

프랑스 미술비평의 탄생과 초기 쟁점들*

김 선 형 (홍익대학교)

• 목 차 •

- I. 서론
- II. 본론
 - 1. 왕립 회화·조각 아카데미
 - 2. 미술비평의 탄생
 - 3. 초기 미술비평의 쟁점들
- III. 결론

I. 서론

프랑스 미술비평과 관련된 서적들을 살펴보면, 18세기의 계몽주의 철학자인 드니 디드로(Denis Diderot, 1713-1784)를 프랑스의 첫 미술비평가로 간주하는 경우를 종종 볼 수 있다. 그런데 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미 Académie Royale de peinture et de sculpture가 주관하는 미술 전람회, ‘살롱 Salon’이 1737년부터 공식적으로 개최되었던 것에 반해, 디드로가 미술평론을 집필하기 시작한 때는 그 후로 약 20년이 지난 1759년 이후부터였다. 시간적으로도 큰 차이를 보일 뿐만 아니라, 살롱이 당시 귀족들 및 일반인들에게 공개된 대규모의 국가적 행사였음에도 불구하고 그 사이에 어느 누구

* 본 연구는 2014년 홍익대학교 신입교수 연구지원비에 의하여 지원되었음.

도 미술작품에 대하여 논하지 않았다는 것은 사실상 이해하기 어려운 부분이다. 이미 프랑스의 문예지인 르 메르퀴르 드 프랑스 *Le Mercure de France*지(紙)는 1720년대부터 살롱과 미술작품들에 대해 자주 언급하였으며, 일반 대중들도 언제나 쉽게 전람회에 드나들 수 있었던 점을 고려해 본다면, 디드로가 미술평론을 시작하던 1759년을 미술비평의 기준점으로 삼는 것은 아무래도 무리가 있다. 또한 디드로가 1759년부터 문예통신 *Correspondance Littéraire*에 파리의 전시회 소식과 예술에 대한 자신의 견해를 실은 것도 자의에 의해서가 아니라 독일의 미술비평가 프리드리히 그림(Friedrich Melchior von Grimm, 1723-1807)의 제안으로 시작한 사실을 보더라도 디드로를 프랑스의 첫 미술비평가로 단정하기는 어렵다.

그렇다면 누가 프랑스 미술비평의 창시자였을까? 미술비평 연구자들은 프랑스 미술비평의 서막을 알린 이는 다름 아닌 에티엔 라퐁 드 생-티엔(Etienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771)이었음에 의견을 모은다.¹⁾ 그가 나타나기 전까지는 진정한 미술비평은 프랑스에 존재하지 않았다. 고작 살롱과 몇몇 작품들에 관한 단편적인 인상들이 신문이나 잡지를 장식할 뿐이었다. 그러나 1747년에 출판된 라퐁 드 생-티엔의 미술평론은 신문이나 잡지의 기사들과는 확연히 구분된다. 그의 미술비평문, 『프랑스 미술현황의 몇 가지 원인에 대한 고찰과 1746년 8월 루브르에 전시된 주요작품들 분석 *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746(1747)*』²⁾을 자세히 살펴보면, 미술비평의 형식과 구성이

1) André Fontaine, *Les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 252 : «Le véritable créateur de ce nouveau genre littéraire [critique d'art] fut un honnête écrivain, injustement oublié depuis de longues années, **La Font de Saint-Yenne.**»

2) 미술비평문의 제목이 너무 긴 관계로 본 논문에서는 앞으로 『프랑스 미술현황에

디드로나 보들레르와 같은 미술비평가들의 평론에서 보았던 것과 매우 흡사함을 알 수 있을 것이다. 예를 들면, 비평할 작품의 순서를 당시 왕립 회화·조각 아카데미가 정해놓은 ‘장르의 위계 hiérarchie des genres’에 따라 배열해 놓았다는 점, 그리고 작품을 구성하는 요소들(대상의 위치나 색채, 명암, 원근법, 등등)을 객관적으로 묘사한 후에 예술에 대한 자신의 주관적 견해를 드러내는 점은 라 폰 드 생-티엔의 미술비평 방식에서 두드러지는 특징인데, 이는 18-19세기 미술비평가들에게서도 마찬가지로 나타난다.

하지만 왜 프랑스 초기미술비평의 틀을 마련한 라 폰 드 생-티엔의 미술평론은 문학사에서 중점적으로 거론되지 않았던 것일까? 그 이유는 우선 당시 사회적 분위기에서 찾아볼 수 있을 것이다. 루이 14세 집권 이후 프랑스는 절대왕권을 강조하기 위해 예술에도 나름의 원칙을 적용시켰다. 왕립 회화·조각 아카데미는 회화의 장르에 위계를 만들어 역사화를 그중 우위에 두고 많은 화가들에게 눈앞의 대상을 모방하는 풍경화나 정물화보다는 국가의 영광을 드러내 보일 수 있는 회화 장르, 즉 역사화나 종교화에 열중할 것을 권고했다. 아카데미의 회원들도 역시 역사화나 종교화를 다루는 화가들이 선출되었다. 그러므로 누군가가 미술의 현황에 대해 비판하고, 작품의 수준이 높은지 낮은지를 평가한다는 것은 곧 왕립 회화·조각 아카데미가 세운 원칙들과 권력에 도전하는 것을 의미했다. 이러한 상황 속에서 라 폰 드 생-티엔은 기존의 미술비평가들이 앞다투어 미술작품들에 대해 칭찬만 늘어놓는 방식에서 탈피하여 보다 객관적인 기준을 갖고 자유롭게 미술작품들을 분석하고 기록했다. 하지만 이는 곧바로 아카데미의 회원들과 화가들을 자극하는 원인으로 작용했다. 그들은 라 폰 드 생-티엔을 캐리커처 caricature로 우스꽝스럽게 그려내어 심한 모욕감을 주는가 하면, 그를 신랄하게 비판하는 내용의

관한 고찰」로 줄여서 설명하도록 하겠다.

편지글을 출판하기도 했다. 이와 같은 스캔들로 인해 그는 미술평론 집필을 그만두었고, 미술비평의 탄생은 위기를 맞게 된다.

프랑스 18세기의 문학적 미술평론의 발전은 라 풍 드 생-티엔의 업적이 없었으면 불가능했을 것이다. 그가 처음으로 당시 프랑스 미술에 대한 심미안적 판단을 보여주는 미술비평을 시도했기 때문에 오늘날 우리가 디드로와 보들레르의 뛰어난 미술평론을 접할 수 있는 것이다. 따라서 필자는 본 논문을 통해 국내에는 아직 한 번도 소개되지 않은 라 풍 드 생-티엔의 미술비평 방식을 새로이 조명하고 ‘미술비평 critique d’art’이라는 하나의 장르가 어떻게 프랑스 18세기의 사회에서 탄생하고 발전하였는지를 연구할 것이다. 또한 초기 미술비평이 지니고 있는 여러 가지 쟁점들을 살펴보고, 이를 당시 미술비평가들은 어떻게 해결하고 자신의 평론에서 적용시켰는지를 분석할 것이다. 그런데 연구의 자료가 매우 부족하여 본 논문에서는 연구자가 박사학위 과정에서 사용했던 들르완 컬렉션 *Collection Deloynes*의 일부와 해외 논문들을 주로 참조할 것임을 미리 알려둔다. 라 풍 드 생-티엔과 그의 『프랑스 미술현황에 대한 고찰』에 관한 이번 연구는 프랑스 18세기 디드로의 『살롱 *Salons*』을 비롯한 여러 미술평론들이 어떻게 탄생하게 되었는지를 파악하고, 당시 프랑스 학계가 안고 있던 쟁점들이 미술평론의 발전에 어떠한 영향을 끼치는지를 이해하는 데 많은 도움이 될 것이라고 기대해 본다.

II. 본 론

1. 왕립 회화·조각 아카데미

프랑스에서 미술비평이 탄생하기까지 미술학계는 그야말로 혼돈

의 시기였다고 말할 수 있을 정도로 많은 논쟁들과 사건들이 있었다. 그 논쟁들은 주로 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미에서 일어났으며, 이러한 상황은 유럽의 다른 국가들에서는 찾아볼 수 없는 매우 독특한 성격의 것이었다. 우리는 ‘왕립 미술 아카데미 Royal Academy of Arts’라는 기관을 비슷한 시기에 영국에서도 마찬가지로 찾아볼 수 있지만, 이는 국가의 인증만 받았을 뿐 사교육 기관이었기 때문에 미술계에서 큰 영향력을 발휘하지는 못했다.³⁾ 이와 달리 프랑스의 왕립 회화·조각 아카데미는 그 어떤 기관보다도 영향력이 큰 기관이었다. 1648년 루이 14세 시대의 재상(宰相)이었던 쥘 마자랭(Jules Mazarin, 1602-1661)이 설립하고, 그의 후임인 장-바티스트 콜베르(Jean-Baptiste Colbert, 1619-1683)와 궁정화가로 잘 알려져 있는 샤를 르 브룅(Charles Le Brun, 1619-1690)에 의해 그 기능이 확대된 왕립 회화·조각 아카데미는 회화와 조각과 관련된 예술이론을 성립하고, 화가 지망생들을 교육하고, ‘살롱’이라는 국가적 규모의 전시회를 정기적으로 개최하고 출품작들을 심사했으며, 수상자를 선정하여 이탈리아 로마 주재 프랑스 아카데미로 유학을 보내기도 했다. 이처럼 아카데미 설립 이후 프랑스 미술계는 많은 변화를 보이며 발전하게 된다.

프랑스의 왕립 회화·조각 아카데미가 설립된 배경에는 크게 두 가지 이유가 있다고 볼 수 있다. 우선 첫 번째 이유는 프랑스의 예술가들을 보호하는 데 있었다. 아카데미가 설립되기 전에는 화가들이 조합 guildes의 형태로 모여 일을 해야만 했고, 현재 우리가 알고 있는 예술가로서의 기능이 아닌 ‘장인 artisans’으로서의 역할을 수행하면서 예술품을 창조해야 했다. 즉 그들은 조합에 가입하여 하나의

3) 페브스너 니클라우스, 『미술 아카데미의 역사』, 편집부 옮김, 도서출판 다민, 1992, p. 161 : “런던의 로얄 아카데미는 거의 그 발단에서부터 사적인 것이며, 오늘에 이르기까지 계속 그래왔다. 영국은 어떻게 달리할 수가 없었을 것이다. 그 기원도 다소 왕실과 관계가 있었을 뿐이다.”

일원으로서 일을 했던 것이지 실제로 예술가로 인정받지는 못했던 것이다. 더 나아가 조합은 해외의 작품들까지 수입하면서 더 많은 특권을 누리고 세력을 확장했지만 그 안의 조합원들은 자신들의 권익을 보장받지 못한 채 여러모로 힘든 생활을 영위하고 있었다.⁴⁾ 조합의 횡포를 막기 위해 프랑스는 아카데미를 설립하여 화가들이 작업할 수 있는 공간을 마련해 주었고 그들의 사회적 지위를 향상시켜 주었다. 또한 아카데미를 설립한 두 번째 이유는 뛰어난 예술가들을 양성하기 위해서였다. 프랑스는 장인에 머물러 있는 자국의 화가와 조각가들이 진정한 예술가로 거듭나기 위해서는 무엇보다 교육이 필요함을 절실히 느꼈다. 그래서 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미는 당시 유럽 예술에 지대한 영향을 끼쳤던 이탈리아 미술이 지니고 있는 지적인 부분을 강조하면서 학생들을 가르쳤고, 이를 위해 아카데미의 교수들은 회화와 조각과 관련된 여러 기준을 마련하기도 하였다.

이와 같이 프랑스의 예술상황은 아카데미의 설립으로 많이 나아졌지만, 아카데미가 정한 기준들 중, ‘회화장르의 위계 hiérarchie des genres’는 당시 프랑스 화가들의 창작 활동에 있어서 하나의 걸림돌로 작용하기도 하였다. 아카데미는 원칙에 따라 회화 장르의 우열을 가려놓았으며, 그중 역사화나 종교화, 알레고리화는 가장 높은 단계의 회화로 인정하고, 나머지 다른 회화의 장르들은 열등하다고 간주하였다. 왜 아카데미는 굳이 회화장르의 위계를 정해놓았던 것일까? 왜냐하면 역사화나 종교화는 다른 장르들, 예를 들면 정물화, 풍경화, 인물화에 비해 대상을 표현하기가 훨씬 까다롭기 때문이다.

4) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, trad. de Thomas de Kayser, Paris, ENSBA, 2005, p. 115 : «Les peintres et les sculpteurs parisiens se devaient d'appartenir à la «communauté des maîtres peintres, sculpteurs, doreurs et vitriers» qui détenait tous les privilèges et monopoles des guildes, et régnait en particulier sur l'organisation de l'apprentissage.»

아무래도 후자는 눈으로 보고 모방할 수 있는 주제들을 담고 있지만, 역사화나 종교화는 주제를 표현함에 있어서 상상력과 더불어 오랜 시간동안 연마한 인문학적 지식을 필요로 하기 때문에 더 중요한 장르들로 여겼던 것이다. 이렇게 회화의 장르에서 우열을 가리는 방식 때문에 프랑스에서는 역사나 종교와 관련된 주제를 표현하는 화가들만이 아카데미의 영예를 누릴 수 있었고, 실제로 왕립 회화·조각 아카데미의 요직을 맡고 있던 인사들 대부분이 17-18세기에 프랑스의 중요한 역사화나 종교화를 그리던 화가들이었다.

회화장르의 우열을 판단하는 일은 아카데미의 교육 문제와도 연결되었다. 왕립 회화·조각 아카데미는 엄연히 젊은 화가들을 양성하는 기관이었지만, 국왕의 보호 아래 운영되던 곳이다 보니 미술의 주제도 자연히 신을 찬양하고 국가의 영광을 강조하는 경향을 보였다. 아카데미는 역사화나 종교화 그리기를 장려함으로써 자국의 예술정책을 보다 강화하였고, 이를 통해 루이 14세의 절대 권력과 프랑스 문화·예술의 우수성을 다른 유럽 국가들에게도 알릴 수 있었다. 다시 말해, 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미는 “전적으로 왕정의 통제 하에 그리고 왕권의 예술적인 선전을 위하여 존재”⁵⁾했던 기관이라고 말할 수 있다. 따라서 아카데미의 교수들은 학생들에게 성경이나 신화, 또는 고대 문헌에 나오는 주제들을 선택하여 그림을 그릴 것을 권장하였고, 자유로운 미술의 형태보다는 미술의 논리성을 주장하며 정해진 미술규범의 틀 속에서 학생들을 교육하는 데 힘썼다. 그리고 학생들은 아카데미가 원하는 장르를 구사하기 위해 주로 고대 양식을 모방하여 그림을 연습하는 방식을 택했다. 당시 프랑스 예술 전반에 지대한 영향을 끼쳤던 왕실 건축 총감독 *Directeur général des Bâtiments du Roi*, 마리니 후작(Marquis de Marigny,

5) 김정락, 『마리니 후작의 그랜드 투어와 프랑스의 신고전주의』, 『서양미술사학회는 문집』, Vol. 27, 2007, p. 187.

1727-1781)의 모토 - ‘고대 예술과 위대한 양식으로의 회귀 retour à l’antique et au grand goût’⁶⁾에서도 알 수 있듯이, 학생들은 고대 그리스·로마 미술의 중요성에 대한 교육을 받으면서 미(美)의 개념을 체계화하였고 이는 역사화나 종교화 습작으로 연결되었다.

고대 예술의 우월성을 강조하다 보니, 아카데미의 교육이념은 색채 coloris보다는 선 ligne의 중요성에 집중되었다. 왜냐하면 색채 부분에 치우칠 경우 감상자는 그림이 주는 화려함에 매료되어 그림이 전하는 주제를 간과하기 쉽지만, 선을 뚜렷하게 그리면 그림을 감상하는 사람들이 대상의 형태와 그 가치를 더 잘 이해할 수 있기 때문이다. 그래서 아카데미는 학생들에게 회화의 본질을 소묘 dessin에서 찾아야 한다고 강조하고, 고대의 전쟁영웅이나 신화 속 인물들, 기독교 성인들이 등장하는 역사화나 종교화가 제일 중요한 회화 장르임을 주장하면서 이와 같은 주제들을 그리도록 젊은 화가들을 부추겼다. 이러한 관점에서 볼 때, 회화 속에서 데생을 중시하는 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)을 당대 프랑스 최고의 화가로 생각하고 그를 추종하는 하나의 파(派)까지 생겨난 것은 매우 당연한 일이었다고 할 수 있다. 이탈리아에서 체류하면서 고대 예술을 모방하는 작업에 몰두했던 푸생은 그 안에서 인간 신체 비율의 조화라든지 그림의 구성이 만들어내는 균형감에 대한 연구를 하면서 고대 예술이 전하는 이상적인 미 beauté idéale를 자신의 회화 속에서 선을 통해 확립하고자 하였다. 푸생에게 회화란 인간의 이성을 보여주는 숭고한 예술이었으며, 이성은 색채가 아닌 ‘선’으로 구현될 수 있다고 보았던 것이다.

푸생의 미학사상은 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미에서의 교육과 예술이론 정립에 많은 영향을 끼쳤다. 아카데미의 회원들은 푸생

6) Roland Mortier et Raymond Trousson, *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 464.

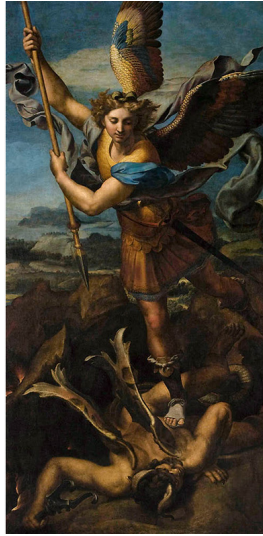
의 선을 중시하는 회화 이론을 받아들이고 고전주의 전통을 학생들의 교육에 적극 활용하였다. 또한 아카데미는 토론의 장(場)으로서의 기능도 갖추고 있어서 한 달에 한 번씩 미술전문가들(예를 들면, 아카데미의 회원들과 학생들, 미술애호가들, 수집가들, 저술가들 등등)이 모여 미술에 대한 논의를 했다고도 전해진다. 이를 우리는 ‘강연 *conférence*’이라고 부르는데, 여기에서 강연자는 하나의 그림이나 조각 작품의 분석으로부터 출발하여 당시 쟁점이 될 만한 부분에 대해 거론한 후, 결론으로 작품에 대한 자신의 평가를 하나의 명제로 요약하며 마무리 하였다.⁷⁾ 강연이 끝나면 아카데미 회원들은 ‘미(美)’에 대한 문제를 주제로 토론을 하였으며, 여기에서 채택된 미술 이론은 미술학도들에게는 하나의 예술 개념으로 받아들여졌다.⁸⁾ 또한 강연의 내용은 아카데미에서만 다루어지고 끝나는 것이 아니라 불변의 원칙들로 영원히 남기기 위해 테스트랭(Henri Testelin, 1616-1695) 같은 기록관들은 이를 전부 기록하고,⁹⁾ 출판하기도 하였다.¹⁰⁾ 이러한 기록 활동은 일찍이 이탈리아에서도 그 유례를 찾아

7) 아르놀트 하우저, 『문학과 예술의 사회사 2』, 백낙청·반성완 역, 창작과 비평사, 1999, p. 265.

8) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, p. 118 : «Les conférences de l'Académie servirent à énoncer la théorie pure ; en s'appuyant sur les descriptions d'œuvres, les principales questions artistiques - essentiellement celles relatives à la peinture -, y étaient débattues. C'est ici que la doctrine académique française reçut en définitive son empreinte caractéristique, ses traits principaux y étaient nettement plus marqués que chez son pendant italien.»

9) *Ibid.*, p. 120 : «il était nécessaire de recueillir les fruits des conférences et tirer de ce travail les matières qui se peuvent établir en préceptes. [...] Le Secrétaire de l'Académie, Henri Testelin, fut donc chargé de rédiger ces résumés.»

10) 정연복, 「17세기 프랑스 색깔·데생 논쟁의 쟁점과 의의」, 『불어불문학연구』 83집, 2010, pp. 547-548 : 《이 강연집에는 콜베르 Colbert (1619-1683)의 명에 의해 강연이 시작된 1667년부터 1721년까지의 중요한 강연이 수록되어 있으며, 색깔, 데생 논쟁을 일으킨 쟁점이 무엇인지, 어떤 과정을 거치면서 논쟁이 격화되었는



[그림 1] 라파엘로, <사탄과 성 미카엘(1518)>, 루브르 박물관 소장

볼 수 없는 것으로서 명확하고 엄격한 미술의 규범이 프랑스에서 공식화되게 된 근거를 마련해주었다.

아카데미의 교육과 강연을 통한 미술이론의 정립은 이탈리아의 고전주의를 프랑스에서 계승하고 발전시키는 데 많은 도움을 주었다. 이를 위해 당시 궁정화가였던 르 브룅은 고전주의적 이상에 가장 가까운 푸생의 이론을 아카데미의 교육 이념으로 삼고 데생을 통해 개념을 형상화하는 교육을 실시하였다. 1667년 5월 7일, 르 브룅이 아카데미에서 강연했던 라파엘로(Raffaello Sanzio, 1483-1520)의 <사탄을 쓰러뜨리는 성 미카엘 Saint Michel terrassant le démon [그림 1]> 내용을 살펴보더라도 우리는 그가 얼마나 데생의 중요성을 강조하고 있는지 알 수 있다. 그림 속의 두 인물, 성 미카엘과 사

지를 그 어떤 연구보다 정확하게 보여준다.》

탄에 대한 묘사를 한 후, 그는 더 자세히 작품을 관찰하며 라파엘로의 정확한 데생과 윤곽선에 대해 찬양하기 시작한다:

De quelle sorte Raphaël a fini jusqu'aux moindres choses, mais surtout combien il a été correct dans le dessin ; ce qui se voit merveilleusement bien dans les contours de tous les membres, comme aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds, où l'on aperçoit au travers d'une chair fraîche et solide les muscles dans leur véritable lieu, qui font l'effet que la nature demande.¹¹⁾

어떻게 라파엘로는 아주 작은 부분에까지 완벽할 수 있었든가. 하지만 그것보다 그는 얼마나 데생에 정확한가. [라파엘로의] 데생은 모든 신체 부위 - 팔과 손, 다리와 발 - 의 윤곽선에서 매우 훌륭하게 표현되고 있다. 거기서 우리는 생기있고 단단한 살갓을 통과하는 근육들이 그것이 있어야 할 자리에 있으며, 자연이 요구하는 효과를 보여주고 있음을 발견한다.

르 브룅은 라파엘로의 그림에 나타나는 데생이라든가, 구성 또는 표현방법의 문제에 대해 자세하게 설명하고 있지만, 색채와 관련해서는 두 중심인물을 표현하기 위해 사용한 세 가지 색 - 빨간색, 노란색, 흰색에 대해 잠시 언급할 뿐 그리 중요하게 다루지는 않았다.¹²⁾ 이렇게 데생에 치중하고 있는 교육방식은 르 브룅의 다른 강연들에서도 마찬가지로 계속된다.

아카데미에서는 소모 위주의 미술교육에 반대하는 움직임도 일어났다. 당시 프랑스 미술 상황을 살펴보면, 아카데미의 중심에 항상

11) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. par Alain Mérot, Paris, Ecole, Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 62.

12) *Ibid.*, p. 66 : «Pour mieux représenter dans cet ange un corps qui convienne à un esprit agissant et bienheureux, il semble ne s'être servi que de trois couleurs qui font paraître de l'action, et qui tiennent de la lumière et de l'air ; car on voit que dans ses ailes, dans ses draperies, et même dans la carnation le rouge, le jaune et le blanc y dominant davantage.»



[그림 2] 티치아노, <성 아녜스와 세레자 요한과 함께 있는 성모자(1528)>, 디종 보자르 미술관 소장

르 브뤽이 있다 보니 ‘색’에 대한 주제는 자주 강연에서 배제되었고, 오직 선과 테생의 우월성만이 강조되었다. 그러다가 4년 후 처음으로 아카데미의 강연에서 이의가 제기된다. 1671년 6월 12일, 필립 드 샹페뉴(Philippe de Champaigne, 1602-1674)는 티치아노(Tiziano, 1488-1576)의 작품 <성 아녜스와 세레자 요한과 함께 있는 성모자 La Vierge à l’Enfant avec Sainte Agnès et Saint Jean-Baptiste [그림 2]>에 대한 강연에서 티치아노의 색채 사용법을 칭찬하기도 하지만, 테생과 관련된 오류를 격렬히 비난하며, 색채는 “아무리 아름답더라도 (회화에서) 홀로 존재할 수 없는 요소”라고 결론짓는다.¹³⁾ 그리고 나서 강연에 모인 아카데미 회원들과 학생들을 향해 색채 연구에 몰두하지 말고 테생 공부에 열중할 것을 권고한다. 이 강연의 내용은 회화에서 색을 중요하게 생각하던 측의 심기를 불편하게 만들었고, 같은 해 11월 7일에 루이-가브리엘 블랑샤르(Louis-Gabriel Blanchard, 1630-1704)는 <색채의 이로움에 대하여 Sur le mérite

13) *Ibid.*, p. 215.

de la couleur>라는 주제로 발제를 시작하면서 르 브룅과 필립 드 샹페뉴의 데생 우월성 이론에 반박했다:

Messieurs, la couleur étant une partie essentielle de notre art, laquelle contribue plus que les autres à conduire le peintre au but et à la perfection de son ouvrage, et qui le distingue de tous les autres qui font profession des beaux-arts, concluez qu'elle est aussi nécessaire dans l'art de peinture que le dessin.¹⁴⁾

여러분, 색은 미술에서 필수적인 부분이기 때문에 화가가 작품의 목표를 이루거나 완성하려 할 때 다른 어떤 회화의 요소들보다 이로우며, 미술 영역에서 종사하는 다른 사람들의 작품과는 구별되는 성격을 지니게 도와줍니다. 결론을 말하자면, 색도 데생만큼이나 회화의 기술에서 필수적인 것입니다.

이러한 양측의 의견차가 발단이 되어 프랑스에는 ‘색채논쟁 Querelle du coloris’이 시작되었다. 선을 중시하던 푸생파 Poussiniste는 색을 강조한 루벤스파 Rubeniste를 상대로 극심한 논쟁을 벌였고, 그 이후 30년 동안 이 논쟁은 계속되었다.

하지만 이듬해 1월에 필립 드 샹페뉴의 조카인 장-바티스트 드 샹페뉴(Jean-Baptiste de Champaigne, 1631-1681)가 다시 블랑샤르의 의견에 강하게 반박하며, “데생은 진실이며 색채는 회화의 우연성에 불과하다”¹⁵⁾는 주장을 했고, 양측의 골은 점점 더 깊어져 간다. 논쟁이 더욱 심각해지자, 르 브룅은 다음과 같이 말하며 억지로 강연을 종료하기도 한다:

Les broyeurs seraient au même rang que les peintres, si le dessin

14) *Ibid.*, p. 223.

15) *Ibid.*, p. 226 : «la couleur n'est qu'un accident tout pur, et [que] la forme est la vérité de quoi il n'y a aucun lieu de douter.»

n'en faisait la différence : car ils emploient des couleurs comme eux, et savent presque aussi bien qu'eux de quelle manière il les faut étendre. Ainsi nous voyons que c'est le dessin qui fait le mérite de la peinture et non pas la couleur.¹⁶⁾

만약 데생이 월등한 것이 아니라면, 안료를 개는 사람들이나 화가들이나 모두 같은 위치에 있다고 할 수 있을 것입니다. 왜냐하면 그들도 화가들처럼 색을 사용하며, 거의 화가들만큼이나 어떤 방식으로 색을 칠할지 알고 있기 때문입니다. 그렇기 때문에 우리는 회화에 이로운 것은 데생이지 색이 아니라는 것을 알 수 있습니다.

르 브룅의 마지막 메시지에서도 알 수 있듯이, 그는 결국 '데생은 회화의 필수적인 요소이고, 색은 우연적인 것'임을 강조하면서 자신의 입장대로 푸생파의 손을 들어주고 말았다. 하지만 1690년에 르 브룅이 사망하고, 왕립 회화·조각 아카데미의 아마추어 고문이었던 로제 드 필(Roger de Piles, 1635-1709)이 나타나면서 색채주의의 위치는 상승하게 된다. 루벤스파, 즉 색채주의자였던 그는 데생이란 사물의 겉형태를 단순히 모방하는 작업이기 때문에 회화의 완성을 위해서는 데생에 색이 꼭 필요하다고 주장했다. 그에게 있어서 색은 회화의 본질적인 요소였던 것이다. 로제 드 필의 등장과 논박으로 색채주의는 마침내 승리를 거두었고, 그러면서 자연스럽게 색채논쟁은 종식되어 갔다.

2. 미술비평의 탄생

30년 동안의 색채논쟁은 막을 내렸지만, 그 결과는 프랑스 예술계의 발전에 지대한 영향을 미쳤다. 특히 이 논쟁이 프랑스 미술사에 몰고 온 새로운 바람은 학계뿐만이 아니라 프랑스의 대중문화 발전

16) *Ibid.*, p. 230.

에도 영향을 주었다고 할 수 있다. 아카데미의 정기적인 강연들과 논쟁으로 대중들이 미술에 차츰 관심을 갖기 시작했다. 이전에는 미술에 대해 논하던 사람들이 대부분 왕족과 귀족들, 미술전문가들이었다면, 18세기 이후에는 대중들이 그림을 감상하고 자신의 생각을 직접 표현할 수 있게 되었으며,¹⁷⁾ 다수의 미술 아마추어들이 생겨났다. 푸생과 그를 추종하던 사람들이 추구하던 미술은 어느 정도의 인문학적 지식을 필요로 했지만, 색채주의자들이 논쟁에서 승리한 후부터는 회화의 본질이 감상자의 눈에 즐거움을 주고, 감동하게 만드는 데 있었기에 일반인들도 누구나 미술작품에 관심을 갖는 것이 가능해졌다. 이는 프랑스 미술계에 나타난 진정 새로운 변화였다. 하지만 대중들이 실제로 미술에 급격히 관심을 보이게 된 직접적인 계기는 바로 아카데미가 ‘전시회’를 개최하면서부터였을 것이다. 아카데미는 미술학도들의 교육과 미술이론에 대한 강연 또는 토론 외에도 국가적 차원의 전시회를 개최함으로써 회원들의 작품을 공개적으로 전시할 수 있었고, 귀족들만 향유하던 회화 및 조각 작품들을 일반 대중들도 쉽게 감상할 수 있게 만들었다.

아카데미에서 주최한 첫 번째 전시회는 1667년에 개최되었으며, 약 2주 동안 진행되었다.¹⁸⁾ 그 후 전시회는 간헐적으로 열리다가 1699년에 처음으로 루브르의 그랑 갤러리에서, 그리고 1725년에는 정식으로 그랑 갤러리의 서쪽에 있는 살롱 카레(Salon carré)에서 진행이 되었고, 그때부터 전시회장의 이름을 따서 지금도 전시회 자체를 ‘살롱(Salon)’이라고 부르고 있다.¹⁹⁾ 1737년부터 1751년까지는

17) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, pp. 130-131 : «un «public immense» de toutes les classes, tous les âges et tous sexes avaient afflué au Grand Salon du Louvre pour les[un certain nombre d'œuvres] admirer et critiquer, louer et désapprouver.»

18) Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 33.

19) Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes*, Paris, Hermann, 2009, p. 12.



[그림 3] 생-토뱅, <1767년 살롱의 모습 (스케치)(1767)>, 파리, 개인소장

전시가 매년 규칙적으로 개최되었으나, 해마다 작품을 출품해야 하는 아카데미 회원들은 큰 부담감을 느꼈고, 그래서 1753년부터는 2년에 한 번씩, 홀수 해에 전시를 개최하기로 결정한다. 즉 오늘날의 비엔날레 형태를 갖추게 된 것이다. 전시회는 항상 8월 25일, 루이 14세의 생일(*la fête du roi*)에 맞춰 열렸으며, 약 한 달 동안 개방되었다. 이 전시회는 대중들이 무료로 관람할 수 있었기 때문에 항상 많은 사람들로 북새통을 이뤘다고 전해진다. 이러한 전시회장의 모습은 가브리엘 드 생-토뱅(*Gabriel de Saint-Aubin, 1724-1780*)의 스케치와 판화에 생생하게 기록되어 있다[그림 3].

생-토뱅의 스케치를 살펴보면, 당시 살롱전(展)의 광경들 - 회화작품의 수라든지, 작품을 전시하는 스타일, 관람객의 수 등을 엿볼 수 있다. 그런데 우리는 여기에서 매우 흥미로운 점 하나를 발견할 수 있는데, 그것은 전시회장 벽에 빼곡히 걸려있는 그림들 중 상대적으로 규모가 큰 역사화나 종교화들이 상층 가장 중요한 곳에 자리를 잡고 있다는 점이다. 앞서서도 살펴보았듯이 역사화나 종교화는 아카데미의 교육에서뿐만 아니라, 전시회에서도 그 가치가 높히 평가되고 있음을 알 수 있는 증거이다. 특히 전시회장의 정면에는 우리가 스케치에서도 육안으로 식별할 수 있는 두 개의 중요한 작품이

나란히 걸려있는데, 그것은 바로 비앙의 <프랑스에서 전도하는 생 드니 Saint Denis prêchant la foi en France>와 드와이앙의 <즈스비에브 성녀의 기적 Le Miracle des Ardents>이다. 1767년 살롱을 화려하게 장식했던 이 두 종교화는 “규모 면에 있어서 관객들의 호기심과 찬탄의 대상이 되었으며, 배치 방법에 있어서도 나란히 전시되어 있었기 때문에 누구나 두 그림을 비교하고 어떠한 작품이 뛰어난지에 대해 평가할 수 있는 기회를 가질 수 있었다.”²⁰⁾

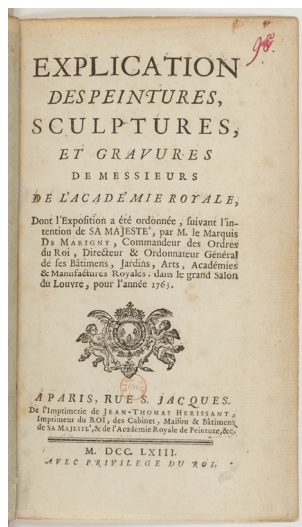
또한 전시회와 관련하여 우리가 주목할 만한 살롱의 모습은, 매 전시마다 전시회장 입구에서 팸플릿을 판매했다는 점이다. 이 팸플릿의 가격은 약 10수(sou, 프랑스의 옛 돈 단위)였으며, 판매부수를 통해 얼마나 많은 파리 시민들이 살롱전을 방문했는지 알 수 있었다.²¹⁾ 우돌포 반 드 산트 Udolpho Van de Sandt의 연구 자료에 따르면, 1759년에는 팸플릿을 약 7,000개 정도 판매하였는데, 1781년에는 17,000개를 판매하였을 정도로 해마다 살롱을 방문하는 관람객의 수는 증가하였다.²²⁾ 아카데미에서 공식적으로 만든, 일명 『왕립 아카데미 회원들의 회화, 조각, 판화에 대한 해설 *Explication des peintures, sculptures et gravures de messieurs de l'Académie royale*』이라는 이 책자에는 전시와 관련된 여러 가지 정보를 수록하고 있다. 특히 살롱 카레에 전시된 모든 작품들이 ‘회화장르의 위계’²³⁾에 따라 순서대로(그림에 번호가 있음) 적혀 있어서, 이를 통해 대중들은 전시장 안에서 쉽게 작품을 찾을 수 있었고, 많은 예술품들을 감상할

20) 김선형, 『디드로와 색채논쟁 : 『Salon de 1767』에 나타난 Vien과 Doyen의 두 작품 비교』, 『불어문화권연구』, 23집, 2013, p. 6.

21) Stéphane Lojkine, *L'Œil révolté*, éd. Jacqueline Chambon, 2007, p. 31.

22) Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons 1759-1781, Catalogue de l'Exposition présentée à l'Hôtel de la Monnaie, Paris, 5 oct. 1984 - 6 jan 1985, éd. Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle, R.M.N., 1984, p. 82.

23) ‘회화장르의 위계(Hiérarchie des genres)’에 대한 인식은 17세기에 끝난 것이 아니라, 18세기에도 계속 이어진다.



[그림 4] 전시회(1763년 살롱) 팸플릿, 파리, 프랑스 국립도서관 소장

수 있었다.

종합적으로 볼 때, 살롱은 단순히 아카데미 회원들의 작품을 전시하는 공간으로만 활용되었던 것이 아니라, 대중들이 작품을 감상하고 그림에 대한 생각을 서로 이야기하고, 취향 *goût*에 대한 어떤 새로운 근거를 마련할 수 있었던 장소였다. 그리고 이러한 배경이 토대가 되어 ‘미술비평 *critique d’art*’이라는 새로운 문학 장르가 18세기 프랑스에 도래하게 된다.

살롱전(展) 개최 이후 그림에 대한 대중의 관심이 높아지면서 프랑스 미술계에는 아주 흥미로운 현상이 일어났다. 그것은 전시되어 있는 작품들에 대해 설명하고 분석하고 글로 기록하는 미술 아마추어들이 증가했다는 점이다. 그림을 감상하고 집으로 돌아가서는 전시회에 대한 자신의 생각을 편지에 담아 누군가에게 보내거나, 또는 일기 형식으로 기록하면서 ‘미술평론’이라는 새로운 분야가 생겨났

다. 전시회에 관한 기록들을 우리는 당시에 발간되던 신문에서 찾아 볼 수 있는데, 살롱이 개최되는 한 달 동안 연일 신문에 전시 작품에 대한 관람평이 실렸다는 점으로 미루어 볼 때, 이 전시회가 당시 프랑스 대중들에게 얼마나 문화적으로 중요했는지를 알 수 있다. 특히 <문예통신 *Correspondance littéraire*>이라든지 <르 메르퀴르 드 프랑스 *Le Mercure de France*>와 같은 문예잡지를 살펴보면, 전시와 관련된 일반적인 소식이나 작품에 대한 평가들을 읽을 수 있는데, 이러한 기록들이 훗날 미술비평의 초석이 되었다고 할 수 있다. 다른 어떤 저서들보다도 ‘신문’이라는 매체가 갖고 있는 대중성 때문에 더 많은 사람들이 미술에 관심을 가질 수 있었고, 이로 인해 ‘미술비평’이라는 장르가 일반인들에게도 더 빠르게 확산될 수 있었다.

그렇지만 이러한 신문이나 잡지의 글들을 현재 우리가 생각하는 미술비평으로 인정할 수는 없다. 왜냐하면 이 글들은 작품에 대한 정확한 판단보다는 단순히 작품의 정보나 그림 구성에 대한 내용만 담고 있기 때문에 진정한 의미의 미술평론으로 보기 어렵다.²⁴⁾ 회화나 조각 작품에 대한 지극히 개인적인 감상문 또한 미술평론이 될 수 없다. 무엇보다도, 미술평론이란, 주관적인 감상평을 배제한 채, 화가가 추구하는 예술의 방향을 인지하고 이를 언어로 서술해 나가는 과정이라고 할 수 있다. 그렇다면 누가 최초의 미술평론을 시작했다고 말할 수 있을까? 프랑스 미술비평사와 관련된 여러 저서²⁵⁾들을 살

24) 『미술비평의 기원』의 저자, 알베르 드레스드너 Albert Dresdner도 르 메르퀴르 드 프랑스의 글들은 미술비평이기보다는 살롱의 분위기를 알려주는 현장보도 reportage에 가깝다고 역설하고 있다 : «*Le Mercure se limitait de la sorte à un reportage et renonçait à toute critique, se faisant par ailleurs, pour les comptes rendus du Salon, un principe de n'évoquer que les mérites et la perfection des œuvres exposées.* (op. cit., p. 162)»

25) 위의 내용과 관련한 참고문헌을 나열하면 다음과 같다 : *La Genèse de la critique d'art* (Albert Dresdner, 2005, p. 163) ; *Le Salon et ses artistes* (Claire Maingon, 2009, p. 15) ; *Histoire de la critique d'art* (Lionello Venturi, 1969, p. 144).

펴보면, 에티엔 라 폰 드 생-티엔(Etienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771)을 근대 미술비평의 창시자 *fondateur*로 인정하고 있음을 알 수 있다. 당시 활동하던 미술비평가들 사이에서 왜 유독 라 폰 드 생-티엔을 최초의 미술비평가로 평가하는 것일까? 왜냐하면 그는 미술비평의 형태를 만드는 데에 결정적인 역할을 했기 때문이다.²⁶⁾ 즉 현재 우리가 ‘미술비평’이라고 이해하는 장르의 기본 틀을 처음으로 마련한 사람이라고 할 수 있을 것이다.²⁷⁾ 초기 미술비평가들 중에서 가장 뛰어난 역량을 보여주었던 라 폰 드 생-티엔은 1747년에 『프랑스 미술현황에 관한 고찰 *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*』을 출판하는데, 우리는 전반적인 미술에 관한 그의 확고한 서술방식을 통해 ‘미술평론’이라는 하나의 장르가 처음으로 싹트고 있음을 알 수 있다.

라 폰 드 생-티엔에게 살롱에 전시된 작품들이란, 마치 ‘인쇄된 책 처럼, 극장에서 상연되는 연극처럼’²⁸⁾ 누구나 평가 가능한 대상이었다. 그러나 작품들이 누구든지 평가할 수 있는 대상이라고 해서 아무나 미술비평을 할 수 있는 것은 아니다. 그는 저서의 첫머리에서 자신이 미술비평을 시작한 이유를 다음과 같이 밝히고 있다:

Si l'on pense que rien ne serait plus absurde que le projet de vouloir assujettir le jugement des autres au sien propre, l'on croit en même temps qu'il pourrait être très avantageux au progrès des Arts, comme

26) Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes*, p. 15 : «La Font de Saint-Yenne eut une action décisive sur la forme de la critique d'art au siècle des Lumières.»

27) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, p. 163 : «Elles [*Réflexions*] sont à l'origine du genre, qui conserva durant plusieurs décennies les traits fondamentaux que cet auteur lui a donnés.»

28) Etienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France*, in *Œuvre critique*, Paris, ENSBA, 2001, p. 45 : «Un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement.»

à celui des Lettres, de proposer des réflexions critiques, mais modestes, sans passion et sans aucun intérêt personnel, qui puissent faire apercevoir aux Auteurs leurs défauts, et les encourager à une plus grande perfection.²⁹⁾

만약 남에 대해 판단할 때 그 사람의 마음에 맞는 평가를 내리려는 계획만큼 어리석은 일은 없을 것이라 생각한다면, 이와 동시에 우리는 비판적이지만 겸허하고, 사심 없는 생각들을 제안하는 것이야말로 문학뿐만 아니라 예술의 발전에 매우 이로울 수 있다고 여길 수 있다. 이러한 생각들은 작가들에게 그들이 부족했던 부분을 인식시켜줄 수 있고, 더 완벽한 상태가 되게끔 그들을 격려할 수도 있다.

위의 인용문에서도 알 수 있듯이, 라 폰 드 생-티엔은 당시 미술비평가들이 전시 작품에 대해 전혀 비판적이지 않으며 칭찬만 한다고 강렬히 비난하면서, 이는 예술의 발전에 별로 도움이 되지 않을 것이라고 경고한다. 반면, 작품에 대한 미술비평가의 정확한 판단은 작품의 부족한 부분을 예술가들에게 알려줄 수도 있고, 그들을 완벽한 예술의 경지에 오를 수 있게 도와줄 수 있을 것이라고 단언한다. 따라서 라 폰 드 생-티엔이 말한 미술비평의 궁극적인 목표는, 신문에서처럼 단순히 살롱에 대한 인상을 일반대중들에게 알리거나, 어떤 화가의 작품에 대하여 칭찬일색의 글을 쓰기 위함이 아니라, 예술가와 예술의 발전을 이루기 위한 일이었다고 볼 수 있을 것이다.

미술비평에 대한 강한 의지를 표현한 라 폰 드 생-티엔은 자신의 미술학적 지식들을 총동원하여 살롱전에 전시된 그림들을 평가했다. 그의 비평방법을 살펴보면, 우선 그는 화가들과 그들의 작품들을 분류하고 정리했으며, 각 작품이 지니고 있는 표현방식과 특징들, 그리고 약점들까지 명확히 밝히고는 결론적으로 이 작품들이 프랑스 미술의 발전에 어떻게 기여하는지에 대해 과감하게 논했다.³⁰⁾ 동시

29) *Ibid.*, p. 45.

30) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, p. 166.

대 미술비평가들의 평론과 비교했을 때, 라 폰 드 생-티엔의 『프랑스 미술현황에 관한 고찰』은 구성적인 면에서나 내용적인 면에서나 확실히 차이가 난다. 구성 면에서는 위에서 설명한 비평방식을 회화 장르의 우열과 상관없이 모든 회화작품에 동일하게 적용함으로써 전체적으로 통일된 느낌을 주었으며, 내용 면에서는 당시 ‘회화장르의 위계’ 속에서 인정을 받지 못했던 장르들 - 예를 들면, 풍경화나 풍속화에도 눈을 돌려 새로운 심미안을 갖도록 해 주었다. 특히 풍경화가인 조세프 베르네(Joseph Vernet, 1714-1789)³¹⁾와 정물화가이자 풍속화가인 장-시메옹 샤희(Jean-Siméon Chardin, 1699-1779)의 작품에 대한 그의 평론은 기존의 미술비평가들에게서는 찾아볼 수 없는 새로운 시각을 제공하였다:

Ce sont les Marines du Sieur **Vernet** Provençal, [...] Ce grand spectacle de la Mer, [...] ses bâtiments, ses rochers, ses rivages, ses Lointains merveilleux et si variés, les Orages, tout se montre à des yeux savamment spectateurs sous de nouveaux aspects. Tout paraît neuf dans ses productions par le charme d'un Pinceau Original quoiqu'imitateur.³²⁾

이것은 프로방스 출신 베르네의 해양화들이다. [...] 바다의 엄청난 광경, 건물들, 바위들, 해안들, 경이롭기도 하고 매우 다채롭게 변하는 원경(遠景)의 모습들, 폭풍우, 이 모든 것들은 아주 뛰어난 눈으로 바라본 결과 새로운 양상으로 보인다. 모방한 것임에도 불구하고, 독창적인 붓질로 그가 그린 모든 것이 다 새롭게 보인다.

J'aurais dû parler du Sieur **Chardin** dans le rang des Peintres compositeurs, et originaux. On admire dans celui-ci le talent de rendre avec un vrai qui lui est propre, et singulièrement naïf, certains moments dans les actions de la vie nullement intéressants, qui ne méritent par

31) 조세프 베르네는 1746년 살롱전에 처음으로 출품한 화가였다.

32) Etienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions*, p. 76.

eux-mêmes aucune attention, et dont quelques-uns n'étaient dignes ni du choix de l'Auteur, ni des beautés qu'on y admire.³³⁾

나는 샤르댕을 마치 작곡을 하는 사람들처럼 독창적인 화가들 편에 두고 말했어야 했다. 우리는 샤르댕의 표현 능력에 감탄하곤 한다. 그는 전혀 흥미롭지도 않을뿐더러 어떠한 주목도 끌지 않으며, 그 중 어떤 것들은 화가의 선택을 받을 만한 가치도 없고 우리가 감탄할만한 아름다움도 지니지 않은 생활 속의 행동들에서 나타나는 몇몇 순간들을 정확하고 실제와 매우 비슷한 진실성을 갖고 표현하는 능력을 갖고 있다.

회화 장르의 위계에서 벗어나 풍경화나 정물화, 풍속화에 매료된 자신의 감정을 자유롭게 글로 표현하는 일은 당시에 매우 획기적인 일이었다. 물론 당시 전시를 관람하던 많은 사람들이 베르네의 풍경화나 샤르댕의 정물화에 대해 감탄했다는 사실은 여러 문헌상에서 찾아볼 수 있지만, 비주류의 회화장르들에 대해 그것들이 왜 중요한지 논리적으로 기술한 사람은 그가 최초였다. 또한 사심을 제외한 객관성을 띤 미술평론은 라 폰 드 생-티엔에게서 처음 나타나는 것이었다. 회화의 장르를 막론하고, 작품에 대해 비난을 해야 할 때는 스스로없이 비난을 하고, 칭찬을 해야 할 때는 부드러운 칭찬을 했던 라 폰 드 생-티엔의 미술평론은 그것을 읽는 이들에게 미(美)에 대한 정확한 판단력을 갖게 해주었다. 라 폰 드 생티엔의 『프랑스 미술현황에 관한 고찰』은 진정한 미술비평 *une véritable critique d'art*이 탄생했음을 알리는 중요한 저서가 되었다.

3. 초기 미술비평의 쟁점들

그러나 성공의 기쁨도 잠시, 라 폰 드 생-티엔에게 미술비평가로서의 큰 위기가 닥쳐온다. 그가 자신의 평론에서 사용한 미술비평

33) *Ibid.*, p. 79.

방법은 아카데미 회원들과 화가들의 화를 불러일으켰다. 우선 아카데미 회원들은 라 폰 드 생-티엔의 『프랑스 미술현황에 관한 고찰』을 단순한 미술비평으로 생각하지 않았고, 아카데미의 권위에 도전하는 하나의 위협으로 여겼다.³⁴⁾ 라 폰 드 생-티엔의 저서가 출판되자마자 아카데미 회원들은 이 평론으로 인해 상처받은 예술가들을 보호한다는 명목 하에 최초의 진정한 미술비평가를 비난하였다. 당시 왕가의 건축물 총감을 맡고 있었던 샤를-프랑수아-폴 르노르망 드 투르냉(Charles-François-Paul Lenormant de Tournehem, 1684-1751)은 “출판이 허락되지 않았는데도 인쇄가 된 책들이 지껄이는 어리석은 말 때문에 우리 예술가들이 괴로워할 수 있다는 점에 화가 난다”³⁵⁾고 간접적으로 라 폰 드 생-티엔의 평론에 대해 공격적인 자세를 취한다. 아카데미 회원들은 그의 비평이 자신들이 선정한 위대한 예술가들을 업신여기는 처사라고 생각했던 것이다. 아카데미 회원들 뿐만 아니라, 화가들도 마찬가지로 라 폰 드 생-티엔의 미술평론을 맹렬히 비난하였다. 그들은 이 평론에 나타난 충고들조차 작가의 개인적인 공격으로 받아들이고, 예술에 대한 자신들의 의욕을 저하시킨 라 폰 드 생-티엔의 미술비평 방식에 심한 모욕감을 느끼고 격분하였다.

라 폰 드 생-티엔의 『프랑스 미술현황에 관한 고찰』 때문에 생겨난 미술계의 반응은 점점 더 거세져갔다. 아카데미 안팎에서의 예술가들의 항의도 계속되었다. 심지어 라 폰 드 생-티엔의 캐리커처 caricature까지 제작하여 그에게 심한 굴욕감을 안겨주기도 하였다.

34) Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art : A Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 26.

35) Jules-Joseph Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle*, Paris, éd. J. Baur, 1873, p. 8 : «Je suis bien fâché que des sottises pareilles à celles que peuvent débiter des livres imprimés sans permission puissent chagriner nos peintres.»



[그림 5] 클로드-앙리 와틀레, <라 폰 드 생-티엔(판화)>



[그림 6] 작자미상, <라 폰 드 생-티엔(판화)>

[그림 5]와 [그림 6]을 통해 우리는 진정한 미술평론을 개척한 라 폰 드 생-티엔이 자신이 처음 생각했던 미술비평의 방향과는 달리 얼마나 많은 비난의 화살을 맞았는지 짐작해 볼 수 있다. [그림 5]에서

라 폰 드 생-티엔은 장님을 인도하는 개를 줄에 매단 채, 괴상한 옷차림을 하고 흰색 지팡이에 몸을 의지하면서 먼 곳을 응시하고 있고, 손에 든 쪽지에는 ‘평범한 심판에 의해 평가된 살롱전의 작품들에 대한 풍자(Satire sur ses tableaux du Salon par le juge ordinaire)’라고 쓰여 있다. [그림 6]은 얼빠진 사람처럼 서서 돋보기를 들고 건물을 살펴보는 라 폰 드 생-티엔의 모습을 보여주고 있다. 두 캐리커처 모두 우둔한 미술비평가의 면모를 우스꽝스럽게 묘사함으로써 이 미술비평가에 대한 반감을 그대로 드러냈다.³⁶⁾

화가들의 불만 표출은 여기서 그치지 않았다. 그들은 전시회에 작품을 거부했고, 급기야 1749년 살롱전은 개최되지 못하였다. 심지어 17-18세기 프랑스 회화·조각 아카데미의 최고봉이라고 할 수 있는 부셰 Boucher라든지, 코와펠 Coypel, 나투아르 Natoire, 부샤르동 Bouchardon 같은 화가들은 그 후에도 몇 번 같은 이유로 출품을 거부하기도 했다.³⁷⁾ 그러나 아카데미의 방침에 따라 이듬해에는 다시 살롱전이 열리긴 했지만, 미술비평가들과 화가들의 대립 상황은 계속되었다.

자신의 미술비평에 불만을 품은 화가들 때문에 지칠 대로 지친 라 폰 드 생-티엔은 잠시 펜을 놓았다가 1753년에 다시 살롱전에 대한 평론, 『회화, 조각, 판화 작품에 대한 의견 *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*』을 집필하며 재기한다. 이 저서는 1747년에 그를 맹렬히 비난했던 사람들에 대한 반박으로 간주할 수 있다. 왜냐하면 그는 칭찬만 늘어놓는 미술비평에 대해 다시 한 번 경멸을 표현했기 때문이다. 그의 주장에 따르면, 작품의 질이 낮음에도 불구하고 찬사만 보내는 경우, 이 칭찬들은 “화가들에게는 가장 위험한 독이 되고, 그들의 발전을 최대한 늦추며, 그들의

36) Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, tr. par André Jacquesson, Paris, éd. MACULA, 2000, p. 14.

37) *Ibid.*, p. 14.

부족함을 그냥 덮어버리고 마는 상황을 초래할 수 있다”³⁸⁾고 경고했다. 그의 미술비평 방식은 이전과 비교했을 때 크게 달라지지 않았지만, 문장이 더 분명해지고, 확고한 자세로 해당 주제에 대해 이야기하고 있음을 알 수 있다. 또한 그는 이전의 저서에서는 별로 언급하지 않았던 ‘회화작품의 전체적인 조화 *harmonie du tableau*’를 이루기 위해 필요한 요소들³⁹⁾ - 예를 들면, 회화의 일치, 어울림, 엄격한 구성, 표현에서의 강렬함 같은 문제들에 대해 논하고, 이를 『회화, 조각, 판화 작품에 대한 의견』에 추가하기도 하였다.

그런데 라 폰 드 생-티엔은 두 번의 살롱평을 통해 매우 친척적인 모습을 보여주었음에도 불구하고, 결코 디드로처럼 자유로운 글쓰기를 하지는 못했다. 그의 평론은 당시에 굉장한 스캔들을 일으켰지만, 여전히 아카데미가 정한 규칙의 틀 속에 갇혀있었던 것은 분명하다. 우리는 그 예를 라 폰 드 생-티엔이 회화장르의 위계에서 역사화나 종교화를 강조하는 부분에서 알 수 있다:

De tous les genres de la Peinture, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire. Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux. Lui seul peut mettre en œuvre cet enthousiasme, ce feu divin qui lui fait concevoir ses Sujets d'une manière forte et sublime : lui seul peut former des Héros à la postérité, par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leurs yeux, non par une froide lecture, mais par la vue même des faits et des acteurs.⁴⁰⁾

회화의 모든 장르들 중에서 단연 으뜸은 역사화이다. 역사화가만이 혼(魂)의 화가라고 할 수 있으며, 다른 화가들은 눈(의 즐거움)을 위해서만

38) Etienne La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, in *Œuvre critique*, Paris, ENSBA, 2001, p. 277.

39) *Ibid.*, p. 275. (Etienne Jollet의 해설 참조).

40) Etienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France*, p. 47.

그림을 그린다. 역사화가만이 예술적 영감을 적용할 수 있으며, 강렬하고 숭고한 관점으로 자신의 주제를 생각하려는 완벽한 열정을 보여줄 수 있다. 그리고 역사화가만이 열의가 없는 독서가 아닌 사건과 관련자들의 시선을 통해 그의 눈에 비춰진 유명한 위인들의 대단한 행동이나 미덕을 사용하여 영웅들을 만들 수 있다.

우리는 앞서 라 폰 드 생-티엔이 베르네와 샤르댕의 작품에 감탄하는 모습을 보고는 그가 기존의 미술비평가들과는 다른 새로운 심미안을 갖고 있다고 생각했으나, 그는 완전하게 전통적인 아카데미의 이념에서 탈피하지는 못했다. 그리고 화가들이 그림을 그리기 전에 주제를 탐색하는 부분에 있어서도, 아카데미 교육의 중심으로 있던 르 브룅이 미술학도들에게 조언했던 것처럼 자신의 평론을 읽는 화가들에게 고대 Antiquité의 문학작품 또는 성경에서 회화의 테마를 찾으라고 알려주고 있다. 예를 들면 호메로스 Homère라든지 호라티우스 Horace, 밀턴 Milton 같은 고대 작가들의 작품을 읽으면서 그것이 전하는 교훈에 주목하고 진실을 이해하는 것만이 진정 화가가 해야 하는 일이라고 주장했다.⁴¹⁾ 반면 디드로는 라 폰 드 생-티엔과는 달리 젊은 화가들에게 우리의 일상생활에서 그림의 주제를 찾는 것을 권하고 있다는 점⁴²⁾에서 이미 아카데미즘이 요구하는 규칙에서 벗어나 회화장르의 위계와 상관없이 미술을 바라보고 있음을 알 수 있다.

그러나 라 폰 드 생-티엔이 미술비평사에 남긴 업적은 분명 대단했다. 그는 근대적인 시각을 갖고 미술작품들을 바라보았으며, 비평을 통해 미의 개념에 접근하고자 하였다. 특히 그는 프랑스의 문화

41) *Ibid.*, p. 48.

42) Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, éd. Hermann, coll. <Savoir: Lettres>, 1984 : «Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie.»

및 예술에 대한 관심이 높아서, 베르사유 Versailles로의 이전으로 인해 버려진 루브르 궁을 박물관으로 활용하는 방안⁴³⁾을 자신의 저서에 내놓는 등 매우 적극적인 자세로 미술비평가로서의 길을 걸었다. 그리고 가장 중요한 점은 어느 누구보다도 객관적인 미술비평을 통해 대중들에게 작품에 대한 보다 정확한 평론을 제시할 수 있었다는 점이다. 라 폰 드 생-티엔을 통해 새로운 문학 장르, 미술비평 critique d'art이 탄생하였다. 물론 완벽한 형태의 미술비평이라고 할 수는 없지만, 그가 만든 미술비평의 틀은 디드로에게 전해졌다.

디드로의 『살롱 Salons』은 라 폰 드 생-티엔의 미술평론과는 달리, 일반인들에게 공개되지 않은 채, <문예통신 Correspondance littéraire>⁴⁴⁾에 가입한 유럽 지역의 몇몇 왕과 귀족들에게만 비밀리에 전해지던⁴⁵⁾ 서한문 형식의 미술비평문이었다. 디드로는 독일인 친구였던 프리드리히 그림(Friedrich Melchior von Grimm, 1723-1807)의 권유로 1759년에 『살롱』의 첫 집필을 시작했고, 1781년까지 총 9편의 평론을 남긴다. 디드로는 미술비평 집필을 계기로 예술의 발전을 가까이에서 관찰하고, 아틀리에에서 사용하는 전문기술에 대해 이해하고, 작품 감상하는 방법을 터득하고, 현존해 있는 화가들과 만나는 등 미술과 관련된 많은 것을 배웠다.⁴⁶⁾ 그런데 그

43) Etienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France*, p. 56 : «Le moyen que je propose pour l'avantage le plus prompt, et en même temps le plus efficace pour un rétablissement durable de la Peinture, ce serait donc de choisir dans ce Palais ou quelque'autre part aux environs, un lieu propre pour placer à demeure les innombrables chefs-d'œuvre des plus grands Maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le Cabinet des Tableaux de Sa Majesté.»

44) <문예통신>은 18세기 파리의 문화동정을 알리는 소식지이다.

45) Arthur M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 309 : «C'était un cercle fermé, quinze abonnés au plus, aucun ne vivant en France, tous têtes couronnées ou potentats allemands. La *Correspondance littéraire* était généralement expédiée de Paris deux fois par mois, par voie diplomatique, ce qui la rendait d'autant plus sûre et confidentielle.»

의 초기 미술비평인 『1759년 살롱』과 『1761년 살롱』은 그의 다른 평론들에 비해 상대적으로 매우 미약하다고 할 수 있다. 『1759년 살롱』의 경우, 전시회장 입구에서 판매하던 팸플릿들 livrets처럼 그림들을 간략하게 소개만 한다거나 루이 마랭 Louis Marin이 언급한 것처럼 몇몇 작품들에 대해 단순히 “감탄하거나 아니면 비난하는 admirer ou blâmer”⁴⁷⁾ 수준이었다. 다시 말해 『1759년 살롱』은 미셸 들롱 Michel Delon이 평가한 것처럼 “한 관람객이 루브르에 전시된 작품들을 보고 친구에게 감상을 적어 보낸 편지”에 지나지 않았던 것이다.⁴⁸⁾ 미술비평가로서의 경험은 부족했지만, 디드로는 2년 후 다시 『1761년 살롱』을 발표한다. 예술에 대한 그의 사상은 이전 보다 심오해졌으며, 그의 미술평론은 점차 객관적이고 정확한 모습을 띄게 되었다. 알베르 드레스드너는 디드로가 “자신이 말하려는 그림의 주제를 정확히 파악하고 아주 자세히 그것에 대한 자신의 관찰과 평가를 기록하고 있다”⁴⁹⁾고 설명했다. 디드로는 더 이상 그림을 묘사하는 데에 그치는 것이 아니라, 언어의 힘을 통해 미술평론이라는 하나의 장르를 확립시키는데 최선을 다 했다.

그의 초기 미술비평문들은 부족한 점들이 많았지만, 점차 향상되

46) Jean Lacoste, *L'Idée du beau*, Paris, Bordas, 1986, p. 83 : «Il [Grimm] lui donne une occasion unique d'observer de près l'évolution de la peinture et de la sculpture, de s'informer des pratiques et des techniques d'atelier, d'apprécier et de s'émouvoir, de rencontrer les artistes vivants.»

47) Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 75 : «Il s'agit seulement d'admirer ou de blâmer, ainsi la toute première note : «Michel Vanloo : c'est un portrait du maréchal d'Estrées qui a l'air d'un petit fou ou d'un spadassin déguisé.»

48) Denis Diderot, *Salons*, éd. de Michel Delon, Paris, Folio classique, 2008, p. 16(서문) : «Le premier Salon reste une lettre où un visiteur donne quelques indications à un ami sur les toiles accrochées au Louvre.»

49) Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art*, p. 231 : «Il [Diderot] domine alors mieux son sujet, se montre plus circonstancié, il resitue souvent ses observations et ses jugements de détail.»

어 『1765년 살롱』과 『1767년 살롱』 같은 경우는 지금까지도 가장 완벽한 미술비평의 표상으로 받아들여지고 있다. 디드로는 『살롱』을 통해 회화와 조각들을 묘사하는 것에만 그치지 않고, 독자들에게 미술이론들을 설명하고 이를 화가들이 어떻게 활용하여 작품 활동을 해야 하는지를 알려주었다. 이처럼 디드로가 미술비평사에 있어서 가장 독창적이고 창의적인 미술평론을 제시했다고 평가받는 이유는 바로 그의 평론이 불러오는 **문학적 효과** 때문이라고 할 수 있겠다. 이는 동시대의 다른 미술비평가들에게서는 찾아볼 수 없는 디드로만의 유일한 독창적인 미술비평 방법이었다. 우선 그는 미술비평의 기본이라 할 수 있는 회화의 묘사부터 시작한다. 그리고 역사화나 종교화처럼 당시에 인기 있는 장르에 치우치지 않고, 디드로는 모든 장르의 회화들에 관심을 가지며 그림을 구성하는 요소들에 대해 자세히 설명한다.⁵⁰⁾ 이는 다른 미술평론과 다를 바 없어 보이지만, 문체에서 큰 차이를 보이고 있다. 디드로는 시적인 언어를 사용함으로써 그림 묘사에 활력을 불어넣었고, 다양한 문학의 장르 - 시, 소설, 희곡 등에서 사용되는 언어를 미술평론에 도입함으로써 문학적 효과를 고조시켰다. 예를 들면, 프라고나르(Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806)의 <코레쉬스와 칼리로에 Corésus et Callirhoé(1765년 살롱)>에 대한 평론에서는 디드로와 그림 사이의 대화를 통해 내용을 실감나게 전개시키고 있다.

또한 미술비평가는 눈에 보이는 그림만 묘사하는 사람이 아니라, 눈에 보이지 않는 부분까지 독자들에게 보여주는 능력을 갖추고 있어야 하는데, 디드로는 여기서 문학을 구성하는 중요한 요소라고 할 수 있는 상상력 **imagination**을 통해 이러한 부분을 해결하고 있다. 그는 독자들이 상상력을 사용하여 머릿속에서 여러 이미지들을 구현

50) 『살롱』의 앞부분은 언제나 역사화의 묘사에서부터 시작되지만, 이것은 어디까지나 팸플릿에 작성된 리스트를 참고하여 글을 썼기 때문이지 개인적인 편애를 보여준 것은 아니었다.

할 수 있게 하고, 더 나아가 감정 *émotion*에 도달할 수 있도록 도와 주었다. 문학을 통해 독자들이 격한 감정을 느낄 수 있게 만드는 것은 모든 문학인들이 추구하는 바이다. 그렇기 때문에 디드로의 『살롱』을 읽는 독자들이 살롱전에 소개된 작품들을 상상하면서 이미지를 재구성하고 그 과정에서 강렬한 감정에 휩싸였다면 그것은 분명 문학적 미술비평이 주는 효과 때문이라고 할 수 있겠다. 그래서 여러 작품들 중 유독 베르네의 풍경화들 *paysages*과 위베르 로베르 (Hubert Robert, 1733-1808)의 폐허화들 *ruines*에 대한 평론을 읽을 때 더 흥미롭다고 느끼는 이유가 바로 여기에 있는 것이다. 특히 이 두 화가의 그림들은 ‘숭고 *sublime*’라는 높은 경지의 미학적 감정에 대해서도 다루고 있어 디드로의 철학자로서의 면모 또한 동시에 보여주고 있다. 따라서 미술평론은 라 폰 드 생-티엔에서 시작된 것이 맞지만, 문학적 효과를 통해 독자들에게 눈에 보이지 않는 부분까지 시야를 확대시켜 그림을 ‘읽을 *lire*’ 수 있게 만든 장본인은 다름 아닌 드니 디드로부터였으며, 그의 미술평론은 이후 많은 미술비평가들의 글쓰기에 영향을 미쳤다.

III. 결 론

‘미술평론’이라는 하나의 문학 장르는 18세기 초 프랑스에서 생겨나 점진적으로 발전해 나갔다. 18세기의 미술평론들을 종합적으로 살펴보면, 『1781년 살롱』을 끝으로 디드로의 미술비평 시대는 막을 내리긴 했지만, 그 이후 프랑스 낭만주의 작가들이 디드로식 미술비평 방식을 계승하였고, 오늘날까지도 많은 미술비평가들이 알게 모르게 그 방식을 여전히 고수하고 있기도 하다. 이처럼 미술평론이 하나의 뚜렷한 형태로 처음 발견된 나라도 프랑스이며, 디드로에 의

해 시도된 문학적 미술평론도 프랑스에서 발전된 것이라면, 이는 분명 프랑스가 당시 예술의 중심에 있었음을 입증할 수 있는 중요한 요소라고 말할 수 있을 것이다. 그래서 본 연구는 미술평론의 시작점으로 돌아가 어떠한 예술적 배경 속에서 이러한 글쓰기 방법이 생겨났으며, 당시 예술계에 어떠한 영향을 끼쳤는지 살펴보았다. 특히 디드로보다 20년 앞서 미술평론의 틀을 만들었던 라 폰 드 생-티엔(La Font de Saint-Yenne)의 업적을 새롭게 조명하고, 이로 인해 어떤 쟁점들이 발생하였는지 분석하였다.

우선 미술비평의 탄생은 당시 프랑스의 사회적·문화적 상황들과 분리해서 생각할 수 없다. 만약 17-18세기 프랑스의 미술 발전에 지대한 역할을 했던 아카데미의 기능 - 즉, 학생들을 교육하여 진정한 예술가들을 배출하고, 강연과 논쟁을 통해 예술의 이론을 체계화시키고, 정기적 살롱전(展) 개최를 통해 예술의 힘을 널리 알리는 데 주력한 프랑스 왕립 회화·조각 아카데미의 활약이 없었다면 미술비평의 탄생을 프랑스에서 예고할 수 없었을지도 모른다. 물론 아카데미의 설립 목적이 루이 14세의 절대왕권을 과시하기 위함이긴 했지만, 당시 조합에 가입되어 장인으로 일을 하던 화가나 조각가들의 권익을 국가 차원에서 보호하고 입지를 개선시켜줌으로써 예술의 중요성은 그 어느 때보다 강조되었다. 또한 선 *ligne*를 중시하는 푸생파와 색채 *coloris*를 중시하는 루벤파 사이에 벌어진 30년간의 ‘색채논쟁 *querelle du coloris*’이라는 사건도 아카데미에서 일어난 양측 힘겨루기로 선불리 생각해서는 안 된다. 이 논쟁은 미술을 단지 회화 기법의 문제에 국한시키지 않고, 미술과 관련된 모든 사람들이 한자리에 모여 예술에 관해 토론을 하고, 예술이념을 논리적으로 설명하고 분석하게 만든 굉장히 의미 있는 작업이었음에 틀림없다. 이러한 배경이 있었기에 회화의 구성을 설명하고, 예술가의 지향점을 파악하여 논리적으로 설명하는 미술비평가들이 프랑스에서 생겨나

기 시작한 것이다.

그리고 17-18세기에 눈부시게 발전한 프랑스 문화·예술의 면모 속에서 우리가 꼭 살펴보아야 할 점은 ‘미술비평’이라는 하나의 지적활동이 더 이상 귀족들에게 국한된 것이 아니라 일반인들에게까지 확대되었다는 점이다. 이러한 ‘미술비평의 보편화’는 어느 나라에서도 찾아볼 수 없는 프랑스만의 독특한 상황이라고 할 수 있겠다. 이러한 상황이 가능했던 데에는 왕립 회화·조각 아카데미의 주최 하에 파리의 루브르에서 살롱 전시회가 공개적으로 열리면서 미술에 대한 프랑스 대중의 관심이 날로 높아졌기 때문이라고 말할 수 있을 것이다. 당시 파리에서는 누구든지 전시회를 방문하여 그림을 감상할 수 있었고, 요즘과 마찬가지로 전시회 팸플릿 livret을 판매했기 때문에 일반인들에게도 전시회의 그림을 감상하는 것이 어려운 일은 아니었다. 이러한 상황 덕분에 미술 전문가가 아닌 아마추어들도 미술작품을 감상하고 비평할 수 있었고, 프랑스에는 점차적으로 많은 미술비평가들이 등장하였다. 그중에는 처음으로 미술비평의 형태를 창시한 라 폰 드 생-티엔도 있었다.

하지만 당시 객관성을 유지한 라 폰 드 생-티엔의 미술평론을 위협이자 아카데미의 권위에 대한 도전이라고 느낀 화가들 때문에 미술비평 활동은 잠시 주춤하였으나, 훗날 디드로의 『살롱』을 통해 프랑스의 미술비평은 나날이 발전하게 된다. 특히 그는 단순히 미술작품에 대한 평가를 내리거나 그림의 구성을 묘사하는 일에 그치지 않고, 이미지를 텍스트화(化)하여 독자들에게 상상력으로 그림을 보여 주면서, 이를 토대로 ‘문학적 미술비평’을 확립해 나갔다. 그림을 눈앞에 두고 있지 않은 독자들을 위해 그는 그림을 구성하고 있는 요소들에 대해 묘사하고, 이를 토대로 이미지들을 재구성하게 하여 환상을 생성하고, 많은 감동을 안겨주었다. 이뿐만이 아니다. 디드로는 문학가이자 철학자였기 때문에 미술비평에 있어서 누구보다도 화가

가 추구하는 예술의 방향을 간파하고 이를 미학적인 개념과 결부시켜 설명하거나 분석하는데 탁월했다. 이러한 능력이 알려져서 흔히 디드로를 미술비평의 창시자로 받아들이곤 하는데 이는 잘못된 시각이며, 미술평론의 기본틀을 마련한 사람은 확실히 라 폰 드 생-티엔이었다. 그러나 디드로는 이전에 찾아볼 수 없는 문학적 방식을 택함으로써 보다 깊이 있고 폭넓은 미술평론의 길을 제시하였고, 19세기에 가서는 많은 소설가들이 디드로의 영향을 받아 작품 안에 회화적 요소들을 가미하였고, 낭만주의 및 사실주의 소설의 진수를 프랑스에서 꽃피웠다.

□ 참고문헌

- Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, De la Raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, Pise, 1984, 2 vols. ; rééd., Paris, Albin Michel, coll. <Bibliothèque de l'évolution de l'humanité>, 1994.
- Bukdahl, Else-Marie, *Diderot critique d'art*, trad. du danois par Jean-Paul Faucher (T. I) et Jacques Piloz (T. II), Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980-1982, 2 vols. (T. I : Théorie et pratique dans les Salons de Diderot ; T. II : Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps).
- Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. établie par Alain Mérot, Paris, ENSBA, 1996 ; 2^e éd. 2003.
- Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. et critique intégrale sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, Beaux-arts de Paris, 2008.
- Crow, Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, tr. par André Jacquesson, Paris, éd. MACULA, 2000.
- Desné, Roland, «La Font de Saint Yenne, précurseur de Diderot», in *La Pensée*, N° 73, Paris, 1957, mai-juin, pp. 82-96.
- Diderot, Denis, *Essais sur la peinture - Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, éd. Hermann, coll. <Savoir: Lettres>, 1984.
- _____, *Salon de 1765*, Paris, éd. Hermann, coll. <Savoir: Lettres>, 1984.
- _____, *Ruines et paysages - Salon de 1767*, Paris, éd.

- Hermann, coll. <Savoir: Lettres>, 1995.
- _____, *Salons*, éd. de Michel Delon, Paris, Folio classique, 2008.
- Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons 1759-1781*, Catalogue de l'Exposition présentée à l'Hôtel de la Monnaie, Paris, 5 oct. 1984 - 6 jan 1985, éd. Marie-Catherine Sahut et Nathalie Volle, R.M.N., 1984.
- Dresdner, Albert, *La Genèse de la critique d'art*, trad. par Thomas de Kayser, Paris, ENSBA, 2005.
- Fontaine, André, *Les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, H. Laurens, 1909.
- Guichard, Charlotte, *Les Amateurs d'art : A Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- Guiffrey, Jules-Joseph, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle*, Paris, éd. J. Baur, 1873.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, 1997.
- Lacoste, Jean, *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986.
- La Font de Saint-Yenne, Etienne, *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France et Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, in *Œuvre critique*, éd. par Etienne Jollet, Paris, ENSBA, 2001.
- Lavezzi, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art - Aspects de l'inter-texte des premiers Salons*, Orléans, Paradigme, 2007.
- Lemaire, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.
- Lojkin, Stéphane, *L'Œil révolté*, éd. Jacqueline Chambon, 2007.
- Maingon, Claire, *Le Salon et ses artistes*, Paris, Hermann, 2009.

- Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
- Mortier, Roland et Trousson, Raymond, *Dictionnaire de Diderot*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- Venturi, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969.
- Wilson, Arthur M., *Diderot, sa vie et son œuvre*, Paris, Robert Laffont, coll. <Bouquins>, 1985.
- 김정락, 「17세기 프랑스 왕립 미술아카데미의 강연(Conférence) : 근대 미술이념의 형성」, 『서양미술사학회논문집』, 33호, 2010, pp. 227-250.
- _____, 「마리니 후작의 그랜드 투어와 프랑스의 신고전주의」, 『서양 미술사학회논문집』, 27호, 2007, pp. 184-211.
- 니콜라우스 페브스너, 『미술아카데미의 역사』, 편집부 옮김, 도서출판 다민, 1992.
- 아르놀트 하우스저, 『문학과 예술의 사회사 2』, 백낙청·반성완 역, 창작과 비평사, 1999.
- 정연복, 「17세기 프랑스 색깔·데생 논쟁의 쟁점과 의의」, 『불어불 문학연구』 83집, 2010, pp. 545-581.
- _____, 「17세기 프랑스 회화에서의 바로크와 고전주의」, 『프랑스 문화예술연구』, 23호, 2008, pp. 555-585.
- 조한경, 「디드로의 <살롱> 또는 미술비평」, 『한국프랑스어문교육』 제15집, 2003, pp. 415-437.

« Résumé »

La Naissance de la critique d'art en France et ses enjeux

KIM Sunn-Hyung
(Université de Hongik)

Avant de commencer les recherches sur la naissance de la critique d'art en France, il apparaît fort important de comprendre la situation artistique en France au XVII^e siècle. L'observation de l'art de ce siècle est nécessaire, car Diderot et les autres critiques d'art modernes ont évidemment été influencés par la conception artistique du siècle antérieur. Le XVII^e siècle, c'est l'époque de l'Académisme en France. En exerçant une influence importante dans la théorie et la pratique de l'art, l'Académie royale de peinture et de sculpture est intervenue dans le progrès de l'art pictural et l'éducation des jeunes peintres. Pourtant il faut noter ici que les points de vue des académiciens se divisent en deux - l'un pour le dessin et l'autre pour le coloris. Ces différents points de vue causent un grand débat historique. Ce débat, intitulé «Querelle du coloris», a duré pendant 30 ans et joué un rôle capital pour le développement de la pensée artistique et le jugement porté sur l'art.

Outre les discussions théoriques, l'activité de l'Académie s'est

orientée vers l'exposition, «Salon». En fait, l'organisation des Salons a deux conséquences importantes. La première chose, c'est que le public se presse à l'exposition pour apprécier les tableaux. La deuxième conséquence, c'est qu'un nombre des amateurs d'art dans les expositions expriment leurs interprétations et jugements sur les œuvres d'art qui sont présentées. Cette occasion donne alors naissance à un genre spécifique de la critique d'art en France. Dans ce domaine, La Font de Saint-Yenne est considéré comme le premier représentant de la critique d'art moderne. Même si la critique d'art qu'il a faite dans son écrit, *Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France* a fait un éclat chez les académiciens et les peintres, on représente La Font de Saint-Yenne comme le premier critique d'art pour l'origine du genre de son compte rendu. Après quelques années, la forme de la critique de ce dernier est arrivée chez Diderot. Dans ses *Salons*, il ne décrit pas seulement les compositions de la peinture, mais il analyse et juge les tableaux à la manière poétique en employant les divers styles littéraires. Cette originalité littéraire de Diderot le distingue radicalement des autres salonniers de son temps et le place au premier rang des critiques d'art. Et jusqu'à nos jours, ses critiques d'art sont considérées comme les meilleures dans la littérature.

주제어 : 왕립 회화·조각 아카데미, 색채논쟁, 살롱전시, 미술비평,
라 폰 드 생-티엔, 디드로

Mots-clés : Académie royale de peinture et de sculpture, Querelle
du coloris, Salon, critique d'art, La Font de
Saint-Yenne, Diderot

논문 투고일 : 2015년 10월 31일

심사 완료일 : 2015년 12월 7일

게재 확정일 : 2015년 12월 7일

