

르네상스 美術과 그 理論的 背景

副教授 林 英 芳

目 次

序 論	(3) 人 體
I. 初期 르네상스 美術의 動態	(4) 마니에리즘(Maniéisme)
(1) 알베르티(Alberti)의 길과 作家 들의 자세	III. 르네상스 美術의 眞價
(2) 諸問題	(1) 레오나르도 다 빈치(Leonardo Da Vinci) 와 미켈란젤로(Michelangelo) 美學의 공헌
II. 後期 르네상스 美術과 바사리(Vasari) 의 位置	(2) 後代의 評價 結 論 參考文獻
(1) 바사리의 位置	
(2) 바사리의 美學	

序 論

中世紀의 예술이 神을 위해 바쳐진 宗教에 둑여 人間性을 잃은채 教會絕對權威下에서 이루어진 職人們의 労苦였다고 한다면, 1400年代부터 1500年代에 걸쳐 이탈리아에서 발생한 르네상스 藝術은 새로운 방향을 모색한 精神的 自覺이었다고 말해야겠다.

이 精神的 自覺이란 요약하자면, 人間을 위한 宗教, 또는 人間 자신의 삶을 무엇보다도 중요시하는 자세였다. 人間의 理性은 그 자체의 요구에 따라 가능한 價値를 찾으려 하였고 이에 따라 現實이나 自然에 대한 도전적 상태를 여러 면에서 보여주게 되었다.

다시 말하자면 人間中心主義의 확신이 여러 각도에서 확인되는 상황이기도 하였다. 人間과 가장 가까운 대상은 그들이 살고있는 「곳」이었고, 바로 이것이 人間의 소질을 결정해주는 自然이었다. 自然을 연구하기 위한 정확하고 밀을 수 있는 方法은 실제적인 경험 이전에 이미 지식 중심의 학문과 그 이론에서 탐구되어졌다.

1300年代의 첸니노 첸니니(Cennino Cennini)의 繪畫論에서부터例를 볼 수 있는 理論의 背景

에는 知識을合理化시켜주는 구체적인 方法에 대한 모색과 동경이 깔려있었다. 이것은 이 方法으로 人間의 自己確信을 얻을 수 있다고 믿었기 때문이었다.

무엇보다도 視覺上의 문제로 결부될 수 있는 '距離遠近'에 관한 의문은 너와 나 또는 나를 확인하기 위한 나의 位置 등이 과제였을 것이다. 이것은 막연한 天國보다는 먼저 地上부터 알아보자는 人間的인 노력이기도 했다. 즉 測定하기 쉬운 곳부터 우선 정확히 알아보자는 것이 당시의 상황이었다고 할 수도 있을 것이다.

알베르티, 레오나르도, 미켈란젤로, 바사리 등이 理論的 체계를 定立하고 자연에 대한 科學的 탐구를 現實화한 사실은 그 시대적 人間像을 부각시켰다. 즉 그들의 理論과 그 실천에서 당대의 美觀과 美術이 논의되고, 그것이 르네상스 美術의 정신적 배경으로도 나타나고 있는 것이다.

따라서 遠近法이나 明暗등의 모든 造形上의 문제들은 자연의 모든 現象原因과 理由를 탐구하는 과정에서 들추어진 것들이었다. 다시 말하자면 實行은 항상 확고한 理論 위에 서져야만 된다는 理性的 眼目이었던 것이다.

르네상스 美術의 眞面目을 규명하기 위해서 당대의 理論的 배경을 살펴보려 하는 바이다.

1. 初期 르네상스 美術의 動態

(1) 알베르티(Alberti)의 길과 作家들의 자세

“르네상스는 平和스러운 아름다움의 美術이다. 이 美術은 우리에게 해방감을 주는 美(beauté libératrice)로서 안락과 活力を 느끼게 하여 준다. 그 完善한 創造는 암박감이나, 담담함이나, 不安이나 동요를 보여 주지 않고 있다”고 近代의 著名한 스위스 胎生인 美術史學者 하인리히 웨플린(Heinrich Wölfflin 1882—1945)은 그의 著書 르네상스와 바로크에서 말하고 있다.⁽¹⁾

이와 같은 人間의 美術의 美學은 무엇이었을까, 아니 르네상스美術을 낳게 하여준 것은 무엇일까, 또한 그 美術이 왜 偉大할까, 作品以前에 우리는 사람을 보고 當代의 理念을 살피고 作家들의 姿勢를 우선 알아보기로 하자. 르네상스美術의 精粹를 알려주고 그것의 創造以前의 人間的基本性을 鮮明하게 定立시키며 美的 價值基準을 밝혀주는 사람들이 있었고, 또한 이를 없이는 當代의 美術을 생각하기가 어렵다. 14世紀의 피렌체 藝術學者들은 中世紀의 終末을 알리며 새世代의 징조를 지적한다. 여기서 고딕(Gothique)最後의 흔적이 없어집을 알 수 있고 사람이 世界에 대한 새로운 態度, 人間中心主義의 確信, 그리고 理性的 手段에의 依存을 表現한 하나의 樣式이 나타난다는 것이다. 이것은 中世의 카톨릭主義의 神祕的인 必要에 依한 것 보다는 人間理性의 要求에 應한 하나의 樣式創造였다. 예를 들자면 中世의 繪畫論者들의 태도는 무엇보다도 우선 神學의이고 그들에게 있어서 美術은 始終 教會의 指示대로 따른다는 것이다. 그것은 價值의 一般尺度로 精神界를 重要視하고 物質界에 何等의 論心이 없음을 認定했다는 것이다. 바로 이러한 理由로서 美術家는 外界를 묘사할 필요를 전혀 느끼지 않았다. 그들의 義務는 도리어 教會의 道德的, 宗教的 教訓을 전하는 데 적당한 상징을 發展시킨다는 것이다. 畫家는 教會감독 아래, 그리고 組合의 조직을 거

쳐 다른 職人과 같이 實際上의 職分을 수행하는 職人이었다. 現代 英國의 著名한 美術史家인 앤토니 블런트(Anthony Blunt 1907—)는 이 點에 관해 言及하기를 “1420年의 世代는 藝術을 전혀 다른 精神에서 보았다고 한다. 그들에게 繪畫는 우선 무엇보다도 人間性에 따라서 外界를 묘사한다는 것이었다. 이런 까닭에 그들은 自然主義를 인정하려 하지 않고 物質界의 科學的研究의 自由를 용납하지 않은 藝術理論에 承服하지 않았다”⁽²⁾고 한다. 이 때의 새로운 思想은 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti 1404—1472)가 表明하게 된다. 첫 段階의 르네상스美術의 人文學者이며 特히 理論으로 藝術과 世界에 관한 새로운 그의 見解를 앞장 세운 사람으로서 그를 重要視하게 된다.

피렌체市의 銀行家의 次男으로 北部 이달리아 제노바(Genova)에서 1404년에 태어난 알베르티는 1421年 볼르냐(Bologna)大學에서 法學을 배우고 이어 1424年 哲學 및 自然科學을 배우고 特히 古代그리스, 로마古典에 조예가 깊었으며 라틴語에 능숙하였다 한다. 또한 그는 教會 歷史 및 教理典範에 通達하였다. 1931年부터 로마教皇廳의 書記가 되고, 이동인 로마 遺跡과 古代建築을 研究하였다. 1434年에 教皇 유제니우스(Eugenius) 4世와 함께 피렌체에 갔다고 한다.當時 피렌체에서는 大聖堂 산타 마리아 델피올레(Santa Maria del Fiore)의 圓蓋工事가 필리пп 브루넬레취(Filippo Brunelleschi 1377—1446)에 의하여 完成段階에 있을 때였다. 헌편 彫刻家 토나델로(Donatello 1386—1466)는 이 大聖堂의 聖歌隊席의 制作에 착수하고 있었던 때였다 한다. 畫家 미싸치오(Massaccio 1401—1428)는 별씨 死亡하였던 때이고, 그의 作品은 세로운 바람을 불리 일으키고 있었다. 그것은 그가 보루넬레취로부터 遠近畫法을 배웠고 그 畫法을 보여 주는 小祭壇의 브랑카치(Brancacci)의 壁畫는 統一的 空間表現을 實現한 것이 있기 때문이다. 알베르티는 이러한 藝術上의 变동기에 피렌체에 나타났던 것이다. 그는 合理的, 科學的 研究態度와 哲學, 科學, 古典學 및 藝術諸分野의 깊은

(1) Renaissance und Baroch, Ed. Schwabe, Bâle, Suisse, 1961, p.81.

(2) Artistic Theory in Italy 1450—1600, Ed, The Clarendon press Oxford, 1940, p.2.

지식을 갖춘 初期의 人文學者(humarrist)로 代表되었다.

알베르티는 理論家로 알려지고 또한 作家로서도 彫刻, 繪畫, 建築에서 1450年代에 활동하였다. 그의 작품으로 代表的인 最初의 建築은 피렌체의 루첼라이(Rucellai, 1450)宮이었고, 正面各階層마다 新樣式을 應用하여 後日에 一般化되기도 하였다. 만토바(Mantova, 롬바르디地方)市의 聖세바스티안(San Sebastien)聖堂의 設計는 當時의 가장 원숙하였던 集中式 教會建築이었다고 알려져 있고, 또한 同市의 聖안드레아(San Andre)聖堂은 라틴式 十字形教會의 明快한 空間構成의 결정적인 表現이었다고 한다. 특히 後者は 數世紀 동안 教會設計의 가장 중요한 것이었다고 알려져 있다. 藝術에 關한 그의 理論的 思考方式은 主로 그의 세개의 著書에서 나타나고 있음을 알 수 있다.⁽³⁾ 그 중 1436年에 집필한 ‘繪畫論’은 피렌체의 새로운 美術理論으로 되었다. 이 繪畫論은 세卷으로 되어 繪畫의 基礎的 知識을 전달하려 하고 있다. 그의 理論을 보자면 繪畫를 그 本質에서 추구하고 있음을 알게 된다. “플린(Pline 1423—1479)처럼⁽⁴⁾ 일화적인 것을 기술하지 않고 새로운 繪畫美術을 創造하고자 한다”⁽⁵⁾고 하였다. 알베르티가 意味하는 새로운 繪畫美術은 科學을 겸고한 土台로 藝術의 體系를 세운다는 것이다. 科學은 그에게 있어서 世界研究에 人間理性을 應用한 가장 빛나는 人間理性의 成果였던 까닭이다.

우선 繪畫論 一卷에서 點, 線, 面의 說明을 幾何學的 考察로 시작하고 있음을 알 수 있고, 面에 關하여서는 不變하는 것과 變화되는 것과 區別지위 주며 位置와 빛(光)과의 關係로 差別을 잡아주고 있다. 그러나 그의 科學的 態度에 앞서 二卷 序頭에서 말하기를 “可能한 한 繪畫藝術을 自然의 第一原理에서 풀어 보고자 한다. 그러나 이 여러가지의 論議에 있어 나는 數學者로서가 아닌 畫家로서 이러한 글을 쓰고 있음을 알아 주기 바란다”⁽⁶⁾고 하였다. 이러한 그의 態

度는 第三卷에서도 밝혀진다. 光線에 관해서는 세 가지 種으로 說明하되 어떻게 視覺에 作用하고 있는가를 說明하여 준다. 특히 여기서 注目할 것은 눈에서부터 對象物에 퍼져지는 光線은 피라밋을 形成하고 있다는 것을 지적하고 있다. 그는 또한 光線에 關련된 色彩論으로 白과 黑은 色이 아니라 하였고, 가장 강한 빛(光)을 받고 있는 것이 白이고 黑은 가장 강한 그늘이라 생각한다고 말한다. 原色을 赤, 緑, 青, 灰色으로 보고 빨간色은 불(火), 緑色은 물(水) 青色은 空氣, 灰色은 흙(土)으로 對應시키고 있다. 그리고 混合과 黑白이 加해짐으로서 많은 種類의 色이 생긴다고 한다. 또 빛의 關係에 따라 여러가지로 변한다고 한다. 이와같은 色彩論, 즉 四原色을 實際로 繪畫制作에 적용하였던 것이 레오나르도 다빈치(Léonardo da Vinci 1452—1519)였다.

알베르티의 繪畫論 가운데서 注目되어진 理論으로 遠近法의 構造라는 것이 알려져 있다. 즉 視覺 피라밋은 모든 平面이 特殊한 光과 色의 피라밋을 갖고 있다는 點에서 거론이 되고 物體라는 것은 여러 平面으로 둘러싸여진 것인데 우리는 唯一한 視覺 피라밋으로만 보고 있다고 한다. 다시 말하자면 物體가 지니고 있는 面의 數와 같은 數의 피라밋의 復合이라 한다. 따라서 畫家는 이 視覺 피라밋의 切斷面을 畫面에 나타낸다. 一定한 視點에서 一定한 빛과 一定한 거리에 따라 斷面을 보고 그것을 色과 線으로 畫面에 보여준다고 한다. 알베르티는 결국 눈과 보여지는 對象에서 形成되는 立體的 圖形 피라밋을 만든다는 假說을 세운 것이다. (例)

그의 理論中에서 比例에 關한 說明도 重要하다. “比例되는 三角形은 邊과 角이 서로 하나의 比率을 갖고 있는 것을 말한다”이 點을 좀 더 잘 이해하기 위하여 實例를 들어 보자. “작은 男子는 큰 男子에 比例된다 왜냐하면 두사람은 다같이 身體의 모든 部分에 있어서 같은 비중으로의 크기와 配列을 갖고 있기 때문이다”⁽⁷⁾ 알베르티의 遠近法의 構造는 앞서 記述한 ‘視覺피라밋’

(3) L.B. Alberti. Architecture(건축론)

(4) Histoire naturelle. (自然史)

(5) Lionello Venturi, Histoire de la critique d'art. Ed. Flammarion Paris, 1969, p.84.

(6) L.B. Alberti; Della Pittura, Sansoni, Frenze, 1950, Luigi Mallé p5.

(7) 編繪畫論 一卷에서 p.23.

과 ‘比例’로 總合學上의 概念에 묶어놓고 이루어 진 것이다. 다시 말하자면 이것은 線의 關係로 表現되는 ‘線的 遠近法’의 原則을 밝혀 주는 것이다. 또한 알베르티의 遠近法에는 色과 光을 두고 論하는 點이 있는 데 이것은 繪畫에서一定한 거리와 視點과 光에 따라 피라밋의 斷面을 色과 線으로 畫面에 보여 준다는 것으로 이해하고 있다. 以上이 그의 定理로서 알베르티의 論理的 頭腦를 생각하게 해주고 現實相의 客觀的 認識의 論理를 設定하기 위한 遠近法等의 組織的 研究를 보여주었던 것이다. 그 遠近法은 總合學이며 따라서 繪畫는 總合學을 藉用적인 것으로 하고 있다는 것이다. 결국 繪畫를 科學과 同例로 삼았다는 事實이다.

第二卷에서 注目되는 점은 繪畫의 成立內容이다. 즉 그 構成要素와 相互關係는 自然의 觀察로서 있게 된다고 그는 생각하였다. 한 對象의 일반적 形을 보면 그것은 그 物體의 外廓線으로 나타난다고 한다. 이것을 線으로 平面에 보이면 윤곽이 생긴다고 한다. 더욱 열심히 보면 여러面이 複合體로 이루어져 있음을 알게 된다. 마지막으로 對象의 表面은一定한 光을 받고 色을 지니고 있음을 알 수 있다 한다. 여기서 繪畫의 構成要素로 ‘輪廓’, ‘構圖’, ‘빛과 色과의 관계’가 있음을 알게 된다. 예를 들어 보자면 對象과 눈 사이에 形成되는 피라밋의 한 斷面現象을 記錄하기 위한 方法으로 畫家와 對象 사이에 網을 세워 이를 통해 나타나는 輪廓을 정확히 따라線을 잡는다는 것이다(例). 이것은 線遠近法의 기본으로 되어 있고 여기서 알베르티의 網은 線遠近法에 따라 적당한 視野에 있는 對象을 기록하는 하나의 手段이며 눈으로 볼 수 있는 범위에서의 한 場所의 경우 外로는 應用이 안 되는 不便도 있다. 알베르티의 이와 같은 論理와 科學性은 우리에게 다음과 같은 문제를 던져 준다.

우선 視野밖에 있는 것은 美術의 대상이 될 수 있는 것인가, 눈으로 보여지는 現象과 物體自體라는 것에 있어서 畫家는 눈에 나타나는 것을正確히 科學的知能으로 表現한다는 點에서 第三

卷에서 言及된 “畫家의 任務는 그림을 그리는데 한 視點에서 對象을 관찰하면, 떠올라 보이는 데, 그것이 實物과 똑같이 되도록 하는 것이다”라고 規定지워 주고 있다.⁽⁸⁾ 따라서 그는 自然의 正確한 모방을 繪畫의 第一의 機能으로 보고 있다. 알베르티의 事物의 真實에 관한 表現體系는 人間의 正常的인 視覺的機能이 갖는 法則의 立體化이고 이것을 “알베르티의 畫論”이라고 빼어놓은 프랑카스텔(Pierre Francastel 1900—1968)은 말한다.⁽⁹⁾

집약해서 르네상스美術의 가장 重要한 方向이라면 合理化이고 科學化라고 말할 수 있다. 論理的 두뇌를 갖은 르네상스의 藝術人들은 그들의 視覺的 體驗을 組織的으로 정리하여 現實相의 질서정연한 客觀的 認識에 到達하고자 努力하였다는 점이다. 여기서 마로 自然觀察의 타당성을 認識하였다고 볼 수 있는 것이다. 따라서 造形美術表現에 있어 이러한 客觀的 認識을 表現의 基礎로 삼았던 것이고, 특히 알베르티의 이에 對한 講述과 그의 役割이 중요하게 되는 것이다. 알베르티의 決定的인 藝術觀은 결국 사람의 두뇌가 氣質을支配한다는 점과 손은 技法面의 속편을 찾고 自然은 材料와 素材를 준다는 것으로 그의 綜合的 論理整理를 볼 수 있다. 알베르티의 “繪畫論”이 그의 其他 理論가운데서 가장 批判的이며 當代藝術과 밀접해 있다고 보겠다. 이 ‘繪畫論’으로 말미암아 人間의 세로운 價值觀과 藝術에 관한 세로운 科學的 理論과 理想의인 세로운 造形美術이 實現된 것이다.

그는 自身의 理論을 통하여 現實과 理想, 自然에 對한 正直한 관찰과 世界의 神秘感 等의 均衡을 감탄할 만큼 잘 보여준 사람이라고 現代美術史學者이며 美學者인 리오넬로 벤투리(Lionello Venturi 1885—1961)는 지적한다.⁽¹⁰⁾

알베르티가 人文學者로 파트로첸토(quattrocento—1400年代)의 人間的 美術의 美學과 르네상스美術의 기틀을 잡아 준 基本理念은 第三卷을 끝으로 장식하여 준다. 알베르티는 繪畫를 理智的인 學問인 同시에 精神活動의 重要한 使命으

(8) 繪畫論 p.62.

(9) Peinture et société (繪畫와 社會)

(10) Histoire de la critique d'art. Ed. Flammarion. 1968. Paris, p.86.

로 여겼다. 그리고 繪畫는 手工藝가 아님을 主張한다. 즉 “理想的인 畵家는 中世의 工人으로서가 아니고 모든 學藝에 通達하여야 한다. 幾何學을 배워야 하고 詩人, 文人们과 교제하여 自身의 藝術을 풍부히 하고 教養과 知性을 겸한 人士가 되어야 한다. 金錢보다는 名譽를 중하게 여겨야 한다.”⁽¹¹⁾ 이와 같은 그의 作家觀은 作家의 社會的 位置의 向上을 도모한 것이고 繪畫를 中世紀 手工藝의 범주에서 해방시키고자 한 것이다. 中世紀가 神의 恩恵에서 밀고 있었던 永遠性과 恒久性을 自然에 轉換케 한 르네상스 藝術은 그 世界의 정확한 인식, 더 現實的인 해석을 探究하는 자세를 알베르티를 통하여 알려주고 있고 프랑카스텔의 말대로 “르네상스는 처음에 몇 명의 사람의 손으로 因한 產物이었다.”⁽¹²⁾는 지적도 알베르티를 注視한 까닭이다. ‘파트로첸토(1400年代)美術은, 프랑카스텔에게 있어서는 르네상스의 潛在的인 것에 不過하다고 보였다. 이러한 그의 見解는 三世代로 區分지워 본 르네상스美術을 말하고 있는 것이다. 즉 三世代란 折衷의 藝術家들, 新樣式의 理論家들, 그리고 이 새로운 樣式을 狀大히 具現한 사람들 等이다.’⁽¹³⁾ 르네상스藝術에 있어서 파트로첸토가 얼마만큼 중요한 자리를 차지하며 여기서 우리는 알베르티의 위치가 뚜렷이 浮刻되고 있음을 알게 된다. 1436년에 쓴 繪畫論을 피렌체의 새로운 美術의 理論으로 삼고자 하는 것이 그의 意圖였다.

“繪畫에서 自然의 根源을 보여 주겠다”는 繪畫觀은 15世紀末까지 피렌체의 畵家들을 뒤따르게 하였다. 그것은 다름아닌 人間의 새로운 깨달음이란 것과 美術의 새로운 科學的인 理論과 새로운 造形上의 理想이라는 點이다. 그가 自身의 理論에서 보여준 것은 現實과 理想, 그리고 外界의 神秘感과 自然의 정확한 觀察 等에서 감탄할만큼 그 均衡을 지키고 있다는 것이다. 그리고 이와 같은 均衡은 또다시 볼 수 없는 것으로 15世紀 피렌체美術의 綜合的인 것이라 할 수 있다.

(11) 繪畫論 3卷, pp.62-63.

(12) 繪畫와 社會

(13) ibid.

(14) 건축론, 第四書의 一章

(15) 繪畫論

알베르티의 先驅者로서의 特色은 결국 그가 보여준 合理性, 古典主義 그리고 科學的方法 및 自然의 絶對的인 信仰이라 할 수 있다. 1400年代 後期의 新플라톤主義者들과의 관계에 있어서 특히 눈에 띄는 특징은 그의 著作에서 想像力에 관한 言及이 전연 없었다는 점이다. 모든 것이道理와 手段과 모방, 그리고 尺度로 이루어지고 있다. 따라서 創造力으로 因한 것은 없고, 이것이 바로 合理의 임을 알려주고 있다.

그가 彫刻論에서 주장한 “藝術은 理知整然한 것으로 가르치고 實踐으로서 習得되는 것이다”라는 말을 보더라도 그의 理性爲主와 科學의in 態度를 알게 되고 또한 人文主義의in 性格을 보게 된다. 왜냐하면 그가 뜻하는 科學은 世界를 研究하는데 있어서 人間理性을 應用한 가장 빛나는 人間理性의 成果이기 때문이다. 특히 알베르티에게서는 中世匠人們의 思想을 支配하던 神學優先이라는 편견을 볼 수 없고 藝術에 관한 定意도 宗敎와 하등의 관계가 없는 人間의in 用語로 되어 있다는 점이다. 예를 들자면 건축의 경우 그의根本的인 主張은 “건축은 人間을 위해서 만들어 진다”고 하였고 또 “즐거운 生活을 為하여 건축은 만들어 진다”고 보았다.⁽¹⁴⁾

한편 알베르티의 美에 관한 見解는 思辨의이거나 體系化된 具體的인 方法이 없다. 繪畫의 第一機能을 自然의 正確한 모방만으로는 않된다고 그는 말한다.⁽¹⁵⁾

繪畫論에서 言及된 美에 관한 그의 소견을 보면 “自然에서 그리는 對象을 선택하되 그 속에서도 가장 아름다운 것을 선택하여야 된다”고 말한다. 따라서 美에 관한 뚜렷한 정의도 제시하지 못하고 있다. 그러나 건축도 第九書에서 美에 관계되는 定義는 볼 수 있다.

“美는 一種의 調和이며 統一體를 形成하고 있는 모든 部分의 一致이다. 그것은 一定數, 一定한 관계, 一定한 질서에 따라 구성되는 것으로서 예를 들자면 自然에서의 最高이며 완벽한 法則인 ‘시메트리’가 要求하는 것과 같은 것이다”

고 한다.

이와같은 주장은 완벽한 既存美라는 것이 人間對象으로는 없다는 이야기이고 여기서 알베르티의 判斷과 선택을 필요로하는 美를 為한 方法論이 있게 된다. 한 人體에서 모든部分이 아름다울 수가 없으니만큼 다른 人體에서部分的으로 골라맞추어 統一體로 한다는 이야기다. 제시우스(Zexius)가 神殿을 위한 그림을 그리기 위하여 동네에서 五人の 美女를 골라 각己의 아름다운 부분만 선택하여 人體美를 찾아 맞추었다는例까지 들고 있다.

알베르티의 理論에 따르면, 美術家는 結局, 自然에서 무엇보다도 아름다운 作品을 創作할 수 있다는 이야기다. 이러한 觀點에서 역시 알베르티의 주장인 自然觀察에 忠實과 이에 따르는 선택이 重要視되는 것이다.

以上의 알베르티理論과 이것이 美術에 應用되는 内容을 면밀하고 깊이 있게 살펴 본 빼어난 후랑카스텔(Pierre Francastel 1900—1968)은 다음과 같이 論한다.

그것은 線遠近法을 사용한 事物의(眞實의) 表現體系를 事用하였다는 것이고 유크리드(Euclide, 西紀前三世紀 그리스數學者)式 法則의 깊은 認識, 즉 人間의 正常的인 視覺機能이 갖고 있는 法則의 立法化에 기초를 두고있는 方法이며 이것은 像이라는 것이 알베르티가 뜻하는 网(網)에 나타나도록 한다는 것이며 立體物의一面이 결국 開放되어 진다는 것이다. 일종의 축소된 宇宙라 할 수 있는 이러한 立體의 表現에는 우리世界의 物理의이며 觀覺의인 法則이 支配하고 있다. 開放된 面은 水平線과 直線과의 網, 二重의 保存法則에 의하여 같은 尺度로 計測되어 지고 있다. 다시 말하자면 이 尺度計測은 對象을 1미터 높이의 地上에 고정된 한 點에서 볼 수 있는 單一視覺과 合致시킨다는 이야기다.⁽¹⁶⁾

(2) 諸 問 題

알베르티의 理論은 결국 人間의 보편적인 觀覺이라는 點에서 實證의이고 科學의인 價值을 内包하고 있다고 볼 수 있다. 自然을 묘사하고 사람의 知性으로 設定한 原則에 따라 自然을 알아

본다는 人性爲主의 차세를 보여 주고 있으며 이 점이 또한 레오나르도(Leonardo)나 미켈란젤로, 또는 바사리 等의 15世紀 作家들이 取했던 理想이라 할 수 있다. 이들은 外界를 좀 더 정확하게 認識하겠다는 立場에서 現實的인 해석을 찾으려 했고 既定의 宇宙의 存在를 直觀의이거나 科學的으로 풀어하는 길以外에는 없다고 믿었던 것이다.

그러나 이와같은 기분적 차세는 美術에 일종의 樣式化를 拼來할 危險性을 內包할 수도 있다. 그것은 결국 일종의 定義를 要求하게 되고 또 圖式的인 方法을 찾게 만든다는 것이다. 初期로 브루넬레스키(Filippo Brunelleschi 1377—1446)의 경우, 繪畫는 事物과 그 周邊과의 관계를 表現하는 것이라 하였다. 이에 뒤따르는 알베르티의 繪畫觀은 一元的表現이라는 角度에서 直接 볼 수 있는 것은 모두 繪畫에서 排除되고 있다. 알베르티의 說은 결국 좁은 視覺속에 靜止되어 있는 物體의 外見的 表象의 一部分을 정확히 나타내는 데 있다고 볼 수 있다.

후랑카스텔은 알베르티의 이와같은 협소한 觀覺문제와 그 線遠近法의 表現이 제기한 문제를 지적해 준다. 즉 遠近法의 目的是 눈으로 본다든가 또는 본다고 생각되는 대로가 아닌 遠近法의 法則이 우리의 理性에 부과하는 대로 事物을 表現한다는 데 있다고 한다.⁽¹⁷⁾

視覺의 表面의이고 部分의인 限界性은 現代美術의 立體主義를 胎動케 한 要因이었음을 새삼 想起하게 된다. 結局 美術 自體의 宿命의 과제인 視覺, 축각 理智에 연관된 空間문제가 벌써 제기되고 있음을 볼 수 있다. 알베르티의 原理가 브루넬레스키 以後 傳承되어 19世紀까지 그여파를 보게되나, 原理 自體가 지니고 있는 문제는 그當時 美術에서 드러나고 있음을 알게 된다. 그 原理에 따라 造形面에 보여진 世界의 기록은 線의 경우와 똑같은 제한에서 유일한 照明角度에 따라 있을 수 있다는 것이다. 다시 말하자면 빛은 形態와 同格이라는 意味에서 취급될 수 있는 實體라는 것이다. 따라서 하나의 큰 곤란은

(16) Peinture et Société. p.27.

(17) Peinture et Société, p. 35.

事物의 線的인 視覺과 色彩上의 視覺과의 和解 문제에 놓여 있다는 점이다. 후랑카스텔은 이에 관계되는例를 作品에서 지적한다. 그것은 파울로 우첼로(Paoluccello:1397—1475)의 ‘戰鬪(Batailles)’다. 이 그림 속의 음영은 늘 形體나 조명의 통일성이라는 곳에서 일치되고 있지 않다. 어느 말(馬)은 여러 部分에서 기하학적인 像을 들여 보이게 하는 음영을 갖고 있으나, 그것은 反對則에서의 光線으로 發生된 것이다. 한편 作家는 카마위(Camaieu)單色畫로 表現된 불룸의 집합으로 圖像構成의 圖式을 보여 주는 程度에 만족하고 있다. 이 點은 當時에 가장 憂心한 문제로 되어 있었다.⁽¹⁸⁾

여기에도 또 하나의 문제가 있다. 畫家가 對象을 두고 캔바스에 그 對象을 엄밀한 線投影規則에 따라 옮겨놓는다 할 때 그가 보는 正確한 像을 줄 수 없다는 것이다. 왜냐하면 머리를 움직이지 않는다면 눈은 그 對象에서 畫幅으로 往來하게 되며同一의 거리와同一의 角度에서 보지 못한다는 事實이다. 따라서 알베르티의 裁斷파라미트은 하나의 精神的인 觀點에 지나지 않는다는 이야기다. 알베르티式의 方法을 엄밀히 應用한 線의 圖式에 따라 物體의 묘사體系가 形成될 수 있으나, 빛을 統一한다는 點은 또 다른 하나의 難題로 나타난다. 照明이 사실처럼 보여지기 위해서는 그것이 설사 單一의 照明이라 한들 線으로의 體系처럼 實際로 우리가 物體를 보고 있는 참다운 照明에 應하여 옮겨 놓여져야 한다는 것이다. 그러나 線的表現처럼 빛을 法則化한 도식적인 길은 없었다. 설사 方法이 있었다고 하더라도 線과 빛의 合致가 있어야 될 것이고, 아니면 兩者擇一의 表現만이 可能하였을 것이다. 이러한 문제에서 후랑카스텔은 일종의妥協의 體系가 그當時 도입되었다고 한다. 線으로의 것과 照明에 따르는 것, 이 두 가지의統一의 表現을 和解키 위한 心要에서 그有名한 明暗法이 發生된 것이라 한다.⁽¹⁹⁾ 明暗法은 15世紀中葉쯤 되어 人體의 畫畫的인 投影의 문제에 관한 理論家들의 협소한 해석으로 발달된 극복하기 어려

운 장해를 위장하는 것이었고 作業室에서의 잔꾀였다고 한다.

II. 後期 르네상스 美術과 바사리의 位置

1) 바사리의 位置

“바사리(Vasari, 1511—1574)는 가장 풍부하고 多樣하게 1545年부터 1575年까지의 마니에리즘(Manierisme)에 관한 고증을 남겨 놓았다. 그는 또 當代의 많은 作家들처럼 美術史와 美術論에 깊은 關心을 보여 주었다”고 독일 문스터(Munster)大學의 美術史教授 마르틴 바케르나겔(Martin Wackernagel)은 그의 著書 “르네상스와 바로크(Renaissance und Baroque)⁽²⁰⁾에서 말한다.

1400年代의 르네상스美術은 그 절정을 보여 주면서 不滅의 많은 作品과 作家들을 보여 주었다. 美術이 科學的인 觀察로서 方法의 確實性을 重視한다는 態度는 레온 바티스타 알베르티(Leon Battista Alberti: 1404—1472)의 建築論, 彫刻論, 繪畫論에서나 레오나르도 다 빈치(Leonardo Da Vinci: 1452—1519)의 繪畫論, 휠라레타(Filarete: 1400—1465)의 建築論, 그리고 1509年에 出版된 프라 루카 파치올리(Fra Luca Pacioli)의 神比例法, 또한 미켈란젤로 부오나로티(Michelangelo Buonarroti: 1475—1564)의 戀愛詩와 書翰集, 지오르지오 바사리(Giorgio Vasari)의 “建築家와 彫刻家와 繪畫家들의 生애”等의 理論에서 明示되어 있다. 르네상스美術이 外部世界에 관한 정확한 認識과 보다 現實的인 解석을 完明해온 과정에서 直觀的이거나 아니면 科學的인 길以外의 별다른 方法은 없었던 것이다. 이 같은 관점에서 1400年代는 르네상스美術의 中요한 開花期였음을 알게 된다. 그러므로 1500年代의 美術은 그前代의 自然的인 계속에 불과하다고 생각될 수도 있다. 그러나 바사리는 16世紀를 가리켜 하나의 세로운 時代라 하였고, 15世紀는 이에 對한 앞단계이며 밀거름인 것으로 보았다.

(18) Peinture et Société, p.36.

(19) ibid, p. 37.

(20) Ed. Payot, paris.

바사리의 이와 같은 見解는 어디에 그 근거를 두고 있으며, 한편 16世紀 르네상스美術과 그의 關係는 어떠한 것이었을까? 글머리에서 言及된 ‘마니에리즘’은 後期 르네상스美術에서 무엇을 意味하며 바사리의 位置는 여기서 어떻게 파악되는가. 또 그의 理論은 美術史 鑾立에 어떤 기여를 하였을까. 결국 이탈리아 르네상스美術에서 왜 바사리를 자주 들먹거리는 것일까. 바사리의 著書 “作家들의 生애”와 더불어 當代의 文獻을 通하여 1500年代의 美術을 비추어 볼 때 바사리의 位置가 浮刻되고 그 時代美術의 特色이 나타나리라 생각된다.

“古代에 있어서나 또는 바사리에 앞서 作家들의 生애를 거창하게 서술하고 그들의 作品을 소개하여 史的 關係를 立證한 사람은 없다”라고 現代美術史學者 리오넬로 벤투리(Lionello Venturi)는 그의 著書 ‘藝術批評史(Histoire de la Critique d'art)’⁽²¹⁾에서 말하고 있다. 1550年에 出版된 바사리의 “가장 우수한 건축가와 조각가와 화가(Le Vite de piu Eccellenti Pittori Scultori e Architettosi)”라는 책은 여기서 중요한 意義를 차지하게 된다. 15世紀의 美術이 合理主義의 표상으로 알베르티의 理論에 그 美學的 뒷바침을 두었고 16世紀의 美術은 바사리의 理論으로 그 特色를 나타내고 있다. 따라서 알베르티의 美術觀이 바사리의 그것에 자주 比較가 되거나 또는 引用되고 있는 理由도 15世紀와 16世紀 르네상스美術의 根本의 美學의 바탕을 究明하기 위한 것이다. 우선 알베르티와 마찬가지로 바사리에 있어서도 繪畫理論의 基礎는 自然의 모방이란 것으로 藝術이 있을 수 있다는 點이며,例를 들자면 人物의 경우 자연스럽다는 것은 그것이 살아 있는 사람처럼 보이는 데 있다는 것이다. 그러나 反面 그의 ‘作家傳’의 序論에서의 異色의 言及은 그를 날리 보게 만들고 있다.

“우리들의 藝術은 大部分이 自然의 모방이고 또 사람은 單獨으로 높이 올라갈 수 없으니만큼 自身보다 훌륭하다고 判斷되는 사람이 制作한 作品을 모방한다는 것이다.”라고 말한다. 이 글

에서 중요한 點이라 한다면 美術家는 다른 畵家를 研究하여야 된다는 일이다. 바사리 理論에서 또 하나의 特異한 點을 지적하고 있는, 現存하는 英國의 美術史學者 앤토니 블런트(Anthony Blunt)는 다음과 같은 글로 그것을 밝히고 있다.

마사리가 티찌아노(Tiziano 1490—1576)를 말하되, “古代나 現代의 우수한 作品을 묘사하지 않고 研究도 않은 사람은 自然을 사생하는 그 以上的 것은 못할 뿐더러 藝術이 優美와 完璧한 것을 自然에 기여함으로써 自然을 능가한다는 데 까지는 못가는 것이다.”⁽²²⁾

이 句節은 사실상 마사리의 美觀을 모두 대변하고 있다. 그의 批判的인 側面, 그리고 美와 類似와의 分別, 作家觀 等이 그렇다. 우선 그에게 있어서 모방의 개념은 알베르티나 레오나르도나 빈치의 理論이 보여준 것과는 다르다. 알베르티의 경우, 美나 이에 對한 作家의 자세를 두고 “畫家는 對象의 모든 부분을 똑같이 實物처럼 묘사하는 것으로 充分치 않다.……하나의 人體에서 모든部分이 한결같이 아름다운 경우가 없으니까 그러므로 여러 身體로부터 전체에 어울리는 部分을 선택하는 것이 바람직하다.”⁽²³⁾는 선택論을 주장하였다. 이런 點에서 마사리의 位置는 類似와 美의 分別을 주장함으로써 알베르티나 다빈치의 경우와 다르다. 즉 肖像을 制作할 때 하나의 완전한 像으로서 自身이 探究하는 것을 實現하려 생각하지 말고 그 對象인 사람과 肖像이 같게끔 研究하여야 된다는 것이다. 다시 해석을 하자면, 탐구로 因한 完全한 像은 實物과 面 像이지만 理想의 像이겠고, 그대신 여기에 美를 찾으며 實物과 可能한 한 흡사하도록 制作하는 곳에는 좋은 作品 또는 우수한 畵工이 있게 된다는 이야기다. 앞서 言及된 優美와 完璧性으로 藝術은 自然을 능가할 수 있다는 바사리의 位置는 15世紀의 레오나르도가 主張하던 “最大限으로 自然에 忠實해야 된다.”⁽²⁴⁾는 立場과 相違함을 엿볼 수 있다.

以上의 差異點으로 볼 때 바사리의 理論은 그의 表現을 區別하고 있다. 첫째는 對象을 가능

(21) 1969. Ed. Flammarion, Paris, p.102.

(22) Artistic theory in Italy. 1450—1600 Press, Oxford, 1956. p.155

(23) 繪畫論. p.151.

(24) La peinture(繪畫論), Ed. Hermann. Paris, p.1964.

한 限度에서 따른다는 것과 또 다른 하나는 그것을 능가하되 藝術家의 探究로서 이루어 질 수 있다는 것이다. 後者에서 바사리의 決定的인 面이 潛在되어 있음을 알게 된다. 바사리가 말하는 探究는 自然을 두고 말할 때, 그 對象선택과 記憶으로 묘사할 수 있는 程度에 이르기까지 속 달된 方法을 얻기 위한 것이다. 또 單獨으로 作家는 成長하지 못한다는 點에서自身보다 우수한 작가의 작품을 모방해야 된다면 그 選定對象은 어떠한 判斷下에서 이루어져야 하는가. 알베르티의 경우 그의 선택을 위한 判斷이 論理的 보편성에 따랐다면, 바사리는 도리어 本能的 非合理性 혹은 눈(眼)에 의한 것이었다. 그의 ‘技法論’에서 “눈의 判斷보다 더 우수한 표준은 없는 것 같다. 설사 하나의 對象이 완전히 測定된다 하여도 눈으로의 判斷에 어긋나면 눈의 비난을 받는다”⁽²⁵⁾고 하였다. 여기에 바사리의 美術觀 명백히 이게 부각되어 있음을 알게 된다. 그것은 理性과 感性이라는 二元論에서 美術이 항상 배회하고 있다는 事實을 고집해 낸 것이고 理性과 感性의 世界는 서로 獨自의 領域이라는 이야기인 것이다. 合理主義에 입각한 科學의 자연관 찰과 그모방을 否定하던가 또는 배격한다는 바사리는 아니지만 한편 눈(眼)의 感覺世界는 前者를 받아들일 수 있는 터전은 아니라는 點이다. 이에 따라 類似와 美의 差異를 볼 수 있게 된다. 科學的 方法으로의 自然對象을 묘사할 때 類似가 이루어지나, 美는 모방의 對象선택 과정에서 判斷力에 의거하여 可能하다는 말이 된다.

바사리의 앞서와 같은立場을 벤투리는 다음과 같이 보고 있다.

“바사리의 美觀은 알베르티나 레오나르도에比하여 저속하다. 自然을 科學의in 해석으로 접근한 事實들이 重要視되지 않았다. 藝術의 偉大性은 應用, 研究, 모방, 科學의 知識 等을 아는 作家에게서 나타난다. 너무도 많은 源泉이다. 自然을 모방한다는 생각은 흔해빠진 일이다. 바사리는 巨作의 마니에르(Maniere)수법을 따른다는 길로써 美術을 할 수 있다고 믿었다. 바로

이런 點에서 바사리의 位置가 그 美術世界에서 決定되어 지는 것이다.”⁽²⁶⁾ 바사리에 대한 이와 같은 해석은 바사리自身이 16世紀를 새로운 時代라 하였던 本意가 여기서 드러나 있음을 알 수 있고, 15世紀는 前者를 위한 앞단계이며 밀거름이라 보았던 理由도 짐작할 수 있다. 이에 관한 바사리의 주장을 그의 글 전반을 통해서 드리나고 있다. 즉 그는 當代를 세개의 時期로 보았는데 그 세 時期란 14, 15, 16世紀를, 말한다. 첫 時期는 不完全하고 不充分한 때이며 찬사를 보낼 바 못된다고 한다. 第二期에 이르러 作品들은 많이 좋아지고 像意力이나 テット상은 確實해졌으며 성실해졌다. 그러나 三期에서 볼 수 있는 것처럼 美術이 거의 완전무결한 狀態에 이르렀고 그以上の 것을 바랄 수 없는 程度이고 더 바란다면 도리어 積廢에의 길로 떨어져 버릴 염려가 있다고 보았다. 결국 바사리의 主張은 14, 15世紀 美術의 完成은 16世紀에 形成되었다는 點이며 一般 美術史學者들의 생각과 마찬가지로 16世紀 美術은 14, 15世紀 美術의 結果이며 오히려 精粹를 보이지 못한 타성에 빠진 美術이라는 것이다.

이와 같은 觀點에서 알베르티와 레오나르도 그리고 바사리의 理論上의 美學의 差異를 찾게 되는 것이다.

2) 바사리의 美學

“畫家들은 自然에 의거하고 있다. 그들에게 自然是 항상 표본으로 있으며 畫家들은 自然에서 가장 좋고 멋있는 것을 가려내어 묘사하거나 모방할 여러 가지 재간을 구하고 있다.”⁽²⁷⁾ ‘토스카나 地方의 畫家들’이라는 作家傳記에서 바사리는 自然과 作家間의 關係를 잡은 것이다. 그가 말한대로 自然에서 가장 좋고 가장 멋있는 것이 무엇이며 이것을 또 어떻게 가려내고 있는가에 우선 문제가 제시되어 진다.

繪畫美術은 지오또(Giotto:1266—1336)부터 始作되었다고 斷定하는 바사리는 지오또의 美術世界에서自身의 美觀을 엿보여 준다. “그(지오또)는 現代畫家들이 제작하듯이 實物을 놓고 肖像畫를 하는 아름다운 繪畫美術을 再生시켰다. ……휘

(25) P. Vies. I.P,151.

(26) 藝術批評史 p.103.

(27) Vasari; Les peintures toscans, Ed. Hermann, paris, 1966, p.73.

렌체(Firenze)의 바디아(Badia)聖堂의 祭壇畫인 ‘聖母領報’는 初期作品으로 그 사실성은 대단하다. 가브리엘(Gabriel)天使를 봄으로써 두려움과 주춤하는 動作과 表現을 본다. ……산타 크로체(Santa Croce)寺院 内部의 ‘聖 빙자거의 생애’畵는 聖人의 죽음을 진실성있게 보이, 周邊의 修士들은 사실처럼 눈물을 흘리고 있는 듯이 나타나고 있다. —마치 살아 있는 듯이— 큰 溫情에 감싸여진 老人을 동경한다. 그作品에서 各 사람의 動作과 자세 그리고 다양한 時代의 衣裳等은 친사가 不足할 程度로 自然의 事物을 관찰과 모방으로 展開시키고 있다. 作品中の 한 场面에서 무릎을 끌고 샘물을 마시고 있는 사람은 갈증의 피로움을 일순에 풀고 있는 듯이 생생하게 나타나 있다.”⁽²⁸⁾ 이와같은 지적은 물론 지오또의 畵畫美術의 特色을 말하여 주기도 하지만 反面에 마사리의 畵畫上의 美的 觀點을 노출시켜 주는 것이다. 그의 美的 對象은 ‘두려움과 주춤하는 表現과 動作’ ‘죽음을 진실성 있게 나타내고, ‘사실처럼 눈물을 흘리고 있는 듯이’, ‘살아 있는 듯이’ ‘관찰과 모방’ 等의 用語로 대변되고 있다. 다시 해석하자면 生態의 여러 모습들을 重要視하고 있고 더우기 動作 및 表情까지가 이야기되어 있다. 自然對象 物體나 人物에서 그 용모를 부각시키고 특징을 보여줄 수 있는 要素를 發見한다는 것이 作家의 優秀性이고 그들의 探究目的인 것으로 바사리는 보았다. 지오또의 畵畫美術을 보고 “그는 마보같은 그리이스式의 表現을 멀리 하였다.”⁽²⁹⁾는 마사리의 지적은 觀念美에 對한 경원의 대도이며 또한 理想보다는 現實이 더 重要하다는 立場을 취했음을 알 수 있다. 완벽한 理性世界보다 感性世界의 多樣한 生態把握이 바사리에게는 比重이 커음을 알 수 있는 것이다.

肖像畵는 이러한 觀點에서 새로운 畵畫의 意義를 갖게 되었다. 지오또傳記부터 強調된 마사리의 人物像은 現代 佛蘭西의 美術史學者인 앙드레 샤클еть(André Chastel)에 의해 적절하게

지적되고 있다. “美術의 目的是 人間像을 永久化하는 데 있고 특히 健人の 용모를 두고 強調되고 있다. 여기서부터가 自然主義의 첫번째 表現이라고 할 수 있다. 지오또가 단테(Dante 1265—1321)의 肖像畵를 그린 것도 하나의 좋은例가 된다.⁽³⁰⁾ “肖像畵는 아름답고 生氣에 산 어린이나 女人們의 頭像을 보여 주는 것으로 이루어 진다.”는 것이 마사리의 주장이었다.⁽³¹⁾ 지오또와 마사치오(Masaccio:1401—1428)는 여기서 자주 比較가 되어지고, 특히 페렌체의 畵畫家로서 이들의 位置가 그 선구적인 面에서 重要視되고 있다. 마사리가 마사치오를 두고 그의 畵畫美術에 言及한 評은 마사리의 美學觀을 더욱 深刻시키고 있다.

마사치오는 畵畫를 事物 그대로의 것으로 모방하는 것이라고 믿었다 한다.⁽³²⁾ 다시 말하자면 ‘있는 그대로의 事物의 모방’을 위한 그의 美術이었다. 이러한 모방說은 19世紀의 現代美術에서 當面하였던 레알리즘(realisme)에 관한 해석과 그 觀點을 連關지워 준다. 이 點은 결국 19世紀 後半美術에서 문제삼았던 畵畫上의 平面次元이 사실적인 表現을 可能케 하느냐는 이야기다. 平面위에 空間的인 現實을 모든 侧面에서 묘사한다는 것은 全然 생각지도 못할 문제였었고 또 몰랐던 時代에서 ‘있는 그대로의 事物의 모방’을 한다는 點은 아마도 마사치오의 特異한 畵畫美術이라 말할 수 있다. 1400年代가 보여 주었던 레알리즘에 관한 理解와 해석은 한편 스위스의 美術史學者인 하인리히 벨플린(Heinrich Wölfflin 1864—1945)이 다음과 같이 내리고 있다. “舊式인 몇몇의 美의 方式은 自然을 強制하는 듯 하고 되풀이되는 대도나 의상의 여러 모습도 따분한 美的 치례로 느껴지게 된다. 힘찬 현실적인 欲求가 滿足되기를 바라고 또 그러한 까닭에 누구든 새롭게 잡을 수 있는 可視性的 價値에 對한 순수한 믿음을 증명한다면 天國에 관한 것까지도 地上의 의상을 입혀 個別의 용모를 갖게하고 또 表現에 있어서도 理想性의 혼

(28) ibid., pp.75-78.

(29) Les peintures Toscans, p.74.

(30) Ses peintures Toscans, p.16.

(31) L. Venturi. ibid. p.105.

(32) Vasari, Levite, ed. Milanesi, II, p.288.

적을 없애 現實化 한다는 것이 그때의 實情이었다.”⁽³³⁾ 이것은 그리스의 理想美와 로마帝國美術의 古典美 그리고 樣式化된 고딕美術의 超自然性 等에서 可視性, 現實의 變화와 그 生動態를 보여 줌으로써 美의 多樣性을 찾게 된다는 人間的인 결과였다.

이것이 르네상스의 이탈리아美術이었고 지오또와 마사치오를 위시하여 부루넬레취, 알베르티, 다빈치, 라파엘, 미켈란젤로, 바사리 등이 可視性에 관한 探究를 위해 自然研究와 科學的인 方法을 모색하고 또 人間의 感情에까지 그 촉점을 돌린 것이었다. 이들이 보여준 美術과 이를 위한 研究에서 바사리의 위치가 強調되며 마련이다. 바사리가 다빈치의 美術世界와 그의 理念을 引用하고 言及하는 理由의 根本은 다빈치가 증명한 보이는 모든 事物에 군림하는 世界의 眼 즉 可視性이라고 믿었다는 것에 있었다. 레오나르도, 라파엘 그리고 미켈란젤로의 美術을 찬양하고 이들의 可視性을 알아 차리며 표본으로 삼을 것을 주장하는 그는 理論은 모사로서 가장 아름다운 것을 따르고, 모사의 속달로 빨리 目的에 達할 수 있다는 點에 있다.

이를 뒷바침해 주는 바사리의 主張은 畫法에 관한 그의 글에서 밝혀진다.

“항상 가장 아름다운 對象을 모사하고 또 이 가장 아름다운 것인 손, 머리, 身體, 다리 等을 사람의 形態로 가능한 한 아름답게 만들어 주기 위한 속련으로 畫法이 있게 된다.”⁽³⁴⁾

결국 그는 그가 본 가장 아름다운 것으로 人體를 말하고 있다. 또한 이를 모사하는 과정에서 技法上의 연마가 있게 된다는 이야기다. 바사리의 모사觀은 人體의 아름다운 部分에만 限한 것이 아니고 좋은 작품을 모사하고 그것을 배워야 한다는 作家觀과도 겹치고 있다. 當代의 畫家 티지아노(Tiziano 1490—1576)를 두고 “古代와 現代의 最우수 作品을 모사하지 않고 배우지도 않은 그는 사생(寫生)이란 것 以上에 到達하지 못한다. 自然의 限界를 넘어 優美와 완벽한 것을 藝術에서 얻어야 한다.”⁽³⁵⁾

티지아노에 대한 바사리의 비판적 태도보다 이글에서 중요하게 읽어내야 할 것은 美를 얻기 위한 자연모사에서, 훌륭한 작품을 모사함으로서 自然以上의 것을 찾을 수 있고 또 優美에 도달할 수 있다는 그의 美觀이다. 그가 이러한 주장을 하고 있는 이면에는 또 하나의 다른 길이 제시되어 있다. 自然을 열심히 研究하라는 理由는 作家가 모델과 관계없이 용이하게 記憶으로 그릴 수 있게끔 되는 唯一의 手段이라고 보았던 까닭이었다. 그의 作家傳에서 第一章 序文을 보자면

“가장 좋은 方法은 男女의 裸體를 그리는 것으로 胸體, 등, 다리, 팔, 무릎등의 뼈를 덮고 있는 근육을 記憶으로 定着할 수 있을 때까지 實習하여야 한다. 이러한 과정에 따라서 눈 앞에 모델이 없다 해도 어떠한 자세의 모델이라도 想像力에 의거하여 그릴 수 있게 된다.”고 말하고 있다. 결국 自然研究는 그 自體가 目的이 아니고 記憶으로 소묘할 수 있는 効果의인 수단을 갖추기 위한 것이라 보고 있다. 1400年代의 이탈리아 르네상스美術이 自然을 對象으로 삼고, 관찰과 가장 정확하고 밀을 수 있는 길로 그것을 알고자 하였고 또 접근하여 하였던 立場에서 科學이 있었으며 確實한 知識과 研究가 주장되었다. 다시 말하자면 科學的인 길이 그에게 重要하였다. 바사리가 미켈란젤로에게서 배운 것도 인체解剖학이었고 이것이 人體美를 알아보는데 전제로 되어졌다.

現代美術史의 선구자로 알려져 있는 위제느 몬즈(Eugène Muntz)에 따르자면, 이탈리아 르네상스 美術家들은 古代 그리스 人體美術을 본받았고 또 그 영향이 커다고 한다.⁽³⁶⁾ 여기서 르네상스 美術이 人體를 두갈래로 해석하고 表現하였다고 볼 수 있다. 우선 사설성에 입각한 인체구조 및 그 양상을 시각과 촉각으로 알아 보고, 확실한 學問的인 考察에서 部分에 관한 研究와 皮下의 조직까지 科學的인 탐구를 하였다는 事實은 알베르티에 있어서나 레오나르도, 바사리 미켈란젤로에서도 충분히 보여지고 있었다.

(33) Die Klassische Kunst. 1899. p.26.

(34) La Théorie des arts en Italie de 1450 ci 1600, p. 157.

(35) ibid., p.155.

(36) La Renaissance (la fin de la Renaissance) Ed. Hachette, Paris 1875, p.126.

그러나 人體美는 感覺的인 形態美로써 이루어질 수 없다는 것이 當代의 美觀이 있고 이 點이 또한 이탈리아 르네상스美術의 정수인 것이다.

3) 人體

英國의 現代美術史學者인 앤토니 블런트(Antony Blunt)는 人體美에 관한 미켈란젤로의 立場을 다음과 같이 밝혀준다.

그는 精神美와 可視美를 뚜렷하게 分別하였고 또 이 두 길을 위한 과제로는 自然을 注視한다는 것과 科學的으로 그것을 연구한다는 일이었다 한다. 따라서 그가 해부학에 열중하고自身은 人體를 직접 해부하는 경험까지 가졌다고 한다.⁽³⁷⁾ 미켈란젤로로 말미암아 해부학은 過度하게 流行되었다고 하며 그는 主로 死體를 이 目的에 사용하였다 한다.⁽³⁸⁾

해부학에 관한 그의 전문지식은 人體의 사실성을 보여 주기 보다는 自由스러운 구사를 할 수 있는 基礎로서 있다는 사실이다. 다시 말하자면 自然의 정확한 모방이 그의 美觀은 아니었다. 여기서 미켈란젤로의 人物像이 부각된다. 바사리도 지적하듯이非凡한 아름다움을 갖고 있지 않는 限, 人物像을 그리는 것을 회피하였고 많은 女人們으로부터 部分的인 美의 對象을 선택하여 女人的 人體美를 구상하였다. 이것은 實物美가 아닌 理想美라고 할 수 있지만, 사실 미켈란젤로의 想像力으로 因한 한 對象人物의 個性美를 보여주는 것이었다고 한다. 이러한 觀點에서 新 플라톤主義의 樣相을 찾아 본다. 블런트의 견해도 이에 부합되고 있다.

“美術家가 自然을 초월한 美에 도달하는 手段은 想像力으로서이며, 바로 이런 관점에서 合理主義者인 알베르티에 비교하면 미켈란젤로는 新 플라톤主義者로 보여진다. 즉 그의 人物像是 神性的 美가 가장 잘 명시된 特殊한 形體라 하겠다”⁽³⁹⁾

바사리가 미켈란젤로 美術에서 그 完全性을 찬양하고 人體美에서 自由스러운 創造的 要素를 發見할 수 있다고 한 것도 動作의 자세나 感興의 表現, 균형등을 말한 것이었다. 더욱이 바사

리가 미켈란젤로에게서 배우고 또 그의 美術表現을 表現의 표본으로 삼았던 근거도 다른 作家들과 比較한 결과에서였다. 미켈란젤로의 美術이 그 마지막 限界에 도달하여 그 以上을 美術은 넘어설 수 없다고 바사리가 간파하였던 사실에서 그가 보여준 表現樣式와 表現方法이 美術의 唯一한 길이 있음을 바사리가 方向잡아논 것이었다. 그가 본 16世紀의 美術은 15世紀나 14世紀 美術보다 우수하였을 뿐 아니라 古代그리스나, 로마帝國 美術보다 우위에 있다 한다. 이러한 바사리의 자세는, 미켈란젤로에 의해서 美術의 實全性이 상징되어 있으며 모든 美術은 미켈란젤로의 美術로 尺度가 잡히지게끔 되게도 하였던 것이다.

人體가 美表現의 尺度로 되어져 있음을 틀라돈美觀에서 시작하여 르네상스藝術까지 지속되어 왔다. 이것은 다시 精神美와 可視美로 各已主張되어졌다. 독일 作家 알브레히트 뒤러(Albrecht Dürer:1471—1528)가 이탈리아 美術의 영향을 받았다는 事實도 그 直接的인 모방에 있었던 것이 아니었고 이탈리아 美術의 本質을 人體表現의 美術로서 이해하고 세겨自己表現을 위한 밑바탕으로 삼았던 것이다. 뒤러의 人體均衡에 관한 탐구나 關心은 可視美와 精神美와의 결충에서理想的 人體를 염두내려는 데 있었다. 人體에 관한 뒤러의 思想이 뚜렷하게 부각되는 그의 遺文을 보면 잘 알 수가 있다.

“그들(古代人)이 人間의 가장 아름다운 形態를 그들의 神의 아풀론을 위하여 測定하지 않으면 않되었다시피 우리들도 같은 尺度로 世界에서 가장 아름다운, 그리스도를 위하여 人體를 보여주어야 한다.”⁽⁴⁰⁾

즉 理想的 人體美라 해도 測定되어 져야 한다는 것이 그의 基本的인 立場임을 여기서 말하고 있다.

알베르티 이던 레오나르도 이던, 혹은 미켈란젤로 그리고 바사리 等의 理論에서 또는 그들의 作品이 르네상스 美術을 대변하여 주고 있고 各己 美術世界를 보여주는 한편 共通된 點은 다

(37) 繪畫序文 Chp. I. Vasari on technique, Ed, Machehose. p.210.

(38) Artistic Theory in Italy: 1450—1600, Ed, Oxford Univ. Press.

(39) Eugene Muntz: ibid. p.145 1940, p.710.

(40) ibid. p.112.

음과 같다.

르네상스는 神의 思考의 구체적인 表現으로서 世界를 보는 思考方法에서 그 自體가 真實하다는 것이다. 다른 角度에서 해석하자면 그것을 半神의이며 또한 恒久性과 不變性을 겸한 것으로 世界를 본다는 思考方式으로부터 可能했다고 할 수 있다. 이러한 基本 자세에서各自의 表現方式이 부각되어 있는 것이다.

人體를 놓고 바사리의 美術世界를 되돌아 본다면, 그의 독특한 立場이 나타난다. 自然을 연구하는 하나의 方法으로서 最善의 것은 男女를 裸體로 묘사하는 것이고 ‘계속적인 實習’으로 胸體 등, 다리, 팔, 무릎의 뼈와 근육을 기억에 정착시키는 것이다. 이러한 實習으로 여하한 자세이거나 눈 앞에 현실의 모습이 없다 해도 상상력을 빌려 소묘가 가능할 것이다.”⁽⁴¹⁾

즉 이것은 자연을 연구하는 데 우선 人體가 첫 對象이 되었고 중요시되었다는 점이며, 自然가 운데서 가장 아름다운 것으로 人體를 두었다는 것이다. 여기서 바사리의 美觀이 드러나고 있다. 한편 그는 美表現을 위한 方法으로 技術의 숙달을 主張하고 있다.

이러한 觀點은 본받을 만한 大家들의 表現方法을 습득해야 된다는 바사리의 解釋를 이해케 하여 준다. 신속하고 편리한 實技는 15世紀 作家들의 탐구대상은 아니었다. 오히려 참신하고 성실한 제작이 그들이 取했던 立場이 있었다. 바사리의 독특한 作品觀이 여기서 지적되는 것이다. 大家의 表現方式을 習得함으로써 그 手法 (Manière)을 모방하고 적용시킨다. ‘파트로 천도’와 ‘친페천도’ 美術의 根本的인 差異는 이탈리아 르네상스 美術의 特징이 되고 있다.

르네상스 美術에 關한 바사리의 解釋는 여기에서 새삼스레 그 意味를 되새기게 한다.

“藝術의 偉大性은 응용하는 것이 어느 作家에게서 나타나고, 혹은 어떤 作家에게서는 탐구로 이루어지고 있고 또는 모방에서 나타나기도 하며 때로는 科學的인 지식으로 이루어지고 있기도 하다.”⁽⁴²⁾

르네상스 美術을 이해하는 바사리의 주장은 결국 萬能의 美術家를 말한 것이고 또 美術의 多樣한 樣相을 시인한 것이라 할 수 있다.

이러한 바사리의 立場에서 自身의 美學이나 美術作品을 하는 길이 있었고 또 自身을 정당화하고 16世紀 美術의 우수성을 主張할 수 있었던 것이다.

4) 마니에리즘(Maniérisme)

마니에리즘은 그 時代의 特異한 繪畫性格을 알수 있게 한다고 하는 評價를 美術史學者들이 내린다면, 또한 마니에리즘은 美術史上 처음으로 나타난 畫風이었었고 그 用語도 처음 使用되었던 것이다. 특히 바사리를 中心으로 한 觀點에서의 마니에리즘은 1545年부터 1575年을 두고 發生된 피렌체에서의 畫風을 말해 주는 것이다. 現代美術史學者이며 린스터大學의 教授인 마르틴 바케르나겔(Martin Wachernagel)의 말을 빌리자면

“그것은 일종의 과도적인 畫法이다. 1530年부터 1570—1580年까지 特異하게 혼합된 表現을 볼 수 있는데 그것은 경과된 한 時期의 혼적과 세로운 時代를 알려 주는 要素와 또한 獨창적인 性格의 것 等을 ‘마니에리즘’이라고 할 수 있다.”⁽⁴³⁾

바케르나겔이 알아 차린 後期 르네상스 美術의 세 가지의 成分의 지적은 적절한 것이라고 할 수 있다. 과도기적인 한 時代의 特異한 表現이었다는 이해도 事實이겠지만 이 點은 時間과 거리를 놓고 본 오늘에서의 可能한 이야기일 것이다. 그대신 세로운 時代美術을 알려 주는 전초적인 美術이었다 함은 아마도 바로크(Baroque 16世紀 말엽에서 17世紀에 걸쳐 보여진)를 意味하는 것이다. 과도기적인 現象이라는 마니에리즘은 건축, 조각分野에서 1530年代에 로마에서 나타났고 또한 베니스 美術에서도 보여지고 있었다. 그러나 바사리를 中心으로 한 피렌체 繪畫美術에서 마니에리즘의 本性이 드러났다는 點에서 바사리의 美術觀이 고찰되어야 할 것이다.

바사리의 理論에서 주장된 마니에리즘의 원천

(41) London, 5230 Fol. 18a, Rupprich II. S. 103F.

(42) Lionello Venturi; ibid, p.103.

(43) Renaissance et Baroque, Ed, Payot, Daris, p.52.

은 두 가지의 特殊한 양상을 갖추고 있다. 그것은 現實적인 것과, 美學에 關係되는 것의 두 양상을 말한다. 多年間의 연구와 現實에서 自然對象物을 소묘하고 묘사하는 데 自由롭게 손이 움직이고 속련되어져야 한다. 즉 制作은 민첩하고 빠르게 이루어져야 한다는 主張이다. 이것은 결국 作家의 能力發揮의 마땅직한 길과 상태를 말하는 것이다.

마사리의 주장에서 밝혀져야 할 點은 優美와 속련과의 關係이며 이로써 마니에리즘의 빌딩 연유도 찾게 된다. 그가 말하는 優美란 作品의 內的인 性格도 되지만, 그는 視覺的 快感要素로 취급하고 있다. 우선 속달과 優美는 끊임없이 習作과 大家들의 作品을 묘사하고 探究하는結果로써 일어지는 것이라 한다. “수많은 세월을 이어온 연구로 보낸다면 손은 自由스럽고 능숙해지며 自然이 보여 주는 모든 것을 그릴 수 있게 된다.”⁽⁴⁴⁾ 다시 말하자면 습관화되고 기계화된 手法으로 쉽게 그려질 수 있는 상태를 말하는 것이며 여기서의 優美란 힘들게 探求된 흔적이 보이지 않는 그림 상태를 意味하는 것이다. 따라서 努力과 優美는 서로 상치되는 것으로서 前者는 後者를 위한前提조건은 된다 할지라도 後者의 成分은 될 수 없다는 것이다. 이러한 마사리의 美術觀은 15世紀 美術을 무미건조하다는 用語로 判定지워 준다.

1400年代의 作家들은 作品을 完成하기 위한 그들의 熟成을 나타내었지만, ‘完成’이라는 現實에서의 專念을 결과적으로 無昧한 作品을 보여 준다고 한다.⁽⁴⁵⁾

마사리가 본 이러한 취향의 美術은 폐오나르도와 미켈란젤로의 美術인 표본의 對象이 되어 진다.

안토니 블런트는 마사리의 以上과 같은 判斷에 다음과 같은 해석을 내리고 있다.

1400年代의 人文主義者들로 말미암아 繪畫는 學問的인 藝術에 경도하였고 비사리로 因하여 繪畫는 獨自性을 찾게 되었다는 것이다. 마사리가 본 15世紀의 作品은 力作의 樣相을 나타내고

있다는 것이다. 이러한 관점에서 바사리가 지적한例로 우첼로(Uccello:1397—1475)의 畫法을 들 수 있는데, 그는 지나치게 遠近法에 치중하였다 했고 그러한 결과로 作品 ‘戰鬪’는 作家의 科學的인 연구努力만 나타나고 눈을 즐겁게 만들어 주지는 못한 것이라 하였다. 그럼이 보는 사람의 눈을 즐겁게 하여 준다는 狀態를 畫法과 技巧에서 속달된 後, 作家의 自由스러운 表現이 나타났을 때를 意味하는 것으로 바사리는 이해하고 있다. ‘파트로체토 美術’이 自然을 정확하게 探知하기 위한 科學的인 學問이 있고, 이것이 美術表現의 基本礎石이었다는 點에서 그 時代美術의 性格이라 할 수 있다. 바사리는 美術이 이러한 樣相에서 탈피하여 創作性을 찾아야 한다는 주장을 펴다. 여기서의 창작성은 그 當時의 表現用語로 想像力を 말하는 것이라고 특히 미켈란젤로에서 지적되어 질 수 있는 것이다.

“그 아름다움은 自然에서 일어진 것이 아니고 作家의 想像力으로 된 것이며 미켈란젤로의 특창성이 나타나고 있다. 그의 作品은 精神에서 理想化된 形像들로 되어 있고 外部世界와는 關係 없는 것이다.”⁽⁴⁶⁾ 고 미켈란젤로의 特出한 創作性이 뛰어난 점에 대해서도 찬양되고 있다. 바사리가 뜻하는 優美는 現실創造의 상상력의 발로를 이야기하는 것이며 그가 미켈란젤로 美術을 표본으로 삼는다는 意圖도 이에 있는 것이다. 마사리가 미켈란젤로 美術의 表現方式을 본따고 理想的인 美術임을 주장한 畫風은, 쉽게 그리고 可速的으로 멋있는 作品을 할 수 있다는 곳으로부터 본따는 畫法, 즉 마니에리즘의 시초였다. 바사리의 自敘傳 가운데서 “最大限의 빠른 時日과 힘들이지 않는 제작으로 로마市의 大法院內部의 壁畫를 장식하였고 그것을 100日間에 完成하였다.”고 전하고 있다.⁽⁴⁷⁾ 마사리가 미켈란젤로에게 100日間의 作業으로 장식된 벽화를 보이며 說明하니까 “그렇게 보인다(Lo Si Vede)”고 답하였다 한다.⁽⁴⁸⁾ 물론 바사리의 繪畫觀과 미켈란젤로의 美術世界와 거리가 있는 것은 事實이지만, 後者の 新플라톤主義에 귀속되는 美術에

(44) 繪畫序論 Chp. I.

(45) Anthony Blunt. Ibid, p.164.

(47) Anthony Blunt, ibid., opt. cit p.164.

(48) Martin Wachernagel, bid. opt. cit p.57.

서의 精神의 重要性과 한편 美術에서의 優美觀을 重要視한 바사리의 독특한 立場으로 兩者의 比較가 되어 진다.

흔히는 마니에리즘을 일종의 타성에 빠진 아집이라고 취급하고 있다. 그러나 16世紀 後半에서 볼 수 있던 現象은 15世紀 美術에 대한 反科學의 畫風이라고 할 수 있다. 樣式의 變遷史로 美術史觀을 說定한 하인리히 웨플린(Heinrich Wölfflin:1864—1945)은 “古典美術”에서 다음과 같이 말하고 있다. “그(미켈란젤로)의 영향은 대단한 것이었다. 美라는 모든 것은 그의 作品의 표준이 되어 测定되고 더욱 完全히 特殊한 個人的인 諸조건에서 나타난 것 같은 하나의 藝術이 보편적인 藝術로 되어 졌다. 이 마니에리즘이라는 現象을 주시할 필요가 있다.……라파엘의 전축적인 構圖에 관해서 이미 알아보고자 하지도 않고, 炫耀한 성격이나, 節度美는 쓸데없는 개념으로 되어버렸다. 感情은 하나의 平面 하나의 空間으로부터 期待될 수 있는 것에 對하여 전연 無感覺하게 되었다.……藝術은 完全히 形式主義의 으로 되어버리고 自然이라는 것과는 어느 새인가 同等의 關係를 갖고 있지 않게 되었다.”⁽⁴⁹⁾ 미켈란젤로를 촛점으로 삼은 바사리의 美觀은 科學에 근거를 두고 圖式化된 15世紀의 美術을 멀리 하고자 하는 立場임을 알게 된다. 바사는 이러한 美術表現을 미켈란젤로에게서 발견하였고, 그것은 唯一한 美의 價值인 節度美에서 多樣한 美를 추구한 것이다. 그러나 方法에 있어서 라파엘이나 미켈란젤로의 畫技를 표본으로 삼아 樣式化한다는 結果는 또 하나의 固定美觀을 說定하는 것이 되고 바카르나겔의 말처럼 過渡期의 現象을 지니고 있다. “사람들이 마니에리즘의 不感症으로 스스로가 둔감하게 되었음을 알아 차릴 때 카라바지오(Caravaggio:1573—1610)에서 받은 印象은 잊혀지지 않을 것이다. 그는 直接的 觀照와 藝術家로서의 感覺的 體驗을 되찾은 사람이었다.(例, Vatican畫廊作品“埋葬”) 太陽이 비치는 現實 앞에서 마니에리즘의 그릇된 要求는 모두 惡夢처럼 흘어져 사라질 것이다. 불현듯 世界는 새삼스레 즐겁게 풍요한

것으로 되어 진다. 17世紀의 自然主義만이 르네상스의 참다운 상속인 것이다.”⁽⁵⁰⁾라고 해석하는 웨플린의 마니에리즘에 關한 立場은 ‘과도기 적인 現象’이라는 견해를 뒷받침하여 주고 있다 사람은 自然을 관조하고 또 自然과 感覺의 體驗을 함으로써 外部世界에 關한 새로운 지경을 갖게 된다는 이야기다. 科學의 探究로 부터 感覺의 體驗으로의 전환은 人間自體의 근본적인 전환이지만 그 對象은 自然이었다는 點이다. 自然의 레알리즘을 파악하기 위한 이탈리아 르네상스 美術은 이와같이 17世紀에서 새로운 角度로 계승되어 진 것이다. 그렇다면 16世紀 後半의 바사리의 位置와 그가 보여준 自由는 ‘마니에리즘’을 發生하게 하였지만, 17世紀 人間의 새로운 근본적인 자세를 可能하게 하여준 하나의 要因이었다고 볼 수 있는 것이다.

III. 르네상스 美術의 眞價

① 다 빈치와 미켈란젤로 美學의 공헌

i) 레오나르도 다 빈치

“繪畫는 外界의 거울이다”라는 레오나르도 다 빈치(Leonardo da Vinci,:1453—1519)의 信念은 그의 Trattato della Pittura ,繪畫論’에서 注視되고 있다. 이 말에서 레오나르도의 美術觀이 특히 알베르티의 造形觀보다 깊고 넓으며 美에 대한 여유있는 立場임을 읽을 수 있다.

16世紀 美術의 터전이 된 이 레오나르도의 繪畫論은 알베르티의 造形理論만으로는 만족할 수 없었던 당시의 상황을 말해주고 있다.

우선 레오나르도는 알베르티의 線遠近法을 초보적인 단계로 보는 입장으로 線, 色, 거리라는 三種의 遠近法을 내세우고 있다. 이 주장은 많은 實驗과 직접觀察에서 얻은 確信과 “모든 人間의 知覺은 知覺에 그 근원을 두고 있다”는 信念에 근거를 두고 있는 것이다. 알베르티의 線遠近法이 自然을 研究함에 있어 科學의 正確性을 意味하는 데 비해 레오나르도의 美術은 科學과 藝術이 다같이 經驗의 所產이라는 見地를 취하고 있다. 이 점에서 兩者는 差가 나타나는

(49) 譯者·守屋謙二·美術出版社 pp.233-234.

(50) 古典美術 p.235.

것이다.

레오나르도는 視覺의 條件을 主要視하여, 繪畫에서의 눈(眼)의 10가지 기능을 열거한다. 즉 어둠, 빛, 불륨, 色, 像, 位置, 거리, 주위, 運動, 靜止 등이 그것이다.⁽⁵¹⁾ 관찰과 직접경험에서의 시각의 중요성은 예를 들어 눈의 초점으로 된 하나의 물체나 像과 그 바탕이나 배경과의 관계에 있어서, 前者는 造形上 밝아야 되고 後者는 어두워야 된다는 것으로 지적되고 있다.

관찰에 따르는 시각상의 현상은 明暗에 그 원천을 두고 있음을 레오나르도는 파악했다. 그의 繪畫論에서 빛과 그늘에 관한 내용을 살펴보자면,

“그늘은 빛의 결핍이다. 그늘은 遠近畫法에서 없어서는 안 될 요소이다. 그것이 없이는 불투명한 물체나 불륨이나 윤곽을 채울 방법을 찾을 수 없다. 윤곽 자체도 그 물체의 色과는 다른 色界로부터 띠어 놓지 않으면 不鮮明하게 된다”⁽⁵²⁾

즉 시각현상은 자연의 客觀的 상태에서만 가능한 것이고, 이것을 관찰하고 경험하고 究明함으로써 비로소 自然對象을 표현할 수 있다는 이야기가 된다. 따라서 빛의 분석과 그 현상을 究明함으로써 外界를 새로운 각도에서 표현하게 되는 것이며, 특히 人間이 外界에 대해 군림한다는 입장은 새롭게 해주는 것이다. 이 점이 레오나르도의 안목에 의해 가리지고 밝혀진 것이 있다면, 19世紀의 印象派 畫家들이 당면하였던 ‘빛의 可變性’이라는 繪畫上의 造形문제도 실은 레오나르도가 세시한 셈인 것이다.

레오나르도의 빛과 그늘에 관한 부분적인 회화론은 아마도 르네상스美術의 핵심적인 중요성을 갖는 것 같다. 그것은 레오나르도 자신이 그의 繪畫論에서나 실제의 경험을 통해서 보여준 自然에 대한 신중하고 깊이 있는 탐구가 가장 중요하였듯이, 모든 자연현상에 대한 문제의식이었다. 여기에 레오나르도의 知覺에 관한 기본 정신이 나타나는 것이다. 그에게 있어서 知覺은 그의 경험世界에서 자기 世界를 선택할 수 있는

眼目을 제공할 뿐만 아니라, 共通意識에 새로운意義를 불러일으키는例도 되고 있다. 이러한 레오나르도의 상황은 다음의 글에서도 단적으로 나마 짐작할 수 있다.

“그늘은 무한히 어두울 수 있고, 또 수많은 濃淡을 밝음 위에 보여준다”

“그늘은 體와 形으로 나타난다”

“體의 形態는 그늘 없이는 그 特色을 보일 수 없다”⁽⁵³⁾

자연현상의 기본인 빛에 대한 레오나르도의 흥미와 관찰과 체험은, 무궁무진한 빛의 神秘性을 人間次元으로 끌어내린 것이다. 그 결과 자연의 모든 光景은 빛과 視覺에 그 기본 원리를 두게 된다. 레오나르도는 視覺에 대한 탐구를 기초로 하여 눈과 눈의 조직을 研究하고, 또 빛을 파악하기 위하여 그늘과 그 反影을 유심히 관찰했다.

레오나르도의 이와 같은 경험과 노력은 우리에게 두가지 중요한 사실을 암시해 준다. 즉, 自然現象은 그 자체의 客觀性을 內在하고 있다는 사실과, 人間은 이 客觀性을 플라톤의 絶對價值化한 恩恵의 대상으로 삼아 崇高化하는 것이 아니고 人間 스스로를 위한 자체 경험으로 인식한다는 사실이다. 결국 레오나르도의 선님은 二元論에 기초를 두고 있는 것이라고 볼 수도 있다.

자연을 하나의 客體로 보았기 때문에 그것은 신비스러기도 하였고, 또 자연에 대한 인간의 受動的인 자세를 能動的인 次元으로 고양시켰으며 感覺의 경험대상으로 만들어 知覺世界를 넓히려 하였던 것이다. 이러한 자세는 자연에 관한 未知의 세계까지 탐구할 수 있는 여유와 可能性을 열어주었고 또한 자연에 대한 人間的인 해석과 표현을 가능하게 하였던 것이다.

이와 같은 그의立場은 繪畫와 彫刻 사이의 優劣性으로 나타난다. 즉 繪畫의 世界가 자연현상을 표현할 수 있는 많은 가능성을 가진데 비해 彫刻은 色彩라든가 空氣遠近法을 利用할 수 없으며 투명한 물체 즉 구름, 비, 바람 등의 많

(51) Leonardo da Vinci, La Peinture, Hermann, Paris 1964, p.89.

(52) Ibid., p.90.

(53) Ibid., p.92.

은 것을 보여주지 못한다는 것이다.⁽⁵⁴⁾ 다시 말하자면, 자연의 諸 현상을 가능한 한 확실하게 파악했을 때 비로소 美術도 가능해진다는 주장이 된다.

따라서 繪畫는 자연을 科學的으로 確證할 수 있다는 物質的인 근거로 나타난다. 여기서 物質的인 근거란 繪畫美術을 말하는 것이며, 自然을 알아볼 수 있는 수단이 되고 동시에 明證의 결과로 되는 것이다.

이와 같은 그의 美術世界를 가능하게 하여주는 要因으로 크게 두 가지를 찾아볼 수 있다. 하나는 그가 畫家의 입장에서 자연을 단순히 外面的인 현상으로 받아들이는 상태에 만족하지 않았다는 점이고, 다른 하나는 視覺 현상을 좌우하는 空氣였다. 여기서 중요시된 空氣란 분위기를 말하는 것이며, 결과적으로는 隱影을 뜯하고 있다. 자연의 모든 물체가 서로 共存하고 있고, 生을 유지하며 그 각기의 特異性을 나타내고 있는 이유는, 그것들이 空氣 속에 있으며 분위기를 만들어 주고 있기 때문이다.

레오나르도는 繪畫美術을 이상의 觀點에서 중요하다고 보았고, 이 중요성을 네 가지로 具體화시키고 있음을 알게 된다.

즉, 첫째 質的인 것,

둘째 量的인 것,

셋째 場所(位置)

넷째 形象 등이 그것이다.

質的인 것이라 隱影을 의미하는데, 어느 부분의 음영이 더 짙은가를 말한다.

量的인 것에서 지적되는 절은 음영이支配하고 있는 크기의 比較差를 뜯하고 있다.

場所는 음영을 잡아주는 길에 따른다는 해석으로, 물체의 어느 부분에 음영이 덮혀있는가로 이해되고 있다.

形象이란 다른아닌 음영 그 자체를 말하는 것으로, 그 물체가 三角形으로 이루어진 것인지 아니면 圓形이나 四角形인지 등을 지적하는 것이다.

繪畫上의 明暗法이 形態를 만들어 주는 基本要因이 되고 있다는 사실을 레오나르도에서 처음으로 찾게 되는 것이다.

결국 음영의 단계적 差度가 造形을 가능하게 하는 것이며, 여기에서 그의 造形美의 本質을 찾아볼 수 있는 것이다.

이에 관계되는 그의 作品例로는 “암굴의 聖母”(La Vierge aux Rochers) “박카스”(Baccus 1506) “聖안나와 聖母子”(La Vierge, l'enfant Jesus et Sainte, 1510) 등을 들 수 있다.

그의 작품과 이론이 알려 주는 점은 자연의 諸 현상을 중요시하였고, 이것을 탐지하기 위해서 과학적인 자세로 불가피하였지만, 이런 결과만으로 美術이 성립되지는 않는다는 점이다. 여기에서 중요시되는 점은 인간적인 표현, 즉 明暗을 繪畫美術의 造形 문제로 중요시하였다는 점에서 자연현상의 한 요소가 繪畫美術에 적용되어 겼다는 사실이다.

ii) 미켈란젤로

레오나르도와 같은 시대의 작가로서 후배인 미켈란젤로 부오나로티(Michelangelo Buonarroti 1475—1564)는, 前者가 繪畫에 치중한데 비해 彫刻에서 더욱 부각되고 있다. 그는 ‘모나리자’의 작가인 레오나르도 다 빈치처럼 이론을 定立하여 美術의 이론적 배경을 갖추지는 않았다. 물론 그는 “피렌체畫派”라는 科學的 탐구에서 결과된 회화 운동의 내용도 알고 있었고, 이 속에서 자기의 길도 찾았던 것이다. 그러나 자연 原因이 科學의인 眞理로 탐지된 사실 그 자체는 가치있는 것으로 인정되지만, 미켈란젤로의 美觀의 기초를 이루지는 못했다.

당시의 연구대상은 古代 그리스의 플라톤 美觀이었고, 精神美와 肉體美의 융합을 人體에서 엄어보려고 하던 때였다. 미켈란젤로의 많은 作品이 말해주듯이 可視美와 精神美의 융합은 그의 과제였다.

이 문제를 풀어줄 수 있는 열쇠는 그의 독특한 美觀에 관한 해석에 있었으며, 그것을 실천에 옮기는 과정에서 조각작품 ‘피에타(Pieta)’도, 壁畫 ‘최후의 심판’도 탄생된 것이다.

눈으로 볼 수 있는 美는 어쨌든 美의 상징을 보이고 있는 것이며, 精神美 역시 具體化되므로써 비로소 効果를 갖게 되는 것이다. 이러한 입장에서 미켈란젤로는 피렌체式의 繪畫에 나타나

(54) Histoire de la critique d'art. p.93.

는 自然法則에 입각한 美術이나 美學 또는 기하학적 方法에 따르는 美術을 거부하였다. 이런 점에서 그의 말을 되새겨 볼 필요가 있다. 즉

“손이 아니고 눈에 자(尺度)를 가지야한다,
왜냐하면 손은 일을 위해서 움직여야하고, 눈은
판단을 내리기 때문이다.”⁽⁵⁵⁾

이것이 미켈란젤로의 可視美를 위한 수단이었다. 다시 말하자면 法則化된 方法으로는 항상 똑같은 종류의 결과만 일어진다는 판단에서, 人間 위주의 美를 찾으므로써 標準美를 떨리하였다고 볼 수 있는 것이다. 바로 이 점에 미켈란젤로의 독특한 美術世界가 있고, 또 르네상스美術을 초월한 그의 美를 作品에서 찾아볼 수 있는 것이다.

가장 좋은 예로 같은 소재에서 전혀 다른 두 세계를 창조해낸 조각작품 “피에타”를 들 수 있겠다. 群像彫刻으로 되어 있는 ‘Rondanni Pieta’ (1556-1564)는 人間形態에서 모든 肉體性을 제거하고 精神的인 理念만을 전달시키고 있는 聖像이라고 볼 수 있다. 이에 비해 聖베드로대성당에 있는 1499년작의 피에타는 超自然的인 內容보다는 오히려 人間的인 悲劇으로 그 양상을 보여주고 있다.

그의 想像力은 하나의 理念을 具體化시킬 수도 있고, 다양한 造形像을 창조해낼 수도 있는 독특한 것이다. 그의 상상력은 르네상스美術을 통해 특출하게 지적될 수 있는 作家相이라고 말할 수 있다.

그의 作品은 그의 두 종류의 美觀을 유감없이 나타내주고 있다. 즉 精神美와 可視美的 世界가 그것이다. 이 두 관점에서 미켈란젤로 作品의 본질을 찾아볼 수 있다. 또한 이 두 개의 관점을 통해서 그의 美術world를 파악해야 할 것이다. 그의 ‘繪畫美術이 조각처럼 부각되도록 나타날 때 비로소 繪畫의 優秀性을 인정한다’는 주장은, 결국 彫刻이 繪畫의 길잡이라는 결정적인 자세를 말하는 것이다. 여기서 레오나르도와 미켈란젤로 사이의 크나큰 주장의 차이를 볼 수 있는 것이다.

르네상스美術이 1400年代에서 1500年代를 거치면서 수많은 작가와 위대한 작품을 탄생시켰지만, 이 두 作家의 美觀과 그 具現은 繪畫와

彫刻에 있어 뺄 수 없는 造形要素를 제시하였고, 오늘날까지도 같은 길을 밟고 있는 것이다.

結論

이상으로 確信은 항상 절대적인 法則에 依存하는 結果에서 발생되고 있음을 르네상스 美術에서 엿보게 된다.

畫家 彫刻家 또는 건축가라는 구분된 명칭이 없이도 르네상스美術이 存在할 수 있었다는 사실도 재생된 人間의 탐구 자체에서 이해하게 된다.

결국 自然을 확실히 파악하는 方法을 위해서 모든 것이 있었고 空間觀이나 造形理論 등이 있었던 것이다. 지식이 중요하였고 학문이 우선으로, 가능한 길을 알아차리기 위해서 빛과 형태와 그리고 人體, 空氣 등의 자연현상이 대상으로 등장했음을 알았다. 즉 知的인 수단을 무기로 삼았던 것이다.

르네상스美術을 中世의 美術과 비교해 볼 때 우리는 手藝的 또는 肉體的인 것에서 知的인 것으로 人間活動이 바뀐 차이를 발견하게 되는 것이다.

美術이 學問으로까지 그 당대에 이루어지기를 요구한 作家들은, 결국 中世的인 職人과는 사회적인 位置 또는 그들의 활동이 본질적으로 달랐다는 것을 말해 주고 있다. 이런 점은 本論에서 검토된 當代의 학문적 理論이 충분히 입증해주고 있다.

르네상스의 미술을 고찰할 때, 우리는 人間의 知的인 발달이 外界를 향해 발휘될 때 그 方向이 매우 중요하다는 사실을 깨닫게 된다. 아마도 르네상스美術이 우리에게 남겨준 것이 있다면, 그것은 知的인 확인과 그 신천이 언제나 필요하다는 사실일 것이다.

參考文獻

E. Muntz: Renaissance. Ed. Hachette, Paris,
1875.

Anthony Blunt. Artistic Theory in Italy 1450

(55) Vasari 作家傳 p.105.

- 1600. Ed. Oxford. Univ. Press, 1940.
- L.B. Alberti: *Della Pittura*, Sansori, Finenge.
Ed. Luigi Mallé, 1950.
- Heinrich Wölfflin: Renaissance und Baroque.
Ed. Schwabe, Bâle. Suisse, 1961.
- Lionello Venturi: *Histoire de la critique d'art*.
- Ed. Flammarion, 1964. Paris.
- Vasari: *Les Peintures Toscans*. Ed. Hermann
Paris, 1966
- Pierre Francastel: *Peinture et Société*.
- Martin Wackernagel: Renaissance und Baroque
Ed. Payot. Paris.