

<3강> 근대의, 근대에 의한, 근대를 위한 풍경 : 19세기 풍경화의 정치학

1. 자연으로 가라! - 바르비종 화파

콘스터블이 ‘영국적인 풍경’을 정립했다면, 비슷한 시기에 ‘바르비종 화가’들은 ‘프랑스의 풍경’을 형상화한다. 하지만, 양자 간에는 다소의 차이가 있다. 콘스터블의 풍경화가 영국 농촌의 일상적인(이상화되지 않은) 풍경을 다루고 있는 데 비해, 바르비종 화가들은 도시 ‘밖’의 자연, 즉 도시에 물들지 않은 이상적인 전원풍경을 그린다. 둘 모두 도시화로 인해 사라져가는 것들이지만, 콘스터블에 비해 바르비종 화가들의 풍경은 도시에 대한 반대급부로서의 자연을 담고 있다. 즉, 콘스터블이 시종일관 자신의 고향을 비이상적 태도로 묘사한 데 비해, 대부분 도시 출신이었던 바르비종 화파들에게 자연은 휴양지, 안식처, 도피처였다. 그런 점에서 바르비종 화가들의 풍경화는, 정확하게 도시화의 대칭적 산물이다.

루소, 뒤프레, 트루아용, 밀레, 코로 등의 화가들은, 야생적인 자연이 잘 보존된 풍텐블로 근처의 휴양지에 머무르면서 풍경화를 그리기 시작했다. 19세기 초에서 중반 사이, 파리 근교에 있었던 풍텐블로 숲은 인간의 정신을 정화하는 ‘도덕적 성소’로 묘사되기도 했지만, 기본적으로는 도시인들을 위한 휴양지로서 기능하던 공간이다. 숲 근처에 위치한 바르비종에 몇 달씩 머무르던 도시의 화가들은 자연에 대한 관찰을 강조하면서 푸생이나 로랭의 고전적 풍경화와는 다른 ‘사실적인’ 풍경화를 추구한다. 이들 역시 자연을 ‘태고의 순수’, ‘위대한 모성’, ‘영원한 안식처’ 등으로 이상화하지만, 자연물에 도덕적이고 종교적인 상징을 부여했던 독일 낭만주의나 자연을 위협적인 힘으로 형상화했던 ‘낭만적 숭고주의자’들과는 달리, 자연을 자연 그 자체(유기적 생명체)로서 표현한다. 그런 점에서, 이들의 그림에는 야생적 자연을 시각화하려 했던 픽처레스크적 요소, 원초적이고 야생적인 자연을 동경했던 낭만주의적 요소, 자연을 미적 근원 혹은 예술적 이상향으로 사고했던 고전주의적 요소, 주의 깊고 사실적인 관찰을 통해 있는 그대로의 모습을 표현하고자 했던 인상주의적 요소가 공존한다고 할 수 있다.

2. 자연을 떠나라! - 보들레르

『풍텐블로 숲의 여행객을 위한 안내서』의 저자 드느쿠르 기념문집에 실을 원고를 청탁받은 보들레르의 대답 ; “선생은 그 소책자를 위해 저에게 시들을, 자연에 관한 시들을 부탁하시는 것이죠, 그렇지 않습니까? 숲들과 큰 떡갈나무들과 푸른 풀들과 벌레들에 관한,아마도 태양에 관한 시들을 말입니다. 그러나 제가 식물들에 감동될 수 없고, 정신적인 존재 모두에게는 언제나 충격적인 그 무엇을 지니게 되는 것만 같은 그 별난 새 종교를 제 영혼이 거부한다는 것은, 선생도 잘 알고 계십니다. ‘신들의 영혼이 식물들 속에 살고 있다’고 저는 결코 믿지 않을 것이며, 설사 그 속에 살고 있다 하더라도 저는 별로 관심이 없어, 신성화된 채소들의 영혼보다는 제 영혼을 사뭇 더 값진 것으로 여길 것입니다. 변창하고 되젊어진 자연 속에는 뭔가 뻔뻔스럽고 괴롭히는 그 무엇이 있다는 생각마저도 저는 늘 해왔습니다. 아무래도 계획의 빠듯한 요구에 맞추어 선생을 충분히 만족시켜 드릴 수는 없는 처지지만, 어스름한 시간들에 저를 덮쳐든 몽상들의 거의 모두를 나타내는 시 작품 두 편을 보내드립니다. 숲 복판에서, 성기(聖器)실이나 성당들의 천장과도 닮은 그 천장들 밑에 갇힌 저는, 우리의 놀라운 도시를 생각합니다.”(1854)

그로부터 몇 년 후, 살롱에 전시된 바르비종 화파의 풍경화를 평가하면서, “우리나라의 풍경화가들은 너무나 풀을 많이 먹는 동물입니다.”라고 운을 댄 보들레르의 글은 이렇게 이어진다. ; “절망 안에서 부동성을 표상하는 저 커다란 호수들을, 커보이던 것도 거기에서는 작게 보이고, 지구에서 하늘로 향하는 계단이라고도 할 수 있는 끝없는 산들을, 옛 성채들을, 음울한 못에 몸을 비추는 총안이 뚫린 수도원을, 거대한 교각을, 현기증이 살고 있는 니네베의 건축물을, 그리고 마지막으로, 그 모든 것이 존재하지 않는다면 만들어내기라도 해야 할 모든 것을 그리워한다.”(1859년 살롱평) 누가 봐도 ‘낭만적인 풍경화’를 묘사한 이 글은, 물론, 반어적인 과장이다. 이어, 자신이 선호하는 풍경화는 그런 ‘거짓된’ 풍경화가 아니라 ‘새로운 modern 풍경화’임을 분명히 밝히고 있기 때문이다. ; “결여되어 있는 것은 바다풍경화뿐만이 아닙니다... 그것만이 아니라, 내가 기꺼이 대도시의 풍경화라고 이름 붙일 수 있는 장르, 즉 인간들과 기념건조물들의 강력한 응집에서 기인하는 위대한 것들과 아름다운 것들의 수집물이, 갖가지 삶의 영광이나 고난 속에서 세월을 거둬하고 노쇠한 수도의 깊고 복잡한 매력이 결여되어 있습니다.”

그는 바르비종 화가들이 즐겨 그린 (다소 이상화된) 전원의 풍경을 거부하고, 대신 종루와 공장굴뚝, 기념건조물로 구성되는, 거대한 도시의 풍경을 예찬한다. 그에게 자연은 더 이상 미적 대상의 전형이 아니다. (“자연은 상상력이 없”기 때문에!) 보들레르뿐 아니라, 『퐁텐블로 숲의 여행객을 위한 안내서』에 실린 몇몇 글에서도 ‘자연’에 대한 인식의 변화가 분명히 감지된다. 예컨대, “자연은 분명 아름답고 좋은 것이다. 하지만, 내가 보기에 옛 사람들이 능산적 자연이라 불렀던 것을... 사람들은 조심해야 할 성싶다. 나는 애국심에서는 단지 프랑스화된 브르타뉴 주민만을, 문학적 취미에서는 인간화된 자연만을 사랑한다.”(바부) 같은 글에서 보이는 낭만주의 미학(숭고함으로서 드러나는 자연의 이상성)에 대한 거부, 그리고 자아와 자연의 교감에 대한 거부. 자연과 문명의 대립이라는 루소적 신념 대신, 자연을 압도하는 문명에 대한 예찬과 환멸이라는 ‘모던한’ 태도가 들어서는 것이다. 이 댄디한 ‘모더니스트’의 꿈은 ‘모던한 삶’을 만들어내는 ‘모던한 도시’ 파리에 바쳐진다. (“잠은 기적들로 가득 차 있지 / 어떤 별난 변덕을 부려 / 나는 그 구경거리들로부터 / 너저분한 식물을 몰아내고는 / 내 천재를 뿜내는 화가인 나는 / 금속의, 대리석의, 그리고 물의 / 도취하게 하는 단조로움을 / 내 그림 속에서 맛보고 있었다” <파리의 꿈>)

대체 무엇이 변한 것일까. 무엇이 이들에게 새로운 풍경(새로운 예술)의 비전을 보여준 것일까.

3. 상품이 된 자연

교통수단만큼 우리의 신체를 무력하게 만드는 게 또 있을까. 출발지 찍고, 도착지 찍는 것 외에, 우리가 할 수 있는 거라곤 내쳐 자는 일뿐이다. ‘중간’은 없다. 속도에 대한 경이도 잠시뿐, 속도가 빨라질수록 우리는 특정한 장소를 떠났다가 다시 그곳으로 돌아오는 물건 같은 존재가 된다. 기차에 오르는 순간 우리가 기대하는 것은 출발지를 떠나는 것, 그리고 최대한 빨리 목적지에 도착하는 것이다. 철도라는 ‘기계양상불’은 이 ‘점(點)’들 간의 공간이동, 그리고 ‘사이’공간과 여행 ‘과정’의 소멸을 야기했다.

철도의 등장은 단순한 교통수단의 ‘진화’가 아니다. 그것은 전통적인 시공간 복합체를 파괴하고 새로운 시공간 구조를 형성한, 혁명적 사건이다. 19세기 당시, 철도는 흔히 ‘총알’에 비유되었다. 열차가 총알처럼 지나갈 때, 여행 역시 “풍광을 관통하여 발사된 어떤 것처럼 체

힘되고, 보고 듣는 것들은 지나쳐 버린다.”(『철도여행의 역사』) 특히, 절개나 굴착, 터널, 구름다리 등을 이용해서 지형을 가로지르는 철도는 19세기 유럽 전체의 경관을 변화시켰을 뿐 아니라, 공간에 대한 우리의 지각방식을 새롭게 변화시켰다.(터널을 지날 때, 굴다리를 지날 때, 구름다리를 건널 때..) 이 변화가 가져왔을 충격은, 가축 동력에 의해 이동하던 전통적인 시공간 지각을 생각해보면 쉽게 짐작할 수 있다.

풍경과 운동에 대한 과거의 지각은 마차를 이끄는 말의 힘과, 풍경의 일부였던 도로, 도로와 차량의 유연한 결합에 의해 구성된다. 즉, 우리의 신체-말-길-풍경의 접촉은 일회적으로 구성될 수 있을 뿐인 고유한 지각을 만들어낸다. 괴테의 기행문에 묘사된 미세한 지각과 밀도 있는 인상은, 이런 전통적 공간체험에 의해서만 가능하다.(“아침 일찍 7시 이후 프랑크푸르트에서 떠남. 작센호이저 산 기슭으로는 수많은 잘 가꾸어진 포도밭, 안개 끼고 구름에 덮여 있는 편안한 날씨. 석회암 길은 잘 닦여 있음. 망루 뒤쪽은 숲. 징이 박힌 신을 신고 막대기를 들고서 강고하고 높은 너도밤나무를 올라가는 등반자. 불어를 사용하는 스위스 지역의 작은 마을. 랑엔의 언덕으로부터 나 있는 길에는 시신을 안치하는 곳. 랑엔까지의 포장도로와 길 위에 있는 현무암, 이 평평하게 솟아있는 지역에서는 프랑크푸르트에서처럼 아주 자주 멈춰서야 했음. 모래가 많고, 기름지고, 평평한 땅, 수많은 농지, 그러나 메마른...”(1797))

철도가 등장하기 이전의 여행에서는, 그 목적지가 어디든, 거기에 도달하기 위해 거쳐야 하는 ‘사이’의 공간들이 중요했지만, 철도여행 이후 이 공간들은 물리적 ‘거리’ 이상의 의미를 지니지 않게 된다. 이런 과정에서 우리의 신체는 여행으로부터 소외될 뿐 아니라, ‘탈것’(철도)으로부터 소외된다. 철도는 결코 지치는 법 없이(!) 매끄러운 선로 위를 등속으로 운동하지만, 우리의 신체는 직접적인 운동감각과 공간감각을 상실하기 때문이다.(비행기 여행은 그 극단이라고 할 수 있다. 비행기는 날지만, 우리 몸은 쥐가 난다!)

따라서 철도여행에서는 ‘눈’이 모든 지각의 특권적 위치에 놓이게 된다. 그저 바라볼 수밖에 없는 풍경. 하지만 그나마도 오래 지속되지 못한다. 계속적으로 변하는 인상들이 눈과 뇌를 피로하게 하기 때문이다.(“지속적으로 변화하는 대상과의 거리는 그것을 통해 망막에 뚜렷한 상을 맺게 하는 기관에게 끊임없는 적응작업을 요구한다.” - 1862년 의학잡지, <랜싯>) 그럼에도 불구하고, 다른 한편으로 이 스치는 풍광들은 새로운 풍경의 지각을 가능케 한다. “열차는 풍경을 춤추게 만든다.” 풍경은 나타났다 사라지고, 또 다시 나타나는 ‘파노라마’처럼 체험된다. 말하자면, 사라짐 자체가 현실로서 경험되었던 것. 인상주의자들이 표현하고자 했던 풍경(나타나는 것들)의 순간성, 그리고 보들레르가 말한 ‘모던 라이프’의 핵심인 덧없음은, 철도여행에서 이미 현실로서 체험되고 있었던 셈이다. (*표준시의 도입 / 유리건축)

“이제 사람들은 세 시간 반 내에 오를레앙까지, 그리고 꼭 같은 시간 내에 루앙까지 여행한다. 이 노선들이 벨기에와 독일까지 연결되고 또 그곳의 철도들과 연결된다면 어떤 일이 초래될 것인가. 내게는 모든 나라에 있는 산들과 숲들이 파리로 다가오고 있는 듯하다. 나는 이미 독일 보리수의 향내를 맡고 있다. 내 문 앞에는 북해의 파도가 부서지고 있다.”(하이네)

1837년, 파리와 생 제르맹을 잇는 라인이 착공됨으로써 생 라자르 역이 개통된다. 이를 계기로 철도망이 조성되어 1850년대 이후에는 파리 근교에 거미줄처럼 철도망 깔리게 된다. 이와 함께, 철도를 타고 갈 수 있는 교외 관광지가 개발되기 시작한다. 바르비종 역시 파리에 서 멀지 않은 휴양지였고, 인상주의 회화의 단골장소인 아스니에르, 아르장퇴이유, 부지발 같은 장소들도 모두, 철도로 한두 시간 정도에 도달할 수 있는 ‘개발 교외’이다. 당시에 철도회

사들이 앞다퉀 만들었던 관광가이드북은 이런 광고문구들로 가득하다. ; “파리 교외에서 가장 픽처레스크하고 풍요로운 지역이 어딘지 알고 싶습니까? 그렇다면 아침 일찍 일어나 부지발로 가서 강둑에서 근사한 점심을 먹고, Louveciennes를 지나는 등갓길을 따라 Larly-le-Roi까지 걸어보십시오.”

여행자의 동선과 볼거리와 소비문화를 조직하는 가이드북의 유행은, 이 시기 도시 여가 문화의 단면을 보여준다. 쉬고 싶으면 이곳으로 오세요, 라는 문구 뒤에 각종 위락시설과 상품들에 대한 소비를 부추기는 광고들을 나열하는 방식. 이제 자연은 도시의 삶을 보다 완전하고 멋진 것으로 만들기 위한 ‘주말 패키지 상품’으로서 소비된다. 예컨대, 라 그르네이유는 부지발 근처의 종합 오락시설을 갖춘 곳으로, 인상주의자들의 아지트였다. 모네나 르느와르의 교외 풍경에 등장하는 사람들은 하나같이 도시에서 ‘탈출’해와서 한가로이 여가를 즐기는 파리지앵들이다. “인간이란 대단히 인간을 좋아해서, 도시로부터 도망칠 때도, 그것은 역시 군중을 찾기 위한 것, 요컨대 시골에서도 도시를 만들어내기 위한 것이다.” 라는 보들레르의 시구나, “그(모네)는 진정한 파리인으로서 시골로 파리를 가져왔다. 그는 결코 잘 차려입은 남녀 없이는 풍경을 그리지 않았다. ...그는 어디서든 인간의 흔적을 찾기를 즐겼다. 그는 인간이 근대화한 자연을 특별히 사랑했다.”는 졸라의 언급은, 인상주의자(혹은 대다수의 파리지앵)에게 ‘풍경’이 무엇이었는지를 정확하게 보여준다.(* 서울 ‘교외’의 기능)

『사생활의 역사』에 따르면, 19세기 중반의 부유한 부르주아들에게 한 해는 두 시기(겨울부터 봄까지의 사교시즌과 여름에서 초가을까지의 시골휴양생활)로 나뉜다. 지방의 부르아들은 자신들이 살고 있는 시골 땅에 마련한 별장에 머무르지만, 파리의 부르주아들은 바캉스용으로 시골집을 세내거나 호텔에 투숙하면서 교외에서 여러 달을 지낸다. 길게는 6개월에서 짧게는 2박 3일씩. <가정생활 가제트>(1831.2.10)에 따르면, “토요일 저녁에 떠나 일요일에는 산책을 즐기고 월요일 아침에 돌아오는 것, 이것이 바로 많은 파리 사람들이 ‘시골에 간다’고 부르는 것이다. 마부, 정원사, 요리사를 거느리면 이들 도시 사람들이 한 순간의 소풍에 필요한 모든 것을 다 갖춘 셈이다.”

19세기 중반이 되면, 여름휴가는 파리지앵의 연중행사로 자리잡는다. 여행자라는 말 대신 ‘관광객tourist’이라는 단어가 뿌리를 내린 것도 대략 이 무렵으로(스탕달의 1838년작 『어느 관광객의 회고』), 그것은 “흥미삼아 한가하게 여행하는 사람”(『19세기 세계대사전』)을 의미하게 된다. ‘흥미삼아 한가하게’(!), 노르망디 해안으로(여름) 지중해 연안으로(겨울) 떠나는 ‘관광’은, 때로는 의학적 담론과 연결되면서 새로운 관광도시의 조성을 부추기기도 한다.(1890년경 유행하던 결핵에 대한 처방으로서 ‘공기를 바꾸라’는 지침을 따라 개발된 관광도시 아르카송)

이처럼 이 시기 자연에 대한 관심은, 자연 자체가 아니라 인간에 대한 관심에서 비롯된 것이었다. 즉, 그것은 노동과 여가라는 도시인의 싸이클 속에서 고려된다. 여가시간이 일상의 일부인 농촌공동체와는 달리, 도시에서 여가는 일상의 ‘외부’이며, 노동과 대립적인 것이었고, 교외로의 여행은 이러한 여가활동의 수단으로 정착되었던 것이다.(‘도시탈출’이라는, 바캉스철의 수사!) 노동자들이 주말에 집에서 (소비하지 않고) 빈둥거리는 것을 참지 못하고 극장으로 불러 모아 콜라와 팝콘을 안기며 오락영화를 즐기게 했던 할리우드의 영화제작자들처럼, 온갖 여행클럽과 관광협회들은 집에 있지 말고 자연의 품에서 쉬라고(그러나 실은 ‘쓰라고’) 쉽 없이 노동자들을 꼬여낸다.

철도망을 조성하고, 그 라인을 따라 새로운 교외관광단지를 개발하고, 도시노동자의 일상적 리듬을 자본의 리듬에 따라 조직화함으로써 이루어진 ‘여가-관광-소비’의 삼위일체. 부

유한 부르주아일수록 더 멀리까지 가서, 더 오래 설 수 있다. 그러니 더 좋은 곳에서 더 오래 쉬려면 우선 벌어야 한다. 그때까지는 우선, 가까운 교외에서라도! 교외의 ‘풍경’은 그렇게 소비된다.

그런데, 인상주의 풍경화에서 그토록 쾌적하고 아름답게 등장하는 교외의 풍경은 종종 그 공간의 현실과는 일치하지 않는다. 아르장퇴이유를 비롯한 대부분의 근교는 관광지로 개발되기 전에 공장과 채석장이 있는 공장단지였다. 그리고 위락시설을 갖춘 유흥지가 대개 그러하듯, 교외는 범죄와 부도덕이 행해지는 장소였다. 화려한 낮의 풍경과 어두운 밤의 풍경이 공존하는, 도시를 위한, 도시의 다크 사이드dark side. 시골도 도시도 아닌 곳, 도시의 ‘잉여’이자 도시의 ‘그림자’로 존재하는 공간. 그게 인상주의의 아름다운 ‘교외 풍경’의 이면이다.(마네와 쇠라) 자연은 자신의 아우라를 상실하고, 이미지로 복제된다. 자연은 이제 더 이상 ‘생산하는’ 모태이기를 그치고 자유로운 상품으로 ‘생산된다’. 감각적이고 갖고 싶은 인상주의 풍경화들은, 도시가 만들어내고 도시에 의해 소비되는 거대한 시물라크라가 되었다.