

18세기 고고학적 풍경화에 대한 연구: 파니니의 카프리초를 중심으로 *

김정락 (한국방송통신대학교)

- I. 들어가는 말
- II. 건축적 풍경화의 소(小)역사
 - 1. 16세기 북구르네상스의 건축화
 - 2. 바로크의 건축풍경
 - 3. 17세기 무대미술(scenography)
- III. 카프리초(Capriccio)의 개념과 장르에 관하여
- IV. 조바니 파올로 파니니
- V. 고고학과 카프리초의 만남과 발전
 - 1. 고전고고학의 선(先)역사
 - 2. 초기 고고학의 역사적 상상력과 복원의지
 - 3. 고고학에서 카프리초의 역할과 의미
- VI. 결론: 카프리초의 역사적 및 예술적 가치



“이 말하는 (로마의) 폐허들은 나의 영혼을 이미지로 채운다. 이것들은 정확한 소묘로는 도저히 옮겨 놓을 수 없는 것들이다.”¹

I 들어가는 말

미술이 당대의 사회를 반영한다는 가장 기본적인 공리를 근거로 한다면, 미술은 단순히 사회상뿐만 아니라 사회를 추동했던 정신적인 측면까지 반영한다. 그렇다면 특정한 장르의 등장은 당대 사회의 요구와 필요 그리고 필연에 근거한 현상이다. 본 연구는 18세기 유행한 새로운 형식의 풍경화인 ‘카프리초(Capriccio)’를 대상으로 한다. 문학이나 음악에서 주로 사용되었던 이 개념이 미술에서 하나의 독립된 형식장르가 된 것은 미술사적으로 큰 의의를 지닌다. 왜냐하면 이 장르의 등장과 미술사 그리고 고고학의 제도화가 거의 같은 시기에 같은 장소에서 나타났기 때문이다. 카프리초는 풍경화의 하위 장르이다. 카프리초가 그리는 대상은 건축이며, 무엇보다 과거에 지어졌던 건축물이 주 대상이 된다. 그러나 카프리초는 건축풍경을 있는 그대로 재현하지는 않는다. 그러한 종류의 풍경화는 당대에 베두테(vedute)라는 다른 풍경장르가 선취하고 있었다.² 카프리초는 현실에 기반을 두지만, 매우 예술적인 생산품이었다. 17세기에 네덜란드는 물론 이탈리아에서도 풍경화는 독립된 장르로 위상을 차지하였다. 이어지는 18세기에 풍경화는 매우 다양한 양식과 형식으로 발전·전개되었고 카프리초는 이러한 현상에 일조하였다.

¹ 이 논문은 2012년도 한국방송통신대학교 학술연구비 지원을 받아 작성된 것임.

1 Giovanni B. Piranesi, *Prima parte di architetture e prospettive* (Rome, 1743), p. 5: "Immagini ritrovate reali nelle 'parlanti ruine' (di Roma), che di simili non arrivi di potermene mai formare sopra i disegni."

2 있는 그대로의 풍경화를 가리켜 베두테 에자테(Vedute esatte) 혹은 베두테 프레제 달 루오고(Vedute prese dal luogo)라고 부르며, 이에 반하여 사실을 보정하여 보다 완벽한 구성을 취하려고 한 풍경화를 베두테 이데아테(Vedute ideate)라고 분류한다. 카프리초는 바로 후자가 발전된 양태라고 할 수 있다.

카프리초의 탄생은 이탈리아 여러 지역으로 분파되어 있지만, 장르의 중심적인 활동영역은 로마였다.³ 로마는 18세기 중엽까지 그랜드 투어의 성지였으며, 신고전주의의 고향이자 고고학과 미술사가 제도화되었던 현장이기도 하였다. 또한 수많은 학자들과 예술가들이 분주하게 활동하던 학문화 예술의 중심지였다.⁴ 이런 환경 속에서 카프리초는 출현하였고, 또한 가장 인기 있는 장르로서 인식되었다. 카프리초는 당시 고대의 유물들과 함께 총애를 받았던 수집대상이자 고대에 대한 동시대인들의 의식을 반영했던 매우 의미 있는 예술작품이었다.⁵ 본 연구는 이 장르의 대표적인 화가였던 조바니 파올로 파니니(Giovanni Paolo Pannini, 1691-1765)의 대표적인 작품들을 위주로 18세기 고고학의 탄생과 의미를 살펴보고, 카프리초와 당대 고고학적 사유에 대해서 고찰해보고자 한다.

II 건축적 풍경화의 소(小)역사

건축물이나 도시풍경은 과거 종교적인 회화에서도 배경으로서 드물지 않게 차용되었다. 예를 들면, 예루살렘이나 베들레헴 등이 그리스도의 삶을 묘사하는 장면의 배경으로 등장하였다. 중세의 제단화나 이콘화에서도 건축배경은 상징적인 의미와 함께 회화의 구도를 형성하는 중요한 요소로 활용되었다. 가령 예수 탄생의 배경으로 나타나는 폐허는 대개 구(舊) 교회(유대교회)를 상징하였다. 르네상스에 오면서 건축적 배경은 한편으로 중세의 지정학적 도상학의 전통을 따르면서, 다른 한편으로 새로운 형태와 상징적인 의미를 갖추게 되었다. 건축은 문헌과 함께 고대에 대한 향수를 자극하였으며, 새로운 미

3 카프리초를 다루었던 여러 화가들이나 판화가들 중에는 피라네시(Piranesi)나 티에폴로(Tiepolo)와 같은 베네치아 출신들이 주목받고 있으며, 이외에도 나폴리나 로마나 지역의 화가들도 왕성한 활동을 했다.

4 Hanss Gross, *Rome in the Age of Enlightenment* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), pp. 247 ff.

5 Cosmin Ungureanu, "Capriccio all'antica, shaping the ruin in the Age of Enlightenment," *Rev. ROUM. HIST. ART* 49 (2012), pp. 83-99, 여기서 p. 84: "It is altogether relevant that the re-evaluation of ruins during 1750-1770 is produced by the most favourable circumstances: archaeological discoveries and researches, picturesque exotic voyages, or even the increased autonomy of the ruin painting. However, the scientific or philosophical mediation on this topic is sustained by a large iconographical body which displays at least three main categories: the accurate representations, the architectural caprices and the anticipated ruins."

래에 대한 기준으로서도 의미를 갖게 되었다.

1. 16세기 북구르네상스의 건축화

15세기 말경 <히프네로토마키아 폴리필리(Hypnerotomachia poliphili)>의 목판본에서 고대 유적을 재현해 내었던 이탈리아 미술은 간헐적으로 이상적인 건축투시도나 건축이론서의 삽화를 통해 건축화의 발전을 도모하였다. 하지만 르네상스 건축화 및 건축풍경은 이탈리아보다는 북구의 예술가들에 의해서 지속적으로 추진되었다.⁶ 초기의 건축화는 풍속화의 배경이나 종교적인 맥락의 피터 브뤼겔(Pieter Brueghel the Elder, c. 1525-1569)이 그린 <바벨탑>과 마르텐 반 헴스케르크(Maarten van Heemskerck, 1498-1574)가 1530년대 중반부터 그려던 로마의 풍경스케치에서 찾아질 수 있다. 고대 로마유적에 대한 헴스케르크의 진경 드로잉들은⁷ 이후 17세기의 밤보찬티(Bamboccianti)들에⁸ 의해 계승되어 이탈리아 바로크 풍경화에 영향을 미치는 역전된 현상을 보여주기도 하였다.

2. 바로크의 건축풍경

풍경화의 전성기를 이루었던 17세기 네덜란드와는 대조적으로 이탈리아에서 풍경화는 두 명의 프랑스 출신 화가들에 의해서 선도되었다. 클로드 로랭(Claude Lorrain, c. 1600-1682)과 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594-1665)이 그 주인공들이다. 이탈리아의 풍경미술은 특히 클로드 로랭과 몇몇 플랑드르 출신의 화가들(밤보치안티 포함)에 의해서 시작되었으며, 18세기에는 베두테와 무대 디자인 그리고 인테리어-회화(Quadratura, Prospettiva)로 분과되면서 다양한 표현방식을 갖게 되었다(도 1).⁹ 건축은 기하학적이며 환영적인 공간을 형성하

6 Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild* (Halle: Klinckschmidt & Biermann, 1979)를 참고로 개략적으로 정리함.

7 헴스케르크의 풍경스케치는 현재 2권의 스케치북으로 남아 베를린의 국립관화박물관(Kupferstichkabinett)에 소장되어있다.

8 밤보찬티(Bamboccianti)에 대한 연구로는 이한순, 「17세기 네덜란드의 이탈리아풍 풍경화: 밤보찬티를 중심으로」, 『미술사연구』 제18호 (2004), pp. 229-258를 참조.

9 콰드라투라는 마치 벽면이 개방된 창처럼 가상의 풍경을 그린 풍경화로서, 이탈리아에서는 벽화로 그려진 풍경화를 의미했다. 특히 '밑에서 바라보는 (di sotto in sù)' 천장벽화의 개방된 가상현실을 이어받았기 때문에

기 위한 필수적인 수단으로 인식되었으며, 또한 그림이 존재하는 현실 공간의 건축과 긴밀하게 연계되어 있음으로써 그것이 추구하는 가상현실을 더욱 공고하게 만들었다.

다른 한편, 이탈리아 출신의 풍경화가들이 17세기 중후반에 활약하면서 북구 유럽의 전통에서 벗어나 고전성과 함께 라틴문화의 고유한 서정성을 담은 풍경화를 제작

하였다. 대개 이러한 작품들에는 고대의 유적들이 배경이나 소품으로 등장하고 있다. 살바토르 로사(Salvator Rosa 1615-1673)의 풍경화는 멜랑콜리와 음울한 정서를 담은 풍경화들 낭만주의적 태도로 그려냈는데, 이러한 회화의 정서는 폐허의 심도 깊은 재현으로 이루어졌다고 할 수 있다. 로사의 풍경화는 이후 카프리초의 서정적인 내용을 발전시켰던 원동력이 되었다. 폐허에 대한 문화, 역사적 담론은 이미 중세부터 전개되었지만, 고대에 대한 향수가 정점으로 치닫는 이 시기에 들어 풍경화는 이미 고대 건축의 재현만으로도 충분한 정서적 환기가 가능한 장르의 탄생을 예고하였다.

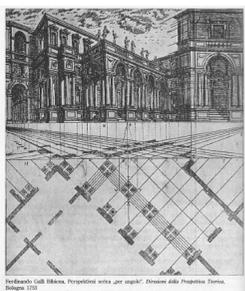


도 1 안드레아 말 포초, 〈착시적 돔, 1685, 프레스코, 산 이그나치오, 로마

3. 17세기 무대미술(scenography)

바로크의 무대미술은 건축과 회화 그리고 원근법이 동원된 일종의 종합예술적인 성격을 지녔다. 세를리오의 분류에 따라 희, 비, 풍자극으로 나누어 형식화된 르네상스의 무대미술에서 발전한 바로크의 무대미술은 보다 정교한 공간의 구성과 배치 그리고 건축학적 그리고 과학적 상상력이 동원하여 스펙터클을 형성하였다. 바로크 무대미술의 발전은 도시건축과 병행하였으며, ‘성 극장(Theatrum Sacrum)’을 완성하는 필수적인 요소로 진행되었다. 여기서 분류되어 나온 장르적 확산은 주목할 만하다.

르네상스 벽화의 계승적 발전이라고 볼 수 있다. 반면 프로스페티바는 투시도로 변역되며 원근법적 구성으로 현실공간과 그림 속의 가상공간을 자연스럽게 연결시킨 회화를 의미한다. 안드레아 포초의 〈성 이그나시오의 영광〉이란 천장벽화는 가장 대표적인 작품이다.



도 2 페르디난도 갈리-비비에나, <사선원근법에 의한 무대디자인>, 1753

18세기 페르디난도 갈리-비비에나(Ferdinando Galli-Bibiena, 1657-1743)와 같은 무대미술의 거장들은 원근법, 건축설계, 풍경화를 통섭하였으며, 이러한 전개 속에서 프로스펙티바(prospettiva), 콰드라투라(quadratura)와 같은 새로운 형식의 풍경화도 이 시기에 활발하게 전개되었다. 한정된 공간(무대) 위에서 확장된 풍경을 조성하기 위한 혁신적인 원근법인 ‘사선 원근법적 무대(scena per angolo)’ 등이 여기서 시도되었다(도 2). 바로크의 도시디자인(Urban design)도 무대미술의 조형원

리를 모방하였다. 본 연구에서 주제로 다루어질 파니니의 건축풍경화도 이러한 발전 속에서 나타났다.

III 카프리초(Capriccio)의 개념과 장르에 관하여

정확한 표현으로, 건축카프리초(Architectural Capriccio)는 18세기 풍경화의 하위 장르 중에 하나이다.¹⁰ 이 장르는 사실과 상상력이 결합된 형태의 합성물(compendium)로서 고급의 건축물이 풍경의 중심적인 요소를 이루고 있다는 점이 특징이다. 이 건축카프리초에 재현되는 건축물로는 첫째, 역사적인 건축물, 둘째, 상상으로 빚어진 현대건축, 셋째는 가상의 고대건축물이나 폐허(ruin)이다. 본 연구가 주목하는 것은 바로 세 번째 주제다. 베르너 부쉬(Werner Busch)에 의하면 이 건축카프리초에는 몇 가지 방법적 특징을 가지고 있으며, 이것에 따라 크게 세 가지 유형으로 분류될 수 있다고 하였다. 첫째, 전적으로 고안된 건축물이며, 이것은 기존의 건축물에서 유래하지만 모방하지는 않는다. 이 경우 그림은 작은 크기이며, 대개 자연환경 속에서 몇몇 강조된 인물형상을 가지고 나타나며, 당대에 유행했던 캐비닛 회화(cabinet picture)이라 할 수 있다. 둘째, 이미 알려진 건축물들은 새로운 맥락 속에 포함시켜 하나의 앙상

10 이 장르에 관해서는 김정락, 「유버리와 피라네지의 건축도: 환상적 건축 혹은 건축환상(Architecture Phantasy)」, 『미술사학』 제25호 (2005), pp. 375-400을 참조.

블을 만드는 것이다. 마지막으로 특정한 도시 공간을 재현하지만, 약간의 변형과 의도적인 이동을 통해서 다른 풍경을 만들어내며, 불가능한 관찰시점으로 조망된 풍경을 형성하는 것이다.¹¹

카프리초(Capriccio)라는 개념이 미술에서 처음 사용되었던 것은 1568년 조르조 바사리(Giorgio Vasari, 1511-1574)가 두 번째 『예술가열전(Vita)』에서 형용사로써 카프리치오소(capriccioso)를 쓰면서부터이다. 이 단어는 정신적으로 풍부한 사고란 의미를 지니고 있다. 필리포 발디누치(Filippo Baldinucci, 1624-1697)에게 카프리초는 환상(fantasia)과 유사한 개념이었다. 그러나 환상이 이성에 근거한 상상력이라면, 바로크 시대에 들어와 이성적 판단과는 대비되는 감성적 상상력인 카프리초가 대두되었다.¹² 그런 맥락에서 카프리초는 음악과 문학에서 예측 불가능 임의적인 연주나 서술을 의미하였다. 미술에서도 카프리초는 이러한 성격을 담고 있으면서, 또한 다른 성향을 보여주었다. 형용사적 용법으로 쓰였던 카프리초가 명사화된 것은 17세기이며, 이와 동시에 이 개념은 미술의 장르를 일컫는 용어가 되었다. 특히 이 용어는 고대(건축)의 재현과의 연관 속에서 매우 흥미로운 장르의 탄생과 전개의 현상을 보여주었다. 그렇게 18세기에 카프리초는 일반적으로 “건축적 환상풍경”으로 인식되었다.¹³

카프리초는 그러므로 단순한 재현이 아닌 상상(혹은 환상)의 결과물이다. 그래서 형식적으로는 풍경을 사실적으로 재현하는 ‘베두테 에자테(vedute esatte)’가 아니라 ‘베두테 이데아테(vedute ideate)’라고 할 수 있다. 베두테 이데아테는 말 그대로 이상적이며 관념적인 풍경화를 가리키며, 이것은 눈앞에 펼쳐진 풍경을 사실대로 담는 것이 아니라, 그것을 보완하고 수정하여 완벽한 상태로 변화시키는 것을 말한다. 그렇다면 카프리초는 신고전주의에서 비판을 받은 것처럼, 자의적으로 왜곡된 형태가 아니라 교정된 것이라 할 수 있으며, 이 교정의 척도는 바로 역사비평적 이론이었다고 할 수 있다.¹⁴ 그래서 카프리

11 Werner Busch, "Die Wahrheit des Capriccio - die Lüge der Vedute," in *Das Capriccio als Kunstprinzip*, ed. E. Mai (Milano: Skira, 1996), p. 95.

12 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del Disegno* (Firenze, 1681). 더욱 상세한 개념의 역사에 대해서는 Lucrezia Hartmann, "Capriccio: Bild und Begriff," Ph.D. Diss., Zürich Universität, 1973을 참조.

13 Cosmin Ungureanu, 앞의 글, p. 93.

14 카프리초에 대한 비판적 이론들은 18세기 중, 후반부터 나타났다. 프란체스코 밀리치아(Francesco Milizia)를

초는 계몽시대에 수용이 가능했던 장르이다.

풍경화의 한 장르로써 카프리초는 다시금, 이미 언급했던, ‘건축카프리초’와 ‘고고학적 카프리초(Archaeological Capriccio)’로 구분될 수 있다. 이즈음에서 유의할 것은 고고학적 카프리초 역시 건축 - 일반적으로는 폐허화된 고대의 건축 - 을 재현함으로써 건축카프리초의 하나라고 볼 수도 있다는 점이다. 로마의 고고학자였던 조바니 쥐스티노 치암피니(Giovanni Giustino Ciampini, 1633-1698)가 1693년에 조바니 바티스타 레나르디(Giovanni Battista Lenardi, 1656-1704)가 제작한 판화를 삽입하여 출간한 책의 표지그림은 ‘카프리초의



도 3 조바니 바티스타 레나르디, <치암피니의 데 사크리스 에디피스를 위한 표지그림>, 1693, 동판화.

신격화(Apotheose des Capriccio)’라고 부를 수 있다(도 3).¹⁵ 이 판화 속에는 로마에 소재한 고대와 당대 그리고 종교와 세속의 건축물들이 배경을 이루고 전경에는 건축과 회화가 인간의 형상을 입고 나타나 있다. 또한 인격화된 역사(Historia)의 감독 아래 건축물을 측량하고 그리고 있는 모습이 담겨져 있다. 멀리 시간의 신인 크로노스가 고대 건축물의 폐허 상태를 자신의 출현으로 은유적으로 설명하고 있으며, 판화가 역사가 말하는 것을 새겨 넣고 있는 장면이 오른쪽 아래편에 자리 잡고 있다. 이 도상학적 구조는 풍경 장르인 카프리초가 단순

히 건축이나 고대의 폐허를 재현하는 것이 아니라, 역사적 사실에 근거하며, 과거와 현재 사이의 부단한 연관관계를 설명한다. 그 사이에 존재하는 학문적 영역이 고고학이다. 이 그림을 통해 고고학이 골동품 연구(Antiquary)에서 한 차원 높은 학문적 수준으로 발전하는 18세기의 의식변화를 병행했던 현상으로 이해할 수 있으며, 반대로 고고학적 카프리초를 통해 시각화되었다

비롯한 이탈리아의 신고전주의자들은 물론 프랑스의 개혁적인 신고전주의자들에게서도 비판은 쏟아졌다. 하지만 그들의 카프리초에 대한 비판은 장르에 대한 것이 아니라, 과거 바로크 건축의 자의적 성격, 무법칙성 그리고 오류들을 카프리초라고 판단했을 뿐이다. Augustin Charles d'Aviler, *Cours d'architecture de Vignole* (Paris: Chez Jean Mariette, 1691), p. 438.

15 Michael Kiene, "Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie," in *Das Capriccio als Kunstprinzip*, ed. E. Mai (Milano: Skira, 1996), p. 87.

고 정의할 수 있다.

IV 조바니 파올로 파니니

조바니 파올로 파니니는 조바니 바티스타 피라네시(Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778)와 더불어 18세기 로마의 고대유적을 재현했던 대표적인 예술가로 꼽힌다. 피라네시가 동판화로 고대 로마의 '위대한' 유산을 재현했다면, 파니니는 회화의 영역에서 그것을 이룩하였다. 공통적으로 이 두 예술가는 모두 판화가나 화가이기보다는 건축가로서 인정받기를 원했으며, 건축화를 통해 이를 실현하였다. 또한 이들은 카프리초의 절정기를 이루어 냈으며, 각자의 독창적인 스타일로 장르의 예술성과 가능성을 확장시켰다. 하지만 피라네시가 과학적 검증과 국수주의적인 역사관을 혼합하여 고대 로마의 건축예술의 초역사적인 우위와 이상성을 목적으로 예술적 왜곡과 과장을 불러일으킨 데에 반해, 파니니는 유적의 사실적 재현에 근거하면서도 그것을 예술가 본인 혹은 의뢰인의 취향에 따라 시적인 연출하여 전통적인 고대향수를 충족시켰다고 할 수 있다.

이탈리아 북부의 피아첸차(Piacenza)에서 출생한 파니니는 청소년기에 무대 디자인을 접하면서 예술가의 길에 들어섰다. 주세페 나탈리(Giuseppe Natali, 1652-1722)와 안드레아 갈루치(Andrea Galluzzi, 1689-1743년 이후)에서 사사를 시작하여 이후 무대예술가로 명성을 떨쳤던 프란체스코 갈리-비비엔나에게서 교육을 받았다. 1711년부터 로마에서 활동했으며, 당대의 대표적인 풍경화가(veduisti:view painter) 중에 하나가 되었다.¹⁶ 특히 로마의 도시풍경화와 고대유적을 조합하여 그린 환상적인 풍경화로 유명세를 얻었다. 그는 당시 프랑스 아카데미와도 활발한 교류를 했으며, 산 루카 아카데미에서 원근법교수로서 활동하였다. 프란체스코 알가로티(Francesco Algarotti, 1712-1764)의

16 파니니는 벽화화가로서도 이름을 떨쳤으며, 뛰어난 무대미술가로서 로마에서 벌어진 여러 축제행사들을 위한 무대와 장치들을 제작하거나 감독하기도 하였다. 또한 당시 로마의 양대 미술교육기관이었던 산 루카 아카데미와 프랑스 아카데미의 교수를 역임하면서 수많은 예술가들과 교유를 유지하였다. 자세한 전기적 정보에 대해서는 Ferdinando Arisi, ed. *Giovanni Paopo Pannini* (Milano: Electa, 1993)을 참조.



도 4 조바니 파올로 파니니, 〈판테온의 실내풍경〉, 1734, 캔버스에 유채, 128x99cm, 워싱턴 국립미술관

주문으로 그려진 판테온의 내부풍경화는 그가 무대미술을 통해 획득한 원근법적 구성능력을 잘 보여준다(도 4). 상상력이 풍부하고(fanciful) 카프리초(capriccio)의 성격이 강한 파니니의 회화들은 같은 장르에 전문이었던 마르코 리치(Marco Ricci, 1676-1730) 등의 화풍과 비슷하다. 그의 풍경화의 특징은 매우 사실적이며 섬세한 건축적 초상화로써 또한 시적인 분위기를 지니고 있다는 점이다. 그의 회화는 프랑스의 관료층들과 영국의 귀족들에게 호평을 받았다.

그의 화실에서 위베르 로베르(Hubert Robert, 1733-1808)와 아들인 프란체스코(Francesco Pannini, 1745-1812) 등이 수학하였으며, 안토니오 졸리(Antonio Joli), 카날레토와 벨로토 등이 그의 영향을 받았다. 파니니는 당대에 시작된 신고전주의의 선도적인 예술가였으며, 피라네시와 함께 로마(풍)의 카프리초의 대표적인 화가였다. 그는 세바스티아노 세를리오, 안드레아 팔라디오그리고 앙투완느 드곤(Antoine Desgodetz)에 이어 고대 건축의 탁월한 연구자로 평가된다.

파니니의 전작을 살펴보면, 주요 작품들이란 동시대 로마의 도시풍경화들이다. 일반적으로 이 도시풍경화들은 당대의 건축물과 고대 로마의 유적으로 분류될 수 있는데, 이러한 분류는 그가 1740-50년대에 그린 두 개의 베두테에서 확인할 수 있다(도 5, 6). 이러한 도시풍경화는 약간의 원근법적 혹은 구도상의 왜곡을 제외하면, 매우 구체적이며 또한 사실적이다. 그러므로 이러한 풍경화들은 앞서 설명한 장르분류로는 베두테 에자테 혹은 베두테 프레제달 루오고(vedute prese dal luogo)에 속하는 것이다. 지형학적인 사실성을 담보로 로마를 찾은 그랜드투어의 여행객들의 수요에 대응하는 것이라 하겠다. 하지만 파니니의 진면목은 로마의 체류부터 시작한 카프리초에서 찾을 수 있으며, 이 장르는 지식인층들의 고대취미에 호소하면서 고고학의 탄생과 깊은 연관을 맺는 것들이었다.

1751년, 파니니의 카프리초가 절정에 달했던 시기에 제작된 <고대 로마의 유적과 예언자(Ruins of ancient Rome with Prophet)>는 이 장르가 가진 특징을 매우 잘 반영하고 있다(도 7).¹⁷ 이 작품은 고대의 로마 유적 중 하이라이트에 해당하는 것만을 모아 가상의 풍경을 구성한 것이다. 화면 중앙에는 한 예언자가 여러 사람들을 주위에 두고 예언을 설파하는 장면이 점경인물(staffage) 형식으로 그려졌으며, 배경으로는 판테온, 콘스탄티누스의 개선문이 원경에, 그리고 인물 군이 있는 근, 중경에는 베스파시아누스 황제의 신전과 사투르누스 신전 그리고 최 우측에는 로마 황제의 입상이 높은 대좌 위에 서있다. 최 근경에는 고대의 건축물이나 기타 유적들이 폐허의 상태로 놓여 있는 것을 볼 수 있다. 화면의 구도를 원근으로 살펴보면 근경은 폐허를 위주로 원경은 아직도 원형을 보존하고 있는 상태의 유적으로 표현되고 있다는 점이 주목된다. 작품에 차용된 고대 유적들은 로마의 여기저기에 흩어져 있는 것이지만, 가상의 공간 속에 밀집된 상황으로 나타난다.¹⁸ 고대 로마 유적에 대한 사실적인 재현과 더불어 건축과 폐허의 조화



도 5 조바니 파올로 파니니, <포룸 로마눔의 풍경>, 1747, 캔버스에 유채, 82x133cm, 윌터 미술관



도 6 조바니 파올로 파니니, <성 베드로 성당의 실내풍경>, 1750년대, 캔버스에 유채, 75x100cm, 에르미타주 박물관



도 7 조바니 파올로 파니니, <고대의 로마 유적과 예언자>, 1751, 캔버스에 유채, 98x134cm, 하라흐 후작 가문 컬렉션

17 이 작품은 독일의 하라흐(Harrach)의 후작인 에른스트 귀도가 로마에서 파니니의 화실에서 직접 구매한 것으로 크리벨리 수도원장이 중개인으로서 구매에 따른 상황을 서신으로 남겨놓았다. 1751년 7월 28일 완성되었으며, 구매대금은 이듬해 작품이 전달된 이후 이루어졌다고 서신은 언급하고 있다.

18 판테온은 당시의 지역 명으로 캄포 마르시오(Campo Marzio)에 있으며, 콘스탄티누스 황제의 개선문은 콜로세움 근처에 있으며, 베스파시아누스 황제의 신전이나 사투르누스 신전은 로마광장(Forum Romanum)에 소재한다. 이런 구성은 의뢰인의 요구에 부응한 것으로 추측된다. 다른 작품의 경우에서도 확인할 수 있듯이



도 8 조바니 파올로 파니니, 〈고대 로마풍경 화들이 있는 갤러리〉, 1758, 캔버스에 유채, 231x303cm, 루브르미술관



도 9 조바니 파올로 파니니, 〈근대 로마풍경 화들이 있는 갤러리〉, 1757, 캔버스에 유채, 172x233cm, 그린 앤드류 재단

로운 연출은 파니니의 스타일을 유감없이 보여준다고 하겠다.

그의 카프리초의 상상력을 극대화한 작품으로는 하나의 쌍으로 이루어진 〈고대로마(Roma antica)〉와 〈현대로마(Roma moderna)〉를 들 수 있다(도 8, 9). 이 작품은 16세기 이후 귀족들의 서재이자 사적(私的) 박물관이었던 스튜디오로(Studiolo)나 분더카머(Wunderkammer)에 전시되거나 그것을 묘사했던 상상의 실내풍경(Gallery picture)의 전통을 잇는 것이다. 이 두 그림의 크기와 형식은 거의 같아서, 하나의 양상블로 제작되었음을 추정할 수 있다. 넓고 높은 실내 공간과 이 실내의 벽에 빈틈없이 걸린 수많은 회화작품들 그리고 근경에 수집가나 관람객을 점경인물로 재현하고 또한 그

주위에 회화 외에 여러 예술품들을 배치한 것까지는 동일하다. 그러나 그림 속의 그림들이 보여주는 것은 확실한 대비를 보여준다. 제목이 시사하는 것처럼, 〈고대로마〉는 자신이 직접 제작한 로마의 고대 유적 풍경화들을 전시해 놓은 것이다. 개개의 작품들은 고대 건축들을 하나씩 그리고 사실 그대로 묘사하고 있다. 카프리초는 바로 작품의 구성과 연출이라고 할 수 있다. 즉 이것이 상상의 미술관이라는 점에서 그렇다. 이 상상의 미술관은 〈현대로마〉와 비교하여 유사한 공간을 보여주지만, 미술관을 이루는 상상의 건축에서는 미묘한 차이를 보여준다. 〈고대로마〉의 실내공간은 로코코의 공간구성을, 반면에 〈현대로마〉는 비교적 신고전주의적인 양식을 보여준다. 이러한 배경은, 추측컨대, 전시된 그림들이 지닌 양식적 특성을 드러내기 위한 수단

파니니는 사실적인 베두테(Vedute esatte)에 만족할 수 없었던 고객의 요구를 카프리초를 통해 충족시켰다. 위의 레퍼토리는 그러므로 의뢰인이 선택한 로마의 유적들을 종합선물세트처럼 연출한 결과라고 하겠다.

이었으며, 그림들과 함께 건축가로서 파니니의 ‘조형의지(Kunstwollen)’를 읽어낼 수 있는 부분이라고 할 수 있다.

파니니가 그린 역사화 속에서도 그의 건축적인 사유가 투영되었다. <팔라초 퀴리날레의 카페 하우스에서 부르봉의 샤를르 왕이 베네딕트 14세를 알현하다>라는 긴 이름의 작품에서 배경으로 재현된 카페하우스는 17세기에 지어진 전형적인 바로크 건축물이었다.¹⁹ 그러나 화가는 이 건축물을 고전주의 풍으로 변형시켜 놓았다. 현재 남아있는 건축물 역시 신고전주의에 즈음하여 양식적으로 개조된 상태이지만, 당시에는 화려하고 굴곡이 강한 바로크 건축의 전형을 보여주고 있었다. 상상을 통한 건축양식의 변조는 그가 고고학적 풍경화를 통해 습득한 고전주의적 건축미학을 기반으로 했다는 점을 주목해야 한다(도 10).

파니니의 작품들에 대한 짧은 묘사는 카프리초와 당대 고고학의 전개가 깊은 연관이 있었음을 보여줄 뿐만 아니라, 전자가 당대 고고학의 현상적 특징을 가시화한 것을 확인시켜주었다. 파니니에게 있어 카프리초는 고대의 건축을 단순히 재현하는 데에 그치지 않고 그것들을 소재로 하여 새로운 예술적 맥락을 구현해 내는 것이었다고 할 수 있다. 물론 파니니의 카프리초는 피라네시에 비하면 학술적 가치로 확장되지는 않았다.²⁰ 파니니의 카프리초는 초기 전통적인 서사적 내용을 위한 배경에서 독립된 장르로 – 고대 유물의 초상화 – 발전하면서도 바로크의 풍경화가 지닌 서정적 분위기를 유지하고 있었다. 그러므로 여러 유적을 집합시



도 10 조바니 파올로 파니니, <팔라초 퀴리날레의 카페하우스에서 부르봉의 샤를르 왕이 베네딕트 14세를 알현하다>, 1746, 캔버스에 유채, 크기미상, 카포디몬테 국립미술관

19 이 작품은 사진과 같은 역사적 기록물로서 드 폴리냐크(de Polignac) 추기경의 주문을 받아 제작되었다. 1746년으로 추정되는 이 그림의 제작연대와 3미터에 이르는 거대한 규모는 궁정을 위한 역사화임을 증명해 준다.

20 피라네시의 카프리초가 지닌 학술적 가치에 대해서는 Suan M. Dixon, "The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustration," *Art History* 25 (2002), pp. 469-487과 김정락, 「유비라와 피라네지의 건축도: 환상적 건축 혹은 건축환상」 참조.

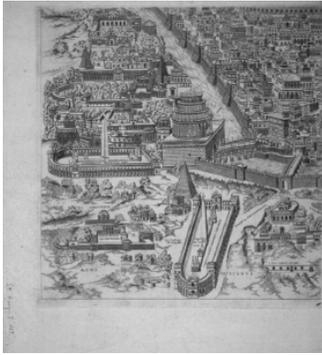
켜놓은 가상의 풍경 속에서 과학적 복원이나 복구가 아니라 미적 향유를 위한 카프리초의 특징인 ‘역사의 재구성’이라고 정의할 수 있다. 역사의 재구성은 파편화되어 있는 고대의 건축유적을 이상적으로 복원하려고 했던 고고학적 상상력과 연관되어있다. 이러한 연관은 시기적으로나 공간적으로도 일치하는 역사적 사실관계를 전제로 하고 있으며, 이 사실관계를 다음 장에서 좀 더 세밀하게 다루고자 한다.

V 고고학과 카프리초의 만남과 발전

1. 고전고고학의 선(先)역사

고고학(archaeology)이란 문헌학이나 고전학으로는 불충분했던 복원을 위한 역사(Historia)의 보조적인 학문의 형태로 나타났다. 고물취미 혹은 고물수집(Antiquity or Antiquarianism)의 전통을 이으면서 경험론적 특성을 가진 연구분야로서 고고학은 초기에 다른 인문학적, 특히 문예학적 연구방법을 차용함으로써 경험과 주관이 동시에 발현하는 일종의 현장 연구(fieldwork)의 형식을 띠고 나타났다. 고고학이 제도적 학문으로 확립된 시기는 18세기 중반이라고 할 수 있으며, 이 시기 로마에서 요한 요아힘 빈켈만(Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768)이 고전 그리스 미술의 역사를 일관된 개념 속에 정리한 것이 최초의 고고학적 연구라고 말할 수 있다. 유사한 의도는 이미 후기 중세와 르네상스에 나타났다. 고대 그리스와 로마시대에 대한 부단한 역사적 향수와 인본주의 사상의 원류를 찾으려는 학술적 관심이 고고학적 연구를 추동하였다.

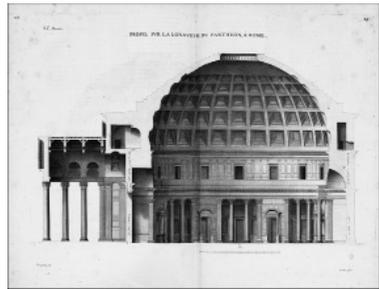
로마에서 학술적인 의미의 고고학적 관심은 이미 15세기 초부터 시작되었다. 이탈리아 르네상스의 인본주의자 중 하나였던 플라비오 비온도(Flavio Biondo, 1392-1463)가 대표적인데, 그는 역사를 3단계(고대, 중세, 근세)로 구별하였던 최초의 근대적 역사가였으며, 또한 최초의 고고학자로 알려져 있다. 그는 로마에서 알베르티 등과 함께 고대의 유적을 발굴하고 기록하였으며, 1444-48년에 3권으로 이루어진 『데 로마 인스타우라타(De Roma instaurata)』를 출판하



도 11 피로 리고리오, 〈네로의 경마장〉, 1561, 목판화

였다. 책의 출간은 당시 불붙기 시작한 고대 제정로마에 버금가는 '새로운 로마(Romana nova)'를 향한 교황의 이데올로기에 편승한 것이며, 이후 로마의 재건을 소망했던 인본주의자들에게 적지 않은 영향을 미쳤다. 고대 로마에 대한 학술적 차원의 연구는 점차 고조되었다. 16세기 후반에 피로 리고리오(Pirro Ligorio, ca. 1510-1583)의 활동은 비온도와 비교하여 보다 정교한 형태를 띠게 되었다.²¹ 1561년에 출간된 『안티쿠에 우르비스 이마고 (Antiquae Urbis Imago)』는 당시 로마에 산개되고 파편화된 유적을 근거로 고대 로마의 도시를 역사적으로 복원하려던 전무한 시도라고 할 수 있다(도 11). 하지만 여전히 객관성을 담보하지 않은 문헌과 비합리적인 검증에

기댄 복원은 체계적인 고고학과는 거리가 멀었다. 17세기와 18세기 사이에 활동했던 프랑스 출신의 건축가이자 고물연구가였던 앙트완 드곤(Antoine Desgodetz, 1653-1728)의 연구는 보다 진전된 양상을 띠었다. 고대 로마에 건축물들은 기술적인 측량과 이성적인 건축논리를 바탕으로 재현되었으며, 이러한 시도는 『르 산티크 드 롬 대신 네스 에트 메쉬레스 드레스 엑삭트망 (Les antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement)』(Paris, 1682)라는 책자로 공개되었다(도 12).



도 12 앙트완 드곤, 〈판테온의 단면도〉, 1682, 동판화

21 피로 리고리오는 미켈란젤로에 이어 천재적이며 전인적인 예술가로서 그 명성을 얻었다. 그는 건축가이자 조경예술가였으며, 또한 당대의 손꼽히는 고물연구가(Antiquarian)였다. 바티칸 경내의 피우스 4세 교황의 카지노(Casino)가 그의 손에 의해 건설되었고, 그가 설계한 티볼리의 빌라 데스테(Villa d'Este)의 정원은 르네상스 정원의 대표적인 사례로 인식된다. David R. Coffin, *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2004)를 참조.

18세기 고고학적 발굴은 주로 이탈리아, 더 나아가 로마를 중심으로 이루어졌다. 물론 이 시기 유럽의 관심은 고대 로마라는 한계를 넘어서 고대 그리스와 이집트 등으로 확대되어가고 이는 추세였으나, 그 시발점은 역시 로마였다. 르네상스부터 교황청 내에 설치된 바티칸 박물관(Musei Vaticani)은 고대 유물 수집의 중심이었으며, 부설된 여러 기관들에 의해 발굴과 수집은 체계적인 성격을 갖추고 있었다. 이후 여러 왕정과 귀족가문들이 경쟁적으로 고대 유물의 수집에 참여하였다. 이미 폼페이와 헤르쿨라네움(Herculaneum)이 1711년에 발굴되어 고대 로마시대의 건축과 미술에 대한 실물적인 경험을 가능하게 했다. 이와 같은 발견과 발굴은, 비록 유물에 대한 소유욕에서 기인했지만, 점차 학술적인 체계 속에서 이루어졌으며, 이에 따라 수집의 체계화도 함께 이루어졌다. 로마 내에서도 팔라티노 언덕의 고대 로마 유적이 1720년에 조사발굴이 시작되었고, 이 사업에는 이후 논의될 프란체스코 비안키니(Francesco Bianchini, 1662-1729)가 감독을 맡음으로써 보다 진일보한 고대 연구로 전개되었다. 이러한 현상은 곧 제도적인 학문으로써 고고학의 탄생을 예고하는 것이었다.

2. 초기 고고학의 역사적 상상력과 복원의지

고고학은 과거 골동품의 수집과 연구가 제도화된 학문이다. 근대적이며 학술적인 형태의 고고학은 18세기 중엽에서야 비로소 나타났으며, 여기서 빈켈만 등을 비롯한 고고학자들을 만날 수 있다. 하지만 고고학적 발굴과 복원 그리고 수집과 정리는 오랜 전통을 가지고 있었으며, 또한 이러한 일들은 바티칸을 비롯한 수많은 공적 혹은 사적인 영역에서 추진되어왔다.

비안키니나 루도비코 무라토리(Ludovico Muratori, 1672-1750)와 같은 18세기 초 고고학자들의 입장은 고고학적 혹은 역사적 근거 - 이것들은 대체로 파편화되어 있는 경우가 많았다 - 를 가지고 과거에 대한 종합적인 형상을 구축하려는 데에 있었다. 여기서 현존하는 유물을 분석하고 연구하며 추론하는 이성이라는 도구와 함께 파편화된 사실들 사이의 빈틈을 채우는 상상력(imagination)이 필수불가결한 것으로 인식되었다. 오늘날에도 고고학자들

의 복원활동에는 적지 않게 상상력이 동원되기도 한다.²² 발굴되고 수집된 파편들을 가지고 완결된 형태의 건축물이나 건축물 혹은 더 나아가 도시자체를 복원하는 과정에서 상상력은 단순히 예술적인 자율성에서가 아니라 역사 학습을 통해 길러진 역사적 사유에서 비롯되었다.

18세기에 가열된 고대연구(문헌학과 초기 골동품 연구)와 초기 낭만주의적 태도 그리고 그랜드투어와 같은 문화현상과 결합된 카프리초의 생성과 발전은 신고전주의의 이면을 드러내 주면서 또한 고증과 복원을 위한 단초와 계기를 마련하기도 하였다. 근대적 고고학과 고대의 예술적 재현은 이탈리아에서 시작했지만, 영국, 독일, 프랑스 등으로 확대되었으며, 수집열풍을 불러왔다. 그리고 수집의 대상은 고대 유물에 국한되지 않고, 그것을 모방하거나 재현하는 여러 장르의 예술품으로 확산되었다. 카프리초는 그 중에서 가장 대표적인 수집품이었다.

3. 고고학에서 카프리초의 역할과 의미

대상의 주관적인 결합이나 연출은 예술가들뿐만 아니라 고고학자(그리고 역사학자)들에게도 카프리초가 갖는 창의적 구성이라는 관점에서 공통적이다. 그리고 예술과 학문의 두 영역에서 나타난 공통된 현상은 18세기에 나타난 고고학적 문헌에 삽입된 도판들과 회화에서 찾아볼 수 있다. 예술가가 고대 역사에 대한 미적 향유를 목적으로 했다면, 고고학자들의 의식과 행위는 산개된 역사적 지식을 결합하고 합리적인 논리로 전개함으로써 역사의 진리를 찾으려는 데에 의미가 있었다.²³ 비안키니와 무라토리는 카프리초의 개념이 지니는 자의적 혹은 임의적인 속성과는 달리, 고고학적 복구 및 증명이라는 맥락에서 활용의 논리와 근거를 제시하였다. 물론 이 논리는 과학적인 고증이 미칠 수 없는 상태에서 인간의 상상력을 동원하여 기대했던 사실을 유추해 내는

22 Anton Bammer, "Architektur und Klassizismus," *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Arch ologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete* 3 (1981), pp. 95-106, 여기서 pp. 97 ff.

23 Susan M. Dixon, "Piranesi and Francesco Bianchini: Capricci in the service of pre-scientific archaeology," *Art History* 22 (2002), p. 188: "The subjective assemblages or arrangement of objects - the artist/archaeologist's act of creating a *capriccio* - aided in discovering historical fact. This belief underscores the creative aspect of history-making, the role of the imagination in the pursuit of historical knowledge."



도 13 프란체스코 비안키니, <19장의 삽화>, 1697, 동판화

것이였다. 그러므로 카프리초는 “합리적인 추정 (reasonable conjecture)”이라고 정의할 수 있다.²⁴

특히 무라토리는 두 개의 상대적인 사유체계인 이성과 상상의 합리적인 결합을 말하면서, 이것이야말로 진리를 발견하는 방법임을 주장하였다. 그에게 상상 혹은 환상은 필수불가결한 이성적 수단으로 인식되었던 것이다.²⁵ 이성이 문자에서 그 표현수단을 찾았다면, 상상은 시각적으로 재생될 수 있었다. 우선 시각이 수용한 다양한 정보들은, 마치 불완전한 문헌들을 연결하여 맥락을 (재)구성하는 것처럼 분류되고, 결합되며 또한 축약될 수 있다.

이런 시각적 논리과정을 통해 형성된 결합체(Compendium)가 오히려 역사적 진실에 가깝다는 것이 무라토리의 견해였다.²⁶ 비안키니는 실제로 자신의 책에 삽입될 삽화에 그의 이론을 투영했다(도 13). 수잔 디슨(Susan M. Dixon)에 따르면, 비안키니와 그의 역사적 방법론을 적극적으로 수용했던 피라네시의 경우에 카프리초는 역사학을 위한 필수적인 수단으로 인식되었다고 한다.²⁷

비안키니는 당대의 석학, 뉴턴, 말브랑쉬 등과 교류하면서 이탈리아의 학계를 이끌었던 인물이다. 그는 특히 영국에서 얻은 경험주의(empiricism)를 토대로 한 역사연구를 펼쳤다. 즉, 과거 문헌의 해석에 치우쳤던 역사학의 지평을 넓히며, 고고학의 탄생에 기여하게 되었다. 그는 전인적인 학자로서 다양한

24 앞의 글, p. 190; Ludovico Muratori, *Della forza della fantasia umana* (Venezia, 1745), p. 6. 무라토리에게 상상력(력)은 인간의 지적 능력 중에서 매우 의미 있는 요소로 인식되었다. 지식의 결합과 분류, 축약과 판단 그리고 전개를 위해서 상상은 이성과 유사한 작용력을 갖는다고 그는 주장하였다. 특히 역사적 복원이나 고증을 위해 상상은 실물이나 문헌적 고증이 도달하지 못하는 다양한 실체들을 인지할 수 있는 도구적 활용성을 강조하였다.

25 앞의 글, p. 190: “The phrase ‘rational conjecture’ places in conjunction two antithetical mental processes: reason and imagination. According to eighteenth-century scholars and historian such as Francesco Bianchini and Ludovico Muratori, these two mental faculties worked not in opposition, but together, to reveal truth. The reasoning for this claim lay in the classical idea that *fantasia*, or imagination, one of three parts of the mind, ‘was an indispensable part of all rational thought’.”

26 앞의 글, p. 190.

27 앞의 글, p. 192.

영역의 이론과 방법론들을 활용할 줄 알았으며, 현재의 학제적인 연구의 개척자이기도 하다. 그의 경험주의적 태도는, 당대 계몽주의에 상응하여 철저한 관찰과 실물적인 검증으로 발전하였다. 또한 비코와 무라토리의 이론과 접목하면서 감정적 판단을 경험주의에 결합시키기도 하였다.²⁸ 로마에서 비안키니는 당대 로마의 대표적인 지식인들인 조바니 개타노 보타리(Monsignor Giovanni Gaetano Bottari, 1689-1775), 리돌피노 베누티(Ridolfino Venuti, 1705-1763) 등과 교류하면서 자신이 영국에서 수용했던 새로운 이론과 방법론을 나누었으며²⁹, 또한 이들을 통해 미술계와 관련을 맺었다. 비안키니는 또한 고고학자로서 발굴에도 참여하였다.³⁰

그에게 역사복원을 위한 방법론의 특이점은 상상력의 활용이라는 점이다. 상상력은 파편화된 실물을 복원시키는 매개체이며, 이 매개체를 활용하는 과정이 역사적 복원 그 자체임을 주장하였다.³¹ 상상력은 문자와 형상을 통해 가시화될 수 있으며, 비안키니는 이 두 영역이 역사를 경험하게 해 줄 수 있는 도구라고 생각했다. 형상적 재현에 대한 비안키니는 매우 긍정적인 판단을 내렸으며, 나아가 이를 적극 옹호하였다. 비안키니가 착안한 이 상상력이 바로 카프리초이다. 이로서 대대적인 고고학적 발굴에서 획득한 수많은 유물들을 역사적인 진리에 가깝게 재구성하려는 의도를 보여주는 것이다. 하지만 그의 이론은 르네상스 이후 문헌과 고전학(古錢學, numismatic), 고물수집이나 비트루비우스(Vitruvius) 등에 의한 도그마 등에서 탈피하여 새로운 고고학적 방

28 앞의 글, p. 193. 비안키니는 영국에서 수용한 경험주의적 방법론을 바탕으로 천문, 수학, 역사 그리고 예술에 이르기까지 다양한 학문적 융합으로서의 고고학을 구상하였다.

29 H. Gross, 앞의 책, pp. 252-65.

30 Susan M. Dixon, 앞의 글, p. 193: "He carried out exploratory excavations on Rome sites and monuments, including its burial chambers. His reconstruction of the imperial palaces on the Palatine Hill was based largely on the archaeological remains. In these endeavours Bianchini placed an unprecedented importance on the ancient objects as a source of historical. 자세한 내용은 John A. Pinto, *Speaking Ruins. Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome* (Ann Arbor: Michigan University Press, 2012), pp. 38-42를 참조.

31 앞의 글, p. 194. 비안키니에게 역사적인 사실을 기억하는 과정은 형상을 제작하는 과정과 유사하게 인식되었다. 비안키니는 아리스토텔레스의 이론에 기대어 인간에게는 이성, 상상, 기억이라는 세 가지 사유방식이 존재하며, 이 세 방식들은 분이된 것이 아니라, 밀접하게 연동하여 종합적인 사유를 가능하게 한다고 믿었다. 그러므로 상상을 통한 형상의 구축은 단순히 상상에서만인 아니라, 기억과 이성이 종합된 결과물이며, 역사를 고증하는 방식도 다르지 않다고 주장하였다.

법론을 제시하려는 의도 또한 포함되어 있었다. 카프리초는 단순히 인간의 주관적인 상상력이 아니라 조반 바티스타 비코(Giovan Battista Vico, 1668-1774)가 주장하고 무라토리가 발전시킨 인간의 원초적 감수성을 과학적 체계 위에서 설명하려는 것일 수도 있다.³²

VI 결론: 카프리초의 역사적 및 예술적 가치

서사(epic)는 역사처럼 사실에 근거하지만, 역사적 사실관계의 엄격한 고증이나 과학적 복원을 의미하지는 않는다. 역사의 사실은 상상력을 위한 자양분이며, 이것은 학문과는 달리 문학을 포함한 예술 전반에 걸쳐 이루어진 역사의 다른 영향력이라고 할 수 있다. 초기 고고학에서 드러나는 역사적 상상력은 근대적인 과학적 검증 이전에 나타난 역사에 대한 태도라고 할 수 있으며, 이는 오늘날까지 여전히 그 명맥을 유지하고 있다. 이러한 태도는 빈켈만을 비롯한 초기 고고학자들에게서는 얼마든지 그 사례를 찾을 수 있는 것이다. 그들이 갖는 역사에 대한 이상주의적 혹은 관념주의적 태도와 이로 인한 역사의 (재)설정은 분명 과학적 복원이 아니라 상상에 의한 또는 그들이 지향했던 방식의 고대부활이었다. 카프리초는 당대의 이러한 학문적 그리고 예술적 영역에 빠져 있었던 고대에 대한 의식과 사고를 여실히 반영하고 있다.

계몽의 시대에 출현한 체계적이고 제도적인 학문으로써의 고고학은 카프리초와 모순과 의미를 지직한 당대 혹은 이후의 이론들에서 반영되었던 것처럼, 감성의 발현인 카프리초를 적극적으로 활용하였다. 그렇지만 비안키니를 비롯한 당시의 역사 및 고고학자들은 그것을 단순히 허상을 생산해내는 상상력과 구별하였으며, 당연히 상상력을 인지의 능력으로 인정하였고, 이러한 수단을 통해 역사적 진리에 이르고자 하였다. 당대의 미술은 이러한 학문적 태도에 적지 않은 영향과 힘을 받았다.³³ 피라네시가 서사적 가치와 상상력을

32 앞의 글, p. 194; Francesco Bianchini, *L'istoria universale provata co'monumenti, e figurata co'simboli degli antichi* (Rome: 1747), pp. 19-31.

33 John A. Pinto, 앞의 책, p. 3: "The dichotomy between the direct, emotional experience of ruins, inspiring flights of inventive fantasy, and the analytical experience of measuring and accurately recording their appearance is characteristic of Enlightenment attitudes toward architecture and archaeology. In the prospectus for the *Encyclop die* (1750), Diderot pondered the proper place for architecture in his scheme of knowledge, wondering

배경으로 고대를 부활시키고자 하였다면³⁴, 파니니는 상대적으로 엄격한 역사적 재현을 내세웠다. 파니니는 그런 맥락에서 로마의 지도를 작성한 놀리(Giovanni Battista Nolli, 1692-1756)의 계보를 잇는다. 이로서 파니니의 카프리초는 비록 같은 기반 위에서 표현된 고대 로마의 건축풍경일지라도 고증된 상태로 보여주고자 하였다. 그의 태도는 곧 신고전주의의 이론적 엄격함에도 닿아있다. 피라네시가 고대에 대해 초기 낭만주의적인 정서와 표현의 극대화를 지향했다면, 파니니는 말 그대로 신고전주의적 절제와 엄격한 미적 태도를 반영하였다. <팔라초 쿨리날레의 카페 하우스에서 부르봉의 샤를르 왕이 베네딕트 14세를 알현하다>에서 드러난 바로크 건축에 대한 보정은 그의 태도와 예술적 원칙을 잘 보여준다.

파니니와 피라네시의 카프리초는 ‘고고학적 카프리초’라고 정의할 수 있다.³⁵ 이들의 카프리초 작품들은 비안키니와 무라토리 등 당대 혹은 선대의 역사가 및 고고학자들에게 영감을 얻은 것이었으며, 동시대에 높아진 고대에 대한 학술적 그리고 대중적 관심을 반영하는 것일 뿐만 아니라, 이들은 고대에 대한 해석과 복원 그리고 제안을 그림이라는 매체를 통해서 실현함으로써 다시금 근대적이며 과학적인 고고학 발전에 영향을 미치게 되었다. 피라네시는 최근에 진행된 활발한 연구를 통해 산업고고학적 영역까지 아우르는 매우 다양한 시도들을 행했다는 것으로 이해되었다.³⁶ 이에 반하여 파니니의 시도는 카프리초를 독립적인 장르로 발전시키며, 고고학과 예술을 적절하게 융합하였다고 평가된다.

두 예술가가 공통적으로 취했던 카프리초는 결정적으로 피라네시가 ‘인상적(in visu)’라는 관점으로 반면에 파니니는 ‘기록적(in situ)’라는 관점에서 바

whether it belonged under the faculty of reason or that of imagination. The dichotomy between reason and emotion was taken up by Goethe in 1787, while visiting the Greek temples at Paestum: "Reproductions give a false impression; architectural designs make them look more elegant and drawings in perspective more ponderous than they really are. It is only by walking through them that one can attune one's life to theirs and experience the emotional effect which the architect intended."

34 Susan M. Dixon, 앞의 글, p. 185.

35 앞의 글, p. 187.

36 Jung Rak Kim, "Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri: Die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik," Ph.D. Diss., Albert Ludwigs Universität Freiburg, 2003, pp. 138 ff.

라본 차이로 구별될 수 있다. 그것은, 예를 들자면, 고대의 유적에 대해 있는 그대로 나두어 객관적으로 기록(혹은 묘사)할 것인가 아니면 이 파편화된 유적을 예술적 논리로서 복구할 것인가의 차이라고도 할 수 있다. 실제로 파니니는 피라네시가 1760년대 이후 줄기차게 시도했던 이상적 복원을 하지는 않았다. 물론 예외적인 경우 당대의 건축물을 고전주의적인 맥락으로 수정 혹은 보완하는 정도로 만족할 따름이었다. 그러므로 고대에 대한 두 예술가의 정서나 인상의 차이는 중립적 혹은 객관적인 파니니와 주관적이며 낭만적인 피라네시의 태도로 분류될 수 있겠다. 어쩌면 파니니의 태도는 현대의 고고학적 태도와 가장 유사하다고 볼 수 있다. 고고학적 풍경화로서 카프리초는 동시대 고고학적 연구방법을 예술적으로 차용한 사례였으며, 이를 통해 당대 고고학적 사유에 대한 인식의 기회를 마련해 주고 있다. 또한 미학적 요소 속에서 역사철학의 논리적 사유방식을 중첩시키고 있으며, 당대 식자층들의 취미에 봉사했다는 점도 장르가 지닌 역사적 의의라고 할 수 있다.

주제어 Keywords

카프리초(Capriccio), 건축환상(Architectural Phantasy), 조바니 파올로 파니니(Giovanni Paolo Pannini), 고대 건축(Antique Architecture), 신고전주의(Neo-Classicism), 고고학(Archaeology), 프란체스코 비안키니(Francesco Bianchini), 루도비코 무라토리(Ludovico Muratori)

투고일: 2013. 9. 27 심사완료일: 2013. 10. 25 게재확정일: 2013. 11. 22

참고문헌 Bibliography

김정락, 「유바라와 피라네지의 건축도: 환상적 건축 혹은 건축환상(Architecture Phantasy)」, 『미술사학』 제25호, 2005, pp. 375-400.

이한순, 「17세기 네덜란드의 이탈리아풍 풍경화: 밤보찬티를 중심으로」, 『미술사연구』 제18호, 2004, pp. 229-258.

Arisi, Ferdinando. ed. *Giovanni Paopo Pannini*. Milano: Electa, 1993.

Baldinucci, Filippo. *Vocabolario toscano dell'arte del Disegno*. Firenze, 1681.

Bammer, Anton. "Architektur und Klassizismus." *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie, Kunstwissenschaft und angrenzender Gebiete* 3 (1981), pp. 95-106.

Busch, Werner. "Die Wahrheit des Capriccio - die Lüge der Vedute." In *Das Capriccio als Kunstprinzip*, ed. Ekkehard Mai. Milano: Skira, 1996, pp. 95-102.

Coffin, David R. *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2004.

D'Aviler, Augustin Charles. *Cours d'architecture de Vignole*. Paris: Chez Jean Mariette, 1691.

Dixon, Susan M. "Piranesi and Francesco Bianchini: Capricci in the Service of Pre-Scientific Archaeology." *Art History* 22 (1999), pp. 184-213.

_____. "The Sources and Fortunes of Piranesi's Archaeological Illustration." *Art History* 25 (2002), pp. 469-487.

Gross, Hanns. *Rome in the Age of Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Hartmann, Lucrezia. "Capriccio: Bild und Begriff." Ph.D. Diss., Zürich Universität, 1973.

Jantzen, Hans. *Das niederländische Architekturbild*. Halle: Klinkhardt & Biermann, 1979.

Kiene, Michael. "Das Architekturcapriccio in Bild und Architekturtheorie." In *Das Capriccio als Kunstprinzip*, ed. Ekkehard Mai. Milano: Skira, 1996, pp. 83-94.

Kim, Jung Rak. "Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesi Carceri: Die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik." Ph.D. Diss., Albert Ludwigs Universität Freiburg, 2003.

Muratori, Ludovico. *Della forza della fantasia umana*. Venezia, 1745.

Pinto, John A. *Speaking Ruins. Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2012.

Piranesi, Giovanni Battista. *Prima parte di architettura e prospettive*. Rome, 1743.

Ungureanu, Cosmin. "Capriccio all'antica. shaping the ruin in the Age of Enlightenment." *Rev. ROUM. HIST. ART* 49 (2012), pp. 83-99.

Abstract

A Study on the Archaeological Landscape-painting of the 18th century: Focusing on the Capriccio of Giovanni Paolo Pannini

Kim, Jung Rak (Korea National Open University)

Capriccio which has emerged in Italy of the 18th century is a new genre of the landscape painting. This genre represents reality, but it is very artificial product correspondingly its concept and character. Its birth place is distributed on various regions in Italy, but the main stage was Rome. Till the middle of the 18th century Rome was the Holy city of the Grand tour, the home of the Neo-Classicism and furthermore the field where archaeology and art history began to be instituted. On such historical situation the Capriccio came out and was recognized as the best popular genre in the visual art. It was favor of the art collection with the antiquity together and reflected the consciousness of the contemporary to the ancient. This study will examine the phenomena in the newly-developed archaeology and with few representative works of Giovanni Paolo Pannini as central term consider the Capriccio and the archaeological connotation.

The systematical and institutional archeology which appeared at the age of the Enlightenment, on the contrary to the critical theories at the same time against capriccio, because it was regarded by them as paradoxical and too much sensitive, utilized it as a theoretical method very actively. Some among Historians and archaeologists did it, especially Francesco Bianchini distinguished the capriccio from simple imagination and made it a capacity of the knowledge. And through it he wanted to find out the historical truth. The visual art was influenced and encouraged by such attitude of the archaeology. However its output spreaded out in various courses.

While Giovanni Battista Piranesi, the best known Capriccist of the 18th century, tried to revive the antique through the epical value and his own imagination, Pannini gave priority to the strict historical research. In the such context Panni succeed Giovanni Battista Nolli who made the great map of the city Rome. Their Capriccio profited motive and was inspired by the historians and archaeologists such as Bianchini and Muratori. The Capriccio reflects not only the academic and popular interest for the antique, but also influenced on the upcoming scientific archaeology vice versa. It caused by their reasonable Interpretation and restoration of the antique through the visual medium.

Finally as archaeological landscape Pannini's Capriccio is a historical case, in that the Capriccio applied the theoretical method of the archaeology to make art. It served as a momentum for the connotation to the archaeological thought.