

【논문】

기록으로서의 예술작품을 어떻게 해석할 것인가*

— 파노프스키가 말하는 작품의 ‘본질적 의미’에 대한 해설 —

김 율

【주제분류】 예술철학, 해석학

【주요어】 도상해석학, 본질적 의미, 기록, 세계관, 해석

【요약문】 잘 알려져 있듯이, 파노프스키는 『도상해석학연구』 서문에서 예술작품이 담고 있는 자연적 의미와 규약적 의미, 그리고 본질적 의미를 구분하고, 세 번째 의미를 해명하는 것을 도상해석학의 고유한 과제로 설정한다. 본 논문의 목적은 도상해석학의 이론적 기초인 ‘본질적 의미’의 개념을 규명하는 것이다. 이를 위해 본 논문은 『시각예술의 의미』 서장에서 제시되는 예술작품의 정의와 구성요소, 그리고 이중적 기록의 개념을 분석한다. 이러한 작업을 통해 본 논문이 도달하는 결론은 다음과 같다: 파노프스키가 가정하는 본질적 의미란, 그가 ‘인간 정신의 본질적 경향’, ‘국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신념의 기본 태도’, ‘세계에 대한 근본적 태도’ 등으로 지칭하는, 작품 배후에서 작품생산을 규정하는 일종의 역사적 세계관이라고 할 수 있다. 이 세계관은 창작자 개인의 예술적 능력을 통해 발현되고 발휘된다는 점에서 개인적이고 주관적인 것으로 보일 뿐, 사실상 개인의 의도나 관념을 넘어서 존재하는 초개인적이고 초주관적인 세계관이다. 작품 해석의 본령은, 작품의 형식이나 관념이 아니라 바로 작품 안에 응축된 이 세계관의 에너지, 곧 작품의 내용에 주목하여 작품을 세계관의 기록이자 징후로 이해하는 것이다.

* 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음 (NRF-2014S1A5A8019588).

I. 들어가는 말

파노프스키(Irwin Panofsky)가 1939년에 발표한 『도상해석학연구』는 단순히 저자 개인을 대가의 반열에 올려놓은 저작일 뿐 아니라 미술사학의 역사에 새 지평을 열어놓은 저작으로 평가된다. 그 가장 큰 이유는, 파노프스키가 스승 바부르크(Aby Warburg)에게서 물려받아 자신의 학문적 작업의 정체성을 표현하기 위해 사용하는 명칭, 곧 ‘도상해석학’(iconology)을 개념적으로 정립하는 텍스트가 바로 이 책의 서문이기 때문이다. 잘 알려져 있듯이, 파노프스키는 여기서 예술작품이 담고 있는 의미를 세 단계로, 즉 자연적 의미(natural meaning), 규약적 의미(conventional meaning), 본질적 의미(intrinsic meaning)로 구분하고, 세 번째 의미를 해명하는 것을 도상해석학의 고유한 과제로 설정한다.¹⁾ 필경 뒤에 가서 제한과 부연을 다시 덧붙일 수밖에 없는 말이겠으나, 필자는 이 텍스트가 미술사학의 텍스트이기 이전에 일종의 철학 텍스트라고 생각한다. 그것은 미술사의 구체적 자료 분석에 앞서 그 분석의 관점과 방법에 대한 ‘개념들의 엄밀하고 근본적인 규정’을 시도한다는 이 텍스트의 형식적 성격 때문만은 아니다. 이 텍스트의 참된 철학적 성격은, 그러한 개념적 성찰 시도의 결과로 나타난 예술작품의 ‘본질적 의미’가 결국 종래 미술사학의 탐구 영역을 벗어나 철학의 탐구 영역에 속해 있다는 더 중요한 사실에 근거한다.

파노프스키 자신이 도상해석학자의 작업을 의사의 작업에 빗대고 있음을 염두에 두고 말하자면, 그는 이 텍스트에서 ‘문화적 징후’로서의 작품의 본질적 의미를 읽어내는 진단학(diagnosics)의 원리를 세우려 했다고 할 수 있다.²⁾ 물론 이것은 수많은 실제 작품에 대한 해석이라는 방대한 임상

1) 물론 이 문제의식은 초기저작들에서부터 조금씩 준비된 것으로서, 특히 1932년 독일어로 발표한 논문(“Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, *Logos* 21, pp.103-119. 본 논문은 E. Kaemmerling이 편집한 논문집 *Ikonomie und Ikonologie*, Köln: Dumont 1994, pp.185-206에 실린 텍스트를 사용했음)에도 비교적 분명한 형태로 제시되어 있다. 32년 논문에서 세 의미 단계는 각각 ‘현상의미’(Phänomensinn), ‘의미적 의미’(Beudeutungssinn), ‘본질의미’(Wesenssinn) 또는 ‘기록의미’(Dokumentsinn)라고 표현된다.

2) E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y.: Doubleday 1955, p.39

자료의 축적을 전제로 한다. 또한, 진단 원리의 타당성이 임상적 적용(징후의 발견과 확진)에 의해 검증되어야 하듯이, 도상해석학이 가정하는 본질적 의미 역시 실제 작품 분석에서 입증되어야 한다. 『도상해석학연구』뿐 아니라, 이 책의 서문을 큰 수정 없이 1장으로 옮겨실어놓은 『시각예술의 의미』, 그리고 넓게 보자면 뒤러와 르네상스 미술을 중심으로 한 파노프스키의 방대한 저술 전체가, 사실은 이러한 ‘적용과 입증’의 과정을 통해 도상해석학을 하나의 타당한 진단학으로 정립하려는 시도였다고 할 수 있다.

이 시도가 20세기 미술사학에 커다란 영향을 미쳤다는 것은 누구도 부인하지 않는 사실이지만, 이 시도의 성패 여부에 대해서는 여전히 논란이 존재한다. 파노프스키에 대한 대표적인 비판은, 그가 말하는 도상해석학이 결국은 예술작품의 의미를 특정한 문헌과 연결시켜 이해하는 작업에 불과하다는 것이다. 즉, 작품에 드러나는 시각적 모티프나 상징적 이미지의 의미를 해석하는 일이야 이미 기존의 도상학이 얼마든지 해온 작업이었는데, 파노프스키는 다만 자신의 광범위한 문헌적 지식을 토대로 모티프와 이미지의 유래를 좀 더 철저히 밝혀내는 일을 했을 뿐이라는 것이다.³⁾ 만일 그렇다면 파노프스키가 도상해석학의 탐구 대상으로 설정한 작품의 ‘본질적 의미’라는 것은 도상학의 탐구 대상인 작품의 규약적 의미와 근본적으로 구별되는 별개의 의미 단계라기보다는 단지 작품 외적 문헌자료를 폭넓게 조회하여 한층 더 풍부하게 밝혀진 규약적 의미라고 말해도 무방할 것이다.

(국역본, 임산 역, 『시각예술의 의미』, 한길사 2013, 81쪽); 이한순 역, 『도상해석학연구』 38쪽 참조. 본 논문 1939년의 텍스트가 아니라 1955년 텍스트를 토대로 삼았으며, 이하의 인용 역시 1955년 텍스트(Meaning이라고 표기, 관련 한국어 번역본은 역자 이름과 쪽수만 표시)에서 이루어질 것이다. 한국어 번역본들은 자세히 검토하고 참고하였으나, 본 논문의 모든 인용은 필자 자신의 번역임을 밝혀둔다.

3) 이런 의미에서 신준형은 파노프스키의 도상해석학적 작업들이 “결국은 그림의 특정한 모티프가 어떤 문헌에서 유래했는지를 지적하는데서 끝나곤 했다”고 말하며 그 한계를 지적하고 있다. 신준형, 『파노프스키와 뒤러』, 시공사 2004, 37-38쪽 참조. 파노프스키의 방법론에 대한 또 다른 비판적 지적들로는 M. Liebmann, “Ikonologie”, in: *Ikonographie und Ikonologie* (ed. E. Kaemmerling), pp.301-328, 특히 pp.317f.; L. Dittmann, Zur Kritik der Kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, in: *op. cit.*, pp.329-352 특히 pp.336f.; O. Pächt, “Kritik der Ikonologie”, in: *op. cit.*, pp.353-376 특히 pp.369f.를 참조할 것.

결국 파노프스키 도상해석학의 성패를 둘러싼 평가적 논란의 핵심은, 도상 해석학이 설정하는 탐구 대상, 곧 예술작품의 본질적 의미가 과연 학문적으로 유의미한 변별적 대상으로서 존재하는가 - 더 정확히 말하자면 그 의미의 존재가 입증될 수 있는가 - 라는 문제라고 할 수 있다.

당연한 말이지만, 본질적 의미가 실제로 존재하는가라는 물음은 먼저 본질적 의미가 무엇인지가 분명히 이해되었을 때 답변 가능하다. 이 논문에서 필자는, 파노프스키라는 이름 또는 도상해석학이라는 용어와 함께 충분히 소개는 되었으나 아직 만족스럽게 해명되지는 않은 것으로 보이는 이 ‘본질적 의미’의 의미에 천착하고자 한다.⁴⁾ 필자의 의도는 도상해석학에 대한 평가적 논란에 직접 개입하여 어느 한 편을 드는 심판의 역할을 하려는 것이 아니라, 이 논란의 바탕에 있는 핵심 개념의 의미를 차분히 되짚어 따져 봄으로써 논쟁의 심화에 기여하려는 것이다. 이러한 의도 하에, 필자는 다음과 같은 순서로 논의를 진행할 것이다. 먼저 필자는 전체 논의의 토대를 확립하기 위해, 파노프스키가 말하는 자연적 의미와 규약적 의미의 뜻을 일별하고, 본질적 의미에 대한 파노프스키의 기초적 관점과 텍스트 상의 진술들을 정리할 것이다(2장). 이어서 『시각예술의 의미』 서장에서 제시되는 기록 개념을 실마리로 하여 본질적 의미의 개념을 본격적으로 해명할 것이다(3장). 기호와 기록의 개념, 그리고 예술작품의 정의와 구성요소에 대한 분석으로 진행되는 이 해명 작업을 통해, 도상해석학의 과제는 예술작품을 특정한 역사적, 초개인적 세계관의 기록으로 이해하는 것임이 드러나게 될 것이다. 이것은 도상해석학이 일종의 철학적 해석학의 성격을 갖는다는 뜻이거니와, 도상해석학의 이러한 성격에 대한 파노프스키 자신의 설명을 살펴보는 것이 필자의 마지막 논의가 될 것이다(4장).

4) 파노프스키에 대한 국내 연구 성과는 양적으로 결코 적다고 할 수 없는 수준이다. 주로 미술사학 연구자들에 의해 생산된 다양한 기존 연구들의 가치를 부인하고 싶은 생각은 전혀 없다. 그러나 파노프스키가 다루는 특수한 미술사적 주제나 도상해석학의 현실적 적용에 관한 연구 이외에, 정작 도상해석학의 학문이론적 기초인 ‘본질적 의미’가 무엇인지에 대한 비평적 연구는 유감스럽게도 아직 제대로 수행되고 있지 못하다는 판단이다. 2001년 『도상해석학 연구』의 번역이라는 중요한 기여가 있었음에도 불구하고, 본질적 의미에 대한 연구자들의 논의는 대부분 이 문헌의 단순 인용 또는 재진술의 수준을 벗어나고 있지 못한 것으로 보이기 때문이다.

II. 도상해석학의 탐구 대상: 작품의 본질적 의미

1. 작품의 ‘자연적 의미’와 ‘규약적 의미’

도상해석학의 탐구 대상인 작품의 본질적 의미를 파노프스키는 어떻게 설명하고 있는가? 잘 알려져 있듯이, 그는 작품 해석의 층위를 셋으로 구별한다. 첫째는 ‘자연적 의미’의 층위다. 자연적 의미에는 ‘사실적 의미’(factual meaning, Sachsin)와 ‘표현적 의미’(expressional meaning, Ausdruckssinn)가 속하는데, 전자는 우리가 작품 안에서 선이나 색채의 조합으로 이루어진 한갓 형태를 보고 그 형태가 어떤 사물을 나타낸다는 것(또는 형태들의 관계가 어떤 사건을 나타낸다는 것)을 알아챌 때 얻어지는 의미며, 후자는 여기서 더 나아가 어떤 형태의 표현적 특질을 지각함으로써 그 형태가 나타내는 사물의 상태나 분위기를 알아챌 때 얻게 되는 의미다.⁵⁾ 예컨대 선과 색채로 이루어진 어떤 형태를 보고 우리는 그것이 사람을 나타낸다는 것을 알아채며, 처진 어깨나 일그러진 눈살 등 자세나 표정이 표현된 방식을 통해 그 사람이 슬퍼하고 있다는 감정적 내용까지 알아채곤 한다. 그저 형태에 불과한 것이 이러한 의미들의 담지체로 인식되면 우리는 그것을 보통 ‘모티프’라고 부른다. 작품의 모티프를 알아보는 일은, 그 모티프를 형성하는 자연적 대상을 익히 접해본 사람이라면 원칙적으로 누구나 할 수 있다. 물론 과거의 작품을 보며 실제로 이 일을 실수 없이 해내려면, 단순히 대상에 익숙해야 할 뿐 아니라 양식사(history of style)를 조회해봄으로써 특정 시대에 어떤 사물이 어떤 형태로 표현되었는지에 대한 지식을 가지고 있어야 한다. 동일한 사물이나 사건이 시대와 장소에 따라 사뭇 다른 방식으로 표현되는 일이 얼마든지 있기 때문이다. 이런 의미에서 우리는 파노프스키를 따라, 작품의 자연적 의미에 대한 해석의 원천을 자연적 감각 능력에 기초한 해석자의 풍부한 대상 경험이라고 말할 수 있으며, 해석의 오류를 교정할 수 있는 수단을 양식사라고 말할 수 있다.⁶⁾

5) *Meaning*, p.26 (임산 68; 이한순 26) 참조.

6) *Meaning*, pp. 33-35 (임산 73-76; 이한순 29-34). 32년 논문은 하이데거의 용어를 차

그런데 작품 안의 자연적 의미를 읽어내는 일, 즉 작품 안의 형태적 현상을 이러저러하게 기술하는 일은 본격적인 학문적 작업이라고 할 수 없다. 미술사 연구자는 보통 자연적 의미를 읽어내는 작품 해석의 단계를 넘어서 그 자연적 의미가 문화적 맥락 속에서 획득하는 의미에 주목한다. 현상적 의미가 아니라 그 의미가 의미하는 의미, 즉 더 엄격한 말뜻에서 의미라고 부를 수 있는 그 의미, 이것이 작품 해석의 두 번째 층위다. 이것을 파노프스키는 ‘규약적 의미’라고 부르는데,⁷⁾ 이것은 예컨대 복숭아를 들고 있는 여성상이 진실성의 의인화를 뜻했던 것처럼, 특정 모티프에 관계적으로 연결되는 개념이나 테마(thema, 논제)를 우리가 파악했을 때 얻게 되는 의미를 말한다. 이러한 의미의 담지체로 인식된 모티프를 우리는 보통 ‘이미지’라고 부르며, 이미지의 창의적 조합을 이야기(story)나 알레고리라고 부른다.⁸⁾ 도상학의 과제는 말하자면 이런 것들의 신원을 확인하는 일, 즉 이런 것들 안에서 드러나는 개념과 테마가 무엇인지를 밝혀내는 일이다. 그러므로 규약적 의미를 해석해내기 위해서 우리는 당연히 개념이나 테마에 관한

용하여 자연적 의미에 대한 해석의 원천(Quelle der Interpretation)을 ‘살아있는 현존재 체험’(vitaler Daseinserfahrung)이라고 한다. 여기서 ‘해석의 원천’이라는 용어는 해석이 비롯되는 주체의 능력이나 소양 정도의 의미를 갖는다. ‘원천’이라는 말은 이후 영어 텍스트에서 ‘equipment’라고 표현되는데, 이 역시 단순히 수단이라는 의미가 아니라 해석 수행의 주체라는 의미를 갖는다.

- 7) 번역어에 대해 잠시 부언하자. ‘conventional meaning’에 대한 기존의 통상적 번역어는 ‘관례적 의미’ 또는 ‘관습적 의미’다. 필자는 이 번역어가 잘못된 번역어라고 생각하지는 않는다. 그러나 용어의 보다 근본적인 의미를 드러내기 위해, 필자는 ‘규약적 의미’라는 (다소 철학적인) 번역어를 선택한다. 관습이 자연과 구별되는 까닭을 설명하기 위해서, 우리는 단순히 그것이 관습이기 때문이라고 말하는 것이 아니라 규약에 의해 형성된 인위이기 때문이라고 말해야 한다. 관습을 관습으로 만드는 의미 근거에 주목하려는 것이 이 번역어 선택의 의도이다. 한편, 32년 논문에서 파노프스키는 ‘규약적 의미’라는 용어 대신 만족스러운 한국어 번역이 거의 불가능한 ‘Bedeutungssinn’이라는 용어를 사용한다. 이것은 현상 배후의 차원을 가리키고 예시하는 의미(Bedeutung)로서의 의미(Sinn)라는 뜻인데, 필자는 이 용어의 경우 ‘의미적 의미’라는 다소 융통성 없는 번역을 선택하는 것이 우리가 추적해야 할 파노프스키의 본의를 충실히 드러내기 위한 거의 유일한 방책이라고 생각한다. 영어번역자는 이 독일어를 ‘meaning dependent on content’라 번역함으로써 조금 다른 길을 간다. “On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”, trans. by J. Elsner & K. Lorenz, in: *Critical Inquiry* 38 (2012), pp.467-482 참조.
- 8) *Meaning*, p.29 (임산 68; 이한순 26).

지식 - 독서를 통해 얻든 구전을 통해 얻든, 어쨌든 이러한 지식은 일반적으로 ‘문헌’에 담겨 있다 - 을 어느 정도 갖추고 있어야 한다. 그리고 자의적 해석의 위험성을 최소화하기 위해서, 우리는 한 걸음 더 나아가 역사적 발전의 과정에서 특정 개념이나 테마가 어떤 대상이나 사건들에 의해 어떻게 표현되었는지를 알려주는 유형사(history of types)를 참조해야 한다.⁹⁾

지금까지 설명한 두 가지 의미가 무엇인지를 이해하는 것은 그다지 어렵지 않다. 도식화를 마다하지 않는 파노프스키의 명료함이 물론 돋보이기는 하지만, 여기까지는 안방 족자의 그림이 으르렁대는 호랑이와 짓어대는 까치라고 의기양양하게 말하는 유치원 아이에서부터 그것이 액막이와 경사를 바라는 조선 후기 민화의 전형이라고 설명하는 미술사 연구자 - 파노프스키의 말로 하면 도상학(iconography) 연구자 - 에 이르기까지, 딱히 새로운 것 없이 못 사람들이 찾아왔던 의미들이기 때문이다. 그러나 세 번째 해석 층위로 제시되는 작품의 ‘본질적 의미’가 과연 무엇인지는 그렇게 쉽게 이해되지 않는다. 이것이야말로 함부르크대학교에서 강의하던 당시의 저 젊은 대가가 감행한 새로운 해석의 모험이거니와, 이 모험이 향하는 세 번째 의미의 뜻을 이해하기 위해서 우리는 먼저 그 자신이 택하는 비유적 설명의 길을 되짚어보는 것이 좋을 것이다.

2. ‘본질적 의미’에 대한 설명들

그가 만하임에게서 빌려와 사용하는 유명한 비유는 거리에서 마주친 나를 향해 모자를 벗고 고개를 숙이는 한 남자의 행위다. 이 행위에서 ‘한 남자가 모자를 벗고 고개를 숙인다’, ‘그의 몸짓이 공손해 보인다’는 것은 행위의 자연적 의미(사실의미와 표현의미)에 해당하며, ‘그가 인사를 한다’는 것은 - 모자를 벗고 고개를 숙이는 것이 인사를 뜻하는 특정 문화권에서만 성립하는 - 행위의 규약적 의미에 해당한다. 그러나 이 의미들 말고도, 파노프스키는 그 행위가 그 인물의 “인격을 구성하는 모든 것”¹⁰⁾을 드러내줄

9) *Meaning*, pp.35-38 (임산 76-80, 이한순 34-38).

10) *Meaning*, p.27 (임산 67, 이한순 25).

수도 있다고 말한다. 여기서 그가 말하는 인격이란 무엇인가? 그것은 한 인물의 시대와 국적, 사회적 교육적 배경, 그의 삶의 이력과 현재 환경 등에 의해 조건 지어지며, 사물을 바라보고 세계에 반응하는 그 인물 개인의 방식에 의해 특징지어지는 그 인물의 본질적 성격이다.¹¹⁾ 인사라는 행위의 현상 배후에 “실재”(ontos on)¹²⁾로서 놓여있다고 가정되는 이 인격은, 비단 인사의 행위 뿐 아니라 해당 인물의 어느 다른 행위에서도, 그 구성 요소 전반이 살살이 드러나는 방식은 아닐지언정 징후적인 방식으로(not comprehensively, but symptomatically) 필시 드러나게 되어있다.¹³⁾

행위의 ‘본질적 의미’가 인격의 드러남을 뜻한다는 파노프스키의 설명에서 우리가 주목해야 할 요점은 두 가지다. 첫째는 행위의 본질적 의미가 드러날 때 행위자의 의지나 앎은 전혀 중요하지 않다는 점이다. 한 인물의 “정신, 성격, 출신, 환경, 운명은 [인격이라는] 내적 구조 위에서 동등한 정도로 (in gleichem Maß) 함께 작용”¹⁴⁾하거니와, 그러한 인격은 어떤 행위를 하는 인물이 원하지 않는다고 해서 드러나지 않을 수 있는 것도 아니며 또한 그가 원하기 때문에 드러나는 것도 아니다. 더구나 행위에서 드러나는 이 인격은 행위 당사자가 인식하는 행위의 의미와 상관이 없다. 자, 그렇다면 파노프스키가 말하는 행위의 본질적 의미는 순전히 관찰자의 주관적 해석의 결과물이라고 해야 하지 않을까? 파노프스키는 그렇게 보지 않는다. 이 비유의 설명에서 우리가 놓치지 않아야 할 둘째 요점은, 행위의 본질적 의미란 특정 행위를 통해 드러나는 단순한 징후일 뿐 아니라 그 행위가 왜 그

11) *ibid.*

12) “Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”(이하 “Problem”으로 표기), in: *Ikonographie und Ikonologie* (ed. E. Kaemmerling), p.200.

13) *Meaning*, p.28 (임산 67, 이한순 25). ‘인격의 드러남’이라는 사태를 문제 삼는 파노프스키의 이 비유는, 인간의 신체적 행위 뿐 아니라 말(언술 행위)을 포함한 인간의 의식적 삶 전반에서 성립할 수 있다. 모든 개별 언행의 본질적 의미는 축어적이고 규약적인 방식으로는 이해될 수 없으며 오로지 당사자의 삶의 맥락과 이력에 의해 드러날 뿐이다. 한편, 파노프스키의 의미 해석 도식에 대한 만하임의 영향에 대해서는 박남희, 「시각예술의 사회, 역사적 의미 해석과 세계관의 이해」, 『예술학』 2 (2006), 93-124쪽을 참조.

14) “Problem”, p.200.

런 모습으로 일어났는지를 설명해줄 수 있는 궁극적 원리라는 것이다. “그 것[본질적 의미]은 가시적인 사건과 그 사건의 가지적(可知的, intelligible) 의미 그 모두의 기초이자 그 모두를 설명해주는, 그리고 심지어 그 가시적 사건이 발생하는 형태 자체를 결정짓는 통일적 원리라고 정의될 수 있을 것이다.”¹⁵⁾ 말하자면, 행위의 본질적 의미란 행위의 자연적 의미와 규약적 의미를 파생시키는 어근(語根) 같은 것, 즉 그 행위가 왜 그런 형태의 사건으로 일어났는지를 결정하는 행위의 존재 근거로 보아야 한다.

파노프스키는 이 행위 근거 해석의 모델을 예술작품의 의미 해석에 주저 없이 적용한다. 행위의 본질적 의미가 행위자의 의도나 의식을 넘어서 행위 외부 또는 이면에 있는 행위자의 총체적 삶의 맥락에서 해석되어야 하듯이, 예술작품에서도 작가의 의도나 의식을 넘어선 포괄적인 문화적 맥락에서 그 작품이 도대체 왜 그 작품으로 존재하게 되었는지를 설명해주는 원리가 발견되어야 한다는 것이다. 해석 대상으로서 작품이 담고 있는 ‘본질적’ 의미는 바로 그런 것이다. 이 의미의 뜻을 본격적으로 규명하기 위해서, 먼저 이 의미에 대한 텍스트 상의 주요 정보들을 갈무리해보자. ① 본질적 의미는 무엇보다 ‘원리’라는 말로 설명된다. 즉, 본질적 의미를 이해한다는 것은 “이미지, 이야기, 알레고리의 제작과 해석 근거에 있을 뿐 아니라 모티프의 선택과 표현 근거에 있는, 그리고 심지어 형식적 배열이나 적용 기법 상의 절차에도 의미를 부여하는 기본 원리들”¹⁶⁾을, “국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신념의 기본 태도를 드러내주는, 그리고 한 [창작자의] 인격에 의해 질적으로 한정되고(qualified) 한 작품 속에 응축되는(condensed), [작품의] 근거에 놓인 원리들”¹⁷⁾을 파악한다는 것이다. ② 본질적 의미의 해석 작업은 ‘종합’과 ‘직관’으로 설명된다. 본질적 의미의 해석은 이미지, 이야

15) *Meaning*, p.28 (임산 67, 이한순 25).

16) *Meaning*, p.38 (임산 81, 이한순 38).

17) *Meaning*, p.30 (임산 70, 이한순 28) 파노프스키에 따르면, 순수 형태, 모티프, 이미지, 이야기, 알레고리들을 이러한 근거 원리의 명시적 표현(manifestation)으로서 파악한다는 것은, 그런 요소들을 바로 카시러가 말하는 ‘상징적 가치들’(symbolical values)로 해석한다는 의미이거나, 그 가치들은 “예술가 본인도 알고 있지 못한 경우가 많으며 심지어 그가 의식적으로 표현하고자 의도했던 바와 전혀 다를 수도 있다.”(*Meaning*, p.31. (임산 71, 이한순 29)).

기, 알레고리에 대한 정확한 도상학적 분석을 전제하지만 결코 그것으로 환원될 수 없으며,¹⁸⁾ 그 의미에 들어맞는 어떤 개별적 문헌 텍스트를 찾아보겠다는 시도 또한 성공할 수 없다.¹⁹⁾ 따라서 본질적 의미를 파악하기 위해서는 “진단의의 능력에 비견될 수 있는 어떤 정신적 능력 - ‘종합적 직관’이라는 못미더운 용어 말고는 딱히 더 나은 표현을 찾을 수 없는 - 이 필요한데, 이는 박식한 학자보다 재능 있는 비전문가에게서 더 잘 발달할 수도 있는 능력이다.”²⁰⁾ ③ 본질적 의미의 해석 작업에서 오류의 교정 수단은 “문화적 징후의 역사”(a history of cultural symptoms)²¹⁾다. 즉 종합적 직관은 “다양한 역사적 조건 하에서 인간 정신의 일반적이고 보편적인 경향들이 특수한 테마와 개념에 의해 표현되는 그 방식에 대한 통찰로써 교정되어야 한다.”²²⁾

이제 이러한 설명들이 무엇을 뜻하는지 자세히 들여다볼 차례다. 두 번째와 세 번째 설명이 본질적 의미에 대한 해석 작업(도상해석학)의 원천(수행 능력)과 인식론적 안전장치(교정 수단)에 대한 것이라면, 첫 번째 설명은 보다 직접적으로 본질적 의미가 어떤 것인지에 대한 정보를 담고 있다. 모든 것을 한꺼번에 다룰 수 없으니, 첫 번째 설명을 먼저 살펴보자. 32년 논문에 따르면, 첫 번째 설명에서 부각되는 ‘원리’라는 개념은 ‘세계에 대

18) *Meaning*, p.32 (임산 72, 이한순 29). 물론 파노프스키는 풍경화나 정물화 등 별다른 규약적 의미가 들어있지 않은 작품들의 경우 굳이 도상학적 분석이 본질적 의미 해석의 전제가 될 필요가 없다는 것을 인정한다. (Ibid.; E. Forssmann, “Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte”, in: *Ikonographie und Ikonologie*, ed. by E. Kaemmerling, pp.257-300, at 270; M. Liebmann, “Ikonologie”, in: *op. cit.*, pp.301-328, at 307 참조)

19) *Meaning*, p.38 (임산 81, 이한순 38). 반면, 도상학적 분석(예컨대 최후의 만찬에 대한 분석)은 문헌 지식(요한복음 13장 21절 이하)을 토대로 삼는다. (Ibid.)

20) Ibid.

21) *Meaning*, p.39 (임산 82, 이한순 29). 여기서 파노프스키는 자신이 말하는 ‘문화적 징후’라는 것은 카시리의 ‘상징’과 동일한 것이라고 덧붙인다. 한편 1932년 논문에서 ‘문화적 징후의 역사’는 ‘일반적 정신사’(allgemeine Geistesgeschichte)라는 말로 표현되는데, 이것은 “특정한 시대와 특정한 문화권에게 세계관적으로 가능했던 것이 무엇인지”(was einer bestimmtem Epoche und einem bestimmten Kulturkreis weltanschauungsmäßig möglich war)를 우리에게 해명해주며, “의미적 의미들(예컨대 언어에서의 개념이나 음악에서의 장식음도 포함하여)이 역사적 발전 과정에서 특정한 세계관적 내용으로 채워지는 양상들을 알려준다.” (“Problem”, p.202).

22) Ibid.

한 근본 태도’(Ur-verhalten zur Welt)라는 말로 대치될 수 있다. 그리고 본질적 의미는 다름 아닌 그 태도의 ‘기록’(Dokument)을 뜻한다. 미국 망명 이후 발표한 영어 텍스트의 ‘본질적 의미’는, 망명 직전의 이 독일어 텍스트에 ‘기록의미’(Dokumentsinn)라고 표현되어 있다. 전자는 후자의 번안이라 보아도 무방하거나, 기록 개념은 파노프스키가 생각하는 본질적 의미의 뜻을 온전히 이해하기 위한 가장 중요한 실마리라고 할 수 있다. 이 실마리를 어디서 풀어갈 수 있을까? 『시각예술의 의미』 서장이 바로 그곳이다.

Ⅲ. 예술작품과 기록의미

1. 기호와 기록

「인문주의적 학제로서의 미술사」라는 제목을 단 이 글에서, 파노프스키는 근대 인문주의의 개념 규정에서 출발하여 ‘인문주의’, ‘인문학’, ‘미술사학’, ‘예술작품’의 본질에 대한 사유를 촘촘하게 전개한다. 이 글의 바탕에는 자기 연구의 학문론적 위상을 명확히 정립해보겠다는 성찰적 의도가 깔려 있는데, 그런 점에서 이 글은 서장의 본래 기능에 충실하게 『시각예술의 의미』에 실린 논문들을 이해하기 위한 전반적인 해석학적 지평을 열어줄 뿐만 아니라, 특히 이 글 바로 뒤에 배치된 근본 텍스트 「도상학과 도상해석학」과 긴밀히 연결되어 하나의 체계적인 학문 방법론 구성을 시도하고 있다고 평가할 수 있다.

인문주의의 역사적 본질에 대한 파노프스키의 통찰도 중요하긴 하지만, 이 논문의 맥락에서 우리가 무엇보다 주목해야 하는 것은 ‘기록’의 의미다. 파노프스키에 따르면, 기호(sign)를 사용하고 구조물(structure)을 만드는 것은 많은 동물들의 특징이지만, 기록(record)을 남기는 것은 인간만의 고유한 특징이다.²³⁾ 동물들의 기호와 구조물을 기록으로 간주할 수 없는 까닭은, 그들이 의미의 관계(relation of signification)를 인지하지 못하고 기

23) *Meaning*, p.5. (임산 40) “인간은 기록을 남기는 유일한 동물이다.”

호를 사용하며, 구축의 관계(relation of construction)를 인지하지 못하고 구조물을 만들기 때문이다.²⁴⁾ 파노프스키는 의미의 관계를 인지하는 것을 “표현되어야 할 개념의 관념을 표현 수단과 분리시키는 것”으로, 구축의 관계를 인지하는 것을 “수행되어야 할 기능의 관념을 그 기능을 수행하는 수단과 분리시키는 것”으로 설명한다.²⁵⁾ 이 말은 무슨 뜻일까? ‘지금 여기’에 질료적으로 존재하는 발화 매체(음성이나 몸짓 등)나 구조물과 관념이 분리될 때, 관념은 – 일반적인 철학적 용어로 표현하자면 - ‘보편 관념’의 지위를 얻으며, ‘의미’ 또는 ‘구축’이라는 관계를 발생시키는 (참된 의미에서) 유일한 근거가 된다. 따라서 오로지 의미의 관계를 인지하고 구축의 관계를 인지하는 존재자, 곧 인간만이 ‘지금 여기’ 현존하지 않는 과거나 미래 사건의 관념을 자유롭게 기호로 나타낼 수 있으며, 구조물의 목적이라는 관념을 다양한 재료적 가능성을 통해 실현시킬 수 있는 것이다.²⁶⁾

기호와 관념의 차이가 의식되었을 때, 정확히 말하면 기호와 분리된 관념이 기호에 담길 때, 기호는 기록이 된다. “인간의 기호와 구조물은, 기호로 표시하고 건물을 짓는 과정(the process of signaling and building)과 분리되어 있으나 그럼에도 그런 과정에 의해서 실현되는 관념들을 표현하기 때문에, 아니 오히려 그런 한에서 기록인 것이다.”²⁷⁾ 그렇다면 파노프스키는 왜 기록의 개념을 이렇게 강조하는 것일까? 바로 이어지는 문장이 개념의 맥락을 말해준다. “그러므로 이러한 기록들은 시간의 흐름에서 빠져나온다는 특질을 지니는데, 이 점에서 인문주의자는 기록들을 연구한다. 인문주의자는 근본적으로 역사가다.”²⁸⁾ 시간의 흐름에서 빠져나온다(emerging from the stream of time)는 것은 쉽게 말하자면 역사적 연구의 가치를 지니

24) Ibid.

25) Ibid.

26) 파노프스키의 적절한 예를 빌려와 말하자면, 개가 현재의 욕구를 알리기 위해 짖을 수는 있지만 과거의 사건을 알리기 위해서 짖지 못하는 까닭, 비버가 복잡한 구조의 댐을 만들지만 재료를 모으는 직접적 행위와 구별되는 설계의 능력이 없는 까닭은 바로 여기에 있다. (Ibid.)

27) *Meaning*, p.5. (임산 41)

28) Ibid. 여기서 인문주의자(humanist)라는 말은 ‘르네상스 시대의 지식인’이라는 의미 뿐 아니라 ‘인문학자’라는 의미로 읽는 것이 더 낫다.

게 된다는 뜻이다. 물리적 자연 세계의 실상을 탐구하는 자연과학자들에게 기록(선행자의 저서들)이 단지 탐구의 도구나 수단에 지나지 않음에 비해, 인문주의자에게는 기록 그 자체가 탐구의 본래 대상이다.²⁹⁾ 우리가 잊지 말아야 하는 바, 파노프스키가 문제 삼는 관념은 기호화의 과정과 분리되어 있다는 점에서 (동물의 관념과 달리) 인간적이지만, 오로지 그런 과정에 의해 실현 - 단순히 표현이 아니라! - 된다는 점에서도 (플라톤적 피안에 있는 초시간적 이념이나 그리스도교신학의 신적 이념과 달리) 인간적이다. 신적 관념이야 역사를 만들어내겠지만, 인간적 관념은 역사적으로, 다시 말해 역사로서 변천한다. 인간적 관념을 인간적 관념으로 만든 것이 바로 기록이거니와, 우리가 ‘문화’(culture)라고 부르는 것은 기록된 관념의 세계, 더 정확히 말하면 기록 그 자체의 세계인 것이다.³⁰⁾ 그러므로 기록은 “시간의 흐름에서 빠져나와” 역사로서 존재한다. 역사는 문화의 시간, 즉 정신이 물리적 시간 외부에 구성한 또 다른 시간이기 때문이다.

이상의 논의에서 도출되는 중요한 결론은 대략 다음의 두 가지다. 첫째는 이미 위에서 언급된 대로, 인문학은 기록을 본래적 연구 대상으로 삼으며 따라서 근본적으로 역사학이라는 것이다. 둘째는 기록 연구로서의 인문학이란 자연과학처럼 연구 대상에 대한 객관적, 직접적 분석으로 진행될 수 없으며, 모종의 복잡한 주관적 해석 과정을 거칠 수밖에 없다는 것이다. 기록을 ‘기록으로서’ 이해한다는 것은 기록된 관념을 내 안에서 의미(meaning)로서 ‘되살려낸다’는 것을 뜻하기 때문이다.³¹⁾ 파노프스키는 이를 다음과 같이 표현한다. “인간의 행위와 창작물을 다룰 때, 인문주의자[=

29) *Meaning*, pp.5-6. (임삼 41) “인문학의 관점에서 보면, 인간의 기록은 나이를 먹지 않는다.” 이런 의미에서 예컨대 과학사는 인문학일 수밖에 없다. 자연 그 자체가 아닌 기록에 관심을 가진 사람만이, 천체물리학자들이 태양계와 은하의 구조를 밝혀놓은 오늘날 여전히 아리스토텔레스의 『천구론』과 『자연학』 또는 갈릴레이의 『우주체계론』을 읽을 필요를 느끼고 그것들을 연구할 것이기 때문이다.

30) 이런 의미에서 파노프스키는 자연을 “인간에 의해 남겨진 기록을 제외하고 감각으로 접근할 수 있는 세계 전체”라고 정의한다. (*Meaning*, p.5. (임삼 40)).

31) 용어를 정리하자면, 해석 주체 안에서 실현된 한에서(또는 실현되어야 하는 한에서) 관념은 의미라고 불린다. 그리고 엄격히 말해서 의미란 주어지는 것이 아니라 실현해 내는 것이다. 기록이 ‘해석’의 대상이라는 말은 이런 뜻으로 이해되어야 한다.

인문학자]는 종합적, 주관적 성격의 심적 과정(mental process)에 관여해야만 한다. 그는 심적으로 행위를 다시-행위하고(re-enact), 창작물을 다시-창작해야(re-create) 한다. 사실, 인문학의 진짜 대상(real object)이 존재하게 되는 것은 바로 이런 과정에 의해서다. 책과 그림이 질료적으로 존재하는 한에서가 아니라 그것들이 의미를 가지고 있는 한에서 철학사와 미술사 연구자가 책과 그림을 다룬다는 것은 명백하지 않은가. 그리고 이러한 의미가, 책 속에 표현된 사상과 그림 안에 드러난 예술적 개념을 다시-생산함(re-producing, 되살려냄)에 의해서, 그리하여 문자 그대로 ‘실현함’(realizing)에 의해서 인식된다는 것 또한 마찬가지로 명백하지 않은가.”³²⁾ 자, 그렇다면 기록으로서의 예술작품에서 우리는 도대체 ‘어떻게’, ‘어떤 의미를’ 되살려낼 수 있는 것일까. 이에 답하기 위해 먼저 파노프스키와 더불어 예술작품이 어떤 것인지를 따져보도록 하자.

2. 예술작품의 정의와 구성요소

미술사학은 기록의 연구 즉 인문학이거니와, 예술작품이라는 형태로 전해오는 기록들을 1차 자료(primary material)로 삼는다.³³⁾ 그렇다면 예술작품이란 무엇인가? 파노프스키에 따르면, 예술작품이 다른 대상과 구별되는 지점은 그것이 언제나 미적 의미(aesthetic significance)를 가지고 있다는 사실이다.³⁴⁾ 미적 의미를 가지고 있다는 말은 미적으로 경험될 것을 요구한다는 뜻이다.³⁵⁾ 그러므로 예술작품은 ‘언제나 미적으로 경험될 것을 요구하는 대상’으로 정의될 수 있다. 그렇다면 미적으로 경험될 것을 요구한다는 것은 무슨 뜻일까?

파노프스키는 자신의 정의를 보다 명료하게 하기 위해, 예술작품과 다른

32) *Meaning*, p.14. (임산 51)

33) *Meaning*, p.10 (임산 47). 여기서 ‘1차 자료’라는 말은 당연히 미술사학자가 다시-창작함에 의해 구성된 자료(*Meaning*, p.14 (임산 52쪽) 참조) - 위의 표현을 빌자면 진짜 대상(real object) - 와 상대되는 개념이다.

34) *Meaning*, p.11. (임산 47)

35) *Ibid.* 여기서 파노프스키는 미적 경험의 의미를 대략 칸트의 미적 무관심성 이론에 준해 설명하고 있다.

대상들을 비교한다. 자연적 대상(natural object)의 경우, 그것을 미적으로 경험할 것인지는 전적으로 개인적 선택의 문제다. 그러나 인공적 대상(man-made object)은 다르다. 인공적 대상은 그 자체가 미적 경험을 요구하거나 또는 요구하지 않거나 둘 중의 하나다. 파노프스키는 이것을 설명하기 위해 스킨라철학의 ‘지향’(intentio) 개념을 끌어들인다.³⁶⁾ 이 개념을 적용해서 말하자면, 예술작품과 예술작품 아닌 대상들은 다름 아닌 그 지향에 의해서 구별될 수 있다. 예술작품이 아닌 인공적 대상, 즉 실용적 대상(practical object)은 일반적으로 의사전달수단(vehicles of communication, 예컨대 신호등)과 도구(tools, 예컨대 타자기)라는 두 부류로 나뉘는데, 이들은 각각 ‘전달되어야 할 의미’ 또는 ‘수행되어야 할 기능’을 ‘지향’한다. 예술작품 역시 기본적으로 의사소통수단과 도구라는 두 부류로 구별되기는 하지만, “예술작품의 경우에는 관념에 대한 관심이 형식에 대한 관심과 균형을 이루거나 심지어 형식에 대한 관심의 그늘에 가리기도 한다.”³⁷⁾ 즉,

36) 아주 일반적인 수준에서 설명하자면, 스킨라철학에서 지향(intentio)이라는 말은 ‘어떤 것을 향하는 정신의 활동’ 정도의 의미를 갖는다. 물론 이 의미는 다의적이다. 즉, 어떤 목적을 이미 정신적 방식으로 선취하고 그것을 의식적으로 향하는 활동(보통 ‘의도’라고 번역될 수 있는 특수하고 좁은 의미의 지향) 뿐 아니라 정신 외부 존재자의 상을 자신 안에 형성하는 정신의 활동 일반이 지향이라고 불릴 수 있다. 근본적인 의미에서, 인간 정신의 활동은 언제나 ‘무엇을 향하는’ 활동으로 이해될 수 있기 때문이다. 또한 이 점에서, 지향의 두 의미는 근본적으로 연결되어 있다.

한편, 지향이라는 말은 어떤 것을 향하는 정신의 활동이라는 의미로도 쓰이지만 [intentio formalis], 정신의 지향적 활동의 대상 또는 지향적 활동을 하는 정신 안에 형성된 대상의 상(개념)이라는 의미로도 쓰인다[intentio obiectiva]. 이러한 다의성을 염두에 두고, 예컨대 토마스 아퀴나스는 다음과 같이 말한다: “(...) cum dicitur quod finis prior est in intentione, intentio sumitur pro actus mentis, qui est intendere. Cum autem comparamus intentionem boni et veri, intentio sumitur pro ratione quam significat definitio; unde aequivoce accipitur utrobique.(목적의 지향 안에 미리 존재한다고 말할 때, 지향은 정신의 활동, 곧 ‘향하다’라는 뜻으로 사용된다. 그런데 선의 지향과 진의 지향[이라는 말을] 고려하면, 지향은 정의가 표시해주는 [대상의] 의미라는 뜻으로 사용된다. 따라서 두 경우에 지향이라는 말은 다의적이다.)” (*De veritate*, q.21, a.3, ad 5) 사실 스킨라철학에서 지향이라는 전문용어의 가장 일반적이고 흔한 용례는, (토마스가 말하는 두 번째 뜻처럼) 정신에 수용된 의미 또는 개념을 가리키는 것이다. 그러나 파노프스키가 자신의 텍스트에서 초점을 맞추는 지향의 의미는 대략 ‘의도’ 또는 ‘의도된 바’에 가깝다.

37) *Meaning*, p.12. (임산 49)

시나 역사화는 어떤 의미에서 의사전달수단이라는 성격을 갖고 판테온이나 촛대는 도구라는 성격을 갖지만, 형식에 대한 특별한 관심 때문에 단순한 편지글 또는 평범한 건물과 구별된다는 것이다.

그러므로 파노프스키에 따르면, 실용적 대상과 예술작품이 구별되는 기준은 결국 창작자의 지향이 관념 뿐 아니라 형식을 충실히 아우르는가의 여부에 있다. 형식을 충실히 아우르는 지향의 특수성이 ‘어떤 작품이 언젠가 미적으로 경험될 것을 요구한다’는 말의 의미를 설명해준다. 그런데 파노프스키 자신도 솔직히 인정하듯이, 이처럼 지향 개념을 통해 예술작품의 경계를 설정하는 일은 객관적이고 일의적인 확실성을 가지기가 힘들다. 그가 말하는 근본적인 이유는 세 가지다. 먼저, 지향이라는 것 자체의 존재적 지위 때문이다. 심적 상태 또는 심적 활동으로서 존재하는 것을 과학적 정확성에 준해 확정짓는다는 것은 애초에 불가능하지 않은가. 또한, “창작자의 지향이라는 것은 시대와 환경의 기준에 의해 조건 지어지기” 때문이다. 그리고 마지막으로, “지향에 대한 우리의 평가 역시 불가피하게 우리의 역사적 상황 뿐 아니라 개인적 경험에도 의존하는 우리의 태도에 영향을 받기” 때문이다.³⁸⁾

우리의 논의 맥락에서 보다 중요한 것은 파노프스키가 말하는 두 번째 이유와 세 번째 이유다. 먼저 세 번째 이유부터 살펴보자. 앞서 인용한 것처럼, 파노프스키는 기록의 해석이 기록된 관념을 주관 안에 되살려내는 과정이라고 이해했다.³⁹⁾ 어떤 창작물의 지향에 대한 평가는 그 창작물을 다시-창작하는 바로 이 심적 과정의 결과로 주어질 수밖에 없다. 그러므로 예술작품의 일의적인 경계 설정이 난망한 세 번째 이유로 파노프스키가 말하는 바에서 알 수 있는 것은, 예술작품의 의미 해석(예술작품의 재-창작)이 모종의 광범위한 역사적, 개인적 결정 요인을 지니는 주관적 태도의 문제일 수 있다는 것이다. 바꾸어 말하자면, 지향을 지닌 해석 대상에 대한 해석의 주관적 지향 자체가 어떤 역사적, 개인적 결정 요인들에 의해 중층적으로 조건 지어질 수 있다는 것이다.

38) *Meaning*, pp.12-13. (임산 49-50)

39) 앞의 주 33 참조.

파노프스키가 두 번째 이유에서 말하듯, 창작물 안의 지향 그 자체도 마찬가지로 시대와 환경의 기준에 영향을 받아 창작자들은 관념을 더 지향하기도 하고, 형식을 더 지향하기도 한다. 일반적으로 예술작품은 관념의 기록이면서 재료의 형식화이다.⁴⁰⁾ 그런 한에서 관념과 형식은 예술작품의 두 가지 구성요소다. 그런데 여기서 파노프스키는 예술을 구성하는 또 한 가지 요소를 언급한다. 이 제삼의 요소는 일반적으로 비의지적으로(*involuntarily*) 드러나는 특징을 지니고 있어서, 창작자가 관념이나 형식 어느 한쪽을 지나치게 강조하거나 억제할 때는 당연히 회피해지게 된다. 그 요소가 바로 ‘내용’(content)이다.⁴¹⁾ “주제(subject matter)와 대비되는 것으로서의 내용은, 퍼스(C. S. Peirce)의 말을 빌리자면, ‘작품이 노출하지만 과시하지는 않는 바로 그것’(that which a work betrays but does not parade)이라고 설명될 수 있다. 그것은 국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신조의 기본 태도로서, 이 모든 것은 무의식적으로 한 인격에 의해 한정되고, 한 작품 안에 응축된다.”⁴²⁾

이처럼 지향 개념을 매개로 한 파노프스키의 예술작품 정의는 예술작품의 구성요소에 대한 통찰로 확장된다. 관념과 형식이 지향의 대상 또는 방향이라면, 내용은 지향의 근거에 해당하는 어떤 것이다. 파노프스키는 예술작품의 이 세 가지 구성요소가 미술사학자의 작품 의미 해석 방법에 영향을 미칠 수밖에 없다고 생각한다. 그에 따르면, 미술사학자는 고고학의 과학적, 합리적 분석의 도움을 받아 이 다시-창작함이라는 해석 본연의 과정을 밟음으로써 기록으로서의 예술작품의 의미를 해석한다.⁴³⁾ 그리고 예술작

40) 더 정확히 해설하자면, 재료의 예술적 형상화 - 이는 형식 그 자체에 대한 지향을 내포한다 - 를 통해 관념을 객관적으로 실현하는 것이 예술작품이다.

41) *Meaning*, p.14. (임산 51) ‘content’라는 용어는 독일어 ‘Inhalt’가 아니라 ‘Gehalt’에 해당한다. 주 50 참조.

42) *Ibid.*

43) *Meaning*, pp.17-18. (임산 55) “미술사학자가 하는 일은 [...] 비합리적 토대 위에 합리적인 상부구조를 세우는 일이 아니라, 자신의 고고학적 탐구의 결과를 자신의 재-창작적 경험의 증언에 비추어 지속적으로 점검하면서, 자신의 재-창작적 경험을 자신의 고고학적 탐구의 결과와 일치하도록 발전시키는 일이다.” 이를 위해 파노프스키가 강조하는 것은 문화적 소양이다. 더 정확히 말하면, 자신이 지닌 문화적 소양의 시대적, 공간적 한계를 정확히 의식하고 (바로 그 때문에) 자신이 탐구하는 작품이 창작된 상황

품의 해석이 포함할 수밖에 없는 다시-창작함이라는 경험은, 예술작품의 세 가지 구성요소에 상응하는 자연적 감수성(natural sensitivity), 시각적 훈련(visual training), 문화적 소양(cultural equipment)이라는 세 가지 능력에 의존한다.⁴⁴⁾ 세 가지 요소 중 어느 하나가 완전히 빠진 예술작품이란 것이 존재할 수 없듯이, 예술작품의 온전한 미적 경험은 언제나 이 세 가지 능력을 요구할 수밖에 없다. 예술작품을 미적으로 경험할 때 우리가 인지하는 것은 결국 세 요소의 통일이기 때문이다.⁴⁵⁾

3. 이중적 기록: 관념과 내용

이제 이상의 논의를 바탕으로 우리가 기록으로서의 예술작품에서 해석해낼 수 있는 의미들을 분류해보자. 먼저, 「인문주의적 학제로서의 미술사」에서 파노프스키가 설명하는 일반적인 기록 개념에 비추어보자면, 작품 안에는 ‘그 작품을 통해 실현되지만 그 작품 자체와는 구별되는’ 어떤 관념이 존재한다고 할 수 있다. 일반적인 의미에서 작품은 ‘관념의 기록’이라고 불릴 수 있겠거니와, 작품에 기록된 그 관념이야말로 우리가 해석해내야 할 일차적인 의미일 것이다. 작품에 기록된 관념은 한갓 자연적 사물(또는 그 사물의 상태나 특징)의 관념일 수도 있으며, 보다 추상적이고 복잡한 개념이나 논제일 수도 있다. 앞서 우리가 살펴보았던 작품 안의 자연적 의미와 규약적 의미가 바로 이러한 관념에 해당하는 - 정확히 말하면 이러한 관념이 실현된 - 의미들이다. 작품의 창작자가 자신이 선택한 질료에 어떤 형식을 부여해야 할지를 고민한다는 것은, 자신의 관념(생각)을 작품으로써 기록하기 위해 자신의 관념과 통일시켜야 할 형식을 고민한다는 뜻이다. 바로 이런 의미에서 작품의 창작자는 관념과 형식에 대한 지향을 작품 안에 작품의 지향으로서 남겨놓는데, 우리는 마땅히 작품이 지향하는 바 그 관념과

과 맥락 - “다른 시대 다른 나라의 사회적, 종교적, 철학적 태도”(Meaning, p.17 (임산 55)) - 을 학습을 통해 숙지하려는 노력을 기울인다는 것이 미술사학자의 특징이다. 그리고 바로 이것이 그가 단순한 감상자와 구별되는 이유이기도 하다. (Ibid.)

44) Meaning, p.16. (임산 53-54)

45) Ibid.

형식을 - 경우에 따라 자연적 의미의 차원에서 또는 규약적 의미의 차원에서 - 해석해야 하는 것이다.

그런데 예술작품은 일차적으로 관념의 기록이지만, 파노프스키의 기록 개념은 예술작품이 또 다른 어떤 것의 기록으로 해석될 수 있는 여지를 남겨두고 있다. 아니, 사실상 파노프스키가 강조하려는 것은 바로 이 또 다른 어떤 것의 기록이다. 그것은 조금 앞에서 인용한 바에 따르면 “국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신조의 기본 태도”⁴⁶⁾이며, 2장 말미에서 잠시 언급한 32년 논문의 표현을 빌자면 “세계에 대한 근본적 태도”⁴⁷⁾다. 말하자면, 이것은 작품에 ‘직접적으로’ 기록되는 것이 아니라, 직접적으로 기록되는 그것(관념)이 발생한 이유와 조건에 해당하는 어떤 것이자, 그것이 그런 형식으로 기록되도록 만든 ‘원리’에 해당하는 어떤 것이다. 말하자면, 예술작품에는 직접적으로 기록되는 것 뿐 아니라, 직접적으로 기록되는 것을 기록시킨 것 또한 기록된다. 기록(record)의 일반적인 의미에서 예술작품은 직접적으로 기록되는 것의 기록이지만, 엄격하고 근본적인 의미에서 예술작품은 기록 원인의 기록이기도 하다.

파노프스키의 32년 논문에 등장하는 ‘기록’(Dokument)이라는 용어는 철저하게 이 후자의 의미에 초점이 맞춰져 있다.⁴⁸⁾ 예술작품의 ‘기록의미’ 또는 ‘본질적 의미’를 해석한다는 것은, 예술작품을 관념의 기록으로 이해하는 데서 한 걸음 더 나아가, 그 기록 밑에 기록된 세계관적 태도를 읽어낸다는 것, 곧 예술작품을 세계관의 기록 또는 징후로 이해한다는 것을 뜻한다. 여기서 그는 만하임의 예를 빌려와서 인사 행위에 기록되는 가장 근본적인 인상은 결국 행위자의 내적 구조인 본질적 성격(인격)이라는 점을 지적하고 나서, 다음과 같이 자신이 하고자 하는 말을 한다.

46) 앞의 주 17, 43 참조.

47) “Problem”, p.200.

48) 파노프스키의 용어법에 대한 포르스만(E. Forssmann)의 정리에 따르면, 예술작품을 ‘기록’(Dokument)으로서 다루는 것은 오로지 도상해석학의 단계이며, 전도상학적 기술이나 도상학의 단계에서 예술작품은 단지 ‘기념물’(Monument)로 간주된다. (E. Forssmann, *op. cit.*, p.270.) 예외적 용례가 없는 것은 아니지만, 이 정리는 원칙적으로 타당하다.

“이처럼, 현상의미나 의미적 의미를 넘어서, 훨씬 더 심오하고 더 일반적인 의미에서만, 어떤 최종적인 본질 내용(ein letzter wesensmäßiger Gehalt)이 예술 생산의 근본에 놓여있는 것 같다: 그것은 개별 창작자, 개별 시대, 개별 민족, 개별 문화집단을 매한가지로 특징짓는, 세계에 대한 어떤 근본적인 태도의 비의도적이고 무의식적인 자기현시(die ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung)다. 그리고 예술적 업적의 위대함이 결국에는 ‘세계관의 에너지(Weltanschauungs-Energie)’의 얼마만한 몫이 형상화된 재료 안으로 들어와 있는가 그리고 그 형상화된 재료로부터 감상자에게로 발산되는가에 달려있으니만큼(이런 의미에서 세간의 정물화는, ‘좋은’ 작품일 뿐 아니라 라파엘의 마돈나처럼 ‘함량 있는’(gehaltvoll) 작품이기도 하다), 해석의 최고 과제는 바로 본질적 의미라는 저 최종 층으로 박진해 들어가는 것이다. 해석은 작용요소들(즉 대상적이고 도상적인 것 뿐 아니라, 빛과 그림자의 배분, 평면 분할, 심지어 붓이나 끝이나 정을 다루는 법 같은 순전히 ‘형식적’ 요소들까지도)의 총체를 어떤 통일적인 세계관적 의미(Weltanschauungssinn)의 ‘기록들’로 파악하고 제시할 때, 바로 그때에야 본래 목적을 달성한다.”⁴⁹⁾

여기서 파노프스키가 명시적으로 말하는 바, 예술 생산의 근본에 놓여있는 ‘세계에 대한 근본적 태도’란 창작자 뿐 아니라 시대와 집단을 특징짓는 태도다. 이것은 분명 창작자의 태도이지만, 창작자가 의식하는 개인의 세계관이나 정신적 성향으로 환원될 수 없는 초개인적 태도다. 창작자는 초개인적(또는 초주관적) 세계관을 구현하는 개인(주관)으로서, 역사에 의해 결정되는 그 세계관 - 아마도 ‘시대정신’(Zeitgeist) 정도로 부를 수도 있을 - 을 부지불식간에 자신의 작품에 드러낼 수밖에 없다는 것이다. 아니 오히려, 개인을 넘어서 있는 그 세계관의 ‘에너지’가 창작자 개인의 재능이라는 채널을 통해 작품으로 들어와서 자신을 드러낸다는 것이 파노프스키의 본의에 더 가까운 것이다.

작품 안에 인입되어 응축된 작품 바깥의 에너지, 바로 그것이 파노프스키가 작품의 세 번째 구성요소로 지목했던 ‘내용’(Gehalt)이다.⁵⁰⁾ 이것은

49) “Problem”, pp.200-201. 마지막 구절 “어떤 통일적인 세계관적 의미의 기록들로”에 해당하는 원문은 “als >Dokumente< eines eingeleitlichen Weltanschauungssinns”이며, 영어 번역자는 이 구절을 “as documents of a unified meaning related to a particular worldview”로 의역했다.

50) 그러므로 파노프스키가 사용하는 ‘내용’(Gehalt)이라는 말은, ‘담겨진 전체’를 암시하

창작자의 재능을 통해 실현되지만 그의 재능을 넘어서 있는 역사적 세계관의 ‘자기 드러냄’(Selbstoffenbarung)이다. 그는 작품의 참된 위대함이 관념이나 형식의 빼어남이 아니라 내용의 함량에 있다고 본다. 초개인적 세계관의 에너지가 작품 안에 묵직하게 응축되는 정도, 그것이 작품에 담기는 예술적 업적의 가치를 결정한다. 이런 의미에서, 작품의 참된 위대함을 도상학의 수준에서 읽어낸다는 것은 필시 불가능할 것이다. 도상학이 해석해 내는 의미들은 기록이자 징후로서의 작품에 담겨 있는 가장 근본적인 의미층, 곧 내용의 근원으로 들어가기 위해 거쳐야 하는 전 단계(그 자체가 해석을 요구하는 자료)에 불과하니까 말이다. 그러므로 작품의 참된 가치를 확인하는 과제는 징후 진단으로서의 도상해석학에게 맡겨진다. 도상해석학의 길은 작품의 가장 내밀한 안쪽[intrinsic meaning]으로 들어가는 길이자 동시에 작품을 넘어서 작품 바깥의 관계와 맥락으로 뛰쳐나가는 길이기도 하다. 자신의 내적 정체가 외부의 관계들을 지시한다는 것, 바로 그것이 파노프스키가 생각하는 ‘징후’의 구조이기 때문이다.

IV. 해석의 폭력과 해석의 순환

파노프스키에 따르면, 도상해석학이라는 대담한 시도(Unterfangen)에 의해 “예술작품의 해석은 철학적 체계나 종교관의 해석과 같은 수준으로 상승한다.”⁵¹⁾ 그의 이러한 언명의 함축에 대한 평가는 일단 뒤로 미루더라도, 적어도 그가 자신의 학문적 기획이 안고 있는 문제를 철학적 관점에서 직시하고 해명하려 한 것은 분명해 보인다. 32년 논문은 그가 자신의 새로운 미술사학 방법론을 설명하기 위해 하이데거의 존재해석학을 모델로 삼

는 독일어 단어의 본래 어감 그대로, 우리가 일반적으로 사용하는 내용(Inhalt)이라는 말, 즉 작품의 주제를 형식에 대비하여 가리키기 위해 사용하는 말과 의미가 엄격하게 구별되어야 한다. ‘내용’이라는 일반적 용어와 구별하여 번역할 뻔족한 방도가 없다 하더라도, 파노프스키가 사용하는 ‘Gehalt’(그리고 그 자신이 영어 텍스트에서 이의 미로 사용하는 ‘content’)는 그만의 특수한 전문용어라는 것을 잊지 말아야 한다.

51) “Problem”, p.201.

고 있음을 보여준다. 그는 하이데거의 『칸트와 형이상학의 문제』(1929)에서 다음과 같은 구절을 인용한다.

“어떤 해석(Interpretation)이 칸트가 명시적으로 말한 것만을 재진술한다면 - 칸트가 그의 정초작업에서 명시적 표현을 넘어서 밝혀 드러낸 바 바로 그것을 보여주는 과제가 그 해석에 여전히 [풀리지 못한 채] 제기되는 한에서 - 그 해석은 애초에 어떤 풀어놓음(Auslegung)도 아니다. 그런데 칸트는 바로 그것[=명시적 표현을 넘어서 밝혀 드러낸 바]을 더 말할 수 없었던 것이다. 그 어떤 철학적 인식에서도, 인식이 진술된 명제들 안에서 말하는 바 그것이 아니라 말해진 것을 통해 아직 말해지지 않은 것으로서 제시하는 바 그것이 결정적일 수밖에 없으니까 말이다.”⁵²⁾

파노프스키가 주목하는 것은 해석의 본성에 대한 하이데거의 통찰이다. 이 통찰은 당연히, 존재의 의미에 대한 물음을 던지기 위해서는 존재물음의 역사를 반복해야 한다고 주장한 그의 『존재와 시간』(1927) 서문과 연결되어 있다. 반복해야 할 존재론의 역사가 존재물음의 역사이면서 동시에 존재망각의 역사인 한에서, 존재물음의 역사를 반복한다는 것은 “존재론의 전통이 성숙시킨 은폐를 해체하는 일”⁵³⁾이며 전통이 사유한 것 안에서 사유되지 않은 것으로 남아있는 것을 파헤치는 일이다. 참된 해석은 바로 이런 것이니, 칸트에 대한 해석 역시 그가 명시적으로 말한 것을 밝혀주는 것이 아니라 ‘그에 의해 말해진 것’ 안에서 ‘말해지지 않은 것’으로서 드러나고 있는 바로 그것을 밝혀주는 것[풀어놓는 것]이다. 파노프스키에 따르면, 그림의 해석도 이와 다르지 않다. 도상해석학의 작업이야 더 말할 나위도 없겠거니와, ‘전도상학적 기술’이라고 부르는 작업이든 ‘도상학적 분석’이라

52) *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1973 (Gesamtausgabe Bd.3), p.195. 하이데거는 『존재와 시간』에서 현존재의 실존론적 분석 속에서 수행되는 존재 의미 해석을 통상적인 해석(Interpretation)과 구별하기 위해 ‘Auslegung’이라는 말을 사용한 이래, 초기 저작에서 자신이 본래 의도하는 존재 의미에 대한 존재론적 해석을 일관되게 ‘Interpretation’과 구별하여 ‘Auslegung’이라고 표현한다. 이 구별을 염두에 두고 필자는 이하에서 ‘Auslegung’을 ‘풀어놓음’으로 번역한다.

53) *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, ¹⁷1993, p.22. (국역본, 『존재와 시간』, 소광회 역, 경문사 1995, 34쪽)

고 부르는 작업이든, 그것이 단순한 확인 작업(Konstatierung)이 아니라 어쨌든 의미의 해석에 속하는 한에서는, 하이데거의 “위 문장들이 적용된다.”⁵⁴⁾

문제는 여기서 시작된다. 해석의 본성이 ‘말해지지 않은 것’을 풀어놓는데 있다면, 이는 일종의 폭력을 뜻하는 것이 아닐까? 그리고 해석의 폭력성은 결국 모든 해석을 결국 주관적 자의로 전락시키고 마는 것이 아닐까? 이에 답하기 위해서, 파노프스키가 공유하는 하이데거의 문제의식을 조금 더 살펴보자.

“어구가 말하는 바로부터 그 어구가 말하고자 하는 바를 생취해내기 위해서, 모든 해석은 필연적으로 폭력을 사용할 수밖에 없다. 그러나 그러한 폭력은 빛나가는 자의일 수 없다. 앞서 비취주는 이념의 힘이 풀어놓음을 추진하고 주도해야 한다. 오로지 이 이념의 힘으로 해석은 언제 보아도 늘 주제 넘은 한 가지 과업(das jederzeit Vermessene), 즉 한 작품의 숨겨진 내적 열정에게 자신의 속내를 털어놓는 과업을 감행한다. 그 열정을 통해 해석은 ‘말해지지 않은 것’ 속으로 밀어 넣어져 ‘말해지지 않은 것’을 말하지 않을 도리가 없게 된다. 그런데 이것은 그 주도적 이념의 두루 밝혀주는 힘에 의해 그 이념 자체가 백일하에 드러나게 되는 길이다.”⁵⁵⁾

파노프스키가 주목한 이 동시대 철학자는 해석의 본성적 폭력성을 인정하되 그것을 자의적 사유의 폭력과 구분하려 한다. 해석이 자의적이지 않을 수 있는 근거로서 하이데거가 언급하는 것은 소위 ‘앞서 비취주는 이념’(vorausleuchtende Idee)으로서, 이는 모든 해석이 전제할 수밖에 없는, 그리고 해석의 진행 과정에서 일종의 규제적 원리로 기능하는 일종의 선지식 또는 선이해의 이념을 뜻한다. 해석이란 이러한 이념이 주도하여 ‘말해지지 않은 것’을 밝혀내는 과정인데, 이는 해석을 주도한 그 이념 자체의 분명한 모습이 드러나는 과정이기도 하다. 말하자면, 말해지지 않았던 해석의

54) 32년 논문을 쓸 당시 파노프스키가 『칸트와 형이상학의 문제』 뿐 아니라 5년 전 (1927) 발간되어 유럽 지식계를 흔들어놓은 하이데거의 문제작 『존재와 시간』을 읽었을 개연성은 - 비록 직접 인용은 찾을 수 없으나 행간의 내용과 맥락으로 판단하자면 - 대단히 농후하다.

55) *Kant und das Problem der Metaphysik*, p.196; “Problem”, p.198. 파노프스키가 직접 인용하는 부분은 위 인용문의 앞의 세 문장까지다.

대상을 새롭게 밝혀주면서 해석의 암묵적 전제였던 그 자신의 모습까지 스스로 밝혀주는 것이 이념의 힘이거니와, 하이데거는 바로 이러한 이념의 힘 때문에 해석이 자신의 폭력에 스스로 한계를 설정할 수 있다고 생각하는 것이다.

그렇다면, 하이데거가 생각하는 이러한 이념의 기능을 하는 것이 미술사학에도 존재할까? 파노프스키는 그것이 전승사(Überlieferungsgeschichte)라고 단언한다.⁵⁶⁾ 위에서 말했듯이, 작품 해석의 각 단계는 자의적 결론의 교정 수단으로서 각자에 상응하는 전승사(양식사, 유형사, 일반적 정신사)를 사용할 수 있다. 그런데 철학자가 해석의 폭력에 대한 한계로 내세우는 이념은 폭력을 사용하는 그 주관에서 생겨나며, 파노프스키가 작품에 대한 자의적 해석의 예방책으로 내세우는 전승사 역시 그 자체가 작품에 대한 해석이 축적된 결과다. 이것은 해석의 과정에 내재하는 일종의 순환 구조를 암시한다. 파노프스키는 도상해석학이 처한 이 순환의 운명을 정확히 의식하고 있을 뿐 아니라 도처에서 강조하고 있다. 그의 이해에 따르면, 순환 구조를 이루는 한 축인 전승사는 무엇보다도, 해석의 결과에 섞여 있을 수 있는 주관적 오류를 걸러내는 역할을 한다.⁵⁷⁾ 또한 전승사는, 해석의 종착점에서 교정 수단으로서 조회될 뿐 아니라 해석의 출발점에서도 일종의 사전 선택의 원리로 기능함으로써 해석에 영향을 미친다. 『인문주의적 학제로서의 미술사』에서 파노프스키가 말하는 바, 미술사학은 다른 인문학과 마찬가지로 기록 조사에서 출발하는데, 기록 조사는 시야의 한계나 가용 자료에 의해 제한받기도 하지만 결국 해석자가 특정 기록에 주목하게 되는 실질적

56) “Problem”, p.199. “전승사는 우리에게 우리의 폭력 사용이 허용될 수 있는 한계를 보여준다. 그 이유는 다음과 같다. 우리가 사물 안에서 실제로 말해지지 않은 것을 우리 스스로 백일하게 드러내는 권리를 가지고 있다면(아니 오히려 그것을 드러내야만 한다면), 전승사는 시간과 장소의 관점에서 묘사가 불가능했거나 표상이 불가능했기에 말해질 수 없었을 것을 우리에게 나타내주기 때문이다.”

57) 이 ‘객관적’ 교정 수단의 필요성은 도상해석학의 단계에서 특히 커진다. 도상해석학은 “해석자의 고유한 세계관적 원태도”(das eigene weltanschauliche Urverhalten des Interpreten)라는 “현저히 주관적이고 절대적으로 개인적인 인식근원”을 해석의 원천으로 삼기 때문이다. (“Problem”, pp.201-202.) 『도상해석학연구』와 『시각예술의 의미』에 실린 텍스트에서 도상해석학의 해석방법으로 제시되는 ‘종합적 직관’은 여기서 ‘세계관적 원태도’라고 지칭된 바로 그 주관적 능력의 작용이다.

인 이유는 “일반적인 역사적 개념”(general historical concept)에 의해 좌우되는 사전선택으로 설명될 수밖에 없다.⁵⁸⁾ 여기서 그가 강조하는 일반적인 역사적 개념이란 전승사의 이해에 다름 아니거니와, 미술사학의 연구 자료인 “기념물과 기록(monuments and documents)은 [바로 이] 일반적 역사적 개념의 관점에서 조사, 해석, 분류될 수 있을 뿐”이며, “동시에 일반적인 역사적 개념 또한 기념물과 기록 위에서 형성될 수 있을 뿐이다.”⁵⁹⁾

교정 수단이든 사전 선택의 원리든 일종의 해석 기준으로 작용하는 것이 동시에 해석의 결과일 수밖에 없다는 이 사유 구조는 형식논리학의 관점에서는 오류를 낳을 뿐인 고약한 악순환(순환논증)으로 보이겠지만, 철학적 해석학에서는 해석의 성공을 위해 머뭇거리림 없이 바로 그 안으로 뛰어 들어가야만 하는 사유의 소용돌이, 즉 ‘해석학적 순환’을 뜻한다.⁶⁰⁾ 철학자들에게 전혀 새로울 것이 없는 이 해석학적 순환의 개념을 파노프스키 역시 잘 알고 있었음은 틀림이 없다. 그는 도상해석학이 처한 이 순환을 ‘유기적 상황’(organic situation)이라고 부르면서, 그것을 피해야 할 곤혹이 아니라 오히려 해석의 달성을 위한 조건으로 파악한다. 그가 일언이폐지하여 말하기를, “몸체 없이 두 발은 걸을 수 없고, 두 발 없이 몸체는 걸을 수 없다. 그러나 인간은 걸을 수 있다.”⁶¹⁾

58) *Meaning*, p.6. (임산 42)

59) *Meaning*, p.9. (임산 45-46)

60) 파노프스키의 순환적 해석에 대한 부정적인 평가로는 신준형, 위의 책, 38-40쪽 참조. 하이데거는 도구적 존재자에 대한 현존재의 해석 과정을 설명하면서(『존재와 시간』 32절), 모든 해석은 앞서 가짐(Vorhabe), 앞서 봄(Vorsicht), 앞선 개념(Vorgriff)이라는 선구조(Vor-struktur) 속에서 움직인다고 말한다. 현존재의 해석은 언제나 ‘선-구조’를 전제한 채 ‘...로서 구조(die als Struktur)’를 밝혀내는 과정으로 반복 진행되거나, “이해에 기여해야 하는 모든 해석은 해석되어야 할 것을 이미 이해하고 있어야만 한다.” 그러므로 “순환 속에서 [순환을 한갓 순환논증으로 만드는] 허물(ein vitiosum)을 보고 그것을 비껴갈 방도를 찾는 것, 아니 그것을 불가피한 불완전성으로 >느끼는 것< 자체가, 이해를 근본적으로 오해하고 있다는 뜻이다. (...) 이해에 있어서의 순환은 의미의 구조에 속하며, 그 현상은 현존재의 실존론적 틀에, 즉 해석하는 이해에 뿌리를 두고 있다.”(Sein und Zeit, pp.152-53. (소광희 224-25, 번역은 필자의 것임)); 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대출판부 2004, 209-217 참조.

61) *Meaning*, p.9 (임산 45); p.16 (임산 53); p.21 (임산 59) 파노프스키는 32년 논문에서 빈트(E. Wind)를 인용하여 동일한 취지의 더 재치 있는 비유를 든다. 외줄타기를 하는 사람이 떨어지지 않는 이유를 아들이 묻자 ‘저 사람이 균형 막대기를 잡고 있잖아’라

해석학적 순환의 개념이 말해주는 바, 해석의 과정에서 해석의 전제와 결과는 서로에 대해 가능조건의 역할을 하며, 그것들에 대한 해석자의 인식은 고정되어 있지 않고 해석이 진행될수록 막연한 이해에서 더 명시적이고 더 풍부한 이해로 심화된다.⁶²⁾ 그러므로 우리는, 파노프스키가 생각하는 전승사의 객관적 타당성이란 해석 외부의 상수처럼 불변하는 것이 아니며, 의미 해석에 의해 얼마든지 -그 자체가 부분적으로 교정될 수 있는 가능성을 포함하여 - 더 명료해지고 풍부해질 수 있는 상대적이고 잠정적인 것임을 잊지 말아야 한다. 한편, 전승사가 제공하는 객관적 이해의 이 ‘불완전성’이, 해석자가 전승사를 전제하고 그것을 조회할 필요를 감각 또는 무화시키지 않는다는 것도 당연하다. 전승사를 무시할 권리를 지닌 해석자의 ‘순수한’ 주관을 만일 원한다면 가정이야 해볼 수 있겠지만, 파노프스키가 보기에는 그 주관 역시 - 본질적 의미 해석의 주체로 존재하는 한에서는 - 그 자체가 세계관의 역사 안에 포섭되어 있는 하나의 세계관적 원태도일 수밖에 없을 것이기 때문이다.

V. 맺음말

지금까지의 논의를 정리해보자. 파노프스키가 도상해석학의 기획 하에 추구한 작품의 본질적 의미란 무엇인가? 그것은 그가 ‘인간 정신의 본질적 경향’, ‘국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신념의 기본 태도’, ‘세계에 대한 근본적 태도’ 등으로 지칭하는, 작품 배후에서 작품 생산을 규정하는 일종의 역사적 세계관이라고 할 수 있다. 이 세계관은 창작자 개인의 예술적 능력을 통해 발현되고 발휘된다는 점에서 개인적이고 주관적인 것으로 보일 뿐, 사실상 개인의 의도나 관념을 넘어서 존재하는 초개인적이고 초주관적인 세계관이다. 말하자면, 그것은 개인의 정신이 소유하는 세계관이라

고 대답하고, 막대기가 떨어지지 않는 이유를 묻자 ‘바보야, 저 사람이 막대기를 꼭 잡고 있다고’라고 대답하는 아버지는 논리적 설명에 실패한 것으로 보이지만, 어쨌든 외줄 타는 사람은 막대기를 잡고 떨어지지 않는다는 것이다. “Problem”, p.205 참조.

62) 이남인, 위의 책, 217쪽 참조.

기보다는 개인의 정신을 규정하는 세계관이다. 작품의 본질적 의미란 개별적 정신의 채널을 통해 작품에 응축되어 담긴 그 세계관의 ‘내용’이며, 작품의 형식이나 관념이 아니라 그 내용에 주목하여 작품을 세계관의 기록이자 징후로 이해하는 것이 파노프스키가 생각하는 해석의 본령이다.

가장 개인적일 수밖에 예술적 창작 능력과 행위의 결과물인 작품의 가장 내적인 의미가 초개인적인 세계관의 응축이라는 파노프스키의 관점은 그 자체로 대단히 독특하다. 그런데 이 미술사학의 대가가 강조하는 바, 이 역사적 세계관은 해석의 대상일 뿐 아니라 해석의 원천이기도 하다. 즉, 세계관은 의미의 객관적 원천일 뿐 아니라 주관적 원천이기도 하다. 의미의 주관적 원천으로서, 세계관은 하이데거가 말하는 이해의 선-구조로서 해석자의 정신을 규정할 뿐 아니라, 파노프스키 식으로 말하면 해석자의 개인적 경험에 의해 질적으로 한정되어 다시-창작함이라는 의미 형성 작용의 토대가 된다. 그리고 세계관은 이렇게 의미의 객관적 원천이자 주관적 원천으로 기능함으로써, 세계관의 역사 - 파노프스키가 말하는 일반적 정신사 - 를 구성한다.⁶³⁾ 사태가 이러하니, 본질적 의미 즉 ‘세계관적 의미’(Weltanschauungssinn)⁶⁴⁾의 해석 시도에서, 의미 해석의 결과로 구성되는 일반적 정신사가 해석의 전제(또는 교정수단)이기도 하다는 순환의 구조가 나타날 수밖에 없는 것은 지극히 당연한 일이다. 도상해석학에서 나타나는 해석학적 순환은 근본적으로 세계관의 자기 해석 구조에서 기인한다. 도상해석학이 세계관의 자기 해석인 한에서, 해석학적 순환은 도상해석학의 숙명이다. 그 미술사학자는 이 낯선 숙명을 미술사학에 부여하고 스스로 받아들임으로써, 자기 자신도 어느 정도 의식하고 있었듯이, 미술사학을 철학으로 심화시켰다.⁶⁵⁾

63) 따라서 파노프스키가 미술사 해석의 교정수단으로 언급하는 ‘일반적 정신사’나 ‘징후의 역사’ 같은 개념은, 객관적 의미의 역사인 미술사 또는 주관적 의미의 역사인 해석사(또는 해석 결과의 누적으로서의 학문사) 어느 한쪽으로 환원될 수 없는 포괄적인 것이다.

64) “Problem”, p.201.

65) 이 말은 미술사학으로 철학을 확장시켰다고 바뀌어도 아무 문제가 없을 것이다. 물론 한 가지 언급해둘 것은, 파노프스키의 이러한 ‘철학적 편향’이 당연히 모든 미술사학자들에게 환영의 반응을 불러일으키지는 않으리라는 것이다. 예컨대, 파노프스키가 미술

이제 비로소 물음을 던져보자. 긴 논의를 거쳐 ‘본질적 의미’의 의미로서 밝혀진 이 역사적 세계관, 개별 작품과 개별 해석자 안에 들어와 해석의 대상이자 원천으로서 기능하는 이 초개인적 세계관이란 도대체 정확히 무엇인가? 우리는 지금까지 검토한 파노프스키의 텍스트가 도상해석학의 대상에 대한 완결적 설명을 제공해주고 있다고 판단해도 좋은가? 필자의 판단으로는, 텍스트와의 대결을 통해 우리가 찾아낸 성과는 대답이 아니라 오히려 물음에 가깝다. 파노프스키는 도상해석학에 대한 체계적인 개념 설명을 시도하면서 ‘세계에 대한 근본적인 태도’, ‘인간 정신의 본질적 경향’, ‘국가, 시대, 계급, 종교적 또는 철학적 신념의 기본 태도’ 등의 핵심어를 발설했으나, 설명의 맥락 속에서 드러나는 것은 그것의 작동 방식이지 구체적 실체가 아니다. 따라서 우리는 지금까지의 논의를 바탕으로 하여, 다음과 같은 물음을 새롭게 던져야 한다. 그가 구구한 핵심어으로써 지칭하려 한 ‘세계관’의 실체는 도대체 무엇인가? 초개인적인 세계관이 개인의 정신에 의해 개별화될 수 있는 이유는 무엇인가? 세계관의 역사는 예술작품을 비롯한 문화적 현상 속에서 과연 ‘실증’될 수 있는가? 실증될 수 있다면 과연 어떻게?

필자는 이러한 물음이 원칙적으로 두 가지 방향에서 탐구될 수 있다고 생각한다. 첫째는 파노프스키가 가끔씩 지나가는 식으로, 그러나 의미심장하게 언급하고 있는 카시러(E. Cassirer)의 상징형식 개념에 깊이 천착하는 것이다. 주지하다시피, 카시러는 다양한 감각 경험들을 관계 짓고 조직하는 정신의 선형적 형식을 가정하고 그 형식의 상징적 기능에 의해 다양한 의미 세계로서의 문화 영역과 문화적 산물이 나타난다고 주장했다. 이 동료 철학자를 통로로 삼는다면, 파노프스키의 세계관은 정신에 속하는 의미 내용과 구체적이고 감각적인 기호를 연결해주는 일종의 보편적이고 선형적인 인식형식으로 설명될 수 있을 것이다.⁶⁶⁾ 선형철학적 또는 인식론적 접근과

사의 구체적 내용(Inhalt)을 사실상 무시하고 역사 바깥에 아르키메데스의 지레 받침 점 같은 전능하고 초시간적인 관점을 구성하려 했다는 디트만(L. Dittmann)의 비판은, 미술사 연구의 ‘철학적 편향’에 대해 미술사학자들이 보일 수 있는 하나의 전형적인 반응이라고 할 수 있다. L. Dittmann, *op. cit.*, pp.338-339 참조.

66) O. Bätschmann, “Beiträge zu einem Übergang von Ikonologie zu kunstgeschichtlicher

더불어, 또 한 가지 중요한 연구의 방향은 예의 저 세계관의 표명(manifestation)으로 가정되는 문화적 현상들의 상호관계를 보다 직접적으로 분석하는 것이다. 파노프스키의 소책자 『고딕건축과 스콜라철학』(1951)은 이러한 연구를 위해 결정적인 실마리를 제공해준다. 그것은 사회학자 부르디외(P. Bourdieu)가 주목한 ‘심적 습성’(mental habit)이라는 개념으로서, 한 시대의 인간 활동에 특정한 통일적 패턴을 부여함으로써 상이한 문화적 영역 사이에 평행관계를 구축하는 원리를 말한다. 필자는 이 저작에서 파노프스키가 중세건축과 중세철학의 자료를 대조하며 입증, 제안하는 이 개념이야말로, 우리가 본 논문에서 찾아낸 ‘본질적 의미’의 의미, 즉 ‘세계관’ 개념에 대한 파노프스키 자신의 가장 구체적인 설명이 될 수 있으리라 생각한다.67) 이 저작을 분석하는 것은 별도의 후속 연구의 과제다.

투 고 일: 2014. 10. 03.
 심사완료일: 2014. 11. 14.
 게재확정일: 2014. 11. 14.

김을

대구가톨릭대학교
 기초교양교육원

Hermeneutik” in: *Ikonographie und Ikonologie* (ed. E. Kaemmerling), pp.460-484, p.470 참조. 카시러를 통한 파노프스키의 ‘비평적 연구’(critical research)를 진척시키기 위해서는, 카시러의 『상징형식의 철학』과 파노프스키의 초기 논문들을 비교, 대질 하며 영향 관계를 면밀히 추적하는 작업이 선행되어야 한다. 이 연구 방향과 관련하여 참고할만한 국내의 선행 연구로는 박일호, 「E. 파노프스키의 도상해석학과 원근법 이론」, 『미학』 36 (2003), 199-224쪽; 김재원 「Ikonologie의 형성 과정」, 『미술사학』 3 (1991), 167-197쪽이 있다.

- 67) 파노프스키는 1938년 코흐(Th. W. Koch)에게 보낸 서한에서 필자의 생각을 뒷받침 해주는 짧은 언급을 남기고 있다. 여기서 그는 예술작품의 주제와 내용을 시대의 일반적 습성과 연결시키는 것이 자신의 학문적 기획의 관심이라고 말하고 있다. *Korrespondenz 1910 bis 1968*, ed. by D. Wuttke, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2001-2011, Bd.2, p.135 (T. Viola, “Peirce and Iconology: Habitus, Embodiment, and the Analogy between Philosophy and Architecture”, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 4 (2012), pp.6-31, at p.18 재인용) 참조.

참고문헌

< 파노프스키의 텍스트 >

“Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst”, in: *Ikonographie und Ikonologie*, ed. by E. Kaemerling, Köln: Dumont 1994, pp.185-206 (“On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts”, trans. by J. Elsner & K. Lorenz, in: *Critical Inquiry* 38 (2012), pp.467-82).

Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York: Harper & Row 1972 (국역본: 『도상해석학연구』, 이한순 역, 시공사 2001).

Gothic Architecture and Scholasticism, Latrobe, PA: Archabbey Press 1951.

Meaning in the Visual Arts, Garden City, N. Y.: Doubleday 1955 (국역본, 『시각예술의 의미』, 임산 역, 한길사 2013).

K. Michels & M. Warnke (Ed.), *Deutschsprachige Aufsätze*, vols. 2, Berlin, Akademie Verlag 1998.

< 그 밖의 저자의 원전 >

Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer, 1993.

_____, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1973.

Thomas Aquinas, *Quaestiones disputatae de veritate*, Turin: Marietti 1953.

< 2차문헌 >

강미정, 「E. Panofsky의 미술사학에 대한 재고찰. K. Moxey의 문화

- 정치학적 입장을 중심으로, 『인문논총』 50 (2003), 211-240쪽.
- 김재원, 「Ikonologie의 형성 과정」, 『미술사학』 3 (1991), 167-197쪽.
- 박남희, 「시각예술의 사회, 역사적 의미 해석과 세계관의 이해 - 에르빈 파노프스키와 칼 만하임의 해석 이론을 중심으로」, 『예술학』 2 (2006), 93-124쪽.
- 박일호, 「E. 파노프스키의 도상해석학과 원근법 이론」, 『미학』 36 (2003), 199-224쪽.
- 신준형, 『파노프스키와 뒤러. 르네상스 미술과 유럽중심주의』, 시공사 2004.
- 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대출판부 2004.
- 조주연, 「미학과 역사가 미술사를 만났을 때」, 『미학』 52 (2007), 373-425쪽.
- Bätschmann, O., “Beiträge zu einem Übergang von Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik” in: *Ikonographie und Ikonologie*, ed. by E. Kaemerling, Köln: Dumont 1994 (『도상학과 도상해석학』, 이한순 외 역, 사계절 1997), pp.460-84.
- Cheetham, M., “Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism”, in: *Journal of Art Historiography* 1 (2009), pp.1-13.
- Dittmann, L., Zur Kritik der Kunstwissenschaftlichen Symboltheorie, in: *Ikonographie und Ikonologie*, pp.329-52.
- Forssmann, E., “Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte”, in: *Ikonographie und Ikonologie*, pp.257-300.
- Holly, M., *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca: Cornell University Press 1985.
- Liebmann, M., “Ikonologie”, in: *Ikonographie und Ikonologie*, pp.301-28.
- Pächt, O., “Kritik der Ikonologie”, in: *Ikonographie und Ikonologie*, pp.353-76.
- Sauerländer, W., “Struggling with a Deconstructed Panofsky”, in:

Meaning in the Visual Arts: View from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky, ed. by I. Lavin, Princeton: Institute for Advanced Study 1995, pp.385-96.

Summers, D., “Meaning in Visual Arts as a Humanistic Discipline”, in: *Meaning in the Visual Arts: View from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky*, pp.9-24.

Viola, T., “Peirce and Iconology: Habitus, Embodiment, and the Analogy between Philosophy and Architecture”, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 4 (2012), pp. 6-31.

ABSTRACT

The Work of Art as a Document and Its Interpretation:

An Explanation of Panofsky's "Intrinsic Meaning" in the Visual Arts

Kim, Yul

As is well known, Erwin Panofsky, in the prologue of his *Studies in Iconology*, categorizes meaning in the visual arts into the natural, the conventional and the intrinsic types, and says that iconology is concerned with the interpretation of intrinsic meaning. This paper aims to clarify Panofsky's notion of intrinsic meaning as the fundamental concept of his iconology, by inquiring into the definition and the elements of the work of arts, and especially into the twofold meaning of the notion of a document. The result of the inquiry is to be summed up as follows: Panofsky's intrinsic meaning can be construed as a certain historical *Weltanschauung*, which underlies the process of producing a work of art and determines the production method. This *Weltanschauung*, which Panofsky designates as "the general tendencies of the human mind" or "the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion," appears to be individual and subjective, in that it is realized by the artistic talent of individuals. In fact, however, it has rather a super-individual character, since it cannot be reduced to the intentions and ideas of individual artists. Therefore, the essential task of iconological interpretation lies in understanding the work of art as a document or symptom of *Weltanschauung* by focusing on the contents of the work of art, into which the energy of *Weltanschauung* is

200 논문

condensed, not merely on the forms or ideas of it.

Keywords: Iconology, intrinsic meaning, document, *Weltanschauung*, interpretation