

자크-루이 다비드의 회화와 '위대한 인물'의 관념

- 정치적 텍스트로서 예술

하 상 복*

[국문초록]

이 연구는 정치적·이념적 텍스트의 관점에서 자크-루이 다비드의 회화를 독해하고자 한다. 프랑스 구체제 후반기부터 활동하기 시작한 프랑스 신고전주의의 대표적 화가 다비드는 자신의 회화를 당대의 시대정신을 시각적으로 표상하는 데 동원함으로써 예술의 정치화라는 모토에 가장 걸맞은 역사적 사례를 우리에게 보여주고 있다. 다비드의 회화가 드러내고자 한 당대의 시대정신이란 '위대한 인물'의 정신이다. 프랑스 구체제와 그것의 반영체인 전통적 영웅관이 쇠퇴하기 시작하고 그에 대한 반정립으로 '위대한 인물'의 관념이 등장했는데, 다비드의 회화는 그러한 새로운 시대정신을 구현하려 했다. 그리스-로마 시대의 영웅들을 다룬 구체제 후반기의 역사화와 프랑스대혁명의 정치적 영웅들을 묘사한 그리고 나폴레옹의 정치적 위대함을 웅변한 정치회화를 통해 다비드는 위대한 인물의 관념을 감각적으로 재현하고 대중적으로 확산하는 데 전력을 기울였다. 이 연구는 예술을 정치적 텍스트로 독해하는 것의 의미 있는 사례를 제공할 것이다.

* 목포대학교 정치언론홍보학과 부교수

주제어: 자크-루이 다비드, 정치적 텍스트로서 예술, 위대한 인물, 프랑스 대혁명
Jacques-Louis David, art as political text, grands hommes, French revolution

1. 들어가며

상징정치학자 에델만(Murray Edelman)은 『예술에서 정치로』(*From Art to Politics*)에서 “예술은 정치 담론, 정치적 믿음, 그리고 그에 따른 행동들이 솟아나는 원천”¹⁾이라고 말했다. 우리는 예술의 정치적 역할에 관한 에델만의 명제를 입증할 사례들을 역사 속에서 다양하게 발견할 수 있지만, 프랑스 대혁명기에 급진혁명파, 자코뱅의 일원으로 활동한 신고전주의 화가 다비드(Jacques-Louis David, 1748-1825)의 경우만큼 예술의 정치성을 보여주는 극적인 사례도 없을 듯하다. 다비드는 혁명이 도래하기 이전에 이미 혁명과 공화주의 이념을 표상하는 회화를 그렸고, 혁명 기간 동안에는 혁명의 중요한 현장과 사건들을 화폭에 담았고, 다양한 정치의례를 연출함으로써 대중들의 혁명적 의지와 감성을 동원하는 데 온 힘을 기울인 인물이었다. 그의 작품들과 예술적 실천은 프랑스혁명이 어떠한 이념 위에서 예비 되어왔고, 어떠한 인물들이 어떠한 사건들 속에서 혁명을 밀고 나갔으며, 혁명의 이념과 가치가 대중과 어떻게 의지적으로 그리고 감성적으로 조우했는가를 명확하게 말해주고 있다.

그러한 맥락에서, 서양미술사 연구자들을 중심으로 다비드의 예술세계를 정치적으로 해석하는 연구가 이루어졌다. 박화선, 이유경, 김광우, 전동호, 박희숙의 연구²⁾ 등을 그 실례로 들 수 있다. 연구자들이 주목하고

1) M. Edelman (1995), *From Art to Politics: how artistic creations shape political conceptions*, University of Chicago Press, p. 1.

2) 박화선(1995), 「다비드의 정치적 성향이 나타난 역사화 연구」, 『서양미술사학회 논문집』 vol. 7; 이유경(2001), 「다비드, 그의 예술과 권력의 상관관계」, 『서양미술사학회 논문집』 vol. 15; 김광우(2003), 『다비드의 야심과 나폴레옹의 꿈』, 서울: 미술문화; 박희숙(2007), 「시대의 정신을 담아냈던 화가크 루이 다비드」, 『지방행정』 9월호; 전동호(2013), 「육망하는 걸작: 자크 루이 다비드의 <호라티우스 형제의 맹세>」, 『미술사와 시각문화』.

있는 중요한 지점은 다비드 예술작품과 실천이 이른바 '시대정신'을 담아내고 있다는 사실이다. 연구자들은 다비드가 "그 시대의 증인"³⁾으로서 "시대의 정신을 완벽하게 담아냈"⁴⁾으며, "18세기 시대정신을 반영하는 독특한 면모를 보여주었다"⁵⁾고 평가했다.

우리는 다비드에 대한 그와 같은 해석을 일정 부분 수용하면서 다음과 같은 물음을 던진다. 그렇다면 다비드가 자신의 예술 속에서 담아내고자 했던, 혹은 그의 예술 속에 담긴 그 시대정신이란 무엇인가? 앞의 연구들은 18세기의 시대정신을 언급하면서도 그 정신의 구체적인 모습에 대해서는 명확하게 말하지 못하고 있다. 이 연구는 그 물음에 답하고자 한다.

혁명이 발발하기 전인 1784년에 그린 <호라티우스 형제의 맹세>로부터 1793년의 작품인 <마라의 죽음>을 지나 1800년의 <알프스를 넘는 보나파르트>에 이르기까지 다비드의 작품에는 공통적으로 '새로운 영웅'의 이데아가 이미지로 형상화되어 있었다. 하지만 그가 그림 속에서, 그리고 의례의 연출 속에서 열렬히 표현하고자 했던 영웅의 메시지는 단순히 다비드 개인의 정치적 열망은 아니었다. 그것은 그야말로 도도한 시대정신을 압축하는 정치적 가치였다. 다비드는 그가 의식했건 그렇지 않았건 새로운 영웅에 대한 당대 프랑스인들의 정치적 욕망을 시각 이미지로 재현해냈다.

우리는 이러한 문제의식에서, 매개론의 선구적 인물인 드브레(Regis Debray)의 이야기를 읽어낼 수 있다.

…… 왜 1939년 이전에 막스 에른스트가 그린, 방향 감각을 잃은 도시들에서 제2차 세계대전의 그림자가 어른거릴까? 왜 미술사는 각 시대의 감수성을 폭로하는 가운데 사상사는 물론 심지어 사건의

3) 이유경(2001), p. 51.

4) 박희숙(2007), p. 144.

5) 박화선(1995), p. 169.

역사보다 시간적으로 앞서는 것일까? 왜 사고방식과 과학적 패러다임과 정치적 분위기의 변화를 예고하는 징후를 알아채려면 공공정보도서관보다 현대미술관으로 가는 것이 더 나을까? 왜냐하면 감각적인 이미지들은 '열등한' 동력원에서 자양분을 취하기 때문이다. 따라서 '우월한' 정신활동보다 덜 감시받고 더욱 반칙적이며 더욱 자유롭고 덜 통제받으면서 이 세상에 메아리치기 때문이다.⁶⁾

이러한 논리를 다비드의 경우에 적용해보면, 다비드의 회화는 18세기 프랑스에서 형성되고 있던 새로운 정신적 흐름을 선구적으로 보여주는 시각 이미지의 구성체로 독해해도 좋을 것이다. 다비드의 그림은 당대 프랑스의 사상적 변화를 품고 있는 일종의 정치사회적 텍스트로 볼 수 있다는 말이다. 여기서 우리는 다비드의 미술에 구현된 새로운 정신성 혹은 시대정신이란 무엇인가를 구체적으로 묻고 답해야 한다.

2. 계몽주의, 신고전주의 그리고 다비드

1752년 디드로(Denis Diderot)와 달랑베르(Jean Le Rond d'Alembert)의 『백과사전』 제2권이 출간되었다. 2권에는 디드로가 집필한 『미의 기원과 본성에 관한 철학적 연구들』(*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*)이 실려 있었다. 계몽주의 철학자 디드로가 아름다움에 대한 철학적 성찰을 다루었다는 점은 그 이전에는 미에 대한 만족스러운 정의가 존재하지 않았다는 문제의식의 반영이었다. 17세기 말 프랑스어 사전에서 미는 막연하고 불완전한 정의를 넘어서지 못했다. 예컨대, 1690년에 출간된 『퓌르티에르 사전』에서 미는 “보기에 좋은 것”, “귀에 듣기 좋은 것”으로, 1694년에 나온 『아카데미 사전』에서는 “보기에 좋도록 균형이 잡혀 있

6) 레지스 드브레(2011), 정진국 역, 『이미지의 삶과 죽음』, 서울: 시각과 언어, p. 197.

거나 색이 혼합된 것⁷⁾이라는 일반적인 정의에 그치고 있다. 디드로는 다음과 같이 말하면서 미의 기원과 본성을 파악해야 할 필요성을 강조했다.

모든 사람이 미에 대해 논한다. …… 하지만 대단히 세련되고 믿을 만한 감식안을 가진 사람들에게 미의 기원, 미의 본성, 미의 정확한 뜻, 미가 실제로 뜻하는 것, 미의 정확한 정의, 미가 절대적인 것인지 아니면 상대적인 것인지, 그리고 본질적이고 영원하며 불변하는 미가 있고 하위의 미가 이를 규범이자 본보기로 따르는 것인지, 미나 유행이나 마찬가지로 아닌가 묻는다면 사람들은 곧 생각이 갈라져 어떤 이들은 자기는 모르겠다고 하고 다른 이들은 회의주의에 빠진다.⁸⁾

순수한 합리적 사유와 판단의 과정을 따라 미의 본질에 도달하려는 디드로의 노력은 특정의 아름다운 존재나 사물을 찾는 데 있는 것이 아니라 아름다움의 보편적 원칙을 찾는 데 있었다. 그리하여 그는 존재와 존재, 존재의 구성요소들 사이에서 만들어지는 '관계'가 미의 보편적 원리라고 생각했다. 디드로는 “이 관계가 어떤 것이든 바로 이 관계가 '미'를 구성하는 것이라고 주장한다.”⁹⁾ 미의 이성적 본질을 찾으려는 디드로의 지적 노력은 사실상 18세기 프랑스 계몽주의가 주창한 진리 발견의 방법 일반이 적용된 것에 불과하지만, 결과적으로 아름다움의 문제는 개별적이고 구체적인 미적 대상을 넘어 궁극적이고 보편적인 원리를 파악하는 일로 전환되었다.

디드로의 미학이론이 출간된 해와 거의 같다고 할 수 있는 1755년 독일의 철학자 빈켈만(Johann Joachim Winckelmann)의 저작 『그리스 미술 모방론』(*Gedanken Über die Nachahmung Griechischen Werkeinder Malerei Bildhauerkunst*)이 출간되었다. 주지하는 것처럼, 빈켈만의 책은 원형적이고 궁

7) 드니 디드로(2012), 이충훈 옮김, 『미의 기원과 본성』, 서울: 도서출판B, p. 87.

8) 디드로(2012), pp. 7-8.

9) 디드로(2012), p. 57.

극적이며 보편적인 미에 대한 열광으로 채워져 있는데, 그 이상적 미는 고대 그리스의 예술로 구현되고 있다. 빈켈만은 다음과 같이 그리스 예술을 찬양했다.

그리스 작품에 정통한 사람이든 이를 모방하는 사람이든 그들은 이 고대 걸작들에서 가장 아름다운 자연을 볼 뿐만 아니라 자연 이상의 것, 즉 고대의 어느 플라톤 주석가가 말했던 것처럼 오직 오성에 새겨진 상에 따라 만들어진 자연의 일종의 이상적인 미를 발견한다.¹⁰⁾

디드로가 철학적 오성의 운동을 통해 미적 원형 혹은 보편적 미에 대한 인식에 도달했다면, 빈켈만은 고대 그리스 예술에 대한 미학적 사유를 통해 같은 지점에 안착했다. 그 점에서 그 두 사람은 각각 방법을 달리하면서도 동일한 결론에 이른 것으로 이해할 수 있다. 미에 대한 계몽주의적 사유의 형식은 18세기 이탈리아를 중심으로 한, 고대 그리스 유적의 고고학적 발굴을 통해 그 내용을 확보하게 되었다는 말이다.

빈켈만은 고대 그리스 예술을 ‘모방’하는 것이 당대 예술이 따라야 할 유일한 원리라고 말했는데¹¹⁾, 그것은 대전제의 참에 기반을 둔 당연한 결론이었다. 이러한 미학적 지향점에서 우리는 프랑스의 건축이론가 까트르메르(Quatremère de Quincy)를 살펴볼 수 있다. 18세기 중반(1755)에 태어나 프랑스 구체제의 후반기와 혁명기에서 예술이론가로 활동한 까트르메르는 빈켈만과 마찬가지로 고대 그리스 예술에 대한 열광적 찬미자였다. 예술을 모방의 관점에서 보고 있는 까트르메르가 고대 그리스 예술을 위대한 예술의 전범으로 보는 이유는 디드로가 말한 오성의 원리를 통해 구축된 미의 원리, 예컨대 기하학과 비례의 원리가 관철되고 있다고 판단했기 때문이다. 계몽주의 예술이론가였던 그에게서 그리스 예술은

10) 요한 요하임 빈켈만(1995), 민주식 역, 『그리스 미술 모방론』, 서울: 이론과 실천, p. 30.

11) 빈켈만(1995), p. 54.

'절대 미'(beau absolu)에 해당하는 것이었다.¹²⁾ 미에 대한 분류와 관련해 디드로는 "본질 미", "인간이 창조해낸 미", "체계의 미"로 3분하고 있는데, "본질 미"는 일종의 질서에 해당하는 것으로서 이 질서의 규칙이 적용되어 인간은 미를 창조한다.¹³⁾ 이러한 점에서 우리는 까트르메르가 절대미를 추앙하는 것과 디드로가 모든 미의 전범으로 본질 미라는 개념을 제시하는 것 사이에서 계몽주의적 미학의 공통점을 보게 된다.

18세기 중반 서유럽의 예술계는 이처럼 미와 예술에 대한 새로운 원리와 관념의 태동을 목격하고 있었다. 이러한 새로운 흐름을 서양예술사는 고전주의의 부활, 즉 '신고전주의'(neo-classicism)로 명명한다. 미와 예술에 대한 "기하학주의와 엄정성"을 원천으로 하고 있고, "직선, 엄격성, 단순성으로의 복귀"에 기초를 둔 신고전주의는 서유럽에서 맹위를 떨치면서 "고대 광신"으로 불릴 정도로 고전주의 예술에 몰두했다.¹⁴⁾ 앞서 살펴본 것처럼, 계몽주의 철학자들은 미에 대한 오성론적 사유를 통해 그리고 '장인과 예술가'의 개념적 구분을 통해 신고전주의의 미적 이상에 호응하고 있었다.

프랑스에서 그와 같은 시대적 예술운동은 당대 지배계급의 미적 전범이었던 바로크와 로코코 양식에 대한 전면적인 도전으로 표출되었다. 루이 14세의 양식으로도 불리는 바로크 양식과 루이 15세의 양식이라고도 부를 수 있는 로코코 양식은 새로운 미학이론과 고전주의 예술규범으로 무장한 지식인들과 예술가들의 공격을 받았다. 그들은 절대군주제의 예술양식, 특히 로코코 예술은 "눈에는 달콤하지만 영혼과 정신에 어떠한 양분도 제공하지 못한다"고 비판했다. 프랑스 계몽주의자들은 "예술은

12) Sylvia Lavin (1992), *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge and London: The MIT Press, pp. 104-109.

13) 디드로(2012), p. 28.

14) 피에르 카반느(2004), 정숙현 옮김, 『라루스 서양미술사 3: 고전주의와 바로크』, 서울: 생각의 나무, pp. 187-188.

단순히 장식적이거나 감각적이어서는 안 된다”는 모토를 내걸고 기성의 예술을 깎아내리고 새로운 예술의 이상을 추구하고자 했다.¹⁵⁾ 디드로의 다음과 같은 외침이 계몽주의자들이 지향한 새로운 예술의 방향이었다.

내 마음을 뒤흔들어라. 나를 산산조각 내버려라. 전율케 하고, 울부짖게 하고, 요동치게 하라. 분노에 빠뜨려라. 그리고 나서 내 눈을 진정시켜라. 그렇게 할 수만 있다면.¹⁶⁾

미와 예술의 원리와 규범을 통한 절대주의에 대한 우회적 공격의 원천이 된, 그 점에서 정치운동과 무관하다고 할 수 없는 신고전주의의 저수지에는 디드로가 열망한 예술적 실천을 이끌 한 사람, 다비드가 나타나고 있었다.

다비드는 1748년 부유한 상인의 아들로 파리에서 태어났다. 여행 도중 결투로 인한 아버지의 사망은 다비드 인생의 결정적인 변화를 가져다주었다. 다비드는 외삼촌인 건축가 뷔롱(François Buron)의 후견 아래에서 성장하게 되는데, 뷔롱은 당시 왕실 수석화가이자 「왕립미술아카데미」 교장인 화가 부셰(François Boucher)의 친구였다. 뷔롱은 다비드를 부셰에게 소개했다. 로코코 회화의 대가로 불린 부셰는 기초적인 미술교육을 가르친 후 다비드를 제자인 비엥(Joseph-Marie Vien)에게 소개했다. 다비드는 비엥의 작업실에서 미술교육을 받은 뒤, 1766년 왕립미술아카데미에 입학해 공식적인 미술교육을 받게 된다.

비엥과의 만남은 크게 두 측면에서 화가로서 다비드의 인생에 중대한 영향을 미쳤다. 먼저, 비엥은 감각적이고 화려한 선과 채색으로 특징지어지는 로코코 회화에 반기를 들고 신고전주의로 불리는 프랑스 회화의 새로운 양식을 개척한 인물이었다. 스승의 예술적 지향은 다비드가 프랑

15) Simon Lee (2002), *David*, Paris: Phaidon, p. 15.

16) Lee (2002), p. 15.

스 신고전주의에 커다란 관심을 갖도록 만들었다. 아울러, 다비드는 비엥의 작업실에 거주하면서 영향력 있는 예술가들과 교류하고 매우 진보적인 예술클럽들에 참여했다. 그는 뷔롱의 동료이자 왕립건축아카데미의 사무국장인 스텐느(Sedaine)의 클럽에 드나들면서 계몽주의라는 새로운 철학 사조를 만났고 오페라 극장의 발레리나 라 귀마르(La Guimard)의 클럽을 통해서도 유토피아의 미학을 발견했다.¹⁷⁾ 새로운 철학과 예술 사조에 대한 다비드의 관심은 그의 회화들 속에서 때로는 명백하게 때로는 우회적으로 등장하면서 회화들의 이념적 색채를 결정짓는 데 큰 영향력을 행사했다. 그러한 사조들의 세례를 받으면서 다비드는 정치적 자유주의자로 성장해 나갔다.¹⁸⁾

다비드는 몇 번의 고배를 마신 뒤 1774년 <안티오쿠스의 병의 원인을 밝혀낸 에라시스트라투스>란 작품으로 로마대상(Prix de Rome)을 수상한 덕에 그 이듬해 스승과 함께 이태리 유학을 떠났다. 5년 동안 이태리의 주요 도시들을 거치면서 대 화가들의 작품들을 공부했다. 다비드에게 이태리의 경험은 한마디로 놀라움 그 자체였다. 그는 “파르마에서 꼬레주(르네상스 시대 이태리 화가 Antonio Allegri의 별칭-필자)의 작품들을 보자마자 나는 이미 흔들리고 있었다. 그리고 볼로냐에서 나는 통탄스런 생각을 하기 시작했고 플로렌스에서는(이태리 회화에-필자) 설득되었다. 하지만 로마에서 나의 무지스러움이 너무나 부끄러웠다”라고 고백했다.¹⁹⁾ 다비드는 이태리 바로크 회화의 거장 카라바조(Michelangelo de Carravagio)를 통해 극적인 명암 대조법과 견고한 화면 구성법을 배워나갔으며, 1700년대 초반부터 발굴되기 시작한 유럽의 많은 고고학자들과 예술가들을 경탄케 한 고대 그리스와 로마의 유적지를 보면서 놀라움을 감출

17) Régis Michel et Marie-Catherine Sahut (2003), *David: l'art et le politique*, Paris: Gallimard, pp. 14-16.

18) Lee (2002), p. 4.

19) Michel et Sahut (2003), p. 20.

수 없었다. 그는 고대 그리스와 로마의 유적들에 대한 세심한 관찰을 통해 신고전주의 회화 형식과 주제의식들을 체득했다. 다비드는 1780년 7월에 로마를 떠나 9월 말에 파리에 도착했다. 그는 <호라티우스 형제의 맹세>(1787)를 통해 전문가와 대중의 엄청난 반향을 불러일으키면서 프랑스 신고전주의를 대표하는 화가로 부상하기 시작하고 이후 자신의 미술을 혁명에 동원하기로 결심한다.

18세기 중후반 프랑스 신고전주의 건축을 수플로(Jacques-Germain Soufflot)가 이끌었다면 회화는 단연 다비드가 주도했다. 신고전주의 회화는 크게 두 가지 특징을 보인다. 먼저, 형식적 측면에서 신고전주의 회화는 간결한 선과 무거운 색채를 사용함으로써 전체적으로 장중하고 엄숙한 분위기의 작품을 연출한다. 또한 화폭 속 인물과 배경은 직선적인 구도를 따라 배치되어 엄격함과 긴장감의 심리적 효과를 불러일으킨다.

신고전주의 예술에 대한 매료는 단순히 하나의 새로운 양식을 받아들였음을 의미하지 않는다. 신고전주의 예술의 수용은 그 자체로 당대의 미적 취향에 대한 도전과 저항을 의미하는 것이었기 때문이다. 또한 그것은 미적 양식만이 아니라 그리스와 로마의 신화와 역사에 대한 지적 관심의 추동과 밀접히 연결되어 있었다. 그 점에서 우리는 18세기 유럽 '역사화(historical painting) - 정치사회적으로 중대한 의미를 갖는 사건들을 그림으로 재현해내면서 매우 뚜렷한 정치적 메시지를 담은 회화 - 의 새로운 주제의식에 주목할 수 있다. 신고전주가 확산되기 이전까지 역사화의 주제들은 대체로 중세 그리스도교의 이야기들이었지만 신고전주의가 확산되면서 고대의 신화와 역사적 이야기, 특히 영웅들의 삶과 죽음에 관한 이야기들로 관심으로 이동했다. 고대 그리스와 로마의 정치적 가치들, 예컨대, 영웅주의, 애국주의, 공화주의, 남성적 용맹성과 우애, 정의, 힘 등이 역사화의 화폭에 담기게 되었다는 말이다.

다비드는 역사화의 새로운 주제들을 이태리 유학을 통해 배운 신고전주의 회화형식 속으로 끌어들여 강렬한 정치적 메시지를 전달하는 그림

들을 그려냈다. 혁명 이전의 그의 그림에는 이미 혁명의 전조적 메시지가 담겨 있었고, 혁명 이후의 그의 그림에는 프랑스 혁명의 대의와 정당성의 기호들이 그려져 있었다. 고전 고대의 여러 신화와 역사적 사건들, 혁명의 중대하고도 결정적인 계기들이 다비드 혁명예술운동의 주요한 재료들이었다. 하지만 다비드는 그러한 역사적·정치적 재료들을 화폭에 담으면서 자신의 그림을 관통하는 궁극적인 정치적 메시지를 표출하려고 한 것으로 보이는데, 그것은 볼테르를 비롯한 당대 계몽주의자들이 희구해마지 않았던 '위대한 인물'(grands hommes)의 정신이다. 18세기 초반부터 프랑스는 루이 14세의 폭력적 영웅주의와, 증손자인 루이 15세의 정치적 무기력을 넘을 새로운 영웅과 위대한 인물, 위대함의 가치를 열망하고 있었다. 다비드는 그러한 정치적 계몽주의가 그린 시대정신을 화폭에 담고자 했다.

3. 18세기 절대주의 비판과 '위대한 인물'의 정신²⁰⁾

1715년 9월, 루이 14세가 사망했다. 태양왕으로 불린 위대한 군주가 세상을 떠났지만 프랑스는 비탄 속에 빠져들지 않았다. 오히려 매우 역설적인 분위기가 연출되었다. 역사학은 다음과 같이 말하고 있다.

노왕(루이 14세)이 서거한 바로 그 날에 찬란한 18세기는 즐거워 어쩔 줄 몰랐다. 볼테르는 생드니 가의 국왕묘소로 향하는 노상의 선술집 앞에서 그러한 기쁨의 폭발을 목도했다.²¹⁾

20) 이 장의 '위대한 인물'에 관한 논의는 하상복(2007) 『땀땀: 성당에서 프랑스 공화국 묘지로-혁명과 반동의 상징정치학』, 부산: 경성대학교 출판부, pp. 78-95의 내용 일부를 받아들음을 밝혀둔다.

21) 조르주 뒤비, 로베르 망드루(1995), 김현일 옮김, 『프랑스 문명사(하)』, 서울: 까치, p. 537.

엄청난 양의 악의적인 소책자와 풍자시는 왕의 서거를 환영했고, 마시용은 태양왕의 추도사를 다음과 같이 끝맺었다. “오직 하나님만이 위대하노니……”²²⁾

루이 14세의 통치 말기는 여러 부정적 상황들로 인해 정치적 위기 국면이 조성되었다. 전쟁과 영토 확장으로 자신의 영광을 드러내려 한 루이 14세의 정치적 열망은 통치 후반기에 이르러 국토가 침략당하고 백성들의 삶이 위협에 처해도 그에 대한 효과적인 방어책을 구사하지 못하는 무기력으로 나타났다.²³⁾ 또한 경제 불황이 어려움을 가중시켰다. 1690년대 초반부터 빈발한 대홍작과 물가 상승으로 인해 많은 사람들이 굶어 죽었는데, 1709년 한 해에만 140만 명의 프랑스인들이 추위와 기근으로 사망했다.²⁴⁾ 이러한 정치경제적 조건 속에서 루이 14세의 절대군주체제에 대한 반발과 저항의 조짐이 나타나기 시작했다. 그 근원지는 반가톨릭 세력들이었다. 루이 14세는 프랑스 개신교도인 위그노에 대한 강력한 탄압책을 구사했다. 프랑스 땅에 단 한 명의 개신교도도 없을 때까지가 목표였다. 그의 의지와 노력은 1685년 10월의 ‘낭트칙령’ 폐지로 이어졌다. 여기에 기독교 근본주의 분파 장세니즘(Jansenism)에 대한 정치적 억압도 있었는데, 군주는 프랑스의 종교적 분열을 우려해, 로마 교황청으로부터 이단 판결을 받은 장세니즘 신앙을 금지하고 박해했다. 그러나 1713년부터 사망할 때까지 “늙은 왕은 소멸을 바라마지 않았던 종교운동, 신교도들과 마찬가지로 그에게 저항하고 정면으로 반항했던 이러한 종교운동의 힘을 인식”해야 했다.²⁵⁾

전쟁, 기근, 종교 탄압으로 인한, 국왕에 대한 적대적인 분위기는 루이

22) 다니엘 리베에르(2000), 최갑수 옮김, 『프랑스의 역사』, 서울: 까치, p. 219.

23) 뒤비, 망두루(1995), p. 473.

24) 리베에르(2000), p. 218.

25) 뒤비, 망두루(1995), pp. 486-492.

14세의 절대주의를 떠받치고 있던 근본적인 관념과 가치체계에 대한 비판을 촉발하고 새로운 인식지평을 여는 과정으로 연결되었다. 국왕은 의심이 진리 탐구의 길이라고 선언한 철학서, 특히 데카르트의 저작들을 대학에서 추방했지만 그가 남긴 회의의 정신은 프랑스의 지성계에 급속도로 확산되어 나갔고, 그 정신은 절대군주의 정치적 토대인 기독교 원리에 대해서까지 비판의 칼을 들이댔다. 이와 더불어, 자연은 관찰과 이성의 힘으로만 이해할 수 있다고 주창한 당대 자연과학에 대한 지적 열망이 팽창하고 있었다. 궁극적으로 프랑스 계몽주의의 뿌리가 될 이러한 합리주의 철학과 자연과학의 이념 앞에서 군주제의 근본적 원칙들은 흔들리지 않을 수 없었다.²⁶⁾

이러한 정치적·지적 상황 속에서 루이 14세는 '국부'와 '영웅'의 관점에서 비판적 성찰의 대상이 되어야 했다.²⁷⁾ 먼저 국부의 차원에서 페늘롱(François Fénelon)을 봐야 한다. 당대 최고의 교육철학자의 명성을 지닌 페늘롱은 각각 1699년과 1712년에 『텔레마코스의 모험』(*Les Aventures de Télémaque*)과 『사자(死者)들의 대화』(*Dialogues des Morts*)를 저술했다. 그 저술들에는 새로운 시대정신의 메시지가 선구적으로 담겨 있었다. 『텔레마코스의 모험』에 등장하는 멘토(Mentor)는 텔레마코스에게 진정한 부권의 의미를 말했다. 그는 권위가 아니라 평등과 상호존중의 가치를 존중하는 것이 이상적인 아버지이고 가부장이라고 역설했다.²⁸⁾ 그리고 『사자(死者)들의 대화』에서 페늘롱은 강제적이고 위계적인 혈연이 아니라 자유롭고 평등한 계약이 부모와 자식 관계의 모델이어야 한다는 주장을 제시했다.²⁹⁾

태양왕의 사망이 가까워진 1713년에는 생피에르(Saint-Pierre) 신부가

26) 뒤비, 망두루(1995), pp. 492-497.

27) 린 헌트(1999), 조한욱 옮김, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 서울: 새물결, 2장 참조.

28) François Fénelon (1995), *Les Aventures de Télémaque*, Paris: Gallimard, 7권, 특히 p. 156.

29) F. Fénelon (1994), *Dialogues des morts*, Paris: Actes Sud, pp. 127-128.

『유럽의 영구평화를 위한 기획』(*Projet pour rendre la Paix Perpétuelle en Europe*)이라는 저술을 출간했다. 이 저술을 통해 신부는 진정한 영웅의 관념에 대한 깊은 성찰을 수행했다. 여기서 생피에르는 ‘글로리콜(gloricole)’이라는 새로운 개념을 창안했는데, 그것은 ‘글루와르(gloire)’에 반대되는 개념이다. 허영심과 자만을 뜻하는 거짓된 영광을 뜻한다. 글루와르가 공공의 가치와 이익에 봉사하고 헌신한 인물들에게 수여하는 참된 영광이라면, 글로리콜은 사적인 욕망과 이익에 눈먼 이들이 받는 거짓된 영광이다. 문제는 전쟁과 정복에 온 전 생애를 바친 루이 14세를 글루와르의 존재가 아니라 글로리콜의 존재로 간주하고 있다는 사실이다.³⁰⁾ 그렇게 루이 14세의 정치적 권위는 당대의 지성계에 의해 심각하게 평가 절하되고 있었다. 이제 프랑스에는 루이 14세의 절대주의적 영웅성에 맞선 새로운 영웅성을 가리키는 ‘위대한 인물’의 관념이 인기를 얻어가고 있었다.³¹⁾

절대주의 왕권에 대한 공격과 새로운 정치적 영웅성에 대한 열망은 루이 15세의 통치 아래에서 한층 더 강력한 양상을 보였다. 루이 14세의 왕위를 계승한 증손자 루이 15세 또한 증조부처럼 위대한 군주가 되고 싶었지만 그렇지 못했다. 무엇보다 그에게는 “태양왕을 특징짓는 장중함, 단호함, 전력투구의 힘을 찾아볼 수 없었다.”³²⁾ 그는 “연약하고 침울하며 비정하고 잔인”한 인물이었다.³³⁾ 카리스마와 거리가 먼 성격을 지닌 루이 15세는 개혁조치의 실패에 따른 군주권의 추락을 경험해야 했다. 1749년에 시도한 세제 개혁은 기득권을 지키려는 고등법원의 반대로

30) Jean-Claude Bonnet (1998), *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris: Fayard, pp. 34-35.

31) J.-C. Bonnet (1985), “Le fantôme de l'écrivain”, *Poétique* 63, p. 260; 여기서 우리는 루이 14세의 절대주의가 구축한 전통적 영웅관념과는 근본적으로 다른 영웅관념의 형성과 관련해 ‘위대한 인물’만이 아니라 ‘신사’(honnête homme)와 같이, 보편적 지성을 지향하는 새로운 인물관념의 탄생과 확산을 지적해야 할 필요가 있다.

32) 리비에르(2000), p. 226.

33) 앙드레 모로아(1998), 신용석 옮김, 『프랑스사』, 서울: 기린원, p. 252.

인해 좌절되었다. 힘을 얻은 고등법원은 루이 14세의 절대주의에 저항해 온 장세니즘을 다시 불러들여 정치적 결탁을 피하기 시작했다. 루이 15세의 통치는 외교와 대외전쟁에서도 실패를 거듭했다. 오스트리아 왕위계승전쟁, 식민지를 놓고 영국과 벌인 7년 전쟁에서 프랑스는 모두 실패와 패배를 맛보았다. 그렇게 루이 15세에 대한 도전과 저항이 수면 위로 부상하기 시작했다. 1750년대 중반 프랑스에는 전면적이라고 할 수는 없지만 군주와 그의 권력을 비판하는 악담과 포스터들이 불기 시작하고, “왕의 탈신성화”를 향한 움직임들이 대중적 차원에서 모습을 드러냈다.³⁴⁾ 푸코가 『감시와 처벌』의 초입에서 묘사하고 있는 1757년 1월의 국왕 시해미수 사건은 그러한 운동의 극단적 양상이었다.

1654년 건립된 이래 아카데미 프랑세즈(Académie française)는 웅변대회를 개최해왔고, 그 주제는 언제나 국왕에 대한 찬양이었다. 하지만 18세기 중반부터 그러한 전통의 변화가 감지되기 시작한다. 국왕이 아니라 국가적으로 위대한 인물들의 추앙을 위한 웅변대회이어야 한다는 제안이 광범위한 지지를 받은 것이다.³⁵⁾ 루이 15세의 권위가 하락하고 있던 당시의 정치적 상황이 반영된 결과라고 말하지 않을 수 없다. 이 웅변대회는 군주 그리고 왕실과는 거리가 먼 존재들—데카르트도 그 중의 한 사람이었다—을 찬미했고, 그들을 위한 찬미의 연설 장르에 대해 ‘엘로주(éloge)라는 개념을 사용하면서 군주와 대비되는 위대한 인물의 이념을 제시하려 했다.³⁶⁾

엘로주란 무엇인가? 볼테르는 『1741년 전쟁에서 사망한 장교들을 위한 엘로주』(*Éloge funèbre des officiers qui sont morts dans la guerre de 1741*)에서 엘로주를 설명했다. 엘로주는 종교와는 무관한 연설 장르다. 엘로주는 하늘의 가호 아래 영광을 부여받을 군주가 아니라 공적·국가적 가치를 위

34) 로제 샤흐티에(1998), 백인호 옮김, 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 서울: 일월서각, 6장.

35) Bonnet (1998), p. 64.

36) Bonnet (1998), p. 72.

해 헌신한 존재들을 기리기 위한 연설이다. 볼테르는 그러한 엘로주의 찬미를 받을 이상적 모델을 프랑스 절대왕조가 아니라 고대 그리스와 로마의 시민적 영웅들 속에서 찾으려 했다.³⁷⁾

계몽주의 철학자 루소(J.-J. Rousseau)의 철학적 사유 속에서 우리는 엘로주의 추앙을 받을 위대한 인물의 성격을 명확히 볼 수 있다.

시민들이 공공의 의무를 자기들이 해야 할 가장 중요한 일로 여기지 않게 되고 그들이 몸소 국가에 봉사하기 보다는 재물을 갖고 국가에 봉사하려고 생각하게 되면 국가는 벌써 멸망에 가까워진 것이다. …… 국가가 잘 조직되어 있으면 있을수록 시민들의 마음속에 공적인 일이 차지하는 비율이 사적인 일보다 더 큰 법이다.³⁸⁾

공적 헌신의 덕성을 지닌 존재로서 위대한 인물의 관념이 표명된 『사회계약론』은 1761년에 출간되었는데, 그해는 루이 15세의 권력 후반기다. 우리는 전통적인 영웅 관념과 근본적으로 다른 새로운 영웅 관념의 형성을 향한 지적 운동의 한 줄기를 루소의 사유 속에서 보고 있는 것이다.

다비드에 관한 이야기로 돌아가 보자. 그리스와 로마의 역사에서 주제를 끌어올린 그의 회화들과 혁명을 증언하는 그의 회화들은 절대군주체제에 대한 비판과 공격에서 만들어진 위대한 인물들을 시각적으로 재현하고 있는 것으로 볼 수 있다. 그가 그림으로 추앙한 인물들은 모두 공동체의 가치를 지키기 위해 대가없이 자신을 희생한 인물들로서 엘로주를 통한 애국적 추모를 받을 만한 영웅들이었다. 호라티우스 가문의 두 형제가 그러했고, 공화국을 수호하기 위해 자신의 아들들을 죽인 로마의 정치가 브루투스도 그러했고, 혁명의 이념과 가치를 전수한 대사상이 볼테르와 루소가 그러했고, 혁명의 전개과정에서 왕당파와 온건혁명파에 의해 비참

37) 하상복(2007), p. 90.

38) 장-자크 루소(1994), 이태일 외 옮김, 『사회계약론』, 서울: 범우사, p. 121.

하게 죽임을 당한 르 뵈티에, 마라, 바라가 그려했다. 그는 신고전주의 양식으로 그들을 자신의 캔버스에 담았고, 그들을 위한 엘로주가 올려 퍼지는 성대한 장례식을 연출했다. 그 점에서 그는 “극단적 신고전주의”(extreme neo-classicism)³⁹⁾의 문을 연 인물로 평가할 만하다.

4. 다비드의 회화와 위대한 인물의 재현

왕립미술아카데미는 1785년 살롱전-루브르에서 2년마다 거행되었다-의 주제로 고대역사의 애국주의를 제시했다. 그것은 루이 15세 통치기 동안 국가예술을 주도했던 풍파두르 부인과 마리니 후작이 선호해온 주제였다. 다비드는 로마시대 애국의 이야기를 다루고 있는 <호라티우스 형제의 맹세>⁴⁰⁾로 출전했다. 이 작품은 미술비평가와 대중들의 큰 관심과 논쟁을 불러일으키며 다비드가 프랑스 신고전주의 화가로서의 명성을 얻는데 결정적으로 기여했다.

왕립미술아카데미와 살롱전은 본질적으로 왕실 갤러리를 위한 능력 있는 인물들을 키우고 작품을 수집하는 제도였는데, 아카데미가 대단히 권위적인 교육과정을 특징으로 하고 있었고, 살롱전에 출품할 작품들의

39) Antonio Pinelli (2004), Timothy Stroud tr. *David*, Milan: Continents Editions. p. 7.

40) 기원전 7세기 고대 로마의 세 쌍둥이 형제가 이웃나라(알바왕국)와 전쟁을 치르기 전에 아버지 앞에서 맹세하는 장면을 그리고 있는 <호라티우스 형제의 맹세>의 역사적 배경은 다음과 같다. 영토문제로 분쟁하던 로마와 알바왕국은 각각 용사 세 명을 선발해 문제를 해결하기로 합의했다. 로마에서는 호라티우스의 형제 셋이 선발되었는데, 형제 중 한 사람은 알바를 대표해서 선출된 세 용사들의 누이(사비나)와 결혼했고, 알바의 세 용사들 중 한 사람은 호라티우스가 딸(카밀라)의 남편이었다. 따라서 이 전쟁에서 누가 이기든 두 집안에는 비극이 예견되어 있었다. 결투는 호라티우스가의 승리로 끝났다. 카밀라는 자신의 남편을 죽인 오빠들을 저주했고 큰오빠가 카밀라를 칼로 쳐서 죽였다. 장남은 살인죄로 기소되었는데 아버지의 변호로 살아남았다는 이야기다.

형식 또한 엄격함을 지킬 것을 요구받았던 것은 그러한 배경 속에서 이해할 수 있다. 다비드는 아카데미의 학생으로 공부했고, 로마대상을 수상하는 혜택을 받았으면서도 아카데미의 권위주의와 반 자유주의를 대단히 경멸해마지 않았다. 자유주의자 다비드는 아카데미 제도 속에서 절대주의 권력의 반동성을 인식했다고 볼 수 있는데, 하나의 일화가 그 사실을 잘 말해준다. 다비드는 아카데미가 공시한 규격을 지키지 않고 그보다 1제곱미터 더 넓은 캔버스에 <호라티우스 형제의 맹세>를 제작했다. 아카데미가 공식 규격을 지킬 것을 요구하자 다비드는 “저는 왕을 위해 그림을 그리지 않았습니다. 제 자신을 위해 그려왔습니다”⁴¹⁾라고 반박했다. 아카데미는 다비드만이 아니라 볼테르를 필두로 당대의 비판적 지식인들의 주요한 공격 지점이었다.

그러한 점에서 <호라티우스 형제의 맹세>는 군주와, 군주제를 뒷받침하고 있는 예술제도 공격의 정치적 메시지를 담고 있다.⁴²⁾ 다비드가 자신의 작품이 전시과정에서 차별대우를 받을 것을 염려하기도 한 것도 그러한 배경과 연관되어 있다. 그렇다면 고대 로마 호라티우스 가문의 비극적 이야기를 작품의 주제로 택한 것은 어떻게 해석할 수 있을까?

많은 연구자들이 이야기하는 것처럼, 그 작품을 직접적인 정치적·혁명적 실천의 맥락에서 해석하는 것은 무리라고 할 수 있다. 1784년과 1789년 사이의 시간적 거리가 그러한 논리의 어려움을 말해준다. 하지만 그 주제의 선택과 관련해 우리는 다비드가 당대의 시대정신인 정치적 영웅들의 충성과 희생의 덕성을 자신의 화폭에 담길 열망했다고 생각해야 한다. 국가를 위한 충성과 희생의 맹세는 사실상 18세기 중후반, 역사화에서 화가들이 중요하게 다룬 주제였다. 영국 화가 해밀턴(Gavin Hamilton)의 <브루투스스의 맹세>와 웨스트(Benjamin West)의 <한니발의 맹세>, 푸

41) Warren Roberts (1989), *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, p. 16.

42) Roberts (1989), p. 18.

슬리(Henry Fuseli)의 <뤼틀리에서의 맹세>, 프랑스 화가 보포르(Jacques-Antoine Beaufort)의 <브루투스스의 맹세> 등을 예로 들 수 있다.⁴³⁾

다비드는 1781년부터 스케치 작업을 시작했는데 처음에는 승리한 형제들이 돌아와 동생 카밀라를 살해하는 장면을 그렸지만, 나중에는 아버지가 아들을 변호하는 장면으로 바꾸었다. 하지만 다비드가 선택한 최종적인 장면은 호라티우스 삼형제가 결투를 하기 전 아버지에게 맹세하는 모습이었다. 그것이 역사적 사실인지는 확실치 않다. 아마도 그것은 다비드의 치밀한 상상과 정교한 구상의 결과물일 법하다.

다비드는 전쟁을 시작하는 길목에 서서도 죽음을 두려워하지 않는 용사들을 통해, 그리고 아들들의 명세를 어떠한 두려움 없이 받아들이는 아버지를 통해 국가적 대의를 위해 사적인 가치를 희생하는 영웅적 덕성의 메시지를 전달하려 했다. 애국적 덕성의 메시지는 그 반대편에서 슬픔과 고통스러움에 괴로워하는 여성들(어머니와 딸들)의 모습에 의해 한층 더 뚜렷하게 부각된다. 화폭의 좌우를 남성의 이미지와 여성의 이미지가 가르고 있다. 한 쪽은 국가적 가치를 위해 행동할 준비를 하고 있고, 다른 한 쪽은 가족의 가치를 위해 슬픔에 빠져 있다. 다비드는 카밀라의 죽음을 그린 최초의 스케치로 가족사의 비극을, 또는 아버지의 변호를 그린 수정된 스케치를 통해 부성의 아름다움을 보여줄 것이 아니라, 국가를 위해 기꺼이 자신을 희생하는 애국과 영웅주의를 감동적으로 보여 주길 원했다.

신고전주의적 미학이 그러한 정치적 메시지를 시각화하고 설득하는데 매우 효과적인 장치로 동원되었다. 수평적 구도와 수직적 구도로 구성된 작품은 전체적으로 어둡게 채색되어 있으며 인물들을 감싸고 있는 배경은 어떤 것으로도 채워지지 않은 텅 빈 공간이다. 따라서 관람자는 시각의 분산 없이 인물들의 행위에 주목할 수 있게 된다. 인물들에 대한

43) Roberts (1989), p. 18.

묘사에서도 굳터더기가 없다. 적절한 명암과 직선적인 형태의 인물 윤곽선을 통해 전투에 임하는 아들들과 아버지의 모습에서 용맹성이 잘 드러난다. 오른쪽에 위치하고 있는 여성들의 고통스런 표정과 자세로 사적 가치의 의미가 시각화된다. 남성의 공간과 여성의 공간을 둘로 가르는 명암의 수평적 대비는 도덕적 대비로 자리 잡는다.⁴⁴⁾

혁명이 발발하는 1789년에 완성한 <브루투스 아들들의 시신을 운반하는 릭토르들>⁴⁵⁾에서 다비드는 또 다른 모습으로 위대한 인물의 덕성을 보여주고 있다. 하지만 <호라티우스 형제의 맹세>와 근본적으로 다른 점은 위대한 인물이 왕국의 수호자가 아니라 공화국의 수호자라는 점이다. 여기서 다비드는 국가 일반이 아니라 '어떤' 국가를 지켜야 하는가를 관람자들에게 묻고 있다. 그렇게 보면, 화면 왼쪽 아래를 차지하고 있는 인물 브루투스가 가장 중요한 의미를 지니고 있다. 최초의 스케치와 최종적인 그림을 비교할 때 브루투스의 모습은 상당 부분 달라져 있다. 최종 데생에서 브루투스는 "침울하고 무기력한 모습"으로 그려져 있었다. 그는 맥 빠진 자세로 의자 깊숙이 몸을 놓이고 있다. 그의 양 팔 또한 힘없이 내려져 있다. 그의 두 발은 마룟바닥에 붙어 있는 상태였다. 말하자면 어떠한 에너지도 없는 상태임을 의미한다. 하지만 최종 그림 속의 브루투스는 많이 달라진 모습이다. 그의 얼굴과 상체는 정면을 향해 들려 있고, 왼손은 뒤 쪽을 향해 무엇인가를 지시하는 모양이다. 아들들의 장례를 명령하는 손으로 해석할 수 있다. 그의 발 또한 바닥에서 들려 있어 일정한 긴장을 유지하고 있는 모습이다.⁴⁶⁾ 다비드는 1789년 6월 제자에게 이

44) Pinelli (2004), p. 14.

45) 브루투스는 로마 공화정 초기의 최초 집정관을 지낸 인물로 왕정 타도와 공화정 확립에 이바지했다. 그는 로마인들로부터 공공의 이익을 중시하는 자, 즉 '푸블리콜라'라는 칭송을 얻었다. 브루투스는 자신의 아들들이 로마의 전제군주였던 타르퀴니우스 일당과 어울려 로마 공화정을 전복하는 음모에 가담했다는 사실을 알고는 두 아들을 사형에 처할 것을 명령했다.

46) Roberts (1989), p. 35.

그림에 대해 다음처럼 설명했다.

나는 전적인 상상으로 그림을 그리고 있다. 브루투스에 관한 것이다. 장례를 치르기 위해 두 아들의 시신이 들어오는 순간 브루투스는 자기 스스로 아들들을 거부하고 가족의 파스함에서 떠나버렸다. 그는 로마의 견고한 토대 위에 서서, 경악하는 부인과 고통스러움으로 실신 해버린 큰 딸로 인해 만들어진 좌절감을 곳곳이 이겨낸 인물이다.⁴⁷⁾

사적인 가치를 버리고 국가적 가치를 수호하려는 인물의 위대함을 그리겠다는 말이다. 1789년 살롱전에 출품하기 위한 최초의 기획에서 다비드는 아들들의 사형집행 장면을 그리려 했다. 하지만 최종적으로 그가 그린 장면은 브루투스가 사형집행을 릭토르-행정관을 보조하는 관리에게 명령한 뒤 집에 돌아와 있는 상태에서 아들들의 시신이 집으로 들어오는 순간이다. 화면의 전체적 구도는 <호라티우스 형제의 맹세>와 유사하다. 하지만 화폭의 공간적 분할은 3분되고 있다. 브루투스의 모습에는 아들들의 죽음을 슬퍼하면서도 공화국을 수호한 존재로서의 자신감과 단호함이 공존하고 있다. 공화주의를 위한 충성과 희생의 기호로서 브루투스는 신체의 일부만을 보이고 있는 두 아들의 시신과 수직적인 대비를 만들어내고 있다. 왕국과 공화국의 이념적 대비와 긴장을 보이고 있다. 오른쪽에는 시신이 운반되어 오는 장면을 보고는 경악하고 있는 어머니와 딸들이다. <호라티우스 형제의 맹세>와 동일하게 공과 사의 대비가 극적인 명암효과를 수반하면서 명확하게 드러나고 있다.

혁명 이전의 다비드가 고전고대의 신화와 역사 속에서 위대한 인물을 그려냄으로써 계몽주의적 시대정신에 호응했다면 혁명 이후의 다비드는 '당대의' 위대한 인물들을 화폭에 담았다. 그렇게 그의 정치예술은 혁명적 실천의 무대로 끌어들이진다. 다비드는 혁명의 정신을 꽃피운 계몽주의

47) Pinelli (2004), p. 19.

사상가들과, 혁명을 위해 투쟁하다 목숨을 잃은 인물들을 그렸다. 혁명의 예술가로 탈바꿈한 다비드의 위대한 인물 만들기는 새로운 영웅의 제도적·상징적 조형을 통해 애국의 덕성을 키우려한 혁명 지도자들의 정치적 목표에 완벽하게 부합하고 있었다.

1790년 5월 30일 국민의회 의원 빌레트 후작(marquis de Charles Villette)이 의회에서 연설했다.

수많은 자유의 금언을 우리에게 전수해준 그리스와 로마의 후예가 되고 유럽의 모범이 되고자 한다면 이 성당을 종교적 성인의 공간으로 삼아서는 안 될 것입니다. 프랑스의 빵떼옹이 되도록 해야 합니다. 그 성당이 우리 위대한 인물들의 동상들로 채워지길 바라며 성당의 지하가 그들의 유해를 간직하길 소망합니다.⁴⁸⁾

빌레트 후작이 지목한 “성당”은 루이 15세가 자신의 병이 완치된 것을 기념하기 위해 건립한 파리의 생트주느비에브(Sainte-Geneviève)성당이다. 그렇다면 그 성당에 안치할 “위대한 인물”은 과연 누구인가? 빌레트 후작이 이 연설을 한 직접적인 이유는 1778년에 사망해 아무도 모르게 지방의 한 수도원에 안치된 벛 볼테르의 유해를 안전하게 지키기 위함이었다. 그의 명분은 다음과 같았다. “이 땅의 어떤 왕들보다 더 위대했던 한 시민 볼테르는 국민의 소유입니다. 여러분은 이 소중한 성유골이 어떤 개인의 재산이 되는 것을 어떻게 참아낼 수 있겠습니까?”⁴⁹⁾

성사되지 못한 그의 주장은 1791년 4월 2일 혁명가 미라보(Mirabeau)의 갑작스런 사망 때문에 다시 논쟁의 무대로 올랐다. 탁월한 웅변력과 결단력을 지닌 혁명의 전사였기에 그의 죽음은 엄청난 충격과 슬픔이었다. 그의 죽음 앞에 입법의회 의원 파스토레 후작(marquis de Claude-Emmanuel

48) Bonnet (1998), p. 267.

49) Alexia Lebeurre (2000), *The Pantheon: Temple of the Nation*, Paris: Editions du Patrimoine, p. 20.

de Pastoret)이 섰다. 그는 “수플로가 새롭게 건립한 생트주느비에르 성당을 혁명의 위대한 인물들이 안장되는 곳으로 용도 전환할 것을 그리고 우선 미라보를 그곳에 안치할 것”을 주장했다.⁵⁰⁾ 그 제안을 따라 입법의회는 4월 4일 미라보의 시신을 성당 지하에 안치하는 의식을 거행하고 4월 10일 빵떼옹 안장식에 관한 법률을 제정했다. 혁명의 묘지 ‘빵떼옹’(Panthéon)이 탄생하는 순간이다. 미라보가 안장된 이후, 혁명의 이념을 전수해준 계몽주의 철학자들과 혁명 지도자들의 유해가 속속 안치되었다. 볼테르(Voltaire, 1791년 7월 11일), 르 펠티에 드 생 파르조(Le Peletier de Saint-Fargeau, 1793년 1월 24일), 마라(Jean-Paul Marart, 1794년 9월 22일), 루소(Jean-Jacques Rousseau, 1794년 10월 11일) 등이다.

혁명정부는 위대한 인물들의 안장의례를 공개했다. 이로써 위대한 인물이라는 철학적, 문학적 관념이 구체적인 모습을 갖추게 되었다. 그렇게 만들어진 위대한 인물의 형상은 지도자와 시민 사이에 혁명의 대의와 미래에 대한 이성적이고 감성적인 동질화를 이끌어내는 중대한 계기가 된다. 위대한 인물의 의례에 참여하면서 그리고 그들이 안치된 건물을 바라보면서 그들은 혁명으로 엮인 공동 운명체임을 인식하고 느끼게 되는 것이다. 다비드의 예술적 천재성과 혁명적 열정은 그 위대한 인물들을 애국적 영웅으로, 순교자적 영웅으로 재현하는 데 중대한 역할을 수행한다.

반혁명을 모의하기 위해 오스트리아로 들어가려 했던 루이 16세를 체포한 ‘바렌 사건’으로 연기된 볼테르의 안장식이 거행되었다. 이 볼테르의 안장식을 기획한 인물이 다비드다. 볼테르의 유해는 혁명이 발발한 바스티유 광장을 출발해 오페라 극장 앞에 잠시 정지했다가 친구 빌레트 후작의 집 앞에서 아주 오랜 시간을 머문 후 빵떼옹 앞에 도착했다. 스케치 기록이 말해주듯이 장례는 대단히 웅장한 규모로 구성되었다. 볼테르의 관 위에는 여론의 여신 파마가 날고 있다. 빵떼옹 돔 위에도 서있던 파

50) Mark K. Deming (1989), “Le Panthéon révolutionnaire”, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, *Le Panthéon: symbole des révolutions*, Paris: Picard Editeur, pp. 98-99.

마는 혁명의 메시지를 전달하는 상징물이었다. 볼테르가 누워 있는 수레는 높이가 9미터에 달하고 있고 12마리의 백마들이 끌고 있다. 또한 볼테르의 유해를 따르고 있는 사람들은 고대 여신풍의 의상으로 연출되고 있다. 여신, 파마, 칩대, 드레스, 말 등 볼테르를 장식하고 있는 일련의 상징물들은 전적으로 고대적 장례의식의 재현이다. 고전고대에서 길어 올린 이러한 정치적 연출을 통해 다비드는 구체제를 해체하고 혁명의 웅장한 전진을 진행하게 한 위대한 인물의 모습을 극적으로 재현하려 한 것으로 해석된다.⁵¹⁾

프랑스 혁명의회는 왕을 단두대에서 처형하는 것을 다수결로 통과시킴으로써 되돌아갈 수 없는 역사적 길로 접어들게 된다. 다비드 또한 찬성표를 던졌는데, 그로 인해 부인과 이혼을 하는 등 가족사의 불행을 맞아야 했다. 왕당파에게서 군주의 처형은 순교자적 죽음이었지만 혁명파는 루이 16세의 시신을 아무로 모르게 매장해버렸다. 대신 혁명을 위해 죽은 이들을 순교자로 그려냄으로써 죽음의 도덕적 이분법을 연출하고자 했다. 그 중심에도 역시 다비드가 있었다.

1793년 1월 20일, 그러니까 루이 16세 처형 하루 전, 르 뿔티에가 왕의 근위병의 칼에 찔려 사망했다. 혁명세력은 그를 혁명의 위대한 인물로 그려내기 위한 연출을 거행했다. 1월 24일에 치러진 장례식 그림을 보면, “자유를 위한 순교자”로 명명된 혁명가의 시신은 방동광장, 루이 14세의 입상이 있던 좌대 위에 놓여 있고, 시신의 상체는 벗겨진 상태다. 시신의 옆에는 살해당할 때의 피 묻은 옷과 칼이 함께 전시되어 있다. 조문객들이 순서대로 올라와 혁명가의 머리에 영광을 상징하는 월계수관을 씌워 주고 있다.⁵²⁾ 다비드는 르 뿔티에의 죽음을 대리석상으로 제작하려 했지만 그림으로 남기는 것으로 생각을 바꾸었다. 1793년 살롱전에 전시된 그림에서 르 뿔티에는 상체에 아무 것도 입지 않은 상태로 누워 있다.

51) 하상복(2007), p. 104.

52) Lee (2002), p. 157.

그의 시신은 다비드가 1783년에 그린 <헥토르의 죽음을 애도하는 안드로마케>에서 영웅적 죽음을 맞이한 헥토르의 모습과 흡사한 모습이다.⁵³⁾ 그의 시신 위에는 한 가닥 실에 매달려 르 뵈티에를 향하고 있는 칼이 놓여 있고 칼은 “나는 전제군주의 죽음에 찬성표를 던졌다”라는 글귀가 적힌 종이를 가르고 있다.⁵⁴⁾ 다비드는 1793년 3월 국민공회에서 르 뵈티에의 그림을 향한 헌사에 해당하는 연설을 했다.

진정한 애국자는 자신의 동료 시민들을 가르칠 수 있는, 끊임없이 그들의 눈에 영웅주의와 덕성의 숭고한 모습들을 보여줄 수 있는 모든 수단들을 열의를 다해 찾아내야 합니다. …… 많은 가족들에 둘러싸인 아버지가 되어 말해야 한다면 저는 이렇게 말하면서 제 임무를 다하려 합니다. “아가들아 오너라. 너희들에게 자유를 주기 위해 목숨을 바친 너희들의 대표자를 보러 오너라. 차분한 모습의 그를 보아라. 자신의 조국을 위해 목숨을 바칠 때 우리가 무슨 다른 말을 할 수 있으랴. 그의 머리 위에서 멈춘, 머리카락에 의해 매달려 있는 칼을 보아라. 아가들아. 아주 오랫동안 우리들을 억압해 온 비열한 전제군주를 처단하기 위한 르 뵈티에와 그의 용감한 동료들의 용기가 얼마나 대단한가를 말해주는 것이 아니냐.⁵⁵⁾

1793년 7월 13일, 지롱드파를 열렬히 지지하는 한 소녀가 다비드의 동지 마라를 살해했다. 다비드는 그를 혁명의 위대한 인물들이 잠드는 빵떼웅에 안장할 것을 제안하고, 그의 죽음을 기록한 그림 <마라의 죽음>을

53) 김광우(2003), p. 155.

54) 다비드가 그린 그림은 현재 남아 있지 않다. 열렬한 왕당파였던, 르 뵈티에의 딸 수잔이 다비드의 그림을 거액에 구입해 자신이 죽기 전에 불에 태워 없애버렸기 때문이다. 수잔은 아버지의 시신을 빵떼웅에서 꺼내간 인물이기도 하다. 다비드의 그림은 동판화로 제작되었는데, 수잔은 동판화 원본과 복사본 대부분을 구입해 없애 버렸다. 현재는 훼손된 판화 복사본과, 다비드 제자의 스케치 작품만이 남아 있다.

55) Lee (2002), p. 157.

제작했다. 마라의 죽음 다음 날 열린 국민공회에서 한 의원이 연단에 올라 마라를 죽인 코르데(Charlotte Corday)의 사형을 주장하면서 “다비드, 그대는 어디 있습니까? 그대는 애국을 위해 죽어간 르 뵈티에의 이미지를 후대에게 남겨주지 않았습니까. 그대에게는 제작해야 할 또 하나의 그림이 있습니다”⁵⁶⁾라고 외쳤다. 다비드는 마라의 살해를 그림으로 남기는 것으로 동료 의원의 요구에 응답했다. 마라의 살해를 증언하는 여러 그림들이 있는데 그 그림들은 암살 장면 자체를 재현한 것이거나, 마라의 지지자들이 암살된 방으로 모여들어 웅성거리는 장면을 그린 것들이었다. 다비드에게 그러한 그림은 너무 산만했고 마라의 영웅성을 보여주기에 적절하지 않은 것이었다. 다비드는 자신의 혁명미학에 기초한 상상력으로 또 다른 순교자 마라를 그려내었다. 다비드는 죽은 마라를 그리지 않고 “죽어가는 마라”를 그렸다. 그림에 대한 한 해석을 들어보자.

다비드의 <마라의 죽음>에서는 르 뵈티에보다 종교예술의 분위기 속에서 공화국의 두 번째 순교자를 찬양하고 있는 것이 더 명확하게 감지된다. (마라의) 자세는 십자에게서 끌어내려진 또는 무덤에 놓이려는 예수의 형상을 상기하게 한다. 화폭의 배경은 간결하고, 조용하며, 차갑다. 가벼운 채색의 연한 빛만으로 채워진 배경은 카라바조의 제단화를 연상시킨다. 마라를 예수에 비유한 조사를 들은 다비드는 그것을 이미지로 재현했다. 마라의 벗은 몸은 고대의 철학적 영웅들을 상기하게 한다. 화면 위쪽 보이지 않는 곳에서 내려오는 마라의 승천을 떠올리게 하는 초자연적 느낌을 갖게 한다.⁵⁷⁾

“모든 폭력을 무효화하는 초월적 침묵 속에 잠들어 있는”⁵⁸⁾ 느낌을 주는 마라의 그림은 르 뵈티에와 함께 혁명의 위대한 인물의 이상을 어디서

56) Lee (2002), p. 163.

57) Lee (2002), p. 170.

58) Lee (2002), p. 171.

찾아야 할 것인가를 보여주고 있었다. 이제 거기에 또 하나의 위대한 인물이 만들어진다. 1793년 12월 7일, 왕당파가 살해한, 국민방위대의 복치는 소년 바라(Joseph Barat)다. 공화국 의회를 이끌고 있던 로베스피에르(Maximilien Robespierre)는 바라의 빵떼옹 안장을 결정했다. 그것은 곧 혁명의 위대한 인물에 관한 또 하나의 모델이 만들어질 것임을 알리는 사건이었다. 하지만 그 모델은 볼테르, 루소, 르 뻐티에, 마라 등 혁명의 사상가나 혁명의 지도적 투사는 아니었다. 그는 16세에 불과한 어린이였다. 다비드는 바라가 왜 죽었는지, 어떠한 모습으로 죽었는지의 정황에 관한 정보들을 입수했다. 하지만 그는 마라의 죽음을 마주하면서 그러했듯, 객관적 상황에 부합하지 않은 모습으로 바라의 죽음을 담았다.

다비드가 그린 바라는 옷을 입고 있지 않은 모습이다. 이는 르 뻐티에와 마라의 그림에서도 등장한 연출이었지만 그림에도 바라의 연출은 남성적 이라기보다는 여성적인 분위기를 만들어낸다는 점에서 앞의 두 순교자적 그림과는 근본적으로 달라 보인다. 바라의 그림에는 “배경도 없고, 기하학도 없다. 작품은 온전히 아라베스크 양식의 지배를 받고 있다. 회화의 관점에서 여성적 원리가 남성적 원리를 압도하고 있다.”⁵⁹⁾ 남성성과 여성성의 대비적 구도를 통한 애국의 도덕을 웅변한 것이 다비드 작품의 특성이었다고 볼 때 이 작품은 그런 원리와 현격한 거리를 두고 있는 것으로 보인다. 다비드로서는 남성적 영웅성의 원리를 바라에게 적용하기는 어려웠을 것으로 판단된다. 그는 기존의 위대한 인물들과는 전혀 다른 모습의 위대한 인물의 이미지를 그리고 있었다.

59) Roberts (1989), p. 89.

5. 나오는 말

프랑스 구체제에서 화가의 삶을 시작한 자크-루이 다비드는 그리스-로마 영웅에 관한 이야기를 화폭에 담는 것으로 자신만의 독특한 예술세계를 구축했다. 그리고 그의 예술은 프랑스 대혁명기 동안 특정한 정치적 인물과 그 속에 체현된 이념과 가치를 시각적으로 표상하는 데 대단히 급진적이고 노골적인 방식으로 동원되었다. 그 점에서 우리는 정치예술의 극단적 사례를 볼 수 있다. 이후 혁명의 격동기가 나폴레옹 체제로 변질 혹은 전환되자 다비드는 제1제정 황제의 정치적 비범함과 위대함을 그리는 것으로 자신의 회화를 정치적으로 이용했다. 이러한 점에서 우리는 신고전주의로 명명되는 다비드의 회화가 영웅에 대한 찬미를 고유한 주제로 삼고 있다는 사실을 인식하게 된다.

그런데, 많은 사람들이 말하고 있는 것처럼, 그와 같은 예술적 경향성은 단지 다비드 개인의 취향만으로 해석할 수는 없다. 영웅에 관한 다비드의 깊은 관심과 예술적 열정은 사실상 구체제 후반기부터 서서히 부상하기 시작해 프랑스 대혁명기 동안 폭발적으로 형성된 새로운 영웅에 대한 희구, 즉 '위대한 인물'의 관념으로 표상되는 시대정신의 예술가적 발현으로 해석해야 한다.

그러한 해석을 취할 때 우리는 구체제 아래에서 다비드가 그린 여러 역사화로부터 나폴레옹을 위한 다양한 정치회화에 이르기까지, 다비드 회화에 깊이 놓여 있는 일관된 주제의식과 시대의식을 읽어낼 수 있게 된다. 말하자면, 구체제 후반기 역사화가로서의 다비드와 프랑스 대혁명기 혁명의 예술가로서 다비드, 그리고 나폴레옹을 위한 권력의 예술가로서 다비드, 이 세 인물 속에서 우리는 각각 상이한 혹은 모순된 존재가 아니라 18세기 중반부터 19세기 초반에 이르는 프랑스 사회의 대격동기를 관통한 시대정신을 일관되게 그려내고자 한 화가 다비드의 정치적 열정을 볼 수 있게 된다는 것이다.

참고문헌

【논 저】

- 김광우(2003), 『다비드의 야심과 나폴레옹의 꿈』, 서울: 미술문화.
- 뒤비, 조르주, 망드루, 로베르(1995), 김현일 옮김, 『프랑스 문명사(하)』, 서울: 까치.
- 드브레, 레지스(2011), 정진국 역, 『이미지의 삶과 죽음』, 서울: 시각과 언어.
- 디드로, 드니(2012), 이충훈 옮김, 『미의 기원과 본성: 철학적 탐구』, 서울: 도서출판b.
- 루소, 장-자크(1994), 이태일 외 옮김, 『사회계약론』, 서울: 범우사.
- 리베에르, 다니엘(2000[1995]), 최갑수 옮김, 『프랑스의 역사』, 서울: 까치.
- 모로아, 앙드레(1998[1993]), 신용석 옮김, 『프랑스사』, 서울: 기린원.
- 박화선(1995), 『다비드의 정치적 성향이 나타난 역사화 연구』, 『서양미술사학회 논문집』 vol. 7.
- 박희숙(2007), 『시대의 정신을 담아냈던 화가-자크 루이 다비드』, 『지방행정』 9월호.
- 빈켈만, 요한 요하임(1995), 민주식 역, 『그리스 미술 모방론』, 서울: 이론과 실천.
- 샤르티에, 로제(1998), 백인호 옮김, 『프랑스 혁명의 문화적 기원』, 서울: 일월서각.
- 이유경(2001), 『다비드, 그의 예술과 권력의 상관관계』, 『서양미술사학회 논문집』 vol. 15.
- 전동호(2013), 『욕망하는 걸작: 자크 루이 다비드의 <호라티우스 형제의 맹세>』, 『미술사와 시각문화』.
- 카반느, 피에르(2004), 정숙현 옮김, 『라루스 서양미술사 3: 고전주의와 바로크』, 서울: 생각의 나무.
- 하상복(2007), 『빵떼옹: 성당에서 프랑스 공화국 묘지로-혁명과 반동의 상징 정치학』, 부산: 경성대학교 출판부.
- 헌트, 린(1999), 조한욱 옮김, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 서울: 새물결.
- Ansart, Pierre (1983), *La Gestion des passions politiques*, Lausanne: L'Age d'Homme.

- Bonnet, Jean-Claude (1998), *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands hommes*, Paris: Fayard.
- _____ (1985), "Le fantasma de l'écrivain", *Poétique* 63.
- Deming, Mark K. (1989), "Le Panthéon révolutionnaire", Caisse nationale des monuments historiques et des sites, *Le Panthéon: symbole des révolutions*, Paris: Picard Editeur.
- Edelman, Murray (1995), *From Art to Politics: how artistic creations shape political conceptions*, University of Chicago Press.
- Fénelon, François (1995), *Les Aventures de Télématique*, Paris: Gallimard.
- _____ (1994), *Dialogues des morts*, Paris: Actes Sud.
- Lavin, Sylvia (1992), *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge and London: The MIT Press.
- Lebeurre, Alexia (2000), *The Pantheon: Temple of the Nation*, Paris: Editions du Patrimoine.
- Lee, Simon (2002), *David*, Paris: Phaidon.
- Michel, Régis et Sahut, Marie-Catherine (2003), *David: l'art et le politique*, Paris: Gallimard.
- Pinelli, Antonio (2004), Timothy Stroud tr. *David*, Milan: Continents Editions.
- Roberts, Warren (1989), *Jacques-Louis David: Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

원고 접수일: 2015년 7월 1일

심사 완료일: 2015년 7월 15일

게재 확정일: 2015년 7월 30일

ABSTRACT

The Paintings of Jacques-Louis David and the Idea of “Grands-Hommes”
- Art as a Political Text

HA, Sangbok*

This study aims to observe the paintings of Jacques-Louis David as political and ideological text. J.-L. David, one of the most representative painters in neo-classicism, who worked from the second half of the Ancien Régime, actively mobilized his paintings to represent visually the spirit of the age of 18th century France. His artistic life provides us with the best historical example for the politicalization of art. The spirit of age that he wanted to visualize is that of the “grands hommes” (great man). As the French Ancien Régime and its traditional heroism were on the decline, the idea of the “grands hommes”, a new heroism as its anti-thesis emerged. His paintings were evidently oriented to make images embodying that idea. With the historical paintings of the second half of the Ancien Régime describing Greco-roman heroes and the political paintings illustrating the French Revolution’s heroes and Napoléon’s political greatness, David strived to represent and massively distribute the idea of the “grands hommes”. This study will demonstrate a significant example for reading art as a political text.

* Department of Politics and Communication, Mokpo National University

