



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

석사학위논문

기억을 통한 사유의 숲 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미술학과

이 서 윤

2021년 2월

기억을 통한 사유의 숲 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 박 성 진

이 서 윤

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 12월

이서윤의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2020년 12월

<국문초록>

기억을 통한 사유의 숲 표현 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

이 서 윤

제주대학교 대학원

미술학과 서양화전공

지도교수 박 성 진

인간은 자연에서 나서 자연으로 돌아간다. 자연은 삶의 터전으로 경외의 대상이기도 하지만 인간이 극복해야 할 대상이기도 하였다. 자연을 대하는 태도는 문화와 역사에 따라 달라진다고 할 수 있다. 동양과 서양의 자연관은 이러한 태도를 보여주는 사례들이다.

현대 사회가 발전하면서 인간은 자연 상태에서 벗어나 자연을 극복하면서 살아가고 있다. 자본주의가 발달하면서 인간이 자연을 대하는 태도 역시 변해왔던 것이 사실이다. 하지만 이러한 자본주의적 발전에도 불구하고 인간은 자연을 떠나 살 수 없다. 인간과 자연은 불가분의 관계라고 할 수 있다. 장 자크 루소는 인간과 자연의 불균형으로 인한 불안한 심리를 ‘자연으로 돌아가라’라는 말로 표현한 바 있다.

이렇듯 자연은 인간과 밀접한 관계를 맺을 수밖에 없으며 인간의 미적 판단에 자극을 주는 대상이기도 하다. 자연이야말로 예술의 근원이자, 영감의 원천이다.

본 연구는 인간과 자연의 이러한 관계에 주목하여 현대 사회에서 자연이 주는 미적 감각과 그것을 조형적으로 표현하려고 시도했던 과거의 사례를 살펴보고

이를 바탕으로 실제 창작에 어떻게 반영되고 있는지를 고찰하였다. 또한 본인 작품의 조형분석을 통하여 숲과 인간의 관계, 그리고 자아의 미적 의식에 관한 조형적 이해를 분석하였다.

이에 본 연구는 풍경화의 이론적 고찰을 바탕으로 동·서양의 풍경화 전개와 현대 풍경화 작가들 중 에릭 피슬, 데이비드 호크니, 웨인 티보와 제주 풍경화를 대표하는 변시지 작가의 작품을 분석하고, 이를 본인의 실제 작품 제작과정과 비교하였다. 이러한 연구의 결과로 전통적 풍경화나 현대 풍경화에서는 작가의 개성과 자연에 대한 관점에 따라서 재해석하여 조형화하였다는 것을 알 수 있었다.

더불어 기존의 현대풍경화 작가와 변시지 작가의 작품을 본인의 작품과 비교분석하였던바 결과적으로 본인의 작품도 자연을 통해서 만들어낸 재해석과 새로운 조형적 양상을 도출하는 것으로 풍경화의 방향을 가늠하는데 지표가 되었다.

이를 통하여 본 연구는 제주 숲과 일상적인 사물의 조형표현에 대한 나름의 확고한 방향을 가늠할 수 있었으며 지속적인 작업을 통하여 본인의 작품에 다양한 영역과 삶의 가치와 의미를 새롭게 조명하는 계기로 삼고자 한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 동·서양의 자연관과 풍경화	3
1. 풍경화의 의의	3
2. 동양의 풍경화	5
3. 서양의 풍경화	12
III. 현대의 풍경화	21
1. 에릭 피슬	22
2. 데이비드 호크니	23
3. 웨인 티보	25
4. 변시지	26
IV. 본인 작품에 대한 분석	28
1. 기억을 통한 사유의 숲과 사물	29
2. 풍경의 재해석	35
3. 작품의 조형 분석	40
V. 결론	51
참고문헌	53
<Abstract>	56

그림목차

<그림 1> 곽희, 「조춘도(早春圖)」, 비단의 수묵담채, 158.3×108.1cm, 1072, 대북고궁박물관	7
<그림 2> 마윈, 「산경춘행도(山經春行圖)」, 비단의 수묵담채, 27.4×43.1cm, 남송(南宋), 대북고궁박물관	8
<그림 3> 안견, 「몽유도원도(夢遊桃源圖)」, 비단의 수묵담채, 38.7×106.5cm, 1447, 일본 텐리대학교 중앙도서관 소장.....	9
<그림 4> 정선(鄭敼), 「금강전도(金剛全圖)」, 종이의 수묵담채, 130.8×94cm, 1734, 호암미술관	10
<그림 5> 김정희, 「세한도(歲寒圖)」, 종이의 수묵, 23×69.2cm, 1844년, 한국 개인.....	11
<그림 6> 다빈치, 「모나리자」, 목판의 유채, 77×53cm, 1507, 베네치아 아카데미아 미술관	13
<그림 7> 조르조네, 「폭풍우」, 캔버스의 유채, 82×73cm, 1508, 베네치아 아카데미아 미술관	14
<그림 8> 클로드, 「아폴론에게 제물을 바치는 풍경」, 캔버스에 유채, 174×220cm, 1662~1663, 게임브리지셔 앵글시 서원	15
<그림 9> 컨스터블, 「건초마차」, 캔버스에 유채, 130.2×185.4cm, 1821, 런던 내셔널 갤러리 소장	16
<그림 10> 터너, 「눈보라 속의 증기선」, 캔버스에 유채, 91.5×122cm, 1842, 런던 국립 미술관	16
<그림 11> 프리드리히, 「실레지아 산악 풍경」, 캔버스에 유채, 54.9×70.3cm, 1815~1820, 뮌헨 노이에 피나코텍	17
<그림 12> 루소, 「퐁텐블르 숲」, 캔버스에 유채, 30.5×38.7cm, 개인소장	18
<그림 13> 클로드 모네, 「폴발위의 점심식사」, 캔버스에 유채, 248×217cm, 1865, 오르세 미술관	19
<그림 14> 에두아르 마네, 「폴발위의 점심식사」, 캔버스에 유채, 214×269cm, 1863, 오르세 미술관	19

<그림 15> 모네, 「수련」, 캔버스에 유채, 100.7×200.8cm, 1917~1919	20
<그림 16> 피슬, 「가을의 호랑이들」, 캔버스에 유채, 165.1×182.8cm, 1980	22
<그림 17> 호크니, 「피어블로섬 하이웨이」, Photographic collage, 181.6×271.8cm, 1986	23
<그림 18> 호크니, 「개로비 언덕」, 캔버스에 유채, 99.1×121.9cm, 1960~1961	23
<그림 19> 호크니, 「좀 더 가까워진 그랜드 캐니언」, 캔버스에 유채, 207×744.2cm, 1998	24
<그림 20> 티보, 「River and Levee」, 캔버스에 유채, 76.2×101.6cm, 1996	25
<그림 21> 변시지, 「폭풍」, 캔버스에 유채, 97×130cm, 1983	26
<그림 22> 변시지, 「집으로」, 캔버스에 유채, 72×60cm, 2006, 개인소장	27
<그림 23> 꽃자왈 (비자림 숲), 본인촬영, 2020	30
<그림 24> 이서윤, 「초대」, 캔버스에 아크릴, 324(162)×130cm, 2020	33
<그림 25> 이서윤, 「나비의 꿈」, 캔버스에 아크릴, 112.1×162.2cm, 2020	36
<그림 26> 이서윤, 「붉은 길」, 캔버스에 아크릴, 116.8×72.7cm, 2019	37
<그림 27> 이서윤, 「파랑나비의 꿈」, 캔버스에 아크릴, 80.3×100.0cm, 2020	38
<그림 28> 이서윤, 붉은 길 자료사진, 본인촬영, 2019	39
<그림 29> 이서윤, 「드로잉」, 캔버스에 아크릴, 116.8×72.7cm, 2019	39
<그림 30> 이서윤, 「드로잉」, 캔버스에 아크릴, 116.8×72.7cm, 2019	39
<그림 31> 이서윤, 「붉은 길」, 캔버스에 아크릴, 116.8×72.7cm, 2019	39
<그림 32> 이서윤, 「향연」, 캔버스에 아크릴, 97.0×97.0cm, 2020	40
<그림 33> 이서윤, 「여름날의 오후」, 캔버스에 아크릴, 162.2×130.3cm, 2020	41
<그림 34> 이서윤, 「겨울 손님」, 캔버스에 아크릴, 116.8×91.0cm, 2020	42
<그림 35> 이서윤, 숲 사진, 본인 촬영, 2020	43
<그림 36> 이서윤, 「숲 드로잉」, 종이에 목탄, 25×20cm, 2020	43
<그림 37> 이서윤, 붉은 의자 자료사진, 본인 촬영, 2019	43
<그림 38> 이서윤, 「드로잉」, 캔버스에 유채, 130.3×162.2cm, 2019	43
<그림 39> 이서윤, 「붉은 의자」, 캔버스에 유채, 130.3×162.2cm, 2019	44
<그림 40> 이서윤, 오름 가는 길 자료사진, 본인 촬영, 2020	45
<그림 41> 이서윤, 「오름 가는 길」, 캔버스에 아크릴, 116.8×91cm, 2020	46

<그림 42> 이서윤, 「기억의 숲과 사물」, 캔버스에 아크릴, 사진, 21.2×34.8cm, 2020	47
<그림 43> 이서윤, 「그림자를 따라서」, 캔버스에 아크릴, 130.3×97.0cm, 2020	48
<그림 44> 이서윤, 「드로잉」, 캔버스에 아크릴, 116.8×91cm, 2020	49
<그림 45> 이서윤, 「분홍 의자」, 캔버스에 아크릴, 116.8×91cm, 2020	49
<그림 46> 이서윤, 「미로」, 캔버스에 유채, 130.3×97.0cm, 2019	49

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

인간은 자연과의 상호작용을 하며 살아간다. 오랜 시간 동안 자연은 경외의 대상이면서 두려움과 공포의 대상이었다. 현대사회에서 자연은 우리 삶의 근간인 생명력을 보여주는 대상이 되고 있다.

자연을 대상으로 하는 풍경화의 표현 방식은 시대에 따라 변모해 왔다. 예술 활동은 개인적인 감정과 자연의 상관성에 착안하여 자신을 발견하고 그것을 시각적인 아름다움으로 표현하였다.

풍경을 다룬 작품들은 동·서양이 지니고 있는 자연관의 상이한 특징에 의해 각각의 시각적 특징을 보여줘 왔다. 현대의 풍경화에서는 동양에서 묘사하는 자연 풍경을 표현한 산수화의 방식을 드러내기도 하였다. 시대와 역사, 문화에 따라 달라지는 풍경화들은 작가의 내면세계를 성찰하는 동시에 풍경을 통한 작가적 사유의 모색이기도 하였다.

현대 미술에서의 풍경화에 국한해서 보자면, 풍경화는 단순히 자연에 대한 묘사가 아니라 개인적인 삶의 근원을 발견하는 과정이자, 작가 내면에 기인하는 자연관을 표출하는 양식이었다. 작가들은 이러한 관점으로 자신만의 회화적 개성을 드러내왔으며 이는 다양하고 실험적인 조형 작품들의 생산으로 이어져 왔다.

본 연구는 동·서양의 자연관을 바탕으로 제주 자연(숲)에 대한 인식을 토대로 한 본인의 예술적 표현방식을 고찰하는 것을 목표로 하였다. 특히 기억과 사물에 대한 사유를 중심으로 풍경을 재해석한 본인의 작품을 살펴봄으로써, 풍경화에 대한 새로운 인식과 방향을 제시하는 계기를 모색하였다.

또한 회화의 미적 가치로서 제주 숲이 주는 휴식과 정서적인 안정으로 삶의 위로와 새로운 활기를 제공하여 자연을 재조명하는 것을 목적으로 한다.

2. 연구 내용 및 방법

본 연구는 풍경화의 의의와 동서양의 자연관을 토대로 현대의 풍경화 작품들과 제주 자연의 풍경화 작품을 살펴보았다. 이를 위해 이론적 배경을 중심으로 본인의 작품과의 연관성을 조사, 분석하였다. 특히 ‘기억을 통한 사유의 숲’이라는 관점에 입각하여 작품의 발전 방향과 회화적 양식의 새로운 모색을 타진하고자 한다. 이러한 방법론을 바탕으로 본 연구는 다음과 같은 사항에 주목하였다.

첫째, 풍경화의 의의와 이론적 배경을 우선 살펴보고, 동양과 서양의 서로 다른 자연관과 동양의 산수화, 서양의 풍경화의 전개 과정을 고찰하였으며, 동·서양 회화의 대표적인 작품을 시대별로 분석하였다.

둘째, 현대 풍경화 작품에 나타난 표현형식과 작가의 가치관에 따른 철학적 내면세계로 풍경이 재해석되는 작가들인 에릭 휘슬, 데이비드 호크니, 웨인 티보, 작품과 함께 제주의 순수한 자연 풍경을 담아낸 변시지의 내면의식을 강조한 작품 사례를 통해서 본인의 작품과의 연관성을 찾아보았다.

셋째, 제주 자연(숲)을 소재로 진행한 본인 작품에 대한 ‘기억을 통한 사유의 숲’과 사물을 중심으로 풍경을 재해석하여 조형적인 요소로 분석하였다.

넷째, 본인의 작품에 대한 이론과 표현 방식을 총괄적으로 정립하고, 유년기에 겪었던 체험과 미적 표현 확장을 가늠하게 하였으며, 풍경화의 새로운 시각으로 다양한 방향성을 제시하였다.

II. 동·서양의 자연관과 풍경화

동·서양의 풍경화를 살펴보면, 동양회화는 대상에 깃든 정신이나 의미를 표현하며, 서양회화는 사실적인 묘사가 중심이라고 할 수 있다. 전자는 우리나라와 중국을 중심으로 자연을 그리는 산수화가 큰 흐름을 형성하고,¹⁾ 후자는 합리적인 이성을 중시하여 19세기까지 지배적인 대상인 자연의 풍경을 중심으로 재현하였다고 볼 수 있다.

이 장에서는 풍경화의 의미와 동양과 서양의 자연관에 따른 풍경화의 시대적 전개과정을 살펴보았다.

1. 풍경화의 의미

회화의 한 양식으로서의 풍경화는 회화풍경·경관을 주제로 표현한다. 우리가 살고 있는 도시 풍경과 숲을 비롯하여 강, 바다의 자연을 그리는 것이다.

오래전부터 자연 풍경에 대한 관점은 동양과 서양의 문화에 따른 철학 및 신학에 깊은 관련이 있다. 철학적 관점에서 보면, 인간과 자연은 모순과 갈등에서 비롯되었다. 이에 따른 자연관은 인식주체의 가치와 태도에 따라 달라질 수 있고 문화에 의해 영향을 받기 때문에 근본적으로 동양과 서양에서의 구현방식에는 차이가 있다. 예를 들어, 자연재해를 신의 노여움의 원인으로 여겨 주술로 달래야 한다는 입장이 있는가 하면, 기술력을 동원해 해결하고 방지장치도 마련하려고 할 것이다. 그러나 인간의 가치, 태도와 인식은 물론 자연을 개입하는 관점의 변화를 가져오게 되었고, 과학기술의 발전이라는 시대적인 흐름 속에서 풍경화는 점차 공통점이 발견되었다고 할 수 있다. 이러한 가치관이 생기기 전 자연세계는 환경의 제약을 극복하기 위해 종교와 철학적인 사고에 기초하였다고 할 수 있으며, 이로 인해 동양과 서양은 다른 자연관을 보였다고 할 수 있다.²⁾

1) 김기원(2004), 「숲이 들려준 이야기 : 신화와 예술로 만나는 숲의 세계」, 효형출판, pp.169~170.

2) 조지마시, 홍금수 옮김(2008), 「인간과 자연」, 한길사, pp.21~23.

동양에서 자연을 산수라 지칭하는데, 산수에 대한 두려움 속에서도 인간의 이성(理性)은 산수 형상과 속성을 판단하고 사유하려 하였다. 즉, ‘山’은 산봉우리가 중첩되고, ‘水’는 물줄기가 굽이쳐 흐르는 걸모습과 위로 솟고 아래로 흐르는 산수의 물질적 속성을 파악한 결과로 볼 수 있다. 이러한 산수 이해 방식은 이후 중국 사상의 형성기라 불리는 춘추전국(春秋戰國)시대에 등장한 사상가들에 의해 자연산수의 이치를 탐구하였다고 할 수 있다.³⁾ 그리고 산수의 경관을 그린 풍경화를 산수화라 하여 인간이 자연에 대해 갖고 있는 자연관을 산수화로 표현하였다.

반면, 서양의 자연에 관한 지배적인 생각은 풍경을 완성하는 것이 곧 자연을 개척한 결과인 ‘풍경’에서 비롯되었다. 이는 자연보다는 풍경이 풍경화의 주된 대상이며, 이러한 개념에서 풍경화는 인간이 가꾸어낸 ‘문화적 자연이다’라는 것이다. 인위적 힘이 미치지 않은 야생의 상태를 자연이라고 말한다면, 풍경은 인간이 가꾸어낸 ‘문화적 자연’인 것이다.⁴⁾ 이와 같이 풍경화는 그리스 로마인들의 자연에 대한 태도의 변화에서 자연주의 풍경화로 발전하였다는 것이다.

그리스 문화는 이성에 기반을 두고 인간중심적으로 형성되었으며, 고전주의 미술의 원천되었다. 그래서 그리스 로마 미술에 영향으로 인해 종교화와 신화의 이야기를 다룬 회화가 발전하였으며, 자연 풍경을 대상으로 하는 풍경화는 그에 비해 늦게 발전하였다. 하지만, 아름다운 자연에서 안식과 성취를 취하고 싶어 하던 그리스 로마인들의 가치관에 의해 자연에 대한 태도와 풍경 예술의 근원이 되었다. 이로써 풍경화가 주된 주제로 새로운 성격의 자연주의 풍경화가 발전하였으며, 네덜란드에서는 소박하고 일상 속 자연을 대상으로 하는 풍경화가 표현되기 시작했다.⁵⁾ 이는 그리스 문화에서 비롯된 신 중심의 세계관에서 벗어나 자연과 인간의 관계에서 자연 속에서 현재를 발견하여 자연을 새롭게 보기 시작하였다는 것이다.

이렇듯 동양과 서양의 풍경화는 역사와 정치, 문화적 시대의 흐름에 따른 서로 다른 개념으로 출발하여 자연을 표현하는 세계관과 자연관을 갖고 있다.

3) 고연희(2007), 「조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사」, 도서출판 돌베개, p.23.

4) 마순자(2003), 「자연, 풍경 그리고 인간」, 아카넷, pp.55~56.

5) 상계서, pp.65~70.

2. 동양의 풍경화

풍경화의 다양한 표현은 ‘어떤’ 자연을 작가가 ‘어떠한’ 태도로 바라보고 느끼며 자연에 자아를 ‘어떻게’ 표현하는지에 따라 결정된다. 즉, 작가 개인적인 감정과 자연의 관계성에서 자신을 발견하는 것으로 예술가의 가치관과 자연을 대하는 자연관에 따라 달라지며 영향을 받는다. 이로 인해 회화의 일반적인 특색도 서로 다르게 표현되었다.

먼저 동양의 자연관에 따른 다양하게 표현하는 산수화의 전개과정을 고찰하고, 중국의 자연주의 경향으로 북송화와 남송화의 화풍의 대표적인 산수화와 우리나라에서 산수화가 활발했던 시기인 조선시대의 대표적인 산수화의 작품들을 중심으로 연구하였다.

1) 동양의 자연관

자연이란 ‘스스로 이루어져 사물 본연의 모습으로 존재하는 것’으로 해석할 수 있다. 동양에서는 자연을 완전한 것으로 여겨 무위자연(無爲自然)에서 도를 실현하기 위해 “노장(老莊)은 인간의 궁극적인 가치를 삶과 자연에서의 완전한 조화와 소요 속에서 경험할 수 있는 낙(樂)에서 찾으려 했다.”⁶⁾ 즉, 속세에서의 삶이 아닌 자연에서 도를 실현하며 사는 삶이 이상적인 경지를 이룬다는 말이다.

또한, 자연의 아름다움과 조화로 도를 중시하여 자연을 숭배하고 정신적 합일하고자 하는 인식에서 “자연을 거스르지 않고 순응하는 태도로 도에 이르는 방법론”⁷⁾으로 자연에서 삶을 제시하기도 했다. 즉 “동양인들은 경험의 대상을 어떤 명확한 성분으로 가려낼 수 없는 종합적이고 유기적인 전체로 파악하며, 모든 대상에 대한 인식의 근거는 오직 구체적인 체험”⁸⁾에만 매여 있다는 것이다. 이는 경험을 중시하여 자연에 순응하는 자세로 동화되어 정신세계를 뜻하는 ‘천인합일(天人合一)’로써 “자연과 인간의 합일을 통한 도의 실현을 의미”⁹⁾하는 동양철학

6) 박이문(2016), 「동양과 서양의 만남 : 노자와 공자, 그리고 하이데거까지」, 미다스북스, pp.192~193.

7) 정규훈(2003), 「동양사상 : 해설과 원전」, 전통문화연구회, p.100.

8) 박이문(2016), 전계서, p.13.

9) 외암사상연구소(2009), 「서양이 동양으로 걸어오다」, 철학과 현실사, pp.19~21.

의 사상적 개념으로 자연을 대하는 태도와 방식이다.

이러한 자연관의 태도는 인간의 삶이 자연과 완전한 조화로 이상적인 공간을 창출하여 소요 속에서 경험할 수 있는 산수를 그려 독창적인 화풍으로 작가의 정신세계를 구현한 것이라 할 수 있다.

(1) 중국의 산수화

중국에서는 “산수를 ‘풍경’으로 보기 시작한 것은 5세기 초 시인 도연명(陶淵明, AD.365~427)의 시가(詩歌)에서 최초로 사용되었다.”¹⁰⁾ 그 당시 시인들에 의해 산수는 미적인 관조의 대상으로 바라보았다는 것으로 시적인 산수는 감상을 전하는 매체로 시각적인 풍경의 즉각적인 마음에 동요와 상상, 그리고 철학적 사유는 다를 것이다.

산수화의 발생의 토대가 된 산수 인식의 양상을 살펴보면, 첫째 고대의 신화(神話)에 근거한 산수관, 둘째 유가(儒家)와 도가(道家)등 철학적 사유에 근거한 산수관, 그리고 셋째로는 산수를 주제로 한 언어예술, 즉 ‘산수 문학’의 발생과 관련된 산수 인식이 단계적으로 등장하여 서로 얽히면서 산수를 개념 짓는 측면에서 동아시아 산수예술에 지속적인 영향을 줬으며, 이 세가지의 산수 인식은 첫째, 상상 속 산수, 둘째, 철리적(哲學的)세계로서의 산수이며, 셋째, 정치적으로 이데올로기화된 산수라고 할 수 있다.¹¹⁾ 이렇듯 산수 인식과 개념은 산수예술에 영향을 주어 ‘산수관’을 형성했다는 것을 알 수 있다.

동양에서는 일찍이 정신의 산물로서 깨달음을 산수화로 표현하였는데 이는 유교, 불교, 도교의 고유한 문화권에 영향으로 자연주의적 경향을 갖는 노장사상(老莊思想)과 관련이 있다. 이 사상은 자연을 예찬하는 정신세계의 산물로서 우주만물의 순환 법칙에 순응하는 즉 ‘도’가 우주의 시원이며 만물의 근본이자 우주의 보편 법칙이라고 보는 노자의 철학이다.¹²⁾ 이러한 철학을 바탕으로 “경계 좋은 산수 자연을 수신(修身)과 안빈낙도(安貧樂道)의 이상향, 즉 다른 말로 표현하면 산수 자연이 바로 심미 활동으로 최상의 장소라는 이상적 산수 세계를 동경해

10) 강영조(2003), 「풍경에 다가서기」, 효형, p.128.

11) 고연희(2007), 전계서, p.21.

12) 박이문(2016), 전계서, pp.194~242.

마음을 담아 그림으로 표현한 것이 산수화”¹³⁾라는 것이다.

산수는 미적 대상으로 “중국 고전 미학은 예술가에게 자연 과학적 방법을 운용하여 감지, 이해, 정감, 상상이 서로 짜 맞추어져 일체가 된 심미의 마음을 가지고 예술가는 객관적 대상과 우주의 생기활력의 내재적 관계를 표현하고 정경의 상호 융합, 마음과 사물의 통일, 사람과 자연의 융합 일체로 창조해 내어 중국 고대 예술은 대상의 표현이 아니라 재현과 표현을 하나로 융합한 것이다.”¹⁴⁾ 이는 고대의 산수화의 미적 표현으로 산수의 아름다움은 인간의 심성에 영향을 주는 산수정신이라 할 수 있다.

산수화의 표현 방식에 따라 북송과 남송으로 나누고 있는데, 북송화가의 대표적인 산수화가로 알려진 곽희(郭熙, 1020~1090)는 동양화의 투시법인 삼원법(三遠法)을 정립하였다.

삼원법(三遠法)이란 풍경을 취하는 원리로 배치와 구성에 관한 공간표현법이다. 이 표현법은 산수화에서 시선을 다원적으로 보여주는 시점이다. 시점을 상하좌우



<그림 1> 곽희, 「조춘도」

움겨 다니며 관찰하는 방법으로 다점(多點) 투시 또는 산점(散點)투시라고 한다. 이 삼원법은 세 가지 시점으로 첫째 고원(高遠)은 낮은 산 아래에서 높은 산을 올려다보는 시점으로 웅장한 경관을 나타내며, 둘째 심원(深遠)은 앞산에서 뒷산이 겹겹이 쌓여 깊이 있는 산들의 모습을 바라보는 시점이다. 셋째 평원(平遠)은 광대한 자연을 감상할 수 있는 시점의 표현으로 산봉우리 위에서 먼 산을 수평적 시점으로 바라보는 것이다.¹⁵⁾

이 세 가지 시점이 산수화의 한 화면에 표현되는데, 곽희의 대표적인 작품 ‘조춘도(早春圖)’에서 삼원법을 담고 있다.

13) 김기원(2004), 전개서, pp.172~174.

14) 한린더, 이찬훈 옮김(2012), 「한 권으로 읽는 동양 미학」, 이학사, pp.161~162.

15) 상계서, p.376.

<그림 1>을 보면 먼저 고원법의 표현으로 낮은 산봉우리와 높은 산봉우리들의 모습과 바위들과 산의 앞에서 산 뒤를 넘겨다 볼 수 있는 심원법, 그리고 그림 아래에 수평적 시점에서 산봉우리까지 광대함을 보여주는 평원법으로 표현되었다.

곽희는 젊은 시절 속세를 벗어나 도가에 심취하여 자연 속 은거의 삶을 갈망했던 그에게 번거로움을 잊고 세외(世外)를 즐길 수 있는 가장 즐거운 여가거리로 산수화는 이성(李成, 919~967추정)의 화법(畫法)을 배운 것으로 알려져 있으며, 북송의 산수양식과 남송의 산수양식을 적절히 융합시켜 사실적이면서 서정적인 계절감을 표현한 것으로 독특한 산수화를 그렸다고 평가받는다.¹⁶⁾

남송시대에는 감성적·시적분위기로 우아한 자태의 문인이 아득한 산수를 감상하듯 표현되어 이런 그윽하게 먼 산수는 망망한 공간감을 요구하는 점에서 높이



<그림 2> 마원, 「산경춘행도」

솟은 북송 회화의 산수경과 차이를 보여준다.¹⁷⁾ 남송의 특징을 보여주는 산수화의 예로 ‘산경춘행도(山經春行圖)’에서 찾아볼 수 있다.

<그림 2>는 마원(馬遠, 남송)이 봄을 표현한 작품으로 대부분의 경치가 한쪽 화면으로 집중되어 우아한 자태의 문인이

산수를 감상하고 있는 듯 모습이 돋보이며, 전체적으로 화면이 시적인 분위기를 자아내어 마음으로 자연을 따라가는 감성적인 태도를 취하게 된다. 이러한 태도로서 마원의 ‘산경춘행도’를 보면 자연 속 인간이 주체로 표현되는 남송 산수화의 관점이라 볼 수 있으며, 북송 산수화는 다른 차이를 보여준다고 할 수 있다. 중국의 산수화는 선대의 화풍과 그 화풍을 이어가는 동안 많은 변화를 겪게 되며 조선의 산수화에 많은 영향을 준다.

결국 동양회화에서 중국 미학이 핵심을 이루며, 산수화에서 공통적으로 느낄 수

16) 이해동(2014) “山水畫에 나타난 물의 象徵과 變容 연구”, 단국대학교 대학원 박사학위논문, p.15.

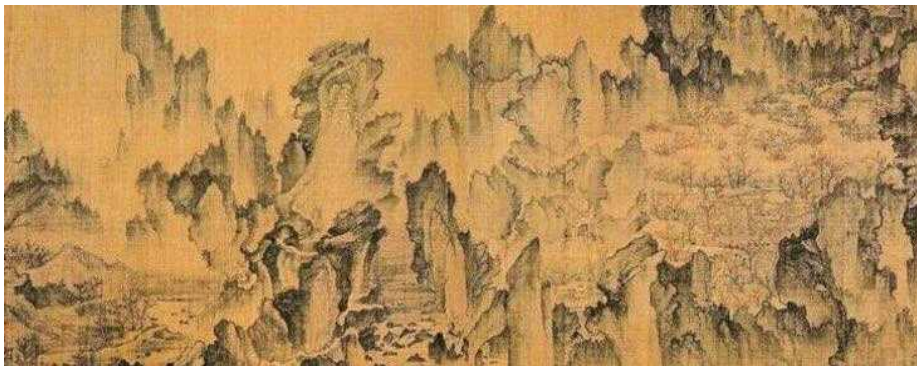
17) 고연희(2007), 전게서, p.51.

있는 기운생동(氣韻生動)¹⁸⁾은 작가의 마음과 정신을 담은 회화의 예술미라 할 수 있다. 당시 산수화는 사회의 풍조와 사회적 배경에 따른 것으로 전문적인 회화를 그렸던 사대부들은 문학적 수양과 여유로움에서 출현된 산물이라 볼 수도 있다.

(2) 조선시대 산수화

우리나라에서 독립적으로 산수화가 그려진 시기는 고려시대부터이다. 고려시대의 전통적인 산수화는 중국의 유입과 수용에서 계승하여 조선시대에 와서 활발하게 제작되었다.

이를 뒷받침하는 내용으로 안휘준의 ‘한국회화사’에서 보면 조선 초기 산수화의 형성과정은 중국으로부터 수용되어 한국적인 화풍에 영향을 주었으며, 이는 고려시대 축적된 문인화적 화풍이 중국 명과 회화 교섭을 통해 활발하게 이루어 졌다¹⁹⁾는 것으로 중국의 다양한 화풍은 조선시대에서 독자적인 화풍으로 활발하게 형성되었음을 알 수 있다.



<그림 3> 안견, 「몽유도원도」

이상세계를 표현하는 조선 전기 대표적인 작품 <그림 3>은 안견(安堅, ?)의 작품 ‘몽유도원도(夢遊桃源圖)’이다. 이 작품은 “안평대군의 꿈 속이야기로 일반적인 전개와는 달리 왼편 하단에서 오른편 상단으로 그림이 전개되며 현실세계

18) 기운생동(氣韻生動)은 사혁(謝赫)이 「고화품록(古畫品錄)」에서 처음 제기한 육법(六法) 즉 기운생동(氣韻生動), 골법용필(骨法用筆), 응물상형(應物象形), 수류부채(殊類賦彩), 경영위치(經營位置), 전이모사(轉移模寫) 중에 가장 중요한 제1기준으로 예술가의 생명력과 창조력을 개괄할 뿐 아니라 예술작품의 생명을 개괄하기 때문에 예술의 본질, 특히 회화의 본질에 대한 가장 총괄적인 최고의 준칙이 되어 중국 회화 미학의 핵심을 이룬다. 천환시, 김병식 번역(2014), 「중국산수화사」, 심포니, pp.53~ 54.

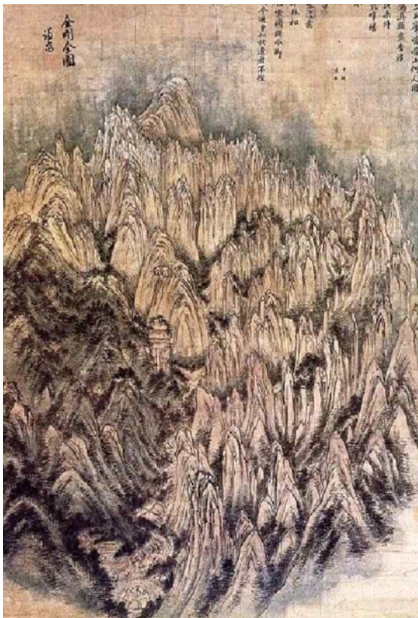
19) 안휘준(1980), 「한국회화사」, 일지사, p.92.

와 환상적인 모습의 도원의 세계가 큰 대조를 보여주고 있는 것이 특징이다.”²⁰⁾

이 그림은 내면세계를 보여주는 것으로 복숭아 꽃밭을 따라 이어지는 현실세계와 도원세계가 환상적으로 그려진 그림이다. 그리고 광희의 산점투시가 잘 드러나 있는데 현실세계는 평원법으로 표현되어 있으며, 이상향 세계의 무릉도원은 고원법, 두 세계를 나누는 공간은 심원법으로 표현되어 있다.

조선 중기에 불교적 사유의 기반을 둔 성리학은 조선초기에서 보이던 낭만적이거나 이상적 산수화가 아닌 기괴하거나 거친 붓질이 보이는 등,²¹⁾ 조선 중기 산수 표현이 상징적인 산수화로 변화된다.

조선 후기 산수화의 표현 특징은 문인화와 남종화의 영향으로 진경산수화와 풍속화의 화풍이 등장했다고 볼 수 있다. 이는 일상적인 생활을 그린 풍속화와 우리나라의 실제 존재하는 산수 즉 한국의 자연을 직접 스케치하여 그린 실경의 그림으로 실경산수화, 혹은 진경산수화라 하는데 남종화의 화풍을 수용하면서 한국적인 화풍으로 전환됐다는 것이다.



<그림 4> 정선, 「금강전도」

진경산수화라는 새로운 바람을 일으킨 문인화는 산수 이외에도 문장이 삽입되고 그림 속에 작가의 깊은 뜻이 담겨있는 것이 특징으로 진경화풍은 정선파와 김홍도파로 발전되어 각 회화들은 작가의 의도를 분명하게 담고 있으며 작가의 정신으로 상징화하였다.²²⁾

이 시대 대표적인 작품으로 겸재(兼齋) 정선(鄭敼, 1676~1759)의 ‘금강전도(金剛全圖)’는 여러 폭의 그림으로 그려졌다. 작품 <그림 4>는 우리나라 금강산 곳곳을 다니며 실제의 경관을 표현한 작품이다.

이 작품에서 볼 수 있듯이 바위와 산은 정선의 필력의 표현으로 광활한 금강산의 모습을 한눈에 보이도록 재구성하여 아름

20) 안휘준(2000), 「한국의 미술과 문학」, 시공사, p.57.

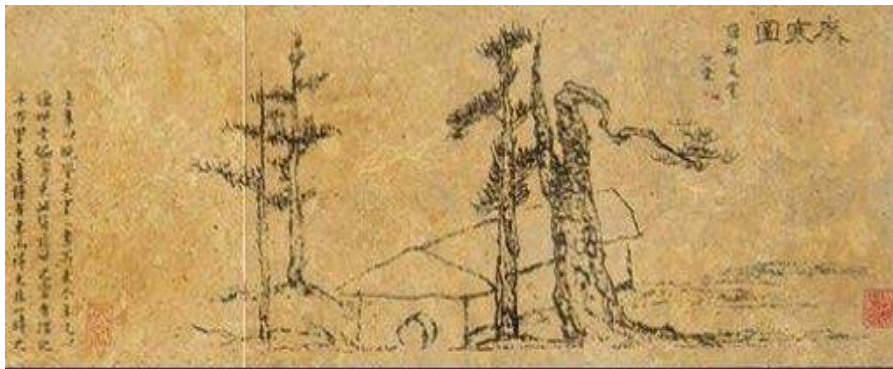
21) 고연희(2007), 전개서, pp.106~107.

22) 김기원(2004), 전개서, pp.174~177.

다운 장관을 보여주고 있다.

또한 18세기 남종화의 화풍이 발달로 조선 후기 산수화는 독창적인 화풍으로 발달되었다. 대표적인 작품 김정희(金正喜, 1786~1856) '세한도(歲寒圖)'는 제주도에서 유배 생활의 삶을 표현한 것으로 서예(書藝)를 통해 도달한 회화의 경지를 보여주고 있다.

특히 서체의 장점과 그 장점을 회화에 반영한 그만의 기품과 일정한 법식에 구애되지 않는 서예적 필선으로 독창적인 추사체로 만들어 냈다.



<그림 5> 김정희, 「세한도」

<그림 5>는 “일체의 장식적인 요소를 배제하고 최소한의 먹만으로 빈집과 노송, 세 그루의 잣나무를 그렸다. 잎이 다 떨어져 겨우겨우 목숨을 이어가는 듯 노송과 잣나무는 말 그대로 황한소경(荒寒小景) 그자체이다. 걸림과 매임도 없고, 비었기에 부족함도 없다.”²³⁾ 이 내용에서 보면 고독하고 쓸쓸한 유배생활을 엿볼 수 있지만, 소나무 껍질은 강한 필력으로 표현되었다.

“나무의 윤곽선, 지붕과 창문 등을 그린 필선은 모두 고른 힘을 보여주는 서예적 필선으로 이들이 한 걸 같이 갈필로 처리되어 긴장감을 유발시키는 걸작이 되었다”²⁴⁾

이처럼 조선 초기 산수화는 중국으로부터 수용되어 한국적인 화풍에 영향을 주었으나 남종화의 화풍에 발달로 조선 후기 산수화는 독창적인 화풍으로 발달하였다는 것을 알 수 있었다. 이는 우리나라 곳곳을 다니면서 실제 풍경을 담으려는 심미적인 체험과 광대한 자연을 화폭에 담아내는 재구성에서 비롯된 것이다.

23) 이원복(2005), 「한국미의 재발견」, 솔 출판사, p.94.

24) 고연희(2007), 전개서, p.265.

3. 서양의 풍경화

서양의 풍경화는 수 세기 동안 다른 장르에 비해 주목을 받지 못하였으나, 17세기 이후 네덜란드 회화에서 풍경을 그린 독립된 장르로 자리매김하게 된다.

이 장에서는 서양의 자연관을 고찰하고, 풍경화의 전개과정을 살펴보았다.

1) 서양의 자연관

서양의 자연관의 큰 흐름은 목적론적 자연관과 기계론적 관점으로 나눌 수 있다. 목적론적 자연관은 소크라테스 시대 이전 사상과 플라톤 사상에 영향을 받았는데 크게 두 가지 흐름으로 분류할 수 있다. 소크라테스는 신학자이며, 플라톤은 자연학자로 자연철학자라는 것이다. 그래서 자연을 보는 관점에서 소크라테스는 자연을 이루는 모든 것들은 인간을 위해 존재하는 것으로 여겼으며, 플라톤의 사상이 담긴 자연은 영원한 신적 존재로 절대 불변의 신은 자연을 포함한 세계를 만들었다고 여겼다.²⁵⁾

16세기 자연 세계는 살아있는 유기체였고, 자체가 신적인 존재였다. 그 시대 자연이란 만물의 성장과 생성과정으로 영속적인 존재로 인식하였다.

물질은 신적 존재 그 자체이다. 때문에 물질과 신적 존재는 하나로 일치한다. 이러한 관점에서 자연은 끊임없이 스스로를 재생시키는 영속적인 존재로 파악하는 물활론(物活論)²⁶⁾적 자연관을 낳게 하였다.²⁷⁾ 이는 소크라테스의 자연관으로 자연을 바라보는 관점이라 할 수 있다. 또한 플라톤의 자연관으로 “본질의 이로부터 실제 세계를 형성하는 원인은 절대불변의 이데아이고, 현상과 변화의 불안정한 가시적 세계는 단지 이데아의 허상일 따름이라고 말하고 있다.”²⁸⁾ 이처럼 플라톤의 자연관은 우주론에서 핵심을 보여주는 것으로 세계 즉 우주를 움직이게 하는 생명은 자연에서 비롯된 것으로 자연은 그 이상이란 것이다.

기계론적 자연관은 아리스토텔레스가 자연을 우월하다고 보는 세계관에서 과학

25) 외암사상연구소(2009), 「서양이 동양으로 걸어오다」, 철학과 현실사, pp.215~216.

26) 모든 물질은 본질적으로 생명력이나 혼(魂), 마음을 가지고 있다고 보는 세계관의 하나.

27) Hooykass, R, Religion외, 손봉호외 옮김(1987), 「근대 과학의 출현과 종교」, 정음사, p.18.

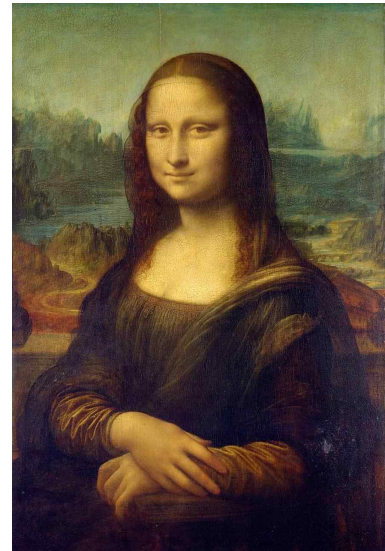
28) 하현정(2006), “동서양 회화의 자연관에 따른 표현 비교연구”, 한국교원대학교 대학원 석사논문, p.12.

이라는 또 다른 시각의 세계관으로 자연을 달리 보게 되었다. 자연과 인간은 기계적인 관계에서 자연은 단지 움직이고 변화하는 자연현상의 규칙성을 갖으며, 인간은 정신이라는 실체가 있지만 합리적 사고에 근거한 자연과학의 출현은 이성에 기초한 지식의 시작으로 자연이란 객관적인 진리를 담고 있는 인식과 실천의 대상으로 보았다.²⁹⁾

이러한 가치관을 바탕으로 서양에서 자연을 그린 풍경화는 자연을 바라보는 관점에서 인간이 세계의 주체가 되는 자연관이다. 이로써 풍경화는 시대의 상황과 흐름에 따른 내용적 측면이 풍부해지고, 다양한 표현기법으로 이어져 오고 있다.

2) 서양 풍경화의 전개

서양화에서 숲을 표현한 풍경은 고대와 르네상스 이전에도 있었지만, 단지 종교화나 신화 등의 배경으로 그려졌다. 그러다가 16세기 초 “르네상스의 당대 최고의 미술가 레오나르도 다빈치(Leonardo da Vinci, 1452~1519)가 ‘모나리자’라는 작품의 배경으로 환상적인 풍경화를 그렸는데, 이는 자연 관찰에 따른 멀리 있는 물체의 색채에 미치는 대기의 영향, 초목이 성장하는 지배적인 법칙, 그리고 음(音)의 조화 등 끊임없는 연구”³⁰⁾로 서양 풍경화 예술의 기초가 되었다고 해도 과언이 아닐 것이다.



<그림 6> 다빈치, 「모나리자」

다빈치의 작품 <그림 6>에서 보면 높은 건물 창문을 통해 광대한 자연의 풍경이 펼쳐져 있는 모습으로 보인다. 이러한 자연의 모습을 세세하게 표현하여 그 자연 속에 배치된 인물은 아름다운 성인(聖人)의 모습을 담고 있는 듯 보인다.

16세기 초 베네치아의 화가 중 조르조네(Giorgione, 14782~1510)의 ‘폭풍우’라는 작품에서 풍경이 주제로 나타나기 시작하였다. 이는 자연이란 공간과 인간을 조화롭게 구성하는 원근법과 빛과 채색의 표현기법에서 풍경 회화가 하나의 예술

29) 외암사상연구소(2009), 전계서, pp.265~341.

30) E. H. 폼브리치, 백승길 · 이종승 옮김(2017), 「서양미술사」, 예경, pp.293~302.

이 된 것이다.

<그림 7>은 이탈리아 화가 조르조네의 작품으로 명확하게 어떤 주제로 표현되었는지 모르지만, 태풍이 휘몰아치기 전 한가로이 어머니와 아기가 쉬고 있는 모습이 보인다. 자연은 언뜻 무대를 보는 듯하지만, 나무들 움직임의 묘사로 현재 일어나지 않은 폭풍우를 암시적으로 표현되었다는 것을 엿볼 수 있다.



<그림 7> 조르조네, 「폭풍우」

이시기에 화가들과는 달리 조르조네는 자연과 인간을 조화롭게 배치하여 이상적인 풍경화를 구현했다는 것이다. 그러다가 인간의 등장 없이 오로지 자연풍경을 주제로 그린 그림이 사람들에게 관심을 끌기 시작하기 시작했다. 이렇게 자연이 주제로 풍경화가 전개되는 과정에서 독립적으로 자리매김한 시기는 17세기 네덜란드 풍경화에서부터이다.

17세기에 이르러 풍경이 주제로 표현했다는 것은 그 이전에 나타났던 풍경화와는 다른 경향으로 풍경을 보는 눈이 달라졌다는 것이라 할 수 있다.

서양에서 자연을 주제로 하는 풍경화의 흐름에 따라 북유럽을 중심으로 고전주의 풍경화에서 후기 인상주의 풍경화까지 대표적인 작가들과 작품분석을 통하여 고찰하였다.

(1) 고전주의 풍경화

17세기 대표적인 고전주의 화가는 클로드 로랭(Claude Lorrain, 1600~1682)과 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)이다. 프랑스 화가이며 낭만적 고전주의 화가 푸생은 자연에 따른 다양한 색조와 미묘한 빛을 표현하여 아름다운 자연을 표현한 작가로 자연에 대한 푸생의 자연관을 엿볼 수 있다. 푸생과 함께 사실적인 자연을 표현하는 클로드의 작품들은 신화적인 풍경과 종교적인 그림이 어우러져 그 자연에서 사람들의 모습은 현실적이며 자연은 경이로움을 보여준다.

“클로드의 회화는 그 주제가 신화적이고 종교적이지만 근본적으로는 빛과 공간, 즉 저 멀리 푸른 언덕 또는 먼 바다를 향해 멀어지는 대기가 확 트인 멋진 풍경에 대한 것으로 미술 사가들이 대기원근법이라고 부르는 것 즉, 색채와 색조로 공간을 만들어낸다.”³¹⁾ 이와 같이 클로드의 작품 <그림 8>은 빛과 색채로 공간을 만들어 냈으며, 현재 상황을 보는 듯 사실적인 묘사와 작가의 개성 있는 초자연적인 빛의 표현으로 인해 신비스러운 자연의 숭고한 장관을 감상할 수 있다.



<그림 8> 클로드,
「아폴론에게 제물을 바치는 풍경」

이 작품에서 보면, 오른쪽 중경의 나무와 중심부 다리에서 원경의 빛으로 이동하며, 그 빛은 강하게 왼쪽 중경으로 이동하게 하게 한다. 그로 인해 신화적인 건물도 더 돋보이며, 그 옆 아폴론에게 제물을 바치는 사람들의 모습과 근경인 동물들의 모습이 현실적으로 표현되어 자연과 자연스럽게 조화를 이룬다.

이렇듯 고전주의 풍경화는 자연풍경을 사실적인 묘사와 대기원근법으로 표현하여 새로운 공간을 창출하였으며 종교적·신화적 요소들의 그림이지만, 자연의 빛에 따른 색조와 아름다운 풍경으로 숭고한 풍경화를 표현하였다.

(2) 낭만주의 풍경화

낭만주의란 어떤 특정한 시대적 유행이기 보다 “산업화와 물질문명의 발달로 변화되는 미래의 불안으로 불변하는 보편적인 가치”³²⁾로 그리고자 하여 인간과 자연을 새롭게 인식하는 미술 역사에 중요한 흐름으로 보고 있다. 낭만주의 풍경화에서는 감수성이 짙고 감각적이며 직관적인 시각을 중요시 하여 사실에 근거한 풍경을 자신의 경험에 바탕을 두고 새롭게 인식하여 표현한다는 것이다.

영국의 낭만주의 화가들 중 존 컨스터블(John Constable, 1776~1837)과 윌리엄

31) 마틴 게이퍼드, 주은정 옮김(2013), 「다시, 그림이다」, 디자인 하우스, pp.151~152.

32) 마순자(2003), 「자연, 풍경 그리고 인간」, 아카넷, p.93.

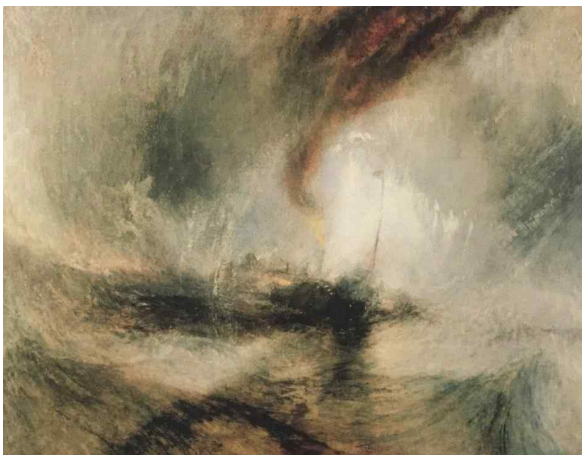


<그림 9> 컨스터블, 「진초마차」

그에 따른 색채의 변화, 그리고 하늘과 구름을 연구하여 무수한 습작을 남겼다. 이런 작업 방식은 후에 인상주의의 외광파 화가들에게 영향을 주기도 했다.

반면, 컨스터블의 작품에 비해 세련되고 현대적인 풍경을 그렸던 터너는 붓이 아닌 나이프의 터치로 그리기도 하였다. 주로 그렸던 그림의 모티브는 순수하고 숭고한 자연으로 자연의 강한 빛과 대지의 기운, 자연을 범접할 수 없는 자연의 힘과 위대함 등을 화면에 담아 역동적으로 표현하기도 했다.

이는 산업혁명에 따른 사회적 분위기와 과거의 위대한 미술가들의 아카데미적인 방식을 따르기보다 새로운 기교를 찾았다는 것이다. 그러다가 18세기 말, 전반적인 사회변화에 따라 미술 관념의 변화를 가져왔는데 대중들의 취향과



<그림 10> 터너, 「눈보라 속의 증기선」

터너(Willim Turner, 1775~185)는 같은 시대에 속하지만 서로 다른 풍경화의 방식으로 접근하였다. 작품을 살펴보면, 먼저 <그림 9>는 영국에서 활동했던 대표적인 풍경화가 컨스터블의 작품으로 자연 속에서 직접 햇빛과 공기를 느끼며 작품을 구상하며 시시각각 변화하는 빛과

미술가들의 새로운 주제를 탐색하면서 그 시대상황에 맞는 시사적이거나 상상적인 소재를 그리기 시작하였다.³³⁾

대표적인 작품인 <그림 10>은 자본주의 지배층이 귀족에서 시민계급으로 변화하는 시대적 변화의 속도를 증기기관차로 표현하였다.³⁴⁾ 작품에서

33) E. H. 콰브리치, 백승길 · 이종승 옮김(2017), 전계서, pp.482~492.

34) 최영미(2013), 「회화의 우연한 시선」, 은행나무, p.141.

증기기관차의 속도처럼 빠른 사회적 변화와 혼란은 인간의 본질을 찾는 연속으로 표현한 것으로 보인다. 이러한 표현방식은 동양의 산수화에서 볼 수 있었던 작가의 정신세계로 동양과 서양의 미의식의 공통점이라 할 수 있다.

독일의 대표적인 낭만주의 화가인 카스파 다비드 프리드리히(Caspar David Friedrich, 1774~1840)의 작품 <그림 11>은 서양 미술의 형식에서 벗어나 중국 산수화에 내재되어 있는 정신을 바탕으로 자연과의 조화로 황량한 자연에서 고독한 자신을 표현한 그런 경향이 보인다. “인간의 손길이 닿지 않은 자연이 줄 수 있는 유일한 것은 아름다운 경관에 대한 감정”³⁵⁾이라는 말처럼 프리드리히는 자연을 앞에 두고 고독한 자신의 존재를 드러내어 자연의 숭고함과 아름다운 경관에서 위안을 찾는 것을 자신 안에 그리는 것으로 그 공간을 보이는 대로 그리지 않았다는 것이다.



<그림 11> 프리드리히, 「실레지아 산악 풍경」

즉 <그림 11>에서 원경의 초자연적인 빛은 무한한 세계의 빛으로 우리들의 시야를 먼 곳으로 이끄는 데 원경과 근경의

대조되는 색채는 현실과 미래의 대조로서 종교적 세계에 대한 암시이며 자연의 유한한 공간과 무한한 자연영역을 실루엣으로 처리하여 이상세계로서 자연의 의미를 함축하여 표현하고자 하였다.³⁶⁾

이처럼 인간과 자연을 새롭게 인식하여 자연의 시각적인 변화, 색채의 표현 등 인상주의에 바탕이 되었다.

그리고 동양 회화의 정신세계와 낭만적 서정시적 표현 등 새로운 변화와 혼란을 가져왔으며, 자연주의 경향의 태도가 나타났다고 할 수 있다. 이러한 혼돈 속에 인간의 본질을 찾는 연속의 과정으로 자연의 무한한 세계를 인식하는 관찰 태도가 나타났다는 것을 알 수 있었다.

35) 조지마시, 홍금수 옮김(2008), 「인간과 자연」, 한길사, p.76.

36) 마순자(2003), 전개서, pp.97~108.

(3) 바르비종파와 자연주의 풍경화

19세기 전 당시 프랑스는 컨스터블의 그림이 선구자적 방법론으로 받아들이면서 자연을 새롭게 보며 표현했던 대표적인 화가들로 테오도르 루소(Theodore Rousseau, 1812-1867), 장 프랑수아 밀레(Jean Francols Millet, 1814-1875), 장 밥티스트 카미유 코로(Jean Baptiste Camile Corot, 1796-1875) 등의 화가들이 미술계에 등장했다. 이들은 바르비종파(Barbizon派)³⁷⁾로 직접 자연에서 실제 풍경을 교감하며 대기과 빛의 변화 등 자연현상을 관찰하여 그리는 외광(plein-air)



<그림 12> 루소, 「퐁텐블르 숲」

회화이다. 이는 자연주의 풍경화가 기존의 전통에서 벗어나고 있다는 것을 알 수 있다.

<그림 12>는 루소의 대표적인 작품 중 하나로 프랑스를 여행하며 퐁텐블르의 실경인 숲과 호수, 그리고 들뜰 등에서 경험한 자연을 그렸는데, 기후의 변화와 계절

에 민감했던 그는 나뭇잎 등 자연물에 비취지는 빛의 효과를 표현하기 위해 하얀색 점과 붉은 점을 찍어 표현하여 숲과 나무들 사이로 비취지는 빛과 그에 따른 다채로운 색채표현과 마티에르 등의 표현에서 인상주의적인 표현이 드러났다고 한다.

이와 같이 바르비종 풍경화의 대표적인 특징은 파리 근교에 있는 야생의 상태가 잘 보존되어 있는 퐁텐블르 숲에 직접 가서 시시각각 변하는 빛에 의한 색채표현 등 기후와 계절의 자연현상에 따른 경험들을 스케치하면서 자연을 대하는 인간의 태도를 반영하여 예술로 인간과 자연의 특별한 관계와 변화되는 관점을 그린 것이다.³⁸⁾ 이는 원초적인 자연과 변화하는 자연현상에 관해서 자연과 인간

37) 바르비종파란 자연과의 교감을 위해 1830년 무렵 프랑스 파리 근교의 퐁텐블르 숲과 바르비종을 비롯한 그 주변의 작은 마을을 방문하고 작업한 작가들을 지칭한다. 중심이 되는 화가로는 밀레, 루소, 코로 등이 있다.

38) 마순자(2003), 전계서, pp.186~189.

의 관계에서 자연을 대하는 관점이 달라졌다는 것을 알 수 있다.

즉, 바르비종파가 그렸던 자연주의 풍경은 루소의 ‘자연으로 돌아가라’는 말을 떠올리듯 자연을 동경하는 자세가 시작되었음을 보여주고 있다.

(4) 인상주의의 풍경화

인상주의 화가들이 열광했던 컨스터블에 이어 에두아르 마네(Edouard Manet, 1832~1883)와 클로드 모네(Claude Moner, 1840~1926)의 작품 <그림 14>와 <그림 13>을 보면, 인상과 회화의 풍경화로 “시민계급이 산업혁명과 시민혁명의 결실로 부상하게 된 중간계급의 ‘일요일’을 위한 미술, 다시 말해 도시인을 위한 여가 문화의 풍경”³⁹⁾이라 한다.



<그림 13> 모네,
「풀밭위의 점심식사」(중앙부분)



<그림 14> 마네,
「풀밭위의 점심식사」

실제 풍경에서 색에 따른 변화하는 형태와 색을 표현했던 모네의 작품 <그림 13>이지만, 마네의 작품 <그림 14>는 실내에서 그려 빛에 따른 색채의 변화를 뛰어나게 표현하였다. 그래서 모네의 작품에서는 실제 자연에서 볼 수 있는 눈부신 햇살을 감상할 수 있다.

모네는 자연 빛에 따른 형태와 반사광의 표현, 색채의 변화를 표현하였으며 이런 표현 방식으로 인상주의 화가들에게 많은 영향을 주었다. 그리고 시대적 배경으로 1827년 사진술의 발달은 더 이상 사실적인 그림이 아니라 즉, 사진과

39) 최영미(2013), 전계서, p.150.

같은 정확한 윤곽에서 벗어나고자 했다. 이는 자연 빛에 따른 인상의 표현으로 윤곽선의 흔들림, 햇살에 의해 표현되는 색채의 변화가 즉흥적이며, 자유로운 터치로 대상의 형태가 변화하기도 하는 표현 방식이다. 이렇듯 시각적이고 환상적인 그림으로 사람들을 매료시켰다.



<그림 15> 모네, 「수련」

대표적인 예로 모네의 작품 중 ‘수련’ 연작은 정원의 연못 속에 피어 있는 수련을 관찰하면서 그렸다고

한다. 모네의 작품 <그림 15>에서 수련은 불명확한 형태들과 모호하고 흐릿한 순색들의 혼합으로 표현되었는데, ‘수련’ 작품에서 공간을 창조하는 것은 빛으로 일종의 추상표현주의와 색면추상(Color field painting)이라는 방법을 제시한 것이다.⁴⁰⁾ 이처럼 모네는 수련 연작을 통해 형태는 사라지고 겹겹이 쌓인 마띠에르와 색의 조화로 각 형태들은 중요하지 않고 어렴풋이 보이거나 실제 풍경의 시각적인 변화에서 ‘인상’과의 어울림 속에 아름다움을 표현하였다는 것이다.

모네 작품에서 ‘수련’ 연작의 작품들은 현대미술의 비구상 회화를 보는 듯하며, 이러한 시도는 예술가들에게 다양한 시각을 제시하여 비대상, 비재현의 방식으로 현대미술의 흐름에 영향을 주었다는 것을 알 수 있다.

지금까지 살펴본 서양의 풍경화 흐름에 따른 전개과정을 통해서 알 수 있듯이 자연 풍경을 그린 서양의 풍경화가 인간을 주제로 하는 회화보다 주목을 받지 못하였다. 하지만 있는 그대로 표현한 풍경화에서 자연을 재현하는 대상이 풍경으로 풍부한 내용과 다양한 표현을 담아 표현했다는 것이다.

이는 풍경을 바라보는 인식의 변화로 자연의 재해석을 통해 이상향을 표현하는 등 자연과 인간의 관계에서 자연이 미적 감각을 자극한 것으로 많은 예술작품을 창작하게 되었다는 것을 알 수 있다.

40) 신현영(2003), “클로드 모네(Claude Monet)회화의 특성 연구”, 동아대학교 교육대학원 석사논문, p.19.

Ⅲ. 현대의 풍경화

20세기에 들어서면서 전반적으로 서구 미술의 경향이 새롭게 나타난다. 자연의 원초적인 미적 가치로 자연과 합일을 이루며 자연에서의 생활상을 비자연, 비대상, 비재현의 방식으로 표현되었으며, 이는 동시대적이며 다양한 형식으로 나타났다. 화가들은 실제 보이는 것보다 자신의 내면세계를 간결한 선과 형태로 표현하는 추상화가 등장하여 자연을 대하는 태도에 영향을 미치게 된다. 이와 더불어 19세기 말에 사진이 발달로 고전적인 풍경화가 사람들의 관심에서 호응을 얻지 못하였고, 급속도로 발전하는 물질문명으로 인해 자연의 모습들은 변화하기 시작하여 이로 인해 사람들의 관심은 새로운 창조적인 예술작품을 원했다.

현대 작가들은 자연물과 새로운 인공물이 더해져 직접 풍경을 만들기도 했는데 이는 새로운 풍경을 창조하는 것으로 이를 대지미술이라 했다. 이렇듯 미술은 과거의 고전적인 풍경화와는 다른 변화라 할 수 있다. 이러한 경향은 조형예술에서 자신의 생각이나 그림의 배경이 되는 공간 해체, 즉 “포스트모더니즘이라는 20세기 미술의 변화에 따른 용어로 1975년 찰스 젠크스(Charles Jencks, 1939~)라는 건축가에 의해 소개되었는데 그는 19세기 미술 관념이 우리들의 도시를 어질러 놓은 데 사용했던 불필요하고 물취미한 잡동사니를 제거하는 데 도움을 주었다며 단순한 도식에 근거”⁴¹⁾하고 있다고 하였다. 이는 불필요한 장식적인 부분보다 독창성을 강조하며 형태들을 재구성하는 것으로 전통적이며, 본질적인 것에서 벗어나야 현대회화가 진보한다는 것으로 이러한 경향들과 시대의 흐름에 따라 현대미술은 계속 변화를 거듭하고 있다.

이 장에서는 20세기 이후의 현대회화의 작가들, 에릭 피슬(Eric Fischl, 1948~), 데이비드 호크니(David Hockney, 1937~), 웨인 티보(Wayne Thiebeau, 1920~), 변시지(邊時志, 1926~2013) 등의 작가들이 자연에 대한 재해석으로 한 조형탐구는 어떻게 진행되었는지 작품을 통해 분석하였다.

41) E. H. 폼브리치, 백승길·이종승 옮김(2017), 「서양미술사」, 예경, p.618.

1. 에릭 피슬

서양의 현대미술에서 풍경은 자연이 아니라 하나의 평면, 실험의 장이 돼 버렸다. 하지만, 피슬의 작품 <그림 16>은 공원을 점거하다시피 지천으로 깔린 붉은



<그림 16> 피슬, 「가을의 호랑이들」

낙엽을 ‘가을의 호랑이들’로 표현하였는데, 사람들의 발에 밟히는 붉은 단풍더미에서 호랑이를 연상한 화가의 눈은 시인의 눈이었다.⁴²⁾ 이처럼 피슬은 그림으로 자신과 현대인의 내면을 표현하려고 했다.

<그림 16>의 작품에서 암시하는 호랑이들은 먹이를 찾기 위해 조용히 엎드려 기다리는 습성이 있

다고 들었다. 호랑이들에게 기회를 얻기란 그리 쉽지 않을 것이다. 이런 의미에서 생각한다면 작품에 표현되는 호랑이들을 뜻하는 붉은 단풍더미는 아마도 현대사회를 살아가는 현대인의 모습이며, 현대인의 삶을 의미하는 것처럼 보인다. 또한 삶의 여유와 따사로운 햇살로 눈부신 공원, 이런 화사한 풍경 이면에 숨겨진 이미지들로 인해 화가가 사유하고자 하는 숲이라 할 수 있다.

피슬의 풍경화에서 볼 수 있듯이 예술은 우리가 알고 있었던 세상을 또 다른 시각으로 표현한다. 작가의 내면과 외부 세계와의 관계에서 은유적으로 풀어냈다는 것이다. 즉 자연미와 형식미를 통하여 자연을 다른 시각으로 바라보게 하며, 직접적인 미적체험으로 설레거나 감동과 신비감을 자아내는 꽃, 유구한 시간을 한순간에 체감할 수 있는 바위틈의 이끼, 물감으로는 그려낼 수 없을 거 같은 매혹적인 색깔의 단풍, 한순간 몽환 속에 빠지게 하는 꽃잎에 흔들리는 잔물결 등 대부분의 자연 소재 그 자체에서 느껴지는 원초적 자연미를 말한다.⁴³⁾ 그러한 자연미를 ‘가을의 호랑이들’의 작품에서 고스란히 보여주고 있다.

42) 최영미(2013), 전개서, p.239.

43) 박은영(2017), 「풍경으로 본 동아시아 정원의 미 : 시적 풍경과 회화적 풍경」, 서해문집, pp.295~296.

2. 데이비드 호크니

호크니는 입체파에 대한 관심으로 다중 시점을 연구하여 풍경을 작업하기 전 다수의 다양한 시점으로 촬영하여 이를 다시 과장해서 재조합하였다.

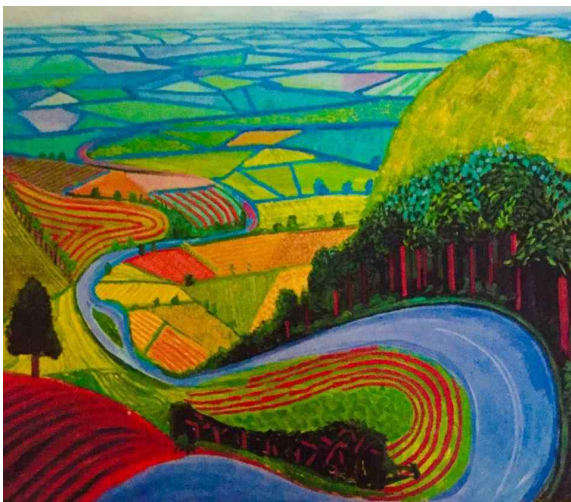
예를 들어 일반적인 황량한 도로는 현재의 이야기와 기억과 기록(가상의 소설 속 이야기)이 복잡한 감정들과 뒤섞여 <그림



<그림 17> 호크니, 「피어블로섬 하이웨이」

17>과 같이 생동감 있는 새로운 풍경으로 전환되는데 이는 신입체파적인 조합으로 전통적인 원근법을 해체한 것이다.⁴⁴⁾ <그림 17>은 사진을 이용한 재현인 다중적인 시점을 보여주고 있다. 이 작품은 사다리 같은 조금 높은 곳에서 바라보는 시점이지만, 표지판은 정면시점이며 멀리 보이는 하늘과 지평선은 복수 시점이란 것이다. “우리는 모든 사물을 한 번에 보는 것이 아니고 시간적인 순서를

거쳐 보는 것이다. 한 장의 사진에서는 불가능한 시간의 흐름을 포토 콜라주의 방법으로 나타낼 수 있었다.”⁴⁵⁾고 호크니는 말한다. 이처럼 포토콜라주 표현방식은 공간상의 다양한 시점을 관찰할 수 있으며, 사물의 다양한 시점으로 시간의 흐름 속 경험들을 복합적으로 보여주고 있는 것이다.



<그림 18> 호크니, 「개로비 언덕」

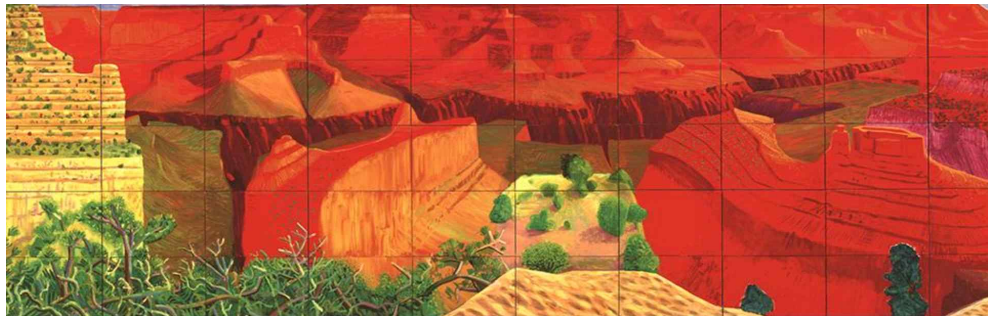
44) 박순기(2013), “데이비드 호크니의 포토콜라주에 나타난 현대 기하학과 시각내러티브에 대한 연구”, 중앙대학교 대학원, 박사학위 논문, pp.121~129.

45) 임도현(2006), “데이비드 호크니의 포토콜라주 작품 연구”, 한남대학교 교육대학원, 석사학위 논문, p.36.

호크니는 풍경을 그릴 때 바르비종파의 화가들처럼 그리고자 하는 장소에서 머무르면서 자연을 관찰하며 날씨와 시간에 따른 변화를 그림으로 그리기도 했다. ‘개로비 언덕’이라는 제목의 작품 제작할 때도 요크셔에 머무르면서 그림을 그렸다고 한다.

요크셔의 풍경 작품 <그림 18>은 끊임없이 변화하는 농경지를 표현했다고 하는데 제주도 오름에 올라가서 보는 듯 정겹다. 작품에서 보이는 색감은 강렬하면서도 차분하여 전체적으로 편안하며, 끝없이 이어지는 농경지 모습으로 곡식들의 풍성함을 엿볼 수 있다.

<그림 19>는 그랜드캐니언에서 더 가까이 다가갔다고 느껴서 제목을 붙인 ‘좀 더 가까워진 그랜드캐니언(A Closer Grand Canyon)’은 공간에 대한 생각을 갖게 되는 작품으로 공간이 끝날 수 있다는 상상은 할 수 없으며 우주에서 가장 먼 곳을 바라보고 있을 때 시간상으로는 되돌아보고 있는 것이라고 한다.⁴⁶⁾



<그림 19> 호크니, 「좀 더 가까워진 그랜드 캐니언」(일부분)

이 작품은 거대한 그랜드캐니언의 모습을 담기 위해 60개의 캔버스를 이어 붙였다고 하는데 실제로 그랜드캐니언은 한눈에 들어올 수 없을 정도로 거대했을 것이다. 작은 기억들을 쪼개듯 여러 장의 풍경을 사진에 담아 거대한 그랜드캐니언을 재창조한 것으로 보인다.

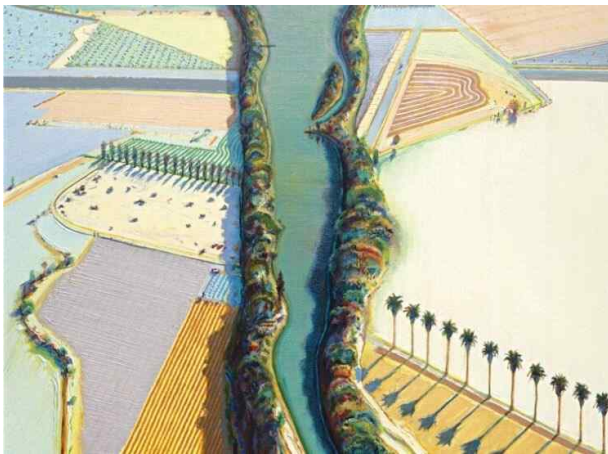
호크니는 팝아트에서 포스트모더니즘까지 다양한 조형실험을 추구하였다. 풍경화에서는 자연을 대하는 작가의 가치관과 철학으로 재해석되어 호크니만의 회화로 표현되었다고 할 수 있다. 이처럼 호크니는 작가 개인의 개성, 기법 등이 무형식적으로 표현하는 구상회화 외에도 다양한 작품들로 작품세계는 광범위하다.

46) 마틴 게이퍼드, 주은정 옮김(2012), 전계서, pp.142~145.

3. 웨인 티보

미국의 팝 아티스트 티보는 정통 유화방식으로 작품을 표현하였는데, 케이크와 아이스크림 등 달콤한 음식과 인물화와 서정적인 풍경화를 그렸다. 일상에서 볼 수 있는 물건들이나 음식들은 따스한 빛을 받아 온화하여 마음의 안정을 찾게 되는데 풍경화인 도시풍경이나 전원풍경도 그런 정서적 안정감을 찾게 만든다.

티보의 작품은 일상적인 풍경의 이미지를 적극 활용하였지만, 사라져 버린 미국



<그림 20> 티보, 「River and Levee」

적 경험에 다양한 면모의 진가를 확인하는 것이 목적이며,⁴⁷⁾ 풍경을 재해석하여 표현한 것이다.

<그림 20>은 풍경화 작품으로 비행기나 헬기를 타고 아래 풍경을 내려 다 보는 시점으로, 그 풍경이 지나가기 바로 전 시작점에서 멈춘 것 같이 보인다. 그리고 따스한 햇볕의 의한 그림자의 방향이 서로 다르게

표현되어 있어 시간성에 따른 서로 다른 공간이 자연과 조화롭게 따뜻하게 전해진다. 이 작품에서 원근 표현은 조선 후기 정선의 작품 ‘금강전도’를 그릴 때 금강산의 제일 높은 봉우리에서 내려다보며 멀리 보이는 수많은 봉우리들의 자연의 풍경을 그렸던 부감법과 같이 티보의 작품에서도 볼 수 있다. 그리고 저 멀리 끝없이 이어질 것 같은 농경지로 인해 생활의 풍요로움을 보여주는 거 같다.

이처럼 피슬, 호크니, 티보 등의 현대 풍경화 작가들은 다양한 시도로 그 이전의 전통적인 기법에서 벗어나 부감법 등의 표현으로 자연과의 조화를 이루는 동양적인 관점 이었던 심미적인 정신세계의 표현이 서양의 현대 풍경화에서도 나타났다. 이는 동·서양의 혼재 속에 새로운 변화를 모색하여 작가 개인의 개성 있는 색감과 감각으로 동양과 서양의 경계도 사라졌다는 것을 알 수 있었다.

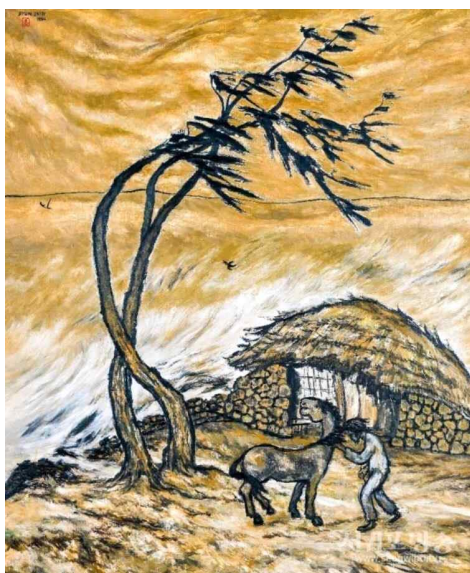
47) 이우연(2017), “일상생활의 오브제를 모티브로 한 내면회화 연구”, 동덕여대 대학원 석사학위논문, p.19.

4. 변시지

제주 현대미술은 역사와 지리적 환경 속에 제주인의 삶과 바람이라는 제주의 기후와 연계되어 태풍으로 인해 섬이라는 공간에 갇혀 태풍이 지나가길 바라는 삶에서 벗어 날 수 없다. 이러한 고립되는 삶은 예술인들에게 고스란히 표현되어 그 시대와 환경을 보여주고 있다. 미술평단(2004, 여름호, 통권 제73호)에 중앙대학교 교수 김영호는 예술창조에 있어 환경의 영향은 불가피하여 유년기의 기억은 예술 생산에 영향을 미치는 것으로 바람이 제주의 자연과 역사를 만들어낸 원인으로 본다면, 바람은 제주의 상징이자 문화가 되며 예술의 이름으로 시각화되어 그 작품을 통해 제주의 자연과 삶을 성찰할 수 있으며 역사와 그 안에 숨겨진 자연의 비밀과 법칙성, 은밀한 은유와 숨결이 예술작품에 담겨 있어 그러한 작품의 소재가 되는 제주 자연의 소중함을 알려주고 있다.⁴⁸⁾

제주 자연 풍경과 제주의 삶을 소재로 작품을 작업한 대표적인 작가 변시지는 유년기를 제주도에서 보냈다. 작품에서 고독한 작가의 내면이 표현되고 있다.

비평가 오광수(吳光洙)는 변시지의 작품에 대해 “기억 속에 남아있는 그리운 어



<그림 21> 변시지, 「폭풍」

린 시절에 놀던 고향과 현재의 풍경을 본질적인 질료”이자 “에센스”라고 평가한다. 변시지의 작품에서 소재로 하고 있는 제주의 풍경, 이를테면 폭풍에 의해 쓰러질 것만 같은 초가와 돌담, 조랑말과 까마귀들이 바로 그러한 “질료”이자 “에센스”라는 평가다. 변시지의 개성과 철학에 의해 재현된 작품의 풍경인 제주의 자연을 오광수가 지적했듯 변시지의 예술은 “섬 특유의 정취가 더해진 환상성”을 자아내게 한다는 것이다.⁴⁹⁾

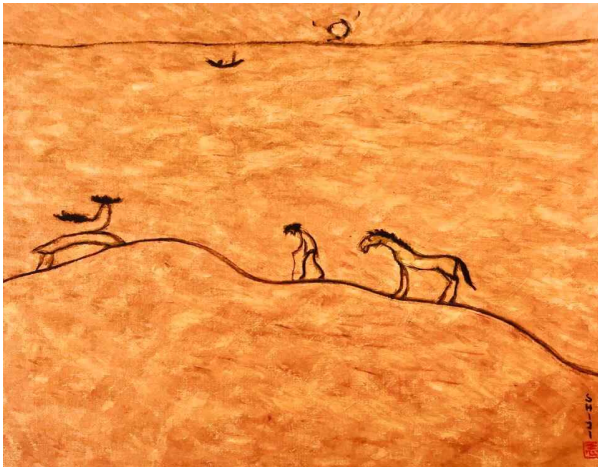
<그림 21>은 제주의 풍경을 보여주는

48) 김영호(2004), 「제주현대미술의 현주소」, 윤진섭, <<미술평단 >>, 한국미술평론가협회, pp.5~15.

49) 오광수(1992), 「변시지의 예술」, 변시지, 도록, <<宇成邊時志 畫業五十年>>, 도서출판宇石, p.149.

작품이지만, 폭풍에 고개를 숙이며 받아들이듯 고독한 삶의 본질적인 심경이 나타나고 있다. 자연 앞에 인간은 미묘한 존재로 삶의 역경과도 같은 폭풍을 버텨내고 이겨 내야한다는 감동을 전하고 있는 듯이 보인다. 인간의 고독한 삶의 심경을 향토적인 색채와 먹 선이 어우러져 조화로이 표현되어 있다고 할 수 있다.

변시지 도록 ‘제주 풍경화를 통해 얻어진 세계성의 획득’이란 제목으로 서양화가 이건용은 변시지 회화에 대해서 “자신의 세계를 표출하는 것으로 자신의 체험과 의식 속에 살아있는 부분을 찾아내어 재창조된 작가만의 특유의 기법으로 육화시킨 것으로 그가 갖는 예술관이나 인생관이 기법을 통해서 뚜렷하게 정립되어 어떤 소재라도 자신의 기법으로 표현할 수 있다.”⁵⁰⁾고 말했다.



<그림 22> 변시지, 「집으로」

<그림 22>는 삶의 위안을 찾고 싶은 자신의 심경을 표현한 것으로 변시지의 삶과 예술을 보는 듯 작품에서의 색은 따스하면서도 삶 속에 예술은 고독한 것으로 현실에서 찾지 못하는 이상향을 찾아 나아가는 듯이 보인다. 그 자신의 세계를 향해 나아가는 표현은 간결한 동양 회화적 선과 서양의 회화

적 색으로 표현한 작품으로 자연의 일부로서 인간은 자연과 조화를 이루며 삶을 살아가는 예술 세계를 볼 수 있다.

이렇듯 변시지의 풍경화는 제주 자연의 불모성 속에서 지켜내고 버텨 낸 제주인의 삶으로 현대인의 삶을 반영하고 있으며, 자신의 고독한 삶이 향토 빛으로 응축되어 현실에서 벗어나 이상향을 찾아 떠나는 철학적 사유라 할 수 있다.

제주의 풍경을 작가의 정신적 사상이나 철학을 통해서 자연에서 작가의 고독과 내면세계를 표출한 풍경화를 통해서 자연과 상관관계를 재해석하여 표현하였다는 것을 알 수 있다.

50) 이건용(1992), 「제주 풍경화를 통해 얻어진 세계성의 획득」, 변시지, 도록, <<宇成邊時志 畫業五十年>>, 도서출판宇石, p.151.

IV. 본인 작품에 대한 분석

자연의 모습을 표현하고자 하는 욕구는 자연발생적이라고 할 수 있다. 인간도 자연의 일부로 자연을 묘사하고자 하는 욕구 또한 오래된 관습이라고 할 수 있다. 플라톤과 아리스토텔레스 이래로 자연을 어떻게 묘사할 것인가는 서양 철학의 주된 관심이었다. 이러한 관점에서 보자면 화가는 자연에서의 감정을 그림으로 표현하여 인간의 손길이 닿지 않은 자연의 미적 욕구를 충족시켜주었다.⁵¹⁾

예술철학자인 콜링우드(Robin George Collingwood, 1889~1943)는 자연 그대로 순수한 미, 순수한 자연미에 인간의 의지와 정신을 담아 새롭게 창조하는 미, 인위성이 자연에 녹아 있는 미 등으로 구분하고 있다. 하지만, 예술가는 눈에 비친 감각(感官)의 세계에 자기 나름의 독특한 예술적, 미적 성찰을 통해서 자신의 의지와 정신을 담아 새로운 경지의 예술 세계를 구축하는데 숲은 미적 동기를 제공한다 하겠다.⁵²⁾ 이처럼 자연철학자들은 생동하는 자연의 아름다운 자연적인 현상에서 본질적인 문제에 다가서면서 자연에서 합일과 조화를 이루려는 이상적인 공간으로 재창조하고자 했다.

본인의 작품에서도 제주의 자연에서 느끼는 아름다운 자연미와 순수한 어렸을 때의 기억들로 풍경을 재창조하여 표현했다. 멋있고, 심오한 것보다 사소한 것에 마음이 더 가는 인식에서 출발하여 본인만의 방식과 색채로 풍경은 재탄생된다.

이러한 숲 풍경에 식탁이라는 사물을 배치하여 현재 상황에서 불가능한 것을 가능하게 하는 심리적인 접근으로 표현하였다. 숲에 식탁과 다과들이 있는 풍경은 실제의 자연보다 생동감과 활력을 제공하여 소통의 공간이 되며, 일상적이지 않는 풍경으로 재해석되어 정서적 감정과 즐거움을 표현하였다.

본 장에서는 연구자의 작품 분석을 위해 기억을 통한 사유의 숲의 배경이 되는 제주의 숲, 유년시절 놀이터로서의 숲, 그리고 사유의 숲과 사물에 연관성에 대한 이론적 근거를 통해 분석하고, 풍경의 재해석 및 조형분석으로 구분하여 서술하였다.

51) 조지마시, 홍금수 옮김(2008), 「인간과 자연」, 한길사, pp.61~76.

52) 김기원(2004), 「숲이 들려준 이야기 : 신화와 예술로 만나는 숲의 세계」, 효형출판, p.168.

1. 기억을 통한 사유의 숲과 사물

유년시절 속에 자연은 누구에게나 자리하고 있을 것이다. 그 속에서 시간과 경험을 토대로 자연을 대하는 태도와 관점은 각자 다를 수 있다.

“기억은 순간적으로 만들어지는 것이 아니라 시간이 지나면서 천천히 응고 되어 오래된 기억은 자세한 것도 있고, 대략적인 것도 있어 정서적으로 중요한 사건은 더 강하고, 오래 지속되며, 그 사건을 직접 경험하든지, 목격하든지, 어떤 매체를 통해 보고 들든지 등 오랜 시간이 지나도 쉽게 기억한다.”⁵³⁾ 이처럼 기억은 지나간 과거로 정확한 기억보다는 사실과는 다른 기억을 받아들일 수도 있으며, 혹은 자신도 모르는 사이 심적 반응으로 감정의 동요를 불러일으켜 그 기억으로 심적 평화를 얻기도 한다.

1) 제주의 숲

제주는 화산섬이라는 생태학적 가치로 높게 평가받고 있으며, 원시적인 자연요건을 갖추고 있다. 현대인의 삶에서 벗어나 정서적 안정과 힐링을 위해 제주를 찾는 사람들이 많아지고 있으며 다양하고 다채로운 제주의 자연 풍경은 예술가들의 소재로 각광받고 있다.

제주도는 한라산을 기점으로 어느 방향을 가든 꽃자왈과 나무들이 울창한 숲과 만날 수 있다.

꽃자왈은 제주 섬의 허파라 할 수 있는데 자연그대로의 모습으로 생명의 에너지를 경험할 수 있는 곳이다. 이곳은 나무들과 덩굴식물이 엉켜서 무질서하게 보이지만 자세히 보면 서로를 방해하지 않고 의지하며 살아간다. 다양한 식물들과 야생초들이 자연속의 규칙대로 조화를 이루는 꽃자왈은 독특하고 신비스런 하모니로 조형적 풍경을 보여준다. 그리고 숲마다 조금씩 다른 경관들의 요소들은 계절에 따른 다양한 시각으로 새롭게 의미를 부여하고 있다.

이러한 신비스러운 풍경들은 “한라산을 중심으로 62개의 크고 작은 하천들이 형성되어 있으며, 360여개의 기생화산들은 해안에서 한라산 정상부까지 분포되어 있어 숲과 초원을 이룬다. 특히, 동부와 서부지역에는 용암류지에 형성된 숲인

53) 제임스 L. 머가, 박소현·김문수 옮김(2012), 「기억과 감정」, (주)시그마프레스, pp.89~139.



<그림 23> 꽃자왈, 2020

‘꽃자왈’이 분포하고 있다.”⁵⁴⁾

꽃자왈은 <그림 23>처럼 숲의 일부분 이지만, 끝없이 이어져 있을 듯 신비스러운 생명력을 보여 주고 있다.

꽃자왈과 더불어 중산간 마을에서는 수많은 오름 풍경을 만날 수 있다. 화산폭발로 생성된 오름은 기생화산으로 368개의 오름이 있다.

“저마다 크기와 형태가 다양하여 독특한 자연미를 가지고

있으며, 기후변화로 인해 보는 각도에 따라서 오름의 색채도 다양하게 나타난다.”⁵⁵⁾ 이러한 오름은 제주의 삶과 밀접하게 접해 있어 인체를 보는 듯 포근한 인상을 자아내고 있다.

섬의 동쪽에는 절물휴양림으로 인공 숲이지만 자연적인 숲의 모습을 형성하고 있으며, 하늘에 닿을 듯 삼나무들의 모습이 장관을 이룬다. 삼나무 숲 너머로 보이는 오름들 능선과 어울려진 멀리 보이는 풍경이 다채롭다.

이러한 제주의 숲은 원시적인 모습의 신비스럽고 다채로운 아름다운 풍경을 지니고 있어 예술 활동의 바탕이 되며 무한한 숲의 모습에서 영감을 받는다.

본인에게 제주의 자연 풍경(숲)은 볼 때마다 새롭게 변화되어 보인다. 눈과 마음으로 받아들인 자연의 이미지나 인상을 새로운 이미지로 재구성, 재해석하여 자연에서 얻은 감동이나 본인의 심성에서 나오는 추구하고자 하는 의도를 회화적으로 표현하였다.

일상적인 숲은 의미 있는 특별한 장소가 되어 마음속 풍경으로 표현되기도 하며, 개인적인 경험들이 함께 어우러져 또 다른 이상향의 공간으로 제주의 자연 풍경(숲)을 표현하기도 하였다.

54) 고옥희(2010), 「세계의 보물섬 제주의 자연환경」, 교육제주 148호, p.20.

55) 김종철(1995), 「오름 나그네」, 도서 출판 높은 오름, p.23.

2) 유년시절 놀이터로서의 숲

유년시절 놀이터였던 자연은 집에서 가까운 곳에 위치하여 자유롭게 숲이란 공간에 드나들었다. 짙은 초록색은 사시사철 변화와 삶의 비밀을 간직하듯 늘 그 자리에 있었던 숲이 본인에 기억 속에서 존재한다. 기억 속 숲은 생명력이 움트는 곳으로 “살아 있는 미적 요소들로 다양한 형태, 선, 색깔, 질감 속에서 조합되어 표현된 예술적 생명체이며 이러한 생명체들이 모여서 이루어진 것이 숲”⁵⁶⁾이다. 어느 곳에 있는 숲이든 가너린 생명체들은 세월 속에서 무수한 탄생과 더불어 거대한 숲으로 창조되어 자연을 볼 때 작품과도 같다고 감탄한다.

이는 시간과 날씨, 계절에 따른 자연의 변화를 사람들의 기억 속에 잠재된 감정을 이끌어내 시각적인 아름다움을 느끼게 해준다. 나아가 자연의 무수한 변화속, 그리고 새로운 생명체들에 의해 재창조되는 신비로운 생명의 위대함이 소중한 기억으로 남는다. 이렇듯 신비하고 무한한 변화를 가져오는 숲의 생명력이 본인의 기억 속에 바탕이 되어 작품 ‘기억을 통한 사유의 숲’이 된다.

“사유란 개념, 판단, 추리, 구성 등을 행하는 모든 인간의 이성작용으로 기억이란 사유된 것에 관해서 회상한다. 기억은 회상의 집기로 자기 안에 안전하게 감추어 두고, 회상은 시작의 원천이자 근거로 회상으로서의 사유로 거슬러 흘러가는 강물이 된다.”⁵⁷⁾ 이런 글처럼 사유의 숲 풍경은 어린 시절 기억 속 회상의 숲이며, 기억을 통해 상상을 불러일으키는 토대가 되어 신기하고 아름다운 감동을 전해주는 풍경으로 표현하였다.

다양하고 무수한 생명들이 조화로이 어우러져 살아가는 숲은 미적인 감흥이 있지만 노을이 질 때쯤이 되면 신령스러움을 느낀다. 이런 감정은 울창한 숲에 들어 갈 때 더 그러는데, 신비스러움과 성스러운 분위기가 더해져 숲의 깊은 곳으로 빨려들어 갈 듯 공포를 느끼게 한다.

프로이트(Sigmund Freud, 1856~1939)는 어린 시절의 기억으로 심리적인 작용을 일으킨다고 하는데, 본인에게도 어렸을 적 자연에서 느꼈던 공포에 대한 기억이 있다. 이러한 측면에서 본인에게 자연은 생명을 얻은 기억의 공간이자 정서적으로 안정을 주는 동화 속 상상의 공간이며, 또한 상대적으로 공포의 대상으로

56) 김기원(2004), 전계서, p.155.

57) 마르틴 하이데거, 권순홍 옮김(2005), 「사유란 무엇인가」, 길, p.62.

삶과 죽음을 생각하게 하는 장소라 할 수 있다. 그래서 작품에서 풍경은 따뜻한 색감과 공간의 구분이 없이 초현실적인 회화로 표현하기도 하였다.

숲은 일정한 법칙과 규칙을 갖고 독특한 생명력의 에너지를 뿜어내듯이 본인의 작품에서도 그러한 일정한 법칙이 있다. 유년기에 겪었던 과거의 숲이 바탕이 되어 현재의 삶을 보여주며 미래를 이어주는 표현으로 재구성하였다. 이러한 숲에 사물이 배치되어 무한한 상상을 하게 되는 사유의 숲으로 존재한다.

3) 사유의 숲과 사물

자연과 숲의 아름다움에 대해서 “고대 이후 그리스 철학자들로부터 서서히 학문적인 기초들이 세워지기 시작하면서 숲에 대한 새로운 시각에 눈을 뜨게 되었다. 미에 있어서 정신적인 면을 강조했던 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770~1831)은 창작자의 창작 의도나 창작 정신이 들어있는 작품의 예술미가 진정한 미이며 자연의 아름다움을 표현한다는 것은 자연이 갖는 생명력을 표현한 것”⁵⁸⁾으로 창작하는 예술가의 정신적인 면을 강조했다. 이는 작품의 진정한 예술미와 자연에서 보여 지는 자연미는 서로 조화로움에서 진정한 아름다움이 전달될 수 있다고 보는 것이다.

자연의 생성과 소멸이라는 변화로 예술가들은 회상을 통하여 사유하고자 한다. 하이데거(Martin Heidegger, 1889~1976)는 회상을 선물에 비유하여 “회상(Andenken)이란 우리가 그것을 원하기 때문에 선사받은 선물이며, 우리가 자기 자신 안에서 사려되어야 할 것으로 되어 있는 그러한 것을 원할 때, 비로소 우리는 사유를 행할 수 있다고 한다.”⁵⁹⁾ 하이데거의 말처럼 회상은 사유를 행할 수 있는 어떠한 사건의 기억으로 그 기억을 회상하며 예술가에게는 새로운 창조의 행위가 이루어지기도 한다.

그리고 어떤 사건이 중요하든 평범하든 기억해 낸다는 것은 단순한 일이 아니다. 새로운 경험은 우리가 과거 경험과 관련지어질 뿐 아니라 세상에 대한 우리의 일반 지식과도 관련되어 ‘기억하기re-membering’, ‘상기하기re-collecting’, ‘회상하기re-calling’ 같은 용어는 우리가 특정한 일을 기억하거나 이야기 할 때 정

58) 김기원(2004), 전계서, pp.150~151.

59) 마르틴 하이데거, 권순홍 옮김(2005), 전계서, p.51.

확히 반영하며,⁶⁰⁾ 이러한 기억과 상기, 회상을 통해 회화로 표현하기도 한다.

숲에 갈 때 마다 잠시 쉴 수 있는 의자에 앉아 있다 보면, 어렸을 때 숲에서 놀이 하면서 갖고 싶고 앉고 싶었던 의자와 소꿉놀이 사물들을 생각하게 된다.

그 마음속 사물은 상상 속에 존재하는 추억의 물건들이지만, 현재의 내가 앉아 쉴 수 있고, 소꿉놀이 했던 음식과 그릇은 실제로 이용 가능한 사물들로 전환되어 그 사물들로 인해 숲은 더욱 풍요롭고 따뜻한 사람들과의 소통의 장소가 되어 사유의 숲이 된다.



<그림 24> 「초대」, 2020

이러한 배경의 작품으로 <그림 24>는 사실적인 풍경과 유년시절 상상 속 숲이 함께 공존하는 숲이다. 일상적이지 않은 식탁이 놓여 있는 공간으로 내면과 현재의 삶을 반영한 것으로 ‘소통’에 연속성을 지니면서 사유하는 숲으로 표현하였다.

이렇듯 본인의 상상 속 숲에는 ‘티 테이블’이 존재하고, 특별한 마법의 의자가 있어 사람들이 금방이라도 등장할 듯 여기 저기 즐거운 웅성거림이 들리는 상상을 하며 전체적으로 숲을 평화롭게 설정하여 표현되기도 한다.

이러한 마음속 상상의 숲은 언제나 그 자리에 존재하여 따스한 햇살이 나무들 틈에서 틈으로 다가와 어린 시절 안정을 줬던 숲이 되며, 더 이상 공포의 대상이 아닌 사유의 숲이 된다. 사유의 숲은 생명과 활력을 얻을 수 있는 곳으로 초록색 숲과 청보라 색 꽃들의 향기, 그리고 새소리가 어우러진 아름다운 공간으로 표현

60) 제임스 L. 머가, 박소현·김문수 옮김(2012), 전제서, p.178.

하였다.

정신분석학자 도날드 위니콧(Donald Winnicott, 1896~1971)은 “꿈 인형이나 담요가 아이의 내면과 외부현실 사이에 체험의 영역을 형성하는 데 도움을 주는데 이런 종류의 소유는 유형의 물건이지만 여기서 중요한 건 실제의 용도가 아닌 그것이 자아내는 감정이다. 그 결과 이런 사물들은 은유의 차원에서 세계를 경험하는 능력을 경험하기 시작한다.”⁶¹⁾고 말한다.

본인에게는 건강상의 이유로 정상적인 유아기보다 늦게 엄마의 품에서 벗어나 걸을 수 있었다. 숲 속 오래된 나무에서 채취한 것을 약으로 먹으면서 가능했던 것으로 숲은 치료제로서 마음을 안정시켜 준다. 일상생활에서 부드럽고 포근한 인형이나 담요, 향기와 질감에 대한 집착과 함께 작품 속 숲에 의자가 등장한다.

현재의 삶이 반영된 ‘의자’는 언어의 도식화로 우리가 설 수 있는 의자이지만, 작품에서 의자는 내 자신을 뜻하여 강렬하지만 따뜻한 색으로 표현되며, 이러한 색은 감각에 의한 것으로 본인의 의지를 보여주는 은유적인 표현이다.

“언어는 그것이 서술하는 사물의 모든 본질을 완전히 나타낼 수 없는 것이라며 노장이나 하이데거가 주장하듯, 언어는 그것이 서술하는 사물을 나타내지 못한다. 이 주장은 절대적인 진리로 사물과 그것을 서술하는 언어와의 관계를 고찰할 때, 시적 서술이나 반 고흐(van Gogh)의 회화가 어떠한 언어보다 덜 추상적이어서 그것이 서술하려는 사물과 가깝다.”⁶²⁾ 이와 같이 사물은 회화로 표현하였을 때 그 사물에 대해 시각적인 감정의 동요를 일으켜 작가가 의도한 사물을 제대로 느낄 수 있다.

사물에는 본연의 색이란 없을 것이다. 단지 사물이 갖고 있는 본질을 인식하여 판단하게 되는데 여기에 색을 입히게 되면 그 사물은 본연의 사물보다 더 돋보이거나, 그 사물이 갖고 있는 성질보다 부드럽거나, 편안하고 안락해지거나, 반대로 범접할 수 없는 그냥 시각적으로 감상하는 대상으로 바뀌기도 할 것이다.

본인의 작품 ‘기억을 통한 사유의 숲’과 사물도 그렇다. 숲과 사물에는 본연의 색보다 즉흥적이며 감정이 포함되어 새로운 색을 추구한다. 새롭게 탄생 한 숲과 의자는 내 삶의 반영이며, 앞으로 나아가려는 의지의 표현이라 할 수 있다.

61) 살만 악타르, 강수정 옮김(2014), 「사물과 마음」, 홍서, p.22.

62) 박이문(2016), 「동양과 서양의 만남 : 노자와 공자, 그리고 하이데거까지」, 미다스북스, pp.32~33.

2. 풍경의 재해석

사람들은 변화무쌍한 자연 풍경을 보면서 심미적 욕구를 충족한다. 직접 가서 나무와 숲, 그리고 무수한 생명들의 모습을 보면서 자연의 경이로움과 감동을 체험하고 온다. 하지만 찬란했던 자연 풍경은 다양한 색으로 변하고 여러 생태적, 사회적인 요인들로 숲이 사라지기도, 혹은 전혀 다른 생태적인 숲으로 바뀌기도 한다. 본인이 어렸을 때 놀던 숲도 사라져 이제는 기억의 숲이 되고 말았다. 지금 생각해보면 무릉도원처럼 아득한 기억의 저편에 자리하고 있다.

우리는 매순간 새로운 정보를 계속해서 학습한다. 그리고 그것을 근래의 경험과 아주 오래된 경험의 흔적을 통합하는데, 그 기억의 흔적들이 우리 뇌 속에서 서로 통합하고 축적된다는 것이다.⁶³⁾ 본인에게 기억의 숲도 지금의 삶과 연결되어 숲에서 뛰어놀았던 오랜 경험과 흔적의 통합이다.

그래서 작품 속 풍경은 늘 그대로의 숲이 아니다. 내면과의 대화에서 얻어낸 결과물로 실제 풍경이긴 하지만, 그 풍경에는 기억의 사물들과 현재의 내면세계가 복합적으로 보여주며 표현한다.

오래전 경험에 쌓인 과거의 기억들은 현재 생각하고자 하는 기억으로 변하기도 한다. 즉 “무언가를 기억해 낸다는 것은 애초에 저장되었던 정보를 모두 다 사용하는 게 아닐 뿐만 아니라 거기엔 다른 것을 더 가져오기도 하는 창조 행위”⁶⁴⁾가 시작되기도 하며, 충격과도 같은 반응으로 다가왔던 기억의 사건들은 오랜 시간이 지나도 잊혀 지지 않는다.

기억을 더듬어 보면 동네친구들과 모험을 떠났을 때 숲 정상에서 노을과 멀리 보이는 오름은 어린 나이에 도 불구하고 장관 이었다. 그러나 아름다운 숲과 들판은 봉분들의 모습과 대조를 이루며 점점 어둠에 휩싸여 온 우주가 회색빛으로 더 이상 모험하고자 하는 숲이 아닌 어떤 신령스러운 느낌에 무섭고 두려움에 휩싸였다. 그런 경험으로 매일 접하는 동네 숲에서의 일상이 가장 행복했고 평화로웠다. 하지만, 큰 내천에서 놀다가 무서운 광경을 본 후로는 악몽에 시달리며 자연의 또 다른 공포감을 느끼게 되었다.

63) 제임스 L. 머가, 박소현·김문수 옮김(2012), 「기억과 감정」, (주)시그마프레스, p.74.

64) 상계서, p.181.

이렇듯 평화롭던 숲과 공포의 대상이 되어 버린 숲은 작품을 구상하거나 표현할 때 항상 즐겁고 평화로움이 가득한 신비스런 분위기의 숲으로 바뀐다.

이는 작품 속 숲이 재해석되고 창조된다는 것으로 어떤 악으로부터 보호받듯 나무들에 둘러싸여 또 다른 풍경화로 표현되어 나타난다.

기억 속 유년의 숲은 사라져 안전의 ‘몽유도원도’와 같이 꿈속 풍경으로 남아있다. <그림 25>은 현재의 숲과 내면의 풍경을 나름 재해석하여 표현한 작품이다.

어린 시절 숲으로 모험을 떠난 일을 회상해보면, 숲 정상에 올라갔을 때 노을과 저 멀리 보이는 풍경들은 분홍빛으로 물들어 점점 온 세상이 빨갛게 장관을 이루었다. 이런 경험 속 풍경은



<그림 25> 「나비의 꿈」, 2020

현재의 삶에서 위안을 찾고 싶은 어린 시절 동화 속 풍경으로 전환된다. 평화로운 자연에서 소꿉놀이를 하던 기억과 현재의 삶을 조화롭게 구성하여 천상이란 공간으로 재창조하였다.

이 공간은 현실과 꿈의 경계이다. 멀리 보이는 노란 나비들과 여기저기 날아다니는 나비는 머나먼 마법의 세계인 또 다른 이상향의 세계로 나아가고자 하는 대상이다. 이처럼 본인의 풍경은 실제의 풍경에서 비롯된 기억의 공간

이며 상상의 공간이다. ‘나비의 꿈’ 작품에서와 같이 사물들과 나비는 현재의 삶과 내면의 메시지로 사유하고자 하는 풍경화로 재해석되어 표현하고 있다.

풍경화는 눈에 보이는 풍경, 그리고 화가가 현실 세계에 대한 인식과 내면이 담겨 있는 자연이 표상되어 조형적으로 형상화 된다. 서양에서 회화적 풍경은 때론 해체된 자연의 형태와 과감한 생략을 통해 또 다른 풍경으로 유도하게 되며, 화

가의 눈과 보는 이의 마음 사이에 만들어지는 또 다른 풍경이 된다.⁶⁵⁾ 이러한 과정을 통해 자연의 풍경은 재해석 되어 표현되기도 한다.

<그림 26>처럼 숲은 밝고 강렬한 색감을 사용하여 판타지의 숲으로 표현했다. 어린 시절 좋은 기억으로 숲을 좋아하지만, 반면 숲은 공포의 대상이다. 이런 아이러니한 본인의 자연 세계관이 나타나 초현실적인 풍경으로 표현되기도 한다.



<그림 26> 「붉은 길」, 2019

현대 심리학에서 인간은 성장함에 따라서 자신을 낳은 어머니나 가족으로부터 떨어져서 스스로 독립된 삶을 찾게 되는 과정을 겪으면서 삶을 기쁘게 하거나 불행하게 한다. 왜냐하면 스스로 의지하고 노력하며 일하며 살아가야 하기 때문이라고 한다.⁶⁶⁾ 이러한 성장 과정을 겪지 못한 본인의 어린 시절은 작품에 영향이 있을 것으로 보는데, 유아시기 많이 아파 죽을 고비를 넘긴 후 처음 엄마의 품을 벗어나 내 의지대로 걸어 다닐 수 있었던 것은 숲에서 채취한 약의 생명력으로 가능했던 일이다. 이런 경험을 통해 작품에서 숲의 색감으로 나타난다.

또한, 생명을 얻은 원초적인 기억 때문인지 숲은 생명의 근원이 되는 엄마의 자궁처럼 포근하고 안락하며 이상적인 세계라 할 수 있다. 세상으로 나오기 전 자궁 속에 세상을 보듯 자연은 무한하고 유한한 세계로 상상의 공간이며 꿈의 공

65) 박은영(2017), 「풍경으로 본 동아시아 정원의 미 : 시적 풍경과 회화적 풍경」, 서해문집, pp.37~39.

66) 박이문(2016), 전개서, p.187.

간으로 동양의 자연관에서 보였던 무위자연, 즉 본래 있는 그대로 상태로 어떤 영향도 받지 않아 본연의 아름다운 그 자체인 자연을 본인의 감각으로 작품에서 표현하려고 하였다.



<그림 27> 「파랑나비의 꿈」, 2020

<그림 27>은 ‘파랑나비의 꿈’이란 작품으로 어릴 적 자연에서 놀던 기억을 바탕으로 현재의 숲들이 조금씩 사라져버리는 안타까운 심정을 내용에 담아 표현하였다. 숲에서 맡았던 흙과 나무냄새와 묘한 공기, 꽃향기와 나비 등은 원시생명의 뿌리를 느낄 수 있었던 소중한 기억이다. 그리고 어린 딸을 생각하는 부친의 사랑으로 죽음에서 벗어날 수 있었던 딸은 먼저 하늘나라로 소풍을 가신 부친을 생각하는 내용이 포함되어 있다.

숲을 날아다니는 파랑나비 자체가 생명수이며, 이로 인해 나무들은 생명을 얻고 새로운 생명체가 가득한 숲을 이룬다는 내용이다. 파랑나비는 자아의 인식에서 비롯되어 본인을 상징하는 은유적인 표현이다. 강한 파란색은 강한 생명의 의지이며, 희망의 메시지를 포함한다. 그래서 파란색과 하얀색으로 작업하는 동안 즐겁고, 심리적 안정과 위안을 받기도 하였다. 이렇듯 숲은 내게 생명의 근원이자

치유의 대상이다. 이런 내용이 복합적으로 재구성되어 작품으로 표현되었다.

<그림 31>은 <그림 28>의 사진과 <그림 29>, <그림 30>의 드로잉을 토대로 작품이 완성되는 제작 과정을 보여주는 것이다. 실제 자료 사진과 드로잉 및 완성이 되는 과정에서 기억과 상상이 재구성되어 내면의 숲인 사유하고자 하는 숲으로 전개되는 내용을 보여주고 있다. 자연을 사실 그대로 표현하기 보다는 재구성에 따른 재해석된 표현이라 할 수 있다.



<그림 28> 「붉은 길 자료사진」, 2019



<그림 29> 「드로잉」, 2019



<그림 30> 「드로잉」, 2019



<그림 31> 「붉은 길」, 2019

생태 숲에 갔을 때 나무가 서로 뒤엉켜 서로에게 도움을 주며 성장하는 두 그루의 나무를 관찰하였다. 그 곳에 표기한 설명에 따르면 연리지(連理枝)는 뿌리가 다른 나뭇가지가 서로 엉켜 한 그루의 나무처럼 성장하는 현상이라고 한다.

이 연리지처럼 서로에게 도움을 주는 생태적인 관계에서 현재를 살아가는 삶에 대해 많은 생각을 하게 하였다. 본인을 비롯하여 바쁜 일상을 보내는 사람들은 서로 다른 인격체로 현재를 살아가고 있다. 이기적이고 개인적이기 보다 공생하는 관계로 서로에게 보탬이 되고 의지가 되는 삶의 필요성이 포함되어 숲은 새로운 색감으로 다가오며, 이러한 숲은 새로운 공간을 상상하며 표현하기도 했다.

3. 작품의 조형 분석

작품을 표현하는데 점, 선, 면의 형태와 색의 조화는 그 자체로 조형적인 요소가 된다. 선은 동양에서 정신세계를 표현하는 근원이 되는 것으로 점이 모여 선이 되고 선은 면을 형성하며 형태가 완성되는 것이다. 완성된 형태는 색으로 인해 작품을 더욱 풍부하게 하거나 덩어리나 마띠에르 같은 질감을 효과적으로 낼 수도 있어 작가의 표현 기법에 따라 다양한 표현을 할 수 있다.

이 절에서는 본 연구자의 작품에 영향을 주는 율동적인 선과 질감, 그리고 감정과 즉흥적인 색의 조형성에 대해 살펴보았다.

1) 선 표현

본인의 작품에서 선은 조형적인 요소로 화면에서 선을 어떻게 표현하는지에 따라 많이 달라진다. 혹은, 선은 작가에게 정신적인 면을 보여주기도 하고 그리고 자 하는 대상의 운동성과 방향성을 제시하기도 한다.

그리고 본인의 작품을 선적으로 표현한 것은 화면 속에 긴장감을 강조하기 위해서 선이라는 요소를 적극적으로 활용하였다.



<그림 32> 「향연」, 2020

<그림 32>는 선의 운동감으로 나뭇가지들은 바람에 흔들거리고 나뭇잎은 햇살에 눈부셔 기분 좋은 봄날에 산책을 연상하게 한다.

이 작품에서 선은 작가의 감정을 감각적으로 나타내고 있으며, 선으로 인해 전체적인 분위기를 보여주고 있다. 작업 시 즉각적인 붓 터치와 즉흥적인 색감으로 인해 풍경과 하나가 되어 색다른 체험을 하기도 했다. 이런 작업하는 동안 느꼈던 감정도 작품에 담아보려 하였으며, 작품에서 나뭇가지 흔들림을 표현하여 여기 저기 나뭇잎에 햇살이 반짝거리고, 그 움직임은 자연스레 내 몸도 따라 움직이게 하여 숲을 완성하는 동안 기분 좋은 리듬에 맞춰 표현하였다.

이처럼 본인의 작품에서 선은 감정을 풍부하게 하며 그 감정을 감각적으로 만드는 조형요소가 된다.



<그림 33> 「여름날의 오후」, 2020

<그림 33>은 식탁보의 리듬적인 선과 면의 표현에서 바람의 흔들리는 모습, 그리고 나뭇가지의 흔들림으로 숲의 생동감을 전달하려고 표현한 것으로 현실적으로 풍경이 내게 다가오게 하기 위함이다. 작품 속에 하얀 식탁보는 바람에 살랑살랑 거리는 리듬적인 움직임을 생각하며 표현했으며, 숲의 나무들과 풀들도 선적인 운동감으로 표현하여 숲의 생명력을 전달하고자 했다. 이러한 운동감으로

인해 숲은 더 풍부해지고 경직된 주홍색의 의자는 상징적으로 표출된다. 의자는 일상적인 삶에서 흔회 볼 수 있는 사물이지만 숲에 배치된 하얀 식탁보와 진한 주홍빛 의자는 작가 자신이 사유하고자 하는 숲에 앉아 쉴 수 있는 의자이다.

전체적인 청색계열의 <그림 33>은 녹색계열의 색과 강렬한 주홍색의 의자로 인해 신비롭고 청량한 느낌의 숲이 된다. 숲속 나무들의 움직임은 여름날 시원한 그늘과 따사로운 햇빛을 감상할 수 있다. 이러한 기운으로 울동적인 숲은 주홍의 자와 자연스레 자연과의 조화를 이루며, 숲의 왈츠를 생각하게 하며 표현했다.



<그림 34> 「겨울 손님」, 2020

<그림 34>는 겨울의 숲을 그린 작품으로 선으로 표현되는 나뭇가지들은 겨울의 적막함과 쓸쓸함, 그리고 봄을 기다리며 인내하는 감정을 담고 있다. 이는 음과 양의 조화로 여자와 남자, 자연과 인간 등의 이분법적인 음양의 우주적 에너지의 상징으로 표현하였다.

그리고 오래된 나무의자의 숨결로 피어 있는 꽃들로 인해 겨울의 숲과 봄을 연상하는 서로 다른 시간성과 공간성을 표현하고자 했으며, 의자와 꽃줄기 등의 선적 표현

의 긴장감으로 앞으로 다가올 봄의 생동하는 자연을 표현하려고 하였다.

<그림 35>에서 보여주듯이 선의 방향성으로 인하여 즉각적으로 하늘인 위로 시선을 유도한다. 그리고 <그림 36>은 숲 사진의 드로잉인데 거꾸로 돌렸더니 선의 방향성은 밑으로 집중이 되어 알 수 없는 공간이 생기며, 높은 곳에서 내려다보는 착각을 일으킨다. 이렇게 선의 표현은 무한하여 시간과 공간을 초월한다. 그리고 일상의 풍경을 새롭게 인식하게 만들어 같은 장소라 하더라도 보는 이에



<그림 35> 숲 사진, 2020



<그림 36> 숲 드로잉, 2020

따라 서로 다른 장소로 변하기도 하는 선의 방향성은 표현을 풍부하게 만든다.

호크니는 “같은 장소에 서있더라도 우리는 각기 다른 기억을 갖고 있어 각기 다른 요소가 작용하며 어떤 장소에 가본 적이 있는지, 그곳을 얼마만큼 잘 알고 있는지 등이 영향을 미치므로 객관적인 시각이라는 것은 언제나 존재하지 않다”⁶⁷⁾고 말했다. 그림을 표현할 때 객관적인 시각보다 작가 자신의 기억과 장소, 그리고 전체적인 공간은 내면의 감정과 가치관에 의해 결정지어 지며 그 결정의 표현은 선으로부터 시작하여 표출하게 된다.

2) 색채 표현

작가에게 색채 표현은 심리적인 감정과 정서 등을 나타내는 매개체가 되는 것으로 어떤 대상의 상징성을 보여 줄 때 사용하기도 한다.

<그림 37>은 작품 ‘붉은 의자’의 바탕이 되는 원본 사진으로 많은 사진을 촬영



<그림 37> 「붉은 의자 자료사진」, 2019



<그림 38> 「드로잉」, 2019

67) 마틴 게이퍼드, 주은정 옮김(2012), 「다시, 그림이다」, 디자인 하우스, p.102.

하는 중에 그날의 즉각적이고 즉흥적으로 선택되어 여러 번의 드로잉을 끝에 선택된 풍경이다. 의자를 배치하기 위해 계획적인 풍경을 대상으로 촬영하였기 때문에 작업은 수월하게 진행되었다. <그림 38>은 <그림 37>의 숲을 바탕으로 드로잉 후 몇 번의 밑칠을 하여 전체적인 색감이 진하여 밝은 색으로 의자를 드로잉 한 작업을 보여주는 것이다. 배경이 어두운 반면, 밝은 색의 의자의 테두리만으로도 전체적인 분위기를 알 수 있는 것이다. 이러한 과정을 거치면서 작품의 색이 결정되기도 한다.

<그림 39>는 현재의 삶이며 앞으로 나아가려는 상징적인 의자로 본인을 의인화하여 표현 하였다. 그리고 의자는 어떤 대상을 상징한다. 의자는 나일수도 당신일수도 숲 일수도 어떤 기억의 파편일수도 있다. 또한 만남의 즐거움과 상상 그 이상의 세계로 이끌어주는 대상일수도 있다.



<그림 39> 「붉은 의자」, 2019

앞만 보고 달려가는 삶에서 벗어나 특별한 의자에 앉아 나무의 향기를 맡으며 힐링 할 수 있는 공간을 더 특별하게 제공하기도 한다. 그래서 나뭇잎 사이로 떨어지는 빛은 생명이고 위안이다. 이처럼 특별한 공간으로 재해석하여 표현된 숲

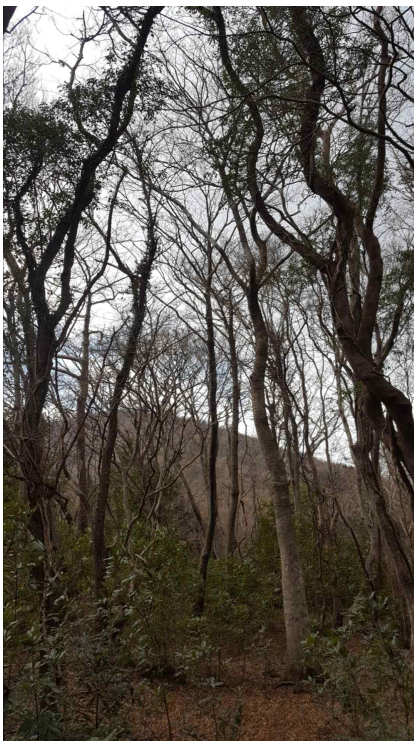
은 녹색이 뿔어져 나오는 피스톤의 상쾌함과 사물(의자)이 담고 있는 회상의 기억을 더해 신비함을 보태어 준다. 녹색(숲)과 붉은색(의자)의 대비적인 현상들은 현재의 삶의 열정을 강렬하게 보여주는 것이며, 이러한 색채의 대비로 인해 숲과 의자는 특별함으로 다가온다.

이렇듯 색채는 이미지 형상들에 의해서 자연 방식대로 변화하고 색으로 인한 모양이나 형태가 바뀐다. 즉 형상의 색채가 다르다고 생각하게 되며 우리는 사물성의 근본 형식인 순수 공간성을 얻는다. 이것이 질적 채움의 변화 가능성을 얻는 것이다.⁶⁸⁾ 또한 “주어진 색을 다르게 상상하거나, 형상은 같고 색채는 다른 사물들을 대조하여 사물을 특징지어 두드러지게 하는 대신에, 색이 연속적으로 변하게 할 수도 있다. 이것은 상상만 할 수 있는 것이 아니다. 우리는 사물이 (오직) 질적으로 변하는 것을 지각할 수도 있는 것으로 사물은 변한다. 그러면서도 동일자로 남는다. 사물은 계속 정지하지만 색채가 변한다.”⁶⁹⁾ 이는 색채로 인해

감정이 변하여 사물이 속한 공간을 상상하게 되거나 사물의 질적 변화를 말하고 있는 것이다.

본인의 작품에서 단순한 의자의 형상은 화려한 색채로 인해 강하게 다가오며, 의자는 도구로서 앉아 쉴 수도 있지만, 사유의 숲에서는 작가를 뜻하는 존재로서 의자는 소통이며 현재의 삶을 보여주는 메타포라 할 수 있다.

<그림 40>은 작품 ‘오름 가는 길’의 원본 사진으로 나무들 사이로 오름이 보이고 앞에 위치하고 있는 나무들은 서로 뒤엉켜 있지만, 자연속의 규칙대로 살아가는 듯 예상롭지 않아 보여 선택하였다. 마치 바쁘게 살아가는 삶이 나무들이라면, 멀리 보이는 오



<그림 40>
「오름 가는 길 자료사진」, 2020

68) 에그문트 후설, 김태희 옮김(2018), 「사물과 공간」, 아카넷, p.461.

69) 상계서, p.461.

름은 느긋하고 담담한 삶의 모습처럼 여유로워 보여 작품에 담고자 촬영하였다.

현재의 삶을 잘 이겨내고 각자의 방식대로 다가오는 내일을 맞이하는 내용으로 본인만의 상상 속 작품에 소재가 된다. 이런 자연의 모습은 다시 재구성되고, 재해석 되어 작품으로 탄생한다.

그런 내용이 담겨있는 작품 <그림 41>은 오름이 슬며시 보이는 풍경이 아름다워 전체적으로 황토 빛으로 조화로이 구성하여 표현하였다.

변시지 화집 <<변시지, 「예술과 풍토, 열화당, 1988」>>에서 “미술은 자연을 모방하되 사물과 대상을 선택한다. 여기서 선택이란 대상의 나열이 아니라 화가 미의식의 표출방식이다. ‘있는 것’보다는 ‘있어야 할 것’ ‘특이한 하나’보다는 ‘범상하고 일반적인 것’, 이른바 ‘존재’보다는 ‘당위’에, ‘특수’보다는 ‘보편 영원’에 모방의 본질이 있으며, 모방은 베끼기가 아니라 창조의 정신이다”⁷⁰⁾라는 변시지의 말처럼 자연에서 부분을 모방하여 새롭게 재구성하는 과정에서 새로운 풍경으로 재창조되어 표현하였다.



<그림 41> 「오름 가는 길」, 2020

이런 구성은 본인의 내면 풍경이 표출이라 할 수 있다. 그 표출에서 가장 중요한 조형요소는 색채이다. 색은 전체적인 분위기를 표출하게 되는데 <그림 41>은

70) 송정희(2020), 「바람의 길, 변시지 화보」, (주)누보, p.69.

전체적인 바탕을 황토 빛으로 물들인 후 그 황토 빛에 어울리는 나무와 풀들의 색을 입히는 과정을 반복적으로 사용하여 표현하였다. 즉흥적으로 색을 입히는 경향이 있어 우연하게 변하지 화백의 황토 빛과 다른 분위기의 색이지만, 무의식적으로 저장되어 있던 반응으로 표현되었을 것으로 본다.

이런 분위기로 누군가는 가을이라 한다. 우연하게 가을이 되 버린 ‘오름으로 가는 길’의 분위기는 쓸쓸하지만, 황토빛과 녹색의 기운으로 앞으로 다가올 겨울을 잘 버텨내고 또 다시 봄을 기다린다는 내용을 내포한다.



<그림 42>
「기억의 숲과 사물」, 2020

<그림 42>는 물감에서 보여주는 색채와 디지털작업 과정 등에 의한 빛의 색채가 다름을 알 수 있는 예시이다.

본인의 작품을 구상하여 에스키스 시 사용하는 방법 중에 하나가 디지털작업을 이용하여 색을 입히는 즉흥적인 작업을 한다. 이런 방식으로 작업을 하다가 우연히 <그림 42>와 같이 작품이 완성되었다. 캔버스에 그림을 완성하여 다시 디지털작업을 하기도 하는데 디지털 매체는 빛의 색으로 표현되기 때문에 물감으로 똑같은 색을 찾을 수 없어 느낌만을 갖고 물감의 색을 혼합한다. 색을 찾는 과정에서 우연하고 즉흥적인 표현은 그림에 새

로운 활력을 제공하며 묘한 색의 신비스런 표현으로 전체적인 분위기에 영향을 주어 새로운 공간으로 재창조 된다.

<그림 43>은 빛의 강한 노란색 기운으로 생긴 숲의 그림자를 나타낸 것으로 우주의 음과 양을 표현하였다. 밝고 어둠의 확연한 차이를 보여주어 시간성과 공간성을 동시에 나타내고 있다. 그 시간과 공간을 내포하는 것은 과거와 현재의 삶이다. 현재의 삶은 과거의 삶에서 비롯된 것으로 이시간이 지나면 과거가 되어 그러한 과거는 기억으로 현재를 다시 돌아보게 한다.

어렸을 때의 숲은 과거의 경험이지만, 그러한 경험은 무의식에 깊이 잠재되어



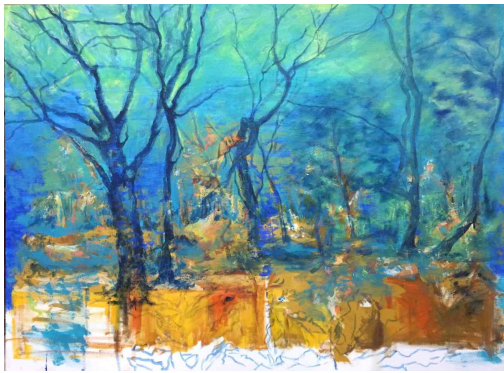
<그림 43> 「그림자를 따라서」, 2020

있었다고 할 수 있다. 숲에서의 체험은 현재의 숲을 조형적으로 구성하는데 영향을 주었는데 그것은 과거의 시간을 현재적 관점에서 표현하고자 하는 시도라고 할 수 있다. 이러한 작업을 통해 과거의 경험은 현재의 시간에서 조형화되었다.

이와 같이 정서적 기억은 생각하는 것만으로도 안정감을 찾게 되어 좋은 영향을 준다. 하지만, “정서가 영구적이거나 완벽하게 정확한 기억을 보장하는 것은 아니며 정서적 기억에도 오류가 들어 있다. 그럼에도 불구하고 우리는 정서적 사건에 대한 우리의 생생한 기억을 대체로 신뢰해도 좋다.”⁷¹⁾ 이러한 관점에서 각자의 유년기 자연에서 얻었던 기억들은 현재의 자연풍경에서 얻어지는 정서적 감정들과 다를 수 있지만, 언제 어디서나 자연 속 숲은 우리의 삶을 안정시키고 숲의 생명력으로 정신적 건강을 얻게 된다.

<그림 44>는 작품 <그림 45>를 완성하기 전단계의 드로잉으로 의자를 배치하기 전 작업 과정중의 한부분이다. 실험적 작업이었던 부분으로 먼저 나무와 바탕을 푸른 계열로 칠하고, 일정부분만 황토로 색을 입히면서 부분 풍경을 근경으로 이동시켰다. 의자의 배치를 나중에 하는 작업 방식으로 이러한 숲에 분홍색의 의

71) 제임스 L. 머가, 박소현·김문수 옮김(2012), 「기억과 감정」, (주)시그마프레스, p.143.

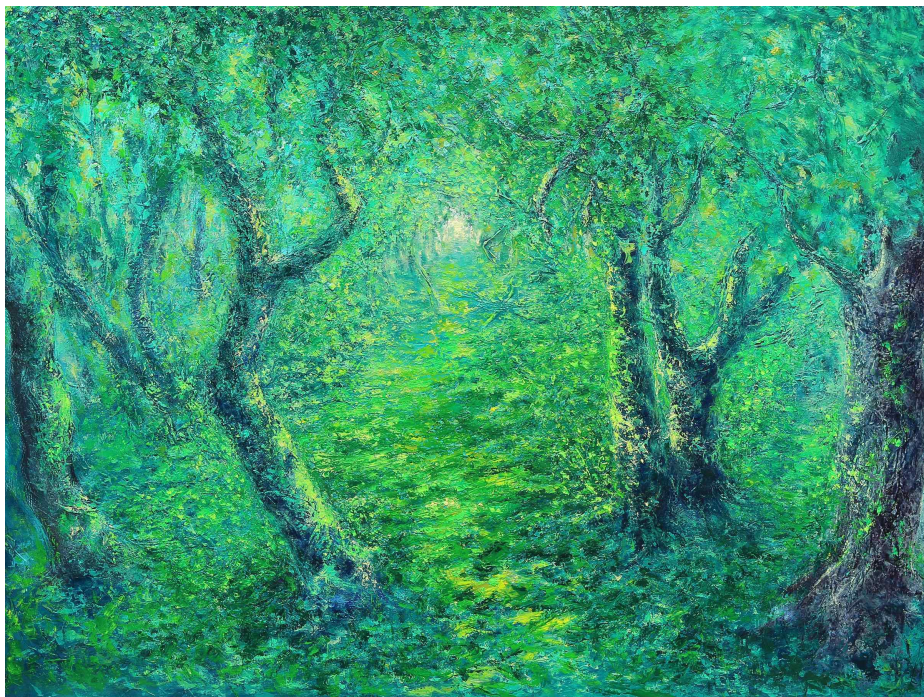


<그림 44> 「드로잉」, 2020



<그림 45> 「분홍 의자」, 2020

자라는 사물을 배치하여 숲은 원경으로 멀어지게 하여 전혀 다른 공간으로 재구성하기도 한다. <그림 45>에서처럼 의자는 강렬한 분홍의 색채로 숲과 의자를 반복적으로 감상할 수 있도록 표현하였다. 작품에서 의자는 평범하지 않은 의자로 설 수 있는 의자이기 보다 누군가를 기다리는 대상이다. 또한 의자는 마법의 성에서 옮겨놓은 듯 숲에 들어서기 바로 전에 배치되어 있다. 그래서 마법에 이끌려 또 다른 세계로 이어지는 문의 역할을 의자로 표현하였다.



<그림 46> 「미로」, 2019

<그림 46>은 비리디언(Virian)의 색에서 비롯된 미로 같은 숲의 표현으로 아득한 저 멀리 조그마한 빛은 미래를 뜻하며 앞으로 나아가려는 의지만 있으면 빛을 향해 나아갈 수 있다는 표현이다. 전체적인 그림의 단색조로 표현하여 묘한 분위기를 연출하며 온통 나뭇잎으로 뒤덮여 있지만, 여기 저기 빛의 근원을 알 수 없는 시점으로 심상을 표현한 것이다. 이처럼 색채는 내면의 모습을 표현하는 정서나 무의식적이고 심리적인 표현이라 할 수 있다.

본인의 작품 소재인 풍경은 현재의 숲과 유년기의 숲이 혼재되어 표현되었다. 무의식중에 남아있는 기억속의 숲은 꿈속 풍경이며, 마법의 숲에 다녀온 듯 상상으로서의 숲이다. 숲은 본인의 내면을 보여주는 공간이며, 그 내면을 들여다 볼 수 있는 마음의 통로가 의자이다. 의자는 작가를 상징하는 대상으로 표현한다.

우리가 생활하는 장소마다 사물들을 끊임없이 발견하게 되는데, 그 사물 중 가장 밀접하게 연결되어있는 사물이 의자라 생각한다. 의자는 일상의 장소에서는 앉아서 휴식을 취하는 도구로서 존재하여 숲이란 공간에 배치하여도 언어의 도식은 그대로이다. 그리고 앉아서 휴식을 취한다는 생각에서부터 심리적인 안정이라는 감정의 연결고리가 된다.

프로이트는 “사물은 ‘재발견’으로 우리의 감정을 물들이고 생각을 채색하여 정서적 필요를 충족 시켜주며 물리적 ‘도구로서’ 도움을 준다.”⁷²⁾라고 했다. 이 말은 사물이 언어적 도구로서 뿐만 아니라 사랑하는 사람에게 주려고 사둔 선물을 보는 것만으로도 행복하고 즐겁다는 것으로 사물에는 감정이 깃든다는 것이다.

이렇듯 본인에게도 사물인 의자는 감정의 연결고리가 되는 것으로 의자들이 많은 곳에 가면 소통의 즐거움과 그로인해 열정적 분위기로 흥분되기도 하지만, 때로는 휴식을 취하게 되어 편안한 마음을 갖게 된다.

이처럼 본인의 작품에서 ‘유년시절 기억을 통한 사유의 숲’에 사물인 의자는 감정의 연결고리이며, 본인을 상징하는 대상으로 의자의 색채는 숲에서 느껴지는 감정이 어떠한지, 혹은 그 숲에서 사물의 역할이 어떠한지에 따라 다양한 색으로 표현하였다. 또한, 개인적 체험과 가치관을 바탕으로 숲은 강렬한 대비적인 색으로 인해 특별한 숲으로 재구성되며, 전체적인 풍경은 조형적으로 재해석하였다.

72) 살만 악타르, 강수정 옮김(2014), 「사물과 마음」, 홍시, pp.18~19.

V. 결론

자연을 회화의 대상으로 삼는 풍경화는 동·서양의 문화적 차이로 인해 차별적으로 표현되었고 오늘날의 풍경화는 내용적인 측면과 다양한 표현 기법으로 실험적인 변화를 거듭하고 있다. 앞의 내용을 통해 동양에서 인간은 자연과의 정신적 합일을 이루는 사의적인 공간으로 산수를 표현하였다. 반면 서양에서는 인간이 세계의 중심으로 보고 자연을 개척해야 한다는 인식을 바탕으로 이를 작품에 담아왔다.

이러한 자연관은 동양에서는 세속에서 벗어나 자연 속에서의 삶을 지향하여 자연에 순응하는 태도로 도를 실현하여 이상적인 삶의 표현으로 산수화를 그렸다. 반면, 서양에서는 인간과 자연의 관계에서 인간이 세계의 주체로 합리적 사고와 이성애 기초한 객관적인 진리를 담고 있는 인식과 실천의 대상으로 자연을 사실적인 묘사로 표현하였다.

그러나 풍경화의 흐름은 시대의 많은 변화를 거듭되는 과정에서 현대의 풍경화에 와서는 그 경계가 모호해지고, 자연을 대상으로 하는 풍경화에는 작가의 개성이나 자신의 가치관에 따라 재해석된 풍경으로 표현되는 경향을 현대 회화의 작품들과 제주를 대표하는 풍경화의 작품을 통해 알 수 있었다.

제주 풍경을 대상으로 작업하는 본 연구자의 작품 또한 현대 풍경화와 제주 풍경화의 대표적인 작가 변시지가 표현하는 칼라와 감성적인 요소들의 영향으로 작품을 재구성하여 재해석한다는 것을 알 수 있었다. 이를 통해 다음과 같은 결과를 도출하였다.

첫째, 전통적인 기법에서 벗어나 자연과 조화와 합일을 이루는 정신세계의 동양의 자연관이 현대 풍경화의 작품들과 변시지의 작품에서 공통적으로 나타나고 있었다.

둘째, 현대 풍경화 작품은 새로운 풍경을 창조하는 독창성, 그리고 개인의 사유나 그림의 배경이 되는 공간 해체, 형식 탈피 등의 특징을 보여주고 있었다.

셋째, 현대 풍경화의 분석을 통하여 재해석된 자연, 그리고 이를 바탕으로 한

조형적 양식이 나타나고 있다. 이는 작가의 이상향, 서정적 표현 등을 현대적 감각으로 재해석했음을 보여주었다.

넷째, 이를 바탕으로 본인의 작품 창작 과정과 비교하여 보았을 때 개인적 체험과 개성이 풍경화로 재해석되고 있음을 확인하였다. 이는 개인적 체험이 실제의 자연 풍경을 만나, 그것을 조형적으로 재해석하여 미적 표현으로 이어지고 있는 과정이었다. 더불어 기억 속 유년기 숲의 형상을 극대화하기 위하여 풍경에 배치된 사물과 전체적인 색감은 대비와 은유적으로 조형화하였음을 알 수 있다.

이번 연구를 통해 자유로운 상상의 숲과 새로운 대상(사물)들의 조합으로 새로운 시각의 풍경화에 대한 조형적인 사고로 제작한 작품을 통해 제주 자연(숲)의 가치를 재조명하며, 앞으로의 본인 작업에 새로운 조형적 방법들의 표현 확장이 가능할 것이다.

참고문헌

<단행본>

- 강영조(2003), 「풍경에 다가서기」, 효형.
- 고연희(2007), 「조선시대 산수화, 아름다운 필묵의 정신사」, 도서출판 돌베개.
- 고옥희(2010), 「세계의 보물섬 제주의 자연환경」, 교육제주 148호.
- 김기원(2004), 「숲이 들려준 이야기 : 신화와 예술로 만나는 세계」, 효형출판.
- 김종철(1995), 「오름 나그네」, 도서 출판 높은 오름.
- 마르틴 하이데거 지음, 권순홍 옮김(2005), 「사유란 무엇인가」, 도서출판 길.
- 마순자(2003), 「자연, 풍경 그리고 인간」, 아카넷.
- 마틴 게이퍼드 지음, 주은정 옮김(2013), 「다시, 그림이다」, 디자인하우스.
- 박은영(2017), 「풍경으로 본 동아시아 정원의 미 : 시적 풍경과 회화적 풍경」, 서해문집.
- 박이문(2016), 「동양과 서양의 만남 : 노자와 공자, 그리고 하이데거까지」, 미다스북스.
- 살만 악타르 지음, 강수정 옮김(2014), 「사물과 마음」, 홍시.
- 안휘준(1980), 「한국회화사」, 일지사.
- 안휘준(2000), 「한국의 미술과 문학」, 시공사.
- 에드문트 후설 지음, 김태희 옮김(2018), 「사물과 공간」, 아카넷.
- E.H. 콰브리치 지음, 백승길·이종승 옮김(2017), 「서양미술사」, 예경.
- 외암사상연구소(2009), 「서양이 동양으로 걸어오다」, 철학과 현실사.
- 이원복(2005), 「한국의 재발견」, 솔 출판사.
- 정규훈(2003), 「동양사상 : 해설과 원전」, 전통문화연구회.
- 제임스 L, 머가 지음, 박소현·김문수 옮김(2012), 「기억과 감정」, (주)시그마프레스.
- 조지마시 지음, 홍금수 옮김(2008), 「인간과 자연」, 한길사.
- 천환시 지음, 김병식 번역(2014), 「중국산수화사」, 심포니.

최영미(2013), 「화가의 우연한 시선」, 은행나무.

한린더 지음, 이찬훈 옮김(2012), 「한권으로 읽는 동양 미학」, 이학사.

Hooykass, R, Religion의 손봉호외 옮김(1987), 「근대 과학의 출현과 종교」, 정음사.

<학위 논문>

박순기(2013), 「데이비드 호크니의 포토콜라주에 나타난 현대 기하학과 시각내러티브에 대한 연구」, 박사학위 논문, 중앙대학교 대학원.

신현영(2003), 「클로드 모네(Claude Monet) 회화의 특성연구」, 석사학위 논문, 동아대학교 교육대학원.

이우연(2017), 「일상생활의 오브제를 모티브로 한 내면회화 연구」, 석사학위 논문, 동덕여자대학교 대학원.

이해동(2014), 「山水畫에 나타난 물의 象徴과 變容 연구」, 박사학위 논문, 단국대학교 대학원.

임도현(2006), 「데이비드 호크니의 포토콜라주에 관한 연구」, 석사학위 논문, 한남대학교 교육대학원.

하현정(2006), 「동서양 회화의 자연관에 따른 표현 비교연구」, 석사학위 논문, 한국교원대학교 대학원.

<정기 간행물>

김영호(2004), 「제주현대미술의 현주소」, 윤진섭, <<미술평단>>, 한국미술평론가협회, 여름호 통권 제73호.

윤진섭(2004), 「미술평단 2004 여름」, 한국미술평론가협회, 여름호 통권 제73호.

<기타 문헌>

송정희(2020), 「바람의 길, 변시지 화보」, (주)누보.

오광수(1992), 「변시지의 예술」, 변시지, 도록, <<宇成邊時志 畫業五十年>>, 宇石출판.

이건용(1992), 「제주 풍경화를 통해 얻어진 세계성의 획득」, 변시지, 도록, <<宇成邊時志 畫業五十年>>, 宇石출판.

월간미술, 세계미술용어 사전, 미술대사전(용어편).

<참고 사이트>

네이버 어학사전 <http://dic.naver.com/>

네이버 지식백과 <http://terms.naver.com/>

네이버 용어사전 <https://www.gokams.or.kr:442/visual-art/art-terms/>

두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>

위키 백과사전 홈페이지 <http://www.wikipedia.org/>

제주현대미술관 홈페이지 <http://www.jejumuseum.go.kr/>

한라 생태 숲 홈페이지 <http://www.jeju.go.kr/hallaecoforest/index.htm>

<Abstract>

**A Study on the Expression of the Forest of Thoughts
through Memory:
With a Focus on the Author's Own Work**

Lee Seo Yoon

**Western Painting Major, Department of Arts
Graduate School of Jeju National University**

Advisor: Prof. Park SungJin

Human beings come out of nature and return to nature. Nature has been an object of awe as it provides the foundation of living, but it has also been something for humans to overcome. The attitude toward nature varies depending on culture and history. Eastern and Western views on nature are examples of this attitude.

With the emergence of modern society, humans are living outside their natural state and overcoming it. It is true that human attitudes toward nature have also changed with the advent of capitalism. However, despite the development of capitalism, humans are simply unable to live away from nature. Humans and nature are inseparable. Jean-Jacques Rousseau once described the anxiety caused by imbalances between humans and nature and advocated “a return to the state of nature.”

Thus, humans are bound to have a close relationship with nature, and nature also often serves as an object that stimulates human aesthetic judgment. Nature is the very source of art and inspiration. Paying attention to this specific relationship between humans and nature, this study looks at the aesthetic sense that nature provides in modern society and past attempts to express it in a formative manner. On this basis, the study examines how

it is reflected in actual creative action. In addition, through examination of the author's own work, the formative understanding of the following has been analyzed: the relationship between the forest and humans and aesthetic consciousness of the self.

Therefore, on the basis of the theoretical consideration of landscape painting, this study analyzes the development of Eastern and Western landscape paintings and the artwork of the following artists: Eric Fischl, David Hockney, Wayne Thiebaud (all contemporary landscape painters), and the representative Jeju Island landscape painter Byun Shi-ji. Then, a comparison is made with the production process of the author's own artwork. As a result of this study, it was found that traditional and modern landscape paintings were reinterpreted and shaped according to the artist's unique characteristics and perspectives on nature. Furthermore, by comparing the author's own artwork with the works of contemporary landscape painters and Byun Shi-ji, the author's own work was also reinterpreted through nature, and a new formative aspect was derived that became an indicator guiding the direction of the author's landscape paintings.

Through all this, this study was able to chart a solid path for the formative expression of Jeju's forests and everyday scenes. The author intends to use it as an opportunity to shed new light on various fields, values, and meanings of life in her own artwork through continuous work.