

20세기의 역사화

Das Historienbild im XX. Jahrhundert

마르틴 바른케 (Martin Warnke)

함부르크 대학교 교수 / 미술사

레온 바티스타 알베르티는 이론가로서는 처음으로 1430년경 그의 논문 『회화에 관해서』에서 이스토리아(istoria : 역사화)를 다른 회화 장르들과 구분하였다.¹⁾ 그 후로 그림의 주제에 따라 서열이 생겼는데, 역사화가 맨 윗자리에 놓였다.

역사화에서는 과거에 있었던 사건이나 장면, 혹은 이야기거리가 묘사되었다; 그 사건이란 성경이나 신화, 또는 역사책에서 가져올 수 있었다. 따라서 이스토리아에서는 항상 텍스트, 즉 글로 씌어진 어떤 모델이 전제가 되었다.²⁾ 사건이나 소재를 당대에서 가져오는 경우는 드물었다. 사람들은 어떤 일이나 사건을 글이나 입을 통해서 뿐만 아니라 느낄 수 있는 현재로 눈 앞에 두고 볼 수도 있기를 원했다. 이미 알베르티는 화가가 움직임과 감동을 숨씨 좋게 묘사할 줄 알면, 그려진 사건을 통해서 관객에게 깊은 영향을 줄 수 있다고 강조했다. 이 영향이란 무엇보다 다음과 같은 것들에 의해서 좌우된다: 그림 속에 나온 역사적 소재는 교화시키거나 도덕적으로 인도하고, 설득을 하거나 어떤 원리나 원칙, 또는 어떠한 주장을 제시하거나 변호, 혹은 확인해야 했다. 회화 작품 속에서 다루어진 역사적 소재는 하나의 본보기, 즉 도덕적이거나 용감한, 정의롭거나 신앙심 깊은, 회화적이거나 정치적인, 혹은 국가에 충성하는 행동들의 한 예를 제시해야 했다. 따라서 그림 속에 묘사된 역사는 항상 지나간 일들을 얘기하는 것과는 다른 어떤 것을 전달하려 했다. 이것을 통해서 어떤 보편적인 교리, 규범, 행동강령이 소개되고 전수되어야 했다.

예를 들어 니콜라 푸생의 한 그림에서 솔로몬왕의 재판이 묘사되었다면, 이 때는 정의의 한 표본이 다루어지는 것이다: 두 명의 여인이 아기 하나를 두고 서로 자기 아이라고 주장하면서 왕좌의 왕에게 자신들의 권리를 요구한다; 왕은 그들이 한 아기에 대한 권리주장을 양보하지 않을 경우 그 아기를 나누어 가져야 한다고 판결한다. 왕의 명령에 따라 한 군사가 아기를 분할하려 하는 순간 한 여인이 그 아기를 포기하겠다고 말한다. 왕은 그가 친모임을 알게 된다. 푸생은 어머니의 본성을 스스로 폭로하는 순간을 그려내고 있다. 이 이스토리아는 이 표본으로 도시의 통치자들에게 현명한 판결의 모범을 알려주기 위해서 시청건물에 즐겨 등장하는 그림이다.

18세기까지는 모든 그림이 어떤 역사적인 대상을 묘사하고, 모든 이스토리아는 도덕적인 한 표본 제시를 위해서 주문을 받아 제작되어 걸렸다. 베르너 부쉬는 사람들이 모든 역사적 업적은 시간의 제한을 받는다는 사실을 배우게 되어 더 이상 필연적인 영웅들을 믿으려 하지 않게 되므로써 어떻

1) 레온 바티스타 알베르티: De Pictura, 세실 그레이슨(번), 로마/바리 1975, II권, 33장, 57쪽.

2) 역사화에 관해서 비교할 것, 토마스 W. 갯겐스, 우베 플렉크너(번): 역사화, 베를린 1996, 에케하르트 마이(번): 유럽의 역사화, 마인츠 1990, 엘리자베스 벡그라트의 탁월한 안내는: 역사에서 가져 온 루벤스의 주제들, 런던 1997.

게 18세기에 역사화에 대한 이와 같은 요구가 점점 통용되지 않게 되어졌는가를 보여 주었다. 사람들이 역사적 사건을 시간이라는 조건 아래서 이해하는 것을 배우면 더 배울수록 역사적 사건이 교훈적이고 초시간적으로 그 가치를 평가받기에는 덜 적합하게 되었다.³⁾

한 그림의 효과가 모든 관객에게 똑같이 그리고 저작자의 의미대로 나타나야만 하는가에 대해서도 사람들은 더 이상 신뢰할 수가 없게 되었다: 쇼도비키는 이러한 의혹을 골상학자 라바터를 위해서 제작한 동판에 인상적으로 묘사했다: 우리는 동일한 한 회화작품에 서로 아주 다르게 반응하는 남자 네 명을 보게 된다. 남자 네 명이 관찰하고 있는 이젤 위의 회화는 아주 옛날에 일어난 사건을 보여주고 있는데, 그 사건이란 프랑스에서 한 신교 가정의 아버지가 부당하게 사형을 선고받고 감방에서 그의 가족과 작별을 하고 있는 것이다. 이 그림을 법정사의 스캔들로서, 편협함에 대한 경고로서 탄핵하려 했던 이 사건 앞에서 그림을 바라보고 있는 네 명의 남자는 각자의 요구와 기질에 따라 서로 아주 다른 반응을 보여주고 있다: 한 남자는 체념하여 울고 있고, 다른 남자는 버럭 화를 내고 있고, 세번째 남자는 인간사에 통달한듯이 웃고 있으며, 네번째 남자는 회의적으로 곰곰히 생각에 잠겨 있다. 동일한 한 역사화가 전혀 상반된 반응들을 야기할 수 있다는 것이 인정되자 역사화의 신용성에 대한 믿음이 흔들렸다: 역사화가 모든 사람에게 동일한 교훈을 전달하리라는 것과 그 표본을 누구나 다 올바르게 이해하리라는 것을 더 이상 보장할 수가 없었다. 이것을 보증하기 위해서는 그려진 역사화 속의 관객 모두가 동일한 심리적, 사회적 그리고 도덕적 조건 하에서 보았어야만 했다.

이처럼 상대화된 환경조건들은 19세기에 역사화의 새로운 위상을 만들어 냈다. 역사화가 역사를 보도할 것이 요구되어졌다: 역사화는 과거의 사건을 가능한 한 예시적으로, 있는 그대로 묘사해야 했다. 독일에서는 1854년 “조국의 역사상”(시각매체로 기술된 조국의 역사, 역주)의 후원과 관리를 위해서 “역사미술연합”이 결성되어, 20세기까지 화가들에게 특정 주제에 따른 작품 제작을 의뢰했고, 이 그림들을 독일 전체에 흩어진 전시 장소로 보내는 일을 했다.⁴⁾ 역사주의의 세기인 19세기에는 역사가 일반적으로 교육사 내에서 아주 전례없이 비중이 높아졌기 때문에 이 세기에 역사화 또한 예상하지 못할 정도로 꽃을 피우게 되었다. 이러한 맥락에서 역사화는 표본의 역할을 잃었다. 테마 선정에 있어 결정적인 것은 더 이상 그것의 도덕적 또는 정치적 발언가치가 아니었다. 역사적 사건이 사실과 맞고 신빙성이 있게, 그리고 입수할 수 있는 모든 역사적 사실의 증거들과 함께 보여지는 것이 우선적으로 중요했다. 이러한 전제 하에서야 사람들이 자랑스럽게 여기고 행복해할 수 있는 조국의 역사를 기록하면서 회고한다는 의미의 효과가 발휘될 수 있었다. 19세기의 역사화는 일반적으로 민족적 정체성의 필요성들에 의해서 생산되었으며, 발전하고 있던 민족국가들의 자부심을 키워 주었다. 그 외에도 그것은, 이를 태면 칼 프리드리히 레썩이 뒤셀도르프 미술관에 있는 「요한 후스의 설교」(1836)를 그리거나, 케테 콜비츠가 당시의 역사미술연합의 의뢰에 따라 농민전쟁에 관한 동판연작을 그릴 때처럼, 종파나 정당의 싸움을 위한 도구가 될 수도 있었다.

역사화가 표본으로서의 역할을 잃었던 19세기에 그것이 지나간 이야기를 여전히 역사적 사건 같은 것으로만 묘사하려 했다고 말한다면 옳지 않을 것이다: 그것은 현재 우리들로 하여금 역사적 재현의 신빙성을 보장해 주는 모든 날짜, 문서와 자료들을 조달해 줄 수 형태로 그려졌을 때만 해당된다. 그 다음 관객은 역사적 사실을 있는 그대로 그린 그림에서 민족적 의미부여, 과거의 위대한

3) 베르너 부쉬: 감상적인 그림, 18세기 미술의 위기와 모더니즘의 탄생, 뮌헨 1993, 19-237쪽.

4) 비교할 것. 한스-베르너 슈미트: 역사적 미술연합을 통한 조국 역사화의 장려 1854-1933, 마르부르크 1985.

업적, 역사적 모델들에 대한 경험을 할 수 있어야 했다.

모더니즘의 문턱에서까지 역사화는 미술에게 주어진 과제에 따라 매겨진 등급에서 그것이 차지하고 있던 최고의 위치를 주장할 수가 있었다. 무엇이 미술에서 최고의 과제를 수행하던 역사화의 패권 자리를 모더니즘에서는 잃게 만들었는지 대답하기는 쉽지가 않다. 이에 대해서는 좀더 정확하게 분류해서 이야기가 되어져야 한다: 역사화는 아방가르드 현대미술이 미술을 총괄하는 개념으로 관철될 수 있었던 문화집단들에서 그것의 패권 자리를 잃었다. 모더니즘이 받을 디딜 수 없었던 문화집단과 사회들에서는 역사화가 계속 지도적인 임무를 맡았다. 일반적으로 말하자면 아방가르드가 미술의식을 지배할 수 있기 위해서는 한 사회가 특정한 성격을 지녔어야만 했다: 그것은 대체로 서유럽의 민주국가들이었다. 이와는 반대로 역사화가 회화의 지배적이고 주된 업무를 계속 유지할 수 있었던 곳은 전통적으로 남아있던 국가들과 금세기의 전체주의 체제들이었다. 본인은 이 두 문화집단과 사회영역들을 차례대로 다루려고 한다. 이 양 제도 안에서 역사화가 각각 독특한 특징을 지니면서 완성된 것을 보게 될 것이다.

금세기 민주국가들의 경우, 그곳에서 발전한 아방가르디스트들과 그것들을 옹호한 이론가들은 그들과 역사화와의 관계도 건드리는 다음과 같은 추론도식을 유포시켰다: 아방가르드가 기반을 많이 확보하면 할수록 미술은 더욱 더 하나의 독립적인 체계로 이해되었다. “자율적인” 미술로서 아방가르드는 모든 미술과는 먼 타율적인 과제들을 거부하였다. 역사화를 그린다든 것은 타인의 부당한 요구와 관심에의 복종과 동일한 의미라는 것이었다. 사람들은 이 과정을 일찌기 미술가들은 르네상스 이후 자신의 활동의 고유가치에 대해 인식하였고 몇 세대에 걸친 투쟁을 통해서야 미학적 자율성이 획득될 수 있었다는 식으로 회고하면서 설명하기를 좋아한다. 이러한 시각에서 미술의 자율성은 미술가들이 어떤 영웅적인 충동으로부터 나와 사회가 그들에게 너무나 오랫동안 부당하게 가한 모든 의무의 굴레들을 내던져 버린 자기해방과정의 결과로 설명된다. 미술가들이 다뤄진 소재들을 통해서 중재할 수 있는 것들, 즉 텍스트와 출처들의 형태상 세부적인 프로그램과 조건들, 도덕적이나 정치적인 최대치 등을 교부받게 되는 역사화처럼 전통적인 양식이 이러한 의무수행들에 속했다.

그렇지만 미술의 역사를 영웅적 자기해방의 역사로 보는 이러한 해석은 믿기가 어려우며 그 가능성이 희박하다. 이보다는 회화가 그것이 몇세기 동안 실행하고 있는 형태로는 더 이상 사용되지 않게 되었기 때문에 그 사회제도와 오래된 복종관계에서 배제되었다고 보는 것이 더 정확하다. 수공업적으로 붓과 물감으로 작업하고 일반적으로 한 점을 제작하는 전통적인 미술은 많은 정당들이 노골적으로 대중의 호응을 얻고자 하는 사회가 요구하는 그림의 대량수요를 더 이상 충족시킬 형편이 못된다. 그림의 대량수요를 만족시키기 위해서 특히 사진, 영화와 텔레비전과 같은 새로운 매체와 도구들이 발전되었다. 따라서 회화는 역사화를 통해서 충족시켰던 그것의 오래된 기능을 다른 매체들에게 넘겨 주었다: 역사의 시각화는 현재에는 영화와 텔레비전, 아마도 만화를 통해서 이루어지고 있다. 이러한 매체들을 통해서는 이전처럼 하나 하나의 그림제작을 통해서보다 의도한 효과들을 훨씬 더 잘, 그리고 보편적으로 얻게 된다. 이러한 경우, 역사화가 더 이상 시각예술로만 전달되는 것이 아니고 그렇기 때문에 더 이상 미술학이 다룰 수 없게 되지만 않는다면, 민주주의 사회들에서 역사화가 역사상 어디에서보다 더 많은 작용을 하게 되고 많이 존재한다고 말할 수 있다.

아방가르드라고 자처하는 미술가들은 모두 역사화를 그리지 않았다고 말하는 것이 다 옳은 것은 아니다. 추상회화에 전념했던 화가들은 역사화를 더 이상 그릴 수 없었다: 따라서 칸딘스키, 클레, 쉴레머, 바사렐리나 이브 클라인의 역사화는 없다. 그렇지만 모더니즘을 구상적인 그림들을 가지고

실현했던 미술가들은 많이 있고, 또 그들 가운데는 부분적으로 의미있는 역사화를 제작하기도 했다: 베크만, 코코쉬카, 피카소와 로트코가 그러한 경우다.

아방가르디스트로 간주할 수 있는 역사화가들에게는 역사에서 가져 온 주제가 더 이상 어떤 사회에 객관적인 규범과 가치를 중개하려는 표본이 아니라, 개인적, 주관적 경험이나 현존상태, 견해나 진실 등을 표출하기 위한 것이라는 사실을 확인할 수가 있다: 따라서 역사적 대상은 더 이상 어떤 특정한 역사적 상황에서 일반적으로 공감하는 가치에 따라서가 아니라, 미술가에게 개인적으로 감정적으로 끌리고 원해지는 정도라는 주관적인 문맥에 따라 선택된다. 이것은 몇 안되는 예들에서 드러난다.

막스 베크만은 되풀이해서 신화와 기독교로부터 주제를 가져 왔다. 그럼에도 불구하고 “그는 그 시적인 소재들을 개인적인 경험이라는 내용으로 채우고 결합시켰다.”⁵⁾ 베크만이 삼단화라는 그림 형태를 즐겨서 선택한 것은 승배를 위한 제단화의 조건과 관계가 있는 것이 아니라, 그의 반명제적 사고와 느낌, 그의 모순에 찬 심상과 관계가 있다. 삼단화인 성 안토니우스의 유혹을 예로 들어 보자. 이 그림은 오랫동안 캘리포니아의 산타 바바라의 한 개인의 소장이었다가 현재 뮌헨의 국립현대미술관에 있다. 그것은 1936년과 1937년 사이에 제작되었다. 게르트 쉬프는 삼단화에서 베크만이 애호하던 책인 플로베르의 동명의 소설에서 나온 소재를 다시 찾아내려 노력했다. 그는 가운데 그림의 배경에 나온 검고 가슴이 많은 조각상이 플로베르도 그대로 묘사한 풍요의 여신인 에베소스의 다이아나임을 밝혀 냈다.

그러나 쉬프는 플로베르의 소설과의 관계가 베크만이 추구한 의미와는 전혀 무관하다는 것도 보고 있다. 우측 그림의 우측 하단에서 발견되는 베크만의 머리의 그림자는 중요하다: 그는 자기 자신의 사적인 환상들인, 그려진 장면의 유일한 목격자이다. 그 장면들이 아주 주관적인 해석들이기 때문에 베크만 연구자들의 설명도 다양하다. 세 그림 모두에서 한 여인이 다루어지고 있는 것을 보게 된다: 왼쪽 그림에서 여인은 창이나 돛대 같은 것에 묶여 있다; 그녀가 검은 피부를 지닌 선원에게 위협을 당하고 있는 것이 분명하지만, 그는 갑옷을 입은 한 여인이 바로 전에 괴물을 처치한 거대한 칼을 가지고 물속에서 피하면서 땀목에 묶인 여인에게 다가가고 있기 때문에 돛대 안에서 피해있다. 오른쪽 그림에도 그 여인은 배안에 갇혀 있으며 여기에서는 새 형상으로 나온 괴물스러운 존재에게 역시 위협당하고 있다; 이 그림에서는 베를린의 켐펜스키호텔의 사환의 모습인 한 남자가 나오는데 그 역시 한 여인을 끈에 매달아 바닥에서 기도록 하면서 자신이 승리의 왕관을 쓸 수 있도록 그녀를 정복하였다. 중앙의 그림에서는 모든 것이 아예 정반대다: 하늘과 바다가 아니라 “화실이 화려한 기둥을 지닌 한 이교도 사원으로 환상적으로 바뀌는 것”(쉬프)이 보인다; 아름다운 여인 역시 소재상으로는 순수하게 화가의 모델이며 달걀형 거울 앞에서 자신의 육체의 매력을 마음껏 보여주고 있다. 그 대신 화가는 발과 손이 묶인 채로 바닥에 누워 있다; 그 바닥에는 미술가를 멸망시킬 사람, 즉 파노프스키를 읽은 사람으로 파악하도록 하는 토성이라는 글이나 태초에 말씀이 있었다라는 글이 쓰여진 쪽지들이 놓여 있다. 두번째 글은 베크만이 자신을 주변에 놓인 상상들을 당연히 태워야 하는, 정신을 따르는 미술가로 보고 있음을 알려 준다.

이 장면의 해석들이 분분한 것은 충분히 이해가 된다: 한 쪽에서는 미술가가 그를 유혹하고 있는 육욕을 밀쳐 내 이기고 있다는 의미로 해석한다; 다른 쪽에서는 “묶여 있는 젊은 미술가의 눈빛

5) 게르트 쉬프: 막스 베크만: 삼단화의 도상학, in: *Munuscula Discipulorum*, 한스 카우프만의 70회 생일을 위한 미술사 연구논문집, T. 부넨직, M. 비너(편), 베를린 1968, 266쪽.

이 그리움으로 가득 차 있고 신성한 여인은 자유의 약속”⁶⁾이라고 해석하고 있다. 이 그림 자체가 어떤 결정을 위한 근거를 제공하지 않기 때문에 우리가 이 대립된 설명들에서 한 쪽을 선택할 필요는 없으며, 이 그림의 해석은 열려 있다. 역사화가 모든 구속력을 지닌 텍스트와 관련된 규범들로부터 풀려나 있기 때문에, 이 그림은 개인적인 심리와 당시 상황 속에서 주도된 의미를 제공하는데, 관객은 그 의미를 이 화가처럼 개인적으로 접근하여 추론할 수 있다.

이렇게 객관적인 역사가 주관성으로 변화하는 것, 역사적인 규범이 주관적인 우연성으로 붕괴하는 것이 미술적인 양식에 의존하는 것은 아니다. 빈의 하이퍼리얼리스트인 루돌프 하우스너의 예에서 이러한 붕괴된 역사를 아주 분명하게 볼 수 있다: 1948년에 시작하여 1953년에서 1965년 사이에서야 완성한 회화 작품을 하우스너는 「오딧세이의 방주」라고 칭했다. 이 그림은 현재 빈의 시립미술관에 걸려 있다. 왼쪽에는 선원모자를 쓴 한 벗은 남자가 관객을 정면으로 바라보면서 초상화들이 그려진 주사위를 앞에 들고 서 있다. 그의 모자에는 오딧세이가 온 곳이자 그가 표류중 목적지로 정해 찾고 있는 섬의 이름인 이타카가 써있다.

이 그림 속의 배는 아래, 위층이 다 보이는 바위가 달린 거대한 기선이다: 2층은 창문 밖으로 매우 기이한 형상, 생명체와 도구들이 내다보고 있는 고층건물이 있다. 아래쪽을 보면 그 배는 선창에 거대한 얼굴 하나를 밀어 넣은 터질듯한 상자다. 그 해골 속에는 기형적인 태아와 성장한 괴물이 웅크리고 있고, 그의 앞에는 나무들이 앉아 있다. 배의 밖에는 배들이 떠다니는 바다가 보이고 허공에는 태양 같은 것, UFO, 혜성의 꼬리와 항성들이 날아다니고 있다. 이러한 역사화 앞에서 호머의 오딧세이를 가져와 여기에서 저기에서 폴리phem(오딧세이 이야기에 나오는 사람을 잡아 먹는 애꾸눈 거인, 역주), 스킬라(그리스 신화에 나오는 머리가 6개고 발이 12개인 여자 괴물, 역주), 카립디스(그리스 신화에서 메시나 해협을 소용돌이 이름, 역주) 또는 치르체(오딧세이 이야기에 나오는 마녀, 역주) 등을 찾아내면서 이 그림의 수수께끼를 풀려고 노력하는 것은 부질없는 일이다. 그보다 벗은 남자가 미술가 자신이라는 것과 주사위에 그려진 초상화들이 그의 부모와 어린 시절의 화가 자신의 모습들이라는 것, 왼쪽의 풍경은 빈의 슐로쓰 공원을 암시하고 있다는 것, 그리고 선체에 히에로니무스 보쉬의 방식에 따라 분해된 머리는 미술가 자신의 것이라는 사실들을 아는 것이 훨씬 더 중요하다. 따라서 여기에서는 오딧세이의 이야기가 다루어진 것이 아니라, 심리학적인 자기분석의 결과들이 환상적 사실주의의 형태로 보여진 것이다. 역사 - 오딧세이의 방주 - 는 미술가의 체험세계가 은닉되어 있는 메타포이다.

이와 같이 옛날의 역사화가 파괴된 것은 오늘날의 미술가들에 의해서 명확하게 다루어졌음을 보게 된다. 이 경우로는 뉴욕의 MoMA에 있는 래리 리버스가 1953년에 그린 「들라웨어를 횡단하는 워싱턴」을 예로 들 수 있다. 미국에서 이 주제는 1850년경 워싱턴의 국회의사당 의회실을 위해서 같은 주제를 다뤘던 엠마누엘 로이체의 그림과 분리될 수가 없다.⁷⁾

1942년 브레멘에서 소실된 이 그림의 사본이 뉴욕의 메트로폴리탄 미술관에 있다. 로이체에게서는 워싱턴 부대의 용감한 행동이 영웅적인 동기로 해석되었다: 장군은 배 위에 우뚝 솟아 뿔뿔이 서 있는 빼어난 옆모습으로 나왔다. 그는 유일한 표적이자 무찔러야 할 적들이 진을 치고 있는 해안에서 눈을 떼지 않고 서 있다. 그림의 전체 구성은 장군 형상에 따라서 정해졌다. 배의 키, 깃발,

6) 막스 베크만 회고전 카탈로그, 뮌헨/로스엔젤레스 1984, No. 73.

7) 루돌프 차이틀러: 19세기 미술, 베를린 1966(=프로필레엔 미술사 백과사전 XI권) 도판 145.

움직임들은 모두 장군이라는 움직임의 중심과 함께 어우러져 있다: 여기에는 오직 한 가지 의지만이 있다. 그러나 래리 리버스는 이 파토스적인 충격의 힘을 와해시키고 있다: 그는 워싱턴을 마치 관객을 향해 몸짓을 하는 유행가 가수처럼 빈 배에 홀로 세워 놓았다. 그의 부대는 흩어졌다. 일부는 기타를 치면서 나라를 순회하고, 나머지는 말 위에서 옛날의 영웅적인 기사들의 포즈를 시험해 보고 있다. 도처에서 사람들이 몰려 오지만 그의 주위에 모이는 이들은 전쟁능력이 있는 부대가 아니다. 래리 리버스는 개인적으로 깨어진 자기 자신과 역사적 전통과의 관계를 분명하게 하기 위해 대중적인 역사를 담보로 해서 놀이하는 듯이 보인다.

모더니즘에서 보이는 역사화의 여파의 마지막 예로 로버트 라우센버그의 1964년 작, 「축」이 들어 지곤 한다. 이것은 여러 부분으로 이루어진 커다란 그림으로 현재 쾰른의 루드비히 미술관에 소장되어 있다.⁸⁾ 길이가 거의 3m나 되는 이 그림에서는 당대의 것과 그렇지 않은 것에 대한 각종 풍자와 파편으로 기억된 역사들이 나온다. 이것들이 일괄적으로 실크스크린 기법으로 표현되고 색채가 첨가되어 조화가 시도되었지만 이루어지지 않았다. 이 그림에서는 어떤 이야기도 연속되지 않는다. 교통표지판, 독수리, 자유의 여신상, 낙하산으로 내리는 사람과 존 F. 케네디의 초상 등, 라우센버그의 소재 목록이 여기에 거의 다 모여 있다; 역사적 유물로 루벤스의 그림, 「비너스의 화장실」(바두즈 소재)의 부분이 나와 있다. 각 내용들 사이에 논리적인 관계가 없이 각자 독립적으로 보여지고 있다; 사건들이 다양한 매체들을 통해서 그림속으로 들어 왔다. 그렇지만 이 우연적인 사건들이 완전히 다른 의도에서 새로운 연속체로 된다: 라우센버그는 화면을 네 개의 사각형으로 나누었다; 왼쪽 두 면들에는 사각형 네 개가 나란히 나온 반면, 오른쪽의 두 면들에서는 사각형들이 흩어져 있어 보는 사람들이 모아 볼 수 있다: 각 사각형들에는 파랑, 빨강, 하양, 오렌지 등 지배적인 색이 있다. 우리는 라우센버그의 스승, 요제프 알버스가 비슷한 색들의 단계들을 가지고 계속 보여준 사각형에 대한 존경을 기억하게 된다. 역사적 사건들은 침몰하여, 라우센버그의 자서전에서 밝혀지고 있지만 사건과 소재들과는 더 이상 무관한, 주관적이고 예술적인 맥락으로 증발하게 된다. 사건들의 우연성은 순전히 예술적인 의도들을 위한 매체 안에서 사라져 버린다.

우리가 살펴 본 이 모든 예들은 20세기 미술가들이 역사적 주제들에 관심을 가질 때 역사화가 더이상 객관적인 가치나 대표적인 규범들을 전달하려 하지 않았음을 보여주고 있다. 역사화는 어떤 역사적 진실성을 추구하지도 않고 있다. 역사적 주제들은 아방가르드 미술에서도 등장하는데, 그것들은 주관적인 필요에 의해 흡수되었으며, 주관적인 기분, 느낌, 인식과 경험들의 도구가 되었다. 역사는 더 이상 역사화의 목표가 아니다.

모더니즘과 아방가르드가 20세기 미술의 본질을 결정하기 때문에 그것들이 역사화를 개인전기에서 해결한 것이 금세기를 위한 최종적인 해답이라고 말한다면, 그것은 너무 경솔한 것이다. 이러한 추론은 적어도 양적으로 그리고 통계상으로 옳지 않다. 서유럽의 20세기가 미술이 자유로운 사회에서 자유롭게 발전한 시대가 아니라는 것, 서유럽의 금세기가 대부분의 지역에서 전체주의가 지배했고, 미술을 전적으로 봉사하는 위치에 두는 이념들에 의해 각인되었음을 근래에서야 자각하고 있다. 이것은 독일의 경우 1917년까지, 그리고 다시 1933년과 1945년 사이, 그 다음에 독일의 한 편에서는 1945년에서 1989년까지 계속되었다: 독일의 대부분 지역이 금세기에 70년 이상 미술을 자신을 위해

8) 에벨린 바이쓰: 발라프-리하르츠 미술관 카탈로그들, Ⅷ권, 20세기 회화 카탈로그, 루드비히 미술관의 1915년 이후의 젊은 세대, 쾰른 1976, 84쪽.

도구화시킨 전체주의의 지배하에 있었다: 즉 독일 미술은 금세기에 민주국가 안에서 최소한만이 자유로웠고 주로 주제와 양식상 국가의 도구가 된 주문미술이었다. 이것은 러시아의 경우 더 뚜렷하고, 이탈리아나 스페인의 경우는 약간 덜 분명하다. 이것은 영국과 프랑스에서는 지역적으로만 나타났다. 그러나 헌법상 민주주의적인 국가들에서도 정치적으로 관리된 미술이 있다: 미국에서 뉴딜 정책의 범위안에서 장려된 미술이나 멕시코의 벽화들이 이 경우에 속한다. 우리가 전통적인 구조로 세워졌다고 부르는 모든 문화에는 부분적으로는 19세기 역사화와 직접적으로 연결되었으며 역사화의 발전에서 모더니즘이 의미하는 붕괴를 전혀 출현하지 못하게 한 역사화가 있다. 필자는 이를 위한 몇 개의 예만 들겠다.

알베르트 스피어가 1939년 완공한 새 내각 관방의 대리석화랑을 위한 벽걸이용단에 일련의 전투 장면들이 묘사되었다. 화가인 베르너 파이너가 그 기초도안을 했다. 민족대이동 시기 이후의 독일 역사에서 열 개의 전투들이 벽을 화려하게 장식했다. 부상당한 러시아, 오스트리아와 독일 군사들이 1813년 나폴레옹 휘하의 프랑스 군사들을 위기일발로 승리할 수 있었던 싸움이 그려진 「라이프치히 전투」를 위한 스케치를 보자. 이미 당대인들도 이 전투를 33만명의 연합군과 20만명의 프랑스군이 참가했던 것을 두고 “거인들의 싸움”이라고 불렀다. 이처럼 파이너의 역사화도 이 전투를 꼼꼼하게 배치된 적군들 안으로 연합군들이 진격하여 교란시키는 장면을 통해 무리들의 치고받기로 그리고 있다: 전면에는 넘어진 말과 전사한 군사들이, 그리고 그림 중앙에는 용감함에 있어서나 승전욕에 있어서 가장 두드러진 백마 위의 영웅이 나온다. 여기에서는 전통적인 전쟁화를 의도적으로 가져오므로써 관객은 흡사 중세의 기사들의 싸움을 보고 있는 것으로 믿게 된다: 히틀러가 새롭게 전쟁을 시작한 해에 그는 역사화를 통해서 거대하고 투쟁적인 남성의 힘의 본보기로 옛날의 전투들을 내각 관방에 불러냈다. 역사화는 다시금 현재의 지도자와 조국을 위한 감동적인 에너지를 활성화하는 것을 도우려는 하나의 역사적 기억으로 이해되었다.

베르너 파이너는 민족사회주의 시기의 독일에서 크론베르크의 한 성에 커다란 역사화학교를 세울 수가 있었다. 전쟁이 끝나기 몇달 전 빌리 지테라는 이름의 화가가 이 학교에 들어오게 되었다. 그는 1954년 구동독에서 같은 주제의 작품을 의뢰받게 되었다. 이 그림의 역사에 대해서 알려진 정보들은 모두 중요하다. 의뢰를 한 곳은 한 국가기관이었다: 그 주제는 “1813년 라이프치히 전투에서의 나폴레옹 군대의 파멸”이었다. 한 군대의 승리가 아니라 그 군대의 몰락이 다루어져야 했다. 1953년에는 이 전투의 140회 기념행사가 성대하게 치러졌다. 이것의 중요한 이유 가운데 하나는 당시의 독일과 러시아의 친교를 축하하려는 것이었다. 1954년 지테는 첫번째 밑그림을 보여주었고, 이것으로 중요한 미술상을 타기도 했다. 그러나 해당 부서는 이 밑그림을 베를린에 있는 독일역사박물관의 군사전문가들에 의해 감정토록 했다. 그들은 폐기하라고 결정하였는데, 그 이유는 이 그림이 “군인복장학상” 형편없고 그림 속에 있는 여인들이 싸움을 하나의 “연극 포즈”로 만든다는 것이었다. 그에 따라 1956년 지테는 최종 그림을 완전히 바꿨다: 여기에서는 프로이센 군사들이 그림의 왼쪽 배경으로 밀려났고, 러시아군은 등장하지도 않았다. 그 대신 방망이고 있는 프랑스 군사들이 부대가 외해된 비참한 침략군의 악몽으로 나왔다. 제리코의 「메두사의 뱀목」을 어느 정도 연상시키는 전쟁의 공포 그림이 나오게 된다.⁹⁾

이 그림의 의뢰시에 일어난 일들에서 한 체제가 “하나의 진취적인 역사화의 발전을 위해서”라는 미명아래 관여하게 될 때 발생하는 난제들이 보여지고 있다: 미술가가 조직에게 고분고분했는지는

9) 전시회 카탈로그: 주부: 미술, 베를린 1995, 89쪽.

확인할 수가 없다. 그렇지만 지테는 곧 동독 미술가연합의 회장이 되었고, 그의 그림 경향은 모든 점에서 자신을 평화를 사랑하는 듯이, 그리고 역사상의 모든 폭군과 정복자들을 경멸하는 모습으로 묘사한 체제의 선동적인 노선에 놓여 있다. 프랑스 군대의 처참함은 사회주의 국가를 역사의 희생자의 이름을 빌어 하나의 업적으로 이해하는 역사이론과 일치한다.

지테의 라이프치히 전투 그림은 그의 스승이 1936년 내각 관방을 위해 그린 것과는 극단적으로 대비를 이룬다: 옛 그림에서는 승리의 순간이, 이 그림에서는 고통의 순간이 과시되었다. 그림에도 불구하고 이 두 그림의 공통점은 이것들이 국가의 주도 아래 실현되었다는 것과, 그 그림들이 국가가 설정해 놓은 규범으로부터 출발했다는 것이다. 미술가의 개인적 느낌, 견해와 인식들은 그에 비해 부차적이다. 이 두 경우 역사는 변함없이 교육적인 표본이다.

이러한 예들은 러시아, 이탈리아, 멕시코, 헝가리, 쿠바나 스페인 등에서도 많이 나올 수 있다. 예를 더 드는 대신 필자는 어떻게 이러한 불일치가 잘 설명될 수 있을까 하는 것에 대해 짧게 살펴보고자 한다: 왜 민주적인 법치국가에서는 사람들이 역사를 미술가의 주관적인 의향에 맡길 수가 있는가, 그런데 전체주의 체제에서는 전통적인 역사화들에 대해서 왜 그렇게 불손한가? 아마도 거기에는 여러 가지 이유들이 있을 것이며, 그것은 하나나 여러 결과를 야기하는 복잡한 조건들일 것이다. 이를 테면 미술행정, 미술학교, 교육전통과 의식구조들의 독단적인 구속력의 구조 등과 같은 것들로, 이것들은 19세기에 이와 일치하는 이념들의 설립의 결과로 나왔다.

그래도 필자는 한가지 원인을 예외로 하고 싶은데, 그것은 매체의 역사적인 원인이다. 이미 필자는 서구의 민주주의에서 표본적인 역사이야기들이 사멸했다는 것이 사실이 아님을 얘기했었다: 이것들을 위해서 단지 다른 매체들이 사용되고 있을 뿐이다라는 것이 사실에 더 가깝다: 헐리우드 같은 곳에서 제작되어 지구의 도처에서 매일 매일 더 많이 상영되는, 강력하고 기념비적인 역사 영화들이 있다; 모든 텔레비전 프로그램들에는 현재나 과거 역사의 역사적인 사건들에 대해서 찍은 기록영화들이 있다; 분명히 이들을 통해서 훨씬 더 많은 청중들을 얻게 되고, 이들에게 이전의 역사화에 허용되었던 것보다 더 많은 영향을 미칠 수가 있다. 이처럼 지난 이야기를 이런 식으로 얻을 수 있게 하는 매체의 효율성에 비하면 그림들을 통해서 얻을 수 있는 효과란 너무도 적어서 사람들은 미술가들이 역사를 자기 마음대로 다루도록 허락하게 된다. 미술을 이렇게 숫자상 무시해도 되는 것으로 평가하는 것은 전체주의 체제 안에서는 전혀 불가능하다: 이것은 용납될 수 없는 개개인의 임의와 자유의 허용을 의미하게 된다는 것이다. 사람들이 미술을 사회의 보호를 받는 한 장소 안에서 발전할 수 있게 한다는 것은 믿겨지지 않는데, 그 이유는 미술에 대한 존경이 그것의 동요와 비판적인 에너지에 대한 공포를 키우기 때문이다. 이 외에도 한 가지 이유가 더 있을 수 있다: 민주주의에서는 투표하는 대중들을 설득하는 더 큰 작업이 필요하다: 이때 역사를 상기하는 것에서 요구되는, 단결시키고 정체성을 부여하는 효과를 위해서 가장 효율적인 도구들을 찾아야 한다 - 그것은 회화가 아니라 대중매체들 속에 있다. 전체주의 체제들 안에서 대중은 징계수단들을 통해서 제어당하게 되며, 역사 영화들은 이를 위한 교육을 도와야 한다. 회화를 통해서 전달되는 역사들은 한편으로는 미술가 자신을 제어하고, 다른 한편으로는 자신의 지성적인 사회주의화를 아직도 전통의 테두리 안에서 체험하는 엘리트들도 제어하는 듯이 보이는 부가적인 작동기구이다: 역사화는 전체주의 체제에서는 여전히 진행되고 있는데, 그 이유는 배타적인 지식인 그룹들에게 체제를 정당화시키는 것이 영화나 텔레비전과 같은 상스러운 도구보다는 여전히 회화와 문학과 같이 좀 더 고상한 매체를 통해서 이루어지기 때문이다.

역사화의 발전을 다시 한번 정리하면 다음과 같다: 르네상스 이후 미술에서 역사는 exemplum

virtutis, 즉 뛰어난 표본으로 이해되어 왔다; 19세기에 그것은 지나간 사실을 과학적으로 진실하게 재생산하려 했으나, 역사는 “magistra vitae”, “살아 있는 스승”으로서 민족의 업적들의 의미를 환기시키고 강화시켜야 했다. 우리가 살고 있는 세기에 역사는 아방가르드 미술가들에 의해 아주 주관적인 인식과 해석들의 매체로서 사용되었는데, 그 이유는 역사를 대중에게 효율적으로 투입하기 위해서는 다른 매체들(영화, 텔레비전)이 정착했기 때문이다. 금세기의 전체주의 체제들에서는 예외없이 역사화들이 여전히 공식적으로 요구되었고 인정을 받았다; 내용과 형태는 지나치게 미리 정해졌다. 이러한 체제가 자유로운 예술의 비판적인 에너지를 두려워함으로써 무엇보다 역사적인 주문들에 몰두한다는 것을 위와 같은 시대착오를 위한 설명으로 들 수 있다.

번역 : 김정희, 서울대학교 미술대학 강사 / 미술사가, 철학박사