

근대 유럽에서 풍경화의 발흥과 진화

홍선표

I. 머리말

洪善杓

이화여자대학교 대학원
명예교수
한국미술연구소 이사장
한국회화사

‘풍경화’는 유럽의 ‘랜드스케이프 페인팅(landscape painting)’이 동아시아로 파급되면서 일본에서 만든 번역어이다. 18세기 후반의 에도 후기에 유입된 네덜란드어 ‘란츠합(landschap)’이나 ‘란츠스킵(landtskip)’의 의역어 또는 변안어로 쓰이기 시작하여 ‘지경화(地景畵)’ ‘경색화’ 등과 혼용되다가 1890년대 후반의 메이지 시대에 아카데미즘 수립과 결부해 ‘풍경화’로 통일되었다.¹

한국에서는 대한제국의 개화기 전후하여 ‘풍경화’ 용어가 들어오고, 외국인 화가의 내한과, 대중매체의 복제 이미지, 신교육의 도화 과목 등을 통해 유포되기 시작했다. 인간 중심의 주체적 시각에서 세상과 사물을 “육안과 손의 연습”을 통해 “눈에 보이는 대로 바르게 그린다”는 사생적 리얼리즘이 유포되고, 고회동을 비롯한 서양화가의 탄생과 더불어 ‘풍경화’가 창작미술로 본격화되면서 근대미술로의 대전환을 촉

* 필자의 최근 논저: 『한국회화통사2- 고려 회화』, 한국미술연구소CAS, 2022; 『한국 근·현대 미술사론』, 솔과학, 2022; 『박영철과 오세창의 서화수집활동과 근역화회』, 『근역화회와 조선회화』, 서울대학교박물관, 2022. 12.

1 홍선표, 「한국 개화기의 ‘풍경화’ 유입」, 『미술사논단』52(2021. 6), pp.103-106 참조.

진시켰다.²

사생적 리얼리즘과 함께 한국미술사의 근대로의 전환을 견인한 유럽의 풍경화는, 기원전 1450년 무렵 에게해의 미노아 문명에서 태동되어 기원전 80년경부터 로마-캄파니아 벽화의 '그림 속의 그림'을 통해 사실풍의 타블로로도 그려졌다. 그러나 이러한 전통은 4~14세기 초에 걸쳐 기독교 지배의 중세 미술에서 외면되었다가 14세기 중엽 이후 다시 등장한다. 15~16세기 르네상스의 인본주의 부흥으로 현세에 대한 주체적 자아의 고양된 인식과 함께 자연을 공존하는 동반자로 대상화하면서 인간 중심의 시선으로 재현되기 시작한 것이다.

15세기 전반부터 플랑드르를 선구로 피렌체와 베네치아에서 '파레르가(Parerga)' 즉 화면의 배경이나 첨경으로 부활되어, 자연 관찰과 탐구를 중시한 레오나르도 다 빈치에 의해 1473년 풍경을 전 화면에 드로잉한 '순수 풍경화'로 새롭게 태어났다. 곧이어 수채 풍경화와 유채 풍경화로 발전했으며, 16세기에 전문 화가의 출현과 함께 독립된 주제로 부상되었다. 그리고 17세기의 네덜란드에서 시민계층을 기반으로 현실적 자연주의 풍경화의 중흥과 더불어 주요 장르로 성립되고 발흥되면서 근대 풍경화의 전통을 수립했다. 같은 시기에 로마에서는 고전주의 풍경화가 흥기하여 근대 아카데미즘의 전범으로 작용하기도 했다. 18세기 말~19세기 전반 영국에서의 자연주의와 낭만주의 풍경화의 번영에 이어 프랑스 바르비종파의 활약과 대중적인 시각문화로 확장됨에 따라 "풍경화는 근대 예술의 승리"라는 평을 듣는다. 독일에서는 낭만주의 풍경화가 기존의 장르관습에서 벗어나 종교화와 같은 경지에서 영적인 눈으로 지각과 내면이 결합된 정신화된 풍경화를 추구하기도 했다. 19세기 중엽 이후 풍경화는, 누드와 함께 근대 회화와 사진이 가장 선호한 주제로 각광 받으면서, 인상주의로 절정을 이루게 된다.

여기서는 동아시아 '풍경화'의 원류인 근대 유럽의 풍경화가 고대에서 태동되어 근세에 점진적으로 부흥된 뒤에 근대를 통해 독립된 주제와 장르로 발흥되는 변성의 과정과 양식의 변천을 요점적으로 개관해 보고자 한다.

2 홍선표, 『한국 근대미술사』(시공아트, 2009), pp.36-105와 『한국 근·현대 미술사론』(솔과학, 2022) pp.36-79 참조.

II. 풍경화의 대동

유럽에서 풍경화의 대동은 화산 폭발로 묻혔다가 1970년에 발굴된 <봄의 풍경> 도1 벽화를 통해 엿볼 수 있다.³ 이 프레스코 벽화는, 그리스 남단 에게해의 테라섬(지금의 산토리니) 아크로티리 유적지에서 출토된 것이다. 제작 시기는 고대 그리스 문명의 원류인 미노아 문명의 전성기로 알려진 기원전 1450년경으로 추정된다. 지금부터 약 3500년 전에 그려진 <봄의 풍경>은 서양뿐 아니라, 세계 최초 풍경화로서의 의미를 지닌다.

미네랄 파우더를 안료로 사용하여 프레스코 기법으로 묘사된 <봄의 풍경>은 암산 모양의 바위에 달걀처럼 생긴 돌과, 노란 줄기의 붉은 백합과, 쌍쌍이 부리를 맞대며 날거나 홀로 비상하는 제비들로 이루어졌다. 이 지역 특유의 화산석 경관 부분을 클로즈업하여 대칭적 구성과 반복적 병렬로 장식화하여 나타낸 것이다. 실내의 2.5m 높이 벽면 3곳(서면과 남북면)에 ‘트리пти크(triptych)’ 즉 세 폭 제단화나 동아시아의 삼폭대(三幅對) 병풍처럼 삼련화 형식으로 가득 차게 그려져 있다. 화조합경도와 유사하게 꽃과 새와 바위로 구성되었으나, 화산석 섬의 정원 또는 경관을 연상시키는 자연 경물로 이루어진 풍경화이다. 풍경이 화면의 배경이 아니라, 전 화면에 그려진 세계 최초의 작례인 것이다.

바위는 붉은색과 청록, 주황색을 레지스터 즉 그림 띠처럼 나누어 평면적으로 칠하고, 침식 상태를 태호석 모양으로 검은 선묘로 나타냈다. 적색 백합들은 암석에 돌아나뉘듯이 피어 있다. 이러한 양태는 기원 전후 중국 한대의 장례용 명기 표면이나 고구려 초·중기 고분 벽화(5~6세기)의 산악문과 수목의 조합을 연상시키기도 한다.⁴ 바위의 색면 분할풍은 고대

1
<봄의 풍경>
기원전 1450년 경
아크로티리 유적지 출토
프레스코 벽화
아테네 국립고고학박물관



3 이 벽화의 제목은 *Spring Fresco*로 명명되었으며, 이에 대한 연구는 주로 제비와 백합의 상징적 의미에 대해 논의되었다. Chloe Lovelace, "Swallow Imagery in the Spring Fresco", *The Journal of Undergraduate Research*, 6:1 (Tennessee: University of Tennessee, 2015), pp.150-157 참조.

4 Michael Sullivan, 中野美代子·杉野目康子 譯, 『中國山水畫의 誕生』(東京: 青土社, 1995), pp.90-91; 홍선표, 『한국회화통사1- 선사·고대 회화』(한국미술연구소CAS, 2017), p.114와 p.136, p.217 참조.

동아시아의 운간법(暈間法)과 유사하게 평판적이고 도식적으로 보인다. 그렇지만 고대 동아시아 산수화의 도안화된 형태나 비현실적인 비례감과 원근감과 다르다. 화산석을 주축으로 바람에 하늘거리며 피어나는 백합과, 공중을 비상하는 제비 등을 통해 자연의 순환을 암시하는 유기적인 구성과 고졸한 사실력에 의해 자연 생태적인 풍경으로 재구한 의의를 지닌다. 이처럼 자연을 제재로 선호한 경향과 병렬적 구성, 암석의 색면 묘사와 아르누보풍을 연상시키는 표현 등은 부근의 크레타섬에서 먼저 발굴된 크노소스 벽화 양식과 유사하다.⁵

미노아 문명에서 태동된 풍경화는 고대 그리스로 이어졌을 것이나, 관련 작품이 남아 있지 않아 구체적인 양상을 파악할 수 없다. 아마도 실물과 착각될 정도로 닮게 그리는 미술적인 기예의 일화를 남긴 고대 그리스의 화가들에 의해 한층 더 사실풍으로 진화되었을 것이다. 헬레니즘 조각으로도 짐작되는 이러한 사실풍 묘사술은 회화를 시각문화로 다양하게 활용하고 애호한 고대 로마로 계승된다.⁶ 폼페이 유적을 비롯해 기원전 1세기에서 기원후 1세기 사이에 로마와 캄파니아 지역의 귀족과 부유층 주택의 프레스코 벽화에는 근대 회화처럼 사실적이면서 순수한 풍경화가 다양하게 다루어졌다.

기원전 8세기경에 고대 그리스의 호메로스가, 트로이전쟁에 참전했다가 귀국하던 오디세우스의 험난한 모험담을 지은 『오디세이아』를 기원전 30년 무렵에 연작으로 도해한 로마의 에스퀼리노 언덕에 있던 귀족 주택의 벽화는 현재 바티칸미술관 소장으로, 인물보다 무대인 풍경이 더 크게 그려져 있다.⁷ 다소 높은 곳에서 바라본 부감법의 시점 때문에 수평선이 화면 상단에 위치했지만, '스푸마토(sfumato)' 기법에 의한 공기(대기)원근법을 비롯해 밝고 어두운 부분을 두드러지게 나타낸 돌산의 괴량감과, 해변의 경관을 활처럼 흰 만곡(彎曲)의 구도에 의해, 평면으로부터 돌출된 경물의 양상과 공간의 넓이와 깊이를 재현한 수법이 괄목할 만하다. 상상적인 풍경이지만, 인물을 압도하는 구성이나, 자연 상태의 경물을 닮게 재현한 장면 등은 고대 그리

5 크노소스 벽화의 경향과 특징에 대해서는 A.하우저, 백낙청 역, 『문학과 예술의 사회사- 고대·중세편』(창작과 비평사, 1976), pp.62-64와 알렉상드르 파르누, 이해란 옮김, 『크노소스- 그리스의 원형 미노아 문명』(시공아트, 1997), pp.104-110 참조. 에게해 미노아 문명 벽화의 암석 표현의 특징과 유사성에 대해서는 Homas F. Strasser, "Location and Perspective in the Theran Flotilla Fresco", *Journal of Mediterranean Archaeology*, 23:1 (2010. 2), pp.3-26 참조.

6 위의 책, pp.127-128 참조.

7 『ROMAN ART』 세계미술대전집 3(동아출판사, 1985), 도11, 12 참조.

스 연극 무대의 배경화를 비롯해 헬레니즘 미술을 모방한 것으로 추측되고 있다.⁸

제정 로마의 초대 황제 아우구스투스의 황후인 리비아의 여름 별장 지하 식당의 벽 4면 전체에 연속으로 그려진 대형 벽화는 정원 풍경화이며, 기원전 20년경 작품으로 추정된다.⁹ 화면 하단의 노란색 울타리와 흰색 돌담에 둘러싸인 정원에는 청록색 하늘을 배경으로 벽면 가득히 월계수 등의 각종 나무와 과일수와 함께 꽃들이 아름답게 피어 있다. 그 사이로 비둘기와 메추라기, 참새 등의 새들이 앉거나 나르며 이를 찬미하는 것 같다.

대칭으로 배열된 키 큰 수목들 사이로 펼쳐진 제철이 아닌 식물과 꽃들이 함께 어우러져 숲을 이루며 합성적으로 꾸며진 자연의 풍요롭고 환상적인 아름다움이, 대기의 밀도 차이를 이용해 공간감을 표현한 공기원근법과 정교한 세부묘사로 재현되었다. 과수원 풍경을 연상시키기도 하는 정원 풍경화의 이러한 사실성과 환상성은 아우구스투스시대 황금기의 번영과, 신들의 쾌락을 공유한 신성의 이미지로도 보인다.¹⁰ 박물학자이기도 했던 가이우스 플리니우스 세쿰두스의 기원후 77년 무렵의 기록에 의하면, 아우구스투스시대의 대표적인 화가 스투디우스(Studius)가 별장 건물과 기둥을 비롯해 정원과, 나무 숲, 언덕, 강, 해안 등, 원하는 것을 무엇이든 저택 벽에 그려 기분 좋은 효과를 주었다고 했는데,¹¹ 이 정원 풍경화도 그의 작품이 아니었나 싶다.

고대 로마의 풍경화는 귀족들과 부유층의 별장지로 변창한 감파니아 지역 폼페이와 헤르쿨라네움의 프레스코 벽화를 통해 조금 더 체계적으로 살펴볼 수 있다. 기원전 80년 무렵부터 이들 저택에는 창이 없는 통로를 포함한 실내 벽면에 그림으로 기둥과 창문을 재현하고 밖의 경관을 그려 넣었다. 벽화의 창문 너머로 보이는 실경에 가까운 정원과 거리, 이웃집 등을 '트롱프뢰유(trompe-l'oeil)' 즉 눈속임 기법에 의한 환영의 효과로 실물처럼 나타냈다.

이른바 폼페이 제 2양식으로 분류되는 건축 구조물 외부의 풍경 그림에 구사된 일점 소실법 체계의 중앙 원근법과 빛의 일관된 방향으로 조명된 명암법은, 기원전 5

8 존 보드먼, 원형준 옮김, 『그리스 미술』(시공아트, 2003), p.265와 p.269 참조.

9 Nava Sevilla-Sadeh, "Escapism and the Sublime: The Meanings of Illusionism in Livia's Garden Paintings", *Studies in Visual Arts and Communication*, 6:2 (2019), p.1의 주1 참조.

10 위의 논문, pp.7-9 참조.

11 Pliny, *Historia Naturalis* XXXV, pp.116-117, 森 雅彦, 「パレルガとしての風景—ルネサンス期風景画の一側面」, 『人文社会科学論叢』24 (2015. 3), p.75 재인용.

세기 무렵 고대 그리스의 ‘스케노그래피아(skenographia)’ 즉 극장 무대화에서 비롯된 것으로 추측되고 있다.¹² 이와 같이 사물과 공간을 화면의 평면상에 실물 이미지처럼 그대로 닮게 보이도록 그린 기법은, 알려져 있듯이 근세의 르네상스 회화에서 과학적 양식으로 부흥되어 근대를 통해 시각문화를 지배하며 19세기 말 이전까지 지속된다.

폼페이 제3양식에서는 기늘어진 기둥 그림으로 프레임처럼 벽화를 구획한 다음 붉은색이나 검은색을 칠하고 그 사이에 풍경화를 벽에 걸려있는 것처럼 그려 넣어, 방 전체가 전시장 같은 느낌을 주기도 한다. 제정 로마시대 무렵부터 실내장식을 회화가 거의 독점했을 뿐 아니라, 무엇이든 그림으로 설명하고, 각종 사실을 기록하는 시각문화로도 널리 활용되면서 그 이전 시기에 볼 수 없던 대량 생산이 이루어졌다.¹³ 황제와 귀족들 사이에서 그림을 직접 그리는 풍조도 대두되었다.¹⁴ 회화에 대한 이러한 애용과 애호 풍조가 실내 벽화를 통해 갤러리 같은 분위기를 연출하려 했던 것이 아닌가 싶다.

아우구스투스 황제의 외손자인 아그리파 포스투무스의 나폴리 보스코트레카제 별장의 붉은색 방에는 북벽의 중앙에 소품 패널화처럼 보이는 <성역 풍경>_{도2}이 단독으로 그려져 있다,¹⁵ 창을 든 조각상 뒤로 우뚝 솟은 성스러운 두리기둥과 커다란 수목이 주축을 이룬 중앙 수직구도의 화면이다. 작은 연못 가에서 한가롭게 쉬고 있는 염소와 양을 바라보는 인물들을 전경으로, 성소를 후경으로 배치하였다. 안정감 있고 견고하게 정돈된 성역 풍경으로 재현하면서, 명암법으로 입체감을 살리고 경물의 중첩과 공기원근법으로 원근감을 조성하여 실물 같은 환영 효과를 높였다.

2
 <성역 풍경>
 기원전 20~10년
 보스코트레카제 별장 출토
 프레스코 벽화
 나폴리 국립고고학박물관



12 조은정, 「고대 미술의 공간 재현과 선원근법의 기원」, 『서양미술사학회 논문집』17 (2002), pp.182-194; Nikolaus Dietrich, "Spatial Dimensions in Roman Wall Painting and the Interplay of Enclosing and Enclosed Space: A New Perspective on Second Style," *Arts*, 68 (2019. 8), pp.4-23 참조.
 13 A.하우저, 앞의 책, pp.127-128 참조.
 14 위의 책, p.137 참조.
 15 Nikolaus Dietrich, "Pictorial space as a media phenomenon: the case of 'Landscape' in Romano-Campanian wall-painting," *Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques*, 9 (2017. 3), p.10 참조.

그러나 무엇보다도 <성역 풍경>은 ‘그림 속의 그림(畫中畫)’이지만, 장식 띠를 풍경화 주변으로 테두리처럼 둘러 개별적 회화공간을 이룬 ‘타블로(tableau)’ 즉 액자화 처럼 보이게 한 의의를 지닌다. 특히 풍경이 인물의 배경이 아니라, 인물과 동물이 풍경의 점경을 이룬 순수 풍경화와 같은 작품이, 벽화의 중앙에 주역으로 다루어졌다는 점에서 각별하다. 로마 제정기의 건축가 비트루비우스가 『건축론』(제7서 제5장)에서 복도의 벽화로 항구와 해안, 산과 강과 숲, 신전과 분수 등의 풍경이 그려져 있다고 기술한 것에 의하면,¹⁶ 더 많은 풍경화가 다양하게 제작되었던 것이 아닌가 싶다.

III. 풍경화의 부흥

고대에서 태동된 풍경화는 4세기부터 14세기까지 전개된 중세 미술이 기독교 찬양과 교리 전달을 위해 전력하면서 인간이 감각을 통해 지각하는 자연을 죄악시 한 중세적 자연관과 더불어,¹⁷ 자연경관을 재현한 풍경은 배제되었다. 현실 초월적이고 정신적이고 상징적인 것이 중시되어 시각적인 형상의 사실적인 묘사도 무시되었다. 화면 배경을 금박으로 장엄화 했는가 하면, 경물은 구성의 틈을 메우는 문양처럼 다루었으며, 수사본 삽화 등에서 풍경 부분을 묘사하더라도 단순하고 간략하게 처리했다.

중세 미술의 풍경 소외와 외면은 고딕 말기인 14세기 전반의 이탈리아 중북부의 도시국가에서 르네상스 미술이 싹트면서 부활의 기미를 보이기 시작했다. 피렌체와 인접한 시에나 공화국 시청사의 9인 회의실에 암브로조 로렌체티(Ambrogio Lorenzetti, 1290~1348)가 1338~1340년에 그린 벽화에서 이러한 풍경화 부활의 새로운 김새를 엿볼 수 있다. 이 프레스코 벽화는 시에나 공화정 9인 통치체제의 우월성과 좋은 정치를 선전하기 위해 주문된 것으로,¹⁸ 주민들이 사는 세속적 공간을 재현한 도시풍경과 농촌풍경 등으로 그려졌다.

16 森 雅彦, 앞의 논문, p.77 재인용.

17 寺尾五郎, 『自然』概念の形成史-中國・日本・ヨーロッパ(東京:農文協, 2002), pp.259-260 참조.

18 이 벽화의 주문 배경과 이미지의 우의성 등에 대해서는 정은진, 「14세기 시에나 시청사의 벽화들:정치적 이데올로기를 중심으로」, 『미술사학보』34 (2010. 6), pp.233-264와 홍용진, 「중세 도시공동체의 이상과 현실- 암브로조 로렌체티의 ‘좋은 정부와 나쁜 정부’의 알레고리’와 프랑코푸르트 장인의 <금수들의 연회>의 경우」, 『도시인문학연구』8:1 (2016. 8), pp.14-25 참조.



〈좋은 정부의 시골에서의 효과〉¹⁹의 경우, 선정에서 비롯된 평화로운 농촌 생활을 묘사한 것인데, 밭갈이와 추수, 목축 등에 열중하고 있는 인물보다 산과 들판, 호수의 풍경이 더 크게 그려져 있다. 화면 왼쪽의 성곽에서 우측 밖으로 펼쳐진 농촌인 콘파도의 경관을 폭 넓게 재현하기 위해, 성에서 내려 다 본 부감법에 여러 시점을 한 화면에 모아 파노라마처럼 구성했다. 15세기 말 16세기에 판화 등으로도 제작되는 경관도나 조망도와 같은 지지적(地誌的) 풍경화를 연상시키기도 한다.¹⁹ 고딕적 전통에 따라 시선을 이동하며 지형의 광경을 나타냈지만, 다양한 모양으로 구획된 들판과 둥근 구릉과 화면 상단으로 펼쳐진 먼 야산들이 자아내는 다소 황량한 경색을 통해 당시 시에나 주변 지세의 특징적인 분위기를 보여준다. 이러한 풍경화의 부활 기미는 앙피지에 그려진 중세 기도서의 달력그림에서 등장하지 않던 풍경이 14세기 중엽 이후 묘사되기 시작한 것으로도 엿볼 수 있다.²⁰

고대 그리스와 로마의 문예적 이상을 부흥시킨 르네상스는 15~16세기에 이탈리아를 비롯해 플랑드르와 독일 등지에서 꽃피었다. 르네상스를 통해 사실적인 자연풍회화의 출현과 혁신은 기독교의 인간화와 더불어 종교화의 세속화 현상과도 결부된다.²¹ 다시 말해 ‘시민적 인문주의’로도 지칭되는 르네상스 인본주의 사조의 확산에 따라, 인간을 둘러싸고 공존하는 동반자인 자연과 지역의 환경에 대한 고양된 인식과

19 16세기 지지적 풍경화의 근대 풍경화와의 관계와 시각문화사적 의의에 대해서는 蜷川順子, 「マテウス・グロイターの地誌的風景画: 領域の視覚的フレーミングへ向けて」, 『關西大學文學論集』67:1 (2017. 7), pp.1-28 참조.

20 이혜민, 「중세와 르네상스 기도서에 표현된 자연과 일상」, 『이화사학연구』54 (2017. 6), pp. 395-398 참조.

21 박성은, 「15세기 서구 사실주의 풍경화의 태동과 화가 안 반 아이크」, 『미술사논단』1 (1995. 6), p.168 참조.

함께 이를 대상화하여 관찰하고 그 독자성과 총체성을 재현하려는 의식이 높아졌기 때문이다.²² 근현대인들이 지니고 있는 자연관이나 자연과학적 세계상에 대한 인식은 르네상스의 산물이기도 하다.²³

자연을 객체로 대상화하여 인간 중심의 시각으로 이를 합리적으로 재현하려는 노력은, 1413년 페렌체의 건축가 브루넬레스키의 과학적인 선원근법 시연의 성공과, 이를 완벽한 재현 기술로 인식한 알베르티의 시학(視學)지식으로의 이론화(1436년)에 의해, 일점 소실법 체계의 기하학적 공간 속에 한층 더 정확하게 담아낼 수 있게 된다.²⁴ 중세를 통해 오랫동안 내세만 바라 보다가 1336년에 인문주의의 선구자 페트라르카가 방투산에 올라 발견한 아름답고 매력적인 현세의 자연을 실물처럼 보이게 하는 사실풍을 더욱 철저하게 추구하며 묘사한 풍경으로 부흥시키게 된 것이다. 그리고 15세기 초, 유화 물감의 발명으로 종래의 프레스코나 템페라처럼 기법 구사의 제한된 시간에서 벗어나 원하는 만큼 충분한 시간을 가지고 색채를 여러 겹으로 칠하여 풍부한 색조의 창조와 더불어 한층 더 정교해진 새로운 방식의 사실풍으로의 발전도 가능하게 하였다.

자연경관을 눈에 보이는 3차원적 공간 속의 실물 이미지처럼 재현하는 합리적 시각의 새로운 사실풍 풍경화는 북유럽의 플랑드르에서 먼저 선보이기 시작했다. 15세기 초 랭브르(Limbourg)형제의 기도서 달력그림 배경의 월별 풍경을, 국제 고딕양식인 S자 구도에 사실풍의 현실 경관으로 묘사한 데 이어, 15세기 전반의 얀 반 에이크(Jan van Eyck c. 1395~1441) 형제를 비롯해, 제단화의 성모상 뒤편의 열린 창문이나 아케이드 너머로 내려다 보이는 기진자=봉헌자의 영지를 암시하는 도시나 성이 있는 시골의 경관을 전경에서 후경으로 자연스럽게 멀어져가는 거리감을 조성하며 정교하게 그려 넣은 것이 선구를 이루었다.²⁵ 이보다 조금 뒤에 이탈리아의 피렌체와

22 寺尾五郎, 앞의 책, pp.262-263 참조.

23 A.하우저, 백낙청·반성완 공역, 『문학과 예술의 사회사- 근세편 상』(창작과 비평사, 1980), pp.9-10 참조.

24 르네상스시대에 선원근법 등을 이론화한 視學지식의 형성과 東傳에 대해서는 홍선표, 「명말청대 西學書의 시학지식과 조선 후기 회화론의 변동」, 『조선 회화』(한국미술연구소CAS, 2012) 재록, pp.146-181 참조.

25 엄은영, 「랭부르 형제의 『베리공의 매우 호화로운 기도서』에 나타난 중세 말기의 모더니티 연구: 〈달력화〉와 〈황도십이궁인간 삽화〉를 중심으로」(이화여자대학교 석사학위논문, 2004), pp.51-58; 박성은, 「15세기 플랑드르 사실주의 풍경화의 태동과 전개- 성모상을 중심으로」, 『서양미술사학회논문집』5 (1993), pp.101-123, Pierre Francastel 天羽均譯, 『人物畫論』(東京: 白水社, 1987), p.74 참조.

베네치아 화가들에 의해 제도화나 초상화의 배경 또는 후경, 즉 ‘파레르가’로도 지칭되는 침경 등으로 다루어졌다.²⁶ 이러한 경향은 베네치아에서 더 적극적이었다. 특히 베네치아의 요절한 천재화가 조르조네(Giorgione, c.1477~1510)는 목동과 같은 친자연적인 인물과 함께 이상화된 자연의 목가적이며 낙원적인 풍경에 역점을 두고 순수 풍경화로로의 전환을 촉진시키면서, 17세기 고전주의 풍경화의 원류적 역할을 하였다.²⁷

경관 그 자체에 집중하여 이를 전 화면에 독립적인 시각표상으로 재현한 순수 풍경화는, 16세기 초 유화로 그려지기 전에 15세기 말의 야코포 벨리니를 위시해 레오나르도 다 빈치와 알브레히트 뒤러에 의해 소묘와, 판화, 수채화를 통해 먼저 다루어졌다.

피렌체에서 배우고 베네치아에서 활동한 야코포 벨리니(Jacopo Bellini, c.1400~1471)의 1450년대 말부터 1460년대 사이에 제작된 것으로 추정되는 런던박물관 소장의 스케치북에는 <운하가 있는 거리풍경>을 비롯해 종이에 납필로 소묘한 ‘주인공으로서의 풍경’ 그림이 여러 점 수록되어 있다.²⁸ 경물과 공간 사이의 물리적 관계에 대한 탐구 과정을 반영한 이들 스케치를 통해 경험적으로 구사된 선원근법에 의해 질서정연하고 견고한 공간구조를 지닌 사실풍 풍경화로의 진전 양상을 엿볼 수 있다.

그러나 야코포처럼 회화 작품의 준비단계 작업으로 그려진 것이 아니라, 전 화면에 경관을 주제로 이를 유기적이고 독자적인 풍경으로 창출한 것은 이탈리아 전성기 르네상스를 이끈 거장 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)이다. 세로 19cm, 가로 28.5cm 크기의 종이에 연필로 초안을 잡은 뒤, 재료가 다른 두 가지 이상 종류의 잉크와 여러 굵기의 펜을 사용해 선묘로 완성시킨 <아르노계곡 풍경>도4이 최초의 순수 풍경화로 손꼽힌다.²⁹ 화면 왼쪽 상단에 1473년 8월 5일자 서명이 있

26 정은진, 「벨리니가의 화가들: 15세기 베네치아 회화에 나타난 이국적 특징」, 『미술사학보』30 (2008. 6), pp.13-20; 이지연, 「콰트로첸토의 피렌체 회화에 나타난 ‘인본주의적’ 공간 설정 연구」, 『서양미술사학회 논문집』44 (2016. 6), pp.125-151 참조.

27 안지원, 「아르카디아로서 16세기 초 베네치아 회화에 나타난 전원 풍경」(이화여자대학교 석사학위논문, 2001), pp.34-73; 마순자, 「자연, 풍경 그리고 인간」(아카넷, 2003), pp.70-71 참조.

28 조은정, 「야코포 벨리니의 스케치북과 초기 베네치아 르네상스 풍경화」, 『미술사연구』27 (2013. 12), pp.19-29 참조.

29 Marco Gaiani · Fabrizio Ivan Apollonio, “Under the lens of ISLe: Leonardo da Vinci’s “Landscape” drawing analysed by colourimetry,” *Colour Culture and Science Journal*, 11:2 (2019. 11), pp.74-80



4
레오나르도 다 빈치
(아르노계곡 풍경)
1473년
종이에 펜
19×28.5cm
피렌체 우피치미술관

는 그의 첫 번째 기념작이며 유일하게 제작 연대를 밝힌 것이다. 여러 견해가 있지만, 21세가 되는 자신의 생일 9개월 전인 수태일로 추정되는 날에 고향 주변의 경관을 합성해 그린 것으로 보인다.³⁰

남송의 변각경이나 명대 절파의 편파구도를 연상시키는 상원하근의 구도에, 반부감법으로 조망된 자연경관의 단면을 작가 자신의 공간 원근법과 공기원근법으로 재현했다. 경물의 양

태와 양감은 산수화의 준법과 수지법처럼 생긴 길고 짧은 세선의 빗금 터치로 나타났다. 화면 상단에 위치한 지평선의 위치를 포함해 산수화를 연상시키기도 하는 이러한 구도와 기법을, 루브르박물관 소장 레오나르도의 〈모나리자〉와 〈성모자와 성 안나〉 등의 후경에 그려진 기괴하고 진기한 첨예한 산악 풍경과 그의 육필 원고에 수록된 물과 연무로 둘러싸인 침봉 풍경의 소묘를 중국의 영향으로 본 견해와 결부시킬 수도 있지만 증거가 부족하다.³¹

레오나르도는 자연을 보고 배워야 할 대상으로 여긴 알베리티의 신념을 토대로 화가는 “자연을 스승으로 삼아야 한다”고 했다.³² 레오나르도 보다 100년 뒤에 태어난 명 말기의 동기창도 ‘사자연(師自然)’을 강조했다. 자연의 매력과 효력을 나타내기 위해 이를 객체화하여 관찰하고 탐구하여 풍경으로 재현하려는 것과, 하늘로부

참조.

- 30 이 그림의 경관에 대해서는 레오나르도의 고향인 빈치 북쪽 알터 언덕에서 아르노강 하류의 엠플리를 바라 본 실경이라는 견해를 비롯해, 화면 왼쪽의 실경과 풀리지 않은 오른쪽 환상경의 조합으로 보기도 한다. 우측의 절벽형 언덕에 대해서는 지질학 연구 차원에서 움브리아주 테르니 부근에 있는 고대 로마인이 만든 마모아 인공폭포를 그린 것이라는 설에서부터 가족 등의 형상을 숨겨진 이미지로 합성시켰다는 주장에 이르기까지 다양하다. 어린 시절의 풍경을 기억으로 되살려 그린 것으로 이해하거나, 아르노강 바닥의 향후 유압 구조물에 대한 지형적 상황을 관찰하기 위해 제작한 것으로 해석하기도 한다. 이들 다양한 견해에 대한 최근 논의는 Christopher W. Tyler, “Sources of Inspiration in the Early Life of Leonardo da Vinci,” *Journal of Research in Philosophy and History*, 4:3 (2021. 8), pp.45-50 참조.
- 31 다나카 히데미치, 이원혜 옮김, 「레오나르도 다 빈치와 중국의 영향: 〈모나리자〉의 풍경과 산수화에 대하여」, 『미술사논단』11 (2000. 12), pp.161-182 참조. 마이클 셸리반은 레오나르도의 이러한 산악 표현이 광희의 산수화풍과 유사한 측면이 있지만 직접적인 영향 관계없이 이루어진 것으로 보았다. M. Sullivan, 앞의 책, p.92 참조
- 32 寺尾五郎, 앞의 책, pp.263-264; 황민혜, 「L.B. Alberti, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci의 중앙형 건축평면 드로잉 원리에 관한 비교연구」(이화여자대학교 박사학위논문, 2017), p.83 참조.

터 타고 난 천부성을 보존하고 보강하기 위해 그 창생의 본원인 자연의 정수를 주객 합일의 일체화를 통해 마음으로 체득한 ‘흉중구학(胸中丘壑)’의 의경(意境)을 산수로 정현(呈現)하려고 한 차이가 있다.³³ 이는 곧 풍경화와 산수화 차이의 사상적 근간이기도 하다.

자연을 인문주의자와 예술가를 포함한 “지성인의 애인”으로 여긴 레오나르도는, 산에 터널을 뚫는다거나 강의 흐름을 바꾼다거나 당시로서는 불가능한 인위적인 자연의 개량에 몰두하기도 했다.³⁴ 그는 이를 위해 자연을 관찰하고 실험하며 구상한 고안 등을 1470년에서 1519년 사이에 기록한 만 쪽에 달하는 분량의 육필 원고에서 ‘기본 학예’의 하나인 그림이야말로 자연을 탐구하는 가장 효과적인 도구라고 하였다. 풍경도 다른 회화 분야처럼 동등하게 애호하고 연구할 필요가 있다고도 했다.³⁵ <아르노계곡 풍경>은 그의 이러한 자연에 대한 호기심과 풍경에 대한 가치 부여를 그림으로 구현한 첫 번째 소산물이면서 순수 풍경화 최초의 창작물로서의 의의를 지닌다고 하겠다.

레오나르도 다 빈치에 의해 탄생된 순수 풍경화의 영감은 독일 르네상스 미술을 대표하는 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer, 1471~1528)에게 파급된다. 자연을 미의 원천이며 모범으로 보고 이를 세밀하게 관찰하여 예술적 방법을 찾는 과정으로 삼은 뒤러는,³⁶ 풍경화를 판화와 펜화로도 제작했지만, 회화 작품으로 자신이 처음 개발한 수채화를 통해 더 많이 그렸다. 1490년대 초부터 고향 뉘른부르크와 근교 모습을 그리기 시작한 것으로 추정되며, 1494년 9월에 떠난 이탈리아 여행 중에도 여러 곳의 경관을 수채화로 남겼다.

1495년에 그린 <아르코 풍경>(파리 루브르박물관 Musée du Louvre)은 베네치아에서 돌아오는 길에 가르다호수 북쪽 언덕 꼭대기의 요새와 그 밑의 올리브밭과 포도밭 너머 비탈에 위치한 아르코 마을 정경을 투명 수채와 불투명 과슈를 혼합해 그린 것이다. 트리밍한 것처럼 실경을 근경 위주로 확대하여 단일 시점이 아닌 내려다보고

33 동아시아 전통의 전신론과 창생적 창작론에 대해서는 홍선표, 『조선시대 회화사론』(문예출판사, 1999), 『조선회화』(한국미술연구소CAS, 2014), 『한국회화통사2- 고려회화』(한국미술연구소CAS, 2022)등 참조.

34 A.하우저, 앞의 책, p.73; 윌터 페이터, 이시영 옮김, 『르네상스』(학고재, 2001) pp.105-106; 최병진·김정환, 「레오나르도 다 빈치의 드로잉과 시각적 사유」, 『이탈리아어문학』16(2015. 12), pp.300-301 참조.

35 한소희, 「다 빈치의 회화론: 조연과 방법」, 『원광미술』2(1975), p.11 참조.

36 Daniel Hess, “Nature as Art’s Supreme Guide: Dürer’s Nature and Landscape Studies,” *The early Dürer* (Nuremberg: Germanisches National Museum, 2012), pp.122-131 참조.

올려다 본 시각으로 구성했으며, 초상화를 그리듯이 구사한 세부묘사의 치밀함과 섬세한 색조가 돋보인다. 이 풍경화는 요새를 감싼 좌측면 암벽에 숨겨진 인물상이 보이는 것으로도 유명한데, 이러한 소위 ‘인형 풍경화’는 레오나르도의 <아르노계곡 풍경> 우측 절벽의 암면의 형태를 숨겨진 인물상의 조합으로 해석한 견해와 유사하여 흥미롭다.

<아르코 풍경>보다 1년 전에 뒤러가 24세 되던 1494년 봄에 그린 것으로 알려진 <철사공장>⁵은 전 화면에 뉘른베르크 근교의 구리 와이어를 만드는 공장에서 바라본 고향의 경관을 풍경으로 나타낸 것이다. 수채 풍경화를 창시한 뒤러의 첫 작품으로 추정되는 <철사공장>은, 실경의 경관을 사생한 이미지에 색을 칠해 나타낸 순수 풍경화로는 유럽 회화사에서 가장 이른 사례이다.³⁷

화면 맨 우측의 건초창고에서 철사공장과 강둑의 제분소들을 지나 펼쳐진 목초지와 그 너머좌측으로 뉘른베르크 도시 외곽이 보이고 멀리 왼쪽 좌우로 푸르른 산을 길게 배치했다. 반부감법으로 조망된 평화로운 정경이, 좌우 원근의 안정된 구도와, 정교하면서 차분한 경물의 세부묘사와, 갈색과 녹색과 푸른색의 아름다운 조화에 의해 친근하고 매력적인 풍경화로 창출되었다. 소품의 수채화지만, 불투명 과슈의 사용으로 유화와 같은 효과를 낸 사실적인 자연풍 순수 풍경화의 선구이면서, 재현된 풍경이 예술이 된 르네상스 풍경화의 백미라 하겠다.

뒤러에 의해 창시된 수채 풍경화는 16세기 초 벨기에 출신 요하임 파티니르

(Joachim Patinir, c.1480~1524)와 독일 남동부의 도나우강이 다른 강과 합류하는 지역인 레겐스부르크에서 활동한 알브레히트 알트도로퍼(Albrecht Altdorfer, c.1480~1538)에 의해 유화로 그려지기 시작한다.

파티니르는 뒤러가 훌륭한 ‘풍경화가’로 칭찬했지만,³⁸ 독립된 순수 풍경화로 그려진 작품은 알려져 있지 않다. 파티니르가 1515년 전후에서 1524년 사이에 그린 성 카타리나와 성 예

5

아프레히트 뒤러
<철사공장>
1494년
종이에 수채와 과슈
28.6×42.6cm
베를린 주립박물관



37 勝 國興·下村耕史, 「デューラー」, 『北方ルネサンス』世界美術大全集14 (東京: 小學館, 1995), pp.205-206 참조.

38 Dorling Kindersley, 편집부, 김숙 외 옮김, 『세계미술의 역사』 (시공아트, 2009), p.156 참조.

르니모, 성 안토니우스, 세레자 요한을 주제로 그린 종교화와 그리스 신화의 카론 이 야기 그림의 무대로 묘사된 풍경은 화면의 대부분을 차지하며 실경에 기초를 두지만 환상적이고 극적인 분위기를 자아낸다. 태고적 풍경을 연상시키는 기이하게 생긴 첨 예한 바위산을 비롯해 수풀과 초원, 강 또는 바다로 이루어진 경관을 부감법으로 웅 대하게 재현했으며, 지극히 정교한 세부묘사와 함께 유채의 난색과 한색의 대비적인 색조 효과로 원근감을 조성했다.

파티니르와 거의 같은 시기에 출생한 알트도르퍼도 기독교 성인들의 설화를 그 린 종교화 등에 자신이 살던 도나우 주위의 삼림지역을 연상시키는 무성한 수풀과 우 독 솟은 전나무를 풍경으로 화면 가득히 치밀하게 그려 넣기도 했다.³⁹ 그러나 16세 기 풍경화의 역사에서 보다 뜻 깊은 것은 알트도르퍼가 유채로 그린 최초의 순수 풍 경화인 〈인도교 있는 풍경〉(1518~20년, 런던 내셔널 갤러리)과 〈보르트 성이 보이는 도나우 풍경〉(1526년 전후, 뮌헨 알테 피나코텍)이다. 두 작품 모두 실경과는 다소 차 이가 있지만,⁴⁰ 인물상 즉 서사적 요소 없이 자연경관으로만 이루어진 유화인 것이다. 유채를 정밀하게 구사해 경물의 공간적 시간적 양태를 세세한 부분까지 꼼꼼하게 나 타냈으며, 하늘의 문계구름도 눈부신 광채와 더불어 적극적으로 표현했다. 색조의 표 현적 기법을 포함한 이러한 경향은 알트도르퍼를 위시해 후대에 도나우파로 지칭되 는 주변의 화가들에게로 확산되었다.

이와 같이 15세기 말에서 16세기 초에 걸쳐 탄생된 순수 풍경화는 다소 소강상 태를 보이며 16세기 후반의 피테르 브뤼헬(Pieter Brugel, c.1525~1569)로 이어진다. 스페인 지배하의 벨기에 안트베르펜에서 활동한 브뤼헬이 소작농의 생활상과 함 께 율력화로 그린 계절 풍경은, 현실 경관 그 자체는 아니지만, 지역이 처한 자연환경 을 파노라마풍으로 강조한 실경의 조합으로 이루어졌다. 자연의 순환을 암시하는 계 절의 풍광을 그 이전에 보기 힘든 다양한 기상상태와 더불어 민감하게 표현했으며, 뛰어난 공간의식과 미묘한 공기원근법으로 더욱 생생하게 나타냈다.⁴¹

39 알트도르퍼의 성인 종교화 배경 풍경의 울창한 나무와 숲을 독일 민족의 상징물이자 정체성과 애국심의 징표이면서, 영적으로 행동하는 성소이며 명상의 대상으로 보기도 한다. 손수연, 『알브레흐트 알트도르 퍼의 성인 풍경화: 〈성 게오르그와 용〉(1510)』, 『서양미술사학회논문집』46 (2017. 6), pp.175-197 참조. 이러한 성인(聖人) 그림에서의 풍경은 무대인 신성 공간으로서의 역할과 함께 성스러운 인격처럼 무성한 자연 그 자체의 완전함을 암시하려 한 것으로도 보인다.

40 주37의 『世界美術全集』14-北方ルネサンス에 수록된 勝國興의 작품 해설 참조.

41 이정희, 『카렐 판 만더의 교학시 '풍경화에 대하여'와 피터 브뤼헬의 풍경화 묘사』, 『미술사학보』11 (1998. 12), pp.29-60; 阿部一, 『空間の比較文化誌』(東京: 세리카書房, 2000), pp.188-190 참조.

그리고 벨기에 바로크의 거장 페테르 파울 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577~1640)는 말년에 애호자의 의뢰가 아니라 스스로 즐기기 위해 풍경화에 열중하였다.⁴² 1635년 안트베르펜 교외에 전원을 마련하고 새로운 열정으로 풍경화에 집중했다. 자신의 전원저택 경관을 그린 〈헤트 스텐〉(런던 내셔널 갤러리)은 루벤스 특유의 명랑한 색채와 투명하고 유려한 붓질로 플랑드르 평원의 탁 트인 전망을 아침 햇살에 빛나는 가을 경색과 더불어 전원생활의 이상적인 비전을 서정적인 분위기로 재현했다. 귀족의 영지가 아닌 화가 자신의 사유지 경관에 자신의 정감을 투영하여 파노라마풍의 ‘위대한 풍경’으로 창출한 것이다.

르네상스를 통해 대두된 인간 중심의 합리주의와 자연주의 시각의 승리와 더불어 15세기부터 주로 북유럽의 독일과 플랑드르 지역을 중심으로 부흥된 풍경 묘사는, 15세기 말에서 16세기 초에 걸쳐 순수 풍경화를 발생시키면서 16세기를 통해 주관적인 시각이나 의식과 결부된 독립된 주제로 부상되었으며,⁴³ 17세기에 장르라는 예술 갈래의 인식 틀로 확대된다.

IV. 풍경화의 장르 성립과 발흥

풍경화가 독자적인 회화 분야로 카테고리화 된 장르로 가장 빨리 성립되고 발흥된 곳은 진보적인 신교지역으로 등장한 플랑드르 북부의 17세기 네덜란드였다.⁴⁴ 일상적인 주변의 자연을 대지 위에 서 있는 시점에서 조망하여 시선에 들어오는 경관을 표현한 풍경이 화단의 전면에서 대량으로 그려지기 시작했으며, 근대 풍경화 전통의 발원지로서의 의의를 지닌다.⁴⁵ 16세기 초 무렵, 용어에서 ‘란츠합(Landschaft)’이 회화의 풍경이란 의미로 쓰인 데 이어, 16세기 말에 영어 ‘랜드스킵(Landskip)’으로 파생되면서 독립된 장르어로 대두된 풍경화가,⁴⁶ 창작물로 발흥되는 것은 네덜란

42 스티븐 파딩, 박미훈 옮김, 『위대한 화가』 (마로니에북스, 2009), p.20; 마이클 리비, 양정무 옮김, 『서양회화사, 조토에서 세잔까지』 (시공아트, 2000), p.182 참조.

43 森 雅彦, 앞의 논문, pp.70-71 참조.

44 풍경화가 장르로 확립되는 메카니즘에 대해서는 E. H. Gombrich, 岡田濶司·水野千依 譯, 『規範と形式-ルネサンス美術研究』, pp.283-315 참조.

45 小林頼子, 『オランダ繪畫-風景畫』, 『バロック 2』 世界美術大全集17 (東京: 小學館, 1995), p.349 참조.

46 森 雅彦, 앞의 논문, pp.66-68 참조.

드에서 종교개혁의 신교가 득세하고 경제적 번영 및 시민계층의 성장과 함께 이성과 계몽주의가 확산되던 배경과 관련이 있다.

네덜란드 개신교의 지도자 장 칼뱅은 성상 숭배를 엄격히 금지하면서, 화가와 조각가는 “오로지 눈으로 볼 수 있는 것들만을 그리든가 조각해야 한다”고 했다.⁴⁷ 이에 따라 화가들은 눈에 보이는 세속적인 제재의 그림으로 돌파구를 찾아 생업의 눈을 돌리면서, 종교화는 역사적 사명을 끝내게 된다. 회화공간의 탈성화(脫聖化)로 추구된 풍속화, 정물화와 함께 풍경화도 세속화의 하나로 발흥되었다.⁴⁸ 유럽 최초로 네덜란드 화가들이 비종교적인 세속화의 사적 예술 영역을 집중적으로 개발하여 서양 회화사의 새로운 장을 열은 것이다.

교회의 수요가 줄어들면서 시민사회 형성에 앞장선 신흥 소비층인 상공인과 중산층의 애호를 받으며 다양한 그림들이 시장에 넘쳐났으며,⁴⁹ 그중에서도 알기 쉽고 보기 좋은 풍경화가 네덜란드 국민회화로 더욱 인기를 누렸다. 17세기의 네덜란드에서 유통된 그림이 모두 700만~1400만 점에 달한 것으로 추정되는데, 그 가운데 풍경화가 30%를 차지했다고 한다.⁵⁰ 당시 네덜란드 실내화의 벽면을 장식한 그림 속 그림의 액자화로 풍경화가 많이 걸려있는 것을 통해서도 이를 확인할 수 있다.⁵¹

17세기의 네덜란드는 자본주의와 개혁주의의 신흥 공화국이었으며, 새로운 세계 무역의 중심지로 유럽 경제와 신교의 중심지였다. 특히 낮은 지대를 대규모의 간척사업으로 낙원화하여 국력을 부강시켜 ‘황금 세기’를 이룬 네덜란드에서 자연은, 자기 나라의 정체성이며 그 표상이기도 했다.⁵² “하느님이 세상을 만드셨지만, 네덜란드의 대지를 만든 것은 네덜란드인”이라는 말이 생겼을 정도로, 자신들이 개척한 국토를 사랑했다. 이에 수반되어 네덜란드 화가들은 지도제작의 발전과⁵³ 북유럽의 자연주의 풍경화 전통의 맥락에서 자국 강토의 경관을 현실적 자연주의 풍경으로 열정을

47 서성록, 「종교개혁의 미술론」, 『미학·예술학 연구』10(1999. 12), p.79 재인용.

48 高橋達史, 「17세기オランダの社會と美術」, 『バロック 2』, pp.227-228 참조.

49 新畑泰秀, 「風景畫への目覺め- 17世紀のイタリアとオランダ」 横浜美術館編, 『明るい窓: 風景表現の近代』(東京: 大修館書店, 2003), pp.9-13 참조.

50 하이헨·레프랑크, 「17세기オランダ美術における主題としての風景」, 『阿姆斯特담 国立美術館所蔵17世紀オランダ美術展』(愛知県美術館·国立西洋美術館, 2000), p.40 참조.

51 André Chastel, 畫中研究會 譯, 「繪の中の繪」, 『西洋美術研究』3(2000. 3), pp.18-19 참조.

52 신채기, 「17세기 네덜란드 풍경화 연구의 방법론에 대한 재고」, 『동서인문학』48(2014. 12), pp.73-75 참조.

53 17세기 네덜란드 풍경화에서 지도제작의 영향에 대해서는 Svetlana Alpers, 幸福 輝 譯, 『描寫の藝術: 17世紀のオランダ繪畫』(東京: ありな書房, 1993), pp.203-268 참조.

다해 그리게 된다. 부분적으로 기독교적 교훈의 모티프를 가미하여 침삭하기도 했지만,⁵⁴ 지상에서 있는 눈높이에서 수평 방향으로 단일하게 직시한 지평선을 화면 중앙보다 낮게 잡아 근경과 원경이 눈높이로 자연스럽게 이어지는 새로운 구도를 고안하여 빛과 대기 속의 현실경을 풍경으로 옮겨냈다.

네덜란드 '황금 세기'의 풍경화는 1600년 초부터 에시아스 반 드 벨데(Esias van de Velde, c.1590~1630)와 얀 반 호엔(Jan van Goyen, 1596~1656) 등이 주변 낮은 지대의 평탄한 자연경관을 중성적인 색조를 사용해 사실적으로 재현하며 개척했다.⁵⁵ 반 호엔은 지평선과 수평선을 낮게 설정하고 간결한 구성으로 구름 가득한 하늘을 화면의 3분의 2 이상을 차지하도록 그려서 무한한 공간감을 창출하며 네덜란드 자연주의 풍경화의 한 전형을 이루었다.

17세기 네덜란드 풍경화의 명성을 한층 더 높인 화가는 야코프 반 루이스달(Jacob van Ruysdael, 1628/9~1682)이다. 그는 평생을 오직 풍경화에 몰두했으며, <베이크의 풍차>(암스테르담 국립미술관)에서 볼 수 있듯이, 근경에 풍차를 배치한 대각선의 개방형 구도로 또 다른 전형을 창안하였다.⁵⁶ 그리고 반 호엔의 영향을 받은 삼촌 살로몬 반 루이스달(Salomon van Ruysdael, 1602~1670)을 계승하여 낮은 대지의 광활함을 바로크풍으로 진동하는 웅장한 구름과 함께 그린 극적인 하늘을 통해 네덜란드

특유의 변화무쌍한 기상감에 낭만성을 곁들여 서정적이면서 경외감 넘치게 나타내기도 했다. 네덜란드의 비전을 담은 대지와 해안과 바다의 광대함을 반영한 구름 낀 하늘의 매력을 본격적으로 재현한 것도 네덜란드의 풍경화가들이다. 낮고 평평한 국토의 특성 때문에 하늘과 구름이 풍경의 주요 요소가 되었을 수도 있다.

우리나라 초등학교 교과서에도 실려 있는 마인데르트 호베마(Meindert Hobbema, 1638~1709)의 <미텔하르니스의 가로수길>^{도6}은 네덜란드 남부 시골 마을의

6
마인데르트 호베마
<미텔하르니스의 가로수길>
1689년
캔버스에 유채
103.5×141cm
런던 내셔널갤러리



54 이은기, 김미정, 『서양미술사』(미진사, 2006), p.290 참조. 이처럼 자연경관에 모티프의 침삭을 가해 편집한 17세기 네덜란드 풍경화를 '유사 사실주의' 또는 '선별적 자연주의'로 해석하기도 한다. 이한순, 「이탈리아의 문화적 지배와 17세기 초의 홀란드 풍경화」, 『서양미술사학회논문집』11 (1999. 6), pp.36-38 참조.

55 小林頼子, 앞의 논문, p.354 참조.

56 플로리안 하이네, 정연진 옮김, 『화가의 눈』(예경, 2012), p.125 참조.

평범한 향토색 짙은 정경을 드 높은 솜구름 하늘과 가로수와 함께 멀리 사라지는 길을 통해 재현한 네덜란드 자연주의 풍경화의 대표작이다. 네덜란드 공화국 개발사업의 일환으로 거리 조경을 위해 도시 밖으로까지 확산되어 생긴 가로수 길이라는 새로운 모티프를,⁵⁷ 선원근법의 효과를 적극적으로 사용해 극적으로 강조하여 창출했으며, 스승인 야코프 반 루이스달에 비해 보다 밝고 명랑하게 나타났다. 대표적인 X자 구도를 통해 가로수가 반복적으로 뒤로 물러남에 따라 점점 작아지는 오행감으로 미델하르니스 마을 안으로 빨려들게 하면서 자연과 인공으로 이루어진 네덜란드 향토경의 정취를 한층 더 선명하고 정갈나게 살렸다.

한편 당시 세계 최대의 무역항이며 상업도시로 성장한 암스테르담 등지의 도시경관을 베르메르(Johannes Vermeer, 1632~1675)를 비롯해 카메라 옵스큐라를 이용하여 렌즈에 비친 이미지를 재현한 도시풍경화로 발전시켰다.⁵⁸ 암스테르담 근교의 전원 경관을 다룬 렘브란트(Rembrandt Van Rijn, 1606~1669)의 드로잉과 동판화들은 안락과 휴식의 안식처이며, 쾌적한 장소로서, 자신들의 정체성을 인식하고 종교적 명상을 추구하는 대상으로도 사랑받았다.⁵⁹ 그의 유채 풍경화는 햇빛이 비치는 주변의 경관에 자신의 전문인 역사화나 집단초상화에서처럼 집중 조명을 가하여 명암대비가 심한 양식으로 나타내어 낭만주의 풍경화에 가까운 신비로운 느낌을 준다.

풍경화가 신흥 장르로 인기를 높이며 직업화가 촉진됨에 따라 바다나, 평야, 운하 등 제재에 따른 전문화도 이루어졌다.⁶⁰ 아르트 반 네르(Aert van Neer, 1603~1677)는 밤의 풍경을 전문으로 그렸고, 요한 반 데 카펠레(Johannes van de Capelle, 1624/5~1679) 등은 바다 풍경을, 게리트 베이크헤이데(Gerrit Berckheijde, 1638~1698) 등은 도시풍경을 전업으로 다루었다.⁶¹ 당시 소빙기의 한랭화 현상을 반영한 겨울 풍경도 자주 그려졌다.⁶²

1940년에 유럽 풍경화를 4가지 유형별로 나누어 체계화한 명저를 남긴 영국의

57 有田治男, 「17世紀オランダ風景画の再検討-〈ヴェイク・ベイ・デュールステーデの風車〉と〈ミッデルハルニスの並木道〉をめぐって」, 『人文』12(2013), pp.7-17 참조.

58 로르베르트 슈나이더, 정재곤 옮김, 『얀 베르메르, 모든 회화 작품』(마로니에북스, 2005), p.107; 遠藤恒雄, 「ベラスケスの風景畫」1, 『愛知縣立藝術大學紀要』11(1981. 12), p.24 참조.

59 김소희, 「렘브란트의 전원풍경 에칭 연구」, 『미술사문화비평』5(2014. 12), pp.37-44 참조.

60 倉橋重史, 『繪畫社會學素描』(京都: 見洋書房, 1991), p.156 참조.

61 제르맹 바쟁, 김미정 옮김, 『마르코와 로코코』(시공아트, 1998), pp.89-90 참조.

62 西崎紀衣, 「17世紀のオランダ風景画にみる気候変動の影響」, 『豊田市美術館紀要』5(2012), pp.41-44 참조.

미술사가 케네스 클라크가 말했듯이, 이처럼 기존의 상징적이고 부분적으로 공상적이며 조합적인 풍경에서 '사실(事實)의 풍경'으로 현실경의 아름다움에 눈뜨게 하고 자연주의 풍경화로 재현한 네덜란드 풍경화의 성과는,⁶³ 19세기 후반 서구 회화의 주류 예술이 되는 근대 풍경화 역사의 첫 장을 빛낸 의의를 지닌다.

17세기 네덜란드 풍경화가 15~16세기 북유럽 자연풍 풍경화의 맥락에서 진보적인 시민계층과 개신교 대중의 취향과 결부된 새로운 제재와 구성과, '충실한 눈, 성실한 손'에 의해 이루어진 사생적 리얼리즘으로 변명을 누릴 때, 이탈리아 로마에서는 고전주의 풍경화가 꽃을 피웠다. 프랑스 출신 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)과 클로드 로랭(Claude Lorrain, 1600~1682) 등이 신화와 종교를 포함한 역사화의 무대로 지적이며 시적인 고전적 또는 이상적 풍경화를 발전시켰다. 이상적이고 영웅적인 고전주의 풍경화는 프랑스 미술아카데미에서 하위 장르로 인식되던 풍경화의 위상을 높였으며, 1830년대에는 '역사적 풍경화'로 콩쿠르의 최고상인 로마상의 부문이 되어 신고전주의 풍경화의 전범을 이루며 유럽 미술의 중심이 되기도 했다.⁶⁴

고전적·이상적 풍경화란 영웅적 양식과 함께 푸생에 의해 흥기된 것인데, 고대의 신화나 역사화의 무대를, 종교와 같은 가치로 인식한 이탈리아의 고적 경관 등을 영구한 자연의 섭리에 대한 철학적 사색을 동반한 고상하고 숭고한 풍경으로 구성하고 그 속에 인물을 조화롭게 배치한 것이다.⁶⁵ 클로드는 역사풍경화 외에 로마 근교나 캄파니아의 자연경관을 스케치하고 작업실에서 그 정취를 햇빛의 효과와 함께 직관적으로 표현한 생생함과 아름다움이 어우러진 자연주의 풍경화도 즐겨 그렸다.⁶⁶ 태양광의 효과를 최대화한 그의 화풍은 영국에서 인기를 끌어 터너 등에게 영향을 미친다.

주제 선택이 자유로워지자 가장 혜택을 입은 것은 풍경화였다. 18세기 베네치아에서는 도시의 풍광이나 거리 경관을 보이는 대로 그린 도시경관도이며 가경화(街景畵)인 '베두타'가 '그랜드 투어' 여행객들에게 기념 그림엽서처럼 인기를 끌기도 했다.

특히 산업혁명을 이끈 영국에서 최강국으로 도약하던 18세기 후반과 19세기 전

63 Kenneth Clark, 佐佐木英也 譯, 『風景畵論』(岩崎美術社, 1967), pp.48-58 참조.

64 新畑泰秀, 「風景畵の開花-19世紀後半から中頃のフランス」, 横浜美術館編, 앞의 책, pp.173-181 참조.

65 마순자, 앞의 책, pp.65-90; 古川俊英, 「理想的風景畵」, 『北海道教育大學紀要』人文科學編44:2 (1994. 3), pp.163-176; 栗田秀法, 「西洋近世をける自然と人間-プッサンの理想的風景畵をめくって」, 『超域的日本文化研究』4 (2013. 3), pp.35-40.

66 小林頼子, 「クロード ロランと風景畵」, 『バロック』24, pp.107-111 참조.

반에 걸쳐 풍경화의 역사를 새롭게 발전시켰다. 산업혁명으로 생긴 도시화를 비롯한 생활과 문화의 변화에 따른 시골에 대한 향수와 정원 조성, 여행 및 관광의 애호와 즐거움을 ‘픽처레스크(picturesque)’ 취미와 결부된 자연경관의 서정미와 경이로운 숭고미를 개척하며 다양하고 풍부해진다.⁶⁷ 이 시기의 영국에서 뒤러에 의해 창시된 수채 풍경화가 번성한 것도 여행지의 아름다운 경관이나, 관광지 풍광에서의 체험을 픽처레스크로 기억할 수 있는 기념품으로 빠르고 값싸게 공급하기 위해서였다.⁶⁸

세속의 경치와 그 아름다움 자체를 즐기며 찬미하게 된 이러한 변화는 워즈워드의 시와 함께 위대한 풍경화가인 컨스터블과 터너에 의해 영국풍의 진실 되고 숭고한 자연미로 창출되며 더욱 왕성해졌다. 존 컨스터블(John Constable, 1776~1836)은 대기와 빛과 같은 조화로운 자연 현상을 포착하는 관찰력으로 추억과 행복감의 원천으로 간주된 시골이나 축복받은 아름다운 경치를 녹색 풍부한 전원 목가풍으로 싱그럽고 정감 넘치게 재현하여 자연주의 풍경화를 또 다르게 꽃피웠다.⁶⁹ 특히 햇빛에 반사되는 효과를 내기 위해 들판과 나뭇잎에 흰색 점을 찍었는데, ‘컨스터블의 눈’이라고 불리는 이 기법은 화면을 전체적으로 밝게 하면서 이후의 인상주의 풍경화에 영향을 미친다.⁷⁰

경관을 표현하는 다양한 방법을 섭렵한 윌리엄 터너(William Turner, 1775~1851)는 경이로운 자연의 아름다움에 대한 열망과 승배에서 야기된 순수하고 숭고한 감정을 극적으로 승화시킨 새로운 낭만주의 풍경화를 개척했다.⁷¹ 특히 높은 산이나 광활한 바다, 깊은 협곡과 같은 자연 경관의 경이로움과 눈사태, 폭풍우, 화산 폭발, 일출과 같은 자연 현상의 극적인 위력을 즐겨 그렸다.⁷² 이를 혼합되지 않은 색

67 新畑泰秀, 「風景畫の興隆-18世紀から19世紀初頭のイギリス」, 横浜美術館編, 앞의 책, pp.77-92와 마순자, 앞의 책, pp.139-183 참조.

68 大城茉莉恵, 「小野寺玲子 編 イギリス美術叢書Ⅳ『ランドスケープとモダニティ-トマス.ガティンからウィンダム.ルイスへ』書評」, 『美學』256 (2020. 夏), p.174 참조.

69 컨스터블 풍경화에 대한 신구미술사학에서의 다양한 해석은 양정무, 「풍경화의 모순, 현대미술사학의 위기?: 컨스터블 회화의 해석 논쟁」, 『미술사학』15 (2001. 8), pp.247-269 참조.

70 플로리안 하이네, 정연진 옮김, 앞의 책, p.184 참조.

71 영국의 낭만주의 자연관은 물질적인 자연과학적 자연과, 초월적인 숭고한 자연이라는 양대 개념을 성립 시키고, 지금까지 영향을 미치는 자연과 인위, 자연과 문명, 자연과 과학이라는 이원대립적 모형을 통해 자연을 대하는 인식 틀을 조성했다. 윤효녕, 「자연과학과 영국 낭만주의적 자연관의 형성」과 「결론 및 향후 전망」 윤효녕 외 편, 『19세기 자연과학과 자연관』 (서울대학교 출판부, 1997), pp.51-108과 pp.157-162 참조.

72 마순영(자), 「산업혁명기 영국의 풍경화와 풍경이론」, 『인간·환경·미래』1 (2008. 12), pp.211-213 참조.



7
 윌리엄 터너
 〈전함〉부분
 1839년
 캔버스에 유채
 90.7×121.6cm
 런던 내셔널갤러리

채와 미완성처럼 보이는 붓 터치와, 나이프의 사용 등으로 격렬하게 연출한 터너의 기법, 즉 작가의 개인적인 감각과 환상을 담지하고 있는 즉흥적 방법은, 전 세계로 퍼급되는 인상주의 풍경화에 많은 영향을 준다.⁷⁷ 영국 미술의 국제적 위상을 높여준 이러한 예술적 성과는 유럽 각지로 유포되면서 19세기 풍경화의 성공과 번영으로 펼쳐진다.⁷³

영국에서 번성된 자연주의와 낭만주의 풍경화는, 전자의 경우, 장 자크 루소가 도시화와 산업화 문명에 대한 불만에서 ‘자연으로 돌아가라’고 한 사상과, 컨스터블의 주장에 따라, 날마다 변화하는 자연 자체의 아름다움을 직접 보기 위해 프랑스 파리의 근교 폰텐블로 숲 어귀의 작은 마을 바르비종에 모여 다양한 자연미를 추구한 화가들에 의해 심화된다. 19세기 중

엽 전후에 이들 테오도르 루소를 비롯해 쥘 뒤프레와 코로, 밀레, 도비니 등 바르비종파는 자연에 대한 동경과 서정적 감수성, 자연에서 성실히 일하는 농촌 생활경을 개성에 따라 독창적으로 재현하여 부르주아 컬렉터와 공화주의 비평가들의 후원과 지지를 받으며 인기를 끌었다.⁷⁴ 이 무렵 예술성 높은 풍경판화의 대량생산과 파노라마관을 비롯하여 각종 시각물을 통해 풍경을 구경거리로 한 문화적 소비도 번창하였다. 당시 유명한 소설가 공쿠르 형제는 1855년의 만국박람회를 맞이하여 “풍경화는 근대 예술의 승리”라고 까지 평하게 된다.⁷⁵

자연 속 야외에서의 사생에 의해 현장에서 작품을 완성시키는 바르비종파의 외광(Plein-air)풍경화의 화습은, 1841년 나온 휴대용 주석 튜브 물감과 조립식 이젤로 더욱 용이해졌다. 사생적 리얼리즘의 네덜란드 풍경화를 선호한 테오도르 루소(Theodore Rousseau, 1812~1876)는 야외에서 수 없이 스케치하고 초벌한 밑그림

73 19세기 풍경화의 전성과 그 유형 및 양상에 대해서는 馬淵明子, 「風景畫-アカ데ミスムと自然主義, 『美のヤヌス-テオフィール.トレと19世紀美術批評』(ヌカイドア, 1992), pp.44-55 참조.

74 구화미, 「바르비종화와 풍경화와 미술시장 제도」(이화여자대학교 석사학위논문, 2012), pp.64-85 참조. 파리에서 남서쪽으로 50km 정도 떨어진 폰텐블로숲의 바르비종은 이들 화파에 의해 유명해져서 고전주의 화풍이 우세했지만, 풍경화가 살롱전 작품작의 30%를 이루게 되었고, 화가들의 필수 순례지가 되었다. 우리나라에서도 1920년대 후반에 “자기 방에 그림을 붙인다면 으레 밀레의 〈만종〉이나 〈이삭줍기〉”라는 말이 나왔을 정도로 바르비종파는 유명해졌다. 이승만, 「양화의 감상과 이해」7, 『매일신보』, 1928. 9. 16 참조.

75 다니엘 베르제, 김모세 · 임민지 옮김, 『문학과 예술』(시와 진실, 2011), p.153 재인용.

을 작업실에서 유화로 그리면서 자연에서 느낀 정취가 그대로 호흡하는 붓질로 나타냈다. 특히 샤를 프랑수아 도비니(Charles F. Daubigny, 1817~1878)는 최초로 야외 현장에 화실을 차리고 작업했다. 화실로 만든 '보탕'이란 배로 강을 오르내리며 자연 속에서 변화하는 대기의 빛을 관찰하고 이를 즉시 풍경으로 옮겼다. 도비니는 1860대부터



빛의 미묘한 상태인 땅거미가 내려앉는 어슴프레한 달빛 광경을 즐겨 그렸다. 1866년에 그린 〈석모〉⁸는 그 중 하나로, 해질 무렵 떠오른 초생달 빛이 물 위로 비치는 어스름한 강변의 인상을, 수평감이 두드러진 화면에 역광의 효과로 재현한 것이다. 이와 같이 바르비종파의 외광 풍경화는 대화면시대에서 소화면시대를 이끌면서 노르망디 해안 주변에 모여 활동한 상 시메옹파를 통해 확산되고, 인상파로 이어진다.⁷⁶

그리고 낭만주의 풍경화는 독일의 남동부의 드레스덴에서 카스파르 다비트 프리드리히(C. D. Friedrich, 1774~1840)를 중심으로 새롭게 확대되었다.⁷⁷ 프리드리히는 초월적 세계나 범신론의 흔적이 나타나는 독일 특유의 명상적이고 신비적인 낭만주의의 핵심을 이루면서, 꿈과 환상의 경계에서 자연의 신비와 직면한 인간의 우수와 고독에 대한 심취를 보였다. 특히 기존의 장르관습에서 벗어나 종교화와 같은 경지에서 영적인 눈으로 지각과 내면이 결합된 정신화된 풍경화를 추구하기도 했다.

8 샤를 프랑수아 도비니
〈석모〉
1866년
패널에 유채
45×81.5cm
볼티모어 윌터스미술관

V. 인상주의 풍경화의 변성과 양식의 진화

바르비종파의 명성도 유럽 밖으로 퍼졌지만, 풍경화가 세계적인 회화 장르로 인

76 외광풍경화의 양식과 역사에 대해서는 김영나, 「서양의 Plein-air 풍경화의 전통: 인상주의까지의 전개과정」, 『역사학보』101 (1984. 3), pp.109-133 참조.

77 19세기 초에서 중후반에 걸쳐 독일 드레스덴에서 프리드리히 중심으로 전개된 독일 낭만주의 풍경화에 대해서는 이화진, 「19세기 드레스덴 풍경화에 나타난 낭만화된 세계」 (이화여자대학교 박사학위논문, 2017)와 「C. D. 프리드리히의 풍경화 연작에 나타난 서사의 확장 and 종합 예술의 특성」, 『서양미술사학회 논문집』51 (2019. 8); 이주영, 「독일 낭만주의 풍경화에 나타난 자연의 모방과 회화적 알레고리: 카스파르 다비트 프리드리히를 중심으로」, 『미학·예술학 연구』21 (2005. 6) 등 참조.

기를 누리게 되는 것은, ‘서세동점’의 세계사적 대세 속에서 확산된 프랑스의 인상주의 때문이다. 인상주의의 성공으로 회화는 미술 뿐 아니라 예술을 주도하는 최대의 매체로 번성하게 된다. 인상주의는 당시 모든 예술 장르를 아우르며 지배한 가장 중요한 시대양식이기도 했다. 인상주의를 빛낸 풍경화도 2차원적 이미지의 범람을 초래하는 사진과 인쇄술의 발달에 수반되어 ‘그림의 수도 프랑스’ 또는 ‘예술의 나라’라는 인식과 함께 전 세계로 파급되었다. 전시회와 미술시장, 미술관의 활기와 세계적인 보급도 인상주의 풍경화의 유행을 촉진시켰다고 볼 수 있다.

인상주의는 종교개혁과 산업혁명, 그리고 18세기 말의 프랑스 대혁명으로 야기된 끊임없는 변혁의 파도 속에서 태어났다. 인상주의 풍경화도 평면상에서의 그림이 무엇인가 하는 근원적인 고민과 함께 태동되어 회화 매체를 재구축하는 등, 미술사의 신기원을 여는 요인으로 작용하게 된다. 사진의 등장으로 새롭게 보는 방식과 새로운 회화적 영상세계에 눈 뜨게 되면서, 손으로 그리는 재현술에 대한 불안과 회의가 커짐에 따라 최첨단을 향한 평면미술로서의 또 다른 정체성의 모색, 즉 회화의 자율성이라는 메타성의 문제의식과 더불어 탄생되었다.⁷⁸ 다시 말해 새로운 시각 미디어인 사진의 등장으로 사물의 일순간이 그대로 화면에 가시화됨에 따라 실물 그대로 그린다는 전통에서 해방되어, 정말로 사물이 어떻게 보이는가에 대한 강한 관심과 더불어 사진을 뛰어넘는 표현의 진화를 모색하게 된 것이다.

인상주의는, 풍경화로 시작하여 풍경화로 막을 내렸다고 했을 정도로 풍경화에 절대적 비중을 두고 전개되었다. 풍경화를 회화 장르의 가장 우월한 위치로 올려놓기도 했다.⁷⁹ 이러한 인상주의 풍경화는 19세기 전반 유럽미술의 중심이 된 프랑스 아카데미의 신고전주의 권위와 위계질서에서 벗어나, 도시와 지방의 친근하고 익숙한 일상경을 주로 다루었다. 자의식과 밀착된 일상경의 시시각각을 사진이 결코 침범할 수 없는 대담하고 자유로운 구도와, 태양 빛과 같은 눈부시게 밝은 색조의 분할과, 개성화된 붓질의 필촉 효과를 통해 나타냈다. 자연을 객관적인 고유의 형상으로 재현한 것이 아니다. 빛과 대기에 따라 변하는 풍경의 생성과 소멸의 현상 또는 과정을 근대의 핵심적 지각기능인 시각의 감각으로 느낀 인상을 매혹적이고 감동적인 것으로 변

78 19세기 후반 이래 회화가 사진의 등장으로 상호간의 관계성을 의식화하며 변혁 또는 진화하는 과정에 대해서는 小田茂一, 『繪畫の進化論-寫眞の登場と繪畫の變容』(東京: 青弓社, 2008), pp.16-202 참조.

79 모리스 세릴라즈, 최민 옮김, 『인상주의』(열화당, 1976), p.5 참조.

모시킨 것이다.⁸⁰

인상주의 풍경화의 창시자 클로드 모네(Claude Monet, 1840~1926)는 강 위의 보트 등에서 시간과 빛에 따라 시시각각 끊임없이 다르게 변해가는 경관이 감각기관에 작용함으로써 생겨난 이미지를 지금 바로 살아 숨 쉬는 가장 진실된 풍경으로 그리고자 했다.⁸¹ 태양의 움직임에 따라 팔레트를 바꾸어 가며 빛으로 둘러싸인 풍경의 뉘앙스를 과감한 필촉과 아름다운 색조로 이루어진 황홀경으로 이룩한 것이다. 이러한 인상의 효과를 위해 경물을 순수한 시각적인 형태로 단순화 했는가 하면, 반사된 빛에 의해 달라지는 경색의 순간을 빠른 속도로 거침없이 처리했다.⁸²

모네를 비롯해 피사로와 시슬리, 르느와르와 카유보트 등은 근대 문명의 표상인 도시경관 또한 즐겨 다루었다. 야외 풍경화 외에도 보들레르가 언술한 것처럼 새롭게 모더니티의 수도로 재현되는 파리의 볼거리 이곳저곳과 친숙한 동네 거리의 일상경 또는 시장풍경과 공장풍경 등을 부르주아 취향과 함께 인상주의의 감수성으로 새가 노래하듯이 흥겹고 쾌활하게 나타냈다. 카미유 피사로(Camille Pissarro, 1830~1903)의 <몽마르트 밤거리>⁸³는 가로등과 가게 불빛과 같은 인공조명으로 낮보다 화려해진 파리 밤풍경을 활기 넘치게 그린 걸작이다.

신인상주의로도 명명되는 앙리 에드몽 크로스(Henri-Edmond Cross, 1856~1910)와 폴 시냐크(Paul Signac, 1863~1935)는 자신들의 유토피아로 생각한 남프랑스 지중해 연안의 밝은 풍경을 즐겨 그렸다.⁸² 이들은 햇빛에 의



9
클로드 모네
<인상 해돋이>
1872년
캔버스에 유채
48×63cm
파리 마드모탕미술관

10
카미유 피사로
<몽마르트의 밤 풍경>
1897년
캔버스에 유채
55×65cm
런던 내셔널갤러리

80 A. 하우스, 백낙청·염무웅 공역, 『인상주의』, 『문학과 예술의 사회사』현대편 (창작과 비평사, 1974) pp.169-178 참조.
81 모네의 생애와 회화세계에 대해서는 실비 파랭, 송은경 옮김, 『모네: 순간에서 영원으로』 (시공아트, 1996), pp.35-127 참조.
82 전경희, 『신인상주의 풍경화에 나타난 유토피아적 공간』, 『서양미술사학회 논문집』21 (2004. 6), pp.131-133 참조.



11
앙리 에드몽 크로스
<바다 너머의 석양>
1896년
캔버스에 유채
48×54cm
퀸트 빌라프
라하르츠미술관

12
빈센트 반 고흐
<별이 빛나는 밤>
1889년
캔버스에 유채
73.7×92.1cm
뉴욕 현대미술관

해 반사되는 자연의 눈부신 밝음을 나타내기 위해 섞지 않은 물감의 원색을 붓끝에 그대로 묻혀 광선의 알갱이 입자처럼 화폭에 크고 작은 점으로 무수히 찍는 수법을 창안했다. 도11 점묘풍으로도 부르는 이런 기법은, 우리 눈의 망막에서 색채가 더욱 선명한 상태로 배합되게 하여 풍경을 밝혀주는 광선의 찬란한 진동을 극대화시키기 위해서였다. 인상주의 풍경화가 변화하는 경색의 순간적인 감각을 포착하고 그 인상을 재현하는데 치중했다면, 신인상주의 풍경화는 헬름홀츠와 후드에 의해 발전된 색채학과, 동시적인 콘트라스트 법칙 등의 이론을 토대로 빛을 색의 진동으로 분해하여 과학적이고 질서를 갖춘 새롭고 치밀한 화면을 구현하려 한 것이다.⁸³

인상주의와 신인상주의 풍경화는 반 고흐와 고갱, 세잔느로 대표되는 후기인상주의에 의해 회화의 자율성과 사물에 내재된 특질 구현의 맥락에서 실험적인 장르가 되어 한층 더 심화된다. 시각적 감수성에 의한 풍경의 현실적 외관에서 벗어난 순수회화로서의 진정한

모더니티를 성취하려 한 것이다. 특히 창조적 창작의 주체의식과 함께 색과 형의 자율적인 조형으로 자연의 '실재성'을 표현하기 위해 외관을 '수선'하거나 '환원'하여 재구성하려고 한 의도는 야수주의와 입체주의에 이어 추상회화와 같은 20세기 현대 미술의 모더니즘 혁신을 선도한 의의를 지닌다.

작가 내면의 주관성인 영혼의 표출을 중시한 빈센트 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890)는 잘 알려져 있듯이 풍경에 자신의 감정과 생명을 강렬한 색과 격정적인 필촉으로 표출하여 야수파와 표현주의 회화에 영감을 주었다,⁸⁴ <별이 빛나는 밤> 도12은 그가 생레미 정신병원에 입원하여 거대한 불꽃의 그림자처럼 검게 솟아오른 사이프러스 나무 너머로 본 밤하늘의 풍경을 그린 것이다. 자신의 비극적이고 고통스

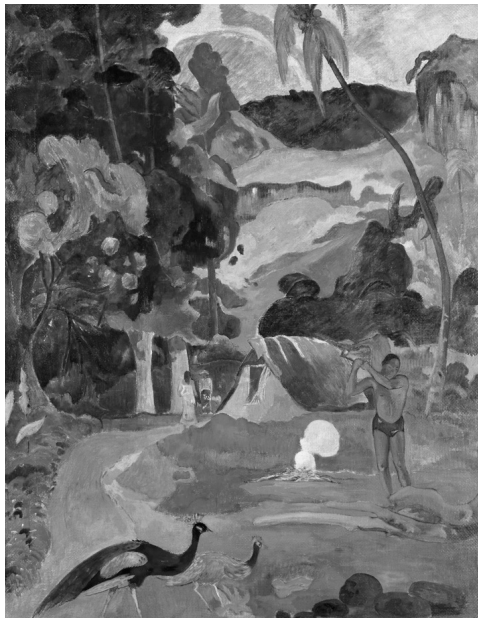
83 모리스 세릴라즈, 앞의 책, pp.126-129 참조.

84 반 고흐의 생애와 회화세계에 대해서는 파스칼 도나푸, 송숙자 옮김, 『반 고흐: 태양의 화가』(시공아트, 1995), pp.13-128 참조.

려운 격렬한 감정을 담아 회오리바람처럼 요동치는 시각적인 운동감과 함께 촉각적인 격랑의 붓질로 표현한 달과 별들로부터 발광하는 빛의 장관이 감동적이다.

이에 비해 폴 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)의 풍경화는 감각적 인상에 반발한 탈인상주의 관점에서 문명에 오염되지 않은 남태평양 타이티 섬의 원시적인 열대 경관을 이국취미를 곁들여 원초적인 단순하고 순수한 풍경화로 나타내는 데 열중했다.⁸⁵도13 일본의 서민용 판화 우키요에(浮世繪)에서 받은 조형적 자극을 일부 반영하여 원색의 순수 색채로 화면을 장식적으로 재구성함으로써, 일점 투시원근법과 빛에 의한 명암법에 의존해 온 기존 풍경화와의 단절을 꾀했다. 색채를 평면적으로 대비시켜 경물의 고유색과 3차원의 원근감과 입체감과 같은 전통적인 사실풍의 의무에서 벗어나려 한 것이다. 그림이 대상으로부터 독립된 색과 형에 의한 자율적인 조형질서임을 색면 구성에 가까운 새로운 양식을 창출하여 현대 회화사조의 중요한 초석을 놓았다.

폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)은 고향 프로방스의 풍경과 말년에 집중한 생트 빅투아르 산의 전경을 통해 자신의 조형관을 펼쳤다.⁸⁶도14 보는 각도에 따라 달라지는 경관의 본질적인 실체를 구명하기 위해 같은 장소의 풍경을 방향을 달리하며 연작으로 그렸는가 하면, 한 화면에 시점의 복수화로 수평선과 수직선을 재구성해 나타내기도 했다. 새로운 시각의 현상학과 지각상의 순수한 실현에 의해 르네상스 이래의 과학적 원근법도 다른 방향에서 종말을 고하게 된다. 경물을 기하학에 가까운 불변의 순수 형태로 양감을 해체해 원래의 자연구조로 환원하려 했는데, 이를 규칙적으로 구사한 특유의 필촉과 얼룩 같은 색면으로 조형하여 입체주의에서 추상으로 이어지는 현대미술의 물꼬를 터주었다.



13
폴 고갱
〈공작이 있는 풍경〉
1892년
캔버스에 유채
86×115cm
모스크바 푸시킨국립미술관

14
폴 세잔
〈생트 빅투아르산〉
1902~04년
캔버스에 유채
73×91.9cm
필라델피아미술관

85 고갱의 생애와 회화세계에 대해서는 프랑수아즈 카생, 이희재 옮김, 『고갱, 고귀한 야만인』(시공아트, 1996), pp.11-128 참조.

20세기 초에 이르러 '시각의 진실'에서 '지각의 진실'을 심화하며 현대미술의 길을 본격적으로 열은 표현주의와 야수주의, 입체주의 등에 의해 풍경화는 '조형'의 차원에서 다루어진다. 그리고 형식적 모더니즘의 절정인 추상미술로 진행되어 자연의 실체나 본질로 분해 또는 환원되면서 '심상풍경'으로 이미지화되기도 했다. 추상화된 자연 이미지는 후기모더니즘에 의해 형상의 회복과 구상으로의 복귀가 이루어지고 풍경화도 새롭게 부활되어, 현실비판의 서사적 풍경화를 비롯해, 풍경에 대한 다양한 해석과 표현, 자연회복의 생태주의 등과 관련하여 환경예술 또는 각종의 시각문화로 진행되고 있다.

VI. 맺음말

지금까지 살펴본 바와 같이 근대 유럽에서 풍경화는 고대에 태동되고 근세에 부흥된 전통을 토대로 17세기에 장르화 되고 발흥되었으며, 19세기 후반을 통해 회화의 가장 인기 높은 분야로 대중을 이루었다. 이러한 유럽의 근대 풍경화가 '서세동점'을 비롯해 제국주의의 물결을 타고 전 세계로 퍼져나갔다. 동아시아에서도 1872년 '미술'이란 번역어를 만든 일본을 필두로 19세기 후반 이후 서구 열강과 대등한 근대 국가를 만들기 위해 이에 합류하기 시작했다. 프랑스에서 인상주의를 배우고 돌아와 일본 서양화의 신파(新派)를 만들고 아카데미즘을 구축한 구로다 세이키(黒田清輝, 1866~1924)가 1910년에 말한 것처럼 새로 수용한 "서양화의 주류인 풍경화가 근대 미술을 이끌었다"고 했듯이,⁸⁶ 한국에서도 19세기 말 개화기를 통해 유입되어 1914년경부터 창작 미술로 전개되면서 근대미술로의 전환을 촉진하였다.

주제어 Keywords

자연주의 풍경화 naturalism landscape painting, 고전주의 풍경화 classicism landscape painting, 낭만주의 풍경화 romanticism landscape painting, 네덜란드 풍경화 Dutch landscape painting, 인상주의 impressionism

투고일 2022년 9월 20일 | 심사일 2022년 10월 3일 | 게재확정일 2022년 10월 28일

86 黒田清輝, 「風景畫の變遷-佛蘭西の印象」, 『日本及日本人』539(1910. 8), pp.506-507 참조.

- 다나카 히데미치 Tanaka, Hidemichi, 이원혜 옮김 Lee, Wonhye trans., 「레오나르도 다 빈치와 중국의 영향- 〈모나리자〉의 풍경과 산수화에 대하여 Leonardo da Vinci's Landscape and Chinese Influences」, 『미술사논단 *Art History Forum*』11, 2000, pp.161-182.
- 리비, 마이클 Levey, Michael, 양정무 옮김 Yang, Jeongmu trans., 『서양회화사, 조토에서 세잔까지 *From Giotto to Cezanne: a concise history of painting*』, 서울: 시공아트 Seoul: Sigongart, 2000.
- 바쟁, 제르맹 Bazin, Germain, 김미정 옮김 Kim, Mijeong trans., 『바로크와 로코코 *Baroque and Rococo*』, 서울: 시공아트 Seoul: Sigongart, 1998.
- 보드먼, 존 John, Boardman, 원형준 옮김 Won, Hyungjun trans., 『그리스 미술 *Greek Art*』, 서울: 시공아트, Seoul: Sigongart, 2003.
- 박성은 Park, Sungeun, 「15세기 플랑드르 사실주의 풍경화의 태동과 전개- 성모상을 중심으로 The Birth and Development of Flandre Realist Landscape Painting in the 15th Century- Focusing on the statue of the Virgin Mary」, 『서양미술사학회논문집 *Journal of the Association of Western Art History*』5, 1993, pp.101-127.
- 세뤼라즈, 모리스 Sérullaz, Maurice, 최민 옮김 Choi, Min trans., 『인상주의 *Impressionnisme*』, 파주: 열화당 Paju: Youlhwadang, 1976.
- 슈나이더, 노르베르트 Schneider, Norbert, 정재곤 옮김 Jeong, Jaegon trans., 『얀 베르메르 *Jan Vermeer*』, 서울: 마로니에북스 Seoul: Maroniebooks, 2005.
- 알렉상드르, 파르누 Alexander, Farnoux, 이혜란 옮김 Lee, Hyeran trans., 『크노소스- 그리스의 원형 미노아 문명 *Knossos- Greek Archetypal Minoan Civilization*』, 서울: 시공아트 Seoul: Sigongart, 1997.
- 엄은영 Um, Eunyoung, 「랭부르 형제의 『베리공의 매우 호화로운 기도서』에 나타난 중세 말기의 모더니티 연구- 〈달력화〉와 〈황도십이궁인간 삽화〉를 중심으로 A Study on Modernity in the Late Middle Ages from *Les Tres Riches Heures du Duc Berry* made by the Limbourg Brothers- Focused on 〈Calender Pictures〉 and 〈Zodiac Man〉」, 이화여자대학교 석사학위논문 M.A. thesis, Ewha Womans University, 2004.
- 이은기 · 김미정, Lee, Eungi · Kim, Mijeong, 『서양미술사 *Western Art History*』, 서울: 미진사 Seoul: Mijinsa, 2006.
- 이혜민 Lee, Hyemin, 「중세와 르네상스 기도서에 표현된 자연과 일상 Nature and Daily Life Represented in the Medieval and Renaissance Prayer Books」, 『이화사학연구 *EWHA SAHAK YEONGU*』54, 2017, pp.375-411.
- 정은진 Chung, Eunjin, 「벨리니家の 화가들- 15세기 베네치아 회화에 나타난 이국적 특징 The Bellinis : The Exotic Characteristic of the 15th Century Venetian Paintings」, 『미술사학보 *Korean Bulletin of Art History*』30, 2008, pp.5-30.
- 정은진 Chung, Eunjin, 「14세기 시에나 시청사의 벽화들: 정치적 이데올로기를 중심으로 The

- Frescoes of Siena's Palazzo Pubblico in the 14th century: Focusing on the Political Ideology, 『미술사학보 *Korean Bulletin of Art History*』34, 2010, pp.233-264.
- 파딩, 스티븐 Farthing, Stephen, 박미훈 옮김 Park, Mihun, 『위대한 화가 *Great Artists*』, 서울: 마로니에북스 Seoul: Maroniebooks, 2009.
- 페이터, 월터 Pater, Walter Horatio, 이시영 옮김 Lee, Siyoung trans., 『르네상스 *Renaissance*』, 서울: 학고재 Seoul: Hakgojae, 2001.
- 하우저, 아르놀트 Arnold, Houser, 백낙청 · 염무웅 옮김 Paik, Nakchung, Yom, Mu-ung trans., 「인상주의 Impressionisme」, 『문학과 예술의 사회사- 현대편 *Social History of Literature and Art- Contemporary*』, 파주: 창작과 비평사 Paju: Changbi Publishers, 1974.
- 하우저, 아르놀트 Arnold, Houser, 백낙청 옮김 Paik, Nakchung trans., 「문학과 예술의 사회사- 고대중세편 *Social History of Literature and Art- Ancient and Middle Ages*』, 파주: 창작과 비평사 Paju: Changbi Publishers, 1976.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『선사 · 고대 회화 *Painting of Prehistoric and Ancient Times*』, 한국미술연구소CAS Seoul: Center of Art Studies, Korea, 2017.
- 홍선표 Hong, Sunpyo, 『고려 회화 *Goryeo Dynasty Painting*』, 한국미술연구소CAS Seoul: Center of Art Studies, Korea, 2022.
- 홍용진 Hong, Yong-Jin, 「중세 도시공동체의 이상과 현실- 암브로조 로렌체티의 '좋은 정부와 나쁜 정부의 알레고리'와 프랑코푸르트 장인의 <궁수들의 연회>의 경우 Ideas and Realities for Medieval Urban Community - in the cases of the <Allegory of Good and Bad Government> of Ambrogio Lorenzetti and the <Festival of the Archers> of 'Master of Frankfurt」, 『도시인문학연구 *Studies in Urban Humanities*』8:1, 2016, pp.9-37.
- 황민혜 Hwang, Minhye, 「L.B. Alberti, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci의 중앙형 건축 평면 드로잉 원리에 관한 비교연구 A Comparative Study of 15th Century Centralized Plans : Understanding the Drawing Principles of L.B. Alberti, Francesco di Giorgio and Leonardo da Vinci」, 이화여자대학교 박사학위논문 Ph.D. diss., Ewha Womans University, 2017.
- 阿部 一 Abe, Hajime, 『空間の比較文化誌 *Kūkan no hikaku bunka-shi*』, 東京: 세리카書房 Tokyo: Serica Syobo, 2000.
- Francastel, Pierre, 天羽 均 譯 Amau, Hitoshi trans., 『人物畫論 *Portrait Painting*』, 東京: 白水社 Tokyo: Hakusuisha, 1987.
- 勝 國興 · 下村耕史 Katsu, Kunioki · Shimomura, Koji, 「デューラー Albrecht Dürer」, 『北方ルネサンス *Northern Renaissance*』 世界美術大全集 New history of world art 14, 東京: 小學館 Tokyo: Shogakukan, 1995.
- 倉橋重史 Kurahashi, Shigefumi, 『繪畫社會學素描 *Kaiga Shakai-gaku Sobyō*』, 京都: 見洋書房

Kyoto: koyoshobo, 1991.

蜷川順子 Ninagawa, Junko, 「マテウス・グロイターの地誌的風景画: 領域の視覚的フレーミングへ向けて The topographic landscapes by Matthaus Greuter: for the consideration on the visual framing of places」, 『關西大學 文學論集 *Kansai University Essays and Studies*』67:1, 2017, pp.1-28.

Sullivan, Michael, 中野美代子・杉野目康子 譯 Nakano, Miyoko trans., 『中國山水畫の誕生 *The Birth of Landscape Painting in China*』, 東京: 青土社 Tokyo: Seidosha, 1995.

The Emergence and Development of Landscape Painting in Modern Europe

Hong, Sunpyo

This article aims to introduce how European landscape painting emerged in ancient times, gradually revived during the early modern period, and finally developed into an independent subject or genre, which later affects modern East Asian landscape paintings. Landscape paintings in Europe originate from the Minoan civilization of the Aegean sea around B.C. 1450. It also appears in a form of realistic style 'painting within a painting' in Roman wall paintings from Campania since B.C. 80. Although this tradition was neglected by the Christianity-oriented medieval art from the 4th to 14th century, it reappeared during the mid-14th century. As the Renaissance Humanism of the 15th and 16th century raised the awareness of the independent self, nature was objectified as a coexisting companion and began to be represented in a vision-based way.

From the early 15th century, landscape painting was revived as the background of paintings of Flanders, Florence, and Venice. Later in 1473, those background materials began to appear on the canvas solely, signaling the rebirth of a 'sheer landscape painting.' Soon after, it developed into both watercolor landscape painting and oil painting landscape painting, and became an independent painting subject accompanied by the emergence of a subject specialist in the 16th century. In the Netherlands during the 17th century, with the support of the bourgeoisie, realistic and naturalistic landscape paintings thrived and landscape became a major genre in painting, eventually leading to the establishment of the tradition of modern landscape painting. Meanwhile, classical landscape painting flourished in Rome and became the canon of modern academic art. From the 18th century to the early 19th century, landscape painting was associated with Naturalism and Romanticism in England, while being the major theme of the Barbizon school in France. Eventually, landscape expanded as a part of the visual culture. On the other hand, German Romantic painters deviated from the customs of landscape paintings to elevate the spirituality of landscape, which combines the perception and mind as religious paintings does through the spiritual eye. After the mid-19th century, landscape,

along with nude, became one of the most favored subjects in modern painting and photography, followed by the emergence of Impressionism which led landscape painting to its peak period.