

<1강> 자연에서 풍경으로 : 풍경의 탄생

1. 동물원, 풍경, 그리고 미술관

존 버거는 질문한다. “인간은 왜 동물원을 구경하는가?” 답은 간단하다. 자신들이 가지고 있는 ‘복제품’의 ‘원본’을 보여주기 위해서! 혹은, “어쩌면, 자신들이 어린 시절부터 기억하고 있는 복제된 동물의 세계가 가지고 있는 천진함을 재발견해보려는 희망에서”. 하지만 문제는, 그런 기억대로 살아가고 있는 동물은 동물원에 없다는 것. 더군다나 아이들은 실제 동물에게서 무기력하고 활기가 없는 모습만을 볼 뿐이라는 것이다. 동물원에서 가장 많이 듣는 아이들의 질문, “엄마, 저거 왜 책에서 본 것처럼 안 움직여?”

존 버거처럼 질문해보자. “인간은 왜 자연을 구경하는가?” 왜 휴가 때면 굳이, 꾸역꾸역 막히는 도로를 뚫고 ‘산과 물’이 있는 외곽으로 향하는가? 실제로 자연 따위엔 관심도 없으면서, 굳이 경치 좋은 곳을 찾아 밥을 먹고, 사진을 찍는, 그 문화적 코드는 뭘까?

우리는 동물을 ‘구경’하듯이, 자연을 ‘구경’한다. 동물과 인간 사이, 자연과 인간 사이에 ‘상호시선’이란 존재하지 않는다. 우리는 우리의 시각대로, 그것들을 구경하고, 소비할 뿐이다. 모든 것은 ‘볼거리(스펙터클)’로 전락한다. 하지만 실재 볼거리란, 언제나 모사된 이미지보다 초라할 뿐이다. 영화에서, 드라마에서 ‘아름다운 명소’들을 발견해내면, 그곳은 이내 상품으로 개발되고, 잠시 소비되고, 그러다가 곧 폐허가 된다. 우리는 어떤 공간의 역사에 대해선 그다지 관심이 없다. 그것을 구경하는, 그것을 소비하고 거기서 만족감을 얻고자 하는 우리 자신 밖에는. 그런 점에서, 동물원과 자연은, 빈민가나 판자촌, 감옥, 정신병원 등과 마찬가지로 철저하게 소외된 공간, 삶의 자리에서 추방된 공간이다.

질문 하나 더. 우리는 왜 미술관에 가는가? 이 질문의 답 역시 간단하다. 미술품을 구경하러! 구경 대신 ‘감상’으로 말을 바꿔봐야, 그리 달라지는 건 없다. 복제품의 ‘원본’을 확인하려 간다는 점에서, 미술관에서 미술을 보는 것도 동물원에서 동물을 보는 것과 크게 다를 건 없다. 물론, 확실히 다른 점이 있기는 하다. 동물이라는 구경거리는 우리에게 특별한 교양을 요구하지 않지만, 미술작품은 우리에게 일정한 교양을 요구한다는 점.

서양에서 미술관이 등장한 것은 18세기 말경이다. 루브르 박물관이 개관한 것도 1793년의 일이니까, 미술관의 역사가 그리 오래된 건 아니다. 당시 미술관은 지금처럼 질서정연한 형식을 갖춘 장소가 아니라 왕실과 귀족들의 유산을 보관하는 일종의 저장고였다. 단순히 말하면, 돈 좀 있는 사람들이 사 모은 각종 진귀한 물건들을 저장해두는 곳이 바로 ‘박물관’의 기원이었던 셈이다. 하지만 19세기가 되면서 왕족들의 이 사적(私的)인 공간은 일정한 질서를 갖춘 공적(公的) 공간으로 변모된다. 그와 동시에 여기 모인 미술품은 지금처럼 시대나 주제에 따라 다시 배열되었고, 그 자체로 하나의 역사가 되었다. 다시 말해서, 원래는 귀족들의 개인적 취향을 반영하던 미술품들이, 거꾸로 다른 모든 미술의 규범으로 작동하기 시작한 것이다. 걸작이기 때문에 미술관에 놓여지는 것이 아니라, 미술관에 놓여짐으로써 ‘걸작’이 되는, 기이한 전도.(뒤샹의 질문은 여기서 비롯된다) 미술은 교회나 궁정이 아니라 미술관에 보존되고, 사람들은 미술관을 걸어 다니면서 자유롭게 작품을 구경한다. 물론 여기엔 동물을 구경할 때의 우월감 대신 “저게 그렇게 대단한 거란 말이지!”라는 경탄이 있지만, ‘구경’이란 점에선 크

게 다를 게 없다.

동물을 보러 동물원에 가는 것이 가장 ‘비동물적’이고, 풍경을 보러 교외로 나가는 것이 가장 ‘반자연적’인 것처럼, 미술을 보러 미술관에 가는 건 매우 ‘비미술적’이다. 무언가를 구경하는 눈은 오로지 결과만을 보기 때문이다. 미술관 역시, 미술을 삶의 자리에서 추방시킨다.

2. 대지land에서 풍경landscape으로

풍경이 ‘풍경’일 수 있는 것은, 그것이 ‘구경거리(시각적 대상)’가 되었을 때이다. 뒤집어 말해서, 그것을 구경할 수 있는 시각의 특권이 형성되지 않는다면, 자연은 ‘풍경’이 될 수 없다. 예컨대, 원시사회체의 인간들에게 대지는 신체로부터 분화되어 있지 않다. 그들에게 자연은 신체의 일부분, 더 정확히 말해서, 신체는 자연에 속한 것이다. 자연은 모든 생명의 원천이고, 자연의 변화는 대지의 호흡과 박동이다. 그들은 자연의 흔적을 몸에 새김으로써, 자연과 신체의 결속을 강화한다.(성인의식) 그러므로, 그들에게 자연은 눈으로 보여지는 것이 아니라 온몸으로 체험되는 것이다. 그들에게 자연은 누구의 소유도 될 수 없고, 그 자체로 무한한 것이다. ‘풍경’은 이런 체험이 더 이상 가능하지 않을 때, 돌연히 탄생한다.

초기 풍경화 연구자인 케네스 클락에 따르면, 고대 로마벽화에 보이는 풍경이나 성상화의 배경에 그려진 풍경은, 엄밀히 말해 풍경의 장면이라고 할 수 없다. 그것은 소유되거나 향유될 수 없는 것이기 때문이다. 클락은, “도시의 혼란으로부터 탈출하여 농촌의 평화로 탈출하려는 욕망”을 가진 페트라르카 이전에는 풍경 자체의 향유가 존재하지 않았다고 본다. 즉, 어떤 특정한 장소를 ‘미적’으로 우월하게 구별짓는 과정 없이는, 또 특정한 공간에 대한 적절한 ‘거리감’ 없이는 풍경은 성립할 수 없다는 것이다. 자연을 ‘풍경’이 되게 하는 것은, 이 미적인 태도, 이 거리감이다.

어떤 대상을 ‘미적’으로 본다는 것, 그것은 언제나 일정한 ‘거리’를 전제한다. 이 ‘거리’에 의해서만 대상은 나를 위협하지 않으면서 보여질 수 있기 때문이다. 그러므로 무언가를 미적으로 향유한다는 것은 그것을 소유할 수 있다는 느낌을 내포한다. 가질 수 없을 만큼 엄청나거나 가지고 싶지 않은 것에 대해서는 ‘아름답다’는 느낌이 쉽게 발생하지 않는다.(cf. 송고와 추) 아름다움은 대상에 내재해 있는 것이 아니라, 대상에 대한 태도에서 발생하는 것이다. 풍경이 nature-scape이 아니라 land-scape이라는 사실 역시, ‘풍경’의 탄생을 대지의 소유와 무관하지 않음을 말해준다. 실제로, 르네상스 시대 ‘풍경’의 탄생은, 15세기 후반 지리상의 발견과 코페르니쿠스와 갈릴레오의 천체 발견 등, 새로운 공간의 발견과 밀접하게 연관되어 있다. 특히, 르네상스 베네치아 풍경화의 주요한 배경으로 그려진 테라페르마는 15세기초에 새롭게 병합된 지역으로, 15세기 후반에서 16세기 동안 도시의 식량 공급처이자 안전한 자본투자의 장이었다. 신흥 부호들은 여기에서 정원과 별장을 조성하기 시작했고, 이때 조망은 결정적인 역할을 하게 된다. 높은 곳에서 내려다보는 내 땅! 아름다운 경관view을 ‘덤’으로 제공하는 고급 아파트 광고를 보라. 창 밖으로 내다보이는 아름다운 자연, 한 잔의 커피를 마시며 즐기는 창 밖의 풍경.. 그 집을 사는 것은 그 집을 둘러싼 환경을 사는 것이다. 카페에서 내다보는 전망은 내가 마시는 커피값에 포함되어 있다. 풍경은 부동산에 부속된 잉여로 소비된다. 이처럼, 어떤 장소나 공간을 ‘풍경’으로 바라본다는 것은 자연스러운 시각적 인지의 결과가 아니라 특정한 사회, 경제적 배치 및 주체의 인식이 만들어낸 산물이다.

세잔의 흥미로운 관찰에 의하면, 농부들은 풍경이 무엇인지를 모른다. 그들은 풍경을 풍경으로 인식하지 못하거나, 혹은 전혀 다른 방식으로 이해한다. ; “가끔... 농부가 감자를 장에

내다 팔러 가고 있을 때 그의 마차 뒤에서 농부를 따라가곤 하는데, 그 농부는 결코 생트 빅트와르를 보지 않았다. 이들은 길을 따라 가면서 여기저기에 무엇이 파종되었는지, 내일은 날씨가 어떨지, 그리고 생트 빅트와르가 모자를 썼는지[구름에 덮였는지] 아닌지를 알 뿐이다... 그들은 오로지 자신들에게 중요한 것만을 마음에 둔다. 나는, 나무가 녹색이고 이 녹색은 나무이며, 이 대지가 붉은 색이고 이 분해된 붉은 색이 언덕들이라는 것을 농부들이 알거나 느낀다고 생각하지 않는다. 그것들은 그들의 현실적 필요를 벗어나 있으며, 따라서 그들의 무의식적 명기(銘記)의 범위를 넘어서 있는 것들이다.” 농부들은 전체를 조망할 수 있는 ‘초월적 시점’에서 대지를 바라보지 않는다. 그들이 대지(혹은 자연)와 맺는 관계는 지극히 구체적이고 물질적이며, 그만큼 절박하다. 그러므로 농부들이 자신이 농사지은 땅을 보며 느끼는 것은 ‘아름다움’으로 환원될 수 없으며, 설령 ‘아름다움’을 느끼더라도, 그것은 눈으로 감각되는 차원의 것이 아니라 온 몸으로 느끼는 안도와 감사이다.

대지로부터 떨어져나온 신체는 대지를 ‘영토’로 새롭게 코드화한다. 누구의 소유도 아니기에 모두의 것일 수 있었던 자연은, ‘자본적 가치’를 갖게 됨으로써 사적으로 소유되고, 미적인 가치를 잉여로 갖게 된다. 자연은 온몸으로 체험해야 하는 것이 아니라, 눈으로 즐기는 것이 되었다. 르네상스 시대에도 자연은 여전히 통제불가능한 황무지였지만, 이제 그것은 이상적인 질서와 형태를 보여주는 신의 예술품으로 새롭게 ‘발견’되기 시작한다. 빌플린의 오래된 명제. 우리는 보이는 것을 보는 것이 아니라, “보기 원하는 대로” 본다. 혹은 보도록 되어 있는 것만을 본다. 풍경은 관습이고 코드다. 얼굴이 그러하듯이.

3. 풍경화 vs 산수화

서양에서 풍경화는 오랫동안 홀대받는 장르였다. 중세말 르네상스 초부터 종교화의 뒷배경에 스펙터클한 풍경을 솜씨 좋게 그려 넣는 작가들이 나타났지만, 그건 인물이나 서사에 ‘종속’되는 한에서만 허용되었다. 풍경이 새롭게 발견되고 있었지만, 독자적인 그림의 주제가 되기에는 여전히 무의미한 것이었기 때문이다. 이런 의미에서 보자면, 서양에서 풍경화의 탄생이 인간중심주의의 산물인 것처럼, 풍경화의 더딘 발전 또한 ‘신’을 세계의 꼭대기에 놓는 인간중심 사고의 산물이라고도 할 수 있을 것이다. 하지만 15세기 이후, 화가의 지위가 상승하고 작업의 자율성이 신장되면서 전통적 상징으로 채워지던 배경은 화가의 ‘창조력’을 발휘할 수 있는 공간이 되었고, 따라서 화가의 독자적 시선에 의해 포착된 일상적 풍경과 사물로 채워지게 된다.

풍경화는 두 가지 ‘틀’에 의해 한정된다. 내적으로는 그림 주제와의 관계에 의해, 외적으로는 프레임에 의해. 초기의 풍경은 ‘서사’를 강조하거나 보완하는 한에서만 유의미한 것이었다. 도상학 연구자들은, 풍경과 서사의 이 ‘코드’를 풀어내는 데 몰두한다. 예컨대, 험한 산악 지대와 경작된 평지는 성경에 나오는 ‘쉬운 길’과 ‘어려운 길’을 비유한다든지, 성 제물을 그린 장면에서 절벽과 사막 등의 배경은 그가 버리고 나온 세계를 의미한다든지, 험벗은 나무는 회개의 회초리를 받기 위해 가슴을 풀어헤친 성인을 의미한다든지 등등.

그림의 서사가 풍경의 의미를 내적으로 한정짓는다면, 그림의 프레임은 인간의 감상을 위해 풍경을 탈맥락화한다. 많은 시간을 실내에서 보내는 북유럽에서 풍경화가 일찍 시작되었다는 사실은 의미심장하다. 이른바 ‘window view’. 창이라는 프레임을 통해 보여지는 자연. 창 밖과 안의 거리감은 자연을 ‘풍경’으로 만든다. 밖에서 어떤 일이 벌어져도 창 이쪽은 안전하다는 것이 보장될 때, 모든 자연은 ‘풍경’이 된다. 그림은 세계를 재현하는 창이다. 알베르

티가 그림을 창으로 규정한 것과, 선원근법으로 3차원의 세계를 2차원으로 번역한 것은 결국 동일한 태도에서 비롯된다. 풍경은 인간에 의한, 인간을 위한, 인간의 자연이다.

17세기의 반짝 유행, 그리고 19세기의 대중적 유행이 있기 전까지 풍경화가 한번도 회화의 위계에서 높은 등수를 차지한 적이 없었던 서양과 비교해보면, 동양에서 산수화의 탄생과 그것이 차지하는 위치는 매우 고무적이다. 그래서 쉽게, 서양의 인간주의와 동양의 자연주의를 대비하는 것도 무리는 아니다. 하지만, 자연을 그림이라는 표상으로 ‘번역’한다는 점에 있어서, 풍경화와 산수화의 발생적 맥락은 크게 다르지 않다.

동아시아에서 독립적인 산수화론이 출현한 것은 동진에서 남조에 이르는 시기(4-6세기)이다. 그 이유로 ‘무위자연’을 강조하는 도가사상의 영향을 거론하기도 하고, 혹자는 지주장원제와의 관련성을 제기하기도 한다. 확실한 것은, 대략 이 시기부터 산천의 미에 대한 공명과 표현의 욕망을 이론적으로 드러내기 시작했다는 사실이다.

최초의 산수화론이라 할 수 있는 종병의 『화산수서』에서, 종병은 자연만물이 도를 원인으로 하여 신의 작용으로 화육된다고 보았다. 성인만이 神으로써 도를 본받지만, 인연에 따라 신의 작용으로 대도에서 자연만물이 화육되며, 때문에 성인뿐 아니라 자연만물도 신을 지닐 수 있다는 것. 이처럼 자연에는 신이 내재되어 있으므로 산수를 통해 인간은 도의 경지에 이를 수 있다는 것이다. 인간은 자연산수의 관조를 통해 무위무욕에 다다를 수 있고, 이를 통해 세속화되기 전의 ‘신’을 회복할 수 있게 된다. 때문에, 자연산수를 완미하는 행위 자체가 도를 체득하기 위한 행위일 수 있다. 그리고 산수화는 신으로써 도를 미적으로 구상화한 것이므로, 산수화를 감상하는 것은 도에 이를 수 있는 중요한 방법이 된다.

그러므로 산수화를 감상할 때는 단지 시각적 차원에서 보는 것이 아니라 그 형상에 감응하며 움직여야 한다. 고정된 시점에서 조망가능한 대지와 그 부속물을 그리는 서양의 풍경화와는 달리, 산수화는 이 끝에서 저 끝으로 ‘이동’하는 듯이 그려진다. 돌도, 나무도, 동물도, 산수화를 그릴 때 중요한 것은 ‘미’가 아니라 ‘活’이다. 生動氣韻!

* 참고자료 *

종병(宗炳, 375-443), <화산수서 畫山水序>

聖人含道應物，賢者澄懷味象。至於山水，質有而趣靈。是以軒轅·堯·孔·廣成·大隗·許由·孤竹之流，必有崆峒·具茨·藐姑·箕·首·大蒙之遊焉。又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道，而賢者通。山水以形媚道，而仁者樂，不亦幾乎。

성인은 도를 체득하여 만물을 감응하고 현자는 마음을 맑게 하여 만상을 음미한다. 산수의 경우는 형질을 갖추고 있으면서도 영묘한 의취가 있다. 그러므로 옛날의 성인들인 황제 현원과 요임금, 공자와 광성자, 대외와 허유, 백이와 숙제 등은 반드시 공동산, 구자산, 막고야산, 기산, 수양산, 대몽산 등에서 노닐었다. 또한 산수를 일러 인자와 지자가 즐기는 바라고 하였던 것이다. 성인은 신으로써 도를 본받고 현자는 세상에 그것을 통용하도록 행한다. 산수는 구체적인 형상으로 도를 아름답게 꾸며주고 인자는 이것을 즐기니, 이 또한 이상적인 경지에 가깝지 않겠는가.

余眷戀廬衡，契闊荊巫，不知老之將至。愧不能凝氣怡身，傷點石門之流，於是畫象布色，橫茲雲嶺。夫理絕於中古之上者，可意求於千載之下。旨微於言象之外者，可心取於書策之內，況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色也。

나는 여산과 형산에 마음 끌리고, 형산과 무산에서 부지런히 수련에 전념하느라 늙는 것조차 잊고 지냈다. 그러나 정기를 순수히 응집하여 몸을 유연하게 하는 신선도의 얻지 못했음을 부끄러워하고, 석문의 은자의 아류에 그치고 만 것을 못내 가슴 아프게 생각한다. 그래서 이전에 두루 노닐었던 명산들의 형상을 그리고 채색하며 구름 위에 솟은 산봉우리들로 구성을 하는 것이다. 아득한 옛날에 단절된 진리라 하더라도 천년 후에 그 뜻을 알 수 있고, 언어와 형상을 초월한 미묘한 말의 의미도 문헌 속에서 찾아낼 수가 있다. 하물며, 몸소 배회한 곳, 눈으로 똑똑히 본 산수의 모습을 도형으로 그리고 채색하는 산수화에 있어서야 더 말할 나위가 있겠는가.

且夫崑崙山之大, 瞳目之小, 迫目以寸, 則其形莫睹, 迺以數里, 則可圍於寸眸. 誠由去之稍濶, 則其見彌小. 今張綃素以遠暎, 則崑閬之形, 可圍於方寸之內. 豎劃三寸, 當千仞之高, 橫木數尺, 體百里之迥. 是以觀畫圖者, 徒患類之不巧, 不以制小而累其似, 此自然之勢. 如是則嵩華之秀, 玄牝之靈, 皆可得之於一圖矣.

저 곤륜산은 크고 눈동자는 작아서 눈앞에 한 치의 거리에서는 곤륜산을 볼 수가 없으나, 멀리 몇 리를 떨어져서 보면 눈 안에 다 들어온다. 진실로 더 멀리 떨어지면 그 산의 외관은 아주 작게 들어온다. 이제 흰 화폭을 펼치고 원경을 그리면, 곤륜산과 같은 거대한 산의 모습도 작은 화폭에 담을 수가 있다. 화면의 삼촌의 획을 그어 내리면 천인의 높이가 되고, 수 척의 횡선으로 백리의 거리를 그려낼 수 있다. 그러므로 그림을 보는 사람은 다만 그림이 좋다 나쁘다라는 것만 탓할 뿐이지 크기가 작기 때문에 사실적으로 그리지 못했다고 생각하지는 않는다. 이는 자연의 형세가 그러하기 때문이다. 그렇다면 숭산과 화산의 수려함과 깊은 계곡의 영묘함도 모두 이 한 폭의 그림에 담을 수 있음은 당연한 일이라 하겠다.

夫以應目會心爲理者, 類之成巧, 則目亦同應, 心亦俱會. 應會感神, 神趨理得. 雖復虛求幽巖, 何以加焉. 又神本亡端, 栖形感類, 理入影迹. 誠能妙寫, 亦誠盡矣.

무릇 눈으로 보고 마음에 느끼는 경지를 理라고 할 때, 사실적으로 잘 그려진 산수화의 경우, 역시 눈으로 동시에 보면서 마음으로도 느껴진다. 보면서도 느껴지면 산수가 지니고 있는 신을 감응하게 되어, 그림을 보는 사람의 신은 고도로 비상하여 리를 터득하게 된다. 바로 이러한 상태에서 비록 다시 진산진수를 찾아나선다 하더라도 이보다 더 나은 리가 있겠는가. 또한 신이란 원래 근거가 없는 무형의 것이면서도 형에 깃들고 같은 형상의 사물에도 감응하므로, 따라서 이것은 이치적으로 그림자의 자취에도 들어올 수 있게 된다. 만일 진정으로 제대로 묘사하여 산수의 미묘함을 표출해낸다면, 최고로 훌륭한 경지에 이른 것이라고 하겠다.

於是閒居理氣, 拂觴鳴琴, 披圖幽對, 坐究四荒. 不違天勵之藂, 獨應無人之野. 峯嶼嶢嶷, 雲林森眇. 聖賢暎於絕代, 萬趣融其神思. 余復何爲哉, 暢神而已. 神之所暢, 孰有先焉.

이에 한거하면서 기를 다스리고 깨끗이 씻은 술잔을 기울이고 거문고를 울리며 산수화 폭을 펼쳐놓고 그윽히 마주하면, 가만히 앉은 채로 우주의 끝까지를 궁구할 수 있고, 충만해 이는 하늘의 위엄을 위배하지 않고서도 홀로 무위자연의 이상세계에서 노닐 수가 있다. 바위로 이루어진 구멍 뚫린 산봉우리는 높이 솟아 있고, 구름 걸린 산림은 아득하게 펼쳐져 있다. 그 옛날 성현의 도가 아득한 뒤인 오늘날에 발휘되어 갖가지 풍취를 지닌 삼라만상의 영묘한 정신과 하나로 융화되어 주객이 합일된다. 내가 다시 무엇을 하겠는가. 세속의 속박에서 온전히 벗어나 창신할 뿐이다. 신의 창달함을 만끽하고 있으니 그 무엇이 이보다 낫겠는가.

4. 자연의 문화화 : 이해하라, 소유하라, 그리고 즐겨라!

문화가 초라한 시대일수록 문화를 부르짖고, 조건없는 사랑이 부재하는 시대일수록 죽어라 ‘죽음을 불사하는 사랑’을 찬미하듯이, 우리는 뭔가가 파괴되거나 소멸되는 징조를 느낄 때 비로소 그것들이 사라지며 남기는 그림자(이미지)에 매달리기 시작한다. 드라마 ‘전원일기’는, 근대화 프로젝트가 일단락되고, 땅투기에 의해 대지가 경쟁적으로 소유되고, 소비가 미덕이 되기 시작하던, 조금도 평화스럽지 않은 ‘피의 시대’, 1980년에 시작되었다. ‘전원일기’는 ‘전원적인’ 가족과 농촌이 더 이상 가능하지 않음을 (아마도) 느끼기 시작했을 도시인들에 의해 소비되는, 도시인들을 위한 상품이었던 셈이다. 물론, 지금은 이 이미지마저도 부재한다. 사람들은 이제 더 이상 농촌을 그리워하지도, 그 이미지를 사고 싶어하지도 않는다. 농촌은 죽었다.(출생률-제로)

인적이 드문 곳, 아직 사람의 발길이 안 닿은 곳들은 둘 중 하나다. 투자가치가 있거나 관광가치가 있거나. 이 시대에 ‘전원’이란 고급 아파트의 ‘배경’이 될 만한가, 아니면 지친 도시인들의 피로를 풀어줄 ‘쉼터’가 될 만한가, 하는 관점에서 코드화된다. 전원(시골, 자연)은 그런 ‘시선’을 기다리는 수동적 대상이 되고 말았다. 거기서 이루어지는 생산, 거기서 지속되는 삶, 그리고 거기서 일어나고 있는 무시무시한 사건들에 대해서는 거의 관심이 없다. ‘친환경’, ‘친자연’이라는 코드가 도리어 反환경적이고 反자연적인 건 이 때문이다.

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 된다naturalize.

이해하라! 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>)

소유하라! 르네상스의 “locus amoenus”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 의

해 안전하게 소유된다. 또 투시도법적 공간은, 인간의 시선을 화면 깊이까지(물론 허구적인) 끌어당김으로써 보다 넓은 공간을 ‘굽어보고’ 있다는 소유의 느낌을 강화한다. (* 반 아익, <대법관 롤랭과 성모자>)

즐거라! 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.