부르크하르트 미술사 연구의 특징

최 영 태§

I. 머리말 113
II. 부르크하르트와 미술 연구 114
III. 19세기 미술사조에 대한 부르크하르트의 비판 117
IV. 부르크하르트 미술사 연구의 특징 133
V. 맺음말 142

I. 머리말

역사가가 자신의 연구분야나 주제를 정할 때는 여러 이유가 있을 수 있다. 대체로 역사가의 주제 선택의 이유는 그가 그 주제를 개인적 좋아한다거나 아니면 자신의 현실인식을 기반으로 한 역사인식에서 비롯될 것이다. 이러한 주제 선택의 이유를 고려한다면 우리에게 비친 부르크하르트는 '이탈리아 르네상스'와 '국가권력' 이라는 주제에 많은 업적과 관심을 가진 학자로 기억된다. 그 동안 부르크하르트의 미술연구가 학자들의 주목을 받지 못한 이유는 그가 역사와 미술을 함께 연구하면서 미술사 분야를 독립된 분야로

§ 대구대학교 강사

생각하지 않고 문화사의 한 분야로 생각하였기 때문이다. 또 다른 이유는 제2차 세계대전에서 독일 패망을 부르크하르트가 예언했기 때문에 역사학자들은 그의 국가권력에 대한 연구에 치중하였기 때문이다. 최근에 와서 여러 학자들이 부르크하르트의 미술연구에 많은 관심을 보이고 있다.[1] 부르크하르트의 미술연구의 업적을 고려한다면 그의 역사분야에 대한 연구에 못지 않게 미술분야에 대한 연구도 소홀히 할 수 없을 것이다. 또한 미술이 부르크하르트의 개인적 생활의 중요한 부분이었다는 것도 잘 알려져 있다.

그러므로 부르크하르트의 역사분야 못지 않게 중요한 미술연구에 대한 부르크하르트의 업적과 미술이 그의 삶에서 무엇이었는지를 알아보고 그의 미술연구에 나타나 있는 그의 역사인식과 당대의 미술사의 흐름에 대한 그의 입장을 살펴보도록 하자. 그럼으로 부르크하르트의 역사관과 미술 연구의 연관성을 보다 깊이 있게 알 수 있으면 그의 미술연구의 특징도 알 수 있을 것이다.

II. 부르크하르트와 미술 연구

부르크하르트는 조각과 그림에 깊은 조예가 있었으나, 건축에 가장 많은

---

[1] Irmgard Siebert, *J. Burckhardt: Studien zur Kunst und Kulturgeschichts- schreibung* (Basel, 1991). Martina Sitt, *Kriterien der Kunstkritik: J. Burckhardts unverffentlichte Aesthetik als Schlssel seines Rangsystems* (Vienna, 1992). 미술 강의에 대한 부르크하르트의 출판되지 않은 저술을 지베르트가 출판하였다. J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst* (Darmstadt, 1992). Joseph Gantner,(ed) *J. Burckhardt und H. Wölfflin, Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung, 1882-1897* (Basel, 1948). "Der Unterricht in Kunstgeschichte an der Universitt Basel, 1844-1938," in *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen*, 1, (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schwiez, 3) Jahrbuch 1972-73 des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, pp. 9-32. Nikolaus Meier, "Aber ist es nicht eine herrliche Sache, für das Volk zu meissln? in *J. Burckhardt und Rom*, (ed) Hans-Markus von Kaenel (Zürich, 1988). "Wilhelm Lübke, J. Burckhardt und die Architektur der Renaissance," *BZfGA*, 85 (1985), pp. 151-212. Wilhelm Schink, *J. Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz* (Wiesbaden, 1982)과 "J. Burckhardt über den Genuβ der Kunstwerke," *Trierer Beiträge* II, (1982).

관심이 있었다. 그가 12년 동안(1874-1886) 역사와 미술사 강의를 맡고 있었다는 것을 생각한다면 미술사 분야에서 그의 업적이 어느 정도인가는 짐작할 수 있다. 그가 1855년 취리히 공과 대학의 고고학과 미술사 교수로 임명되기 전에도 바젤 대학에서 1843-44년에 시간 강사로 미술사를 강의하였다. 그는 1858년 바젤 대학으로 돌아왔으며, 그가 미술사 강의를 맡을 때인 1874년까지 역사학 강의만을 하였다. 1886년 그가 역사학 강의는 그만두었지만 1893년 대학을 떠날 때까지 미술사 강의를 계속하였다.

부르크하르트의 첫 번째 중요한 출판물은 건축에 관한 것이다. 그가 19살 때 이탈리아로 계획한 여행 경비를 마련하기 위하여 「건축 잡지」(*Zeitschrift über das gesamte Bauwesen*)에 제네바, 로잔, 바젤, 취리히의 대성당에 대한 그의 느낌을 발표한 글이 그것이다.[2] 베를린에서 공부하는 동안 그는 계속해서 미술연구를 하였으며 이러한 성과물의 하나로서 벨기에를 여행한 후 『벨기에 도시들의 미술 작품』(*Die Kunstwerke der belgischen Städte*)을 1841년에 출판하였다. 이 저서는 플란더즈 미술에 대한 일반 시민들을 위한 미술 안내서였다. 이 당시 부르크하르트는 친구 슈라이버(후에 프라이부르그 대학의 교수가 됨)에게 "미술사는 항상 나에게 공정함을 유지하게 합니다"[3] 고 하여 미술에 대한 그의 입장을 말하였다. 미술분야에서 부르크하르트를 시민들에게 유명하게 한 저서는 이탈리아 미술작품의 안내서로서 1855년에 출판한 『미술안내서』(*Der Cicerone: Eine Einleitung zum Genu β der Kunstwerke Italiens*)이다. 이 저서에서 부르크하르트는 이탈리아 미술의 역사를 서술하기보다는 작품에 대한 그의 느낌을 표현하였다. 그 밖의 미술에 대한 그의 저서에는 『이탈리아 르네상스의 역사』(*Die Geschichte der Renaissance in Italien*, 1878)와 쿠글러의 『건축사』(*Geschichte der Baukunst*, 1867)의 건축사의 부분으로 '새로운 건축사'(Die Geschichte der neuern Baukunst), 그리고 벨기에의 첫 번째 여행의 관심을 바탕으로 한 그의 생애의 결산으로 『루벤스의 회상』

---

[2] Jacob Burckhardt, *Bemerkungen über schweizerische Kathedralen*, (Basel, 1946).

[3] Jacob Burckhardt, Briefe, Vollständige und Kritische bearbeitete Ausgabe. Mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses, hergestellt von Max Burckhardt, 10 Bde, (Basel 1949-1986), Bd. I. pp. 122-32. 이후로는 Briefe로 표기한다.

(*Erinnenrung aus Rubens*, 1896) 등이 있다.

부르크하르트의 장례식에서 그가 생전에 준비해 둔 기도문에서[4] "역사와 함께 미술 연구는 항상 나에게 강한 매력의 대상이었고 내가 베를린에서 받았던 풍부한 지적 원천은 박물관이었다. 박물관은 나에게 배움과 즐거움의 원천이었다"고 하였다.[5] 이러한 그의 태도는 미술을 단지 학문분야로서가 아니라 삶의 원동력으로 인식하였다는 것을 의미한다. 젊은 시절 부르크하르트의 미술적 재능은 1853년 『인형의 노래』라는 시집과 수 백장의 스케치에 잘 나타나 있다. 그는 바젤 지방어로 시집을 썼고 출판 후 시인으로서 명성을 얻었다. 그는 스케치를 통해서 역사와 미술을 이해하는 데 무엇보다도 중요하다고 생각하였던 관조(Anschauung)의 의미를 나름대로 이해하였다. 그의 스케치 중에는 독일이나 이탈리아로 여행 동안에 그린 그림이 많은데 이러한 것은 그가 건축의 양식[6]과 형식을 기억하기 위한 것으로 그의 미술 공부를 위한 계획이거나 아니면 그의 여행과 생의 개인적인 자료를 위한 것이었다. 그는 타고난 미술적 재능을 지닌 데생 전문가가 아닌 아마추어라고 항상 자신을 생각하였다.[7]

그의 미술에 대한 연구는 세속 생활의 압력으로부터 긴장 완화의 역할을 하였다. 무질서와 부조리가 지배하는 급속한 변화의 세계에서 미술은 그에게 즐거움과 평안의 원천이었다. 미술과 문학은 그에게 자유의 원천이었으며 현실적인 세계의 압박으로부터 정신의 안식처가 되었다. 미술은 그가 세계에서 무엇인지 그리고 무엇이 될 것인지를 말해주며 급변하는 세계의 한 복판에서 명상의 기회를 제공하였다.[8] 그는 미술이 생활에서 살아 있는 최고의 힘으로 느낄 때만 역사의 한 부분이 될 수 있다고 생각하였다. 그가 미술

---

4 당시 바젤시에서는 장례식에서 읽을 기도문을 생전에 본인이 쓰는 풍습이 있었다.

5 Jacob Burckhardt, Gesamtausgabe, hrsg. Von Emil Dürr, (Base, 1929-34), I, p.viii. 이후로는 GA로 표기한다.

6 뵐플린은 양식의 개념을 사회나 문화적인 요소와는 상관없이 자체적으로 변화하려는 경향이라고 생각하였다. 뵐플린의 이러한 생각은 그 당시 19세기 인상주의나 후기 인상주의의 경향과 유사하다.

7 Briefe VI, p. 241.

8 GA VIII, p. 25.

을 시처럼 인식하였으며 시대가 남긴 최고의 산물로서 간주하였고 또한 미술을 인간 노력의 총체로 보았다. 그에게 미술은 놀라움과 기적이었다. 그가 1874년 미술사 교수로 강의를 시작할 때 "미술은 말할 수 없는 정신이다. 그것은 만들고 창조하고 그리는 것이었다. 즉 이것은 형식과 음조 속에 살아 있지만 말로서는 생기를 잃어버린다. 말은 미술의 특별한 업적의 진정한 신비를 말할 수 없으며, 미술 속에 숨겨진 신비함을 밝히려고 하는 노력은 모두 허사가 될 것이다"[9]고 하여 미술적 경험을 강조하였다. 그는 미술연구를 "정신과 교류할 수 있는 신비스러운 분위기. 즉 이러한 느낌은 더 이상 개인적이거나 일시적인 것이 아니라 상징적이고 중요하며 영혼 불멸의 무엇"으로 생각하였다.[10]

위와 같이 부르크하르트는 미술을 단지 연구주제로만 생각하지 않았다. 그는 19세기 유럽의 물결인 물질진보에 대한 믿음과 모든 분야의 가치 기준으로 생각되었던 객관적이고 과학적인 탐구라는 지적 흐름에 반대하여 금욕적이고 소박한 삶을 염원하였고, 이러한 삶의 여정에 미술은 그에게 삶의 중요한 목적이었고 수단이었다. 즉 나름대로 그는 미술연구에서 진정한 가치를 발견·보존하려고 노력하였던 것이다.

III. 19세기 미술사조에 대한 부르크하르트의 비판

급속한 유럽의 정치적 의식의 변화와 시민들의 출현으로 미술의 수준과 미적 취향이 변화하였다. 회화의 형식이 낭만주의에서 사실주의로 변화하였으며, 미술의 취향은 시민들의 기호와 흥미에 부합되어야 하였다. 독일과 그 밖의 나라의 지식인과 이론가들은 미술을 점점 정치적 이용하려고 하였으며

---

9 GA Ⅷ, p. 26.

10 Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte: Der Text der Weltgeschichtlichen Betrachtungen, (ed.) Peter Ganz, (München, 1982), pp. 278-279. 이후로는 W.B로 표기한다.

미술이 민족적 이익을 위하여 그 능력을 발휘해야 한다고 역설하였다. 슈타인(Stein)과 홈볼트 그리고 피히테는 문화 정치의 도구로서 미술의 새로운 역할을 주장하였으며 과거 독일의 미술이 국가와 연관되었다는 것을 강조하였다. 당대의 비평가들은 국가와 시장이 19세기 상업적 문화를 위한 제도적 기반이 되었다고 하였다.[11]

국가와 정부 그리고 후원자는 19세기 상업적 미술을 번창하게 하였다. 그러나 미술적 창작력은 점점 국가와 시민들 그리고 일반적인 흥미에 좌우되거나 규격화되었다. 국가가 미술을 후원할 뿐만 아니라 미술도 국가를 후원해야 하였기 때문이다. 시민들 미술의 성장은 독일의 1848년 3월 이전에 뚜렷하게 이루어졌으며, 관료나 정치가들은 미술을 민족을 위한 도구로 생각하였다.[12] 미술이 국가에 봉사하기를 바라는 이러한 변화는 귀족들에 의해 주도된 것이 아니라 미술을 민족적 자부심과 애국심의 합법적인 표현의 수단으로 보는 미술사가와 비평가들에 의해 주도되었다. 대부분의 미술사가들은 부르주아들이 생각한 미술을 통해서 민족 정신의 발전과 사람들의 지적 발전을 이루어야 한다는 부르주아들의 신념에 동조하였다. 미술사가 칼 슈나세(Karl Schnasse, 1798-1875)는 미술이 민족 정신의 표현이라고 주장할 뿐만 아니라 보다 적극적으로 민족 정신을 발전시켜야 한다는 것이다.[13] 프러시아 정부의 교육 문화부의 관료인 쿠글러(F. Kugler)는 미술 교육을 위한 민족 교육 과정의 조직과 민족의 중요한 유산 그리고 기념물의 보존을 계획하였다. 이것은 미술이 민족적 발전에 기여해야 한다는 것을 의미한다.

국가와 미술 그리고 학자가 밀접한 관련이 있다는 민족 미술을 위한 쿠글러의 주장은 독일뿐만 아니라 당대 유럽의 주된 관심이며 경향이었다. 영국의 경우 1835년 <미술과 제조업자의 특별 위원회>(A House of Common Select Committee on Art and Manufacturers)가 중산층과 노동자 계층들에게 미술 교육이 어떤 이점이 있는가를 연구하기 위해 설립되었다. 이 위원회는 미

11 James Sheehan, *German History, 1770-1866* (Oxford uni Press, 1989) p. 524.

12 Frank Büttner, "Bildung des Volkes durch Geschichte: Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland," in *Historienmalerei in Europa (*Mainz, 1990), pp. 77-94.

13 그는 미술을 민족의 중심적인 활동으로 보고 민족 생활의 본질적인 자료로 취급하려는 헤겔의 영향을 받았다.

술과 정치의 관계가 단순하지 않으며 시민들과 미술의 관계가 정치적 애국적 문제가 아니라 오히려 미술이 국가 경제와 사회적 관심의 문제라는 것을 보여주었다. 위원회가 생각한 시각 미술의 교육적 목적은 영국의 하층민의 교화와 순응이었다. 그러므로 지배층이 보다 효과적으로 시민들을 통치하기 위한 도구로서 미술이 봉사하기를 기대하였다. 위원회는 미술과 문화 그리고 이념의 세계를 찬양할 뿐만 아니라 이것을 통해서 노동자들을 정신적 지적으로 성숙하게 하며, 혁명적 성향을 사라지게 하고 자기 만족을 느끼게 하는 방향으로 정신을 개조하게 만든다는 것이었다. 이러한 생각은 미술이 사납고 비사회적인 인간의 성격을 순화시킬 수 있다는 그 당시 영국의 정치인의 생각을 대변하는 것이었다.

<미술과 제조업자의 특별 위원회>의 주된 역할은 애국주의와 민족주의를 고취하는 것이며 이러한 목적을 위해 위원회는 베를린 왕립 미술관의 관장의 조언을 요청하였다. 그 당시 베를린 왕립 미술관의 관장이며 미술사가인 바겐(Gustav Wagen)은 영국이 미술 교육을 보다 장려해야 하며 민족을 위한 미술정책을 펼쳐야 하고 유럽 대륙의 시민들 건축의 디자인과 장식을 위한 미술가들을 고용해야 한다고 언급하였다. 더욱이 바겐은 독일에서 성공적이라고 믿고 있었던 미술의 시민화를 위한 미술협회의 설립이 영국에서도 성공할 수 있다고 하였다.[14] 그는 시민들을 위한 미술이 민족적인 문제에 유용할 때 환영할 수 있으며 미술적 표현도 경제적 효과와 유익한 도덕 생활에 도움이 되어야 한다고 말하였다.[15]

바겐과는 대조적으로 부르크하르트는 미술에 대한 국가의 간섭과 조작에 대하여 심각하게 반대하였다. 그의 이러한 생각의 저변에는 국가에 대한 깊은 불신과 함께 권력에 대한 국가의 끊임없는 욕망에 대한 불신도 함께 하고 있었다. 그는 그리스 폴리스의 문화가 국가에 의해 거의 결정되었다고 생각할지라도 이것은 특수한 역사적 환경의 산물이었고 근대 관료주의와 국가 조직의 집중화의 시대에는 적용되지 않는다는 것이다. 다시 말해 국가와

---

14 Joachim Groβman, "Verloste Kunst: Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert," *Archiv für Kulturgeschichte, 76,* 1994, pp. 351-364.

15 *Ibid,*. pp. 63-66.

문화가 양립할 수 없다는 것이다. 국가는 권력을 필요로 한다는 면에서 개인적 창조의 자유에 부정적인 영향을 준다는 것이다. 19세기를 바라볼 때 그는 문화가 권력과 어떤 관계에 있는가에 관심을 가졌는데, 문화와 권력은 상반된 위치에 있다고 이해하였다.[16] 그가 문화 발전이 종교와 국가에 의해 좌우된다는 것을 충분히 인식하였지만 문화는 두 힘에 구속됨이 없을 때 자유롭게 발전한다는 것이다. 그는 전시회와 박물관 그리고 엘리트 교육기관의 시민적 지지의 필요성을 요구한 정치인이나 쿠글러가 희망한 미술을 위한 민족적 계획을 믿지 않았다. 다시 말해 그는 19세기 유럽 문화 국가를 높이 평가하지 않았다는 것이다.

19세기 전반기에 미술의 가장 시민적인 양식의 하나는 문학과 건축 그리고 회화에서 역사물이었다. 시각 미술에서 역사화(historical painting)의 증가는 낭만주의에서 사실주의로 이행하는 중요한 시기를 의미하며 시민들의 미적 수준과 취향의 변화의 중요한 지표가 되었다. 그러므로 미술가들은 주제와 소재의 선택을 과거의 민족적 애국적 사건으로 해야 하며 상징적이고 은유적인 수법을 사용하는 전통적인 알레고리와 종교적 회화를 포기해야 하였다. 미술가들은 과거와 일상적인 경험의 세계를 미술 세계로 표현하려고 하였으며 미술이 과거와 현실을 아주 정확하고 객관적으로 재생할 수 있다는 믿음을 가지게 되었다. 역사화의 출현은 미술이 민족주의와 애국주의를 조장하고 정치화하는데 기여하였다. 역사화의 출현으로 미술가들은 시민들의 욕구와 갈망을 만족시켜야 한다는 것을 깨닫게 되었다. 역사화가 주된 흐름이었던 독일과 서유럽에서는 많은 전시회가 열렸다.

1842년 가을 동안 베를린 왕립 미술관에서 전시회가 열린 직후 쿠글러가 편집을 맡은 『미술 잡지』(*Kunstblatt*)에 부르크하르트가 역사화에 대한 비평의 글을 게재하였다.[17] 쿠글러의 권유로 논평을 하게 된 부르크하르트는 이 전시회에 출품된 역사화에 대하여 민족적 감정만이 표현되었다고 부정적

---

16 W. B, p. 300.

17 Kunstblatt, January 3 1843. Werner Kaegi, Jacob Burckhardt; Eine Biographie (Basel, 1947-82) II, p.230에서 재인용. 이후로는 Kaegi로 표기한다.

으로 평가하였다.[18] 『미술 잡지』의 공동 편집을 맡고 있던 푀르스터(Ernst F rster)는 당대의 독일 미술이 민족적 감정을 충분히 반영해야 한다고 변호하였다. 당시 독일 미술 단체들은 푀르스터의 입장을 견지하고 있었기 때문에 부르크하르트의 논평은 상대적으로 학자들에게 주목을 받지 못하였다. 그러나 부르크하르트는 이러한 논평을 통해서 미술에 대한 그의 비판적인 시각을 발전시켰다.[19] 그는 이 논평에서 진정한 미술이란 시대 정신의 진수를 반영하고 위대한 미술가는 그 시대 정신을 대표한다고 생각하였으며, 비록 미술가가 자유로운 정신 속에서 미술 작품을 만들어 낼지라도 그는 시대적인 제약 속에서 일하며 그 시대적인 요청에 응하는 과제를 선택한다고 생각하였다. 그러나 그는 미술에서 주변적인 것들을 뛰어넘어 순수한 형식과 양식의 역사를 연구하며, 미술 작품 속에 있는 고유한 형식을 연구한다는 것을 말하고 있다. 그의 초기의 생각은 미술사를 문화사의 일부분으로서 파악하려고 하였으나 점차 문화사에서 해방시키려고 하여 문화사와 미술사의 중간에 그의 위치를 자라매김하는 것이 그의 목적이었다.

그가 근대사회의 미술의 기능과 관련된 문제 제기와 미술사에 나타난 교육의 방법론적 원칙과 목적에 대한 문제를 제기한 "과제와 장르를 위한 미술사(Kunstgeschichte nach Aufgaben)"를 처음 선보였다. 전시회에 대한 부르크하르트의 논평에서 근대 미술은 물론 현대성과 시민사회에 대한 비판적인 시각을 보여준 것이었다. 1830년대와 1840년대 독일은 미술가와 시민들이 점차 낭만주의 운동의 이상주의의 환상이 깨어져 가는 변화의 시기였으며 사실주의가 도래하고 있었다. 사실주의는 부르주아의 가치와 취향에 적합하였으며 근대사회에 중요한 이념적 형식적 토대가 되었다. 부르주아들은 이해할 수 있고 객관적이며 명확한 사실과 같은 것을 선호하였다.

미술 비평의 출현과 미술 잡지 그리고 시민 미술협회의 성장은 시민들의 미술적 역할이 증대되었음을 보여주었다. 신문과 잡지 그리고 전시회를 통해서 시민들은 비평가들이 제공하는 정보와 논평을 접하게 되었으며 미술

---

18 Briefe I, p. 233.

19 Kaegi II, p. 266. 이러한 중요한 연구는 Wilhelm Schlink, *J. Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz*, (Wiesbaden, 1982) 에 잘 나타나 있다.

가들은 시민들과 비평가들의 요구에 유의하여 작품을 만들었다. 미술과 시민들이 밀접한 관계를 맺음으로써 미술적 독립과 순수성을 희생해야 하였다. 이제 미술가들은 치열한 경쟁적 미술 세계에서 성공하기를 원한다면 시민들의 취향을 무시할 수 없었다.[20]

그의 이러한 역사 인식은 당대를 위기의 시대라고 생각하는 세계관에 기초하고 있다. 근대세계의 문화는 미술가들이 외부의 압력과 점점 증가하는 민족적 산업적 소비 사회의 요구에 굴복하므로 미술적 생산과 수준이 평준화된다는 것이다. 미술이 평준화됨으로서 미술가들은 시장의 변덕과 유행에 그의 순수성을 타협해야 한다. 이러한 시각은 마르크스와 엥겔스가 공산당 선언에서 "부르주아들은 지금까지 존경과 경건한 경외심으로 받들어졌던 모든 직업의 후광을 제거하였으며, 의사, 법률가, 성직자, 시인, 과학자를 부르주아들이 보수를 주는 임금 노동자로 전환시켜버렸다"고 한 것과 같은 시각이다.[21] 부르크하르트는 시인의 위대함을 회복하려고 하였으나, 근대사회에서 인간이 소외된다는 문제를 어떻게 할 수 없었던 것처럼 시장 경제가 인간성과 인간의 미술적 창조성을 좌우하는 정치적 문화적 위기를 어쩔 수 없었다. 자유주의로 인한 정치적 개인주의의 발전과 자유시장의 원리를 바탕으로 하는 경제적 개인주의의 발전으로 사회의 공동체 의식은 파괴되었고 인간은 사회로부터 소외되었다. 이와 같이 19세의 급속한 사회 발전으로 인한 "불행한 시기"는 인간성이 파괴되고 인간의 행복이 물질적인 풍요로움으로 좌우되었다고 부르크하르트는 비판하였다.[22]

당대의 통찰력 있는 비평가 중의 한 사람인 부르크하르트는 역사화의 주제가 상징적인 것에서 시각 표현의 사실적 양식으로 전환하는 경향을 잘 알고 있었다. 부크르하르트는 독일 역사화의 미술가들을 미술적 성공이라는 시각은 아닐지라도 그들의 공헌에 대해서 적어도 공평하게 다루었다. 그러나 비평가로서 부르크하르트는 개인적인 취향에 지나치게 치우쳤다고 할 수 있

---

20 Wilhelm Schlink, J. Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Wiesbaden, 1982). p. 215-220.

21 Marx, *The Communist Manifesto* (London, 1967), p. 82. 남상일 역, 「공산당 선언」 (백산서당, 1987), p. 57.

22 Kunstblatt, 1843. 1. 3.

을 것이다. 그는 젊은 시절과 독일의 학생 시절에 낭만주의 운동에 대하여 "새로운 세계관"이라고 할 정도로 감탄하였고 그때의 경험을 의미 있는 것이라고 하였다.[23] 그는 1843년 바젤에서 강사로 강의를 할 때 이 운동은 소란스럽고 정열적인 면에서 본다면 발전이라고 하였다. 그러나 지금은 지나가 버린 시대라는 것이다. 그는 당대 미술의 이상주의의 결핍을 안타까워하였으며, 낭만주의에 대한 거부감은 낭만주의의 미술적 목표보다는 정치적 성향 때문이었다. 그는 낭만주의적 성향을 가진 동료들의 모임이 민족주의와 정치적 급진주의에 물들어 있다는 것을 알고 그들을 의심스러운 눈으로 바라보았고 낭만주의에 대한 그의 입장을 신중하게 하였다. 그의 독일과 고딕 미술에 대한 거부감은 점차 그를 이탈리아와 르네상스로 지적 관심을 돌리게 하였으나 그가 당대의 사실주의 경향을 수용한다는 것은 아니다. 그는 낭만주의 미술이 유행하게 된 정치적 문화적 맥락을 잘 알고 있었고 시민들이 요구하는 미적 취향을 잘 반영한다는 것을 알고 있었다. 그는 위대한 미술가들은 시대의 미적 취향에 따라 변화하지 않는다고 생각하였으며, 그들의 새로운 목표는 미술에 대한 시민들의 요구를 수용하지 않는 것이었다.

부르크하르트는 역사화를 생각할 때 벨기에나 프랑스 사람들의 방법에서 독일 사람들이 배워야 한다고 하였다.[24] 그 당시 독일에 대한 그의 감정에서 본다면 그의 이러한 비평이 모욕적이라기보다는 독일 미술가들에게 양식의 발전을 격려하기 위한 것으로 생각된다. 그의 이러한 논평은 미술과 시민들의 연계가 가능하다고 생각한 미술 비평가들의 거센 반박을 불러 일으켰다. 뮌헨 출신의 보수적인 비평가인 푀르스터(Ernst F rster)는 독일 미술이 영국이나 프랑스의 미술 그룹들에서 보편적으로 어떻게 존경받고 수용되었는지에 대한 논문으로 부르크하르트를 반박하였다. 푀르스터는 독일 미술이 모든 민족 미술의 목적을 잘 수행하였다고 생각하였고 가장 성공적이라고 보았다. 푀르스터는 미술사조가 사실주의로 나아가는 경향을 인정하지 않았다. 즉, 벨기에 미술가들의 그림보다 뒤셀도르프 미술원과 나자레파 회원들

---

23 Kaegi Ⅱ, p. 520.

24 Kunstblatt, 1843. 1. 1. Kaegi Ⅱ, p. 232에서 재인용.

의 고상한 상징주의를 칭찬하였다. 그는 독일 미술이 민족적 열정을 표현하고 호소하는 것이 독일 회화의 최고의 목적이라고 생각하였다.[25] 그러나 독일에서 푀르스터의 이러한 평가는 별로 호응을 얻지 못하였는데 특히 나자레파에 대한 푀르스터 평판은 코르넬리우스(Peter Cornelius, 1783~1867)와 오버벡(Johann Friedrich Overbeck, 1789~1869)에게서 비난을 받았다. 부르크하르트의 비평은 시민들의 기대와 의견을 비방한다기보다 오히려 시민들의 의견을 반영하였다. 어떤 근대 비평가의 말에 의하면 나자레파의 회화는 "회화사에서 가장 형편없는 회화의 유파의 하나로서 끝났다"고 하였다. 부르크하르트가 점잖케 표현한 독일 낭만주의의 종교적 흐름을 대표하는 나자레파는 양식의 정신 분열증에 사로잡혔다는 것이다.[26] 그들은 정통 카톨릭을 르네상스 초기 형식의 표본을 통해서 표현하려고 하였으나, 피셔에 따르면 그들이 이용한 고전 양식은 그들의 재료를 적절히 활용되지도 못하였고 이 양식에 필요한 열정도 표현하지 못하였다고 비판하였다.[27] 그들이 양식적인 것을 실험하는 동안 그들의 작품 속에서 본래 고전 양식을 전혀 발전시키지 못하였으며 그들의 양식적 통일성의 결핍은 19세기 독일 미술의 모순되고 분열된 특징을 반영하였다.

독일 중세시대의 신화적이고 상징적인 묘사를 통해서 기독교 미술의 새로운 혁신을 위한 나자레파의 시도는 인쇄물의 발달 등으로 인하여 하층 계급에게 별 호응을 얻지 못하였다. 새로운 시민들은 나자레파의 종교적 애국적 미술에 별 관심이 없었다. 시민들은 종교적 상징주의보다 현세적이고 절박한 이해 관계에 있는 사실에 보다 관심이 있었다.[28] 나자레파는 독일 사회가 값싼 신문과 잡지의 인쇄와 석판을 통해서 시민들에게 시각적으로 표현되는 현실적인 정보에 의존하고 관심을 갖는 근대사회가 되었다는 사실을 철저히 망각한 것처럼 보인다. 정치적 참여와 사회적 정의 그리고 자유를 위한 요구를 표명한 자유 전쟁 동안 성장한 세대의 일부 미술가들이 시대의

---

25 Kunstblatt, 1843. 2 2. Kaegi II, p. 236에서 재인용.

26 Henning Ritter,(ed) "Über Murillo," in *J. Burckhardt, Kunst der Betrachung,* Köln, 1984, p. 120.

27 Pochat, "Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst," p. 107.

28 Peter Paret, *Art as History*, p. 20.

요구와 필요를 잘못 해석하였다는 아이러니이다. 피셔는 이 기간을 "근대 미술의 임무는 민족을 위한 것이며 그것의 소재는 사건과 행동과 의미가 하나이고 자연과 역사, 현실과 이상이 함께 하는 특별함 속에 있는 역사적 소재이어야 한다"[29]고 하였다. 이것은 피셔와 부르크하르트가 볼 수 있기를 원하였던 것이기보다는 나자레파의 종교적이고 상징적인 작품이 아닌 세속적 양식을 시민들이 요구한 것이었다.

애국주의와 민족주의의 이름 아래 독일 과거의 찬양과 압도적인 상징주의에 대한 나자레파의 신뢰는 그들이 결핍한 '극적인 역사'라는 요소를 해결할 수 없었으며, 부르크하르트가 지적한 역사화도 성취하지 못하였다.[30] 독일 회화는 시대의 변화에 적응하지도 못하였고 심지어 생존하지도 못하였다. 베를린 전시회에 대한 부르크하르트의 불만은 일반적으로 미술의 사실주의적 경향에 대한 깊은 불안을 반영하였다. 이러한 불안은 그의 후기 저작 속에서 특히 미학 강의에서 미술 양식의 발전에 대하여 자세히 토로하였다. 그의 지적처럼 비록 역사화가 19세기 전례 없는 인기를 얻었다고 할지라도 새로운 장르는 아니었다. 르네상스 시기의 베니스는 역사화의 중심지로 발전하였으며 여러 가지 이유에서 이러한 발전을 용이하게 하였다. 15세기 이탈리아에서 유화가 도입되었던 가장 중요한 이유 중의 하나가 템페라(달걀 흰자위, 벌꿀, 무화과 즙 등을 접합제로 한 불투명안료)를 전통적으로 프레스코화에 사용하였던 것을 점차 대체하였다는 것이다. 기후적인 것 때문에 유화는 프레스코가 여전히 주류를 이루었던 플로렌스보다 베니스에 널리 보급되었다. 유화는 유연성이 있기 때문에 미술가들이 세밀한 작업을 위한 충분한 시간을 제공하여 표현할 수 있는 범위를 확대하고 시각 효과를 보다 높은 수준으로 향상할 수 있었다.

역사화는 그 당시의 정신과 문화적 교양을 반영하였다. 역사화 미술가들은 그림을 그리는 것보다 그들의 주제를 찾는데 더 많은 시간을 보냈으며 그들은 사건의 기록적인 묘사를 제공하고 상세하고 역사적으로 유사한 것에

---

29 *Ibid.*, p. 105.

30 Kunstblatt, 1843. 1. 5. Kaegi II, p. 233에서 재인용.

정확하게 시각적 표현의 형식에 노력하였다. 더욱이 역사화는 초상화나 풍속화와는 대조적으로 시각적인 은유를 기초로 하는 서술적인 구성을 갖고 있으며 과거 사건으로부터 이야기를 말하였다. 동시에 사실주의 미술가들은 부르주아 미술 장르였는데 그들은 교양 있는 중산층의 요구에 부합하였다. 역사화는 그들의 미적 취향과 일치하였고 정치적 사회적 요구를 반영하였다. 즉 역사화는 세밀함과 기술적 숙련 그리고 은유적인 의미가 결핍되었다. 미술가들은 뒤셀도르프 학파처럼 스스로 중간 계급 출신이라고 생각하였으며, 과거에 대한 그들의 관심과 역사의 의미를 중간 계급에 제공하므로 그들의 요구에 부합하였다. 줄거리가 있다는 점에서 역사화가 풍속화와 구별되는 것처럼 역사적인 순간을 포착하려는 시도는 미술가에게 어떤 표현의 어려움으로 보인다. 역사화는 부르크하르트가 이상적으로 생각한 미적 취향에 적합하지 않았다. 왜냐하면 그의 미적 취향은 이상주의와 사실주의의 조화를 추구하였기 때문이다.

부르크하르트는 네덜란드 풍속화의 거장들에게 감탄하였다. 왜냐하면 그들은 미술 구성의 이념적인 면에 굴복하지 않고 납득할 수 있는 사실주의와 결합하였기 때문이었다. 그가 "함께 살수 있는(mitlebenmachen)" 것을 말하기 좋아하였는데 이것은 사실주의와 이상주의의 결합이 없다는 것은 그림이 단순히 사진과 같은 의미일 뿐이다고 하였다.[31] 부르크하르트의 고전적인 미술 개념에 따르면 개인 작품의 가치는 이상주의와 사실주의의 조화로운 균형에 있다. 즉 작품 내면의 질서와 통일성 그리고 보편적인 진리와 미의 이상을 추구하는 것에 있다는 것이다. 부르크하르트는 "위대한 미술은 가치의 합성을 나타내야 한다. 주목 할만 한 가치나 관심을 특별하게 드러내는 것이 아니라 '같은 무게'라는 균형을 이루어야한다"고 하였다. 부르크하르트는 미술 창조의 동적인 요소로 생각한 존재하는 것과 존재하기를 바라는 것 사이의 부단한 긴장을 언급하였다.[32] 근대 미술이 상실한 것은 사실주의와 이상주의, 즉 현존하는 것과 존재하기를 바라는 것 사이의 긴장이었다. 부르크하르트는

---

31 Jacob Burckhardt, Aesthetik der bildenden Kunst, (ed.) Irmgard Siebert, (Darmstadt, 1992). p. 171. 이후로는 Aesthetik으로 표기한다.

32 Sitt, p. 26.

플랑드르의 루벤스의 작품에 대한 평가에서 이러한 것에 대하여 특히 강조하였다. 그의 『루벤스의 회상』에서 "루벤스의 미술의 목적은 하나"라고 하였는데 이것은 현실 세계의 인식한 부분과 이상 세계의 강한 통일성을 의미하였다.[33]

부르크하르트가 당대 미술에서 부족한 이러한 조화는 이탈리아 르네상스 미술에서 가장 완벽하게 구현되었다고 믿었다. 그가 르네상스 미술을 이해하는데 기준이라고 생각한 15세기 후반과 16세기 초반의 플로렌스 미술은 메디치 시대의 초기 사실주의와 중세 시대의 순수한 이상주의의 결합 때문에 위대하다고 생각되었다. 르네상스 미술의 특징은 '개인적 미술 취미'라고 할 수 있으며, 개인적 미술 취미는 사실적 표현의 형식을 통해서 휴머니즘을 나타낸다. 르네상스 미술은 개인주의를 표현하기 위하여 중요한 노력으로 세계의 세밀한 것과 세계의 이념적인 것과의 결합을 위한 시도라고 할 수 있다. 반대로 중세 시대의 조각은 종교적 이상주의로 채워졌으며 미술가는 정확한 표현에 관심이 없으며 형상과 양식은 이념화하거나 상징화되어 결과적으로 개인이나 개성의 표현은 거의 이루어지지 않았다.

역시 몇몇 사실주의 미술가들은 미술의 일반화된 목적의 하나가 신고전주의의 장벽을 타파하는 것이었다. 사실주의 미술의 연구가에 따르면 "19세기 시작부터 이념적 주제와 거대한 양식의 우월성과 미술의 고상함에 대한 학문적으로 숭배된 믿음을 타도하려고 시작하였다"고 하였다. 여러 면에서 부르크하르트는 여전히 이런 오랜 전통의 원리에 집착하였다. 즉 적절한 소재에서 성직자 계급에 대한 신뢰와 제한적으로 미술의 보편적인 고귀함을 믿는 오랜 전통에 집착하였다. 그는 나중에 당대 미술가들은 물론 거장들도 비판하였는데 그 이유는 그들이 고전적인 신념을 파괴하였기 때문이라는 것이다. 이러한 대표적인 사람이 렘브란트였다. 1877년 강의에서 그는 렘브란트가 지나친 사실주의의 집착하였다고 비난하였다. 부르크하르트는 네덜란드 미술가들이 빛과 같은 미술적 구성의 문제와 자신의 주관성에 지나치게 관심을 두었다고 평하였다. 그러므로 네들란드 미술가들의 대상은 부차적인 것

33 GA Ⅷ, p.394.

이 되어버렸다는 것이다. 그에게 미술의 완전성을 위태롭게하는 것으로 보였던 렘브란트의 정확하고 세밀한 초상화를 그리려고 한 시도에 대한 피르스터의 호평에 대하여 그는 비난하였다. 렘브란트가 이념적 형식 속에서 그의 대상을 표현하기를 거부하는 것은 부르크하르트의 미적 개념에 거슬리는 것이었다. 렘브란트는 대상에 대해서 존경을 표하지도 않는 하층민과 천민을 회화의 대상으로 삼았다. 그는 "다만 순간의 거칠고 야만적인 것을 추구하고 어린이 같은 미숙한 배치와 투박한 개성 속에서 이것을 묘사한다."[34]고 하였다. 대조적으로 부르크하르트가 좋아한 루벤스는 모든 인간들의 힘과 권력속에서 인간 존재의 영광을 묘사하고 육체를 저급하게 하지 않고 인간 모습의 관능미를 포착하는데 성공하였다는 것이다. 루벤스의 작품은 육체적 지적 순간의 진실과 열정을 표현한다.[35] 다른 의미로 미술은 단순히 존재한 것이 무엇인지를 보여주는 것이 아니라 이념과 이상적인 것 그리고 사건이 어떻게 존재하기를 바라는 것을 묘사하는데 있다.

부르크하르트는 근대 역사화가 그의 미적 취향에 맞지 않았다고 생각하였고 풍속화도 그의 역사 이해와 상반된다고 보았다. 회화에 대한 그의 미학 강의를 요약한다면 그는 역사화가 보다 지속적이며 변화가 없고 유형적인 것을 포착한다는 면에서 풍속화와 대조되며, 역사적 목표를 표방하는 것으로 그는 생각하였다.[36]

시민들은 역사화의 소재를 자신들의 취향에 맞게 선택하였다. 이것은 역사화가 보편적인 주제를 나타내지 못하게 되었다. 부르크하르트는 화폭에 묘사된 사건이 그림의 중요성보다는 시민들의 요구에 좌우되었다고 생각하였다. 대부분의 미술가들은 특별한 시기의 시민들의 즉흥적인 흥미를 제공하는 것에 관심이 있었다. 이러한 이유에서 그들은 가끔 미술가의 진실한 의무를 희생시키며 과장되게 표현하고 그들의 작업에 무의미한 열정과 가식을 강요당하며 그들의 잘못된 표현을 보상하기 위하여 왜곡된 기법을 사용한다.[37]

---

[34] Jacob Burckhardt, Kulturgeschichtliche Vorträge, hrsg von Rudolf Marx, (Stuttgart, 1959). P.145.
[35] GA Ⅷ, p. 391.
[36] W. B, p. 227.
[37] Aesthetik, pp. 161-63.

부르크하르트의 시각에서 시인이나 역사가와 마찬가지로 미술가도 미술적 가치를 시민들의 압력에 굴복하지 않아야 한다는 것이다. 그는 지금 "우리 시대의 열정(Pathos)은 정치이므로 자연적으로 회화에서 상응하는 표현은 역사이다."라고 비판하였다. 민족의 지배력을 위하여 미술가들은 시민들의 압력에 굴복하며 따라서 미술은 동시대의 일반적인 경향의 노예가 되었다. 부르크하르트는 시민들의 요구에 불복하는 미술가들은 그의 시대와 사람들에게 진실한 마음이 없다고 비난하였으며 다행하게도 라파엘은 이렇게 생각하지 않았다고 하였다.[38] 이것은 부르크하르트가 미술 창조에 시민들의 영향을 부정적으로 평가하는 입장에서 그 당시 독일 미술의 실패를 성숙한 시민의식의 결핍에 원인을 두었다는 것은 놀라운 일이다.

1848년 3월 혁명전의 독일 상황은 점점 증가하는 정치적 사회적 불안정과 반동적인 전제주의의 강화 그리고 민주적인 제도를 수호하지 못하는 무능력이 팽배한 상태였다. 독일 시민 생활에서 중간 계급의 정치적 참여에 대한 요구의 증가와 지속된 정치적 행동의 분위기 속에서 부르크하르트의 논평이 의미가 없는 것이 아니라 오히려 독일 사회의 진정한 구조적 나약함에 대한 올바른 판단이었다. 시민들에 대한 부르크하르트의 의견은 교육받은 교양 있는 부르주아와 미술협회회원들까지 배타적으로 언급하였다. 성숙한 미적 취향과 가치에 대한 대단한 모욕이었다. 부르크하르트가 속물주의라고 한 것은 미적 교양이 결핍되고 그가 분명히 열등하다고 느낀 미술적 장르를 지지하는 보편적인 집단을 의미하였다. 이 당시 독일은 다른 서유럽국가들처럼 시장가격과 근대 국가의 제도가 시민들의 가치 기준을 변화하게 하였다. 미술 시민화의 야망과 취향에 대한 부르크하르트의 경멸에도 불구하고 그는 이러한 역사와 미술을 위한 중요한 청중이었던 시민들이 시대의 미적 취향을 정한다고 생각하였다. 만약 학자들과 미술가들이 청중을 원한다면 그들은 청중들의 요구에 호응해야 할 것이다. 이것은 루벤스가 작업하였던 시기의 물질적 조건과는 다르다. 『루벤스의 회상』에서 부르크하르트는 시민들의 영향과 시민들 매체의 결핍의 중요성을 지적하였다. 그리고 미술 세계의 유

38 Aesthetik, pp. 162-63.

행의 혼란을 또한 지적하였다. 미술가들이 스스로 깊이 있고 영감에 대한 전통에 강요된다는 사실처럼 "시민들 여론이 불후의 소설을 쓰도록 영양분을 제공하지 않는다. 불후의 소설을 존재하는 것이 시민들 여론이 아니다. 출판물이 시민들의 견해의 목소리에 봉사하는 것은 아니다. 이러한 의미에서 시민들은 모든 것과 모든 사람이 아니다."[39]

결과적으로 미술가의 사회적 관계는 19세기에 중요한 변화를 겪었다. 개인적 후원자가 더 이상 미술품의 생산을 결정하지 못하였다. 그 대신 시민들이 작품 생산을 결정한다. 부르크하르트가 주장한 것처럼 정부가 미술의 개인적 후원자로서 행동하는 것이 미흡하였다. 미술 작품은 시민들의 관심을 반영하는 사건을 묘사함으로서 교양 있는 시민들에게 깊은 의미를 주어야 한다. 바이에른의 루드비히왕의 미술 단체에 대한 공개적인 후원에도 불구하고 부르크하르트는 여전히 독일에서 발전된 성숙한 시민들의 생활과 독일 역사화는 결코 이웃 나라의 수준에 미치지 못한다고 생각하였다.[40]

1848년 이전에 미술가들이 민족을 위해 노력하였다고 할지라도 시민들의 미술적 수준을 향상시키지는 못하였다.[41] 그러나 이러한 것이 부르크하르트의 관심은 아니다. 슈라이버(Schreiber)에게 보낸 초기 편지에서 부르크하르트는 미술과 학문분야에서 점점 증가하는 시민들의 영향력을 부정적으로 평가하였다. 상업적인 연재 소설, 사료와 주석이 없는 야사, 학자적인 관심보다는 소설과 같은 사건 등은 정직한 역사가들이 만족할 수 없는 것들이다.

> 스코트의 역사소설은 철저하게 시민들을 망쳐 놓는다. 역사에서 학문과 삶의 심연은 천천히 채워진다. 왜냐하면 역사가 현재를 이끌어가는 것으로 인식되기 때문이다. 그러나 지금 특정한 의도를 가지고 역사를 서술하는 것은 현재를 중심으로 한 일방적인 역사인식이다. 즉 그것은 목적을 두고 쓴 시나 마찬가지이다. 지금 이것은 마지막으로 정치적 관심을 요구한다. 역사에 정직한 사람은 결코 시대적 조류의 역사에 무조건 동조한다라고 말

39 GA Ⅷ, p. 393-395.

40 Kunstblatt 1843. 1 12. Kaegi Ⅱ, p. 235에서 재인용.

41 W. Schlink, J. Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz. (Wiesbaden, 1982). p. 219.

할 수 없을 것이다. 이러한 순간에 역사가는 시민들과 함께 하는 것은 좋은 상황이 아니다. 그리고 시민들과 함께 하는 것은 진실을 망쳐놓는다.[42]

고 하여 일반 시민들의 미술에 대한 영향력을 부정적으로 그는 보았다.

이 새로운 미술의 시각은 경제적으로 착취당한 시민들의 입장을 대변하며 시민들의 사회적 경제적 변화를 미술에 반영하는 것이었다. 부르크하르트는 풍속화와 달리 역사화는 일상 생활로부터 시민들 정신을 고양하고 민족적 자부심을 반영하는 고상한 주제를 선택해야 하며 역사화가 세속적인 것에 집중한다면 성공할 수 없다고 강조하였다.[43] 역사화는 고상하고 귀족적이며 교화적인 주제를 선택한다. 프랑스 혁명은 풍속화의 주제 범위를 크게 확장하였으나 쿠글러나 부르크하르트는 혁명적 시민들이 회화를 교화적인 것으로 간주하지 않았다고 생각하였다. 이런 미적 가치관은 시민들의 생활상을 주로 그린 렘브란트를 부정적으로 평가할 수밖에 근거였다. 이런 사실에서 역사화 미술가들은 민주주의자가 아니며 그들의 가게의 기술자나 일터에서 농부의 모습을 그리기를 특별히 원하지 않으며, 결코 바리케이드의 혁명적인 깃발의 정신을 생각하지도 않으며, 동시에 하층민에 대해서 별 관심이 없었다. 즉 그들은 선술집의 많은 사람들이나 빈민가의 사람들에 대한 관심이 없었다.

그러나 새로운 미술적 시각의 미술 형태는 가끔 분명하게 노동자 계급에게 지배되며, 노동자의 보다 능동적인 이미지를 반영한다. 더욱이 그들은 종종 성격 면에서 냉소적이며 복종적이다. 그들이 가끔 부르주아와 여론을 겨냥한 것 같이 냉소적이고 파괴적이다. 더욱이 사실주의 미술과 사회 비평은 가끔 가난한 사람들을 문제라고 본다. 사람들은 가끔 사실주의를 오해하였다. 왜냐하면 일상 생활의 상황의 사실적인 묘사가 불결하고 가난과 범죄와 같이 단순히 일반적인 사회의 비판이라기보다 가난한 사람들의 비판처럼

---

42 Briefe Ⅰ, pp. 216-217.

43 Frank Büttner, "Bildung des Volkes durch Geschichte," *Historienmalerei in Europa*, (Mainz, 1990), pp. 80-81.

오해될 수 있기 때문이다. 이것은 아직 시각적인 언어가 하층민 생활의 표현에는 아직 존재하지 않는다는 것을 의미하며 미술가들이 사실주의를 시민들에 대한 그들의 미술을 성공적으로 이끌기 위해서 알레고리에 의존하고 표현 기술을 개발하는 것에 실패하였다고 쿠글러는 지적하였다.[44] 쿠글러가 독일 미술의 국가에 대한 헌신을 인정하고 미술의 민주화를 위한 그의 변호는 사실주의가 역사적 사실과 이상이 조화를 이룰 때이다. 쿠글러는 사실주의와 이상주의 사이의 부조화를 심각한 문제로 생각하였으며 그의 동료 피르스터와 달리 이것을 독일 미술 특히 북독일 미술에서 발견되는 위기로 생각하였다.[45]

부르크하르트는 미술가와 시민들의 중재자로서 미술 비평의 기능을 생각하였다. 그러나 그는 결코 증가하는 노동자 계급의 여론을 수렴할 계획이 없었으며 3월 혁명 이전 독일의 성숙한 시민적 분위기의 결핍을 다행으로 생각하였다. 그는 문화적 생산과 정치적 생활에서 영향력이 증가하는 여론을 주목하였다. 이것은 1843년 여름에 방문한 파리에서 쓴 편지에서도 잘 나타나 있다. 그것들 중의 하나가 "프랑스 문학과 화폐"로 독일 독자들의 경고의 형태로 문화 생활에 시민들의 영향에 대한 두려움을 나타내고 있다. 그의 비평의 영감이었던 파리는 그가 경멸하였던 시민들의 세상이었다. 비록 그가 프랑스 문화의 대단한 예찬자였다 하더라도 그는 현재와 미래의 위기의 원천인 프랑스 혁명을 보았다.[46] 그는 여론의 본질을 프랑스 혁명에서 보았다. 그는 1789년 프랑스 혁명이 여론을 통해서 세계를 변화시켰다고 생각하였으며, 전통적인 권력으로 이러한 변화를 막기에는 너무 나약하고 어떻게 막을 방법이 없다고 하였다[47]. 그는 프랑스에서 문학적 활동을 하기 위해서는 파리 사람들의 성향을 고려해야하며, 돈을 벌고 성공을 위해서는 감각적인 이야기에만 관심이 있는 악덕 프랑스 출판사의 횡포를 참아야 하기 때문에 문학의 수준은 저급하게 된다고 하였다. 시민들 여론에 따른 프랑스 예술은 결

---

44 Kunstblatt, 1843. 7. 20. Kaegi Ⅱ, p. 242에서 재인용.

45 Briefe Ⅰ, pp. 31-32.

46 Briefe Ⅱ, p. 17.

47 Jacob Burckhardt, Historische Fragement (Stuttgart, 1957). p. 221. 이후로는 H.F로 표기한다.

과적으로 **황폐하게** 되었다는 것이다.

다행하게도 독일은 아직 프랑스와 같은 시민들의 요구가 거세게 분출되지 않은 것을 부르크하르트는 다행으로 생각하였다.[48] 즉 시민들의 주체적인 의식의 결핍이 독일을 보다 안전하게 보장하는 방편이었다. 시민들을 독서의 대상으로 글을 쓰는 작가들이 부족할 뿐만 아니라 책을 읽을 만한 사람들도 부족하다는 것이다.

이상에서와 같이 부르크하르트는 미술의 시민화와 정치화는 미술의 수준을 저급하게 하는 것으로 생각하였으며, 국가 주도의 문화 국가를 만들고자 하는 의도를 믿지 않았다. 그는 당대 역사화가 주제와 소재를 민족적 애국적 사건으로 하며 상징적이고 은유적인 수법을 이용하는 전통적인 방법을 포기하였다고 생각하였다. 이것은 미술가들이 과거와 일상적인 경험의 세계를 미술 세계로 표현하려고 하며 미술이 과거와 현실을 아주 객관적이고 정확하게 표현할 수 있다는 그 당시의 진보에 대한 믿음과 같다. 미술 세계에서 부르주아의 등장은 미술의 저급화는 물론 그들의 취향을 미술 작품의 기준으로 바꾸는 결과를 가져왔다. 이러한 부르주아의 등장을 부르크하르트는 부정적으로 보았으며 부르주아에 의해 파괴될 지도 모를 고급문화를 보호하는 것이 그의 숭고한 의무라고 생각하였다.

IV. 부르크하르트 미술사 연구의 특징

19세기 미술사 분야의 발전 방향은 역사가 독립된 학문분야로 발전을 모색하는 것과 유사한 점이다. 미술사가들은 미학 이론의 발전을 추구하고 학문분야 내에서 독립된 분야로서의 자율권을 획득하려고 하였으며, 철학적 원칙을 세우기 원하는 '사변적인 미학'으로부터 미술연구를 해방시키려고 노

48 Briefe II, p. 43.

력하였다. 그러나 사변적인 미학으로부터 미술연구를 해방시키려는 그들의 목표는 완전히 성취하지 못하였다. 왜냐하면 그들은 미술사 연구를 문화사의 일부분으로 간주하고 연구하였기 때문이며, 미술사가 문화사의 범위에서 벗어나는 것은 미술 비평주의로 나아갈 위험이 있다고 생각하였기 때문이다. 부르크하르트는 이러한 미술사 연구의 움직임을 과도기적 현상으로 이해하였다. 쿠글러의 영향을 많이 받은 초기에 부르크하르트는 여전히 미술사와 문화사를 혼합할 수 있다고 생각하였지만 그의 후기 저작 『건축 미학 강의』에서야 비로소 문화사로부터 미술사 연구를 독립된 분야로 이해하려고 노력하였다.

그 결과 덕분으로 19세기 초기의 10년 동안 미술 연구의 가장 중요한 발전 중의 하나는 미술 지식의 역사적 근거를 강조하는 것으로 그 선구자가 18세기 미술사가 빈켈만(Jahann Joachim Winckelman 1717-1768)이다. 빈켈만은 양식적 발전에 따라 미술 연구를 함으로써 미술가에 따라서 작품을 연대기적으로 연구하지 않았다. 그 결과 덕분으로 미술사가 한 분야로서 남게 되었고 감식가와 철학자들에 의해 연구되었다.

19세기초에는 미술연구가 한층 활발하게 되었는데 미술사가 보편사의 중심적인 요소로서 위치하게 되었다. 과거 미술의 근본적인 차이점을 인식하는 것과 과거 문화에 대한 미술의 의미를 이해하는 것은 역사 연구를 통해서 이루어 질 수 있다. 새로운 이론과 방법론적 과정은 랑케와 같은 역사가들에 의해서 발전되었고 미술사가들이 적절하게 미술연구에 적용하였다. 그 결과로 미술사가들은 사변적인 미학의 한계에서 미술분야를 해방시키려고 노력하였다. 이 새로운 시각은 아마도 부르크하르트의 스승인 쿠글러의 의해 가장 잘 표현되었다. 쿠글러는 미술에 관한 안내서를 미술 지식의 역사적 사실에 중점을 두면서 저술하였다.[49]

초기 쿠글러가 문화적 미술적 가공품에 대한 일차 사료의 수집에 에너지를 쏟았다고 하더라도 부르크하르트는 이런 미술연구의 제한된 개념에 만족할 수 없었으며 문화 연구의 일반적인 분야에서 미술사의 역할을 이해하

---

49 Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Konstantin dem Großen*, 2. Auflage, 2 Bände, (Berlin, 1847).

려고 하였다.[50] 1843-44년 브로크하우스의 『백과사전』의 아홉 번째 수정판을 위한 논문에서 부르크하르트는 미술사가 미술 작품에 관한 것보다 일반적으로 역사에 대한 정보를 제공하는 것에 관심을 두었다고 강조하였다. 그는 근본적으로 미술사를 문화사의 주요한 구성 요소로서 생각하였고 미적 미술 형태의 발전과 진보 그리고 쇠퇴라는 이전의 미술사의 정의를 변화시키지 않고 그냥 두었다.[51] 그는 미술작품이 정치적 사회적 경제적 문화적 환경을 반영한다고 생각하였으며, 미술작품을 이해하기 위해서는 미술가 의지, 미술 작업의 원칙, 주어진 시대의 기술과 재료의 이용 능력이 역사적 분석 없이 불가능하다는 보았다. 그는 미술을 잠재된 원칙 속에서 독립된 힘이라고 생각하지 않았으며, 오히려 미술은 국가, 종교, 문화에 종속된 것으로 보았다. 양식의 발전은 역사적 사건에 영향을 받는다 것을 나타낸다. 결과적으로 부르크하르트의 미술은 미술 창조를 결정하는 언어나 이념처럼 사회적 현상의 구조적 전제 조건의 분석과 함께 미술의 기능에 구체적인 사회 문제의 종합을 강조하였다.

이것은 특히 이탈리아 르네상스의 미술에 대한 그의 저작인 『르네상스의 역사』에서 볼 수 있다. 부르크하르트는 이 저작에서 양식이 발전할 수 있고 어떤 특별한 미학적 가치가 명료해지는 문화적 중요성과 역사적 구조에 대해서 논의하였다. 그의 유명한 문화사를 압도하는 주제는 이탈리아 건축에 대한 그의 작업에서 새로운 표현을 발견할 수 있다. 특히 부르크하르트는 개인주의와 15세기 이탈리아 미술의 개인적 명성과 영광을 위한 현세적인 탐구가 어떻게 미술 생산의 일반적인 의미를 분명하게 하였는가를 강조하였다. 이탈리아 도시 국가라는 새로운 정치적 환경 속에서 미술의 후원은 지배자나 도시의 영광이나 명예를 표현하는 것이 아니라 정치 권력과 군주의 연속성의 전제적인 상징을 만들기 위한 강제적인 것이었다. 위에서와 같이 부르크하르트가 초기에는 미술사를 문화사의 일부분으로 이해하였다는 것을 알 수 있다. 이러한 미술사에 대한 시각은 그가 아직 독일을 중심으로

---

50 Aesthetik, p. 21.

51 Siebert, p. 53.

한 '국가권력'의 본질에 대한 이해에 역사 연구를 집중하고 있는 것과 무관하지 않다.

미술사를 독립된 분야로 발전시키려고 노력하지 않았던 쿠글러와 달리 부르크하르트는 미술사를 사변 철학의 영향으로부터 해방시키려고 노력하였다. 그는 당시의 역사적 실증주의라는 측면에서 특성화된 기술적이고 고고학적인 접근을 좋아하였다. 정확한 역사적 지식의 임무를 성취하기 위하여 그는 미술연구 내에서 가장 영향력 있는 철학적 경향인 헤겔 미학[52]을 극복하려고 노력하였다. 이 당시 미술분야를 헤겔미학으로부터 극복하려는 노력한 또 다른 사람은 슈나세(Karl Schnasse 1789-1875)와 젬퍼(Gottfried Semper, 1803-1879)[53]였다. 슈나세는 그의 저서인 『네덜란드의 편지』(Niederländische Briefe. 1843)에서 개별적인 미술 작품이 나타내는 중심적인 태도와 이념을 강조하였으며, 젬퍼는 미술작품이 사회적 문화적 현상의 복잡한 물결 속에서 역사적 연관 관계에서 어떻게 이해되어지는가와 인간 존재가 미술에 어떤 영향을 주었는가 강조하였다.

그러나 미술사를 일반적인 문화사의 가지로 본 쿠글러에 대해 부르크하르트는 그를 평가절하하지 않았다. 왜냐하면 쿠글러가 민족이나 시대보다 양식에 따라 분류하는 미술의 포괄적인 연구를 하였기 때문이었다. 즉, 부르크하르트는 문화사의 부분으로서 미술사를 보는 미술사의 역사적 사실성의 중요성을 평가절하하지 않았다. 이것은 미술 단지 대상 자체에 대해서 결론을 찾는 연구가 아니라 사회적 역사적 문화적 여건을 반영하는 것으로 미술작품을 이해하며, 문화사의 자료로서 활용할 수 있다는 측면을 강조한 것이다. 심지어 미술작품이 미술가의 고유한 주관적인 가치에 의해서 변형된다하더라도 이것은 대체로 사회 내에서 독특한 전통과 기능을 반영하며 결과적으

52 헤겔은 미술을 철학이나 종교와 함께 '절대 정신'에서 나오며, 미술은 자연의 모방이 아니라 관념의 시각화라고 생각하였다. 그리고 정·반·합의 체계에 따르면 미술은 상징적 단계(근동 미술), 고전적 단계(그리스, 로마 미술), 그리고 낭만적 단계(기독교 미술)로 발전한다고 보았다.

53 그는 미술의 재료나 기법이 시각미술의 중요한 요소로 생각하였으며, 각 시대마다 작품의 크기, 재료, 기법은 다르게 발전하였음을 지적하고 미술의 발전은 제작도구와 제작방법과 관련이 있다고 생각하였다.

로 대상 그 자체와 보다 넓은 사회적 문화적 환경의 단서를 제공하는 텍스트와 같은 것으로 생각된다. 미술사가의 기본적인 임무가 다른 사상 체계와 다른 역사적 여건과 상황 속에서 만들어진 다른 문화에 속한 미술을 이해하고 현재의 역사적 구조에서 그것의 중요성을 설명하는 것이라면 비판적인 미술사는 불안정할 것이다. 왜냐하면 그것의 근본적인 주안점은 미술작품 그 자체와 형식적 품질에 있지 작품이 만들어진 상황에 있지 않기 때문이다. 상황의 부산물로 이해할 수 있는 텍스트로서의 미술 작품의 취급은 결과적으로 작품을 역사적 구조에 희생된다.

위와 같은 점을 고려한다면 부르크하르트가 문화사의 부분으로 미술사를 이해하였다고 주장하는 사람들은 그를 형식주의자이거나 구조주의자로 보는 것은 논쟁의 여지가 있다. 카에기는 부르크하르트를 역사적 사실주의자나 구조주의자라고 주장하였다. 그의 주장은 바젤의 또 다른 미술사가이고 부르크하르트의 제자이며 후계자인 뵐플린이 부르크하르트를 양식과 형식의 기초로 미술사를 추구한 "형식의 심리학자"라고 말함으로써 재확인되었다.[54] 위의 두 사람의 견해와 달리 부르크하르트가 미술 연구에 비판적인 방법을 발전시키려고 노력하였다고 주장하는 견해도 있다.[55]

부르크하르트가 문화사를 접근하는 방법과 미술연구에 대한 그의 접근 방식을 고려한다면 그를 형식주의자가로 보기는 어렵다. 그가 문화사 연구를 위한 역사가의 중요한 요소로써 '관조'라는 것을 강조하는 역사가의 상상력을 독일 역사주의 역사가들보다 강조하였다는 것에서 알 수 있다. 그는 미술작품이 인간 사상과 문화 그리고 사회에 대해서 무엇인가를 제공할 수 있다고 생각하였다. 미술작품과 역사 사이의 복잡한 관계를 정립하려는 그의 시도는 적어도 1850년대 초기부터 그의 미술 개념과 미술사에 대한 접근 방법

---

54 카에기는 뵐플린이 부르크하르트의 『르네상스의 건축』에서 보여준 체계적인 미술사를 위한 프로그램의 중요성을 과장하였다고 비난하였다. 카에기는 부르크하르트가 쿠글러의 전통 속에서 "문화사로서 미술사"를 연구하였다고 한다. 카에기는 부르크하르트의 통찰이 『르네상스의 건축』에서 가장 흥미롭고 가장 풍부한 그의 미술사적 저서들 중의 하나이며 동시에 문화사적인 저작이라는 것이다. 또한 카에기는 부르크하르트가 여기에서 쿠글러의 사상에 충실하게 따르고 있다는 것이다. Kaegi IV, 209.

55 Sitt. p. 68.

그리고 역사로부터 독립된 미술을 이해하려는 시도에서 나타났다.[56] 이러한 증거는 『미술 잡지』의 논평에서 미술사를 단지 역사적 재현이나 출처 그리고 고고학 이상이라고 말한 것에서 알 수 있다. 이 논평은 사실상 그의 "과제와 장르를 위한 미술사"를 완성할 수 있었던 미술 이해의 시초가 되었다.[57] 그의 궁극적인 목적은 미술사와 문화사의 종합을 성취하는 것이었다.[58]

그러나 부르크하르트는 1855년 『미술 안내서』를 출판하기 전에 두 분야의 결합 가능성에 대해서 의심을 품기 시작하였다는 것이다. 이 책을 준비하는 중에 그는 점차 일반적으로 문화로부터 독립된 범주에 따라 형식의 문제로 미술을 보게 되었다. 역사 즉, 어떤 시기의 문화사는 미술사 발전의 연구 배경이라는 것이다. 이러한 면에서 그의 『미술 안내서』는 형식에 따라서 정리함으로 역사적 시기에 따라 정리된 연대기적 구조를 포기하였다는데 특징이 있다. 그는 항상 건축, 조각, 회화를 분리해서 다루었고 그 결과 조형미술의 미학을 보였다.[59]

이후 그는 짧은 글이지만 중요한 논문인 '기독교 조각의 역사에 대한 입문(Andeutungen zur Geschichte der Christlichen Skulptur)'에서 그의 관심이 고전미술로 변화하는 것을 암시하며 역사적 관찰과 명상의 과정 그리고 미술작품과 관련된 미술이론과 미학에 대한 근본적인 문제를 명백하게 밝히려고 노력하였다. 비록 그가 미학에 반감이 있었다고 하나 중요한 단계는 미술 형식의 연구가 더 이상 문화사의 종속된 분야가 아니라 것을 이 짧은 논문은 표현하였다.[60]

이러한 것은 그의 미학 강의에서 '과제를 위한 미술사'의 전개에서 알

---

56 GA Ⅷ, p. 23. Siebert, p. 157.

57 Briefe Ⅲ, p. 226.

58 Irmgard Siebert, "Zum Problem der Kulturgeschichtsschreibung bei J. Burckhardt," in *Die Antike im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland*, (Berlin, 1988), pp .266. Wolfgang Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt*, (München, 1974), pp. 193-200. Kaegi Ⅲ, pp. 649-672. Briefe Ⅲ, p. 197. 그는 우선적으로 이 둘의 종합을 「콘스탄티누스 대제사」와 이탈리아 르네상스에 대한 연구에서 시도하였으나, 그의 초기의 목적을 성취할 수 없었고 그의 작업을 르네상스의 미술의 역사를 다루는 것에 한정하였다. Briefe Ⅳ, p. 23.

59 Aesthetik, p. 23. Siebert, p. 25.

60 Briefe Ⅲ, p. 161.

수 있다. '과제를 위한 미술사'는 역사적 사실이나 저자, 역사적 구성에 대한 강조를 하는 실증적인 미술사의 전통을 극복하려는 시도이다. 부르크하르트가 양식을 역사적 임무나 과제에서 나온다고 이해하였다고 할지라도 그의 주안점은 분명하게 미술작품 그 자체에 있으며, 미술작품이 역사적 구조로부터 독립되어 있다는 것이었다.[61]

'과제를 위한 미술사'의 전개로 인한 극단적인 형식주의와 구성주의를 피하려고 부르크하르트는 노력하였다. 1851년 건축의 역사에 대한 강의의 서문에서 그는 "미술사가가 미술사를 연구하는 방법은 두 가지가 있다. 하나는 역사의 종, 특히 문화사와 미를 일시적인 요소로 해서 미술을 연구하는 것이고 또 다른 하나는 아름다움 그 자체에 의미를 두고 문화사는 단지 도움을 주는 요소로 보는 관점이다. 두 가지 모두 타당하나 우리는 중간자의 입장을 취해야 할 것이다"라고 하였다.[62]

그러나 점차 부르크하르트의 미술연구 방법은 미술작품 그 자체의 관찰을 통한 미술연구로 나아갔다. 이러한 시도는 감각과 직관으로 미술작품을 이해하는 것으로 철학적 사고나 이론적 개념을 통한 연구방법이 아니다. 양식이나 형식이 역사적인 것에서 연유하지만 양식과 형식은 그들의 고유한 발전 법칙이 있고 단순히 넓은 의미의 문화사의 한 부분이 아니다. 미술이 역사이해의 근거가 아닌 것처럼 역사도 미술이해의 기반이 아니다는 것이다.[63] 점차 그는 '과제를 위한 미술사'의 중요한 관심이 미술 작품의 존재이지만 미술작품이 내포하는 있는 초시간적인 특징을 이해하는 것으로 생각하였다. 이것은 미술작품이 어떻게 현재에 재발견되었는가를 말하는 것으로 미술작품의 고찰이나 미술연구의 과정에서 역사가나 관찰자를 돕기 위해 고안된 방법론적인 장치로 보아야 한다. 미술사의 연구자의 임무는 미술작품 속에서 과거의 음향과 조각을 관찰하고 묘사하는 것으로 그는 생각하였다.[64]

부르크하르트는 정확하게 '과제'에 의한 것이 무슨 의미인지 정의하지

61 Aesthetik, pp. 20-22.
62 Aesthetik, pp. 23-25.
63 Siebert, p. 60.
64 *Ibid.*, pp. 62-63.

못하였다. 그는 '과제'를 미술가에 의해 의도된 목적이나 미술 작품에 숨겨진 특별한 임무라고 생각하지 않았다. 그는 미술적 '과제'를 헤게모니의 형태로 이해하였는데, 어떤 시대의 목적과 특별한 미학적 요구를 표현하는 것과 동일시되는 것으로 양식적 형식적 그리고 문화적 역사적 요소들의 집합체로 이해하였다. 다시 말해 세속적인 사건이 시대의 문화적 사회적 힘과 민족 정신, 시대 정신을 표현한다는 의미와 미술가가 어떻게 그들의 문화와 세계 그리고 취미와 같은 무형의 요소들에 대한 이해도 의미한다는 것이다. 미학 강의에서 그는 '과제를 위한 미술사'가 "미술적 본능"이라고 묘사한 미술창조의 배후에 숨어있는 동기를 설명하는 것으로 이해하였다.[65]

부르크하르트는 "미학의 서문"에서 미학적 가치와 양식의 발전이 어떤 시대의 문화적 교양 즉 읽고 쓰는 능력의 일반적인 수준과 관련이 있다고 함으로써 교양인과 미술 사이의 관계를 언급하였다.

> 미학은 미술에 대한 문화인의 관계이다. 먼저 일반적으로 미에 대한 것과 둘째는 미술적인 미에 대한 것으로 이것은 미술처럼 인간의 내면적인 성향처럼 수천 가지 형식이 존재한다. 가끔 이것은 역사 연구도 교양의 일반적인 연구도 아닌 중간적인 것이다. 중요한 것은 항상 개인에 대한 미술 작품의 영향이다 미를 인식하는 것은 미술가의 기술, 기술 발전의 수준, 재료의 이용 능력, 또는 지속적인 흐름인 교양과 교육의 일반적 수준이다. 미학적 가치는 미술가나 관람자가 외부적인 요인들에 의존하고 그럼으로 미를 창조하기 위한 근본적인 욕망일지라도 미술적 본능 그 자체는 아닌 역사적 세계 내에서 보다 확고하게 되는 어떤 특별한 대상을 말한다.[66]

일정한 시기의 양식의 성격과 원칙을 이해한다는 것은 역사의 기초 지식, 미술 생산의 물질적 조건, 미술가와 후원자의 태도와 이념을 아는 것이 필요하다. 그러나 미술 양식은 일정한 대상과 미술이 성취한 물질적 기능이

---

65 *Ibid.*, pp. 65-67.

66 Aesthetik, pp. 35-39.

나 부르크하르트의 동시대 사람인 젬퍼가 말한 양식을 "물질 조건의 표현 양식"이라는 작품 생산에 이용된 기술에 좌우되는 것은 아니다. 양식은 미술가가 세계를 어떻게 표현하는가는 물론 미술이 자신을 어떻게 표현하는가와 밀접한 관계가 있다.[67] 그는 양식의 발전이 세 가지 상호 관계된 요소에 의존한다고 생각하였다. 첫 번째 양식은 사람들이 스스로의 힘으로 하는 "과제의 형태"이며 두 번째는 미술 작업이 미술가의 영감을 주는 불멸의 의지 그리고 마지막으로 이용할 수 있는 재료와 기술이다. 이 요소들은 미술적 본능에 합치되어 있다.[68] 부르크하르트는 어떤 양식이 성립하려면 규정된 기능을 성취할 때와 문화적 영역 내에서 일반적인 권세와 헤게모니를 획득할 때 가능하다는 것이다. 어떤 형식이 진실에 보편적인 합의와 표현의 구조적 형식의 필연성을 형성할 수 있을 때 양식은 진실처럼 헤게모니를 갖게 되고 존립하게 된다.[69] 양식은 세계를 읽고 해석하고 경험하는 방법을 알아내고 그것의 이미지 속에서 세계를 변화하게 하는 권력을 가진 사회에서 중요한 문화적 힘과 이념의 표현이 될 때 단지 존재할 수 있다고 말할 수 있다. 그러나 부르크하르트의 일차적인 관심은 진실이 아니라 아름다움 그 자체에 있었다. 미술 작품의 이념에 대해서 그는 언급하지 않았다. 그래서 그는 미술의 출발점을 역사와 같이 관조에서 시작하였다. 부르크하르트의 출발점인 관조(Anschauung)는 주관과 객관 그리고 미학과 비미학 사이의 구별이 없는 주관적인 관점을 말한다.[70]

---

67 Aesthetik, pp. 63-64.

68 Aesthetik, pp. 35-40.

69 Aesthetik, pp. 64-69.

70 "Historical Representation," p. 210. *History and Theory*, 27, 1988.

V. 맺음말

이상에서와 같이 부르크하르트는 19세기 미술사에서 역사화가들이 시민들의 기호에 맞는 그림을 작업함으로 진정한 미술가의 열정과 창조성을 상실하게 되어 미술작품의 수준을 저급화하게 하였다고 비판하였다. 미술의 저급화의 원인으로 그는 이상주의와 사실주의의 부조화를 지적하였다. 그는 인간의 감성과 이성의 부조화의 문제를 그가 말한 관조를 통해서 극복하려 하였다. 그는 인간의 창조의지를 찬양하고 근대세계의 정신적 소외와 분열을 극복하려고 노력하였다. 그는 이러한 인간의 창조의지가 19세기 시민사회에서는 찾을 수 없음을 강하게 비판하고, 이러한 창조의지를 중세의 고행자나 르네상스 시기의 위대한 화가들을 통해서 발견하려 하였다. 그는 이들이야말로 그 시대의 정신적 진수를 간직하고 보존한 사람들이라고 생각하였던 것이다. 즉 그는 19세기 미술사에서 미술가의 자유로운 창조의지를 통한 미술작품을 만들어 그 시대의 정신적인 것을 표현하기를 원하였다.

결국 부르크하르트가 미술연구의 방법에서 미술사가의 주관적인 시각은 강조한 것은 그가 문화사의 연구방법에서 역사가의 통찰력을 강조한 것과 일맥상통한다. 부르크하르트 생애 초기에 미술사를 문화사의 일부분으로서 이해한 것은 그의 스승 쿠글러의 영향 때문이기도 하겠지만 역사를 통한 시대의 위기를 극복하려고 한 그의 역사인식과 무관하지 않다. 그러나 1870년 이후 부르크하르트는 역사와 관련된 연구서가 그의 이루어지지 않았으며, 오히려 미술사에 대한 연구서가 여러 권 저술되었다. 이것은 그가 더 이상 19세기 중반이후 시민들의 정치적 영향력이 커진 것과 관련이 있다고 하겠다. 이 이후 미술사에 대한 그의 시각도 초기의 시각에서 미술사를 독립된 분야로 보는 것으로 미술사관으로 바뀌었다. 또한 미술사에서 미술가의 역사나 시대의 여건을 중시하기보다는 미술 작품 속에서 즐거움이나 향유함(Genuß)을 미술사 연구의 중심 주제로 하려고 노력하였다. 부르크하르트의 미술 비

평 기준들은 본질적으로 도덕적인 것으로 미학적인 것은 아니었다.[71] 그는 라파엘의 창작 행위를 독특한 것이며 쉽게 해석할 수 없는 '도덕의 열정'으로 보았으며, '천재적인 능력이 가장 중요한 것은 아니다'라고 하였다.[72] 그의 이러한 생각은 『미술 안내서』에서 잘 나타나 있으며 그가 평생동안 이탈리아 여행을 정기적인 행사와 같이 하였던 이유이기도 하다. 그리고 그가 시민들의 위협으로부터 고급문화를 보호해야 한다는 생각은 미술 연구에서도 그대로 보여준다고 하겠다. 그러나 고급문화가 발전하기 위해서는 상업적인 문화가 함께 공존해야 가능할 것이다.

---

[71] E. Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, (Hikdesheim, 1968) p. 75.

[72] Burckhardt, *Der Cieorone: Eine Anleitung zum Genußen Der Kunstwerk Italiens* (Stuttgart,1964), pp. 842-884.

Abstract

The Characteristics of Study of Burckhardt's Art History

Youngtae CHOI

Burckhardt recognized the 19th century as the age of crisis and he thought that new historical view and a method of study were needed to overcome the crisis. That was why that he denied the method of a rigid historical material criticism by Ranke that was a method of historical study in the 19th century of German. At that time Burckhardt thought that a method of historical study ought to meet the ideology of scientific and industrial development with the change of the times. So, his emphasis was rather placed on the interpretation and the expression of historical material than discovering and examinating the genuineness of it. Also he had concern for the background and the idea of the times in historical material. For him, to understand the times was more important than to describe it. It seemed that his view was different from the method of cultural history at that time but that was similar to historical view by Humbolt.

Perhaps more than any other cultural artifact, the genre of historical painting best articulated the aesthetic preferences of the desire to express great historical moments, as well as its openly didactic politicization, realism had found its most potent form of expression. However, according to Burckhardt at least, the overwhelming passion for realism was made at a cost; in its name idealism was sacrificed, and the harmony which characterized the truly sublime spirit of individual creativity was lost.

He thought a ideal historian to have sensitivity and imagination for understanding what was its true mature. Burckhadt's historical study connected with not history for study but history for education of the public. Needless to say, his aim was not the public made meet the needs of the times but their lost sensitivities and imaginations in the process of industrialization inspired them again. So his lecture continued in Pedagogium, and he thought that a study of high-class culture was the proper of preserving humanistic culture.