



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](#)

유근택 교수 지도
박사학위 청구논문

체험된 공간으로서
도시풍경의 ‘장소성’ 표현에 관한 연구

2016

성신여자대학교 일반대학원

미술학과

박능생

체험된 공간으로서
도시풍경의 ‘장소성’ 표현에 관한 연구

유근택 지도교수

이 논문을 박사학위논문으로 제출함






2015년 10월

성신여자대학교 대학원
미술학과
박 능 생

인 준 서

박능생의 박사학위 논문으로 인준함

2015년 10월

심사위원장 金 鎭 冠 인 
심사위원 이 만 수 인 
심사위원 노 신 경 인 
심사위원 이 주 은 인 
심사위원 유 은 록 인 

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 연구자의 그림에 나타난 장소성 표현에 관한 연구이다. 도시의 경관을 그리는 연구자의 그림은 모필과 먹을 위주로 하여 산수경관을 그리는 동양 전통의 산수화에서부터 시작하여 다양한 매체를 표현의 도구로 삼아 도시와 도시인의 삶을 그리는 것으로 전환되어졌다. 대자연 속에서 유년시절을 보냈고 대학시절 이후부터 지금까지 도시에서 생활을 하고 있는 연구자에게 환경의 변화는 작품의 변화과정 이기도 하다. 내가 몸담고 있는 지금, 여기라는 시간과 공간은 연구자 작품에서 ‘장소성’으로 표현되어지고 있다. 장소는 물리적으로 펼쳐진 공간과는 달리 사건이 일어나고 의미가 생성되는 인간의 삶이 펼쳐진 곳이다. 연구자는 인간의 삶이 묻어나는 도시의 곳곳을 다니며 장소를 몸으로 체험하며, 체험된 모든 경험을 감각화 하여 작품으로 만들어 내고 있다. 본 논문에서는 이러한 과정을 몸이 체험한 현상학적이 관점에서 장소성이라고 표현하였다.

본 논문에서 연구자는 우리나라에서 근대적 의미의 도시그림을 1872년 강화도 조약 이후로 보았다. 근대이후 도시 그림은 시대의 흐름에 맞게 다양한 양상으로 전개되었는데, 시대의 변화에 따라 변화하는 의식의 변화도 함께 표현되었음을 볼 수 있었다.

조선후기 진경산수 화가들은 장소를 체험하고 경험하려 했던 우리나라 첫 세대라 할 수 있겠다. 진경산수화풍을 추종하였던 화가들은 관념적으로 산수화를 그렸던 전 세대 화가들과는 달리 장소를 경험하고 그 곳의 기운이나 분위기의 특징을 잘 살려 표현하려 노력하였다. 정선(鄭敼, 1676~1759), 김홍도(金弘道, 1745~1806) 등은 이렇게 체험한 장소의

그림을 표현한 대표적인 작가이다. 몸으로 체험한다는 것은 본다는 것과 깊은 관련이 있다. 장소를 두루 다니며 곳곳을 조망하고 드로잉 하는 것은 시점에 따라 달라진다. 생 빅투아르 산을 두루 다니며 산의 본질을 찾으려 했던 폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)과 작은 마을의 눈에 띄지 않는 장소를 찾아 현장에서 사생하며 사람이 보는 것과 카메라가 보는 것이 다르다는 것을 작품을 통해 설명하려 한 데이비드 호크니(David Hockney, 1937~)의 작품은 장소의 체험과 보는 것과의 관계가 과거 원근법과는 다르다는 것을 증명하고 있다.

연구자의 작품은 이러한 맥락에서 도시 곳곳을 체험하면서 현장에서의 모필 드로잉을 작업의 중요한 과정으로 여기면서 몸으로 경험된 감각을 표현한 것이다. 연구자의 도시표현은 두 가지 시점으로 분류된다. <서울>·<대전>·<부산> 등의 전경과 <인왕산>, <남산> 등은 멀리서 조망하여 넓게 펼쳐진 거시적 시점을 보여준다. 서울 전경을 그리기 위해 북한산의 봉우리를 2년 동안 오르내리면서 느꼈던 경험은 도시를 알아가는 과정이며, 그 과정을 이동시점을 통해 파노라마 형식으로 표현한 것이다. 한편 지역 주민들과 소통하고, 또는 마을 구석구석을 돌아보면서 가지게 된 장소감은 미시적 시점을 보여준다. <난지>·<금천>·<뉴욕> 등 다양한 도시와의 만남은 다양한 매체 실험을 통해 더욱 구체화 될 수 있었다.

동양의 전통 매체를 익히면서 시작된 연구자의 풍경그림은 전통산수에서 도시풍경으로 전환됨에 따라 다양한 매체적 실험이 가해졌다. 지·필·묵으로 시작된 그림은 낡고 초라한 집의 벽을 표현하기 위해 토분을 사용하게 되었고, 인도 여행 이후 색에 대한 깊은 인상을 받은 후에는 빨강·초록 등의 원색들을 바탕으로 처리하며 강렬한 인상을 주도록 하였다. 또한 파묵과 발묵 등 먹과 화선지가 주는 필묵의 효과 대신 거칠고 건조한 도시의 이미지 표현을 위해 갈필과 점으로 변화를 주었으며, 이러한 표현을

위해 나뭇가지를 이용하여 나무를 그리는가 하면, 캔버스 천의 거친 질감을 사용하기도 하였다. 오래된 건물의 노후 된 간판과 벽면들의 질감 표현을 위해서는 오일파스텔과 아크릴 등의 다양한 매체를 그림에 적용하였다.

도시의 경관을 표현하는 연구자가 그동안 장소를 느끼고 표현하는 방법은 위와 같은 과정으로 진행되었다. 장소를 체험하고 경험된 모든 감각을 육화시켜 나가는 것이 연구자의 장소 표현 방법이다. 체험된 모든 경험은 감각이 되고 그 감각은 연구자의 몸을 통해 다시 감각덩어리인 작품으로 표현된다. 그렇기 때문에 연구자가 표현하는 장소성은 내 몸이 체험하고 경험하는 장소성이라고 결론지을 수 있다.

목 차

논문개요

서론	1
I. ‘산수풍경’과 ‘도시풍경’	8
1. 산수에서 도시풍경으로 관심의 전환	8
2. 근대이후 도시풍경의 다양한 양상들	14
3. 도시와 인간에 대한 작가적 관심	28
II. 예술작품에서 ‘장소성’의 의미	37
1. ‘공간(空間)’과 ‘장소(場所)’의 차이	37
2. 삶 체험 공간으로서의 ‘장소성’	42
3. ‘장소성’이 구현된 예술작품	49
III. 풍경 그림에 구현된 ‘장소성’	60
1. 진경산수화에 나타난 ‘장소성’	60
2. ‘장소성’ 구현을 위한 작가적 태도	77
3. 모필 드로잉으로 표현된 체험 장소의 ‘현장성’	85

IV. 이동시점으로 분류한 도시풍경의 장소성	106
1. 풍경그림에서 시점의 문제	106
2. 거시적으로 바라본 도시풍경	131
<인왕산>, <서울전경>·<부산전경>, <남산>	
3. 미시적으로 바라본 도시풍경	149
<난지도>, <금천>, <뉴욕>	
V. 도시풍경의 미학적 특징	168
1. 수묵(水墨)의 필법과 색채(色彩)의 표현	169
2. 여백(餘白)과 조밀(稠密)로 표현된 구도 변화	186
3. 표현 매체의 다양성 추구	195
결론	202

참고문헌

ABSTRACT

작 품 목 록

작품 1. 박능생, <숲>, 50cm x 80cm, 화선지에 수묵, 1998.....	8
작품 2. 박능생, <삶-벽11>, 162cm x 130cm, 화선지에 수묵·점토, 1999.....	9
작품 3. 박능생, <삶-벽8,> 162 x 130cm, 화선지에 수묵·점토, 1999.....	9
작품 4. 박능생, <거리>, 162cm x 130cm, 화선지에 수묵, 2001.....	10
작품 5. 6. 박능생, <홍명거리>, 85cm x 69cm, 화선지에 수묵담채, 2005.....	12
작품 7. 박능생, <거리>, 90cm x 194cm x 2ea, 화선지에 수묵, 2004.....	13
작품 8. 박능생, <도시소묘-대전>, 140cm x 560cm, 화선지에 수묵, 2005.....	27
작품 9. 박능생, <세월쌓기>, 215cm x 150cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011.....	31
작품 10. 박능생, <그날의 흔적>, 150cm x 107cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011.....	31
작품 11. 박능생, <거리 -드로잉>, 116cm x 91cm, 화선지에 수묵, 2005.....	33
작품 12. 박능생, <거리 -드로잉>, 33cm x 24cm, 화선지에 수묵, 2005.....	33
작품 13. 박능생, <옛장수- 드로잉>, 76cm x 60cm, 화선지에 수묵담채, 2006.....	34
작품 14. 박능생, <거리 드로잉>, 45cm x 39cm, 한지에 수묵 드로잉, 2003.....	90
작품 15. 박능생, <The city never wait for me>, 179cm x 96cm, 화선지에수묵, 2003.....	91
작품 16. 박능생, <거리>, 35cm x 55cm, 화선지에 수묵, 2003.....	92
작품 17. 박능생, <오르차 거리>, 32cm x 22cm, 종이에 수묵담채, 2006.....	93
작품 18. 박능생, <피리부는 노인>, 32cm x 22cm, 종이에 수묵담채, 2006.....	93
작품 19. 박능생, <오르차의 해질녘->, 30cm x 20cm, 종이에 수묵담채, 2006.....	94
작품 20. 박능생, <다르질링>, 60cm x 20cm, 화선지에 수묵채색, 2006.....	94
작품 21. 박능생, <십도(十渡)>, 30cm x 22cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2008.....	96
작품 22. 박능생, <반지점프>, 97cm x 72cm, 캔저스에 수묵·아크릴, 2008.....	96
작품 23. 박능생, <십도(十渡)>, 30cm x 22cm, 캔버스에 수묵·아크릴.....	97
작품 24. 박능생, <여행>, 31cm x 21cm, 종이에 수묵·아크릴, 2008.....	97
작품 25~30. 박능생, <뉴욕 타임스퀘어-드로잉>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2013.....	99

작품 31. 박능생, <센트럴 파크-뉴욕 드로잉>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2013.....	101
작품 32. 박능생, <몽마르뜨 드로잉>, 30cm x 25cm, 종이에 수묵, 2014.....	101
작품 33. 박능생, <몽마르뜨 드로잉>, 30cm x 25cm, 종이에 수묵, 2014.....	101
작품 34. 박능생, <루브르 박물관 드로잉>, 30cm x 25cm, 종이에 수묵, 2014.....	101
작품 35. 박능생, <부산 영정도 드로잉>, 30cm x 40cm x 4ea, 회선지에 수묵, 2013.....	102
작품 36. 박능생, <인왕산>, 130cm x 162cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2010.....	132
작품 37. 박능생, <인왕산>, 194cm x 130cm x 4ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	133
그림 38. 번지점프, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	135
작품 39. 박능생, <서울전경도Ⅴ> 전시설치전경, 난지 갤러리, 2009.....	137
작품 40. 박능생, <서울 전경도Ⅴ>, 214cm x 149cm x 16ea, 회선지에 수묵, 2008~2009.....	138
작품 41. 박능생, <대전 전경도>, 92cm x 72cm x 14ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	138
작품 42. 박능생, <부산 전경도>, 140cm x 291cm x 3ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011~2012.....	138
작품 43. 박능생, <남산타워>, 130cm x 162cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2010.....	145
작품 44. 박능생, <Feded memory-china>, 193cm x 132cm, 한지에 혼합재료, 2008.....	148
작품 45. 박능생, <난지도>, 214cm x 149cm, 회선지에 수묵·혼합재료, 2009.....	149
작품 46. 박능생, <난지도>, 214cm x 149cm, 회선지에 수묵·토분, 2009.....	152
작품 47. 박능생, <세월 쌓기>, 214cm x 149cm, 회선지에 수묵·혼합재료, 2010.....	158
작품 48. 박능생, <그날의 흔적>, 103cm x 73cm, 회선지에 수묵·혼합재료, 2011.....	158
작품 49. 박능생, <이사>, 150cm x 107cm, 회선지에 수묵·혼합재료, 2011.....	157
작품 49. 박능생, <독산동>, 212x96cm, 한지에 먹·혼합재료, 2010.....	159
작품 50. 박능생, <독산동>, 212x96cm, 한지에 먹·혼합재료, 2010.....	159
작품 51. 박능생, <독산동>, 212cm x96cm, 한지에 먹·혼합재료, 2010.....	159
작품 52. 박능생, <독산동>, 212cm x96cm, 한지에 먹·혼합재료, 2010.....	160
작품 53. 박능생, <반포동>, 215cm x 150cm x 4ea, 회선지에 수묵·혼합재료, 2010~2011.....	160

작품 54. 박능생, <Time square>, 94cm x 70cm, 화선지에 수묵, 2012.....	161
작품 55. 박능생, <Time square>, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012.....	161
작품 56. 박능생, <링컨 기념관>, 96cm x 57cm, 화선지에 수묵, 2011.....	163
작품 57~60. 박능생, <Drawing-New York City>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2012.....	163
작품 61~63. 박능생, <홍명거리-드로잉>, 85cm x 69cm, 화선지에 수묵, 2006.....	165
작품 64. 박능생, <people in the city>, 88cm x 52cm, 화선지에 수묵, 2000.....	167
작품 65. 박능생, <the Grey>, 61cm x 69cm, 화선지에 수묵, 2000.....	168
작품 66. 박능생, <some landscape>, 130cm x 160cm, 화선지에 수묵, 2004.....	168
작품 67. 박능생, <jam>, 254cm x 154cm, 화선지에 수묵, 2004.....	169
작품 68. 박능생, <Granma>, 96cm x 66cm, 화선지에 수묵, 2003.....	170
작품 69. 박능생, <Granpa>, 96cm x 66cm, 화선지에 수묵, 2003.....	170
작품 70. 박능생, <거리풍경>, 33cm x 24cm, 한지에 수묵, 2005.....	171
작품 71. 박능생, <거리풍경>, 33cm x 24cm, 한지에 수묵, 2005.....	171
작품 72. 박능생, <나의 고향>, 90cm x 179cm, 화선지에 수묵, 2004.....	173
작품 73. 박능생, <Memary of India>, 193cm x 132cm, 종이에 주먹, 2008.....	175
작품 74. 박능생, <산행>, 130cm x 97cm, 화선지에 수묵 채색, 2007.....	179
작품 75. 박능생, <산행>, 130cm x 97cm, 한지에 먹 채색, 2007.....	179
작품 76. 박능생, <번지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	181
작품 77. 박능생, <번지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	181
작품 78. 박능생, <번지점프>, 215cm x 150cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011.....	182
작품 79. 박능생, <번지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011.....	182
작품 80. 박능생, <Wasingteon DC>, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012.....	183
작품 81~83. 박능생, <New York drawing>, 47cm x 52cm, 화선지에 수묵·아크릴, 2012.....	186
작품 84. 박능생, <독산동>, 212cm x 96cm, 화선지에 수묵, 2010.....	187
작품 85. 박능생, <독산동>, 212cm x 96cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2010.....	187
작품 86. 박능생, <Memory of India>, 193cm x 132cm, 화선지에 수묵·토사, 2008.....	188

작품 87. 박능생, <번지점프>, 캔버스에 수묵·아크릴, 92cm x 72cm, 2011.....	189
작품 88. 박능생, <공주에서 유성으로>, 90cm x 179cm, 화선지에 수묵, 2004.....	191
작품 89. 박능생, <기차역 드로잉>, 화선지에 수묵, 24cm x 33cm, 2005.....	192
작품 90. 박능생, <거리 드로잉>, 화선지에 수묵, 33cm x 24cm, 2005.....	192
작품 91. 박능생, <서울풍경도 V> 부분도.....	192
작품 92. 박능생, <번지점프>, 캔버스에 먹·아크릴, 91cm x 72cm, 2011.....	192
작품 93. 박능생, <무풍지대>, 170cm x 650cm, 화선지에 수묵, 2002.....	195
작품 94. 박능생, <회색도시>, 146cm x 414cm, 화선지에 수묵·점토, 1999.....	195
작품 95. 박능생, <난지도>, 65cm x 116cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2009.....	197
작품 96. 박능생, <워싱턴 D.C >, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012.....	197

도 판 목 록

도판 1. 휴버트보스, <서울풍경>, 30cm x 60cm, 캔버스에 유채, 1899.....	14
도판 2. 변관식, <영도교>, 화선지에 수묵담채, 33.7cm × 137.2cm, 1948.....	15
도판 3. 박득순, <서울풍경>, 95cm x 160cm, 캔버스에 유채, 1949.....	17
도판 4. 박노수, <서울시가지도>, 115cm x 200cm, 화선지에 수묵채색, 1956.....	17
도판 5. 유영국, <도시>, 60cm x 73cm, 캔버스에 유채, 1955.....	18
도판 6. 문신, <도시풍경>, 39cm x 55cm, 캔버스에 유채, 1959.....	18
도판 7. 김기창, <북덕방>, 화선지에 수묵담채, 72cm x 63cm, 1953.....	19
도판 8. 안상철, <잔설>, 210cm x 153cm, 종이에 수묵, 1958.....	19
도판 9. 이종상, <도심의 괴물>, 화선지에 수묵담채, 65cm x 50cm, 1978.....	20
도판 10. 이철주, <세종로 풍경>, 100cm x 75cm, 화선지에 수묵담채, 1979.....	20
도판 11. 문봉선, <도시>, 180cm x 140cm, 화선지에 수묵담채, 1987.....	20
도판 12. 김아영, <철거지대>, 66cm x 133cm, 화선지에 수묵담채, 1978.....	21
도판 13. 이선우, <철거지대>, 115.5cm x 90cm, 화선지에수묵담채, 1988.....	21
도판 14. 이재호, <공장지대>, 130cm x 162cm, 화선지에 수묵담채, 1984.....	21
도판 15. 강행원, <겨울 난지도>, 92cm x 117cm, 화선지에 수묵담채, 1986.....	21
도판 16. 민정기, <개인택시>, 130cm x 97cm, 캔버스에 유화.....	22
도판 17. 이석주, <일상>, 97cm x 130.3cm, 캔버스에 유화, 1983.....	23
도판 18. 이석주, <일상>, 97cm x 130.3cm, 캔버스에 유화, 1982.....	23
도판 19. 서용선, <숙대입구>, 캔버스에 혼합재료, 180cm x 230cm, 1991.....	24
도판 20. 유근택, <도시 혹은 당신의...>, 134cm x 424cm, 화선지에 수묵담채, 1999.....	25
도판 21. 오용길, <명동성당>, 137cm x 93cm, 화선지에 수묵담채, 2004.....	25
도판 22. 오용길, <코리아나호텔>, 182cm x 121cm, 화선지에 수묵담채, 2005.....	25
도판 23. 클로드 로랭, <항구도시>, 103cm x 131cm, 캔버스에 유채, 1644.....	51
도판 24. 모네, <수련>, 89cm x 93.5cm, 캔버스에 유채, 1899.....	52

도판 25. 안건, <몽유도원도>, 비단에 수묵담채, 38.7cm x 106.5cm, 1447, 일본 덴리 대학 소장.....	55
도판 26. 정선, <금강전도>, 28.1cm x 33.7cm, 비단에 담채, 1734.....	62
도판 27. 정선, <인곡유거>, 24.4cm x 27.4cm, 종이에 수묵담채, 1755년경.....	65
도판 28. 정선, <인왕제색도>, 138.2cm x 79.2cm, 1751.....	65
도판 29. 강세황, <영통동구도>, 33.0cm x 53.3cm, 18세기 중반.....	68
도판 30. 김홍도, <금강사군첩-표훈사도>, 30.4cm x 43.7cm, 1788.....	69
도판 31. 김홍도, <금강사군첩-문탑>, 30.4cm x 43.7cm, 1788.....	69
도판 32. 김홍도, <서성우렵>, 견본담채, 97.7cm x 41.3cm, 1795.....	70
도판 32. 김홍도, <서장대 야조도>, 견본채색, 151.5 cm x 66.4cm, 1795.....	70
도판 34. 이정, <기성전도>, 167cm x 96cm, 견본채색, 규장각소장.....	74
도판 35. 이가염, <노신고향 소흥성>, 62.3cm x 44.6cm, 화선지에 수묵, 1963.....	83
도판 36. 데이비드 호크니의 야외 사생 모습.....	86
도판 37. 데이비드 호크니, 외터 근처의 더 큰 나무들 또는 새로운 포스트 -사진 시대를 위한 모티브에 관한회화, 1200cm x 460cm, 2007.....	88
도판 38. 엘리자베스키스, <정월초하루 나들이>, 38x26cm, 목판화, 1921.....	100
도판 39. 광희, <조춘도>, 158.3cm x 108.1cm, 견본 수묵, 1072.....	107
도판 40. 작가미상, <전주지도>, 150cm x 90cm, 지본채색, 18세기 이후, 서울대 규장각 소장.....	109
도판 41. <동궐도>, 5.76m x 2.73m, 견본채색, 1824~1828년 사이, 국보 제249호, 고려대학교소장	110
도판 42. 홍세섭, 유압도, 119.7cm x 47.9cm, 비단에 수묵, 19세기.....	111
도판 43. 마사치오, <성삼위 일체>, 667cm x 317cm, 프레스코기법, 1428.....	113
도판 44. 시각 피라미드.....	114
도판 45. 다른 거리에서 바라 본 구체.....	114
도판 46. 뒤러, 시각 피라미드의 원리.....	115
도판 46. 폴 세잔, <생 빅투아르 산>, 70cm x 89.5cm, 캔버스에 유채, 1902~1904.....	119
도판 47. 피카소, <아비뇰의 처녀들>, 243.9cm x 233.7cm, 캔버스 유채, 1907.....	120
도판 48. <Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983>, 사진 콜라주, in x 62.5in, 1983.....	121

도판 49. 아홉 대의 카메라 설치.....	124
도판 50. 월터게이트 2010년11월7일 오전11시30분.....	124
도판 51. 데이비드 호크니, <반-이집트 양식으로 그린 브리들링턴 스쿨과 베싱바이 로드 의 모리슨 슈퍼마켓 사이의 스물다섯 그루의 큰 나무들 부분>, 2009.....	125
도판 52. 유근택, <풍경의 속도-서울에서 유성까지>, 125cm x 1360cm, 수묵담채, 2003.....	126
도판 53. 유근택, <풍경의 속도> 전시장면.....	126
도판 54. 데이비드 호크니, 50개의 관넬로 이어진 <와터 근처의 더 큰 나무들 혹은 새로 운 포스트 - 사진시대를 위한 야외에서 그린 그림> 전시장면.....	137
도판 54. 공원으로 조성된 난지도.....	151
도판 55. 난지도 쓰레기 처리장.....	151
도판 56. 김홍도, 빨래터, 27cm x 22.7cm, 화선지에 수묵담채, 18세기 후반.....	165
도판 57. 김홍도, 타작, 39.7cm x 26.7cm, 화선지에 수묵담채, 18세기 후반.....	165
도판 58. 김홍도, 씨름, 26.9cm x 22.2cm, 화선지에 수묵담채, 18세기 후반.....	166
도판 60. 이가염, <만산홍편>, 137cm x 67cm, 1972.....	180
도판 61. 팔대산인, <팔팔조도>, 화첩에 수묵, 31.8cm x 27.9cm, 1694.....	184

서론

충남 부여에 태어난 연구자의 어린 시절 고향은 말 그대로 전기가 들어오지 않는 오지 중에 오지였다. 그 시절 하루일과는 학교를 다니는 시간을 제외하고는 집안일을 돕는 것이었다. 논과 밭에서 일하고 소나 염소 등을 관리하였으며 산에 가서 나뭇가지를 주워 오는 일과는 공부보다 부모님 농사일을 돕는 것과 자연에 거(居)하는 것이었다. 시골은 도시보다는 자연 변화에 민감한 곳이다. 계절이 변함에 따라 바뀌는 주변 경관은 연구자에게 자연과 환경에 대한 관심을 고취시켰다. 그러면서 연구자는 주변 환경세계를 몸으로 체험하게 되었고 장소에 대한 특별한 체험을 하게 되었다. 연구자의 할아버지는 늘 떡과 모필을 가까이 하시며 비록 초라한 마을이었지만 집집마다 서까래와 기둥에 복을 기원하는 글씨를 손수 써주셨다. 연구자는 그 모습이 신기하기도 하고 재미있어 보이기도 하여 늘 할아버지가 하시는 일들을 구경하다보니 모필과 떡을 가까이 하는 것이 일상이 되어버렸다. 이러한 유년시절의 성장과정은 연구자가 성인이 되어 작품 활동을 하는 과정에 적잖은 영향을 미쳤음에 분명하다. 디자인을 전공하기 위해 그림을 시작했지만 이러저러한 상황으로 인해 회화를 전공하게 되었고 어린 시절부터 지속된 환경세계에 대한 관심과 모필에 대한 익숙함은 자연스럽게 산수와 풍경이라는 모티브로 이어져갔다. 또 대학시절 대전 시내에 있는 대학으로 진학함으로써 경험된 환경의 변화는 유년시절 느끼지 못한 새로운 정서를 가

지게 하였다.

그래서인지 연구자의 관심사는 내가 몸담고 있는 ‘지금’ ‘여기’라는 ‘장소’¹⁾이다. 장소는 시간이 개입된 공간이다. 장소는 사건이 일어나는 곳이며 관계를 맺는 곳이다. “사람이나 사물이 접하고 있는 영역 또는 인간의 활동이 행해지는 장이나 물체의 운동이 그 속에서 전개되는 넓이”²⁾를 말하는 공간과는 달리 장소는 “개인들이 부여하는 가치들의 안식처이며, 안전과 애정을 느낄 수 있는 고요한 중심이다.”³⁾ 하이데거는 존재의 근본 특징을 거주함에 있다고 보았다. 인간을 특정한 시간과 공간 안에 살아가는 존재라고 보았던 것이다. 이러한 시간과 공간 속에 개인의 취향과 역사가 배어 있는 곳이 장소이다. 장소는 내가 바라보며 방관하는 곳이 아니라 그 안에서 체험하고 의미를 부여하는 곳이다. 연구자는 비일상적인 것들을 체험함으로써 땅과 공간과 장소에 대한 개인적인 경험을 기록한다. 나의 장소가 아니었던 것을 도시를 걷거나 스케치 하며 공간을 체험한다. 그러면 그 공간은 ‘텅 빈’의 의미가 아니라 개인적인 체험과 이해가 축적되는 장소로서 경험된다. 그러한 의미에서 장소의 경험은 연구자 작업에 큰 모티브를 제공하고 있다.

조선후기 진경산수 화가들은 우리의 땅 곳곳을 두루 체험하며 땅의 느낌과 기운을 화폭에 담았다. 화폭에 담은 이미지가 비록 사진과 같은 정확성은 없다 하더라도 진경산수가 실경을 꼭 빼닮았다는 의미에서 보다는 장소의 경험과 체험되는 과정에서 얻어지는 장소감과 땅의 기운을 실재보다 더

1) ‘장소’라는 단어는 그리 명확하게 정의되어 있지 않다. 현재 우리나라 도서관에 비치된 여러 백과사전에는 ‘장소’라는 용어가 정의되어있지 않다. 그러나 간혹 건축학과 철학적 담론에서 논의되고 있기는 하다. 그러한 가운데 나는 건축가 함성호의 ‘장소’개념에 공감하며 이 글을 전개해 나가려고 한다. 함성호에 의하면 공간의 ‘공(空)’은 ‘스스로 아무 성격을 가지지 않음’을 뜻한다. 즉 ‘무자성(無自性; Non Self-identity)’이다. 그렇게 존재한 것이 공간이다. 장소는 우리 말로 ‘곳’이다. 어떤 특정한 지역이나 지형, 혹은 인위적으로 만들어진 지리적 실체이다. 공간은 시간이 배제된 장소이다. 바꾸어 말하면 장소는 시간이 개입된 공간인 것이다. ; 함성호, 「일어나고, 벌어지는 시적 사건의 공간」, 『Troika Persistent Illusions』, 대림미술관, 2014, pp.7~9 참조

2) 기다겐 외 3명, 『현상학사전』, 도서출판 b, 2011

3) Yi-Fu Tuan, 구동화·심승희 역, 『공간과 장소』, 대운, 2011, p.7

실제적으로 표현 하는 것이 중요한 의미였다. 조선 중기 이전 관념적이고 이상향적 이었던 산수화는 조선후기 문화적 부흥기의 시대적 배경과 맞물려 실경을 체험하고, 체험된 장소 안에서 스케치하고, 장소의 사실적 특징과 화가 자신의 고유한 감성을 더해 ‘진경산수’라는 그림의 새로운 방향을 제시한 중요한 시기였다.

폴 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906, 프랑스)도 그의 생애 마지막 20년을 생 빅투아르산의 본질을 그리기위해 비가 오나 눈이 오나 그 산을 오르내렸고, 로브 언덕에 앉아 몇 달이 지나도록 장소를 옮기지 않고 한 자리에서 이 산을 바라보며 단지 각도만 달리 해서 그림을 그리기도 하였다. 그가 산의 본질을 파악하기 위해서 했던 작가적 태도는 체험하고 경험하는 것이다. 장소의 특징을 파악하고 장소애를 가지는 것으로 화가는 장소성을 표현한다. 현존하는 영국작가 데이비드 호크니(David Hockney, 1937~, 영국)는 이런 점에서 세잔의 계승자라고 볼 수 있다. 그는 폭 12미터, 높이 4.6미터의 대작도 현장에서 사생하여 완성하였으며, 영국 요크셔 지방의 평범한 풍경을 대형작품으로 만들어 넘으로써 그가 늘 생활하던 장소의 장소성을 표상하였다.

인간이 느끼고 표현하는 장소는 단지 물리적으로 다가오는 공간만을 의미하지 않는다. 공간은 시간과 같이한다. 그 결과 공간은 몸이 존재하고 체험하는 존재론적, 현상학적 장소가 된다. 연구자는 이것을 “장소성”이라 표현한다. 이것은 인간이 거주하고 체험하며 눈과 몸과 마음으로 느끼는 시공간이다. 그렇기 때문에 연구자가 하고 있는 작업들은 관념산수도 실경산수도 아닌 ‘풍경의 장소성’이라 말할 수 있다. 연구자가 거주하고 교감하는 물리적·정서적 場을 표현하는 이 ‘도시풍경그림’은 인간의 존재론적 사유이기도 하다.

그렇기 때문에 원근법의 과학적 시점은 중요하지 않다. 내 발이 움직이면

서 펼쳐지는 장소의 이미지를 표현하기 위해 연구자는 고정된 시점이 아니라 움직이는 시점 즉, 이동시점을 사용한다. 겸재 정선(謙齋 鄭敼, 1676~1759)의 <금강전도>는 금강산의 준엄함을 펼쳐진 이미지 그대로가 아니라 자신의 심상으로 표현하였다는데 의미가 크다. 동양화에서 중요한 것은 물리적 현상의 재현이 아니라 감정의 경험을 표현한다는 사실은 이미 잘 알고 있는 사실이다. 겸재가 금강산을 누비며 몸으로 체험했던 웅장함과 비범함은 원근법의 관점에서는 보기 힘든 공간의 구성이다. 데이비드 호크니 역시 사람이 보는 광경은 카메라의 원근법으로는 파악될 수 없는 총체적 이해를 가지고 있다고 말하고 있다. 그렇기 때문에 그의 거대한 풍경화나 사진 작품들은 시점을 한 곳에 고정되어 있지 않고 피사체들과 일정한 거리를 유지하며 움직이는 이동시점을 사용하고 있다. 연구자 역시 작업에 원근법적 시점은 그다지 중요하지 않다. 단순히 관조적으로 표현되는 경관이 아니기 때문이다. 연구자가 그리는 장소는 삶의 장소이며, 우리 인간들이 실존하는 장소로써 받아들여지고 표현될 뿐이다. 그렇기 때문에 때로는 장소 깊숙이 들어가 체험을 하고 때로는 그것들의 경관을 조망하며 화면에 펼쳐나간다.

이러한 장소성에 관한 문제는 공간을 표현하는 작가로서 심도 있게 다루어져야 할 문제라고 생각한다. 왜냐하면 그것은 단지 ‘공간’이라는 물리적 실체가 아니라 인간이 몸담고 사는 실존의 문제이기 때문이다. 그럼에도 불구하고 장소성에 대한 논의는 철학, 건축학, 지리학에서 조금씩 다루고 있을 뿐이다. 더욱이 그림에서 개인적인 감수성을 가지고 수많은 자연풍경과 실내, 환경을 표현하고 있지만 장소성에 관한 담론은 찾아보기 어렵다. 그런 점에서 연구자의 ‘장소성’에 관한 회화적 고찰은 의미 있다고 판단된다. 작가는 인간이 속해 있는 환경세계에서 단지 환경의 아름다움만을 보지는 않는다. 그 안에 거주하는 인간을 담기 마련이다. 적어도 연구자의 작업은 인간이 실제 하는 장소성에 관한 담론이다. 그런 점에서 볼 때 연구자의 그림

이 경관을 표현하는 ‘정경’이지만, 내용적으로는 인간의 삶을 다루는 존재론과 관련이 깊다. 그렇기 때문에 본 논문에서 도시 풍경의 이미지에 관한 연구와 함께 장소에 대해 인간이 가지는 특별한 감정과 그 감정의 형상화를 연구하는 과정이다.

그런 점에서 본 논문에서 장소에 관해 심도 있게 접근하는 과정이 필요하고 이에 앞서 연구자가 장소를 연구 작업에서 의미 있게 다루게 된 계기로부터 출발하는 것이 순서라 판단된다.

따라서 본 논문의 제 I 장에서는 연구자가 경험했던 장소에 대한 특별한 경험과 관심, 그리고 그 관심들이 모여져 시작하게 된 작업의 출발점, 초보작가 시절 가졌던 공간과 장소에 관한 관심이 어떻게 인간에 대한 관심으로 모아지게 되었는지의 과정을 통해 장소성의 문제에 접근할 것이다.

이에 따라 제 II 장에서는 장소성의 논의가 좀 더 심화되어야 할 것이다. 따라서 공간과 장소의 의미의 차이를 명확히 하고, 실존하고 경험하는 공간으로써 장소성에 대한 논의를 다양한 관점에서 조망한 후 연구자의 작업에서 추구하는 장소성이란 무엇인가에 대한 배경을 밝히도록 하겠다.

또 장소성이 표현되기 위해서는 체험과 경험이 필요하다고 하였는데, 제 III 장에서는 이러한 작가적 태도를 정선, 김홍도와 같은 조선 후기 진경산수화 작가들과 세잔, 이가염 등 동서양 근현대 작가들의 작품을 통해 장소성에 접근하는 작가적 태도에 대한 고찰이 있겠다. 특히 장소성 체험의 과정으로 현장 드로잉의 중요성을 논하기 위해서 데이비드 호크니의 작업과 연구자의 작업태도를 비교하여, 장소를 다루는 작가들이 중요하게 여기는 체험 공간의 현장성이 무엇인지를 논하려 한다.

제 IV 장은 연구자가 도시 풍경의 장소성 표현을 위해 구사했던 거시적·미시적 시점에 대한 문제에 접근하기 위해 시점에 대한 미술사적 고찰이 있을 것이다. 전통적인 동양화의 시점은 광희가 제시한 삼원법이 회화의 정석으

로 여겨지며 많은 작가들에 의해 표현되었으나 조선후기 진경산수 화가들은 삼원법에 매이지 않고 장소의 특징을 좀 더 잘 표현하기 위해 부감법을 사용하게 된다. 또 서양의 회화 전통에서 보편적으로 사용한 시점 체계인 선원근법과, 색채·대기 원근법에 대한 연구가 있는 후, 현대적 관점에서의 시점 체계인 다시점과 파노라마 시점, 이동시점 등에 관한 연구가 있을 것이다. 그리고 이러한 미술사적 양식들이 연구자 작업에 어떻게 적용되고 변용되었는지 작품연구 과정을 밝히기로 한다.

제V장은 이러한 장소 표현을 위해 연구자가 구현하였던 미학적 특징을 살펴보려 한다. 한 사람의 작가가 작품을 창작하는 과정은 그리 단순하지 않다. 환경세계에 관한 정서적 밑받침과, 인간의 장소에 관한 의식적 노력, 그리고 몸으로 경험하는 장소의 현장성, 그것을 바라보는 독창적 시점 등이 모두 종합되어 표현되어지는 작품연구 과정과 결과물은 미학적 특징으로 연결될 수밖에 없다. 이러한 특징을 수묵과 색채, 여백과 조밀, 그리고 이러한 표현을 위해 다루어졌던 매체들에 대해 논하는 글이 될 것이다.

연구자의 작업은 우리나라 전통 산수화에 그 뿌리가 있다. 그러나 우리나라 산수의 전통이 역사가 깊고 방대하여 본 논문에서 미술사적 전통을 논하는 것은 과분하다고 판단된다. 본 논문은 연구자 개인이 지금까지의 창작물을 만들어 내기 위해 경험했던 일련의 과정들과 그 의미를 논증하는 과정이다. 따라서 본 논문에서는 연구자의 작품에서 추구하고자 하는 장소성 표현을 위해 고찰될 필요가 있고 연구자의 작업관을 대변해 줄 수 있는 최소한의 철학적·이론적 지식들을 다루려고 한다. 이러한 배경지식은 예술가이자 작품을 연구하는 학자로서 작품을 심화시키는 당연한 태도라고 판단되며, 이러한 과정을 통해 앞으로 작품 활동에 긍정적 영향을 이 있을 것으로 기대한다.

I. ‘산수풍경’과 ‘도시풍경’

1. 산수에서 도시풍경으로 관심의 전환

풍경화와 산수화의 차이는 소재나 재료의 차이는 아니다. 두 개념 모두 경관을 모티브로 하고 있지만 각 문화권에서 그간의 의식과 철학의 역사를 망라하기 때문에 쉽게 단정할 수 없다. 그러나 보편적으로 생각해 보았을 때 ‘산수화’는 자연 그 자체를 대상으로 한다면 ‘풍경화’는 좀 더 인간 삶과 가깝다.⁴⁾ 연구자가 미술학도였을 당시 분위기는 처음 동양화 전공에 입문하는 학생들이라면 지(紙)·필(筆)·묵(墨)을 이용하여 ‘산수화’를 그리는 것은 당연한 과정이었다. 그렇기 때문에 한지에 모필을 사용하여 묵화로 자연을 그리는 것은 연구자에게 자연스러운 과정이었고 연구과제였다. 그러나 주변 환경과 경관을 둘러보고 관심이 있었던 연구자에게 도시의 경관은 자연만을 대상으로 하는 산수화와 다른 정경으로 여겨지게 되었다. 사의적(寫意的) 표현인 관념 산수화, 혹은 실경을 바탕으로 하는 진경산수화라 할지라도 자연만을 모티브로 하는 화면은 연구자의 삶과 조금 동떨어져 있었다. 연구자는 인간의 삶이 현존하는 삶의 터전에서 보여지는 자연경관을 표현의 대상으로 하고자 하였다. 급속도로 변화하는 환

4) 풍경화에 관한 비교 고찰은 오병욱 선생의 박사학위 논문 「동양 산수화와 서양 풍경화의 비교」에서 문화적 배경을 기반으로 연구된 바 있고, 연구자의 줄고 「동양의 산수관과 도시풍경」에서도 논한 바 있으며, 본 글의 II장에서도 간략하게 짚어볼 기회가 있으므로, 이 장에서는 그에 관한 논술을 생략하도록 하겠다.

경 가운데 인간의 흔적들이 남겨진 도시의 경관이야말로 이 시대의 자연스러운 풍경이라 할 수 있을 것이다. 그렇기 때문에 연구자는 ‘산수풍경’ 대신 ‘도시풍경’이라 표현하고 현재 우리와 좀 더 친숙한 환경인 도시에 대한 이미지를 포착하려 애쓰고 있다.

1995년 12월 달동네가 밀집되어 있는 서울 봉천동이 재개발 된다는 소식을 접하고 그 모습이 사라지기 전에 그곳을 작업에 남기고 싶은 마음에 카메라와 드로잉 북을 들고 봉천동을 찾았다. 12월 오후 2시경 봉천동은 한참 재개발을 하고 있던 상황이라 마을의 분위기는 암울하고 싸늘한 기운이 느껴졌다. 사람들은 얼굴에 미소가 없었고 삶의 희망을

잃은 듯 보였다. 그러한 분위기 탓에 그곳에 오래 머무를 형편이 아니었다. 그러던 순간 갑자기 함박눈이 내리기 시작했고 삭막했던 마을은 하얗고 소담스럽게 변하여 한 폭의 산수화와도 같은 모습이었다. 그림에 열정이 많았고 무엇을 그려야 할지 호기심이 많았던 그때 봉천동 산동네의 그 풍경의 인상은 지금도 잊을 수가 없다.

그로부터 연구자의 관심은 인간의 자리가 있는 도시의 모습이 되었다. 인공적이지만 오히려 그것이 자연스러운 현 시대에 자연스러운 모습이 바로 도시풍경이다. 인공마저도 자연으로 보여 지고 늘 부족함과 넘침으로 복잡하게 얽혀있는 지금, 여기 대한민국의 보편적 풍경인 것이다. 도시는 과거와 현재와 미래가 함께하는 곳이다. 이미 철거가 한창인 달동네와 재건축을 위한 아파트, 오래되어 보이는 옥상위에 물탱크, 현대식 건축물과



작품 1. 숲, 50cm x 80cm,
화선지에 수묵, 1998

남아 보이는 기와지붕, 스산한 거리 등 온갖 이질적인 풍경들이 아무렇지도 않게 뒤섞여서 공존하는 곳이 바로 지금 현재의 도시 모습이다.



작품 2. 삶-벽11, 162x130cm, 화선지에 수묵·점토, 1999



작품 3. 삶-벽8, 162x130cm, 화선지에 수묵·점토, 1999

<작품2, 삶-벽 11>과 <작품3, 삶-벽 8>은 대전 변두리 달동네의 빌라들이 무질서하게 밀집되어있는 곳이다. 다닥다닥 붙어있는 집들 사이로 가파른 오르막 계단은 계획 없이 하나 둘 모여 살기 시작하여 마을을 형성한 모습이였다. 초라하고 고되 보이는 그들의 마을이지만 서민적인 분위기는 따스하게 다가왔다. 이 동네에 들어서면 세련되고 정돈된 신도시의 모습에서는 찾아볼 수 없는 수묵의 느낌이 그려졌다. 수묵의 번짐과 흘림으로 인한 우연한 먹의 감각에 익숙했던 연구자에게 그 마을은 재현하고자 하는 대상으로 다가왔다. 강하게 먹을 눌러 세월의 때와 삶의 무게를 표현할 것인지, 옹기종기 모인 마을에 내리비치는 따스한 햇살을 표현할 것인지 한참을 바라다보았다. 삶이 묻어있는 집들의 벽은 그 마을 사람들의 초상으로 느껴진다. <작품2, 삶-벽 11>는 화면의 중심을 어둡게 처리하여 도시민들의 암울한 삶을 표현하고 싶었다. 그러나 그 삶이 마냥 절망적이지만은 않다. 어두운 화면의 무게를 벗기 위해 작은 창으로

작은 빛줄기를 표현하였는데, 이것은 힘든 삶 가운데에서도 마냥 절망적이지 않은 도시민들의 희망 같은 것이다. 이러한 도시의 이미지는 회색이고 빠른 속도로 진행되는 시간이다. 연구자는 도시의 변화하는 속도를 표현하기 위해 모필을 빠른 속도로 휘둘렀다. 안정되지 않고 불안한 도시민의 삶이 속도감 넘치는 필로 표상하려 했던 것이다. 반대로 <작품 3, 삶-벽 8>은 화면의 중앙을 밝게 처리하고 주변에 얽히고설킨 도시 변두리를 표현하였다. 그러나 두 그림에서 보여주고자 하는 내용의 차이는 없다. 화려하지 않고, 자세하지도 않은 붓 터치 속에 표현되는 그들의 삶의 모습은 중심에서 주변으로 밀려난 도시 변두리 노동자들의 삶의 이야기이다.

도시는 인간과 밀접한 관계를 가지고 있다. 세상 모든 것이 인간 중심적인 사고로 이루어져 있지만 인간에 의해 만들어진 도시라는 장소만큼 시대를 잘 대변해 주는 실체도 없을 것이다. “장소라는 것은 ‘물리적 속성’뿐 아니라 거기 머무는 사람들의 ‘활동’, 그들과 환경의 교류에서 발생하는 ‘의미와 상징’ 같은 개념을 모두 포괄하는 실존적 개념으로 사용된 것”⁵⁾이기 때문이다. 화려한 도시 중심가는 물론 변두리까지 도시는 사람들에게 삶의 터전, 즉 장소를 형성해 주지만 도시에서의 삶은 여유롭지 않다. 바쁘게, 혹은 복잡하게 얽혀 있는 자동차의 행렬 속에서도 연구자는 도시민의 정서를 읽을



작품 4. 거리, 162cm x 130cm, 화선지에 수묵, 2001

5) , 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002, p.134

수 있다. 정체성은 물리적으로 보이는 도시의 외관에만 있는 것이 아니라, 도시를 보는 사람들의 경험과 마음속에도 존재하기 때문이다. 연구자가 보고 느끼고 체험한 장소는 옛 그림에 등장하는 산수자연이 아니다. 인간에 의해 건축되고 생산된 근대의 산물인 도시이다. 영국의 지리학자 에드워드 렐프(Edward Relph)는 장소의 본질을 다음과 같이 말하였는데, 장소는 타자가 아닌 주체로서의 ‘공간 정체성’임을 증명해준다.

“장소의 본질은 물리적 환경·인간 활동·의미로 이루어진 독특한 체제를 규정하는 것이다. 어떤 장소의 안에 있다는 것은 거기에 소속된다는 것이고 그곳과 동일시되는 것이다. 더욱 깊이 내부에 있게 될수록 장소의 동일시, 즉 장소에 대한 정체성은 더욱 강해진다.”⁶⁾

연구자의 눈에 포착된 도시는 삭막하고 무표정한 도시는 아니다. 내 몸이 속해 있는 나 자신의 모습인 것이다. 수잔 K 랭거(Susanne K. Langer, 1895~1985, 미국)가 예술에 대해 다음과 같이 언급했듯이 예술 작품이라는 것은 단순한 감정이 아니라 예술가가 알고 경험하는 일체의 것이다.

“예술은 무엇을 표현하려 하는가. 내 생각으로는 모든 예술 작품이 다소 정도 차이는 있더라도 순수하게 또 교묘하게 표현하는 것은 예술가 자신이 가진 감정이나 정감이 아니고 그가 아는 감정이나 정감이다. 즉 감각성의 본질에 관한 그의 통찰, 신체적·정감적·공상적인 생명적 경험에 대한 심상이다.”⁷⁾

연구자에게 있어 도시는 관조의 대상도 인간소외의 냉소적 도시화도 아니다. 연구자에게 있어 도시라는 기표는 두 가지로 정의된다. 하나는 ‘일

6) Edward Relph, 김덕현·김현주·심승희 역, 『장소와 장소 상실』, 논형, 2014, p.116

7) Susanne K. Langer 저, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 2009, p.121

상'적 측면으로 접근하여 사람들의 소소한 모습, 분주한 모습, 위태로운 모습, 지친 모습이며, 다른 하나는 사람을 배제하고 거대한 '건축물'만을 화면 전면에 내세우는 것이다. 이것은 건물의 위풍당당함을 통해 도시의 '스펙타클'을 은유적으로 말하는 것이다. 이 기표들을 통해 연구자의 눈에 비친 도시의 모습은 인간 삶에서 뿜어져 나오는 다양한 감정의 일상들이다.

“엄밀하게 말한다면 그에게 자연이란 도시의 외형적인 모습이 아니라 그 속에서 사는 우리 인간의 회로애락의 감정이다. 그는 현대 도시 속에서 일어나는 어지러움, 혼란, 바쁘게 돌아가지만 반복적인 지루한 일상의 나태한 감성을 초목, 과목, 숙목, 담목, 발목, 등 다양한 필법과 묵법으로 표현하였다.”⁸⁾



작품 5, 6. 홍명거리, 85cm x 69cm, 화선지에 수묵담채, 2005

<작품 5, 6-홍명거리>은 홍명거리 시장 주변 상인들의 모습을 드로잉한 것이다. 연구자는 사람을 통해 도시의 모습을 표상한다. 번두리 도시 한복판의 상인들의 모습을 통해 도시민들이 살아가는 장소에

대한 애정과 삶의 터전으로서 땅의 모습을 보게 한다. 작가로써 연구자가 드로잉을 일상에서 실현하듯이 생활인으로써 저들은 특별하지도 않은 그들의 일상을 꾸려가고 있는 것이다.

<작품7-거리>는 위풍당당한 건축물들과 뻑뻑하게 줄지어 선 차량행렬

8) , 「도시와 자연에 대한 담론-자연의 영원함에서 도시 속 삶의 의미 읽기」, 개인전 서문, 2008

들을 통해 도시의 모습을 재현하였다. 빠른 속도로 변모해 가는 도시의 모습을 연구자는 빠르고 거친 붓질로 처리한다. 꼭 막힌 차량행렬이지만 어딘가를 향해 계속 가야만 하는 도시인들의 분주한 일상의 모습이 이 시대의 '진경(眞景)'이다. 삶에서 현장성을 드러내는 것이 연구자 그림의 주된 키워드이기 때문에 연구자의 그림은 동시대인으로서 보고 감각하는 기표화 된 현실의 삶이다. 그러나 이 작업이 도시의 속도와 사물의 속도를 포착하여 드러내는 것만은 아니다. 그것은 비록 재현적일지라도 연구자의 시각적 설계도 안에서 융합하고 재배치되는 기표이다.



작품 7. 거리, 90cm x 194cm x 2ea, 화선지에 수묵, 2004

2. 근대이후 도시풍경의 양상들

근대이후⁹⁾ 급속한 도시화와 더불어 풍경그림에서 도시의 모습은 옛 산

9) 근대화의 짝은 17~18세기 실학사상에서 찾을 수 있다는 것이 일반적인 견해이다. 실학사상은 그동안 유교중심 사회에서 관행으로 여겨졌던 예법에서 벗어나 실리를 추구하여 편리함을 도모 하였다는 데에 의미를 두고 있기 때문이다. 또 19세기 말 갑신정변이나 독립협회 등을 통하여 근대화 운동은 큰 진전을 보이기도 하였다. 그러나 열강의 간섭과 일제의 침략으로 우리나라만의 주체적인 근대화를 만들어 가는 것은 많은 어려움을 겪었고 36년간의 일제강점기, 8·15광복 후의 혼란과 6·25전쟁 등 1950년대의 과도기가 지나고, 1960년대에 들어서면서 4·19혁명을 계기로 근대화에 대한 자각을 가지고 본격적인 근대화에 착수하였다. ('한국 근대화 과정'-두산백과 참조)그러나 도시문화의 관점에서 본다면 19세기 말 서양과 일본의 문물이 본격적으로 생활 속에 유입되면서라고 할 수 있을 것이다. 또 미술계에서 한국 근대미술의 시점을 어디로 보느냐에 관한 논의는 크게 두 가지의 견해이다. 첫째는 내부적 자생론에 근거하여 서민예술의 태동과 우리민족 고유의 문화색이 보이는 시기로 조선 후기인 영·정조시대로 보는 견해와

수화가 그려지던 것처럼 자주 등장하게 되었다. 그리고 시간의 흐름에 따라 도시의 모습도 변해갔고 도시를 바라보는 작가들의 시선도 변해간 듯하다. 이 장에서는 우리나라의 도시가 그려진 그림들을 시대적으로 조망하면서 변화되어지는 도시의 모습과 도시를 바라보는 작가들의 시선 변화를 고찰해 보겠다.

먼저 우리나라가 도시화되기 시작한 초기부터 1950여년까지의 그림들은 대부분 관조적 표현이 많다. 1899년에 그려진 휴버트 보스(Hubert Vos, 1835~1935, 네델란드)의 <도판 1 - 서울풍경>은 근대화된 도시의 모습은 아니지만 산수자연 보다는 가옥을 위주로 표현된 원근법과 서양의 재료로 표현 되어져서 그런지 그동안 우리에게 익숙한 수묵 산수화와는 달리 이국적 분위기마저 느끼게 한다.

이 그림은 원경, 중경, 근경을 원근법에 따라 전형적인 서양화풍으로 그려내졌다. 가로로 긴 화면에 풍경화 구도는 평온해 보인다. 누런 대지와 황토흙



도판 1. 휴버트보스, <서울풍경>, 30cm x 60cm, 캔버스에 유채, 1899

벽 기와집들, 그리고 간혹 보이는 흰색 옷을 입은 사람들의 일상적인 움직임이 평온해 보인다. 혼란과 격동의 시기였던 당시의 분위기가 아닌 단지 경관을 감상하고 관조하는 작가적 태도를 엿볼 수 있다. 조선인이 아

하나는 외부적 충격론으로 1876년 강화조약과 개항으로 급변화된 시기의 미술로 보는 견해이다.(오광수, 『시대와 한국미술』, 미진사, 2007, p.74 참조) 이러한 두 가지의 견해에서 본고에서 기준으로 삼아야 하는 근대를 도시풍경이라는 관점에서 판단하지 않을 수 없다. 그런 의미에서 연구자는 근대적인 건축물이 들어서고 서구화된 도시가 성립되기 시작한 개항 후의 기준을 적용하려 한다. 또 연구자가 도시풍경의 모습을 근대 이후로 설정한 이유 역시 우리나라의 도시화가 본격적으로 시작된 시기이기 때문이다.

닌 이방인으로써 서울이라는 도시를 단지 타자의 시선으로 관망한 경관 속에서 장소의 의미를 찾아보기 어렵다. 그는 지금 이 공간의 밖에 존재한 관찰자로서의 입장이다.



도판 2. 변관식, <영도교>, 화선지에 수묵담채, 33.7cm × 137.2cm, 1948

1948년 제작된 변관식(卞寬植, 1899~1976)의 <도판 2 - 영도교>¹⁰⁾ 역시 실경을 소재로 하여 경관을 관조한 표현으로 보인다. 전통적인 수묵화 필법으로 이제껏 서양화에서나 볼 수 있었던 근대적 풍경을 소재로 하고 있으며 다리 기둥과 일부 건물의 표현에서 서양의 명암표현이 발견된다. “변관식은 일제강점기부터 해방 후의 대표적인 한국화가로 우리나라의 여러 화풍에 서구적 기법을 가미한 독창적 그림으로 유명하였다. 화면은 오른쪽의 용두산 방면, 왼쪽의 영도 방면, 중앙에 두 지역을 이어 주는 영도다리로 크게 나누어진다. 지금은 없어진 구 영도경찰서, 구 부산부청 건물 등이 묘사되어 있으며, 건물 뒤편으로 용두산, 북병산, 구봉(龜峯)이, 다리 너머로는 구덕산과 아미산이 보이고 영도대교는 들린 채 표현되어 있다. 이 그림을 그린 장소는 영도에 있던 구 일본경철도기주식회사로 해방 후 대한도자기주식회사가 된 지점이다. 이 작품은 부산의 근대화된 풍물을 그린 실경산수화로서 1950년대 이후 변관식의 화풍 변화를 보여 준

10) 문화재자료 제28호. 이 그림 윗부분에는 오인절구의 시의 내용은 다음과 같다. ‘鐵梁揭而關 船出海通門 機事紛綸外 遙山靜自存’ ; 영도다리 높이 들려 배가 이를 문 삼아 지나 바다로 나아가네. (다리 올리는) 기계소리는 시끄러운데 먼 산들은 고요히 그대로 있네.

다는 점과 공백기로 남아 있던 1948년 변관식의 행적을 밝혀주는 작품이라는 점 등에서 중요한 가치를 가진다고 할 수 있다.”¹¹⁾ 도시의 건물과 인공의 건축물 보다는 산수와 자연을 주된 모티브로 하였던 당시 한국화의 풍토에서 변관식의 이 그림은 일상의 평범함을 보여줌과 동시에 일상이 변하고 있음을 함께 보여주고 있다.

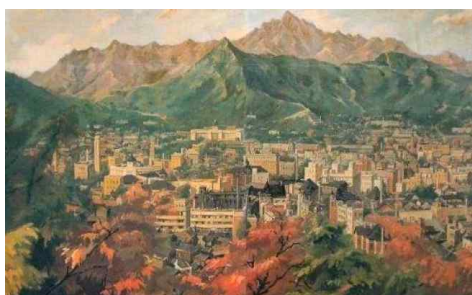
다음은 1949년에 그려진 박득순의 <도판3 - 서울풍경>이다. 변관식의 그림이 1948년 그려진데 비해 거의 비슷한 시기에 그려졌는데 유화로 그려지고, 사실적인 표현 묘사로 인해 훨씬 후대의 그림처럼 보여진다. 근경과 원경이 나무와 산으로 빙 둘러 있는 가운데 도시의 모습이 사실적으로 묘사되어 있다. 촘촘한 건물들 사이는 초록의 나무들로 인해 공간이 있다는 것을 알 수 있고, 원근법에 따라 멀어지는 건물들의 모습은 서양의 원근법을 적용하고 있다. 박득순은 서울이 한눈에 바라다 보이는 어느 높은 지점에서 이 도시를 관조하고 있다. 서울이 이렇게 건물 숲이 된 것은 불과 몇 십 년 동안의 변화였을 것이다.

비슷한 구도로 서울의 전경을 높은 곳에서 조망한 박노수의 <도판 4 - 서울시가지도>가 있다. 박득순의 그림보다 7년 후에 그려졌지만 비슷한 경관을 보여준다. 다만 박노수의 그림이 전통적인 재료인 수묵화로 그려졌고, 산수화의 삼원법에서 심원, 평원, 고원 사이에 여백을 남겨 구름과 공기의 흐름을 표현하였듯이 오른쪽 아래서부터 시작한 구름의 움직임이 멀리 원경까지 흐르고 있는 표현으로 원경을 더욱 아득하게 보이도록 하고 있다.

이렇듯 도시의 경관을 하나의 풍경으로 관조하며 바라보던 작가들의 시선은 동양의 산수화와 서양의 풍경화 모두 미술의 역사에서 어느 시대나 볼 수 있는 전형적인 그림의 방식이다. 물론 경관을 관조하는 것에도 작

11) <https://www.google.com/> ; 2015. 9. 16

가들만의 고유한 시선과 관점이 있기 마련이지만 1950년대까지 우리나라의 풍경화에서 독특한 관점 보다는 그저 바라보는 의미에서의 풍경화가 지배적이었다.



도판 3. 박득순, <서울풍경>, 95cm x 160cm, 캔버스에 유채, 1949



도판 4. 박노수, <서울시가도>, 115cm x 200cm, 화선지에 수묵채색, 1956

다음으로 1950년대 후반부터의 그림들은 새로운 시대 새로운 조형이념들이 표현되는 그림들이다. 1955년 해방 후 우리사회는 급속한 변화와 혼란을 맞이하게 되었다. 이러한 변화는 사회 전반에 영향을 보이지 않을 수 없는 커다란 변화였다. 당시 화단 역시 이 변화를 무시할 수는 없었을 것이다. 국전(國展)과 반국전(反國展)의 대립, 창작미협, 모던아트, 신조형파, 현대미협 등에 의해 발동된 새로운 조형이념은 우리나라 현대미술의 출발을 알리는 결과를 낳았다. 이러한 경향은 동양화에서 보다 서양화에서 더욱 두드러진 경향을 보였는데 이전에 없었던 추상미술로의 전개 양상을 보였다. 이러한 맥락에서 유영국의 <도판 5 - 도시>는 풍경화의 추상화 경향을 보여주는 대표적인 그림으로 볼 수 있겠다. 그의 조형은 단순한 형과 색에 대한 관심이었다. 붉은 계열의 강렬한 색과 기하학적 구성의 울림으로 도시의 서사적 장대함과 동시에 서정적 아름다움을 표현하였다.



도판 5. 유영국, <도시>, 60cm x 73cm,
캔버스에 유채, 1955



도판 6. 문신, <도시풍경>, 39cm x
55cm, 캔버스에 유채, 1959

<도판 6>은 비슷한 시기에 그려진 문신의 <도시풍경>이다. 작가 문신(1923-1995)은 조각 작품들로 그의 작품세계를 마무리 하였으나 1959년 <도시풍경>은 문신의 보기 드문 유화 작품으로 특히 1950년대 한국 모더니즘 경향을 보여주는 귀중한 자료이다. 반 구상으로 그려진 이에서 큰 가로수 나무들 뒤로 건물들이 우뚝 솟아있고 거리를 걸어 다니는 사람들은 늘 그렇다는 듯 고개를 조금 숙이고 일상적으로 움직이고 있는 모습이다. 이 풍경은 다소 아동화적으로 보이지만 삶의 무기력함도 함께 보여주고 있다.

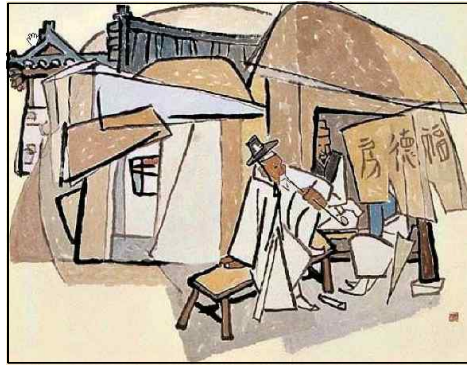
동양화 분야에서도 변화가 나타났다. 국전을 의식적으로 회피한 재야 중견작가들로 구성된 ‘백양회’¹²⁾와 ‘한국 동양화단의 유일한 전위적 청년 작가들의 집결체’를 표방하고 나온 ‘묵림회’ 등의 발족은 전통미술 분야의 새로운 시작을 알리는 움직임이었다.¹³⁾ 이러한 시대적인 분위기 속에서 김기창의 <복덕방>은 새로운 조형 방식을 보여준다. 강렬한 색채는 아니지만 단순화된 형과 선은 유영국의 그림에서와 마찬가지로 현대화 되었

12) 1957년 결성되어 1978년까지 활동한 현대 한국화 단체로 한국화의 새로운 방향 모색과 후진 양성을 위해 설립되었다. 이당 김은호의 제자들 모임인 후소회의 김기창, 박래현, 이유태, 이남호, 장운봉과 그 외 김영기, 천경자, 김정현, 조중현 9명이 중심이 되어 결성하였는데, 1950년대 미술계에서 한국화가들의 모임으로는 유일한 단체였다.

13) 오광수, 『한국현대미술사』, 열화당미술책방, 2010, pp.162~163 참조

다. “이러한 실험적 조형은 서양화에서 일어나고 있는 앵포르멜의 표현주의적 추상과 밀접한 유대를 지니고 있어 장르를 초월한 시대정신의 열기가 한 시기를 풍미했던 사실을 말해주고 있다.”¹⁴⁾ 1958년 작인 안상철 <잔설(殘雪)>은 화선지에 수묵으로 전통적인 재료기법을 사용한 작품이다. 그러나 구도면에서 과감한 부감법을 사용하고 있으며 여백 없이 기와지붕으로만 짝 찬 구도는 전통적인 동양화의 구도에서 벗어나는 덮인 기와지붕을 수평 수직으로 구성하여 기학적 조형감이 돋보이는 그림이다. 50년대 수묵화는 논밭 산촌 기와지붕 등 평범한 소재이지만 여백을 없애고 자연의 일부를 과감하게 확대해 추상 단계에까지 이른다.

1970년대부터 도시풍경의 특징은 자연의 경관 표현이나 미술양식의 변화 보다는 이데올로기적인 그림들이 주를 이루었다. 급속한 도시화 속에서 달라진 경관은 1940년대 박득순과 박노수의 그림 <도판 3, 4>에서 보았던과는 다른 문명의 거대한 위



도판 7. 김기창, <복덕방>, 회선지에 수묵담채, 72cm x 63cm, 1953



도판 8. 안상철, <잔설>, 210cm x 153cm, 종이에 수묵, 1958

14) , 『한국현대미술사』, 열화당미술책방, 2010, p.163

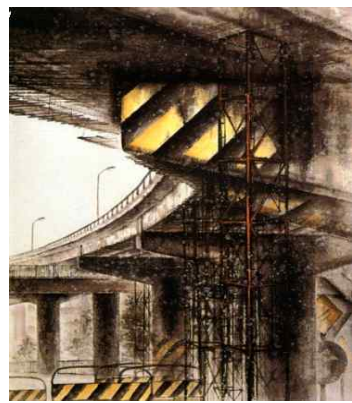
력 같은 분위기를 느끼게 해준다. 이러한 분위기는 아마도 멀리서 관조하는 시선이 아니라 커다란 건물들을 클로즈업함으로써 생기는 숭고함일 것이다.



도판 9. 이종상, <도심의 괴물>, 화선지에 수묵담채, 65cm x 50cm, 1978



도판 10. 이철주, <세종로 풍경>, 100cm x 75cm, 화선지에 수묵담채, 1979



도판 11. 문봉선, <도시>, 180cm x 140cm, 화선지에 수묵담채, 1987

<도판 9>는 1978년 이종상 교수가 그린 남산이다. 화면의 정 가운데 커다란 건물이 하얀 비백으로 남겨져 있다. 그리고 멀리 남산타워의 모습이 보인다. 서울이 한창 도시화로 몸살을 앓고 있던 시절 이종상 교수에게 비춰진 서울의 건물을 흉측한 괴물이었다. 제목마저 <도심의 괴물>이다. 과거 산과 물이 조화를 이루며 순수한 땅의 모습을 즐겨 그렸던 동양의 산수화에 익숙했던 화가들에게는 개발로 인해 문명과 조화를 이루어야만 하는 이 풍경을 어떻게 표현해야 할지가 당면과제였을 것이다. 남산 아래 우뚝 솟은 건물들을 괴물이라고 표현한 것으로 보아 작가가 당시 한국화의 정체성 혼돈가운데 있었음을 알 수 있게 해준다. 이철주의 <도판 10 - 세종로풍경> 역시 거대한 건물을 클로즈업해서 인간을 더욱 외소하

게 표현하여 인간소외와 함께 독재시대 암울한 세종로 사거리 등 자신이 몸담은 풍경을 이데올로기적 정신을 담아 그림으로 표현하였다. 문봉선의 <도판 11 - 도시> 역시 대도시에서나 볼 수 있는 고가차도의 거대한 기둥을 위협적으로 표현함으로써 도시의 장엄함을 보여주고 있다.



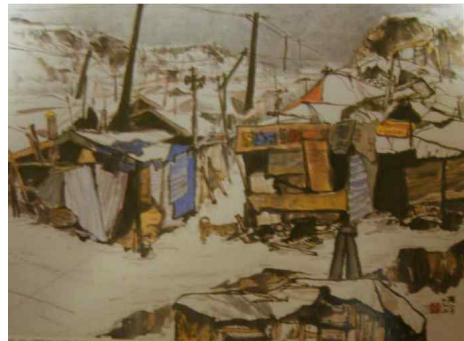
도판 12. 김아영, <철거지대>, 66cm x 133cm, 화선지에 수묵담채, 1978



도판 13. 이선우, <철거지대>, 115.5cm x 90cm, 화선지에 수묵담채, 1988



도판 14. 이재호, <공장지대>, 130cm x 162cm, 화선지에 수묵담채, 1984



도판 15. 강행원, <겨울 난지도>, 92cm x 117cm, 화선지에 수묵담채, 1986

또 다닥다닥 붙어 있는 숨조차 쉴 수 없이 표현된 초라하고 답답한 건물들을 표현한 김아영의 <도판 12 - 철거지대>, 당시 빈민들과 쓰레기더

미만 무성하던 볼품없이 소외된 난지도의 주택을 표현한 강행원의 <도판 15 - 난지도>, 초라한 쓰레트 지붕위로 뿜어내는 연기로 담담한 도시의 공기를 느끼게 하는 이재호의 <도판 14 - 공장지대>, 서구화되어가는 환경 속에서 철거되어가는 집들을 경쾌한 수묵으로 그려 낸 이선우의 <도판 13 - 철거지대> 등에서도 도시화와 개발 속에서 소외된 서민들의 모습을 담은 시대의식이 내포된 그림들이라 할 수 있다.

도시를 통해 인간소외의 감정과 민주화과정에서 오는 이데올로기적 사상을 보여주는 본격적인 그림은 1980년대 민중미술 그림에 의해 자주 그려졌다. 1980, 90년대 서울의 도시풍경을 심도 있게 연구한 최태만 교수의 「현대 한국미술과 도시문화」에 의하면 1980년대 그림에 대해서 다음과 같이 논거하고 있다.



도판 16. 민정기, <개인택시>, 130cm x 97cm, 캔버스에 유화

“1980년대는 민주화를 위한 투쟁의 시기이기도 했지만 도시문화가 팽창하면서 도시경과의 물리적 변화는 물론 내용적인 변화도 함께 일어난 시기이기도 했다. 이러한 도시문화의 팽창에 대한 반응은 1981년 ‘현실과 발언’이 기획한 「도시와 시각전」에 고스란히 나타나고 있다. 이 전시는 이전의 미술가들이 개별적인 차원에서 도시의 외형을 묘사하거나 도시에서의 일상적 삶은 물론 그 경제적, 문화적 현실까지 파악하고자 한 최초의 시도였다는 점에서 의미를 찾을 수 있다.”¹⁵⁾

최태만이 언급한 ‘현실과 발언’ 전시에서 <도판16-개인택시>는 “현실

15) 최태만, 「현대 한국미술과 도시문화」, 『동양미술사학』 제11호, 동양미술사학회, 2010, p.37

자체에 대한 감정적인 시선이 아니라 철저히 감정을 배제한 시선을 유지함으로써 현실 구조의 암담함을 드러내고 있다. 그가 감정을 배제하고 있다는 것은 바로 소시민적 삶이 사회의 거대한 구조 속에 갇혀 있을 때, 소시민적 삶의 ‘풍부한 표정’에 깃든 덧없음과 암담함 때문이다.”¹⁶⁾ 무채색의 도로와 차량과는 달리 노란색의 “개인”은 당시 대중교통의 문화를 주목하게 한다. 초현실주의 작가로 잘 알려져 있는 이석주의 초기 작품은 서민의 삶을 다룬 그림들이 많다. 그 중 <일상>은 고정관념이나 불확실한 미래에 대한 불안으로 지극히 타산과 양보 없는 이해관계 속에서 개인의 고립과 자신의 파괴, 집단의 노예 모습이 우리의 일상에서 벌어지는 인간소외의 모습이다. 관찰자는 차 안에서 밖을 바라보는 모습인데 자신이 속해있는 차 안은 어둡고 이와 반대로 세상은 밝은 빛으로 표현되어 그림을 그리는 주체가 고립되고 은폐 되어있는 것처럼 표현되었다.



도판 17. 이석주, <일상>, 97cm x 130.3cm, 캔버스에 유화, 1983



도판 18. 이석주, <일상>, 97cm x 130.3cm, 캔버스에 유화, 1982

1980년대 이후 이러한 그림들이 많이 등장하게 된 배경에는 민중미술의 힘이 컸다. 당시 시대의식 없이 장식적인 이미지만을 추구했던 이발소그

16) , 「민정기, 개인적 삶과 사회적 삶의 긴장관계」, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상사, 1990, p.283



도판 19. 서용선, <숙대입구>, 캔버스에 혼합재료, 180cm x 230cm, 1991

림에 반해 ‘미술이 무엇을 말해야 하는가’에 대한 반성과 함께 근본적으로 미술에 대한 새로운 질문들과 삶의 본질에 대한 질문이 요구되었던 시기였던 것이다. 90년대 초반 서용선의 작품 <도판 19 - 숙대입구>에서 대도시 군중 속의 고독을 느낄 수 있다. 친근한 야외의 풍경이 아닌 지하철역 내부에서 진부한 일상을 오가

는 사람들의 무표정을 그려내고 있다. “서용선은 서울의 특정지역을 재현한 것이 아니라 그 특정시간과 공간의 성격을 해석하고 있다. 그의 작품은 도시에서의 일상적 삶을 심리적으로 통제하는 도시 공간 자체에 대한 주관적 반응이자 제시라고 할 수 있다.”¹⁷⁾

1990년대 후반 우리 사회는 점차 안정되기 시작하였다. 그럼으로써 그림들도 다시 일상으로 되돌아 온 듯하다. 화단의 일면에서는 포스트 모더니즘이나 개념미술, 비디오 아트 등 다양화 되어갔지만 경관을 다루는 도시풍경에서는 앞 시대 이데올로기적 의식보다는 일상의 삶을 어떻게 표현해야 하는가에 대한 관심이 더 큰 있었던 것 같다. 유근택은 일상에서 모티브를 얻는 대표적 작가이다. 그는 자신이 매일 익숙하게 생활하고 있는 공간과 그 곳에서 벌어지는 일들과 인물들을 작품에 담고 있다. 일상에서 소재를 찾아내는 그의 그림에서 과거 이데올로기적인 이념은 보이지 않는다. 도시를 소재로 하는 작품들이 대부분인데, 뽀뽀하고 지친 도시민의 일상을 다룬다. <도판20-도시 혹은 당신의...>에서 펼쳐진 도시경관은 촘촘히 박힌 건물들과 파노라마로 펼쳐진 화면의 넓이로 도시화된 일상의 건

17) , 「현대 한국미술과 도시문화」, 『동악미술사학』 제11호, 동악미술사학회, 2010, p.35

조합을 표현하고 있다. 그렇기 때문에 이 시기의 작품들은 과거 수묵화에서 선과 윤필법에 의한 전통 동양화의 필법이 아니라 작가 개인이 개성에 의해 연구하고 운용하는 표현이 두드러지게 되었는데, 유근택의 그림에서 면으로 표현된 건물들은 과거 수묵화에서 볼 수 없는 선들로 채워지고 있다.



도판 20. 유근택, <도시 혹은 당신의...>, 134cm x 424cm, 화선지에 수묵담채, 1999



도판 21. 오용길, <명동성당>, 137cm x 93cm, 화선지에 수묵담채, 2004



도판 22. 오용길, <코리아나호텔>, 182cm x 121cm, 화선지에 수묵담채, 2005

작가 오용길은 유근택 보다는 조금 윗세대이지만 과거 산촌의 아름다운 풍경을 서정적으로 표현해 오던 중 2000년대 들어서는 서울의 상징적인 건물과 장소를 기념비적으로 남겼다. <서울>시리즈는 그가 생활하고 있

는 일상의 풍경과 익숙한 거리의 모습이다. <명동성당>, <코리아나호텔>, <한국은행>, <인사동>, <명동> 등 평범한 일상을 접하면서 볼 수 있는 경관을 편안하고 안정적인 모필로 표현하였다. 서울을 활동영역을 삼는 사람들의 경우 누구나 보면 알 수 있고 정겹게 느낄 수 있는 건축물과 거리로 인해 감상자들은 익숙한 공간의 편안함을 느낄 수 있다.

이상에서 고찰되었듯이 20세기에 들어서면서 급속한 근대화를 맞이하게 된 우리나라는 생활방식은 물론 환경세계마저 획기적으로 변화하기 시작하였다. 따라서 경관을 다루었던 산수화는 새로운 도시의 풍광을 다룰 수밖에 없었다. 이러한 변화는 인위적인 것이 아니다. 환경이 변화하면 환경을 다루는 작품 변화하는 것은 자연스러운 현상일 것이다. 거기에 사회적인 이데올로기로 인해 무엇을 그럴까에 대한 고민은 창작자로서 당연히 가질 수밖에 없는 고민들이었을 것이다. 그 결과 1950년대 후반까지 주로 관조적 태도로 바라보았던 경관은 1950년대 후반 이후 화단의 동향과 함께 새로운 조형이념을 고민하게 되었다. 또한 1970년대 이후 급격한 도시화는 도시빈민을 형성하게 되었으며 그들에 대한 작가적 관심은 작품에 고스란히 반영되었다. 그로 인한 인간소외와 이후 이데올로기적 갈등은 우리나라 미술사에 있어서 민중미술이라는 새로운 형식을 가능하게 하였고, 그러한 영향은 도시와 인간을 다루는 풍경 부분에서도 어느 정도 수용되었다. 그러나 사회가 안정된 1990년대 이후 도시풍경은 사회적 분위기 보다는 개인의 일상적 태도를 엿볼 수 있었으며, 스케일에 있어서도 과감한 형식을 보여주었다. 이러한 일상을 다루는 작품들은 연구자의 작품 활동에도 적지 않은 영향을 미치고 있으며 이들이 말하는 일상은 주체인 작가의 관심사이며 개인적인 장소와도 무관하지 않음을 알 수 있다. 현대로 다가올수록 도시풍경 그림은 점차로 개인적인 장소와 장소가 주는 장소감과 장소 정체성, 즉 장소성을 느끼게 하는 작품들로 표상되고 있음

을 알 수 있다. 연구자의 작업 역시도 이러한 미술사적 흐름과 무관하지 않다. 앞서 고찰된 선배들의 작업은 주변 경관을 그리는 연구자의 화풍에 직·간접적으로 영향을 주었음을 무시할 수 없다. 산수에서 도시풍경으로, 파묵과 발묵으로 표현되는 운필의 유희에서 건물들의 뻣뻣함을 표현하기 위해 건조해지고 치밀해지는 필법으로의 변화는 시대사상과 더불어 변화되는 경관을 표현하기 위한 기법의 변화로, 미술사적 계보라 볼 수 있을 것이다.



작품 8. 박능생, <도시소묘-대전>, 140cm x 560cm, 화선지에 수묵, 2005

3. 도시와 인간에 대한 작가적 관심

하이데거가 현존재가 공간적이라고 한 것은 인간이 다른 사물들과 마찬가지로 자기 몸으로 물리적 공간을 채운다는 뜻이 아니다. 인간은 살면서 언제나 자신을 둘러싼 공간 속에서 관계를 맺고 그 관계 속에서 자아가 규정될 수밖에 없다는 뜻이다.

“우리가 ‘현존재’에 공간성을 귀속시킨다면, 이 ‘공간 안에 있다’는 것은 분명히 이 존재자의 존재양식에 기초하여 이해되어야 한다. 현존재는 본질상 어떠한 객체적 존재자도 아니기 때문에, 현존재의 공간성은 ‘우주공간’안의 어떤 위치에서 나타난

다거나, 어떤 장소에서 도구적으로 존재함을 의미할 수 없다. … 현존재가 세계 ‘안에’ 존재한다는 것은 세계 내부에서 만나게 되는 존재자와의 친밀한 관계를 맺으며, 그와 배려적으로 교섭한다는 의미에서이다.”¹⁸⁾

인간이 관계를 맺는다는 것은 공간 안에서 가능한 것이며 그 공간은 특별한 의미를 형성하게 된다. 다시 말해 인간 삶에 있어서 공간문제는 인간의 관계의 문제인 것이다. 인간은 이러한 관계 속에서 3차원의 물리적 의미로써 공간에 머무는 것이 아니라 특정한 장소를 형성하게 되는 것이다. 그러한 의미에서 연구자의 도시풍경은 평범한 일상의 풍경이지만 거기에는 언제나 인간과 인간, 인간과 환경의 관계 속에서 인간의 삶의 모습이 내재되어 있다. 전통의 산수화가 현실과 동떨어져 있는 자연, 먼발치에서 바라보는 관조의 대상으로서의 자연을 보여주었다면, 연구자를 포함한 현대의 풍경작가들은 현실의 삶을 직시하고 작가 자신의 고유한 시선으로 경관을 관찰하여 그것을 그림에 담아낸다. 그것은 우리가 딛고 살아가는 현실에 대한 끊임 없는 관심과 체험, 그리고 일상으로 만나는 정경의 모습이다. 연구자가 도시와 그 주변에서 작업의 모티브를 얻는다는 것은 도시가 이미 현대인들에게 있어 또 하나의 자연인 셈이기 때문이다.

“그에게 도시는 살아왔고 앞으로 살아가야 할 공간이면서 “절실하게 묻고 가까운 곳에서 생각하면서(切問而近思)” “현대수목의 가능성을 시도하는” 한편, 근본적으로 전통의 문제의식을 계승하되 그것을 현대적 담론으로 풀어가는 인간적 정감이 맵도는 삶이다. 그가 “도시는 이미 현대인에게 있어서 또 하나의 자연인 셈이다.”라고 말하듯, 그의 자연은 바로 도시라는 공간에서의 삶이라고 하는 것이다.”¹⁹⁾

연구자의 도시풍경은 인간의 모습이 관찰되는 풍경이다. 단순히 경관을

18) Martin Heidegger , 전양범 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, p.135

19) 조송식, 「도시와 자연에 대한 담론-자연의 영원함에서 도시 속 삶의 의미 읽기」, 개인전 서문, 2008

조망하거나 관조하는 풍경은 아니다. 인간의 문명으로 만들어진 건축물들과 자동차, 거리의 모습 어디에나 인간의 흔적은 나타난다. 또 오랜 시간을 거쳐 축적되어온 도시의 삶은 시간의 흐름을 의미하기도 한다. ‘인간은 공간과 시간 안에 거주 한다’고 말한 하이데거나 메를리 폰티 같은 철학자들의 말을 인용하지 않더라도 주변 환경을 둘러보면 세월의 흔적이 고스란히 남아있는 정경을 보게 된다. 켜켜이 쌓여진 낡은 건축물들에서 연구자는 많은 세월을 통해 축적된 인간의 삶의 흔적과 시간을 느낀다.

도심에는 과거와 현재와 미래가 공존한다. 하늘을 찌를 듯한 초고층 빌딩 숲과 고가 도로와 이미 철거가 한창 진행 중인 달동네, 재건축이 난무한 아파트, 낡은 지붕들, 도심의 야경을 장식하는 현란하고 조악한 네온사인, 차량의 유리창에 붙여 놓은 술집 선전 딱지 속의 선정적인 모습의 여인, 도심의 음지를 지키며 서 있는 초소 등 온갖 이질적인 풍경의 지점들이 무성의 하게 뒤섞여 공존하고 있다. 그리고 그 풍경의 이면에는 도시화의 과정이 중첩되어 있고, 정치적이고 경제적이며, 반 미학적인 지점들이 긴밀하게 엉켜 있다. 그 근대화의 구조들 사이로 도시의 현재가 축조된 것이다. 말하자면 도시는 과거위에 축조되는 것이 아니라 과거와 더불어 쌓여가고 있는 것이다.

<작품 9 - 세월 쌓기>는 서울의 소시민들이 밀집되어 있는 곳이면 어디든 볼 수 있는 정경이다. 도시화로 인해 서울로 몰려드는 사람들로 붐비던 1970년경 아무런 도시계획도 없이 자투리땅이 있으면 어디에나 무책임하게 건물을 짓고 거기에 사람들이 오가며, 오가는 사람들의 숫자만큼 이야기가 묻어나는 보편적 인간의 모습이 보이는 거리의 표정이다. 여기 저기 덕지덕지 간판이 붙여 있다. 깔끔하지 않은 색채위로 흘러내린 물감의 흔적은 시간의 흐름 속에서 정돈되지 않은 변두리 도시 인간의 흔적이다. 시간의 흔적이 기억으로 저장되듯이 이 오래된 건물들 위에 쓰고 지

워진 간판의 글씨와 굵혀 닳아버린 벽돌과 시멘트 안으로 기억의 흔적들이 쌓여있다. 기억이란 사라지지 않고 사멸하지 않는 인상들의 피난처이다. 독일의 학자 알라이다 아스만(Aleida Assmann)은 그의 저서 『기억의 공간』에서 영국의 토머스드퀸시(Thomas de Quincey)의 말을 빌어 회상 기억에 대해 다음과 같이 말한다.

“회상기억이란 의지의 행위에서 나오는 것도, 배울 수 있는 기술도 아니다. 회상기억이란 불러오지 않아도 특별한 여건이 되면 생기는 것이다. 한 기록은 다른 기록 위에 층층이 인간 정신의 비밀스러운 재록 양피지에 쌓이며, 새것은 옛것의 무덤이 된다.”²⁰⁾

인간의 머릿속 기억과 도시와 건물에 새겨진 기억의 흔적들은 모두 인간 삶의 흔적으로 남아있다. “그림이란 가공되지 않은 것이므로 기억에 대한 원천적인 자료이며, 따라서 기억을 구성하는 단단한 핵심 비슷한 것”²¹⁾으로, 연구자 그림의 오래된 낡은 건물들은 시간과 공간의 기억으로 점철된 인간의 흔적들이다. 무책임하게 ‘내던져진 세상’(企投) 가운데 살아가는 도시민들의 삶이 시간과 영커 장소를 만들어 내고 흔적을 만들어낸 것이다. <작품 9 - 세월 쌓기>에서 건축물들은 철거 예정 지역의 모든 상호가 복잡하게 증축되어진 인공의 건축물이다. 슈퍼, 닭 집, 화장품가게, 컴퓨터 학원, 등등 마을과 함께한 세월의 모든 집적이 녹아내린다. 집적하려는 의지와 욕망, 그리고 그 모든 것의 소멸이 수직으로 녹아내리는 화면이 된다. “이러한 수직으로 녹아내리는 흔적의 이미지는 <그날의 흔적>에서도 증명 되는 바 고속버스 정류장과 자동차 질주 사이로 보이는 어떤 장소, 혹은 어떤 장소이지도 않은 시간 속의 일상이 흔적처럼 녹아내린다. 그리하여 도치된 듯한 어떤 시간의 연속이 풍경의 연속이 풍경으

20) Aleida Assmann , 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011, p.207

21) 위의 책, p.296

로 되었다.”²²⁾



작품 9. 박능생, <세월 쌓기>, 215cm x 150cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011



작품 10. 박능생, <그날의 흔적>, 150cm x 107cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011

연구자는 창동, 난지, 금천 등의 스튜디오 거주 기간 동안은 물론 연구자가 다니는 곳곳마다 그 지역의 특수성과 장소성을 알아가려는 노력을 기울였다. 특히 금천 예술공장 레지던스 프로그램에 참여했을 때는 금천구의 도시개발을 주제로 한 작품을 주로 제작하였다. 그동안 <서울전경도>이나 <난지>등에서 인간에 의해 쌓아지고 기록되어진 문명의 경관을 바라보았다면 이 기간 동안은 지역에 대한 관심이 증폭되면서 지역 주민들의 생활에 귀 기울이며 삶의 터전을 표현하려 하였다.

“겹겹이 쌓아올린 상가의 모습에서 불안한 지형도가 나타나고 있으며 물감을 흘리

22) , 「흔적과 지워짐의 이중풍경」, 도시흔적 I 개인전 서문, 2012

거나 뿌옇게 표현함으로써 철거될 위기에 처한 건물의 절박한 존재감이 드러나는 듯하다. …… 현대화된 인공도시마저 포근하게 감싸 안은 자연의 위대함을 느낀 박능생의 작품에는 따뜻한 휴머니즘이 흐르고 있다.”²³⁾

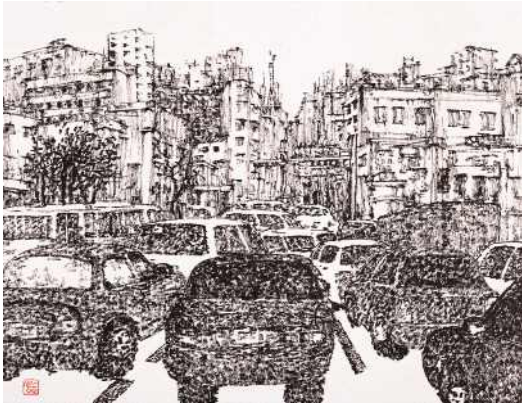
연구자가 그리는 도시는 다큐멘터리를 기반으로 한 재발견이다. 그 구성에는 현재와 과거의 끊임없는 소통의 과정이 관여하고 있으며, 그것은 건물의 각양각색으로 들어서고 사라져가는 건축물들을 그간의 작업에서 정경을 통한 파노라마 방식을 통해 재생시켰다.

도시는 보여 지는 것이며, 다양한 상황 속에서 다양한 각도로 보여 지는 것이다. 밤과 낮, 바람과 비 등 모든 기상 조건 하에서도 보여 지는 것이 도시인데, 그것은 보는 사람의 상황과 느낌에 따라 달라지는 곳이기도 하다. 또 도시는 간헐적인 시간과 동시적인 시각이 공존하는 곳이다. 과거의 전설이나 신화가 오늘날에는 일상의 한 부분이 되기도 하고 옛 부터 이 도시를 가꾸고 손때를 묻혀왔던 선인들의 숨결이 고스란히 전해져 내려오기도 하고, 우리가 기억하고 의미를 부여하는 특별한 곳이다. 그렇기 때문에 연구자의 작품에서 화두가 되고 있는 도시 일상의 풍경들은 단순한 경관이 아니라 인간에 대한 관심이다.

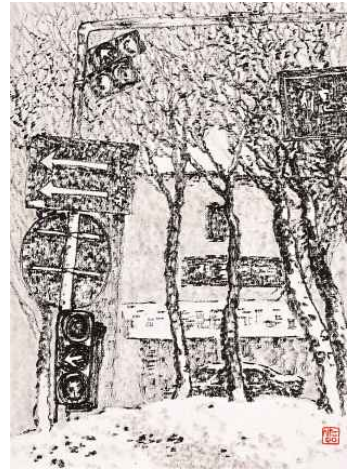
<작품 11 - 거리 드로잉>은 뻣뻣한 도시의 건물들과 신호를 기다리는 차량들이 엉켜 화면을 가득 메우고 있다. 서울이나 대도시, 요즘에서 중소 도시 까지 이와 같은 풍경은 보편적 일상으로 보인다. 건물 안에 사람이 있고 자동차 안에 사람이 있다. 그러나 앞장에서 보았던 <도판16> 민정기의 <개인택시>에서처럼 냉소적이고 나쁜 교통체증은 아니다. 민정기의 그림은 주체가 자신의 공간에서 일방적으로 바라보는 ‘regard’의 시선인 반면 연구자의 시선은 시선의 주체가 같은 공간에 머물며 보여 질 수도 있는 ‘gaze’의 시선이기 때문이다.²⁴⁾ 이러한 시선은 일방적이지 않으며

23) , 「세상을 인식하는 과정」, 금천 오픈스튜디오 서문, 2010

상호 관계성을 가지는 시선이기 때문에 도심의 차량정체가 한여름 오후 햇살처럼 따갑게 느껴지는 것이 아니라 이른 봄 차량 안으로 들어오는 햇살처럼 따뜻하며, 늘 보아오던 ‘나의 장소’라는 정겨움을 느끼게 한다.



작품 11. 박능생, <거리 드로잉>, 116cm x 91cm, 화선지에 수묵, 2005



작품 12. 박능생, <거리 드로잉>, 33cm x 24cm, 화선지에 수묵, 2005

도시는 인간이 관계된 곳이다. 1960~70년대 이후 자연 친화적이었던 환경이 산업화 속에서 급속히 도시화됨에 따라 당시 작가들은 그러한 풍경을 낫설어 했고 인간성 파괴로 생각하게 되었을지 모른다. 그러나 그러한 환경마저 이제는 너무나 익숙해져서 우리 삶 속에 자연스럽게 스며있다. 연구자의 그림은 그러한 맥락에서 이해되어야 할 것이다. 도시의 건물과 차량들은 자연에 대응하는 괴물체가 아니라 소시민에게 익숙하고 자

24) 시선(regard)과 응시(gaze)의 개념을 분명히 구분한다. 라캉에게 있어서 regard는 단순히 본다는 의미이고, gaze는 보여 진다는 의미이다. 보는 주체가 내가 아니라 (세계와 사물까지 포함한) 차자이며 그것도 여러 각도에서 보여 진다는 것이다. 주체는 보는 동시에 보여 지는 상호 관계성을 강조한다. 김정란, 「어린이 모티브 그림연구」, 상명대 박사 논문, 2013, p.182 ; 본 연구는 시선 체계에 관한 연구가 아니므로 라캉과 사르트르의 시선(regard)과 응시(gaze) 개념을 자세히 연구하는 것은 범위를 벗어나는 것이라 판단된다. 이러한 이유에서 시선과 응시의 구별이 명료하게 정리된 김정란의 논문 「어린이 모티브 그림연구」에서 인용하였다.

연스러운 장소이다. 이러한 따뜻하고 정겨움은 우리가 익숙한 장소에서 익숙한 사람과 공감하는 것에서부터 생성되는 것이다. 이방인으로써 타자의 눈으로 바라보는 것이 아니다. 연구자가 바라보는 시선은 주체를 환경 안에 배치하는 것이며, 주체는 환경을 자기 삶 안에서 받아들이는 것이고, 환경은 주체를 자기편으로 받아들이는 과정이다. 작가로써의 연구자는 이러한 과정을 그림을 통해 보여주려고 한다. 그렇기 때문에 연구자는 나 자신이 지닌 눈과 손, 몸과 마음을 부지런히 하나로 엮어 나를 둘러싼 환경과 부단히 조율하고자 노력하는 것이다.

이렇듯 인간은 자신들이 필요한 문명을 만들어 가며 세상에서 살아가고 있다. 어떤 장소에 거주하고 세계를 형성하면서 시간성의 지평에 펼쳐지는 자유의 영역에서 살아가야 하는 존재인 것이다. 여기에서 도시는 가장 핵심적인 공간이며 장소가 된다. “장소는 한갓 눈앞에 놓여 있는 정태적이고 독립적인 물리적 공간이 아니다. 다시 말해 그곳은 인간과 무관하게 거리를 두고 있는 무정한 사막과 같은 공간이나 기계적 공간이 아니다.”²⁵⁾ 인간이 실존하면서 타자와 만남이 가능한 관계적이고 사건적이고 맥락적이며, 의미로 충만한 살아있는 공간은 장소가 된다. “인간답다는 것은 의미 있는 장소로 가득한 세상에서 산다는 것이다. 인간답다는 말은 곧 자신의 장소를 가지고 있으며 잘 알고 있다는 뜻이다. ‘철학자 하이데거는 ‘장소’는 인간 실존이 외부와 맺는 유대를 드러내는 동시에 인간의 자유와 실재성의 깊이를 확인하는 방식으로 인간을 위치시킨다.’고 주장



작품 13. 박능생, <거리드로잉>, 76cm x 60cm, 화선지에 수묵담채, 2006

25) , 『존재와 공간』, 한길사, 2011, p.30

했다. 인간이 세계를 경험하는 심오하고도 복잡한 측면이 장소인 것이다.”²⁶⁾ 인간이 관계를 맺고 정을 붙이고 그곳에서 실존하는 공간은 장소가 된다.

따라서 연구자가 ‘장소로써의 공간을 그린다’는 것은 인간의 실존을 그린다는 것과 같은 맥락에 있다고 할 수 있으며, 그것은 한 개인이든 집단이든 경험되는 문화를 그리는 것이다. 산수화에서 도시풍경으로 변화된 연구자의 그림은 연구자의 관심이 순수한 산수자연 보다는 인간의 삶에 있다는 것을 미루어 짐작해 볼 수 있다. 실존 공간은 문화를 이해하지 못하는 이방인들에게는 소통 불가능한 공간일 뿐이다. 타자인 연구자가 특정 지역 (난지, 금천, 뉴욕) 안에 거주하면서 문화를 공유한다는 것은 그림에서의 ‘장소성’을 표현해 내는 수단이기도 하다. 이러한 맥락에서 다음 장에 고찰 될 ‘장소성’에 대한 논의는 공간의 실존적 의미로써 ‘장소성’을 말하는 것이다.

26) Edward Relph , 김덕현·김현주·심승희 역, 『장소와 장소상실』, 논형, p.25

II. 예술작품에서 ‘장소성’의 의미

1. ‘공간(空間)’과 ‘장소(場所)’의 차이

인간은 누구나 공간을 점유하고 있다. “공간이란 사물이 점하고 있는 장소 또는 인간의 활동이 행해지는 장이나 물체의 운동이 그 속에서 전개되는 넓이를 말한다.”²⁷⁾ 공간은 3차원의 세계에서 인간이 누리고 있는 물리적 위치이다. 서양 고대 유클리드(Euclid)의 3차원 기하학에서 공간은 거리와 길이와 각도가 있는 좌표를 의미한다. 사실 인간의 상식적인 개념은 이러한 3차원의 비어 있는 부피이다. “기하학적 단위로서 공간은 측량 가능하고 분명한 양이다.”²⁸⁾ 그곳에서 인간은 사물을 인식하고 사물과 더불어 살아간다.

철학적 사고에서 공간은 “시간과 더불어 물체계(物體系)를 이루는 기초 형식”²⁹⁾이다. 서양에서 공간에 대한 논의를 여러 철학자들에 의해 회자되어 왔다. 플라톤(Platon, B.C 427~347)은 사물이 존재할 수 있는 모태와 같은 개념이 공간인데, 이데아에 근거한 물질을 만들어내는 곳이기도 하다고 여겼다. 칸트에게 있어서 공간은 인간 인식의 조건이었다. 공간이 있음으로 외부 사물들을 인식할 수 있다고 생각했기 때문이다. 나아가 메를로퐁티는 사람들이 인식할 수 있게 하는 공통의 매개체가 있는데 이것을

27) 외 3명, 『현상학사전』, 도서출판 b, 2011

28) Yi-Fu Tuan, 구동희·심승희 역, 『공간과 장소』, 도서출판 대운, 2011, P.89

29) PASCAL 세계대백과 사전, 동서문화, 1997, p.1251

‘몸’이라고 상정한다. 인간은 몸을 통해 공간이 있음을 인식하고 그래서 외부세계를 인식할 수 있다는 것이다.

모든 사유가 그렇듯, 동양에서의 공간개념은 서양에서의 인식론적 담론과는 거리가 있다. 동양에서의 공간은 추상적이다. 동양에서는 인간과 자연을 따로 보지 않고 하나로 생각했기 때문에 인간이 공간에 있고 그것으로 인해 세계를 인식하는 것이 아니라, 인간과 더불어 자연이 하나의 자연 공간이 되는 것이다. 또한 공간의 개념을 시간의 개념과 따로 떼어놓지 않는다. 우주라는 단어는 공간과 시간의 개념을 모두 담고 있다. 유안(劉安, B.C.179~B.C.122)은 『회남자(淮南子)』에서 “天地四方 曰宇, 古往今來 曰宙” (하늘과 땅의 4방을 宇라고 하며, 과거가 가고 현재가 오는 것을 宙라고 한다.)라고 하여 宇(공간)宙(시간)를 정의한다. 동양의 공간의식은 “지금 여기에 있는 것”이며, 그것은 삶 자체라 할 수 있다.

그러나 부피를 가지지 않는 공간도 있다. 사이버 공간은 부피를 가지지 않지만 우리에게 공간으로 인식되고 실제로 현실에 의미를 부여하기도 한다. 우리는 몸이 경험되지 않은 실재를 접할 수 있다. 인터넷의 작은 창은 몸의 움직임 없이도 공간의 이동을 가능하게 한다. 그곳은 우리 몸이 움직여 이동하는 것보다 훨씬 더 많은 것을 가능하게 한다. 쇼핑을 할 수도 있고, 세계를 기행 할 수도 있다. 특정 장소에 가지 않아도 그곳의 문화와 역사를 돌아볼 수 있고 몸이 움직이는 것 보다 훨씬 더 객관적으로 조망할 수 있다. 이러한 체험은 몸의 경험이 아니라 의식의 경험이다. 사이버 공간의 문제는 기술이 발달한 최근의 일은 아니다. 지도가 그 예인데, 과거로부터 지금까지 지도는 인간에게 경험되지 않은 실재를 제공하고 있다. 우리는 국경을 눈으로 볼 수 없으나 지도를 통해 알게 된다. 자신의 위치가 국경의 남쪽인지, 북쪽인지는 지도를 통해서만 확인할 수 있는 것이다. 이 선은 실재(實在)하지 않으면서 현실에 영향을 미친다. 마찬가지로

로 사이버상의 공간도 내가 밟고 서지는 못하지만 인식하게 하고 경험하게 한다. 그러나 인터넷상의 공간과 지도는 장소를 만들어낼 수는 없다. 사이버 공간과 지도는 사실을 전제로 하지만 몸으로 경험될 수 없으므로 현실감이 없는 공간으로 인간이 서로 교감하고 부딪히는 장소로서의 의미는 부족하다.

장소의 사전적 의미는 “어떤 일이 이루어지거나 일어나는 곳”³⁰⁾이다. 영어로는 Place로 번역하는 것이 일반적이다. 이러한 ‘장소’와 ‘Place’의 어의를 고찰한 이석환·황기원의 논문에 따르면 장소의 정의는 다음과 같다.

“장소는 내부와 외부의 관계에서 주변과의 차이와 한정을 통해 내부를 강조하고 있는 특징을 지닌다. 물리적 측면에서의 장소는 공간의 특정한 부분으로서 위치적 성격을 지니고 있으며 비교적 평탄한 바닥을 의미한다. 한편 활동이라는 측면에서 장소는 어떠한 사건의 발생과 특정한 목적의 활동을 수용하고 있다. 상징적인 측면에서 장소는 신성, 중심, 편안함, 고향, 한정적 사용, 생산과 수확, 인공 성(문화화됨) 등의 의미를 지닌다.”³¹⁾

실존주의 철학자 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)는 인간이 세계 속에 살아가면서 공간을 차지하게 되고 공간 안에서 모든 사물에 의미를 붙이게 된다고 하였다. 인간이 ‘세계-내’(In-der-Welt) 거주한다는 것은 대지³²⁾위에 거주하는 방식이다. 대지는 모든 사물을 존재할 수 있도록 만드는 존재의 근원이지만 반면 대지와 자연환경은 인간 현존재가 거주함으로써 그 의미가 발생하게 된다는 것이다. “인간이 장소와 맺는 본질적 관계는, 그리고 이 장소를 통해서 공간과 맺는 본질적 관계는, 인간존재의

30) naver.com , 2015. 6. 17

31) 이석환·황기원, 「장소와 장소성의 다의적 개념에 관한 연구」, 『대한국토』 91, 대한 국토계획학회, 1997, p.173

32) 연구자는 하이데거가 말하는 대지를 공간으로 파악한다. 그리고 대지위에 거주한다는 의미는 인간이 다른 인간들과의 관계를 맺으며 삶을 영위하는(거주하는) 것으로 장소를 갖는다는 의미이다.

본질적 속성인 …… 거주에 있다.”³³⁾ 장소의 특성은 인간 주위를 둘러싸고 있는 공간 안에 거주함에서 발생된다는 것이다. 또, ‘공(空)’은 비어있다는 것이 아니라 ‘스스로 아무 성격을 가지지 않음’을 뜻한다. 그러나 ‘장소는 특정한 지형, 혹은 인위적으로 만들어진 지리적 실재이다.’³⁴⁾ 즉, 장소는 사물이 위치한 좌표가 아니라는 것이다. 장소는 인간이 환경과 만남을 통해 생성되고 관계를 맺는 것이다. 관계를 맺는다는 것은 공간적일 뿐 아니라 시간의 개념을 필요로 한다. 그런 의미에서 장소는 공간에 시간성과 개인의 경험을 더한 개념이다.

“인간에게 공간이 시간과 함께 세계를 이해하고 행위 하기위한 기본적인 틀이라는 것은 칸트나 레비스트로스가 이미 지적한 바와 같다. 인간은 언제나 시간과 공간 속에서 스스로의 행동을 조직하고, 자기와 타자의 관계를 생각한다.”³⁵⁾

인간은 누구나 언제 어디에 있든지 공간 안에 놓이게 마련이고, 공간 안에서 무엇이든 경험하게 된다. 때로는 힘들고 괴로운 경험이 되기도 하고 때로는 행복한 경험이 되기도 한다. 인간의 온 몸으로 삶을 경험하게 되고 그의 몸은 공간을 경험하는 매개로써 시간과 더불어 장소를 만든다. 걸어서 산책하며 느끼는 공간은 차를 타고 이동하는 것과는 다르다. 걷는 것은 차로 이동하는 것보다 시간을 필요로 한다. 여기서 시간은 물리적·정서적 경험을 만드는 것으로 공간을 체험함으로써 축적되는 경험은 개인에게 특별한 의미를 발생시키며, 이러한 특별함이 장소가 된다. 자신과 상관 없었던 공간은 몸과 마음의 경험을 통해 장소가 된다. 공간이 장소로서 다가오는 것은 인간의 경험과 인식을 기초로 한다는 것이다. 공간과 장소

33) Norberg-Schule, Space and Architecture, 1971, p.16 ; Edward Relph, 김현주·심승희 역, 『장소와 장소상실』, 논형, 2014, p.73 재인용

34) 함성호, 「일어나고, 벌어지는 시적 사건의 공간」, Troika Persistent illusion, 대림미술관, 2014, p.7 참조

35) 若林幹夫, 전선태 역, 『지도의 상상력』, 산치림, 2007, p.49

에 관해 의미 있는 연구를 보여준 이-푸투안 (Yi-Fu Tuan, 1930~ , 미국)은 공간 인지능력과 공간에 대한 지식이 장소를 만들어 낸다고 한다.

“공간이 우리에게 완전히 익숙해졌다고 느낄 때, 공간은 장소가 된다. 공간이 넓은 경우 공간이 장소가 되려면 개념을 만드는 능력뿐 아니라 운동감각적 경험 및 인지적 경험이 필요하다.”³⁶⁾

또 『장소론』이라는 저서를 발표한 마루타 하지메(丸田一, 1960~ , 일본)는 공간과 장소를 다음과 같이 정의한다.

“공간은 일반적으로 균질한 확장성을 가지고 있지만, 거기에 인간이 관여를 함으로써 공간이 의미를 띠게 되고 방향성이 생겨나면서 서서히 균질성이 무너지게 된다. 이와 같이 인간이 관여하는 것으로 공간이 한정되고 특수한 공간이 발생하게 되는데 그것이 ‘장소’이다.”³⁷⁾

그러나 장소가 항상 몸 체험으로만 가능한 것은 아니다. 신화적 공간은 몸이 경험되지 않은 곳이다. 예를 들자면 무릉도원이나 에덴동산과 같은 유토피아적 공간 말이다. 많은 예술가들은 그곳을 그림으로, 글로 묘사한다. 신화적 공간은 현실과 관계없거나 오히려 현실과 거리가 멀지만 장소를 만들어낼 수 있다는 것이 이-푸 투안(Yi-Fu Tuan, 段義孚, 1930~)의 주장이다.³⁸⁾

과거 이상향으로 생각했던 ‘무릉도원’과 ‘에덴동산(지상낙원)’은 현실은 아니지만 인간에게 장소로서 의미를 준다. 인간의 마음이 거주하는 곳이기 때문이다. 그런 의미에서 장소는 인간에게 개인적이며 긴밀함을 의미

36) Yi-Fu Tuan, 책, P.124

37) 丸田一 저, 박희라·윤상현 역, 『장소론』, 심산, 2011, p.70

38) Yi-Fu Tuan, 앞의 책, p.141~165 참조

하는 곳으로 사건이 일어나는 공간이다. 아무 의미도 없었던 물리적 공간이 인간의 몸과 의식의 경험으로 장소를 만든다는 것인데 그런 관점에서 본다면 유안이 말했던 ‘우주(宇宙)’는 곧 ‘장소(場所)’의 개념이 될 것이다. 동양의 시공간은 “지금 여기 있는 것”이라고 했다. 그것은 삶을 의미하는 것으로 인간의 신체가 단지 좌표상의 공간에 머무는 것이 아니라 다양한 자세로 위치하고, 관찰하며, 관계를 형성하는 것이다. 순수한 공간은 수학적으로만 가능한 것이다. 전방과 후방, 좌측과 우측은 나의 위치에 의해 달라진다. 그런 좌표상의 위치로서 공간은 우리에게 아무런 의미를 부여하지 않는다. 하이데거가 “장소는 인간 실존이 외부와 맺는 유대를 드러내는 동시에 인간의 자유와 실재성의 깊이를 확인하는 방식으로 인간을 위치시킨다.”³⁹⁾고 했듯이 결국 장소는 오랜 시간에 걸쳐 사람들의 일상을 통해 형성된 시간·공간·경험·마음 등 모든 것이 하나로 응축된 실존적 자리인 것이다.

2. 체험된 공간으로서 ‘장소성’의 문제

앞 장에서 공간과 장소의 의미를 살펴보았다. 좌표상의 위치를 공간이라고 했다면, 장소는 인간이 인식하고, 경험하고, 느끼며 시간과 공간이 응축된 문화적·실존적 위치이다. 장소는 인간과 밀접한 관련을 맺고 있으며 동시에 인간 활동을 가능하게 하는 곳이기도 하다.

앞에서 고찰되었듯이 장소는 사건이 벌어지는 곳이며 시간의 흔적을 지니고 있다고 했다. 그렇기 때문에 ‘체험된 공간으로서의 장소’는 인간의 구체적인 삶에 열려있는 공간을 뜻한다. 하이데거는 현존재가 공간적이라

39) 『An ontological consideration of place』 (1958) ; Edward Relph, 앞의 책, 재인용

고 말하고 있는데, 이 말은 인간이 어느 물체와 똑같이 자기 몸으로 일정한 공간을 채운다는 뜻이 아니다. 현상학적 공간론의 고전으로 일컬어지는 오토 프리드리히(Otto Friedrich Bollnow, 1841~1921, 독일)는 하이데거의 현존재와 공간에 대한 관계를 다음과 같이 설명한다.

“인간은 물건이 상자 안에 있는 식으로 공간 속에 존재하지 않는다. ... 삶은 근원적으로 인간과 공간의 관계 속에 존재하며 생각에서조차 공간과 떨어질 수 없다. 이것은 근본적으로 하이데거가 ‘세계-내-존재(In-der-Welt-sein)’라는 말로 설명했던 ‘내-존재(In-sein)’와 동일한 문제이다.”⁴⁰⁾

인간은 공간 안에서 무엇인가 관계를 맺으며 살아간다. 그것은 인간일 수도, 사물일 수도, 아니면 공간 그 자체일 수도 있다. 그러면서 그 공간은 자신의 장소가 되어간다. 어린아이는 아무도 침범할 수 없는 작은 구석을 만들어 놓고 거기에서 마음의 평안함을 얻는데, 그러한 심리적 본능은 성인에게도 해당된다. 인간은 자신의 영역이 아닌 다른 공간에 갔을 때 불편함을 느낀다. ‘홈그라운드’라는 말도 이러한 심리를 근거해 주는 말이다. 자신이 관계를 맺고 의미를 발생시키는 공간은 장소로서 의미를 가지게 되는 것이며, 장소를 갖는다는 것은 어떤 것과 관계를 맺는 것이고, 관계라는 것은 대상과 거리를 좁히는 것이다. 하이데거는 공간적 존재로서 현존재의 존재 가능성을 ‘관계 맺기’와 ‘거리 없애기’라고 한다.

“현존재는 스스로 다른 사물과의 거리를 없앨 때 그 거리를 횡단함으로써 없앤 적이 없을 뿐 아니라, 오히려 이 거리 없앴을 위한 거리를 지녀왔으며 또 부단히 지니고 있다. 그 까닭은 현존재는 본질상 거리 없앴, 바꾸어 말하면 공간적이기 때문이다. ... 현존재는 주변을 둘러보고 공간을 발견하는 방식에 있어서 공간적이지만, 그것은 현존재가 이같이 공간적으로 만나게 되는 존재와 부단히 거리를 없애며

40) Otto Friedrich Bollnow, 역, 『인간과 공간』, 에코리브르, 2011, p.23

지속적으로 관계 맺는 식에서 공간적 존재일 수 있다.”⁴¹⁾

‘거리 없애기’는 물리적 거리를 말하는 것이 아니다. 관계를 맺는다는 것 자체가 거리를 좁히는 것이다. 관계를 맺고 거리를 없애는 것은 공간을 체험하는 것으로부터 가능하다. 그렇기 때문에 “체험공간은 인간의 구체적인 삶에 열려있는 공간을 뜻한다.”⁴²⁾ ‘체험된 공간’은 인간이 현실에서 체험하고 있는, 있는 그대로의 공간이며 ‘수학적 공간’과는 대조된다. 내 옆집에 사는 잘 모르는 이웃의 집에 가는 것이 멀리 있는 친구의 집에 가는 것보다 멀게 느껴진다. 그곳은 내게 편안함을 주는 곳이 아니기 때문이다. 멀리 떨어져 있다 해도 내가 체험하고 시간을 보내며 의미를 획득한 풍부한 내용을 갖는 그 곳 장소가 될 수 있다. 똑같은 길이라도 처음 가는 것과 몇 번 가본후의 기분은 상당히 다르다. 체험하고 경험하는 것은 거리를 좁히는 과정이다.

체험한다는 것은 신체를 통해 가능하다. 발로 밟고, 눈으로 보고, 손으로 만지는 것으로 공간을 감각하고 의식한다. 더군다나 운전할 때 내비게이션을 사용한다면 그는 지금 현실 안에서 움직이고 있지만 그의 몸은 체험하지 못한다. 따라서 그가 지나왔던 길들은 자신과 관계를 맺지 못하고 지나쳐야 하는 시간과 공간이다. 걸을 때, 자전거를 탈 때, 자동차를 탈 때, 비행기를 탈 때의 공간에 관한 느낌은 모두 다르다. 장소는 인간의 몸과 의식의 체험을 통해 나타나는 현상이기 때문이다. 아마도 더 천천히 움직일 때, 즉 많은 시간을 필요로 할 때 공간은 장소로 다가오기 쉽다. 즉, 장소는 그 안에서 체험하는 것이지 차를 타고 바라보거나 창밖으로 바라보는 세상은 아니라는 것이다. “장소를 생각할 때는 ‘안에 있다’라는 의미가 함축됨을 느낀다. 따라서 경관은 자연적이건, 인공적이건 바

41) Marttin Heidegger, 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, 2008, pp.139~140

42) Otto Friedrich Bollnow, 앞의 책, p.17

라다 보이는 ‘배경’의 의미를 갖는 경우가 많은데, 장소는 ‘중심’ 혹은 ‘점’의 의미를 함축한다.”⁴³⁾ 인간의 삶이 가능한 것은 물리적 위치뿐만 아니라 관계를 형성하는 장소가 있기 때문이다. 장소는 내부에서 우리의 모든 육체적 감각과 의식으로 삶을 만들어가는 곳이며, 우리의 삶이 영위되는 실존의 ‘장(場)’이 되는 것이다. 하이데거는 공간(장소)⁴⁴⁾은 실존의 ‘장’이라고 말하며 실존의 장으로서 공간(장소)을 다음과 같이 정리한다.

“현존재가 자기 자신에게 분명하게 ‘여기에 있는 바로 나’라고 칭할 때조차, 이 장소적인 인칭규정은 현존재의 실존적 공간성을 기초로 하여 이해되어야 한다. ... ‘여기에 있는 바로 나’란 사물적 자아가 존재하고 있는 특별한 지점을 가리키는 것이 아니라 내(內)-존재로서 배려하는 현존재가 몸을 두고 있는 도구적 세계의 ‘거기’에서 이해된 자기 자신이다.”⁴⁵⁾

장소란 물리적 공간에 존재하는 몸이 체험하는 자기 자신의 이해이다. 그런 의미에서 장소는 ‘현상학’⁴⁶⁾적이라고 볼 수 있다. 장소는 우리 몸이 체화되는 존재 양식이자 동시에 우리의 지각이 활성화될 수 있는 곳이기 때문이다. 이러한 개인적인 장소감은 사회적 환경조건과 함께 ‘장소성’을 만들어낸다.

‘장소성’은 장소(場所)의 성(性)이다. 몸이 체험하면서 느끼는 장소애와 장소감, 장소의 정신⁴⁷⁾, 그리고 다른 장소와 구별되는 장소의 정체성이다.

43) 김현배, 『경관분석론』, 서울대 출판부, 1991, p.179

44) 공간과 장소를 혼용한 것은 인간이 위치하고 있는 모든 영역을 의미하는 것이다.

45) Martin Heidegger, 전양범 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, 2008, p.154

46) 현상학에서 다루는 현상은 물질적 현상이 아니라 인간 경험의 현상을 말한다. “현상학에서 현상이란 말은 의식만을 가리키는 것도 아니고, 그 의식의 물질적 대상만을 따로 가리키는 것이 아니라 의식의 물질적 혹은 비물질적인 대상의 의식과의 관계에 의해서 이루어지는 경험을 가리킨다.” 박이문, 『현상학과 분석철학』, 일조각, 1985, p.13

47) 이석환·황기원의 「장소와 장소성의 다의적 개념에 관한 연구」에 의하면 장소의 정신(spirit of place)은 땅이 지니고 있는 특별한 힘이나 개성, 한 인간이 집단과 동일시하는 정신처럼 어떤 위치에 특별한 분위기나 개성을 제공하는 특성들의 결합 또는 유·무형의 분위기로써 이름 없는 특질이다. 이것은 아마도 우리나라의 풍수학과도 비슷한 의미 인 듯하다.

정체성이 있다는 것은 다른 것과 차별화된 무엇인가가 있다는 것이다. 몸이 체험하게 되고 마음을 쓰게 되는 장소는 우리에게 특별한 의미로 다가온다. 에드워드 렐프(Edward Relph, 1944~ , 영국)는 저서 『장소와 장소 상실』(Place and Placelessness, 1976)에서 비장소성(placelessness)·비진솔성(inauthenticity)에 대해서 언급하고 있는데, 여기에서 비장소성이란 장소적 정체성이 없는 현대 도시 공간을 의미한다. 그런 의미에서 본다면 장소성이란 다른 지역과 차이를 가지게 하는 분위기로도 해석될 수 있을 것이다. 본 논문에서의 장소성은 이러한 ‘장소 특성’이라는 의미와 함께 개인이 공간에서 시간성을 가지고 몸과 의식으로 체험하고 경험되어지는 장소감, 장소애, 그리고 장소의 정신 등 총체적 의미를 가진다. 렐프는 이것을 진정성이라고 표현하고 있다. “진정성은 곧 현존재라는 양식을 가리킨다. 이 의미는 인간이 자기 실존에 대한 자유와 책임을 인식한다는 것이다.”⁴⁸⁾ 또, “진정한 장소감이란 무엇보다도 내부에 있다는 느낌이며, 개인으로서 그리고 공동체의 일원으로서 나의 장소에 속해 있다는 느낌이다.”⁴⁹⁾ 그렇기 때문에 장소성은 실존적·현상학적 장소를 의미한다. 실존적 장소는 신체로부터 경험되기 때문에 신체를 제외 하고는 성립될 수 없다. “체험된 불안·기쁨·고통은 이들의 경험적 조건이 발견되는 객관적 공간의 장소와 관계한다.”⁵⁰⁾ 현상학적 관점에서 신체는 세상을 체험하기 위한 도구이다. 대상을 체험하기 위한 주체의 한 부분인 것이다.

그러나 한편으로는 신체는 공간의 한 부분이기도 하다. 동양에서는 예부터 자연과 인간을 하나로 보았다. 인간은 자연(환경)을 지배하는 것이 아니라 인간을 자연의 한 부분으로 생각하여 인간과 자연을 유기체적으로 보고 합일과 조화를 추구했던 것이다.⁵¹⁾ 동양에서는 ‘공간’, ‘장소’라는 개

48) Edward Relph, 책, p.147

49) Edward Relph, 위의 책, p.150

50) Maurice Merleau-Ponty 저, 류의근 역, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2006, p.435

51) 노자는 “人法地 地法天”(도덕경 25장)이라 하여 “인간은 땅을 본받고, 땅은 하늘을 본받는다.”

넘 보다는 자연이라는 큰 개념을 가지고 있다. 그렇기 때문에 인간이 느끼는 감정과 현상보다는 자연의 순리에 맞게 살아가는 것이 인간의 도리라고 생각했던 것이다. 동양의 많은 예술작품에서 인간과 자연의 조화와 합일을 엿볼 수 있는 이유가 이것이다.

『주역(周易)』의 ‘음양사상(陰陽思想)’에서 하늘을 아버지, 땅을 어머니로 표현하고 있다. 땅은 우리가 서 있는 곳이며, 삶의 근원이다. 장소를 찾지 못하거나 장소를 잃어버린 사람은 어머니를 잃은 것이요, 그것은 존재의 근원을 잃어버리는 것과 마찬가지로이다.

“곤(坤)이 상징하는 땅(地)은 집안에서 어머니와 같이 중요한 존재이다. 땅은 사람들이 살아가는 터전이며, 무한한 생산력을 가지고 있어서 사람들을 먹여 살린다. 땅 위의 모든 생명체들은 땅에서 나서 거기서 나오는 먹을거리를 먹으면서 살다가 다시 흙으로 돌아가기를 반복하게 된다.”⁵²⁾

이와 같이 동양에서는 인간과 우주 만물의 관계를 이분법적으로 설명하지 않는다. 현상학에서는 인간이 몸으로 경험하는 환경세계에 대한 ‘어떤 것’ 이라면⁵³⁾, 동양의 자연관은 ‘물아일체物我一體’(장자), ‘천인상응天人相應’(시경), ‘무위자연無爲自然’(노자), ‘천인감응(天人感應)’(회남자) 등 자연과 인간을 일원론적으로 해석하고 있다.

환경세계와 관련해서 땅의 중요성을 강조한 동양의 사상은 풍수지리설(風水地理說)이다. 풍수설은 토지나 경관을 이해하는 이론체계이며, 그것을 이용하는 기술이다. 동양인들은 이것을 바탕으로 환경세계를 만들어

말했다.

52) 안중수, 『동양의 자연관』, 한국학술정보, 2006, p.79

53) 서양 사람들은 자연에서 인간 자신을 발견한다. 인간 자신을 자연과 동등하게 보고 협력자로 본다. 그러나 동양 사람들은 자연 인간을 자연의 일부로 보고 있다. 그렇게 때문에 인간의 입장에서 판단하고 분석하는 외부세계에 대한 논리는 없다. 그저 자연 안에서 자연과 하나인 인간만이 있을 뿐이다.

나갔다. 공간의 조건, 즉 지형 패턴, 기후 조건 등에 순응하여 땅을 이용하여 환경을 만들면 장소감을 풍부하게 느낄 것이며 거기서 장소애를 가지고 장소 정체성을 형성할 수 있다는 것이 풍수지리설에서 추구하는 장소 정신이라 할 수 있겠다. 환경 세계라는 것은 인간이 거주하는 장소를 말한다. 경관과의 공합으로서의 풍수지리는 공간의 특성을 이해하고 경험하고 파악하는 학문으로 ‘거주하는 인간’이 장소를 형성할 수 있는 이론적 기틀을 제공하여 장소의 특별한 의미를 발생시킬 수 있도록 도와준다. 여하튼 공간에서의 경험은 장소를 만들어내고 장소에서 느끼는 의식과 감정은 장소감과 장소애를 만들어낸다. 그리고 장소감과 장소애는 장소 정신을 기반으로 외부적 환경세계의 정체성과 더불어 ‘장소성’을 만들어 내는 것이다.

이렇듯 인간의 근원이 되는 공간에서 ‘장소성’을 찾아내려는 노력은 ‘대상에서 진리를 찾고자 노력하는’ 예술가들에게 자연스러운 과정일 것이다. 그렇기 때문에 정선과 김홍도를 비롯한 우리나라의 진경산수 작가들이 자신이 머물며 체험했던 일대의 풍경들을 자신의 감각으로 그려낼 수 있었으며, 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)은 생 빅투아르 산을 수 십 년간 오르내리며 그림을 그렸고, 이가염도 그동안 동양화의 관념을 탈피하고 새로운 지역의 새로운 기법을 찾으려 방방곳곳을 누볐으며, 데이비드 호크니(David Hockney, 1937~) 역시 자신이 거주하는 요크셔지역을 매일 거닐며 현장에서 그림을 그리는 것으로 장소체험을 경험하였다. 이들의 공통점은 모두 장소를 직접 경험하고 몸소 느낀 그 감각을 살려 새로운 화풍과 이론을 정립하면서 풍경 그림에서 장소성을 표현하였다는 것이다.

3. ‘장소성’이 구현된 예술작품

앞에서도 언급했듯이 사물과 대상을 관찰하고 그 진리를 얻어내려고 노력하며 논리가 아닌 직관으로 사물을 바라보는 예술가들, 그 중에서도 경관을 다루는 예술가들에게 장소성의 문제는 작품의 본질이라고도 할 수 있겠다. 하이데거는 『예술작품의 근원』에서 작품이 무엇을 드러내는지에 대해 논하였는데 그 중 ‘그리스 신전’에 대한 글에서 신전이 드러내고 있는 진리가 무엇인가를 말한다. 아무것도 아닌 텅 빈 공간이었던 언덕에 신전이 세워지면 대지의 바람과 공기가 현전하기 시작했다고 표현하고 있다. 또 신전이 있음으로 비로소 신들이 존재하는 것을 알 수 있다고 한다.

“예를 들어 그리스 신전은 아무것도 모사하고 있지 않다. 그것은 산산이 갈라진 험난한 바위계곡 한가운데 우뚝 서 있을 뿐이다. 이 건축 작품은 신의 모습을 간직하고 있으며, 이렇게 은닉된 그 모습을 열려진 주량을 통해 성스러운 신전의 경내로 드러내고 있다. ……

거기에 서 있는 채 그 건축 작품은 다만 위에 고요히 머물러 있다. 이렇듯 고요한 머무름이 (고르지 않은) 암석으로부터 아무런 목적도 없이 그저 육중하게 떠받치는 그 암석의 (드러나지 않은)어둠을 이끌어 내고 있다. 거기에 서 있는 채 그 건축작품은 자기위로 몰아치는 세찬 바람에 저항함으로써 비로소 그 바람이 지닌 위력 자체를 내보여준다. 바위의 광택과 빛남은 태양의 은총에 의해서만 빛나기는 하나. 그것은 한낮의 밝은 빛과 하늘의 넓음과 밤의 어두움을 비로소 나타나게 한다. (신전은) 우뚝 치솟아 있음으로써 허공이 보이지 않는 공간을 뵈게 한다. 결코 흔들리지 않는 이 작품의 확고부동함은 밀려드는 바다의 파도에 맞섬으로써, 자신의 고요함으로부터 (이러한 고요함과 대비되는) 밀물의 광란을 드러나게 한다. 나무와 목초, 독수리와 황소, 뱀과 귀뚜라미가 비로소 그것들로 나타나게 된다.”⁵⁴⁾

예술작품은 예술가의 직관적인 감각에 의해 존재의 진리를 표현해 낸

54) Marttin Heidegger , 신상희 역, 「예술작품의 근원」, 『숲길』, 나남, 2010, pp.54~55

다. 아무것도 아니었던 풍경이 예술가에 의해 의미 있는 ‘어떤 것’이 된다. “즉 신전 그 자체에 의미가 담겨있는 신성한 풍경을 드러내는 것이다. 또한 신전은 그것이 자리하고 있는 풍경과의 관계에서 그것이 역할을 하는 방식으로 풍경을 드러낸다. 역으로 말하면 풍경은 바로 그 풍경과 그 안에 자리 잡고 있는 건축물의 대비를 통하여 비로소 펼쳐지고 있는 것이다.”⁵⁵⁾ 예술작품은 의식하지 못했던 것들의 재발견이다. 작품이 만들어지기 전까지 의식하지 못했던 것들을 작품을 통해 알게 된다. 그리스 신전이 보여주듯이 우리는 신전이 지어짐으로 비로소 의식하지 못했던 바람과 대지를 느끼게 되었다. 예술작품으로써 대지와 환경세계를 인식할 수 있는 것이다. 이러한 맥락에서 최근 ‘장소 특성적 미술’이라는 개념은 중요하게 여겨지고 있다. 아무것도 아니었던 것을 특별한 것으로 만들 수 있는 예술작품의 힘이 장소의 장소성을 만들어 낸다. 그러나 공간과 시간의 상호작용 속에서 인간이 개입된 장소의 미술은 단지 도시미학을 위한 작품만은 아니다. 장소 특성적 미술은 “주변 환경의 맥락에 의해 형식적으로 규정되거나 방향성이 유도되는 식으로 그 환경의 일부가 된다.”⁵⁶⁾ 장소가 지닌 차별화의 기능은 “상실된 차이들을 회복하거나 차이의 감소를 억제하기 위해 장소의 독특함을 되찾는 일, 좀 더 정확히는 장소의 차별화 기능인 의미, 기억, 역사, 정체성의 진정성을 수립하는 일에 우리가 몰두하게 되는 것은 자연스러운 사태이다.”⁵⁷⁾

그렇다고 해서 장소 특성적 미술이 공간을 차지하는 건축물이나 조각품만이 가지는 의미는 아니다. 평면으로 표현된 회화 역시 장소특성을 고려해야 하며 장소성을 드러내기에는 충분하다. ‘장소의 정체성’과 ‘장소감’이 ‘장소성’을 형성한다면, 작가가 특정 장소에서 가지는 심리적·물리적 경험

55) 저, 『공간의 현상학, 풍경 그리고 건축』, 성균관대 출판부, 2012, p.155

56) 권미원 저, 김인규·우정아·이영욱 역, 『장소 특성적 미술』, 현실문화, 2013, p.26

57) 권미원 저, 위의 책, p.256

들로 인해 축적되는 장소성은 그림에 반영되기 마련이다.

여기서 예술작품의 두 가지 형식을 구분하여 설명해야 할 것이다. 하나는 장소성을 고려하여 만들어진 작품들, 주로 입체나 설치작품일 것이다. 또 하나는 본래 존재하고 있는 공간에서 작가가 자신의 주관적 체험을 통해 물성으로 표현하는 장소성 그림이 될 것이다. 본 논문에서 제기하고자 하는 ‘장소성 표현 그림’은 ‘장소 특성적 미술’은 아니다. 본 논문에서 연구하는 바는 앞에서 언급했듯이 경관의 정체성과 함께 인간이 장소에서 가지는 장소감을 담아내는 그림에 관한 연구이다.

회화의 경우 인간의 환경세계를 표현하는 풍경화와 산수화는 장소성을 드러내기에 적합한 장르이다. 서양에서의 풍경 그림은 고대로부터 찾아볼 수 있지만 풍경화가 독립적인 주제로 부각되는 것은 15~16세기 르네상스 회화에서 부터이다. 17세기 이후에는 풍경만을 전문적으로 그리는 화가들도 생겨나게 되었는데, 서양에서 풍경화가 주된 주제로 자리매김한 것은 이성의 시대인 17세기라는 점이다. 여기에서 주목되는 것은 서양의 풍경화는 산수 자연 그대로를 표현하기 보다는 인간이 관계된 풍경화이다.⁵⁸⁾ 17세기 네덜란드 풍경화나 19세기 인상주의 풍경화는 대표적인 서양의 풍경 사조이다. 17세기 풍경화는 종교개혁, 과학의 발전, 근대화 과정 등의 변화 속에서 신화, 역사화, 초상화에서 벗어나 독립적인 장르를 만들어 갔다. 이 시대 대표적인 풍경화가인 클로드 로랭의 (Claude Le Lorrain, 프랑스, 1600~1682) <도판 23-항구도시>을 보자.

전체적으로 어두운 부위기의 색채인데 화면의 중앙에서 약간 오른쪽으로 비껴 곳에 석양이 저물고 있는 모습이다. 그 석양의 역광으로부터 그

58) 표현 때문에 많은 사람들이 서양의 자연관은 인간 중심적이라고 말하고 있다. 그러나 서양의 풍경화가 모두 인간 중심적인 것은 아니다. 18세기 후반 낭만주의 풍경화는 원초적 자연 공간을 표현하였다. 이런 점에서 낭만주의 풍경화에 나타난 자연관은 동양의 자연주의적 세계관과 유사하다고 볼 수 있다. 그러나 이후 인상주의 회화에서는 다시 인간의 눈으로 분석된 색이라는 점에서 인간중심으로 다시 돌아왔다고 할 수 있다.

림의 어두운 분위기를 만들어 낸다. 왼편에는 인공의 건축물이 그려져 있고 오른쪽에는 커다란 배가 그려져 있다. 화면의 아래쪽에 배치되어 있는 사람들은 오른쪽 커다란 배가 정박하기를 기다리고 있는 듯하다. 로랭은 대부분의 작품에서 광채 나는 채색으로 인상적인 빛을 만들어 내는데, 이 작품 역시 저물어 가는 석양으로 빛의 깊이를 표현 하였다.



도판 23. 클로드 로랭, <항구도시>, 103cm x 131cm, 캔버스에 유채, 1644

이 한편의 그림으로 서양의 풍경화를 대변할 수는 없지만 빛과 색의 탐구에 몰두하며 발전해 온 서양의 풍경화에는 인간의 이야기가 담겨있다. 당시 클로드 로랭의 작품이 신화와 종교라는 주제에서 완전히 벗어나지 않은 몇몇 작품들도 있지만, 그의 작품 전반에서 빛과 공간의 문제에 관심을 가졌던 풍경화가 더 이상 종교 그림의 배경이 아니라 풍경 자체에 몰두하고 있었음을 알 수 있다. 그리고 그 풍경은 동양에서 그려졌던 산수 자연이 아니라 인간이 관계된 장소이다. 풍경 안에는 그 곳에서 벌어졌을 인간의 흔적, 삶이 표현되어있다.

19세기 풍경화 역시 산업혁명과 시민혁명 등의 변화 속에서 발전해 갔다. “산업혁명 이후 귀족 뿐 아니라 시민계급에 이르는 더 많은 국민들이 로마로의 대륙 횡단 대 여행에 참여하면서 영국에서는 풍경화에 대한 애호가 증대했고 이탈리아뿐 아니라 자국 내의 아름다운 경치를 경험하려는 욕구가 팽배했다.”⁵⁹⁾ 이러한 배경 아래 유럽에서의 풍경화는 급속도로 발전할 수 있었고, 표현주의나 인상파 화가들에 의해 진화되었다. 모네는 자신의 정원에서 수련을 관찰하며 그렸다. 모네에게 있어서 수련 연작은 장

59) , 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷, 2003, p.326

소에 대한 향수이다. 모네의 정원을 보면 수련을 그리면서 가졌을 장소감과 함께 장소애를 느낄 수 있다. 자기 생활의 일부인 장소를 화폭에 담아 낸 모네의 수련에서 늘 그곳을 산책하며 관심을 가졌을 모네를 느낄 수 있기 때문이다. 푸른빛의 파스텔 톤으로 아련하게 표현한 연못의 수련을 보면서 감상자들은 저 다리를 매일 지나면서 수련을 바라보았을 모네를 상상할 수 있다.



도판 24. 모네, <수련>, 89cm x 93.5cm, 캔버스에 유채, 1899

영어에서 풍경이란 단어 “Landscape”의 어원은 “독일어의 ‘린드샤프(Landschap)’로부터 유래된 것이며, 그 의미는 ‘landship’이란 뜻이다.”⁶⁰⁾ ‘landscape’은 ‘대지다움’이라는 의미로 해석된다. 풍경화는 실재하는 대지의 사실적 표현과 함께 그에 대한 감동을 동시에 표현하는 것이다. 다시 말해서 풍경화는 대지 경관의 객관적 묘사와 함께 대지에 대하여 사람들이 품고 있는 주관적 표상을 더 한 것이다. ‘land’는 대지이며, 앞에서도 밝혔듯이 대지는 인간의 근원이 된다. 그렇기 때문에 서양의 풍경화는 인간과 밀접한 관계를 가지며 발전되어 왔다. 풍경을 미적 대상으로 고려해 볼 때 풍경미란 경관의 아름다움이다. 그러나 아름다운 경관으로서의 풍경화는 지리적 실제, 문화적 실제, 그리고 자신의 체험으로부터 나오는 개별적 환경세계의 표현인 것이다. 서양의 자연관은 창세기적 자연관을 취하고 있다. 신에 의해 만물이 창조 되었고, 신의 형상대로 인간이 창조되었기 때문에 인간을 세상의 중심으로 생각한다. 그렇기 때문에 서양의 풍경화에는 항상 인간이 들어있다. 인간의 모습이 표현되었다는 것은 아니

60) , 「‘풍경’에 관한 시각문화적 의미론」, 『미술교육논총』 20, 2006, p.282

다. 풍경은 인간과 밀접한 관계를 이루고 인간의 삶의 모습을 담고 있는 것이다. 게다가 르네상스 이후 회화 표현에 있어서 사실주의적 경향은 자연을 형상화 하는데 있어서 어느 정도 사실과 똑같이 재현할 수 있는지가 관건이었다. 따라서 풍경화에 있어서도 인간의 삶이 담긴 인본주의적 전통과 함께 대상 표현의 정확성을 위해 노력하려는 태도를 가지고 발전하였다. 그렇기 때문에 추상적이거나 관념적인 공간이 아닌 화가가 삶을 영위하는 테두리 안에서 그림이 그려졌다. 예술이 주관적 경험의 감정이라면 공간을 표현하는 서양의 풍경화는 화가의 주관적 체험과 감정 등이 표현된 장소의 표현이었다.

반면 동양의 자연관은 인간을 자연의 일부로 인식하는 것이다. 자연을 인간 중심으로 해석하고 극복하려하지 않고 궁극적으로 합일(合一)의 대상으로 이해한다. 그렇기 때문에 산수를 그릴 때 인간 삶의 반영 보다는 이상향을 그린다. 동양의 산수화는 있는 그대로를 그려내는 현실의 묘사는 아니었다. 그것은 이상향에 가깝다. 동양인들은 산수를 그리거나 바라보면서 눈에 보이는 현실이 아니라 내면의 현실을 추구했다. 산수화는 덕(德)과 도(道)의 구현체로 그림에 의(義)와 선(善)을 담으려고 했다.

산수화가 발생했다고 알려져 있는 것은 중국 육조시대이다. 인물화론으로 유명한 동진의 고개지(顧愷之, 대략 346~407)는 인물의 구체적 표현을 위해 배경을 그리는 것이 좋다고 하였다. 인물 주변의 경물과 환경들까지도 인물의 신분과 지위 및 사상과 감정을 더욱 드러내는 작용을 한다는 것이다.

사꾼이 말하기를 “속세를 떠나 언덕과 계곡에서 자연을 벗 삼는 것은 경연(庚兗)보다 낫다고 스스로 말한다.”고 하였으니 이 사람은 마땅히 언덕과 계곡 가운데 놓아야 한다.⁶¹⁾

61) , <<세실신어>> 교예편 ; 갈로 저, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 2010, p.82

사곤의 전신을 잘 표현하기 위해서는 사곤이 벗 삼는 언덕과 계곡을 그리는 것이 좋다는 것이다. 고개지는 비록 인물의 전신을 드러내는 방법에 대해 가르쳤지만 이 글에서 알 수 있는 것은 인물을 표현하는데 자연환경의 중요성, 즉 장소의 중요성이라는 것이다.

그러나 이후 종병(宗炳, 375~443)의 『화산수서(畫山水序)』를 보면 산수화가 회화의 한 장르로 성립되었음을 알 수 있고, 그 배경에는 도교와의 밀접한 관계가 있다는 것 또한 추론할 수 있다.

“이것이 인자와 지자가 즐기는 것이라고 한다. 성인은 정신으로 도를 본받고, 현인은 도를 통달하는데, 산수는 형상으로 도를 아름답게 하고 어진 사람은 이를 즐기니, 또한 가깝지 아니한가?”⁶²⁾

산수화를 즐기는 것은 도(道)를 즐기는 것과 같은 것이다. 이 시기의 산수애호 사상이 사회적 혼란기에 도피의 방편이었을지는 모르지만⁶³⁾ 산수화 탄생의 배경에는 도를 즐기는 것이 상당한 배경으로 작용했던 것이다. 또한 산수화는 자연에 거하고자 하는 선비들에 의해 시와 하나로 생각되었다. 산수의 외형을 묘사하기에 치중하기 보다는 그림으로부터 와유하기 위해서인 것이다. 왕유(王維, 699~759)가 “산수를 그리는 데는 뜻이 붓보다 먼저 있다.(凡畫山水, 意在筆先)”고 말한 것 역시 그림에서 정신성을 강조한 것이라고 할 수 있다. 이후 곽희(郭熙, 1023~1085)의 산수화에

人問其所以, 顧曰, 謝云, 一丘一壑, 自謂過之, 此子宜置丘壑中

62) 종병, 『화산수서』 夫聖人以神法道, 而賢者通, 山水以形媚道而仁者樂, 不亦幾乎?

俞劍華 저, 김대일 역, 『중국고대화론유편』 4편 산수1, 소명출판, 2010, p.45

63) 산수화와 도교와의 관해서는 오병욱의 논문 「동양 산수화와 서양 풍경화의 비교」(『월간미술』, 1988.10~1989.10 연재)에서 상세히 다루었는데, 그의 견해는 도교가 산수화의 성립에는 어느 정도 영향을 미쳤던 것을 인정하지만 지속적인 관계를 맺고 발전하지는 않았다고 한다. 그러나 본 연구자는 여러 문헌들을 통해, 이상향을 그리고자 하였던 동양의 산수화가 유유자적을 꿈꾸는 도교와 지속적인 관계를 가지며 발전했다고 판단된다.

대한 견해는 종병의 도교적 안목보다는 훨씬 더 설명적이고 분석적이다. 그러나 여전히 그림에서 정신성을 요구하고 있다.

“하나의 경물을 그리는 데는 크고 작은 것, 많고 적은 것을 막론하고 반드시 주의 를 집중하여 통일해야 한다. 반드시 정신이 함께 이루어져야 하는데, 만약 정신이 함께 이루어지지 않으면 정묘함이 명확하지 못하게 된다.

반드시 엄격하고 신중하게 해야 하는데, 엄격하지 못하면 생각이 깊지 못하다. 반 드시 각별히 신중하고 주밀하게 해야 하는데, 각별하지 않으면 경물의 모습이 완전히 되지 못한다. ……”⁶⁴⁾

또, 산수를 그리기에 합당한 것은 “가볼만한 곳과 바라볼만한 곳을 그 리는 것이 살만한 곳과 노닐만한 곳을 그려서 얻는 것만 못하다.”⁶⁵⁾고 하 였다. 산수화에 대한 이러한 생각들은 산수화가 인간 주변의 경관들을 멋 지게 표현하거나 인간의 삶을 그리는 것이 아니라 인간의 심성을 교화시 키고 정신을 안정시키며, 현실의 삶 보다는 이상향의 장소를 그리는 것으



도판 25. 안견, <몽유도원도>, 비단에 수묵담채, 38.7cm x 106.5cm, 1447, 일본 덴리 대학 소장

64) , 「산수훈」, 『임천고치』, 凡一景之畫, 不以大少多少 : 必須注精以一之, 不精則神不專 ; 必神與俱成之, 神不與俱成, 則精不明 ; 必嚴重以肅之, 不嚴則思不深 ; 必格動以周之, 不格則景不完. 유경화 저, 김대원 역, 『중국고대화론유편』 4편 산수1, 소명출판, 2010, p.236

65) 광희, 「산수훈」, 『임천고치』, 但不行 · 可望不如可居 · 可遊之爲得. 유경화 저, 김대원 역, 『중국고대화론유편』 4편 산수1, 소명출판, 2010, p.230

로 발전하게 되었음을 추론 할 수 있다.

이러한 광희의 화풍은 조선 초기 우리나라의 화단에도 많은 영향을 끼쳤고 안견 화풍의 토대가 되었다. 안견(安堅, 조선 초기)의 <몽유도원도(夢遊桃源圖)>는 우리나라 회화사에서 가장 눈길을 끌만한 작품이다. 1447년 음력 4월 20일에 안평대군의 요청으로 안견이 그린 <몽유도원도>는 문인들이 추구하였던 詩·書·畫의 세 가지 예술이 어우러져 당시 좋은 그림의 표본이 되어주고 있다.⁶⁶⁾ 일반적으로는 동양의 전통 회화에서는 오른쪽으로부터 왼쪽으로 횡적인 전개를 보여주는 것이 관례이지만 이 그림은 왼쪽 아래 부분부터 오른쪽으로 전개되고 있으며 현실세계의 야산과 도원의 세계로 이어지고 있다. 왼쪽으로부터 오른쪽으로 현 세계, 도원의 밖에서 안쪽으로 도입부분, 도원의 안쪽 입구, 넓은 도원 세계 등 네 부분이 파노라마처럼 전개되어가고 있다. 왼쪽 하단부에서 시작해 오른쪽 상단부에서 절정을 이루는 대각선적 전개가 기암괴석 사이사이로 이어지고 있다. 이러한 전개는 유기적이 아니라 시각적 연상 작용에 의해 이어지고 있어 숨긴 듯 드러내 보이는 동양의 미와 회화적 절묘함을 보여주고 있다. 또 이야기의 전개에 따라 심원(深遠), 평원(平遠), 고원(高遠)의 모습을 모두 담고 있어 서양의 과학적 시선이 아니라 움직이는 시선으로 표현되어졌다. 안평대군(安平大君, 1418~1453)의 꿈을 바탕으로 그려진 이 그림은 현실세계로부터 출발하여 무릉도원 즉, 이상세계를 향하고 있다. 당시 시·서·화 삼절을 문인들의 최고 소양으로 알았던 시대 풍조는 이렇듯 현실세계를 벗어나는 것으로 추론해 볼 수 있겠다. 당시 안평대군이 직접 쓴 기문에서도 알 수 있듯이 이 꿈과 그림은 도연명의 <도화원기(桃花源記)>에 전거를 두고 있다.

66) 안평대군의 제찬과 제시, 신숙주, 이개, 하연, 송처관, 김담, 고득중, 강석덕, 정인지, 박연, 김종서, 이적, 최항, 박팽년, 윤자운, 이에, 이현로, 서거정, 성삼문, 김수온, 천봉(만우), 최수 등 21명의 당대 명사들의 시문이 각기 자필로 쓰여져 있다.

“정묘년인 1447년 음력 4월 20일 밤에 잠이 깊이 들면서 꿈을 꾸었다. 꿈속에서 박팽년과 함께 어느 산 아래 이르니 눈앞에 우뚝 솟은 봉우리와 깊은 골짜기의 험준한 경관이 가로막아 있고, 도화나무 수십 그루 숲 가장자리에 나있는 오솔길의 갈리는 곳에서 어느 쪽으로 갈지 몰라 머뭇거리던 터에 산관야복(山冠野服) 차림의 한 사람을 만나게 되었다. 그가 공손히 절하며 가리켜 준 도원에 이르는 골짜기를 향해 박팽년과 더불어 말을 몰아 울퉁불퉁한 기암절벽과 굽이진 냇길을 수없이 돌아 어렵게 그 골짜기로 들어서니 탁 트인 동천(洞天)이 나왔다. 넓이가 2~3리 정도 되는 그곳은 사방이 산으로 둘러싸여 있었다. 멀고 가까운 도화나무 숲과 함께 대나무 숲 사이로 비어 있는 띠풀 집들이 있고 개울가에 오직 조각배 한 척이 흔들거리고 있어 인적 없는 적요한 신선마을 같았는데, 이러한 골짜기에 집이 있는 것으로 보아 정녕 도원동임을 알게 되었다. 뒤따라 온 신숙주, 최항 등과 함께 오르내리며 주변의 경관을 실컷 즐기다가 잠에서 깨었다.”⁶⁷⁾

현실의 잡다한 생활 보다는 이상향을 향하고자 했던 당시 선비들의 가치관이 그림에서 고스란히 보인다. 조선 후기 정선과 김홍도 등을 중심으로 실경과 풍속 등이 많이 그려졌지만 조선 전기만 해도 이러한 선비들의 이상향은 그림에서 현실을 배제하고 있다. 그렇기 때문에 그림에서의 공간은 현실의 장소가 아닌 이상적 장소였던 것이다.⁶⁸⁾ 인간이 주체가 아니라 자연 그 자체의 숭고함을 그림에 담으려 했던 것이다. 동양의 산수화는 실제로 보여 지는 것에 대한 관심이기 보다는 이상적 경관을 표현하려는 것이다. 김우창 교수는 이에 대해 다음과 같이 언급하였다.

“그것이 있는 그대로의 토지의 객관적 형상을 재현하려는 것은 아니다. 그것은 무엇인가 다른 것을 보여준다. 이것이 초월적인 것에 관계된 것임은 전통적 산수화에

67) , 『몽유도원도의 창작세계』, 『조선 회화』, 한국미술연구소, 2014 p.327

68) 그러나 앞서 에드워드 렐프의 저서를 인용해 논하였듯이 신화적 공간 역시 인간의 마음이 머무는 장소로써 장소감과 장소애를 느낄 수 있는 공간으로 안건의 이 그림 역시 장소성을 표현한 그림으로 가치가 있다.

서는 작품 자체에 표시된다. 유명한 『개자원화전』은 좋은 산수화는 근접이 불가능한 장소를 포함하고 있어야 한다고 말한다. 그림에서 피해야 할 열두 가지 잘못 가운데 하나는 “자연이 불가능하게 한 장소가 없는 풍경”을 그리는 것이다.”⁶⁹⁾

그러나 서양의 풍경화 속 장소는 실재하는 장소들이다. 인간이 마땅히 있어야 할 장소, 인간과 관계된 장소를 그린다. 철저히 인간이 주인이었던 서양의 가치관은 풍경에서조차도 자연을 체험하고 경험하는 인간 중심적 사고를 보이고 있으며, 동양의 산수화는 인간 보다는 자연 그 자체, 나아가 인간이 접할 수 없는 이상적인 세계를 향하고 있다는 것이다. 이렇게 동양인과 서양인이 보고 느끼는 것이 다른 이유를 고펜리치(Ernst Hans Josef Gombrich, 1909~2001, 영국)는 ‘관습주의’라고 한다. 그러나 동양과 서양의 두 풍경 그림에서 화가들이 주지했던 점은 장소성이라는 것이다. 실재 경관이든 관념의 공간이든 화가와 감상자가 그림 속 공간에서 장소애를 느끼고 장소감을 가지며, 장소의 정신과 정체성을 표현하고 느끼려는 태도는 풍경 그림에서 중요한 가치로 판단된다.

인식의 차이가 형식의 차이를 만드는 것은 당연한 결과일 것이다. 환경 세계를 인식하는 동양과 서양의 관점의 차이는 풍경화와 산수화의 차이로 확장되었다. 연구자는 이러한 맥락에서 연구자 그림의 위치를 가늠해 볼 수 있다. 동양의 문화에서 동양적 정서를 가지고 성장하였으며 동양화 전공으로써 동양의 전통적인 매체를 다루고 있지만, 서양의 기초 조형을 배우고 서구의 문물을 접하고 서구식 교육을 받으며 성장한 세대가 자연을 대하는 관점은 무엇인가? 「체험된 공간으로써 도시풍경의 ‘장소성’ 표현에 관한 연구」는 이러한 선형적 환경을 배경으로 작품 활동을 하고 있는 연구자 작품의 정체성을 밝히는 과정이기도 하다.

69) , 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2008, p.56

Ⅲ. 풍경 그림에 구현된 ‘장소성’

1. 진경산수에 나타난 장소성

우리나라 미술사에서 18~19세기는 황금기라 할 수 있다. 특히 회화 부분에는 중국화의 영향이 지배적이었는데, 이 시기에 이르러 회화는 우리나라만의 고유한 정서와 표현이 가능하게 되었다. 이렇게 우리나라만의 개성적인 표현이 가능하게 되었던 것은, 당시 시대적 배경이었던 실학사상(實學思想)과 그 사상에 기초한 사실주의(寫實主義)정신 때문이었다. 과거 동양의 산수화는 도교의 영향과 자연 숭배사상으로 인하여 자연의 모습을 이상적이고 관념적으로 담아내려 했다는 사실은 앞장에서 고찰해 보았다. 또 ‘소상팔경(瀟湘八景)’이나 ‘무이산(武夷山)’등의 실경을 그린 그림들도 있었으나, 화가들이 직접 경험한 현장성 있는 그림이 아니라 중국의 실경을 관념적으로 그렸을 뿐이었다. 문인이 머물던 곳을 그리는 조선 중기의 그림에는, 그곳의 장소감 표현 보다는 학풍과 인덕을 기리는 마음을 표현하는 명분을 더욱 중시하였다. 그러나 18세기부터 시작된 진경화의 예술사조는 그림에서 자연 공간에 대한 새로운 인식이었다. 겹재 정선을 위시한 화가들은 이상적이거나 몽환적인 관념 산수에서 벗어나 우리 주변에서 볼 수 있고 우리가 체험하고 있는 삶의 공간을 그리기 시작했다. 그 방법이 사실적이건 변형되었건 그림에서 장소를 선택하는 것은 매우 중요한 일이 되었다. 이에 대해 이태호 교수는 “조선 후기 진경산수화가 갖는

진정한 의미와 업적은 조선의 대지와 조선의 현실을 사랑한데서 출발해 그에 어울리는 조선적 예술형식을 창출하였다는 데 있다.”⁷⁰⁾고 설명하고 있다. 진경산수의 제작 경위는 문인들의 요청에 의해 그려졌을 가능성이 큰데, 『조선시대 산수화』에서 고연희는 당시 진경산수가 문인들의 요청에 의해 ‘노닌’(遊)산수와 ‘머문’(居)공간으로 제작되었음을 밝히고 있다. “진경산수의 대부분이 문인들의 산수 유람이 기록된 산수화이거나 문인들의 저택이나 사당을 그린 그림, 또한 정자나 누대 등의 별장을 그린 그림들이었다”⁷¹⁾는 것이다. 그러나 누구에 의해 요청되어 그렸다는 것은 그리 중요하지 않다고 판단된다. 미술사적으로 볼 때 실경이 담긴 진경산수화는 우리나라 회화에 중요한 변화를 가져왔다는 의미가 깊다. 관념의 땅, 중국의 땅을 주된 모티브로 하고, 중국의 마하풍(馬夏風)⁷²⁾이나 절파화풍(浙派畫風)⁷³⁾을 답습하던 당시 화단에서 우리 땅을 우리 필법으로 그렸다는 것에 대한 회화사적 의미는 아무리 강조해도 과하지 않음은 주지의 사실이다.

“이러한 시도는 실경산수화의 실상을 새롭게 조망할 수 있는 통로를 열어주고 있으며, 이 새로운 통로를 거쳐 우리는 진경산수화의 실제 성격과 의미에 좀 더 가깝게 다가설 수 있다. 말하자면 진경산수화의 출현이란, 이상과 상상의 관념에 유람 과거주의 체험을 반영하는 커다란 변화이자 산수관의 변화였고, 문인들의 자기표현

70) , 「보고 그리기와 기억으로 그리기」, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.38

71) 고연희, 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009, p.167

72) 12세기말과 13세기 초 남송 화원(畫院) 마원(馬遠)과 하규(夏珪)의 성을 따서 이름 붙인 회화 양식이다. 그림의 한쪽으로 쏠려 있는 비대칭 구도인데, 이것을 '일각'(一角) 구도라고 부른다. 필법은 붓자국이 나무를 도끼로 자르거나 칼로 판 자국과 비슷해서 '부벽준'(斧劈皴)이라고 한다. 또 먹물의 농담을 단순하게 하고, 각진 선을 선호한다.

73) 중국 명대(明代)에 발생한 화파이다. 중국의 산수화는 거의 절파(浙派)와 오파(吳派)의 두 파로 나누어지는데, 절파의 절(浙)은 절강(浙江), 오파의 오(吳)는 강소성(江蘇省) 오현(吳縣)에서 따온 것이다. 직업적 화가가 많았으며 그림은 힘 찬 느낌이나, 뛰어난 필치의 표현과잉으로 오히려 부산스럽고 딱딱한 작품이 되기도 하였다. 명나라 말에 시작된 상남평북론(尙南貶北論)에 부딪쳐 절파화단의 세력은 급속히 쇠퇴하게 되었다.

욕구였으며, 나아가 말할 나위 없이 우리 산천을 발굴하고 표현하는 열정의 과정이었다.”⁷⁴⁾

이태호 교수는 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』에서 18세기 진경산수화의 그림 방식에 대해 실경의 현장에서 실경을 담게 그리는 작가와 현장 답사 후 기억에 의존하여 그림을 그린 작가들을 구분하여 그들의 작품을 비교하기도 하였는데, 이 글에서도 역시 중요한 사실은 이 시기의 화가들은 풍경을 그리는데 있어서 실제로 존재하는 경관을 대상으로 하였으며 그림을 그리는 사람이 체험하고 느끼는 공간을 표현하는데 주력했다는 것이다. 이러한 그림을 미술사적으로는 ‘진경산수화(眞景山水畵)’⁷⁵⁾라고 한다. 조선후기 진경산수는 실학사상과 더불어 발전하였다. 도교, 불교, 유교와 같이 인간의 내적 수양이 아닌 현실을 생각하고 현실의 삶을 중요하게 생각하여 인간의 땅과 삶에 대해 생각하고 표현하게 된 것이다. 산수를 유람하고 그 체험을 글과 그림으로 남기는 것은 문인들에게 의미 있는 기록이었다. 조선후기 학자 김창협(1651~1708)은 『농암집』에서 구룡폭포 앞에서의 감동을 다음과 같이 표현하였다.

“귀로 듣고 눈으로 보는 것이 갑자기 기이하고 장엄하니 내 마음도 우쭐거리져 어제와 다름을 느끼겠노라. 대개 사람의 마음이 환경에 따라 변한다는 것을 알겠도다.”⁷⁶⁾

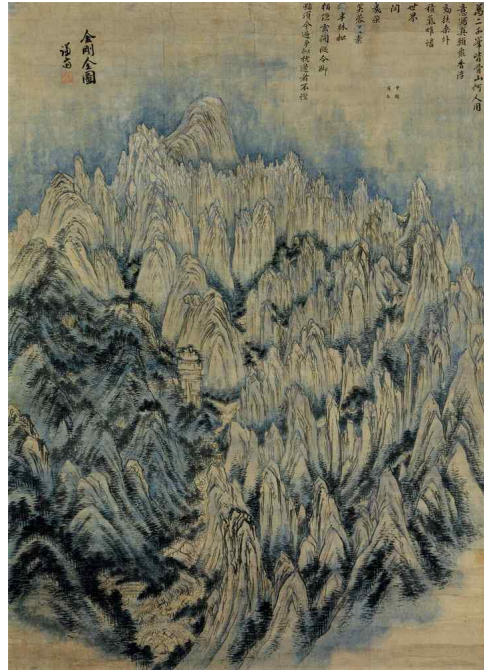
시·서·화를 삼절이라 하여 문인들이 갖추어야 할 교양으로 여기며 즐겼던 이들에게 신체의 감각기관으로 체험한 장소에 대한 경험은 자연스럽게

74) , 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009, p.168

75) 안휘준 교수의 『한국회화사』의 설명에 따르면, “진경산수화란 우리나라에 실재하는 경관을 남종화 양식에 바탕을 두고 정선 특유의 화풍을 가미하여 그린 그림”으로 이해할 수 있다.

76) “耳聞目見 頓皆奇壯 自覺意思勃勃 與昨日不同 藍見人心隨境還變” 김창협, 『東遊記』, 『龔巖集』 권23 ; 고연희, 위의 책, p.168

그림으로 이어졌으리라. 겸재 정선(謙齋 鄭敼, 1676~1759)의 <금강전도(金剛全圖)>는 그 대표적인 그림이다. 발로 밟고, 눈으로 보고, 귀로 들은 작가적 체험을 그림으로 옮긴 정선의 그림들은 당시 문인들의 시와 비슷한 의도이다. 고연희의 『조선시대 산수화』에 의하면 정선의 그림에서 강조하는 곳들은 문인 유람의 정규 코스였고, 그들 기행 시의 제목이나 주제가 되는 장소였다는 것이다. 실제로 김창흡의 「봉래가」에 금강산 여러 봉우리들이 이루는 하나의 장관은 정선의 그림 <금강전도>와 매우 흡사한 이미지를 가지고 있다.



도판 26. 정선, <금강전도>, 28.1cm x 33.7cm, 비단에 담채, 1734

<금강전도>는 사실적 표현은 아니지만 몸소 체험하고 즐기며 보고 느꼈던 감흥을 부감시와 다시점, 이동시점을 사용하여 흥미롭게 표현한 작품이다. 김창흡의 시 「봉래산」의 첫 구절 “봉래산 못 봉우리 푸른 하늘에 펼쳐져 …”에서 금강산의 여러 봉우리들이 하나의 장관을 이루는 표현은 정선의 <금강전도>에 그대로 표현되었다. 정선의 <금강전도>는 금강산 일만 이천 봉의 이미지가 한 눈에 들어온다. 마치 새가 하늘에서 내려다보듯 펼쳐놓은 부감시 표현은 펼쳐진 경관을 하나로 모으기 위한 시점이었을 것이다. 보통 사람의 시야는 옆으로 확장되어 파노라마식으로 전개된 반면, 이 그림은 금강산의 일만이천봉을 모두 담았지만 옆으로 확장된 풍경이 아니라 세로로 긴 구도로 실제적 표현 보다는 금강산을 하나의

화폭에 담으려는 의도로 보인다. 이러한 이유는 “발로 밟아서 두루두루 다녀 본다 하더라도 어찌 베갯머리에서 이 그림을 마음껏 보는 것과 같겠는가.”⁷⁷⁾ 라는 그림의 오른쪽 상단의 제시(題詩)에서도 볼 수 있듯이 금강산을 와유(臥遊)하려는 목적이 있었음을 알 수 있다. 당시 양반들이 산수화를 즐겼던 것은 비록 산 속에 거하지는 못하더라도 그림을 걸어두고 자연에 거하는 듯 즐기기 위함이었다는 증거이다. 전경에는 작은 점들을 농묵으로 찍어 나무가 무성한 토산을 표현하였고, 그 후경으로 갈수로 날카롭고 힘찬 필선을 구사하여 골산의 험준함을 표현하였다. 이 작품은 사실적으로 표현되지는 않았지만 그러면서도 금강산의 전부와 그 분위기를 잘 보여주는 진경(眞景) 그림이다. 정선이 발로 밟고 몸으로 직접 체험했던 ‘장소’이기 때문에 관념산수와는 다르게 실제적 감동을 줄 수 있었던 것 같다.

금강산은 불교적으로도 깊은 역사적 의미가 있고 유교적으로도 인격수양을 위한 명승지로 사랑받았던 산으로 많은 문인들이 시와 그림으로 금강산을 노래했다. “금강산이 조선후기 진경산수화를 발생시키고 유행하게 만든 대상이자 주인공이 된 점 역시 그런 실상을 반증한다. 이처럼 금강산은 조선시대 문예발전의 중심 역할을 했던 것이다.”⁷⁸⁾ 광희화풍과 절과 화풍이 풍미했던 조선의 화단에 우리 땅인 금강산을 그리고 땅의 모양새에 맞는 필법을 구사한 정선의 <금강전도>는 우리나라 회화사에서 획기적인 전환점이 아닐 수 없다. 마음속으로 그리거나 관습에 의해 그려왔던 관념적인 그림이 아니라 화가가 직접 체험한 땅을 그렸기 때문이다. 관아제 조영석(趙榮祚, 1686~1761)은 정선의 이와 같은 행위에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

77) , 積氣雄蟠世界間, 幾朵芙蓉揚素彩, 半林松栢隱玄關, 縱令腳踏須今遍, 爭似枕邊看不.

78) 이태호, 「금강산과 금강산 그림」, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.110

“내금강과 외금강을 드나들며, 또 영남지방의 승경을 유람하며 산수의 형세를 파악하였다. 그의 그림에 대한 노력은 대단하여 사용한 붓이 무덤을 이룰 만큼이나 되었다. 그래서 스스로 새로운 화격을 창출하였고, 우리나라 화가들의 먹 다루는 습습을 벗어났다. 진정 우리나라의 산수화는 바로 정선에서 출발하여 개벽한 것이다.”⁷⁹⁾

정선의 <금강전도>는 당시로 봐서는 불가능한 시점이다. 비행기나 헬기도 없던 시절, 새가 내려다 본 것 같은 부감법은 당대 사람들에게 생소한 구도이다. 정선이 그림에서 보여주려고 한 것은 금강산의 참 모습이다. 한 눈에 담을 수 없는 풍경을 정선의 하나의 화폭에 담고자 변형하고 왜곡하였을 것이다. 정선의 산수 표현이 사실적이지는 않지만 그림이 반드시 사실적일 필요는 없다는 것을 이 시대의 문인들은 알고 있었다. “사실 김창흡은 절경을 표현한 그림이 사실적일 필요는 없다고 단언했고, 김창협도 그림은 실제보다 더 멋질 수 있다고 말했다.”⁸⁰⁾ 정선의 업적은 그림이 현실적인가 비현실적인가를 떠나서 조선중기 마하풍과 절과화풍 등의 관습에서 벗어났으며, 황공망과 동기창 등 남종 문인화 대가들의 기법을 잘 소화하여 우리 땅을 표현하는 자신만의 필법을 완성한 최고의 화가라는 것이다. 그리고 그 바탕에는 철저한 산행과 체험의 과정이 빠질 수 없음은 분명한 사실이다. 정선의 영향은 이후 화가들에게 많은 영향을 미쳤는데, 김윤겸(金允謙, 1711~1775), 심사정(沈師正, 1707~1769), 최북(崔北, 1720~?) 등 많은 화가들이 자신이 거하는 곳이나 체험한 우리 땅을 그리는 것에 몰두 할 수 있는 풍토를 마련하였다. 18세기에는 금강산 이외에도 많은 명산들이 그려졌다. 그러나 이 시기를 장악한 우리 산수는 단연

79) 『觀我齋稿』; 이태호, 「금강산과 금강산 그림」, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.121

80) 고연희, 『조선시대 산수화』, p.184



도판 27. 정선, <인곡유거>, 24.4cm x 27.4cm, 종이에 수묵담채, 1755년경

금강산 그림이다. 금강산은 18세기는 물론 19세기, 근현대에 이르기 까지 다양한 모습으로 화가들에 의해 그려지고 있다.

이처럼 문인들이 자신이 체험했던 장소들을 집에서 와유(臥遊) 하기 위해 화가들에게 의뢰해 그림을 그리도록 한 것도 있지만, 도산서원과 같이 존경받는 학자들의 거주지와 ~堂, ~臺 등의 이름으로 문인들의 거처를 그리기는 경우도 많이 있었다. 정선

의 <도판 27- 인곡유거>와 <도판 28 - 인왕제색도>에 등장하는 ‘인곡정사’ 역시 정선이 거처하는 장소를 그린 것이다. 이 그림들은 자신의 자택 인곡정사와 그 주봉인 인왕산의 경관을 기념비적으로 남기기 위해 제작된 작품으로 보인다. 인곡정사는 정선이 52세부터 84세로 타계 할 때까지 살았던 그의 장소인데, <인왕제색도>와 <인곡유거>라는 두 걸작에



도판 28. 정선, <인왕제색도>, 138.2cm x 79.2cm, 1751

인곡정사가 등장하는 것으로 보아 정선은 이 집을 무척이나 사랑했던 것 같다. 정선이 문인화사로 전성기를 누리며 그의 그림을 구하기 위해 물려드는 주문자들로 ‘삼대밭’을 이루었던

가운데 주문화가 아닌 자신의 소유로 그린 <인왕제색도> 안의 ‘인곡정사’는 그의 안식처로 보인다. 습기 있는 붓으로 쓸어내려 과감하게 표현된 대부벽준 바위산의 묵직한 무게는 현재 인왕산의 모습 그대로이다. 주변의 작은 봉우리들 사이로 점점이 짙어낸 수풀들도 2015년 바라보고 있는 그대로의 감동을 보여주고 있다. 근경, 중경, 원경 사이사이 여백을 비워둠으로써 긴 장마 비가 걷힌 뒤 축축한 공기를 표현하였다. <인곡정사도>에서는 자신의 거처를 본격적으로 그리면서 자신의 공간에 대한 애정을 표시하였다. 집 뒤로 인왕산이 보이고 버드나무와 오동나무를 중경에 크게 배치하였으며, 오른쪽 귀퉁이 건물 안에 선비가 독서를 하고 있는 모습이다. 아마 정선 그 자신일지도 모르겠다.

<금강전도>, <인왕제색도>, <인곡유거>등에 등장하는 장소는 정선 자신이 직접 노닐고 거주하던 장소이다. “흉중구학(胸中丘壑)”이란 단어처럼 실제의 경치를 보고 사생하지 않고도 화가의 마음속에 담긴 이상화된 위대한 자연경을 표출하던 관념산수나 정형산수에서 벗어나 자신이 몸소 체험하고 감흥을 얻은 장소를 그림으로 표현했던 정선의 진경산수화는 실사구시(實事求是)를 중시하던 시대의 정신이기도 하지만, 어머니와도 같은 땅의 편안함을 느끼게 하는 ‘장소 그림’이라 할 수 있겠다. 조선시대 산수화를 연구한 고연희 역시 진경산수화의 발전이 체험 공간을 그렸기 때문임을 밝히고 있다.

“개인의 유람 및 거주 경험에 담긴 공간을 산수도라는 회화 장르로 그리고자 한 이유는, 아마도 오랜 기간을 거치며 확고해진 산수화의 위상 즉 고상한 정신을 시각화하는 장르로 굳건하게 인정된 산수화의 위상 때문이었을 것이다. 문인 개인이 경험한 공간 혹은 자신의 모습을 그러한 위상 속에 담아 그림으로써, 스스로의 풍취를 세상에 보여주고 또한 그 풍취를 스스로 소유하는 만족을 원했을 것이다.”⁸¹⁾

81) , 앞의 책, p.215

조선후기는 개인의 경험과 심상이 중시되는 철학적 분위기와 산수화의 오랜 전통의 결합이 진경산수와 같은 문화를 만들어 낼 수 있었던 것이다.

실제 있는 경관을 유람하거나 체험하면서 그리는 것은 우리나라 미술사에서 정선 이후 중요한 과제가 되었다. 이후 화가들은 더 이상 관념 속 그림을 그리지 않았고, 있는 장소와 있는 사실을 그대로 그리는 것에 더욱 흥미를 가졌던 것을 남아있는 많은 그림들을 통해 알 수 있다. 우리 강산에 대한 이들의 관심은 조선후기 진경산수화의 발전을 다채롭게 하였다. 강세황 역시 주변의 있는 경관을 그리는 것에 몰두했다. 그는 “산천이 있다면 사실 그대로 그려지는 것을 싫어하지 않을 것이다.”⁸²⁾라고 말하며 그림을 좀 더 사실적으로 표현하였다.

또 성호 이익의 <도산도(陶山圖)>를 그려달라는 부탁을 받고 그림에 부친 <도산도발(陶山圖跋)>은 다음과 같은 내용이 적혀있다.

“그림은 산수보다 더 어려운 것이 없다. 그것은 크기 때문이다. 또 (실지의) 진경을 그리는 것보다 더 어려운 것이 없다. 그것은 닳게 그리기가 어렵기 때문이다. 또 우리나라 실경을 그리는 것보다 더 어려운 것이 없다. 그것은 실제와 다른 것을 숨기기가 어렵기 때문이다. 또 직접 보지 못한 지역(을 그리는 것)보다 어려운 것이 없다. 그것은 억측으로 닳게 할 수가 없기 때문이다.”⁸³⁾

닳게 그린다는 것은 사실적으로 그린다는 것이고, 사실적으로 그린다는 것은 없는 것이 아니라 존재하는 것을 그린다는 것이다. 그리고 존재하는 특정 장소를 그린다는 것은 장소가 갖는 의미를 그린다는 것이다. 강세황이 그린 도산서원의 의미는 이황이 이룬 학문의 업적과 함께 그곳에서 학

82) , 앞의 책, p.190

83) 夫畫 莫難於山水 又莫難於寫眞景 以基難似也 又莫難於寫我國之眞境 以基難掩其失真也 又莫難於目所未見之境 以基不可臆度而取似也 ; 유홍준, 『조선시대 화론 연구』, 학고재, 2002, p.174



도판 29. 강세황, <영통동구도>, 33.0cm x 53.3cm, 18세기 중반

문을 익히는 유생들의 뜻을 그리는 것이다. 그렇기에 일반 저택이 아닌 도산서원이라는 특정한 장소를 택하여 주문을 받았고 그것을 그렸던 것이다.

강세황의 기행사경(紀行寫景)

의 대표작으로 <<송도기행명승도첩(松都紀行名勝圖帖)>>이

손꼽힌다. 17폭으로 꾸며진 이 화첩은 천마산·성거산·오관산 등 개성 일대의 명승고적을 여행하면서 제작한 기행시화첩이다. 이 화첩의 그림으로는 <영통동구도(靈通洞口圖)>와 <백석담도(白石潭圖)>등이 잘 알려져 있는데, <영통동구도>의 경우 엄청나게 큰 바위 덩어리와 그 사이를 걸어가는 사람의 크기가 매우 대조적으로 그려졌다. 또 서양화법인 원근법과 명암법을 사용한 것도 강세황 그림의 중요한 특징이다. 강세황의 그림은 기법적인 면에서도 과거 답습 적이지 않다. 이끼가 낀 듯한 바위의 표면은 거친 부벽준이 아니라 선염법으로 명암을 표현하였다. 송도기행 사경도 들은 전통화법을 탈피하여 송도 절경에서 느낀 감흥을 혁신적인 필로 구사한 것이다. “특히 원근 표현과 바위의 입체화법은 개성이 돋보이며 서구적인 발상과 연계되어 주목된다. 이는 그가 연행했던 경험과 연관이 있을 듯싶으며, 최근 발굴된 『표암유고(豹菴遺稿)』를 보면 서양의 새로운 문물에 대해서도 관심이 컸음을 알 수 있다.”⁸⁴⁾ 강세황의 다른 기행사경도로 영동지방과 금강산을 기행하며 그렸던 <<풍악장유첩(楓岳壯遊帖)>>이 있는데 이 화첩 역시 기행과 사생 통해 그려진 화첩으로 강세황만의 사실적 필법이 구사되어 있다.

84) , 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996, p.126

장소를 체험하면 발품을 팔았던 화가라면 김홍도(金弘道, 1745~1806)를 빼놓을 수 없다. 도화원의 화가로 영·정조의 어진을 그렸음은 물론, 정조의 어명을 받들어 금강산 백여 곳을 50여 일간 두루 사색한 끝에 수십 미터의 대작 진채본을 그렸다. 그러나 궁궐의 화재로 김홍도 작품의 상당부분이 소실된 것은 안타까운 일이 아닐 수 없다. 보편적으로 김홍도하면 풍속화를 먼저 떠올린다. 그러나 김홍도 회화에서 풍속화와 함께 뛰어난 묘사력으로 현실감각을 조화시킨 것은 역시 진경산수화다. “그는 진경산수화에서 정선 화풍을 승계하였고 심사정, 이인상, 강세황 등 선비화가들의 현장 사생기법과 예리한 감성을 터득하면서 독자적으로 자기양식을 세웠다.”⁸⁵⁾ 강세황을 스승으로 모시고 그림을 배웠고, 궁중 화원으로써 어진이라든가 행려도 등 기록적인 그림을 그려야 했던 김홍도로써는 정선의 주관적 사생 보다는 실재를 사실적으로 묘사하는 편이 당연한 과정이었을 것이다.



도판 30. 김홍도, <금강사군첩-표훈사도>, 30.4cm x 43.7cm, 1788



도판 31. 김홍도, <금강사군첩-문탑>, 30.4cm x 43.7cm, 1788

1788년(정조12년) 정조의 어명으로 그린 화첩으로 금강산 일대를 두루 돌아본 후 제작한 <<금강사군첩>>은 세로 30.4cm, 가로 43.7cm의 60폭

85) , 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 2010, p.403

화첩으로, 금강산 및 관동8경 지역을 그린 것이다. 김홍도는 여행에서 그려 온 초본(草本)에 의거해 채색횡권본(彩色橫卷本)과 화첩본(畫帖本, 5권 70폭) 두 가지를 정조에게 진상했다. 이 화첩의 제작의 경험으로 인한 금강산에 대한 자극과 강한 인상은 이후 여러 금강산도 에서도 종종 드러난다. 이 두 권의 화첩을 제작하면서 김홍도가 가졌을 금강산에 대한 기억과 경험들은 그림에 사실적으로 표현되었다. <도판 30>과 <도판 31>는 금강사군첩에 있는 <표훈사도>와 <금탑>이다. 비단위에 수묵담채로 그린 이 그림들은 부감법으로 응시되었다. 짜임새 있는 화면은 물론 암벽의 부벽준과 시원한 묵법, 치밀한 묘사에도 불구하고 조악하지 않은 필법 등이 무르



도판 32. 김홍도,
<서성우렵>,
견본담채, 97.7cm
x 41.3cm, 1795



도판 32. 김홍도,
<서장대야조도>,
견본채색, 151.5 cm
x 66.4cm, 1795

익은 김홍도의 회화성을 보여주고 있다. 궁중화원으로써 김홍도는 산수화 뿐 아니라 궁중의 행사 등을 기록한 그림도 많은데, 그중 정조가 화성에 신도시를 건설 하면서 그곳의 경관을 그린 <<화성춘팔경도>>, <<화성추팔경도>>, 『원형을묘정리의궤』⁸⁶⁾ 등에 표현된 화성의 모습을 보면 그가 화성이라는 장소를 얼마나 많이 답사하고 바라보았을 지를 짐작케 해 준다. <도판 33 - 서장대야조식>의 서장대는 군사시설로서 전망대

86) 1795년 윤2월 9일부터 16일까지 8일간 어머니인 혜경궁 홍씨를 모시고 화성에 있는 부친 사도세자의 묘인 현릉원에 행차한 뒤 성대한 연회를 베풀었던 일을 그린 '화성행행도팔첩병(華城行幸圖八疊屏)'을 제작하기위해 행사의 도설(圖說)을 그려 담아놓은 궤이다. 이 도설을 기초로 하여 이후 김홍도를 비롯하여 김득신, 최득현, 이인문, 이명규, 장한중, 허식 등에 의해 병풍으로 제작되었다.

있던 동시에 병사들의 조련장이었다. 이 그림은 야조식 장면을 그림으로 옮긴 것인데, 행사 기록화답게 서장대를 중심으로 장관을 이루는 화성과 군사 조련식의 성대한 분위기를 회화적으로 표현하였다. 이 그림은 기록적인 의미가 강한 그림인데 김홍도가 산수풍으로 그렸던 <서성우렵(西城羽獵)>의 서장대와 같은 분위기를 내고 있는데, 서장대 설계도와 비교하여도 손색이 없을 정도로 정확하게 재현되었다. 이와 같은 결과는 “김홍도가 현장을 답사하면서 서장대와 인근 지형을 파악한 결과일 것이다. <서성우렵>은 부감시를 써서 서장대와 성곽 너머 수원 서북쪽 산세의 원경을 아우른 시원한 공간감이 압도적이다. 아련한 첩첩 산 능선의 분위기를 살렸다. 산주름이 멀어질수록 작아져 서양화법에 의한 원근의 차이를 피하였다. 비교적 가는 필선과 연한 담묵을 쓰되 농담의 변화로 대기원근감을 드러내었다.”⁸⁷⁾

17세기 후반에서 18세기 회화는 우리나라 미술사에서 황금기라 부를 수 있을 정도로 다양하고 많은 그림들이 그려 졌는 사실은 부정할 수 없는 사실이다. 그러나 그 양에 못지않게 질적인 수준 또한 높았음도 충분히 알 수 있다. 특히 산수화에 있어서 관념적이거나 비현실적인 장소를 그린 것이 아니라 실제로 있는 현실의 경관을 화가가 스스로 체험하여 그렸다는 것을 알 수 있다. 이와 같이 17세기 후반부터 18세기에 우리 땅의 실경을 그리던 산수화를 진경산수화라 부른다. 진경산수화의 특징은 정감어린 장소를 표현했다는 것이다. 화가는 상상이나 이야기를 듣고 그린 것이 아니라 직접 경험하고 감흥을 얻은 곳을 그렸다는데 의의가 있다. 고연희는 저서 『조선시대 산수화』에서 이 시기의 산수화를 ‘체험과 소유, 서정의 산수경’이라는 소제목을 붙이고 이 시기 진경산수를 유람하는 산수화, 머문 곳을 기리는 산수화, 아취 있는 모임을 기념하는 산수화, 서정을 표

87) 박정애, 「단원 김홍도의 예술활동과 업적, 그리고 화성」, 『수원학연구』 4호, 2007, p.133

현하는 산수화 등으로 구분하여 논하였는데 이 모두 산수화에 등장하는 장소성을 강조한 구분이라고 판단된다. 또 조선후기 산수화를 기행에 초점을 맞춰 『조선후기 산수기행예술연구』라는 책을 집필하였다. 이태호 교수 역시 『조선후기 회화의 사실정신』에서 18세기 산수화를 정선으로부터 시작된 진경산수의 시대로 정리하고 그 영향아래 심사정·이인상·강세황·정수영 등의 문인화가들의 산수화를 ‘기행사경’이라 명명하여 기행하며 보고 느낀 것을 사실적으로 표현한 일파들로 정리하였다. 이와 같은 연구에서 보여 지듯이 18세기 진경산수화를 그렸던 화가들은 몸으로 체험하여 보고, 듣고, 느낀 것을 그림으로 옮기는 것에 중점을 두었다. 이것은 장소의 경험이다. 직접 체험한 장소에서 오는 감흥을 표현한다는 것은 현대로 진행될수록 그림에서 중요한 요소로 각인되고 있다. 관습적이거나 답습적인 땅의 그림이 아니라 몸으로 체험하고 그 장소에서 경험되어진 사람과 자연에 대한 느낌을 표현 하는 것. 이것이 바로 진경산수화에서 볼 수 있는 장소에 대한 강한 애정의 표현이며, 그림에서 장소성이 본격적으로 표현되기 시작한 시발점으로 볼 수 있다.

그러나 사실적인 그림을 그리는 것에 있어서도 정선의 경우는 심경을 그렸다. “검제가 그린 진경작품의 현장을 답사하다보면 과연 실견하였을까 의심이 들 정도로 닳게 그린 예가 거의 없다. 아마 1751년작 <인왕제색도>를 제외하고는 실경과 닳지 않게 그리기를 일관한 듯하다. 심지어 가까이 살던 장동팔경을 그린 작품도 실경과 크게 차이가 난다. 보지 않고 그리거나 감정이 지나쳐 심한 ‘구라체’라 일컬을 만할 정도이다.”⁸⁸⁾ 반면 강세황과 김홍도의 그림은 서양화법을 가미한 사실적인 묘사가 특징이다. 눈에 보이는 실경을 그대로 재현한 것이다. 이들은 서양화의 입체화법과 원근법을 수용하여 실제와 비슷하게 묘사하는 것을 중요하게 생각하였

88) , 「조선후기 진경산수화 : 표현방식의 변화」, 『문화지리역사』 22권 3호, 2010, p.157

다. 강세황은 “산천을 초상화처럼 꼭 닮게 그려야 산천의 신령도 좋아할 것”이라며 ‘금강산을 보지 못한 사람에게 실제 산에 든 느낌을 갖도록 표현해야 한다.’는 주장을 펼쳤다.”⁸⁹⁾ 강세황에게서 배웠던 김홍도 역시 정확한 사실성 기초하였음을 고찰해 보았다. 겸재 정선의 ‘진경’이 참된 경치·이상향의 선경의 의미가 크다면 단원 김홍도의 그림은 이형사신(以形寫神)에 근거한 ‘실제’를 닮게 인식하는 진경이었다. 그러나 이들 모두에서 보이는 공통점은 실제로 있는 땅을 그렸다는 것이고, 생각으로만 그린 것이 아니라 몸을 움직여 그곳에서 있었던 사건이나 감흥을 모티브로 했다는 것이다. 진경산수를 그렸던 당시 화가들은 아무관계도 없는 공간의 경관을 그린 것이 아니라 체험하고 느낀 장소로서의 공간을 그렸다. 이 점은 그동안 산수화를 관념과 이상을 가지고 접근했다면 이제부터는 현실의 삶을 기반으로 그려지게 됐다는데 큰 의미가 있다고 볼 수 있겠다. 오주석 선생의 말은 이러한 작가적 체험이 그림과 관계하여 의미 있는 사건, 즉 장소성을 일으킨다는 점을 다음과 같이 설명한다.

“우리는 종종 뛰어난 산수의 아름다움에 감탄하여 사진을 찍어 보곤 하지만, 인화된 화면위에서는 그 좋았던 경치가 감쪽같이 사라져 버리고 평범한 풍경만 남아 있는 예를 종종 경험한다. 사람의 눈은 대상의 성격에 따라 올려보기도 하고 내려보기도 하며, 주욱 휘둘러보는가 하면 겹쳐진 봉우리 사이로 뒤쪽을 비껴 보기도 한다. 이러한 시각이 합쳐져서 종합된 하나의 인상을 형성하는 까닭에 절경 속에서 본 풍경이 우리를 경탄케 하는 것이다. 그러나 단일 초점을 가진 사진기나 투시도법에 근거한 서양화로서는 도저히 이와 같은 자연의 전모를 한 폭에 담을 수 없다. 서양화의 이른바 과학적 원근법이란 것은 그 한복판에 관찰자 한사람이 서 있어 기준점이 되는 것으로 매우 인간중심주의적인 사고의 산물이다. 자연이 작품의 주인공이 되어 다양한 자태와 기운조차 남김없이 드러나게 하는 우리 옛 그림의 장점이 여기서 확인된다.”⁹⁰⁾

89) 오주석, 「조선후기 진경산수화 : 표현방식의 변화」, 『문화지리역사』 22권 3호, 2010, p.158

90) 오주석, 「단원 김홍도의 생애와 예술」, 『진경시대』, 돌베개, 1998, pp.195~196

조선 후기 실경·진경산수의 분위기는 조선 중기로부터 내려온 사회적 분위기와 무관하지 않다고 앞서 언급하였다. 인간 삶에 실리적인 것을 중요하게 생각했던 당시, 현실성과 실사구시(實事求是)에 대한 추구가 실경·진경산수의 발전을 가져왔다.

여기서 또 한 가지 주목할 수 있는 것은 실경을 바탕으로 한 진경산수가 지도의 발전과 무관하지 않다는 것이다. 이것은 지도 제작에 화가들이



도판 34. 이징, <기성전도>, 167cm x 96cm, 견본채색, 규장각소장

많은 기여를 하였다는 사실과 당시 지도에 회화적인 요소가 많다는 것으로 미루어 짐작할 수 있다. 또 화가들이 지도 제작에 참여하였다는 것은 여러 기록에도 남아있는데, 그 중 세조가 수양대군이었던 시절 그림을 잘 그렸던 강희안과 안귀생을 지도 제작에 동참시켜 산세(山勢)를 그리도록 명했던 기록이 있다.⁹¹⁾ 그들은 또 우리나라 실재하는 명산승경을 화폭에 담아 그린 후 곳곳에 명칭을 기입해 넣어 지도의 역할을 수행하기도 하였다. 이렇듯 지도와 그림의 구분이 애매한 가운데 그림이 자칫 지도와 닮지 않을까하는 우려도 있었다. 강세황이 강희언의 <인왕산도>에 쓴 다음과 같은

91) “ 팔도 및 경성의 지도를 제작하고자 예조참판 정척, 집현전직제학 강희안, 직전 양성지, 화원 안귀생, 상지 안효례, 산사 박수미와 더불어 삼각산 보현봉에 올라 산형과 수파를 심정하였다. 세조는 서울 지도를 수초하였는데 정척은 산천의 형세를 익히 알고 강희안은 그림을 잘 그리며 양성지는 지도에 밝았으므로 함께 참여시켰다.” 안휘준, 「한국 옛 지도와 회화」, 『한국미술사 연구』, (주)사회평론, 2012, p.660 참조.
『世宗實錄』 권71, 『端宗實錄』 권11, 권12 등의 기록에서도 화원들을 시켜 산천 형세를 그려오라 명한 바가 기록되어있다. ; 안휘준, 「한국 옛 지도와 회화」, 『한국미술사 연구』, (주)사회평론, 2012, p.659~662 참조.

찬문이 이를 증명한다.

“진경을 그리는 사람은 매번 지도와 닮을까 걱정하지만 이 그림은 십분 진경에 필진함을 얻었으며 또한 화가의 제법을 잃지 않았다.”

이러한 내용은 진경산수와 지도가 상당히 밀접하게 관계되어 있음을 알 수 있다. <도판 34 -기성전도>는 평양성 전경을 그린 모습이다. <전도>라고 붙인 제목 때문에 지도라고 소개되고 있지만 산과 나무 등의 표현법은 회화적이 아니라고 볼 수 없다. 평양성의 모습이 다 내려다보일 수 있도록 위에서 아래로 보는 부감법으로 그려진 이 그림은 지도라고 보기에 너무나 회화적으로 그려져 있다. 전체적 경관을 사선으로 포착하였고 아래쪽 가까이 보이는 근경의 나무들과 위쪽 원경의 산줄기들의 크기 비율이 다른 것으로 보아 단순히 지형을 알아보기 위해 실용적으로 그려진 지도는 아니다. 중경에는 대동강 물줄기를 사선으로 넣어 구도적인 재미와 안정감을 주고 있으며, 그 위에 정박하고 있는 배들과 중간 중간 섬처럼 떠 있는 나무들을 변화 있게 그려 넣음으로 강물의 넓은 면에 재미를 더하였다. 강 너머에는 평양성의 모습이 보이는데 큰 길, 작은 길 등이 선명하게 구획된 모습이 촌락이 아닌 도시임을 실감하게 해준다. 근경, 중경, 원경의 전형적인 산수화의 구도법이 보여지는 이 그림을 단순히 지도로만 보아서는 안 될 것이다. 구도적인 안정감, 원근법, 율동감, 그리고 산과 물 등 산수화적 요소가 모두 내포된 것으로 보아 회화성이 우수한 작품이다. 지도라는 기능을 하기 위해서 집의 위치나 골목길의 방향이 정확하다. 그러나 나무와 산세만 본다면 회화작품과 구분하기가 어려울 정도이다. 도시 전경을 한눈에 보아야 하는 특성상 지도 그림은 부감법을 사용한다. 이것 역시 진경산수화와 매우 비슷한 점이다. 앞에 소개되었던 정선이나 강세황, 김홍도 등의 그림들 대부분이 부감법으로 그려진 그림들

이다. 이것은 대상을 좀 더 사실적으로 묘사하고자 하는 목적에서일 것이다.

이와 같은 고찰에서 알 수 있는 사실은 이 시기 진경산수화와 지도의 회화식 표현은 단지 사실적이거나 회화양식이 뛰어난데 그치지 않는다. 중요한 것은 이 그림을 그리기 위해 화사가 땅을 체험했다는 것이다. 장소의 특성과 개성, 그리고 장소에서 느낀 감흥을 표현하기 위해 화가들은 장소 체험을 게을리 하지 않았다. 연구자는 앞 장에서 장소성이 장소감과 장소 정체성을 포함한다고 하였다. 그런 점에서 볼 때 조선후기 진경산수화와 진경산수화 못지않게 지리적 정보 뿐 아니라 장소의 특징을 잘 표현해 낸 회화적 지도는 장소성이 잘 표현된 예술작품이라고 할 수 있겠다.

2. ‘장소성’ 구현을 위한 작가적 태도

앞의 글에서 우리나라 진경산수 작가들이 실재하는 사실의 경관을 그리기 위해 수없이 산천을 밟아 장소를 경험하였음을 고찰해 보았다. 이러한 점은 작가로의 태도가 무엇인지를 알 수 있게 해준다. 그런 의미에서 연구자는 스스로 작가란 무엇이고 작품은 무엇이며, 작가적 태도란 무엇인가? 하는 질문을 던져본다. 이 질문에 대해 답하자면 작가란 자기경험과 생각들을 작품으로 만들어내는 사람이고, 작품이란 자신의 경험과 생각들을 자신만의 언어로 만들어진 창조된 것, 그리고 작가적 태도란 작품을 만들기 위해서는 수많은 경험과 생각들을 실험을 통해 자신만의 고유한 색깔로 창조물을 만들고 그 결과물은 관람객들에게 감동을 주어야 한다고 생각한다. 이런 점에서 수잔 K. 령거는 예술가의 태도에 대해 다음과 같이 언급한적 있다.

“예술가는 감정을 표현하지만, 정치가는 숨을 토하거나 어린 아기가 웃고 우는 방식으로 표현하지는 않는다. 그는 흔히 형태가 분명치 않고 혼돈적인 것으로 생각되는 포착할 수 없는 실제의 양상을 형상화 한다. 곧 그는 주관적 영역을 객관화 한다. 따라서 예술가가 표현하는 것은 자신의 현실적인 감정들이 아니라, 인간감정에 관해 그가 알고 있는 것이다. 예술가가 풍부한 상징을 소유하게 될 때 이러한 지식은 실제로 그의 전체적인 개인적인 경험의 세계를 초월하게 될지도 모른다.”⁹²⁾

작가란 자기 주관의 체험을 객관의 형태인 작품으로 만들어 내는 사람이다. 앞서 살펴보았던 진경산수화 작가들이 그랬고 지도를 제작하는 화원들이 그랬듯이 자신의 창조물을 만들기 위한 작가적 체험은 결과적으로 인류 보편의 공유물을 생산하였다. “예술은 주관적 현실을 객관화하며, 자연에 대한 외적 경험을 내면화”⁹³⁾ 하는 것이다. 그렇기 때문에 예술가가 체험한다는 것은 개인적인 감흥만을 전달하는 것은 아니다. 스스로의 단련을 통해 정제된 결과물을 만들어 내는 것이다. “극작가 장 콕토(Jean Cocteau)는 영감이 오직 씨앗만을 제공할 뿐 그 후에는 힘든 노력이 뒤따라야 한다고 주장한다.”⁹⁴⁾ 예술가들은 작품을 만드는데 단지 영감에만 의존하지 않는다. 좋은 경치, 아름다운 대상을 보고 황홀해 하고 즉흥적으로 표현하는 광기에 머무르지 않는다. 예술가들의 의식적 능력에 대한 앨런 위너(Ellen Winner, 보스턴 대 심리학 교수)는 다음과 같이 설명한다.

“예술작품을 만드는 과정에서 예술가들은 모든 의식적인, 즉 지적인 능력을 사용해서 문제를 해결하고자 노력한다. 창의적 과정은 매체에 의한 문제 해결을 포함한다. 화가는 그 과정에 시각적 사고를 포함시킨다. 문제의 해결은 형식적 고려뿐만 아니라 특별한 의미를 표출하기 위해 모두에게 지극히 중요한 필요성에 따라 이루어

92) Susanne K. Langer, 역, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1982, p.37

93) Susanne K. Langer, 위의 책, p.64

94) Ellen Winner 저, 이모영·이재준 역, 『예술심리학』, 학지사, 2006, p.72

어진다, 만약 형식적인 측면만이 전부라면, 예술가는 단지 최고의 즐거움을 주는 공간적 배열만을 찾아내고자 할 것이다.”⁹⁵⁾

예술가가 작품을 창조하는 데에는 기술적인 능력만을 필요로 하는 것이 아니라는 것이다. 예술가는 작품을 창조하는데 있어서 영감 뿐 아니라 의식적 노력이 반드시 필요하다. 이것이 바로 작가적 태도인 것이다. 김홍도가 5년간 몸소 체험한 금강산 산행의 결과로 얻어낸 <<금강사군첩>>·<<해산첩>> 등은 답습에 의해 관습적으로 표현된 그림이 아니라 금강산 구석구석의 진경을 생생하고 육화된 표현으로 감상자들에게 금강산의 웅장함을 전달한다. 비록 임금의 명령을 받아 금강산의 모습을 담았다 하더라도, 그가 금강산을 그리는데 얼마나 땀진하였는지는 여러 기록을 통해 알 수 있다.

“일찍이 임금의 명을 받들어 비단 화폭을 가지고 금강산에 들어가서 연 50여 일을 머물면서, 일만 이천 봉우리와 구룡연 등 여러 경승을 모두 가려 뽑아 잘 살펴보고 형상을 본떠 수십 장 길이의 두루마리로 만들었다.”⁹⁶⁾

“해악(금강산 일대를 널리 일컬음)은 천하의 장관이다. 우리 돌아가신 임금께서 김홍도에게 그것을 그리도록 명하시어, 무릇 일흔 장의 화첩 다섯 권을 궁중에 소장 하셨다. ……”⁹⁷⁾

또 어명으로 대마도에 들어가 지도를 그린 점, 전라도 강진 일대를 한 폭의 비단에 굽어보이게 그린 <금릉전도> 등의 그림은 발로 그린 그림이라 해도 과언이 아니다. 김홍도가 이렇게 금강산을 구석구석 다니며 경관을 그려 넣는 동안 그는 단순한 유람을 즐기지는 않았을 것이다. 곳곳의

95) Ellen Winner , 이모영·이재준 역, 『예술심리학』, 학지사, 2006, p.79

96) 서유구, 『林園經濟志』; 오주석, 『단원 김홍도』, 서울출판사, 2006, p.367

97) 홍길주, 「단원김홍도해산첩후」, 『縹緗乙』; 오주석, 『단원 김홍도』, 서울출판사, 2006, p.414

절경을 표현하기 위해 매진하는 작가적 인내심과 노력의 결과는 자신만의 필법을 만들어 지금까지도 감동을 주고 있다. 작가의 심미적 목적은 주제 뿐만 아니라 이 주제를 표현하고 있는 형식으로도 결정되기 때문이다. “창의적 과정이란 단순한 아이디어가 새로운 방식으로 연결되는 무의식적 부화의 문제가 아니라, 오히려 일련의 계획적이고 비신비적인 결정을 수반한 인지적 문제해결의 시도일 수 있다”⁹⁸⁾ 작가가 발품을 팔아 눈으로 본 것을 마음에 기록하여 재창조하는 것은 실경을 그리는 작가들의 바람직한 현상이며 진경산수화가들의 의무이기도 하였다. 그러나 본 것을 모두 사진처럼 기록하는 것은 아니다. 무엇을 볼 것이며, 어떻게 그릴 것인가 또한 작가의 중요한 과제이다. 본 것을 있는 그대로 표현하는 것에는 한계가 있다. 그렇기 때문에 작가들은 그들의 기억을 의존한다. 그것은 실경일 수도 있고 상상일 수도 있다. 정선의 <금강전도>가 그렇듯 누가 봐도 금강산이라는 것을 알 수 있는 실제 경치를 사실적 전개가 아닌 기억에 의존하여 심상을 표현하였다. 레비-스트로스(Claude Lévi-Strauss, 1908~2009, 프랑스)는 한 동양화가가 새를 관찰하여 그리는 과정을 다음과 같이 설명한다.

“바라던 포즈가 획 지나가듯이 나타날 때마다, 그는 모델로부터 멀어져서 세 획이나 네 획으로, 수백 권을 헤아리는 공책들 중의 한 권에 그가 보존한 기억을 스케치할 것이다. 끝에 가서는 그는 더 이상 새를 쳐다보지 않아도 그가 재생할 동작을 너무도 잘 기억할 것이다. 평생 그렇게 자신을 훈련하면서, 그는 재생할 동작을 너무도 잘 기억할 것이다. 그렇게 평생 자신을 훈련하면서, 그는 너무도 생생하고 너무도 정확한 기억을 획득하였기에 그는 관찰하도록 주어진 모든 것을 머리로 재현할 수 있었다. 왜냐하면 그가 복사하는 것은 현재의 모델이 아니라, 그의 정신이 저장해놓았던 이미지 때문이다.”⁹⁹⁾

98) Ellen Winner , 이모영·이재준 역, 『예술심리학』, 학지사, 2006, p.82

99) 김진석, 『포월과 소내의 미학』, 문학과 지성사, 2006, p.34

정선의 그림은 바로 이러한 과정을 통해 그려진 그림이다. 발로 금강산을 걸으며 몸으로 체험했던 그 과정을 기억에 두고, 돌아와 꺼내는 방식으로 말이다. 이것은 머릿속에 상상된 이미지만을 그리는 것이 아니라 경험과 체험으로 얻어진 금강산의 모습인 것이다. 그림이 어떤 대상을 닮았다 하더라도 그 닮음은 현존하는 대상의 복사가 아니라 작가가 그리는 행위의 근저에 깔린 기억과 훈련의 흔적인 것이다. “시인의 업무는 원래 과학적 진술에 있지 않다.”는 리처드스(Ivor. A. Richards, 1893~1978, 영국 비평가)의 말처럼 예술가에게서 중요한 것은 자기감정의 표현이다. 이 감정은 사진 속 이미지처럼 객관화된 자료가 아니라 작가의 주관에 의해 포착된 세상이다.

자연을 모티브로 한 작가들의 대부분은 자연 속으로 들어가 작업을 하는 것을 당연한 태도로 여긴다. 한 곳에 앉아 시선을 고정해 보아 보이는 것에만 치중했거나, 머릿속에 있는 관념만을 표상해왔던 과거의 그림들과는 달리 동·서양 모두 현대에 가까워질수록 작가들의 장소 탐험 의식은 고취되었다. 정선과 김홍도를 위시한 진경산수화가들이 그랬듯이 서양의 풍경화 작가들에 의한 장소 탐색 정신은 경관을 그리는 작가로서 당연한 예술가적 태도로 여겨진다.

현대미술의 아버지라 불리는 세잔 (Paul Cezanne, 1839~1906, 프랑스)은 ‘생 트빅투아르 산’을 18번 이상 오르내리면서 이 산을 그렸다. 그에게 있어서 중요한 것은 사물의 본질을 파악하는 것이었기 때문이다. 이는 사물의 궁극적인 형태는 무엇이며, 서로 어떠한 관계로 결합되어 있는지를 파악하기 위해 노력했다. 그 결과 창작과정에 있어서 사물을 보이는 그대로 묘사하는 것이 아니라 재현을 넘어 자신만의 방식으로 대상이 되는 자연에 새로운 형태와 색채를 부여하였던 것이다. 그리고 이러한 화가의 의

도가 잘 나타난 작품이 바로 <생 빅투아르 산>이다. 그는 에밀 베르나르(Emile Bernard, 1868~1947)와의 편지에서 다음과 같이 이야기하고 있다.

“화가는 자연을 탐구하는 데 전적으로 헌신해야만 하며, 귀감이 될 수 있는 작품을 낳기 위해 노력해야 합니다. … 자연에 너무 복종하거나 너무 충실해서는 안 되며, 자연을 지나치게 세심하게 처리해서도 안 됩니다. 자기 앞에 있는 것을 꿰뚫어 보고, 가능한 한 자신을 가장 논리적으로 표현하도록 집요하게 노력해야 합니다.”¹⁰⁰⁾

자연을 구현한다는 것은 모티브인 자연대상을 눈앞에 드러내는 것이다. 그러나 세잔에게 있어서 자연을 드러내는 방식은 겉모습을 넘어 본질의 세계에 다가서고자 하는 회화적 의도로 연결된다. 생 빅투아르 산을 그리기 위해 그는 그 산을 잘 알아야 했다. 산의 본질을 파악하기 위해 매일 산을 오르내리며 원근법과, 색채를 무시하며 자신만의 눈으로 본질을 파악하려 애썼다. 본질이란 리얼리티이다. 그러나 외형적 리얼리티가 아닌 실제적인 리얼리티이다. 세잔은 <생빅투아르 산>에서 형태, 색채, 공간의 처리 등을 변형하는 것으로 자신이 파악한 본질을 그려내고 있다. 본질을 파악한다는 것은 경험과 관찰 없이는 불가능하다. 그것이 시각적 경험이든 몸의 체험이든 화가는 대상을 경험하고 대상과 밀접한 관계를 가져야 하는 것이다. 대부분의 풍경 화가들은 몸으로 장소를 경험한다. 경험하지 않고 머릿속 경치를 그려내던 과거 관념 산수와는 달리 진경시대이후 작가들은 장소를 몸으로 체험한 후 화폭에 담는다. 그러나 강도의 차이는 있을 것이다. 세잔이 생 빅투아르 산을 수 없이 오르내리는 과정은 단순히 외형을 그리겠다는 의지가 아닌 것은 명확한 사실이다. 만일 그랬다면 현대미술의 아버지이라는 타이틀은 없을 것이다. 몸으로 체험한다는 것은

100) , 「자연과 회화적 미메시스」, 『한국미학예술학회지』 통권 제11호, 한국미학예술학회 2000. 6, p.199

오감으로 체험한다는 것이다. 눈과 귀와 입과 코와 손·발, 그리고 하나 더 한다면 화가의 마음이다. 작가란 자기 경험과 생각들을 자신의 언어(작품)으로 만들어내야 한다. 또 수많은 경험과 생각들을 실험을 통해 본인만의 색깔로 창조해야 하는 것이다. 작가가 장소에서 느끼는 장소감과 장소 특유의 정체성은 작품을 통해 장소의 본질을 드러낸다. 이것을 작품에 나타난 장소성이라고 할 수 있다. 세잔은 그의 눈에 보이는 것을 추구하기 보다는 보고 느끼고 싶어 했다. 그가 추구했던 회화는 보는 것과 만지는 것이 일치하는 통감각적인 경지를 추구했던 것이다. 세잔은 “미술은 개인적인 통각이며, 자신이 이해한 것을 그림에 구성하여 그려 넣을 수 있어야 한다.”¹⁰¹⁾고 말했다. 자신이 체험하고 이해한 장소는 경험된 장소이어야 하며, 감정을 느끼는 장소이어야 한다. 그리고 작가는 이 경험을 얻기 위해 끊임없이 장소를 찾아 나서는 것이다. 그렇다고 해서 장소를 찾아 끊임없이 다니는 것만이 그림에서 최선의 방법은 아니다. 작가의 눈에 들어온 대상은 어떻게 표현되는가에 따라 의미가 달라진다. 위의 작가들에게서 찾아볼 수 있는 작가적 태도는 타자로서 장소를 바라보는 것이 아니라 장소 안으로 들어가 장소와 하나가되어 작품을 창조해 냈다는 것이다.

중국의 현대 산수화가 이가염(李可染, 1907~1989, 중국) 역시 그림은 행동이라는 생각으로 적극적으로 서양의 화법들을 익히고 사생하고, 묵법·필법 등 화가가 가져야 할 기본적인 소양을 소홀히 하지 않았다. 또 현실에서 아름다움을 찾아야 한다는 진보적 사상을 가지고 사생(寫生)하기를 게을리 하지 않았다. 이가염은 작품을 제작하기 전에 직접 현장에서 대상을 만나고 관찰하여 산수의 다양한 모습을 정확하게 관찰하였다. “가염은 화가에게 있어서 사물을 본다는 것은 단지 대상을 바라보는 일에 불과하며 사생을 통하여 그 대상을 형상화할 때만이 의미가 있다고 생각하

101) Maurice Merleau-Ponty, p.199

역, 「세잔의 회의」, 『현상학과 예술』, 서광사, 1983.

었다. 사생은 사물을 객관적으로 인식하는 일이다. 여기에 개인의 감각이 발휘되어 새로운 방식으로 재현된다. 이것이 이가염이 말하는 창작이다.”¹⁰²⁾ 그는 1954년부터 세 차례의 사생여행을 통해 자신만의 화법을 굳혀나갔다.¹⁰³⁾ 그 중 묵법이나 필법은 고전을 학습하면서도 터득할 수 있는 부분이지만 이가염의 그림에서 특히 주목되는 것은 사생을 통한 치밀한 자연관찰이다. 예술은 인간으로 하여금 ‘보는 것’을 가르쳐주는 행위이다. ‘보는 것’이란 눈동자에 비친 사물을 보는 일에서 시작하여, 나아가 사물의 본질을 보는 것이다. 이가염의 치밀한 관찰과 세밀한 표현은 감상자에게 무엇을 볼 것인가에 대해 생각할 수 있게 해준다.



도판 35. 이가염, <노신고향 소흥성>, 62.3cm x 44.6cm, 화선지에 수묵, 1963

“이가염은 서양화법 중에서 소묘의 중요성을 강조한 바 있고 광선의 채용으로 인한 음영효과를 긍정적으로 평가하였다. 가염은 2차 사생 때부터 광선과 음영의 효과로 실제감을 높이는 데 성공하였고, 서양화 기법에서 체득한 음영 감각을 전통회화에서 운용되었던 허실의 방법으로 대치하면서 중국적인 수묵의 경지를 현대적으로 재창조하였다.”¹⁰⁴⁾

그러나 그림에서 현실의 모방이나 사실적 묘사는 대상을 재현하는 것에 머무르는 것은 아니다. 예술작품과 아닌 것의 차이는 ‘의미 있는 형식(significantform)’이 있는가의 차이이다. 예술이 만일 자기감정

102) , 『중국 현대 산수화의 대가』, 미술문화, 2004, p.80

103) 장정란의 『중국 현대 산수화의 대가』에 의하면 이가염의 개성 있는 필법은 2차 사생이후 생겨났는데, 그 특징으로는 화면의 대·소 분리· 화면의 중·경 분리· 광선의 채용· 적묵법의 채용· 광선이 허(虛)로 대치· 대산수의 정립· 치밀한 자연관찰· 묵의 창운 등이 그 특징이다.

104) 장정란, 위의 책, p.120

의 직설적인 표현뿐이라면 어린 아이의 울음과 즐거움의 몸짓 모두 예술이 될 것이다. 그러나 예술가의 노력에 의한 ‘의미 있는 형식’은 사실적인 재현을 보다 예술적으로 가치 있게 만들 것이다. 이러한 이유로 이가염의 깊은 관찰과 사생에 의한 사실적 표현은 현실의 재현을 넘어서 장소성을 표상한다.

3. 모필 드로잉으로 표현된 체험 장소의 현장성

정선이 그랬고, 김홍도가 그랬고, 세잔이 그랬고, 이가염이 그랬듯이 경관과 장소를 표상하는 작가들에게 가장 필요한 의무는 실제 경관으로 들어가 그곳을 느끼고 체험하는 것이었다. 그리고 현장을 그리고, 눈에 담고, 마음에 담아오는 것이었다. “그림은 생활의 반영이다.”라고 한 이가염의 생각처럼 생활 속에서 그림의 소재를 찾고, 삶의 한 가운데로 들어가 그것을 작품에 반영하는 것이 작가의 의무일 것이다.

현장을 경험하고 모티브를 얻는 것은 연구자의 작업에 있어서도 매우 중요한 과정이다. 도시와 마을과 인근의 산, 그리고 연구자가 가는 지역의 장소 특성을 찾아 이것을 모티브로 작업을 하면서 그 장소에서 느끼는 장소감을 즉흥적으로 ‘드로잉’¹⁰⁵⁾ 하는 것은 장소를 좀 더 깊이 알아가는 행

105) 드로잉(Drawing)이란 개념은 선을 위주로 하여 그리는 행위로서 밑그림, 초벌 그림의 의미를 지닌다. 그러나 현대적 의미에서의 드로잉은 초벌 그림으로써의 역할보다는 회화의 한 장르로 독립적 작품으로 인정받고 있다. 특히 동양에서는 신체적 움직임에서 드러나는 육필(肉筆)로서 작가의 양식적 언어 전체를 서술하고 종합하는 일이며, 자발성을 통하여 개인의 생각과 깊은 고민을 드러낼 수 있다고 보았다. ‘그리다(draw)’라는 의미에서 ‘끌어낸다(draw)’라는 의미로 해석할 수도 있는 드로잉은 대상의 본질을 끌어낸다는 의미로도 이해할 수 있을 것이다. ; 권여현, 『드로잉의 세계』, 채원, 2005, pp.8~35 참조. 또, 모필은 연구자가 드로잉에 사용되는 주된 매체이기 때문에 ‘모필 드로잉’이라는 용어를 사용하였으며, 선행 작가로 비교되는 데이비드 호크니는 비록 서양의 재료들을 다루었지만 이는 현장사생이라는 부분에서 비교되는 작가임을 밝혀둔다.

위이며 이후 작업실에서의 작업에 기초가 된다. 현장을 드로잉 하는 것은 바로 현장을 느끼는 것이다. 드로잉은 작업실에서 잘 정돈된 작품과는 달리 ‘라이브(Live)’하고 ‘직설적(直說的)’이다. 또, 물감이나 붓이 아니라 인간의 신체가 ‘육필(肉筆)’로서 사용되는 상태이다. 특히 풍경은 작업실의 안락함과 편리한 환경 속에서는 볼 수 없는 것이다. 가끔 창을 통해 바라 볼 수는 있겠지만 풍경이란 기본적으로 야외가 중요한 거점(據點)이 된다.

그런 점에서 데이비드 호크니(Davide Hockney, 1937~, 영국)의 작가적 태도는 연구자가 접근하는 작업에 대한 태도와 매우 흡사하다. “오랫동안 바라보기 그리고 열심히 바라보기”는 호크니의 삶과 예술에서 핵심적인 행위이다. 그는 자신이 마음이 가는 주변의 경관을 끊임없이 드로잉 한다. 그것은 대상에 대한 관심이며 애정이다.

“그림으로 그리고 나서야 비로소 그 풀을 보기 시작했던 겁니다. 만약 그 풀을 사진으로만 찍는다면, 당신은 드로잉 할 때만큼 풀을 유심히 보지 않을 겁니다. 그리고 당신에게 그다지 영향을 미치지도 않을 겁니다.”¹⁰⁶⁾

마음이 가는 대상을 그린다는 것은 작가로서 본능적인 행위이다. 최근엔 우리생활에 밀접하게 다가와 있는 카메라가 그 역할을 대신하기도 하지만 그린다는 행위는 본능적으로 대상에 좀 더 가까이 다가서는 일이다. 어린 아이들은 손에 도구만 쥐어지며 주저하지 않고 그리는 행위를 시도한다. 대상이 있건 없건 ‘그리는 행위’는 인간의 본능적인 창조의 충동이다. 더군다나 현장에서 즉흥적으로 그려지는 정제되지 않은 드로잉은 어떤 조리 과정도 거치지 않은 신선한 재료 그 자체라 할 수 있다. 대상을 유심히 관찰하는 행위 역시 어린 아이와 같은 본능적 행동이다. 예술가는 다른 사람들 보다 좀 더 본능에 가까운 행동을 하고 그로써 예술적 영감

106) Martin Grayford , 주은정 역, 『다시, 그림이다』, 디자인 하우스, 2012, p.32

을 얻는다. 그렇다면 작가가 관찰하고 그리는 행위는 창작자로서의 본능적 태도일 것이다.



도판 36. 데이비드 호크니의 야외 사생 모습

호크니는 거의 모든 작업을 현장에서 진행한다. 작은 드로잉 작품 뿐 아니라 대작에 이르기까지 그의 작업은 현장에서 이루어지는 경우가 많다. 따뜻한 봄은 물론 추운 겨울도 그가 야외 사생을 하는데 방해가 되지 않는다. 영국의 요

크셔 지방은 호크니가 사랑한 장소이다. 그곳에서 호크니는 아무에게도 방해받지 않고 그림을 그릴 수 있기 때문이라고 설명한다. 자신이 사랑한 장소를 시간에 따라, 계절에 따라 변화하는 빛과 색으로 표현하고자 하는 욕구가 그를 그 장소로 데리고 가는 힘이다. 그는 사진으로 담을 수 없는 장소의 자연의 빛과 색을 현장에서 화폭에 담는다.

“대부분 사람들은 세계가 사진처럼 보인다고 여깁니다. 나는 사진이 대부분 맞지만, 그것이 놓치고 있는 약간의 차이 때문에 사진이 세계로부터 크게 빛나간다고 늘 생각했습니다. 바로 그 지점이 내가 찾고 있었던 바입니다.”¹⁰⁷⁾

그는 회화작업을 위한 기초로 사진을 이용하기도 하는데, 사진으로는 부족하다는 것을 의식하고 있다.

107) Martin Grayford , 책, p.47

“우리는 사진이 궁극적으로는 실체라고 생각하지만 그렇지 않습니다. 카메라는 기하학적으로 대상을 보기 때문입니다. 우리는 그런 방식으로 보지 않습니다. 부분적으로는 기하학적으로 보지만 또한 심리적으로 보기도 합니다.”¹⁰⁸⁾

데이비드 호크니는 작은 스케치 뿐 아니라 큰 대작의 경우에도 야외에서 그리는 경우가 많다. 그의 그림에 담긴 장소는 특별한 곳이 아니다. 늘 자신이 지나던 곳이고 살던 곳이고 애정을 담은 장소이다. 다른 이들에게 그냥 지나쳐 버릴 수도 있는 거리를 그는 특별한 장소로 느끼고 그곳으로 캔버스를 가지고 나가 작은 스케치부터 초대형 대작에 이르기까지 모든 것을 사생한다. 50개의 작은 캔버스로 이루어진 작품의 크기는 폭 12미터, 높이 4.6미터의 대작 <도판 37 - 외터 근처의 더 큰 나무들 또는 새로운 포스트-사진 시대를 위한 모티브에 관한 회화>을 볼 때 요크셔 지방에 대한 애정과 그것으로부터 발휘되는 작가의 에너지를 느낄 수 있다.

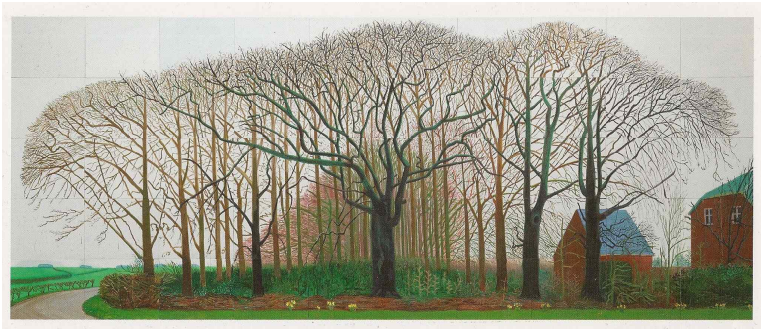
수많은 작품들이 있지만 초대형 풍경화로서 그의 대표작이라고 할 수 있는 이 그림에 대해 평론가 마틴 게이퍼드 (Martin Gayford, 1952~ , 영국)는 다음과 같이 평가한다.

“주제는 이번에도 영국의 평범한 시골의 작은 잡목림이다. 잡목림의 배경에는 또 다른 잡목림이 있고, 그 앞에는 보는 이의 머리 위로 가지를 뺀 거대한 플라타너스가 있다. 오른쪽에는 집 한 채가 있고, 왼쪽에는 곡선을 그리며 멀어져 가는 길이 있으며, 전경에는 만개한 수선화 몇 포기 있다. 이 작품 앞에 가까이 서는 것은 실제 나무의 앞에 서는 경험과 매우 흡사하다. 일반적인 크기의 회화 작품과 이와 같은 거대한 크기의 회화작품 간의 차이는 그저 규모상의 문제에 그치지 않는

108) Martin Grayford , 책, p.52

다. 대개 이젤 위에 얹어놓고 그린 그림은 보는 이가 들여다보게 되지만, 이처럼 거대한 이미지 앞에 서면 올려다보게 된다.

이 작품은 전통적인 원근법의 구성 요소를 가지고 있다. 즉 한쪽에는 건물이 있고, 다른 쪽에는 구부러지며 멀어져가는 길이 있다. 그러나 이 화면 안에 공간을 만들어내는 것은 바로 나무들의 구도이다. 화면은 주로 양쪽에서 보는 이의 위를 향해 아치형으로 구부러진 별거벗은 가지들과 잔가지들의 그물로 구성되어있다. 그 모양새는 유클리드 기하학의 직선과 예각으로 쉽게 환원할 수 없는 유기적인 것으로, 인체의 혈관처럼 복잡하다. 이 작품을 우러러볼 때 보는 이는 그 다양성 속에서 길을 잃게 되지만 동시에 유쾌함을 느낀다. 이는 호크니가 좋아하게 된 문구인 ‘자연의 무한성’을 구현한다. 그리고 보는 이는 한가운데에 위치하게 된다.”¹⁰⁹⁾



도판 37. 데이비드 호크니, 외터 근처의 더 큰 나무들 또는 새로운 포스트-사진 시대를 위한 모티브에 관한 회화, 1200cm x 460cm, 2007

호크니는 평범한 풍경에 특별한 의미를 발견한다. 그리고 그 특별함을 현장사생을 통해 표상하고 있는 것이다. <외터 근처의 더 큰 나무들 또는 새로운 포스트-사진 시대를 위한 모티브에 관한 회화>의 작업을 실행하기 전에도 호크니는 끊임없이 그 장소를 관찰하고 사생하였다. 그의 드로잉은 그림을 확대하기 위한 과정이 아니다. 그렇기 때문에 상세하고 정밀한 드로잉이 아니라 대상이 주는 주관적 이미지를 담는 것이다. 그는 이 과정을 통해 대상과 깊은 관계를 가지고 친밀도를 높여간다.

109) Martin Grayford , 책, pp.64~65

드로잉을 한다는 것은 스튜디오에서 작업을 구체화하기 위한 초기작업 과정은 아니다. 드로잉은 대상을 사랑하는 또 다른 방식이다. 애정을 가지는 대상에 대해 알아가는 과정인 것이다. 그렇기 때문에 오랫동안 바라보고 그리는 것은 대상을 좀 더 정확히 알아가는 과정인 것이다. 대상의 이미지는 생리적 방식으로 인지되는 것이 아니라 뇌와 기억을 통해 손에 의해 표상되는 것이다. 과학적인 시각과 형태와 색채가 아니라 화가라는 신체 매개를 통해 정화되는 과정인 것이다. 그런 의미에서 모네와 고흐는 우리에게 더 많은 것들을 볼 수 있게 하고 주변을 보다 열정적으로 살피도록 만든다고 호크니는 말한다.

깊이 바라보는 일은 위대한 화가의 공통된 모습이다. 끊임없이 생-빅투와르 산을 오르고 사생한 세잔의 경우도 마찬가지였다. “그는 먼저 풍경의 지질학적인 토대를 찾는 데서부터 시작했으며, 세잔느의 부인의 말을 따르자면 그 다음은 꼼짝 않고 눈을 크게 뜬 채 그 시골 풍경에서 ‘말아하는’ 일체의 것을 바라보고는 했다.”¹¹⁰⁾는 것이다. 이렇게 바라보다가 자기 안에서 모티브가 형성되면 색채를 사용하여 본격적으로 그리는데, “그러므로 풍경은 내 속에서 자기 자신을 사유하고 있는 것이며, 그리고 내 자신은 풍경의 의식”이라며 풍경과 자신을 일치시켰다. 이것이 바로 장자가 말하는 ‘물아일체(物我一體)’일 것이다. 대상과 자아가 합일을 이루는 것은 대상을 사랑하는 마음이자, 대상 안에 자신을 투영시키는 것이다. 그렇기 때문에 현장에서의 드로잉은 기억과 사진자료가 참조되는 작업실 안에서의 작품 보다 생생하기 마련이다. 드로잉은 대상을 관찰하는 것에서부터 출발하여 손으로 그리는 과정이다. 작가는 이 과정에서 자신만의 사고와 논리를 발전시킨다. 화가가 보고 그리는 것에 대해 프렌호퍼는 ‘손이란 단지 신체의 일부가 아니라, 포착되어 전달됨에 틀림없을 어떤 사상

110) Maurice Merleau-Ponty, 오병남 역, 「세잔느의 회의」, 『현상학과 예술』, 서광사, 1983, p.199

을 표현하여 지속시키는 것이다. 이것이야말로 진짜 투쟁이다! 많은 화가들은 미술의 이와 같은 테마를 모르면서도 본능적으로 이러한 일에 성공하고 있다.'¹¹¹⁾ 화가란 대부분 사람들이 항상 보고 있으면서도 의식하지 못하였던 광경을 포착하여 그것을 보여주는 사람이다.



작품 14. 박능생, <거리 드로잉>, 45cm x 39cm, 한지에 수묵 드로잉, 2003

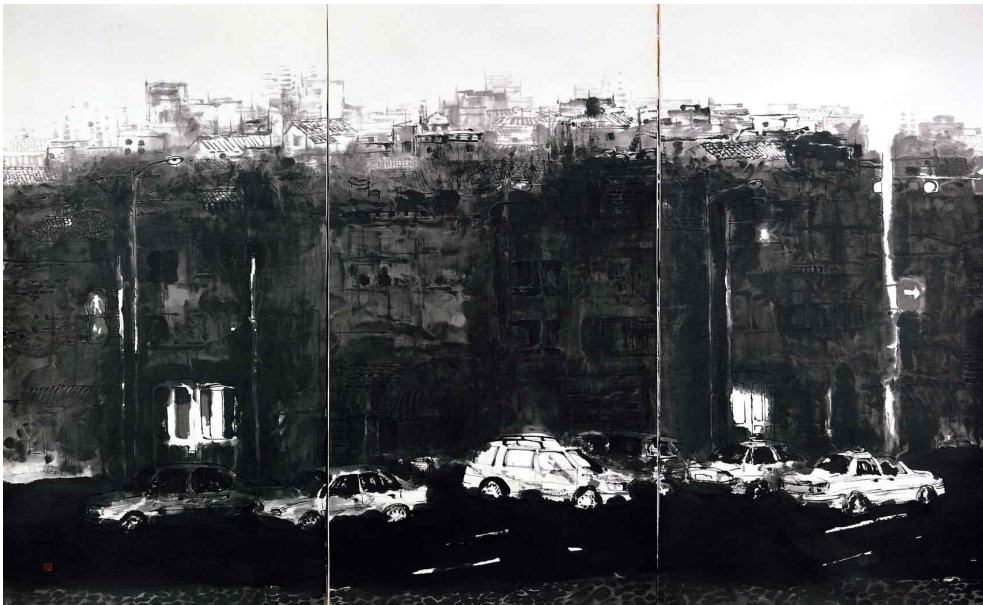
드로잉은 모든 미술 분야에서 생략될 수 없는 과정이인데, 과거 스케치나 밑그림 정도로 여기는 풍토에서 이제는 창작활동의 기본으로서의 드로잉에

주목하고 있다. 드로잉은 ‘결과보다 과정’, ‘개념보다 상상’, ‘완성보다 실험’이라는 의미가 크다. 드로잉은 관습적이거나 학습적인 형식의 행위가 아니다. 드로잉은 이러한 일상적인 그리기가 아니라 자신의 생각을 전개하는 과정을 보여 주는 것이다. 따라서 현장에서 즉흥적으로 이루어지는 드로잉 작업은 대상을 훨씬 진솔하게 대면할 수 있는 방법이다.

그런 의미에서 연구자는 내 주변의 사람들과 그들이 살아가고 있는 장소, 그리고 내가 살아가는 장소에 대한 애정으로 대상을 바라본다. 그림은 손으로만 그리는 것이 아니라는 것은 지금껏 본 글에서 주장하는 바였다. 그림은 손과 눈과 마음으로 그리는 것이다. 대상을 애정으로 본 후 비로소 그리기가 가능해진다. <작품 14 -거리 드로잉>는 대전의 한 거리이다. 여는 도시에서나 볼 수 있는 전화 부스, 전봇대, 이정표, 자전거가 세워져 있는 풍경은 2000년 당시 평범한 거리의 모습이였다. 이렇게 평범한 도시

111) Maurice Merleau-Ponty, 책, p.201

를 연구자는 관찰하고 내 몸을 매개로 하여 즉흥적으로 표현해 낸다. 배경은 크고 작은 건물들로 채워져 있었지만 과감하게 생략하였다. 만일 작업실 안에서의 그림이었다면 배경의 건물들을 빼곡히 채웠을지도 모르겠지만 현장의 드로잉은 그것을 채울 만한 시간적 여건이 되지 못한다. 그렇기 때문에 한 붓으로 배경을 과감하게 생략하였다. 드로잉이란 바로 이러한 과정이다. 정돈되지 않는 날것이기에 더 신선하게 표현되어질 수 있다. 섬세한 묘사가 불가능하기에 배경을 이렇게 검게 처리한 표현은 이후 작업실의 그림 <작품 15 - The city never wait for me>에도 영향을 미친다. 도시의 배경이 어둡게 처리된 표현은 이러한 현장 드로잉이 아니었다면 불가능한 표현이었다. <작품 16 - 거리 드로잉> 역시 비슷한 시기 비슷한 장소에서 이루어진 드로잉이다. 마찬가지로 우리주변에서 늘 볼 수 있는 자동차의 행렬을 연구자는 관찰하고 그린다. 퇴근시간 무렵 도시



작품 15. 박능생, <The city never wait for me>, 179cm x 96cm, 화선지에 수묵, 2003

의 거리는 자동차들로 포화상태이다. 어디서 나왔는지도 모를 자동차들이 거리를 메우는 이 광경에 답답함을 느낄 때도 있지만 내가 살아가는 이 도시의 모습이 결국 미래에는 추억의 한 장면으로 떠오를 것이다. 그리고 추억은 항상 아름답게 묘사된다. 그렇다면 지금 이 순간은 내 몸과 목이 하나가 되어 남기는 흔적 역시 기록이 아닌 추억이 될 것이다. 목과 모필은 연필이나 펜 보다 좀 더 즉흥적이고 감상적으로 느껴진다. 연필의 가는 선 보다 면으로 구사할 수 있는 목은 드로잉의 생략과 변형의 생생한 감정을 더 감각적으로 표현해 주기 때문이다. 옛 화원들은 임금의 행렬이나 궁중의 중요한 행사들을 기록적으로 묘사하였다면, 연구자가 바라본 이 행렬은 기록적이기 보다는 즉흥적이고 낭만적인 장면이다. 그리고 이 장면을 모티브로 하여 연구자는 더 많은 자동차 행렬을 뺄뺄이 묘사하는 것에 몰두하였다. 더 많이 더 촘촘히 묘사할수록 도시의 정체성을 잘 표현할 수 있었다.



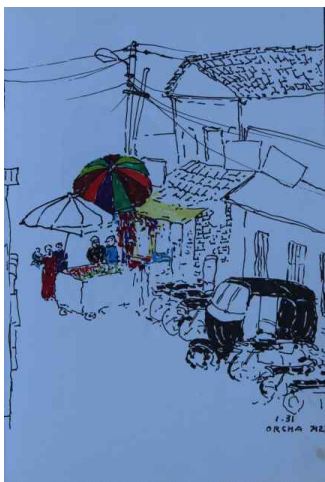
작품 16. 박능생, <거리>, 35cm x 55cm, 화선지에 수묵, 2003

만일 연구자가 도시화 되지 않았던 과거에 살았다면 정선이나 김홍도처럼 정자가 있고 나무와 바위가 있는 어느 계곡을 그렸겠지만, 당시 연구자의 주변 경관은 전화 부스가 있고, 이정표가 있으며, 자동차와

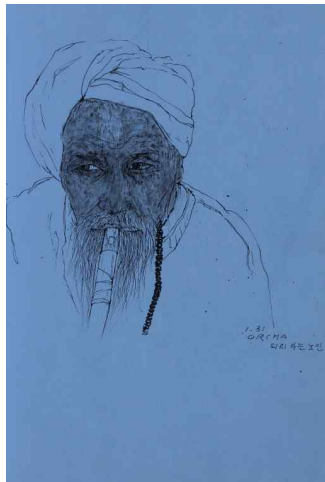
빌딩이 있는 거리였다. 그렇기 때문에 연구자가 도시를 사생한 행동은 자연스러운 과정이며 태도라 판단된다. 그리고 이러한 드로잉은 연구자가 이동하는 장소마다 새로운 화법을 만들어낼 수 있게 하였다.

2006년 인도의 여행은 연구자에게 새로운 경험을 가져다주었다. 한국의 도시에서 볼 수 없었던 색을 보여준 것이다. 인도는 마을마다 색의 특징

을 가지고 있었다. 어떤 마을은 흰색으로, 어떤 마을은 붉은색으로, 또 어떤 마을은 초록색이었다. 대부분의 그림과 드로잉이 묵이었던 연구자에게 인도의 색은 드로잉의 작은 변화로부터 시작해 그림 전체에 색이라는 조형언어를 가지게 한 계기가 되었다. <작품 17 - 오르차 거리 드로잉>은 펜을 이용하여 선으로만 표현하였던 드로잉에 부분적으로 색을 넣었다. 인도의 거리를 본다면 누구도 펜으로 만족하지 않았을 것인데 늘 먹이나 펜의 단색으로 표현하던 연구자에게는 인도의 색은 더욱 자극적이었다. 인도의 오르차 거리의 풍경은 한국의 소도시처럼 서민적이고 인간적이었지만 한국의 거리와는 다른 색이 그 장소의 정체성을 말해주고 있었다. 그렇다고 많은 색을 쓰는 것은 자칫 아동화와 같아질 수 있다. 연구자는 연구자가 주목하는 지점에만 색을 넣었는데, 그곳은 삶이 묻어나는 인간의 모습이다. 결국 장소는 인간에서 비롯되기 때문에 연구자의 마음은 늘 인간을 향해 있는 것으로 여겨진다. 인간이 없는 땅은 대지일 뿐이며 인간의 삶이 전개되는 곳은 장소가 된다. 연구자의 그림은 항상 인간이 개입된



작품 17. 박능생, <오르차 거리>, 32cm x 22cm, 종이에 수묵담채, 2006



작품 18. 박능생, <피리부는 노인>, 32cm x 22cm, 종이에 수묵담채, 2006

장소를 찾고 있는 것이다. <작품 18 - 피리 부는 노인>은 오르차 거리에서 피리를 불며 하루하루를 살아가는 할아버지의 모습이다. 인간의 삶은 본래 힘겹다. 아무리 돈이 많고 명예가 있다 해도 모든 인

간이 느끼는 삶의 무게는 비슷할 것이다. 거리에서 피리를 불며 구걸을 한다고 해서 그 삶이 백만장자보다 무겁지는 않다. 그렇기 때문에 외형적으로는 불평등하다고 느낄지 모르겠지만 인간의 고통은 모두에게 평등하다. 연구자는 한국에서 크고 작은 도시에서의 삶과 인도의 이 작은 마을에서의 삶이 다르다고 생각하지는 않는다. 그러나 그들이 추억하는 장소는 그들 삶의 정체성을 알 수 있게 해준다. 이 드로잉은 간단한 선과 여백으로만 표현하였다. 빠르게 진행해야 하는 드로잉의 특성상 과다한 표현은 그 신선함을 떨어뜨릴 수 있으며 현장 이외에 가미된 선 역시 역효과를 나타낸다. 그렇기 때문에 최소한의 표현으로 생생함을 표현하는 것이 드로잉에서의 최선이 아닌가 생각된다.

<작품 19 - 오르차의 해질녘>은 오르차의 또 다른 풍경이다. 우리나라의 옛 시골동네처럼 들판에 가끔 집이 있다. 해질녘 오르차 마을의 정경은 어느 시골마을과 같이 따스했는데 들녘 저 멀리로 넘어가는 석양을 바라보며 색으로 표현하지 않은 화가는 없을 것이다. 이 고요하고 평화로운 풍경을 본다면 굳이 화가가 아니어도 사진으로라도 남기고 싶은 장면일 것이다. 인도의



작품 19. 박능생, <오르차의 해질녘->, 30cm x 20cm, 종이에 수묵담채, 2006

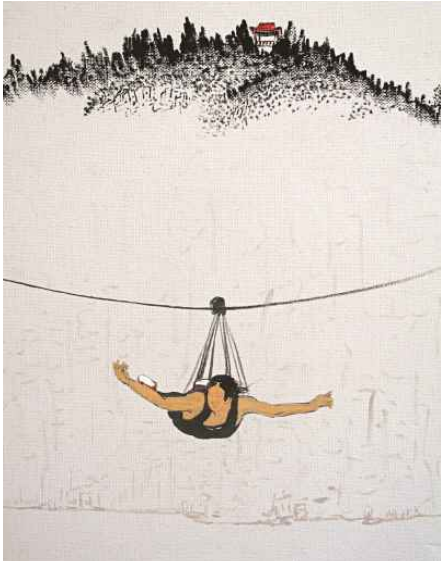


작품 20. 박능생, <다르질링>, 60cm x 20cm, 화선지에 수묵채색, 2006

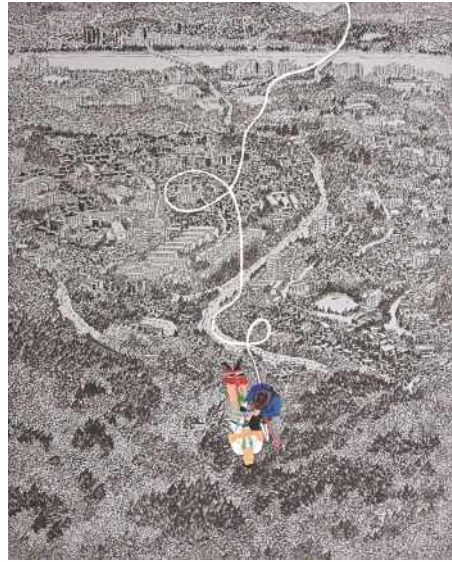
색을 작업에 본격적으로 들여온 계기가 되는 드로잉은 <작품20-다르질링>이다. 모필과 묵에 익숙해 있던 당시 새로운 환경은 새로운 표현의 가능성을 갖게 하였다. 이 드로잉은 모필과 묵을 버리고 현장에 있는 나뭇가지를 이용하여 즉흥적으로 그려졌다. 드로잉이라는 것이 본래 날것이고 즉흥적인 것이어서 스튜디오에서 이루어지는 작업과는 달리 촌스럽기도 하지만 새로운 가능성을 끌어내(drew)줄 수 있다. 그것이 바로 화가들이 끊임없이 드로잉을 추구하는 이유이다. 그림이 감성의 작업이라면 드로잉은 그 감성을 더욱 촉진시켜준다.

2008년 중국에서의 경험 역시 작품에 새로운 표현을 열어준 계기이다. <작품 21 - 십도 드로잉>은 중국의 북경 여행 중 십도 유원지에서의 그림이다. 연구자는 산과 멀리 보이는 작은 건물을 모티브로 드로잉을 하고 있었다. 그러던 중 느닷없이 줄에 매달려 뛰어든 번지점프를 하는 사람의 등장은 연구자를 당혹스럽게 하였다. 그러나 드로잉의 매력은 이런 것이다. 예기치 않은 상황을 화폭에 담는 것은 철저히 계산된 스튜디오의 작업과는 다른 생생한 현장성을 느낄 수 있게 한다. 만일 스튜디오에서 참고 사진으로만 작업을 한다면 이런 돌발 상황을 마주할 일은 없다.

한 장소 안에서 시간을 보내며 무엇인가를 바라본다는 일은 자연이 정물화와 같이 고정된 대상이 아니라 이상 움직이고 변화하는 것인데, 장소성이 시간과도 밀접한 관계가 있다는 것을 증명해 준다. 등에 줄을 매달고 연구자의 눈앞에 등장한 인물의 모습은 고요함의 침묵을 깨는 것이 아니라 마치 한 마리의 새가 소리 없이 창공을 가로지르는 것처럼 더 깊은 적막을 가져다주었다. 그렇기 때문에 여백은 충분히 하는 것으로 이 분위기를 더욱 잘 표현해 줄 수 있었다. 청각적인 요소인 적막을 시각적으로 표현하는 것은 동양화에서 주로 쓰는 표현이다. 동양화에서는 하늘·물·구름 등을 따로 표현하지 않는다. 역시 적막함도 여백으로 표현될 수 있다.



작품 21. 박능생, <십도(十渡)>, 30cm x 22cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2008



작품 22. 박능생, <번지점프>, 97cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2008

“보이지 않는 것에서 무엇인가를 보고, 존재하지 않는 것에서 무엇인가를 나타내려고 하는 것이 동양의 마음이다.”¹¹²⁾ 이러한 표현은 이후 연구자의 작품에 자주 등장한다. 번지점프를 하는 사람이 실경은 아닐지라도 연구자의 도시 그림이나 산 그림에 등장하는 사람들은 일상에서 벗어나 일탈을 꿈꾸는 사람들의 초현실처럼 보여 지기도 한다. 이렇게 드로잉으로부터 시작된 찰라 적인 순간은 스튜디오 작업에 깊은 영향을 미치며 관계할 수 있는 것이다. <작품 23 - 십도(十渡)> 역시 중국 드로잉이다. 이 드로잉 역시 화면의 3분의1 정도만 스케치하고 아래쪽은 비워두었다. 이러한 표현 역시 청각적인 적막함을 시각적으로 표현하기 위해 여백을 많이 남겨두었다. “동양화는 깊숙이 스며드는 적막에 들어앉음으로써 영원의 느낌을 얻는다. 동양의 영원성은 바로 이 적막이다. …… 동양화에 있어서는 극도로 긴장된 존재일지라도 …… 반드시 그 긴장의 주위에는 커다란

112) , 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.124



작품 23. 박능생, <십도>, 30cm x 22cm, 캔버스에 수묵·아크릴

숙소이다. 여행자의 자취를 커다란 여행 가방을 통해 알 수 있다. 고희가 농부화를 통해 농부 아내의 고단한 삶을 표현했다고 한다면 여행자의 고단함과 흥분감은 이 여행 가방으로 표현할 수 있었다. 작은 드로잉북과



작품 24. 박능생, <여행>, 31cm x 21cm, 종이에 수묵·아크릴, 2008

공백이 있다. 공백 속에서 그 긴장이 영원성을 유지하고 있다.”¹¹³⁾ 이러한 적막의 여백은 동양화 미술의 특권처럼 동양화 특유의 공간표현 방식이다. 현대미술에 와서는 모든 장르에서 동서양의 구별이 없어졌지만 과거의 그림들을 비교해 본다면 이러한 여백의 구도는 동양적인 감수성으로 판단된다. <작품 24 - 여행>은 여행 중의

그다지 호화롭지 않은 방문은 그때 당시 연구자의 심정을 대변해 준다. 아무리 잠시 지나쳤던 공간이라도 마음을 두고 편안함을 얻는다면 그곳은 나의 장소가 된다. 연구자는 이 장소에서 낯선 곳에서의 안락함을 얻었다. 이 가방과 드로잉 북과 책상·의자의 모습은 비록 경관은 아닐지라도 하나의 풍경이 된다. 본래 동양화에서는 정물화라는 장르가 따로 없었다. 모든 것은 풍경이다. 동양의 마음이 그림에 어떻게 반영되었는지를 저술한 김베라세이고는 동

113) , 앞의 책, p.124

양의 정물개념에 대해 다음과 같이 말한다.

“한 개의 돌에 큰 산보다 더한 깊이가 있고, 한 개의 열매에 큰 과수원보다 더한 크기가 있다. …… 동양화에 정물이라는 개념이 없는 것은, 각 개물(個物)을 그 주위의 경역(境域) 속에서 그리기 때문이다. 설사 화면에는 그 경역을 나타내지 않는 경우에도, 경역에서 추상된 존재가 아니라, 어디까지나 경역 속에서 본 예술형체이다.”¹¹⁴⁾

지금까지 연구자는 동양의 환경에서 나고 자랐으며, 동양권을 여행하고 그 경관을 그림으로 표현하였다. 그러나 2013년 뉴욕 레지던스의 경험은 인도, 중국과는 또 다른 경험이었다. 각종 광고판이 현란한 조명으로 번쩍거리는 타임스퀘어의 복잡한 거리는 한국의 상업적인 거리와 비슷한 풍경이긴 했지만 그 규모가 방대하였고 다양한 인종의 사람들로 붐볐다. 에드워드 렐프는 현대 도시의 특징이 장소의 정체성이 없는 장소상실이라고 한다. 도시는 어딜 가나 비슷한 모습을 하고 있다. 뉴욕의 거리와 명동의 거리가 각종 상업적인 광고판으로 시각을 마비시키는 점에서 비슷할 수 있겠다. 그러나 그곳을 지나가는 사람들이 달랐고, 반짝이는 네온의 문자들은 연구자에게 익숙하지 않은 것으로 의미의 소통이라기보다는 기호화된 하나의 이미지에 불과했다. 장소는 위치나 외관의 문제가 아니라 의식, 일상적인 일, 사람들과의 관계, 개인적 체험과 관계되는 곳이기 때문에 이 방인으로서의 연구자가 바라 본 뉴욕의 거리는 익숙하면서도 낯선 언캐니(Uncanny)한 기분을 가지게 했다. 에드워드 렐프(Edward Relph, 1944~ , 영국)도 말했듯이 장소를 경험하는 사람들이 내부인 으로서 경험하는가, 외부인으로서 경험하는가의 문제는 중요한 하다. “어떤 장소의 안에 있다는 것은 거기에 소속된다는 것이고 그 곳과 동일시되는 것이다. 더욱 깊

114) , 앞의 책, p.147

이 내부에 있게 될수록 장소의 동일시, 즉 장소에 대한 정체성은 더욱 강해진다. 장소의 본질은 위치상의 공간이 아니라 물리적 환경·인간활동·의미로 이루어진 독특한 체제를 규정하는 것이다. 내부에서 어떤 곳을 경험한다는 것은, 당신이 장소에 둘러싸여 그 일부가 되는 것이다.”¹¹⁵⁾ 비슷한 도시의 경관이지만 이방인의 입장에서 바라본 뉴욕의 타임스퀘어의 드로잉<작품 25~30>은 동양의 어떤 곳을 스케치 하는 것과는 달리 기호화된 문자와 로고 등으로 채웠다.



작품 25~30. 박능생, <뉴욕 타임스퀘어-드로잉>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2013

연구자가 바라본 뉴욕 타임스퀘어의 모습은 복잡하게 얽혀있는 인파와 차량과 상업적 문구들이다. 동양의 매체를 다루어 표현하던 연구자에게 이

115) Edward Relph , 『장소와 장소상실』, 논형, 2014, p.116 참조

러한 이국적 풍경들을 표현한다는 것은 또 다시 새로움에 도전하는 일이었다. 그러나 드로잉이라는 그림은 항상 낯것이기 때문에 잘 만들어내야 한다는 부담감 보다는 감각을 먼저 사용한다. 따라서 화면에 어떤 구도로 어떤 표현법을 사용할 것인가에 대한 문제 보다는 눈에 보이는 사람들과 로고들을 먼저 앞세워 그렸다. 또 문자와 로고라는 기호가 이방인인 연구자에게는 하나의 이미지로 다가온다. 알 수 있는 로고도 있지만 알 수 없는 로고는 단순한 이미지로만 작동하기 때문에 정보를 제공 한다 기 보다는 회화적으로 조화로운가를 먼저 생각하는 가장 원초적인 표현이 된다.

동양의 매체로 서양의 풍속을 그리는 이 이국적 분위기는 과거 근대기에 우리나라의 풍습을 서양인의 눈으로 바라보았던 엘리자베스 키스(Elizabeth Keith, 1887~1956), 폴 자쿨레(Paul Jacoulet, 1896~1960), 릴리안 메이 밀러(Lilian May Miller, 1895~1943) 등과 같은 작가들의 작품과 같이 이국적 신선함을 줄 수 있을 것이다.

공원의 모습은 어느 나라나 비슷한 풍경이다. 편안하게 앉아 오순도순 이야기를 하거나 휴식을 취하고 있는 사람들의 모습은 이곳이 뉴욕의 센트럴파크인지, 서울의 시민공원인지 그림으로만은 알아보기 어렵다. 그러나 단지 센트럴 파크라는 이름을 붙임으로써 우리는 그 장소의 정체성을 느낀다. 공간에 이름을 붙임으로 그 곳은 의미 있는 장소가 되기도 한다. “지역과 장소에 이름 붙이는 것은 사실 실존공간을 구축하는 기본 활동 가운데 하나이다. …… 이름 없는 공간은 혼돈스럽고, 방향감각이 없고 두렵기까지 하다. 위치를 파악하는데 참고가 될 수 있는 인간화되고 친숙한

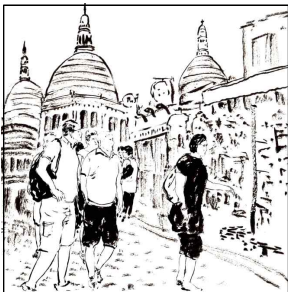


도판 38. 엘리자베스키스, 정월초하루나들이, 목판화, 38x26cm, 1921

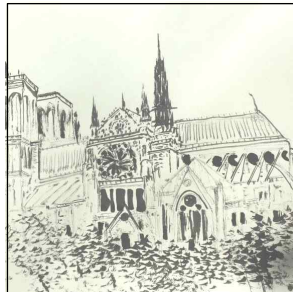
지점이 없기 때문이다.”¹¹⁶⁾ 인간이 장소 없이 존재할 수 없듯이, 장소 역시 인간 없이는 존재할 수 없다. 인간이 머무는 곳이 장소가 된다. 이 넓은 공원에 사람들이 존재하지 않는다면 이 공원은 장소가 아니라 공간에 그칠 것이다. 사람들이 이곳을 찾고 이곳에서 휴식을 취함으로써 이 공간은 장소로서 의미를 획득하고 센트럴파크라는 정체성을 유지할 수 있기 때문이다.



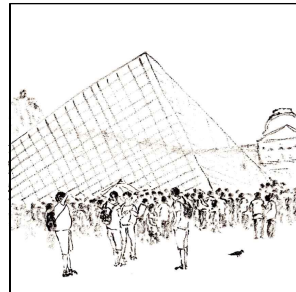
작품 31. 박능생, <센트럴 파크-뉴욕 드로잉>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2013



작품 32. 박능생,
<몽마르뜨 드로잉>,
30cm x 25cm, 종이에
수묵, 2014



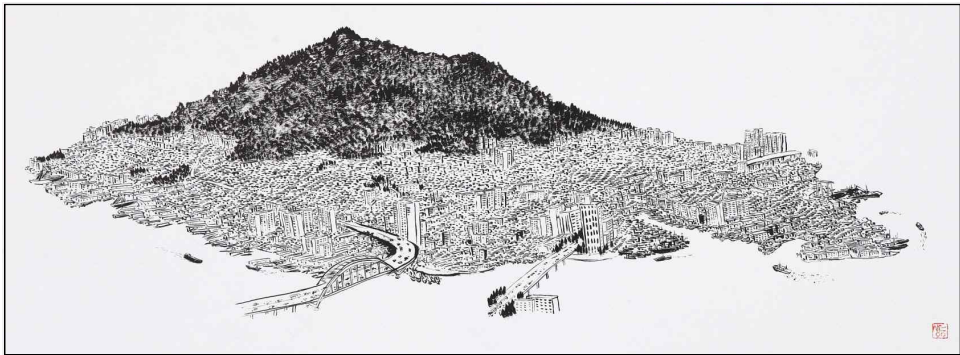
작품 33. 박능생,
<몽마르뜨 드로잉>,
30cm x 25cm, 종이에
수묵, 2014



작품 34. 박능생,
<루브르 박물관 드로잉>,
30cm x 25cm, 종이에
수묵, 2014

116) Edward Relph, 책, pp.54~55

<작품 32~34>는 파리에서의 드로잉인데, 특색 있는 건축물로 인해 이곳이 어디인지를 한눈에 알아볼 수 있다. 공원과 달리 건축물은 인간의 문명이 직설적으로 표현된 곳이다. 공원은 인공적이기는 하지만 자연과 가까운 공간을 연출하려는 곳이지만 건축물은 그 지역의 특징을 가장 쉽고 빠르게 대변해줄 수 있다.



작품 35. 박능생, <부산 영정도 드로잉>, 30cm x 40cm x 4ea, 회선지에 수묵, 2013

외국의 풍경들은 주로 사람들과 건축물 등 미시적인 시점에서 그 지역을 상징할 수 있는 것들로 이국적 풍경을 표현 된다. 그러나 한국의 도시에 익숙한 연구자는 미시적 시점의 드로잉은 물론 거시적인 시점의 드로잉을 즐긴다. <작품 35 -부산 영도 드로잉>는 부산의 영도의 모습을 부산타워에서에서 바라보았다. 서울이나 대전 등과 별반 다를 바 없는 우리나라 도시의 풍경의 특징은 유난히 산이 많다는 것이다. 그리고 산 밑은 크고 작은 건물들로 빼곡히 채워져 있다. 거시적 시점에서 바라 본 건물들은 마치 모래알과 같이 깔려있고, 산은 섬처럼 볼록 솟아있다. 이러한 풍경은 곳곳에서 발견되는 풍경인데 이 드로잉을 시점으로 연구자는 섬처

럼 화면 한 가운데 덩그러니 놓여있는 산의 모습을 표현하게 되었다. 그것은 색의 유무와는 관계없이 중요한 것을 중요한 위치에 놓고 나머지는 생략해 버리는 지극히 단순한 구도이다. 전통적인 동양화의 구도에서도 여백으로 처리한 생략된 표현을 종종 볼 수 있지만 대체로 하늘과 물 등 그려야 할 것을 그리지 않는 방법이다. 여백이란 사물의 일부 혹은 전체를 생략하는 표현법으로 형체가 불분명한 그림자, 공기 등을 표현하지 않는 동양화의 특징상 여백의 그림은 자주 볼 수 있다. 여백은 그려지진 않았지만 누가 보아도 그 공간에 무엇인가 있음을 암시하는 공간을 뜻한다. 빈 공간에 새 한 마리를 그려 넣는다면 새 이외에 나머지 부분은 하늘이 된다. 또 한 유유히 떠가는 배 한척을 그린다면 그리지 않는 부분은 물이라는 것을 누구도 짐작할 수 있다. <작품 35>의 드로잉 역시 섬처럼 우뚝 솟은 산 아래 모래알과 같은 건물들, 그리고 몇 개의 다리로 인해 그곳이 강이라는 것을 알 수 있게 해준다. 그리고 강 건너 다시 시작되는 도시는 화면 중앙 아래 건물 두 개로 표현이 충분했다.

드로잉은 단순한 스케치와는 다른 의미이다. 단지 그리는 것이 아니라 아이디어와 영감을 끌어내는 작업이다. 요셉보이스(Joseph Beuys, 1921~1986, 독일 작가)는 ‘생각하는 것(think)은 곧 형태를 창조하는 것’이라고 믿었다. 드로잉은 경험을 위한 실험과정이며 생각은 곧 형태로 나타난다. 드로잉은 작가의도의 완결이 아니라 열린 형태의 과정이다. 드로잉은 불완전하거나 미완성적인 작품이 아니라 오히려 완성된 작품보다 감상자의 상상력을 더 크게 불러일으킬 수 있으며, 개인의 경험으로 해석될 수 있는 가능성이 열려있다. 드로잉이란 창작과정에 있어 가장 기본적으로 거쳐야 할 과정이며 모든 작품들은 의도와 실행의 기획이 결합되어 생겨난 것이다. 또 본다는 것, 느낀다는 것은 작가의 주관적 체험이다. 특정한 장소에서 특정한 장소감을 색과 형으로 표현하는 것은 기억이나 사진에 의

존하는 방식과 또 다른 결과물을 남긴다. 우리가 흔히 멋있는 경치를 만나거나 아름다운 장면을 보고 그 장면을 최대한 사실적으로 남기기 위해 카메라를 들이댄다 하더라도 자신이 느낀 그 시각각이 아닌 경우를 흔히 경험한다. 반면 어떤 화가가 그 장면을 그림으로 표현해 주었을 때 그 장소의 장소감을 충분히 느끼는 경우도 있다. 객관적 사실이 객관적 감정은 아니다. 우리는 과학적인 눈으로 보는 것 뿐 아니라 마음으로도 보기 때문이다. 그렇기 때문에 연구자는 몸과 마음의 눈을 가지고 철저하게 현장 사색을 게을리 하지 않는다. 그리고 이것이 앞서 열거한 작가들이 가지는 공통된 작가적 태도이기도 하다. 따라서 창작자로서의 드로잉은 의무와도 같은 행위일 것이며, 특히 경관을 대상으로 작업하는 풍경 작가에게 있어서 현장에서의 사색은 장소와 소통의 과정인 것이다.

IV. 이동시점으로 분류된 도시풍경의 장소성

1. 풍경그림에서 시점의 문제

이번 절에서는 대상을 바라보는데 있어서 동양과 서양의 회화에서 전통적인 시점과 세잔 이후 현대미술에서 새롭게 문제시되고 있는 시점에 대해 고찰해 보고자 한다.

동양의 전통에서 산수화의 시점은 주로 ‘삼원법(三遠法)’을 사용하였다. 삼원법은 한 화면에 고원(高遠)·심원(深遠)·평원(平遠)을 모두 담아 그리는데 다시점으로 실제로 보이는 시점이 아니라 화가가 본 장소를 화면에 재구성하는 형식으로 북송대 곽희(郭熙)가 정립하여 이후 산수화의 기본 화법이 되었다. 이러한 시점은 서양의 일점투시에 비해 비현실적인 투시법이지만 동양에서는 그림을 현실의 재현이 아닌 ‘소요(逍遙)’하고 ‘와유(畎遊)’하는 공간으로 보았기 때문에 사실적 표현을 그다지 중요하게 여기지는 않았다. 곽희가 「산수훈(山水訓)」에서 말했듯이 산수화는 세속을 벗어나 임천(林泉)의 공간에 대한 인간 심리를 만족시켜 주면서도 현실에 충실할 수 있는 소통의 장이 되어주는 것이기 때문이다.

“<백구시(白駒詩)>와 <자지가(紫芝歌)>는 모두 부득이하여 길이 떠나서 은둔함을 읊은 것이다. 임천을 사랑하는 뜻과 구름과 노을을 벗 삼으려는 뜻이 자나 깨나 있지만, 보고 듣고 싶은 것이 단절되었다.

지금 그림 솜씨가 뛰어난 화가를 얻어 자연을 성대하게 그려낸다면, 대청의 자리에

서 내려가지 않고 앉아 샘물과 골자기를 다 접할 수 있으며, 원숭이 소리와 새 울음이 어렴풋이 귀에 들리고, 산색과 물빛이 황홀하게 시선을 사로잡을 것이다. 이것이 어찌 사람의 마음을 유쾌하게 하고, 참으로 자신의 마음에 바라던 바를 얻은 것이 아닌가?”¹¹⁷⁾

그렇기 때문에 곽희는 삼차원의 산수 공간을 실제로 경험하는 것처럼 느끼게 해주는 ‘삼원법’을 그림에서 추구하였다. 이러한 삼원법을 그림에서 추구하는 이유는 그림에 공간감을 더하기 위해서이다. 동양의 산수화는 산수자연을 대상으로서 의식하기보다 공간으로서의 의식하는 것이다. 삼원법은 대상을 표현하는 표현 기법의 하나이지만 단순히 기술적으로 바라볼 것은 아니다. 한 시점이 아닌 여러 시점을 한 화면에 담아 하나의 장소를 표현한다는 것은 심미적 관점을 넘어 공간의 지각방식을 말해준다. 그런 의미에서 곽희는 산수는 인물과 달라서 멀리 보아야 한다고 주장했다.

“산수는 큰 물상이라 보는 사람이 반드시 멀리서 보아야, 하나의 대형 병풍같이 둘러쳐져 있는 산천의 형세와 기상을 볼 수 있다. 반면에 사녀 인물화와 같이 극히 작은 그림은 곧장 손바닥이나 책상 위에 한 번에 펼치면 볼 수 있고, 한번 보면 다 볼 수 있다. 이것이 그림을 보는 법이다.”¹¹⁸⁾

멀리 보아야 하는 것은 시각적 실재감을 위해서이다. 깊이를 통한 공간의 실재감 체험은 그림을 감상하는데 중요한 요인이었던 것이다. 삼원법으로 공간감을 극대화시키기 위해서는 공간 사이에 여백을 만드는 것이

117) < >之詩, <紫芝>之詠, 皆不得已而長往者也。然則林泉之志, 烟霞之侶 夢寐在焉, 耳目斷絕。今得妙手鬱然出之, 不下堂筵, 坐窮泉壑, 猿聲鳥啼, 依約在耳; 山光水色, 滉漾奪目。此豈不快人意, 實獲我心哉? 郭熙, 「山水訓」, 『林泉高致』; 유겸화 저, 김대원 역, 『고대화론유편』 1, p.226
118) 山水大物也, 人之看者須遠而觀之, 方見得一障山川之形勢氣象。若任女人物, 小小之筆, 卽掌中几上, 一展使見, 一覽使盡。此看畫之法也。 郭熙, 「山水訓」, 『林泉高致』; 유겸화, 위의 책, p.229

다. 즉 고원, 평원, 심원 사이에 공간을 여백으로 처리함으로써 구름, 안개, 물 등을 표현하는 것이다.

“산을 높게 그리고자할 경우에는 산을 전부 드러내면 높아 보이지 않으니, 안개나 노을로 산 중턱을 가려야 높아 보인다.”¹¹⁹⁾

곽희의 미학이 고스란히 들어있는 그림이 <도판 39 -조춘도(早春圖)>이다. 이 그림은 곽희가 산수화를 그릴 때 중요하게 강조했던 삼원법이 잘 표현되어있다. “화면 왼쪽에 나 있는 작은 길을 따라서 오른쪽 계곡 위에 있는 사원까지 걸어가 보자. 우선 산의 입구를 걸어가는 사람들은



도판 39, 곽희, <조춘도>, 158.3cm x 108.1cm, 건본 수묵, 1072

언덕 사이도 빛의 대기에 싸인 채 구름처럼 나타나는 웅장한 주산의 봉우리를 올려다보게 될 것이다.(高遠) 왼쪽 계곡의 다리를 건널 때쯤이면 시선은 왼쪽의 넓은 계곡을 따라 펼쳐지는 평원으로 향할 법하다.(平遠) 그리고 사원에 도착했을 때 위로 주산의 어두운 뒷면을 올려다보다가(高遠) 폭포가 있는 계곡 아래를 내려다보게 된다.(深遠)¹²⁰⁾ 포유어간(飽遊飮看)이라고 했듯이 곽희는 주변의 산수를 늘 보고 흉중(胸中)에 새겨 산수의 바람직한 형태를 제시하는 것이 산수화의 궁극의 목표였다. 산수훈에서도 제시되어 있듯

119) , 畫出之則不高, 烟霞鎖其腰, 則高矣. 水欲遠, 畫出之則不遠, 掩映斷基派, 則遠矣. 郭熙, 『山水訓』, 『林泉高致』; 유경화, 앞의 책, pp.230

120) 이성희, 『동양명화감상』, 니케출판사, 2007, p.57

이 ‘景外意 (경치의 경지를 벗어난 뜻)’는 이 그림에 잘 표현되어 있다. 감상자가 그림의 자연 속에 실제로 있는 것처럼 느끼게 하고, ‘意外妙 (뜻의 경지를 벗어난 묘)’를 통해 실제로 그 자연 속으로 나아가는 듯한 기분을 느끼게 하였다. 그렇기 때문에 사실적으로 보이는 하나의 시점 보다는 삼원법을 통해 그림 속 공간에 머무는 기분이 들도록 한 것이다. 즉 삼원법은 자연을 소묘하고 와유하기 위한 표현법이다. 광희의 삼원법은 이후 화가들에게 보편적 양식으로 받아들여져 산수화의 기본적인 화법으로 자리 잡았다.

동양화에서 삼원법 못지않게 자주 표현하는 시점은 부감법(俯瞰法)¹²¹⁾이다. 부감법은 장소를 한눈에 내려다 볼 수 있게 하는 표현법으로 넓은 지역을 표현하거나 행차도와 같이 거시적으로 보아야 할 그림에서 자주 사용되고 있다. 앞 장에서도 살펴보았지만 우리 땅을 사실적으로 그리려고 했던 18세기 진경산수화에서 그림의 시점은 두 가지로 나타난다. 조속(趙淩, 1595~1668)이 말한 것처럼 하나는 ‘사람이 앉은 자리에서 본’ 것처럼 그리는 시점이고 다른 하나는 ‘새가 내려다본 것처럼 그리는 시점’이다.¹²²⁾ 이러한 부감법은 앞 장에서 고찰되었던 정선의 <금강전도>와 정선의 대부분 금강산도에서 볼 수 있는 구도이다. 심사정이나 김홍도의 실

121) 높은 곳에서 아래를 내려다본 모습을 그리는 한국전통회화의 표현기법이다. 원래 부감법은 새들처럼 위에서 아래를 조망한다고 하여 조감법과 혼용하기도 하였다. 부감법은 투시위치에 따라 고공부감, 저공부감, 평행사선부감으로 분류되며, 높은 산위에서 내려 본 고공부감은 다시 고공부감과 고공경사부감으로 나뉘고, 낮은 산위에서 내려 본 저공부감은 저공부감과 저공경사부감으로 분류된다. 상고시대부터 시작된 부감법은 조선시대에 필묵 작화 방식에 유리한 기법으로 인정받으며 더욱 세련된 발전을 보인다. 이러한 사실은 부감법이 산수화와 풍속화뿐만 아니라 궁궐도나 지도화 및 의궤도 등의 전 영역에 걸쳐서 두루 적용된 사실에서 어느 정도 추정이 가능하다. ; 최윤철, 『한국전통회화에서 사용된 부감법에 대한 연구』, 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 2011. 8, pp.379~380

122) 남학명(南鶴鳴, 1654~?)의 『회은집』, 「풍토편」을 보면 조속은 당시 금강전도인 <묘리총도>를 보고 “새가 내려다본 것처럼 그린 그림을 어디에 쓰겠는가”라고 평했는데, 이 짧은 평을 통해 17세기 금강산도나 실경산수가 ‘새가 날아 하늘에서 본 듯한’ 조감도 형식이었음을 알 수 있다. ; 이태호, 「조선 후기 진경산수화의 두 가지 유형」, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010, p.263

경작품과는 달리 정선의 작품들은 카메라로 담을 수 없는 시점이다. ‘새처럼’ 조망한 부감시로 ‘사람이 앉은 자리’에서 바라본 평시의 사실적 표현과는 다르다.

이러한 부감시는 지도식 표현에서 주로 나타난다. 지도는 본래 한눈에 지형을 알아볼 수 있도록 만든 땅 그림이기 때문에 도식화할 필요가 있는 것은 당연하다. 그렇기 때문에 단순화하고 기호화하는 것이 특징인데 우리나라의 고지도는 이렇게 지형을 표시하는 것을 넘어 회화적 특성을 가지고 있다는 것이 주목할 만하다. 이는 앞장에서 고찰되었던 진경산수화의 맥락에서 비롯된 이유도 있겠고, 지도를 그리던 화사들이 궁중의 화원이었던 이유도 있겠으며, 우리나라 국토의 특성상 대부분 산악지대로 이루어져 있기 때문에 과학적으로 실측한 도형지도보다 시각적으로 효과를 살린 설명식 그림지도, 즉 회화식 지도가 발달되었을 것으로 여겨진다. 일



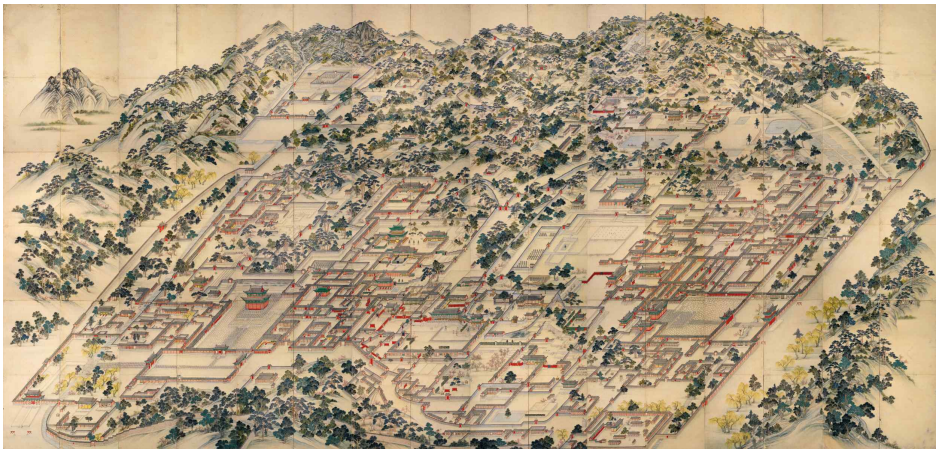
도판 40. 작가미상, <전주지도>, 150cm x 90cm, 지본채색, 18세기 이후, 서울대 규장각 소장

부 회화식 지도는 산수화와의 구별이 어려울 정도로 회화적 묘사력이 뛰어난데 이러한 이유로 풍경화의 부감법을 논하는데 회화식 그림지도의 표현을 관계 지어 논해보려 한다.

<도판 40 - 전주지도>는 앞 장에서 고찰되었던 <도판 34 - 기성전도>와 마찬가지로 지도로 소개되고 있지만 산과 나무 등의 표현법은 회화 작품이라고 해도 손색이 없다. 전주의 모습이 다 내려다보일 수 있도록 위에서 아래로 보는 부감법으로 그려진 이 그림은 지도라고 보기에는 너무나

회화적으로 그려져 있다. 전체적 경관을 사선으로 포착하였고 아래쪽 가까이 보이는 근경의 나무들과 위쪽 원경의 산줄기들의 크기 비율이 다른 것으로 보아 단순히 지형을 알아 보기위해 실용적으로만 보여 지지는 않는다. 공중에서 땅을 내려다보는 듯 펼쳐진 이 광경은 도시 전체를 한눈에 알아보기에 충분하다.

<도판 41 - 동궐도> 역시 부감법으로 그려진 회화성이 우수한 경관 그림이다. 조선 후기의 도화서 화원들이 동궐인 창덕궁과 창경궁의 전각 및 궁궐 전경을 조감도식으로 그린 2점의 16폭 궁궐 배치도 인데, 이 그림은 고려대학교 소장의 동궐도이다.¹²³⁾ 모두 16폭으로 1폭은 상하 6면으로 접혀져 있으며 첩자(帖子)로 꾸며져 있다. 이 그림 역시 넓게 펼쳐진 전개도로 보이며 위에서 아래로 내려다 본 부감시 이다. 그러나 아래에서 위쪽



도판 41. <동궐도>, 5.76m x 2.73m, 견본채색, 1824~1828년 사이, 국보 제249호, 고려대학교소장

123) 표면에는 적색지(赤色紙)로 외곽을 두른 조그마한 장방형(長方形)의 백건(白絹)에 '동궐도 인일(東闕圖 人一)'이란 표제(表題)가 적혀 있다는 점을 미루어 보면, '천(天)'과 '지(地)'의 각각 다른 궁궐도(宮闕圖)도 있었던 것으로 생각된다. 이 작품은 매면(每面) 가로 36.5cm, 세로 45.5cm 크기의 백건(白絹)에 그려진 화첩 6면을 위·아래로 연결(連接)하여 첩자로 만든 것이 16첩인데 이를 오른쪽에서 왼쪽으로 펼쳐 이으면 총 길이가 가로 576cm, 세로 273cm가 된다. 위키백과, <https://ko.wikipedia.org/wiki>, 2015. 8. 27

으로 전개되는 시점이 하나의 시점으로 앞쪽의 그림은 급하게 내려다보이고 멀리 뒤쪽은 오른쪽 위에서 비껴 내려다보는 평행사선의 구도를 취하고 있으며, 산과 언덕에 둘러싸인 두 궁의 전각과 다리, 담장은 물론 조정 까지도 실제와 같이 사실적으로 세밀하게 묘사되어 있다. 배경이 되는 산과 언덕 부분의 묘사방식은 남종화(南宗畵)의 준법을 따르고 있으나 건물의 표현은 입체적으로 표현되어 있어서 서양화법의 영향을 받은 듯하다.

부감법으로 표현된 그림들은 산수화, 풍속화, 기록화, 지도화, 궁궐도 등 다양한 장르에서 표현되어지고 있지만, 특히 지도화나 궁궐도에서 많이 선호되었다. 이러한 이유는 사진이 없었던 시절 회화에서 서사적 내용들을 충실하게 기술해 낼 수 있다는 장점 때문일 것이다. “한국전통회화에서 부감법은 2차원 공간에서 열린 공간을 지향하는 회화기법으로 특유의 공간배려를 위한 회화의 투시도법이라는 점에서 평가 받을 만하다.”¹²⁴⁾ 홍세섭(洪世燮, 1832~1884)의 <도판 42 - 유압도>는 부감법으로 그려진 그림 중 가장 대표적 작품으로 거론된다. <유압도(遊鴨圖)>는 수목의 멋을 한껏 살려 농담을 능숙하게 구사하여 마치 서양화풍의 수채화를 보는 듯 매우 감각적으로 느껴진다. 들오리 한 쌍이 물살을 일으키며 눈을 노니는 정경을 부감(俯瞰)시로 묘사하여 전통회화에서 새로운 시선을 보여주었다. 현대 회화에서는 그림에서 다양한 시각을 모색하여 새로운 각도로 사물을 보려고 노력 하는 것이 당연시 여겨지고 있지만, <유압도>는 당시 화본(畵本) 중심의 화풍



도판 42. 홍세섭,
유압도, 119.7cm x
47.9cm, 비단에 수묵,
19세기

124) , 「한국전통회화에서 사용된 부감법에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 2011. 8, p.379

에서 벗어나 신선한 현대적 감각을 풍기고 있다.

이렇듯 우리나라 회화에서 주로 나타난 부감시의 독특한 시점체계는 근대 이전 선 원근법에 의존한 서양의 풍경화에서는 볼 수 없는 회화적 특성이다. 그러나 서양화가 도입된 이후 서양의 원근법으로 그려진 그림은 감상자들에게 실재와 같은 환영을 보여주었다. 그러한 그림들은 동양의 삼원법이나 부감법 보다 사실적으로 보이기 때문에 사대부 문인화가들은 물론 궁중의 화원들에게도 긍정적 영향을 끼쳤음을 18세기 이후 회화사를 통해 알 수 있다. 서양의 선 원근법으로 그려진 사실적 표현은 그동안 동양의 회화가 도외시 했던 일루전의 새로운 감각을 일깨워준 것이다.

서양의 대표적인 투시도법은 ‘선 원근법’이다. 선 원근법 이전에도 서양의 풍경화는 과학적이지는 않지만 하나의 시점만을 이용한 경우가 대부분이었지만 15세기 지오토(Giotto di Bondone, 1266~1337), 브루넬리스키(Filippo Brunelleschi, 1377~1446), 마사치오(Masaccio, 1401~1428) 등의 성취는 서양 회화사에서 획기적인 사건이었다.

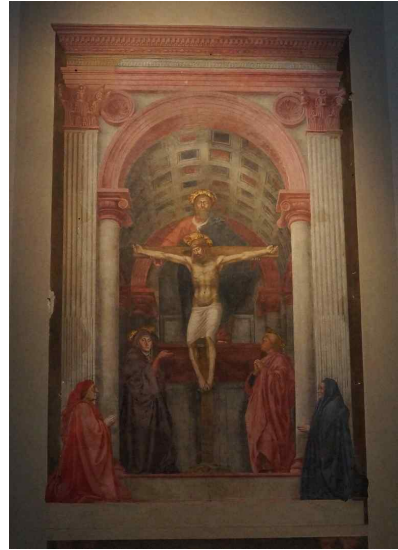
“사람들의 시선을 붙잡으려고 일부러 세레당 앞에선 브루넬리스키는 건물의 크기를 자로 정확하게 측정한 다음, 비례를 축소시켜서 원근법적인 방법으로 나무판 위에 옮겨 그렸다. …… 원근법의 발명을 보고 세상은 깜짝 놀랐다. 브루넬리스키가 사람들 앞에서 해보였던 원근법의 시연 사건은 너무도 유명해져서 미술책마다 이야기를 앞 다투어 실곤 했다. …… 브루넬리스키는 기하학을 응용해서 실물의 형태와 조금도 차이가 나지 않는 완벽한 자연 모방의 방법을 선보였던 것이다.”¹²⁵⁾

브루넬리스키는 물체는 뒤로 갈수록 수학적 법칙에 따라 작아지고 나중에는 결국 한 점에 되어 사라진다는 것을 발견했다. 그러나 그는 화가

125) Elke von Radziewsky, 노성두 역, 『원근법아, 너 참 사랑스럽구나』, 금호문화사, 1998, p.45

가 아니었으므로 이를 화가인 친구 마사치오에게 알려주었다. 마사치오는 원근법을 이용하여 입체적인 느낌을 훨씬 사실적으로 표현하는 그림을 그렸고 그것은 당시의 많은 사람들에게 큰 충격을 주었다. 산타마리아 성당에 그려진 마사치오의 <도판 43 - 성삼위 일체>는 원근법에 의해 그려진 최초의 그림이다.

인문주의와 과학적 사고가 지배적이었던 15세기 이탈리아 르네상스 시절 회화 역시 과학적으로 접근하려는 태도가 시작되었다. 이러한 가운데 회화 미술을 과학 내지 정신적인 문제로 삼고 학예의 경지로 끌어올리는 데 이론적 근거를 제시하였던 알베르티(Leon Batista Alberti, 1404~1472)는 이와 같이 눈에서 대상까지의 시각을 광선으로 보고 눈과 물체 사이의 광선 수와 각도를 ‘시각피라미드’를 만들게 되면서 사물의 크기를 구분하고, 그림은 대상과 눈 사이의 시선의 묶음이 하나의 평면에 고착되는 것이라며 원근법을 기하학을 이용해 과학적으로 설명하였다.¹²⁶⁾

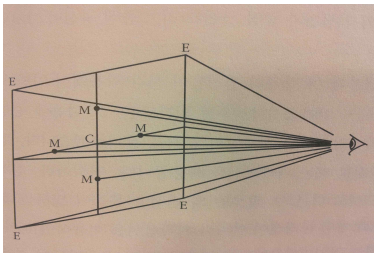


도판 43. 마사치오, <성삼위 일체>, 667cm x 317cm, 프레스코기법, 1428

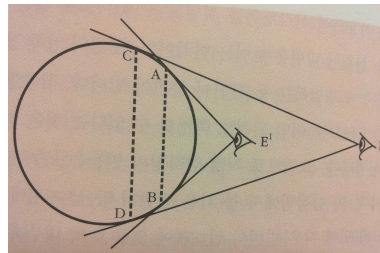
“시각광선을 섬세한 실 가닥에 비유하겠습니다. 길게 늘어진 매우 가느다란 실 가닥들이 한 점에 촘촘히 다발로 모이고, 시감각이 있는 눈 안으로 돌아갑니다.(도판 44) 그곳에서 광선은 여러 갈래들이 모인 다발 같은데, 마치 똑바로 쏜 화살들처럼 방출되어 그들 앞에 있는 평면 쪽을 향하여 나아갑니다.”¹²⁷⁾

126) 눈에서 뻗어나가는 시선이 물체에 가 닿는 선들을 가정하고 이 선들의 중간 부분(눈과 물체 사이)을 절단하면, 물체의 형태를 가장 정확하게 재현할 수 있다는 게 알베르티의 시각 피라미드 이론이다.

“눈의 각도가 예각을 이룰수록 면적은 더욱 더 작아 보입니다. 이 점을 엄두에 두면, 아주 멀리 떨어진 면적이 하나의 점으로 축소되어 보이는 이유가 완전히 이해가 될 것입니다. 또 관찰자의 시각이 면적에 가까울수록 작아 보이고, 멀어질수록 면적이 커 보이는 경우도 정말 있습니다. 이 경우는 구에 해당합니다.(도판45) 그러므로 면적이 커 보이거나 작아 보이는 것은 바라보는 지점과 대상 사이의 거리에 달려있습니다.”¹²⁸⁾



도판 44. 시각 피라미드



도판 45. 다른 거리에서 바라본 구체

알베르토는 과학적이고 합리적인 방법론으로 사실주의를 지향하였다. 그는 미술의 목적은 자연을 사실적으로 재현하는 것이라고 생각하여 재현 예술·자연모방이라는 새로운 개념을 알려주었다.

“화가의 일은 선과 색채로 주어진 패널 위나 벽면에 어느 대상물의 보이는 면을 그리는 것이다. 그것은 일정한 거리를 두고 일정한 위치에서 보면 튀어나와 마치 물체 그 자체인 것처럼 보이도록 묘사하는 것이다.”¹²⁹⁾

알베르티는 이렇게 자연의 정확한 모방을 회화 미술의 기본이 되는 일로 보았다. 이렇게 하여 구축된 선 원근법은 결국 공간을 처리하는 방법

127) Leon Batista Albretil, 김보경 역, 『회화론』, 기파랑, 2011, p.80

128) 위의 책, pp.83~84

129) 임영방, 『이탈리아 르네상스의 인문주의와 미술』, 문학과 지성사, 2003, p.87

의 기하학적인 문제로 받아들여졌다. 알베르트가 고안한 선 원근법은 과학적이고 인문학적 태도로 보는 눈을 새롭게 만들었고 ‘아는 것’과 ‘보는 것’의 문제를 새롭게 제시하여 화가들이 과학적 시선체계를 가질 수 있도록 하였다. 르네상스 이후 서양의 회화는 가능한 실재와 닮게 그리는 것이었다. 인체에 있어서 정확한 비례는 물론 풍경화를 그릴 때도 근경과 원경의 비례를 과학적인 투시도법을 적용함으로써 실제처럼 보여 지게 하였고 감상자들도 이러한 그림을 선호하게 되었다.¹³⁰⁾

“그의(우첼로) 재능을 인정하고 아끼는 사람들도 늘어났다. 주문이 제법 들어오면서 일을 야무지게 한다는 소문이 퍼졌다. 무엇보다 새로운 원근법을 이용해서 그린 우첼로의 그림들이 찬사를 모았다.”¹³¹⁾



도판 46. 뒤러, 시각 피라미드

이와 같은 기록으로 볼 때 서양의 과학적 선 원근법은 많은 사람들에게 선호되는 표현기법이었으며, 이 기법은 거의 반세기 동안 서양미술을 지배하며 환영주의 미술을 이어갔다.

대상을 사실적으로 표현해 내는 또 하나의 기법은 대기원근법이다. 대기 원근법은 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)에 의해 고

130) < 46>은 뒤러가 알베르티의 이론을 실험한 그림이다. 격자 그리드를 세워 놓고 구멍에 걸리는 형태를 따서 그리는 것이다.

131) Elke von Radziewsky, 앞의 책, p.46

안 되었는데, 다빈치의 회화관은 미술은 자연의 정확한 모방이라는 신념이었다. 따라서 그림은 사물을 가장 비슷하게 묘사하여 부조처럼 보여야 한다는 점을 강조했다. 따라서 알베르티가 이론화한 ‘선 원근법’만으로는 3차원의 조소적인 형체를 표현하기에 불충분 하다고 생각하여, 선 원근법 이외에 ‘색채 원근법’, ‘대기 원근법’을 제시하였다. 그가 고안한 “대기 원근법은 대상이 눈에서 멀어짐에 따라 대기작용으로 인하여 윤곽이 희미해지고 세부는 사라지며 먼 배경은 청색으로 보인다는 사실을 나타내는 것이다.”¹³²⁾ 이러한 문제들에 대해 다빈치는 ‘스푸마토(sfumato) 기법’과 ‘키아로스쿠로(chiaroscuro) 기법’을 사용하였는데 다음과 같다.

“사람의 시각 체험을 구성하는 세 가지 요소는 빛(光), 색(色), 형(形)인데 이것은 조형 예술에 있어서 기본적인 것이다. 이 가운데 빛은 그 물리적인 성질 때문에 독자적으로 존재하지 못하고 형체와 색과 연결되어야만 의식된다. 빛과 형의 관계에서 명암이라는 현상이 발생하는데, 이에 빛과 그늘, 밝음과 어둠이 물체에 미묘한 변화를 주어 형체감과 깊이를 보게 한다. 그러므로 이때는 물체의 윤곽선이나 고유색은 후퇴한다.”¹³³⁾

이러한 스푸마토 기법과 키아로스쿠로 기법을 사용한 대기 원근법과 색 원근법은 기하학 적인 선 원근법이 표현하지 못했던 대기의 흐름에 영향 받는 인간적인 시선을 표현할 수 있게 하였다.

근대 이전 서양의 의식은 대상을 있는 그대로 화면에 옮기는 것이 그림의 최고 목표로 여겨 인간의 시각세계를 정복하려 하였지만, 동양인의 문인들이 추구하는 그림은 세속을 벗어나 그림 안에 거하며 소요(逍遙)하고 와유(臥遊)하는 것이었다.¹³⁴⁾ 그렇기 때문에 그림에서 대상을 사실적으로

132) , 『이탈리아 르네상스의 인문주의와 미술』, 문학과 지성사, 2003, p.108

133) 위의 책, p.109

134) 육조시대 이후 중국의 회화는 형사(形似)와 신사(神似) 두 방향으로 이론을 정립했다. 형사란 사물의 형상을 닮게 그리는 것이고, 신사란 그 속에 담긴 정신세계를 말하는 것인데, 중국의 회

포착하려는 것은 큰 의미가 없었다. 동양의 두루마리 그림은 이러한 사고 방식을 단적으로 보여준다. 두루마리 그림에서 사용되고 있는 시점은 산점투시(散點透視)¹³⁵⁾인데, 정해진 시점에서 관찰되는 서양의 원근법에 비해 하나의 장소, 일정한 시간과 거리, 각도가 아니라 화가의 의도에 따라 재구성되는 이야기 전개 형식의 성격이다. 서양의 회화가 초점투시(焦點透視)를 중시하는 데 비해 동양의 회화는 산점투시(散點透視)를 중시한다. 이것은 동양의 산수화와 서양의 풍경화의 가장 큰 차이점 가운데 하나이다. 풍경을 묘사할 때 서양은 일점투시를 동양은 산점투시를 주로 사용하는데 가장 큰 원인은 서양인들이 풍경화를 그릴 때 하나의 장소에서 바라보며 사실적으로 묘사하는 것을 중요하게 생각하는 것에 반해 동양인들은 산수화를 그릴 때 공간을 옮겨 다니면서 그에 따라 변하는 시점의 이동을 표현하는 것을 즐겼다. 이러한 표현의 차이는 동양인과 서양인의 자연관과 관계가 깊다. 서양인들은 자연을 관찰의 대상, 탐구의 대상으로 생각하여 탐구하고 연구하는 경향이 많다. 그렇기 때문에 서양인들은 풍경을 그릴 때도 하나의 시점에서 객관적이고 사실적으로 묘사하는 것을 중요하게 생각하였다. 서양의 원근법은 바로 이러한 사고에서부터 나온 것이다. 그러나 산수화를 그리던 동양의 화가는 산과 계곡을 오르락내리락 하며, 노닐면서 눈에 들어오는 경관의 인상을 흉중(胸中)에 품었다. 그리고 충분히 그 느낌이 떠올랐을 때 비로소 본격적인 작업에 들어가는 것이다. 동양인들은 산수의 느낌을 좀 더 충분히 드러내기 위해서 다양한 시점을 한 화폭에 담았다. 그렇기 때문에 그림에서 사실성을 담보하기가 어려웠던 것

신사를 더 중시했다. 그렇기 때문에 사실적 표현에 있어서는 서양의 과학적 원근법을 바탕으로 그려진 그림보다 사실성이 떨어지지만 그림에서 추구하는 궁극적 목적이 다름을 알 수 있다.

135) 화가가 고정된 시야의 제약에서 벗어나 서로 다른 시점에서, 서로 다른 시야 내의 사물을 관찰하여 얻은 결과를 한 폭의 작품 속에 잘 어울리도록 구성하여 화면 안에 몇 개의 서로 다른 시평선(視平線)과 초점이 생기게 하는 것을 말한다. 또, 한 폭의 그림 속에 몇 개의 시평선과 초점이 생겨 마치 시점이 이동하는 듯이 보이기 때문에 이를 동시점(動視點)투시라 부르기도 한다. 진조복 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1996, p.45 참조

이다. 동양인들은 사실적 모습을 담은 형사(形寫)보다는 대상의 정신과 기운을 전하는 것에 몰두했던 것이다. 그러한 이유에서 대상을 가장 잘 파악할 수 있는 다의적 산점투시(散點透視)를 사용한 것으로 고찰되어진다.

반세기 동안 서양의 회화에서 지배적 이론이었던 선 원근법은 세잔(Paul Cézanne, 1839~1906)에 의해 전복되었다. 세잔은 ‘사과 정물’과 ‘생 빅투아르 산’을 통해 대상의 겉모습을 넘어서서 본질의 세계에 다가서고자 하는 것이었다. 그에게 중요한 것은 대상의 외형이 아니라 본질이었기 때문이다. 그렇기 때문에 하나의 고정된 시점으로 3차원의 대상을 2차원의 화면에 일루전을 부여하기 보다는 대상의 양적 구도를 표현하기 위해 여러 관점을 제시했던 것이다. “똑같은 풍경을 사진으로 찍을 경우 그것은 어떤 정지해 있는 순간적인 현상 따위를 느끼게 하는 반면 그의 그림에서의 풍경은 자연 본래의 인상을 주고 있는 것이다. 자연에 가장 객관적으로 접근하면서도 주관을 통해 그 구조를 드러나게 하는 것, 이것은 바로 숨겨져 있는 자연의 진실을 눈앞에 드러내는 것이다. 이러한 세잔의 회화적 의도가 바로 자연의 ‘구현’이었음을 알 수 있다.”¹³⁶⁾ 세잔이 추구하는 원근법은 브루넬리스크가 시험해 보인 과학적인 원근법이 아니다. 그는 사진과 같은 과학적 원근법은 실제로 인간이 느끼는 사물의 거리(크기)와 다르다는 것이다. 메를로 폰티는 이러한 세잔의 원근법에 대해 다음과 같이 논하였다.

“즉 우리들이 실제로 지각하는 원근법인 생생한 원근법은 기하학적인 것도, 사진기의 원근법도 아니라는 사실이다. 가까워서 우리가 보는 사물들은 그들이 사진에서 보는 것보다 훨씬 작게 나타나며, 멀리 떨어져 있는 사물들은 사진에서 보이는 것보다 훨씬 크게 보인다.”¹³⁷⁾

136) , 「자연과 회화적 미메시스」, 『미학예술학 연구』 11, 미학예술학회, 2000, p.201

세잔이 궁극적으로 원했던 것은 자연의 본질을 재현하는 것이었다. 그렇기 때문에 좀 더 자세히 보기위해 모든 각도, 모든 시간에서 대상을 보려했던 것이다. “나는 자연을 모사하려고 애썼다. 그러나 할 수 없었다. 나는 자연을 헤집고 뒤집고 모든 각도에서 바라보았다. 그러나 허사였다.”¹³⁸⁾라는 세잔의 고백에서 대상의 진리를 찾고자 노력한 그의 노력을 엿볼 수 있다. “세잔은 눈 밖에 없다. 그러나 그것은 위대한 눈이다.” 라는 메를로 폰티의 말처럼 대상의 본질을 파악하기 위한 세잔의 노력은 원근법적 전통을 벗어나게 하였다. 그의 예술은 우리가 보지 못하는 것을, 다시 말해 ‘우리가 어떻게 보는 것인가’ 하는 질문을 던져주었다. 서양 미술사에서 재현의 의미가 변화한 것이다. 이것은 카메라의 발명과도 무관하지 않았겠지만, 반세기 동안 이어져 왔던 과학적 사고의 종지부였던 것이다.

세잔 이후 입체파 등에 의해 표현된 다양한 시각 체계는 서양의 선 원근법적 전통을 완전히 벗어버렸다. 3차원의 사물을 하나의 시점에서 관찰하는 것이 아니라 다각도에서 관찰하고 2차원의 평면에 옮기게 된 것이다. 화면에서의 단순한 조형들은 대상의 해체된 파편들이다. 입체주의자들은 다시점은 넘어 대상을 해체하고 재구성 했다. 3차원의 공간감은 없어지고 시점은 더 많아지고 원근법은 사라졌다. 시점이 많아지면서 여러 시점을 동시에 표현할 수 있기 때문에 원근법에 의해 대상을



도판 46. 폴 세잔, <생 빅투아르 산>, 70cm x 89.5cm, 캔버스에 유채, 1902~1904

137) Maurice Merleau-Ponty, 오병남 역, 「세잔느의 회의」, 『현상학과 예술』, 서광사, 1983, p.193

138) Jonah Lehrer 저, 최애리 역, 「폴세잔 : 세상을 보는 법」, 『프루스트는 신경과학자였다』, 미디어서평, 2007, p.186

입체로 표현하는 것은 중요하게 생각되지 않았다. 그 결과 회화는 더 이상 장식적인 아름다움을 추구하지 않게 되었고 미술의 새로운 패러다임이 시작된 것이다. 입체주의의 동시성 도입은 시각적 사실이 아닌 지성적 진실을 밝히는 일이었다. 세잔이 자연의 본질을 찾고자 했던 노력은 입체주의에 의해 지성적이고 논리적인 미술이 뿌리 내릴 수 있도록 하였다. 이제 미술은 ‘보이는 것을 그리는 것이 아니라 알고 있는 것을 그리게 된 것’이다.

<도판 47 - 아비뇰의 처녀들>은 피카소가 입체파를 알리는 최초의 대표작으로 꼽힌다. 기하학적인 면으로 분할된 인체를 하나의 시점에서 본 것이 아니라 여러 각도에서 본 모습을 한 화면에 담았다. 안면은 정면을 향하고 있고, 코는 옆으로 그려져 있다. 르네상스 이후 회화가 추구하였던 2차원 평면에 3차원의 일루전은 사라졌으며 면과 면의 분할로 삼차원의 환영을 파괴하였다. “바로 여기에서 피카소는 르네상스 이후 불문율로 지켜오던 개념, 즉 회화란 한 순간에 하나의 시점에서 본 자연의 묘사라는 개념에서 벗어나고 있다.”¹³⁹⁾ <아비뇰의 처녀들>의 시점은 선 원



도판 47. 피카소, <아비뇰의 처녀들>, 243.9cm x 233.7cm, 캔버스 유채, 1907

근법이 추구한 하나의 시점에서 벗어나 서로 다른 시점에서 하나의 대상을 보는 것이다. 피카소를 비롯한 입체파 화가들의 다시점 표현은 현대미술의 새로운 패러다임을 제시하는 것으로 그림이 더 이상 일루전을 추구하고 있지 않게 되었음을 증거 한다. 영국의 현대작가 데이비드 호크니(David Hockney, 1937~ , 영국)는 “자신의 작품의 기원에 직접적으로 영

139) , 『서양 현대미술의 기원』, 시공아트, 1996, p.230

향을 끼친 예술가들을 마사치오, 호가스, 피에로 델라 프란체스카, 그리고 피카소라고 하였다. 그리고 그 중 피카소에게 가장 많은 영향을 받았다고 스스로 밝히고 있다.”¹⁴⁰⁾ 원근법은 관찰하는 주체가 움직이지 않고 고정될 것을



도판 48. <Walking In The Zen Garden, Ryoanji Temple, Kyoto 1983>, 사진 콜라주, 40in x 62.5in, 1983

전제로 하고 있다. 카메라처럼 움직이지 않고 한곳만을 응시하는 것은 시간의 멈춤을 가정한다. 그러나 인간의 시선은 시간과 공간을 선형적으로 하고 있다. 카메라와 같이 움직이지 않는 고정된 초점은 사람이 볼 수 없는 시선인 것이다. 그의 폴라로이드 작업은 이러한 문제들에 대한 질문이다. 사람의 눈은 카메라가 보는 것처럼 경관을 물러나는 삼각형 모양(선 원근법)으로 보지 않는다. 네모난 것은 그저 네모나게 의식한다. 그러한 관점으로 호크니가 처음으로 완성한 작품은 일본 료안지의 석경이다.

“사람들은 원근법이 카메라에 내장되어 있다고 말합니다. 그러나 내 경험상 두 세장의 사진을 함께 놓고 보면 원근법은 바뀔 수 있습니다. 이 사실을 처음으로 알게 해준 작품은 일본에서 완성되었습니다. 사진을 찍어 ‘1983년 2월 교토 료안지 사원의 쯤 가든을 걸으며’를 만들었지요. 주위를 빙 돌면서 각기 다른 위치에서 사진을 찍어 작품을 직사각형으로 만들었습니다. 다른 사진이었다면 그 작품은 삼각형이 되었을 것입니다.”¹⁴¹⁾

140) Davide Hockney, Hockney' pictures, Thames&Hudson, p.9 ; , 「데이비드 호크니의 회화에 나타나는 이동시점에 관한 연구」, 충북대 석사학위논문, 2013, p.37 재인용

141) Martin Grayford 저, 주은정 역, 『다시, 그림이다』, 디자인 하우스, 2012, p.57

삼각형의 작품이라는 것은 선 원근법에 따라 경관이 뒤로 물러나기 때문이다. 그 공간의 실제 형태는 직사각형이다. 서구의 원근법은 직사각형의 공간을 삼각형으로 만들어 놓았다. 그러나 보는 사람들은 모두 그 공간이 직사각형이라고 느낀다. 삼각형의 구도로 그리는 것은 선 원근법의 구도를 이미 학습한 결과이다. 이 작품은 서구의 원근법이 완전히 제거된 이미지이다. 그리고 시간이 정지된 것 같은 하나의 초점이 아니라 인간이 세계를 바라보는 의식적인 시각인 것이다. 하나의 소실점으로 대상을 바라보는 것은 창문을 통해 세상을 바라보는 것처럼 보는 이가 작품의 밖에 존재하는 것이다.

호크니는 그림에서 보는 것에 대해 깊이 몰두한다. 오랫동안 바라보기 그리고 열심히 바라보기는 호크니에게 중요한 예술 행위이다. 또한 그의 가장 큰 두 가지 기쁨이었다. 그리하여 그는 사람이 보는 방식에 대해 연구하고 그것을 그림에 옮기려 애쓰고 있다. 사람의 눈으로 보는 것은 과거 선 원근법에서 주장하는 것처럼 보이지 않는다는 것이다.

“대부분 사람들은 세계가 사진처럼 보인다고 여깁니다. 나는 사진이 대부분 맞지만, 그것이 놓치고 있는 약간의 차이 때문에 사진이 세계로부터 크게 빛나간다고 늘 생각했습니다. 바로 그 지점이 내게 찾고 있었던 바입니다.”¹⁴²⁾

<도판 48-1983년 2월 교토 료안지 사원의 젠 가든을 걸으며>는 시점이 하나로 모이지 않고 산재해 있는 이동시점은 보는 것에 대해 끊임없이 생각하는 호크니의 문제설정의 결과물인 것이다. 이와 같은 의문은 2010년의 실험으로 이어진다. 호크니는 자신이 보이는 시야와 유사하도록 아홉 대의 카메라를 설치한 후 촬영하는 실험을 하게 된다. 그는 고향인 영국 동요크셔의 월드게이트(Woldgate) 숲을 입체적으로 재현하기 위해서

142) 책, p.47

아홉 대의 비디오카메라를 활용하여, 아홉 개의 앵글에 맞춰진 영역을 각각 다른 각도에서 촬영했는데, 이 작업은 1980년대 제작했던 폴라로이드 콜라주와 상당히 유사한 실험이다. 다만 이 작업은 영상으로 제작되었기 때문에 정지된 이미지가 아닌 움직이는 이미지의 모자이크이다. “아홉 대의 카메라를 사용하는 것은 사람의 눈으로 보는 것과 카메라로 보는 것 사이의 상당한 차이를 극복하게 해준다. 그것은 움직이고 노출에 있어서는 유연하다. 예를 들면 눈은 빛의 다양한 조건 등에 카메라보다 더 빠르게 적응한다. 그래서 힘들이지 않고도 밝고 선명한 하늘을 올려다본 뒤에 깊고 어두운 덩불 속을 응시할 수 있다. 사진 한 장은 그와 같은 일을 할 수 없다. 그렇지만 서로 다른 아홉 장의 사진으로는 가능하다.”¹⁴³⁾ 그는 카메라의 시점에 대해서 항상 의문을 제기 했는데 이 실험에서 다시 카메라를 사용하였다. 단 하나의 카메라를 사용하는 것에 반대하는 것이다. 아홉 대의 카메라를 사용하는 것은 하나를 다른 하나와 어떻게 연결시킬지 결정해야 하는 드로잉과 관계되는 것이기도 하다. 또 이 작업은 시간과 관계가 있다. 카메라들은 모두 다른 각도로 설치되어 있다. 이 기법으로 공간만이 아닌 시간 속에서도 드로잉을 할 수 있다는 점을 호크니는 깨달았다.¹⁴⁴⁾

“때로는 차의 일부분이 나타났다 사라지고 다시 나타납니다. 그러면 보는 이는 두 화면 사이에는 7초 정도의 시간차가 있다는 것을 알게 됩니다. 이 화면과 저 화면의 시간이 같지 않기 때문에 한 화면을 보다가 다른 화면으로 시선을 돌릴 때, 보는 이는 시간을 통과하여 보게 됩니다. 다시 말해 우리는 부분적으로 보고 한 부분을 다른 부분과 연결시킵니다. 아무튼 시간은 공간을 만듭니다.”¹⁴⁵⁾

143) Martin Grayford, 책, p.231

144) 반면 호크니는 <수영장 가든>과 같은 물 이미지 시리즈에서 다이빙을 하면서 생기는 물보라를 그리는 것으로 그림에서 시간성을 문제 삼았다. “물방울을 사진으로 찍기 위해선 단지 3백분의 1초만이 필요했으나 그것을 그리기 위해선 75시간이나 걸렸다.”(한성희, 데이비드 호크니-미술사의 연금술, 월간미술, 1999. 5 ; 이재은, 충북대 석사학위 논문, p.15 재인용)고 말하는데, 그의 노력과 움직임을 통해 시간을 표현하고 있다.



도판 49. 아홉 대의 카메라 설치



도판 50. 월터게이트 2010년11월7일 오전11시30분

카메라가 단 하나의 렌즈로 보는 것은 인간이 대상을 인식하는 것과 많은 차이가 있다는 것을 호크니는 밝힌다. 실제로 인간의 시야는 180° 가까이 보이며 이 시점을 화면에 담기 위해서는 하나의 카메라 렌즈를 사용하는 것은 불가능한 일이라는 것이다. 2009년 2월 23일에 촬영한 <도판 51-반-이집트 양식으로 그린 브리들링턴 스쿨과 베싱바이 로드의 모리슨 슈퍼마켓 사이의 스물다섯 그루의 큰 나무들>은 걸으면서 촬영한 베싱바이 로드이다. 이 구도는 한 눈에 포착하기 어려운 이동시점으로 촬영한 구도이다. 이 작품의 시점은 하나가 아니라 여러 개이다. 파노라마식 시점은 넓게 펼쳐져 있다 해도 하나의 고정된 시점을 가지고 있다. 그러나 이동시점은 시점의 위치가 변하는 움직이는 시점이다. 호크니가 이동시점에 대해 연구하게 된 계기는 동양의 두루마리 그림에서 힌트를 얻은 것이다. 삼각형의 깊이 있는 시점이 아니라 평행한 높이에서 걸어가듯 위치를 옮기며 그림을 보는 것이다. 동양의 화가들은 한 곳에 시선을 두고 그림을 그리지 않는다. 앞에서 살펴보았던 삼원법이 그렇고, 긴 두루마리식 그림이 그렇다. 동양 사람들은 그림을 볼 때 그림 밖에 머무는 것이 아니라 그림 속으로 걸어 들어가 그림과 함께 움직이며 그림을 감상한다. 시선을

145) Martin Grayford, 책, p.234

한 곳에 고정해 놓고 그리는 서양의 전통은 단지 선 원근법에 불과하다. 이집트 벽화 역시 두 개 이상의 시점으로 그려졌으니 말이다. 그가 동양의 미술에 흥미를 느낀 것은 1981년 중국 여행이후라고 한다. 그리고 이후 뉴욕에서 길이가 약 27.4미터인 두루마리 그림을 본 적이 있었는데, 그 그림을 서너 시간 동안 바라보았다고 고백한다.

“그 안에 틀림없이 2000명의 인물이 있다고 생각했습니다. 모든 인물은 무언가 일을 하고 있었는데, 전부 흥미로웠습니다. …… 보는 이는 황제의 행렬과 함께 도시 전체를 돌아다니게 됩니다. 실제로 그 안에 3000명의 인물이 등장하는데 각기 다른 특성과 개성을 지니고 있습니다. …… 우리는 고정된 시점에 간혀 있습니다. 그러나 중국의 그 두루마리 그림을 볼 때는 거대한 도시 곳곳을 돌아다녔습니다. 그 그림은 책으로 복제할 수 없습니다. 한 부분, 한 부분 펼쳐가면서 보는 방식이기 때문이지요. 사실 극소수의 사람들만이 그 두루마리를 자신이 직접 말아가면서 적절한 방식으로 보았을 뿐입니다.”¹⁴⁶⁾



도판 51. 데이비드 호크니, <반-이집트 양식으로 그린 브리들링턴 스쿨과 베싱바이로드의 모리슨 슈퍼마켓 사이의 스물다섯 그루의 큰 나무들 부분>, 2009

시간의 차이가 공간을 만든다는 것은 하나의 시점으로는 결코 해결될 수 없는 일이다. 한 대의 카메라가 대상을 포착하듯이 하나의 시점에서 바라보는 세계는 단순하고 움직이지 않는 세계이다. 그러나 시점을 여러 개 가지므로 감상자는 그림과 함께 움직이게 되고 공간을 함께 체험하게 되

146) Martin Grayford, 책, p.179

는 것이다. 움직이면서 보이는 경관을 포착하고 그것을 두루마리식으로 표현하는 것은 서양인이었던 호크니에게 새로운 표현방식이었을 것이다. 그리고 한 번에 한 그림만을 보는 것이 익숙한 현대인들에게도 재미있는 감상법일 것이다.



도판 52. 유근택, <풍경의 속도-서울에서 유성까지>, 125cm x 1360cm, 수묵담채, 2003

한국의 현대작가 유근택은 이러한 두루마리 그림의 시간과 공간이동의 표현법을 현대적으로 해석한 작가이다. 대표작으로 길이 1360cm의 대작인 <도판 53 - 풍경의 속도-서울에서 유성까지>는 강의를 위해 서울에서 유성까지 오가던 거리의 모습인데, 차 안에서 본 바른 속도로 스쳐 지나가는 차창 밖의 풍경을 긴장감 있는 필치로 담아냈다. 유성으로 가기 위한 출발지인 서울의 외곽에서 시작하여 도착지인 유성까지의 풍경을 일직선으로 묘사하고 있다. 작품의 오른쪽에서 시작하여 땅이 안보일 만큼 뻑뻑한 서울의 아파트와 고층건물들은 화면의 왼쪽인 유성으로 가면서 점점 성듬성한 건물과 논밭, 낮은 산



도판 53. 유근택, <풍경의 속도> 전시장면

과 울창한 산림으로 변해간다. “풍경의 속도”라는 제목이 말해주듯이 고정된 화면에 익숙한 감상자들에게 자신이 체험한 풍경의 움직임 전달하려는 작가의 의도를 엿볼 수 있다. 이러한 방식은 호크니의 <도판 51 - 이집트 양식으로 그린 브리들링턴 스킨과 베싱바이 로드의 모리슨 슈퍼마켓 사이의 스물다섯 그루의 큰 나무들> 에서처럼 마치 실제의 풍경을 보듯이 그림을 감상하는 방법이다.

한 그림에서 하나의 시점만을 가진다는 것은 극히 일부의 회화이론에 불과하다. 15세기 르네상스 이후 불변의 진리처럼 여겨졌던 선 원근법 전통은 그림이 대상을 완벽하게 재현해야 한다는 하나의 미술사조일 뿐이다. 카메라의 등장 이후 서양의 미술은 그림이 단지 현실의 재현을 위한 일루전이 아니라 ‘보는 것’에 대한 의문이라는 것으로 변화되었고, 세잔을 비롯하여 이후 입체파 화가들에게서 확인되었다. 그리고 현대 작가 데이비드 호크니는 인간이 보는 것과 가장 유사하게 보는 것이 무엇인가를 연구하게 되었다. 그가 관심 있었던 것은 인간이 체험하고 느끼는 것을 그림에서도 느껴야 한다는 것이다. 그렇기 때문에 선 원근법에서와 같이 하나의 시점도, 입체파들과 같이 다시점도 아닌 그림과 함께 공간을 이동하며 장소를 체험하는 이동시점을 추구하였다. 앞서 살펴보았듯이 이러한 이동시점은 동양에서는 오래전부터 사용되어왔던 그림의 전통이다. 광희는 삼원법을 통해 감상자가 그림 안에 유희할 것을 추구하였다는 사실은 이미 고찰된 바이다. 정답이 명확한 투시원근법에 비해 삼원법은 화가가 새로운 공간을 창조할 수 있는 가능성을 남긴다. 다양한 시점에서 바라본 경관의 이미지를 모아 한 장의 그림으로 표현하는 것은 전적으로 화가의 창의적 주관이기 때문이다. 광희의 화론은 그림을 통해 화가의 주관적 체험을 감상자가 체험하게 하는 것을 추구하고 있는 것이며, 그 표현법으로 삼원법을 채택하였다. 그리고 이 체험은 시각적인 것뿐 아니라 화가의 경

험이 포함된다. 긴 두루마리 그림 역시 체험되는 공간을 시간으로 환원할 수 있도록 하였다. 그림을 펼쳐 가면서 전개되는 이야기는 하나의 화면에 단편적으로 담아내는 그림과는 달리 시간과 그 흐름을 함께한다.

이렇듯 이동시점은 단순히 경관을 표현하는 표현수단이 아니다. 시점을 이동하여 공간을 표현한다는 것은 단순히 공간의 문제가 아니라 시간성이 포함된 개념이며, 화가가 체험하고 느낀 장소를 감상자가 함께 움직이며 볼 수 있도록 하는 감상자의 장소이기도한 것이다.

이동시점은 감상자가 그림 안에서 그림을 그린 화가와 함께 체험하는 경험을 느끼게 해주는 동양의 전통적인 표현법이기도 하고, 서양에서는 선 원근법 이후 보는 것에 대한 새로운 질문의 시작이었다. 고원·평원·심원이 하나의 화면에 동시에 표현된 삼원법, 이야기를 전개하는 듯 시간성을 가지고 전개되는 서사적 두루마리 그림, 그리고 데이비드 호크니가 연구하였던 파노라마식 이동시점은 선 원근법이 추구한 자기중심적 절대시점과는 거리가 먼 개념이다. 그림에도 불구하고 미술대학을 진학을 준비하는 과정과 대학의 수업과정 중에서의 작업은 선 원근법이 절대적 사실인 양 인지되고 있다. 그러나 시점에 관한 관심으로 작품을 연구하는 작가들에게 선 원근법적 시점은 무의미한 법칙일 수 있다. 이동시점은 기본적으로 작가의 체험, 즉 움직임을 전제로 하고 있으며 감상자 역시 창밖을 내다보듯 짝 막히고 절대적인 시선이 아니라 풍경을 거닐며, 노닐며, 풍경 속에 들어가는 체험의 공간을 제공하는 되는 것이다.

연구자의 작품은 거대도시의 경관을 파노라마 형식으로 표현하는 작업을 포함하고 있다. 방법적으로 이동시점을 사용하고 있는데, 움직여 경험하고 체험한 도시의 장소성을 담아내는 것이 연구자의 그림이 추구하는 것이다. 반면 작은 지역의 아주 사소한 것들로 장소감을 느끼며 장소성을 표현한다. 연구자는 옮겨 다니는 지역마다 장소를 체험하고 그들의 삶을

관찰하고 그들이 몸담고 있는 장소를 그림으로 옮기며 장소감을 그림에 담는다. 풍경그림이 궁극적으로 추구해야 할 것은 아름다운 경관만은 아니라는 생각이다. 다른 그림에서도 마찬가지로 풍경 그림에서 화가가 선택하는 공간은 장소로서 특별한 의미를 지니는 곳이어야 한다. 그들만의 장소에 머무는 인간의 삶을 함께 경험하는 것은 장소와 인간에게 가지는 깊은 애정에서 비롯되기 때문이다. 연구자는 이러한 인간과 도시의 장소성을 ‘거시적 풍경’과 ‘미시적 풍경’으로 화면에 구사한다. 거시적 풍경은 주로 이동시점으로 파노라마식 공간 표현인데 이것은 시간성과도 무관하지 않은 작업들이다. 미시적 풍경은 장소에서 느껴지는 인간 삶을 관찰하고 장소애를 공유하는 작업이다.

“박능생의 전 작품을 개괄할 때 가장 먼저 드러나는 것은 도시에 대한 이원적 태도이다. 첫 개인전에서부터 비롯되고 있다. 여기서 거시적 시점과 미시적 시점에 따라 도시를 각각 달리 그리면서 도시에 대한 담론을 보여준다. 이는 북송시대 산수화가 광회가 산수를 그릴 때, 멀리서 기세(勢)를 그리고 가까이에서는 바탕(質)을 그린다고 한 것의 새로운 변환이기도 하다. 먼저 그는 전통적인 부감법으로 위에서 아래로 내려다보면서 멀리 아득히 펼쳐지는 도시경관을 그렸다. 이는 거시적으로 산수의 기세를 취한 것에 해당한다. 다른 하나는 산수에서 가까이로 바탕을 취한 것에 해당하는 것으로, 도시 속에서 회로애락의 감정이 얽혀있는 장소를 현실적으로 묘사하였다. 그러나 현실적인 실사를 하더라도 그 속에 담고 있는 감정의 변화, 즉 삶을 드러내기 위해서 대상을 왜곡하거나 과정 심지어 대담하게 생략하여 전체적으로 정서적 분위기를 강조하고 있다.”¹⁴⁷⁾

그 표현으로는 앞서 제시하였던 현장의 드로잉으로 가공되지 않는 장소감을 표현하기도 하지만, 이것을 바탕으로 작업실에서 진행되는 작업은 동양의 전통매체의 특성을 이용해 작업하기도 하고 서양의 것을 가미하기

147) , 「도시와 자연에 대한 담론-자연의 영원함에서 도시 속 삶의 의미 읽기」, 『박능생 도록』, 국립미술창작 스튜디오, 2008

도 한다. 따라서 다음 절에서는 연구자의 작품에서 구현된 이동시점을 거시적으로 표현된 그림과 미시적으로 표현된 그림으로 분류하여 작품에서 추구하였던 장소성의 문제를 다루도록 하겠다.

2. 거시적 시점으로 바라본 도시풍경

겸재 정선이 금강산을 두루 다니면서 금강산의 절경을 눈에 담고 기억하듯이 연구자 역시 서울의 곳곳을 다니며 서울의 정체성을 느끼고 있다. 비록 작은 시야로 도시의 한 부분만을 본다면 정체성 없는 ‘비 장소성’¹⁴⁸⁾을 느끼겠지만 연구자는 서울을 한눈에 바라보고 하나의 화폭에 담음으로 서울이라는 도시의 정체성을 밝히고 있다. 연구자가 바라본 서울의 모습은 삭막하지만 아름답고 익숙한 곳이다. 정선의 <인왕제색도>와 같은 자연의 풍경 보다는 뾰뾰한 빌딩 숲이 친근한 이 도시가 지금 나의 현주소이기 때문이다.

과거의 흔적과 현대의 무질서한 도시계획에 의해 잠종이 되어버린 서울에 살아가고 있는 연구자에게 서울이라는 도시는 야누스의 모습으로 다가온다. “현대도시는 과거의 도시에 비해 양면적 성격이 더 뚜렷한 것 같다. 도시란 어느 평자의 말대로 질서와 무질서, 균형과 불균형, 개방과 폐쇄, 문화와 야만, 코스모스와 카오스 등의 융화할 수 없는 양면성이 공존하고 있는, 어느 면에서는 선과 악을 공유하는 야누스적인 존재라 볼 수 있다.”¹⁴⁹⁾ 특히 지난 50년간 극심한 변화를 겪은 우리나라의 도시들은 전통의

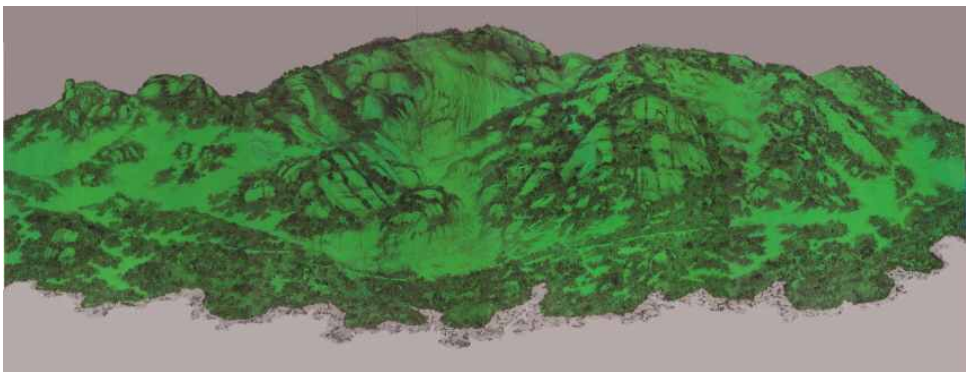
148) 렐프는 『장소와 상실』이라는 저서를 통해 현대 사회의 공간이 ‘비 장소성’이라고 말하고 있다. 어디에나 똑 같은 상호를 달고 있는 건물과 똑 같은 건물들이 즐비하게 늘어서 있는 도시의 모습은 서울이나 대전이나 다름이 없다는 것이다.

149) 임명진, 「도시 혹은 잘못 사유된 괴물에 관한 생태학」, 『문학정신』 3월호, 1993 ; 이규목, 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002, p.197

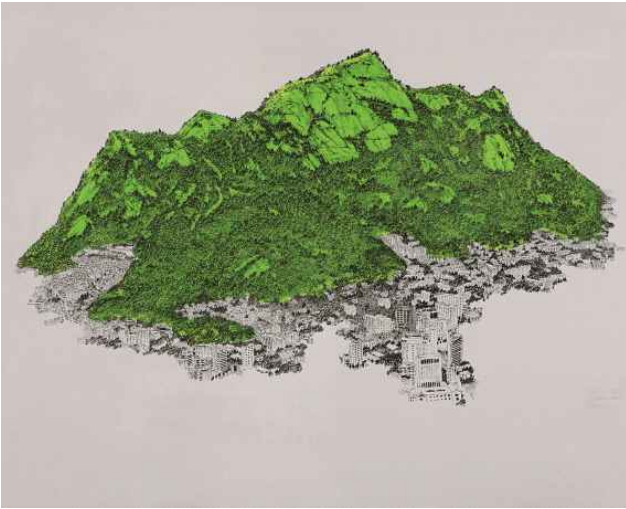
도시에서 일제 강점기에 근대도시로, 해방 후에는 미국 문화의 영향을 받아 급격하게 변화하고 성장을 거듭해왔다. 이러한 가운데 연구자의 작품은 일상에서 흔히 접하는 도심 속의 문명의 풍경과 자연의 풍경을 화두로 하고 있다. 거기에는 기계화된 인간, 밀집된 공간, 재개발 되어져 가는 황폐화된 자연과 도시, 인간소외, 현대문명과 연관된 생활현장, 거대한 철골 구조의 빌딩숲, 그리고 도심 속을 가로지르고 있는 강 등을 주요한 소재로 삼고 있다. 도시는 우리가 딛고 살아가는 현실의 삶이며, 일상으로 만나는 정경이다. 그곳에는 인간과 자연의 조화와 질서가 내재되어 있고 그러한 조화와 질서를 표현하는 것이 연구자의 작업이다. 연구자는 일상 주변에 펼쳐진 도시의 모습을 나의 새로운 시각과 느낌으로 바라본다. 그리고 그 결과물은 형상이던 추상이던 도시환경 즉, 외부세계와의 관계를 통해서만 형성될 수 있는 것이며, 사회적·문화적 관계 속에서 더욱 진지하게 다루어져야 할 것이라 생각한다. 연구자는 나의 시대에 도래한 당대의 풍경을 직접 걸으면서 사생을 통해 경험하게 되는 복잡한 변화들과 이상적 도시에 적합한 형태들을 얻기 위해 애쓰고 있다.

겸재 정선의 <인왕제색도>는 지금의 종로구 무악동에 있는 인왕산의 모습을 그린 것인데 자신의 자택 인곡정사와 그 주봉인 인왕산의 경관을 기념비적으로 남기기 위해 제작된 작품이다. 정선의 작품에서처럼 인왕산은 지금도 그 자리에서 그렇게 보여 진다. 그러나 산 아래의 인곡정사는 간데없고 옥인동 그 자리엔 군인 아파트가 들어서 있다. 뿐만 아니라 주변 빼곡히 들어서 있는 작은 건물들은 서울의 긴 시간을 느끼게 해준다. 서울은 개발과 복원을 거듭하면서 계속 그 모습을 바꿔가고 있다. 대한민국이 세워지고 6.25 전쟁이 끝나고 서울은 빠른 성장을 해야만 하는 도시였다. 이미 황폐화되기도 했지만 허물어져 사람들이 살아가는데 불편함이 있는 것들은 없애버리고 합리적이고 경제적인 가치만을 추구하면서 서울

은 변화해 왔다. 그러나 어느 순간 사람들의 마음은 경제적 가치보다는 문화적 가치를 원하게 되었고, 그러한 이유로 다시 복원 이라는 새로운 변화를 모색하고 있다. 사회가 근대화되면서 당연히 여겨지던 합리적 생활패턴은 이제 새로운 가치를 추구하게 된 것이다. 에드워드 렐프는 사회가 도시화 되면서 장소의 특성은 사라지고 어느 곳이나 똑같아 보이는 건물들과 상호들로 인해 도시의 특성이 없는 장소상실을 느낀다고 했다. 그러나 아직도 묵직한 무게를 자랑하며 늠름하게 서 있는 인왕산의 미끄러질 듯한 바위들은 그 아래 펼쳐진 작고 작은 건물들의 간사함 가운데 우뚝 솟아 있다. 그리고 저 건물들과 사람들의 흔적은 세월이 변하고 문화가 변하고 가치관이 변함에 따라 또 다른 모습으로 변화하겠지만 크게 자리 잡고 있는 인왕산의 저 바위는 변치 않을 것을 확신한다. 제 아무리 과감한 어느 개혁가라도 인왕산의 늠름함을 해칠 과감한 용기는 없을 테니 말이다. 연구자는 그 도시 한 가운데에서 인간의 모습들을 발견하며 지난 세월들을 가늠해본다. 수많은 사람들이 스치고 지나다녔을 저 도시의 작은 골목골목에 수많은 사연들을 느낄 수 있고 그것들은 언제나 가변적이라는 사실 또한 예측할 수 있다. 연구자가 느끼고 표현한 산은 자연 그대로의 푸른색이다. 그리고 산 아래 마을들은 언제나 확장되거나 축소



작품37. 박능생, <인왕산>, 194cm x 130cm x 4ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011



작품 36. 박능생, <인왕산>, 130cm x 162cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2010

될 수 있는 회색의 도시이다. 이러한 서울이라는 도시를 바라보는 연구자는 자연의 커다란 위세와 도시의 나약함을 더 크게 대비시키기 위해 대작을 만들 수밖에 없었다. <작품 36 - 인왕산>은 한 화폭에 크게

자리 잡았다면 <작품 37 - 인왕산>의 인왕산은

네 개의 캔버스를 연결하여 확장 시켰다. 인왕산의 커다란 무게와 그 밑에 외소하게 깔려진 도시의 모습을 대비시키기 위해서이다. 그리고 이 그림 역시 자연의 강렬함을 표현하기 위해 강한 색을 쓰고 인공의 건물들을 더욱 외소하게 축소해 놓았다. 초록의 산은 화면의 중앙에 부유하듯 떠 있다. 마치 큰 바다 가운데 섬처럼 도시의 건물들 가운데 아무렇지도 않게 우뚝 솟아있도록 그렸다. 자연과 도시는 부조화가 아니라 조화를 이루며 새로운 경관을 만들어 나가고 있다. 과거에는 그러한 경관이 조화롭지 않다고 생각했을지 모르겠지만 이러한 이미지는 도시인들에게 점차 익숙한 광경이 되어 자연스럽게 받아들여지고 있다. 산의 모습은 정선이 크게 쓸어내렸던 대 부벽준의 질감은 그대로 살리되 연구자의 작업은 좀 더 섬세하게 이루어졌다. 무수한 세월을 그곳에서 건디었을 인왕산의 바위 한 면 한 면과 나무들을 작은 터치로 그려가며 실감한다. 마찬가지로 빠른 세월동안 바빠 세워졌을 저 도시의 뻥뻥한 건물들 역시 작은 터치로 세우고 무너트려 본다. 도시는 이렇게 연구자의 그림에서 세워지고 무너진다.

연구자의 이 붓질은 어쩌면 치유의 붓질이다. 서구문명을 받아들여 환경 파괴와 개발의 후유증을 앓고 있는 21세기의 서울을 외위 짙 산줄기와 물줄기들의 계곡을 오르내리면서 연구자는 서울을 재생하고 재건한다. 이 점에 대해서 홍가이 교수는 다음과 같이 평하였다.

“박능생의 작품을 자세히 보라 …… 그 수많은 붓 획의 흔적들을 …… 수 천 번, 수 만 번의 붓 획의 자취들을 …… 그것은 가부좌를 틀고 조용히 앉아 삼매경에 들어가 계속 반복적으로 자기도 모르게 복식 호흡하는 것과 무엇이 다르랴? 신들린 붓 질, 바로 그것이다. 그리고 그가 그린 바로 이런 형태의 산수는 저절로 스스로 나타나는 것에 다름없다.”¹⁵⁰⁾

무겁게 버티고 있는 인왕산의 자태가 유구한 세월에도 불구하고 장소의 정체감을 남기고, 또 다시 변해 있을 도시를 후대의 어떤 화가는 그 모습을 또다시 바라보고 표현할 것이다. 연구자가 느끼는 도시는 변화하는 도시이다. 어울리지 않는 관계 속에서 현대사회는 익숙한 모습으로 변해가고 그 도시의 한 가운데 나와 인간들이 있다. “세계는 하나의 객관이다.”¹⁵¹⁾ 라는 하이데거의 말처럼 아무 준비도 되어있지 않은 세상에 던져진 외로운 존재자들이다. <작품 38 - 번지점프>는 마치 번지점프를 하는 이의 두려움으로 인간들은 세상 가운데 뛰어든 것이다. 자연과 인간과 기술의 삼각관계 속에서 공동의 과멸이 아니라 인간의 존재감을 발견하는 것이 이 시대의 당면과제일 것이다.

인왕산의 그림보다 조금 앞선 2008~2009년에 제작된 <작품 42 - 서울 전경도>은 연구자가 2년 이상 북한산에서 시작하여 서울 인근의 모든 산과 계곡을 오르내리며 드로잉하며 완성된 작품이다. 서울의 전경을 한 작품을 그리기 위하여 순례자와도 같은 마음으로 서울을 외위 짙 산과 계곡

150) , 「정치 도덕적 선언으로서의 동양 수묵 산수화 작업」, 개인전 전시 서문, 2012

151) Martin Heidegger 저, 전양범 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, 2008, p.228



그림 94. 번지점프, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011

만이 아니라 연구자의 온 몸이다. 산의 높이를 가늠 할 수 있는 몸의 체험은 높이만큼 넓은 서울을 느낄 수 있었다. 이것이 바로 진경산수를 그리던 옛 화가들의 진경정신이 아닐까 생각한다. 김준기 선생은 연구자의 이러한 태도를 육화 전략이라고 평하고 있다.

“체험으로부터 새로운 예술이 나온다. 박능생의 육화전략은 발과 눈과 손의 아름다운 동행이다.

역사적 맥락에서 보자면 그것은 관념산수에 대한 반성으로서의 진경정신이다. 진경의 정신은 눈과 손뿐만이 아니라 발이다. 그가 오르내린 북한산의 봉우리들은 그에게 새로운 관점들을 제시했다. 국립공원 북한산에 누구도 범접 하지 못한 미지의 포인트가 존재할 리 만무하다. 익히 알려진 어느 어느 봉우리들을 박능생도 올랐을 것이다. 중요한 것은 그가 그 수많은 지점들을 이어 붙여 하나의 잔일한 화면 내에 정교하게 재배치하는 과정을 거쳤다는 것이다. 낱알의 시점들을 하나의 화면에 재현해내기 위해서 자신의 몸을 움직인 것은 박능생 회화를 상투적인 재현과 다른 수행성의 개념으로 이해하는 데 중요한 단초를 제공한다. 그는 서울 풍경의 단면을

재현하는 데 그치지 않고 그것을 재구성하고 재배치하기 위해서 분주히 몸과 마음을 움직였다. 박능생의 작업은 육화(肉化)한 회화이다. 따라서 우리는 그의 회화를 몸으로 그린 그림으로 이해하여 해석의 지평을 넓힐 수 있을 것이다.”¹⁵²⁾

2장 3절을 통해 고찰해 보았듯이 동양의 전통에서 산수화는 나와 이질적으로 동떨어져 그리는 대상으로서의 자연이 아니다. 동양적 합일은 자연의 하나로서 인간을 인정하고 임의적으로 대상으로 떨어뜨려 간주하지 않으며, 따라서 정복과 착취의 대상으로 보지 않고 대신 계속적으로 호흡하지 않을 수 없는 자연의 한 개체로서 환경과 조우하고 함께 호흡하여 공명하는 것이다. 그렇기 때문에 연구자의 작업은 드로잉과 함께 스튜디오에서 제작된 경우가 많다. 이 경우 연구자가 체험한 장소를 온 몸으로 받아들이고 정화시킨 후 다시 꺼내는 방식을 택한다. 겸재 정선이 사생이 아닌 기억에 의존하여 금강산을 그렸듯이 연구자의 <서울전경>은 간단한 스케치와 몸의 기억을 매개로 하여 재생산한다. 또 각 장소에서 얻어진 나뭇가지로 산을 표현하고 도시의 건물들은 모필로 묘사한다. 이러한 행위는 대상을 자세히 묘사하는 것보다 체험하며 얻어진 경험으로 인한 장소성의 의미를 더욱 부여하기 위한 것이다. 그리는 행위만 해도 1년의 기간이 소요되었다. 나뭇가지는 모필 보다 묘사력이 떨어지기 때문에 더욱 집중력을 필요로 하고 속도가 더디다. 이러한 과정 속에서 연구자는 당시 봉우리에서 둘러 보았던 그 시간들을 기억 하게 되고, 누구보다도 서울을 잘 알게 되었다. 서울의 전경을 360° 시각으로 바라보며 그린 이 그림은 360°로 돌려 디스플레이 하는 것이 합당했다. 그렇기 때문에 난지스튜디오의 원형전시장은 이 그림을 전시하기에 최적의 장소로 판단하여 둥근 벽을 따라 서울전경을 디스플레이 하였다. 이 그림은 전시장에서든 어디서든 한눈에 전경을 다 볼 수 없

152) , 「박능생의 육화 전략 : 발과 눈과 손의 아름다운 동행」, 난지 오픈스튜디오 서문, 2009

다. 관람자는 연구자가 서울을 둘러보았던 것과 마찬가지로 그림을 따라 이동해야하고 이동하면서 시점이 옮겨진다. 마치 서울을 유람하듯이 둘러보는 과정에서 숨은 그림 찾듯 자신들의 장소를 찾으려 애쓴다.



작품 39. 박능생, <서울전경도V> 전시설치전경, 난지 갤러리, 2009



도판 54. 데이비드 호크니, 50개의 판넬로 이어진 <와터 근처의 더 큰 나무들 혹은 새로운 포스트 - 사진시대를 위한 야외에서 그린 그림> 전시장면

연구자의 <서울전경도V>은 데이비드 호크니의 <도판54-와터 근처의 더 큰 나무들 혹은 새로운 포스트 - 사진시대를 위한 야외에서 그린 그림>과 비견될 수 있는 그림이다. 미술평론가 마틴 게이퍼드의 『데이비드 호크니와의 대화』에서 이 작품에 대해 이야기 할 때 ‘점점 더 커지는 그림’이라고 소제목을 붙였듯이 작품의 스케일은 작품에 대한 욕심이기도 하다. 점점 더 큰 그림을 그리고 싶어 하는 것은 자신이 거주하는 장소에 대한 애착일 수도 있다. 서울에 살고 있는 연구자가 파리의 시내 전경을 이렇게 큰 스케일로 그리고 싶은 욕구는 비교적

덜 하다. 호크니 역시 다른 장소가 아닌 자신이 거주하는 요크셔 마을의 일상적 전경을 대형 작품으로 만들었다. 단지 다른 점이 있다면 호크니가 그린 50ps의 이 그림은 모두 현장에서 그려졌다는 것이다.



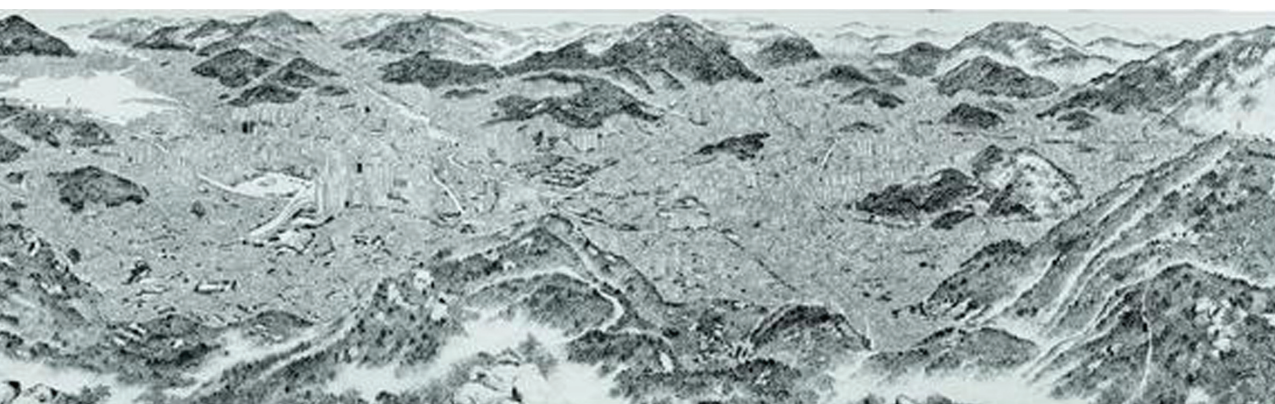
작품 40. 서울 전경도 V, 214cm x 149cm x 16ea, 화선지에 수묵, 2008~2009



작품 41. 대전 전경도, 92cm x 72cm x 14ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011



작품 42. 부산 전경도, 140cm x 291cm x 3ea, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011~2012



그림이 이렇게 커지면 감상자들은 움직여야 하는데 움직이는 것은 보는 것 만으로 느끼지 못하는 체험을 하게 한다. 호크니는 이 큰 그림들을 통해 감상자가 그 안으로 발을 들여놓고 싶도록 하기를 원한다. 단지 보고 생각하게 만드는 것이 아니라 몸을 움직이게 만드는 그림에서 호크니가 원하는 것은 몸체험이었을 것이다.

“이것은 그저 환영이 아닙니다. 이 작품은 당신으로 하여금 ‘그 안으로 발을 들여 놓고 싶다’고 생각하게 만드는 그림이 아니라는 뜻입니다. 당신의 마음은 이미 그 안에 있습니다. 이 작품은 당신을 감싸 안습니다. 나는 사람들이 이 작품 앞에서 이런 경험을 했으면 합니다.”¹⁵³⁾

마틴 게이퍼드는 이 그림이 거대하기 때문에 속도감 있고, 자유분방하며, 서예와도 같은 붓질로 이루어졌다는 점을 확인할 수 있다고 한다. 그림이 거대하다는 것은 공간뿐 아니라 시간적인 것까지 담을 수 있기 때문이다.

그러나 연구자의 작품이 단순히 거대한 풍경화로서의 의미만을 가지지는 않는다. 연구자는 서울이라는 도시를 통해 문명을 다루는 것이다. 산이 있고, 강이 있고, 땅이 있었다. 시간이 지나면서 강에는 다리가 놓이고 땅에는 건물이 세워졌다. 그러나 산은 그대로 있다. 그러면서 산은 도시문명 속의 외딴 섬처럼 남겨져 있지만 결코 초라해 보인다가나 부조화로 보이지는 않는다. 진경산수화가 성행하던 그 시절처럼 여전히 서울의 산은 그 기세를 당당히 하고 있다. 연구자의 그림은 자연과 문명이 공존하는 공간이다. 많은 사람들이 늘 보아왔던 서울이라는 도시는 누구에게나 똑같은 감각으로 다가오지는 않는다. 연구자가 추구하는 서울의 도시풍경은 건축물과 도로 등으로 꽉 찬 인공물들을 산수 너머에 존재하는 것으로 설정함

153) Martin Grayford , 책, p.65

으로써, 혹은 문명의 도시를 산수 주변에 배치함으로써 도시풍경과 자연 풍경의 이분법적 고정관념을 벗어나고자 하였다.

<작품40 - 서울전경도V>은 도시와 자연이 어우러진 풍경이다. 어느 것 하나 강조되지 않고 있는 그대로의 모습을 보여주려고 노력하였다. 문명이니, 자연이니 하는 이분법적인 구별 보다는 이 시대를 살아가는 우리의 환경세계를 꾸밈없이 보여주려 하였다. 그리고 그것이 우리시대 자연 환경인 것이다. 향로봉, 비봉, 문수봉, 보현봉, 형제봉, 칼바위능선 등을 수차례 오르내리면서 시점을 옮겨가며 파노라마 형식으로 그려낸 그림은 <작품41 - 대전전경도, 작품 42 - 부산전경도>에서도 나타난다. 파노라마 형식의 대형 작품은 인간의 외소함을 좀 더 직설적으로 표현할 수 있다. 김정호의 <대동여지도>는 한반도를 121매의 판으로 제작하였는데, 넓은 대지를 하나의 폭으로 완성할 수 없었기 때문이라는 것은 당연한 사실이다. 마찬가지로 광활한 서울의 모습을 한 폭으로 담을 수는 없었다. 높이가 208cm, 폭 75cm의 판넬 26개를 이어서 서울의 360°를 화면에 담았다. 세계지도를 그릴 때 둥근 지구의 어느 곳을 먼저 출발점으로 삼을 것인지는 난감한 문제다. 360° 둥근 서울의 어느 곳을 시작점으로 삼을지는 국민의 여지가 있지만 26폭의 이 그림들을 360°로 이어 붙인다면 이 파노라마 형식의 그림은 처음과 끝이 없는 하나의 입체적 공간이 된다. 연구자는 이 작업에서 서울의 한부분도 놓치지 않고 모두 담으려 노력했다. 그렇기 때문에 농담이라는 회화적 요소 보다는 장소를 빠짐없이 묘사하는 것에 충실 하였다. 건물, 도로, 산, 강 등 지형을 이루는 요소들을 내가 보이는 한 충실하게 담아냈다. 근경은 크게, 원경은 작게 표현하는 원근법도 필요하지 않았다. 도시를 한눈에 조망하며 내가 호흡하는 이 도시의 전경을 담으려 했던 것이다. 이러한 방법은 마치 지도식 표현법과 흡사하다. 과거 산수화에서의 농담법과 삼원법을 연구자의 작업에서는 찾아볼 수 없

고 치밀한 도시의 묘사만을 특징으로 한다. 마치 내가 서울이라는 도시를 건설하는 심정으로 산과 강과 길과 건물들을 똑같은 힘으로 표현한다. 이러한 표현에 관해 최관호는 다음과 같이 평하였다.

“박능생의 작품에 공통적으로 나타나는 또 하나의 형식적 특징은 산수나 풍경화를 그릴 때 주로 사용하는 명암의 대비와 채도의 감소 효과를 원경과 근경을 구분 짓는 회화적 원근법에서의 탈피이다. 다만 먹의 양과 형태(덩어리)의 크기에 의해 근거리와 중거리 원거리가 나뉠 뿐이다. 이같은 방법으로 작가는 회화의 평면성을 의도적으로 유지하고 있다.”¹⁵⁴⁾

화선지와 먹이라는 특성을 살린 대부분의 수묵화는 농담을 중시한다. 그러나 나의 도시연작에 농담이란 없고 필법의 테크닉 또한 없다. 그것은 이 그림이 회화적 감각만을 일깨우는 그림만이 아니라는 것을 알려준다. 적절한 농담조절과 파묵, 적묵, 갈필, 윤필 등 동양화의 기본적인 필법 보다는 내가 보이는 모든 장소에 충실했다. 남산에서 바라 본 한강 이남의 먼 곳을 대기 원근법으로 뿌옇게 처리하는 기법도 없다. 정직하고 객관적인 필체로 마치 그림의 테크닉이란 것을 배워본 적 없는 어린아이와 같은 평등함으로 연구자는 서울의 한 곳 한 곳을 점으로 찍어 나간다. 그리고 좀 더 객관적 필체를 유지하기위해 모필 보다는 나뭇가지를 사용한다. 동양화의 최대 장점인 모필의 운용법을 버림으로 좀 더 대상을 객관적으로 대할 수 있었다. 모필의 잔재주가 아니라 그림을 그리는 주체인 내 손과 내 마음에 품은 그 장소가 좀 더 직접적으로 소통할 수 있는 방법을 택한 것이다. 이러한 과정은 화가로서 정체성에 관한 질문이기도 하다. 모필이라는 도구가 아니라 손 자체가 회화를 실행하는 주체임을 증거 해 보이고자 한 것이다. 또한 전형적인 동양화의 모필을 버린다는 것은 나 자신의

154) , 「실경속을 거닐다」, 세마지원 작가전 개인전 서문, 2009

틀을 깨는 것과 같은 일이다. 이 과정은 모필의 이데올로기에 간혀있었던 연구자 자신을 돌아보는 과정이며, 준법 보다는 내 손과 몸이 그림에 중요한 매체라는 것을 보여주는 것이다.

“종이와 먹과 더불어 동양한국화를 구성하는 중요한 요소가 모필이다. 모필이라는 물질은 동양한국화를 구성하는 매우 근본적인 요소임은 틀림이 없다. 그러나 모필이라는 물질 그 자체를 동양한국화의 정체성을 대변하는 요소로 용인하는 자세는 상투적이고 박제화된 고정관념을 만든다. 박능생이 물신의 높으로부터 탈출하고자 하는 바로 그 지점에 그의 육화전략이 있다. 미디어의 물성으로부터 빠져나오기 위해 몸을 움직여 체험으로부터 우러나오는 그림을 그리는 것이다. 이것을 과거의 맥락으로 해석하면 진경 정신의 구현이다. 체험으로부터 새로운 예술이 나온다. 박능생의 육화전략은 발과 눈과 손의 아름다운 동행이다.”¹⁵⁵⁾

김준기의 ‘육화’라는 표현은 적절한 표현이다. 연구자는 발로 밟고 눈으로 본 것을 온 몸으로 느낀다. “감각이 있다면 모든 경험은 감각이다.”라는 메를로 폰티의 말처럼 연구자는 나의 모든 경험들을 감각으로 만들어 낸다. 도시의 삶 체험과 높은 봉우리에서 내려다보는 조망의 경험은 연구자의 몸 안에서 육화되어 감각적으로 표출된다.

<서울풍경도>, <대전풍경도>, <부산풍경도> 등 대도시들을 한 화폭에 담아내려는 거대한 프로젝트는 지역의 역사적 의미와 특성을 이해하고 이를 재해석하여 회화의 재현적 의미와 동시대성을 부여하려는 작업이다. 이들 작업 중 가장 대작으로 그려진 것은 <서울풍경도V>이다. 이 작품은 북한산에서 서울을 전체적으로 조망할 수 있는 비봉, 향로봉, 승기봉, 문수봉, 나한봉, 나월봉, 보현봉, 용암봉, 노적봉 등을 30여 차례 이상 수없이 오르내리며 틈틈이 화첩에 스케치하고 이를 토대로 재구성하여 화폭

155) , 「박능생의 육화 전략 ; 발과 눈과 손의 아름다운 동행」, 난지 오픈스튜디오 서문, 2009

에 재현한 작업이다. 부분적으로는 사진을 참조로 하였지만, 조선의 화사들이 지도를 제작하기 위해 수없이 많은 발품을 팔고 스케치하였듯이 연구자 역시 산을 오를 때마다 느끼는 감정을 화첩에 담아왔고 이를 토대로 거대한 작업의 기초로 삼았다.

2년 넘게 서울의 주요한 봉우리들을 오르고 걸으며 보았던 것은 그야말로 대 서사시이다. 높은 곳에서 멀리 조망하며 바라보는 서울의 산과 강과 건물들은 자연과 인공이 어우러져 또 하나의 자연을 만들어내고 있었던 것이다. 어느 곳 하나 여유롭게 빈 곳 없이 뻑뻑하게 들어선 산이며 건물들을 사진으로 찍는다면 꼭 찬 구도였을 테지만 연구자는 그 경관을 그대로 화면에 옮기지는 않았다. 모든 것을 화면에 다 담아내는 것은 동양의 사유가 아니다. 연구자가 동양의 사고방식만을 고집하는 것은 아니지만, 여백이라는 동양 특유의 화법을 사용하여 뻑뻑하게 채워진 도심의 경관을 숨 쉴수 있는 화면으로 구사하고 싶었다. 뻑뻑한 곳은 더 뻑뻑하게 하고, 빈 곳은 텅 비게 하는 것이 특징이다. 김베라 세이고는 동양화의 화면 상태에 대해 다음과 같이 이야기 하는데, 연구자의 그림이 동양의 전통에서부터 출발하였음을 알 수 있게 해준다.

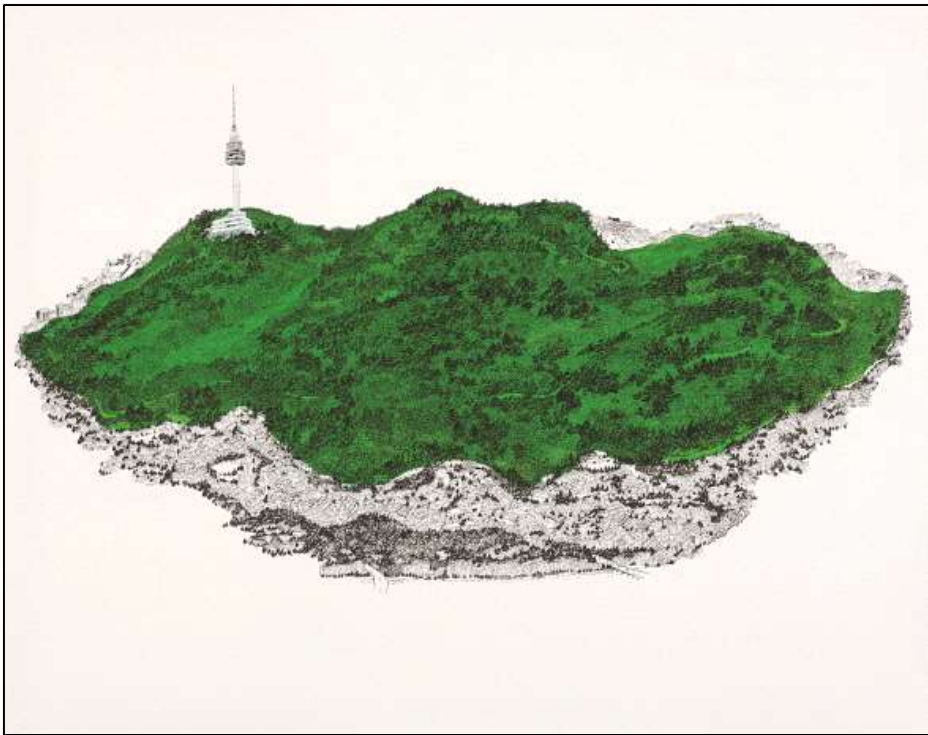
“동양의 화면은 서양의 화면에 비교하여 항상 간소하다. 서양화가 즐겨 쓰는 표현은, 가지려고 하는 것(有) 전부를, 화면에 없어서 노출시킨다. 그러나 동양화의 화면에서는 가지고 있는 것(有)의 상당부분을 화면에서 숨기고 있다. 화면에서 결락(缺落)시켜 이를 화면 바깥에서 간직한다. 즉, 동양화에서는 화면이 담당해야 할 것을 (직접 노출시키지 않고) 화면의 경향성에 의하여 피상 속에서 발생시키는 것이다. 따라서 그 화면은 (표면상으로) 가장 중요한 것을 결락하고 있다.”¹⁵⁶⁾

높은 봉우리에서 바라본 서울은 그리 답답한 모습은 아니다. 유난히 산

156)

저, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.226

이 많은 우리나라 지형 상 어디에서 보아도 늘 푸른색의 우뚝 선 봉우리들과 그 아래 펼쳐진 건물들은 어느 다른 나라 도시들의 숨 막히는 풍경과는 다르다. 초록의 산과 모래알 같은 건물들이 주는 오묘한 조화는 산을 중심으로 하나의 둥근 섬을 만들어 낸다. 그리고 나머지는 오밀조밀 짝 채워진 건물과 대비하여 숨 쉴 수 있는 공간을 만들었다. 경관은 보는 사람의 해석과 의지에 의해 달라질 수도 있는, 하나의 표상된 이미지로서의 환경이다. 우면산에서 바라본 남산의 모습 <작품 43>은 낭만적이다. 남산과 남산타워는 서울을 상징하는 명물이 되었다. 시정개발연구원이 조사한 서울의 경관 이미지 조사에서 서울을 대표하는 경관으로서는, '남산'(39.1%), '한강'(26.1%), '63빌딩'(22.3%)의 순으로 나타났으며, 서울을 연상하는 이미지에 대한 외국인들의 의식조사에서는 남산, 남대문, 한강,



작품 43. 박능생, <남산타워>, 130cm x 162cm, 캔버스에 수목·아크릴, 2010

올림픽, 교통정체, 고궁의 순의로 나타났다¹⁵⁷⁾고 한다. 남산은 내국인은 물론 외국인들에게까지 서울을 대표하는 장소이다. 이곳에서 많은 사람들이 낭만과 추억을 남긴다. 그리고 공간이 아닌 장소로서 그들에게 기억될 것이다. “장소라는 것은 ‘물리적 속성’뿐 아니라 거기 머무는 사람들의 ‘활동’, 그들과 환경의 교류에서 발생하는 ‘의미와 상징’ 같은 개념을 모두 포괄하는 실존적 개념으로 사용된 것이다.”¹⁵⁸⁾ 살아가고 느끼는 모든 체험의 공간이 장소이기 때문이다. 연구자는 이 장소를 나 자신의 일부로 느끼며 살아간다. 늘 바라보고 경험하며, 눈과 몸과 마음이 익숙한 공간이기 때문이다. 초록의 산을 중심으로 하고 남산타워와 산 주변의 건물들은 먹선만으로 그렸다. 물론 초록 바탕의 산 표현도 먹색 그 자체이다. 자연은 초록의 색이고, 문명은 회색이다. 그러나 냉소적 회색은 아니다. 먹은 냉소적이지 않다. 오히려 따뜻하고 포근하다. 색은 동적이지 않지만 먹선은 동적인 움직임 보여줄 수 있다. 초록의 면 위에 먹선으로 조밀(稠密)하게 묘사한 이유도 여기에 있다. 단지 면으로만 산을 처리했다면 산의 기운은 덜했을 것이다. 면 위에 색을 터치함으로써 화면은 더욱 생기가 생긴다.¹⁵⁹⁾

과거 산과 물이 조화를 이루며 순수한 땅의 모습을 즐겨 그렸던 동양의 산수화에 익숙했던 화가들에게 개발로 인해 문명과 조화를 이루어야만 하는 이 풍경을 어떻게 표현해야 할지가 당면과제 였을 것이다. 그렇기 때문에 이종상 교수가 남산아래 우뚝 우뚝 솟은 건물들을 ‘괴물’ <도판9-도

157) < >1994.5.4 ; 이규목, 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002, 174

158) 이규목, 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002, 174, p.134

159) 김베라 세이고는 색은 면으로 표현되어 운동성이 없으며, 선은 뻗어가면서 운동한다고 말한다. 색은 ‘운동의 미’를 나타내는 것이 아니라 ‘존재의 미’를 나타내는 것이며, 그렇기 때문에 색이 필연적으로 자기 성정을 나타내기 위해서는 선으로서 쓰이지 않고 면으로서 쓰이는 것이 아니어서는 안된다는 것이다. 색이 면으로 쓰인다는 것은 존재의 상태를 나타내는 데에는 편리하지만, 운동의 상태를 나타내는 데에는 불편하다. 그러므로 운동 상태를 주로 하는 동양화가 색보다도 한층 순수하고 또한 운동을 나타내는 것을 요구하는 것은 당연한 일이라고 한다. 金原省 棼, 앞의 책, pp.238~240 참조

심외의 괴물> 이라고 표현한 것은 당시 한국화의 정체성의 혼돈을 알 수 있게 해준다. 이렇듯 그림은 그 시대의 정신이기도 하다. 1970년대 급속한 성장으로 인한 난개발은 도시 경관 상 흉물로 보여 졌을지도 모른다. 그러나 서울의 산봉우리에서 내려다 본 도시의 모습은 빌딩숲을 이루며 하나의 장관을 보여주었다. 숲은 뾰뾰하게 심어진 나무들이 이루어내는 집합적 공간이다. 그런 점에서 빌딩 숲은 빌딩이 뾰뾰하게 들어차있는 집합적 공간인 것이다. 연구자는 아무것도 없었던 화면에 건물을 하나씩 심음으로 도시가 만들어지는 과정에서 창조의 기쁨을 맛본다. 연구자가 체험한 도시는 그리 삭막하지만은 않은데, 그 자체가 문명으로 이른 하나의 자연이라는 생각 때문이다. 그리고 인간이 만든 이 환경을 거시적으로 장엄하게 바라보면서 연구자는 건물마다, 거리마다 얽혀있는 인간 삶을 바라본다.

3. 미시적 시점으로 바라본 도시풍경

연구자는 이 큰 도시의 거대 담론 안에서 인간의 모습을 찾으려한다. 도시는 역사를 만들어내며, 사람들이 있고 삶의 흔적이 있는 곳이다. 앞글에서 서울, 대전, 부산 등의 도시를 멀리서 조망하여 거시적 표현을 다루었다면, 이번 장에서는 좀 더 가까이 인간의 삶 속으로 들어간 그림들을 다루려 한다. 이러한 그림들은 특정 지역의 장소성과 함께 각 개인의 삶에 더욱 가까워지는 과정이다. 사람들은 자신의 터전에서 자신의 삶을 살아가고 처음엔 이방인으로 도시에 편입되지만 차츰 익숙해져 자신들의 장소를 만들어 간다. 시골의 촌에서 대전으로, 대전에서 서울로 삶의 거처를 옮기고 이후에는 특정 장소의 스튜디오와 해외 레지던스를 거치면서 연구자가

머무르는 거처의 영역은 날로 확장되어 갔다. 하지만 어느 곳에서든지 장소는 생기게 마련이다. 낯선 공간이었던 곳이 나의 물건들과 발자취를 통해 나의 장소가 되어간다. 요즘은 어디를 가든 장소특성은 거의 없지만 강남의 대로변과 금천의 변두리는 확연히 다르다. 서울은 활기찬 반면 침울해 있고, 화려한 반면 초라한 구석이 있고, 고급스런 주택이 있는 반면 빈민가가 있고, 낭만적인 반면 생활에 찌든 모습들이 서로 섞여 있다. 이러한 가운데 살고 있는 도시인들은 자연과 인공을 함께 누리며 모순을 의식하지 못한 채 일상에 몰두하기 바쁘다. 이것이 바로 서울의 정체성이라고 느껴진다. 연구자는 그런 도시와 도시인들을 관찰하며 현 시대를 그린다. 이것은 아마도 다큐멘터리일 수도 있지만 작가적 감수성이 개입된 다큐이



작품44. 박능생, <Feded memory-china>, 193cm x 132cm, 한지에 혼합재료, 2008과 같이 평하였다.

다. 또 이러한 감수성은 단순히 머릿속에서만 나오는 관념적인 모습은 아니다. 연구자는 그들을 관찰하고 도시를 관찰한다. 그리고 내 살고 있는 공간을 의식하고 몸으로 부딪혀 머물며 장소로서의 의미를 찾아가고 있다. 연구자 그림의 다큐멘터리적 속성을 박영택은 다음

“다큐멘터리적 속성은 현실에 대한 천착일 것이다. 자신이 살고 있는 주변 풍경, 보고 느낀 것들을 온전히 그림으로 기록하고 저장해두려는 것은 그만큼 관념성을 지우고 기록성에 충실하면서 자신의 시대를 증거 하고자 하는 욕망일 수 있다. ... 현장에서 벌어지는 모든 것들이 그림 안으로 수렴된다. 기후변화와 날씨, 몸의 조건, 심리상태, 기억과 상상, 이질적 시간의 공존, 몸의 이동에 따른 시점의 변화, 그리고 현장에서 벌어지는 느닷없는 사건들이 개입하기 마련이다. 그래서 다큐멘터리적 접근에 다분히 초현실적인 접근이 겹쳐질 수밖에 없을 것이다.”¹⁶⁰⁾



작품 45. 박능생, <난지도>, 214cm x 149cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2009

2008년부터 2009년 서울시립미술관에서 제공한 ‘난지스튜디오’에 입주해 작업을 했다. 주변 경관이나 풍경을 모티브로 하는 작업의 특성상 이곳에서 거주하며 작업을 하는 동안 눈앞에 펼쳐진 주변풍경은 자연스레 작업에 반영되었다. 난지도는 과거 서울의 쓰레기 매립지였던 장소로써 지금은 그 모습이 완전 탈바꿈하여 자연생태환경을 조성하고 시민들에게 문화체험과 휴식공간이 되었다. 인간의 욕심이 거대한 쓰레기를 만들고 그것이 산처럼 쌓인 후에는 다시 친환경의 인공

만들었다. 자연의 생태가 본래 돌고 도는 것이라지만 산업화 이후 급속하게 변하고 있는 우리 삶의 패턴은 점점 가속도가 붙고 있다. 이 쓰레기더미 한가운데 스튜디오를 만들고 작가들은 거기에서 예술작품을 만들어내고 있다.

작업이 한창이던 어느 여름날 창밖으로는 엄청난 양의 비가 내리고 이후 토사가 쓸려 내려왔다. 2008년 중국 쓰촨성 지진 때 무너져 내리는 땅을 보며 느꼈던 땅의 무기력함을 여기서도 느꼈다. 연구자의 그림에서 토사가 흘러내리는 표현은 쓰촨성 지진 이후의 표현법 <작품 44 - Feded memory-china>으로 난지도 작업에서도 주로 사용되었다. 쓰레기를 모아

160) , 「박능생의 사생풍경에 대한 단상」, 세마 지원 작가전 개인전 서문, 2009

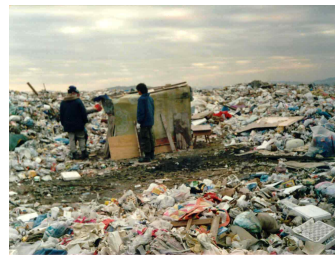
산으로 만들었다는 정보는 지반 강도의 사실성과 무관하게 위협하고 불안한 마음을 가지게 하였다. 쓰레기더미 산이 무너질 것 같은 위기감과 한편으로는 자연의 웅장함이 시야에서 떠나지 않았다. 푸른 환경을 조성한 그곳에 노랑기도 하고 붉기도 한 흙이 쏟아져 내려온다. 푸른 산을 뒤덮는다. 인간의 문명이라는 것과 도시라는 것이 대 자연 앞에 한순간에 소멸되어 없어져 버릴 수도 있는 나약한 존재라는 것을 다시 한 번 느낀다. 폼페이 도시가 화산 폭발로 영원히 화석이 되어 버렸듯이 인간의 온갖 고뇌와 즐거움은 순간적이며 찰나적 이다. <작품 45>에서 푸르게, 푸르게 조성된 그 공원을 뒤덮은 그날의 광경을 토사를 흐르게 하여 작업했다. 모든 경험은 감각이 된다. 그 장소, 그 시간의 경험은 몸 안에서 감각 덩어리가 되어 그림으로 표현된다. 초록으로 주변경관을 묘사하고 난지공원의 흙으로 화면을 뒤덮었는데, 난지 공원의 장소성을 부여하기 위해서이다. 인공으로 만들어진 섬이 무너져 내리는 것은 실제의 현상은 아니다. 그러나 역설과 같은 이 상황과 풍경이 연구자의 눈에는 무너져 내릴 것만 같은 '인공'의 것이었다. 그리고 이것은 어찌면 화선지에 먹을 사용하여 다소 전통적으로 보여 지던 연구자 그림의 붕괴이기도 하며, 현대 동양의 매체를 사용하고 있는 동양화가들의 붕괴이기도 하다. 서양의 유화나 아크릴이라는 매체를 사용하는 작가들과는 달리 동양의 전통매체를 사용하는 작가들에서 유난히 나타나는 매체에 대한 고뇌는 서구화된 문명 앞에서 한복을 차려입고 그 부자연스러움을 애써 변명하려고 하는 어색함과도 같다. 굳이 변명 할 것도 부자연스러울 것도 없지만 전통회화라는 타이틀이 먼저 부각되는 동양화가들에게는 뭔가 변화를 시도한다는 것은 상당한 도전으로 받아들여진다. 실제로 연구자의 이러한 작업의 변화는 다소 충격적으로 여겨졌다.

“일견 수목을 즐겨해 온 작가의 작업이라 믿어지지 않을 정도로 이번 작업은 난지도가 위어내는 기묘한 풍경에 대한 작가의 솔직한 감각을 여과 없이 토해낸다. 현대수목실경산수화의 부단한 변신과 실험을 멈추지 않았던 작가의 전작들이 그러했던 것처럼, 이번 작품 역시 전통의 어떤 격조나 기법에 대한 고수보다는 역설 같은 풍경을 마주해야 했던 작가의 자유로운 감성과 호방한 필치가 더 눈길을 사로잡게 한다. 아니 파격이라 해야 할 정도로 그가 품어낸 난지도의 풍경 속에는 녹물이 줄 줄 흘러내리고 있는 듯한 과감한 느낌과 표현이 덧붙여져 있다. 이쯤이면 현대화된 의미의 진경이 아닌가.”¹⁶¹⁾

난지도는 난꽃과 영지가 자라던 섬으로, 섬의 이름은 오리가 물에 떠 있는 모습과 비슷하다 하여 오리섬 또는 압도(鴨島)라고 하였다. 1977년 제방이 만들어진 후 서울시의 쓰레기 매립지였으나 현재는 공원으로 조성되어 있다.¹⁶²⁾ 난지도 매립지 폐쇄 이후 서울특별시는 난지도와 주변 지역을 생태공원으로 조성하고 있다. 이중환의 『택리지』에서 난지도는 좋은 풍수 조건을 가진 곳으로 기록된 곳이다. 이러한 난지도가 쓰레기 산으로 변하고 다시 생태공원으로 변모하였다. 이러한 과정은 우리나라의 근대화, 도시화의 단면이다. 무차별적으로 생산되고 소모되어버리는 물질은 결국 쓰레기를 만들어 내었고, 더 이상 쓰레기를 받아들일 수 없는 지경에 이르자 환경에 대한 경각을 가지게 한 곳이다. 개발과 복원을 반복하는 우리시대의 전형을 보여주는 곳이다.



도판 54. 공원으로 조성된 난지도



도판 55. 난지도 쓰레기 처리장

161) , 「인공난원 탈출기」, 난지 프로젝트 서문, 2009

162) 두산백과, naver.com 참조



작품 46. 박능생, <난지도>, 214cm x 149cm, 화선지에 수묵·토분, 2009

인공으로 조성된 섬의 외관은 친환경적이다. 썩지 않는 인공조차 결국은 썩게 만들어 여가문화생활의 일부로 만들어 버리는 도시화의 현실이다. 그러나 난지 스튜디오 생활을 하면서 느낀 환경의 냄새는 매캐한 매탄가스와 검은

토양, 생김새가 변형된 식물들, 그리고 사나운 기운의 다람쥐와 쥐들이 보여주는 이상 징후들이었다. 쓰레기 산이라는 오명을 친환경 생태공원이라는 밝은 이미지로 탈바꿈하면서 물어버리고 싶었겠지만 당시 연구자가 그 장소에서 몸으로 느꼈던 어두운 이미지는 작품이 되어 남게 되었다. 또 비가 심하게 내리고 토사가 흘러내는 과정에서 그 아래 숨겨졌던 쓰레기마저 흘러내리는 것은 아닌지 하는 괜한 걱정은 그림에 그대로 적용되었다. <작품46-난지도>는 푸르른 생태공원의 모습이 아니라 금방이라도 무너져 내릴 것 같은 불안감의 표현이다. 푸른 숲 역시 경쾌한 푸른색을 사용하지 않았다. 푸른 숲이라기엔 조금은 불안정한 청록과 흘러내리는 토사 표현으로 불안정한 도시와 문명, 그리고 인간이 거주하는 환경세계를 표현했다. 연구자 자신의 몸과 눈으로 느끼는 공감각의 표현이다. 단순한 대상의 재현이 아니라 통감각적인 풍경의 드러냄이다. 일종의 풍경도감이자 기록적인 시각적 재현 파노라마 형식으로 담아내는 것이다. 그리고 <난지도> 작업이후 흘러내리는 표현은 도시를 표현하는데 자주 등장하게 되는데 표현기법적인 내용에 대해서는 다음 장에서 좀 더 상세히 다

루도록 하겠다.

‘난지 창작스튜디오’ 입주가 끝난 후 2009년부터 2011년까지 ‘금천 예술 공장’에서 작업을 하게 되었다. 난지도와는 달리 금천은 복잡한 마을이다. 환경은 사람을 변화시킨다고 한다. 더군다나 경관을 다루는 작가에게는 작업의 변화는 당연한 결과이다. 짧은 기간이지만 연구자는 내가 거주하는 장소에서 장소감을 느끼며 작업한다. 특히나 공공미술프로젝트의 일환¹⁶³⁾으로 프로그램이 짜여진 금천예술공장의 기간은 연구자가 기존에 가지고 있었던 작업태도에 작은 변화를 가져왔다. 금천은 서남부권의 마지막 개발 지역이다. 공장과 아이티 회사 등이 밀집한 이곳의 주민들은 서울 중심부에서 도시화로 인해 밀려난 서민들이다. 그들은 이곳에서 생활의 터전을 마련하고 그들만의 장소를 만들며 살고 있는 곳이다. 연구자는 이곳에서 40년이 넘는 건물들을 소재로 작업하였다. 낡고 노후 된 그 건물들을 보면서 연구자는 쓸쓸함과 서민들의 인간애를 느낀다. 애초에 지역주민들의 문화적 수준을 높이기 위해 설립되었던 금천예술공장에서 작가들은 그들과 소통하는 것이었다. 지역 어린이들과 함께 도자기타일에 그림을 그려 금천 예술공장의 벽면을 장식하기도 하고 지역 주민들과의 소통을 위해 거리에서 예술가 명함을 나눠주고 이야기를 나누면서 지역에 대한 관계를 만들어갔다. 이러한 과정에서 연구자의 그림은 거시적인 도시에서 미시적인 마을로 시점이 모아지게 되었고 그렇기 때문에 장소의 특성을 더 깊이 파악할 수 있었다. 그리고 더욱 그 장소에 대한 궁금증과 애정이 깊어지면서 더 깊은 관계를 맺으며 관찰하였다. 하이데거는 특정한 공간 안에 거주하는 존재자는 공간의 특수성에 기초한다고 말하고 있다.

163) 서울시가 운영하는 공립 문화기관으로서 지역주민을 찾아가는 공공미술프로그램을 우선순위 프로그램으로 운영해 오고 있다. 일부 프로젝트를 입주작가가 시민들과 수행해야 하며, 또 지역주민들은 금천예술공장 행사마다 초대되어야 한다. 이 스튜디오는 시민들의 참여와 소통을 중요하게 생각하기 때문에 지역 주민 누구든 스튜디오를 자유롭게 방문해 작가와 소통하는 시간을 가질 수 있는 개방된 형태의 기관이다. 그렇기 때문에 더욱 지역주민들과 가까워질 수 있고, 거기에서 예술적인 모티브를 얻을 수 있다.

“존재자의 공간성은 존재론 적으로 세계와 연관되어 있을 것이다. … 환경세계에서 만나는, 존재자의 특수적인 공간성이 실은 그 자신, 세계의 세계성에 의해 기초를 이루며, 그 반대로 세계가 바로 그 공간 속에서 존재하는 것은 아닌가 …”¹⁶⁴⁾

연구자는 금천구에 입주하고 그 지역 주민들과 소통 하면서 금천구 사람이 되어 장소로써의 금천을 받아들였다. 환경의 영향을 받을 수밖에 없는 인간이 환경에 의해 변하는 것은 자연스러운 일이며 작업의 변화역시 마찬가지이다. 연구자는 금천구 일대의 공간에 살며, 그 가운데 살아가는 사람들의 모습을 관찰하며, 그곳에 머물렀던 시간과 더불어 시공간의 복잡한 관계 속에서 장소성을 표출해 내려고 하였다. 금천은 지극히 서민적인 마을이고 도시화되었지만 세련되지 않은 투박함이 보이는 곳이다. 상인들의 거친 삶이 보이고 일상에 찌든 서민들의 고뇌가 느껴지는 곳이다. 복잡하게 얽혀있는 계획되지 않은 건물들의 질서 없는 간판들이 그 지역의 특수성을 느끼게 해주고 있다. 그러한 곳에서 일원이 되어 살았다. ‘나’와 ‘세상’을 이어주는 끈은 거리를 좁히는 것이다. 그 거리는 물리적 거리는 아니다. 현존재는 세상과 거리를 좁혀야 그의 실존 속으로 들어갈 수 있다는 하이데거의 말은 옳다.

“현존재는 본질상 거리를 없애며 존재한다. 즉 현존재는 어떤 장소의 존재자인 이상, 언제나 존재자를 가까이에서 스스로 만나게 한다. 거리를 없앤다는 일은 사물의 원격성, 거리를 발견하는 일이다. … 우리는 이러한 현존재적 이지 않는 존재자에 대하여, 거리를 없애야만 실존범주에 들게 할 수 있다는 사실을 명기해야 한다.”¹⁶⁵⁾

난지도와 마찬가지로 금천 역시 인간 삶의 불안정함을 느끼게 해주는 곳이었다. 그러나 난지도는 그것을 교묘하게 포장하고 있었다면 금천은

164) Martin Heidegger , 전양범 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, 2008, p.131

165) Martin Heidegger 저, 앞의 책, pp.135~136

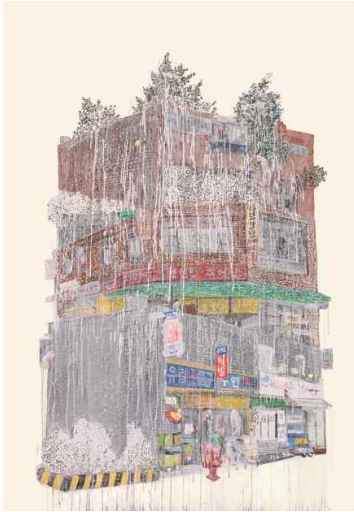
인간 삶의 ‘희노애락 (喜怒哀樂)’이 고스란히 드러나는 곳이다. 연구자는 오히려 그곳에서 인간의 자연스러운 삶을 느끼며, 그 곳에서 자신의 시간과 정을 나누었던 이들의 장소를 볼 수 있었다. 도시화, 산업화, 노동형태의 변화, 생활 방식의 변화 등은 금천이라는 장소의 정체성을 형성하며 그곳의 문화를 만들어 낸 것이다. 나의 이러한 감정은 작품에 고스란히 반영되었다. <세월쌓기>연작과 <그날의 흔적>연작은 이 시기에 만들어진 작품으로 도시의 복잡함과 거기에서 녹아나는 인간의 삶을 흐르는 물감으로 대변하였다. 이것은 삭막한 도시모습을 좀 더 정서적으로 만들어 주는 효과가 있기도 하지만 다른 면에서는 도시인들의 땀과 눈물이기도 하다. 의연하고 강하게 서 있는 도시의 모습이 아니라 무너져 버릴 것 같은 위기와 불안감의 표현일지도 모르겠다.

“작가는 2009~2011년 금천공장 레지던스 프로그램에 참여하여 금천구의 도시개발을 주제로 한 작품을 제작한다. 이러한 프로그램 참여를 통해 지역에 대한 관심이 증대된 것으로 보인다. 그동안 대상을 바라보는 관조적인 입장에 있었다면 이제는 주민들의 생활에 귀 기울이며 삶의 터전을 표현하고 있다. 겹겹이 쌓아올린 상가의 모습에서 불안한 지형도가 나타나고 있으며 불감을 흘리거나 뿌옇게 표현함으로써 철거될 위기에 처한 건물의 절박한 존재감이 드러나는 듯하다. 이러한 작품에는 정착하지 못하는 도시민을 바라보는 안타까움이 나타나 있다. ... 박능생 작품에는 휴머니즘이 흐르고 있다.”¹⁶⁶⁾

박수진의 말처럼 연구자는 작품에서 휴머니즘과 인간의 실존을 담으려 하고 있다. 도시, 마을 등을 그리고 있는 작업은 옛 산수화에서 노래하는 자연의 아름다움이나 자연합일 같은 것을 말하지는 않는다. 연구자는 내가 살고 있는 이 장소에서 삶을 살아가는 인간의 모습을 담는 것이다. 이것은 낡은 건물을 통해 표현하기도 하고 웅장하게 펼쳐진 대도시의 모습

166) , 「세상을 인식하는 과정」, 금천 오픈 스튜디오 서문, 2010

으로 표현하기도 한다. 그러나 거기에는 항상 인간이 있다. 인간에 의해 건설되고 파괴되는 도시는, 도시인들에게 공간이 아닌 장소인 것이다. 이러한 실존주의적 입장에서의 장소성에 대해 강학순은 다음과 같이 언급하고 있다.



작품 47. 박능생, <세월 쌓기>, 214cm x 149cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2010



작품 48. 박능생, <그날의 흔적>, 103cm x 73cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011

“인간은 어떤 장소에 거주하면서, 세계를 형성하면서, 시간성의 지평에 펼쳐지는 초월의 영역, 즉 자유의 영역에서 살아가야 하는 존재이다. 그러므로 개인이 필요로 하는 것은 단지 땅덩어리가 아니라 바로 장소이다. 그 안에서 자신을 확장시키고 자신이 형성되고 규정될 수 있는 맥락이 필요하다. 이런 의미에서 장소란 돈으로 살 수 있는 것이 아니며, 오히려 오랜 시간에 걸쳐 평범한 사람들의 일상생활을 통해 형성되어야만 한다.

이러한 장소는 한갓 눈앞에 놓여 있는 정태적이고 독립적인 물리적 공간이 아니다. 다시 말해 그곳은 인간과 무관하게 거리를 두고 있는 무정한 사막과 같은 공간이나 기계적 공간이 아니다. 도리어 인간이 실존하면서 못 존재자와 만남이 가능한 역동성·사건성·관계성·맥락성을 지닌 유정 공간, 즉 의미로 충만한 살아있는 공간이다.”¹⁶⁷⁾

큐레이터 임종은 역시 작품에 대한 연구자의 태도변화에 대해 다음과 같이 평한다.

“최근 몇 년 사이에 장소에 대한 작가의 태도가 변모하는 모습을 볼 수 있다. 예를 들어 난지 스튜디오에서는 도시와 공존하는 자연 풍경을 그리며 환경개발과 도시 문제에 대한 작가의 경험과 느낌, 감상을 보여 주었다. 그리고 그것을 표현하는 방식에 있어서도 한 폭 화면을 구성 했다가 보다는 전시 공간 전체를 채우는 방식으로 덩어리감이 압도하는 풍경을 만들었는데, 이러한 방식은 그가 예전에 거리감을 두고 관찰하며 사실적으로 묘사한 도시와는 다른 풍경이다.”¹⁶⁸⁾

지역 스튜디오의 생활이 연구자의 그림에 변화를 가져온 것은 확실하다. 좀 더 사람들의 삶에 가까워지면서 거시적으로 바라보던 도시가 미시적으로 변화되었다.

<작품47 - 세월 쌓기>는 금천구 독산동의 정경이다. 도심의 주택가 어디



작품 49. 박능생, <이사>, 150cm x 107cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011

에서도 볼 수 있는 주상복합의 건물에서 사람들은 자신들의 세월을 쌓고 있다. 그러나 이 세월은 곧 사라질 것들이다. 거대 자본과 도시개발은 계속해서 세월이 쌓인 지역들을 무너뜨리고 새로운 경

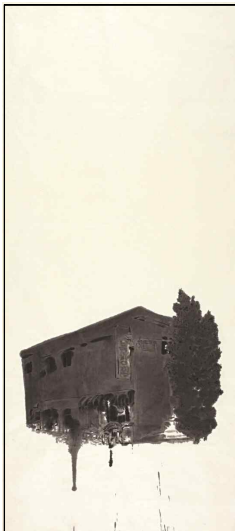
167) , 『존재와 공간』, 한길사, 2011, p.30

168) 임종은, 「지역예술기관 속에서 재개발된 독산동 풍경」, 금천프로젝트 개인전 서문, 2009

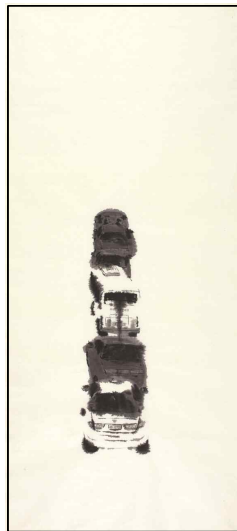
관들을 만들어 간다. 연구자는 이 지역에서 재개발에 대한 소재를 주로 다루려 하였다. 그다지 견고해 보이지 않은 건물에 호분과 토분으로 흘러 내리게 하는 등의 표현은 철거대상인 이 지역 건물들의 위태로움과 불안함을 대변한다. 건축물들은 기억에서나 현실에서 곧 뿌연 먼지와 함께 사라질 것이며, 한 순간에 장난감 집처럼 와르르 무너질 것이다. 1995년 봉천동 달동네 재개발이라는 삭막함을 덮은 함박눈이 한 폭의 산수화를 만들었던 그 때의 기억처럼 인공의 도시에서 발견되는 세월의 흔적이 ‘자연(自然)’으로 받아들여진다. 지역 주민들은 어디론가 떠나야 한다. <작품 49 - 이사>는 한 철거주민 가정의 이삿짐 모습을 포착하였다. 자신의 장소를 잃고 어디론가 떠나야 하는 주제를 다루는 것은 그리 유쾌한 모티브는 아니다. 그러나 연구자는 참담하고 무겁게 표현하지 않았다. 대체로 밝은 파스텔 톤을 사용하여 오히려 이사 가는 날의 설렘으로 보여 지도록 하였다. 그들은 또 다른 장소를 찾아 떠날 것이고 그 곳에서 또 다른 삶을 경험하게 될 것이다. 장소가 바로 삶이 된다. 떠나고 정착하는 것은 삶의 과정일 것이다. 하얀 트럭, 농묵의 유리화와 타이어 등의 강한 대비는 그림을 더욱 경쾌하게 만들며, 트럭위의 화분들도 절망적이지 않은 상태를 보여준다. 도시의 흥망성쇠(興亡盛衰)는 일정 기간을 가지며 되풀이 된다. 재개발된 이 지역에 새로운 도시가 건설되고, 다시 무너지겠지만 이러한 과정에서 변화되는 도시의 정경은 많은 예술가들에게 또 다른 모티브를 제공할 것이며, 자연스러운 삶의 과정이다. 그렇기 때문에 연구자의 독산동 풍경이 그리 절망적으로 표현되지 않는다.

<작품 49, 50>은 복잡한 요소 없이 간단한 구도와 필묵으로 표현되었다. 이 작업들은 기존의 작품들이 보여주었던 조밀함이 없다. 마치 드로잉 작업과 같이 간단한 작업이다. 발묵으로 김정색 면을 만들고 간략한 선으로 가볍게 묘사하였다. 어둡지만 경쾌한 느낌을 살리기 위해 여백을 많이

두고 주제에 집중할 수 있도록 가운데 배치하였다. 건축물과 자동차는 연구자 작업의 주요한 소재이다. 이것으로 연자는 도시를 느끼는데 그 도시는 친숙한 도시이기도 하고 때로는 낯선 도시이기도 하다. 비슷한 구도로 그려진 <작품 52>는 색을 이용한 작업이다. 앞의 <작품 47 - 세월쌓기>와 비슷한 분위기 이지만 여백을 많이 두어 한층 경쾌하게 보이도록 하였다. 철거와 재건축으로 어두울 법도 한 이 도시에서 연구자가 받은 장소감은 1995년 눈 덮인 봉천동의 풍경처럼 따스했다. 특히 <작품 51>의 돼지머리는 이사할 때 마다 그들의 복을 기원하는 우리나라 미풍양속의 상징인데, 이것으로 그들은 또 다른 곳에서의 삶을 축복 받을 것을 기원할 것이다.



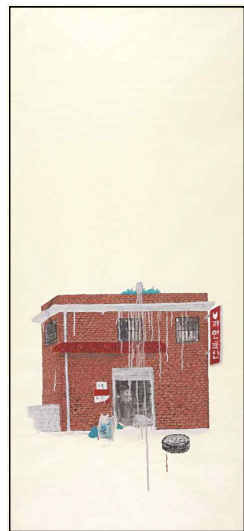
작품 49. 독산동,
212x96cm, 한지에
먹·혼합재료, 2010



작품 50. 독산동,
212x96cm, 한지에
먹·혼합재료, 2010



작품 51. 독산동,
212x96cm, 한지에
먹·혼합재료, 2010



작품 52. 독산동,
212x96cm, 한지에
먹·혼합재료, 2010

금천에서부터 시작하여 관심을 가지게 된 일반 소시민들의 삶에 대한 관심은 다른 지역으로 연계되면서 대형작품을 추구하게 되었다. <작품 53

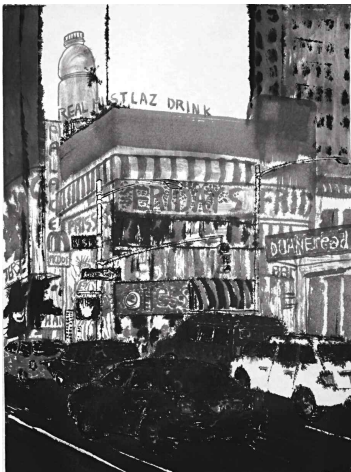
- 반포동>은 반포의 한 아파트 상가이다. 그림의 표현기법 면에서나 상가들로 보아 금천의 주상복합 건물과 거의 비슷한 분위기 이지만 반포의 건물은 규모가 크고 대규모 아파트 단지의 상가이다. 그러나 사람들의 삶은 크게 다르지 않음을 상가들의 상호로 알 수 있다. 여느 동네에서나 볼 수 있는 미용실·부동산·슈퍼·식당 등은 소시민의 소소한 삶의 전취를 느끼게 한다. 그러나 상가의 절반 이상이 학원들로 채워져 눈에 띄는데, 그로인해 현재 우리네 삶의 단상을 엿볼 수 있다. 이른 아침부터 늦은 밤까지 쉼 없이 드나들었을 사람들의 자취를 뽁뽁하게 채워진 상점들과 학원들로 느낄 수 있다. 이곳에서 바쁜 현대인들의 하루를 짐작할 수 있고, 그 빠듯한 일상들을 표현하기 위해서 독산동 풍경과는 달리 빈 공간 없이 뽁뽁하게 채웠다. 반포는 독산동 보다 스케일이 더 크지만 더 답답한 구도이다. 이것으로 연구자는 장소에 오고갔을 사람들의 인간적 정서를 표현하였다.



작품 53. 박능생, <반포동>, 215cm x 150cm x 4ea, 화선지에 수묵·혼합재료, 2010~2011

미시적 시점으로 그려진 또 다른 지역은 뉴욕이다. 앞장에서 소개되었듯이 뉴욕에서는 주로 드로잉 작업을 많이 하였지만, 독산동과 반포로 이

어지는 지역특성을 살려 상점이나 로고 등으로 그 곳의 분위기를 표현하였다. 차이가 있다면 간판이 좀 더 현란해졌고, 거리를 다니는 사람들의 모습을 그림에 넣었다. 세계적인 무역도시로서 100년의 역사 속에 현재와 과거가 공존하는 도시이다. 뉴욕의 대표적인 거리 뉴욕의 타임스퀘어는 낮보다 밤이 더 빛나는 거리이다. 그래서 밤의 표현이 이 거리에 더 어울리며, 커다란 간판과 나의 눈에 익숙하지 않은 사람들의 모습이 이 거리의 특색을 느끼게 한다. 현란한 간판은 너무나 화려해서 그 자체로는 산만한 느낌을 준다. 하얀 호분을 흘러내리게 한 것은 이런 산만한 분위기를 중화시킬 수 있으며 회화적 분위기를 연출하기 때문이다.



작품 54. 박능생, <Time square>, 94cm x 70cm, 화선지에 수묵, 2012



작품 55. 박능생, <Time square>, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012

<작품 54>는 타임 스퀘어의 모습을 수묵으로 표현하였다. 화선지에 모필을 이용한 수묵표현은 동양의 전통 산수에서 쓰이는 재료기법인데, 낯선 도시 뉴욕을 수묵으로 표현하는 것이 그다지 낯설지만은 않았다. 어느 도시에서나 볼 수 있는 건물과 자동차, 그러나 영문으로 된 간판과 눈에

띄는 로고는 서울의 독산동이나 반포동의 모습과는 다른 모습이다. 서울의 도시를 표현 할 때와 마찬가지로 복잡한 자동차 행렬은 강하게 농묵으로 처리하며 그 가운데 활기를 주기 위해 밝은 면을 남겼다. 진경산수를 그리던 우리의 옛 화가들도 지금 현재 뉴욕의 거리를 그린다면 이 처럼 표현되지 않았을까 하는 생각이다.

2011년 뉴욕 레지던스 기간은 연구자에게 또 다른 도시경험을 주었다. 뉴욕은 잘 알다시피 세계 무역시장이 집중되어있고 예술과 역사 또한 살아 숨 쉬는 도시이다. 이러한 뉴욕의 거리는 호화찬란하고 24시간 생동감이 넘친다. 또 뉴욕은 수많은 사람들과 초고층 빌딩들과 거기에 수많은 간판까지 현란하기 이를 데 없다. 뉴욕을 작품으로 표현할 때 이러한 요소들은 자연스럽게 등장한다. 여행이나 사생을 할 때 제일 먼저 보는 것이 장소성에 대한 느낌을 끄집어내어 작품에 표현하고 드로잉으로 남기는 것이다. 그렇기 때문에 뉴욕의 드로잉은 로고와 문자가 많이 표현되었다. 가장 뉴욕다운 이미지를 포착하기 위해서이다. 시각예술 에세이스트 박노영은 연구자의 이러한 태도를 여행자의 눈이라고 표현하였다.

“그의 그림은 여행자의 눈으로 볼 때 더욱 가까이 다가온다. …… 작가는 세계 여러 곳을 체험하고 사람들을 만나며 내면과 조우하는 풍경의 감흥을 통감각적으로 조율하여 기록한다. 여행은 습관화되지 않은 어떤 것을 만나는 일이다. 그것은 쓰지 않았던 감각의 근육을 깨우고 의식을 확장시킨다. 여행으로 얻은 경험의 분량과 감정의 진폭을 여과시킨 그의 회화는 실경의 해체와 재가공을 거친 진경(眞景)의 재생이다.”¹⁶⁹⁾

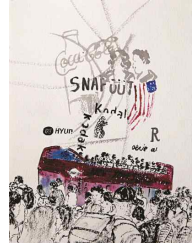
여행자의 눈에 비춰진 뉴욕의 거리는 이렇듯 자본주의적이고 상업적인 현대화된 거리이다. 그러나 무엇이 진정 뉴욕다운거리인지는 충분히 파악

169) , 「박능생의 그림을 보는 3가지 시선」, 개인전 서문, 2015

하는 것은 여행자로써는 충분하지 못할 수 있다. 연구자의 눈에 비쳤던 뉴욕의 상징적이고 대표적인 이미지들만을 취했기 때문이다. 오일파스텔로 색을 표현한 그림들도 있지만 대부분 그림을 표현하는 매체는 동양 전통의 화선지와 수묵을 이용하였다. 그들의 눈에 이 그림이 한국적으로 받아들여질지, 미국적으로 받아들여질지 알 수는 없지만 그것은 그다지 중요한 문제는 아니다. 근대기 우리나라에서 활동하였던 서양의 작가들이 우리나라의 풍습을 자신들이 익숙한 매체와 필체로 작업한 그림들을 보면 그것이 한국적이지도 이국적이지도 않은 색다른 모습을 만들어 내었다. 연구자는 여행자로서 그들의 문화를 보고 내가 익숙한 매체로 표현한다. 복잡한 차량행렬과 높은 빌딩들을 한국의 도시를 표현할 때와 마찬가지로 모필을 이용하여 화선지에 수묵과 익숙한 매체들을 사용하여 표현하였다.



작품 56. 박능생, <링컨 기념관>, 96cm x 57cm, 화선지에 수묵, 2011



작품 57~60, 박능생, <Drawing-New York City>, 38cm x 28cm, 종이에 수묵, 2012

과거 풍속화가 사람들이 살아가는 보편적인 생활상의 표현이라고 한다면 연구자의 이러한 드로잉 그림은 풍속화에 편입할 수 있을 것이다. 복잡하게

엷힌 차들의 행렬이라든지, 시장 행인들의 모습에서 연구자는 이 시대의 모습을 읽는다. 산과 물과 나무 가운데 일상을 살아가는 사람들이 아니라 자동차와 빌딩들 사이에서 삶을 영위하는 도시인들의 모습에서 21세기의 풍속을 읽는다. 만일 김홍도가 21세기를 살았더라면 연구자와 같은 도시의 모습을 그리지 않았을까 추측해본다. 한가하게 담배 피는 양반과 노동하고 있는 일꾼들의 모습이 18세기의 삶의 모습이었다면 복잡하게 얽혀있는 자동차가 꽉 들어차고 난 개발 속에서 질서 없이 세워진 건물들 사이로 지나가는 행인들의 모습은 21세기를 살아가는 사람들의 모습이다.

연구자는 큰 시야로 도시를 그리고 작은 시야로 마을을 그린다. 이들은 모두 현시대를 살아가고 있는 인간의 모습이며, 그들 장소의 문제이다. 급속한 과학 기술과 물질문명의 발달로 장소를 잃어버리는 사람들이 있다. 어린 시절 고향을 떠나 낯선 곳에서 새로운 장소를 찾아 가는 사람들은 어느 곳에선가 또 다시 자신만의 장소를 찾기 마련이다. 태어난 곳에서 평생을 살던 과거와는 달리 현대 도시문명은 사람들을 매우 빠르게 이동시키고 빠르게 적응하기를 요구하고 있다. 사람들은 누구나 자신만의 장소에서 안정감을 찾는다. 초간삼간이라도 내 집이 편하다는 속담이 있다. 나에게 익숙한 공간은 장소가 된다. 내가 마음을 주고 나를 품어주는 곳 말이다. 매일 출근하는 곳 일지라도 마음이 편치 않으면 그곳은 나의 장소가 될 수 없다. 연구자는 이러한 도시에서 자신만의 장소를 찾고 또 그 장소에서 마음을 주고 살아가는 사람들을 표현한다. 연구자 역시 그 장소에 몸을 체험하며 감각하려고 한다. 그것은 단순히 도시 경관의 문제만은 아니다. 인간의 문제이다. 연구자가 그리는 것은 보이는 풍경이 아니라 인간의 실존적 문제인 것이다. 앞에서 보았던 <작품 47 - 세월쌍기>는 단순히 경관을 표현한 풍경은 아니다. 낡은 건물에 켜켜이 쌓인 간판의 글씨는 그곳에서 생활한 사람들의 삶이 묻어있는 삶의 모습이다. 마치 컴퓨터에서 사진을 조작하듯, 모든

것이 자동화로 제작되고 또 재생산되듯, 건물의 형상들 역시 복제되고 분리되고 또 반복된다. 이러한 작금(昨今)의 현실을 연구자는 그림으로 담는다. 이러한 풍경은 현대인들이 희망하는 이상향과는 거리가 먼, 어쩌면 벗어나고자 노력하는 풍경이다. <세월쌓기>는 눈코 뜰 새 없이 빠르게 변화하는 현재 이 순간의 도시 풍경, 그 자체이다. 장기적 계획 없이 키치처럼 매 순간마다 유행처럼 세워지고 방치되고 또 사라지는, 정신없이 변화하고 따라잡지 못하면 뒤쳐지고 버려지는, 위태로운 현대의 도시의 풍경인 것이다. 동시에 장소들에 대해 쌓여가는 기억의 풍경들이기도 하다. 새로운 것에 대한 기대와 개발이라는 명목 하에 허무하게 사라져 가는, 그리고 벗어나려 하지만 그 안에 존재했던 시간들로 인해 어느 순간에는 다시 그리워지게 되는 풍경들이다.



작품 61~63, 박능생, <홍명거리-드로잉>, 85cm x 69cm, 화선지에 수묵, 2006



도판 56~58. 김홍도, 빨래터, 타작, 씨름, 27cm x 22.7cm, 화선지에 수묵담채, 18세기 후반

V. 도시풍경의 미학적 특징

연구자의 그림에 표현된 도시풍경은 인간의 삶과 밀접한 관계를 가진 풍경그림이다. 도시는 개발과 철거 등 흥망성쇠를 거듭하며 인간에게 특별한 장소의 의미를 만들어 준다. 성인이 된 후 주로 도시에서 생활을 했던 연구자에게 도시는 자연의 일부로 받아들여졌다. 작가로서 연구자는 이러한 도시의 모습을 표현하는데 몰두하여 가깝게 혹은 멀리, 관망하며 혹은 지역의 삶 속으로 들어가서 도시의 모습을 바라보았다. 그리하여 작은 드로잉에서부터 넓은 파노라마식 구도까지 거시적·미시적 시점을 다양하게 구사하며 도시와 도시 안에서 살아가는 인간의 흔적들을 표현하였다.

이번 장에서는 연구자의 도시풍경그림을 미학적 측면에서 그 특이성을 논하려 한다. 이것은 단순히 그림을 분석하는 형식적 과정이 아니라 연구자가 추구하는 도시의 이미지를 표현하는데 적절한 양식을 찾아가는 과정이다. 연구자는 이 양식을 크게 세 가지로 파악하여 보았다. 첫 번째는 초기 작품부터 꾸준히 표현되는 수묵양식과 인도여행 이후 새롭게 등장하는 색채에 대한 탐구이다. 전통적인 수묵화 기법에서 색채로 변화되는 과정은 표현적인 부분이기도 하지만 새로운 장소에서 새롭게 느끼는 장소감에 따른 표현이기도 하다. 두 번째는 구도적인 특징이다. 연구자의 그림은 여백을 특히 강조한 반면 도시전경 같은 경우는 건물과 나무들로 화면을 뾰뾰하게 채우는 것으로 화면을 구사하였다. 세 번째로는 재료적인 변화이다. 화선지에서 캔버스로, 먹에서 아크릴과 오일파스텔로, 또 작업과정

에서 모필과 나뭇가지를 사용하면서 얻어지는 필의 감각과 그 전개 과정
대한 결과적 서술이다.

1. 수묵(水墨)의 필법과 색채(色彩)의 표현

수묵표현기법은 연구자가 동양화 전공에 입문했던 학생시절부터 즐겨 사
용하였던 표현기법중의 하나이다. 작품 활동이 한창인 지금도 연구자의
주된 표현기법은 수묵이며, 여행을 가거나 주변의 경관을 드로잉 할 때도
손쉽게 들고 나갈 수 있는 재료도 화선지와 모필과 먹이다. 2008년 이전
까지 이러한 전통의 재료들은 연구자에게 그림을 그리는데 당연하고 자연
스러운 재료들 이었다. <작품 64 - people in the city>와 <작품 65 -
the Grey>는 연구자의 초기 작품으로 발묵(發墨) 표현이 그림의 대부분
이다. 이 시기의 그림은 대부분 형태가 정확하지 않다. 이것은 서양의 다
른 재료들과 달리 우연의 효과를 크게 나타낼 수 있는 동양화만의 특징으
로 그림을 시작한 이래 연구자가 즐겨 사용하였던 유희적 표현이다. 모필
과 묵, 필법과 묵법을 포괄하여 말하는 ‘필묵기법’은 동양화의 가장 기본

적인 재료이자 표현기법이다.

필법은 대상이 되는 사물의
형태와 골격을 묘사하는 기법
이며, 묵법은 이러한 대상의
농담을 통해 허(虛)·실(實)은
물론 양감과 촉감까지 표현할
수 있다. 이러한 필법과 묵법
은 점(點), 선(線), 면(面), 찰



작품 64. 박능생, <people in the city>, 88cm
x 52cm, 화선지에 수묵, 2000

(擦), 준(皴), 농(濃), 담(淡), 건(乾), 습(濕), 흑(黑), 백(白) 등이 서로 조화를 이루며 화면에서 표현된다.¹⁷⁰⁾ 이 시기의 그림들은 ‘선’ 보다는 ‘면’이 ‘건’ 보다는 ‘습’이 주로 표현되었다. <작품 64 - people in the city>는 선은 찾아볼 수 없고 붓을 넓게 닦혀 면으로 처리한 후 물과 아교의 번짐으로 효과를 내었다. 동양의 회화에서 기운생동은 붓에서 나온다고하는데 붓의 성질과 이치를 터득하지 못하면 힘과 세(勢)

를 제대로 표현할 수 없다. 형호의 『필법기』에 따르면 “먹의 고저와 번짐, 사물의 깊이, 무늬의 자연스러움 등은 붓에 의해 만들어진다.”¹⁷¹⁾고 한다. 먹은 붓과 물의 도움을 받아 형상에 농담과 깊이를 더해준다. 먹은 색이 없는 것 같지만 모든 색을 흡수하여 다양한 색의 효과를 보여준다. 제목은 “people in the city”이지만 사람의 형체는 먹의 번짐과 농담으로 어렴풋이 표현되었다. <작품 65 - the Grey> 역시 선 보다는 널찍한 면이 화면의 대부분을 차지하고 왼쪽 가운데 부분에 농묵으로 인공의 무엇인가가 있음을 암시하는 정도로 표현하였다. “the Grey”라는 제목처럼 화면 전체에 색은 없고 회색 톤의 발묵 흔적만 존재할 뿐이다.



작품 65. 박능생, <the Grey>, 61cm x 69cm, 화선지에 수묵, 2000



작품 66. 박능생, <some landscape>, 130cm x 160cm, 화선지에 수묵, 2004

170) 저, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1996, pp.113~114 참조

171) 林若熹 저, 황보경 역, 『선의 예술 붓의 미학』, 시그마북스, 2012, p.294

이러한 수묵의 표현은 발묵 표현을 주로 사용하던 이 시기에만 사용하였던 것은 아니다. 대상의 형태를 좀 더 묘사하기 시작하던 2003년 이후의 작품에서도 수묵은 여전히 주된 표현 양식이 되었다. <작품 66 - some landscape> 역시 수묵으로만 그려진 그림이다. 그러나 담묵으로부터 농묵으로 변화를 다양하게 하여 단조롭거나 일률적인 톤을 만들지 않았다. 묵과 먹이 오채(청·황·홍·백·흑)를 만든다는 말처럼 화선지에 먹으로 그리는 그림들의 다양한 먹빛은 물감색 못지않게 풍요롭게 표현될 수 있다. 먹의 색에 대해서 김베라 세이고는 다음과 같이 언급하였다.

“먹은 색이 아니다. 색과 먹은 비교할 수 없다. 먹을 색으로 대신하지 못하고, 색을 먹으로 대신하지도 못한다. 양자는 병렬좌우의 관계가 아니라, 전후의 관계이다. 선은 먹의 전개과정이다. 먹의 전개 속에 색이 나타난다. 「먹을 움직여서 거기에 절로 오색이 갖추어져 있다」고 하는 의미이다. 색을 근원으로 환원하면 거기에 먹이 있다. 먹은 색의 기본이다. 색과 먹을 동렬에 두고서 비교하는 것은 무의미하다.”¹⁷²⁾

자동차 뒤 배경이 되는 어두운 건물은 선담후농법(先淡後濃法)의 과묵(破墨)으로 처리되었는데 먼저 담묵으로 면을 넓게 처리하고 그보다 더



작품 67. 박능생, <jam>, 254cm x 154cm, 화선지에 수묵, 2004

강한 농묵으로 세부적인 곳을 표현하였다. 2000년대 표현되었던 앞의 그림 <작품 64 - people in the city>와 <작품 65 - the Grey>에 비해 선이 많이 표현되었지만 여전히 먹색 이외에는 아무것도

172)

저, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012, p.119

더하지 않았다. “파묵(破墨)은 선담후농법(先淡後濃法)이지만, 발묵(發墨)은 선농후담법(先濃後淡法)이다.”¹⁷³⁾ 그렇기 때문에 앞의 그림들이 형체가 없이 농묵과 담묵의 번짐 효과만을 사용한다에 비해 2003년도 이후 형체가 조금씩 드러나기 시작한 작품들은 파묵 즉, 농묵으로 담묵을 파하는 기법¹⁷⁴⁾을 사용하게 되었다. 심건중은 “세상의 모든 사물은 외형적인 색만 있는 것이 아니다. 붓으로 형상을 그리고 나면 묵으로 색을 표현할 수 있다.”¹⁷⁵⁾고 표현했듯이 묵의 농담과 발묵효과는 동양 회화의 큰 장점이며 연구자가 이 시기 축하였던 회화의 형식이었다.

수묵의 표현은 도시풍경 뿐 아니라 인물에서도 표현되었다. 대체로 인물을 표현할 때 피부까지 수묵으로 표현하지는 않는다. 설사 색을 칠하지 않더라도 회계 남겨두는 것이 수묵인물의 일반적인 표현이지만 연구자의 할머니 할아버지의 얼굴은 고단한 삶의 끝을 더 무겁게 표현하고자 농묵으로 과감하게 표현하였다.



작품 68. Granpa, 96cm x 66cm, 화선지에 수묵, 2003



작품 69. Granpa, 96cm x 66cm, 화선지에 수묵, 2003

필묵의 표현은 파묵과 발묵 이외에도 선과 점에

173) , 앞의 책, p.221

174) 심개주(沈芥舟)의 <개주학화편(芥舟學畫編)>에서는 용묵을 논한 항목에서 발묵과 파묵을 명료하게 설명하였는데 “파묵(破墨)을 사용하는 자는, 우선 담묵으로 광곽(匡郭)을 내정(勾定)하고, 광곽(匡郭)이 이미 정한 다음에 요철(凹凸)을 분별하고, 형체가 이루어지면 점차로 짙(濃)게 하여, 묵기를 엄윤(淹潤)해서 항상 윤기가 있어 보이게 하고, 또 초묵(焦墨)으로써 그 계원윤곽(界院輪廓)을 파하고, 혹은 소태(疎苔)를 계소(界所)에 그린다.” 즉, 파묵은 농묵으로써 담묵을 파하는 방법이다. 또, 발묵은 묵윤(墨潤)에 의한 선농후담법(先濃後淡法)이다. …… ” ; 金原省吾, p.219~220 참조

175) 林若熹, 앞의 책, p.294

의해서도 표현된다. <작품 70, 71 - 거리풍경>은 선과 점이 두드러지게 표현되었다. 앞의 그림들과 비교해서 번짐은 없지만 여전히 수묵표현기법을 가지고 있다. 습기가 농후했던 전 시기의 작품들 보다는 조금 건조한 기분이다. 발묵이나 과묵이 없는 펜화와도 같은 느낌에 가깝지만 모필만이 구사할 수 있는 중봉과 측필의 효과는 동양화 특유의 표현기법으로 벗어나, 먹 하나의 색을 가지고 다양한 표현을 할 수 있다는 것이 분명 매력이다. 연구자의 이러한 필묵의 구사를 감상철은 다음과 같이 평하였다.



작품 70. 박능생, <거리풍경>, 33cm x 24cm, 한지에 수묵, 2005



작품 71. 박능생, <거리풍경>, 33cm x 24cm, 한지에 수묵, 2005

“작가의 수묵은 유려한 선의 운용이나 힘찬 운필의 기교를 전제로 하지 않고 있다. 대상에 대한 합리적인 형태 파악과 원근의 구분은 일점 부분 서구적인 구도법을 차용하고 있으며, 그 표현에 있어서는 먹을 쌓아 나아가는 일종의 적묵, 혹은 점묘의 방식을 취하고 있다. 짧고 단속적인 선들을 잇대어 사용함으로써 형태를 구축하고 이들의 중첩과 반복을 통해 이루어지는 일정한 리듬감을 조형의 근간으로 삼는 작업의 전개방식은 분명 전통적인 운필에 의한 조형과는 차이가 있는 것이다. 이는 일종의 터치와 유사한 필법으로 필촉에 의한 섬세하고 유려한 선의 심미를 추구하는 것이 아니라 수묵 자체의 물성과 표현력에 주목하는 경우라 할 것이다.”¹⁷⁶⁾

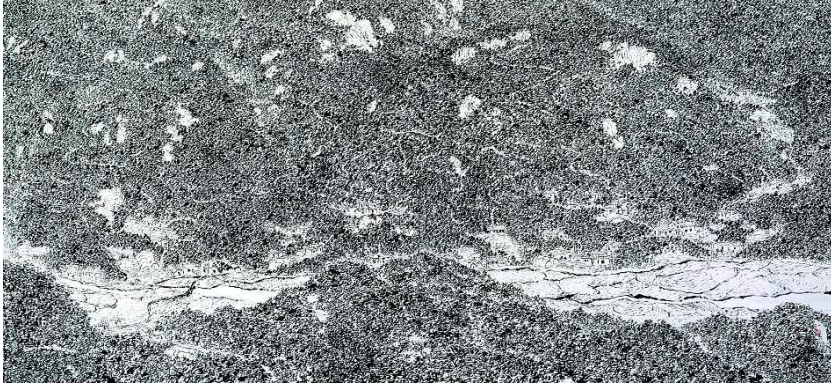
김상철이 지적한 대로 그림에서의 이러한 결과는 데생을 통하여 학습하고 연필이나 수채화로 사물을 표현해 내는 과정을 거친 후 대학에 들어와서야 비로소 모필과 먹을 접하게 된 연구자의 학습경험과 무관하지 않다. 선과 점을 이용한 그림은 과목이나 발목을 사용한 그림보다 더 세밀하게 묘사할 수 있다. 앞장에서 소개 되었듯이 연구자의 대표작을 꼽을 수 있는 <서울풍경도>나 <대전풍경도>, <부산풍경도> 등의 그림은 선과 점만을 치밀하게 사용하여 그린 그림들이다. 이러한 그림들은 몰입과 집착의 결과이다. 발목과 과목의 우연적인 효과의 재미를 벗어나 대상에 대해 좀 더 알아가고 싶은 마음이 더 관찰하게 만들고 더 세밀하게 작업할 수 있도록 하였다.

과거 연구자의 작업이 화선지와 먹의 번짐을 이용한 유희를 즐기는 것이었다면 작업이 심화되면서 점차 세밀하고 치밀해져 마치 수련을 하는 태도를 갖추어가고 있다. 특히 1년여에 거친 파노라마식 대형 작품을 그릴 때 연구자는 건물 하나하나 나무 하나하나를 그리면서 나의 인내심과 한계에 도전하는 마음으로 선과 점을 찍었다. 이러한 작업의 태도는 연구자의 장점이자 기질이다. 손이 익숙하지 못했던 시절 즐기던 먹의 유희는 손이 점차 익숙해지고 대상을 좀 더 깊이 파악하려는 태도의 변화는 표현의 변화로 이어졌다.

“커다란 화면의 스케일은 대작 특유의 장쾌함을 지니고 있을 뿐 아니라 일반적인 실경산수의 상투적인 표현법과는 일정한 거리가 있는 독특한 구도와 표현이 돋보이는 인상적인 작품이다. 무수히 많은 점들과 선들이 어우러지는 가운데 산과 길을 구분하고 그 사이사이에 작고 섬세한 필치로 그려 넣은 집과 건물들은 그 자체가 하나의 파노라마이다. …… 그간 작가가 보여주었던 노력과 분투는 분명 평가될만한 것이다.”¹⁷⁷⁾

176) , 「필묵의 집적으로 이루어낸 장쾌한 수목의 파노라마」, 개인전 서문, 2005

177) 김상철, 위의 글



작품 72. 박능생, <나의 고향>, 90cm x 179cm, 화선지에 수묵, 2004

지금까지 고찰해 보았듯이 연구자의 그림은 2006년 이전 대부분 수묵화 작품이었다. 물론 2006년 이후에도 수묵의 작업은 계속 진행되었지만 2006년 인도여행 이후 연구자의 작업은 큰 전환점을 가지게 되었다. 색의 사용과 경관에 대한 새로운 시각이 생겼다. 그림에 색이 사용된 계기는 인도에서 받은 시각적 충격 때문이다. 인도라는 나라는 사람이 보이고 색이 보이고 죽음이 보여 진다고 하는데 연구자에게는 색이 가장 인상적으로 들어왔다. 화려한 전통복장을 한 여인들과 남자 머리에 두른 터번의 일부와 각종 채소들, 꽃과 열매, 농작물, 장신구, 공예품과 조각상, 건축 자재 등이 화려한 색채를 과시하고 있었다. 그리고 연구자의 눈에 가장 눈에 띄게 들어온 것은 경관의 거대함과 한 가지 색으로 물들여진 도시의 색이다. 인도의 예술 역시 중국·한국·일본의 예술과는 다르다. “인도는 지리적으로 동양이면서도, 중국이나 일본을 동양이라고 부르는 의미하고는 뚜렷한 차이가 있다. 인도의 예술은 면적이고, 중국과 일본의 예술은 선적이라는 상위(相違)도, 원래 사물을 보는 방식이 인도는 존재성이고, 중국과 일본은 경향성이라는 데에서 오고 있다. 그러므로 인도의 미술사를 동양미술사에 편입하는 것은 지리적 분류이지 예술적 분류는 아니다.”¹⁷⁸⁾ 인도를 여행하며 작품을 한 사진작가 김필연은 “광활하게 펼쳐진 바깥 마

른 대지, 그 위에 내리쬐는 타는 듯한 태양의 열기, 온몸을 휘감으면서도 허리춤을 과감하게 드러낸 여인의 의복, 시장 통 가게마다 매달고 늘어놓은 물건이며 쌓아둔 옷감에서도 가장 먼저, 많이, 눈에 띄는 색이 적색이었다.”¹⁷⁹⁾ 고 하면서 인도의 색을 말했다. 마찬가지로 연구자에게도 적색은 가장 눈에 들어온 색이었다. 수묵화 위주의 무채색의 그림만 그리던 연구자에게 색의 강렬함은 연구자 그림의 전환점을 가져다주었다. 인류학자의 이론에 따르면 인류가 최초로 인식한 색이 적색이라 한다.¹⁸⁰⁾ “색은 우리 삶의 모든 측면에 밀접하게 관계가 있다. 색은 크게는 문화 간의 차이를 말해주기도 하며 작게는 개인의 정신적, 정서적 변화와도 관계한다. 즉 색채는 상징적이기도 하고 심리적이기도 하다. …… 피테는 붉은 색을 ‘열정적이고 자극적이며 흥분적’ 이라고 하였는데, 칸딘스키는 ‘내부에서 분출하고 작열하며 남성적으로 성숙한 색’¹⁸¹⁾이라고 하였다. 연구자에게 있어서 적색은 반전이며 새로운 모색이었다. 수묵위주의 그림에서 강렬한 적색의 그림은 그동안 연구자의 창작 행위에 대한 반성이다. 산수자연을 그릴 때는 화선지에 먹으로 그리는 것이 당연했는데 먹 대신 붉은 색을, 화선지 대신 캔버스를 사용하게 된 것이다.

<작품 73 - Memory of India>는 인도의 다르질링이라는 북인도에 위치한 거대한 산의 일부분이다. 이 지역은 주로 차로 유명한 지역으로 주생업이 차를 키워 생활하고 거대한 산을 일궈 차나무를 심는다. 온통 붉은 땅이다. 연구자는 이러한 경관 인상의 기억을 더듬어 작품으로 표현하

178) 저, 앞의 책, p.162

179) 김필연, 「해화문화」 봄호, 통권 31호, 대전대학교 신문방송사 해화문화편집국

180) 그 이론을 받쳐주듯 인도의 아잔타 석굴이나 스페인의 알타미라 동굴과 이집트와 고구려 고분, 회람의 신전 등에서 벽화에 사용된 색들 중 가장 많은 색이 적색이다. 더욱이 세계 100대 브랜드가 사용하고 있는 상징색을 보면 청색계열과 적색계열이 비슷한 비율로 선두인데 청색계열이 적색계열과 나란히 선두인 이유는 IT 업계가 청색계열을 선호해서이다. IT 업계를 제외한 나머지 기업만으로 순위를 따지면 적색계열이 단연 선두다. 김필연, 「해화문화」 봄호, 통권 31호, 대전대학교 신문방송사 해화문화편집국

181) 김정란, 「어린이 모티프 그림연구 - 타자성 표현을 중심으로」, 상명대 박사학위논문, 2013, pp.28~29 참조

었다. 실제로 산이 붉지는 않지만 연구자가 바라보았던 인도의 이 거대한 마을은 대부분의 집들이 붉은색으로 칠해져 있었다. 또 다른 마을은 흰색이고 노란색이다. 인도의 마을은 그 마을마다 특유의 색을 가지고 있다. 그러한 이유로 연구자는 기억 속 인도의 마을을 붉은색으로 표현하였다. 그리고 붉은 색 바탕의 그림은 산 그림에서 종종 등장하여 연구자 그림의 특징적 색채가 되었다. 연구자의 붉은 색에 관하여 조송식은 다음과 같이 평하였다.



작품 73. 박능생, <Memory of India>, 193cm x 132cm, 종이에 주먹, 2008

“이 붉은색은 박능생의 작업에서 어떤 의미가 있는 것일까. 사실 붉은 색은 인간의 가장 원초적인 인성을 자각시켜주는 색이다. 이미 구석기 기대의 유물에서 이러한 생동적인 색이 출현한 바를 목격할 수 있다. 이는 바로 어두움이 아니라 빛이며 생명이며 환희로써 종교적인 의미를 가지고 있는 것이다. 그가 이전에 ‘검은 도시 속의 반란’이란 부제를 달아 전시하면서 구체적인 것을 초월한 보편적 정감을 보여주려 하였다면, 이 작품에서는 보편적인 것에서 다시 구체적인 생명으로 돌아온 것이라 할 수 있다.”¹⁸²⁾

언급했다시피 색의 등장은 작업의 큰 전환점이었다. 작품 전체의 기조는 지금까지 시도하였던 도시와 자연으로 일관되지만 도발적인 색과 기억

182) , 「도시와 자연에 대한 담론 - 자연의 영원함에서 도시 속 삶의 의미 읽기」, 국립미술창작스튜디오 개인전 서문, 2008

의 잔상, 또는 사건들을 통해 연구자는 인간 삶의 구체성을 더욱 음미할 수 있었다. 이후 색이 구체화된 작품은 <산타기>시리즈와 <인왕산> 시리즈 등 주로 ‘산’그림에서 두드러지게 나타난다.

<산타기>는 도시와 자연에 이어 인간과 자연의 대립적 이미지를 보여 주면서 자연에 대한 현대적 시각을 보여주려 하였다. 자연은 더 이상 종병(宗炳)이 추구한 부처의 영원한 이미지나 곽희(郭熙)가 말하는 “가볼만한 곳”(可行) “바라볼 만한 곳”(可望), “노닐만한 곳”(可遊), “살만한 곳”(可居)¹⁸³⁾ 으로서의 선경(仙境)이 아니다. 그러한 자연은 관념적이며, 이제 는 추상적이기까지 하다. 고대인들에게 산은 거대한 미지의 세계였다. 산수자연의 신비감과 경외심은 관념적이고 숭고하였으며, 신성시 되었다.

“고구려의 주몽이 말을 달리고 활을 쏜 곳, 온갖 짐승으로 변신하며 격투하고 승리를 거둔 모험적 공간이 바로 산수였다. …… 고대의 노래집에서도 산수는 두렵거나 신비한 공간으로 등장한다. 중국 북방의 노래를 모은 『시경』(詩經)에는 …… 산수를 읊는 것을 굳이 찾아본다면, 그 내용은 산이 무너져 내리는 무서움 같은 것이었다. 그들에게 산수는 노래될 만한 대상이 아니었다.”¹⁸⁴⁾

고대의 사람들은 산을 존엄의 대상으로 여겼다. 공자는 “인자요산, 지자요수(仁者樂山, 智者樂水)”라 하여 “어진 사람은 산을 좋아하고, 지혜로운 사람은 물을 좋아 한다”고 하였다. 또 한나라 유학자 유향(劉向)은 “산은 높고 높아 많은 사람들이 우러러보는 것이다. 초목이 살고, 못 생명이 자리 잡고, 새와 짐승이 무리지어 살고, 달리는 짐승이 쉬며, 보배로운 것들이 번성한다. 기이하게도 만물을 키워내면서도 지치지 않고 사방으로 뻗쳐 끝이 없도다.”¹⁸⁵⁾라고 말하여 산의 숭고함을 표현하였다.

183) 宗炳, 「山水訓」, 『林泉高致』, “世之篤論, 謂山水有可行者, 有可望者, 有可遊者, 有可居者” ; 俞劍華 저, 김대원 역, 『중국고대화론유편』 4편 산수, 소명출판, 2010, p.230 참조

184) 고연희, 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009, p.22

185) 유향, 『設苑』, 「雜言」; 고연희, 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009, p.24

또 산수공간은 은일의 장소였다. “유명한 주나라의 백이숙제(伯夷叔齊)에서부터, 또는 상고시대 허유(許由)와 소부(巢父)에서부터 은일자는 산으로 들어가 숨었다. 정치적 분열 시기나 왕조의 교체기에 정치적 박해를 피하기 위해서, 생명을 보전하기 위해서 또는 자신의 사상과 정신적 독립을 지키기 위해서 은둔은 지속적으로 나타나고 있었다.”¹⁸⁶⁾ 이러한 은일 사상은 “세상에 도(道)가 있으면 나가고 도(道)가 없으면 숨는다.”¹⁸⁷⁾ 또는 “은거하면서 그 뜻을 구하고, 의를 행하며, 그 도(道)를 행한다.”¹⁸⁸⁾ 등 유교적 사상과도 관계가 있다. 이후 곽희는 “군자가 임천을 갈망하는 이유는 바로 이 아름다운 공간 때문이다.”¹⁸⁹⁾ 탈속의 아름다운 공간으로서 산수를 이야기 한다.

그러나 현대인들에게 산은 대자연으로서의 존엄의 대상도 은일 하고 싶은 장소가 아닌 오르고 싶은 곳이 되었다. 그곳에서 힐링 하며 자아를 찾아가고, 도시 안에서 지친 심신을 치유한다. 이것은 곽희가 말한 탈속적인 아름다운공간의 개념과 유사할 것이다. 그러나 정도가 지나쳐 주말이면 사람들은 마치 기차가 지나가듯 줄을 지어 산에 오른다. 비슷한 복장과 익명성을 가지고 산을 오르는 사람들은 모두 자연을 사랑하는 사람들 이라기보다는 도시생활의 일부분을 즐기는 사람들처럼 느껴지는데 그저 스쳐 지나가는 정체성 없는 도시의 투명인간들이다. 오르고 또 오르다가 더 이상 길이 없으며 다리를 만들고 봉우리마다 케이블 선을 만들어 그 줄을 타고 다른 봉우리로 이동한다.

<작품 74, 75 - 산행>에서 붉은 색은 산의 숭고함과 존엄함, 원시성이 다. 앞 글에서 보았듯이 피테는 붉은 색을 ‘열정적이며 자극적이며 흥분

186) , 「삼원법에 나타난 산수공간의 미학적 의미」, 『철학연구』 125, 대한철학회논문집, 2013. 2, p.87

187) 孔子, 『論語』, 「泰伯」, 天下有道則見, 無道則隱 ; 김재숙, 위의 논문, p.91

188) 孔子, 『論語』, 「季氏」, 隱居以求基志, 行義以達基道 ; 김재숙, 위의 논문, p.91

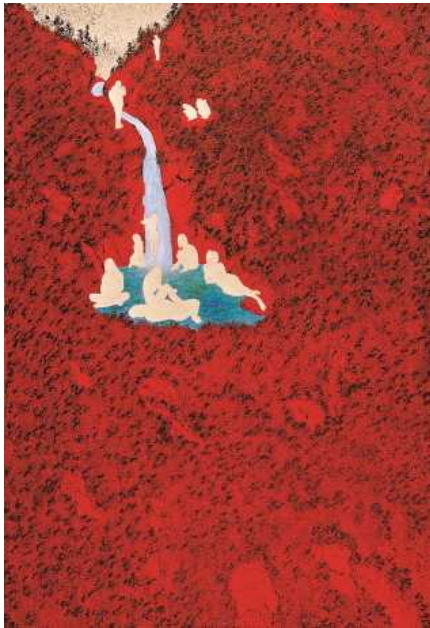
189) 郭熙, 「山水訓」, 『林泉高致』, 君子之所以渴林泉者, 正謂此佳處故也 ; 俞劍華, 앞의 책, p.226

적’이라고 하고, 칸딘스키는 붉은색을 ‘외부로 향하지 않고 주로 내부에서 분출하고 남성적으로 성숙한 색’이라고 했다. 연구자의 그림에서 붉은색은 가공되지 않은 원시적 강렬함을 보여주는 색이다. 반면 흰색으로 외형만 표현된 사람들과 문명(다리, 케이블)은 정체성 없음의 표현이다. 하얀색은 모든 것을 수용할 수 있는 색인 반면 아무것도 표현하지 않고 있는 색이다. 간혹 어린이들은 흰색과 투명색을 혼돈하여 말할 때가 있다. 투명은 모든 것을 비취내는 것으로 색의 특성을 가지지 않는다. 그림에도 불구하고 흰색과 투명을 비슷하게 취급하는 관습은 흰색 역시 색에 관한 아무런 정보를 제공하고 있지 않다는 의미로 받아들여진다. 그런 의미에서 붉은 산을 오르는 하얀 인간들은 도시에서 어떤 위치에서 모습으로 살고 있던지 이 산에서는 익명성으로 자연 안에 거(居)하는 작은 존재인 것이다. 산은 이제 옛 산수화에 등장하는 관조의 대상이 아니라 여가와 운동, 관광과 순례 같은, 어쩌면 산수 자체와는 무관한 생활풍속의 대상이 된 것이다. 그들은 나름대로 각자 인생의 무게를 가지고 있을 것이다. 그러나 웅장한 산을 개미떼처럼 오르는 사람들의 행렬을 멀리서 조망한다면, 개인의 삶 보다는 커다란 우주의 아주 작은 점으로만 생각되어질 뿐이다.

붉은 산 이지만 여전히 먹을 사용하였다. 백색 화선지에 수묵화를 빨간 필터가 있는 렌즈로 바라봤을 때처럼 바탕이 빨개진 것 외에는 다른 표현의 변화는 없다. 빨간 필터는 색안경인 동시에 열 감지 카메라처럼 세상을 투시하여 바라 볼 수 있게 하는 필터이다. 붉은 산은 원초적이고 정체성 없는 사람들은 하얀색으로 투명인간이다. 다음은 붉은 산수에 대한 고충환의 평론 중 일부이다.

“화면이 온통 붉게 칠해진 적색 산수이다. 안료의 투명성 탓에 마치 붉은 셀로판지를 통해서 보는 것 같은, 붉은 필터를 통해 보는 것 같은 사물현상과 시각경험을

준다. 필터를 통해 본다는 것은 세계 자체가 아닌, 필터링(세계에 대한 해석행위)을 통해 본다는 것이며, 따라서 필터는 작가가 세계를 들여다볼 때(해석할 때) 사용하는 도구이다. 광학적이고 심리적이고 해석적인 그 필터를 통해 본 산수 위에 작가는 산행을 하는 사람을 포치했다.”¹⁹⁰⁾



작품 74. 박능생, <산행>, 130cm x 97cm, 화선지에 수묵 채색, 2007



작품 75. 박능생, <산행>, 130cm x 97cm, 한지에 먹 채색, 2007

이가염의 <도판 60 -만산홍편>도 붉은 색이 강렬한 산수화이다. 먹색을 바탕으로 하고 위에 진한 주사로 산의 경치를 강조하여 전체 화면은 붉은색과 검은색 두 가지의 강렬한 대비로 무게가 있어 감상자로 하여금 기운을 얻을 수 있게 한다. 중국 마오쩌둥의 시구 ‘바라보니 모든 산이 붉게 물들었네, 숲도 층층이 물들고(看萬山紅遍, 層林盡染)’¹⁹¹⁾에서 영감을

190) , 「형식 실험의 양상들, 의미있는 지점들」, 금천 오픈스튜디오 서문, 2010

191) “獨立寒秋，湘江北去，橘子洲頭。看萬山紅遍，層林盡染；漫江碧透，百舸爭流。鷹擊長空，魚翔淺底，萬類霜天競自由。悵寥廓，問蒼茫大地，誰主沉浮。來百侶曾遊，憶往昔崢嶸歲月稠。恰同學少年，風華正茂；書生意氣，揮斥方遒。指點江山，激揚文字，糞土當年萬戶侯。曾記否，到中流擊水，浪遏飛舟。”毛澤東，〈沁園春 長沙〉，1925

받은 작품으로 서양화의 명암을 중국화에 접목했으며 서양화 기법과 전통 필묵을 이용하였다. 그의 그림은 어두운 가운데 빛이 있다. 온통 붉게 물든 산이지만 왼쪽 구석에서부터 아래로 흐르는 물줄기는 어둡다. 이 가염은 빛과 어둠에 대해서 많은 관심을 기울이면서 “산수화는 밝음에 관심을 가져야 한다”고 언급한 바 있다. 그의 말대로 <도판 60 - 만산홍편>은 위쪽과 아래쪽을 어둠으로 가운데 건물들이 들어선 곳을 밝음으로 처리하였다. 산과 물 한가운데 인공의 건축물들이 세워져 있다. 근대화되기 이전의

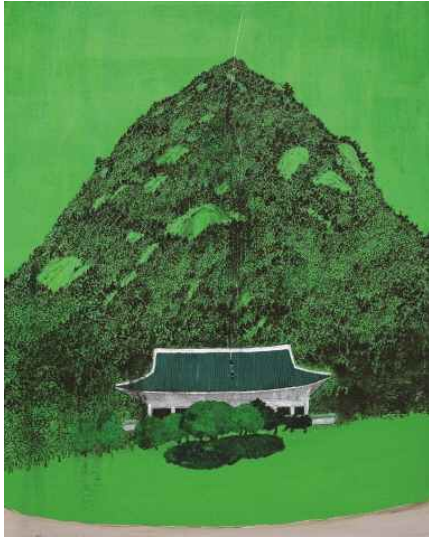


도판 60. 이가염, <만산홍편>, 137cm x 67cm, 1972

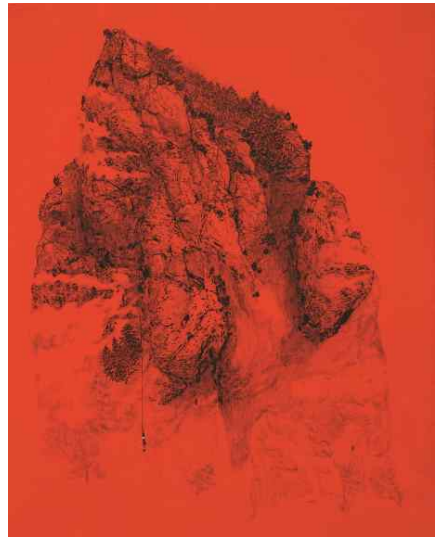
산수화라면 이와 같은 건물들이 들어선 산수화는 보기 어렵다. 문명과 자연의 어쩔 수 없는 조화가 이제는 자연스러운 모습으로 보인다.

붉은 산수와 마찬가지로 초록의 산수 역시 색에 대한 관심이다. <작품 76 - 번지점프>의 배경은 <작품 77 - 번지점프>와 마찬가지로 초록색이 화면의 바탕으로 깔려있다. 그러나 붉은 산수와는 달리 좀 더 현실적으로 보이고 안정적으로 보인다. 초록색은 본래 안정과 휴식, 치유의 힘을 가지고 있는 색이기도 하지만 북악산과 청와대, 잔디 등의 본래 색을 간직하기 때문이다. 바탕으로서의 초록이 아니라 산은 본래 초록이기 때문에 이후 작품에서는 초록의 산을 작품에 표현하게 되었다. “우리의 눈은 이 색 앞에서 진정한 만족을 느낀다. 두 모색(母色;파랑·노랑)이 엄밀하게 균형을 이루면서 혼합되어 하나의 색이 다른 하나의 색보다 더 두드러지지 않을 정도가 되면, 우리의 눈과 감정은 이 혼합색을 마치 단일색인 것처럼 본다. 더 이상 요구하려고도 하지 않고, 더 이상 요구할 수도 없는 상태인

것이다.”¹⁹²⁾ 붉은 색과는 달리 초록은 안정되고 욕심이 없는 색으로 모든 것을 품을 수 있는 대자연의 색으로 적합하다고 느껴진다.



작품 76. 박능생, <변지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011



작품 77. 박능생, <변지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011

앞의 그림들에서 보아왔듯이 2006년 이전의 작품들은 수묵의 그림들이 전부이다. 전통 수묵화에서처럼 산도 먹색, 건물도 먹색, 자동차도 먹색이었다. 그러나 ‘색’이라는 조형언어를 그림에 적용함으로써 전통적으로 보였던 산수화는 좀 더 세련된 형식으로 전개되었다. 그러나 화선지나 캔버스에 강렬한 색을 칠하면서도 수묵의 필법은 그대로 유지했다. 색과 먹은 배타적 관계가 아니라 서로를 돋보이게 하고 보완하는 관계이다. 산과 건물들 모두 수묵으로만 그려졌던 그림에 산을 초록으로 채색하였다. 그러나 바위와 나무를 표현하는 필법은 전통 산수화에서 볼 수 있는 필법이다. 이러한 표현의 시도는 전통의 수묵화를 현대적 감각으로 해석하기 위한 시도이기도 하다.

192) Goethe, 역, 『색채론』, 민음사, 2004, p.257

이 시대에 순수하게 자연 풍광만을 바라본다는 것은 매우 어려운 일이다. 2008년 중국 십도(十渡) 계곡을 바라보며 현장 사색을 하고 있을 때 느닷없이 뛰어든 번지점프를 하는 사람은 풍경을 바라보는 새로운 시선을 가지게 하였다. 그 이후 번지점프를 하는 사람은 연구자의 산 그림에 자주 등장하고 있다. 이러한 표현은 풍경만 그려진 단조로운 화면에 작은 재미를 부여하기도 하지만 그렇다고 단순히 화면의 재미를 위한 구도적 감각만은 아니다. 붉은산에 하얀 투명한간들이 산을 오르고 즐기려고 하듯이 오늘날 자연은 과거 동양사상에서 추구했던 순수한 의미의 자연이 아니라 도전의 대상이 되어 날으려(飛)하고, 오르려(行)한다.



작품 78. 박능생, <번지점프>, 215cm x 150cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2011



작품 79. 박능생, <번지점프>, 91cm x 72cm, 캔버스에 수묵·아크릴, 2011

“전통적인 산수는 산행의 개념으로 바뀐다. 산행은 현대인의 일상적인 생활양식으로 자리 잡았고, 그런 만큼 옛 그림에서처럼 사람 없는 산수 자체를 생각하기 어렵다. 산수는 관상과 관조의 대상으로서보다는 여가와 운동, 관광과 순례 같은, 어찌

면 산수 자체와는 무관한 생활풍속의 대상이 된 것이다. 작가의 그림에 엮보이는 크라이머나 번지점프 역시 그 사정이 크게 다르지 않다. 이렇듯 이 일련의 그림들은 산수로부터 산행으로, 관조의 대상으로부터 생활풍속의 대상으로 전개된, 산수 개념의 변화 양상을 재확인 시켜주고 있는 것이다.”¹⁹³⁾

초록 바탕과 붉은 바탕의 ‘산’ 그림은 흰 바탕의 산수화 그림보다 시각적으로 먼저 이끌리게 된다. 이후 빨강과 초록으로 바탕을 진하게 채색하여 그 위에 작업을 하는 작품 이외에 연구자의 작업에서 색은 다양한 방법으로 등장하게 되었다. 작은 드로잉에서부터 대작에 이르기 까지, 또 먹의 파묵 발묵이 아니더라도 물감과 토분을 이용해 번지는 효과를 낸다든지 난지와 금천의 작업등에서 다양한 색채를 구사하게 된 계기를 마련하게 되었다.

<작품 78 - 번지점프>와 <작품 80 - 워싱턴 DC>는 오일파스텔을 이용한 작업이다. 색을 좀 더 선명하고 질감 있게 사용하고자 화선지에 먹이나 수채물감이 아닌 오일파스텔을 사용하였다. 종이에 파스텔로 힘을 주어 찍어서 표현된 화면은 물감을 두껍게 칠한 효과와는 달리 종이에 색이 스미지 않고 화면에 고착된다. 그렇지만 유화물감처럼 화면위에 발려있다는 느낌도 아니다. 붓을 사용하지 않고 꼭 누르는 힘을 이용한 파스텔 작업은 종이의 틈 사이로 밀려들어갔고 화면 위로 흐르는 호분에도 녹아내리지 않고 이질적인 질감을 내며 선명한 색을 유지할 수 있다.



작품 80. 박능생, <Washington DC>, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012

193) , 「형식 실험의 양상들, 의미 있는 지점들」, 금천오픈 스튜디오 서문, 2010

처음 작가로서 길을 들어섰을 때 동양화와 전통매체와의 인연은 연구자의 작품 활동 초기 의심할 여지없이 당연하게 받아들여졌던 작업의 환경이었다. 미술학도로 입문하였던 1990년대 초반 당시 한국화단은 수묵화 열풍이 과열되었던 시기를 갖 지난 상태였는데, 여전히 수묵화는 동양화의 정식으로 여겨져 동양화를 전공하는 미술학도로써 자연스럽게 학습해야 하는 과정이었다. 그렇기 때문에 화선지와 먹, 모필로 표현되는 파묵과 발묵, 그리고 선에 대한 집념은 아카데미한 정서로 자리 잡았다. 그러나 앞의 내용에서 서술되었다 시피 작품 활동을 꾸준히 하는 동안 지역의 스튜디오와 여행을 통한 장소의 경험은 전통적인 수묵화에서 벗어나 그림에 색채 도입하는 계기가 되었다.

2. 여백(餘白)과 조밀(稠密)

연구자의 그림의 구도는 여백의 구도와 짝 찬 조밀의 구도를 보이는 두 가지 유형을 취하는 것으로 대조적이다. 동양화론에서 구도는 경영위치라고 할 수 있다. 어느 곳에 점을 찍느냐 하는 것은 바둑돌을 어디에 둘 것이냐의 문제만큼 결정적일 수 있다. 입시 미술을 하면서 가장 안정된 구도는 삼각형 구도라고 배웠다. 가운데에서 약간 측면에 주제를 넣고 그 주제를 중심으로 다른 물체들을 배치함으로써 화면에 안정감을 줄 수 있다. 이러한 구도 방식은 서양 미술이론이



도판 61. 팔대산인, <팔팔조도>, 화첩에 수묵, 31.8cm x 27.9cm, 1694

전해지면서 보편적 이론으로 정립되었지만 동양의 전통에서는 여백의 구도를 선호하는 경향이 있다. 중국 명나라의 팔대산인(八大山人, 1626~1705)은 그림에서 여백의 구도를 즐겼다. 그의 화조 대부분이 그리 고자하는 주제만 간결하게 표현하고 남은 공간은 그대로 비워둔다. 팔대산인의 대표적인 그림 <도판 61 - 팔팔조도(叭叭鳥圖)>는 새가 던고 있는 작은 바위와 간결한 필의 새가 전부이다. 그러나 남은 공간은 빈 공간이라기보다는 이 새가 즐기에 적합한 환경으로 보인다. 동양화의 여백은 구도의 형식이라기보다는 사유의 형식이라고 할 수 있다.

“여백은 ‘사외’의 본질과 통하는 주요 요소이다. 이를 보편적으로 말하자면 진선미 일치에 이를 때 오는 텅빔, 고요함의 상태이고, 다시 미적 가치로 환원하면 담박(淡泊), 소쇄(瀟灑)함 이다.

.....

여백의 핵심은 바탕 그대로 남겨두는 부분이 ‘본질적인 어떤 것’을 의미한다는 사실과 본질에 이르고자 하는 ‘뜻을 그린다’는 의미, 두 측면으로 볼 수 있다.”¹⁹⁴⁾

작품에서 여백의 미를 추구하였던 작가 이우환도 그의 저서 『여백의 예술』에서 다음과 같이 말하고 있다.

“..... 내부와 외부가 만나는 길이다. 거기에서는 내가 만드는 부분을 한정하고 만들지 않은 부분을 받아들임으로써 서로 침투하기도 하고 거절하기도 하는 다이내믹한 관계를 만들어내는 것이 중요하다. 이 관계작용에 의해 시적이며 비평적이며 그리고 초월적인 공간이 열리기를 바란다.

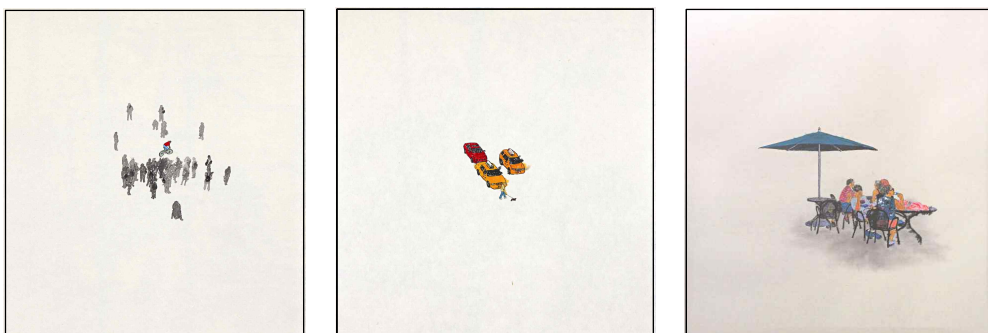
나는 이것을 여백이라 부른다.

..... 예컨대 큰 북을 치면 소리가 주위 공간에 울려 퍼지게 된다. 큰 북을 포함한 이 바이브레이션의 공간을 여백이라 하고 싶다.”¹⁹⁵⁾

194) 이우환, 「문화시대의 그림 읽기와 여백」, 『史叢』 75, 고려대학교 역사연구소, 2012, pp.298~299

195) 이우환, 김춘미 역, 『여백의 예술』, 현대문학, 2013, p.16

이우환이 말했듯이 여백은 관계를 형성하는 공간이며 의미가 울려 퍼지는 공간이다. 주제만 간결하게 전달하고 나머지 공간은 그려진 부분과 소통하여 의미를 만들어내는 것이다. 연구자의 작품에서 여백의 그림은 주로 드로잉에서 많이 보여 진다. 드로잉은 현장에서 해야 하는 부담도 있기 때문에 짧은 시간과 작업의 환경이 많은 것을 담을 수 없기 때문인 이유도 있다.



작품 81~83, 박능생, <New York drawing>, 47cm x 52cm, 화선지에 수묵·아크릴, 2012

대부분 여백의 구도는 주제를 가운데 위치시키고 많은 부분을 비워둔다. 빈 공간은 보는 사람으로 하여금 주제에 더욱 집중할 수 있게 한다. 사람이나 자동차 등은 하나의 덩어리가 아니라 날개의 점으로 보아 작은 화면 속에서도 어느 곳에 배치할 것인가도 중요한 문제이다. 흔히 동양화의 구도를 바둑에 비유하기도 한다. 명나라 장풍(張風)은 “바둑을 잘 두는 사람은 포석에 능하고 성동격서의 전략으로 자신의 세력을 늘려간다. 그림을 그릴 때도 느슨하고 여유로운 마음으로 화면을 배체하고 점염으로 깊이를 더해 아름다움을 이끌어낸다.” 『담예술』 라 하였고, 청나라 왕개(王概)도 “화초를 그림에 있어 공필화, 문인화를 막론하고 붓을 놓을 때는 바둑과 마찬가지로 세력을 확보해야 한다.” 『개자원화전』 고 하였다.¹⁹⁶⁾

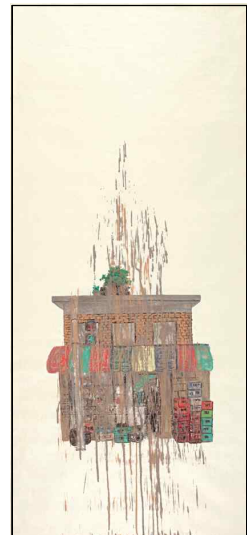
점 하나가 모여 덩어리가 되듯 날개의 사람과 자동차는 여백을 중시하면서도 구도적 배치를 간과할 수 없다. “점을 하나 찍으며 다른 어느 곳에 점을 찍어야 할 것을 생각한다.”는 이우환의 말처럼 구도적 배치는 이렇게 이루어지는 것이다.

<작품 84, 85>은 드로잉 작품은 아니지만 위의 드로잉과 같이 간결한 구도로 표현되었다. 드로잉과 아닌 것의 구분을 크기로 하는 것은 아니지만 위의 세 드로잉<작품 81~83>이 현장에서 계획 없이 그려진 그림이라면 아래 두 그림<작품 84, 85>는 스튜디오에서 계획적으로 그려진 작품이다. 금천 일대의 작품으로 그 지역의 풍경이다. 차 안에서 택시 기사가 자고 있는 풍경과 허물어 질것 같은 낡은 건물의 풍경을 긴 화폭으로 늘어트려 여백을 강조했다. 여백은 그림에 여유로움을 줄 수 있다. 이 그림에서는 여백으로 인해 낙후된 동네의 척박함 보다는 인간적인 따뜻함을 느끼게 한다.

<작품 86 - Memory of India>는 비오는 듯 흘러내리는 느낌으로 마을과 길을 표현하였다. 먹과 수채물감을 쓰다보면 물감이 흘러내리기도 하는데 이러한 표현은 화면에 회화적인 감수성을 주기 때문에 애써 흘러내리지 않도록 조심할 필요 없이 자연스럽게 흐르도록 두었다. 큰 섬과 작은 섬처럼 위치되어져 있는 덩어리

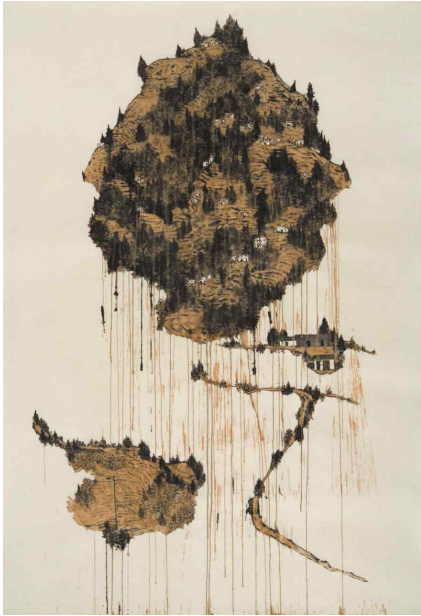


작품 84. 박능생, <독산동>, 212cm x 96cm, 화선지에 수묵, 2010



작품 85. 박능생, <독산동>, 212cm x 96cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2010

196) ; , 황보경 역, 『중국화 선의 예술 빛의 미학』, 시그마 북스, 2012, p.289 참조



작품 86. 박능생, <Memory of India>, 193cm x 132cm, 화선지에 수묵·토사, 2008

를 연결해 주는 것은 선처럼 보이는 길이다. 동양화의 여백은 그리지 않는 것이 아니라 남겨둠으로써 공기가 통하고 기가 흐르는 곳이다. 공기가 흐른다는 것은 시간성을 의미한다. 모든 만물은 공기와 중력에 의해 시간의 흐름을 알 수 있다. 공기가 없다면 썩어질 것도 없고 생명도 없을 것이다. 그런 의미에서 공기는 시간성과 깊은 관계를 가진다. 변영섭 선생도 여백의 공간과 시간성에 대해 논문에서 다룬바 있다.

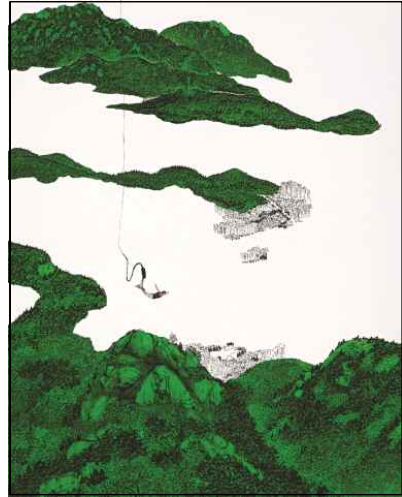
“여백이 공간이지만 단지 공간성의 개념만은 아니라 시간성의 개념으로 보아야 한다. 여백에 의해 표현되는 폭포나 구름처럼 고정되어 있지 않고 흐르며 변화하는 과정, 또 눈에 보이지 않는 공기가 쉬지 않고 움직이는 원리, 즉 공간에 존재하는 만물이 본질적으로 시간성을 지니는 이치가 반영된 개념이다.”¹⁹⁷⁾

마을과 주변의 흐르는 공기는 삭막하게 채워진 화면과는 대조적으로 여유로워 보이고 서정적으로 보이게 한다. 큰 덩어리를 중심부에 포치하는 구도는 ‘산’ 그림에서 많이 볼 수 있다. ‘인왕산’ 시리즈 작품의 대부분 표현이 가운데 큰 덩어리를 위치시켰다. 망망대해에 떠 있는 섬과 같이 중앙에 위치한 덩어리는 여백과 무채색의 필묵으로 인해 더욱 강조된다.

지금까지 고찰된 여백은 대상의 위치를 중앙에 배치하는 그림들이었다.

197) , 「문화시대의 그림 읽기와 여백」, 『史叢』 75, 고려대학교 역사연구소, 2012, p.298

반면 <작품 87 - 변지점프>은 그림의 사
이 사이에 여백을 줌으로 흐름을 표현하였
다. 초록의 전경·중경·원경 사이의 빈 공
간은 강물이고 건물이다. 동양의 삼원법
에서는 전경·중경·원경 사이에 공간을 두
어 안개가 낀 것처럼 보이게 한다. 이 그
림에서는 안개가 낀 것이 아니라 좀 더
명확하고 선명하게 여백을 남겨 전경·중
경·원경의 공간을 나누었다. 여백은 그려
지지 않은 공백과는 다르다. 그려지지 않
았다는 점에서는 여백과 공백이 마찬가지로
이겠지만 의도적으로 그림에 공기를 통하
게 함으로써 변화되는 시간과 공간의 흐름을 느낄 수 있게 하는 것이다.



작품 87. 박능생, <변지점프>, 캔버스에 수묵·아크릴, 92cm x 72cm, 2011

“여백은 성김이나 뻑뻑함의 처리와 관계있으며, 주체를 두드러지게 하는 것과 관계 있다. ……

여백을 그리는 것은 실을 위한 것이요, 제재의 내용을 위한 것이며, 그림 속의 중요한 형상이나 중요한 줄거리를 더욱 두드러지게 하기 위한 것이다. 그리고 그림을 더욱 변화 있게 하고 더욱 생동감이 있으며 더욱 상쾌하게 하기 위한 것이다.”¹⁹⁸⁾

전통적으로 서양에서는 여백이라는 의미는 없다. 동양의 그림은 사의성을 더 중요시하기 때문에 ‘공(空)’이라는 의미의 사의적 사유는 그림에서도 반영되었다.

“서양의 문화가 존재와 현존에 초점을 맞추고 전통적으로 비어 있음을 부정적으로, 가득 채우지 못한 것으로 평가한 반면, 동아시아 문화에서는 채움과 비움, 존재와

198) 저, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1993, p.55

비존재를 함께 생각하고 서로 역동적으로 관련된 것으로 이해하는 경향이 발견된다.”¹⁹⁹⁾

동양의 여백은 의도적으로 공간을 비움으로서 사물과 공간이 강렬한 에너지로 반향하면서 서로에게 응답하는 장소인 것이다. 이와 같은 동양의 사상아래 형성된 여백의 미학적 가치는 전통매체를 다루고 있는 연구자의 미의식에 영향을 미치고 있음은 당연한 결과일 것이다.

조형 언어로써 여백의 미와 함께 연구자의 작품의 미학적 특징 중 하나는 조밀(稠密)의 구도이다. 조밀한 구도는 조밀한 필법으로부터 생겨난다. 김베라세이고는 선의 발달에 따라 화체(畵體)의 조밀, 즉 조략체(粗略體)와 주밀체(周密體)라는 두 가지 서체 생기게 된다고 한다.²⁰⁰⁾ 선이 두드러짐으로써 정밀한 화체가 발전할 수 있는 것은 당연한 이치이다. 앞글에서 지속적으로 살펴보았듯이 연구자의 그림은 발묵과 파묵의 면에서 선으로 발전되어 왔다. 전체적으로 그림의 성향이 치밀해지고 있는 것이다. 선이 치밀해지면 그 다음에는 그림 전체가 치밀해 지는 것이다. 여백이 많은 그림들과는 달리 치밀하게 묘사된 그림 역시 연구자의 그림에 많은 부분을 차지하고 있다. 이러한 구도는 주로 <작품 40 - 서울전경도>, <작품 41 - 대전전경도>, <작품 42 - 부산전경도> 등 대도시의 그림 등에서 보여 지는 필체이다. 뾰뾰하게 채워진 건물들과 나무숲을 묘사하는데 조략체와 주밀체를 사용하여 조밀의 구도를 만들어 갔다. 이러한 조밀한 구도는 작업의 중반이후부터 꾸준히 표현되어져 오고 있다.

<작품 88 - 공주에서 유성으로>은 고향 근처 야산의 모습을 모필을 이용하여 주밀한 필치로 묘사하였다. 그림 상단 일부만 여백으로 처리되었고 이후 그림이 있는 부분은 농묵과 담묵의 뾰뾰한 터치가 주된 표현이

199) Silke von Berswallrabe, 이수영 역, 『타자와의 만남』, 희고재, 2008, p.200

200) 金原省吾, 앞의 책, p.216 참조



작품88. 박능생, <공주에서 유성으로>, 90cm x 179cm, 화선지에 수묵, 2004

다. 공주에서 유성으로 가는 길은 뾰뾰한 숲과 도시의 건물들로 쉴 새 없이 이어지고 있었다. 눈앞에 펼쳐진 모든 것들이 진하고 흐린 작은 점들로 보인다. 과묵과 발묵으로 먹의 유희를 즐겼던 때와는 달리 연구자의 눈에 비친 경관은 뾰뾰한 작은 점들이

었다. 2005년도에 그려진 <작품89 - 기차역 드로잉>과 <작품90 - 거리 드로잉>에는 농담의 변화 없이 무수한 점들을 성기고 뾰뾰하게 찍고, 거친 갈필을 사용하였다.

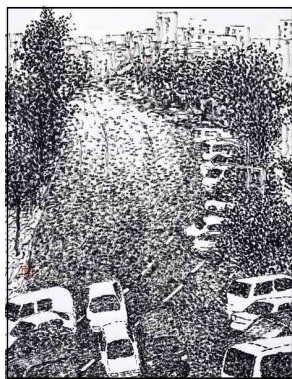
작업이 진행될수록 연구자의 치밀한 필법과 구도는 심화되어간다. 언급하였다시피 도시와 산 그림들에서는 더욱 치밀해 지는데 많은 것이 보이고 장소에 대한 애착으로 인해 더 많은 것을 담고자 하는 이유이기도 하지만 뾰뾰한 화면에 대한 집착은 미술학도 초창기 시절 치밀함이 부족했던 연구자의 결여를 보완하는 과정에서의 이유이기도 하다. 치밀하고 싶었지만 부족했던 필력은 그림이 익숙해지고 성실해지면서 좀 더 세밀한 부분을 다루게 되었다. 이런 치밀한 필체는 연구자의 수묵화에서 두드러진 표현이다. 그 이유는 모필선과 관계가 깊은데 주로 색을 칠하기 위해 서양의 붓과는 달리 모필은 선에서부터 면까지 다양하게 구사할 수 있으니 ‘선의 예술’이라는 표현이 적절한 것 같다. “붓이 만드는 이미지는 필력과 필세를 조절하는 실력에 따라 달라지고, 붓의 리듬감과 운치는 심미적 수준을 결정짓는다. 필력과 필세는 생동감을 만드는 관건이 되는데, 생동감은 단순히 선 하나하나에 깃들기도 하고 전체적인 화면이 자아내기도 한다.”²⁰¹⁾

이러한 연구자의 선은 모필에 머무르지 않는다. 연구자는 도시전경 <작품 40, 41, 42-서울전경도, 부산전경도, 대전전경도>을 그리기 위해 산에 오를 때 아무데서나 흔하게 구할 수 있는 나뭇가지를 모아 특유의 정교함으로 터치를 살렸다. 건물은 모필이지만 산은 나뭇가지로 그



작품 89. 박능생, <기차역 드로잉>, 화선지에 수묵, 24cm x 33cm, 2005

린다. 이러한 행위는 도시와 자연이라는 의미부여도 있지만 무엇이든 연구자의 손에 잡히는 것은 나의 몸의 일부가 되어 움직일 수 있으며 그 주체가 바로 나의 몸이라는 것을 깨닫는 과정이기도 하다.



작품 90. 박능생, <거리 드로잉>, 화선지에 수묵, 33cm x 24cm, 2005



작품 91. 박능생, <서울풍경도V> 부분도



작품 92. 박능생, <번지점프>, 캔버스에 먹·아크릴, 9172cm, 2011

201) , 황보경 역, 『중국화 선의 예술 붓의 미학』, 시그마 북스, 2012, p.276

3. 표현매체의 다양성 추구

앞에서 다루었듯이 연구자의 작업은 수묵과 색채 여백과 조밀의 구도를 다양하게 구사하며 진행되고 있다. 같은 매체로 비슷한 스타일만을 유지하는 그림은 매너리즘에 빠지게 마련이다. 그러나 본 논문에서 지속적으로 다루었듯이 몸으로 움직이고 관찰하는 작가적 태도는 연구자의 창작활동의 기본적인 요소이다. 이것은 장소를 관찰하고 경험하는 것은 물론 다양한 매체와 다양한 표현을 연구하는 것을 포함하는 것이다. 연구자의 작업이 하나의 필법에 머무르지 않는 것은 다양한 장소와 그 곳에서 느끼는 즉흥적인 감정에 따라 그에 적합한 표현을 연구하는 것에 있다.

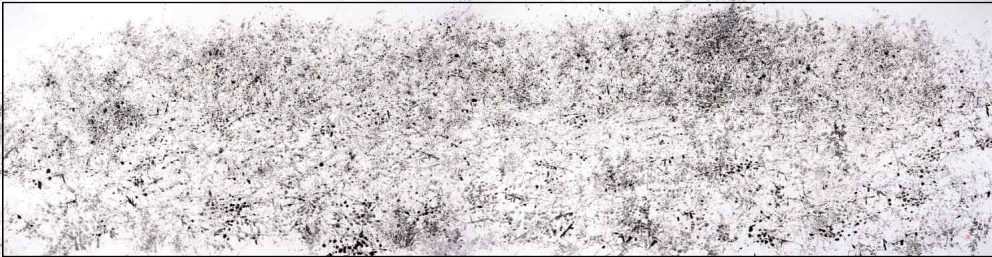
작품의 초기 화선지에 과묵과 발묵으로 먹의 번짐을 유희적으로 표현하는 것에서 점차 선과 점으로의 변화는 우연한 것이 아니다. 친수성이 강한 한지는 물의 변화에 민감하다. 그렇기 때문에 물을 조절해 가며 먹이 번지는 의도한 우연과 의도하지 않은 우연의 효과가 주는 재미는 모필로 수묵작업을 하는 작가들에게 익숙한 표현이다. 그러나 먹의 유희는 단순히 우연의 효과만은 아니다. “칭나라 장경(張庚)은 『포산논화(浦山論畫)』에서 기운은 먹, 붓 그리고 작가의 의도와 무의식에서 생겨난다. 무의식적으로 생겨나는 기운이 최상이고, 그다음은 의식에서 생겨나는 기운이 좋고, 먹에서 생겨나는 기운은 그 수준이 가장 낮다.”²⁰²⁾고 하였다. 이러한 유희는 연구자가 그동안 붓과 먹을 늘 가까이 하면서 손에 익혔던 익숙함에서 나온 무의식적 운필이다. 앞 절에서 소개되었던 <작품 2, 3-삼-벽>을 포함하여 초기작품 대부분이 그러한 과정이었다고 언급하였다. 그러나 자연을 끊임없이 관찰하다보면 그 가운데 얻어지는 개인적인 감수

202) , 황보경 역, 『선의 예술 붓의 미학』, 시그마북스, 2012, p.277

성이 생기게 마련이다. 햇살이 눈부시게 비치던 봄날 오후 풀잎들 사이로 반짝이며 들어오는 빛들은 <작품 93 - 무풍지대>에서 작은 점이 되어 그림에 표현되었다. 먹을 사용한 그림이었기 때문에 농담의 조절은 있지만 이전 그림에서 표현되었던 심한 번짐은 없다. 풀잎들 사이로 반짝거리는 빛 때문에 형태는 경쾌한 점들이 되었다. 수분은 많이 빠지고 점들은 갈필이 되어간다. 이와 같은 갈필의 표현은 이후 작업에 지속적으로 반영되어지면서 앞장 <작품 72 - 나의 고향>, <작품 88 - 공주에서 유성으로> 등에서 심화되어지고 자동차가 있는 거리풍경을 그린 <작품 70, 71>등에서도 자주 사용되었으며, <작품 40 - 서울전경도> 등에서는 세필하고 거친 표현을 극대화 하고자 하였다. 따라서 모필이 아닌 나뭇가지로 표현을 시도하였다. 도시를 조망하기위하여 올랐던 산에서 모아둔 나뭇가지는 현장사생을 중요하게 생각하였던 연구자에게 또 다른 방식의 현장감을 느끼게 해주는 매체이다. 붓이 만드는 필의 이미지는 필력과 필세에 따라 달라진다. 또 붓과 기타 재료들을 움직이는 작가 손의 리듬감은 단순히 선 하나의 문제가 아니라 화면전체를 조화롭게 하는 미학적 요소이다. 한지에 갈필을 사용하는 것은 좀 더 세밀한 묘사를 하기 위해서였는데, 갈필이 주는 건조한 효과는 도시의 이미지와 잘 어울렸다. 나뭇가지 역시 마찬가지다. 그러나 한지의 친수성은 물을 필요로 하고 어느 정도의 번짐이 자연스러운 표현이다. 그렇기 때문에 연구자는 좀 더 갈필을 표현하기에 적합한 매체인 캔버스 천을 사용하게 되었다. 천에 젓소로 밑 작업을 한 바탕은 한지에서처럼 먹의 번짐이 없었다. 농담의 조절은 가능하다. 또 천의 조직으로 인한 요철은 종이 보다 거친 갈필을 표현할 수 있다. 그렇기 때문에 2006년 이후 작품에서 캔버스를 이용한 작업이 종종 등장한다.

모필을 이용한 동양의 회화에서 윤필과 갈필 등의 적절한 구사는 필력을 의미한다. 모필을 자유자재로 움직이는 힘은 노련한 테크닉과 감각으

로 표현되어지는데, 이것의 바탕이 종이가 아닌 천이라고 해서 달라질 것은 없다. 바탕이 되는 소재의 특성을 파악하고 적절한 힘의 조절은 연구자의 그림에서 가장 중요하게 생각되는 부분이다. 동양의 모필은 서양의 붓과는 달리 색을 칠하기 위한 도구만은 아니다. 모필을 세우고 눕히는 각도에 따라, 수분의 양에 따라, 속도에 따라 표현되어지는 결과는 많은 차이가 있다. 그렇기 때문에 ‘골범용필’이라는 용어가 생겨났고 ‘운필법’이라 테크닉이 존재하는 것이다.



작품 93. 박능생, <무풍시대>, 170cm x 650cm, 화선지에 수묵, 2002



작품 94. 박능생, <회색도시>, 146cm x 414cm, 화선지에 수묵·점토, 1999

반면 흐르고 번짐을 이용한 <세월쌓기>연작이나 <인도>, <중국>, <난지> 등 다양한 작업은 물을 사용하는 수묵화의 연구과정에서 비롯되었다. 쓰촨성 지진 이후 표현되었던 흐르는 효과는 비오는 날 창밖으로 내다보면서 느꼈던 난지도 풍경에도 적용되었고 낡은 건물들의 허름한 느

낌에도 표현되었다. 이러한 질감의 표현은 연구자의 작품 초기부터 관심의 대상이었다.

<작품 94 - 회색도시>에서는 낡은 도시의 느낌을 표현하기 위해서 가제를 화면에 붙이고 점토를 문혔다. 대전 변두리의 낡은 도시의 벽은 부스러질 것 같은 느낌이다. 언제 칠했는지 모를 페인트가 나무등껍질처럼 너털거리고 그 안에 가루가 되어 부스러지고 있는 낡은 집의 벽은 갈필로도 표현되지 않는 거침이었다. 작가는 주변에 있는 모든 것들이 작품의 도구가 될 수 있다. 장소에 느낀 장소감은 나의 몸을 통해 다시 표현되는 것으로 나의 몸은 그림의 매개체라 할 수 있다. 그래서 몸으로 그림을 그리는 작가들도 있지만 연구자는 공장에서 상품화된 미술재료 이외에 내 주변 것들을 이용한다. 그림에 표현되는 모든 감성이나 표현법들은 작가 개인의 감수성이기 때문이다.

이러한 실험들은 2006년 인도여행 후 본격화되었다. 언급했다시피 인도여행은 연구자 그림의 전환점이 되어주었다. 그림에 색이 등장하게 되었고 색을 효과적으로 사용하기 위해 아크릴이나 오일파스텔과 같은 다양한 매체실험이 있었다. 낡은 건물들을 표현할 때 많은 그림에서는 주로 오일파스텔을 사용하고 있다. 오일파스텔은 다양한 색 표현에도 적합하지만 기름 성분으로 인해 한지에 스며드는 축축한 질감의 먹물과는 달리 거칠고 부스러지는 느낌이다. 길을 걷다보면 재개발로 인해 건물들의 잔해가 무너져 내리는 것을 본다. 인간의 역사가 사라진다는 기분이다. <작품 47 - 세월 쌓기>, <작품 53 - 반포동>에서 보여주는 이러한 모습은 연구자의 눈에 아쉬움, 쓸쓸함, 삭막함 등의 감정을 느끼게 한다. 이러한 흉물스런 도시의 낡은 느낌을 표현하기에 오일파스텔은 적합한 매체이다. 오일파스텔은 굵직한 표현은 시간이 지나간 흔적인데, 거기에 다시 수묵과 호분으로 흘러내리는 표현을 하여 무질서하게 뒤섞여버린 마을의 초라함을 표현한다.



작품 95. 박능생, <난지도>, 65cm x 116cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2009



작품 96. 박능생, <워싱턴 D.C.>, 106cm x 74cm, 화선지에 수묵·혼합재료, 2012

<작품 95 - 난지도>와 <작품 96 - 워싱턴 DC> 역시 그러한 질감을 위해 오일파스텔이 사용되었다. “수묵과 토분, 오일스틱과 목탄스케치가 한지의 흡수성과 어우러져 풍부한 회화적 질감을 연출해낸다. 때로는 비처럼 흘러내리기도 하고, 고정된 형태가 유기적 덩어리 속에 해체되기도 하고, 질박한 질감과 담담한 색조가 적절하게 구사된 그림 속 정경이 풍경에 물질감을 부여해주고 어떤 정서적인 느낌을 환기시킨다.”²⁰³⁾

본 논문에서 연구자는 장소성 표현을 위해 장소를 체험하면서 현장사생을 중시하며 이동시점을 구사하고 그 표현을 위해 다양한 표현매체 실험을 모색하였음을 밝혔다. 연구자가 거주하였던 지역을 여행자와 같은 태도로 관심을 가지고 익숙한 공간으로 만들며 그 안에서 장소성을 찾기를 모색하였고, 그 표현을 위해 먹의 발묵과 과묵 등 운필법을 익혔으며, 나뭇가지·토분·오일파스텔·목탄·캔버스·아크릴물감 등 다양한 매체를 작품에 적용시켰다. 몸으로 체험하고 그 표현을 위해 시도한 다양한 형식실험들은 앞으로도 연구자가 지속적으로 탐구해야 할 과제이기도 하다. 그림에

203) , 「형식실험의 양상들, 의미 있는 지점들」, 금천예술공장 오픈스튜디오 서문, 2009~2010

대한 이러한 태도에 관해 박영택 교수는 다음과 같이 정리하였다.

1. 한지에 수묵을 위주로 모필과 나무를 이용한 터치를 구사한다. 선이 아니라 혼적에 유사하다. 정서적 침전물 같은 터치의 촉각화.
2. 답사, 사생, 여행 등 현장성을 중시한다. 현장에서 사생한 것을 바탕으로 확대, 재구성 한다.
3. 동시대의 구체적인 풍경을 토대로 한다. 자연과 도시는 상호 보조적 관계이다.
4. 이동시점과 파노라마 구성, 병풍구조 등이 응용된다. 풍경 안에 또 다른 풍경, 공간 안에 또 다른 공간, 시간 위에 낯선 시간이 병치된다.
5. 다큐멘터리적 접근에 우연적인, 느닷없는 돌발 상황을 개입시켜 다분히 초현실적 구성과 공존시킨다.
6. 관찰과, 호흡, 몸, 공감각을 중시한다. 204)

이와 같은 연구자 그림의 특징은 본고의 고찰과정을 통해 더욱 구체화되어질 수 있다. 막연하게 도시의 풍경을 그려왔던 연구자는 본고에서 고찰된 예술작품에서 장소성의 문제를 앞으로의 작업 과제로 삼아 연구자의 삶의 터전이 되어준 도시와, 연구자와 함께 살아갈 도시의 사람들에 대해 더욱 깊은 관심으로 바라보아야 할 것이다. 또 동양의 전통이라는 문제는 앞으로도 지속적으로 연구되어야 할 과제이다. ‘수묵의 마지막 세대가 될지도 모른다.’는 김상철 교수의 우려는 깊이 숙고해야할 문제이다. 이 시대에 전통매체를 고수 한다는 것이 가지는 의미는 단순히 민족주의적인 태도로만으로는 부족할 것이다. 전통매체에 대한 당위성과 그것을 통한 표현범위의 확장을 모색하지 않으면 날로 새롭게 등장하는 매체와 개념 앞에서 힘없이 무너져 버릴 것이다. 서양화에는 없는 모필의 표현장점은 단순히 ‘우리것’이기 때문이 아니라, 모필로 표현되는 다양한 실험을 통해 표현도구의 하나로 받아들여야져야 할 것이며, 이것이 마지막이 될지도 모르는 수묵세대의 한 작가로써의 과제이기도 할 것이다.

204) , 「박능생의 사생 풍경에 대한 단상」, 세마지원 작가전 세미나 서문, 2009

결론

본 연구에서 연구자는 경관을 모티브로 하는 풍경 그림에서 추구해야 할 ‘장소성’에 대해 고찰해 보았다. ‘장소성’이란 시간과 공간 속에서 인간의 눈과 몸과 마음으로 경험되는 장소의 ‘본질’이며, 인간의 삶 체험을 통해 나타나는 물리적인 환경에 대한 ‘의식’이라 할 수 있다. 인간의 삶에서 시간과 공간은 항상 같이 존재한다. 물리적인 거리, 방향, 위치를 나타내는 단순한 공간이 아닌 시간의 흐름을 타고 사건이 전개되는 ‘장소’에 대한 애정과 추억이 있을 때 그 곳은 특별한 의미를 부여받게 된다. 장소를 표현하는 작가로서 연구자가 가지고 있는 관심은 인간에 대한 관심이기도 하다. 인간에 의해 만들어진 도시와 그 안에서 살아가는 사람들이 연구자의 주요한 관심사이기 때문이다.

연구자는 과거와 현재와 미래가 공존하는 도시에서 인간 현실의 삶을 직시하고, 고유한 시선으로 그들의 삶과 경관을 바라본다. 특정장소로서의 공간을 그린다는 것은 인간의 실존을 그리는 것과 동일한 의미이다. 연구자는 그들의 삶을 몸으로 체험하면서 느끼고자 노력한다. ‘감각이 있다면 모든 경험은 감각이다’라는 메를로퐁티의 말처럼 그 장소 그 시간에 연구자의 몸으로 체험하고 경험하는 모든 것들은 내 몸 안에서 육화되어 감각의 덩어리(작품)로 표현된다. 연구자가 표현하는 장소는 내 몸이 체험하고 경험하는 ‘육화된 장소성’으로서 의미를 지닌다. 거시적 시선으로 도시를 바라보고 동시에 미시적으로 그 지역 안에 거주하며 그려낸 도시는 보편의 시민들의 구체적인 삶이 열려있는 공간 그 자체다. 서울을 제대로 조

망하기 위해 북한산 봉우리를 2년 동안 오르내리며 현장을 드로잉하였다. 일련의 경험은 대상(지역, 장소)을 제대로 파악하고 사랑하는 방식이며, 소통의 과정이다. 인간의 근원이 되어주는 터전에서 장소성을 찾으려는 연구자의 이러한 노력은 대상에서 참된 진리를 찾고자하는 예술가로서의 자세이기도 하다. 본 논고에서 연구자의 ‘장소성’에 대한 탐구와 고찰의 결과는 다음과 같이 전개되었다.

먼저 제 I 장에서는 동양화를 전공한 미술학도로써 당연하게 여겨 왔던 자연을 모티브로 한 산수화보다는 현대인의 삶의 주요환경인 ‘도시’를 탐구하며 주요 소재로 다루게 되는 과정과, 근대이후 도시화가 진행되면서 변해가는 작품 속 도시풍경의 선행사례들을 고찰해 보았다. 그 결과 연구자가 도시에 대해 가지는 관심은 인간에 대한 애정으로 이어지며, 단순히 도시를 경관으로 보는 것이 아니라 인간의 희로애락을 담은 특별한 장소로 의미를 부여한다는 결론에 이르렀다.

제 II 장에서는 장소에 대한 심도 있는 고찰이 이어졌다. 인간의 삶이 있는 장소는 아직 아무런 일도 벌어지고 있지 않은 무의미한 공간과는 달리 실존적이며 현상학적인 곳이다. 동양의 철학에서는 인간이 자연의 일부라고 생각했기 때문에 인간 또한 장소의 일부라고 할 수 있다. 결국 장소는 현존하는 인간의 삶과 경험을 모두 포함하는 의미를 지닌다. 예술작품 안에서 이런 장소성이 어떻게 구현되었는지 고찰해 보았다.

제 III 장은 장소성 표현을 위해 작가가 시도한 작업 태도에 대한 측면을 다루었다. 그 선행사례로 진경산수 화가들의 작품을 고찰해 보는 것으로 전개되었다. 관념 산수가 지배적이었던 조선중기까지의 그림은 대체로 이상향의 유토피아나 고서에 등장하는 추상적 공간, 또는 중국의 아름다운 장소를 답습하는 것이었다. 그러나 정선, 김홍도, 강세황 등에 의해 전개된 진경산수화는 이제껏 볼 수 없었던 우리의 땅을 실제로 답사하며 경험

하는 것으로 심상을 표상하기도 하고 실경 그대로를 표현하기도 하였다. 중요한 사실은 그들이 실제로 체험한 땅을 그렸다는 것이다. 이와 같은 태도는 세잔에게서도 볼 수 있었으며, 현대작가인 이가염과 데이비드 호크니에게서도 볼 수 있었다. 그리고 작가들의 특징은 현장에서 바로 사생을 하는 것이다. 그리고 이러한 작업태도는 연구자에게도 익숙한 활동인데, 장소를 탐구하는 작가로서 당연한 태도로 받아들여진다.

제 IV장은 풍경 그림에서의 ‘시점’에 대한 고찰이 있었다. 연구자의 그림에서 시점은 작품을 구성하는 중요한 요소 중 하나이다. 과거 전통적인 삼원법, 부감법, 선원근법, 대기 원근법과는 달리 현대에 와서는 하나의 시점이 아닌 다시점, 파노라마시점, 이동시점 등 시점에 대한 다양한 모색이 있어 왔다.

보편적으로 처음 미술을 전공 하게 되면 서양의 원근법을 배우는 것이 기초가 된다. 원근법은 2차원의 화면에 3차원의 공간을 사실적으로 보이도록 표현해 내는 일루전이다. 이것은 단지 시각적인 환영을 추구하던 서양 전통의 하나일 뿐이다. 반면에 동양의 전통적인 시점은 곽희가 주장한 삼원법이다. 곽희는 고원·평원·심원을 한 화면에 담음으로 공간감을 느낄 수 있다고 했다. 그러나 현대에 와서 시점에 관한 고정관념은 크게 변하게 된다. 입체과의 시선은 대상을 하나의 시점에서만 보는 것이 아니라 여러 가지 각도에서 바라봄으로 형상을 왜곡시켰다. 보는 것에 대해 궁금증을 가진 호크니는 사진이 가지는 시점과 인간이 느끼는 시점이 어떻게 다른지를 작품으로 증명해 보인다. 그는 동양의 두루마리 그림과 같은 그림을 전개하면서 공간속에 시간이 개입되는 이동시점을 그의 작업에서 중요한 과제로 삼는다. 이렇게 파노라마로 전개되는 이동시점은 연구자의 작품에서도 두드러진 특징이다. 연구자의 작품 역시 이러한 맥락에서 도시를 거시적 시점과 미시적 시점으로 분류하여 작품연구 과정을 논하였

다. 거시적으로 바라본 풍경은 도시나 산 전체를 멀리서 조망하며 지역의 특징 하나하나를 놓치지 않고 세밀하게 그려나갔다. <서울풍경도>, <부산풍경도>, <대전풍경도>와 같은 대도시의 그림은 옛 두루마리 그림처럼 이곳저곳 다니며 이동시점에 따라 그림을 그렸고, 관객도 움직이며 그림을 볼 때 위치에 따라 다른 느낌으로 보게 된다. 미시적으로 표현된 그림은 지역 사람들의 삶과 그들의 터전을 좀 더 밀접하게 묘사해 나갔다. 연구자가 속하고 생활한 마을에 대한 이야기로 전개하였다.

제 V장은 연구자의 그림에 대한 미학적 특징을 다루었다. 그 결과 수묵과 색채, 여백과 조밀의 구도로 나뉘어 고찰되었으며 다양한 매체의 실험 과정을 논고하였다. 수묵화에 익숙했던 초기작가 시절 파묵과 발묵으로 그려진 그림들은 점차 선과 점으로 표현되는 세밀한 터치를 구사하게 되었는데 세밀한 묘사는 도시 전경을 그릴 때 더욱 극대화되었다. 또 2006년 인도여행 이후 색에 대한 관심은 작품에서 다양한 실험으로 이어져 붉은 산수와 초록산수, 오일파스텔 등의 작품으로 표현되었다. 구도적 특징으로는 여백이 많은 그림과 건물들이 뾰뾰하게 들어서 밀도감 있는 구도를 들 수 있다. 연구자는 장소성 표현을 위해 다양한 매체를 이용하고 과감한 구도를 시현하는 것에 집중하였다. 표현의 매체에 있어서도 전통적 동양화의 지·필·묵에서부터 시작하여 나뭇가지, 홍묵, 토분, 오일파스텔, 아크릴, 캔버스 등의 다양한 실험이 있었다. 그리고 이러한 도전은 창의적 작가로서 현재진행형이다. 작금이 수묵의 마지막 세대가 될지도 모른다는 걱정 어린 시선이 있는 가운데 한국 고유의 매체를 세련된 변화 속에 계승하는 것은 중요한 의미를 지닌 과제이다.

연구자가 경관을 그리는 작가로서 장소성을 표현한다는 것은 연구자 작품의 근원이기도하다. 하이데거는 예술가는 예술작품의 근원이며, 예술작품은 예술가의 근원이 된다고 했다. 하이데거가 말하는 근원은 ‘그것으로

부터 그리고 그것을 통하여 사태가 자신의 본질과 자신의 방식으로 존재하게 되는 것'인데, '장소의 본질'을 '연구자의 방식'으로 '존재하게 하는 것'이 바로 본 고에서 추구하는 장소성이 표현된 예술작품이다. 장소의 본질은 장소감, 장소애, 장소 정신, 장소 정체성 등 총체적 의미를 지닌다. 연구자의 방식은 그것을 거시적·미시적으로 바라보고 거주하면서 몸으로 체험하며 감각하는 육화된 표현이다. 거주하는 도시에서 체험한 모든 경험은 감각이 되고, 그 감각은 몸을 통해 감각덩어리인 예술작품으로 나온다. 익숙한 공간도 낯설게 보이고 낯선 공간도 친근하게 다가오게 된다. 경험되지 않은 장소를 경험하고 익숙하지 않은 곳을 체화시켜 이방인의 눈이 아닌 원주민의 눈으로 표현하는 것이다.

참 고 문 헌

<국내 단행본>

- 강학순, 『존재와 공간』, 한길사, 2011
- 고연희, 『조선시대 산수화』, 돌베개, 2009
- 권미원, 김인규·우정아·이영욱 역, 『장소 특성적 미술』, 현실문화, 2013
- 권여현, 『드로잉의 세계』, 재원, 2005
- 김우창, 『풍경과 마음』, 생각의 나무, 2008
- 김진석, 『포월과 소내의 미학』, 문학과 지성사, 2006
- 김진송, 「민정기, 개인적 삶과 사회적 삶의 긴장관계」, 『민중미술을 향하여』, 과학과 사상사, 1990
- 김영나, 『서양 현대미술의 기원』, 시공아트, 1996
- 마순자, 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷, 2003
- 안중수, 『동양의 자연관』, 한국학술정보, 2006
- 안휘준, 「한국 옛 지도와 회화」, 『한국미술사 연구』, (주)사회평론, 2012
- 오주석, 「단원 김홍도의 생애와 예술」, 『진경시대』, 돌베개, 1998
- 오주석, 『단원 김홍도』, 솔출판사, 2006
- 이규목, 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002
- 이성희, 『동양명화감상』, 니케출판사, 2007
- 이종관, 『공간의 현상학, 풍경 그리고 건축』, 성균관대 출판부, 2012
- 이태호, 『옛 화가들은 우리 땅을 어떻게 그렸나』, 생각의 나무, 2010
- 이태호, 『조선후기 회화의 사실정신』, 학고재, 1996,
- 이태호·박정애, 「단원 김홍도의 예술활동과 업적, 그리고 화성」, 『수원학연구』

- 4호, 2007,
- 이태호, 「조선후기 진경산수화 : 표현방식의 변화」, 『문화지리역사』 22권 3호, 2010
- 임명진, 「도시 혹은 잘못 사육된 괴물에 관한 생태학」, 『문학정신』 3월호, 1993
; 이규목, 『한국의 도시경관』, 열화당 미술책방, 2002
- 임승빈, 『경관분석론』, 서울대 출판부, 1991
- 임영방, 『이탈리아 르네상스의 인문주의와 미술』, 문학과 지성사, 2003
- 장정란, 『중국 현대 산수화의 대가』, 미술문화, 2004
- 최병식, 『수묵의 사상과 역사』, 동문선, 2008
- 한영우·안휘준·배우성, 『우리 옛지도와 그 아름다움』, 효형출판사, 2005
- 홍선표, 「몽유도원도의 창작세계」, 『조선 회화』, 한국미술연구소, 2014

<해외 단행본-번역서>

- 金原省吾 著, 민병산 역, 『동양의 마음과 그림』, 새문사, 2012
- 方檜先 著, 김상철 역, 『동양화의 이해』, 시각과 언어, 1996
- 俞劍華 著, 김대원 역, 『중국고대화론유편』 4편 산수 1·2·3·4, 소명출판, 2010
- 王伯敏 著, 강관식 역, 『동양화 구도론』, 미진사, 1993
- 若林幹夫, 전선태 역, 『지도의 상상력』, 산처럼, 2007
- 林若熹, 황보경 역, 『중국화 선의 예술 빛의 미학』, 시그마 북스, 2012
- Aleida Assmann 著, 변학수·채연숙 역, 『기억의 공간』, 그린비, 2011
- Edward Relph 著, 김덕현·김현주·심승희 역, 『장소와 장소 상실』, 논형, 2014
- Elke von Radziewsky 著, 노성두 역, 『원근법아, 너 참 사랑스럽구나』, 금호문
화사, 1996
- Jonah Lehrer 著, 최애리 역, 「폴세잔 : 세상을 보는 법」, 『프루스트는 신경과

- 학자였다』, 미디어서평, 2007
- Leon Batista Albreti 저, 김보경 역, 『회화론』, 기과량, 2011,
- Martin Grayford 저, 주은정 역, 『다시, 그림이다』, 디자인 하우스, 2012
- Martin Heidegger 저, 전양범 역, 『존재와 시간』, 동서문화사, 2008
- Maurice Merleau-Ponty 저, 류의근 역, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2006
- Maurice Merleau-Ponty 저, 오병남 역, 「세잔느의 회의」, 『현상학과 예술』, 서광사, 1983
- Otto Friedrich Bollnow, 이기숙 역, 『인간과 공간』, 에코리브르, 2011
- Silke von Berswallrabe 저, 이수영 역, 『타자와의 만남』, 학고재, 2008
- Susanne K. Langer 저, 박용숙 역, 『예술이란 무엇인가』, 문예출판사, 2009
- Susanne K. Langer 저, 이승훈 역, 『예술이란 무엇인가』, 고려원, 1982
- Yi-Fu Tuan, 구동희·심승희 역, 『공간과 장소』, 도서출판 대운, 2011

<사전>

- 기다겐 외 3명, 『현상학사전』, 도서출판 b, 2011
- 『PASCAL 세계대백과 사전』, 동서문화, 1997
- 『두산 세계대백과 사전』, 두산동아, 1998

<학위논문>

- 김정란, 「어린이 모티브 그림연구」, 상명대 박사, 2013
- 양정무, 「情景交融論을 통한 ‘審美的 表情’ 연구」, 홍익대 박사, 2008
- 이여운, 「실존적 도시 건축 형상을 통한 허·실의 이미지 표현 연구」, 홍익대 박사, 2012

- 정보영, 「현대회화의 공간재현과 실재의 부재」, 홍익대학교 박사학위 논문, 2011
- 김태은, 「회화에 있어서 동시적 시각의 조형성 연구」, 홍익대 석사학위 논문, 2001
- 이재은, 「데이비드 호크니의 회화에 나타나는 이동시점에 관한 연구」, 충북대학교 석사학위 논문, 2013
- 이정은, 「데이비드 호크니의 다중 원근법 연구」, 충북대학교 석사학위 논문, 2007

<학술지 · 연속간행물>

- 김재숙, 「삼원법에 나타난 산수공간의 미학적 의미」, 『철학연구』 125, 대한철학회논문집, 2013. 2
- 김필연, 「혜화문화」 봄호, 통권 31호, 대전대학교 신문방송사 혜화문화편집국
- 남택운, 「‘풍경’에 관한 시각문화적 의미론」, 『미술교육논총』 20, 2006
- 민주식, 「풍경의 미학-풍경미의 원리와 구조」, 『미학』 31, 2001
- 변영섭, 「문화시대의 그림 읽기와 여백」, 『史叢』 75, 고려대학교 역사연구소, 2012
- 오병욱, 「동양산수화와 서양풍경화의 비교」, 『미술세계』, 1988. 5~1989. 10
- 이석환 · 황기원, 「장소와 장소성의 다의적 개념에 관한 연구」, 『대한국토』 91, 대한 국토계획학회, 1997
- 이주영, 「자연과 회화적 미메시스」, 『한국미학예술학회지』 통권 제11호, 한국미학예술학회, 2000. 6
- 최윤철, 「한국전통회화에서 사용된 부감법에 대한 연구」, 『기초조형학연구』, 한국기초조형학회, 2011
- 최태만, 「현대 한국미술과 도시문화」, 『동악미술사학』 제11호, 동악미술사학회, 2010

<평론글>

- 고충환, 「형식 실험의 양상들, 의미있는 지점들」, 금천오픈 스튜디오 서문, 2010
- 김상철, 「필묵의 집적으로 이루어낸 장쾌한 수묵의 파노라마」, 개인전 서문, 2005
- 김정민, 「박능생, 인왕산을 거닐다」, 2014
- 김준기, 「박능생의 육화 전략 : 발과 눈과 손의 아름다운 동행」, 난지스튜디오 서문, 2009
- 류철하, 「흔적과 지워짐의 이중풍경」, 도시흔적 I 개인전 서문, 2012
- 박수진, 「세상을 인식하는 과정」, 금천오픈 스튜디오 서문, 2010
- 박수진, 「지역예술기관 속에서 재개발된 독산동 풍경」, 금천오픈 스튜디오 서문, 2009
- 박영택, 「박능생의 사생풍경에 대한 단상」, 세마지원작가 개인전 서문, 2009
- 민병직, 「인공낙원 탈출기」, 난지 프로젝트 서문, 2009
- 임종은, 「지역예술기관 속에서 재개발된 독산동 풍경」, 금천프로젝트 개인전 서문, 2009
- 조송식, 「도시와 자연에 대한 담론-자연의 영원함에서 도시 속 삶의 의미 읽기」, 국립미술창작 스튜디오 개인전 서문, 2008
- 최관호, 「실경속을 거닐다」, 세마지원 작가전 서문, 2009
- 홍가이, 「정치 도덕적 선언으로서의 동양 수묵 산수화 작업」, 개인전 서문, 2012

<전시자료>

- 함성호, 「일어나고, 벌어지는 시적 사건의 공간」, Troika Persistent illusion, 국립미술관, 2014

ABSTRACT

Study on Placeness as Experienced Space in Urban Landscape Paintings.

Park Neungsaeng
Oriental Painting Major
Graduate School of
Sungshin University

This study is on the expression of placeness revealed in my own urban landscape painting artworks. These paintings began from traditional oriental 'Sansu' landscapes, mostly using the traditional oriental painting brush and ink stick, and evolved into paintings of cities and urbanites lives using various media as tools of expression. After having spent a childhood in the midst of nature, and then moving to and living in cities since college, the change of environment is also a transformational process of my work. The time and space referred to as 'now' which my body is currently in, is expressed in my work as 'placeness'. A place is not only a space that has physically unfolded, but is also where human lives unfold, where incidents occur and meanings are created. While I

enquire about human life directly experiencing places through my body, all experiences become a sense that are then turned into artworks. My every and each experience is being sensitized and converted into my work. In this thesis, the above process, encompassing a present viewpoint experienced by the body, has been referred to as 'placeness'.

In this study, urban paintings holding a contemporary position in Korea after the 1872 Ganghwa Treaty have been researched. Post modern urban paintings expanded in various ways and appearance according to the current time. It is possible to see the expression of changes in thought according to changes of the current era in these paintings.

The 'real place' (Jinkyong Sansu) landscape painters of the late Joseon dynasty can be considered as the first generation of Koreans that sought to directly experience places for their work. Contrary to the painters of previous generations that painted idealized landscapes, painters that followed the 'real place' landscape painting style directly experienced places and put great effort into expressing its energy or atmosphere. Jeong Sun (鄭澈, 1676-1759) and Kim Hong-do (金弘道, 1745-1806) are representative artists of this era that depicted the places they had firsthand experience of, in their paintings. Experiencing something physically has a deep association with looking at it. When travelling to places and

looking at different sites, drawings change depending on the viewpoint. This relationship between experiencing and seeing places is different from that of the perspective used in paintings in the past. This difference is demonstrated in the artworks of Paul Cézanne (1839–1906), and David Hockney (1937–). Paul Cézanne, tried to find the essence of the mountain Mont Sainte-Victoire while travelling around it, and, David Hockney, through his works sought to explain the difference between what is seen by the eye and what is seen by a camera lense as he sketched hidden places in small towns on the spot.

In relation to my own paintings, I travel to cities to gain firsthand experience, and, in doing this, expressing these senses through brush drawing on the scene is an important part of my work. My urban expression is classified into two viewpoints, macroscopic and microscopic. The panorama of <Seoul>, <Daejeon> and <Busan>, as well as <Inwangsan Mountain> and <Namsan Mountain> have been expressed from a macroscopic wide unfolding viewpoint, by observing from afar. In order to draw the panorama of Seoul, I climbed to the peak of Bukhansan Mountain for two years, and came to understand the city through the experience while using the method of a moving viewpoint. In addition, the placeness obtained while I communicated with local residents and looked at all areas of town expresses a microscopic viewpoint. My encounter with various cities such as <Nanji>, <Geumcheon> and <New York>

further actualized this difference between these two viewpoints through various media experiments.

As for my landscape paintings that began upon familiarization with traditional oriental painting media, they transformed from traditional to urban landscapes while experimenting with various non-traditional media. Paintings that I began using oriental paper, brush and ink, ended up being expressed with clay powder to depict things such as the walls of old and rusty houses. Furthermore, upon being deeply inspired by color on my trip to India, primary colors such as red and green were used as a foundation to create an intense impression. In addition, the brush and ink effects (known as 'pil-muk') created through the use of oriental ink and rice paper including methods such as 'pa-muk' and 'bal-muk' were replaced by the 'kal-pil' method and dot method to express a rough and dry urban image. Accordingly, twigs were used to draw trees, and the rough texture of canvas cloth was also utilized. To express the textures of dilapidated signboards and wall surfaces of old buildings, various media such as oil pastel and acrylic paint was applied.

As a painter of urban landscape, the above process was incorporated into my works until the present time, to portray my experiences of places. My method for expressing places is the means whereby all sensations obtained from direct experience are

incarnated into my physical body. Every firsthand experience becomes a sense, and, through my physical body this is communicated into concentrated perception encompassing artworks. Due to this, the placeness that I show in my artworks can, in conclusion, be also referred to as the placeness that is directly experienced and sensed by my body.