제 그리고 예술을 위한 정치적 규범의 필요성의 확인들이 아라공의 성찰의 중심에 결정적으로 놓였다. 이 강제규정에 순종하지 않는 모든 미술을 미리 불구화함으로써 이때부터 아라공은 프랑스 미술계에서의 사회주의 리얼리즘 이론의 침투를 정치와 문학이 떨어질 수 없게 되는 활동의 축으로 삼았다.

(1933년에 “당신은 누구를 위해 쓰는가?”라는 문학적 앙케트에 이어서) 1935년에 그가 “그림은 어디로 가고 있는가?”라는 제목으로 『코뮌』지에서 조사한 설문은 이 점에서 첫번째 이정표가 되었다.⁸⁾

설문은 화가와 포스터 도안가(affichistes)와 미술 평론가들에게 의견을 물음으로써 당시의 갖가지의 서로 다른 미술 조류들에게 문을 활짝 열어 두었다. 초현실주의자인 막스 에른스트(Max Ernst), 이브 탕기(Yves Tanguy), 알베르토 자코메티(Alberto Giacometti), 모더니스트인 페르낭 레제, 로베르 들로네(Robert Delaunay), 폴 시냑(Paul Signac), 아페데 오장팡, 사교계 초상화가들인 작크 에밀 블랑슈(Jacques-Emile Blanche), 크리스티앙 베라르(Christian Bérard), 표현주의자인 프란스 마스레엘(Frans Masereel), 에두아르 고에르그(Edouard Goerg), 마르셀 그로메르(Marcel Gromaire) 그리고 주제로의 복귀로 재전향한 전(前) 야수파나 입체파인 앙드레 로트(André Lhote), 장 뤼르싸(Jean Lurçat), 앙드레 드랭(André Derain) 등과 함께 포스터 작가 카를루(Carlu), 미술사가인 카수(Jean Cassou) 같은 사교 미술계의 다양한 인물 등이 뒤섞여 있었다.

미술가들이 집단의 한가운데에서 할 수 있는 행동과 그의 시대를 필연적으로 표현하는 것이 미술이라는 점에는 합의가 도출될 수 있었지만, 주제(sujet)로의 복귀에 대해서는 그보다 심한 대립이 일어났다. 이 문제는 모더니스트들과 미술은 우선 재현 기능이라고 보는 지지자들을 구분하는 분계선이 되었다. 주제(Sujet)가 없으면 회화의 인간적인 내용이 빈곤해진다고 본 앙드레 로트나 마르셀 그로메르, 프랑스 마스레엘, 에두아르 고에르그 등은 폴 시냑과 막스 에른스트의 격렬한 반대에 당면했다. 그들은 “화가는 주제를 선택할 수 없다. 아무리 전복적이고 격앙적인 것이라도 어떤 주제를 부과받고서 그것을 아카데믹한 방식으로 취급하는 것은 혁명적인 깊이가 약한 작품을 만들어버리게 될 것이다”고 답변했다. 그리고 특히 페르낭 레제는 “주제(sujet)를 택하면 우리는 강도있는 조형에 필수적인 자유를 잃게될 것이다. (...) 최소한 나같은 사람인 현대 미술가에게 위대한 공식은 오브제(objet)이다. (...) 오브제를 세상에 강제한 것은 입체파였다. (...) 그림은 오브제에 토대를 둘으로써 사회적 성격을 띠게 된다. 그런 그림은 모든 사람에게 다가갈 수 있게 된다. 학교와 운동장과 공공기념물 등에 이용될 수 있다...”고 했다.

이 두 가지 흐름들 사이에는 모더니즘의 심연이 가로놓여 있었고 대형 벽화를 현대 예술과 대중의 접근을 화해시킬 수 있는 방법이라고 인정하는 사람들만이 그 심연을 메꿀 수 있었다. 마찬가지로 『코뮌』설문에 대한 답변에서 로베르 들로네(Robert Delaunay)는 다음과 같은 점을 강조했다. “부

7) Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, Editions sociales internationales, Paris, 1935.

8) “Où va la peinture?”, *Commune*, N°21 et 22, Paris, 1935

르주아들은 (들로네의 어휘로는 아방-가르드인) 혁명적 미술작품을 사들인다. 이것이 그들 나름의 혁명의 수행방식이다. 당신들은 그렇다면 혁명은 상쇄되었다고 할 것이다. 나는 다른 영역에서 혁명을 일으킬 것이다. 나는 건축분야에서 미술가이자 육체노동자로서 벽(壁)위에 혁명을 할 것이다.” 같은 설문에 대한 답변에서 아메데 오장팡은 한결음 더 나아갔다. “무엇보다도 형태, 표현 방식에서 혁명적이 되기에 관심을 쏟던 시대는 끝났다. 즉 아방-가르드 유파들에 의해 이루어졌던 경험들을 참작해서 보다 개방적인 방식으로 표현하는 시대가 분명히 올 것이다(…).” 그 두 가지 답변은 1934년에 『미술수첩』(Cahiers d' Art)에 발표되었고 오장팡이 서명한 “벽화 선언문”의 취지에 따랐다. 이 선언문은 이듬해인 1935년에 Bernheim 화랑에서 벽화가 “지금까지 그랬던 것처럼 집단적인 고매한 감정을 자극하고 도발하려는” 목적 아래 들로네, 글레즈(Gleizes), 그루베르(Gruber), 에르빈(Herbin), 레제, 뤼르사, 방통게를루(Vantongerloo) 등의 작품들을 모은 최초의 “벽화 살롱”(Salon de l'art mural)이 이루어지도록 했다.⁹⁾

아라공은 이러한 경향들 사이에서 자신의 길을 걷게 된다. 이미 “전환기의 회화”¹⁰⁾에서 『코뮌』지에 의해 조직된 “리얼리즘과 회화”라는 전시회를 언급하면서, 아라공은 출품된 많은 작품들 고에르그, 타즐리츠키(Tazlitsky), 르프랑(Lefranc), 리프시츠(Lipchitz) 속에 나타난 주제의 복귀를 자축하고서 암암리에 아방-가르드라고 명명된 미술가들을 겨냥하면서 이렇게 선언했다. “무의미(I' insignificance)는 고상한 사회가 미술작품을 성공하게 만들려는 하나의 조건이다.”

몇 달 뒤에 정치적 격변(총선거에서 좌파의 승리에 이어, 레옹 블룸이 이끄는 “인민전선” 정부가 1936년 5월에 수립되었고 그로부터 몇 주 후에는 전국에서 일어나는 혁명적인 파업들에 맞서야 했다) 속에서 『코뮌』지는 5월 16일과 29일에 개최된 두 번의 토론으로 설문조사를 결론지었다. 미술가들의 발언을 보면 첫번째 토론의 목적은 분명했다. 리얼리즘의 길이 혁명적 회화를 위한 최선의 길임을 보여 주겠다는 것이었다. 아라공이 5월 16일에 초청한 장 뤼르사, 마르셀 그로메르, 에두아르 고에르그는 모두 회화에서 주제의 재출현과 미술의 정치적 사회적 함의를 민감하게 느꼈다. 그들 각자는 자기 나름으로 그들의 발언 속에 리얼리즘이란 용어를 다시 택하면서 각자의 고유한 회화적 관심사에 따라 그 용어에 미묘한 차이를 두고 사용했다. 뤼르사의 경우에는 순수한 미학적 실험미술과는 관계를 끊었고, 그로메르는 자연과 화해했으며 그리고 자연을 통해 르냉, 푸케(Fouquet), 드 라 투르, 제리코(Gericault), 쿠르베, 세잔 같은 지난 날의 프랑스 미술의 걸작들과 화해했으며 또 고에르그의 경우는 현대 연극으로 시선을 돌림으로써 표현성을 쇄신했다.

첫날인 5월 16일 저녁에 토론을 종결짓는 자리에서 아라공의 의도적으로 극단적인 입장 표명으로 (대부분의 청중이 에콜 데 보자르 l'Ecole des Beaux-arts의 학생들과 미술가들이었다) 토론장에는 시끄러운 반대가 일어났다. 아라공에 의하면 회화가, 사진은 피해갈 수 있었던 막다른 골목에 도달해 있었다. 사실 사진은 기록 사진(le photo-reportage)을 통해 작업실이란 함정을 피해갈 수 있었지만 회화는 순수한 사변 속에 갇혀 있었다. 그는 “화가들은 점점 더 그들의 그림이 (무엇인가를) 재현하고 의미하는 것을 바라지 않게 되었다. 그들은 기법과 재료가 주는 희열에 매몰되어 있다. 그들은 추상 속에서 조차 길을 잃었다. 그들의 화폭에는 인간적인 것이 더 이상 남아 있지 않다”고 말했다. 그리고 다음과 같이 덧붙였다 : “우리는 회화의 문제들 예를 들어 세잔느주의(cézannisme)를 성공하게 했던 문제들이 마치 시인들이 운율법으로 인해 고통을 겪었던 때만큼이나 낯설게 여겨지

9) Amédée Ozenfant, “Manifeste de l' art mural”, *Cahiers d' Art*, N°9-10, Paris, 1934.

10) Louis Aragon, “La Peinture au tournant”, *Commune*, N°21, Paris, 1935.

고 옛날 일로 보일 때가 오리라고 상상할 수 있다.” 마침내 그는 다음과 같은 결론을 내렸다. “만약 (즈다노프의) 유명한 말처럼, 작가들이 ‘영혼의 앤지니어’가 된다면, 당신들의 운명이 지금보다 미 이해지는 것이라고 생각하는가? 여러분 화가들은 새로운 세계를 건설할 것이며 그것은 확실히 당신들의 사상을 수정할만한 가치가 있다.”¹¹⁾

이와 같은 그의 발언이 당시에 격한 소동을 불러 일으켰음은 어렵지 않게 이해할 수 있다. (아라공은 몇 달 후에 우리가 나중에 말하게 될 주제에 대한 마지막 글로도 소동을 일으키게 된다). 세잔과 추상에 의문을 제기하고 형식에 대한 모든 탐구들을 미리 무시한 것은 세잔, 피카소, 둘로네, 레제 등을 무시할 수 없는 준거로 삼고 있는 한 세대의 강력한 반발을 야기하지 않을 수 없었다.

필경은 이것이 이유가 되어 몇 주 뒤인 1936년 5월 29일에 레제 자신의 요청으로 같은 논제에 대한 토론이 있었다. 이번에는 페르낭 레제, 장 카수, 앙드레 로트 등이 아라공 옆에서 말하도록 되었기 때문에 반대파의 인사들에게 발언 기회가 주어졌다. 앙드레 로트가 “자신은 끝없이 피워대는 큐비스트의 파이프 끝에서 담배피우는 사람이 있고 소리나지 않는 강박적인 기타의 주위에 사람의 팔들이 있기를 열렬히 요구함으로써 오래전부터 인간으로의 복귀를 역설해왔다”는 점을 상기시키고 미술 속에서 대중을 교육시킬 필요가 있다는 결론을 내리자, 페르낭 레제는 현대 미술은 현대의 진정한 일상들을 포착하기 때문에 이미 그러한 능력을 지니고 있다고 응답했다. 레제는 다음과 같이 이야기했다. “우리들은 색채와 기하학적인 형태를 해방시켰고 그것들이 세계를 정복했다. 이 새로운 리얼리즘은 최근 50년 동안 화가의 작업대의 작은 그림뿐 아니라, 길거리와 실내의 장식 미술들을 지배해왔다 (...). 우리는 새로운 집단적 벽화 예술을 창조하고 실현시킬 역량이 있다. 우리는 그것을 허용할 사회 변화를 기다릴 뿐이다(...). 노동자 계급은 이 모든 것에 권리가 있다. 그들은 현대 최고의 미술가들의 이름이 새겨진 벽화들에 권리가 있고, 시간과 여유가 그들에게 주어진다면 그들 역시 그 여유에 안주하고 여유를 체험하면서 그것들을 사랑하게 될 것이다. 그들이 매일 영화와 라디오와 합성 사진 그리고 광고에서 유혹을 받고 있는 판에 어떤 재현 예술이 그들에게 부과되기를 우리가 원할 수 있는가? 통속 미술에게 “1,000배”나 큰 힘을 제공해주는 거창한 기계들과 어떻게 경쟁할 수 있겠는가? 그들은 결코 아무 것도 이해할 수 없으리라는 구실로 저질의 대중 회화를 제작하려고 하는 것은 분개할 일이다.”¹²⁾

대중이 이해할만한 민중 미술(art populaire)만을 제작해야 한다는 사회주의 리얼리즘을 강력하게 비판한 이 발언에 대해, 아라공은 즉각적으로 대응하지 않았고 다만 전국에서 일어난 파업에서 미술가들과 프롤레타리아들의 연대를 호소하는데 그쳤다. 논쟁에 대한 결론 형식인 그의 대답은 몇주 가 지나 “의제에 오른 리얼리즘”이라는 제목으로 『코뮌』지에 소개되었다.

아라공은 이 『리얼리즘 논쟁』(*Querelle du Réalisme*) (전체 토론 내용이 이 제목으로 9월에 출간되었다)의 총결산을 내리면서 레제와 그의 “오브제의 새로운 리얼리즘” 이론을 맹공격했다. 그는 “어떻게 그러한 리얼리즘의 사실성이 당신이 비난한 사회 질서라는 것을 간파하지 못할 수 있는가? 당신은 재현 미술에 반대하여 봉기하면서 겨우 이 사회질서가 생산한 숭고한 것, 즉 상품의 재현에 그치는 것이 아닌가? 노예여, 당신의 사슬을 색칠하라”.¹³⁾

그러나 아라공이 그의 답변을 보완하고 20세기의 프랑스 리얼리즘이라고 할 것에 대한 결정적인

11) Louis Aragon, intervention au débat du 16 mai 1936 in *La Querelle du réalisme*, Paris, Editions sociales internationales, 1936, Réédition Cercle d'Art, Paris, 1987.

12) Fernand Léger, “Le nouveau réalisme continue”, intervention au débat du 29 mai 1936 in *La Querelle du réalisme*, op.cit.

13) Louis Aragon, “Le Réalisme a l'ordre du jour”, *Commune*: N°37, 1936.

입장을 천명하는 시기는 그 다음 해였다.

1937년 10월 5일 행한 강연(『유럽』(Europe) 지에 의해 출간됨)에 즈음해서 아라공은 처음으로 소련의 사회주의 리얼리즘과 프랑스의 리얼리즘이 다른 것이 무엇인가를 구분하는 시도를 했다. 회화의 역사 전체를 사실이 승리하는 역사로 볼 수 있다고 하면서 아라공은 특히 프랑스 리얼리즘의 뿌리에 관심을 갖고 푸케와 15세기의 메트르 드 몰랑(Maitre de Moulins)에게서 그것을 발견했으며 르네상스의 일탈파 (아라공은 “외국 미술”이라고까지 평한) 이탈리아 미술의 지배를 벗어난 후, 그것이 필립 드 샹페뉴(Philippe de Champaigne), 르 낭(Le Nain) 형제, 샤르댕(Chardin), 다비드, 쿠르베, 마네, 도미에 그리고 쇠라(Seurat)에까지 연속되고 있다고 보았다. 그는 “우리나라의 미술은 국민적 리얼리티 속에서 생명력과 힘을 찾는다. 그 리얼리티를 무시하는 순간 명성을 얻을 수는 있지만 일그러지고 죽은 것이며 공허한 미술이 태어나게 된다”라고 결론지었다.¹⁴⁾

이같은 서정적 비약은 구체적 상황 속에서 보아야 그 깊은 의미를 훨씬 잘 인식할 수 있다. 결국 아라공이 “프랑스적인” 사회주의 리얼리즘을 위해 미술계가 받아들일 수 있는 정식화에 성공할 수 있었던 것은 그가 질서로의 복귀를 주장한 신고전주의 이론가들을 그대로 따랐기 때문이었다. 그러므로 아라공이 즈다노프의 이론을 프랑스에 적용시키기에 성공할 수 있던 것은 현대 미술의 인터내셔널리즘(이 시기에 파리는 자국에서 박해받은 예술가들에게 주된 피난처였다)과의 단절이라는 대가를 치루고서였다. 아라공은 결국 20세기적인 창조에서 가장 실험적인 면모를 제거함으로서야 미술사를 균열없는 진화로 만들었다. 이 미술 평론가는 이러한 실천으로 공산당이 1935년부터 중간 계급들에게 “손을 내미는(타협한) 정치”에 상응하고 “인민전선”이라는 전략 속에서 여러 정치 세력을 상대로 실천했던 적기(赤旗)와 삼색기의 화해에 상응하는 문화적인 등가물을 발견했다. 프랑스의 국민적 미술 생활에 끼어든 공산주의는 그에 맞는 사상가를 찾아낸 것이었다.

이제부터는 아라공이 미술계에서 받은 구체적 답변을(이에 대해서는 앙드레 브르통(André Breton)의 경우를 언급해야만 할 것이다) 이론뿐 아니라 작품이라는 실천적 형태로 살펴보는 것이 좋겠다.

1936년에서 1939년까지의 프랑스 회화와 조각의 변천을 우선 관찰하면 이 시기에 정치적 주제를 띤 회화의 발전을 원한 아라공이 어떤 점에서는 옳았다는 것을 알 수 있다. 젊은 세대의 좌파 미술가들에게 공산당의 영향력이 의문의 여지가 없는 것이었어도(‘AEAR이 확실히 중요한 역할을 수행했다) 이러한 발전의 또 다른 요인은 분명히 정치적 사건들이었으며 무엇보다도 스페인 내전이었다. 이 점에서 1936~1937년은 진행중인 사건들에 대면하는 시사화(peinture de circonstance)에 적합한 시기였다.

프랑스에서도 인민전선의 성공이 좌파 예술가들을 1936년 7월 14일의 국민적 축제인 대규모 기념시위와 또 좌파 정당과 노조들이 조직한 대규모 집회들이 벌어질 때에 거리로 나가게 만들었다. 미술가들은 프랑스혁명 영웅들의 거대한 초상화와 미술사의 위대한 “사실주의적” 창조자들(로베스피에르(Robespierre), 생-주스트(Saint-Just), 마라(Marat), 벨레스(Jules Vallès, 파리 코뮌기의 저널리스트), 도미에, 칼로(Callot), 혹은 명화(고야의 「le Tres de Mayo」나 들라크루아의 「바리케이드」)의 복제품들을 복사하면서 집단적인 선진 미술의 도제수업을 쌓아갔다. 게다가 스페인의 사건들은 1936~1938년 사이에 악에 대항하는 선의 투쟁을 상징하는 “참여” 작품들을 많이 만들게 했다. 이 분야에서 프랑스 공산당에 가까운 젊은 세대의 리얼리스트들인 타슬리츠키(Taslitzky), 피농

14) Louis Aragon, "Réalisme socialiste et réalisme français", Europe, N° 46, Paris, mars 1938.

(Pignon), 푸쥬롱(Fougeron), 그루베르(Gruber)들이 장인 기질로의 복귀에 집착하는 “새로운 힘”(Forces nouvelles) 운동의 신전통주의자들인 웅블로(Humblot), 잔노(Jannot)와 또 앞선 10년 동안의 확신에 찬 미술가들인 리프시츠(Lipchitz), 마송(Masson) 등과 보조를 맞추었다. 1937년 봄에 그려진 피카소의 게르니카(Guernica)는 스페인의 위기로 인해 자극받은 이 운동의 가장 놀라운 예라고 할 수 있다. 게다가 1937년은 파리 만국박람회의 개최를 맞아 집단 벽화의 타당성을 참으로 탁월하게 입증해주는 계기가 되었다.

1936년부터 1937년까지 박람회를 맞아 프랑스에 의해 건설되는 건물들과 전시관들의 장식을 추진하기 위해서 정부의 주문이 대폭 늘었다. 1937년 말에는 718건의 주문이 경향을 막론하고 미술가들에게 주어졌고(이 중 345건이 벽화 장식이었다), 이들 중 상당수는 만국박람회는 이해하기 쉬워야 한다는 필요성에 현대 미술이 부응하기를 주장했다. 이 점에서 어떤 건물들은 그 장식으로 인해 새로운 벽화의 진정한 본보기가 되었다. 그러한 예로 다음의 건물들을 꼽을 수 있다. 들로네(Delaunay), 쉬르바쥬(Suravage), 비씨에르(Bissière), 발미에(Valmier), 에르뱅(Herbin), 메칭어(Metzinger)가 장식한 철도관, 들로네, 뒤피(Dufy), 글레즈(Gleizes)가 꾸민 창공관, 특히 앙드레 로트, 레제가 꾸민 발견의 관, 뒤피가 꾸민 빛의 관들이다.

이 전시관들에서는 작품도감(l' iconographie des œuvres)이 그 시대에 낙관적이고 건설적인 이미지를 주려고 했던 미술가들의 배려를 충분히 반영한다. 교통의 발달(들로네), 과학의 유익한 기능(뒤피), 공장 노동자들 찬양, 산업 건축물들의 새로운 미의 표현(레제)은 아라공이 아방-가르드들에게 “실험실의 연구”에 만족한다고 비난했던 것과 반대로, 현대적 형태로 벽 위에 그려진 진정한 산업 서사시라고 말할 만한 주제들을 구성했다.

미술가와 역사의 관계를 논한 아라공의 개념에 대해 최종적인 응답이 초현실주의자들, 특히 브르통의 사상에서 나왔다. 알다시피 초현실주의자들로서는 '20년대 중반의 프랑스 공산당 가입이 한편으로 아라공뿐 아니라 또 한편 바타이유(Bataille), 레리스(Leiris), 마송(Masson)과 같음을 일으키는 매우 중대한 분열의 원인이 되었다. 이어서 1930년 1월의 “2차 초현실주의 선언”的 발표와 1930년 7월의 “혁명에 봉사하는 초현실주의”的 창간이 위기를 야기함으로서 그들은 또 다시 분열을 일으켰다. 그러나 어떻든 이러한 위기들은 브르통이 이른바 “혁명적”인 미술의 정치적 의미에 관해 그의 입장을 명확히 밝히도록 했다. 미술과 혁명의 분리를 거부하는 것이 브르통으로서는 결코 외부에서 온 정치 교리의 규범에 초현실주의자들의 활동을 종속시키는 것을 의미하지 않았다. 앞에서 본 1932년의 아라공과의 결별은 이러한 기반 위에서 이루어졌었다.

1932년부터 1939년 사이에 브르통은 바로 이 원칙에 대한 감시를 명분으로 프랑스 공산당 및 인접한 조직들과의 관계를 끊게 된다. 그러므로 브르통은 “혁명에 봉사하는 초현실주의”에 발표한 글에서 소련의 미술 정책을 문제삼았다는 이유로 1933년 7월에 l' AEAR에서 축출당한 뒤, 1935년 4월에 프라하에서 열린 한 강연회와 또 5월에 테네리프(Ténérife)에서 『지표』(Indice)지와 가진 인터뷰를 통해 자신의 생각을 최대한 명확하게 밝히면서 사회주의 리얼리즘의 미학 이론에 반대했다.

사회적 회화를 어떻게 생각하느냐는 『지표』지의 질문에 브르통은 다음과 같이 답했다. “예술적인 상상력은 자유롭게 있어야만 한다. 상상력은 당연히 “도취적인” 역사적 상황들에 충실했 태도에서 면제되어 있다. 예술작품은 항상 그 자체로 존재해야 한다는 조건하에 있으며 그 때문에 모든 종류의 실제적인 목표로부터 해방되어야 한다. 그 결과 (혁명적 선언을 담고 있는) “사회적” 회화는 어떻든 여전히 부차적인 장르이며 조르주 그로즈(George Grosz)의 작품같은 것이 아무리 중요한 현실적인 관심사를 담고 있다고 해도 오늘날 이 장르가 다른 모든 장르들을 복종시키겠다고 할 수는 없

다. 조형적인 문제는 여전히 그대로 있으며 미술가에게 그것을 해결할 능력이 있는지가 근본적으로 고려되어야 한다. 미술가로서는 정치적 공약을 통해 거기서 벗어나는 것이 문제가 아니다. 우리는 사회적 주제의 회화에 대해 표현되는 주제에 관한 편견이 없이 잠재적인 내용이 혁명적인 회화를 그에 대비시키겠다.”¹⁵⁾

이와 같은 입장(브르통은 계속해서 소련의 스탈린주의적 정책에 대한 총체적인 비판을 이에 결합시켰다)은 알다시피, 브르통이 1938년 7월에 멕시코에 피신해 있던 트로츠키와 함께 서명한 “독립적인 혁명 미술을 위한 국제연맹”(Fédération internationale pour un art révolutionnaire indépendant) 선언을 통해 절정에 달했다.

“진정한 미술, 즉 기성 모델들을 변용하는 것에 만족하지 않고 오늘날의 인간과 인간성의 내적인 욕구에 표현을 주려고 노력하는 미술은 혁명적이지 않을 수 없다. 다시 말해 그것은 사회의 완전하고 급진적인 재건설을 열망하지 않을 수 없으며, 지적 창조 능력을 질곡의 사슬에서 해방시키고 모든 인류가 과거에는 고독한 천재들만이 도달할 수 있었던 탁월한 위치에 이르도록 해줄 것이다(...). 따라서 미술은 타락하지 않고서는 결코 외부의 지시에 따르는데 동의하지 않을 것이다. 극히 단기적인 실용적 목적들에 미술을 쓸 수 있다고 일부에서 믿는 틀을 충족시키는데 순순히 동의하지 않을 것이다”.¹⁶⁾

II. 전후의 해들(1941~1953): “프랑스식 사회주의 리얼리즘의 위기”

이 상황에 이르러 그리고 모든 주장들이 교환되고 난 후 이 유명한 “사회주의 논쟁”에 의해 개시된 토론은 막을 내렸다고 생각할 수 있었다.

그러나 전후에 바로, 보다 정확히는 1947년에서 1953년 사이의 해들에 이 논쟁은 프랑스에서 예기치 않게 최종적으로 전개되었다.

알다시피 이 시기는 역사적으로 양대 냉전체제의 형성으로부터 스탈린 사망에 이르는 기간이었다. 프랑스 공산당으로서 그것은 아주 중대한 시기였다. 공산당은 나치 점령기에 레지스탕스 운동에서 어느 누구보다도 중요한 역할을 수행했던 경험으로 전쟁이 끝나면서 커다란 당으로 성장했고 드골 장군의 정부에 들어간 각료들(당서기장인 모리스 토레즈가 그 중의 일인이었다)과 함께 처음으로 권력에 연관되었다. 당원 90만명에 1948년 총선에서 28%의 지지를 받은 강력한 제일 정당이며 거기에 소련의 권위의 후광을 받아 제2차세계대전으로부터 개선(凱旋)해서 나타났다. 지식인의 눈에 공산당은 점령기의 암울했던 해들을 지낸 후에 프랑스의 문화를 쇄신할 정당으로 비쳤다. 당은 각별히 당언론 및 전시회와 책 판매와 공공토론 같은 문화 활동들을 통해 지식인들에게 호소함으로써 권위있는 가입자들(그 중에 1944년 10월 29일자 뤼마니테(*L'Humanité*)에 발표된 피카소와 또한 1937년의 페르낭 레제, 1943년의 시인인 폴 엘뤼아르(Paul Eluard)등이 있다)을 확보했고 전쟁 직후 또는 레지스탕스기에 얻었던 “동조자들”的 가맹을 확보했다. (1947년부터 앞으로 국립 현대미술관(Musée national d'art moderne의 관장을 맡는) 장 카uffman(Salon d'automne 관장인) 프랑시스 쥬

15) André Breton, *Indice*지 인터뷰, Ténérife, mai 1935, Position politique du Surrealisme, Paris, Editions du Sagitaire, 1935에 수록.

16) André Breton, “Manifeste de la FIARI”, 25 juillet 1938, André Breton, *La Clef des champs*, Editions du Sagitaire, Paris, 1953에 수록.

르댕(Francis Jourdain), (미술 비평가인) 레옹 드강(Leon Degand)과 조르주 베쏭(Georges Besson) 같은 (당시 부르던) “동반자들”(compagnon de route)이 발행되는 잡지들의 편집위원회에 관계하고 있었다. 그 중에서 점령기에 장 폴랑(Jean Paulhen), 작크 드쿠르(Jacques Decour)에 의해 창설되었고 이제 곧 아라공이 주관한 『프랑스 문학』(Les Lettres françaises)과 예술문제 전문지로 1945년에 만들어졌고 장 카쑤, 프랑시스 쥬르댕, 조르주 베쏭, 레옹 무씨냑(Léon Moussinac)이 활기있게 만든 『프랑스 미술』(Arts de France)을 언급해야만 한다. 이로써 이 잡지들은 (하지만 우리가 보게 되듯이 잠시동안만) 공산당이 프랑스 사회를 관통하는 다양한 문화적 경향들에 개방적이도록 만들었다. 1944년에서 1946년에 공산주의 언론이 아주 빈번하게 예술가 또는 지식인의 사회적 역할에 초점을 맞추는 논쟁들과 발언 표명들을 자극하면서 이 다양한 여론들을 반영하려는 노력을 기울였던 것은 부인할 수 없다.

『프랑스 문학』지와 『프랑스 미술』지는 전쟁 전의 논쟁들로 복귀함으로써 1936년의 리얼리즘 논쟁에서 예술작품의 내용을 주제로 표명되었던 이견들을 다시 대두하게 했다. 그래서 몇 주의 간격을 두고 프랑스 공산당의 미학 교리라는 당시와 똑같은 문제에 관해 정면으로 배치되는 두 견해를 읽을 수 있었는데 그 두 사람인 철학자 로제 가로디(Roger Garaudy)와 루이 아라공은 공산당원이었다.

공산당의 미학을 놓고 말한다는 것은 당치않다고 보는 로제 가로디¹⁷⁾에 대해 루이 아라공은 몇 주 후 『프랑스 문학』에서 다음과 같이 대응했다. “맑시즘을 자임하는 당이라면 진실 앞에서 무관심한 입장은 수락한다는 것은 있을 수 없다고 본다. 나로서는 리얼리즘이 예술과 문학에서 사적 유불론에 부응하는 개념으로 생각된다(…). 나는 여기서 내 개인으로는, 공산당은 어떤 미학을 갖고 있고 그것의 이름이 리얼리즘이라고 간주한다는 점을 밝히고자 한다.”¹⁸⁾

아라공은 여기에서 몇 달 후면 나타날 예술에 관한 공산주의적 통합(I'oeuvre nisme)의 종식을 미리 했을 뿐이다. 1947년 5월에 프랑스 공산당은 돌연히 정부에서 쫓겨났고 그 후 긴 세월동안 야당의 입장에 처해져야만 했다.

1946~47년의 국제적인 사건들 (1946년 3~4월의 처칠과 트루만의 연설, 특히 1947년 3월 미국의 대 유럽원조인 마샬 플랜의 발표, 이후 1947년 9월 Kominform의 성립) 이후 양 블록 사이의 제휴는 더 이상 제기되지 않았다.

1947년 6월 스트라스부르에서 열린 공산당 11차 당대회에서 PCF의 교리는 그의 정통성을 되찾았다. 당 지도부에서 대(對) 지식인 연락을 맡고 있던 로랑 카사노바(Laurent Casanova)는 대회원들에게 행한 연설로 다음과 같은 사실을 확인했다. “전위적 정치가 존재하듯이 전위예술이란 것이 존재한다. 우리의 견해로는 이 예술은 몇 가지 단순한 조건들에 근거해야 하며 예술가의 실질적 자유가 거기에 달려 있다. 즉 우리는 그것이 곧 예술가로서의 창조의 가능성이고 표현의 자유라고 생각한다.

- 우선 인민의 의식화를 도우려는 의지와 그 예술가가 제안하는 목표에 민중이 도달하도록 도우려는 욕망: 다시 말해 민중과 함께 하는 실질적인 노력.

17) “공산당의 미학이란 것은 없다. 그렇다. ‘형식주의’와 ‘리얼리즘’ 논쟁으로 더 이상 우리를 귀따갑게 하지 말라. ‘맑스 주의자’가 무엇인가? : 전위 혹은 주체의 추구는?” 이편이냐 저편이냐가 아니라 이편도 저편도 된다. 공산주의 화가들은 유니폼을 입지 않는다. 또한 다른 어떤 공산주의자도 입지 않는다(…). (Roger Garaudy, “Artistes sans uniforme”, Arts de France, N°9, Paris, 1946).

18) Louis Aragon, “Art zone libre?”, Les Lettres françaises, 29 novembre 1946.

- 다음으로 우리 시대와 우리 나라에 고유한 가치들을 성실하게 추구하는 것. 다시 말해 객관적 인 사유의 전개.
- 마지막으로 “인민 앞에서 책임지려는 정신”.¹⁹⁾

그러나 예술가들에 대한 당의 이 경직화는 첫걸음에 지나지 않았다. 곧 소련의 압력 아래 부르주아 예술에 대한 비난이 한층 구체적으로 진행될 것이었다. 1947년 8월에 화가 게라시모프 (Guerassimov)는 『프라우다지』의 한 기사²⁰⁾에서 피카소와 마티스를 “퇴폐적인 부르주아 예술의 대변자들”, “형식주의적 사상의 교수들”로 비난함으로써 프랑스 공산당의 지도부를 당혹케 했다. 그러나 프랑스 공산당은 일부 지도자들의 주저에도 불구하고 이 시기로부터 점차 사회주의 리얼리즘에 관한 소비에트식 정통성을 채택했다. 로랑 카사노바에 의해 언명된 원칙들에 근거해서 PCF는 이후 당의 통제 아래 있는 예술과 문학을 사전에 규정된 정치적 목적을 지닌 이념 전쟁의 도구로 만들게 되었다. 지식인들로서는 자신들의 진영 즉 “노동자계급의 이념적 입장에 서는 자신의 위치를”(모리스 토레즈) 받아들이든가 아니면 사회주의의 적으로 선고받을 운명 중에서 어느 하나를 선택해야 했다.

1947년부터 1953년까지 사회주의 리얼리즘의 교리에 어긋나는 모든 의견의 표현은 이에 따라 당의 통제를 받는 잡지들에서 조금씩 제거되었으며 편집위원회들의 위원들의 명단은 숙청되었다. 이로써 1947년에 추상미술에 우호적이었던 레옹 드강(Léon Degand)은 *Les Lettres Françaises*를 떠나야 했다. 마찬가지로 *Arts de France* 지도부에서는 미술사가와 비평가들인 장 카쑤(Jean Cassous), 프랑시스 쥬르댕(Francis Jourdain), 조르주 베쏭(Georges Besson), 아나톨 자코프스키(Anatole Jakovsky)가 1950년 10월에 당의 공식 교리에 대한 충실했음을 기준으로 선정된 보다 확실한 위원들로 교체되었다. 후자의 사람들이 부르주아에 봉사하는 계급적 미술로 간주된 전위미술들을 쓰러뜨릴 책임을 맡게 되고²¹⁾ 추종하는 예술가들은 장려할 것이었으며 동시에 PCF는 그들에게 주문과 전시와 출판을 제공할 것이었다. 당에 충실한 이 예술가들에게 이번에는 열광적인 정치 투쟁에 근거하는 예술 개념을 방어하도록 되었다.

1948년 *Salon d'Automne*에서 프랑스 사회주의의 진정한 최초의 사실주의 그림 「진군하는 파리 여자들」(Parisienne au marché)로 친양받은 바 있는 앙드레 푸쥬롱(André Fougeron)이 썼듯이 : “모든 것에 앞서 주제의 사회적 리얼리티를 강조하는 것이 여전히 필요하다. 그것이 적의 미학적 입장에 대항하는 진지한 공격일 것이며 그렇게 하기를 용기있게 원하는 예술가에게는 그것이 화가의 노력은 무용하다는 위험한 생각을 피할 수단을 제공할 것이다.”²²⁾

이 새로운 프랑스 사회주의 리얼리즘의 그림들을 뒷받침하기 위해서 PCF의 전시 정책은 그들의 미술가들이 파리의 『살롱 도톤』(Salon d'Automne, 당시 파리 사람들이 가장 많이 찾았던 전시회들 중의 하나)에 해마다 반드시 참석할 수 있도록 노력하게 되고 그 살롱에서는 (선동의 필요에 따라) 여론을 동원할 목적 아래 1947년부터 1953년까지 매해 시사적인 정치 주제에 관한 사회주의 리얼리즘의 전시실을 마련했다.

그 성과는 경찰이 1951년 프랑스의 인도차이나 전쟁 정책을 문제삼은 공산주의 미술가들의 일곱

19) Laurant Casanova, "Le Communisme, la pensée et l'art", 공산당 11차 대회발언, éditions du PCF, Paris, 1947.

20) Sergueï Guerassimov, "vers l'épanouissement des arts plastiques soviétiques", *La Pravda*, 11 aout 1947.

21) “지배계급은 그 계급의 미술가들이 형태에 관한 관심 속에 갇혀 있고 추상이나 사파하게 복잡하기를 요구한다.” (Jean Fréville, "Pour une peinture militante", *L'Humanité*, 24 septembre 1948).

22) André Fougeron, "Le peintre à son créneau", *La Nouvelle Critique*, N°1, 1er decembre 1948.

점의 그림을 철거함으로써 혁혁하게 달성될 것이었다.

사회주의 리얼리즘의 또 다른 대중화의 도구는 사전에 선정된 테마를 놓고 PCF가 자체적으로 조직한 전시회들에서 나타났다:

- 역사적인 공산주의 지도자들에 대한 기념행사(1949년의 스탈린 70회 생일, 1950년 모리스 토레즈의 50회 생일, 1953년 맑스 사망 70주기)
- 부르주아가 은폐한다고 간주되는 정치적 진실을 폭로할 이론화적인 증거를 제출하는 임무를 부여하고 화가를 사회투쟁의 현장에 파견하는 “르포르타쥬 회화”的 발전. 이 때문에 푸쥬롱(Fougeron)은 광부들의 일상생활에 바쳐진 “광산지대” 전시회(파리에서 1951년에 열림)를 준비하기 위해 프랑스 북부에 1년간 체류했던 것이다. (1953년 1월에 열린 한 전시회에서) 현지 주민들에 반해서 수행되는 식민지 정책을 보고하기 위해 보리스 타슬리츠키(Boris Taslitzky)와 미레이유 미엘레(Mireille Mailhe)가 1952년 알제리에 수개월간 파견되었다. 이 새로운 리얼리즘 미술은 화가들과 공산주의자 비평가들에게 다비드와 쿠르베의 연속선상에 위치할만한 “역사화”的 재생에 관해 끈기있게 성찰하도록 고취했다.

예를 들어 앙드레 푸쥬롱은 이렇게 썼다. “그림그리는 행위의 투사로서(...). 나는 나의 실천을 의식하는 것이 역사를 의식하는 것이며 역사 안에 들어가는 것이고 그림 속으로 역사를 재도입하는 것이며 그림과 함께 그림을 통해 역사에 참여하는 것이라고 확신하게 되었다. 쿠르베처럼.”²³⁾

1952년에 『프랑스 문학』의 편집장이 된 아라공 자신이 즈다노프를 지지하고²⁴⁾ 1951년 살롱 도톤에서 철거당한 미술가들²⁵⁾과 소비에트 회화들을 지지함으로써²⁶⁾ 공식적인 교리의 방어에 더욱 힘쓰게 되었는데 소련 미술의 지지는 브르통의 신랄한 냉소를 자극했다.²⁷⁾

물론 이 새로운 역사화의 복원작전이 힘들었던 것은 그것을 지원하는 일관된 조직이 미비했기 때문이 아니다. 이루어진 결과가 빈약했던 것은 작품에 대해 당시 공개적으로 선전의 필요에 따른 “평이함”(lisibilité)을 강요하기 때문이었고 또한 끊임없이 환기된 리얼리즘의 목적과 표현된 사실들의 어쩔 수 없는 관념(idéalisation) 사이에 해결할 수 없는 모순이 존재하기 때문이었다.

간단히라도 프랑스의 사회주의 리얼리즘 예술가들이 접근했던 주제들을 살펴보면 이 “역사적 장르”的 복원이 한계가 있던 것을 이해할 수 있다.

미술가들이 편애했던 주제들은 세 가지 분야로 구성되어 있었다.

- 초상화 분야. 이 경우에 정치 지도자들의 초상이나 원형적인 노동자들의 재현이 문제였는데, 그 초상화들에서는 다른 어떤 사항을 고려하기보다 예찬이 우세했다.
- 사회투쟁 분야. 공산주의 투사들에 의해 성취된 행동들의 모범적 성격을 주인공들을 영웅적으

23) André Fougeron "Le peintre à son créneau", *op.cit.*

마찬가지의 정신에서 모리스 토레즈는 이렇게 선언했다. “그와 같은 미술(사회주의 리얼리즘)은 인민을 풍요하게 할 뿐이 아니다. 작가나 미술가들에게 위대한 주제를 제안함으로써 민중은 그들을 올리고 위대한 프랑스의 전통 속에 재 위치시키고 새로운 고전주의로 길을 개척한다.”

24) Louis Aragon, "Jdanov et nous", *Les Lettres Françaises*, 9 septembre 1948.

25) Louis Aragon, "Au Salon d'Automne, peindre a cessé un jeu", *Les Lettres Françaises*, 15 novembre 1951.

26) Louis Aragon, "Réflexions sur l'art soviétique", *Les Lettres Françaises*, 24 janvier 1952 et 3 avril 1952.

Louis Aragon, "La Peinture de bataille et l'autruche", *Les Lettres Françaises*, 24 avril 1952.

27) “공들여서 숨겨놓은 진실은 현대 러시아 회화는 행사할 수 있던 미미한 한계 안에서는 백화점의 구식 달력이나 촌의 저속한 색깔 그림을 초월하는 어떤 그림도 생산할 능력이 없었다는 점이다. (André Breton, "Pourquoi nous cachons-nous la peinture russe contemporaine?", *Arts*, 11 janvier 1952)

또한 André Breton, "Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale", *Arts*, 1er mai 1952.

로 표현함으로써 고귀하게 하는 것이다.

- 상징적 내용(풍경, 민중적 장면)의 “장르화”분야. (작품 제목, 세부 해설) 등 해석의 실마리가 되는 것들의 도움을 받아 쉽게 알 수 있고 숨겨진 의미를 파악할 수 있다.

당은 상상되기 보다는 강제된 이 작품들 앞에서 크게 당황하지 않을 수 없었고 그리하여 당의 지도자들은 여러 차례 장시간의 회의를 열어 의견을 모아야만 했으며 예술가들 자신은 고통스런 자아비판을 해야만 했다.

이 위태로운 상황에서 벗어난 이들은 주변인이 될 위험, 더 나아가서 파문의 위험을 무릅쓰고 당의 틀 밖에서 창조하기를 선택한 화가들 뿐이었다.

공산주의자이나 추상화가들로서 더욱이 당시의 주된 추상미술 살롱인 “신 사실성 살롱”(le Salon des Réalites nouvelles)의 주동자들인 오귀스트 애르뱅(Auguste Herbin)과 장 드반(Jean Dewasne)이 그러한 경우로서 그들은 당에 경도되기 보다는 당과 거리를 두기를 선호했다.

마찬가지로 공산주의 언론의 여러 기사들은 에두아르 피냥(Edouard Pignon)과 페르낭 레제에 대해 그들의 작품들이 “평이함을 결여”했다고 질책했다. 가장 정통적인 관점에서 보면 (Pignon)에게는 “양식화”와 “원시주의(primitivisme)”의 과오가 있고 (레제)에게는 “인간을 기계로, 기계적인 로보트로 변형”시킨 과오가 있었다.²⁸⁾ 비난을 받은 그들(Pignon과 레제)은 이번에는 그들이 사회주의 리얼리즘을 공격하면서 스스로를 정력적으로 변호했다.²⁹⁾

그래도 어떻든 예술계에서 인정받는 그들의 지위 때문에 그들은 이런 저런 정치 지도자에게 찬사를 표하기 위해 당이 조직한 전시회들이나 개인전에 여러 번 초대받았다. 레제가 이 두 가지 가능성을 활용해서 특히 그의 연작인 “건설공들”(Les Constructeurs)을 주제나 형태 면에서 새로워진 현대적 리얼리즘을 지지하는 의도적인 선언처럼 내놓는 것에 주목하자.

피카소의 예외적인 경우를 검토하는 일이 남아 있다. 왜냐하면 피카소는 그의 엄청난 명성으로 당을 이롭게 함으로써 가능한 최선의 지적 보증을 당에 바쳤기 때문이다. 그런만큼 피카소로서는 사회주의 리얼리즘보다 더 이상한 것이 없었고 PCF가 그의 교리적 순수성에 관해 그에게 굽히게 되었다.

「개르니카」의 작가는 (특히 ‘평화운동’ 대회에 수없이 여러 번 참가함으로써) 공인으로 정기적인 예우를 받았으므로 당에 대한 그의 호의를 보여주지 않을 수가 없었다.

1946~1953년 사이의 역사화 논쟁에 피카소가 가담했음을 증언하는 것들로 니스 근처에 있는 마을인 벌로리스(Vallauris, 당시에 그의 작업실이 거기에 있었다)의 공산주의 시청에 현정된 작품들과 1950년의 조각인 「염소를 맨 남자」(L'Homme au mouton)와 1954년 마을 교회에 바친 「전쟁과 평화」와 또 그에게 현정된 개인전들 (1951년, 1952년, 1954년)의 참가 그리고 공산주의 출판물의 표지 용 데생(1949년 3월 아라공에 의해 『평화운동』지의 표지 그림이 된 유명한 「비둘기」가 그 중의 하나)이 있고 그외에 다음의 세 작품이 있다.

- PCF의 레지스탕스협회에 의해 조직된 ‘예술과 저항’(Art et Résistance) 전시회에 출품된 「시체더미」(Le Charnier), 1945년 국립현대미술관에 전시된 「저격수들과 프랑스 파르티잔」(les

28) Vladimir Prokoviev, “Héritage artistique et métier réaliste dans la peinture française actuelle”, *La Nouvelle Critique*, septembre-octobre 1952.

29) “미술적 관심사와는 무관계한 외부의 명분을 위해 꾸며진 주제들에 성급한 화폭들을 보여주는 최근의 전시회들에 관해서는 흥미가 없다”(Fernand Léger, “notes du 28 février 1950”, Roger Garaudy에 의해 인용, in *Pour un réalisme du XXe siècle*, Paris, 1968).

Francs-tireurs et Partisans français).

- 1951년 살롱 드 메(Salon de mai)에 전시되고 다시 1951년 5월 10일자 『프랑스 문학』에 게재된 「한국에서의 학살」(Massacre en Corée).
- 마지막으로 상황에 의해 아라공이 작가에게 특별 주문한 1953년 3월 8일의 「스탈린」(Staline) 초상화로서 이것은 알다시피 스캔들을 일으키게 된다.

만약 「시체더미」의 구현이 정확히 「케르니카」의 연속선상에 위치해 있는 것이고, 「한국에서의 학살」로써 피카소가 고야(Goya)와 마네(Manet)에게 빛을 졌음을 인정했다거나 또 이 점에서 그가 「케르니카」의 찬란한 광채를 재생시킬 역량이 있는지 비평의 의구심을 샀던 것이라면, 1953년의 「스탈린」 초상화는 그것과는 사정이 전혀 달라서 그 발표는 당기구의 최정상부까지 흔들어 놓게 되었다.

우리는 사실 아라공의 결정에 의해 1953년 3월 12일 『프랑스 문학』의 한 호에 전재된 이 그림이 1953년 3월 18일 뒤마니테에 공표된 성명서를 통해 곧 공산당 지도부의 비난을 받게 되었다는 것을 알고 있다. 스탈린에게 부여된 이미지³⁰⁾에 분개한 노동자들의 항의 편지들이 『프랑스 문학』지에 게재됨으로써 (1953년 4월 2일과 9일) 아라공의 자아비판이 뒤따랐으며 이는 PCF에 의해 어렵게 전개된 프랑스식 사회주의 리얼리즘의 취약한 건설이 쌓아놓은 평판을 실추시키기에 이르렀다.

1953년 7월 잡지 『증거』(Preuves)의 특집호는 사회주의 리얼리즘에 관한 예술가들과 비평가들의 의견 조사를 실었는데 당시에 그 경향이 어느 정도로까지 신망이 떨어졌는지를 명확히 보여주었다.

전에 공산당 노선의 동반자였던 장 카쓰는 설문조사에 대해 이렇게 답변했다: “사회주의 리얼리즘”이 위세를 떨치고 있지만 그것은 예술의 교리가 아니라 정치적 교리이다. 보다 정확히 말하면 경찰의 조치이다. 전체주의 체제가 다른 것들, 다른 모든 것들, 모든 것들을 좌지우지하듯이 그림을 그렇게 하려고 하는 것은 그 체제의 존재를 보장하려는 목적에서일 뿐이다. 그 체제는 체제와 상관없는 다른 목적은 추구할 수 없다는 것을 우리가 전체주의자들과 함께 간주한다면 간단한 진실을 알아맞추는 것이다.”³¹⁾

프랑스식 사회주의 리얼리즘에 대한 최후의 일격은 1953년 말에 마침내 아라공 자신으로부터 나왔다. 1953년 말에 푸쥬롱이 살롱 도토에 『대서양 문명』(Civilisation atlantique)이란 제호로 프랑스에서의 미국의 존재를 낙인찍었다고 여겨진 논고적인 거대한 화폭을 전시했을 때였다.

아라공은 1953년 11월 12일자 『프랑스 문학』에서 1953년 3월에 그가 받았던 수치에 대한 보복으로 서슴치 않고 이 그림을 가혹하게 규정했다.³²⁾

이렇게 해서 푸쥬롱에게 고통스런 자아비판 (1954년 4월호의 『신비평』(la Nouvelle Critique)을 강요한 후에 아라공은 1954년 6월 이브리에서 열린 13차 공산당대회의 연설³³⁾로 사회주의 리얼리즘의 탈선을 다시금 종결했으며, 이의를 받지 않고 그 자신이 첫번째 『리얼리즘 논쟁』 당시인 1936년에서 1938년 사이에 수호했던 국민적 전통으로의 회귀를 권고했다.

30) “어떤 그림이 그의 주제를 그렇게 노골적으로 배반할 때 그 그림은 무슨 가치가 있는가? 스탈린의 초상화들 위에 그렇게 뚜렷이 보이는 몇남, 미소, 지성, 인간애가 어디에 있는가? (Les Lettres Françaises에 보내진 독자 편지, 1953년 3월 19일 편집란에 다른 20여통의 편지들과 함께 실립).

31) Jean Cassou, *Preuves N°29 juillet 1953* 부록인 “Problèmes de l'art contemporain”에 사회주의 리얼리즘에 관한 응답.

32) 여기서 믿을 수 없는 일은 성급하고 거칠며 결단코 갖고 있으리라고 믿는 숙련된 기술의 수준을 경멸하는 그림 자체이고, 무관련한 상징들이 진열되고 신뢰성은 존중되지 않음으로써 진정한 조망이 없는 반사식주의적 구성이다. 왜 이것이 그려졌는가? 프랑스가 절령되었음을 의식하고 그것을 유감으로 여기고 맞서 싸우는 사람들을 위해? 그들로서는 벽위의 단순한 “go home”이 이 회화보다 더 의미심장하다”(Louis Aragon, “Toutes les couleurs de l'automne”, *Les Lettres Françaises*, 12 novembre 1953).

33) Louis Aragon, “L'art de parti en France”, *La Nouvelle Critique*, No VI, juillet-août 1954.

III. 에필로그

그렇긴 하나 다시 재연된 이 논쟁이 사문화되어 버렸고 공산당이 프랑스식 사회주의 리얼리즘 기획을 포기함에 따라 예술과 역사의 관계에 대한 모든 성찰이 중지되었다고 결론을 내린다면 정확하지 않을 것이다.

그 기획이 지녔던 회화적 성격은 다른 범주의 토론에 익숙해 있던 미술계에 충격을 주지 않을 수가 없었다. 동시에 프랑스 공산당의 이론적 미비는 예술의 사회에서의 지위 문제, 또 전쟁 전에 초현실주의자들이나 추상미술가들이 민감하게 반응했던 문제들인 미학 혁명과 사회 혁명의 관계문제를 미해결로 남겨 놓았다.

한편 1947년에서 1953년의 해들은 브르통과 그의 친구들로서는 역사적 전개 국면에서 예술의 원칙에 대한 집착을 재확인하는 계기가 되었다. 예를 들어 1947년은 초현실주의 그룹이 「파탄의 제막」(Rupture inaugurale) 성명서에서 스탈린주의에 대한 그들의 적대감과 혁명에 대한 그들의 충성을 엄숙하게 표명한 해였다.³⁴⁾ 그러나 벨기에의 르네 마그리트(René Magritte), 폴 누제(Paul Nougé), 크리스티앙 도트르몽(Christian Dotremont), 마르셀 마리앙(Marcel Marien), 아실 샤베(Achille Chavée), 또한 프랑스의 노엘 아르노(Noël Arnaud), 에두아르 자게르(Edouard Jaguer) 같은 초현실주의 계열은 진정한 혁명적 예술이라고 할 것에 대한 새로운 전망을 열어 놓음으로써 「파탄의 제막」에서 언명된 입장에 문제를 제기하기 시작했다. 벨기에 초현실주의 그룹은 공산주의와 초현실주의를 재결합시키는 계획을 재개함으로써 초현실주의 실험작업에 여전히 충실했지만 1945년 4월에 벨기에 공산당을 유일한 혁명의 결정기구로 인정한다고 선언했다. 프랑스와 벨기에의 반체제파는 브르통에 대해 변증법적 유물론의 포기를 비난하면서 1947년 10월 브뤼셀에 모여 (덴마크의 아스게르 요른(Asger Jorn), 체코의 즈데네크 로렌크(Zdenec Lorenc)와 함께) “혁명적 초현실주의자” 그룹을 창설했다. 이 그룹은 1948년 4월에 해체되었으나 그래도 논쟁이 종식되었던 것은 아니다. 11월 8일 아스게르 요른(Asger Jorn), 벨기에의 크리스티앙 도트르몽, 그리고 폴 누아레(Paul Noiret), 또 홀랜드의 아펠(Appel), 그리고 콩스탕 코르네이유(Constant Corneille)는 파리에서 그룹 「코브라」(Cobra)를 만들었다. 「코브라」(1948~1951)의 독창성은 내용에서나 형태에서 혁명적 미술의 문제를 다시 제기하는 것이었고 그럼으로써 재현이라는 아카데믹한 관습을 방어하려고 하는 사회주의 리얼리스트들과 정면으로 충돌하게 되었다.

「코브라」는 (민속과 l'art brut 또는 아동미술에서 발굴한 사례의 도움을 받아) 모든 민중 미술의 진정한 근원들이 어디에 있는가를 알림으로써 사회주의 리얼리즘만이 민중적 내용을 담은 유일한 미술이라는 주장을 깨끗이 지워버렸다. 더구나 이 그룹은 실험작업에 예술적 실천의 토대를 둘으로써 스탈린 이론들에 의해 사전에 규정된 미학 원칙의 적합성을 부인했다.

이러한 상황에서 불가피하게 사회주의 리얼리즘의 신봉자들과 갈등이 일어나는 것은 당연했다. 1950년 6월에 크리스티앙 도트르몽은 『혁명에 반대하는 사회주의 리얼리즘』(Le "Réalisme socialiste" contre la révolution)이라는 소책자를 발간함으로써 스탈린주의와 관계를 완전히 청산했다.

그는 사회주의 리얼리즘을 “부르주아적 자연주의의 수단들에 의한 혁명적 내용의 자살”로 판정

34) “꿈과 현실은 상호 배타적이 되기 위해서가 아니라 손을 잡기 위해서 만들어져 있다. 혁명을 꿈꾸기 그것은 혁명의 포기가 아니라 혁명을 이중으로 정신적 유보없이 하는 것이다” 1947년 6월 21일의 집단 성명인 “Rupture inaugurale”, Tracts surréalistes et Déclarations collectives, éditions Le Terrain Vague, Paris, 1982.

하였으며 “유기적으로 혁명적인 예술, 변증법적으로 혁명적인 예술, 형태에서 내용까지 총체적으로 혁명적인 예술에 도달하려는” 예술가들의 권리를 엄숙하게 재확인했다.³⁵⁾

그러므로 사회주의 리얼리즘의 이 불행한 경험은, 근대성이 예술가들을 위한 새로운 규칙 즉 자유와 창조적 주도권의 존중을 제정한 시대에 이르러 순수하고 단순하게 역사적 장르의 회화를 복원시키려는 경향의 모든 방식은 시대착오적임을 보여주었다.

그렇다고 해서 역사와 미술가의 끈이 끊어지지는 않았다. 미술가는 제후의 하인으로부터 자립적으로 되었다. 그때부터 시작해서 시대의 이콘화(iconographie)는 사회의 욕구에 부응하는 이미지들을 생산하는 다른 미디어들(사진, 영화 이윽고 텔레비전)로 넘겨진지가 이미 오래되었다. 기 드보르(Guy Debord)가 곧 상상하게 되듯이 이제부터 미술가에게는 다른 자리가 돌아올 것이었다.

미술가로서의 새로운 사회적 기능이란 의미에서 이 “미술의 확대”는 ‘60년대와 ‘70년대 내내 일어나는 많은 문제 제기의 중심에 있게 된다. 이 방식(특히 Beuys)은 미술가로서의 새로운 역할은 더 이상 사회를 재현하려고 하지 않고 사회생활에 개입하는 것을 그 축으로 삼음으로써 풍요한 결과로 나타날 것이었다.

그러나 그것은 또 다른 이야기이다.

번역 : 선지현, 서울대학교 인문대학 서양사학과 석사

35) Christian Dotremont, Le *"Réalisme socialiste"* contre la Révolution, édition Cobra, Bruxelles, 1950.

36) “문화에서의 혁명적 행동은 생활을 움기고 적응하는 목적이 아니라 확대하는 목적을 가져야 한다(...). 창조적인 지식인은 설령 창의적인 수단에 의해서라 할지라도 단순히 당의 정책을 지지함으로써 혁명적 존재가 될 수는 없다. 그것이 아니라 당의 결에서 모든 문화적 상부구조에 필요한 변화를 작업하면서이다(...). 스페터클의 원리 자체인 불개입이 구세계의 소외에 어느 정도로 매어 있는지를 쉽사리 볼 수 있다. 거꾸로 문화에서의 가장 가치있는 혁명적 탐구들은 관람자를 행위에 끌어들이기 위해 그에게 그 자신의 삶을 전복하는 능력을 자극함으로써 관람자의 주인공에 대한 심리적 동일감을 깨뜨리기를 추구했음을 볼 수 있다.”

(Guy Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale”, 1957, *Documents relatifs à la fondation de l’Internationale situationniste*, éditions Alia, Paris, 1985).

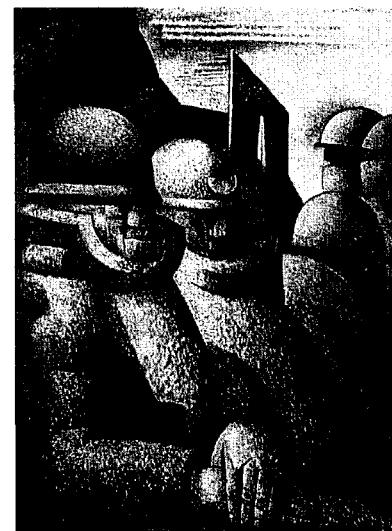
참고도판



도판 1
Alexander Deineka, *Qui l'emportera?* 1932, galerie Tretiakov, Moscou



도판 2
André Lhote, *L'Escale*, 1913, collection du Musée d'art moderne de la Ville de Paris



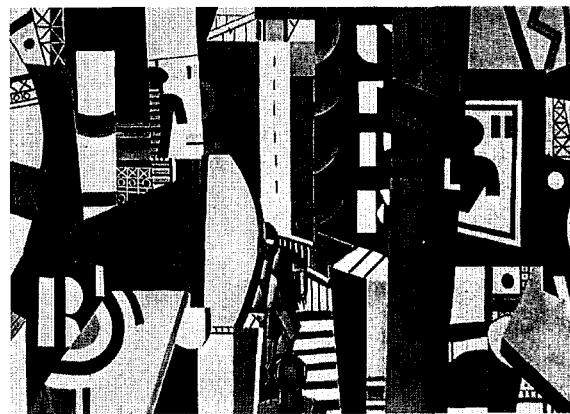
도판 3
Marcel Gromaire, *La Guerre*, 1925, collection du Musée d'art moderne de la Ville de Paris



도판 4
Marcel Gromaire, *Les Travaux de la terre*, 1932, collection du Musée d'art moderne de la Ville de Paris



도판 5
Jean Lurcat, *Soupe de paysans*, 1936, collection du Musée municipal de Limoges



도판 6
Fernand Léger, *La Ville*, 1919, Museum of Art, Philadelphia



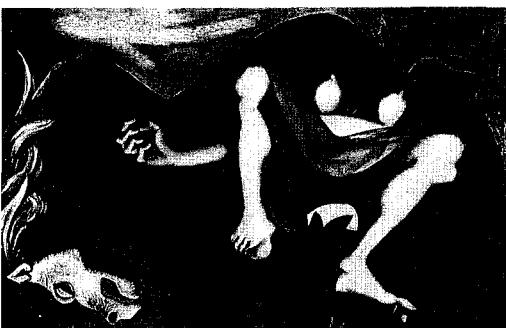
도판 7
Boris Taslitzky, *Esquisse pour les grèves de juin 1936~1937*, collection de l'artiste, Paris



도판 8
Edouard Pignon, *L'Ouvrier mort*, 1936, Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris



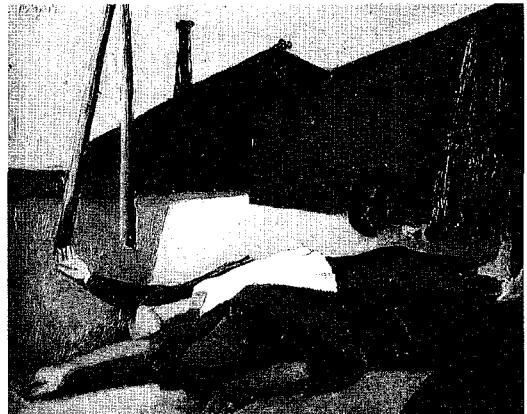
도판 10
Pierre Tal-Coat, *Massacres*, 1939, collection Madame
Beno d'Incagli, Paris



도판 12
André Fougeron, *Espagne martyre*, 1937, collection de
l'artiste, Paris



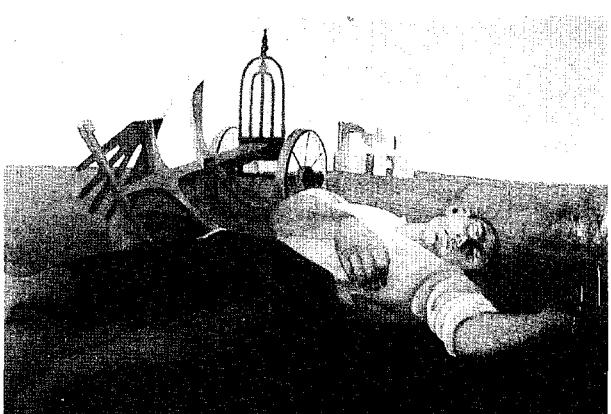
도판 14
Francis Gruber, *Hommage à Jacques Callot*, 1942,
collection particulière, Paris



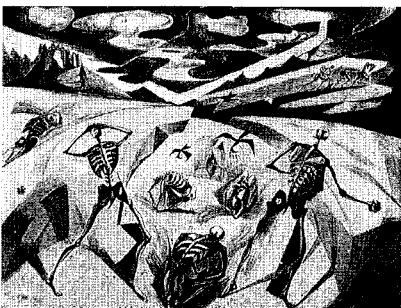
도판 9
Edouard Pignon, *Hommage aux mineurs des Asturias*,
1936, collection de l'artiste, Paris



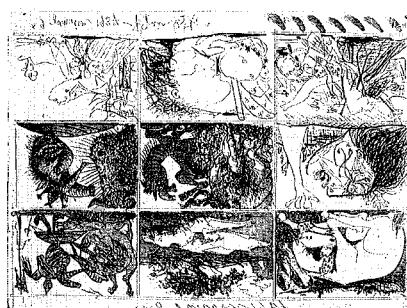
도판 11
Edouard Goerg, *La Guerre aérienne*, 1936, Musée de la Ville
de Paris



도판 13
Henri Jannot, *L'Homme à la charrue*, 1937, collection de l'artiste, Paris



도판 15
André Masson, *Moissonneurs andalous*, 1935,
galerie Louise Leiris, Paris



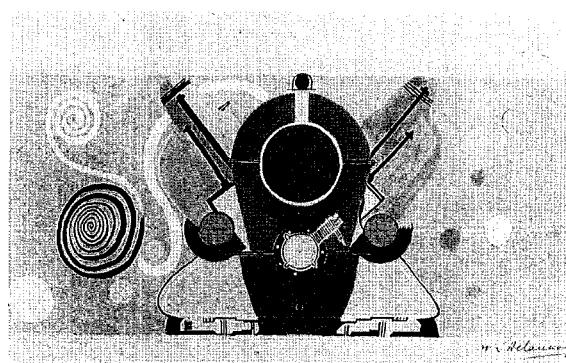
도판 16
Pablo Picasso, *Songe et mensonge de Franco*,
planche N°2, 3ème état, 1937, Musée Picasso, Paris



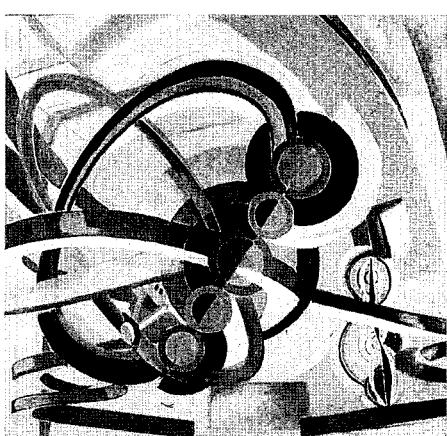
도판 17
Pablo Picasso, *La Femme qui pleure*, 1937,
Musée Picasso, Paris



도판 18
Pablo Picasso, *La Femme qui pleure au mouchoir (étude pour Guernica)*, 26 juin 1937, Los Angeles County Museum, gift of
Mr. and Mrs Thomas Mitchell



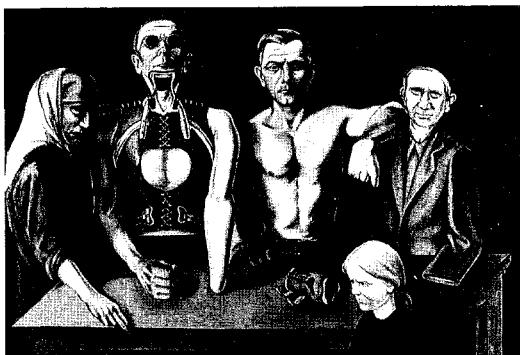
도판 20
Sonia Delaunay, *projet de panneau pour le Palais de l'Air*, 1936, collection particulière



도판 19
Robert Delaunay, *Hélice et rythme (étude pour le Palais de l'Air)*, 1937, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



도판 21
André Fougeron, *Parisienne au marché*, 1948, collection de l'artiste,
Paris



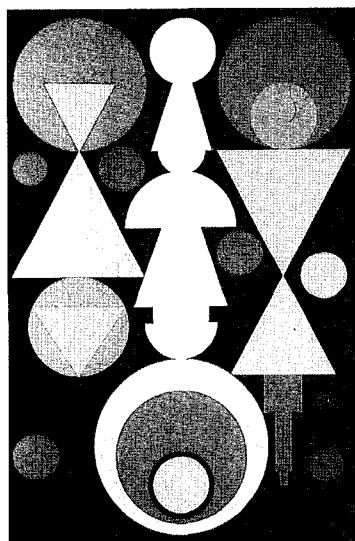
도판 22
André Fougeron, *Les Juges (Le Pays des mines)*, 1950, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



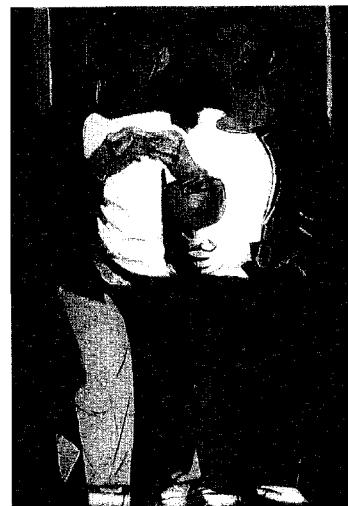
도판 23
André Fougeron, *Hommage à André Houllier*, 1949, Musée Pouchkine, Moscou



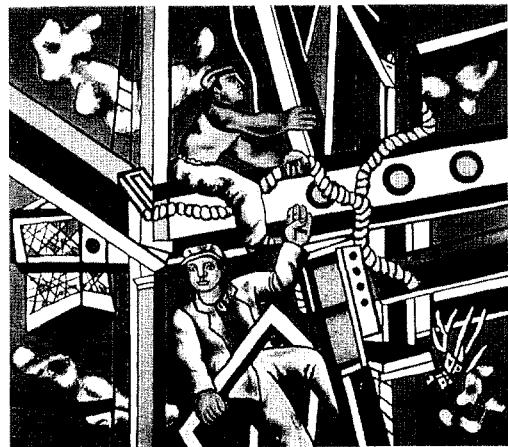
도판 24
Boris Taslitzky, *Le Petit Camp à Buchenwald*, 1945, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



도판 25
Augusto Herbin, *Lénine-Staline*, 1948, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Don de Madame Jeannette Thorez-Vermeersch



도판 26
Edouard Pignon, *Deux Mineurs*, 1948, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Don de Madame Jeannette Thorez-Vermeersch



도판 27
Fernand Léger, *Les Constructeurs*, 1950, Henie Onstad Art Center, Hovikodden, Norge



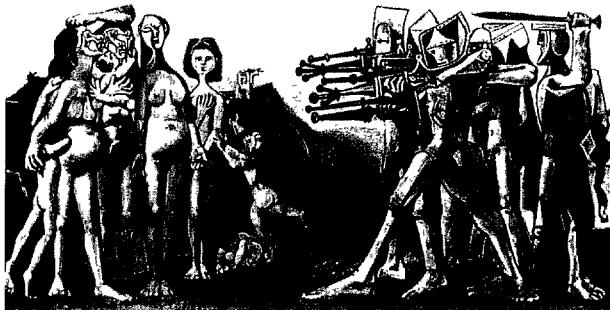
도판 28
Fernand Léger, *Les Constructeurs aux cordages*, 1950, collection Sharp, New York



도판 29
Fernand Léger, *Les Loisirs/Hommage à David*, 1948~1949, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



도판 30
Pablo Picasso, *Le Charnier*, 1945, The Museum of Modern Art, New York, legs (par échange) de Mrs Sam Lewisohn (see exact mention on the copy)



도판 31
Pablo Picasso, *Massacre en Corée*, 1951, Musée Picasso, Paris

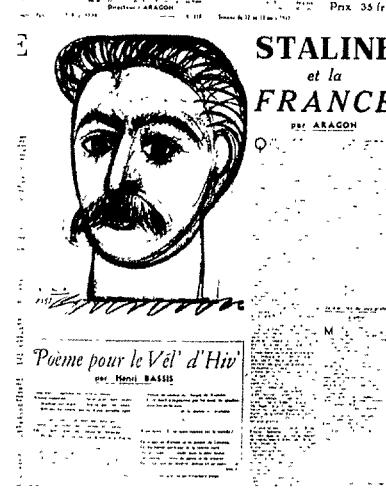


도판 33
Andre Fougeron, *Civilisation atlantique*, 1953, collection de l'artiste, Paris



도판 34
Constant, *Colombe blessée*, 1951, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

LETTRINES françaises



도판 32
Pablo Picasso, *Portrait de Staline*, in *Les Lettres Françaises*, 12 mars 1953



도판 35
Karel Appel, *Les Condamnés (Hommage aux Rosenberg)*, 1953, Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven

아멜리느의 「프랑스에서의 역사화 복권 시도 : 『리얼리즘 논쟁』(1933~1953)」에 대한 질의

강영주

서울대학교 미술대학 강사 / 미술사

발표자의 글을 통해 1914~39년 사이에 유럽에서 일어났던 정치적 사건들과, 제2차세계대전 이후 아라공이 주도한 사회주의 논쟁들이 20세기의 미술가와 역사의 관계 그리고 현대 미술에서의 주제에 관해 다시금 질문하도록 큰 영향력을 미친 것을 알 수 있었다. 글을 읽는 중 이해가 잘 안된 부분과 몇 가지 일반적인 것에 대한 질문을 하고자 한다.

1.

1916년 경에 대두해서 '20년대 중반까지 활발하게 지속된 "질서로의 복귀"라는 경향을 주도한 André Lhote와 Roger Bissié가 큐비즘을 프랑스적 전통과 연결시키려는 시도는 발표자가 주장하듯 그것이 "미학적 논쟁을 역사적 지리적 문제로 전환하고, …포스트-큐비즘이 순수하게 형식적인 기원들로부터 벗어나 새로운 양식의 창조에 불가결하다고 판단되는 보다 광범위한 질문에 개입하려는 하나의 문제제기 즉, 시간과 공간에서의 미술의 정착 그리고 미술의 사회적 기능의 회복과 같은 질문들"을 제기한 공로보다, 오히려 국수적인 문화의 장벽을 짜트게 하였고 아라공의 "프랑스식 사회주의 리얼리즘"이라는 개념도 바로 이러한 분위기를 이어받았던 것은 아닌지, 그리고 이러한 국수주의적인 의식이 프랑스에서 현대 미술이 다양한 형태로 발전하는 데 장애가 되고, 나아가서는 거의 백년이나 간직한 미술의 중심지라는 명성을 미국에 넘겨주게 된 하나의 원인을 제공한 것은 아닌지라는 의문을 품게된다.

2.

아멜리느 선생의 발표에서 "현대=현대 미술이라는 등식은 예술적인 실험들 뿐만 아니라, 예술이 혁명, 다시 말해 논리와 사회적 관습에 얹매여 있는 정신의 해방에 복무해야 한다고 생각한 초현실주의자들로부터 '순수한 조형'의 창조가 미래 사회의 합리성을 미리 보여주는 것이 될 것이라고 본 추상파에 이르기까지 '20년대의 아방-가르드 전체의 특징이었던 열망 즉, '예술을 위한 예술'의 막 다른 골목에서 빠져 나오려는 열망을 정당화시켜 주었다"라고 했는데, 어떻게 '현대=현대 미술'이

3.

칸딘스키는 『청기사』 연감에 실린 “형식의 문제에 관하여”라는 글에서 “추상미술에서 ‘객관적’인 요소는 최소로 환원되어 가장 강한 실제적 요소처럼 확인되어야 한다”고 쓴다. 또한 현대 미술가들이 사용할 수 있는 양식의 범위를 한정하고, 그 범위의 양극을 “완전한 추상”과 “완전한 사실주의”로 설정하면서 “이 두 극단이 제시하는 방법은 결국 하나의 목표에 이르게 된다”고 하였다. 이러한 관점은 초현실주의자들이나 추상미술가들이 보였던 리얼리티에 대한 반응이나, 미술과 혁명의 분리를 거부하는 브르통의 견해가 모든 시대, 모든 종류의 미술이 혁명적이 될 수 있다는 것을 암시할 수 있는 것과 비교할 만하다. 이렇게 확장된 또는, 애매모호한 리얼리즘이라는 개념을 어떻게 이해하여야 한다고 생각하는가?

4.

마지막으로, 프랑스에 1960년대 중반에 나타난 신구상주의(Novelle figuration) 계열의 화가들에게도(예를 들면, Jacques Monory, Gilles Aillaud, Erró 등) 사회주의 이데올로기가 영향을 끼쳤는지 알고 싶다.