



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

석사학위논문

제주의 곳과 자왈을 형상화한

풍경화 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

제주대학교 대학원

미 술 학 과

김 산

2019년 8월



제주의 곳과 자왈을 형상화한 풍경화 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

지도교수 손 일 삼

김 산

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 8월

김 산의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

제주대학교 대학원

2019년 8월

<국문초록>

제주의 곳과 자왈을 형상화한 풍경화 연구

- 본인의 작품을 중심으로 -

김 산

제주대학교 대학원
미술학과 서양화전공

지도교수 손 일 삼

자연은 유구한 시간 동안 끊임없이 인간과 함께 공존해왔으며, 인간의 삶의 터전임과 동시에 경외의 대상으로써 항상 우리의 곁에 있는 존재이다. 또한 자연은 인간의 삶을 유지시켜 줄 뿐만 아니라, 나아가 인간의 미적 감각을 자극시키며 예술창작의 근원이 되기도 한다. 즉, 자연이 인간에게 미치는 다양한 삶의 부분과 예술적으로 얻을 수 있는 영감으로 미루어 봐도, 자연이야말로 오래도록 우리의 삶과 직결되는 예술 활동의 근원이 되어왔다.

시대가 변하고 문명이 발달할수록 제주 자연에 대한 사람들의 인식도 바뀌었다. 옛날부터 화산섬 제주의 자연은 용암으로 생성된 돌들을 기반으로 황무지, 혹은 불모지로 인식되곤 했지만, 오늘날 제주의 자연은 그것이 생태자원으로써 현대인에게 정서적 안정과 보존 가치가 높아지면서 웰빙, 힐링, 로컬리티, 풍토성 등 다양한 관점의 연구들로 확장되고 있다.

화산활동으로 형성된 제주는 다양하고 독특한 자연적·생태적 환경이 존재하는데 그 중 곳과 자왈은 제주의 역사와 문화, 그리고 제주인의 삶을 안고 있는 중요한 공간이 되고 있다. 현재 이 곳과 자왈은 예술적 소재가 풍부한 장소가 되고 있으며, 곳과 자왈에서 찾아낸 경관적 요소들은 제주자연

을 이해하는데 중요한 상징적 구역이며 예술적으로도 중요한 의미를 가지고 있다. 이러한 곳과 자왈의 경관은 화산섬만이 갖고 있는 독특한 자연을 주제로 한 미술이 되고 있으며 신선한 제주의 풍경화로 표현되고 있다.

본 연구는 제주 곳과 자왈의 중요성을 인식하여 제주 풍경을 새롭게 해석하고, 제주 자연의 가치를 높일 수 있는 예술적 패러다임을 시도하고자 하였다. 이에, 동·서양 회화에서 자연을 바라보는 관점에서 보면 두 세계가 서로 상이한 자연관을 갖고 있지만 동·서양 모두 나름대로 자신의 문화적 시각에 맞춰 풍경화의 역사성을 형성해 왔다는 것을 알 수 있다.

먼저, 동양에서는 인간을 자연과의 조화의 대상으로 인식하고 나아가 자연에서 이치를 깨닫는 사유를 하는 반면, 서양에서는 자연을 기독교적 인간중심으로 해석하여 관찰하고 분석하여 재현하는 것에 중점을 두었다. 이러한 동·서양 자연관의 차이는 역사적으로 풍경화의 전개·발전과정에 큰 영향을 미쳤으며 서양의 풍경화가 인상주의 단계로 들어서면서, 그리고 동양의 산수화가 남종 문인화로 들어서면서, 점차 그 경계가 자아의 표현 영역으로 확장되고 있음을 알 수 있었다.

이러한 이론적 고찰 아래 제주의 특별한 장소인 곳과 자왈을 대상으로 제주 자연을 주제로 한 미술의 상징적 주제로 인식하게 되면서 다양하게 표현되어지는 제주 풍경의 의미와 가능성을 찾고자 한다.

따라서 본 연구자는 이번 연구를 통해 제주 자연을 재발견하고 원시적 순수성과, 자연과 공존하는 인간의 삶의 흔적을 아우른 진정한 제주의 풍경화로 인식하여 표현하였다. 그러므로 제주의 자연은 사실주의적 관점이라도 단순히 모방으로서의 재현된 풍경이 아닌, 의미와 해석을 가미한 특별하게 만드는 예술 행위로서 실경산수적 의미로서의 풍경이 되는 것이다.

본 연구는 자연을 통한 동·서양 풍경화의 이론적 배경을 고찰하면서 풍경화를 확장하는 계기를 마련할 수 있었고, 제주의 독특한 자연의 장소인 곳과 자왈이라는 공간의 가치를 재해석 할 수 있었다. 또한 곳과 자왈의 풍경을 통해 향후 제주 자연을 폭넓고 새롭게 나아가는 창의적인 계기로 삼고자 한다.

목 차

<국문초록>	i
I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구 내용 및 방법	2
II. 동·서양 풍경회화의 이해	3
1. 동양의 산수화	4
2. 서양의 풍경화	17
III. 제주의 꽃과 자왈의 경관적 요소	25
1. 제주의 자연	25
2. 꽃과 자왈	29
3. 꽃과 자왈에 나타난 경관적 요소	34
IV. 본인 작품에 대한 분석	42
1. 작품의 내용	43
2. 작품의 형식	46
V. 결론	57
참고문헌	59
<Abstract>	62

그림목차

<그림 1> 관동(關仝), 「산계대도도(山谿待渡圖)」, 五代 비단에 채색, 99.6x156.6cm, 국립고궁박물관	9
<그림 2> 범관(范寬), 「계산행려도(谿山行旅圖)」, 北宋, 견본담채, 103.3x206.3cm, 교토양죽원	10
<그림 3> 이당(李唐), 「만학송풍도(萬壑松風圖)」, 北宋, 비단에 수묵담채, 138.8x188.7cm, 국립고궁박물관	10
<그림 4> 황공망(黃公望), 「부춘산거도권(富春山居圖卷)」, 종이에 수묵, 636.9x33.0cm, 국립고궁박물관	12
<그림 5> 예찬(倪瓚), 「우후공림도(雨後空林圖)」, 종이에 수묵, 63.5x37.6cm 교토양죽원	12
<그림 6> 당인(唐寅), 「계산어은도권(溪山漁隱圖卷)」, 明, 비단에 채색, 610x30cm, 국립고궁박물관	13
<그림 7> 안견, 「몽유도원도(夢遊桃源圖)」, 비단에 먹, 38.7x106.5cm, 1447, 일본 덴리대학 중앙도서관 소장	14
<그림 8> 정선(鄭敼), 「금강전도(金剛全圖)」, 조선 1734, 종이에 담채, 1370.7x59cm, 호암미술관.	15
<그림 9> 김정희, 「세한도(歲寒圖)」, 종이에 수묵, 23.2x69.2cm, 1844, 국립중앙박물관	16
<그림 10> 요하임 파티니르, 「성 히에로니무스가 있는 풍경」, 패널에 유채, 74x91cm, 1888, 에스파냐 마드리드, 프라도미술관 소장	19
<그림 11> 클로드 로랭, 「바다정경 : 시바여왕의 출항」, 캔버스에 유채, 148x194cm, 1648, 영국 런던 내셔널갤러리 소장	20
<그림 12> 존 컨스터블, 「건초 마차」, 캔버스에 유채, 185.5x130.5cm, 1820~21, 런던 내셔널 갤러리 소장	21
<그림 13> 귀스타브 쿠르베, 「돌 깨는 사람들」, 캔버스에 유채, 159x259cm, 1849, 드레스덴 국립미술관 소장	22

<그림 14> 클로드 모네, 「해돋이 인상」, 캔버스에 유채, 48x63cm, 1872, 마르모탕 미술관 소장	23
<그림 15> 폴 고갱, 「공작이 있는 풍경」, 캔버스에 유채, 86x115cm, 1892, 푸슈킨 미술관 소장	24
<그림 16> 하도리 원담(구좌읍 하도리), 본인 촬영, 2017	25
<그림 17> 동일리 원담 부분 (대정읍 동일리), 본인 촬영, 2018	25
<그림 18> 청굴물(청수물, 구좌읍 김녕리), 본인 촬영, 2019	26
<그림 19> 서림물(대정읍 일과리), 본인 촬영, 2017	26
<그림 20> 김유정, 『제주 돌담』 p.27 발췌	27
<그림 21> 동거미 오름(구좌읍 종달리), 본인 촬영, 2017	28
<그림 22> 꽃(천아오름 둘레길), 본인 촬영, 2019	29
<그림 23> 자왈(대정읍 신평리), 본인 촬영, 2019	30
<그림 24> 숨골(대정읍 신평리 신평곶), 본인 촬영, 2019	33
<그림 25> 목시물굴 입구(조천읍 선흘리), 본인 촬영, 2017	35
<그림 26> 큰넓케 입구(안덕면 동광리), 본인 촬영, 2018	35
<그림 27> 평(조천읍 선흘리), 본인 촬영, 2018	36
<그림 28> 노루(한경면 청수리), 본인 촬영, 2017	36
<그림 29> 김남길(金南吉), 「탐라순력도(耽羅巡歷圖)」, 종이에 채색, 60x30cm, 제주조점 부분. 제주시소장	37
<그림 30> 김남길(金南吉), 「탐라순력도(耽羅巡歷圖)」, 종이에 채색, 60x30cm, 제주조점 부분. 제주시소장	37
<그림 31> 잣성(무릉리 한수기곶), 본인 촬영, 2019	38
<그림 32> 본향당(대정읍 신평리), 본인 촬영, 2019	39
<그림 33> 「무신도-홍아위」, 종이에 채색, 63.5x39.5, 조선후기, 제주대학교 박물관 소장	39
<그림 34> 검은굴(대정읍 구억리), 본인 촬영, 2019	40
<그림 35> 김산, 「본향(本郷)」, 캔버스에 아크릴, 49x116cm, 2018	42
<그림 36> 폴 고갱, 「우리는 어디서 왔으며, 우리는 무엇이며, 어디로 가는가?」, 캔버스에 유채, 141x376cm, 1897, 보스턴미술관 소장	43

<그림 37> 김산, 「침묵의 응시(凝視)-풍천(風天)」, 캔버스에 아크릴, 40x100cm, 2017	45
<그림 38> 김산, 「침묵의 응시(凝視)-바람(望)」, 캔버스에 아크릴, 72.7x50.0cm, 2017	45
<그림 39> 김산, 「드로잉」, 2018	47
<그림 40> 자왈(제주시 아라동), 본인 촬영, 2018	47
<그림 41> 김산, 「아래로부터의 풍경」, 캔버스에 아크릴, 130x162cm, 2018	47
<그림 42> 김산, 「길 가는 그대의 물음 - 드로잉」, 2018	48
<그림 43> 김산, 「길 가는 그대의 물음」, 장지에 아크릴, 72.7x100.0, 2018	48
<그림 44> 김산, 「본향(本郷) - 드로잉」, 2018	49
<그림 45> 김산, 「본향(本郷)」, 장지에 아크릴, 53.3x40.9, 2018	49
<그림 46> 김산, 「본향(本郷)」, 캔버스에 아크릴, 49x116cm, 2018	50
<그림 47> 김산, 「삶과 죽음-숲으로부터」, 캔버스에 아크릴, 100.0x72.7cm, 2018	50
<그림 48> 김산, 「아래로부터의 풍경 부분」	51
<그림 49> 김산, 「아래로부터의 풍경 부분」	51
<그림 50> 김산, 「가공된 숲」, 캔버스에 아크릴, 25.3x53.0cm, 2017	51
<그림 51> 김산, 「삶과 죽음-숲으로부터」, 캔버스에 아크릴, 65.2x90.9cm, 2018	52
<그림 52> 김산, 「아래로부터의 풍경 부분」,	53
<그림 53> 김산, 「삶과 죽음-숲으로부터 부분」,	53
<그림 54> 김산, 「본향(本郷)」, 캔버스에 아크릴, 65.1x50.0, 2018	54
<그림 55> 김산, 「삶과 죽음-숲으로부터」, 캔버스에 아크릴, 116.7x72.7cm, 2018	55
<그림 57> 김산, 「삶과 죽음-숲으로부터」, 캔버스에 아크릴, 116.7x80.3cm, 2018	55

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

본래 인간은 자연의 일부이기에 끊임없이 환경과 상호작용을 하며 살아간다. 우리는 우리 주변을 둘러싸고 있는 자연에서 삶을 배우고 일상의 경험을 공유하며 더 나아가 공동체 문화를 통해 ‘함께[大同]’라는 가치를 배울 수 있다. 과거부터 현재까지 우리는 자연과의 관계에서 사회·역사·문화·생태적 연구의 대상이자 반드시 지키고 보존해야 할 상징적인 대상이었다.

예로부터 자연을 대상으로 한 풍경화는 그 시대 상황에 따라 나타나는 인간의 삶과 자연의 위대한 관계성을 회화로 풀어 놓은 것으로써 세계의 수많은 작가들에 의해 표현되었다.

자연은 다룬 대표적인 예술작품의 흐름을 크게 동·서양의 회화로 나누면 서로 다른 자연관을 가지고 자연을 바라보았으며, 그에 따른 각각의 표현방법으로 현재까지 보여지는 예술작품들에 영감을 주었다. 먼저, 동양의 회화에서는 자연을 거스르지 않고 자연에 순응하면서 인간과 자연이 서로 동화·합일화되며 조화를 이루는 대상으로 보았다. 동양의 자연풍경, 즉 산수를 담은 그림은 단순히 회화적 표현의 의미를 넘어서서 자연에 대한 철학적 사유를 통해 인간의 내면적 성찰을 찾고자 했다. 반면 서양에서는 넓게 세계라는 범주 안에서 인간 이성을 중심으로 자연을 지배하고 사용하는 주체로 인식하면서 자연을 해석하고 표현하고자 했다.

오늘날 ‘세계화’라는 범주 안에서 동·서양의 서로 다른 자연관을 비교, 연구할 때 자신만의 회화적 언어로 자연을 표현한 현대 여러 작가들의 풍경화를 보게 되면, 세계화의 영향으로 각각의 자연관에 구분 없이 풍경화가 다양해지면서 그 경계가 점점 더 모호해지고 있음을 알 수 있다.

이에, 본 연구는 자연의 진정한 가치를 잊은 채 빠르게 변화하고 개발되는 현대사회에서 점차 사라져 가는 제주도의 자연을 본인만의 예술적 표현방식으로

해석하는 풍경화를 통해서 제주자연의 소중함을 일깨우고, 회화의 미적 가치로써 제주 사람들의 역사와 문화를 품고 있는 삶과 경관을 재조명하고 발견하는 것을 그 목적으로 하고 있다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 동·서양의 자연관을 토대로 곳과 자왈을 중심으로 자연의 모습을 담은 작품과 그에 맞는 이론과 내용을 살펴보고, 제주 자연의 경관 및 생태적 환경을 작품의 주제로 선정하여 본 연구자의 제주 풍경작품이 나아가야 할 방향과 발전적인 요소를 찾아내고자 다음과 같은 방법으로 연구를 진행하였다.

첫째, 이론적인 배경으로서 동양과 서양의 서로 다른 자연관과 이에 따른 동양의 산수화와 서양의 풍경화의 발생 및 전개과정을 고찰하였으며, 동·서양 회화의 대표작가의 작품을 시대의 흐름에 따라 분석하였다.

둘째, 제주가 지닌 독특한 자연환경 중에서 제주의 허파라 불리는 곳과 자왈의 경관적 요소를 중심으로 곳과 자왈의 정의와 범위, 그곳의 역사와 문화를 문헌자료와 현장취재를 바탕으로 연구하였다.

셋째, 본 연구자의 작품에 적용된 동·서양의 자연관에 따른 작품의 내용과 형식을 분석하였으며 제주자연에서 찾을 수 있는 다양한 의미와 상징, 그리고 조형적 요소를 연구하였다.

넷째, 본 연구자의 작품에 대한 이론과 표현 형식을 총괄적으로 정립하고, 제주 자연의 중요성을 인식하여 지속적이고 심층적으로 연구해온 표현방식과 재해석된 새로운 시각의 풍경화에 대한 방향성을 제시하고자 하였다.

II. 동·서양 풍경회화의 이해

자연을 어떻게 보느냐하는 것은 지구라는 인류 세계에 대한 문명권의 기반이 어떻게 형성됐느냐와 밀접한 관계가 있다. 다시 말해 그 문명권의 삶의 영역에서 만들어진 것을 문화라고 한다면, 오늘날 그 문명권은 우리에게 보여주는 두 세계, 즉 지구상의 동·서의 세계관에서 오는 문화적 관점의 차이를 말하기도 한다. 그러므로 동과 서는 역사·지리 및 정치·문화적 복합 개념의 다름이고 그것을 이해하려면 매우 복잡한 문명 이해의 과정이 필요하다. 역사적으로 보면 동양인과 서양인은 서로 다른 이념에서 출발하여 서로 다른 기준으로 그 개념을 제시하였다. 동양인들은 어떤 자연 환경적 요인인 바다나 산맥을 기준으로 하여 동·서를 구분했지만 서양인들은 순수 자기 중심주의적 발상에서 출발하여 정치적인 고려에 따라 인위적으로 동·서를 나누어, 모든 면에서 동·서간의 관계를 대립적으로 설정해 놓았다.¹⁾ 이런 동·서양의 시각 차이는 당연히 사람들의 자연관에도 영향을 미치게 되고 예술적인 표현방법, 즉 내용, 형식, 재료 등에서도 뚜렷한 차이가 있다는 것을 알 수가 있다. 일례로 자연을 바라보는 그림의 명칭에서 알 수 있듯이 동양에서는 경관을 그린 그림을 산수화라 부르고, 서양에서는 풍경화라고 부르고 있다.

산수화란 동양에서 흔히 얘기하는 자연의 표현인 동시에 인간이 자연에 대해 지니고 있는 자연관이기도 한데, 곧 산수화란 이 두 가지 복합적인 성격을 띠고 있는 그림을 말하는 것이다. 동양에서는 자연을 살아 숨 쉬는 생명체로 인식하고 인간을 소우주, 자연을 대우주라고 하며 서로 조화를 이루면서도 인간은 그 자연을 경외하며 그것에 순응해 왔다. 자연과 인간의 이러한 밀접한 관계 때문에 중국과 한국에서는 일찍부터 산수화가 그려지기 시작하여 그 전통이 오늘에 까지 이른다.²⁾

풍경화란 단어 그대로 풍경·경관을 주제로 한 서양회화의 한 장르이다. 이것은 강이나 바다, 숲과 같은 자연과 도시의 환경 등 실외의 경치를 그린 것으로, 인

1) 정수일(2001), 『고대문명교류사』, 사계절, pp.16-21.

2) 安輝俊(2001), 『韓國繪畫의 傳統』, 文藝出版社, pp.94-95.

물과 동물이 함께 표현되긴 하나 폭넓은 경관이 주를 이룬다.

서양회화의 장르 중 하나인 풍경화는 세계라는 범주 안에서 인간을 중심에 두고 자연을 사용하는 대상으로 여겼으며, 수많은 침략과 약탈의 역사 속 결과물 중 하나인 자연을 통해 경관을 해석하고 표현한 인간중심주의적 자연관을 갖고 있었다. “자연에 관한 서양의 지배적인 생각은 인간이 세계의 중심이며, 자연을 지배하고 사용하는 주체라는 데서 그 특징을 찾을 수 있다.”³⁾ 그러나 이런 인식은 자연과 인간의 조화를 지양하는 동양의 전통적인 자연관을 표현한 산수화의 개념과는 대비된다.

서양의 풍경화는 수 세기 동안 다른 장르에 비해 주목을 받지 못했는데, 독립적으로 15~16세기 르네상스 시기 회화에 이르러 처음 부각되었다고 볼 수 있으며 17세기에야 회화의 주된 장르로 안착할 수 있었다 .

이 장에서는 이론적인 배경으로서 동양과 서양의 서로 다른 자연관과 이에 따른 산수화와 풍경화의 발생과 전개과정을 고찰하였으며, 동·서양 회화의 대표작가의 작품을 시대의 흐름에 따라 분석하였다.

1. 동양의 산수화

풍경을 그린 그림의 다양함은 ‘어떤’ 자연에 대한 ‘어떠한’ 태도에서 결정되며, 경관을 그린 그림은 동·서양을 막론하고 당시의 시대적 배경, 시각적 관점 등 자연을 대하는 예술가의 자연관과 가치관에서 주로 영향을 받는다. 이러한 점에서 동양과 서양의 서로 다른 자연관을 볼 수 있다. 먼저, 동양과 서양의 자연관과 그것에 따른 산수화와 풍경화의 발생과 전개 과정을 고찰하고 한국의 대표적인 산수화인 진경산수에 대하여 연구하였다.

1) 동양의 자연관

자연(自然)이란 한자 풀이대로 ‘스스로 그러한 것, 사물 본연의 모습.’ 이라고 해석 할 수 있으며, 동양에서는 자연을 그 자체로써 완전한 것으로 본다. 논의를 더 심도 있게 풀어 보면, 소퍼의 말대로 자연이라는 말은 네 가지로

3) 마순자(2003), 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷, pp.55-56.

사용되고 있는데, 첫째, ‘자연과학과 생물과학의 연구대상’, 둘째, ‘모든 존재의 본질’, 셋째, ‘인간의 환경과 그 안에 포함된 여러 가지 인간 외의 모든 생명체’, 그리고, 넷째, 인간을 포함한 ‘존재 총체’, 즉 형이상학적 차원을 포함한 전체로서의 우주를 뜻하며, 경우에 따라 달리 지칭할 수 있지만,⁴⁾ 이 가운데서 동양의 전통적 자연관은 인간과의 합일, 조화를 지향한다는 점이다. “자연을 거스르지 않고 순응하는 태도로 도에 이르는 방법론”⁵⁾으로써 동양의 자연은 앞서 언급한 자연과의 합일과 조화를 바탕으로 인간의 삶에 방법과 방향을 제시해 주는 존재이다.

동양인들은 이러한 무위자연관을 바탕으로 동양의 풍경화인 산수화를 대하는 화가들의 독창적인 정신이 작품 속에도 적극적으로 표현되어 독특한 화풍을 구현할 수 있었다. 이와 같이 자연을 벗 삼아 그것에 순응하며 인간과 자연의 완벽한 조화의 섭리를 표현한 것이 천인합일(天人合一) 정신이다. 이 용어가 “동양 철학의 지향점을 가장 잘 나타내주는 말로 꼽힌다는 것은 ‘자연과 인간의 조화’가 동양 철학의 중심적인 화두임을 의미한다.”⁶⁾라고 했다.

동양철학에서는 앞서 언급한 천인합일 외에도 천인합덕(天人合德)⁷⁾, 자연합일, 물아일체 등 비슷한 의미를 갖고 있는 단어들이 많다. 이러한 사상적 개념을 바탕으로 동양의 회화는 늘 관찰 대상에 관찰자의 생각과 감정이 이입되어 주체와 객체가 분리되지 않는다. 즉, 동양인은 자연을 대하는 방식들이 개념으로 풍경을 받아들여 그것을 시각화하여 자연의 본질적인 의미를 산수화로 재현하였다. 천인합일의 정신을 자연과 인간의 조화로운 공생·공존의 화면인 산수화로 표현함으로써 단순히 시각적, 기술적 회화적 표현 이상의 정신세계를 탄생시켰던 것이다. 이렇게 동양의 자연관은 인간을 거대한 우주 속 자연의 일부분으로 보고, 산수 속에서 자연과 인간을 친근한 벗으로 삼고자 한 것에서, 풍경의 외형적인 부분을 조형적으로 그려내며 아름다움만을 음미하려는 서양의 풍경화 개념과는 사뭇 다른 관점이라고 말할 수 있다.

4) 박이문(2016), 『생태학적 세계관과 문명의 미래』, 미다스 북스, p.54.

5) 정규훈(2003), 『동양사상 : 해설과 원전』, 전통문화연구회, p.100.

6) 위암사상연구소(2009), 『서양이 동양으로 걸어오다』, 철학과 현실사, p.19.

7) 자연을 합목적적인 도덕적 의미가 관통되고 있는 질서로 보고 인간이 자신의 본성 속에 내장되어 있는 그 질서를 함양하고 배양함으로써 궁극적으로 자연과 하나가 되고자 하는 이상. 자연합일, 물아일체 또한 비슷한 의미로 사용되고 있다.

2) 동양 산수화의 발생

먼저 동양에서 ‘산수(山水)’라는 말은 ‘자연(自然)’과 같은 개념으로 사용한다. 그러나 산수라는 용어는 자연이라는 대상만을 소재로 사용하고 있는 개념만이 아니며 사회에 대한 상대적 개념으로서 자연 현상과 삼라만상을 포함한 자연의 소산(所産)을 모두 포함하는 동시에 사람들의 의식과 지향성이 함축되어 있는 문화적인 개념이라고도 할 수 있다.⁸⁾

동양에서는 자연을 정적(靜的)인 세계, 정신의 세계로 받아들이고 동경해왔으며 단순히 시각적인 효과보다는 정신의 관념적, 내면적 표현을 추구하였다. 이러한 자연관을 대표하는 동양의 회화를 산수화라고 한다. 한마디로 산수화는 중국, 한국, 일본 등을 중심으로 한 동양의 자연 경관을 그리는 풍경화라고 말할 수 있다.

신선이나 영험한 동물들이 사는 장소로서의 산수 표현은 이미 진·한(秦漢)시대부터 성행하였다. 그러나 순수한 자연 경관을 표현하는 시기는 육조(六朝)시대부터였다. 위진남북조(魏晉南北朝) 시대와 거의 같은 시간과 공간을 포함하는데 원래 귀족문화인 궁중문학, 서예와 회화 등이 국가들을 달리하면 서로 통일성을 지녔기 때문에 문화사적 시대 구분에 쓰인다.

따라서 위진남북조 시대의 회화는 한대(漢代)의 회화예술을 계승하고 발전시켜 풍부하고 다양한 면모를 보여주며 전문화가가 출현하고 많은 인재가 배출되었다. 미술이 정치적, 종교적 목적을 위해 존재하던 한대와는 달리 이 시기의 미술은 순수한 예술창작으로 독립하여 교훈적이면서도 사람들로 하여금 아름다움을 느끼고 향유하게 하는 작품으로 성장하기 시작하였다. 이 위진남북조 시대는 산수화와 화조화 발전의 맹아기라고 한다.⁹⁾

산수화가 발생할 수 있게 된 정신적인 요소는 “노자, 장자의 자연주의 사상과 많은 관계가 있는 현학의 죽림칠현(竹林七賢)¹⁰⁾들의 정신사상이다.”¹¹⁾

장식적인 그림을 추구하던 시대는 중국 한나라 이전의 회화에서 볼 수 있지

8) 손오규(2006), 『산수미학탐구』, 제주대학교출판부, pp.116-119.

9) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저(1998), 박은화 옮김, 『간추린 중국미술의 역사』, 시공사, p.101.

10) 진나라 초기 노·장의 무위사상을 숭상해서 죽림에 모여 청담을 나누던 일곱 선비이다. 그들의 이름은 완적(阮籍)·혜강(嵇康)·산도(山濤)·향수(向秀)·유영(劉伶)·완함(阮咸)·왕융(王戎) 이다.

11) 하현주(2006), 『동서양 회화의 자연관에 따른 표현 비교연구』, 한국교원대학교석사논문, p.18.

만, 도교사상이 육조시대에 사상적으로 받아들여지면서 산수애호사상이 크게 일어나 실제 있는 그대로의 자연의 모습을 표현하기 시작했다고 볼 수 있다. 혼란기였던 육조시대를 살던 문인들은 노자의 사상을 받아들이고 의지하였으며 과거 현인들을 모방해 자연합일과 물아일체를 위해 삶의 거처를 산속으로 옮기거나 도를 얻기 위해仙境(仙境)을 찾아다녔다. 이들은 현인들의 사상을 바탕으로 자연의 웅장함과 아름다움, 그 속에 내재되어있는 사상과 도(道)를 화폭에 옮겨 자신의 거처에서도 자연을 감상하려는 목적에서 시작되었다. 자연에서 오는 시각적, 촉각적 상(像)을 통해 느끼는 심리적, 정서적 감정에 중점을 두었으며 이를 통해 독창적인 예술작품을 창조하였다.

산수화의 발생에 따라 남조에서는 산수화론인 “종병(宗炳)의 『화산수서(畫山水序)』, 왕미(王微)의 『서화(敍畫)』가 출현하였는데, 그 이전에 최초의 산수화론은 고개지(顧愷之)의 『화운대산기(畫雲臺山記)』라고 볼 수 있다. 『화산수서』에서 산수는 그 외형으로 ‘도’를 체현하는 것이므로 산수의 형상을 그림으로써 허무의 도를 깨칠 수 있다고 하였다.”¹²⁾ 산수화가 근현대 중국미술에서도 격조 높은 예술로써의 역할을 할 수 있게 된 이유는 산수는 물질적인 존재이면서 깊은 정신세계에 까지 도달하여 예술창작자와 산수화를 보는 사람의 내면의 깊이와 넓이를 가질 수 있게 한다는 것에 있다.

3) 동양 산수화의 전개

기원전 6세기 초나라 무덤에서는 토끼털로 만든 대나무 자루의 붓과 비단에 사람이 그려진 그림들이 다수가 발견되기도 했지만¹³⁾, 필묵(筆墨)의 재료적 정비가 진대(秦代)에 이루어졌다고 추정하고 있으며 필묵이 그림의 최고의 재료가 된 것은 육조(六朝) 때의 일이다.¹⁴⁾ 산수화는 위진남북조 시대가 돼야 하나의 독립적인 그림으로 분류되기 시작했다. 다시 말해 위진남북조 시대는 정치적인 혼란기여서 자연에 은거하면서 느낀 소회(素懷)¹⁵⁾를 시와 산문으로 글을 쓰는 산림문학(山林文學)이 발전하였고 문인들은 이를 통해 자연에 대한 새로운 가치관을 얻게

12) 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저(1998), 박은화 옮김, 전게서, p.117.

13) 마이클 설리번(2000), 한정희·최성은 옮김, 『중국미술사』, 예경. p.51.

14) 金炳宗(1997), 『中國繪畫研究』, 서울대출판부, p.114.

15) 평소(平素)에 품고있는 회포(懷抱)

되었다. 이런 산림문학의 열풍으로 산수화란 전문분야가 생겨나게 된 것이다. 이 시기 남조(南朝)의 미학 이론가인 종병(宗炳)이 제창한 ‘형상을 통해 도(道)의 존재를 표현하는 것, 어진 것과 지혜로운 것의 기쁨, 마음을 올바르게 뻗는다.’는 등 그의 이론은 산수화가 내포한 인문 정신을 완벽하게 이해했기 때문에 가능한 것이었다. 화가들은 필묵의 농담을 통해 내면의 아름다움을 숭상하고자 추구했으며, 당시 산수화는 다소 틀에 박힌 듯 한 모습으로 넓고 아득한 느낌이 없으며 수묵은 변화가 없는 데다 사물의 비율도 고려되지 않았다.¹⁶⁾

산수화를 황금시대(黃金時代), 백은시대(白銀時代), 청동시대(靑銅時代), 백철시대(白鐵時代)로 구분하기도 한다. 먼저 황금시대는 오대와 북송을 의미하는데 10~12세기까지 약 200년이 넘는 이 동안에 산수화 대가들이 등장하고 이전에는 결코 볼 수 없었던 산수화가 찬란하게 빛났으므로 ‘황금시대’라고 이름을 붙인 것이다. 이후 산수화가 많이 등장하고 산수화도 증가하지만 초창기의 치열했던 예술정신은 점점 쇠락하고 만다. 그래서 점진적으로 은(銀), 동(銅), 철(鐵)로 비유한 것이다.¹⁷⁾

황금시대는 ‘형관동거(荊關董巨)’라고 불리는 오대의 대표적인 산수화가의 작품을 통하여 전개과정을 분석하였다.

(1) 산수화의 황금시대

먼저, ‘형관동거’의 형(荊)은 형호(荊浩)로 산수화의 거장이며 그의 화론 『필법기(筆法記)』가 오늘날에 전해오기에 그의 그림 이론의 심오함을 엿볼 수 있다. 이 화론에는 그림을 논함에 있어서 여섯 가지 중요한 육요(六要)가 있는데, 기(氣), 운(韻), 사(思), 경(景), 필(筆), 묵(墨) 등 그림을 그리는 방법을 말하는 것이었다. 그림을 그릴 때 “기란 마음을 따라 붓을 움직여서 상(象)을 취하는 데 미혹되지 않는 것이다.”라고 하여 주관과 대상이 필묵에 의해 한 몸이 되어 의식하지 않는 중에 도달할 수 있는 것으로 파악했다.¹⁸⁾

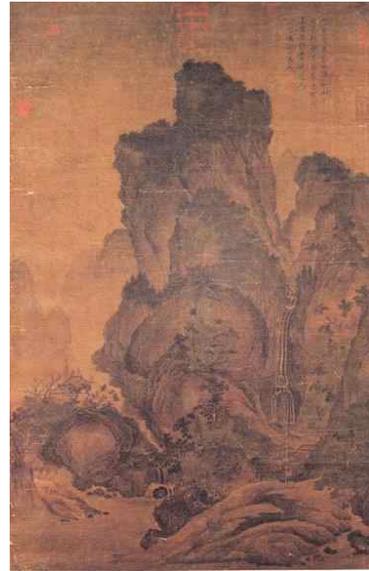
관(關)은 이름을 관동(關仝), 관동(關仝)이라고 쓰기도 한다. 그의 대표작품으로

16) 바이잉(2008),한혜성 옮김, 『지도로 보는 세계미술사』, 시그마 북스. pp.62-63.

17) 이림찬(李霖燦)(2017), 장인용 옮김, 『中國美術史』, 다빈치, p.158.

18) 金炳宗(1997), 전계서, p.139.

전해오는 <그림 1>은 주봉(主峯)이 화폭 가운데에 자리하고 있는 구도이다. 즉 중심 산이 높이 솟아 있고 그 아래에는 폭포가 흐르고 있으며 왼쪽 아래로 행인이 당나귀를 끌고 개울을 건너려는 그림이다. 나루 입구에는 작은 배 한 척이 오른쪽 아래 절벽 옆에 가로놓인 채 묶여 있다. 이를 ‘밖에서 아무도 지키지 않는 배를 가지고 스스로 건너려 한다(野渡無人舟自橫)’라는 시로 설명하고 있다.



<그림 1> 관동,
「산계대도도(山谿待渡圖)」

동(董)은 동원(董源)인데 북원부사(北苑府使)라는 벼슬을 지냈기에 동북원(董北苑)으로도 불리기도 한다. 동원은 한때 남당(南唐)의 군주(君主)인 이욱(李煜, 937~978)¹⁹⁾ 시대의 궁중화가였다. 동원은 강남지방에서 화사(畫師)를 지냈으므로 그의 풍경은 강남의 모습들이다.

거(巨)는 거연(巨然)을 말하며 그 또한 남당의 화가다. 거연은 개원사(開元寺)라는 절의 스님이었는데 남당이 멸망하자 북송의 변량(卞梁)으로 이주했으니, 그 역시 동원과 마찬가지로 오대와 북송을 이어주는 전환기의 산 사람이다.²⁰⁾ 이 시기에 대표적인 북송 산수화가는 곽희(郭熙)와 범관(范寬)이 있다.

곽희(郭熙, 1020~1090)는 자가 순부(淳夫)로 송나라 신종(神宗) 때 화가다. 곽희의 대표적인 작품으로는 ‘조춘도(早春圖)’가 있으며, 이 작품 제목을 조춘(早春)이라고 직접 지었다. 세로로 그려진 이 그림을 비교할 만한 작품은 별로 없을 만큼 산수화의 백미라고 할 수 있다. 청나라 고종 황제인 건륭제(乾隆帝)가 이 화폭의 위쪽에 시를 한 편 화제(畫題)로 쓰기도 했으며, 곽희는 평생 동안의 창작경험을 총괄한 유명한 화론인 『임천고치(林泉高致)』를 썼다.

19) 남당의 마지막 군주, 시인, 정치나 권력에 관심이 없었고 예술을 좋아했다. 남당은 오대십국(五代十國)의 분열 시기에 화남(和南) 일대에 있었던 지방 정권의 하나. 오국(五國)은 당의 멸망에서부터 조광윤이 송 왕조를 세울 때까지 약 60년간 화북지역에서 흥하고 망한 후량(後梁), 후당(後唐), 후진(後晉), 후한(後漢), 후주(後周)이다. 남당의 도읍은 남경, 이욱은 송태조 조광윤에서 패하여 2년 뒤 송태종 조광의에 의해 독살되었다. <우미인(虞美人)>이라는 그의 절명시(絶命詩) 시가 전해온다. 류소천(2011), 『중국문인열전』, 북스넷, pp.366-387.

20) 이림찬(李霖燦)(2017), 장인용 옮김, 전계서, pp.158-171.

범관(范寬, 950~1032)의 대표작인 ‘계산행려도(谿山行旅圖)’는 워낙 유명하여 많은 화가들이 이를 모사하기도 했다. <그림 2>를 보면 높은 산과 개울이 무겁고 삼엄해 사람에게 압박감을 주는 강한 아름다움이 있는 작품으로 자신의 지역에 있는 고산준령(高山峻嶺)의 산천을 바로 체득하였다고 할 것이다. 범관은 중국 산수화의 황금시대에서 가장 뛰어난 화가로 평가받는다.



<그림 2> 범관,
「계산행려도(谿山行旅圖)」

(2) 산수화의 백은시대

산수화의 황금시대를 지나 백은시대에 이르면, 대표적인 화가로는 이당(李唐, 1049~1130)이다. 이당은 하남(下南) 맹현(孟縣) 태생인데 남송과 북송의 산수화를 잇는 다리 역할을 한 사람으로 두 나라 모두 중요한 관리를 지냈다. 그의 대표작인 <그림 3>의 ‘만학송풍도(萬壑松風圖)’의 제작 연대는 1124년으로 북송이 망하고 남송이 건국하지 못한 3년 전 이에서 이 작품을 미술사가 들은 북송 작품으로 분류한다.²¹⁾



<그림 3> 이당,
「만학송풍도(萬壑松風圖)」

이당(李唐)은 훗날 남송의 고종이 화원을 다 부흥시키므로써 북송과 남송을 잇는 교량 구실을 한 화가로 손꼽히게 되었다. 그 이유는 이당이 북송의 개봉과 남송의 항주를 거치며 자연과 기후 풍토가 다른 황하와 장강 두 지역의 다른 화풍을 섭렵함으로써 미술사의 중요한 화가가 될 수 있었다.

남송 사대가(四大家)라 부르는 사람들은 ‘유이마하(劉李馬夏)²²⁾이다. 마원(馬遠, 1140~1225?)은 증조부로부터 5대에 걸쳐 화원의 화가를 배출한 집안에서 자랐으며, 남방과 북방의 산수화 대가들에게 배

21) 상계서, p.196.

22) 유송년(劉松年, ?~?), 이당(李唐, 1049~1130), 마원(馬遠, 1140~1225?), 하규(夏珪, 1190~1225)

웠지만 스스로 참신하고 독창적인 화풍을 이뤘다.²³⁾ 그의 산수화는 소부벽준(小斧劈皴)이 대부벽준(大斧劈皴)²⁴⁾으로 발전하는데 크게 이바지했으며, 후에 남송 회화의 표준 준법(皴法)이 되었다. 또 마원은 산수화의 구도에서도 커다란 공헌을 했는데, 중심축선을 둘로 나누고 다시 대각선으로 발전하여 하나에서 둘이 되고, 둘에서 넷이 되는 구도법으로 변화했다. 백은시대는 바로 산수화의 황금시대를 ‘유이마하’ 등이 이어갔기 때문에 부르는 이름이었다.

(3) 산수화의 청동시대

1279년 원나라는 철기 기마병을 앞세워 남송을 멸망시켰고, 이 시기 오대와 북송·남송으로 이어져 오던 화원제도를 폐지했기에 중국 산수화는 변할 수밖에 없었다. 화원제도의 폐지는 원나라 회화와 송나라 회화의 큰 차이를 가져 왔으며 산수화의 주도권도 문인들이 수중에 들어가면서 문인화가 정식으로 자리를 잡았다. 문인화의 특징은 당연히 문학적 취향에서 찾을 수밖에 없었고 이것은 북송 산수화와 반대되는 길을 걸었다. 형태묘사와 실경 스케치는 빠르게 쇠락했고, 화가들은 개인의 주관적 정서를 한껏 강조하기에 이르렀다. 중국화가 줄곧 주장해 온 ‘기운이 살아 움직여야 한다.’는 미학적 원칙은 이 시기에 와서 그림에 표현된 객관적 대상을 더 이상 요구하지 않는 대신, 완전히 화가의 주관적 심미 상태의 표출에 활용되었다. 이와 동시에 수묵 산수화가 이전의 청록 산수화를 완전히 압도하게 되면서 흑백만으로도 화가의 주관적 정서를 충분히 표현할 수 있다고 믿었기 때문에 객관적인 색채는 부차적인 것이 돼버렸다.²⁵⁾

원대의 화단을 선두에 이끌었던 조맹부(趙孟頫, 1254~1322)는 서예를 그림으로 끌어들이야 한다고 해서 회화에서 서예의 기운을 길게 만들기 시작했다. 그야말로 남송과 북송의 회화에서 볼 수 없는 전혀 다른 모습이 나타나기 시작하여 오늘날까지도 그 영향을 끼치게 된 것이다. 조맹부는 서예와 회화에도 못 그리는 것이 없을 정도로 만능이었다. 대표작인 ‘작화추색도(鵲華秋色圖)’를 보면 산수화

23) 許英桓(1991), 『東洋畫一千年』, 悅話堂, p.33.

24) 부벽준 : 산수화에서 산이나 바위를 그릴 때 촉필을 이용해 도끼로 켜 나무의 표면처럼 나타내는 준법. 붓을 기울인 상태로 먹이 묻는 면을 넓게 하여 끌여당겨 그려서 수직으로 부서진 단층의 효과를 낸다. 붓자국의 크기에 따라 소부벽이나 대부벽으로 부른다.

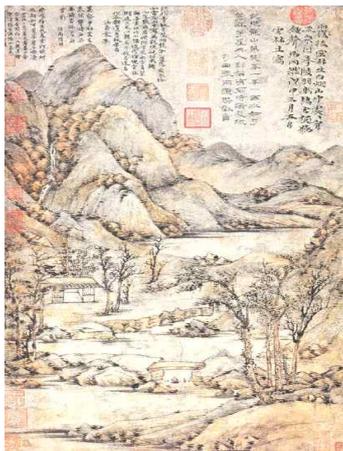
25) 저우스핀(2006), 김영수 옮김, 『중국사 강의』, 돌베개, pp.349-350.

에도 뛰어난 것을 알 수 있으며, 원대 화단에서의 그의 위치를 알 수 있다.²⁶⁾

원대 4대가(四大家)로 꼽는 사람들을, 황오예왕(黃吳倪王)이라고 하는데, 먼저 황(黃)은 황공망(黃公望, 1269~1354)으로, 언제나 한 점의 티끌도 없고 먼지도 없는 맑고 깨끗한 풍경화를 그렸으며 그림은 항상 고아하고 담일했다. 황공망은 천강산수화법과 또는 자묵산수화법. 즉 ‘수목의 기초 위에 열게 색을 칠하는 산수화법’은 이후 명·청 산수화법의 발전에 커다란 영향을 끼쳤다.²⁷⁾ 아름다운 ‘우산’과 ‘부춘산’에서 반평생을 산 그는 50세부터 그림을 그리기 시작하여 대표작인 <그림 4>를 남겼다. 황공망은 긴 선 쓰기를 좋아했고 구도를 아름답게 잡았으며 피마준(披麻皴)²⁸⁾을 뛰어나게 잘 썼다. 이 작품은 사실과 사의의 조화를 이룬 명작으로 유명하며 중국회화사상 최고의 문제작으로도 평가받는다.²⁹⁾



<그림 4> 황공망, 「부춘산거도권(富春山居圖卷)」



<그림 5> 예찬, 「우후공림도(雨後空林圖)」

오진(吳鎮, 1280~1354)의 호는 매도인(梅道人)이다. 산수화 외에 묵죽(墨竹), 묵매화(墨梅畫)에 능했고 글씨도 잘 썼다. 그의 그림은 수석(樹石)·준법(皴法)·필력(筆力) 등이 모두 건실하고 엄숙했다.

예찬(倪瓚, 1301~1374)의 호는 예림(藝林)으로 주로 단순한 구도의 작품으로 맑고 깊으며 강한 선을 사용하여 그림을 그렸다. 그의 그림엔 절대로 인적(人跡)이 없어 염세와 허무주의 사상이 배어 나온다. 그의 대표작인 <그림 5>를 보면 천진스럽고 담담하면서도 적막한 그림임을 알 수 있다.

26) 이림찬(李霖燦)(2017), 장인용 옮김, 전계서, pp.220-230.

27) 許英桓(1991), 전계서, pp.55-56.

28) 마(麻)의 울을 풀어서 늘어놓은 듯 실 같은 모습의 준(皴). 가장 많이 사용하는 준 가운데 하나로 남종화(南宗畫)와 관계가 깊다. 원대의 4대가(四大家) 중 황공망이 즐겨 사용하였다.

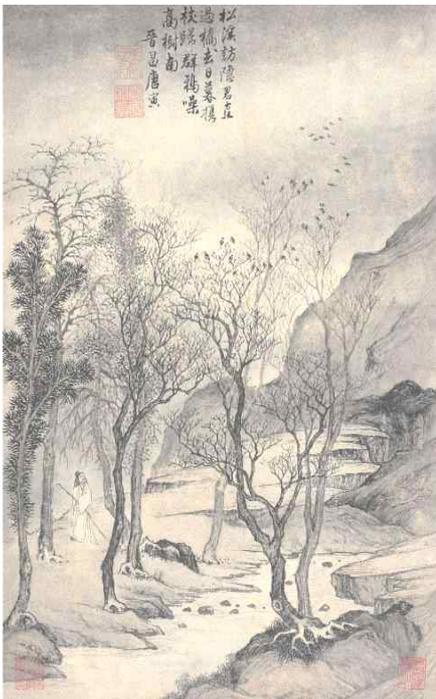
29) 이림찬(李霖燦)(2017), 장인용 옮김, 전계서, pp.231-236.

(4) 산수화의 백철시대

산수화의 백철시대는 시기적으로는 명·청 시대라고 할 수 있다. 명나라의 문인들은 그림을 자신의 감정과 의지를 나타내는 수단으로 삼았다. 따라서 그림의 주관적 요소가 화가의 필력에 충분히 발휘되었다.³⁰⁾ 명·청의 회화는 절대적으로 원대의 회화의 영향 아래 놓여 있다. 명의 사대가라고 하는 ‘심문구당(沈文仇唐)’은 명대의 회화에 중요한 흐름이다.

심주(沈周, 1427~1509)는 높은 문학적 수양을 쌓아서 시와 글로써 사람들의 마음을 풍요롭게 하고, 강호를 두루 돌아다니며 주위에 아름다운 경치를 그림으로 남겼으니 타고난 예술가라고 칭송되었다.

문징명(文徵明, 1470~1559)은 시·문·서·화에 모두 뛰어난 사절(四節)이라 불렸고 성품이 온화하고 총명했으며, 미술사에 절대적인 명성을 남긴 야일문인(野逸文人)이었다.



<그림 6> 당인, 「계산어은도권(溪山漁隱圖卷)」

16세기 전반기에 활약하면서도 독립적으로 활동한 화가는 구영과 당인이 있다.

구영(仇英, 1509?~1559?)은 원래 옷칠을 하는 장인이었지만 그림을 모사하거나 선배 화가들의 화풍을 배워 대가들의 장점을 합쳐 교묘함에 이르렀다고 평가된다. 구영의 대표작인 ‘추강대도도(秋江待渡圖)’를 보면 티 없이 맑게 그려졌으며, 새로운 관점에서 창작되었다.

<그림 6>을 대표작으로 남긴 당인(唐寅, 1470~1523)은 산천을 유람하며 글과 그림을 팔아 생계를 이었으며 예술에만 심취했기에 이름을 날려서 명사대가의 위치에 오를 수 있었고, 풍류를 아는 선비로 회자되었다. 그의 대표작품인 ‘계산어은도권(溪山漁隱圖卷)’은 부벽준을 잘 사용한 작품이라고 전해온다.

30) 상계서, p.396.

이와 같이 개괄적으로 명청시기 약 540년간의 흐름을 산수화 위주로 약술하였지만 한 눈에 볼 수 있는 것은 이 두 시기가 원대의 화풍 아래 있었다는 것을 알 수 있을 것이고, 모방하는 풍토가 강했던 반면 창의적인 화풍이 제대로 등장하지 못했다는 것 때문에 이 시기를 산수화의 백철시대라 부르는 것이다.

(5) 조선의 산수

한국의 산수화가 독립적으로 그려진 시기는 고려시대부터이다. “11세기 중엽에는 송·원대의 수묵 산수화를 수용하여 자체의 화풍을 형성하였고, 조선시대 산수화에 산수화풍의 기본 바탕이 되었다.”³¹⁾ 이와 같이 고려시대 중국화와의 교섭 이후 산수화가 가장 활발하게 제작된 시기는 조선시대였으며, 고려의 전통을 계승하고 중국의 다양한 화풍을 수용하여 조선의 독자적인 화풍을 형성하였다.

조선 전기를 대표하는 산수화가인 안견(安堅, ?~?)의 그림 「몽유도원도」는 산점투시도법³²⁾이 잘 드러난다. 작품에 표현되어진 현실세계는 평원법, 무릉도원의 표현은 고원법, 두 세계를 나누는 공간은 심원법으로 표현하였다.



<그림 7> 안견, 「몽유도원도(夢遊桃源圖)」

<그림 7>은 “안평대군의 꿈 속이야기를 그린 것으로 일반적인 전개와는 달리 왼편 하단에서 오른편 상단으로 그림이 전개되며 현실세계와 환상적인 모습의 도원의 세계가 큰 대조를 보여주고 있는 것이 특징이다.”³³⁾

31) 최주현(2015), 「조선후기 산수화 구도의 유형별 특징 연구」, 경기대학교 교육대학원 석사 논문, p.6.

32) 동·서양 미술을 구분하지 않고 한 작품 내에 여러 시선(시점)이 사용된 투시도법.

33) 안휘준(2000), 『한국의 미술과 문학』, 시공사, p.57.

조선 후기 산수화의 가장 큰 특징은 진경산수화(眞景山水畵)의 등장이다. 진경산수란 조선 전기의 절과화풍이 쇠퇴하고, 조선 중기에 수용되기 시작한 중국 남종화풍의 영향³⁴⁾으로 인해 자신의 땅에 대한 새로운 자각으로 우리나라에 실재하는 경관을 그리고자 등장한 화풍을 일러 진경산수화, 또는 실경산수라고 한다. 우리나라의 그림이 꽃 피우는 시기가 영·정·순조 대에 이르러 절정에 달하는데 이 시기에 대표적인 화가는 겸재(兼齋) 정선(鄭敼, 1676~1759)이다.³⁵⁾



<그림 8> 정선 「금강전도(金剛全圖)」

<그림 8>에서 보는 것처럼 진경이라는 말의 의미는 바로 ‘실제 존재하는 우리나라 산천의 승경(勝景)³⁶⁾’이라고 할 수 있다. 진경산수화가 발달할 수 있었던 정치사적 풍토는 바로 명나라의 멸망에 의한 조선인들의 충격 속에 싹튼 민족적 자아의식, 양난(임진왜란, 병자호란) 이후 우리나라 산천·지리에 대한 관심, 실학의 대두 등을 들 수 있다.

18세기 초 이형상 목사 때 김남길의 그린 『탐라순력도』도 기록화이지만 거기에 진경산수적 요소가 잘 스며있어서 당시 변방이었던 제주의 풍토와 지리, 정서의 화풍을 가늠할 수가 있다.

34) 安輝濬 (1990), 전계서, p.142.

35) 이동주(1996), 『우리 옛 그림의 아름다움』 시공사, p.180.

36) 절경과 같은 말로 뛰어나게 좋은 경치.

또한, 진경산수화와 더불어 조선 후기는 당시의 민족적 자의식을 바탕으로 독창적인 남종 산수화가 발달하였는데, 대표적인 화가로는 추사 김정희(金正喜, 1786~1856)와 조희룡(趙熙龍, 1789~1866), 허련(許鍊, 1809~1892) 등이 있다. 특히 추사는 1840년부터 1848년까지 9년 동안 제주도 대정현에서 고립된 유배 생활을 하며 산수화와 서예(書藝)를 통해 예술세계를 자신만의 독특한 경지로 승화시켰다. 특히 모든 서체의 장점을 예술의 가장 밑바탕으로 두고 일정한 법식에 구애되지 않는 독창적인 추사체를 만들어 내었다.



<그림 9> 김정희, 「세한도(歲寒圖)」

김정희의 대표작인 <그림 9>는 “일체의 장식적인 요소를 배제하고 최소한의 먹만으로 빈집과 노송, 세 그루의 잣나무를 그렸다. 잎이 다 떨어져 겨우겨우 목숨을 이어가는 듯 한 노송과 잣나무는 말 그대로 황한소경(荒寒小景)³⁷⁾ 그 자체이다. 걸림과 매임도 없고, 비었기에 부족함도 없다.”³⁸⁾ “노송은 오랜 세월을 지나온 듯 밑둥이 굵다. 위로 갈수록 두 갈래가 되어 가늘게 솟은 가지와 아래로 휘어지면서 유연하게 하늘을 떠받치는 가지로 나뉜다. 소나무 꺾질은 강약의 힘으로 돌리듯 갈필로 그려졌다. 바로 가까이에 선 잣나무는 직선과 반 곡선을 교차하면서 소나무와 조화를 이루고 있고 나란히 선 두 그루의 잣나무는 절제된 직선으로 안정되게 서 있다. 집은 부담 없이 자연스럽게 투박한 선묘로 나무 사이에 자리한다. 화면은 백색의 여백과 검은 색의 거친 선묘로만 구성돼 있어 사실보다는 정신적 기품을 우선시 했던 조선시대 문인화의 특성을 보여주고 있다.”³⁹⁾ 작품에 표현되어진 텅 빈 가옥과 노송의 표현으로 김정희의 제주에서의 유배생활이 고독하고 쓸쓸했음을 알 수 있다.

37) 황량하고 차가운 소슬한 경치

38) 이원복(2005), 『한국미의 재발견』, 솔 출판사, p.94

39) 전은자(2015), 『제주바다를 건넌 예술가들』, 경인문화사, p.91.

2. 서양의 풍경화

서양에서 풍경화가 그려지기 시작한 것은 인간과 자연, 자연현상의 관계에서 인간이 주체로서의 역할을 자각하면서부터라고 볼 수 있다. 즉, 인간이 세계의 중심이며 자연을 사용하는 존재로 해석할 수 있는데, 이것은 산수화를 대하는 동양의 자연관과는 상이한 모습을 보인다.

이 장에서는 풍경화의 사상적 배경을 바탕으로 서양에서 풍경화를 대하는 자연관에 대해 고찰하였으며, 풍경화의 발생과 전개과정에 대해서 대표작가와 그들의 작품을 바탕으로 연구하였다.

1) 서양의 자연관

서양의 자연관은 크게 목적론적 자연관과 기계론적 자연관으로 나눌 수 있다. 여기서 목적론적 자연관은 소크라테스 시대 이전과 플라톤 사상, 이 두 가지로 정리할 수 있다. 그리스인들은, 세계는 살아있는 유기체였으며, 자연 또한 있는 그 자체로 신적인 존재이며 만물의 생성과 성장과정을 뜻하는 영속적인 존재로서 인식하였다. “물질은 신적 존재자체로서, 물질과 신적 존재는 하나로 일치되었다. 그리스 사람들에게 있어 자연은 끊임없이 스스로를 재생시키는 영속적인 존재로 파악하는 물활론(物活論)⁴⁰⁾적 자연관을 지니고 있다.”⁴¹⁾

목적론적 자연관에 또 다른 영향을 준 플라톤 역시 자연을 신학적(theological)이라는 특징을 보여주는데, 자연철학에 관한 그의 견해가 실린 ‘티마이오스(Timaios)’에 의하면, “자연은 인격적인 창조주인 조물주(demiurgos)의 손으로 형성된다. 그러나 플라톤의 조물주는 한마디 말씀에 의해서가 아니라 합리적인 설계로서 영원불변의 이데아의 모델을 따른다.”⁴²⁾라고 서술하였다. 또한 플라톤의 형이상학적 특성이 잘 나타나 있는 이데아 설에서는 “본질의 이론에서 실제 세계를 형성하는 원인은 절대불변의 이데아이고, 현상과 변화의 불안정한 가시적 세계는 단지 이데아의 허상(image)일 따름이라고 말하고 있다.”⁴³⁾ 즉, 플라톤

40) 물질이 본질적으로 활력·생명력을 근원으로 하고 있는 혼(魂)을 가진다고 보는 세계관의 하나.

41) Hooykass, R, Religion의, 손봉호외 옮김(1987), 『근대 과학의 출현과 종교』, 정음사, p.18.

42) 김명자(1992), 『동서양의 과학 전통과 환경운동』, 동아출판, p.45.

43) 하현주(2006), 전계서, p.12

에게 자연은 이데아뿐만 아니라 혼(魂)과 우주까지 포함하는 광범위한 개념이며, 하나의 영원한 신적 존재로 보고 있음을 알 수 있다.

기계론적 자연관에서 아리스토텔레스는 자연을 우위로 두는 세계관에서 과학이라는 또 다른 시각의 세계관으로 눈을 돌리게 하였다. 하지만 아리스토텔레스가 기계적인 양상으로만 자연을 해석한 것은 아니다. 과도기적 상황에 자연과 과학을 새로운 시각과 방식으로 해석을 시도하였고 영향을 주었기에 기계론적 자연관에 포함된다고 볼 수 있다. 기계론적 세계관으로도 표현되어지는 기계론적 자연관은 자연의 움직임과 변화를 기계적인 인과관계로 파악할 수 있다는 것은 자연을 무기적(無機的)인 존재로 간주하는 것을 전제한다. 즉, 목적이나 주관 등 실체적 형상으로 볼 수 없는 것들을 배제하고, 자연현상을 운동중심으로 설명해야 한다고 주장하며, 생물학적 현상들 또한 물리적·화학적 작용으로 설명하려는 경향을 말한다. 이러한 가치관을 바탕으로 이후에 나타나는 서양풍경화의 가장 중요한 부분인 원근법, 자연광의 표현법 등 다양한 표현기법이 탄생하였다.

2) 서양 풍경화의 발생

서양의 풍경화는 인간을 중심에 두고 자연을 사용하는 주체로 여겼으며, 수많은 침략과 약탈의 역사 속 결과물 중 하나인 풍경을 통해 자연을 해석하고 표현해 왔다. 풍경화는 15~16세기 르네상스 회화에서 풍경화가 처음으로 독립된 주제로 부각되기 시작했고, 이후 17세기 고전주의로 들어서서 주된 주제로 자리매김 하게 되었다. 유럽 풍경화의 중심지로는 로마와 북부 네덜란드가 있으며, 로마에서는 고전주의 풍경화, 북부 네덜란드에서는 사실주의 풍경화가 특히 발전하였다.

서양의 풍경화는 인물화를 포함한 다른 장르의 그림보다 늦게 나타났는데 풍경화가 독립적인 장르로 확립된 후 종교나 신화적 내용의 배경에서 탈피해 주된 주제로써 그려지게 되었으며, 사실적이고 합리적인 성격을 갖고 있는 하나의 장르로 자리매김 하였다.⁴⁴⁾ 하지만 근·현대에 들어서도 많은 풍경화가들은 그림 속에서는 신의 모습을 볼 수 없지만 그 신비는 남아있다는 생각을 갖고 자연 속에 존재하는 신의 섭리와 법칙을 의식하여 작품을 그려

44) 상계서, p.22

나갔다. 정신적이면서 영적인 것을 중시하면서 물질과 세속을 멀리한 기독교적인 가치관이 자연을 열등하다고 여겨 배척하기 시작했으며, 자연을 바라보는 동·서양의 관념적 차이 때문에 동양의 산수화보다 서양의 풍경화가 늦게 발달했다고 볼 수 있다.

서양의 풍경화는 인물이나 동물이 있어도 점경(點景)⁴⁵⁾으로 그려지는 경우에 풍경화로 볼 수 있는데, 이것은 그림의 전면의 대상 뒤에 그려지는 배경에 불과했다고 할 수 있다. 그러나 네덜란드 화가들은 풍경화의 주제에는 이상향에 대한 동경, 과거에 대한 그리움, 지리학적 관점과 관심 등 다양한 정신적 요소를 담아 풍경을 독립된 장르로써 다루기 시작했다. 이러한 사상적, 정신적 요소들을 바탕으로 발달한 서양의 풍경화는 시간이 지날수록 더욱 확고하게 하나의 장르로 정착해왔으며 인상주의 이후 추상회화가 등장하기 이전까지 미술사에서 중요한 역할을 차지하고 있다.

3) 서양 풍경화의 전개

앞서 얘기했듯이 풍경화는 15~16세기 르네상스 회화에서 풍경화가 처음으로 독립된 주제로 부각되기 시작했고, 이후 17세기 고전주의로 들어서며 주된 주제로 자리매김 하게 되었다. “풍경화를 회화의 독립 장르로 처음 언급했던 사람은 아마도 알브레히트 뒤러(Albrecht Durer)가 아닐까 생각된다. 뒤러는 1521년에 요아킴 파티니르(Joachim de Patinir, 1485~1524)를 ‘훌륭한 풍경화가 요아킴’이라고 말한 바 있다. 근대 풍경화의 기점을 정한다면, 아마도 파티니르가 그 시기에 해당할 것이다.”⁴⁶⁾ <그림 10>을 보면 풍경화의 본질적 특징과 초기 네덜란드 풍경화의 세밀한 표현이 잘 나타나있다. 근대 풍경



<그림 10> 파티니르,
「성 히에로니무스가 있는 풍경」

45) 풍경화(風景畫)에 다른 사물(事物)을 그려넣어 정취(情趣)를 더하는 일

46) 허버트리드 지음, 임산 옮김(2006), 『예술의 의미』, 에코리브드, p.170.

화의 시초로 볼 수 있는 파티니르의 작품을 시작으로 고전주의 풍경화부터 후기인상주의 풍경화까지 주요작가의 작품분석을 통하여 전개과정을 분석하였다.

(1) 고전주의 풍경화

서양의 고전주의 미술은 다양한 정의를 내릴 수 있지만 가장 일반적으로는 아카데미 식의 형태를 갖고 있는 전통미술로 볼 수 있다. 고전주의 풍경화가는 17세기 프랑스 출신인 클로드 로랭(Claude Lorrain, 1600~1682)이 있다.



<그림 11> 로랭,
「바다정경 : 시바여왕의 출항」

로랭은 니콜라 푸생(Nicolas Poussin, 1594~1665)과 함께 대표적인 고전주의 화가이다. <그림 11>은 대기원근법을 사용하여 전경, 중경, 후경으로 구성된 화면의 공간감과 깊이감이 잘 드러나는 아름다운 풍경을 표현하였다. 그리고 빛의 중요성에 대해 특별한 관심을 가졌으며, 빛의 표현을 극대화 시킬 수 있는 아침과 저녁, 일몰과 일출의 시간을 선호하였고 주로 높은 하늘이 있는 바다와 숲을 소재로 사용

하였다. “클로드의 회화는 그 주제가 신화적이고 종교적이지만 근본적으로는 빛과 공간, 즉 저 멀리의 푸른 언덕 또는 먼 바다를 향해 멀어지는 대기가 확 트인 멋진 풍경에 대한 것이다.”⁴⁷⁾ 이처럼 <그림 11>에서 볼 수 있듯이 다양한 사람들을 소재로 넣어 명암의 대비를 가장 효과적으로 사용한 ‘타고난 빛의 화가’로 평가를 받았으며, 자연의 관찰과 경험을 토대로 사실적으로 표현한 것임을 알 수 있다.

(2) 낭만주의 풍경화

산업화와 물질문명화로 예술의 전반적인 흐름이 인간과 자연에 대한 새로운 이해와 감각과 감수성을 중요시 하는 직관적인 시각을 중요시 하였는데 이러한 분위기와 사회적 움직임 속에서 낭만주의 예술이 탄생하였다.

47) 마틴 게이퍼드(2012), 『다시, 그림이다』, 디자인 하우스, p.151.

영국의 소박한 시골풍경을 소재로 자연을 그렸던 컨스터블(John Constable, 1776~1837)은 지속적으로 변하는 자연 현상의 효과를 화면에 표현하기 위해 노력하였다. 그는 자연을 관찰하는 방법을 연구하여 폭 넓고 자유로우며 개성적인 묘법에 도달하게 하였다.⁴⁸⁾ 또한 그가 표현하고자 하는 풍경은 직접 자연을 관찰해야 한



<그림 12> 컨스터블, 「건초마차」

다는 신념에서 비롯되어 자신의 집과 가까운 근처 야외로 나가 작업을 하였다.

터너(Willim Turner, 1775~1851)는 순수하고 완전한 존재로서의 자연을 모티브로 자연의 숭고함을 표현한 작가이다. 그는 자연의 범접할 수 없는 힘과 위대함을 축축한 대기, 자연의 강한 빛 등을 화면에 역동적으로 표현하고자 하였다. 그의 그림에서 보이는 낭만주의⁴⁹⁾의 특징은 오랫동안 지배해 오던 이성주의의 회의의 결과로써 이는 산업혁명으로 인한 사회구조의 변화와 정치적 혁명의 여파이다. 터너는 어떤 경우는 작렬하는 듯 한 태양의 모습을 표현하기도 하고, 또 어떤 경우는 저녁노을 속에 인생의 황량함을 나타내기도 한다. 이처럼 대자연의 숭고함을 담은 터너의 낭만주의 풍경화는 자연 속에서 한없이 초라해지는 인간의 모습을 나타냈다고도 볼 수 있다.

(3) 리얼리즘 풍경화

자연주의에 반(反)하여 탄생한 사실주의(Realism)는 신고전주의와 낭만주의 사이 예술적 격론으로 대립하던 19세기 전반에 나타나기 시작했다. 자본주의의 발달로 사실적인 그림이 이 시대에 전반적인 주축을 이루었는데 이 시기

48) 허버트리드 지음, 임산 옮김(2006), 전계서, p.194

49) 18세기에 주요한 유럽 국가들은 17세기 프랑스에서 확립된 고전주의를 일반적으로 계승함과 동시에 이성(理性)을 인식의 유일한 수단으로 삼은 계몽주의의 지배를 받았다. 고전주의는 보편 절대적인 미(美)의 관념에 입각하여 엄격한 규칙을 세우고 복잡보다 간명(簡明)함을, 동적인 것보다 정적인 것을, 토속성보다 도회성을, 노골적인 것보다 우아함을, 과격보다 균제(均齊)를 중시하는 귀족문화였다.



<그림 13> 쿠르베, 「돌 깨는 사람들」

화가들은 눈으로 보이는 대상 그대로를 수정하지 않고 정확하게 묘사하는 것을 고집하였다. 즉, 자신이 시각적으로 관찰하고 촉각적으로 만질 수 있는 것들만을 진실로 인정하고 받아들였으며 과거의 신과 영웅들 대신 주변의 농부 혹은 노동자들을 주로 다루게 되었다. 사실주의⁵⁰⁾의 개척자⁵¹⁾라

불리는 귀스타브 쿠르베(Gustave Courbet, 1819~1877)는 주위의 노동자들 또는 사회적 약자들을 작품으로써 재조명하였다. 쿠르베는 실제 정치적인 입장도 강력하게 표명했으며, 경찰에 체포되기도 하였다. <그림 13>을 그린 후부터는 부르주아지를 비웃는 모습들도 화폭에 담았는데, 예술이란 아름다움이나 가식보다는 진실을 추구하는 것이라고 생각하였으며 회화란 근본적으로 구체적인 진실을 담는 예술이며 실제로 존재하는 사물에 적용되어야 한다고 주장하였다.

사실적 풍경을 그렸던 컨스터블(John Constable, 1776~1837)의 영향을 받은 프랑스의 풍경 화가들이 ‘바르비종파’⁵²⁾라는 이름으로 미술계에 등장하였다. 이들은 실내에서의 작업을 지양하고 직접 자연으로 나아가 교감하며 실제의 풍경을 그렸으며 대표 화가로는 밀레가 있다. 장 프랑수아 밀레(Jean-François Millet, 1814~1875)를 “사실주의자로 바라보는 관점은 우선 그가 다루는 주제들에서 비롯된다.”⁵³⁾ 그는 밭을 일구며 살아가는 농부들을 주로 그렸으며, 그들의 일을 숭고하게 여기고 그들을 존엄하고 강인하게 묘사하여 표현하였다.

50) 쿠르베의 사실주의는 당시 프랑스 혁명의 여파로 부르주아지와 대립했던 노동자와 민중 계급의 관점이 있기 때문에 사회적 사실주의, 혹은 현실주의(現實主義)라고 번역돼야 한다.

51) 현대미술대전집, 『밀레, 코로, 쿠르베, 피사로, 시슬리, 쇠라』, 금성출판사, 1980. p288.

52) 1835년~1870년경 파리 근교인 퐁텐블로 숲 외곽 바르비종에서 머물며 활동했던 프랑스 풍경 화가들을 자칭한다. 디아즈(Narciss Diaz de la Pena), 뒤프레(Jules Dupré), 루소(Theodore Rousseau), 트루아옹(Constant Troyon), 밀레(Jean-François Millet) 등이 있다.

53) 즈느비에브 라캥브르·앙리 술다니·베르트랑 툴리에(2000), 『밀레』, 창해, p.70.

(4) 인상주의 풍경화

‘바르비종파’의 자연에 대한 성찰에서 많은 영향을 받은 인상주의 화가들은 르네상스 이후 미술사에서 최초의 혁신으로 기록된다. 인상주의 화가들은 “르네상스 시대의 산물인 원근법, 균형 잡힌 구도, 이상화된 인물, 명암 대조법 등을 거부함으로써 미술 전통에 혁신을 가져왔다. 그 대신 인상주의자들은 색채와 빛을 통하여 찰나의 시각적 감각을 표현하려 했다.”⁵⁴⁾ 이들은 실제 자연으로 나가 시시각각 변하는 빛을 관찰하여 순수한 자연의 색을 화면에 옮겼으며, 정형화된 공간을 표현했던 고전적인 표현 방식을 과감하게 포기하였다.

인상주의는 클로드 모네(Claude Monet, 1840~1926)의 작품으로 시작이 되었다고 봐도 과언이 아니다. <그림 14>에서처럼 순간의 색을 포착하기 위해 색이 뒤섞여 있으며 형태가 불분명하고, 빛의 변화를 캔버스에 옮기려는 시도로 정교하지 않은 작품이 탄생하게 되었는데 이러한 형식들이 인상주의의 특징이라고 할 수 있다.



<그림 14>모네, 「해돋이 인상」

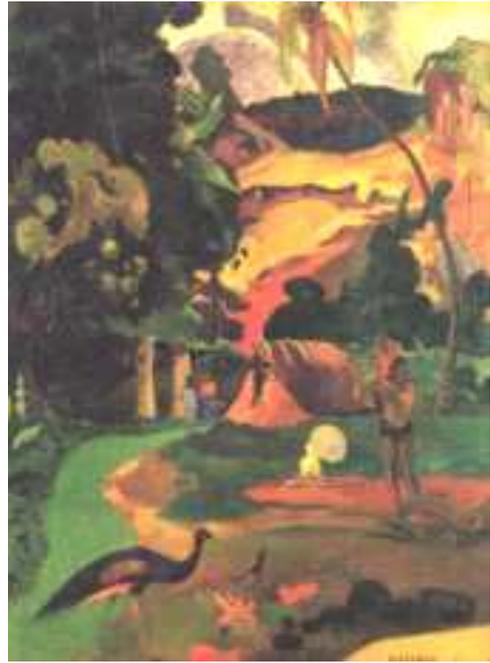
폴 세잔(Paul Cezanne, 1839~1909)은 자연에서 보이지 않는 것을 표현하기 위해 노력하였다. 그가 자연을 회화

속으로 끌어들이고자 한 것은 자연의 모방이 아닌, 자연 속에 존재하는 실재를 추구하기 위함이었다.⁵⁵⁾ 세잔은 다른 인상주의 화가들과는 다른 방식으로 대상에 접근을 하였는데, 빛의 변화에 따른 색채에 관심을 갖기 보다는 대상이 가지고 있는 내면의 본질을 찾는 것에 일생을 바쳤다. 그는 자연과 사물들을 심도 있게 관찰하고 본질을 찾아 나갔으며, 화폭에 그대로 옮기기 위해 끊임없이 탐구하였다.

54) 캐롤 스트릭랜드지음, 김호경 옮김(2000), 『클릭, 서양미술사』, 예경, p.190.

55) Michel Hoog(1986), 『세잔의 진실』, 열화당, p.60.

후기인상파 화가 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)은 “서구 문명의 혐오감 때문에 ‘원시적’이고 ‘순수한’ 곳을 찾기 위해”⁵⁶⁾ 남태평양의 타히티 섬으로 떠났고 거기에서 원시적인 아름다움에 매료되어 원주민들과 같은 생활을 하며 그들의 방식으로 살면서 <그림 15>와 같은 원시성이 묻어나오는 그림을 그려 자기만의 독창적인 예술세계를 구축해 나갔다. 고갱은 작품의 감각적인 효과를 위해 입체감을 배제시켜 평면적으로 대상을 해석하였으며, 무엇보다도 작품 안에 이정보다 감성을 주관적으로 담아내기 위해 강렬한 색채를 사용하려 한 점은 이후 20세기 현대 미술의 수많은 화가들에게 커다란 영향을 주었다.



<그림 15> 고갱, 「공작이 있는 풍경」

미술사에서 서양 풍경화의 비중은 신과 영웅들, 즉 인간을 주제로 한 작품에 비해 중요도가 높다고 볼 수 없지만 끊임없는 자연에 대한 해석과 대상에 대한 탐구로 과거의 형식적인 미술적 화풍을 넘어서는 다양한 예술작품을 창작하게 하였다.

지금까지 살펴본 바와 같이 서양 풍경화의 발생과 전개과정을 통해서 자연은 단순히 인물의 배경으로 표현되던 과거 풍경의 모습에서 시간에 따라 변화하는 빛을 탐구하며, 있는 그대로의 자연을 재현한 풍경화와 원시적 자연의 재해석을 통해 새로운 시각과 표현으로 발전되어 가고 있다는 것을 알 수 있다.

56) 이진숙(2014), 『위대한 미술책』, 믿음사, p.49.

Ⅲ. 제주의 곳과 자왈의 경관적 요소

1. 제주의 자연

제주는 한라산을 중심으로 형성된 화산섬으로써 사방이 바다로 둘러싸여 있으며, 오랜 세월 동안 본토와 동떨어진 섬 특유의 독특한 생활과 문화가 있다. 이러한 것들을 기반으로 해서 생겨난 독특한 자연과 생태환경을 이루고 있다. 제주의 자연은 예로부터 제주인의 삶의 터전이었으며, 현대에 와서는 다양한 예술 활동을 할 수 있는 소재로써 활용되고 있으며 창작욕구의 원천이 되고 있다.

천혜(天惠)의 아름다움을 지니고 있는 제주에는 다양한 자연환경들이 있다. 제주의 자연환경을 크게 두 가지로 나눌 수 있는데 섬이라는 지리적 특성에 따른 바다 지형에서 볼 수 있는 해양자연과 땅의 지형과 생태를 중심으로 이루어진 육상자연으로 나눌 수 있다. 대표적인 제주의 자연으로는 해양자연의 유적인 ‘원담’, ‘산물(용천수)’ 등이 있으며 육상자연의 유적과 생태자연으로는 ‘돌담’, ‘오름’, ‘곶자왈’ 등이 있다. <그림 16>, <그림 17>과 같은 해양자연 유적인 ‘원담’은 밀물과 썰물의 차를 이용하여 고기를 가뉘 잡고자 바다 해안에 돌로 쌓아 만든 원시적인 돌 그물이다. 원담은 쌓아 올릴 장소의 지형을 이용



<그림 16> 「구좌읍 하도리 원담」



<그림 17> 「대정읍 동일리 원담 부분」

하여 축조한다. 지형상 바다 쪽으로 우묵하게 패인 곳이면 양쪽 코지를 돌담으로 이었고, 섬 같은 암반이 솟아 있는 곳에는 그 여(礮)를 의지하며 그 사이에 돌담을 쌓아 막기도 하였다. 원담의 길이는 지형조건에 따라 다양한 차이를 보이지만, 높이는 1m, 폭은 3m 이내이다. 안쪽의 담은 수직으로 쌓고 바깥쪽에는 비스듬히 비껴 쌓아 밀물이 들어오는 효율성을 높였다. 제주도의 원담의 형태는 주로 일자형과 곡선형, 꺾인 형 등이 있다. 제주의 원담 대부분은 마을 공동소유로써, 뿔(큰 멸치)이 들면 마을사람들이 모두 나가 함께 잡았으며, 허물어진 원담의 보수 시에도 공동으로 작업을 하였다.

제주 사람들은 한라산과 꽃자왈에 숨어든 물에 의존하며 살아간다. 그래서 물은 매우 중요하며 생명의 상징으로 생각한다. 그래서 제주사람들은 용천수(湧泉水)를 중심으로 마을을 형성하였다. 용천수는 빗물이 지하로 스며들어 대수층(大水層)을 따라 흐르다 약한 지표로 솟아나오는 물을 말하는데, 이미 제주 전역에 약 900여 개의 용천수가 조사·확인되었지만 현재 중산간과 해안의 난개발, 도로확장 등으로 급격하게 그 수가 감소하고 있으며, 용천수 자체가 파괴되고 사라지면서 그 가치가 더욱 중요해졌다. 대표적인 용천수로는 제주 동쪽 구좌읍 김녕리 봉지동의 ‘청굴물(청수물)’이 있다. <그림 18>의 이 물은 개웃샘물이 해안가에서 다시 샘솟는 환생수로 물이 맑고 푸르다하여 청굴물(청수물)이라 부르고 있다. 이곳은 해질녘에 마을 사람들이 목욕을 하는 곳이며, 마을 사람들이 식수로 사용했던 중요한 곳이기도 하다. 현재 원담은 보수하는 과정에서 원형의 모습이 많이 사라져가고 있다. 또한 <그림 19>의 서림물은 제주도 3대 용천수로써 대정읍 지역 3만 명의 생명수이기도 하다.



<그림 18> 「청굴물(청수물)」



<그림 19> 「서림물」

제주 시내를 벗어나면 대표적인 육상자연의 풍경 중 하나인 현무암 잡석으로 된 ‘돌담’을 볼 수 있다. 돌담은 사람들의 주거지와 경작지, 가축을 기르고 영혼의 집을 만드는데 사용했다. 주거지는 바람을 막으려고 돌담을 쌓았을 것이고, 마을 가까이 곡식을 키우기 위해 최소한의 돌담으로 바람을 막았다. 소나뎀지를 키우려면 돌담을 쌓아 관리해야 했고, 봉분을 보호하려면 산담을 만들어야 했다. 돌담의 역사를 종합해 볼 때 그 기능은 적어도 바람을 막아주고, 경계를 가르는 역할을 했으며, 동물을 보호함과 동시에 농작물 또한 보호할 수 있는 경제적 생산 장치로 볼 수 있다. ‘집담(축담)’은 무거운 돌로 단단히 쌓아 태풍을 견디게 하였으며, ‘울레담’은 바람을 완화시킬 수 있게 곡선구조로 만들었으며, 바람이 강한 쪽은 높게 햇볕이 잘 드는 쪽은 낮게 돌담을 쌓았다. ‘산담’은 마소의 침입이나 산불로부터 무덤을 보호하고자 쌓은 돌담이다. ‘잣성’은 방목한 마소들로 인해 농경지 피해를 최소화 하는 목적으로 쌓았다. <그림 20>과 같은 ‘밭담’의 일차적 목적은 경작지의 돌 처리를 위한 것이었으며, 아침저녁으로 마을을 오가는 가축들로부터 농작물을 보호하는 역할도 있었다.⁵⁷⁾ 이처럼 제주 돌담의 다양한 기능과 역할을 통해 제주인의 삶의 지혜를 엿볼 수 있으며, 돌담이 만들어내는 곡선의 아름다움은 예술가들에게 창작의 영감을 불어넣어 준다.



<그림 20> 「밭담」

57) 김유정(2015), 『제주돌담』, 대원사, pp.14-25.

화산폭발로 인하여 생성된 단성화산(오름)⁵⁸⁾은 제주만의 독특한 자연 풍경을 만들었다. 제주에는 368개의 군소 오름이 있으며 “저마다 크기와 형태가 다양하여 독특한 자연미를 가지고 있으며 기후변화로 인해 보는 각도에 따라서 오름의 색채도 다양하게 나타난다.”⁵⁹⁾ 한라산을 중심으로 형성된 오름 지대는 세계적으로도 희귀한 풍경이다. 오름 주변은 과거 제주사람들의 삶에 가장 밀접한 관계가 있었지만, 현재 대개 초지와 마을 공동목장, 경작지, 꽃이 자리하고 있으며, 거기에는 무덤을 감싸는 ‘산담’과 ‘돌담’이 있어 이색적인 풍경을 자아내고 있다. 제주의 오름이 갖는 가장 큰 매력이라면 부드러운 곡선이다. 오름의 부드러운 능선은 수많은 예술가들에게 창작의 영감을 부여한다. 제주 사람들의 삶과 함께 공존해온 오름은 제주의 많은 역사, 문화와 함께하였으며 그들에게 포근한 안식처를 제공하였고, 오늘날까지도 제주인의 삶에 중요한 기억의 장소로서의 역할을 하고 있다.



<그림 21> 「동거미 오름」

다음으로 육상자연의 한 유형인 꽃과 자왈에 대한 정의와 문화, 그리고 자연 생태적 가치를 알아보고 제주인의 삶과 직접적으로 연결되어 있는 꽃과 자왈의 경관⁶⁰⁾적 요소들을 분석하였다.

58) 단성화산이란 각각 단일 마그마의 분화에 의한 화산활동으로 만들어진 화산체이다.

59) 김종철(1995), 『오름 나그네』, 도서출판 높은 오름, p.23

60) 경관이란 단어 속엔 많은 의미가 포함되어 있으며, 이는 어느 지역의 지질구조, 그 지역의 토양, 동식물과 과거와 현재의 인간 행태의 유형들, 즉 경작지, 산림, 취락과 지역 산업 등을 아우른다. 경관은 단순히 미추(美醜)의 문제일 뿐만 아니라 한 지역 전체 생태계와 그 지역을 차지하고 이용해 온 인간의 역사를 포함한다.

2. 꽃과 자왈

제주의 꽃과 자왈은 다양한 수종의 나무, 덩굴식물, 암석과 야생초 등이 혼재돼 뒤엉켜있어 신비하고 독특한 풍경을 보여준다. 이런 풍경은 “한라산을 중심으로 62개의 크고 작은 하천들이 형성되어 있으며, 360여 개의 단성화산들은 해안에서 한라산 정상부까지 분포되어 있어 풍부한 숲과 초원을 이룬다. 특히, 동부와 서부지역에는 용암류지에 형성된 숲인 ‘꽃자왈’이 분포하고 있다.”⁶¹⁾ ‘제주 섬의 허파’⁶²⁾로 알려진 이곳은 일반적으로 우리가 알고 있는 다듬어지고 깔끔하게 정돈되어진 아름다운 숲의 이미지보다는 <그림 22>처럼 원시림에 가까운 신비로운 경관을 드러낸다. 꽃은 마치 인적이 미치지 못한 듯 시간이 정지된 밀림과 같다.



<그림 22> 「꽃」

61) 고옥희(2010), 『세계의 보물섬 제주의 자연환경』, 교육제주 148호, p.20.

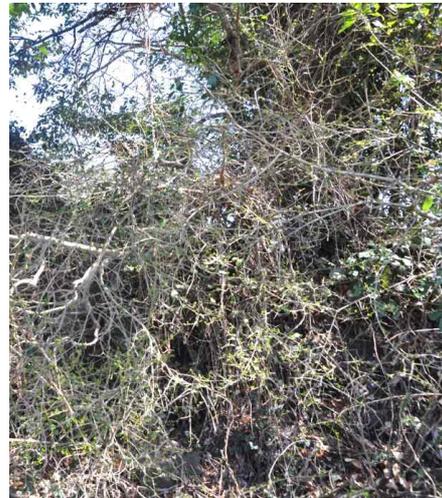
62) 제주의 허파 : 주로 분포하는 상록수가 한겨울에도 푸른 숲을 이뤄 이산화탄소를 줄이는 역할.

1) 정의와 범위

꽃자왈이란 용어에서 고문(古文) 기록 중 가장 오래된 문헌은 『신증동국여지승람(新增東國輿地勝覽)』이다. 그 <산천(山川)> 조에는 ‘김녕수(金寧藪)’를 포함하여 모두 7개의 꽃이 나오는데 ‘수(藪)’는 지방 말로 ‘화(花)’라고 한다.⁶³⁾ 이때 화(花)는 ‘꽃’이라는 말로 ‘꽃’의 음가차(音假借) 표기이다. 그러나 제주 지방 말로는 꽃을 ‘고장’이라고 하는데, 지역사람이 꽃을 ‘고지’라고 하는 데서, 꽃(花)이라는 훈의 의미로 빌려 쓰고 있다. 그러니까 문헌에는 ‘깊숙하게 덩불이 우거진 곳을 고지라는 의미로 ‘수(藪)’라고 표기했고, 그 발음이 꽃(花)과 비슷했기 때문에 꽃은 고지가 된다. 또, “조선시대의 고지도인 해동지도 중 제주 삼현도, 제주 삼읍도충지도, 제주삼읍전도와 이형상목사의 탐라순력도”⁶⁴⁾ 등에 ‘꽃(藪)’이라는 한자가 등장하는 것으로 볼 때 아주 오래전부터 그것을 ‘고지, 꽃’의 표기로 썼다.

꽃자왈은 신생 제주어(濟州語)로써 ‘꽃’과 ‘자왈’이라는 두 단어의 합성어이다.

예로부터 제주에서는 울창한 숲을 ‘꽃’이라 했고 <그림 23>에서 보는 것처럼 ‘자왈’은 잡목이나 가시덩불이 마구 뒤엉키고 우거진 규모가 작은 장소를 말한다. 이러한 의미로 볼 때 ‘꽃’은 소를 키우고⁶⁵⁾ 땀감이나 숲을 구할 수 있는 공간으로써 긍정적인 의미로 사용되어지는 반면에 ‘자왈’은 아무것도 할 수 없는 황무지의 공간으로 부정적인 의미로 쓰였다. 제주어 사전에 따르면 “‘꽃’은 ‘숲, 산 밑의 숲이 우거진 곳(고지)’, ‘마을과 멀리 떨어진 잡목 따위가 우거진 들로 가축을 놓아 기르거나 땀나무 따위를 하는 들이나 산’, ‘잡목과 잡석이 뒤섞인 숲’ 등을 의미한다. ‘꽃’과 유사한 말로, 숲(숲), 숲풀(수풀), 숲벌(=섬벌, 나무와 덩굴 따위가 마구 엉클어진 곳) 등이 있다.”⁶⁶⁾ ‘자왈’은 “돌이 널려 있고 가시 덩굴과 잡목으로 거친 숲을 이루는 곳,



<그림 23> 「자왈」

를 하는 들이나 산’, ‘잡목과 잡석이 뒤섞인 숲’ 등을 의미한다. ‘꽃’과 유사한 말로, 숲(숲), 숲풀(수풀), 숲벌(=섬벌, 나무와 덩굴 따위가 마구 엉클어진 곳) 등이 있다.”⁶⁶⁾ ‘자왈’은 “돌이 널려 있고 가시 덩굴과 잡목으로 거친 숲을 이루는 곳,

63) 金千亨 編著(2004), 「新增東國輿地勝覽」, 『耽羅史料文獻集』, 도서출판 디딤돌, p.20.

64) 대정읍지편찬위원회(2010), 『대정읍지I』, 파피루스, p.141.

65) 꽃에서 키우는 쇠를 꽃쇠라고 한다.

66) 꽃자왈공유재단(2014), 『꽃자왈의 인문학, 어떻게 할 것인가』, 꽃자왈공유재단, p.35.

지역에 따라 ‘가시자왈’, 돌자왈”⁶⁷⁾, “나무와 덩굴 따위가 마구 엉클어져서 수풀같이 어수선하게 된 곳, 덩불”⁶⁸⁾로 기술되어 있다.

최근 제주도가 세계자연유산이 되고, 제주자연이 관심과 주목을 받기 시작하면서 서부터 곳은 보존가치가 급격하게 높아진 제주의 자연생태자원으로써 새로운 조사와 연구 활동이 두드러지게 이뤄지고 있으며, 각각 다른 의미로 사용되던 곳과 자왈이 합쳐진 ‘곶자왈’⁶⁹⁾이라는 용어로 사용되고 있지만, 엄밀히 따지면 그것은 ‘곶’을 가리킨다. 즉, 수풀과 덩불, 암석들이 불규칙하게 널려있는 지대에 형성된 숲(藪)로 볼 수 있다.

곶은 한라산을 기준으로 동쪽으로는 교래, 선흘, 송당 등이 있고, 서쪽으로는 청수, 신평, 동광, 저지 등 중산간 지역에서 해안지역까지 광범위하게 분포하고 있다. 곶 지대는 중산간 지대인 해발 200~400m 지점에 주로 분포하고 있으며, 과거 해안지역에 가까운 민가(民家)와 마소를 키우는 목축지로 사용하던 산간지역과 자연스럽게 구분을 짓는다고 볼 수 있다. 현재 곶은 아예 편의상 크게 4개 지역으로 나누고 있는데, 보전상태가 양호한 “한경-안덕 곶 지역, 애월 곶 지역, 조천-함덕 곶 지역, 구좌-성산 곶 지역이다. 4개 지역의 곶은 분포 위치와 주변 물리적 조건에 따라 생태환경 혹은 경관 형성에 직접 간접적으로 영향을 준다.”⁷⁰⁾고 할 수 있으며, 이 4개 지역의 곶을 제주의 4대 곶이라고 부르고 있다.

2) 자연환경

예로부터 제주는 비, 바람, 가뭄의 피해가 심한 삼재(三災)의 섬⁷¹⁾이었다. 그리고 곶은 농사를 지을 수 없지만 제주인(濟州人)들에게는 다른 용도의 땅으로 인식되어 왔다. “그러나 알고 보면 곶은 유일하게 삼재로부터 벗어난 땅이었다. 이를테면 선흘곶은 아무리 비가와도 넘치지 않고, 갑인년(1914년) 흉년에도 가물지 않았다.

67) 김유정(2012), 『제주의 돌문화』, 서귀포문화원, p.344.

68) 제주특별자치도(1995), 『제주어 사전』, 제주특별자치도, p.482.

69) 곶자왈은 ‘곶’의 만들어진 전통이 돼 가고 있다. 만들어진 전통이란 현재에 재구성되고 있는 의미조작을 말한다. 처음과 달리 이론이 변하여 언론 커뮤니케이션의 반사작용으로써 마치 원래의 용어처럼 개념이 새로 만들어지고 있는 과정에 있다. 이럴 경우 원래의 곶과 자왈이라는 두 단어는 사라져 새로운 단어인 곶자왈로 대체된다.

70) 오경애(2012), 『제주환경과 문화의 상징, 곶자왈』, 곶자왈공유화재단, p.7.

71) 이 삼재(三災)의 의미가 관광용으로 다시 삼다(三多:돌, 바람, 여자)의 의미로 변했다.

최근에 꽃이 제주의 허파니 생명의 땅이니 하면서 생태적 가치가 부각되고 있지만, 원시림의 신비를 간직한 곳은 일찍부터 지역주민들의 삶의 터전이었다.”⁷²⁾ 꽃 지대는 토양의 발달이 늦고 약하며, 여기저기 크고 작은 불규칙한 암괴들이 널려있어 농작물이 자라기에 좋은 조건이라고 볼 수 없다. 이러한 지형적 조건으로 보았을 때 지금과 같은 숲은 오랜 기간 동안 형성되어진 숲이라고 할 수 있다. 꽃의 전 지역에서는 야생초를 포함한 다양한 식물을 볼 수가 있는데, 이는 “비교적 한정된 곳에서도 함몰된 지역이나 융기된 지역이 많아 지형변화가 심하여 미기후가 발달하기 때문으로 볼 수 있다. 더욱이 함몰지와 함몰지 사이에 동굴이 연결되거나 지하 깊은 곳까지 암반층이 연결되어 있는 경우도 있는 것으로 알려져 있다.”⁷³⁾ 이러한 꽃 지대의 지질적, 지형적 특성으로 바깥 온도와 달리 여름에는 시원하게, 겨울에는 따뜻하게 온도가 유지되며 이러한 이유로 북방계와 남방계 식물이 공존할 수 있다.

꽃이 제주에서 갖는 중요한 의미는 비록 거친 땅으로 존재하였던 ‘장소’이지만, 열매를 줍고, 약초를 캐고, 숲이나 옹기를 굽는 빨감을 확보하는 등 제주인의 생업과 직결된 공간이면서, ‘꽃’ 안에 있는 퀘(동굴)와 숲은 제주 4·3 당시 중산간 초토화 작전이 이루어질 때 제주인들이 숨었던 피난처의 역할까지 하였다. 제주에 남아있는 ‘꽃’은 제주 사람들의 삶의 비밀을 간직한 기억의 공간이면서, 세계적으로 환경적 가치가 중요시되고 있는 지금, 오히려 원시 상태 그대로 보존된 자연자원과 생태자원의 보존가치가 높은 마지막 생태 공간이 되었다.

꽃은 용암분출로 형성된 제주와 같은 섬 지역에 잘 발달할 수 있는 특성이 있는데, “특히 꽃(자왈)을 구성하는 암괴 또는 암석들은 다양한 과정을 통하여 형성될 수 있다.”⁷⁴⁾ 꽃에 있는 용암류의 암질을 보면 크게 파호이호이 용암과 아아용암으로 나눌 수 있다. 파호이호이 용암은 “하와이 원주민의 방언으로서 ‘매우 잔인한’이란 뜻을 지니고 있으나, 이 용어를 Dutton이 처음으로 사용한 이후 지질학 및 화산학의 학술용어로 쓰이고 있다. 파호이호이 용암류는 점성이 낮아 유동성이 크고, 용암류의 표면이 편평하고 매끄러우며, ‘새끼줄 구조’ 등이 발달하

72) 꽃자왈공유재단(2014), 전게서, p.59.

73) 한라일보사, 『제주 꽃자왈 도립공원』, 제주특별자치도, 꽃자왈공유화재단, JDC, p.15.

74) 오경애(2012), 전게서, p.30.

는 것이 특징이다.”⁷⁵⁾ 이 용암류는 지형 경사가 완만한 해발 300m 이하에서 주로 분포하고 있다. 아아용암의 ‘아아’라는 용어 역시 하와이 원주민 방언에서 유래되었는데, “이 용암류는 파호이호이 용암류와는 달리 점성이 커서 표면이 거칠고 상부와 하부에 1~2m 두께의 클린커층을 형성하며 중앙부는 비교적 치밀한 용암상태를 이루는 것이 특징이다.”⁷⁶⁾



<그림 24> 곳에서 흔히 볼 수 있는 「숨골」

곶 지대에는 <그림 24>에서 보는 것처럼 독특한 지형이 분포하는데 이 지형의 명칭은 ‘풍혈 혹은 숨골’이라고 불린다. 곶에서 숨골은 특히 중요한 의미를 갖고 있다. 빗물이 지하로 유입할 수 있는 통로의 역할을 하면서 동시에 지하의 공기가 지표로 나오는 틈새로 지상과 지하공기의 성분이 서로 달라 곶만의 독특한 식물이 자생할 수 있으며, 이로 인해 생태적으로 가치가 매우 높다. 이곳은 암석들의 틈 사이로 공기가 흐르며 온도의 차이가 거의 없이 일정하게 유지되는데, 이러한 이유로 여름에는 시원한 바람, 겨울에는 따뜻한 바람을 느낄 수 있다.

“지질학적으로 숨골은 지표 가까이 있던 용암동굴의 천장이 무너진 곳이나, 무너진 암석의 틈과 틈 사이의 공간을 숨골이라 말하기도 한다. 그러나 숨골과 동굴은 차이가 있는데, 숨골은 매우 좁은 구멍이나 틈을 말하므로 사람이 출입할 수 없는 크기이다. 실제 숨골을 통해 유입되는 빗물의 양은 일반적인 용암대지에서 유입되는 빗물에 비해 수배 이상 높은 것으로 알려져 있다. 따라서 숨골은 제주도 지하수 보존을 위해, 그리고 주변 지역의 독특한 생태계를 위해서도 매우 중요한 자연자원이라 할 수 있다.”⁷⁷⁾

75) 송시태(2000), 「제주도 암괴상 아아용암류의 분포 및 암질에 관한 연구」, 부산대학교일반대학원박사논문, p.15.

76) 상계서, p.16.

77) 한라일보사, 전계서, p.91.

3. 곶과 자왈에 나타난 경관적 요소

다른 지역과 달리 해양문화와 육상문화가 공존하고 있는 제주에서는 곶 또한 제주사람들에게는 일터였으며, 아이들에게는 다양한 동·식물을 보고 만질 수 있는 놀이와 학습의 공간이기도 하고, 4·3시기 토벌대를 피하기 위한 피난처의 역할과 현재까지 대대로 이어져 오는 의례의 장소⁷⁸⁾였으며, 자왈은 사람이 다니고 활용할 수 없는 공간으로 불모지이지만 제주 공동체의 생활 속에서 남자들이 월동준비를 위해 곶으로 땀감을 마련하러 가면 아이들과 여자들은 서로 도와 자왈에서 잔가지와 마른 장작을 구해 오는 등 제주인에게는 없어서는 안 될 자연지이다. 제주의 자연이 주목받기 시작하는 요즘 제주사람들의 역사와 삶과 문화의 터전이었던 곶과 자왈에서 찾을 수 있는 경관적 요소(역사, 생태, 목축, 산업생산, 정신)들을 구분하면 다음과 같다.

1) 피난지로써의 곶과 자왈

1948년 제주 4·3 사건의 초기진압을 위해 1948년 10월 11일 제주도경비사령부가 창설되었고, 11월 17일에 제주 전 지역에 계엄령을 선포, 해안 마을의 주민들을 감시할 수 있는 체제를 구축하고 무장대를 없애기 위해 해안선 5km 이상 지역(중산간마을)을 모두 불태우는 ‘중산간 지역 초토화 작전’을 전개하였다. “1948년 11월부터 1949년 2월까지 약 4개월 동안 벌어진 강경진압작전 때 대부분의 중산간 마을이 불에 타 사라지는 등 제주도는 그야말로 초토화됐다.”⁷⁹⁾

하지만 계엄령 선포와 해안가 소개령(疏開令)을 듣지 못해 해안가로 내려가지 못한 많은 제주사람들은 여전히 중산간 마을을 벗어나 몸을 숨겨야 했으며, 생활 터전을 잃은 수많은 마을 주민들 또한 곶으로 찾아들었다. “당시 주민들의 피신처였던 곶으로는 대정읍 무릉리 한수기곶, 안덕면 동광리 곶의 큰넓궤와 도옛궤, 조천읍 와산리의 왕모루곶, 선흘리 곶의 대섭이굴, 도틀굴, 목시물굴, 뽕뽕디굴, 교래리의 뒷곶, 늪서리곶, 바농오름 등이다.”⁸⁰⁾

78) 곶자왈이 형성된 마을 주변에는 분향당과 여러 기능적인 당들이 존재한다.

79) 제주4·3사건진상조사보고서작성기획단(2003), 『제주4·3사건 진상조사 보고서』, 제주4·3사건 진상규명 및 희생자 명예회복 위원회, p.293.

80) 곶자왈공유재단(2014), 전게서, p.53.

“초토화 작전이 벌어지자 많은 주민들은 ‘선흘곶’으로 피신했다. 수십만 평의 동백나무 숲인 선흘곶은 방향을 가늠키 어려울 정도로 우거졌고, 자연굴이 산재해 있어서 은신처로 안성맞춤이었다.”⁸¹⁾ 이처럼 곶은 다양한 수종으로 우거진 숲. 암괴의 틈새, 궤(굴), 잣성, 백케⁸²⁾ 등이 있는데 그곳은 밀림이 울창하여 당시 제주인들의 생존을 위해 숨을 곳을 찾아다녔던 피난지로써의 역할을 했던 것이다.



<그림 25> 「목시물굴 입구」



<그림 26> 「큰넓궤 입구」

2) 수렵지로써의 곶과 자왈

제주 생태계의 중요한 역할을 맡고 있는 곶과 자왈에서는 열매, 나물, 약초, 야생동물 등 제주인의 삶에서 ‘식(食)’을 담당하는 공간 중 하나이다. 고사리, 양하, 달래 등 다양한 종류의 나물을 채취할 수 있을뿐더러, 평소 사람의 손길이 닿지 않는 곳이기 때문에 다른 지역에 비해 나물과 약초들의 수가 많고 크기가 크고 굵었다. 이렇게 얻은 식물들은 집집마다 제사와 마을 행사 등에 주로 사용되었다. 그리고 곶에서 얻을 수 있었던 삼동, 줄갱이, 산탈(산딸기), 유름(으름), 산멸위(산머루), 불래(보리수), 꾸찌뽕(긋가시 열매), 꺾(쪼) ⁸³⁾ 등의 열매들은 당시 가난하고 배고팠던 어려운 시절을 사는 제주사람들에게는 중요한 간식이나 부식거리가 되기도 했다. 뿐만 아니라 곶은 멧돼지, 쥐다리, 샷, 꿩, 노루 등을 사냥했던 곶으로 곶 안에 편평한 지대에 코(덧)를 설치해 야생동물들을 사냥했다.

이러한 사냥감들은 당시 곶에서 얻을 수 있는 최고의 선물이었으며, 훌륭한 음식으로 사용되었다. “곶에서의 사냥 법은 코, 덧, 창, 텅⁸⁴⁾ 그리고 여러 가지 도구

81) 제민일보 4·3취재반(1997), 『4·3은 말한다④』, 전예원, p.413.

82) 농경지를 개간할 때 나오는 큰 돌과 자갈들을 구석에 벽처럼 쌓은 돌무더기. 또는 백켓담.

83) 강영봉(2001), 『제주의 언어①』, 제주문화, pp.240-p249.

84) 구덩이를 이용한 사냥 법에는 ‘노루텅’이 있다.

를 이용한 집단 사냥과 도구 없이 개와 함께 사냥 대상을 몰아 잡는 몰이사냥이 있다. 이 가운데 대중적으로 널리 행해진 게 ‘코’를 이용한 사냥이다. 코는 올라미를 말하는데 줄로 코를 맺어 짐승을 잡는 장치이다.”⁸⁵⁾ 곳 지대의 덩굴나무와 잡풀, 덩불들은 야생동물들의 보금자리였으며, 겨울이 오고 한라산에 눈이 쌓이기 시작하면, 야생동물들은 먹이를 구하기가 어려워 먹을 것을 찾아 민가(民家)와 가까운 곳(=고지, 곳자왈)으로 내려오는데, 그 때 주로 사냥이 이루어졌다. 자왈은 아무것도 할 수 없는 가시덤불이기에 그 곳에서 채취한 잔가지와 덩불들은 집집마다 마당에서 말린 후 바람이 강한 겨울철을 대비해 주로 지들커(땃감)로 사용되었다.



<그림 27> 「꿩」



<그림 28> 「노루」

3) 목축지로써의 곳과 자왈

곳의 자연환경은 소와 말(우마)을 방목하여 기르기에 최적의 조건을 갖추고 있다. 곳지대의 지질적 특성으로 유지되는 적절한 온도로 연중 초목(草木)을 이루고 있기에 우마의 먹이를 제공해 주고 있다. 따라서 곳과 주변을 이용한 제주인의 생활문화 중 삶과 직결돼 있는 분야가 목축문화인데, 그곳은 개인목장을 비롯하여 마을공동목장이 들어서기도 했으며, 마을별로 다양한 방법의 목축문화를 갖고 있다. “비교적 평탄하고 암괴가 많지 않아 소나 말이 다닐만한 곳과 그 주변들(野)은 목축지로 활용하기도 했다. 지금처럼 축사 시설이 넉넉하지 않은 시기였기에 제주에서는 소나 말을 겨울에도 목장에서 풀어놓고 길러야 했다.

85) 대정읍지편찬위원회(2010), 전계서, p.149.

제주로 유배 왔던 이건(李健(1614~1662)은 『제주풍토기(濟州風土)』에서 ‘섬에서는 크고 작은 소를 여름이나 겨울이나 들에서 풀어놓아 길렀다.’라고 기록하고 있고, 1702년에 제작된 『탐라순력도(耽羅巡歷圖)』는 제주목사 이형상(1653~1733)이 제주의 각 고을을 순력한 후 화공 김남길에게 방어시설, 행정시설, 생활상 등의 주제별로 그림을 그리게 한 것인데, 그 중 「한라장축(漢拏壯囑)」은 곳의 모습을 잘 나타내고 있다.”⁸⁶⁾ 특히 말을 겨울에도 풀어놓고 기를 수 있는 이유는 제주의 따뜻한 기후로 인하여 겨울철에도 다른 지역보다 눈이 많이 내리지 않기 때문에 가능했다.



<그림 29>
「탐라순력도-교래대첩 말테우리」



<그림 30> 「탐라순력도 -
마소를 바라보는 말테우리」

“곳에서 소나 말을 풀어놓고 기르는 것을 ‘곳치기’라고 하며 곳에서 자라는 말이나 소를 ‘곳말’, ‘곳췌’라고 불렀다. 제주에서 경관이 뛰어난 10곳을 뜻하는 영주십경(瀛州十景)의 하나인 고수목마(古藪牧馬)에도 이러한 의미가 담겨있다. 고수목마에서 흔히 한라산 푸른 풀밭에 말들이 뛰노는 그림을 연상하나 글자의 의미를 정확히 살펴보면 ‘오래된 숲(古藪)’에서 말을 방목하는 모습을 뜻한다. 한라산 중산간지대의 오래된 숲인 곳에서 말들을 방목했던 옛 목축 방식에서 비롯된 말이다. 이처럼 곳은 겨울철 목축을 위해서도 매우 중요한 곳이었으며, 이를 적극적으로 이용하기 위해 곳을 보전했을 것으로 보인다.”⁸⁷⁾

마을에서 집집마다 마소를 한 곳에 모아 하루 한 집씩 당번이 돌아가며 차례로 방목을 관리하는 소떼들을 일컫는 말을 ‘둔쇠(췌)’라고 한다. “이것은 번쇠 또는 ‘쇠번’이라고도 하는데, 이 뜻은 당번된 집이 ‘번갈아 가면서 먹이는 쇠’ 또는 ‘쇠

86) 김효철, 송시태, 김대신(2009), 『제주, 곳자왓』, 숲의틈, pp.136-137.

87) 상계서, p.137

먹이는 당번' 이 테우리를 맡는다는 뜻이 된다. 여기에 '둔쇠'의 '둔'은 '떼'란 말이며 '쇠(쇠)'란 '소'의 제주어 발음"88)이다. 제주도에서 소나 말을 담당하는 사람을 '테우리'라고 부른다. 이들을 '쇠테우리' 혹은 '몰테우리'로 구분하여 불렀으며, 제주의 목장지대에서 오랫동안 역사를 지켰다. 이들은 목장이 한눈에 보이는 고지대에서 자신이 돌보는 우마들을 보호, 감시하였으며 2~300필의 우마들을 총괄적으로 감목관 아래에 테우리를 두어 관리하였다.

곳의 주변 지명으로는 '테우리 동산'이 있는데, 서귀포시 대정읍 신평리 산31번지와 산30번지 경계에 있다. 소나 말을 풀어 놓고 그것을 조망하면서 지켰던 테우리(목동)들의 동산을 말한다.89) 또, 목마장을 구분하고 말을 키우기 위해 지은 돌담을 'жат성'이라고 하는데 한라산을 중심으로 하жат성, 중жат성, 상жат성이 있다. 하жат성은 마을 뒷산정도의 높이인 해발 150~350m, 중жат성은 중산간 지역 해발 350~400m, 상жат성은 산간지역 해발 450~500m에 분포하고 있으며, 이는 목장에

서 기르는 마소가 농작물에 피해를 주지 않고 목장과 농경지를 구분하고자 만들어 졌다. жат성은 외담과 접담으로 축조를 하는데 돌담의 높이는 1m~1.5m정도이다. "жат성은 15세기 제주 출신 관리인 고득종(高得宗)에 의해 처음 한라산 주위 사면에 약 4식(120리=48km) 정도를 목장으로 만들어 공사(公私)의 말을 들여보내 방목



<그림 31> 신평곳의 「жат성」

케 하고, 목장 조성지 내 주민 60여 호를 모두 목장 지정지 밖으로 옮기면서 жат성을 쌓게 한 것이 시초이다."90)

88) 대정읍지편찬위원회(2010), 전계서, p.151

89) 강태훈(1996), 『남제주군 고유지명』, 남제주군, p.116.

4) 의례의 장소로서의 곶과 자왈

사람에게는 생노병사가 있다. 병원이 없는 과거에는 하늘과 땅, 신명에 기대어 살아왔다. 그래서 마을 공동체나 개인 가정에서는 곶을 중심으로 신당을 두고 하늘(목숨)에 의지하고 땅(생명)에 맡기며, 신명(영속성)에게 빌었다. 곶에는 할망당이라는 의례공간이 있는데 할망은 여신을 말한다. 당(堂)에는 크게 마을의 수호신을 모시는 본향당이 있고, 육아를 위한 당인 일렛당, 재물신인 뱀을 모시는 여드렛당이 있으며, 테우리를 모시는 산신당이 있다. 해안 마을에는 바다의 안전을 의해 용왕신을 모시는 해신당이 있다. 당은 주로 여성들이 다니며, 당을 주관하는 메인심방⁹¹⁾이 따로 있다. 남성들은 마을 단위의 유교적 포제단에서 천지신명에게 제를 지낸다. 일례로 대정읍 신평곶에는 산물당이 있어 아기의 무병장수를 빌었고, 할망당, 일렛당이라고도 하는 신평본향당이 있어 마을의 안녕과 북두칠성에게 수명장수를 빌었다. 그리고 남성 위주의 제사지내는 곶인 신평 포제단이 있다. 인근 구역리에도 본향당인 지방틀 할망당, 대정 산지당에서 가지갈라온 서코지 할망당이 있다. 또 구역 마을의 안녕을 빌었던 포지(포제의 와음)동산이 있다.⁹²⁾ 이처럼 곶에서의 의례는 남·여 의례로 구분되고 호적, 육아, 재산, 목숨, 질병, 목축의 번성, 마을의 안녕과 번영을 비는 장소로도 활용되었다.



<그림 32>
「신평곶 주변의 당, 신평 본향당」



<그림 33> 「제주 무신도-홍아위」

90) 김유정(2015), 전계서, p.67.

91) 마을 수호신을 모신 본향당(本郷堂)에 전속되어 제의를 행하는 무당.

92) 강태훈(1996), 전계서, 남제주군, pp.105-127.

5) 연료채취지로서의 꽃과 자왈

제주도에 석유와 석탄, 연탄이 보급되어도 제주시를 제외한 지역사람들은 1980년대까지도 꽃과 자왈에서 뿔감과 숯을 얻을 수 있는 중요한 장소가 되었으며, 지금까지 꽃 안에 숯을 굽던 가마터가 남아있다.⁹³⁾ 현재 제주의 난개밭이 이어져 상당수의 가마터가 훼손되어 있지만 대정읍 신평리 꽃에서 그 흔적들을 찾아볼 수 있다. 월동 준비를 위해 뿔감을 장만해야 하는 일이 제주에서는 가장 큰 일이었다. 노동력이 있는 남자들은 꽃에서 나무를 얻고 숯을 구웠으며, 여성들은 주변에 가까운 자왈밭에서 나뭇가지들을 모아오는 일을 했다. “꽃이 숯을 굽는 주요 장소가 된 것은 무엇보다 풍부한 원료 때문이다. 숯의 원료로는 밤나무, 꾸찌뽕나무, 가시나무(류), 산딸나무, 서어나무, 보리수나무, 졸참나무 등 꽃자왈 내의 다양한 나무들이 쓰였는데 특히 목질이 질긴 참나무과 나무들이 좋은 재료로 사랑받았다. 숯을 구웠던 흔적들은 어느 정도 규모가 있는 꽃이면 어디서든 볼 수 있다.”⁹⁴⁾ 대정읍 신평리 꽃에는 ‘숯군빌레’라는 지명이 있는데, 이때 ‘숯군’은 숯굽는 가마를 일컫는 말로 ‘빌레’는 그 일대 암반을 말하는 지명인 것이다. 신평리 산 14번지와 산 21, 산 31번지의 경계에 있으며, 이 일대는 예전에 숯을 구울 수 있는 나무가 많은 곳이었기 때문이다.⁹⁵⁾ 이처럼 꽃에서 얻어지는 모든 임산물(삼림으로부터 얻을 수 있는 생산물)들은 물론, 앞에서 말한 꽃에서 형성된 다양한 생활문화들은 제주도민들의 일상과 밀접하게 연관되어 있음을 알 수 있다.



<그림 34> 대정읍 구역리 「검은굴」 뒤편 모습.

93) 김여권 증언(1940년생), 제주특별자치도 서귀포시 대정읍 추사로 270번길 7.

94) 김효철, 송시태, 김대신(2009), 전계서, pp.160-161.

95) 강태훈(1996), 『전계서』, 남제주군, p.112.

지금까지 살펴본 것처럼 곳과 자왈에 대한 의미의 경관적 요소들은 단순한 자연 풍경의 의미가 아닌 제주사람들의 삶과 역사, 문화적 요소들이 서로 어우러진 실체적 의미였다는 것을 알 수 있었으며, 이런 제주의 경관적 요소들이 자연과 인간이 공존하는 삶의 모습과 제주의 자연(곳과 자왈)의 역할은 진정한 로컬리티적 정체성이었다는 것임을 알 수 있었다.

그러므로 본 연구자는 제주의 자연을 통해서 곳과 자왈의 다양한 경관적 요소(지질구조, 토양, 동식물 등 인간의 역사와 지역 전체의 생태계)를 기반으로 본인의 예술창작의 원동력을 얻고서 곳과 자왈을 풍경화의 미학적 근거로 삼아 작품을 제작하였다.

작품의 본질을 외형적으로 보이는 아름다움이 아닌, 자연 안에 들어있는 생태적 요소들의 가치와 그 속에 호흡하는 인간과 자연의 관계에 중점을 두고, ‘단순한 재현’의 모방적 사고를 넘어, ‘날 것 그대로’의 야생적 의미를 찾고자 곳과 자왈을 표현하였다.

다시 말해 본 연구자의 목표는 고된 삶으로 점철된 제주의 역사 속에서 오랜 시간 자연과 함께 버텨온 제주인의 삶을 생존의 땅으로 여겨졌던 곳과 자왈을 통해서 새로운 예술적 가치와 재해석된 이미지를 찾아서 독창적인 제주화(濟州畵)를 찾고자 하였다.

IV. 본인 작품에 대한 분석

자연의 상(像)을 연구하고 표현하고자 하는 창작 욕구는 자연 그 자체가 갖고 있는 섭리와 본질을 연구하는 것이기도 하고 그것의 원리를 형상적으로 다가서는 것이다. 이것은 인간을 대자연 속에 아주 작은 존재이면서, 자연의 일부라고 느끼는 것에서 잘 나타난다. 따라서 본 연구자의 작품은 앞서 연구한 동·서양의 자연관을 바탕으로 제주의 자연이 보여주는 원시적 요소들을 리얼리즘적 방법론을 사용하여 우리 풍경화의 의미로 표현하고자 했다. 본인이 표현하는 그림들은 내용적으로는 제주의 자연과 그 자연에 순응하며 살아가는 인간과의 조화로운 모습, 즉 인간은 하늘과 땅, 다양한 동·식물과 어우러지면서 공존하는 동양의 자연관을 바탕으로 표현된 것이며, 형식적으로는 자연에서 보이는 대상을 묘사하고 동시대를 살아가는 현대인에 대한 근본적인 탐구로써 서양의 사실주의적 관점으로부터 획득된 결과를 반전시키는 것이다.



<그림 35> 「본향(本郷)」, 2018

<그림 35>는 제주인의 자연주의적이고 심리적인 원초적 정신을 바탕으로 고향을 표현했다. 이런 인간의 원형의식을 본향의식이라고 할 때, 본 연구자는 거대한 자연과 그 안에서 공존하는 다양한 종류의 동·식물, 더 나아가 자연에 순응하며 살아가는 제주인의 삶의 모습들에 대한 멋진 이미지를 바로 ‘본향의 의미’⁹⁶⁾로 되살려 근원적인 삶의 시각으로 표현하고자 하였다. 또한 낯것 그대로의 제주 자연을 통해 실제 그

96) 본향이란 역사·공동체적 관점으로, 개인에게 있어서는 한 사회의 역사적 근원과 인간의 원초성을 아우르고, 공동체에 있어서는 생존의 삶을 위한 생산의 문화를 포괄하면서 개인과 공동체가 조화롭게 공존하는 역사적 시간대의 공간을 의미한다.

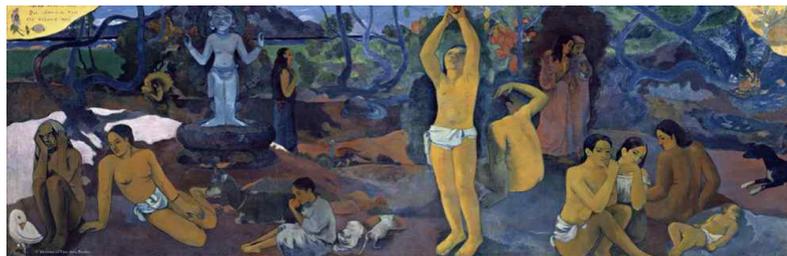
공간에 있는 듯 한 느낌을 연상하게 하여, 잃어버린 현대인의 심성에 건강한 사유의 힘을 일깨우고 유한한 자연에 대한 가치를 공유하고자 하였다.

본 장에서는 연구자의 작품 분석을 위해 작품의 배경 및 내용과 형성과정 그리고 작품 제작과정에 따른 표현기법에 대한 분석을 구분하여 서술하였다.

1. 작품의 내용

1) 작품의 배경

본 연구자는 예술이란 ‘인간의 삶 속에 자연스럽게 스며들어 있으며, 대상을 끊임 없이 연구하고 관찰하며 표현하는 행위가 스며든 삶의 연속’이라고 생각한다. 제주 섬은 본토와는 다른 풍토적인 특수한 공간에서의 삶과 문화가 있다. 지금도 제주 사람들의 생활과 자연에는 흔적으로 남아있는 원시자연을 찾아 탐구할 수 있는 형상을 그려내기에 더없이 좋은 환경을 갖고 있다. 이러한 자연환경에서 살면서 예술 활동을 할 수 있다는 것은, 근원적으로 삶속에서 예술을 탐구하는 것이며, 진정한 예술이란 삶의 문화를 형상하고 생의 의지를 구현하는 것이라고 말할 수 있다.



<그림 36> 폴 고갱,

「우리는 어디서 왔으며, 우리는 무엇이며, 어디로 가는가?」

후기인상파 화가 고갱(Paul Gauguin, 1848~1903)의 삶을 예로 들면 ‘우리는 어디서 왔으며, 우리는 무엇이며, 우리는 어디로 가는가?’ 라는 제목의 작품 <그림 36>에서 알 수 있듯이 고갱은 자신이 살던 파리를 뒤로하고 타히티섬의 원주민과 같이 살면서 그로부터 원시성에 대한 영감을 얻고는 자신만의 독특하고 새로운 예술 세계와 원색적인 색채를 통해 인간 존재에 대해 근원적인 물음을 던질 수 있었다. 고갱의 작품 제목은 “독일의 철학자 칸트의 세 가지 물음과 유사하다는 것을 알 수 있다. 고갱이 던진 문제는 첫째, 우주의 본질이나 구조에 대한 존재론적 문제이

며, 둘째, 우주 안에서의 존재의미에 대한 인간학적인 문제이며, 셋째, 인간으로서 어떻게 살아야 하는가 하는 실천적, 실존의 문제이다. 이것은 우주관, 인간관, 윤리관이라는 기본 개념과도 유사한데,⁹⁷⁾ 이는 인간 존재가 처한 끊임없는 질문이며 인간 존재의 미지에 대한 근원적 질문인 셈이다.

섬이라는 특수한 환경에서 자라온 본 연구자는 다른 지역을 여행하면서 그 지역의 작가들을 만나고 그들의 작품을 보면서 더욱 독특한 제주 자연과 문화적 환경에 관심을 갖게 되었다. 우주라는 무한의 공간 안에서 빠르게 변화하는 문명과 인간의 관계, 시간이 지날수록 사라져가는 자연과 인간의 관계 속에서 자연에 대한 본질이 무엇이며, 자연과 같이 살아가는 우리 삶의 근원적 가치가 무엇인가라는 물음도 본 연구자의 지속적인 사유의 몫이 되었다. 그러므로 자연을 바라보는 동양적 자연관과 사상, 오늘날 위기의 자연이 주는 생태적 공포와 미래 비전에 대한 암울한 해답도 결국 제주 자연에 대입된다는 사실을 알게 되었다. 결국 예술에서 자연은 단지 표현의 대상으로서만 남는 것이 아니라 왜 자연이 위대하고 중요한지 그 자연이 주는 위대한 가치가 무엇인지를 리얼리즘이라는 방법에서 해답을 얻을 수 있어야 한다.

2) 작품의 내용

과거의 예술가들은 대상을 그대로 묘사하는 일이 많았다면, 근·현대 들어서 예술가들은 대상을 직접적으로 묘사하기보다는 개념적이거나 감각적 측면으로, 또는 심리적이면서, 혹은 사회적인 발언의 측면에서 작품을 창작하고 있다. 이것은 겉으로 보여 지는 형식보다는 내면 심리의 무의식을 찾으려는 복합적인 시도로 볼 수 있다.

본 연구자는 결국 자연을 파괴로 치닫게 하는 인간 이성의 중심에서 바라보는 서양의 자연관과는 달리, 자연을 벗 삼아 그것에 순응하며 자연 조화의 섭리에 다가가는 동양적 정신에 입각하여 우리의 세계를 바라보고 있다. 현재 난개발로 인해 나타나는 제주 자연파괴와 훼손이 이루어지는 현 시점에 반(反)하여, 본 연구자는 상징적 소재와 내용들을 바탕으로 사라져가는 자연에 대

97) 홍진숙(2002), 「동양 전통사상에 나타난 생태론적 패러다임」, 홍익대학교 미술대학원 석사논문, p.32.

한 증인으로서 목격하고 기록하는 작업을 진행하고 있다. 현재 제주는 급격한 사회변동, 도시지향의 구조적 복잡성, 과학기술의 횡포와 외지 투기 자본의 후유증으로 인해 제주의 아름다운 자연이 빠르게 사라지고 있다.

이에 본 연구자는 그것의 표현 방법으로 색채를 최소화하면서 제주의 상징인 바람과 자연이 주가 되는 원시성이 묻어있는 제주의 풍경들을 기억하고자 했다. 이런 풍경을 간직하고 있던 마을이 사라지고 이질적으로 높은 건물들이 들어서면서 생겨나는 사적 소유에 의한 ‘자연경관의 독점현상’도 빠르게 나타나고 있기 때문이다. 제주는 바다, 오름, 돌, 나무, 경관 등 모든 자연물에도 삶의 모습과 역사, 사람들의 아름답고 절절한 이야기가 담겨있다.



<그림 37>
「침묵의 응시(凝視)-바람(望), 2017」



<그림 38>
「회상」, 2016

<그림 37>처럼 매해 무사안녕과 가족들의 건강 등 각자의 염원을 담아 신목(神木)인 폭낭(팽나무)에 소지(所紙)를 묶는 제주인의 무속적 기원은 급변하는 현실에 대한 염원이라는 심리적 반영이기도 하다. <그림 38>에서는 일제강점기 제주의 아픈 역사를 품고 있는 격납고 위에 자연적으로 다시 생겨난 밭을 이루고 생계를 지키려는 제주사람들의 역사적 모습을 그렸다. 제주 지역 각각의 공간에 대한 다양한 풍습과 문화는 인간의 삶이 자연을 거스르지 않고 순응하며 어우러지면서 살아가려는 우리의 공동체 문화를 잃어버린 현 제주의 모습을 말한다.

그러므로 결국 자연과 함께 하는 삶의 문화도 중요하지만 있는 그대로의 자연이 갖고 있는 생태적 가치의 보존 또한 매우 중요하다고 할 수 있다.

제주의 허파라 불리는 곳과 자왈 또한 약 20%이상 파괴되어 현재 환경·생태적으로 많은 문제를 야기하고 있다. 이는 우리가 제주의 생생한 얼굴이 눈앞에서 사라지는 것을 대책 없이 지켜보는 형국이다. 자연은 말 그대로 ‘스스로 그러한 존재’ 이기에 있는 그대로 그 자리에 있을 때 가장 아름답고 생태적 가치가 더 높을 것이다. 따라서 자연이란 인간의 만용에도 무한하게 남아도는 대상이 아니라 유한한 자원으로서의 고갈의 위기에 처한 대상임을 알고 자연가치를 새롭게 보는 패러다임⁹⁸⁾의 전환이 시급하다고 생각한다.

2. 작품의 형식

1) 작품의 형성

예술창작의 가장 중요한 것은 첫째, 있는 그대로의 자연에서의 날것 그대로의 본질적 가치를 담아내는 것이며 둘째, 공동체와 삶의 역사적 연결고리를 찾는 것이고 셋째, 자연과의 연관 속에서 인간 존재의 방향에 대해 묻고 답하는 과정인 것이다. 본문의 곳과 자왈의 연구에서 알 수 있듯이 우리의 삶과 직접적으로 연결된 제주의 자연은 생태적 위기는 물론 하루가 다르게 장소가 패몰(敗沒)되고 있는데, 본 연구자는 이러한 문제를 작품을 통해 담아내고 현대적으로 재해석하여 새로운 가치를 부여하고자 하였다. 현재 세계적으로 이슈가 되고 있는 자연파괴와 생태위기는 여전히 서양사상이 자연을 정복하려는 욕구와 비슷한 맥락에서 진행되고 있다. 인간과 사회는 자연의 생태적 순환과정 속에서 벗어날 수 없는 존재인데, 사회 시스템은 인간이 만들어낸 하나의 이데올로기적 결과이기 때문에 여전히 인간은 자연을 다스릴 수 있는 존재로 인식하고 있으며, 그 결과 지구위기론의 비극적 종말에까지 이르고 있다.

이에 본 연구자가 할 수 있는 예술의 사회적 역할이 있다면, 지구온난화의 위기와 관련하여 작품으로 참여할 수 있는 생태론적 패러다임으로의 전환을 보여줄 수 있게 감동으로 풀어내고, 동시대를 살아가는 현대인들에게 위로와 감성적 공감, 자연의 소중한 가치와 생태의 중요성을 알 수 있기를 바라는 마음에서 곳과 자왈의 자연과 생태를 통해서 세상을 향한 힐링의 이미지를 형상화하는 것이다.

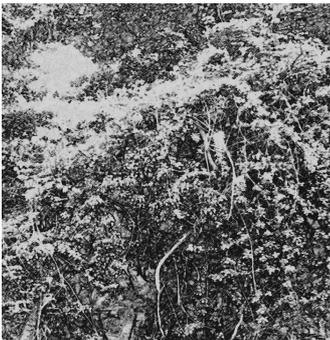
98) 어떤 한 시대 사람들의 견해나 사고를 근본적으로 규정하고 있는 테두리로서의 인식의 체계.

2) 작품 제작 과정

자연에서 체득한 현장의 생생한 경험을 기억하기 위해 사생(寫生), 즉 장소성과 현장성을 극대화 한 드로잉을 우선으로 작업한다. 이후 바람의 영향으로 끊임없이 유동적인 자연의 순간적인 움직임을 포착하기 위해 사진으로 대상의 현 순간을 남겨둔다. 사진은 객관적인 정보를 정확하게 기록하는데 유익한 기억의 수단이다. 이러한 사진으로 기록한 정보를 현장에서의 드로잉과 재조합하여 화면 안에 재구성하였다. 현장의 드로잉을 바탕으로 작업을 구성하면서 동시에 사진을 참고하여 다시 여러 차례의 드로잉을 가미하는데, 그때 제주 자연경관에 동물, 인물들의 배치를 조절하거나 새로운 구도를 연출하여 이미지의 효과를 극대화하였다.

단어 그대로 ‘스스로 그러한 존재’인 자연은 추상적이고 해체적으로 풀어내는 방식보다는 있는 그대로 해석하면서 보다 더 그 깊이와 본질에 다가서고자 구체화시키는 방법을 택하였다. 그러니까 구체적인 대상은 다시 심리·사유적 재해석의 과정을 거친 후 표현하며, 본인 스스로의 축적된 경험과 지식을 살려 자연대상에 들어있는 의미와 상징을 표출하였고, 그리고 자연 공간에 대한 감정과 기시감(既視感)⁹⁹⁾, 즉 직관을 표현하는 노력을 아끼지 않았다.

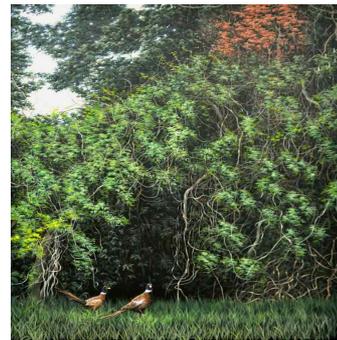
방대하고 위대한 자연의 다양한 형상과 그것의 무진장한 촉감들, 날 것의 현장감을 통해서 표현되는 회화의 본질이 붓질에 의한 터치와 속도감에 있다고 믿고 자연이 주는 질감을 반복적으로 쌓아 올려 캔버스에 표현하였다.



<그림 39>
「자왈-드로잉」, 2016



<그림 40> 「자왈」



<그림 41>
「아래로부터의 풍경」, 2016

이러한 과정을 거친 <그림 41>은 <그림 39>의 현장에서의 드로잉과 <그림 40>의 사진을 바탕으로 야생의 평을 추가로 구성하여 완성된 그림이다.

99) 처음 접하게 되는 사물이나 풍경 또는, 사건인데도 예전에(겪었던) 것처럼 느껴지는 현상

과거 자왈은 제주에서 흔히 볼 수 있는 주변의 그로테스크한 풍경임에도 제주인에게 자왈이 갖고 있는 의미는 불모지로 인식돼 아무 쓸모없는 것으로 여겼던 장소였지만, 그런 관점을 바꿔서 예술적 가치를 부여하게 되면 새로운 의미와 함께 날것 그대로의 생생한 제주풍경의 독특한 아우라를 얻을 수 있다. 참고로 그림을 보면 기록된 드로잉과 사진, 완성된 작품 간에 시각적으로 같으면서도 다르다는 것을 알 수 있다.

이렇게 본 연구자가 표현하는 제주의 풍경은 먼 곳이 아닌, 바로 우리의 가장 가까운 곳에서 경험하는 삶과 동시에 존재하는 장소를 통해 일상 속에서 사라져가는 자연의 가치와 소중함을 알고 교감한 결과이다. 일상 속에서 쉽게 접할 수 있기 때문에 아무도 주목하지 못했던 제주 자연(곶과 자왈)을 보면서 평소에 안타까움과 가치를 동시에 느낀 것을 직관적으로 새롭게 구성한 것이다.

제주의 숲, 곶과 자왈은 시각적으로, 촉각 혹은 청각적으로 많은 사람들에게 휴식과 평안한 여유를 준다. 이러한 힐링 풍경이 갖는 모습은 그야말로 그림과 같다고 할 수 있다. 하지만 이것은 제주에 사는 사람들에게는 너무나도 익숙한 풍경이면서, 현재 아픔의 상처가 될 풍경으로 공존하기도 한다. 우리가 편안하게 산책을 하고 길을 걷는 숲 길 조차도 언제 사라질지 모르는 유한한 존재이기 때문에 자연의 가치를 중요하게 생각하여 작업하는 본 연구자의 시선에는 불안함과 안타까움이 함께 존재한다.



<그림 42>

「길 가는 그대의 물음-드로잉」, 2017

<그림 43>

「길 가는 그대의 물음」, 2017

<그림 42>는 <그림 43>의 드로잉으로써 우리가 흔히 알고 있는 제주 교래리의 사려니 숲길을 배경으로 스케치를 한 그림이다. 일상적으로 만나는 숲에 인간

과 가장 가까운 반려건을 그려 넣은 후 시선을 화면 밖, 즉 관람자에게 시선을 향하게끔 한 그림이다. 강아지 한 마리가 상징하는 의미는 지속적으로 개발되고 파괴돼가는 숲에 대한 경고이다. 이런 아름다운 숲이 당장 도시개발로 사라질 것이기에 떠나기 전 마지막 자연의 모습을 기억하라는 메시지를 담고 있다.



<그림 44>
「본향(本郷)-드로잉」, 2017



<그림 45> 「본향(本郷)」, 2017

<그림 45> 또한 같은 의미로 작업을 하였는데, <그림 44>의 드로잉을 바탕으로 제주의 정신적 상징이자 신화적 동물인 ‘백록’이 등을 돌리고 숲 깊은 곳을 응시하는 모습으로 표현하였다. 영적인 존재인 백록이 자신의 숲을 떠나는 마지막 모습에서 인간의 미래에 대한 암시가 깔려있다. 앞만 보고 달리는 이기적인 현대인에게 자연의 중요성을 일깨우고, 자연과 공존해야만 하는 교훈을 깊이 생각할 수 있게끔 한 의도로 제작된 작품이다.

<그림 42>와 <그림 44>처럼 작품의 완성과 새로운 화면구성을 위해 지속적으로 관찰하는 드로잉은 <그림 43>와 <그림 45>를 그리기 위한 과정이다. 작품 한 점의 완성을 위해 여러 번의 드로잉과 현장답사 및 스케치의 과정을 거치게 되는 경우가 있다. 하지만 순간의 이미지를 기록해둔 사진 자료로 드로잉을 보충하고, 구성하면서 화면의 색감을 정하고 작품의 이야기가 될 수 있는 상징적 이미지들을 추가로 배치하였다. 가장 알맞은 구도의 위치에 길과 동물, 그리고 나무 형상들을 재구성하여 신비감이 도는 숲 속의 경관을 만들어내었다.



<그림 46> 「본향(本郷)」, 2018

다양한 여러 곳에서 기억하고 있는 현장의 분위기와 그 경험을 토대로 드로잉을 선택하여 누구나 접하고 그릴 수 있는 일반적인 풍경을 본인만의 재해석된 이미지와 개념의 풍경으로 재탄생시켰다. <그림 46>의 작품처럼 사실적이지만 현실에는 존재하지 않는 초현실적 풍경처럼 보인다.

3) 작품의 기법

작품에서 보이는 기법은 동양의 자연관을 바탕으로 한 서양의 사실주의적 기법으로, 있는 그대로의 대상을 상징적 이미지와 결합시켜 구성하고, 묘사하는 방식이다.



<그림 47> 「삶과 죽음 - 숲으로부터」, 2018

<그림 47>은 꾸밈없이 있는 그대로 가장 아름다운 곳의 이미지를 찾아서 사실적으로 그려낸 후 꽃 답사를 통해 볼 수 있었던 야생조류인 ‘긴꼬리딱새’를 함께 그림으로써 단순히 정지되어있는 느낌에서 동적인 이미지를 부여했다. 긴꼬리딱새는 원래 ‘삼광조(三光鳥)’라는 일본식 명칭으로 불리던 새인데, 현재 순 우리말인 ‘긴꼬리딱새’로 이름이 바뀌었다. 새 또한 일본식 명칭에서 우리말로 바뀌어 새로운 정체성을 찾았는데 제주의 자연 역시 우리 스스로 정체성을 찾아야 한다는 의미에서 동물에 상징을 부여해 표현하였다.



<그림 48> 「아래로부터의 풍경 부분」

<그림 49> 「아래로부터의 풍경 부분」

작품의 표현기법을 보면 <그림 48>과 <그림 49>처럼 무수히 많은 터치와 드로잉 선들의 중첩으로 이루어졌다. 이러한 기법은 제주의 수많은 자연환경 중에 ‘바람’이 만들어낸 넝쿨 구조의 얽힘, 늘어짐, 날림, 유연함에서 모티브를 얻어 구상하고 표현하였다. 바람이 많이 부는 제주 섬의 특성상 끊임없이 흔들리고 움직이는 자연의 상을 순간적으로 포착하고 그것의 형상이 보여 주는 사실적인 바람의 기운을 표현하기 위해 철저하게 계산된 형태보다는 <그림 50>의 표현되어진 배경처럼 거친 붓으로 다양한 크기와 방식의 불규칙한 터치를 쌓아올렸으며, 마치 바람이 흐르듯 빠르게 움직여서 만들어진 드로잉 선의 중첩을 통해 바람의 특성인 속도감과 긴장감을 캔버스에 구현하였다.



<그림 50> 「가공된 숲」, 2017

4) 작품의 표현

작품에 표현된 선은 점과 면을 포함한 다른 조형적인 요소들과 어우러지기도 하지만 맨 먼저 앞서서는 창작의 기본요소가 된다. 선은 작가의 정신세계를 드러내는 바탕으로 시각적 역동성을 극대화시킬 수 있으며, 다양한 표현방식으로 미묘한 감정이나 형태를 나타낼 수 있다.

색채는 회화에 기본적인 역할 중 시각적 표현에 있어서 가장 중요한 부분을 차지하는 회화적 언어로써 인간의 감정과 복잡한 심리적 상태를 드러낼 수 있는 표현 기교의 방법이다.

본 연구자의 작품에서는 선을 이용한 드로잉 표현기법을 통해 바람에 따라 움직이는 울동적 자연의 요소들의 생동감을 나타내었으며, 날 것 그대로의 ‘자연적’ 색감을 바탕으로 본인의 생활 경험에서 얻은 정감 있는 색감을 염두에 두면서 더욱 사실적으로 표현하고자 제주 자연이 갖고 있는 원시적 색채를 연구하였다.

(1) 선 표현

앞서 언급한 것처럼 선은 다른 조형적 요소들보다 창작의 기본요소로써 작가의 정신세계를 화면에 시간성과 역동성을 시각적으로 부여한다. 이러한 선 표현의 작용은 단순히 드로잉을 넘어서 작품에 완성도를 더하는 역할과 함께 작가의 미세한 감정을 화면에 끌어올리는 역할까지 하고 있다.

선은 무한한 공간 속 정지의 역할이 아닌 끊임없이 운동하는 역동적 구조로써 시공간의 확장을 의미하며, 선으로 표현하고 굽어내고 중첩하는 모든 행위를 시작으로 다양한 형태의 재현뿐만 아니라 작가의 감정 표현과 동시에 작품의 완성도를 이끌어 내며 새로운 형태적 질서를 만들어낸다고 볼 수 있다.



<그림 51>에서는 자왈에 엉켜있는 덩굴을 드로잉 선 위주로 굽어내고 중첩시키면서 사실적 풍경의 이미지를 구성하였고 인간의 삶의 시간을 구조적으로 연결시켜 상징적 풍경을 만들어 내었다.

<그림 51> 김산,
「삶과 죽음 - 숲으로부터」, 2018

이와 같이 본인의 작품은 예술이 갖는 조형요소 중 가장 기본적인 요소인 선을 중요하게 사용함으로써 화면에 쌓아올려진 그 흔적에 따라 운동감과 시간과 그 방향성을 드러낸다. 선의 표현은 시공간의 확장을 가능하게 하여 작품이 주는 이미지를 강렬하고 압도적으로 보여주는 구조적 역할을 한다. 그리고 이렇게 표현된 선은 색채에서 나타나는 작가의 감정이나 그 이상의 역할로써 본인의 작품에 원시적 자연의 의미를 한껏 더해 준다. 이러한 선의 조형성으로 표현한 곳과 자왈의 작품들은 날것 그대로의 자연에 작가의 의도가 추가되어 사실감을 더욱 높여준다. ‘아래로부터의 풍경’ 시리즈 작품의 부분인 <그림 52>의 선 요소처럼 때로는 날카롭고 때로는 부드러운 곡선과 ‘삶과 죽음 - 숲으로부터’ 시리즈의 작품 부분인 <그림 53>의 기법처럼 길게, 혹은 짧게 서로 연결되고 엉켜있는 선 표현은 새롭게 재해석되어 탄생된 화면은 자연의 밀도감과 입체감으로 제주 숲의 다양한 이야기를 만들어 낸다.



<그림 52> 김산,
「아래로부터의 풍경 부분」, 2018



<그림 53> 김산,
「삶과 죽음 - 숲으로부터 부분」, 2018

이처럼 본 연구자의 작품 속 선적인 표현과 의미들은 형태의 운동감과 상징의 역할을 수행하며, 반복적 표현을 통해 자연에서 보고, 듣고, 느끼고, 경험한 모든 감정들에서 나오는 내적 의미들을 표현하고 있으며, 선으로 복잡하게 엉켜있는 자왈의 사실적 이미지의 모습은 본인의 의도를 반영하여 ‘언제라도 그곳에 있을’ 사유된 풍경으로 표현하고 있다.

(2) 색채표현

“플라톤은 색(色)을 ‘모든 물체에서 쏟아져 나오는 불꽃’이라 했고, 이시도르 폰 세빌라(Isidor Von Sevilla, AD 560~AD 636)는 ‘붙잡힌 태양광선’이라 생각했다.”¹⁰⁰⁾ “색채는 개성에 따라 다르게 나타나는데 이것은 색채에 의한 연상(聯想)에 바탕을 둔 것이고, 이 연상은 매우 다양한 방식으로 일어나며, 색채로 인한 정서나 심리의 형성이 곧 상징적으로 이루어진다는 것을 뜻한다. 예술가는 자신의 고유한 감성적인 면을 색채를 통해 표현할 수 있으며 풍부하고 자유로운 내적인 표현을 하는데 있어서 색은 없어서는 안 될 중요한 요소이다. 모든 사물에는 자신만의 색이 있고 순간순간마다 느끼는 감정이나 의식 속에 내재된 형상에도 각자 느끼는 특별한 색이 있다.”¹⁰¹⁾

색채는 작품을 창작하는 작가에게 자신의 감정 상태와 심리 상태, 표현하려는 대상에 내재되어있는 의미의 강조 등 감정을 드러낼 수 있는 회화적인 언어로 표현할 수 있는 가장 중요한 예술의 한 표현요소이다.



<그림 54> 김산, 「본향(本郷)」, 2017, 2015

본 연구자는 기존의 제주 자연을 바라보는 안타까운 시각에 대한 감정을 억누르기 위해 <그림 54>와 같이 색채를 최소화한 모노톤 위주의 작업을 해왔었다.

100) 송형섭(2001), 『숲과 미술』, 수문출판사, p.125

101) 한성원(2013), 「자연의 숲을 통한 풍경화 표현연구」, 숙명여자대학교석사논문, p.43.

하지만, 모노톤이 보여주는 단조로움과 메시지 전달에 있어 불분명하다는 점, 작가 자신이 지닌 고유의 감성을 색의 표현으로 내면을 자유롭게 드러낼 수 있다는 것을 알게 된 후 <그림 55>와 <그림 56>처럼 색채로 표현할 수 있는 상징성에 대한 작품을 연구하게 되었다.



<그림 55> 김산,
「삶과 죽음 - 숲으로부터」, 2018



<그림 56> 김산,
「삶과 죽음 - 숲으로부터」, 2018

<그림 55>에서처럼 녹색을 주로 사용하여 하늘을 비어있게 만들어 곳자왈이 주는 초록의 리듬으로 일상의 여유와 힐링의 감정을 갖도록 생동감을 극대화시켰으며, <그림 56>은 <그림 55>와 대비되는 붉은 계열의 색채를 사용하여 곳자왈이 갖고 있는 제주 자연의 시간성과 인간의 삶과 죽음을 녹색=삶, 갈색=죽음으로 색채를 대비해 강조하였다. 사실주의적 표현방식을 기반으로 하여 있는 그대로의 색채를 사용하면서 추가적으로 작가의 주관적인 색채를 주조색으로 사용하여 창작자의 무의식의 세계와 감정들을 작품을 보는 이로 하여금 모두가 공감할 수 있게 표현했다.

곰브리치(Ernst Hans Josef Gombrich, 1909~2001)의 재현론에 의하면 ‘미술에서 가장 중요한 것은 단순히 시각적으로써 보여 지는 재현이 아니라 각각의 이미지의 재조합이고 그것을 구성하는 방법으로는 개개인의 삶의 경험을 통한 학습이 중요하다’라고 하였다. 풍경화는 시각적 이미지의 재해석(단순화, 강조, 변형, 왜곡 등)을 통하여 실제의 모습과 같으면서도 다르게 표현이 되는데 작가의 개인적 경험과 자연에 대한 탐구와 교감을 작품 속에 나타내는 것이다. 이렇게 탄생한 풍경화는 작가가 느

끼고 재해석한 자연 속에 의미의 본질이 그대로 드러나기 마련이다. 거기에는 분명 작가가 삶의 경험에서 얻어지는 심성이 바탕으로 존재하기 때문이다.

작품에서 볼 수 있는 무수히 많은 터치의 쌓임이나 선의 중첩과 변조로 완성된 제주가 갖고 있는 환경적 특징과 원시적 이미지가 드러나는 노동의 결과물들은 자연현상과 합일되는 것이다. 매 순간 캔버스를 지나가는 붓질과 함께 하루하루 작업을 하면서 완성되는 작품은 지극히 자연스러운 일상 노동의 축적된 결과라고 할 수 있다.

즉, 노동으로 본 작업도 자연의 현상에 정신과 육체를 합일시키는 동양의 자연을 바라보는 시각과 일치한다고 볼 수 있다. 앞으로 우리는 끊임없이 발전하는 문명을 선택적으로 배척하거나 취득하고 원시의 자연으로 돌아갈 수는 없지만, 더디게 자연의 파괴를 막을 수 있으리라고 생각한다. 본 연구자는 작업을 통해 자연이 가진 장점과 다양성, 인류의 중요성을 끊임없이 강조하면서 전통적으로 그리는 행위를 통해 새로운 회화인 본원적인 제주화로 구현해나갈 것이다. 이것이야말로 오늘날 법고창신(法古創新)이라거나 온고지신(溫故知新)의 창작적 해법이라고 할 수 있다.

IV. 결론

유구한 역사 이래로 끊임없이 인간과 함께 공존해온 자연은 인간의 삶에서 없어서는 안 될 근원적 존재로 자리매김해왔으며, 예술가들에게는 창작활동의 원천이 되었다. 자연을 대상으로 한 동·서양의 산수와 풍경은 현재까지도 다양한 장르와 기법의 풍경화를 탄생시켰다.

동·서양은 자연을 서로 다른 관점으로 바라보고 표현하였다. 서양은 침략과 약탈의 결과물로서 해석했다면, 동양은 인간과 자연의 천인합일과 물아일체의 관점을 유지하고 있었음을 알 수 있었다. 이러한 두 개의 자연관은 먼저, 동양 산수화에서 자연을 거스르지 않고 순응하는 태도로 도에 이르는 방법론으로 삶의 방법과 방향을 제시해 주는 존재로서 자연을 구현했다고 할 수 있다. 반면, 서양은 풍경화에서 인간과 자연, 자연현상의 관계에서 인간이 주체로서의 역할을 자각하면서부터 인간이 세계의 중심이며 자연을 사용하는 존재로 해석할 수 있는데 인간의 합리적인 이성을 바탕으로 자연의 사실적인 부분들을 재현하기 위해 정확한 묘사로 표현하였다.

거대한 자연의 범위를 구체화시켜 살펴본 제주의 자연은 결국 현재 세계가 처한 생태의 위기와 환경적 파괴의 연장 선상선상에 있으며, 그 중심에 제주 자연의 중요한 부분을 차지하는 곳과 자왈은 화산활동으로 형성된 섬 땅의 독특한 자연·생태 환경으로써 제주인의 삶과 역사 문화와 직접적으로 연결되어 있지만 세계화라는 이름으로 자본시장에 노출된 채 인간과 자본의 이익을 위해 상처를 입으며 자리를 내주고 있다.

달리 예술적 가치로 말하면 제주는 역사와 문화, 예술적 소재가 풍부한 곳이며, 다시 곳과 자왈에서 찾아낸 경관적 요소들은 제주화라는 회화의 상징적 요소로서 예술적으로도 매우 중요한 정체성의 의미를 갖게 된다.

본 연구자가 표현한 제주의 풍경은 세 가지 의의가 있는데, 첫째, 자연에 대한 풀이대로, 자연이 ‘날 것 그대로일 때 가장 아름다운 풍경화’가 될 수 있다는 사실이고, 둘째, 방법론은 사실주의적 관점에서 제주의 곳과 자왈을 선택적으로 응시함으로써 제주 자연을 통해 새로운 예술의 가치와 미학을

찾을 수 있었다.

셋째, 자연을 거스르지 않고 그 안에서 조화·합일을 추구하는 동양적 관점을 제주에 적용해 자연이 인간에게 주는 중요한 가치를 본인의 작품에 담아내보고자 한 시도였다. 서양화 재료를 통한 동양적 관점의 적용은 곧, 한국적인 제주의 관점을 획득하는 것이며, 나아가 자신의 땅에 대한 애정으로 우리 풍토의 미학과 리얼리티를 구현하는데 필연적인 과정이었다.

또한, 본 연구를 통해 전하고자 하는 진정한 메시지는 바로 제주 자연에서 새롭게 발견한 가치와 그 중요성을, 원시성과 순수성이 공존하는 예술적 결과물로서 21세기 제주화를 보여주고, 또 현대인들에게 다시 한 번 제주 자연의 아름다움을 예술로써 힐링하게 하고, 자연의 가치를 영속적으로 지키도록 인식을 전환케 만드는 것이다.

참 고 문 헌

< 단 행 본 >

- 강영봉(2001), 『제주의 언어①』, 제주문화.
- 강태훈(1996), 『남제주군 고유지명』, 남제주군.
- 고옥희(2010), 『세계의 보물섬 제주의 자연환경』, 교육제주 148호.
- 꽃자왈공유재단(2014), 『꽃자왈의 인문학, 어떻게 할 것인가』, 꽃자왈공유재단.
- 김명자(1992), 『동서양의 과학 전통과 환경운동』, 동아출판.
- 김유정(2012), 『제주의 돌문화』, 서귀포문화원.
- 김유정(2015), 『제주 돌담』, 대원사.
- 김종철(1995), 『오름 나그네』, 도서출판 높은 오름.
- 金炳宗(1997), 『中國繪畫研究』, 서울대출판부.
- 金千亨 編著(2004), 「新增東國輿地勝覽」, 『耽羅史料文獻集』, 도서출판 디딤돌.
- 김효철, 송시태, 김대신(2009), 『제주, 꽃자왈』, 숲의틈.
- 대정읍지편찬위원회(2010), 『대정읍지I』, 파피루스.
- 전은자(2015), 『제주바다를 건넌 예술가들』, 제주대학교 탐라문화연구원
- 정규훈(2003), 『동양사상 : 해설과 원전』, 전통문화연구회.
- 정수일(2001), 『고대문명교류사』, 사계절.
- 마순자(2004), 『자연, 풍경 그리고 인간』, 아카넷.
- 마이클 셸리번(2000), 한정희·최성은 옮김, 『중국미술사』, 예경.
- Michel Hoog(1986), 『세잔의 진실』, 열화당.
- 마틴 게이퍼드(2012), 『다시, 그림이다』, 디자인 하우스.
- 북경 중앙미술학원 미술사계 중국미술사교연실 편저(1998), 박은화 옮김, 『간추린 중국미술의 역사』, 시공사.
- 바이잉(2008), 한혜성 옮김, 『지도로 보는 세계미술사』, 시그마 북스.
- 박기화의 공저(2013), 『제주도 지질여행』, 한국지질자원연구원·제주발전연구원.
- 박이문(2016), 『생태학적 세계관과 문명의 미래』, 미다스 북스.
- 손오규(2006), 『산수미학탐구』, 제주대학교출판부.

송형섭(2001), 『숲과 미술』, 수문출판사.
 안輝濬 (1990), 『韓國繪畫의 傳統』, 문예출판사.
 안희준(2000), 『한국의 미술과 문학』, 시공사
 왕필(2016), 임채우 옮김, 『왕필의 노자주』, 한길사.
 오경애(2012), 『제주환경과 문화의 상징, 꽃자왈』, 꽃자왈공유화재단.
 외암사상연구소(2009), 『서양이 동양으로 걸어오다』, 철학과 현실사.
 이동주(1996), 『우리 옛 그림의 아름다움』 시공사.
 이림찬(李霖燦)(2017), 장인용 옮김, 『中國美術史』, 다빈치.
 이성미(李成美)·金禧禧(2004), 『한국회화사 용어집』, 다홀미디어.
 이원복(2005), 『한국미의 재발견』, 솔 출판사
 이진숙(2014), 『위대한 미술책』, 민음사.
 장준석(2004), 『한국인의 시각에서 본 서양미술사』, 학연문화사.
 저우스펀(2006), 김영수 옮김, 『중국사 강의』, 돌베개.
 제민일보 4·3취재반(1997), 『4·3은 말한다④』, 전예원.
 제주특별자치도(1995), 『제주어 사전』, 제주특별자치도.
 제주4·3사건진상조사보고서작성기획단(2003), 『제주4·3사건 진상조사 보고서』,
 제주4·3사건 진상규명 및 희생자 명예회복 위원회.
 즈느비에브 라캥브르·앙리 술다니·베르트랑 툴리에(2000), 『밀레』, 창해.
 캐롤 스트릭랜드지움, 김호경 옮김(2000), 『클릭, 서양미술사』, 예경.
 한라일보사, 『제주 꽃자왈 도립공원』, 제주특별자치도, 꽃자왈공유화재단, JDC.
 허버트리드 지움, 임산 옮김(2006), 『예술의 의미』, 에코리브드.
 許英桓(1991), 『東洋畫一千年』, 悅話堂.
 현대미술대전집(1980), 『밀레, 코로, 쿠르베, 피사로, 시슬리, 쇠라』, 금성출판사.
 Hooykass, R, Religion외, 손봉호외 옮김(1987), 『근대 과학의 출현과 종교』, 정
 음사.

<학위 논문 >

송시태(2000), 「제주도 암괴상 아아용암류의 분포 및 암질에 관한 연구」, 박사학위논문, 부산대학교 일반대학원.

최주현(2015), 「조선후기 산수화 구도의 유형별 특징 연구」, 석사학위논문, 경기대학교 교육대학원.

하현주(2006), 「동서양 회화에서의 자연관에 따른 표현 비교연구」, 석사학위논문, 한국교원대학교 대학원.

한성원(2013), 「자연의 숲을 통한 풍경화 표현연구」, 석사학위논문, 숙명여자대학교 대학원.

홍진숙(2002), 「동양 전통사상에 나타난 생태론적 패러다임」, 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원.

<기타 문헌 >

문학비평용어사전, 미술대사전(용어편).

세계미술용어사전, 월간미술.

제주어사전, 제주말큰사전.

<참고 사이트 >

꽃자왈사람들 <http://www.gotjawal.com/>

네이버 어학사전 <http://dic.naver.com/>

두산백과 <http://www.doopedia.co.kr/>

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

제주꽃자왈도립공원 <http://www.jejugotjawal.or.kr/>

제주세계자연유산센터 홈페이지 <http://wnhcenter.jeju.go.kr/>

<Abstract>

A Study of Landscape Painting with formationed image of Got and Jawal in Jeju Island

- Focusing on my own works -

Kim San

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

Advisor: Professor Son Il-Sam

The nature that has existed for a long time has been constantly coexisting with human beings, and is always present as a subject of reverence at the same time as the beginning of human life. The relationship between man and nature not only maintains human life, but also stimulates human aesthetic sense and becomes the source of artistic creation. In other words, nature has been the source of art activities that are directly related to our lives for a long time, even considering the various aspects of life and human inspiration.

As the age changed, people's perception of Jeju nature changed. The nature of ancient Jeju has been recognized as wasteland or barren land based on the stones produced by lava. Today, Jeju's nature is an ecological resource. As the emotional stability and preservation value of Jeju are increasing, the wellness, healing, locality, It is expanding into various perspectives.

Jeju, which is formed by volcanic activity, has various natural and ecological environment. Among them, Got and Jawal are important places for Jeju's history, culture and Jeju people's life. Today, this Gotjawal is rich in artistic material, and the landscape elements found in Got and Jawal are important symbolic places for

understanding Jeju nature and have an important artistic significance. These various scenes of Jeju have been expressed in various Jeju scenery as well as arts with the theme of nature unique to volcanic island.

The purpose of this study is to understand the importance of Jeju Got and Jawal, to interpret the landscape of Jeju and to try artistic paradigm to increase the value of Jeju nature. Therefore, although both worlds have a different view of nature from the point of view of nature in East and West paintings, both East and West have formed the history of landscape painting according to their own cultural view.

First of all, in the Orient, human beings are recognized as objects of harmony with nature, and furthermore, they realize reason in nature. In the West, however, the emphasis is on interpreting, observing, analyzing and reproducing nature in a humanistic way. The differences of the East and West views of nature have historically affected the process of development and development of landscape paintings. As Western landscape paintings have entered the stage of Impressionism, and Oriental landscape painting has entered into Namhong Artifacts, And that it is expanding.

Based on these theoretical considerations, we can understand the meaning and possibility of Jeju landscape which is expressed variously as recognizing Gotjawal, a special place of Jeju, as a symbolic theme of Jeju nature.

Therefore, we rediscovered Jeju nature through this research and expressed it as a genuine landscape of Jeju with primitive purity and traces of life coexisting with nature. The nature of Jeju expressed in this way is not only a reproduced landscape as a mimic, but also a realistic viewpoint.

This study provided the opportunity to establish the theoretical background of landscape paintings through nature and reinterpreted the value of the space called Gotjawal which is a unique natural place of Jeju. In addition, based on the Gotjawal landscape, we intend to make Jeju Nature a creative opportunity to move in a wide and diverse new direction in the future.