



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](#)

미술학석사 학위논문

자연이미지의 소비와 가공을 통한  
이상화된 가상풍경의 표현

2018년 2월

서울대학교 대학원  
동양학과 동양화 전공  
최 가 영

# 자연이미지의 소비와 가공을 통한 이상화된 가상풍경의 표현

지도교수 김 성 희

이 논문을 미술학 석사 학위논문으로 제출함  
2017년 10월

서울대학교 대학원  
동양화과 동양화 전공  
최 가 영

최가영의 석사 학위논문을 인준함  
2017년 12월

위 원 장                신하순                (인)

부위원장                김형숙                (인)

위      원                차동하                (인)

## 국문초록

본 논문은 소비 목적으로 자연을 가공하여 제작한 가상풍경의 표현을 통해 이상(理想)의 의미를 고찰하는 본인 작업에 대한 연구이다. 동양 문화권과 현대 도시사회의 교차점에 위치한 본인이 경험하고 생각한 자연과 이상에 대한 시각표현을 객관적으로 분석하고자 한다.

동·서양을 막론하고 자연은 역사적으로 인간에게 이상적인 이미지로 인식되었다. 이는 이상향을 설명할 때 자연의 이미지를 빌어 표현한다는 점에서 확인할 수 있다. 동양의 무릉도원은 복숭아꽃 이미지로 대표되고, 서양의 낙원은 에덴동산의 풍요로운 자연풍경으로 묘사된다. 특히 동아시아의 자연관에서 자연은 본받고자 하는 수양의 대상이자 머무르며 노닐고픈 공간이었다. 자연의 특징과 면모들을性情(性情)이라 칭하며 인간에 빗대어 무릇 군자가 모범 삼아야 할 대상으로 여겼다. 자연풍경을 그림으로 옮기는 창작 과정은 문인들이 심신을 수련하는 방법의 하나였다. 명산대천을 그림으로써 간접적으로나마 유람하고자 산수화를 제작하고 감상하기도 하였다.

지금은 정보 검색 기술과 교통의 발달로 인해 어느 시대보다 무엇이든 쉽게 보고 어디든지 편리하게 갈 수 있는 시대다. 또한 현대사회는 가공·생산·유통 기술의 발달로 소비문화가 두드러진다. 욕구에 맞추어 가공된 상품들이 대량생산되고 현대인은 더 편리하고 신속하게 소비 욕구를 채워주는 재화를 선택할 수 있다. 현대에 들어 급속도로 광범위하게 도시화되면서 현대인에게 자연은 물리적으로나 심리적으로 멀어졌다. 현대인에게 자연이란 분주



하고 복잡하게 기계화된 일상과 현실에 대비되는, 휴식과 유희를 즐길 수 있는 생명력 넘치는 공간이라는 점에서 이상적이다. 그래서 현대인은 종종 자연으로의 일탈을 꿈꾼다. 하지만 그 일탈을 위해 많은 시간과 수고가 요구된다면, 신속·편리의 시대를 사는 현대인에게 그 여행이 이상적으로 인식될 수 없을 것이다.

고도로 산업화된 도시에서 생활하는 현대인에게 대자연이란 기회 비용을 들여 여행을 떠나야 실제로 감상할 수 있는 공간이다. 이러한 공간을 쉽고 빠르게 즐기기 위한 간접적인 방법으로 모니터나 스크린 등의 매체를 통한 감상이 있다. 그리고 자연을 소재로 한 예술작품 또한, 과거 문인들이 산수화를 걸어두고 감상하며 와유(臥遊, 누워서 유람하다)했듯이 하나의 자연 감상법이 된다.

본인은 자연의 이미지를 감상하면서 명상과 성찰의 시간을 가진 실제 경험의 이래로 바쁜 일상 속에서 종종 그러한 시간을 원하게 되었다. 하지만 그때마다 이러한 욕구를 채우기 위해 대자연의 풍경으로 여행을 떠나는 것은 현실적인 제약으로 인해 어렵다. 그래서 일상 속에서 자연이미지의 감상과 자아 성찰의 시간을 갖고자 본인이 심상으로 만들어 내는 가상풍경을 화면에 표현하였다. 자연이미지 감상에 따른 무한대의 우주에 대한 인식 그리고 그 속에 미미하고도 유일무이하게 존재하는 자아를 마주하는 시간을 위하여 거대하고 광활한 자연이미지를  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작으로 그렸다.

그리고 자연이미지에 대한 이러한 표현과 감상을 본인이 자연을 가공하고 소비하는 방식으로 인식하면서, 본인의 자연관-동아시아 문화권의 전통적 자연관에 영향을 받고 현대의 소비 문화적 시각이 더해진-에 대해 고찰하면서 그것을 작업으로 표현하였다. 본인에게 자연이미지란 그 자체가 이상적으로 '소비되는 대상'임과 동시에 그러한 소비를 목적으로 본인이 제작하는 가상풍경을 위해

‘가공되는 대상’이기도 하다. 이렇게 ‘인간의 소비를 위해 가공되는 자연이미지’라는 주제로 작업한 것이 <Canned Landscape> 연작이다.

또한, 인위적으로 가공된 자연이미지로 인간을 위한 가상풍경을 구성하고 감상하는 유희에 대해 <The boxes> 연작과 <조립된 풍경> 연작으로 표현하였다. 수집과 감상의 용이함을 위하여 육면체 형태로 가공한 자연이미지를 <The boxes> 연작을 통해 표현하였다. 그리고 그 육면체 형태의 자연이미지를 조립하여 가상풍경을 제작하고 즐기는 시간을 시각화한 작업이 <조립된 풍경>이다.

현대인의 편리한 소비를 위해 인위적으로 가공된 자연이미지는, 더 이상 실제의 자연이 아니지만 실제의 자연보다 소비됨에 있어서 보다 이상적인 이미지다. 이상향을 상징하는 이미지에 대한 탐구를 통해 그려낸 <Found> 연작 속 자연이미지는, 인위적으로 만들어진 자연의 모조품 또는 유사품이지만 그것이 실제 자연을 상징하고 대체한다. 이에 대한 표현으로 자연의 세계에서는 서로 병존할 수 없는 소재들을 한 화면 안에 배치하였고 자연이미지를 네온사인 산수로 그려내었다. 본인이 작업으로 표현하는, 현대인의 기호와 편리에 알맞은 완전하고 완벽한 자연이란 어디에도 없는 이상향과 같다.

본인은 이상적으로 인식되는 자연이미지의 표현을 위하여, 그리고 이상적으로 보이게끔 인위적으로 가공된 자연의 묘사를 위하여 전통 동양화의 재료와 기법을 사용하였다. 전자의 경우에는 동양의 전통적인 자연관의 영향을 표현하기 위함이고 후자의 경우에는 인위적으로 가공된 현대의 자연이미지를 역설적으로 묘사하여 강조하기 위함이다. 동양화의 전통 재료 및 기법과 함께 방안지와 종이테이프 등의 사용, 라벨 작업과 전사 기법 등을 활용하여 본인이 표현하려는 주제와 내용을 효과적으로 드러내고자 하였다.

본 연구는 동아시아 문화권 속 고도로 도시화된 소비 사회를 사는 현대인으로서의 본인의 시각으로 관찰한 자연과 이상에 대한 본인의 작업을 분석한 것이다. 객관적 분석을 위하여 전통과 현대, 동양과 서양의 화론과 사상, 표현 연구 등을 참고하여 본인 작업의 내용과 형식 그리고 기법 등과 비교·대조하였다. 이러한 연구를 통해서 본인 작업이 변화되고 구체화된 맥락을 논리적으로 짚어보고 정체성을 분명히 하고자 함에 역점을 두었다.

주요어 : 자연이미지, 가상풍경, 이상화, 소비와 가공, 수집과 조립  
학 번 : 2012-21199

# 목 차

국문초록 .....	i
목차 .....	v
작품도판목록 .....	vi
참고도판목록 .....	viii
I. 머리말 .....	1
II. 자연이미지에 대한 이상적 인식 .....	5
1. 이상향으로서의 자연이미지 .....	5
2. 소비·가공되는 자연이미지 .....	11
III. 이상화된 가상풍경의 표현과정 .....	18
1. 자연이미지와 와유- $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$ .....	18
2. 소비를 위한 자연의 가공- $\langle$ 캔 속의 자연 $\rangle$ .....	34
3. 수집과 조립을 통한 가상풍경- $\langle$ 육면체 산수 $\rangle$ .....	40
4. 가공된 이상향- $\langle$ 네온사인 산수 $\rangle$ .....	50
IV. 조형적 특징 및 재료 기법 .....	75
1. 한지와 수묵채색기법 .....	75
2. 단계별 채색과 종이테이프 .....	78
3. 기하학적 형태-선과 육면체 .....	83
4. 이미지의 복제-전사와 라벨 .....	85
V. 맺음말 .....	88
참고문헌 .....	91
작품도판 .....	95
Abstract .....	106

## 작품도판목록

- 【작품 1】 < $\frac{1}{\infty}$ (은하수폭포)>, 130cm × 390cm, 한지에 수묵, 2011
- 【작품 2】 <잠>, 240cm × 180cm, 한지에 수묵, 2011
- 【작품 3】 < $\frac{1}{\infty}$ >, 460cm × 240cm, 한지에 수간채색, 2011
- 【작품 4】 <심해동굴(深海洞窟)>, 260cm × 776cm, 한지에 수간채색, 2011
- 【작품 5】 <심해(深海)>, 60cm × 130cm, 한지에 수묵채색, 2011
- 【작품 6】 <심해(深海)>, 162cm × 130cm, 한지에 수간채색, 2011
- 【작품 7】 <A canned bathing lagoon>·<A canned northern lights>, 각 11.3cm × 지름 7.4cm, 통조림 캔에 라벨, 2013
- 【작품 8】 <오로라 한 병>, 약 12cm × 지름 8cm, 유리병에 안료와 오일, 2013
- 【작품 9】 <빙하×2병>, 각 13cm×지름10cm, 유리병에 석고와 왁스, 2014
- 【작품 10】 <The boxes>, 각 약 20cm × 20cm, 방안지와 한지에 수채물감과 펜, 2013
- 【작품 11】 <Just open the box>, 23.4cm×15.7cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013
- 【작품 12】 <Just open the box>, 25.5cm×18.1cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013
- 【작품 13】 <Just open the box>, 28.2cm×17.6cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013
- 【작품 14】 <조립된 휴식-불꽃놀이>, 91cm × 73cm, 장지에 아크릴과 먹, 전사, 2014

- 【작품 15】 <조립된 휴식-벚꽃놀이>, 91cm × 73cm, 장지에 아크릴, 전사, 2014
- 【작품 16】 <조립된 휴식-폭포>, 130cm × 324cm, 장지에 아크릴, 전사, 2014
- 【작품 17】 <조립된 휴식-1인용 우주>, 130cm × 192cm, 장지에 아크릴과 전사, 2014
- 【작품 18】 <Wish you were here>, 65cm × 99cm, 한지에 수묵채색과 전사, 2017
- 【작품 19】 <복숭아나무숲>, 150cm × 130cm. 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 20】 <꽃잎이 흩날리는 폭포>, 99cm × 65cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 21】 <환영-파초도>, 30cm × 30cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 22】 <환영-숲>, 30cm × 30cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 23】 <환영-폭포>, 134cm × 70cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 24】 <쉽게 찾은 풍경-밤바다>, 130cm × 380cm, 한지에 수묵
- 【작품 25】 <별밤에 무지개>, 90cm × 65cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 26】 <We welcome you>, 190cm × 390cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 27】 <강가에 배를 묶고>, 160cm × 260cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 28】 <조립된 휴식-오로라>, 162cm × 130cm, 한지에 수간채색, 2014
- 【작품 29】 <매화와 달>, 101cm × 93cm, 한지에 수묵채색, 2017
- 【작품 30】 <The box>, 약 30cm × 25cm, 방안지와 한지에 수채물감과 펜, 2013
- 【작품 31】 <The box>, 약 20cm × 20cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013

## 참고도판목록

- [도판 1] 안건(安堅), <몽유도원도(夢遊桃源圖)>, 1447년, 비단에 수묵담채, 38.7cm × 106.5cm, 日本 天理大學圖書館
- [도판 2] 곽희(郭熙), <조춘도(早春圖)>, 1072년, 비단에 수묵담채, 158.3cm × 108.1cm, 臺灣 古宮博物館, 부분
- [도판 3] 범관(范寬), <계산행려도(谿山行旅圖)>, 북송 약 1000년경, 비단에 수묵, 206cm × 103cm, 北京古宮博物院
- [도판 4] [도판 3]의 부분
- [도판 5] 【작품 7】의 설치장면 1
- [도판 6] 【작품 7】의 설치장면 2
- [도판 7] 관광 엽서의 예시 1
- [도판 8] 관광 엽서의 예시 2
- [도판 9] 1950년대에 발행된 아이슬란드 관광 엽서의 앞면 Gjáin 폭포 사진
- [도판 10] 정선(鄭敼), <고산방학(孤山放鶴)>, 비단에 수묵담채, 29.2cm × 23.5cm, 독일 성오틸리엔수도원
- [도판 11] [도판 10]을 편집한 나무이미지
- [도판 12] 【작품 18】의 부분 1
- [도판 13] 【작품 18】의 부분 2
- [도판 14] [도판 9]의 뒷면 편지글
- [도판 15] 【작품 19】의 부분
- [도판 16] 【작품 3】의 부분
- [도판 17] 【작품 4】의 부분
- [도판 18] 【작품 26】의 부분
- [도판 19] 【작품 16】의 부분

[도판 20] 【작품 7】의 설치장면 3

[도판 21] 【작품 7】의 라벨



# I. 머리말

본 논문은 자연이미지를 활용한 가상풍경의 표현을 통해 이상(理想)에 관해 탐구하는 본인의 작업을 고찰하기 위한 목적으로 작성되었다. 본인은 가상의 자연풍경을 시각화하는 작업을 통하여 현대의 소비문화에서 자연이미지가 가공되고 소비되는 모습을 관찰하고, 이상향이 가지는 의미에 대해 생각하여 표현한다. 본 논문으로써 전통적으로 이상적이라고 인식되어 온 자연의 이미지와, 이상향에 대한 표현들을 살펴보면서 본인 작업과 비교·분석해보고자 한다. 또한 동양화라는 장르로 표현하는 본인 작업의 내용과 표현이 가지는 전통적인 측면들의 맥을 추적해보고, 본인이 경험하는 현 시대로부터 사유하여 시각화하는 것에 대해 설명할 것이다. 그리고 그 과정에서 전통과 현대, 자연과 인간 그리고 일상과 이상향에 대한 본인의 관찰을 서술하고자 한다.

본인의 작업은 방문자를 환영하기 위해 자연이미지를 가공하여 제작한 가상 풍경의 표현을 통하여 이상향의 의미에 대하여 생각하는 것이다. 이상향이란 현실에서 찾을 수 없는, 혹은 찾기 힘든, 또는 찾았다 하더라도 다시는 돌아갈 수 없다는 곳이다. 「도화원기(桃花源記)」의 무릉도원이 그러하고 성경 속 에덴동산이 그렇다. 그리고 그곳들의 시각적 묘사는 대개 자연이미지를 통해 이루어진다. 도시에서 나고 자랐으며 동양 문화권에서 생활하고 공부한 본인에게도 자연이란, 일상과는 물리적으로나 심리적으로 거리가 있는 공간이자 현실과 대비되는 긍정적 공간으로 여겨져 이상적인 이미지로 인식된다.

이상향이란 현실의 괴로움, 부족함 등이 채워지고 더없는 행복과 즐거움을 맛볼 수 있는 완벽한 공간이다. 하지만 손 안의 스마트폰으로 지구상 어떤 곳이라도 쉽고 빠르게 찾아 볼 수 있는 지금을 사는 사람들에게 찾을 수 없거나 찾기 어려운 어떠한 공간이 이상향으로써 여겨질 수 있을까?

미지의 공간이나 여행지는 그곳에서의 특별한 경험, 좋은 시간이 기대된다는 점에서 이상화된다. 그곳은 현실로부터 벗어나 감상하며 즐기고 싶은 공간이다. 하지만 신속과 편의의 시대인 지금, 그곳으로 향할 때에 많은 어려움이나 불편함이 따른다면 그것은 현대인을 위한 완벽한 여행이라고 할 수 없을 것이다.

그래서 본인은 현대인의 완벽한 여행을 위한 지금의 이상향이란, 방문자에게 쉽게 발견될 수 있게끔 스스로를 드러내고 빛을 내어 환영하며 기다려야 할지도 모른다는 생각을 하게 되었다. 따라서 지금의 이상향은 찾기 힘든 어딘가에 숨어있는, 스스로 그러한(自然) 곳이 아닌 방문자에게 맞추어 제작되고 쉽게 눈에 띄어 이용당하기를 기다리는 곳이라고 생각했다.

관광 엽서 속에 아름다운 풍경들은 ‘wish you were here’ 또는 ‘welcome’ 등의 문구들과 함께 새겨져 있다. 하지만 ‘네가 이곳에 있다면 좋을 텐데.’, ‘환영합니다.’라고 말하는 것은 그 풍경 자체가 아닌 누군가다. 누군가가 말해준 그곳에 가면 방문자를 위해 존재하고 환영하는 아름다운 풍경이 기다리고 있을 것만 같다. 누군가를 환영(歡迎)하는 이상향은 환영(幻影)이다.

제한된 시간 안에 끝이 나고, 돌아가거나 다시 경험할 수 없다는 점에서 여행과 삶은 닮아있다. 그런 점에서 이상향은 본인에게 정답인생 또는 완벽한 삶과 대응된다. 마치 인생에 정해진 답이 있다는 듯 맹목적으로 추구되는 삶의 모습이 본인에게는 엽서 속 풍경처럼 인위적인 미감을 준다.

제시된 조건들만 충족시키면 쉽게 얻을 수 있는 완벽한 삶이라든가 빠르고 편리하게 찾아갈 수 있는 이상향 같은 것은 존재하지 않는다. 하지만 엽서나 광고 속 아름다운 풍경을 보면 그것이 인위적으로 편집되었다는 것을 알면서도 다음 휴가를 기대하게 하거나 일상에 작은 힘이 되기도 한다.

어디에도 없는 곳이라는 것을 알지만 그래도 찾아가고픈 풍경을 묘사함으로써 ‘이상’에 대한 고찰을 빗대어 표현하는 본인의 작업에 대하여 본 논문을 통해 논리적으로 분석해보고자 한다. 주제의식을 시각화하는 과정을 돌아보며 작업의 내용과 표현의 특징에 대해 살펴보고, 그것을 화면으로 옮길 때의 물질적 작업 과정과 기법에 대해 설명할 것이다.

Ⅱ장 ‘자연이미지에 대한 이상적 인식’에서 자연이미지가 인간에게 가지는 이상적 의미와 인간이 자연이미지를 대하는 태도에 대해 알아볼 것이다. 1절에서는 이상적으로 인식되어 온 자연이미지의 예와 전통적 자연관에 관하여 서술할 것이다. 2절에서는 인간을 위해 가공되어 소비되는 자연이미지의 예에 대하여 살펴볼 것이다. 전통적인 자연관과 대비되는, 자연을 소비의 대상으로 바라보고 이러한 관점에서 감상하고 소유하는 지금의 자연관에 대해서 생각해 볼 것이다. 이에 대한 설명을 위해 영화관에서 스크린을 통해 배우를 바라보는 태도 및 쾌와 비교 분석해 볼 것이다. 또한 자연을 가공하는 방식과 그 예에 대하여 서술하면서 레저 상품화된 자연이미지와 광고를 통해 소개되는 이미지의 가공에 관해 생각해 볼 것이다.

Ⅲ장 ‘이상화된 가상풍경의 표현 과정’은 자연이미지를 소비하고 가공하는 과정을 거쳐서 이상화된 가상풍경을 제작하는 본인 작업의 내용에 대한 설명을 위한 장이 될 것이다. Ⅲ장 1절 ‘자연 이미지와 와유’에서는 본인의 실제 경험으로 비롯된, 자연을 감상하고 그와 소통하며 가지는 사색과 유희의 시간과, 그를 위한 자연 풍경의 시각화인 < $\frac{1}{\infty}$ >연작에 대해 함께 설명할 것이다. 2절 ‘소비를 위한 자연의 가공’에서는 용이한 소비를 위하여 가공되는 자연이미지에 대한 본인의 생각을 서술할 것이다. 그리고 그러한 생각으로부터 비롯하여 제작한 <Canned Landscape> 연작을 소개하고자 한다. 이어지는 3절 ‘수집과 조립을 통한 가상풍경’에서는 소비를 위해서 자연이미지를 가공하여 수집하고, 그러한 자연이미

지를 조립하여 가상풍경을 제작하는 <The boxes> 연작과 <조립된 풍경> 연작의 내용을 서술할 것이다. 그리고 이러한 가상풍경의 표현을 통하여 현대인의 이상향에 대하여 탐구하는 작업으로 이어진 <Found> 연작을 4절 ‘가공된 이상향’에서 살펴볼 것이다.

IV장 ‘조형적 특징 및 재료 기법’에서는 본인의 주제의식을 시각화하기 위한 작업의 과정과 그에 사용한 재료 및 기법에 대해 설명할 것이다. < $\frac{1}{\infty}$ >, <Canned Landscape>, <The boxes>, <조립된 풍경> 그리고 <Found> 연작들에 사용된 대표적인 재료와 기법 등을 소개하고 작업 방식에 대해 서술할 것이다. 그리고 본 논문을 작성하며 고찰한 내용과 그것이 작업과 주고받은 영향 및 의의에 대하여 돌아보며 V장의 맺음말로 논문을 마무리할 것이다.

본 논문의 작성은 본인의 주제의식을 시각예술의 작업으로써 개선하면서 자문했던 의심과 자기비판을 통한 작업 내용의 변화 및 발전 등에 대하여 글이라는 논리적 체계로 고찰해보는 기회라고 생각한다. 순간의 본인이 보고 느끼고 생각하는 것으로 인하여 때로는 즉흥적으로 변화하고, 또 그 안에서 공통의 맥락을 가지는 그간의 작업들이 본 논문을 통하여 객관적으로 정리되어 타당한 흐름을 갖추게 될 것으로 기대한다. 또한 자연이미지로 표현하는 이상향이라는, 전통적인 주제 및 소재를 현대의 소비 문화적 관점에서 재해석하는 본인 작업의 과정을 고찰함으로써, 전통 동양 산수화의 현대적 변용을 모색하는 연구의 중요성을 가진다고 생각한다.

## Ⅱ. 자연이미지에 대한 이상적 인식

본 장에서는 자연이미지에 대한 이상적 인식과 그러한 인식의 표현에 대해 서술한다. 1절에서는 전통적 자연관에서 드러나는 자연에 대한 이상적 인식에 관해 알아본다. 이상향을 표현하기 위하여 자연이미지를 사용한 예로 「도화원기(桃花源記)」의 무릉도원과 성경의 에덴동산에 대한 묘사를 짚어본다. 그리고 자연을 본받아 수양할 대상으로 바라본 동아시아의 전통적 시각과, 수양의 방법으로써 자연을 사군자나 산수화 등으로 표현한 예를 살펴본다. 이어지는 2절 ‘소비·가공되는 자연이미지’에서는 앞선 1절의 전통적 자연관과 대비되는 소비 문화적 자연관에 대해 서술한다. 이상적으로 인식되는 자연이미지를 쉽고 편리하게 소비하기 위하여 가공하는 과정을 관찰한다. 레저·관광 상품화되는 자연이미지와 그러한 상품이 광고를 통해 제시되는 방식을 살펴본다.

### 1. 이상적 이미지로서의 자연

이상적이라고 하는 것은, 인식하고 사고할 수 있는 범위 내에서 가장 완전하다고 여겨지는 상태이다. 역사적으로 동·서양 문화권에서 이상적인 풍경, 즉 이상향을 시각화할 때 자연이미지를 사용해왔다. 무릉도원으로 대표되는 도연명(陶淵明)의 「도화원기<sup>1)</sup>」 속 동아시아적 이상향의

---

1) “晉太元中，武陵人，捕魚爲業。緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。漁人甚異之。復前行，欲窮其林。林盡水源，便得一山。山有小口，彷彿若有光。便捨船，從口入。初極狹，纔通人。復行數十步，豁然開朗。土地平曠，屋舍儼然。有良田、美池、桑竹之屬。阡陌交通，雞犬相聞。其中往來種作，男女衣著，悉如外人。黃髮垂髫，並怡然自樂。見漁人，乃大驚。問所從來，具答之。便要還家，設酒殺雞作食。村中聞有此人，咸來問訊。自云先世避秦時亂，率妻子邑人來此絕境，不復出焉，遂與外人間隔。問今是何世，乃不知有漢，無論魏晉。此人一一爲具言所聞，皆歎惋。餘人各復延至其家，皆出酒食。停數日，辭去。此中人語云：「不足爲外人道也。」既出，得其船，便扶向路，處處誌之。及郡

이미지는 복숭아꽃과 아름다운 자연풍경으로 상징된다. 다음은 「도화원기」의 일부다.

진나라 태원(376-396) 연간에 무릉 사람이 물고기를 잡아서 생활했는데, 시냇물을 따라가다가 길의 원근을 잊어버리고 느닷없이 복숭아꽃이 들어선 수풀을 만났다. 시내 언덕을 낀 수백 보의 사이에는 다른 나무는 없고 꽃다운 풀이 깨끗하고 아름다운데 거기에 떨어진 꽃이 어지럽게 깔려 있었다. 어부가 매우 이상하게 여기고 다시 앞으로 가서 그 수풀 끝까지 가 보려고 하였다. 수풀은 수원에서 끝나고, 그리고서는 산이 하나 나왔다. 그 산에는 작은 입구가 있고 거기에는 어렴풋이 빛이 있는 것 같았다. 그래서 배를 버려두고 그 입구로 들어갔다. 처음에는 아주 좁아서 겨우 사람이 지나갈 정도였는데, 다시 수십 보를 가니까 활짝하니 환하게 트였다. 토지가 평탄하게 넓고 집들이 정연하게 서 있고, 좋은 밭, 아름다운 못, 뽕나무, 대나무 등속이 있으며, 밭길들이 서로 교차되어 뻗어 있고, 닭 우는 소리와 개 짖는 소리가 들려 왔다. 그 가운데서 왔다갔다 하며 농사일들을 하는데, 남녀의 옷 입은 것은 다 외부의 사람들과 같았고, 누런 머리를 한 늙은이와 다발머리를 드리운 어린 것들이 다들 기꺼이 스스로 즐거운 기색을 하고 있었다. 이들이

---

下, 詣太守, 說如此。太守即遣人隨其往, 尋向所誌, 遂迷, 不復得路。南陽劉子驥, 高尚士也。聞之, 欣然規往。未果, 尋病終。後遂無問津者。”『陶淵明集』卷五「桃花源記」

어부를 보고는 대단히 놀라고 어디로 해서 왔느냐고 물어서, 그는 자세하게 대답하였다……그곳에 사는 사람들의 말이, “외부 사람들에게 이야기할 것 없다”고 하는 것이었다. 거기서 나와 버리자 자기 배를 찾았고 먼저 온 길을 따라 곳곳에다 표를 해 놓았다. 군의 소재지까지 가서 태수를 찾아 보고 이런 이야기를 했더니, 태수는 곧 사람을 보내 그 사람이 간 곳을 따라서 먼저 표를 해 놓은 것을 찾았으나 마침내 길을 잃고 그곳으로 가는 길을 발견하지 못했다. 남양 사람인 유자기는 고상한 선비였는데 그 이야기를 듣고 혼연히 그곳에 가 보려고 계획하였으나, 그 일을 해내지 못하고 곧 병으로 세상을 떠났다. 그 후에는 마침내 그곳에 가는 길을 묻는 사람이 없어졌다.<sup>2)</sup>

「도화원기」 속 이상향인 무릉도원은 이처럼 아름답고 평화로운 자연 이미지로 묘사되고, 이곳은 범인(凡人)이 우연히 찾았지만 다시는 돌아갈 수 없었던 공간으로 서술된다.

서양 문화권에서는 이상향으로 표현된 공간으로 성경 창세기의 에덴동산이 있다. 하나님이 태초의 인간인 아담과 하와를 위해 창조한 그 낙원은 다음과 같이 묘사된다.

여호와 하나님이 동방의 에덴에 동산을 창설하시고 그 지으신 사람을 거기 두시니라. 여호와 하나님이 그 땅에서 보기에 아름답고 먹기에 좋은 나무가 나게 하시니 동산 가운데에는 생명나무와 선악을 알게 하는 나무도 있더라. 강이 에덴에서 흘러 나와 동산을 적시고 거기서부터 갈라져 네 근원이 되었으니……여호와 하나님이 그 사람을 이끌어 에

---

2) 도연명, 『한역 도연명 전집』, 차주환 역, (서울대학교 출판부, 2001), pp.175-177

덴동산에 두어 그것을 경작하며 지키게 하시고 여호와 하나님  
이 그 사람에게 명하여 이르시되 동산 각종 나무의 열매  
는 네가 임의로 먹되 선악을 알게 하는 나무의 열매는 먹지  
말라 네가 먹는 날에는 반드시 죽으리라 하시니라<sup>3)</sup>

이와 같이 에덴동산은 아름다운 자연 풍경 속 각종 나무 열매를 취할  
수 있는 풍요의 땅이다. 하지만 태초의 인간인 아담과 하와는 이렇게 완  
전하고 이상적인 에덴동산이라는 낙원을 잃게 되는데(실낙원失樂園), 뱀  
의 유혹에 넘어가 그들의 창조주의 명령-선악과를 먹지 말라는-을 거  
역하였기 때문이다.

뱀이 여자에게 이르되 너희가 결코 죽지 아니하리라. 너희  
가 그것을 먹는 날에는 너희 눈이 밝아져 하나님과 같이 되  
어 선악을 알 줄 하나님이 아심이니라. 여자가 그 나무를 본  
즉 먹음직도 하고 보암직도 하고 지혜롭게 할 만큼 탐스럽  
기도 한 나무인지라 여자가 그 열매를 따먹고 자기와 함께  
있는 남편에게도 주매 그도 먹은지라……아담에게 이르시되  
네가 네 아내의 말을 듣고 내가 네게 먹지 말라 한 나무의  
열매를 먹었은즉 땅은 너로 말미암아 저주를 받고 너는 네  
평생에 수고하여야 그 소산을 먹으리라. 땅이 네게 가시덤불  
과 엉겅퀴를 낼 것이라 네가 먹을 것은 밭의 채소인즉, 네가  
흠으로 돌아갈 때까지 얼굴에 땀을 흘려야 먹을 것을 먹으  
리니 네가 그것에서 취함을 입었음이라 너는 흠이니 흠으로  
돌아갈 것이니라 하시니라. 아담이 그의 아내의 이름을 하와  
라 불렀으니 그는 모든 산 자의 어머니가 됨이더라. 여호와  
하나님이 아담과 그의 아내를 위하여 가죽옷을 지어 입히시

---

3) 창세기 2장8절-17절, 개역개정, 대한성서공회



니라. 여호와 하나님이 이르시되 보라 이 사람이 선악을 아는 일에 우리 중 하나 같이 되었으니 그가 그의 손을 들어 생명나무 열매도 따먹고 영생할까 하노라 하시고 여호와 하나님이 에덴동산에서 그를 내보내어 그의 근원이 된 땅을 갈게 하시니라. 이같이 하나님이 그 사람을 쫓아내시고 에덴동산 동쪽에 그룹들과 두루 도는 불 칼을 두어 생명나무의 길을 지키게 하시니라.<sup>4)</sup>

인류의 조상인 아담과 하와는 하나님의 명령을 저버리고 뱀의 꼬임에 넘어가 선악과 열매를 먹었기에 낙원에서 추방된다. 원죄를 지은 인류의 조상 아담과 하와는 부끄러움, 고통과 수고로움이 없던 에덴동산에서 쫓겨나 평생에 수고를 하고 땀을 흘려야 땅의 소산을 먹을 수 있는 삶을 살게 되었다. 그렇게 에덴동산은 무릉도원과 같이 누군가는 한때 그곳에서의 시간을 보냈지만 다시는 돌아갈 수 없는, 이 세상 어딘가에 존재한다지만 찾을 수 없는 ‘이상향’이 된 것이다.

동아시아의 전통에서 관찰되는 자연관에서는 자연의 본성을 본받기에 마땅한 수양의 대상으로 보았다.

슬기로운 사람은 물을 좋아하고 어진 사람은 산을 좋아하니, 슬기로운 사람은 동적이고 어진 사람은 정적이며, 슬기로운 사람은 즐겁게 살고 어진 사람은 오래 산다.<sup>5)</sup>

라고 한 공자(孔子, B. C. 551~B. C.479)의 말에서도 알 수 있듯 전통적

---

4) 창세기 3장1절-24절, 위의 책.

5) 『論語』 卷6, 「雍也」. 子曰, 知者樂水, 仁者樂山, 知者動, 仁者靜, 知者樂, 仁者壽.

인 동아시아 자연관에서는 자연이 선(善)의 가치를 상징하며 무릇 인간이 닮아야 할 이상적인 존재로 인식되어 왔다. 주역에서도 이르기를,

자연의 운행은 건실하고, 군자는 그것을 모범삼아 스스로 노력해 쉬지 않는다.<sup>6)</sup>

고 하였다. 곽희(郭熙, 1020?~1090?) 또한 산수를 감상하는 태도에 있어서 자연과 혼연일체가 되어 수양하는 상태가 되어야 한다고 역설하였다.

산수를 보는 데에도 역시 법이 있다. 임천으로서 하나 된 마음으로 본다면 가치가 높아질 것이며, 교만하고 사치스러운 마음으로 대한다면 그 가치는 낮아질 것이다.<sup>7)</sup>

곽희는 산수를 감상하는 태도 뿐 아니라 자연을 소재로 한 예술의 작업 활동 또한 수양의 한 방법으로 생각했다. 곽사(郭思, ?~?)는 곽희의 작화 태도에 대하여

창을 밝게 하고 책상을 깨끗이 치운 뒤 한 자루의 향을 피우면 온갖 잡념이 사라진다.<sup>8)</sup>

---

6) 『周易』, “天行健, 君子以自強不息.”

7) 郭熙·郭思, 『林泉高致』 「山水訓」, “看山水亦有體, 以林泉之心臨之則價高, 以驕侈之目臨之則價低.”

8) 郭熙·郭思, 앞의 책, 「畫意」, “明窓淨几, 一炷爐香, 萬慮消沈.”

라고 묘사하였다. 이러한 점은 매화와 난초, 국화, 그리고 대나무를 군자가 지녀야 할 덕목을 상징한다고 보아 사군자(四君子)라고 칭하며 문인화의 대표적인 화목(畫目)으로 발전시킨 데에서도 확인할 수 있다.

## 2. 소비·가공되는 자연이미지

현대는 소비문화의 시대이다. 현대 사회는 대량 생산과 소비생활 위주의 가치관을 특징으로 하는, 고도로 산업화된 사회다. 소비란 ‘욕망을 충족하기 위하여 재화나 용역을 소모하는 일’로 정의된다. 욕망이란 어떤 것의 부재로부터 비롯된다. 그리고 필요로 하는 어떤 것의 부재를 편리하고 신속하게 채우기 위한 가공 및 생산 기술이 발달된다. 이러한 기술은 실제의 것보다 소비되기에 편리한 실제의 대체품, 상품화된 실체를 만들어내기도 한다.

도시문명의 발달로 현대인들은 풍요와 편리함 속에 살게 되었지만 자연으로부터의 단절과 고립이라는 문제를 갖고 있다. 현대인들은 물리적으로나 심리적으로 떨어져버린 자연을 때때로 필요로 한다. 현대인들은 급변하는 현대 사회 속 기계화된 분주한 일상과 대비되는 유구하고 생명력 넘치는 자연을 종종 보고 싶어 한다. 어떤 것을 필요로 하는 욕구는 그것을 획득하기 위한 방법을 강구하게 만들고, 무엇을 보고자 하는 필요성은 도구를 만들어 낸다. 따라서 자연을 보고 감상하고 경험하고자 하는 현대인들의 욕구와 필요에 의해 현대 사회 속에서 자연을 소비할 다양한 방법들이 생겨났다. 현대 도심 속에 인공적으로 조성한 공원, 광고판과 TV 등의 매체에서 소개하는 풍경과 관광 상품화된 자연 등이 그 예이다.

인간의 편의를 위한 갖가지 첨단 기술이 발달하고, 그 기술을 이용해 대상을 재화, 즉 바라는 바를 충족시켜주는 물건으로써 가공하고 생산하며 소비하는 현대 사회에서 자연을 바라보는 관점은 과거의 그것과 다를

수밖에 없다. 현대인이 인식하는 자연은 전통적 자연관에서처럼 닮고자 하는 수양의 대상이라기보다 인간을 위해 가공되고 소비되는 대상에 근접하게 되었다. 우선 현대는 발달된 교통기술로 인해 물리적으로 먼 곳으로의 접근성이 과거에 비할 수 없을 만큼 좋아졌다. 또한 검색기술의 발전으로 미지의 공간에 대한 정보 습득이 용이해졌다. 특히 이미지 검색과 획득이 그 어느 때보다 쉽다. 특정 장소의 이미지를 쉽게 검색할 수 있는 기술과 그 이미지를 사실적으로 구현해내는 재현 매체들의 발달은 미지의 공간에 대한 사람들의 인식에 변화를 가져다주었다. 사회현실은 시각적 재현의 테크놀로지와 이것의 의미화 형식들에 의해 일부 구성된다.<sup>9)</sup> 따라서 말로만 전해들어본, 평생에 한 번 가볼 수 있을까한 명산, 명승지라는 곳이 줄 수 있는 아득한 동경과 신비감이란 현대 사회에서는 그 의미와 감흥이 감소한다. 편리와 신속이라는 현대 사회의 주요 기치 아래, 접근이 어렵고 알 수 없는 대상은 현대인들의 쉽고 빠른 감상과 소비에 적합하지 못하다. 그러므로 이러한 현대인에게 필요한 자연은 바라보기 쉽고 소비하기에 편리한 자연일 것이다.

따라서 현대의 자연관과 과거의 자연관에는 분명 차이점이 존재한다. 소비적 관점에서 자연을 바라보는 현대와는 달리, 전통적인 동아시아 자연관에서 자연은 소비의 대상이 아니다. 소비란 욕망을 충족시키기 위하여 소모하는 경제적인 행위를 말한다. 이러한 소비적 시각에서 자연을 바라보는 현대인들은 자연의 이미지를 상품화하여 생산하고 소비한다. 현대인은 종종 자연을 스스로 그러한 것으로 바라보고 인식하는 것이 아니라, 인간의 소비를 위해 재현된 이미지로써 바라본다. 그것은 실제의 자연-직접 찾아가기에 시간과 수고 등의 기회비용이 들고 위험부담이 있는-을 대체하는, 인간이 소비하기에 알맞도록 만들어진 자연이미지다. 손 안의 스마트폰으로 간단하게 자연이미지를 검색하면, 마치 사용자가 검색하고 재생하여 들여다보기를 기다렸다는 듯, 화면 속 자연은 자신의 모습을 생생히 드러낸다. 너무나 사실적으로 묘사된 그 이미지는 손 안

9) 조나단 해리스, 『신미술사? 비판적 미술사!』 이성훈 역, (경성대학교출판부, 2004), p.296

의 화면 너머로 잡힐 듯 보이며 눈앞에 가져다 대면 마치 그 속에 들어와 있는 듯 느껴지게 만든다. 자연이 마치 인간을 위해 존재하는-각본상에 쓰인-대상처럼, 인간의 바라봄을 위한 존재로 인식되는 것이다. 이러한 인식을 통해 현대인의 자연관을 설명할 수 있다.

주체와 세계 사이에 시각성을 만들어내는 담론들의 총합이 삽입되어 있다. 문화적 구성물인 이 담론들은 시각성을 직접적인 시각경험을 뜻하는 시각과는 다른 것으로 만들어낸다. 망막과 세계 사이에 기호들의 스크린이 삽입되어 있다. 사회적 경기장 속에 불박힌 시각에 관한 그 온갖 담론들로 구성된 스크린 말이다.<sup>10)</sup>

현대인들은 자연과 인간(보는 주체)을 마치 스크린 속 배우-바라봄을 당하기 위해 존재하고 연기하는 대상-와 관람자-그 대상을 관음증적으로 바라보는-처럼 인식한다. 이것은 소비문화 아래 사회화된 현대인들의 시각에서 자연을 관찰함에 의한 것이다. 이러한 시각이 잘 드러나는 예로 관광지의 가이드북과 TV 여행 예능 프로그램에서 보여주는 자연 이미지가 있다. 가이드북과 TV에서 소개되는 자연이나 여행지 등은 사람들이 감상할 만하게 아름답고, 그곳에는 사람들이 와서 보고 즐길 거리가 준비되어있다. 그리고 그러한 이미지들을 소개할 때, 그곳으로 향하는 데에 수반되는 수고나 어려움 또는 위험 요인 등은 강조되지 않는다. 그러한 것들을 보여준다 하더라도 여행 중 에피소드의 흥미로운 전개를 위한 긴장과 갈등의 요소로써 존재하는 정도다. 따라서 매체를 통해 경험하게 되는 자연은 실제 자연이라기보다는 인간의 편리한 소비를 위해 가공된 자연의 일부 이미지들로 이루어진 자연의 유사품이다. 그리고 그 유사품은 마치 인간의 방문을 기다리는 듯 보인다. 이러한 소비의 시각

---

10) 조나단 해리스, 앞의 책, p.229

으로 본다면 비단 자연만 그러한가?

이처럼 도처에서 우리는 이상하게 원본과 유사한 세상에 살고 있다. 사물들은 거기서 자기 자체의 각본에 의해 이중화하여 있다<sup>11)</sup>.

자연을 소비적인 시각으로 바라보고 필요로 한다면, 그것을 소비되기에 알맞도록 가공하는 단계를 거치게 된다. 교통과 기술이 발달한 지금의 현대인들에게도 자연을 감상하기 위해 ‘명산을 몸소 유람하는 것’은 쉬운 일이 아니다. 시간적으로나 심리적으로 여유가 부족하고 일상에서 떠날 때 수반되는 수고로움과 기회비용 앞에서 주저할 현대인들에게 어떤 형식의 자연 감상이 적합한가? 이러한 현대인들의 현실에서 소비될 수 있는 자연은 어떻게 가공되는가?

정보 검색이 손쉬워진 요즘, 확인되는 정보가 부족하고 불확실한 미지의 장소는 소비되기에 불편하고 어렵다. 특히 자연을 복잡하고 바쁜 일상과 대비되는 휴식과 유희의 공간으로 기대할 때에 더욱 그렇다. 그리고 자연으로부터 바라는 긍정적인 경험들이 현실에서 겪는 부정적인 측면들과 이루는 대비가 선명해질수록 자연은 특별하고 이상적인 곳으로 여겨지게 된다. 자연에 대한 이러한 태도, 즉 이상적으로 인식되는 자연을 손쉽게 소비하고자 하는 욕구로 인하여 자연의 이미지는 현대인이 소비하기에 좋게끔 가공되고 상품화 된다. 이러한 점과 관련하여 레저, 관광 상품으로 가공된 자연, 이미지와 상품으로 이해되는 자연에 대해 고찰한 닉 그린(Nick Green, 1954~)의 1990년 연구서 *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-century France*를 아래에서 참고해 보도록 하겠다.

---

11) 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 역 (민음사, 2001), p.39

그린은 기차 창문을 통해 시골을 내다보면서 그가 느꼈던 쾌(그가 이렇게 말하고 있다)에 대한 고찰로부터 시작하는 이 연구에서 그동안 역사적으로 주목받지 못했던 산물들, 실천들, 이데올로기들에 대해 고찰한다. 프랑스의 상업 경제 및 산업 경제가 도시를 기반으로 발전해가던 19세기 전반기에 와서, 시골이라고 하는 관념이 도시민들에 대해 특별한 이미지와 이상이 되게 되었다. 그린은 자신의 연구에 당시의 삽화서적, 극장의 볼거리, 농담, 시골집, 투시화, 시골 사진(과 그림)에 대한 고찰을 포함시키고 있는데, 이것들은 모두다 그가 말하는 대로, ‘서로 관련을 맺으면서……레저와 쾌락의 과정으로, 자연을 구성하는 담론들의 불균등한 영역의 일부로서’ 생산되고 유통되었다……‘레저’ 자체 – 하나의 관념으로서, 실천의 한 조합으로서, 간단히 말해, 하나의 가능성으로서 – 는 역동적인 경제와 사회가 만들어낸 주요한 창안품 중 하나이다. ‘관광’은 바로 이 새로운 레저 시대의 산물이다. 다시 말해, 그것은 (공휴일, 당일여행, 여행안내서와 같은) 일련의 신기한 상품들이라고 하는 문자 그대로의 의미에서 산물이다. 레저는 또한 시골을 여행하는 새로운 유형의 인간을 생산하고, 도시생활과 도시 활동과는 다른 것으로 생산된 시골 환경이 갖는 차이점과 의미를 발견하는데 도움을 주기도 했다.<sup>12)</sup>

이처럼 자연에 대한 소비적 시각은, 자연을 직·간접적으로 여행하는 ‘새로운 유형의 인간’을 생산하고, 자연을 ‘도시생활과 도시 활동과는 다른 것으로’ 생산한다. 생산과 소비를 위해 가공된(상품화된) 자연이미지와, 그 이미지를 내보이는 형식을 확인할 수 있는 것이 광고다. 광고는 소비

---

12) 조나단 해리스, 앞의 책, p.325

를 유도하기 위하여 해당 상품이 소비자에게 결여되어있다는 점을 강조하고 해당 상품을 소유하는 모습을 이상적으로 제시한다. 광고의 요체는 당신이 해당 제품을 사도록 하는 것이기 때문이다. 광고는 그 제품이 없는 상태에서는 당신이 불완전하다는 느낌을 갖도록 해야 한다<sup>13)</sup>. 광고 속에 등장하는 상품은 그것의 ‘이용가치’를 묘사하고 확인시킨다. 광고라는 형식으로 제시되는 관광 상품 속 자연은 인간에게 자신의 이용가치를 드러낸다. 마치 인간에게 소비되기 위하여 기다리고 방문자를 환영하는 듯하게 조작되고 가공된 자연이미지는 현대인의 인식과 자연관에 영향을 준다. 자연을 이용할 만한 대상, 소비를 위해 가공된 이미지, 상품처럼 인식하게 하는 것이다.

광고는 ‘산업생산물을 상품으로 변형시키는 데 중요한 역할을 맡는다. 광고가 이런 역할을 수행할 수 있는 것은 제품에게 정체성을 부여해주고 그림으로써 주체-정체성이라고 하는 리얼리티를 창출해내는 데 도움을 주기 때문이다’……그것은 특정 제품에서 정체성을 부여해서 그것을 하나의 상품으로 전환시키는 것을 목표로 한다. 그리고 그것은 광고의 독자들을 해당 상품의 소비자로 변형시키는 것을 목표로 한다.<sup>14)</sup>

광고에서 상품을 제시하는 형식, 그것에 포함된 상징과 약호들은 화면 안의 상품을 화면 밖의 관찰자(잠재적 소비자)에게 효과적으로 전달한다. 이는 광고와 관찰자의 삶을 서로 연결시키는 기능을 하는 것으로, 만약에 당신이 이 제품을 사용하면 ‘진짜’ 당신이 거기에 이미 있다는 것을 알게 될 것이라는 시사를 하고 있다.<sup>15)</sup> 관광 엽서에는 특정 지역의 아름

---

13) 조나단 해리스, 앞의 책, p.322

14) 조나단 해리스, 위의 책, pp.319-320

15) 조나단 해리스, 위의 책, p.321



다운 자연 풍경 같은 상징적인 이미지가 담겨있고, 그 풍경 속에는 엽서를 바라보고 있는 당신이 없다는 사실을 상기시킨다. ‘Wish you were here’, ‘특정 지역 welcomes you’ 등의 문구들은 당신의 부재로 인해 그곳이 불완전하다는 듯, 또는 그곳에서의 부재로 인해 당신은 불완전하다는 듯, 그리고 그곳이 당신의 방문을 기다리고 있다는 듯 그곳의 이미지를 가공하여 제시한다. 따라서 소비자를 환영하도록 가공된 자연이미지는 상품으로 인식되며 그것이 제시되는 형식을 통해 이상화된다.

사실상, 세계에 대한 우리의 경험들은 매일 우리와 대면하고, 세계를 우리가 어떻게 보고 무엇을 보는지의 틀을 제공하는 수많은 이미지들을 통해 매개된다. 예를 들어, 완벽한 신체에 대한 생각은 우리의 어떤 직접적 경험에 의해서만 들어지는 것이 아니라, 대체로 소비사회와 광고기술에 의해 제시되는 모든 신체 이미지에 의해 형성된다.<sup>16)</sup>

이렇게 상품으로써 소개되는 자연이미지를 보면서, 관찰자 또는 잠재적 소비자는 자연이미지에 대한 인식이 형성되고, 그곳의 이미지를 상상하게 된다. 특정 매체로부터 제공받은 편집되고 한정된 이미지를 재료로 하여 나름대로 이미지를 재가공하는 것이다. 현대인은 이러한 과정을 통해 자연을 간접적으로 경험하고 소비하는 시간을 갖지만, 그 시간 속에서 가공되는 자연은 실제 자연과 모습을 달리 하기 마련이다. 그 모습이 어떤 식으로 달라졌는가를 관찰함으로써 현대인이 자연을 소비하고 가공한 목적과 태도, 그 방향성을 관찰할 수 있다.

---

16) 제이 에멀링, 『20세기 현대예술이론』, 김희영 역, 미진사, 2013, p.152

### Ⅲ. 이상화된 가상풍경의 표현

앞선 Ⅱ장에서 자연이미지가 이상적으로 인식되고, 그것이 소비를 위하여 가공되는 과정에 대해 살펴보았다. 이러한 점을 관찰한 바를 본인의 작업으로 표현하는 내용에 대해 본 Ⅲ장에서 서술하도록 하겠다. ‘자연이미지의 소비와 가공을 통한 이상화된 가상풍경’이라는 주제로 작업을 시작하게 된 동기부터, 작업을 진행하면서 겪은 발상의 전환들과 그로 인한 표현의 변화 등에 대해 설명하고자 한다. 본 논문 안에서 본인의 작업들을 연대기 순으로 크게 네 가지의 연작들로 나누었는데, 이어지는 네 절들은 분류된 네 가지의 연작들에 대한 서술이다.

#### 1. 자연이미지와 와유- $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$

일상에서 벗어나 생경하고 아름다운 풍경을 마주하여 감상과 사유의 시간을 가져본 경험이 있다면 현실 속에서 그러한 시간을 종종 원하게 된다. 본인 또한 대자연을 감상하며 성찰했던 실제 경험으로부터 일상 속에서 자연감상을 필요로 하는 마음이 비롯되었다. 자연을 감상하며 가진 감흥과 명상, 성찰의 시간 등이 계기가 되어 그 후로 본인은 자연이미지를 작업의 주요 소재로 삼았다.

본인은 2010년 인도로 떠난 배낭여행 중 사막에서 하룻밤을 보낸 경험이 있다. 사막에서 텐트도 없이 침낭에 의지해 밤을 지새우게 되었다. 벽과 지붕이 없는 공간에서 잠을 청하는 것이 처음이었던 데다가 보이는 풍경은 드넓은 모래 들판과 밤하늘뿐이었기에 그때 그 생경한 상황이 본인에게 굉장히 비현실적으로 느껴졌다. 모래알들 위에 몸을 누이고 쏟아지는 별들을 바라보는데, 곁에 일행이 있었음에도 불구하고 순간 이 우

주 속에 본인이 홀로 있는 것 같은 느낌이 들었다. 밤하늘에 아득한 저 별들과 같은 지구라는 별에 본인이 존재하고 있음을, 모래알처럼 작아 보이는 저 반짝임 들이 사실은 본인이 숨 쉬는 이 행성처럼 큰 세계임을 실감했다. 또 발아래의 작은 모래알들도 어떤 관점에서는 크나큰 세계임을 깨닫는 순간이었다. 동시에 이 커다란 우주가 끝없이 팽창하는 것을 느끼면서, 상대적으로 본인이라는 존재가 얼마나 작고 작은지를 자각하였다. 그렇게 자아를 인식하고 몰아의 상태에서 명상적 시간을 가지며 본인은 이렇게도 미미하지만 또 유일무이한 존재라는 것을 실감하게 되었다. 이 경험은 우주와 자아를 마주하는 순간이었으며 자연과 본인이 진실로 소통한 체험이었다.

그 순간에 느꼈던 존재의 본질적인 외로움—이 드넓은 우주 속에 자신이 유일한 존재라는 자각—은 스스로를 대면하고 성찰하게끔 하는 시간을 주었고 그 시간동안 오로지 자신과 자연, 우주를 생각하고 느낄 수 있게 해주었다. 여행에서 돌아온 후, 본인은 바쁘고 혼잡한 일상 속에서 종종 우주 속 혼자만의 외로운 다시금 시간을 갈망하게 되었다. 그리고 그러한 시간을 갖기 위해 밤하늘, 바다와 같이 광활한 대자연의 이미지를 그리기 시작하였다. 본인이 자연이미지를 표현하고 감상하며 가지는 고독한 시간동안 자아성찰과 휴식, 치유의 효과를 얻을 수 있었다. 이러한 점에서 예술은 유용한 것이라고 아리스토텔레스는 주장한다. 위험스러운 감정을 일으켰다가 그 감정을 다시 정화한다는 점에서 치유력이 있다는 것이다<sup>17)</sup>.

따라서 본인 작업 속 자연이미지는 심리적 고립과 성찰의 시간을 위한 매개체로써 기능하는 것이다. 그리고 이러한 자연이미지는 본인의 일상에서는 찾아보기 어렵다는 현실적 부재의 문제와 그에 따른 본인의 필요와 욕구로 말미암아 이상화되었다. 자연을 본인의 사색과 유희의 시간을 위한 이상적인 이미지, 이상향으로 인식하게 된 것이다. 가늠할 수 없이

---

17) 수잔 손탁, 『해석에 반대한다』, 이민아 역 (도서출판 이후, 2002), p.20

넓고 끝없이 팽창해가는 무한대의 우주( $\infty$ )속에 아주 작고도 유일무이한 존재로서의 자신(1)을 자각하게 하는 자연이미지를  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작으로 표현하였다.

이와 같은 본인의  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작의 주제의식처럼 자연을 이상적인 공간으로 인식하고 이를 표현한 예를 찾아볼 수 있다. 특히 동아시아의 전통 산수화 제작과 감상에서 본인 작업과의 유사성을 비교해볼 수 있다. 본인의 작업과 전통 산수화는 그것들의 제작의 목적에서, 자연을 감상하고자 필요로 하지만 현실적인 여건으로 인해 물리적인 이동이 불가능하다는 문제로 인하여 자연이미지를 그려내어 현실에서 감상할 수 있도록 한다는 점이 닮아있다. 이 점을 일컬어 전통 산수화 제작의 목적과 감상법으로써 와유(臥遊)라고 한다. 종병은 병을 얻어 형산에서 강릉으로 돌아온 후 다음과 같이 탄식<sup>18)</sup>했는데,

아! 늙음과 병이 함께 이르러 아마도 명산을 두루 유람하기 어려울 듯하구나. 오직 마음을 맑게 해 도道を 보며 누워서 이를 유람해야겠구나.<sup>19)</sup>

따라서 종병이 탄식한 바는, 늙고 병들어 다시는 명산을 몸소 유람할 수 없고 단지 산수화를 보며 “누워서 이를 유람”할 뿐이라는 것이다. 그는 산수화의 예술미를 감상하는 것으로 실제 산수의 자연미를 감상하는 것을 대체했다. 종병은 병 때문에 문밖에 나가지 못하고 부득이 “누워서 이를 유람”했는데, 후대에 “누워서 유람하는 것”(臥遊)이 오히려 산수화 감상의 대명사가 되었다<sup>20)</sup>. 공명에는 마음을 두지 않거나 현실을 도피한

18) 갈로, 『중국회화이론사』, 강관식 역, (돌베개, 2010), p.107

19) 張彥遠, 『歷代名畫記』 卷6, 「宋」, ‘宗炳’. (歎曰,) 噫! 老病俱至, 名山恐難遍遊, 唯當澄懷觀道, 臥以遊之!

사람들에 의해, 또는 중병이나 왕미가 주장하듯 사람의 정신을 유쾌하게 해주는 창신(暢神)작용<sup>21)</sup>의 체험을 위해 제작된 산수화는 자연을 시각적으로 간접 경험하는 목적으로 감상되었다.

안평대군(安平大君, 1418~1453)이 꿈속에서 노닐었던 환상적인 풍경을 현실에서 다시금 감상하고자 안견(安堅, ??)에게 그리게끔 명한 <몽유도원도(夢遊桃源圖)>도 같은 맥락에서 제작되었다.



[도판 1] 안견, <몽유도원도>, 1447년, 비단에 수묵담채, 38.7cm × 106.5cm, 日本 天理大學圖書館.

안평대군은 서른 살 되던 해인 1447년 음력 4월 20일, 도원 즉 복숭아밭을 노니는 환상적인 꿈을 꾸다. 그의 기문에 적힌 꿈의 내용을 요약해 보자면 아래와 같다.

정묘년(1447년) 음력 4월 20일 깊은 잠에 빠져 꿈을 꾸었다. 꿈속에서 박팽년과 함께 산 아래 이르니, 우뚝 솟은 봉우리와 깊은 골짜기가 있고, 복숭아나무 수십 그루가 있다. 오솔길의 갈림길에서 어디로 갈지 몰라 서성이는데 산관야

20) 갈로, 앞의 책, p.107

21) 갈로, 위의 책, p.106

복차림의 사람을 만났다.

그가 공손하게 가르쳐 준 대로 박팽년과 함께 말을 몰아 기암절벽과 구불구불한 냇가 길을 따라 갔다. 어렵사리 골짜기를 들어가니 탁 트인 마을이 나타났는데, 사방이 산으로 둘러싸였고, 멀고 가까운 복숭아나무 숲에 붉은 노을이 떠올랐다.

또한 대나무 숲과 초가집이 있고, 개울가에는 오직 조각배 한척이 흔들거렸다. 한 눈에 도원동임을 알아차렸다. 최항, 신숙주도 동행했는데, 제각기 신발을 가다듬고서 언덕을 오르거니 내려가거니 하면서 두루 즐거워하던 중, 홀연 꿈에서 깨어났다.<sup>22)</sup>

안평대군은 꿈속에서 본 도원동, 즉 이상향을 현실에서 재회하고자 안견의 손을 빌어 한 폭의 그림으로 그려내었다. 이상향의 아름다운 풍경을 감상하고자, ‘오르거니 내려가거니 하면서 두루 즐거워하던’ 유희의 시간을 다시금 갖고자한 의도로 <몽유도원도>를 제작한 것이다. 이러한 제작의 목적이, 앞서 설명한 본인 작업의 제작 동기와 닮아있음을 알 수 있다. 그러나 이 유사성에 대하여 본인이 스스로에 대해 비판적으로 고찰해 보았을 때, 본인이 동양화라는 표현 장르의 답습 하에 관습적으로 옮겨온 것이 아니다. 그것에는 동아시아 문화권과 한국이라는 문화적, 지리적인 공통성을 바탕으로 과거와 현재에 공유되는 자연관이 있기 때문이다. 그리고 표현 수단으로써의 그림의 의미-개인의 경험이나 사회적 인식을 시각화하기 위함-에서 비롯된 것이다. 또한 자연이미지를 소재로 한 현대의 예술 작품에서도 현대인들이 필요로 하는 자연의 모습을 발견할 수 있다. 현대 사회의 특징을 설명해주는 변화-무엇보다도, 비인간적인 거대 도시를 양산하고 도시 생활을 지배하는 익명성을 등장시킨, 우리 모두가 겪어 왔던 산업화와 산업화의 결과-에 대해 문학인들과 예

---

22) 안휘준, 『안견과 몽유도원도』, 사회평론, 2009, p.98

술가들이 반감을 품어온 것은 유서 깊은 일이다<sup>23)</sup>. 예술은 필요한 것을 위한 감각이다.<sup>24)</sup> 현대에 예술은 현대인들이 필요로 하는 자연을 감상하고 소비하기 위한 방법이 되기도 한다.

하지만 자연을 소재로 하는 예술 작품이 자연과의 괴리를 겪고 있는 현대에 들어서부터 제작된 것은 아니다. 자연은 역사적으로 오랫동안 예술 작품의 소재가 되어 왔다. 자연을 보고 싶어 하고 갈망하는 마음을 담은 예술 작품이 전통에서부터 현대에 이르기까지 계속해서 만들어지고 감상되는 것은 무엇 때문일까? 자연을 소재로 하는 일부 현대 예술 작품에서 드러나는 이상적 자연관이 전통적인 자연관과 일맥상통 해 보이는 점을 어떻게 설명할 수 있을까? 이것은 문화적으로 학습된 또는 관습적인 정서라기보다는 ‘공유된 인간성’으로부터 비롯된 것으로 해석될 수 있다고 생각한다. 마치 고대 그리스인들이 조각한 인체상이 현재에도 그 의미와 가치를 지니고 인정받는 것처럼 말이다.

우리의 몸이 가지고 있는 잠재력은 고대 그리스인들의 그것과 거의 동일하다……우리는 바로 이 동일한 신체적 조건을 공유하고 있으므로, 이 조각상은 우리에게도 투명한 것으로 남아있으며, 우리에게 능동적으로 의사전달을 하고 있다.<sup>25)</sup>

과거와 현재를 관통하는 자연과 인간의 이미지 또는 위대한 예술작품들을 보면서 느끼는 즐거움 속에 이러한 공유된 인간성이 들어있다는 것을 인식<sup>26)</sup>하고 미적 경험을 이러한 자연사와 관련을 맺고 있는 것으로 이

---

23) 수잔 손탁, 앞의 책, p.439

24) 오르페가 이 가세트, 『예술의 비인간화』, 안영옥 역 (고려대학교 출판부, 2004), p.183

25) 조나단 해리스, 앞의 책, p.213

26) 조나단 해리스, 위의 책, p.213

해<sup>27)</sup>할 수 있다.

또한 본인의 자연에 대한 실제 경험과 그 경험에 대한 스스로의 인식과 해석을 고찰하여 시각적으로 표현하고자 한 것이다. 개인적이고 심지어는 ‘유일무이’하기까지 한 경험들과, 이 경험들이 특정 집단 내에서 갖는 공통성이라고 하는 쟁점 내지는 가정 사이에는 어떤 변증법이 있다<sup>28)</sup>. ‘자연과의 소통을 통한 사유의 시간’이라는 경험은 본인을 포함한 현대인들에게 가지는 분명한 의미가 있다. 자연과 단절된 현대 도시사회 속에서 그러한 시간은 흔하게 경험할 수 없는 것이며, 일상 속에서 필요로 하게 되는 시간임이 틀림없기 때문이다.

우리의 문화는 무절제와 과잉 생산에 기초한 문화다. 그 결과, 우리는 감각적 경험의 예리함을 서서히 잃어가고 있는 것이다. 현대 생활의 모든 조건—물질적 풍요, 건잡을 수 없는 혼잡함—이 우리의 감각 기관을 무디게 만드는 데 한 몫을 거둔다.<sup>29)</sup>

현대인들은 스스로를 돌아볼 여유 없이 거대한 도시의 하나의 부품처럼 기능하느라 온전한 자아성찰이나 자연감상으로부터 점점 멀어지고 있다. 이러한 시대와 사회 속에서 ‘자연이미지의 감상과 재구성을 통한 사색의 시간’을 그려내는 본인의 작업은 자연 감상과 사색의 부재라는 문제를 드러내 보인다.

그림은 공간적 요소인 형상을 출발점으로 해서 삶의 문제

---

27) 조나단 해리스, 앞의 책, p.213

28) 조나단 해리스, 위의 책, p.199

29) 수잔 손탁, 앞의 책, p.34



를 해석한다. 그러한 삶의 형태...이루기 위하여 필요한 무한한 관계의 총체를 그림에서는 공간이라고 한다. 화가는 자기 붓으로 공간상의 관계 체계를 이루고 그의 자리에 두면서 사물을 창조한다. 그렇게 되면 그 사물은 우리를 위해 살기 시작한다.<sup>30)</sup>

$\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작은 무한대( $\infty$ )로 팽창해나가는 우주 속에서 단 하나(1)의 존재로서의 자아, 그리고 그 자아를 발견하고 성찰하도록 하는 매개체이자 소통하는 대상인 자연에 대한 작업이다. 아주 작고도 유일무이한 자신과는 대조적으로 거대하고 광활한 자연이미지는 본인으로 하여금 드넓은 우주를 인식하게 하고 그 속에 존재하는 자신을 돌아보게 한다. 이러한 성찰의 시간을 일상에서 가지고자 심상으로 불러일으키는 자연이미지를 시각화하고, 대자연을 감상함으로써 얻는 자아 성찰의 시간을 묘사하기 위하여 작업한 것이  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작이다.

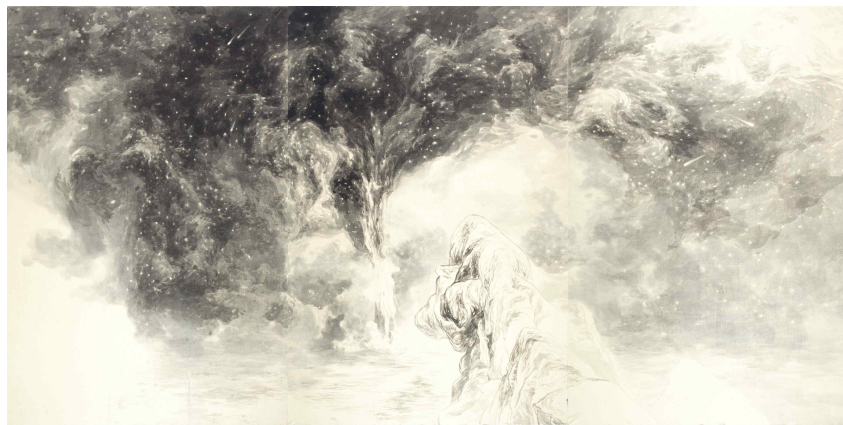
따라서 본 연작에서 주로 그려낸 소재는 무수한 별이 빛나는 밤하늘과 은하수, 깊은 바다 속 거대한 해저동굴, 기암괴석으로 이루어진 행성 등 크기가 큰 자연의 이미지들이다. 그 이미지들이 주는 압도하는 듯 하는 느낌과 숭고의 아름다움 등을 표현하여 ‘무한대의 우주’를 시각화하고자 하였다. 그리고 그러한 자연이미지 속에 크기가 작게 표현된 소재를 배치하여 ‘우주 속 작고도 유일한 존재’를 묘사하였다. 예를 들어 깊은 바다의 해저 동굴 속에서 빛을 내며 유영하는 작은 생명체를 그려 넣는 등의 형식을 사용하였다. 이러한 구성 형식으로 ‘무한대의 우주 속 유일무이한 자아의 발견’이라는 주제를 전달하고자 하였다.

이러한 이미지를 그려낼 때 실제 작업 화면의 크기를 비교적 크게 하여

---

30) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, pp.114-115

작업의 실물을 감상할 때에 감상자가 대자연을 마주하는 기분을 간접적으로나마 가질 수 있도록 유도하였다. 또한  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작의 주제 표현을 위하여 사용한 소재 중 하나가 암석이다. 거대한 암석의 이미지가 주는 압도적인 느낌을 이용하여 암석의 이미지들의 구성을 통해 행성, 동굴, 산, 섬 등의 자연 경관으로 작업하였다. 아래의 【작품 1】이 그 예다.



【작품 1】  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  (은하수폭포), 130cm × 390cm, 한지에 수묵,

2011

【작품 1】은 중앙 하단부의 암석 이미지와 상단부의 밤하늘과 은하수, 유성과 별들 그리고 폭포의 이미지를 결합하여 작업한 것이다. 밤하늘의 은하수가 폭포가 되어 내려오고, 그 폭포수가 이룬 물가에 섬처럼 떠있는 암석의 이미지를 그려내어 천지합일(天地合一)의 순환하는 자연 이미지를 표현하였다. 담묵부터 농묵까지 다양한 농도의 먹색을 이용한 수묵 표현으로 넓은 공간의 깊은 원근감을 실감나게 묘사하고자 하였다.

또한 물안개와 구름으로 표현된 여백의 사용으로 인한 생략을 통해 실제 그려진 대상보다 더욱 크고 넓어보이도록 유도하였다. 이러한 의도적 생략의 표현 방법은 곽희의 <조춘도(早春圖)>에서도 찾아볼 수 있다.



[도판 2] 곽희(郭熙), <조춘도(早春圖)>, 1072년,  
비단에 수묵담채, 158.3cm × 108.1cm, 臺灣 古宮博物館, 부분

위의 [도판 2]는 <조춘도>의 일부다. 곽희는 대자연의 웅장함을 표현하기 위하여 산허리에 안개로 묘사한 여백을 두었다. 그로 인해 아래에서 위로 올려다보는 산의 중간 부분이 생략되면서 실제 산의 크기와 높이를 더욱 크고 높게 상상하게끔 유도한 것이다.

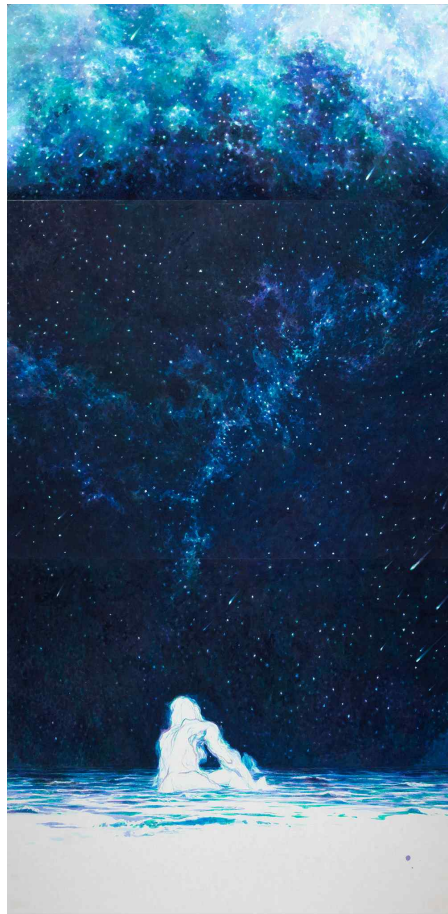
아래의 【작품 2】와 【작품 3】의 구성에서 주로 쓰인 소재도 암석이다. 가까이에서 보면 커다란 바위산이지만 멀리서 보면 아주 작은 별처럼 보이는 암석의 이미지를 한 화면 안에 함께 구성하여 무한히 확장되는 자연 공간을 그려내고자 하였다. 【작품 2】는 우주의 어느 행성에서 바라본 풍경처럼 구성하였고 표현에 있어서는 수묵기법을 사용하여 초음파사진의 이미지를 참고하여 작업하였다. 【작품 3】은 푸른 색조의 다양한 변주를 이용하여 은하수가 펼쳐진 밤하늘의 환상적인 풍경을 담아

내고자 하였다. 별이 쏟아지는 하늘 아래 바다와 인간의 형상을 닮은 바위섬을 그려 넣어 대자연의 풍경 속 고독한 사유의 시간을 가지는 주체를 표현하였다.

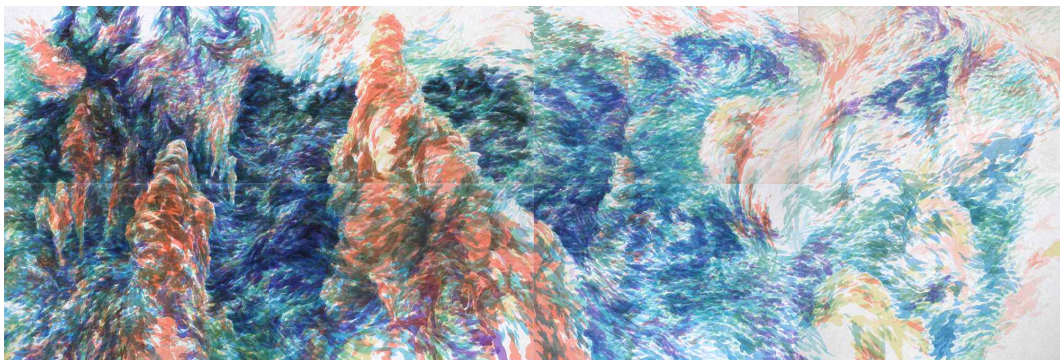


【작품 2】 <잠>, 240cm × 180cm, 한지에 수묵, 2011





【작품 3】 <  $\frac{1}{\infty}$  >,  
460cm × 240cm, 한지에  
수간채색, 2011



【작품 4】 <심해동굴(深海洞窟)>, 260cm × 776cm, 한지에 수간채색, 2011

위의 【작품 4】는 대자연의 이미지를 묘사함으로써, 그림 속 광활한 자연의 이미지를 감상하면서 우주 속 작고도 유일한 감상자 자신을 돌아보게끔 유도하고자 제작한 본인의 작업이다. 이 작업은 세로 2m60cm, 가로 7m76cm로 작업하여 실제 작품을 마주 대했을 때 자연이미지가 압도적인 크기로 보일 수 있게 제작하였다. 이렇게 대형으로 작업을 하여, 감상자가 작품 앞을 걸어 다니며 한쪽에서 다른 한 쪽으로, 위에서 아래로 또는 가까이에서 멀리로 이동하면서 감상하게 유도하였다. 그리하여 감상자가 직접 이동하면서 그림 속 자연 풍경을 감상함으로써 그 풍경 속에 들어가 거니는 듯 하는 느낌을 가지도록 하였다.

대자연의 아름다움을 화면에 그려내어, 감상자로 하여금 그림을 통해 자연과 우주를 마주 대하고 감상하며 자신만의 시간을 갖도록 하고자, 대산대수(大山大水)를 묘사한 전통 산수화를 참고하여 작업에 응용하였다. 실내에서 감상할 수 있을 만큼의, 제한된 크기의 화면 속에 그려진 이미지를 감상하면서 거대한 자연과 우주를 느끼고 상상하게 하는 시각적 표현을 하고자 했기 때문이다. 따라서 전통 산수화에서 대자연의 경관을 묘사하기 위해 사용한 투시법을 본인의 작업의 구성에 이용하였다.

【작품 4】의 본인의 작업에서도 아래에서 위로 올려다 본 종유석과 거대한 바위 너머로 보이는 중첩된 동굴의 실루엣, 위에서 내려다 본 해저의 바닥과 그곳을 흐르는 해류의 이미지 등을 한 화면 안에 구성하였다. 이렇게 다양한 시점으로 관찰한 해저 동굴의 모습들의 조합과 표현을 통하여 고정된 시점에서 본 제한된 공간의 묘사보다 확장된 이미지를 그리고자 하였다. 그리고 그 이미지가 표현된 이동 시점을 따라 감상자 또한 그림 속 해저 동굴 안을 돌아다니며 다양한 각도에서 감상하는 것처럼 느낄 수 있도록 의도하여 작업하였다. 이것은 전통 산수화 표현에 있어서 화폭에 담긴 자연 풍경 속 아주 작은 인물과, 그 인물이 옮겨 다니며 여행할 수 있게 하는 길을 그려 넣는 표현과 그 의도와 효과 면에서 일맥상통하다 할 수 있다. 전통 산수화 속에 그려진 인물은 그것에 감상자가 자신을 대입하여 그림 속 풍경을 감상함으로써 그림으로 그려진 아름

다운 자연을 시각적, 간접적으로 여행하게 한다.

아래의 [도판 3]은 그림의 전면에 거대하게 배치된 산수 이미지가 압도적이며 대관산수 표현의 전형을 보여준다. [도판 3]의 하단을 확대한 아래의 세부 도판 [도판 4]을 보면 인물과 동물을 묘사한 부분을 관찰할 수 있는데, 산수 표현과 대비되도록 아주 작게 그려졌음을 알 수 있다.

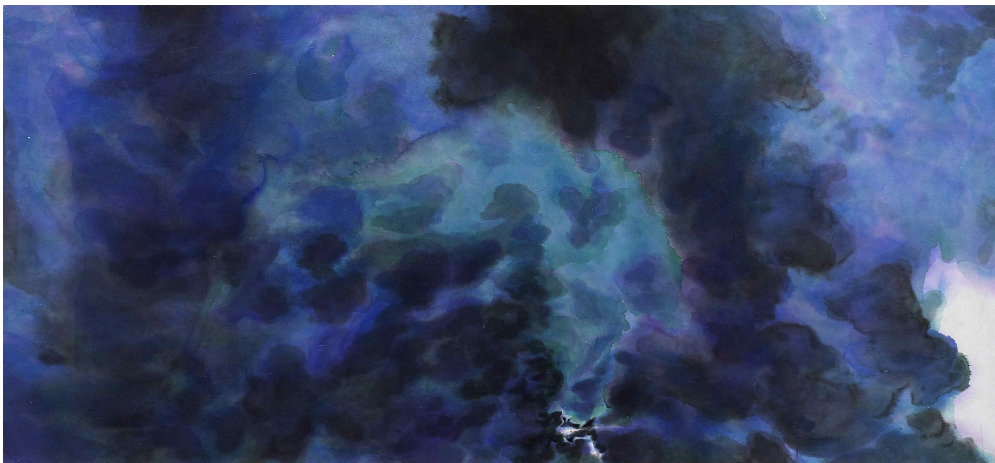


[도판 3] 범관(范寬), <계산행려도(谿山行旅圖)>, 북송 약 1000년경,  
비단에 수묵, 206cm × 103cm, 北京古宮博物院



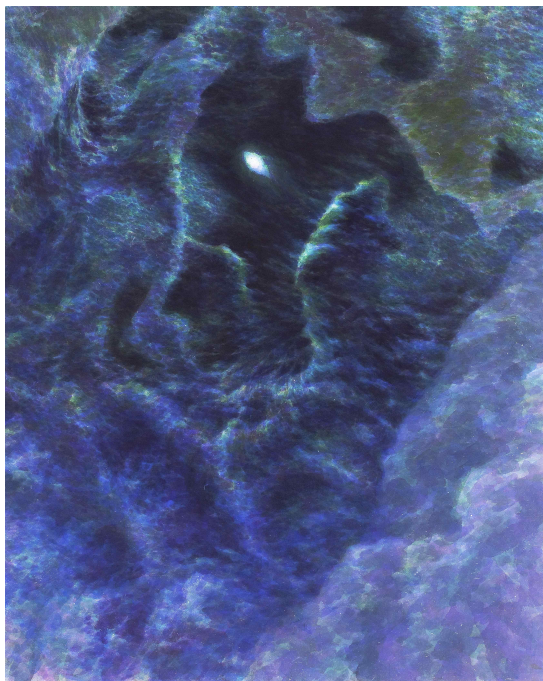
[도판 4] [도판 3]의 부분

이러한 전통 산수화 속 그려진 작은 인물과 비슷한 역할을 하는 소재가 아래의 【작품 5】와 【작품 6】에서 그려진 심해어(深海魚)의 이미지이다.



【작품 5】 <심해(深海)>, 60cm × 130cm, 한지에 수묵채색, 2011





【작품 6】 <심해(深海)>,  
162cm × 130cm, 한지에 수간채색, 2011

【작품 5】와 【작품 6】은 깊은 바다 속 기암괴석들로 이루어진 해저 동굴에 물살이 흐르고, 그곳을 홀로 유영하는 생명체가 빛을 내고 있는 모습을 그린 작업들이다. 고요하고 적막한 대자연 속을 노니는 심해어를 화면상에 작게 그려 넣어서, 이것이 거대한 자연이미지와 대조를 이루어 자연은 더욱 크게, 심해어는 더욱 작게 보이도록 하였다. 이러한 구성을 통해 무한한 우주 속에 아주 작은 존재로서 자연과 소통한다는  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작의 주제를 드러내고자 하였다.

이와 같이  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작의 작업에서 공통적으로 드러나는 표현 상 특징은 대자연의 풍경으로 대표되는 무한대로 확장하는 우주( $\infty$ )와, 크기가 작거나 미시적인 관찰로 그려진 소재가 상징하는 우주 속 작고도 유일한 존재(1)의 표현이다. 이러한 표현 의도를 효과적으로 전달하기 위하여

소재의 크기 변화와 대조적 배치 등의 구성, 다양한 투시법의 병용 등을 활용하였다.

< $\frac{1}{\infty}$ > 연작을 진행하면서, 자연이미지를 화면으로 옮기는 작업에 대하여 스스로 비판적으로 돌아보게 되었다. 이것은 본인 작업의 소재와 표현에 있어서 동양의 전통적인 산수화를 맹목적으로 답습하고 있는 것이 아닌가 하는 자기비판에서 비롯된 것이었다. 자연을 소재로 하여 작업하는 것은, 본인의 실제 경험으로부터 비롯된 주제 의식의 형성과 소재 선택에 의한 것이다. 하지만 본인은 동양화를 전공으로 하면서, 전통적으로 동양의 작가들에 의해 선택되어 온 자연, 산수화라는 소재와 표현 형식을 이어오고 있다는 점에서 스스로에게 비판적인 질문을 하게 되었다. 작업의 주제와 소재의 선택이라는 점에서, 그것이 전통을 답습한 결과가 아니라 본인 고유의 실제 경험으로 기인한 것이라면 형식상에서도 전통적인 산수화 또는 여타 산수화 작가들과 차이점이 드러나는 것이 자연스러운 것이라고 생각했다. 이러한 생각은 본인의 자연관에 대한 보다 구체적인 정의와, 그것의 적극적이고 직관적인 표현을 위한 차별화된 특징적 형식을 구하게 하였다. 이러한 본인의 자연관과 표현 방법에 대한 자기비판과 재검토가 계기가 되어 작업한 <Canned Landscape> 연작에 대하여 이어지는 2절에서 서술하도록 하겠다.

## 2. 소비를 위한 자연의 가공-〈캔 속의 자연〉

본인이 작업 과정에서 주로 사용하는 소재는 자연이미지다. 이는 본인이 일상생활 속에서 흔하게 접하지 못하는 자연을 작업으로 구현해내어 감상하고자 하기 위함이다. 자연의 부재, 자연과의 괴리라는 상황적인 문제 속에서, 본인이 자연으로부터 개인적으로 얻고자 하는 감상과 사유의 시간을 필요로 하기에 자연이미지를 작업의 소재로 활용하고 있다. 따라서 본인에게 자연이란 그 자체로도 필요한-소비되는-존재이자, 그러한

본인의 필요-소비욕구-에 의해 제작되는 작업에 필요한-소비되는-이미지이기도 하다. 소비욕구를 채워주는 소비대상은 그 점에서 이상적이다.

본인은 소비욕구를 채워주는 대상의 가공과 생산, 그리고 그것의 소비라는 주제를 가지고 <Canned Landscape> 연작을 진행하였다. 이 작업은 인간의 소비를 위해 가공한 자연이미지를 통조림 캔이나 유리병에 담아 상품(商品)처럼 제시하는 형식으로 제작되었다. 상품은 우선 우리의 외부에 있는 하나의 대상이며, 그 속성들에 의해 인간의 온갖 욕망을 충족시켜 주는 물건이다.<sup>31)</sup> 따라서 자연이미지를 상품화하는 표현 형식이 자연이미지를 소비하고자 가공하는, ‘소비문화의 시각과 욕구에서 바라본 자연’이라는 주제에 적합하다고 생각했다. 표현 형식은 본인의 주제 의식에 적합한 소재와 방법을 선택한 결과이자 생활하고 학습한 문화권의 역사성, 경험하고 있는 당대의 사회성을 띄게 되기 마련이다. 어느 예술 장르든 각 시대마다 그 시대의 특징들을 아주 긴밀하게 공유하고<sup>32)</sup> 있고 그렇기 때문에 예술적 감각의 동질성은 필연적으로 사회적 동질성을 낳게 마련이다.<sup>33)</sup> 자연에 대한 현대사회의 소비적 시각이 본인에게도 있음이 분명하고 그것이 본인의 작업에 있어서 드러남이 당연하다. 이러한 본인의 현대 소비 사회적 시각의 공유는-동아시아 자연관의 영향과 마찬가지로-본인의 실제 경험이 작업화 되는 과정에서 발견되는 것이지, 작업의 시작에 선행하여 작업의 방향을 미리 결정짓는 요소가 아니다.

---

31) 칼 마르크스, 『자본론 제 I 권 자본의 생산과정(상)』, 김수행 역, 비봉출판사, 2009, p.43

32) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.4

33) 오르페가 이 가세트, 위의 책, p.5



【작품 7】 <A canned bathing lagoon>·  
 <A canned northern lights>,  
 각 11.3cm × 지름 7.4cm, 통조림 캔에 라벨, 2013

자연이미지를 쉽고 편리하게 소비하기 위해 가공한다는 주제를 생각하며 본인은 슈퍼마켓에 진열된 인스턴트 제품을 연상하였고, 그것을 표현의 방법으로 선택하였다. 캔 뚜껑만 따면 간단히 즐길 수 있는 통조림처럼, 자연 또한 바쁜 일상 속에서 필요로 할 때면 언제든지 보고 감상하고 싶은 마음을 통조림의 라벨로 제작하여 표현하였다. 위의 【작품 7】의 ‘Instant bathing lagoon’ 통조림과 ‘Instant northern lights’ 통조림은 캔을 따기만 하면 아이슬란드의 노천 온천과 오로라를 즐길 수 있는 상품처럼 라벨을 디자인하고 출력하여 통조림 캔에 부착한 것이다. 도심에서 한참을 차로 달려가야 도착할 수 있는 노천 온천과, 태양의 플라즈마와 지구의 자기장의 상호작용, 날씨 등의 모든 요소가 충족되어야만 육안으로 감상할 수 있는 오로라를 쉽고 편리하게 소유하고 소비한다는 내용으로 작업한 것이다. 이러한 작업을 통해 ‘소비를 위한 자연의 가공’이라는 주제를 시각화하고자 하였다. 또한 이 <Canned Landscape> 작업을 전시함에 있어서 화이트큐브가 아닌, 실제 슈퍼마켓의 진열대에 설치하여 작업의 내용을 더욱 직관적으로 표현하려 하였다. 아래는 <Canned Landscape> 작업이 전시되었던 아이슬란드의 한 슈퍼마켓 진열대의 장면이다.



[도판 5] 【작품 7】의 설치장면 1



[도판 6] 【작품 7】의 설치장면 2



인간의 소비를 위하여 가공된 자연이미지라는 내용으로 이어서 작업한 것이 아래의 【작품 8】 과 【작품 9】 이다.



【작품 8】 <오로라 한 병>,  
약 12cm×지름 8cm,  
유리병에 안료와 오일, 2013



【작품 9】 <빙하×2병>, 각 13cm×지름10cm,  
유리병에 석고와 왁스, 2014

【작품 8】 과 【작품 9】 는 【작품 7】 의 내용과 같은 맥락에서 제작되었다. 하지만 【작품 7】 이 통조림 캔의 외부를 감싸는 라벨로 표현되었다면, 【작품 8】 과 【작품 9】 는 내용물이 보이게끔 투명한 유리병 속에 담긴 가공된 자연이미지로 표현하였다는 차이가 있다. 【작품 8】 은 수집하거나 보관할 수 없는 자연현상인 오로라를 유리병 속에 담아놓고 감상한다는 내용으로 제작한 것이다. 그리고 【작품 9】 는 어떠한 단위로 나누어 셀 수 없는 자연, 여기서는 빙하를 상품으로 생산된 유리병 속에 가공한 작업이다.

상품처럼 편리하게 가공되어 소비적인 시각에서 이상화된 자연의 이미지를 감상하는 것은 실제 자연을 경험하는 것에 비해 그 과정에서 불편함, 괴로움 등이 제거된 것이다.

대부분의 사람들에게 미적 즐거움이란 본질적으로 자기의 일상 삶에서 취해 오던 정신적인 활동과 다를 바가 없는 것이다. 단지 차이라면 일상 삶에서보다 아마도 더 실용적이고 더 응축되어 있고 그러면서 고통이 없다는 점이다.<sup>34)</sup>

본인은 이러한 점에서 실제 자연과 가공된 자연 사이의 관계가, 실제의 경험과 작품을 통한 간접경험 사이의 관계와 닮아 있다고 생각한다. 그래서 본인은 소비적 시각에서 바라보는 자연과 그것의 가공, 이상화라는 본인의 주제의식을 시각화하여 작업으로 표현하였다.

위의 작업들에서 가공된 자연이미지는 본인이 사색과 유희, 성찰을 즐기게 하는 자연 감상의 시간을 스스로 갖기 위하여 만들어내는 소비품이다. 따라서 본인의 작업 속 자연이미지는 본인의 소비를 위해 가공된 것

---

34) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.12

이다. 이것이 본인이 자연을 소비하는 방법이며 자연이미지를 관찰하는 방식이다.

라캉과 라캉 이전의 장-폴 사르트르가 ‘시각’을, ‘세계의 중심’에, 완전한 ‘자기소유’속에 사람들을 위치시키고 ‘자아를 시각적 왕국의 초점’으로 설정해주는 것처럼 보이는 하나의 능력으로 보았다<sup>35)</sup>.

본다는 것은 시각적으로 소유한다는 것을 의미한다. 따라서 본인의 작업은 본인, 즉 인간을 위해 존재하는 가상의 자연이미지를 보기-소유하기-위한 목적으로 제작된다.

인간의 소비를 위한 자연이미지의 가공이라는 주제를 가지고 상품이나 수집품처럼 표현한 <Canned Landscape> 연작을 살펴보았다. 이어지는 3절에서는 소비를 위해 가공한 자연이미지의 수집과 그것의 조립으로 제작하는 가상풍경에 대하여 작업한 내용을 서술하도록 하겠다.

### 3. 수집과 조립을 통한 가상풍경-〈육면체 산수〉

앞선 장에서 소비를 위한 자연이미지의 가공에 대한 본인의 사유와 표현에 대해 살펴보았다. 특히 현대 소비문화의 시각에서 관찰된 자연이 소비되고 가공되는 점에 주목하였다. <Canned Landscape> 연작을 거치면서, 본인의 관심과 주제의식이 ‘인간을 위해 가공된 자연이미지와 그것으로 구성된 가상의 자연’으로 구체화되었다. 이러한 작업의 구체화는- 작업의 제작 동기 및 표현의 시작과 마찬가지로- 실제 경험으로부터의

---

35) 조나단 해리스, 앞의 책, pp.226-227



발견과 그로부터 비롯된 발상 및 인식의 변화에 기인한 것이다.

자연이미지를 소재로 하는 작업을 이어오던 2013년, 본인은 도시생활로부터 벗어나 자연환경 속에서 풍경을 실제로 관찰하면서 작업하고자 아이슬란드로 떠났다. 생활하고 작업할 장소로 아이슬란드의 작은 마을을 선택했던 것은 첫째로 본인이 나고 자라 공부하고 작업해온 한국의 서울이라는 대도시에서 최대한 멀고 가장 다른 곳이었기 때문이다. 둘째로는 당시 한국에 알려진 바가 별로 없는 곳이었기 때문이었다. 한국어로 된 가이드북 한 권도 없던 아이슬란드의 작은 마을을 찾아가는 동안 빙하와 화산이 만들어낸 경이로운 자연풍경, 오로라와 셀 수 없는 별들, 역동적인 생명력과 형언할 수 없는 고요함을 경험할 수 있었다.

아이슬란드에서의 작업을 위하여, 본인은 한국에서 출발하기 전에 그간 작업에 주로 사용해오던 한지, 떡과 벼루 등의 재료들과 생필품 등을 상자에 넣어 아이슬란드의 작업실로 부쳤다. 그리고 한동안의 아이슬란드 여행을 마치고 작업실로 도착하여 그 우편물을 받아보게 되었다. 작업실로 가기까지 여행하며 감상한 이국적인 풍경들에 적응된 본인의 눈에 비치는, 한국으로부터 먼 길을 떠나 도착한 그 우편물 상자는 자극적이었다. 한국을 떠난 온지 수일 동안 본 적 없던 한글이 적힌 상자의 모습이 생경했다. 그리고 그 상자를 가득 채운 한국의 동양화 전통 재료들, 생필품 등—아마도 아이슬란드에서 유일무이하게 존재했을—은 더욱 비현실적으로 보였다. 동시에, 한국에서는 지극히 일상적인 물건이었던 그것들이 아이슬란드라는 땅에서 새롭게 가지게 된 가치와 의미에 대한 여러 가지 생각이 들었다. 본인은 그 상자 속 물건들을 바라보며 어떤 현실에서는 일상적이던 무엇이, 그것의 물리적인 위치가 변함으로 인해 그것이 지니는 가치와 의미가 달라질 수 있다는 점에 주목하였다. 그리하여 시간이 지나면서 본인이 적응하여 또 하나의 일상이 될 아이슬란드에서의 시간과 경험이, 한국으로 돌아갔을 때에 새로이 지니게 될 가치와 의미의 변화에 대해 생각하게 되었다.

그래서 본인은 그 날부터, 일기를 쓰듯 하루하루 일상에서 마주하는 아이슬란드의 풍경과 이미지들을 상자에 넣어 수집하는 작업을 시작하였다. 이렇게 작업한 것이 <The boxes>연작이다. 상자의 형태를 본 따서 모눈종이 위에 그린 육면체에 그날그날 발견한 이미지를 넣어 곧 부쳐질, 또는 방금 받아 열어본 우편물처럼 보이게끔 작업하였다. 그리고 그 상자들을 열어서 이미지들을 꺼내어 가지고 놀며 조립하여 가상의 풍경을 구성하는 작업으로 이어서 진행하였다. 이러한 작업인 <조립된 산수> 연작에서는, 사용자의 편의를 위해 육면체 단위로 재단되고 가공된 자연이미지를 화면상에서 조립하면서 사용자의 유희를 드러내고, 그렇게 구성된 가상의 자연풍경을 소유하고 소비하는 과정을 표현하였다.

이렇게 본인의 작업에서 인위적으로 가공된 자연이미지는 본래의 자연스러움과 생명력을 잃게 되는데, 이 점에서 전통 동양화에서 묘사되는 자연이미지와 차이점을 갖는다. 예로부터 동양의 작가들은 작업의 소재로써 자연의 이미지를 왕왕 활용하였고 자연 경물을 묘사하는 화목-산수, 화조, 초충, 영모 등-이 있었다. 이렇게 자연경물을 묘사하는 산수화와 화조화에서 작가의 의도는 자연물 자체의미를 표현하려는 것인가, 아니면 자연물의미를 표현하는 것을 통해 작가의 ‘정’을 표현하는 것인가? 중국의 광희는 ‘예술가만이 자연 경물의 특징을 자신의 감정과 연계시킬 수 있다. 산수를 관찰하는 것은 지형을 측량하는 것이 아니고 산수를 그리는 것은 지도를 그리는 것이 아니<sup>36)</sup>’라고 지적하며 작품에서 의경(意景)으로 표현된 자연에 대해 말했다. 윤격도 ‘필묵은 본래 정(情)이 없지만, 필묵을 운용하는 사람은 정(情)이 없어서는 안 된다. 그림 그리는 것은 정(情)을 사로잡는 데(攝情) 있으니, 그림을 보는 사람으로 하여금 정(情)이 일게 하지 않으면 안 된다<sup>37)</sup>’고 했다. 이러한 인간의 정(情)을 자연의 경(景)에 의탁하여 표현하는 것은 비시각적인 인간의 감정을 시각화하기 위하여 자연 이미지를 은유적으로 이용하는 것이다. 광희는 정(情)과 경(景)

36) 갈로, 앞의 책, p.291

37) 惲格, 『南田畫跋』, 筆墨本無情, 不可使運筆墨者無情. 作畫在攝情, 不可使鑑畫者不生情.

을 결합하는 자연경물의 관찰 태도로 자연을 살아있는 존재로 인식하고 그 모습을 인간에게 빗대어 의인화하여 묘사하였다.

실제 산수의 안개와 이내는 사계절이 같지 않으니, 봄 산은 담박하고 아름다워 미소 짓는 듯하고, 여름 산은 자욱하고 푸르러 흠뻑 젖은 듯하며, 가을 산은 맑고 깨끗해 단장한 듯하고, 겨울 산은 어두침침해 잠자는 듯하다.<sup>38)</sup>

소식(蘇軾, 1037~1101)이 그린 <고목죽석도(枯木竹石圖)>도 그 자신의 감정을 기탁한 것이었다. 그리하여 미불(米芾, 1051~1107)은 곧 소식의 울적함을 간파했다<sup>39)</sup>.

자침子瞻(소식)이 그린 고목은 가지와 줄기가 마치 규룡처럼 꾸불꾸불하고 돌의 준皺은 굳세고 또한 매우 괴기해 마치 그의 가슴속에 맺혀 있는 울적함과 같다.<sup>40)</sup>

위의 전통 동양화에서 의인법, 활유법으로 묘사되는 자연 경물과는 대조적으로 본인 작업 속 자연의 이미지들은 무생물화, 상품화되어 화면을 구성한다.<sup>41)</sup> 소비적 시각으로 자연을 바라보고 가공하는 자연관을 드러내기 위하여 본인은 자연의 이미지를 육면체 형태로 분해하여 재단하고

38) 郭熙·郭思, 앞의 책, 「山水訓」. 眞山水之烟嵐, 四時不同, 春山擔冶而如笑, 夏山蒼翠而如滴, 秋山明淨而如粧, 冬山慘淡而如睡.

39) 갈로, 앞의 책, p.319

40) 米芾, 『畫史』. 子瞻作枯木, 枝幹虯屈無端, 石皴硬亦怪怪奇奇無端, 如其胸中盤鬱也.

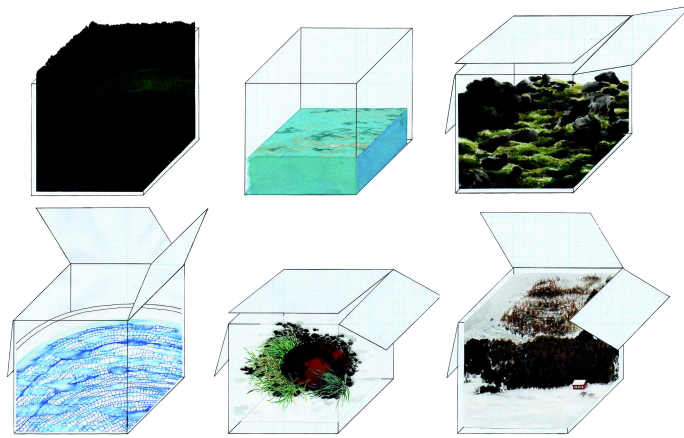
41) 그런데 미불이 누차 강조하고 있는 ‘천진’이란 무슨 의미인가? 이는 대체로 자연스럽고 천진난만하다는 뜻인데, 그 반대는 곧 인위적으로 다듬고 꾸미는 것이다. 갈로, 위의 책, p.284

이것을 다시 조립하여 풍경을 구성하는 표현 형식을 사용하였다. 육면체 형태는 무엇인가를 저장하고 보관하는 상자의 형태와 쌓기 놀이를 위한 블록의 형태를 차용한 것이다. 이것은 ‘감상하고자 하는 자연의 이미지를 수집하고 그것을 소비하고 유희하는 과정’이라는 내용을 드러내기 위한 표현 방식이다.

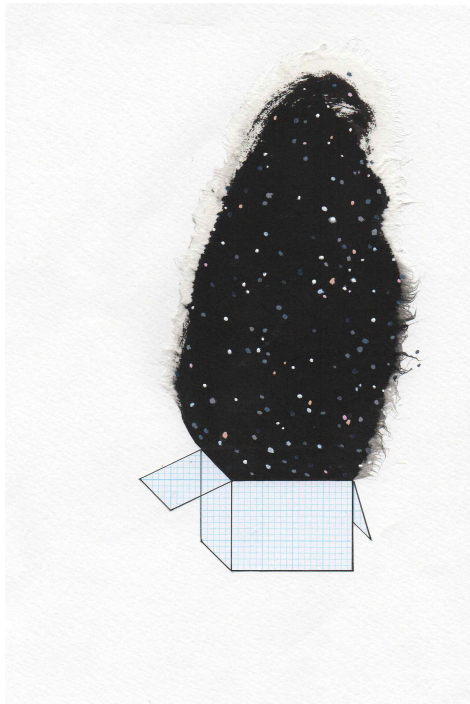
실제 자연으로부터 보관하기 편리한 단위 개념인 육면체 형태로 잘려 나온 자연이미지는 해체되고 파편화된 것이다. 이것은 기존의 실 사물들을 부서뜨리고 말살시킨 뒤 탄생된 새로운 객관성의 창조<sup>42)</sup>를 위함이다. 자연이미지의 파편들은 상자를 닮은 육면체 형태로 표현되는데, 이것은 자연이 본래 있던 곳에서 인위적인 힘에 의해 분리되어 옮겨졌다는 의미를 표현한 것이다. 어떠한 대상이 본래 있던 자리로부터 상자에 담겨 옮겨질 때, 그 물리적인 이동만으로 대상의 의미가 달라질 수 있다는 점을 드러내고자 하였다. 예를 들어 도시사회의 일상적인 사물이 문명화되지 않은 장소에 위치하면 그것의 의미나 가치가 다르게 인식될 것이고, 자연 풍경 속 작은 일부분일 뿐인 어떤 것이 도심에 위치하게 되는 경우도 마찬가지로 그러할 것이다.

---

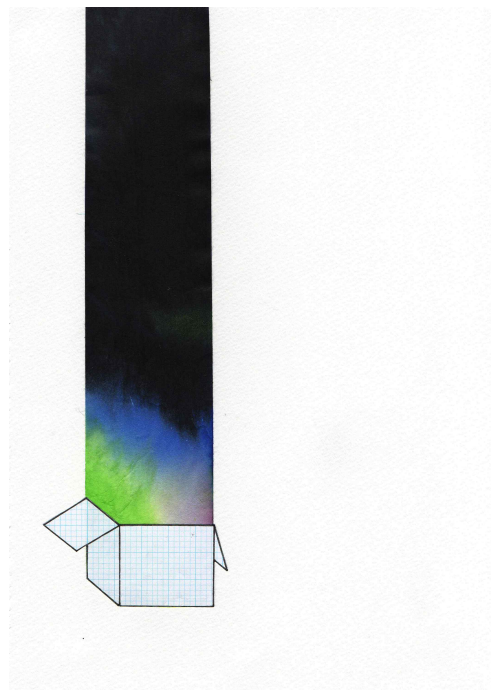
42) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.235



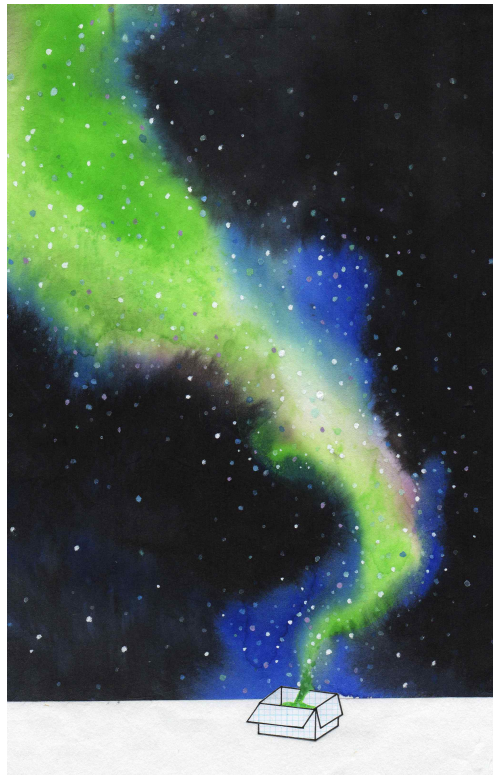
【작품 10】 <The boxes>, 각 약 20cm × 20cm,  
방안지와 한지에 수채물감과 펜, 2013



【작품 11】 <Just open the box>, 23.4cm×15.7cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013



【작품 12】 <Just open the box>, 25.5cm×18.1cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013



【작품 13】 <Just open the box>, 28.2cm×17.6cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013

위의 【작품 10】 , 【작품 11】 , 【작품 12】 , 【작품 13】 은 <The boxes> 연작의 일부다. 방안지 위에 자로 재어 선을 긋고 재단하여 표현한 상자의 형상과 그 속에 담긴, 또는 열린 상자 밖으로 나오는 것처럼 그려진 자연이미지가 본 연작의 특징이다. 상자는 보관, 이동 등을 편리하게 하는 기능을 가진 사물으로써, 본인의 작업에서는 인간의 편의를 위한 기능, 인위적 가공을 뜻한다. 본인은 이러한 상자 이미지를 마치 설계도처럼 방안지 위에 그려서 표현하였다. 방안지에 설계도를 그리는 것은 어떤 건물 등을 실제로 짓고 만들기 위한 계획이 시각화된 것이다. 따라서 방안지 위의 세계는 그 자체가 실체는 아니지만, 현실 세계에 구현하고자 하는 가상의 이미지다. 이러한 점에서 본인은 방안지 위에 상

자 이미지를 그렸는데, 이것은 상자 속 이미지가 실제 자연이미지를 뜻하는 것이 아닌, ‘인간의 욕망과 편의를 위해 가공된 가상의 자연’이라는 점을 표현하고자 위함이다. 그리하여 자연이미지를 채집해서 가공하고 상자에 보관하여 감상하고자 할 때 꺼내어 보고자 하는 자연관을 드러내려 하였다.

자연의 ‘자연스러운’ 이미지를 인위적으로 조각내어 본래 자연이 갖고 있던 심상이나 의미 등으로부터 분리시키는 것이 본인 작업에서의 첫 번째 가공이라고 한다면, 이러한 자연이미지의 분절을 조립하고 쌓아서 풍경을 만들어내는 것이 두 번째 가공의 과정이다. 본인은 아이들이 블록을 쌓아 자신의 상상속세계를 만들어내며 놀듯이, 조각내어 보관해 둔 자연이미지를 조립하여 가상의 풍경을 구성하는 과정을 통해 유희를 표현하였다. 이렇게 작업한 것이 아래의 <조립된 풍경> 연작이다.



【작품 14】

<조립된 휴식-불꽃놀이>,  
91cm × 73cm, 장지에 아크릴과 먹,  
전사, 2014





【작품 15】  
〈조립된 휴식-벚꽃놀이〉,  
91cm × 73cm, 장지에 아크릴, 전사,  
2014

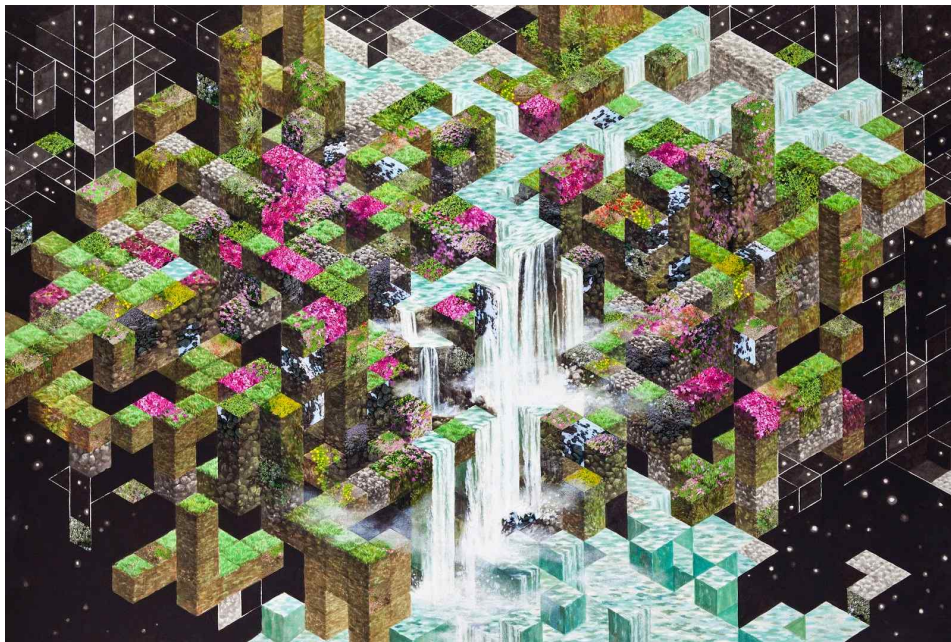


【작품 16】 〈조립된 휴식-폭포〉, 130cm × 324cm, 장지에 아크릴, 전사, 2014



위의 【작품 14】 , 【작품 15】 , 【작품 16】 처럼, <조립된 풍경> 연작에서는 육면체 형태로 재단된 자연이미지들을 쌓기 놀이를 하듯이 조립하여 가상풍경을 구성하여 표현하였다. 그림에 표현된 자연이 실제 자연의 모습을 단순히 옮긴 것이 아니라 자연의 이미지‘처럼’ 보이는, 인위적인 가공을 거친 자연의 유사품 또는 모조품으로 보이게끔 작업하였다.

【작품 16】 은 폭포와 같은 자연의 형상을 띄지만, 가까이에서 그 블록들을 하나씩 관찰하면 실제 자연에서는 서로 병존할 수 없는 요소들이 함께 조립되어 있다는 것을 알 수 있다. 그림의 중앙부에 연듯빛으로 그려진 이끼와 풀과 같은 식물들은 그림 하단부에 전사된 빙산들과 실제로는 함께 있을 수 없다. 이러한 표현은 자연의 이치와는 상관없이 인간의 사용 목적과 편의를 위해 수집되고 함께 조립되어 하나의 가상 풍경을 이루는 단위이미지-육면체-로써 이용되는 자연이미지를 그려내고자 한 것이다.



【작품 17】 <조립된 휴식-1인용 우주>, 130cm×192cm,  
장지에 아크릴, 전사, 2014

일정한 크기의 육면체 모양으로 그려진 자연이미지와 그것을 쌓아 만든 풍경은, 그것의 가공되고 기계적인 느낌으로 인하여 컴퓨터 그래픽이나 게임 속 이미지처럼 보이기도 한다. 이러한 인위적인 미감을 강조하기 위하여 【작품 16】 과 【작품 17】 의 폭포 물줄기와 물안개와 같은 이미지를 함께 사용하였다. 자로 잰 듯 재단되어 정지된 이미지와 대조되는, 유동적으로 흐르고 움직이는 이미지를 함께 구성함으로써 ‘인위적인 자연’이라는 모순적인 주제를 효과적으로 표현하고자 하였다.

<조립된 풍경>은 실제 자연으로부터 얻고자하는 감상과 미감을 간접적으로나마 가져보기 위해 만들어진 공간이다. 하지만 그 ‘만든다’라는 행위로 인해 자연이미지가 인위적인 것, 복제품 또는 유사품으로 변환되어 본인의 그림 속에 ‘가공된 자연’을 표현하기 위한 소재로 사용된다. 이와 같은 <조립된 풍경> 연작의 표현 형식으로 ‘소비를 위한 자연의 가공’이라는 내용을 시각화하였다.

‘소비를 위한 가공’은 소비적 시각으로 보았을 때 소비하고자 하는 목적과 욕구를 맞추고 채워준다는 점에서 이상적이다. 소비하고자 하는 자연 이미지를 쌓기 놀이 하듯 만들어 내어 쉽게 보고 즐기는 <조립된 풍경> 연작을 작업하면서, 이러한 이미지의 가공과 소비의 과정이 현대의 소비문화의 관점에서 보았을 때 자연을 편리하게 감상할 수 있는 이상적인 방식이라는 생각이 들었다. 이러한 생각은 ‘현대인에게 이상적인 자연’, ‘현대인이 인식하는 이상향’에 대한 관심과 탐구로 이어졌다. 이것을 시각화한 작업인 <Found> 연작에 대해 이어지는 4절에서 서술하도록 하겠다.

#### 4. 가공된 이상향-〈네온사인 산수〉

아이슬란드로부터 서울의 일상으로 돌아온 뒤 아름다운 이미지로 가득

한, 그렇지만 물리적으로 멀다는 점에서 아이슬란드는 본인에게 이상향과 비슷하게 인식되었다. 마치 무릉도원을 다녀왔다가 다시는 그곳을 찾지 못했다는 이처럼, 본인은 아이슬란드에서의 시간을 그리워하고 추억했다. 그러던 중 TV 한 예능 프로그램에서 출연자들이 아이슬란드에서 여행을 하는 모습을 담아 방송했다. 그 프로그램 방영 이후 한국에서의 아이슬란드에 대한 관심이 높아져 여러 종류의 한국어판 가이드북도 생기고 온라인상에 관련 커뮤니티도 늘어났으며 아이슬란드로의 여행을 결심하는 주변 사람들도 종종 만나게 되었다. 본인은 이렇게 사람들을 매료시킨 그 TV 프로그램 속 아이슬란드, 가이드북에서 소개하는 아이슬란드와 사람들의 여행계획에서 그들이 보고자하는 아이슬란드를 발견했다. 그것에는 아이슬란드에서 마주하고자 하는 풍경, 얻고자 하는 경험들과 그것을 위해 세운 계획이 실패 없이 완벽하게 실현되기를 바라는 희망 등으로 이루어져 있었다. 그리고 그것에는 아이슬란드로 향하기 위해 감내해야 하는 긴 비행시간의 피로함, 인적이 드문 마을의 부족한 편의시설, 오로라 등의 아름다운 자연풍경을 감상하기 위해 견뎌야 하는 어마어마한 추위 등은 없었다.

불편함과 위험이 제거된 여행에 대한 기대는 그 여행지를 완벽하고 이상적으로 만든다. ‘완벽한 여행’이라는 성공적인 소비를 원하는 마음은 실제에 대한 미화된 관념을 만들고, 마치 그것이 실제인 것처럼 생각하게 하고 희망하게 한다.

우리의 정신과 사물 간의 관계는 사물을 생각하는 것, 즉 그 사물에 대한 관념이 형성되는 것에 근거한다. 엄격히 말해 우리는 현실로부터 우리가 형성하게 된 관념을 갖고 있는 것이지 현실을 갖고 있는 것이 아니다. 그런데 인간적 속성은 현실이란 우리가 현실에 대해 생각하는 것이라고 믿어 관념과 현실을 혼동하게 하며 결국 현실과 그것에 대한

관념을 동일한 것으로 믿게 만드는 경향이 있다. 요점적으로 말하자면 우리의 현실에 대한 동경이 우리에게 현실적인 것을 순진하게 이상화하는 쪽으로 이끌고 있다. 이것은 인간이 타고난 ‘인간적인’ 성향이다……결국 관념들은 비현실적인 것이기 때문이다. 관념을 현실로 보는 것이 이상화시키는 것이다. 즉 나쁜 뜻 없이 위조하는 것이다<sup>43)</sup>.

이에 대해 보드리야르(Jean Baudrillard, 1929~2007)는,

당대 문화가 텔레비전, 영화, 광고, 다른 대중매체 형태로부터 만들어진 이미지들로 포화되어 실재적인 것과 상상된 것, 혹은 진리와 거짓 간의 차이를 구별할 수 없게 되었다…대중매체가 생산해낸 이미지는 실재를 지시하거나 독립된 의미를 함의하지 않는다.<sup>44)</sup>

고 주장했다. 또한 마르크스(Karl Heinrich Marx, 1818~1883)는,

인간이 자기의 활동에 의해 자연소재의 형태를 인간에게 유용하게 변경시킨다는 것은 자명한 일이다.<sup>45)</sup>

라고 말했다.

본인은 이렇게 자연—특히 여행지로써의 자연—을 관념화하고 이상화하

---

43) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, pp.52-54

44) 제이 에멀링, 앞의 책, p.152

45) 칼 마르크스, 앞의 책, p.91

며 소비하는 모습을 관찰하면서 현대인들에게는 스스로 그러한 자연보다는 인간(방문자)을 위해 존재하고 소비되기에 알맞도록 가공된 자연이 필요한 것일지도 모른다는 생각이 들었다. 그리고 그러한 자연은 본래의 자연이 아닌, 사람들의 기호와 편리에 맞춰 만들어진 가공된 이상향이라고 느껴졌다. 따라서 자연을 소비의 대상으로 바라보는 관점에서 이상적인 자연의 모습은 소비되기에 적당하도록 가공되어 방문자를 위해 기다리는 자연이라고 생각하였다. 그 가공된 자연-이상향-은 일상의 분주함, 피로함, 고통과 결핍을 위로받고 휴식할 수 있는 공간이며 좋은 것과 아름다운 것으로만 채워진 곳일 것이다. 그리고 그곳은 방문자가 언제든 찾을 수 있도록 발견되기 쉽게 스스로를 드러내고 빛을 내며 환영할 것이다.

똑같은 여행을 두 번 다시 할 수 없듯이 같은 삶을 두 번 살 수 없고, 그렇기에 인간은 제한된 시간 동안 가장 이상적인 경험을 하기를 바란다. 따라서 가이드북에서 추천한, 또는 먼저 다녀온 사람이 인증한 것들에 의지하여 채워진 계획을 세우듯이, 삶에서도 보편적으로 이상적이라고 하는 것들을 따르게 되는 것이다. 하지만 이렇게 보편적인 의미에서 이상화된 것이 개별적인 시점에서도 늘 최선일까? 모두가 최고라고 추천한 여행지에서 누군가는 최악의 시간을 보내며 그 여행을 선택한 자신을 자책할 수도 있다. 정보검색과 공유가 손쉬운 현대에는 조작되고 편집된 가치체계의 무분별하고 맹목적인 수용이라는 함정이 있다. 모두가 추천한 여행지처럼, 모두가 정답이라고 말하는 인생의 방향을 따르기만 한다면, 그곳에서 각자의 이상향이 찾을 수 있을까?

실제 우리의 삶도 마찬가지다. 우리의 삶을 바깥에서 바라보자. 대중적으로 널리 퍼진 여러 사회과학과 심리학의 영향 탓에, 우리는 자기 자신을 보편성의 사례로 바라보면서도 인간성과 자기 고유의 경험에서 심각하게, 고통스럽게

분열되어 가는 것이다<sup>46)</sup>.

가질 수 없고 감각할 수 없는 것은 쉽게 이상화된다. 삶의 필요성에 바탕을 둔 오래된 습성은 인간이 엄격한 의미로 손에 저항감을 느끼게 하는 그런 단단한 대상만을 ‘사물’로 여기게 했다. 그 이외의 것은 다소 환상이라 여기게 했다<sup>47)</sup>. 현실에는 존재하지 않는, 그렇지만 감상하고 즐기고 싶은 본인 작업 속 가상풍경이 이상화되는 과정에 대해 관찰하고 고민하였다. 소비하고자 하는 것이 알맞게 가공되어 있고, 필요가 채워진다는 점에서 가상풍경은 이상적이며, 그것의 제작이 곧 자연이미지의 이상화 과정이다. 이러한 이상화 과정에 대한 본인의 고찰은 화면 밖의 현실-삶 속에서 특정 가치나 의미가 이상적으로 인식되고 또 그러한 인식으로 인해 특정 대상이 이상화 되는-과도 연결되었고 이것을 본인의 작업을 통해 표현하였다.

이렇게 본인이 자연, 여행지 그리고 삶에 대한 소비와 이상화 과정을 관찰하며, 현대인에게 이상적인 가상풍경을 시각화한 작업이 <Found> 연작이다. 인간을 위해 준비된 이상향, 방문자를 환영(歡迎)하는 환영(幻影), 소비되기를 기다리며 빛을 내어 쉽게 발견되게끔 자신을 드러내는 자연이미지를 표현하였다. 이 작업을 통하여 현대인에게 소비와 이상화, ‘어디에도 없는 이상향’이 가지는 의미에 대해 생각하고 이야기하고자 하였다.

소비를 위한 자연의 가공과 그것으로 구성된 가상풍경은, 그것이 현실에서 찾아볼 수 없는 곳이라는 점에서도, 화면 속에 존재하는 세계라는 점에서도 비현실적이다. 이렇게 비현실적인 세계를 만들고 감상하는 것에 열중하는 것이 가지는 의미는 무엇일까?

---

46) 수잔 손탁, 앞의 책, p.56

47) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.252

예술작품에 열중하게 되면 틀림없이 세계와 분리되는 경험을 하게 된다. 그러나 예술작품은 그 자체가 마술처럼 우리의 가슴을 설레게 하며, 우리 삶의 본보기로 삼고 싶은 대상, 즉 우리가 더 열린 마음, 더 풍요로워진 정신으로 이 세계에 되돌아 올 수 있게 해주는 대상이기도 하다...그러므로 이 가상의 세계가 현실을 반영한 것이고, 오히려 현실을 설명하기 위한 형식이라는 점을 주지하지 않는다면 이러한 작업이 무용하고 공허하게 느껴질 수밖에 없다. 예술작품을 통해서 구현되고 전달되는 복합적인 의지는 세계를 폐지시키는 동시에, 매우 강렬하고 분화된 방법으로 그 세계를 대면하게 만든다.<sup>48)</sup>

예술과 같은 대체적 만족은 현실과 대립되는 환영이다...따라서, 우리는 환영적인 이차적인 형태들에서 즐거움을 얻게 된다.<sup>49)</sup>

그러므로 본인이 어디에서도 찾아볼 수 없는 이상향에 대해 고찰하고 시각적으로 구현해내는 것, 즉 부재하는 것을 재현하는 것은 현실과 실재를 바라보기 위함이다. 예술 안에서 그리고 예술을 통해서 삶은 그 자체로서 경험될 수 있다.<sup>50)</sup> 즉, 자연이미지의 소비와 가공, 이상향에 대한 탐구를 시각화하여 제시하고 그것을 통해 현실을 고찰하는 것이 <Found> 연작의 제작 목적이자 의미다.

완전과 풍요로움으로 묘사되는 이상향은 불완전하고 결핍되어있는 현실과 대비되어 인간이 바라고 꿈꾸는 대상이다. 이것을 시각적으로 표현한 작품의 예로 조선 초기 안견의 <몽유도원도>가 있다.

---

48) 수잔 손탁, 앞의 책, pp.55-8

49) 제이 에멀링, 앞의 책, p.39

50) 제이 에멀링, 위의 책, p.65



[도판 1] 안견(安堅), <몽유도원도(夢遊桃源圖)>, 1447년, 비단에 수묵담채, 38.7cm × 106.5cm, 日本 天理大學圖書館.

앞서 III장 1절에서도 서술하였듯이, <몽유도원도>는 안평대군이 꿈속에서 본 풍경을 안견에게 설명하여 그리게 한 작품이다. 안평대군은 자신이 꿈에서 보고 노닐던 그 풍경이 도원(桃原), 즉 이상향이라고 생각했다. 안평대군은 꿈속 풍경에서 본 복숭아나무숲과 조각배 한척 등의 이미지로 그곳이 도원동, 즉 이상향이라는 것을 깨달았다. 그 이미지들이 당시 동아시아의 문화권에서 이상향의 상징으로써 인식되었기 때문이었다. <몽유도원도>의 그림 속 도화원에 이르기까지의 과정을 살펴보면, 복사꽃 떠 오는 냇물의 근원지에 동굴이 있는 산이 있고, 그 동굴을 수십 보 지나자 바로 도화원이 나오는 것으로 묘사되어 있어<sup>51)</sup> 앞선 II장 1절에서 살펴본 도연명의 「도화원기」에서 묘사된 이상향의 모습과 닮아 있다는 것을 알 수 있다. 이러한 이상향의 모습을 표현하기 위하여 안견은 바위산으로 이루어진 절경 속에 분홍빛 꽃나무를 그려 넣어 무릉도원의 이미지를 완성하였다.

당시의 문화에서는 복숭아꽃과 조각배라는 이미지가 무릉도원을 묘사하는 대표적인 이미지로 인식되었기 때문에 이상향의 시각적 표현에 있어

51) 이형대, 「15세기 이상향의 풍경과 추체험 방식-〈몽유도원도(夢遊桃源圖)〉와 그 제찬(題讚)을 중심으로-」. (한국시가연구, 2000), p.392



서 상징적인 소재가 되었다. 본인은 무릉도원의 고사에 등장하고, 그것이 상징적 이미지로써 시각예술에서도 소재로 쓰이게 된 복숭아꽃 이미지에 주목하였다. 본인은 복숭아꽃 이미지가 ‘이상향을 상징하는 소재로 사용되는 자연이미지’라는 측면에서 ‘이상적으로 인식된 자연이미지가 다시 어떤 것을 이상적으로 인식시키기 위한 소재로 기능’한다고 생각했다. 그리고 본인은 이것이 자연이미지를 이상화하는 과정의 시각적인 예가 된다고 보았다.



【작품 18】 <Wish you were here>, 65cm × 99cm, 한지에 수묵채색과 전사, 2017

위의 【작품 18】은 특정 이미지가 대상을 이상화시키는 상징으로써 가공되고 소비되는 것에 관하여 작업한 것이다. 제목으로 쓴 ‘Wish you were here’라는 문구는 ‘당신이 이곳에 있다면 좋을텐데’라는 뜻으로 주로 관광지의 엽서([도판 7])에 사용된다.



[도판 7] 관광 엽서의 예시 1



[도판 8] 관광 엽서의 예시 2

해당 관광지를 대표하고 상징하는 풍경에 삽입된 이 문구는 그 공간이 마치 당신(방문자)을 기다리고 있다는 듯([도판 8]) 소개한다. 그러므로 엽서 속 풍경은 방문자의 방문으로 비로소 완전해질 공간이며, 방문자가 방문하면 실제로 감상하고 소비할 수 있는 이미지로 소개된다. 이러한 점은 본인에게 마치 복숭아꽃을 찾으려면 그곳에서 무릉도원을 발견할 수 있다고 하는 다소 어긋난 명제와 비슷하게 느껴진다. 이를 표현하기 위하여 본인은 1950년대에 발행되어 어떤 이가 자신이 아이슬란드에 잘 도착했음을 그의 지인에게 알리기 위하여 편지를 써서 보낸 실제 엽서를

작업에 사용하였다. 본인은 그 엽서의 앞면에 인쇄된 이미지인 [도판 9]를 복사하고 전사하여 【작품 18】의 중앙부분 폭포와 그 앞에 앉아있는 사람을 표현하였다.



[도판 9] 1950년대에 발행된  
아이슬란드 관광 엽서의 앞면  
Gjain폭포 사진

[도판 9]는 아이슬란드의 유명 관광지 중 하나인 Gjain폭포의 사진인데, 그 지역의 관광 엽서 이미지로 쓰인다. 본인은 이 엽서의 수신자가 엽서를 받아보았을 때를 상상해 보았다. 수신자가 아이슬란드를 가보지 않았다고 가정해보았을 때, 엽서 속 이 아름다운 풍경의 이미지가 주는 생경함과 매혹적인 힘은 대단할 것이다. 또한 그 엽서 이미지가 수신자에게 아이슬란드, 또는 해당 지역에 대해 얻게 된 제한적인 정보가 될 것이므로, 수신자에게 있어 그 공간을 상징하는 이미지가 될 것이다. 아직 가보지 못했고 알지 못하지만 한번쯤 가보고 싶은 아름다운 공간은 상상 속

에서 이상화된다. 그리고 그 공간에 대하여 제한적으로 얻은 이미지는 이상적으로 인식되는 그 공간을 상징하는 이미지가 될 것이다.

그래서 본인은 엽서 속 폭포 이미지에 복숭아꽃나무 이미지를 삽입하여, 이상적으로 인식되는 특정 이미지와 그 이미지가 상징하는 이상적인 공간에 대하여 표현하였다. 복숭아꽃나무는 전통 동양화 기법으로 묘사하였는데, 본인이 실제로 사생하여 그린 것이 아니라, 아래의 [도판 10], 즉 겸재 정선(謙齋 鄭敼, 1676~1759)의 <고산방학(孤山放鶴)>에 그려진 나무 부분을 복사하고 편집한 [도판 11]을 [도판 12]에 전사한 것이다.

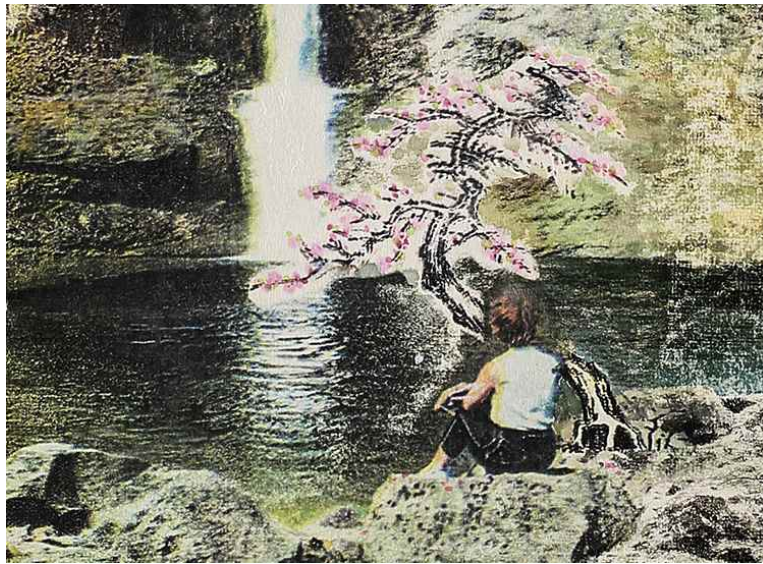


[도판 10] 정선(鄭敼),  
<고산방학(孤山放鶴)>, 비단에 수묵담채,  
29.2cm × 23.5cm, 독일 성오틸리엔수도원





[도판 11] [도판 10]을 편집한 나무 이미지

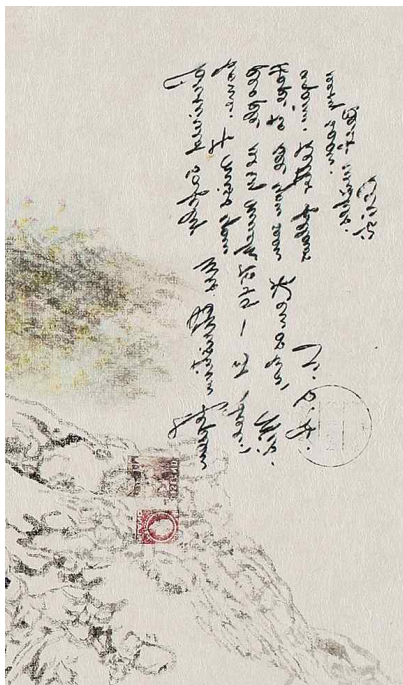


[도판 12] 【작품 18】의 부분 1

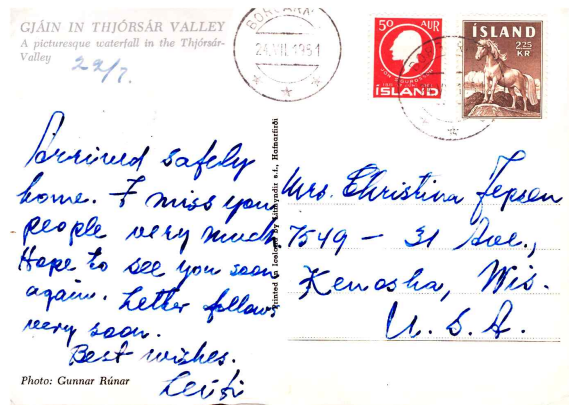
따라서 [도판 12]의 복숭아나무는 실제 나무의 이미지가 아니라, ‘나무’ 처럼 보이게 그린 [도판 10]의 그림을 사진으로 찍어서 책으로 인쇄한 것을 본인이 복사하여 그 이미지의 좌우를 반전시키고 일부분을 지워낸

후 전사한 것이다. 이렇게 여러 단계를 거쳐 옮겨진 나무 이미지의 가치에 분홍빛으로 점을 찍어 마치 복숭아꽃나무인 것처럼 표현하였다. 이를 통해 실제 자연이미지나 그것의 사실적인 재현이 아닌, 자연의 유사품이나 상징으로써 가공된 인위적인 자연이미지를 구현하였다.

스스로 그러한 실제의 것이 아닌 어떤 것을 상징하고 이상화하는 유사품의 표현이라는 맥락에서 【작품 18】의 우측 상단에 구성된 이미지([도판 13]) 또한 표현의도를 설명할 수 있다. 전통 동양화에서 찾아볼 수 있는 형식인 제발문과 낙관처럼 보이게끔 표현된 이 부분([도판 13])은 본인이 【작품 18】에 사용한 엽서([도판 9])의 뒷면에 적혀 있던 편지글([도판 14])이다.



[도판 13] 【작품 18】의  
부분 2



[도판 14] [도판 9]의 뒷면 편지글

영문 필기체로 쓰인 글을 좌우·상하 반전시켜서 언뜻 보면 한문으로 쓰인 제발처럼 보이게 편집하였다. 그렇게 편집되어 그림에 전사시킨 편지글 이미지 근처에, 엽서에 붙어있던 붉은색 우표를 전사하여 마치 낙관처럼 보이게끔 배치하였다.

이러한 작업을 통해 특정 대상을 이상화하도록 가공되어 소비되는 자연 이미지를 표현하였다. 또한 【작품 18】 중앙의 사진 이미지로부터 좌측으로 가면서 자연이미지를 기하학적으로 분절시키고, 우측으로는 전통 산수화 기법으로 변화시키는 등의 표현 방식을 사용하였다.

【작품 18】에 이어서 복숭아꽃과 기하학적 이미지를 사용하여 ‘자연 이미지의 소비·가공과 이상화’라는 주제의식을 표현한 작업들을 살펴보겠다. 아래의 【작품 19】은 암석, 폭포, 나무들로 이루어진 자연풍경 속에 복숭아꽃과 조각배의 이미지를 배치하고, 이 풍경을 방사형으로 분절·결합하는 기하학적 편집을 거친 작업이다.



【작품 19】

<복숭아나무숲>, 150cm × 130cm.

한지에 수묵채색, 2017



본인은 【작품 19】의 풍경을 【작품 18】에서도 소재가 된 아이슬란드의 Gjáin폭포와 그 주변 지형을 참고하여 동양의 전통적인 산수화 표현 기법을 활용하여 그렸다. 숲 속 나무들처럼 보이는 식물 표현에 있어서 개자원화전에 견본으로 소개된 몇 가지 유형의 나뭇잎 모양을 그대로 옮겨 묘사하였고, 나무의 기둥이나 가지는 그리지 않았다. 그림 속에서 나무로 제시되는 자연이 실제의 것이 아닌, 인위적으로 만들어진 가공품 또는 근본이 없는 모조품임을 보여주기 위한 표현이다. 분홍꽃잎들이 만발한 이미지도 가까이에서 관찰하면([도판 15]) 별모양의 반복적인 수묵 선묘 위에 분홍빛으로 물들인 것일 뿐이며 꽃이나 식물이라면 지녀야 할 이파리나 줄기, 가지와 같은 요소 생략한 것을 알 수 있다.



[도판 15] 【작품 19】의 부분

하지만 【작품 19】를 멀리서 보면 이 그림이 전통 동양화의 구성과 기법을 어느 정도 따르고 있다는 점 때문에 이 분홍색 부분이 복숭아꽃처럼 보이게 된다. 이러한 표현 형식을 통하여 이방인의 눈에 비쳐진 여행지로써의 자연이미지-여행자의 시각에서 관찰되기에 그의 선입견, 기대



감, 기억과 회상 등으로 인해 실제의 풍경으로부터 변형과 조작이 가해지는 이미지-를 표현하고자 했다.

그 자체가 실제의 자연이미지라고 할 수는 없지만 실제의 것을 연상시키고 상징하며 대체하는 가공된 이미지의 사용으로 작업을 이어나간 것이 아래의 【작품 20】이다.



【작품 20】

<꽃잎이 흩날리는 폭포>,  
99cm × 65cm, 한지에 수묵채색,  
2017

【작품 20】에 그려진 원형의 분홍색 형상은 흩날리는 꽃잎을 연상시킨다. 하지만 【작품 20】의 풍경 속 어디에도 분홍색 꽃잎이 달린 나뭇가지는 존재하지 않는다. 이러한 구성을 통해 본인은 이 분홍색 꽃잎처럼

보이는 이미지가 풍경 속에 자연스럽게 구성된 것이 아니라, 본인이 인위적으로 가공하여 삽입한 이미지라는 것을 드러내고자 하였다.

꽃잎과 나무들의 이미지 뒤로 보이는 폭포의 이미지 또한 수직선들과 푸른빛 채색의 조합이다. 하지만 이러한 표현은 모네(Claude Monet, 1840~1926)와 같은 인상주의 작가들의 표현방식 즉, 가까이에서 보면 붓질로 칠해진 물감덩어리이지만 멀리서 보면 실제의 대상을 닮아 있는 식의 표현과는 다르다. 본인의 표현은 그 대상이 인위적으로 가공된 것임을, 실제의 것이 아닌 모조품 내지는 유사품임을 드러내기 위함이다. 따라서 이러한 점을 강조하기 위하여 본인은 수직선의 형상을 자를 대고 그은 듯이 일정한 굵기로 표현하였다. 그리고 기계적이고 기하학적인 수직선의 형태 주위에 나무의 모습을 사실적으로 묘사하여 인위적으로 가공된 이미지와 서로 대조되며 주제를 더욱 직관적으로 표현할 수 있도록 하였다.

이처럼 인위적으로 가공된 자연이미지가 연상시키고 상징하는 실제 자연과 이상향이라는 주제를 표현하기 위하여 자연을 닮았지만 자연 그대로의 모습이 아닌 이미지를 구성하고 그려내었다. 이를 위해 복제된 이미지, 기계적이고 기하학적인 형태로 표현된 자연이미지 등을 소재로 삼았다. 이러한 가공은 인위적인 자연, 즉 생명력이 제거된 자연을 표현하기 위함이다. 기하학적인 형태(직선, 도안화 된 자연이미지)로 작업 내용을 표현한 이유는 생명력으로 인해 끊임없이 성장하고 변화하는 자연을 무생물화 하여 고정시키고 일정한 모습을 가공하기 위해서다. 이것은 고통, 결핍 등의 불행의 요소로부터 자유로울 수 없고 그것을 통제할 수 없는 현실의 삶과는 대비되는, 인위적이고 기계적이며 안정되고 정지된 풍경의 묘사를 통해 현대적 이상향의 의미를 탐구하고자 했기 때문이다.

기하학적인 그림이 주는 미적 즐거움은, 쉴 새 없이 흐르는 나의 내부 삶의 변화무궁한 움직임과 확실히 가늠할 수

없는 수많은 수고를 그림에 옮기는 데서 유래하는 게 아니다. 나의 내부 삶은 어느 것도 고착화되어 있지 않고 명백하지 않으며 설 수 있는 게 없는, 모든 것이 움직여 발을 내딛을 수 없는 곳이다. 그곳은 돌이킬 수도 없는 완전한 혼돈의 세상으로 무질서하고 리듬도 없고 확고한 규칙도 없다. 모든 것이 오가며 다리를 전다. 그러니까 기하학적인 그림에서는 내가 즐기는 것이 아니라 그 반대이다. 변화와 혼란을 제거한, 규칙적이고 분명하고 정확한 그런 현실에 나를 잊으면서 내적 표류에서 내가 살아남는다. 그것으로 삶에서, 나의 삶에서 나는 구출되는 것이다<sup>52)</sup>.

삶에 겁을 먹고 당황해하기 때문에 앞으로 일어날 일에 대한 불안감이 제거된, 영구적으로 고착화된 무생물체를 찾는다. 예술적 창조란 그들에게 삶과 삶의 변덕스러움을 피하여 현존하는 사물들의 변화 뒤에 숨어 변화나 변덕이 없는 저 너머의 확고한 것을 본능적으로 정착시키려는 것을 의미한다.<sup>53)</sup>

따라서 본인이 제작한 가상풍경은 현실에서의 불안과 결핍을 위로받고 채우기 위해 상상하여 만들어낸 이상향이며 이것은 인위적으로 가공되어 무생물화 되고 통제되어 고정된 자연이미지로써 구체화된다. 본인은 이러한 이미지를 더욱 직관적이고 설득력 있게 제시하기 위하여 네온사인의 이미지를 사용하였다.

자연경물을 사실적으로 묘사하기보다 자연경물을 닮은 네온사인을 그리는 형식을 택한 이유는 첫째, 실제 자연이 아닌 가공된 자연을 표현하고자 함이다. 이상화란 실제 그대로가 아닌 특정 시각이나 관념으로 인해

---

52) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.140

53) 오르페가 이 가세트, 위의 책, p.142

(또는 특정시각이나 관념을 위해) 미화되고 조작되는 과정이기 때문이다. 본인은 현대의 소비적 시각과 간편한 사용에 대한 선호를 드러내기 위하여 네온사인의 형태로 단순화, 무생물화 된 이미지를 표현하였다.

둘째로는 네온사인의 용도가 주로 어떤 것을 광고하고 홍보하기 위해 쓰인다는 점이다. 인간-방문자 또는 소비자-의 방문을 기다리고, 쉽게 발견되기 위하여 스스로 빛을 내어 노출하는 가상풍경<sup>54)</sup>을 표현하기 위해 자연이미지를 네온사인처럼 가공하여 그려냈다.

셋째로 네온사인은 전원 스위치만으로 쉽게 나타나고 사라진다는 점에서다. 이미지를 쉽게 만들어내고 또 쉽게 없앨 수 있다는 네온사인의 특성이 가상의 풍경과 닮아있다고 생각한다. 신이 세상을 창조한 재료가 바로 빛<sup>55)</sup>이었다. 신은 세상을 창조하고 작가는 화면 속의 세상을 창조하는데, 신이 만든 세상-자연-을 닮도록 본인이 화면 속에 창조한 세상-가상풍경-속에서 스스로 빛을 내는 네온사인은 ‘가상 속 가상현실’을 뜻한다. 만들고 사용하는 가공과 소비의 과정에서 편의성이 강조된다는 측면에서도 네온사인의 이미지가 현대인의 이상향이라는 주제를 표현함에 적합하다고 생각하여 본인은 네온사인의 이미지로 변형된 자연이미지를 작업의 소재로 사용하였다. 그래서 본 연작의 제목을 ‘Found’라고 지었는데, Found는 ‘찾다’라는 뜻의 영단어인 Find의 과거형 단어으로써, 본인 작업의 제목으로 쓰이면서 ‘한때 찾았지만 다시는 찾을 수 없는 이상향’을 뜻한다. 또한 Found는 만들다, 설립하다는 뜻을 가진 영단어이

---

54) 하이데거는 궁극적으로 ‘드러남의 장소’로서 “밝힘(Clearing(*Lichtung*))”이라는 개념을 제시한다. “밝힘”은 현존재를 넘어선 하나의 경계이다. (하이데거가 내재성의 구성적인 부재를 지시하기 위하여 ex-ist(밖에/결여-존재함)로 기술한 것처럼) 사실, 현존재는 “밝힘”안에서 현존하게 되는 것은 ‘존재(Being)의 드러남’이다. (제이 에멀링, 앞의 책, p.257)

55) 오르페가 이 가세트, 앞의 책, p.205

창세기 1:3-5 “하나님이 가라사대 빛이 있으라 하시매 빛이 있었고 그 빛이 하나님께 보시기에 좋았더라 하나님이 빛과 어두움을 나누사 빛을 낮이라 칭하시고 어두움을 밤이라 칭하시니라 저녁이 되며 아침이 되니 이는 첫째 날이니라”

기도 해서 ‘인위적으로 만들어진 이상향’이라는 본인 작업의 주제를 설명하기도 한다. 덧붙여, <Found> 연작에서 【작품 21】, 【작품 22】, 【작품 23】 과 같이 <환영>이라는 제목을 많이 썼는데, 본인의 작업 속에 그려진, 실제로는 없는 가상의 환영(幻影)이 방문자를 환영(歡迎)한다는 의미에서 사용된 것이다.



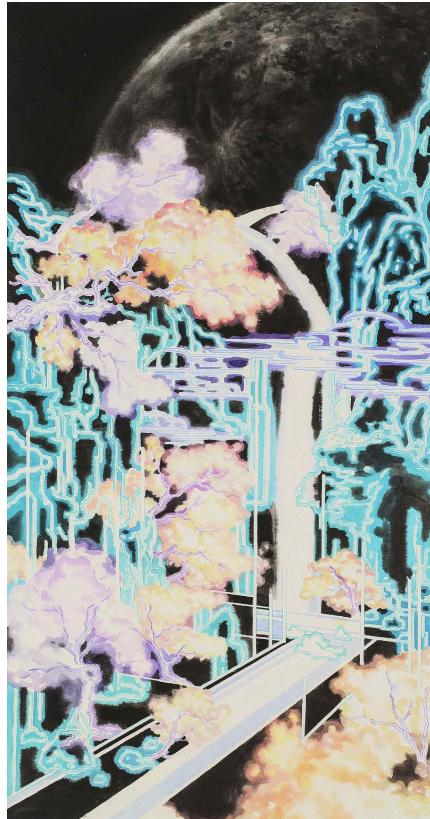
【작품 21】 <환영-파초도>, 30cm × 30cm, 한지에 수묵채색, 2017



【작품 22】 <환영-숲>, 30cm × 30cm, 한지에 수묵채색, 2017

위의 【작품 21】 과 【작품 22】 는 전통 동양화의 자연이미지를 네온사인으로 변형하여 그린 본인 작업의 예시이다. 이처럼 본인이 네온사인으로 그려낸 자연경물의 이미지는 주로 전통 동양화에서 묘사되는 자연의 도상을 차용한 것이다. 현대적인 요소인 네온사인으로 전통 동양화의 이미지를 표현한 이유는, ‘전통적으로 이상적으로 인식되는 자연이미지’를 통해 이상향에 대한 현대의 관념을 시각화하기 위함이다. 또한 이는 감상자로 하여금 본인이 묘사한 이미지-전통 동양화의 자연이미지가 스스

로 빛을 내는 네온사인처럼 그려진 -로부터 생경한 느낌을 들게 하여 작업의 주제에 대해 궁금증을 가지고 생각할 수 있게 만드는 장치의 역할도 한다.



【작품 23】 <환영-폭포>,  
134cm × 70cm,  
한지에 수묵채색, 2017

본인의 작업 속에서 무생물화 되어 네온사인처럼 표현된 자연이미지를 더욱 강조해서 드러내기 위하여 실제 자연을 닮은 -자연스러운- 이미지를 함께 배치하여 구성하기도 하였다. 본인이 위의 【작품 23】에 표현한 네온사인 산수 이미지의 뒤 쪽 어둠 속으로 보이는 달의 이미지가 그 예다. 사실적으로 묘사된 달의 이미지는 기하학적으로 구획되고 빛을 받



하는 광고판처럼 묘사된 이미지의 인위적인 성질과 대조되어 서로를 강조하는 역할을 한다.

다음의 【작품 24】에 표현된 네온사인 이미지와 밤바다의 이미지도 같은 의도에서 작업한 것이다.

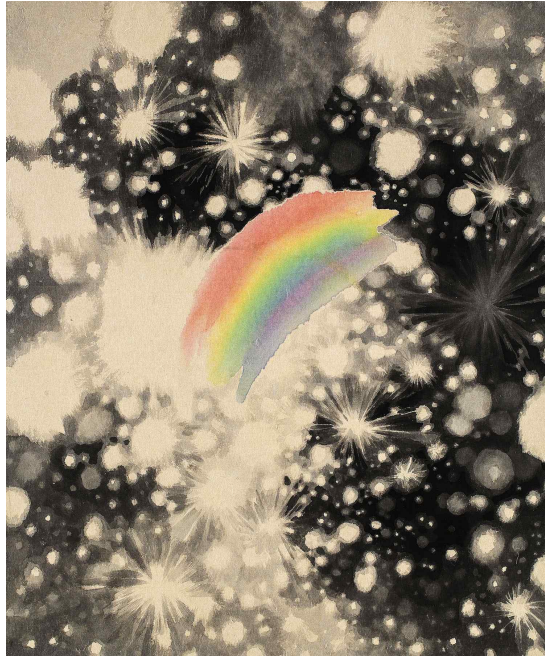


【작품 24】 <쉽게 찾은 풍경-밤바다>, 130cm × 380cm, 한지에 수묵채색, 2017

【작품 24】는 태양과 암석, 구름 그리고 파초를 상징하는 네온사인이 어두운 밤바다 위에 떠있는 비현실적인 풍경을 표현한 작업이다. 자연 이미지를 도안화하여 만든 네온사인 이미지는 빛과 어둠의 번짐 속으로 묘사된 밤바다 수면의 이미지와 대비되게끔 작업하였다. 또한 수면에 비친 네온사인의 그림자를 수평선과 사다리꼴 등의 기하학적인 형태로 그려서 사실적인 묘사와 비현실적인 표현이 한 화면 안에 배치되어 조화되도록 하였다.

모든 것이 완전하고 완벽한 상태란 모두가 바라는 것이지만 지극히 비현실적인 바람이듯이, 이상향이란 누구나 찾아가고 싶은 곳이지만 어디에도 없는 공간이다. 완전하고 완벽한, 그러나 그 점 때문에 비현실적으로 보여서 그것이 인위적으로 가공되어 만들어졌다는 느낌이 여실히 드

는 가상풍경의 표현을 위하여 본인은 실제 자연의 세계에서는 병존할 수 없는 소재를 한 화면에 구성하였다.



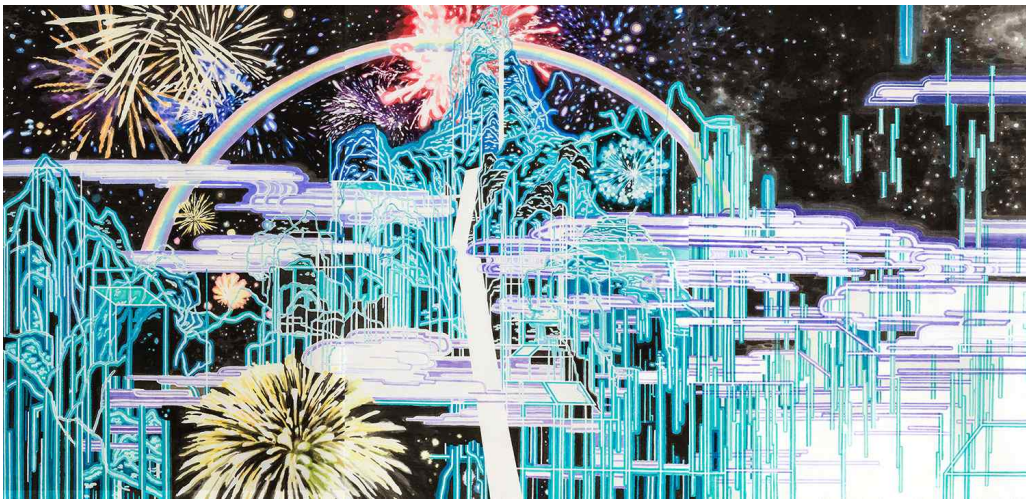
【작품 25】 <별밤에 무지개>, 90cm × 65cm, 한지에 수묵채색, 2017

위의 【작품 25】는 별이 빛나는 밤하늘에 무지개가 떠있는 풍경을 그린 작업이다. 실제 자연에서는 일어날 수 없는 상황을 묘사함으로써 이 풍경이 인위적으로 가공된 것임을 강조하였다. 또한 대체로 긍정적인 대상으로 인식되는 ‘별이 빛나는 밤하늘의 이미지’와 ‘무지개’를 한 화면 안에 배치함으로써 이 어디에도 없는 풍경이, 불가능하고 비현실적인 바람이지만 희망하게 되는 이상을 표현하였음을 드러내었다.

같은 의도로 【작품 26】에서는 밤하늘에서만 볼 수 있는 불꽃이 낮에만 볼 수 있는 무지개와 함께 있는 화면을 구성하였다. 밤하늘을 수놓는 불꽃들과 그 사이를 가로지르며 호를 그리는 무지개를 배치하여 환상적

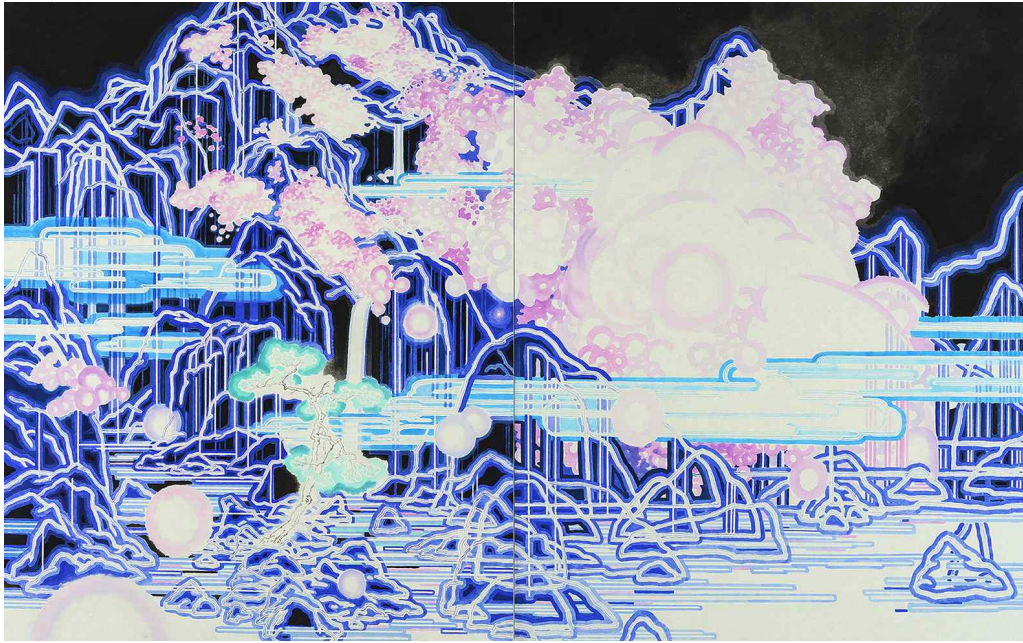


이고 비현실적인 느낌을 주도록 표현하였다. 그리고 그 풍경을 배경으로 한 산수 이미지를 전통 동양화의 표현 형식을 연상하게 하는 이미지와 기하학적이고 도식화된 이미지를 결합하여 구성하였다. 그리고 그 이미지들을 네온사인처럼 묘사하였다. 이 작업의 구성 요소들은 하나하나 따로 보면 모두 인위적인 이미지들이지만 그것들이 모여서 자연의 이미지를 연상하게끔 함으로써 <Found> 연작의 주제를 표현하였다.



【작품 26】 <We welcome you>, 190cm × 390cm, 한지에 수묵채색, 2017

네온사인 산수로 표현된 가상풍경과 그것을 통한 이상향에 대한 탐구라는 주제를 시각화하고자 무릉도원의 고사를 그림의 소재로써 인용하기도 하였는데, 그 작업이 【작품 27】이다. 산수를 상징하는 푸른빛 네온사인 위로 복숭아꽃을 상징하는 분홍빛 이미지들이 배치되어 있는 풍경을 그려서 「도화원기」에 묘사된 무릉도원의 입구 이미지를 표현하였다. 네온사인처럼 그려진 전통 동양화 형식의 소나무를 함께 구성하여 이 풍경이 전통적인 동양의 이상향에 대한 현대화된 표현임을 유추할 수 있도록 하였다.



【작품 27】 <강가에 배를 묶고>, 160cm × 260cm, 한지에 수묵채색, 2017

이로써 자연에 대한 인간의 이상적 인식과, 편의와 목적을 위해 자연을 가공하고 소비하는 태도 그리고 이상향에 대한 탐구로부터 비롯된 본인 작업의 내용을 서술하였다. 그리고 본인 작업들을 크게 네 가지의 연작으로 분류하여 작업이 변화되어 온 흐름을 살펴보았다. 또한 작업의 내용에서 본인이 가지는 자연관, 즉, 동아시아의 자연관을 닮아있으면서도 현대의 소비적인 시각에 영향을 받으며 실제 경험에서 비롯된 자연에 대한 인식이 설정되어 있음을 확인했다. 이어질 IV장에서는 이러한 내용을 작업으로써 시각화하기 위해 사용한 조형적 특징과 재료 및 기법 등에 대해 설명할 것이다.

## IV. 조형적 특징 및 재료 기법

작품에 대하여 제대로 파악하기 위해서는 작품의 내용과 형식을 살펴보아야 하고 또한 그 내용과 형식을 어떠한 재료와 기법을 이용하여 표현했는지도 함께 분석해야 한다. 작품의 내용과 형식은 실제 작업의 방법론, 즉 재료와 표현기법에서 완성되기 때문이다. 앞선 III장에서 본인 작업의 내용과 표현 형식에 대해 네 가지의 연작들로 분류하여 설명하였는데, 본 IV장에서는 앞서 소개한 본인의 연작들에 근거하여 조형적인 특징과 사용된 재료 및 기법에 대해 서술하고자 한다.

### 1. 한지와 수묵채색기법

본인이 작업에 주로 사용하는 재료와 기법은 한지에 수묵 또는 채색을 하는 것이다. 이는 동양화의 전통적인 재료와 표현기법인데, 이를 사용하는 이유는 비단 본인이 동양화를 전공하고 있기 때문만이 아니다. 전통 동양화의 재료와 기법이 본인 작업의 주제 표현에 있어서 적당하다고 판단될 때 사용하고, 다른 재료나 기법이 적합할 때는 그를 선택하거나 전통 재료 및 기법과 혼합하여 쓰기도 한다. 석도(石濤) 또한 전통이라는 것을 하나의 방법으로 알아서 그대로 하지 않으며 지금에 알맞게 변화시켜야 한다고 역설했다.

‘옛것’이라는 것은 어떤 것을 인식하는 것의 수단(방법)이다. ‘변화’라고 하는 것은 수단이 수단일 뿐임을 알고 그대로 하지 않는다. 옛것을 갖추고 변화해야 한다.<sup>56)</sup>

56) 石濤, 『苦瓜和尚畫語錄』 變化章 第三, “古者識之具也, 化者識其具而不爲也. 具

그러나 변화라는 것은 옛것, 즉 전통을 바로 알아야만 가능한 것이다. 그러므로 전통을 배우고 활용하는 올바른 자세란 다음과 같다.

고로 군자는 옛것을 빌려 오늘을 연다. 다시 말하면, 경지에 이른 사람에게는 법이 없다. 그러나 법이 없는 것이 아니고, 법이 없으면서도 또 법에 들어맞는 것이 지극한 법이다. 모든 일에는 법칙이 있으면 반드시 상황에 따른 임기응변이 있고, 법이 있으면 반드시 변화가 있다. 법칙을 제대로 다 알면 임기응변으로 변화시킬 수 있다. 법을 다 알게 되면 변화에 뛰어나게 된다.<sup>57)</sup>

본인이 전통 동양화의 재료와 기법을 주로 사용하는 이유는 ‘자연이미지를 이용한 이상화된 가상풍경의 제작’이라는 작업의 주제에 있어서 동양 문화권의 전통적인 자연관의 영향을 담아내기에 알맞기 때문이다. 이와 더불어 전통적 동양의 자연관과 대비되는, 현대 도시의 소비 문화적 시각을 역설적으로 드러내고 강조하기에 효과적이라고 판단했기 때문이다.

본인은 특히  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작의 제작에 있어서 동양화의 전통적인 재료와 기법에 집중하여 작업하였다. 전통 동양화의 표현 기법을 사용할 때, 바탕재가 되는 한지 종류의 선택은 작업의 방식에 따라 달라진다. 수묵의 번짐과 담채의 효과를 이용하는 작업을 할 때에는 비교적 두께가 얇은

---

古以化”

57) 石濤, 앞의 책, “故君子惟借古以開今也. 又曰, 至人無法, 非無法也, 無法而法乃爲至法, 凡事有經必有權, 有法必有化. 一知其經, 卽變其權, 一知其法, 卽功於化”

화선지, 연선지 또는 순지 등을 사용하였다. 채색을 두텁게 쌓아 올리거나 아크릴 등의 재료를 쓸 때, 또는 콜라주와 전사 등의 작업을 할 경우에는 비교적 두께가 두꺼운 이합장지나 삼합장지 등을 선택한다. 그리고 장지를 사용할 경우에는 아교포수, 즉 아교와 백반을 녹인 물로 바탕처리를 한 후에 작업을 시작한다.

본인은  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작을 제작할 때, 주로 아교포수를 한 장지에 먹과 채색을 쌓아 올리는 기법을 사용하였는데, 대자연의 넓고 깊은 공간감을 표현하기에 가장 효과적인 기법이라고 생각했기 때문이다. 이는 재료의 특성을 실험한 결과로부터 선택한 것이다. 흡수력이 좋은 한지에 수용성 안료와 수묵을 스며들게 하면서 차차 먹이나 채색을 쌓아나가는 작업방식이, 캔버스나 켄트지와 같은 서양화의 바탕재위에 없어서 표현하는 기법에 비해 심원한 공간표현에 있어 적합하다고 판단하였다.

한지는 특유의 제작 방식, 즉 습지 2장을 떼서 서로 반대 방향으로 엇갈리게 겹쳐 1장의 종이를 만든다. 따라서 이때 제조된 한지는 기본적으로 이합지로 질기고 강하다.<sup>58)</sup> 두 장 또는 세 장씩 겹쳐 만들어 두께가 두꺼운 장지의 경우에는 흡수력이 좋지만 채색이나 수묵을 여러 겹 겹쳐서 표현할 때 물의 양을 잘못 조절하면 발색이나 발묵이 혼탁해지거나 종이의 섬유질이 상하여 표면에 손상이 가기 쉽다. 따라서 본인은 안료나 먹의 양에 비해 물의 양이 많은, 농도가 옅은 채색이나 담묵을 이용한 표현부터 완료한 후, 그 위에 점차 짙은 농도의 채색이나 수묵을 단계적으로 쌓아올리며 작업하였다. 이러한 작업 방식에 대해서 이어지는 2절에서 설명하도록 하겠다.

---

58) 이승철, 『종이만들기』, 학교재, 2001, p.32



## 2. 단계별 채색과 종이테이프

본인의 작업에서 대자연의 심원한 공간감을 표현하기 위한, 옅은 농도의 채색 또는 수묵부터 점차 진한 농도로 작업하는 단계별 채색과 종이테이프 기법에 대해 서술하고자 한다. 우선 단계별 채색 기법에 대해 설명할 것인데, 이를 위해 아래의 [도판 16]의 밤하늘의 별들과 유성을 묘사한 부분을 예로 들어 살펴보도록 하겠다.

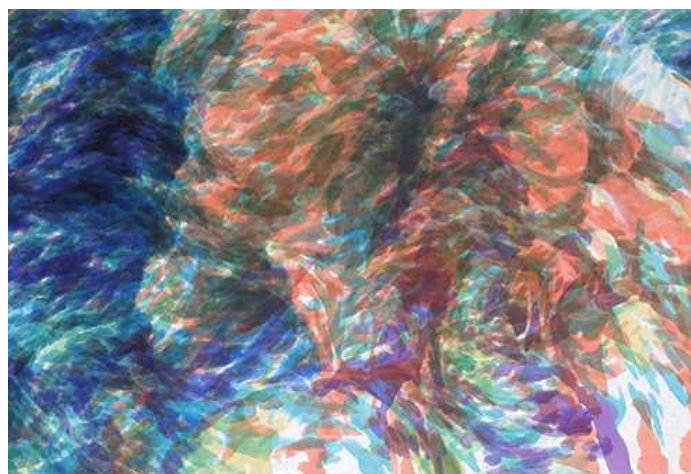


[도판 16] 【작품 3】의 부분

본인은 밤하늘의 별들과 유성의 빛나는 느낌을 표현하기 위하여 밝게 묘사되어야 할 부분들을 남기면서 채색하는 방식을 택하였다. 한지는 그 위에 수용성 안료나 먹 등을 올리면 바로 흡수되어 지워지지 않는다. 바탕칠을 한 후에 호분(胡粉)과 같은 하얀색 안료를 쌓아 올려 명도가 밝은 채색을 하는 방식이 있지만, 그 경우 호분 등을 칠한 부분과 그렇지 않은 부분 사이에 안료의 두께 차이가 생기게 된다. 안료가 두껍게 칠해진 부분이 표면으로 분리되는 느낌을 주게 되어 하나의 공간을 표현함에 있어서 방해가 되기도 한다. 따라서 본인은 그와 같은 표현 기법을 사용

하지 않고, 아교포수를 마친 장지 위에 얇은 채색부터 짙은 채색까지 수 단계를 거쳐 작업하였다. 이것이 넓고 깊은 하나의 공간 속에서 다양한 명도로 빛나는 별들과 유성을 표현하기 위한 기법의 선택이었다. 가장 밝게 보여야 하는 부분은 종이 그대로를 남기면서 가장 얇은 단계의 채색을 하고, 그렇게 채색한 부분을 어느 정도 남기면서 그보다 조금 짙은 단계의 채색을 하는 방식이다. 이러한 단계가 세분화되고 많아질수록 화면에서 느껴지는 공간감의 깊이가 깊어지기에 작업 공정을 섬세하게 나누어 작업하였다.

이러한 단계별 채색의 과정에서 최종적으로 표현하고자 하는 색의 보색으로 채색하는 단계를 거쳤는데, 이는 보다 깊이 있고 풍부한 색감을 구현하고자 하기 위함이다. 이것은 전통 동양화, 특히 인물 초상화의 제작에서 피부나 옷감의 색을 자연스럽게 표현하기 위하여 사용한 배채(背彩) 기법을 변용한 것이다. 배채법은 견화 등의 제작에서 화면의 뒷면에 칠한 채색이 앞면에 배어나오게 유도하는 기법이다. 본인은 뒷면에 채색하지는 않지만, 한지에 수용성 안료로 물들이며 채색할 경우 앞선 채색이 그 위에 칠한 채색에 비쳐보이게 되는 점을 활용하였다. 이런 과정을 거쳐 혼합되는 채색의 효과를 얻고자 하였다.



[도판 17] 【작품 4】의 부분

[도판 17]을 보면, 거대한 해저 동굴과 그 안을 흐르며 지나가는 해류를 색색의 필치들로 중첩시켜 표현한 것을 볼 수 있다. 서로 보색의 관계에 있는 색채들을 부분적으로 겹치기도 하고 겹치지 않게 표현하기도 하면서 채색하였다. 몇 가지 색채의 분채 안료를 이용하여 그것을 화면 위에서 병치 혼합함으로써 작품을 멀리서 감상할 때와 가까이에서 관찰할 때에 다르게 느껴지게끔 표현하였다. 가까이에서 보면 색색의 점과 선들이 모였다가 흩어지는 모습이 관찰된다. 이를 멀리서 보면 그 점과 선들이 합쳐져서 이루는 동굴의 이미지와 해류의 표현이 보이도록 유도하였다.

이러한 단계별 채색 기법과 함께 사용한 것이 종이테이프다. 종이테이프는 붙였다가 떼는 것이 용이하여 화면상에 본인이 의도한 형태를 남기면서 채색하고자 할 때에 사용하였다. 한지에 종이테이프를 붙이고 그 위를 채색하면 테이프가 붙어있던 부분은 채색이 스며들지 않아서 테이프를 붙여 만든 모양을 남겨가면서 작업할 수 있다. 앞서 [도판 17]을 살펴보면 단계적인 채색 기법에 대해 서술하였는데, 그러한 단계별 채색기법과 종이테이프를 번갈아 가며 작업하면 다양한 명도와 색채로 기하학적인 이미지를 표현할 수 있다. 이러한 기법으로 작업한 예가 다음의 **【작품 28】**이다.





【작품 28】 <조립된 휴식-오로라>, 162cm × 130cm, 한지에 수간채색, 2014

【작품 28】은 색색의 육면체 형태들이 조립되어 밤하늘의 오로라를 그려내는 풍경을 표현한 것이다. 인위적인 가공을 거친 자연이미지를 묘사하기 위하여 육면체들을 일정한 크기와 모양으로 표현하였는데, 이를 위해 종이테이프를 사용하였다. 폭이 좁은 종이테이프를 육면체의 외곽선을 따라 붙이고 채색을 하였고, 각 육면체들에 채도와 명도 변화를 주었다. 이러한 작업은 아주 연한 색부터 검정에 가깝게 어두운 색까지 여러 단계를 나누어 채색하면서 각 채색단계 사이에 종이테이프 작업을 하여 표현하였다. 그림 완성 후, 채색을 하기 전에 붙여둔 종이테이프를 제거하면 바탕의 종이색이 그대로 남아있고, 비교적 어두운 채색까지 마친 후에 붙인 종이테이프를 제거하면 진한 색채 사이로 흐릿한 선이 남게 된다.



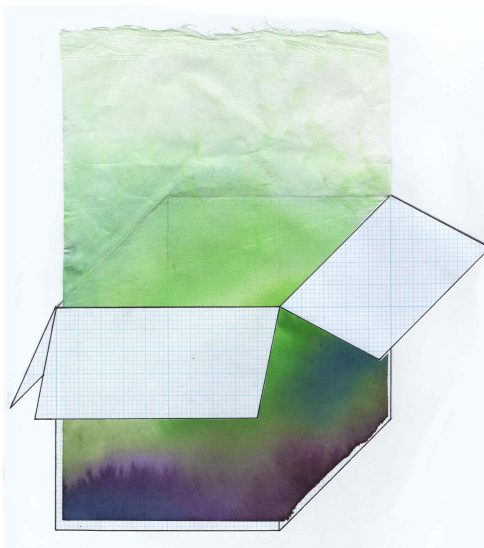
【작품 29】 <매화와 달>, 101cm × 93cm,  
한지에 수묵채색, 2017

【작품 29】의 매화의 형상을 한 네온사인의 빛이 수면위에 비치는 모습을 표현한 부분에서도 이와 같은 종이테이프를 이용한 채색 기법을 사용하였다. 수면위의 빛으로 묘사된 부분이 물 위의 네온사인의 형태와 색깔을 그대로 반영하도록 종이테이프의 위치와 굵기, 길이, 붙이는 단계 등을 고려하여 작업하였다. 이러한 표현을 통해, 매화 모양의 네온사인과의 밤바다의 이미지가 자연스럽게 조화되는 것처럼 보이다가도, 수면에 비친 빛의 기하학적 형태로 인하여 비현실적인 느낌을 줄 수 있도록 의도하였다.

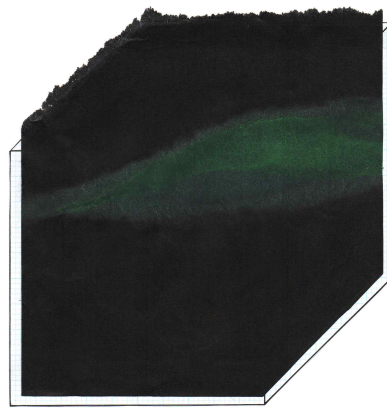
이처럼 종이테이프를 사용하여 직선적인 형태를 단계적으로 채색하며 표현하는 기법에 대해서도 알아보았다. 이어지는 3절에서는 본인 작업에서 특징적인 조형으로 드러나는 선과 육면체 등의 기하학적 형태들에 대하여 서술하도록 하겠다.

### 3. 기하학적 형태-선과 육면체

인간의 소비 목적을 위하여 인위적으로 가공된 자연이미지를 표현하면서 본인이 사용한 특징적인 조형으로 기하학적인 형태가 있다. 자연에서는 잘 발견되지 않는 기계적인 직선, 그리드(grid)와 육면체 등의 형태를 이용하여 주제의식을 표현하고자 하였다. 특히 <The boxes> 연작에서는 한지와 함께, 그리드가 그려진 방안지를 바탕으로 선택하여 사용하였다. 인간의 이용 목적으로 가공되는 자연이미지를 표현하기 위하여, 설계도 등의 제작에 쓰이는 방안지 위에 자를 대고 선을 그어 기하학적이고 기계화된 이미지를 만들고자 했다. 그러나 방안지는 수용성 재료의 번짐이나 흡수에는 적합하지 않으므로 수용성 재료로 표현하고자 하는 이미지는 한지에 따로 그려서 방안지 위에 붙이는 방식으로 작업하였다. 아래의 【작품 30】 과 【작품 31】 이 그 예다.



【작품 30】 <The box>, 약 30cm × 25cm, 방안지와 한지에 수채물감과 펜, 2013



【작품 31】 <The box>, 약 20cm × 20cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013

소비와 가공을 목적으로 상자에 수집되어 보관되고 운반되는 자연이미지의 시각화를 위해, 본인은 상자의 이미지를 방안지 위에 자를 대고 펜으로 그어 표현하였고 그 상자 속에 담긴 자연이미지는 한지에 그려서 상자 이미지 위에 붙였다. 이 작업에서 상자는 인위를 상징하고 상자에 담긴 이미지는 자연을 상징한다. 이러한 대조적인 이미지의 표현을 위해 일정한 간격으로 그리드가 그려진 모눈종이와, 물감이 흡수되고 번지며 구겨지기도 하는 한지라는, 성질이 상반된 재료를 함께 사용하였다.

<The boxes> 연작에서부터 사용한 기하학적인 형태로 인위와 가공을 표현하는 기법을 변화·발전시키면서 <조립된 풍경> 연작을 작업하였다. <조립된 풍경>은 상자 형태에 맞추어 재단된 육면체의 자연이미지들을 조립하는 형식의 연작이다. 이 연작을 작업하면서 앞서 서술한 종이테이프를 함께 사용하였다. 여기서 종이테이프의 역할은, 방안지의 사용에서 그리드를 따라 선을 긋던 표현을 한지 위에서 가능하게 한다는 점이다. 일정한 폭을 지닌 종이테이프를 한지 위에 붙여두고 그것을 가이드라인 삼아서 기하학적인 형태를 그릴 수 있다. 연필 등의 재료와는 달리, 종이테이프를 구획을 나눠 표시할 경우 완성 후에 테이프를 떼어내면 흔적이 남지 않는다는 점을 이용하였다. 종이테이프를 이러한 방식으로 사용하여 기하학적 형태를 표현한 예로 다음 [도판 18]을 들 수 있다.



[도판 18] 【작품 26】의 부분



[도판 18]과 같이 네온사인으로 표현된 수평선들과 수직선들을 복잡하게 교차시키고 중첩시켜서 이미지를 구성한 부분에서, 밑그림의 흔적을 남기지 않고 직선 형태를 표현하기에 손쉬운 종이테이프가 이러한 작업에 적합하였다.

이처럼 직선과 육면체 등의 기하학적인 형태들을 반복적으로 중첩시키며 구성하여 인위적으로 가공된 자연이미지이자 실제 자연의 유사품으로써의 가상풍경을 표현하였다. 나아가 실제 자연이미지로부터의 복제와 가공을 거친 유사품의 생산과 자연이미지의 상품화라는 내용을 시각화하기 위하여 사용한 기법들에 대해서 이어지는 4절에서 서술하고자 한다.

#### 4. 이미지의 복제-전사와 라벨

전사 기법은 이미지를 인쇄하여 그것을 휘발성 용매에 적신 다음, 화면 위에 긁어내어 옮기는 표현 기법이다. 본인은 이 기법을 어떤 대상을 사실적으로 묘사하거나, 주관적으로 표현하지 않고 그것의 복제된 느낌을 강조하고자 할 때 주로 사용하였다. 이 기법으로 표현된 부분은, 안료를 쌓아서 그린 것이 아니기 때문에 잉크의 고르고 평평한 질감으로 인해 이미지의 입체감이나 공간감이 일정부분 상실된 느낌을 준다. 또한 같은 이미지를 한 화면 안에서 반복적으로 전사하게 되면, 복제된 이미지라는 점을 강조할 수 있다.



[도판 19] 【작품 16】의 부분

위의 [도판 19]를 보면, 좌측 부분에 바위산의 이미지를 반복적으로 복제한 육면체들로 구성하였다. 이 부분의 표현은, 우측에 그려진 식물과 폭포수의 이미지와 대조되어 기계적으로 복제되고 규격화된 이미지로 보이게끔 작업하였다.

자연은 완전히 동일한 형태를 가지지 않으며 서로 조금씩 다르다. 그러나 인위적으로 가공한 자연이미지는 얼마든지 똑같이 복제될 수 있다.<sup>59)</sup> 또한 대량생산되는 한 가지의 상품은 모두 그 질량과 규격 등이 같아야 한다. 따라서 본인은 일정한 형태를 가진 다수의 자연이미지의 표현이 ‘인위적으로 가공된 자연이미지의 소비’라는 내용을 전달하기에 적합하다고 생각했다. 그래서 사용한 재료 및 기법이 라벨 작업이다.



[도판 20] 【작품 7】의 설치장면 3

59) 작품을 수차례 복제하는 것은 유일한 존재를 다수의 존재mass existence로 대체한다. (사무엘 웨버, 「대중매체아우라; 혹은 발터 벤야민의 글에서 논의되는 예술, 아우라, 그리고 매체Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin」, 1996, p.104) 원작에 아우라를 부여하는 역사적 시간과 장소로부터 원작을 뿌리째 뽑아내면서도, 복제가능성은 원작의 아우라에 의존한다(그렇지 않다면 원본을 복제하는데 아무런 관심이 없으리라) (제이 에멀링, 앞의 책, p.167)

인간의 편리하고 손쉬운 소비를 위해 가공되어 상품화된 자연이미지라는 내용을 표현하기 위하여 대량생산된 상품처럼 보이는 형식의 작업이 적합하다고 생각하였다. 그래서 통조림 캔에 본인이 제작한 라벨을 붙여서 실제 슈퍼마켓에 진열되어 있는 다른 통조림 캔들 속에 설치하는 작업과 전시 방식을 택하였다. 자연이미지를 묘사한 본인의 그림을 스캔하고, 그 위에 브랜드 이름과 제품명 등을 담은 문구와 기호 등을 작업하여 라벨지에 출력하였다.



[도판 21] 【작품 7】의 라벨

이러한 라벨은 동일한 디자인을 대량으로 복제 생산해낼 수 있기에 본인이 의도한 작업 내용의 표현에 사용하였다.

이처럼 표현하고자 하는 주제와 소재에 따라 전통 동양화 기법과 방안지, 종이테이프 등의 다양한 재료의 사용, 기하학적 형태로 가공한 자연 이미지의 조형과 전사기법과 라벨 작업 등을 다양하게 구사하였다. 그리하여 본인 작업의 내용과 표현이 알맞게 조화될 수 있도록 노력하였다.

## V. 맺음말

본인 작업에서의 주제의식의 형성과 그것을 시각적으로 표현하고자 선택하고 구성한 소재와 형식 그리고 재료와 표현 기법의 유기적인 작용에 대하여 살펴보았다. 그리고 동양화의 전통적인 사상과 표현 형식, 재료 및 기법에 대한 연구가 본인이 경험하는 현재에 관한 사유를 거쳐 본인 작업에서 어떻게 변용되는지를 고찰하였다.

동아시아의 전통적 자연관과 현대사회의 소비 문화적 시각을 함께 가진 본인이 관찰하고 해석하여 표현하는 자연이미지에 대해 본인의 작업들을 크게 네 가지의 연작으로 분류하여 분석해 보았다. 실제경험으로 비롯된 대자연 이미지의 재현 욕구로 시작한  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  연작에 관한 설명을 통하여 본인이 우주, 행성, 밤하늘과 심해동굴, 섬, 빙하 등의 자연이미지를 소재로 한 작업을 하게 된 동기에 대해 서술하였다. 본인이 자연을 감상하며 경험한 고독과 성찰의 시간을 일상에서도 가지기 위하여 자연이미지를 화면에 그려내고 즐기는 과정에 대해 설명하였다.

이러한 본인의 표현 의도를 스스로 돌아보며, 자연이미지를 소유하고 감상하고자 하는 본인의 욕구와 필요에 의해 자연이미지가 가공된다는 점에 주목하였다. 그리하여 본인이 ‘자연이미지의 인위적 가공과 소비’라는 주제로 이어서 작업한 흐름을 살펴보았다. 인간의 소비 목적을 위해 가공되는 자연이미지라는 내용을 표현하기 위하여 상품화된 자연이미지를 통조림 캔에 라벨 작업으로 제작한  $\langle \text{Canned landscape} \rangle$  연작에 대해 서술하였다.

그리고 이러한 ‘자연이미지의 소비를 위한 가공’을 표현하는 본인의 작업이 ‘자연이미지의 감상을 위한 가상풍경의 제작 과정과 유희’에 대한 탐구로 연결된 것을 설명하였다.  $\langle \text{The boxes} \rangle$  연작과  $\langle \text{조립된 풍경} \rangle$



연작을 살펴보며 수집과 재단, 편집 등의 가공 과정을 거친 자연이미지를 재료로 하여 가상풍경을 만들고 즐기는 본인 작업의 내용을 서술하였다.

이어서 가상풍경의 제작에 있어서 가공되고 소비되는 이상적인 이미지와 그것이 실재를 대체하는 과정에 대한 탐구 그리고 이상향의 의미에 대한 고찰을 <Found> 연작을 통해 서술하였다. 스스로 그러한 자연이 아닌, 방문자 또는 소비자를 위해 존재하고 환영하는 가상의 자연이미지의 묘사를 위해 네온사인 이미지를 활용한 <Found> 연작의 특징에 대해 소개하였다.

이렇게 연대기 순으로 네 가지 연작들의 내용을 돌아보며 본인의 주제 의식이 변화해 온 흐름의 방향과 그 이유를 되짚었다. 그 결과 자연이미지의 편리한 소비를 위하여 인위적으로 가공하여 만들어낸 가상풍경과 그것의 이상화라는 맥락을 가지고 전체 작업의 내용들을 돌아볼 수 있었다. 또한 본인의 작업 내용이 본인의 사회·문화적 정체성과 경험으로 인한 시각으로 말미암은 주제의식으로부터 비롯되었다는 사실을 연구를 통해 검증하였다.

본인 작업에서 나타나는 동아시아의 전통적 자연관의 영향과 전통적인 표현 재료 및 기법의 사용이라는 점에서, 본인은 본인의 작업이 전통의 모방이나 답습의 형태로 보이지는 않는지 줄곧 자문했다. 따라서 본 논문 연구를 통하여 본인의 작업에서 전통적인 표현의 형식이나 기법을 사용하는 의미와 당위성을 분석하였다. 앞서 본인 작업의 내용이 변화되고 구체화되어온 과정을 네 가지 연작으로 분류해서 살펴보았듯, 작업 내용의 표현에 있어서도 각 연작들에 나타나는 조형적 특징과 사용한 재료 및 기법에 대해 짚어보았다. 한지에 수묵과 채색을 사용한 전통적인 재료기법의 사용부터 종이테이프와 전사 작업, 라벨 제작 등의 방법 등을 사용한 점을 돌아보며 전통의 현대적 변용에 대한 본인의 방식을 모색하였다.

본고를 작성하면서, 종과 횡을 살피며 좌표 상의 위치를 찾듯이 작업의 주체로서 본인의 정체성을 과거와 현재, 동양과 서양 등의 영향으로부터 두루 살피며 확인할 수 있었다. 동아시아 문화권에서 생활하고 연구하는 동양인으로서의 본인이 생각하고 창작하는 작업의 내용과 형식이 관습적으로 변질되지 않도록 스스로를 꾸준히 점검할 것을 다짐하였다. 또한 작가로서의 본인의 정체성과 주제의식을 정리하면서 그를 가장 효과적으로 시각화할 기법과 재료를 선택한 과정을 돌아보았다. 이를 통해 앞으로의 작업에 대한 지향점을 조망할 수 있게 되었다. 동양화의 전통적인 재료 및 기법에 대한 연구, 특히 한지에 수묵과 채색안료를 사용하는 평면작업에 앞으로도 집중하면서 전통 산수화에 대해 공부하여 이를 본인의 작업에 활용할 계획이다. 이와 함께, 본인이 수묵담채로 표현한 <네온사인 산수> 작업을 조명과 발광안료 등의 다양한 매체 및 재료를 사용하여 변화, 발전시킬 생각이다. 본 논고의 작성을 통해 얻은 창작과 연구에 대한 의지를 실천으로 옮겨 발전시키고자하는 과제를 스스로에게 기쁜 마음으로 주었다.

## 참 고 문 헌

### 고문헌 및 문집류

- 『論語』 孔子.  
『周易』  
『林泉高致』, 郭熙·郭思.  
『歷代名畫記』, 張彦遠.  
『南田畫跋』, 恽格.  
『畫史』, 米芾.  
『陶淵明集』, 陶淵明.  
『苦瓜和尚畫語錄』, 石濤.

### 국내서

- 강관식, 『중국회화이론사』, 미진사, 1989.  
국립중앙박물관, 『산수화 이상향을 꿈꾸다』, 국립중앙박물관, 2014.  
김명진 외, 『동과서』, 위즈덤하우스, 2008.  
안휘준, 『안견과 몽유도원도』, 사회평론, 2009.  
\_\_\_\_\_, 『한국의 미술과 문화』, 시공사, 2000.  
오병남, 『미학강의』, 서울대학교출판부, 2003.  
이승철, 『종이만들기』, 학교재, 2001.  
이원섭 외, 『완역 개자원화전』, 능성출판사, 1980.  
이정우, 『시플라크르의 시대』, 거름, 1999.  
임태승, 『아이콘과 코드』, 미술문화, 2006.  
정종미, 『우리그림의 색과 칠』, 학교재, 2001.

정형민, 『한국 근현대 회화의 형성 배경』, 학고재, 2017.

중앙일보사, 『한국의 미』, 중앙일보사, 1980.

## 번역서

갈로, 강관식 역, 『중국회화이론사』, 돌베개, 2010.

노먼 브라이슨, 김용희 역, 『기호학과 시각예술』, 시각과 언어, 1995.

니콜라 부리요, 현지연 역, 『관계의 미학』, 미진사, 2011.

도연명, 차주환 역, 『한역 도연명 전집』, 서울대학교 출판부, 2001.

마르틴 하이데거, 이기상 역, 『존재와 시간』, 까치, 1998.

마이클 설리반, 김기주 역, 『중국의 산수화』, 문예출판사, 1994.

미셸 푸코, 김현 역, 『이것은 파이프가 아니다』, 고려대학교출판부, 2010.

\_\_\_\_\_, 이정우 역, 『지식의 고고학』, 민음사, 1992.

서복관, 이진환 역, 『중국예술정신』, 이화문화출판사, 2001.

수잔 손탁, 이민아 역, 『해석에 반대한다』, 도서출판 이후, 2002.

실반 바넷, 김리나 역, 『미술품 분석과 서술의 기초』, 시공사, 1995.

에드워드 사이드, 박홍규 역, 『오리엔탈리즘』, 교보문고, 2011.

에리히 프롬, 차경아 역, 『소유냐 존재냐』, 까치글방, 1996.

오르페가 이 가세트, 안영옥 역, 『예술의 비인간화』, 고려대학교 출판부, 2004.

장 보드리야르, 하태환 역, 『시물라시옹』, 민음사, 2001.

조나단 해리스, 이성훈 역, 『신미술사? 비판적 미술사!』, 경성대학교출판부, 2004.

제이 에멀링, 김희영 역, 『20세기 현대예술이론』, 미진사, 2013.

칼 마르크스, 김수행 역, 『자본론』, 비봉출판사, 2009.

## 국내논문

- 김기주, 「중국산수화의 기원에 관한 연구」, 동국대학교 철학과 대학원 박사학위 논문, 1993.
- 김선영, 「평담사상과 수묵담채화에 관한 연구」, 서울대학교 동양화과 대학원 박사학위 논문, 2013.
- 백윤수, 「석도 예술 사상과 그 양명학적 배경에 관한 연구」, 서울대학교 미학과 대학원 박사학위 논문, 1996.
- \_\_\_\_\_, 「石濤의 畫語錄에 관한 연구 : 一畫論을 中心으로」, 서울대학교 미학과 대학원 석사학위 논문, 1986.
- 이광수, 「의경의 의미와 표현에 대한 연구」, 서울대학교 동양화과 대학원 박사학위 논문, 2011.
- 이형대, 「15세기 이상향의 풍경과 추체험 방식-〈몽유도원도(夢遊桃源圖)〉와 그 제찬(題讚)을 중심으로-」, 『한국시가연구 7(0) : 375-413』, 2000.
- 조신권, 「Paradise Lost의 공간: 에덴동산」, 『기독교와 어문학, 3(1) : 5-37』, 2006.

## 국외저서

- Green, Nick. *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1990.

## 국외논문

- Myers, Kathy. "Towards a Theory of Consumption: Tu-a Cosmetic

- Case Study”, in *The Block Reader in Visual Culture*, London and New York: Routledge, 1996.
- Bryson, Norman. “The Gaze in the Expanded Field”, in Vision and Visuality, Hal Foster (ed.) *Discussions in Contemporary Culture* no 2, Seattle: DIA Art Foundation/Bay Press, 1988.
- Fuller, Peter. “Acknowledgements”, “Two Preludes”, and “The Venus and ”Internal Objects“”, in *Art and Psychoanalysis*, London: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1980.
- E. Krauss, Rosanlind. “In the Name of Picasso”, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1985.
- Weber, Samuel. “Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin”, *Walter Benjamin: Theoretical Questions*, California: Stanford University Press, 1996.

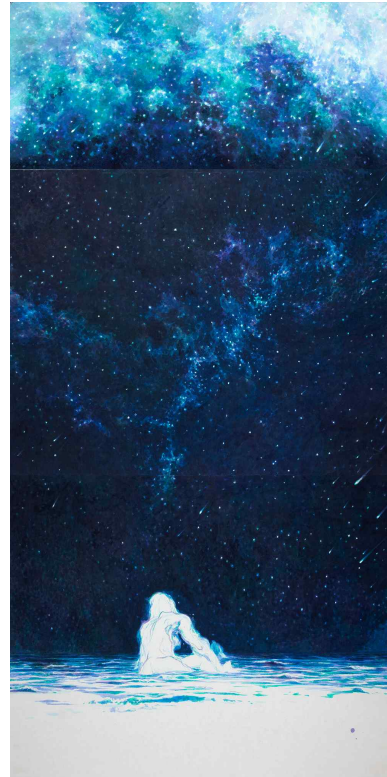
## 작품도판



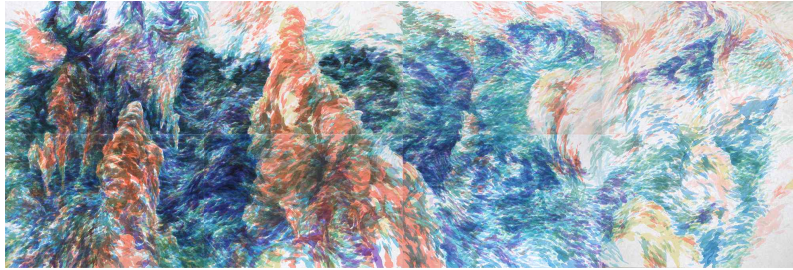
【작품 1】  $\langle \frac{1}{\infty} \text{(은하수폭포)} \rangle$ ,  
130cm × 390cm, 한지에 수묵, 2011



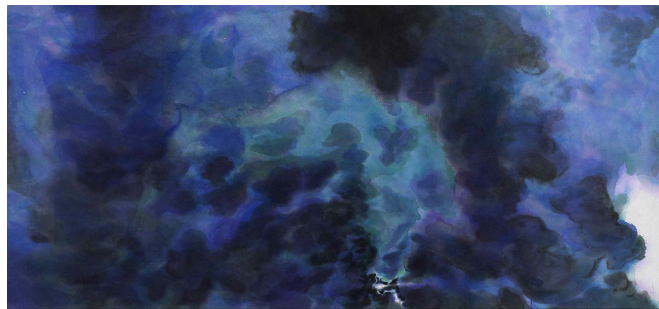
【작품 2】  $\langle \text{잠} \rangle$ , 240cm × 180cm,  
한지에 수묵, 2011



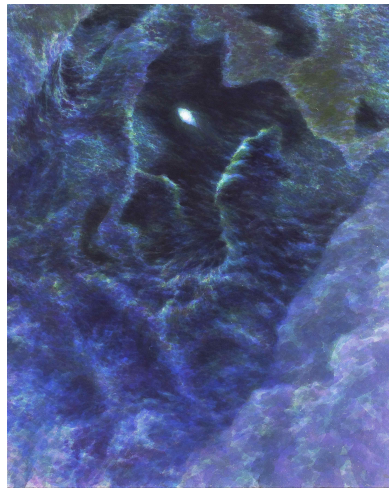
【작품 3】  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$ ,  
460cm × 240cm, 한지에  
수간채색, 2011



【작품 4】 <심해동굴(深海洞窟)>, 260cm × 776cm, 한지애  
수간채색, 2011



【작품 5】 <심해(深海)>, 60cm × 130cm, 한지애  
수묵채색, 2011



【작품 6】 <심해(深海)>, 162cm × 130cm, 한지애  
수간채색, 2011





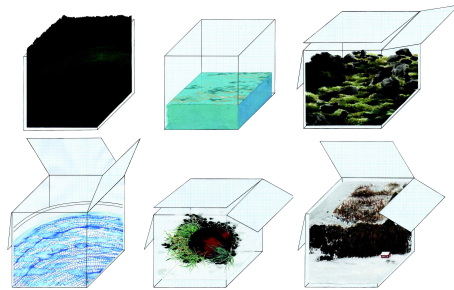
【작품 7】 <A canned bathing lagoon>·  
<A canned northern lights>,  
각 11.3cm × 지름 7.4cm, 통조림 캔에  
라벨, 2013



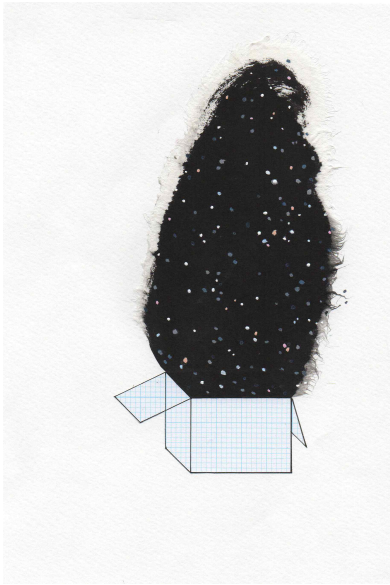
【작품 8】 <오로라 한 병>, 약  
12cm × 지름 8cm,  
유리병에 안료와 오일, 2013



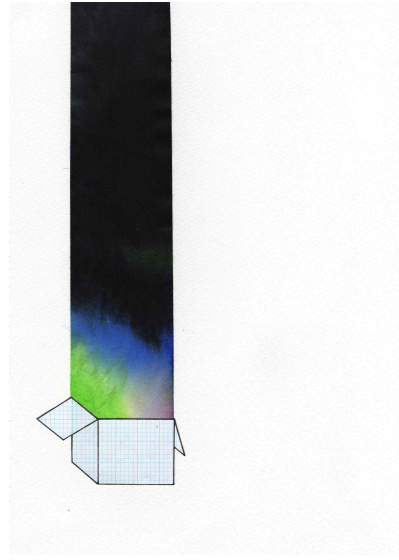
【작품 9】 <빙하×2병>, 각  
13cm×지름10cm,  
유리병에 석고와 왁스, 2014



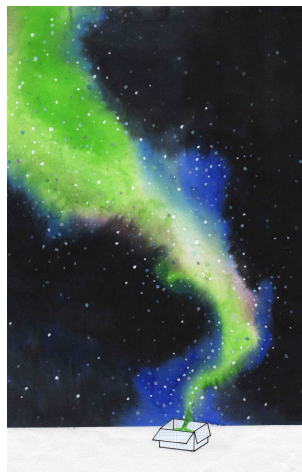
【작품 10】 <The boxes>, 각 약  
20cm × 20cm,  
방안지와 한지에 수채물감과 펜,  
2013



【작품 11】 <Just open the box>, 23.4cm×15.7cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013



【작품 12】 <Just open the box>, 25.5cm×18.1cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013



【작품 13】 <Just open the box>, 28.2cm×17.6cm, 방안지와 한지에 먹과 수채물감과 펜, 2013



**【작품 14】**

<조립된 휴식-불꽃놀이>,  
91cm × 73cm, 장지에 아크릴과  
먹, 전사, 2014



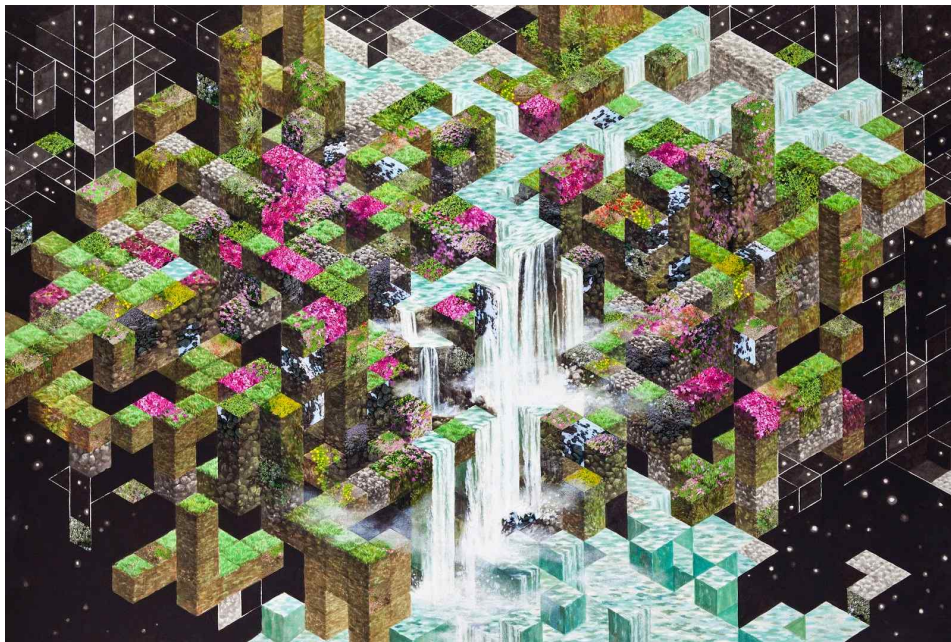
**【작품 15】**

<조립된 휴식-벚꽃놀이>,  
91cm × 73cm, 장지에 아크릴,  
전사, 2014





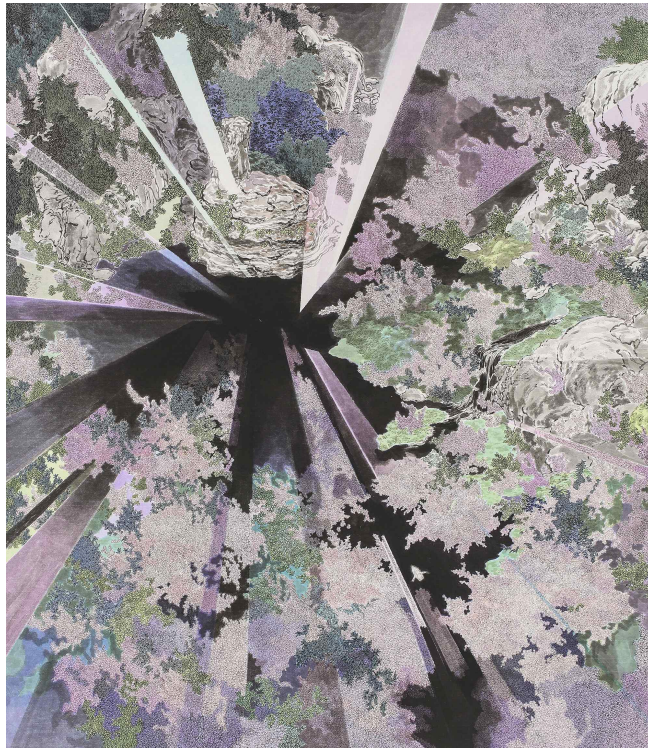
【작품 16】 <조립된 휴식-폭포>, 130cm × 324cm, 장지에 아크릴, 전사,  
2014



【작품 17】 <조립된 휴식-1인용 우주>, 130cm×192cm,  
장지에 아크릴, 전사, 2014



【작품 18】 <Wish you were here>, 65cm × 99cm, 한지에 수묵채색과 전사, 2017



【작품 19】 <복숭아나무숲>, 150cm × 130cm.  
한지에 수묵채색, 2017





【작품 20】  
 <꽃잎이 흩날리는 폭포>,  
 99cm × 65cm, 한지에 수묵채색,  
 2017



【작품 22】  
 <환영-숲>,  
 30cm × 30cm, 한지에  
 수묵채색, 2017



【작품 21】  
 <환영-파초도>,  
 30cm × 30cm, 한지에  
 수묵채색, 2017



【작품 23】  
 <환영-폭포>,  
 134cm × 70cm,  
 한지에 수묵채색, 2017

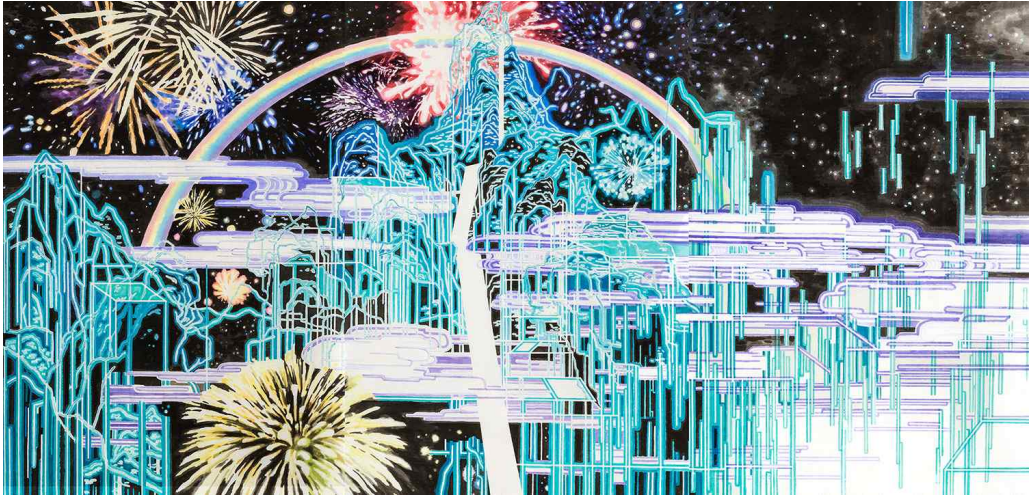


【작품 24】 <쉽게 찾은 풍경-밤바다>, 130cm × 380cm, 한지에 수묵채색,  
2017

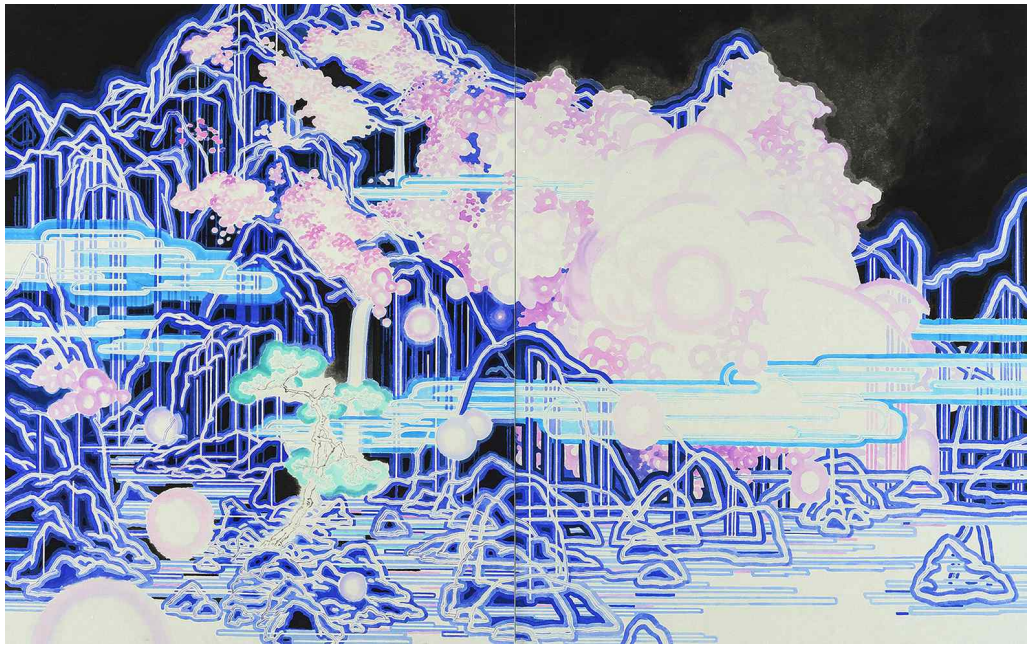


【작품 25】 <별밤에 무지개>,  
90cm × 65cm, 한지에 수묵채색, 2017





【작품 26】 <We welcome you>, 190cm × 390cm, 한지에 수묵채색, 2017

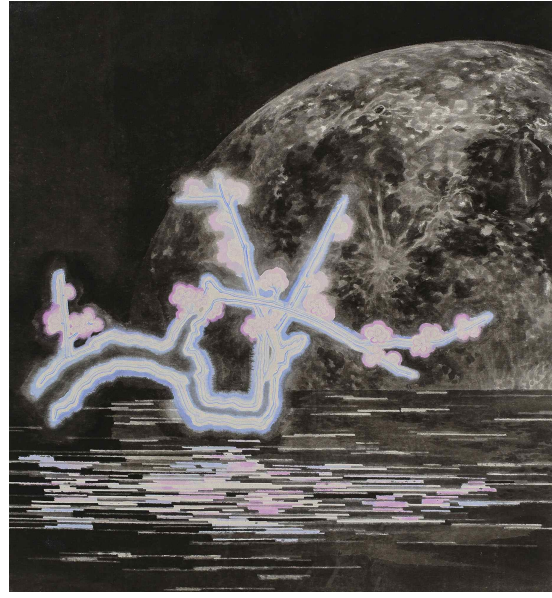


【작품 27】 <강가에 배를 묶고>, 160cm × 260cm, 한지에 수묵채색, 2017

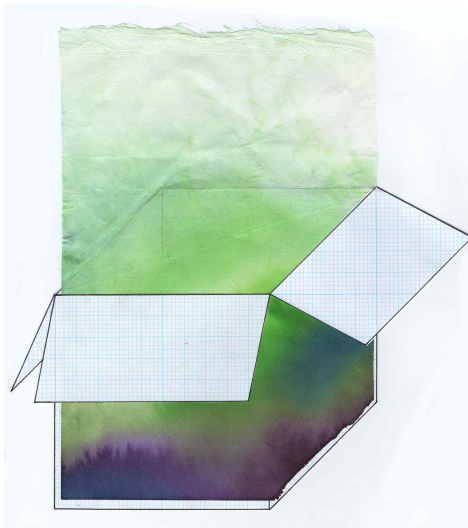




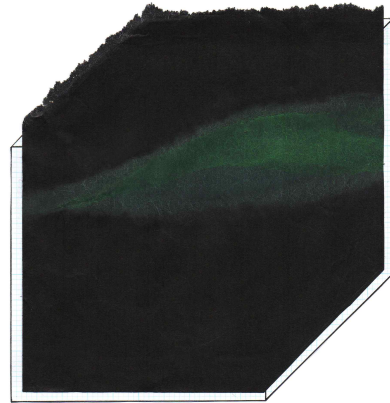
【작품 28】  
 <조립된 휴식-오로라>,  
 162cm × 130cm, 한지에 수간채색,  
 2014



【작품 29】 <대화와 달>,  
 101cm × 93cm, 한지에 수묵채색, 2017



【작품 30】 <The box>,  
 약 30cm × 25cm, 방안지와 한지에  
 수채물감과 펜, 2013



【작품 31】 <The box>,  
 약 20cm × 20cm, 방안지와 한지에  
 먹과 수채물감과 펜, 2013

## Abstract

# Representation of idealized virtual landscape through consumption and processing of natural images

Choi, KaYoung

Oriental Painting

The Graduate School

Seoul National University

This paper is a study on the work of the researcher who considers the meaning of ideal by expressing imaginary landscape produced by processing nature for consumption purpose. The researcher aims to objectively analyze the visual expression of nature and ideal that researcher has experienced at the intersection of the oriental culture and the modern urban society.

Regardless of the East and West, nature has historically been perceived as an ideal image for humans. This can be confirmed by expressing the nature image when explaining the ideal. The Eastern

paradise is represented by the image of peach flower, and the Western paradise is depicted as the rich natural landscape of the Garden of Eden.

Especially, in the view of nature in East Asia, nature was a place to stay and take a stroll and nature was a subject that nobleman should follow after. The characteristics and aspects of nature are regarded as objects to be set as a model for all noblemen. The creation process of transferring natural landscape to painting was one of the disciplines in which the literati train their mind and body. The researcher made and appreciated landscape painting in an indirect way by drawing splendid mountains and rivers.

Nowadays, it is an era where you can see anything easily and go anywhere conveniently due to the development of information search technology and traffic. In modern society, consumer culture is prominent due to the development of processing, production and distribution technology.

The products processed in accordance with the desire are mass-produced and modern people can choose the goods that satisfy the desire of consumption more conveniently and promptly. In modern times, as the city has been rapidly and extensively urbanized, nature has moved away physically and psychologically from modern people.

For modern people, nature is ideal in that it is a space filled with vitality to enjoy relaxation and playfulness, contrasted with daily life and reality which are busy and complexly mechanized. This is why modern people often dream about deviating to nature. However, if a lot of time and effort is required for the deviation, the trip cannot be ideally recognized by modern people living in the age of speed and convenience.

For the modern people who live in a highly industrialized city,

Mother Nature is a space that you can actually appreciate when you go on a trip with an opportunity cost. There is an indirect way to enjoy these spaces easily and quickly, through media such as movies and TV. In addition, the artworks based on nature are a method of appreciating nature, as the writers of the past lay behind a landscape painting to appreciate the work.

Since the researcher has had a real experience of meditation and introspection while admiring nature, researcher has often wanted such time in busy everyday life. However, it is difficult to travel to the landscape of Mother Nature to fill this desire every time because of the practical constraints. So, in the daily life, the researcher expressed the imaginary landscape on the screen with image made by the researcher to appreciate natural image and to take some time for introspection.

The researcher drew  $\langle \frac{1}{\infty} \rangle$  series of huge and vast natural images for the recognition of the infinite universe according to appreciation of natural image and for the process and time of realizing one's identity as a small and unique being in it.

The researcher recognized this expression and appreciation of natural images in a way of processing and consuming nature and considered a view of nature of my own - influenced by the traditional view of nature in the East Asian culture and added to the modern consumption and cultural perspective.

According to the researcher, the image of nature itself is ideally an 'object to be consumed', and at the same time, a 'subject to be processed' for the imaginary landscape that I make for the purpose of consumption. This is the  $\langle \text{Canned Landscape} \rangle$  series, which has worked on the theme 'Natural Image Processed for Human Consumption'.

In addition, it is expressed in <The boxes> series and <Assembled Landscape> series about playfulness that composes and appreciates imaginary landscape for human being with an artificially processed natural image. For the ease of collection and appreciation, the natural image processed in hexahedron form is expressed through <The boxes> series. And the work that visualizes the time to produce and enjoy the imaginary landscape by assembling the natural image of the hexahedron form is the <Assembled Landscape>.

An artificially processed natural image for the convenient consumption of modern people is an ideal image because it is consumed more than actual nature. The natural image in the series of <Found> depicted through the exploration of images that symbolize the utopia is an imitation or similar object of artificially created nature, but it symbolizes and replaces real nature.

In terms of this, the materials that cannot coexist with each other in the natural world are arranged in one screen and the natural image is drawn with neon sign landscape. It is like the ideal that there is no complete and perfect nature that is suitable for the modern people's tastes and conveniences.

The researcher has used the materials and techniques of traditional oriental paintings for the representation of the natural images that are ideally perceived, and for the depiction of nature artificially processed to look ideal. The former is to express the influence of the traditional nature of the Orient. The latter is to paradoxically depict the contemporary natural image that has been artificially processed.

In addition to traditional materials and techniques of oriental painting, the researcher tried to show the subjects and contents to express by utilizing the use of squared paper and paper tapes, labeling and transfer techniques.

This study analyzes the researcher's work on nature and ideology as a modern person living in a highly urbanized consumer society in East Asian culture. For objective analysis, the researcher compared and contrasted with contents, form and technique of work by referring to tradition, modern, oriental and western theory, ideology, and expression research.

Through these studies, the researcher emphasized the point that researcher intends to logically clarify the changed and concrete context of the work and solidify the identity.

**Keywords** : Natural image, Imaginary landscape, Idealization,  
Consumption and process, Collection and assemble

*Student Number* : 2012-21199