

바로크연구



Baroque Studies

2018. 12

한국바로크학회

바로크연구

Baroque Studies

제 1 권

2018. 12

한국바로크학회

바로크연구

- 제1권 -

목차

김정미	바흐의 솔로 바이올린 소나탄 BWV 1001, 1003, 1005와 그 푸가들의 역사적 전형들에 대하여	/ 5
황순도	20세기 초 예술에서 바흐 음악 수용: 쿠르트의 음악이론과 클레의 회화에 나타나는 선(線)을 중심으로	/ 41
최정은	아방가르드 영화와 바르크 시각성 : 크리스티안 마클레의 《시계》를 중심으로	/ 75
한명식	바로크공간의 탈경계적 조형 특성과 심연성	/ 115
한국바로크학회 정관		/ 139
한국바로크학회 편집위원회 규정		/ 151
『바로크연구』 논문 투고 요령		/ 157
한국바로크학회 연구윤리규정		/ 167

**바흐의 솔로 바이올린 소나타
BWV 1001, 1003, 1005와 그 푸가들의 역사적 전형들에 대하여**

김정미 (동덕여자대학교)

KIM, Jeong-Mi(2018), The Historical Models of J. S. Bach's Violin Sonata BWV 1001, 1003, 1005 and their Fugues, *Baroque Studies*, 1.

J. S. Bach's *Sonaten und Partiten für Violine Solo* was not participated in the baroque musical custom as the piece does not include any continuo parts. In addition, Bach plotted and wrote 'unaccompanied music' with violin as the solo instrument despite the fact that the violin is not generally considered suitable for contrapuntal music, and these pieces being acknowledged as historical monuments until this day is actually phenomenal. However, if it is taken into consideration the fact that Bach was not an innovative composer, the attempt to search for historical models of *Sonaten und Partiten für Violine Solo* would be unavoidable. Therefore, this study focuses on the Church Sonata BWV 1001, 1003, 1005 from Bach's *Sonaten und Partiten für Violine Solo* and their fugues while analyzing and looking into Corelli's *Suonati a violino e violone o cimbalò* as a historical model for their form and structure and Biber's *Sonatae Violino Solo* as a historical model for their musical techniques. The conclusion is as follows:

Bach uses a unique structure that combines contrapuntal developments

and fugues for the violin solo as the violin is unsuitable for consistent polyphonic development. The alteration and combination of polyphonic and monophonic passages, the use of figural passages for the violin, and some polyphonic flows disguised as monophonic flows would be some examples. These elements, which can be discovered in Bach's sonatas and fugues, were already used in Corelli's *Suonati a violino e violone o cimbalo*. However, Corelli, unlike Bach, uses continuo parts, making them active participants in the contrapuntal development. Also, harmonic or figural passages take up a large proportion in Corelli's fugues, so it seems the amount of contrapuntal passages used is relatively smaller compared to Bach's. On the other hand, the sonatas in Biber's *Sonatae Violino Solo* contain models of the musical techniques used in Bach's Violin Sonata for polyphonic effects. The use of fast left-hand techniques through the regular form of scale, 'string crossing' techniques in the form of waves with slurs, and the consecutive use of 3-4 parts or continuous harmonic passages are some examples.

Key Words: Violin Fugue / Johann Sebastian Bach / Arcangelo Corelli / Heinrich Iganz Franz Biber / *Sonaten und Partiten für Violine Solo* / *Suonati a violino e violone o cimbalo* / *Sonatae Violino Solo*

김정미(2018), 바흐의 솔로 바이올린 소나타 BWV 1001, 1003, 1005와 그 푸가들의 역사적 전형들에 대하여, 『바르크연구』, 1.

바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>는 콘티누오 성부가 없다는 점에서 바로크 시대의 음악적 관습에서 벗어나 있다. 여기에 더해 비대위법적 악기인 바이올린을 솔로 악기로 취하여 대위법적 걸작을

계획 및 완성했다는 사실은 경이롭기까지 하다. 그러나 바흐가 슈바이처의 말 대로 ‘한 시대의 끝’인 점을 고려하면 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>의 역사적 전범들을 찾아보려는 시도를 피하기 어렵다. 그리하여 본 논문은 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>의 교회소나타 BWV 1001, 1003, 1005와 그 푸가 악장들에 주목하면서 그 형식적, 구조적 전범으로 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>를, 연주테크닉적 전범으로 비버의 <바이올린 솔로 소나타>를 분석 및 고찰해 본 결과 다음과 같은 결론에 이른다.

바흐는 일관된 폴리포니적 전개가 어려운 바이올린 솔로를 위하여 다성적 패시지와 단성적 악구의 교대 및 결합, 바이올린 특유의 수식음형적 패시지, 일견 단성부로 보이지만 은닉되어 있는 다성부의 흐름 등을 사용해 독특한 유형의 대위법적 전개와 푸가를 엮어낸다. 이러한 면면들은 바흐의 것보다 앞선 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>에서 이미 발견된다. 그러나 코렐리는 바흐와 달리 콘티누오 성부를 사용하여 그 성부가 대위법적 전개에 적극적으로 참여하도록 하되, 코렐리의 푸가에서는 화음적 단락이나 수식음형적으로 연주되는 단락의 비중이 커서 상대적으로 대위법적 단락은 바흐의 것보다 줄어있는 듯 보인다. 한편 비버의 <바이올린 솔로 소나타>에 수록된 소나타들에서는 규칙적인 모양새의 스케일을 통해 피해지는 빠른 왼손 테크닉, 슬러를 동반하며 파동 형태를 보이는 ‘스트링 크로싱’ 기법, 3·4성부의 병행 혹은 화음의 연속 등을 통해 다성부적 효과를 위한 연주 테크닉의 전형들이 구현되어 있다. 이로써 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 대한 장르사적, 양식사적 재평가가 이루어져 바흐의 솔로 바이올린 음악의 ‘선구자적’ 역사적 위치가 재논의 되어야 할 필요성이 대두된다.

주제어: 바이올린 푸가 / 요한 세바스티안 바흐 / 코렐리 / 비버 / <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타> / <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타> / <바이올린 솔로 소나타>

I. 들어가는 말

요한 세바스티안 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타 Sonaten und Partiten für Violine Solo> BWV 1001-1006은 바이올린 음악의 기념비적 작품으로 여겨지고 있다. 이 작품집을 가리켜 슈피타(Philipp Spitta, 1841-1894)가 “정신의 승리”¹⁾라고, 포르크켈(Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818)이 “바이올리니스트들이 악기를 숙달하는데 있어서 최고의 수단”²⁾이라고 했다면, 그 예술적, 연주테크닉적 가치가 익히 인정된 것이다.

그러나 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>가 창작되고 출판된 바로크 시대에 콘티누오가 없는 ‘무반주 솔로’는 당대의 음악적 관습에서 벗어나 있던 장르였다는 점에서 주목을 끈다. 나아가 비대위법적 악기인 바이올린을 솔로 악기로 취해 대위법적 양식이 강한 무반주 음악을 계획, 완성한 바흐의 업적은 더욱 경탄을 불러일으킨다.

이러한 관점에서 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 수록된 세 교회소나타의 악장 구성 및 순서가 흥미롭다. 소나타의 2악장으로 푸가가 특히 그러하다. 전통적으로 교회소나타의 두 번째 악장은 흔히 엄격한 모방대위법적 양식을 취하는데, 바흐는 여기에 대위법적 양식의 정수라 할 수 있는 푸가를 위치시키고 있는 것이다. 그렇지만 바흐가 온전히 혁신적이고 개척자적인 길을 고집하는 작곡가라기보다 기존의 것들을 발판 삼아 최고의 것을 이끌어내는 작곡가로 평가된다는 점을 상기한다면, 그의 솔로 바이올린 소나타와 푸가에도 역사적 전형들이 존재하지 않을까라는 의문이 생긴다. 본 논문은 이러한 의문에서 출발하였다. 그리고 역사적으로 거슬러 올라가보면, 바흐의 솔로 바이올린 소나타와 푸가의 형식과 구조, 수

1) 나주리, “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 『서양음악학』 20-1 (2017), 11 재인용.

2) Joel Lester, *Bach's Works for Solo Violin* (New York: Oxford University Press, 1999), 20 재인용.

식과 테크닉의 전형이 분명히 발견된다.

물론 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>는 그 예술적, 연주테크닉적 면면들로 인해 작법, 양식, 연주법 등 다양한 각도로 활발히 고찰되어 왔다.³⁾ 최근 국내 연구에서도 소나타의 ‘핵심’이 되는 푸가가 집중적으로 탐구된 바 있다.⁴⁾ 하지만 그 연구들은 대체적으로 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타> 자체에 시선을 집중하는 것으로, 그 역사적 전형에 대한 심도 깊은 연구는 거의 이루어지지 않고 있다.

본 논문은 바흐의 솔로 바이올린 소나타와 푸가들의 전형들을 찾아보며, 형식과 구조의 전범이 되는 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)의 <바이올린과 비올로네 혹은 챔발로를 위한 소나타 *Suonati a violino e violone o cimbalò*> Op. 5를, 수식과 연주 테크닉의 전범이 되는 비버(Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704)의 <바이올린 솔로 소나타 *Sonatae Violino Solo*>를 분석, 고찰해보고 결론적으로 바흐의 무반주 솔로 바이올린 소나타와 푸가들의 역사적 위치를 재조명 및 재구성해 보고자 한다.

II. 바로크 교회소나타의 기원과 전파

일반적으로 다악장의 기악곡을 지칭하는 소나타의 명칭은, 주지하다시피, ‘소리나다, 울리다’의 뜻을 가진 이탈리아어 ‘소나레’(sonare)에서 유래하였다. 이는 ‘노래하다’의 뜻을 지닌 이탈리아어 ‘칸타레’(cantare)에서 유래한 성악곡이란 의미의 ‘칸타타’(cantata)와 대비되어 사용되었다. 그러나 소나타가 처음부터 ‘소나레’에서 유래한 것으로서 정착된 것은 아니다. 13

3) Alexander Silbiger, “Bach and the Chaconne,” *The Journal of Musicology* 17 (1999), 358-385; Emil Telmanyi, “Some Problems in Bach’s Unaccompanied Violin Music,” *The Musical Times* 96 (1955), 14-18; Henry Joachim, “Bach’s Solo Violin Sonatas and the Modern Violinist,” *The Musical Times* 72 (1931), 221-222 등.

4) 나주리, “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 11-36.

세기 문학 작품들에서 이미 기악곡을 뜻하는 ‘소나데’(sonnade)라는 용어가 발견되며,⁵⁾ 그 외에도 문학의 영역에서 ‘sonade’, ‘sonetta’, ‘sonnetto’, ‘sonatella’, ‘sonatille’ 등 다양한 용어로 기악곡을 일컫는 명칭이 사용되고 있기 때문이다.⁶⁾ 여하튼 ‘소나타’가 처음으로 곡의 제목에 사용된 것은 1561년 고르짜니스(Giacomo Gorzanis, ca. 1520-1570?)의 <리우트 작품집 *Intabolatura di liuto*> 1권의 ‘리우트를 위한 소나타’(*Sonata per liuto*)에서이다.⁷⁾

소나타는 바로크 시대에 이르러 특징하게 정의되고 통용된다. 소나타에 관해 처음으로 언급한 바로크 학자는 프레토리우스(Michael Praetorius, 1571-1621)로, 그는 『음악대전 *Syntagma musicum*』(1618-19)에서 소나타와 (소나타의 전신인) 칸초나를 비교하며 다음과 같이 서술한다.⁸⁾

“소나타는 칸초나와 달리 사람의 목소리가 아닌 오직 기악으로 연주된다. [...] 그리고 나는 칸초나와 소나타의 차이를 다음과 같이 생각한다. 소나타는 모테트처럼 진지하고 인상적인 음악이다. 반면 칸초나는 빠르게 진행되는 활발하고 쾌활한 음악이다.”⁹⁾

프레토리우스는 이렇듯 소나타를 진지한 기악으로 설명하였고, 같은 시기에 프랑스의 음악학자 브로사르(Sébastien de Brossard, 1655-1730)는 1703년 그의 『음악사전 *Dictionnaire*』에 “칸타타가 목소리로 노래되는 것에

5) Sandra Mangsen, “Sonata,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 671.

6) William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (New York: W. W. Norton, 1983), 18.

7) 그러나 당시 소나타는 그 개념이 확실하게 정립되어 있지 않은 채로 사용되어 기악 모음곡집 뿐 아니라 성악곡집의 일부로 출판되기도 하였다. Newman, 위의 책, 18-48.

8) Newman, 위의 책, 22.

9) Newman, 위의 책, 23 재인용.

반해 소나타는 모든 종류의 기악음악”¹⁰⁾을 뜻한다고 서술한다. 또한 소나타의 양식과 작법에 관해서는 “춤곡과 대위법의 도입으로 작곡가의 자유로움이 발현될 수 있는 곡”¹¹⁾으로 설명하는데 이러한 브로사르의 정의는 바로크 소나타에 관한 오늘날의 이해와 상통한다.

프레토리우스의 서술에서도 엿볼 수 있듯이¹²⁾ 소나타는 ‘연주되는 노래’(canzon da sonar)인 르네상스의 ‘칸초나’에서¹³⁾, 그리고 칸초나는 프랑스의 세속 노래인 ‘샹송’(chanson)에서 그 유래를 찾아볼 수 있다. 그렇게 샹송에서 칸초나를 거쳐 소나타로 자리매김한¹⁴⁾ 이 기악 장르는 모노디양식의 영향하에 점차 성부의 수가 줄어들며 결국 트리오 소나타와 콘티누오 성부를 동반하는 독주 소나타의 편성으로 자리 잡는다. 이러한 가운데 소나타는 현악기, 특히 바이올린족을 위한 챔버음악으로 부각된다. 그 배경에는 16세기에 이르러 크게 발전한 바이올린의 제작기술이 놓여 있는데, 바로크 시대에 완성의 경지에 이른 바이올린이 결국 소나타에서도 솔로 혹은 선율 악기로 가장 애호된 것이다.¹⁵⁾ 이와 같은 맥락에서 마테존(Johann

10) Mangsen, “Sonata,” 671 재인용.

11) Mangsen, 위의 글, 671 재인용.

12) 프레토리우스는 소나타와 칸초나를 유사하게 여겨 소나타를 설명하는데 있어서 가브리엘리(Giovanni Gabrieli, ca. 1554/1557-1612)의 칸초나와 신포니를 인용한다. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 22-23.

13) 칸초나에서 유래하였기에 부오나멘테(Giovanni Battista Buonamente, ca. 1595-1642)의 것으로 대표되는 바로크 초기의 소나타는 칸초나와 유사한 형식의 단락 혹은 단약장의 모습을 보인다. William S. Newman, “Sonata,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 482.

14) 용어에 있어서도 칸초나와 소나타가 혼용되어오던 것이 1620년대 말부터 칸초나는 줄어들고 소나타 개념의 사용이 증가한다. Mangsen, “Sonata,” 672.

15) 1610년 출판된 치마(Giovanni Paolo Cima, ca. 1570-1622)의 <교회콘체르트 *Concerti Ecclesiastici*>부터 바이올린이 소나타의 솔로 악기로 사용되었음을 확인할 수 있다. 또한 바이올린족 이외에도 코넷과 트럼펫이, 그리고 바로크 말기에 이르러서는 플루트와 오보에도 소나타에 빈번히 사용되었다. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 53-54.

Mattheson, 1681-1764)은 소나타를 “특히 바이올린이 주로 사용되며 아다지오와 알레그로 부분이 교대되는 기악음악”¹⁶⁾이라 정의하였다. 발터(Johann Gottfried Walther, 1684-1748)는 그의 『음악사전』(Musikalisches Lexikon, 1732)에서 마테존의 정의를 그대로 가져오고 있으며,¹⁷⁾ 다른 한편으로 브로사르는 소나타를 다음과 같이 설명한다.

“소나타는 1개에서 8개까지의 성부로 구성되어 있는데, 주로 바이올린 단독으로 연주되거나, 두 대의 바이올린과 하프시코드의 바소 콘티누오 그리고 비올라 다 감바, 비순 등의 저음악기와 연주되곤 한다.”¹⁸⁾

여기서 브로사르는 소나타의 개념 하에 바이올린을 주요 악기로 하는 3중주의 장르, 혹은 콘티누오가 없는 솔로 바이올린 곡을 설명하고 있다. 앞서 밝혔듯이 3중주 편성은 당대 애호되었던 소나타의 편성이지만 브로사르는 흥미롭게도 이에 더해 콘티누오가 없는 바이올린 솔로 소나타를 언급하고 있는 것이다. 그렇다면 브로사르는 콘티누오 없는 바이올린 작품인 비버의 <목주 소나타 *Rosenkranzsonaten*>(1674?)에 실린 ‘파사칼리아’와 베스트호프(J. P. v. Westhoff, 1656-1705)의 <바이올린 솔로를 위한 6개의 모음곡 *6 Suiten für Violine allein*>(1696)을 염두에 둔 것으로 보인다. 사실 두 곡 모두 ‘소나타’로 칭해져 있지는 않지만, 브로사르가 위와 같은 언급을 한 사전에서 소나타를 ‘모든 종류의 기악음악’으로 정의했다면, 바이올린 단독으로 연주되는 소나타에 관한 브로사르의 설명은 비버와 베스트호프의 솔로 바이올린 작품을 뜻한 것이라 추정해볼 수 있다.

그렇다면 바로크 소나타의 악기 편성은 앙상블에서 트리오 소나타로, 그리고 콘티누오 성부를 동반하는 독주 소나타 및 콘티누오 없는 독주 소나

16) Newman, 위의 책, 25-26 재인용.

17) Newman, 위의 책, 27.

18) Newman, 위의 책, 24-25 재인용.

19) Newman, “Sonata,” 481.

타로 이동한 것으로 보인다.¹⁹⁾ 그렇게 1768년 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)가 그의 『음악사전』에서 소나타를 “본래 통주저음을 동반한 솔로 악기를 위한 곡”²⁰⁾이라고 설명한다면, 18세기 중반에 소나타는 주로 솔로 소나타로 이해되고 있음을 알 수 있다.

이러한 바로크 소나타는 이탈리아에서 시작하여 한 세기 안에 독일어권 지역, 영국, 프랑스로 전파된다. 즉 ‘소나타’라는 용어가 본격적으로 사용되고 독립되기 시작한 17세기 초, 이 장르는 주로 이탈리아 북부의 피드몬트, 롬바르디, 베네치아, 에밀리아 등을 중심으로 발전한다.²¹⁾ 그 중에서도 특히 베네치아를 중심으로 지오반니 가브리엘리, 폰타나(Giovanni Battista Fontana, 1589-1630), 마리니(Biagio Marini, 1594-1663), 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)와 같은 여러 유명 작곡가들이 활동하였다.²²⁾ 독일어권 지역으로 소나타가 전파된 것은 마리니, 발렌티니(Giovanni Valentini, ca. 1582-1649), 파리나(Carlo Farina, ca. 1600-1639), 부오나멘테와 같은 이탈리아 음악가들을 통해서였다. 이곳의 음악가들은 ‘30년 전쟁’(1618-1648) 이후부터 소나타에 관심을 갖게 되었는데,²³⁾ 이탈리아 작곡가들을 통해 소나타를 접하게 된 독일어권 지역의 소나타 작곡가들로는 킨더만(Johann Erasmus Kindermann, 1616-1655), 파헬벨(Johann Pachelbel, 1653-1706), 발터, 쿠나우(Johann Kuhnau, 1660-1722), 바흐, 피젠델(Johann Georg Pisendel, 1687-1755), 북스테후데(Dietrich Buxtehude, 1637-1707), 텔레만(Georg Philipp Telemann, 1681-1767), 마테존 등을 꼽을 수 있다.²⁴⁾

20) Mangsen, “Sonata,” 673 재인용.

21) Mangsen, 위의 글, 672; Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 39.

22) 이들은 소위 베네치아 악파를 이루는 인물들로 대표적인 작품으로는 지오반니 가브리엘리의 <피아노와 포르테 소나타 Sonata Pian e Forte>(1597), 폰타나의 <바이올린, 코르넷, 파곳, 테오르보, 첼로, 이스트로멘토를 위한 소나타 Sonate a l. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro Istromento>(1641) 등을 꼽을 수 있다. Newman, “Sonata,” 485.

23) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 39.

24) Newman, “Sonata,” 485.

이와 같은 소나타의 보급 과정에서 눈에 띄는 것은 코렐리의 양식이 여러 지역의 작곡가들에 의해 모방된다는 점이다. 코렐리의 대표적인 영향으로 교회소나타에서 취해지는 ‘느림-빠름-느림-빠름’의 4악장²⁵⁾ 구성을 꼽을 수 있다. 베네치아의 알비노니(Tomaso Giovanni Albinoni, 1671-1751)가 이를 따랐으며,²⁶⁾ 또 코렐리의 제자들 역시 각 지역에 분포되어 있으면서 그의 양식을 쫓았다. 토리노의 소미스(Giovanni Battista Somis, 1686-1763), 암스테르담의 로카텔리(Pietro Locatelli, 1695-1764), 런던의 제미니아니(Francesco Geminiani, 1687-1762), 잘츠부르크의 무파트(Georg Muffat, 1653-1704)가 그들이다. 코렐리가 바로크 소나타 작곡가로 큰 영향을 미쳤음은 그를 기리는 음악들에서도 드러난다. 베라치니(Francesco Veracini, 1690-1768)의 <코렐리를 위한 5개의 오페라 Dissertazioni del Sigr. sopra l'opera quinta del Corelli>, 텔레만의 <코렐리 풍의 소나타 Corellisirende Sonaten> 등이 그 예이다.²⁷⁾

III. 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>

1. 소나타들

바흐는 45여곡의 소나타를 남겼고 그중 바이올린을 위한 소나타는 건

25) 이 네 악장은 점리듬을 특징으로 하는 (비교적) 자유롭고 짧은 아다지오의 첫 악장과 그 뒤를 잇는 빠른 푸가풍의 악장, 서정적이고 다소 선율적인 세 번째 악장과 역시 대위법적 짜임새를 유지하는 네 번째 악장으로 구성된다. 이러한 4악장 형태는 1670년경의 여러 교회소나타에서 찾아볼 수 있다. Newman, 위의 글, 483.

26) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 43.

27) Newman, 위의 책, 43.

28) 바흐의 하프시코드, 쳄발로, 클라비코드를 위한 소나타들은 대개 1704년에서 1710년 사이에 작곡되었으리라 추정된다. Christoph Wolf, “Bach,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 370-373.

반악기 소나타²⁸)에 비해 비교적 늦은 시기인 1720년 전후부터 1741년 사이, 즉 바이마르(1708-1717)를 지나 쾨텐(1717-1723)과 라이프치히 시기(1723-1750)에 대부분 작곡된 것으로 추정된다.

이 시기에 바흐가 세속 기악 음악과 함께 소나타를 창작할 수 있는 배경이 되어준 것으로 칼벡과의 쾨텐 궁정,²⁹ 당시 바흐가 맡고 있던 쾨텐 궁정 오케스트라³⁰의 수준 높은 기악 연주자들,³¹ 다양한 레파토리로 개척된 라이프치히의 콜레기움 무지쿰 연주회³²) 등을 꼽을 수 있다.

이와 같은 배경 아래에서 작곡된 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>는 바흐의 다른 작품들과 마찬가지로 정확한 창작년도를 알아내기 어려운데, 다만 확실한 것은 1720년의 바흐 정서본이 남아있어 소

29) 쾨텐 지역의 선조격이라 할 수 있는 아스카니아 가문은 1603년 안할트를 몇 개의 작은 공국으로 분할하여 통치하기 시작하였고, 그 과정에서 안할트 데자우, 안할트 베른부르크, 안할트 쾨텐, 안할트 프뢰츠가우, 안할트 체르프스트 공국이 탄생하였다. 주목할 만한 사실은 분열되기 이전의 안할트 공국이 1596년부터 칼벡 교를 국교로 채택하였다는 것으로, 이에 따라 바흐가 쾨텐에 부임한 1717년 쾨텐의 대공으로 있던 레오폴트 폰 안할트 쾨텐(Leopold von Anhalt-Köthen, 1694-1728) 역시 칼벡주의자의 전통을 강하게 옹호하였다. Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 1』, 변혜련 옮김 (서울: 한양대학교 출판부, 2008), 318-320.

30) 바흐는 1730년 에르트만(Georg Erdmann)에게 보낸 편지에서 레오폴트가 “음악을 사랑하였을 뿐 아니라 음악에 대해 조예가 깊었다”고 언급한다. 그러한 대공 덕분에 당시 쾨텐의 궁정 악단 단원으로 뛰어난 연주자들이 고용되어 있었다. Wolff, 위의 책, 322-325.

31) 당대의 기록에 따르면, 라이프치히의 콜레기움 무지쿰은 고타의 카펠마이스터 슈퇴첼(Gottfried Heinrich Stölzel, 1690-1749), 드레스덴의 콘체르트마이스터 피첸텔 등과 같은 저명한 칸토르, 오르간 연주자, 궁정음악가 등을 배출하였다. Christoph Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 이경분 옮김 (서울: 한양대학교 출판부, 2008), 204

32) 바흐의 책임하에 들어서 콜레기움 무지쿰은 매주 2시간씩 동절기에는 매주 금요일 저녁, 하절기에는 매주 수요일 저녁에 정기적으로 ‘일반연주회’를 개최하였다. 여기에 더해 특별한 행사들에서도 그의 콜레기움 무지쿰이 연주한 것으로 알려져 있다. 이가영, “바흐 작품의 전통적 해석에 대한 재고: <피부스와 판의 대결>을 중심으로,” 『음악과 문화』 22 (2010), 70; Wolff, 『요한 세바스찬 바흐 2』, 211.

속 작품들이 1720년 이전에 작곡되었다는 사실이다. <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>의 창작 시기와 관련하여 여러 가설들이 있는데,³³⁾ 그 가설들에 따르면 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>는 그의 소나타들 가운데 일찍 작곡된 편에 속한다. 여기서 눈길을 끄는 점은 콘티누오 반주를 동반하지 않는 솔로 음악이 바로크 음악의 관습에 어긋나는 것이었음에도 상당히 일찍이 개창자적 음악으로 창작되었다는 것이다.

이러한 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 수록된 세 소나타는 외형적으로 모두 교회소나타이지만 그 내부의 개별 악장들을 자세히 들여다보면 각각의 특징들이 두드러지게 나타난다.

g단조와 a단조 소나타의 첫 악장에서는 첫 화음들이 음악의 흐름에서 ‘기둥’이 되어주는 가운데, 트릴을 자주 동반하는 자유로운 32분음표 진행의 즉흥곡적 전개가 음악의 흐름을 이끌어가는 듯하다. 하지만 그 흐름은 2-3성부의 내재적인 대위법 전개를 내포한다. 이러한 내재적인 대위법적 흐름은 g단조 소나타의 첫 아다지오 악장(I: 마디 1-13, II: 마디 13-22)의 첫 부분이 끝나가는 마디 10-11에서 뚜렷하게 확인된다. 즉 마디 10은 앞선 마디에서 이어지는 상성부의 g², 첫 박에 놓여 g에 머무르는 하성부, 그리고 상성부와 하성부 사이에서 자유롭게 진행되는 중성부의 구성으로 파악될 수 있다. 이어지는 마디 11에서는 세 성부의 독자성이 보다 뚜렷하게 드러나는데, 여기에서 세 성부의 방향성은 같지만, 과동형태의 16분음표로 진행되는 상성부, 8분음표로 순차상행하는 중성부, 그리고 3도로 하행하는 하성부의 선율이 각기 독자성을 띠고 고유의 음역을 확보하며 중첩된다.



33) 바흐 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>의 창작 시기에 관한 가설들에 대해서는 다음 논문을 참고할 수 있다. 나주리, “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 『서양음악학』 20-1 (2017), 11-36.

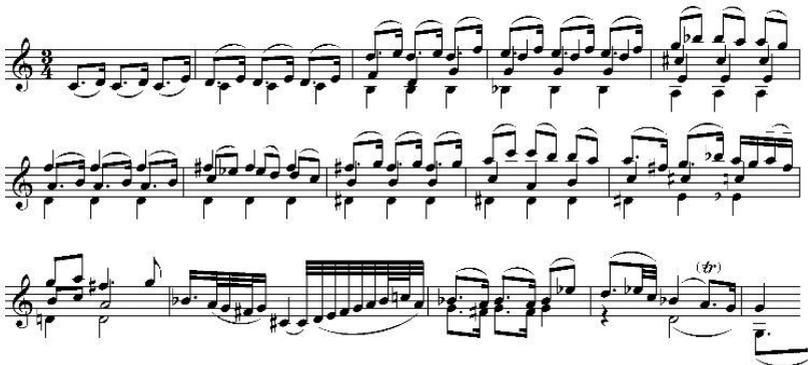
유사한 예는 아다지오의 마디 6-7에서도 발견되는데, 마디 6의 첫 박자부터 $g^{\flat}-f^{\flat}-e^{\flat}-d^{\flat}-c^{\flat}-b^{\flat}$ 의 하행선율선과 그 위에서 16분음표 및 32분음표로 자유롭게 흐르는 선율이 겹쳐있는 것이다.

[악보 2] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘아다지오’, 마디 6-7



2-3성부의 대위법적 진행은 두 번째 소나타의 첫 악장 그라베에서도 눈에 띈다(마디 1-2). 한편 세 번째 C장조 소나타의 첫 악장 아다지오에서는 모방적인 양상으로 인해 첫 소나타의 아다지오나 두 번째 소나타의 그라베 악장에서보다 3성부의 대위법적 진행이 한층 더 두드러진다. 여기에서 반복되는 첫 마디의 점리듬 음형은 ‘동기’의 의미를 지니며 중성부에서 시작해(마디 1-2) 상성부로 모방된다(마디 3-4). 이렇게 ‘점리듬의 동기’가 위의 두 성부에서 모방되는 동안 하성부는 반음계적으로 서서히 하행하는 선율선을 그린다($c^{\flat}-b-b^{\flat}-a$). 이와 유사한 두 상성부간의 모방은 이후에도 계속된다(마디 4-9).

[악보 3] 바흐 C장조 소나타 BWV 1005의 ‘아다지오’, 마디 1-15



지금까지 살펴본 다성적 패시지 내의 폴리포니적 전개는 무궁동으로 인해 비교적 선율적으로 보여지는 각 소나타의 마지막 악장에서도 나타난다. 예컨대 첫 번째 소나타의 마지막 프레스토 악장은 마디 54 뒤에 도돌이표를 기준으로 2부분 형식(I: 마디 1-54, II: 마디 55-136)으로 파악되는데, 첫 번째 부분의 시작에 해당하는 마디 12-16에서 고유의 음역대를 확보하고 있는 폴리포니적 패시지가 발견된다. 즉, 프레스토 악장은 각 부분의 종지를 제외한 모든 마디가 16분음표로 전개되는데, 마디 12-16에서 반복되는 중간음형(g"-ff"-g"-a")과 4도 도약을 특징으로 하는 마지막과 첫 음(c"-g")의 연속이 함께 뚜렷한 2성부의 전개를 이루어낸다.

[악보 4] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘프레스토’, 마디 12-16



이제 전통적 교회소나타에서 비교적 선율적 서정성을 질게 보여 온 세 번째 악장들로 시선을 돌리면, 여전히 대위법적인 진행이 명료히 드러남을 확인할 수 있다. 일례로 첫 번째 소나타의 세 번째 악장은 시칠리아나로서 이탈리아 양식의 경쾌한 춤곡으로 등장하는데, 바흐는 g단조의 종지로써 2부분 형식(I: 마디 1-9, II: 마디 9-20)으로 구분되는 이 악장을 이미 첫 마디에서부터 3성부의 대위법적 진행으로 이끌어간다. 즉 아치형 선율(b b-d'-f'-e b'-d'-c'-b b)이 하성부에 단독으로 등장하고, 그 뒤를 이어 상성부와 중성부가 6도 병행의 8분음표로 하행하는 선율을 그리는 것이다. 그 후 다시 하성부와 중성부-상성부 쌍이 교대로 진행되는 패턴을 보이면서 리듬, 선율의 대비적이고 독립적인 흐름이 구현된다.

[악보 5] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘시칠리아나’, 마디 1-2



이렇듯 바흐의 바이올린 솔로 소나타에서는 대위법적 폴리포니의 사고가 전 악장에 걸쳐 스며들어 있으며, 이는 선율악기로 취급되는 바이올린을 위한 음악에서도 그의 폴리포니적 사고가 여전히 유효함을 증명하는 것이다.

2. 소나타의 푸가들

푸가의 제시부는 통상적으로 ‘주제-응답-주제-응답’의 순서로 전개된다. 그러나 이러한 통상의 규범이 바흐의 바이올린 솔로를 위한 소나타의 두 번째 악장에 위치하는 푸가들에서는 일관되게 적용되지 않는다. 첫 소나타의 푸가에서는 주제가 4도 위로 응답되고, 그 뒤를 잇는 주제 역시 다시 4도 위의 응답을 보인다. 이로써 ‘주제-4도 위 응답-4도 위 응답-주제’라는 특이한 제시부의 형태가 나타난다.

[악보 6] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 1-5



이렇게 ‘주제-응답-주제-응답’의 전개 방식이 제시부에서 ‘깨지는’ 것은 바흐의 건반악기를 위한 푸가에서는 찾아보기 어려운 현상인데, 바이올린을 위한 이 세 푸가들에서는 첫 번째와 두 번째 소나타의 두 푸가에서 그러한 ‘특이한’ 전개가 취해지고 있는 것이다. 이것은 바이올린이 대위법적 전개를 일관되게 지속해나기에 어려운 악기이기에 바이올린을 위한 푸가들에서는 형식적으로 비교적 자유로운 진행이 이루어질 것임을 암시하는 것으로 파악될 수 있다.³⁴⁾

소나타의 다른 악장들과 마찬가지로 푸가 악장에서도 소위 ‘선율악기’인 바이올린의 대위법적 전개를 위해 바흐는 여러 방법들을 사용하는데, 가장 두드러지는 것으로 다성적 패시지와 단성적 악구가 교대되고 결합되는 푸가 조직을 꼽을 수 있다. 특히 세 번째 소나타의 푸가에서 이러한 특징이 짙게 나타난다. 그리하여 354마디에 달하는 이 푸가는 통상적인 푸가의 전개 방식으로 그 구조를 파악하기보다 ‘주제적인 대위법적 부분과 비주제적인 수식음형적 부분’으로 나누어 이해하는 것이 손쉽다. 먼저 C장조 푸가는 마디 1-20에 걸쳐 전통적이고 규범적인 ‘주제-(5도 위)응답-주제-(5도 위)응답’의 순서로 주제를 제시한 후([악보 7-1] 참조) 마디 66에 이르기까지 동형진행 등으로 주제를 전개해나가는 대위법적인 제1전개부(마디 1-66)로 곡을 시작한다. 이 대위법적인 첫 전개부의 뒤를 잇는 제1에피소드(마디 66-92)는 비주제적인 수식음형적 부분으로 넓은 음역대의 아르페지오로 진행된다([악보 7-2] 참조).

34) 나주리 “바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여,” 21-26.

[악보 7-1] 바흐 C장조 소나타 BWV 1005의 ‘푸가’, 마디 1-24

응답

주제

주제

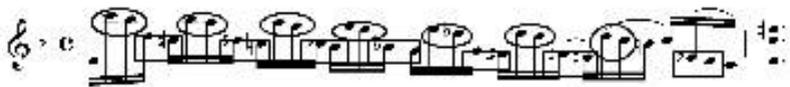
응답

[악보 7-2] 바흐 C장조 소나타 BWV 1005의 ‘푸가’, 마디 66-74

이후 제2전개부(마디 93-165)가 다시 한 번 주제의 대위법적 전개에 집중한 후 e단조로 종지한다. 제2에피소드(마디 165-201)는 두 부분으로 나뉠 수 있는데, 단성부적인 8분음표 음형들이 연속되는 마디 165-186과 3성부적인 움직임으로 상성부에서 주제의 인용을 피하는 마디 186-201이 그것이다. 즉 주제적인 제2전개부 이후 제2에피소드의 단성부적 전반이 위치하는 것이다. 제3전개부(마디 201-245)에서는 주제의 전위형이 등장하고 전개되며, 제3에피소드(마디 245-288)는 제2에피소드와 유사하게 단성부적인 연속 8분음표의 마디 245-273과 3성부적인 움직임의 마디 273-288의 두 부분으로 구성된다. 마지막으로 등장하는 마디 288-354의 제4전개부는 제1전개부를 되풀이하는 ‘재현부’와 같은 역할을 한다.

이와 같은 대위법적인 짜임과 수식적 짜임의 교대는 첫 번째와 두 번째 소나타의 푸가의 전개에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 이때 첫 소나타의 푸가에서 눈에 띄는 것은 마디 91-93으로, 이 마디들의 단성적인 악구에서 2성부적 전개가 결합되어 있음이 확인된다는 것이다. 즉 한 성부는 c”부터 c”까지 음음계로 순차하행하는 선율선을, 다른 한 성부는 d”부터 d”까지 반음계로 순차하행하는 선율선을 그려나간다.

[악보 8] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 91-93



두 번째 소나타의 푸가에서 바흐는 단성적 악기인 바이올린 푸가를 위해 다성적 부분과 단성적 부분을 교대 혹은 결합하기도 하지만(마디 73-103) 3-4성부의 연속적인 화음을 사용하며 ‘오케스트라적’ 영향을 유발하기도 한다. 한 예로 첫 번째 푸가의 마디 38-41에서는 세 성부의 화음이 연속되는데, 이때 d’를 길게 반복하여 ‘폐달포인트’의 역할을 하는 하성부 위에서 중성부와 상성부는 3도 및 6도병행으로 진행된다. 또한 마디 58-59에서는

네 성부의 화음이 연달아 등장하기도 한다.

[악보 9-1] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 38-41



[악보 9-2] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 58-59



네 성부의 화음은 세 번째 푸가의 마디 154-161에서도 나타나는데, 여기에서는 동일한 화음의 연속이 아니라, 중간 성부 주제 선율의 보충으로 읽힌다.

[악보 10] 바흐 C장조 소나타 BWV 1005의 ‘푸가’, 마디 154-161



종합하자면, 3-4성부 화음의 연속적 사용, 다성적 패시지와 단성적 악구의 교대 및 결합, 그로 인한 수식음형적 패시지의 잦은 사용 등은 결국 바흐의 솔로 바이올린을 위한 푸가들이 그의 건반악기를 위한 푸가들과 차별성을 띠게끔 한다. 그리고 이제 그 차별화된 모습들의 전형들을 찾아보는 것으로 바흐의 솔로 바이올린 푸가들의 전사를 밝혀보고자 한다.

IV. 바흐의 솔로 바이올린 소나타와 그 푸가들의 전범

1. 형식과 구조의 전범: 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타> Op. 5

“바이올린을 위한 모든 좋은 예시는 여기서 찾아졌다”³⁵⁾라는 버니(Charles Burney, 1726-1824)의 평가를 받은 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타> Op. 5는 브란덴부르크의 샬롯테(Sophia Charlotte) 부인에게 헌정되고 1700년 로마에서 출판되었다. 이후 1800년까지 암스테르담, 볼로냐, 런던, 마드리드, 밀라노, 파리 등의 도시들에서 50차례 이상 재출판 되었다.³⁶⁾ 또 버니에 의하면 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>는 출판에 앞서 3년간의 교정 작업을 거쳤으며³⁷⁾ 아울러 코렐리의 창작 습관으로 미루어 본다면, 그 작품집에 실린 개별 작품들은 1680-1690년경, 혹은 이보다 더 일찍 작곡되었으리라 추측된다.³⁸⁾

본 논문의 관점에서는 총 12개의 소나타로 이루어진 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>에 수록된 6개 교회소나타의 2악장이 모두 푸가로 작곡되었다는 사실이 먼저 주의를 끈다. 흔히 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>를 통한 바흐의 혁신적 시도로 알려져 있는 그 2악장 푸가들이 바흐의 것보다 20년가량 앞선 코렐리의 작품집에서 미리 나타나고 있는 것이다. 그 외에도 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>에 수록된 1, 2, 6번의 마지막 악장 역시 푸가로 작곡되어있다.

35) Peter Allsop, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times* (New York: Oxford University Press, 1999), 120 재인용.

36) Allsop, 위의 글, 120; Neal Zaslaw, “Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op. 5,” *Early Music* 24 (1996), 95.

37) Zaslaw, “Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op. 5,” 95.

38) Zaslaw, 위의 글, 95.

소나타의 구조적인 측면에서 또 하나의 흥미로운 점은 푸가 악장 뒤에 오는 빠른 악장(3번과 5번 소나타의 경우 네 번째에 위치한 빠른 악장)이 무궁동의 진행을 취한다는 것이다. 바흐의 바이올린 솔로 소나타 역시 2악장에 푸가를, 그리고 4악장에 무궁동의 빠른 악장을 두고 있는데, 코렐리의 소나타가 바흐의 것과 비교되었을 때 3, 4번째 악장의 순서가 바뀌어 있는 것이라면, 악장의 양식적 배열에 있어서도 코렐리가 바흐의 선구자적 역할을 하는 셈이다.

[악보 11] 코렐리 소나타 Op. 5, 1번의 3악장, 마디 1-4



이러한 점에서 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>가 1700년경 출판된 후 여러 지역에서 재출판이 이루어지며 큰 성공을 거두었다면, 바흐 역시 코렐리의 Op. 5를 알고 있었으며 그것을 전범으로 삼았을 가능성이 크다. 이 가설에 더 힘을 실어주는 것은 코렐리의 다섯 번째 소나타 마지막 악장에 ‘지그’가 놓여있다는 점이다. 이는 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타> 중 첫 번째 소나타의 3번째 악장 ‘시칠리아나’와 상응한다.

코렐리의 교회소나타 각 악장들을 자세히 들여다보면, 바흐의 바이올린 솔로를 위한 소나타들과 다름없이 전반적으로 대위법적인 진행이 취해진다. 이때 코렐리 소나타의 대위법적 전개는 바흐의 것보다 일관되게 보이는데, 이는 코렐리의 소나타들에는 콘티누오 성부가 포함되어 있어 이 성부가 대위법적 흐름에 기여하기 때문이다.

이제 코렐리의 바이올린 푸가로 시선을 돌려보면, 그의 푸가에서는 바흐의 것과 달리 ‘주제-5도 위 응답-주제(-5도 위 응답)’의 ‘규범적인’ 주제 제

시의 순서가 지켜진다.

[악보 12] 코렐리 소나타 Op. 5, 1번의 2악장, 마디 1-6

아울러 코렐리의 푸가 역시 다양한 구조와 짜임새를 구현해내는데, 눈에 띄는 특징으로 화음적 단락, 대위법적 부분과 바이올린 특유의 수식음형적 단락의 교대 혹은 공존을 찾아볼 수 있다. 예컨대 1번 소나타의 2악장 푸가는 대위법적 부분과 수식음형적 단락을 교대시킨다. 마디 1-6에서 주제를 제시한 후([악보 12] 참조), 주제의 변형된 머리동기가 성부들 간에 모방되는 마디 13까지를 제시부(마디 1-13)로 본다면, 이 제시부가 끝난 후 푸가는 종지로 구분되는 세 개의 전개부로 나누어지는데, 그 첫 번째 전개부(마디 13-30)에서 주제 동기의 뒷부분이 변형되고 자유롭게 전개되면서 이것을 토대로 대위법적 짜임이 이루어져 가는 것이다([악보 13-1] 참조). 두 번째 전개부(마디 31-42)는 주로 3성부 혹은 4성부의 오케스트라적인 화음을 거치며 전개되는 동시에 마지막 수식음형적 단락을 향해가는 연결구의 역할을 한다([악보 13-2] 참조). 그리하여 도달되는 세 번째 전개부(마디 42-51)에서는 옥타브를 넘는 큰 도약과 음계가 결합된 부분(마디 42-46) 및 아르페지오(마디 46-53)로 전개되는 16분음표의 수식음형적 단락이 나타난다([악보 13-3] 참조).

[악보 13-1] 코렐리 소나타 Op. 5, 1번의 2악장, 마디 13-18



[악보 13-2] 코렐리 소나타 Op. 5, 1번의 2악장, 마디 31-34



[악보 13-3] 코렐리 소나타 Op. 5, 1번의 2악장, 마디 42-45



1번 소나타의 2악장에서 등장한 ‘오케스트라적인’ 화음은 6번 소나타의 두 번째 푸가 악장에서도 두드러지게 나타난다. ‘주제-응답-주제’ 관계의 제시부(마디 1-8), 상당히 자유로운 주제 전개 및 대위법적인 제1전개부(마디 8-25)를 지나 도달하는 제2전개부(마디 25-32)에서부터 그 화음적 전개가 출현하는데, 이 전개부는 3성부의 화음으로 시작하여 단성부, 3도의 병진행 혹은 대위법적 2성부(콘티누오 성부)로 전개된다([악보 14-1] 참조). 이어서 오케스트라적인 화음들의 연속으로 구성된 제3전개부(마디 32-46)에서는 주제와의 관련성보다는 화음적 전개에 집중하는 모습이 뚜렷하다([악보 14-2] 참조).

[악보 14-1] 코렐리 소나타 Op. 5, 6번의 2악장, 마디 25-28

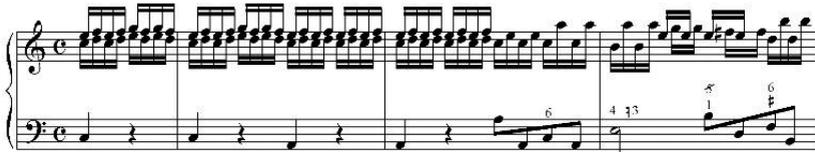
[악보 14-2] 코렐리 소나타 Op. 5, 6번의 2악장, 마디 32-41

한편 1번 소나타의 2악장 푸가에서 대위법적 전개와 화음, 수식음형적 부분이 엄격히 분리되어 공존하였다면, 세 번째 소나타의 2악장 푸가에서는 대위법적 전개와 비대위법적 부분이 교대, 통합되어 등장한다. C장조로 전개되는 세 번째 소나타의 2번 푸가는 제시부(마디 1-9)와 4개의 전개부(I: 마디 9-21, II: 마디 21-30, III: 마디 31-42, IV: 마디 42-50)로 파악되는 구조를 가지는데, 이 네 전개부 중 제1전개부와 제3전개부는 주제 혹은 주제의 변형을 모방 및 동형진행으로 움직여 나가며([악보 15-1] 참조), 비대위법적인 제2전개부와 제4전개부는 지속적인 16분음표의 진행을 특징으로 보인다. 그리고 그 16분음표 진행의 단락은 상성부와 중성부가 3도 병행으로 파동 형태의 선율을 만들거나 큰 도약을 그리는 수식음형적 부분으로 이루어져 있다([악보 15-2] 참조).

[악보 15-1] 코렐리 소나타 Op. 5, 3번의 2악장, 마디 9-12



[악보 15-2] 코렐리 소나타 Op. 5, 3번의 2악장, 마디 21-25



대위법적 부분과 화음, 수식음형적 부분의 교대는 세 번째 소나타 2악장 푸가의 전체적인 구조에서뿐 아니라 한 전개부 내에서도 일어난다. 제1전개부가 그 대표적 예로, 이러한 곡의 조직에 따라 제1전개부는 4단락(I: 마디 9-12, II: 마디 12-14, III: 마디 14-17, IV: 마디 17-21)으로 나누어볼 수 있다. 세 번째 소나타에서 주목을 끄는 또 하나의 지점은 이 소나타의 제시부에서 대위법적 부분과 비대위법적 부분의 ‘통합’이 바이올린과 콘티누오의 성부간에 이루어진다는 것이다. 세 번째 소나타의 2악장 푸가의 주제가 ‘주제-응답-주제’의 순서로 제시되는데, 주제가 마지막으로 콘티누오 성부에서 제시될 때 바이올린 성부에서는 아르페지오와 큰 도약으로 이루어진 16분음표의 수식음형적 선율이 등장하여 대위법적 짜임과 수식음형적 흐름의 통합이 이루어지는 것이다.

[악보 16] 코렐리 소나타 Op. 5, 3번의 2악장, 마디 1-9

결론적으로 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 첼발로를 위한 소나타>에 수록되어 있는 교회소나타의 푸가 악장들에는 대위법적, 비대위법적 단락 혹은 짜임새가 나뉘어 공존하기도 교대, 통합되기도 하면서 다양한 푸가의 조직을 만들어간다. 이때 비대위법적 단락 및 짜임새는 주로 연속적인 화음이나 수식음형적 단락의 전개로 구성된다.

2. 수식과 연주 테크닉의 전범: <비버의 바이올린 소나타>

“지난 세기를 통틀어 비버는 가장 훌륭한 바이올린 연주자일 것이다. 그리고 그의 솔로 작품들은 내가 본 동시대 작품들 중 가장 어렵고 기발하게 작곡되었다.”³⁹⁾

위와 같은 기록은 버니가 100여년 전에 작곡된 지난 비버의 소나타를 접

39) Elias Dann/Jiří Sehnal, “Biber, Heinrich Ignaz Franz von,” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, vol. 3, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 520 재인용.

한 후 쓰여진 것이다.⁴⁰⁾ 그리고 그 기록의 배경이 되는 비버의 작품은 1681년 잘츠부르크에서 출판된 <바이올린 솔로 소나타>로, 이는 <목주 소나타>와 더불어 비버의 대표적인 바이올린 작품으로 꼽힌다.⁴¹⁾ 나아가 비버가 당대 최고의 바이올리니스트 중 한 명으로 평가되었다는 점⁴²⁾을 고려한다면 바흐 역시 그의 작품들을 알고 있었으리라 짐작해 볼 만하다.

콘티누오 성부를 동반하는 비버의 <바이올린 솔로 소나타>에 수록된 8개의 소나타는 완전하게 정립되고 통일된 악장 구성을 보이지 않는다. 예컨대 제1번 소나타는 ‘빠름-느림-빠름-주제와 변주-빠름’의 악장 순서를 취하지만, 이 중에서 빠르기말이 표기된 악장은 두 번째 악장(Adagio)과 세 번째 악장(Presto) 뿐이다. 제2번 소나타에서는 두 번째 악장부터 숫자로 악장이 구분되어 있으며, 빠르기말은 마지막 악장에만 명시되어 있다. 한편 3번과 5번 소나타는 악장의 구분이 불분명한 채 빠른 부분과 느린 부분의 짝은 교대로 구성되며, 4, 6, 7, 8번 소나타에서는 지그, 파사칼리아 등의 춤곡 악장이 등장하지만 역시 모호한 악장 구분을 나타낸다. 그리하여 소나타의 각 악장 혹은 부분은 프렐류드, 아리아와 변주곡, 혹은 지그, 두블, 파사칼리아, 샤콘느, 사라방드와 같은 여러 춤곡 등으로 구성되어 있다. 이렇듯 소나타에 춤곡이 포함되어 있지만 확실하게 구분되지 않는 악장들로 인해 이 소나타들을 뚜렷하게 교회소나타 혹은 실내소나타로 범주화하는데 어려움이 따른다.⁴³⁾ 또한 간간이 대위법적 진행을 보이는 악장들도 있지만 푸가 악장을 찾아보기는 힘들다.

그러한 가운데 비버가 <바이올린 솔로 소나타>에서 자주 사용한 연주 테크닉으로 빠르게 움직이는 스케일 진행이 주의를 끈다. 이때 스케일의 모

40) 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963)는 비버를 ‘바흐보다 중요한 바로크 작곡가’로 기술하였다. Jonathan Freeman-Attwood, “Biber Releases,” *The Musical Times* 130 (1989), 419.

41) Dann/Sehnal, “Biber, Heinrich Ignaz Franz von,” 520-521.

42) Dann/Sehnal, 위의 글, 519-520.

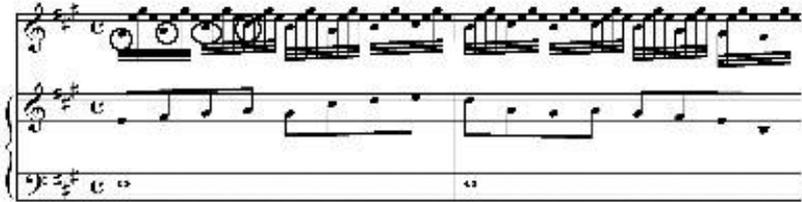
43) Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 218.

양에 따라 비버의 여러 의도를 추정해 볼 수 있는데, 순차진행 사이의 도약들에서는 연주자의 빠른 왼손 테크닉을 뽐낼 수 있다. 첫 번째 소나타 1악장(I: 마디 1-10, II: 마디 11-22)의 두 번째 부분이 시작하는 지점에서 이러한 예가 발견된다.

[악보 17] 비버 소나타 1번의 1악장, 마디 11-14

반면 규칙적인 모양새로 등장하는 특정한 아르페지오의 경우에는 다성부의 효과를 기대할 수 있다. 첫 소나타의 2악장 아다지오(I: 마디 1-13, II: 마디 13-24)의 두 번째 부분이 32분음표의 빠른 아르페지오로 진행되는데, 그 중 마디 19-21에 파동 형태의 아르페지오가 위치한다. 이 패시지는 일견 단성부의 흐름으로 보이지만, 그것을 자세히 들여다보면 2성부적 진행이 읽힌다. 각 아르페지오 음형의 첫 음들($g\sharp^1$ - a^1 - b^1 - $c\sharp^1$)이 파동을 그리는 음들(e^2 - $g\sharp^2$ - e^2)과 다른 음역의 진행을 보이며 이를 통해 다성적 효과가 유발된다.

[악보 18] 비버 소나타 1번의 2악장, 마디 19-20



이와 유사한 경우는 바흐의 1번 푸가 중 두 번째 제시부에 속하는 마디 42-47에서 확인된다. 여기에서 각 마디의 강박에 놓이는 음들(d'-a'-g'-d') 등은 다른 음들과 구별되는 음역에 놓여 하성부의 역할을 한다.

[악보 19] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 '푸가', 마디 42-47



비버는 다성부의 효과를 위해 보잉 테크닉도 사용한다. 일례로 동일한 음을 소리낼 때 한 현만 사용하는 것이 아니라 인접해 있는 현으로 넘나드는 이른바 ‘스트링 크로싱’ 기법을 사용하는 것이다. 이로써 같은 음이지만 연주되는 현에 따른 음색의 차이로 인해 두 성부의 효과가 난다. 첫 소나타 1악장의 두 번째 부분에 속하는 마디 17-19에서 그 예를 찾아볼 수 있는데, 반복적인 e”가 그것이다. 이때 음표의 꼬리가 위로 향하여 묶여있는 것은 e선의 개방현으로, 음표의 꼬리가 아래로 향해있는 것은 a선에서 현을 누른 채 연주하는 것으로 이를 통해 같은 e”의 소리지만 음색의 차이가 생긴다.

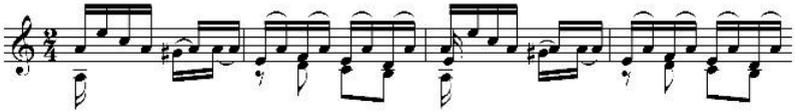
[악보 20] 비버 소나타 1번의 1악장, 마디 17-18

비버는 더블스톱도 사용한다. 여기서 흥미로운 점은 더블스톱에서도 ‘스트링 크로싱’ 기법이 사용되었다는 것으로, 첫 번째 소나타의 4악장⁴⁴⁾ 중 3 번째 변주에서 해당 예를 찾아볼 수 있다. 여기에서 2성부로 이루어진 바이올린의 하성부는 4분음표의 음을 지속적으로 연주하고, 상성부는 8분음표로 주제를 변주해나간다. 이때 슬러로 묶여 있는 상성부의 8분음표는 한 현에서 연주되는 것이 아니라 인접한 두 줄을 사용하여 연주된다. 그리하여 활이 a선과 e선을 번갈아 오가며 파동형태를 그리게 되는데, 이로써 보는 음악의 경지에까지 이르는 비버의 연주 테크닉이 실현되는 것이다.

[악보 21] 비버 소나타 1번의 4악장, 마디 65-72

44) 1번 소나타의 4악장은 주제와 변주에 따라 13부분으로 다음과 같이 나뉜다. I: 마디 33-40, II: 마디 41-64, III: 마디 65-72, IV: 마디 73-80, V: 마디 81-89, VI: 마디 89-96, VII: 마디 97-128, VIII: 마디 129-140, IX: 마디 141-171, X: 마디 172-187, XI: 마디 188-203, XII: 마디 204-219, XIII: 마디 220-231

[악보 22] 바흐 a단조 소나타 BWV 1003의 ‘푸가’, 마디 45-48



또한 비버의 바이올린 소나타에서는 지속적인 병진행도 눈에 띈다. 3번 소나타의 마디 205-213에서는 3도 혹은 4도의 병진행이 지속적으로 등장하여 ‘오케스트라적인’ 음향을 발생시킨다.

[악보 23] 비버 소나타 3번, 마디 205-208



지속적인 병진행 역시 바흐의 푸가에서 찾아지는 것이다. 1번 푸가의 마디 38-41에서 지속적인 3도, 6도 병진행이 나타나고([악보 24-1] 참조), 같은 푸가의 마디 58-59에서는 4성부의 동일한 화음이 연속적으로 등장하는 것이다([악보 24-2] 참조).

[악보 24-1] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 38-41



[악보 24-2] 바흐 g단조 소나타 BWV 1001의 ‘푸가’, 마디 58-59



V. 나가는 말

18세기 초 콘티누오 성부를 동반하지 않는 솔로 음악이 관습적인 것으로 온전히 형성되거나 자리 잡지 못했던 시기에 바흐는 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>를 작곡했다. 그리고 그 작품집은 이미 오래전부터 무반주 솔로 음악의 정점을 이룬다는 평가를 받아오고 있다.

이러한 평가에는 바흐의 대위법이 건반악기 음악에서와는 다른 차원에 들어서 있다는 점도 고려되었을 것이다. 그렇게 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 수록된 세 교회소나타의 악장들은 전반적으로 독특한 이러한 바흐의 솔로 바이올린 음악은 그러나 바흐의 음악이 흔히 그러하듯이 역사적 전범(典範) 없이 개혁적이고 혁신적으로 이루어진 것은 아니었다. 즉 2악장으로 푸가를, 빠른 푸가 악장 다음에 위치하는 빠른 악장으로 무궁동의 움직임, 그리고 진지하고 엄격한 교회소나타에 춤곡 악장을 놓이게 한 점들은 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>의 구조와 형식적 특징들로 꼽히는데, 이들은 코렐리의 <바이올린과 비올로네 혹은 챔발로를 위한 소나타> Op. 5에서 이미 시도된 바 있다는 것이다.

나아가 바흐는 일관된 폴리포니적 전개가 어려운 바이올린 솔로를 위하여 건반악기와 구별되는 바이올린만의 독특한 푸가를 만들어낸다. 그 특이성은 이미 ‘주제-응답-주제(-응답)’의 ‘규칙’에 어긋나는 주제의 제시부로 발견되고, 푸가가 진행되는 과정에서 형성되는 다성적 패시지와 단성적 악구의 교대 및 결합, 바이올린 특유의 수식음형적 패시지의 사용, 일견 단성부로 보이지만 은닉되어 있는 다성부 등으로 나타난다. 동시에 바흐는 3-4

성부의 병행 혹은 화음과 대위법적으로 진행되는 단락을 과감하고도 다채롭게 사용하기도 한다.

이러한 면모들은 코렐리의 Op. 5의 푸가들에서도 선명하게 눈에 띈다. 다만 코렐리는 바이올린을 솔로 악기로 사용하였지만 바흐와 달리 콘티누오 성부를 이용하여 이것이 대위법적 전개에 참여하도록 한다. 또 코렐리의 푸가에서는 화음적 단락이나 수식음형적으로 연주되는 단락의 공간이 커서 상대적으로 대위법적 단락이 바흐의 것보다 줄어들어 있는 듯 하다.

한편 비버의 <바이올린 솔로 소나타>의 소나타들에서는 코렐리나 바흐의 것과 달리 뚜렷한 악장 구조가 드러나지 않지만 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 배어 있는 연주 테크닉의 전형들이 구현되어 있다. 규칙적인 모양새의 아르페지오에서 실현되는 빠른 왼손 테크닉, 슬러를 동반하며 파동 형태를 보이는 ‘스트링 크로싱’ 기법, 3·4성부의 병행 혹은 동일한 화음의 연속 등이 그 예이다.

종합하자면 바흐는 구조적, 구성적으로는 코렐리를, 연주테크닉적으로는 비버를 전형으로 삼았을 수 있다는 추측이 가능하다. 이러한 합리적 추측을 바탕으로 바흐의 <바이올린 솔로를 위한 소나타와 파르티타>에 대한 장르사적, 양식사적 재조명이 다시금 이루어질 필요가 있으며, 그리하여 바흐가 실현해낸 솔로 바이올린 음악의 역사적 위치가 다시금 진지하게 논의되어야 할 것이다.

참고문헌

나주리(2017), 「바흐의 ‘바이올린 솔로를 위한 소나타’의 푸가들. 그 작법과 의미의 특이성에 대하여」, 『서양음악학』, 20-1, 11-36.

이가영(2010), 「바흐 작품의 전통적 해석에 대한 재고: <피부스와 판의 대결>을 중심으로」, 『음악과 문화』, 22, 57-77.

Allsop, Pete(1999), *Arcangelo Corelli: New Orpheus of Our Times*, New

York: Oxford University Press.

Dann, Elias/Sehnal, Jiří(2001), “Biber, Heinrich Ignaz Franz von”, *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 3, Ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 519-523.

Freeman-Attwood, Jonathan(1989), “Biber Releases”, *The Musical Times*, 130, 419-420.

Lester, Joel(1999), *Bach's Works for Solo Violin*, New York: Oxford University Press.

Mangsen, Sandra(2001), “Sonata”, *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 23, Ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 671-687.

Newman, William S.(1980), “Sonata”, *The New Grove Dictionary Music and Musicians*. Vol. 17, Ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 479-496.

(1993), *The Sonata in the Baroque Era*, New York: W. W. Norton.

Wolf, Christoph(2001), “Bach, Johann Sebastian”, *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 2, Ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 309-382.

(2008), 『요한 세바스찬 바흐 1』(*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*), 변혜련 옮김, 서울: 한양대학교 출판부.

(2008), 『요한 세바스찬 바흐 2』(*Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*), 이경분 옮김, 서울: 한양대학교 출판부.

Zaslaw, Neal(1996), “Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op. 5”, *Early Music*, 24, 95-116.

김정미

경기도 수원시 영통구 하동 광고중앙로 247, 3206-1604

E-mail: kelly1144@naver.com

논문접수일 : 2018년 10월 31일

심사완료일 : 2018년 12월 1일

게재확정일 : 2018년 12월 2일

20세기 초 예술에서 바흐 음악 수용:
쿠르트의 음악이론과 클레의 회화에 나타나는 선(線)을 중심으로¹⁾

황순도(동덕여자대학교)

Hwang, Soondo(2018),]Bach-Reception of the arts in the early 20th century: focusing on linear aspect from Kurth's music theory and Klee's painting *Baroque Studies*, 1.

The present article discusses how Bach's music of the Baroque period was received from music theory and painting in the early 20th century. Paul Klee developed his drawing technique through his expert knowledge of music. He attempted to visualize the polyphonic structure especially from Bach's music by examining a writing of Ernst Kurth, who established his music theory on Bach's linear counterpoint in terms of energetics. Klee und Kurth highly regarded forces of the line whose nature is rhythmic, abstract such as the arabesque in the visual arts.

In order to illuminate Baroque characteristics of the early twentieth century, this study explored the meaning of the organic linear movement and Bach's polyphony by looking into the romantic notion of the arabesque and Kurth's thoughts on Bach's contrapuntal composition. In this research, I also

1) 본 논문은 2018년 6월 1일 고려대학교에서 개최되었던 <한국바로크학회 2018 하계학술대회>에서 발표했던 논문을 수정·보완한 것이다.

attempted to interpretate Klee's paintings, <In the style of Bach> and <Fugue in red>, based on his writings and lecture notes as primary sources. Finally, I could find Baroque characteristics such as folds which Deleuze offered for Leibniz's concept in Klee's painting in which pictorial polyphony with curved lines is uniquely expressed.

Key Words: Curved Line / Arabesque / Linear Counterpoint / Polyphony / Ernst Kurth / Paul Klee / Johann Sebastian Bach

황순도(2018), 20세기 초 예술에서 바흐 음악 수용 : 쿠르트스의 음악 이론과 클레의 회화에 나타나는 선(線)을 중심으로, 『바로크연구』, 1.

본고는 20세기 초에 음악이론과 회화에서 바로크시대 작곡가 바흐의 음악을 수용한 예를 살펴보았다. 음악학자 쿠르트스는 바흐의 선적 작곡기법을 통해 에너지적·음악심리학적 음악이론을 정립하였다. 한편 전문 음악가에 필적할 만한 음악적 지식을 겸비한 동시대의 화가 파울 클레는 음악을 연구함으로써 자신의 화법을 계발하였다. 클레는 바흐의 다성음악의 특징을 회화의 모본으로 삼고 다성성을 시각화하고자 하였다. 또한 클레는 선을 연구하고 선을 통해 생명력을 표현하고자 한 화가로서, 흥미롭게도 회화에서 폴리포니를 구현하기 위한 한 방법으로 당시 출판되었던 쿠르트스의 선적 대위법 이론을 심도 있게 연구하였다. 이 두 인물은 공통적으로 구체적 형상이 아닌 아라베스크와 같은 추상적인 선에 에너지가 내재해 있다고 보았다.

본 연구에서는 먼저 아라베스크에 대한 당대 미학관 및 쿠르트스의 선적 대위법 이론을 통해 선이 지닌 추상적·활력적 특질과 의미 및 바흐의 대위법의 특징을 논의함으로써 20세기 초의 바로크성을 조명하였다. 아울러 본 연구에서는 앞서 살펴본 음악적 지식을 바탕으로 클레의 글, 강의노트

등의 1차문헌을 살펴봄으로써 그의 회화작품 <바흐의 양식으로>와 <붉은 푸기>를 해석하였다. 결론적으로 곡선의 생명력을 통해 다성음악의 특징을 독자적으로 구현한 클레의 화법에서 라이프니츠의 주름과 같은 바로크의 특성을 읽을 수 있다.

주제어: 곡선 / 아라베스크 / 선적 대위법 / 폴리포니 / 쿠르트 / 파울 클레 / 바흐

I. 들어가는 말

17-18세기의 바로크음악이 활발히 수용된 역사는 19세기 유럽 음악사에서 찾아볼 수 있다. 주요한 계기는 독일과 오스트리아 빈을 중심으로 하는 독일어권 지역에서 일어난 소위 ‘바흐 르네상스’라는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 음악의 재발굴이다.¹⁾ 그 이후 작곡가들은 바흐를 비롯한 바로크음악의 작곡기법을 연구하고, 르네상스, 바로크음악 등의 옛 음악을 실제 음악회 연주 레퍼토리에 올리는 등 적극적으로 과거의 바로크음악으로부터 그 정신과 기술을 배우고자 했다. 바로크음악의 작곡기법은 크게 두 갈래로 나눌 수 있다. 첫째, 베이스 선율을 기초로 화성을 첨가하는 기법으로 된 주선율이 있는 화성적인 음악이다. 이러한 음악작법을 ‘지속저음’ 또는 ‘통주저음’(Generalbass)이라 하는데, 이것이 바로크음악에서 차지하는 비중이 실로 커서 후대 음악학자 후고 리만(Hugo Riemann, 1849-1919)은 바로크시대를 ‘지속저음 시대’(Generalbasszeitalter)라고 명명하기도 했다. 둘째, 이전 르네상스 시대부터 이어져오던 대위법적 음악으로 모든 성부에 독립적인 선율이 진행하게 하는 기법이다. 여기에 속하

1) 멘델스존(Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)의 지휘에 의한 <마태수난곡> 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 사후 초연(1829)이 그 가장 큰 계기였다. 이에 관한 상세한 논의는 나주리 2008, 83-107 참조.

는 카논과 푸가 등의 모방적·대위법적 작곡방식은 바로크시대에 특히 바흐에 이르러 널리 사용된다. 이 두 가지 기법은 이른바 ‘호모포니’와 ‘폴리포니’라는 성부조직의 차이, 다시 말해 주선을 중심의 화성이 강조되는 수직적 구조와 모든 성부 선율이 독립적으로 흐르는 수평적 구조의 차이에 있다. 19세기의 많은 작곡가들은 호모포니와 폴리포니 스타일을 자연스럽게 혼합하여 사용하였고, 바흐 음악의 부활 이후 바흐로 대표되는 폴리포니 양식인 푸가를 연구하고 그 정신을 계승한다. 20세기 초에 등장한 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)의 무조성적 12음렬 기법 음악도 대위법적 아이디어에 기초하여 발전된 것이다. 이와 대조되는 양상으로, 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971) 등으로 대표되는 신고전주의 음악은 균형적인 화성 음악 스타일을 추구하기도 하였다.

이러한 두 가지 측면의 바로크 음악의 수용은 20세기 초 타예술 장르인 회화에서도 발견할 수 있다. 미술 분야에서 바로크음악을 수용하는 데 있어 주목할 만한 점은, 위에서 말한 음악사적 기초 위에 세워진 당대의 음악이론을 연구하고 연계하여 고유의 사상에 맞게 회화 기법을 계발하고 발전시켰다는 것이다. 미술에서의 바로크음악 수용도 음악에서의 양상에 상응하여 두 가지로 분류할 수 있다. 하나의 양상으로서, 화가 아돌프 뢰첼(Adolf Hölzel, 1853-1934)은 음악학자 아우구스트 할름(August Halm, 1869-1929)과의 교류를 통해 전통 화성론을 에너지의 관점에서 논의한 그의 화성론을 연구하고, 회화의 색채를 화성에 유비하여 화성의 색채를 표현하고자 했다. 또 다른 양상으로는, 화가 파울 클레(Paul Klee, 1879-1940)는 뢰첼과 달리, 음악에서의 운동감 즉 리듬을 회화에서 표현하고자 하여, 색채뿐만 아니라 선 쪽에도 큰 관심을 기울였다. 따라서 그는 음악학자 에른스트 쿠르트(Ernst Kurth, 1886-1946)의 새로운 대위법 이론을 연구함으로써, 음악 선율 저변에 내재된 운동에너지를 회화에서의 선의 움직임에 전이하는 것을 시도하며 고유의 선적 기법을 발전시켰다. 흥미로운 점으로서, 화가 뢰첼과 클레가 연구했던 이론을 정립한 학자들인 할름과 쿠르트는 당시 서로 활발히 교류했었고, 또한 두 학자 모두 당시 물리학의 화두였

던 에너지 그리고 쇼펜하우어의 『의지와 표상으로서의 세계』(1819)에서 표명된 의지의 형이상학으로부터 크게 영향을 받아, 그에 따라 심리적 의지 및 내적 에너지의 개념으로 화성 및 선율의 본질을 이해하고자 하였다.

본고에서는 그 중에서 선의 측면에 관하여 다루어 보고자 한다. 쿠르트와 클레는 왜 화성이나 색보다 선을 근본적인 것으로 본 것일까? 본 연구에서는 각각 다른 예술 분야에서의 쿠르트와 클레의 선에 관한 사상과 이론을 고찰함으로써, 시각적 선 그리고 청각적 선율이 가진 에너지를 통합적 관점에서 탐구하고자 한다. 또한 두 예술가가 추구한 선의 공통된 모본인 바로크 시대의 작곡가 바흐 음악과의 연관성을 논의한다. 끝으로 라이프니츠(1646-1716)의 주름을 통해 바로크를 재조명한 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 관점에 비추어 앞서 살펴본 바에 관해 선에 관한 바로크적 특성이 무엇인지 간단히 논하며 마무리하고자 한다.

쿠르트의 음악이론과 클레의 회화이론 및 작품에서 찾아볼 수 있는 공통분모는 바흐의 음악이라는 점은 흥미롭다. 클레는 바흐의 음악을 직접적으로 수용하기도 하지만 쿠르트의 음악이론 수용과정을 통해서도 간접적으로 연장하며 수용하게 된다. 본 연구에서 먼저 쿠르트의 에너지적 음악이론에서 논의된 바흐 대위법 음악의 분석 사례들을 소개하며 음악에서의 선적 에너지의 면모를 탐구한다. 이어 클레의 선이론의 원리를 소개하며, 바흐의 다성음악 및 대위법에 관련된 클레의 회화에서의 창작 결과물을 다룬다. 본 논문을 통해 청각예술인 음악은 물론이고 이것이 시각화된 악보와 시각예술인 회화를 함께 감상함으로써 통합적 심미적 경험을 할 수 있기를 기대한다.

II. 음악에서의 선

“모든 것은 흐르고 있다”(Halm 1900, 5)라는 전제로, 할름은 음악이라는 시간적 흐름을 움직이는 원동력이 화성에 있다고 보았다. 음악을 운동(동:

Bewegung, 영: motion)이라고 보는 시각은 고대로부터 이어져왔다. 그러나 운동을 일으키는 힘, 나아가 에너지의 개념으로써 생각하게 된 것은 19세기 말엽에서 20세기로의 시기 전환기에 이르러 시작되었다고 할 수 있다 (Rothfarb 2002, 927). 18세기 초 뉴턴의 고전역학체계 정립의 영향으로 프랑스의 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)는 처음으로 경험적·합리적 방법으로 화성의 현상과 본질을 체계화하였고, 19세기 중엽 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)는 생리학·물리학 분야에서 청각과 화성을 과학화하고자 하였다. 이러한 토양 위에 20세기 초 음악학자 쿠르트와 할름은 청각적으로 인지되는 화성에 심리적으로 화성의 운동감을 감지하는 데 기반이 되는 에너지에 관한 생각들을 풀어나갈 수 있었다. 그런데 여기서 화성이 먼저인가, 선율이 먼저인가의 문제가 발생한다. 할름은 화성적 음악보다는 단선율을 노래해 온 것이 훨씬 오래되었으니 역사적으로는 선율이 먼저 존재했으나, 뒤늦게 발견되고 발전된 화성이 그 잠재된 에너지로 인해 선율보다 우위에 있다고 주장한다. 그는 이 개념을 쉽게 설명하기 위하여 멜로디는 꽃과 열매에, 화성은 그 근원이 되는 싹에 비유한다. 나아가 선율은 발현된 현상으로서의 삶이라면, 화성은 그것을 발생시킨 원동력이자 법칙과도 같다고 하여 에너지의 근원을 화성에서 찾았다. 다음 <예 1> 할름의 예 2번 a)~c)는 C장조(C dur)의 수직적인 3도구성화음 즉 으뜸화음(I)의 세 가지 형태를 보여준다.

<예 1> 할름 화성론의 3도구성화음 및 주요3화음 화성진행

The image shows musical notation for Example 1. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '2. C dur.' and contains three triads labeled 'a)', 'b)', and 'c)'. Triad 'a)' is a root position triad (I), 'b)' is a first inversion triad (I), and 'c)' is a second inversion triad (I). The second system is labeled '3.' and shows a sequence of primary triads: I, IV, V, and I. The notation includes treble and bass clefs, notes, and figured bass symbols (8, 8, 5, I, IV, V, I) below the bass staff.

할름은 구체적으로 조성음악에서 화성진행의 가장 기본적이고 견고한 틀인 V-I 종지(Kadenz)를 핵심으로 보았고 그 이유는 다음과 같다. 먼저 V-I에서 볼 수 있는 베이스의 5도 하행 진행은 물리적 중력과 같이 화성 및 조성을 느낄 수 있는 가장 큰 작용을 하는 진행이다. 이것은 할름의 악보예 3번에서 보는 바와 같이 V-I뿐만 아니라 선행되는 I-IV의 진행에서도 볼 수 있다. 또한 이 종지형의 V-I에서는 강한 베이스 5도 하행 진행에 더해 윗성부의 선율진행에서 사도 이끔음이 으뜸음으로 해결이 있기 때문이다. 이에 할름은 해결되어야 할 이끔음 즉 불협화음이 선율을 진행하게 하는 에너지 근원이라고 했다. 변주곡을 예로 들어보면 주제에서 소개된 선율과 기본화성진행으로부터 매우 다양한 변주들이 만들어지지만, 근본적으로 V-I 종지의 연장이다. 이 종지에서 V 즉 딸림화음(Dominante)은 I 으뜸화음(Tonika)에 도달하기 위해 내적으로 운동한다. 에너지는 딸림화음에서 으뜸화음으로 진행하여 완성된 조성의 확립 및 해결된 결과에 있는 것이 아니라, 필연적으로 으뜸화음에 이르게 하는 이끔음의 불협화적 성질이 곧 운동에너지로 작용한다고 하였다.

쿠르트트는 이에 반해 기존 화성론의 조성체계의 틀 안에 머무르지 않고, 화성을 지배하는 것은 선율이라는 이론을 전개하였다. 파울 클레는 평생 음악과 미술을 모두 연구하였는데, 그 중에서도 바우하우스 교수가 되기 얼마 전 쿠르트트의 선적 대위법을 심도 있게 연구하게 되었다.²⁾ 다음에서는 서양음악에서의 선에 관한 논의를 간단히 알아보고 그 연장선 위에서 20세기 초 쿠르트트의 선적 대위법 이론을 살펴보고자 한다.

1. 아라베스크와 바흐 선율의 운동에너지

“볼 수 있는 참 음악은 아라베스크, 패턴, 장식 등이다(Novalis 1799;

2) 쿠르트트의 이론이 클레의 음악에 관한 사상에 지대한 영향을 주었음을 가장 먼저 밝힌 학자는 Lothar Hoffmann-Erbrecht이다(Hoffmann-Erbrecht 1921, 321-336).

Schimdt 1994, 684 재인용)³⁾

스위스 출신 빈 음악학자 쿠르트의 대학교수자격취득을 위한 논문 『선적 대위법의 기초: 바흐의 선율적 폴리포니』(1917)는 당시 철학, 과학 및 심리학의 영향을 반영하고 있다. 또한 그의 선적 음악이론이 당시 세기전 환기를 막 지난 음악의 중심지 오스트리아 빈의 음악 실체에 기초하고 있다고 할 수 있는 것은, 19세기 말 타계한 빈 음악의 주도권을 잡고 있던 작곡가 브람스 및 그의 절친한 동료 음악비평가 한슬리크로부터 이어지는 절대음악(absolute Musik)의 개념적 토대 위에 있기 때문이다. 브람스와 한슬리크의 동료였던 외과 의사이자 음악애호가 빌로트(Theodor Billroth, 1829-1894)는 『누가 음악적인가? *Wer ist musikalisch?*』(1896)라는 저서에서 음열의 리듬 운동을 회화의 선에 비유하였다. 선율을 운동에 비유하는 당시 음악학자들의 관점은 당시 모든 학문의 과학화와 특히 음악의 과학화를 선도했던 생리학자이자 물리학자인 헬름홀츠(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)의 영향이 크다. 빌로트는 인물이나 사물을 모방하고 묘사하는 역할이 큰 회화 및 조각예술에 있어 ‘아라베스크’(Arabesque)를 자유로운 선과 색의 예술로 꼽았다.⁴⁾ 이탈리아어 ‘arabesco’(아랍의)의 어원에서 볼 수 있듯, 아라베스크는 르네상스 예술가들이 도입한 이슬람의 식물 덩굴 문양의 장식형태이다. 19세기까지 회화에서는 용어 아라베스크가 바로크의 주요 특징 중 하나인 ‘그로테스크’(Groteske)와 큰 차이 없이 혼용되기도 했다. 음악에서는 이론서와 실제작품들에 나타났으며 무용 동작으로 명시되기도 했다(Schimdt 1994, 684). 19세기 독일낭만주의의 시조 프리드리히 쉐레겔(Friedrich Schlegel, 1772-1829)은 시각예술의 아라베스크를 무질서해 보이지만 가장 자연과 가까운 구조를 지닌 것으로서 가장 시적인 것으로 여긴 바 있다. 빌로트의 ‘음의 운동’과 ‘아라베스크’ 개념은 한슬리크가

3) (Schimdt 1994, 684) 재인용.

4) 한슬리크에 의해 사후 출판됨(Billroth 1896, 224).

그의 저서 『음악적 아름다움에 대하여』에서 발전시켰다. 그는 음악의 내용을 음의 울림과 운동으로 정의함으로써(Hanslick 1854, 32-33), 당시 절대 음악(absolute Musik)의 가치를 높이는 데 지대한 영향을 끼쳤다.⁵⁾ 즉 음악은 감정을 표현하려 한다가사나 외부적 요소와 결합하지 않고서도 음의 울림과 리듬의 결합하여 시간적으로 진행되는 그 자체로 완성된 내용이 된다는 것이다. 한슬리크는 음 자체로 내용이자 완성된 형식이 될 수 있음을 설명하기 위해, 음의 운동을 회화에서의 아라베스크에 비유하였다. 식물모양으로 생동감 있게 뻗어나가는 선장식인 아라베스크는 움직이는 점에 의해 발전함으로써 회화에서 형상이 없는 가장 추상적인 양식이고, 이것은 음이 뻗어나가는 추상적 진행을 시각적으로 비유하기에 적절한 것이었다.

이와 같은 한슬리크의 음악사상에 기초하여 쿠르트는 음악의 선이론을 주창하고, 이 선이론 이후에 소개할 클레의 선이론의 기초가 된다. 쿠르트의 선이론에서는 쇼펜하우어의 철학 및 그 영향을 받은 프로이트의 정신역동론의 관점과 물리학에서 시작된 에너지 개념이 결합되어 음악의 선적 흐름에 내포된 심리적 에너지가 의지와 함께 음악을 이해하는 기반이 된다.⁶⁾ 쿠르트의 선이론에서 중요한 개념은 과학 분야에서 뿐만 아니라 빈의 음악학자들과 음악가들에게서 널리 퍼져있던 “운동”(Bewegung)이다. 그는 선을 이루는 음들의 열을 단순한 나열로 보지 않고, 음이 음으로 넘어가는 이행과정이자 운동으로 본다. 또한 개별음들이 아닌 음들 사이의 관계를 청취함으로써, 연속적 음들을 통해 한 맥락으로 관통하는 끌어당기는 힘 즉 에너지를 감지하게 되는 것이라고 설명한다(Kurth 1922, 2). 음의 흐름이라는 시간적 개념으로서의 선율의 특징을 공간적·기하학적으로 언어화한

5) 절대음악의 개념은 19세기 초 독일낭만주의 문학가들에 의해 모든 예술 중 추상성이 가장 강한 음악을 최고우위에 둔 사상으로, 쇼펜하우어의 철학이 부상하면서 더욱 정당화되는 경향이 있었다.

6) 프로이트의 정신분석학이 직접적으로 반영되었는지에 관한 논의는 Krebs 2006, 223-243 참조.

‘선(Linie)’이라는 개념에 전이하기 위해서는 살아있는 의지를 내포한 충동(Treiben), 인력(Zug) 등의 힘 및 운동감과 연결시켜야 함을 강조한다(Kurth 1922, 2). 즉 쿠르트에게 선율선이란 음들이 운동하며 발전해가는 순간들이 모인 힘의 연속체로서 이해된다(Kurth 1922, 3).

쿠르트의 악보 예(Kurth 1922, 137)에서 보는 바와 같이 바흐의 <반음계적 판타지와 푸가 D단조> BWV 903 중 “판타지”의 선율(<예 2>)에는 균형미 있는 특정한 리듬이 부여되지 않았으나, 빠른 32분음표의 일정한 음형으로 곡선과 함께 치달아 오르락내리락하는 불규칙적 선율 구조에 표출된 운동성은 내적으로 잠재하는 심리적 근본에너지(physische Urenergie)를 내포하고 있다(Kurth 1922, 54). 트리에스트(Johann Carl Friedrich Triest, 1764-1810)는 칸트의 순수한 음악예술(reiner Tonkunst) 개념에 상응하는 음악으로 바흐의 대위법적 기악음악을 그 전형으로 꼽으며, 아라베스크와 같이 추상적 재료로 자유롭고 아름다운 상상력의 유희를 가공했다고 평가했다(Triest 1801, 227).⁸⁾

<예 2> 바흐의 <반음계적 판타지> 중



7) 본고에서 사용되는 쿠르트와 클레의 예들은 원전으로 제시하고자 한다.

8) 선율적으로 특징 있는 주제나 정해진 형식을 가지고 있지 않은 ‘판타지’라는 장르

2. 바흐의 폴리포니

고전 시대를 특징짓는 균형 있는 악구구조는 노래 가사에 음을 붙인 가곡 형식과 같이, 시의 리듬 즉 운율이 그 특징이라 할 수 있다. 이러한 악구는 주제로서의 선율을 기억할 수 있고 따라 부르는 것이 가능하다. 선율의 진행은 박에 따라 나뉘어져 있는 마디 단위로 규칙적으로 생성되며, 이러한 틀을 기준으로 대칭적이고 균형적인 방식으로 구성된다.

<예 3> 모차르트 <피아노 소나타 C장조> 3악장 중



쿠르트의 악보 예에서 볼 수 있는 모차르트 <피아노 소나타 C장조> KV 330 제3악장의 주요선율(<예 3>)을 보면 다양한 리듬이 알맞게 분포되어 있고, 그것은 두 마디 단위의 균형 잡힌 리듬구조를 보이며 대칭을 이루고 있다. 이러한 악구 전개방식에는 외형적으로 규칙적인 박과 셈여림이 표현되어 있고, 이후에도 두 마디, 네 마디, 여덟 마디 단위의 비율에 따른 예측 가능한 리듬을 가진 선율이 계속됨으로써 균형감이 부여된다. 그러나 2박 단위로 구분되는 규칙적 강박 악센트의 고전적 악구 구조에서는 역동적으로 흘러가게 하는 선적인 에너지가 발생하지 못하고 오히려 저지된다고 할 수 있다.

이에 반해, 다성양식(polyphoner Stil)에서 만들어진 선율선은 마디 틀에 얽매이지 않고 실을 잣듯이 자유롭게 발전되는 기법(freie Auspinnung)이

는 대위법적 음악은 아니지만, 바흐의 대위법 음악을 중심으로 연구된 쿠르트의 논의에서 우선적으로 음악에서의 선적 에너지의 특성을 효과적으로 보여줄 수 있도록 바흐 ‘판타지’의 예를 들어 제시했다고 사료된다.

라 할 수 있다. 이와 같은 선율은 활력(Spannkraft)이 내적으로 고조되어 발전해 나가므로 그 발전의 양을 예측 및 측정할 수 없다(Kurth 1922, 153-154). 다성적 선에는 선율이 무한하고 유연하게 형성될 수 있는 에너지가 잠재해 있기 때문이다. 선율은 박의 대칭성과 무관하게 자유롭게 형성되기 때문에 선적 파동의 입체적 성질이 만들어진다. 이와 같은 운동의 생동감(lebendige Kraft)은 하나의 맥을 따라 흐르는 선율의 기운을 만든다. 또한 힘이 증가함으로써 선율의 운동이 더할 수도 있고, 운동이 멈출 때에는 휴지부가 형성되면서 자연적으로 형식이 발생하는 원칙이 생긴다(Kurth 1922, 154). 바흐의 다성음악에서의 선율은 바로 이와 같이 마디의 비율과 관련하여 외형적으로 드러나는 맥박을 가진 대칭적 악구가 아니라 불규칙적 비대칭성을 특징으로 한다. 따라서 잠재된 내적 에너지가 선율을 고조시키고 그로 인해 형성되는 입체감도 이면에 드러나지 않고 잠재해 있으므로 무의식이 이를 감지하게 된다(Kurth 1922, 188-189).

독일어권 음악교육에 있어서 오랫동안 권위적인 교재로 사용되었던 폭스(Johann Joseph Fux, 1660-1741)의 전통적 대위법(Fux 1725; 2008)은 쿠르트가 추구하는 다성음악의 대위법과는 다른 차원의 것이었다. 대위법은 다성음악 기법이긴 하나 전통 대위법의 법칙에서는 선적 흐름이 고려되기보다는 “점 대 점”(Punctum contra Punctum) 즉 “음 대 음”(Note gegen Note)의 수직적 울림의 규칙에 지배되는 점들 즉 음들의 나열이었으므로, 쿠르트에게는 움직임의 근원으로서의 점이라기보다는 정체된 성질의 점이였다. 쿠르트가 의도한 다성음악의 핵심은 둘 이상의 성부의 선율선이 동시에 진행하면서 발생할 수 있는 상호 간의 수직적 불협화 울림에 방해 받지 않고, 불협화적 울림에도 불구하고 진정으로 독립적인 진행을 통해 발전해 나가는 조화인 것이다(Kurth 1922, 144).

앞에서 바흐의 아라베스크와 유사한 성질의 선율형을 보았다. 특색 있거나 세련된 리듬이 아닌, 체계적으로 분석하기 어려운 불규칙적이고 비대칭적인 모습이었다. 그러나 그 이면에 내적인 맥이 흐르고 있다고 할 수 있었다. 쿠르트는 바흐 선율의 이 같은 특징을 처음 언급한 학자로 슈바이처

(Albert Schweitzer 1875-1965)를 들었다. “바흐는 선율선을 통해 표현될 수 있는 모든 운동성을 표현했다(Schweitzer 1908, 472; Kurth 1922, 220 재 인용).” 슈바이처는 바흐의 성악곡에서 보이는 회화적 성질과 직관성을 통찰하여 바흐의 음악의 입체감은 보이지 않는 부분을 꿰뚫어 볼 때 감지되는 운동성에 있음을 지적하였다(Kurth 1922, 219-221). 그러한 미학적 관점으로 바흐의 <무반주 바이올린 소나타 G단조>(예 4)를 통해 선율의 힘과 운동을 발생시키는 동기가 발전되는 기법들을 살펴보겠다(Kurth 1922, 227).

<예 4> 바흐 <무반주 바이올린 소나타 G단조> 시작부분



첫째, 파동운동(Wellenbewegung)과 같이 지속적으로 방향의 전환을 통해 증가하고 감소하는 선율선의 공간 운동이 에너지를 증대시킨다. 첫 마디의 도약이 심한 16분음표 동기는 한 마디 단위로 세 마디 동안 아래로 치닫는 에너지를 표출하며 반복된다(Kurth 1922, 227). 이렇게 두 옥타브를 내리달아온 동기를 통해 운동에너지가 증가된 선율은 네 번째 마디에서 그 에너지가 광범위하게 작용하여 두 마디 단위로 상·하행하는 가파른 곡선이 만들어지고, 마디 9부터 그 곡선이 축소되어 운동한다. 또한 이 곡선의 파동운동을 통해 생성되는 윗꼭지점(○표기)은 거시적인 선이 만들어진다. 이것은 다성음악의 원리가 내재된 전형적인 바흐의 단성부 작법으로 이 곡선의 파동을 따라 생성되는 고점과 저점들을 통해 입체감이 형성될 뿐만 아니라, 이 선에 내재된 에너지 증감에 따른 선의 운동의 증감이 형식을 만들어낸다. 흥미롭게도 바흐의 작품에는 많은 경우 외적인 연주지시어로서

의 다이내믹이 표기되어 있지 않다. 연주자와 감상자로 하여금 선의 흐름을 따라 자연스럽게 생성되는 내적 다이내믹을 감지하고 표현하도록 구상되었다고 할 수 있다. 곡선의 굴곡 범위가 점점 폭넓어지고 인접한 두 음들 간 간격도 점차 확대됨에 따라 다이내믹의 증감을 인지할 수 있도록 선 자체에 그 역동성이 내재되어 있다(Kurth 1922, 254-256).⁹⁾

바흐의 다성음악 조직에 있어서도 이러한 선의 흐름의 역동성이 표현된다. <예 5>에서 두 성부가 함께 진행되는 모습을 관찰해 보면, 한 성부의 운동이 상승할 때는 다른 성부에서는 운동성이 이완되도록 하여, 초반부에서는 보통 운동에너지의 분배가 이루어진다. 시간의 흐름에 따라 교대하던 선율의 겹침이 발생하며 그 겹침의 주기가 점점 빨라지는 변화가 생기고, 정점에 다가갈수록 각 성부들의 운동하는 선들의 최고점이 만나 클라이맥스에서 수렴된다. 즉 처음에는 두 성부의 개별성이 유지되다가 합치될 때까지의 텍스처의 변화를 통해 에너지의 증감이 표현되는 것이다(Kurth 1922, 349).

<예 5> 바흐 <인벤션 B^b 장조> 중

The image displays three staves of musical notation, labeled Nr. 229, Nr. 230, and Nr. 232. Each staff represents a two-part setting of a musical line, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation shows the rhythmic and melodic interaction between the two parts, illustrating the concept of dynamic interplay discussed in the text. The first staff (Nr. 229) shows a relatively simple two-part setting. The second staff (Nr. 230) shows a more complex setting with overlapping lines. The third staff (Nr. 232) shows a highly complex setting with dense, overlapping lines, representing the 'climax' mentioned in the text.

9) 이 곡은 단성부 곡이지만 마디 9-11의 각 마디의 최고점과 최저점 사이에 다성적

둘째, 파동의 중첩(überschneidende Welle)과 같은 양상의 변화과정을 통해 힘과 운동의 발전이 표현된다. <예 6>에서 선의 운동이 발전해 감에 따라 독립된 성부가 클라이맥스로 향해가는 과정에 있어, 성부별 굴곡에서의 최고점들은 먼저 교차되는 양상(Durchkreuzung)을 지속적으로 보인다(Kurth 1922, 368). 두 성부의 운동 리듬과 방향이 완전히 겹쳐져서 대위법 이라기보다는 화성적 음향이 발생하는 <예 6>의 아래 Nr. 256의 악보는 바흐가 구상한 진행과 대비되는 예로서 쿠르트가 제시한 것이다.

<예 6> 바흐 <인벤션 A장조> 중



마지막으로 두 개 이상의 선이 지나가면서 연속적으로 발생하는 불협화음 울림이 충돌함으로써 에너지를 만들어낸다(Kurth 1922, 373).¹⁰⁾ 전반적으

움직임이 발견된다. 이 때 생겨나는 최고점과 최저점 사이에 계류음(7-6)을 암시하는 연쇄적인 7도 음정이 내포되어 있으므로, <예 8>에서 언급될 다성적 에너지와도 연계된다.

10) Kurth, *Grundlagen*, 373.

로 성부별 독립적 선율진행은 지나가는 불협화음을 계속 발생시키지만, 바흐는 특히 의도적으로 한 선율선 내에서 최고점에 불협화음정 2도·7도·9도 등을 뒹으로써 최고점에서의 에너지를 가중되게 한다. 바흐의 <푸가의 기법 Kunst der Fuge> BWV 1080 제3푸가 주제가 다시 등장할 때 주제의 최고점에서 발생하는 감7도 음정을 확인할 수 있다(예 7)(Kurth 1922, 380).

<예 7> 바흐 <푸가의 기법> 제3곡

다음은 온음계적·반음계적 불협화음이 해결되지만 곧이어 다른 불협화가 발생하는, 불협화 발생과 해결의 연쇄적 기법이다. 연속적 계류음의 해결과 발생으로 중첩되는 충돌(Prall)은 물리적 음향으로서 에너지를 일으킨다(예 8)(Kurth 1922, 375-376).

<예 8> 바흐 <평균율 클라비어곡집 제1권 E^b 장조 푸가

바흐의 대위법을 통해 선적 에너지를 규명하고자 한 쿠르트의 이론을 살펴본 결과, 바흐의 폴리포니는 한편으로는 개별 성부들의 선적인 운동의 다양한 굴곡과 범위 확장을 통해 심리적으로 잠재된 에너지를 인지할 수 있을 뿐만 아니라, 다른 한편으로는 음향적인 충동을 통해 물리적으로도 감지함으로써 협력·상승작용을 함을 알 수 있었다. 바흐 다성음악에서 선율선의 운동에 내재되고 표현된 쉽 없는 변화와 끊임없는 충동로 인해 역동적 에너지가 구체화되었다.

III. 회화에서의 선

스위스 베른 출신이자 독일에서 활동한 20세기 초 화가 파울 클레가 자신의 화법을 계발하기 위해 음악을 깊이 연구한 것은 매우 자연스러운 일이었다. 그의 양친은 모두 음악가였고, 클레는 어려서부터 이미 바이올린을 능숙하게 연주하여 베른시 오케스트라의 단원으로 등록되어 비정기적으로 활동하였다. 또한 독일 뮌헨으로 유학 갔을 때 만나게 된 배우자도 피아노를 전공했기에 그는 항상 음악과 미술에 대해 자유롭게 토론할 수 있는 환경에 있었다. 또한 클레는 음악뿐만 아니라 미술, 문학, 철학, 수학, 자연과학 등 다방면에 재능이 있었고, 특히 전공을 선택할 때 음악과 미술, 문학을 두고 고심 끝에 미술의 길에 들어서게 된다. 타고난 연구가였던 클레는 그림으로 표현할 아이디어 및 방식을 찾기 위해 다른 화가들의 작품과 타예술 및 타학문 분야를 두루 섭렵했다. 그 중에서도 다른 무엇보다 음악을 가장 사랑했다는 것은 그가 남긴 기록을 통해 잘 알려져 있다. 음악은 자신의 삶의 일부였기에 음악을 통해 길을 찾아가 했으며, 음악을 시각화하는 것이 목표가 아니라 주요한 작업 방식이었던 것이다. 그러던 중 마침 클레의 예술 철학과 매우 유사한 쿠르트의 이론이 1917년 출판된다.

1. 점과 선의 생명력

선에 관한 연구를 통해 바우하우스의 교수가 된 클레는 1921년 11월 첫 번째 강의를 점에 관한 설명으로 시작한다. 유클리드 기하학에서는 한 공간 안에서 면의 운동을 통해 3차원 입체가 생긴다는 기초 원리 위에 하나의 선은 시작점과 끝점 즉 두 개의 점이 연결됨으로써 발생한다. 그러나 클레에게 있어서도 쿠르트의 음악이론에서처럼 운동이 형식을 만들기 때문에, 점이 운동의 시작점이며, 유클리드 기하학에서와 같은 운동하지 않고 정지한 점은 의미가 없다. 클레가 살았던 20세기 초에는 이미 유클리드 기하학적 패러다임을 전환한 비유클리드 기하학의 시대가 열렸고 아인슈타인의 상대성 이론도 발표된 후이기에 다차원적 시공간의 개념이 당시 예술가들의 사고에 지대한 영향을 끼치고 있었다. 그러나 일찍이 철학적으로 19세기 독일낭만주의를 예고했던 괴테와 그의 유기체적 사고관이 잘 반영된 회화 룽예(Philipp Otto Runge, 1777-1810)의 작품 <하루 시간 Tageszeiten>(1803-1809)에 나타난 식물모양으로 성장하는 아라베스크는 클레의 생각과도 상통한다(Busch 1985, 60). 클레는 창조의 신비를 결코 밝혀낼 수는 없겠지만 그 근원을 거슬러 올라감으로써 가능한 한 점점 더 가까워질 수 있다고 생각하며, 선을 그리는 ‘작용하는 점’(der gereizte Punkt)과 자연에서 볼 수 있는 식물의 씨앗(Samenkorn)을 비교할 수 있다고 하였다(Klee 1977, 10 M 9/29).¹¹⁾ 즉 점은 씨앗과 같이, 생명이 잠재해 있고 자라날 수 있는 가능성을 내포하고 있으며, 시작점과 끝점의 경계가 없이 무한하게 순환하는 운동을 한다고 여겼다(클레 2014, 17; Klee 1945).

시간의 흐름에 따라 시야로부터 사라지는 각각의 차원에 대해 우리

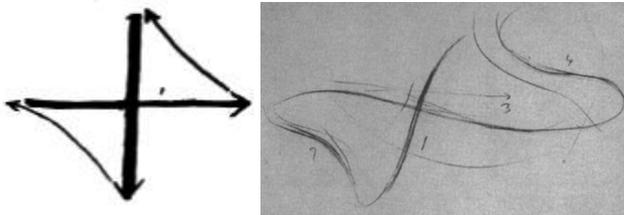
11) Zentrum Paul Klee Bern 홈페이지에 정리된 클레의 자필원고 데이터베이스를 참조했다.

I.2 Principielle Ordnung - BG I.2/76, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018. 05.21).

는 이렇게 말해야 합니다. “이제 과거가 되었다”고. 그러나 어찌면 후에 결정적 순간에 우리는 새로운 차원에서 다시 마주칠지도 모릅니다. 그러면 다시 한 번 ‘현재가 되는’ 것입니다(Klee 2014, 7).

클레의 강의 노트와 원고들을 모아놓은 『회화의 형식론 *Bildnerische Formlehre*』을 통해, 그의 미학적 아이디어와 연구내용들, 그리고 음악과 관련된 실험 과정들을 살펴볼 수 있다. 그는 활력이 전제된 즉 생명 있는 선에 역동성을 표현하고자 계속해서 다양한 연구를 해나간다. 선의 역동성은 무엇보다도 힘의 세기에 따른 굵기의 변화로 나타낼 수 있다. 선의 역동성을 회화적으로 구현하기 위해 클레는 음악에서 지휘자가 지휘봉을 가지고 지휘하는 손 운동의 동작을 관찰하며 그것을 선으로 바꾸는 실험에 착수한다(Klee 1945, fol. 51, fig. 18).¹²⁾

<예 9> 클레의 구조적 리듬과 커브 변화



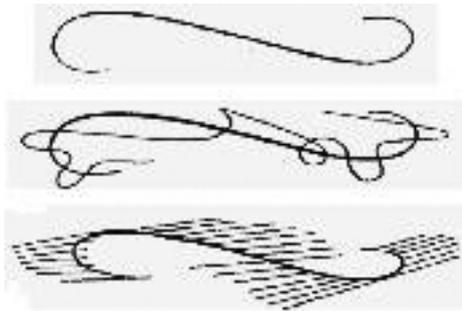
지휘자가 4박자를 지휘할 때 첫째 박에서 넷째 박까지 위에서 아래로, 왼쪽에서 오른쪽으로 그리고 그 역으로 교차하는 방향 전환성 및 박에 따라 달라지는 동작의 속도와 섬여림을 통해 허공에 움직이는 선들은 역동성을 보여준다. 클레는 좌측의 도식(예 9)이 각진 구조적인 리듬(*facturale, strukturele Rhythmen*)이라면, 부드럽게 휘는 곡선으로 변화를 준 우측의

12) *Bildnerische Formlehre*: BF/53, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018.05. 21).

모양은 개별적 혹은 독특한 리듬(individuelle Rhythmen)이라고 분류한다. 클레는 개별적 리듬이 생동감과 방향의 전환을 주요 특징으로 내포한다고 보았고, 이를 주요한 선율에, 구조적 리듬은 부속물 또는 반주에 비유하였다. 이와 같은 구조적 리듬과 개별적 리듬은 마치 악보에서 오선이라는 수평적 구조와 마디라는 수직적 구조의 틀 위에 음표들이 직선과 곡선을 그리며 자율적으로 운동하는 형상에 비교될 수 있을 것이다.

이러한 관점에서 클레의 생동하는 S-곡선의 형태들을 살펴본다(예 10). 이 자유로운 선의 동인은 운동하는 점이다. 아래의 두 선들은 부속물을 가진 형태 즉 음악적으로 말하면 반주된 선율 형태들이다.

<예 10> 클레의 자유로운 선(freie Linie) 형태 1-3(Klee 1965, 6; Bonnefoit 2004, 7 발췌)



위의 선의 최소 단위는 <예 11>에서 보는 바와 같이 자유롭게 즐기며 구불구불 돌아가며 길의 자취를 만드는 다양한 선의 변주형태들을 만들어낸다.

<예 11> 클레의 변주된 형태 5-9(13)



클레는 1921년 11월 28일 바우하우스 강의에서 이 서로에게 묶이지 않은 자유로운 선에 대하여 목적 없이 산책 하는 사람의 산책을 위한 산책에 비유하였다. 또한 자유로운 부속선이 동반된 형태는 함께 산책하는 개가 자유롭게 돌아다니는 것에 비유하였다. 다양한 선적 면모들은 이들이 만들어내는 운동의 흔적들이라 해석함으로써 생물의 운동을 선에 전이했다. 또한 이와 같은 선을 예술품을 감상하는 사람의 눈 즉 시선의 움직임에도 비유하였다. 클레는 회화예술의 기능은 감상자의 눈에, 그 눈의 수용능력에 각 회화작품마다에 내재된 고유의 운동성을 부여하는 것이라고 보았다. 여기서 감상자의 시선을 가장 잘 안내하는 역할은 선이 담당한다. 회화를 감상할 때 감상자의 시선 운동이 역동적인 선의 진행 방향에 따라 옮겨지는 과정이 필요하므로, 공간예술이면서도 시간의 경과가 전제되고 회화작품을 이해하기 위해서도 필수적이다(Klee 1979a, 120). 나아가 감상자의 시선 운동은 예술가에 의해 탄생한 선이 생명력 있는 운동하는 선이 되는 데에 상호 필수조건이다. 걸려 있는 어떤 그림에서 특별한 자극을 불러일으

13) Bildnerische Formlehre: BF/11, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018.05. 21).

키고 있을 때 이를 보기 시작하는 감상자의 눈은 자신을 가장 크게 끌어당기는 곳 즉 회화적 에너지가 가장 강하게 발현되는 곳으로 향해간다(Klee 1979b, 59). 클레의 이러한 시각적 인지에 관한 생각은 쿠르트에 에너지 음악이론에서 역동성을 감지하는 청취자의 심리가 매우 중요하게 작용한다는 것과 일맥상통한다.

클레는 이어 자유로운 활동적 선과 대조를 이루는 제한된 선의 모형들도 제시한다. 한 꼭지점에서 꼭지점까지 곡선이 아닌 직선으로 연결됨으로써 최단거리가 형성되면 활동적이긴 하나 제한적이다. 또는 꼭지점끼리 만남으로써 유클리드 기하학의 삼각형, 사각형, 원 등이 만들어진다. 이러한 도형들은 평면적인 즉 평면에 갇힌 제한적이고 수동적인, 운동성이 사라진 상태로서, 운동의 과정이 아닌 결과에 해당한다.

클레는 선 자체의 역동성뿐만 아니라 그 선들 및 요소를 수평적으로 또는 수직적으로 어떻게 배치하는지에 따라 정적이거나 동적인 분위기를 불러일으키기 때문에 정적인 상태, 동적인 상태 그리고 중간적 상태가 있을 수 있다고 말한다(Klee 2014, 35). 선의 비율은 각도를 나타낼 수 있고, 각진 움직임과 지그재그 움직임은 평탄한 것과 수평적 움직임에 대립되어 대조적인 표현의 공명을 발생시킨다. 마찬가지로 선형적 구성의 두 가지 형태, 즉 굳게 결합된 선들로 이루어진 형태와 산만하게 흩어진 선들로 이루어진 형태에 의해서도 대조의 관념은 표현될 수 있다(Klee 2014, 37). 또한 대립된 색으로부터도 성숙한 단계의 대조의 힘이 발생될 수 있다(Klee 2014, 39).

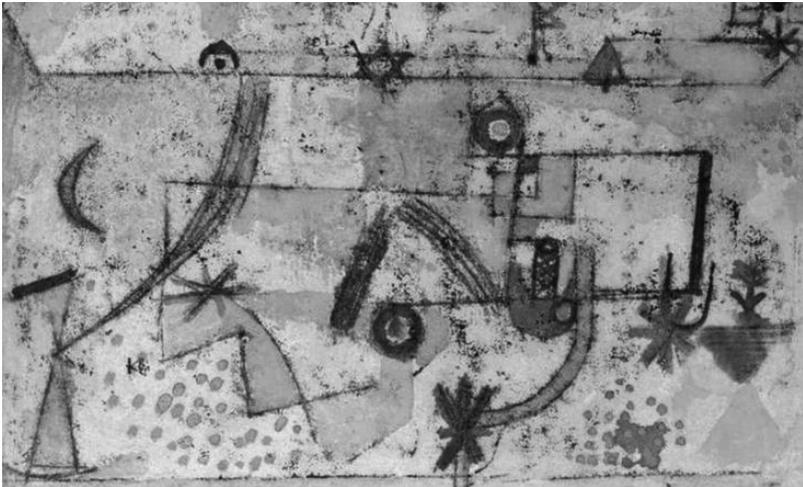
2. 회화의 폴리포니(bildnerische Polyphonie)

음악에서 나타나는 다성적 작법의 특색을 경험함으로써 우주와 천체에 깊이 스며들어 있는 원리들을 발견해 낸다면 산책하는 감상자가 되기에 더 적합할 것이다. 다수의 독립적인 주제들이 동시에 일어나는 일은 비단 음악에만 존재할 수 있는 것은 아니다. 모든 일반적인 대상이

한 장소에서만 유효하지 않듯, 어디에나 편재하여 뿌리내리고 있고 유기적으로 뻗어나간다(Klee 1949, 9; Bonnefoit 2008, 133 재인용).

클레는 대위법적인 회화(polyphone Malerei)를 추구해야 할 최선의 이상형으로 보았고, 점의 운동을 통해 생성된 선들이 만날 때 다성음악에서처럼 대위법적인 관계를 이룬다고 하였다(정금희 2001, 98). 그는 또한 음악 예술이 시간 속에 갇힌 한계성을 다선율의 동시적 울림을 통해 구현한 동시적 다차원을 시각예술에서 실현할 수 있다고 믿었다(Klee 2014, 17).

<예 12> 클레 <바흐의 양식으로> (1919)



<바흐의 양식으로 *Im Bachschen Stil*>(1919)는 바우하우스 교수가 되기 2년 전이면서 또한 쿠르트의 『선적 대위법의 기초: 바흐의 선율적 폴리포니』가 출간된 지 2년 후에 완성된 작품이다(예 12). 클레가 붙인 제목에서도 드러나듯이, 전 장에서 살펴본 바와 같은 바흐의 대위법적 선율 유형들로부터 선적 에너지의 본질을 이해하기 위한 힌트를 얻은 후 바흐의 다성음악 스타일을 회화의 동시성을 통해 시각적으로 재현해 본 것으로 생각해

볼 수 있을 것이다.

쿠르트와 클레의 선에 관한 견해에 기초하여 이 작품의 내용을 간단히 분석해 보고자 한다. 무엇보다 클레는 다성음악의 조화(Harmonie)를 행성운동의 조화와 분리하여 생각할 수 없었다(Klee 1956, 296; Dittmann 1990, 47). 거시적 관점에서 가장 거대한 운동이라 할 수 있는 천체의 행성운동은 또한 바흐의 폴리포니와도 연결되어 언급되는데, 각각 독립적으로 자전 및 공전 운동을 하면서 궤도를 벗어나지 않는 질서와 조화를 이루는 그 자체가 가장 넓은 의미에서의 하모니이기 때문이다. 앞서 살펴보았던 바흐의 <평균율 클라비어곡집>(1722)은 바흐에게 큰 영향을 준 음악이론가 베르크 마이스터(Andreas Werckmeister, 1645-1706)가 주장한 바 케플러의 행성운동 법칙이 다성음악의 평균율 체계를 입증한다는 논설을 실천에 옮긴 것이라 할 수 있다. 실제로 클레의 <바흐의 양식으로>에는 왼쪽에 푸른색의 초승달을 비롯하여 중간 상단의 육각형 별, 그 주위로 빛나는 별의 상징과 같은 별표들이 주로 붉은 색으로 퍼져 있다. 전체적인 분위기는 수평적으로 놓인 검정색 직선이 주요한 배경이 되고 수직선은 그에 비해 적어서 평탄한 느낌이 지배적인 큰 구조적 리듬이 깔려있다. 이와 함께 같은 질감의 검정색 직선, 곡선, 지그재그 선등이 분포되어 있다. 그 선들은 생성되면서 서로 만나며 지나가며 충돌을 일으키기도 한다. 선들 주위로는 바탕색으로 초록색이 농도별로 흩어져 칠해져 있고, 가끔 여기저기 흩뿌려진 크고 작은 분홍색점들로 대조를 이룬다. 육각형 별은 위의 수평선에 달려 있고, 그 왼쪽으로 음악에서 연주기호인 페르마타(늘임표)를 볼 수 있다. 필자의 눈에 가장 눈에 띄게 큰 에너지를 발산하는 것 같은 것은 두 개의 노란 대각선 곡선이다. 여러 다양한 선들 중 가장 중앙에서 가로지름으로써 큰 역동성을 주어 바흐의 다성음악에서 두 성부가 이루는 클라이막스를 표현한 것인지 생각해 보게 된다. 각종 선들의 모양새와 방향에서 독립적인 흐름의 에너지를 감지할 수 있으면서, 동시적인 다성구조를 통해 음악의 시간적 흐름이 한쪽 방향으로만 흐르는 2차원 또는 3차원에 국한된 것이 아니라 의식적으로 상상할 수 없는 무의식의 다차원이 암시되었다고 생각할

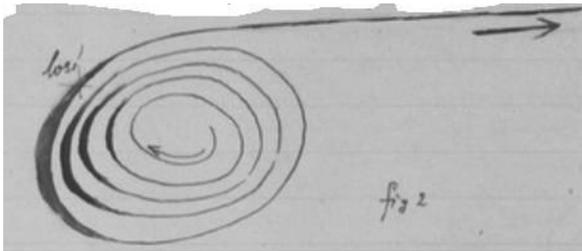
수 있다.

다음으로 대위법 중에서도 주제선율이 여러 성부에서 모방적으로 따라나오고 동시에 대주제가 결합되어 조화를 이루는 대표적인 다성음악 양식인 푸가를 시각적으로 재창조한 클레의 <붉은 푸가 *Fuge in Rot*>(1921)와 관련하여 논의하고자 한다.¹⁴⁾ 이를 위해 ‘푸가’(독: Fuge, 영: fugue)의 어원적 의미와 관련된 클레의 강의 내용을 살펴보고자 한다. 푸가(fuga)는 ‘도주하다’는 뜻을 가진 라틴어로, 각 성부의 선율운동을 통해 출발점에서 점점 멀어져가는 에너지가 표현되는 것으로 생각해볼 때, 원심력(Zentrifugalkraft)이라는 단어와 연결될 수 있다.

1922년 4월 3일 강의에서 클레는 원심력에 의해 작용하는 선에 관해 설명한다(<예 13> 참조). 그는 성서의 다윗과 골리앗의 이야기에 등장하는 무릿매의 원리를 예로 든다. 무릿매는 잔 돌을 짧은 노끈에 걸고 두 끝을 한 데 잡아 휘두르다가 한 끝을 놓으면서 멀리 날려 타격을 입히는 간단한 구조의 무기이다. 그 자리에서 저 너머에 있는 도달거리까지 영향을 미치고자 하는 의지를 가지고 손목을 사용하여 돌림으로 발생하는 에너지는 곧 팔뚝 근육에 힘으로 전달된다. 작은 돌은 짧은 여행 시간 동안 힘과 방향을 얻으며 공기를 통과하여 목표지점에 도착하고 목표대상을 맞춘다. 단시간 내에 힘을 절약하면서 최대한 원거리에 도달하게 하여 목적을 달성할 수 있는 이러한 원심력의 원리는 매우 강력한 효과를 낸다.

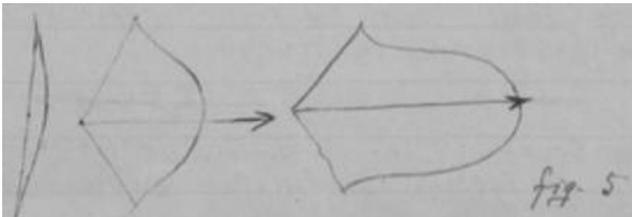
14) 푸가로부터의 영감을 표현하고자 한 20세기 초 회화작품들로는 시우르리오니스의 <푸가>(1908), 쿠프카의 <무정형, 2색의 푸가>(1912), 칸딘스키의 <푸가>(1918) 등이 있다. 음악에서의 푸가를 적용한 회화에 관한 상세한 논의는 나주리 2006, 99-122 참조.

<예 13> 클레 원심력 형태15)



이러한 힘은 활과 화살의 원리에서도 볼 수 있다(<예 14> 참조). 화살을 당기는 힘이 활시위에 저장되어 있다가 활시위를 놓는 순간 저장되어 있던 힘이 화살에 실려 화살은 활 없이 맨 손으로 던질 때 보다 더 빠른 속도로 더 멀리 날아갈 수 있다. 빠른 속도로 날아가는 화살은 중력의 영향을 그만큼 덜 받게 되므로 멀리 있는 과녁까지 날아가 정확하게, 빨리 쏠 수 있는 것이다. 클레는 활시위의 탄력의 형태를 예로 그려 보여준다.

<예 14> 클레 활시위 형태



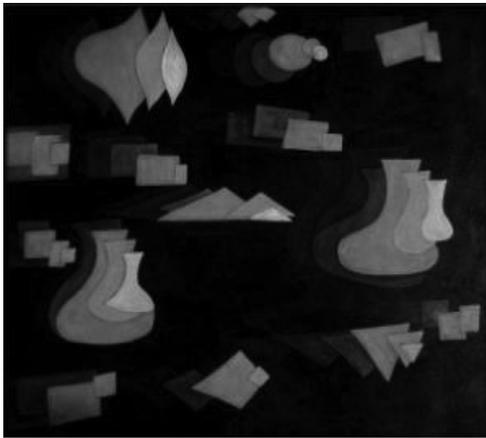
클레가 구상한, 원심력에 의해 진행되는 여러 선율들을 시각화한 회화에서의 푸가 <붉은 푸가 *Fuge in Rot*>(1921)를 이러한 원리와 함께 보고자 한다(예 15). 이 작품에 선과 함께 나타난 중요한 색의 진행에 관해서도 언급할 필요가 있다.16) 음악에서의 화성론과 같이 회화에서 색채론

15) Bildnerische Formlehre: BF/127, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018.05. 21).

16) 색에 대한 클레의 강의에 관해서 Tschirren 2012, 49-140 참조

(Farbenlehre)은 회화이론에서 핵심적인 부분으로서 클레도 매우 깊이 연구한 분야이다. 독자적인 것으로서, 클레는 색의 명도에 따른 단계 변화를 시간적 진행 즉 운동의 개념으로 이해하였다. 어둠에서 빛이 창조되기 전인 혼돈(Chaos) 상태를 지나, 이제 빛과 함께 질서(Ordnung)가 생겨났기에 자연의 질서에 따른 흐름의 줄기가 있다고 전제한다. 자연의 원리에 따라 색이 흰색에서 검정색으로 진행되는 것은 운동 중에서도 가장 섬세한 질서라고 하였다.¹⁷⁾

<예 15> 클레 <붉은 푸가>(1921)



클레와 친분이 깊었던 프랑스 작곡가 불레즈(Pierre Boulez, 1925-2016)는 클레의 <붉은 푸가>에 대해, 클레만의 독자적인 푸가를 그린 것이라 평하였으며 악보에서의 음표의 진행을 그린 것이 아님을 강조했다(Boulez 1989). 클레와 관련하여 전술했던 원심력과 빛의 운동 질서를 염두에 두고 필자의 시선으로 이 회화 푸가 작품을 읽어 보고자 한다. 먼저 검정색 배경 안에 질서의 조화를 이루는 붉은 모형들은 폴리포니 창조의 시작을 알리는

17) I.2 Principielle Ordnung-BG I.2/97, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018.05. 21.).

것 같다. 바흐의 폴리포니에서 다양한 곡선과 직선의 선들이 결합되는 것처럼, 이 안에는 원, 삼각형, 사각형에 기초하여 변형된 모형들이 흩어져 있다. 개별 모형들이 가지고 있는 선의 모양새에 따라 운동을 일으키는 탄력적인 힘의 크기와 방향성을 감지할 수 있다. 예를 들어 좌측 상단의 곡선으로 된 모형은 클레가 원심력의 예로 들었던 활시위 형태와 유사하여, 활시위가 점점 확장되는 방향으로 이동한다고 인지된다.

이 작품에서는 선의 흐름뿐만 아니라 색의 진행이 강조되었다. 앞에서 언급한 바와 같이 흰색에서부터 농도가 짙은 색으로 진행되는 클레의 색의 진행의 원리에 따라 생각해 볼 때, 붉은 색 계열 안에서 밝은 색부터 단계적으로 진행되는 각각의 모형들은 여기서 의도된 원심력의 방향으로서, 모형들의 운동방향은 오른쪽에서 왼쪽으로 향한다고 볼 수 있다. 빨강색은 빛의 스펙트럼에서 파장이 가장 긴 색이다. 흰색에 가까운 가장 밝은 단계에서 각 모형들의 크기는 가장 작으므로, 에너지가 증가하는 더 큰 범위로 뻗어나가는 힘의 양이 모형의 크기에도 반영되었다고 할 수 있다. 원심력의 에너지를 품은 빛의 단위들은 목적지와도 같은 점점 뚜렷해지는 빨강색에 도달하는 모습이 동시에 표현되었다. 가장 명확한 색에 도달한 이후 보이는 그림자들로 전체적 구조를 이루는 혼돈과 질서의 대조적 양면성이 나타난다. 클레의 푸기는 시간을 타고 들리는 선율로서의 소리가 아닌, 광선의 흐름 즉 빛이 움직이는 줄기로 빛 에너지가 전파되는 경로를 표현한 것으로 해석해 본다. 빛의 운동 속도는 너무나도 빠르기 때문에 그것의 음악은 실제로 우리에게 동시에 일어나는 것과 같으므로, 오히려 그 운동을 현미경으로 자세히 보듯, 슬로비디오로 재생하여 보듯, 우리가 감지할 수 있게 확대해서 보여주고자 의도한 것은 아닐까.

IV. 맺는 말

변화하는 곡률, 또는 주름의 이상적인 발생적 요소는 바로 변곡

(inflexion)이다. 변곡은 진정한 원자, 탄력적인 점이다. 클레가 작용적이고 자발적인 선의 발생적 요소로서 추출해낸 것이 바로 이것이며, 이는 그가 바로크 그리고 라이프니츠와 친밀하고 데카르트적인 칸딘스키와 대조됨을 보여준다(Deleuze 2004, 31).

들뢰즈는 생명력 있는 점, 어디로 어떻게 뻗어나갈지 모르는 잠재력과 자유로운 의지가 내재되어 있는 클레의 S-곡선의 상태를 라이프니츠의 주름과도 같은 바로크의 특성으로 언급하며 클레의 선 및 회화의 바로크성을 발견하였다. 주지하듯이 18세기 외교관으로 활동했었던 독일의 수학자·물리학자·철학자 라이프니츠의 형이상학적 사고체계는 당시 이성주의·합리주의적 사고에 가려 빛을 보지 못한 것 같았지만, 20세기 철학을 통해 진정한 바로크의 특질로 재조명되었고 특히 그의 모나드 개념이 바로크적인 것으로 부상한다. 라이프니츠의 모나드란 무한한 속성을 지닌 사물의 실체로, 정신과 물체, 전체와 부분 등이 분리되거나 분리될 수 없는 모든 양면성·이중성이 함축된 생명력 있는 최소단위라 할 수 있다. 모나드는 본질적으로 어두운 바탕을 갖는다. 클레의 회화 푸가의 검정 배경은 빛이 창조되는 데 선행조건이었듯, 모나드는 빛을 만들지만 그림자 또한 만들며 어둠과 빛을 분리하여 생각하지 않는다(Deleuze 2004, 55; 64). 바흐 푸가의 폴리포니 개별 성분들은 독립적인 모나드에 비유될 수 있다. 잠재되어 있던 주름이 펼쳐지며 운동에너지를 발산함으로써 선의 운동이 끊임없이 지속되고, 모나드들은 행성운동의 조화처럼 폴리포니의 과정 속에 불협화음 해결의 조화를 이루며 소우주를 만들어낸다.

20세기 초 음악학자 쿠르트와 화가 클레는 각자의 분야에서 보이지 않는 에너지의 근원을 밝히고자 하였다. 쿠르트는 음악이 있을 수 있는 근원적 힘은 선율 즉 선의 운동에 있고, 그 선율에 내포된 잠재적 에너지가 발현될 때 잠재의식이 그로 인한 운동을 느낄 수 있다고 보았다. 또한 그러한 순수한 음의 운동으로서 선의 역동성이 대위법의 대가 바흐의 선율에서 매우 효과적으로 표현됨을 규명하고자 했다. 즉 쿠르트에 의하면 하나의 현상으

로서 들려오는 모든 개별음들을 청취하는 것이 전부가 아니라, 실상 우리의 무의식이 그 선율에 내재된 역동성을 듣는 것이다. 쿠르트의 관점에 따르면 선이 운동에너지라면 화성은 잠재적 에너지라 할 수 있다. 들뢰즈가 말하는 바로크의 특성은 고전주의적 서양의 지적 전통으로 볼 때 비주류에 해당한다(박영욱 2015, 178). 전통적·고전주의적 관점으로는 학문에서 직관적 사고보다는 개념적 사고에 우선적 가치를 두듯, 음악에서는 불규칙한 비대칭적 선율보다 체계적인 화성에, 미술에서는 잠재적 주름보다는 형상에 가치를 둔다.

이러한 서양 전통 주류적인 패러다임을 전환하는 바로크적 사고를, 회화에서는 클레에게서 발견할 수 있었다. 음악가이기도 했던 클레에게 바흐의 음악은 매우 친숙했기에 바흐의 폴리포니 정신은 그의 예술적 잠재의식에 스며들어 있었을 것이다. 클레는 형상이 없는(informel) 점에서 무한한 곡률을 가진 고유한 곡선으로 전개될 잠재적 가능성을 투시하였고, 이것이야말로 보이지 않는 근원적인 힘을 담아내는 데 가장 적합한 것임을 간파했다.

화가는 ... 자연적 형태에 대해 큰 중요성을 부여하지 않습니다. 그에게 이 완성된 자연의 형태들은 자연적 창조 과정의 궁극적 실재가 아니기 때문입니다. 그는 완성된 형태 자체보다는 형태를 만들어내는 힘에 더 큰 가치를 둡니다. ... “현재 형태의 이 세계가 유일하게 가능한 세계는 아니다.” 그리하여 그는 자연이 그의 눈앞에 전개해 놓은 완성된 형태들을 투시하는 눈으로 살핍니다. 깊이 꿰뚫어 볼수록 화가는 보다 쉽게 그의 시야를 현재에서 과거로 확대시킬 수 있으며, 자연의 이미지나 완성품의 이미지보다는 창조 자체의 본질적 이미지, 「창세기」의 이미지에 의해서 보다 깊은 감명을 받게 됩니다.

참고문헌

- 나주리(2006), 「20세기 음악과 회화에서의 푸가」, 『서양음악학』, 9/2, 99-122.
- (2008). 「멘델스존의 <마태수난곡> 바흐 사후 초연의 배경과 실제, 그리고 결과」, 『음악과 문화』, 19, 83-107.
- 박영욱(2015), 『보고 듣고 만지는 현대사상: 예술이 현상해낸 사상의 모습들』, 서울: 바다.
- 정금희(2001). 『파울 클레』, 서울: 재원.
- Billroth, Theodor(1896), *Wer ist musikalisch?* Hrsg. von Eduard Hanslick, Hamburg: Wagner.
- Bonnefoit, Régine(2004), “Der “Spaziergang des Auges” im Bilde Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee”, *Kritische Berichte*, 32/4, 6-18.
- Bonnefoit, Régine(2008), “Paul Klee und die “Kunst des Sichtbarmachens” von Musik”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 65/2, 121-151.
- Boulez, Pierre(1989), *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard.
- Busch, Werner(1985), *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Gebr. Mann.
- Deleuze, Gilles(2004), 『주름, 라이프니츠와 바로크 *Le pli: Leibniz et le Baroque*』(Paris, 1988), 이찬웅 옮김, 서울: 문학과 지성사.
- Dittmann, Lorenz(1990), “Wachstum im Denken und Schaffen Paul Klees”, Paul Klee: *Wachstum regt sich; Klees Zwiesprache mit der Natur*, Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse, München: Prestel, 39-50.
- Fux, Johann Joseph(2008), *Gradus ad Parnassum*(1725), 4. Nachdr. der Ausg. Mizler(Leipzig, 1742), Hildesheim: Olms.
- Halm, August(1900), *Harmonielehre*, Leipzig: Göschen.

- Hanslick, Eduard(1854), *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig: Weigel.
- Hoffmann-Erbrecht. Lothar(1987), “Paul Klees Fuge in Rot(1921): Versuch einer neuen Deutung”, *Augsburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 321-336.
- Keller Tschirren, Marianne(2012), *Dreieck, Kreis, Kugel: die Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*, Online-Ressource, [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2073/\(2018.05.19\)](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2073/(2018.05.19)).
- Klee, Paul(2014), 『현대미술을 찾아서 *Über die moderne Kunst*』(Bern, 1945), 박순철 옮김, 과주: 열화당.
- (1949), *I. Teil, Dokumente und Bilder aus den Jahren 1896-1930*, Bern: Verlag Benteli.
- (1956), *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Hrsg. und bearb. von Jürg Spiller, Basel/Stuttgart: Schwabe.
- (1965). *Pädagogisches Skizzenbuch(1925)*, Neue Folge, Hans M. Winkler(hrsg.), Mainz: Kupferberg.
- (1977), *Der “Pädagogische Nachlass” von Paul Klee*: Kunstmuseum Bern. Ausstellung: 6. Juni - 28. August 1977. Bern.
- (1979a). “Beitrag für den Sammelband »Schöpferische Konfession« (1920),” Klee Paul, *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Christian Geelhaar(hrsg.), Köln: DuMont Schauberg.
- (1979b), *Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Anhang zum faksimilierten Originalmanuskript von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, Jürgen Glaesemer(trans. u. einl.), Basel: Schwabe.
- Krebs, Wolfgang(2006). “Zwischen Schopenhauer und Freud: Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential”, *Gesellschaft für*

Musiktheorie: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 3/2, 223-243.

Kurth, Ernst(1922). *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*(1917), 2. Auflage, Berlin: Max Hesse.

Novalis(1842), *Schriften* (1799), Paul Kluckhohn(hrsg.), Hildburghausen: Verl. des Bibliogr. Inst.

Rothfarb, Lee(2002), “Energetics”, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Thomas Christensen(ed.), Cambridge: Cambridge Univ. Press, 927-955.

Schimdt, Lothar(1994), “Arabeske”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil: A, Kassel: Bärenreiter, 684-686.

Schweitzer, Albert(1908), *J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Triest, Johann Karl Friedrich(1801). “Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 3, 225-235.

Zentrum Paul Klee Bern 홈페이지, <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org>(2018.05.21).

황순도

경기도 용인시 처인구 원삼면 문촌로 23-9

E-mail: sondrah77@hotmail.com

논문접수일 : 2018년 11월 11일

심사완료일 : 2018년 12월 1일

게재확정일 : 2018년 12월 2일

아방가르드 영화와 바로크 시각성: 크리스티안 마클레이의 《시계》를 중심으로

최정은(한국외국어대학교)

Choi, Jeongeun(2018), Avant-garde Film and Baroque Visuality: On Christian Marclay's «The Clock», *Baroque Studies*, 1.

This Paper aims at the research about “Baroque in contemporary art scene”. For that purpose, I’ll look into Christian Marclay’s archival found footage *«The Clock»*. *«The Clock»* is made of a lot of selected film footages. As an archive of films, *«The Clock»* suggests the dynamics of recursive constitution of time. The time, like Mobius strip or Klein bottle, produces itself by relation with heterogeneity in itself. In spacialization of time, images are produced by “spacing(doubling)” as reduplication, Experience of time is a kind of interiority without exteriority. In temporalization process, interiority inverts out exteriority, and exteriority reverts interiority.

«The Clock» is a homage to the history of film, also it is a repetition of Avant-garde film. Many scenes from mainstream films are autonomous associations under similar situations. Also they remind “the Real”, a gap or absent element of archive, and the thing continuously repeated but always deferred, not written. *«The Clock»* is a monumental architecture of memory, from which we could recognize a puissance of montage which makes images in films by collision.

«*The Clock*»'s Baroque Visuality is revealed in the way, in which it brings about madness of vision. «*The Clock*» has a visuality of archival palimpsest, it is related with time-image in Gilles Deleuze's philosophy. Time-image could be revealed by reverberation between heterogeneous series. It have been explained by bifurcation and reduplication of memory. As an archive of citations, «*The Clock*» implicates infinity in definite collected films. Time is structured by repetitive form, the absent gap among the collected elements suggest empty form of time. We can find out duality of Baroque Visuality in expansion of gallery space to the outside, connection between time in film and real time, split of screen, and mobility of moving images. Memory complicates retention and protention, seeing after-image and anticipation. Time and memory are endlessly bifurcated and continuously rewritten, simultaneously in Past, Present and Future. «*The Clock*» make us recognise the constitutive form of time and time-image, and reverbrates with our collective memory, by way of palimpsests of palimpsest, which is the traits of baroque visuality.

Key Words: Palimpsest, Structural Film, Found Footage Film, Visuality,
Baroque

최정은(2018), 아방가르드 영화와 바로크 시각성: 크리스티안 마클 레이의 《시계》를 중심으로, 『바로크연구』, 1.

본 연구는 동시대성 안에서 바로크적 시각성의 면모를 크리스티안 마클 레이의 아카이브적 파운드 푸티지 <시계>를 중심으로 살펴본 것이다. <시계>는 수많은 영화 장면들의 인용으로 이뤄져 있고, 미술관 바깥 실재시간과 연동하여 하루 24시간 속에 거의 무한한 확장성을 부여한다. 영화 아카

이므로서 <시계>는 시간의 재귀적 구성의 역학을 보게 한다. 마치 피비우스 떠나 클라인 병처럼 시간은 그 자체 안의 이질적인 것과 관계하여 그 자체를 산출한다. 시간의 공간화에 있어, 이미지는 재이중화로서 ‘간격내기(더블링)’에 의해 산출되며, 시간 경험은 바깥은 내부로 빠지고 내부는 바깥이 되는 일종의 내부화이다.

<시계>는 아방가르드 영화의 기념비적 반복이자 영화사에 대한 경의이다. 주류 영화들로부터 차용된 장면들은 유사한 상황에서 부단히 자동 반복되는 연상이자, 아카이브 가운데 부재하는 것, 부단히 반복되면서도 항상 지연되며 씌어지지 않는 실재를 환기한다. 영화적 유명성을 담지한 기억의 건축으로서 <시계>는 영화 안의 부재 이미지를 충돌에 의해 상기시키는 몽타주의 역능을 시사한다.

<시계>의 바로크적 시각성은 <시계>가 ‘시각의 광기’를 불러오는 방식에서 드러난다. <시계>는 아카이브적 중층텍스트의 시각성을 초래하며, 그것은 들뢰즈적 의미의 시간-이미지와 연계된다. 시간-이미지는 이질적 계열 간의 공명으로 드러날 수 있고, 기억 구성의 부단한 이중화, 메타 층위의 집합론적 성격을 통해 설명된다. 인용의 아카이브로서 <시계>는 제한된 수집된 영화들로 무한을 포괄한다. 시간은 부단한 반복 형식에 의해 구조화되며, 아카이브된 것 가운데 부재하는 간격과 함께 시간의 빈 형식을 암시한다. 갤러리 바깥 실제시간과의 연동, 시각을 유도하는 속도와 운동성, 스크린의 균열, 영화 형식 그자체의 접합과 전개는 바로크 시각성의 특징인 이중성을 초래한다. 기억에는 과거와 예지가, 보기에는 잔상과 예기가 관여한다. 시간과 기억은 끝없이 분기하며 과거, 현재, 미래 안에 동시에 다시 씌어진다. <시계>는 그 자체의 구성적 형식을 숙고하게끔 하여, 지속을 통해 체감되는 시간의 이미지를 산출한다. <시계>는 시간의 구성적 형식을 인식하게 하며, 우리의 집단적 기억과 함께 공명한다. 인용의 구조는 이미지의 잔존을 환기시키는 동시에 증폭시킨다. 연속 가운데 불연속, 불연속으로 이루어진 연속을 보여주는 가운데 <시계>는 중층텍스트들의 중층텍스트로서의 바로크적 시각성을 유도한다.

주제어: 파운드 푸티지, 구조영화, 시각성, 중층텍스트, 바로크

I. 머리말

본 연구는 동시대를 살아가고 있는 영미권의 주요 작가인 크리스티안 마클레이(Christian Marclay, 1955-)의 대표작 《시계 *The Clock*》(2011)를 통해 바로크적 시각성의 현대적 모습을 사유해보고자 하는 시도이다(도 1). 마클레이는 스위스 태생의 작가로서 프랑스어와 영어의 이중언어자이기도 하며 LP, CD와 같은 레코드 음반과 사운드 레디메이드 콜라주를 이용한 국제적 퍼포먼스로 알려진 작가이다. 그의 작업은 현대사회에서 첨예한 기술적 환경의 변화를 반영하며, 파운드 푸티지 영화 작업인 《시계》는 파이널 컷 프로(Final Cut Pro)라는 툴을 사용하였고 아방가르드 영화에 나타나는 바로크적 상상뿐 아니라 기술적 단층의 여파 및 디지털 환경으로의 변화를 고찰하기에 적절한 작업이기도 하다.¹⁾

그와 같은 목적에 따라 본 연구는 양식적 개념 ‘바로크(Baroque)’를 근세적 ‘양식(style)’에 한정짓지 않고 현대예술 안에 구현된 ‘바로크적인 것’의 현상 형태에 접근하고자 한다. 이러한 시도는 자연의 미에서 보이는 해바라기 씨앗 배열의 피보나치(Pibonacci) 수열이나 17세기 화가들이 나선을 찾기도 했던 노틸러스 조개껍질 나선의 수학적 구조, 프랙탈 구조(Fractal

1) 《시계 *The Clock*》는 2011년 베니스 비엔날레 황금사자상을 수상했고 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art)와 LA 주립미술관, 캐나다 국립미술관, 보스턴 파인아트센터에서 소장했으며 2012년에는 런던의 테이트모던 그리고 파리의 퐁피두와 예루살렘의 이스라엘 미술관이 소장했다. 2010년 처음 런던 화이트큐브에서 발표되었지만 2011년 1월 뉴욕 폴라 쿠퍼 갤러리에서 공개될 때 시민들은 추운 날씨에 몇시간이나 줄을 서서 관람을 기다렸다. 뉴스웍은 마클레이를 “오늘날의 가장 중요한 열명의 예술가들중 하나”라고 예찬했다.(Erika Balsom, ‘Around The Clock’, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol.54. no.2(Fall 2013), 179; 186-189.)

Structure)와 같은, 시대구분적 양식 개념을 초월하는 바로크적 미학을 찾는 시도이기도 하다. 그럼으로써 고전고대(antiquity)와 동떨어진 듯 보이는 현대의 삶에서도 여전히 직접적으로 조우하며 더불어 살고 있는 바로크적인 것에 대해 생각하고자 하며, 그리하여 보편적 미학적 기법으로서 현대적 바로크 면면의 재발견이 본 연구가 추구하는 취지이다.

이와 같은 문제의식은 이미 발터 벤야민(Balter Benjamin)의 『독일 비애극의 원천 *Ursprung des deutschen Trauspiels*』(1929)에서 ‘알레고리(allegory)’에 관한 사유로부터 발견할 수 있으며 이것은 크리스틴 뷔시-글뤽스만(Christine Buci-Glucksman)이 보들레르적 모더니티의 바로크적 성격을 읽어내는 지점이기도 하다. 뷔시-글뤽스만은 벤야민이 보았던 보들레르 즉 19세기 파리의 모더니티 안의 바로크에 주목했다. 환등상이 알레고리적 폐허이며 모더니티의 부재하는 기원이 씌어졌던 극장적 중층텍스트라면 ‘지금-여기’의 중층텍스트인 동시대적 아방가르드 영화 또한 고고학적 발굴을 요청하는 장소일 수 있을 것이다.

그와 같은 벤야민과 뷔시-글뤽스만의 작업을 모범으로 하여 본 연구는 크리스티안 마클레이의 《시계》를 중심으로 모던 안의 바로크적인 것의 한 예로서 아방가르드 영화의 경우를 생각해보고자 한다. ‘파운드 푸티지(found footage)’ 영화로 제작된 마클레이의 대표작 《시계》의 규모와 복잡성은 모더니즘적인 아방가르드 영화 안에서 외밀성(extimacy)과 바깥, 또한 포스트모더니즘 내에 모더니즘적 계기를 살펴보기에 적합하다.²⁾

2) ‘파운드 푸티지(found footage)’란 낡고 오래된 영화의 필름 단편들을 재조립하고 손질을 가하여 새로운 영화를 만드는 아방가르드 영화의 기법으로서 영화사 초기부터 실천되었고 우연히 발견한 물건을 명명하고 새로운 맥락에 위치시키는 초현실주의의 ‘발견된 오브제(found object)’선상에 위치한다. 윌리엄 위즈(William Weez), 제이 레이다(Jay Leyda), A. L. 리스(Rees) 등이 아방가르드 파운드 푸티지에 대해 정리하였다. 국내 문헌으로는 P. 아담스 시트니, 『시각영화: 20세기 미국 아방가르드』 박동현 외 옮김, 평사리, 2005.; A.L. 리스, 『실현영화와 비디오의 역사』, 성준기 역, 커뮤니케이션 북스, 2013; 민진영, 『파운드 푸티지』 전남대학교 출판부, 2015 참조.

본 연구의 순서는 다음과 같다. 먼저 아방가르드 영화의 면모와 아카이브 아트의 담론 및 아카이브적 파운드 푸티지에 대해 그 정의와 현황을 살펴보고, 바로크 시각성을 연구사적 관점에서 간략히 서술한 후 《시계》를 보다 자세히 들여다보고자 한다. 먼저 그 바로크적 무한에의 천착을 아방가르드 영화에 대한 경의와 인용의 관점에서 살펴보고, 이어서 바로크 시각성이 들뢰즈가 언급한 바 시간-이미지와 연계되는 방식을 통해서 고찰할 것인 바, 시간-이미지의 제시, 바로크적 이중성과 균열, 스크린의 유령성, 뷔시-글뤽스만의 테제인 ‘거울들의 거울’로서 환등상과 중층텍스트로서 모던 바로크의 모습을 살피고자 한다.

II. 아방가르드 영화의 면모들

1. 아방가르드 영화란 무엇인가

아방가르드 영화(Avant-garde Film)는 실험영화(Experimental Film)라고도 불린다. 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 시각 실험, 초현실주의의 전위적 영화나 디즈니와 같은 상업 애니메이션으로도 흡수된 기하학적 애니메이션 추상영화에서 볼 수 있듯 20세기 초부터 존재했다. 아방가르드 영화는 실험적 도큐멘터리 필름뿐 아니라 우리에게 백남준의 것으로 익숙한 비디오 작업들, 갤러리 영화라고도 불리는 미술관의 영화들, 영화적 비디오 설치를 포괄하며, 아카이브적 파운드 푸티지(Archival Found Footage)는 그 일부라 할 수 있다.

대중영화의 편향적 상업주의에 저항하고자 한 아방가르드 영화의 융성은 특히 영화에서의 상황주의 문자주의(Situationist/ Lettrist Movement) 운동이라거나 미국적인 추상미술의 계보와 연동되는 일련의 추상영화들, 20세기 초 아방가르드를 반복했던 네오-아방가르드의 담론들, 1960-70년대 미니멀리즘적인 구조영화(Structural Film)의 조류와 상응한다. 아방가르드

의 실현되지 못한 모더니즘적 꿈은 개념주의(Conceptualism)와 더불어 유토피아적 모험과 실험정신이 투철했던 1960년대 이래 현재까지도 꾸준히 반복되고 있다. 최근 들어서는 1980년대 이래 장르 간 경계를 허무는 방향으로 지속되어 온 이같은 경향들을 ‘포스트매체(post-medium)’라는 담론으로 통칭하여 조명하고 있다.)

서구 사회 특히 영미가 주도한 현대미술의 큰 흐름중 하나는 『옥토버 October』 저자들을 그 이론적 배경으로 한 아방가르드적 형식실험을 이끈 조류이다. 이들은 미술, 사진, 조각적 설치, 영화를 아울러 사고했고 그에 따라 환경과 뒤섞이며 장르 경계마저 사라진 ‘포스트매체’적 미술이 대두되었다. 포스트매체적 작업으로서 마클레이의 《시계》는 회화, 조각, 콜라주, 환경미술, 대지미술, 개념미술, 퍼포먼스 등 모든 예술을 장르를 넘어 하나의 범주로 다룰 수 있게 하여 또다른 담론과 실천의 장을 여는 효과를 가진다.

다른 한 편 마클레이의 작업이 나온 1980년대 이후의 사회 경제적 배경의 기류를 생각해볼 필요가 있다. 1979년 마클레이는 뉴욕과 보스턴의 인디 클럽에서 녹음된 오디오 장비를 메고서 사운드 콜라주 레디메이드 즉흥 공연을 자신의 미술작업으로 시작하여 지금까지 국제적 퍼포먼스를 지속하고 있다. 이같은 급진적 실천에는 일방통행적인 스펙터클 사회를 그 어법을 전유하여 저항한다는 태도가 있다. 마클레이의 《시계》는 전유의 미학 뿐 아니라 사진과 영화를 포괄하는 매체적 전환과 신보수주의적 흐름에 대

3) ‘포스트매체(post-medium)’는 로잘린드 크라우스가 마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers)의 작업과 같은 기존 형식주의 미학의 ‘매체특정성(media-specificity)’으로 규정되지 않는 당대미술의 현상을 설명하기 위해 조어한 용어로서 설치나 퍼포먼스 사운드 아트 등 장르 간 접속이 활발해짐에 따라 담론화되었다. 자세한 논의는 김지훈, 「매체를 넘어선 매체: 로잘린드 크라우스의 ‘포스트매체’ 담론」, 『미학』, 82권 1호, 2016, 73-115.; 그 외 본인의 학위논문 참조. 최정은 (2018), 「콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트」, 홍익대학교 대학원 미술사학과 박사학위 논문.

한 반응선상에 위치된다. 비록 대조적이지만 두 경향 모두 상업화된 글로벌 자본주의의 일방적 소통에 대한 예술적 답변으로 볼 수 있다.

2. 아카이브 아트, 담론, 파운드 푸티지

1) 아카이브 아트와 담론들

마르셀 브로타스(Marcel Broodthaers, 1924-1976)의 <북해로의 항해 *A Voyage on the North Sea*>(1973-74)는 아카이브 아트이자 제도비판미술의 고전적 사례이다. 이 작품은 그림책을 영화로 찍고 전시에서 그 영상을 실물 오브제와 함께 배치했다. 당시 가능했던 모든 독수리 표상을 모은 <현대미술관 독수리 부, 19세기 분과 *Musee d'Art Moderne, Department des Aigles, Section des Figures*>(1968, 1972)로 잘 알려져 있듯 브로타스는 미술관과 제도를 소재로 삼았고, 보들레르의 시와 픽션을 영상으로 제작하기도 했다. 푸코의 『말과 사물』(1966)에서 환상적인 중국의 백과사전에 관한 묘사를 연상시키는 이와 같은 전시는 그대로 이질적 사물들을 매체로 한 영화적 몽타주라고도 할 수 있다.⁴⁾

특히 80년대 이후 아카이브 아트와 담론의 대두가 두드러졌고 아카이브 아트의 사례들이 증가되었는데, 그 이유는 주류 미술사 담론에 사진과 영화 담론의 복합화뿐 아니라, 파편적 형태로나마 아카이브에 남았던 동남아시아 식민지라든지, 2차 대전과 홀로코스트 당시에는 알려질 수 없었던 전쟁범죄의 증거들이 점차 드러났기 때문이다. 그 결과 재현과 실재에 대한 심도깊은 논의가 진행되었다. 많은 아카이브 작업들이 제작되었고, 60-70 년대에 걸쳐 비디오 아트의 대두와 병행하여 아방가르드 영화 분야에서도 아카이브적 파운드 푸티지들이 제작되었다.

4) 할 포스터, 로잘린드 크라우스, 데이빗 조슬릿 외, 『1900년 이후의 미술사』, 신정훈, 배수희 옮김, 세미콜론, 2009, 595-596.

아카이브에의 주목은 담론적으로는 고전적 의미의 몽타주론, 따라서 발터 벤야민의 『기술복제시대의 시각예술』(1936), 『아케이드 프로젝트 *Arcade Project(Passagenwerk)*』(1927-1940) 및 애비 바르부르그(Abraham Moritz Warburg, 1866-1929)의 <이미지 아틀라스 므네모시네 *Der Bilderatlas Mnemosyne*>(1927-1929)와 불가분의 관계에 있다.⁵⁾ <아틀라스 므네모시네>는 유럽의 위기 국면에서 바르부르그가 반드시 기억해야 할 유럽문명의 원형적 도상들을 보전하고자 한 기획으로서, 고전적 예술작품의 원형들 특히 르네상스 거장들의 작품 사진을 한 패널에 배치했다. 바르부르그는 사건들의 선행적 발전으로 역사를 보는 관점에 의문을 제기하고 잔존하는 이미지들을 통해 그것을 파악시키하고자 했다. 따라서 <아틀라스 므네모시네>로부터 정지, 위기, 도약, 간헐적 전도의 계기들의 유희를 볼 수 있다.⁶⁾ 바르부르그가 정초한 ‘원혼적’, ‘기억소(엔그램engram)’, ‘정념정형(pathosformel)’ 같은 개념들은 인용으로 씌어진 책을 저술하려던 벤야민의 미완의 『아케이드 프로젝트』와 마찬가지로 몽타주에 대한 함의를 준다.

그 외 아카이브의 담론적 확산에 기여한 저술로서 1995년 자크 데리다(Jacques Derrida)의 『아카이브 열병 *Archive Fever*』(1995), 조르조 아감벤(George Agamben), 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman)의 이미지론이 있다. 아감벤과 디디-위베르만은 표상성(재현불가능성)에 대한 사고 준거를 홀로코스트와 같은 극한상황에 두었다. 전쟁범죄가 폭로된 이후 특히 1970년대부터는 표상불가능한 실재의 문제가 미술사 안으로 들어와 사진 영화 및 각종 포스트 담론과 함께 지속적으로 진지하게 다뤄지고 있다.

5) 벤야민의 『아케이드 프로젝트』는 그러나 도서관에 문서 형태로 보관되어 있었고 오랫동안 출판되지 못했다는 것을 감안할 필요가 있다. 독어권에서는 1982년, 영미권에서는 하버드대 출판부에서 1999년 최초 출판되었다.

6) Katarzyna Ruchel-Stockmans, *Images Performing History*, Belgium, Leuven University Press, 2015, 110-111.

2) 아카이브적 파운드 푸티지

마클레이의《시계》는 ‘아카이브적 파운드 푸티지(Archival Found Footage)’이다. 아카이브적 파운드 푸티지는 아방가르드 실험영화의 형식 중 한 갈래에 속하며 이미 영화사 초기부터 실천되었다. 파운드 푸티지의 ‘파운드’라는 말에서 ‘발견된 오브제(found object)’의 함의를 간과해서는 안되며 따라서 초현실주의와의 밀접한 연관을 알 수 있다. 초현실주의자들에게 우연한 발견은 오랜 기간의 소망에 의한 문자 그대로 ‘경이(메르베이 으merveilleux)’였으며 따라서 그 의미는 현실을 초현실로 전환시키는 꿈의 소원층쪽에 비견되는 대단한 것이었다. ‘발견된 오브제’의 대표적 예로서 앙드레 브르통(André Breton, 1896-1966)의 베틀시장에서의 발견 일화에 얽힌 <신데렐라 스푼 *Cinderella Spoon*>(1934)을 들 수 있다(도 2). 브르통이 발견한 이 나무 스푼에는 구두굽이 달려 있었다. 브르통은 이 스푼에서 ‘상드리에 산드리용(le cendrier cendrillon...)’이라는 말을 떠올렸는데, 그것은 그가 주문처럼 사로잡혀 있던 말로 무의식적으로 글을 쓸 때 나는 소리이자 ‘신데렐라 재떨이’를 의미했다. “그것은 브르통이 언어와 욕망에서 겪는 미끄러짐과 관련된 것이었다.” 브르통은 그것을 ‘신데렐라 스푼’이라 명명했고 베틀시장에 갔던 그날 그와 대동했던 만 레이(Man Ray)가 그 사진을 찍었다. 이같은 오브제들의 발견은 프로이트가 말한 ‘친밀한 낯섦, 언캐니(Uncanny)’의 정수와 같다.⁷⁾ 발견된 오브제는 우연과 레디메이드 건지에서뿐 아니라 예술 가치의 의미론적 전환이라는 점에서도 주목되었다. 대상의 의미가 사물 그 자체 안에 있다기 보다는 우연의 개입과 예술가의 명명 그리고 오브제에 얽힌 사건의 체험과 순환 속에서 획득되기 때문이다.

발견된 오브제가 영화의 필름에 해당된 경우가 바로 ‘파운드 푸티지(found footage)’이다. 초기 영화사의 아카이브적 파운드 푸티지로는 대중영화의 오래된 단편뿐 아니라 파노라마(Panorama), 디오라마(Diorama)와

7) 할 포스터, 『욕망, 죽음 그리고 아름다움』, 전영백과 현대미술사연구회 옮김, 2005(1993 초판), 86-87.

같은 시각적 오락 기구 및 관광 목적이나 교육 영화의 단편적 재료들이 많이 활용되었다. 초창기 파운드 푸티지 제작자로 미국의 초현실주의자였던 조셉 코넬(Joseph Cornell), 애비게일 차일드(Avigail Child) 등이 있다. 후일 가정용 비디오와 TV영상의 발전으로 누구나 손쉽게 영화를 찍어두고 상영 후 잊혀지거나 버려진 필름들이 늘어남에 따라 푸티지의 반경은 더 넓어지게 되었다.

아카이브적 파운드 푸티지로 도큐멘터리 파운드 푸티지를 빼놓을 수 없다. 양차 대전과 같은 극한상황의 당시에는 공개될 수 없었던 자료들과 사적으로 찍어두었던 가정용 필름들이 문서고 한켠이라든지 잡화상 등에서 발굴됨에 따라 공식적 역사에서 제거되었던 잊혀진 역사가 재조명되었으며 그 아카이브를 통해 재현의 윤리와 표상성, 실재의 문제를 심도깊게 고찰할 수 있게 되었다. 도큐멘터리 파운드 푸티지의 대표적인 감독으로서 독일에서 활동했던 하룬 파로키(Harun Parocki, 1944-2014)와 헝가리 출신의 페테르 포르가츠(Peter Forgac, 1950-)와 같은 감독을 들 수 있다. 파로키와 포르가츠는 모두 전쟁, 이주, 수용소, 동독과 헝가리의 감시체제와 비밀경찰과 같은 문제들을 심도깊게 다루었다.

도큐멘터리 파운드 푸티지에는 얼마 전 국립현대미술관(MMCA)에서 상영했던 뉴욕 앤솔로지 필름 아카이브를 설립한 리투아니아 출신의 감독 요나스 메카스(Jonas Mekas, 1922-)가 제작한 것과 같은 에세이 영화(essay film)도 포함된다. 제2차 세계대전을 겪으며 여러 나라를 떠돌다 뉴욕에 정착한 요나스 메카스는 가정용 카메라를 들고서 매일같이 찍어 마치 일기와 같은 자전적 영화를 제작했다. 메카스의 영화에는 가정용 카메라를 들고서 ‘팩토리(Factory)’에서 영화를 제작했던 앤디 워홀(Andy Warhol)이 자주 등장한다. 메카스는 개인사적 영화에서 워홀뿐 아니라 플럭서스의 조지 마키우나스(George Makiunas), 오노 요코(Ono Yoko)와 존 레논(John Lenon), 백남준을 다루기도 했다. 이들은 모두 당대 뉴욕 예술의 구심점을 이루었던 친우들로 독특한 소수로서 삶과 예술을 일치시키고자 했다. 한국에서도 국립현대미술관 영화와 비디오 분과(MMCA) 및 시립미술관의 미디어아

트비엔날레, 백남준 미술관, 아트선재, 스페이스셀의 국제실험영화제를 중심으로 꾸준히 아방가르드 영상 작업을 하는 감독과 작가들이 늘어나고 있으며 서울아트시네마, 국립영상원에서 다양한 프로그램을 통해 아방가르드 영화를 지원하고 있다.

III. 바로크 시각성

1. 바로크 시각성의 정의

양식사적 바로크 개념을 내포한 ‘바로크적’ 시각성에 대해 언급한 저자로서 우선 하인리히 뵐플린(Heinrich Wölfflin, 1864-1945)을 꼽을 수 있다. 뵐플린은 『미술사의 기초개념 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*』(1915)에서 르네상스와 바로크 시각성의 특성을 각각 다섯가지 특성으로 대비하였고 바로크는 양감, 풍성함, 역동성, 회화적 색채감 등의 특질과 연결되고 있다. 이 분류는 현재 거의 쓰이지 않지만, 그럼에도 언제나 논의의 출발점 역할을 하고 있다.

본 연구는 근세 바로크 연구 담론은 논외로 하고, 현대 아방가르드 영화를 다루는 본 연구의 특성상 곧바로 후기구조주의 시각을 경유한 바로크 담론에 천착하는 것으로 논의를 한정하고자 한다. 그러나 고전과 현대를 아우르는 철학자로서 바르부르크, 푸코, 아감벤 그외에도 특히 모더니티의 철학자로서 벤야민의 위치는 그 가운데 매우 독특하며 대부분의 후기구조주의 철학자들이 벤야민의 논의를 적극적으로 수용하고 있다.

서구의 전후 후기구조주의 철학자들은 각각 다른 방식으로 바로크 시각성의 주제에 천착했다. 미셸 푸코(Michelle Foucault)의 『사물의 질서 *Order of Things*』, (불어판 『말과 사물 *Les Mots et les choses*』(1966)에서 지식의 패러다임과 결부된 ‘에피스테메(épistémè)’ 개념과 디에고 벨라스케스(Diego Velasquez)의 그림을 통해 예증하고 있는 고전 표상체계와 모

더니티의 관계, 『지식의 고고학 *The Archaeology of Knowledge*』(1969)에서의 ‘표상의 표상’ 논의 및 언표와 언표체계가 가시성을 규제하는 방식,⁸⁾ 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901-1981)이 『세미나 11 *Seminar XI*』(1973)에서 한스 홀바인(Hans Holbein the Younger, ca.1497-1543)의 <대사들 *The Ambassadors*>(1533)을 통해 예를 들고 있는 바로크 회화의 ‘왜상(anamorphosis)’과 이질적 실재 및 관점의 이접(disjunction) 및 기표 독해의 논리와 결부된 실재적 위상학(topology), G. W. 라이프니츠(Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716)의 모나드론과 주름론을 전유한 질 들뢰즈(Gille Deleuze, 1925-1995)의 주름론 등이 그것이다. 들뢰즈의 『시네마 I *Cinema I*』(1983), 『시네마 II *Cinema II*』(1985)은 전후 시각 예술의 표상 방식에서 이미지의 변화를 논한 대표적인 작업으로 손꼽힌다. 들뢰즈는 이 저작들에서 전후 영화들에서 운동-이미지로부터 시간-이미지로의 변화 양상을 제시했다. 그외 크리스틴 뷔시 글뤽스만(Christine Buci-Glukzman)이 기술하고 있듯이 네오 바로크를 논한 오마르 칼라브레제(Omar Calabrese)와 안젤라 달리아니스(Angela Ndalians) 또한 손꼽을만 하다.

2. 시각 및 바로크 시각성의 담론들

바로크 시각성을 논하기에 앞서 표상 체제의 변화에 대한 후기구조주의의 영향을 먼저 기술하고 그러한 사유가 비평에 미친 영향을 언급하고자 한다. 현대미술에 있어 시각과 시각성(Vision and Visuality)은 고전 표상 체제로부터 모더니티 표상 체제로의 이행과 그 과정에서 사진, 영화 등 매체의 역할을 중심으로 논의되어왔다.⁹⁾ 푸코는 표상을 소유한 이가 권력을 담

8) 질 들뢰즈, 『푸코』, 허경 옮김, 서울: 동문선, 2003, 86-87.

9) 1976년에 창간, 지금까지 간행되고 있는 『옥토버 October』 저자들은 그 중심부에 위치한다. 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss), 조너선 크래리(Jonathan Crary), 마틴 제이(Martin Jay), 브랜든 W. 조셉(Branden W. Joseph), 할 포스터(Hal Foster), 데이빗 조슬릿(David Joselit), 마틴 제이(Martin Jay), 조너선 크래리(Jonathan Crary)

지하는 재현적 고전 표상 체제 내부에 이미 내재해 있던 균열을 포착했고, 데리다는 태양중심주의, 합리적 이성을 숭배하는 로고스 중심주의와 연계한 현전성 중시의 철학을 비판하며 탈중심화의 기치를 올렸다. 또한 롤랑 바르트(Roland Barthes), 자크 라캉(Jacques Lacan)과 줄리아 크리스테바(Julia Kristeva)를 필두로 기호학, 정신분석학, 기계와 체계를 중심으로 한 사유가 또한 영향을 미쳤다. 이처럼 시각성의 담론화에는 후기구조주의자들의 역할이 크다. 특히 알튀세르와 들뢰즈의 영향을 받은 영화이론가들은 정신분석학뿐 아니라 스펙터클 사회에서 이데올로기적 역할을 하는 ‘기계’와 ‘장치(apparatus)’에 주목했다.¹⁰⁾ 그중 조너선 크래리는 ‘카메라 옵스큐라(Camera Obscura)’ 및 카메라의 선조인 초기 영화의 장치들 같은 시각 장치를 경유하여 시각과 시각성을 사고했다. 크래리의 저작들에서는 고전 표상 체제인 ‘카메라 옵스큐라(Camera Obscura)’로부터 ‘카메라 루시다(Camera Lucida)’로의 변화가 사유된다. ‘카메라 옵스큐라’가 상징하는 고전 표상 체제의 어두운 방의 시각은 꺾힘을 통한 빛이 반대편 벽에 만드는 전도된 상을 보게 한다. 반면 모더니티 시각으로의 전환은 영화적이며 극장적인, 기계장치가 유도한 시각성과 결부된다는 것이다. 그러한 이행은 고전철학과 정치경제학의 근대철학으로의 유물론적 전도의 유비와도 같다.¹¹⁾ 기계장치와 결부된 시각 체제의 이행은 보는 데 있어 사진 속의 구

를 들 수 있다. 그외에도 영국의 그리젤다 폴록(Grigelda Pollock) 또한 중요한 논자를 꼽힌다.

10) 그러나 그들 철학자들 내부적으로는 때로 미세한 입장이나 관점의 차이가 화해 불가능한 지경이 되곤 했다는 점을 지적해두고자 한다. 라캉주의자들 안에도 우파와 좌파의 균열이 있고, 혹자는 정신분석학과 들뢰즈의 사유 혹은 프로이트와 라캉의 사유를 결코 양립불가능한 것으로 사유하기도 하며, 베르그손에게서는 프로이트적 무의식 개념이 없다는 점이 지적되기도 했다. 그러나 대체로 미술사와 미술비평에서는 그러한 개념들이 크게 후기구조주의로 묶이는 지점, 공통점들을 취해 무리가 가지 않는 한도 내에서 용어들을 사용하고 있다.

11) 조너선 크래리, 「시각의 근대화」, 채윤정 역, 115-130; 조너선 크래리, 『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』, 임동근, 오성훈 외 역, 문화과학사, 1999(MIT 1990); 노먼 브라이슨, 조너선 크래리, 로잘린드 크라우스, 재클린 로즈 등이 참여

명, 부재, 결여가 문제시되는 지그프리드 크라카우어(Zigfried Krakauer)의 사진 이미지론과도 연관된다.

이처럼 모더니티의 시각 체제는 본래 표상의 고전적 체계 내지 카르테지안적 시각을 비판하며 이탈하는 가운데, 영화와 도시의 유희와 더불어 기술매체와 속도로 인한 운동의 인식과 지각상의 변화를 동반하여 태어났다고 할 수 있다. 모더니티와 모더니즘의 시각 체제는 포스트모던 소비사회로 접어들며 기술매체의 이행 및 학제적 통섭으로 또다른 담론적 굴절을 겪었으며, 이제는 다시 그 이후를 논해야 하는 형편이다.¹²⁾

특히 크라우스는 1970년대에 현대미술을 ‘장(field)’ 개념을 도입하여 재정의하고,¹³⁾ 모더니즘의 광학적 시각성 대비 포스트모던적 비정형적 시각성에 대해 논했다.¹⁴⁾ 현대예술의 모습을 실제로 일어나고 있는 동시대적 미술적 실천의 현상들을 기준으로 재정의하는 가운데 시각성 개념의 재고는 1980년대 이후 포스트모던 담론의 유희와 장르간 경계가 무화되는 듯한 포스트매체적 측면의 강화와 함께 더욱더 심화되었다.

마틴 제이(Martin Jay)의 『시각의 내성(內省) *Downcast Eyes*』(1994)은 서구의 로고스중심주의(Logo-Centrism)가 시각중심주의(Ocular-Centrism)와 연동되는 방식과 후기구조주의를 경유한 자기비판을 심도깊게 되돌아본

하고 할 포스터가 엮은 『시각과 시각성 *Vision and Visuality*』, 최연희 옮김, 경성대학교 출판부, 2004(DIA ART FOUNDATION: 1988); Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MA: The MIT, 1999.

12) 마틴 제이(Martin Jay)는 서구철학의 시각중심주의와 로고스중심주의가 얽힌 과정을 비판적으로 고찰하여 후기구조주의 철학이 중시한 시각성의 단초를 끌어내었고 그것은 모더니티로부터 포스트모더니티로의 거대한 전환의 이론적 준거를 마련했다. 뉴미디어와 디지털화 이후의 시각성의 체제에 관한 현재진행형의 논의들은 또다른 지면을 요청한다.

13) 로잘린드 크라우스, 「조각 영역의 확장 *Sculpture in the Expanded Field*」, 『현대미술비평30선』, 중앙일보사, 204-210.; Rosalind Krauss, “*Sculpture in the Expanded Field*”, *October* 8 (Spring 1979), 31-44.

14) 로잘린드 크라우스, 할 포스터, 이브-알랭 부아, 데이빗 조슬릿 외, 『1900년 이후의 미술사』, 신정훈, 배수희 역, 세미콜론, 2009, 674-675.

기념비적 저작이다.¹⁵⁾ 제이의 저서가 출판된 1994년경에는 시각중심주의에 대한 비판이 강세였다. 그러나 미디어 산업과 대중문화는 포스트구조주의 이후 과도해진 철학적 담론주의의 경향을 약화시켰고 나사(NASA)로 대표되는 우주 및 과학기술에 대한 관심, 컴퓨터 그래픽 기술의 발달로 헐리우드뿐 아니라 영상의 스펙터클 경향은 더욱 강화되었다.

포스트모던 이후 시각성의 담론은 디지털화에 의해 가장 큰 굴절을 겪고 있다. 새로운 시각성의 담론화에는 철학과 사회학뿐 아니라 사진과 영화학의 담론들, 기술매체미학, 뇌과학, 컴퓨터과학, 정보공학과 미디어학의 커뮤니케이션론이 고루 학제적 영향을 미치고 있으며, 시각에 대한 정향성은 대체로 잠재성(potentiality)과 가상성(virtuality)에 초점이 맞춰져 있다.¹⁶⁾ 기존의 후기 구조주의의 탈중심화에 근거한 포스트모던 담론 또한 재고되었다. 공감각성, 음향적 거울, 광학적인 것에서 가상화로 인한 촉지적인 시각(hapticity)으로의 이행이 논의되었다. 포스트모던 이후의 담론들은 현실과 가상의 병존과 함께 이질적 타자적 세계들의 다층적 공존을 모색한다.

바로크의 시각성에 대한 관심은 이와 같은 시각 체제에 대한 비판적 숙고들의 연장선상에서 재고될 필요가 있다. 아카이브 아트 및 담론과 바로크적 시각성에의 관심에는 양차대전으로 결과된 근대성의 맹목적 추구에 대한 비판과 함께 급변하는 과학문명에 대한 성찰이 내재해 있다. 최근의 논의들은 모두 모더니티의 기획 가운데 실현되지 않았던 것을 반추하며 기존의 역사 서술 가운데 배제되거나 쓰여지지 않기를 지속하며 언어적 기표로 환원되지 않는 시각성과 기존 사유를 파열시키는 단절, 차이로서 반복

15) 마틴 제이, 「모더니티의 조망 체제」, 이영철 역, 『21세기 문화 미리 보기』, 시각과 언어, 1999, 73-98.; Martin Jay, *Downcast Eyes*, CA: University of California Press, 1994.

16) 기술매체미학, 디지털과 뉴미디어 경향이 시각성에 미치는 영향을 논한 대표적인 연구자로 빌렘 플루서(Willem Flusser), 프리드리히 키틀러(Friedrich Kittler), 마크 헨슨(Mark B. N. Hansen), 브라이언 마수미(Massumi), 데이빗 조슬릿(David Joselit), 카자 실버만(Kaja Silverman), 데이빗 로도윅(David N. Rodowick), 호메이 킹(Homey King), T. J. 데모스(T. J. Demos)등을 들 수 있다.

되는 실제의 층위를 고려하고 있다.

뷔시-글뤽스만은 『바로크적 이성: 모더니티의 미학 *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*』(1994)과 『시각의 광기 *The Madness of Vision: Baroque Aesthetics*』(2013) 두 권의 저서를 통해 바로크 시각의 폭발적 힘을 카르테지안적 원근법주의의 헤게모니적 시각 양식에 대응하는 대안으로서 제시했다. 그는 바로크 시각경험이 주는 황홀케 하면서도 눈멀게 하는 역설에 이르는 현란한 이미지적 과잉을 찬미하며, 아득한 신의 시점에서 본 동종적 3차원 공간의 환상에 대한 데카르트적 시각을 비판한다. 또한 시각공간들의 다양함을 단일 본질로 환원하려는 시도를 배격하며, 바로크를 표면과 깊이의 모순 견지에서 설명한다.¹⁷⁾

그는 ‘모던 바로크’의 면모를 우선 벤야민의 알레고리에서 발견한다. 벤야민은 『아케이드 프로젝트 *Arcade Project*』를 초기작 『독일 비애극의 원천』(1928)과 연관시키면서, 역사적 바로크 안의 모더니티의 기원으로서 알레고리라는 메타개념을 발전시켰다. ‘알레고리(allegory)’는 ‘아고라(agora)’, 즉 공적 광장에서 ‘다르게 말하기(알로스allos)’이다. 벤야민은 또한 ‘환등상(phantasmagoria)’을 알레고리와 연관시킨다. 환등상에는 유령(phantom)과 기만이라는 어원이 들어 있다. 19세기의 파리는 거울의 도시였고, 당시 모든 관점을 소유한 신에 관한 전근대적 관념은 ‘거울들의 거울’과 같은 시각적인 것으로 바뀌었다. 19세기의 또다른 시각성은 환등상뿐 아니라 판옵티콘과 극장에서도 드러난다.¹⁸⁾

보들레르(Charles Baudelaire)에게 있어 시각에 대한 열망은 상품 페티시즘과 병행했다. 산책자(flâneur)는 눈멀게 하는 환등상적 세계 속에서 길을 잃고 보는 기능을 상실한다. 마술 랜턴과 같은 초기 영화 장치의 눈속임 기능과 연관하여 그 모든 것은 벤야민의 사고 속에 상실된 모더니티의 부재

17) Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, *Modernity and Identity*, Scott Lasher, John Friedman (ed.), Oxford: Blackwell, 1992, 178-95.

18) Libero Andreotti and Nadir Lahiji, *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*, London and New York: Routledge, 2017, 29, 84-85.

하는 기원이 씌어지는 중층텍스트적 장소(palimpsest)를 상징하도록 했다. 이는 관람자 혹은 독자에게 중층텍스트적 읽기를 요청했는데, 중층텍스트적 읽기란 지워지거나 사라지고 남은 흔적이 표층의 읽기에 영향을 미치는 것을 고려하는 것을 말하며 따라서 시간성을 전제한다. 보들레르에게 그린다는 것은 겹쳐 그리는 것, 불타는 것이었고, 그것을 바라보는 시각을 또한 눈멀게 하고 화염에 휩싸이게 하는 폐허 속 이미지들과 탈구된 시간의 무대화이다.¹⁹⁾ 거울같은 파리아케이드와 상품세계의 환락이 제시하는 환등상(phantasmagoria)은 대상 상실의 장소이다. 상실, 폐허, 멜랑콜리의 감각은 상실한 것을 복구하고 되찾고자 하는 열망을 초래하며 그것은 역설적으로 부재하던 기원을 생성시킨다.

이처럼 벤야민과 보들레르의 환등상을 통해 모던 바로크를 논하며 뷔시-글릭스만은 시각성의 고전적 표상체제와 구별되는 현대적 의미의 바로크 시각성을 부각시켰다.²⁰⁾ 그는 바로크 시각성의 특성으로 계열성(seriality), 열린 구조, 미로의 체계, ‘시각의 광기’, 파편화와 알레고리의 사용, 근세 과잉의 수사학에 상응하는 역설적 성격과 이중성 및 ‘표상의 표상’으로서 형식 자체를 반추하게 하는 메타적 속성, 이질적인 것을 한 공간 안에 포괄하는 중층텍스트적 성격을 특징한다.²¹⁾

뷔시-글릭스만은 포스트모던적 현상의 한 단면으로서 네오바로크의 출현과 주류 영화의 SF적이며 스펙터클적인 모습들을 긍정적으로 읽고 있지만, 그러한 그의 논리마저도 무엇보다 서구의 시각중심체제와 로고스중심주의를 비판적 시각으로 재고하며 후기구조주의를 통해 대안적 시각을 모색하고자 한 마틴 제이의 시각성 논의의 연장선상에서 읽힌다는 것은 주

19) Christine Buci-Glucksmann, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, trans. by Dorothy Z. Baker, Athens: Ohio University Press, 2013, 109.

20) 장마리 플로슈(Jean-Marie Floche)는 뷔시-글릭스만과 유사한 견지에서 바로크 시각성에 대해 논했다. (장마리 플로슈, 『시각정체성』, 권승태 역, 커뮤니케이션 북스, 2016, 78.)

21) Angela Ndalanianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, MA: Cambridge & London: The MIT Press, 2003, pp.xxi, 25, 27, 198.

지의 사실이다. 다만 뷔시-클뤼스만이 보들레르의 모더니티 안의 바로크를 통해 조명했듯 거기엔 포스트모던적인, 제한된 ‘장(field)’의 타자적 이질적 외부를 고려하는 ‘바깥의 사유’가 기능하고 있다고 봐야 한다.

포스트모던 예술은 크레이그 오웬스(Craig Owens)가 「알레고리적 충동: 포스트모더니즘의 이론을 향하여(*The Allegorical Impulse: Toward a theory of Postmodernism*)」에서 언급했듯 빈번히 벤야민의 알레고리 견지에서 사유된다.²²⁾ 티모시 머레이(Timothy Murray)는 『디지털 바로크 *Digital Baroque*』(2008)에서 다루고 있듯 디지털 작업들 또한 가상성, 증강현실, 차원적 성격에서 바로크적인 경우가 많다. 그럼에도 디지털적 미분과 새로운 시각성의 연계를 고찰하는 다수의 연구자들이 굳이 바로크라는 용어를 쓰지 않는 이유로 이미지와 시각성 자체가 부단히 재정의되고 있다는 점을 들 수 있다. 바로크라는 과거 스타일의 용어의 적용이 조심스러운 것이다. 그러나 포스트모던 이후의 미술 특히 디지털 작업들은 분명 많은 경우 바로크적이다. 그러므로 그 저자 익명성, 형식적 열립, 주름과 다층성이라는 측면에서 들뢰즈 사고에 기반한 미학과 시각성 연구는 바로크와 접목될 수 있다.

총괄해 보자면, 바로크 시각성은 내외부의 경계가 허물어지고 무한히 확장되는 특성을 지닌다. 압도적 크기의 숭고뿐 아니라 다른 차원의 실재적 존재를 지시하는 왜상, 무한을 유한 속에 포괄하는 집합론의 방식은 바로크 시각성과 불가분의 관계에 있다. 역설적 시간성, 무(無)와 공백에의 의식, 과학의 결과적 발생적 우연(contingency)과도 연결되는 우연의 중시, 양식적으로는 볼루트 곡선(convolute)에서 나타나는 내외부의 경계의 와해와 유동화, 한 표면으로의 이어짐(퇴비우스띠와 클라인 병) 잘 분절된 리드미컬한 변조(변이modulation)와 변주(변이variation)를 동반한 무리수적 반복과 증식 등을 특징으로 들 수 있다.²³⁾

22) Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October*, 12 (Spring 1980), 59-80.

23) 집합론에서 공백(void, 공집합)의 역할에 주목한 저자로 알랭 바디우가 있다. 이

수학 및 과학과 접목되는 집합론의 주목은 사실상 미술사에서는 중세 해석학의 연원을 가진 의미의 함축 관례(implicatio)까지도 관련되기에 그 뿌리가 깊다. 유사한 도식이 ‘칼집내기’로 설명되는 데리다의 ‘함입(함열: invagination)’이다. 텍스트 안에 균열을 넣거나 드러나게 하는 것, 함입하여 공간 또는 간격을 내는 것은 미술에서 다른 시공간의 콜라주적 이접 또는 내외부를 뒤집어 접어넣는 위상학적 이중화(doubling)에 비견될 수 있고, 텍스트적으로는 인용의 삽입으로 나타난다.²⁴⁾ 인용은 메타 구조를 통해 우회하여 말하는 방식이라 할 수 있다. 그것은 관람자의 의식에 떠오르지 않은 채 요컨대 채 현상되지 않은 채 흔적으로만 남아있던 ‘잔상(after-image)’과 같은 기억 흔적에 의지하는 것이다.

함축 관례의 하나로서 인용은 한 텍스트가 다른 텍스트에 의해 설명되는 경우에 해당하므로 알레고리의 한 형식이라 할 수 있다. 그러한 의미에서 인용과 잔상은 포스트모던의 페로디 경향과 함께 현대미술의 재연 퍼포먼스의 맥락에서 고찰되었으며, 리메이크 영화에서 빈번히 다루어지는 기법이기도 하다. 그것은 마치 바르부르그의 <아틀라스 르네모시네>의 기억 소 역할을 하는 극적 ‘정념정형(pathosformel)’처럼 달리 보전되기 어려운 것을 새로운 맥락에 재배치하여 전달하는 방식이다. 인용과 전유는 탈맥락화와 재맥락화이다. 질 들뢰즈의 어법으로 치환하자면 그것은 각각 탈코드화와 재코드화, 탈영토회와 재영토회에 해당한다. 따라서 본 연구는 마클레이의 <시계>가 영화 아카이브를 통해 시간 이미지를 다루는 방식, 그 스펙터클한 재귀적 구성에 의해 모더니즘적 작업의 자기-참조적 성격과 구별되는 포스트모던한 의미에서의 함입, 주름, 중층텍스트적 성격의 바로크적

에 대해 정신분석학적 관점에서 바디우를 논한 논문이 나와 있다. (백상현, 「라강의 존재와 승화: 실재의 양과 주체의 개입의 가능성」, 『라강과 현대정신분석』 제 17권 1호 2015, 44-74.)

24) 그레고리 울머, 「후기비평의 대상」, 『반미학』, 할 포스터 편, 윤호병 외 옮김, 현대미술사, 1993, 144. ; 위상학적 이중화(doubling)는 자크 라강의 논의 그리고 자크 데리다의 진리와 회화 및 그라마톨로지에서 ‘간격내기(spacing)’와 ‘팔레르곤(parergon)’의 논리로 다뤄지고 있다.

시각성을 구현한다고 제안하고자 한다.

IV. 마클레이의 《시계 *The Clock*》

그와 같은 관점에서, 마클레이의 《시계》는 어떻게 위치될 수 있나. 《시계》는 그 자체 헐리우드 영화에서 온 갖가지 시계가 나오는 장면들을 모은 아카이브이다.²⁵⁾ 본래 영화란 크로노포토그래피(chronophotograohy)를 그 조상으로 갖는 일종의 사진 아카이브이기도 하다. 그러나 시계가 나오는 온갖 장면들을 모았다고 해서 그로부터 곧바로 시간이 산출되는 것은 아닐 터이다. 영화가 관람자편에 시간의식 또는 시간이미지를 체험케 하는 데에는 영화적 장치(apparatus)와 문법이 기능해야만 한다. 《시계》는 그 대표적인 방식을 느슨한 그리드 구조와 같은 그자신의 형식에 복합적인 인공의 구조를 더한 것으로서 성취하고 있다. 그리드는 대표적인 모더니즘의 규제적 양식이며, 대상의 표면과 결부되어 비례적으로 확산성과 수축성을 갖는 일종의 척도로서 그 자체로는 보이지 않는 것이기도 하다.

마클레이는 그자신의 대표작이자 파운드 푸티지 영화의 기념비적 걸작으로 꼽히는 《시계》의 제작 전에 수 점의 아카이브적 파운드 푸티지를 제작했는데, 그중에서도 《전화들 *Telephones*》(1995) 및 《사중주 *Video Quartets*》(2002)가 알려져 있으며, 모두 느슨한 그리드 형식을 취하고 있다. 《전화들》은 헐리우드 영화에서 온갖 방식 온갖 상황에서 전화를 걸고, 받는 장면들을 모아 푸티지했고, 전화를 거는 중의 인물들의 긴박감과 초조함과 같은 정서가 클로즈업되어 생생하게 전달된다. 또한 《사중주》는 네

25) <시계>제작에는 여섯명의 자료보조원과 조수들이 조력했으며 하루 다섯시간 이상씩 직업하여 파이널 컷 프로 소프트웨어를 사용 총 제작에는 2년 넘는 시간이 소요되었다. 마클레이는 “사운드는 여러 조각들을 결합시키는 풀 같은 거예요.”라고 언급했다. (세라 손튼, 『예술가의 뒷모습』, 배수희 역, 세미콜론, 2016, 425-427.)

개의 화면으로 재즈 색소폰, 뮤지컬 영화의 장면 등이 불연속적으로 그려나 동시에 전개되도록 배치되었는데, 이와 같은 몽타주 방식의 편집은 《시계》와 마찬가지로 일종의 제스추어의 아카이브이기도 하다.

《시계》는 수천 컷의 시계가 나오는 장면들을 푸티지했지만, 단지 시간과 관련된 헐리우드 노스텔지어 영화의 인용에 그치지 않는다. 인용의 집합으로 이루어진 《시계》는 영화에 대한 영화이며, 무엇보다 상업화된 영화에 저항하고 제도 바깥에서 아방가르드 실험영화에 공헌한 수많은 감독들에 대한 오마주라 할 수 있다. 영화에 대한 영화이자 소위 포스트매체적 아방가르드 작업으로서 《시계》는 ‘영화의 영화’로 말해지는 장 뤽 고다르(Jean Luc Godard)의 기념비적인 《영화사 *L'Histoire du cinéma*》(1980s-1998)에 비교되며, 같은 의미에서 벤야민의 『아케이드 프로젝트 *Arcade Project*』와 비교될 수 있다.

1. 영화사에 대한 경의, 인용의 아카이브

《시계》는 1960년대 이래 서구 미술의 판도를 크게 바꾸었던 비디오 아트와 같은 영상의 틈입 특히 실험영화, 갤러리영화라 불리던 아방가르드 영화에 대한 기념비이기도 하다. 하루 24시간 상영과 미술관 내외부의 실제시간 연동이라는 지속을 문제화하는 측면에 있어 《시계》는 앤디 워홀(Andy Warhol)과 더글라스 고든(Douglas Gordon, 1966-)을 연상시킨다. 워홀의 《엠포이어 *Empire*》(1964)는 8시간 5분, 고든의 《24시간 싸이코 *24 Hour Psycho*》(1993)는 하루 24시간을 묘사한 대표적인 예이다. 《24시간 싸이코》는 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)의 《싸이코 *Psycho*》(1960)를 24시간으로 연장하여 상영한 것으로, 보통의 관람에서는 간과한 채 지나치게 되는 미세한 세부가 두드러지게 되며, 관람자들이 《싸이코》에서 살인 사건이 일어난다는 것을 이미 알고 있다는 사실이 오히려 공포감을 더한다. 이렇게 느리게 진행되는 실제시간 지향 한편으로, 1분 간격의 몽타주에 기인하여 역설적으로 마틴 아놀드(Martin Arnold), 홀리스 프램튼(Hollis

Frampton) 등의 ‘플리커 영화(flicker film)’를 연상시키는²⁶⁾ 빠른 속도의 파운드 푸티지가 연상되기도 한다. 즉 빠르고 느린 지속이 인용의 형식을 통해 역설적으로 결합되어 있는 것이다.

동질적 장면들을 한데 모은 것, 제스처의 아카이브적 성격과 불안과 초조함을 증폭시키는 감정적 처리에 있어서는 가정용 핸드헬드 카메라로 찍은 방식을 연상시키는 방식으로 촬영된 집안에 갇힌 여인들, 중산층의 폐소공포증적 불안감을 형상화한 마티아스 뮐러(Mattias Müller)와 크리스토퍼 지라르데(Christopher Girardet)와 가장 빈번히 비교된다. 그 외에도 평론가들은 조셉 코넬(Joseph Cornell), 요나스 메카스(Jonas Mekas), 켄 제이콥스(Ken Jacobs), 토니 콘래드(Tony Conrad), 페테르 체르카스키(Peter Cherkasky), 빌 모리슨(Bill Morison), 애비게일 차일드(Abigail Child), 우디 바슬카(Woody Vasulka), 장 룩 고다르(Gean Luc Godard), 마이클 스노우(Michael Snow), 폴 샤리츠(Paul Sharitz), 스탠 브레이크지(Stan Brakage), 피터 체르카스키(Peter Tscherkassky), 오즈 야스지로(Ozu Yasusiro), 제임스 콜먼(James Coleman). 윌리엄 켄트리지(William Kentridge), 뫼뎀 벤더스(Wim Wenders), 미하일 타르코프스키(Mihail Tarkovsky), 오즈 야스지로(Ozu Jasziro), 아네스 바르다(Agnes Varda) 등을 언급하며 《시계》가 이들 아방가르드 감독과 영화에 바친 경의를 인정했다.²⁷⁾

그렇다면 그 자체의 형식을 반추하게 하는 표상의 표상, 메타 영화 역할을 하는 ‘영화의 영화’에서 인용의 역할은 무엇인가? 전유로서 인용은 텍스트의 알레고리적 과정을 유도하여 독해의 가능성을 모호하면서도 풍부하게 한다. 그 이미지가 상형문자에 비교되는 알레고리는 은유적 축을 환유 축에 투사한 것으로서, “한 텍스트가 다른 텍스트에 의해 중첩될 때 발생하

26) ‘플리커 필름(Flicker Film)’명멸 영화 또는 깜박이 영화라고도 하며, 빠른 속도로 영사하여 마치 눈을 깜박이듯 눈부신 효과를 만들어내는 실험 영화를 말한다.

27) Catherine Fowler, “Gesture and Cinematic Replaying”, *Framework* 54, no.2 (Fall 2013), 226-227.; Catherine Rusell, “Archival Cinephilia in The Clock”, *Framework* 54, no.2 (Fall 2013), 173.

는 모든 것”으로 정의된다. 광장(agera)에서 말한다는 뜻을 내포한 ‘다르게 말한다(allos)’는 뜻의 알레고리에서 이미지는 상형문자와도 같다.²⁸⁾ 인용은 달리 보전될 수 없는 이미지를 메타 층위에서 집단적 사회적 기억의 ‘원 흔적(arche-trace)’으로서 잔존하게 한다. 그자체 광고와 같은 매끈한 형식을 취하고 있어 관람의 매력을 잃지 않으면서도, 그자체의 형식을 반추하게 만들어 자본과 상업주의에 봉사해 온 스펙터클의 논리를 성찰적인 것으로 전환하고 있다. 《시계》는 아방가르드 영화 특히 1960-70년대 구조영화의 실천에 대한 오마주이다. 인용의 아카이브로서 《시계》는 고다르의 《영화사》처럼 영화에 대한 영화 즉 메타영화라는 점에서 그 의의가 자리매김 되는 것이다.

2. 《시계》의 바로크적 성격과 시간-이미지

이 장에서는 마클레이의 《시계》를 들뢰즈의 시간론과 이미지론 견지에서 고찰해보고자 한다. 순서로는 첫째 들뢰즈의 시간관과 시간-이미지가 기억의 건축으로서 구축되는 방식을 서술하고, 둘째 바로크적 시각성과도 긴밀히 연계되는 이중성을 《시계》의 역설적 구성, 모던한 그리드와 시각을 유도하는 역동성 견지에서 살펴보고자 한다. 세째 몽타주가 암시하는 시간 탈구와 균열의 제시가 《시계》의 시간성 및 시간-이미지 체험과 어떻게 연계되는지, 이미지의 잔상과 유행성이 어떻게 시간의 알레고리를 만드는지를 토대로 《시계》가 중층텍스트적인 ‘거울들의 거울’로서 기능하는 방식을 서술하고자 한다.

잘 알려져 있듯 근대의 시간관은 칸트, 후설, 하이데거를 경유해 정립되었다. 고대 아우구스티누스로부터 현대 기술매체철학에 이르기까지 공히

28) 크레이그 오웬스, 「알레고리를 창출하려는 충동」, 『현대미술비평30선』, 중앙일보사, 1987, 180-181.; 그레고리 울머(Gregory Ulmer)에게 알레고리는 기생물이자 보충이 만들어내는 ‘제3의 의미’의 견지에서 언급되고 있다. 그레고리 울머, 「후기비평의 대상」, 『반미학』, 현대미학사, 163.

지적되는 바로서, 시간 체험에는 난점과 역설이 있는데, 현재가 실제적이지 않다는 점이다. 우리는 항상 현재 속에 있지만, 현재가 있는 순간 그 현재는 더 이상 없다. 우리가 현재라 여기는 것은 언제나 방금 지나간 재구축된 과거일 뿐이다. 현재만이 실제적이지만 현재는 오직 가능한 것(미래)만이 현실화되기 위해 도착하는 장소일 뿐인 것이다. 선형적 문자텍스트로 프로그램화된 역사적 의식에서 공간과 시간은 분리하여 생각되지만, 현대 기술적 상상의 시간 체험은 언제나 공간을 동반하며 시공간은 하나이다. 우리는 공간을 시간의 동시화로, 시간을 공간의 동시화로 체험한다. 공간은 ‘홀러간 시간’이며 시간은 ‘용해된 공간’이다.²⁹⁾

플라톤 철학을 거꾸로 놓았다고 말해지기도 하는 탈근대의 혁명적 철학자 들뢰즈는 앙리 베르그손(Henri Bergson)의 시간관을 받아들여 발전시켰다. 근대의 계층적 시간관을 비판했던 베르그손 시간론의 핵심은 지속(duration)에 있으며, 감각적으로 감지가 가능한 외적 사건과 잠재적 상태로 흐르던 내적 지속 간의 접점이 시간이 체험되는 지점이다. 들뢰즈의 시간론은 『차이와 반복 *Difference and Répétition*』(1968), 『의미의 논리 *The Logique of Sens*』(1969)를 비롯한 그의 전 저작들에 산재되어 있으며, 크게 크로노스와 아이온의 시간을 구분한다. 크로노스(Chronos)가 근대의 선형적 시간 개념의 연장선상에 있는 엔트로피적 시간성이라면, 그에 비해 아이온(Aion)은 항시 과거와 미래 양방향으로 분기하며 ‘언제나-이미(always-already)’, ‘아직-아닌(not-yet)’, 그러면서도 항시 ‘도래할(to come)’ 무엇이 여지를 남기는 역설적 시간이다.³⁰⁾

한편으로 들뢰즈는 시간의 내적 체험에 있어 세가지 수동적 종합의 필연성을 말하고 있다. 간단히 말하자면 첫 번째 종합은 습관, 두 번째 종합은

29) 이광석, 김재희 외, 『현대 기술 · 미디어 철학의 갈래들』, 그린비, 2017, 105.

30) 들뢰즈 시간론에 대해서는 『들뢰즈 개념어 사전』을 편찬한 아르노 빌라니, 로베르 쏘스뿐 아니라 로지에 드 프와드뱅(Roger de Poidevin), 펠리시티 콜맨(Felocity Colman), 제임스 윌리엄스(James Williams), 바바라 M 케네디(Barbara M. Kennedy), 키스 W. 포크너(Keith W. Faulkner)의 저작을 참조할 수 있다.

기억, 세 번째 종합은 시간의 빈 형식이자 탈구된 시간을 만드는 사건의 시간이다. 습관의 종합은 현동화된 것의 반복이자 그자체 현동화되며, 기억은 잠재대로 남지만 현시의 가능성을 가지고, 세 번째 종합은 미래의 반복으로서 급진적 단절이 요구되며 프로이트의 죽음충동과 연관되지만 탈성화된다.³¹⁾ 세 번째 종합은 주체에 있어 표상불가능한 그 주위로 욕동들이 순환하는 빈 간극으로만 남는, 주체의 상징계 구조화의 조건인 바깥의 실재를 환기하는 ‘이후’의 시간이라 말할 수 있다.³²⁾ 그런데 들뢰즈적 의미에서 사건은 일어난 것 안에 없는 것이며 즉 간극이자 부재이며 순수 차이로서 체험되는 것이다. 사건은 그 이전과 이후를 만들지만 사후성 논리에 의해 시간은 탈구되고 의미도 변화한다.³³⁾

이같은 들뢰즈의 시간론은 영화와 관련해서 『시네마 I』 『시네마 II』를 통해 정교화된다. 들뢰즈는 『시네마 I』에서 주로 다루는 고전 영화의 운동-이미지가 전후 영화의 미학적 체제에서 시간-이미지 영화로 전환되는 동인을 들뢰즈는 그 자신의 이미지 분류학과 함께 기술하고 있다. 『시네마 II』에서 논의되는 전후 영화의 특성인 시간-이미지는 운동-이미지 위주의 헐리우드 고전 영화와 대비되며, 편집에 있어 무리수적 컷의 사용, 순수 시청각 상황과 이미지, 순수 시간의 추출로 시간 크리스탈을 만드는 계열적 구축 등의 특성을 갖는다.³⁴⁾ 들뢰즈는 『시네마 II』에서 알프레드 히치콕(Alfred Hitchcock)과 알랭 레네(Alain Renais)의 것과 같은 영화들을 “과거의 기억의 시트들의 침점 간의 공명으로 시간 크리스탈이 추출되는” 시간-이미지 영화의 예로 든다.

연구자는 들뢰즈가 예로 들고 있는 영화들 못지 않게 마클레이의 《시계》

31) 아르노 빌라니, 로베르 싸소, 『들뢰즈 개념어 사전』, 신지영 옮김, 갈무리, 286, 356-357.

32) Ronald Bogue, *Deleuzian Fabulation and The Scars of History*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, 79, 81.

33) 아르노 빌라니, 로베르 싸소, 앞의 책, 285-286.

34) 프란체스코 카세티, 『현대영화이론: 1945-1995년의 영화이론』, 한국문화사, 2012(밀라노, 1993), 416-417.

또한 독특한 방식으로 시간-이미지를 제시한다는 것을 말하고자 한다. 서사에 종속되지 않는 탈프레임화 경향은 순수 시청각 상황을 일깨운다. 1분 간격 몽타주라는 엄밀한 연속과 불연속으로 표현되지만, 그러나 전체를 아우르는 일정한 서사 없이 무작위한 편집으로 전개되는 《시계》의 시간-이미지 제시는 마치 러시아 구축주의의 기하학적 구성처럼 역동적이고 현란한 카메라워크를 보여주는 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 다큐멘터리 《영화 카메라를 든 사람 *The Man with a Movie Camera*》(1929)의 그것에 보다 가깝다.

시간이 흘렀다는 것, 시간의식의 감지는 현재 안에 과거와 예지, 과거와 현재 속 사건들의 이질적인 두 계열 간의 공명을 필요로 한다. 여기엔 프로이트가 「언캐니(Uncanny)」(1919)에서 기술하고 있는 것과 같은 무의지적 자동 반복이 관여하는데, 현상형태가 같다 해도 처음의 것과 나중의 반복의 의미는 다르다. 《시계》가 반복의 형식을 채택하고, 푸티지의 재료로 관객들에게 대단히 친숙한 노스텔지어 영화를 사용하는 것은 관람자로 하여금 그들 자신의 기억을 반추하도록 한다. 관람자 자신 안에 과거의 시트들이 쌓이며 공명하게 되는 것이다. 바로 들뢰즈가 『시네마 II』에서 언급한 시간-이미지의 전형적인 작동이다. 그러나 다른 한편 《시계》는 향수에 젖어들 여지를 주지 않는다. 몰입하려 하면 바로 다음 것으로 넘어가는 잦은 중단은 불안을 야기한다. 정확하게 1분 간격으로 끊은 것들은 점점 더 긴 박함과 초조함을 극대화한다. 일정한 간격의 컷과 리듬은 관람자의 신체에 연동되며, 규칙적이고 정확한 몽타주와 연상들의 분기는 《시계》에 집합론적 특성을 부여한다.³⁵⁾

《시계》는 일정 간격의 몽타주, 부단한 수축과 확장이 가능한 그리드와 같은 그 형식 자체를 통해 메시지를 전달한다. 분절된 쇼트들은 일종의 감각 블록들로서 ‘되가-생성(becoming)’의 부정사의 성격을 갖는다.³⁶⁾ 프로

35) 대리언 리더, 「접착」, 《크리스찬 마클레이: 소리를 보는 경험 *Christian Marclay: What You See Is What You Hear*》(exh.cat.), 서울: 삼성리움미술관, 2010, 36-37.

36) Stefano Basilico, “The Editor”, (Exhib.cat.) *Cut: Film As Found Object in Contemporary Video*, Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2004, 30-31.

이트가 『쾌락원칙을 넘어 *Beyond Pleasure Principle*』(1920)에서 반복의 유인에 대해 언급하였듯 반복이란 죽음충동과 상관되며 부단히 지연되는 무엇을 암시한다. 거의 무한해 보이는 영화의 절편들로 이뤄졌고 《시계》는 반복 가운데서도 끝내 드러나지 않는 무엇을 암시한다. 그자체 사라지거나 유예되면서, 현상의 표층으로 억압된 것과 유사한 환상적 이미지를 자동적으로 끌어오는 실재를 기입하는 것이다. 오로지 빈 형식으로서만 있기에, 요소 가운데 없는 응시와 같은 무엇이 체감되는 시간-이미지의 특성이기도 하다.

표상불가능한 층위의 실재는 편집된 장면에서 등장인물들이 초조하게 시계를 바라보듯 불안감을 자아낸다. 의미를 해독할 수 없는 그것은 알레고리적인 기표와 기의의 절단, 시계판의 바늘이 탈각된 어긋난 시간, 죽은 대상, 파편화된 세계의 탈구된 시간의 감각을 만든다. 수집된 푸티지들은 표상불가능한 실재의 간극 주위로 대체되어 순환하는 환유적 대상들에 다름아니다. 이같은 과정에서 사건과 의미의 자리는 어디인가? 프로이트의 ‘사후성(Nachträglichkeit)’ 논리에 따라, 반복 이후 즉 처음의 사건적 무엇과 유사한 두 번째 사건의 출현 이후 첫 번째 사건은 비로소 의미를 지니게 된다. 그러나 첫 번째는 의미를 알지 못한 채 겪는 것이고 두 번째는 욕망하나 경험불능하다.³⁷⁾ 들뢰즈적 의미의 사건은 《시계》의 감지가능하나 그 자체로 현현하는 것은 아닌, 그리드적 간격처럼 일어난 것 ‘안에’ 있으나 마치 집합 속 공집합처럼 요소로서 없는 채 지속되는 것, 부재현전이다. 탈구

37) ‘사후성(Nachträglichkeit)’ 논의는 프로이트의 정신분석학에서 도라 사례, 늑대 인간 사례 등을 통해 이뤄졌고 불확실한 증거를 다루는 기표 논리와 시간성을 수반한 변화가 입증된 중요한 개념이다. 지젝의 ‘시차적 관점(parallax view)’ 또한 사후성에 준거한다 할 수 있는데 미술사학자 할 포스터는 사후성 논의를 미술사 연구에 접목하여 네오아방가르드와 미니멀리즘에서 역사적 아방가르드의 반복의 문제를 논하며 『실재의 귀환 *Return of the Real*』(MIT, 1995)을 저술했다. 할 포스터, 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 역, 경성대학교 출판부, 2017. ; 장 라플랑슈, 장 베르트랑 폰탈리스, 『정신분석사전』, 임진수 옮김, 열린책들, 2005(불어초판 1967), 184-185, 249, 303.

된 시간 감각을 만드는 균열과 결여는 의미를 가능하게 하는 동시에 불가능하게 한다. 달리 말하자면 세 번째 종합, 탈구된 시간을 만드는 사건은 주체가 그 주위를 순환하며 환유적 대체물로 잔여를 남기는 부재이자 균열로서 존재한다고도 할 수 있다. 이 균열은 시간과 함께 주체를 외상적으로 절단하며, 그 삶에 콜라주의 형식인 ‘이접적 연결(disjunctive juncture)’을 초래한다.

탈구된 시간 감각은 마르셀 프루스트(Marcel Froust)의 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』(1913-1927)에서의 마들렌과 콩브레의 체험에 비유된다. 프루스트 기억 속의 콩브레는 고정된 실체로서 존재하지 않는다. 들뢰즈는 이에 대한 그 자신의 기억 논의를 위해 벤야민의 ‘무의지적 기억(involuntary memory)’을 전유했다. 프루스트의 콩브레는 차에 형체없이 녹아든 마들렌의 맛으로 떠올리는 모든 것처럼 비자발적 기억을 통해 회귀하며, 그 과거와 현재의 실재는 동시적으로 부단히 재구성된다. ‘무의지적 기억’은 벤야민적 의미의 독특한 ‘회상(Erlebnis)’으로서 지속적이며 명확한 의지적 기억(Erfahrung)과 구별된다. 비자발적 기억은 과거에 일어난 것 가운데 의식 안에 들어오지 않아 충분히 체험되지 못했던 잔여이기도 하다. 마치 현상되지 않은 사진형판 위의 얼룩처럼 희미하게 남아있던 기억이 과거와는 다른 어떤 이질적 유사물의 감각적 촉발에 의해 회귀하는 것이다.³⁸⁾

들뢰즈 견지에서 과거는 현재와 동시에 재구성되며 공시적으로 쌓여 증명하는 기억의 건축을 이룬다고 말할 수 있다. 채 현상되지 않은 채 어떤 계기에 의해 촉발되어 무의지적 기억에 의해 소환된 기억, 의식되지 않은 채 오랜 기간 얼룩 형태로 존재하다 지연된 작용을 만드는 사진 형판의 흔적과도 같은 기억은 과거와 현재의 정동적 잔여이다. 또한 부단히 반복되면서도 씌어지지 않기를 지속하여 말해진 것 가운데 없는, 말해진 것의 실재적 ‘바깥’을 시사하는 간격이자 균열이다. 내외부를 가르며 사이내는 간격

38) Libero Andreotti and Nadir Lahiji, *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*, NY: Routledge, 2017, 92-93.

의 프레임 존재, 현전과 부재의 유희, 말해진 것과 보여진 것 사이의 이접적 간격을 알레고리적으로 체감케 한다.³⁹⁾

몰입의 여지를 탈각시키며 프레임 존재를 환기하는 <시계>의 현란한 점프-컷은 영화 스크린 자체의 기능을 통해 탈구된 시간의 느낌을 증폭시킨다. 영화의 스크린은 마치 라캉 정신분석학에서 말해지는 거울단계의 거울과도 같은 기능을 한다. 거울단계의 거울은 오로지 파편적 부분충동의 조각난 신체로 그자신을 부분적으로만 경험하던 주체가 그자신의 최초의 통합된 모습을 나르시시즘적으로 오인하게 되는 가상적 거울이다. 스크린은 동일시에 의해 가상적 분신(double)이 투영되는 장소인 것이다. 그런데 영화의 경우 관람자는 등장인물뿐 아니라 무엇보다 화면 밖 비가시적인 카메라의 시선에 동일시하게 된다. 그 사이엔 간극이 있기에, 그영화에서 일어나는 동일시는 그자체 이중화되는 소외와 분리의 과정이기도 하다.⁴⁰⁾

시간의 알레고리로서 《시계》의 이미지들은 어떻게 제시되고 있나? 1분 간격의 몽타주로 인해 규칙적으로 배열되어 있지만 거기엔 일관된 서사가 없다. 서사 프레임으로부터 방면된 이미지들은 들뢰즈가 『시네마 II』에서 서술한 것처럼 순수 시청각적 상황을 유도하는 동시에, 과거 시간의 탈구와 파편들이 일정 간격을 띠고 지속되는 가운데 시간이 공간화되는 모습을 보여준다. 주류 영화로부터 자동반복되는 기억들은 비인칭적, 부정사적, 집단적, 유명적이다.⁴¹⁾ 그것은 개인이 가장 내밀한 그자신의 것으로 체감하는 동시에 현실에서 경험할 가능성이 없는 것이며, 따라서 역사서술 안에는 그 자리가 없는 무엇이다. 또한 이미 지나간 것인 동시에 미래의 현재 내로의 도래이기도 하다. 그자체를 그자체의 전개에 의해 구성하는 이러한

39) 데리다는 문학과 영화에 포괄적으로 적용되는 ‘간격내기(spacing)’라는 이 주제를 ‘팔레르곤(Parergon)’, 『진리와 회화 *Truth and Painting*』(1987), 『그라마톨로지 *Grammatology*』(1967) 등을 통해 여러 차례 기술하였다.

40) 데이비드 노먼 로도윅, 『현대 영화 이론의 퀘직』, 김수진 역, 한나래, 1999(1994), 155.

41) Stefano Basilico, *The Editor, Cut: Film As Found Object in Contemporary Video*(exe. cat.), Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2005, 30.

구성은 재귀적 과정이라 할 수 있다.

《시계》는 다시 갤러리 외부와의 공간적 연계 가운데 그러한 재귀성을 부연한다.⁴²⁾ 캐더린 러셀(Catherine Russell)은 《시계》를 영화 장치(apparatus)와 관련시켜 논했는데, 그가 지적했듯 시계는 그 초기 영화적 매력과 장치적 성격으로 시간 기계로서의 영화를 가동시켜 “시간에 사로잡히도록” 만들면서도 미술관 바깥 실제 시간과의 연동으로 관람자를 자기 의식적으로 만든다.⁴³⁾ 또한 잦고 일정한 반복은 시간이 지남에 따라 긴장과 피로감을 증대시키고 마치 초기 아방가르드 영화의 플리커 영상(flicker film)처럼 깜박이며⁴⁴⁾ 관람자의 신체를 빛의 리듬에 결박하여 촉지적 시각성(hapticity)에 노출시킨다.

갤러리 외부의 실제시간과의 연동은 간격과 부재로 드러나는 시간의 빈형식의 구성이 표상들의 재이중화 즉 이중화라는 지표적 과정 속에 혹은 아카이브적 과정이 시사하는 균열되고 연기되는 실제에 내포된다는 것을 암시한다. 동시에 스크린의 균열에 따라 연상들이 구심적이며 원심적인 양방향으로 전개되기에 관람자의 기억을 소환하는 그 진동은 시간 크리스탈을 체감케 한다.

42) ‘재귀(recursion)’는 크라우스의 언급으로 무한수의 연산이 유한한 프로그램으로 설명될 수 있고, 따라서 발명이나 차이와 같은 결정적 순간이 동일 존재의 한계 내에서 생산될 수 있다는 원리로 자기참조와 구별된다. 로잘린드 크라우스, 『복해에서의 항해: 포스트매체 조건의 시대에서 예술 *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*』, 김지훈 역, 현실문화 A, 1999, 119.; 『라운드테이블: 1989년 이후 동시대미술현장을 이야기하다』, 알렉산더 덤베이즈, 수앤 허드슨 엮음, 서울시립미술관학예연구부 역, 예경, 2015, 195.

43) Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Duke and London: duke University Press, 2018, 155.

44) ‘플리커 영상(flicker film)’은 빠른 속도로 현란하게 깜박이는 광학적 아방가르드 영화를 말한다. 영상 간격을 초고속으로 빠르게 하여 눈을 깜박이거나 빛이 찰나에 현란하게 명멸하는 것과 같은 강도 높은 효과를 만들어내고 그 뿌리는 뒤상과 같은 다다이스트들과 초현실주의에 있다. 주요 작가로서 피터 쿠벨카(Peter Kubelka), 폴 샤리츠(Paul Sharitz), 토니 콘래드(Tony Conrad), 제임스 콜맨(James Coleman), 홀리스 프램튼(Hollis Frampton) 등이 있다.

그것은 반복적으로 등장하는 시계의 형태에 의해서도 강화되는데, 여러 형태의 원환의 반복과 리듬은 무작위하게 수용된 지각들, 탈구되어 사건들이 순서 없이 다가왔던 시간들이 기억 안에서 프로이트적인 사후성(Nächtlichkeit), 사후소급적 논리에 의해 결국 선형적으로 배열된다는 것을 체감케 한다. 무작위 몽타주는 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 기계-눈의 현시와도 같다. 물질속의 시각을 현시하는 베르토프적 ‘영화-눈(kino-eyes)’은 맨눈으로는 보지 못하는 반경과 미시적 지각들을 기계적 동학을 통해 현시한다.⁴⁵⁾ 《시계》의 무작위한 카메라 기법은 전체적으로 반복되는 시계의 원환적 형태가 암시하는 순환성으로부터 바늘이 떨어지고 경첩이 풀리는 시간 탈구 그리고 선형적으로 나열된 엔트로피적 시간성 그 모두를 암시한다. 기억의 침점이 만드는 시간 크리스탈 즉 직접적 시간이미지는 관람자의 감각 속에 마치 구축주의 포토몽타주가 그러했듯 카메라 처리의 급격한 변화가 보여주는 다각적 지각, 나선 형태와 탄젠트적 곡선이 현란하게 어우러지는 바로크적인 시각성을 유도한다.

라캉의 거울단계 이론에서 상이 맺히는 스크린은 주체의 시선과 응시의 교차 지대인데, 영화의 경우 카메라의 자유간접 화법과 영상 속도, 편집의 리듬 등에 의해 스크린의 거울은 균열된다. 거울단계 자체가 소외를 낳는 오인이다. 그런데 역동적 카메라와 빠르게 다음 장면으로 전환되는 《시계》의 속도는 몰입의 여지를 주지 않고, 부단히 프레임 존재를 인식시키며

45) 지가 베르토프(Dziga Vertov)는 1920년대 소비에트 몽타주 학파의 일원으로서 그의 몽타주 이론은 ‘간격(interval)’과 ‘끝없는 몽타주’로 대표되며 세계에 대한 이념을 표현한다. 베르토프는 간격이론뿐 아니라 ‘물질속의 눈’인 키노아이(영화-눈) 개념을 통해 이미지의 극대화된 운동성을 표현하고자 했다. 베르토프는 영화 촬영을 음계의 움직임과 마찬가지로 리듬과 역동적인 면으로 나타내고자 했다. <카메라를 든 사나이>는 잘 알려진 베르토프의 대표작으로서 톰 거닝(Tom Gunning)이 언급했던 바 초기 아방가르드 영화의 “본다는 것의 경이”를 그야말로 경이롭게 표현한 작품이다. (David Thomas, *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*, New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2013, 204-205.)

관람자의 소외와 불안 또한 증폭시킨다. 통상 영화의 스크린은 화면의 그것과 숲과 숲 사이의 간격에서 형성되는 현상되지 않는 관람자편의 것으로 균열된다. 관람자는 스크린으로부터 그자신의 기억을 반추하여 다시 읽는다. 노스텔지어 영화의 경우 고전 할리우드 영화의 특성인 자동인형적인 반복이 잔여적 유명성을 내포하게 되고, 그로 인해 관람자 기억이 더욱 뚜렷이 소환되는 것이다.⁴⁶⁾

마치 기억이 대상에 대한 정동에 자동적으로 유사한 이미지를 불러 오듯, 일정한 형식적 리듬을 주는 간격의 반복은 자동적으로 도래하는 영화적 유명성을 환기한다. 그 유명성의 견지에서 이것은 그대로 보들레르의 환동상과도 같고, 시간의 지속에 따라 연상들이 중첩되며 몽타주로 이뤄진 기억의 건축을 체감케 한다. 영화 스크린과 관람자 기억 편으로 균열하는 스크린으로 인한 이질적 계열 간 혹은 기억의 첨점들 간의 공명은 시간 이미지의 크리스탈을 만들어 《시계》가 시간의 알레고리로 기능할 수 있음을 보여준다.

즉 시계의 시간성 체험에는 역설이 있다. 마치 플리커 영상처럼 신체에 결박된 맥동으로 수렴해 가는 간격의 리듬은 서사로 귀속되지 않는 무작위성을 띤 탈구된 시간의 모습으로 제시된다. 반복되는 간격, 그 탈구된 열개 (rupture)는 순수 시청각 요소와 시간의 빈 형식을 작용시킨다. 그러나 탈구된 시간을 보여주는 이미지의 편린으로부터 그 자체가 아닌 과거의 소환과 불안한 중단의 반복은 불연속이 만드는 긴장감 속에 어떤 지속을 환기한다. 직접적 시간-이미지의 체감이란 시간-크리스탈 즉 잠재적 이미지의 현동적 강도로의 체감이다. 고전 영화에서 기능하는 운동-이미지의 감각-운동 모터는 시간-이미지에서 지속과 유리되어 관람자를 순수 시청각 요소와

46) 장 퓌크 고다르, 조르주 아감벤, 자크 데리다, 베르나르 스티글레르, 조르주 디디-위베르만 등이 아카이브 유명성의 문제에 천착했다. 대중매체 유명성은 그 자체로 현상하는 것은 아닌 부정적 지표의 지속을 환기하며 개인적인 것으로 체감되는 공통의 기억 흔적을 지시한다.(베르나르 스티글레르, 「기억」, 『미디어 비평용어 21』, 정연심외 역, 미진사, 2015, 100-101.)

리드미컬한 파열에 노출시킨다. 그로 인해 다양한 리뷰들이 예증하듯 관람자는 자기 자신의 기억에 따라 《시계》를 각각 다르게 체감하고 읽게 되며, 기억에 유령적 편린들이 자동적으로 개입하고, 과거와 현재의 부단한 분기로 인해 시간은 부단한 반복 속에 앞서 사라진 이미지의 지워진 흔적이 남은 덧쓰이는 중층텍스트처럼 구축된다는 것을 인식하게 된다.

아카이브는 속성상 궁극적 대상을 지연시킨다. 시간은 그 자체로서는 표상될 수 없고 그 체감은 현전 가운데서는 유예되는 무엇이다. 잠재적 지속은 반복적인 덧쓰임 가운데서 쓰이지 않기를 지속하는 공백적 실재와 시간의 빈 형식을 암시한다. 들뢰즈가 전후 영화의 변화 특성으로 꼽았던 이와 같은 시간-이미지의 체감은 히치콕의 《현기증 *Vertigo*》(1958)이라든지 알랭 레네(Alain Renais)의 《지난해 마리앙바드에서 *L'Année Dernière à Marienbad*》(1961)를 비롯한 여러 작업에서처럼 층층이 쌓인 과거와 현재의 기억의 시트들 사이의 공명에서 온다. 즉 그러한 작업들은 각기 다른 방식으로 외관상 모던한 형식 속에 바로크적 내파의 요소를 함축한다 할 수 있을 것이다.

결과적으로 마치 버트란드 러셀(Bertrand Russell)의 집합론에서 그자체를 포함하지 않는 무한 집합의 역설처럼 기억과 시간은 무한히 증폭된다. 독자와 관람자에 따라 그 의미가 부단히 열려가는, 인용의 집합으로 인해 유한한 형식 속에 무한을 포괄하는 방식은 결과적으로 뷔시-글뤽스만이 ‘중층텍스트들의 중층텍스트’라 말했던 모던 바로크의 시각성을 유도한다 할 수 있다. 유려한 곡선이 어느 순간 무한히 뻗어가며 거대한 확장을 이루는 바로크적 시각성은 시간 기계로서 영화의 직접적인 시간-이미지 형성 가운데 관람자의 내적 지속의 시간 체험과 공명하는 수반된 증폭을 거대한 건축적 규모와 숭고의 감각으로서 체험케 한다.

V. 결론

아카이브적 중층텍스트로서 《시계》의 바로크적 시각성은 그 부단한 이중화와 집합론적 성격을 통해 유한 속에 무한을 포괄하는 빈 형식을 환기하는 가운데 암시된다. 이중화는 갤러리 바깥 실재시간과의 연동뿐 아니라 영화 형식 그 자체의 내외부의 접힘과 전개로서, 스크린의 균열로 인해 초래된다. 《시계》는 연속 가운데 불연속, 불연속으로 이루어진 연속을 보여주는 가운데 결과적으로 유한 속에 무한을 포괄하며 모던한 형식 가운데서도 반복 가운데 화염과 같은 유려한 곡선을 그리며 거울들의 거울, 중층텍스트의 중층텍스트가 되는 바로크적 시각성을 유도한다.

영화에 관한 영화이자 갤러리와 영화관을 연계짓는 미술적 실천으로서 《시계》는 아방가르드 영화들의 기념비적 반복이자 경의이기도 하다. 《시계》의 몽타주는 관람자의 연상을 촉발하는 빠른 몽타주의 계기적 반복을 통해 그 자체를 지시하며 구성하는 시간의 재귀적 구성을 보여준다. 영화들로부터 차용된 장면들은 지나가지 않으며 유사한 상황에서 자동적으로 부단히 반복되는 연상이자, 지속적으로 반복되면서도 그 가운데 결국 쓰이지 않는 실재를 환기하면서도 가리는 영화적 유명성을 담지한 스크린 메모리(screen memory)이기도 하다. 그것은 영화에 의한 기억과 부재하는 이미지를 상기시키는 몽타주의 역능을 시사한다.

《시계》는 궁극적으로 시간의 재귀적 구성을 제시한다. 재귀적 구성은 마치 피비우스 떠나 클라인 병처럼 그 자체 안의 이질적 타자적인 것과 관계하며 그 자체의 형식을 산출한다. 바깥은 내부로 빠지고 내부는 바깥이 된다. 시계가 나오는 장면의 아카이브, 과거 시공간의 물화된 편린들로 이루어진다. 그 인용의 방대함과 깊이는 하루 24시간이라는 유한 속에 거의 무한한 확장성을 부여한다. 《시계》는 본다는 것에 잔상과 예기가 관여한다는 것, 즉 과거와 예지의 간섭이 자동적으로 수반된다는 것을 보여준다. 들뢰즈가 수용한 베르그손에 따르면 시간의 종합을 가능케 하는 것은 지속이다. 지속은 실재하나 잠재적 차원에 속한다. 드러나지 않는 지속 가운데 반

복은 차이를 생산한다. 현재와 과거는 동시적으로 매순간 분기한다. 환등 상적인 거울들의 거울, 중층텍스트의 중층텍스트로서, 끝없이 동시에 다시 쓰이는 동시에 그러한 반복의 와중에도 결국 쓰일 수 없고 지연되는 무엇과 시간의 빈 형식이 표상불가능하나 지속 끝에 어느 순간 체감되는 시간의 이미지를 산출한다.

《시계》는 그 자체의 형식을 숙고하게끔 한다. 아카이브 형식을 통해 무한을 포괄하는 계기를 지니며, 영화에 대한 영화, 미술에 대한 미술, 표상에 대한 표상을 숙고하게 한다는 점에서 또한 바로크 예술의 한 특성을 제시한다. 인용의 구조는 이미지의 잔존을 환기시키며 동시에 작품 그 자체를 깊이 있는 정동과 함께 무한히 증폭시킨다는 점에서 바로크적 시각성의 한 예를 제시하는 것이다.

도판목록

도 1 크리스티안 마클레이, <시계>, 싱글채널비디오, 2010, 화이트큐브, 런던

도 2 앙드레 브르통과 만 레이, <신데렐라 스푼>, 1934, 나무, 발견된 오브제, 5.5×37×8.5cm, 개인소장

참고문헌

김지훈(2016), 「매체를 넘어서 매체: 로절린드 크라우스의 ‘포스트매체’ 담론」, 『미학』, 82권 1호, 73-115.

로도워, 데이빗 노먼(1999(1994)), 『현대 영화이론의 궤적』, 김수진 역, 한나래.

리더, 대리언, 「접착」(2010), 《크리스찬 마클레이: 소리를 보는 경험

- Christian Marclay: *What You See Is What You Hear*》(exh.cat.), 서울: 삼성리움미술관, 36-37.
- 리스, A. L.(2013, Palgrave Mcmillan 1999), 『실험영화와 비디오의 역사』, 성준기 역, 커뮤니케이션 북스.
- 민진영(2015), 『파운드 푸티지』, 전남대학교 출판부.
- 빌라니, 아르노, 로베르 싸소(2012, Vrin 2003), 『들뢰즈 개념어 사전』, 신지영 옮김, 갈무리.
- 손튼, 세라(2016), 『예술가의 뒷모습』, 배수희 역, 세미콜론.
- 스티글레르, 베르나르(2015), 「기억」, 『미디어 비평용어 21』, 정연심외 역, 미진사.
- 암폴스키, 미하일(2017, Moscow, 2004), 『영화와 의미의 탐구 2』, 김수환, 이현우, 최선, 나남.
- 오웬스, 크레이그(1987, *October 12*, 13 1980), 「알레고리를 창출하려는 충동」, 『현대미술비평30선』, 중앙일보사, 178-193.
- 울머, 그레고리(1993), 「후기비평의 대상」, 『반미학』, 현대미학사.
- 조슬릿, 데이비드 외(2015), 『라운드테이블: 1989년 이후 동시대미술현장을 이야기하다』, 알렉산더 덤베이즈, 수젠 허드슨 엮음, 서울시립미술관학예연구부 역, 예경.
- 플로슈, 장마리(2016), 『시각정체성』, 권승태 역, 커뮤니케이션북스, 2016.
- 제이, 마틴(1992), 「모더니티의 조망 체제」, 이영철 역, 『21세기 문화 미리 보기』, 시각과 언어, 1999, 83. ; Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity”, *Modernity and Identity*, Scott Lasher, John Friedman (ed.), Oxford: Blackwell, 178-95.
- 최정은(2018), 「콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우센버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트」, 미술사학과 서양미술사 박사학위 논문, 홍익대학교 대학원.
- 카세티, 프란체스코(2012 밀라노, 1993), 『현대영화이론: 1945-1995년의 영화이론』, 한국문화사.

- 크라우스, 로잘린드(2017, Thames & Hudson 1999), 『북해에서의 항해: 포스트매체 조건의 시대에서 예술 *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*』, 김지훈 역, 현실문화 A.
- 크라리, 조나단 외, 할 포스터 엮음(2004(1988), 『시각과 시각성』, 최연희 옮김, 경성대학교출판부.
- _____(1999, MIT 1990), 『관찰자의 기술: 19세기의 시각과 근대성』, 임동근, 오성훈 외 옮김, 문화과학사.
- 포스터, 할(2005, MIT 1995). 『욕망, 죽음 그리고 아름다움』, 전영백과 현대미술사연구회, 아트북스.
- _____(2017, MIT 1995), 『실재의 귀환』, 이영욱, 조주연, 최연희 역, 경성대학교 출판부.
- 라플랑슈, 장, 장 베르트랑 폰탈리스(2017, 2005, 불어초판 1967), 『정신분석사전』, 임진수 옮김, 열린책들, 2017.
- Andreotti Libero and Lahiji Nadir(2017), *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*. NY: Routedledge, 92-93.
- Balsom, Erika(2013), ‘Around *The Clock*.’ *Framework: The Journal of Cinema and Media*. Vol.54, No.2, 177-191.
- Basilico, Stefano(2005), *The Editor, Cut: Film As Found Object in Contemporary Video*(exe. cat.). Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 29-46.
- Bogue, Ronald(2010), *Deleuzian Fabulation and The Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Derrida, Jacques(1987), *The Truth In Painting*. trans. by Geoff Bennington and Ian Mc Leod, Chicago and London: The University of Chicago Press, 37-82.
- Fowler, Catherine(2013), “Gesture and Cinematic Replaying.” *Framework* 54. no.2, 226-227.
- Hopkins, David(2006), “Re-Thinking the Duchamp Effect.” *A Companion to*

- Contemporary Art Since 1945*, Amelia Jones (ed.), Malden: Blackwell Publishing, 145-163.
- Liberio Andreotti and Nadir Lahiji(2017), *The Architecture of Phantasmagoria: Specters of the City*. NY: Routedledge, 2017.
- Ndalianianis, Angela(2003). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. MA: Cambridge & London: The MIT Press.
- Owens, Craig(1980), “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism.” *October*, 12, 59-80.
- Jay, Martin(1994), *Downcast Eyes*. CA: University of California Press.
- Reynaud, Bérénice(1979), “Stuart Sherman: Object Ritual.” *October*, 8, 70.
- Rusell, Catherine(2013), “Archival Cinephilia in The Clock.” *Framework* 54, no.2, 163-176.
- _____(2018), *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke and London: duke University Press.
- Thomas, David(2013). *Vertov, Snow, Farocki: Machine Vision and the Posthuman*. New York, London, New Delli, Sydney: Bloomsbury.

최정은

서울시 성북구 성북로 4길 52 한신 Apt. 114-1501

E-mail: tenar88@gmail.com

논문접수일 : 2018년 11월 11일

심사완료일 : 2018년 12월 8일

게재확정일 : 2018년 12월 10일

바로크공간의 탈경계적 조형 특성과 심연성

한명식(대구한의대학교)

HAN, Myoung-Sik(2018), The Baroque Space's Transborder Characteristics of Forms and Spatial Abyss, *Baroque Studies*, 1.

The visual expression system of space realized in Baroque aesthetics is basically grounded on the philosophical view to the world of the time, that is to say the changes of the thinking system in the Renaissance and ontology based on it. Structural aesthetics in Baroque freed from Plato's system of harmony but grounded on Leibniz's process philosophy formed a crucial background to highlight the formal nature of the whole and build a structure based on the inclusive principle of formativity. Also, to solve problems to realize the order and consistency of forms from the whole, Baroque adopted the nonlinear and nonphysical formative system as the principle of building space in works of art. Combining the order system of nature in the Renaissance with manneristic dynamicity as well as formative principle taking shape geometrically, it did establish a variety of aesthetic concepts based on the results of infiniteness and exaggeration expressed from the two forces, the Renaissance and mannerism.

This study has found that such Baroque aesthetics did overcome classical planeness and draw continuous mobility from the structures and forms based

on that with the transborder concepts of structures, the components of space, as an ultimate system of formative expression. Moreover, this author has drawn and analyzed with the cases of the 17th-century art and architecture the transborder elements manifesting the nature of diverse formative visual elements produced in artistic expressions with that principle of aesthetics, that is the intangible concept of Baroque. Based on that, this researcher intends to come up with technical solutions to solve a lot of environmental and architectural problems we are severely facing nowadays in terms of environmental, physical, and emotional aspects with the theoretical clues and results acceptable to this contemporary era.

Key Words: Baroque Space / Transborder / Characteristics of Forms

한명식(2018), 바로크공간의 탈경계적 조형 특성과 심연성, 『바로크연구』, 1.

바로크 미학에서 구현되는 공간의 가시적 표현체계는 기본적으로 당시의 철학적 세계관, 즉 르네상스의 고전적 사유의 변화와 이에 따른 존재론에 기반하고 있다. 플라톤식의 조화체계에서 벗어나 라이프니츠의 생성철학에 바탕을 둔 바로크의 구조미학은 전체의 형태본성을 강조하고 포괄적인 조형원리로 구축되는 데에 중요한 배경이 된다. 이를 통해 바로크는 전체 속에서 형태의 질서적 일관성을 이끌어낼 수 있는 문제를 해결하기 위한 비선형적이고 비물리적인 조형체계를 예술 작품의 공간구축의 원리로 채택했다. 르네상스의 자연적 질서체계를 기하학적으로 형태화한 조형원리와 매너리즘적 역동성을 결합시켜, 르네상스와 매너리즘이라는 두 힘으로부터 표출된 무한함과 과장됨의 결과를 기반으로 다양한 미학적 개념들

을 구축시키는 것이다.

본 연구는 그러한 바로크미학의 궁극적인 조형 표현 체계로써, 탈 경계적 개념을 통하여 기존의 고전적인 평면성을 극복하고 그로 인한 구조체와 형상의 지속적인 운동성을 이끌어 내었음과, 또한 그러한 미학적 원리로써 예술적 표현에서 발현되는 다양한 시각적인 조형요소의 본성, 즉 바로크라는 무형의 개념을 현현시키는 가시적 요소들 중에서 탈 경계적인 요소들을 17세기 미술과 건축의 사례에서 도출시키고 분석하였다. 이를 통해 현대적 수용이 가능한 이론적 단초와 함께 그 결과가 환경적 물리적 정서적 난제에 봉착하고 있는 오늘날의 다양한 환경적·건축적 문제들을 해결하는 기술적 해법을 상론 시키고자 하였다.

주제어: 바로크 공간 / 탈경계 / 조형특성

I. 들어가는 말

스페인의 미학자 도르스는 서구 역사가 제시하는 특정 양식의 관점을 넘어서 언제 어디서나 나타날 수 있는 인간성의 본질적 향수, 그리고 고전적 의식이라는 전형적인 정신상태가 약화되면 자아 안에 들어있는 무수하게 많은 것들이 제약 없이 밖으로 분출되며, 언제 어디든 나타나고 인간정신에 적용될 수 있는 모든 사유의 유용성을 바로크적 자아, 또는 바로크의 원리라고 상정하였다. 즉 존재의 욕망과 그에 따른 분출이 예술의 현상으로 개념화 되어 나타나는 것을 바로크의 개념으로 규정하였다. 그리고 이런 바로크적 현상은 비단 17세기라는 시공간에 국한되지 않으며, 인간 역사 전체에 잠재되어 있으며 강하거나 약하게 드러난다. 예컨대, 균형감, 질서, 조화를 중시하는 보수적 의지는 항상 그에 반하는 과장과 무질서, 모순성, 유희성, 다양성이 혼재하는 진보적 의지를 촉발시키며, 자아를 전형적인 것에서 해방시키고 자유이성을 유발시키며, 또한 끊임없이 순환된다. 아울

러 도르스는 시대의 경계를 가로지르는 보편적이며 상대적 질서가 부여된 내적인 원리, 완결성보다는 다양함과 긴장으로써 무한과 초월을 내재화시키는 미학적 개념으로써 바로크의 생산성을 강조한 바 있다. 반종교개혁을 성사시킨 개념적 효용성과 그 의미를 강조한 것이다. 바로크 성당에서 나타나는 구조적 특징이라 할 수 있는, 부분이 아닌 전체, 빛과 움직임이라는 극적인 효과와 같은 조형조작을 통한 신앙적 신비감의 확대는 가톨릭의 의도와 부합되었다. 또한 공간과 형태의 가시적인 표현의 한계를 확장시키고 환상적인 암시성을 공간에 담을 수 있는 바로크의 이러한 개념적 조형성은 종교개혁으로 실추된 가톨릭의 위상을 바로잡기에 적절한 대안으로 작용되었다.

그러한 측면에서, 본 연구는 바로크 공간에서 구현되는 구조적인 굴절기법과 그에 따른 시각적 왜곡, 과장현상이 형태의 경계감을 와해시키거나 연장시키는 조형적 착시성의 궁극적인 원리를 구조미학적 차원에서 규명하고, 그러한 탈경계적 조형성이 구체적으로 공간의 가시적 영역감에 어떠한 결과적 유형으로 나타나는지에 대하여 고찰할 것이다.

연구는 우선 바로크 공간을 형성시키는 미학적인 특징을 이해하기 위하여 르네상스적인 고전성과의 비교를 통해 개념적인 원리와 원인들을 분석·정리할 것이다. 그리고 그러한 미학적 원인을 불러오는 동기를 당 사회의 철학적 배경을 통하여 그 특이성을 규명해 나갈 것이다. 각각의 시대를 서술하는 미학적 텍스트란 어차피 사회의 총체적 규범과 정신적 필요에 응답하는 언어이기 때문이다. 또한 그러한 과정을 통하여 상론되는 시각적인 조형요소와 그 본성을 고찰 할 것이며, 바로크라는 무형의 개념을 현현시키는 가시적 요소들 중에서 탈경계적인 요소들을 17세기 미술과 건축의 사례를 통해 분석함으로써 최종적으로는 현대적 수용이 가능한 이론적 단초를 마련토록 할 것이다. 이러한 연구의 결과는 환경적 물리적 정서적 난제에 봉착하고 있는 오늘날의 다양한 환경적·건축적 문제들을 해결하는 기술적 해법이 될 것이다.

II. 바로크 조형의 개념적 근거

1. 바로크적 사유의 근거와 의미

라이프니츠를 중요 축으로 하는 근대성, 즉 모더니티란 고대정신의 부활로 새로운 이상향을 지향하려는 르네상스 전통성과 비교해 볼 때 개념적인 차이가 있다. 인간과 자연에 대한 사유체계의 전환으로 말미암아 이론과 실천의 측면에서 세계를 해명하고 변화시키려는, 이른바 이데올로기의 대두라 할 수 있다. 이는 종교개혁과 본질적인 상관성을 가지며, 종교자체를 넘어 다양한 측면에서 갈등과 대립의 주어가 되었다. 신 앞에 평등한 천부인권을 바탕으로 우주, 선형적 신, 전통과 제도 등, 새로 만들 필요가 없이 존재하는 것을 자명한 것으로 여겼던 르네상스의 고전적 사유는 스스로의 감각으로 선택되는 주관성의 증식과 일탈을 억제시킬 수가 없게 되었다. 코페르니쿠스(Nicolaus Copernicus)의 지동설 이후 세상의 삶은 이미 탈 지구 중심궤도에서 일반화된 사유 패턴으로 전향 되었으며, 때문에 사유하는 주어의 외부세계에 대한 근대성의 토대는 지구 중심에서 태양 중심으로 이동하듯 사유의 주체 또한 국지성에서 탈피하고 동시대의 인물들과 상당수 유럽 국가들을 포함시키며, 동서를 망라하는 보편적 공통담론의 장을 형성시키려는 당위성이 필요했다.¹⁾

근대철학의 중심 문제를 종합해보면 그것은 참되게 존재하는 실체가 무엇이나는 물음에서 출발한다. 데카르트는 이를 자신의 합리론을 통해 신, 인간, 자연이라 하였으며,²⁾ 스피노자는 자연(Deus Sive Natura), 라이프니츠는 모나드라고 상정하였다. 특히 라이프니츠의 모나드는 데카르트 방식의 명석 판명한 자의식이 아니라 투명하지만 흐릿한 명암의 대비를 이루는 밝은 의식과 어둠의 양 측면에서 출발하며, 인식에 있어서도 밝은 측면만이 아닌 어두운 측면이 항상 고려되는 개념으로 제시되었다.³⁾ 즉 데카르트

1) 배선복(2012), 『라이프니츠의 바로크 기획과 동서비교 철학』, pp.17-25.

2) A. Kenny(2006), *The Rise of Modern Philosophy*, Oxford University Press. p.187.

의 주어는 꿈의 연대를 신뢰하지 않는 의심으로 시작하지만, 모나드는 몸의 어두운 지대를 계산하고 합리성의 잠김에서 잃어버린 이성의 위기를 구원하는 보호막으로써 존재된다. 데카르트의 명석 관명한 의식의 밝고 투명한 현실에 반해서 모나드 주어의 몸의 의식은 여전히 어둡고 불명료한 지대였다.4)

인간이란 하나의 인자로서5) 자기신뢰와 자존적 감정을 획득함으로써 사유에 이를 수 있으며, 이로써 자신을 완전히 압도하고 지배하는 거대한 우주를 이해 할 수 있다. 그 법칙에 따라 자연을 산출, 대응할 수 있다는 라이프니츠의 이 같은 합목적성의 철학은 방법론적인 측면과 내용적인 측면, 또는 전통과 당시의 바로크를 조화시키는 개념으로 이해 될 수 있다. 즉 라이프니츠는 아리스토텔레스의 목적론적 형이상학과 스콜라 철학, 그리고 근대 철학과 과학을 함께 수용, 결합하면서 새로운 형이상학적 세계를 구축하였다. 신과 인간의 이성이 대립하지 않고 신의 예정과 인간의 자유가 조화를 이루는 두 개의 미로 위에 건축된 하나의 형이상학적 체계를 통해서 과거와 근대를 잇는 새로운 사유의식의 단초와 30년 종교전쟁으로 초토화된 당시의 유럽을 정치적, 사회적, 철학적으로 통합시킬 수 있는 계기, 또는 공간적으로 서양과 동양, 시간적으로 전통과 현시를 통합시키는 해법의 전제 안에서.

3) 여기에 대하여 20세기의 인식을 살펴보다라도 프로이드의 무의식으로 재발견되어 존재의 근본 양태로 정의 되었고, 융(C. Jung)도 존재의 근본양태를 이루는 인간존재의 본질을 의식적인 자아에서 집단 무의식으로 구분한바 있다. 프로이드의 밝은 빛의 명료성과 꿈의 불명료성 사이의 대비는 융의 주어의 자기규정의 자율과 어두운 집단 무의식의 다올에 대비된다.

4) 어두컴컴한 이러한 지대는 자본주의 발달과 더불어 사회적인 가시성으로 드러나는바, 바로크 문학이 그 중심 경로가 되었다.

5) 라이프니츠는 이를 모나드라 주창하고 존재론적 관점에서 부분을 가지지 않는 단순 실체로서 이 개념화하였다. 모든 복합체는 이 모나드의 집합체에 지나지 않고 공간적 크기가 없으며, 연장과 모양을 지니지 않으며, 자연적으로 소멸하거나 탄생하지 않는다는, 즉 복합체가 바뀌는 방식으로서 변화되지 않고, 스스로의 힘에 따라 끊임없이 유동하는 개념으로 설명 될 수 있다.

라이프니치의 형이상학적 예정 조화설을 도덕적 존재론의 근대적 형태 중의 하나로 이해해보면 모나드는 다른 것들과 차별적이면서 각자 내부로부터의 활력에 의한 변화와 경험과 존재라 볼 수 있다. 그에 의하면 ‘창이 없는.’ 즉 상호간의 인과적 관계를 맺을 수 없으며, 세계는 창 없는 수없이 많은 모나드들로 가득 차 있음으로 설명된다. 그렇지만 모나드들의 세계가 카오스를 형성하는 것은 아니며, 오히려 각자 분리되어 있는 모나드들은 신이 부여한 어떤 법칙, 즉 예정 조화의 원리에 따라 다른 모나드들의 변화에 조화롭게 대처하고 그 스스로 변화한다고 강조된다. 그래서 모나드의 세계는 그 자체로써 스스로 질서 잡힌 체계이며, 이 체계는 신이 완전성의 원리에 따라서 예정해 놓은 가장 아름답고도 가장 완전한 체계이다.⁶⁾ 모나드 스스로가 내생적인 운동성을 통해서 자기 발전을 일으키며 미래와 과거를 일원화시키며 전체성을 포함하기 때문이다.

모나드는 라이프니츠에 의하여 단순실체, 또는 부분을 가지지 않는 존재자로 규정된다. 부분이 존재하지 않는 경우 연장도 모양도 존재하지 않고 분할도 가능하지 않는, 이른바 단일성의 개념인 것이다. 단일하기 때문에 순수하며 타자를 허용하지 않는 분할 불가능한 일자성으로 인식될 수 있다. 이는 들뢰즈로부터 모나드의 자족성, 즉 초월성과 스스로의 근거로써 외적 자극이나 타자에 의한 영향을 부정하며, 모든 것을 근거나 원인을 찾아 거슬러 올라가는 형이상학의 보편적 특성이자 나무뿌리로 설명되는 리즘적 사유⁷⁾를 상론시켰다. 서로의 성질에 의해 스스로 구별되며 모든 변화의 양태를 상호 공유하는 모나드들의 이러한 자연적 변화야 말로 각자로부터 끊임없이 일어나며, 변화하는 것과 남아있는 것, 다수를 포함하는 질과

6) 정영도(2012), 『철학사전』. 조사가 필요함.

7) 들뢰즈는 천개의 고원 서문에서 서구의 사상적 전통을 수목형 모델로 제시한 바 있다. 밑줄기에서 큰 가지, 큰 가지에서 작은 가지들로 파생되는 패턴구조처럼 사유 또한 다양하고도 미세하게 뻗어 나가지만 그 모든 잔가지는 하나의 상위이웃들로만 연결되고 그를 통해 오직 하나의 중심으로 귀결되는 개념이다. (이진경(2002), 『노마디즘 휴머니스트』, pp.109-111)

차이를 전제한다는 개념이다. 그리고 이러한 차이는 들뢰즈가 언급하는 것처럼 주름이라는 빈위(賓位, attribute)적 개념으로 추론되며 모나드의 변화가 다질적 존재이면서도 하나가 될 수 있는 내적 복수성과 미학적 형이상학의 근거가 된다.

2. 고전적 형태관념의 변화

르네상스는 서양미학의 총체적 전통성을 전형화 한 시기이다. 중세이후 여러모로 새로운 학문과, 종교, 사회를 함축하며 미학, 철학, 사상적으로 공고화되었다. 또한 이를 현대로 이어지게 하여 서구라는 정신적 경향의 준거점을 형성시켰으며, 형식과 개념상에 있어서 중요하고도 다양한 의미들을 전착시켰다. 또한 뵐플린이 미술사의 기초개념⁸⁾에서 서술한 바와 같이 르네상스의 고전적 유형성과 바로크의 대비 속에서 발견되는 직관형식의 교체는 바로크를 르네상스의 규범성과 부동적 조형성으로부터의 변형된 조망으로 발전시켰다. 따라서 바로크 공간에서 구현되는 조형원리의 본질적 특성을 파악하기 위해서는 르네상스의 조형 원리와 이론적 토대가 전제되어야 한다.

본성 상 사물을 아름답게 해 주는 특질은 ‘수(數)의 유형화’라고 한 알베르티(Leon Battista Alberti)의 주장에 의하면, 수란 형태가 현상되는 근원적 요소가 되며 그것은 다른 부분들의 접속과 결합으로 생겨나 전체에 미와 우아함을 부여하고 조화시킨다. 우아하고 멋진 모든 것들의 원형이 수라는 무형의 질서에서 비롯된다는 뜻이다.

8) 뵐플린은 그의 책 미술사의 기초개념에서 르네상스 고전성과 바로크의 형식적 특성을 다음의 다섯 가지 개념 쌍으로 요약하였다.

1. 선적인 것에서 회화적인 것으로의 발전
2. 평면적인 것에서 깊은 것으로의 발전
3. 폐쇄적인 형태에서 개방된 형태로의 발전
4. 다원성에서 통일성으로의 발전
5. 대상에 대한 절대적 명료성과 상대적 명료성

뒤러(Albrecht Dürer)도 수학적 법칙이 자신의 회화에서 재현의 정확성과 시각적 질서나 조화 간의 화해를 목표로 한다고 하며, 미는 양극단 사이의 중용에 위치하고, 그래서 유용성은 궁극적으로 미의 일부이며, 조화를 통해서 아름다워지고, 조화가 결여되면 아름답지 않다고 피력한 바 있다.⁹⁾

또한 ‘르네상스의 우주적 질서의 가시화와 그것들의 종합적 포괄을 바로크’¹⁰⁾라고 표현한 슐츠(N. Schultz)는 르네상스에 대하여 질서화한 우주와 자연 속에서 신성하고 완전한 존재를 확고하게 믿으며, 중세의 신학적 사유 안에서 이루어지던 만물의 질서를 관찰과 실험으로 탐구함으로써 우주적 인식을 형이상학적인 관념에서 벗어난 그대로의 상태라고 표현하였다.¹¹⁾ 그에 의하면 자연관과 우주적 해석은 논리적인 수학에 기초한 기하학적 질서의 이론으로 체계화되어 예술 형태의 조형적 완성을 통해 존재의 기능적 의미를 대체한다는 논리이다. 보편적인 조형개념의 이론적 기초가 되는 통일성과 그에 대한 공간감정, 비례의 기준, 모티브에 집중된 묘사의 제한, 한 눈으로 파악 가능한 구조의 통일성, 그 모든 것의 총합을 합리주의적인 방향으로 세상을 바라보려 하였다.

3. 공간의 개념적 상대성과 인식에의 자유성

바로크는 공간의 조형요소의 구축방법과 절차와 목표를 다른 개념으로 변화시키는 속성을 가지고 있다. 또한 르네상스의 우주적 질서가 내장된 기하학적 추상성과 매너리즘의 역동적 변형의 동적인 조형원리를 결합하고 복합화시킴으로써¹²⁾ 공간이나 화면 전체를 지배하는 중앙의 개념과 무한한 연속적 리듬을 인위적으로 공명시키는 원리를 내제하고 있다. 즉 크기나 영역의 경계를 약화시켜 여운을 주거나 잠재화하여 즉각적인

9) <http://blog.naver.com>

10) C. N. Schultz(1971), *Baroque Architecture*, p.287

11) 아르놀트 하우저, 『문학과 예술의 사회사 2』, p.27

12) C. N. Schultz, op. cit., pp.315-316.

형체의 윤곽을 가리고 관찰자의 개인적 시감각을 작용시키는 주관적 깊이감을 높이는 개념이다. 공간의 규모가 물리적 규모로서 계산되거나 인식됨이 아니라, 공간의 조형 조작에 의해 실제공간이 과장, 축소된 상태로 착시되며, 규정되거나 완성되지 않도록 하는 일종의 개념적 상대성을 이끌어 내려 한다.

그러한 측면에서 바로크는 르네상스의 형태 개념과 비교하여 역동성으로 요약될 수 있다. 예컨대 르네상스 건축에서는 표면 선들의 투시적 암시로 말미암아 2차원인 파상을 이루어 낸다면 바로크는 전체 벽 자체가 3차원적인 파상을 이루며 굽어져 흐르고 시각적인 움직임으로 나타난다. 그로 인해 바로크의 화면은 비현실적인 역동성을 자아낸다. 완성된 형태가 아니라 완성되어가는 진행형의 상태를 마련하는 것이다. 전체 속에서 요소들끼리의 상호 명확한 분할과 단절을 피하며 상호 유기적 개념의 관계를 이루어 나가는 항구적인 진행의 역동성을 현현시킨다. 그리하여 바로크 공간은 형성되고 있는 그 무엇, 생성과정에 포착되는 일종의 생성적 기능으로 파악될 수 있다.

바로크의 그러한 특성은 회화에 있어서도 마찬가지로 나타난다, 공간이 실제보다도 깊어지도록 전경을 과도하게 크게 그리거나, 전경의 인물들을 보는 사람의 바로 눈앞에 돌출시키거나, 또는 사물을 원근법적으로 급격하게 축소시킴으로써 관찰자에게 심연한 인상을 심어준다. 화면 속 공간 자체가 움직이고 있다는 착각과 함께 화면자체가 관찰자 자신에게 종속, 의존되며 관찰자 자신만을 위한 개별적인 시각감을 심어주는 기법이다. 절대적 전형성을 상대적 유동성으로, 또한 엄격한 것을 자유스러운 것으로 대체하는 비 건축적 형식의 열린 구조의 개방성이라 볼 수 있다. 르네상스적인 공간과 화면의 구도에서는 공간에 표현된 것은 이미 그 자체로서 한계 지어진 현상이며 이를 구성하는 모든 요소는 서로 의존되고 있거나 관련되어 있지만, 바로크는 불완전하고 분열적이며, 어디서나 다시 시작될 것만 같고 자신을 초월하여 무엇인가를 지향한다. 이에 대하여 뵐플린은 궁극적으로 바로크가 지향하는 공간이란, 그 자체로서 독립적으로 구축되는 것이

아니라, 우연히 스쳐지나가는, 그러나 관람객이 한순간이나마 머물렀다는 영광을 느끼게 하는 것이라고 정의하였다.¹³⁾

4. 생성철학의 탄생과 고전적 형이상학의 쇠퇴

바로크는 실체에 대한 형이상학적 세계관과 본질에 대한 존재자의 다양한 존재방식을 규정하고, 이를 통일시키는 최종적인 근거, 또는 원리에 대한 물음을 제시한다.

고대로부터 이어지는 본체 현상의 이원론적 구도는 전통 형이상학으로부터 사유된 아리스토텔레스의 ‘질료와 형상’, 플라톤의 ‘본체와 현상’의 개념으로써 서양사상의 주도적 모델로써 자리매김 되었고, 중세를 거쳐 근대에 이르기까지 불변하는 정신적 사유로써 철학, 예술, 과학에 유효한 영향을 행사해 왔다. 또한 이를 기준으로 한 건축의 존재 근거 또한 형상과 질료의 도식을 공간에 적용하는 방식으로써 본질과 의미에 대한 해답을 찾는 데에 다양한 인식의 변화를 적용해왔다. 이는 20세기에 들어와서도 공간의 주요 논의를 신체성을 강조한 현상학, 즉 자아와 신체의 체험에 의해 지각되는 공간의 본질과 의미에 대한 존재론적 물음으로 전이되기도 했다. 공간이 변함없는 ‘있음’의 상태가 아니라 ‘생성’이라는 사유로써 거론될 수 있는, 이른바 라이프니츠의 생성철학으로 연결되는 고전적 형이상학의 초월성이 극복된 존재론적 관점으로 시정된 것이다.

‘있음’이란 시공간 내에서의 특정 내용과 표현의 형식을 갖춘 존재체인 반면 ‘생성’은 ‘시간’과 ‘사이’의 변이이자 존재와 존재의 변이 상태를 의미하듯이, 특정한 시공간 내에서는 현실화되지만 실현된 상태에 머무르지 않고 새로운 변이를 끊임없이 산출함으로서 현실을 곧바로 과거화 시키고, 동시에 미래화 시키는, 즉 생성 자체를 하나의 안정적인 상태와 다른 안정적인 상태 내에 있는 잠정과 과도기가 아니라, 본질 그 자체의 일의적 관점

13) 하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초개념』, pp.31-98.

으로 되돌려 놓는 영속적 측면을 가진다. 라이프니츠가 모나드를 상정하기 이전에 ‘단순실체’ 또는 ‘완성태’라고도 지칭했던 이유도 동일 맥락에서 고려될 수 있는 부분이다.

5. 바로크의 사유적 주어와 현상학적 의미

본질보다는 오히려 어떠한 연산과 함수의 특질을 지시하며, 그로 인해 고정된 체계로 유지 되지 않고, 힘과 영혼성의 작용에 의해 끊임없이 생성, 변화될 수 있는 자발적인 의지, 즉 라이프니츠의 가변적 변곡이라는 들뢰즈의 주장처럼 바로크는 심연·바닥·배경에 의한 살아있는 바탕으로써 형성된다. 그리고 그 바탕은 유한한 깊이가 아니라 무한하고 어두운 심연으로 이루어진 외부 없는 절대적 내부성과 현상의 물리적 법칙으로써 존재의 영속적인 재분할을 가능케 한다. 존재를 영원히 연장시키고 열린 연쇄의 항구적 반복을 가능케 하는 외부성의 무한한 분할과 변위성을 통해서 모든 질료를 포괄하는 조화와의 연관을 낳고, 궁극적으로는 존재를 현현시키는 좌표적 내포체(內包體)를 형성하는 것이다. 또한 바로크는 형이상학이 아니라 오히려 형이하학적으로 다루어지는 자연철학의 미시적 지각표상으로써 사유하는 주어와 사유된 대상사이의 현상학적 의미를 시간과 공간을 사물이 아닌 모종의 관계에 의한 의미로써 간주시킨다. 예컨대 바로크 예술에서 나타나는 세계관이 현상학적으로 지속적이며 역동적이지만 모호한 상호 개별성과 유사성을 동시에 전재하는 이유도 여기에 있다 할 수 있다.¹⁴⁾ 시간과 공간의 존재론적 카테고리에서 질료가 자기증식을 내포하며 이로 인한 무한의 지속과 이어짐을 갖는 계기, 즉 세계와 주어의 관계가 상호 침투와 상호 겹침의 회기적 관계로 존재가 스스로 엮이며, 스스로 표현되며, 스스로의 자아와 영혼과 세계 현실을 반영하기 때문이다. 따라서 바로크 공간은 마치 중력이 없는 것처럼 정지되어 있지만, 관성력과 원심력

14) 배선복, 『라이프니츠의 바로크 기획과 동서 비교 철학』, pp.155-159.

과 균형을 이루려는 끊임없는 유기를 창출해 낸다. 거울의 무한한 겹침이나 절대적 암실과 같은 시지각적 심연성, 경계를 지우고 잠재시켜 단절이나 끝·종결·절교·불통의 개념이 아닌, 오히려 하이데거에서 원용될 수 있는 차이 산출자(differenciant de la difference), 또는 존재간의 공외연성 같은 관념적·조작적 행위현상을 끊임없이 불러일으키는 개념으로 현묘(玄妙)되는 것이다.

6. 다질적 존재로서의 모나드와 주름

라이프니츠에 의하면 모나드란 공간적 크기가 없고, 연장과 모양을 지니지 않으며, 자연적으로 소멸하거나 탄생하지 않는, 신의 창조에 의해서만 탄생하고 신의 무화에 의해서만 소멸하는 존재로서 설명된다. 그리고 복합체가 바뀌는 방식으로 바뀌지 않고, 모두 서로 모두 다르며, 스스로의 힘에 따라 끊임없이 스스로 변화하며, 힘뿐 아니라 바뀌어가는 세부사항도 가지는데, 이는 여러 겹으로 이루어진 주름을 지칭한다.¹⁵⁾ 따라서 이를 인식론적 관점에서 고찰해 보면 모나드란, 여럿이며 일시적인 상태의 지각 작용으로 이해 될 수 있다. 한 지각에서 다른 지각으로 나아가게 하는 욕동 작용, 모나드만이 지각할 수 있는 지각과 지각의 연속적 바뀔이 모나드의 활동이라는 것이다. 라이프니츠의 변신론에서 주창되는 모나드의 정의도 단순 실체, 부분을 가지지 않는, 요컨대 연장도 모양도 없는 분할도 가능하지 않는 진정한 사물의 요소와 원자인 것이다. 여기에서의 단순함이란 개념적으로 순수함, 타자를 허용하지 않는 단일성, 즉 외적 자극이나 타자에 의해 영향 받지 않고 스스로의 존재 근거로서 초월성으로 규정되며 모든 것을 근거나 원인으로 추론하는 서양형이상학의 보편적 특성인 ‘수목적 사유’와도 비교되는 개념¹⁶⁾이라 할 수 있다.

15) 모든 물체는 그 안에 부분을 가지고 있다는 라이프니츠의 탄성이론은 ‘세계란 무한히 접힌 주름’으로 귀결된다.

16) 나무뿌리로 설명되는 ‘수목적 사유’ 즉 들뢰즈가 ‘천개의 고원’에서 서술하고 있

라이프니츠는 모나드란 외연적 원리에 의해 영향을 받지 않으며, 모나드 자체의 자연적 변화는 각자로부터 끊임없이 일어나며, 변화하는 것과 남아 있는 것 다수를 포함한다. 그리고 이러한 다(多)의 세계에는 각각의 차이가 전재한다고 보았다. 이를 구성하고 있는 질적 차이가 총합된 주름을 이루며 이러한 변화의 근거를 운동에 의한 다질적 존재로 보았다. 이 같은 빈위들의 총체인 모나드는 분할되지 않는 단일성과 자족성의 특성으로 스스로 변화하려는 욕동에 의해 동적 세계를 내포하는 자기 활동성을 가진다. 스스로의 차이로 접혀있는 내적 복수성, 즉 주름의 항구적 반복에 의한 3차원적 공간성을 내재한다는 개념이다.

이와 같이 비물질체인 모나드는 물질체인 하나의 개체로 성립되는 과정에서 끊임없이 접히는 주름을 형성한다. 이로 인한 자기 활동성과 하나의 지각으로 수렴되고, 또한 이 때문에 현상계로 다양하게 드러난다. 모나드가 현상계에 인식되는 과정에서 본체와 현상이 서로 분리되지 않고 서로의 조화를 구현하기 위해 요청된 예정조화, 즉 유기체적 통일성을 추구하는 실체로서의 모나드는 이처럼 현상계에 지각되는 것이다. 아울러 이러한 본체와 현상이 관계 맺는 절차는 모나드의 수렴과 발산의 위상변환으로 인해 모나드의 탄생이 일회성에 그치지 않고 시작도 끝도 없는 이른바 ‘위상변환의 통일성’을 추구하고 이를 지각으로 전환시킨다. 본체에 잠재된 무수히 많은 다양성이 현상계에 실체화되는 방법론적 원리자체가 모나드의 끊임없는 탄생과 조화를 일으키고, 그로인해 요청된 예정조화가 시각적인 연속성을 현상계에 나타내는 것이다. 모나드의 본성 자체가 이원화되지 않고 일원화된 연장선상으로서 실체가 본체에서 모종의 현상을 드러내며, 또한 접혀져 있는 모나드가 펼쳐짐으로서 모나드에 잠재된 힘에 의한 세상과 관계 맺는 수렴 발산의 구조가 마침내 현상계에 지각적인 경계를 지워내는 탈경계의 특성으로 현현되는 것이다.

는 서구의 전통적 상상으로써 나무의 굵은 줄기와 거기에서 뻗어나가는 가지들의 연속성처럼, 아무리 미세한 잔가지라 해도 그것들은 모두 하나의 상위 이웃들과 연결되고 이를 통해서 오직 하나의 중심으로 귀결된다는 논리이다.

III. 탈경계적 조형 특성과 유형

조화를 표상시키는 개념으로서의 모나드는 유기체로서 과거·현재·미래라는 술어적 상황이 동시에 내속되어 내적 복수성의 속성으로서 현상계에 나타난다. 그리고 존재의 근거와 변화의 요인 모두를 포함하는 완성태가 되어 인간의 즉각적인 감성인식을 잠정화, 교란시키는 착시적 효과를 불러일으키며 불확정적 조형성으로 감지된다. 또한 모나드의 접힘 상태가 수많은 주름이 접혀있는 내적 복수성을 유발하며 특정한 의미가 발생되기 이전의 상태, 즉 고정화된 의미가 없는 여러 가지 변위들을 잠재시킨다.

개체성을 확보하기 이전의 장(field)의 상태가 되는¹⁷⁾ 이러한 불확정적 조형성은 미술과 건축의 공간적 특성을 비정상적인이고 비고전적인 착안과 배열을 통해서, 앞서 언급되었던 바로크 예술이 인간의 감성을 움직이는 원인으로서의 지각적 묘연함과 즉각적으로 인지될 수 없는 공간의 물리적 규모와 깊이감을 증폭시키는 탈경계적 특성으로 나타난다.

본 장에서는 이 같은 특성이 미술과 건축공간의 실제 사례에 있어서 어떻게 표현되고 물리적으로 구현되어 관찰자의 지각에 작용되는지를 유형별로 살펴볼 것이다.

1. 테네브리즘 기법에 의한 배경의 소멸

바로크는 앞서 살펴본 것처럼, 자연물의 유기체적 형태에서 나타나는 곡선이 비선형적으로 조합되어 전체를 형상화시키고 형태들의 특수한 부분적·요소적 특성을 간략화 하거나 배제시키면서 전체조직의 구조에 관여되는 개념이다. 조형적으로 전체 형상 속에서 형태들이 각각의 질서적 특성과 일관성을 어떻게 이끌어낼 수 있는가를 스스로 반문하게 하는 결과를 가져오며 정신적 흐름을 형태에 내제 시키는 것이다. 형태들이 스스로 서

17) 김성우, 이승용(2003), “장이론에 입각한 건축에서의 장의 이해와 건축장의 가능성”, p.13

로에게 작용하고 문제화 되면서 각자의 작용을 연속적으로 생성·활성화시키는 원리이다. 따라서 바로크의 조형 요소들은 서로의 작용으로 말미암아 끊임없이 접히고 합입되어 형태들의 가시적인 물질성을 서로에게 전가시켜 흡수되는 형상으로 나타난다.

들뢰즈가 말하는 주름의 반복이 서로의 작용에 의하여 활성화되고 그 과정이 분절되면서 실제의 형태적 결과, 예컨대 극적인 음영이나 빛과 같은 밝음이 가시화되고 즉각적으로 감지되기 어려운 막연한 공간성으로 증폭되는 것이다. 바로크 조형이 고전적 개념의 평면성을 극복하고 무한한 깊이감을 가진다고 평가되는 이유는 여기에 있다.

일반적으로 형태와 공간이란, 크게 두 가지의 유형으로 가시화 된다. 하나는 형태의 윤곽을 통하여 나타나거나, 또는 면의 굴곡이나 볼륨을 통해서인데, 전자는 형상의 테두리 경계를 가시화하는 소묘적인 방법으로써 주로 르네상스의 그림과 건축에서 많이 나타난다. 관찰자의 시선 자체가 이미지 형태의 외곽선을 중심으로 진행되어서 평면상태가 유지되는 형식이다. 이는 건축에서도 구조체의 전체적인 볼륨이 안정되고 건물 윤곽의 양감이 외부 지향적인 특성으로 나타나기도 한다. 하지만 바로크 조형은 형상의 윤곽보다는 전체적인 덩어리의 체계를 인식하도록 하여 윤곽선에 대한 주목성을 강요하지 않는다.

<그림 1> Sleeping Cupid, Caravaggio, 1630



<그림 2> Philosopher in Meditation, Rembrandt, 1632



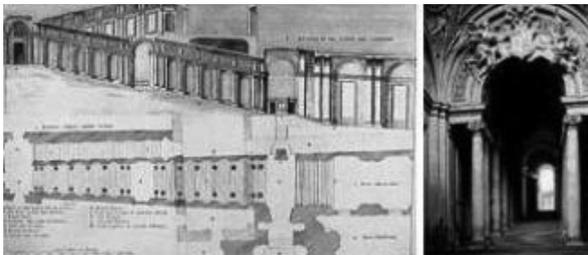
바로크 회화를 대표하는 카라바조(Caravaggio)의 ‘잠자는 큐피트’(그림 1)는 측정 될 수 없는 막연한 어둠속 공간에 존재하는 모델들이 빛을 통하여 일부만 감지되고 어둠속에 잠재된 부분은 상대적인 잠정적 양감으로 인식되는, 그리고 빛이 형태의 윤곽선을 비추지 않듯이 형태는 빛으로 말미암아 전부가 아닌 일부만 드러나고 그 양감은 관찰자의 주관적 인식에 의하여 막연한 수치로 측정된다. 바로크 회화의 가장 대표적인 특징이라 할 수 있는 테네브리즘 기법에 의한 이러한 상대적 가시성은 형상과 배경 공간을 심연적 깊이로 무한히 확장되어 경계가 스스로 소멸되어 버린다. 렘브란트(Rembrandt)의 ‘철학자의 명상’(그림2)도 어둠의 배경에 창으로부터 들어오는 빛으로 감지되는 덩어리의 양감을 무한함으로 이끌고 구체적인 조형의 물리적 경계들을 분절시키고 잠재화 시키며 대상의 경계를 와해시킨다. 하지만 (그림1)과는 다르게 모델의 후면 배경뿐만 아니라 전면까지 포함되고 관찰자의 공간까지 그 경계적 영역을 연장시켜 4차 원적인 모호함을 조장하고 있다. 즉 공간의 규모를 인지할 수 있는 원근법적인 요소(공간 구조체의 선형적 요소)를 시차원적인 교란을 통해서 그 경계를 소멸시키고 현실과 가상의 물리성을 무의화 시키는 개념이다. 이러한 특성은 건축에서도 비슷한 양상으로 나타나는데, 바로크 건축공간에서 표현되는 ‘돔의 2중표피 기법’은 본체와 돔의 구조를 시각적으로 분리하는 가운데

그 경계부분을 파악 불가능한 상태로 연출하고 있다. 상부돔과 하부돔 사이를 조형적으로 분리시키고 그 사이에 빛을 유입시킴으로써 극적인 빛의 대비를 일으킨다.

2. 원근감의 왜곡

기본적으로 바로크 공간에서 나타나는 구조체와 형상들의 배치는 형태 앞에 형태, 겹쳐진 것 앞에 지속적으로 겹쳐지는 중첩의 형식으로 이루어진다. 이것은 르네상스의 병렬적인 배치가 아니라 직렬적인 배치를 통해서 각각의 형태들이 온전하게 화면이나 공간에서 형태가 드러나게 되는 것을 의도적으로 조절하는 방식이다. 다시 말해서 르네상스 회화는 평면을 추구하는 가운데 화면을 하단의 액자선과 평행한 제반 층들 위에 재현하는 방법을 취한다면, 바로크에서는 전경과 후경의 관계를 강조하는 가운데 감상자를 화면 깊숙이 유인함으로써 평면성을 약화시키고¹⁸⁾ 형상들의 경계들을 지운다. 이것은 건축에 있어서도 마찬가지로 나타난다. 고전적인 평면 구조에 비해 바로크는 평면성이 자제된 내진적 원근법으로 적용되었다. 르네상스식의 정면 응시를 위한 건축 형태의 규범이 여러 방향에서 건축의 형태를 조망하도록 하고, 건축의 내·외부가 명확한 경계를 갖지 않도록 하여 건축 외부에서의 조망 자체가 동시각적인 깊이감을 기지도록 한다.

<그림 3> Scala Regia, Gian Lorenzo Bernini, 1598

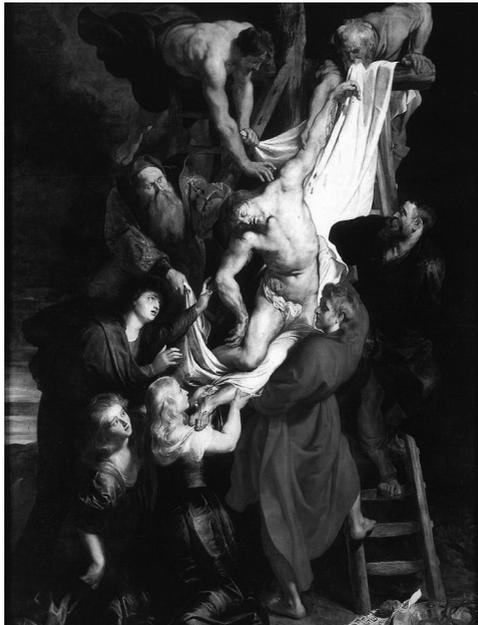


18) 하인리히 뵐플린(2004). 『미술사의 기초개념』, p.113

이처럼 바로크 공간에서 나타나는 중첩에 의한 형상들의 직렬배치가 형상을 여러 방향에서 조망하도록 유도하고, 그로 인해 조형적 윤곽을 모호하게 처리하는 조형원리는 형상의 경계를 와해시키고 특정 지각으로 고정되지 못하도록 하여 동시에 관찰자의 즉각적인 인지성을 유보시킨다. 베르니니(Gian Lorenzo Bernini)가 설계한 바티칸의 ‘스칼라지아 계단’(그림3)을 보면 계단을 따라 점점 올라 갈수록 중첩되는 기둥의 배열과 간격의 폭과 높이가 좁아지는 것을 알 수 있는데, 이는 계단 밑에서 내부를 올려다보면 원근감이 왜곡되어 실제보다 더 멀리보이는 착시를 일으킨다.

3. 연속성과 순간성의 조화

<그림 4> Raising of the Cross, Peter Paul Rubens, 1610



근대과학의 핵심 발명품 중 하나인 무한소 미분에서도 나타나는데, 운동을 통한 연속성 또는 연속적 운동은 바로크를 형성하는 중요한 원리이다. 연속성은 일차적으로 르네상스와의 비교에서 분명하게 구분 되는바 물결 치듯 구부러져있거나 중첩과 반복을 통한 형태와 공간구성은 그 자체로서의 한계성을 극복하는 의지를 내포한다. 일련의 완성체로서의 개념이 아니라 완성해나가는 과정이며 고전적 개념에서의 형태성, 즉 현재 상태에서 변모되지 않아야 하는 그 필연적 속성과는 구별되는 비구축적 의지를 내포한다. 의미의 여운을 남김으로써 미적인 표현함을 대상 속에 포함시키는, 완성과 종결로써 중단되는 것이 아니라 스스로 내적인 충동을 유발하고 그것을 항구적으로 지속시키는 개념이다. 그래서 바로크 화가들은 화면을 그 자체로 존재하는 독립적 세계가 아니라 그저 스쳐 지나가는 연극의 한 장면처럼 연출하여 감상자로 하여금 우연히 한 순간을 목격하고 있다는 느낌이 들도록 연출한다.

루벤스(Peter Paul Rubens)가 그린 ‘예수의 십자가 내림’(그림8)을 보면 화면속 인물들이 계속적으로 움직이고 있다는 느낌을 심어준다. 중력에 의한 존재의 무게가 인물들의 동작에 생생한 영향으로 전가되어 긴장감이 고조되고, 이는 화면의 존재가 서로 긴밀히 연관되어, 한 상태에서 다른 상태로 끊임없이 넘어가고 있다는 인상을 심어준다. 이와 같은 바로크 조형의 순간성과 연속성은 가시적 배경으로 형성되는 것이 아니라 개체들이 취하는 현재적인 움직임과 연결된 시간성과 밀접하게 관계되어 있다. 다음 동작을 포함한 움직임의 항구적 잠재성이 현재적 완결성을 거부하고 고정된 프레임 밖으로 전가되어 나가려는 의지를 내포하는 개념이다.

이 같은 특성은 건축에서도 유사하게 표현된다. 공간의 융합이나 서로간의 관입, 측방향을 확장하여 경계의 윤곽이 지워지고 집중되는 반복과 공간들 사이의 모순된 구조와 변형으로 감성이 즉각적으로 결론내릴 수 없는 모호함을 이끌어 내는 형식이다. 그리고 기능과 프로그램을 연결하는 동선으로서의 공간체계보다는 각 공간의 구성적 특징을 반영하는 운동감과 이로 인한 시각적인 체계로서 세부공간과 전체공간을 형성시키며 공간의 연

속성이 일정한 패턴을 가지고 전개되는 것처럼 공간 안에서의 사건들도 의도적인 체계로 확장, 전개된다. 합리적인 순환개념으로써의 운동성이 공간의 탈경계에 작용되는 특성이라 할 수 있다.

IV. 맺는 말

플라톤식의 조화체계에서 벗어나 라이프니츠의 생성철학에 그 바탕을 두고, 공간의 구조미학 자체가 전체의 형태본성을 강조하고 포괄적인 조형 원리로 구축되는 바로크의 조형 체계는 결론적으로 당시의 철학적 세계관의 영향에 의한 르네상스 고전적 사유체계의 변화와 이에 따른 존재론에 기반하고 있다. 전체 속에서 형태의 질서와 일관성을 이끌어낼 수 있는 문제를 해결하기 위하여 비선형적이고 비물리적인 조형체계를 공간 구축의 원리로 이용하였으며, 르네상스의 자연적 질서체계를 기하학적으로 형태화한 조형원리, 그리고 매너리즘적 역동성을 결합시켜, 르네상스와 매너리즘이라는 두 힘으로부터 표출된 무한함과 과장됨의 결과를 기반으로 다양한 미학적 개념들은 형성시켰다.

따라서 본 연구는 바로크가 공간의 탈경계적 조형개념에 의하여 공간의 평면성을 극복하고 구조체와 형상의 지속적인 운동성을 이끌어 내는 궁극적인 원리로서 작용되었음을 상정하고 다음과 같은 결론에 이른다.

첫째, 모나드의 접힘과 펼침의 반복적 구조에 의한 존재의 힘은 순환적 의미로 수렴됨으로써 영도화 된 ‘있음’의 상태를 의미하는 펼침의 개념으로 환원된다. 그리고 이를 통해 현상을 바라보면 불확정적인 형상에 잠재되어 있던 사건과 행위의 변화를 불러오는 생성의 원리인 힘이 ‘주름’과 같이 대립되면서 주체와 객체의 다양한 차이, 즉 응집과 새로운 의미의 형상화를 이루어낸다. 모나드의 ‘펼침’으로써 현현되는 이러한 생성적 차이 개념은 이질적이되 혼합 응집되어 일체화되는 모종의 상태적 혼성화가 되며, 이를 통해 이질적이고 다양성을 지닌 요소들이 대립적인 차이의 관계를 불

러오고, 응집되고 일체화되면서 서로의 경계를 소멸시키며, 그 자리에 관찰자의 예정적 영감이 채워지는 하나의 완성태를 이루어 내는 것이다.

둘째, 현상 속에서의 유형성은 모나드의 사유 구조가 제시 하는 것처럼 불확정적인 영역성과 시각적 규범 패턴을 무중력적인 상황으로 유기시키고 의미를 해체하는 것을 전제로 고정화, 안착화되지 않는다. 따라서 형상은 기본적으로 윤곽을 지우고 부분적으로 잠재화하는데, 이는 앞서 살펴본 것처럼 테네브리즘에 의한 심연적 깊이감, 원근감의 왜곡, 연속성과 순간성으로 정의될 수 있으며, 그러한 불확정적 탈경계의 구조에서 다양성을 실제화하고 지속적이고도 생성적인 조형성이 나타난다.

셋째, 바로크는 라이프니츠의 생성철학을 기반으로 하는 접힘과 펼침의 상태를 포괄하는 수렴과 발산의 반복을 통하여 형상이 가진 최초의 의미를 와해시키고, 그 개념적인 탈규범과 변화로써 열린 구조와 재 규범에도 달한다. 즉 모나드의 접힘과 펼침의 연속적 과정에 의한 욕동의 충돌과 불확정성을 존재 속에 잠재시켜 중심성을 해체, 탈영토화하여 전체를 부분화 하고 동시에 부분을 전체화하는 힘을 현상 속에 융기시킨다. 고전적 이원성에서 탈피하여 본체와 현상의 접힘과 펼침의 연속성으로 존재 속에 또 다른 존재를 끊임없이 포함시켜 나가는 것이다.

참고문헌

김성우, 이승용(2003), “장이론에 입각한 건축에서의 장의 이해와 건축장의 가능성”, 『대한건축학회논문집』, 19권 5호.

길성호(2001), 『현대건축 사고론』, 시공사.

김영방(2011), 『바로크』, 한길아트.

김종욱(1998), 『하이데거의 존재론적 차이와 형이상학의 문제』, 서울대학교 박사학위논문.

배선복(2012), 『라이프니츠의 바로크 기획과 동서비교 철학』, 한국학술정

- 보, 2012,
- 벨플린, 하인리히(1994), 『미술사의 기초개념』, 박지형 역, 시공사.
- 서동욱(2000), 『차이와 타자』, 문학과지성사.
- 송주영(2009), 『바로크건축에 적용된 공간의 깊이감에 관한 연구』, 건국대학교 건축전문대학원 석사학위논문.
- 윤재희(1995), 『건축의 공간과 형태』, 세진사.
- 윤창의(1982), 『바로크 건축의 공간구성에 관한연구』, 서울대학교 석사학위논문.
- 이정우(2000), 『접힘과 펼쳐짐』, 거름.
- _____ (2001), 『주름 갈래 울림』, 출판사거름, 2001
- 이찬웅(2003), 『틀뢰즈의 생성의 존재론과 긍정의 윤리학』, 서울대학교 석사학위논문.
- 정영도(2012), 『철학사전』, 이경, 2012,
- 질 들뢰즈(2004), 『주름 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 역, 문학과 지성사.
- 하우저, 아르놀트(2016), 『문학과 예술의 사회사 2』, 백낙청 역, 창비.
- 한명식(2005), 『뉴욕5건축과 바로크건축에 나타난 공간특성에 관한 연구』, 한국실내디자인학회논문집, 제14권 4호.
- D'Ors, Eugenio(1993), *Le Baroque*, Barcelona: Tecnoc. 1993
- Deleuze, Gilles(1998), *Plieugue*, Barcelona: Paidos, 1989
- Ducasse, Pierre(1967), *Les grandes philosophies*, Paris: PUF.
- Jencks, Charles(1998), *Late-Modern Architecture*, 김용규 역, 건우사.
- Kenny, A.(2006), *The Rise of Modern Philosophy*, Oxford University Press.
- Norberg-Schulz, Christian(2000), 『건축의 의미와 장소성』, 이정국 외 역 Spacetime.
- Risebero, Bill(2000), 『서양건축이야기』, 오덕성 역, 한길아트, 서울.
- Schultz, C. N.(1971), *Baroque Architecture*, New York; Harry N. Abrams, p.287
- Toman, Rolf(1998), *Baroque*, Konemann, 1998

<http://blog.naver.com>

한명식

대구시 수성구 동대구로 38안길 16

E-mail: quai69@naver.com

논문접수일 : 2018년 11월 10일

심사완료일 : 2018년 12월 16일

게재확정일 : 2018년 12월 17일

한국바로크학회 정관

2011년 4월 9일 제정

제1장 총칙

제1조(명칭 및 본부)

1. 본회는 한국바로크학회라 칭하며, 영어 명칭은 The Korean Association of Baroque Studies로 한다.
2. 본 학회 본부는 회장의 재직 기관에 둔다.

제2조(목적)

한국바로크학회는 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 수학, 물리학 등 자연과학의 제 분야를 가로지르며 바로크 미학을 심도 있게 연구하고 주체적으로 수용함으로써 그것의 현재적 의미를 천착하고 궁극적으로는 21세기의 미학적 지평을 확대하는데 기여하고자 한다. 이를 위하여 학회는 회원들의 연구 및 학술 활동을 장려하고, 국내외 관련 연구자 및 기관과의 유대와 교류를 강화하는 것을 그 목적으로 한다.

제3조(사업)

본 회의 목적을 달성키 위하여 다음과 같은 사업을 펼친다. 본 사업의 기획과 집행은 이사회의 소관으로 한다.

1. 학술 활동

- 가. 정기학술발표회를 매년 6월과 11월에 개최하며, 필요하면 이사회의 의결에 따라 변경할 수 있다.

- 나. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 워크숍 또는 세미나를 개최한다.
 - 다. 바로크 문학, 문화 및 예술과 관련한 문화행사와 강연회를 개최 또는 후원한다.
2. 출판 및 정보 관련 사업
- 가. 학회 학술지 『바로크연구(Baroque Studies)』를 발행하여 배포한다.
 - 나. 학회 소식지를 정기적으로 간행하고 배포한다.
 - 다. 연구발표회나 강연회 등 학술 교류에 따른 자료를 간행하고 배포한다.
3. 국제교류를 위한 사업
- 가. 국제 행사를 유치, 지원한다.
 - 나. 기타 국가에서 시행하는 사업에 협력한다.
 - 다. 한국의 학술 및 문화 정보의 해외 보급에 앞장선다.
4. 기타 본 회의 목적에 부합되는 사업

제2장 회원

제4조 (회원의 종류)

1. 본 학회의 회원은 개인회원과 기관회원의 두 종류로 구분한다.
 - 가. 개인회원은 정회원, 준회원, 그리고 특별회원으로 구분된다.
 - 나. 평생회비를 납부한 회원은 평생회원이 된다.
2. 정회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 사람 또는 기관으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.
3. 준회원이란 본 회의 취지에 찬동하는 학사 및 석사과정의 학생으로서, 본 학회 소정의 입회원서를 제출하여 이사회의 승인을 얻은 경우를 말한다.

4. 특별회원이란 연구, 교육, 문화교류 면에서 뚜렷한 업적을 세운 사람이나, 본 회에 재정적으로 기여한 사람 혹은 기관을 말한다.

제5조 (회원 가입)

본 회의 가입 절차는 다음과 같다.

1. 정회원과 준회원의 가입은 본인의 입회원서 제출 후, 이사회 의 소정의 승인 절차를 거쳐 이루어진다.
2. 특별회원은 본 회의 이사 3인 이상 또는 정회원 10인 이상의 연명 추천을 받아 입회 원서를 제출한 후, 이사회 의 소정의 승인 절차를 거쳐 회장이 선임한다.

제6조 (회원의 권리와 의무)

회원의 권리와 의무는 다음과 같다.

1. 본회 회원은 본회가 주최 또는 주관하는 총회, 학술발표회, 심포지엄, 각종 문화행사 등에 참가하여 발표와 토론을 할 수 있다.
2. 모든 회원은 본 학회의 학술지에 투고·게재하고, 본 학회의 학술지와 기타 간행물들을 배포 받을 수 있다.
3. 정회원은 총회에서 학회사업에 대한 의결권을 가지며, 임원에 대한 선거권과 피선거권을 갖는다.

제7조 (회원 자격 제한 및 회복)

회원 자격의 제한 및 회복 요건은 다음과 같다.

1. 연회비 미납 회원은 회비 미납 당해 연도에 한해 본 정관에 정한 제반 권리를 행사하지 못한다.
2. 특별한 사유 없이 연속 3회 이상 회비를 납부하지 않은 경우에는 회원 자격이 취소된다.
3. 회원으로서의 품위를 잃거나 본회의 명예에 해를 끼친 경우, 이사회 의 결정에 따라 제명 처분할 수 있다.

4. 제2항에 의해 자격이 취소된 경우는 연체회비 납부와 동시에, 제3항에 의해 제명된 경우는 이사회의 사면 결정과 회장의 승인을 거쳐서 회원으로서의 자격이 회복된다.

제3장. 총회 및 이사회

제8조 (총회의 소집)

1. 총회는 정기 총회와 임시 총회로 나눈다. 정기총회는 매년 11월에 소집하고, 임시 총회는 회장이나 회장 직무 대리, 재적 이사가 필요한 때에 소집할 수 있다.
2. 총회의 의장은 회장 또는 회장 직무대리가 맡는다.
3. 회장은 회의 안건을 명기하여 총회 개최 10일 전까지 각 회원에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
4. 회장은 다음 각 항에 해당하는 소집 요구가 있을 때에는 그 소집 요구일로부터 7일 이내에 이 사실을 각 회원에 통지하여 총회를 소집하여야 한다.
 - 가. 재적 이사 과반수가 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때
 - 나. 감사가 직무 수행 중 발견한 중대한 잘못을 시정하기 위하여 소집을 요구할 때
 - 다. 회원 과반수 이상이 총회의 목적을 제시하고 소집을 요구할 때
5. 총회 소집권자가 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 총회 소집이 불가능할 때는 재적 이사 2/3 이상 또는 정회원 2/3 이상의 찬성으로 소집될 수 있다.
6. 전 항에 의한 총회는 출석한 이사 가운데 최 연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제9조 (총회 의결 정족수)

1. 총회는 출석 회원으로 개최한다.
2. 총회의 의결은 출석회원 과반수의 찬성으로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 총회에 출석하지 못하는 회원은 그 의결권을 의장 또는 다른 회원에게 위임할 수 있다. 다만 위임장을 위임받은 다른 회원은 그 위임장을 의장에게 제출하여야 한다.

제10조 (총회의 기능)

총회는 다음의 사항을 의결한다.

1. 정관의 제정 및 개정
2. 회장 및 감사의 선출
3. 예산 및 결산의 심의와 승인
4. 이사회의 업무 보고 접수 및 사업 계획 승인
5. 기타 관례에 따라 총회에 속하는 사항

제11조 (이사회의 소집)

1. 이사회는 회장 또는 회장 직무 대리가 소집하며 그 의장이 된다.
2. 이사회를 소집하고자 할 때는 적어도 회의 개최 10일 이전에 그 안건과 목적을 명시하여 각 이사에게 통지하여야 한다. 다만 긴급하다고 인정되는 정당한 사유가 있을 때에는 예외로 한다.
3. 이사회는 전 항의 통지 사항에 한하여 의결할 수 있다. 다만 출석 이사 3분의 2 이상의 찬성이 있을 때에는 미리 통지 되지 못한 사항도 부의하여 의결할 수 있다.
4. 회장은 경미한 내용의 부의 사항에 대하여는 서면 회의로 이사회의 결의를 대신할 수 있다.

제12조 (이사회 소집의 특례)

1. 회장은 다음 각 항에 따라 소집을 요구하면 10일 이내에 이사회를 소집하여야 한다.
 - 가. 재적이사 과반수가 회의의 목적을 명시하여 소집을 요구할 때
 - 나. 감사가 직무수행의 필요에 따라 소집을 요구할 때
2. 이사회 소집권자에게 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 이사회 소집이 불가능할 때는 재적이사 3분의 2 이상의 찬성으로 소집할 수 있다.
3. 전 항에 의한 이사회는 출석 이사 가운데 최연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제13조 (이사회 의결 정족수)

1. 이사회는 각각 재적 이사 과반수의 출석으로 개최한다.
2. 이사회 의결은 회칙에 규정된 바를 제외하고는 각각 출석 인원 과반수로 의결한다. 다만 가부 동수인 경우에는 의장이 결정한다.
3. 편집위원회 및 그 밖의 위원회의 위원은 이사회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.

제14조 (이사회 기능)

이사회는 과반수의 출석으로 개최하며, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 이사회 심의, 의결 사항은 다음과 같다.

1. 회계 연도의 사업 계획
2. 총회에 부의할 예산 및 결산
3. 회원에 대한 징계와 포상
4. 총회에서 위임받은 사항
5. 학회의 장기 발전 계획 및 회계 연도의 사업 계획 수립
6. 예산 편성 및 결산서 작성 등 예산에 관한 심의와 의결
7. 학회 정관과 편집위원회 규정 등 제반 규정에 대한 심의와 의결

8. 편집위원장 추천에 관한 사항
9. 정회원 및 준회원의 가입에 관한 사항
10. 특별회원의 승인에 관한 사항
11. 그 밖의 학회 활동과 관련된 중요한 사항

제4장. 임원

제16조(임원의 종류와 정원)

1. 본 학회의 임원은 회장 1인과 부회장 2인, 편집위원장 1인, 감사 1인 및 총무이사·재정이사·학술이사·출판이사·홍보이사 등의 이사로 구성된다.
2. 본 학회에는 10명 이내의 이사를 둔다.

제17조(임원의 선임)

1. 회장은 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출하되, 출석회원 과반수의 찬성 또는 득표로 선출한다. 이 경우 투표 방식은 거수 또는 무기명으로 한다.
2. 임기가 만료된 회장은 자동으로 본 회의 고문이 된다.
3. 부회장 2인은 회장이 선임한다.
4. 편집위원장은 이사회에서 추천하여 회장이 임명한다.
5. 회장은 자문위원 등 별도의 위원을 선임할 수 있다.
6. 감사는 재적 회원의 추천으로 총회에서 선출한다.

제18조(임원의 직무)

1. 회장은 본 학회의 제반 업무를 총괄하며, 다음과 같은 권한을 갖는다.
 - 가. 대내외적으로 본 회를 대표하며, 학회 업무를 통괄한다.
 - 나. 총회를 소집하고 그 의장이 된다.

- 다. 이사회를 소집하고 그 의장이 된다.
 - 라. 이사회 및 각종 위원회를 구성·운영하고, 필요한 경우 임시 부서를 조직, 운영할 수 있다.
 - 마. 기타 관례에 따라 회장의 고유 권한과 업무에 속하는 사항을 처리한다.
2. 부회장은 회장을 보좌하고 회장의 유고 시에 그 직무를 대행한다. 부회장 2인 중 1인은 편집, 출판 및 기타 학회 평가와 관련된 업무를 맡고, 나머지 1인은 학술대회 개최 및 기타 학회 운영에 관한 업무를 맡는다.
3. 이사는 이사회에 출석하여 학회의 주요 업무에 관한 사항을 의결한다.
4. 본 회의 이사는 10명 내외로 구성되며, 각 이사는 아래에 정하는 바 각 소관 업무와 총회 및 이사회에서 위임된 학회 업무를 처리한다.
- 가. 총무이사는 학회의 제반 업무의 집행을 조정하고 통괄한다.
 - 나. 재정이사는 학회의 재정 및 회계를 관리한다.
 - 다. 학술이사는 국내외의 학술 및 교육 정책 기관 등에 대한 대외 협력 업무를 담당하고, 학회가 개최하는 학술대회를 계획하고 진행한다.
 - 라. 출판이사는 학회의 출판에 관한 제반 업무를 처리한다.
 - 마. 홍보이사는 학회의 소식지를 편집 및 제작하여 배포하고, 학회의 홈페이지 관리 등 홍보와 관련된 제반 업무를 담당한다.

제19조(임원의 임기)

- 1. 모든 임원의 임기는 2년으로 하며 연임할 수 있다.
- 2. 결원으로 인하여 이사회에서 보선된 임원의 임기는 전임자의 잔여 기간으로 한다.
- 3. 회장의 유고 시에는 수석부회장이, 수석부회장의 유고 시에는 차석 부회장과 총무의 순서로 그 직무를 대행한다.

제20조 (감사의 직무)

감사는 다음의 직무를 수행한다.

1. 학회의 재정 및 회계 관리의 감사
2. 이사회 및 편집위원회의 운영과 그 업무에 관한 사항의 감사
3. 감사 결과 불비한 사항에 대한 시정 요구
4. 회계 연도 말의 결산 보고서에 대한 확인(승인) 및 회계 감사 보고

제5장. 편집위원회

제21조 (편집위원회의 설치)

본 학회는 편집위원회를 설치하며, 의장은 편집위원회장이 맡는다.

제22조 (구성 및 임기)

1. 편집위원장은 연구 업적이 탁월하고 학회 활동에 적극적인 회원으로서 이사회의 추천을 받아 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
2. 편집위원은 각 전공별로 연구실적이 우수하고 학회활동에 적극적인 회원으로서, 편집위원장의 추천으로 회장이 임명하며, 그 임기는 2년으로 한다.
3. 편집위원회의 업무를 원활히 하기 위하여 출판이사 중 1인을 편집간사로 선임하며, 그 임기는 2년으로 한다.
4. 편집위원장의 유고 시에는 편집위원 중에서 회장이 지명하는 위원이 그 직무를 대행한다.
5. 본 학회의 편집위원으로서 본 학회의 회원뿐만 아니라 국내외의 유관 학회나 해외의 유관 학교 또는 학회에 소속한 유명 학자들을 위촉할 수 있다.

제23조 (편집위원회의 기능)

편집위원회는 다음 사항을 심의하며 이사회의 의결을 거쳐 시행한다.
단 학회 학술지 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항은 비밀로 진행하는 것을 원칙으로 하며, 따라서 그와 관련한 사항은 이사회에 보고하지 않고 처리한다.

1. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 투고 요건 검토
2. 학회 학술지에 게재할 목적으로 투고된 논문의 심사 진행 및 게재 결정
3. 학회 학술지의 편집과 출판에 관한 제반 사항
4. 학회의 학술 관련 간행물의 기획 및 출판에 관한 제반 사항
5. 국내외 학자들의 투고 관련 교류 및 정책 심의
6. 편집위원회 규정, 논문투고 요령 및 논문작성 요령 등 학술지 또는 기타 간행물의 편집 및 출판에 관한 규정의 제정 및 개정
7. 기타 편집위원회 고유의 업무

제24조 (편집위원회 관련 규정)

편집위원회와 투고 요령에 관한 세칙은 별도의 규정으로 정한다.

제6장. 재정 및 회계

제25조 (재원)

본 학회의 재정은 다음의 재원으로 충당한다.

1. 입회비

모든 회원의 입회비는 1만원으로 한다.

2. 회원의 정기 회비

가. 정회원의 정기 회비는 연 3만원으로 한다.

나. 준회원의 정기 회비는 연 1만원으로 한다.

다. 기관회원(정회원)의 정기 회비는 연 10만원으로 한다.

3. 평생 회비

모든 회원의 경우 평생 회비 30만원을 납부하면 평생회원이 되며, 이 경우 정기 연회비의 납부 의무는 면제된다.

4. 특별 회비

가. 특별 회비란 일반 회원의 비정기적 특별 회비와 특별 회원의 가입 회비를 말한다.

나. 특별 회비의 규모는 이사회에서 따로 정한다.

5. 찬조금 및 기부금

6. 외부 기관에서 지원하는 연구 조성비와 보조금 등

7. 그밖의 수익금

제26조(회비의 결정 및 입금)

입회비, 연회비 및 기타 회비와 관련한 모든 사항은 이사회에서 의결하며, 각 회비의 입금은 소정의 학회 계좌로 하도록 한다.

제27조(회계 연도)

본 학회의 회계 연도는 매년 1월 1일부터 12월 31일까지로 한다.

제28조(세입 세출 예산)

본 학회의 세입세출 예산은 매 회계 연도 개시 이전에 이사회가 편성, 의결하여 총회의 승인을 받는다.

제29조(재정 결산보고)

각 회계 연도별 재정 결산보고는 재정이사 매 11월의 정기 총회에서 행하며, 필히 감사의 확인 및 회계 감사 보고를 거쳐야 한다.

부 칙

제1조 (시행 세칙) 본 정관을 시행하기 위한 필요한 제 규칙은 이사회에서 정한다.

제2조 본 정관에 규정되지 않은 사항은 일반 관례에 따른다.

제3조 (시행 일자) 본 정관은 2011년 4월 9일에 제정되어 그 효력을 발생한다.

한국바로크학회 편집위원회 규정

2018. 03.12 제정

제1장 총칙

제1조 본 위원회는 한국바로크학회 편집위원회라 칭한다.

제2조 본 위원회는 한국바로크학회 회칙 제21조에 의거하여 학회 내에 둔다.

제2장 구성

제3조 편집위원회는 편집위원장 1인과 편집위원장이 위촉하는 위원들로 구성한다. 문학, 역사, 철학, 미술, 음악, 건축, 영화 등 제 인문학과 건축학, 수학, 물리학 등 자연과학 분야를 대표하는 위원들로 구성한다.

제4조 편집위원장은 상임이사회의 추천과 인준을 받아 회장이 임명한다. 그 임기는 학회 임원의 임기와 같다.

제5조 편집위원은 편집위원장이 학술 연구 실적이 우수한 학회 회원 중에서 추천하며 회장이 상임이사회의 인준을 받아 임명한다. 임기는 원칙적으로 학회 임원의 임기와 같으나, 업무의 연속성을 고려하여 일부 연임할 수 있다.

제6조 편집위원회의 국제성을 제고하고 학제 간 학술교류를 증진하기 위해, 해외 저명 학자나 유관 학회의 전문가를 제5조와 동일한 절차에 의해 편집위원에 임명할 수 있다.

제7조 편집위원장은 편집간사를 임명하며, 편집간사는 투고안내, 투고신청서 및 논문의 접수 등 실무를 담당한다.

제3장 활동

제8조 편집위원회는 학회 학술지 『바로크연구』의 체제와 발간, 횡수, 분량 등을 결정하고 논문의 투고, 심사 및 게재에 관한 기준과 규정을 정한다.

제9조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사위원을 선정하여 심사를 의뢰하고, 그 심사 결과를 토대로 게재여부를 정한다.

제10조 학회가 학회 학술지 이외에 학술 서적 등의 간행물을 발행하는 경우에는 편집위원회 산하에 간행위원회를 둔다.

제11조 간행위원은 편집위원장이 편집위원 중에서 일정 수를 추천하며 상임이사회의 인준을 받아 회장이 임명한다. 간행위원장은 편집위원장이 겸한다.

제12조 논문의 투고, 심사 및 게재와 관련한 사항을 제외한 편집위원회의 제안 및 의결 사항은 상임이사회의 의결을 거쳐 발효된다.

제4장 회의

제13조 편집위원회는 학회 학술지 투고 논문의 심사 및 게재와 관련된 제반 사항의 심의를 위해 학술지 발행 시기에 맞춰 정기적으로 소집한다. 단, 학회가 기타 학술 관련 출판물을 발행할 경우에는 간행위원회를 필요에 따라 수시로 소집한다.

제14조 편집위원회는 편집위원장의 소집과 편집위원 과반수의 출석으로 이루어지며, 출석 위원 과반수의 찬성으로 의결한다.

제5장 논문심사 및 게재

제15조 편집위원회는 투고 논문이 도착하는 즉시 논문에 투고 일자를 명기하고 필자에게 접수수를 확인해 준다. 단, 학회의 논문투고요령 및 논문작성양식에 따라 작성되지 않은 논문은 접수하지 않고 반송한다.

제16조 학술지 투고 논문의 심사위원 선정 및 심사 과정은 비공개로 진행한다.

제17조 편집위원회는 각 투고 논문에 대해 3인의 심사위원을 위촉하는 것을 원칙으로 한다. 단, 편집위원이 논문을 제출한 경우에는 특별한 사정이 없는 한 해당 호의 심사위원으로 선정될 수 없다.

제18조 심사위원은 학술 활동이 우수한 해당 분야의 회원 중에서 위촉하되, 공정한 심사를 위해 동일 소속 학교에 따른 상피제(相避制)를 적용하는 것을 원칙으로 한다.

제19조 편집위원회는 접수된 논문에 대해 심사의뢰서를 작성해, 심사대상 논문(심사용 논문), 심사서 양식 등과 함께 해당 심사위원에게 전자우편으로 발송하며, 해당 심사위원은 심사결과를 지정된 기일 내에 편집위원장에게 전자우편으로 회신한다. 이 과정에서 심사의 공정성 유지를 위해 투고자 이름과 소속 및 논문에 대한 기타 정보가 알려지지 않도록 한다.

제20조 심사위원은 심사서 양식에 명시된 6개 평가항목에 따라 의뢰받은 논문을 평가하되, 심사서 양식에는 총평균과 아울러 판정의 근거와 수정 제안사항을 구체적으로 기술하도록 한다. 평가항목은 다음과 같다.

- ① 주제의 창의성(20점)
- ② 내용의 적절성(20점)
- ③ 전개의 논리성(20점)
- ④ 형식의 적절성(20점)
- ⑤ 활용도와 기대효과(10점)
- ⑥ 배경지식의 정도(10점)

단, 논문작성양식 규정에 부합하지 않는 논문은 사전에 논문양식 검토위원단에서 별도로 심의하여 접수보류나 반송을 결정하므로, 논문작성양식의 부합성에 관한 항목은 제외한다.

제21조 심사위원은 위의 위 평가항목에 따라 점수를 평가하고 심사위원 3인의 평균 점수가 90점 이상일 경우 “게재가능” 판정을, 80점 이상 90점 미만일 경우 “수정 후 게재” 판정을, 70점 이상 80점 미만일

경우 “수정 후 재심” 판정을, 70점 미만일 경우 “게재불가” 판정을 준다.

제22조 편집위원장은 심사 결과를 가지고 1주일 이내에 편집위원회를 소집하여 심사결과를 알린다. 심사결과에 관한 규정은 다음과 같다.

- ① 게재가능 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 90점 이상인 경우
- ② 수정 후 게재 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 80점 이상 90점 미만인 경우
- ③ 수정 후 재심 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 이상 80점 미만인 경우
- ④ 게재불가 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 70점 미만인 경우

제23조 편집위원장은 회의 결과에 따라 투고자에게 원고의 수정 및 가필을 제안할 수 있으며, 최종판정 결과와 평균 점수를 서면으로 통보한다. “게재가능” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정 제안사항을 반영하여 기한 내에 최종본을 제출하면 조건 없이 게재하며, “수정 후 게재” 판정을 받은 논문의 투고자는 심사서의 수정 제안 사항에 의거하여 논문을 수정하고 기한 내에 최종본을 제출한다. “수정 후 재심” 판정을 받은 논문 투고자는 전면 수정 후 다음 호에 투고하여 재심사를 받을 수 있다. “수정 후 재심” 판정을 2회에 걸쳐 받은 경우 그 논문은 “게재불가”로 처리된다. “게재불가” 판정을 받은 논문은 추후 투고할 수 없다.

제6장 학술지 발행 및 논문의 관리

제24조 학술지는 1년에 1회 발행하며, 발행일은 12월 31일로 한다.

제25조 ‘게재가’로 결정되거나 게재된 후이라도 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문이거나 무단 도용한 논문이라는 사실이 밝혀질 경우에는 편집위원회의 의결에 따라 게재를 취소하고 향후 2년간 논문 제출을 제한한다.

제26조 게재예정 증명서는 편집위원회가 게재를 확정된 논문에 한해 발급한다.

제27조 투고된 논문은 게재 여부와 상관없이 반환하지 않으며, 게재논문에 대한 저작권은 저자와 학회가 공동으로 갖는다. 따라서 게재논문 전체 혹은 부분을 재수록할 경우에는 사전에 저자와 학회의 동의를 얻어야 한다.

부칙

제1조 편집위원회가 제출한 편집위원회 규정 개정안은 상임이사회의 심의를 거치며 재적 상임이사 과반수이상의 찬성으로 의결된다.

『바로크연구』논문 투고 요령

1. 투고자격

1. 논문제출

- 1) 본 학술지는 매년 1회(12월 31일)에 발간한다.
- 2) 원고모집은 매호 발행일 45일 전에 마감하는 것을 원칙으로 한다.
- 3) 본지의 게재대상은 바로크와 관련된 제 분야의 논문으로, 본지 이외의 간행물(온라인 포함)에 게재하였거나 게재할 계획이 없는 논문이어야 한다.
- 4) 동일 필자가 한 호에 한 편 이상의 논문을 초과하여 게재할 수 없다.
- 5) 논문 투고 시 반드시 학회 홈페이지에서 소정 양식의 투고신청서를 다운로드 작성한 다음 논문원고와 함께 편집위원회의 이메일로 투고한다. 학회의 이메일주소는 baroquestudies@daum.net 이다.
- 6) 본지에 수록된 논문의 저작권은 한국바로크학회에 있다. 저자의 투고행위는 이를 인정한 것으로 보며 제출된 원고는 반환하지 않는다. 본지에 게재된 논문은 연구소 내·외부의 전자데이터베이스에 실어 공개할 수 있다.

2. 논문작성 양식

- 1) 논문은 “한글 2002” 이상으로 작성하며, 예외적인 경우에 마이크로 소프트 워드로 작성하는 것을 허용한다. 논문 본문 사용언어는 한글과 영어로 제한한다. 초록은 영문과 국문 두 가지 언어로 두 개를 작성한다.
- 2) 논문의 분량은 원고지 기준 100매 이상 150매 이내로 하되, 논문 내에 삽입 될 그림이나 도표 등은 투고자와 협의하여 조정할 수 있다.
- 3) 지정용지의 규격은 다음과 같이 한글 2002 기준을 따른다.’

용지 종류	용지 여백			용지 방향
A5(신국판) 폭 : 148mm 길이 : 225mm	위쪽	15mm	변경	쭈뼌
	아래쪽	15mm	변경	
	왼쪽	20mm	변경	
	오른쪽	20mm	변경	
	머리말	10mm	변경	
	꼬리말	10mm	변경	
	제본	0mm		

4) 글자모양 및 문단모양

구분	글꼴	크기	정렬 방식	여백	첫줄	줄간격	장평	자간
제목	논문 제목	신명조 진하게	14pt	중앙	-	-	160%	95%
	장제목	신명조 진하게	12pt	양쪽				
	절제목	중고딕	11pt	양쪽				
	세부 제목	중고딕	11pt					
	참고 문헌	신명조 진하게	12pt 12pt	양쪽				
	논문 초록	신명조 진하게	9pt	양쪽				
본문	본문	신명조	10pt	양쪽	-	들어쓰기 10pt	160%	-5%
	인용문		9pt		양쪽 20pt	-	130%	
	각주		8pt		-	내어쓰기 10pt	130%	
	참고 문헌		9pt		-	내어쓰기 30pt	160%	
	논문초록		9pt		-	들어쓰기 10pt	130%	

(1) 제목

- ① 논문제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 14pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ② 장제목 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 12pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ③ 절제목 : 글꼴 중고딕, 크기 11pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ④ 세부제목 : 글꼴 중고딕, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5, 왼쪽정렬
- ⑤ 참고문헌 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 양쪽정렬
- ⑥ 논문초록 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 양쪽정렬
- ⑦ 투고자 인적사항 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 양쪽정렬

(2) 논문초록

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 130%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt
- ③ 주제어(Key Word) : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 줄간격 130%, 내어쓰기(영문 55pt, 국문 32pt)

(3) 본문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 10pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt

(4) 인용문

- ① 글자모양 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양 : 줄간격 160%, (문단 첫째 줄) 들여쓰기 10pt, 왼쪽여백 20pt, 오른쪽여백 20pt
- ③ 인용문과 인용출처 사이에 한 칸을 띄어 쓰고, 인용출처 뒤에 마침표를 찍는다.
(예) “또한 기차도 ~ 휩싸였다(보르헤스 1993, 279)”.
- ④ 3줄이 넘는 긴 인용문의 경우 위와 아래로 본문과 한 줄을 뗀다. 인용

문과 본문 사이, 인용문과 인용문 사이의 줄간격은 본문과 같게 한다.

(5) 본문주 및 각주

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 130%
- ③ 논문에서 서지사항을 밝힐 때는 저자명, 출판 연도 및 쪽수만으로 간략하게 표기하는 본문주를 사용해도 되고, 각주를 사용해도 된다. 단 일관성을 유지하도록 한다.
- ④ 본문주나 각주에서 서지사항은 모두 저자명, 출판 연도, 쪽수를 표기하되, 이때 p.나 pp. 없이 페이지를 나타내는 숫자만을 표기한다. 둘 이상의 서지사항을 표기할 때는 “;”로 나눈다.

(예) 본문주 및 각주의 기본양식 : (Rizzi 1997, 127-128) 혹은 (송상기 2015, 23; 김선욱 2017, 45)

(6) 참고문헌

- ① 글자모양: 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5
- ② 문단모양: 줄간격 160%, 내어쓰기 30pt

(7) 저자명과 연구 참여 구분 및 소속

- ① 저자명: 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬
- ② 연구 참여 구분/소속: 글꼴 신명조, 보통, 크기 10pt, 줄간격 160%, 장평 95%, 자간 -5, 오른쪽 정렬

5) 번호 및 부호

(1) 번호

- ① 장제목 번호 : I., II., III., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)
- ② 절제목 번호 : 1., 2., 3., ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)

③ 세부제목 번호 : 1), 2), 3), ... (글자모양은 위의 “(1) 제목” 참조)

(2) 부호

① 본문 중 인용 부분 : 겹따옴표 “…”

② 인용 속의 인용 : 홑따옴표 ‘…’

③ 단행본 제목 : 겹낫표『… 』

④ 논문, 시 등의 제목 : 홑낫표「… 」

⑤ 인용 시 필자의 중략 : 대괄호 […]

⑥ 일간지, 잡지, 영화, 연극, 음악 등의 제목 : 겹격쇠《…》를 사용하고, 작품 안의 소제목은 홑따옴표 ‘…’를 사용한다.

(예) 《군항도》, 겨울나그네 Winterreise》중에서 ‘우편마차 Die Post’,

⑦ 표와 그림의 제목을 표기할 때, 홑격쇠 〈…〉를 사용하고, 표의 제목은 표 위에, 그림의 제목은 그림 아래 표기한다.

(예) 〈표 1〉, 〈그림 2〉

6) 한글과 원어를 병기할 경우, 원어는 괄호로 묶는다. 한번 쓴 원어를 반복해서 쓸 필요는 없다. 또한 저서, 단행본, 논문 등의 제목일 경우에는 참고문헌의 기입 방식을 기본 형태로 따르되 괄호로 묶지 않는다.

(예) 카르마(Karma), 『햄릿 Hamlet』

7) 논문초록은 반드시 영문초록과 국문초록을 각각 순서대로 작성해야 하며, 초록의 제목으로 **저자명(연도), 제목, 본 학술지 명칭**을 차례로 명기하고 초록 본문이 시작되게 한다. 초록의 분량은 가급적 1쪽을 넘지 않게 하며, 반드시 논문의 제목과 본문 사이의 위치에 작성한다.

8) 주제어(Key Words)는 영문초록 다음에 논문의 핵심어를 작은 범주에서 큰 범주로 영어로 작성하고, 국문초록 다음에는 한글로 작성한다. 외국어 주제어의 경우 첫글자는 대문자로 쓴다. 그리고 주제어는 초록 본문

과 한 줄 띄어 작성한다.

(예) Key Words: Luis Martin Santos / Experimental Novel / Spanish
Literature

주제어: 루이스 마르틴 산토스 / 실험 소설 / 스페인 문학

9) 논문제목 아래에 저자명을 명기하고 괄호 속에 소속기관명을 함께 명기한다.

(예) 홍길동(○○대학교)

10) 공동 연구 논문이면, 제1저자, 교신저자, 공동저자의 순으로 괄호 안에 역할과 소속기관명을 명기한다. 그리고 각각의 저자는 줄을 바꾸어 명기한다.

(예) 홍길동(제1저자, ○○대학교)

일지배(교신저자, ○○대학교)

연홍부(공동저자, ○○대학교)

11) 미술 관련 논문에서 본문에서 도판이나 도판 목록

(1) 해당 도판이 언급되는 문장 끝에 도판 번호를 붙여준다.

(예) 양식적으로 매우 유사하다(도 9).

(2) 도판목록은 “(도판번호), 작가명, 〈작품명〉, 제작년도, 매체, 작품크기 (세로 x 가로)cm, 소장처” 순으로 작성한다. 원어명일 경우 “한글(원어)” 원칙을 준수한다. 동일 작가의 도판이 제시되는 경우 외국 작가는 성만 한글로 작성한다.

(예) (도 1) 자크-루이 다비드(Jacques-Louis David), 〈호라티우스가의 맹세 The Oath of the Horatii〉, 1785, 캔버스에 유채, 330 x 425 cm, 루브르 박물관

(도 2) 다비드, 〈마라의 죽음 The Death of Marat〉, 1793, 캔버스에 유

채, 165 x 128 cm, 벨기에 왕립미술관

(예) (도 3) 김홍도, <군선도>, 1776, 종이에 담채, 132.8 x 575.8 cm, 호암 미술관

12) 참고문헌

(1) 단행본은 가나다, ABC순으로 배열하며 동일저자의 여러 저작이 포함될 경우 오래된 연대순으로 배열한다. 국내문헌을 먼저 배열하며 **저자(연도), 도서명, 역자명 역, 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다. 도서명은 한국어 단행본(학술지 포함) 『 』(반각기호)로, 외국어 단행본(학술지 포함)은 이탤릭체를 사용한다. 도서명과 부제를 병기할 경우 쌍점(:)으로 나누어 작성한다. 구체적인 표기방식은 다음과 같다.

(예) 신정환(2006), 『세르반테스 아포리즘』, 서울: 오늘의 책.

세르반테스, 미겔 데(2014), 『돈키호테』, 안영옥 역, 파주: 열린책들.

Fischer, Susan L.(2008), *Reading Performance*, Woodbridge: Tamesis.

(2) 학술지 게재 논문은 **저자(연도), 논문명, 학술지명, 권(호), 페이지** 순으로 작성하며, 한글 논문의 경우는 『 』로 표시하고, 외국어 논문은 “ ”로 표시한다.

(예) 송상기(2005), 『중남미에서 나타나는 근대성의 대안으로서의 바로크적 에토스 연구』, 『스페인어문학』, 36, 447-463.

Torrego, Ester(1984), “On Inversion in Spanish and Some of Its Effects”, *Linguistic Inquiry*, 15, 88-109.

(3) 단행본에 삽입된 논문의 표기는 **저자(연도), 논문명, 편저자명(편/ed(s)), 단행본 제목, 출판사 소재지: 출판사, 페이지** 순으로 작성한다.

(예) 선우건(2003), 『교육과 정책: 사적추이와 개혁정책을 중심으로』, 김우택(편), 『라틴아메리카의 역사와 문화』, 서울: 소화, 713-767.

(예) Pedro, Barea(1999), “Guernika y El Cuernica en el teatro”, Jose

Romera Castillo y Grancisco Gutierrez Carbajo(eds.), *Teatro Historico*, Barcelona: Visor, 583-594.

(4) 학위논문은 **저자(연도), 학위 논문명, 박사(석사)학위 논문, 대학교명** 순으로 작성한다.

(예) 최정은(2018), 『콜라주, 그 탈구된 시간의 반복과 다층성: 로버트 라우셴버그, 프레드 토마셀리, 크리스티안 마클레이의 아카이브적 중층텍스트』, 박사학위논문, 홍익대학교.

Shin, Taeshig(2005), *Sintaxis diacrónica y sintáctica de la colocación en los pronombres clíticos de objeto en el Español Medieval*, Tesis doctoral, UAM.

(5) 악보의 경우, **작곡가(연도), 곡명, 편저자명(편/ed(s)), 출판사 소재지: 출판사** 순으로 작성한다.

(예) Verdi, Giuseppe(1982), *Rigoletto: Melodrama in Three Acts by Francesco Maria Piave, Martin Chusid(ed.), in The Works of Giuseppe Verdi*, series 1, Operas, Chgicago: University of Chicago Press.

(6) 음반의 경우, **작곡가(연도), 곡명, 연주자** 순으로 작성한다.

(예) Bach, Johann Sebastian, *The Brandenburg Concertos*, Paillard Chamber Orchestra, RCA CRL2-5801.

(7) 인터넷 자료는 **저자(연도), 기사명, 인터넷주소, 검색날짜(년, 월, 일)** 순으로 명기한다.

(예) Rama, Claudio(2007), “La transformación de las industrias culturales en industrias educativas con la digitalización”, <http://www.virtualeduca.org/idve/3/articulo.htm> (2010.08. 23).

12) 투고자의 인적사항은 다음과 같은 형식으로 참고문헌의 하단에 작성한다.

(예) 홍길동

서울시 성북구 xxx xxxx (주소를 쓴다)

E-mail:

한국바로크학회 연구윤리규정

제1장 총칙

제1조(목적)

본 규정은 한국바로크학회 회원의 올바른 연구윤리 확립과 학회의 건전한 연구풍토 조성에 그 목적이 있다.

제2조(적용대상)

본 학회에서 발행하는 정기학술지 『바로크연구』에 투고, 게재되는 논문과 정기학술대회를 포함한 학회 주관의 모든 학술행사, 연구 사업에 참여하는 회원 및 연구자에 적용한다.

제2장 연구부정행위의 범위

제3조(연구부정행위의 범위)

본 학회에서 규정하는 연구부정행위의 범위는 다음과 같다.

- 1) 학문적 독창성 침해 - 타인의 연구업적(아이디어, 연구내용 및 결과)을 무단으로 도용하거나 표절 혹은 첩삭하여 위변조하는 경우이며, 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조하지 않고 연속해서 여섯 단어 이상을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하는 것은 표절에 해당
- 2) 학문적 객관성 침해 - 연구에 직·간접적으로 인용 및 사용되는 각종

문헌의 출처 및 데이터를 의도적으로 가공, 변조함으로써 학문적 객관성을 침해하는 경우

- 3) 부당한 저자표시 - 연구에 기여하지 않은 연구자에게 저자자격을 부여하거나, 정당한 이유 없이 연구에 참여한 공동연구자에게 저자자격을 부여하지 않는 행위
- 4) 동일 저자의 학술지 중복투고 - 동일 연구자가 타 학술지에 게재된 적이 있는 논문을 본 학회의 학술지에 중복 투고하는 행위
- 5) 연구비의 횡령 및 부당한 사용 - 회원 및 연구자가 연구비 지원을 받은 연구 과제를 본 학회를 통해 수행하면서 지원금을 연구목적 및 취지에 부합하지 않게 집행할 경우
- 6) 기타 연구부정행위에 대한 제보가 있을 시, 본 학회의 편집위원회 편집회의에서 해당 제보에 타당성이 있다고 판단되는 경우

제3장 편집위원회의 윤리 규정

제4조(심사위원 선정)

편집위원회는 심사위원 선정에 있어서 논문의 분야와 일치하는 분야의 심사위원을 위촉한다.

제5조(저자공개금지)

편집위원회는 심사위원에게 논문저자의 성명, 소속, 지위 등은 밝히지 않는 것을 원칙으로 한다.

제6조(심사위원 익명성)

편집위원회는 논문저자에게 투고한 논문을 심사한 심사위원의 익명성을 보장해야 한다.

제4장 심사위원의 윤리 규정

제7조(공정한 심사)

심사위원은 심사 논문을 기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집 위원회에 통보해야 하며, 만일 논문을 평가할 수 없는 경우 신속하게 편집위원회에 알려야 한다. 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 두고 규정에 근거한 객관적 기준에 따라 공정하게 심사한다.

제8조(심사과정 비밀유지)

심사위원은 논문 심사과정을 불법적으로 공개하거나 부정하게 이용하지 않다. 심사논문에 대한 비밀을 지켜야 하며, 논문에 대한 사항을 타인과 논의해서도 안 된다.

제9조(심사표현)

심사위원은 논문 저자의 인격을 존중하여 가급적 정중하고 부드러운 표현을 사용하고 저자에 대한 비하나 모욕의 표현은 삼간다.

제10조(인용금지)

심사한 논문이 학술지에 게재되기 전에 저자의 동의 없이 논문의 내용을 인용하는 것을 금한다.

제5장 연구윤리위원회의 구성 및 심의, 징계절차

제11조(연구윤리위원회의 구성)

1) 연구윤리위원회는 편집위원회가 겸임하며 편집위원장이 연구윤리위원회장을 겸임한다. 단 편집위원회 위원이 부정행위 의혹의 당사자일 경우, 학회장이 임명하는 상임이사들로 구성된 별도의 임시위원회가

연구윤리위원회의 역할을 담당할 수 있다.

- 2) 심의 안전에 따라 본 학회의 회원이 아니더라도 외부의 해당 분야 전문가를 연구윤리위원회 위원으로 위촉할 수 있다.

제12조(연구부정행위의 심사 및 소명)

- 1) 연구부정의혹이 제기될 경우 연구윤리위원회는 가급적 빠른 시일에 최초 위원회를 소집하여야 하며, 특히 '연구비의 횡령 및 부당한 사용'에 관한 사안일 경우 증거 인멸을 막기 위해 부정행위의 발견이나 제보일로부터 1주일 이내에 최초 위원회를 소집하여야 한다.
- 2) 위원회는 제기된 부정행위의 내용에 대해 심의하고 객관적 증거확보에 주력한다.
- 3) 연구부정행위의 당사자는 서면이나 윤리위원회에 출석하여 소명의 기회를 얻을 수 있다.
- 4) 해당 사안에 대한 연구윤리위원회의 모든 활동 및 증거, 소명자료, 참석자 현황은 기록으로 남긴다.

제13조(조사결과보고 및 후속조치)

- 1) 조사결과 연구부정행위가 없었던 것으로 판명될 경우, 연구윤리위원회는 해당 연구자의 명예회복을 위한 모든 조치를 취한다.
- 2) 연구부정행위가 판명될 시에는 사안의 경중에 따라 해당연구자의 논문게재취소, 일정 기간 동안의 회원자격정지, 영구제명 등의 징계에 처할 수 있다. 단 징계는 회장을 위원장으로 하는 상임이사회의 의결에 따른다.

제14조(시행일)

본 규정은 회원들에게 공지기간을 거쳐 2018년 5월 15일부로 시행한다.

» 한국바로크학회 임원진

- 명예회장_ 신정환 (한국외대)
- 고문_ 권송택 (한양대)
- 회장_ 송상기 (고려대)
- 부회장_ 이영림 (수원대)
- 총무이사_ 손수연 (목원대), 김선이 (한국외대)
- 편집이사_ 김선욱 (고려대)
- 학술이사_ 김용현 (고려대), 이가영 (성신여대), 박영욱 (숙명여대)
- 섭외이사_ 한명식 (대구한의대), 김기봉 (경기대)
- 출판이사_ 최병진 (한국외대), 최은경 (서울대)
- 정보이사_ 박상원 (한국외대), 최정은 (한국외대)
- 재무이사_ 황순도 (한양대)
- 감사_ 이계웅 (한국할리데이비슨)

» 한국바로크학회 편집위원회

- 편집위원장 김선옥(고려대 서문학과, 문학)
- 편집위원 김진아(독일 훔볼트대, 음악)
정동섭(전북대 스페인어과, 문학)
최병진(한국외대 이탈리아어과, 미술)
한명식(대구한의대, 건축학과)
박영옥(숙명여대 교양학부, 철학)
김기봉(경기대 사학과, 서양사)
김세건(강원대 인류학과, 인류학)

바로크연구

인쇄 : 2018년 12월 28일

발행 : 2018년 12월 31일

발행처 : 한국바로크학회

발행인 : 송상기

주소 : 02841 서울특별시 성북구 안암로 145

고려대학교 문과대학 231호 한국바로크학회 편집위원회

전화번호 : 02-3290-2156

전자우편 : kabs@hanmail.net

홈페이지 : www.barquestudies.com

인쇄처 : 호이테북스

한국바로크학회

아티클 제목

Article Title

Kim, Jeong-Mi The Historical Models of J. S. Bach's Violin Sonata BWV 1001, 1003, 1005 and their Fugues

Hwang, Soondo Bach-Reception of the arts in the early 20th century: focusing on linear aspect from Kurth's music theory and Klee's panting

Choi, Jeongeun Avant-garde Film and Baroque Visuality: On Christian Marclay's *«The Clock»*

Han, Myoung-Sik The Baroque Space's Transborder Characteristics of Forms and Spatial Abyss

ISSN