



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

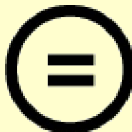
다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위논문

인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 연구



제주대학교 대학원

미 술 학 과

고 인 자

2015년 2월

인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 연구

지도교수 김 용 환

고 인 자

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함



제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

2015년 2월

고인자의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장_____⑩

위 원_____⑩

위 원_____⑩

제주대학교 대학원

2015년 2월

<국문초록>

인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 연구

고 인 자

제주대학교 대학원
미술학과 서양화전공

지도교수 김 용 환

인상주의는 최초의 근대적 예술운동으로 전통적인 미술창작방식에서 벗어나 근대도시의 탄생과 함께 시작됐다. 인상주의의 공통적 특징은 전통과의 결별을 선언하고 과거의 방식과는 다른 자신들만의 시각적 언어를 구축하는데 주력하는 것이었다. 이처럼 다양한 유파에 속한 화가들의 출현과 함께 서양회화는 19세기 중반에서 20세기 초반에 이르는 비교적 짧은 기간 동안에 인상주의를 비롯하여 점묘파, 표현주의, 야수파, 입체파, 미래주의 등의 화파들이 연속적으로 출현하였다.

본 연구는 서양풍경화의 시원에서 시작하여 종교적, 역사적 변화에 의해 풍경화가 그림의 독자적인 장르로 서게 되기까지 서양미술의 오랜 전통만큼 다양한 변천과정을 거치면서 발전됨을 알아보았다.

첫째, 인상주의 풍경화가 태동하기 위해 초기 인상파화가들에게 영향을 끼쳤던 18세기 영국의 위대한 풍경화가인 터너와 콘스터블의 미술사적 의의를 살펴보았다.

둘째, 19세기 풍경화의 본격적인 전개를 알리고 파리의 몽테블로 숲에서 자연에 대한 아낌없는 경의를 다해 사랑을 받게 된 밀레와 코로를 주축으로 하는 프랑스 바르비종화가들에 대해 알아보았다.

셋째, 19세기 중엽 사진술의 발명과 근대도시의 탄생은 화가들의 관심을 풍경과 자연으로 이동하게 만들었으며, 인상주의 화가들에 의해 풍경화가 본격적으로 제작되었다. 초기인상주의자들은 자연에서 변화하는 빛을 화폭에 담아내기 위해 파렛트에서 물감을 섞지 않고 원색의 물감으로 화면을 구성해냈다.

전통적인 풍경화가 영원히 변하지 않는 자연을 표현했다면, 인상주의 풍경화는 매순간 변화하는 풍경을 담아내고자 하는 특징을 보인다. 이러한 전개과정을 크게 인상주의 초기의 화가 마네와 모네, 후기의 쇠라와 고흐로 구분지어 보았다.

넷째, 인상주의의 새로운 전기를 맞게 되는 후기의 신인상주의는 대상에 미치는 빛과 색채를 보다 과학적으로 연구하여 순수한 색점으로 이루어진 화면을 구성하여 색의 의미와 중요성을 강조하는 경향을 보였다. 그러나 너무 광학적인 문제에 주력해서 대상의 외형에만 몰두했기 때문에 본 연구에서는 쇠라와 함께, 대상의 내면에 몰두하고자했던 후기인상과 고흐의 작품 세계를 통해 인상주의가 어떻게 다양하게 전개되었는지를 알아보았다.

이처럼 인상주의자들은 자신들만의 시각적 이미지구축을 위해 빛과 색채를 화두로 삼아 자연과 대상을 새롭게 묘사했으며 아름다운 서양회화의 새로운 질서를 구축해냈다. 또한 그들은 오랫동안 이어져 내려온 서양화의 전통대신 근대도시와 빛나는 자연을 수면위로 떠오르게 하는데 크게 기여했다. 나아가 후대의 미술가들에게 새롭고 창의적으로 생각하고 작업할 수 있는 방향성을 제시해주었다는 점에서 인상주의자들의 시도와 성취는 기로에 놓였던 서양미술의 진로를 결정하는 계기를 마련해 주었다.

이상과 같이 인상주의 풍경화는 혁신적인 기법을 바탕으로 많은 화가들에 의해 다양한 표현영역으로 확장되면서 서양회화의 현대성의 기초를 다졌다. 그들의 작품을 통해 풍경화에 나타난 빛과 색채가 다양한 표현양상으로 전개되었고, 참신하고 새로운 미술의 발견을 위해서 인상주의자들이 걸었던 고뇌의 시간들이 풍경화의 새로운 소재와 기법을 탄생시킬 수 있었으며 미술가들에게는 무한한 자유를 부여해주었다

이에 본 연구를 통해 서양미술에 나타난 인상주의 풍경화의 진행과정과 그 현대적 행보를 이해하고 조형표현의 새로운 전개를 확장하는 계기로 삼고자한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 풍경화의 이론적 고찰	3
1. 풍경화의 개념과 시원	3
2. 풍경화의 변천	5
3. 영국의 풍경화파와 바르비종화파	13
1) 영국의 풍경화파	13
2) 바르비종화파	16
III. 인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채	19
1. 회화에 있어서 빛과 색채의 개념	19
2. 인상주의의 시작과 그 특징	24
3. 인상주의 풍경화의 빛과 색채의 적용	30
4. 인상주의 풍경화의 작가분석	37
1) 마네	37
2) 모네	41
3) 쇠라	49
4) 고흐	53
V. 결론	59
참고문헌	61
<Abstract>	64

그림목차

<그림 1> 「풍경」, 1세기, 벽화, 로마 알바니 별장	6
<그림 2> 랭부르 형제, 「베리공의 호화로운 기도서(10월)」, 필사본(달력그림), 1410년 경, 상티이 콩데 미술관	6
<그림 3> 레오나르도 다 빈치, 「모나리자」, 1502년 경, 목판위에 유채, 77×53cm, 피렌체 우피치 미술관	7
<그림 4> 조르조네, 「폭풍우」, 1508년 경, Oil on canvas, 82×73cm, 베네치아 아카데미 미술관	8
<그림 5> 알도르피, 「풍경」, 1526-8년경, 목판에 붙인 양피지에 유채, 30×22cm, 독일 뮌헨 알테 피나코텍	9
<그림 6> 브뤼켈, 「The Return of the Head」, 1565년, Oil on panel, 117×159cm, 비엔나 미술사 박물관	10
<그림 7> 푸생, 「루트를 켜고 있는 박카스 제」, Oil on canvas, 121.0×175.0cm, 1630년 경, 파리 루브르 미술관	10
<그림 8> 루벤스, 「Dance of Italian Villagers」, 1636년, 목판에 유채, 73×106cm, 스페인 마드리드 프라도 미술관	11
<그림 9> 터너, 「눈보라 속의 증기선」, 1842년, Oil on canvas, 91.5×122cm, 런던 데이트 갤러리	14
<그림 10> 콘스터블, 「건초마차」, 1821년, Oil on canvas, 130.2×185.4cm, 런던 내셔널 갤러리	15
<그림 11> 밀레, 「씨 뿌리는 사람」, 1850년, Oil on canvas, 101.6×82.5cm, 보스턴 미술관	17
<그림 12> 코로, 「모르트 폰텐의 추억」, 1864년, Oil on canvas, 25 1/2×35in, 파리 루브르 미술관	17
<그림 13> 마네, 「폴밭위의 점심」, 1863년, Oil on canvas, 208×264.5cm, 파리 오르세 미술관	33
<그림 14> 모네, 「폴밭위의 점심」 습작, 1866년, Oil on canvas, 248×217cm, 러시아 모스크바 푸쉬킨 미술관	33
<그림 15> 모네, 「세 그루 포플러」, 1891년, Oil on canvas, 개인소장	35
<그림 16> 호쿠사이, 「대나무와 후지 산」, 목판화, 22.7×15.6cm,	

더블린, 체스터 비티 도서관과 동양미술갤러리	35
<그림 17> 마네, 「철도에서」, 1876년, Oil on canvas, 93×114cm, 워싱턴 내셔널 갤러리	36
<그림 18> 마네, 「선상의 모네」, 1874년, Oil on canvas, 82.7×105cm, 뮌헨 노이어 피나코텍	39
<그림 19> 모네, 「인상-해돋이」, 1872년, Oil on canvas, 255×205cm, 마르모탕 미술관	42
<그림 20-22> 모네, 「건초더미」 연작, 1890-91년, Oil on canvas, 프랑스 국립박물관 연합(RNM), 미네아 폴리스 아트인스티튜트(MIA) 외	44
<그림 23-26> 모네, 「루앙대성당」 연작, 1892-94, Oil on canvas, 프랑스 국립 박물관 연합(RNM), 뉴욕 메트로폴리탄 미술관 외	46
<그림 27, 28> 모네, 「수련」 연작, 1897-1926, Oil on canvas, 푸슈킨 미술관, 런던 내셔널 갤러리, 프랑스 국립 박물관 연합(RNM), 외	47
<그림 29> 쇠라, 「아스니에르의 수욕」, 1884년, Oil on canvas, 79×118 1/2in, 런던 내셔널 갤러리	52
<그림 30> 쇠라, 「그랑드 자트섬의 일요일 오후」, 1886년, Oil on canvas, 207×308cm, 미국 시카고 아트 인스티튜드	53
<그림 31> 고흐, 「포룸 광장의 밤의 카페테라스」, 1888년, Oil on canvas, 81×65.5cm, 네덜란드 크렐러펠러 미술관	56
<그림 32> 고흐, 「론 강의 별이 빛나는 밤」, 1888년, Oil on canvas, 72.5×92cm, 프랑스 파리 오르세 미술관	56
<그림 33> 고흐, 「별이 빛나는 밤」, 1889년, Oil on canvas, 73.7×92.1cm, 미국 뉴욕 현대 미술관	57
<그림 34> 고흐, 「까마귀가 나는 밀밭」, 1890년, Oil on canvas, 50.5×103cm, 파리 반 고흐 미술관	57

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

19세기 중반에서 20세기 초에 이르는 동안 서양미술은 여러 종류의 미술이 공존하며 과거의 아카데미한 방법에서 벗어나 현대를 향해 나아가는 커다란 변화의 시기였다. 서양 미술의 오랜 전통에서 대상을 있는 그대로를 재현해내기 위해 가장 중요시되었던 데생, 해부학, 원근법, 명암법, 단축법, 색채학 등은 18세기 말엽 사진기의 발명과 더불어 커다란 변화를 맞이하게 된다. 또한 역사, 종교, 신화 등 미술작품의 주제가 되었던 것들은 더 이상 중요하지 않게 되고 인간의 삶과 경험이 미술의 주제가 되어야한다는 생각이 지배적이게 된다. 이러한 시대적 배경과 함께 인상주의의 태동은 서양미술이 현대미술의 새로운 장으로 나아가는 초석을 다지게 된다.

인상주의 화가들은 색채와 빛을 통해 찰나의 시각적 감각을 표현하려했는데 그들의 주요관심은 ‘인상’ 즉 짧은 순간에 화가가 시각적으로 지각하는 사물을 표현하는 것이었다. 또한 색채가 사물의 보완적이고 지속적인 성질이 아니라 사물의 표현에 영향을 미치는 여러 요소들, 즉 날씨와 빛의 반사작용에 의해 끊임없이 변화하는 것임을 발견했다. 이처럼 전통적인 회화에 반발한 인상주의 이후 회화는 과거와는 완전히 다른 방향으로 나가게 된다. 무엇보다도 오랫동안 지속되었던 소재와 기법에 대한 고정된 인식에서 벗어나 화가 자신이 개인적인 스타일을 실험할 권리가 새로이 부여되었다.

인상주의 회화의 특징은 무엇보다도 소재와 기법의 변화라는 측면에서 자연과 삶, 주변의 도시풍경을 색채와 빛의 변화를 통해 표현해낸 점이다. 인상주의 화가들은 이전까지와는 다른 자유로운 감성으로 개방된 자연을 다양한 풍경화로 제작하였다. 과거의 화가들이 빛에 의해 대상의 밝음과 어둠의 이원성을 표현해냈다면 인상주의자들은 다채로운 색채의 아름다움을 풍경에 담아냈다. 때문에 인

상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 표현에 대한 연구는 곧 서양미술사에 대한 이해와 함께 현대미술이 보다 발전되고 적극적 방향으로 나아갈 방법에 대한 길을 제시할 수 있다고 본다.

본 연구에서는 인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 역할에 대한 이론적 고찰을 하고, 어떻게 인상주의 풍경화가 태동하고 확대 전개되었는지, 또 어떻게 독자적인 양식을 획득하게 되었는지를 살펴보는 데에 목적을 두었다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구를 위해 논문, 학술자료, 정기간행물 등 연구주제와 관련된 다양한 참고자료 및 인상주의 화가들의 작품 도록을 중심으로 인상주의 풍경화에 있어서 빛과 색채가 어떻게 다양하게 적용되고 표현되었는지를 알아보았다.

첫째, 서양미술사에 나타난 풍경화의 개념과 시원, 풍경화의 변천과 인상주의 이전 터너와 콘스터블 풍경화에 나타난 빛과 색채의 활용과 함께 바르비종화가 밀레와 코로를 중심으로 그들의 자연에 대한 조형관을 살펴보았다.

둘째, 인상주의 회화에 있어서 빛과 색채의 개념과 역할을 이론적으로 고찰하고, 인상주의 탄생의 시대적, 미술사적 배경과 그 특징, 또한 인상주의 풍경화에 빛과 색채가 어떻게 적용되었는가를 고찰하였다.

이러한 전개과정에서 나타난 인상주의 풍경 화가들의 작품 속에서 빛과 색채가 어떻게 다양하게 적용, 표현되었는지를 살펴보았다.

셋째, 인상주의 풍경화의 시작을 알리는 마네와 모네, 그리고 보다 더 광학적인 접근방식으로 빛과 색채를 분석한 쇠라, 그리고 빛과 색채를 자신의 감정표현을 위해 극적으로 활용하였던 고흐작품을 통해 알아보았다.

넷째, 인상주의 풍경화가 서양미술의 소재와 기법의 현대화에 어떠한 영향을 미치게 되었는지를 연구하였다.

이러한 인상주의에 나타난 빛과 색채연구를 통하여 현대풍경화의 표현형식을 적극적으로 활용하는데 유용한 자료가 되리라 사료된다.

II. 풍경화의 이론적 고찰

풍경화의 개념과 풍경화의 시원에 관한 이론적 고찰을 통하여 회화에서 풍경화가 기독교나 신화, 역사 주제의 배경에서 시작되어 대중에게 알려지면서 실존하는 자연 풍경을 화폭에 담은 인상파의 대두를 분석하였다.

1. 풍경화의 개념과 시원

풍경화란 산이나 바다, 강, 시내, 들, 나무, 수풀을 그린 그림을 말한다. 좀 더 세분하면 산이나 들, 수풀 등을 그린 풍경화와 바다풍경화, 도시풍경화로 나눌 수 있지만 일반적으로 이들을 모두 통합하여 풍경화라 총칭한다.

풍경화는 인간의 자연에 대한 관심과 더불어 시작되었고 인간은 고대부터 현재까지 자연과 더불어 원시인에서부터 문화인으로 발전하면서 결코 호의적이지만은 않은 자연을 이해하려고 노력하면서 끊임없이 적응하고 의지하며 살아왔다.

과학자들은 자연에 대해서, 더 넓게는 이 세계와 우주와의 관계를 밝혀내고자 하였으며 탐험가들은 미지의 세계를 찾아다녔고, 시인은 자연에서 영감을 얻어 글을 쓰기도 했고, 화가들은 자연을 화폭에 담기 시작하였으며 여기에서 풍경화의 시작을 찾을 수 있다. 그러나 화면에 나타난 자연의 모습은 개개인에 따라, 그리고 시대와 장소에 따라 다르게 그려졌음을 알 수 있다.” 이처럼 인간의 자연에 대한 이해는 때와 장소, 개인에 따라 다르게 형성되어 표현되었음을 볼 수 있다.

풍경화란 풍경에서 받은 영감을 관람자의 영혼에 전달하는 것이라는 보들레르¹⁾의 말처럼 사실주의 풍경화는 “감상자에게 실제의 풍경을 마주하는 것 같은 감흥을 불러넣어주는 감정이입이 가능하다. 역사화, 종교화와 달리 풍경자체에 접근해서 느끼는 감정과 시각적 경험을 화폭에 담는다는 것은 회화의 새로운 방향

1) 샤를 피에르 보들레르(Charles-Pierre Baudelaire, 1821 8 21~1867 8 31); 프랑스 파리 출생, 현대시의 창시자, <악의 꽃>. 외설과 신성모독으로 기소 당했고 당대의 어느 누구보다 현대문명에 가까운 시인이다.

을 제시하는 것이었다.”²⁾

서양에서는 고대 그리스 이래 자연에 대한 관심보다 인간의 활동에 대한 관심이 깊어 대부분의 회화는 역사, 신화, 또는 종교적인 사건이나 인물들의 이야기를 담고 있으며 풍경화나 정물화와 같이 이야기 중심적이 아닌 그림들은 품위있는 미술에서 제외되었다.

그러나 동양에서는 고대로부터 자연과 더불어 조화를 이루는 삶에서 가치를 찾으려고 하였으며, 자연의 법칙을 깨닫는 것이 가장 중요한 삶의 방식이라고 여겼다. 때문에 산수화를 통해 자연에 대한 깨달음을 표현했다.

이와 같은 동·서양의 자연관의 차이에도 불구하고 한 가지 공통점을 발견할 수 있는데, 그것은 동서양의 풍경화는 근본적으로 관념적, 또는 상상된 자연의 모습이며 실제의 경관을 그린 경우는 아주 드물었다는 점이다. 동양의 경우 몇몇 화가들에 의하여 실경산수의 전통이 이어지기는 하였으나 자연에 나가 대상을 마주하고 그림을 그릴 필요가 없었다. 즉, 그들이 깨달은 자연의 법칙을 담아내는 것이 더 중요했기 때문이다. 서양에서 자연을 대상으로 삼는 풍경화는 16, 17세에 이르러서야 비로소 종교화의 뒷 배경에서 벗어나 독립적인 장르로 확립된다.

풍경화는 1855년 영국 국제박람회에서 대중에게 알려졌다. 풍경화는 인상주의 이전까지는 독립적인 소재로 풍경화가 그려지기보다는 종교, 신화, 역사, 초상화의 배경으로 풍경이 선택된 경우가 더 많았다. 그러나 야외에서 그림을 그리는 모습은 19세기 전반까지만 해도 보기 어려웠으며, 대부분의 풍경화는 아틀리에에서 창작되었고 이 전통이 무너지는 시기가 바로 인상주의가 대두하던 19세기 후반기에서부터이다. 사진술이 발명되기 이전의 유럽에서 당시의 풍속을 그린 그림에 등장하는 풍경은 주제를 돋보이게 하는 수단으로 선택되어지는 것이 대부분이었다. 인간은 자연과 더불어 살아가는 존재이므로 크든 작든 그림에 자연이 등장하는 것은 자연스러운 현상이었다. 1855년에 ‘아부’³⁾는 풍경화의 부상에 대해 다음과 같이 주목했다. “프랑스화가들이 화파로서 결합되는 유일한 장르는 풍경화이다. 이것은 대가들에 의해서 자연, 시골로 인식되어진 것과는 다른 것이다.

2) 김현화(2001), 「경계 없는 현대미술」, 숙명여자대학교 출판국, p.88.

3) 에드몽 아부(Edmond Francois Valentin About, 1828~1885); 프랑스 출생. 소설가, 희곡작가, 예술 평론가, 정치 풍자가등 다양한 활동을 펼친 작가로 반(反) 교권주의자로 유명하다. 1857년 작품 [산들의 왕] 발표, 18827년에 신문 [19세기]를 창간하였다.

작업실로 자연이 선택될 뿐이다.”⁴⁾

그러나 본격적으로 실제 존재하는 특정지역의 풍경을 담아내는 것도 곧 그 지역만의 정체성을 찾는 작업이기도 했다. 이처럼 초기풍경화는 이상주의와 사실주의가 대립하는 양상을 보였다.

독립적 풍경화의 탄생은 사진술의 발명에 의해 더 이상 미술이 기록의 역할로써의 의미를 갖게 되지 않게 되면서 부터이다. 있는 그대로의 역사적 기록이나 초상을 그릴필요가 없어지면서 화가들은 자연의 변화와 아름다움을 현장에서 그려내기 시작했다. 그러한 시작을 알리는 화가들이 프랑스 시골마을에 있는 풍텐블로 숲에서 작업한 바르비종파이다. 그들은 낭만주의의 드라마틱한 주제, 깊은 인상을 화가들이 주는 감동적인 형태와 보색을 대비시키는 채색법 등 혁신적인 실험과 전위적인태도로 1830년대부터 파리근교 바르비종마을에 정착하여 풍경화를 탐구하기 시작했다.

대표적인 화가는 루소(Henri(-Julien-Valentin) Rousseau, 1844-1910), 도비니(Charles(-Francois) Daubigny, 1817-1878), 코로(Jean(-Baptiste-Camille) Corot, 1796-1875), 밀레(Jean(-Francois) Millet, 1814-1875) 등이다.

이처럼 풍경화의 변천을 통해 과학과 근대 도시의 탄생과 더불어 풍경화의 중요성이 더욱 부각되었음을 알 수 있다. 자연과 풍경을 통해 이후 인간본연의 감정들을 담아내기까지 풍경을 탐구했던 화가들이 있었음을 알 수 있다.

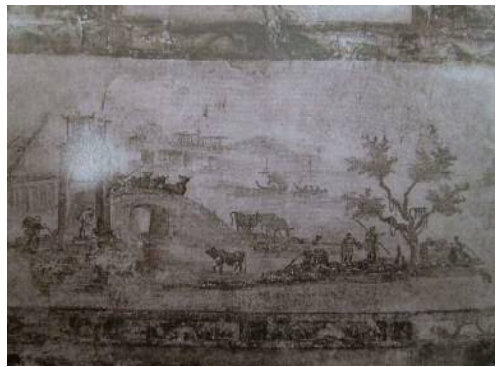
2. 풍경화의 변천

서양의 풍경화는 고대이집트나 미노스의 벽화에서 간혹 보이지만 좀 더 많은 풍경화가 그려지기 시작한 시기는 그리스의 헬레니즘시대와 로마시대였다. 고대 회화의 흔적은 거의 모든 것을 폼페이의 벽화에서 찾아볼 수 있는데 정물화나 동물 그림, 그리고 풍경화도 있다. 그러나 당시의 풍경화는 폼페이나 헬라클레니

4) 전계서(2001), 「경계 없는 현대미술」, 숙명여자대학교 출판국, p.83.

움에서 나온 몇몇 벽화를 제외하고는 순수풍경화라기보다 인물의 배경으로 사용되었을 뿐이다.

<그림 1>은 “실제적인 모습이 아니라 목가적인 풍경을 구성하는 모든 것, 목동과 소, 사당, 멀리보이는 별장과 산들을 한데 모아놓은 것으로 정말 평화스러운 장면을 위해 구성한 것으로 보인다. 헬레니즘시대

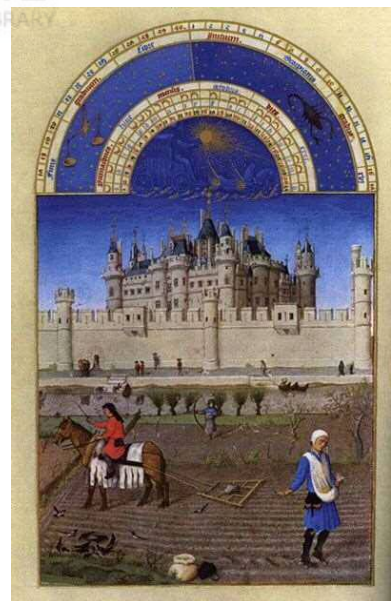


<그림 1> 「풍경」 1세기

의 미술가들은 원근법이라는 것을 알지 못했으므로 사물이 멀어짐에 따라서 대상의 크기를 줄여가는 방법을 알고 적용되기까지는 천여 년이라는 시간이 흘렀다.”⁵⁾

인간을 만물의 척도로 생각하던 그리스사람들은 자연의 모방에 관심을 쏟기 보다는 완벽한 인간상을 창조하는데 노력하였다. 때문에 여기서의 풍경은 실제 풍경을 담아내려는 노력보다는 인물이나 사건의 배경으로서의 역할이 무엇보다 중요했다. 즉 소재를 돋보이게 하는 것이 풍경의 역할이었다.

<그림 2>는 부르고뉴의 한 부유한 대공이 주문한 기도서에 붙은 달력의 세밀화로 삽화가운데 가장 아름답다고 알려져 있다. 일년 열두달을 생활 풍속과 자연풍경의 변화에 따라 정교하게 묘사하고 있다. 이 화가가 묘사한 장면이, 있는 그대로의 자연이 아님을 알 수 있고 회화에 대한 그의 목적이 중세초기의 미술가들과는 다르다는 것을 알 수 있다.



<그림 2> 「베리공의 호화로운 기도서(10월)」 랭부르 형제

중세인들에게 자연이란 미지의 세계이고 두려움의 대상이었다. 현대인처럼 산에 올라가 경치를 즐긴다는 것은 생각지도 못할 일이었다. 그러나 이러한 관심을 갖고 최초로 산을 올라간 사람은

5) E. H. 콰브리치/ 백승길, 이종승 옮김(2007), 「서양미술사」, 예경, p.114.

페트랄카⁶⁾였다. 그러나 “그는 산에 올라온 후 즉시 성 아우구스티누스⁷⁾의 <고백록(Confessions)>을 펴고, 세속적인 풍경을 찬양하는 자기 자신에 대해 분개하며 산에서 곧 내려왔다”⁸⁾고 전하고 있다.

이러한 자연에 대한 사고만보더라도 당시 자연을 있는 그대로 그린다는 것은 상상조차 할 수 없는 일이었음을 알 수 있다. 중세까지만 해도 산이나 숲은 악마가 사는 곳, 신적인 곳으로 인식되어졌고, 종교와 신의 위엄과 권위가 인간의 자유로운 사고를 지배하던 시대였기에 더욱 그러하다.

“고딕후기에 들어서면서 서서히 자연에 대한 관심이 대두되는데, 이 시대 풍경화의 특징으로는 꽃이나 정원, 나무들이 종교적 상징성을 갖고 묘사되기 시작했다. 예를 들면 단순화되고 서툴게 그려진 산은 ‘시나이반도’의 사막을 의미한다든지 야생적인 자연가운데 울타리로 둘러싸여 성모와 아기예수가 앉아있는 정원은 천국을 상징했다. 아름다운 꽃이나 나무를 성스러운 의미의 상징으로 활용했다.”⁹⁾

르네상스에 접어들면서 과학의 발달은 자연에 대한 호기심을 유발시켰고 화가들은 자연의 모습을 있는 그대로 재현해 내고자하였다.

<그림 3>은 다 빈치와 같이 예외적으로 실제 자연을 관찰하고 분석 묘사한 화가도 나왔으나 전반적으로 풍경 자체에 대한 독자적인 관심보다는 아직은 인물의 배경에 등장하는 구성요소 위주로 제작되었다. “그는 자연을 자연 그대로 묘사하는 것이 미술가들에게 또 하나의 새로운 문제, 즉 정확한 소묘를 조화로운 구성에 결합하는 것만큼이나 미묘한 문제를 남겨 놓았음은



<그림 3> 「모나리자」 다 빈치

6) 페트랄카(Pettach); 이태리 중세시인, 당시 인정해주던 라틴어로 시를 썼다. 신을 찬양하는 글이 아니라 로맨스에 호소하는 시이고 라임까지 맞춰 쓴 최초의 작가, 이 라임은 소넷(sonnet)이라고 하는 굉장히 획기적인 장르이다.

7) 아우구스 티누스(Aurelius Augustinus Hipponensis, 354-430); 중세로마의 주교 및 성인이다. 기독교의 고대 교부(敎父) 가운데 최고의 사상가이며 교부철학의 대성자로 고대 신플라톤주의 철학과 기독교를 결합하여 중세 사상계에 영향을 주었다.

8) 김영나, “서양의 Plein-air 풍경화의 전통”, 역사학보 제101집, p.110.

9) 상계서, “서양의 Plein-air 풍경화의 전통”, 역사학보 제101집, p.112.

분명히 인식하고 있었던 것이다.”¹⁰⁾

르네상스의 4대혁신 중 원근법의 발견으로 자연과 등장인물들은 좀 더 신빙성 있는 공간에 위치하게 되며 하늘은 황금빛에서 푸른색으로 채색되어졌다. 그림에서 재현되는 자연의 모습은 고귀한 인물들이 위치하기에 적합한 이상적인 공간으로 종교와 연관되어 신앙심의 상징으로 여겨졌으며, 모나리자 뒷 배경은 마치 동양화의 풍경을 보는 듯하다.

피렌체의 지적인 분위기와는 달리 좀 더 편안하고 무르익은 풍경화가 발달하게 된 곳은 베네치아에서였다.



<그림 4> 「폭풍우」 조르조네

<그림 4>의 폭풍우는 아마도 고전작가나 고전을 모방한 작가의 작품에 나오는 장면을 그린 것인지도 모른다. 당시의 베네치아 미술가들은 그리스 시인들과 그들이 추구했던 것의 매력에 눈을 뜨기 시작했기 때문이다.

그들은 전원의 사랑을 다룬 목가적인 이야기나 비너스와 요정들의 아름다움을 묘사하기를 좋아했다.

조반니(Giovanni Bellini, 1430-1516), 조르조네(Giorgione da Castelfranco, 1478—1510), 티치아노(Tiziano Vecellio, 1488년경-1576)를 중심으로 확립된 “베네치아 풍경화의 특징은 화가들이 색채와 빛을 것처럼 행복하게 사용하여 화면전체에 통일성을 부여하여 목가적이며 시적인 분위기를 보여주었다.”¹¹⁾

이들의 풍경은 “로마의 시인 베르길리우스(Virgil)¹²⁾, 호라티우스(Horace)¹³⁾, 오비디우스(Ovidius)¹⁴⁾의 시에 묘사된 황금시대의 이상향인데 특히 베르길리우스의

10) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.300.

11) 상계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.329.

12) 베르길리우스(Vergilius Maro, Publius, B.C. 70~B.C.19); 고대 로마의 시인으로 로마의 건국과 사명을 노래한 서사시<아이네이스>를 썼다.

13) 호라티우스(Horatius Flaccus, Quintus, B.C. 65~B.C.8); 고대 로마의 시인으로 풍자시, 서정시로 명성을 얻어 아우구스투스의 총애를 받았으며, 그의 <시론(時論)>은 아리스토텔레스<시학>과 함께 후세에 큰 영향을 주었다.

14) 오비디우스(Ovidius, Publius Naso, B.C.43~A.D.17); 사랑의 즐거움을 노래한 연애시로 유명하다. 작품에 서사시 <사랑의 기쁨>과 <변신 이야기>, <애가(哀歌)> 따위가 있다.

「농경시」에서 묘사된 평화롭고 단순한 시골의 이상적인 생활은 르네상스 화가들에게 많은 영향을 주었고 이들의 이상적인 풍경화개념의 밑바탕이 되었다.

이렇듯 이탈리아 르네상스회화에서는 상상적인 이상화된 풍경, 즉 인간과 자연이 조화를 이루는 그림들이 그려지고 있었던 반면 실제풍경에 대한 호기심은 플랑드르, 독일을 위시한 북구 르네상스회화에서 더 많이 보여졌다. 북구 유럽에서는 전통적으로 이상주의보다는 극히 세부적인 묘사에 치중하는 사실주의 경향을 보여 왔으며 자연과 좀 더 밀접한 관계를 묘사하는 풍경이 한층 더 일찍 발달할 수 있었다.



<그림 5> 「풍경」 알브레히트 알도르퍼

15세기 말 독일의 뒤러(Albrecht Durer, 1471-1528)가 알프스를 넘어 이탈리아를 여행하면서 자신이 여행한 지역의 첩첩이 쌓인 험준한 산맥을 수채화로 생생하게 묘사했다.

<그림 5>는 16세기 초 독일 르네상스에서의 “알도르퍼(Albrecht Altdorfer, 1480?-1538)의 ‘풍경’이다.

알도르퍼가 “숲과 산속을 누비고 다니며 풍우에 시달린 나무와 바위의 형태를 연구”¹⁵⁾하면서 풍경은 인물의 뒷 배경으로가 아닌 순수한 독자적인 장르로의 가능성을 보여주며 발전해 갔으며, 이것은 대단히 중요한 변화라고 할 수 있다..

16세기말은 오랫동안 종교의 권위에 억눌려있던 사람들의 의식에 변화를 가져오게 되며 가톨릭 교회세력의 감소는 종교를 주제로 하는 그림보다, 주제가 세속화하는 결과를 가져왔다.

풍속 화가였던 브뤼겔(Pieter Bruegel, 1525-1569)은 인간과 자연과의 관계, 계절에 따른 인간의 활동들을 소재로 다양한 그 시절의 풍속을 풍경의 배경으로 묘사했다.

<그림 6>은 변화하는 사회상과 좀 더 자연과 밀착되는 사람들의 삶을 풍경 속

15) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.356.

에 담아 표현했다. 전면에 내려다보이는 자연전망과 좌측에 자리 잡은 작은 마을, 후면에 인물들과 동물들이 보인다. 평화스러운 분위기는 지배적인 자연광경의 배려와 정면으로 나타난 인물 및 동물들의 양상을 볼 수 없어 시선이 흩어지지 않는 점에서 그 이유를 찾을 수 있다.



<그림 6> 「The Return of the Head」 브뤼겔

17세기에 들어서 풍경화는 더욱 발전하게 된다. 이탈리아와 프랑스에서는 고전주의가 정착되고 상상적인 이상화된 풍경이 계승되면서 그 나름대로 특색 있는 화풍이 형성되고 플랑드르와 네덜란드에서는 사실적인 묘사에 충실하려는 경향이 강하게 나타난다. “그는 자연의 배경을 화면 가득히 채우고 인간의 모든 추한 면을 넓게 포용하고 있는 듯한 자연과 인간의 관계에서 자연을 우위에 놓는 플랑드르인들의 철학적 의식을 노출시켰다.”¹⁶⁾ 그는 농민의 목가적인 세계관을 표현했다기보다 죽음의 신이나 비도덕적 세계관이 판치는 위기의 시대를 사실적으로 묘사하고 있는 것이다.

<그림 7>은 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)의 작품으로 그는 카라치의 고전성과 베네치아 화파의 시적인 분위기를 살리면서 풍경화의 새로운 방향을 제시한 화가였다.

“티치아노의 작품 속에서 등장하는 인물들의 새로운 조합이라고 불려도 좋을 만큼 자유로운 분위기 또한 티치아노적이다. 그러나 배경으로 나타나 있는 푸른 하늘이나 산, 바위 등은 후기 그의 풍경화를 정초시키고 있는 듯한 느낌을 준다.”¹⁷⁾ 그는 르네상스시대의 베네치아파의 미술, 특히 조르조네, 티치아노 등에 의해서 창조된 예술세계의 체계를 정비했다. 표현력과 조형미 모두를 충족시켰다. 그는 그리



<그림 7> 「루트를 켜고 있는 박카스 제」 푸생

16) 임영방(1973), 「뒤러/ 브뤼겔」, 한국일보사, p.143.

17) 임영방(1973), 「푸생/ 와토」, 한국일보사, p.90

스나 로마의 고대미술이 가르치는 바를 충분히 이해함으로써 형식화된 미를 찾아냈다.

즉, 풍경화는 자연을 있는 그대로 그린 것이라기보다는 화가의 시선으로 사물을 재배치한 것이라고 말해야 옳다. 자연을 닮아있지만 자연 그대로를 보여주는 것이 아니다. 화가 자신의 독자적인 화법, 방식,



<그림 8> 「Dance of Italian Villagers」
루벤스

풍취가 곁들여져 있어야 한다. 그리고 작가는 자연의 군더더기들을 제거하고 자기만의 시선으로 자연의 풍취를 아름답고 생기 넘치는 방법으로 표현해내고자 했다. 그래서 인상과 이전까지의 풍경화는 모든 미술의 표현방법이 그러하듯이 보기 좋게 재현해내고자 하는 것이 그들의 목표였다.

서양의 고전주의시대에는 “부지런한 화가는 자연을 관찰함으로써 모든 것을 배울 것이다... 회화는 눈으로 볼 수 있는 대상을 재현하는데 진력한다... 내가 알고 있는 확실한 것은 역시 자연을 모방하는 것, 중요한 것은 가능한 주의 깊게 정열적으로 모방하는데서 기쁨을 맛보는 것이다...! 항상 자연에 물어보고 자연을 모방하라, 첫째, 순간적인 양상을 모방하라.”¹⁸⁾ 이처럼 고전주의는 자연을 보고, 관찰하고, 이상적으로 모방하는 것을 원칙으로 삼았다는 것을 알 수 있다.

한편 플랑드르에서는 이미 국제적으로 명성을 떨친 루벤스(Peter Paul Rubens, 1557-1640)가 만년에 순수한 개인적인 관심사에서 풍경화를 제작했다.

<그림 8>은 초시간적인 자연배경과 대비되는 영원한 원무에는 루벤스의 창작력이 절정에 이른 순간에 나타나는 특징과 장점이 다 들어있다. 대지와 숲, 나무, 그리고 하늘을 그의 특유한 붓의 조절로 역동적인 생명감을 주어 자연의 풍요함을 느끼게 묘사하고 있다. 드넓은 자연을 안정감 있게 묘사하기 위해서는 무엇보다 원근법의 사용이 중요시되었다. 그의 많은 풍경화는 자신의 저택 샤또 드 스텐(Chateau de Steen)¹⁹⁾이 위치한 시골을 소재로 하고 있다.

18세기 영국에서도 게인즈 버러(Thomas Gainsborough, 1727-1788)는 “초상화

18) A.리샤르/ 백기주, 최민공 역(1979), 「미술비평의 역사」, 설화당 미술전서, p19.

19) 샤또 드 스텐(Chateau de Steen, 프랑스에 있는 큰 고성, 별장을 의미), 1634년에 루벤스가 구입한 이 시골집에서 전 생애를 걸쳐 가장 방대하고 빛나는 풍경화를 그렸다.

가로서 크게 성공하고 평판이 좋았을 때조차 그는 절대로 그의 풍경화가 이류로 밀려나게 하지 않았다.”²⁰⁾ 같은 시대에 살았던 레이놀즈(Reynolds, Sir Joshua, 1713-1782)와 같은 대가들이 프랑스의 신고전주의자들과 비슷한 입장을 취하고 있었으며 차츰 수채화가 일반에게까지 널리 인기를 끌기 시작했다. 콘스터블(John Constable, 1776-1837)이나 터너(J. M. W. Turner, 1775-1851)와 같은 뛰어난 풍경만을 전문으로 그리는 화가들이 등장했다

프랑스에서는 스케치 단계에서는 일찍부터 야외의 밝은 빛을 보이는 그대로 그리려 노력하였고 그것을 응용한 화가가 낭만주의자 들라크루와(Eugene Delacroix, 1798-1863)이며, 실제로 그는 밝은 색채를 추구했다. 서양화의 고전적인 재현기법에서 벗어나고자했던 리얼리즘의 대표인 쿠르베(Gustave Courbet, 1819-1877)는 1850년 후반부터의 그림에서는 풍경이 주도적 위치를 차지한다. 특히 두드러진 것은 그의 자유로운 기법이다. 팔레트 나이프의 거친 터치를 통해 자연을 주관이 배제된 객관적, 사실적 묘사로 빠르게 그려졌다.

화창한 빛의 대기 속에서의 이탈리아 풍경을 시적감성의 풍부함으로 표현했던 코로 역시 실외에서 그림을 그릴 수 있는 기회가 많았고, 밝은 누앙스의 화면을 풍부하게 남긴다. 프랑스 시골의 한적한 마을 풍경을 숲을 그린 바르비종파는 자연 속에서 살며 갖가지 양상의 독립된 자연을 그려 인상파에 영향을 준다. 모네의 스승인 부댕(Eugene Boudin, 1824-1898) 역시 인상파에 앞서 빛이 충만하고 대기가 변하기 쉬운 장소에서 정확한 관찰을 하여 밝고 생생한 화면을 표현해냈다.²¹⁾

풍경화 출현의 역사는 이처럼 오랜 서양미술의 전통을 그대로 보여준다. 무엇보다 전문적인 풍경화 기원의 배경에는 산업과 과학의 발달과 도시의 탄생이다. 또한 기록을 위한 있는 그대로를 재현하기보다는 인간의 자유로운 감성으로 자신의 눈을 믿으며 풍경을 제작하게 된 것은 서양미술의 근대화의 원동력이기도 하다. 이처럼 풍경화의 역사가 변화를 거치면서 사진술의 발명과 더불어 화가들은, 과거 아카데미한 화가들이 사용했던 실내에서의 빛과 색채가 허구임을 각성하고 그야말로 자연 앞에서 순간 ‘찰나’를 담아내고자했다. 실내 아틀리에가 아닌 시시

20) 스테판 존스/ 김수현 역(1991), 「18세기의 미술」, p.30.

21) 백찬욱(2006), “자연주의 시대의 사실주의에 대한 편차”, 한국프랑스학논집 제56집, pp.228.~229.

각각으로 변화하는 자연 앞에서 직접 제작하다보니 기법이 달라지는 것은 당연했고 과거 작품과 비교하면 완성도가 떨어져 보였을 것이다. 이러한 점은 당시 사람들이 인상파를 비난하게 된 이유가 되었다.

3. 영국의 풍경화파와 바르비종파

풍경화는 낭만주의 사조의 가장 우월한 분야였다고 할 수 있다.

영국에서는 콘스터블과 터너가 그들만의 방법으로 낭만주의적인 자연관을 보여주고 있을 때, 한편으로는 유럽전역에 걸쳐 많은 화가들이 18세기 후반까지 계속 고전적인 자연관으로 원근법과 명암법에 충실하게 작업하고 있었다. “콘스터블과 터너는 풍경이 절대적이지 않으며 상대적이며 주관적으로 소화해서 표현해내는 것으로 이해했다. 그래서 대상의 분위기를 극적으로 만들기 위해 빛과 색채를 활용하기 시작했던 것이다.”²²⁾

바르비종파의 화가들은 주로 풍경을 그렸지만 각자 나름대로의 성향과 화풍에 따라서 다양한 방법으로 제작했다. 다만 풍텐블로 숲에 대한 애착과 이곳에서 작업한다는 자연주의적 자세가 공통점이며, 낭만주의로부터 인상주의로 옮겨가는 시기에 자연주의에 대한 적극적 성향을 형성했다고 볼 수 있다.

1) 영국의 풍경화파

프랑스 화가들은 콘스터블과 터너의 영향을 많이 받았다. 모네와 피사로가 보불전쟁(1871년)으로 런던으로 피신했을 때 이들로부터 얼마나 감동을 받았는지는 알 수 없지만 두 사람의 그림에서 콘스터블과 터너의 회화적기교가 발견되는 것을 보면 알 수 있다.

(1) 터너

터너는 배와 바다, 연기를 내며 달리는 기차, 다리와 산을 여러 점 그렸고, 특히 폭설, 폭우, 폭풍, 혹은 화염을 시적인 색채를 사용하여 개인적인 느낌으로 묘사

22) A.노이아이어/ 이경희 독(1989), 「현대미술의 의미를 찾아서」, 열화당, p. 79.

하면서 자연에 의해 발생하는 재난을 주제로 삼았다.

1820년 파리를 처음 방문한 그는 터치아노와 푸생의 작품을 보고 많은 영감을 얻게 된다. “터너는 그림에 이야기나 에피소드를 삽입하지 않았으며, 자연의 아름다움을 강조하지도 않았고, 하늘과 강을 주제로 그리면서 배위에서 그림을 완성했고, 화실에서 색상을 더 보태지 않았다. 이러한 점이 그를 인상주의의 아버지라고 부르는 이유일 것이며 그의 그림에서 추상의지가 발견된다.”²³⁾



<그림 9> 「눈보라속의 증기선」
터너

사실 서양미술사는 늘 새로운 것을 추구하는 서양 사람들의 모험과 실험정신의 산물이다. 아마도 터너와 콘스터블이 없었다면 인상주의의 시작은 어디서부터였을까, 그런 의미에서 보면 실내가 아닌 야외에서 작품을 완성해냈던 터너의 방식은 당시로서는 아주 참신하고 독창적이었다.

<그림 9>의 「눈보라 속의 증기선」은 실제장면을 직접 그린 작품으로 “터너는 뱃사람에게 부탁하여 네 시간 동안이나 바다 위에서 눈보라를 관찰했으며 ‘나는 폭풍을 피할 수 있으리라고 기대하지는 않았지만 만일 생존하게 된다면 그 장면을 그림으로 남기려고 했다.’고 술회했다. <빛과 색(피테의 이론)>(1843)에서 터너는 피테의 색 이론을 적용하여 빛이 사물에 일으키는 색을 캔버스에 나타냈는데 그의 그림은 2차 대전 후 뉴욕에서 출현한 추상표현주의 그림처럼 나타났다. 그가 타계했을 때, 화실에는 1만9천 점의 드로잉이 남아 있어 그가 한 점의 작품 제작을 위해서 얼마나 많은 스케치를 했나를 실감나게 한다.”²⁴⁾

「눈보라속의 증기선」은 터너의 작품가운데 가장 대담한 빛의 활용을 보여준다. 터너는 자신의 그림을 보다 극적으로 보이게 하기위해 빛으로 가득하고 조금은 환상적으로 보이기까지 하는 대담한 표현방식을 선택했다. 이 눈보라속의 증기선을 표현하기 위해 터너는 소용돌이치는 구도를 통해 대담하게 표현했다. 자

23) 김광우(2002), 「마네의 손과 모네의 손」, 미술문화, p.39.

24) 상계서(2002), 「마네의 손과 모네의 손」, 미술문화, p.41.

연의 변화무쌍함을 이처럼 설득력 있게 표현한 작가는 당시로서는 드물었을 것이다. “터너에게 있어 자연은 항상 인간의 감정을 반영하고 표현한다.”²⁵⁾ 이처럼 터너가 자연을 자유자재로 표현해낼 수 있었던 것은 훗날 인상파화가들에게 화두가 되었던 빛을 극적으로 활용했기 때문이다.

(2) 콘스터블

영국 풍경 화가이자 프랑스회화에 지대한 영향을 주었던 콘스터블은 자연의 신선함을 포착하기 위해 과학적인 관찰을 강조했다. 주로 풍경화를 그렸으며, 색을 조각내는 기법으로 빛의 역할을 묘사하여 프랑스화가들을 감동시켰다. 콘스터블은 “회화는 과학이고 자연의 법칙을 따라야 한다.”고 했고, ‘빛과 그들은 정지하는 법이 없다.’면서 빛과 그들이 날씨와 시간대에 따라서 끊임없이 변화하는 점을 역설했다. 그는 ‘빛의 반사와 굴절이 모든 색을 전적으로 또는 부분적으로 달라지게 만든다’²⁶⁾고 주장했다.

<그림 10>의 「건초마차」는 1824년 파리에서 전시되어 콘스터블을 유명하게 만든 작품이기도 하다. 이 작품은 단순한 전원풍경으로 건초마차가 개울을 건너는 모습을 담아냈다. 화면의 왼쪽에는 커다란 나무와 물방앗간이 있고 중앙에서 오른쪽으로 멀리 펼쳐가고 있는 하늘에는 구름이 흘러간다. 그는 당시의 화가들처럼 실제의 자연보다 더 그럴듯하게 보이도록 묘사하는 것을 거부하고, 감상자에게 실제 그 장면 속으로 뛰어들어 경험해보고 싶게 만드는 문학적인 공간을 묘사해 더욱 감동을 준다. “콘스터블의 자연스러운 화면처리는 신고전주의의 방법론에 의해 얻어진 것으로 아주 세밀한 드로잉으로 그린 다음, 수채화와 ‘위쉬 드로잉’으로 연습하고 유화스케치를 한 후 다시 한 번 그리고자하는 크기의 화면으로 확대시켜



<그림 10> 「건초마차」 콘스터블

25) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.490~492.

26) 전계서(2002), 「마네의 손과 모네의 손」, 미술문화, p.40.

대강의 스케치를 한 다음, 마지막에 구성의 균형을 조절하고 색채범위를 확대시켜 작품을 완성시켰다.”²⁷⁾

완성작품의 훌륭한 표면효과는 이처럼 끈질긴 탐구의 과정을 거쳤다. 그래서 그의 이 표면이 바람, 광선, 공간의 느낌을 효과적으로 불러일으켜 주는 것은 너무나 당연하다. 이러한 효과는 프랑스화가들에게 새로웠으며 이후 더 많은 프랑스 화가들이 들과 바다에서 자연을 관찰하고 스케치하였으나 콘스터블과 마찬가지로 아뜰리에에 돌아와서 작품을 완성했다.

콘스터블은 자연의 끊임없이 변화하는 모습에 너무 매료되었으며, 이런 변화는 일정한 곳에서 똑같이 보이는 사물보다도 훨씬 더 표현해 보고 싶은 대상이기도 했다. 그는 서양미술의 위대한 전통을 인정하기는 했지만 자신이 직접 눈으로 본 자연을 그려내고자 했다.

그의 그림에서 빛에 반짝이는 순수한 색들의 질감을 프랑스예술가들은 ‘콘스터블의 눈’ 이라고 불렀다. 콘스터블은 인상주의들처럼 빛과 그늘에 대한 조직적인 질을 적절하게 나타내 보지는 못했지만 그러한 관심을 이미 구름의 깊이, 태양의 섬광, 물의 잔물결과 반사, 그리고 나뭇잎들의 다양한 모습을 통해 나타냈다.

2) 바르비종파

프랑스에서 외광파적 풍경화의 전통은 1830년대 바르비종그룹에 의해 정착되었다. 파리에서 약 48킬로미터 떨어진 ‘퐁텐블로 숲’²⁸⁾의 북쪽 끝에 위치해 있던 바르비종마을은 한쪽으로 숲을 등지고 넓은 평원을 마주하고 있었다.

이 고장의 한적한 그림 같은 풍경은 당대 많은 화가들에게 풍경의 소재로 눈길을 끌어 많은 사랑을 받게 되었다. 그들은 모두 ‘퐁텐블로 숲’을 헤매고 다니면서 강렬한 분위기와 광선을 느낄 수 있는 정경을 찾아내고자했다. 당시에는 야외 사생은 스케치에만 국한되고 완성작품은 스튜디오에 돌아와서 제작하는 태도에서 벗어나지 못하였지만 그들은 자연의 첫 인상을 화면 위에 계속 간직하고자 노력하였다.

(1). 밀레

27) 전계서, “서양의 plein-air 풍경화의 전통, 역사학보 제 101집, p.127.

28) 퐁텐블로 숲; 프랑스 데파르트망의 남서쪽에 자리하고 있는 총 2만 헥타르의 넓은 숲으로 프랑스 왕족과 귀족들의 사냥터로 이용되었으며, 프랑스 바르비종 화가들의 좋은 야외 작업실이었다.

밀레(Jean-Francois Millet, 1814-75)는 풍경이나 전원생활의 정경을 그리기 위해서 파리 근교의 바르비종이라는 마을에 살고 있었던 바르비종파의 한 사람이다. 그의 대부분의 작품은 수평의 안정적인 구도를 취하고 있으며 현실을 이상화하여 표현하였다. 대부분의 작품에서 바르비종 마을의 모습 속에 보이는 농민들의 모습 등 인물이 작품의 앞부분에 위치하고 있는 구도를 보인다. 그가 표현하는 인물들은 아름답지도 우아하지도 않으며 건강하고 튼튼한 체격과 신중한 움직임의 강조하는데 전념했다.



<그림 11> 「씨 뿌리는 사람」 밀레

<그림 11>의 <씨 뿌리는 사람>은 후에 고흐가 재현하기도 하였는데 고흐는 밀레의 작품을 모사하거나 모티브를 가져와 자신만의 언어로 표현하기도 하였다. 밀레는 농부화가로서 자연에 대한 끊임없는 사랑과 경의는 후기인상파의 고흐에게 큰 정신적 지주가 되기도 하였다. 앞의 <그림 2>의 <베리공의 호화로운 기도서(10월)>의 삽화를 보면 씨 뿌리는 사람의 모습이 밀레의 작품과 또한 유사하다. 10월의 ‘슬픈 파종’을 알았는지는 모르지만 그의 작품은 흐린 대기에 싸여서 몽롱하게 표현되어 있다.

(2). 코로

코로(Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875)는의 꿈같은 풍경은 시적인 특성을 살려 반영하고, 인간감정을 자연의 언어로 말하는 듯하다.

<그림 12>은 “그가 여름날 남프랑스의 열기와 정적을 표현하기 위해 세부묘사보다는 모티브의 전반적인 형태와 색조에 주력했음을 보여준다.”²⁹⁾ 보들레르는 1845



<그림 12> 「모르트 폰텐의 추억」 코로

29) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.506.

년 살롱에 전시된 코로의 생생한 붓터치의 생명력에 감탄하였다. 당시 매끄럽고 윤이 나는 채색기법에 익숙해져있던 대중과 비평가들은 코로의 붓터치를 보고 그릴 줄도 모르는 미숙한 화가라고 혹평했다. 반면에 보들레르는 “천재의 작품에 무지한 사람들이여!.... ‘제작하는 것’과 ‘마무리 짓는 것’ 사이에는 큰 차이가 있다. ‘제작하는 것’은 ‘마무리 짓는 것’을 의미하지 않는다. 매우 잘 마무리되었다고 해서 잘 제작된 것이라 할 수 없다.... 코로는 이전보다 더 훌륭했다.”³⁰⁾고 옹호했다. 이처럼 당시의 감식가들에게는 아직도 있는 그대로를 묘사해내는 것이 잘 그려진 그림이라고 여겨졌다.

코로는 밀레처럼 이상화된 전원풍경으로 바꾸지는 않았지만 푸생이나 모네를 상기하게 하는 것은 순간의 진실을 추구했던 점이라고 할 수 있다.

19세기 풍경화가 독립적 장르로 부각되면서 풍경화에 대한 관심이 증폭하게 되었다. 따라서 풍경화가 고대에서부터 중세의 종교화의 배경에서 벗어나, 화가들에 의해 차츰 회화의 소재로 자리 잡기 시작했고, 풍경화가 어떤 의미로서 변화하여 왔는지를 살펴보았다. 풍경화가 인상주의에 와서 갑자기 대두된 것이 아니라, 인상주의 이전에 이미 고대에서부터 태동하여 중세, 고딕, 르네상스, 바로크, 근대를 거치며 다양한 모습으로 변천하였다.

프랑스를 중심으로 17세기 네덜란드 풍경화, 18세기 후반의 영국의 풍경화에서 부분적으로 그 전위적인 움직임이 유럽의 화가들에 의해 다양한 조건에서 서서히 발전하여 왔던 것이다.

30) 전계서(2001), 「경계 없는 현대미술」, 숙명여자대학교 출판국, p.83.

Ⅲ. 인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채

인상주의가 태동하던 시대에 색채가 사물의 본원적이고 지속적인 성질이 아니라 사물의 표면에 영향을 미치는 여러 요소들, 즉 날씨가 빛의 반사작용에 의해 끊임없이 변화하는 것임을 발견한다.

빛의 변화에 따라 자연을 파악하려했던 인상파는 결국 자연의 표면의 변화에 집착하게 된다. 이 포착된 분위기를 형성하는 요체는 형태가 아니라 색채이다.

색채에 대한 일반적인 연구가 그 어느 때보다도 활발했다는 시대적배경이 크게 작용하고 있는 인상주의 풍경화에 나타난 빛과 색채의 표현에 대해 마네, 모네, 쇠라, 고흐의 작품을 통해 알아보았다.

1. 회화에 있어서 빛과 색채의 개념



플라톤은 색을 “모든 물체에서 쏟아져 나오는 불꽃”이라고 했으며 이시도르 폰 세빌라(Isidor von Sevilla)³¹⁾는 “불잡힌 태양광선”이라고 했다.

“빛이란 생명을 드러내는 것 중의 하나이다.” 때문에 빛은 모든 활동을 위한 조건이 되고 있다. 빛은 시간과 계절의 흐름을 변화하게 보이게 하며 모든 감각들 가운데 가장 눈부신 경험이다. “미술가들의 빛에 대한 개념은 두 가지 방식의 보편적인 인간적 태도와 반응에 영향 받게 된다. 첫째로, 실제적인 관심은 빛을 받는 대상에 주의를 기울이게 한다. 둘째로, 미술가의 사물에 대한 개념은 눈에 의한 증거에 의존되며 이 증거는 물리적인 과학자의 견해와는 달리 정신적인 측면으로 더 기운다는 것이다. 이러한 개념이 미술가들에게 대상의 표현에 있어서 주관적 독창성을 추가하게 되는 것이다.”³²⁾

색이란 무엇인가, 색은 광학적인 현상이라는 물리학적인 견해에서는 색 자체는

31) 이시도르 폰 세빌라(Isidor von Sevilla, 570-636); 고대 신학자, 문장 부호법 체계를 기술하였다..

32) 루돌프 아른하임/ 김춘일 독(1991), 「미술과 시지각」, 기린원, pp.393~394.

빛이라는 주장이다. 시각을 통하여 사물을 지각할 수 있음은 빛이 있기 때문이며, 또 빛이 있기 때문에 느껴지는 사물의 색채를 인지할 수 있다고 본다. 따라서 물체 그 자체에 색채가 있는 것이 아니고 물체에 빛이 비쳤을때 태양광이 지니고 있는 스펙트럼에 나타나는 7가지의 빛 중에서 일부는 투과, 흡수되고 남은 빛이 반사되기 때문에 반사되는 빛의 성분에 따라서 그 물체가 색을 지니게 되는 현상이라고 본다는 것이 인상파에서 말하는 색의 개념이다.

“색채에 대한 이론의 성립은 17세기 학자들이 광학에 대해 관심을 표명하면서 시작됐다. 그들이 우주를 합리적으로 설명할 수 있는 기하학적 광학을 생각하게 된 것도 같은 개념이다. 뉴턴은 처음으로 일곱 가지 색인 빨강, 주황, 노랑, 초록, 파랑, 남색, 보라까지 프리즘의 색채를 원형으로 배치했으며, 보색 현상을 처음으로 발견했다. 또한 괴테의 색채이론에 따르면, 개인의 경험적 특성으로 보는 감각적 인지의 영역이나 감정의 영역으로 변환시켜 ‘시각의 세계, 온전히 형태와 색으로 형성된 세계’를 논해야 한다고 했다. 즉 ‘자연은 색채를 통해 시각에 모습을 드러낸다.’고 했다.”³³⁾ ‘19세기는 프랑스 화학자 슈브뤼엘(Chevreul)³⁴⁾이 발표한 <색채대비론>과 독일 물리학자 헬름홀츠(Helmholtz)³⁵⁾의 <색채와 회화>, 미국의 물리학자 루드³⁶⁾의 <근대 색채학>은 인상파화가들의 주요한 이론적 지침서가 되었다.’³⁷⁾ 이들은 화가들에 의해 완벽한 색의 하모니가 창작된다고 여겼다. 특히 슈브뤼엘은 인간의 눈이 색을 감지하는 방법을 연구하고, 실질적 색채론에 대한 전반적인 법칙을 제시했다.

색채는 색상, 명도, 채도로 나타낼 수 있는 모든 사물의 성질이며, 이 3가지 특성에 의하여 정확히 구분될 수 있다. 일반적으로 “색은 무채색과 유채색으로 구분되는데 흰색, 회색, 검정색 등과 같이 색상이나 채도가 없는 색을 무채색이라 하며 그 외의 색을 유채색이라 한다. 기능적으로는 인간이 색을 인식하는데 영향을 미칠 뿐 아니라 조화나 감정 등의 미적효과를 발휘하는 기능을 가지고 있다.

33) 정금희(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제 65집, pp.369~388.

34) 슈브뤼엘(Michel Eugene Chevereul, 1786-1889);프랑스의 유기화학자, 논문<동물성지방의 화학적 연구>, ‘색채 조화론’과 색의 조화와 대비조화를 언급하였다.

35) 헬름홀츠(Helmholtz, Hermann Von, 1821-1894); 독일 물리학자, 생리학자.

논문<힘의 보존에 대하여, 1847>에서 에너지 보존의 법칙을 수학적으로 표현하였다.

36) 루드(O.N. Rood, 1831-1902); 미국의 자연과학자로 <루드의 조화론>과 함께 저서 <모던 크로메틱스>는 자연의 관찰을 통해 자연계의 법칙에 합치되는 관계의 색채는 조화한다고 설명한 이론서이다.

37) 오광수(1976), 「서양 근대회화사」, 일지사, p.11.

색은 표현방법에 따라 운동감이나 거리, 무게, 크기 등의 느낌이 각각 다르며 색채의 조화에 따라 다양한 색채감정을 가질 수 있는 것이다.”³⁸⁾ 색은 정의된 것보다 훨씬 더 다양하고 복잡하며 미학적, 심리적인 반응을 포함하며 예술, 유행, 상업 및 물리화적인 감성까지도 영향을 미친다.

색채는 완성된 예술작품의 복합성에다 또 하나의 다른 요소를 더해준다. “선은 우리들에게 명확성과 동적인 울동을 주고, 그리고 아마도 양피나 입체까지도 암시하지만, 그것들에 대해서 톤이 완전한 공간적 표현을 주는 것이다. 다음에 색채가 거기에 첨가된다.”³⁹⁾ 색채의 역할은 그림의 진실성을 높여준다. 즉 색채는 선과 형으로 만들어진 형태에 색채라는 옷을 입혀서 감상자를 물리적, 정신적 측면에서 한층 더 풍요로운 세계로 안내한다. 그러나 시대에 따라서 색채에 대한 상징 때문에 미술가에게는 제약이 따르기도 했다.

“중세 예술은 자연의 재현에서 떠나 색채를 가장 엄격한 법칙에 의해 통제했다. 나아가 그 법칙은 예술가가 정한 것이 아니라 교회의 관습과 권위가 정한 것이었다. 성모마리아의 상의는 언제나 푸른 빛깔, 외투는 언제나 붉은 빛깔 등이어야만 했다. 그러나 이 제한이 반드시 불합리한 것만은 아니라는 점은 중세회화의 색채가 지니는 비범한 아름다움과 균형, 그리고 명확함으로 알 수 있다.

15세기 말까지, 즉 색채에 관한 한층 지적이며 과학적인 관념이 사용되기 전까지 중세의 방식이 지속되었다. 15세기부터 차츰 색채의 사용이 자유로워 형식주의로부터 해방되기 시작했다. 그러나 색채에 대한 합리적인 의문과 연구는 과학의 발달과 함께 일기 시작했다.”⁴⁰⁾

“사물에는 저마다 고유한 색깔이 있다는 고정 색에 대한 의문이 화가들 사이에 일기 시작하였고, 인간이 볼 수 있는 사물의 색이 물체에 고유한 것인지, 아니면 단순히 사물에 닿은 빛의 반사와 흡수에 의한 것인지는 그 관점이 화학적이냐 물리적이냐에 따라 달리 풀이되겠지만, 르네상스 때 관심의 초점이 되었던 원근법이나 해부학 연구만큼 색이나 빛에 대한 시각적인 탐구 또한 미술에서 작품의 주제로까지 등장하게 되었다.”⁴¹⁾

38) 정재윤, 이화주(1999), 「신인상주의에 나타난 색채 이미지에 관한 연구」, '99 한국디자인학회 봄학술대회자료집, p.1.

39) 허버드 리드/ 박용숙 역(1985), 「예술의 의미」, 문예 출판사, p.82.

40) 상계서(1985), 「예술의 의미」, 문예 출판사, p.83.

41) 강석범, 전병호(2006), 「인상주의 모네작품에 나타나는 영상특성」, p.312.

18세기 영국의 화가였던 “터너는 철도나 기선과 같은 현대적 교통수단들을 그림으로 표현한 최초의 화가 중 한 사람으로 그의 그림에는 기선이 떠있는 바다 위로 비친 햇살의 표현이 여러 가지 노랑의 색조로 표현되었다.”⁴²⁾ 과거의 화가들이 빛의 양에 따라 달라지는 색채의 여러 가지 색조를 표현하기보다는 결코 변하지 않는 톤으로 대상을 있는 그대로 표현해내야한다고 생각했다. 그러나 차츰 그것이 진실이 아니라는 것을 알게 된다. 이러한 터너의 교훈은 1870년에 런던에 있었던 모네와 피사로에게 결정적인 계기가 되었다.

“19세기는 무엇보다 어두운 색채에 대한 반동이 있었는데 갈색의 벽, 어두운 색조의 그림의 시대였다. 이로부터 회화를 해방시킬 수 있었던 낭만주의도 작가의 주관적인 감성과 낭만이라는 전제아래 회화적인 것과 색채에 대한 취미를 희생시켰다. 그 어두운 그림자를 지워버리는데 마네는 선구자적 역할을 했다. 그는 과감하게 어두운 그림자를 배제하고(파렛트를 배제하는 것), 색채를 자유로이 배합하며 찬란하게 빛나는 반점의 효과를 위해서 끝손질이나 불필요한 입체감의 표현을 거부했다.”⁴³⁾

마네와 인상주의자들에게 가장 관심을 끌었던 것은 “색채와 조각적 소묘의 대립에서 그치지 않고, 순수한 시각적 경험과 연상 작용에 의해 수정, 해석되는 간접적 시각 경험 간의 대립양상으로 발전하게 된다. 인상주의자들이 음영처리와 모델링을 비롯하여 조각성을 내포하는 모든 요소들을 제거하고자 한 것은 색채의 가치를 살리기 위해서가 아니라 문자 그대로 순수한 시각경험을 강조하기 위해서였다.”⁴⁴⁾ “인상이란 ‘시각적 효과’를 포착하는 것인데, 고유색의 개념을 상대적으로 조건적인 것으로 이해한 데서 비롯한 것이다. 이후 많은 예술작품에 영향을 주게 되는 인상파는 무엇보다도 ‘주제’의 표현으로 더욱 의미가 있다.”⁴⁵⁾

모네와 르누아르는 밝은 색채만을 사용했으며 빛과 분위기의 느낌을 묘사하기 위해 노란색과 보라색, 또는 붉은색과 녹색처럼 보색을 자주 사용했다. 또한 이들은 “대상에서 순간적으로 파생되는 ‘인상’의 기록을 위해 빠른 붓놀림을 사용하면서 형태를 사라지게 만들었고, 빛에 따라 다르게 보이는 사물의 색으로 화면

42) 전계서(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제 65집, pp.369~388.

43) 전계서(1979), 「미술비평의 역사」, 설화당 미술전서, p.40.

44) 허버트 리드(1981), 「현대회화의 원리」, 설화당, p.31.

45) 전휘연(2002), 「오페라거리의 화가들」, 효형 출판, p.184.

을 채우며 3차원의 전통적인 풍경 공간을 포기”⁴⁶⁾하게 되었다.

“인상주의 회화의 가장 큰 특징은 자연의 색인 노란색과 녹색을 사용하고, 그림자 표현에 있어 그것들의 보색이 되는 보라색을 사용한다는 점이다. 이것은 그림자를 대상물이 지닌 색채의 보색이라고 생각한데서 출발했다.”⁴⁷⁾

초기 인상주의에서는 눈으로 본 인상을 중시하여 사물의 표면적인 것만을 보여주고 있었는데 이에 반해 쇠라와 시냐는 인상파 화가들이 추구한 ‘색조’를 더욱 의식적, 과학적 방법으로 분할해 들어갔다. 인상파가 추구한 빛의 표현을 한층 합리화한데서 이들의 논리적 바탕을 발견하게 된다. 쇠라의 ‘분할주의’는 흑백 데생의 훈련을 통해 점차 색채의 방법으로 추이되어진 것이었다. 그의 데생은 점묘에 의한 것이 아니라 점묘에 의한 명암의 효과, 형태와 볼륨의 정확한 표현이었다. 이 흑백 데생에 의한 구도와 명암의 훈련은 색채로 옮겨지면서 그대로 그의 표현수단이 되었다.⁴⁸⁾

후기 인상주의에서는 사물의 본질을 표현하기 위해 강렬한 색채를 사용하여 눈으로 본 색보다는 마음으로 느껴진 색을 표현하였다. 그 대표적인 작가 고갱은 감성적인 측면을 표현할 때는 노란색과 주황색을 사용하였고, 이성적인 면의 표현에서는 녹색을 사용했다. 고갱은 파랑과 노랑을 많이 사용하여 자신의 열정과 감수성을 표현했다. 파랑은 이성을, 노랑은 열정을 드러내는 상징성을 지녔다. 세잔은 시시각각 변하는 색과 그림자를 관찰하여 사물의 본질을 탐구하려고 하였고 기본적인 색채를 매우 신중하게 다루었다.

“인상주의 사조의 분석 결과 clear & strong(밝은, 선명한, 상쾌, 희망)의 색조가 41% 높은 비율을 보여주어 선명하고 밝은 노랑과 원색의 노랑이 인상주의 사조에 비교적 많이 등장하였음을 알 수 있다. 특히 이들 색조가 고갱의 작품에 많이 사용되었으며 따라서 인상주의 전체의 색조에서 고명도 고채도의 분포가 높아지는 특성을 보인다고 분석할 수 있다. 르네상스, 바로크, 낭만주의에서 비교적 높지 않은 비율로 분포하였던 whitish & pale(산뜻한, 연한, 약한, 섬세한)이 clear & strong의 분포 다음으로 가장 많이 나타난 색조이다. 16%의 비율을 나타내고

46) 이화진(2009), “관념과 감각의 풍경”, 『탈경제 인문학』 제2권 1호.

-19세기 독일 낭만주의와 인상주의에 나타난 풍경화연구-, p.140.

47) 최윤영, 이현수, “회화사조에 나타난 노랑의 색채특성에 관한 연구” p.6.

48) 전계서(1976), 『서양 근대회화사』, 일지사, p.21.

있는데 이는 사물과 빛과의 관계를 중요시한 인상주의가 빛의 퍼짐을 표현하려고 한 시도의 영향이라고 분석할 수 있다. deep & strong(선명한, 명쾌한, 진한, 중후한, 강한), clear & bright(밝은, 깨끗한, 선명한)의 색조도 각각 14%, 10%의 비율로 분포하고 있으며, 나머지 색조들은 5% 미만으로 낮게 나타났다.”⁴⁹⁾

화가에게 있어서 가장 중요한 요소는 ‘빛’과 ‘색채’이고 채색의 기술이다. 작품이 색채를 가진다는 것은 작가의 창작과 상상력에 생기를 불어넣는 가장 원초적인 요소이다. 즉 그림이기 위해서는 색채를 가져야 한다는 것이다. 특히 인상파화가들의 작품에서 색채를 배제한다는 것은 상상조차 할 수 없는 일이었다. 그리고 그 색채를 인지하기 위해서는 빛이 필수불가결의 요소인 것이다.

예술은 한편으로는 추상적이며 한편으로는 구상적이다. 인상파 이후는 앞의 말처럼 양자 모두의 작품에서 빛이 필수불가결의 요소는 아닐 것이다. 작품에서 보여지는 작가의 감정의 묘사와 표현성과 그 안에 형체와 색채를 통해 나타나는 내적생명력이 중요한 요소라고 생각한다.



2. 인상주의의 시작과 그 특징

인상주의 태동의 배경은 서양 근대의 시작과 함께 자본주의의 발달과 시민계급의 성장에 따른 도시문화의 확산은 미술에서도 도회적 정서와 미의식, 그리고 도시적 형식의 형성을 촉발하였다. 유럽에서는 프랑스대혁명 이후 예술의 자율성이라는 이념이 널리 유포되면서 인상주의가 출현했다. 인상주의 화가들은 실증주의와 사실주의의 영향아래 자신들이 살고 있는 시대가 이전의 그 어느 시대와도 비교될 수 없는 새로운 시대라는 현대성에 대한 자각으로 충만했다. 1863년에 개최된 낙선자 살롱은 현대미술사 발전의 관점에서 볼 때 가장 성공적이었다. 이것은 인상주의의 근원이 되었으며 결국 앙데팡당전의 시작이었다. 낙선자 살롱은 대중에게 새로운 회화를 보여줄 수 있는 최상의 기회였다. 젊고 혁신적인 미술가는 깨

49) 전계서, “회화사조에 나타난 노랑의 색채특성에 관한 연구”, p.9.

곳하게 마무리 짓는 아카데미한 방법을 버리고 붓터치의 생생한 효과를 보여주었다. 스케치가 일종의 미학으로서 발전할 수 있다는 가능성을 확신시켜 주었고, 이는 인상주의의 태동으로 이어졌다. 즉 낙선자 살롱은 전통과 관습에서 과감하게 벗어난 새로운 회화를 보여주는 계기가 되었다. 미술이 당대의 사람들의 취미와 비평보다 앞서가는 것임을 알 수 있게 한다.

“인상주의라는 용어는 1874년 모네와 피사로, 르누아르와 드가가 주도한 제1차 인상주의 공식전시회에서 처음 등장했다. 이 전시회에 소개된 “모네의 <인상-해돋이>라는 작품에 대해 르루아(Louis Leroy)는 풍자잡지 「르 샤리바리 Le Charivari」(난장판이라는 뜻)에 기고한 ‘인상주의자들의 전시회’라는 비평 기사를 통해 경멸적인 의미로 ‘인상’이라는 표현을 사용했다.”⁵⁰⁾ 인상주의라는 명칭이 있기 전, ‘바티뇰 그룹(The Batignolles Group)’은 이 집단의 모체로 간주되는데, 이 집단은 마네의 화실이 있던 바티뇰에서 자주 모인 비공식 사교 모임이다.

이 “모임의 리더역할을 한 마네를 중심으로 혁신적인 생각을 가진 젊은 예술가들인 드가, 피사로, 모네, 르누아르가 있었으며 평론가 에밀 졸라, 에드몽, 뒤랑티 등이 있었고 세잔도 자주 이 모임에 참여했다고 한다.”⁵¹⁾ 이 모임은 무엇보다 주류의 미술권력에 대한 거부감을 공통의 정서로 하여, 새로운 예술을 모색하는 상호 소통의 장이었다. 이 모임에서 모네와 바지유에 의해 ‘인상주의자들만의 공동 전시회’라는 발상이 처음 만들어졌으며, 훗날 이모임의 핵심 멤버들이 인상주의자로 등장하게 된다.

인상주의는 르네상스 시대의 산물인 원근법, 균형 잡힌 구도, 이상화된 인물, 명암대조법 등을 거부함으로써 미술전통에 혁신을 가져왔다. 성서나 역사, 신화 소재의 교훈적, 계몽적 내용을 담고 있는 역사화 및 사실주의적 경향의 전통은 사라졌으며, 화면은 보다 자율적이고 순수한 상태의 평면성을 획득하게 된다. 인상주의는 “근대적 의미에서의 과학적(실증주의적)세계관의 반영물로서 가시세계로부터 전달되는 메시지를 감각을 통해 즉각적으로 표출하여 형태 대신에 색채와 빛이 만들어 내는 시각적 순수성에 주목했다.”⁵²⁾

50) 홍석기(2010), 「인상주의-모더니티의 정치 사회학」, 생각의 나무, p.23.

51) 상계서(2010), 「인상주의-모더니티의 정치 사회학」, 생각의 나무, p.25.

52) 최태만(1996), “인상주의와 근대 시민사회의 도시적 삶”, 미술속의 도시·도시속의 미술3, 국토정보, p.3.

역사화를 통해 미술가들이 풍요로운 상상력을 보여주었다면, 풍경화는 작가의 시각적 경험을 내재했다. 풍경 화가는 직접적인 시각적 경험을 표현하려고 양식과 기술, 형태와 색채감각을 새롭게 하였다. 풍경을 비난하는 여론과 고전주의의 고귀한 구성을 원하는 비평에도 불구하고 사실주의 풍경은 새로움을 갈망하는 개혁주의자들에 의해 강력하게 추진되었다. “주제의 선택에 있어서 전시대의 사실주의 화가들과 마찬가지로 종교화, 신화화, 역사화에서 벗어나 풍속과 초상, 정물 등의 시민적 소재와 주변의 흔한 풍경 등을 주제로 채택하였다.”⁵³⁾

19세기 과학은 사진술의 발명과 튜브 물감의 발달로 화가들에게 초상화로부터 벗어난 순수한 감정을 위한 미술을 시도하게 하였고, 풍경화의 발달을 가져왔다. 사진은 부인할 수 없는 객관적 증거물로서 화가들은 이와 경쟁해 보려고 했다. 이는 자연에 대한 새로운 시각을 가지고 인상주의로 연결되는데 빛의 광채, 색의 밝음, 그리고 순수함을 강조한 것으로 당시의 회화에 있어서 매우 획기적인 것이었다.

자연을 대상으로 작업했던 인상주의자들은 전통의 아카데미 회화를 부정했으며, 새로운 미술에 중대한 영향을 미쳤다. 그들은 “작품의 대상이 되는 자연이란 고유한 색이 존재하지 않고 광선에 따라 시시각각으로 색채가 변화한다고 생각했다. 그들이 화폭 속에 구현하기 위해 천착했던 자연의 색채란 본질적으로 태양빛에 의한 변화를 의미했다. 태양빛의 변화란 매일, 매시간 무쌍하게 진행되는 것으로서 단 한순간이라도 동일하지가 않았고 인상주의자들은 그 사실에 매료돼 자연의 색깔을 집요하게 추적”⁵⁴⁾해 갔다.

당시 이들은 자연과 도시를 새롭게 표현하는데 관심을 집중하고 묘사와 기법으로 그것을 화폭에 담아내는 것이었다. 그들의 초기 관심사는 무엇보다 움직이는 세계에 대한 빠르고 적절한 반응을 취하는 것이었다. 인상주의자들은 예비단계가 아닌 작품 그 자체를 태양아래서 그려냄으로써 외부습작을 작업실 안에서 완성하는 기존의 풍경화 제작으로부터 완전히 벗어난 것이다.

그들은 순간적이고 역동적인 도시성을 빠르게 포착하기 위해 이젤을 매고 화실에서 나와 야외에서 그림을 그렸다. 인상과 특징의 빠른 포착과 그 묘사는 외광

53) 전계서(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형출판, p.185.

54) 전계서(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제 65집, pp.369~388.

과가 특히 주안점을 둔 부분이었다. 디테일의 묘사보다 주체의 본질을 빠르게 포착하기 위한 “짧고 두터운 붓질, 원색의 색점을 활용해서 관객의 눈 속에서 색이 섞이도록”⁵⁵⁾하는 등의 기법이 외광파가 개발한 독창적인 아이디어였다. 도시 풍속화파는 마치 사진처럼 그림의 가장자리에 대상이 걸쳐지도록 하고 등장인물들의 시선방향을 의도적으로 다르게 배치함으로써 우연성과 순간성을 강조하고자 했다. 즉 인상주의 회화는 결과적으로 찰나적인 도시 삶의 풍경, 고정되지 않고 항상 움직이는 도시경관, 이 모든 것을 아우르는 도시화의 역동성을 묘사해 내고자 했다. 그들은 자연광의 중요성을 깨닫고 무엇보다도 야외제작을 원칙으로 삼았다. 또 가급적 순수한 색채로 표현하고자 짧은 붓터치를 사용하였으며 이로 인해 전반적으로 화면이 밝아졌다.

1883년 라포르그(Julrs Laforgue, 1860-1887)⁵⁶⁾는 “인상주의의 눈은 인간의 진화 중에서도 가장 진화했다”라고 했는데 이는 인상주의 화가들의 현실을 해석하는 방법이 혁명적이라는 것을 알게 된다. 그는 “인상주의자들은 탁월한 시각적 감수성을 가졌고 천부적인 시각으로 새롭게 하여 있는 그대로 보았고, 본 그대로 순수하게 제작했다”⁵⁷⁾고 말했다. 인상주의 화가들의 제작기법은 인식과 표현 체계를 변화시켰으며 당시의 아카데미와는 달랐다. 1888년에 펠릭스 페네옹(Felix Feneon)은 모네의 작업을 언급하면서 ‘인상주의’란 용어를 창안했으며, 그의 예술적 독자성을 높이 인정했다.

인상주의자들이 제시하게 된 시각이미지는 “원근법적 이미지로 대표되는 전통적 기준과 정면으로 대치될 수밖에 없었다. 물감과 색채의 사용방식이라든지 형태와 공간의 묘사방식에서 드러나는 그러한 차이는 결국 비평가들에 의해 ‘무능력이나 자기도취적인 태도의 소산이라고 비난 받았으며, 심한 경우에는 미친 짓’이라고 까지 매도당하기까지 했다.”⁵⁸⁾

카스타냐리(Jules-Antoine Castagnary, 1830-1888)⁵⁹⁾는 “그들은 풍경을 묘사하

55) 김홍순(2010), “19세기말 프랑스 인상주의 회화 속에 표현된 파리의 근대적도시경관”, 대한건축학회논문집 계획계 제 26권 제7호(통권261호). p.205.

56) 쥘 라포르그; 19세기 후반 프랑스 상징주의 시인으로 아폴리네르 등 근대시 운동의 선구자이다. 시집<애가>, <최후의 시> 등 권태와 고독 및 염세주의에 풍자를 가미, 파격적 자유를 사용하여 독특한 자유시를 창조했다.

57) 전계서(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제 65집, pp.369~388.

58) 네이던 노블러(1993), 「미술의 이해」, 예경, p.84.

59) 카스타냐리; 비평가, 1863년 미술에서 ‘자연주의’라는 용어를 처음 사용. “이들이 풍경을 그대로 재현한

는 것이 아니고 풍경이 빚어내는 ‘감각’을 묘사한다는 점에서 인상주의자”⁶⁰⁾라고 평했다. 이것은 자연과 자아의 이원적인 요소를 지적한다. 그들은 현실을 떠나 이상주의의 세계로의 돌입을 시도했다. 여기서 이상주의란 현실과 동떨어진 이상적인 세계를 뜻하는 것이 아니라 개인적인 이상과 감각, 또는 상상력의 세계를 뜻하는 것이기도 하다. 사진과 같은 객관적인 아카데미즘의 미술에 비교할 때 인상주의의 그림이 극도로 개인적인 것으로 받아들여진 것은 이러한 이유에서일 것이다. 그러나 20세기의 미술사가들 대부분이 인상주의에서 자연의 직접적이고도 정확한 묘사라는 면만 강조한 나머지 화가의 의도와 접근방식을 지나치게 단순화하고, 대상의 진실(본질)에 대해서는 소홀했다는 것을 지적하고 있다. 또한 그들의 “인상 그 자체는 그림의 수단이지 목적”⁶¹⁾이 아니다.

1841년에 페아탱(Camille Pealltin)이 “풍경은 진실로 우리들 시대의 회화가 되었다”⁶²⁾고 하였듯이 풍경은 1840년대 살롱에서 이미 그 모습을 확고하게 드러내기 시작하였다.

과학적 인상주의로 분류되는 신인상주의는 전시대와는 다른 변화를 시도하였는데, 여기에는 색채, 구도, 기법, 주제 등에 나타난 여러 가지 특징이 포함된다. 특히 신인상주의는 인상파가 경시했던 화면 구성이나 형태의 질서를 다시 정밀하게 보충 확보했다는데 그 의의가 있다.

신인상주의는 인상주의의 경험적 특성을 계승하면서 색채학을 기본으로 실험적인 작품을 표현한다. 즉 색채이론과 광학이론을 도입하여 인상주의회화의 과학과 이론화를 추구하였다. 대표적 작가로 쇠라는 앵그르와 세브렐⁶³⁾의 영향을 받아 색의 선명도를 높이기 위해 색채혼합에 의한 점묘법을 사용하였다. 이는 “고유색이 있다는 종래의 사고방식을 타파하고 빛이 물질에 반사되어 눈에 들어올 때 색이 보인다는 이론을 이해하며 야외제작에 의한 실험적결과로 점묘법에 있어 색채 병치혼합의 원리를 실행한 것이다. 구도법에 있어서는 사진의 영향으로 네

것이 아니라 풍경 속에서 그들이 받은 인상을 재현한다.”는 말로 인상주의를 정의했다. 카스타나리는 1860년대부터 70년대 풍속화의 중요성에 주목하여 파스티안 르파주와 J. 베로로 대표되는 도시생활의 새로운 풍속과 정경을 그린 작품과 마네에 의해 이루어진 파리의 환락가 묘사 등을 자연주의라 하였다.

60) 강태희 “현대미술의 이론, 테크닉, 그리고 비평적 평가에 관한 연구”,

-리차드 쉵, 「세잔과 인상주의의 종말」-, p.140.

61) 강태희, 상계서, p.140.

62) 전계서(2001), 「경계 없는 현대미술」, 숙명여자대학교 출판국, p.82.

63) 세브렐(Michel-Eugene Chevreul); 화학자, 「색채의 동시적 대조의 법칙에 관하여」(1839)가 있다..

모난 틀로 시야를 잘라내는 식으로 대담한 구도가 가능하게 되었다는 측면과 대상을 순간적으로 포착하는 발상에 영향”⁶⁴⁾을 끼쳤다.

인상주의 미술에 관해서 서로 입장이 다른 두 갈래의 접근과 해석이 있는데, 하나는 인상주의 화가들이 “관습에 얽매이지 않고 빛과 색채와 구성에 얼마나 혁신적”이었는가를 중시하는 입장이다. 모네 「인상-해돋이」에서도 보이는 바와 같이 과감한 색채의 사용, 중심을 벗어난 파편화된 화면의 구성 등은 20세기에 나타난 추상미술로 가는 중요한 시발점이 되었다는 생각이 그러하다. 또 다른 관점은 “인상주의 화면을 통해 19세기 현대화와 도시화가 진행되어가던 사회공간과 사회구성원들 사이의 관계를 읽어보고자”⁶⁵⁾하는 것이다.

인상주의는 1860년 초 프랑스에서 발생해 1886년을 기점으로 순수한 의미의 인상주의는 끝이 나지만, 이후 모든 현대미술의 방향을 결정하게 되는 중요한 미술 사조가 되었다. 인상주의 풍경화는 새롭고 흥겨운 문화가 넘쳐나는 도시속의 드러내고 싶지 않은 미묘한 문제를 전면적으로 드러내고 있다. 또한 남성과 여성의 문제, 현대도시의 명암, 계급문제, 정치적인 입장들이 인상주의 회화의 빛나는 화폭에 어떻게 반영되었고, 구성에 어떠한 영향을 주었는가 하는 것을 추적하고 분석해 가는 작업이기도 하다.

인상주의의 선구자격인 모네는 미회화적 문학적 요소를 철저히 제거하고 눈에 보이는 인상에 충실함으로써 화가의 주제 가운데 풍경을 최고의 위치에 올려놓았다. 그 후 세잔느, 고흐 등 후기인상파들도 풍경을 자주 그렸다. 풍경화 속에는 화가의 다양한 환경이 드러나게 되는데, 이런 점에서 풍경화는 화가의 전기적인 이해를 하는데 중요한 자료가 될 수 있다.

64) 전계서(1999), “신인상주의에 나타난 색채이미지에 관한 연구”, ‘한국디자인학회
미술학술대회자료집, p.33.

65) 이묘숙(2011), “인상주의 작품속의 프랑스 도시 문화”, 2011년 추계 학술대회, p.134.

3. 인상주의 풍경화의 빛과 색채의 적용

인상주의는 “프랑스 근대사에서 가장 끔찍한 사건이었던 1871년의 ‘파리 코뮌 진압사건’⁶⁶⁾을 전후해서 형성”⁶⁷⁾된 미술운동이다. 인상주의의 평화로운 전원풍경, 피크닉을 즐기는 부르주아의 남녀들은 정치적인 비극과는 아무런 연관도 없는 것처럼 보이지만 마네는 정부 당국의 요주의 인물이었고, 유대인이었던 피사로는 혁명가로 비유되기도 했다. 인상주의는 이처럼 정치적 격동기에 태동하면서 당시의 미술가들에게 전통의 굴레에서 벗어나 순수하게 자율적인 시각으로 전환할 수 있는 기회를 부여해 주었다.

19세기 중반 가속되는 도시화로 프랑스 인상주의자들은 도시의 모습을, 프랑스의 새로운 지배계층으로 떠오른 시민계급의 삶과 여가생활을 풍경화의 소재로 삼았다. 현실 즉 삶에서 ‘경험할 수 있는 사실만을 주목한 인상주의자들은 초연한 관찰자의 눈으로 대도시의 덧없는 일상을 바라보는 ‘플라뇌르’를 수용하였으며, 그들 스스로가 근대적 삶의 플라뇌르이기도 하였다. 세계를 방관자적 시선으로 바라보는 ‘플라뇌르-인상주의자’는 산업화된 거대한 도시 속에서 부유하는 타인들의 시선을 체화하면서 완결되지 않는 화면 구도를 통해 더 이상 지속적이고 총체적인 세계상을 유지할 수 없는 19세기 후반의 파편화된 삶을 그림 속에 반영’⁶⁸⁾하고자 했다.

인상주의자들은 ‘라포르그’가 언급한 것처럼 자연을 있는 그대로 바라보며, 15분 동안 풍경의 색조를 기록할 수 있는 감각의 화가들이었다. 왜냐하면 외부세계는 빛에 의해 짧은 순간에도 무한히 달라지는 연속적인 변화의 교향곡이기 때문에, 비상한 눈의 감각을 지닌 인상주의자들이야말로 원근법이나 명암법 등을 잊고, 밝은 야외에서 바라본 모든 것들을 색채의 진동 속에서 즉각적으로 담아낼 수 있었던 것이다.

66) 파리 코뮌 진압사건: 1871년 프랑스-프로이센 전쟁에서 승리한 프로이센군이 수도인 파리를 점수하려 하자 파리 코뮌이 일어났다. 나폴레옹 3세가 포로가 되자 파리에서 민중의 요구로 공화정이 선포되었고 마르크스 탄생 이후 노동자 계급의 정치세력화라는 과정 속에서 하나의 가시적이고 중요한 상징인 사건이다.

67) 김현화(2009), “파리의 근대사회, 근대미술, 호쿠사이와의 만남: 자연에 대한 경의”, p.154.

68) 이화진(2009), “관념과 감각의 풍경”, 「탈 경제 인문학」 제2권 1호, p.162.

그들은 신화와 전설 등의 주제를 배제하고 일상적인 주제를 선택했다. 즉 서민들의 생활상의 모습, 빨래하는 여인, 독서하는 여인 등의 모습들로 주로 현실적인 소재들이었다. 그들은 사실적 기법보다는 빛에 따라 변하는 사물의 외관, 인상, 분위기를 작가의 감수성과 주관적인 내면을 포함시켜 제작했으며 역동적이고 유동적이며 찰나의 순간을 포착하여 변화된 모습을 재현하고자 했다.

즉 시각에 근거한 세계를 자연을 통해 표현했으며 자연이 제공한 불안적인 요소를 빛과 색으로 해결하려고 했다. “인상주의자들은 슈브뤼의 이론인 색은 빛의 현상에서 얻어진 것과 같다는데 동의하고 눈으로 감지된 현상을 과학적으로 보여주려고 했다.”⁶⁹⁾ 그래서 야외제작을 하여 얻어진 체험에 의해서 슈브뤼가 말한 색의 이론에 확신을 갖게 되었고, 그가 만든 법칙을 그대로 수용했다.

인상주의는 사물을 그 고유의 형태와 색채로 파악하지 않고 그 사물들을 느낌의 대상으로 환원시켜 버리는 것이다. 인상주의 시각의 혁명적 성격은 습관화 된 모든 기존의 관념과 일체의 지식에서 해방되어 태초의 인간처럼 자연을 보기를 원했고 또 그렇게 느끼기를 원했다는 데에 있다.

이와 같이 인상주의자들은 사물에는 일종의 고유색이란 것이 없다는 것을 주장하기에 이른다. 지금까지는 나뭇잎을 청록으로 생각해왔고 물빛은 감청색으로 생각해왔는데, 태양광선아래서 볼 때 나뭇잎은 청록이 아닌 황색이나 때로는 적색과 같은 전혀 예상치 않은 색채로 보일 때도 있다는 것이다. 물체는 자신의 고유한 색채가 있는 것이 아니고 광선에 의해 변화한다는 것이다. “빛은 현실의 외관을 보여주는 요소다. 인상주의가 묘사하고 해석한 것은 현실이 아닌 현실의 외관이었다”⁷⁰⁾고 한 벤추리의 말은 인상파가 뉘앙스의 예술, 분위기의 예술임을 가장 잘 나타내 주고 있다.

인상주의 화가들은 “일시적인 것, 순간적인 것, 우발적인 것”⁷¹⁾에 커다란 관심을 더 나타낸다. 인상주의가 ‘시간의 흐름의 기록’이라고 할 수 있는 것도 이 때문이다.

인상주의 화법의 배후에는 화가의 임무가 자연을 모방하는 것이라는 사실주의 사상이 있었다. 이들은 전통적으로 내려온 윤곽선의 사용법이 실제로는 공상에

69) 정금희(2009), 전계서, pp369~388.

70) 강석범, 전병호(2006), “인상주의 모네작품에 나타난 영상특성”, p.312.

71) 상계서(2006), “인상주의 모네작품에 나타난 영상특성”, p.313.

불과하고 오히려 색채들을 투명하게 화폭에 옮기는 것이야말로 참된 자연을 묘사할 수 있다고 생각한 것이다. “선이나 형태는 추상적인 기하학적 존재로서 실체의 살아있는 자연에서는 결코 발견되지 않는다. 우리는 선을 직접 지각하는 것이 아니라, 우리의 의식이 구성해내는 것이다. 실제로 선이나 형태는 최소한 두 가지 이상의 색깔들을 필요로 하고 그 색깔들의 관계에 의해 성립되는 것”⁷²⁾이다. 인상주의 화가들은 색채들을 관찰하는 것이 자연을 엄밀하게 관찰하는 것이라고 생각했다.

즉, 인상파가 새로이 시도한 것은 색채, 구도, 주제의 세 가지 면에서인데, 색채와 빛의 원리에 대한 학자들의 연구에 의해 인상주의 화가들이 직관적으로 느끼고 있던 색에 관해 체계화하게 되었다. 나중에 신인상파의 쇠라나 시냐크는 그 이론을 받아들였지만 모네는 그것을 받아들이지 않았다.

따라서 인상파의 시도는 자연을 그대로 화폭위에 옮겨보려는 의도에서 출발하는 것이다. 인상주의자들에 따르면 미술의 유일한 법칙은 자연을 모방하는 것이다. 그러한 이유에서 인상주의는 색의 철학이었다. 회화는 자연의 색에 대한 정확한 관찰과 표현으로 정의될 수 있다. 즉, 인상주의자들이 사용한 기법은 명도에 관한 것으로 세 가지 원색 중 두 가지를 섞으면 새로운 2차색이 되는데, 섞을수록 명도가 떨어짐으로 색을 보다 밝은 상태로 만들기 위해서는 화면위에 점묘로 두 색을 나란히 찍고 뒤로 조금 떨어져서보면 이것이 혼합되어 보이므로, 필요한 색을 한결 밝은 상태로 얻게 된다는 것이다. 이처럼 밝은 화면을 얻기 위한 집요한 노력은 인상파화가들이 야외제작을 한 결과였다. 빛이 풍부한 야외에서는 모든 사물이 밝게 보이므로, 각각의 사물에 고유한 색이 있다는 종래의 사고방식은 타파되고, 빛이 물질에 반사되어 그것이 눈에 들어올 때 색이 보인다는 것을 경험에 의해 이해하게 된 것이다.

“인상주의에서 기법적 실험주의는 마네가 보여준 납작하고 평면의 이차원성 원근법을 대체하는 색채 대비, 모네가 추구한 빛과 대기의 작용에 의한 일시적 순간성의 포착 등으로 널리 알려져 있다.”⁷³⁾

72) 이정섭(2009) “선묘화법을 이용한 회화표현에 관한 비교연구”, 한국엔터테인먼트산업학회논문지 제3권 제1호. p.14.

73) 전계서(2010), 「인상주의-모더니티의 정치사회학」, 생각의 나무, p.95.

<그림 13> 마네의 <풀밭위의 점심>은 당시 유행했던 ‘들놀이’ 풍습을 잘 보여주고 있다. “1863년 당시 파리지민의 일상에서의 탈출을 그린 이 작품은 과거 아카데미즘을 차용해서 그렸으며 작품에 대한 평이 엇갈렸으나 중산층 도시인의 여가생활의 새 풍속도를 보여준 것이다.”⁷⁴⁾



<그림 13> 「풀밭위의 점심」 마네

<그림 14> 모네의 <풀밭위의 점심> (1873)은 미완성작으로 한가로운 순간은 새롭게 등장한 여유로운 부르주아를 감동시키려는 의도를 담고 있다.



<그림 14> 「풀밭위의 점심」 모네

빛의 추구, 빛의 진실의 추구라는 순정한 의미에서의 인상주의는 모네를 중심으로 1865년 ‘퐁텐블로 숲’을 무대로 한 ‘풀밭위의 점심’을 그릴 때부터 모네는 야외의 풍경을 눈에 보이는 그대로 재현하기 시작했다. 그는 특정한 순간마다 자신의 눈에 비추어지는 인상을 얼마나 ‘진실 되게’ 묘사할 수 있는가라는 문제에 직면하고 “무엇을 그리는가의 문제가 아니라 어떻게 그려내는가를 중요하게 여겼고, 동일한 대상이 상이한 대기조건에 따라 표현되는 연작”⁷⁵⁾ 제작을 통해 그 문제의 답을 찾아내고자 했다.

빛은 단 한 가지 색조만으로 충분히 표현되며 또 눈에 띄지도 않을 뿐 아니라 빛의 생기를 약화시키는 것은 물론이고 돋보이게 하는데 중요한 그림자의 발색 효과를 떨어뜨리는 덧칠된 것들 보다는, 비록 거칠어 보일지라도 밝은 부분과 어두운 부분을 병치할 때 더 바람직한 그런 전체적 조화로서 드러난다. 그러나 야외에서 작업했던 동료들, 그룹 내의 모든 풍경 화가들은 어떤 소재를 단순히 빛

74) 전계서, “인상주의 작품속의 프랑스 도시 문화”, 2011년 추계 학술대회, p.139.

75) 전계서(2009), “관념과 감각의 풍경”, 「탈 경제 인문학」 제2권 1호, p.156.

으로 밝히고 그들로 분할하는 모네의 방식에 찬성하지 않았다.

인상주의자들은 자연의 체험을 통해서 이와 다르게 배웠다. 차츰 “그들은 각 대상의 이른바 부분 색을 대상 자체보다 더 어둡게 채색하여 광원으로부터 더 멀어지고 그림자를 더 깊어지게 함으로써 삼차원을 암시하는 일반적인 방식을 포기했다. 그들은 자신의 관찰을 통해서 배운 것은 그림자 부분에 색이 전혀 없는 것도 아니며, 나머지 부분보다 단순하게 어둡지만도 않다는 것이다. 빛이 덜 침투함으로써 그림자부분은 햇빛에 노출된 부분과 같은 명도를 보여주지는 않지만, 특히 파란색이 지배하는 듯이 보이는 보색들 사이에서 풍부한 색을 띠었다. 그들은 이런 색채를 관찰하고 재현하면서 그림자에 배타적으로 적용되었던 관례적인 시커먼 역청 색에 의지하지 않고서 깊이를 나타낼 수 있게 되었다.”⁷⁶⁾ 이와 동시에 작품은 전체적으로 자연스럽게 더 밝아졌다.

미학적인 관점에서도 전통미술의 이단이었던 인상주의는 자연스럽게 우키요에와 연결되었다. “호쿠사이⁷⁷⁾의 스케치의 빠른 민첩성, 표현의 풍요로움, 인물들의 제스처의 생생한 표현, 주제의 다양성, 솜씨의 숙련도, 날카로운 관찰력, 종이 위에 잉크로 단순한 선으로 포착하는 감정의 솔직함을 칭찬했다. ‘쉐노’⁷⁸⁾가 파악한 호쿠사이의 미적 특징은 인상주의와 거의 동일한 것이다. 뿐만 아니라 수묵화보다 더 사실적이고 묘사적으로 일본인들의 생활을 보여주는 우키요에는 유럽인들에게 직접적으로 일본에 대한 환상을 불어넣어 주었다. 인상주의자들은 우키요에가 보여주는 자연의 다양한 모습과 생동감, 생명력에 깊은 인상을 받았다. 우키요에의 밝은 색채와 다양한 시점, 명암법의 부재는 서양미술의 아카데미한 규범, 원근법, 명암법이 절대 진리가 아니라는 인상주의자들의 확신에 신선한 생기를 불어넣어 주었다.”⁷⁹⁾

연작의 대표적인 작가 모네는 ‘연작이 대기의 빛에 따른 변화를 포착한다는 이

76) 존 리월드(2006), 「인상주의의 역사」, 까치 글방, p.148.

77) 가즈사카 호쿠사이(1760-1849); <붉은 후지산> 등이 있으며, 일본 에도시대에 활약한 목판화가이며 모네, 고흐 등 서양의 인상파 및 후기인상파 화가들에게 강렬한 인상을 심어주었다.

78) 어니스트 쉐노(Ernest Chesneau, 1833-1870); 작가이자 비평가 및 관리자로 여러 파리 저널 예술에서 시와 기사를 작성, 1850년대 말에 그의 문학경력을 시작했다. 예술과 사회의 관계에 대해 깊이 우려했고, 마네의 작품에 중요한 지원을 하였다. 그의 연구주제는 예술과 산업의 19세기 영국의 예술, 프랑스 미술, 장식미술, 예술의 일본미술 감독 등 범위가 넓다. 저서 <The Education of the Artist> <그림에 현대적인 운동, 파리> <19세기 프랑스회화> 등 많은 저서가 있다.

79) 김현화(2009), “파리의 근대사회, 호쿠사이와의 만남: 자연에 대한 경의”, 한국프랑스학논집 제68집, , p.147.

론이 일종의 예술적 신화로 작용하면서 연작은 대단히 인기를 끌었다. 모네의 연작에는 빛의 효과와 즉시성 즉 시각적 경험뿐 아니라 감정적이고 개인적인 경험 이 기록되어 있다.

인상주의자들의 연작 제작이 일본목판화에서 받은 영감에 기인하였다 할지라도 그들은 전통적 가치가 붕괴되는 격동하는 시대적 흐름 속에서 자신들의 화가로서의 욕망을 연작에 투영시킨 것으로 보인다.

모네는 누구보다도 우키요에에 심취하였고, 1860년대부터 이것들을 수집하기 시작했다.⁸⁰⁾ 서양미술의 진로를 바꾼 결정적, 기술적 요소가 바로 일본다색 목판화인 것은 우리에게는 조금은 낯설게 느껴지지만 많은 프랑스화가들이 우키요에를 수집하기 시작한 것은 널리 알려진 사실이다. 그는 우키요에를 통해 르네상스 회화공간을 파괴할 수 있는 구도를 발견하고 이것을 민중을 대변하는 많은 「포플러」 연작작품들에서 실험하였다.

<그림 15>의 「세 그루 포플러」의 포플러 연작의 특징은 화면전경에 배치된 수직의 나무들이 창살처럼 회화의 공간을 자르고, 잘라진 공간을 통해 여과된 시



<그림 15> 「세 그루 포플러」 모네



<그림 16> 「대나무와 후지 산」 호쿠사이

각으로 원경을 볼 수 있는 구도이다.

<그림 16> 호쿠사이의 「후지 산 100경」중의 「대나무와 후지 산」에서 화면 전경에 대나무 숲이 있고 그 사이로 멀리 있는 후지 산이 보이는 구도와 <그림

80) 허버트 리드/ 김윤수 옮김(1994), 「현대회화의 역사」, 까치, p.51.

15>의 구도는 유사하다. 그러나 모네는 「포플러」에서 원경을 재현적으로 묘사하는 대신에 보라, 노랑 등의 감미롭고 순수한 색채로 대기의 빛을 표현함으로써 우키요에의 흔적을 완전히 지우고 있다.

파리화단의 화가들은 이런 단순한 구도가 가져오는 구성적 효과에 관심을 가졌고 특히 수직의 나무숲이 주는 기하학적인 추상성에 주목했다.



<그림 17> 「철도에서」 마네

르네상스의 원근법에서 벗어나고자 했던 유럽아방가르드 미술가들은 우키요에의 이 구도에 무척 관심을 가졌고 더 나아가 이것을 추상적 구도로 발전시켜 나갔다. 나무의 격자구성은 더욱 간결하고 엄격한 창살의 격자 모티브, 즉 기하학적 추상을 향한 미학적 가치로 나아가는 전환점이었다.

이러한 창살 구조는 우키요에의 흔하게 다루어진 모티브였는데 유럽인들은 창살 구조에서 추상성, 표면과 공간의 문제를 파악했다. 우키요에 판화에 묘사된 창살, 미닫이 문, 격자문과 같은 격자구조는 유럽의 예술가들에게 아름다운 베일과 같은 효과를 주면서 동시에 화면의 공간 분할에 이용될 수 있다는 것을 깨닫게 해주었다. “파리 화가들은 창살구조가 주는 격자의 엄격한 추상적 가치를 근대산업사회와 연결”⁸¹⁾시켰다.

<그림 17>이 대표적인 예로 마네의 「철도에서」(1873)이다. 이 그림에서 두 인물 뒤로 있는 엄격한 기하학적인 창살구조는 17세기 후반의 화려한 일본 ‘요시와라’의 목판화와 매우 유사하다.

일본의 판화작품은 산업혁명에 의해 동양의 물품들이 유럽으로 대량 유통되면서 상품의 포장지에 나타난 원색의 그림들이 인기를 끌기 시작하였다. 이 시기에 인상파화가들에게 이 우키요에의 그림들이 많은 사랑을 받았고 그들의 작품에

81) 전계서(2009), “파리의 근대사회, 호쿠사이와의 만남: 자연에 대한 경의”, 한국프랑스학논집 제68집, p.157.

영향을 미치게 되었다. 당시 화가들의 그림에서 나타나는 과감한 생략과 사선구도 등은 일본판화에서 받은 강렬한 시각적 효과를 이용한 것이다.

근대 미술로 오면서 19세기 인상파화가들은 사회적 정치적 격동기를 겪으며 전통의 굴레에서 벗어나고자했던 그들은 다양한 영향을 받으면서 순수한 자연을 표현하고자 했던 것이다. 인상주의 풍경화가들이 선택한 주제, 구도, 색채에 대한 이해와 더불어 그들이 매료되었던 우키요에에 대해 고찰하였다. 이처럼 변화를 두려워하지 않는 인상주의화가들의 생각과 기법은 서양미술혁신의 시작이었다.

4. 작가분석을 통한 빛과 색채

인상주의 풍경화에서의 빛과 색채의 역할이 각기 개성이 다른 화가들에 의해 어떻게 표현되었는지를 마네, 모네, 쇠라, 고흐의 작품을 통해 고찰하였다. 그들의 초기 관심사는 자연을 새롭게 표현하는데 관심을 집중하고 움직이는 세계에 대한 빠르고 적절한 반응을 취하는 것이었다. 광선에 의한 색채의 변화를 자연에서 관찰하고 그 효과를 화면에 드러내는 방법으로 그림을 그리기 시작했다. 관찰이 하나의 중요한 요소가 되면서 보는 것과 표현하는 방식간의 고민은 시각을 둘러싼 기술이 후기로 가면서 개념의 변화로 진행된다.

1) 마네

마네(Edouard Manet, 1832-83)는 근대회화의 아버지라 불리며 새로운 회화로 매진하는 명확한 형식은 당시 많은 무명 화가들을 매료시켰다. 그 시대의 가장 진보적인 작가들 보들레르, 뒤레, 말라르메, 졸라와 같은 문학 비평가들과 어울렸고, 모네, 르느와르, 바지르, 세잔느, 시슬리, 팡탱-라뚜르, 휘슬러 등의 화가들과 인간적이고 예술적인 유대관계를 맺었다. “이들은 새로운 회화에 대해 열띤 논쟁을 펼쳐나갔는데, 여기서부터 새로운 시대를 형성하는 회화운동이 그 막을 연다.”⁸²⁾

82) 오광수(1996), 「서양근대회화사」, 일지사, p.9.

마네는 젊었을 때 보들레르를 만났으며 보들레르는 마네의 평생 든든한 정신적 후원자의 역할을 했다. 보들레르는 뛰어난 감수성과 탁월한 직감을 가진 훌륭한 미술 비평가였다.

마네의 장례식장을 나오면서 드가는 “그는 우리가 생각한 것보다 훨씬 더 위대했다.”⁸³⁾라고 말했다. 그것은 마네의 위대성을 잘 요약하는 말이다. 마네는 예술에 대한 관점을 변화시키고 근대성의 토대를 세운 일련의 과정 속에서 핵심적 인물이었다. 마네는 어떤 미술 유파에도 속하지 않았으며 아카데미즘뿐만 아니라 낭만주의와도 떨어져 있었다. 그렇다고 사실주의나 ‘졸라식의 자연주의’와도 부합하지 않았다.

마네는 과거의 거장들을 좋아했고, 그들을 연구했으나 그의 언어는 근대성의 언어였고 당대의 삶을 그린 그는 19세기의 변화해가는 파리를 재현했다. 우아함, 지성, 예절의 파리, 반항과 새로움에 대한 본능적인 개방도시인 파리를 그렸다. 그는 사실과 이상의 관계들에 대한 문제에 몰두했다. 마네는 아카데미즘의 원근법, 선적인 원근법을 거부했는데 그것을 비평가들은 무능력이라고 간주했다. 그의 일시적인 것과 영원한 것을 결합하려는 야망을 그림으로 표현하고자한 것은 보들레르의 이상과 자연적으로 일치한다. 마네는 사실주의의 평범함을 거부하였고 그의 야망은 일상을 ‘신화화’하는 것이었다.

“마네의 경우는 우리가 생각하는 색조보다 더 높은 관계의 색조를 이용한다. 그의 그림은 전반적으로 밝은 명도를 지향하는데 그것은 창백할 정도로 환한 것이었다. 그리고 그는 대상을 여과되지 않은 풍부한 순광으로 부드럽게 조명하는 방법을 택한다. 그 결과 그의 그림에는 억지효과를 얻으려고 한 흔적은 조금도 남아있지 않으며, 인물과 풍경은 충만한 투명성과 명쾌한 색채로 묘사된다. 마네는 놀라우리만치 정확하게 다양한 색조를 어떻게 서로 근접하게 사용해야 하는가를 알고 있었다. 여러 가지 다양한 물체의 존재를 시각적으로 받아들임에 있어 마네는 아무 망설임도 없이 그 물체를 서로 간에 보완 작용하는 넓은 색면으로 환원시킨다.”⁸⁴⁾

<그림 14>의 「풀밭위의 점심」은 1863년 낙선자 전람회에 첫 선을 보이며, 도

83) 손경애(2009), “미술 비평가 졸라와 마네: 근대성을 향한 두 혁명가” 한국프랑스학논집 제68집, pp.439~458.

84) F. 프라시나 & C. 해리슨/ 최기득 역(1989), 「현대회화의 원리」, 설화당, p.62.

덕적인 면과 미적인 면 모두 규범을 거스른 작품이다. 두 명의 옷을 입은 남자와 벌거벗은 여자가 소풍을 즐기고 있는 장면을 그린 이 그림은 마네가 누드를 이상화해 그리지 않았기 때문에 외설적인 것으로 간주되었지만, 그림 속의 벌거벗은 여인은 마네에게 있어서 오로지 있는 그대로의 신체를 묘사할 수 있는 기회로 등장하고 있다. ‘마네는 삼각형으로 무리 지은 인물들의 구성이나 좌측 전경의 정물배치, 후방에서 목욕하는 여신 같은 인물, 깊이의 느낌을 주기 위해 사용한 원근법과 같은 전통적인 회화요소를 차용하고 있다.’⁸⁵⁾ 「풀밭위의 점심」은 회화의 언어 속에서 아주 새로운 표현이었다. 마네는 모네와 그의 친구들의 “야외주의”에 길을 열었고 자연적인 것과 자유에 대한 숭배, 주제의 근대성, 빛의 밝음, 시각의 솔직함과 순간성을 통해서 미래의 화가들에게 영감을 주었다. 후대의 드가, 로트렉, 고갱, 마티스, 루오 등에게 깊은 영향을 끼쳤다.

마네와 같이 분석적인 기질을 가진 화가들은 대중이 어떻게 생각하든 소재에 대한 선입관을 뛰어넘고자 했다. “이 그림에서 주시해야 할 요소는 과감한 동시에 섬세한 변화, 넓게 채색된 견고한 전경, 그리고 밝은 배경으로 구성되는 전체 분위기와 함께 널찍하니 빛나게 묘사된 인체의 정확성, 유연하면서도 강렬하게 사용된 물감, 그리고 배경에 보이듯 초록색 잎사귀 속에서 가물거리는 흰색의 섬세함이다.”⁸⁶⁾

마네의 작품은 넓고 쾌활하게 구성된 화면과, 단순하면서도 정확하게 자연에 접근한 관찰력과 작품전체에 드러난 미적조화는 그가 위대한 화가임을 알게 한다.

<그림 18>의 모네의 작업현장을 담은 「선상의 모네」는 드물게 작은 배를 타고 화구를 챙겨나간 그의 야외스케치 모습으로, “마네는 장차 그의 그림에서 가장 중요한 주제가 될 ‘물’위에서 그림을 담아냈다.”⁸⁷⁾ 그의 곁에는 모네 부인이 있고 모네 앞에는 풍경이 비친 물결이 그대로



<그림 18> 「선상의 모네」 마네

85) 캐롤 스트릭랜드/ 김호경 옮김(1980), 「클릭 서양미술사」, 예경, p.194.

86) 전계서(1989), 「현대회화의 원리」, 설화당, p.71.

87) 상계서(1998), 「마네, 이미지가 그리는 진실」, 상계서, p.94.

재현되었다. 이 작품은 모네와 친분을 갖게 된 마네가 그를 따라 야외로 자주 나가게 되면서 그린 것으로, “마네의 다른 작품들과 달리 광선의 효과가 강하게 나타난다. 붓 자국은 모네의 것처럼 빠르고 거칠며, 밝아진 색채는 무지개처럼 화면을 화려하게 만든다.”⁸⁸⁾ 마네는 인상주의 그룹전에 한 번도 참여한 적이 없으며, 작품에서도 광선에 대한 절대적 고려보다는 순간 눈앞에 보이는 장면을 묘사해내려는 순수한 의지 이외에는 아무것도 없는 것처럼 보인다.

모네를 소재로 한 이 회화에선 자신의 스타일을 잠시 보류하고 친구를 설명하기에 가장 적절한 방식을 취하고 있다. “인상파의 화풍에 어울리는 강물과 보트, 그리고 일렁이는 화면 위의 거친 붓질은 모두 마네보다는 모네의 회화적 특징에 가깝다.”⁸⁹⁾ 극소화 되었던 배경과 공간이 점차 회복되면서 그림 속의 인물들은 각각의 개성과 그들을 둘러싼 이야기들을 자세히 드러내며 풍부한 소재로서의 기능을 잘 드러내 보여준다.

자연현상에 내포된 진리에 대한 탐구노력은 현대 화가들에게서 볼 수 있는 특징적 현상으로서, 그러한 노력의 결과 그들은 정직하고 눈에 보이는 대로 자연을 직시하여 그것을 그대로 재현하고 있다. 수면에 비친 물, 모델 등의 붓터치의 단순한 묘사와 함께 대가가 존재함을 느끼게 하는 작품이다.

“일본의 영향, 스페인의 영향, 이것이 나의 원천들이다. 그러나 나의 목적은 근대 미술이다.”⁹⁰⁾라고 마네는 말했다.

마네는 결코 현실을 외면하지도 않았고 공적인 인정을 받기위해 자신의 독창성을 잃지도 않았다. 인상주의 전람회에 한 번도 참석한 적이 없지만 인상파라는 용어가 있기 전 ‘마네파’라는 이름으로 그들을 이끌었다. 마네의 작품은 쿠르베보다 더욱 과감하고 사회주의적이라 불릴 만큼 진보적이며, 미술사적으로 회화의 흐름을 뒤엎는 대단한 것이었다. 관습적인 미술로부터 자신의 작품을 해방시킨 마네의 공적은 회화의 새로운 시대를 열었다고 할 수 있을 것이다.

88) 전휘연(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.169.

89) 상계서(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.169.

90) 손경애(2009), “미술비평가 줄라와 마네: 근대성을 향한 두 혁명가”
한국프랑스학논집 제 68집, pp.439~458.

2) 모네

모네는(Claude Monet, 1840-1926) “회화에서 ‘광학적 요소’를 가장 깊게 탐구하고 추구한 작가이다. 즉 그의 관심은 ‘빛’이었다. 우리가 색을 인지하고 사물의 형태를 이해하는데 광선은 절대적이다. 이제껏 광선은 좀 더 관념적이고 추상적인 방식으로 이용되었는데 색 자체에 영향을 주는 요소이기 보다는 그저 분위기를 바꾸어주는 것쯤으로 여겨져 왔다. 이러한 경향을 대표하는 것이 17세기 바로크 회화들이다. 화가들은 인공조명을 극적으로 사용함으로써 화면에 빛과 그림자의 대비를 심화시키고, 그로 인해 생략된 부분에 대한 상상력을 증대시키기도 하며, 보이는 화면 안의 내용에 더 깊은 자극”⁹¹⁾을 주기도 했다

모네 회화에 나타난 특징을 파악하는 것이 근대 예술전개 이후 서양미술을 이해하는데 가장 중요한 과제 중 하나라고 생각할 정도로 모네의 역할은 중요하기만 하다. 모네는 인상주의의 화두인 빛에 따른 색의 변화를 실험 제작한 색채화가로 일컬어진다. 모네는 자연을 보며 색은 어떻게 이루어졌으며, 그 색을 어떻게 지각했는가에 대해 몰입했다. 모네가 화폭에 구사한 색채는 빛에 의한 대상의 밝음과 어둠의 이원성을 벗어나 수십 수백, 또는 더 이상 셀 수 없는 색채의 다채로움을 담아 그대로 캔버스에 재현시켰다. 그의 화면에 나타난 하늘과 눈, 물, 구름 등 자연의 소재인 사물들을 때로는 밝거나 어둡게 그렸지만, 흰색 혹은 흰색에 가까운 색채를 사용해 묘사했으며, 만년의 걸작인 수련을 소재로 한 연작을 보면 사용된 흰색과 순수색채의 조합으로 색채의 찬란한 조화로 성숙한 예술의 경지에 이르게 된다.

“형식주의의 관점에서 보면 인상주의의 중심에는 모네가 위치하며, 화가 모네는 인상주의 운동을 일으킨 장본인이다. 그린버그가 지적했듯 ‘모네는 진정 인상주의 강령에 입각한 화가이자 그 운동을 주도한 정신’이며 인상주의에서 가장 급진적인 결론을 도출한 인물”⁹²⁾이라고 하였다.

모네는 색채의 고유색이 실제 우리의 일상에서 거의 인지되지 못한다는 것을 깨달았다. 즉 눈에 보이는 색들은 광선에 따라 수시로 변하고, 그것의 완전한 고유 색상은 색상환에서 존재할 뿐인 것이다. 그렇다면 일상적으로 눈에 보이는 형

91) 전계서(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.185~186.

92) 홍석기(2010), 「인상주의, 모더니티의 정치학」, 생각의 나무, p.103.

태와 색은 순간적으로 파악되는 일시적인 것일 수밖에 없고, 그러한 순간에 그것을 잡아내는 작업은 또 다른 ‘구체적 보기’의 표현이라 할 수 있다. “모네의 생각은 자연을 대상으로 한 모든 회화는 반드시 바로 그 현장에서 마무리해야 한다는 것이었다.”⁹³⁾ 이것은 사물과 자연의 관계를, 그리고 실재하는 우리의 시선과 인지방식에 초점을 맞추려는 시도이다. 이제 미술에서 ‘어떻게 볼 것인가’는 상당히 중요해지고, 그것은 광학이라는 과학에 의해 지지 받기 시작한다. “모네는 많은 작품을 야외에서 제작하는데, 그 효과가 이전의 작품들과 상당히 달라진다. 예를 들어 바르비종파 작가들이나 코로, 부댕, 용킨트 등이 야외에서 많은 그림을 그렸지만, 모네와 밀레의 풍경화를 비교해보면 후자에선 광선이 인공적으로 더해졌으며, 화면을 황금빛으로 물들이지만 결코 화면을 밝게 만들지 못함을 알 수 있다.”⁹⁴⁾

모네의 회화에서 빛을 그린다는 것은 그 이유를 논의할 필요조차 없이 필연적이다. 모네는 빛에 침취한 나머지 자신의 작품 속 형태를 어색하고 불균형적으로 그려 넣기도 하는데 이는 빛의 현상을 따라다니는 인상주의 작가들의 공통된 특성이기도 하다. 또 강렬한 태양광선을 담아낼 때는 사물과 그림자의 관계가 모호해져 어디가 대상이고 어디가 빛에 의한 그림자인지 구분할 수 없는 그림을 그리기도 했다. 이러한 인상주의 화가들의 기법의 특성 때문에 당시 감상자들 심지어는 비평가들조차도 인상주의자들이 작품을 제대로 이해할 수 없었다. 인상주의자들의 첫 전시회에 관한 비평은 가혹했

다. 그들은 “캔버스 위에 물감을 대강 붓질해서 발라놓고는 거기에 자신들의 이름을 써놓은 것이다.... 마치 정신병자들이 길바닥에서 주운 돌을 다이아몬드라고 우기는 것처럼 웃기는 일이다.”⁹⁵⁾고했다. <그림 19>은 이처럼 1회 공동전시회에 출품한 「인상-해돋이」로 인상주의라는 용어를 낳으며 비평의 중심에서 혹독한



<그림 19> 「인상-해돋이」 모네

93) 전휘연(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.32.

94) 상계서(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.186.

95) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.519.

시련을 겪어야만 했다. 모네는 햇살이 가득하고 물기를 머금은 듯한 노르망디 해안의 풍경을 그리며 유람하다가 한순간에 직접적으로 와 닿은 자연의 인상을 기록하는 인상주의 선두주자로 나서게 된다.

‘인상’이란 ‘감각의 자극에 대한 신경중추의 즉각적인 심리적 효과’로 정의되고 있기도 하다. 이러한 정의에 따르면, 작은 배 안에서 물결에 흔들리며 결코 다시는 반복되지 않을 유일하고도 사라지기 쉬운 순간에 열중해있는 외로운 관찰자 모네가 르 아브르 항구에 자리한 현 위치를 우리 스스로 상상해 볼 수 있다.

이 그림에서 가장 극적인 순간은 역시 시간성이다. 해가 뜨는 시간에만 보여 질 수 있는 빛, 우리가 알고 있는 상식적인 시간의 개념으로도 이 그림 속의 시간이 유지되기 위한 조건은 정말이지 몇 분에 불과할 것이다. 이른 아침에 떠오르는 태양은 그 속도가 유난히 빠르기 때문에 모네는 그 순간의 이미지를 재빨리 담아내기 위해 가능한 색채를 신속하게 칠하는 방법으로 작업해야만 했다.

“모네의 스타일은 일순간에 시각으로 느끼고 이미지를 작은 물감자국으로 캔버스에 그려나가는 것이었다. 색조를 달리해가면서 덧칠하는 전통적인 기법대신 그는 다른 색깔들을 나란히 배열해 진동하는 듯한 효과를 주고 있다. 이러한 ‘시각적 혼합’ 방법을 통해 분할된 색채들은 일정한 거리를 두고 보면 서로 혼합되어 보인다. 그림자를 묘사할 때 모네는 검은색 대신 정반대의 색채인 보색을 사용하고 있다.”⁹⁶⁾

마네가 「폴발위의 점심」 「올랭피아」 등으로 관심과 비난을 불러일으키며 이미 유명인사가 되었을 때 모네는 지방출신의 이름 없는 화가에 불과했다. 그러나 “모네는 마네가 미처 깨닫지 못한 대기 빛의 포착이라는 문제를 진지하게 탐구”⁹⁷⁾하였다.

모네의 「폴발위의 점심」에서는 빛이 중요한 역할을 하는데 빛이 그림을 파격적으로 보이도록 했다. 빛이 나무 아래로 쏟아졌고, 따라서 명암이 분명하게 그림 전체에 나타났다. 모네의 관심은 모델들이 아니라 빛이 사람과 자연에 어떻게 작용하는가 하는데 있었다.⁹⁸⁾ 빛은 나뭇잎에 닿아 푸른색과 금빛으로 아롱거렸

96) 캐롤 스트릭 랜드/ 김호경 옮김(2010), 「클릭, 서양미술사」, 예경, p.199.

97) 김현화(2009), “파리근대사회 근대미술, 호쿠사이와의 만남: 자연에 대한 경의”, 프랑스학논집 제68집, p.94.

98) 전계서(2002), 「마네의 손과 모네의 손」, 일지사, p.125.

다. 그는 빛이 사람들의 머리와 어깨에 닿아 눈부시게 나타나는 걸 강조하려 했다. 하지만 이 작업은 미완성으로 그쳤다.

모네의 「폴밭위의 점심」은 마네의 작품보다 3배 정도 큰 대작이다.



<그림 20>

「아침 건초더미-눈의 효과」



<그림 21>

「해질녘의 건초더미-눈의 효과」



<그림 22>

「지베르니의 건초더미
-아침효과」

<그림 20-22>의 “1888년부터 제작된 「건초더미」 연작은 계절별 -여름, 겨울 설경, 눈 녹을 즈음 등 그리고 시간별 -정오, 해질녘, 일출, 석양녘 등- 세분화된 주제로 그날의 기후와 광선의 변화에 대한 자세한 기록이 제목으로 붙여진다.

곡물의 짚더미가 별판에 쌓여있는데, 반복되는 구조는 짚단의 단순한 형태로 인해 지나치게 단조로워 보일 수 있다. 계절과 시간에 따른 배경색의 미묘한 차이에 집중해서 아름다운 대기를 잘 표현하고 있다.”⁹⁹⁾

“모네는 「건초더미」 연작에 대한 편지에서 빛의 방향과 강도에 따라 경험되는 ‘서로 다른 효과’가 자신의 회화적 의도임을 밝히고 있다. 말하자면 스쳐지나가는 감각적 순간을 고착시키는 것이 연작의 목표인 것이다. 그는 연작 「건초더미」의 개별 작품들이 건초더미의 전체 작품들과 함께 비교해야만 완전한 가치를 갖는다. 라고 언급하며, 순간들로 연결된 연속적 풍경을 제시하고자 하였다.

이는 인상주의 연작이 플라너르적인 덧없는 감각의 이면에서 질서에 대한 욕망과 감각적 통일을 숨기고 있음을 암시하지만, 생성과 소멸이라는 자연의 유기적 순환을 가시화하지 않는다.”¹⁰⁰⁾ 말하자면 시간에 따라 다르게 보이는 자연을 주제로 한 인상주의 풍경 연작이 ‘현재’에 대한 생생한 물질적 기록이라면, 변화하

99) 전휘연(2002), 상계서, p.185~186.

100) 이화진(2009), “관념과 감각의 풍경-19세기 독일 낭만주의에 나타난 풍경화연구”, 탈경제 인문학 제2권 1호, p.161.

는 자연의 시간을 담은 낭만주의 연작은 모든 반목과 대립을 제거하며, 제시된 풍경을 넘어서는 정신활동의 공간인 것이다.

원뿔형의 색채 덩어리로만 존재하는 모네의 건초더미들은 저녁노을의 불타는 빛에 물들어 있거나 밝은 태양에 의해 청회색의 그림자를 드리운다. 이제 재현 대상은 선이나 형태가 아니라 끊임없이 변화하는 색채 그 자체가 되고, 풍경은 2차원의 평면적 화면을 향해 나아간다.

이처럼 모네가 동일한 소재를 자신의 순간적 인상 에 따라 연속적으로 기록한 것은 인상주의 연작이 “대상에 대한 진실된 모방은 오직 하나 뿐이라는 전통적 사고에서 탈피한 근대의 주관적 인식체계와 연결된다.”¹⁰¹⁾

그에게 예술작품이란 대상이 묘사된 표면에서 색채의 작용과 외관을 결정짓는 규칙에 따라 융화되고 조합되어야 함을 의미했다. 이전의 화가들에게 그림의 소재가 될 수 없었던 건초더미가 ‘스쳐 지나가는 순간’의 양상으로 각기 다른 미적 감흥을 불러일으키게 만든 것은 바로 모네의 새로운 스타일 때문이다.

특히 모네는 사물의 대상이 빛에 의해 시시각각으로 변하는 점을 고민하던 끝에 1890년대에 이르러서는 한 가지 주제를 가지고 여러 경우의 다양한 빛을 표현하는 이른바 연작을 통하여, 대상의 보다 정확한 리얼리티를 확인하고자했다. 이러한 연작의 그림들은 ‘무이브리지(연속적 동작)’의 사진에서 보여주는 말의 연속사진과도 밀접한 상관관계를 가지고 있다고 볼 수 있다. 즉, 연속사진을 분석하여 달리는 말의 정확한 리얼리티를 확인했듯이 모네는 이러한 연작을 통하여 빛과 시간의 변화에 따라 자신이 보고자하는 대상의 정확한 리얼리티를 확인하고자했던 것이다. “사람은 대상을 보는 것이 아니라, 그 대상으로부터 오는 빛을 보는 것일 뿐이라는 사실을 자각하게 된 것도 사진이미지의 출현 때문일 것이다. 이러한 자각은 ‘시각의 리얼리티의 추구’라는 인상파의 논리를 이끌어 내었고, 그 대표적인 예로는 모네의 「루앙 대성당」 연작을 들 수 있다.”¹⁰²⁾

1892년부터 2년 동안 무려 “서른아홉 점의 「루앙 대성당」시리즈를 통해서 빛의 해체작용으로 구조물이 거대한 유령처럼 나타나는 몽환경을 연출하여 중세종교의 상징이 해체되어 현대예술이 융솟음치며 대상물로 되살아나고 있음”¹⁰³⁾을

101) 이화진(2009), 상계서, p.158.

102) 강석범, 전병호(2006), “인상주의 모네 작품에 나타나는 영상 특성”, p312.

103) 홍석기(2010), 「인상주의, 모더니티의 정치학」, 생각의 나무, p.104.

보여주었다. 이 연작은 인상주의 이론에 의해 시시각각 변화하는 색채를 입증하기 위해 제작된 것이다. 모네는 루앙 성당의 서쪽 전면이 보이는 방을 얻어 하루 중 시간과 성당을 바라보는 각도에 따라 광선의 변화로 색채가 바뀌는 것을 포착해가며 제작했다.

<그림 23-26>의 「루앙 대성당」연작을 통해 “눈에 비치는 풍경을 충실히 재현하고자 했던 인상파 이후의 회화가 서서히 재현성으로 부터 멀어져간 것은, 회화가 결국은 짧은 시간으로 디지털화된 사진의 이미지와 엄밀하게 대응할 수 있기 때문이다.”¹⁰⁴⁾는 사실과도 무관하지는 않음을 알 수 있다.



<그림 23>
「강한 햇빛속의 정문」



<그림 24>
「흐린 날의 정문」



<그림 25>
「안개속의 정문」



<그림 26>
「아침나절의 정문」

이러한 연작은 보통 몇 십 점씩 제작하기도 했는데, 말의 사진을 연속으로 보면 말이 달리는 것 같은 동영상이나 나타나듯 그림들도 연속해서 여러 장을 제작해 보여줌으로써 하나의 동영상물을 보는 것 같은, 그러므로 해서 대상에 대한 리얼리티를 더욱 확실히 보여주고 싶은 모네의 생각이 잘 드러나 있다.

모네는 동일한 대상을 시간의 변화 속에서 수십 번 반복하여 그리는 연작시리즈들을 쏟아내며 인상주의 대가로서의 면모를 보여주었다.

그는 “성당중심의 정면입구와 탑으로 화면을 구도하여 다양한 모습을 연출했으며 아침안개가 피어오르기 전의 모습, 석양의 마지막 빛을 받고 있는 순간의 모습을 관찰하여 빛의 효과를 살려 다양한 색채로 변화를 주었다. 다시 말하면 빛은 기후, 날씨, 시간에 따라 변화하는 것을 보여주고자 했다. 모네는 이처럼 같은

104) 전계서(2006), “인상주의 모네작품에 나타난 영상특성”, p.312.

소재를 반복 작업하며 달라진 인상을 완성된 이미지로 제작했다. 그는 한 점 한 점을 보색으로 대비시키고, 몇 가지 색상만 가지고 상호보완적으로 채색하여 조화로움을 꾀했다.”¹⁰⁵⁾ “장중한 건물의 ‘파사르’에 초점을 맞추고 일정한 시점에서 표현된 시간과 계절이 석조건물의 회색조에 미묘한 변화를 주어 표현주의적으로 보일만큼 비사실적인 색



<그림 27> 「수련」 모네

채감각이 돋보인다. 이러한 연작은 광선에 대한 모네의 관심의 결과라고 할 수 있으며, 광선에 의한 분위기와 대상의 개변성은 새로운 단계로 발전해간다.”¹⁰⁶⁾

<그림 27, 28>의 「수련」은 모네의 마지막 작품주제인 연못이 있는 정원으로 부터 시작됐다. 모네가 평생 연구한 「수련」 연작은 넓은 연못에 일본풍 다리, 연못주변에 무성하게 자라는 아이리스와 그림자를 드리우는 나무들, 그리고 나무 줄기에서까지 빛에 의해 미묘하게 달라진 색채를 완벽하게 묘사해내고 있다. 수련연작은 연못에 비치는 녹색의 그림자, 꽃의 빛깔이 시간대에 따라 변화하고 매우 다르게 나타난다는 것을 증명해 보여주었다. “특히 1909년에 전시된, 같은 주제를 변형시킨 많은 그림들에서 모네는

수면을 아주 가깝게 응시하기위해 다리와 강기슭조차도 제거했다. 지나치게 세심한 기하학적 구도로 연결되어있는 무리진 수련 잎들과 꽃들만이 유일한 실체를 가진 사물들로 표현되어 있다. 그것들은 서로 상호관련성을 지님으로써, 수면위에 거꾸로 비춰진 하늘과 나무의 영상들 위로 떠다닌다. 그러나 모네의 화면구성은 그의 자유로운 상상력



<그림 28> 「수련」 모네

105) 정금희(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제65집.

106) 전휘연(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.199.

처럼 감상자를 사방으로 자유롭게 안내한다. 상상력은 어느 방향으로든지 자유롭게 뻗어나갈 수 있다.”¹⁰⁷⁾

“「수련」 연작을 보면 윤곽선이 없이 형태와 선이 붓 자국으로 뒤섞여짐을 알 수 있다. 수많은 색채들이 서로 뒤섞여서 마치 꽃과 연못물과 잎이 섞인 것처럼 묘사되어 있다. 원근법이나 실제적인 이미지가 뚜렷이 제시되지 않은 채 소용돌이치는 색채의 흐릿한 안개 속으로 사라지는 것처럼 보인다. 거의 추상에 가까운 이 그림의 주제는 빛 속에서 모네가 본 색채 그 자체이다. 시각적 체험, 이것이 모네 그림의 진수이다.”¹⁰⁸⁾ 특히 물에 비친 대상을 표현할 때는 자세히 관찰하지 않고는 대상과 대상을 비추고 있는 물의 영상을 구분하기란 여간 어렵지 않았다.

모네는 밝은 태양빛을 화면에 담기 위해서 팔레트에서 검정색, 회색, 갈색 계통을 배제하고 그 대신 청색, 녹색, 황색, 오렌지색, 적색, 보라색 계통의 색을 선호했다. 모네는 이 색깔들을 흔히 시각적 혼합 방식에 따라서 사용하려 했다. 즉 팔레트 위에 물감 그 자체를 섞는 것이 아니라 두 가지 순수한 색깔을 화폭 위에 병치시킴으로써 보는 사람의 눈에 화가가 의도했던 색깔로 다시 배합되어 보이도록 하는 방법을 택했다.

“그의 제작과정은 자연에서 직접 보고 인상적인 것을 담아내는 동시에 대기의 순간마다 변화하는 현상들을 관찰한, 색채 변화의 실험과정이라 할 수 있다. 오랜 작가인생에서 보여준 독창성과 실험정신은 20세기 미술의 포석으로 자리해 2차 대전 이후의 미국 추상표현주의 미술의 탄생에 지대한 영향을 미쳤다.”¹⁰⁹⁾

“1865년에 <가제트 데 보자르 Gazette des Beaux-Arts>의 잡지에서 비평가 폴 망츠(Paul Mantz)는 모네에 대해 “모네는 색채의 조화에 매료되었으며, 사물을 보는 눈과 보는 사람의 주의를 포착하는 방식의 대담성이라는 면에서 이미 높은 경지에 도달했다”¹¹⁰⁾라고 기술했다.

모네는 예술을 통해 그냥 지나쳐버릴 수 있는 진실을 추구하고자했다. 빛과 그

107) 전계서(2006), “인상주의 모네 작품에 나타나는 영상 특성”, p.320.

108) 전계서(2010), 「클릭, 서양미술사」, 예경, p.199.

109) 박정필(2007), “인상주의의 모체 빛의 화가 모네”, 멋이 있는 공간, p.102.

110) 전계서(2009), “모네 회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제65집, p.374.

빛에 의한 자연의 모습을 미세하게 잘라 한 치의 오차도 없이 화면에 옮기려는 그의 시도는 사실 인간과 인간이 만들어가는 갖가지 현상을 분석하고 벗겨내 오로지 진실 하나만을 찾아가려는 의지로 해석된다. 그것은 작업과정이 보여주듯 본질을 둘러싼 외피, 달리 말하면 욕망에 의해 변질된 삶을 원래의 것으로 되돌리려는 일이었다. 모네에게 있어 그것은 직관에 의한 찰나의 깨달음이기도 했으며, 완전한 진실을 가감 없이 전달하고자 하는 직설 화법이기도 했다.

그는 왜곡되지 않은 자연의 실체와 섭리를 그대로 그림에 옮기고자했고, 그것은 시간과 광선에 따라 다양하게 변화되는 색채에의 집착과 묘사를 통해 가능하다고 본 것이다. 그래서 야외제작을 추구했으며 야외제작은 또 그에게 또 다시 자유로운 생각을 불러일으켰고 그로인해 자연에 대한 새로운 해석을 늘 가능케 했다. 그는 빛, 공기의 움직임, 바람, 강물, 안개, 나무, 도시풍경 등 우주 안의 모든 생물체를 대상으로 직접 몸으로 감각을 느껴 화폭에 담아냈다. 그래서 그의 작품들은 그림을 그리는 순간에도 빛, 공기, 구름 등은 지속적으로 움직이고 변화된 모습으로 표현되었다.

이러한 예술을 창작하게 했던 근원은 그가 성장하고 여행했던 노르망디 지방, 스승인 부댕, 용킨트, 쿠르베, 자연주의 풍경화가들 등에게 영향을 받아 자연을 보는 눈을 키우고 빛과 색채에 대한 새로운 인식에서 비롯됐음을 알 수 있다.

3). 쇠라

“20세기 미술이 취하게 될 가장 분명한 방향지시는 신인상주의(Neo-Impressionism)의 화가 쇠라(Georges Seurat, 1859-91)의 광학과 색채에 관한 과학논문, 특히 빛이 그 구성요소인 여러 색채들로 분해되는 이론을 바탕으로 한 ‘분할주의’라고 부르는 ‘점묘법’에 의해 만들어졌다. 자연에 존재하는 색채를 그 구성 색점들로 분할하고 이것들을 붓 자국이나 점 같은 순수한 또는 원초적인 상태로 화면에 옮기는 것으로 색점들을 ‘시각적 혼합(Optical mixture)’으로 재구성하는 일은 보는 사람의 망막에 맡기는 것이다.”¹¹¹⁾

쇠라와 시냇, ‘이 두 화가는 빛과 색채의 문제를 철저히 과학적인 방법으로 연구하였다. 그들은 팔레트의 물감을 스펙트럼의 원색으로 제한하여, 원색의 조그

111) 전계서(1994), 「현대회화의 역사」, 까치, p.25.

만 점들을 나란히 늘어놓음으로써 중간색은 물론 빛과 그들의 효과를 확보하고자 했다. 마네는 순수 색을 사용하여 무엇을 그릴 수 있는지 우리에게 보여주었지만, 실제로 색채를 정의하고 색채의 완전한 뜻과 중요성을 우리들에게 인식시켰으며, 그리고 그 결과로 과거3세기 동안의 회화의 세계를 거슬러 올라가서 암영을 넓힌 것은 쇠라와 그의 동료인 후기인상파 화가들이었다.¹¹²⁾ 그들의 과학적인 문제에 지나치게 골몰한 결과, 예술이란 어디까지나 예술적인 문제일 뿐이라는 사실을 놓치게 되기까지 했다. 이 말의 뜻은, “예술가가 자기의 개인적인 인상을 내부에서 외부로 옮기기 위해서(자기의 개인적인 감각을 객관적으로 표현하기 위해서) 어떠한 법칙을 발전시키든 간에, 단독으로 직접 사람들에게 호소한다는 최후의 결말에 도달하지 않으면 안 된다”¹¹³⁾는 것이었다.

쇠라는 “슈브릴의 색조화에 대한 과학적 이론을 연구했다. 이렇게 몰두한 덕분에 그는 미술과 과학을 화해시키려는 생각을 품게 되었다. 지식으로 직관을 대신하고 또 끊임없는 연구의 결과를 모든 인간 활동분야에 응용하려는 당시의 일반적인 조류와 불가분한 생각이었다. 슈브릴을 비롯한 사람들의 발견의 이점을 취하면서 -주로 미국 물리학자 루드빈데-루드가 그의 색원반을 모사했다.- 그는 파렛트에서 네가지 기본색과 그 중간 색조로 제한했다. 즉 ‘파랑’, 파랑-보라, ‘빨강’, 빨강-주황, ‘주황’, 주황-노랑, ‘노랑’, 노랑-초록, ‘초록’, 초록-파랑과 다시 파랑으로 보장되도록 파렛트에서 직접 섞지 않았다.”¹¹⁴⁾

쇠라의 점묘법이라는 극단적인 기법은 표현되는 사물의 모든 윤곽선을 무너뜨리고 모든 형태를 다양한 색점으로 분할하여, 그 결과 그의 그림은 알아보기 힘들게 되어버릴 위험에 처했다. 그래서 쇠라는 극단적으로 형태를 단순화 시켰으며 수평선과 수직선을 강조하여 자연의 모습을 충실히 묘사하는 것에서 흥미있고 표정이 풍부한 색면 구성을 개척하는 방향으로 나아가고자 했다. 신인상주의의 점묘법은 독창적인 테크닉으로, 캔버스에 색칠을 할 때 순색만을 사용하되 이를 일체 파렛트에서 뒤섞지 않고 작은 점으로 찍어나가는 기법이다. 이 경우 색조의 순도는 그대로 유지하면서도 보는 이의 망막에서 중간색이 형성되므로 더욱 강렬하고 밝은 색채효과를 거두게 된다.

112) 허버트 리드/ 박용숙 역(1985), 「예술의 의미」, 문예출판사, p.203.

113) 상계서(1985), 「예술의 의미」, 문예출판사, p.203.

114) 존 리워드/ 정진국 옮김(1977), 「인상주의의 역사」, 까치, p.347.

신인상주의는 한마디로 ‘인상주의가 사
용한 기법을 과학적으로 더욱 발전시키면
서 동시에 인상주의적 사실주의에 대한
반발, 고전주의적 정신의 부활을 꾀한다
는 기치 하에 쇠라가 1884년 5월 앙데 팡
당 전에 출품한 「아스니에르의 수욕」을
보고 비평가 펠릭스 페네옹¹¹⁵⁾이 인상파
의 발전이라는 의미에서 ‘신인상파’라고
이름을 붙였다.’¹¹⁶⁾



<그림 29> 「아스니에르의 수욕」 쇠라

신인상파의 가장 독특한 특징은 캔버스를 작은 브러시 스트로크로 가득 채워서
그림을 그렸다는 것이다. 다시 말해 눈에 보이는 색조를 대상의 색과 대상에 닿
는 빛의 색, 근접한 대상들에 의해 반사되는 색으로 각각 분해한 후 그 색들을
조그만 색점으로 바꾸었다는 것이다. 이렇게 그려진 그림을 멀리 떨어져서보면
각각의 작은 스트로크는 보이지 않고, 눈의 착시현상에 의해 혼합된 색상으로 보
이게 된다. 이것은 ‘병치혼합’이라 하는데, 물감을 직접 혼합하여 그리는 것보다
색상을 순수하고 강렬하게 보이게 한다.

이러한 표현을 위해 그들은 “자연의 색을 태양 스펙트럼에 가장 가까운 순색만
을 팔레트 위의 안료로 사용하였으며 순색안료의 명암표현을 위해 흰색의 안료
만을 섞어 색을 사용하였다.”¹¹⁷⁾

<그림 29>의 「아스니에르의 수욕」은 쇠라가 작품 활동초기에 수많은 데생과
습작을 통해 얻은 완성작이다. 등장인물이나 각각의 사물들이 빈틈없는 구도를
만들고 있다. 그림 속 대상들은 정지하고 고요함이 가득한 가운데 오른쪽의 소년
만이 뱃고동 소리를 내며 정적을 깨고 있다. 쇠라는 순수원색을 분할하여 규칙적
인 점으로 찍어 마치 모자이크처럼 화면을 구축하고자했다. 이렇게 하면 색채의
순도와 명도를 잃지 않고서도 눈에는 혼합된 색처럼 보이기를 기대했다. 그러나
쇠라의 작품에서 느껴지는 전체적 분위기는 대상의 본질과 생명력을 추구했던

115) 펠릭스 페네옹(Felix Feneon, 1861-1947); 프랑스의 비평가이자 화가로 신인상주의 화가 폴 시냐의 친구이며, 쇠라의 「아스니에르의 수욕」(1884)을 보고 신인상주의라는 명칭을 붙였다.

116) 전계서(2006), “인상주의 모네 작품에 나타나는 영상 특성”, p.313.

117) 서상현, 윤경현(2008), “사용자 정의 파렛트에 기반한 점묘화 렌더링에 관한 연구”

Journal of Korea Multimedia Vol. 11. No. 4. April pp.554~565.

세잔과는 달리 수학방정식으로 자연과 인물을 풀어가려 했음이 더 돋보인다. 이 작품에서도 등장하는 사람들의 모습은 생명력이 결여되어있다는 생각이 들 정도이다. 빛과 색채를 과학적으로 분석하기위해 대상의 본질이 희생된 것이 아닌가 생각하게 된다. ‘작품은 물체의 표면에 반사되는



<그림 30> 「그랑드 자트섬의 일요일 오후」 쇠라

빛의 효과만 쫓는 것이 아니라 구조적인 질서와 서정적인 정적을 구성한 실로 신인상주의의 이념을 구현한 작품이기도 하다.’¹¹⁸⁾

<그림 30>의 「그랑드 자트섬의 일요일 오후」(1886)은 1886년 제 8회 인상파전에 출품하여 엄청난 반향을 일으킨 작품이다. 색채학에 근거하며 순색의 작은 점들을 통해 최초의, 그러나 완벽한 분할 묘법에 도달하였다. 1884년부터 2년 동안 하루도 빠짐없이 그랑드 자트섬에 나가 풍경을 스케치하고 아뜰리에에서 마무리하였다. “페네옹은 이 그림에 대한 논문에서 ‘색채사용’과 ‘신선한 충격적 특별함’에 주목했다. 그러나 많은 미술학자들은 기법보다는 작품의 다양한 내용과 모티브에 초점을 맞추었다.”¹¹⁹⁾

쇠라는 인상주의를 과학적 원리에 따라 체계화했으며 인상주의 화가들과 다른 회화양식을 창조하였다.

1886년을 전후한 신인상주의의 정립은 쇠라에 의한 영향력이 가장 컸다. 결과적으로는 신인상주의가 인상주의에 반대하는 경향으로 귀착되고 말았지만, 신인상주의라는 용어가 말해주듯 이 양식은 인상주의를 계승하는 동시에 체계화했다는 평가를 받는다.

118) 전계서(1996), 「서양근대회화사」, 일지사, p.22.

119) 전계서(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판, p.254.

4) 고흐

고흐 (Vincent Van Gogh, 1853-90)는 문학과 예술사조에 조예가 깊었지만 그림은 거의 독학한 화가로, 말년에 왕성한 창작력을 과시하며 완성한 여러 유명한 작품들을 통해 원근법 같은 기술적인 문제를 두고 얼마나 고심했는지를 잘 보여주며, 앞서 치러야했던 노력과 투쟁은 20세기 서양미술의 기초를 마련하는데 중요한 역할을 하였다.

네덜란드 출신의 화가 고흐는 27세에 미술을 통해 10년이라는 짧은 활동기간 동안 태양이 이글거리는 듯한 풍경화와 자신의 열정과 삶의 고뇌를 그대로 담아낸 수많은 초상화들을 남겼다.

1886년, 파리에서 인상주의자들의 그림을 발견한 반 고흐의 작품세계는 변화를 겪는다. 파리 이전 시기에서의 색채는 북 유럽풍 전통에 바탕을 둔 가난하고 불행한 노동자들의 삶을 사실적으로 묘사한 무겁고 어두운 색채를 사용하였고, 네덜란드에서 제작된 그의 작품은 오직 그곳에서만 가능한 것이었다. 따라서 그 작품에는 삶의 공간과 전체적인 상황이 명백히 담겨져 있다. 그는 지금까지 자신의 미의식을 지탱해주는 렘브란트 등의 세계와는 다른 분위기와 맞부딪쳤고, 그의 평생의 정신적 지주였던 화가 밀레로부터 고흐의 예술세계는 시작된다. 어두운 색채는 밝은 색상으로, 사회적 사실주의의 테마는 빛으로 가득한 야외 풍경으로 바뀌었다. “농부들에게 숨겨져 있는 고뇌를 표현하려는 그의 야심은 인간의 고통을 치유하는 자연의 압도적인 힘을 표현하는 것으로 바뀌었다. 그는 ‘나의 그림은 내가 말로는 할 수 없는 것들을 보여준다.’ 라고 말했으며 또 ‘나는 시골에서 건강함과 풍요로운 힘을 본다.’ 고 말하기도 했다.”¹²⁰⁾

고흐의 풍경화에는 밀레적 요소인 서정성과 안정감에서 오는 아름다움도 느낄 수 있다. 하지만 그는 밀레처럼 이상화하거나 숭고하게 표현하려 하지 않았으며, 비록 거칠지만 농부들의 선함을 드러내는데 그 목적을 두었다. 그는 진정한 의미에서 농민 화가를 지향했고 스스로의 예술이 착한 인간과의 대화로서 소통의 수단이 되기를 열망했다.

고흐의 짧게 끊어지는 화필과 밝은 보색의 색상체계는 인상주의의 영향을 받은 것이긴 하지만 그의 기법은 매우 독립적인 것이다. 그는 과학적인 기법에 대해

120) A.리샤르/ 백기주, 최민공(1979), 「미술비평의 역사」, 설화당 미술전서, p.123.

혐오감을 가지고 있었는데 자신은 일부러 부정확하게 그려서 “나는 비사실적인 그림이 사실적인 그림보다 더욱 진실 되게 보이게 하고 싶다.”¹²¹⁾고 말했다.

그의 인상주의 영향은 파리에서부터 시작되었다. 파리에 온 고흐에게 결정적인 영향을 끼친 쇠라의 작품 「그랑드 자트섬의 일요일 오후」을 대하고 깊은 감명을 받았고, 이 작품은 바로 신인상주의적 테크닉인 점묘법에 의해서 그려진 것이었다.

이 시기에 또한 그는 일본의 우키요에가 갖는 특징인 형과 색의 단순함에 경탄하고 연구한 결과, 반 고흐는 형을 단순화시키고 빛의 효과를 색면의 구성으로 바꾸는 고갱의 작품경향에 동조하게 되었고, 그것이 자신의 감정과 의지를 표현할 수 있는 가장 적합한 회화형식이라고 믿게 되었다. 파리에서 그는 감각성, 즉 지금까지 그에게는 부족했던 빛과 색채의 세계를 발견하게 된다. 그는 이 같은 발견들을 그의 가장 강력한 충동들을 표출하는데 활용했다.

반 고흐의 작품세계는 확실히 동시대의 다른 화가들보다 추상적이었다.

그의 형과 색과 역학적인 선은 마음의 상태를 표현하는 하나의 수단이다. 즉 그는 형, 색, 선 등을 회화의 요소로 사용해서 내면적인 모든 것을 단순화하여 재현시키는 계기로 삼았다.

그는 대상을 묘사할 때 입체적인 효과나 그것이 갖고 있는 색채의 양감에 관심을 기울이지 않고 오직 색채의 질적 대비나 색면에 더 큰 흥미를 쏟았다. 다시 말해서 그는 자연적인 형상세계를 자기 나름대로의 예술적인 시각세계로 바꾸고 자신의 심리적 내용을 담아갔던 것이다. 그의 작품은 사물의 미를 재현시킴에 앞서 어떤 정신적인 내용 -정신미-를 표현하고 있다.

즉 고흐는 눈앞에 있는 것을 정확하게 묘사하는 대신 자신의 내면세계를 강력하게 표현하기 위해서 색채를 사용한다고 말한다.

좀 더 많은 빛을 찾아 남부 아를르로 내려간 고흐는 “여기서 나는 보이는 것과 느낀 것을 그림으로 그리고 자신의 법칙에 충실하게 내 마음 내키는 대로 살고 있다.”¹²²⁾고 말했다. 1888-90년 사이 그는 아를르 지방의 생 레미에 있는 요양원을 거쳐 마침내 의사 가셰의 보호아래 오베르에 머물렀는데 그 사이에 신경쇠약

121) 전계서(2010), 「클릭, 서양미술사」, 예경, p.215.

122) 상계서(1985), 「클릭, 서양미술사」, 예경, p.224.

과 환각 증세에 시달리긴 했지만 미술사상 유례를 찾아볼 수 없는 걸작들을 연달아 그려냈다. 그곳에서 그는 자연에 영감을 받아 그가 가장 좋아하는 색깔인 노란색을 주로 사용해 측백나무와 만개한 꽃나무들, 화초, 보리밭을 그려나갔다.

고흐의 표현기법은 ‘임파스토기법’¹²³⁾이라고 할 수 있다. 고흐는 인상주의들이 밝은 색채를 유지하기 위하여 색을 캔버스에 터치로 표현한 것과 달리 붓자국을 길게 그어서 선으로 인식될 수 있게 표현하였다. 그 선들의 표현은 그가 우키요에로부터 많은 영향을 받았음을 알 수 있는 부분이다. 하지만 고흐의 그러한 기법은 이전에 점묘법과 유사한 짧은 선 또는 짧은 터치로 표현한 작품을 많이 남겼었다.

고흐는 정확한 묘사에는 별다른 관심을 두지 않았다. 자신이 그린 사물들에 대해 스스로 느꼈던 감정을 다른 사람도 느낄 수 있도록 전달하기 위해 색채와 형태를 사용하였으며 그가 “입체경적 현실감이라고 한 것. 말하자면 자연을 사진처럼 정확하게 그리는 것에 대해서는 신경을 쓰지 않았다. 그는 자신의 목적에만 들어맞으면 사물의 형태를 과장하거나 심지어 변화시키는 것도 주저하지 않았다.”¹²⁴⁾

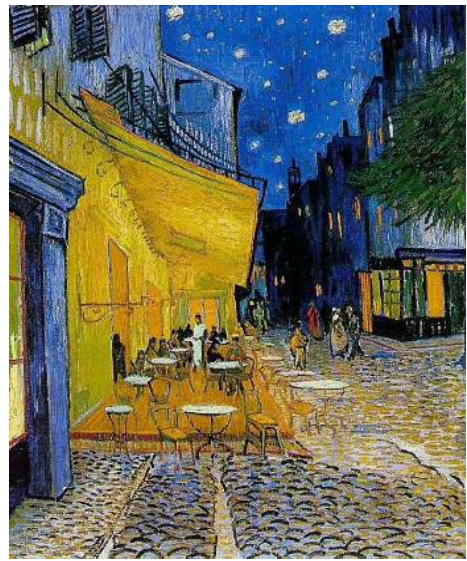
고흐의 풍경화는 단순히 자연에 대한 묘사의 차원을 넘어 자신의 감정과 내면 세계를 자연 속에 그대로 융해시켜 표현코자하였다.

빛은 더 이상 사물들을 억압하고 해체시키는 외재적 힘이 아니라 그림자 없는 평면적인 대상으로부터 발산된 사물들 본래의 강렬한 색깔의 고유한 광휘로서, 형태만큼이나 확실하게 사물들을 묘사한다. 이것은 일종의 생명력, 무한한 생의 환희의 예술로서, 무형의 분위기와 빛을 추구하기보다는 오히려 대상들을 지향하는 옥외 회화의 보다 정열적인 서사시이다. 이러한 광명의 세계에서 태양은 일종의 물질적인 대상이며 모든 것 중에서 가장 생생하고 찬란한 대상이 된다. 아를르에서 ‘포룸광장의 밤의 카페테라스’, ‘밤의 카페’, ‘론 강의 별이 빛나는 밤’, 아를르 시기의 상징인 ‘해바라기’ 연작 시리즈 등 그의 주옥같은 명작들이 그려졌다.

123) 임파스토 기법(impasto); ‘반죽된’이라는 의미의 이탈리아어에서 유래된 용어로 유화물감을 두텁게 칠하여 최대한의 질감과 입체적인 효과를 내는 기법을 말한다. 화면전체에 두터운 터치를 사용하여 강한 질감 효과를 내기도 한다.

124) 이정섭(2009), “선묘화법을 이용한 회화표현에 관한 연구”, 한국엔터테인먼트산업학회 논문지 제3권 제1호, p.18.

<그림 31>의 「포룸광장의 밤의 카페테라스」에서는 밤이 주는 느낌, 혹은 밤 자체를 그리는 일에 흥미를 가졌던 고흐를 꿈꾸게 했던 밤하늘의 모습, 파란색의 영원함을 본다. 한색과 난색을 함께 사용해서 화면가득 생기를 불어넣어 실제 우리가 보는 밤의 카페보다 더 생명력 넘치는 카페를 묘사했다. “고흐는 램프와 밤하늘의 별 따위 모든 종류의 빛을 이용하여 작품의 빛을 창조하고 싶어했다.”¹²⁵⁾



<그림 31> 「포룸광장의 밤의 카페테라스」
고흐

<그림 32>의 「론 강의 별이 빛나는 밤」 (1889)의 작품은 고흐의 대표작 중 하나로

그가 얼마나 밤의 효과에 매료되었는지, 색채는 그 자신의 것이었음을 보여준다. 고흐가 아를에 머무는 시기(1888.2-1889.5)에 빛의 힘을 발견했던 고흐에게 이 작품은 그의 예술에 대한 도전이었고 꿈의 실재화였다.

짧은 터치와 밝은 색조, 밝은 음영 등을 사용하여 건강한 삶이 느껴진다. 고흐는 그가 사용했던 “붓놀림 하나하나가 단지 색채를 분할하기 위한 것일 뿐만 아니라 그 자신의 격양된 감정을 전달하기 위한 것”¹²⁶⁾이라고 표현했다.

“이 시기에 고흐는 약 190점의 작품을 제작하는 등 그의 천재성이 절정에 달했던 시기이다. 특히 색채의 표현이 가장 본질적인 관심사가 되었던 시기로 강렬한 색채로 자신의 감정을 표현했다.”¹²⁷⁾



생 레미 시기(1889.5-1890.5)에 정신병원의 병동 창가에서 「별이 빛나는 밤

<그림 32> 「론강의 별이 빛나는 밤」 고흐

125) 파스칼 보나푸/ 송숙자 옮김(1995), 「반 고흐, 태양의 화가」, 시공사, p.92.

126) 전계서(1997), 「서양미술사」, 예경, p.547.

127) 권용준(2011), 「테마로 보는 서양미술사」, 예술의 전당, pp. 116~117.

」(1889), 그리고 「삼나무가 있는 밀밭」(1889)등의 명작을 남겼다.

<그림 33>의 「별이 빛나는 밤」은 고흐의 정신 상태를 말해주듯 온 세계는 내면의 감정에 따라 변형되어 나타난다. 마치 삶을 향해 몸부림치는 고흐 자신의 모습처럼 보이며 아를르의 시기처럼 균형의 시기가 아니라 극도로 격



<그림 33> 「별이 빛나는 밤」 고흐

양된 세계, 즉 바로크적 신비의 세계였다. 고흐의 회화세계는 모든 것이 움직이고 모든 것이 선회하고, 자연은 마치 현혹된 영혼에 휘말리고 있듯이 환시적인 양상을 띤다. 그것은 한마디로 자연과 고뇌에 찬 고흐의 영혼과의 교감의 세계이다. 정신병원에 입원하면서부터 감정의 기복이 심한 것을 드러내는 작품이 많고 특히 나무를 소재로 자신의 복잡한 내면을 드러내려는 그림을 그리곤 하였다. 사물의 왜곡된 구성은 그가 실경을 버리고 자신의 관념과 상상력에 의존하고 있다는 것을 알 수 있다. 구도와 형태의 변화뿐만이 아니라 색채에도 변화가 생겼다. 이전의 생기 있고 밝은 색채의 대비는 없어지고 온화한 청색과 녹색체계로의 변화를 이루고 있다. 이때부터 고흐의 그림에는 청색, 녹색, 흑색 등이 많이 사용되며 과장된 선이 나타나기 시작하였다.

마지막으로 오베르 시기(1890.5-1890.7.27)는 사물을 심하게 왜곡시키며 자신의 미래를 예언이라도 한 듯이 고독하고 공허한 그림을 자주 그리게 된다.

<그림 34>은 영혼의 대작으로 「까마귀가 나는 밀밭」(1890)은 고흐의 말없는 유언과도 같은 것으로 평가되고 있다. 이곳에서 몸과 마음이 지친 반 고흐는 생을 마감하였다.



<그림 34> 「까마귀가 나는 밀밭」 고흐

칸딘스키는 “창조자로서의 모든 예술가는 자기의 고유성을 표현하지 않으면 안 된다.”¹²⁸⁾라고 했다.

이렇듯 고희는 그 어떤 화가보다도 창조자로서 자신의 내면세계를 잘 묘사한 색채의 미술가라고 할 수 있다.

반 고희의 풍경화의 출발은 당시 다른 화가들처럼 사실주의적인 것에 기반을 두고 있다. 하지만 그는 여러 곳을 이주하면서 다양한 화풍에 대해 배우게 되었고 그 속에서 자신만의 독특한 예술세계를 확립해 간다.

즉 고희는 “사물이 가진 고유의 색을 발견하고 이를 강렬한 색채의 대비와 단순한 구도를 통해 드러내며, 자신의 내면을 투영할 줄 아는 능력과 지극히 객관적인 것에서 주관성을 부각시키는 탁월한 능력으로 풍경화의 새로운 세계를 창조”¹²⁹⁾해 내었다고 할 수 있다. 고희는 자연에 대한 깊은 사랑이 일생을 통하여 중요한 요소로 작용하게 된다. 고희는 자신이 사랑한 자연을 그린 그림 속에 끊임없이 담아내려고 노력했기에, 그의 풍경화는 단순히 자연에 대한 묘사의 차원을 넘어 자신의 감정과 내면세계를 자연 속에 그대로 용해시켜 표현하고자 하였다.

이와 같이 마네, 모네, 쇠라, 고희의 작품들을 통해 풍경화 표현에 있어서 빛과 색채가 어떻게 새로운 구도와 기법으로 전개되었는지를 탐구하였다. 그들에게서 찾아볼 수 있었던 것은, 그 전 시대의 고전적 기법과는 완전히 다르다는 것이었다. 즉 인상주의자들 특히 모네의 ‘빛은 곧 색채’라는 믿음은, 캔버스에서의 사물이 왜해되는 표현에까지 이를 만큼, 그들의 야외에서의 작업은 실로 엄청난 것이었다. 반면에 보다 더 과학적인 방법으로 색채의 개념과 중요성을 부각시키며 순수한 색점으로 가득한 화면을 구성해 낸 쇠라가 있었고, 그러나 고희는 인상주의자들이 빛과 색채가 대상에 미치는 영향에 지나치게 주력하는 동안, 대상의 본질과 내면의 세계를 자신만의 색채로 담아내고자했다. 고희는 인상주의 흐름에서 누구보다 중요한 역할을 했으며, 인상과 이후 회화의 평면성과 매체의 순수성을 발전시켰으며, 개성적 스타일의 구축으로 19세기 후반의 세련된 표현을 완성한다. 이처럼 인상주의 풍경 화가들은 빛과 색채의 다양한 표현을 통해 풍경화의 발전과 새로운 가능성을 보여주었다.

128) 권영필 독(1979), 「칸딘스키의 예술론, 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 열화당, p.68.

129) 전게서(2009), “선묘화법을 이용한 회화표현에 관한 연구”,

한국엔터테인먼트산업학회 논문지 제3권 제1호, p.19.

IV. 결론

본 연구에서는 풍경화의 기원과 변천에 대해 살펴보고 인상주의의 기원과 시대적 배경과 변천, 전개과정을 재조명하였다. 아울러 그 전개과정 속에 나타난 인상주의의 화두인 빛과 색채의 표현양상에 대해 살펴보았다.

서양미술의 흐름은 대상의 재현을 위한 사실주의에 근거하면서도 늘 새로운 소재와 표현양식을 미술가들의 의욕과 실험정신에 의해 수용하면서 한편으로는 과거와는 다른 표현양식을 찾아 늘 전투적인 자세로 창작에 임해왔음을 확인할 수 있었다.

인상주의자들은 산업혁명 이후 급속하게 확산된 도시화 현상과 그 도회적 풍속을 적극적으로 화면에 끌어들이는 화가들이었다. 그들은 상징주의 미술에서 발견할 수 있는 어두운 명상과 우수, 고뇌의 모습을 떨쳐버리고 쾌활하고 유쾌하며 찰나적인 삶의 모습을 포착하고자 했다. 자연으로 나가 야외풍경묘사를 통해 기후변화에 따른 빛의 효과를 포착하는 시간성을 추구하였다.

전통을 무너뜨리고 빛과 색채의 시대를 연 모네와 마네 등 인상주의 화가들은 선명한 순색의 점이나 면으로 경쾌하게 화면을 처리함으로써 모든 물체가 빛에 의한 활력을 띠게 만들고 빛과 물체를 일치시키는 효과를 얻을 수 있었다.

이러한 인상주의자들의 방법은 전통적인 회화의 관념과 재현적인 표현이 사용되었던 아카데미한 조형어법의 특수성을 탈피하여 끊임없이 변화하는 빛과 색채를 통해 대상과 자연을 다양한 모습으로 새롭게 표현해내는 조형적 실험이었다.

즉, 인상과 초기의 마네와 모네는 전통적인 회화의 사실적 표현이 진실이 아니라 전제하에서 대상의 본질에 대한 탐구보다는 시각적 이미지 전달에만 주력하게 되는 결과를 가져왔다.

이러한 인상주의의 시각적 불완전성 때문에 등장한 쇠라는 마치 수학의 공식으로 대상을 풀어나가듯 아주 작은 순색의 점들로 화면을 채워나가는 점묘법을 발명했다. 쇠라 이전까지는 선이 회화구성요소로서 절대적인 위치를 차지했으나 점

묘법과 함께 선에 대한 절대적 가치는 무너지고 만다.

후기인상파의 고흐는 빛에 의한 색채의 변화를 자신의 감정을 표현하는 수단으로 사용했다. 고흐의 붓자국들은 격앙된 심리상태를 여과없이 보여주는 것으로 그가 선택한 장소와 대상을 순식간에 살아 꿈틀거리는 무한한 생명력 넘치는 삶의 장으로 변모시켰다. 그는 자연의 모방이라는 그림의 목적을 의도적으로 버림으로써 서양미술의 현대성에 크게 기여하였다.

인상주의 그림을 감상할 때 몇 걸음 뒤로 물러나서보면 혼란스러운 색점들이 갑자기 우리의 눈앞에서 제자리를 차지하고 생기를 띠게 되는 기적과 같은 기쁨을 맛보게 된다는 사실을 대중들이 알기까지는 어느 정도의 시간이 필요했다. 이러한 기적을 성취하고 화가가 실제로 겪었던 시각적 경험을 관객에게 전달해주는 것이 인상주의자들의 진정한 목표였다.

인상주의 이후 회화는 이전과는 완전히 다른 것이 되었다. 20세기에는 화가들이 화법을 확장시키거나 서로 반작용하면서 회화사가 발전해나갔고, 관습적인 회화에 반발한 이들의 행동으로 화가는 개인적인 스타일을 실험할 권리가 있다는 개념을 확립해 놓았다. 또한 서양의 미술사조에 있어서 자연이 그림의 독자적인 소재로서의 풍경화라는 장르가 빛과 색채로서 연구되고 발전되어 미술사조의 한 획을 긋는 시기였다. 무엇보다도 그들은 수세기 동안 내려온 공허한 관습 대신 근대세계와 빛나는 자연을 무대의 전면에 떠오르게 한 것이다.

위에서 고찰한 바와 같이 인상주의 화가들의 생각과 기법은 서양풍경화의 정체성과 현대성을 획득하는 초석이 되었음은 당연하며 또 다른 표현양상의 세계로 나아갈 수 있는 계기를 다져주었음을 고찰할 수 있었다.

나아가 21세기 글로벌시대에 걸맞는 새로운 미술 표현양상을 향해 앞으로 전진하여 제주와 한국, 세계를 이어주는 지평을 열어가야 할 것이다.

참고문헌

<단행본>

- 권영조(2011), 「테마로 보는 서양미술사」, 예술의 전당.
- 권영필 독(1979), 「칸딘스키의 예술론, 예술에 있어서 정신적인 것에 대하여」, 열화당
- 김광우(2002), 「마네의 손과 모네의 손」, 미술 문화.
- 김현화(2001), 「경계 없는 현대 미술」, 숙명여자 대학교 출판국.
- 송형섭(2001), 「숲과 미술」, 숲과 문화 총서 9, 수문 출판사.
- 오광수(1996), 「서양 근대회화사」, 일지사.
- 이택광(2011), 「인상파, 파리를 그리다」, (주)아트 북스
- 임영방(1973), 「서양미술전집- 푸생/와토」, 한국일보사 출판국.
- 임영방(1973), 「서양미술전집- 뒤리/브뤼헬」, 한국일보사 출판국.
- 임영방(1973), 「서양미술전집- 고흐」, 한국일보사 출판국.
- 임영방(1985) 「미술의 길」, 지학사.
- 전휘연(2002), 「오페라 거리의 화가들」, 효형 출판.
- 홍석기(2010), 「인상주의-모더니티의 정치사회학」, 생각의 나무.
- 네이던 노블러 저, 정점식·최기득 옮김(1993), 「미술의 이해」, 예경.
- 로즈메리 램버트 저, 이석우 역(1986), 「20세기 미술사」, 설화당.
- 루돌프 아른하임, 김춘일 독(1980), 「미술과 지각」, 기린원.
- 수잔 K. 랭거 저, 박용숙 역(1984), 「예술이란 무엇인가」, 문예출판사.
- 스테판존스 저, 김수현 역(1991), 「18세기의 미술」, 예경.
- 실비파탱 저, 송은경 옮김(1996), 「모네, 순간에서 영원으로」, 시공사.
- A.노이마이어 저, 이경희 옮김(1989), 「현대미술의 의미를 찾아서」, 열화당.
- A.리샤프 저, 백기주·최민공 역(1979), 「미술비평의 역사」, 설화당.
- H. W. & D. J. 켄슨 저, 유홍준 옮김(1983), 「회화의 역사」, 열화당.
- H. W. 켄슨 저, 김윤수 역(1977), 「미술의 역사」, 삼성출판사.

F.프라시나 & C.해리슨 저, 최기득 역(1989), 「현대회화의 원리」, 미진사.
 E. H. 고프리치 저, 백승길 · 이종승 옮김(1997), 「서양미술사」, 예경.
 존 리월드 저, 정진국 옮김(2006), 「인상주의의 역사」, 까치 글방.
 캐롤 스트릭랜드 저, 김호경 옮김(1985), 「클릭, 서양미술사」, 예경.
 파스칼 보나푸 저, 송숙자 옮김(1995), 「반 고흐, 태양의 화가」, 시공사.
 프랑수아즈 카생 저, 김희균 역(1998), 「마네, 이미지가 그리는 진실」, 시공사.
 허버트 리드 저, 김윤수 역(1981), 「현대 미술의 원리」, 설화당.
 허버트 리드 저, 김윤수 옮김(1994), 「현대 회화의 역사」, 까치.
 허버트 리드 저, 박용숙 역(1985), 「예술의 의미」, 문예 출판사.

<학위논문>

강석범 · 전병호(2006), “인상주의 모네 작품에 나타나는 영상 특성”,
 한국콘텐츠학회논문지 Vol. 6 No.
 강태희, 리차드 쉽 저, “현대미술의 이론, 테크닉, 그리고 비평적 평가에 관한
 연구”, 「세잔과 인상주의의 종말」.
 김영나, “서양의 plein-air 풍경화의 전통”, 역사학보 제 101 집.
 김현화(2009), “파리근대사회, 근대미술, 호쿠사이(葛飾北齋)와의 만남:
 자연에 대한 경의”, 한국프랑스학논집 제68집.
 김홍순(2010), “19세기말 프랑스 인상주의 회화 속에 표현된 파리의 근대적
 도시경관”, 대한 건축학회 논문집 계획계 제26권 제7호(통권 261호).
 백찬욱(2006), “자연주의 시대의 사실주의에 대한 편차”, 한국프랑스학논문
 제 56집.
 서상현 · 윤경현(2008), “사용자정의 팔레트에 기반한 점묘화 렌더링에 관한
 연구”, Journal of Korea Multimedia Society Vol. 11. No. 4. April.
 손경애(2009), “미술비평가 졸라와 마네: 근대성을 향한 두 혁명가”,
 한국프랑스학논집 제68집.
 이묘숙, “인상주의 작품속의 프랑스 도시문화”, 2011년 추계 학술대회 논문.
 이정섭(2009), “선묘화법을 이용한 회화표현에 관한 비교연구”,
 한국엔터테인먼트산업학회 논문지 제3권 제1호.

이화진(2009), “관념과 감각의 풍경-19세기 독일 낭만주의에 나타난 풍경화연구”,
탈경계 인문학 제2권 1호.

정금희(2009), “모네회화에서 나타난 색채론”, 한국프랑스학논집 제65집.

정재윤 · 이화주, “신인상주의에 나타난 색채 이미지에 관한 연구”,
'99 한국디자인학회 봄 학술대회 자료집.

최윤영 · 이현수, “회화사조에 나타난 노랑의 색채 특성에 관한 연구”,
연세대학교 생활환경대학원 디자인경영전공 · 주거환경학과교수 논문.

최태만(1996), “인상주의와 근대 시민사회의 도시적 삶”,
미술속의 도시 · 도시속의 미술3, 국토정보.



<Abstract>

Study on light and color of impressionism landscapes

Ko, In-ja

Western Painting

Graduate School of Fine Art, Jeju National University

Jeju, Korea

Supervised by Professor Kim, Yong-hwan

Impressionism, the initial modern art movement, started with the birth of modern cities diverging from the traditional art creation method. Western paintings appeared in a relatively short period of time between the mid-19th to early-20th centuries with impressionism, then consecutively with pointillism, expressionism, fauvism, cubism, and futurism.

With the appearance of artists in these various schools, the common characteristic of impressionism was declaring separation from the tradition and focus on establishing their own visual language which is different from the past methods.

This study covers the development of western landscape due to the various transitions taken place with western art's long tradition by starting with its origin, and then looking into how it became an independent genre due to the religious and historical changes.

In order for impressionism landscape to dawn, the great

18th century British landscape painters, such as Turner and Constable, raised landscape art to the most prestigious area of the romanticism trend, influencing the first impressionists and allowing them to move outside.

The French Barbizon painters, such as Millet and Corot who led the genuine development of 19th century landscape, expressed unstinted praise and love for the nature at Fontainebleau forest in Paris.

With the invention of photography and birth of modern cities in the mid-19th century, painters shifted their interest towards landscapes and nature, and landscape art was genuinely produced by impressionists. This development can be divided into the early painters Manet and Monet, and the later Seurat and Gogh.

The early impressionists did not mix paint on the palette, but rather composed the picture with primary color paint in order to portray the changing light in nature. If traditional landscape expressed never-changing nature, impressionism landscape expressed the characteristic of ever-changing sight seen in nature. The later neo-impressionism, which was a new turning point for impressionism, studied the effect of light and color on an object more scientifically and emphasized the importance of the meaning of color by composing the picture with innocent color points. But because they devoted on the object's outer appearance while focusing on the optic issue, this study will look into how impressionism variously developed through later impressionist Gogh, along with Seurat, who focused on the object's inner side.

This way, impressionists took light and color to newly describe nature and objects in order to establish their own visual image, and formed new order of beautiful western paintings. Also, they largely contributed to surface modern cities and shining nature instead of the long traditional western paintings. Furthermore, they provided the opportunity to conclude the path of western art when it was on the crossroads of impressionists' attempts and

accomplishments in the sense that they set the direction for future artists to think and work creatively.

As such, impressionism landscape set the basics of modernistic western painting with the expansion of various expression areas by many artists who used innovative techniques. Because of their work, the light and color in the landscape developed in to various expressions, and due to the time and thought spent by the impressionists in order to find new and fresh art, they gave birth to new materials and techniques and consequently provided infinite freedom for artists.

Through this study, the writer attempts to understand the progress and modern footsteps of impressionism landscape in western art and take the opportunity to expand new developments in sculpture expressions.

- A thesis submitted to the Committee of Graduate School of Education, Jeju National University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Education in 2015. 02.