

Diversitas

Diversitas



**Libertas**

**Justitia**

**Veritas**

**et**

**Diversitas**





07

## 조선 시대 궁중 회화의 다양성: 조선 후기 궁중의 그림 병풍과 이국 취미

윤민용 한국예술종합학교 강사

43

## 시공간에 대한 예술가의 세 가지 시선

신수진 한국외국어대학교 초빙 교수



# 조선 시대 궁중 회화의 다양성: 조선 후기 궁중의 그림 병풍과 이국 취미

## 윤민용

한국예술종합학교 강사

올해 초, 인기리에 종영한 드라마 <웃소매 붉은 끝동>에서는 다양한 궁궐의 실내 공간이 재현되었다. 영조(英祖, 재위 1724~1776)가 조희를 하 는 정전과 휴식을 취하던 침전, 왕세손이었던 정조(正祖, 재위 1776~1800) 의 편전은 장중하고 위엄이 넘쳤다. 또 정순왕후(貞純王后)와 혜경궁(惠慶宮)이 머물던 침전, 제조상궁이 머물던 처소의 실내장식은 세련되면서 도 우아했다. 궁궐 개별 전각의 이러한 분위기를 만드는 데 일조한 것은 방을 사용하는 주인공의 뒤편에 설치된 병풍(屏風)이었다.

08

조선 시대의 병풍은 다양한 용도로 사용되었다. 먼저, 한옥의 윗풍과 추위를 막는 효과가 컸다. 또 병풍은 대개 그림이나 글씨, 자수 등으로 채워져 공간의 분위기를 만드는 실내장식 효과가 있었다. 병풍은 접었 다 펼 수 있는 단순한 구조의 가구지만 공간을 구획하기도 하고 외부의 시선을 차단하는 역할도 하였다.

병풍이 지니는 복합적인 기능과 성격으로 인해 조선 시대의 궁중에서 병풍은 실내뿐 아니라 실외 행사에서도 종종 사용되었다. 국가 의례나 궁중 행사에는 국왕과 왕비의 위엄을 높이고 행사의 분위기를 연출하고자 다양한 주제를 재현한 그림 병풍이 배치되었다. 국왕이 정무를 돌보던 정전과 편전에는 강력한 왕권을 표상하는 일월오봉도 병풍을 설치하였고, 왕비가 머무는 내전은 화조도 병풍이나 자손 번창을 기원하는 백동자도, 곽분양행락도(郭汾陽行樂圖), 편안한 노년을 의미하는 요지연도(瑤池宴圖), 십장생도 병풍 등으로 꾸며졌다. 또 상장례에서는 모란도 병풍이 사용되었다.

---

09

조선 시대 궁중 회화의 다양성:  
조선 후기 궁중의 그림 병풍과 이국抽미

흥미로운 것은 조선 후기 궁중에서 제작되어 감상된 회화 가운데 병풍 형식이 주류라 할 정도로 대부분을 차지한다는 사실이다. 병풍은 전통 회화의 형식 가운데 한눈에 전체를 파악할 수 있고 가장 전시적 성격이 두드러진다는 특징이 있다. 전통 회화는 두루마리라고도 불리는 권(卷)·축(軸) 이외에 부채 모양의 선면(扇面), 화첩, 병풍 등의 형식으로 제작되었다. 이 중에서 병풍은 가장 큰 화면을 구성할 수 있는 형식이다. 그래서 화가의 화면 구성력이 무엇보다 중요하며, 화면이 커질수록 제작 비용이 늘어나고 완성에 걸리는 시간도 상당했다. 그러므로 조선 후기의

궁중 회화에서 병풍 형식이 많다는 것은 그만큼 경제력이 성장했다는 것을 의미하는 동시에, 국가 최고 권력이 거처하는 공간을 위엄 있고 장중한 분위기로 연출하고자 하는 의도가 컸음을 의미한다.

조선 후기에 궁중에서 사용된 그림 병풍 가운데에는 왕실의 이국(異國) 취미를 반영한 것들도 상당수 있다. 우리는 흔히 조선 시대의 궁궐이라 하면 가장 보수적인 전통이 유지되었던 권위의 공간이라 생각한다. 그러나 궁궐은 당대에 가장 새로운 첨단의 문화가 유입되는 공간이기도 했다. 이 글에서는 조선 후기에 궁중에서 사용된 그림 병풍을 통해 당시 궁중의 이국 취미를 살펴보고, 조선 후기 궁중 문화의 다양성에 대해 이해해 보고자 한다.

## 조선 시대 궁중의 그림 병풍과 대외 교류

병풍은 고대 서주(西周, B.C. 11세기~B.C. 771) 시대에 이미 사용되기 시작해, 현재도 우리나라와 중국, 일본 등 동아시아에서 널리 사용되고 있다. 대개 병풍이라 하면 가장 먼저 연상되는 것이 여러 폭으로 구성되어 아코디언처럼 접을 수 있는 절첩식(折疊式) 병풍이다. 이 병풍은 4세기 무렵부터 사용되기 시작했다<sup>1)</sup>. 이전에는 단폭으로 구성된 단병(獨屏)이나 ㄷ자 형태로 접히는 삼선(三扇) 병풍이 사용되었다. 우리나라에서는 고구려 고분 벽화에서 무덤 주인의 초상 뒤편에 병풍이 그려진 예가 보이는데, 이를 통해 늦어도 삼국시대에는 본격적으로 병풍이 사용되었음을 알 수 있다.

조선 시대의 궁궐에서는 다양한 목적과 내용의 회화나 시각 자료가 제작되었는데, 그중 그림 병풍은 궁중을 장식하거나 위엄을 높이거나 통치자에게 교훈을 주기 위한 내용으로 채워졌다. 그러나 어렵게도 현

1) 장진성. (2018). 동아시아의 병풍. 조선, 병풍의 나라. 서울: 아모레퍼시픽미술관, 324-325.

재 조선 전기에 궁궐에서 사용된 그림 병풍 중에 실물로 전해지는 것이 없다. 그러나 『조선왕조실록』에 따르면 국왕과 왕세자에게 교훈과 감화를 주는 내용의 감계화(鑑戒畫)를 중심으로 그림 병풍이 제작되었음을 알 수 있다. 감계화 병풍의 내용은 중국의 고사에 등장하는 현자(賢者)와 명군(名君), 현비(賢妃) 혹은 폭군 등을 소재로 한 것이었다. 『시경(詩經)』과 『서경(書經)』에서 유래하여, 농업과 임업(蠶業) 등 고대 중국 백성들의 생업과 고충을 통해 왕도 정치의 중요성을 담은 빈풍칠월도(豳風七月圖), 무일도(無逸圖) 등도 그려졌다. 이러한 내용을 그린 병풍을 국왕이 거처하는 공간에 설치하여, 국왕이 수시로 바라보고 성찰하게 하여 국정을 운영하는 데 보탬이 되게 한 것이다. 즉 조선 전기 궁중에서 제작되고 감상된 그림은 실용적이거나 교훈을 지닌 것들이었다. 단순히 감상을 목적으로 하는 그림은 제작되지 않았으며, 만약 국왕이 그림 감상을 좋아하면 이는 왕의 본분을 잊고 나라를 망치는 문제로 인식되어 신하들의 호된 비판을 받았다. 예컨대 성종(成宗, 재위 1469~1494)은 궁궐 내에 화원을 불러 화조화를 그리게 하려 한다는 이유로 신하들과 논쟁을 벌였고, 연산군(燕山君, 재위 1494~1506)도 궁궐에서 병풍을 만들고 해가 바

될 때 액막이용으로 제작한 세화(歲畫)의 수량을 늘렸다고 비판받았다.<sup>2)</sup>

그런데 그림을 잡기로 취급하여 비판적이었던 조선 후기  
에 들어서면서 현격히 달라진다. 국왕이 적극적인 회화의 주문자이자 감  
상자가 된 것이다. 또한 조선 후기에 중국, 일본이 사신단을 통해 보내  
온 외교 선물이나 조선에서 파견한 사신단이 청나라와 일본 에도(江戶)  
에서 구해 온 회화와 시각 자료, 특히 서양과 관련된 시각 자료가 조선  
후기 궁중에 유입되어 궁중 회화의 내용이나 형식에도 영향을 끼쳤다.

2) 『성종실록』권95. (성종 9년 8월 10일 기해). <http://sillok.history.go.kr/search/inspection-DayList.do>; 『연산군일기』권20. (연산군 2년 12월 2일 읊해).

## ■ 영조가 왕세손에게 하사한 일본 금병풍

국립고궁박물관에 전하는 《부용안도(芙蓉雁圖)》 병풍(屏風)은 조선 후기 궁중의 이국 취미를 단적으로 보여 주는 그림이다(그림 1). 이 병풍은 6폭으로 구성된 병풍 2좌가 1쌍을 이루고 있다. 갈대와 부용이 어우러진 가을의 물가와 들판에서 여러 마리의 기러기가 노니는 모습을 그렸다. 배경에는 화려한 금박이 조각조각 붙어 있는데, 우리가 알고 있는 조선 시대의 회화와는 다른 미감이 느껴진다.



그림 1. 가노 유호 야스노부, 《부옹안도》, 1748년, 6폭 병풍 1장, 비단에 금박·채색, 180.5×384.0cm

(위: 오른쪽 병풍. 아래: 왼쪽 병풍)

출처: 국립고궁박물관

이 그림은 일본 에도 시대의 화가, 가노 유후 야스노부(狩野友甫宴信, ?~1762)가 1748년에 그렸다. 1748년은 제10차 통신사(通信使)가 파견되었던 해이다. 《부용안도》 병풍은 에도 시대의 도쿠가와(徳川) 막부에서 조선의 국왕에게 선물한 병풍 중 하나이다. 에도 막부는 임진왜란 이후인 1607년에 일본과 국교를 재개한 이후, 조선에서 파견한 사신단인 통신사가 귀국할 때에 감사의 마음을 담아 여러 가지 선물을 진상하였다. 그중 빠지지 않는 것이 바로 일본의 그림 병풍이었다.

일본은 조선 전기에도 그림 병풍을 외교 선물로 보내 왔으나, 조선 후기에는 그 수량이 크게 증가했다. 임진왜란 이후 일본에 통신사를 파견한 것은 모두 12회인데, 그중 전후 협상과 포로 쇄환(刷還)을 위한 1차(1607)부터 3차(1624)까지의 통신사를 제외하고, 4차(1636)부터 11차(1764) 통신사에 이르기까지 조선 국왕 앞으로 20쌍의 병풍을 보냈다. 마지막 12차 통신사(1811)의 방일은 쓰시마(對馬島)에서 간략하게 이루어지면서 선물의 규모도 줄어들었는데, 그때에도 병풍 10쌍을 보내왔다. 여하튼 이를 모두 더하면 조선 후기에 에도 막부가 조선 국왕에게 보낸 병풍만 170쌍에 달한다. 이뿐 아니라 조선과 에도 막부의 무역을 중개하던 쓰시마 도주(島主)도 통신사를 수행하는 관리들에게 사적

으로 일본 병풍을 진상하였다. 또 조선-일본 간의 공무역 형태로 진상 되기도 했다. 생각보다 많은 수량의 일본 그림 병풍이 조선 후기에 유입된 것이다.

일본의 그림 병풍은 무로마치(室町) 시대부터 병풍 2좌가 1쌍을 이루는 방식으로 제작되었다. 개개의 병풍을 하나의 화면처럼 펼쳐서 화면을 구성했다. 수묵화로도 제작되었지만, 일본이 조선과 명나라에 외교 선물로 보낸 그림 병풍은 금박과 금니(金泥)를 적극적으로 사용하여 화려하고 장식적 성격이 짙다.<sup>3)</sup> 조선 후기에 일본이 조선 국왕에게 선물한 병풍에는 다양한 소재가 그려졌다. 배경지식 없이도 한눈에 이해할 수 있는 화조화나 일본의 실경을 그린 산수화뿐 아니라 일본 고유의 축제인 마츠리(祭り), 일본의 주요한 전투를 그린 역사화, 일본 최초의 고전소설로 일컬어지는 『겐지모노가타리(源氏物語)』와 역시 헤이안 시대의 고전문학 작품인 『이세모노가타리(伊勢物語)』등에서 따온 내용 등이 그려졌다.<sup>4)</sup>

『부용안도』 병풍은 화조화의 대표적 소재로, 기러기와 갈대를 그린 노안도(蘆雁圖)에 해당한다. 편안한 노년을 기원하는 의미를 담고 있다.

- 
- 3) 외교 선물로 조선과 명에 보낸 일본의 그림 병풍에 대해서는 <榊原悟(サカキバラ サトル). (2002).『美の架け橋: 異国に遣わされた屏風たち』. 東京: ペリカン社> 참조.
  - 4) 榊原悟, (2002), 152; 윤민용. (2021). 동아시아 시각에서 본 조선 후기 궁중 소용 건축화 연구. [박사학위논문, 한국학중앙연구원], 164-166.

이 병풍에는 영조가 친필로 쓴 어제(御題)가 남아있다. 영조는 일본으로부터 선물 받은 이 병풍을 사도세자와 혜경궁의 장자이자 정조의 친형인 정(琔, 시호명 의소, 鮮昭, 1750~1752)을 왕세손으로 책봉한 이후에 선물로 하사했다. 의소세손은 영조의 후손 중에서 드물게 얻은 적통 왕손이었기 때문에 영조가 매우 아꼈다고 한다. 이에 만 나이로 채 1살이 되지 않은 때에 서둘러 왕세손에 책봉하였다.

왕세손 책봉 의식은 1751년 5월 13일 창경궁 명정전에서 거행되었다. 영조는 왕세손 책봉이라는 왕실과 국가의 큰 경사를 맞아, 자신이 사용하던 ‘의물(儀物)’을 ‘복을 주려는 마음에서’ 왕세손에게 선물했다.<sup>5)</sup> 노안도는 노후의 안락함을 기원하는 의미를 담은 그림으로 보통 환갑 등 생일을 맞은 노인들에게 선물하던 그림이다. 아마도 한참 양육이 더 필요한 의소세손에게 노안도를 선물한 뜻은 건강하게 성장하여, 왕위를 계승하고 국가와 왕실의 번영을 이루기를 바라는 데 있었을 것이다. 그러나 이러한 영조의 바람과 달리, 안타깝게도 의소세손은 정조가 태어나던 해에 병으로 사망하였다.

여하튼 영조는 『부용안도』 병풍을 선물하면서, 친필로 다음과 같은

5) 『영조실록』 권73. (영조 27년 5월 13일 기유). <http://sillok.history.go.kr/search/inspectionDayList.do>

시를 남겼다. 물가 위로 기러기가 날아가는 장면이 그려진 오른쪽 병풍에는 ‘전각 안에 2좌의 병풍은/여러 해 전에 온 것이네/이제 여기서 전각에 펼치니/어찌 우연한 일이라 하겠는가/신미년 봄’이라고 썼다. 가을 들판 위를 노니는 기러기가 그려진 왼쪽 병풍에는 ‘이 병풍 어느 때에 얹었던가/즉 내가 여러 해 전에 받은 것이네/원손전 안에 펼쳐서/이제 감상하니 감회가 먼저 이네/신미년 봄’이라고 썼다.

여기에서 주목할 사실은 영조가 반짝반짝 빛나는 사치스러운 이국의 금병풍을 왕세손의 책봉 선물로 하사했다는 사실이다. 영조는 ‘사치를 경계하는 것(戒奢侈)’을 평생의 국정 운영 정책으로 삼았던 국왕이다. 자신은 검소하게 얇은 옷감으로 옷을 지어 입고, 거친 음식을 먹었다고 한다. 백성들이 무늬가 있는 고급 비단으로 옷을 지어 입는 일이나 사대부 여인들의 화려한 가체(加髢)를 금지하였다. 화려한 청화백자 제작도 금지했으며 왕실 의장물에 사용되는 금과 옥도 아껴 쓰도록 했다. 이처럼 사치를 가장 경계했던 국왕이 화려하고 사치스러운 분위기의 일본 금병풍을 왕세손의 책봉 선물로 하사했다는 사실이 놀랍기만 하다.

더욱 흥미로운 사실은 일본이 보낸 그림 병풍에 대한 조선 왕실과 조정의 태도이다. 조선은 예로부터 명·청에는 사대를 하고, 일본에는 교린

(交隣)정책을 취해 왔다. 더욱이 임진왜란을 겪고 난 17세기 전반에만 해도 일본에 대해서 경계하고 의심하는 태도가 짙었다. 때문에 일본이 보내온 선물을 거절하는 일이 왕왕 있었다. 1~3차 통신사 때에는 일본 측에서 통신사를 수행한 삼사(三使)에게 사적으로 그림 병풍을 선물했는 데, 이들은 이를 사사롭다 하여 거절하기도 했다.

1609년의 <양귀비도(楊貴妃圖)> 병풍을 둘러싼 해프닝은 일본 병풍에 대한 조선 조정의 경직된 태도를 보여 주어 흥미롭다. 당시 일본은 조선과 국교를 정상화하는 내용의 기유약조(己酉約條)를 체결하면서, 선물로 금병풍 5쌍을 진상하였다. 그중에 <양귀비도> 병풍 1쌍이 섞여 있었다. 알다시피, 중국의 4대 미인으로 일컬어지는 양귀비는 당(唐) 현종(玄宗, 재위 712~756)의 후궁으로, 안사의 난(安史之亂, 755~763)에 결정적 동기를 제공하여 당을 쇠락으로 이끈 인물이다. 조선 관리들은 일본이 보낸 <양귀비도>의 내용이 음란하다면서, 일본이 하는 짓이 무례하고 거만하고 교활하다고 흥분하여 일본에 병풍을 다시 돌려보내자는 등 큰 논란을 벌였다. 논의 끝에, 이를 부산 왜관에 두고 일본인을 접대할 때 사용하기로 하였다.<sup>6)</sup>

6) 『광해군일기』권15. (광해 1년 4월 10일 신유, 17일 무진, 18일 기사). <http://sillock.history.go.kr/search/inspectionDayList.do>

한데 그로부터 1세기가 지나고 난 뒤인 18세기 중반에는 일본이 보낸 병풍을 국왕의 처소에서 사용하고, 이를 왕세손에게 하사하는 일이 벌어진 것이다. 일본의 금병풍을 조선 궁중에서 애호했던 사실이 확인된다. 영조뿐 아니라 조선 후기의 국왕들은 일본이 보낸 금병풍을 궁중 전각에 비치하고 감상했다. 영조 이전에 숙종(肅宗, 재위 1674~1720)은 일본인이 사냥하는 장면을 그린 출렵도(出獵圖)를 감상하고 시를 남겼다.<sup>7)</sup> 정조는 금계를 그린 일본 병풍을 화원 김홍도(金弘道)를 시켜 모사하게 하고, 이를 자신이 자주 행행하던 화성 행궁에 비치하도록 했다고 한다.<sup>8)</sup> 또 순조(順祖, 재위 1800~1834)가 순원왕후(純元王后)를 맞아들이면서 새로 꾸민 창덕궁 대조전의 왕비 침실에는 학 7마리가 그려진 금병풍이 설치되었다.<sup>9)</sup>

아쉽게도 조선 후기에 통신사 선물로 왕실에 유입된 일본 병풍 170 쌍의 행방은 대부분 알 수 없다. 현재 국내에 소장 중인 것은 6점밖에 확인되지 않는다. 그러나 조선에 유입된 일본 병풍은 조선 후기 궁중 미술에서 병풍이 주요 화면 형식이 되는 데 큰 영향을 끼쳤다. 조선 후기 궁

7) 『열성어제(列聖御製)』권11, 제도이출렵도(題島夷出獵圖).

8) 이유원(李裕元). 『임하필기(林下筆記)』권30, 춘명일사(春明逸史), 금계화병(金鷄畫屏).

9) 이이순(李頤淳). 『후계집(後溪集)』권5, 잡저(雜著), 대조전수리시기사(大造殿修理時記事).

중에서 제작된 행사도나 장식화 대부분은 일본 병풍처럼 화면 전체를 하나의 캔버스처럼 사용하는 ‘연폭 병풍’ 방식으로 제작되었다. 조선 전기에도 그림 병풍이 제작되었지만, 기록이나 현전하는 조선 전기의 병풍을 살펴보면 대부분 폭마다 다른 그림이 그려진 ‘각폭 병풍’ 방식이다. 그런데 조선 후기가 되면 병풍 화면 전체를 통째로 사용하는 연폭 방식이 늘어난다. 이러한 방식으로 제작된 병풍을 조선 후기 왕실 문헌에서는 ‘왜장(倭粧) 병풍’이라 기록하였다. 일본에서는 14세기부터 연폭 형식의 그림 병풍을 외교 선물로 제작하여 조선에 선물하였는데, 이러한 전통으로 인하여 연폭 방식이 ‘왜장’, 곧 일본 스타일로 인식되었던 것이다

22

화려한 일본의 금병풍은 19세기 말의 궁중 회화에 더 큰 영향을 미쳤다. 이 무렵에는 아예 일본 병풍처럼 병풍 2좌를 1쌍으로 구성하는 방식이 크게 유행했다. 또 대한제국기에는 일본의 금병풍을 모방하여 금박을 붙인 <해학반도도(海鶴蟠桃圖)>와 같은 병풍이 제작되기도 했다 (그림 2).<sup>10)</sup>

---

10) 김수진.(2009).제국을 향한 염원:호놀룰루 아카데미 미술관 소장<海鶴蟠桃>병풍. *미술사논단*, 28, 61-88.



그림 2. <해학반도도(海鶴蟠桃圖)>, 1902년, 12폭 병풍, 비단에 채색·금박, 각 폭 227.7×59.3cm

출처: 미국 호놀룰루 미술관

23

조선 시대 궁중 화화의 다양성:  
조선 후기 궁중의 그림 병풍과 미국취미

문화 교류라는 것은 언제나 일방적이지 않다. 일본의 그림 병풍은 조선 후기의 궁중 미술에 새로운 변화를 가져왔다. 조선 후기 궁중에서 일본의 병풍을 감상했던 사실이나 연폭 병풍이 유행했던 현상, 금박을 붙인 병풍이 대한제국기에 궁중에서 제작되었던 사실은 기존에 조선의 문화를 우위에 두고 일본의 문화를 낮춰 보던 인식을 깨뜨린다. 역으로 조선 후기의 궁중 문화는 상당히 개방적이었으며, 일본의 문화를 받아들이고 새로운 스타일을 만들어 내는 데에도 상당히 적극적이었다고 볼 수 있다.

## ■ 이국 취향의 결집체, 책가도

《부용안도》 병풍이 일본 회화가 조선 후기 궁중에 유입되어 실내를 장식하는 데 사용되고 왕족이 감상했던 궁중 문화의 단면을 보여 준다면, 책가도(冊架圖) 혹은 책거리(冊距里)로 불리는 그림 병풍은 조선 후기 궁중의 이국 취미가 조선 후기의 궁중 장식화의 주제로 정착하는 양상을 보여 준다.

24

책가도는 대형 병풍의 화면에 책장을 가득 배치하고, 책과 도자기, 식물, 문방구 등 각종 기물을 배치하여 그려 넣은 채색화이다. 책가도에 묘사된 기물들이 다양하여 호기심을 불러일으킬 뿐 아니라, 이를 묘사하는 데 서양화법이 차용되어 더욱 흥미를 자아낸다. 책가도는 18세기 후반 정조대 때부터 활발하게 제작되었다. 기록에 따르면, 책가도는 정조가 매우 애호한 그림이다. 처음에는 책을 중심으로 묘사한 그림 병풍이었다. 1791년 어느 날, 정조는 편전에 든 대신들에게 어좌 뒤편의 책가도 병풍을 보여 주며 다음과 같이 말했다.

“어찌 경들이 진짜 책이라고 생각하겠는가? 책이 아니라 그림일 뿐이다. 예전에 정자(程子)가 이르기를 비록 책을 읽을 수 없다 하더라도 서실에 들어가 책을 이루만지면 기분이 좋아진다고 하였다. 나는 이 말의 의미를 이 그림으로 인해서 알게 되었다. 책 끝의 표제는 모두 내가 평소 좋아하는 경사자집(經史子集)을 썼고 제자백가 중에서 는 오직 장자(莊子)만을 썼다.”<sup>11)</sup>

즉, 정조의 어좌 뒤편에 설치된 책가도는 책으로 가득 차고, 책 제목도 쓰여 있었음을 알 수 있다. 국립고궁박물관에 소장된 <책가도> 병풍(그림 3)은 19세기에 제작되었지만, 정조가 애호했던 유형의 책가도 양식을 잘 반영하고 있다. 책가도 병풍을 통해 정조가 서실의 분위기, 즉 학구적인 분위기를 연출하고자 했던 사실도 알 수 있다. 그러므로 책가도는 학문을 사랑했던 호학(好學)군주, 정조의 취향을 잘 반영한 그림인 것이다.

11) 『홍재전서(弘齋全書)』권162, 일득록(日得錄), 문학(文學).

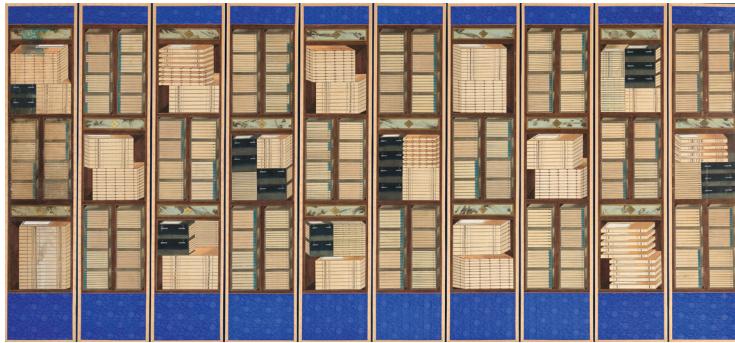


그림 3. <책가도(冊架圖)>, 19세기~20세기초, 10폭 병풍, 비단에 채색, 화면 각 폭 161.7×39.5cm  
출처: 국립고궁박물관

26

사실상 정조는 책가도의 탄생과 유행을 주도했다고 해도 과언이 아닙니다. 정조는 회화의 공리적 성격, 정치적 효용성을 잘 파악하고 있는 왕이었다. 이에 따라 즉위 후에 규장각을 확대·개편하고, 1783년 규장각 산하에 국왕의 명을 받들어 궁중 회화와 각종 채색 작업, 궁중 의장물 등의 제작을 전담하는 궁중 화원 제도를 만들었다. 차비대령화원(差備待令畫員)으로 불린 이들 궁중 화원은 도화서 화원 중에서 선발되었다.<sup>12)</sup> 이들을 선발하고 녹봉을 지급하기 위해 계절마다 빠짐없이 녹취재

12) 강관식. (2001). 조선 후기 궁중화원 연구 상·하. 파주: 돌베개.

(祿取才)라고 불리는 시험을 실시했다. 조선 전기에 도화서 화원을 선발 할 때는 대나무·산수·인물·영모(翎毛)·화초 시험을 실시했는데, 조선 후기의 차비대령화원은 여기에 3과목을 더했다. 바로 문방과 누각, 풍속화이다. 조선 전기에는 거의 그려지지 않았던 회화 장르이다. 책가도는 문방에 해당하는 회화 주제로, 문헌 기록에 따르면 정조가 책가도를 차비대령화원의 시험 주제로 출제한 것은 1784년부터이다. 정조가 얼마나 책가도를 좋아했느냐 하면, 1788년 화원 신한평(申漢樞, 1726~?)과 이종현(李宗賢)이 녹취재 시험에서 책가도가 아닌 다른 그림을 그려 냈다며 파면하고 귀양을 보낼 정도였다.<sup>13)</sup> 이후의 국왕들도 책가도를 애호하여 종종 시험문제로 출제하곤 하였다. 조선 말기까지 책가도는 주로 국왕과 왕세자가 거처하는 공간이나 궁중 행사에서 이들이 앉는 자리 뒤편에 주로 설치되었다. 그러므로 책가도는 왕명에 따라 뛰어난 전문 화원을 양성하여 다량으로 제작해야 할 만큼 궁중에서 수요가 많았던 그림임을 알 수 있다.

13) 강관식. (2001). 조선 후기 궁중화원 연구 상, 589.



그림 4. 이응록(李膺祿), <책가도(冊架圖)>, 19세기 후반, 10폭 병풍, 비단에 먹과 안료, 화면 전체

152.4×351.8 cm

출처: 국립중앙박물관

28

정조대 이후, 즉 19세기와 20세기의 책가도는 조선 후기의 이국 취향과 욕망의 결집체라고 해도 과언이 아닐 정도로 물건 중심으로 그려진다. 19세기 중·후반에 활동한 궁중 화원 이응록(李膺祿, 1808~1883 이 후)이 그린 <책가도> 10폭 병풍이 바로 이러한 유형의 책가도에 속한다 (그림 4). 이 책가도를 살펴보면 책장은 꽉 차 있지 않고, 듬성듬성 비어 있는데 책이 절반이고 나머지 절반은 화훼, 문방구, 도자기 등의 장식물로 채워져 있다. 책은 책갑으로 포장되어 있는 것과 날권을 쌓아 올린 책 더미 등으로 구분된다. 장식물은 대부분 중국의 도자기나 청동기로 조선

후기 문인들이 서화와 골동품을 수집하고 탐닉하던 시대적 분위기를 대거 반영하고 있다. 오른쪽의 제1폭부터 살펴보면, 중간에 보자기를 두른 노란색 채색 자기는 중국 청대의 법랑채 자기를 묘사한 것인데, 철쭉이 꽂혀 있다. 주변에는 입구가 넓은 청자병과 중국제 청동기, 특이한 형태의 자기가 놓여 있다. 제3폭에는 활짝 핀 수선화를 엎은 붉은색 수반 형태의 도자기가 진열되어 있다. 제4폭에는 국화꽃이 꽂힌 청색 채색 자기와 병 전체에 금이 간 것처럼 빙렬(冰裂) 무늬를 낸 가요(哥窯)자가 그려져 있다. 제5폭에는 공작 깃털과 산호를 꽂은 녹색 자기가 보이고, 제6폭 하단에는 중국제 청동 향로와 함께 산호석에 걸어 둔 서양 회중시계가 눈길을 끈다. 그 위에 빨간색 완(盞)에 담긴 노란색 과일은 부처님의 손바닥을 닮았다 하여 이름 지어진 불수감(佛手柑)으로, 불(佛)의 발음이 복(福)의 중국어 발음과 같아서 복을 상징하는 도상이다. 이밖에 기기묘묘한 형태의 화반, 봇과 필통, 먹과 벼루 등의 문방사우, 두루마리, 잔과 잔받침, 동근 옥환(玉環) 등이 그려져 있다. 제10폭에서는 등용문 고사에서 유래하여 출세를 상징하는, 도약하는 잉어 모양의 장식물과 부귀영화를 의미하는 모란꽃 가지가 담긴 녹색 가요자가 눈에 띈다. 책 가도에 그려진 식물과 도자기, 청동기 등은 대개 출세와 복을 기원하는

길상적 의미를 강하게 담고 있다.<sup>14)</sup>

한편 제9쪽의 중간에 그려진 도장에 새겨진 이름을 통해서, 조선 후기 궁중 화원 가운데 책가도의 명수로 불리던 이응록이 이를 그렸음을 알 수 있다. 그의 본명은 이형록(李亨祿)으로, 이응록이라는 이름은 1864년부터 1871년까지 사용되었다. 이 책가도의 제작 시기도 이 무렵으로 추정할 수 있다. 이응록의 집안은 조선 후기의 대표적인 화원 가문이다. 그의 증조부는 영조대에 통신사 수행 화원으로 일본에 다녀온 적이 있는 화원 이성린(李聖麟)이며, 조부 이종현은 앞서 정조대에 녹취재 시험에서 자신이 잘 그리는 책가도를 그려 내지 않아 유배되었던 궁중 화원이다. 아버지 이윤민(李潤民)도 순조대에 활발히 활동한 궁중 화원이었다. 즉, 이형록의 집안은 대대로 책가도에 뛰어났던 화원 가문으로, 책가도를 그리는 기술이 대대로 전수되었던 것이다. 그리고 그 기술의 핵심은 서양화법이었다고 생각된다. 이응록의 <책가도> 병풍을 살펴보면 선 원근법과 명암법이 사용되어 책장 선반의 깊이감과 공간감을 드러내고 있음을 알 수 있다.

책가도는 정조대부터 서양화법으로 그려진 그림이었다. 현재 정조

14) 책가도에 그려진 기물에 대해서는 <신미란. (2010). 책거리 그림과 기물연구. 미술사학연구 268, 169-194> 참조.

대인 18세기 후반의 책가도로 확실하게 알려진 작품은 없다. 그러나 정조의 총애를 받았던 김홍도가 당시에 ‘사면척량화법(四面尺量畫法)’이라 불린 서양화법을 이용하여 책가도를 잘 그렸다고 한다.<sup>15)</sup> 뿐만 아니라, 정조대의 궁중 회화에서는 이미 다양한 서양화법이 구사되었다. 정조의 초상화인 어진(御眞)과 신하들의 초상화를 많이 그린 화원 이명기(李命基)는 명암법을 이용하여 얼굴의 입체감을 잘 표현하였고, 1796년에 완공된 수원 화성과 행궁의 건축 현황을 기록한 『화성성역의궤(華城城役儀軌)』에서는 선 원근법과 투시도법 등이 사용되었다. 정조가 궁중 화원들이 치르는 시험 녹취재에 문방과 누각을 추가한 것은 그만큼 이러한 회화 장르에 대한 수요가 높았으며, 문방과 누각 그림에 서양화법이 적극적으로 구사되었음을 알 수 있다.

책가도 병풍이 정조의 명으로 처음 궁중에서 만들어지기는 하였으나, 모든 것이 정조의 구상은 아니었다. 책가도의 화면 구성은 이탈리아르네상스 시대에 ‘눈속임 기법(trompe l’œil)’을 이용하여 공간을 장식했던 가상의 벽감(壁龕), 예컨대 미국 메트로폴리탄 박물관이 소장하고 있

15) 이규상(李奎象). 『일몽고(一夢稿)』, 권13, 화주록(畫廚錄); 강관식. (2001), 594.

는 구비오(Gubbio) 궁전의 스튜디올로(Studiolo)와 유사하다.<sup>16)</sup> 조선의 책가도와 유사한 그림으로 청대 궁정에서 활동한 이탈리아 출신의 예수회 화가인 낭세녕(郎世寧, 1688~1766)이 그렸다고 전하는 <다보격경도>(多寶格景圖)가 있다. 이 그림은 가상의 벽감을 중국풍으로 번안하여, 다보격이라는 진열장에 책과 기물을 배치하여 그린 것이다.<sup>17)</sup> <다보격경도>는 선 원근법과 명암법, 그림자 등이 자연스럽게 조합되어 마치 실제의 진열장을 그린 듯 입체감과 공간감이 살아 있다. 그러나 이것이 청대 궁중에서 회화 주제로 크게 유행했다고 보기는 어렵다. 대신에 청대 궁정에서는 이러한 장식장을 배치한 인물화가 17세기 후반부터 18세기까지 활발하게 그려졌으며, 민간에서는 상업 회화로 제작되어 18세기 중반이 되면 베이징(北京)의 시장에서 쉽게 구매할 수 있었던 것 같다.<sup>18)</sup> 또한 청대 궁궐에서는 다보격이라는 가구를 실제로 만들어서 진귀한 골동품이나 문방사우를 진열하였고, 황제의 취향을 드러내고 문화적 우월감

16) 박심은. (2001). 조선시대 책가도의 기원 연구. [석사학위논문, 한국정신문화연구원], 25-43. 눈속임기법으로 불리는 ‘트롬프 뢰유(trompe l’œil)’는 마치 실물인 줄 착각하도록 만든 기법으로, 스튜디올로는 다양한 수종의 목재를 상감기법으로 짜맞추어, 실제의 장식장과 유사한 느낌을 준다. 도판은 미국 메트로폴리탄 박물관(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198556>)

17) 이성미. (2000). 조선시대 그림 속의 서양화법. 서울: 대원사, 67-70, 169-176.

18) 강관식. (2018). 영조대 후반 책가도(冊架圖) 수용의 세 가지 풍경. *미술사와 시각문화* 22, 42-46.

을 과시하기 위하여 다보격이 설치된 공간에서 신하들을 만나기도 하고 외국 사신을 맞이하기도 했다.<sup>19)</sup> 이 밖에 청의 자금성(紫禁城)과 상류층의 저택에서는 책과 관련된 각종 기물 모티브가 건축 부재에 장식 문양으로 사용되었다.<sup>20)</sup> 이러한 경로로 조선 후기 청에 파견된 사신들이 다보격 문화를 경험하고 다보격을 그린 그림을 조선에 들여왔던 것 같다. 다보격과 다보격경도라는 새로운 청의 시각 문화가 조선 궁궐에서 지적이고 학문적인 분위기를 연출하고, 호학 군주의 이미지를 형성하는 책 가도라는 주제로 정착한 것이다.

19) 유재빈. (2020). 건륭제(乾隆帝)의 다보격(多寶格)과 궁정 회화. *미술사와 시각문화* 25, 68-72.

20) 박정혜. (2012). 궁중 장식화의 세계. 조선궁궐의 그림. 파주: 돌베개, 136-137.

## 화려하고 환상적인 건축물이 가득한 한궁도

조선 후기의 궁중 회화 가운데, 서양화법을 적극적으로 차용한 회화는 책가도뿐만이 아니다. 화려한 중국풍의 건축물을 화면 가득 그려 넣은 <한궁도(漢宮圖)>에서도 서양화법을 쉽게 확인할 수 있다.<sup>21)</sup>



34

그림 5. <한궁도(漢宮圖)>, 19세기 후반~20세기 초반, 6폭 병풍, 비단에 채색, 전체 78.0×267.6cm  
출처: 국립고궁박물관

상상의 중국풍 건축물을 그린 <한궁도>는 조선 후기에 새롭게 출현하였다. <한궁도>라는 이름은 현대에 붙인 것으로, 이전에는 궁궐도, 궁전도, 누각도 등으로 다양하게 불렸다. 그러나 조선 전기에는 제작 기록

21) 윤민용. (2018). 조선 후기 한궁도 연구. *미술사학연구* 299, 199-235.

을 찾아볼 수 없다. 현재 국립고궁박물관에는 창덕궁에서 전해 내려오는 <한궁도> 병풍만 5좌가 전해지며, 다른 기관과 경매나 전시 등에 공개된 것을 더하면 약 10여 점 정도가 알려져 있다. 대체로 6폭 이상의 연폭 병풍 형식으로 제작되었고, 진하게 채색하는 궁중의 화원 화풍으로 그려졌다. 건축물은 계척(界尺)이라는 자를 이용해서 그리는 정밀한 계화 기법으로 묘사되었다.

건축물 이미지가 궁중 회화의 주요한 주제로 부상한 것은 조선 후기에 보이는 특별한 현상이다. 상상의 건축물을 그린 <한궁도>뿐 아니라 실제의 창덕궁과 창경궁을 그린 <동궐도>라든지, 이상적인 도시의 모습을 그린 <태평성시도>나 경기 감영 일대의 도시를 그린 <경기 감영도> 등이 대표적인 예이다. 또 조선 후기 궁중에서 시행된 궁중 행사를 묘사한 기록화나 <한궁도> 이외에 화려한 중국풍의 궁궐을 배경으로 한 고사 인물도에서도 정밀하고 섬세하게 묘사한 건축물이 그려져 있다. 조선 전기에는 건축물의 배치를 간략하게 기록한 시각 자료는 제작되었지만, 건축물을 주제로 삼은 회화는 발달하지 않았다. 본래 궁궐은 국가 최고 권력이 거처하며 정사를 돌보는 공간이기 때문에, 이를 함부로 시각 자료로 기록하지 않았던 것이다. 그런데 조선 후기에는 상

상하는 궁궐뿐 아니라 실재하는 궁궐을 대형 화면에 그렸고, 여타 다양한 건축물이 회화의 주제로 전면에 등장하였다. 이렇게 건축물 이미지의 수요가 증가하였기 때문에, 정조가 궁중 화원의 시험 과목에 누각을 포함시켰던 것이다.

이국적인 건축물을 중심으로 재현한 <한궁도>는 조선 시대의 회화로는 이례적으로 환영감을 강하게 자아낸다. 예컨대 국립중앙박물관 소장의 <누각도>는 평행사선도법과 부감시를 택하여 중국풍의 건축물을 재현하였다. 이러한 시점과 도법은 고대 한대의 벽화에서도 사용된 건축물도법으로, <동궐도>에서 동일한 도법이 확인된다. 흥미로운 것은 화면 뒤로 후퇴할수록 건축물의 크기를 축소하여 그리는 단축법(foreshortening)을 사용하여, 화면에 공간감과 원근감을 강하게 나타냈다는 사실이다. 예로부터 동아시아의 회화에서도 먼 곳의 경물은 작게 그려 원근감을 나타내기는 하지만, 서양 회화처럼 가까운 곳부터 먼 곳을 일목요연하게 묘사하지는 않았다. 대신에 화면의 부분 부분을 생략하고 구름이나 안개 등을 그려 넣는 대기원근법(大氣遠近法)을 사용하여 공간감을 암시하였다. 화면 전체에 걸쳐 일정한 시선 축을 따라서 건축물의 크기를 줄여 나가며 그리는 단축법은 주로 서양에서 선 원근법과 함께 사용된 기법이다.



그림 6. <누각도(樓閣圖)>, 19세기 후반~20세기 초반, 8폭 병풍, 비단에 채색, 각 척 113.0×38.0cm

출처: 국립중앙박물관

회화에서 입체감을 드러내는 여러 가지 기법 중에는 선 원근법이나 단축법뿐 아니라 명암 표현이나 하이라이트(hIGHLIGHT) 등 빛과 관련된 기법도 있다. <누각도>를 잘 살펴보면, 건물의 정면부는 밝은 색조로 채색하고 측면부는 어두운 색조로 채색되었다. 이는 일정한 방향에서 비추는 광원의 존재를 상정하고, 이에 따른 명암의 차이를 표현한 것이다. 또 나뭇가지를 묘사할 때에는 명도와 채도가 다른 녹색의 색점을 이용하여, 사물에서 가장 밝은 부분인 하이라이트를 표현하여 입체감을 연출 하려 하였다. 이러한 방식은 국립고궁박물관 소장의 <한궁도> 6폭 병풍에서 더욱 전형화되어 나타난다. 앞서 살펴본 <누각도>에 비해서는 훨

씬 도식적인 양식의 서양화법을 구사하였다. 브로콜리와 같은 질감으로 점묘법을 연상케 하는 나뭇가지는 앞서 살펴본 하이라이트 기법이 도식화된 방식이다. 또 일괄적으로 건축물의 측면은 모두 회색으로 그려 넣어 음영을 표현했다.

<한궁도> 병풍은 조선 시대의 회화 중에서 일점투시도법을 가장 잘 구사한 그림이다. 화면 맨 우측 중앙에 소실점이 설정되어, 화면에 그려진 건축물의 투시선이 이곳에 모여든다. 동시에 이와 동일한 밑그림을 따라 그린 <한궁도> 병풍이 국립민속박물관에도 전하고 있어서, 일본 병풍의 구성인 2좌 1쌍을 따라 제작한 것임을 짐작할 수 있다. 한편, 동아시아 회화에서 하늘이나 물 등을 채색하지 않고 여백으로 남겨 두었던 것과 달리 <한궁도> 병풍에서는 바탕 전체를 꼼꼼하게 채색하고 있는데, 이 또한 서양화법과 일본화풍을 함께 수용한 것이다.

<한궁도>에 그려진 건축물은 도교적 의미에서는 불로장생하는 신선이 사는 궁궐을, 역사적으로는 한대(漢代)에 황제의 모후가 노년에 편안하게 거처하던 궁궐을 의미한다. 즉, <한궁도>에 그려진 건축물은 장수와 복록(福祿)을 기원하는 의미를 담고 있다. 동시에 조선 후기 궁중에서 선망하던 이국 취향이 가감 없이 드러난다. <누각도>와 <한궁도>에는

중국식 맞배지붕인 경산(硬山) 지붕 건물과 용마루가 없는 무량각(無量閣) 지붕 건물, 벽돌 건물 등이 가득 채워져 있다. 또 <누각도>에서는 건물마다 녹색, 황색, 보라색, 청색 등 각양각색의 유리 기와를 얹고 둑근 월광문, 중층의 사모지붕을 얹은 수각(水閣), 호리병을 닮은 절병통 등을 얹어 장식한 모습이 표현되었다. <한궁도>에 그려진 이국적인 건축물은 청대(清代)의 건축 양식과 닮았다. 그리고 실제로 청대의 건축 양식을 모방한 건축물이 조선 후기 궁궐과 사대부 저택으로 축조되기도 했다. 요컨대 <한궁도>는 조선 후기의 궁중에서 애호하던 이국 취향의 건축물과 시대적 분위기를 이국의 화풍을 결합하여 묘사한 그림이다.



## 나오며

흔히 조선 후기를 떠올리면 영·정조 시대를 정점으로 하여, 19세기는 세  
도정치와 쇄국정책으로 인해 조선의 문화가 쇠락하고 침체되었다고 생  
각한다. 그러나 조선 후기에 궁궐에 장식되었던 그림 병풍을 살펴보고  
있노라면, 얼마나 이국의 문물에 관심이 많았는지, 그리고 그러한 취향  
과 관심을 자기화하여 새로운 방식으로 소화하려고 노력했는지 읽을 수  
있다. 우리는 조선 후기의 궁궐이 기존의 전통을 고수하고 답습하는 보  
수적인 공간이었다고 생각하기 쉽지만, 이와 달리 조선 후기의 궁궐은  
문화적으로 열린 다양성의 공간이었다. \*





# 시공간에 대한 예술가의 세 가지 시선

## 신수진

한국외국어대학교 초빙 교수

미래에 대한 불안은 자신의 끝을 모르는 인간의 숙명이다. 만약 주어진 삶의 시간이 얼마만큼인지 정확하게 알 수 있다면 인간은 지금과는 크게 다른 삶을 살 수 있을 것이다. 제한된 시간을 살다 가야 하는 숙명이 영속성에 대한 열망과 도전을 강화한다. 물질적이고 현실적인 것은 물론 정신적이며 영적인 가치를 위한 모든 인간의 활동은 지금 살고 있는 이 세상에서의 시간만을 위한 것은 아니다.

44

---

새로운 미디어 환경은 우리에게 눈앞에 있는 것만이 당신의 세상이 아니라고 손짓한다. 영원히 사라지지 않는 디지털 족적, 지속적으로 확장되는 가상의 현실, 실제보다 더 강렬한 경험을 주는 미디어 환경은 이미 우리 모두의 삶 속으로 들어왔다. 우리는 이미 원하는 것을 얻었는

지도 모른다. 시간과 공간을 뛰어넘을 수 있는 능력이야말로 호세 사라마구(José Saramago)가 『죽음의 중지(Death with Interruptions)』를 통해 지적한 미처 준비하지 못한 세계에 살게 된 우리의 축복이자 재앙인지도 모른다.

우리가 지금 경험하고 있는 세계의 확장은 철학보다 기술이 선도하는 것처럼 보인다. 세계는 점점 한 덩어리가 되어 간다. 코로나 감염병의 팬데믹을 경험한 지난 2년 동안 물리적 거리는 뉴미디어를 통해서 메워졌고, 동시에 국경의 통제가 정서나 경험의 단절을 만들 수 없다는 사실이 다시금 확인되었다. 한 번도 가 본 적이 없는 곳이라 할지라도 현장감 있는 정보를 구하는 데에 필요한 시간은 1초면 충분하다. 사람들은 마치 프로방스를 가기 전에 반 고흐의 노란 해바라기 밭을 떠올리듯이 세계에 대해 이미 알고 있다. 하지만 예술과 예술가는 우리가 아직 모르는 것을 위해 존재한다.



## 야스민 슈카이틀(Jasmin Schaitl)의 ‘공(空)의 충만함’

뇌과학자들은 평범한 사람이 평생 동안 뇌의 3퍼센트 정도밖에 활용하지 못한다고 지적한다. 뇌를 조금만 더 쓸 수 있어도 지금 상상할 수 없는 능력을 갖게 될 것이라는 말이니, 뇌 활용법에 대한 연구와 제안들에 관심이 갈 수밖에 없다. 뇌를 자극해서 충분히 역량을 발휘할 수 있게 하는 첫걸음은 익숙한 것들을 외면하는 것이다. 새로운 방법으로 생각해서 창의적으로 문제 해결을 시도해야만 남보다 앞서갈 수 있다는 말이다. 어쩌다 보니 우리는 경쟁력 있는 창의성(comparative creativity)이 요구되는 세상에 살게 된 것이다. 인간은 합리적인 존재가 아니라 합리화를 통해서 의미를 만들 수 있는 존재이다. 인간이 불합리한 존재인 것은 맞지만 그렇기 때문에 창의적인 의미의 개척자가 될 수 있다. 사실 예술가들이야 말로 창의성 전문가이다.

46

예술가는 무언가 색다르고 비상식적인 것들을 만들어 내는 직업인이다. 세계 속에서 각 기관을 통해 정보를 수용하고 그 정보를 가공하고

의미 처리한 결과를 다른 이들과 나눌 수 있도록 하는 것이 예술가의 역할인 것이다. 다만 그들은 경쟁보다는 공감에 관심이 있다. 현대 예술의 사회적 기능은 창의적인 방식으로 감정과 생각을 공유하게 하는 것에서 시작된다. 새로운 시도는 효율성을 저해할 수 있다는 위험을 안고 있다. 이미 익숙해진 방법으로 보장받아 온 생산성을 일시적으로 떨어트릴 수 있다는 점에서 그러하다. 게다가 현상 유지를 선호하는 경향은 인간의 본성 중 하나이므로 기존의 것을 벗어나기란 여간 어려운 일이 아니다. 그래서 때때로 우리는 위험을 무릅쓰고 본성을 거스르는 환경 속에 자신을 돌아넣을 필요가 있다. 처음 가 보는 곳이나 처음 만나는 사람, 즉 낯선 주변은 고착된 행동과 편향된 사고 방식에서 벗어나는 데에 도움을 줌으로써 결과적으로 창의성을 강제하는 환경이 된다.

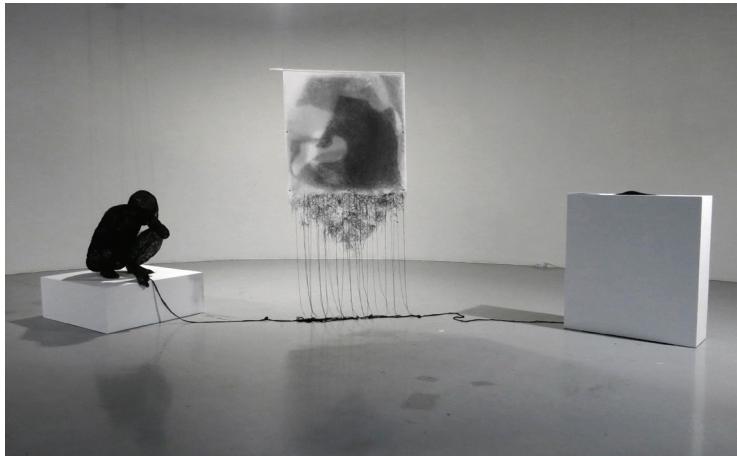
서울을 처음 방문한 야스민 슈카이틀의 밤은 낯설다 못해 다소 공포스러웠다. 기계음처럼 들리기도 하고 규칙이 없는 것처럼 들리기도 했던 소음 때문이었다. 두려운 불면의 밤이 지나고 그것이 매미 우는 소리라는 사실을 알았을 때 작가의 낯선 이야기는 이미 시작되었다. 매미는 대표적인 여름 곤충으로 수컷 한 마리가 내는 소리는 약 70-90 데시벨 정도이다. 매미의 울음소리는 짹짓기를 위한 유인책인데 과거에는 주로

낮에만 울었지만 도시 불빛의 영향으로 서울의 매미들은 밤에도 울음을 멈추지 않는다. 개체 수를 헤아릴 수 없이 많은 매미들이 동시에 울어 대는 소리는 가히 공포 영화를 떠올릴 만하다. 하지만 매미는 그저 여름이 지나면 거짓말처럼 사라질 미물이다. 매미들의 합창 소리가 아무리 기괴했다 한들, 일단 그 소리의 정체를 파악하고 나면 매미와 관련된 이야기거리가 생겨날 뿐 그 소리 때문에 잠을 이루지 못할 일은 사라진다. 낮선 것은 그렇게 익숙한 것으로 바뀐다. 작가가 경험한 첫 밤의 공포는 낯섦과 익숙함의 사이에 생겨난 이음새 같은 것이다. 흐르는 시간 속 어느 한 지점에 마치 바느질 자국이 남은 것처럼 기억의 솔기가 생겨났다. 그 솔기의 양쪽으로 감각과 인식, 실체와 허상, 존재와 부재가 너울너울 편을 가른다.

작품 <(스피크) 볼륨((Speak) Volumes)>은 세 파트, 실로 만든 조각과 잉크-펜 드로잉, 그리고 천장에 매달린 실패에서 당겨진 실뭉치로 구성되었다. 이들은 모두 연결된 듯 보인다. 쪼그리고 앓은 사람의 형상을 한 조각은 가느다란 철사로 형태를 잡아 가며 그 위에 검은 실을 구부려서 접착제로 고정하는 방법으로 표면을 만들었다. 검은 실로 얼기설기 만들어진 사람은 좌식 생활에 익숙한 동양인에게 그리 어렵지 않은 ‘쪼

그려 앓기' 자세를 하고 있는데 승승 뚫린 구멍 사이로 텅 빈 속이 들여다보인다. 실로 만든 조각은 단단하고 무거운 조각과는 달리 가볍고 가변적으로 보인다. 슬쩍 밀치면 쓰러질 듯한 자세는 물론이고 공기를 잔뜩 품은 부피감 때문에 보는 사람으로 하여금 위압적이지 않은 긴장감을 느끼게 한다. 작가는 이러한 긴장감을 보디(body)의 존재와 부재 사이의 균형을 추구하는 것이라고 설명한다. 조각과 연결된 그림은 여러 장의 펜화를 겹쳐서 구체적인 형상을 읽어 내기 어렵지만 쪼그려 앓은 사람의 그림자를 모티브로 한 것이다. 그림자의 형상은 음화상(negative image)처럼 그려졌고 조각보다 높은 위치에 걸렸다. 만약 실제로 어떤 사람이 햇빛 아래 앉아 있었고 그 아래 그림자가 드리운 장면을 눈으로 보았다면 그림자에까지 시선이 머물지는 않았을 것이다. 허공에 뜬 그림자 그림을 통해서 조각으로 형상화된 보디가 차지하는 공간은 크게 확장되었다. 그리고 그 그림은 다시 실뭉치로 연결되었다. 조금만 잡아당겨도 술술 풀려나오는 실타래가 머리 위쪽에 매달려 있는 좌대 앞에서 관객들은 조심스럽게 손을 내밀어 실을 풀어 쌓아 놓는다. 매달린 실에 손을 대는 순간 관객은 경건한 의식에 동참하는 것처럼 작품의 실체가 만들어 낸 공간으로 들어서게 된다. 검은 실은 경계를 만든다. 그것은

작품의 안과 밖을 구분하는 경계이다. 그 경계는 매우 선명해 보이지만 견고하지 않다. 흔들리고 흐트러진다. 손으로 당겨서 쉽게 끊어 낼 수 없을 정도로 강하지만 다양한 형태와 텍스처를 만들어 낼 만큼 유기적이다. 실은 공간에 대한 열린 가능성을 상징한다.



50

Jasmin Schaitl, <(Speak) Volumes> sculpture/drawing/performance, thread, glue, paper, ink-pen  
출처: 작가 제공

함께 실행된 퍼포먼스에서 낮선 매미 소리 이야기와 실이 만들어 낸 선(line)은 다른 방식의 소통을 유도하는 매개로 확장되었다. 그녀는 이

야기의 시작과 끝, 그 사이에 일어날 수 있는 수많은 가능성들을 실을 당기는 행위를 통해 시청각적으로 경험하게 했다. 퍼포먼스의 맥락 안에서 실을 당기는 손동작은 시간성과 관계에 대한 해석의 여지를 열어 두게 한다. 천천히 또는 빠르게, 간결하게 또는 화려하게 움직이는 가운데 점점 늘어 가는 선들은 시간 속에서 쌓여 가는 이야기를 시각화한다. 관객들은 작가의 말과 움직임을 통해서 공간과 시간에 대한 차별적인 경험을 공유하게 된다. 작가의 행위는 멀리 북극성이 있음을 알리는 손가락질처럼 목적 지향적이지만 분명한 정답을 강요하지는 않는다. 손가락 끝을 더듬어 하늘 위 어딘가를 찾아 헤맨 후에야 우리는 겨우 북극성인지 아닌지 확신할 수 없는 별에 눈을 맞출 수 있을 것이다. 작가의 역할은 처음부터 거기까지로 계획되었다. 실뭉치를 보게 만드는 것만으로도 충분했던 것이다. 작가는 자신에게 귀 기울이는 이들에게 이야기 너머에 무언가 있을지 모른다는 가능성을 말하고 있을 뿐이다. 아주 느슨한 지시성은 얇고 가느다란 실이 만들어 내는 선으로 형상화되었다. 안과 밖의 경계를 겨우 보여 줄 만한 느슨함, 최소한의 원시적 형태의 반복이 만들어 내는 윤곽선과 그로 인해 완성된 형상들이 작가가 들으며 시 들이미는 이야기의 전부이다. 선은 그렇게 경계이면서 동시에 경계 없음을 드러낸다.

야스민 슈카이틀은 낯선 곳에서 수집한 소리와 장면들을 은유의 세계로 끌어들였다. 서로 관련이 없어 보이는 것들을 연결하는 유추적 사고(analogical thinking) 과정을 통해서 낯선 세계에 대한 두려움과 일상에 대한 무력감을 밀쳐 내고 마음 충만의 세계로 다가서도록 우리를 이끈다. 이는 작가가 지닌 불교에 대한 관심, 즉 보이는 것 이면에 내재된 질서를 추구하고 존재의 물질성에 질문을 던지는 태도와 관련이 있어 보인다. 여기에서 불교적 접근 방식이라 함은 신앙으로서의 종교에서 기인한다기보다는 세계와 나의 관계에 대한 철학 또는 태도를 보여주는 방편으로 해석하는 것이 적절하다. 철학자이자 신경과학자인 폴 태가드(Paul Thagard)는 종교적 신앙도 일종의 감정적 의식일 수 있음을 분명히 하였는데, 종교와 예술적 행위가 큰 틀에서 삶의 의미를 추구하는 의식으로 이해될 수 있기 때문이다. 야스민 슈카이틀의 작품에 반영된 명상적 세계에 대한 관심은 반야심경의 명구(名句)인 색불이공공불이색(色不異空空不異色) 색즉시공공즉시색(色即是空空即色), ‘색이 공과 다르지 않고 공이 색과 다르지 않으니, 색이 곧 공이요 공이 곧 색이다’라는 말을 떠올리게 한다. ‘색’으로 대변되는 번뇌의 세계를 깨뚫고 ‘공’의 깨달음으로 향하고자 하는 의지가 담겨 있다. 그녀의 작업은 감각

을 통한 인식을 일깨우고 존재와 부재가 공존하는 균형과 충만감을 추구한다. 그리하여 반복되는 일상 속에서 의미 찾기를 게을리하는 우리에게 스스로에 대한 의심과 회의를 털어 내라고 친절하고 단호한 목소리로 말하는 것이다.

## 조덕현의 ‘고귀하게, 광대하게’

인간의 눈은 전면을 바라본다. 생김새에서부터 안구의 안쪽을 들여다보거나 뒤통수 방향으로 보는 것은 불가능하다. 그래서 바로 눈앞에 있는 것보다 더 많이 보려면 도구가 필요하다. 사람이 자신의 눈을 볼 수 있는 유일한 방법은 거울을 보는 것이다. 나르키소스(Narcissus)가 반해 버린 대상이 바로 자신이었다는 사실을 알지 못하고 결국 물속에 뛰어들었듯이, 한 번도 거울을 본 적이 없는 사람이 거울에 비친 자신을 알아보기란 결코 쉬운 일이 아니다.

54

스스로를 볼 수 있다는 면에서 거울은 단순한 도구 이상의 의미를 지녀 왔다. 자기 인식이나 자기애, 관계 형성, 동일시나 동조 등 심리·사회적으로 다양한 맥락의 이야기가 거울에 담겨 있다. 우리가 살고 있는 이 시대엔 미디어가 거울의 역할을 하기도 한다. 소통의 매개인 미디어는 근사한 삶의 표준을 보여 주기도 하고 실제로 가 보지 않은 곳에 대한 환상을 심어 주기도 한다. 거울상은 현대인의 뇌가 실재하지 않는 것들을

포함한 세계에 대한 인식의 틀을 구축하는 방식에 필수적으로 개입한다.  
당연한 말이지만, 이때에 거울은 물건이 아니라 경험이다.

조덕현의 <미러스케이프(Mirrorscape)>는 거울과 유사한 시각적 효과를 만드는 반사면에 반영된 이미지('셀피(Selfie')')를 말하기도 하고, 거울상(像) 효과를 반사체의 개입 없이 만들어서 이미지의 반복, 확장, 변용(變容)을 꾀한 경우('유크로니아(Uchronia')')와 설치 장면에 거울을 이용한 사례('미러스케이프')를 포함하고 있다. 거울은 당연히 공간에 대한 이해를 달리하는 도구이지만, 이렇게 여러 경우의 수를 아우르는 작품들을 보고 나니 작가가 생각하는 거울상 효과의 지향점이 공간을 쌓아 올린 시간 축에 닿아 있음을 가늠하게 되었다.

'미러스케이프 1, 2'는 시각적으로 무한하게 반복, 확장되는 거울방 안에 풍경 사진을 배치해서 현실에는 존재할 수 없는 정원을 만들었다. 벽에 설치된 창은 그리 크지 않아서 동시에 여러 명이 작품을 감상하는 것이 불가능하고 감상자가 공간 안으로 들어갈 수도 없다. 한 사람만을 위한, 저 너머에 존재하는, 이상적인 풍경은 오래전 고귀한 존재들의 정자나 발코니에 선 것 같은 환상을 불러일으킨다.

이 작품의 감상에서 가장 흥미로운 경험은 반복과 확장이 만들어 낸

풍경 그 자체가 아니라 그 풍경을 바라보는 서로 다른 눈높이의 교차이다. 작가가 원화로 활용한 사진은 보통 사람의 눈높이에서 찍혔고 그에 따른 공간감을 유발한다. 그에 비해 거울을 이용해서 원화를 반복해 무한히 넓어진 풍경은 더 높은 곳이 아니라면 볼 수 없는 광대함을 만들어낸다. 이 두 시점(視點)의 부조화가 만들어 내는 낯선 감각이 우리를 다른 차원의 세계로 이끈다.

거울의 시각적 효과는 후면이 어두운 반사 표면에 생기는 이미지를 보게 되는 경험인데, 관찰 방향과 밝기 차이 등이 맞아떨어지면 ‘반영된 나’를 볼 수 있게 된다. 일반적으로 반사면을 기준으로 뒤편이 어둡고 반대편, 즉 관찰자의 후면이 더 밝을 때 매끈한 표면에서 관찰자 자신의 형상을 볼 수 있게 된다. 깊은 산속 옹달샘이나 낯선 도시의 쇼윈도우에서 마주하게 되는 나의 모습은 대개 이런 조건이 갖추어졌을 때 관찰된다.

작가는 여행 중에 찍은 자신의 모습이 담긴 사진들을 긴 복도에 설치함으로써 이 모든 작업의 출발과 끝이 자신의 개인적 관점으로 수렴되고 있음을 분명히 밝힌다. 방과 방을 잇는 복도에 ‘셀피’를 배치하고, 관람을 마치고 돌아 나오는 복도의 끝 마지막 벽에 아들의 유아기 시절 초상을 배치한 것은 역사적 기록이나 명작을 작업의 모티브로 차용하는

것과 같은 맥락에서 이해할 수 있다. 결국 작가가 이야기하는 역사는 작가의 눈으로 과거를 수렴해서 재해석하는 과정을 통해서만 의미를 발생 시킨다는 면에서 사적(史的) 모티브에 대한 사적(私的) 해석에 해당한다.

<미러스케이프>가 보여 주는 작가의 관점은 시선이 닿는 지점인 대상의 물성을 뛰어넘는 시간성을 구축한다. 이러한 특성은 작가가 사진과 회화 작품을 함께 제시함으로써 설명해졌다. 오래된 사진이나 회화 작품을 모사하여 그림으로 완성하는 과정에서 작가는 대상의 실체보다 관찰자인 자신의 눈으로 수렴되는 빛의 효과에 집중하게 되었을 것이다. ‘정해창 오마주’를 보면, 본래 정해창의 사진은 필연적으로 피사체인 인물과 그 사진이 찍힌 시간에 대한 충실한 기록이지만, 이 사진을 원화로 삼아 그린 ‘사진 같은 그림’은 등장인물의 연대기를 특정하는 것을 무의미하게 만들었다. 원화로서의 사진이 품고 있는 시간은 조덕현의 그림 속에 충실히 재현됨으로써 ‘조덕현의 시간’ 또는 ‘감상자의 시간’으로 연결되어 중층적 시간성을 구축한다.

시간성에 대한 탐구는 가정법의 역사를 보여 주는 ‘유크로니아’에서도 잘 드러난다. 작품의 제목은 어디에도 없는 장소인 유토피아(Utopia)를 공간이 아닌 시간에 적용한 것이다. 어느 시간에도 없는 이상시(理想

時)의 개념은 소설이나 영화, 게임 등에서 비교적 쉽게 접할 수 있다. ‘만약에 조선 왕조가 지금까지 이어졌다면’, ‘6.25 전쟁이 일어나지 않았더라면’과 같은 특정 시기에 대한 허구적 접근을 출발점으로 삼는데, 이러한 전제는 돌이킬 수 없는 것들을 돌아보게 한다. 전국 구석구석을 걸어 다니며 작가는 평범하고 볼품없는 장면들 속에서 쇠락하고 낙후된 모습을 되돌려서 빛나는 아름다움을 찾아냈다.

‘유크로니아 2111-2’는 언뜻 보기엔 현실인 듯하다. 숲으로 둘러싸인 반듯한 건물, 양쪽에 당당하게 높이 솟은 철탑, 너른 앞마당 중앙에 근사하게 관리된 정원수는 절반만 현실이다. 프레임 속 모든 피사체의 형태는 완벽하게 좌우대칭이고 색은 반전되었다. 굳이 말하자면 작품의 왼쪽 절반이 원본에 가깝다. 일부러 지우지 않고 남겨 둔 단서처럼 철탑에 부착된 ‘각계 교회’ 간판은 이 작품이 온전히 사실적인 사진으로부터 시작되었음을 증거한다. 감수성이 풍부하고 영민한 시골 소년을 당당한 예술가로 성장시킨 상상력은 사실 위에 구축된 허구를 통해 초라하게 뭉그러진 일상을 고귀하고 광대하게 바라보도록 제안한다.



조덕현, <유크로니아 2111-2> 42x80.5cm, Pigment print

출처: 작가 제공

조덕현의 작업은 눈으로 볼 수 있는 것으로 상징되는 ‘인간에게 주어진 시간과 공간의 제약’에 대해 예술가가 행한 도전적 실험의 결과물이다. 그의 거울 실험은 데카르트 이후의 이성주의 광학 원리에 입각해서 실체와 허상, 현실과 반영을 선명하게 구분한다. 작가는 둘 간의 관계를 혼란스럽게 만들거나 혼재시키지 않음으로써, ‘눈으로 보는 실제’와 ‘거울로 비추어 보는 해석’이 공존하는 세계를 설계하였다. 거울은 조덕현의 작품 속에서 공간을 확장적으로 재편성하였고 시간을 중축적으로 쌓아 올렸다. 이러한 시공간에 대한 경험의 재구성을 통해서 작가는

존재의 영속성이나 초월성처럼 현실에선 불가능한 상태를 추구하고 있는 것이리라.

## 장태원의 ‘나를 뛰어넘는다는 것’

봄날의 빛은 매력적이지만 차가운 바람을 숨기고 있다. 별이 잘 드는 창가에 앉아서 바람을 피해 파란 하늘을 배경으로 살랑거리며 흔들리는 연초록 이파리들을 바라볼 때, 봄볕은 가장 이상적이다. 내가 좋아하는 장면이긴 하지만 적고 보니 참 까다롭기도 하다. 계절에 날씨에 시간대에 장소까지, 이 모든 조건을 갖추어 즐거움을 찾기란 얼마나 힘든가 말이다. 우리가 아름답다고 느끼는 장면을 위해선 많은 조건이 필요하다. 이 조건들은 그간의 경험이나 기억, 학습이나 문화적 배경에 의해 차곡차곡 쌓인 개인의 취향이다.

제한된 조건 안에서만 충족되는 취향의 기준들은 나를 만족하게 하기보다 부족함을 찾아내는 일에 더 잘 쓰인다. 계절의 여왕이라는 봄은 너무 짧고, 투명한 햇빛은 금세 구름에 가려지고, 바람엔 먼지가 실려 오고, 꽃잎은 한나절 봄비에도 허무하게 져 버린다. 취향이 분명할수록, 나를 기쁘게 하는 조건들은 충족되기 어렵다. 무엇 덕분에 기쁘고 만족스

립기보단 무엇 탓에 아쉽거나 성가신 일이 어느새 훨씬 많아진다. 행복을 위해 갖추어져야 하는 조건들이 까다로워질수록 행복은 쉽게 방해받는다. 내가 이미 알고 있고, 내가 충분히 즐겨 왔고, 내게 익숙해진 모든 것을 벗어나 아름다움을 찾을 수만 있다면 세상은 지금보다 훨씬 살 만한 곳이 될 것이다. 나를 뛰어넘는다는 건 바로 이런 거다.

인간은 빛이 있어 세상을 볼 수 있다. 빛에 의지해 세상을 바라보고, 빛으로 바라본 세상에 비추어 나를 찾아간다. 우리는 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것들에 둘러싸여 세상을 살아가지만, 볼 수 있는 것만을 주로 바라보면서 그것이 세상의 전부라고 믿고 싶어 한다. 하지만 만약 우리의 관심이 ‘볼 수 있는 것’에만 머물러 왔다면 오늘날 인류는 지금과 사뭇 다른 세계에서 살아야 했을 것이다. 새로운 세상은 끊임없이 경험의 영역을 확장하면서 지식을 축적해 가며, 그것을 바탕으로 보지 못하던 것을 바라보게 되면서 만들어져 왔다.

사진술이 처음 발명되었을 당시만 해도, 기술의 최대 목표는 사람의 눈이 볼 수 있는 것을 재현하는 수준이었다. 19세기 당시 화가들은 어떻게 하면 좀 더 사실적인 그림을 그릴 수 있을 것인가에 관심을 쏟고 있었는데, 눈에 보이는 것을 최대한 화폭에 정확하게 옮기는 일은 아무리 솜

씨가 빼어난 화가라 해도 만만치 않은 과제였기 때문이다. 그러던 중 손으로 그리지 않아도 빛을 고정해서 그림을 완성할 수 있다는 매력적인 발상이 사진의 발명으로 이어졌고, 사진술은 이전에 어떤 재주 좋은 화가도 그려 내지 못했던 섬세하고 완벽한 그림을 누구나 그릴 수 있게 해 주었다. 하지만 기술은 거기에서 멈추지 않았다.

사진 발명 이후 불과 한 세기 만에 인류는 눈보다 빛에 더 빠르게 반응하고 더 세밀하게 볼 수 있는 기술을 개발해 내었고, 그 결과 한 번도 본 적이 없는 세계를 그려 내기 시작했다. 이때부터 사진은 완성도 높은 ‘그림’이 아니라 ‘사진’ 그 자체일 수 있었다. 본 적이 없는 것을 보여 주고, 볼 수 없어서 상상할 수 없었던 것을 상상하게 만들면서 사진은 그 태생적 한계를 뛰어넘어 독립적인 예술의 영역을 개척할 수 있었던 것이다.

눈으로 보지 못하는 것을 볼 수 있게 하는 사진의 힘은 장태원의 작품에서 잘 드러난다. 그는 칠판 같은 어둠 속에서 사진을 찍는다. 깊은 밤에 달이나 별빛에 의지해서 8"×10" 크기의 대형 필름을 사용하는 카메라로 작업을 하기 때문에, 한 장의 사진을 찍는 데 두 시간에서 여덟 시간까지도 걸린다고 한다. 그는 사진이 찍히는 동안 눈을 뜨고 있어도

그 장면을 제대로 볼 수가 없다. 때론 자신의 손바닥도 보이지 않을 정도로 어두운 곳에서 작가는 도대체 무슨 생각을 하고 있었을까? 어둠 속에서 다가오는 두려움과 맞서며 그는 필름이 천천히 빛을 흡수하기를 기다렸을 것이다. 본 적이 없는 것을 사진에 담아내기 위해 인내의 시간을 보낸 것이다.

그의 <스테인드 그라운드(Stained Ground)> 연작은 산업혁명 이후에 인류의 생활 기반을 형성해온 주요 산업에 대한 조사를 통해서 산업 구조의 변화가 초래한 산업 풍경의 변모를 추적한 작업이다. 철강·석유·교통·석탄 등으로 한때 인류의 번영과 풍요를 주도하면서 번영을 구가 하던 시설들에 불이 꺼지고, 사람들의 출입이 통제되고, 버려지거나 완전히 다른 용도로 쓰이게 된 곳들을 찾아다니며, 작가는 번영과 쇠락이 커다란 변화의 흐름 속에서 순환되고 있음에 주목하게 되었다. 인간의 눈으로는 온전히 볼 수 없는 어둠의 깊숙한 곳으로부터 그들의 가장 빛나는 시간을 되살려 내기라도 하듯, 그는 아무런 조작도 없이 기다림만으로 환상적이면서도 강렬한 장면들을 만들어 냈다. 그렇게 그의 사진은 말 그대로 시간의 축적인 동시에 긴 시간에 대한 관찰의 도구가 되었다.



장태원, <Stained Ground 223 USA> 286x360cm, Inkjet print

출처: 작가 제공

눈으로 볼 수 없는 것을 찍는 사진가, 장태원의 작품들을 보고 있자면 그의 용기에 숙연한 마음이 들곤 한다. 그는 어둠 속에서 많은 것을 포기해야 했을 것이다. 충분히 밝은 빛에 의지해서 사각 프레임에 담을 장면을 면밀히 관찰하고, 화면 안에서 중요하게 처리할 주 피사체를 선택하고, 여러 번 셔터를 누르며 기회를 늘리고, 필름에 닿는 빛의 양을 세밀하게 통제하면서 갖출 수 있는 ‘좋은 사진’의 조건들을 그는 과감하게 버렸다. 자신의 눈에 의지하지 않고 빛을 느끼는 것, 이것이야말로 작가로서 그가 지닌 가장 중요한 차별적 경쟁력이 되었다. 뛰어난 사진가가 되기 위해 몸과 마음에 새겨 온 가장 기본적인 노하우들을 포기함으로써, 그는 스스로를 뛰어넘을 수 있었던 것이다. 그 덕분에 지금의 나에게 기대해 본다. 어제의 나에게 뒷덜미를 내주기 않기를, 고집스럽게 눈앞에 보이는 것에만 집착하지 않기를, 아직 내가 겪어 보지 못한 것들에 매료될 수 있기를. \*



### **윤민용**

한국학중앙연구원에서 미술사학으로 박사학위를 취득했으며, 현재 한국예술종합학교 강사이다. 주요 연구 분야는 동아시아 시각 문화 교류사, 조선 시대 궁중 회화와 기록화이다. 논문으로 「조선 후기 궁중 소용 건축화와 차비대령화원 활동 연구」(2021), 「조선 후기 제주실경도 비교 연구」(2021), 「조선 후기 한궁도 연구」(2018), 「18세기 <팀리순력도>의 제작 경위와 화풍」(2011) 등이 있고, 『역사가 숨 쉬는 우리 성곽』(2015), 『여행길에 만난 국립박물관』(2012) 등을 썼다.

### **신수진**

시각심리학과 시각예술 이론을 접목해 과학과 예술이 융합되는 독특한 영역을 개척하였다. 복제 가능한 이미지를 심리학적 연구 방법으로 분석하는 기초 연구를 개발하고 수행하면서 응용 분야에서는 전시 및 공연 기획, 비주얼 커뮤니케이션 컨설팅, 작가 육성 및 지원 과제 등을 기획하고 감독해 왔다. 문화역 서울 284 예술감독, 국방부 정책 자문위원, 한국사진학회 부회장, 국립현대미술관 작품 가치 평가위원, 예술의전당 전시 자문위원, 한진그룹 일우재단 크리에이티브 디렉터, 임프리마 코리아 이미지 저작권 고문, 램프랩LAMPLAB 디렉터, 동강국제사진제 예술감독, 연세대학교 연구 교수, 한국외국어대학교 초빙 교수 등으로 일해 왔다. 저서로는 『Contemporary Korean Photography』(2017), 『마음으로 사진 읽기』(2013), 『사진, 빛의 세기를 열다』(2009), 『사진, 읽기 혹은 보기』(2006) 등 다수가 있다.



## Diversitas List

- |     |  |     |  |
|-----|--|-----|--|
| 1호  | 진화는 진보가 아니라 다양성의 증가입니다 _ 이정모<br>고장관념은 정화할수록 문제다 _ 혀태균                                | 11호 | 한국 스포츠, 국가주의와 가족주의를 넘어서 _ 정윤수<br>성소수자의 권리 TV가 재현하는 성소수자 _ 박지훈  |
| 2호  | 크리에이티브 솔루션, 젠더 평등에 대한 해결책을 제시하다 _ 김홍탁<br>인공지능의 윤리학: 차별적 위계가 아닌 다양성의 알고리즘을 꿈꾸며 _ 신혜린  | 12호 | 있는 그대로 살아도 괜찮은 세상을 꿈꾸며 _ 민지영<br>왜 텐트대로에는 다양성이 없을까? _ 양희연   |
| 3호  | 다양성, 차이 그리고 차별 _ 박경태<br>효율적 삶의 피안(彼岸) _ 배종훈  | 13호 | 영화의 다양성, 영화의 다양한 시선들 _ 이대현<br>어디어장의 장자班子 제물론齊物論 읽기 _ 김지형   |
| 4호  | 다양하지 않음에 질문을 던지다 _ 윤석원<br>인구 변동과 다양성 _ 최슬기   | 14호 | 딸들의 노래: 삶과 시간을 꿰는 흑인 여성들의 음악, 신화, 시 _ 류아정<br>미국법학으로의 산책 개인의 공간과 국가의 역할 _ 정인영                               |
| 5호  | 과학기술은 왜 더 많은 여성을 필요로 하는가 _ 임소연<br>다양성이 존중되는 학습 장면 만들기 _ 이보라                          | 15호 | 고대의대 초기역사에 담긴 박애정신과 다양성 _ 이한정<br>죽음 후 삶이 시작된다 _ 이수현  |
| 6호  | 혁신의 산실, 실리콘밸리의 기업 사례들로 살펴보는 다양성의 6학 원칙 _ 박은연<br>기형, 추한, 버림받음-프랑켄슈타인의 고물 _ 노애경        | 16호 | 생활툰: 재구성된 일상의 다양성 _ 조경숙<br>실내악, 디채로운 울림이 공존하는 음악공동체 _ 조은아  |
| 7호  | 종교적 다양성에 관하여: 종교적 원판은 불변법칙인가, 가변법칙인가? _ 서명원<br>한국 교육에서 '다양화'의 이중적 함의 _ 전대원           | 17호 | 다양성을 통해 이뤄 낸 고려의 최전성기 _ 길승수<br>텔레비전과 다양성: TV가 전달하는 다양한 가치들 _ 김설아   |
| 8호  | 타이포그래피와 다양성 _ 유지원<br>한국어에 숨은 가장 일상적인 차별 _ 신지영  | 18호 | 장애의 사회·문화적 구성: 다문화 교육과 장애 _ 조주희<br>인간의 보편성과 다양성: 가치 획일성에 관한 진학심리학적 관점 _ 장대익                                |
| 9호  | 다양성의 물리학 _ 김범준<br>포스트 코로나 시대의 돌봄국가 _ 김희강   | 19호 | 성평등, 교실에 끌다: 다양성과 예민함을 배우는 교실 꿈꾸기 _ 김수진<br>모두를 위한 포괄적 성교육 시작하기: 한 발짝, 더 나아가는 성교육 _ 황고운                     |
| 10호 | 다양성의 가치로 풀어낸 가능성 연구생태계에서 다양성이 가지는 의미 _ 노정혜<br>극장은 다양성의 산물 세계 극장사에서 발견한 다양성의 가치 _ 박동우 | 20호 | 사회혁신이란 나무는 다양성을 먹고 자란다:<br>내 안의 다양성, 내 밖의 다양성 _ 이혜영<br>엘리트 중심 의사결정의 한계와 다양성의 필요성:<br>교육 복지 생태계를 중심으로 _ 이의현 |

21호

세계의 끝 원더랜드, 책들의 이상향을 찾아서 \_ 백창학  
책을 읽지 않는 시대, 책의 귀환이라는 기현상 \_ 안병일

22호

Behind the scenes:  
2021 고려대학교 다양성 조사와 보고 \_ 김채연  
다양성(Diversity)으로의 변화,  
조직의 다양성 수준을 측정하라\_ 양윤재



KU Diversity

다양성위원회 홈페이지에서 Diversitas PDF 버전을 읽으실 수 있습니다.

<http://diversity.korea.ac.kr/diversity/research/booklet.do>



# Diversitas

권호 23호

발행일 2022년 4월 15일

발행처 고려대학교 다양성위원회

[diversity.korea.ac.kr](http://diversity.korea.ac.kr)

디자인·편집 사이시옷 [www.saisiot.co.kr](http://www.saisiot.co.kr)

※ 이 저술은 교육부 재원으로 한국연구재단의 대학혁신지원사업 예산을 지원 받아 발간되었음







