

<2강> 자연의 문화화 : 고전주의에서 낭만주의까지

1. 고전주의 풍경화

서양에서 풍경화의 탄생과 유행은 두 가지 역사와 공-진화한다. 자본주의의 역사, 그리고 인간주의의 역사. 인간이 주재자의 위치에서 외부를 대상화하고 사물의 질서를 배치하는 일과, 자본이 '원인' 혹은 '동력'인 것처럼 모든 생산을 전유하는 일은, 결국 자연에겐 동일한 결과를 가져온다. 인간을 위해 존재할 것! 자연은 인간을 위해 '부의 원천'이 되어야 하고, 또 '미의 원천'이 되어야 한다. 완전히 정복될 수 없는 자연현상조차도, '즐거운 공포'라는 방식으로 이해되고 소유될 수 있을 때, 자연은 문화가 되고, 문화는 자연이 된다(naturalize).

레오나르도 다 빈치에게 자연은 신적인 질서 이전에, 물질적이고 기계적인 구조이다. 그의 풍경화론은, 밥 아저씨의 '풍경, 이렇게 그려라' 같은 풍경화 기술론이 아니다. 그는 우선 나무들을 분류하고, 나뭇가지의 두께와 몸통 두께의 관계를 분석하고, 가지들이 성장에 관한 법칙을 계산한다. 심지어 시간대에 따른 빛과 그림자의 미묘한 변화와 바람의 변화와 방향, 구름, 연기, 먼지까지. 그에게 모든 것은 '관찰'하고 '분석'할 수 있는 대상, 그럼으로써 '묘사' 가능한 대상으로 존재한다. 그림은 예술이 아니라 과학이다!(레오나르도 다 빈치, <노트북>)

르네상스의 "locus amoenus(pleasant place)"는 쾌적한 장소, 마음에 위안과 기쁨을 주는 장소라는 의미로, 르네상스 시대 시골의 별장이나 정원 부지를 의미하는 말이다. 예컨대, 코지모 데 메디치가 아들 지오반니를 위해 조성한 별장은 플로렌스 도시와 주변 모두를 조망할 수 있는 산꼭대기에 조성되었는데, 이는 두 가지 의미를 갖는다. 땅의 소유자임과 풍경의 소유자임. 16세기 회화의 배경이 되는 전원풍경은, 대개 이 '쾌적한 장소'의 이미지를 묘사한 것들이다. 정원과 별장의 조성은 르네상스 시대에 유행한 목가문학과 맞물리면서 정당화되었고, 더 구체적으로 실현되었다. 개인의 소유물이 된 대지(대지의 탈영토화)는 미적인 가치를 부여받음으로써 그 자체로 하나의 '문화'가 된다. (* 메디치가의 빌라 / 안드레아 팔라디오의 빌라 디자인)

'조망'이라는 문제와 관련해서, 프레임(창)과 투시도법은 중요한 기능을 수행한다. 프레임은 인간의 시각으로 포착되지 않는 드넓은 풍광을 '한 눈에' 소유할 수 있게 해준다. 연극의 무대가 현실과의 '거리'를 전제하듯이, 프레임화된(무대화된) 자연은 인간 이쪽과의 거리에 의해 안전하게 소유된다. 또 투시도법적 공간은, 인간의 시선을 화면 깊이까지(물론 허구적인) 끌어당김으로써 보다 넓은 공간을 '굽어보고' 있다는 소유의 느낌을 강화한다. (* 반 아익, <대법관 롤랑과 성모자>)

르네상스에 일어난 별장과 정원 조성 붐은 18세기까지 이어진다. 18세기초의 계몽주의자들은, 자연이 유기적 법칙에 따라 운용되는 질서정연한 세계이며, 인간의 이성은 그러한 질서를 파악할 수 있다고 생각했다. 종종 자연의 불안정한 모습이 인간을 위협하기도 하지만, 그것조차도 '이해가능한' 질서 안의 일부이다. 그들에게 '정원'은 이러한 자연의 모습을 그대로 응축한 '파라다이스'였으며, '제3의 자연'이었다. (* 윌리엄 켄트의 비정형적 정원디자인)

한편, 16세기 풍경화는 크게 목동의 이야기를 담은 전원풍경화와 농부의 생활을 그린 농경풍경화로 나눌 수 있는데, 이 역시 귀족의 전원생활을 위해 그려진 것이었다. (* 조르지오네, <폭풍> / 티치아노, <전원의 합주>) 이러한 고전적 풍경화는, 17세기 풍경화의 대가 푸생과 로랭의 출현과 함께 독자적인 장르로 자리잡게 된다.

- 16세기 베네치아의 전원적 풍경화(조르조네, 티치아노)
- 17세기 종교적 자연풍경(안니발레 카라치)
- 니콜라스 푸생의 영웅적, 이상적 풍경화

“자연과 예술 작품에서 위대하고 특별한 것만을 선별하여 그린 사물의 구성... 그곳에 그려질 수 있는 건축물은 신전, 피라미드, 고대인의 무덤, 신성에 봉헌하는 제단 그리고 정연한 구조의 별장들과 같은 것뿐이다. 또한 그곳에 그려지는 자연은 우리가 일상적으로 대하는 자연이 아니라, 마땅히 그래야 할 자연의 모습이다.”(드 필르, <회화의 원리>, 1708)

- 클로드 로랭의 전원적, 시적(詩的) 풍경화
- 야곱 반 루이스 달

2. 픽처레스크picturesque 풍경화의 정치학

푸생과 로랭의 풍경화가 갖는 특징들은 풍경의 독자적인 미학을 구축하게 되고, 신성한 자연 풍경에 대한 관심은 더욱 고조된다. 이탈리아에서뿐 아니라 북유럽에서도, 대규모 간척 사업으로 인해 부동산 열풍이 불면서 소지방의 풍경을 담은 판화시리즈물이 유행하게 된다. 물론, 푸생이나 로랭의 풍경화가 주로 귀족들의 ‘고급 취향’을 반영했던 것처럼, 17세기 북유럽의 다양한 풍경화 또한 도시의 부유한 상인계급을 위한 ‘부동산 판촉’ 기능을 겸했다고 볼 수 있다. 그런데 역설적인 것은, 이 풍경화들이 묘사한 ‘풍경’은 언제나, 지금 여기서 볼 수 있는 풍경이 아니라, 이미 사라진 풍경, 혹은 사라지기 시작한 풍경들이었다는 사실이다. 푸생과 로랭이 묘사한 ‘아르카디아’, 그리고 북유럽 풍경화에서 보이는, 어딘지 알 수 없는 장소들은 모두 ‘자연스럽게’ 보이도록 각색되거나 왜곡된 풍경이다. ‘픽처레스크’라는 단어는, 이 ‘자연스러워 보이는’ 자연이나 그림에 사용되었다. 자연은 자연스러워야 자연이라는, 이 기이한 역설!

‘픽처레스크 미학’은 18세기 중반에서 19세기 초반까지, 주로 영국을 중심으로 전개되었다. 이 시기 영국의 귀족들 사이에서는 여행과 정원 가꾸기가 유행이었는데, 예컨대, 윌리엄 길핀 같은 여행전문가는 웨일즈나 잉글랜드 중부, 스코틀랜드 등의 지역을 여행하면서 영국의 고유한 아름다움을 ‘발견’하고는, 이것을 ‘픽처레스크 미’로 규정했다. 이를 계기로, 이전까지 프랑스-네델란드-독일-스위스-이탈리아로 이어지는 귀족들의 ‘그랑 투어’는 국내여행으로 전환된다. 산업혁명으로 인한 도로와 교통수단의 발달이 도시화로 인한 자연에 대한 향수와 맞물리면서, 영국 귀족들은 저렴한 자국여행을 선호하게 되었던 것. 그 과정에서 영국의 풍경은 새롭게 ‘발견’되기 시작한다. 풍경화에서나 볼 수 있었던, 동시에 어떤 풍경화에서도 볼 수 없었던, 자연 그대로의 자연. 이것이 ‘픽처레스크 풍경’의 의미다. 이후 ‘픽처레스크’는 ‘그림 그리기에 적절한 풍경’을 의미하기도 하고, ‘그림 같은 풍경을 그대로 옮기는 것’을 의미하기도 한다. 즉, 특정한 미감이 실재하는 자연과 표상으로서의 그림 모두에 적용되었던 것. 그러면서 픽처레스크는 점차 ‘불규칙한, 자연스러운, 낡은, 다양한, 풍려한, 거친’ 등의 의미로 코드화된다. 자연을 찾아 떠나는 것이 아니라, 도시가 잃어버린 이미지들을 자연 속에서 찾고 확인하기 위해 떠나는 여행, 그것이 ‘픽처레스크 여행’이다.

‘픽처레스크 풍경’에 열광한 도시의 귀족들은 이제, 자신의 소유지에 그 풍경을 그대로 재현하기를 갈망한다. 1740년대까지만 해도 영국정원은 고전건축과 신전, 분수, 조상 등으로

꾸며진 프랑스식 고전 정원양식을 따르고 있었다. 하지만 18세기 중엽부터는 자연 상태와 같이 꾸민 ‘픽처레스크 정원’이 유행하게 된다. 그 결과 정원과 바깥의 경계가 되는 담을 숨기고 다양한 수목과 화초를 심어 자연스러운 숲의 느낌을 낸다든지, 구불구불하고 비정형적인 길을 만들고, 허름한 농가나 풍차, 동굴, 중국식 괴석 등의 모티브를 이용해서 최대한 ‘자연스러움’을 살리는 방식이 선호된다. 이전까지 두려움이나 무관심의 대상이었던 시골 풍경은, ‘픽처레스크 미학’ 속에서 고유한 미적 특질의 담지자로 승격된다. 자연이 숨기고 있는 두려움, 비정형성, 무질서함 등은 이제 더 이상 숨겨야 할 것이 아니라 즐겨야 할 것들이다. 무엇으로? 눈으로! 그렇게 자연은, ‘자연화’된다.

요컨대, 픽처레스크는 급속도로 소멸해가는 자연을 시각적으로 이상화한 것이다. 시각적으로 즐거운 ‘픽처레스크’의 상대적인 ‘비경제성’은, 생산성이 있는 시골이 인공적으로 구획되어가는 것과는 달리(그럼으로써 자신의 고유한 풍경을 빼앗기는 것과는 달리), ‘자연스러움’이라는 가치에 의해 상쇄된다. 그러니까, ‘자연스럽다’는 것은 ‘비생산적’이라는 것이다. 이런 의미에서, 엔클로저 시대의 ‘픽처레스크 풍경’이란, 허구요 환영이다. 픽처레스크 화가가 찬양하는 시골생활과 농부들의 노동은 결국 부유한 지주의 허영일 뿐이다. 그것은 마치, 20세기 초 박람회 공간에 전시된 원주민들을 보는 일처럼 폭력적이다.

- 18세기 풍경 정원
- 존 콘스터블의 자연주의 풍경화

3. 19세기 낭만주의 풍경화

1) 카스파 다비드 프리드리히 : 무한에의 동경

“예술가는 그의 눈 앞에 보이는 것뿐 아니라 마음 속에 보이는 것을 그려야 한다. 그렇지만 그가 마음 속에서 아무 것도 볼 수 없다면 눈앞에 보이는 것도 그리지 말아야 한다.”

‘숭고’의 미학을 정초했던 버크(<숭고와 미에 관한 우리 관념의 기원에 관한 연구>)에 따르면, 숭고란 무한함에 대한 느낌이다. 그리고 무한은 끝없음과 불분명함의 표현이며, 이 무한으로부터 우리는 자기 보존을 위협하는 공포의 감정을 느끼게 된다. 그러므로 숭고는 미보다 강렬할 뿐 아니라, 폭력적이다. 그래서 픽처레스크가 거친 것, 오래된 것, 인위적이지 않은 것을 의미하는 데 비해, 숭고는 위협적이고 무시무시한 힘, 불명료한 것, 거대한 것 등을 의미한다. 칸트의 미학을 특징짓는 것 역시 ‘숭고’ 개념이다. 미적 판단에, 기하학적 도형이나 생물학적 종, 이념 같은 규정적 개념들이 개입하면, 그 판단은 순수하지 않고 아름다움은 자유롭지 않게 된다. 숭고란, 규정적 개념을 넘어서는 어떤 것, 우리의 상상력을 무력하게 만드는 어떤 것에 대해 갖는 느낌이다. 공포스럽지만, 그래서 고통스럽지만, 즐거운.

그런데 19세기 초가 되면 숭고의 의미가 변하면서 낭만주의적 연표와 결합되기 시작한다. 즉 산업사회에 대한 반작용으로서, 숭고는 비자연적이고 비유기적인 사회에 의해 훼손되지 않은 장소에 대한 환타지가 부각되는데, 이것이 이른바 ‘낭만적 숭고’다. 낭만주의자들은 자연 속에 지속되는 신적인 것의 존재를 강조하는 한편, 자연적이고 유기적인 개인의 내적 본질(영혼성)을 자연으로부터 유추한다. 일종의 정신적 도피처, 혹은 감각불가능하고 도달불가능한 ‘반문명’으로서의 자연. 특히, 독일의 낭만주의자들에게, 예술은 자신이 사고하고 있음을 사고하게 하는, 다시 말해, 자기인식을 가능하게 하는 ‘성찰의 매개’로서 인식되었다. 인간을 위해 존재

하는 자연이 아니라, 인간을 성찰하게 하는 자연. 하지만, 이러한 낭만주의적 사고 속에서 자연은 다시금 ‘타자화’된 것이 아닐까. 문명이 야기한 ‘소외’로부터 벗어나 ‘자연’으로 도피했지만, 거기서 맞닥뜨린 자연은 다시 한 번 인간의 ‘유한함’에 대립되는 ‘무한’으로서 경험되기 때문이다.

2) 터너 : 온몸으로 보라!

“미광, 어둠, 혹은 안개 속에서 나는 여전히 풍경 속에 존재한다. 나의 현존 위치는 다음의 근접한 위치에 의해 여전히 결정된다. 나는 여전히 움직일 수 있다. 그러나 나는 어디에 내가 있는지 더 이상 알 수 없고, 파노라마적인 전체 속에서 나의 위치를 더 이상 결정할 수 없다.”(말디니)

19세기 이후, 영국의 중산 계급 사이에서는 훼손되지 않은 공간을 여행하거나, 적어도 그런 곳을 그린 풍경화를 소유하고 감상하는 것이 교양수준을 가늠하는 하나의 척도로 기능했다. 이들에게 중요한 건 ‘땅’ 자체가 아니라, 땅 ‘위에서’ 벌어지는 것들이었다. 땅은 생산의 동력이 아니라 생산의 한 요소였으며, 땅으로부터 ‘자연’으로의 관심은 증기나 철도 등의 테크놀로지 발달과 더불어 자연에 대한 보다 확대된 통제를 의미한다.

터너는, 콘스탄블처럼 공간에 대한 ‘향수’를 표현하기보다는 변화하는 자연을 표현하고자 했다. 더 정확하게는, “물리적 세계를 드러내는 창조자이자, 모든 형태를 용해시켜버리는 파괴자로서의 빛”을 그리고 싶어했다. 이것은 ‘눈’으로 조망할 수 없는 것이다. 주의깊고 치밀한 관찰을 통해서만 표현해낼 수 있는, ‘과정’이다. 터너는 자연의 광대함에 신적인 의미나 개인의 실존적인 의미를 투사하는 대신, 자연 ‘속’에 신체를 던진다. 그 결과, 그가 표현한 것은 ‘풍경’이 아니라 ‘자연’ 자체가 되었다. 변화하고 소용돌이치고, 폭력적이고 무한한, 끝없는 ‘과정’으로서의 자연. 일정한 거리에서 시각적으로 소비되는 풍경이 아니라 온 몸으로 감각되는 풍경, 모방되는 풍경이 아니라 나타나는 풍경, 결과로서의 리얼리즘이 아니라 과정으로서의 리얼리즘, 타자화된 자연이 아니라 우리 앞에 들이닥치는 현실로서의 자연. 그에게 자연은 힘의 응집체이자 끊임없는 움직임과 변화의 장소였다. 그의 풍경이 추상일 수밖에 없는 이유가 여기에 있다.

러스킨은 이런 이유로 터너를 옹호한다. 자연을 이상화하고 일반화하는 아카데미한 전통에서 벗어나, 터너가 자신의 경험을 통해 ‘자연의 진실’을 표현했다는 것. (“완전히 알지 못하는 무언가가 있는 사람은 항상 행복하다. 그가 항상 알아야 할 것이 있기 때문이다. .. 이 행복한 상태, 지속적으로 발견하는 기쁨, 새로운 무지, 지속적인 자기 굴욕, 지속적인 놀라움... 지식을 완전히 친숙한 것으로 만들면 그것은 죽은 것이 되며, 놀라움, 무한의 바다로부터 건져냈던 색채는 모두 사라지고 만다.”) 하지만, 터너가 그린 것은 ‘자연의 진실’이었다기보다는, 객관적인 공간과 시간의 좌표 없이 감각 세계에 직면할 때 느끼는 당혹스러움, 말디니의 말처럼, 주체의 미결정성이 아니었을까.