



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](#)

이 만 수 교수 지도  
박사학위 청구논문

도시풍경을 통해 본  
욕망의 표상 연구

-본인 작품을 중심으로-

2018

성신여자대학교 대학원

미술학과

김 동 희



도시풍경을 통해 본  
욕망의 표상 연구  
-본인 작품을 중심으로-

이만수 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2018년 4월

성신여자대학교 대학원

미술학과






김동희



# 인 준 서

김동희의 박사학위 논문으로 인준함

2018년 4월

심사 위원장 유근택   
심사위원 김진관   
심사위원 이만수   
심사위원 권기범   
심사위원 고충환 

성신여자대학교 일반대학원



## 논문개요

본 논문은 그림에 나타난 삶의 서사 중 특히 욕망들에 관한 연구이다. 도시의 풍경을 표현하게 된 배경은 사람들이 살아가는 풍경을 표현하기 위함이다. 도시에는 사람들의 여러 삶의 모습들이 나타나는데 생리적 존재를 위한 욕구의 여러 형태들이 나타난다. 이 과정에서 빠른 도시화와 맞물려 이러한 욕구를 충족시키기 위해 필요한 것 이외에 많은 것들이 생겨났다. 욕구를 충족시키기 위해 도시라는 큰 틀 안에서 욕망이라는 것이 생겨나게 된다. 여기서 욕망은 존재론적 결핍이다. 인간답게 존재하기 위한 욕구인 필수적인 욕구와 타인과의 사회생활에서 꼭 필요하진 않지만 필요한 것처럼 보이게 하는 상대적 결핍으로부터의 욕구가 있다. 두 욕구들은 톱니처럼 맞물려 도시라는 거대한 덩어리를 유지시키고 있다. 이러한 욕구는 도시의 자본과 만나 인간의 여러 형태의 욕망을 만들어간다.

연구자는 이런 도시의 욕망의 모습을 아파트의 풍경, 인공자연, 도시, 야경, 자본, 돈 등의 소재로 표현하였다. 작품이 진행되는 방향은 도시 풍경을 산책하듯 나타내던 거시적 관점에서 사람들의 소소한 삶의 모습을 대변하는 미시적 관점으로 시선이 구체화 된다.

2003~2014년도 작업에서는 풍경을 산책자적 시선에서 채집을 하여 표현하였으며, 2015~2016년도의 작품은 사람들이 도시에서의 삶의 모습을 좀더 구체적인 시선으로 바라보는 작품으로 도시의 야경을 표현하였다. 2017~2018년도의 작품은 도시의 풍경에서 더욱 작은 것들에 관심을 가지며 소재나 표현방법에서 많은 변화를 가져왔다. 인간의 욕망의 산물의 대표적인 이미지를 돈으로 표현하였고, 다른 작은 소재들도 도시의 욕망의 표상으로 표현되었다.

2003~2014년도의 작품에 나타나는 아파트는 콘크리트의 차갑고 높은 건물이다. 현대 사람들은 도시 생활에서의 편리성 때문에 아파트에 거주한다. 여기서 결핍되는 무언가를 채우기 위해 집안에 화분을 두는 것처럼 아파트의 정원에도 자연을 옮겨 인공정원을 만들기 시작한다. 작은 정원, 대규모의 공원 사람들이 많은 곳이면 어김없이 나타난다. 이런 가공된 자연을 작가는 인간의 기본적인 욕구의 결핍에서 온 욕망의 표상으로 생각하고 작품에 나타낸다.

또, 인공자연은 꽃을 꺾어 물을 담은 꽃병에 꽂거나, 도자기로 구운 화분에 식물을 뿌리째 뽑아 옮겨 심는 것에서부터 시작한다. 자연을 소유하고 싶거나, 자연을 가까이 두고 싶다는 욕망의 결말로 인공자연, 공원이라는 형태가 도시에 나타나게 된다. 이러한 풍경의 표현에서 2015~2016년도에는 도시의 빌딩들과 야경과 도시인들을 표현한다. 이전보다는 시점의 경계가 구체화되어 도시의 풍경들과 그 도시를 서성이는 도시인들의 모습들을 표현하였다. 도시의 현란한 불빛들은 도시인들의 욕망을 나타내고 있다. 그 사이를 힘없이 배회하는 사람들의 모습 또한 욕망을 쫓아가는 사람들의 풍경이다. 이 시기부터 욕망의 주제가 더욱 뚜렷해지며 표현하고 있는 소재의 영역 또한 구체화가 된다. 2017~2018년도의 작품에서는 시점이 점점 더 구체화가 되고 있다. 넓고 방만했던 도시의 풍경들에서 욕망을 표상하는 구체적인 풍경들을 찾아서 표현하였다. 도시와 인간들의 모습을 대변할 수 있는 작은 소재들을 표현하였다.

이렇게 작품의 전반적인 진행과정에서 거시적 시점에서 미시적 시점에서의 변화가 눈에 띄게 나타난다. 이러한 시점의 변화를 통해 여러 각도에서 도시에서 사는 사람들의 욕망 풍경의 모습을 나타낸다.

작품의 주제라고 할 수 있는 도시, 욕망은 사람들이 만들었기에 그들이 원하는 풍경의 모습이라고도 할 수 있다. 도시에서 여러 편리한 것들을 제

공해 기본적인 생리적 욕구 충족을 하면서 인간답게 살아가고 있다고 생각한다. 하지만 도시라는 테두리는 여러 욕구의 요구들, 그에 따른 결핍으로 인간을 끊임없는 욕망의 길로 안내한다. 따라서 사람들은 끊임없는 욕망을 가지게 된다. 이 순간 욕망은 마치 생리적 필수 요건인 욕구인 것처럼 자리 잡았다. 따라서 현대사회에서는 욕구와 욕망이 분명히 구분 되지 않는다. 이제 욕망은 너무도 다양하게 우리의 생활 속에 스며들어 있다. 마치 사람답게 살아가기 위해 기본적인 욕구인 것처럼 자리잡고 있다.

욕망의 관점으로 봤을 때 도시에서의 삶은 욕망으로 지탱되는 삶이라고 할 수 있다. 또 욕망을 도시의 필수적인 요소로 보고, 욕망의 표상인 여러 소재들의 표현을 통해 도시에서의 사람들이 살아가는 풍경을 나타낸다.

주요어 : 도시 풍경, 아파트, 인공자연, 야경, 욕망, 돈, 자본



# 목 차

논문 개요

도판 목록

작품 목록

I. 서론 .....	1
1. 연구 목적 .....	1
2. 연구 방법과 내용 .....	4
II. 본인의 작업을 지지하는 인문학적 배경 .....	8
1. 도시의 표상형식 .....	8
1) 동·서양의 관념을 통해 본 시점비교 .....	9
① 동양의 경우-다시점 혹은 탈 원근법적 시점 .....	18
② 서양의 경우-원근법적 시점 .....	26
2) 유토피아 .....	31
① 유토피아 실현으로서의 인공자연 .....	34
② 유토피아 실현으로서의 도시 .....	36

3) 욕망 .....	40
① 불교를 중심으로 본 동양의 욕망에 대한 관념 .....	42
· 불교의 세속적 욕망과 출가 .....	42
· 유교, 도교 사상의 욕망 .....	49
② 정신분석학을 중심으로 본 서양의 욕망에 대한 관념 ...	51
· 프로이드와 융의 욕망 이론 비교 .....	51
· 자크 라캉의 욕망론 .....	55
<b>Ⅲ. 본인의 작품 분석 .....</b>	<b>61</b>
1. 욕망의 산물들로 표현된 도시 .....	61
1) 아파트, 인공자연 (2003~2014) .....	63
2) 야경, 도시 (2015~2016) .....	69
3) 자본 (2017~2018) .....	77
2. 형식 분석 .....	85
1) 도시의 색 .....	85
① 색채와 욕망 .....	87
② 색의 중첩 .....	100
③ 색의 소거 .....	103
2) 선으로 재현된 도시 .....	112
① 형상과 선 .....	113
② 풍경에 나타난 선 .....	122
③ ‘대교약줄’을 통해 본 선 .....	131

3. 내용분석 .....	136
1) ‘아파트’에서 ‘도시야경’ 표현으로 전환 .....	136
① 산책자적 시점에서 관찰자적 시점으로 .....	136
② 풍경서사에서 도시서사로 .....	142
2) ‘도시야경’에서 ‘자본’ 표현으로 전환 .....	147
① 관찰자적 시점에서 1인칭 시점으로 .....	147
② 도시서사에서 삶의 서사로 .....	150
 IV. 결론 .....	 159

참고문헌

ABSTRACT

## 도판 목록

- 도판 1. 잭슨 폴락, 〈넘버 26A〉, 205x121.7cm, 캔버스에 유화, 1948,  
조루즈 폰피두센터 소장 ..... 14
- 도판 2. 조영석, 〈설중방우도〉, 115x57cm, 종이에 열은 채색, 18세기,  
개인소장 ..... 16
- 도판 3. 안견, 〈몽유도원도〉, 38.7x106.5cm, 비단에 담채, 1447년, 일  
본 텐리대학 중앙도서관 소장 ..... 18
- 도판 4. 김시, 〈동자견려도〉, 46x111cm, 비단에 채색, 16세기 후반경,  
호암미술관 소장 ..... 20
- 도판 5. 광희, 〈조춘도〉, 158.3x108.1cm, 북송, 대북고궁박물관 소장 ..... 22
- 도판 6. 원근법의 예 ..... 29
- 도판 7. 광암선사, 〈십우도〉 ..... 46

## 작 품 목 록

작품 1.	김동희, 〈바라보며〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010 .....	27
작품 2.	김동희, 〈서서-Be at the head〉, 110x160cm 장지에 수묵채색 및 목탄, 2003 .....	63
작품 3.	김동희, 〈산책-Take on outing〉, 160x130cm, 장지에 수묵채 색 및 목탄, 2003 .....	64
작품 4.	김동희, 〈시선의 나열〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2012 .....	65
작품 5.	김동희, 〈정원의 자연〉, 130x190cm, 장지에 수묵채색 및 목 탄, 2012 .....	66
작품 6.	김동희, 〈공중정원〉, 160x110cm, 장지에 채색, 2013 .....	67
작품 7.	김동희, 〈Citizen 10〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016 .....	69
작품 8.	김동희, 〈Citizen 11〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016 .....	70
작품 9.	김동희, 〈Citizen 12〉, 73x60cm, 장지에 채색, 2015 .....	71
작품 10.	김동희, 〈610원〉, 130x50cm, 장지에 채색, 2017 .....	77
작품 11.	김동희, 〈만원〉, 110x160cm, 장지에 채색, 2017 .....	78
작품 12.	김동희, 〈Citizen 1〉, 65x53cm, 장지에 채색, 2015 .....	93
작품 13.	김동희, 〈산 1〉, 73x91cm, 장지에 채색, 2018 .....	95
작품 14.	김동희, 〈산 2〉, 73x91cm, 장지에 채색, 2018 .....	96
작품 15.	김동희, 〈자작나무 앞에〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2010 .....	100
작품 16.	김동희, 〈연꽃이 있는 풍경〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010 .....	101
작품 17.	김동희, 〈연못 분수 폭포〉, 54x65cm, 장지에 채색, 2012 .....	103
작품 18.	김동희, 〈앞.집.뒷.집 II〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 102x146cm, 2003 .....	105
작품 19.	김동희, 〈산책〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 130x160cm, 2003 .....	106
작품 20.	김동희, 〈풍경의 폭포〉, 73x61cm, 장지에 채색, 2012 .....	107
작품 21.	김동희, 〈밀림〉, 82x109cm, 장지에 채색, 2017 .....	108
작품 22.	김동희, 〈서서〉, 90x117cm, 장지에 채색, 2010 .....	116

작품 23. 김동희, 〈파라솔〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2013 .....	117
작품 24. 김동희, 〈산책-take a turn〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 아크릴, 140x180cm, 2003 .....	118
작품 25. 김동희, 〈Citizen 14〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2015 .....	120
작품 26. 김동희, 〈Citizen 4〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016 .....	121
작품 27. 김동희, 〈드로잉-분수〉 시리즈, (100x60cm)x4, 장지에 채색, 2012 ..	123
작품 28. 김동희, 〈드로잉-분수〉, 100x60cm, 장지에 채색, 2012 .....	124
작품 29. 김동희, 〈화분〉, 110x160cm, 장지에 채색, 2017 .....	126
작품 30. 김동희, 〈폭포〉, 130x60cm, 장지에 채색, 2017 .....	127
작품 31. 김동희, 〈분수〉, 160x110cm, 장지에 채색, 2017 .....	128
작품 32. 김동희, 〈참새〉, 40x80cm, 장지에 채색, 2017 .....	129
작품 33. 김동희, 〈밀림〉, 130x60cm, 장지에 채색, 2017 .....	130
작품 34. 김동희, 〈테라스와 창문과 자연〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2012 .....	134
작품 35. 김동희, 〈바라보며〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010 .....	137
작품 36. 김동희, 〈풍경 거울 보기〉, 130x160cm, 장지에 수묵 채색, 2010 .....	138
작품 37. 김동희, 〈도시의 잔상〉, 62x73cm, 장지에 채색, 2011 .....	140
작품 38. 김동희, 〈Citizen 5〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2016 .....	141
작품 39. 김동희, 〈서서〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010 .....	142
작품 40. 김동희, 〈Citizen 6〉, (45x52cm)x12, 장지에 채색, 2015 .....	144
작품 41. 김동희, 〈Citizen 7〉, 130x200cm 장지에 채색 2016 .....	145
작품 42. 김동희, 〈Citizen 8〉, 241x80cm, 장지에 채색, 2015 .....	147
작품 43. 김동희, 〈천원〉, 장지에 채색 및 콩테, 100x130cm, 2018 .....	148
작품 44. 김동희, 〈화분〉, 120x98cm, 장지에 채색, 2017 .....	149
작품 45. 김동희, 〈Citizen 8〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2015 .....	150
작품 46. 김동희, 〈Citizen 9〉, 73x60cm, 장지에 채색, 2016 .....	151
작품 47. 김동희, 〈100원〉, (50X50cm)x4, 장지에 채색, 2017 .....	153



# I. 서론

## 1. 연구 목적

본 연구는 현대 도시에서 도시인의 삶의 모습을 욕망이라는 관점에서 아파트, 공원, 야경, 자본 등을 알아보기 위함이다. 도시사회 속에서 욕망이 어떤 형태, 어떤 방식으로 얼마나 발전하였으며 우리 생활에 들어와서 삶과의 밀접한 관계를 가지고 있는지, 욕망과 삶은 어떤 관계가 있는지를 연구해 본다. 아파트 풍경, 야경 풍경, 사람들의 이야기 풍경 등 여러 관점에서 욕망의 모습들을 찾아본다. 급속하게 변화, 발전 되어온 도시의 모습 속에서 사람들의 모습을 찾아보고 도시의 발달과 수반되는 인간들의 모습 변화, 삶의 모습 더 나아가 삶의 질 우리들이 망각했지만 다시 인식해야 될 인간의 모습은 무엇인지 알아본다.

가장 중심이 되는 연구 목적이라 할 수 있는 것은 인간의 욕망에 대한 탐색이다. 본인은 그 욕망을 어떻게 받아들이고 작품에서 어떤 형태, 상태로 표현되고 보는 이로 하여금 무엇을 느끼는지 대한 연구이다. 욕망은 사람들이 생활하면서 꼭 필요하고, 사회의 발전을 위해서도 꼭 필요하고, 인간 생활의 만족도를 위해서도 꼭 필요하다. 이런 과정을 통해 욕망은 생활 속에 깊이 자리를 차지하게 되었다. 우리는 너무나 많은 욕망에 둘러싸여 살고 있기 때문에 사람들은 욕망이라 인식하지 못하고 삶에 필요한 욕구라고 인식한다.

여기서 본인은 삶에 자연스럽게 스며들어와 여러 가지를 뺏치고 있는 욕망의 가지들을 새로이 인식시키는 것에도 목적을 가지고 있다. 인간은 욕망을 인식을 했느냐 하지 못했느냐의 작은 차이에서 삶이 달라진다. 욕망의 인식으로 삶 속의 무빙은 변화된다. 그리고 억눌렀던 것에서부터 자유로워

질 수 있다. 그토록 갈망했던 것이 삶에서 필요가 없다는 것을 인식하는 순간 자유로워진다.

사람들은 욕망을 어쩔 수 없이 필요한 삶의 조건이라고 받아들이고 살고 있다. 그러면서도 자신의 욕망을 인식하지 못하고 살아가고 있다. 욕망을 살아가는데 필요한 욕구라고 착각하고 욕망을 추구한다. 하지만 도시 안에는 불필요한 욕망이 있다. 다시 말해 욕망은 도시 생존에 필요한 욕구이다. 현대 도시 속에서의 의식주 같은 생존 욕구, 도시에서는 이러한 욕구의 굴레를 벗어날 수는 없다. 그리고 많은 욕구의 탈을 쓴 욕망 덩어리들이 굴러다니고 있어서 욕구인지 욕망인지 구분 할 수가 없다.

이렇게 도시의 사회 구조 속에서는 욕망을 한가지로 설명할 수 없다. 따라서 작품에서도 여러 가지 형태로 표현되고 있다. 욕망은 어디에 어떻게 자리 잡고 있는지를, 어떠한 풍경으로 나타나는지 알아보기 위하여 사람들이 살고 있는 도시를 관찰한다. 작품속의 도시의 아파트 풍경, 도시의 인공 자연, 야경, 사람들의 모습 즉 이야기 속을 들여다 본다. 도시의 공원과 야경, 도시의 상징인 돈은 도시에서 도시를 유지시키는 역할을 하고 있다. 욕망의 도시로 형성되고 있다고 말할 수도 있다.

이런 욕망은 급속한 사회발전 속에서 뿌리박혀 왔다. 그리고 욕망은 인간이 살아가는데 필요해서 생성되기보다 사람과 사람 사이의 관계에서 생성된다. 그리고 사람들의 이야기에서도 형성된다.

조선 후기 신윤복의 화풍에서도 인간의 욕망이 주제인 작품이 많이 등장한다. 신윤복 작품속의 춘의적인 내용과 중국의 연애소설, 일본 에도시대 우키요에를 예로 들 수 있다. 18세기 동아시아에서 인간의 욕망을 긍정적으로 인식하는 사유가 전반적으로 일어났다는 것을 알 수 있다. 그 이후 많은 작가들이 욕망이라는 주제로 작품을 표현하고 연구하지만 이들 대부분의 욕망은 인간의 탐욕과 연결되는 욕망에 대한 연구이다.

이에 반해 본인은 인간의 탐욕과 같은 선상의 욕망보다는 인간의 삶, 생리적 욕구와 연결되는 욕망에 대한 연구를 하고자 한다. 도시 속에서 살아가기 위한 욕망, 인간적인 삶에 필수적인 욕망을 연구한다. 욕망은 도시에서의 사람들의 삶의 모습에 깊숙이 스며들어있고 풍경에 고스란히 나타난다. 우리는 지나친 경쟁 사회 속에서 태어나고 자라 인간의 삶의 질이 무엇인지를 알지 못하고 삶을 유지하고 있다. 이런 인간의 삶의 모습에서 해답을 찾는 건 아니지만 현실의 우리의 모습의 풍경을 작품을 통해 살펴보고자 한다.

## 2. 연구 방법과 내용

도시의 풍경을 통한 인간들의 욕구를 알아보기 위해 먼저 도시와 도시에 사는 사람들의 모습에 대해 알아보는 것은 중요하다고 할 수 있다. 사람들의 욕망에 관한 풍경을 작품 안에서는 인공자연의 풍경, 도시의 풍경, 자본의 풍경 등으로 나뉜다. 과거의 삶의 모습에 비해 현재의 삶의 모습은 많은 변화를 보이고 있는데 그 변화의 요인에는 도시의 도시화와 도시화는 사람들에게 많은 것들을 제공해 주기 때문이다. 여기서는 도시 개발이나 신도시 개발과도 관련이 있고 동양의 의식의 흐름과 서양의 의식의 흐름과도 관계가 있다. 도시의 풍경은 이러한 여러 상호작용에 의해 구성되어진다. 도시의 발달이 가져올 수 있는 긍정적인 부분과 부정적인 부분도 알아보고, 지리적 위치 때문에 자연스럽게 다른 문화나 지방식이 형성된 동양과 서양의 의식의 변화나 시각차 나아가 시점차이도 알아본다. 이러한 전통적인 시각 방식에 따라 달라져 온 문화의 차이는 도시의 발달에 수반되는 교통의 발달, 통신의 발달 등으로 인해 현재에는 차이가 적어졌다. 이러한 활발한 교류로 인해 동·서양의 먼 거리의 단점을 보완할 수 있었다. 이렇게 동·서의 문화가 융합되어 발달한 곳이 도시이다. 동양의 기준에서 말하면 동양의 문화에 서양의 문화가 접목되어 발달되어 온 것이 현재의 도시이다. 이런 융합의 변화에서 가져오는 차이를 알기 위해 동양의 전통적인 관념과 서양의 전통적인 관념을 알아본다.

동양은 자연과의 합일, 자연과의 동화, 자연으로 부터의 형성을 이루어 온 반면, 서양은 정확하고 명료한 사실에 입각한 객관적 결과를 추구하는 시각을 가지고 형성이 되어왔다. 이렇게 형성된 지방식이 원근법이다. 원근법은 서양의 문화를 잘 보여주는 지방식이라고 할 수 있다. 이러한 지방식은 회화적인 부분, 문화적인 부분 등 많은 부분에 영향을 미쳐왔다.

동양의 시방식은 전통적인 사유방식, 생활방식, 문화, 주위로부터의 영향 등이 동양의 시각 형성하는데 결정적인 역할을 하게 된다. 서양 역시 관념적인 부분과 사람들의 사고방식 등이 시각 형성에 영향을 미치게 된다. 작품들을 통해 이런 전통적인 시방식의 차이를 알아보고 본인의 작품에서 사용되고 있는 시점과도 연결해 본다.

이런 관념들을 바탕으로 형성된 도시에서는 사람들은 무엇을 하고 있는지 삶의 모습들은 통해 관찰해 보면 저마다의 유토피아를 향해 달려가고 있다. 이는 이미 개발된 도시도 중요하지만 앞으로 개발될 도시의 모습에도 중요한 역할을 하는 것이 유토피아이다. 여기에는 사람들의 욕망이 투과되기 때문이다. 따라서 욕망은 도시의 유토피아의 실현을 위해 필수적인 요소다. 이렇게 욕망들이 도시를 형성해 나간다.

도시의 삶에는 필요한 것과 그렇지 않은 것들이 마치 모두 필요한 것인 듯 포장되어 존재한다. 도시는 모든 시스템이 자동화가 되어가고 더욱 편리하게 발달하고 편리한 요소의 과다라고 할 수 있다. 현대인은 이제 도시의 시스템 망 밖에서는 살 수가 없다. 모든 것이 도시의 부산물들에 길들여져 있다. 수백 년간 이루어진 도시에 수백 년간 길들여져 온 것이다.

이렇게 길들여진 인간의 욕망은 도시에서 인간답게 살기위해서 발전해 왔다. 이러한 부분을 알아보기 위해 동양의 욕망, 서양의 욕망에 대해서 알아본다. 동양의 욕망의 관점은 불교, 유교, 도교의 철학적 사상을 통해 그 차이점을 보고, 욕망을 대하는 방식, 이런 사상들의 영향이 미친 욕망들의 모습들이 다르다는 것을 알아본다. 불교의 욕망론은 욕망의 이해와 극복에 있으며 욕망하는 자아의 비실재성을 체득하여 욕망하는 자아로부터 자유로워져 현세의 욕망의 고통으로부터 자유로워지는 것을 목표로 한다. 유교의 욕망은 우리나라의 많은 영향을 미쳐왔다. 우리의 문화의 전반적인 부분을 차지한다고 할 수도 있다. 이런 욕망의 삼강오륜을 바탕으로 우리나라에 뿌리

박고 있어 사람들에게 많은 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 도교의 욕망은 불교나 유교에 비해서 우리나라에 영향이 적은 편이기는 하나 철학적인 부분에서의 영향이 다분하다. 또 현세의 이익 즉 욕망에 대한 철학이기도 하다. 서양은 이론을 중심으로 욕망에 대해서 알아본다. 크게 자크 라캉과 프로이트, 융의 욕망이론을 중심으로 비교해 본다. 자크 라캉의 욕망이론과 현대도시의 사람들의 욕망과의 연결 관계와 프로이트와 융의 인간의 욕망 개념은 차이를 가진다.

아파트, 인공자연, 공원의 풍경에 이어 돈과 도시와 인간의 삶의 모습에서 욕망의 모습들을 살펴본다. 돈은 본인의 작품에서 욕망 다음으로 중요한 키워드이다. 인간이 가질 수 있는 욕망의 모든 것은 돈, 돈으로 이루어지고 구성된다. 적어도 현대 사회에서는 그러하다. 우리 생활에 밀접하고 기·승·전이라고 할 수 있는 돈에 대한 속성과 지금 시대에 돈이 차지하는 가치와 영역에 대해서도 알아본다. 이는 도시의 풍경을 관찰하는데 있어서 중요한 요소가 된다.

이러한 욕망을 표현한 도시 풍경 작품에 있어서 색과 선은 중요한 부분을 차지하고 있다. 표현방법에서 색은 색 자체가 욕망의 대상이라고 할 수 있다. 색이 갖는 고유의 특징들과 작품 안에서 욕망을 대변해서 어떻게 사용되었는지 알아본다. 선은 동양화에서 가장 큰 특징이고 많은 부분을 차지하고 있는데 이로 인해 그 사상적 배경이나 사료들이 많이 존재하다. 동양사상에서의 선의 의미를 고찰해 보고 본인의 작품에서 갖는 선의 의미들과 비교해 본다. 또 현대인의 삶의 모습과 선과의 연결지점을 찾아본다.

본인 작품은 2003년도부터 2018년도 작품 중 3가지의 큰 특징으로 그룹지을 수 있는데 그 첫 번째는 삭막한 아파트의 풍경 이었다. 어린 시절 농촌에서 20년, 성장 후 도시에서의 20년의 시간을 살았다. 처음 도시를 접했을 때의 차갑고 뼈대만 남은 아파트를 표현하였다. 여기서 선의 표현이 주

가 되었고 색은 거의 없으며, 아파트의 옥망들만 가득 차 있었다. 이런 아파트의 모습에서 공원들의 모습들을 발견하고 도심의 꾸며진 인공정원들을 발견하게 된다. 이에 화려한 옥망의 색들을 더해 도시의 본격적인 옥망의 풍경으로 접어든다. 작품 안에서 아파트도 옥망 인공공원도 옥망의 대상이었다. 이런 인공의 풍경들로 꽉 찬 도시에서 그 안의 옥망의 시발점, 근원, 옥망의 목표를 찾아본다. 여기서 자본으로 이어지는 주제의 변화, 표현 방법의 변화, 옥망의 대상을 바라보는 시각의 변화 등을 작품 속에서 다양하게 해석하고 있다. 이러한 일련의 변화를 관찰함으로써 도시의 인간들의 옥망과 그들의 풍경을 찾아본다.

## Ⅱ. 본인의 작업을 지지하는 인문학적 배경

### 1. 도시의 표상 형식

작품의 주제가 도시의 욕망에 대한 표현을 하고 있으므로 사람들의 시각과 그들의 사는 풍경에 대해 알아보는 것은 필수적이라 하겠다. 과거의 사회적 풍경과 현대의 사회적 풍경이 크게 다른 만큼 그 안에 소속된 사람들의 시선, 관념적인 시각이라 할 수 있는 것들은 달라져 왔다. 그것들을 알아보기 위해서는 사람들의 삶의 모습을 살펴 볼 필요가 있다.

이런 현대의 관념들은 하루아침에 생겨난 것들이 아니다. 과거의 시각적인 관념형성을 통해 현대의 관념들이 형성되고 동·서양의 시각차이도 지리적 요건에 따라 문화교류의 가능에 따라 나뉘진다. 그리고 도시에서 사람들이 요구하고 이루고 싶어 하는 유토피아는 존재한다. 현대는 과거와 달리 사람들이 원하는 모습대로 거리를 형성하고 건물의 모습 공원의 모습도 결정이 된다. 지나가는 모든 것이 인간들의 요구에 의해 이루어지고 욕망이 가시화된 것이다. 인간 내면의 욕구가 도시의 형성에 영향을 준 것이다. 이런 사람들의 모습에는 인간의 욕망에 대한 갈망과 실현을 위한 모습들이 담겨있다고 하겠다. 따라서 이런 도시의 형성에 따라 관념이 형성되는데 이는 동양과 서양의 지리적 위치에 따라 다르게 발달되어져 왔다. 이러한 관념적인 차이를 알아보고 이를 바탕으로 형성된 시점의 차이를 알아보도록 하겠다.

## 1) 동·서양의 관념을 통해 본 시점비교

동·서양의 관념을 통해 시각을 비교해 보고 동양의 시점의 특징과 서양의 시점의 특징들은 다르다. 이런 시점이 지리적 위치의 차이에 따라 다르게 형성되었으며 각각의 지역 마다의 관념의 차이에 따라 시점의 양상은 다르게 형성되어 현대의 작품에도 영향을 많이 가져다주고 있다. 따라서 본인의 작품에서도 중요한 부분을 차지하고 있다고 할 수 있겠다. 먼저 예시 작품을 통해서 시점의 차이를 살펴보겠다.

“작품은 계몽자도 오락의 대상도 감정 이입의 대상도 아니다. 그것은 소통자로서 감상 과정에 들어오는 것이다. 작품은 감상자를 통해 스스로를 초월하는 것이다. 감상 과정은 감상자와 작품이 양방향으로 초월하는 과정이다..... 작품을 물질적 규정이 아닌 활동적 소통자로 설정함으로 이미 실재론, 반영론, 모사론이나 감정 이입적 심리주의를 훨씬 넘어서고 나아가 비판적 실재론조차 넘어서서 거의 ‘규범 미학’의 차원에 이른다. 그리하여 소통은 그 스스로 창조적 차원 변화를 일으키는 주체로서 ‘스스로를 초월 한다’ 여기서 영성, 아우라, 예감, 이 바로 작품이라는 이름의 감각적 대상이나 텍스트의 물질적 규정 곳에서 발현하게 된다.1)”

“인간은 보통 주객의 상호작용을 통해 사회를 해석하고 문화를 만들어간다. 이런 문화는 계속 지속될 수는 없으며 사회의 발전에 따라 변화하게 된다. 문화는 보편성을 지니고, 특수성을 지닌다. 이 특수성은 미학과 관련이 된다.2)” 동양과 서양은 각자의 문화적인 요소에 따라서 시각이 결정이 된다. 다시 말해 문화란 수세기를 거쳐 만들어진 그 나라 지역의 기본적으로 형성된 의식이고 관념이라고 할 수 있다. 문화와 관념은 끈끈한 연결고리가 있고 관념은 사람들이 사물을 대할 때 가질 수 있는 시각에 지대한 영향을

1) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, 푸른 숲, 1999, p. 11.

2) 위의 책, p. 35.

준다는 것이다. 따라서 동양의 문화권과 서양의 문화권은 지리적 위치의 차이로 다른 문화가 형성되어 왔으니 시각에서도 많은 차이가 있는 것이 당연하다고 할 수 있다. 또 비슷한 점도 찾아 볼 수 있다. “동양, 서양 모두 인간은 소우주이고 하늘과 인간은 기본적으로 합치될 수 있다고 믿었다.”<sup>3)</sup> 자연을 보는 관점은 비슷하지만 이들이 사는 세계는 달랐다. 이것이 바로 문화의 차이였다. 따라서 문화란 동양과 서양의 시점을 이해하기 위해서는 아주 중요한 요소라고 할 수 있다.

서양의 문화에서는 세계를 인식하는 방법은 인간과 자연, 주체와 객체를 분리하여 인식한다. 이는 실재하는 세계와 눈에 보이지 않는 세계를 분리해서 인식한다는 것이다. 서양은 무엇이던지 실체의 관점에서 바라보았다. 건축양식에서도 서양은 기둥 벽면 등 실체적 양식을 중요시 하였다. 인체의 표현에서도 아름다움을 표현하는 것이 위주였고 따라서 인체의 비율이 중요시 되었다. 모든 이념은 논리적 구조에 따라서 이해가 되어야 하며 이를 증명하기 위해 과학 기술 등이 발달하게 되었다.

반면 동양의 인식방법은 자연과 우주 인간을 분리하기보다 하나의 유기체로 보고 있다. 실체 자체는 중요하지 않다고 생각한다. 서양의 사고방식이 결과론적이라면 동양은 과정이 중요시되는 사고를 가지고 있다. 동양은 무가 근본이며 여기서 무는 서양에서 이해하는 것과 같이 아무것도 없는 실체가 없는 허공을 뜻하는 것이 아니다. 무는 변화하고 생성하고 계속 창조되는 작용을 말하며 우리가 흔히 말하는 ‘기’라고도 말할 수 있다. “허공은 바로 기이다. 형태가 없는 태허(太虛)가 기의 본체이고, 그것이 모이고 흩어지는 것은 일시적 변화의 형태일 따름이다. - 《정몽·태화》에서”<sup>4)</sup> 기가 모이면 실체가 되고 기가 다시 흩어지면 사물의 형태가 없어져 사라지는 것이 아니라 다시 우주의 기가 된다고 여긴다. 자연 만물의 모든 것은 기에서 태

3) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, 푸른 숲, 1999, p. 36.

4) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, 푸른 숲, 1999, p. 47.

어난다고 여긴다.

따라서 실재하는 사물은 혼자서 분리되지 않고 기를 통해 서로 연결되어 있다고 설명 될 수 있다. 물체의 기본도 기인데 그것을 관찰해서 알 수도 있지만 동양에서는 느껴야 그 사물을 알 수 있다고 생각한다. 결과보다는 경험의 과정에 더 믿을 주었다. 이런 ‘기’는 다시 말해 사물과 사물은 서로 연결되어 있다고 사고되어 지는 지점이다.

서양의 실체세계에 도달하려면 필연적으로 명료한 형식에 도달하게 된다. 기의 세계에 도달하려면 필연적으로 모호할 수 밖에 없다. 이런 모호함은 다 설명할 수 없고 다 표현 할 수 없다. 서양의 명료한 형식은 명확히 말할 수 있어야 하고 선명하게 표현할 수 있고 설명을 통해 상대방에게 이해를 시켜야 한다. 이러한 관점이 원근법의 발견과 동시에 많은 수의 서양화가들이 원근법에 열광한 이유라고 할 수 있다. 동양에서는 어떤 사안에 대해서 마음으로 알 수는 있지만 입으로 말 할 수 없고, 정서적으로 이해는 되지만 눈에 보이는 형체로 표현할 수 없다는 개념이 형성이 되어 있다. 이와는 다르게 서양에서는 이해가 될 때 까지 설명하고 증명해야하며, 설명할 수 없는 것은 틀렸다고 생각하며 구체적인 설명, 실험들로 모든 것을 증명해 내야 한다. 이는 서양의 명료함 동양의 모호함의 차이를 보여준다.

이러한 차이를 한 실험을 통해 살펴본다. “그림 안 사람의 표정을 보고 그 사람이 행복한지 아닌지를 알아보는 실험에서 서양 사람들은 그림의 중심 인물(관찰을 지시한 인물)만을 집중해서 보고 동양 사람들은 주변 사람들 모두의 표정을 고려해 감정을 말한다고 한다. 또 밀림의 호랑이 동영상 을 틀어줬을 때 서양 사람들은 호랑이의 동선 만을 따라 갔는데 동양인들은 중심과 배경 모두에 걸쳐 눈동자가 움직였다고 한다<sup>5)</sup>.

이를 통해 위의 동양의 시점과 서양의 시점 부분에서 두 시점이 상이하게

---

5) EBS 다큐멘터리, 『동과 서』, 예담, 2008, pp. 104~105.

벌어지는 이유를 설명할 수 있다. 이런 관념이 오랜 시간을 걸쳐 형성되어 온 것이다. 따라서 본인의 작품에서 동양의 시점과 서양의 시점 모두를 대입하는 것으로는 시점의 설명이 부족하다. 그것은 설명을 용이하게 하기 위해서 분류하여 구획을 정해 놓은 것이다. 동양의 관념으로 바라볼 때 시점 또한 명확하게 설명할 수 없다. 그 언저리까지는 여러 가지 경우의 수를 대입해서 설명할 수 있지만 정확히 무엇이라고 과학적 근거나 구획을 정해서 설명하기 힘들다. 이렇게 설명이 힘든 까닭은 그림을 그릴 때부터 작가가 어느 한 시점이라고 정해 놓고 그리는 것이 아니기 때문이다. 이런 그림을 가지고 우리는 서양의 관점에서 시점을 명확하게 분류하여 설명하려 애를 쓴다. 보통 풍경에서 사용하는 시점에는 전지적 시점, 파노라마 시점, 항공 시점, 다시점 등이 있다. 이를 보면 작품에서 작가의 주관으로 바라본 시점을 설명하기 어려워 늘어놓는 단어 들이다. 동양의 작품은 그려질 때부터 어떠한 자리에 앉아 움직이지 않고 그리는 것이 아니다. 따라서 한 단어도 설명하기에 부족하다. 풍경, 사물을 바라만 보는 것이 아니고 풍경을 느끼고 풍경에 들어갔다 나왔다를 반복하기 때문이다. 이를 설명할 수 있는 동양화의 관념은 진경산수화에서 찾아볼 수 있다. 진경산수화는 고려시대, 조선 초·중기에 유행한 실경산수화에서 발전하여 조선 후기(1700~1850)에 유행한 산수화의 화풍이다. 실재하는 그대로가 아닌 작가가 인식한 풍경의 모습을 그리는 것이다. 따라서 사진과 같은 장면이 재현되는 것이 아니라 여러 자연적인 요소들과 풍경이 어우러진 장면이 연출된다. 이처럼 동양화의 시점은 가시적인 장면 보다는 풍경의 공간을 그린다고 할 수 있겠다. 반면 서양의 시점은 원근법이 대표적이다 라고 할 수 있는데 원근법을 표현하기 위해서는 그림이 완성될 때 까지 한 자리에서 움직이지 않고 그리게 된다. 서양의 화가들은 완벽한 과학적으로 완벽한 원근법을 구현하기 위해서 많은 노력을 한다. 이는 서양 사람들의 이분법적인 논리에서 비롯된 관념이

바탕이 되어 있다고 말할 수 있다.

원근법은 다른 말로는 투시법이라고도 하는데 서양인들에게 본다는 의미는 굉장히 중요하다고 생각하여 신으로부터 받은 은총이라고 여겨왔다. 원근법은 창틀과 같은 장치를 이용해 3차원의 세계를 2차원의 평면에 그리는 것이다. 세상의 공간은 좌표화가 되고 이 좌표위에 물건들은 각각의 위치 값을 가지게 된다. 이러한 과정을 통해 3차원의 공간을 2차원에 표현할 수 있게 되는 것이다. 그런데 동양화에서는 정반대로 사물을 보는 경향이 있다. 조선시대 조영석 <설중방우도>를 보면 일반적인 원근법과는 정반대로 물체가 그려져 있는 것이다. 이 그림에서는 가까운 쪽이 작게 보이고, 먼 쪽이 크게 보인다. 동양화에서는 이러한 기법을 흔히 볼 수 있는데 이를 역 원근법, 또는 역투시법이라고 부른다<sup>6)</sup>.

서양의 원근법을 만들게 한 명료함으로의 추구는 탈레스에서부터 출발점이라고 할 수 있다. 우주 만물의 근원은 물이다. 최고로 명료한 말이다. 이러한 명료성이 발전하려면 이전의 견해를 부정하는 것에서 시작된다. 이렇게 서양의 관념은 부정을 통한 전진이 사고의 기본이 되고 있다. 철학에서도 아무리 위대한 철학자 일지라도 기존의 이론을 부정하고 반론을 제기하면서 본인의 이론적 근거이자 토대로 삼는 경우가 많다. 탈레스 이후 부정에 부정 또 부정에 부정을 이어오면서 물질의 명료함 정신의 이데아에 이르게 되었다. 아리스토텔레스의 명료한 논리체계로 하느님의 존재도 설명하고 지식을 통해 세계를 명료하게 인식하려한다. 이러한 이념은 현대의 개념미술을 발전시키게 된다. 대부분의 미술작품은 내용과 개념의 조합으로 이루어지는데 반해 이러한 개념미술은 개념만을 중시하여 언어적 의미와 제작과정에 완전히 치우친 미술형식이다<sup>7)</sup>. 개념미술의 시작이라 할 수 있는 잭슨 폴록의 <넘버 26A> 작품을 기점으로 이전의 작품들과 차별성을 갖게 된

6) EBS 다큐멘터리, 『동과 서』, 예담, 2008, pp. 129~137.

7) 월간미술, 『세계미술 용어사전』, 월간미술, 1999, p. 18.



도판 1. 잭슨 폴락, 〈넘버 26A〉, 205x121.7cm, 캔버스에 유화, 1948, 조루즈  
퐁피두센터 소장

다. 어떠한 형태의 묘사도 없는 물감의 뿌리기만을 한다. 그리는 행위의 결과물만이 남아있는 작품이다. 캔버스에 물감을 뿌리는 행위만이 남아있는 작품이라 할 수 있다. 이 작품을 클레멘트 그린버그가 회화의 기본인 평면성과 비재현성을 제대로 드러낸 작품이라는 극찬을 하게 된다. 이는 재현이라는 요소가 작품에 들어가게 되면 모방이 되어 순수성을 잃는다는 이론과 함께 순수한 미술은 어떠한 모방도 들어가지 않아야한다는 이분법적인 개념에서 시작된 예술이다.

다시 말해 그림에서 어떠한 형태를 묘사하는 것은 모방이 되어 순수하지 않은 예술이라 말하는 것이다. 형태를 그대로 묘사를 하던, 추상화 시켜 변형을 해 어떠한 형태가 나타난다거나 선이라도 남아있으면 모방으로 간주하여 순수한 작품이 아니라는 가정 하에 잭슨 폴락의 작품은 인정을 받게 된다. 그의 그림에는 어떠한 형태의 묘사를 연상하게 하는 선이나 점 등이 등

장하지 않고 그리는 행위에서도 물감을 뿌리고 흘리는 행위만이 반복이 된다. 따라서 어떠한 것도 모방하지 않은 것이 순수 예술이라하고 하여 잭슨 폴락의 작품을 최고의 순수예술을 표현했다고 그린버그는 말한다. 잭슨폴록의 작품이 미국이 선도하는 개념 미술의 대표라고 할 수 있는 근거가 여기에 있다. 그린버그의 이론에 따르면 이 보다 더 순수한 예술은 없기 때문이다. 이러한 개념미술은 서양의 대표적인 예술형식이라 할 수 있다. 또 서양의 관념을 잘 보여주고 있다. 이러한 개념으로 이루어진 미술이 발전할 수 있었던 것은 부정에 부정을 이어가면서 만들어가는 서양의 시각적 관념에서 발달된 이데아를 통해서 가능한 양식이다. 그린버그의 이론도 이러한 이데올로기를 바탕으로 하고 있다.

반면 동양은 일단 세계를 받아들이고 시작을 한다. 반론이나 반기 등은 준비하지 않는다. 자연은 자연일 뿐이고 세계의 존재를 인정하고 그 위에서 모든 것을 시작한다. 따라서 말로 잘 설명되지 않더라도 존재, 가능성을 믿는다. 철학적 시각에서도 과거의 철학자들을 부정하기보다 받아들이고 발전시키는 이론들이 많다. 현대의 상황들도 공자, 맹자, 노자 등의 이론들이 이론적 근거를 뒷받침 해주는 역할을 하고 있는 것은 이러한 관념 때문이라고 할 수 있다.

사람이 자기 자신과 주위 세계를 인식하는 방식도 예술작품 속에서 찾아볼 수 있다. 서양은 부정을 통한 전진으로 모방, 상상, 직관<sup>8)</sup>을 통한 창작론이 있었다. 이와는 달리 동양은 하나의 기점을 중심으로 확대 발전하여왔다. 이렇게 풍부해진 이론이 동양의 창작론의 특징이라고 할 수 있다. 반면 서양은 단절과 파멸의 방식으로 발전되어갔다. 동양의 예술세계는 주로 자연세계이다. 이 또한 하나에서 확대의 형태로 발전하게 된 연결고리로 볼 수 있다. 풍경에서 화단에는 꽃과 나비들로 가득하고 마루는 늘 정원과 이어져

---

8) 장파, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 외 역, 푸른 숲, 1999, p. 369.



도판 2. 조영석, 〈설중방우도〉, 115x57cm, 종이에  
열은 채색, 18세기, 개인소장

있었고 자연과의 조화를 중요시 하였다. 서양의 자연은 자연스러운 본성과 동·식물, 인간을 가리키는 자연이 있다. 이런 관념의 차이를 동양과 서양으로 나누어 좀 더 구체적으로 알아본다.

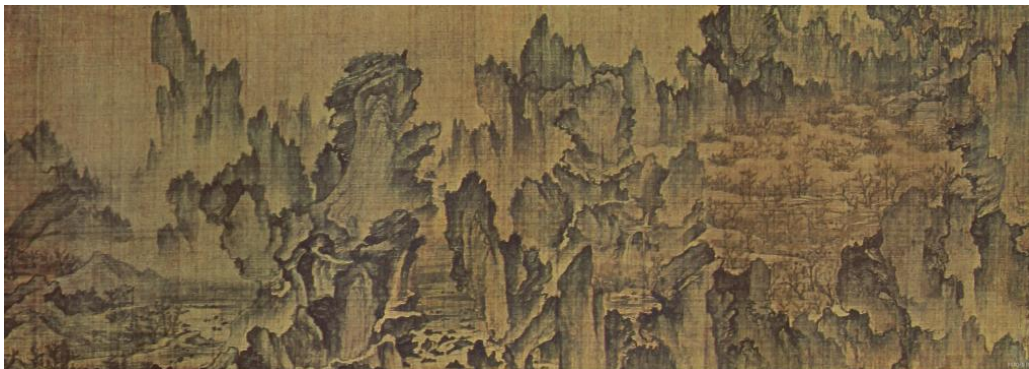
동양에서는 서양과는 정 반대로 사물을 바라보는 경향이 있다. 조선시대 조영석의 〈설중방우도〉 작품을 보면 일반적인 원근법과 정반대로 물체가 그려져 있다. 이 그림에서는 가까운 쪽이 작게 보이고, 먼 쪽이 크게 보인다. 동양화에서는 이러한 기법을 흔히 볼 수 있는데 이를 역원근법 또는 역투시법이라고 부른다. 원근법이라는 개념이 들어오기 이전부터 동양에서는 이러한 시점들이 사용되어오고 있었던 것이다. 동양은 일단 세계를 받아들이고 시

작을 하기 때문에 반론이나 반기 등은 준비하지 않는다. 자연은 자연일 뿐이고 세계의 존재를 인정하고 그 위에서 모든 것을 시작한다. 따라서 말로 잘 설명되지 않더라도 존재, 가능성을 믿는다. 철학적 시가에서도 과거의 철학자들을 부정하기보다 받아들이고 발전시키는 이론들이 많다. 현대의 상황들도 공자, 맹자, 노자 등의 이론들이 이론적 근거를 뒷받침 해주는 역할을 하고 있는 것은 이러한 관념 때문이라고 할 수 있다.

### ① 동양의 경우-다시점 혹은 탈 원근법적 시점

동양의 시점 개념은 자연관과 동양철학을 바탕으로 하고 있다. 주역(周易)<sup>9)</sup>은 시·공간의 변화로 자연과 생명에 대한 중요성을 강조하고 있다. 주역의 ‘음양론’에 천지만물을 대변하는 자연은 시간의 흐름에 따라가면서 상호존적 관계를 유지하고 있다고 하였다. 동양의 시공간은 만물의 조화로운 상태를 이상향으로 본다. 동양회화에서의 이상적인 시점 표현은 풍경을 나타낸 산수화에 잘 나타나 있다. 따라서 동양의 시방식(視方式)을 산수화에서 찾아보도록 한다.

안건의 〈몽유도원도〉의 구도를 보면 좌 하단에서 시작하여 우측으로 펼



도판 3. 안건, 〈몽유도원도〉, 38.7x106.5cm, 비단에 담채, 1447년, 일본 텐리대학 중앙도서관 소장

쳐진다. 두 갈래의 좁은 산길들이 좌하단의 코너 부근에서 갈라져서 두 방향으로 이어지고 있다. 하나는 나지막한 야산을 끼고 돌아 사라지며 또 하나의 길은 기암절벽을 돌아 도원으로 돌아간다. 이 작품의 가장 큰 특징은 자연스러운 현실세계와 화산적인 도원의 세계가 그 모습에 있어서 현저한

9) 유교의 경전(經典) 중 3경(三經)의 하나인 《역경(易經)》.

차이를 나타내고 있는 점이다. 평상세계는 좌단부의 야산으로 표시되고, 도원은 기괴한 암산으로 점유되어 꿈속의 풍경을 잘 나타내고 있다. 이 작품에서의 시점을 4부분으로 나누기도 하는데 본 논문에서는 안휘준의 『한국회화사연구』의 자료를 바탕으로 크게 두 가지의 시점으로 살펴보도록 한다. 그림의 좌반부는 정면에서 본 것으로 그려져 있는데, 우반부 즉 도원은 높은 각도에서 본 내려다 본 상태로 그려져 있다. 이런 조감도법을 사용하면서 안견은 사방이 험준한 산들로 완전히 둘러싸인 넓은 면적의 도원을 성공적으로 표현하였다. 이는 넓은 도원을 효율적으로 작은 폭 안에 모두 표현하기 위한 작가의 의도였다. 안견은 넓은 공간에 대한 연구와 그것을 효과적으로 표현하기 위해 많은 연구를 한 것이 보인다. 몽유도원도의 웅대함은 고원과 평원의 현저한 대조, 그리고 대각선 운동의 교묘한 운용에 의해 형성되고 있다. 차차 뒤로 물러서고 있는 평평한 수면은 수직의 산들이 더 높아 보이게 해 주며, 또한 사선을 이루며 기울어진 산정(山頂)들이나 첨예한 산정들이 모두 교차되는 사선들의 정점에 위치하면서 솟아오르고 있어서 궁극적으로는 압도적인 상승감, 또는 높이감을 자아내는 것이다. 심지어 도원 자체도 이러한 사선 또는 대각선 운동들에 부합해서 상승하고 있는 듯한 느낌을 준다. 이러한 특색은 안견 이후 여타의 조선왕조 초기 산수화들에서도 종종 보는 바이다.<sup>10)</sup> 안견의 이러한 산의 표현에 나타난 과장되고 비현실적인 표현방법은 후대의 작품에도 많은 영향을 미쳤다.

위에서 살펴 본 산수화의 시점은 자연과 합일하려는 노장의 사상을 배경으로, 감상하는 행위자체를 자연에 돌아가려는 뜻과 똑같이 생각한다. 화면이 하나의 아름다운 장면이 아니라 그 안에 나타나고, 감춰지고, 아스라해지는 자연의 아름다움을 ‘소우주’로 구성하도록 노력하였다<sup>11)</sup>. 이를 구상하기 위해 시점을 하나의 고정태로 보지 않고 한 화면에 여러 시점이 공유할 수

10) 안휘준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2000, pp. 365~372.

11) 장지성, 『산수화의 시방식』, 기초조형학 연구, 2000, p. 25.



도판 4. 김시, <동자견려도>, 46x111cm, 비단에 채색, 16세기 후반경, 호암미술관 소장

있고, 마음대로 상하좌우로 움직이는 관념적인 시방식을 사용하게 된다. 개별적인 장면들을 마음속에 담아 작가의 창의력으로 다양한 시점을 동원하여 그리는 것이다.

또 동양화의 시점은 다시점으로 설명될 수 있다. 산수화에서는 삼원법으로 설명되기 쉽지만 사물, 사람들을 묘사할 때는 다시점으로 설명하기가 용이하다. 말 그대로 다시점은 여러 시점을 말한다. 서양화의 원근법의 개념과 동양화에서의 시점의 개념을 이해하면 이들의 차이도 시각의 차이일 뿐이다. 시점은 그 시대의 사람들의 의식들을 대변해 주는 것으로서 시대마다 위치마다 다르게 발달한다.

따라서 동양화에서의 시점은 한 가지로 설명될 수 없다고 생각한다. 작가가 풍경을 그리다가 자리를 옮기면 옮긴 자리에서 그림을 이어나간다. 이것이 자연스레 한 화면에서 여러 시점이 나오게 되

는 것이다. 동양화에서는 이러한 방식이 자연스러운 현상이며 이에 따라 시점에도 자유가 주어지는 것이다. 이런 자유로운 시점은 사물과 풍경이 소우주를 구성하고, 움직이고 표현 방법 또한 다양하게 발전할 수 있게 하였다. 시점에서 자유롭다는 것은 표현방법에서도 많은 가능성을 열어주기 때문이다.

이러한 표현방법의 무한한 가능성은 그림을 해석하는 방식에서도 나타나는데 <동자견려도>에 대한 백광훈의 시를 보면 마치 감상하는 사람이 작품 속에서 유람하며 경치를 구경하고 있는 듯하다. 따라서 이러한 다양한 시점은 동양인의 시점이라고 할 수 있다. 그리고 시점의 변화도 다양하게 나타나는 것을 볼 수 있다. 풍경은 그 자리에 있지만 보는 이가 어디에 있는지에 따라 많은 변화를 가지고 오고 이런 여러 시점으로의 풍경표현이 풍경의 볼륨을 나타내는 방법이기도 하다. 그 과정에서 다양한 시점이 발현되어 연속되어지는 풍경을 표현하게 된다.

또 하인리히 뵐플린(Heinrich Wöffrin·1864~1945)이 이야기한 “시각예술은 시각을 통한 예술로서 그 나름대로의 전제와 법칙을 가진다”<sup>12)</sup>이 이야기는 예술에 있어 시방식은 미적 가치나 역사적 지식을 통해 해석되어진다. 또 그 시대를 살아온 화가의 시대를 잘 반영하고 있고, 작가의 관념이라는 것도 그 시대의 영향을 받기 때문이다. 작가라는 특수성 때문에 시방식은 여러 가지 형태로 나타나지만 그 안에서 몇몇 작품들 속에서 보편적인 법칙들을 찾을 수 있다. 시방식은 그리는 사람이 자연을 바라보는 방식이다. 시대마다 변화되게 마련이다. 또 작가의 표현방법을 구체화 시키는 역할을 하는 도구이다. 그림을 보는 사람은 이 도구를 통해 그림을 보는 것이다.

『임천고치』에 곽희가 언급한 화제들을 보면 심각한 주제나 제목이 아닌 자연의 풍경을 은유적으로 표현한 화제들이 많다. 곽희 <조춘도> 또한 동양

---

12) 하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초 개념』, 박지형역, 서울시공사, 1994, p. 6.



도판 5. 곽희, 〈조춘도〉,  
158.3x108.1cm, 복송, 대북고궁박물원 소장

의 자연을 바라보는 시각 방식을 잘 보여주고 있다. 조춘도는 동양화의 삼원법이 잘 나타나는 작품이기도 하고, 화제 ‘이른 봄비가 내리고 눈이 잦아드는 풍경’<sup>13)</sup>에서 나타나듯이 서양의 이분법적 사고와 구분되는 동양적 관념을 나타내고 있다. 정확한 정보의 전달보다는 그림을 그렸을 풍경의 모습을 화제에서도 묘사하고자 하는 것이다.

이렇게 동양화에서의 시점에 관하여 알아봤는데 본인의 작품에서의 시점 또한 이와 비슷하다고 할 수 있다. 메를로 폰티의 글을 보면 “사물에 대

해서 말할 때는 그것이 이동이 된다고 한다. 그러나 내 몸은 이동한다. 내 움직임은 스스로 펼친다. 내 몸은 자기를 모르지 않는다. 내 몸은 자기를 못 보지 않는다. 내 몸은 자기로부터 퍼져 나온다.....내 몸은 모든 것을 바라볼 수 있고, 스스로를 바라 볼 수 있고, 따라서 자기가 보는 것 속에서 자기의

13) 곽희, 『임천고치』, 신영주 역, 문자향, 2003, pp. 72-77.

보는 능력의 ‘이면’을 인식할 수 있다. 내 몸은 보는 자기를 보고, 만지는 자기를 느끼고, 자기 눈에 보이고, 자기 손에 느껴진다.”<sup>14)</sup>라고 한다. 여기서 ‘사물’, ‘내’를 ‘도시풍경’으로 대입해 본다.

“풍경에 대해서 말할 때는 그것이 이동이 된다고 한다. 그러나 풍경은 이동한다. 풍경 움직임은 스스로 펼친다. 풍경은 자기를 모르지 않는다. 풍경은 자기를 못 보지 않는다. 풍경은 자기로부터 빠져 나온다.....풍경은 모든 것을 바라볼 수 있고, 스스로를 바라 볼 수 있고, 따라서 자기가 보는 것 속에서 자기의 보는 능력의 ‘이면’을 인식할 수 있다. 풍경은 보는 자기를 보고, 만지는 자기를 느끼고, 자기 눈에 보이고, 자기 손에 느껴진다.” 이렇게 본인은 도시 풍경을 단순한 풍경으로 보지 않고, 풍경 자체가 인식이 있는 존재, 하나의 생명체로 본다. 풍경의 장면을 겹치게 표현하는 이유 중 한가지이기도 하다. 풍경은 살아 움직이기 때문에 공기, 바람, 햇살, 시간 등을 가지고 있다. 풍경은 자의식을 가지고 있다.

그런 풍경의 모습을 표현하기에는 한가지의 시점이나 표현방법보다는 여러 시점을 통해서 표현하는데 이는 자연의 공간을 표현하기 위해서 이다. 도시의 장면, 시점들을 없애는 과정을 거치면 풍경에서 다시 공간만이 남게 된다. 사람들이 사는 풍경을 그리고 있지만 작품 안에서 시점에 관한 연구를 많이 한 흔적이 남아있다. 한 장면이지만 원근법을 탈피하려는 의도는 작가의 시점으로 바라보고 표현 하려의 의도가 잘 나타나 있다. 그 안에는 시점이라는 것이 존재하지 않는다. 작은 면들의 나열이라는 방법과 강약도 존재하지 않는 방법을 취하면서 전후좌우가 존재하지 않는 장면을 표현하고 있다. 이런 방법을 통해서 작품 어디에도 풍경의 시점이라는 것은 존재하지 않는다. 본인의 작품에서는 풍경들을 계속해서 겹치는 방식으로 일정 시점을 없애고 있다. 두 방식을 서로 상반되지만 결국 시점을 없애가는 방향으

---

14) 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008, p. 38-39.

로 향하고 있다. 이러한 시점의 부재는 현대인의 삶에 대한 시선과 연결이 된다.

이렇게 동양화에서 시점은 작가의 주관적인 시각으로 재해석 되는 시점이다. 동양의 시점은 현실에서 눈에 보이는 대로 그리는 시점이 아니라 작가의 주관을 통해 본 풍경의 표현하는 방법이기도 다양하게 표현되고 하나로 정의되게 설명할 수 없다. 현대 작품에도 이런 동양화의 관념적인 시점이 작품에 많이 활용되고 있다. 원근법은 정확성과 형태의 이해를 돕고 거대하고 깊이 있는 시점을 선사한다면 동양화 시점은 마치 화면이 움직이는 듯한 보는 이가 한 곳에서 아니라 여러 곳에서 보고 있는 것 같은 느낌을 줄 수 있고 작가의 관념이 많이 반영됐다고 설명할 수 있다.

나를 기준으로 내 시선으로 풍경들을 바라보는 것이 아니라 바로 시선자가 풍경 안에 속해있는 것이다. 풍경들은 내 주위를 둘러싸고 있고 공기를 통해서 내 피부와 맞닿아 있다. 여기서 시점은 보는 이가 주체가 아니라 보여지는 것들 즉 풍경들이 주체라고 할 수 있다. 이렇게 여러 시점들로 표현을 함으로서 특정 시점을 없애가는 과정의 작품을 완성해 간다. 서양화의 원근법, 동양화의 다시점 등을 반복해서 화면에 표현함으로써 시점을 없앤다고 할 수 있다. 이렇게 본인 작품에서는 시점이 본인의 작품에 대한 의도를 표현하기 위한 수단으로 사용되고 있다. 시점을 없애가는 과정 차체가 도시풍경화에서는 중요한 역할을 하며 이는 도시인들의 모습과도 비교될 수 있는 부분이다. 이에 대한 설명은 뒤에서 하도록 하겠다.

동양화의 시선은 사색적인 시선이라도 말 할 수 있다. 본래 지나간 과거의 고향의 시간 장소는 둘러 볼 수 없는 것이다. 사색적 시선은 아름다운 것이 영원하지도 않고 추한 것이 영원하지도 않다. 변하지 않고 무한한 것도 없으며 인간의 손이 미치지 않는 영역까지도 가능하다. 이러한 사색적인 시선이 존재하는 이상 어떤 조작에서도 자유롭다는 것은 경이감을 느끼게

할 정도이다. 사색의 시선이 영원한 존재에만 가능한 것은 아니다. 잘 보이지 않는 것, 느린 것들은 깊이 있는 시선들을 통해서만 가시화가 된다. 오랫동안 머물 수 있는 시선과 사색은 필수조건이다. 형식의 과잉, 속도의 과잉 속에서는 결코 알 수 없고 가시화 할 수 없는 것이다. 폴 세잔은 깊은 사색을 통한 작품을 하였다. 그는 언젠가는 사물에서 피어나는 행기도 볼 수 있다고 말한바 있다. 이처럼 한 사물, 풍경의 깊은 사색을 통해 관찰한다는 것은 동양의 시방식과 많이 닮아있다고 할 수 있다. 인간은 이성적인 동물이고 여러 욕망의 사고에서 헤엄치기 때문에 깊은 사색의 시간에서 헤엄치기 위해서는 많은 시간과 노력이 필요하다. 인고의 사색이 수반되어야 하는 작업이다. 동양의 시방식은 이런 인고의 시간이 수반되는 것이 당연시 된다.

인간은 사색을 통해서 풍경과 하나가 될 수 있다고 믿어 왔다. 그 방법으로 풍경 속을 거닐고 시간은 할애한다. 깊은 주의만이 풍경의 안을 들여다 볼 수 있다. 풍경은 스스로 생각한다. 나는 풍경의 의식을 대변할 뿐이다. 오직 깊은 주의만이 이리저리 나부끼는 풍경들의 손을 잡을 수 있다. 풍경들을 집중시킬 수 있다. 집중하지 못한 불안한 시선은 아무것도 찾지 못하고 덩굴 속을 헤맬 뿐 아무것도 보지 못한다. 불안한 시선은 숨가쁜 풍경에서 벗어나지 못한다. 시선은 그저 바라만 본다.

사색적 시선은 보는 법에 대한 특별한 교육을 전개한다. 니체는 『우상과 황혼』에서 교육자의 도움을 필요로 하는 세 가지 과업을 거론한다. 이에 따르면 인간은 보는 것을 배워야 하고, 생각하는 것을 배워야 하며, 말하고 쓰는 것을 배워야 한다. 이러한 배움의 목표는 니체에 따르면 “고상한 문화”이다. 보는 법을 배운다는 것은 “눈을 평온과 인내, 자기에게 다가오게 하는 것”을 의미한다. 즉 눈으로 하여금 깊고 사색적인 주의의 능력, 오래 천천히 바라볼 수 있는 능력을 갖추어 줄 수 있게 한다는 것이다. 보는 법을 배우는 것은 “정신성을 갖추기 위한 최초의 예비 교육”이다. 인간은 “어떤 자

극에 즉시 반응하지 않고 속도를 늦추고 중단하는 본능을 발휘하는 법을 배워야 한다.”<sup>15)</sup>

이러한 보는 방법이 동양화의 시각과 비슷하다고 할 수 있고 그 각도를 넓혀주는 역할을 한다. 또 동양화의 관념과 닮아있다. 관념이라는 것은 배우지 않아도 그 지역 그 문화 속에서 살아왔으면 저절로 생겨나는 부분이다. 이러한 관념은 스스로 배우려고 노력하지 않아도 습득되는 것이요, 알게 되는 것이다.

이렇게 확장된 동양화의 시각은 공간 뿐 아니라 시간에서도 자유롭다. 과거이지만 현재인 것 같고 현재이지만 과거인 것 같고 여긴 것 같지만 저기인 것 같고 저기인 것 같지만 여기인 것 같은 시점이다. 이러한 시점이 본인이 표현한 시점이고 이러한 시점은 동양화의 시점의 관념과 비슷하다고 할 수 있다. 이런 시·공간의 초월은 어떠한 경계를 없애는 시발점이 되기도 한다. 이러한 관념적인 시각의 결과를 보면 동양화는 현실세계를 그대로 그리는 것을 꺼려했다는 것을 알 수 있다. 이는 작가의 이상향을 표현했다고도 할 수 있다.

## ② 서양의 경우-원근법적 시점

본인의 작품에서는 동양화의 시점이 주된 역할을 하고 있지만 서양의 원근법 또한 사용되고 있다. 따라서 서양의 일점 투시법이라고 할 수 있는 원근법과 이러한 시점이 사용되고 있다. 따라서 본인 작품에서 부분적으로 사용되고 서양에서 중요시 되는 원근법에 대해서도 간단히 알아보겠다.

회화에 표현된 시점은 작가의 자아(自我)와 그를 둘러싼 시대와 밀접한

---

15) 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012, pp. 47-48.

관계가 있다. 그를 둘러싼 세계를 작가가 어떻게 인식했느냐에 따라 작품에서 시점은 많이 달라진다고 할 수 있다. 서양회화에 표현된 공간인식은 자아(自我)와 자아를 둘러싼 세계와의 관계를 실질적인 거리를 표현하는 방법으로서 작가의 자아와 밀접한 관계에 있다.

르네상스 시대에 원근법이 발견에서 기초한 환경적 회화 공간 표현과, 19



작품 1. 김동희, 〈바라보며〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010

세기 산업혁명 이후 근대사회에 들어오면서 르네상스 시대 이후 450년간 이어온 전통미술의 단절로 원근법의 소멸과정까지이다. 이어 1,2차 세계대전 이후, 빠른 도시화와 인간에 불신, 소외 등 사회적 문제에 반하여 현대미술은 인간의 자아에 대한 탐구에 대한 영역을 넓혀갔다.

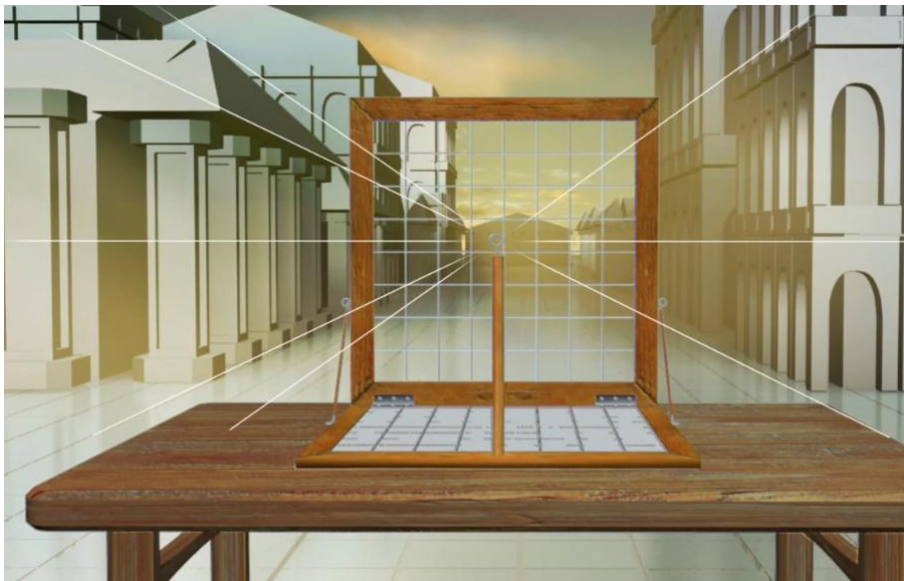
르네상스 시대의 중요한 시점 중 하나는 원근법이라고 할 수 있다. 이러한 원근법은 본인의 작업에서도 부분부분 사용되고 있는데, 작품 〈바라보며〉에서 잘 나타난다. 원근법의 원리는 2차원적인 공간에 3차원 적인 공간을 입체적으로 보이게 하기 위한 표현 방법이다. 과학적이고 정밀성과 일점투시체계들을 거쳐 완성되는 원근법의 공간은 측면투시원근법, 이점투시, 중앙투시원근법으로 이어진다. 이렇게 르네상스 시대에 완성된 환영적 공간은 450년간 이어져 오다가 19세기에 마네에 의해 원근법의 소멸로 서양회화의 시점은 변화를 갖는다.

이런 변화의 시대는 산업혁명, 프랑스 혁명, 근대적 도시의 탄생, 과학 발전, 동양문화의 유입 등을 들 수 있다. 이러한 흐름이 근대화라고 설명할 수 있다. 근대화가 되면서 사람들의 삶의 모습이나 가치관, 사고, 시각 등은 크게 변화 한다. 르네상스의 예술적 원근법은 이차원의 도화지에 삼차원의 공간을 표현하는 것이다. 삼차원의 공간을 만들기 위해서는 착각을 만들어 내는 기법을 사용해야 한다. 원근법으로 시. 공간이 2차원의 평면에 재현되었다.

이론가들은 “고대인들의 구면시각장(球面視角場) 곧, 사선투시도법(斜線透視圖法)에 따르면, 사물의 크기를 결정하는 것은 나와 사물의 거리가 아니라 내가 사물을 보는 각도라고 한다. 이론가들은 이와 같은 원근법을 경멸적인 의미에서 자연적 원근법 또는 일상적 원근법이라 불렀으며, 정확한 구축의 토대가 될 수 있는 인위적 원근법을 선호했다. 그러나 화가들은 이론가들이 모르는 것을 경험을 통해서 알고 있었다. 화가들이 잘 알고 있었던

것처럼, 원근법의 테크닉 가운데 정확한 해답은 단 하나도 없다. 존재하는 세계를 투사하는 방법 중에 세계의 모든 면을 반영하는 방법, 선원근법(線遠近法)은 회화가 도달한 결론이기 보다는 오히려 회화가 나아갈 여러 가지 가능성을 보여 준다<sup>16)</sup>.”

“회화의 언어는 때마다 다시 만들어져야 한다. 르네상스 원근법은 완전무결한 ‘트릭’이 아니라, 그때부터 지금까지 계속되는 세계의 시적(Poetique) 정보 가운데 한 특수한 사례요, 한 시대요, 한 순간일 뿐이다<sup>17)</sup>.” 시지각은 사유를 통해 이루어진다. 다시 말해, 시지각은 몸이 겪은 일들을 중심으로 자극, 사유를 통해 일어난다. 이렇게 몸에 의존한 시지각은 조건화된 사유로 몸에 일어나는 계기를 통해 이루어진다. 몸에 일어나는 계기는 공간, 시간에 따라 달라진다. 따라서 같은 장면을 사유한다고 해도 시간에 따라 달라진다.



도판 6. 원근법의 예

16) 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008, p. 87.

17) 위의 책, p 87.

이런 순간순간 장면의 이미지를 겹쳐서 표현한다.

본인의 작품에서도 풍경 드로잉에서 부분 부분 원근법의 형태들이 등장한다. EBS 다큐멘터리 『동과 서』에 등장하는 〈원근법의 예〉는 우리가 쉽게 이해되고 보편적으로 사용되고 있는 원근법이라고 할 수 있다. 동양화의 기법에서도 서양의 회화가 들어오기 시작하면서 동양적인 시점과 원근법이 자연스럽게 접목이 되어 나타나기도 한다. 여러 시점 중 일환으로 사용된 원근법은 풍경의 형태를 표현하고 이해하기에 편리한 부분으로 활용이 된다. 이러한 원근법은 장면을 집중하게 하는데 효과가 있다. 현대의 원근법은 동서양을 통합해 가장 많이 사용되고 있는 시점 중의 하나이다. 이미 작가들은 원근법으로 표현하는 것이 표현방법에 있어서 얼마나 효율적인지를 알고 있다. 따라서 아파트의 풍경에서는 원근법과 다른 여러 시점들이 사용되면서 혼란스러운 도시 풍경을 나타내고 있다.

작품에서 서양의 시점이 들어오기 시작하면서 동양적인 시점과 자연스럽게 접목이 되어 나타난다. 또 여러 시점 중 일환으로 사용된 원근법은 풍경의 형태를 표현하고 이해하기에 편리한 부분으로 활용이 된다. 이러한 원근법은 장면을 집중하게 하는데 효과가 있다. 따라서 아파트의 풍경에서는 원근법과 다른 여러 시점들이 혼용되어 사용되고 있다. 이러한 다시점을 통해 장면을 겹치는 것을 반복하면 보는 이로 하여금 작가의 의도를 효율적으로 표현할 수 있다.

## 2) 유토피아

작품에서 도시의 풍경의 모습을 인간의 유토피아라고도 설명할 수 있다. 도시의 빌딩 인공 공원 등 주변에 있는 것들은 인간들의 유토피아 실현을 위해서 인간들이 만들어간 것들이다. 또 이러한 유토피아가 밀집되어있는 곳으로 유토피아의 실현을 위해서 도시로 몰려들기 때문이다.

도시의 일상생활에서 ‘유토피아’라는 단어는 ‘그저 유토피아 일 뿐’ 이라는 비판적인 맥락에서 주로 사용된다. 실현가능하지 않다고 여기는 동시에 실현하고 싶은 욕망을 가지고 있다. 유토피아적이라는 결론은 비과학적이고 비현실적이고 실현가능성의 없다는 뜻을 내포하고 공상, 허상에 가깝다는 뜻을 가지고 있다. 마법, 종교, 연금술과 같은 종류라고 생각한다. 이는 현대과학 기술로 증명할 수 없다는 이유로 비과학적인 분야, 비실현의 대상이 되었다. 존재하지 않는 곳, 갈망해야 하는 곳의 대명사가 유토피아지만 인간이 살아가는 데는 유토피아란 존재는 필요하다고 생각한다. 현실화 되지 않지만 인간이 치열한 삶을 견디고 살 수 있는 것은 유토피아의 실현을 위한 막연한 동경이다. 오스카와일드(1854~1900)는 “유토피아가 표시되지 않은 지도는 쳐다볼 가치도 없다. 인간성이 늘 자리 잡고 있는 단 하나의 나라가 생략되어 있기 때문이다. 아나톨 프랑스 (1844~1924 프랑스 소설가 겸 평론가)는 과학에 중독되다시피 한 그의 동시대인들에게 지난 시대에 유토피아를 꿈꾸던 사라들이 없었다라면 인류는 여전히 동굴 속에서 비참하게 살고 있을 것”<sup>18)</sup> 이라고 이야기 하였다. 인간이 유토피아에 대한 갈망, 염원은 계속 진행되고 있는 것이다. 이루지 못할 것들에 대한 갈망으로 도시는 성장해 왔고 인간은 편리한 생활을 누리게 된다.

유토피아란 미래와 더 나은 세상의 이미지로 정의 할 수 있다. 구체적으

---

18) 지그문트 바우만, 『사회주의, 생동하는 유토피아』, 윤태준 옮김, 오월의 봄, 2016, p. 12.

로는 ‘아직 충족되지 않았으며, 더 많은 노력이 필요하다고 느낀다’, ‘바람직하다고 여겨지지만, 반드시 실현되어야 할 단 하나의 세계로 인식되지는 않는다’, ‘기존 사회에 대하여 비판적이다. 사실 사고체계가 여전히 유토피아적이므로 이것이 기존 체제와 상반되지는 않는다 하더라도 본질적으로 다른 어떤 체제를 나타낸다고 인식되어야만 어떤 행동을 촉발할 수 있다’, ‘상당한 위험을 내포하고 있다. 미래의 이미지에 유토피아의 특징이 포함되어 있기 때문에 일련의 행동들이 신중하고 끈기 있게 이루어지지 않는 한 결코 실현되지 않으리라는 점을 반드시 알아야만 한다. 조직화된 행동만이 사회적 예측들을 검증할 수 있는 유일한 방법이다’<sup>19)</sup>

유토피아는 문화의 한 양상으로도 해석 될 수 있다. 유토피아는 현실과 아주 동떨어진 저 멀리의 이상향 보다는 갈망과 경험을 통해서 현실과 가까이 있는 바람직한 방향으로 가기위한 수단으로서 그려지는 경우이다. 유토피아는 미래를 서로 경쟁하는 여러 프로젝트들의 집합으로 그려내고, 그림으로써 미래를 구상하고 이루어내려는 인간의 자유의지와 결연한 노력의 역할을 밖으로 끌어낸다.<sup>20)</sup> 가능한 것을 만들어 내는 과정이라 할 수 있다. 유토피아는 이상이지만 소유와 밀접한 관계가 있다고 말할 수 있다. 바라본다는 것은 소유의 욕구와 연결이 된다. 고급 아파트, 고층 빌딩 등의 광고를 보면 아름다운 자연, 인공환경들을 자랑한다. 그 집을 산다는 것은 그 공간을 산다는 것이다. 공간에 포함된 모든 환경을 산다는 것이다. 사람들은 주위의 모든환경을 통해서 유토피아를 실현하기를 원하지만 사실 대부분의 것이 결핍되어 있다. 인간의 욕망에 대한 내용은 뒤에서 구체적으로 알아보겠지만 대부분은 결핍이 되어있기 때문에 생겨나는 것이다. 가지고 난 후에는 욕망의 대상이 아니다. 자본주의에서는 사람들의 페티시즘<sup>21)</sup>의 대상이 돈이

---

19) 지그문트 바우만, 『사회주의, 생동하는 유토피아』, 윤태준 옮김, 오월의 봄, 2016, pp. 25-26.

20) 위의 책 p. 19.

21) 페티시(fetish)란 용어는 원래 숭배의 대상이 되는 자연적, 인공적 물건을 가리킨다. 페티시는

라고 할 수 있다. 돈을 획득하면 갖가지 병과 해악을 피할 수 있는 주술적인 힘을 가질 수 있다고 여긴다. 페티시즘은 일종의 도착이라고 할 수 있는데, 도시는 사람들을 돈에 도착, 집착하게 만든다고 할 수 있다. 유토피아<sup>22)</sup>는 현실적으로는 어디에도 존재하지 않는 이상의 나라, 또는 이상향(理想郷)을 뜻하는 말이다. 유토피아적 도시는 인공과 자연의 조합으로 설계되지만 자연에서 오는 근본적인 삶의 방식이나 태도는 철저히 배제되어 있다. 그 안에는 공존과 조화의 의미보다는 마치 행복한 삶을 영위할 수 있다는 이미지의 흔적만 쫓고 있는 느낌을 지울 수 없다. 잘 정돈된 조경으로 자연의 이미지만을 적당히 차용한 도시의 풍경은 인간의 자연에 대한 유토피아를 실현 하고자 하는 노력이 아닐까 하고 생각한다.

---

'주물', '연물', '물신'으로 옮겨지기도 한다. 만일 이런 물건을 획득하면 갖가지 질병과 해악을 피할 수 있는 주술적인 힘을 갖게 된다고 여겨진다. 따라서 페티시즘은 원시종교에 그 기원을 두고 있다.

22) Utopie. 그리스어 'outopos (아무 데에도 없는 곳)'에서 유래. 유토피아란 소망하는 상(象)으로서나 공포스런 상(반유토피아)으로서 사실적인 실재에 대립되는 다른 기상학적 현실을 말한다. 유토피아 속에는 존재와 당위, 현실과 가능성이 결합된다. 대부분 역사 철학적이고 윤리적인 전제들에 유토피아를 접목함으로써, 유토피아의 주요문제, 즉 피상적으로 오로지 주장되기만 하는 유토피아의 존재(추상적 유토피아)가 생겨난다. 가령 블로흐와 같은 유토피아의 이론가들은 소망과 현실의 상호 관계를 참조하면서 절충할 것을 시도했다(구체적 유토피아). 예술작품에서 훌륭한 삶의 가능성이 모든 인간을 위한 모범이 되는 지점에서 유토피아는 미학과 접촉한다. 여기에서 '미적' 유토피아와 '미적인 것'의 유토피아가, 말하자면 유토피아에 관한 예술적 묘사와 예술이 형식에 의하여 소유하는 유토피아적 내용은 구분될 수 있다. 양자의 방향은 모더니즘의 아방가르드 예술에서 등장했고 또 등장하고 있는데, 거기에서 미적인 것의 유토피아가 전체적으로는 우세하다. 정신사적으로 보자면 유토피아 사상은 일찍이 신학적인 모티프(종말론)에서나 르네상스와 바로크(모루스 Morus, 캠파넬라 Campanella, 베이콘)의 국가소설 혹은 계몽주의(헤르더, 칸트)의 보편적인 교육학적 기획에서 증명될 수 있다. 쉴러는 처음으로 유토피아를 분명하게 예술과 연관지었다. 위대한 관념론적 미학자들(셸링, 헤겔)뿐만 아니라 쉐레겔의 낭만주의적 예술론도 쉐러에게 신세를 졌다. 산업화의 시작과 함께 유토피아적 소설은 '과학 소설(science-fiction)'로서 현대에까지 이르는 독자적 장르(메르시어 Mercier, 카베트 Cabet)로 형성된다. 유토피아적 '가상의 미학'이 가장 충분한 시도를 한 것은 20세기의 블로흐에서 착수되었다. 블로흐는 예술작품을 희망의 알레고리적 상으로 해석하고, 이를 통해 예술작품에 중요한 '유토피아적 기능'을 부여한다. 행크만, 『미학사전』, 김진수 옮김, 예경, p. 264-265.

## ① 유토피아 실현으로서의 인공자연

도시의 인공자연은 흙으로 물레를 돌려 화분을 만드는 것에서부터 시작한다. 이 과정은 자연을 인공으로 옮겨 내 주거지 근처, 집 안 등에 가져다 두겠다는 의지이자 인간의 자연을 갈망하는 기본적인 욕구의 실현이다. 이렇게 자연에 대한 갈망은 인공자연, 공원 등의 형태로 우리의 주변에 존재하게 된다.

미술사 안에서 기존의 자연은 여러 가지 의미로 작품의 모델이 되어왔다. 경험에 의해 우리에게 알려진 세계의 전체, 무한히 다양하고 풍부한 변칙적인 자연, 인위성이나 꾸밈이 없이 존재하는 것들의 의미, 인간의 소산이 아닌 초인적 세계의 의미, 세계의 일반적인 형식이라는 의미, 우주적 질서의 의미, 이상화된 의미<sup>23)</sup>로 존재했다. 하지만 본인 작품에서 자연은 인간의 욕구의 수단으로 표현이 된다. 자연이 변형된 초기 공원의 형태는 도심 인근 유원지나 동물원이었다. 그러나 자동차와 도로의 발달로 원거리까지의 활동이 가능해진다. 거주하는 인근 공원, 원거리의 공원 등 공원의 조성 목적은 땅이 남아서가 아니라 사람들의 삶의 질을 높이기 위해 휴식, 운동, 경관, 놀이 등을 제공하기 위한 장소이다.

공원은 자연을 갈망하는 욕구의 대상에서 도시의 발전과 더불어 인간의 욕망 대상으로 변하였다. 그 예로 아파트의 거대 조경의 형성이다. 현재 조경은 아파트를 구입 시 우선적으로 고려하는 대상이 되기도 한다. 이는 사람들이 점점 인공자연에 갈망에 그치지 않고 그것을 이용해 욕망을 채우는 대상으로 여긴다. 도시에는 누구나 손쉽게 자연을 개인의 소유물로 가질 수 없다. 이런 공간에서 공원을 사유화한다는 것은 많은 것을 필요로 하고 누구나 가질 수는 없는 것이다. 이러한 이유들이 공원들이 인간에서 욕망의

---

23) 박현수, 『예술과 자연』, 서울 : 미술문화, 1997. pp. 82-83

대상이 된 이유이다.

1970년대에는 인구가 집중되는 것을 막기 위해 과천에 신도시를 개발하였고 1990년대 이후에도 분당, 평촌, 산본 등 여러 신도시들이 꾸준히 들어서고 있다. 여기에는 도시인들의 유토피아를 실현시켜주기 위해 대형공원부터 소소하게 꾸며진 공원까지 거주지와 함께 건설되었다. 일조량, 녹지면적, 공원의 크기, 청소상태, 접근 편리성, 휴식 공간, 미적 공간 등 많은 조건들을 요구한다. 공원은 이렇게 사람들의 자연에 대한 갈망과 개인의 욕구를 실현하는 공간이 된다.

현대사회에 들어오면서 도시집중으로 인한 인구 과밀현상으로 심각한 문제가 계속되고 있지만 인간들은 보다 능률적이고 편리하다는 이유로 모든 경제적인 요소를 감수하고도 도시에서 살아가려고 노력을 한다. 이렇게 도시는 사람들이 머무는 공간이기에 그들이 필요로 하는 것들을 제공해야만 한다. 도시에서 자연을 어떤 형태로 어떤 양을 제공하느냐에 따라서 사람들의 생활의 질은 달라진다고 생각한다. 차를 타면 산이나 자연 그대로의 장소도 많다. 하지만 인공공원의 발달로 사람들은 자연 그대로의 자연보다는 인공공원을 더 많이 찾아간다. 자연에 있는 자연으로 갈 수 있는 시간을 할애하고자도 인공공원으로 가서 자연을 만끽한다.

자연에 대한 갈망은 빠른 도심의 개발 속도에서 그것과 밸런스를 맞춰줄 무언가가 필요하기 때문이다. 따라서 공원에서는 사람들이 저마다의 만족을 찾는다. 공원은 구속된 사회로의 탈피와 자유롭고, 평화로운 기분을 느끼게 해 주어야 한다. 늘 이런 느낌을 가질 수 있는 공간을 옆에다 두고 싶은 욕구 때문에 자연은 욕구의 대상에서 욕망의 대상으로 변한다.

여기서 사람들은 인공자연을 통해서 저마다의 유토피아를 채우고 있다. 저마다 이상적으로 생각하는 자연을 찾아 향유 한다. 이 유토피아의 공간에서 인간의 자연에 대한 욕망을 채운다. 유토피아는 현실로 존재하지 않는

곳으로 이상의 곳으로 설명될 수 있다. 여기서 인공자연의 유토피아는 잘 정리된 나무들을 보면서 흠을 뺏지 않고 그늘로만 다닐 수 있으며 조금이라도 걷다가 힘들면 바로 쉴 벤치가 있어야 하며, 물이 마르면 바로 마실 수 있는 음료 자판기나, 카페가 10분 이내에 위치하고 있어야 한다. 그리고 자연의 곤충도 인간의 기호에 맞게 존재해야 한다. 사람들이 선호하는 공간이어야 한다. 나의 욕망도 채울 수 있고 타인의 욕망도 동시에 실현할 수 있는 공간이 이상적인 유토피아 공간이다. 인간은 타인의 욕망에 비추어 본인의 욕망을 실현한다.

동양화에서 자연을 그리는 것은 단순한 풍광을 그리는 것이 아니다. 그 안에는 그 시대 사람들의 이상이 담겨있다. 자연은 여러 형태 여러 기법으로 끊임없이 묘사되고 있는 것을 보면 사람들은 예전부터 아름다운 자연환경을 보면서 이상을 꿈꾸어 온듯하다.

## ② 유토피아 실현으로서의 도시

인공자연과 더불어 도시는 인간의 유토피아를 실현하는 공간이다. 어린 시절부터 도시에서의 생활은 이상향이 되어 교육을 받아온다. 도시의 삶을 벗어날 수 없는 것은 그만큼 도시의 삶이 편하고 윤택하다고 생각하기 때문이다. 실제로 그러하기도 하다. 개발도상국 당시 농경사회에서 산업화 사회로 급격히 변화할 때 지역의 농·어촌에서는 자식들을 도시로 보내려고 모든 힘을 아끼지 않았다. 각자의 유토피아를 실현할 수 있는 도시로 향하는 것이 었다. 원초적인 생산 활동은 그만큼 어렵고 얻어지는 것도 적었다고 할 수 있다. 농촌에서의 인건비의 가치는 낮았다. 하지만 도시에는 기본적으로 인건비의 가치가 높았다. 저녁이면 집에 가서 쉴 수도 있고 벌어들인 돈으

로 필요한 것들을 구입할 수도 있었다, 이러한 반복되는 생활패턴은 노동을 단조롭게 하고 노동의 시간도 줄여주었다. 열심히 일만하면 더 많은 돈을 벌어 자식들에게 투자할 수 있고 이런 투자는 다시 양질의 생산 활동으로 발전한다. 지식들은 같은 시간을 일을 해도 더 많은 돈을 벌 수 있는 직업을 가지게 된다는 말이다. 과거 농경사회에서는 노동의 시간과 돈은 비례하였다. 하지만 양질의 노농은 노동과 돈이 비례하지만은 않는다. 이렇게 벌어들인 돈으로 우리는 더 나은 삶을 살고 있다고 살 수 있다고 여기고 도시를 벗어나지 않으려고 한다. 이러한 도시의 이점은 사람들을 도시로 몰려들게 했다.

또 도시는 우범지대 사람들이 잘 다니지 않는 곳을 개발해 살기 좋은 곳으로 바꾼다. 도로가 생기고 아파트들이 생기고 근린시설들이 생기고 싱그러운 공원이 생긴다. 도시의 시스템은 사람들에게 많은 투자를 하게 되어있다. 이렇게 사람들이 몰리게 되면 자연스러운 경쟁으로 시너지 효과가 발생하여 도시의 발전에 더욱 기여하게 된다. 또 여러 분야의 여러 아이디어가 결합이 되 더욱 편리한 아름다운 도시로 발전하게 된다. 이러한 발전은 인간의 삶이 편해지는 길이다. 교통이 편리한 지리적 장점은 거대도시로 발전하기에 아주 좋은 조건이다. 예로 미국의 뉴욕을 들 수 있다.

뉴욕 시는 미국의 초대형 항구였는데, 이곳은 중심 지역의 수심이 깊고 안전한 항구와 함께 내륙 지역 깊숙이 접근할 수 있는 강물이 흐르고 있다. 미국이 대도시 터미널 집중 방식인 일명 허브-앤-스포크 출하 시스템을 도입하기 시작하자 뉴욕은 자연스럽게 허브도시로 발돋움했다. 수로들이 만들어지고 수로의 동쪽에 해당하는 도시가 되면서 뉴욕의 미국의 중심도시로 발전하게 되었다<sup>24)</sup>. 이렇게 발달한 도시는 또 다른 편리성을 등에 업고 계속 발전하게 된다.

---

24) 에드워드 글레이저, 『도시의 승리』, 이진원 역, 2011, p. 19.

아테네의 성공비결은 아테네로 지식인들이 몰리면서 예술가와 학자들이 자유롭게 자신들의 생각을 공유할 수 있는 유일한 장소가 된 것에 있다. 도시는 여러 층의 엘리트들이 모여 자유로운 토론 속에서 새로운 문화를 창조하고 있었다. 하지만 현대의 철학, 과학, 예술분야 등은 깊이 있고 세분화되어 더더욱 이러한 자리가 만들기가 쉽지 않은 듯해 아쉬운 부분이라 하겠다. 다시 아테네로 돌아와서 아테네는 작은 사건들이 도시 내에서 상호작용을 통해서 다른 똑똑한 사람을 만나서 새로운 아이디어를 떠올렸다. 이러한 지식의 교환이 인간의 창조성에 기적을 만들어 아테네라는 거대한 도시를 만들게 되었다<sup>25)</sup>.

이렇게 사람들이 함께 모여 사는 데 있어서 도시가 갖는 장점은 편리성 부의 창출의 기회 부여, 낭만적 관계의 차원을 넘어선다. 도시에 사는 사람들은 취향이 비슷한 광범위한 친구들과 연결이 될 수 있다. 파리는 문학 살롱으로 유명하다. 반면 인구 밀도가 낮은 지역의 사람들은 저녁 식사를 같이 할 사람들의 범위가 좁은데, 이것은 도시 밖에 거주하기 때문에 지불해야 하는 또 다른 비노동비용이다<sup>26)</sup>.

말과 말의 안장처럼 도시와 사람들은 유토피아를 향해 한 몸으로 달려가는 형상을 하고 있다. 새로운 즐거움을 맛보려는 부자들과 좋은 교육을 받고자 하는 사람들은 점점 더 혁신적 즐거움을 전문적으로 만들어주는 대도시에서 자연스럽게 이끌린다. 새로움이란 것 자체가 명품이다. 부자들만이 매일 먹는 훌륭한 음식이 지겨워질 정도로 충분한 돈을 갖고 있다. 우리가 사는 세상이 점점 더 부유해 지고 불평등해질수록 대도시에서 가장 쉽게 얻을 수 있는 새롭고도 고급스러운 경험을 계속 느껴보기 위해서 돈을 지불할 용의가 있는 사람들의 숫자도 늘어나게 된다<sup>27)</sup>.

---

25) 에드워드 글레이저, 『도시의 승리』, 이진원 역, 2011, p. 49.

26) 위의 책, p. 237.

27) 위의 책, p. 239.

유토피아적인 도시는 현대인들의 이상이 모두 밀집되어 있다. 도시는 인간의 유토피아 실현을 위해 존재한다. 인간은 유토피아 실현을 위해서 도시를 건설한다. 또 개발, 유지하고 그 공간에서 자기의 유토피아를 실현하기 위해 노력하고 있다.

### 3) 욕망

욕망이라는 것은 동·서를 막론하고 사람이 있다면 어디에나 존재한다. 조선 후기 문예사상의 가장 큰 특징은 유가의 이념에서 부정하던 인간의 욕망을 본성으로 인식하는 사상적 기류가 포착된다는 것이다. 인간의 욕망을 ‘진(眞)’으로 인식한다는 문예론적 측면은 당시의 사상적 변화의 기류를 대표하는 예라고 할 수 있다. 동아시아 사상사에서 세계를 이해하는 방식과 인간 삶의 척도를 변화시킨 역사적 선례들은 많았지만, 인간의 ‘욕망’의 문제가 사상적으로 부각된 것은 ‘심즉리(心卽理)’를 주장한 명대 심리학으로부터라고 할 수 있다. 사람의 마음이 곧 이치라는 마음의 작용에 자율성을 부여한 것이다<sup>28)</sup>. 이렇게 이전까지는 사람의 마음속의 욕구, 욕망을 마음껏 표현하기는 쉽지 않았다. 특히 우리나라는 남·여 모두 각자의 관습에 싸여 절제된 삶을 살아왔다. 당연히 이전의 미풍양식을 따라야 하는 부분이 인간의 욕망을 억제 시키고 있었다. 이렇게 억압된 것들이 산업화가 되고 도시화가 되면서 욕망이라는 것이 도시와 같이 수면위로 나오게 되었다.

이제껏 욕망을 절제해야하고 숨겨야 하는 대상으로 인식하던 것이 이러한 욕망도 자연스러운 본성으로 인식하면서 자유로워진다. 인간의 의식이 있고 사람들과 서로 어울려 살다보면 자연스럽게 생겨난다. 그리고 사회가 도시화가 되면서 이러한 현상은 더욱더 막을 수가 없다. 사람들은 개인주의가 되고 자신만을 생각하게 되면 내가 가장 하고 싶은 것 기분을 좋게 만드는 것에 집중할 수가 있다. 과거의 억눌렸던 시간과는 사회구조가 많이 달라졌다. 산업화로 인해 농경사회에서 부모와 함께 살았던 환경은 도시화가 되어 도시에서 새로운 가정을 꾸리고 새로운 문화를 만들어 가는 형태와는 환경이 달랐다.

---

28) 박순철, 「신윤복 풍속화에 나타난 ‘욕망표현’연구」, 성균관대학교 대학교 박사논문, 2014, p. 100.

‘욕망’을 통제의 대상으로 생각한 것은 서양의 사상에서도 마찬가지였다. 서양에서 욕망을 인간의 순수한 욕망으로 이해하려고 했던 지식인은 스피노자라고 할 수 있다. 스피노자는 인간이 느끼는 기본적인 감정은 기쁨. 슬픔. 욕망이라고 보았다. 스피노자는 욕망을 인간의 본질로 규정하고, 욕망의 존재인 인간이 어떻게 덕(德)을 통해 감정을 극복할 수 있는가에 주목했다<sup>29)</sup>. 여기서 극복이란 넘어서야한다는 의미인데 감정을 느끼고 난 후 ‘난 그래도 괜찮아’ 라고 마음으로 이해하는 것이다. 넓은 마음으로 모든 것을 수용하고 이해하라는 내용이다. 하지만 욕망이란 인간의 본질적인 자기보존의 힘이고 충동이다. 이런 근본적인 힘인 욕망을 서양에서도 덕이라는 것으로 눌러 통제하려고 하였다. 동양에서는 미풍양속등 사회적 관계 다른 사람의 시선에 대한 욕망의 통제였다면 서양은 자기 스스로 내면을 통제하는 형식이다.

동양의 맹자는 인간의 본성을 기본적으로 선함에서 출발한다는 ‘성선설(性善說)’을 주장했다. 사람의 본성은 기본적으로 착하나 나쁜 사회적 환경에서부터 자극받은 물욕(物慾)등으로 점점 악한 부분이 생겨난다고 주장했다. 순자는 인간의 본성은 악함에서 출발한다고 주장하는 ‘성악설(性惡說)’을 주장하였다. 인간의 본성은 이기적이고 악한데 자라면서 사회적 교육으로 악한 행동이 선한행동으로 변화된다는 이론이다. 이들은 기본적으로 인간들의 욕망을 어떻게 통제하느냐가 주장의 중심이 된다. 여기서도 욕망을 인간의 본질이라는 바탕을 두고 사회적 영향에 따라 달라지는 인간을 관찰하였다. 다시 말해, 인간은 사회적 영향에 따라 욕망이 발현, 발전된다고도 설명할 수 있다. 과거의 욕망은 조절, 통제로 사회에서 바람직한 방향으로 이끌어가려는 노력에서부터 시작한다.

따라서 동양사상에 뿌리 박혀 있는 불교의 세속적 욕망에 관해 알아보고, 유교, 도교 사상의 욕망의 비교를 통해 동양의 욕망의 형태를 알아본다. 또

---

29) 요하네스 힐쉬베르거, 강성위 역, 『서양철학사 하』, 대구 : 이문출판사, 2006, p. 198.

서양의 욕망은 정신분석학을 중심으로 알아보는데 프로이드와 융의 욕망이론을 비교해 보고, 자크 라캉의 욕망이론을 통해 욕망에 대한 관점이 어떻게 다른지를 알아본다.

## ① 불교를 중심으로 본 동양의 욕망에 대한 관념

### · 불교의 세속적 욕망과 출가

동양의 사상에 많은 영향을 준 불교를 기반으로 인간의 번민의 원인을 찾아본다. 이 번민은 마음속으로 안타까워 괴로워하는 것으로 인간의 욕망과 연결이 된다. 원하는 것이 실현이 되지 않을 때의 고뇌이다. 불교전반에서 기본적인 법체계는 오온법(五蘊法), 십이처법(十二處法), 십팔계법(十八界法)이다. 다시 이러한 법에 육육법은 바탕에 있고 십이연기법과 사성제법으로 확장되어 설명된다. 이 가운데 십팔계법은 인식활동과 전개의 기초로 어떻게 욕망이 발생하는가의 과정을 보여주는 육육법으로 불교 욕망론의 골격을 제시한다. 이와 같이 불교의 중심체계는 욕망의 이해와 욕망의 극복에 있다. 하지만 불교는 어떤 범주의 욕망이든 무상(無常)과 고(苦) 그리고 무아(無我)를 떠나 있지 않다고 말한다. 따라서 고(苦)로부터 인간 해방을 위해서는 이러한 존재의 비실재성을 통찰하는 일이 강조된다. 욕망하는 자아의 무상성(無常性)과 무아성(無我性)이라는 비실재성을 체득하는 것으로 욕망하는 자아로부터 자유로워지는 것이다. 다시 말해, 실천적인 문제에서 공성(공성: 무실체성)의 자각과 함께 욕망의 허망성을 체득하여 욕망으로 비롯되는 고통을 극복할 것을 말한다. 이처럼 불교의 실천철학적 중심주체인 욕망의 기

원과 과정을 통해서 불교의 욕망에 관해서 알아 본다<sup>30)</sup>.

불교의 욕망에 관한 철학적 논쟁은 어느 정도 논의 되어 왔다. 그리고 불교의 욕망에 대한 논의가 다른 주제와 관련하여 다양한 각도에서 부분적으로 다루어지고 있다. “불교에 대한 여러 논의는 불교가 욕망을 무조건적으로 부정적으로 대하고 단절시키는 입장으로만 이해를 하는 것과 ‘불교는 욕망을 없애기 위해서 수행을 하는데 그것 또한 욕망이 아니냐’ 라는 모순이 계속된다. 욕망을 극복하기 위해 욕망이 계속해서 발현한다는 것이다. 불교에서의 욕망의 기본적인 목적은 즐거움이다. 하지만 불교에서는 무조건이 즐거움의 추구를 부정하는 금욕의 입장은 아니다. 고통으로 구결되는 욕망에 대해서만 조절하고 자제할 것을 말하지 그렇지 않은 경우는 즐거움을 적극 추구한다.

세속을 벗어나 수행의 결과도 즐거움이라고 표현을 한다. 따라서 세속적인 추구의 욕망은 물론 출세를 위한 염원도 무언가를 바라고 추구한 결과라는 점에서 욕망이라고 표현을 할 수가 있다<sup>31)</sup>.”

궁극적으로 불교에서 왜 욕망을 가장 문제 삼는가에 대한 이유는 인간의 고통을 제거하는 것을 목표로 삼기 때문이다. 여기서 인간 고통의 근원을 욕망과 무명(無明)으로 본다. 욕망과 무명이 있는 한 고통이 있다는 것이다. 고통의 지멸은 욕망의 지멸을 뜻한다. 따라서 불교는 인간의 고통을 제거하는 지점에서 욕망을 긍정하고 권장한다. 욕망이 인간의 행복을 위해 불필요한 존재 행복을 방해하는 존재인 것이다.

“불교에서의 욕망은 또 인간의 삶을 이끌어 가고 지배하는 존재로 보고 있다. 욕망이 세상을 이끌고 여기에 끌려 다니며 욕망이라는 법이 모든 것을 지배한다<sup>32)</sup>.” 인간이 처한 세계에서는 욕망이 지배하고 욕망의 존재는

---

30) 조준호, 「무명과 공-욕망의 비실재성에 대한 불교적 통찰」, 『불교학 연구』제 24호, 2009, p. 182.

31) 위의 책, p. 183.

32) 위의 책, p. 191.

계속된다고 할 수 있다. 선천적이고 본능적이고 맹목적이다. 인간의 잠재의식 소계 항상 존재하는 욕망은 각각 처해있는 상황에서 수준과 내용에 따라 저절로 드러난다. 이러한 욕망의 잠재성은 갓 태어난 아기에게도 있으며 그것이 자라나면서 언제 발현이 되는가는 각각 다르다고 할 수 있다. 여기서 붓다와 같이 열반을 하면 완전 소멸할 수 있다고 한다. 따라서 열반을 성취하지 못한 존재는 모두 욕망이 있다고 할 수 있다.

욕망의 구체적인 대상에는 토지, 금, 소, 말, 하인, 친척, 여자 등이 있고 시각적 욕망, 청각적 욕망, 후각적 욕망, 미각적 욕망, 촉각적 욕망 등 감각기관에 기초한 욕망도 있다<sup>33)</sup>.

불교는 우리가 보고, 듣고, 먹고, 느끼는 현실세계를 출발점으로 한다. 그래서 지금 사는 세계가 나와 아무 관계가 없는 것이 아니라 세계는 나와 나와 만나는 모든 것들이 화합해서 만들어 내는 일체법(一切法)을 말한다. 존재하는 모든 것과 나는 같이 공존하며 욕망을 만들어 냄으로써 욕망과 집착은 끊임없이 재생산된다. 욕망을 끊을 수 없다면 괴로움도 끊을 수 없다는 것이다.

따라서 불교의 목적은 고통의 극복에 있고 시작은 행복의 반대 개념인 고통에 대한 통찰에 있다. 사성제<sup>34)</sup>가 붓다의 중심 가르침으로 이해되는 이유이다. 붓다는 인간의 존재현실이 괴로운 상황에 처해 있음을 밝히고 이는 욕망과 관련한다고 한다. 그래서 괴로움이 제거된 행복의 조건은 바로 욕망의 제거에 있음을 강조한다. 붓다는 욕망과 행복을 여러 종류와 위계로 설명하고 있다. 또한 행복을 수온의 범주로 배속시킨다. 기본적으로 소욕지족

33) 조준호, 「무명과 공-욕망의 비실재성에 대한 불교적 통찰」, 『불교학 연구』제 24호, 2009, p. 193.

34) 불교의 가장 근본적인 교리. 사제(四諦)라고도 함. 고(苦)·집(集)·멸(滅)·도(道)의 네 가지 진리로 구성되어 있다. 석가모니의 성도(成道) 후 자기 자신의 자내증(自內證)을 고찰하여 설한 것이 십이인연(十二因緣)이라면, 사제설은 이 인연설을 알기 쉽게 타인에게 알리기 위해 체계를 세운 법문이다. 십이연기설이 이론적인 것임에 대해 사제설은 이론적인 동시에 실천적인 것이며, 오히려 실천을 주로 삼는 것이라 할 수 있다.

이라고 하는 붓다의 행복론은 욕망과 행복의 상관관계에 있어 현대 행복론과 상통하는 점이 있다<sup>35)</sup>.

붓다는 성도 후 처음에는 자신의 깨달음을 다른 이에게 가르쳐 주는 것을 꺼려했다고 전해진다. 그 까닭은 “세상 사람들은 욕망의 환희에 있고 욕망을 좋아하여 욕망을 즐기고 있어 열반을 보기 어려울 것”이라고 판단했기 때문이다<sup>36)</sup>. 욕망이 존재하는 한 열반할 수 없다는 것이다. 여기서 열반은 최상의 행복을 말한다. 열반이 성취되면 욕망도 사라진다고 한다<sup>37)</sup>.

경전을 보면 행복을 위해서는 욕망과 탐욕을 끊으면 근심, 슬픔, 괴로움 번민이 일어나지 않는다는 붓다의 욕망과 행복에 관한 입장이 다수 있다. 붓다는 일반적으로 세속사람들을 가리켜 ‘감각적 욕망 또는 쾌락을 즐기는 재가자(gihinā kāmabhoginā)’라는 표현을 사용한다. 붓다는 세속에서 출가 후 감각적 욕망으로부터 출리(出離)한 사람들이라는 비유를 통한 표현을 하였다<sup>38)</sup>. 붓다는 세속, 세상, 사람이 사는 곳에는 욕망이라는 것이 난재하고 있어 욕망을 벗어나려면 세속적인 삶을 떠나야 한다고 말하고 있다. 그러면 행복을 얻을 수 있고 행복을 얻는 순간 욕망도 없어진다고 말하는 것이다.

현대사회에서 과학기술은 빠르게 발전해 유혹의 물질들이 많아졌다. 현대에서 노동은 자아능력을 인정받기 위해서가 아니고 돈을 벌어 생계를 유지하고 욕망을 채우기 위함이다. 교육도 개인의 만족을 위해 받는 것이 아니고 어떤 기술의 습득을 통해 더 많은 돈을 벌기 위함이다. 이런 물질이 만연한 세상에서 사람들은 만족을 못하고 상대적 결핍에 의한 고통과 스트레스를 받는다. 현대인들은 상에 집착을 하고 그 상을 이루기 위해서 노력하는 것이다. 이는 헛된 욕망의 길로 가는 것을 이야기 하는 것이다. 이 헛된

35) 조준호, 「초기 불교에 있어 행복과 욕망」, 불교학보 제 73집, 2015, p. 94.

36) Saṃyutta Nikāya I, p.136 ; Majjhima Nikāya I, pp.167; 487 ; Dīgha Nikāya I, p.12 ; Vinaya Piṭaka I, p.4. 재인용, 위의 책, p. 103.

37) 위의 책, p. 103.

38) 안옥선, 『불교윤리의 현대적 이해』, [서울: 불교시대사, 2002, p. 101.

욕망에 대해 알아보기 위해 조신설화(調信說話)에 등장하는 조신의 이야기를 살펴보면 조신이 첫눈에 반한 여자와 결혼해 불행한 삶을 살아가고 있는데 깨어 보니 꿈이었다는 것을 깨닫고 속세의 모든 욕망이 헛된 것이라는 것을 알고 출가를 한다는 내용이다. 이런 욕망은 꿈을 깨보니 모든 것이 환영이고, 물거품이고, 그림자 같은 것이었다. 불교에서 말하는 욕망은 모든 것이 헛된 것이고 허망한 것이라고 말하고 있다. 욕망을 벗어나기 위해 조신을 출가를 하였다. 불교에서 말하는 행복의 길로 간 것이다. 세속적인 삶에서는 욕망의 굴레에서 벗어날 수 없기에 출가를 해야만 가능하다고 말하고 있다.



도판 7. 광암선사, 〈십우도〉

또 불교의 그림인 광암선사의 〈십우도〉 작품에서 보면 선의 수행과정을 소를 찾아가고 길들이는 것에 비유한 그림으로 서문과 각 단계의 10개의 그림으로 이루어져 있다<sup>39)</sup>. 광암선사의 『십우도』는 잃어버린 소를 찾아 방

황을 거듭하다가 소의 발자국을 보고 소를 찾아 소를 길들이면서 소와 목동이  
 이 둘이 아니라 하나가 되고, 진실의 자기를 회복하여 본래의 자기로 돌아  
 가는 수행과 더불어 깨닫고 난 후, 다시 저잣거리에 돌아와 중생 구제의 모  
 습을 보이고 있는 깨달은 자의 참 모습을 보여준다<sup>40</sup>). 여기서 제 1의 심우  
 부터 제 7의 망우존인의 경지까지는 자시실현의 향상 과정이며, 제 8의 인  
 우구망은 절대무의 경지이며, 제 9의 반본환원은 절대무로부터 부활하고,  
 끝없는 부정으로부터 단적인 긍정으로 대전환을 이룬 것을 보여주며, 제 10  
 의 입전수수는 괴롭고 복잡한 인간세계에 들어가는 이타행을 의미한다<sup>41</sup>).  
 제 10의 입전수수의 서문과 계송을 살펴본다.

싸리문 닫고 홀로 고요하니  
 천명의 성인이라도 그 속을 알지 못하네.  
 자기의 풍광은 묻어버리고  
 옛 성인들이 간 길도 등져버린다.  
 표주박 들고 저자에 들어가고  
 지팡이 짚고 집으로 돌아간다.  
 술집도 가고 고깃간도 들어가  
 교화를 펼쳐 부처를 이루게 한다.

맨가슴 맨발로 저자에 들어오니  
 재투성이 흙투성이라도 얼굴 가득 함박웃음  
 신선이 지닌 비법 따위 쓰지 않아도  
 당장에 마른 나무 위에 꽃을 피게 하누나.<sup>42</sup>

39) 정호영, 「확암(廓庵) 『십우도』의 사상」, 『人文學(志)』 제32호(충북: 충북대학교 인  
 문학연구소, 2006), pp.49-50.

40) 오용석, 「명상과 사회의 관계성에 대한 禪的 고찰」-곽암선사의 〈십우도〉를 중심으로,  
 『동아시아불교문화』 제23집, 동아시아불교문화학회, 2015, p. 493.

41) 재인용, 앞의 책, p. 494.

〈십우도〉는 제 10도에서 완결되는 것이 아니라 참된 자기와 만나게 된 타자의 입장에서는 다시 제1의 경지로 가는 출발점이 된다. 따라서 제 10과 제 1은 자연스럽게 연결되면서 사람에서 사람에게로 끝없이 연결되는 것을 알 수 있다. 여기서 크게 세 가지의 경지로 나누어 볼 수 있는데 첫째는 수행, 둘째는 깨달음, 셋째는 보살행이다. 수행은 심우, 견적, 견우, 득우, 목우, 기우, 망우존인에, 깨달음은 인우구망과 반분환원에, 보살행은 입전수수에 해당된다고 할 수 있다. 그러나 여기서 가장 중요한 부분은 입전수수의 단계이다. 이 입전수수는 곽암 이전의 목우도 등에서는 나오지 않는 부분으로 곽암 『십우도』의 백미라고 할 수 있다. 입전수수의 단계를 통하여 ‘사람으로부터 사람에게로’ 이어가는 역사적 현장성이 확보되며 〈십우도〉 자체가 하나의 원과 같이 시작과 끝이 없는 과정을 보여준다. 즉 참 본성을 찾는 과정은 자명이 “원래부터 잃지 않았는데, 무엇을 찾을 것인가?[從來不失, 何用追尋]”<sup>43)</sup>라고 말한 것과 같이 본래의 불성에 대한 자각의 과정이며 중생과 부처를 나누지 않는 과정이다<sup>44)</sup>. 이렇게 십우도는 몸과 마음을 닦는 수행의 과정 깨달음의 과정을 보여주고 있다. 속세에서 말하는 욕망 등으로부터 불교에서 말하는 수행의 과정을 그림으로 잘 표현하고 있다.

이렇게 불교의 가르침에서도 욕망에 대해서 중요하게 다루고 있다. 인간이 행복하게 살기 위해서는 욕망을 멀리해야하고 인간이 세상과 존재하는 한 욕망을 버릴 수 없다는 것을 이야기 하고 있다. 이는 본인이 이야기하고 있는 욕망과 맞아 떨어지는 부분이다. 도시의 삶에서는 욕망의 분출을 막을 수 없고 너무나 만연해 사람들은 자신의 욕망을 인식할 수도 없다는 것이

42) 오용석, 「명상과 사회의 관계성에 대한 禪的 고찰」-곽암선사의 〈십우도〉를 중심으로, 『동아시아불교문화』 제23집, 동아시아불교문화학회, 2015, p. 494.

43) 위의 책, p. 495

44) 위의 책, p. 496.

다. 현대는 도시를 떠나서는 살 수가 없으므로 도시인들에게 욕망이란 필연적인 것이라 할 수 있겠다.

### · 유교, 도교 사상의 인간의 욕망

유교는 조선왕조 건립 초기에 새로운 이념적 체제의 필요성에 따라 이를 바탕으로 이상의 나라를 만들고자 하는 노력에서 실천하기 시작하였다. 이러한 영향은 향 후 오늘날까지 많은 영향을 미치게 되었다. 생활적인 측면과 조상숭배사상, 내외사상, 남녀유별, 장유유서, 신분제도 까지 상하의 개념을 낮게 하였다. 유교는 우리나라에 깊이 뿌리박고 있는 사상이다. 급속한 도시화와 세계화 된 현대사회에서도 유교는 생활에 많은 영향을 주고 있어서 유교적 관점의 인간의 욕망에 관해서 알아본다.

유교의 욕망은 남성을 욕망의 주체로 보고, 여성을 남성의 욕망의 대상으로 취급한다<sup>45)</sup>. 삼강오륜에 바탕을 둔 유교적 질서를 실천하는 데는 장유유서(長幼有序)와 남녀유별(男女有別)에 따라 어른과 남성을 우선하여 좌석이 배치되고, 독상과 겸상 등이 결정되었다. 제사등 유교적 문화를 살펴보면 유교는 현세의 욕망은 절제하고 금욕하는 것을 말하는 반면에 죽고 난 다음 세상의 욕망 영역이 확대되어있는 모습을 발견할 수 있다. 현세에서의 삶을 중요시하는 이유는 이러한 후세의 삶에 대한 대비라고도 할 수 있다. 죽고 난 다음에도 자식들과의 교류를 계속한다고 여기고이를 중시하는 경향이 다분하다. 이러한 모습은 불교나 도교의 사상과 차별이 되는 부분이다. 이러한 부분이 유교의 우주적 관념과 연결이 되는데 인간은 홀로 있을 때야말로 우리가 가족, 사회, 나아가 우주와 가장 깊이 연관됨을 느끼는 순간이다. 진정

45) 이소희, 「유가철학의 욕망론과 신경증적 거식증」, 충남대학교 유학 연구소 제 24집, 2011, p. 225.

으로 ‘개인’이 되는 자는 또한 공동체적이고 우주적이다. 이러한 이유로 유교의 ‘자기 수양’은 내면에 우주적인 원리를 내포한 개인의 실질적인 수양이다.

유교는 우주의 본질적 방향성이 ‘지속적인 생성(生生)’이라고 말한다. 만물은 모두 이 방향성에 의거하여 존재하게 되는데, 이 중 ‘나’라는 존재는 부모로부터 존재하게 되었으므로 부모는 나에게 있어 우주와 같은 존재라고 말한다. 그리고 대를 올라가도 마찬가지로 부모는 우주와 같은 존재이다. 이와 같이 자신의 근원을 찾고자하는 과정에서 인간이 자신의 본질이 우주의 본질과 같다는 결론에 도달하게 되는 것이 유교적 접근이다.

이러한 유교적 접근이 인간 실생활 풍경을 보여주면서도 현대의 도시에서 삶의 형태는 유교적인 관습에서 많이 벗어난 모습을 찾을 수 있다. 부모로부터 독립함과 동시에 독립된 ‘나’의 존재가 강해져 유교에서 말하는 자신을 보호하고 인격수양을 통해 인간의 욕망 실현이 가능하다. 이는 도시 사람들이 지향하는 욕망의 모습이다. 개개인의 노력을 바탕으로 인간다운 삶을 영위하는 것이 도시에서의 욕망이라고 할 수 있다.

다음은 도교적 사상에서 바라보는 사회의 풍경의 모습이다. 도교의 인간의 사회적 모습은 “현세 이익”적이라는 것이다. 이는 현실을 벗어난 우월적 지위를 중요시하지 않고 현실적인 삶 실질적인 삶을 중요시 한다는 점이다. 이는 현재의 삶이 충실할 뿐 이상적인 삶을 추구하지는 않는다는 것이다.

중국에서 현상세계를 발생, 변화를 시키는 것을 바로 “기”라고 말하고 있다. 기의 흐름으로 삶과 죽음 장수와 신 마저도 설명되고 있다. 이러한 기의 흐름은 현세적인 것이다. 여기서 현세적이라는 것은 삶만 있지 죽음은 해당하지 않는다. 죽음은 현상을 넘어선 것이기 때문에 중국인들에게는 아무것도 아니다. 도교에서는 살아있는 현상세계의 삶으로서의 삶만이 중요하고 이를 연장하는데 노력을 한다.

이는 진정한 삶의 위한 노력의 결과라고도 볼 수 있다. “인위적인 삶 보다는 자연에 순응하면서 사는 것을 목표로 하는데, 인위적인 삶을 추구하면 생명력 넘치는 삶을 괴롭히다가 결국 천수를 다하지 못할 것이라고 경고를 한다. 유가의 지식이 도덕적 인격이나 도덕적 사회 건설에 봉사해야 하는 것과는 달리 도가에서는 생명력 넘치는 자연적 삶에 고현 할 수 있어야 진정한 지적 활동으로 인정된다<sup>46)</sup>.”

이렇게 도교는 삶과 죽음이 분리가 되어있어 죽은 후의 생 보다는 살아있을 당시의 생의 모습에 관심을 가진다. 이런 도교의 삶과 죽음에 대한 입장은 욕망을 바라보는 시각과도 연결이 된다. 인간의 욕망을 현세의 욕망, 살아있을 당시의 욕망으로만 바라본다. 도교에서의 욕망은 살아있을 때의 욕망의 집중이라고 볼 수 있다. 따라서 죽고 난 후의 욕망 보다는 현세의 욕망을 주로 말하고 있다.

결국 세속적인 욕망은 벗어나기 어렵고 그것을 벗어나기 위해서는 피나는 노력을 해야 한다고 설명하고 있다. 이는 너무나 어려운 일이기 때문에 초인적인 힘이 필요하고 신적인 존재가 되어야만 가능한 일이라고 말하고 있다.

## ② 정신분석학을 중심으로 본 서양의 욕망에 대한 관념

### · 프로이드와 융의 욕망이론 비교

인간의 정신세계에 무의식의 개념을 도입한 프로이드로 인해 지금까지 불가해한 것으로 여겨져 온 인간의 정신세계를 이해할 수 있는 길이 어느 정도

---

46) 최진석, 「도교의 생사관」, 철학연구 75, 2006, p. 62.

열리게 되었다. 프로이드의 이론은 단순히 심리학 이론으로서만이 아니라 현대 문학을 이해하는 방법론으로서도 중요한 역할을 담당하고 있다. 자크 라캉의 정신분석학을 비롯한 다양한 포스트구조주의 철학이론이나 문학비평 이론이 프로이드의 이론에 바탕을 두고 있다는 것만 보더라도 프로이드의 이론이 지닌 생명력을 짐작할 수 있다.

프로이드는 인간의 정신이 이드(Id), 자아(Ego), 및 초자아(Superego)로 구성되어 있다고 주장한다. 이드는 쾌락원리의 지배를 받는 본능, 즉 이성적 요소가 배제된 활동을 지칭하는 반면, 자아는 초자아를 통제하고 지배하며 정신과 행동을 조절하여 환경에 적응시키려 애쓰는 일종의 조절자라 할 수 있다. 따라서 자아는 욕구를 만족시켜줄 대상이 발견되거나 산출될 때까지 행동을 자제하는 현실원리의 지배를 받게 된다. 이드가 수행하는 1차 단계는 개인으로 하여금 욕구를 만족시켜줄 대상에 대한 심상을 갖게 하는 일이고, 2차 단계는 이 대상을 찾아내거나 만들어낸 것, 다시 말해서 욕망의 대상을 실제로 존재하게 만드는 행위라 할 수 있다. 이러한 2차적 과정은 사고와 이성의 지배를 받게 마련이며, 전개되는 행동에 의해 현실을 찾아내거나 만들어 내게 된다. 그래서 이러한 2차적 과정은 흔히 문제 해결 과정 또는 사고 과정이라고 부른다.

초자아는 인격의 도덕적 이상양아를 지칭한다. 초자아는 현실보다는 이상적인 것을 대표하고 현실의 쾌락보다는 이상을 지향한다. 따라서 초자아는 그 사람의 윤리관이라고 할 수 있는데, 선과 악, 덕과 죄에 대한 사회적 표준을 습득한 결과이며 자아로부터 발달한다. 인간은 쾌락을 얻고 고통을 피하기 위해 현실 원리를 따라야 하지만, 도덕적 명령에 따라 행동하지 않을 수 없다. 이러한 초자아는 ‘이상아(理想我)’와 ‘양심(良心)’으로 분류할 수 있다. 이상아는 도덕적으로 선이라고 여겨지는 개념이 내면화된 것이며, 양심은 악으로 규정하는 것에 반대되는 개념을 의미한다. 따라서 이상아와 양심

은 동일한 도덕률의 안과 밖이라 할 수 있고, 이러한 초자아의 보상과 벌은 자아에게 가해진다. 그러나 사람의 행동을 지배하는 것은 자아이기 때문에 도덕적 행동을 하느냐 또는 비도덕적 행동을 하느냐 하는 책임은 자아가 지게 마련이다. 결국 인간의 행동과 생각은 초자아의 윤리적 기준에 부합할 경우에 긍정적인 보상을 받는다<sup>47)</sup>.

이렇게 프로이드는 정신작용을 합리적이고 인과적인 관점에서 고찰하였지만, 융은 그것을 좀 더 심층적이고 목적론적인 관점에서 보았다. 무의식에 대한 두 사람의 생각은 매우 달랐다. 프로이드는 정신현상을 고찰할 때 무의식의 작용을 살펴보면서 무의식과 신경증 증상 사이를 인과론적 관점에서 설명하려고 했던데 반해서, 융은 의식과 무의식 사이의 관계를 살펴보면서 정신질환의 증상에는 의식과 무의식 사이의 일방성을 보상하려는 의미가 있다고 목적론적으로 살펴보려고 했기 때문이다. 정신현상을 보는 초점이 프로이드에게는 하나였는데 반해서, 융에게는 두 개였던 것이다. 따라서 두 사람은 같은 정신현상을 보고 설명하였지만 서로 다르게 설명할 수밖에 없었다<sup>48)</sup>.

융 자신도 처음에는 그와 프로이드 사이가 왜 그렇게 다른지 궁금하였다. 그래서 그는 고대와 중세의 신학 사상사, 서양 철학사 등을 살펴보면서 사람들이 같은 것을 보면서도 서로 다르게 생각하는 이유는 그들의 심리학적 유형이 다르기 때문이라고 주장하였고, 그것을 토대로 해서 1921년 『심리학적 유형』을 발표하였다: “내가 프로이드와 어떻게 다르고, 애들러와는 어떻게 다른가? 우리들 사이의 차이점이란 도대체 무엇인가? 내가 그 유형의 문제에 관심을 가지게 된 것은 이 같은 점을 심사숙고하면서부터였다

---

47) Anthony Stevens, Jung: L'Oeuvre-Vie(Paris: Edition du Felin, 1994), 256-8. 융도 프로이드의 인과론적 관점을 모두 부정하지는 않았다. 특히 꿈 해석에서 객관적 수준에서는 프로이드의 인과론적 관점을 어느 정도 받아들이고 있다. 재인용. 박현수, 「프로이드의 욕망이론에 비춰 본 앤토니와 클레오파트라」, 세종대, pp. 103-104.

48) 김성민, 「분석심리학과 분학-예술에 대한 프로이드와 융의 태도 차이」, 2017, pp. 219-221.

.”49)정신분석학의 발달 초기에 협력관계에 있었던 두 사람이 위와 같이 생각하였고, 결정적으로 헤어지게 된 계기는 리비도에 대한 두 사람의 견해 차이 때문이었다. 프로이드는 모든 행위의 원천이 되는 리비도(libido)를 성욕이라는 질적(質的) 개념으로 파악하였던 반면, 융은 그것을 양적(量的) 개념으로 파악하였던 것이다50).

따라서 프로이드는 인간의 모든 행동의 밑바탕에는 성욕이 자리잡고 있으며, 정신질환의 증상은 ‘억압된 성욕’ 때문이라고 생각했지만, 융은 반드시 그렇지만은 아니라고 생각하였다. 그에 따라서 프로이드의 맥락에서 보면 종교, 예술, 학문 등은 모두 성욕을 억압하면서 승화시키려는 행위들인데, 융은 그렇게만 볼 수는 없고 각각의 것들은 그 나름대로 고유한 역동이 있다고 강조하였다: “그의 논지대로 한다면 문명이란 단지 하나의 웃음거리의 표현에 불과하며, 따라서 억압된 성욕의 병적 외현에 지나지 않는 것이다.”51) 그래서 융은 1912년 프로이드와 결별하면서 그의 독자적인 심리학을 발전시켰다. 또한 무의식에 대한 생각에서도 두 사람은 달랐다. 프로이드는 인간의 무의식은 의식이 억압한 것들로 이루어져 있다고 주장하면서, 그때 의식이 억압하는 것은 유아성욕과 관계되는 고통스러운 것, 허용되지 않은 소망, 숨겨진 복수심 등 검열기관을 통해서 걸러지는 비밀스럽고 부당한 내용들이라고 주장하였다.

---

49) C. G. Jung, *Ma Vie: Souvenirs Reves et Pensee*, (Paris: Gallimard, 1973), 241. cf. C. G. Jung, *Types Psychologiques*, (Paris: Buchet-Chastel, 1967). 재인용. 박현수, 「프로이드의 욕망이론에 비춰 본 앤토니와 클레오파트라」, 세종대, pp. 103-104.

50) cf. “나는 리비도라는 것이 생리적인 에너지와 비슷한 정신에너지라는 생각을 가지고 있었다. 따라서 그것은 다소 양적인 개념을 가진 것이기 때문에 질적인 개념으로 정의되어서는 안 되는 것이었다. ... 다시 말해서 나는 리비도를 가지고서 식욕, 공격욕, 성욕 등으로 말해서는 안 되고, 그 모든 표상을 정신에너지의 다양한 표현이라고 생각해야 된다는 것이 나의 생각이었다.” C. G. Jung, *Ma Vie: Souvenirs Reves et Pensee*, 242. 재인용. 박현수, 「프로이드의 욕망이론에 비춰 본 앤토니와 클레오파트라」, 세종대, pp. 103-104.

51) C. G. Jung, *Ma Vie: Souvenirs Reves et Pensee*, 177. 재인용. 박현수, 「프로이드의 욕망이론에 비춰 본 앤토니와 클레오파트라」, 세종대, pp. 103-104.

그러나 융은 무의식에는 프로이트가 주장하는 개인적인 부분도 있지만, 그 이외에 인류가 그 동안 살면서 경험했던 모든 자료들이 축적되어 있는 집단적인 부분이 있다고 생각하였다. 개인무의식보다 더 깊은 층에서 개인적인 존재와 상관없이 여러 세대에 걸쳐서 전수된 정신기능의 잠재적 체계로 존재하는 집단적인 부분이 있다는 것이다. 융은 그것을 가리켜서 집단적 무의식(collective unconscious)이라고 불렀는데, 집단적 무의식은 원형들로 이루어져서 사람들이 삶의 여러 가지 상황에서 그 상황에 알맞게 행동하도록 한다. 융은 집단적 무의식은 수많은 신화와 민담의 모태가 되고, 예술 창작의 원천이 될 뿐만 아니라 사람들이 일상생활을 하는데도 영향을 미치는 정신의 근원적인 층이라고 주장하였다.

#### · 자크 라캉의 욕망론

라캉은 욕망이라는 것은 사람들은 누구나 가지고 있다고 한다. 여기서 라캉은 욕망을 인간의 가장 본질이며, 실존 핵심이라고 보았다. 정신분석학자이며 실제로 정신과 환자들을 치료해 온 라캉은 환자 자신이 욕망을 인정하고 진실을 파헤치도록 돕는 것이 치료의 목적<sup>52)</sup>이라고 말했다.

라캉은 욕망 이론 중 가장 중심은 ‘욕망은 충족될 수 없다’<sup>53)</sup>라는 것이 내용의 중심이라고 할 수 있다. 다시 말해 욕망은 채워지거나 만족되는 것이 아니라 비슷한 욕망이 계속 만들어 지는 과정에 있다. 이와 같이 욕망이 채워지지 않는 이유는 주체가 내가 아니라 타자에 의한 욕망이기 때문이다. 이 과정에서 나는 욕망이 채워졌다고 느끼는 단계를 ‘환상(fantasy)’이라고

52) Jacques Lacan, 『욕망이론 : 자크 라캉』, 민승기 역, 문예출판사, 1994, p.25.

53) Jacques Lacan, *The Seminar Book VII: The Ethics of Psychoanalysis(1959-60)*, trans. Dennis Porter, notes by Dennis Poter, London : Routledge, 1992, p. 25.

한다. 이처럼 라깁의 욕망 이론을 연구해 보고 개념과 욕망이 발현되는 무의식적 세계를 관찰해 본다.

라깁은 ‘욕망’이라는 개념을 설명하기 위해 세 가지 용어의 차이점을 제시한다. 그리고 각 개념의 설명을 명확히 하였다. ‘욕망(desire)’ ‘욕구(need)’ ‘요구(demand)’는 서로 관련이 있는 동시에 큰 차이가 있다고 말한다. 먼저 ‘욕구’는 인간이 가진 가장 원초적이고 자연적인 본능에 의해 만들어진 생물학적인 개념이다. 즉, 욕구는 인간이 생존하기 위해서 육체적으로 반드시 필요한 것이며 욕구의 대상 역시 물리적이고 자연적이다. 예를 들어서 배가 고플 때 먹고 목이 마를 때 물을 마시는 행위가 욕구에 의한 것이다.

이 때 우리가 누군가에게 자신의 욕구를 만족시키기 위해 언어로 표현을 한다면, 그것이 ‘요구’가 된다. 즉, 욕구 표명이 곧, ‘요구’라고 볼 수 있다. 이 때 욕구와 요구 사이에 중요한 차이가 발생한다. 아기가 엄마에게 젖을 요구할 때 아기가 원하는 것은 단순한 의미의 물질적인 젖이 아닌 어머니의 사랑을 함께 요구한다. 이처럼 요구는 이중적이며, 욕구표명 기능과 사랑 요구 기능을 갖는다. 그러나 인간은 누구나 불완전한 존재이기 때문에 완전하게 상대의 요구를 들어줄 수 없다. 결과적으로 아기의 요구는 물리적이고 순간적인 욕구는 충족되었지만 아기가 원했던 어머니의 사랑은 충족되지 않았다. 이 때 충족되지 않은 부분은 욕망으로 발현된다. 즉, 요구에서 욕구를 채우고 남은 부분이 바로 욕망이다<sup>54)</sup>. 즉, 욕망은 요구로부터 욕구를 뺀 차이라고 볼 수 있다<sup>55)</sup>.

이와 같이 욕구는 물리적이고 요구를 통해 완전히 채워질 수 있는 것으로 설명하고 있다. 예를 들어 배가 고플 때 포화지점까지 밥을 먹으면 욕구는 채워진다. 하지만 욕망은 채워지지 않는다고 설명되고 있다. 라깁은 욕망의

---

54) 안은희 · 이정옥, 「실내건축의 욕망유형을 통한 욕망구조 특성에 관한 연구」, 『한국실내디자인학회논문집』, 통권 63호, 2007-08, p.22.

55) 김용수, 『자크 라깁』, 살림, 2008, p. 17.

실현이 ‘채워지는’ 것이 아닌 욕망을 재생산해내는 데에 있다고 말한다<sup>56)</sup>.

또 욕망과 욕구는 각각 그 대상이 다르다. 둘은 근본적인 차이가 있다. 라캉이 말하는 욕망의 대상이란 곧 ‘자기희생이며, 기표와의 관계에 사로잡힌 일파운드의 살덩이’<sup>57)</sup>라고 표현한다. 다시 말해 본인의 욕망이 아닌 타인의 시선에 의한 욕망이다. 반대로 욕구의 대상은 근본적으로 충족 될 수 있으며 타인에 의해 영향을 받는 것이 아니다. 또, 계속 생산해 내는 것도 아니다. 따라서 욕망은 빈 공간 허상을 채우는 행위이며 그 자리가 채워지면 또 다른 형태의 욕망의 빈 공간이 생기게 된다. 이는 나 자신으로 부터의 결핍이 아니라 타인으로부터 오는 결핍이기 때문에 빈 공간은 계속해서 재생산된다. 그럼으로 인간의 욕망은 타인의 의한 욕망이다.

사람들은 본질적으로 원하던 원치 않던 타인의 시선에 의해 타인의 욕망을 자신의 욕망으로 만든다. 이는 자신의 관점이 아닌 타인의 관점에서 본인의 욕망을 본다. 예를 들어 부모는 아이의 첫 타자이기 때문에 아이는 부모의 기대에 맞추어 본인의 욕망을 형성한다. 여기서 타자의 존재는 아이에게 큰 영향을 미치는 존재이다. 인간의 욕망은 타자의 욕망을 따르기에 채워지지 않고 결국, 타자로 외면 받는다. 정신병, 신경증 등 병리적 현상이 소외현상으로부터 시작된다. 그로 인해 자신이 진정한 주체가 되지 못한다.

라캉은 욕망에 대한 연구와 관련하여 ‘충동(drive)<sup>58)</sup>과 향유(jouissance)’의 개념을 연구하였다. 충동은 욕망의 일부분에 해당하는데 충동의 목적은 ‘최종 목표(goal)’에 도달하는 것이 아닌 ‘단기적 목적(aim)’을 따른다. 즉,

---

56) Dylan Evans, An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, 『라캉정신분석사전』, 김종주 외 역, 인간사랑, 1998, p.17.

57) Jacques Lacan, 『욕망이론 : 자크 라캉』, 민승기, 이미선, 권택영 옮김, 서울 : 문예출판사, 1994, p.156.

58) 라캉은 프로이트가 ‘본능(Instinkt)’과 ‘충동(drive)’을 구분했다는데 주목했다. 본능은 순수한 생물학적 개념으로 인간의 미리 정해진 특정한 행위로 이끈다. 목이 마르면 물을 마신다. 반면 충동은 본능에 기초를 두고 있지만 본능과는 달리 상징적 차원에서 작동한다. 목이 마를 때 어떤 음료수를 마시는가 상이한 사회적, 상징적 의미를 부여하게 된다. 본능은 결정론적으로 작용하지만 충동은 상징계와 접하고 있으므로 예외와 일탈을 허용한다.

최종 목적지가 아닌 환상을 만들어 욕망의 대상 주위를 배회하는 것이라고 주장한다<sup>59)</sup>. 충동은 이런 과정에서 환상을 쫓는 인간의 욕망의 부분이라고 설명할 수 있다. 여기서 즐거움이 발생할 수 있는데 이러한 과정자체를 통해 충족되는 것일 뿐 최종 목적지로 돌아가지 못한다. 예를 들어 충동에는 항문 충동, 시각 충동 등 부분 충동이 있다. 즉, 욕망은 전체인 동시에 여러 부분적인 충동들을 통해서 만족 된다<sup>60)</sup>.

향유의 뜻인 ‘jouissance’는 프랑스어, ‘enjoyment’는 영어로 쓰인다. 프랑스어에는 ‘오르가즘’의 의미를 내포한다. 따라서 향유는 본능적, 정서적, 감정적, 육체적인 것들을 포함한 개념이다. 즉, 욕망은 이상적인 개념이며 결여에 의해 발생하는 상상계적인 속성이라면 향유는 현실적인 충동과 관련이 있으며 육체적이고 정서적인 부분이라고 할 수 있다<sup>61)</sup>. 라캉은 ‘향유는 괴로움’<sup>62)</sup> 이라고 말하며 인간은 향유를 누리는 순간, 충동을 획득한다고 말한다.

이와 같이 타자의 욕망을 통해 인간의 욕망이 형성된다고 말하고 이 과정에서 주체의 공간에 관심을 갖는다. 여기서 ‘환상’이라는 개념이 나온다. 인간은 타인의 욕망에 비추어 자신의 욕망을 형성하기에 무의식적으로 환상이라는 것을 만들어 낸다. 다시 말해 아이가 사과를 먹고 싶다는 욕망은 아이의 욕망이 아닌 엄마의 말과 눈빛을 통해 본 욕망이다. 아이가 엄마의 말과 눈빛을 기억하기 때문이다. 이 두 관계에서 환상이라는 것이 만들어진다. 라캉은 인간의 본질은 영원히 충족될 수 없는 결핍의 상태라고 보고 있다.

전경갑은 『욕망의 통제와 탈주』에서 인간의 주체를 세 가지로 구분하고

---

59) Jacques Lacan, *Seminar VI* 『자크 라캉 : 세미나 11』, 맹정현·이수련 역, 새물결, 2008, p. 235.

60) Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, 『라캉정신분석사전』, 김종주 외 역, 인간사랑, 1998, pp.274-278.

61) 김상환 · 홍준기, 『라캉의 재탄생』, 창작과 비평사, 2002, p. 98.

62) Jacques Lacan, *The Seminar Book VII: The Ethics of Psychoanalysis(1959-60)*, trans. Dennis Porter, notes by Dennis Poter, London : Routledge, 1992, p. 184.

있다.

첫째, 인간 주체는 그 원초적인 통일성이 분열된 상태이므로 상실된 통일성을 되찾으려 끊임없는 욕망에 사로잡힌 결핍의 존재이다.

둘째, 이러한 결핍으로서 욕망은 본질적으로 성적 욕망이다. 인간은 원초적 남녀 양성의 충만함을 상실하고 남자와 여자로 분리되었기 때문에, 상실된 충만함을 되찾으려는 즐기찬 욕망을 다름 아닌 성적 욕망이다.

셋째, 인간은 성적 결핍을 추구함으로써 이러한 상실에 기인한 고통을 해결하려는 무의식적 욕망에 사로잡힌 존재이다.

이 분석은 자크 라캉이 인간을 정신분석학적인 측면에서 욕망을 해석한 것이 아니라 존재론적 측면에서 분석했다는 것을 알 수 있다.<sup>63)</sup>

자크 라캉은 자아를 ‘이상적 자아(Jacques Lacan)’와 ‘자아 이상(Idea Ego)’으로 구분하여 설명을 한다. 자아는 이상적 자아의 상태에서 대타자의 시선에 종속되어 있다는 것이 그의 논지이다<sup>64)</sup>. 이것은 대타자가 바라보는 시선과 우리가 우리 자신(내가 나를)을 보는 시선과 같다고 상상하는 것이다. 자크 라캉에 따르면 거울을 통한 자신의 형상 인식 경험은 아이가 상징적 질서 속으로 다시 말해 법, 금지, 적절한 행동의 규율, 그리고 언어와 같은 사회적 구조 안으로 진입하는 것을 의미한다<sup>65)</sup>. 자크 라캉은 이런 단계를 거울 단계라고 하였다. 우리는 현대적, 도시적 삶을 통해서 거울 단계를 재연출하는 과정을 연속적으로 반복한다. 반면 자아이상은 우리가 닮고자 하고 이상화하는 객체에 대한 대상을 가르친다. 여기에서 문제는 우리를 향

63) 전경갑, 『욕망의 통제와 탈주』, 한길사, 1999, pp. 128-129

64) 앨새서, 토마스 · 말테 하게너, 『영화이론』, 윤종욱 옮김, 서울 : 커뮤니케이션스북스, 2012, p. 165.

65) Jacques Lacan, 『욕망이론 : 자크 라캉』, 민승기 외 옮김, 서울 : 문예출판사, 1994, pp. 41-48.

한 타자의 상상적 시선이 타자를 향한 우리 자신의 (욕망을 강조하는) 시선과 완전하게 일치할 수 없다는 데 있다. 자아에 대한 이러한 두 가지 측면을 함께 생각해 보면, 왜 우리의 정체성이 끊임없이 이상적 자아와 자아 이상 사이를 오가며 그 간극을 느끼고, 온전한 자기 자신으로서 ‘존재’ 하는 것이 불가능한지가 명백해 진다<sup>66)</sup>. 자크 라캉의 이러한 자아 연구를 보면 나의 자아와 타인이 바라보는 자아 사이에 끊임없는 질문을 하는 것을 알 수 있다.

---

66) 고자영, 「자연이미지의 조합을 통한 내면세계의 표현 연구」, 서울대학교 대학원 박사 논문, 2016, p. 17

### Ⅲ. 본인의 작품 분석

#### 1. 욕망의 산물들로 표현된 도시

본인의 작품은 크게 세 부분으로 나눌 수 있는데, 1) 아파트, 인공자연, 2) 도시, 야경, 3) 자본으로 나뉘고 있다.

1) 아파트, 인공자연 (2003~2014)을 나타낸 작품은 아파트, 인공자연, 공원, 화분, 건물 등 주변의 풍경에 속해있는 건물들과 자연물들을 함께 표현한 도시 풍경화였다. 작품의 변화에는 본인의 생활과도 밀접한 관계가 있는데 이 시기에는 새로운 도시 생활에서의 신선함과 주변 풍경들의 관찰 등에서 작품의 표현이 시작되었다. 또 이러한 여러 요소들을 인간이 무의식적으로 필요하다고 느끼고 가지고 싶어하는 것들이라고 생각한다. 따라서 우리 주변에 늘 존재하는 풍경이 곧 인간이 갈망하고 염원하는 것들이라고 생각하였다.

2) 도시, 야경(2015~2016)을 나타낸 작품은 자연물들이 배제된 풍경으로 건물들의 야경을 표현하면서 작품에 변화를 가져오게 된다. 야경에는 인간을 대변하는 동물 등도 등장하게 되는데 결혼으로 인한 회사원들의 생활에 밀접한 관계가 형성되면서 그 전에는 관심이 없던 도시의 시스템 그 안의 사람들의 욕망 욕구를 향한 열정 등에 관심을 가지게 되었다. 이전에는 현대인들의 유토피아를 실현하기 위한 풍경을 그렸다면 이 시기에는 그들의 치열한 삶을 표현하였다.

3) 자본(2017~2018)을 나타낸 작품은 이런 치열한 삶을 살고 있는 사람들에게 더 가까이 다가가 이야기를 듣는 과정의 그림이다. 스멀스멀 기어가듯 그은 선들은 공기 중에 떠다니는 이야기들이라고 할 수 있다. 그런 이야

기들의 작은 소재들에 집중한다. 이 이야기에는 사람들이 가장 염원하는 것들이 들어있다. 이러한 부분은 욕망과도 연결이 된다. 이렇게 자본, 돈을 표현한 작품은 인간의 욕망의 대표 형상을 그대로 나타낸 것이다.

## 1) 아파트, 인공자연

도시화의 대표적인 것이 아파트라고 할 수 있다. 또 아파트를 둘러싼 공원이라고 할 수 있다. 인공공원은 화분, 공원, 아파트 단지의 조경 등으로 나눌 수 있다. 아파트와 이런 공원들은 도시에서 인간들의 욕망의 표상이다. 아파트는 지어지는 순간부터 지금까지 부의 상징이 되고, 공원은 부자들만 가질 수 있는 것이었는데 도시의 발달로 아파트 주변에 조성되어 있다.



작품 2. 김동희, 〈서서-Be at the head〉, 110x160cm 장지에 수묵채색 및 목탄, 2003

이런 풍경들로 이루어진 2003~2014년도의 작품 중 〈서서-Be at the head〉, 〈산책 Take the air II〉, 〈산책-Taka on outing〉을 예로 들 수 있다. 〈서서-Be at the head〉 작품은 한강에 아파트가 비치는 이미지



작품 3. 김동희, 〈산책-Take on outing〉,  
160x130cm, 장지에 수묵채색 및 목탄, 2003

를 아파트의 베란다의 선들과 강의 푸른빛을 통해 나타낸 작품이다. 한강의 아파트는 사람들의 욕망의 대상이다. 값비싼 대가를 치루고 입성할 수 있으며 따라서 누구나 들어갈 수 없는 곳이기도 하다. 이런 한강의 아파트를 목탄과 붓의 거친 터치로 표현하였다. 〈산책-Taka on outing〉 또한 아파트의 풍경이다. 아파트와 주변의 나무들을 표현하였다. 이때까지는 작품에서 아파트의 표현이 주가 되었고 주변의 큰 나무들만이 풍경에 동참하고 있다. 이후 작품에서 아파트 등의 공원 거주환경 주위의 공원 등이 등장하게 되는데 이후에 아파트만으로 한정되었던 시선이 다른 풍경으로 전환하게 된다.

우리나라에 근대적 공원이 등장한 것은 1930년대 도시 계획안이 마련되면서이다. 이때 도시공원계획이 구체적으로 언급되기 시작하면서 부터이다. 앞서도 설명한 바와 같이 1970년대 이후 산업화가 도시화로 이어지면서 인구의 증가에 따른 새로운 여가, 휴식 공간의 필요의 욕구로 생겨난 것이 공원이다.

도시의 발달은 아파트 빌딩들의 발달로 이어져 도시의 자연, 녹지 환경이



작품 4. 김동희, <시선의 나열>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012

축소되어갔다. 따라서 공원, 녹지의 확보에 대한 인식이 높아짐에 따라 도시 공원이 늘어나기 시작하였다. 이런 도시자연공원은 도시의 인구, 산업, 교통, 토지 이용 등 사회 경제적 여건과 지형·경관 등을 종합적으로 검토하여 생겨난다.<sup>67)</sup> 공원은 역사공원, 문화공원, 수변공원, 체육공원, 묘지공원, 근

67) 이정석, 「도시자연공원구역 지정을 위한 평가지표 개발에 관한 연구」, 한양대학교 도시 대학원, 박사논문, 2012, p. 11.

린공원 등의 종류로 이들은 도시의 녹지를 담당하게 된다. 다음 그림들은 2010년 이후 변화된 작품으로 색이나 스케치의 형태 등에 많은 변화가 있었고, 풍경 장면의 겹침 또한 밀도 있게 나타나는 작품들이다. 〈시선의 나열〉, 〈정원의 자연〉, 〈공중정원〉 등의 작품은 도시의 인공자연들의 풍경을 표현하였다. 이러한 풍경에서 보면 인공자연물들이 주로 등장하는데



작품 5. 김동희, 〈정원의 자연〉, 130X190cm, 장지에 수묵채색 및 목탄, 2012

이는 인간들의 자연을 소유하고 싶은 욕구를 충족시키는 인공자연들이다. 여기서 화분은 인공자연으로서 상징적 의미를 갖는다. 이후의 작품에서도 자주 등장하는데 화분은 인간의 욕망을 대변하는 소재로 사용된다고도 볼 수 있다. 이렇게 사람들은 도시생활에 이미 길들여져 도시에 필요한 것들은 하나 둘 가지고 들어와 도시의 생활을 더욱 편리하게 만든다. 아파트가 이러한 행동을 특징 지워주는 건물이고 화분이 이러한 행동을 대변해주는 자



작품 6. 김동희, 〈공중정원〉, 160x110cm, 장지에 채색, 2013

연이다.

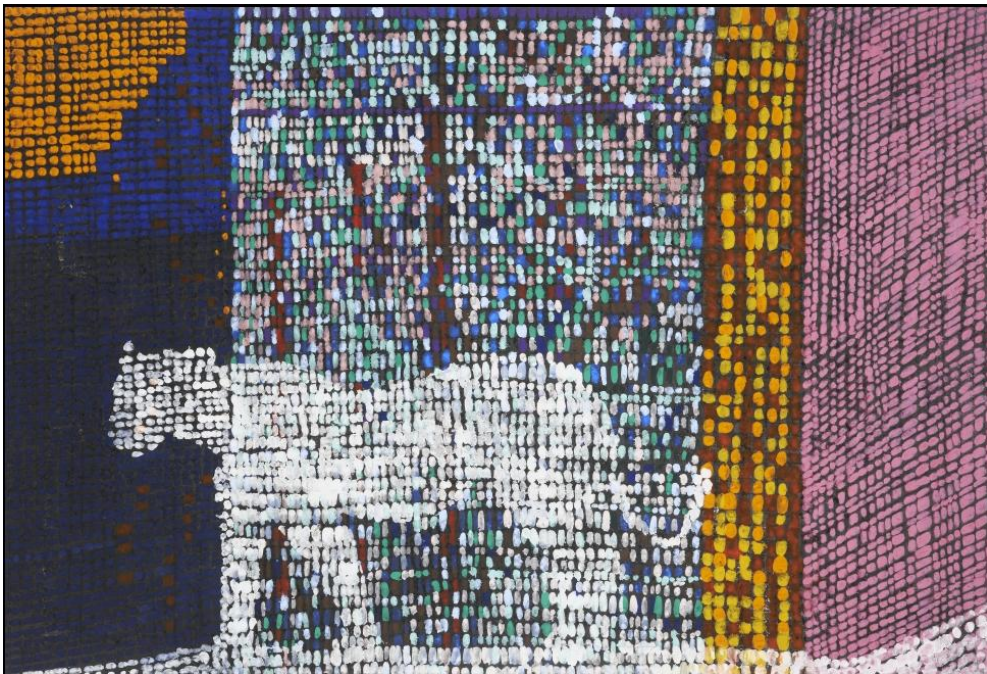
〈공중정원〉 작품에서는 건물 옥상에 폭포가 표현되어 이는 비현실적인 표현이라 할 수 있다. 이 폭포의 표현은 인간의 유토피아를 향한 갈망의 표현이라고 할 수 있다. 현실에서 이를 수 없는 걸 알지만 이루고 싶어 하는 사람들의 욕망이 표현된 작품이다. 이렇게 작품에서 표현하고자하는 것을 자

유롭게 배치하여 표현한 것의 또 다른 의미는 내 생활 주변에 내가 원하는 것을 가져다 놓는 것은 인간의 욕망이라 말할 수 있다. 인간은 편하게 살아가려는 욕구가 있고 자연을 가까이서 보고 싶어 하는 욕구가 있다. 가지고 싶어 하는 것을 갖고자하는 욕망이 있다. 이런 모습을 자연을 사유화하여 개인소유물로 누리하고자 하는 모습에 비추어 표현한 것이다. 작품에 표현된 자연, 인공자연들은 인간의 욕망을 대변한다고 할 수 있다.

이러한 인공자연들의 배경에는 늘 도시의 건물들이 등장하게 된다. 따라서 도시풍경화라고 할 수 있는데, 이런 도시풍경은 최근 약 1970년대부터 작가들에게 많은 소재가 되어 표현되고 있었다. 본인의 작품에서와 마찬가지로 도시 풍경화는 도시의 빌딩들과 자연물들 그 안의 사람들의 풍경들을 통해 그 시대, 시간을 표현해 내고 있다. 도시에 대한 작가들의 해석은 새롭게 세워진 도시에서부터 쇠퇴하는 도시에까지 다양하다. 이 시기에 많은 도시 풍경화가 연구 되었으며 이는 과거의 풍경화, 산수화와는 차별이 되는 풍경이라고 할 수 있다. 본인의 작품 또한 도시의 모습을 개인의 시선으로 해석하고 표현하고 있다. 시점의 각도를 넓혀 많은 풍경을 담기보다 눈 앞의 소소한 풍경들에 관심을 가지고 표현해 본다. 이렇게 도시의 풍경들을 관찰하는 과정이 우리들의 풍경을 관찰하는 과정이라고 할 수 있겠다.

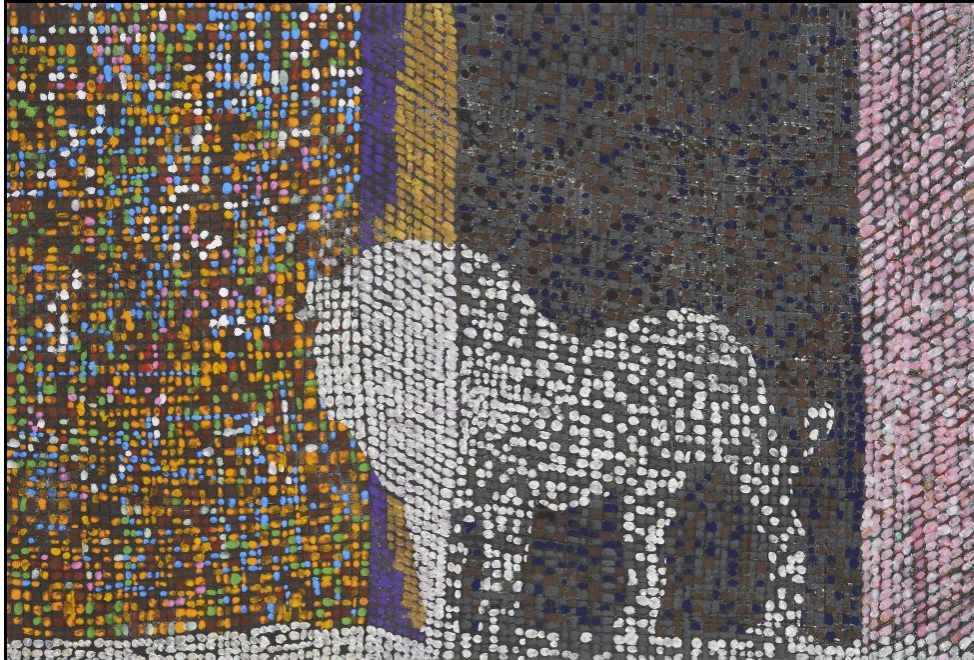
## 2) 야경, 도시 (2015~2016)

사람들의 열정을 발산하는 도시, 현대인들의 유토피아를 실현하기 위해 야망을 불태우는 도시의 야경을 통해서 치열한 삶을 표현해 본다. 2015년 이후 작품 〈Citizen 10,11〉에는 도시 야경의 풍경과 그 안의 사람들의 모습들이 나타난다. 도시를 서성거리는 사람들을 사자, 호랑이 등으로 비유해 나타낸 그림이다. 지친 발걸음으로 밤 거리 어딘가에서 어슬렁거리며 어디



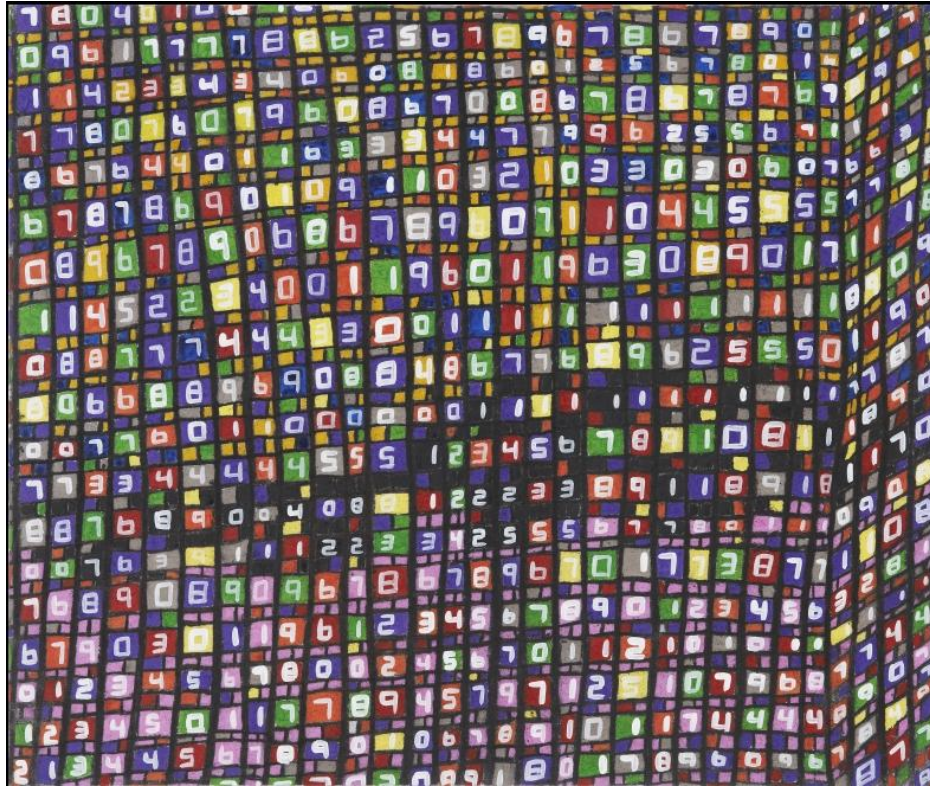
작품 7. 김동희, 〈Citizen 10〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016

론가 향하는 모습을 나타낸다. 화려한 야경이 주위를 밝혀주고 있지만 그 불빛들을 즐길 여유가 없다. 야망을 향해 달려가고 있는 도시인들의 모습을 야경과 함께 표현한 작품들이다. 이전의 작품에서는 사람들의 형상이 나타나지 않고 도시의 자연물들과 풍경을 표현하였다. 하지만 야경 도시의 풍경



작품 8. 김동희, 〈Citizen 11〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016

은 그 안의 사람들도 표현이 된다. 야경을 배경으로 걸어 다니는 사람들은 이전 작품의 화분들의 역할을 하고 있다. 이전의 풍경의 표현에서는 풍경의 선, 색 등 여러 표현 방법이 사람들을 대변해 주는 역할을 하였지만 그러한 선들이 단조로워지고 색 또한 단조롭게 채색이 됨으로서 사람, 동물의 형상들이 나오고, 작품 〈Citizen 12〉에서처럼 숫자들이 나오기도 한다. 인공자연, 사람들, 동물들은 도시와 함께 도시, 야경의 풍경들을 완성해 나간다. 또 야경과 함께 숫자들이 들어차 있다. 이 숫자들은 야경과 함께 도시인들의 욕망을 다시 강조하는 장치이다. 도시의 모든 것은 숫자로 환원 가능하고 숫자만이 가치의 척도를 매길 수 있는 사회구조가 형성되어있다. 이렇게 도시의 야경의 풍경은 도시의 풍경 중 도시다움을 대표할 수 있는 풍경이



작품 9. 김동희, <Citizen 12>, 73x60cm, 장지에 채색, 2015

다. 어두운 밤 거리를 밝히는 도시의 야경은 현대인들의 모습을 대변해 주기도 한다. 도시의 인구집중은 도시화가 될수록 거대화가 되고 있다. 야경의 거리는 낮에 생산한 남은 에너지를 힘껏 방출하고 있다. 도시의 야경은 사람들이 저마다의 욕구를 채우기 위하여 도시에서 만들어내는 불빛, 즉 조명이 건물의 칸칸이를 채우고 있는 것이다. 야경의 폭은 어둠이 쌓인 도시에 작은 불빛 하나부터 야경이 될 수 있다. 빌딩들 사이의 거리에 있는 가게의 조명, 간판, 가로등, 건물에서 새어나오는 불빛 등 모든 불빛들이 서로 빛을 내며 완성되어지는 것이 조명이다. 이 조명들은 도시의 야경을 디자인하는

데 한계나 불가능한 표현은 없는듯하다. 일상생활과 야경은 밤과 낮 짧은 시간을 반복하면서 우리의 일상이 되어져 왔다. 도시의 야경은 어둠을 밝혀 주는 빛의 역할과 아름다운 야경의 풍경을 제공한다. 멋스러운 건물에서 발산하는 조명, 나무를 비추는 조명, 수많은 조명이 비춰 넘실거리는 강 모두가 야경이다. 이것은 사람들의 아름다움에 대한 욕구를 채워주기에 충분하다. 자신이 얼마나 아름다운 도시에서 살고 있는지를 인식하고 또 도시에서의 소속감을 느끼며 만족감을 얻기 위한 풍경이다. 이렇게 아름다운 야경이지만 사실 야경은 인간의 욕망을 표상하는 불빛이다. 밤 시간을 오롯이 즐기지 못하는 사람들, 더 나은 내일을 위하여 이 밤을 희생하는 사람들의 모습이 야경에 담겨 있다. 야경은 선망의 대상이자 인간욕구의 표상이라 할 수 있다.

서울이라는 도시에 사람들은 밀집해서 살고 있는데 이들이 단독 주택에서 산다고 가정한다면 많은 면적이 필요할 것이다. 사람들은 충분한 땅에 있음에도 불구하고 도시에 모여든다. 교통이 발달하고 통신도 발달해 왔지만 도시는 점점 더 도시화 되어가고 있다. 현재 인구의 절반이상은 도시에 살고 있다. 플라톤과 소크라테스가 아테네 시장에서 논쟁을 벌이던 시간부터 혁신은 도시의 엔진 역할을 해 왔다. 이탈리아의 피렌체 건물들은 우리에게 르네상스를 선물하였고, 영국의 버밍엄의 거리들은 우리에게 산업혁명을 가지고 왔다. 현대의 런던과 방갈로르, 도쿄가 이룩한 위대한 번영은 새로운 사고를 생산할 수 있는 능력에서 비롯되었다. 인도의 자갈길을 걷든, 격자무늬로 깔린 교차로를 걷든, 로터리 주변이나 고속도로 아래 주행하든 이런 도시들이 돌아다니는 것은 인간의 발전을 연구하는 것이나 다름없다<sup>68)</sup>.

서방의 국가들에서 상업시대가 종말을 하여도 도시는 살아남았고 과거 보다 더 부유해지고 매력적으로 성장하고 있다. 세계 곳곳 가난한 나라에서도

---

68) 에그워드 글레이저, 『도시의 승리』, 이진원 역, 해냄 출판사, 1988. p. 14.

도시는 선진국의 모양을 본 따 엄청난 속도로 성장해 가고 있다. 도시의 밀집된 구조는 자본이 형성이 되어 흙탕길을 신발이 젖지 않고 걸을 수 있게 해 준다. 이러 도시의 상징적인 모습 빌딩이라는 단어에 어울릴만한 모습을 표현해 본다. 작품의 시작은 멋드러진 빌딩의 외관에 비친 구름의 모습이였다. 작품 속 빌딩은 구름을 담고 있는지 구름이 빌딩들을 덮고 있는지 모를 거울처럼 구름의 모습을 담고 있는 빌딩의 모습을 표현하였다. 이 빌딩의 모습은 본인이 늘 생활하고 있는 서울 도심의 흔하디 흔한 풍경이다.

해방 이후 대한민국의 형성, 서울이라는 수도의 발달은 산업혁명 이후 빠르게 진행되어 왔다. 서울은 인구가 빠르게 유입되면서 도시로서의 특징이 생겨나고 도시 생활양식이 생겨나게 된다. 이러한 과정을 도시화라고 하는데 가장 큰 특징은 도시로의 인구집중이다. 이는 이농현상과 동반되는 현상으로 농촌의 인구는 자동으로 감소하게 된다. 생활양식도 전통적 생활양식에서 도시적 생활양식으로 바뀐다. 기존의 관습이나 미풍양식보다 규칙, 제도 등이 더욱 중요해지며 교육, 여가 등의 문화적인 요소들이 많은 변화를 갖게 된다. 또한 2·3차 산업에 종사하는 사람들이 많아진다. 이렇게 일자리가 늘어남에 따라 인구가 도시에 더 집중이 되어 과잉 인구화가 생겨나게 된다. 이렇게 과잉 도시화가 되면 주택 문제, 교통 문제, 환경 문제, 교육 문제 등이 발생한다. 이를 해결하기 위해 지금은 지방의 소도시로 분산을 유도하기도 한다. 각종 교통시설, 산업시설, 주거환경의 개선 등을 통해 집중의 분산을 유도하지만 도시로의 계속된 집중은 막을 수가 없다.

사람들이 도시로 집중되는 대표적인 이유는 농촌보다 많은 일자리와 고임금 때문이다. 이런 임금 격차는 개발도상국뿐 아니라 선진국에서도 나타난다. 도시의 사회간접자본은 양질의 교육을 받을 기회를 주고, 이것이 취학률의 기회를 올리고, 양질의 인적자본이 축적 되어 도시의 경제성장에 중요한 역할을 하게 된다. 여기에는 여러 부작용이 수반되는데 과밀거주

(Overcrowding), 질병의 빠른 확산, 빈곤, 범죄 등이다. 도시에서의 인구 집중은 도시의 발전과 밀접한 관계가 있고 심각한 문제점들도 수반한다.

도시의 삶은 불필요한 것들의 과잉이라고 말할 수 있다. 보드리야르는 “현존하는 모든 시스템의 비만 상태를 이야기 한다. 정보 시스템, 커뮤니케이션 시스템, 생산 시스템 모두 비만 상태라는 것이다. 보편화된 커뮤니케이션과 정보의 과잉은 인류 전체의 저항력을 떨어뜨릴 위협으로 작용한다. 같은 것이 지배하는 시스템 속에서 저항력이라는 용어는 오직 비유적인 의미로만 쓰일 수 있을 뿐이다. 면역학적 저항은 언제나 강조적 의미에서 낮설다고 할 수 있는 상대, 이질적인 상대를 향해 일어난다. 같은 것은 항체의 형성을 초래하지 않는다. 같은 것에 지배되는 시스템 속에서 저항력을 강화하는 것은 별 의미가 없다. 우리는 면역학적 배척과 그렇지 않은 배척을 구별해야 한다. 비 면역학적 배척은 같은 것의 과다, 긍정의 과잉과 관련이 있다. 긍정성의 과잉 상태에 아무 대책없이 무력하게 내던져져 있는 새로운 인간형은 그 어떤 주권도 지니지 못한다. 우울한 노동하는 동물(animal laborans)로서 자기 자신을 착취한다.<sup>69)</sup> 도시의 삶에서의 인간의 모습을 여실히 보여주고 있다.

도시의 역할은 인간이 살아가는 장소로서 공간적인 부분, 경제적인 부분, 사회적 문제, 문화적 문제, 생활수준 향상, 생활환경 개선 등이 모두 요구되는 곳이다. 특히 신도시는 자연적으로 발생된 곳이 아니라 계획적이고, 목적성이 있고, 존재의 의도에 의해 건설된 곳이다. 도시의 역할은 단순히 주택공급에만 있는 것이 아니다. 사회적, 공간적, 경제적으로 여러 가지의 목적을 동반하고 있다. 이러한 요러가지 요소들을 통해 인간의 삶의 질을 높이는데 목적이 있다.

그리고 도시에서는 조화롭고 아름다운 자연환경을 위해서 물리적으로 안

---

69) 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012, p. 28.

전한 환경을 제공해야한다. 물, 공기, 대기, 식량 등의 안전을 비롯해 질병, 자연재해 등으로 부터의 안전도 포함하고 있다. 이런 도시에서 인간의 삶의 모습을 찾아본다. 도시에서는 경제가 성장하면 개인 소득도 따라서 늘어난다. 따라서 삶의 질에 대한 욕구도 커진다. 주거생활의 방식, 여가활동, 소비생활, 교육환경 등 여러 분야에서 나타난다. 이러한 인간의 요구를 충족시켜야 도시는 제 역할을 다 하는 것이다. 다시 말해 인간의 ‘삶의 질’ 충족이 도시의 역할이다. 삶의 질은 인간의 욕구, 욕망과도 직결되는 개념이다. 욕망은 삶의 질을 충족시키기 위해서 현대사회에 존재한다고 할 수 있다.

도시에서의 인간의 삶의 질은 객관적인 사회환경과 주관적인 생활환경에 의해서 평가된다고 할 수 있다. 그리고 현재 상황에서의 삶의 질은 과거의 상황에서의 삶의 질 그리고 주관적인 평가에 의해서 결정된다는 것을 알 수 있다. 여기서 주관적인 견해에 초점을 맞춘다. 인간의 욕망은 이 주관적인 견해와 사회생활 환경에서 나온다. 사회적 동물인 인간은 객관적으로 판단이란 불가능 하다. 언제나 주관적인 견해를 통해서 상황을 인지하는데, 여기서 생존에 필요한 욕구와 질 향상에 필요한 욕망이 나온다. 도시의 삶은 여러 요소로 그물처럼 조직화 되어있어 생존의 욕구와 욕망의 경계가 모호하다. 그래서 인간은 주변 시선에 의한 욕망에 관련된 것들을 인간의 생리적 욕구라고 착각한다. 현대사회에서 인간의 생리적 욕구에 필요한 것들을 인지하기란 쉬운 일이 아니다. 사회적 관계에서 필요로 하는 욕구가 많아진 현대에서는 이 둘(욕구, 욕망)은 구분하기가 어렵다. 그리고 여기서 주목할 점은 욕망은 타인의 시선에 의해 탄생된 점이다. 타인과의 비교, 타인의 이야기 등으로부터 상대적 박탈감 등이 인간의 욕망을 만들어간다. 본인은 이러한 점을 앞서 언급한 사람과 사람 사이의 이야기 속에서 찾는다. 사람들의 이야기에는 인간의 모든 것이 묻어 나온다고 가정한다. 직설적인 방법이

던 역설적인 방법이던 그들의 소소한 이야기에는 인간의 욕망이 있다. 그리고 모든 이야기는 돈으로 설명될 수 있다. 도시에서의 자본이라는 것은 필수 요소이다. 현대 도시의 삶에서 자본은 삶의 모든 것과 연결이 된다고 할 수 있다.

### 3) 자본

세 번째 작품의 소재는 돈이라고 말할 수 있다. 돈은 인간이 원하는 것들을 실현시켜주기 위한 용이한 수단이다. 따라서 사람들의 입에 가장 많이 오르내리는 단어이기도 하다. 본인이 사람들의 이야기들의 관심을 가지고 관찰하기 시작하면서 우리의 대부분의 이야기들은 돈과 관련이 있다는 것을 알게 되었다. 모든 것을 교환할 수 있는 돈은 그 때문에 가장 가치가 높은 생활의 필수품이라고 할 수 있다. 이런 돈의 이미지를 인간 욕망을 대변하는 대표 이미지다. 원하는 모든 것을 응축하고 있는 종이다. 돈을 이미지



작품 10. 김동희, 〈610원〉, 130X50cm, 장지에 채색, 2017

로 나타내면서 미처 인식하지 못하고 있었던 돈에 대한 갈망을 표현해 본다. 작품 〈610원〉, 〈만원〉에 표현된 돈은 사람들의 입에 가장 많이 오르내리는 단어이다. 현대의 인간의 삶에서 가장 중요한 요소 중 하나로 삶을 영위하기 위한 수단이다. 자본은 많은 악 조건의 상황을 좋은 상황으로 변화시킬 수 있으며 인간의 생활의 원천이다. 자본은 인간의 삶의 질을 높일 수 있으며 따라서, 인간의 스트레스와도 밀접한 관계가 있다. 자본은 교환이



작품 11. 김동희, <만원>, 110X160cm, 장지에 채색, 2017

론으로 설명될 수 있다. 자본은 또 평등 교환과 불평등 교환으로 설명될 수 있다. 이 교환 이론은 사회 규범에 따라 이익과 손실의 경제 원리에 따라 교환을 설명할 수 있다. 돈의 생성은 물물교환의 불편함을 편리하게 하기 위해서 만들어진 것이다. “돈은 물물교환 상황에서 여러 불편한 요소를 제거하기 위해 사람들이 고안해 낸 것이라고 하는 합리주의적 견해와 교환과정에서 사람들이 서로 경제적인 이익을 얻고자 행동하는 가운데 시장성이 높은 것이 저절로 돈으로 나타나게 되었다는 자연발생적인 견해, 재화의 쌍방향 유통이 행해지기 전에 일방적 유통이 행하여져서 돈이 지급수단으로서 먼저 나타나게 되었다는 우연발생적인 견해, 그리고 상품생산이 일반적으로 행하여지게 되는 단계에 도달하게 되면 교환과정에 돈이 반드시 나타나게

된다는 필연발생적인 견해 등으로 볼 수 있다<sup>70)</sup>.”

돈은 물질, 인간의 욕망을 대표하는 기표로서 인간 생활이 발전함에 따라 축적, 생산, 축진, 계급 형성 등으로 발전해 왔다. 자본주의 사회에서는 돈의 영역이 확장되어 왔다. 최초 인류는 수렵, 채집 등을 통한 자급자족으로 생활을 영위해 왔지만 현대 자본주의 사회에서는 모든 것을 돈으로 해결해야만 한다. 이렇게 돈은 존재하지 않았을 때의 시기와 존재했을 때의 시기로 나뉘어서 설명할 수도 있다. 인간의 더 많은 재화를 늘리기 위해 땅을 늘리고 인구를 늘리면서 획득하였다. 현대의 돈은 단순 교환 수단을 넘어서 노동 대가에 대한 지불 수단, 재산 축적의 수단, 지배력 강화의 수단으로 사용된다. 자본이라는 단어는 2017년도 작품에서 중요한 키워드가 된다. 현대의 돈의 의미를 작품과 함께 알아본다.

자본은 재화를 생산하거나 용역을 부리는데 기본이 되는 밀천이란 의미로 사용된다.<sup>71)</sup> 본인의 작품에서 말하는 자본은 경제학에서 말하는 것과는 조금 다르다. 작품에서는 돈을 위한 돈, 돈이 전부인 세상을 의미한다. 예를 들어 사회활동 즉 취직을 한 후 열심히 돈을 모아서 만든 1억을 이야기하는 것은 아니다. 자본은 우리가 생각하던 것 보다 훨씬 거대하고 막강한 힘을 가지고 있는 존재이다. 현대에 와서는 이 자본에 의해서 모든 것이 좌우된다.

자본은 경제의 호황과 불황을 만들고, 전쟁과 평화의 시기를 조절하고, 인구구조를 바꾸고, 주거문화와 식생활을 결정하고, 신기술을 통해 삶의 방식을 바꾸고, 모든 원자재를 자신의 통제 하에 두고 구조적인 힘을 뜻한다. 돈으로, 돈만 주면, 돈만 있으면 모든 걸 해결할 수 있도록 정교하게 만들어져 있는 거대한 시스템이라고 이해해도 될 것이다.<sup>72)</sup>

---

70) 이석윤, 『화폐금융론』, 박영사, 1980, p. 32.

71) 정철진, 『자본에 관한 불편한 진실』, 아라크네, 1999, p. 6.

72) 위의 책, p. 7.

현대에 사는 사람이라면 누구나 숨 가쁘게 돌아가는 사회 속에서 살고 있다. 경제의 형태에 민감하게 반응하고 있다. 나름의 통찰력으로 주식이나 채권을 사고, 금에 투자하고 부동산에 투자하고 현금을 모은다. 각자가 경제 상황을 파악해 미래에 대비하고 있다. 우리는 어렸을 적부터 열심히 공부하고 대학을 가면 원하는 것을 모두 이룰 수 있고 가지고 싶은 것을 가질 수 있다고 교육을 받아 왔다. 그래서 지금 가질 수 없는 이유는 그때 공부를 더 열심히 하지 않았기 때문이라고 생각한다. 본인들을 자책하며 더 좋은 스펙을 쌓고 있다. 하지만 우리가 모르는 것이 있다. 이런 경제 상황에는 설계자가 존재한다는 것이다. 피라미드 정점에 있는 설계자는 모든 것을 만들어 가고 있다. 혹 어떤 이론에서는 설계자를 시장이라고 생각한다. 시장의 원리이기 때문에 인간이 컨트롤 할 수 없고 우리는 예측하기 어려운 결과로 갔을 때 시장의 원리로서 파악하기가 어렵다는 결론으로 간다. 하지만 이 시장의 논리는 설계자의 계획이다. 이 시장을 좌지우지하는 진짜 설계자가 존재하고 있다. 시장은 설계자가 움직이는 대로 움직인다. 피라미드 맨 위에 있는 자본, 설계자는 동일하다. 자본은 거대한 덩어리를 만들어 우리가 상상할 수 있는 단계가 아니다. 이 거대한 자본은 시장을 자기 마음대로 흔들 수 있다. 금융위기를 시작할 수도 있고 멈출 수도 있다.

2011년 금융위기 때의 상황을 보면 이 상황을 컨트롤하는 설계자는 따로 있다는 것을 알 수 있다. 자본이 시장의 원리도 아니고 누구의 예측대로 움직이지도 않았던 상황이다. 이런 결과에 사람들은 경제적인 이러저러한 이유를 달아 이런 결과가 나올 수밖에 없다고 합리화를 한다. 지난 일들에 어떠한 단서를 찾아 그러했다고 내가 경고 했었다는 이야기를 한다. 자본의 정점의 설계자들은 시작과 끝, 사건의 전말을 모두 손에 쥐고 있다. 이는 과정에서 어느 한쪽으로 선택하지 않는다. 양쪽 모두에 배팅 후 최후까지 기다린다.

더 이상 자본은 우리가 지갑 속에 넣고 다니는 돈이 아니다. 주식이나 부동산에 투자를 해서 수익을 얻는 자본의 개념이 아니다. 이것들은 이익을 얻던 손해를 보던 우리의 손안에서 이루어지는 것이다. 보통 경제학에서 돈, 자본은 재화를 생산하거나 용역을 부리는데 기본인 밑천을 이야기 한다. 하지만 이상과 같이 「정철진의 자본에 관한 불편한 진실」에서의 자본은 돈 중의 돈, 돈이 전부인 세상을 말한다. 자본가나 기업가를 뜻하는 의미도 아니다. 다국적 거대 금융 자본이나 스마트 머니 같은 것은 하위 개념이다.

여기서의 자본은 세계 경제의 호황과 불황을 만들고, 전쟁과 평화의 시기를 조종하고, 인구구조를 바꾸고, 식생활과 주거문화를 결정짓고, 새로운 기술의 발전으로 인간의 삶의 방식을 바꾸고, 모든 원인, 원자재를 자신의 통제하에 두고 있는 구조적인 힘을 뜻한다<sup>73)</sup>. 이를 보면 ‘자본’이라는 것을 대충 유추할 수 있다. 자본은 자본주의 시스템의 구조적인 작용으로 이해할 수 있다. 자본에 맞서지 말고 대응하라고 한다. 자본주의 시스템의 구조적인 힘이 작용하고 있다면 개인의 힘으로 맞서는 것은 불가능하다. 자본은 순응하면서 그 흐름, 파도를 잘 이해해야 한다.

이렇게 현대의 자본은 우리가 인식하지도 못한 사이에 거대해져 스스로 움직일 수 있는 힘을 지니게 됐다. 모이 이론이 전부라고 할 수는 없지만 틀렸다고 말하기는 어렵다. 더 이상 자본이라는 것은 여러 사람의 힘으로 잡았다 놓았다 가뒀다 풀어줬다 할 수 있는 영역을 넘어섰다. 우리가 모르는 사이에 자본은 자라나 우리가 눈치를 채지 못한 사이 우리를 지배하고 있다.

사람들은 스스로가 자본을 굴리고 컨트롤한다고 생각한다. 일부분은 맞는 이야기 일 수도 있다. 하지만 본인이 작품을 통해 나타낸 돈의 의미는 단순히 돈의 의미가 아니다. 지금까지 설명했던 거대자본의 이야기도 물론 돈이

---

73) 정철진, 『자본에 관한 불편한 진실』, 아라크네, 1999, pp. 23~24.

라고 할 수 있겠지만 현대 사회에서는 나, 우리와는 아주 거리가 먼 곳에 자본의 거대한 힘을 말한다. 현대 도시의 모습이 낯은 것이 이런 자본의 모습이다.

과거로 비교해 보면 신적인 존재라고 설명할 수 있다. 손닿지 않는 곳에 있지만 존재는 하는 것 같고 불복종해서는 살 수가 없는 생활에 아주 밀접하게 연결되어 내 삶을 좌지우지할 수 있는 힘을 가진 존재이다. 자본은 현대 스타일에 맞춰 과거의 시각에서 봤을 때 신적인 존재로 까지 형태가 자랐다고 볼 수 있다. 자본은 우리의 생활에 절대적인 영향을 미치고 모든 기승전 생활의 목표가 자본이다. 그것이 아닌 듯 이러한 이론 저러한 이론을 내세워 삶의 질과 마음의 평화를 추구하는 삶을 말하고 있는데 산에 들어가서 살려고 해도 돈이 필요하다. 이미 도시의 삶에 길들여져 있기에 돈이 없이는 인간의 욕구를 모두 해결할 수가 없다. 돈이 있어야 산 속에서 마음편안한 삶을 영위할 수 있는 것이다.

인간은 수세기에 걸쳐 진화의 과정을 통해 지금의 지식과 삶의 지혜를 가졌다면 인간은 수세기에 걸쳐 돈이 필요한 삶에 길들여져 왔다. 자본의 사이클, 돈의 사이클에 이미 길들여져 왔다. 파블로프의 개처럼 열심히 일하면 돈을 주고 그 돈으로 갖고 싶은 물건을 사고 또 돈을 벌고 더 많이 벌어서 더 좋은 물건을 사고 또 더 많이 벌고 싶다는 욕망이 반복되는 사회의 쳇바퀴 속에서 살고 있다.

현대인들을 자본을 위해서는 악마에게 영혼이라도 팔고 있다. 이는 자본 없는 영혼만이 있는 삶은 지옥이기 때문이다. 이는 현대 도시 사회의 어두운 면이다. 돈을 통해서 윤택한 삶을 누린다고 누릴 수 있다고 하지만 그 또한 함정이다. 이는 희망 고문일 뿐이다. 사람들은 계속해서 더 많은 돈을 원하고 그럴수록 자본의 늪에 빠진다. 그러면 이 돈과 자본에서 자유로워진다고 가정해 보자 이는 이미 도시화 되어버린 사람들은 더 이상 생존을 유

지할 수가 없다.

“돈 앞에서 우리는 주권을 가질 수 있는가” 인간은 사회 속에서 누구나 평등하게 주권을 가지고 있다. 하지만 돈 안에서의 주권은 누구나 노예가 되어있다. 자유로울 수 없다. 가정을 이루고 덩어리가 커지고 가진 것이 많아질수록 돈에 노예에서 벗어날 수 없는 수렁에 더 깊이 빠지기만 한다. 현대의 민주주의는 돈 앞에 강제하는 자유이다. 이 자유로운 강제에 모든 것을 맡긴다. 과도한 노동과 인간미의 상실은 돈으로 보상을 받고 인간다운 삶을 위해서라고 위안을 받는다. 하지만 이는 돈을 위해서다. 우리는 이미 돈에 길들여져 있기 때문이다.

예로 현대판 노예를 보면 사람을 극한에 몰아넣고 폭력을 더해 계속 길을 들인다. 보상은 하루세끼 밥이다. 그 사람은 어느새 세끼의 세상이 자신의 전부가 되어있다. 오로지 세끼 밥만 주면 내 모든 노동을 선사한다. 인간다운 삶은 없다. 오로지 폭력과 밥 세끼뿐이다. 시간이 지나면서 이들은 세끼의 테두리 안에서 길들여진다. 스스로가 외부와 차단을 하며 끝없는 노동 속에서 안정감을 느낀다. 밥 세끼의 보상을 받으면서.

극단적인 예이지만 이와 같은 맥락에서 현대인들의 돈의 노예라고도 할 수 있다. 물론 밥 세끼보다 많은 보상을 받는다. 그 안에서 우리는 안정감을 느끼며 여기서 벗어날 생각이 없다. 오직 돈을 더 벌어서 더 좋은 삶을 누리고 싶은 욕망만이 있을 뿐이다. 현대판 노예가 밥 세끼에 고기반찬 하나를 더 원하는 것과 같다. 현대판 노예처럼 인간은 자본의 굴레를 벗어나려 하지 않는다.

이런 모든 것은 자본으로 귀속된다. 자본은 현대 도시인들의 삶을 잠식하고 있다. 어린 시절부터 도시에서의 생활은 이상향이 되어 교육을 받아온다. 열심히 살아온 사람들은 도시인이 되어 생활을 하게 된다. 도시인이 되는 순간 미래가 보장 되는 것 같다. 하지만 도시에서의 생활은 또 다른 도전의

시작이며 이를 유지하기 위해서는 인간의 욕망이 수반되어야만 한다. 계급 문화와 옆 사람보다 나은 삶을 영위하여야 상대적으로 나은 삶을 유지하고 있다고 생각하게 되는 도시의 생활에서는 욕망이란 것은 필수 조건이다. 화려한 도시의 모습과는 반대로 도시에서의 삶은 어렵다. 처절한 욕구으로 삶을 지탱하고 있다고도 설명할 수 있다. 이렇게 지탱 할 수 있게 만들어 주는 것이 돈이라고 사람들은 믿고 있다. 이렇게 자본을 통한 도시에서 삶은 너무도 당연시 되어왔다. 이런 자본을 표현함으로서 사람들이 살아가고 있는 풍경들을 표현해 본다.

## 2. 형식 분석

### 1) 도시의 색

본인 작품에서의 색은 아주 중요한 역할을 하며, 여기서 중요한 역할의 의미는 색을 이용한 욕망의 표현이다. 아파트 풍경, 도시의 야경을 그릴 때 사용했던 색들은 주로 원색으로 가공되지 않은 색들이다. 색은 우리의 욕망을 가장 잘 표현해 줄 수 있는 시각적 요소이다. 대표적으로 붉은 색은 정열, 열정, 욕망 등을 나타낸다. 풍경에 원색들의 난입은 욕망의 무분별한 출현, 분출 등을 표현한다. 풍경의 자연과 사물들에는 고유의 색들이 존재한다. 하지만 색을 칠하는 과정에서 본인은 고유의 색과 다른 색을 칠한다. 설명을 하자면 사물의 형태나 고유의 색과는 관련이 없는 색을 칠한다. 이는 색 자체는 사물의 본질과는 관련이 없다는 것을 의미한다. 당연히 나무의 색은 갈색이고 풀의 색은 초록이다. 그러나 나무에 붉은 색을 칠하고 초록을 칠해야 하는 풀에 파란색을 칠한다. 색과 사물은 연결이 되지 않는 것으로도 도시인들의 삶을 설명될 수 있다. 주체, 자아를 잃어버린 모습은 본연의 색을 잃어버린 것과 일맥상통한다. 도시의 풍경은 자아를 잃어버리고 아무 옷이나 주워 입는다. 도시의 빌딩 인공의 자연은 본연의 색을 발산하기는 어려워 보인다. 인공자연들은 불필요한 색들의 옷을 입고 있다. 좀 더 화려해 보이기 위해 좀 더 볼륨이 커지기 위해 색들은 주로 원색 그대로 표현이 된다. 주위와의 어우러짐은 신경 쓰지 않는다. 색들은 하나하나 자기 자신만을 위하여 존재한다. 본인은 이런 원색들의 무분별한 사용이 현대인들의 모습과 닮아있다고 생각한다. 내 옷이 아닌 것을 입고 타인보다 내가 좀 더 돋보이게 하려는 사람들의 욕망과도 연결이 된다.

인간의 욕망을 대변하기에는 색만큼 용이한 것이 없다. 색은 고유의 성질

이 화려함과 다양한 색들을 가지고 있으므로 인간들의 현란한 욕구, 욕망들을 표현할 수 있다. 색마다 연상키는 기능들이 다르고 경우에 따라 사용되는 색이 다르다. 빨강색이 주는 이미지, 파랑색이 주는 이미지 색마다 고유의 이미지가 존재한다.

아파트의 풍경에서 풍경과 풍경이 마주하는 순간, 공간 속의 사물들은 색과 색이 부딪치며 변색되기 시작하고, 불안정한 방향으로 변조되기 시작한다. 변조된 색은 유추할 수 없는 색이다. 변조된 색은 방향을 잃은 색이다. 이러한 색들이 도시 풍경을 채우고 있다.

도시의 야경의 작품에서 화려한 불빛은 대상 없는 지각을 대변한다. 불빛은 단순히 바깥을 향하는 조명이 아니고 물리적 시선이다. 불빛을 발산하는 그 어딘가에서 인위적으로 발하는 것이다. 불빛은 더 이상 단순한 불빛으로만 여겨지는 것이 아니라 사물들 틈에서 인간들 틈에서 생겨나는 것이다. 사물들, 건물들 틈에서 생겨난 이 불빛은 인간과 인간을 연결해 주는 매개체이자 욕망의 발함으로 볼 수 있다. 야경의 인공불빛 안에는 저마다의 욕망이 있다. 매개체들을 지탱해 주고 있는 욕구인지 욕망인지 모를 욕망들이 있다. 야경은 도시에서 서서히 태어났다. 스멀스멀 연기가 피어오르듯 반짝 반짝 하나하나의 빛이 켜진다. 인간들의 알아듣기 힘든 욕망에 대한 빛이 켜지기 시작한다. 이 빛은 사람들의 목소리으로도 설명될 수 있다. 늘 그 자리에 있어서 인식하지 못했던 작은 목소리들의 외침으로도 설명할 수 있다.

## ① 색채와 욕망

색은 대기의 빛이 반사되어 눈에 비추어진 상으로 빛이 변화된 형태를 보는 것이다. 우리는 빛으로 사물을 인식한다고 생각하지 않는다. 드러난 색으로 빛을 인식하지 빛에 의해서 색이 나타난다고 생각하지 않는다. 사람은 오감을 통해서 인식된 사물을 인지하게 된다. 여기에 자신이 기존에 가지고 있던 기본적인 개인의 인식들을 더해 사물을 인식하게 된다. 이를 통해 보면 다른 감각에 비해 시각은 내면의 인식과 연결이 많이 되어있는 감각기관이라는 것을 알 수 있다. 색 차체는 중요한 의미가 없지만 인간이 인식하는 과정을 거치면 색은 새로운 의미를 가지게 된다. 색은 인간이 가지고 있는 오감 중에서 가장 내면의 영향을 많이 받는 감각기관중의 하나라고 할 수 있다. 이는 사람들의 감정, 인식, 선입견 등에 따라 색이 달라 보이고 다르게 인식된다는 말이다.

이를 통해보면 감정적이고 심리적인 부분과 연결되는 색은 색 하나로 존재하는 것이 아니라 나의 무의식적인 부분과 합쳐져서 새로운 존재로 탄생하고 단순한 기호체계 보다는 우리의 무의식적인 부분의 한 부분이라고 할 수 있다. 따라서 본 연구는 사람들이 가질 수 있는 무의식적인 욕망과 감정, 그리고 색의 연관성을 연구하여 무의식적인 색의 의미를 찾아본다. 인간의 무의식적인 감정은 욕망으로 표현된다. 욕망을 우리가 생활하는데 늘 존재하기 때문이다.

현대인들은 욕망과 밀접하게 살고 있다. 삶 자체가 욕망이고 살아가기 위해서는 너무나 많은 것들을 필요로 하고 많은 것들을 보면서 살아가게 된다. 이렇게 많은 것들을 보면 진정 나에게 필요로 하는 것인지 남들이 가지고 있어서 필요한지 경계가 모호하다. 현대도시에서는 사람의 기본적인 욕구와 욕망이 뒤섞여 있다. 인간의 삶에 필요한 욕구인지 욕망인지 도시에서

는 필요로 하는 것들이 너무 많다. 본인은 이러한 것들을 색을 통해 표현해 본다.

왜냐면 색을 인식하는 데는 개인의 인식이 반영되기 때문에 여기에는 욕구, 욕망들이 내포되어있다고 설명할 수 있다. 색은 본질적으로 형태가 있는 것은 아니지만 원래부터 존재했다고 생각하고 있다. 사람들은 원래 있던 색에 자신이 가지고 있던 관념들을 대입시켜 색을 인식한다.

이를 보면 색은 다른 감각기관에 비해 인간의 내면과 연결되어있는 부분이 많다고 설명되어질 수 있다. 색 자체는 큰 의미가 없지만 한사람의 의식 속에 들어옴으로서 새로운 형태의 것으로 변한다.

김병숙(2010)의 연구 ‘『겐지모노가타리』에 나타난 색채감각 고찰’에 따르면, “색채가 주는 이미지에 갖든 타자의 욕망은 다양하게 나타날 수 있다”고 지적한다. 기존의 ‘다홍색’이 주는 이미지와 달리 이 작품에서는 타자의 욕망이 투영된 색채로서 표현이 된다. 주인공은 자신이 인지하고 있던 다홍색에서 벗어나 다른 등장인물의 욕망이 담겨진 다홍색을 인지하고 이를 거부하기도 한다. 이를 통해 색채에 내포되어있는 욕망을 엿볼 수 있다<sup>74)</sup>. 즉, 논리적인 사유와 관계된 표현보다는 본능적이고 감정에 기반한 내용을 표현할 때 색을 통해 표현함을 보여주고 있다. 이처럼 욕망은 인간의 내면과 연결이 되어있으며 색과 연결이 되어있다.

장 보들리야르(Jean Baugrillard)<sup>75)</sup>가 이야기한 ‘나는 소비한다, 고로 존재한다’와도 연결이 된다. 계속해서 욕망하는 것들을 채워나가기 위해서는 ‘소비’라는 것을 하는데 ‘소비’를 통해서 우리들에게 환상을 심어준다. 소비를 부추기려면 환상을 통해서 사람들의 욕망을 부추겨야 된다. 이에 따라 환상

74) 김병숙, 「『겐지 모노가타리』에 나타난 색채감각고찰 : 『겐지 모노가타리 에마키』의 색채상징성과의 관련을 중심으로」, 『일본 언어 문화』, 27집 2014, pp. 593~613

75) 장 보들리야르(Jean Baugrillard, 1929~2007)의 1970년 작 『소비의 사회』는 ‘소비사회의 기호학’이라는 측면에서 소비사회를 비판한다. 이에 따르면 사람들은 생산이 아닌 소비에 따라 계층이 문로된다고 한다. 실제로 사용할 수 있는 물건의 소비가 아닌 사회에서 인정받기위해 상품에 포장된 모습을 보고 소비한다는 점을 지적하고 있다.

과 욕망은 한 선상에 있다고 할 수 있다. 환상에 의해 욕망은 채워지는 것이라고 할 수 있다. 색은 인간의 환상을 표현하기에 편리한 수단이다. 색을 통해 인간의 내면속의 환상을 표현한다는 것은 우리의 인식과 색과의 거리가 가깝다는 것을 알게 해 준다. 이렇게 우리의 인식에서 한번 옷을 입은 색은 인간의 욕망과 연결이 된다. 인식을 통과한 색은 그 안의 욕망의 표상이라고도 말할 수 있다. 이러한 측면에서 볼 때, 색을 통한 욕망의 분석, 욕망을 통한 색의 분석을 할 수 있다.

이렇게 다양한 색에는 색마다 다른 의미들을 내포하고 있는데 특히, 흰색은 동양에서 아주 중요한 의미를 가지고 있다. 서양과 동양의 기술발달의 차이로 동양이 색의 발전이 서양에 비해 차이가 있었다. 그로 인해 자연스레 동양에서는 흰색의 의미가 발달하게 되었다. 이 때문에 우리나라는 흰색의 의복을 자주 입음으로 ‘백의 민족’이라고 불리기도 한다. 흰색은 백색이라고도 불리는데 순수한 색으로 상징되었다. 흰색은 우리나라에서 가장 선호한다고 할 수 있는 색이다. 화려한 원색들 보다는 깨끗함, 무의, 빈 공간의 여유를 나타내는 색으로 여러 작품들에서도 많이 나타난다. 특히 한국화의 산수화나 사군자 등을 보면 ‘여백의 미’로 색을 칠하지 않고 흰색을 그대로 두어 그림의 한 부분으로 차지한다. 흰 부분은 그냥 남겨진 부분으로의 의미가 아니다. 색을 칠한 부분만큼과 똑같은 무게감을 비중을 차지하고 있는 부분이라고 설명할 수 있다. 동양에서는 흰색을 가장 밝은 색으로 인정한 반면에 서양에서는 검정과 흰색을 색이 없는 무채색으로 분류 한다<sup>76)</sup>. 일반적으로 검정은 다른 색들에 비해 부정적인 이미지들을 많이 가지고 있지만 이 색 역시 이중적 의미를 가지고 있다. 검정색은 빛이 없고 보이지 않는다는 두려움 때문에 부정적이 이미지를 먼저 떠오르게 한다. 이에 반해 역사 속에서 검은색이 긍정적인 이미지를 주는 것을 찾아보면, 검은색은 성

---

76) 박현주 · 나지영, 「흰색의 의미와 적용에 대한 기초 연구」, 『한국색채학회 논문집』, 2010, p. 199.

직자들의 옷이었다. 빨간색은 고대부터 자연발색적인 원시적인 상징으로 사용되던 색이다<sup>77)</sup>. 인간이 처음으로 접하는 생명의 색이 빨강이기 때문에 생명의 의미와도 관련이 있다. 파란색은 차갑고, 차분하고 의미로 많이 사용되는 색이다. 기업이나 신뢰를 필요로 하는 곳에서 많이 쓰이는 색이기도 하다. 녹색 또한 자연의 색으로 상징성을 가지며 우리에게 나무와 풀과 같은 휴식과 심리적 안정감을 주는 색으로 인식 된다<sup>78)</sup>. 노란색은 모든 색 중에 가장 많이 광채를 띄는 색으로 태양과 광명을 상징 한다<sup>79)</sup>. 노란색은 근본적으로 밝은 이미지를 가지고 있다. 색 자체에서 조명을 받은 듯한 밝은 빛이 나온다. 그래서 노란색은 밝고 활달하고 환한 이미지를 가지고 있다. 항상 주위를 밝히는 색이므로 즐거움, 에너지, 적극적인 느낌을 준다.

이와 같이 색의 의미는 나라, 문화, 시대에 따라 다르게 인식되고 사용되어 왔다. 또, 색 마다 여러 상징적인 의미가 존재하지만 그 속성을 연구해보면 거의 이중적인 이미지가 존재한다는 것을 알 수 있다. 이것이 ‘인간이 보는 색’의 특징이다. 색은 고유의 자기만의 색을 가지고 있지만 인간이 어떻게 바라보느냐에 따라서 색이 달라진다. 옆에 무엇이 위치해 있는지, 관찰자가 어떤 생각, 상태를 가지고 보는지가 색의 의미를 결정짓는데 중요한 역할을 한다.

이렇게 인간의 무의식은 색에 많은 영향을 끼친다. 그리고 이 무의식은 계속해서 달라진다. 따라서 색의 의미도 계속해서 달라질 수 밖에 없다. 이 부분이 본인이 아파트의 연속되는 풍경을 그럴 때나 도시의 야경을 그럴 때 여러 원색들을 사용한 이유이다. ‘색은 한가지로 정의될 수 없는 것’은 현대의 풍경에 색이 있지만 그 색이 그것들의 고유의 색이라고 설명할 수 없다.

---

77) 조규화 · 이희승, 『패션미학』, 서울 : 수학사, 2004, p. 265.

78) 김향란, 「영화의 내러티브 요소로서 색채의 상징성에 관한 연구-장미모 감독의 ‘연인’을 중심으로-」, 『한국색채디자인학연구』, 2006, p. 33.

79) 이운정 · 김경인, 「동·서양의 복식에 나타난 노란색의 상징적 의미 연구」, 『한국의상디자인학회지』, 2003, p. 18.

보는 사람들에 따라서 색은 다르게 인식되고 있다. 따라서 작품에서도 나뭇잎의 색이 초록색만 표현되어있지 않다. 푸른색 혹은 붉은색, 주황색 여러 가지색으로 그때 그때 다르게 색칠이 되어져 있다. 아파트들의 색도 그러하다. 현장에서의 색이 아니라 작가가 느낀 작가의 의식이 반영된 색으로 칠해져 있다. 고유의 색이 있지만 그 색이 나타내는 시간, 날씨, 빛의 각도, 거리 등에 따라 달라 보인다는 것이다. 이것이 본인이 표현한 현대 풍경화의 한 특징이라고 할 수 있겠다.

색을 통한 욕망의 분석은 정신분석학 측면에서 보면 쉽게 설명 될 수 있다. 자크 라캉(Jacques Lacan)의 이론은 다양한 형태로 지각된 색은 이미지와 상관관계가 있으며 그 안에는 의식과 무의식과 상관관계가 있다고 말하고 있다. 색은 다양한 형태로 인식되며 인식된 이미지와 언어와 상관관계가 있으며 그 내면에는 의식과 무의식의 상호작용에 의해 설명하기 용이하다.

환경 안에서 인간은 인체의 오감을 통해 직접적으로 감지되는 자극의 질에 의해 많은 부분이 좌우되며 일반적으로 지각은 환경적 사물을 받아들이는 과정을 강조하며, 감각기관 중 전체의 87%를 차지하는 시각기관<sup>80)</sup>에 의존하는 비중이 높다. 이는 사람은 형태보다 색에 의존해서 기억을 하는 경우가 많다고 해석할 수 있다. 색은 특히 이성보다는 감성에 의해 호소하는 성격의 감각기관으로 디자인에서도 중요한 부분이다. 색은 전달요소에서 문화적, 감성적 해석과 긴밀한 관계가 있고, 상징적 기호로도 사용된다.

장희창(2003)에 따르면 요한 볼프강 폰 괴테(J.W.v.Goethe, 1749~1832)의 『색채론』은 현대적 시각의 전환에 기여하였으며, 이것은 외부적 지시대상이나 이론적 타율에 의한 시각태도가 아니라 자유로운 의지가 체현된 직관에 의한 경험적 시각 태도를 보여 준다<sup>81)</sup>라고 설명한다. 괴테는 ‘본다’라

---

80) 김성찬 · 나성숙, 「음료 패키지 디자인에 적용된 컬러의 기능에 관한 연구-2013년 국내 출시 글라스 비타민워터를 중심으로-」, 『한국정보디자인연구』, 20권, 2013, p.51.

는 행위를 ‘외부의 빛과 내부의 빛이 감응하는 것’이라고 말하였다. 또한 우리의 눈은 어떤 사물의 형태 자체를 보는 것이 아니라, 밝음과 어둠 그리고 거기에서 생겨나는 색채가 어떤 대상을 다른 한 대상으로부터, 그리고 한 대상의 부분들을 서로 구분하게 하는 그 무엇을 만들어내는 것이 색채라고 정의<sup>82)</sup>한다. 그는 형태를 인식하는 것은 형태의 윤곽이 아니라 바로 색에 의해서이며, ‘자연 자체야말로 색과 빛을 통해서 자신의 모습을 시각에 특별히 드러내고자’<sup>83)</sup> 한다고 하였다. 다시 말해 본다는 것은 색에 의해 이루어진다고 할 수 있다.

홍선미(2004)는 무의식적 욕망에서 색을 연구 했는데, 색이 인간의 무의식적인 측면에서 미치는 영향력은 매우 크다<sup>84)</sup>고 연구했다. 또 문학작품의 감정표현 수단으로도 색채 연구를 찾을 수 있다. 따라서 색이 인간의 감정, 욕구, 욕망을 표출하는 이미지로서 의미를 가지고 있다는 점을 주목한다. 이를 기반으로 다양한 색과 욕망과는 연관성이 있음을 알 수 있다.

최근 3대 국제 미디어상인 반프 로키 상(The BANFF Rockie Awards)을 수상한 KBS의 다큐멘터리 “색, 네 개의 욕망”에서 보듯이 색은 눈동자에 비치는 상이 아닌 인간의 내면을 상징한다. 특히 색은 인간의 시신경이 자극되어 무조건적인 인식을 하는 것이기 때문에 본능적이고 원초적이라고 말할 수 있겠다. 작품 〈Citizen 1〉에서처럼 원색의 배열이 무의식적으로 도시의 야경처럼 보이게 하는 효과가 있다. 이는 언어는 보편적이고 합리적이라고 한다면 색을 통한 표현은 언어보다 앞서서 몸의 언어를 말하는 수단이라고 할 수 있겠다. 따라서 기존에 입력되어 있던 이미지와 자연스레 결부되어 야경의 풍경으로 보이게 되는 것이다. 이런 색의 욕망은 원색의

---

81) 요한 볼프강 괴테, 『색채론 : 자연과학론』 장희창 역, 민음사, 2003. p. 27.

82) 장희창, 「생태적 관점에서 본 괴테의 색채론」, 『괴테연구』 제 19집, 2006, p. 34.

83) 위의 책, p. 29.

84) 홍선미, 「Verlaine의 무의식적 욕망 속에서 색채 이미지」, 『프랑스어문 교육』, 제 17집 5월, 2004, pp. 571-594.



작품 12. 김동희, 〈Citizen 1〉, 65x53cm, 장지에 채색, 2015

강렬한 빛에서 나타나게 된다. 다른 색들의 가감이 없는 원색들은 위에서 말한 눈동자에 비치는 상이 아닌 인간의 내면을 그대로 상징한다. 원색만을 사용해 표현한 작품을 통해서 인간의 욕망의 내면의 모습을 비춰본다.

작품에서 보이는 것처럼 색은 본능적인 부분과 연결이 되어있어 인간의 욕구와도 연결이 되어 있다고 할 수 있겠다. 색채는 이렇게 언어로 표현할 수 없는 것을 표현하는 감각기관 중 하나로, 예로 들어 영화나 문학작품 등에서 언어로 표현할 수 없는 것을 표현하는데 많이 사용되고 있다. 여기서 미술작품도 그러한다고 할 수 있다. 온전한 시각 예술인 미술작품도 시각적인 감각기관과 밀접한 관계가 있다고 할 수 있다. 이는 관념적으로 사물들

을 인식한다는 앞에서의 이야기와도 연결이 되는데 내 안의 욕구와 시각적인 자극은 본능적으로 조합되어 나타나게 된다.

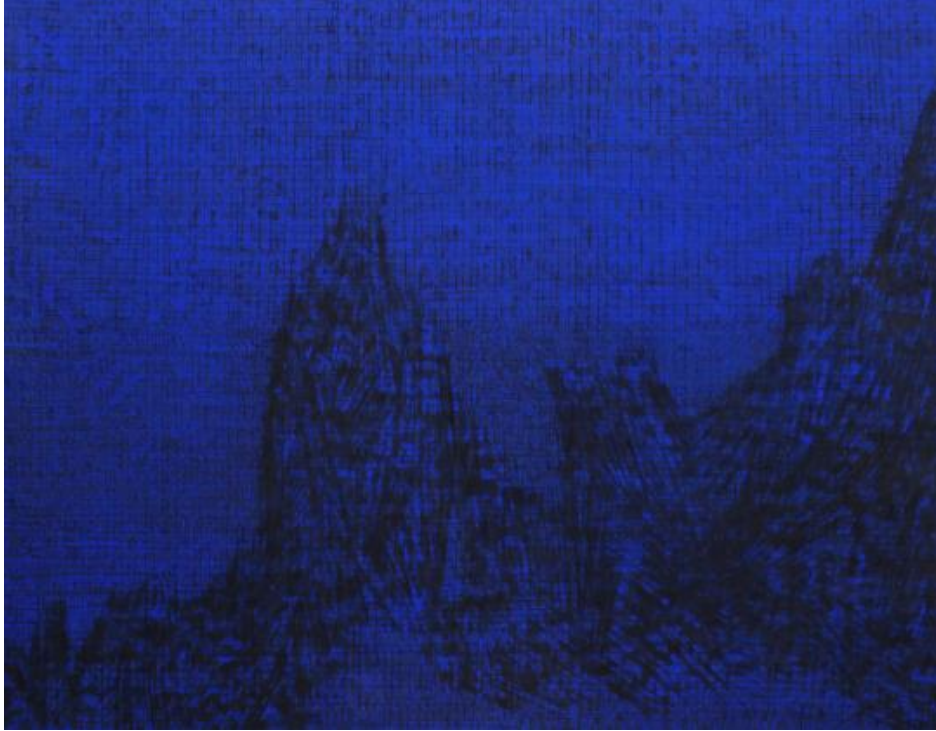
11세기 초, 무라사키 시키부에 의해 성립한 세계최고의 근대 소설이라고 할 수 있는 『겐지모노카타리』에 보면 이상적인 남성상인 히카루겐지의 출생과 시련, 영화, 죽음까지의 이야기를 담고 있다. 『겐지모노카타리』에서 색채는 인물과 관련될 경우 해당 인물의 외모나 내면, 그리고 모노가타리 안에서의 위상과 연계되어 나타난다. 그 중 일련의 여성들의 색채의 연쇄에 의한 표현방식은 개별 인물의 위상을 넘어서 작품의 장편화 및 주제 형성에 기여한다<sup>85)</sup>. 색채가 주는 이미지에 갖든 타자의 욕망은 다양하게 나타날 수 있다고 지적한다. 기존의 ‘다홍색’이 주는 이미지와 달리 이 작품에서는 타자의 욕망이 투영된 색채로서 표현이 된다. 주인공은 자신이 인지하고 있던 다홍색에서 벗어나 다른 등장인물의 욕망이 담겨진 다홍색을 인지하고 이를 거부하기도 한다. 이를 통해 색채에 내포되어 있는 욕망을 엿볼 수 있다<sup>86)</sup>. 본인의 작품에서도 이러한 색채에 내포되어 있는 욕망을 표현하였다. 작품에서는 색의 원색을 그대로 표현하면서 원색이 가지고 있는 힘을 통해서 인간의 욕망을 색을 표현하였다. 작품 〈산 1, 2〉에서처럼 표현된 소재는 일상적인 산의 모습이지만 초록색, 청색은 욕망의 표상이 된다.

논리적이고 철학적인 사유를 할 때 보다 감각적이고 직관적인 사유를 할 때 색채를 이용해서 표현하고 있음을 알 수 있다. 이런 색채를 잘 활용한 곳이 광고의 분야라고도 할 수 있는데 짧은 시간 안에 인간의 시선의 사로잡아 사고 하기 전에 본능적인 구매 충동욕구, 소유 욕망을 자극해야 되기 때문이다. 또 영화의 분야에서도 표정 음악과 더불어 색채는 연기자의 내면

---

85) 김병숙, 「『겐지 모노가타리』에 나타난 색채감각 고찰 -『겐지 모노가타리 에마키』의 색채의 상징성과의 관련을 중심으로」, 일본언어문화 27집, 2014, p. 610.

86) 김병숙, 「『겐지 모노가타리』에 나타난 색채감각 고찰 -『겐지 모노가타리 에마키』의 색채의 상징성과의 관련을 중심으로」, 일본언어문화 27집, 2014, pp. 593-613. 재인용. 김양희, 「색채와 욕망의 연계성에 관한 연구」, 홍익 대학교 박사논문, 2014, p. 2.

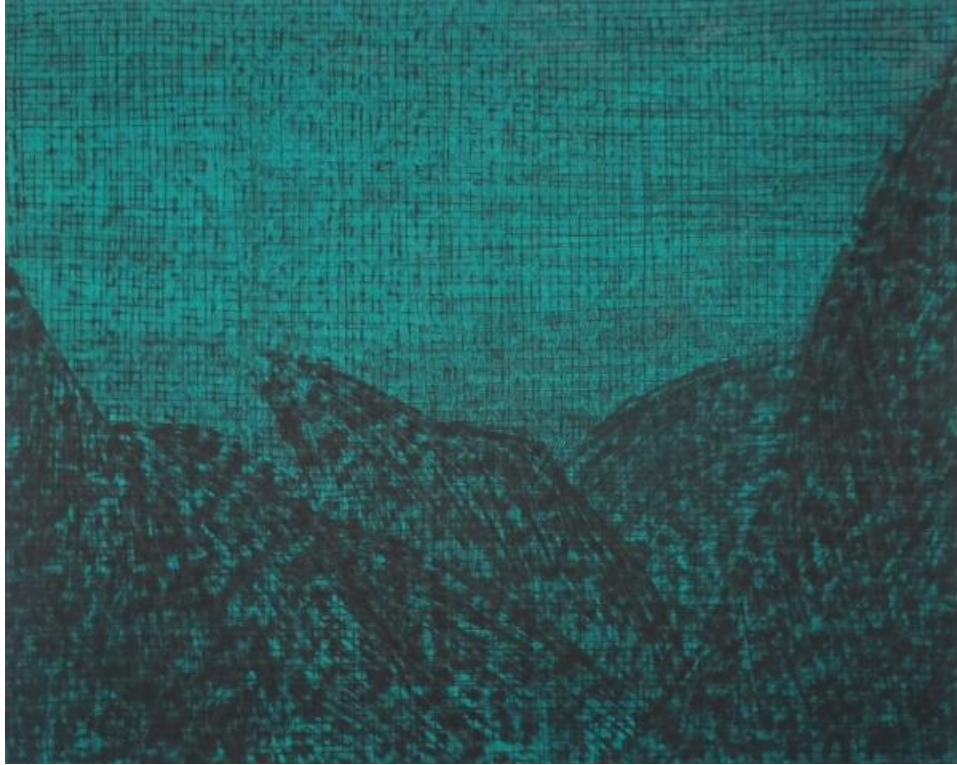


작품 13. 김동희, 〈산 1〉, 73X91cm, 장지에 채색, 2018

의 깊이를 표현하는 수단으로 많이 사용되고 있다. 인간의 욕망은 채워도 또 채우고 싶은 채워짐이란 없는 끝없는 욕구를 가지고 있다. 보드리야르(Jean Baudrillard)<sup>87)</sup>가 언급한 ‘나는 소비한다, 고로 나는 존재한다’ 와도 연결이 된다. 인간은 수많은 기표의 소비를 통해 자신을 확인한다고 할 수 있다. 기표과잉의 시대에 살고 있는 사람들을 기의<sup>88)</sup>(記意)를 보지 않고 기

---

87) 보드리야르(Jean Baudrillard, 1929~2007)의 1970년 저작 <소비의 사회>는 '소비사회의 기호학'이라는 측면에서 현대 자본주의 사회, 곧 소비사회를 비판한다. 보드리야르에 따르면, 현대인은 생산 소유가 아닌 소비 방식을 통해서 계층이 분화하는 모습을 볼 수 있다. 현대 소비자가 소비하는 상품 가치는 경제학적 개념인 효용성(그 물건을 실제로 사용해서 얻는 만족도)로 구분되지 않고, 지위와 위세, 권위를 나타내는 일종의 상징적 기호와 이미지에 의해 결정된다고 하였다. 현대 사회에서 소비란 결국 자신의 사회적 존재를 인정받기 위하여 상품에 덧씌워진 이미지를 소유하는 것으로 재정의 될 수 있다는 점을 지적하고 있는 것이다.



작품 14. 김동희, 〈산 2〉, 73X91cm, 장지에 채색, 2018

표<sup>89)</sup>(記標)만을 바라보면 자신을 종속시킨다.

색은 가장 쉽게 접할 수 있고 오랜 역사와 함께 해 왔다. ‘고대 인류는 표현하기 위해 색채로 자신을 둘러싸게 하였으며, 또한 반대로 그 색채에 의해 다시 인류는 에워싸여졌다’라는 주장은 과장이 아니다<sup>90)</sup>. 색채 심리학자인 파버 비렌(Fiber Biren)은 ‘모든 색채는 그 색상마다 인간에게 각각 다른 느낌을 주는데 실제로 상품판매, 성격, 음식 맛까지 결정 한다’<sup>91)</sup> 고 말

---

88) 소쉬르가 말한 기호의 근본으로 ‘기의’는 듣는 사람의 내부에서 형성되는 기호의 개념적인 부분이다.

89) 소쉬르가 말한 기호의 근본으로 ‘기표’는 지각 가능하고 전달 가능한 물질적 부분이다.

90) Birren Faber, *Color & Human Response*, 『색채의 영향』, 김진한 역, 서울 : 시공사, 2003, p. 12.

한다. 이는 실제로 색이 얼마나 우리 생활에 밀접하게 들어왔으며 우리가 인식하고 결정하는 것들과 관련해 아주 중요한 기능을 한다고 말할 수 있다.

이와 같이 심리적으로 색은 매우 중요한 역할을 하고 있다. 색이 다양한 만큼 인간의 심리도 다양하다. 여기에 색은 욕망과도 매우 맞닿아 있다고 할 수 있다. 다시 말해 색은 욕망의 표현이고 욕망은 색으로 표현 할 수 있다고 해도 과언이 아니다. 색의 이미지는 역사적으로 나라별로 계속 변화하고 있는 것도 이를 증명해 주는 것 중의 하나이다. 특히 색의 기본적인 속성에서 출발하여 인간이 색채에 대해 갖는 감성적인 면과 미적 반응, 색채의 생리적인 영향까지 깊게 연구하는 분야이다. 즉, 색채의 주관적, 객관적 다양성을 연구하는 것이 색채 심리이다<sup>92)</sup>.

커뮤니케이션에서도 색은 중요한 역할을 담당한다. 특히, 감성커뮤니케이션<sup>93)</sup>에서는 시각적인 자극이 중요한 역할을 하는데 감정을 주고받는데 큰 역할을 한다. 인간은 살아가면서 사물, 텍스트, 영상 등과 같은 이미지들을 접하게 된다. 이런 대상체들을 인식하고 이해하는 데는 색이 아주 중요한 역할을 한다. 이때 색채는 기호체 역할을 한다. 즉 색을 통해 해석을 하게 되는 중요한 부분을 차지한다.

색은 언어가 표현하지 못하는 무의식적인 부분까지 담론화하여 이미지화 하기 때문에 문화적이면서도 자연발생적인 부분을 표현하고 있다<sup>94)</sup>. 색은 우리의 관념, 경험 속에서 재해석되고 있다고 할 수 있다. 메를로 폰티는 우

---

91) Birren Faber, *Color & Human Response*, 『색채의 영향』, 김진한 역, 서울 : 시공사, 2003, p. 30.

92) 문은배, 『색채의 이해와 활용』, 안그래픽스, 2008, p. 23.

93) 최근 미디어가 디지털화 되면서 송수신자 간에 상호작용이 기반이 되면서 ‘감성’의 맥락은 중요한 요소로 작용한다. 이와 같은 디지털 미디어에서는 청각과, 시각, 촉각 등 오감이 동원되는 비언어적인 커뮤니케이션이 가능해지고 있다. 최근 이러한 현상에 대한 연구로 인간의 ‘감성’에 대한 커뮤니케이션 연구가 주목받고 있다. Rose Buck, 『감성과 커뮤니케이션』, 전환성·조전근 역, 서울 : 나남출판, 2000, 역자서문.

94) 손주현·안소연·박진숙, 「기호작용으로서의 브랜드 아이덴티티디자인에서 발생가능한 대상체와 해석체의 소통 오류」, 『디자인학연구』, 25권, 2011, p. 148.

리가 어떤 경험을 하였을 때 그 경험이 모두를 떠오르지 않더라도 우리가 보는 것과 닮은 소리, 자연과 이미 마주쳤다는 것만은 안다<sup>95)</sup>.

욕망과 같은 감성적인 결핍은 더욱더 무의식 속에 남는다. 무의식은 우리의 오감과 관련이 많기 때문에 시각을 통한 색 인식에 많은 영향을 미친다.

괴테에 따르면 색은 ‘자연이 자신의 법칙에 따라 인간의 시각에 제시되는 형태’<sup>96)</sup> 라고 말하였다. 즉, 빛에 의해 느껴지는 색채는 자연적인 것이고, 시각을 통한 색채는 재형성되어 인간 자신의 경험이나 약속, 합의에 의해 특별한 인상으로 작용하며 감정적 상징화를 하는 것을 말한다. 이러한 색채의 상징은 사회적, 문화적, 관습적 합의나 약속에 의해 이루어지는 것으로서 영상 이미지에 색채를 상징적인 의미로 사용할 때에는 수용자 입장에서 직관적으로 해석이 가능해야 하며, 영상 이미지에 나타난 메시지의 연상 작용을 도울 수 있도록 하여야 한다. 하지만 색채의 연상(聯想)은 수용자의 직접 혹은 간접적인 경험에 따라 다르게 나타나기 때문에 항상 고정적으로 작용하지 않고 변화를 가져온다. 색에 의해 어떤 이미지를 연상하고 이의 발전을 통해 어떤 이미지의 특성사항이 만들어지면 상징성이 나타나게 된다<sup>97)</sup>.

색채의 상징성은 두 가지로 나타나게 되는데 바르트에 의하면 일차의미와 이차의 의미가 존재한다. 1차 의미는 코드화가 되지 않은 도상적 메시지라고 하는데 ‘보여 지는 바 그대로의’ 지시, 즉, 보다 큰 사회적 코드의 도움이 없이 확인할 수 있는 대상을 가리키는 것이다. 그리고 이차의 미는 코드화된 메시지로 공시의미를 만들어내는 기호라고 한다. 색채가 연관된 정서적, 감정적, 인지적인 메시지들은 이미 문화적인 사회적 코드에 의해 상징화

---

95) M.Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception*(1945), 『지각의 현상학』, 류익근 역, 문학과 지성사, 2002, p. 497.

96) 장희창, 「생태적 관점에서 본 괴테의 색채론」, 『괴테연구』 제 19집, 2006, p. 5.

97) 김양희, 「색채와 욕망의 연계성에 관한 연구」, 홍익 대학교 박사 학위 논문, 2014, pp. 40-41

된 기호라고 볼 수 있다. 하지만 색채의 상징성에 새로운 의미를 부여한다면 이러한 이차적 의미는 고정된 것이 아니라 언제든지 변화할 수 있으며 새로운 기호를 만들어 낸다<sup>98)</sup>.

이처럼 색은 모든 기호와 마찬가지로 기호체계에 영향을 주며, 상기적 표현을 통해 수용자에게 유동적인 의미를 부여하는 동시에 그 밖의 기호들과 상호 연결되어 일차의미인 객관적(objective) 의미에서 부가의 미가 형성된다. 이차 의미인 부가의미는 기호가 기호사용자의 주관적(subjective)인 정서나 느낌 또는 ‘상호-주관적(inter-subjective)인 문화적 경험이나 가치에서 의존한다. 이처럼 색의 상징성의 의미 형성은 주변의 다른 기호와의 관계에서 형성되고 발신자가 표현하고자 하는 이미지를 만들어낼 때뿐만 아니라 수신자는 이를 해석하는 과정에서도 나타난다. 이렇게 나타난 색채의 의미는 인간의 환경에 영향을 받는 문화적 코드이고, 내용에 있어서 다양한 상징성을 가지고 있으면서 이미지의 사상과 정서적 감정을 구조화 하는 것이다<sup>99)</sup>. 즉, 색채는 종종 생리적인 것으로 불리지만 심리적인 것이라 볼 수 있으며, 뚫어지게 보고, 반응하고, 색채의 인상을 느낄 수 있는 모든 주체와 관련된다는 점에서 주관적인 색인 것이다. 이는 색채의 체험된 것의 순수한 것의 의미를 벗어난 색채의 다채로움이라고 볼 수 있다<sup>100)</sup>. 따라서, 색채의 상징성은 시대나 문화마다, 다르며, 상반되는 상징적 의미를 지니게 된다.

---

98) 우경훈, 「색채의 상징성과 롤랑 바르트(R. Barthes)의 신화론에 기초한 지자체 심벌마크의 색채와 의미 간의 정합성에 관한 고찰」, 『한국디자인포럼』, 29권, 2010, p. 55.

99) 김양희, 「색채와 욕망의 연계성에 관한 연구」, 홍익 대학교 박사 학위 논문, 2014. pp. 41-42

100) Manlio Brusatin, 『색채 그 화려한 역사』, 정진국 역, 까치글방, 2000, p. 33.

## ② 색의 중첩

작품에서의 색은 중첩이 되어 새로운 색으로 표현이 된다. 서양의 색의 혼합에는 감법혼합, 가법혼합이 있다. 감법혼합은 색의 혼합으로 색이 섞일수록 명도가 낮아진다. 가법혼합은 빛의 혼합으로 색이 섞일수록 밝아져 결국은 흰색, 백색으로 표현된다. 본인 작품에서의 색의 혼합은 감법혼합이라고 설명될 수 있다. 풍경에서 색은 단순하게 표현된다. 풍경에 한 면적마다 한가지의 색으로 칠이 된다. 이렇게 단순한 색이 장면이 겹침에 따라 색도 겹쳐지게 표현이 된다. 다시 말해 풍경이 겹침에 따라 색도 자연스레 겹치



작품 15. 김동희, 〈자작나무 앞에〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2010



작품 16. 김동희, 〈연꽃이 있는 풍경〉, 240x190cm,  
장지에 채색, 2010

게 된다. 색은 접시에서 미리 섞어져서 칠해지는 것이 아니라 장지 위에서 한 겹 한 겹 겹쳐지는 과정을 반복하게 된다. 겹쳐진 색을 자세히 관찰해보면 그 안에 어떤 색이 겹쳐져 있는지를 예상할 수 있다. 색은 겹쳐져 다른 색을 나타내고 있지만 그 안의 고유의 색들은 저마다의 색을 발산하고 있다. 이러한 색을 작품 〈자작나무 앞에〉을 통해서 살펴본다. 색들은 풍경이 겹쳐짐에 따라 색도 자연스럽게 겹쳐지는 과정이 생긴다. 처음에는 원색이었던 색이 종이 위에서 한겹 한겹 덧칠해 지면서 현란했던 색들은 차분해진다. 욕망의 색들은 도시 전체를 차지하고 있다. 작품 〈연꽃이 있는 풍

경>에서 보이듯이 풍경의 여백은 존재하지 않는다. 여백은 색이 칠해지지 않은 부분으로 이 부분도 작품의 일부이라고 할 수 있는데 여백이 존재하지 않는 도시풍경은 인공자연의 입장에서 표현한 구도이다. 자연 그대로의 풍경이 아닌 인공자연은 대도시들로 휘감겨 있다. 빌딩들은 병풍 아닌 병풍으로 그 존재를 과시한다. 빌딩들은 도시의 주된 주인공이자 주체자이다. 여기서 인공자연은 조연의 역할을 한다.

또 색은 인간의 욕망을 나타내기도 한다. 인간의 내면을 어떠한 색으로 표현을 한다는 것이 욕망 표현의 시작이다. 무의식을 통한 색채의 표현은 욕망을 표출하고 있다고 해석될 수 있다. 라캉의 주장을 보면 언어와 무의식은 같은 구조로 되어있어 우리가 인식하지 못하는 가운데 욕망과 색채와 연결이 된다. 이때 욕망은 특히 무의식과 연관이 되어 있으며 색이라는 기표가 다른 기표들과 연관이 되어 무의식이 형식이 되고 그것이 욕망과 만나 활성화가 된다. 이런 과정들을 색채를 재해석하는 과정을 설명해 준다.

그리고 색채의 속성과 인간 욕망 속성은 닮아있다고 볼 수 있다. 색은 빛이 대기에 부딪히면서 반사되어 색이 나타나고 인간의 눈에 비춰진 색은 재현이라는 방법을 거쳐 나타나게 된다. 따라서 빛에 의해 색은 생겨났고 다양한 혼합과정을 통해 색은 계속해서 만들어진다. 색채에 대한 해석도 사람들의 무의식적 인식에 따라 다르게 인식된다. 이를 욕망의 출현과 비교해서 설명할 수 있다.

이런 색을 통해 풍경에서 도시사람들의 심리를 색으로 표현하고 있다. 사람들은 저마다의 색을 가지고 있는 듯 하면서도 그 색을 풍경 속에 감춘다. 풍경에 조화(調和)되기를 원한다. 풍경의 색은 이런 사람들의 모습을 나타내고 있다. 이런 여러 가지 색들이 나열되면서 도시 풍경의 색을 만들어가고 있다.

### ③ 색의 소거

작품에서의 색의 소거는 두 양상으로 나타난다. 하나는 위에서 설명한 도시의 풍경 모습에서 원색들을 겹침을 통해서 원래 색의 소거를 말하고 또 한가지는 작품 전개 전방적인 흐름에서 색의 소거이다. 먼저 원색들을 겹침을 통해서 원래 색의 소거가 나타난 작품 〈연못 분수 폭포〉에는 원래의 색이 소거되어 있다. 작품에서의 고유의 색은 중요하지 않다. 어쩔 여기서는 선 보다 색이 더 중요한 요소로 작용했는지도 모른다. 우리나라는 사계절이 있어 풍경의 색이 뚜렷하다. 하지만 이런 사계절의 색을 나타낸 것은 아니다. 때로는 풍경의 나무가 단풍의 색으로 보이기도 하고 한여름의 무더운



작품 17. 김동희, 〈연못 분수 폭포〉, 54x65cm, 장지에 채색, 2012

햇빛을 막아주는 풍성한 나무로 보이기도 하지만 이것은 보여지는 색의 풍경일 뿐이다. 실제와 다 다른 색을 입고 있다. 나무들도 다르다. 이러한 색의 표현은 도시인들의 모습을 반영하고 있다. 제 색의 옷을 입지 않고 마치 다른 사람들의 옷을 입은 듯하다. 보기에는 단풍 같기도 하고 알록달록 예뻐 보이지만 본인에게 맞는 옷은 아니다. 풍경에서 사람들의 형상은 등장하지 않지만 풍경의 곳곳에 사람들의 풍경이 스며들어 있다. 화려한 색 속에 빈곤함이 감춰져 있다. 내 것이지만 남의 것인 것 같고 남의 것인 것 과거이지만 현재인 것 같은 풍경이 펼쳐진다. 방관하는 다른 사람의 모습 같지만 결국은 나의 모습이라고 할 수 있다.

여기서 색들은 ‘지독하게 빈곤하다’ 라는 개념과 반대가 된다. 아파트 주위의 인공정원 풍경들은 색들로 넘쳐난다. 종잡을 수 없는 색들이 곳곳에 분포하고 있다. 색은 겉으로 보기에는 화려하지만 그 내면은 비극적이고 초라하다. 겉 외투만 화려하게 입은 형상이라 할 수 있다. 풍경에는 앞과 뒤가 없고 색도 그러한다. 색의 위치는 정해지지 않고 유동적이다. 허울 좋은 옷을 입은 풍경은 화면을 가득 채우고 있다. 이러한 모습들이 색의 겹침으로 나타난다. 이 과정에서 색들이 겹쳐지면서 고유의 색들이 소거된다. 다음으로 작품 전개 전방적인 흐름에서 색의 소거를 살펴보면 2003년도 작품에서는 아파트의 실루엣만 따서 무채색인 선으로 주로 표현하였다. 2010년도부터 2016년까지의 작품에서는 색이 두드러지게 나타난다. 하지만 2017년도에서 2018년도 작품은 색이 다시 소거되어 콩테와 떡 등 무채색의 표현이 두드러진다.

2003년도 〈앞.집.뒷.집 II〉 작품에서는 화면 구성에서 하늘과 땅의 구분이 있지 않다. 마치 해골 아파트의 형상만이 화면을 채우고 있다. 뼈대만 남은 아파트의 모습을 먹선으로 거침없이 표현한다. 베란다라고 하는 난간이 아파트 구조물의 가장 큰 특징이다. 안전을 위해 베란다, 창문이라고도



작품 18. 김동희, 〈앞.집.뒷.집 II〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 102x146cm, 2003

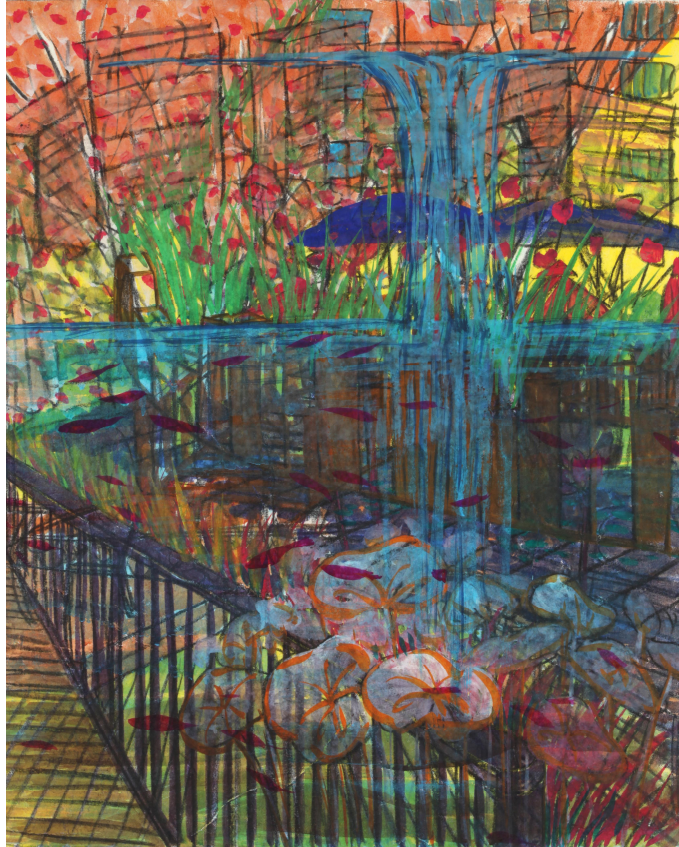
할 수 있는 곳에 난간이 있다. 2018년도에는 아파트의 테라스의 전경이 조금 변하였지만 약 2003년 〈산책〉 작품까지만 해도 이런 일률적인 아파트의 모습이였다. 난간의 획일적인 모습은 도시아파트의 특징을 아주 잘 표현해주고 있다. 난간은 아파트들의 축소판이다. 이렇게 아파트의 가장 큰 특징이 이 난간 구조물이라 생각하여 주로 많이 표현하곤 하였다. 2003년 아파



작품 19. 김동희, 〈산책〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 130x160cm, 2003

트의 초상화라고 할 수도 있고, 풍경화라고 할 수 있는 아파트의 모습이다. 사진처럼 모습 그대로를 표현하기 보다 아파트의 차갑고 서늘한 걸모습을 표현하였다.

2010년도 작품은 기존의 작품보다 색의 변화가 눈에 띈다. 드로잉한 후 원색들로 색이 채워진다. 드로잉도 색으로 이루어진 부분이 많으며 기존 작품들과 마찬가지로 화면을 가득 채우고 있는 구성을 하고 있다. 앞에는 공원의 인공호수가 가장 먼저 눈에 들어온다. 〈풍경의 폭포〉에서 보여지듯이 서양에서 말하는 원근법과는 연결성이 없는 호수 형태의 그 어떤 것이 드로잉 되어 있다. 뒤의 배경으로는 여백 없이 아파트들로 가득 채워져 있



작품 20. 김동희, <풍경의 폭포>, 73x61cm, 장지에 채색, 2012

다. 하늘은 저 멀리 틈 사이로 조금 존재한다. 본인은 도심의 낮의 거리는 늘 햇살이 부족하다고 생각되어 왔다. 높은 빌딩들로 인해 해가 들어 올 틈이 부족하다. 그러한 느낌으로 늘 화면에서는 하늘의 할당량이 적었던 것 같다. 인공호수인지 분수인지 모를 물에서는 분수가 나올 것 같지만 나오지 않고 있다. 단풍인지 아닌지 모를 알록달록한 나무들이 주위를 감싸고 있고 바닥에는 울퉁불퉁 가공되지 않는 돌들이 깔려있다. 이 풍경은 조합된 풍경이다. 실재하는 한 장면의 풍경이 아닌 여기 저기의 풍경을 나열하다 구성

된 풍경이다. 다른 풍경 작품의 구성방법에서는 주로 복잡하고 어지러운 풍경의 모습을 표현하였는데 이 작품에서는 어쩐지 풍경이 하나로 보인다. 그 가운데 자세히 들여다보면 아래를 받쳐주고 있는 풍경이 눈에 띈다. 마치 풍경의 부족한 부분을 채워주고 있다. 사람하나 보이지 않는 인공 정원은



작품 21. 김동희, 〈밀림〉, 82x109cm, 장지에 채색, 2017

화려한 색을 하고 있지만 쓸쓸하기 더할 나위 없다. 누군가가 황량함을 쳐다보고 있는 듯한 풍경이다. 곧 분수가 나오겠지 기다리면서 시간을 보내고 있다. 2017년도 작품은 먹과 호분만이 색을 채우고 있고 선은 붕테로 표현되었다. 위의 〈밀림〉을 보면 표범은 밀림을 서성이고 있다. 작품자작나무를 지나 조금만 더 걸어 나오면 넓은 들판이다. 이 작품은 야경을 표현한 작품과 자본을 나타낸 작품과 연결선상에 있다. 야경에서는 표범, 사자 등의

맹수는 도심을 힘찬척하며 배회하는 도시인들의 모습을 나타내고 있었다. 맹수라 함은 힘과 근엄함 매서운 눈이 특징이지만 도시에서의 맹수는 어깨에 힘이 빠져 있고 서성이며 걸어가 있다. 거대 도시의 불빛들이 맹수의 힘을 다 뺏어갔다. 이 작품에서의 맹수는 콩테로 그린 잔잔한 선에 갇혀 있는 모습이다. 이 선들은 멀리서 보면 배경을 채우는 역할을 하는 것처럼 보이기도 한다. 하지만 자세히 보면 단단하고 촘촘한 철조망에 갇혀 있는 형상이다. 본인의 작품에서 사람의 형상은 〈Citizen〉 이외에는 거의 등장하지 않는다. 이런 맹수의 등장을 도시 사람들의 모습을 대변한다고 할 수 있다. 지치고 힘없는 맹수가 먼저인지 나약하고 심약해진 사람이 맹수의 탈을 쓰고 있는 것이 먼저인지 모를 서성임을 하고 있다. 야경에 등장한 맹수의 설명은 야경의 부분에서 더 살펴본다.

색은 본인 작품에서 선과 더불어 중요한 요소이다. 색을 통해 현대인들의 숨겨진 감정의 모습을 대변한다. 2003년도의 아파트의 표현에서는 선이 주된 표현 방법으로 이때는 색 보다는 선 위주의 표현이어서 색이 중요한 역할을 하지는 않았다. 표현 과정에 있어 필요한 최소한의 색만을 사용하여 표현하고 그 색도 먹과 어우러진 톤을 선택하였다. 이는 풍경의 모습을 드로잉 하듯 그리려는 의도가 다분했고 할 수 있다. 문명화된 여러 재료들이 있는데도 관심이 없는 듯 먹과 목탄으로 드로잉에 집중하였다. 이러한 과정은 어려서부터 교육받았던 그림을 그리는 방법, 법칙들을 버리는 과정이었다. 따라서 색도 중요하지 않았다. 나뭇잎이 있으면 그저 나뭇잎이라는 표시만 해주면 그만 이었다.

이러한 색들의 향연은 2016년도의 야경의 풍경으로 진행되면서 더욱 존재감이 또렷해진다. 도시 빌딩들의 야경에는 오로지 빛만이 남아있다. 해가 지고 어두워지면 모든 것이 어둠의 그림자 뒤로 숨는다. 건물의 오랜 세월 흘러내린 빛물 자국, 무거운 세월의 무게를 견뎌낸 균열 등은 어둠 속으로

사라진다. 교육의 경험, 사회적 경험, 기억 모든 행위들이 사라진다. 오직 빛나는 조명만이 있다. 어두운 건물들과 불빛들을 한데 어우러져 춤을 추고 있다. 낮의 기억들은 잊은 척 화려한 빛을 쏘고 있다. 야경을 표현한 작품에도 색의 사용이 두드러진다. 가만히 들여다보면 빌딩을 그리고 그 안을 색칠한 것뿐이다. 하지만 한걸음 뒤에서 보면 마치 야경의 풍경 같은 느낌을 준다. 야경은 우리와 근접한 곳에 위치하고 있다. 이렇게 우리의 주위에 볼 때 마다 신선함을 주는 풍경이다. 다양한 색들로 뒤 덮힌 빌딩들은 저마다의 화려한 빛을 뿜내고 있다. 이러한 야경은 낮 보다 더 도시답다 라고 말할 수 있다. 어찌됐던 지금은 아름다움을 유지하고 자신의 존재를 더욱 잘 드러내 보이고 있다. 이런 야경 뒤로 사람들은 숨는다. 창문마다 채워져 있는 험란한 색은 내가 느끼는 만큼이나 도시인들도 느끼고 있다. 색은 서로가 서로 밝게 빛내주고 있다. 서로가 옆에 있기에 상대적으로 빛나고 있다. 답답한 공간과 빛이 존재하는 대로를 따라 배회하는 사람들이 화면상으로만 부재한 공간이기도 하다. 이 화면 이외의 공간에는 도시인들이 야경의 밤거리를 목적 없는 시선으로 배회하고 있다.

색은 작품에서 중요한 역할을 하고 있었다. 이렇게 중요한 색이 2017년도의 ‘너의 이야기 나의 이야기’전에서 소거된다. 기존의 작품들은 사람들의 풍경을 전지적 시점, 방관하는 시점에서 바라봤다면 너의 이야기 나의 이야기전은 제목처럼 그 안의 사람들의 작은 모습, 이야기에 귀를 기울인 작품이다. 기존에는 의도적인 풍경의 걸핍기만을 했다면 풍경안의 소소한 이야기들을 표현해 본다. 색은 사라지고 먹과 목탄 선 만이 화면을 채우고 있다. 이 작품은 저 멀리 지평선이 보이고 화면 가운데는 전봇대만이 덩그러니 서 있다. 색의 소거는 이렇게 하나의 이야기 또는 사물에 집중하기 위해서 변화된 현상이다. 복잡한 도시풍경의 표현에서 하나씩 나무를 빼고, 하나씩 건물을 빼고, 하나씩 화분을 빼는 과정을 반복하였다. 이런 과정을 반복하면서

최소한의 소재만을 남기게 된다. 작은 풍경에 집중하기 위해서 이다. 작은 풍경을 관찰하기 위해서이다. 이렇게 본인은 스쳐지나가서 보지 못했던 미묘한 풍경들을 그린다. 이러한 과정을 통해서 작품은 모노톤이 되는데, 여기서 모노톤은 색으로 불리는 것이 아니라 빛, 빛물질, 정신, 생명, 우주, 초시간적 생성 혹은 소멸, 자연 등을 나타낸다. 화면과 정신적 행위의 몰아일체를 통한 사색의 장이다. 또 이런 모노톤의 채움은 현대인들의 욕망의 채움과도 귀결된다. 본인의 작품에서 백색의 공간 곧 여백이라 말하는 빈 공간이 없는 이유이기도 하다.

## 2) 선으로 재현된 도시

대부분의 회화작품에서도 마찬가지로겠지만 작품의 전반적인 표현방법에서 선과 색은 두 축을 이루고 있다고 할 수 있다. 특히 선 자체의 표현 방법의 변화나 특징 쉽게 말해서 농담 등을 논하는 것이 아니라 본인 작품에서의 선의 사용의 의미와 그 의미에 따른 표현방법을 전통 동양화적인 선의 표현 방법에서 찾아본다. 동양화의 사군자, 백묘법 등에서 보면 선을 중심으로 한 작품을 통해 동양화에서 선이 회화에 어떤 중요한 부분을 차지했는지를 선을 인식하는 과정부터 찾아본다. 서양에서는 사물을 인식할 때 어디서부터 인식을 하는지 동양에서는 어떻게 인식하는지가 사물에서의 선의 표현에 결정적인 역할을 하게 된다. 이러한 차이를 알아보고 작품에서 선의 표현방법 또한 알아본다. 도시인들의 모습과 욕망에 찬 풍경을 나타낼 때 사용한 선들의 표현방법과의 연결지점도 찾아본다.

형상과 선은 연결 지점이 견고하게 묶여있다. 동양과 서양의 형상을 인식하는 방법이 다르듯 사람들마다 형상을 인식하는 방법도 다르다고 할 수 있다. 선이 먼저냐 빛이 먼저냐의 관념의 차이에서 구현하는 방식은 확연히 달라진다. 따라서 선의 표현은 관념의 차이에 따라서 많이 달라진다고 할 수 있겠다. 단순히 형태의 외곽으로 인식할 것이 아니라 선 자체에도 스토리와 힘이 존재한다는 것을 작품을 통해서 알 수 있다. 인간의 욕망을 끝없는 선의 연결로도 설명 할 수 있다. 도시 풍경의 선들은 도시인들의 차가운 내면을 잘 대변해 주고 있다.

## ① 형상과 선

본인의 선 사용법은 먹을 사용하지는 않고 있다. 하지만 먹 선을 예로 들어 선에 대해 강조한 것은 목탄도 동양화에서 먹과 같은 재료의 역할을 한다고 생각하기 때문이다. 과거에는 스케치의 일환으로 많이 사용되었지만 지금은 당당히 작품의 주재료로 많이 사용된다. 특히 본인의 작품에서 선으로의 사용이 빈번하여 목탄이지만 먹 선을 예로 설명을 하고자 한다.

요체가 속화품에 쓴 서문에 보면 “그림을 그리는 것은 한정된 화폭을 깊이 탐구하여 그림의 무궁한 변화를 느끼는 것이라 할 수 있다. 햇불이 타서 짧아지고 먹이 변하도록 쉬지 않고 운신하면, 눈이 부시도록 화폭이 번다하더라도 뜻은 오히려 다하지 않는다. 붓을 대는 경중이 조금이라도 다르면 간사하고 비루한 사람들은 형상을 바꾸는데, 조금이라도 마음먹은 대로 되지 않으면 기쁨이 슬픔으로 바뀐다.”<sup>101)</sup> 여기서 붓의 경중에 굉장한 무게를 두고 있다. 동양화에서는 색보다는 이렇게 선에 무게 중심을 두는 경우가 대부분이라고 하겠다. 색은 가볍다고 여기고 먹은 무겁다고 가정한다.

기하학적으로 생각할 때 선은 눈에 보이지 않는 본질이다. 이것은 점이 움직여 나간 흔적, 다시 말해 점이 만들어낸 소산이다. 선은 점의 움직임에서 생겨난다. 즉 완전히 자체 내에 폐쇄된 후식이 파괴됨으로써 생겨난 것이다. 여기서 정적(靜的)인 것이 역동적인 것으로 비약하게 된다. 이와 같이 선은 회화의 원천적인 요소 ‘점’에 대해서는 최대의 대립관계에 있다<sup>102)</sup>. 점은 일차적 선은 이차적으로 일차적인 선을 변화시키는 요소에는 다양한 힘의 수(數), 그들의 조합<sup>103)</sup>에 의해 결정되어 진다. 동양화에서의 선도 이러한 힘의 작용이라고 설명할 수 있다. 사군자, 백묘법으로 표현한 산수화 등

101) 유경화, 『중국고대화론유편. 제 2 품평』, 김대원 역, 소명출판, 2010, pp. 121-122.

102) 칸딘스키, 『점·선·면』, 열화당, 1983, p. 47.

103) 위의 책, p. 47.

이 대표적이며 많은 산수화나 화조화 등 다른 동양화에서도 선들을 중심으로 표현하고 있는 만큼 선은 동양화에서 중요한 부분이다.

이는 먹 선의 발달로 인한 현상으로 서예와도 무관하지 않으나 여기서는 회화를 통해서만 살펴본다. 먼저 선으로 표현된 대표적인 사군자는 오랫동안 그 영역을 유지해 오고 있다. 사군자는 선비의 심회를 그린 사의(寫意)의 그림이다<sup>104</sup>). 사군자는 문인화 가운데 하나로 조선후기 남종문인화의 영향으로 보편화되었다. 특히 중산층 출신의 여향문인들이 사군자에 몰두하면서 이 그림은 근대기 창작물의 대종을 이루게 되었다<sup>105</sup>). 강세황의 사군자에 보면 매·난·국·죽이라고 하는데 본래 군자의 식물이라 하면 이외에도 여러 가지가 있었다. 하지만 매·난·국·죽이 사군자로서 대표하게 된 것에는 춘·하·추·동의 순서에 따른 영향으로 설명되어지곤 한다. 동양화에서는 그 형태를 닮게 그려 그림을 감상하려는 단계를 넘어서 새로운 의미를 부여해서 새로운 원리를 찾고자 하였다<sup>106</sup>).

사군자는 특히 각 식물이 갖는 상징성을 중시하였다. 사군자는 필법, 간결한 구도, 흑·백만으로의 표현에서 오는 단조로움 등을 바탕으로 현대인에게 강한 인상을 준다. 여기서 가장 눈에 띄는 것은 필법이라 할 수 있겠다. 흑백의 단조로운 대비와 농담의 차이만으로는 사군자의 위엄을 표현하기에는 부족하다. 여기에서 필법은 선을 말한다. 단순히 점이 모여 만들어진 선이 아니라 점에서 발화된 선이다. 이는 선이라 말할 수도 있고 획이라 말할 수도 있다.

사군자는 달밤의 창문에 비친 난의 모습을 보고 표현한 것이 시작이라고 논하는 부분도 있지만 그것은 중요하지 않다. “선만으로 각 식물들의 특징과 거기에 군자의 위엄까지 표현해 내는 것은 오로지 선의 힘이다. 중국회

104) 이동주, 『한국회화소사』, 범우사, 1996, p. 134.

105) 김소연, 「한국 근대 난죽화의 양식 및 계보 분류 연구」, 『한국근대미술사학』 제11집, 2003, p. 7.

106) 이선옥, 「매난국죽 사군자의 형성과 발전」, 『역사학연구』 27권 0호, 2006, p. 248.

화에서 화가가 어떻게 필을 구사하여 필요한 형을 만드는가를 용필(用筆)이라고 한다. 이러한 다양한 변화는 화가의 필치를 감상할 때 중요한 역할을 한다. 아무리 뛰어난 화가라도 반드시 형을 통해서만 자신의 감정이나 심정을 표현할 수밖에 없다<sup>107)</sup>.” 붓끝에서 이루어지는 여러 가지 형태의 필선을 따르는 굵고 가늘게 때로는 균등하고 원만하게 때로는 정직한 모습으로 나타난다. 이는 문장을 구성하는 것과도 비슷하다. 각자의 필치가 다르기 때문에 표현되는 감각이나 강약, 굳세거나 연약하게 등 다양하게 표현 할 수 있다. 화가의 기법이나 표현 방법에 따라 보는 이의 해석도 달라지게 된다.

“미술사적으로도 중국회화를 논할 때 기본적으로 용필과 용묵(用墨)으로 논하곤 한다. 서양회화에서는 물체를 광선의 명암을 통해서 볼 수 있다고 하여 면을 중요시한다. 서양의 관념으로는 빛이 없으면 물체는 보이지 않아 표현하지 못한다고 한다. 이와는 대조적으로 동양에서는 선으로 모든 형태를 표현한다. 어느 산수화에서도 빛을 찾기가 힘들다. 이렇게 동양에서는 명암의 교차를 한 줄의 선으로 표현하게 되면 한층 간결하게 되며, 밝음에서 어둠에 이르기까지 일체의 중간과정이 불필요하게 되어 형도 더욱 명료하게 된다<sup>108)</sup>.”

동양화에서 선이란 선을 구현하기 위해 필을 사용하는 것이다. 따라서 동양화에서는 선 하나하나가 중요한 요소이자 논쟁거리가 될 수 있는 것이다. 회화의 형태는 그리는 것으로서 형태를 어떻게 파악하고 그릴 것 인가는 굉장히 중요한 문제이다. 여기서 형태의 인식과정에서 관념이라는 것이 스며든다. 그렇게 개인적 관념으로 인식된 형태로 작품을 완성해 나간다.

본인의 작품도 그러하다. 작품 〈서서〉를 보면 도시의 나무들과 화분들은 생물이지만 사군사의 생물들과의 인식과는 다르다. 사군자는 필로서 생명을 불어넣는 과정을 통하여 작품을 완성하였지만 본인의 풍경에서는 식물

107) 왕야오탕, 『중국회화 산책』, 오영삼 역, 도서출판 아름나무, 2007, p. 41.

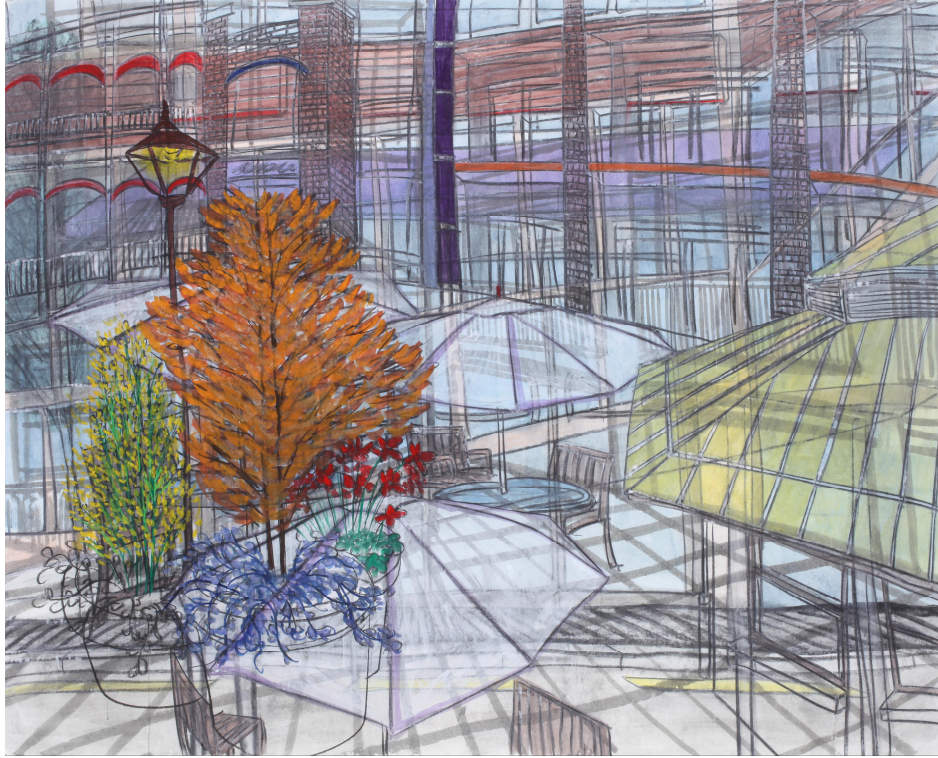
108) 위의 책, p. 41.



작품 22. 김동희, 〈서서〉, 90x117cm, 장지에 채색, 2010

들에 생명력을 단절시키는 필을 사용하였다. 먹이 아닌 목탄으로 모두 다 똑같은 무미건조한 선들이다. 그때 그때 힘의 차이나 목탄의 탄 정도의 차이 공기 중 습도의 차이 뿐 본인이 의도적으로 선에 어떤 변화나 감정을 넣지 않는다. 현대에 나고 자라 형성된 관념이 이 목탄선에 투영된 것이다. 전통 동양화에서는 필 하나하나의 강약 감정 정확한 형태의 표현 등이 중요하지만 도시의 풍경화에서는 반대이다. 선이 색과 함께 중요한 부분을 차지하고 있지만 선 자체의 화려한 표현방법은 중요하지 않다. 차라리 무미건조한 도시의 공기를 표현하기를 중요하게 생각한다.

작품 〈파라솔〉에서의 선은 길을 표현한 선, 나무를 표현한 선, 선의 온도에는 별반 차이가 없다. 다양한 표현의 변화는 오로지 색의 변화에만 의



작품 23. 김동희, <파라솔>, 130x160cm, 장지에 채색, 2013

존하고 있다. 본인의 작품에서의 선적인 변화는 없지만 동양회화에서는 와필, 타필, 파필, 전필, 순필, 역필<sup>109)</sup> 등 세분화되어 왔다. 와필은 붓끝을 눕혀서 그리는 준법으로 바위의 입체감 등 질감을 표현하는데 주로 이용이 되고, 타필은 붓의 통통한 부분을 종이에 누르면서 긋는 방법이고, 파필은 갈라진 부분의 흰 부분을 살려 그리는 방법이고, 전필은 선을 그을 때 손을 조금 떨어 경쾌함을 없애는 방법이고, 순필은 붓 결을 따라 긋는 방법이고 역필은 결 반대로 긋는 방법이다. 보통 순필과 역필을 보편적으로 사용한다.

본인의 2003년도의 작품 <산책-take a turn>에서는 먹 선을 많이 사용

109) 왕야오탕, 『중국회화 산책』, 오영삼 역, 도서출판 아름나무, 2007, p. 43.



작품 24. 김동희, 〈산책-take a turn〉, 장지에 수묵채색 및 목탄, 아크릴, 140x180cm, 2003

하는데 먹을 사용했음에도 불구하고 위에서 설명한 것과 같은 기법이나 사군자와 같이 식물의 미묘한 형상을 묘사하지 않았다. 뒹뒹한 형태만이 존재하고 차가운 먹선만이 즐비하다. 먹 선이 화면에 붙어있는 것이 아니라 툭 치면 굵은 먹 선이 그대로 툭 떨어질 듯하다.

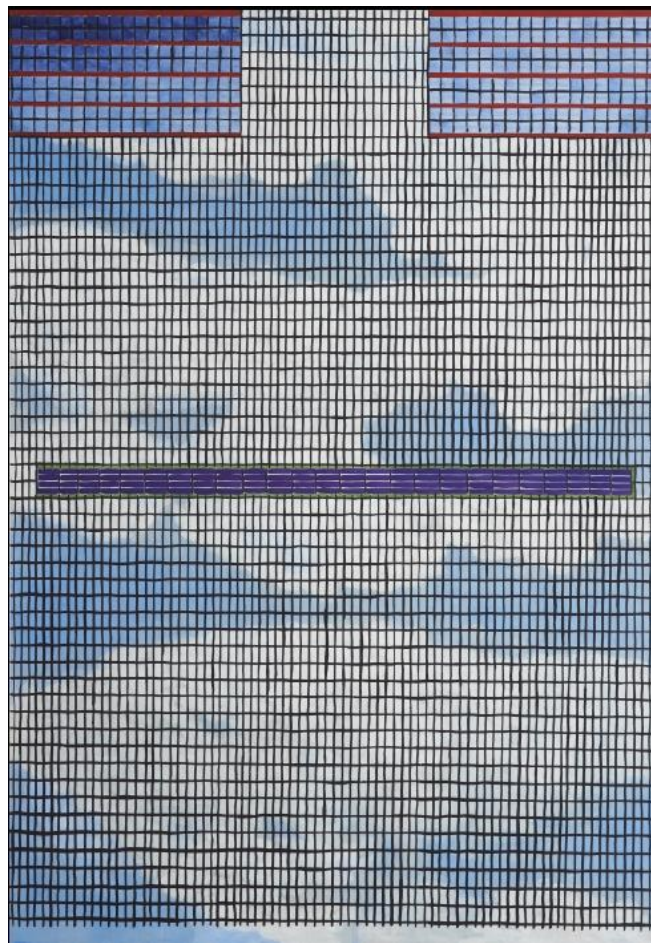
이런 선들의 의미에는 사람들의 풍경을 담고 있는데, 현대의 인간들은 밖으로 부터의 과도한 요구를 받고 있다. 내적인 것은 죽어 있다. 이것은 막다른 길에서의 마지막 걸음이다. 예전에는 ‘나락’이라고 불렀지만, 오늘날에는

‘막다른 골목’이라는 표현으로 가능할 것이다. “인간은 외부에 의해서 감각이 마비되고 무너져서 내적인 휴식을 찾게 되고, 이 휴식을 내적인 침묵 속에서 발견하게 된다. 이러한 사실에서 우리의 경우 수평 수직적인 것에 대한 뚜렷한 경향이 나타나게 된다. 여기서 생겨나는 논리적인 결과란 흑색·백색에만 치중하는 경향이고, 이러한 방향으로 회화는 이미 여러 가지의 시도를 해 왔다<sup>110)</sup>.” 이런 수평·수직적인 것과 흑백의 연결은 칸딘스키의 작품에서 처음 시도되었다. 2015~2018작품에서도 이런 흑백과 수평·수직의 선으로 현대인의 모든 소음이 침묵 속으로 가라앉게 된다.

“선은 계속 직선이지만 어딘가에서 누르면 힘을 가하면 곡선이 된다. 가던 길에서 벗어나게 된다. 억누르는 힘이 클수록 직선으로부터 벗어나려는 힘이 커지고 어디로 갈지 모르는 힘을 가지게 된다. 이러한 것이 가능하게 된 것은 직선은 긴장을 가지고 있는데, 이런 직선은 힘이 있고 곡선은 성숙하고 당연한 자의식적인 에너지가 들어있다. 직선이 평면의 완벽한 부정인 반면에 곡선은 평면의 핵심을 자체 내에 담고 있다<sup>111)</sup>.” 작품 〈Citizen 14〉는 수직, 수평의 건물 선과 하늘의 풍경을 묘사한 곡선으로 이루어져 있다. 건축물에서 선은 필수적인 요소다. 이 필수적인 요소에서 도시인들의 모습을 찾아본다. 여기에서 시작은 도시 풍경의 관찰이다. 콘크리트에서는 찾아볼 수 없는 통유리에서 건축물이 아닌 자연이 눈에 들어온 것이다. 건물 전체가 통유리로 되어 있어 이건 마치 자연의 일부분처럼 마치 하늘처럼 우뚝 솟아 있었다. 파리의 에펠탑처럼 건물의 구조물만이 덩그러니 서 있다. 가로 세로 선 사이로 하늘이 뺨 뚫려 있는 듯하다. 건물의 자연과의 조우 아닌 뜻밖의 조우가 되었다. 곡선의 면들을 몰아내고 있는 것이다. 곡선의 구름은 잔잔한 듯 부드러운 듯 직선들을 몰아내고 있다. 한 발 앞서 압도하고 있다. 따라서 이 작품은 도시의 건물을 표현한 것이 아니라 자연의 하늘

110) 칸딘스키, 『점·선·면』, 열화당, 1983, p. 54.

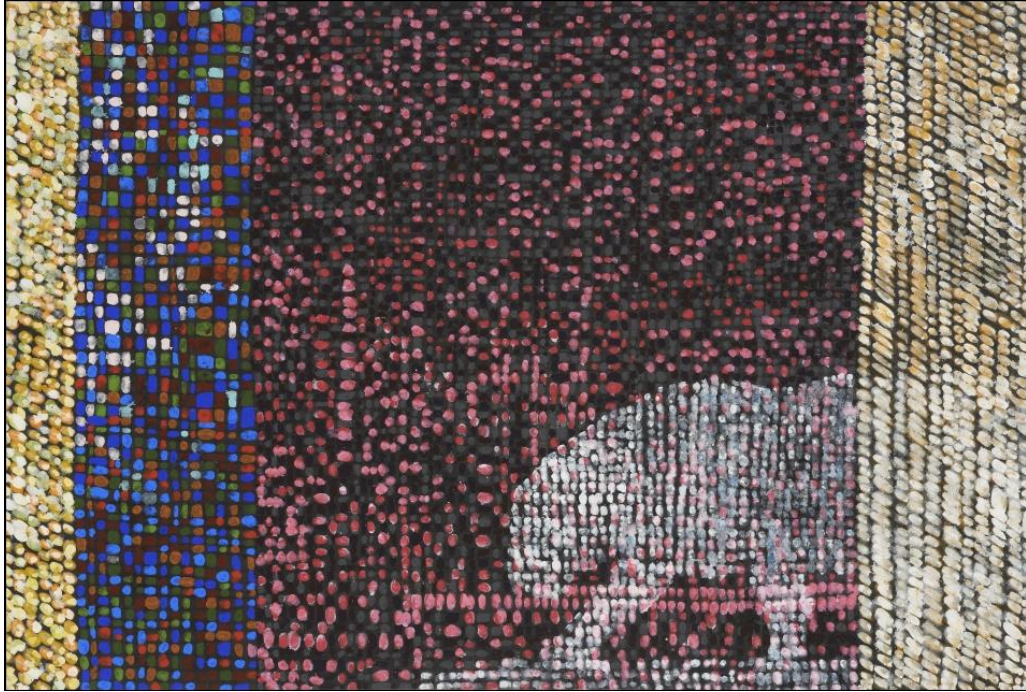
111) 위의 책, p. 71.



작품 25. 김동희, 〈Citizen 14〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2015

을 표현한 작품이다. 건물의 선들은 그저 거들 뿐이다. 이 작품은 야경 작품과는 다른 한 낮의 도시의 풍경을 나타내고 있다. 하늘은 해와 달 그리고 무수한 별들이 있는 무한대의 공간이고 도시인들이 깨어있는 시간 아직은 에너지가 넘치는 시간이다.

이러한 시간이 밤의 시간으로 바뀌게 되는 것이 야경이다. 밤의 시간은 해가 없는 시간의 의미도 있지만 해가 없어 막막한 시간으로 표현되기도 한다. 도시의 밤의 시간은 화려하지만 이런 막막함의 표상이다. 누구나 이 뒤



작품 26. 김동희, 〈Citizen 4〉, 190x130cm, 장지에 채색, 2016

에 숨어있다. 화려한 인공조명 아래서 자신의 모습을 드러내고 있다. 사람들은 작품 〈Citizen 4〉의 사자처럼 어슬렁 어슬렁 기어 나온다. 수직·수평의 선들은 비록 원거리에 있다 할지라도 가까이에 있는 듯<sup>112)</sup>, 거리감의 감각을 흐려지게 한다. 여기서 기어나오는 사자는 나의 모습이기도 하고 우리의 모습이기도 하다. 낮 시간의 지침으로 피로한 걸음인지 사냥을 위한 준비로 힘을 비축하는 조심스러운 걸음인지 건물과 건물사이에서 모습을 드러내고 있다. 사물의 형상에서 선은 형상을 나타내는 수단이기도하고 형상 자체가 되기도 한다. 그렇게 때문에 형상에서 나타낼 수 있는 모든 것을 선은 담을 수가 있다.

112) 존 버거, 『본다는 것의 의미』, 박범수 옮김, 동문선, 2000, p. 144.

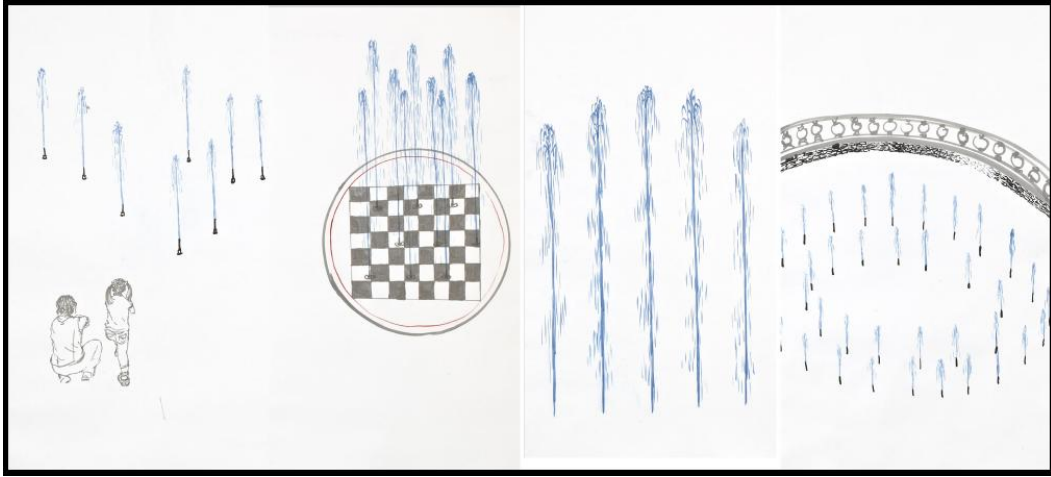
## ② 풍경에 나타난 선

보통 선의 개념은 실증적 요소이자, 대상 그 자체에 특징을 표현한다. 바다의 윤곽, 지평선, 수평선의 경계 등으로서 세상 안에 현존하는 선이다. 연필이나 붓이 하는 일은 그 정해져 있는 윤곽들을 지나가는 것 뿐이다. 하지만 근대 회화에서의 개념은 달라졌다. 다빈치(Da Vinci)가 말했듯이 “각각의 대상을 머리에서 꼬리까지 구불구불 관통하는 특별한 방법을 찾아내야 한다.<sup>113)</sup>”라고 했다. 선이 그 역할을 하고 있다. 선은 풍경들의 표피를 타고 흘러내리고, 선 자체로 가시적인 효과를 낸다. 목탄이나 붓은 풍경들을 타고 다니는 선들을 순간순간 캐치 해 잡아둔다. 풍경들 뒤로 돌아 들어간 선들을 찾아본다. 선들은 윤곽이나 경계에만 있는 것이 아니다. 그곳에 미치지 못하는 곳에 이거나 내가 보는 그 곳을 넘어서는 곳에도 있다. 윤곽이나 경계가 보이는 것은 내가 고정한 시선의 면에 해당되는 선이다. 내가 산책자의 시선으로 여러 장면을 채집할 때 잠시 머물렀던 곳의 윤곽, 경계이다. 따라서 눈 앞에 보이는 윤곽, 경계가 그 풍경의 전부라고 할 수는 없다. 나의 시선 속의 풍경은 (풍경 입장에서 보면) 고압적인 시선에 의해 읽혀지는 풍경이다. 시선들이 풍경을 지배하는 것은 아니다. 윤곽과, 경계가 과일이나 풀밭 주변으로 선을 긋는다고 생각하면 그 선들은 유기체처럼 꿈틀거리고 있다. 언제나 선들은 꿈틀꿈틀 움직일 준비를 하고 있고 나의 시선이 약간만 움직여도 윤곽, 경계는 변한다. 다시 말해 풍경에서의 선은 사물들 간의 경계에서 만들어 지는데 그 경계는 작은 차이에도 변화한다는 것이다. 그리고 사물들은 그렇게 언제나 변화할 준비를 하고 있다. 풍경의 선들은 하나로 결정되는 것이 아니라 유기체처럼 꿈틀거리고 있다.

〈드로잉-분수〉 작품에서는 신도시의 아파트 조경에서 흔히 볼 수 있는

---

113) Ravaisson cite par H. Bergson, *La vie et l'oeuvre de Ravaisson, dans Pensee et le mouvant*, Paris, 1934.



작품 27. 김동희, <드로잉-분수> 시리즈, (100x60cm)x4, 장지에 채색, 2012

분수의 풍경을 드로잉 한 작품이다. 계획된 정원에 계획된 분수의 풍경이다. 드로잉 작품으로 분수의 이미지만을 표현하였다. 분수의 표현만으로 다른 주변의 풍경들이 연상되는 것을 알 수 있다. 어린 딸과 아빠가 한가로이 분수를 구경하는 정면에서 주변의 따사로운 햇살이 느껴진다. 분명 화면 밖에 벤치에는 엄마와 동생이 놀고 있을 것만 같은 느낌을 준다. 두 번째 분수의 모습에서는 한가로이 물이 뿜어져 나오지만 곧 더위에 지친 아이들이 뛰어올 것만 같은 풍경이다. 세 번째 분수도 마찬가지이다. 분수 뒤로는 다른 조경의 풍경들이 펼쳐져 있는 듯하다. 나무와 화분들과 그 뒤의 배경으로는 아파트들이 즐비할 것이다. 네 번째 분수는 커다란 분수 주위에서 구경하는 사람들이 연상이 된다. 이렇게 배경을 생략하고 선을 위주로 풍경을 표현하였다. <드로잉-분수> 드로잉 작품은 배경을 생략해서 배경이 연상이 되도록 의도한 것이 아니라 배경을 의도적으로 생략하여 공허함을 느끼게 표현한 작품이다. 망망대해에 정원만이 있어 고요한 외로운 분위기가 느껴진다. 물 위에 떠 있는 정원은 선으로만 표현되어 더욱 공허한 느낌을 주게 된다. 이



작품 28. 김동희, 〈드로잉-분수〉,  
100x60cm, 장지에 채색, 2012

작품은 여러 장면을 겹쳐서 표현한 복잡한 아파트 풍경과 대비가 되는 풍경이다. 대부분이 겹쳐지는 풍경에서 하나하나를 빼 나가는 풍경이라고 할 수 있다. 현대 도시생활의 복잡한 여러 요소들을 풍경에서 나타내고 있다면 분수-드로잉, 정원-드로잉에서는 그런 복잡한 도시의 욕망들 사이에서의 공허한 인간의 감정을 나타내고 있다고 할 수 있다. 사람들은 사회생활 속에서 사람들과의 관계 속에서 실제적인 관계 형성보다 인간관계의 사회적 이익의 기능적 관계에 더욱 익숙해 왔다. 이런 사이클 속에서 현대인들은 공허함과 소외감은 우리가 느끼지 못하는 사이에 늘어만 간다. 사람들은 항상 느끼는 부분이다. 바꿀 수 없는 사회

의 쳇바퀴 속에서의 공허함은 더해만 간다. 인간 본연의 가치를 잃어가는 소외의 풍경을 나타내고 있다. 혼란스럽고 다사다난한 인간의 삶의 연속에서 정적을 나타내는 풍경이라고 할 수 있다. 이런 풍경을 드로잉적인 선만

으로 나타내는 것이 가능한 것은 선이 가지고 있는 힘이라고 할 수 있다.

반면 인상파의 화가들은 선을 배제하고 오롯이 빛에 의한 면의 표현으로 작품을 표현하고 있다. 인상파 화가들의 작품은 선을 배제한 빛의 면만으로 표현을 한다고 해석되고 있다. 하지만 여기서도 선이란 것은 완전히 배제될 수 없다. 사물과 사물의 경계라면 선은 나타나기 때문이다. 모네의 무수한 붓의 터치는 선을 표현하지 않으려 빛의 면만을 표현하려 한 노력이 보이지만 구불구불한 선은 존재하고 있다. 위에서 설명했듯이 사물이 존재한다면 선은 어딘가에 존재 한다고 말할 수 있다. 다시 말해 인상파 화가들은 선을 없애려고 하는 과정이지만 그 과정이 새로운 선을 찾아가는 과정이라고 할 수 있다.

이렇게 선을 배제하는 것은 선을 해방시키는 것이라고도 할 수 있다. 선을 해방시키는 과정은 더 이상 가시적 세계를 모방하지 않는다는 이야기이기도 하다. 사물의 본질을 파악하기 위한 수단 중 하나이기도 하다. 그렇다면 여기서 선은 다른 의미로도 설명할 수 있다. 선은 사물의 본질의 발현을 막는 역할을 한다. 꿈틀꿈틀 대면서 움직이는 사물들, 풍경들을 선은 가두는 역할을 하게 된다. 이것은 목탄으로 질게 표현된 선과 현대사회의 사람들의 생활을 연결시켜 잘 표현해 주는 수단이 된다. 선은 긋는 순간 선의 양태, 수준 등이 정립이 된다. 다시 설명하자면 선을 긋는 행위와 동시에 선이 존재하는 이유, 선이 존재하는 형태, 선이 되는 방식이 정해지거나 정착된다. 이에 뒤따르는 모든 요소들은 문장부호 정도의 의미일 것이다.

따라서 본인의 작품을 보면 풍경의 면과 면 사이의 선, 사물과 사물 사이의 선, 의도적으로 그은 선 등을 설명 할 수 있다. 먹이나 목탄의 선들은 우리의 삶 속의 속박, 구속 어떤 바운더리를 표현하기도 하고 위에서 말한 것처럼 현대인들의 삶의 양태를 표현하고 있다. 현대인들의 의미 없는 반복되는 패턴 속의 삶 등이 선으로 대변된다. 힘 있고 굵지만 무뚝뚝한 선들은

서로 얽혀 풍경들을 만들어간다. 사물들의 형태를 결정짓는다. 사물, 풍경들의 형태를 결정짓는 순간 그 사물, 풍경들은 무한한 형태 중 한가지로 가두



작품 29. 김동희, 〈화분〉, 110X160cm, 장지에 채색, 2017

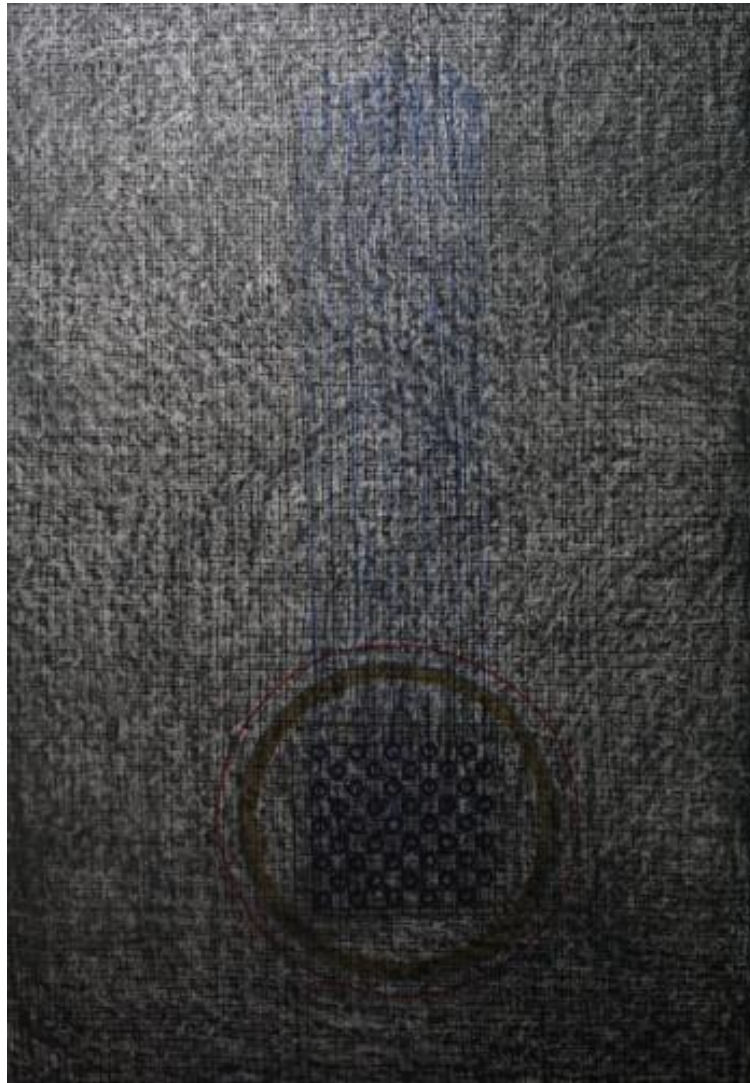
어 진다. 목탄은 풍경의 입장에서 보면 폭력적인 도구가 된다.

이 폭력적인 도구는 작품이 변화(2017년도 이후 작품)해갈수록 더욱 견고해 지며 작품 안에서의 비중이 커진다. 작품 〈화분〉에서의 선은 단순히 점과 점 사이를 이어 놓은 것이 아닌 하나의 유기체로 탄생하게 된다. ‘너의 이야기 나의 이야기’ 전시에서 선을 살펴보면, 선은 형태를 유지하고 있는 요소가 아니라 사물들, 풍경들에서 나와 우리들의 이야기를 대변하고 있다. 선은 형태에서 떨어져 나와 공기 중을 떠돌아다니다 이야기들을 만나서 그림 위에 정착하게 된다. 이전의 선의 표현에서는 형태와 형태의 경계의 도구로 사용되었지만 본인의 작품 〈폭포〉에서의 선은 형태의 부속물이 아닌



작품 30. 김동희, 〈폭포〉, 130x60cm, 장지에 채색, 2017

형태가 없이 떠돌아다니는 어떤 실오라기라고도 설명될 수 있다. 도시의 사람들 가운데 이런 실오라기들이 연결이 되어있다고 가정한다. 이런 실오라기들은 사람들의 말을 통해 옮겨다니고 존재한다. 그 실오라기를 가시화한다. 실오라기는 촘촘하여 우리의 눈에 보이지는 않지만 삶의 일부로서 우리를 지탱 해 주고 있다. 이 실오라기의 견고함은 그물망과도 견줄 수 있다. 이런 이야기의 촘촘한 그물망은 우리의 이야기들을 통해 표현 된다. 사회의 복잡한 요소들 인간들의 욕구들은 현대에 오면서 복잡하면서도 견고하게 마치 뉴런의 조직망처럼 구성되어 있다. 〈폭포〉 작품과 마찬가지로 〈분수〉 작품에서도 공간 속에 선들이 길을 내고 있고 서로 연결되어 있다. 선은 일상적 공간, 자아의 공간을 소외, 손상시키고 외적인 공간, 타자에



작품 31. 김동희, 〈분수〉, 160X110cm, 장지에 채색, 2017

의한 공간을 연결하고 있다. 이러한 과정으로 선은 스스로 자아의 공간을 찾아간다. 선은 풍경의 공간이나 사람의 공간이나 공간에 토대를 마련하고 근본적인 인간의 풍경에서 능동적으로 영역이 연장되기 위한 방법을 개발한다. 한마디로 본인의 그림에서는 사람들의 도시 풍경을 그리기 위해서는 복잡하게 얽히고설킨 선들을 그린다. 선들은 너무 복잡하게 얽혀서 공간을 만

들어가고 있다.

더 이상 선은 가시화된 풍경을 표현하는 수단이 아니라 선 자체만으로도 표현이 가능하다는 것을 보여준다. 선은 형상을 표현하는 수단으로 이용되지만 그 한 줄의 선에서 인간의 모든 감정 표현이 가능하다. 손끝의 힘과 작가의 감정이 실리는 순간 선은 정체성이 확립이 되고 선의 모험은 시작된다. 선은 주도적인 역할을 수행하고 있으며 따라서 뒤에 수반되는 것들은 조사(助詞)의 의미 정도일 수도 있다.

선은 점점 인간의 삶 속의 이야기들의 산문이 된다. 작품 〈참새〉와 〈밀림〉에서처럼 참새, 돈, 화분, 나무 등 우리들의 이야기 속 소소한 소재들과 콩테로 그은 선들을 그린다. 한 줄 한 줄, 꿈틀꿈틀 선들은 연결되고 있다. 나의 이야기 한 줄 너의 이야기 한 줄이 서로 만나 견고한 망이 형성된다. 산문처럼 흘러가는 이야기들을 이야기로 잡아 그물망은 형성된다. 우리 사회의 이야기들을 항공시점에서 바라본 풍경이라 할 수 있겠다. 공기



작품 32. 김동희, 〈참새〉, 40X80cm, 장지에 채색, 2017



작품 33. 김동희, 〈밀림〉, 130X60cm, 장지에 채색, 2017

중에 떠도는 이야기들의 진동들, 테이터 망을 타고 다니는 작은 소리들 전지적 시점에서 관망하듯 바라보면 이러한 이야기들의 선들이 수면 위로 올라온다.

콩테라는 재료로 이러한 선들을 출렁이는 수면위에서 조심스레 건져 올린다. 종이 위에 살금살금 기어가듯 올려 정착시킨다. 단순히 가로·세로로 그려진 선이지만 그 안에는 바다 속에서 건져 올린 많은 이야기들이 들어있다. 이렇게 비가시화 되는, 공기 중에 떠도는, 말로만 표현할 수 있는 것들을 선을 통해서 가시화가 가능해 진다.

### ③ ‘대교약졸’을 통해 본 선

위에서 설명한 드로잉 형식으로 표현된 작품의 사상적 바탕을 설명해 본다. 여기에는 ‘대교약졸’이 중요한 배경이 되는데 이는 ‘숨씨가 뛰어난 것은 오히려 서툴게 보인다’는 뜻으로 해석할 수 있다.

이 대교약졸에 관해 간단히 살펴보면 동양 삼국은 자연의 풍토와 그 가치에 따라 다른 특색을 가지고 있다. 중국은 강건함과 웅장함, 일본은 장식성이 뛰어나고, 한국은 자연미, 소박미를 드러내 각각의 예술에는 차별성이 보인다. 이 삼국 중 한국인의 예술성에서 자연적인 성격이 가장 많이 담겨있다고도 해석할 수도 있다. 에카르트<sup>114)</sup>는 한국미술의 특성을 중국과 일본의 예술을 비교 하여 “중국의 과장되고 때때로 왜곡된 모형이라든가, 일본의 너무도 감상적이고 판에 박은 듯한 모형과는 달리 한국은 극동에서 가장 아름다운, 차라리 가장 고전적인 예술작품을 당당히 만들었다고 주장하기도 한다.” 한국은 언제나 ‘미의 자연적 취향(the natural taste for the beautiful)’을 보존해 왔고, 전성기에 그 자연적 취향을 고전적 표현으로 담아왔다고 말한다<sup>114)</sup>. 박석의 『대교약졸』<sup>115)</sup>에서는 대교약졸의 의미와 미의식을 다루었으나 중국문화를 토대로 설명하며 한국문화에 담겨있는 대교약졸의 미학에 대한 연구를 과제로 남겨두었다. 이에 본인도 대교약졸에 관한 연구가 한국의 예술분야에서는 많지는 않지만 이에 따른 미학적 연구는 계속될 필요가 있다고 생각된다.

‘대교약졸(大巧若拙)’은 노장사상의 중요한 심미이론의 하나이다. 도가의 ‘상대성’과 ‘변화(변화)개념’을 함의한다. 본인의 작품에서 ‘대교약졸’의 이러한 개념은 작품을 시작함에 있어서 중요한 역할을 한다. ‘대교약졸’은 전통

114) 조요한, 『한국미의 조명』, 열화당, 1999, pp. 41-42. 재인용. 마승재, 「조선시대 서화예술의 대교약졸에 관한 연구」, 성균관대학교 석사논문, 2015, p. 1.

115) 박석, 『대교약졸』, 들녘, 2005. 재인용. 마승재, 「조선시대 서화예술의 대교약졸에 관한 연구」, 성균관대학교 석사논문, 2015, p. 4.

동양미술에서 인위적 기교미(技巧美)를 최대한 배제하고 무위자연의 졸박미(拙樸美)를 중시하는 도구의 개념이 되어왔다. ‘대교약졸’은 노자의 도덕경 45장에 다음과 같은 구절로 나온다<sup>116)</sup>.

크게 이루어진 것은 결함이 있는 것과 같으나 그 쓰임은 이지러지지 않고, 크게 채워진 것은 텅빈 것과 같으나 그 쓰임은 다하지 않는다. 크게 곧은 것은 굽은 듯하고 큰 기교는 졸렬한 듯하며 큰 논변은 어눌한 듯하다. 움직임은 추움을 이기고, 고요함은 더위를 이기니 맑고 고요함이 천하의 올바른이 된다.<sup>117)</sup>

여기서 ‘큰 솜씨는 마치 서투른 것처럼 보인다.’ 또는 ‘조금 미성숙한 듯 보이는 것이 더욱 완전하다.’는 뜻이라고 할 수 있다. “훌륭한 기교는 도리어 졸렬한 듯하며 아주 교묘한 재주를 가진 사람은 그 재주를 자랑하지 아니하므로 언뜻 보기엔 서투른 것 같다.”는 뜻이다. 무언가를 만들 때 약간 허술한 듯 하게하고, 무언가를 짝 채우려 하기 보다는 약간 빈 듯 하며, 곧게 하기 보다는 둥그스레하기를 좋아하고, 현란하고 인위적인 기교를 발휘하기 보다는 자연스레 서툴게 하며, 화려한 수사와 정밀한 논리로 달변을 하기 보다는 적게 말하고 어눌하게 말하는 것을 의미한다.

그런데 여기에서 ‘졸(拙)’은 바로 자연 그 자체가 아니라 극단의 기교를 끝까지 거친 후 자연으로 돌아가는 것에서 나타나며 또한 ‘대교(大巧)’를 거쳐야 ‘졸’이 될 수 있다는 중요한 의미를 가진다. 이는 ‘대교약졸’의 숨은 의미와 논리구조인 ‘복귀(復歸)’로 설명된다. ‘졸’에서 출발하여 시간의 의미를 부여하면 ‘소교(小巧)’를 거쳐 마침내 ‘대교(大巧)’에 이르게 되고 다시 ‘졸’로 되돌아 온다는 개념이다. ‘복귀’는 바로 ‘순환’을 가리키고 그것을 도형으

116) 홍지윤, 「자작시를 통한 다원적 융합과 현대동양화의 변용」, 홍익대학교 박사논문, 2013, p. 20.

117) 『老子』第45章 : 大成若缺, 其用不弊, 大盈若冲, 其用不穷. 大直若屈, 大巧若拙, 大辨若讷. 躁勝寒, 靜勝熱, 清靜爲天下正.

로 표시하면 ‘원(圓)’이 된다. 노자의 대교약졸은 바로 동양의 사유형태의 표본인 원적, 순환적 모형을 보여준다. 그러나 나중에 다시 돌아온 졸은 처음 출발할 때의 졸과는 다른 것이다. 하나의 숨은 의미와 논리구조는 ‘감추기’이다. ‘대교약졸’의 ‘졸’은 단순히 ‘교’와 대립하는 ‘졸’이 아니다.

‘교’를 통합한 발전적 ‘졸’이다. 모순되고 대립하는 두 개의 요소를 통합하는 헤겔의 ‘변증법’과 노자의 ‘대교약졸’에서의 통합을 비교하면 전자는 겉으로 확실히 모순과 갈등을 통합하는 발전의 통합이다. 반면 ‘대교약졸’은 실제로 분명 대립된 양자를 통합하지만 다시 초기 상태로 돌아오는 피비우스의 띠와 같은 ‘순환적인 회귀’의 통합이다. 그런데 여기서 처음의 상태로 돌아오는 것처럼 보이게 하기 위해서는 그 과정에서 나타난 발전적 요소들을 안으로 감추어야 한다. 즉, ‘졸’을 밖으로 드러내고 ‘교’는 안으로 감추어야 한다. ‘내교외졸(內校外拙)’ 이라고 할 수 있다. 때문에 안목이 없는 사람은 대교약졸의 ‘졸’의 깊은 의미를 파악 할 수 없게 된다<sup>118)</sup>.

기교를 뛰어넘는 무기교를 으뜸으로 이야기 한다. 이는 단순히 기교적인 면만으로 논하는 것이 아니며 작가가 인품과 숙련된 기교를 통해 작가의 개성을 미적인 형상으로 표현한 것 속에 담겨진 기품과 졸박미, 자연미를 느끼게 하는 미적 범주임을 유추할 수 있다. 최고의 기교와 세밀한 묘사를 다 거치고 나서야 발현되는 무위자연적인 졸박함과 자연스러움은 겉으로 보기에는 서투르고 졸렬한 것처럼 보일 수 있다. 마치 어른이지만 아이와 같은 천진난만성과 진정성을 보이는 점에 주목할 필요가 있으며 이와 같은 어른의 경지는 인위적 기교 이상의 기교를 통해 나타난다<sup>119)</sup>.

즉, 무기교의 기교는 일정 시간의 숙련을 거쳐야한 가능해지는 것이다. 동양예술에서 ‘우연’이란 단순히 그냥 붓을 획 그어 나타나는 것이 아니다. 수

118) 박석, 『대교약졸』, 들녘, 2005, pp. 30-35. 재인용, 홍지윤, 「자작시를 통한 다원적 융합과 현대동양화의 변용」, 홍익대학교 박사논문, 2013, pp. 21-22.

119) 마승재, 「조선시대 서화예술의 대교약졸에 관한 연구」, 성균관대학교 석사 논문, 2015, p. 3.



작품 34. 김동희, <테라스와 창문과 자연>, 130x160cm, 장지에 채색, 2012

많은 도전과 시행착오를 거쳐 그 과정 중 정말로 우연스럽게 즉흥적으로 자신이 담아내고자 하는 것이 담해지는 것이다. 이러한 과정은 잘 그리고자 하는 인위적인 의도 없이 무위자연적인 무기교의 기교를 보여준다.

본인의 작품도 이와 마찬가지로 사물의 형태를 잘 묘사하여 근사하게 보이기 위하여 그리는 것이 아니다. 소재를 잘 묘사하는 것이 목표가 아니라 소재를 통해 나타내고자 하는 본인의 의도가 더 중요시 되었다. 따라서 작품 <테라스와 창문과 자연> 에서 보면 화분과 나무들의 모습이 실제와 닮지 않아도 괜찮고 색도 고유의 색이 아니라도 괜찮았다. 그때의 시간, 날씨, 감정들이 담긴 풍경들이 중요한 것이었지 사진과 같이 닮는 풍경은 중요치 않

다. 이렇게 대교약졸은 본인의 작품에서 드로잉적인 표현과 조금은 허술한 듯한 묘사방법들을 잘 뒷받침 해 주고 있다.

## 2. 내용분석

### 1) ‘아파트’에서 ‘도시야경’ 표현으로 전환

#### ① 산책자적 시점에서 관찰자적 시점으로

“그림이 사물(Un analogue)이 되느냐는 오직 몸에 의해 좌우된다. 그림은 마음에게 사물들의 구성 관계들을 재검토 할 기회를 제공하는 것이 아니라, 시선에게(시선이 내부의 시지각의 흔적들을 뒤따를 수 있도록), 그리고 시지각에게 시지각을 안아서 감싸주는 옷감 곧 실재의 상상적 질감을 제공한다.”<sup>120)</sup> 주체가 사물, 풍경이 되는 것이다. 이로 인해 시점이라는 것은 새로운 시각이 만들어진다. 우리가 보는 것이 아니라 사물 자체를 받아들이는 것이다. 풍경화, 산수화에서는 시점을 논하곤 한다. 이런 시점들은 눈을 가진 주체자 입장에서 논의 되고 있지만 사실 풍경 안에서 어느 한 지점이기 때문에 시점이라는 것은 그리 중요하지 않다고 할 수 있다. 이는 동양화의 시점에서 더욱 더 설명이 용이하다.

동양화는 관념 시점을 따라가기에 그 설명을 용이하게 하기 위해 삼원법 등으로 나누어 설명하지만 하나의 화면에 여러 시점이 섞여 있는 양상으로 보아 시점의 구체적인 설명을 불필요하다고 할 수 있다. 따라서 본인의 작품에서도 시점을 설명하기 위해서 여러 예를 들기는 하지만 이는 단지 설명을 위한 부분일 뿐 여러 예로 든 시점이 전부라고 말할 수 없다. 풍경 안에서 다채로운 시점이 존재하기 때문이다.

또 내가 보는 풍경은 어디에 있는지 설명하기 어렵다. 내가 어느 시점에서 있는 지도 어렵다. 이러한 시점을 작품 〈바라보며〉 에서처럼 도시인

---

120) 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008, pp. 49-50.



작품 35. 김동희, 〈바라보며〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010

의 시점으로 가정해 본다. 발터 벤야민의 산책자의 시선도 이러한 시점의 맥락이라고 할 수 있다. “내가 보는 그림이 어디에 있는지 말하기는 어려울 것이다. 내가 그림을 바라보는 방법은 사물을 바라보는 방법과는 다르기 때문이다. 그림에서처럼 시선을 한 장소에 고정하지 않으며, 내 시선은 큰 존재의 후광 속을 서성이듯 그림을 속을 서성인다. 또 이런 시점은 작품 〈풍경 거울 보기〉에서 처럼 내가 그림을 본다기 보다는, 그림대로 보고, 그림

과 함께 본다.”<sup>121)</sup>라고 설명할 수 있다. 시선은 풍경을 그대로 보려고 노력한다. 시선이 가다가 멈춘 곳을 스케치 한다. 다시 걷는다. 또 다시 스케



작품 36. 김동희, <풍경 거울 보기>, 130X160cm, 장지에 수묵 채색, 2010

치 한다. 또 다시 걷는다. 멈춘 곳의 의미는 없다. 일상 도시의 풍경일 뿐이다. 아래에서 위를 보던 위에서 아래를 보던 그는 중요하지 않다. 시선을 풍경에 고정하지 않는다. 시선은 서성이고 있다. 꾸밈없는 풍경을 스케치 한다. “내가 보는 풍경은 서로를 가리키는 풍경이요, 따라서 내가 볼 수 있는 풍경인데, 그것은 하나의 풍경이 또 다른 풍경 뒤에 숨어 있기 때문이다. 나

---

121) 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008, pp. 45-47.

는 보이지 않는 깊이를 보는데, 그것은 깊이가 몸에서 풍경으로 향하기 때문이요, 내가 몸에 붙어 있기 때문이다. 나는 깊이를 실제로 보는 것이 아니다. 내가 깊이를 본다면, 그것은 또 다른 너비일 뿐이다. 내 두 눈과 지평선을 잇는 선 위에서, 첫 번째 평면은 나머지 평면들을 완전히 가린다. 그런데 내가 풍경을 볼 때 그것들이 평면 위에 나란히 놓여 있다고 생각하게 되는 곳은 풍경들이 완전히 가려지지 않았기 때문이다. 다시 말해, 내가 보는 풍경들은 저마다 다른 풍경 밖에 있는 것들이며, 풍경들이 완전히 가려지지 않았기 때문이다. 풍경들의 너비는 평면의 너비와는 다르게 계산된다. 우리는 언제나 깊이에 미치지 못하거나 깊이를 지나친다.

이런 도시의 풍경들을 2003~2014년도 작품 〈도시의 잔상〉에서는 풍경을 산책자적 시선에서 채집을 하였다. 스쳐지나가면서 봤던 풍경들 기억에 남았던 풍경들 예전에 봤던 풍경들 사진 속 풍경들 모든 것이 작품의 소재가 되었다. 이런 시선은 풍경에 속해 있는 사람들 가까이 관찰하는 것과는 거리가 멀었다. 사람들의 모습도 지나가면서 바라보는 것이 전부였다. 이런 시각이 2015~2016 〈Citizen 5〉 작업에서는 그 안의 사람들의 모습에 관심을 가지게 되었다. 그 계기는 결혼으로 인한 나와 다른 삶을 살아가는 사람들의 생활에 깊숙이 공감을 형성하면서 단순히 도시에는 풍경만이 있는 것이 아니라 그 안에 사람들이 그 도시를 받쳐주고 있다는 사실에 관심을 가지게 된다. 도시를 배회하는 사람들의 모습을 관찰하게 된다. 이렇게 풍경 안에서 시선이 그 안에 사람들의 모습들로 옮겨간다. 채집하던 풍경 스쳐지나가던 풍경에서 시선을 정리하고 시간은 낮에서 밤으로 이어진다. 밤의 불빛들을 본다. 밤의 빌딩들을 본다. 현란한 불빛이 밤이 되자 해의 배톤(baton)을 넘겨 받는다. 야경을 만들어 간다. 풍경에서 야경으로 시선은 옮겨간다.

도시 사람들의 시선은 삶의 질의 탈을 쓴 욕구를 향한 시선이라고 할 수



작품 37. 김동희, <도시의 잔상>, 62x73cm, 장지에 채색, 2011

있다. 본인 작품 속에서는 욕망을 향한 초점을 잃은 시선을 풍경의 시점을 없애는 과정으로 표현한다고 할 수 있다. 이런 부분이 동양화의 시점의 인식 방법과 같이 설명될 수 있다. 관념 산수화를 살펴보면 서양의 풍경화와 달리 작가의 의식의 흐름을 많이 반영하고 있다는 것을 알 수 있다.

이런 시점을 통해 현대 도시인들의 삶의 시선들을 연구해 본다. 어린 시절부터 도시에서의 생활은 이상향이 되어 교육을 받아온다. 열심히 살아온 사람들은 도시인이 되어 생활을 하게 된다. 도시인이 되는 순간 미래가 보장 되는 것 같다. 하지만 도시에서의 생활은 또 다른 도전의 시작이며 이를 유지하기 위해서는 인간의 욕망이 수반되어야만 한다. 계급문화와 옆 사람

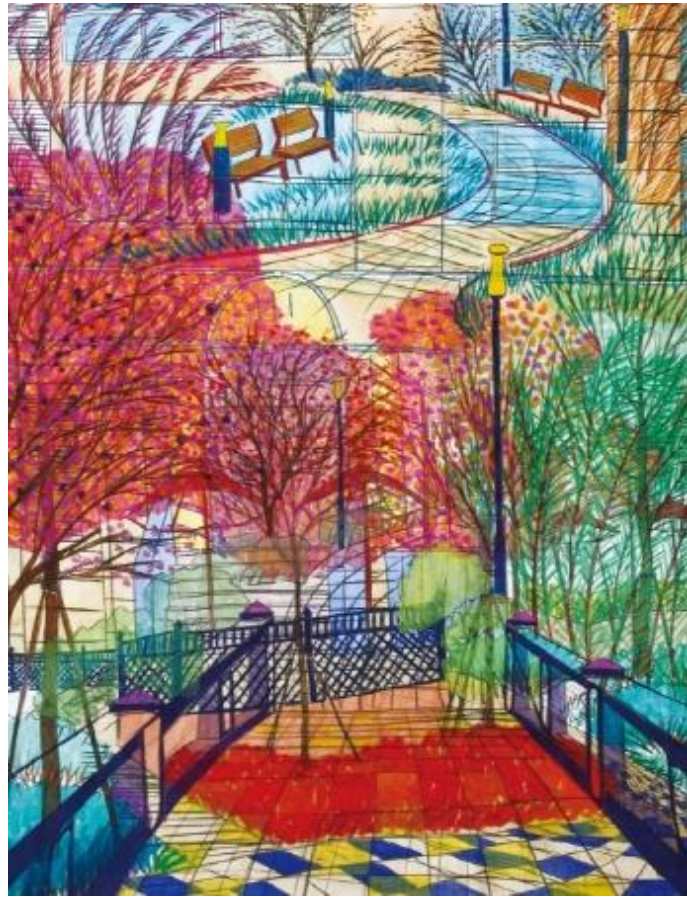


작품 38. 김동희, 〈Citizen 5〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2016

보다 나은 삶을 영위하여야 상대적으로 나은 삶을 유지하고 있다고 생각하게 되는 도시의 생활에서는 욕망이란 것은 필수 조건이다. 화려한 도시의 모습과는 반대로 도시에서의 삶은 어렵다. 처절한 욕구으로 삶을 지탱하고 있다고도 설명할 수 있다.

## ② 풍경서사에서 도시서사로

작품 〈서서〉 에서처럼 작품에 등장하는 아파트, 인공정원의 풍경은 신도시들의 풍경의 모습이 대부분이다. 더불어 조경사들이 설계한 조경도 등장한다. 아파트는 주변에서 쉽게 찾아볼 수 있는 건축물로 우리 주변 풍경에 늘 존재하는 소재다. 산업화 사회가 만든 도시의 풍경이다. 이렇게 아파트를 주변의 근린 시설과 자연과 함께 표현하였다. 그린다는 것은 우리의



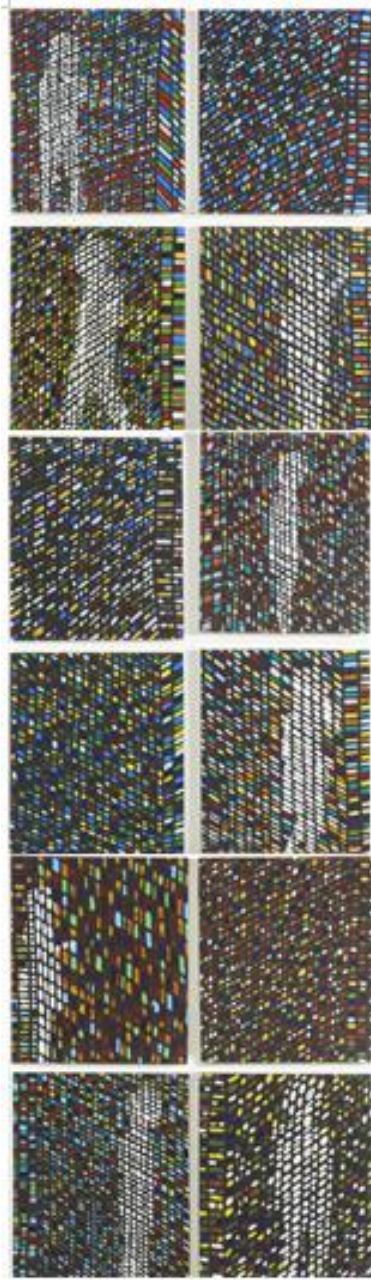
작품 39. 김동희, 〈서서〉, 240x190cm, 장지에 채색, 2010

주변 환경 등을 그리는 사람의 눈으로 재해석해 표현하는 과정이다. 풍경화는 서양에서 시작된 개념으로 자연을 소재로 형성되었지만 보이는 그대로 모든 것을 그리는 것은 아니다. 초기에는 모두 자연을 소재로 그렸지만 자연이라는 것이 경작생활 위주여서 아름다운 풍경을 찾기에 어려웠다. 그래서 예술가들로 인해서 아름다운 풍경이 만들어지면서 사람들은 자연에 아름다운 풍경을 만들어 갔다. 풍경화는 자연과 인간의 문화가 조화되어 시대마다 시각마다 다르게 표현된다. 이런 이로 인해 풍경화는 그 시대의 사람들이 사는 환경과 생활모습을 내포하고 있다. 개인의 인식에 의해 결정되는 풍경화는 유기적인 자연의 장면이라고 할 수 있다. 길은 시민 간의 접촉과 소통이 이루어지는 곳이다. 길에서 우리는 이웃을 만나기도 하고, 모르는 사람을 만나 사귀기도 한다. 요즘은 드물지만 예전에는 외출을 하거나 여행을 떠날 때 집 열쇠를 가까운 가게 주인에게 맡기곤 했다. 이처럼 내 집 앞의 거리는 아이들이 뛰놀고 자라는 공간이었다. 아이를 키우는 건 부모만이 아니다. 동네 형이나 언니들도 함께 뛰놀며 동생들을 돌보았다. 마을과 도시에서 함께 살아가는 법을 몸으로 배우고 세상물정을 터득하는 곳도 거리에서였다. 학교는 물론이고 동네 길거리에서 아이들이 튼튼하게 자랐다.<sup>122)</sup> 정말 좋은 도시는 도시에 활력을 불어넣은 도시이다. 활력을 만들어 내는 것에는 여러 가지 요소가 있다.

어떤 풍경이 다른 풍경 뒤에 존재하는 경우란 없다. 공존의 개념과 비슷하다고도 할 수 있다. 풍경들은 겹쳐지는 존재 또는 잠재적인 존재라고 정의될 수 없다. 풍경들의 겹쳐짐은 내가 풍경들 가운데 하나인 내 몸과 불가해한 연대를 맺고 있음을 의미할 뿐이다. 풍경들의 겹쳐짐에 실증적인 측면이 있다면, 그것은 내가 만들어 낸 사유이지 풍경의 속성이 아니다. 다시 말해, 바로 이 순간 다른 사람이 다른 위치에 있다면 (무소부재하는 신을 가

---

122) 정석, 『도시의 발견』, 메디치, 2016, p. 49.



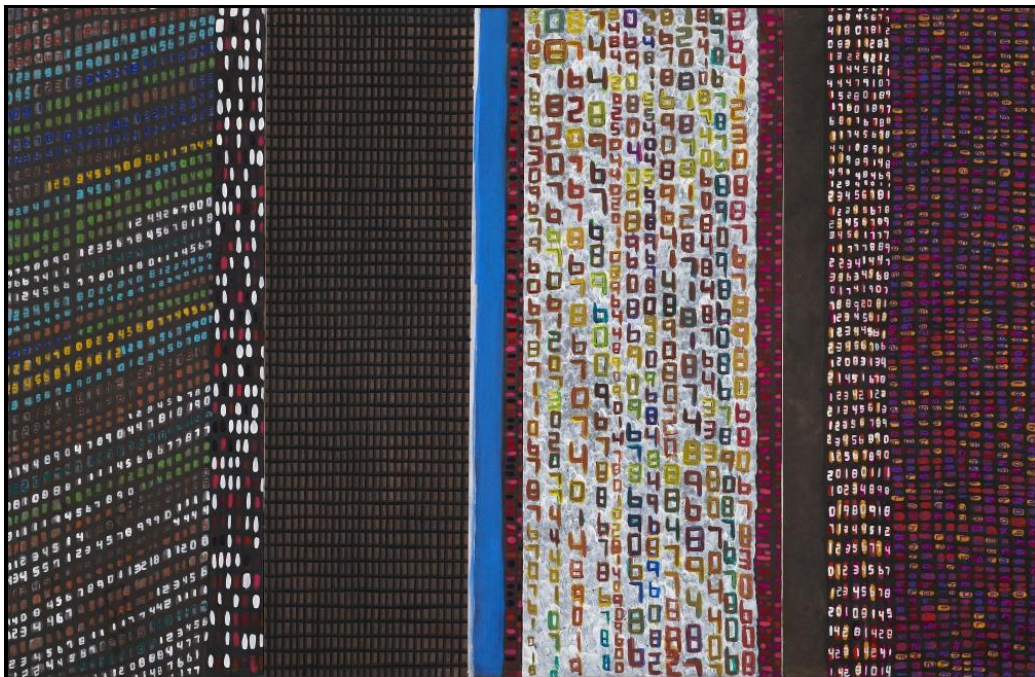
작품 40. 김동희, 〈Citizen 6〉, (45x52cm)x12, 장지에 채색, 2015

정하면 더욱 좋다. 그는 사물들의 가려진 뒤편을 꿰뚫을 것이요, 풍경들이 나란히 펼쳐진 모습을 볼 것이라는 점을 나는 잘 알고 있다. 내가 깊이라고 부르는 그것은 아무것도 아니다. 혹은, 내가 깊이라고 부르는 그것은 내가 제약 없는 모종의 큰 존재에 참여하는 것, 그중에서도, 모든 관점 너머에 있는 공간의 존재에 참여하는 것이다. 풍경들이 겹쳐지는 이유는 하나의 풍경이 또 다른 풍경의 밖에 있기 때문이다”<sup>123)</sup>. 이렇게 풍경들은 연속된다.

이전까지 건물들과 인공자연의 풍경을 그렸다면 2015년 부터는 건물들과 인공 불빛을 그린다. 인공불빛 즉 야경은 새로운 풍경으로 다가온다. 야경은 현대 도시인들의 대표적인 모습이라고 할 수 있다. 여기서 현대인들의 모습을 발견한다. 현란한 불빛과 욕망, 도시인들과 욕망, 빛나는 불빛은 단순히 관광의 명소로서의 야경이 아니다. 작품 〈Citizen 6〉에서 나타나듯 야경 안에는 인간들의 삶이 들어있다. 야경의 불빛은 도시인의 욕망의 불빛으로 설명될 수 있다. 저마다의 유토피아의 실현을 위한 불빛이다. 도시인들의 유토피아는

123) 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008, p. 79.

가능한 선에서 설정이 된다. 지금 조금만 노력을 한다면 이루어 질 것 같은 유토피아를 이상향으로 잡는다. 더 나은 생활로의 윤곽을 그리려면 가파른 성벽을 오를 수 있는 힘이 있어야 하고, 상상속의 이상향을 이룰 수 있다는 대담함이 있어야 한다. 도시에서의 꿈을 꾸다는 자체가 상당한 대담성을 가진 자라고 생각한다. 많은 유토피아와 이데올로기와 삶의 질 향상의 실현을



작품 41. 김동희, 〈Citizen 7〉, 130x200cm 장지에 채색 2016

위해서 사람들은 노력한다.

작품 〈Citizen 7〉의 수많은 숫자처럼 도시의 발달은 사람들에게 많은 혜택을 주면서도 많은 노동을 대가로 요구한다. 정신적인 대가 육체적인 대가, 처음 개발도상국에서는 육체적이 대가를 기반으로 시작 되었다. 도시의 개발이 급속도로 이루어지면서 인간은 도시에 얽매이게 되었다. 모든 시간을 할애하고 있다. 그러면서 자연스레 정신적인 대가도 치루고 있다. 자유로운 생활과 자유로운 의지는 사치에 불과하다.

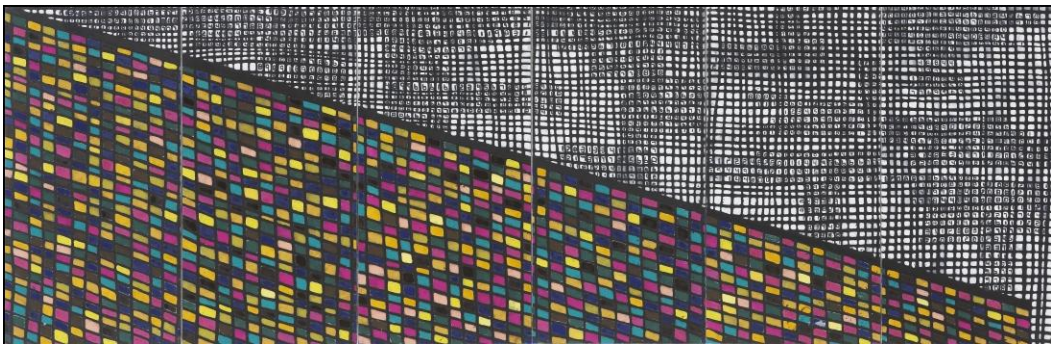
반면 도시의 발달로 많은 것들이 편리해 졌다. 도시는 우리에게 안락한 공간을 선사하고 즐길 수 있는 오락거리를 제공하고 인간답게 살고 있다고 느낄 수 있는 물질적인 모든 것들을 제공한다. 도시의 자본이면 해결되지 않는 것들이 없다. 가치 있는 노동으로 양질의 자본을 얻을 수 있다면 많은 것이 편리한 사회가 도시이다. 자본이라는 물질적인 것은 축적과 양도가 가능하여 사용하기에도 편리하다.

이런 사회적인 모습을 풍경에 대입 시킨다면 도시의 야경이 가장 잘 어울리지 않을까 생각한다. '서울의 야경은 나의 야근으로 이루어진다' 라는 우스꽝스러운 표현이 있다. 일을 더 많이 해서 진급을 위한 야근, 상사의 늦은 퇴근으로 눈치를 보는 야경, 더욱 완벽하게 일하고자 하는 야근 등이 도시의 밤을 빛내고 있다.

## 2) ‘도시야경’에서 ‘자본’ 표현으로 전환

### ① 관찰자적 시점에서 1인칭 시점으로

도시와 사람들을 관찰하는 시점에서 그 안의 사람들의 이야기를 관찰하는 시점으로 시각은 변하게 된다. 도시인들의 표상이었던 야경의 시점은 작품 〈Citizen 8〉에서와 같이 화면에 시점이라고 할 수 있는 요소를 넣지 않는다. 다양한 원색들의 배열만으로 야경의 불빛들을 표현하고 원색들은 서로 대비 관계를 유지하며 야경의 이미지를 만들어 낸다. 단순하고 굵은 목탄의



작품 42. 김동희, 〈Citizen 8〉, 241x80cm, 장지에 채색, 2015

선들은 옆에서 거들 뿐이다. 도시를 관찰하는 시점에서는 굳이 시점이 나타나지 않는다는 것이 특징이다. 도시의 건물들을 화면에 가득 채워 표현하였고 채색하는 과정에서도 농담을 이용한 거리감 등은 나타나지 않는다. 작품 안에서 표현된 시점은 담담하고 특정 시점이 존재하지 않지만 도시를 바라보는 본인의 시점은 도시와 도시인들을 가까이서 관찰하고 있었다.

이런 시점이 도시인들에게 더 가까이 다가가 관찰을 하게 된다. 도시인에는 타인도 있지만 나도 포함이 된다. 나의 이야기 그들의 이야기들에 귀를



작품 43. 김동희, 〈천원〉, 장지에 채색 및 콩테, 100x130cm, 2018

귀울이면서 시점은 더욱 구체화가 된다. 처음 풍경을 그릴 때의 거시적 시점에서 미시적 시점으로 구체화가 되고 있는 것이다. 이런 시점의 변화는 그림의 소재에도 많은 변화를 주게 된다. 거시적 시점일 때는 많은 것을 한 화면에 담았지만 미시적 시점으로 가면서 소재 또한 작은 것 하나하나에 관심을 가지게 되었다. 그래서 2017년도 이후의 작품 〈화분〉을 보면 큰 화면 안에 화분 하나만이 표현되어 이야기를 이끌어가고 있다. 여기서 중요한 부분을 관찰하게 된다. 거시적 시점에서의 인간의 욕망 등을 관찰하던 시점에서 사람들 가까이의 시점으로 전환으로 도시와 인간이 살아가는 풍경에서 돈이란 소재가 많은 역할을 한다는 것을 발견하게 된다. 돈은 인간의 욕망

의 산실이라 할 수 있는데 도시인들의 시선은 대부분 돈으로 향해 있었다. 자연스레 도시와 함께 어울려 발전한 돈은 현대의 풍경을 대변해 주고 있다고 할 수 있다. 사람들의 풍경을 결정짓는 대부분의 역할의 중심에는 돈이 있다는 사실도 발견하게 된다. 따라서 돈은 도시 풍경의 표현에 있어서 본인에게 중요한 소재가 되었다. 작품 〈천원〉에서처럼 돈을 표현한 작품은 사람과 도시와 그들이 살아가는 풍경들의 서사에서 중요한 역할을 한다. 돈은 도시의 많은 부분을 휘두르기 때문에 도시의 풍경을 대변할 수도 있다.



작품 44. 김동희, 〈화분〉, 120x98cm, 장지에 채색, 2017

## ② 도시서사에서 삶의 서사로

도시야경을 표현한 작품의 구도를 보면 땅이나 하늘이 없다. 도시의 풍경의 모습을 표현한 작품인데 빌딩들만이 화면을 채운다. 도시의 야경 풍경에서는 동양화의 특징인 여백이 존재하지 않는다.

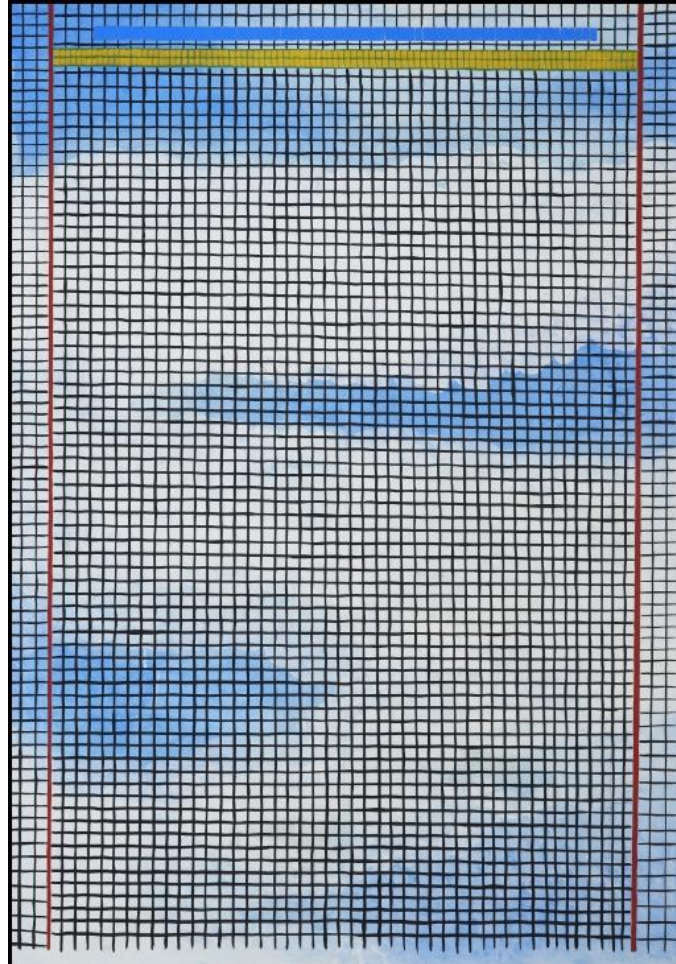
도시의 속성은 무엇인지를 생각해 본다. 도시를 움직이는 것에는 시장(市長), 시장(市場)이 있다. 자본과 권력 시민이 있다. 도시를 이해하려면 도시를 잘 알아야한다. 사람들은 단순하게 살기 좋은 도시를 바란다. 하지만 자본과 권력은 팔기 좋은 도시를 만든다. 사람들은 살기 좋은 도시를 꿈꾸고 그런 도시를 이상향으로 생각한다. 그런 도시에서 삶을 유지하기 위해 사람들은 기꺼이 밤의 시간을 야경에게 바친다. 도시에는 도로, 자동차, 여러 소음, 사람들이 요소이다. 이런 요소들을 모두배제하고 도시의 건물에만 초점을 맞춘다. 작품 〈Citizen 8〉에서 보이는 높은 건물들은 야망의 산물이기도 하다. 대표기업들은 저마다 앞 다투어 높은 빌딩을 지어 자신의 자본을 자랑한다. 빌딩은 과시욕의 수단이다. 이것이 화면에 빌딩의 이미지로 가득 채운 이유이다. 숨 쉴 틈이 없는 과시욕, 욕망의 풍경을 나타낸다. 회사원은 내 방, 내 집, 내 사무실 같은 ‘개인 공간’에서도 생활하지만 하루 중 가장 많은 시간을 도시의 ‘공공 공간’에서 보낸다.<sup>124)</sup> 현대인이라고 할 수 있는 회사원들은 거의 대부분의 시간은 도심에서 보내다. 그들의 눈에 보이는 것은 오직 빌딩의 단면뿐이다.

이렇게 야경을 관망하던 시선에서 야경 안에 있는 사람들에게로 시선이 옮겨져 간다. 〈Citizen 9〉에서 보여지듯 야경은 풍경이라고 할 수 있다면 자본은 우리들의 이야기 안의 소재들이다 라고 할 수 있다. 아파트의 풍경

---

124) 정석, 『도시의 발견』, 메디치, 2016, p. 15.

을 그릴 때와 야경을 그릴 때는 풍경 안에 속해 있는 시선일 뿐이었다. 풍경을 헤매는 시선 풍경을 막연히 쳐다보는 시선이었다. 이런 시선에서 풍경 안 이야기들에 주목한다. 여전히 풍경에 사람들은 존재하지 않는다. 사람들을 제외한 사람들이 사는 풍경을 모습을 그리는 것은 여전히다. 사람들의 시선에서 사람들의 이야기 관찰로의 전환이다. 채집하는 듯 한 풍경의 모습을 그리던 아파트와 야경의 모습은 사람들이 사는 풍경을 그리는 모습이기도 하지만



작품 45. 김동희, 〈Citizen 8〉, 130x160cm, 장지에 채색, 2015

하지만 구체적인 사람들의 모습을 관찰하기 보다는 관망하는 위치에 있었다. 풍경도 관망하듯이 그 안의 사람들의 모습도 관망하는 듯 표현되었던 것이다. 이것저것 합쳐서 풍경이라는 표현방법을 사용하였다. 사람들도 그러하다고 표현하였던 것이다. 아니 그러할 것이라고 표현한 것이다. 그 안에 소소



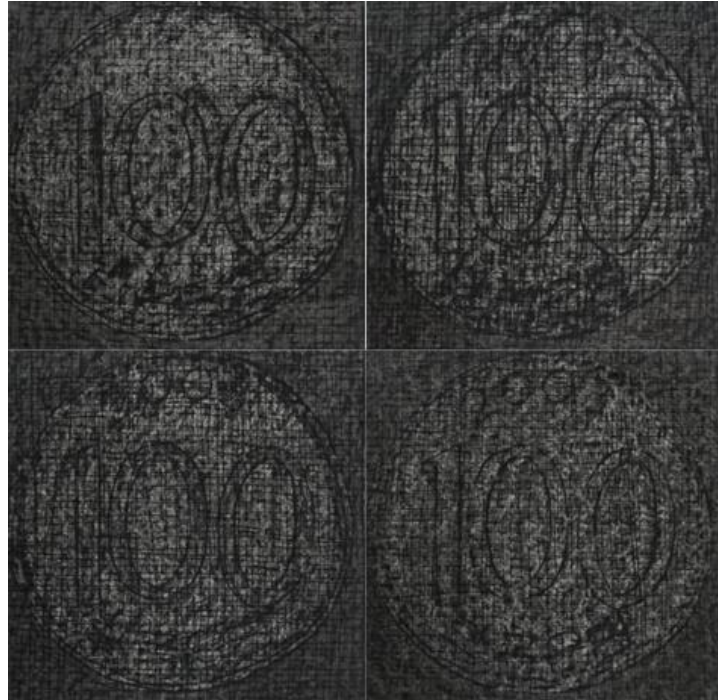
작품 46. 김동희, 〈Citizen 9〉, 73x60cm, 장지에 채색, 2016

한 이야기에는 관심이 없었다. 이런 낮과 밤의 풍경 관찰이 사람들의 관찰로 이어진다.

2017년 이후의 작품은 사람들의 관찰을 통하여 사람들이 살아가는 풍경을 표현하는 것이다. 큰 타이틀은 자본이라고 표현을 하였지만 여기에는 우리들의 수만 가지 이야기들이 표현되고 있다. 자본을 대표적인 키워드로 한 것은 이야기들의 주된 내용, 기승전결이 돈에 관련된 이야기이기 때문이다. 이전의 작품들의 주제와 이어지는 부분이다. 아파트도 인간의 욕망의 산물이고, 인공자연도 인간의 욕망의 산물이고, 야경도 인간의 욕망의 산물이다. 도시는 돈, 자본과 밀접한 관계 속에서 진행되어왔다. 따라서 작품 <100

원〉에서 보여지듯  
우리들의 이야기의  
소소한 소재와 돈을  
주로 나타내고  
있다.

보통 돈은 지불  
수단으로 정의되어  
왔다. 즉, 돈은 물  
건, 용역을 구입하  
거나 채무를 얻거  
나 상환하는 수단  
으로 사용되었다.  
돈은 사물, 인력 등  
의 값어치를 매기  
기 위해 기준으로



작품 47. 김동희, 〈100원〉, (50X50cm)x4, 장지에 채색, 2017

삼고 일정한 모양으로 하고 가치를 유지할 수 있고 쉽게 따라 만들 수 없는 형태를 가지고 있는 물건이다. 그런데 상품들을 교환과정에서 돈에 의해 사회적으로 타당한 보편적 등가형태로 모습을 바꾼다. 즉, 상품이 돈이 되는 것이다<sup>125)</sup>. 다시 돈은 상품이 되고 상품은 돈이 된다. 돈은 매개의 역할을 하면서 위치나 소유자는 변경되지만 기본 속성이 변화되거나 소멸되지 않는다. 이런 돈이 사회적으로 가치를 가지고 인간의 욕망의 대상으로 된 것은 돈이 가지고 있는 물신성(物神性) 때문이다. 돈의 물신성은 언제 어디서든 거부당하지 않고 내가 원하는 것과 교환할 수 있다는 것에 가치가 있다. 즉, 무한 교환 가능성에서 발연 된다. 그리고 이 무한 교환 가능성은 내가 가지

125) 칼 마르크스, 『자본』, 김영민 역, 이론과 실사, 1987, p.117.

고 있는 화폐를 욕망하는 타자가 있다는 전제에서만 가능하다<sup>126)</sup>. 돈은 인간의 정신적 육체적 노동을 물화시켜준다. 물화는 상품생산 사회, 특히 자본주의 사회에 있어서, 모든 것은 매매의 대상이 되어, 인간의 노동력 내지 다른 능력도 상품화되고 물적인 상품으로서의 성격을 갖게 되며, 인간과 인간의 관계조차도 물과 물의 관계처럼 나타나는 경향을 가리킨다. 사는 자와 파는 자의 관계가 반복되는 것이 물화이다. 이러한 것을 가능케하는 대표적인 것이 돈이다. 돈은 도시에서 최고의 물화라고 할 수 있다.

이렇게 물화된 돈과 물건들의 관계를 관찰해 보면 물건을 판다는 것은 돈을 수용한다는 의미이다. 즉, 사람이 돈을 수용한다는 것은 자신의 소유물을 돈으로 교환함과 동시에 돈을 보유하게 되면서 언제든지 다른 물건과 거부당하지 않고 교환할 수 있다는 무한 신뢰 때문이다. 이러한 신뢰는 돈을 수용하려는 또 다른 타자가 있다는 전제하에서 생겨난 믿음이다. 즉 화폐를 화폐이게 하는 것은(그 화폐에 대한) 타자의 욕망이다. 자신의 욕망은 여기에 직접적으로 개재할 필요가 없다. 자신은 단지 타자가 화폐를 욕망하기 때문에 화폐를 욕망한다. 다시 말하면 자신의 타자의 욕망을 반복하는 것이다<sup>127)</sup>.

이처럼 돈을 돈이게 하는 것은 ‘돈에 대한 타자의 욕망’이다. ‘돈으로 계속 교환가능 한’ 다음 타자가 있다는 맹목적 믿음 때문이다. 이런 견고한 사이클이 유지되어야만 돈은 가치가 있다.

커트 보네거트의 소설에 보면 ‘페루와 콜롬비아도 파산 상태였다.(중략) 멕시코와 칠레와 브라질과 아르헨티나 역시 파산한 상태였고, 인도네시아와 필리핀과 파키스탄과 인도와 타이와 이탈리아와 아일랜드와 벨기에와 터키도 마찬가지였다.(중략) 자기네 지폐와 주화 혹은 차후에 지불하겠노라는 서면 약속으로는 소소한 생활필수품조차 살 수 없었다. 생필품 소유자들은 상

126) 강신주, 『상처받지 않을 권리』, 프로네시스, 2009, p. 54.

127) 오사와 마사치, 『연애의 불가능성에 대하여』, 송태욱 역, 그린비, 2005, p.100.

대가 외국인이던 내국인이던 가진 물건을 돈과 교환하려 들지 않았다.’<sup>128)</sup>라고 나온다. 돈의 가치가 유지되는 중심에는 자본주의 사회가 그대로 유지되고 있어야 한다는 전제가 있다.

도시에서 인간의 삶의 질을 향상시키는 데는 돈이 필수불가결한 요소이다. 돈은 인간이 살아가는데 필요한 모든 부분에 속해 있다. 돈이 근대 산업화 이후에는 지금처럼 인간들 사이에서 맹목적으로 무차별적으로 작용하지는 않았다. 절대적인 영향력을 갖기 시작한 것은 현대에 오면서라고 할 수 있다. 이제는 돈은 인간의 삶의 질 뿐만 아니라 생명, 운명, 문화, 역사 등과 인간의 내면세계에 지대한 영향을 미친다. 더 이상 돈은 기존의 교환의 수단의 가치에서 머무르지 않는다. 돈 자체만으로 경제적, 역사적인 문제를 만들기도 한다<sup>129)</sup>.

게오르그 짐멜의 책에서 보면 ‘화폐는 한 사람의 욕구의 만족을 항상 다른 사람들에게 상호의존하게 만드는 관계의 표현이자 수단이다. 한 개인이 다른 사람들로부터 욕구하는 것이 없거나 다른 인간들을 넘어서서 다른 차원에서 살고 (타인들과 전혀 관계를 맺지 않고) 보답으로 자신의 서비스를 타인에게 제공하지 않고서도 모든 욕구를 충족시킬 수 있기 때문에 상호관계가 전혀 없는 곳에서는, 화폐는 전혀 존재하지 않는다.’<sup>130)</sup>고 서술하고 있다. 이는 사회적 관계 속에서 타인의 존재에 의해 돈이 생겨나고 이는 곧 인간 사이에는 항상 돈이 개입된다는 것을 설명하고 있다. 여기서 타인의 존재를 통해 돈과 욕망이 생겨난다는 것을 볼 수 있다.

화폐가 생겨나기 이전에는 사람들이 필요한 물건들을 자급자족 하였지만 사회가 발전함에 따라 전문 노동 분야, 전문 기술 분야가 생김에 따라 화폐 경제가 발달되고 따라서 돈이라는 수단으로 많은 물건들을 사게 된다. 또

---

128) 커트 보네거트, 『갈라파고스』, 박웅희 역, 아이필드, 2003, p. 24.

129) 박홍립, 『경제학원론』, 박영사, 1984, p. 416.

130) 게오르그 짐멜, 『돈의 철학』, 안준섭 외 역, 한길사, 1983, p. 297.

돈은 경제 규모가 커짐에 따라 사회 구조도 복잡해져 돈으로 환산할 수 없다고 여겨졌던 사랑, 기쁨, 슬픔, 우정 등도 돈으로 가치를 두어 거래를 할 수 있는 사회가 되었다. 이렇게 돈은 무분별한 경계에서도 모든 것을 상품화 할 수 있는 능력을 가지고 있다. 이는 돈이 모든 가치를 측정할 수 있는 권한을 갖게 된 것이다. 돈은 인간에게 소유욕, 존재 가치 두 가지에 걸쳐있는 파격적인 존재이자 권력 그 자체면서 동시에 인간의 욕망의 대상 중심에 있다. 사람들은 끝없이 돈의 유혹 속에서 열정적인 욕망을 가지고 살아간다. 화폐에의 궁극적 욕구는 화폐가 순수하게 수단적 성격을 띠는 정도만큼 상승하게 된다. 왜냐하면 화폐가 지배할 수 있는 대상의 범위는 끊임없이 증가하고, 대상들은 더욱 더 화폐의 힘에 무기력하게 굴복하게 되며, 화폐 자체는 자신의 특수성을 점차 더 잃어버림으로써 대상의 모든 성질과의 관계에 있어서 더욱 강력해 지기 때문이다.

화폐의 중요성이 증가하느냐 않느냐 하는 것은 과연 그것을 단순히 수단인 아닌 여러 측면을 스스로에게서 없애버릴 수 있는가에 달려 있다. 왜냐하면 그렇게 함으로써 모든 대상의 특성, 성질들과 충돌하지 않게 되기 때문이다. ‘수단’으로써 화폐의 가치가 높아짐에 따라서 화폐자체의 가치는 높아지게 된다. 화폐의 기본 기능이기 때문이다. 그리하여 화폐는 절대적인 가치로서 타당하고, 화폐에 있어서 목적의식이 사라져 버리게 되는 정도에까지 이른다<sup>131)</sup>.

근본적으로 돈은 인간에게 욕망이다. 목적으로서도 욕망의 대상이며, 과정적으로도 욕망이고, 발생의 촉발 또한 욕망에서 시작된다. 셰익스피어는 화폐에 해당하는 황금을 신으로까지 부르면서 그의 비극 「아테네의 타이먼」을 통해 돈을 ‘검은 것도 회계, 늙은것은 젊게, 추함은 미로, 비겁도 용기로, 악도 선으로, 천함도 고귀하게

---

131) 게오르크 짐멜, 『돈의 철학』, 안준섭 외 역, 한길사, 1983, p. 298.

만들 수 있다'고 정의했다<sup>132)</sup>. 돈의 가치와 욕정은 시대를 막론하고 인간의 삶에 깊숙이 자리잡고 있다. 이것은 그 무엇과도 교환이 되는 무소불위(無所不爲)의 권력 때문이다. 이는 인간이 사회에서 생활하는 동안에는 없어지지 않는 권력이다.

농업사회 산업사회 디지털 사회 등 사람이 사는 사회는 변화해 왔다. 항상 새로운 것을 갈망하는 사람들은 새로운 형태의 산업을 만들어 낸다. 여기서 돈이라는 존재를 생각해 본다. 당연히 수반되었던 돈이기에 누구도 반문하지 않았다. 본인은 돈은 왜 변화가 없느냐는 의문을 가지게 된다. 절대적인 위치에서 세상을 지위하고 있다. 과거 조가비, 짐승의 가죽, 보석, 옷감, 농산물 등을 돈으로 사용하다가 상평통보, 지금의 지폐, 21세기의 전자화폐까지 형태는 달라져도 돈의 존재 및 사용방법 인간의 갈망 등은 변하지 않았다. 세상에 변하지 않는 것은 없다고 10년이면 강산도 변한다는데 돈은 인간이 살고 있는 동안은 변하지 않고 있다. 마치 화석과 비교될 수 있겠다. 현대의 사람들은 돈을 신성시하고 사회의 경험을 통해 돈만이 믿을 곳이라는 학습을 받는다. 나의 미래를 보장해 주는 것은 돈이고 나의 안전 또한 보장해 주는 것은 돈이다. 나의 유흥을 가능하게 하는 것도 돈이라고 현대인들은 믿고 있다. 물론 돈의 편의성도 있다. 본인의 한 가지 재능만 있다면 그것으로 부가가치를 창출한다면 그것을 돈으로 바꿔서 다른 사람들의 재능으로 창출해 놓은 모든 것을 살 수 있다. 생활이 단순해지고 편리해 진다. 내가 잘 하는 한 가지만 하면 되는 상황이다. 돈이란 것이 어두운 부분 부정적인 억양을 풍기는 것은 사실이다. 하지만 실로 돈은 우리를 편리하게 해 주고 많은 것을 누릴 수 있게 해 준다. 그리고 손쉽게 남에게 나의 노력의 결과를 양도할 수도 있다. 편리하다. 돈으로 인해서 사람들은 삶의 활력을 느낀다. 보상을 충분히 받으면 그 다음에는 더 잘 해서 더 많은 보상을

---

132) 강신주, 『상처받지 않을 권리』, 프로네시스, 2009, p. 18.

받기 위해 더욱더 열심히 일하게 된다. 좋은 현상이다. 자신의 커리어를 쌓기 위해 노력을 해 발전된 모습을 보이게 된다. 이렇게 노력하는 사람에게 돈이란 것은 더 많은 혜택을 주게 되는 것이다.

돈은 이렇게 양면성을 가지고 있다. 다양성을 가지고 있다. 본인은 현대사회의 모습 중 돈이란 것을 인간의 모습을 대변해 준다고 생각한다. 온갖 욕망의 산물이 돈이다. 긍정적이던 부정적이던 과거이던 미래이던 돈은 절대적인 권력을 갖는다.

과잉활동, 노동과 생산의 히스테리는 바로 극단적으로 허물어진 삶, 별거 벗은 생명에 대한 반응이다. 오늘날 진행 중인 삶의 가속화 역시 이러한 존재의 결핍과 깊은 관련이 있다. 노동사회, 성과사회, 자기착취사회, 자기전시사회는 자유로운 사회가 아니며 자발의 탈을 쓴 강제로 이루어지고 있다. 주인과 노예의 변증법은 모두가 자유롭고 빈둥거릴 수고 있는 그런 사회로 귀결되지 않는다.<sup>133)</sup> 이러한 강제사회는 돈이 주인이며 인간이 노동자이며 희생양이다.

---

133) 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012, p. 43.

## VI. 결 론

어린 시절 농촌의 중심지에서 나고 자라왔다. 황량한 자연환경과 자기주도적인 교육의 현장에서 유년시절을 보낸 나에게는 도시의 생활이 설레고 기대도 됐었지만 반면 너무도 다른 문화적 차이에 적응이 힘들었던 것도 사실이다. 당시에는 도시와 농촌의 차이는 컸지만 현대는 과거보다 농촌도 도시화가 되어 도시와 농어촌의 차이가 많이 줄어들었다. 지금은 교통, 통신 등 기술의 발달로 농촌에서도 예전과는 다른 도시의 문화적 혜택을 받을 수 있는 방법이 많아졌다. 꼭 대도시뿐만 아니라 대부분의 곳이 도시화가 되어 있다. 위에서 살펴본 바와 같이 이러한 변화에는 도시의 발달, 자본의 발달이 크게 영향을 미친다는 것을 보았다. 도시의 발달에 따라 자본이 큰 축을 이루고 있었다.

도시는 자본의 힘으로 그 영역을 확장해 왔다. 사람들에게 편리한 여러 가지 것들을 나누어 주고, 인간의 노동을 자본화하여 도시를 건설해 왔다. 이런 도시의 모습 속에는 욕망이라는 것이 밑바탕에 깔려 있었다. 인간의 욕망이라는 것을 이용해서 도시의 풍경이 만들어져왔던 것이다. 이런 욕망의 모습을 철학적인 부분, 심리적인 부분, 동·서양을 비롯한 여러 가지 방법으로 관찰해 본 결과 욕망은 인간이 살아가고 소유하고 있는 곳이라면 늘 존재하고, 사람이 둘 이상만 되도 생겨나는 것이 욕망이라는 사실을 알게 된다.

또 동양의 시방식과 욕망에 대한 견해는 닮아있었고, 서양의 시방식과 욕망에 대한 견해도 닮아 있었다. 동·서양 모두 사회적 관계에 의해서 욕망이라는 것이 생성 발전되어 온 것이다. 동양의 시각은 자연과의 조우를 먼저 생각하고 사람은 자연의 일부분이라는 인식을 바탕으로 사회적 관계를 형성해 나갔다. 사람이 살아가는데 필요한 여러 가지 것들이 욕망과 연결이 되

어있었다. 동양의 전통적인 시각은 사물에 대한 관점이나 자연을 대하는 방법 등이 개인 중심이 아니라 자연을 중심으로 형성되었다는 것을 알 수 있었다. 또 자연과의 상호작용에 많은 관심을 가지는 것을 볼 수 있다.

서양의 시각은 개인 중심의 경향이 다분하고 어떤 부분이던 명확한 것을 추구하였다. 동양이 나를 서로, 공동체, 자연에 귀속된 존재로의 인식이 다분할 때 서양은 나를 중심으로 나의 감정에 더 몰두하는 현상을 볼 수 있다. 그리고 명확한 결론을 도출하기 위해 노력하여 논리적 사고가 발달하고 따라서 과학적인 부분이 발달하게 되었다. 반면 동양은 명확한 결론을 찾는 것에는 크게 관심이 없고 그 현상이 일어나게 된 과정이나 이유 등을 찾아서 해결하는 모습들을 보이고 있다. 따라서 모든 것이 자연, 우주와 연결되어 있다고 생각한다. 어떤 결론을 내리거나 다른 결론들을 부정하지 않는 입장을 하고 있다. 작품에 나오는 여러 작품을 살펴본 결과 동양의 시방식은 명확하게 어떤 시점이라고 명명하기가 어려웠다. 반면 서양은 자기 주관적 시점이라고 할 수 있다.

동양과 서양의 이런 다른 시각 차이는 본인의 작품에서도 고스란히 나타나게 된다. 본인의 작품 안에 나타나는 산책자적인 시점은 동양의 시점을 많이 닮아 있다고 할 수 있겠다. 다시점, 전지적 시점 등 여러 말로도 설명할 수 있지만 본인의 작품의 시점은 동양화의 시각인식 방식을 토대로 관념적 시점이라 할 수 있겠다. 이런 시점의 차이는 자연의 인식 방식이 다르며 주위를 받아들이는 방법과 나 자신을 인식하는 방법이 다르기 때문에 생기는 차이라고 할 수 있다.

도시는 인간이 살고 있는 한 생성되었다 사라졌다 다시 생성되곤 한다. 최근의 현대 도시는 그 생명력이 과거에 비해 긴 듯하다. 이런 도시를 뒷받침 해 주는 것은 인간의 욕망이라고 할 수 있겠다. 인간과 욕망은 뗄 수 없는 불가분(不可分)의 관계이다. 욕망과 도시 또한 뗄 수 없는 불가분(不可

分)의 관계이다. 이러한 것이 현대의 거대 도시를 발달시키는 원동력이 됐다. 사람들은 더 큰 도시를 원하고 더 큰 욕망을 채우고 있다. 이에 본인은 이런 도시의 풍경 곳곳을 인간의 욕망을 채워주기 위한 풍경이라고 결론짓고 욕망의 풍경을 도시의 공원이나 야경 등으로 표현하였다.

이런 도시의 풍경에서 장면 그대로를 닮게 표현하는 것에는 관심이 없다. 그저 풍경의 장면이면 만족하는 것이다. 소식의 ‘형사로 그림을 논하는 것은 아이들과 같다’고 한 것처럼 본인의 작품에서는 형태의 닮음은 중요하지 않다. 스쳐지나가는 풍경이고 이런 풍경들은 계속 이동하기 때문이다. 현대인들의 시선은 풍경에 많은 시간을 할애하지 않기 때문이다. 이런 풍경의 표현에서 구현 보다 중요한 부분은 색과 선이었다. 색은 아주 중요한 역할을 하며, 색 자체로도 욕망을 표상하고 있었다. 작품에서 인공자연들은 좀 더 화려해 보이기 위해서 주위의 아무색이나 주위 입는 형상을 하고 있다. 본래의 색이 무엇이였는지 아무도 궁금해 하지 않는다. 무분별한 색들의 사용은 현대인들의 모습과 닮아있다. 선 또한 마찬가지이다. 동양화에서 중요한 역할을 하는 선은 농담 등 한 선에도 많은 것들이 담겨져 있다. 하지만 본인의 작품에서는 그러한 모든 것을 뺀 담담한 선들이 즐비하다. 이 선들은 현대인들의 무심한 감정들을 표현하고 있다. 목탄의 선들은 강·약이 없다. 이러한 선들이 자본을 표현하면서 사람들의 이야기를 담기 시작한다. 새로운 선의 이야기가 시작 된 것이다. 선들은 사람들의 감정들을 담고 있다. 스멀스멀 피어오르는 연기처럼 선은 스스로 생성되고 있다. 자본과 욕망을 주제로 한 2017년도 이후의 작품들에는 이렇게 선들의 이야기가 중심이 되어 가고 있다.

선들은 도시 사람들의 이야기를 표현하는데 삶의 여러 이야기를 알아보기 위해 도시인들의 생활방식도 관찰해 보고, 그에 따른 삶의 질은 어떤지, 삶을 유지하기 위해서 어떤 것들을 하고 있는지를 알아보았다. 이것을 도시

의 풍경으로 나타내었다. 스쳐지나가는 풍경의 시선으로, 나쁜 풍경들의 나열로 풍경을 채집하듯 관념적인 시점으로 표현하였지만 그것은 표면의 곱활기였다. 그래서 본인의 시선을 풍경의 깊은 곳으로 집어넣는다. 다시 그 안의 욕망들을 자세히 들여다본다. 도시사회에서는 모든 것이 돈으로 이루어지고 있었다. 이런 돈이 인간에게 가장 큰 욕망의 대상이었다. 도시 자체가 욕망인 것처럼 돈 자체도 욕망이었다. 이러한 돈은 이제는 더 이상 우리에게 돈으로 부터의 자유를 허락하지 않는다. 삶의 깊은 곳까지 스며들어 있어 도시의 시스템 안에서는 분리하기가 어렵다.

인간의 욕망을 실현하기 위해서는 돈이 필요하고 돈은 욕망을 채우기에 가장 손쉬운 수단인 것이다. 우리는 자본주의에 살고 자본주의는 돈이 지배한다. 그래서 돈은 본인 이외에 어떤 것도 진실을 규정하는 것을 허락하지 않는다. 오로지 돈만이 진실이기 때문이다. 돈이 허락해야만 진실이고 허락하지 않으면 진실이 아닌 것이다. 자본은 더 이상 우리가 지갑 속에 넣고 다니고 누구나 가질 수 있는 돈이 아니다. 주식에 투자해서 이익을 얻는 자본도 아니다. 자본은 자본의 발전으로 우리의 힘들 벗어난 어느 지점의 자본중의 자본으로 거대하게 성장해 왔다. 도시의 발달이 낳은 산물이다. 자본 스스로의 독립된 개체가 되어있다. 누구의 도움 없이도 혼자서 자라날 수 있다. 이런 자본의 모습을 작품으로 표현하는 것은 인간, 도시의 풍경을 표현하는 것이다.

이에 현대의 도시 풍경의 모습, 인간 풍경의 모습을 돈·자본에 의해서 이루어진다고 결론지어 본다. 앞으로 이러한 모습은 더욱 진해질 것이다. 돈의 풍경이 곧 우리들이 사는 풍경이다라고 할 수 있다. 돈은 사람들이 살아가는 곳곳 모든 영역에 영향을 미친다. 돈이 곧 도시의 풍경을 보여준다. 지금까지의 연구와 마찬가지로 앞으로의 연구에서도 인간의 풍경의 모습을 관찰하고 그에 따른 자본의 풍경을 관찰한다. 인간의 욕망의 산물인 자본의 풍

경 표현으로의 집중이라고 할 수 있다. 이는 단순히 돈의 이미지의 표현이 아니다. 돈과 자본의 이야기만을 하는 것이 아니다. 복잡한 도시에서 현존하는 삶의 모습을 동양의 관념적인 시선과 현대의 성찰을 바탕으로 인간이 살아가는 모습을 욕망을 통한 시선으로 찾아 적극적으로 표현한 돈의 풍경인 것이다.

본인은 이 연구로 인해 인간 안에 내제되어있는 욕망들을 끌어내어 풍경으로 표현하고자 하였다. 더불어 사람들이 살아가는 도시의 풍경의 관찰에 몰두하고, 여기에서 여러 시점, 표현방법을 통해서 나타내고자 하였다. 이는 우리가 의식하지 못했던 곳까지 들어와 있는 욕망이라는 것을 인식하고 표현하기 위함이다. 앞으로도 도시풍경, 욕망 풍경, 사람 풍경의 관찰과 연구를 바탕으로 인간의 욕망의 풍경에 본질적인 근거를 찾고자 한다. 또 도시, 사람들의 표상이라고 할 수 있는 빌딩, 돈 등의 소재로 표현방법 등을 확장 심화시켜 도시의 풍경을 나타내고자한다.

## 참 고 문 헌

### 동 · 서양의 시점

- 장과, 『동양과 서양, 그리고 미학』, 유중하 역, 푸른 숲, 1999
- 안휘준, 『한국회화사연구』, 시공사, 2000
- 안휘준, 『한국의 미술과 문화』, 시공사, 2001
- 장지성, 『산수화의 시방식』, 기초조형학 연구, 2000
- 하인리히 뵐플린, 『미술사의 기초 개념』, 박지형 역, 서울시공사, 1994
- 이상우, 『동양미학론』, 시공사, 1999
- 곽희, 『임천고치』, 신영주 역, 문자향, 2003
- 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008
- 존 버거, 『시각의 의미』, 이용은 역, 동문선, 2005
- 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2002
- 고연희, 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009
- 이동주, 『한국회화소사』, 범우사, 1996
- 이규일, 『뒤집어 본 한국미술』, 시공사, 1993
- 이광세, 『동양과 서양의 두 지평선의 융합』, 길, 1998
- 온조동, 『중국회화비평사』, 강관식 역, 미진사, 1989
- 장지성, 『산수화의 시방식』, 기초조형학 연구, 2000
- 이태호, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010
- 이상우, 『동양미학론』, 시공사, 1999
- 오주석, 『옛 그림 읽기의 즐거움』, 숲, 2008
- 이동주, 『우리 옛 그림의 아름다움』, 시공아트, 2008

- 유홍준, 『조선시대 화론연구』, 학고재, 1998
- 이명옥, 『화가들은 감정을 어떻게 표현할까?』, 작은 책방, 2003
- 지순임, 『중국화론으로 본 회화 미학』, 미술문화, 2008
- 지순임, 『산수화의 이해』, 일지사, 1993
- 허영환, 『동양화일천년』, 열화당, 1978
- 한정희 외, 『동양미술사』, 미진사, 2009
- 갈로(葛廬), 『중국회화이론사』, 강관식 역, 미진사, 1989
- 왕백민, 『동양화구도론』, 강관식 역, 미진사, 1991

#### 유토피아, 인공자연, 도시, 자본

- 에드워드 글레이저, 『도시의 승리』, 이진원 역, 2011
- 한병철, 『피로사회』, 문학과 지성사, 2012
- 이석윤, 『화폐금융론』, 박영사, 1980
- 정철진, 『자본에 관한 불편한 진실』, 아라크네, 1999
- 칼 마르크스, 『자본』, 김영민 역, 이론과 실사, 1987
- 강신주, 『상처받지 않을 권리』, 프로네시스, 2009
- 커트 보네거트, 『갈라파고스』, 박웅희 역, 아이필드, 2003
- 박홍립, 『경제학원론』, 박영사, 1984
- 게오르그 짐멜, 『돈의 철학』, 안준섭 외 역, 한길사, 1983
- 지그문트 바우만, 『사회주의, 생동하는 유토피아』, 윤태준 역, 오월의 봄, 2016
- 한국미학예술학회 저, 『예술과 자연』, 미술문화, 1997
- 이정석, 「도시자연공원구역 지정을 위한 평가지표 개발에 관한 연구」, 한양대학교 도시 대학원, 박사논문, 2012

## 동양의 욕망

- 안옥선, 『불교윤리의 현대적 이해』, 『불교시대사』, 2002
- 장순용, 『십우도』, 세계사, 1991
- 안옥선, 『불교윤리의 현대적 이해』, 불교시대사, 2002
- 박현수, 『(사찰에서 만나는)불교미술』, 대한불교진흥원, 2005
- 마스페로 앙리, 『도교』, 신하령 역, 까치, 1999
- 칼텐마르크, 『노자와 도교』, 장원철 역, 까치, 1993
- 금장태, 『한국유교의 이해』, 한국학술정보, 2003
- 정정일, 『유교의 이해』, 형설출판사, 2000
- 박순철, 「신윤복 풍속화에 나타난 ‘욕망표현’연구」, 성균관대학교 대학교 박사논문, 2014
- 조준호, 「무명과 공-욕망의 비실재성에 대한 불교적 통찰」, 『불교학 연구』 제 24호, 2009
- 조준호, 「초기 불교에 있어 행복과 욕망」, 불교학보 제 73집, 2015
- 정호영, 「확암(廓庵) 『십우도』의 사상」, 『人文學』(志) 제32호(충북: 충북대학교), 인문학연구소, 2006
- 오용석, 「명상과 사회의 관계성에 대한 禪的 高찰」-곽암선사의 〈십우도〉를 중심으로, 『동아시아불교문화』 제23집, 동아시아불교문화학회, 2015
- 이소희, 「유가철학의 욕망론과 신경증적 거식증」, 충남대학교 유학 연구소 제 24집, 2011

## 서양의 욕망

- 자크 라캉, 『욕망이론 : 자크 라캉』, 민승기 역, 문예출판사, 1994
- 김용수, 『자크 라캉』, 살림, 2008
- 자크 라캉, 『자크 라캉 : 세미나 11』, 맹정현 역, 새물결, 2008
- 김상환 · 홍준기, 『라캉의 재탄생』, 창작과 비평사, 2002
- 엘새서 외, 『영화이론』, 윤종욱 역, 서커뮤니케이션스북스, 2012
- 딜런 에번스, 『라캉정신분석사전』, 김종주 역, 인간사랑, 1998
- 전경갑, 『욕망의 통제와 탈주』, 한길사, 1999
- 요하네스 힐쉬베르거, 『서양철학사 하』, 강성휘 역, 이문출판사, 2006
- 프로이트, 『꿈의 해석 상·하』, 서석연 역, 범우사, 1996
- 홀, 『프로이트 입문』, 안 귀여루 역, 범우사, 1999
- 칼 구스타프 융, 『Souvenirs Reves et Pensee』, Paris: Gallimard, 1973
- 칼 구스타프 융, 『칼 구스타프 융 무의식 분석』, 설, 영환 역, 1995
- 홀, C.S., 『공저, 융 심리학해설』, 선영사, 1995
- 앤서니 스티븐스, 『Jung: L'Oeuvre-Vie』, Paris: Edition du Felin, 1994
- 박현수, 「프로이트의 욕망이론에 비춰 본 앤토니와 클레오파트라」, 한국  
세익스피어학회, 2003
- 김성민, 「분석심리학과 문학-예술에 대한 프로이트와 융의 태도 차이」한  
국실천신학회, 2017
- 안은희·이정욱, 「실내건축의 욕망유형을 통한 욕망구조 특성에 관한 연구  
」, 한국실내디자인학회논문집, 통권 63호, 2007-08
- 고자영, 「자연이미지의 조합을 통한 내면세계의 표현 연구」, 서울대학교  
대학원 박사 논문, 2016

## 색

- 조규화 · 이희승, 『패션미학』, 서울 : 수학사, 2004
- 요한 볼프강 폰 괴테, 『색채론 : 자연과학론』, 장희창 역, 민음사, 2003
- 파버 비렌, 『색채의 영향』, 김진한 역, 시공사, 2003
- 문은배, 『색채의 이해와 활용』, 안그라픽스, 2008
- 로스 벅, 『감성과 커뮤니케이션』, 전환성·조전근 역, 나남출판, 2000
- 만리오 브루사틴, 『색채 그 화려한 역사』, 정진국 역, 까치글방, 2000
- 메를로 폰티, 『지각의 현상학』, 류의근 역, 문학과 지성사, 2002
- 오사와 마사치, 『연애의 불가능성에 대하여』, 송태욱 역, 그린비, 2005
- 김병숙, 「『젠지 모노가타리』에 나타난 색채감각고찰 : 『젠지 모노가타리 에마키』의 색채상징성과의 관련을 중심으로」, 일본 언어 문화, 27집 2014
- 박현주·나지영, 「흰색의 의미와 적용에 대한 기초 연구」, 한국색채학회 논문집, 2010
- 김향란, 「영화의 내러티브 요소로서 색채의 상징성에 관한 연구-장이모 감독의 ‘연인’을 중심으로-」, 한국색채디자인학연구, 2006
- 이운정·김경인, 「동·서양의 복식에 나타난 노란색의 상징적 의미 연구」, 한국의상디자인학회지, 2003
- 김성찬,나성숙, 「음료 패키지 디자인에 적용된 컬러의 기능에 관한 연구 -2013년 국내 출시 글라스 비타민원터를 중심으로-」, 한국정보디자인연구, 20권, 2013
- 장희창, 「생태적 관점에서 본 괴테의 색채론」, 괴테연구 제 19집, 2006
- 홍선미, 「Verlaine의 무의식적 욕망 속에서 색채 이미지」, 프랑스어문 교육, 제 17집 5월, 2004

- 김양희, 「색채와 욕망의 연계성에 관한 연구」, 홍익 대학교 박사논문, 2014
- 우경훈, 「색채의 상징성과 롤랑 바르트(R. Barthes)의 신화론에 기초한 지자체 심벌마크의 색채와 의미 간의 정합성에 관한 고찰」, 한국디자인포럼, 29권, 2010
- 손주현·안소연·박진숙, 「기호작용으로서의 브랜드 아이덴티티디자인에서 발생가능한 대상체와 해석체의 소통 오류」, 디자인학연구, 25권, 2011

## 선, 대교약줄

- 유김화, 『중국고대화론유편. 제 2 품평』, 김대원 역, 소명출판, 2010
- 칸딘스키, 『점·선·면』, 열화당, 1983
- 이동주, 『한국회화소사』, 범우사, 1996
- 왕야오탕, 『중국회화 산책』, 오영삼 옮김, 도서출판 아름나무, 2007
- 존 버거, 『본다는 것의 의미』, 박범수 옮김, 동문선, 2000
- 조요한, 『한국미의 조명』, 열화당, 1999
- 박서, 『대교약줄』, 들녘, 2005
- 메를로 폰티, 『눈과 마음』, 김정아 역, 마음 산책, 2008
- 정석, 『도시의 발견』, 메디치, 2016
- 김소연, 「한국 근대 난죽화의 양식 및 계보 분류 연구」, 한국근대미술사학 제11집, 2003
- 이선옥, 「매난국죽 사군자의 형성과 발전」, 역사학연구 27권 0호, 2006
- 홍지윤, 「자작시를 통한 다원적 융합과 현대동양화의 변용」, 홍익대학교 박사논문, 2013
- 마승재, 「조선시대 서화예술의 대교약줄에 관한 연구」, 성균관대학교 석사 논문, 2015

## 총론

- EBS 다큐멘터리, 『동과 서』, 예담, 2008
- 월간미술, 『세계미술 용어사전』, 월간미술, 1999

## ABSTRACT

### **A Study on the Symbols of Desire through Urban Landscapes** -Focusing on the researcher's works-

Kim, dong-hee

Major of Oriental Painting, College of Fine Arts,  
Graduate School of Sungshin Women's University  
Academic Adviser Lee, Man-su

Of all of the narratives of life presented in the works of art, this study particularly focused on desire. The reason why urban landscapes were chosen to be focused on was to represent the way people live their lives. Cities present various ways in which people live and furthermore present various forms of needs that are required to physiologically exist. Amidst the rapid pace at which urbanization is progressing, many things other than those considered necessary are created to satisfy such needs during such process. To satisfy the needs, desire has been created within urban domains. Here, desire refers to an existential dearth. There exist essential needs essential to exist as human and those needs that stem from a relative dearth of that which isn't necessarily

essential to maintain social interactions with others yet appear to be needed. As if two gears engaging each other, these two types of needs drive the existence of a gargantuan aggregation, a city. Such needs produce various forms of human desire upon interacting with capital found in cities.

The artist presented such displays of urban desire using sceneries of apartment buildings, artificial creations of nature, cities, night-time sceneries, capital and money as subject matter. The direction in which the work progress involves specification of a viewpoint from a macroscopic viewpoint concerning strolls through urban landscapes to a microscopic viewpoint representing the small details of people's life.

The landscapes in works produced between 2003 and 2014 were presented by collecting the viewpoints of a stroller while in works produced between 2015 and 2016, night-time sceneries were presented from a more specific viewpoint concerning the lives of people living in cities. Works produced between 2017 and 2018 showed an interest on smaller things found in urban landscapes and presented remarkable changes in the selection of subjects and methods of expression. Money was used as an expression representing the byproducts of human desire, and other minor subject matters were used to present the symbols of cities' desire.

The apartment complexes presented in works produced between 2003 and 2014 are tall and frigid buildings made of concrete. People in the modern age live in apartment buildings because of the convenience they offer in urban living. Similar to the act of placing flower pots in one's home to fill an indescribable void, people began to implant nature into the gardens of apartment complexes and created artificial gardens. Both small gardens and large parks certainly

appear in places with many people. The artist believes such processed forms of nature are a symbol of desire that stem from a dearth of satisfying basic human needs.

Artificial creations of nature begin with the act of twisting off flowers to place them in a flower vase filled with water or by uprooting plants and placing them in baked ceramic flower pots. These acts are the conclusion of the desire to possess nature or the desire to keep nature in close company and are presented in cities in the form of artificial creations of nature and in the form of parks. In works created between 2015 and 2016, such landscape expressions were pursued through urban buildings, night-time sceneries and urban inhabitants. Compared to the previous works, the boundaries of viewpoints have become more specified and scenes of urban landscapes and meandering urban inhabitants were expressed. The magnificent lights of the city represent the desire of urban inhabitants. The enervated loitering of people amidst such lights also presents a scene in which people are chasing their desire. From this point on, the theme of desire becomes increasingly clear and the domains of the subject matters also become more specific. Works between 2017 and 2018 present increasingly specific viewpoints. Within the vast and vain urban landscapes, those scenes that specifically symbolize desire were sought and expressed. Minor subjects representing cities and the appearances of people were expressed.

As such, a shift from a macroscopic viewpoint to a microscopic viewpoint is clearly evident in overall process by which the work progress. Through such a shift in viewpoints, the desire of urban inhabitants was expressed from various perspectives.

Due to the themes of the work, which concerned cities and desire, being created by people, it can be said that the scenes constitute an appearance that is sought after by people themselves. It is the belief of the artist that cities provide various conveniences that satisfy basic physiological demands and allow people to live like a human. However, the boundary of a city creates demands for various needs and a subsequent lack of satisfaction regarding such needs lead humans to an endless path of desire. Thus, people become to have endless desire. At this moment, desire is established as if it is something of a physiologically necessary need. Because of this, needs and desire are not clearly distinguishable in modern society. Desire has now spread throughout our daily lives in quite a number of ways. It has essentially become established as basic needs that are considered essential to live like a human.

From the perspective of desire, urban life can be considered a life that is maintained through desire. In addition, the lives of urban inhabitants were presented upon considering desire as an essential element of cities and by expressing various subject matters that are the symbols of desire.