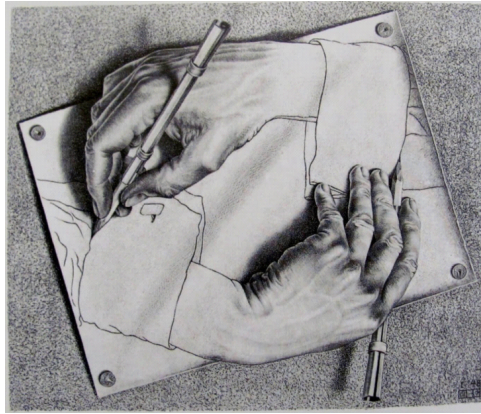


고전 다시 쓰기

Re-writing the Classical



2018. 10. 5

한국미술이론학회 추계 콜로키엄

기획의도

‘읽기’와 ‘쓰기’는 상호불가분의 관계에 있으면서도 지향점이 대비된다. ‘읽기’가 누군가에 의해서 이미 기술된 주장을 확인하고 인지하는 행위라면, ‘쓰기’는 어떠한 주장을 남들이 이해할 수 있는 수단으로 기록하는 행위이기 때문이다. ‘쓰기’를 통해서 표현된 개인의 주장은 ‘읽기’를 통해서 타인에게 전달되며, 이 과정에서 객관적 사실이나 보편적 개념, 혹은 주관적 견해로 판단, 수용, 반박, 혹은 폐기된다. 이 때문에 ‘쓰기’가 ‘읽기’에 선행된다고 생각하기 쉽지만, 누군가의 ‘쓰기’는 그의 과거 ‘읽기’에 의해서 지대한 영향을 받을 수밖에 없다는 점에서 후속적이다. 한걸음 더 나아가서 보자면 ‘쓰기’는 역사적, 사회적으로 서술 대상을 재규정하고 이를 남들에게 주창한다는 점에서 적극적인 책임을 동반하는 활동이다. 고대 그리스 사회에서 ‘γραφή(쓰기)’는 돌과 같이 영속적인 물체에 새겨서 증거로 남기는 활동으로서, 법적인 구속력을 지닌 기소 행위를 의미하기도 했다.

한국미술이론학회의 2018년도 추계 학술 심포지엄 <고전 다시 쓰기>에서는 춘계 콜로кви움에서 다루었던 ‘고전(Classics)’에 대한 논의에서 한걸음 더 나아가서, 우리 시대의 고전을 재창조하고자 한다. 춘계 콜로кви움 <고전 다시 보기>는 르네상스 이후 현재까지 미술의 역사에서 고전의 신화가 어떻게 창조, 계승, 해체, 재구축되어왔는지 5가지 사례를 통해서 고찰했다. (네덜란드 카리바지스티에 의한 이탈리아 바로크 회화의 고전화, 19세기 이탈리아 회화에서의 르네상스 부흥운동, 20세기 초 피렌체 지역 박물관 수집품과 전시를 통한 성 게오르기우스 도상의 고전화, 20세기 초 미국 미술교육에서의 탈 유럽화/탈 아카데미화 경향, 21세기 온라인에서의 빅데이터 시스템 구축에 따른 고전 개념의 변화 등은 “시대와 지역을 초월해서 우수한 전범으로 받아들여지는 대상”이라는 사전적 정의 뒤에 얼마나 많은 배경 요인들이 자리 잡고 있으며, 해당 사회의 문화적·경제적·정치적·종교적 맥락과 개인의 취향에 의해서 고전이 창조되고 소비되는 과정을 보여준다.) 2018년도 상반기에 진행된 <고전 다시 보기>가 이처럼 기존의 역사적 텍스트와 미술 작품의 이미지에 담긴 고전의 개념을 재확인하고 분석하려는 것이라면, 2018년도 하반기에 개최되는 <고전 다시 쓰기>는 이러한 논의를 바탕으로 현재와 미래 우리 사회의 미술에 대한 고전을 새롭게 발굴, 규명하려는 기획 의도를 담고 있다.

일반적으로 서양 문화에서 ‘고전’은 곧 ‘고대 그리스와 로마 시대의 문화예술’과 동일시되어 왔지만, 실제로 고대 문화예술이 어떤 모습이었나에 대해서는 현재까지도 논란이 분분하다. 19세기 초 현대독립국가로서의 그리스왕정에서 고전 유적 발굴과 복원을 공식적으로 책임졌던 로스(Ludwig Ross)를 비롯한 초기 고전고고학자들은 대개 문헌학에 기반을 둔 고전학자들이었다. 이들이 현대 그리스의 폐허에서 보았던 것은 헬레니즘과 로마 시대 저자들이 저술한 텍스트 위에, 르네상스 고전주의자들, 계몽주의 고전주의자들에 의해서 덧쓰인 여러 층위의 텍스트들이 만들어낸 이미지의 총합이자 파편이었다. 서양 현대 고전고고학과 고전미술사학은 이와 같은 과거의 유산 위에서 새롭게 발굴된 증거들을 토대로 새롭게 고전을 쓰는 행위라고 할 수 있다. 기존의 고전 개념에 안주하지 않고 새롭게 고전을 발굴하고 재규명해야 하는 필요성은 단지 서양 고대에만 국한된 문제는 아니다. 춘계 콜로кви움의 발표 주제들이 보여주고 있는 것처럼 지역과 시대를 막론하고 고전의 가치와 영향은 후대의 상황에 따라서 지속적으로 변화해왔기 때문이다.

고전은 후대에 의해서 만들어지는 개념이자, 동시대 사회와 문화에 대한 사회적 역할과 책임이 요구되는 유기적 대상이다. 우리 시대의 미술 이론가들과 창작자들이 텍스트와 이미지를 통해서 과거와 현재의 고전을 재규정하는 작업에 적극적으로 나서야 하는 이유도 여기에 있다. 한국미술이론학회 2018 추계 심포지엄 <고전 다시 쓰기>에서는 동서양 미술의 역사에서 중요한 역할을 수행했음에도 불구하고 후대에 망각된 고전의 사례에 대한 재평가 작업을 비롯해서, 미술사와 미술교육 분야에서 ‘고전’이 만들어진 과정에 대한 탐구, 더 나아가서 동시대 미술 현장에서 실제적 고전으로 취급받고 있지만 학술적으로 고찰된 바 없었던 예술 작품에 대한 분석 등 구체적인 차원에서 고전의 동시대적 의미와 가치를 재조명하는 한편, 이를 통해서 과거 ‘수용’의 차원에 머물러 있던 고전에 대한 논의가 ‘창작’의 차원으로 확장 되어 미술 현장과 사회 전반에 새로운 동력을 제공할 수 있기를 기대한다.

고전 다시 쓰기 Re-writing the Classical

제1부 사회자 최병진 (한국외국어대학교)

14:00-14:10 김정락 (한국미술이론학회 부회장, 한국방송통신대학교)
개회사

14:10-14:30 이준석 (한국방송통신대학교)
고전에 대하여 - 소포클레스의 오이디푸스 왕을 중심으로 01

14:30-14:55 김혜진 (한국외국어대학교)
고전기 미술에서 아르카의 양식. 고전기 도기화 속 아르카의 신상의 도상을 중심으로
..... 05

14:55-15:20 윤인복 (인천가톨릭대학교)
이콘의 전승과 해석, 거룩한 변모 도상을 중심으로 11

휴식: 15:20-15:35

제2부 사회자 양은희 (대진대학교)

15:35-16:00 손수연 (목원대학교)
네덜란드 고급 장르화에 나타난 고전주의 17

16:00-16:25 김정락 (한국방송통신대학교)
비트루비우스의 건축십서의 수용사: 비트루비우스 브리타니쿠스(Vitruvius Britannicus)
를 중심으로 21

16:25-16:50 신상철 (고려대학교)
프랑스 미술 아카데미에서의 루벤스 다시 쓰기: 로제 드 필과 2차 색채 논쟁 27

휴식: 16:50-17:00

종합토론

17:00-17:40

좌장: 전동호 (이화여자대학교)

질의: 구지훈 (숙명여자대학교), 최병진 (한국외국어대학교), 김호근 (명지대학교),
하정연(한국외국어대학교), 이지연 (한국예술종합학교)

정기총회

17:40-18:00

고전에 대하여: 소포클레스의 오이디푸스 왕을 중심으로

이준석 (한국방송통신대학교)

1. 들어가며

아리스토텔레스의 상찬 이래로,¹⁾ 소포클레스의 ‘오이디푸스 왕’은 어떤 도전에도 최고의 자리를 내어준 적이 없다. 그러나 작품의 소재가 되는 오이디푸스 신화, 우리에게서 프로이트의 정신분석으로 더 잘 알려진 이 신화는 소포클레스의 창작이 아니다. 그저, 기원을 알 수 없을 정도로 오래된 이야기라고만 해두자. 이미 기원전 8-9세기의 호메로스와 헤시오도스에도 오이디푸스에 대한 간단한 언급이 있고,²⁾ 선배 비극작가인 아이스퀼로스도 이 신화를 바탕으로 3부작을 썼다고 전해진다. 호메로스가 그리는 오이디푸스는 부지불식간에 아버지를 죽이고 어머니와 결혼하나, 신들이 이를 폭로하여 파국을 맞게 되는 반면, 아이스퀼로스는 오이디푸스의 가문 대대로 내려오는 저주에 초점을 맞추었다. 이 다양한 오이디푸스 버전들과 소포클레스가 공유하는 점은 오직 한 가지인데, 이는 오이디푸스의 정체, 즉 아버지를 죽이고 어머니와 결혼한 자라는 것이다. 소포클레스는 같은 재료를 가지고 다른 길을 택하였다. 본인은 오이디푸스 신화를 바탕으로 한 다른 모든 희랍비극들이 유실되고, 이 작품 하나가 살아남아 고전이 된 이유도 아마 여기에 있을 것이라고 추정한다. 오늘의 발표의 핵심 질문은, 이 작품이 어떻게 고전이 되었느냐는 문제이다. 모두가 알고 있는 신화를 재료로, 어떻게 모두에게 충격적인 파토스를 안기는 ‘고전’을 만들어냈을까? 먼저, 이 작품의 줄거리를 요약해보자.

2. 줄거리

이야기는 시간순으로 진행되지 않는다. 코린토스에서 온 오이디푸스는 스팅크스의 수수께끼를 풀고 테바이를 구한다. 마침 테바이의 왕 라이오스가 죽은 지 얼마 되지 않은 때라, 그는 왕으로 추대된다. 테바이의 왕이 된지 여러 해, 그는 선정을 펼치며 시민들의 존경과 사랑을 받아왔다. 그러나 전대미문의 역병이 덮친 테바이는 궤멸 직전이다. 극이 시작되는 것은 이 시점부터이다. 백성들은 오이디푸스에게 탄원하며 도움을 청한다. 기민한 그는 이미 신의 뜻을 알고자 처남 크레온을 보낸 상태다. 마침 크레온이 돌아와 아폴론의 신탁을 전한다: 선왕 라이오스의 살해범을 찾아 죽이거나 추방해야 한다는 것이다 (신탁1). 오이디푸스는 이를 실행하고자 맹세하고, 예언자 테이레시아스를 불러 도움을 청한다. 그러나 예언자는 비협조적으로 일관하다가 오이디푸스의 비난을 받고 분노를 터뜨린다: 그는 오이디푸스가 바로 범인이라 말하며, 그가 가족과 수치스러운 관계를 맺고 있고, 앞으로는 거지 장님이 되어 떠나리라 저주하고 퇴장한다.

이에 오이디푸스는 라이오스 살해사건이 크레온과 예언자의 공모라고 판단하고, 크레온을 불러 취조하나 크레온은 혐의를 부인하며 다툰다. 고성인 오가는 와중에 오이디푸스의 아내 이오카스테가 등장하고, 남편과 오라비의 싸움이 예언자의 신탁 탓임을 알게 된다. 그녀는 오이디푸스를 안심시키기 위해 신탁을 믿을 필요가 없다고 하며 자기 과거를 말한다: 자식이 태어나면 아버지 라이오스를 죽일 거라는 신탁 (신탁2) 때문에 아이를 산에 내다버렸는데, 정작 라이오스는 삼거리

1) Arist. *Ars Poet.* 52a24-26, 33, 53a11, 20, 54b7-8, 55a18.

2) Hom. *Il.* 23.679-80, *Od.* 11. 271-80. Hes. *Erga.* 162-3.

에서 살해되었으니, 신탁을 믿어선 안 된다는 것이다. 이때, ‘삼거리’라는 말을 들은 오이디푸스도 자기 과거를 말한다, 자신도 예전에 삼거리 근처에서 어떤 노인을 죽인 적이 있었다고. 그의 과거 이야기는 계속된다. 오이디푸스는 코린토스의 왕자로 자랐지만, 우연히 주워온 아이라는 말을 듣고 자기 친부모가 누군지 알기 위해 델포이에 가서 신의 대답을 구했다. 그러나 신은 대답 대신 흉악한 신탁을 내렸다: “너는 어머니와 몸을 섞어 자녀를 낳을 것이고, 네 친아버지를 죽이리라” (신탁3). 그는 부모를 피해 일부러 코린토스 반대방향으로 도망치다가 삼거리에서 어떤 노인 일행을 만났고, 길 비키는 문제로 다투다가 그들을 모조리 죽인 것이다.

이때, ‘오이디푸스의 아버지’의 부고를 전하러 코린토스에서 사자가 온다. 이제 오이디푸스는 코린토스까지 다스려야 할 참이다. 그러나 오이디푸스는 어머니를 피해야하니 돌아갈 수 없다고 말한다. 그러자 사자는 자신이 테바이의 목자에게서 신생아 오이디푸스를 얻어다가 코린토스 왕가에 주었노라고 밝힌다. 오이디푸스는 사실을 확인하기 위해, 아이를 넘겨주었다는 목자를 불러 오게 한다. 이오카스테는 그것을 말리려다 실패하고 슬퍼하며 집으로 들어가 버린다. 소환된 목자는 아무 것도 모른다고 부인하다가 결국 모든 것을 자백한다: 이오카스테는 신생아의 두 발을 쇠꼬챙이에 꿰어 산에 가져가 버리라고 목자에게 맡겼던 것이다. 그 아기 오이디푸스는 라이오스와 이오카스테의 아들이다. 오이디푸스는 신탁이 이루어졌다고 외치며 집 안으로 뛰어 들어간다. 이오카스테는 목매달아 죽고, 오이디푸스는 스스로 두 눈을 찌른다. 주저하는 크레온에게 오이디푸스는 자신을 추방해 달라고 요구하여 뜻을 관철한다. 크레온이 그를 데리고 안으로 들어가면서 극이 끝난다.

3. 세 개의 질문, 세 개의 신탁

소포클레스는 기존의 신화와는 달리, 이 작품 전체를 오이디푸스의 자기지식 추구과정으로 채운다. 이 작품을 움직이는 첫 번째 동력은 “라이오스왕의 살해범은 누구인가?” (질문1)라는 질문이다. 그러나, 남편과 아내가 각자의 과거와 마주하며 질문이 바뀐다: “오이디푸스는 누구인가?” (질문2). 물론, 작품의 1/3이 채 진행되기도 전에, 예언자는 오이디푸스가 범인임을 밝힌다. 그러나, 오이디푸스는 모든 것을 처음부터 낱알이 밝히기 위해 스스로 탐문을 진행해 나간다. 이 과정에서 라이오스의 살해범을 밝히는 문제와 자기 자신의 정체성을 밝히는 문제가 한 길 위에 놓이는 것이다. 스피르크스의 수수께끼를 풀어 지혜로 이름 높은 그는, 정작 자신의 정체는 모르고 살아왔다.

첫 장면을 보자. 사제는 어린이, 젊은이, 노인들을 이끌고 오이디푸스에게 도움을 청하러 온다. 인생의 여러 단계들이 동시에 펼쳐져 있는 장면이다. 인간은 필연적으로 이 단계들 속에 항상 하나에 속하게 되어있다. 그러나 이 당연한 것이 오이디푸스에게는 낯설다. 그는 어머니와 결혼함으로써 부모의 세대에 속한 자이며, 자식들과는 한 배에서 태어났으니 자식 세대에 속한 자이다. 그가 풀었다던 스피르크스의 수수께끼도 마찬가지이다. 아침에 네 발, 한 낮엔 두 발, 저녁엔 세 발로 가는 것이 인간이다. 그러나 그는 태어나자마자 두 발이 뚫려 네 발의 아침이 없었던 존재였고, 두 발로 걸어야 할 한낮에도 부어올라 불편한 발 (=Oedi+pus)때문에 지팡이를 쥔 세 발이다. 도대체 인간세계에서 그의 자리는 어디인가? 그는 죽어서는 안 될 사람을 죽였고, 어울려서는 안 될 사람과 어울렸고, 태어나서는 안 될 사람들에게서 태어난 자이다 (OT. 1184). 그러나 그는 모든 방해에도 불구하고 인간의 역설을 모조리 품고 있는 자기 자신의 정체성을 스스로 밝혀낸 다음, 관객과 독자에게 세 번째 질문을 품게 하고 퇴장한다: “인간은 무엇인가?”(질문3).

그러나 만일 이것뿐이었다면, 이 작품은 그저 운명이나 팔자의 무시무시한 힘을 보여주는 것으로 끝났을 것이다. 물론 표면적으로는 그런 요소가 있다. 예언된 운명을 피하기 위해 필사적으로 내린 오이디푸스의 결정과 노력이 외려 운명을 재촉한 결과가 되었으니 말이다. 오이디푸스는 집요한 탐문을 통해 파편 같은 사건 하나하나와, 서로 무관해보이던 모든 신탁이 자신의 현존으로 수렴되어 버린 결과를 확인한다: 제 손에서 아버지와 어머니를 보호하려고 반대방향으로 달아났지만, 피할 수 없는 길목에서 아버지를 죽였고, 어머니와 몸을 섞어 형제자매를 자녀로 낳아 길러 온 삶이고, 그렇게 오염덩어리가 된 자신으로 인해 수많은 테바이 사람들을 역병으로 쓰러트린 삶이다.

그러나 소포클레스는 오이디푸스를 운명 앞에서 패배한 자로 그리지 않는다. 그는 자신이 누구냐는 수수께끼를 풀었다. 그리고, 그는 자신이 자초한 고통의 짐을 견뎌낼 힘을 가진 사람으로 우리 앞에 우뚝 선다: “나의 이 사악한 운명은, 나 아닌 누구도 감내할 수 없는 것입니다.”(OT 1415). 막바지에서, 오이디푸스는 주저하는 크레온에게 자신을 되도록 빨리 추방해달라며 집요하게 요구한다 (OT 1518). 이는 이제 비로소 알게 된 자기 자신의 거취를 스스로 결정하는 그의 의지이다. 한편, 이는 신탁1, 즉 이 도시의 오염원인 라이오스의 살해범을 추방하라던 신의 명령과도 일치한다. 다른 두 신탁은 그 둘이 서로 일치하고 실제로 벌어진 일임을 확인하였다. 이제 마지막으로 신탁1이 이루어질 차례인데, 작가는 이 신탁의 실현을, 오이디푸스 스스로가 간절히 바라는 일로, 오이디푸스 자신의 의지로 실현되는 일로 설정한다. 위대한 투쟁을 벌여온 영웅에게 바치는 오마주같은 것이다. 이 작품을 이끌고 온 신탁 셋이 있었고, 이중 신탁2,3은 이 극이 시작도 되기 훨씬 전에 이미 이루어진 상태이다. 우리가 만나는 오이디푸스의 마지막 모습에서, 그는 마지막 신탁의 실현 여부마저 좌지우지하는, 어마어마한 높이에 서 있는 인물이다. 이렇게 그의 불행한 운명과 고통은, 그의 삶의 종착점이 아닌 출발점이 된다. 만일, 소포클레스가 선배들의 방식처럼 운명의 힘을 주제로 오이디푸스의 삶을 바라보았다면 이루기 힘든 구성이다.

물론 이것은 미술작품이 아니므로 이 분석은 간접적인 정보 이상이 되기 어렵다. 그러나 예술의 영역을 막론하고 ‘고전’이라는 것이 있다면, 그 ‘고전’이 만들어지는 과정을 눈여겨보는 것이 적어도 무의미한 일은 아닐 것이다.

고전기미술에서 아르카의 양식. 고전기 도기화 속 아르카의 신상의 도상을 중심으로

김혜진 (한국외국어대학교)

1. 들어가는 말

서양미술사에서 ‘고전(classic)’으로 불리는 고대 그리스의 미술은 크게 아르카의기와 고전기, 헬레니즘 시기의 미술을 아우르는데, 이 가운데 아테네를 중심으로 한 고전기의 미술은 그 영향력을 후대에도 지속하였다. 고전 미술의 고전이라 불리는 고전기의 조각가들에게 고전은 무엇이 있을까? 고전이라고 규정하는 대상들은 시간과 공간의 검증을 거치게 되는데, 고전기의 조각가들이 추구하는 조각분야에 있어서는 그들이 ‘옛 것’이라고 부를 수 있는 대상은 지극히 한정적이었다. 청동기를 지나고 역사시대로 들어선 그리스에서 대형조각상이나 기념비적인 조각상은 아르카의 시기에 제작된 것들이 대부분이었기 때문이다. 따라서 고전기의 조각가들이 성취한 자연주의적이고 이상화된 인체를 표현하기 위해 실현한 혁신과 새로운 실험들은 아르카의 조각을 뛰어넘기 위한 노력들이었다고 볼 수 있다.

서양미술사에서 아르카의 시기는 대략적으로 서기전 600년에서 480년까지를 가리킨다. 이 시기의 조각에서 목격되는 아르카의 양식(Archaic style)은 서기전 480년 이후에 등장하는 ‘고전기 양식(Classical style)’과 구분되는 ‘옛 양식’으로, 목재에서 석재(주로 대리석)로 조각의 재료가 바뀌어 인체를 양식화된 표현방법으로 구현하면서 나타났다. 아르카의의 초기와 후기의 특징이 크게 달라지지만, 입가에 드리운 온화한 미소(Archaic smile), 구슬형태나 지그재그 형태의 머리칼, 지그재그의 모양으로 도식화된 형태의 옷 주름 그 특징으로 한다.

아르카의 양식의 조각들이 고전기와 헬레니즘 시기의 조각가들에게 지속적으로 영향을 미치면서 다양한 방식으로 사용되었다는 점에서 보면, 고대그리스의 예술가들에게 고전이 되는 아르카의 양식에 관한 연구는 고대에 고전이 수용되는 양상을 이해한다는 점에서 의미가 있다. 그간의 고전 수용의 연구가 그리스 미술의 이후를 중심으로 전개되었다는 점에서 보면 특히 그러하다. 이에 본 연구는 아르카의 양식을 규정하려는 미술사와 고고학의 최근 연구를 개괄하고, 고전기의 그리스인들이 아르카의 양식의 조각들에 대하여 어떠한 관념을 지녔는가를 문헌을 통해서 살펴보고자 한다. 또한 고전기의 미술에서 아르카의 양식이 의도적으로 사용된 사례를 분석하여 아르카의 양식이 도기화에서 사용된 용법과 그 의미를 확인하고자 한다.

2. 아르카의 양식이란?

미술사에서 아르카의 시기는 서기전 600년경에서 480년에 이르는 시기와 그 때의 미술 양식을 의미한다. ‘아르카의’이라는 용어는 그리스어로 ‘시작(ἀρχή)’에서 유래한 ‘옛, 초기의(ἀρχαῖος ἄρχαῖος)’라는 단어의 영어식 표현이다.³⁾ 그리스의 미술에서 고전기의 대가들의 명작이 보

3) Liddle & Scott, s.v. “ἀρχαῖος”, p.251; Babiniotis, s.v. “ἀρχαϊκός”, p.287-8; Ετυμολογικό Λεξικό, s.v. “ἀρχαῖος”, p.218. 이 시대를 지칭하여 아르카의 시대, 아케의 시대, 고졸기, 상고기 등의 용어가 국내에서 통용되고 있다. 아르카의 미술이 고전기 미술보다 상대적으로 미숙하고 완성되지 않다는 시각이 아닌 시대적 의미만을 담는다면 한다면, ‘아르카의’이라는 용어가 적절하다고 평가된

여주는 인체에 대한 자연주의적인 표현방식이 구현되기 이전의 기지를 아르카익 시기로 규정하는데, 이 시기 동안 조각가들이 인체 해부학적인 정보를 통한 인체의 자연주의적인 묘사와 자연스러운 옷주름의 표현 등으로 조금씩 이행하는 과정에서 목도되는 조각적 특징을 아르카익 양식이라고 일컫는다. 아르카익 양식의 초기 독립 조각은 정면성(frontality)이 도드라지는 좌우 대칭적인 자세에서 한발을 앞으로 향하고 있고, 양식화된 머리 타래나 얼굴의 세부가 도안적으로 표현된다. 차츰 시간의 흐르면서 이들 조각들은 점차 자연주의적인 방식으로 표현되면서 정면성을 탈피하여 입체적 균형미를 갖추게 된다.⁴⁾

아르카익 시기의 작품에 나타난 아르카익 양식은 연대적 근거를 바탕으로 하기 때문에 논란의 여지가 비교적 적다. 하지만, 아르카익 양식이 후대에 사용되는 양상은 연구자 개별의 심미안에 따라 평가될 수 있는 부분이기에 그것을 표현하는 용어에서부터 혼동을 불러일으키기도 한다. 예를 들어서 ‘archaizing’과 ‘archaistic’이 그러하다. Harrison이나 Fullerton은 이 용어를 동일한 의미로 사용하지만, 리지웨이는 두 개의 용어를 구분하여 설명한다.⁵⁾ 그에 따르면, ‘아르카익 양식이 두드러진(Archaistic)’ 작품은 전체적으로 아르카익 양식의 요소들이 강하고, 서기전 480년 이후에 제작되었음에도 아르카익 양식을 보여주는 몇 가지의 특징들이 혼재하는 경우를 가리킨다. 즉, 아르카익기 말기의 작품들이 이에 해당된다. 그에 반해서 ‘아르카익 양식을 가미한(Archaizing)’ 작품은 당대의 시대적 양식(주로 헬레니즘시대의 바로크 양식)으로 제작되었으나, 헤어스타일, 옷 주름, 자세 등에서 아르카익 양식의 요소들이 강조된 것을 가리킨다. 폴리트(J.J. Pollitt)는 ‘archaistic’을 ‘아르카이즘(archaism)’과 동일한 의미로 간주하고, 서기전 6세기 후반에 나타나는 원숙한 아르카익 양식의 특징을 사용하여 제작된 서기전 480년 이후에 만들어진 작품들을 가리키는 용어로 사용한다. 이러한 용어의 문제에서도 볼 수 있듯이, 아르카익 시기 이후의 미술에 나타난 아르카익 양식에 관한 연구는 논쟁적인 측면이 다분하다.

아르카익 시기를 지나고, 고전기 미술에서 아르카익 양식을 명시적으로 차용한 사례는 도기화에서 찾아 볼 수 있다. 잘 알려진 것처럼, 아테네의 판아테나리아 축제에서 벌어진 경연의 우승자에게 수여된 암포라의 한 면에 아테나 프로마코스(Athena Promachos, 선봉자 아테나)가 창을 던지려고 앞으로 향하는 도상은 고전기의 시기에도 의도적으로 아르카익 양식으로 표현되었다. ‘종교적 보수주의(religious conservatism)’으로 일컫어지는 이러한 미술현상은 신상이 그려지는 도기화에서도 목격된다. 이들 일련의 도기화에서 대부분의 인물들은 고전기의 양식으로 표현되지만, 신상만이 아르카익 양식으로 표현되는 것은 아르카익 양식의 신상이 지닌 특별한 함의가 있었음을 의미한다. 다음 장에서는 이러한 사례를 구체적으로 살펴보고자 한다.

3. 도기화 속 신상

그리스인들에게 신상은 눈에 보이지 않는 신성의 존재를 명시적이고 구체적인 형상으로 시각화한 것이다. 신상을 통해 신성의 실재를 확신할 수 있었는데, 특히 종교적 공간에서 인간이 행하는 신을 다양한 제의를 수용하는 대상으로서의 신상은 필수적이었다. 아갈마(ἄγαλμα)라고 불린 인간 형태의 신상은 신전에 안치되어 종교적 의례를 행하는 대상이거나 인간 숭배자들이 신들에게 선물하는 봉헌물로 기능했다. 관련 도상을 담은 고전기의 도기화는 그리스인들의 제의에서

다.

4) Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, p.12-15.

5) B.S.Ridgway, *Hellenistic Sculpture III: The Styles of ca. 100-31B.C.*, p.142; Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, p.445.

신상의 역할을 시각적으로 재구성하는 중요한 증거가 되는데, 그 가운데 아래의 선별한 사례들은 제작 시대와 달리 신상을 아르카익 양식의 조각으로 표현한 것은 눈여겨 볼만하다.

3.1. 크리세

그리스 신화에서 크리세(Chryse, *Χρύση*)는 제우스의 아들인 다르다노스(Dardanos)와 혼인한 인물로,⁶⁾ 동명의 섬을 의미하기도 한다.⁷⁾ 헤라클레스가 트로이로 가는 여정에서 그 섬에 들러 크리세 여신을 위하여 희생제를 치른 것으로 전하는데, 이 사건은 몇 개의 고전기 적화식도기에 남아있다.⁸⁾

서기전 5세기 후반에 제작된 중형 크라테르(bell krater)에는 인물들의 이름이 적혀있어서 이 주제의 도상임을 확인시켜 준다.⁹⁾ (도1) 양손을 든 모습의 '크리세(*ΧΡΥΣΗ*)'의 신상이 도리스 양식의 기둥을 받침대로 삼고, 그 앞에는 돌로 쌓아 만든 투박한 제단이 보인다. 이미 불꽃이 일고 있는 제단의 왼편에는 히마티온을 느슨하게 걸친 '헤라클레스(*ΗΡΑΚΛΗΣ*)'가 제물로 바칠 제물을 기다리며 소를 이끄는 젊은이를 향해 몸을 돌리고 있다. 이 인물의 이름은 이올라오스(Iolaos)의 아티카 방언 식의 표기된 '이올레온(*ΙΟΛΕΩΝ*)'으로 해석된다.¹⁰⁾ 제단의 오른편에는 제의에 필요한 도구들(나뭇가지가 든 접시와 그릇)을 손에 들고 있는 날개를 단 '니케(*ΝΙΚΗ*)'와 그녀를 돕는 나체의 소년이 함의 뚜껑을 열고 있다. 명문이 남겨지지 않은 이 소년은 헤라클레스로부터 화살을 받아서 트로이 전쟁에서 파리스(Paris)에게 죽음을 안기는 필록테테스(Philoktetes)로 여겨진다.¹¹⁾ 그는 헤라클레스와 함께 크리세 섬에서

이 도기화에서 크리세는 머리에 긴 장식이 달린 관을 쓰고 화려한 문양이 장식된 키톤과 망토(epiblema)를 걸치고 허리에 띠를 두른 모습이다. 베를린 코레와 같은 초기 코레상들에서 볼 수 있듯이, 양발은 가지런히 놓이고 전체 몸에 비해서 머리의 크기로 크다.¹²⁾ 전체적으로 인물들이 정밀하게 묘사되지는 않았지만, 크리세의 눈의 크기가 다른 인물들의 그것들과 상대적으로 크게 표현된 것은 다이달로스 양식의 특징이 남겨진 초기 아르카익 조각의 특징을 도기화가가 의도한 것을 알 수 있다. 이 신상의 옛 분위기는 제단에서도 드러난다. 다듬어지지 않은 돌덩어리들을 쌓아 만든 제단은 정교한 후대의 제단과 비교하여 선대에 만들어진 것임을 짐작하게 한다.

서기전 5세기말에 제작된 한 적화식 단지(pelike)에서도 크리세를 위한 헤라클레스의 희생제의 장면을 그리고 있다.¹³⁾ (도2) 도리아 양식의 기둥을 받침대로 삼아 세워진 크리세의 신상이 있

6) Homer, *Iliad*, 20.218; (Apollodorus), *Bibliothèque*, 3.12.1. 다르다노스는 사모트라케(Samothrace)에 비밀제사의 여사제인 크리세에게 받은 나무로 된 성스러운 신상을 전파한 것으로 알려져 있다.

7) 크리세라는 렘노스(Lemnos) 부근, 아에올리스(Aeolis)지역의 지명이다 (M. H. Hansen, Th. H. Nielsen, *An Inventory of Archaic And Classical Poleis* (Oxford, 2004) s.v. "Chryse", p.1036). 트로이로 향하던 그리스 군대는 크리세의 성소에서 독사에 물린 필록테테스(Philoktetes)를 렘노스 섬에 남기고 떠난다 (Sophokles, *Philoktetes*, 260ff).

8) Homer, *Iliad*, 7.451-453, 20.145-148, 21.442-457; (Apollodorus), *Bibliothèque*, 2.5.9.

9) *Beazley Archive* 215733; *ARY*² 1188: manner of Kadmos Painter (425/400 B.C.); van Strate, Hiera Kala. *Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece* (Leiden: Brill, 1995), p.40, cat. V371, fig.38. Hooker, "The Sanctuary and Altar of Chryse in Attic Red-Figure Vase-Paintings of the Late Fifth and Early Fourth Centuries B. C.," *JHS* 70 (1950) 38 fig. 3, *LIMC* III s.v. "Chryse I" no.3.

10) 이아손(Iason)을 오기한 '이아손(ΙΗΣΩΝ)'으로 보는 주장도 있다(Hooker, 위의 글, p.37, n.14).

11) Hooker, 위의 글, p.37.

12) "Berlin Kore"의 이미지는 다음 링크에서 확인할 수 있음 (

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Berlin+1800&object=Sculpture>

최종접속일: 2018년 9월 15일).

고, 그 앞에는 돌무더기로 만들어진 제단이 보인다. 헤라클레스는 제단 가까이에 화면의 중앙에서 있고, 손에는 나뭇가지를 들고 있다. 그의 뒤편에서는 제물이 될 소 한 마리를 한 젊은이가 이끌고 다가온다. 제단의 오른쪽에도 다른 젊은이가 의례용 접시를 들고 제의를 돕고, 이들 주위에는 여럿의 신성이 희생제를 지켜보고 있다.

이 도기화에서도 크리세의 모습은 앞선 사례에서처럼 긴 장식이 달린 관을 머리에 쓰고, 양손을 올린 모습이다. 여신은 양 다리를 붙이고 서 있고, 화려한 문양이 장식된 키톤에 허리띠를 두르고, 짧은 에피블레마를 걸친 모습이다.

파편적인 다른 도기화에서도 비슷한 장면을 볼 수 있다. 이 도기에는 인물들의 이름이 적혀있지는 않지만, 앞선 도상과 비슷한 면들이 인정되어 헤라클레스가 크리세에게 희생 제의를 치르러 장면으로 해석된다.¹⁴⁾ (도3) 이미 제단에 높이 피어오른 불길 사이에는 제물로 바친 소의 뿔이 보인다. 제단의 옆에 세워진 크리세의 신상은 도리스 양식의 기둥을 받침대로 하고 있다. 신상의 하체만이 확인되지만, 앞선 도기화에서보다는 후대의 아르키익 양식의 특징을 반영하고 있는 것을 볼 수 있다. 키톤의 옷자락이 다리에 밀착되어 종아리의 모습이 드러난 모습은 아크로폴리스에서 발견된 코레상을 연상시킨다.¹⁵⁾ 또한 도기화에서 양쪽 종아리의 모습이 양간의 차이가 나는 것은 한쪽 다리가 다른 다리에 비해서 앞쪽에 위치한 아르카익 조각상들의 특징을 떠올리게 한다.

다른 파편적인 도기화에서도 크리세의 신상이 기둥 위에 위치해 있고, 그 앞에 돌무더기로 만든 제단이 보인다.¹⁶⁾ (도4) 여신의 신상은 다리 부분만이 남아 있지만, 양발을 붙이고 선 모습은 주변에 헤라클레스를 비롯한 다른 인물들이 자연주의적으로 동세와 옷이 표현된 것과 구분되는 아르카익 조각의 양식적 특징을 보인다.

3.2. 아르테미스

에우리피데스(Euripides)의 비극 『타우리스의 이피게네이아(Iphigeneia in Tauris)』에서 영향을 받아 만들어진 몇 개의 도기화에서 이피게네이아와 아르테미스의 모습을 볼 수 있다. 아울리스에 집결한 그리스 군대는 트로이로 출항하기 위해 아가멤논의 딸 이피게네이아를 제물로 바치게 되는데, 에우리피데스는 희생제에서 아르테미스가 그녀를 구해 주었다고 전한다. 그리고 이피게네이아는 타우리스에 있는 아르테미스의 성소에서 사제가 된 것으로 이야기를 펼친다. 이피게네이아는 인간 제물로 잡혀온 오레스테스(Orestes)와 필라데스(Pylades)에게 자신의 편지를 고향에 전해줄 것을 요청하게 되고, 곧 편지의 내용을 통해서 오레스테스와 자신이 남매임을 알게 된다.¹⁷⁾

13) Saint Petersburg inv.KAB 43 f. ARV² 134611 : Kiev Painter (410/400 B.C.), Hooker, *JHS* 70 (1950) 38 fig. 4; LIMCIII s.v. “Chryse I,” no.4; van Straten, *Hiera Kala*, cat. V369, fig.39.

14) London, British Museum, inv. E 494. ARV² 1079/3: Painter of London E 494 (450/425B.C.). Hooker, *JHS* 70 (1950) 36 fig .1. LIMC III, s.v. “Chryse I”, no.1; van Straten, *Hiera Kala*, cat. V367, fig.124.

15) 일레로, Acropolis Kore, no. 682 (520 B.C.)를 들 수 있다.
(<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Athens%2C+Acropolis+682&object=Sculpture> 최종접속일: 2018년 9월 15일).

16) Taranto 52399. ARY² 1337/4: Pronomos Painter, near (410/400 B.C.). Hooker, *JHS* 70 (1950) 38 fig .3. LIMC III, s.v. “Chryse I”, no.3; van Straten, *Hiera Kala*, cat. V370.

17) Euripides, *Iphigeneia in Tauris*, 725ff.

한 꽃받침모양 크라테르(calyx-krater)에는 무대에서 벌어진 이 장면을 하나의 도기화에 담고 있다.¹⁸⁾ (도5) 중앙 상단에 아르테미스의 신상이 놓인 신전이 자리하고, 신전의 주변과 벽에는 화관과 줄이 걸려있고, 신전의 왼편에는 사제가 된 이피게네이아가 신전의 열쇠와 글이 적힌 편지(서판)를 들고 타우리스에서 행해지던 인간 희생제를 준비하고 있다. 신전의 아래쪽에는 동생인 오레스테스와 그의 동료 필라테스가 바위에 앉아 있고, 토아스(Thoas)가 의자에 앉아 있다. 신전의 왼편에는 한 여성이 제의에 필요한 그릇을 들고 있고, 그녀의 위쪽으로는 소의 머리뼈가 두 개 걸려있다.

이 도기화에서 아르테미스의 신상은 머리에 낮은 폴로스(polos)와 같은 것을 쓰고, 키톤에 짧은 히마티온을 걸치고 허리띠를 두른 모습이다. 양손은 들려진 채이고, 양발로 곧게 붙여져 있어서 앞서서 살펴본 크리세의 조각의 자세와 흡사해 보인다.

다른 종형 크라테르에서도 아르테미스의 신상이 목격된다.¹⁹⁾ (도6) 이 도기화는 오이노마오스(Oinomaos)가 아르테미스에게 희생제를 치르는 장면을 그린 것으로, 도리아 양식의 기둥을 받침대로 삼은 아르테미스는 짧고 화려한 문양이 장식된 키톤을 입은 모습이다. 신상의 앞에는 불이 피어오르는 제단이 있고, 그 주위로 오이노마오스와 제의를 돕는 젊은이가 있다. 오이노마오스의 뒤로는 한 남성이 양 한 마리를 이끌고 제단으로 향하고, 제단에 오른쪽으로는 펠롭스(Pelops)와 히포다메이아(Hippodameia)가 마차를 이끈다. 도기화의 상단에는 마차에 탄 미르틸로스(Myrtilos)를 비롯하여 포세이돈, 아테나, 제우스, 가니메데스(Ganymedes) 등의 신들이 자리한다.

이 도기화에서 아르테미스의 신상은 여상주의 머리에 있는 주두를 연상시키는 폴로스를 머리에 쓰고 있고, 긴 다래진 머리를 칼을 어깨 아래로 늘어져 있다. 문양이 장식된 키톤은 어깨에서 단추로 고정되어 있고, 긴 에피블레마를 양 옆으로 늘어뜨리고 허리에 띠를 둘러 고정하고 있다. 양손에는 제례용 그릇과 지물인 활을 쥐고 있다. 양발을 붙이고 선 자세는 고전기 이전의 조각 양식을 암시하는데, 팔의 상부는 몸통에 붙이고, 하부만을 몸에서 떼어 들고 있는 자세는 앞선 도기화에서도 볼 수 있었던 것으로, 앞서 신상들도 봉헌물이나 신성의 지물이 때에 따라서 설치되거나 제거되었을 수 있었음을 짐작하게 한다.

3.3. 팔라디온

도기화에서 아르카의 신상이 등장하는 또 다른 사례는 함락된 트로이에 있던 아테나의 신상인 팔라디온(Palladion)이다. 이 신상은 아가멤논이 이끄는 그리스인들에 의해서 함락된 후에 도시가 불에 타는 상황에서 디오메데스(Diomedes)가 가져가 후에 이탈리아로 옮겨놓은 것으로 전한다. 트로이의 함락에 관한 이야기는 지금은 소실된 트로이 서사시의 일부인 『일리우페르시스』

18) Archaeological Museum, Ferrara, inv. T 1145 (3032); *ARY* 144011 : Iphigeneia Painter (400/375 B.C.); LIMC s.v. "Iphigeneia," no.19 (ca. 400BC). H. A. Shapiro, *Myth Into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, pp.157-160, fig. 118-120; van Straten, *Hiera Kala*, p.42, cat. V398.
(<http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?recordCount=1&start=0>)
최종접속일:2018년9월15일).

19) Naples, Museo Nazionale, inv. 2200; *ARY* 1440/1 : Oinomaos Painter (400/375 B.C.); LIMC s.v. "Artemis," no.1441, "Hippodameia I.," no.10. H. A. Shapiro, *Myth Into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, pp.157-160, fig.118-120; van Straten, *Hiera Kala*, cat. V408, fig.42; *ThesCRA* s.v. "Sacrifice," no.70, p.75.

(Iliupersis)』에서 전하던 것으로, 서기전 470-460년경에 제작된 한 크라테르에서 볼 수 있다.²⁰⁾ (도7) 도기의 한쪽 손잡이에 받침대 위에 세워진 팔라디온이 있고, 알몸이 드러난 카산드라가 무릎을 꿇고 아이아스의 위협에서 피하기 위해 팔라디온에 필사적으로 매달려 있다. 팔라디온의 반대편에 함을 들고 선 카산드라의 하녀는 이 비극적 상황을 보고는 어찌할 바를 모르고 있다. 이어지는 왼편으로는 네오프톨레모스(Neoptolemos)는 헥토르의 아들 아스티낙스(Astyanax)를 손에 잡아서 던지려고 하고, 늙은 프리아모스는 제단에 쓰러지듯이 앉아 있다. 도기의 다른 손잡이에는 군사들의 전투가 이어지고, 도기의 다른 면에는 아이네아스가 아버지 안키세스를 업고 트로이를 탈출하는 중이다. 팔라디온은 머리에 투구를 쓰고 방패와 창을 든 모습으로, 페플로스에 허리띠를 둘렀다. 두 다리에 동일하게 무게 중심이 놓여있는 자세는 아르카익 코레를 연상하게 한다.

같은 주제가 서기전 5세기 전반에 제작된 한 물단지(hydria)에서도 다루어진다.²¹⁾ (도8) 성체가 함락되고, 트로이인들의 죽음은 곳곳에서 벌어졌다. 네오프톨레모스의 칼에 목숨을 잃기 직전의 프리아모스(Priamos)가 양손으로 머리를 감싸고 제단에 웅크리고 앉아있고, 프리아모스의 다리에는 이미 죽은 아스티낙스가 쓰러져 있다. 그 왼쪽으로는 성체의 몰락을 예견한 카산드라(Kassandra)가 알몸을 드러낸 채로 少아이아스(Aias the less)를 피해 팔라디온의 방패에 몸을 맡기고 있다. 그러나 이미 한손으로 카산드라의 머리채를 잡고, 다른 손에 든 칼로 그녀를 찌르기 직전의 아이아스로부터 그녀를 보호하기에는 역부족으로 보인다. 그 왼쪽으로는 트로이에서 이탈리아로 탈출하는 아이네아스(Aeneas)와 그의 아버지 안키세스(Anchises)가 보인다.

이 도기화에서 팔라디온은 머리에 투구를 쓰고, 허리띠를 두른 페플로스를 입고, 양손에 방패와 창을 든 모습이다. 창을 든 왼팔이 어깨 위의 높이까지 들린 자세와 마친 아테나가 살아서 카산드라를 보호하려는 듯이 방패로 막아서고 있지만, 그녀는 분명히 받침대 위에 세워진 신상임을 볼 수 있다. 아테나의 역동적인 상체의 자세는 아르카익 양식의 조각들에게서는 목격되지 않는 것으로 오히려 고전기적 특징에 부합한다. 하지만 옛 시대의 옷인 페플로스를 입은 채로 하체가 폭이 좁게 묘사된 것은 도기화가가 팔라디온이 아르카익 양식으로 보이도록 의도한 것이다.²²⁾

20) Boston, Fine Art Museum inv.215A.

21) Naples, Museo Archeologico Nazionale inv. 2422 (81669); ARV², 189/74, 1632, Kleophrades Painter: LIMC v.s. "Athena" no. 85.

H. A. Shapiro, *Myth Into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, pp.157-160, fig.117; Fernande Hölscher, "Gods And Statues. An Approach to Archaistic Images in the Fifth Century BCE," in J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, p.114, fig.34

22) Hölscher, "Gods And Statues. An Approach to Archaistic Images in the Fifth Century BCE," in J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, p.115, n.7, fig.34.

이콘의 전승과 해석- 그리스도의 변모 도상을 중심으로

윤인복 (인천가톨릭대학교)

I. 서론

비잔틴 정교회에서 이콘 화가들은 개인의 상상력이나 창조에 의해 표현하는 것을 금지하고 있다. 이콘은 교회나 수도원 내부에서 전통적으로 전승된 도상의 조형적 언어를 규범에 따라 제작하는 것으로, 시대적 이데올로기나 문화 예술적 창작 요소는 반영하지 않는다. 즉 전례적, 교리적, 역사적 맥락에 따라 규범화되어 있다. 이콘 화가들은 10세기 이후 그리스 아토스 산의 수도원에서 수도사들이 체계적으로 규범화 시킨 '이콘 규범집(Painter's Manual)'²³⁾의 유형에 따라 이콘 모델을 그대로 모사했다. 오늘날까지 전해지는 이콘 규범집은 17세기 아토스 산의 그리스 수도사였던 디오니시우스 푸르나(Dionysius of Fourna, 1670~1745)가 수도원 이콘 화가들 사이에서 구전되어 오던 내용을 모아 편찬한 『에르메네이아(hermeneia)』²⁴⁾이다. 이것이 등장하기 전까지는 이콘의 규범은 이전의 이콘을 모델로 하거나 기억을 통해서 그려졌다. 데살로니카의 성 시메온은 "이콘은 전승과 부합하는 색채로 표현하는 것이 진정한 화법"이라고 말하면서, 이콘은 "성서의 충실한 필사와 비슷하다"²⁵⁾라고 규정하고 있다. 또한 러시아의 정교회 신학자 파벨 플로렌스키가 "도상적 규범(iconographic canon)"²⁶⁾에 따라 이콘을 제작해야 한다고 지적한 것처럼 '원형'을 유지해야 한다. 그러나 이콘의 조형언어는 시대와 지역에 따라 차이를 드러내고 역사적 변천 속에서 독특한 스타일과 유파를 형성하고 있다.

본고가 이콘의 원형과 해석에 관한 쟁점에 관심을 집중하고 있는 도상의 주제는 <그리스도의 변모>²⁷⁾이다. 예수가 체포되기 전, 베드로, 야고보, 요한을 대동하고 기도를 하기 위해 타볼 산으로 올라간다. 예수는 산 정상에서 자신의 제자 베드로와 야고보, 요한이 지켜보는 가운데 자신의 앞에 나타난 엘리야, 모세와 이야기를 나눈다. 빗처럼 하얀 옷을 입은 예수의 얼굴은 '해처럼 빛나고' 있다. 예수의 공생활에서 정점이라고 할 수 있는 그리스도의 '변모'가 이루어지는 순간이다. 그리스도의 변모는 그리스도의 본성에 관한 신학 논쟁을 가시적으로 드러낼 수 있는 사건이며, 논쟁의 결과에 따라 그리스도의 모습은 차이를 보인다. 그리스도의 변모가 신비로운 사건임은 분명하나 신학적 논쟁과 영성이 특별하게 함축되어 있다. 따라서 본 논문은 그리스도의 변모 이콘의 표준 도상의 고찰을 통해 그리스도의 변모의 도상적 규범이 시대에 따라 어떠한 차이를 가지며, 도상적 표현과 신학적인 해석의 상호 관계를 통해 이콘의 전승(정통성)과 해석(보편성)의 논지를 풀어나가하고자 한다.

II. '그리스도의 변모' 이콘 도상의 표준유형

비잔틴 이콘 <그리스도의 변모>에 도상 규정에 관해 기술한 내용을 살펴보면, 세 개의 봉우리

23) 비잔틴의 이콘 규범은 8, 9세기의 이콘 파괴 논쟁을 전후하여 열렸던 692년의 트룰로 공의회, 787년의 니케아 공의회의 결정사항에 따라 공식적으로 교회의 인가를 얻어 형성되기 시작했다.

24) 이콘의 기법, 주제, 교회 장식 등으로 분류하여 기술했다. 러시아 정교회에서는 『포들린니키 podlinniki』라고 부른다.

25) Leonide Ouspensky, *Theology of the Icon*, p.201.

26) Victor Bychkov, *The Aesthetic face of being*, p.83.

27) 마태 17,1-9; 마르 9,2-10; 루카 9,28-36

로 상징화되고 있는 타볼산에서 신현의 빛이 그리스도를 비추고, 성령의 그 빛에 의해 변모를 하는 그리스도의 모습을 묘사하고 있어야 한다. 그리스도는 오른손으로는 축복의 자세를, 왼손에는 복음서를 상징하는 두루마리를 들고 있는 모습을 취하고, 그리스도의 오른쪽 봉우리에는 예언자 엘리야가, 왼쪽 봉우리에는 모세가 위치한다. 흰옷을 입고 있는 그리스도에게서 방사된 빛으로 인해 베드로, 요한, 야고보는 눈을 들지 못하고 땅에 엎드린 모습으로 화면의 하단부에 그려져야 한다.²⁸⁾ 600년경 제작된 시나이 산의 성 카타리나 수도원 교회 내부의 앵스 모자이크의 <그리스도의 변모> 장면은 『에르메네이아』의 이콘 도상 규범을 따르고 있다.[도판] 이에 지금까지 시나이 산의 성 카타리나 수도원의 <그리스도의 변모> 장면은 그리스도의 ‘변모’ 도상의 표준(원형)으로 전해지고 있다.

앵스 반원형 돔의 모자이크 구성은 중앙에 예수를 중심축으로 인물들을 좌우대칭으로 배치하여 균형감을 이룬다. 중앙에는 하얀색 옷을 입고 만돌라(mandola)를 배경으로 예수가 서 있다. 금빛 배경에 그리스도의 몸으로부터 뻗어 나오는 흰색 빛줄기는 그리스도의 좌우에 엘리야와 모세, 그리고 그의 발치에 세 명의 제자, 요한, 베드로, 야고보에게 이른다. 다만, 예수가 사도들을 데리고 올라간 타볼 산의 세 개의 봉우리는 세 개의 얇은 줄로 축소되어 있다. 예수의 양옆에는 명문에서도 알 수 있듯이 엘리야와 모세가 예수에게 시선을 고정하고 있고, 아래에는 세 제자가 놀란 모습으로 표현돼 있다.

그리스도의 변모 장면의 주위 둥근 반원 둘레에는 흉상의 인물들로 묘사된 매달들이 에워싸 있다. 위쪽 띠에는 열두 제자들이 그려져 있고, 아래쪽 띠 가운데 중심에는 다윗 왕을 배치하고 그 양쪽으로는 16명의 예언자가 배치돼 있다. 열두 제자에는 유다 대신 바오로가 자리하고 있고 타대오와 마티아도 포함되어 있다. 위와 아래 띠가 만나는 부분에는 수도원장 롱기누스와 부제 성 요안네스가 있다.

이콘 규범집에서 말하는 그리스도의 변모 이외 인물들의 배치는 당대의 신학논쟁을 반영한 것이다. 그리스도의 본성에 관한 논쟁²⁹⁾은 4세기부터 지속되어왔다. 시나이 산의 <그리스도의 변모> 모자이크는 그리스도가 인간이자 참 하느님이라는 그리스도의 양성론에 대한 신앙을 공고히 하기 위한 도상이다. 예수 그리스도를 중심축으로 하느님의 어린양-십자가-그리스도-그리스도의 인간적 선조인 다윗 왕이 자리한다. 이 배열에서 그리스도의 인성은 수직의 양 끝에 어린양과 다윗 왕으로 설명하고, 신성은 만돌라 안의 예수로 확인된다. 예수께서는 “육으로는 다윗의 후손으로 태어나셨고”(로마 1, 3), 사도 바오로는 예수의 죽음을 ‘파스카 양이신 그리스도의 희생’으로 설명한다. 예수의 인간적 혈통을 상기시켜주며 어린양과 함께 예수의 인성을 드러낸다.³⁰⁾ 신성의 표현은 만돌라(아몬드-편도나무)를 뒤쪽 배경으로 ‘하느님의 영광의 빛’(2코린 4, 6)나는 예수이다. 아몬드 꽃은 겨울이 채 가기 전에 봄의 선구자로서, 마치 죽은 것 같은 나무에서 갑자기 꽃이 활짝 피어난다. 편도나무는 불사의 부활을 상징하는 나무이며, 하느님 말씀은 이루어진다는 약속의 표징이다. “주님의 말씀이 나에게 내렸다. ‘예레미야야, 무엇이 보이느냐?’ 내가 대답하였다. ‘편도나무 가지가 보입니다.’”(예레 1, 11) 예수 그리스도의 변모는 예수께서 수난과 죽음을 통해 부활의 영광을 누릴 것을 제자들에게 미리 보여주고자 한 것이다. 또한 그리스도를 둘러싼 만돌라는 아몬드라는 의미로서 성스러움과 영광을 나타내는 유대 전통의 ‘카보드Kabod’를 상징

28) Dionysius of Fournna, trd. by Paul Hetherington, *The Painter's Manual of Dionysius of Fournna*, P.35.

29) 니케아 공의회(325년), 콘스탄티노플 공의회(381년), 칼케돈 공의회(451년)

30) Forsyth, George./Weitzmann, Kurt., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, pp.14-15.

하고, 성스러운 공간이며, 빛의 근원인 태양을 의미하기도 한다.³¹⁾ 시나이 산의 모자이크 〈그리스도의 변모〉는 예수의 신성을 보여줌과 동시에 예수의 역사적 실재를 증언하는 여러 예언자와 사도들의 모습을 그려놓아 예수의 인성도 시각적으로 증명해 보인다.

III. 원형 이콘에 대한 전승(정통성)과 해석(보편성)

1. 노브고로트 화파의 그리스도의 변모

그리스도의 변모를 나타낸 노브고로트 화파의 작품은 중앙의 수직축을 중심으로 대칭적으로 등장인물들이 배치되어 있다.[도판, 노브고로트 화파, 15세기.] 천상과 지상의 두 층으로 나뉘어 하단에는 거친 바위 형상의 세 개의 산봉우리가 있고, 상단에는 황금빛 천상공간을 배경으로 영광스러운 그리스도의 변모 광경이 펼쳐진다. 시나이 산의 모자이크 〈그리스도 변모〉 작품에서처럼 등장인물은 중앙에 변모하는 그리스도와 그의 양옆에 엘리야와 모세, 그리스도의 아래에 세 명의 제자가 동일하게 나타난다. 다만, 노브고로트 화파의 작품은 전체 화면 구성을 원과 삼각형의 기하학적 구조로 상부와 하부를 분명히 구분하고 있다. 상부는 그리스도의 배꼽을 중심으로 하는 커다란 원 안에 전신 후광과 엘리야와 모세를 배치했으며, 하부는 그리스도의 발을 꼭짓점을 하는 삼각형 안에 세 명의 제자를 그려놓았다.

노브고로트 화파의 〈그리스도의 변모〉 이콘은 탄탄한 기하학적 구조 안에 강하고 율동적인 선의 사용과 색채의 조화에 초점을 두고 있다. 15세기 노브고로트 이콘은 이콘 도상 규범의 유형과 주제에서 벗어나지 않았지만 이콘의 전형에서 탈피하여 독자적인 러시아 이콘의 특징을 담고 있다. 알파토프가 『고대 러시아 이콘』의 색채에서 말하고 있는 것처럼 비잔틴 이콘의 음울한 색조는 사라지고, 점차 밝고 환한 색이 두드러지게 나타나는 순수한 색의 강렬함이 15세기 노브고로트 이콘의 가장 중요한 특징이다. 또한 디오니시우스의 『에르메네이아』를 참조하여 이콘의 규범을 보다 상세히 설명한 도상학자 콘스탄틴 카바르노스에 따르면, 그리스도의 변모 이콘은 일반적인 주제 이외에도 제시해야 하는 특징적인 규범적 상징들이 있다. 예컨대, 그리스도의 머리나, 엘리야와 모세의 머리 위에 드러난 작은 후광과는 달리 그리스도에게만 사용되는 전신 후광, 만돌라는 빛의 이미지로 상징된 성령을 상징하며, 원 위에 증첩된 기하학적 도형은 방사상 형태를 취하고 있는 하나의 추상적 구름이 표현되기도 한다.³²⁾[도판, 노브고로트 화파, 16세기] 순환하는 시간, 영원성을 의미하는 만돌라의 중심에 서 있는 그리스도로부터 퍼져나가는 빛은 그리스도의 영광을 더욱 강조하고 있다.

그리스 신학자 그레고리 팔라마스(Gregory Palamas, 1296-1359)에 따르면, 신의 빛은 “변하지 않는 원형의 아름다움, 신의 영광, 그리스도의 영광, 성령의 영광을 의미한다. 팔라마스는 이 신의 빛이 물리적인 현상에만 그치는 것이 아니라 지상세계와 천상세계 사이를 매개하는 일종의 정신적이며 심리적인 에어지로, 신적 현실태로서의 ‘에네르기아’와 같다고 생각했다. 팔라마스는 그리스도의 변모는 헤시카즘(Hesychasm)³³⁾ 신학의 중심적인 사건으로, 신의 빛은 ‘에네르기아’

31) Andreopoulos, Andreas., *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*, pp.84-85.

32) Constanine Cavamos, *Guide to Byzantine Iconography 1*, pp. 153-56.

33) 헤시카즘은 고요, 침묵, 고독 등을 의미하는 그리스어 헤시키아(hesychia)에서 유래하는 말로서 침묵과 관조의 상태에서 신의 빛과 인간이 합일을 이루는 영적 수행 체계를 일컫는다. 헤시카즘의 전통은 이집트의 마카리오스(Macarios, 약 303-390)로부터 시작하였는데, 그는 타볼 산에서의 신성한 빛은 인간을 하느님과 닮도록 변모시키는 빛이라고 하며, 하느님을 닮아가려는 방법으로 금욕적인

로 초월적인 실재이지만 동시에 그리스도의 변모와 같은 변형을 통해 신성이 인간 속에, 인성이 신의 은총 속에 상호 침투한다. 즉, 그리스도의 변모를 실현한 신성한 빛을 통해 인간은 죄로 가려져 있는 자기 내부 신의 형상을 회복하고 신과의 합일을 이룰 수 있다.³⁴⁾ 따라서 팔라마스에 게 그리스도의 변모처럼 신의 빛을 내면화하는 것은 인간이 신의 길에 다다를 수 있는 상승작용, 즉 인간 신화(神化)의 첫걸음이 된다.³⁵⁾

예수가 서 있는 곳은 산꼭대기(삼각형)이다. ‘높은 산’은 하느님의 계시가 이루어지는 장소이다. 산과 이어지는 예수의 모습은 사도 바오로가 상징적으로 “그 바위는 곧 그리스도였습니다”(코린 10, 4)고 언급한 것처럼, 산은 인간과 전능하신 아버지 사이를 이어주는 매개이자, 하느님과 인간이 만나는 절대적인 장소이다. 하지만 이 산은 예수께서 십자가에 매달려 돌아가실 골고타 언덕도 연상할 수 있다. 하지만 이는 수난을 거쳐 거룩한 그리스도의 변모 모습처럼, 부활의 영광스러운 모습을 이어준다. 성경에서 “높은 산”라 칭한 타볼 산은 극도로 축소되고 왜곡되어 현실에서 보고 알았던 현실적 공간이 아니라 상징적 공간으로, 세 봉우리는 아브라함의 세 손님, 삼위일체의 삼위를 나타낸다. 시나이 산의 모자이크 <그리스도의 변모>에 표현된 “높은 산”은 노브고로트 화파의 작품에서 나타낸 것보다 더욱 추상적 개념으로 세 개의 얇은 단층으로 축소해서 나타내고 있다. 타볼 산은 시간과 장소에 구애됨 없이 떠 올릴 수 있는 장치가 된 셈이다.

기쁨, 환희, 새로운 탄생을 상징하는 흰옷을 입은 그리스도의 좌우에는 둥근형태의 만돌라의 윤곽선을 감싸듯 엘리야와 모세가 그리스도를 향해 있다. 비잔틴 이론에서는 거의 표현하지 않은 그림자나 명암법이지만, 인물들 그 자체에서 빛이 발산되는 듯한 표현을 한다. 물리적인 빛이 아닌, 하느님의 빛, 영적인 빛으로 빛나는 모습을 갖추고 있다. 정오에 밝고 강렬한 빛이 천상의 도시를 덮고 있는 풍경인 것이다. 그리스도를 영적인 빛의 원천으로 해석한다면, 엘리야와 모세, 세 명의 제자는 몸 안에서 나오는 빛과 그리스도로부터 나오는 물리적 빛을 받고 있다.

산 아래에는 이 광경에 혼이 빠진 세 명의 제자가 있다. 비교적 긴장감과 고양된 차분한 표정과 절제된 몸짓이 특징을 이루는 시나이 산의 모자이크의 제자들과는 달리, 노브고로트 화파의 제자들은 격양된 동작을 취하고 있다. 한 명은 손으로 얼굴을 가리고 나머지 두 명은 눈부신 그리스도의 현현에 어깨를 돌리며 극적으로 땅 위로 쓰러지며 손으로 얼굴을 가리는 모습이다. 예수로부터 발한 압도적인 빛이 제자들의 시야를 어둡게 만들었고 그들을 한껏 웅크리게 만들고 있다. 하지만 어둠은 하느님과의 신비적 결합으로 정의되는 관조적 삶의 목표로, 자발적으로 일어나는 지적인 내면의 깨달음으로 상징된다.³⁶⁾ 그리스도로부터 뺄어 나가는 삼위일체를 상징하는 세 개의 빛줄기는 하느님의 창조되지 않은 에너지, 하느님의 은총, 그리고 세 명의 사도들로 하여금 신성한 모습의 예수를 볼 수 있게 해 준 성령이 작용한 것이다.

2. 라파엘로의 변모

라파엘로 산치오(Raffaello Sanzio, 1483~1520)의 작품 <그리스도의 변모>³⁷⁾는 프랑스 남동

광야의 수도자들 삶을 따르는 헤시카즘 신학을 주창했다. 10세기 이후에 들어와 새로운 신학자 성시메온(Symeon the New Theologian, 949-1022)을 거쳐 내려온 헤시카즘은 14세기에 그리스 신학자 그레고리 팔라마스(Gregory Palamas, 1296-1359)에 의해 신학적 정통성을 확립했다.

34) 김철균, 「이콘의 신학과 세계관의 문제- ‘성육신’ 이론과 헤시카즘을 중심으로」, 『러시아어문학연구 논집』 15권, 한국러시아문화회 2004, 271-273쪽.

35) 이덕형, 『비잔티움, 빛의 모자이크』, 성균관대학교 출판부 2006, 544-545쪽.

36) 참조: 마크 A. 매킨토쉬, 『신비주의 신학』, 정연복(역), pp.98-101; pp.319-320.

부 나르본 성당의 제대 장식 그림으로 이 작품을 의뢰받아 제작에 들어갔다.[도판 라파엘로 산치오, 1516~20년, 목판에 유채, 바티칸 박물관] 그림 전체 화면은 상부에는 ‘그리스도의 변모’ 내용이, 하부에는 ‘더러운 영이 들린 아이’ 내용이 그려졌다. 예수께서 거룩하게 변모했던 산에서 내려온 직후, 어떤 아이의 더러운 영을 내쫓았다.

그리스도가 양팔을 올린 채, 십자가에 매달린 모습 내지 부활, 혹은 승천 장면에서 볼 수 있는 자세로 공중에 떠 있으며, 좌우에 엘리야와 모세도 공중에 떠있고, 제자 세 명은 땅 위에 엎드려 있다. ‘그리스도의 변모’ 이콘과 동일한 구성양식이다. 그러나 라파엘로의 작품에서는 르네상의 일점투시법만을 통해 그리스도의 변모 모습을 독창적으로 재현하고 있다. 전체 화면은 비잔틴의 역원근법의 시선이 아니라 일점투시법을 통해 균형을 이루는 구성이다. 전경과 배경 사이에는 연속성과 일체감으로 조화를 이룬다. 르네상스 회화의 일점투시법과 비잔티움-러시아 이콘의 역원근법의 적용은 신 중심적 세계관에서 인간 중심적 세계관으로 세계상의 패러다임의 변화를 말한다. 세계를 바라보는 가치 중심이 초월자가 인간을 바라보고 있다는 ‘현전’의 시선에서 인간의 이성적인 관찰로 바라보는 ‘재현’의 시선으로 변화한 것이다. 여기에 라파엘로의 <그리스도의 변모>는 ‘재현’의 시선과 화가 개인의 창조력과 상상력을 작품에 발휘하고 있다. 라파엘로는 서구 유럽의 종교예술에 반영된 그리스도교의 중심 주제를 창조적으로 계승하고 있을 뿐만 아니라, 화면 전체의 구성과 인물의 배치, 관찰자 시점, 기하학적인 일점투시법, 선과 윤곽, 색채대비 등에서 레오나르도나 미켈란젤로의 조형언어들을 절충, 종합하고 있었기 때문이다.³⁸⁾

라파엘로의 <그리스도의 변모>는 러시아 이콘의 <그리스도의 변모> 도상에서처럼 그리스도, 엘리야, 모세 그리고 세 명의 제자가 자리한 전통적인 도식에서 벗어난 구도를 취하고 있다. 더욱이 상부와 하부의 구성에 있어, 상부를 변모의 내용으로, 하부를 시간적 연속성처럼 그리스도의 변모 후 산에서 내려온 직후, 어떤 아이의 더러운 영을 내쫓는 내용으로 구성하고 있다. 상부와 하부의 조형언어의 대비적 구성을 통해 천상의 공간과 지상의 공간 개념을 드러내고 있다. 하인리히 뵐플린은 상하의 대비를 “위쪽에는 고요함과 장엄함과 하늘의 행복, 아래쪽에는 시끄러운 소동과 지상의 근심”³⁹⁾이라고 말하고 있다. 인물들의 움직임의 대비는 마치 천상의 세계와 지상의 세계를 구분 짓는 듯하다. 하지만, 라파엘로는 이러한 상부와 하부의 대비적 요소를 기하학적인 구성과 원근법을 바탕으로 전체화면의 통일성을 유지하고 있다. 그리스도는 그림의 중심축을 이루며, 상부는 그를 중심으로 그린 원형 안에 엘리야와 모세, 세 명의 제자가 포함되어 있다. 하부는 인물들의 혼란스러운 몸의 방향과 과장된 손동작의 방향이 그리스도의 변모 방향을 가리키며 사선을 이룬다. 양쪽 인물들이 가리키는 사선이 모이는 지점은 그리스도의 오른쪽 발아래이다. 이로써 비잔틴 이콘의 <그리스도의 변모>의 규범적인 도식과는 구별되는, 분리된 상하가 통일된 공간구성이 라파엘로의 작품에서 구축된다.

예수의 등 뒤로는 성령을 상징하는 ‘빛’의 구름이 형성돼 있다. 퍼져가는 빛의 구름(후광)을 통해 예수의 영광을 더욱 강조한다. 변모에서 빛은 성령처럼, 보이지 않는 하느님이 인간에게 신비와 계시의 메시지를 전달하는 요소다. 지상과 구별하여 예수께서는 분명하게 천상의 분으로, 그리스도와 하느님과의 관계를 확증할 수 있는 광경이다. 새로운 탄생을 상징하는 ‘빛처럼 하얀’ 옷을 입은 그리스도의 얼굴은 ‘해처럼 빛나고’ 있는 예수는 이콘의 <그리스도의 변모>에서 한 손에

37) 라파엘로는 건강이 악화되어 37살 젊은 나이로 선종함에 따라 완성을 보지 못했고, 제자인 줄리오 로마노(Giulio Romano, 1499~1546)가 완성했다.

38) 마이클 리비, 양정무 역, 『조토에 세잔까지』, p.108.

39) 하인리히 뵐플린, 안인희 역, 『르네상스의 미술』, p.220.

말씀을 듣고 다른 한 속으로 축복을 하는 그리스도와는 다르게, 양팔을 펼치고 있다. 이는 십자가에 매달린 장면과 동시에 부활의 영광을 연상케 한다. 또한 라파엘로는 그리스도의 전신에서 빛을 발하는 만돌라와 같은 기하학적 도형으로 빛의 근원을 말하는 이콘과는 달리, 자연의 빛을 통해 ‘해처럼 빛나는’ 그리스도의 모습을 그리고 있다. 화면 내부에서 자체적으로 빛을 발하는 이콘의 초월적 성스러움이 라파엘로의 작품에서는 이성적 근간을 둔 논리적이고 합리적인 수학적 계산과 비례에 의한 외부 조명에 의해 세계가 재현된 것이다.

VI. 결론

그리스도가 타볼 산에서 엘리야와 모세, 세 명의 제자 베드로, 요한, 야고보가 보는 앞에서 기록하게 변모한 사건은 삼위일체와 신성과 인성을 지닌 예수의 육화에 관한 기본적인 교리와 밀접한 관계가 있다. 니케아 공의회(325년)와 칼케돈 공의회(451년)에서 그리스도의 변모에 관해 공식화되었지만, 헤시카즘을 정식 교리로 인정한 콘스탄티노플 공의회(1351년)의 결정에 따라 그리스도의 변모의 신학적 바탕이 확립되었다.

신학적인 강조점의 차이에 따라 그리스도의 변모 이콘 도상은 다소 변화가 나타났다. 시나이 산의 그리스도의 변모 모자이크에서는 그리스도의 단성론에 대한 반박으로 그리스도를 인성과 신성을 지닌 양성론의 주장으로 예수의 육화를 강조하고 있다. 반면 노브로르트 화파의 작품에서는 시나이 산의 모자이크와 동일하게 육화의 표현과 함께 신적 빛의 표현을 강조한 헤시카즘 신학을 포함하고 있다. 또한 인물의 자세와 표정, 타볼 산, 구도, 역원근법, 이미지들의 중첩과 병렬 등 조형적 언어의 관점에서 볼 때, 원형 이콘의 전형적인 구성과 거의 차이가 없다. 노브로르트 화파와 동시대에 그려진 라파엘로의 그리스도의 변모는 정통적 이콘과 비교해볼 때 상당한 차이의 도상적 변화를 발견할 수 있다. 15세기 이탈리아 르네상스 시대의 세계관의 변화와 시각적 기법(원근법, 명암법, 인체비례 등)의 연구가 원형 도상에서 벗어나게 했던 것이다. 따라서 노브로르트 화파의 작품이 원형에 대한 새로운 해석을 한 것이라며 라파엘로의 작품은 그 시대의 새로운 예술사조의 영향으로 또 다른 원형의 해석으로 변화시킨 것이다.

네덜란드 장르화에서 고전의 탐색

손수연 (목원대학교)

네덜란드 황금시대의 회화가 바로크적인 특성이 강하고 사실주의적인 노선을 취하기 때문에 고전주의와는 거리가 멀게 느껴지지만, 네덜란드 회화에서 고전주의에 대한 논의는 17세기 전반부터 지속되었다. 특히 1678년 네덜란드가 '재난의 해 (raampjaar)'를 경험하고 시민 고객 중심의 미술시장이 몰락한 이후 미술의 후원자가 상류층에게 한정되기 때문에 네덜란드 회화에서 고전주의경향이 더욱 심화된다. 본 발표에서는 네덜란드에서 부상하게 된 고전주의 미술이론이 네덜란드 회화에 전반적으로 미친 영향과, 고전주의가 비교적 사실주의적 경향을 띤 네덜란드 고유의 장르화에 어떻게 반영되는지 살펴도록 하겠다. 특히 헤라르트 드 라이레스(Gerard de Lairesse)의 고전주의 미술이론이 네덜란드 장르화에 미친 영향을 분석해본다.

I. 네덜란드 회화와 고전주의

17세기에 활동한 네덜란드 화가와 판화가들도 이탈리아의 고전주의 경향을 따라 고전고대를 탐색하고 고전, 고대의 유물과 콘트라포스토를 살리는 양식을 추구한 화가들이 활발하게 활동하고 있었다. 특히 누드의 표현에 있어서 그러한데 프란스 플로리스(Frans Floris), 안토니 블랑크란트(Anthonie Blcklandt), 헨드릭 골지우스(Hendrick Goltzius), 코르넬리스 판 할렘(Cornelisz.van Haarlem), 아브라함 블로에 마르트 (Abraham Bloemart)가 대표적인 화가들이다. 네덜란드의 고전주의 이론은 17세기 초부터 꾸준히 발표되어왔는데, 1628년 자크 드 빌(Jacques de Ville)은 그의 <건축과 회화에 관한 대화>에서 많은 화가들과 비평가들이 원근법, 비례, 해부학, 대칭, 적절한 포스처, 미와 드로잉을 무시하고 기초가 없다고 비판한다.⁴⁰⁾ 당대 화가들이 실생활을 그대로 옮기는 데 (vlak naar het leven) 만 치중하여 기초를 무시한 채 특정한 양식을 획득하는데만 급급하다고 평가한다. 드 빌르의 이론은 카라밧지오의 작품을 비판하기 위한 것이었으나 렘브란트 작품을 평가하는 데도 영향을 미쳤다.

이후 산드라르트 (von Sadrart)는 자크 드 빌르가 지적한 당대 화가들에 대해 고대의 작품이나 이탈리아 르네상스 대가들의 작품에서 볼 수 있는 해부학과 비례, 원근법, 드로잉의 법칙이 실재만 보고 그리는 화가들의 작품의 법칙과는 완전히 반대라고 하면서, 판 만더와 바사리를 인용하며 색채(colorito)를 중시한 작품들과 데생(disegno)을 중시한 작품들의 차이를 비교하였다.⁴¹⁾ 암스테르담의 엘리트층과 친분이 있었던 산드라르트는 자신의 이탈리아에서의 경험을 과시하기 원했고, 작품에서 형태의 선적 명확성, 이상화, 비례, 해부학, 원근법의 법칙을 중요시 했다. 암스테르담 감식가들에게 영향을 미친 그의 주장은 이후 렘브란트 작품에 대한 평가에서도 반영되었다.

렘브란트의 작품들은 오란녀공의 비서이자 시인, 작곡가였던 당대 엘리트 콘스탄틴 하위헨스의 극찬을 받기도 하였으나, 평론가들은 그가 주제선택에서부터, 누드 표현, 색채표현까지 고전주의의 기준을 무시하고 법칙을 어겼다고 하면서 그의 '자연주의 naturalism'에 대한 비판을 서슴치 않았다.⁴²⁾ 로젠버그에

40) Jacques de Ville, "Dialogue concerning architecture and painting"(1628).

41) Von Sandrart, *Teutsche Academie*, Claus Klemmer, "In Search of Classical Form: 호르거 로기오 de Lairesse's "Groot Schilderbood" and Seventeenth Century Dutch Genre Painting," *Simiolus* 26, 1998, pp. 126-127에서 재인용.

42) Jacob Rosenberg, "Rembrandt in His Century," *Readings in Art History* (New York:

따르면 렘브란트는 주제부터가 노인이나 병자, 빈곤층의 인물들이 등장하여 영웅주의와 장엄한 미를 추구했던 고전주의의 소재와 거리가 멀었으며, 양식적인 면에서도 윤곽선을 불분명하게 처리하여 손으로 잡을 수 있는 물체의 명료성이 살아나지 않았다.⁴³⁾ 공간표현에 있어서도 무한한 공간을 추구했고, 인물들의 형태도 공간에 스며들게되는 구성적인 통일성은 개별물체의 형태성을 중시했던 푸생의 태도와는 다른 접근이었다. 결국 그가 암스테르담 시청홀을 위해 주문받았던 <클라디우스 시빌리스의 음모>(1661-2)는 이러한 평가들이 영향을 미쳐 공식적으로 거절당하게 된 것이다.

반면, 야콥 반 루(Jacob van Loo)는 고전주의적인 누드를 그려 평론가들과 엘리트주의자들의 주목을 받았던 작가이다. 물론, 네덜란드는 고전주의 이론을 따르지 않고 렘브란트처럼 자연에서 영감을 얻는 많은 화가들이 활동하고 있었지만, 17세기 후반 경제가 몰락하고 미술의 후원자가 미술시장에서 거래하던 시민들에서 주문을 받는 소수 상류층과 엘리트층으로 변화하면서 고전주의 이론을 적용한 작품들이 오히려 꾸준한 수요가 있고 선호되는 양식이 되었다.

II. 네덜란드 장르화에서 고전주의의 추구

1604년 출판된 카렐 판 만더의 『화가의 책』 이후 이렇다할만한 획기적인 미술이론이 주창되지는 않고 있었다. 사무엘 판 호흐스트라텐(Sameul van Hoogstraten)의 『회화 예술의 소개(Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt)』(1678)는 판 만더의 책을 보충하는 수준이었다. 네덜란드 평론가들은 당대의 회화를 실제 생활에서 법칙없이 아무렇게나 그린 타락한 회화로 간주하고 있었고, 이러한 분위기는 17세기 후반에도 지속되었다. 그러나 『드로잉의 기초(Grondlegginge ter teekenkonst)』(1701)를 출판했던 헤라르트 드 라이레스의 『회화대전 (Groot Schilderboek)』(1708)은 18세기초에 출판되었지만, 17세기 후반의 비평가들의 의견을 종합한 비평가인데 그는 책의 반을 역사화에 대해 기술하고, 나머지 부분에 풍경화, 초상화, 정물화, 장르화등 이전에 잘 다루어지지 않았던 주제들에 대해 언급면서 장르화를 자세히 기술하였다. 그의 책의 공헌도로 꼽을 만한 사실은 역사화와 장르화를 구분하면서, 당대의 장르화를 역사화 수준으로 격상시키는 방법을 제시하려 했다는 시도이다. 당대 펠리비앙(Felibien)같은 고전주의 비평가들은 회화 장르의 위계질서에 있어서 낮은 장르의 미술을 비판하고 있으나 드 라이레스는 그가 불만족스럽게 여겼던 네덜란드의 미술상황을 변화시키고 향상시키고자하였다. 드 라이레스는 고대 주제와 당대의 양식이 혼합되는 기법을 우스꽝스럽다고 평가하고, 장르화가들이 당대의 표현적인 방식을 포기하고 고전주의 법칙을 숙달하여 궁정적인 양식을 적용할 것을 제안하였다. 그가 보는 궁정적인 양식이란 고대의 형태 안에 나타나야 하며 주제도 도덕적이고 알레고리적이일 뿐 아니라, 인물, 의상, 인테리어, 감정 표현에도 이러한 양식이 드러나야한다고 주장했다. 그는 낮은 수준의 장르화에서 화가들이 그들의 환경에서 채택하는 모델, 예를 들면 자신의 아내를 모델로 쓴다든가, 얼굴의 모든 점과 여드름을 표현하는 것, 우아함이 없는 표현들을 비판하며 모든 면에서 궁정적인 우아한 양식을 추구할 것을 추천하였다.

17세기 후반의 네덜란드 미술계는 1672년 프랑스, 영국, 독일의 제후들에게 까지 네덜란드가 공격을 당하는 ‘재난의 해 *rampjaar*’를 겪게 되면서 점점 더 고전주의적인 경향으로 기울어지게 되었다. 엘리트 후원자들은 스스로를 귀족층과 동일시하며 그들의 습관을 모방하였다. 사교모임에서 프랑스어를 사용하였고, 모든 예술 분야에서 프랑스의 문화적 이상을 추구하려는 경향을 보였다. 이들을 고객으로 한 장르

Charles Scribner's Sons, 1983),p. 207.

43) 위의 책, p.210.

화 역시 고객의 취향에 맞게 귀족풍의 화려한 실내장식과, 의상, 장식품들을 강조하게 되었는데 프란스 판 미에리스 (Frans van Mieris), 에글론 판 데어 니어 (Eglon van der Neer), 요하네스 펄콜라이 (Johannes Verkolij)의 장르화들이 이러한 경향을 대변하는 대표적인 작품들이다. 이들의 장르화에서 나타나는 주요 특징은 이상화된 인물들이 고전건축의 배경에 등장한다는 점인데 인물의 이상화를 위해 고대의 누드 형태를 사용하고 당대 우아한 매너로 취급되었던 손동작이나 자세를 결합하는 시도를 보여 준다. 야외를 배경으로 할 때는 고전풍경화를 배경으로 하고 실내의 경우 고전건축이 드러나는 실내에 인물을 배치해 전체적으로 긍정적인 양식을 추구하고 있다. 웨인 프레니츠(Wayne Franits)를 비롯한 네덜란드 미술사학자들은 이러한 특징의 장르화를 고급 장르화(High-Quality Genre Painting)로 명명하였다.⁴⁴⁾

III. 네덜란드 고급 장르화의 고전주의적 요소

네덜란드 고급장르화의 고전주의적 요소는 화가들이 채택한 주제와 양식 모든 면에서 찾아볼 수 있다. 양식적인 면에서는 고전 건축의 요소와 이상화된 인물들의 사용, 우아한 배경의 설정한 점에서 분석해보도록 하겠다.

맺음말

본 발표에서는 18세기이후 본격적으로 제기되었다고 보았던 네덜란드 회화에서의 고전주의적 경향이 17세기 전반부터 네덜란드 미술이론가들에 의해 꾸준히 제기 되었음을 살펴보았다. 특히, ‘재난의 해 (raampjaar)’ 이후 미술시장과 미술의 후원자층의 변화로 고전주의가 더욱 심화되는 현상을 살펴보았다. 네덜란드의 고전주의는 역사화에 한정된 것이 아니라 네덜란드의 고유의 분야라고 간주되었던 장르화에서도 추구되었으며, ‘고급 장르화’의 주제와 양식의 채택에 헤라르트 드 라이레스의 미술이론을 반영되었음을 증명한다.

44) Wayne Franits, *Dutch Genre Painting*, New Haven: Yale University, 2004.

비트루비우스의 건축십서의 수용사: 비트루비우스 브리타니쿠스 (Vitruvius Britannicus)를 중심으로

김정락 (한국방송통신대학교)

개요

고대 로마의 건축가이자 건축이론가였던 비트루비우스(Vitruvius)의 ‘건축십서(De Architectura Libri Decem)’은 현재까지 유일하게 남아있는 고대의 건축이론서이다. 15세기에 발견된 건축십서는 르네상스 이래 19세기 중반 이전까지 서양건축의 고전이자 교과서로서 영향력을 미쳤다. 그러나 이 ‘건축십서’는 각 시대에 상응하는 해석과 변안으로 교조적인 계승과 자의적인 활용이란 논쟁 속에서 그 맥을 이어왔다. 알베르티와 세를리오의 비트루비우스 해석은 르네상스 고전주의의 틀을 성립하였지만, 원전의 전승이라기보다는 시대정신과 예술의지(Kunstwollen)에 조응한 것으로 판단된다. 보다 체계화되고, 객관적인 르네상스 고전주의는 안드레오 팔라디오(Andrea Palladio)의 ‘건축사서’와 그의 후원자이자 다니엘레 바르바로(Daniele Barbaro)의 ‘비트루비우스’ 완역본에 의해 결정되었으며, 이는 이후 서양건축의 고전주의의 다른 이름인 팔라디아니즘을 형성했다. 이 고전주의는 17세기 중반 들어 영국에 큰 영향을 미쳤고, 18세기 영국의 독특한 고전주의 건축양식을 형성하기에 이른다.

영국의 건축가 콜린 캠퐼(Colen Campbell: 1676-1729)은 팔라디오를 계승한 팔라디아니즘의 주창자이자 완성자로 꼽힌다. 1715년부터 출간되어 1725년에 3권으로 이루어진 최종본을 낸 그의 건축서 ‘비트루비우스 브리타니쿠스’는 제목과는 달리 비트루비우스의 건축십서를 번역하거나 해석한 책이 아니다. 그의 책은 200편 가량의 그가 추종했던 건축과 이니고 존스와 자신을 비롯한 당대의 고전주의적 취향의 건축가들의 작품들을 제시하고 있다. 건축가들과 건축물의 선택은 책의 서두에서 밝힌 것과 조응하여, 탈(脫) 바로크적이며, 르네상스 고전에 가까운 양식을 제공함으로써 당시 영국 내의 건축경향을 선도하려는 목적과 본인의 건축술 및 건축미학을 대중에게 알리려는 의도를 가지고 있었다. 이러한 사적이며, 예술 내적인 목적과 의도 외에도 비트루비우스 브리타니쿠스가 갖는 역사적 의미는 - 본 연구는 지금까지 관심의 영역 외에 있었던 정치적 그리고 사회적 부분에서 더욱 잘 이해할 수 있는 - 캠퐼의 활동시기에 동반되었던 혹은 정치사회적 환경을 이루었던 왕조의 교체(스튜어트에서 하노버왕조로) 그리고 의회권력의 교체(토리당에서 휘그당으로)는 고전주의의 확산에 물리적 토대를 제공하였다. 캠퐼에 의한 고전주의는 신흥지배계급의 취미와 정치적 성향을 시각적으로 보여주는 도구였으며, 또한 영국식의 고전건축을 출현시킨 역사적 요인이라고 할 수 있다.

1. 머리글

고전이란 과거의 전범(典範)으로서 존재했으며, 현재도 그런 개념으로 이해되고 있다. “Ne plus ultra(더 이상 좋을 수 없는)”이라는 이상적인 상태나 수준을 의미하기도 한다. 문화 전반에서 고전은 과거지향적인 성격을 지니고 있으며, 고전주의란 그래서 보수적인 의미를 정의할 수 있다. 그러나 양식의 순환으로 본 미술사 및 건축사에서 고전은 단순히 과거의 시간에 머무는 것은 아니었다. 오히려 고전은 미래지향적인 예술가나 수집가 그리고 건축의뢰인에 의해 매번 재인

식되고, 현실과 당대의 취미에 상응하여 해석되어졌다. 그런 맥락에서 르네상스의 비트루비우스 수용이나 17세기 이후 팔라디오의 비트루비우스 해석의 수용도 일종의 모더니즘으로 이해할 수 있다. 르네상스에서 과거 중세건축에 대항하는 고전이란 모더니즘의 핵심이었으며, 또한 맥락은 다르지만, 클레멘스 그린버그가 '새로운 라오콘을 향하여'라는 저술의 제목에서 암시하듯이 고전이란 현대미술에서도 새로운 지표로서 작용하고 있었다.

비트루비우스의 건축이론과 르네상스 이후 비트루비우스 번안의 역사는 19세기 이전까지 서양 건축사와 건축이론사의 주축을 이룬다. 그것은 비트루비우스로 대변되는 건축에서의 '고전'이 각 시대와 지역에 따라 다양하게 이해되고 활용되었음을 반증하는 것이다. 본 연구는 18세기 초에 등장한 콜린 캠펠의 '비트루비우스 브리타니쿠스'라는 저작을 통해서 르네상스에서 신고전주의시대까지 이어지는 고대와 고전의 수용사를 간략하게 살피고, 고전에 대한 정통성이 단순히 양식적 문제뿐만 아니라, 각 시대가 당면했던 정치, 사회 그리고 문화적 의식의 역학 속에서 조정되었다는 점을 밝히고자 하였다. 그럼으로써 고전이란 역사의 한 지점에 확립된 도그마가 아니라, 현대 그리고 미래를 지향하는 예술의지의 중요한 요인이라는 점을 제시하고자 한다.

2. 비트루비우스에서 팔라디오까지: 르네상스 고전주의의 형성

비트루비우스의 건축십서는 15세기 초반 상 갈렌(St. Gallen) 수도원의 도서관에서 발견되었다.⁴⁵⁾ 중세에 거의 잊혀졌던 고대의 건축이론서가, 다른 학문분야의 그것처럼, 재발견된 것은 르네상스 이후 서양건축의 향방을 결정짓는 매우 중대한 사건이라고 할 수 있다. 물론 건축십서가 세간에 알려지기 전에도 초기 르네상스의 건축가들은 중세의 구조 위에 고전건축의 언어를 구사하고 있었다. 그러나 이것은 전적으로 고대 로마의 유적이 남아있던 이탈리아에서 가능했던 현상이다. 당시 건축가들에게는 그들이 모방했던 유적 외에 고전건축의 원리나 의미를 담은 문헌이 촉구되고 있었다. 비로소 세상 밖으로 나온 건축십서는 레온 바티스타 알베르티에 의해 번안되어 르네상스의 건축론을 형성하게 되었고, 뒤이어 세를리오나 상갈로, 프란체스코 드 조르지오 등에 의해 수정과 주해작업이 이루어졌다. 르네상스 시기의 비트루비우스의 건축십서와 그에 따른 문헌들은 근세건축의 체계를 세우게 되는데, 무엇보다 고대 신전건축에 적용되었던 주식(柱式: order)이 핵심적인 위치를 점하게 되었다. 주식은 비트루비우스의 건축 3원칙(견고성(Firmitas), 유용성(Utilitas), 미(Venustas))을 포괄하는 개념으로 인식되었다. 르네상스의 고전주의가 비트루비우스의 완벽한 전승이 아니라는 점은, 비트루비우스의 3대 주식이 르네상스에서는 5대 주식(복합주식과 토스카나주식을 합하여)으로 확산된 점에서 확인할 수 있다.

그러나 비트루비우스의 번안과 오독이 완전한 가운데, 베네치아와 베네토 지역의 학자와 건축가들에 의해 이 고대 문헌을 보다 완벽하게 재현하려는 시도가 나타났다. 결국 다니엘레 바르바로(Daniele Barbaro)에 의해 완역판이 출간되었다. 이 책은 동시대 바르바로와 인맥을 닿고 있었던 건축가 안드레아 팔라디오에게도 적지 않은 영향을 미쳤다. 팔라디오에 의한 건축물들과 건축이론서인 건축사서는 비트루비우스의 전범을 좇으면서도 당대 지식인계층의 심미적인 요구를 반영한 것이다. 팔라디오는 비트루비우스의 문헌을 연구하는 가운데에 고대 로마의 유적을 직접 관찰, 분석함으로써 원전이 지닌 의미를 보강하는 데에 주력하였다. 결과적으로 팔라디오는 토스

45) 비트루비우스의 건축십서는 1416년 포찌오 브라치올리니(Poggio Bracciolini)가 '전설적'으로 스위스에 있는 상 갈렌 수도원 도서관에 소장되어있던 코덱스 할레이아누스(Codex Harleianus) 속에서 발견하였다.

카나와 로마의 건축과는 달리 새로운 형태의 고전적 성격과 형식, 이를테면 단순미(Simplicity)를 내세웠다. 이 단순성은 로마식 르네상스의 장식성과 구별되는 보다 근원적이고 원리적인 형상성 - 여기서 데코룸의 개념도 파생되었다 - 에 근거했다. 이 개념으로 팔라디오가 본 비트루비우스는 매뉴얼이 아니라, 도그마에 가까운 것이었다. 그는 이 도그마를 바탕으로 빌라와 바실리카 그리고 극장을 고대의 형식으로 재현하였다.

앞서 언급한 것처럼, 16세기 중반부터 르네상스의 비트루비우스 수용은 두 갈래로 나뉘어졌다. 로마를 중심으로 브라만테, 미켈란젤로, 상갈로 등에 의해 고전에서 차용한 장식이나 건축의 프레임은 그대로 유지되었지만, 건축가의 창의성에 의해 조정되거나 변형되었다. 이러한 경향은 매너리즘 시대를 겪으면서 좀 더 유동적이 되었고, 고전의 원리나 원칙에서 점차 멀어져 갔다. 같은 시대에 다른 한축은 팔라디오에 의해 이루어졌다. 그는 비트루비우스에서 고전의 본질을 찾으려고 하였고, 태도에서는 근본주의적인 성격을 띠었다. 팔라디오의 건축과 건축이론은 르네상스와 바로크 시대를 지나며 지역적인 한계를 넘지 못했지만, 17세기 말엽부터 '그랜드 투어' 등을 통해 북유럽과 교류하면서 프랑스, 독일 그리고 영국 등에 새로운 고전주의를 형성하는 데에 지대한 기여를 하게 되었다.

3. 팔라디오와 팔라디아니즘: 고전주의의 형식의 제도화와 고전의 생존기

팔라디오의 '건축사서(I quattro Libri dell'architettura)'는 비트루비우스의 고전적 건축원리를 정교하게 다듬어 놓은 것이라 하겠다. 이 이론서는 팔라디오와 교류했던 당대의 관료지식인인 트리시오와 바르바로에 비트루비우스 번역과 연구에 영향을 받은 것으로 고대의 건축이론을 고고학적 검증을 거쳐 나름의 방식으로 재구성한 것이다. 방만했던 건축십서에서 건축과 관련된 것만을 추려 네 권의 책으로 압축 정리한 것은 물론이지만, 무엇보다 중요한 것은 단순히 주식 위주의 이론에서 비례와 공간분할에 합리적인 가례들을 도출하였고, 고대의 건축요소들의 현대적인 활용을 이끌어냈다는 점이 주목된다.

이탈리아 북부지역을 제외한다면, 팔라디오의 고전주의적 이론은 본국에서 반향을 일으키지 못하고 잊혀졌다. 그것은 종교와 정치의 보수화 경향, 즉 반종교개혁의 시기에 당면했던 이탈리아와 가톨릭 세계에서 완연했던 예술현상이라고 볼 수 있었다. 팔라디오 시대에도 고전주의는 공화주의자나 종교개혁파 등에 의해 드물게 실현되고 계승되었다. 17세기 로마에서는 베르니니와 보로미니에 의한 바로크가 반고전주의적 경향을 대세로 만들었고, 이와 대비되는 프랑스에서는 왕립아카데미의 설립 이후 나름의 고전주의를 구가했으며, 이러한 분파는 '고금논쟁(Quelle de ancien et moderne)'으로 근세미술과 건축의 양대 축을 이루었다. 그러나 르네상스의 후발국들인 프랑스와 네덜란드 그리고 영국에서는 고유한 민족적인 양식과 더불어 전파된 르네상스 고전주의의 접목을 다양한 방식으로 수용하면서, 점차 이탈리아 고유의 바로크와 경쟁하는 구도를 형성해갔다. 하지만 프랑스의 고전주의는 자율적이어서, 팔라디오의 영향에서는 벗어나 있었고, 그의 이론은 소수의 지식인들에 의해 프랑스의 일부와 네덜란드 등에서 번역되고 소통되었다.

17세기 중반부터 나타난 팔라디오의 국제적 확산을 의미하는 양식적 개념인 팔라디아니즘은 영국만의 독창적이고 고유한 수용은 아니었다. 팔라디오의 전파는 18세기 이전만 해도 네덜란드와 프랑스를 경유해서 전해졌다. 비록 수식하는 용어는 다르지만, 팔라디오의 건축적 언어와 원리는 여러 나라에서 사용되었으며, 바로크 시대의 과도한 장식성이나 공간의 자의적이고 변칙적인 분할과 조합에 대해 비판적인 고전주의 건축가들에게 팔라디오는 간헐적으로 인용되기도 하였

다.

다시 한 번 르네상스에서 팔라디아니즘까지의 역사를 정리, 요약해 보면, 다음과 같이 서술될 수 있다. 비트루비우스의 발견 직후 르네상스는 고전건축에 대한 체계를 세우며, 이 체계는 주식(order)을 핵심적인 요소로 내세웠다. 주식은 향후 건축의 미관뿐만 아니라, 용도와 위상까지 표현하는 건축의 언어로서 자리 잡았다. 팔라디오와 그 후원자들은 이 현상에서 고전학과 고고학을 동원하여, 비트루비우스의 문헌을 엄격하게 복원하고, 고고학적 연구를 통해 문헌의 미비함을 보완하는 작업을 수행했으며, 이 성과는 이후 팔라디아니즘의 발전에 결정적인 원인이 되었다. 르네상스를 잇는 매너리즘과 바로크 시기에는 주식에 근거한 모방보다는 주식에 의해 파생된 비례와 데코(Decorum)의 수사학적 활용으로 변화되었다. 베르니니를 비롯한 로마 바로크건축의 비고전성은 이러한 수사학이 극단으로 나아간 결과라고 할 수 있다. 이에 반발한 것이 바로크의 다른 한 축을 이루었던 고전주의이다. 아카데미와 지식인 층에서 형성된 고전주의는 팔라디오가 세웠던 그 건축체계를 계승, 발전시켰다. 마지막으로 캄벨의 시대는 바로크가 와해되고, 계몽주의 정신에 의해 기존의 원리들을 점검하는 시기였다. 이 시기에 비트루비우스의 건축론은 형태와 구조 그리고 원리만으로 논의되는 경향을 보여주었다. 이러한 맥락에서 비트루비우스 브리타니쿠스는 비트루비우스와의 연관성은 간접적이다. 오히려 팔라디오와 그를 계승한 존스의 현대적 고전주의를 추앙하는 것으로 보는 편이 올바르다. 제목에서 비트루비우스를 명기한 것은 비트루비우스의 건축론이 아니라, 그의 이름이 보증하는 정통성에 기인한 것으로 보인다.

4. 비트루비우스 브리타니쿠스: 17세기 이후 영국에서의 비트루비우스의 수용

‘비트루비우스 브리타니쿠스’는 1715년부터 1725년 사이에 3개의 책으로 출판된 콜린 캄벨의 건축서이다.⁴⁶⁾ 영국의 건축사에 있어 캄벨의 책은 존 슈트(John Shutes)의 1563년에 출판된 이론서 다음으로 등장한 건축서이며, 18세기 이후 영국에서 팔라디아니즘의 확산의 결정적인 요인이 되었다.

이 책의 목적은 두 가지로 요약해 볼 수 있는데, 첫째는 영국은 물론 이탈리아의 건축들에 대한 비판과 당대 영국 건축가들에 의해 실행되었던 팔라디아니즘의 건축들을 대중에게 알려서 고전주의로의 취미와 양식의 경향을 유도하려는 것을 목적으로 하였다. 특히 캄벨은 팔라디오에 의한 르네상스 건축을 “더 할 나위가 없는(ne plus ultra)” 이상적인 모델로 설정하였고, 17세기 이탈리아 바로크 건축은 “건축에 대한 매우 아름다운 미각(exquisite taste of building)”과 “고대의 단순성(antique simplicity)”를 상실하였다고 비판하였다. 그에게 바로크 건축의 거장이었던 베르니니와 보로미니의 작품들은 고딕건축과 유사한 “기괴한 장식들(capricious Ornaments)”라고 폄훼하였다. 반면에 이니고 존스(Inigo Jones)의 건축은 팔라디오를 계승한 정통성으로 이해하였다.

캄벨은 스코트랜드 출신의 건축가이다. 귀족가문에서 태어나 에딘버러 대학을 나온 이후 변호사로서 활동하다가 이후 건축가로서 직업을 바꾸었다.⁴⁷⁾ 당시 팔라디오 추종자였던 제임스 스미스를 만나 그의 영향을 받았다. 2차례에 걸친 이탈리아 여행 이후 자신이 직접 경험했던 팔라디오의 건축에 전도되었고, 베네토 지역에서 팔라디오의 고전주의를 이론적으로도 수업하였다.⁴⁸⁾

46) 그러나 캄벨의 사후 그 추종자들에 의해 제4권이 출판되었다.

47) 에딘버러 대학을 졸업한 1695년에 변호사 자격을 갖추었으며, 1702년에 변호사협회에 가입하였다.

48) 캄벨은 1695년부터 1702년까지 2차례에 걸쳐 이탈리아를 여행했으며, 비첸차와 파두아에서는 장기

캠벨의 비트루비우스 브리타니쿠스는 일종의 건축포트폴리오로서, 팔라디오의 고전성과 단순성을 반영하는 건축작품들을 평면, 입면도등을 통해 재현하였다. 도판들은 팔라디오의 준거를 따르면서도 영국식 경험주의가 획득한 보다 이성적인 취미를 반영하는 건축을 지향하고 있다. 엄격한 비례와 구조 그리고 적절한 고대건축언어와 장식의 활용 등이 포트폴리오의 핵심을 이루고 있다.

5. 맺는 글

17세기 중반부터 18세기 초까지 영국은 건축사의 혁명적인 변화를 위한 환경적인 용인을 경험하게 되었다. 첫째는 런던 대화재(1666년) 이후 새로운 건축 붐이 일어나면서, 과거 영국식 고딕 건축이나 초기 르네상스적 건축 혹은 바로크적인 도시풍경을 팔라디오를 계승하는 고전주의적 건축으로 변모시켰다. 이 시기는 이니고 존스가 이탈리아에 돌아와 네덜란드를 우회해서 들어왔던 고전주의를 혁파하고 팔라디오의 진정한 계승자로서 르네상스 고전주의를 구축하기 시작했던 시기이다. 둘째, 정치적 변화를 들 수 있는데, 앞서 언급했듯이 캠벨이 자신의 '비트루비우스 브리타니쿠스'를 출간하면서, 휘그당과 새롭게 등장한 하노버 왕조(조지 1세)의 지원을 얻고, 또한 책의 헌정도 이루어졌다.

영국의 의회는 토리당과 휘그당으로 양당구성으로 이루어졌다. 토리당은 귀족이나 승려로 구성되어 있었으며, 보수적이고 왕정이나 귀족정을 옹호하였다. 반면에 휘그당은 관료층이나 자본가들로 이루어졌으며, 공화정을 대의로 삼았다. 18세기에 들어서면서 휘그당이 국회를 장악하고, 이들 신흥지배층들은 '그랜드투어'와 새로운 교육을 통해 고전에 대한 취미와 정신적인 토양을 쌓았으며, 이들의 시선은 곧 캠벨의 포트폴리오에 집중되었다. 이 중에서도 벌링턴 경과 팔라디아니즘의 정착은 영국 내의 건축사에 있어 중대한 사건이 되었다.

비트루비우스 브리타니쿠스가 등장했던 18세기 초반은 서구의 건축사적인 맥락에서 볼 때, 비트루비우스의 전통이 종말로 치닫던 출발시점이다. 일반적으로 신고전주의에 의해 비트루비우스의 전통이 더욱 공고해지는 것이라고 현상적으로 파악될 수 있지만, 신고전주의는 아이러니하게도 비트루비우스의 시각에서 본 고전이 아니라, 고고학을 통해서 교정되고, 이성과 합리주의에 의해 조정된 '보편화'된 고전의 재설정으로 이루어졌다고 볼 수 있다.

주제어(Key words)

비트루비우스, 콜린 캠벨, 팔라디오, 팔라디아니즘, 비트루비우스 브리타니쿠스, 고전주의, 단순성.

참고문헌

John Summerson, *Die Architektur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart/Hatje, 1987.

Elizabeth T. Jordan, Inigo Jones and the Architecture of Poetry, in: *Renaissance Quarterly*, vol. 44, No. 2 (summer, 1991), pp. 280-319.

Roberts Tavernor, *Palladio and Palladianism*, London/Thames & Hudson, 1997.

간 머물며, 대학에서 건축에 대해 공부하였다고 전한다.

프랑스 미술 아카데미에서의 루벤스 다시 쓰기: 로제 드 필과 2차 색채 논쟁

신상철 (고려대학교)

I. 서론

17세기 루이 14세 통치 시기 설립된 프랑스 왕립 미술 아카데미는 프랑스 사회에서 미술 교육 기관의 역할을 수행하며 프랑스 미술이 지향하는 미학과 미술 이론을 토론하는 주된 공간이 되었다. 아카데미의 초대 디렉터를 역임한 샤를르 르 브룅(Charles Le Brun)과 미술 이론가 앙드레 펠리비앙(André Félibien)은 아카데미 이론을 체계화하며 프랑스 화가들이 준수해야 할 고전주의 미학의 핵심과 우수성을 정립하는 작업을 수행했다. 그들은 니콜라스 푸생(Nicolas Poussin)과 루벤스(Peter Paul Rubens)의 화풍을 비교한 후 소묘가 화가의 생각과 의도를 표출하는 가장 핵심적인 요소라고 강조했다. 1666년 파리에서 출간된 『고대와 근대 최고 화가들과의 대담』과 곧 이어 출간된 『완전한 회화의 이념』에서 앙드레 펠리비앙은 회화의 진수는 표현이며 표현을 구성하는 두 가지 요소인 소묘와 색채 중 소묘가 색채보다 우월하다는 주장을 펼쳤다. 이러한 그의 이론은 색채 미학을 신봉하는 로제 드 필(Roger de Piles)에 의해 부정되었고 1699년 샤를르 드 라 포스(Charles de La Fosse)가 아카데미의 새로운 디렉터로 선출되면서 색채 이론은 프랑스 미술 아카데미의 주된 미학으로 채택되었다.

이러한 ‘색채 논쟁(la Querelle du coloris)’ 과정에서 루벤스에 관한 프랑스 미술 아카데미에서의 평가와 수용 방식은 큰 변화를 겪었다. 본 발표에서는 1660년대 프랑스 고전주의 미학이 정립되던 시점에서 1700년대 초반 로코코 미학이 태동하던 시기 사이 프랑스 왕립 미술 아카데미에서 이루어진 루벤스 작품에 관한 해석과 평가 그리고 수용 과정을 색채 논쟁과 연계하여 조망해 보고자 한다.

II. 프랑스 왕립 미술아카데미의 강연과 색채 논쟁

1667년 루이 14세(Louis XIV) 정부의 재무장관이자 왕실건축물 담당관이었던 콜베르(Colbert)는 왕립 미술 아카데미를 방문하여 프랑스 예술가들에게 필요한 것은 작품 제작을 위한 단순한 기술교육이 아니라 위대한 예술가들(maîtres)의 작품을 분석하고 그들의 장점을 습득하는 것임을 역설했다. 그는 프랑스 화가와 조각가들이 예술가의 경지에 이르기 위해서는 이론 교육이 중요함을 강조했는데 이것을 계기로 아카데미 회원들을 대상으로 한 정기적인 강연(conférence)이 개설되었다⁴⁹⁾. 왕립 미술아카데미를 구성하는 핵심 인사들이 매달 번갈아가며 왕실 소장품 중 주요 작품 하나를 선정하여 그 작품의 특징과 가치를 분석하는 것이 이 강연의 운영방식이었다. 아카데미에 참여하고 있는 작가들 앞에 대가들의 원작을 두고 당대 저명한 미술 이론가들이 작품의 미학적 특성을 분석하는 이 강연은 당시로서는 매우 획기적인 미술수업 방식이었다. 또한 이러한 아카데미 강연은 프랑스 미술계에서 본격적인 비평의 역사가 태동하는 계기를 제공하였다고 할 수 있다.

49) Adriana Bontea, “Regarder et lire : la théorie de l’expression selon Charles Le Brun”, *Modern Language Notes*, Vol. 123, N. 4, (2008), 855-872.

아카데미 강연에서는 라파엘로, 티치아노, 베로네즈와 같은 르네상스 대가들의 작품뿐만 아니라 동시대 작가로 분류할 수 있는 17세기 니콜라스 푸생과 루벤스의 작품에 대한 분석이 이루어졌으며 이 강연들을 통해 아카데미의 미학적 독트린이 형성되고 전파되었다. 1667년 강연에서 앙드레 펠리비앙(André Félibien)은 “대가들의 작품 분석이 프랑스 작가들에게 매우 유용한 훈련이 될 것이며 이를 통해 그들이 작품의 완벽성을 높이는 법칙을 발견하게 될 것”이라고 역설했다⁵⁰. 펠리비앙은 이 강연에서 지속적으로 규칙 (traité) 혹은 규범의 중요성을 강조했는데 그는 음악과 시학의 영역에서 체계적으로 정립되어 사용되고 있는 창작 규범이 회화의 영역에서도 필요하다라고 주장했다. 그는 또한 주제에 따른 회화의 범주를 구별하고 이들의 위계질서를 설정하는 작업을 수행하며 아카데미가 추구하는 회화의 영역을 제시했다. 펠리비앙이 아카데미 회원들에게 강조한 가장 고귀하고 예술성이 높은 회화 장르는 알레고리적 구성을 갖춘 역사화와 종교화였다. 그는 그림에서 중요한 것은 주제이며 교훈적 내용을 지닌 주제를 설득력 있게 실현하는 능력을 배양하는 것이 아카데미 미술교육의 임무라고 생각했다. 펠리비앙의 이론에 의하면 회화는 상상된 행위의 산물이므로 회화의 진수는 표현이며 표현을 구성하는 요소인 소묘와 색채 중 소묘가 더 회화의 본질적인 것이었다. 이러한 펠리비앙의 이론을 수용한 17세기 프랑스 왕립 미술 아카데미에서 프랑스 회화의 모델로 제시된 작가는 니콜라스 푸생이었다.

그러나 1671년 6월 12일에 열린 필립 드 샹페뉴(Philippe de Champaigne)의 아카데미 강연을 계기로 프랑스 미술계에서 색채에 대한 인식이 변화하기 시작했다. 왕립 미술아카데미의 교수이자 화가인 필립 드 샹페뉴는 티치아노(Tiziano Vecellio)의 〈아기 예수를 안고 있는 성모(Vierge à l'Enfant)〉에 관한 강연에서 티치아노가 구현한 색채 미학의 우수성을 예찬하며 프랑스 화가들의 작업에서도 색채의 화려한 가치를 부각시키기 위한 기법이 강화되어야 한다는 주장을 펼쳤다⁵¹. 그의 이 강연은 프랑스 미술 아카데미 내에서 색채 논쟁을 촉발시켰고 이후 소묘를 중시하는 ‘푸생파(poussinistes)’와 색채 미학을 강조하는 ‘루벤스파(rubénistes)’의 대립을 야기했다. 1671년 11월 7일 아카데미 강연의 발제를 맡은 가브리엘 블랑샤르(Gabriel Blanchard)는 다시 한 번 색채 미학의 우수성을 강조하면서 회화의 가장 ‘아름다운 매력(belle enchanteresse)’은 색채라고 분석했다⁵². 그는 회화 작업에서 색채와 소묘는 동등한 가치를 지니고 있음을 주창하며 티치아노와 함께 루벤스를 프랑스 색채 화가들의 모델로 제시했다.

이러한 색채 미학을 추종하는 화가들의 주장에 대해 왕립 미술 아카데미의 디렉터인 샤를르 르 브룅과 그의 제자 장 밥티스트 드 샹페뉴(Jean Baptiste de Champaigne)는 1672년 1월 9일 강연을 통해 반론을 펼쳤다. 이들은 색채는 소묘에 종속된 표현 요소에 불과하며 회화에서 사물의 본질은 소묘를 통해서만 구현 가능하다는 논리를 펼쳤다. 특히 아카데미 운영의 주도권을 주고 있던 르 브룅은 색채를 우연의 산물이라고 폄하했다. 르 브룅에게 예술적 표현은 인간이 인지하고 경험한 것의 본질을 시각적으로 구현하는 것이었다. 인간의 내면에 존재하는 감정 혹은 사고의 원형을 시각적으로 형상화하는 작업은 소묘를 통해서만 가능하며 궁극적인 의미에서 이 작업은 그림 속 환영에 리얼리티를 부여하는 역할을 수행한다는 것이 그의 생각이었다. 1670년대 아카데미 내부에서 발생한 색채 논쟁은 르 브룅의 지원을 받은 푸생파의 승리로 종결됐다. 이들의 견제로 색채 미학을 추구하는 루벤스파의 화가들과 미술이론가들은 아카데미 외부에서 자신

50) André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Paris: 1685-1688); 재출판, (Paris: le Belles lettres, 2007), 56.

51) Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente* (Paris: Flammarion, 1989)

52) Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV* (Paris: La Bibliothèque des arts, 1957)

들의 주장을 전개해 나갔다.

III. 로제 드 필의 이론과 프랑스에서 루벤스 회화의 수용 과정

1673년 로제 드 필은 자신의 미학 이론을 담은 『색채에 관한 대화(Dialogue sur le coloris)』을 출간했다. 이 책에서 그는 루벤스를 푸생과는 확연히 다른 화풍을 구사하는 화가로 규정하면서 푸생과 루벤스 화풍의 대립 관계를 또다시 프랑스 화단에 부각시켰다. 특히 로제 드 필은 루벤스를 르네상스 시기 베니스의 화가들보다 더 뛰어난 색채 미학의 대가로 평가했고 이점은 루벤스 작품에 대한 프랑스 미술애호가들(amateurs d'art)의 인식을 변화시키는 주요한 전환점이 되었다⁵³. 리슐리외 추기경(Le Cardinal Richelieu)의 조카이자 17세기 파리의 저명한 미술애호가였던 리슐리외 공작(le 2ème Duc de Richelieu, Armand Jean de Vignerot du Plessis)의 소장품 내역이 변화하는 과정은 당대 미술 시장에서 로제 드 필의 영향력을 확인할 수 있는 대표적인 사례이다. 앙트완 슈나퍼(Antoine Schnapper)의 분석에 의하면 리슐리외 공작은 1660년대 파리에서 푸생의 작품을 가장 많이 소장하고 있던 미술애호가였다⁵⁴. 1665년 루이 14세가 리슐리외 공작으로부터 구입한 작품 목록에는 푸생의 대표작 13점이 포함되어 있을 정도로 그의 소장품에서 푸생의 작품이 차지하는 비중은 매우 높았다. 그러나 그가 로제 드 필의 조언을 받기 시작한 1670년대 이후 구입한 작품들은 대부분 루벤스의 회화들이었다. 1677년 파리에서 출간된 로제 드 필의 『회화의 지식에 관한 대화(Conversations sur la connaissance de la peinture)』에 수록된 리슐리외 공작의 소장품 목록에는 총 19점의 루벤스 작품이 포함되어 있다. 또한 이 저서에는 로제 드 필이 작성한 루벤스의 삶에 대한 상세한 기록이 실려 있다.

1699년 샤를르 드 라 포스에 의해 왕립 미술 아카데미의 명예회원(à titre honorifique membre de l'Académie) 자격이 부여되기 이전까지 로제 드 필은 주로 저술 활동을 통해 자신의 미학을 알리는 작업을 수행했다. 1673년 『색채에 관한 대화』, 1677년 『회화의 지식에 관한 대화』, 그리고 1699년 『화가들의 생애』 등의 출판을 통해 그는 왕립 미술 아카데미를 비롯한 프랑스 미술계에 루벤스의 작품에 구현된 색채 미학의 가치를 인식시키는데 크게 기여했다. 특히 그의 마지막 저술 작업으로 알려진 1708년에 출간된 『회화 수업(Cours de peinture par principes)』과 이 책에 포함된 『화가들의 대차대조표(La Balance des peintres)』에는 색채에 대한 그의 미학관이 종합적으로 표출되어 있다. 로제 드 필은 프랑스 비평의 역사를 연 프레아르 드 샹브레(Fréart de Chambray)의 영향을 받아 미술 분석에서 중요한 것은 작품의 본질을 규명하는 것이 아니라 작품의 가치를 판단하는 것이라는 주장을 펼쳤다. 그는 미술 감상의 보편적 평가 기준을 정립하려 했으며 이 과정에서 프레아르 드 샹브레가 규정한 작품 판단 기준을 토대로 소묘, 색채, 구성, 표현 등의 네 가지 범주로 이루어진 미술 작품의 평가 방식을 제시했다. 각 항목을 20점까지 최고점으로 설정하여 역대 서양 미술의 주요 작가 56명에 대한 평가표를 작성한 그는 라파엘로와 루벤스에게 최고점을 부여했다. 이것은 아카데미 내부에서 벌어진 소묘와 색채에 대한 논쟁을 종결시키기 위한 그의 타협책이었다는 평가를 받았다. 하지만 루벤스를 르네상스 대가와 같은 위치에 상정했다는 점에서 그는 여전히 색채 미학의 신봉자로서의 역할에 충실했으며 그의 이러한 작업들을 통해 18세기 초 프랑스 화단에 새로운 색채 미학의 화가들이 등장하는 토대가 마련되었다고 할 수 있다.

53) André Chastel, *L'Art Français. Ancien Régime 1620-1775* (Paris: Flammarion, 2000), 131.

54) Antoine Schnapper, *Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. Curieux du Grand siècle* (Paris: Flammarion, 1989)

이와 더불어 로제 드 필은 그동안 아카데미 내부에서 진행되어온 미술의 가치와 미학에 관한 토론을 프랑스 사회 전반으로 확장시키는 역할을 수행했으며 프랑스 미술계에서 창작 과정과는 분리된 미술 비평가들과 이론가들 그리고 미술 전문가들(consaisseurs)의 활동 영역을 창출하는데 기여했다는 평가를 받고 있다.



한국미술이론학회
The Korean Society of Art Theories

Copyright © The Korean Society of Art Theories. All rights reserved.
우편번호: 03087, 서울 종로구 대학로 86 한국방송통신대학교 연구 1동 408호
E-mail: arttheory@gmail.com