

바로크연구

Baroque Studies

제 4 권

2021. 12

한국바로크학회

바로크연구

Baroque Studies

제 4 권

2021.12

한국바로크학회

바로크연구

-제4권-

목 차

송상기	과달루페 성모의 사례를 통해 본 중남미 식민지시대 바로크의 현재성과 정치적 함의	5
한명식	바로크 공간의 헤체주의적 구조 개념과 현대적 적용에 관한 연구	28
서현주	렘브란트의 <사스키아와 함께 있는 자화상>(1635년경): 탕아로서의 자화상	58
	한국바로크학회 정관	82
	한국바로크학회 편집위원회 규정	92
	『바로크연구』 논문투고 요령	96
	한국바로크학회 연구윤리 규정	104

과달루페 성모의 사례를 통해 본 중남미 식민지시대 바로크의 현재성과 정치적 함의¹⁾

송상기

고려대 서어서문학과

Song, Sang-Kee(2021), “The Presence of Baroque in the Colonial Period of Latin America and its Political Implication in the case of Virgin Guadalupe”, *Baroque Studies*, 4.

This article, inspired by the baroque ethos of Bolívar Echeverría as critical form of life within Capitalistic Modernity on interpreting Virgin Guadalupe, the pinnacle of cultural *Mestizaje* of New World. The indigenous people in urban area in 17th century, the survivors among ruins of uprooted civilizations, opted baroque approach with immersion on Christianity when facing an ontological identity crisis. In the “absolute staging” of the performance, indigenous people pursue with vigor the imaginary and virtual reality within the given reality. Even though they could not recuperate their ancestral deities in the process of Western immersion as a way of survival, they reinvented a whole new autonomous christianity such as Guadalupan Catholicism by performing absolute staging. Serge Grutzinsky notes Mestizo mind at the very core of Guadalupanism. As Virgin Guadalupe turned out national identity in Mexican history, it is necessary to analyze its political implication and the presence of baroque ethos in present.

Key Words: Colonial Period in Latin America/ Baroque ethos/ cultural Mestizaje/Virgin Guadalupe/ Nican mopohua

송상기(2021), 「과달루페 성모의 사례로 본 라틴아메리카 식민지시

1) 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2019S1A6A3A02058027)

대 바로크의 현재성과 정치적 함의」, 『바로크연구』, 4.

본 논문은 볼리바르 에체베리아의 자본주의 근대성에 대해 비판적인 삶의 양식으로서의 바로크 에토스 개념을 통해 식민지시대 라틴아메리카 문화혼종의 대표적 사례인 과달루페 성모를 분석한다. 16세기 정복의 과정 속에서 선조들의 문명이 뿌리 뽑힌 폐허 속에서 살아남은 원주민들은 존재론적 위기에 봉착했는데 식민지 사회에서의 생존의 방식으로 도시의 주변부에 거주하며 가톨릭 신앙을 지니게 된다. 이는 테오도르 아도르노가 바로크의 속성으로 지목한 완전한 무대화의 개념을 사용하자면, 원주민들은 스스로를 유럽의 문명세계라는 무대 속으로 들어가 새로운 상상체계를 만들어 내는데, 이러한 문화적 혼종의 결과물이 과달루페 성모 신앙이다. 이후 과달루페 성모 신앙은 원주민들 뿐 아니라 메스티소와 크리오요에게까지 유럽과 차별화하는 문화적 정체성의 상징이 되어 멕시코 민족주의의 주요 원천으로 현재화된다. 따라서 과달루페 성모 신앙이 발생하게 되는 담론 분석과 바로크 에토스를 통해 생성되는 과달루페 신앙 담론의 확장에 대한 분석 속에서 드러나는 정치적 함의를 찾는 것은 근대성에 대한 비판담론의 범례가 될 것이다.

주제어: 라틴아메리카 신대륙 시대/ 바로크 에토스/ 문화적 메스티조화/ 과달루페 성모/ 『여기에서 이렇게 말하여졌다 Nican Mopohua』

I. 들어가며

흔히 바로크라는 용어는 중세의 종말과 르네상스 시대 이후인 16세기 말부터 신고전주의가 발흥하는 18세기 중엽에 걸치는 시기에 일어난 문예사조를 일컫는다. 이 시기는 유럽의 절대왕정 시기로 대항해시대의 정점에서 유럽의 열강들이 식민지 개척과 글로벌 무역의 유통망을 두고 대서양과 태평양, 그리고 인도양에서 치열하게 격돌하는 시기로 임마누엘 월러스타인이 명명한 근대 세계체제가 스페인, 네덜란드, 영국, 프랑스를 중심으로 작동하기 시작했고, 구교와 신교간의 갈등이 고조된 상태에서 구교에서는 트란트 공의회(1545-63년)를 통해 세속과 성스러운 세계 간의 세심한 중재자로서의 역할을 하는 교회의 역할을 재건하려 하였다. 하지만 예수회 등을 통해 새롭게 쇄신하려 했던 가톨릭교회가 직면한 가장 큰 도전은 신교 그 자체보다 글로벌 세계체제가 불러온 자본주의의 고도화에 있었다. 사용가치보다 화폐의 형태로 자본의 역할을 수행하는 교환

가치가 지배하는 일상생활의 도전 속에 자본주의적 욕망을 뛰어넘는 공동체주의 속에서 성과 속이 분리되지 않은 종교적 경제공동체를 신대륙에서 원주민들과 함께 구현하려 했던 중남미 식민지시대 선교초기의 프란시스코 교단과 후기의 예수회 수도사들의 기획은 막스 베버가 설파한 프로테스탄트 윤리와 자본주의 정신이 결합된 오늘날의 근대성과는 다른 새로운 근대성을 지향하는 것이었다. 신대륙 정복 초기 원주민 선교에 있어서 주도적 역할을 했던 프란시스코 교단의 수도사들은 요아킴의 천년 왕국설과 종말론의 영향을 받아 신대륙 원주민들과 함께 새로운 성령의 시대를 준비하는 공동체를 만들고자 했다. 그들은 아스텍 언어인 나우아틀어를 비롯해 원주민 언어를 습득하며 원주민들의 우주관과 문화, 역사를 이해하며 기념비적인 민족지학 저술들을 남겼으며, 원주민 귀족 자제들에게 라틴어와 신학, 수사학, 논리학 등을 가르치며 사제 및 지역사회의 지도자 혹은 통역가로 키우고자 틀랄테롤코의 산타크루스 학교와 같은 교육기관을 만들었다.²⁾ 또한 토마스 모어의 영향을 받은 바스코 데 키로가 주교는 사재를 털어 멕시코시티와 미초아칸에 원주민 보호구역을 만든다. 산타크루스 학교 출신의 원주민인 안토니오 발레리아노(Antonio Valeriano)는 과달루페 성모 발현을 나우아틀어로 1566년에 기록한 『여기에서 이렇게 말하여졌다 *Nican Mopohua*』를 남겨 원주민들에게 과달루페 성모를 통한 신앙심을 고취시키는데 결정적인 역할을 한다. 자신들의 우주관과 종교 등 뿌리를 송두리째 잃은 원주민들은 프란시스코 교단 선교사들의 감시 속에서도 정복 이후 자신들에게 위안을 주던 토토나카 부족의 대지의 여신 토난친을 예배하는 장소성에 원주민의 피부색을 가진 성모 마리아의 이미지를 중첩시킨 문화적 혼종과 혼혈 속에서 억압과 노예 상태 속에 직면한 식민지 사회 속에서 새로운 정체성과 관계를 정립해나간다. 이미 와해되어버린 원주민 문명의 혈통을 이어받은 그들은 자신들의 전통적 코드를 과감히 깨고 서구의 도상과 이미지를 모방할 것을 강요받는 상황 속에서도 우회적이고 은밀한 문화적 혼종, 즉 식민지의 바로크 양식을 통해 자신의 존재양식을 표출하고 표상하는 방법을 찾게 된다. 프란시스코 교단의 뒤를 이어 포교의 주도적 역할을 담당할 예수회

2) 조영현 2014, 346-347

의 경우 프란시스코 교단이 우상숭배라고 배척했던 과달루페 성모의 출현을 종교적 현시로 받아들이고 원주민들의 개종을 위해 성모 신앙과 원주민의 민속의식을 교묘히 융합시킨다.³⁾ 예수회는 문화적 차이를 고려하며 다른 종파의 신도들로부터 이단이라고 낙인찍힐 수도 있을만한 방식들을 사용해가며 타 문화를 받아들이는 유연성을 보인다.

이구아수 폭포 주변 등 신대륙의 오지에까지 복음을 전파했던 예수회는 레두시온(reducción)이라고 하는 원주민 보호구역에 치외법권적인 새로운 자치 공동체를 통해 과라니 원주민들이 이해할 수 있는 방식으로 이미지들과 도상을 사용해서 복음을 전파하고 공동노동과 소유를 하는 근대적 유토피아의 또 다른 범례를 만들어낸다. 레두시온은 가톨릭 문화와 원주민 문화가 뒤섞이면서 만들어진 독특한 공동체로 제국을 토대로 팽창하는 자본주의적 근대성의 외부를 지향하다가 자본과 제국의 논리 앞에 결국 추방되고 만다. 여기에 대해 에콰도르 출신의 사회학자 볼리바르 에체베리아는 식민 지배 경험이 없던, 즉 '나쁜 근대성'으로 오염되지 않은 원주민들과 함께 심미적이고 축제와 같은 일상세계를 건설하려 했던 예수회의 프로젝트는 계몽군주제를 적으로 여기고, 시장자본주의에 반하는 대안 근대성을 추구한다는 이유로 부르봉 왕가와 교황의 활동금지 명령을 받으며 실패할 수밖에 없었는데, 그들의 실패는 자본주의 근대화의 공고화를 가져왔다고 평가한다.⁴⁾ 근대의 여명기에 신대륙에서 유토피아적 실험의 형태로 존재하던 원주민 보호구역은 스페인과 포르투갈이라는 제국의 식민지배 공고화와 원주민 노동력 착취를 통해 자본을 증식하는 대토지 농장주의 이해관계와 압력 속에 무력화되지만, 맑시스트인 볼리바르 에체베리아에게는 자본주의 현실 속에서 우회적으로 새로운 상상을 통해 근대의 내부에서 외부를 투사하는 바로크 에토스의 실례로 남는다.

근대의 황혼기에 접어든 현재, 신대륙의 바로크가 지니는 현재성은 전 지구적으로 편재하는 문화혼종 속에서 쉽게 찾을 수 있다. 본 논문은 신대륙의 바로크가 형성되는 과정과 원리를 과달루페 성모의 예를 통해 생성되는 역사적 과정을 통해 신대륙 바로크가 지니는 특징과 정치적 함의

3) 서성철 1999, 356

4) 송상기 2018, 243

를 살펴보고자 한다.

II. 신대륙의 바로크적 표상의 생성과 확장

1492년 콜럼버스의 신대륙 도착부터 시작된 식민지 시대는 중남미의 경우 19세기(1804년 아이티의 독립부터 1898년 쿠바와 푸에르토리코의 독립)까지 이어졌다. 3-4세기에 이르는 식민시대 동안 엔코미엔다 제도를 중심으로 원주민들과 흑인노예들의 육체적 노동을 통한 공납에 대한 규율과 언어와 알파벳 문자 그리고 가톨릭의 제의를 통한 영혼의 정복이 공고해지며 인종적이고 계층적인 서열구도가 확립되었다. 멕시코의 사학자 에드문도 오고르만은 『아메리카의 발견』을 통해 어떻게 르네상스 이후의 서구인들의 상상력에 의해 신대륙의 지명이 생기게 되었고 신대륙 경영에 필요한 거점도시의 필요성으로 계획된 도시가 어떻게 구획되며 중세와 르네상스가 혼재된 꿈과 이상 그리고 환상을 통해 어떻게 신대륙을 미지의 대륙(terra incognita)이라는 백지(tabula rasa)에 구현시키려 했는가를 드러내고자 했다.

하지만 이러한 서구인들의 설계가 도면의 차원을 넘어 실제화되고자 했을 때, 르네상스의 세례를 받기 시작한 서구인들은 원주민들의 세계가 아마존이나 시볼라의 일곱 도시 등 서구인들이 투사한 중세적 민담이나 환상의 세계를 뛰어넘는 실제임을 인식하게 되었고 중남미의 대자연 역시 고대부터 생각했던 아틀란티스와는 다른 식생과 지형을 지녔다는 사실도 알게 되었다. 그럼에도 불구하고 무어인들에게 빼앗긴 이베리아반도를 완전히 재탈환한 후 팽창일로에 있던 스페인 왕실은 자신의 주형을 광활한 미지의 대륙에 세우는 데 성공했다. 이러한 주형은 르네상스로부터 바로크에 이르는 서구의 미학 전통에 의해 주도되었다. 그 주형은 좌우대칭과 균형의 건물과 바둑판 형태의 르네상스양식에서 점차 형식과 기능적인 면에서 고전적 통일성을 파괴하며 구성의 균형을 깨뜨리고, 새로운 세계가 요구하는 공간을 드러내고 역동적 움직임과 유동성의 표현을 드러내려는 바로크적 경향이 두드러지게 나타났다. 신세계의 바로크는

이러한 요청에 부응하고 그 주형은 유럽의 바로크 양식과 유사하지만 그 표현은 유럽의 모델과는 다른 방식으로 진행되었다. 주형 속에 내용물을 넣고 다듬는 작업은 고대 멕시코언어인 나우아틀어로 '공납(tribute)'을 뜻하는 테키키(tequitqui)들과 같은 원주민들이 맡았다. 그들에게 부과된 공물은 이미지와 유물이었다. 그들은 엄격한 관리 속에서 건물을 짓고 장식을 꾸몄지만 자신들의 생활세계의 이미지가 자연스럽게 묻어나올 수밖에 없었다. 트렌트 공의회 이후 가톨릭 성인들의 형상제작을 장려하던 당시 교회의 요청 속에서 신대륙 원주민의 우주관이나 신에 대한 도상 혹은 원주민의 외모가 성상이나 성경의 우화 속에 스며들어갔고, 스페인의 추리게라 양식의 제단이나 아치형의 천장과 아치를 지지하는 두 기둥 사이의 장식은 아메리카의 덩굴과 과일과 화훼 그리고 원주민 피부의 천사와 성인들의 이미지들로 가득 메웠다. 이러한 테키키들의 창의력이 가장 잘 구현된 곳 중 하나가 멕시코 푸에블라 주에 있는 산타 마리아 토난친틀라 성당인데, 18세기 초에 세워진 이 성당은 누에바 에스파냐 부왕청이나 대교구의 후원 없이 원주민들이 오랜 기간을 두고 자율적으로 세운 성당이어서 비교적 소박한 파사드를 가지고 있다. 하지만 내부의 화려한 장식은 원주민들이 성서적 내러티브를 넘어서는 표현 욕구를 지녔다는 것을 알 수 있다. 그리스도교 성상을 새로운 방식으로 이미지화하려는 공예공들의 열망은 정복 이전으로부터 그 기원을 찾을 수 있는데, 메소아메리카 원주민 문명이 남긴 성상과 코텍스들을 통해서도 드러난다.

“깃털달린 뱀” 혹은 “진귀한 쌍둥이”라는 의미를 지니는 메소아메리카의 주요 신인 케살코아틀(Quetzalcoatl)은 “연기 나는 거울”이라는 의미를 지니는 테스칼리포카(Tezcalipoca)가 건네준 거울 속의 자신의 모습을 보고 경악한다. 형체 없는 신으로서의 자신의 정체성의 혼란을 느끼며 자신의 육체성과 이미지를 즉각적으로 이해하게 된 것이다. 그의 이미지가 그에게 물리적인 세계 속에 살고 있는 감각이 있는 존재의 위치뿐 아니라 공동체 속의 역할과 책임을 부여한다는 사실을 알게 된 것이다. 쌍둥이 형상의 유사성처럼 대상과 이미지 사이의 간극이 없어진다. 그런데 메소아메리카의 신성과 그에 대한 도상은 이원적으로 나타난다. 나우알(nahual)이라고 하는 갈대, 재규어, 독수리 등 자연의 대상에 자신의 또 다른 자아를 투영했다. 케살코아틀의 사후세계의 이미지는 솔로틀(Xolotl)

로 개의 형상을 지녔다. 시페 토펙(Xipe Topec)이라는 신은 허물을 벗는 신인데, 그가 대지의 지력의 회복을 상징한다면 대지의 모신 코아틀리쿠에(Coatlícuē)의 석상은 죽음과 탄생이 동시에 일어나는 순간을 포착하며 대지의 순환을 드러낸다. 이렇듯 신의 모습은 변이된다. 이러한 형태변이는 식민지배 이후에 케살코아틀의 형상과 사도 도마의 형상이 중첩되고 포개지며, 토난친 과달루페 이미지 속에 원주민 피부 빛의 성모가 뱀을 밟고 있는 장면으로 자연스럽게 전이된다. 서구의 입장에서는 이는 대표적인 신크레티즘 혹은 지역토착화를 통한 아메리카적 보편성의 탄생으로 볼 수 있지만 원주민의 입장에서 보면 신의 형태변이라는 과정으로 이해될 수 있었다.

루이 파킨슨 사모라는 『불균등한 시선 *The Inordinate Eye*』에서 구교의 사제들이 신대륙에서 메소아메리카의 신상이나 코텍스에 대한 상상 파괴와 같은 상황이 북유럽에서 자행되고 있는 시점에서 비록 신은 이미지를 통하여 재현되지 않는다 하더라도 신과 성인의 고행과 고통은 신도들에게 영성을 일깨운다는 이미지의 효용성을 강조하는 양가적 입장의 1563년의 트렌트 공의회 이후의 가톨릭교회의 입장을 반종교개혁 이후의 토마스 아퀴나스의 신학이 공고화되는 과정(26-28)과 유비시커 분석한다. 토마스 아퀴나스는 아리스토텔레스의 우주 관념에 종교적 의미를 부여하여 기독교인들이 신체, 감각과 물리적인 세계에서 신을 발견할 수 있다고 주장한다. 시각적 상상력의 구축은 신학적인 이해를 위해서 필요하고 재현의 아우라에서 물리적인 세계에서 종교적인 의미가 도출된다고 보았다. 이미지들은 헌신을 고취시키기 위한 목적으로 존재하고 이미지는 신도들 사이에서 공감과 상상력의 조합을 불러일으켜야 했다. 예수의 수난, 성모 마리아의 죽음, 성인들의 순교, 고해, 속죄와 같은 장면들은 보는 사람들이 이들의 고통을 공감하도록 만들어졌다. 그러한 고통의 전이와 공감은 유럽의 전역의 민속적이고 민중적 성화에서 더욱 극명하게 드러난다. 이미지화된 성서의 내러티브와 성화가 가지는 아우라는 농민들이나 평민들에게 전달할 수 있는 가장 직접적인 수단이었다. 신체 안에 영혼이 깃들어 있었다는 몸과 정신의 일원적 사고는 에우헤니오 도르스가 설파한 바로크의 범신론(Pantheism)적 성격을 통해 표상되었다. 이것이 신대륙으로 넘어가면서 생물학적 혼혈과 문화적 전이와 통문화과정의 일어나는 신대

륙의 문화적 정체성을 새롭게 규정짓고 새로운 신체와 영혼을 재규명하는 중남미의 바로크가 되었다. 신대륙의 바로크는 유럽에서의 새로운 과학보다는 앞서 언급한 자신들을 새롭게 규명해야 할 지역적 필요성에서 나왔고 화려한 장식은 아메리카의 다양한 문화와 역사를 표상하는 적절한 방식이었다.

미겔 레온 포르티야는 『나우아틀 철학』에서 메소아메리카의 우주관의 기본원리로 이중성을 든다. 삶과 죽음, 지상과 천상, 남성과 여성, 빛과 어둠 등의 대립항은 병치되어서 하나의 개체 안에서 모순된 채로 공존한다. 상호 간의 배제가 아닌 공존, 서로 보완하는 상반된 것들이 융합 즉 반대되는 속성의 일치는 바로크적 표현의 구조상의 기본원리이기도 하다. 즉 바로크의 작동원리와 메소아메리카의 철학은 매우 유사하여 알레호 카르펜티에르는 이러한 점에 주목하여 라틴아메리카의 문화적 상수로 바로크를 지목했던 것이다. 그가 논의했던 "경이로운 현실(Lo real maravilloso)"은 초자연적인 것이 현실과 반대이면서 현실 안에 공존한다는 라캉의 실재(The Real)와도 같은 개념이다. 바로크적 비유는 서로 상반된 것이나 상이한 것의 은유적 폭발이라기 보다는 공간적 연속성 상에서 서로 접촉하고 연결되는 관계망에 따라 이동되고 재정렬된다. 이와 동시에 서로 상반되고 모순되는 것을 제안하며 이동하며 확장된다. 이러한 환유적 의미의 연쇄 속에서 공간은 변덕스럽게 확장하고 무한히 증식되는 것처럼 보인다. 무한히 확장된 우주를 표상하고 이러한 광활한 공간 속에서 정신의 연장으로서의 영혼의 비행을 누에바 에스파냐의 여류시인인 십자가의 후아나 수녀는 「꿈 *El Sueño*」이라는 장시를 통해서 그리고자 했다. 영혼이 육체로부터 이탈하여 수직상승하여 월하의 세계를 넘어 지구를 관상하는 초자연적 상태를 경험한다. 이러한 강렬한 영혼의 고양 속에서도 신체는 꿈을 지속시키기 위한 최소한의 운동을 하며 자연 상태를 유지한다. 하지만 꿈의 강렬함으로 현실의 규모와 범주는 확장되며 초자연과 자연의 경계는 사라지게 된다. 여기서 유한한 신체와 무한한 정신 사이의 경계가 사라지고, 유한은 무한을 암시하고 부분은 전체를 암시하고, 외부의 파사드와 실내와의 경계가 흐려지기도 하는 신대륙 바로크 건축의 특징이 재현된다. 여기서 시상의 주요 작동원리인 데카르트의 연장(extension)개념은 고전적 수학이 지니는 공간의 한계를 넘어 공간에

관련된 바로크 표현의 이중성을 정당화시킨다.

식민지 시대 바로크의 시각적 양식을 만들어낸 문화들 사이에는 복합적인 상호작용이 있었고 매우 상이한 기독교와 원주민 문화 간의 존재론적이고 이데올로기적 차이가 있었음에도 불구하고, 그들의 표현 양식은 앞서 언급한대로 일치된 조화성을 보여주기도 한다. 이러한 미학적 중복과 표상방식의 유사성은 유럽에서는 그 에너지가 소진된 지 이미 오래 지났지만 적어도 18세기 말까지 중남미에서 왜 바로크가 융성했는지를 설명한다.

그렇다면 이러한 중남미 식민지시대의 바로크는 어떠한 현대적 의미를 가지고 있을까? 숙련된 공예가들인 테키키들의 작품들은 유럽에서 파견된 성직자들의 미적 기준에 따른 요구를 따르면서도 우회적인 방식으로 자신의 생활세계를 드러내며 자신의 정체성을 표출했다. 즉 주어진 과제에 대한 무조건적인 긍정을 하면서도 긍정의 과장을 통해 그 의미를 미묘하게 다른 방향으로 나아가게 한다. 에체베리아는 테키키들의 우회적인 전략에서 신대륙 바로크가 작동하는 기제를 찾았고, 이를 확장하여 근대의 삶을 구성하는 자본주의적 근대에 반응하는 네 가지 삶의 양식 혹은 윤리적 태도 중 하나인 바로크 에토스라는 개념을 정립해나간다. 그는 대항해시대 이후 절대왕정이 식민주의를 통해 제국을 형성하고 자본주의를 고도화하는 과정에서 파괴되는 삶의 질적 하락을 목격하면서 상상과 우회적인 전략을 통해 근대적 삶의 현실을 비판적으로 파악하는 태도를 바로크적이라 본다. 가치가 교환가치로 치환되는 과정에서 그 의미가 퇴색된 인간 본유의 가치를 복원하는 전략으로, 상상적인 렌즈를 통해 근대 자본주의의 문제점을 파악하고자 했다.

바로크적 에토스는 사실주의적 에토스가 그러하듯이 자본주의적 근대성 속의 삶의 모순을 숨기려 하지 않고, 낭만주의적 에토스처럼 전면 부정하지 않고, 고전주의적 에토스처럼 그러한 모순을 불가피한 것으로 인정하나 고전주의와는 달리 그것을 받아들임에 있어서 저항적 자세를 취한다(Echeverría y Kurnitzky, 1993: 68-69). 물론 이것은 예술사의 양식과 직접적으로 관련이 된다고보다는 근대의 생활양식에 대한 수사적 기제로 받아들여져야 한다. 여기서 바로크적 에토스가 자본주의를 부정하지 않고 그것에 대해 저항의 자세를 취한다는 것은 식민지 시대 엘에스코리

알로부터 오는 수많은 칙령들에 대한 중남미인들의 자세인 “명령에 복종 하되, 따르지는 않는다 Se acata, pero no se cumple”라는, 즉 제국주의적 중앙권력의 문어적 명령에 대해 구어적 전통과 관습을 통해 소극적으로 저항하는 에토스를 재현할 뿐이라는 비판도 제기될 수 있을 것이다. 그리고 탈역사적인 환상과 상상에의 탐닉을 통해 근대성의 공포로부터 도피한다는 비판도 응당 제기될 수 있다. 하지만 에체베리아(1998: 37)는 이러한 도피죄와 우회적인 공격을 통한 바로크적 에토스를 통하는 것이 근대적 세계체제인 자본주의 양식을 벗어날 수 없는 역사적 현실에서, 더구나 신식민적 현실에 놓여 있는 중남미에서 가장 현실적인 방안이라고 본다. 그것은 신자유주의와 IMF로 대변되는 초국가적 자본의 흐름 속에 편입될 수밖에 없는 중남미 지식인으로서 그러한 시대의 대체에 대한 낭만주의적인 혁명적 저항까지는 아니더라도 적어도 비판적 고민의 산물이라고 보는 짐작할 수 있다. 게다가 그것은 책임회피식의 단순한 우회나 도피가 아니라, 고도로 계산된 우회의 전략이자, 아이러니와 같은 자기검열과 자기부정을 수반하는 에토스이다. 즉, 부정을 함에 있어서도 과장을 통해 간접적인 방법으로 우회의 길을 찾는다. 즉 여러 번 긍정을 하는 복잡한 구도에서 긍정의 의미를 긍정의 극단까지 몰고 가서 급기야는 그 의미를 부정으로 이끄는 교묘한 전략에 의해 이루어진다. 즉 특정한 가치의 기저를 파악하여, 그것을 흔들고, 문제시 삼아 그 가치의 상위에 있는 또 다른 가치를 만드는 전략을 추구한다(Echeverría, 1994: 36). 현 세계체제에 대해 무비판적(고전주의적 에토스-포스트모더니스트)이거나 적극적으로 옹호(사실주의적 에토스-근대론자)하는 것은 들뢰즈식으로 말하면 오이디푸스적인 자본의 욕망을 재영토화하는 것일 뿐이다. 또한 낭만적인 혁명도 너무도 급격한 탈주의 선으로 인해 자본주의 욕망기제의 정신분열증 현상으로 오인 받을 수 있다. 그리고 그 혁명의 결과물이 사회주의 체제로 고정화되면 또 다른 사회주의 권력기제의 고리 속에 몰화되어지고 만다. 따라서 자본주의 욕망기제 영토화의 선상에 있으면서도 몰화되기를 거부한 채, 끊임없는 자기부정을 통하여 탈주의 선을 그려나가며, 영토화의 윤곽을 흐리는 전략이 필요하다.

17세기 바로크가 근대성이 가져오는 위기의 징후를 감지하고 서구적 전통의 맥락에서 문화적 재구성을 했듯이, 지금의 교환가치를 내일의 사용가치를 위해 희생하는 자본의 생산성 요구에 대한 새로운 전략이 요구된다. 여기에 대한 에체베리아의 입장은 그 이데올로기적 지형도에 있어서 마르크스의 입장보다는 들뢰즈의 입장에 더 가깝다. 에체베리아의 입

장을 들뢰즈식으로 문제제기 할 때, 어떻게 자본이라는 논리에 포섭된 욕망을 괄호에 넣고 판단 중지시킨 후, 자본주의의 욕망패도를 탈주하는 욕망을 생성할 것인가 하는 방법론적인 질문이 생긴다. 추상적 가치나 구체적 부를 비공식적이고 부차적인 것으로 여기는 것은 단순히 물질에 대한 욕망을 제어하는 것으로 해결되는 것이 아니라 미적이고 초월적 욕망을 재생산해야 가능하다(송상기 2005. 457-458)

미적이고 초월적인 욕망은 지역역사가 배태한 문화의 상상체계로부터 비롯된 이미지나 텍스트 혹은 신과 인간과의 관계 뿐 아니라 공동체 구성원 간의 관계를 재정립(re-ligere)하는 종교적 표상을 통해 드러나며 이것이 공동체 간에 환유적으로 절합되며 확산될 때, 집단의 정치적 상징이나 상상의 공동체(imagined community)를 만드는 표식이 되기도 하는데, 과달루페 성모 도상이 그 대표적 예라 할 수 있다. 과달루페 성모 이미지를 통해 원주민들은 물론 백인 정복자들의 후예들인 크리오요들도 양자 간의 관계에서 타자에 대한 저항이나 파괴를 기획하는 일방주의가 아닌 타자가 자신의 내면에 용해되어 자신을 풍요롭게 만드는 문화적 혼혈(mestizaje cultural)을 통해 나타난다. 서구 르네상스 지식인들의 상상적 투영이 실현되는 공간이 아닌 기존의 유럽이 아닌 새로운 유럽, 다시 말해 아메리카인으로서의 정체성이 획득되는 과정을 다음 장에서 과달루페 성모의 사례를 통해 살펴보고, 이 과정 속에서 드러나는 바로크적 전략이 지니는 의미를 살펴보고자 한다.

Ⅲ. 과달루페 성모 발현 이야기의 바로크적 의미

오염되지 않은 신대륙에서 원주민들을 대상으로 새로운 신앙공동체를 만들려했던 프란시스코 교단 수도사들은 틀랄테로코에 산타 크루스 학교를 설립해 귀족 출신의 원주민 자제들을 대상으로 정복자들과 그 후예들의 정복에 대한 욕망이 표출되는 스페인어 대신 대부분의 신학에 관련된 학술서적에 기술된 라틴어로 신학과 인문학에 대한 엄격한 교육을 통해 대토지농장주가 되어 물질적 욕망의 확장으로 원주민들을 노예화시키는

정복자들의 후예들이 세속화 프로젝트에 맞서 다가올 새천년을 준비하는 성령으로 충만한 공동체를 만들려 했다. 선교 초기에는 정복 이전 원주민문명의 멜로디, 리듬과 약기의 반주를 보존하고 여기에 그리스도교의 메시지를 덧씌워 보다 유연하고 토착적인 신앙을 통해 기독교 세계에 입문하기를 기대했다. 원주민 교육에 있어 상징적 인물인 프란시스코회 사제 페드로 데 간테(Pedro de Gante)의 경우 예부터 원주민들이 즐겨 부르는 노래의 멜로디에 가톨릭 성가의 가사를 삽입시키는 것을 장려함으로써 원주민들이 보다 친숙하게 교리에 접근할 수 있도록 했다. 심지어는 아직은 기독교 신앙이 미약한 젊은 원주민들에게 이러한 노래들을 보급할 것을 위임함으로써, 선교사들은 새롭게 개종한 원주민들에게 주입하고자했던 근본원리들의 지배를 잃을 위험을 무릅썼다. 그들은 시작과 끝에는 기독교적 내용을 담아 노래를 불렀지만 익숙한 멜로디의 중간 중간에 원주민 종교적 의미가 담긴 옛 노래들을 흥얼거리기도 하였다. 교회가 아메리카 원주민에게 오랜 관습들을 기독교화 할 것을 요구했을 때, 교회는 이러한 관습들이 기독교의 영향을 받게 되는 위험에 노출되었다. 다른 말로 하자면, 교회 그 자신이 감당할 수 없는 메스티소 조건을 창조하였다.⁵⁾ 가톨릭 제의와 축제에 스며드는 세속적 춤과 노래, 그리고 가톨릭으로 개종은 했지만 아직 잔존했던 고대 원주민 문명의 이미지나 전례가 혼재되는 것을 막으려 했다. 도미니크 수도회 수사 디에고 두란(Diego Durán)은 이미 활발히 격려되거나 단지 관대히 다뤄지든지 간에, 원주민들의 행사에 우상적 내용에 대한 언급이 포함할 수 있다는 것을 알았고 기독교적 의식 속에 이교도적 내용이 포함된 멜랑제(melange)가 지니는 위험성이 원주민들이 자신의 신에게 바쳐온 노래들을 읊으면서 자신의 우상처럼 복장을 하고 추는 춤을 기독교적 전례 속에 결합할 때 일어난다는 사실을 경고한다.⁶⁾ 결국 프란시스코 교단 출신의 대주교 후안 데 수마라가(Juan de Zumárraga)는 성체강림절 축제에 크리오요들과 개종한 원주민들에 의해 행해지던 세속적 춤과 공연을 금지시키고 1557년 멕시코 공의회에서는 일체의 원주민 노래는 물론 장신구나 가면 등을 가톨릭 종교 의례에 사용하는 것을 금지시키는 칙령을 발표한다.⁷⁾

5) Grutzinsky 2002, 182

6) Grutzinsky 2002, 183

1556년, 멕시코시티의 대주교인 알론소 데 몬투파르(Alonso de Montúfar)가 개종한 원주민들에게 과달루페 성녀에 대한 숭배를 퍼뜨리고자 했을 때 프란체스코수도회 교단의 분노를 불러일으켰다. 교단의 부스타만테 신부는 몬투파르 대주교가 인디언들에게 물질적 이미지를 숭배하도록, 그것이 신의 이미지임을 이해하도록 선동한 것은 새로운 우상숭배를 살포하는 것이라며 비난했다. 모든 권력을 지닌 고위성직자들이 있는 세속 교회에 대한 선교의 일선에 나와 있는 지방의 수도사들의 반발이 폭발하였다. 이때 다양한 기독교 개념들과 숭배의 개념들이 충돌하였다. 성모마리아의 현신과 기적의 이미지들과 함께 문화 혼종을 통한 다시 말해 종교적 신크레티즘을 통한 포교에 있어 유연했던 바로크적이고 반종교개혁 정신은 엄격하고 금욕적인 교회의 개혁운동과 에라스무스주의적 성향이 남아 있는 르네상스적 선교방식과 충돌하며 아메리카 원주민의 기독교에 견고한 흔적을 남길 혼란과 불확실성을 남겼다.

과달루페 성녀 숭배지지자들은 성직자들로부터의 비난과 불평에 계속해서 고통을 받았다. 프란체스코회의 베르니르디노 데 사아군(Bernardino de Sahagún)은 그의 『누에바 에스파냐의 문물에 대한 일반사 *Historia general de las cosas de Nueva España*』에서 성녀 마리아 숭배가 토난친(Tonanizin)여신을 위한 신성한 성소이자, 중요한 성지순례장소에서 이루어지고 있다고 지적하면서 토난친의 이름으로 성모 마리아를 칭한 것을 비판했다.⁸⁾ 동정녀 마리아와 원주민 문명의 대지의 여신과 동일시하는 것을 멕시코 교구가 용인함으로써 근대의 기독교가 이교도적 과거를 소생시키고 유효하게 하였고, 가톨릭 신앙과 이교도적 숭배가 뒤섞인 상태에서 테페약 언덕으로 가는 수많은 행렬들은 정복 이전의 여신에 대한 합법화된 숭배를 행하고 있다고 믿었다. 사아군은 꽃이나 동물의 희생제물을 요구했던 위로의 성격을 지니는 토토나카의 대지의 여신 토난친을 일부러 공포를 유발하는 대지의 여신으로 인간을 희생 제물로 바칠 것을 요구하는 생명을 잉태하는 아스텍의 대모신 시우앗코아틀(Cihuacóatl)과 연관시키며 사탄의 날조라 비난했지만, 과달루페 성모에 대한 열광적인 원주민들의 반응을 잠재울 수는 없었다⁹⁾. 김태중에 의하면 테페약은 원래 시우앗코아틀 여신

7) Grutzinsky 2002, 181-182

8) Sahagún 1977, II, 352-353; Grutzinsky 2002, 189-190에서 재인용

의 성소가 위치했던 곳으로 고대부터 인간과 신의 어머니로서 지모신에게 적용하던 명칭인 토난(우리들의 어머니), 토난친(우리들의 성스러운 어머니)라고 불리던 곳으로 고대 멕시코인들의 정신적 영향력이 응축된 곳으로 옥수수의 여신 신테오틀(Cintéotl)을 대리하는 사람을 희생 제물로 바치기도 한 곳이었다.¹⁰⁾ 프란시스코 교단의 수도사들에게 이러한 희생제의 의식을 하는 제의와 관련된 상징들은 사악하고 혐오스러운 이미지들이었기 때문에 도착 승배대상과의 그 어떤 화해도 거부했다. 경멸의 대상이건 악마적 실재이건 간에, 모든 우상들은 소멸의 상황에 내몰렸다. 하지만 아메리카 원주민들은 기독교적 이미지와 도착의 이미지 사이의 명백한 차이를 파악하는 데 어려움을 겪었다. 원주민 문명의 성상의 이미지를 가톨릭 성인이나 성모의 이미지로 교체하는 과정에서 융합하기 힘들어 보이는 두 문화의 이미지들에 대한 필연적인 비교와 결합을 유발하였다. 원주민들은 고대 멕시코의 조각과 회화를 다루던 것과 같은 방법으로 새로운 이미지들을 승배했다. 그리스도, 성모 마리아, 그리고 성인들의 이미지들에 대해 그들은 수세기 간에 걸쳐 연마된 경외심을 표출할 수 있었다. 수도사들의 분노와 우려에 대해, 새롭게 개종한 원주민들은 새로운 도상에 대한 열렬한 승배로 응답했다. 그들은 새롭게 구성된 메스티소 관습을 발전시키고 있었던 것이다.

과달루페 성모 신앙의 광범위한 전파에서 주목할 점은 중국에서 예수회 수도사 마테오 리치가 중국의 종교와 사유체계에 맞추어 가톨릭 교리를 설명하는 방식이나 페드로 데 간테가 원주민의 언어를 프란시스코 교단의 수도사들에게 강제적으로 익히게 해 그들의 사유체계를 이해한 후 포교하는 서구의 타 문화와 종교에 대한 자의적인 적응과 해석의 결과물이 아니라 후안 디에고라는 개종한 지 얼마 안 된 원주민을 매개로 성모가 네 번이나 발현하여 프란시스코 교단 출신의 멕시코의 첫 번째 주교인 수마라가의 무시와 의심을 믿음으로 변화시킨다는 데 있고, 그러한 구체적인 증거를 후안 디에고가 입고 있는 외투인 털마에 새겨진 원주민 피부빛의 성모 이미지를 통해 드러낸다는 데에 있다. 더욱이 이러한 이미지는 산타 크루스 학교를 졸업한 원주민 안토니오 발레리아노가 나우

9) Grutzinsky 2002, 197

10) 김태중 2007, 38

아틀어로 쓴 텍스트, 『여기에서 이렇게 말하여졌다』와 결합되어 서로를 보충하는 강력한 내러티브를 구성하고 있다는 데에 있는데, 이러한 서사에 있어 원주민들이 객체가 아니라 주체로 등장한다는 데에 있다. 과달루페는 아스텍 제국을 정복한 에르난 코르테스가 출신인 스페인 엑스트레마두라 주의 도시로 레콩키스타의 상징적인 성지순례 장소로 정복자들은 과달루페 성모에게 기도하고 그 이미지를 함께 지니고 다녔다는 점에서 멕시코 대교구 입장에서는 수도사들의 우려와는 달리 안전하게 원주민들에게 성모라는 도상을 통해 신앙을 고취 시킬 수 있는 기회로 여겨질 수 있었고 원주민 피부를 한 모습도 스페인의 과달루페 성모의 피부가 검은색으로 표현된다는 점을 생각하면 그리 문제될 소지는 아니었다.

사아군 신부는 테페약 언덕에서의 과달루페 성모 발현 이야기는 원주민들이 만들어낸 모종의 음모의 결과물이며 고대 멕시코 신들의 기원으로 자동동체인 오메테오틴(Ometeotl)의 여성성인 토난친이라는 이름 속에 우상을 숨기고 있다는 강경한 태도를 취한 반면, 그의 원주민 제자 발레리아노는 이것은 우상숭배가 아니라 새롭고 특별한 정통 가톨릭을 만드는데 공헌한다고 보았고,¹¹⁾ 발현 이야기를 나우아틀어로 정리하여 『여기에서 이렇게 말하여졌다 Nican Mopohua』를 1556년에 기록으로 남기는데 이 아름다운 이야기의 주요 골자는 다음과 같다. 1531년, 성모는 가톨릭으로 개종한 지 7년 밖에 안 되는 낱팜팔이 원주민 후안 디에고에게 나타나 가교회의 사제에게 자신이 나타난 테페약 언덕 정상에 작은 성전을 지어 달라는 요구를 한다. 테페약 언덕은 토난친 여신을 숭배하던 곳이다. 성모 마리아는 잘 알려지고 존경받는 원주민 귀족이 아닌 개종한 지 얼마 되지 않았고 가난한 원주민 후안 디에고에게 자신의 메시지를 전할 대사 자격을 부여한다. 성모는 자신을 고통받는 자들을 위로하고 악행을 바로잡는 자로 자처하며 원주민들과 스페인인들의 이해심 많은 어머니로써 자신을 정의한다. 후안 디에고는 수마라가 주교에게 고해성사를 하는데 주교가 원주민의 고해성사를 받았다는 사실 때문에 냉소적으로 이것이 기적에 근거한 것이라고 여겨지기도 한다. 그는 후안 디에고가 한 이야기를 믿지

11) Echeverría 2017, 44

않으며 성경에 나오는 성 도마의 일화를 근거로 하여 물리적인 증거를 요구하는데, 그것은 기적적으로 입증되 된다. 성모가 다시 나타나 후안 디에고에게 스페인 카스티야 지방의 장미를 구할 수 있는 장소를 알려주고, 그 장미를 주교에게 가져가라 지시한다. 한 겨울의 멕시코 고원지대에서 장미를 구할 수 있다는 사실 자체가 경이로운 상황이다. 하지만 이것도 충분하지 않아서, 후안 디에고가 가져온 장미꽃들을 복도에 떨어뜨려, 오직 성모가 자신의 이미지를 후안 디에고가 입고 있는 원주민 가운데 틸마에 남겼다는 사실이 드러날 때, 그녀의 물리적 존재가 후안 디에고 육체 위의 천에 그대로 찍혔을 때에야 교회 성직자들에게 그녀의 모습을 확인시킬 수 있었다. 형상의 실체성과 실제적인 육체적 존재가 이미지로 현시되는 것을 장려했던 트렌트 공의회 이후 스페인에서 온 주교는 말만으로는 믿지 못하고 만질 수 있는 증거를 요구한 것이다. 틸마에 새겨진 그림은 '존재 그대로의 이미지'가 토착적으로 존재한다는 사실을 반영한다. 베르니니의 '데레사 성녀의 범열'이 신의 신비로운 임재가 인간의 몸과 그 주변 환경에 유발하는 동요를 그려냄으로써 신을 드러낸다면, 원주민의 틸마에 새겨진 과달루페 성모의 이미지는 어느 가난한 원주민의 육체 위의 천에 새겨진 원주민 피부의 성모 자신의 모습을 현시함으로써 자신의 존재를 부활한 예수의 육신을 만지고서야 믿을 수 있는 도마처럼 의구심이 많은 주교에게로 보다 직접적인 방식으로 그녀가 나타난 서사를 자신이 그려진 이미지 프레임 안에 집어넣는다. 물질(틸마)에 새겨진 이미지와 성모의 영혼이라는 의미가 결합되어 그 존재적 실체가 입증된다는 서사는 이미지 자체에 대한 숭배를 금지하는 종래의 가톨릭 교회의 입장과는 다른 것이었다. 또한 개종한 지 얼마 되지 않은 자가 원래 믿던 토착 신을 신성시 하던 장소에서 성모의 출현을 목격한 것은 우상숭배의 가능성이 있다고 의심을 사기에 충분했다. 또한 여타 성모 발현 서사와는 달리 과달루페 성모가 네 번에 걸쳐 나타나 주교가 믿을 때까지 끊임없이 자신을 정의하고 자신의 존재를 입증하려 했다는 점이다. 이는 가톨릭의 토착화 다시 말해 종교적 크레올화가 얼마나 지난한 것인가를 알레고리적으로 보여주는 사례라고 볼 수 있다. 개종한 원주민들 사이에서 성모에 대한 숭배가 널리 퍼질수록 우상과 피주의자들의 견제와 우려는 심해졌는데, 후안 디에고의 지위에 대한 논쟁 역시 과달루페 성모 이미지의 진실성과 연결되는데, 2002년에야 후안 디에

고는 로마교황청으로부터 성인으로 인정받았다. 하지만 이보다 훨씬 일찍부터 후안 디에고는 성모로부터 선택된 멕시코인의 표상으로, 과달루페 성모는 멕시코 민족주의의 상징으로 자리 잡게 되어, 19세기 초 멕시코 독립전쟁 때나 그로부터 한 세기 후에 일어난 멕시코혁명 때나 과달루페 성모의 이미지가 새겨진 깃발은 필력이게 된다.

『여기에서 이렇게 말하여졌다』는 나우아틀 구전 시가의 전통에 서구 알파벳으로 된 산문으로 텍스트의 구조 자체도 통문화과정(transculturation)의 결과물이라 할 수 있다. 성모와 디에고 간의 대화는 성서처럼 문장마다 숫자가 표기되어 있다. 또한 주교의 불신과 후안 디에고의 믿음은 그들의 다른 시각적 존재론을 반영한다고 볼 수 있다. 주교에게 이미지와 영혼은 뚜렷하게 구분되지만, 후안 디에고에게 이미지와 영혼은 하나의 실체로, 이미지의 힘은 직접적으로 볼 수 있고, 만질 수 있다고 믿었다.¹²⁾ 이러한 고대 멕시코와 유럽의 전통의 차이가 텍스트에 복합적으로 나타난다. 메소아메리카의 신들처럼, 원주민인 후안 디에고에게 성모의 이미지와 삶도 실체로써 인식되어진다. 그가 무릎을 꿇고 장미를 받는 장면은 성모의 영혼이 멕시코 원주민들에게 가는 전형적인 상징이라 할 수 있다. 스페인의 검은 성모의 모습에서 토착인으로서의 변형에 대한 정치적 기능은 명확해 보인다. 그녀가 후안 디에고에게 출현한 후, 후안 디에고의 상처 입은 원주민 삼촌 후안 베르나르디노에게 나타나 그의 병을 치료해주며 구원과 치유의 이미지가 된다. 성모와 후안 디에고 사이의 대화 사이에는 영혼의 정복으로 표현되는 종교의 식민지화와 폐허가 된 원주민 문명의 잔해 위에서 유럽의 연장과 복제로서의 교회가 아닌 문화적 혼종의 새로운 구축의 결과물로서의 아메리카 정체성과 믿음 체제라는 두 가지 상반된 의제가 혼재되어 있다.

볼리바르 에체베리아는 아도르노가 바로크 미학의 특징으로 지칭한 ‘완전한 무대화(absolute staging)’이라는 개념의 사례로 『돈키호테』의 실제 인물인 알론소 키하노와 17세기 신대륙의 원주민들을 꼽는다.¹³⁾ 알론소 키하노는 자신이 설정한 기사도 소설 속의 인물 돈키호테로 동일시하는 광기에 빠지게 된다. 그는 실용적이고 상업적으로 변해버린 스페인을 참을

12) Zamora 2006, 50

13) 볼리바르 에체베리아 2017, 30-36

수 없는 나머지, 생의 비극적 감정에 사로잡혀 영웅적 스페인을 찾아 방랑에 나선다. 그의 광기는 기사도 소설의 코드를 통해 현실을 재해석하고 상상의 현실을 내면화하는 데에 있었다. 스페인의 심층적 현실을 거부하는 그의 조카 안토니아 키하나, 카라스코 학사, 사제들이 만들어 놓은 현실을 거부하고 이를 무대화한다.¹⁴⁾ 그는 모험이라는 자신의 퍼포먼스를 통해 자신이 생각하는 스페인의 이상적인 심층 현실을 만들어내고 이러한 현실 속에서 실제현실과 고통스럽게 조우하며 견뎌낸다. 남루하고 초라한 실제 현실을 도피하지 않고, 알론소 키하노는 돈키호테가 되어 초라한 현실에서 발생하는 불의에 맞서며 마법에 걸려 흔들거리는 현실을 바로 잡아 현실을 새롭게 창조하고자 했다. 돈키호테의 현실과 17세기 신대륙의 현실은 상동적인 유사성이 있는데, 그러한 유사성의 근거로 바로크적 현실을 들 수 있다. 주지하다시피 바로크 양식은 심원한 연극성을 표현하는 변별적인 장식적 특징을 가지고 있다. 『미학이론』에서 아도르노는 바로크의 특징을 ‘완벽한 장식’이라 했는데 장식적 요소 자체가 해방되어 스스로의 내적 형태로 발전해서 더 이상 무언가를 장식하지 않고 스스로가 장식이 되어 버리는 것을 의미한다.¹⁵⁾ 여기서 장식은 중심대상의 종속이 아니라 보충적 기능을 한다. 기존 작품의 독립적이고 다른 작품이 아닌 작품 자체를 미묘하면서도 본질적으로 다른 작품으로 변형시킨다. 바로크 작품에서 장식은 원작품을 부정하거나 소멸시키지 않고 이를 변형시켜 보다 초월적 의미를 지니게 한다. 베르니니의 테레사 성녀의 옷깃에 잇는 주름의 역할은 단순히 장식적 요소가 아니라 신비적 체험이 지니는 감각적이고 물질적 의미를 현실화하는 기능을 가진다.¹⁶⁾ 돈키호테의 기사도 소설에 입각한 연극과 같은 세계는 시적으로 변형된 상상적 속성을 갖기는 하나 황금과 무기로 지탱되는 펠리페 2세 치하의 스페인 현실보다 훨씬 필요하고 정당화될 수 있는 것이다. 17세기 신대륙에서 가난한 원주민들이 주변부로 모여든 메스티소화된 도시들에서 바로크는 유럽 예술의 생산적 복제나 화려한 수입 속에서 피어나는 것이 아니라 16세기 절멸의 위기에서 살아남은 원주민들의 생존 전략과 이제는 더 이상 유럽으로부터의 관심과 교류를 받지 못해 고아의식

14) Echeverría 2017, 312

15) 아도르노 1970, 390; Echeverría 2017, 32에서 재인용

16) Echeverría 2017, 32

에 빠진 크리오요들의 정체성 모색의 과정 속에서 나타나게 된다. 특히 원주민들은 역사를 되돌릴 수 없는 상황에서 정복 이후의 문화적 혼혈과 다문화주의에 입각한 새로운 문명세계를 구축해야 했다. 도시에 모여든 원주민들은 성당과 수도원 등을 축조하며 자신들의 선조들의 세계를 버리고 서구인들이 주형을 뜬 세계에 조응하며 살면서 유럽적인 것을 수행하면서 더 이상 모방이 아닌 스스로의 고유한 현실이 되었다. 즉 서구라는 완전한 무대가 현실 사이에 존재하는 장막을 걷고 일상 세계를 잠식하게 되었다. 이러한 ‘완벽한 무대화’ 속에서 그들은 유럽인들과 피를 섞기도 하고 유럽인들이 가져온 자본주의적 근대성의 양식도 내면화하는 과정에서 에체베리아가 이야기하는 사용가치를 잃은 자연스러운 삶의 세계를 희생하기도 했다. 또한 새로운 삶의 양식을 만드는 과정에서 자신들이 잃어버린 것들을 다시 요구하는 방식을 체득하게 된다. 알론소 키하노가 돈키호테로 자신을 무대화하면서 세계의 비참함을 상상을 통해 변형시키듯이, 신대륙 도시에 거주하는 원주민들은 유럽이라는 이질적인 꿈의 세계 속에 거주하면서 자신들의 삶의 비참함으로부터 벗어나고자 했다. 하지만 임종을 앞두고 돈키호테에서 알론소 키하노로 돌아오며 이성의 심연에 빠지듯이 원주민들은 자신들이 연기하는 무대로부터 벗어나지 못하고 무대 자체가 실제 세계가 되고 만다.

원주민들의 과달루페 성모에 대한 열렬한 신앙은 탁발수도사들이 예기치 않은 방향으로 진행되어, 원주민들과 나중에는 크리오요들이 유럽을 완벽하게 무대화하는 과정에서 일어난 이질적인 유럽, 인도-유럽 아메리카 혹은 이베로아메리카라는 신대륙의 바로크의 결과물이다. 12월 12일 과달루페 성모의 네 번째 발현 기념일인 과달루페 성모 축일에 무릎을 꿇고 테페약 언덕까지 순례를 하는 모습 자체가 인류의 의미 있는 문화유산이 되었다. 자신 앞에 놓인 다양하지만 고정된 정체성들에 대한 해석과 편견으로부터 해방을 하여 자신들을 재정의하고자 한 원주민들의 노력 자체가 오늘날 멕시코의 문화 정체성의 중요한 원천이 된 것이다.

IV. 나가며

16세기 신대륙의 원주민들이 기독교화에 대한 저항은 서구라는 타자를 받아들이는 과정에서 문화적 혼혈이라는 간접적이고 은밀한 방식으로 진행되었는데, 타자 속에 자신을 투사함으로써 자신의 정체성을 지키는 역설적인 방식이 바로 과달루페 성모 신앙의 경우라고 할 수 있다. 발레리아노는 스승 사아군의 반발 속에서 『여기에서 이렇게 말하여졌다』를 출간하는 프로젝트를 포기하고, 다른 사람들이 자신의 과업을 대신하도록 했다. 인문학자인 미겔 산체스(Miguel Sánchez)는 1648년에 『과달루페 성모의 이미지 *Imagen de la Virgen María Madre de Dios Guadalupe*』를 냈고, 사제인 루이스 라소 데 라 베가(Luis Lasso de la Vega)는 그 이듬해에 『여기에서 이렇게 말하여졌다』를 출간한다. 폐허 속에서 고아가 된 원주민 작가에게나 모국으로부터의 교류가 줄어들어 고립되었다는 소외감을 느끼기 시작한 크리오요 작가에게 동일하게 작동되는 존재론적 멜랑콜리 속에서 『여기에서 이렇게 말하여졌다』는 토착적이고 새로운 삶의 지평을 여는 역할을 했다.

그렇다면 과달루페 성모 발현 이야기가 우리에게 지니는 현재적 의미는 무엇일까? 아리아란은 문화연구의 당면과제가 지역적인 특수성을 보존하는 데 있지 않고 탈민족화되는 새로운 상황에서 이러한 특수성들을 재구성하는 데에 있다고 주장한다.¹⁷⁾ 이질적인 문화의 이미지들이 충돌하고 중첩되는 문화접면 현상은 (비)자발적인 무대화 속에 진행되는 단순한 문화전이가 아닌 이질성과 역동성, 그리고 원주민 문화의 속성이 삽입되는 탈영토화와 탈영토화된 성모 신앙을 원주민에 대한 포교의 효과적인 보급으로 해석하는 재영토화를 수반하는 서구화와 반서구화의 복합적인 과정 속에서 잉태한 새로운 세계로 보아야 한다. 이러한 미학적 전복과정의 이면에는 바로크 에토스와 완전한 무대화라는 바로크 논리가 작동하는데, 자본주의와 근대적 삶의 양식에 대한 우회적인 부정을 통해 미적이고 초월적인 새로운 상상체계를 구성하는 알론소 키하노의 모습은 현재에도 유효한 우화로 작동한다.

17) 아리아란 1999, 57

참고문헌

- 김태중(2007), 「멕시코 가톨릭교회의 원주민 토착화」, 『중남미연구』, 26(1), 29-50.
- 송상기(2005), 「중남미에서 나타나는 근대성의 대안으로서의 바로크적 에토스 연구」, 『스페인어문학』, 36(1), 447-463.
- _____ (2018), 「바로크로 근대성을 투사하기-볼리바르 에체베리아의 바로크의 근대성」, 『라틴아메리카 명저산책』 서울대학교 라틴아메리카연구소 엮음, 서울: 그린비, 233-248.
- 서성철(1999), 「멕시코 종교와 정체성-과달루페 신앙의 역사적 전개를 통하여」, 『역사문화연구』, 10권, 345-370.
- 안태환(2018), 「볼리바르 에체베리아의 바로크 에토스: 비-자본주의적 '다른' 근대성 추구」, 『이베로아메리카연구』, 29(3), 25-59.
- 조영현(2014), 「16세기 누에바 에스파냐 지역 가톨릭교회의 선교 전략과 '원주민적 그리스도교 문명권에 대한 기획」, 『스페인·라틴아메리카연구』 제 7권 1호, 326-355.
- 하우저, 아놀드(1980), 『문학과 예술의 사회사』, 근세편 상, 백낙청·박성완 역., 서울: 창작과 비평사.
- Arriarán, Samuel y Mauricio Beuchot(1999). *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*. México, D. F.: Itaca.
- Dussel, Enrique(1992). *1492: El encubrimiento del otro: El origen del mito de la modernidad*. Bogotá: Antropos, 1992.
- Echeverría, Bolívar(1994), *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos Barroco*. México, D. F.: UNAM / El Equilibrista.
- _____ (1998), *La modernidad de lo barroco*. México, D. F.: Era.
- _____ (2017), "Meditations on the Baroque", *Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster*, Walter Moser & Angela Ndalianis(Ed.) Amsterdam: Rodopi, 30-47.
- Echeverría, Bolívar y Horst Kurnitzky(1993), *Conversaciones sobre lo Barroco*. México, D. F.: UNAM
- González Echevarría, Roberto(1993), *Celestina's Brood : Continuity of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke University Press.

- Gruzinski, Serge(2002), *The Mestizo Mind: pre-Hispanic America and European Globalization*. New York: Rutledge.
- Larrain, Jorge(2000), *Identity and Modernity in Latin America*. Oxford: The Polity Press.
- Lezama Lima, José(1993), *La expresión americana*. México, D.F.: FCE.
- Maravall, José Antonio(1986), *La cultura del Barroco*. Cuarta Edición. Barcelona: Editorial Ariel.
- Morandé, Pedro(1984), *Cultura y Modernización en América Latina*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Moraña, Mabel(1998), *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*. México, D. F.: UNAM.
- Moreiras, Alberto(2001), *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke UP.
- Sánchez Prado, Ignacio M.(2010), "Reading Benjamin in Mexico: Bolívar Echeverría and Tasks of Latin American Philosophy:", *Discourse*, 32(1), 37-65.
- Santos, Boaventura de Sousa(1995), 'Three Metaphors for a New Conception of Law: The Frontier, the Baroque, and the South', *Law & Society Review*, Vol. 29, No. 4, 569-584.
- Zamora, Lois Parkinson(2006), *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*, Chicago: The University of Chicago Press.

송상기

서울 성북구 안암로 14 고려대학교 문과대학 서어서문학과

E-mail: sangkee66@gmail.com

논문접수일: 2021년 12월 15일

심사완료일: 2021년 12월 27일

게재확정일: 2021년 12월 27일

바로크 공간의 해체주의적 구조 개념과 현대적 적용에 관한 연구

한명식

대구한의대학교, 건축디자인학부

Han, Myoung-Sik(2021), "A Study on the Deconstructive Structure Concept and Modern Application of Baroque Space", *Baroque Studies*, 4.

The radical and superior Renaissance transformation, the subversive imagination to dramatize the rawness and anxiety on its surface into the world's vulnerability and tragedy of life, converged into an aesthetic paradigm across culture in the 17th century, beyond literature, art, and music, and deposited the unique aesthetic concept of Baroque. This can be evaluated as an overall reaction to the truth system of the Renaissance when essentialism aimed at divine and ideological solidarity was converted to human-centered subjectivism, and a shift in thinking to relative aestheticism.

This change in thought dismantled the concept of a solid space that had been stopped in a vacuum into the concept of a variable place that constantly flows, moves, and changes. By the program of maps in which absolute space collapses and flows, by a completely new phase trajectory, in the ever-changing relative time, the concept of typical space has been transformed into the concept of a unique place to experience events. This can be assumed to be a change that overturned the horizon of Western art as a whole. This is because such a transition, that is, baroque art itself in the 17th century, is all about the art form next to us today. In other words, the flow of art itself that continues from the 17th century to the present is the evolutionary process of Baroque art. Since Baroque, numerous contemporary art trends such as Rococo, avant-garde, Impressionism, Cubism, Dadaism, Surrealism, and Abstractism can be said to be the product of Baroque, which eventually differs in form in part. In particular, looking at the collections of papers in the field of architecture published over the past 50 years, there is a huge trend to overcome the ideas of the existing

era, which can be seen as converging into non-representative architecture of dismantlingism, which has the characteristics and structure of Baroque to overcome the typical Renaissance.

Therefore, this study analyzes the causality by comparing the formative specificity of the architectural forms of the two periods by type based on the view that such deconstructive architectural languages of modern architecture are linked to various baroque characteristics in the space of 17th century architecture and painting.

Key Words: Baroque Architecture / Deconstructive Architecture / Geometry

한명식(2021), 「바로크 공간의 해체주의적 구조 개념과 현대적 적용에 관한 연구」, 「바로크연구」, 4.

급진적이고 우월한 르네상스의 대변혁, 그 길면에 덧발라진 생경함과 불안함을 세계의 취약함과 삶의 비극성으로 극화하려는 전복적 상상력은 문학, 미술, 음악 분야를 넘어서 17세기 문화 전반을 가로지르는 미학적 패러다임으로 수렴되었고 바로크라는 독특한 미학 개념을 전착시켰다. 이는 신적이고 이데아적인 공고함을 지향하던 본질주의가 인간 중심의 주체주의로 전향되던 르네상스의 진리체계에 대한 전반적인 반동이며, 상대적 심미주의로의 사유 전환이라 평가될 수 있다.

이러한 사유의 변화는 진공상태에서 멈추어져있던 견고한 공간의 개념을 끊임없이 흐르고 움직이고 변화하는 가변적인 장소의 개념으로 해체하였다. 절대주의적 공간이 붕괴되고 유동하는 맵의 프로그램에 의하여, 전혀 새로운 위상 궤적에 의하여, 계속 변하는 상대적인 시간 속에서, 전형적인 공간의 개념은 사건을 체험하는 유일무이한 장소의 개념으로 전환되었다. 이는 서구예술 전반의 지평을 전복시킨 변화라고 상정될 수 있다. 왜냐하면 그러한 전환, 즉 17세기의 바로크예술 자체가 오늘날 우리 곁에 있는 예술 형식의 전부이기 때문이다. 17세기 이후 현대로까지 이어지는 예술의 흐름 자체가 바로크 예술의 진화 과정인 셈이다. 바로크 이후 로코코, 아방가르드, 인상파, 입체파, 다다이즘, 초현실주의, 추상주의 등 수많은 현대 예술의 사조는 결국 부분적으로 형식을 달리하는 바로크의 산물이라 할 수 있는 것이다. 특히 지난 50년간 출간된 건축분야의 논문집들을 살펴보면 기존 시대의 관념을 극복하려는 거대한 흐름이 발견되는데, 이를 종합하면 해체주의라는 비표상의 건축으로 수렴됨을 알 수

있고, 그것은 르네상스의 전형성을 극복하려는 바로크의 특성과 구조적인 공통점을 가진다.

따라서 본 연구는 현대건축의 그러한 해체주의적 건축 언어들이 17세기 건축과 회화의 공간 속에서 나타나는 다양한 바로크적인 특성들과 결부되어 있다는 관점을 토대로 두 시대 건축 형태의 조형적 특이성을 유형별로 비교하여 인과성을 분석한다.

주제어: 바로크 건축 / 해체주의 건축 / 기하학

I. 들어가는 말

오늘날의 건축 프로그램을 일컬어 ‘더 이상 정의 될 수 없는 것’이라고 한 츠미(Bernard Tschumi)의 말처럼 현대의 삶도 급변하는 사회의 속도 속에서 더 이상의 문화적 영속과 사유의 일관성, 제도의 규범성을 기대할 수가 없게 되었다. 더구나 시공을 초월하는 가상적인 사이버 현실은 진짜와 가짜라는 이분법적인 진리의 자명함을 무의미하게 만들었다. 하루가 다르게 급변하는 인식의 혼선 속에서 삶은 공식화된 허구의 세계, 영화 ‘매트릭스’의 시온처럼 진정한 현실을 기대할 수 없는 ‘실제의 사막’¹⁾으로 전락했다. 동시대의 많은 철학자들이 근대적인 주제와 표상을 폐기하고 새로운 인식을 수용하여야 한다고 하는 제언 또한 마찬가지로 맥락에서 이해되어야 할 부분이다. 들뢰즈(Gilles Deleuze)도 말했듯이 표상이란 현실 속에서 일어나는 잡다한 것들을 하나의 지평에 귀속시키는 작업이다. 그동안 서구사회를 지배해온 본질, 실존, 실체, 진실, 초월이라는 의식 또한 존재의 동일성을 규정하기 위해 동원된 하나의 개념어일 따름이다.

이러한 ‘실제의 사막’ 같은 정체성의 모순과 혼란은 500년 전에도 존재했었다. 15세기로부터 시작된 르네상스 혁명은 중세시대에 금지되어 있던 지식이 대중에게 확산되면서 고대인들이 도달했던 학문과 과학, 예술의 정점을 회복하며 촉진된 서구 역사의 가장 빛나는 사건이지만 기존 지식의 여러 가지 문제점과 그로 인한 급진적 현실이 초래한 혼돈과 불안은

1) ‘실제의 사막’은 영화 ‘매트릭스’의 주인공 네오가 붉은 약을 먹고 다다른 사막에서 모피 어스에게 듣는 인사말을 슬라보예 지젝이 자신의 저서 제목으로 채택한 문장이다. 원 제목은 “실제의 사막에 온신 것을 환영합니다.”이다.

17세기 바로크시기로 접어들면서 복잡함에 대한 취향과 부자연스러움, 우울과 권태, 사치스러움 같은 야릇한 정서를 낳았다. 질서정연하고 선명하던 르네상스 고전성의 예술형상은 지나치게 금빛 찬란하고 과도처럼 휘감기며 동시에 죽음처럼 어둡고 암울하게 탈바꿈되었다. 예컨대 당시의 문학작품은 길치레에 대한 취향과 환상, 죽음과 파괴 같은 표현을 통해서 정연한 질서와 이치, 진리에 입각한 고전주의적 열망과 상반되는 세계관을 서술하였다. 미술 역시 선명하고 논리적인 과학적 형태에서 암울하고 수척한 죽음의 형상을 그려내었고, 수학적이고 체계적이던 르네상스의 화음은 어둡고도 무거운 저음부에 덮여버렸다.

이렇게 바로크는 급진적이고 우월한 르네상스라는 대변혁, 그 결면에 덧발라진 생경함과 불안함을 세계의 취약함과 삶의 비극성으로 극화하는 전복적 상상력으로 문학, 미술, 음악 분야를 넘어서 17세기 문화 전반을 가로지르는 미학적 패러다임을 전착시켰다. 그것은 한마디로 화려함과 구조적 모호함으로의 수렴이었다. 자명함과 전형성으로 대표되던 르네상스 고전의 선명함이 바로크로 접어들면서 뒤틀리고 가려지고 흐려지고 어두워진 것이다. 이는 신적이고 이데아적인 공고함을 지향하던 본질주의가 인간 중심의 주체주의로 전향되던 르네상스의 진리체계에 대한 전반적인 반동이라 할 수 있었다. 그래서 바로크는 상대적 심미주의로의 사유 전환이라고 평가되기도 한다. 지성이나 이성이 의지나 감정보다도 우위에 있다고 보았던 주지주의(主知主義, intellectualism)적 관점에서 탐미주의(耽美主義) 내지는 주정주의(主情主義)로의 전환 같은 것 말이다.

이는 무엇보다도 예술이 표현하려는 대상을 바라보는 방식에 대한 지대한 변화를 가져왔다. 그리고 그러한 시선의 변화는 예술 스스로를 그렇게 변화시켰다. 누구에게나 보편적으로 주지되어야 할 르네상스라는 절대적 대상성이 오로지 '나'라는 특별한 대상으로 사유화되는 시선 체계의 구조적 변화를 가져왔다. 르네상스 미술을 대표하는 뒤러(Albrecht Dürer)의 '자화상'이나 다빈치(Leonardo da Vinci)의 '모나리자' 같은 완벽한 대상성, 그 어떤 것과도 비교 될 수 없는, 신적이고 지고한 대상은, 순수하고 오롯한 나만의 대상으로 전환되었다. 이는 서구예술 전반의 지평을 전복시킨 변화라고 상정될 수 있다. 왜냐하면 그러한 전환, 즉 17세기의 바로크예술 자체가 오늘날 우리 곁에 있는 예술 형식의 전부이기

때문이다. 17세기 이후 현대로까지 이어지는 예술의 흐름 자체가 바로크 예술의 진화 과정인 셈이다. 바로크 이후 로코코, 아방가르드, 인상파, 입체파, 다다이즘, 초현실주의, 추상주의 등 수많은 현대 예술의 사조는 결국 부분적으로 형식을 달리하는 바로크의 산물이라 할 수 있는 것이다.²⁾

그렇다면 이러한 기존 진리를 전복하려는 반동의 의지들은 궁극적으로 무엇을 원하는 것일까? 건축을 포함한 예술은 왜 항상 여기의 선두에 서 있는 것일까? 예술의 속성이 가지고 있는 불온함의 근성 때문일까? 아니면 생물체들이 끊임없이 환경의 변화에 대응하고 살아남으려는 진화의 욕동 같은 것일까? 들뢰즈가 자신의 저서 ‘차이와 반복’ 반복에서 언급한 차이의 개념은 이런 질문에 대한 답을 아련하게 전해주는 것 같다. “시간에 따라 계속해서 생성하는 ‘차이’는 정해진 목표를 따라 일어나지 않고 미래를 향해서 불확실하게 열려있다.” 그가 말하는 차이는 시간의 미분화로 끊임없이 생겨나고 끊임없이 진행되는 ‘실제의 반복에 따른 간격’이다. 즉 실제의 표상은 계속해서 변하고 차이만 남으므로, 우리가 의식하는 실제란 미분화된 실제의 간격이 반복되고 연속되는 차이일 뿐이다. 그래서 그것은 비표상적인 형식으로 우리에게 이해될 수밖에 없다. 현대 건축가와 예술가들이 결과적으로는 모두 비표상의 형식을 추구하고 있다는 사실³⁾의 근거는 이러한 비표상이야말로 ‘오류 없는 현실의 순전한 드러남’이라는 명제에 모두가 동의하기 때문일 것이다.

향유적이고 속된 취향의 예술로 인식되던 바로크를 효용과 유동의 개념미학으로 재정립시킨 스페인의 미술사학자 도르스(Eugenio D’Ors)에 의하면 바로크의 본성은 존재의 심연이 자아 속에서 분출되고, 그것이 예술의 심연 속으로 들어와 자리 잡으면 균형, 질서, 조화를 중시하는 고전주의적 경향에 반하는 과장과 무질서, 모순성, 유희성, 다양성이 혼재하게 되는데 이로써 자아를 전형적인 것에서 해방시키고 자유이성을 촉매시킨다고 하였다. 그렇다면 이는 현대 예술의 그것처럼 그러한 르네상스의 전형성을 모순과 무질서라는 수척한 관능성으로 당시의 현실을 비표상화하려 한 것일까? 아이러니하게도 당시의 바로크는 종교개혁으로 위축된 가톨릭교회의 입지를 되살리는 데에 결정적인 수단으로 작용했다. 과학과

2) 한명식, 2021, 나의 바로크, 청아출판사, 7-13

3) 정인하, 위의 책, 5

이성의 출현으로 르네상스에 다다른 사람들이 상실했던 신심을 착시와 묘함, 과장이라는 신앙적 스펙터클로 다시금 되찾게 했고, 그렇기 때문에 바로크를 일컬어 반종교개혁을 위한 마케팅 정책이라는 견지도 공공연하다. 도르스가 바로크를 생산적인 미학이라 상정한 이유도 여기에 있을 것이다. 근대초기의 사회적 불안은 결국 바로크를 통해서 역설적으로 치유되고 극복되었다는 견해인 것이다.

그렇다면 17세기 무렵 서양사회를 침잠시켰던 모순의 이데올로기, 그것을 치유했던 바로크의 효과가 현대의 문제도 치유해 줄 수 있을까? 이러한 가정은 사실상 앞서도 언급한 것처럼 현대의 건축가와 예술가들의 작업을 통해 이미 진행되고 있다. 지난 50년간 출간된 건축분야의 논문집들을 종합해보면 1960년대부터 근대를 극복하려는 거대한 흐름이 발견된다.⁴⁾ 로시(Aldo Rossi)의 ‘건축 유형학’, 크리스토퍼(Christopher Alexander)의 ‘패턴언어’, 벤츄리(Robert Venturi)의 ‘장식된 창고’, 로(Colin Low)의 ‘맥락주의’, 젠크스(Charles Jencks)의 ‘포스터모던’, 아이젠만(Peter Eisenman)의 ‘다이그램 건축’, 콜하스(Rem Koolhaas)의 ‘랜드스케이프’, 베르나르 추미의 ‘이벤트 시티’ 등, 언어의 종류는 각기 다르지만 그들 언어가 구사하는 내용에 있어서는 해체주의라는 비표상의 건축으로 수렴되고 있다.

따라서 본 연구는 현대건축의 그러한 해체주의적 비표상의 건축 언어들이 17세기 건축과 회화의 공간 속에서 나타나는 다양한 바로크적인 특성들과 개념적으로 결부되어 있음을 전착하고 분석을 진행해 나갈 것이다.

우선, 고대로부터 현대에 이르기까지 존재의 개념과 공간의 관념이 어떠한 변화를 나타냈는지 시대별로 살펴 볼 것이다. 그리고 바로크 공간의 근대성을 고찰하기 위하여 데카르트(René Descartes)와 라이프니츠(Gottfried Wilhelm von Leibniz)를 중심으로 근대적 사유를 비교하며, 들뢰즈가 바로크를 주름의 개념으로 상정한 현상적 특성을 17세기 건축과 회화의 배경 속에서 이해해 볼 것이다. 아울러 현대 건축의 해체주의적 특징의 당위성을 증명하기 위하여 데리다(Jacques Derrida)를 위시한 현

4) 정인하, 2006, 현대건축과 비표상, 아카넷, 5-6

상학자들의 철학적 담론들을 살펴보고 그것의 유형화된 결과가 어떻게 해체주의 건축의 특성으로 발현되는지를 사례를 통해 분석해 볼 것이다.

또한 위의 관점으로 파악된 바로크 공간과 현대건축의 특성을 분석하기 위하여 우선 분석유형을 설정하고 이를 통해 각 요소들의 인과성들을 살펴볼 것이며, 최종적으로는 현대건축에 적용된 바로크 공간의 해체주의적 특성이 어떻게 적용되고 있는지에 대한 결과를 구조적으로 비교 정리할 것이다.

바로크 공간과 현대건축의 특성비교를 통해 도출된 본 연구의 결과는 바로크 조형원리의 생산적 가치를 현대적으로 활용하는, 이른바 건축 및 시각분야의 산업에 적용하기 위한 구체연구의 중요한 기초가 될 수 있을 것이다. 바로크가 예술로서의 탐미적 감상 대상을 넘어서 인간 생활에 유용한 가공의 수단으로 인식되는 적용(適用)의 미학으로 거듭나는 것, 그것은 결국 공간이라는 제한된 자원을 극대화하기 위한 건축의 궁극적인 숙제를 푸는 실마리가 될 수 있을 것이다.

II. 존재론과 공간 관념의 변화

전통 형이상학으로부터 사유된 '질료와 형상', '본체와 현상'에 대한 관념은 서구고전의 이원론과 서양사상의 본질적인 존재에 대한 모델로 통용되며 중세를 지나 근대로 이어지며 철학, 예술, 과학의 형성에 근본적인 영향을 주었다. 존재에 대한 이러한 형이상학적 근거는 건축의 형상과 공간론에 대한 도식을 형성하는 데에도 이론적 근거로 적용되었다. 공간에 대한 사색은 고대 플라톤 이전부터 그리스 철학자 간에 계속된 중요한 관심사였다. 아낙시만드로스(Anaximandros)에 의한 무한성, 아낙시메네스(Anaximenes)의 공기에 대한 개념 등은 끝없는 확장의 성질을 가진 것이었으며, 피타고라스(Pythagoras)에 의한 공간론은 실제적인 것과 실제적인 것이 갖는 내용으로부터의 추상성이었다. 플라톤도 피타고라스학파의 공간과 질료의 동일성을 발전시켜 감각적 사물과 그 원형인 이데아에서 공간을 구별한바 있다. 영원하고 붕괴되지 않으며 항상 동일성을 유

지하는 플라톤의 공간이론은 이데아와 비슷하지만 형식이 없고 공허하다는 측면에서 이데아와는 다른 성격으로 규정되었다. 아울러 이데아가 아버지라면 그 복사인 감각적 사물은 자식이므로 공간이란 곧 자식을 낳을 수 있는 어머니라는 사변적 공간관이 제시되기도 했다. 아리스토텔레스도 모든 세상은 그 위에 놓이는 공간이라고 정의하며 공간을 신체나 물질과 구별시켰다. 서로 다른 신체가 동일한 공간을 계속해서 점유할 수 있는 사실에 비추어 공간의 개념을 상대적으로 설정하고 증명하려 한 것이다.

신플라톤주의에 바탕을 둔 중세의 공간 사상은 그 해석이 신학적으로 전도되는 배경 위에서 전개되었다. 공간이란 전능한 신의 창조물이며, 그러한 예지적 공간은 실제의 공간에 무엇보다 선행하며, 물질적 우주 밖에 영상으로서의 공간이 무한히 퍼져 있음으로 통용되었다. 지상세계와 그 너머에 있는 신의 세계라는 수직적인 구조의 공간관, 즉 직선적이면서도 순환적인 기독교적 개념에 시간의 개념이 혼합되는 연속적이고도 직선적인 이중성의 공간, 경험적으로 시작과 끝이 명확하지 않으며 항시 다시 시작되는 영원한 순환의 공간⁵⁾이라 할 수 있었다.

중세말기부터 근대초기까지의 공간론은 인간 중심적 사고로부터 인간이 공간의 주체라는 이념으로 간주되었다. 즉 인문주의, 자연주의, 합리주의에 부여된 독특한 의미와 연관성에 원천을 두며, 인간이 자연을 이해하고 세계를 구성하면서 그 속에 삶을 펼칠 수 있는 문화 반영체로서의 공간론을 설정했다. 이는 ‘퍼스펙티바(perspectiva)’ 라는 원근법적인 공간의 식으로 전개되며, 세계에 대한 주관적 경험을 있는 그대로 표현하고 이해하려 했다. 퍼스펙티바 기법은 평면적 사고에 입각한 이원적인 공간에 대한 이해를 입체적 사고에 근거한 통일적 공간개념으로 나아가는 길을 열었다.

알베르티(Leone Battista Alberti)는 이 새로운 공간 개념을 1435년에 발표한 ‘회화론’에 기술한바 있다. 그는 퍼스펙티바를 통해 벽의 2차원 평면 위에 3차원 장면을 묘사하면 실제로 보이는 대로의 정확한 사물을 기하학적으로 재현할 수 있으며 2차원의 평면위에 3차원의 입체적 공간을 재현할 수 있다고 주장하였다. 아울러 알베르티는 어떤 것이 점유하는 장

5) 오태훈, 2012, 중세 신비극의 공간연구와 현대적 재창조 작업에 대한 고찰, 석사학위논문, 용인대학교

소로서의 이러한 원근법적인 공간은 빛의 변화를 수용하며, 그 기준은 인간의 신체가 되고, 공간적 비례와 조화를 객관화하여 예술가와 관람자가 동일한 시점에서 개별 요소들을 하나의 통일적 구조로 관찰하고 감상할 수 있다고 판단했다.

본격적인 근대로 접어들면서 공간에 대한 의식은 그 주관적인 해석에 바탕을 두며 발전해 나갔다. 뉴턴은 공간을 인간의 주관에서 독립된 것으로 보고 모든 사물은 그 속에 존재 한다고 보았다. 데카르트는 공간을 육체적 실체의 본질이라 하였고, 스피노자는 실체가 갖는 소유라고 주장했다. 무엇보다 바로크 철학의 지평을 정립한 라이프니츠는 공간이란 표상으로서의 주관적인 것이지만 감각의 지각이 사물간의 관계에 유사한 질서를 나타내고 있는 객관성의 현상이라고 정의했다. 아울러, 칸트는 이들 세 견해에 모두 반대하면서 동시에 모두를 결합하는 관점으로 공간에 있는 사물과 관련된 범위 내에서 공간은 모든 사물을 그 속에 둘러싸는 그 무엇으로 인해 직관의 형식을 따르는 외적 현상의 결과물이라고 보았다. 다시 말해 공간에 대한 인간의 선형적 관념은 경험에서 생긴 것이 아니라 선천적인 필연에 의해 생기며, 모든 종과 개체들이 포섭되는 일반 개념이 아니라 일체의 특수한 공간으로 포섭되는 직관에 의해서 무한하게 주어진 크기로서 나타난다는 견해이다. 기하학의 확실성과 공간차원의 선천적 과학은 공간이란 외적 지각의 형식에 불과 하다는 의미였다.

현대에 이르러서도 공간에 대한 논의는 끊임없는 새로움의 가설을 토대로 변화되며 다양하게 전개되었다. 그 중 신체성을 강조한 현상학의 등장은 자아와 신체의 체험에 의해 지각되는 공간의 본질과 의미에 대한 다양한 존재론적 물음을 제기시켰다. 공간이 변함없는 '있음'의 상태가 아니라 '생성'이라는 유기체적인 사유로써 거론될 수 있는, 이른바 라이프니츠의 생성철학으로까지 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 산출함으로써 현실을 곧바로 과거로 돌리고 동시에 미래화 시키는, 즉 생성 자체를 하나의 안정적인 상태와 다른 안정적인 상태 내에 있는 잠정과 과도기가

아니라, 본질 그 자체의 일의적 관점으로 되돌려 놓는 항구적 속성을 가진다는 것이다.

Ⅲ. 바로크 공간의 근대성

1. 라이프니츠의 생성철학

르네상스를 기점으로 대두되기 시작한 데카르트의 환원주의는 수학적 논리에 의한 기계론적 사유에 바탕을 둔 세계관이지만 바로크적인 관점으로 이를 바라보면 세계는 양적인 규정만으로 정의 될 수가 없는 모순이 도출된다. 그래서 라이프니츠는 데카르트의 기계론적 세계관에 대응하는 아리스토텔레스적인 사유의 부활을 주창했다. 바로크의 공간 개념이 데카르트의 기계론적 관념보다는 라이프니츠의 생성철학에 더 많은 영향을 받게 된 이유이다. 즉 단 하나의 세계 안에 존재하는 무한한 다양성, 일의적 존재의 무한한 생명성, 자연학과 형이상학의 상호합치 같은 의식의 변화를 가져왔다. 존재를 압도하는 무한한 우주를 이해하고 그 법칙을 산출하여 자연을 극복하려는 주체적인 사유가 싹틈으로서 바로크적인 유기적 생성공간의 개념을 도출 한 것이다.

근대의 형성기라 할 수 있는 16-17세기 유럽은 과거의 사유와 근대를 여는 새로운 사유 체계가 서로 대립하며 심한 갈등을 빚던 시기였다. 근대 철학과 과학의 출발점이자 스콜라 철학의 종점이라고도 할 수 있는 사상의 격변기에 라이프니츠는 아리스토텔레스의 목적론적 형이상학과 스콜라 철학, 그리고 근대 철학과 과학을 함께 수용하고 결합하면서 새로운 형이상학적 세계를 구축했다. 그래서 그의 철학에서는 신과 인간의 이성이 대립하지 않고 신의 예정과 인간의 자유가 조화를 이루는 형이상학적 조화의 생성철학이 형성되었다.

라이프니츠는 30년 동안의 종교전쟁으로 초토화된 당시의 유럽을 정치적, 사회적, 철학적으로 통합하기 위하여 공간적으로는 서양과 동양, 시간적으로는 전통과 현시를 통합하려고 시도했다. 그의 생성철학이 지금의 우리에게 중요한 의미 점을 가지는 것은 그 과제와 내용이 현대의 문제

와 개념적으로 유사하다는 데에 있다. 현대 철학과 예술, 건축이 17세기의 바로크를 해석하고 이해하고 표방하여 승화시키려는, 다시 말해 네오 바로크의 부흥을 불러온 것이다.

이러한 이유로 라이프니츠의 생성철학은 20세기 초, 러셀(Russell, Bertrand Arthur William)과 카시러(Cassirer, Ernst)에 의하여 부활되며 20세기 후반에는 세르(Jean-Pierre Serre)⁶⁾와 들뢰즈에 의하여 다시금 꽃피워져서 건축과 미술, 문학에 이르기 까지 다양한 분야로 확산 전파 되었다.

2. 재분할과 증식 그리고 영속성

본질보다는 오히려 어떠한 연산과 함수의 특질을 지시하며, 그로인해 고정된 체계로 유지 되지 않고, 힘과 영혼성의 작용에 의해 끊임없이 생성, 변화될 수 있는 자발적인 의지, 즉 라이프니츠의 가변적 변곡이라는 들뢰즈의 이론에 의하면 바로크의 공간성은 심연·바다·배경에 의한 살아 있는 바탕으로써 형성된다. 그리고 그 바탕은 유한한 깊이가 아니라 무한하고 어두운 심연으로 이루어진 외부 없는 절대적 내부성과 영속적인 재분할을 가능케 한다. 그리하여 존재를 영원히 연장시키고 열린 연쇄의 항구적 반복을 가능케 하는 무한 분할과 변위성을 가진다. 모든 질료를 포괄하는 궁극적인 조화를 통해 존재를 현현시키는 좌표적 내포체(內包體)로서의 의지인 것이다.

또한 바로크는 형이상학이 아니라 오히려 형이하학적으로 다루어지는

6) 세르가 자신의 저서 ‘헤르메스’에서 논술하고 있는 라이프니츠 사유의 철학과 과학, 철학과 문학 사이에서 일어나는 전이체계를 정리하면 다음과 같다.

라이프니츠 개념	현대적 개념
모나드/미시적 단위들	실체론적 형이상학
단순한(mere) 복합체들	역학적 물리학
동물들	생물학
인간	의학 및 심리학
인간공동체들	정치학
천체들	천체물리학
우주전체	형이상학
가능성의 영역	신학: 목적론적 형이상학

자연철학의 미시적 지각표상으로써, 사유하는 주어와 사유된 대상사이의 현상학적 의미를 공간 속에 내재하고 있다. 예컨대 바로크 회화의 지속적인이며 역동적이지만 모호한 상호성과 유사성을 동시에 나타내는 화면의 심연성도 여기에서 비롯된다.⁷⁾ 공간과 시간에 의해 질료가 자기증식과 무한의 연속을 갖는 계기, 다시 말해 세계와 주어의 관계가 상호 침투와 상호 겹침의 복합적 관계로 스스로 엮이며, 스스로의 자아와 영혼을 반영하기 때문이다. 따라서 바로크 공간은 마치 중력이 없는 것처럼 정지되어 있지만, 관성력과 원심력과 균형력을 이루는 끊임없는 유기의 힘을 창출해 낸다.

거울의 무한한 겹침이나 절대적 암실과 같은 시지각적 심연성, 경계를 지우고 잠재시키는 탈경계, 구조체들과 세부적 형태요소들의 지속적인 중첩과 상호 관입은 일련의 완성체로서의 정지가 아니라 완성되어 나가려는 내적인 충동 내지는 그것을 항구적으로 지속시키려는 순간의 연속성에 있다. 하이데거가 말하는 원용될 수 있는 ‘차이 산출자’, 또는 ‘존재간의 공외연성’도 표면적으로는 이 같은 바로크 공간의 관념적·조작적 행위 현상을 끊임없이 불러일으키는 원인에서 비롯된다 할 수 있다.

이 같은 바로크 공간의 개념은 라이프니츠가 상정한 모나드론과 구조적으로 비교될 수 있다. 이를 인식론적인 차원에서 바라보면 모나드란, 일시적인 상태의 지각 작용이며 한 지각에서 다른 지각으로 나아가게 하는 욕동 작용, 모나드만이 지각할 수 있는 연속적 바뀔과 그 운동성을 내포한다. 그의 변신론에서도 모나드는 불가분한 단순 실체, 즉 부분을 가지지 않는, 연장도 모양도 없는 분할도 가능하지 않는 진정한 원자로서 정의되었다. 여기에서의 단순함이란 진적으로 순수하고 어떠한 타자도 허용치 않는 절대적인 단일체인 단자를 의미한다. 외적 자극이나 타자에 의하여 영향 받지 않고 스스로의 내적인 근거로서 존재하는, 이른바 들뢰즈의 ‘수목적 사유’⁸⁾의 본성이라 할 수 있는 ‘짜트는 씨앗’이자 ‘춤추는 원자’, ‘우주 생성의 점’, ‘운동을 일으키는 점’, ‘변곡의 점’인 것이다.⁹⁾

7) 배선복, 2012, 라이프니츠의 바로크 기획과 동서 비교 철학, 한국 학술 정보, 155-159

8) 나무뿌리로 설명되는 ‘수목적 사유’ 즉 들뢰즈가 ‘천개의 고원’에서 서술하고 있는 서구의 전통적 사상으로써 나무의 굵은 줄기와 거기에서 뻗어나가는 가지들의 연속성처럼, 아무리 미세한 잔가지라 하더라도 그것들은 모두 하나의 상위 이웃들과 연결되고 이를 통해서 오직 하나의 중심으로 귀결된다는 논리다.

모나드는 물질체인 하나의 개체로 성립되는 과정에서 끊임없이 접히는 주름을 내포한다. 이로 인한 자기 활동성과 지각으로 수렴되고, 이 때문에 현상계에 다양하게 드러난다. 또한 모나드의 수렴과 발산에 따른 위상적 변환으로 인하여 시작도 끝도 없는 이른바 '위상변환의 통일성'을 추구하고 이를 지각으로 전환한다. 본체에 잠재된 무수히 많은 다양성이 현상계에 실체화되는 방법론적 원리자체가 모나드의 끊임없는 탄생과 조화를 일으키며 그로인해 요청된 예정조화의 시각적인 영속성을 현상계에 표상해내는 것이다. 모나드의 본성 자체가 이원화되지 않고 일원화된 연장선 상으로서 실체가 본체에서 모종의 현상을 드러내며, 또한 접혀있던 모나드가 펼쳐짐으로서 모나드에 잠재된 힘에 의한 세상과 관계 맺는 수렴 발산의 구조가 마침내는 현상계에 지각적인 경계를 지워내는 바로크의 탈경계적 공간의 특성으로 현현되는 것이다.

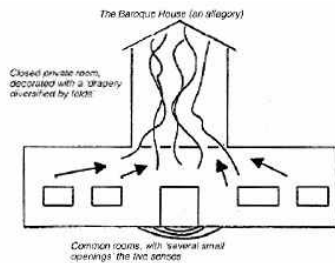
3. 바로크의 주름

들뢰즈가 도식화한 '바로크의 집'¹⁰⁾은 가변적인 변곡의 선들로 충만한, 그리고 살아있는 주름들에 의해 다양화되고 당겨진 천으로 가득 채워진 집이라는 예시를 통해서 바로크 공간의 구조적 개념성을 설명하고 있다. 라이프니츠의 모나드론에 빌플린의 바로크 건축 분석이론을 합하여 구성된 것으로 파악되는 이 도식에는 물질의 주름과 영혼 안의 주름은 각각 시각적인 차원과 형이상학적인 차원에서 나타나며 이 둘을 연결시키는 비유로써 표현되었다. 무수히 많은 실체들이 내적 복수성의 상태로 접혀진 빛이 없는 어두운 2층의 공간은 창이 없고 외부에 열려있지 않은 잠재적 상태이지만 아래층의 열려있는 몇 개의 창문(틈)을 통해 뿌리 내려진 상태로 접혀 있다가 맨살의 주름처럼 어떤 것으로든 환원될 수 있다. 이는 움직이고 살아있는 주름으로 뒤덮인 불확정성의 잠정상태가 현실화됨으로써 구현되는 바로크 공간의 무한한 다양성의 양태를 설명한다. 비물질적이며 형태를 띠지 않은 것이 형태를 지닌 것 못지않은 의미를 획득한다¹¹⁾는 빌플린의 주장과도 마찬가지로의 맥락에서 이해되는 부분이다.

9) 질 들뢰즈, 2004, 이찬웅 역, 주름 라이프니츠와 바로크, 문학과지성사, 20

10) 질 들뢰즈, 위의 책, op.cit., 54-55

모나드의 끊임없는 육동이 인간의 지각에 작용하여 다양한 변양태를 만들어 낼 때, 결과적으로 바로크적 조화를 나타내듯이 바로크의 공간성은 과거·현재·미래라는 지속적인 시간적 상황을 동시에 내속하며 수많은 주름이 접혀있는 내적 복수성과 사건 발생 이전의 장(field)의 상태¹²⁾를 유발한다. 하지만 동시에 이러한 내적 복수성은 내부와 외부라는 각각의 독립적이



〈그림1〉 질 들뢰즈가 그린 바로크집 이미지

고 이질적인 대립을 지향한다. '바로크 집'의 두 층처럼 분리에 의한 긴장의 해소가 두 층의 분배를 통해 이루어지는 것, 그것은 파사드-물질은 아래에 있으며 방-영혼은 위에 있다는 '내부와 외부'의 독립적이고 이질적이고 대립적인 항을 설정한다. 그러나 바로크는 여기서 머무르지 않고 서로 다른 두 세계를 화해시키며 조화를 이루기 위해 무한한 주름이 두 층 사이를 통과한다.¹³⁾ 들뢰즈에 의하면 '파사드-외부는 물질의 겹주름이 쌓여있는 아래층으로, 내부는 영혼안의 주름으로 덮여있는 무중력 상태의 위층으로 분배된다. 그 결과 두 개의 벡터, 즉 하나는 형이상학적이며 영혼들과 관계하고 다른 하나는 물리적이며 신체들과 관계되는 두 벡터가 공존하게 되는 것이다.¹⁴⁾ 영혼과 물질, 위층과 아래층, 높은 곳과 낮은 곳으로의 대립된 두 세계가 주름에 의해 서로 공존하고 소통함으로써 공간의 시간성을 유발하고 사건을 채우는 것이다. 결코 영원히 분리된 채 대립적인 세계를 추구하던 이원론이 아니라 물질성 및 육체성과 초월성, 현상과 본질 등 대립적인 관계들 어느 쪽도 배제하지 않는 체로 '이질적인 요소들의 응집'을 이루어 나가는 것이다.

이처럼 들뢰즈가 설명하는 라이프니츠 이론의 중심은 물질의 유체성,

11) 하인리히 뵐플린, 1994, 박지형 역, 미술사의 기초개념, 시공사, 86

12) 김성우 이승용, 2003, 장이론에 입각한 건축에서의 장의 이해와 건축 장의 가능성, 대한건축학회논문집 19권 5호, 13

13) 질 들뢰즈, 위의 책, 69

14) 질 들뢰즈, 위의 책, 58

즉 스스로의 내부에 이미 스스로를 펼쳐 나갈 수 있는 힘이 존재한다는 모나드 이론과 주름 개념에 의한 다. 라이프니츠에 의해 미적분학으로까지 발전된 이 개념은 모든 대상이 가변적인 크기를 가졌음과 각 향이 특정한 값을 갖는 것이 아니라 미분계수처럼 무한하게 변동되는 추측과 팽창의 운동을 의미한다. 즉 대상(또는 사물)은 그 자체로서 이미 고정되고 한정된 것이 아니라 함수적으로 미분화된 것들의 주름 같은 유동성이다. 따라서 모든 대상은 잠재된 분절체, 다시 말해 해체 상태의 임시적 결합체이며 이는 언제든 분리되고 결합될 수 있는 해체주의적 구조의 가변성과 운동성을 전제한다.

IV. 현대건축의 해체주의

1. 관념과 경계의 해체

현대 건축가들에 의하여 이루어진 개체의 분석과 그 흐름은 과거시대의 이성으로부터 부여되어온 주체의 완결성과 전형성을 부정하는 측면으로부터 시작되었다. 특히 이러한 의식에 의한 건축 형태는 독립적이면서도 동시에 연대적으로 결합되어 해체주의라는 큰 틀을 형성하고 그 속에서 개념의 자율성을 찾으려 시도했다. 단순히 외형적인 변화를 넘어서 공간의 정신적 문제까지를 포함하는 건축 철학적 사유였다. 이는 모더니즘으로부터의 탈피를 형태적 왜곡이나 변형에서 찾지 않고 공간의 사유체계에서 찾으려는 정신적 탐구라고도 할 수 있다. 건축이라는 유형적 질서 속에 내재되어 있는 비유형적 개념의 진리를 탐구하려는 이러한 철학적 시도는, 예컨대 미셸 푸코(Michel Paul Foucault)의 '광기'와 데리다(Jacques Derrida)의 '해체주의'를 통해서 잠들어 있던 비이성을 일깨우고, 탈 로고스에 의해 공간 개념의 정형화를 와해시키는 것이었다. 특히 데리다의 해체주의는 가장 급진적으로 건축가들의 광범위한 지지를 받으며 포스트모던과 후기구조주의 건축경향을 태동시켰다.

워프(Benjamin Lee Whorf)도 지적하고 있듯이¹⁵⁾ 건축에서 대립적인

항을 이루는 가치구조는 이론과 실천, 기능과 형태라는 목적론적인 관계 설정으로부터 비롯된다. 이는 건축 작품을 이론의 '실행 혹은 예증'으로 보는 잣대이다. 실천을 '이론의 목적'으로 간주함으로써 확실적인 건축의 기능과 형태를 종속관계로 설정하는 것, 말하자면 형태는 기능을 따르는 전통적인 근대건축의 이러한 교조주의적 관점은 건축 형태의 자율성을 박탈하면서 기능을 건축의 궁극적 가치에 종속시키는 문제점을 태동하고 있었다. 거주는 필연적으로 건축의 중심개념이라는 목적론적 가치이므로 건축에서의 진정한 해체주의는 건축의 그러한 종속적 이데올로기를 해체하는 것을 의미했다.

가령, 추미는 자신의 작품 행위를 '거주성의 비움'이라고 했다¹⁶⁾. 벤자민의 표현에 따르면 추미의 건축은 거주성이 건축의 목적인지의 여부를 주목하게 하는 일종의 가치 교란에 대한 시도이다. '뉴욕 파이프 건축(New York Five Architecture)'로 일명되는 과스메이, 아이젠만, 마이어, 그레이브스, 헤이덕 또한 인습적인 견지에서의 공간의 기능을 무의화 하는 작업을 작품을 진행했다. 이는 전체적으로 예상하는 무엇이 발생하지 않는 목적론적 가치를 부정하는 작업이라 할 수 있었다. '현존의 형이상학'이라는 데리다의 '차연(differance)'¹⁷⁾에 대한 철학적 설정, 이는 건축을 통해 의미를 확정하거나 고정하지 않는 상태로 끊임없이 공간을 유예시켜나가려는 유동적 사유로부터 비롯되었다.

2. 현상학적 해체

15) Benjamin Lee Whorf, 1964, Language Thought and Reality, MIT Press, 156-161

16) 윤재은, 2006, 해체주의 건축의 공간 철학적 의미체계에 관한 연구, 박사학위논문, 홍익대, 52

17) 데리다에 의한 신조어 'Differance(차연)'은 프랑스어 'Difference(차이)'의 어미 '-ence'를 '-ance'로 바꾼 것으로, '다르다(differ)'의 의미와 '연기하다(defer)'라는 의미를 모두 가지고 있는 'Differer(디페레)'가 포함되어 있다. 즉 'Differance'는 동음어인 'Differer'가 결합되어 만들어졌음을 알리기 위해 어미 '-ence'를 '-ance'로 바꾼 것이다. 그래서 차연은 차이(변별성)라는 개념뿐만 아니라 연기 또는 지연이라는 의미도 나타낸다. 데리다에게 있어서 단어도 아니고 개념도 아닌 이 용어는 두 가지 의미(차이·지연)를 모두 작동시키며, 어떤 순간에도 어느 한쪽만의 의미로는 환원되지 않는다. 즉 'difference'의 'e'에서 'differance'의 'a'로의 미묘한 이동은, 텍스트의 의미가 궁극적으로 결정, 확정되지 않고 의미작용의 연쇄 속에서 하나의 대체 가능한 언어해석으로부터 다른 해석으로 지연된다는 주장을 시각적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.

데리다 철학의 본질은 결국 차연이라는 차이의 유보, 즉 ‘텍스트’¹⁸⁾의 개념으로 이해될 수 있다. 그에 의하면 텍스트로 이해되는 이 세계는 기원도 없고 특정 중심도 없이 차이만이 존재할 따름이다. 지금까지의 서구 형이상학이 보여 왔던 자폐성, 모순, 대립, 배제는 없어지고 현전과 기원도 사라진다. 동일성도 의미 없어진다. 단지 일련의 변별적 흔적들로 이루어진 그물망으로만 나타날 뿐이다. 텍스트는 하나의 텍스트로만 존재하는 것이 아니라 계속해서 차이를 불러오며 또한 부유하며 곳곳에 새겨지며, 다른 텍스트와 접목될 것이기 때문이다. 텍스트는 텍스트와 텍스트 사이를 침범하고 그 경계를 무너뜨린다. 텍스트가 새로운 텍스트에 침투하면서 기존의 세계를 구분 짓던 경계 틀, 기반도 무너뜨리는 이러한 경계 침범은 새로운 운동, 주름, 습곡을 만들어 낸다. 즉 새로운 지형이라는 장소를 촉발 시키는 것이다. 이는 계속해서 움직이는, 다시 말해 들뢰즈가 말하는 주름과도 같은 유기적인 힘의 흐름과 드러남¹⁹⁾을 발생시킨다.²⁰⁾

해체주의 건축가의 시선에서 바라본 데리다 철학의 가장 중요한 논점은 차연과 흔적, 사건의 개념이다. 이는 결국 앞서 살펴본 것처럼 건축계의 동일성을 유지해오던 주요 담론들을 회의의 대상으로 만들고, 건축을 새로운 시각에서 바라볼 수 있는 사유의 동기를 싹틔웠다. 그가 주장한 ‘현존의 형이상학’, 즉 지금까지의 진리 지위를 유지하는 모든 개념적인 구조들, 또 그것을 향한 욕망들을 내부로부터 교란하는 것, 그것들 모두는 해체주의 건축이 데리다 철학부터 영향 받은 가장 지대한 지점이라 사료된다.

데리다로부터 제시된 새로운 세계 인식과 시공간 개념을 건축과 도시, 그리고 자연에 적용하여 유기적이고 유동적인 매트릭스로 조직하려 한 현대 건축가들에게 현상학이란 형상과 배경, 내부와 외부, 대지와 건물이라는 전통적인 이분법을 극복하고 이들을 하나의 주름 잡힌 표면으로 통합하려는 시도를 가능하게 해주었다.²¹⁾ 오늘날의 자연과 대지는 더 이상 인

18) 데리다가 새로운 사유의 도구로서 사용했던 텍스트 개념은 매우 확장적 개념이며 일정한 의미를 지닐 수 없다. 데리다적 용어로 설명하자면 텍스트는 부유하는 존재이며, 그 의미는 고정되어 있지 않고 산종과 차연의 형식을 따라서 끊임없이 확장될 뿐이다.

19) 들뢰즈는 이를 탈영토화라고 한 바 있다.

20) 정인하, 위의 책, 62-65

간에 의해 그 역할이 일방적으로 규정되는 수동적 존재가 아니라, 오히려 도시의 역동성과 사건들을 생성하는 능동적인 기반으로 작동되어야 하고, 또한 그것이 현대가 요구하는 명백한 패러다임이기 때문이다.

3. 절대 공간의 해체

건축을 포함한 모든 현대의 문화적 사유는 그 영역간의 경계가 사라지고 혼성적이며 복합적인 경향으로 선회되었다. 사회 각각의 요소들이 결합과 통합을 통해서 각 요소의 본질적 영역뿐만 아니라 무한한 가능성을 가져오는 영역의 확장은 특히 건축 공간의 개념에 영향을 주어 각 요소들의 의미가 재해석되고 강조되는 효과를 가져왔다.

근대 이전의 경계의 개념이란, 공간을 구획하고 구분하는 수단으로의 대상이었다. 그래서 주체적 대상이라기보다는 구조체에 따른 파동적 표상으로서 인식되었다. 이러한 해체적 관점의 공간 의식은 스케일과 형식으로 발전하면서 단일한 시점과 축 중심의 개념으로 선회되었다. 특히 18세기 산업혁명에 의한 새로운 건축 재료의 탄생은 그러한 공간 해체 과정에 비약적인 영향을 가져다주었다.

구조체의 의미로만 사용되어온 재료는 기술이 발달함에 따라서 다양한 측면에서 진보적 발전을 이루어냈다. 근대건축에서의 재료란 기본적으로 재료의 즉물성을 추구하고 규범적 또는 합목적적인 토대의 질료일 따름이었다. 하지만 현대건축에서 재료는 이전의 접근과는 다른 차원의 건축적 개념을 현현시키는 가능성의 산물로 받아들여졌다. 이는 재료에 있어서 기존의 사용법을 재해석하거나 재료의 물성을 첨가 혹은 변형시켜 비물질화 시키는 방법으로서 건축의 비물질화라는 전혀 새로운 아이디어를 도래시켰다. 아울러 이러한 재료의 비물질화는 공간의 경계에 대한 주관적인 감각을 촉진시켰다. 물질적으로 존재함에도 불구하고 공간에서의 경계를 모호하게 하는 지각적으로 해체적인 개념을 형성시켜 공간을 연속적, 동시적, 상대적으로 느끼게 하는 이른바 비물질화된 경계의 방법론을 기획한 것이다. 구조에 종속되어 있던 벽이 전혀 새로운 벽으로의 자유로

21) 정인하, 위의 책, 121

운 반전이 가능해진 것이다. 예컨대 구조에서 분화된 유리벽의 투명한 성질은 공간 간의 연속성을 나타내고, 더구나 테크놀러지와 결합되면서 연속성과 상호작용하는 상대적 공간을 구성할 수 있게 되었으며 시간의 근거와 사건을 통합하는 장소성의 배경으로 거듭나게 되었다.

V. 현대건축에 적용된 바로크의 탈경계적 해체성

1. 기하 조작

모더니즘건축의 단순기하학은 생산성의 증대라는 이름으로 단순 박스 형태로 나타나고, 이러한 기하형태는 근대건축 이후 조형성의 결여라는 문제에 봉착했다. 하지만 건축은 조각과 같은 회화와는 다르게 기능을 만족시킬 수 있어야 하며 무엇보다도 현대 산업사회에서 요구하는 생산성이라는 문제를 간과할 수 없다. 이에 따라 생산성과 조형성의 문제를 동시에 해결하려던 형태주의 건축은 스스로를 모던 바로크주의로 설정하고 생산성을 유지하면서도 풍부한 조형성을 이루어내는 기하충돌이라는 건축적 방법론을 고안했다. 그리고 이러한 조형적 형태개념은 해체주의를 비롯한 다양한 현대건축의 언어로 활용되며 근대까지의 단순한 2차원적 평면상의 기하충돌 뿐만 아니라 3차원적으로도 발전되어 매스들을 다양한 방법으로 관입, 중첩시키는 복잡한 비정형적인 기하조작 형태를 탄생 가능하게 했다. 여기에서 3차원적인 매스충돌이란 중력방향의 직교 좌표계에서 벗어나 외벽을 사선방향으로 구성하거나 매스들을 서로 중첩시킴으로써 부유하려는 반중력적 형태개념이다. 그리고 매스에 캐노피의 형태나 선형부재들을 덧붙이거나 물성을 투명으로 처리함으로써 반중력적 이미지를 배가시키는 효과를 나타낸다.

기하충돌이라는 말이 의미하듯이 정적이고 안정적인 기하도형의 축을 변형시키거나 여러 도형을 다양하게 중첩시킴으로써 단일도형에서는 느낄 수 없는 동적인 이미지를 형성하며 3차원적인 기하조작에 의해 더욱 더 역동적인 형태를 만들어낸다.

이는 원, 사각형, 삼각형이라는 기본 도형으로 타원이나 별모양 같은

복잡한 기하도형을 작도하는 16-17세기 바로크의 개념과 기법적으로 상통한다. 바로크 공간의 병치구조와 불규칙하고 반복적인 가소성의 형태는 이러한 기본도형의 충돌, 분절, 중첩, 관입, 반복을 통해서 형성된 산물들이다.

현대건축에서의 이러한 경향은 기하조작을 넘어 기하과과의 형태로까지 나아갔다. 예컨대 장뉴벨이 설계한 카타르국립박물관을 보면 각기 다른 기하학적 원형면들이 서로 어떠한 규칙성도 무시된 채 산만하게 쌓이고 중첩되어 있으며, 프랭크 게리의 루이뷔통 건물도 투명한 외피를 통해 노출되는 내부의 복잡한 골조 패턴이 휘몰아치듯 직조되어 있지만 전체 형태를 아우르는 조형적인 통일감이나 형태의 리듬은 찾아볼 수 없다. 오히려 분절되고 중첩되고 관입되어 형성된 충돌적인 기하조작이 나타나 있을 뿐이다.

2. 가소성

기하충돌 개념은 단순 형태뿐만 아니라 메스를 형성하는 곡면의 크고 작은 여러 개의 원과 타원이 무작위하게 충돌하여 형성된 면의 입체적인 윤곽, 즉 17세기 바로크 건축의 기본적 외형인 구불거리는 가소성과 같은 위상기하학적인 자유 곡면을 생성하기도 했다.

현대건축에서 나타나는 가소성은 크게 두 가지의 유형으로 분류될 수 있다. 먼저 구조면의 가소성인데, 이는 17세기 바로크 건축의 3차원적 곡면의 개념과는 형식상의 차이가 있다. 3차원의 매스에 구가된 가소성이 2차원적으로 변환되고 2차원적 형태는 직선의 개념으로 나타난다. 예컨대 포르토게시(Paolo Portoghesi)의 까사발디 건물은 전체적인 형태의 굴곡이 17세기의 보로미니(Borromini)를 연상시킴과 동시에 드 스틸(De Stijl)과 르 코르뷔지에의 개념을 합한 것처럼 보인다. 벽돌을 조금씩 내어 쌓아서 바로크 건물의 벽면에서 볼 수 있는 곡면을 만든 후 매끄럽게 마감함으로써 재해석된 가소성의 형태를 만드는 것이다. 건물 본체 밖으로 돌출해 있는 바닥 슬라브와 지붕 슬라브 등의 수평 판재는 콘크리트로 처리됨으로써 전체적인 가소성의 느낌을 배가시킨다. 바로크의 스포르차 예배당(Sforza in the Church of the Santa Maria Maggiore)의 가소성과

비교될 부분이다.

가소성에 대한 또 하나의 유형은 공간의 내부에서 나타나는 기둥 또는 리브 볼트의 결합구조 형식이다. 전체적으로는 고딕이나 로마네스크의 궁륭식 구조 아치를 연상시키는 이러한 유형은 바로크 공간에서 보이는 천정 돔과 기둥들의 3차원적 형태요소들을 얹고 균일한 1차원의 곡선형으로 3차원화시키는 것이다. 마치 철사를 서로 직조하여 부풀린 듯 한 볼륨의 가소성이다. 형태적으로는 리브의 역할을 하면서 천장과 기둥의 곡면 구조를 1차원적으로 선형화하는 것이다.

3. 폴딩

조형적인 관점에서 주름은 경계가 없이, 무한히 뻗어나가는 연장의 속성을 내포한다. 그래서 현대건축에서의 주름 형태는 곡선이나 나선형, 또는 폴딩의 조형성을 통해 구조의 명확한 부피나 체적의 규모를 파악할 수 없는 조형성을 나타낸다. 그래서 주름에 의한 연속 형태는 점이 아니라, 면을 기본단위로 삼는다. 가령 모더니즘 건축의 정방형의 입방체는 수직, 수평 상태에 기입되어진 점으로 이루어진 격자 상태가 구체화된 형태이다. 점으로 이루어진 격자 공간은 수직, 수평으로 위계가 확실하고 경계가 분명한 분리 가능한 공간이라 할 수 있다. 그러나 주름으로 이루어진 공간은 무한한 연속성 때문에 2차원적인 단일 위상의 단조로움이 없고 공간 간의 위계가 존재하지 않으며 분리될 수 없는 연속성, 즉 시간의 개념을 불러오는 체험과 사건을 소환시킨다.

들뢰즈는 이를 대상의 개념이 변하는 유동의 현상이라고 했다. 들뢰즈에게 공간은 프레임이 아니라 시간적인 변조(Modulation)와 관련된 대상이다.²²⁾ 물질이 연속적으로 변화하기 위해서는 시간이 필요하기 때문이다. 들뢰즈가 말하는 바로크의 함수성²³⁾도 마찬가지다. 함수는 그래프로

22) Peter Eisenman, 'Folding in Time: The Singularity of Rebstock,' *Folding in Architecture*, 40참조.

23) 들뢰즈·가타리 공저의 <철학이란 무엇인가>에서 담론되는 용어이다. 철학이란 개념을 창조하는 작업이라는 관점에서 과학이 함수를, 예술이 감각적 언표를 창조한다면, 철학은 개념을 창조한다. 그리고 개념들은 서로 연계된다. 하나의 개념은 여러 다른 개념을 통해 이해되며, 이 다른 개념들 각각은 서로 유기적으로 연결됨으로써 들뢰즈·가타리

나타난 형상은 곡선적인 주름의 모양을 하고 있더라도, 더 이상 형태로 특징지어질 수 있는 것이 아니라 이어짐이라는 과정적 시간으로 인지될 수 있다. 들뢰즈가 라이프니츠의 주름진 모나드 공간을 설명하면서 거론했던 영화 속 이미지²⁴⁾는 접혀져 있던 주름이 펼쳐진다는 것, 즉 잠재되어 있던 것이 현시되는 것이다. 영화관 내에서 상영되고 있는 이미지는 이전에 미리 촬영되어 있던 것이지만, 잠재적인 상태로 접혀 있다가 영사기를 통해 흘러나오는 순간에 펼쳐진다는 것이다. 들뢰즈는 영화와 같이 형태로는 특징지어질 수 없는 주름들의 펼쳐짐을 '사건(event)'이라고 규정했다. 이벤트는 반드시 시간이 관여되어야만 하는 것이며, 고로 주름진 공간은 사건과 체험의 공간인 것이다.

츄미가 자신의 작품 '라벨레트 공원'의 사건개념을 강조하기 위해 자신의 저서 '이벤트-시티(Event-Cities)'(1994)의 첫 페이지를 건축 사진이 아니라 불꽃놀이²⁵⁾의 이미지를 수록 한 것도 그러한 사건을 내포한 시간의 장소로서의 공간성을 강조하기 위함이다. 공간에서의 사건은 경험을 시간 속에서 보다 강렬한 것으로 만들어주는 촉매와 같은 기능을 한다. 라벨레트 공원이 현대 건축을 대표하는(특히, 해체주의 건축) 상징물로 꼽히는 데에는 공원 내에 설치된 다양한 기하형태의 폴리들 때문이다. 폴리는 특정한 기능을 위한 형태가 아니라 시간의 흐름 속에서 인간의 활동, 사건, 프로그램들이 우연적으로 결합되어 새로운 상황을 발생하게끔 만드는 요소이다. 단지 고전적인 의미에서의 오브제가 아니라 건축적 공간에 이벤트와 움직임이라는 무형의 요소들을 결부시키는 매개체로서의 장소이다. "진리는 발견하거나 드러내야 하는 것이 아니라 구성하고 창조해야 하는 것"이라는 들뢰즈의 말처럼 공간은 그 자체로서 존재하는 대상이 아니라 시간 속에서 일어나는 운동들이 사건이라는 체험을 만들어

가 '일관성의 면'이라고 부르는 면(面)을 형성한다. 그렇다고 이 면이 매끈한 평면은 아니다. 면을 구성하는 각 개념들은 크고 작은 강도(強度)를 가진 특이점들을 형성한다. 이 특이점들의 분포가 일관성의 면을 형성하는 것이다.

- 24) 들뢰즈의 <철학과 영화>에 나오는 '운동-이미지'는 집합과 지속 안에서의 운동이라는 개념들로부터 출발하여 기호와 형태들이 어떤 식으로 공간과 세계의 양상을 드러내는지에 대해 다소 분류학적인 방식으로 다루고 있으며, '시간-이미지'는 시간에 대한 독자적인 견해를 펼치며, 자신이 이미 다른 철학사에서 전개한 바 있는 진리관, 플라톤 비판, 이질성으로서의 시간 등과 같은 분석들을 다시 채택하고 있다.
- 25) 1992년 6월 라 빌레트 공원에서 진행된 30여 분 동안의 불꽃놀이를 의미함. 1만 명 이상의 관객들이 운집한 대대적인 이벤트로 알려져 있다.

널 때 숨겨져 있던 다른 구조를 드러내며 누군가에게 사건의 체험을 가능하게 해줄 수 있는 것이다. 그리고 이러한 체험의 성격은 모든 대상에게 공평하게 주어지는 일률적이고 보편적인 것이 아니라 누군가라는 특정 대상에게만 주어지는 유일한 사건이다.

해체건축을 포함한 현대건축의 궁극적인 핵심은 더 이상 공간을 기능이나 경제적 관점, 미학적, 혹은 기술적, 실용적 기준으로 구성하려 하지 않으며, 장소의 변위에 의한 행위의 과정으로 형성되는 이른바 복합공간을 추구한다. 이는 공간 구성 요소들이 명확하고 전형적인 소실점을 가지지 않는 경계 없는 무한성의 개념이다. 즉 바로크 공간에서 나타나는 미술의 경계와 깊이를 알 수 없는 테네브리즘의 어두운 화면, 끝없이 구불거리며 접히기를 반복하는 가소성과 병치적 공간, 정방형의 기본기하학이 복잡하게 조작된 타원 같은 복잡한 형태들이 자아내는 크기와 깊이를 알 수 없는 심연성의 탈경계적 개념들과 조형적인 상관관계를 이룬다. 특정 시점에 고정되지 않는 상태로 진입 공간, 과정 공간, 목적 공간으로 이어지는 바로크공간의 이러한 순환적 프로그램은 그 자체로 나선, 또는 폴딩의 조형성을 통해서 경계 없이 무한히 뻗어나가는 현대건축의 연장 속성을 예지적으로 대변하고 있다. 이는 게리, 하디드, 기봉(Anthony Gibbon)의 작품과 같은 형태상으로 드러나는 폴딩을 포함하여 뉴욕파이프 건축과 같은 해체주의 건축의 이념적인 개념과도 맞닿아 있다.

4. 소실점 유보

랜드스케이프 건축이 가지는 첫 번째 특징은 건물이 대지라고 하는 표면내부로 접히고 함몰된다는 점이다. 건물의 최종 볼륨은 이런 표면위에 드러난 일부의 요소만 가시화 될 뿐이다. 그래서 대지의 중심과 주변, 건물의 내부와 외부, 높은 층과 낮은 층, 형상과 배경(Ground)의 구분이 없어진다. 하지만 그런 구분들은 하나의 연속된 표면위에서 감각적으로 통합된다. 연속된 표면 혹은 판을 건축적으로 구축하는 방식은 건축가들마다 다르지만 크게 두 가지로 구분될 수 있다. 먼저, 콜하스를 비롯하여 네덜란드 건축가들에게서 자주 나타나는 특징으로써 구체적인 형상을 가진 건물 속에 연속된 판들을 함입하는 것이다. 이런 방식을 취하는 건축

가들은 랜드스케이프 개념을 도시 속에 가져오면서 건축의 공공성을 강조하지만, 여전히 오브제로서의 건축을 포기하지 않는다. 여전히 볼륨은 능동적으로 건축의 형태를 결정짓고 그 자체의 매스를 부각시키기 때문이다. 반면, 하디드나 FOA와 같은 건축가들은 대지와 건물을 완전하게 섞으며 통합한다. 그들의 건물은 대지와외의 가시적인 경계를 지우며, 건물 자체가 인공적인 대지를 형성하도록 만든다. 설계자체가 대지의 형상으로부터 시작되는 것이다.

건물 그 자체, 자연 그 자체가 아니라 지표면 위에 인위적으로 시물레이션 된 연속된 표면의 볼륨인 것이다. 때문에 자연을 지시하거나 모방하지 않고, 스스로를 지시하며 대지 표면에 내재된 힘들을 가지고 다양한 사건들을 생성시키게 된다.²⁶⁾ 그리고 그 힘은 대지 속에 내재된 소실점으로부터 비롯된다. 잠재된 소실점은 원근법이라는 3차원적인 한계를 지우고 자연적인 굴곡이나 힘의 흐름에 따라 연속된 표면을 부유하면서 관찰자 각각의 감각에 유일한 경험으로 인지된다. 그래서 랜드스케이프 건축가들은 ‘도시의 여백’을 형성시킨다고 말한다. 정방형의 건축처럼 대지와외의 명확한 경계를 가지지 않기에 완만하게 대지 속으로 느리게 함입된 건물의 보이지 않는 형상은 대지 밖에서 침묵의 형태로 상상된다. 그래서 건물의 형태뿐만 아니라 사라진 매스의 원근감은 대지 속에서 소실점의 실마리를 찾고 감각의 시선을 가질 수 있도록 한다.

“장소는 우리의 존재를 의미 있는 사건들로 경험하게 만드는 초점이다”²⁷⁾라는 쉘츠의 말처럼 장소는 인간을 떠나서는 의미가 없다. 그런 측면에서 장소라는 대지의 공간은 그 자체로서 보이는 대상이기보다는 인간의 마음에 의해 상상되어지는 대상으로 나타난다는 측면에서 실재로서의 대상과 관념적 연상의 복합체라고 볼 수 있는 것이다.

장소는 인간의 의미가 부여된 사건의 공간이며, 따라서 그 공간의 소실점은 장소의 위치가 된다. 또한 장소가 어떠한 특별한 위치와 그 안에 있는 건물들 간의 관계이고 이동을 가능하게 해주는 것이 공간이라면, 장소는 이동의 일시적인 정지 상태, 즉 멈춤을 통한 위치는 장소의 소실점

26) 정인하, 위의 책, 122

27) 손세관, 1989, 도시주거지역에서의 장소형성의 특성에 관한 연구, 대한건축학회논문집 23호, 30

이 되는 것이다. 그래서 장소에서의 소실점은 언제나 잠재적이고 언제나 유동적이다.

바티칸의 성 베드로 대성당이 전형적인 바로크 건축의 진수라고 일갈 되는 이유는 건물 앞 광장위에 조성된 284개의 대리석 열주 때문이다. 본체의 형태양식으로만 보자면 성 베드로 대성당은 이견이 없는 르네상스 건축이지만 매스로부터 파생된 것처럼 보이는 수많은 열주들이 매스를 중심으로 파사드 앞 광장에 포진함으로써 매스 자체를 주위 환경과 조형적으로 섞는다. 그래서 건물의 파사드는 정면에만 한정되지 않고 건물 주위의 각 요소들을 모두 수용하며 그것들 전체가 종합적인 정면으로 수렴된다.²⁸⁾ 이는 비단 성 베드로 성당뿐만 아니라 무르시아 대성당, 일제 수 성당, 성 이냐시오 성당과 같은 대부분의 바로크 성당들에도 해당되는 특성이다. 광장과 주변 요소들과의 조화 속에서 바로크의 건물은 스스로의 프로그램을 포괄적으로 형성하고, 그로인해 보는 이의 감각은 우연적인 효과와 마주치도록 유도된다. 동선의 흐름이 건물 전체를 지배할 수 있도록 건물의 내 외부를 대지위에서 유기적인 덩어리로 관계시킨 것이다. 이는 건축을 일정한 오브제가 아니라 주위 환경으로까지 확장하여 시간과 흔적, 사건에 의한 장소성을 나타내려는 현대 건축가들의 마스터플랜 방식과 개념적으로 동일하다. 명료하게 설정된 평행 축의 정방향 기하에 의한 과거 르네상스 건축의 소실점 체계가 타원이나 이격, 불규칙, 중첩, 관입 등에 의한 기하조작으로 소실되거나 왜곡되거나 모호해진 경향도 마찬가지로 현대건축과 비교되는 부분이다.

VI. 결론

살펴본 바와 같이 본 연구는 현대건축의 비표상적인 해체주의 경향이 17세기 바로크 공간의 탈경계적인 조형개념과 구조적으로 상통하며, 그러

28) 윌플린은 미술사의 기초개념에서 바로크 건축의 특성에 대하여 세부는 전체와의 연관 속에서 조절되고, 그것이 결코 의도된 것이 아니라, 노골적인 법칙성이 거부된, 흐려진 질서 속에서 살아있는 존재 방식이라고 했다.

한 두 시대 건축의 배경은 당 시대의 철학적인 사유의 변화가 유형화된, 즉 기존 시대의 전형성에 대한 반동의 의지라는 해체주의적 특성으로 진화 발전되었음을 전착하고 다음과 같은 결론을 도출한다.

1. 바로크 공간을 형성하는 조형의 원리는 데카르트의 기계론적 세계관이 라이프니츠를 통한 생성 철학으로 선회함으로서 존재의 개념이 유연해짐과 동시에 상호작용을 통한 항구적인 연속성과 그의 구조적 알레고리에 근거 한다. 이는 스스로의 내부에 이미 스스로를 펼쳐 나갈 수 있는 힘이 존재한다는 모나드 이론과 주름 개념에 의하여, 존재란 고정되고 한정된 것이 아니라 함수적으로 미분화된 것들의 주름 같은 유동성에 의하여 언제든지 분리되고 결합될 수 있는 해체주의적 구조의 가변성과 운동성을 제시한다.

2. 현대 건축의 형태는 독립적이면서도 동시에 연대적으로 결합되어 해체주의라는 큰 틀을 형성하고 그 속에서 개념의 자율성을 찾으려 했다. 단순히 외형적인 변화를 넘어서 공간의 정신적 문제까지를 포함하는 건축 철학적 사유였다. 이는 모더니즘으로부터의 탈피를 형태적 왜곡이나 변형에서 찾지 않고 공간의 사유체계에서 찾으려는 정신적 탐구라고도 할 수 있었다. 건축이라는 유형적 질서 속에 내재되어 있는 비유형적 개념의 진리를 탐구하려는 이러한 철학적 시도는, 예컨대 미셀 푸코의 광기와 자크 데리다의 해체주의를 통해서 잠들어 있던 비이성을 일깨우고, 탈로고스에 의해 공간 개념의 정형화를 와해시키는 것이었다.

서구 문명 전체를 가로지르는 주체의 결론은 데카르트의 코키토로부터 칸트의 순수이성, 그리고 후설의 현상학으로 이어지며 현대 사유로 총괄되는 해체주의적인 비표상이라는 모호한 현상을 낳았다. 근대성의 저변을 가득 채우고 있었던 표상이라는 개념은 세계의 전면에 내세워진 주체의 방식이었다. 하지만 이러한 근대의 완고한 표상적 주체의식은 중세의 신 중심이 인간중심으로 대체된 또 다른 본질주의적 동일성이며 이는 새로운 가능성을 단절시키는 완고한 전형성일 뿐이다. 따라서 이를 해체하려는 시도의 선두에는 철학이 있었고 그다음에 건축이 있었다. 데리다의 해체주의였고 건축가의 해체주의였다. 이러한 해체주의의 패러다임은 전통적인 시간과 공간의 개념을 뛰어넘는 장소의 개념을 대두시켰다. 진공상태에서 멈추어져 있던 견고한 공간의 개념은 끊임없이 흐르고 움직이고

<표1>바로크와 현대건축의 해체적 요소 특성 비교

바로크 건축				현대 건축					
			본질	기하 해체	분절				
					중첩	High Museum of Art	Hyogo Museum	Museum of Qatar	
Sant'Ivo alla Sapienza	San Carlo Alle	St. Giovanni	관입		폴라쥬	Barcelona Museum	MIT's Stata Center	Groninger Museum	
			암화		경계 해체	이격			
Sleeping Cupid	Rembrandt Self-Portrait	St. Cecilia				대지 함몰	Museum of Barcelona	Vitra Fire Station	Hartford Seminary
			착시			내외부 연결			
Ducal palace, Mantua	Sant' Ignazio	Il Gesu		폴딩		Naoshima Museum	The Shed Diller Scofidio	Centre Pompidou	
			가소성	정방 해체		폴딩			
San Carlo Alle	Basilian Monastery	Zwinger Palace	타원			Heydar Aliyev Centre	Cadet Chapel	Smart City	
			과장 투시		탈중심				
Escalera Bernini	St. Peter's Basilica	Sant'Ivo alla Sapienza			반복	City Culture Galicia	Imperial War Museum	Museum of Music Seattle	
			반복		질서 해체	탈중심			
Herzogenburg Abbey Church	Palazzo Spada	Scala Regia				반복	Jubilee Church	Blagoveshchensk Terminal	Giovannitti House
			반전	반복					
Villa Farnesina	St sindone dome	St. Peter's Basilica		반복		Pu Eble Rino Pu Eble Rino	La Villette's Folies	Florida Polytechnic University	
			불규칙	불규칙		팽창 전개			
Las Meninas	murcia cathedral	Sant'Ivo alla Sapienza				불규칙	IQON tower	Mercedes Museum	Walt Disney Hall
									
						Museum of Art in Denver	Royal Ontario Museum	Museum of Music	

변화하는 가변적인 장소의 개념으로 해체되었다. 절대주의적 공간이 붕괴되고 유동하는 맵의 프로그램에 의하여, 전혀 새로운 위상 궤적에 의하여, 계속 변하는 상대적인 시간 속에서, 진공 상태의 장소 개념은 사건을 체험하는 유일무이한 개인의 공간으로 전환되었다. 따라서 현대건축은 연속성이라는 형태적 특징과 경계 소멸이라는 공간적 특징을 통해서 무한한 해석이 가능한 자유로운 공간을 새롭게 생성할 수 있는 장을 마련하였다.

2. 바로크 공간에서 나타나는 해체주의적 특성과 현대건축에 적용된 구체적인 조형요소와 원리, 작품 사례를 <표1>과 같이 정리하고 비교하였다.

참고문헌

- 길성호(2001.), 『현대건축 사고론』, 서울: Spacetime,
 박성수(2004), 『들뢰즈』, 서울: 이룸
 배선복(2012), 『라이프니츠의 바로크 기획과 동서 비교 철학』, 한국 학술 정보
 아놀드 하우스 (1980), 『문학과 예술의 사회사』, 근세편 상, 백낙청·박성완 역,
 창작과 비평사
 유자와 마사노부(2002), 『바로크 건축무한을 향한 건축적 드라마』, 서울: 르네
 상스
 윤재희(1995), 『건축의 공간과 형태』, 서울: 세진사
 윤재희·지연순(1993), 『바로크·로코코 건축』, 서울: 세진사
 이정우(2000), 『접힘과 펼쳐짐』, 서울: 거름
 이종우(편저,1998), 『기하학의 역사적 배경과 발달』, 서울: 경문사
 이항성(1964), 『바로크의 회화』, 서울: 문화교육출판사
 임석재(2007), 『서양건축사-4 인간과 인간』, 서울: 북하우스
 임영방(2011), 『바로크 17세기 미술을 중심으로』, 서울: 한길아트
 장 루세(1977), 『바로크: 변신과 전시 욕망』, 조광희 역, 문학과 지성사
 정인하(2006), 『현대건축과 비표상』, 아카넷
 제르맹 바쟁(1998), 『바로크와 로코코』, 김미정 역, 서울: 시공사
 질 들뢰즈(2004), 『주름 라이프니츠와 바로크』, 이찬웅 역, 문학과지성사
 크리스티안 노베르그 슐츠(2000), 『건축의 의미와 장소성』, 이정국·진경돈 역, 서
 울:Spacetime
 프레데릭 다사스(2000), 『바로크의 꿈: 1600-1750년 사이의 건축』, 변지현 역,

서울: 시공사

피에르 카반느(2004), 『고전주의와 바로크』, 정숙현 역, 서울: 생각의 나무

하인리히 뮐플린(1994), 『미술사의 기초개념』, 박지형 역, 시공사

한명식(2018), 『바로크 바로크적인』, 연암서가

_____ (2021), 『나의 바로크』, 청아출판사

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

박다운(2007), 『르네상스의 원근법 연구』, 석사학위논문, 창원대학교.

손세관(1989), 『도시주거지역에서의 장소 형성의 특성에 관한 연구』, 대한건축학회 논문집 23호.

윤재은(2006), 『해체주의 건축의 공간 철학적 의미체계에 관한 연구』, 박사학위논문, 홍익대학교.

이병하(2006), 『바로크 건축의 비선형적 특성이 지니는 현대적 의미에 관한 고찰』, 박사학위논문, 원광대학교.

오태훈(2012), 『중세 신비극의 공간연구와 현대적 재창조 작업에 대한 고찰』, 석사학위논문, 용인대학교.

장은영(2005), 『지안로렌조 베르니니의 조각작품에 나타난 연극적 특징에 관한 연구』, 석사학위논문, 이화여자대학교.

한임수(2004), 『바로크 시대의 빛에 관한 연구』, 석사학위논문, 전남대학교.

Benjamin Lee Whorf(1964), *Language Thought and Reality*, MIT Press.

D'Ors, Eugenio(1993), *Le Baroque, Barcelona*, Tecnoc.

Deleuze, Gilles(1989), *Pliègue, Barcelona*, Paidos.

Erwin Panofsky(1997), *Perspective as Symbolic Form*, trans. S. Wood, Zone Books.

Jacques Morel(1973), *La Renaissance III*, Arthand.

Meek, H. A(1988). (Harold Alan), *Guarino Guarini and his architecture*, Yale University Press.

Schultz, C. N(1971), *Baroque Architecture*, Harry N. Abrams.

한명식

경상북도 경산시 한의대로 1 대구한의대학교 건축디자인학부 실내디자인

전공

E-mail: quai69@hanmail.net

논문접수일: 2021년 12월 15일

심사완료일: 2021년 12월 20일

게재확정일: 2021년 12월 20일

렘브란트의 〈사스키아와 함께 있는 자화상〉(1635년경): 탕아로서의 자화상

서현주

홍익대 미술사학과 박사수료

Seo, Hyun-Joo(2021), Rembrandt's *Self-portrait with Saskia* :
Self-portrait as a Prodigal son, *Baroque Studies*, 4.

〈Self-Portrait with Saskia〉 (circa 1635), which depicts Rembrandt and his wife, deviated from the conventional portraits of a married couple in luxurious costumes, lavish laughter, and postures of drinking and affection. Instead, it turns out that the prodigal son in a tavern is the subject of the work, based on the checkout counter, the raised cup, and the peacock. Based on this view, this paper attempts to grasp the symbolic meaning contained in this work as the prodigal son of a tavern from an iconographical point of view.

The fundamental lesson of the story of the prodigal (Luke 15: 11-32) is the Christian allegory of salvation: the repentance of the prodigal son and God's forgiveness through the embrace of the father. In art, it has been a popular theme since the 13th century, centered on four episodes: the departure of the prodigal son, exhaustion, repentance, and return. As the scene of vice gradually emerges to emphasize virtue, the scene of the prodigal son living a prodigal life in a tavern or brothel becomes central and has a genre character.

In the scene depicting the prodigal life of a prodigal son in a brothel, the common appearance of a man and woman's affectionate acts, a cash register for drinking alcohol, alcohol, food, and a peacock appear in common. These motifs also appear in Rembrandt's 〈Self-Portrait with Saskia〉, but due to Rembrandt's unique combination and transformation, it takes on the dual character of genre painting and portraiture. In the scene of the prodigal son in a tavern where vice is emphasized in the story of the prodigal son, which shows a contrast between vice and virtue, the Rembrandts appear like characters in a play, directly delivering a moral message to the audience as a warning against excessive drinking, arrogance, luxury, waste, and carnal pleasures.

Key Word: Prodigal son in a tavern, Vice, Dissipation

서현주(2021) 「렘브란트의 <사스키아와 함께 있는 자화상>(1635년경): 탕아로서의 자화상」, 『바로크연구』, 3.

렘브란트와 그의 부인을 그린 <사스키아와 함께 있는 자화상>(1635년경)은 호화로운 의상과 호탕한 웃음, 음주와 애정행각의 자세 등에서 관례적인 부부초상화에서 벗어나 있다. 대신, 계산대와 높이 치켜든 술잔, 공작을 근거로 선술집에 있는 탕아가 작품의 주제임이 밝혀졌다. 본고는 이러한 견해를 바탕으로 도상학적 측면에서 선술집의 탕아로서 이 작품에 담긴 상징의미를 파악하고자 한 것이다.

탕아이야기(누가복음 15: 11-32)의 근본적인 교훈은 탕아의 회개와 아버지의 포용을 통한 하나님의 용서라는 기독교의 구원에 대한 알레고리이다. 미술에서는 13세기 이후부터 인기있는 주제로 다뤄졌고 탕아의 떠남, 탕진, 회개, 귀환의 네가지 에피소드가 중심을 이루었다. 점차 미덕을 강조하기 위해 악덕의 장면이 부각되면서, 선술집이나 매음굴에서 방탕한 생활을 하는 탕아의 장면이 중심을 이루고 장르적 성격을 지니게 된다.

매음굴 속에 있는 탕자의 방탕한 생활을 그린 장면에는 남녀의 애정행위와 마신 술값을 적는 계산대, 술과 음식, 공작새 등이 공통적으로 등장한다. 렘브란트의 <사스키아와 함께 있는 자화상>에도 이러한 모티프들이 등장하고 있으나, 렘브란트 특유의 조합과 변형에 의해 장르화와 초상화의 이중적 성격을 띤다. 악덕과 미덕의 대조를 보이는 탕아 이야기 중 악덕을 강조한 선술집의 탕아 장면에서 렘브란트 부부가 연극 속의 인물처럼 등장하여 과음과 교만, 사치, 낭비, 육욕적 쾌락에 대한 경고라는 도덕적 메시지를 관객에게 직접적으로 전달하는 효과를 지닌다. 동시에 이는 자신들을 포함한 만인이 탕아라는 당대의 개념을 역설적으로 드러내고 있다고 볼 수 있을 것이다.

주제어: 선술집의 탕아, 악덕, 방탕함

I. 머리말

드레스덴 국립미술관에 있는 렘브란트의 <사스키아와 함께 있는 자화상>은 많은 논의를 불러일으키는 작품 중의 하나이다(도 1). 왜냐하면 두 인물의 모습이 관례적인 점잖은 부부초상과 달리 호화로운 옷차림과 애정 행각의 자세, 그리고 큰 술잔을 치켜 든 호탕한 표정 등에서 방탕한 여흥을 즐기고 있는 인물로 제시되기 때문이다. 작품의 이러한 측면에 대해, 19세기와 20세기의 많은 학자들이 렘브란트의 삶과 단편적으로 연관시켜, 행복한 결혼 생활에 대한 찬사(Bode)나 부르주아적 생활에 대한 불만족(Hamann), 또는 자신보다 낮은 계층의 남편의 무례함에 대한 사

스키아의 비난(White) 등으로 해석하였다.¹⁾

반면, 발렌티너(W. R. Valentiner, 1925)는 왼편 벽에 있는 잘린 판이 이 시기 선술집 그림들에 등장하는 계산대(account board)라는 것을 지적하면서 그림의 주제를 '선술집에 있는 탕아'라고 주장하였다. 베르너 바이스바흐(Werner Weisbach)를 비롯한 여러 학자들이 이에 동의하였고²⁾, 1966년에 베르그스트룀(Bergström)은 렘브란트 그림에 있는 계산대, 높이 치켜든 술잔, 공작이 선술집 장면의 탕아 그림에서 공통적으로 등장하는 요소임을 증명하였다. 메이어-마인츠켈(Mayer-Meintschel, 1970)은 엑스선 촬영으로 사스키아와 렘브란트 사이에 류트를 켜는 인물이 있었다는 것과 사스키아의 자세도 보다 자연스럽게 그려졌음을 밝힘으로써 이 그림이 선술집에 있는 탕아의 주제라는 것을 재확인시켰다.³⁾ 이러한 주제적 측면은 비록 렘브란트 그림보다 20여년 후에 그렸지만 선술집에 있는 화가부부의 모습과 배경의 계산대를 적는 여인의 모습을 담은 가브리엘 메추(Gabriel Metsu)의 그림에서 더욱 뒷받침된다(도 2). 그리고 렘브란트가 탕아의 출발장면을 그린 드로잉에 있는 탕아가 쓰고 있는 깃털 달린 모자의 형태가 <사스키아와 함께 있는 자화상>의 렘브란트가 쓰고 있는 것과 거의 비슷한 점과 이 그림의 제작 시기에 그려진 여인들과 노골적인 애정행위를 하고 있는 렘브란트의 탕아 드로잉을 통해서도 뒷받침된다(순차적으로 도 3, 도 4).

렘브란트는 성서 속의 인물이나 사건과 자신의 삶을 연결시키는 경우가 많은데, 유화와 스케치로 여러 번 그린 이 탕아이야기도 자전적인 성격을 드러낸다. <사스키아와 함께 있는 자화상>은 그가 전성기의 화려한

1) Horst Gerson은 이 그림과 1636년 에칭, <렘브란트와 그의 아내 사스키아>의 관계를 지적하고 렘브란트와 사스키아의 자화상이라는 사실을 확인시켰다. Madlyn Kahr, "Rembrandt and Deililah", *The Art Bulletin* 55: 2 (Jun, 1973), 252

2) 1938년에 Sturla J. Gudlaugsson은 17세기 네덜란드 회화와 극장에 대한 도상학적 연구 속에서 이 그림을 선술집의 탕아라고 언급했다. 1946년 Marcel Brion도 탕아의 주제와 유사하다고 여겼다. 이후, Richard Hamann(1948), H. Gerson(1952), Ewald Vetter(1955), Ernst Vogel(1965), Jacob Rosenberg(1964) 등이 탕아 이야기와 관련된다고 언급했다. Visser't Hooft, Emmens는 탕아 이야기라기보다는 일반적인 도덕적 내용, 즉 교만에 대한 경고가 내포되어 있는 것으로 추측했다. Ingvar Bergström, "Rembrfandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery: A Tradition Transformed", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17 (1966), 146-149

3) Madlyn Kahr, 위의 논문, 254

생활을 누리던 시기에 그려진 반면, <탕아의 귀환>(1667-69년경, 성 페테르부르크 미술관, 에르미타주)은 자신의 죽음이 임박했을 때 제작되었기 때문에 그 자신과 탕아 간의 고백적인 연관성을 지니는 주제임을 짐작하게 한다.⁴⁾

<사스키아와 함께 있는 자화상>을 탕아로 해석한 기존의 연구는 도상을 통한 탕아 주제의 규명에 주로 머문 반면 작품의 세부적인 상징의미의 파악에는 소홀한 경향이었다. 따라서 본고에서는 이 그림을 탕아 이야기로 보는 견해를 바탕으로, 도상학적 측면에서 작품을 고찰해보고자 한다. 성서 주제로서 탕아이야기는 뚜렷한 도상과 전통을 지니며 렘브란트의 그림 제작도 이러한 맥락에서 이루어졌기 때문이다. 먼저 탕아 이야기의 도상 전통, 특히 탕아의 재산 탕진 장면에 대한 도상적 특성을 살펴보고, 이 중에서 선술집 장면과 렘브란트 그림과의 관련성을 알아보하고자 한다. 이러한 도상 해석을 바탕으로 이 그림에 내포된 구체적인 상징 의미를 파악해 보고자 한다. 이를 위해, 리파의 『이코놀로지아』와 같은 엠블렘집과 당대의 문학 등을 참고하고자 한다.

II. 그림분석과 탕아 도상의 전통

도상전통에 앞서 그림을 먼저 간단히 살펴보면, 렘브란트는 가로로 놓인 탁자 앞에 옆으로 앉아 한 손에 큰 술잔을 높이 들고 관람자를 향해 건배하듯이 웃고 있으며, 그의 다른 한 손은 자신의 무릎에 뒤돌아 앉아 있는 사스키아의 허리에 대고 있다. 다소 상기된 표정의 사스키아도 고개를 돌려 관람자를 바라보고 있다. 두 사람의 옷차림은 호화롭고 화려한데, 긴 곱슬머리의 렘브란트는 흰 깃털이 풍성하게 달린 검은색의 베레모를 쓰고 있으며, 금장된 벨트와 수술이 달린 붉은색의 옷차림에 도금된 긴 검을 허리에 차고 있다. 벨벳과 실크로 이루어진 고급스런 드레스를 입은 사스키아는 어깨에 금체인을 걸고 있으며, 진주가 박힌 머리 캡과 귀걸이를 하고 있다.

4) Ellen G. D'Oench, *Prodigal Son Narratives 1480-1980*, Exh. Cat., New Haven: Yale Univ. Art Gallery, 1995, 7

주변의 사물들도 두 사람의 차림에 어울리게 값비싼 것들로 이루어져 있다. 사스키아는 공작새의 깃털로 만든 거대한 부채같은 것을 들고 있고, 그녀 옆으로 고급스런 보가 둘러진 테이블 위에는 단도와 공작새의 머리와 꼬리로 장식된 파이가 놓여 있고, 그 뒤쪽으로 털이 뿔뿔히 오리와 같은 가금류가 조용히 웅크리고 있으며, 포도주 잔으로 여겨지는 컵이 반쪽만 보인다. 배경의 왼쪽 벽 위쪽으로 어두운 색의 판이 살짝 보이며, 오른쪽 벽에는 커튼이 매어져 있다.

그림 속의 렘브란트처럼 화려한 차림에 여인과 술에 빠져 시간과 돈을 낭비하는 탕아 이야기는 성경의 누가복음(15: 11-32)에 나오는 우화로 서양미술에서 인기 있는 주제 중의 하나이다. 내용은 두 아들을 둔 아버지가 유산을 물려주자 큰아들은 아버지 곁에 남은 반면, 작은아들은 그 유산을 갖고 먼 이국으로 떠나 방탕한 생활로 돈을 탕진하고 돼지치기로 전락한 뒤 자신의 죄를 뉘우치고 다시 아버지의 품으로 돌아와 용서받는다는 것이다.

탕아 이야기의 근본적인 교훈은 탕아의 회개와 아버지의 포용을 통한 하나님의 용서라는 기독교의 구원에 대한 알레고리이다.⁵⁾ 미술에서는 13세기 이후부터 필사본 삽화, 조각, 스테인드글라스, 태피스트리, 가구, 그림 등의 주제로 많이 다루어졌다.⁶⁾ 또한 희극의 단골 소재로 무대에서 자주 공연되었다.⁷⁾

탕아 이야기는 여러 개의 시리즈로 제작되기도 했으나 주로 떠남, 탕진, 회개, 귀환의 네 가지 에피소드가 중심을 이루었다. 각 장면은 탕아의 도덕적 상황을 의복, 배경, 상징적 행동에 의해 나타낸다. 대표적인 예로

5) 탕아가 돌아왔을 때, 형의 반응에 대한 설명에서 성 아우구스티누스, 성 히에로니무스, 에라스무스, 칼뱅, 루터 등의 신학자들이 유대 율법주의자와 바리새인들과 연결시켜 이 이야기의 해석을 풍부히 하였으며, 형을 유대인과, 탕아를 이방인으로 연결시켜 메시지를 정외(구약)에 비해 커져가는 사랑(신약)으로 해석하였다. Ellen G. D'Oench, 위의 책, 3

6) 초기 탕아 이야기는 남성 또는 여성 목격자들과 탕아의 어머니와 여동생 등 성경에서 언급하지 않은 인물들도 포함되었다. 16세기경에 탕아의 어머니는 시각 이미지와 극장의 공연에서 특히 인기 있는 인물이었다. Ellen G. D'Oench, 위의 책, 4

7) 독일과 네덜란드에서 탕아(Prodigusdramen)의 공연은 시각적 사이클의 관례를 따랐다. 이러한 무대 공연작 중 가장 널리 알려진 것 가운데, 부르카르트 발디스(Burkard Waldis)의 <잃어버린 아들의 우화 *Der Parabell vom verlomen Sohn*>이 있는데, 이는 1527년에 출간되었다. 탕아 희극 <아콜라스투스 *Acolastus* (무절제 *Intemperate*)>은 1529년에 안트베르펜에서 라틴어로 출간되어 1585년에 50권이 인쇄되었다. 위의 책, 7

1540년에 제작된 베함(Beham)의 시리즈를 들 수 있는데, 당대의 최고와 최저 생활을 나타내는 의상과 배경의 세부를 보여준다(도 5). 여기서 탕자의 탕진 장면은 세 쌍의 남녀가 정원의 연회를 즐기고 있는 모습으로 그려지고 있다. 누가 탕자인지는 구별하기 힘들지만 남녀의 애정행각이 장면의 중요한 요소가 되고 있음을 알 수 있다.

이와 같이 개별 장면을 나란히 시리즈로 보여주던 것에서 점차 용서와 구원의 미덕을 강조하기 위해 악덕의 장면이 부각되면서, 선술집이나 매음굴에서 겪는 탕자의 불운을 화면 중심에 위치시키고, 쫓겨나는 장면과 회개하고 돌아가는 장면을 배경에 작게 암시적 요소로 넣는다. 여기에 직업적인 음악가나 몇몇 인물들이 루트나 백파이프를 연주하는 모습이 곁들여지는데, 이러한 악기의 연주는 남녀의 성적 행위를 연상시키는 모티프이다.⁸⁾ 선술집이나 매음굴에서 방탕한 생활을 하는 탕자의 모습이 장르적 성격을 지니면서 많이 제작되게 되는데, 약 1580년대부터 17세기 후반까지 일반화된 매춘이나 도박장면과 탕진하는 탕아의 장면이 구분이 없어질 정도로 모호해졌다.⁹⁾ 일례로 자크 드 헤인(Jacques de Gheyn)의 <탕아: 게으름과 사치의 알레고리>(1596)는 왼편에 추방장면을 넣고 있으나, 일반적인 매음굴이나 도박장면과 거의 구분이 가지 않는다.

이러한 탕자의 탕진 장면의 역사적 발달을 배경으로 렘브란트 그림이 등장하였다고 할 수 있는데, 다음에서는 렘브란트의 그림과 관련하여 탕자의 선술집 장면에서 공통적으로 등장하는 모티프를 보여주는 도상의 예들을 살펴보기로 하겠다.

선술집의 남녀 모습을 통해 악덕을 예시하는 1530년대 후반에 Master A.P.가 제작한 목판화는 탕자의 선술집 장면에서 등장하는 요소를 보여준

8) 음악은 긍정적 의미에서 우주의 조화나 가정의 화목 등과 연결되기도 하지만, 남녀가 음악을 연주하거나 남녀와 함께 악기가 등장하는 장면에서는 남녀의 애정과 연관된다. 특히, 루트나 백파이프 같은 악기는 모양에서 남성의 성기와 연상되어 남녀의 성적 행위와 연결되었다. Roy Brian Sonnema, *Representations of music in seventeenth century Dutch painting*, Ph.D. dissert., Univ. of California, Berkeley, 1990, p. 167; James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, N.Y.: Harper & Row, Publishers, 1979, 39

9) 이때는 선술집, 정원, 매음굴에서 남녀가 축제, 음주, 도박, 춤, 음악연주 등을 탐닉하는 수많은 장면들이 급격히 증가했던 시기이다. '즐거운 모임(merry company)'이라는 장르가 정립되면서 성적인 암시와 방탕함의 표현에서 절정을 이루었다. 1580년대에서 1612년까지 탕아 이야기 중 선술집과 매음굴의 성적 쾌락에 대한 강조가 무수히 많이 제작되었다. Ellen G. D'Oench, 앞의 책, 8

다(도 6). 아래쪽 오른쪽 구석에 남성과 여성의 그룹이 탁자에 앉아서 술을 마시며 애정행각을 벌이고 있고, 이들의 즐거움을 위해 바이올린이 연주되고 있다. 남성의 뒤쪽으로 팔을 두르고 있는 여인은 그의 벨트에 있는 호주머니에서 돈을 훔치고 있으며,¹⁰⁾ 하녀가 계산대에 술값을 표시하고 있는 모습이 보이는데, 이는 렘브란트 그림에 있는 왼쪽 벽판과 관련하여 주목할 만하다. 선술집 속의 남녀 애정행각과 계산대의 모습은 탕아의 선술집 장면을 그린 판화에서 반복되어 나타난다. 마르텐 드 보스(Marten de Vos)를 따라 그린 크리스핀 드 파스(Crispin de Passe)의 원형 동판화에서도 선술집의 나무그늘 아래서 화려한 의상을 입은 젊은 탕아가 여성을 애무하며 탁자에 앉아 있는데, 여인은 왼손에 와인 잔을 들고 있다(도 7). 우아하게 차려입은 다른 세 명의 여인들은 루트, 바이올린, 플루트를 연주하고 있다. 오른쪽 그늘 속에서 있는 하녀가 계산대에 매상을 적고 있는데, 이는 나무그늘이 선술집의 영역임을 가리킨다. 나무그늘 밖의 작은 장면은 선술집에서 쫓겨나고, 돼지를 치며, 아버지가 용서하는 것을 묘사하고 있다. 1588년에 한스 볼(Hans Bol)이 제작한 드로잉에도 실내에서 애정행위, 식사, 음주, 음악연주가 벌어지고 있고 실외에는 선술집의 나무그늘이 보인다(도 8). 여기서도 하녀가 중앙에 서서 계산대에 술값을 적고 있으며, 전경 왼편에는 두 마리의 공작새와 한 마리의 칠면조가 등장한다. 그리고 가장 왼편에 탕자가 선술집에서 쫓겨나는 장면이 그려져 있다.

이상으로 살펴본 탕아이야기의 도상전통은 이야기의 흐름을 따라 떠남, 탕진, 회개, 귀환의 네 개의 에피소드를 중심으로 제작되었다가, 점차 선술집에서 방탕한 생활을 하는 탕아로 초점이 맞춰지고, 이 장면은 매음굴이나 선술집 다른 장르화와 구분이 모호해짐을 알 수 있다. 선술집의 탕아 그림들에 주로 등장하는 요소로는 술값을 적는 계산대, 남녀의 애정행위, 악기나 음악연주 및 공작새 등을 들 수 있다. 이러한 선술집의 탕아 장면의 특징은 렘브란트가 활동하던 시기에 제작된 같은 주제의 그림들에서도 드러나며, 렘브란트 그림과의 공통된 요소들을 확인할 수 있다. 이에 대해서는 다음 장에서 살펴보려고 하며, 아울러 세부 사물의 도상분

10) 돈을 훔치고 있는 모습은 '사기'에 대한 도해로 네덜란드 미술에서 긴 전통을 갖고 있다. Ingvar Bergström, 앞의 논문, 152

석을 통해 렘브란트 그림의 상징적 의미를 구체적으로 파악하고자 한다.

Ⅲ. <사스키아와 함께 있는 자화상: 탕아>와 악덕에 대한 경고

렘브란트와 동시대에 활동한 다비드 빈크부스(David vinckboons)의 드로잉은 선술집의 야외에서 행해지는 연회장면을 보여준다(도 9). 지붕이 나뭇잎으로 뒤덮인 돛 아래에서 애정을 나누고 있는 커플들이 먹고 마시고 음악에 맞춰 춤을 추면서 화려한 연회를 즐기고 있다. 화면 왼편에는 열쇠 꾸러미를 들고 있는 여인이 계산대에 마신 술값을 적고 있다. 울타리에는 공작새 두 마리가 앉아 있고, 식탁에 공작의 머리와 날개로 장식된 공작새 파이가 차려져 있다.

또한 렘브란트 그림 속의 사스키아와 렘브란트의 자세를 연상시키는 두 남녀의 모습을 테오도르 드 브리(Theodor de Bry)의 『엠블레마타 세쿨라리아 *Emblemata secularia*』에 있는 엠블렘 33에서 볼 수 있다(도 10). 선술집의 한쪽에서 짧은 남자가 자신의 무릎에 여인을 앉히고 있는데, 여인은 잔을 들어 올리면서 남자의 지갑에 손을 넣고 있다. 배경의 벽에 걸린 계산대, 커플의 자세, 잔을 들고 있는 모습 등이 렘브란트 그림 속의 요소와 공통된다.

그리고 얀 마시스(Jan Massys)의 그림 속의 뒤돌아 앉아 관람자를 바라보는 여인은 사스키아의 자세를 연상시킨다(도11). 탕아 그림으로 유명한 반 헤메센(Jan Sanders van Hemessen)의 작품에서 여인을 무릎에 앉히고 술병을 들고 있는 탕아의 모습은 렘브란트와 사스키아의 자세를 연상시킨다(도 12). 그러나 이러한 여러 명의 인물이 등장하는 왁자지껄한 분위기의 탕아 그림들과 달리 렘브란트는 탕자로 분한 자신과 여흥 장면의 여인 역할을 하는 사스키아만을 등장시키고 있다.

앞에서도 지적하였듯이, 선술집의 내부나 야외를 배경으로 하거나 매 음굴 속에 있는 탕자의 방탕한 생활을 도해한 관화와 그림들에서 공통적으로 등장하는 요소들은 남녀의 애정행위와 마신 술값을 적는 계산대, 술

과 음식, 공작새 등을 들 수 있으며 이러한 모티프들은 렘브란트의 그림에서도 모두 등장하는 것임을 알 수 있다. 즉 렘브란트 그림에서 왼편 벽에 반쯤 잘린 나무판의 형태로 계산대가 있으며 렘브란트가 들고 있는 큰 잔과 차려진 식탁에 있는 술잔과 공작새 파이, 그리고 사스키아 앞의 공작새 깃털 부채로 나타나고 있음을 알 수 있다. 그러나 이러한 요소들은 렘브란트 그림에서 탕자이야기를 알려주는 최소한의 요소로서 등장하고 있다. 다시 말해, 기존의 탕자의 방탕한 장면은 배경에 회개나 용서의 내용을 작게 넣어서 앞으로 진행될 이야기 전개를 암시하고 여러 남녀인물들이 등장하여 연회나 애정행각을 즐기는 모습으로 그려지지만, 렘브란트의 그림에는 렘브란트와 사스키아의 두 등장인물과 계산대, 술잔, 음식, 공작새 등의 요소만으로 압축되어 새롭게 표현되고 있음을 알 수 있다.

지금까지 살펴본 도상 전통을 바탕으로 렘브란트 그림에 표현된 상징적 의미를 각 모티프를 통해 알아보도록 하겠다. 우선, 이 그림에서 가장 먼저 눈에 띄는 것은 호탕하게 웃고 있는 렘브란트가 큰 술잔을 높이 들고 있는 모습이다. 이와 비슷하게 술에 취해 웃으면서 술잔이나 술병을 들고 있거나 관람자를 향해 술을 권하는 인물은 당시에 우트레히트나 하를렘에서 많이 제작되었던 단일 인물 장르화에 흔히 등장한다. 대표적인 예가 되는 프란스 할스의 <절인 청어 *Peeckelhaering*>의 인물은 술병을 들고 웃으면서 관람자를 바라보고 있다(도 13). ‘절인 청어’는 당대 익살극과 드라마에 등장하여 통렬한 풍자를 했던 즐거운 바보의 별명이며, 실제로 맥주에 대한 식욕을 돋우는 안주이기도 했다.¹¹⁾ 웃으면서 날카로운 진실을 관객에게 전했던 절인 청어 인물은 여기서도 관람자를 응시하면서 과도한 음주에 대해 경고하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 렘브란트의 모습처럼 관람자를 향해 술을 적극 권하고 있는 단일 인물 장르화는 일반적으로 지나친 음주에 대해 시각적으로 경고하는 역할로 이해되었다.¹²⁾

1620년대와 1630년대에 네덜란드에서 술과 담배의 과도한 소비를 풍자한 문학작품들이 많이 나왔는데, 큰 인기를 얻었던 에리시우스 푸테아누

11) Noël G. Schiller, *The art of Laughter: Society, Civility and Viewing Practices in the Netherlands, 1600-1640*, Ph.D. dissert., The Univ. of Michigan, Ann Arbor, 2006, 2

12) 위의 논문, p. 8.

스(Erycius Puteanus)의 『코무스, 키메르족의 폭음자 *Comus, sive Phagesiposia Cimmeria, Somnium*』¹³⁾와 사무엘 암프징(Samuel Ampzing)의 시 <스피겔, 또는 이델헤이트 극장과 우리 영원의 자유로움 *Spigel, ofte Toneel der ydelheyt ende ongebondenheyt onser eeuwe*>(1628)와 더크 피에테르스존 퍼스(Dirck Pietersz. Pers)의 <드롱카르츠 레벤의 수유프-스테드 *Suyf-Stat of Dronckaerts Leven*>(1628)은 술취함을 풍자한 대표적인 예이다. 『코무스』에서 저자는 음주와 관련된 폭음, 술취함, 나태, 교만 등을 꿈 이야기를 빌어 풍자하고 이를 당대의 선술집과 연결시켜 지나친 축연을 비판한다. 또한 더크 피에테르스존 퍼스의 <바쿠스 윈더-베르켄 *Bacchus wonder-wercken*>(1628)은 술취함에 대해 비난하는 글로, 술주정꾼의 불쾌함과 바보스러움에 대해 조롱한다.¹⁴⁾

렘브란트가 높이 들고 있는 술잔에도 맥주가 들어 있으며, 웃으면서 건배하는 모습에서 앞에서 살펴본 그림들과 같은 맥락에서 의미를 파악할 수 있다. 그리고 큰 술잔을 들고 있는 모습은 ‘탐식(*gula*)’ 또는 ‘과음’의 상징이며¹⁵⁾, 큰 술잔(*pasglas*)에는 눈금이 매겨져 있어 술의 양을 측정하며 마실 수 있었던 것으로 지나친 음주에 대한 경고와 절제가 내포되어 있는 것으로 풀이 할 수 있다(도 14).¹⁶⁾ 이와 연관지어 생각할 수 있는 것은 왼쪽 벽의 계산대로 이는 몇 년 후에 그린 가브리엘 메추의 그림을 보면 보다 명확히 형태를 알 수 있다. 앞의 도상 전통에서도 알 수 있었듯이, 이것은 선술집에서 술의 매상을 적던 것으로 환경이 선술집이라는 것을 가리키며 유산의 탕진을 강조하는 모티프이다.¹⁷⁾ 동시에 이것은 자신이 소비한 술의 양을 알 수 있고 조절하는 기능도 한다고 할 수 있을 것

13) 라틴어로 된 이 책은 국제적인 성공을 이룬 것으로 7번 재판되었다. 1630년에 레이든에서 네덜란드어 번역본이 출간되었다. *Comus* (키메르인의 폭음자)는 그가 맥주 주조와 연회의 신인 코무스(*Comus*)의 영역을 방문하는 꿈을 꾸다. *Puteanus*와 그의 친구 *Aderba* (*Puteanus*의 친구이자 학생인 *Cornelis van Breda*)가 키메르족의 땅에서 본 것 (폭식, 술취함, 음란함, 나태, 교만과 같은 음주와 관련된 죄악)에 대해 말하는 것과 *Puteanus*의 친구인 *Tabutius* (그와 *Aderba*가 그곳에서 만났다)의 도덕적인 설명이 번갈아 나온다. 위의 논문, 256

14) 위와 동일

15) Ada Polak, "Galss in Dutch Painting", *Connoisseur* 193:776 (1976), 118

16) Fred G. Meijer, *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings, Bequeathed by Daisy Linda Ward*, Zwolle: Waanders Publishers, 2002, 306

17) Ingvar Bergström, 앞의 논문, 163

이다.

웃으면서 음주에 대한 경고를 하고 있는 렘브란트와 달리 사스키아의 표정은 차분하며 다소 경직된 모습이다. 그녀는 화려한 공작새의 털로 이뤄진 부채 같은 것을 들고 있는데, 그녀 옆 테이블에도 뿔내듯 파이 장식으로 앉아 있는 공작새의 모습이 보인다. 공작은 교만과 사치의 상징으로, 리파의 『이코놀로지아』에서도 다양한 보석으로 장식된 화려한 의상을 입은 젊은 여인이 거울을 바라보고 있는데(도 15), 그 앞쪽에 공작이 등장하고 있다. 공작은 너무 교만하여 다른 새들과 어울리지 못하였다고 한다.¹⁸⁾ 7가지 악덕 시리즈에 속하는 1558년의 피터 브뤼겔의 동판화 <교만 *Superbia*>의 드로잉에도 공작새가 거울을 들고 있는 알레고리 인물 가까이 서 있으며, 같이 달려 있는 글귀에는 “하나님은 다른 무엇보다도 교만을 싫어하신다. 동시에 교만은 하나님께 침을 뱉는다.”라고 써어 있어 교만이 공작새와 긴밀히 연결됨을 알 수 있다. 프레데릭 수스트리스(Frederik Sustris)의 <기로운 신 헤라클레스>를 따라 그린 요한 사델러(Johan Sadeler)의 동판화에서도 교만은 공작새의 깃털로 된 부채를 들고 있는 여성 인물로 표현되었다. 부채의 중앙은 작은 해골로 장식되어 교만이라는 악덕은 죽음을 가져온다는 것을 암시한다.¹⁹⁾ 자크 드 헤인(Jacques de Gheyn)의 ‘교만 (*superbia*)’를 그린 드로잉에서도 거울을 들고 있는 여인의 화려한 복장에 공작새의 머리와 꼬리 깃털이 장식되어 있다(도 16).

사치스러움과 호화로움은 의상과 색조에 의해 더욱 강조되는데, 렘브란트와 사스키아는 벨벳과 실크로 이루어진 천에 금실로 자수가 풍부하게 놓아져 있고 금체인을 모두 하고 있다. 색채도 붉은색과 녹색의 색조가 주조를 이루고 있고 빛나는 금색의 색조가 두껍게 흠뻑 배어 있다. 붉은색과 금색은 렘브란트의 옷에 나타나는데, 특히 소매와 바지, 차고 있는 칼과 맥주에서도 반복되고 있다. 금빛으로 반짝이는 큰 칼은 그의 부유한 신분과 계급을 나타내는 상징물이기도 하다.²⁰⁾ 녹색이 주조를 이루는 사

18) Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, N.Y.: Dover Publications, 1971, 126

19) Ingvar Bergström, 앞의 논문, 158

20) Colin Campbell, "Rembrandt's 'Polish Rider' and the Prodigal son", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33 (1970), 301

스키아의 의상은 당대의 부르주아들 사이에서 유행했던 연회나 여름 별장에 입고 갔던 아르카딕한 의상과 일치하며²¹⁾, 이는 플로라로 표현된 그녀의 그림에서 등장하는 의상과도 비슷하다(도 17). 그리고 정교한 동양의 카펫으로 덮여있는 테이블 위의 공작새 파이는 부자들의 식탁에 차려지는 음식이다.²²⁾ 테이블 위의 부분만 보이는 와인 잔에서 사치스러운 성격은 더욱 강조된다. 당시 네덜란드에는 와인 산업이 없었고 독일이나 프랑스의 수입에 의존했기 때문에 주로 상류층의 소비 품목이었고 질 좋은 와인은 희귀한 사치품이었다.²³⁾

교만과 사치는 당시 칼뱅주의 네덜란드 사회에서 강조되던 겸손과 근검절약의 이상적 덕목과는 반대되는 악덕으로, 성경에서도 교만을 가장 나쁜 죄로 여겼다. 낭비적인 경제는 기독교적 윤리와 맞지 않는 것으로 비난받았으며, 루터도 이를 비난하였다.²⁴⁾ 또한 네덜란드의 각 도시는 지나친 사치와 낭비를 방지하기 위해 사치금지법(Sumptuary law)을 발령하여 화려한 연회의 기간과 규모나 사치스런 의상, 악세서리 등을 제한하였다. 암스테스담 시의 경우, 1655년에 결혼식의 연회를 제한하는 3개의 법령을 통과시켰고, 1672년 11월에는 보다 일반적으로 '불필요하고 사치스런 연회'를 제한하는 법령을 발행하였다.²⁵⁾

그림에서 악덕의 허무함에 대한 표현으로 렘브란트가 쓰고 있는 검은 색 베레모 위에 흰 거품처럼 떠 있는 큰 타조 깃털을 들 수 있다. 이는 바니타스의 상징으로 루카스 반 레이든의 <깃털 달린 모자를 쓴 젊은이>에서 해골을 들고 있는 젊은이의 머리에 수없이 장식된 깃털에서 알 수 있다(도 18).²⁶⁾ 파이 위에 올라앉은 공작새의 모습도 먹어 없어질 음식을 꾸미는 박제된 장식으로 이러한 바니타스의 의미와 연결되는 것으로 짐작된다.

21) Alison Mcneil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral art and its audience in the Golden Age*, Totawa, New Jersey, 1983, 70

22) Ingvar Bergström, 앞의 논문, 145

23) Noël G. Schiller, 앞의 논문, 230

24) Norbgergt Schneider, "Kitchen Scenes", in *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Köln: Benedikt Taschen, 1990, 40

25) Giorgio Riello, Ulinka Rublack ed., *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, N.Y., 2019, 88

26) Exh. Cat.: National Gallery, London (1999), *Rembrandt by Himself*, p. 104.

교만, 사치와 더불어 이 그림에서 상징되는 또 다른 악덕은 선술집 속의 탕아 주제에서 흔히 표현되는 육욕적 쾌락을 들 수 있다. 렘브란트와 사스키아의 앉은 자세는 서로 직각으로 교차된 모습으로 애정 행위를 분명히 보여준다. 이러한 요소는 테이블 위의 공작새 파이 뒤쪽으로 있는 털이 뽑힌 채 웅크리고 있는 오리형태에서도 발견된다. 오리, 닭과 같은 가금은 네덜란드 단어 “vogelen”와 연상되었는데, 이는 “새를 잡는다”라는 뜻을 지녀 ‘성교를 갖는다’라는 것을 의미했다.²⁷⁾ 당시의 부엌 정물화에서 파인 목선의 옷을 입은 젊은 여인이 털을 벗기고 있는 닭은 정욕의 유혹에 대한 상징으로 사람의 정욕(libido)은 고기를 소비함으로써 영향을 받을 수 있다는 고대의 개념이 있었다(도 19).²⁸⁾

이처럼 렘브란트의 그림은 술과 관련된 폭음과 교만과 사치 및 낭비, 그리고 음욕 등의 악덕들을 예시하여 도덕적 메시지를 전달하고 있는 것으로 볼 수 있다. 관람자를 바라보고 있는 초상화처럼 표현되어 마치 연극 속의 주인공들처럼 보다 직접적으로 메시지를 전하는 효과를 보이고 있다고 생각된다.²⁹⁾

실제로 이 그림의 제작시기와 가까운 때인 1630년에 빌렘 디르크스존 후프트(Willem Dircksz. Hooft)는 당대화시킨 탕아이야기인 『오늘날의 탕아 *Heden-daeghsche verlooren soon*』을 출판하였고, 같은해 2월 3일에 암스테르담 아카데미에 초연되었으며, 3월에도 공연되었다. 이것은 줄리엔(Juliaen)이라는 네덜란드 젊은이가 어머니에게 물려받은 재산을 탕진하는 내용으로 선술집을 배경으로 풍부하고 생생한 세부묘사로 이야기를 전달하였는데, 당시의 대중적 장소에서 행해지던 무절제한 생활을 비평한 것이다.³⁰⁾ 그의 희곡의 제목 페이지에 있는 동판화는 우아하게 차려입은 남자 주인공이 조심성 없이 의자에 앉아서 크고 대담한 몸짓으로 큰 술

27) Norbgert Schneider, 앞의 책, 40

28) 위와 같음.

29) 렘브란트를 위시한 수많은 암스테르담 화가들은 1630년대 이래로 실물 크기의 반신 인물의 형태로 역사적 표현에 대한 선호를 보였다. 이러한 것들에서, 초상화 같은 자연주의는 이상하게 역사적 세부에 대한 전조적인 도입과 결합되었다. 이러한 조합은 암스테르담의 부르조아들의 취향에 분명히 호소하였을 것이다. S. J. Gudlaugsson, "Representations of Granida in Dutch Seventeenth-Century Painting II", *The burlington Magazine*, 351

30) Ingvar Bergström, 앞의 논문, 162

잔을 들고 있으며 오른쪽에는 그를 애무하는 방중한 여인이 앉아 있다 (도 20). 왼편에는 음악을 연주하는 여인들이 보이고 식탁에는 머리와 날개, 꼬리 깃털이 장식된 공작새 파이가 놓여있다. 오른쪽 전경에는 병이 있는 거대한 와인 쿨러가 있으나 강한 명암으로 처리되어 그림자 져 있으며, 그 뒤쪽으로 한 여인이 서서 계산대에 비용을 적고 있다. 여기서도 렘브란트 그림에 보이는 술잔, 공작새 파이, 계산대, 애정행각의 남녀가 등장하는 것을 볼 수 있는데, 렘브란트가 암스테르담에서 비슷한 시기에 출판되고 공연된 이 희곡을 접하였을 가능성은 충분하리라고 생각된다. 연극속의 줄리엔과 여인처럼 렘브란트와 사스키아도 탕아 장면의 등장인물로 분장하여 관객에게 도덕적 메시지를 전달하는 동시에 만인이 탕아, 즉 용서가 필요한 탕아라는 당대의 개념과 일치하게 겸손히 고백하는 것을 내포한다고 할 수 있을 것이다.³¹⁾

IV. 맺음말

이상으로 살펴본 렘브란트의 <사스키아와 함께 있는 자화상>은 기존의 탕아 도상에 등장하는 계산대, 술잔과 음식, 공작새, 남녀의 애정행각 등의 모티프들을 최소한으로 압축시켜 렘브란트 특유의 조합과 변형에 의해 초상화와 같은 장르적 그림으로 변모시킨 작품이다. 악덕과 미덕의 대조를 보이는 탕아 이야기 중 악덕을 강조한 선술집의 탕아 장면에서 렘브란트 부부가 연극 속의 인물처럼 등장하여 과음과 교만, 사치, 낭비, 율욕적 쾌락에 대한 경고라는 도덕적 메시지를 관객에게 직접적으로 전달하는 효과를 지닌다. 이는 동시에 자신들을 포함한 만인이 탕아라는 당대의 개념을 역설적으로 드러내고 있다고 볼 수 있을 것이다.

이 그림과 관련하여 선술집의 장르화나 ‘즐거운 모임(merry company)’의 주제, 관람자에게 웃으면서 술을 권하고 있는 단일 인물 장르화에 대

31) 위의 논문, 164. 당시 렘브란트 부부는 사스키아의 친척들로부터 아버지의 재산을 탕진하고 있다는 비난을 받고 있었다는 점에서 탕자의 모습으로 분한 자신들의 모습을 통해 본인들이 탕자의 교훈을 충분히 인식하고 있음을 보여주려는 의도가 깔려있지 않았을까 생각해 본다.

한 도상과 내용, 그리고 탕아로 등장하는 부부초상에 대한 면밀한 연구가 뒷받침된다면 그림의 이해에 더욱 선명한 조망을 제시하리라 여겨진다.

참고 문헌

- Bergström, Ingvar(1966), "Rembrandt's Double-Portrait of Himself and Saskia at the Dresden Gallery: A Tradition Transformed", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 17, 143-169.
- Campbell, Colin(1970), "Rembrandt's 'Polish Rider' and the Prodigal son", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 292-303.
- Exh. Cat., London 1999: *Rembrandt by Himself*.
- Exh. Cat., New Haven 1995: *Prodigal Son Narratives 1480-1980*.
- Haeger, Barbara(1986), "The prodigal son in sixteenth and seventeenth-century Netherlandish art: depictions of the parable and the evolution of a Catholic image", *Simiolus* 16:2/3, 128-138.
- Hall, James (1979), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, N.Y.: Harper & Row, Publishers
- Kahr, Madlyn(1973), "Rembrandt and Delilah", *The Art Bulletin* 55: 2 June, 240-259.
- Kettering, Alison Mcneil(1983), *The Dutch Arcadia: Pastoral art and its audience in the Golden Age*, Totawa, New Jersey
- Meijer, Fred G.(2002), *The Collection of Dutch and Flemish Still-Life Paintings, Bequeathed by Daisy Linda Ward*, Zwolle: Waanders Publishers
- Polak, Ada(1976), "Galss in Dutch Painting", *Connoisseur* 193:776, 116-125.
- Riello, Giorgio & Rublack(2019), Ulinka ed., *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c.1200-1800*, N.Y.: Cambridge University Press.
- Ripa, Cesare(1971), *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, N.Y.: Dover Publications.
- Schiller, Noël G(2006), *The art of Laughter: Society, Civility and Viewing Practices in the Netherlands, 1600-1640*, The Univ. of Michigan, Ph.D. dissert.

Schneider, Norbgert(1990), "Kitchen Scenes", in *The Art of the Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Köln: Benedikt Taschen, 39-49.

Sonnema, Roy Brian(1990), Representations of music in seventeenth century Dutch painting, Ph.D. dissert., Univ. of California, Berkeley.

Williams, Julia Lloyd(2001), *Rembrandt's Women*, Munich, London, N.Y.: Prestel.

도판목록



도1. 렘브란트, <사스키아와 함께 있는 자화상>, 1636년경, 캔버스에 유채, 161 cm × 131 cm, 드레스덴 국립미술관



도2. 가브리엘 메추, <선술집에 있는 화가와 그의 부인>, 1661, 패널에 유채, 36 x 31 cm, 드레스덴 국립미술관



도3. <탕아의 출발>, 1632-33년경, 드로잉, 19.3 x 27.5 cm, 드레스덴 국립미술관, 동판화전시실



도4. 램브란트, <여인들 가운데 탕아>, 1634년경, 드로잉



도5. 베함, <탕아 시리즈 중 탕진장면>, 1540년, 동판화



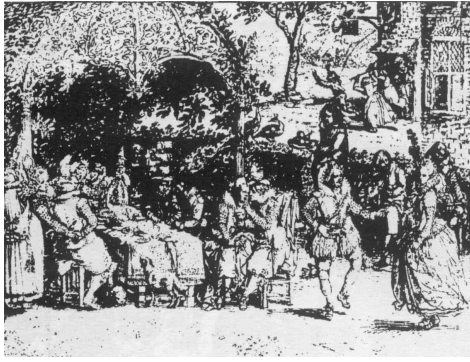
도6. The Master AP, <선술집>, 1536-37년경, 목판화, 암스테르담, 국립미술관



도7. 마르틴 드 보스를 모방하여, <선술집 나무그늘 아래의 탕아>, 1604년, 동판화, 직경 약 8.5 cm, 반 데 파세(C. van de Passe)의 『가장 세련된 복음주의 비유 *Parabolarum evangelicarum typi elegantissimi*』에서, 켈른, 1604



도8. 한스 볼, <선술집 나무그늘 아래의 탕아>, 1588년, 드로잉, 7 x 22 cm, 빈, 알버티나 미술관



도9. 다비드 빈크분스, <선술집 나무그늘 아래의 탕아>, 1608년, 드로잉, 21.8 x 31.3 cm, 런던, 대영박물관



도10. 테오도르 드 브리, 『엠블레마타 세쿨라리아』, 엠블렘 33, 1611년



도11. 얀 마시스, <즐거운 모임>, 16세기, 목재에 유채



도12. 얀 샌더스 반 헤메센, <탕아>, 1536년, 목재에 유채, 140 x 198
cm, 브뤼셀, 왕립미술관



도13. 프란스 할스, <절인 청어>, 1640년대 초, 캔버스에 유채, 75 x 61.5 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel



도14. 큰 술잔(pasglas)



도15. 리파, <교만>, 『이코놀로지아』



도16. 자크 드 헤인, <교만 Superbia>, 1604년 이전, 드로잉, 21.2 x 16.5 cm, 레이든, Prentenkabinet



도17. 렘브란트, <붉은모자의 사스키아>, 1635년경, 패널에 유채, 99.5 x 78.5 cm, 카셀 국립미술관



도18. 루카스 반 레이든, <깃털 달린 모자를 쓴 젊은이>, 1519년경, 동판화, 18.4 x 14.3 cm, 런던, 대영박물관



도19. 少 아드리엔 반 니올란트, <부익정물>, 1616년, 캔버스에 유채, 194 x 247 cm, 브라운슈바이크, 헤르초크 안톤 울리히 박물관



도20. W. D. 후프트, 『오늘날의 탕아』 타이틀 페이지, 암스테르담, 1630년

도판 목록

- 도1. 렘브란트, 〈사스키아와 함께 있는 자화상〉, 1636년경, 캔버스에 유채, 161 cm × 131 cm, 드레스덴 국립미술관
- 도2. 가브리엘 메추, 〈선술집에 있는 화가와 그의 부인〉, 1661, 패널에 유채, 36 x 31 cm, 드레스덴 국립미술관
- 도3. 렘브란트, 〈탕아의 출발〉, 1632-3년, 드로잉, 19.3 x 27.5 cm, 드레스덴 국립미술관, 동판화전시실
- 도4. 렘브란트, 〈여인들 가운데 탕아〉, 1634년경, 드로잉
- 도5. 베함, 〈탕아 시리즈 중 탕진장면〉, 1540년, 동판화
- 도6. The Master AP, 〈선술집〉, 1536-7년경, 목판화, 암스테르담, 국립미술관
- 도7. 마르틴 드 보스를 모방하여, 〈선술집 나무그늘 아래의 탕아〉, 1604년, 동판화, 직경 약 8.5 cm, 반 데 파세(C. van de Passe)의 『가장 세련된 복음주의 비유 *Parabolarum evangelicarum typi elegantissimi*』에서, 켈른, 1604
- 도8. 한스 볼, 〈선술집 나무그늘 아래의 탕아〉, 1588년, 드로잉, 7 x 22 cm, 빈, 알버티나 미술관
- 도9. 다비드 빈크분스, 〈선술집 나무그늘 아래의 탕아〉, 1608년, 드로잉, 21.8 x 31.3 cm, 런던, 대영박물관
- 도10. 테오도르 드 브리, 『엠블레마타 세쿨라리아』, 엠블렘 33, 1611년
- 도11. 얀 마시스, 〈즐거운 모임〉, 16세기, 목재에 유채
- 도12. 얀 샌더스 반 헤메센, 〈탕아〉, 1536년, 목재에 유채, 140 x 198 cm, 브뤼셀, 왕립미술관
- 도13. 프란스 할스, 〈절인 청어〉, 1640년대 초, 캔버스에 유채, 75 x 61.5 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel
- 도14. 큰 술잔(Pasglas)
- 도15. 리파, 〈교만〉, 『이코놀로지아』
- 도16. 자크 드 헤인, 〈교만 *Superbia*〉, 1604년 이전, 드로잉, 21.2 x 16.5

cm, 레이든, Prentenkabinet

도17. 렘브란트, <붉은모자의 사스키아>, 1635년경, 패넬에 유채, 99.5 x 78.5 cm, 카셀 국립미술관

도18. 루카스 반 레이든, <깃털 달린 모자를 쓴 젊은이>, 1519년경, 동판화, 18.4 x 14.3 cm, 런던, 대영박물관

도19. 少 아드리엔 반 니올란트, <부엌정물>, 1616년, 캔버스에 유채, 194 x 247 cm, 브라운슈바이크, 헤르초크 안톤 올리히 박물관

도20.W. D. 후프트, 『오늘날의 탕아』 타이틀 페이지, 암스테르담, 1630년

서현주

홍익대학교 대학원 미술사학과 박사수료

E-mail: gre-seo@hanmail.net

논문접수일: 2021년 12월 17일

심사완료일: 2021년 12월 23일

게재확정일: 2021년 12월 23일

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(The 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, 이사회의 소정의 승인 절차를 거쳐 이루어진다.

2. 특별회원은 본 회의 이사 3인 이상 또는 정회원 10인 이상의 연명 추천을 받아 입회 원서를 제출한 후, 이사회의 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 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.

제 3 장. 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 가부동수인 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 (이사회 의 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 사

항도 부의하여 의결할 수 있다.

4. 회장은 경미한 내용의 부의 사항에 대하여는 서면 회의로 이사회회의 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. 이사회회의 소집권자에게 궐위되었거나 또는 기타의 사유로 이사회 소집이 불가능할 때는 재적이사 3분의 2 이상의 찬성으로 소집할 수 있다.
3. 전 항에 의한 이사회회는 출석 이사 가운데 최연장자의 사회로 그 의장을 선출한다.

제13조 (이사회회의 의결 정족수)

1. 이사회회는 각각 재적 이사 과반수의 출석으로 개최한다.
2. 이사회회의 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 (이사회회의 기능)

이사회회는 과반수의 출석으로 개최하며, 출석위원 과반수의 찬성으로 의결한다. 이사회회의 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 관계에 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 업

무를 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

제 5 장. 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 국내의 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.

제 6 장. 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. 그 밖의 수익금

제26조 (회비의 결정 및 입금)

입회비, 연회비 및 기타 회비와 관련한 모든 사항은 이사회에서 의결
하며, 각 회비의 입금은 소정의 학회 규좌로 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 재정이사가 매 11월의 정기 총회에
서 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

2018년 3월 12일 제정

제1장 총칙

- 제 1 조 본 위원회는 한국바로크학회 편집위원회라 칭한다.
제 2 조 본 위원회는 한국바로크학회 회칙 제 21조에 의거하여 학회 내에 둔다.

제2장 구성

- 제 3 조 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.
제 4 조 편집위원장은 상임이사회의 추천과 인준을 받아 회장이 임명한다. 그 임기는 학회 임원의 임기와 같다.
제 5 조 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.
제 6 조 편집위원회의 국제성을 제고하고 학제 간 학술교류를 증진하기 위해, 해외 저명 학자나 유관 학회의 전문가를 제5조와 동일한 절차에 의해 편집위원에 임명할 수 있다.
제 7 조 편집위원장은 편집간사를 임명하며, 편집간사는 투고안내, 투고신청서 및 논문의 접수 등 실무를 담당한다.

제3장 활동

- 제 8 조 편집위원회는 학회 학술지 『바로크연구』의 체제와 발간, 횡수, 분량 등을 결정하고 논문의 투고, 심사 및 게재에 관한 기준과 규정을 정한다.

- 제 9 조 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 접수를 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 총평과 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 “계재가능” 판정을, 80점 이상 90점 미만일 경우 “수정 후 계재” 판정을, 70점 이상 80점 미만일 경우 “수정 후 재심” 판정을, 70점 미만일 경우 “계재불가” 판정을 준다.

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

- ① 계재가능 : 심사위원 3인의 평가 결과가 평균 90점 이상인 경우
- ② 수정 후 계재 : 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 후에라도 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. 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 다운받아 작성한 다음 논문원고와 함께 편집위원회의 이메일로 투고한다. 학회의 이메일주소는 barquestudies@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 소프트웨어로 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 120매 이내(A4용지 15장)로 하되, 논문 내에 삽입 될 도판과 도표는 합 20개 이내로 한다.
- 3) 지정용지의 규격은 다음과 같이 한글 2002 기준을 따른다.

용지 종류	용지 여백			용지 방향
	위쪽	15mm	변경	
A5(신국판) 폭 : 148mm 길이 : 225 mm	아래쪽	15mm	변경	좁게
	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
제 목	논문제목	신명조 진하게	14pt	중앙	-	-	160%	95%	-5
	장제목	신명조 진하게	12pt	양쪽					
	절제목	중고딕	11pt	양쪽					
	세부제목	중고딕	11pt						
	참고문헌	신명조 진하게	12pt	중앙			130%		
	논문초록	신명조 진하게	9pt	양쪽					
본 문	본문	신명조	10pt	양쪽	-	들여쓰기 10pt	160%	95%	-5
	인용문		9pt		양쪽 20pt	-	130%		
	각주		8pt		-	내어쓰기 10pt	130%		
	참고문헌		9pt		-	내어쓰기 30pt	160%		
	논문초록		9pt		-	들여쓰기 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, 중앙정렬
- ⑥ 논문초록 : 글꼴 신명조, 진하게, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬
- ⑦ 투고자 인적사항 : 글꼴 신명조, 크기 9pt, 장평 95%, 자간 -5, 중앙정렬

(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 뺀다. 인용문과 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%, 장평95%, 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 : 겹꺼쇠 <…>를 사용하고, 작품 안의 소제목은 홑따옴표 ‘…’를 사용한다.

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

- ⑦ 표와 그림의 제목을 표기할 때, 홑꺼쇠 <…>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 본문과 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, 작품 크기(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 유채, 165 x 128 cm, 벨기에 왕립미술관

(도 3) 김홍도, <군선도>, 1776, 종이에 담채, 132.8 x 575. 8 cm, 호암미술관

- 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.

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.

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.

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 xxxxx (주소를 쓴다)

E-mail:

3. 논문의 심사비는 없으며, 게재료는 다음과 같다.

- 1) 연구비 수혜 논문: 편당 30만원
- 2) 일반논문: 연구비 수혜 논문이 아닌 경우, 전임: 10만원 / 비전임: 무료이다.

4. 투고자 제출서류

투고자는 저작권 이양동의서에 동의 및 연구윤리서약서와 논문유사도 검사서를 제출한다. 생존 예술가에 대한 인터뷰는 인간 대상 연구에 해당하므로, 생명윤리심의위원회에서 발급하는 IRB 교육 수료증 사본을 제출한다.

한국바로크학회 연구윤리 규정

2018년 5월 15일 제정

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 두고, 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 침삭하여 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)

심심사의원은 심사 논문을 기간 내에 성실하게 평가하여 그 결과를 편집위원회에 통보해야 하며, 만일 논문을 평가할 수 없는 경우 신속하게 편집위원회에 알려야 한다. 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 투고 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 연구윤리 위원회장을 겸임한다. 단 편집위원회 위원이 부정행위 의혹의 당사자일 경우, 학회장이 임명하는 상임이사들로 구성된 별도의 임시위원회가 연구윤리위원회의 역할을 담당할 수 있다.
- 2) 심의 안건에 따라 본 학회의 회원이 아니더라도 외부의 해당 분야 전문가를 연구윤리위원회 위원으로 위촉할 수 있다.

제12조(연구부정행위의 심사 및 소명)

- 1) 연구부정행위가 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 상임이사회 회의 의결에 따른다.

제14조(시행일)

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

◆ 한국바로크학회 임원진

- 명예회장 신정환 (한국외대)
- 2대회장 송상기 (고려대)
- 고문 권송택 (한양대)
- 회장 이가영 (성신여대)
- 부회장 한명식 (대구한의대)
- 총무이사 유선옥 (성신여대)
- 편집이사 손수연 (홍익대)
- 학술이사 김용현 (고려대), 박영욱 (숙명여대),
 최병진 (한국외대)
- 섭외이사 김기봉 (경기대), 최정은 (한국외대)
- 출판이사 최은경 (서울대)
- 정보이사 박상원 (한국외대)
- 재무이사 김선이 (한국외대)
- 감사 이계웅 (한국할리데이비슨)

◆ 한국바로크학회 편집위원회

- 편집위원장 손수연 (홍익대 예술학과, 미술사학)
- 편집위원 김선옥 (고려대 교양교육원, 연극)
- 김진아 (홍익대 독어독문학과, 음악학)
- 최병진 (한국외대 이탈리아어과, 미술사 및 박물관학)
- 한명식 (대구한의대 건축학부, 건축)
- 박영옥 (숙명여대 교양학부, 철학)
- 김기봉 (경기대 사학과, 서양사)
- 김세건 (강원대 인류학과, 인류학)

바로크연구

인쇄 : 2021년 12월 28일

발행 : 2021년 12월 31일

발행처 : 한국바로크학회

발행인 : 이가영

주소 : 02841 서울특별시 성북구 보문로 34다길 2

성신여자대학교 성신관 1013호 한국바로크학회 편집위원회

전화번호 : (02) 920-7295

전자우편 : baroquestudies@daum.net

홈페이지 : www.baroquestudies.com

인쇄처 : 한국바로크학회

The Baroque Studies

Vol. 4, December, 2021

Articles

Song, Sang-Kee

The Presence of Baroque in Colonial Period of Latin America and its Political Implication in case of Virgin Guadalupe

Han, Myoung-Sik

A Study on the Deconstructive Structure Concept and Modern Application of Baroque Space

Seo, Hyunjoo

Rembrandt's *Self-portrait with Saskia* : Self-portrait as a Prodigal son

한국바로크학회

The Korea Association of Baroque Studies

<http://www.baroquestudies.com>

