

종교개혁과 17세기 네덜란드 예술

라영환 교수 (충신대학교)

논문초록

종교개혁과 17세기 네덜란드 예술

본 논문의 목적은 종교개혁과 17세기 네덜란드 예술에 관한 것이다. 17세기는 네덜란드 미술의 황금기였다. 칼빈주의 영향아래에 있었던 네덜란드에서 미술이 만개하였다는 사실은 참으로 흥미롭다. 성상파괴운동에서 보듯이 예술에 대한 프로테스탄트들의 입장은 부정적이었다. 강력한 칼빈주의적 전통이 자리를 잡았던 17세기 네덜란드에서 예술에 있어서 괄목할만한 성장을 보였다는 사실은 참으로 흥미롭다. 변화된 시대적 상황은 화가들에게 그 시대적 상황에 맞는 소명을 발견하게 하였다. 화가들은 풍경화, 풍속화 그리고 렘브란트의 작품에서 볼 수 있는 것과 같이 성경 이야기 그림을 통해 자신의 재능을 이어나갔고 그 재능 속에서 자신의 소명을 추구하였다.

Key Words: 종교개혁, 네덜란드 예술, 풍경화, 풍속화, 일상성의 발견

I. 서론

본 논문의 목적은 종교개혁이 17세기 네덜란드 미술에 미친 영향을 살펴보는 데 있다. 강력한 칼빈주의 영향아래 있었던 17세기 네덜란드에서 미술 분야에 있어서 엄청난 발전을 이루었다는 사실은 상당히 흥미롭다. 프로테스탄트들은 이미지의 사용에 대해서 부정적인 태도를 견지하였다. 종교개혁가들에게서 발견되어지는 시각예술에 대한 이러한 부정적인 견해는 중세 가톨릭의 형상과 이미지의 잘못된 사용에 기인한 것이었다. 특별히 교회 안에서의 형상과 이미지의 사용은 우상숭배와 직결된 문제였다.

16세기에 일어난 성상파괴운동은 예술에 대한 종교개혁진영의 반감이 얼마나 심했는지를 보여준다(Dyrness, 2004:196). 피테르 얀스 산레담(Peter Jansz Saenredam, 1597-1664)이 하를렘의 성 바보 교회(St. Bavo in Haarlem)의 내부 모습을 연작 시리즈에서 우리는 성상파괴운동이후 프로테스탄트 교회의 내부가 중세 가톨릭과 비교하여 어떻게 달라졌는지를 본다. 1566년 성상파괴 운동이 일어나기 전에 성 바보교회 안에는 벽화들과 36개의 제단이 예배당 양쪽 통로에 있었다. 하지만 성상 파괴운동으로 인해 예배당 내부에 있는 이미지들과 제단들이 다 제거되었고 어떤 장식적인 요소도 존재하지 않았다.

그러나 성상파괴운동만으로 종교개혁가들이 예술에 대해서 부정적인 태도를 견지하였다고 주장하기에는 무리가 이어 보인다. 루터의 경우 여전히 성상숭배에 대해서는 부정적인 견해를 가졌지만 이미지의 적절한 사용은 신앙에 유익이 될 수 있다고 보았다.¹⁾ 당시 유럽의 대

1) 루터의 모든 신학적 입장은, 예술에 대한 입장을 포함해서, 믿음에 의한 칭의와 하나님의 의로우심의 토대 위에 형성된다. 어거스틴의 전통을 따라 루터는 모든 피조물들은 하나님의 흔적을 가지고 있다고 보았다. 루터가 의미하는 바는 피조물들은 그 자신만으로는 아무것도 아니고, 그것을 통해서 하나님을 볼 수 있는 도구일 뿐이라는 것이다. 즉, 하나님께서 피조물들을 통해서 우리에게 당신의 뜻을 보이기도 하시지만 그렇다고 해서 그것이 경배의 대상이 되지 않는다는 것이다. 1517년 루터가 비텐베르크 성당에 95개 조문을 붙였을 때, 그의 주된 관심은 면죄부였지 이미지가 아니었다. 그는 당시 중세교회가 교회의 성상과 성인들의 유품을 우상화한 것에 대해서 정죄를 하였지만,

중들 가운데 글을 읽을 수 있는 사람들이 많지 않았다. 따라서 글을 모르는 대중에게 그림은 중요한 의사소통의 도구가 될 수 있었다. 종교개혁이 빠른 속도로 대중에게 각인 될 수 있었던 것은 판화와 같은 시각적인 메시지를 전달하는 도구가 있었기 때문이다.²⁾ 종교개혁당시 예술은 거부 대상이기도 했지만 동시에 종교개혁의 기치가 확산되고 뿌리를 내리는데 일익을 담당하였다.

흥미로운 사실은 강력한 칼빈주의 영향아래 있었던 17세기의 네덜란드에서 미술이 찬란하게 꽃을 피었다는 것이다. 17세기는 네덜란드 미술의 황금기였다. 16세기에 시작된 네덜란드 미술은 17세기에 와서 만개하였다. 종교개혁의 영향이 가장 두드러지게 나타난 17세기 네덜란드에서 미술이 이렇게 발전할 수 있었던 이유는 무엇일까?

II. 칼빈주의와 네덜란드 미술의 황금기

예술에 대한 칼빈의 견해는 그의 신학적 작업과 밀접한 관련이 있다. 하나님에 관한 지식과 인간에 관한 지식은 칼빈의 신학을 이해하는데 있어서 없어서는 안 될 아주 중요한 요소이다. 그는 그의 기독교강요 첫 부분에서 상당히 많은 부분을 할애하며 하나님에 관한 지식과 인간에 관한 지식에 대해서 이야기하였다. 그는 인간의 지식은 하나님을 알 수 없고 오직 하나님의 은총을 통해서만 하나님을 알 수 있다고 주장한다. 이것은 가시적인 것을 통해서 비가시적인 것을 볼 수 있다는 중세의 사상과 정면으로 대치되는 것이었다(John of Damascus, 1980:16).³⁾

칼빈은 이 세상은 '하나님의 영광을 드러내는 무대'라고 보았다. 그에 의하면 이 세상은 하

예술 자체를 부정하지는 않았다. 루터의 이미지에 대한 견해는 1522년 9월에 이루어진 여덟 번의 시리즈 설교 속에서 서서히 나타나기 시작하였다. 이 시리즈의 설교 속에서 루터는 이미지의 사용에 관하여 다음과 같은 두 가지 논점을 제시하였다. 첫째는, 사람들의 마음을 바꾸는 것은 선포된 하나님의 말씀을 믿음으로 받아들일 때 가능하다는 것이다. 둘째로는 비록 그림이나 이미지와 같은 것들이 믿음을 일으키지는 않지만, 성도들이 그러한 것들을 의지하지 않는 한 그리스도인들의 삶과 신앙에 유익을 줄 수는 있다는 것이다. 루터가 번역한 독일어 성경에는 성경의 이야기가 담긴 목판들이 많이 수록되어 있었다. 그는 독일어 성경 안에 있는 성경삽화들이 벽에 장식되는 것은 마치 책장에 책이 꽂혀 있는 것과 같아 신앙에 유해한 것이 아니라고 주장하였다. 물론 그의 의도는 그가 번역한 성경이 집 안팎에 장식되어 모든 사람들이 볼 수 있도록 하기 위함이었지만 예술의 사용과 관련하여 우리가 주목해야 할 것은 사람들에게 성경의 이야기를 전달하기 위한 이미지의 사용을 부정하지 않았다는 것이다(Luther, 1963: 77-99).

2) 마티아스 그뤼네발트(Matthias Runewaldt, 1470-1528), 루카스 판 라이덴(Lucas van Leyden, 1489-1533), 루카스 크라나흐(Lucas Crnach, 1472-1553) 한스 홀바인(Hans Holbein)등과 같이 루터의 종교개혁을 지지하는 화가들은 중세의 전통에 대한 통렬한 비판과 종교개혁가들의 기치를 대중에게 각인 시키는 그림을 그렸다(서성록, 2011:13-31).

3) 중세 교회는 이미지의 사용에 대해서 긍정적인이었다. 다마스쿠스의 존(John of Damacus)과 같은 이는 가시적인 것을 통해서 비가시적인 것을 볼 수 있다고 주장한다. "나는 비가시적인 신이 이미지를, 비가시적인 것으로서가 아니라 삶과 피에 참여함으로써 우리를 위해 가시화 된 것으로 감히 그려보겠다. 나는 불멸의 성부 이미지를 그리는 것이 아니라 육신을 통해서 가시화된 신의 이미지를 그리는 것이다." 중세 교회는 이콘(Icon)에게서 나타나는 것과 같이 그리스도께서 볼 수 없는 하나님의 반영이었듯이 성화도 그것이 표상하는 원형의 영광을 지니고 있기 때문에 원형에 준하는 공경을 드리는 것이 마땅하다고 믿었다.

나님의 영광으로 가득 찼으며 자연이라는 거울을 통하여 하나님을 볼 수 있다. 그러나 인간은 타락으로 인하여 하나님의 도우심이 아니면 이 세상에 담겨 있는 하나님의 영광을 볼 수가 없다. 칼빈은 하나님과 인간 사이엔 건널 수 없는 깊은 심연이 있어서 인간이 스스로 하나님께 도달 할 수 없다고 보았다(Calvin.1.5.1). 이 심연은 성인들의 유골이나 유품 그리고 성상들을 통해서 메워 질 수 있다고 본 중세와 달리 칼빈은 예수 그리스도 외에 그 어떤 것도 하나님과 이 세상 사이에 중개자가 될 수 없다고 보았다. 이것은 예술에 대한 중세의 입장과 전적으로 상충되는 것이었다. 그는 그림이나 조각을 통하여 하나님을 묘사하려는 시도들은 부적절하다고 보았다. 그는 철저하게 중세교회의 잘못된 관행으로부터 교회를 바로 잡으려 했고, 이러한 면에서 하나님의 현존이나 어떤 영적인 체험을 느끼기 위한 그림이나 조각물들은 교회에서 없어져야 했다(Calvin.1.11.1). 하지만 칼빈이 예술 자체를 부정한 것은 아니었다. 칼빈은 세속적인 영역에서의 예술에 대해서는 그 가능성을 열어두었다. 그는 예술은 하나님의 은사이므로 그것이 적절하게 사용될 수 있다고 보았다(Calvin.1.11.12).⁴⁾ 칼빈은 가시적인 것을 통해 비가시적인 것을 표현하려는 시도들은 금했지만 가시적인 세상을 그리는 것조차 금하지는 않았다.

칼빈에게 있어서 예술은 주요한 신학적 담론이 아니었다. 칼빈이 비록 세속적 영역에서 예술의 가능성을 열어두었다고 하였지만 예술에 대한 칼빈의 이해가 17세기 네덜란드 미술이 찬란하게 꽃을 피우는데 영향을 끼쳤다고 보기에는 무리가 따른다. 일부학자들이 지적하는 바와 같이 칼빈의 가르침과 17세기 네덜란드 미술사이의 연결고리가 뚜렷하게 나타나지 않는다. 세르기우스 미샬스키(Sergiusz Michalski)는 17세기 네덜란드 화가들이 칼빈의 예술에 대한 견해를 지지 했으며 의식적으로 그러한 칼빈의 가르침을 따라 작업했다고 보기에는 무리가 있다고 주장한다(Michalski, 1993:72). 미샬스키가 지적한 것처럼 이 시기 네덜란드 예술가들이 칼빈에게 직접적으로 영향을 받았다는 문헌적 증거들을 찾기가 쉽지 않다. 그럼에도 불구하고 학자들은 17세기 네덜란드 미술을 종교개혁의 결과로 주장을 한다.

그러나 한 가지 우리가 주목해야 할 것은 이들이 활동했던 시대적 배경은 강력한 칼빈주의 전통이었다는 점이다. 변화된 시대적 상황 속에서 자신의 재능을 발휘하여야 했던 네덜란드 화가들은 풍경화와 풍속화와 같은 새로운 영역을 개발했다. 풍경화와 풍속화라는 장르의 등장은 17세기 네덜란드만의 독특한 현상이었다. 하비슨(Craig Harbison)은 이러한 변화는 가톨릭의 종교적인 이미지와 형상의 오용과 남용에 대한 프로테스탄트들의 반성에서 비롯 되었다고 주장한다(Harbison,2001:134). 17세기에 종교개혁진영과 가톨릭진영에서 제작된 그림들을 보면 화풍과 소재 그리고 주제에 있어서 뚜렷한 차이가 났다. 가톨릭의 영향을 받았던 플랑드르 화가들은 종교적인 이미지에 대해 소극적이었던 네덜란드 화가들과 달리 그리스도와 성자들의 생애에 대한 주제들을 드라마틱(dramatic)하게 그렸다. 이러한 그림들은 보는 이들로 하여금 종교적인 경외감을 불러일으키기 위해서 제작

4) 동시에 칼빈은 이러한 은사가 죄와 무지로 가려져 있어서 효과적으로 나타나지 않는다는 점도 간과하지 않는다.

되었다. 하지만 17세기 네덜란드 화가들의 작품에서는 이러한 주제들이 사라지고 대신 풍경화와 풍속화 그리고 초상화가 그 자리를 차지했다. 그리고 그것을 담아내는 기법도 플랑드르의 화풍과는 달랐다. 양자 사이에 나타나는 이러한 차이의 원인은 신학에 있었다.

풍경화와 풍속화는 17세기 네덜란드 화가들에게서 나타나는 독특한 장르였다. 이 시기 네덜란드 화가들의 작품은 소재와 화풍 그리고 메시지에 있어서 카라바지오(Caravaggio, 1571-1610), 카라치(Annibale Carracci, 1560-1609), 도메니키노(Domenichino, 1581-1641), 레니(Guido Reni, 1575-1642), 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665), 루벤스(Peter Paul Rubens, 1577-1640)와 같은 화가들과 달랐다. 당시 이탈리아나 프랑스 그리고 안드베르펜의 화가들은 신화적이거나 문학적인 그림 혹은 역사화 그리고 종교화를 주로 그렸다. 풍경화와 풍속화는 이들에게 낯선 장르였다.

팔켄부르크(Reindert L. Falkenburg)는 17세기 네덜란드 회화에 나타나는 이러한 변화는 당시 네덜란드의 지배적인 세계관이었던 칼빈주의에 기인한다고 보았다(Falkenburg, 1999:301-318). 다이어네스(William Dyrness) 역시 네덜란드 풍경화는 종교개혁 사상의 반영의 관점에서 보아야 한다고 주장하였다(Dyrness, 2001:56-57). 서성록 또한 종교개혁이 17세기 네덜란드에서 풍경화가 하나의 장르로 자리를 잡는데 영향을 미쳤다고 말하였다(서성록, 2017: 25). 풍경화와 마찬가지로 풍속화 역시 종교개혁의 산물이었다. 고프리치(E. H. Gombrich)는 네덜란드화가들이 작품 속에서 서민이나 농부 그리고 작품들을 소재로 한 것은 칼빈주의의 영향이었다고 이야기 한다(Gombrich, 2003: 427). 라르센(Erik Larsen)역시 베버(max Weber)가 밝혔던 칼빈주의의 특징인 세속적 금욕주의와 직업적 소명설이 17세기 네덜란드 예술에 영향을 미쳤다고 보았다(Larsen, 1979: 13-24).

1. 풍속화, 종교개혁의 적용

17세기의 네덜란드의 사회적 시스템은 가톨릭이 융성했던 이태리, 스페인 그리고 남부 플랑드르 지역과 달랐다. 프로테스탄트가 중심이 된 네덜란드 북부 지역의 중심 세력은 상업 활동에 기초한 신흥 부르주아(bourgeois)들이었다. 과거에 미술품의 주요 구매자는 교회와 귀족이었다. 그런데 이제는 신흥 부르주아가 그 위치를 대신하게 된 것이다(Prak, 2007:236-237). 예술의 구매자의 변화는 예술의 흐름을 전혀 다른 방향으로 바꾸어 놓았다. 귀족과 교회를 대신해 등장했던 새로운 회화의 구매자들은 당시 까지 그림의 주류를 이루었던 종교화나 신화를 주제로 한 그림 그리고 역사적 사건을 소재로 한 서사적인 그림이 아닌 자신들의 집에 장식할 수 있고 일상생활을 묘사하는 작은 그림들을 선호하였다. 네덜란드에서 풍경화와 풍속화 그리고 정물화가 발달된 것은 이러한 정치적이고 사회적인 변화와 구매자 층의 변화하는 경제적인 요인들이 합쳐진 것이다.

네덜란드 풍속화의 발전은 이러한 사회적 변화에 의해서 시작되었다. 당시 유럽에서는 종교화와 신화화 그리고 역사화를 그리는 것이 화가가 할 수 있는 가장 이상적인 일

이라고 여겨졌다. 하지만 네덜란드에서는 그러한 그림을 그리기가 쉽지 않았다. 그림을 제작하는데 드는 비용도 만만치 않았고 또 이러한 작업을 후원할 후원자들을 역시 많지 않았기 때문이다. 이 시기 화가들은 후견인의 주문에 의해서 그림을 그렸던 이전세기와 달리 직접 자신들이 제작한 그림을 가지고 거리로 나가야 했다. 이러한 변화 속에서 네덜란드 화가들이 발견한 것이 일상성(日常性)이다.

중세 가톨릭에서 예술작품은 신적 실체를 경험할 수 있는 도구였다. 교회마다 제단화가 만들어 졌고 개인들을 위한 작은 제단화들도 제작되었다. 가시적인 것을 통해 비가시적인 것을 경험할 수 있다는 가톨릭의 예술관은 이 시기 사람들로 하여금 시각예술작품을 통한 영적인 깨달음도 가능하다는 인식을 심어줬다. 하지만 칼빈은 이미지가 갖는 이러한 효과에 대해서 의문을 품었다. 하나님의 말씀의 선포만이 인간의 생각과 행동을 변화 시킬 수 있었다. 개인의 경건을 고양시키거나 교리의 선포와 같은 이 전 세기의 그림들에 대한 수요는 급격하게 감소되었다.

네덜란드의 화가들은 이러한 상황의 변화에 적응하기 위하여 새로운 시도를 하였다. 그것은 일상성의 발견이다. 종교적 이미지가 사라지고 일상의 이미지가 그 자리를 대체하였다. 화가들은 자신들 주위에 일어나는 일상적인 이야기들을 화폭에 담았다. 이러한 일상성의 강조는 네덜란드 예술 작품들에게서 두드러지게 나타나는 주요한 특징이 되었다(Prak, 2007:240). 화가들은 풍경화와 마찬가지로 자신들의 주변에서 일어나는 일들을 표현하는데 있어서 과장되지 않은 눈에 보이는 그대로 묘사하고자 하였다. 아버캄프(Hendrick Avercamp), 포터(Paulus Potter), 반 오스타드(Isack van Ostade), 베하(Cornelis Bega), 더 호크(Pieter de Hooch) 그리고 더 부루헨(Hendrick der Bruggen) 등과 같은 화가들은 일상성을 소재로 한 작품들을 주로 제작하였다.⁵⁾

이 시기 화가들이 주로 묘사한 일상이 일과 관계있다는 것은 상당히 중요한 의미가 있다. 이들이 바라본 일상은 하나님의 부르심의 현상이었다. 피어시(Nancy Pearcey)는 이 시기 네덜란드 화가들이 일하는 사람들의 모습을 자주 화폭에 담은 것은 일상생활 영성, 즉 노동의 신성함에 대한 종교개혁 사상의 반영이라고 보았다(Pearcey, 2015:164). 고프리치와 피어시 그리고 스티슨(Robert Stinson)과 같은 학자들은 이 시기에 제작된 작품들 가운데 페르미어(Johannes Vermeer)의 <우유 따르는 하녀>를 종교개혁사상에 영향을 받은 대표작으로 꼽는다(Stinson, 1969:56).⁶⁾

5) 17세기 네덜란드 화가들의 작품들에 대해서는 영국의 네셔널 갤러리에서 발간한 화보집을 참조하였다. Langmuir, Erika. (2004). *The National Gallery: Companion Guide*. London: National Gallery. 버캄프(Hendrick Avercamp)의 <도시 근처의 얼음 위의 풍경>, 포터(Paulus Potter)의 <말 발굽 만드는 가게>, 반 오스타드(Isack van Ostade)의 <여인숙 앞의 노동자>, 베하(Cornelis Bega)의 <연금술사>, 더 호크(Pieter de Hooch)의 <뜰 안의 여인과 아이> 그리고 더 부루헨(Hendrick ter Bruggen)의 <백파이퍼>등이 있다. 이러한 작품들은 네덜란드 시민 외에도 독일, 영국 그리고 스칸디나비아 반도의 프로테스탄트 국가들로 팔려나갔다 (Israel, 1995:556).

6) 페르미어는 델프트(Delft) 출신의 가톨릭 교도였던 카타리나 볼네스(Catharina Bolnes)와 결혼을 한 것을 계기로 개신교에서 가톨릭으로 개종했다고 전해진다. 일부는 페르미어의 결혼과 개종을 예로 들어 그의 작품과 종교개혁사상과 연계성을 부인하고자 한다. 하지만 단지 결혼만으로 그의 그림

페르미어의 〈우유 따르는 하녀〉에는 당시 네덜란드 풍속화의 특징이 잘 나타난다. 먼저는 영웅이 아닌 평범한 사람을 작품의 소재로 삼았다는 것이다. 가사 일을 돕는 하녀는 영웅과 거리가 멀다. 이와 유사한 시기에 플랑드르나 가톨릭 진영에서 제작된 작품들 가운데 이와 같이 평범한 사람들을 그것도 마치 영웅처럼 화면의 중심에 크게 부각 시킨 그림을 찾기가 쉽지 않다. 화면 중앙에 하녀가 우유를 따르고 있다. 우유를 따르는 하녀의 모습은 정성스럽게 보인다. 우유를 따르는 일이 그리 고귀한 일이 아닌데도 이 하녀는 조심스럽게 우유를 따르고 있다. 이것은 삶의 현장이 부르심의 현장이라는 종교개혁의 정신과 부합하는 것이다.



그림1. Johannes Vermeer, 〈The Milkmaid〉, 1658, oil on canvas, 45.5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

이 종교개혁과 상관없다고 판단하기엔 무리가 따른다고 본다. 그것은 먼저 페르미어의 작품이 동시대 네덜란드 화가들과 화풍에 있어서 차이가 나지 않는다는 것이다. 그가 그린 작품 가운데 현재까지 남아있는 작품은 35점인데 대부분의 작품들이 당시 제작된 풍속화들과 주제나 표현 방식에 있어서 차이가 나지 않는다는 것이다. 뿐만 아니라 페르미어가 그림을 그리고 활동했던 지역이 강력한 칼빈주의 전통의 영향아래 있었던 델프트와 헤이그라는 것이다. 이것은 그의 작품의 주요 구매층이 프로테스탄트라는 것을 시사한다. 논란의 여지가 있겠지만 페르미어의 개종에 대해서도 다양한 해석이 존재한다. 당시 네덜란드는 종교적 관용정책으로 인해 가톨릭교회의 존재를 묵인해 주었다. 페르미어의 장모가 둘의 결혼 이후에도 8년이 지나도록 혼인증서에 사인하지 않았다는 사실은 참으로 흥미롭다. 프라나이즈(Wayne Franits)와 고바야시(Kobayashi Yoriko)는 페르미어의 장모가 혼인증서에 서약하지 않은 이유가 페르미어가 가톨릭으로 개종하지 않은데 있었다고 주장하였다(Franits, 2015:17-19; Kobayashi, 2005:36-37).

하비슨은 “종교개혁은 이곳에서 진행되었다. 이는 거대한 흐름의 변화의 시기였다. 과거의 패러다임은 의문시 되었고 새로운 것들이 제안되었다”고 말하였다(Harbison, 2001:166). 하비슨의 주장처럼 당시 미술가들은 종교개혁이라는 변화된 환경에 적응해야 했다. 그들은 종교개혁이 던져준 과제에 대한 해답을 일상성에서 발견하였다.

2. 풍경화, 종교개혁의 열매

종교개혁 정신이 지배적이었던 17세기의 네덜란드에서 제작된 작품들은 가톨릭이 지배적이었던 플랑드르, 이태리, 스페인 그리고 프랑스에서 만들어진 작품들과 달랐다. 이러한 차이는 풍경화에서 두드러지게 나타났다. 풍경화의 발달은 네덜란드 미술이 갖는 독특한 특징이었다. 유럽에서 풍경화가 하나의 독립된 장르로서 인정을 받게 된 것은 19세기 중반 바르비종 유파에 와서였다. 그 이전까지 풍경화는 역사적 그림이나 신화와 문학적인 소재를 한 그림들에 비해 열등하게 간주되었다. 그런데 17세기 네덜란드의 경우에는 가톨릭이 지배적이었던 지역과 달리 풍경화가 활발하게 제작되었다. 당시 제작된 그림들 가운데 대략 1/3이 풍경화일 정도로 많은 작품들이 제작되었다(Prak, 2007:240). 확실히 풍경화는 네덜란드적인 독특한 현상이었다.

17세기 네덜란드 화가들은 교회 내부를 치장하기 위한 그림이나 개인의 경건성을 고양시키기 위한 그림 보다는 이 세상에 대한 자신들의 세계관을 풍경화라는 장르를 통해서 담아냈다. 이 시기 화가들은 마치 세속적 직업 속에서 하나님의 부르심을 찾고자 하였던 개혁가들과 같이 세속적인 이미지를 통하여 거룩을 이야기 하고자 하였다. 풍경화에서 나타나는 이러한 변화는 거룩한 것과 거룩하지 않은 것에 대한 중세의 이원론적인 시각을 거부하고 세상 속에 거룩을 심고자 했던 종교개혁의 정신과 궤를 같이 하는 것이었다.

확실히 풍경화는 17세기 네덜란드에서 발전된 독특한 화풍이었다.⁷⁾ 당시 화가들은 이야기의 배경으로서의 자연이 아니라 자연 그 자체로서의 풍경을 화폭에 담았다. 화가들은 눈에 보이는 세계를 가능하면 보이는 그대로 재현하려고 노력하였다. 자연을 이상화하지 않고 눈에 보이는 그대로 그린 것은 중세의 미학과는 대비되는 것이었다. 이들이 바라본 자연은 하나님의 은총이 필요한 곳이었다. 야곱 반 루이스달(Jacob van Ruisdael, 1628-1682)의 <유대인의 묘지>, <나무를 둘러싸인 높이 있는 풍경>, <세 그루의 나무가 있는 풍경>과 같은 그림이 대표적인 예이다. 이 작품들을 보면 나무가 부서지거나 꺾인 채 땅에 쓰러져 있다. 나무들도 화려함과 거리가 멀다. <세 그루의 나무가 있는 풍경>을 보자. 그림 왼편을 보면 폐허처럼 보이는 농가가 있다. 그 농가 앞을 보면 계곡 사이로 농부가 양을 몰고 있는 모습이 있다. 하지만 이것은 그림이 이야기 하고자 하는 주제가 아니다. 루이스달은 그 풍경 속에서 나무 세 그루에 주목하였다. 화면 중앙에 나무 세 그루가 서 있다.

7) 17세기 이전에도 풍경 이미지가 있기는 하겠지만 대부분 이야기의 배경으로서 풍경이었다. 풍경화는 17세기에 아서야 비로소 네덜란드 화가들에 의해서 독립적인 장르로 등장을 한다(Harbison, 2001:145-156).

두 그루의 나무는 어둡게 그리고 오른 쪽 끝의 부러진 나무는 밝게 채색되어 있다. 빛이 온전한 나무가 아닌 부러진 나무에 비춰진 것은 참으로 흥미롭다. 그는 이러한 색의 대비를 통해서 온전한 나무뿐만 아니라 부러진 나무조차 아름다울 수 있음을 보여준다. 서성록은 무엇인가 결핍된 자연을 묘사하는 네덜란드의 화풍은 조화와 비례, 균제, 질서와 같은 완전함을 추구하는 중세와 르네상스 그리고 플랑드르 미술과 구별되는 주요한 특징으로 보았다(서성록, 2014:18-21).⁸⁾



그림2. Jacob van Ruisdael, <Three Trees in a Mountainous Landscape with a River>, 1665-1670, Oil on canvas, 138.1 x 173.1 cm, Norton Simon Foundation, Pasadena, California.

얀 반 호이엔(Jan van Goyen, 1596-1656)의 <강변의 풍차>를 보자. 화면 하단에

8) 심정아(2016), “예술작품 속에 발현된 ‘손상된 미’에 대한 연구,” 박사학위논문, 홍익대학교. 심정아는 그림에서 나타나는 이러한 특징을 손상된 미(broken beauty)라고 보았다. 그녀의 지적처럼 이 시기 네덜란드 풍경 화가들은 손상된 미에 관심을 가졌다.

강가의 풍경이 아주 초라하게 묘사되었다. 황량하게 느껴지는 강가 그리고 그 위에서 일하는 인간의 모습은 하나님의 은총을 고대하는 듯하다. 이것은 호이엔의 또 다른 작품들, 예를 들어 〈모래언덕〉, 〈두 개의 오크나무가 있는 풍경〉, 〈아른햄의 풍경〉 등과 같은 작품에 반복적으로 나타난다. 이러한 세상과 인간의 결핍을 채워주는 것이 하늘이다. 호이엔은 하늘을 화면의 2/3이상을 차지할 정도로 크게 그렸다. 물론 네덜란드에 산이 없으니 하늘을 크게 그렸다고 할 수도 있겠지만 하늘이 화면에 너무 많은 부분을 차지한다. 이것은 이 시기 네덜란드 화가들의 풍경화에 나타나는 보편적인 현상이다. 왜 이들은 하늘을 크게 그렸을까? 서성록은 이들이 하늘을 크게 그린 것은 인간의 유한성과 무한하신 하나님의 크고 광대하심을 묘사하기 위함이었다고 말한다(서성록, 2014:18-21).⁹⁾ 17세기 네덜란드의 화가들은 하늘을 은총의 영역으로 그리고 땅을 자연의 영역으로 보고 하나님의 은총이 필요한 자연을 묘사하고자 하였다.



그림 3. Jan van Goyen, 〈A Windmill by a River〉, 1642, oil on oak, 29.4 x 36.3 cm, National Gallery, London

9) 서성록은 종교개혁 이후의 기독교 작가들은 고전적인 미의 개념이 완전, 조화, 비례와 같은 그러한 완전함이 아닌 무엇인가 결핍된 타락한 세상과 인간의 결핍을 묘사하였다고 한다. 결핍은 그 자체로는 미는 아니지만 그것이 회복을 갈망한다는 면에서 그리고 은총을 통해서 구속된다는 면에서 손상된 아름다움이다. 서성록이 지적한 손상된 아름다움은 네덜란드 풍경화를 이해하는데 있어서 중요한 해석학적인 열쇠를 제공한다.

3. 성경그림, 믿음의 고백

17세기 네덜란드 화가들의 그림에서는 이 전 세기와 비교하여 종교적인 주제의 그림이 많이 쇠퇴하기는 하였지만 렘브란트(Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606-1669)의 작품에서 보는 것과 같이 성경의 이야기를 그린 그림들도 있었다.¹⁰⁾ 하지만 이들의 그림은 중세 가톨릭 전통의 그림과 달랐다. 렘브란트의 그림에는 가톨릭에서 볼 수 있는 것과 같은 어떤 영적인 경외감을 불러일으키는 혹은 개인의 경건을 위한 그림이 거의 나타나지 않는다. 물론 크라나흐의 작품들과 같이 개인의 경건을 위한 그림이 존재하기는 하지만 가톨릭의 그것과는 상당한 차이를 보인다. 개신교도들은 교회에 성상을 만들거나 이미지를 그리는 것 심지어는 스테인드글라스의 장식에 대해 부정적인 견해를 가지고 있었다. 일부 교단은 교회를 장식하는 것을 금지하기도 하였다. 그렇다고 성경을 주제로 한 그림이 사라진 것은 아니었다. 렘브란트의 경우에서 보는 바와 같이 이 시기 네덜란드 화가들은 성경의 주제를 그리기는 했지만 플랑드르 바로크 양식과 구별된 네덜란드적인 화풍을 형성하였다.

서성록은 렘브란트와 루벤스를 비교하면서 렘브란트의 그림이 칼빈주의적인 세계관을 담고 있다고 주장한다(서성록, 2007:35-56). 렘브란트의 작품에는 바로크 시대의 가톨릭 미술과 비교되는 프로테스탄트 정신이 담겨있다. 가령 루벤스의 예술은 교회의 권위와 화려함, 그리고 성인들과 순교자, 특히 반종교개혁의 이념을 강조하였다. 회화를 종교적 선전으로 사용하였던 예수회의 방침에 따라서 루벤스의 예술은 초자연적인 사건을 과장된 기법으로 묘사하였다. 가톨릭의 제단화에서 보이는 우람한 도상적인 스케일, 그리고 과시하는 듯한 몸짓은 사라지고, 렘브란트의 작품에 있어서 감상자의 성경묵상을 돕기 위한 '잔잔한 재현(quiet representation)'이 강조된다.

서성이 옳게 지적한 것처럼 렘브란트의 종교화는 가톨릭의 그것과 비교하여 볼 때 차이가 난다. 렘브란트는 화려함을 강조했던 플랑드르 바로크와 달리 성경의 이야기를 담담하게 그리고 단순하게 묘사하였다. 이러한 렘브란트의 표현 방식은 네덜란드 풍경화가 눈에 보이는 세계를 과장 없이 재현하려고 했던 것과 일치하는 것이었다. 칼빈은 그의 성경 해석의 방법으로 단순성과 명료성을 강조하였는데 이러한 단순성과 명료성은 개혁교회의 예배와 건축 양식 그리고 미술에도 영향을 주었다.

렘브란트의 작품은 플랑드르 바로크 작품과 비교하여 보았을 때 화풍만 다른 것이 아니라 그림을 통해서 전하고자 하는 메시지도 달랐다. 렘브란트가 성경을 주제로 한 그림은 성경을 소재로 했다는 측면에 있어서는 바로크 플랑드르 미술과 같다고 할 수 있지만 화풍과 그리고 그것이 전하는 메시지는 전혀 다른 것이었다. 그 대표적인 예가 <나사로의 부활>이다. 이 그림은 예수님께서 죽은 나사로를 향해서 “나사로야, 나오너라.”라고 말씀하셨던 그 순간을 묘사한 것이다. 그림 4에서 보듯이 예수님은 오른 손을 들고 입을 벌리고 있다. 그리고 나사

10) 렘브란트는 유화 160, 에칭 80, 드로잉 600 점등 850점의 작품을 남겼다. 렘브란트의 작품에 대해서는 <http://www.rembrandtonline.org>를 참고하라. 렘브란트는 초상화가로 명성을 얻은 후에 점차로 성경을 주제로 한 그림을 많이 그렸다.

로는 온 몸이 수의로 둘러싸인 채 무덤에서 나오고 있다. 이 그림에 있어서 흥미로운 점은 빛이 이 이야기의 주인공인 예수님이나 나사로가 아닌 그 장면을 바라보고 있는 사람들에게 빛을 비추고 있다는 것이다. 이러한 작업을 통해서 그는 죽은 자를 살리시는 예수님에 대하여 과연 우리들은 어떠한 반응을 보여야 하는가를 묻고 있다. 다시 말하자면 그는 이 작품을 통하여 예수님의 사역에 대한 사람들의 믿음의 반응을 강조함으로써 종교개혁가들의 '믿음에 의한 칭의'를 뒷받침하고 있는 것이다.



그림 4. Rembrandt, <The Raising of Lazarus>, 1630-32, oil on panel, 96.36 x 81.28 cm, Los Angeles County Museum of Art

III. 결론

많은 이들이 종교개혁 이후로 예술은 교회에서 더 이상 환영 받지 못한다고 생각한다. 그것은 부분적으로는 종교개혁가들이 성상파괴운동을 통해서 보여준 이미지에 대한 부정적인 태도에 기인한 것이기도 하다. 칼빈이 비록 이미지 사용에 대해서 부정적인 태도를 보이기는 했지만 그가 거부한 것은 이미지를 통해서 보여지는 중세의 예배체계였지 이미지 자체는 아니었다. 그는 종교와 결탁한 예술은 거부하였지만, 종교와 구별된 세속적 예술의 가능성조차 부인한 것은 아니었다.

강력한 칼빈주의적 전통이 자리를 잡았던 17세기 네덜란드에서 예술에 있어서 괄목할

만한 성장을 보였다는 사실은 참으로 흥미롭다. 변화된 시대적 상황은 화가들에게 그 시대적 상황에 맞는 소명을 발견하게 하였다. 화가들은 풍경화, 풍속화 그리고 초상화라는 장르를 통해 자신의 재능을 이어나갔고 그 재능 속에서 자신의 소명을 발견하였다. 이들에게 있어서 소명은 자신들의 재능을 통하여 성경의 진리를 드러내는 것이었다. 물론 이 시대 네덜란드 화가들이 중세에 대한 신학적인 반성으로 새로운 시도를 했다고 보기는 어렵다. 또 이 시기에 제작된 모든 작품들이 종교개혁의 사상을 반영한 것이라고 말할 수 없다. 그러나 이 시기에 제작된 그림들은 다는 아니지만 대부분의 경우에 있어서 가톨릭 진영과 구별되는 네덜란드적인 것이 있었다는 것이다. 풍경화화 풍속화가 그 좋은 예이다.

확실히 17세기의 네덜란드의 풍경화와 풍속화는 소재와 표현방식에 있어서 가톨릭 진영의 그림과 구별되었다. 네덜란드의 사회적 특수성은 예술가들로 하여금 더 이상 중세와 같은 그림을 그릴 수 없게 하였다. 어떤 화가는 이러한 상황의 요구에 적응하면서 종교개혁사상에 입각한 그림을 그렸을 것이고 또 다른 화가들은 자발적으로 그런 그림들을 그렸을 것이다. 여기서 우리가 간과하지 말아야 할 중요한 사실이 하나 있는데 그것은 이러한 시장의 요구의 기저에는 종교개혁이라는 신학적 요인이 깔려 있다는 것이다. 그리고 이러한 그림은 대중들에게 종교개혁의 가치를 대중에게 각인 시키고 확산하는 역할을 하였다. 17세기 네덜란드의 풍경화와 풍속화는 종교개혁의 열매였고 적용이었다. 특별히 이들이 주목한 일상성 혹은 일상생활 영성은 종교개혁 500주년을 기념하는 우리들에게 종교개혁의 가치를 어떻게 이어가야 하는가를 보여준다.

종교개혁 하면 우리는 루터와 칼빈과 같은 신학자들을 떠올리지만 종교개혁이 급속도로 확산되고 또 유지될 수 있었던 것은 종교개혁사상을 적극적으로 받아들였던 일반인들이 있었기 때문이다. 예술가들도 그 중에 한 무리들이었다. 종교개혁 500주년을 맞이하는 이 시점에 종교개혁의 의미를 신학이 아닌 예술에서 찾고 하는 이유가 바로 여기에 있다. 종교개혁은 종교가 아닌 삶의 개혁 아니 세계관의 개혁이었다. 그리고 종교개혁의 기치는 신학자들이 낳았던 종교개혁이라는 말을 적극적으로 품었던 일반인들이 있었기 때문에 확산될 수 있었다.

참고 문헌

국내문헌

- 서성록 (2007). 『렘브란트의 거룩한 상상력』. 서울: 예영커뮤니케이션.
서성록 외 (2011). 『종교개혁과 미술』. 서울: 예경.
심정아. (2016). “예술작품에 반영된 ‘손상된 미’에 대한 연구,” 박사학위 논문. 홍익대학교.

해외문헌

- Calvin, John. (1963). *Institutes*. Philadelphia: Westminster Press.
Franits, Wayne. (2015). *Vermeer*. London: Phaidon,
Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*. 백승길, 이종승 역 (2003). 『서양미술사』. 서울: 예경.
Harbison, Craig. (1997). *The Art of the Northern Renaissance*. 김이순 역. (2001). 『북유럽 르네상스의 미술』. 서울: 예경.
Israel, Jonathan. (1995). *The Dutch Republic*. Oxford: Clarendon.
Kobayashi, Yoriko. & Kuchiki, Yoriko. (2003). *Nazo Toki Vermeer*. 최재혁 역 (2005). 『베르메르, 매혹의 비밀을 풀다』. 서울: 돌베개.
Langmuir, Erick. (2004). *The National Gallery: Companion Guide*. London: The National Gallery.
Larson, Erik. (1979). *Calvinistic Economy and 17th Century Dutch Art*. Maryland: University Press of America.
Mainstone, 깨지몽. (1981). *Introduction to the History of Art: The Seventeen Century*. 윤귀원 역. (1991). 『17세기 미술』. 서울: 예경.
Prak, M. (2007). *The Dutch Republic in the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
Stinson, Robert. (1969). *Seventeenth and Eighteenth Century Art*. Dubuque, Iowa: Brown Company Publishers.
Weber, M. *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 박성수 역 (2000). 『프로테스탄티즘의 윤리와 자본주의』. 서울: 문예출판사.

ABSTRACT