

픽취레스크와 풍경식 정원

김진희* · 조정송**

*서울대학교 조경학과 박사과정 · **서울대학교 조경학과

An Essay on the Picturesque and the Landscape Garden

Kim, Jin-Hee* · Cho, Jung-Song**

Dep't of Landscape Architecture, Seoul Nat'l Univ.

ABSTRACT

The etymological meaning of 'the Picturesque' is "after the manner of painters." It had begun to be used from the end of Classical era and become popular in Romantic era. The concept of the Picturesque in the Classical era is an allusion to the Classical paintings, history paintings or ideal landscapes. As the idea of these paintings was the Beautiful Nature, the most crucial of the Classical Picturesque were that a painting should represent some significant human action; that all the parts of this painting should contribute to the whole; that verbal commentaries were needed. The influence of the Picturesque on the garden design can be summarized as the invention of 'the Landscape Garden.' In the Landscap Garden, human action was central and formal and painterly techniques were used to highlight human action. The subjectivization of concept of the beauty resulted in the cult of the Picturesque. In the controversy by Price and Knight, the Picturesque and its influence on the garden design was contended variously. Price criticized the monotonous gardens of Brown's and named "roughness, sudden variation and irregularity" as the three hallmarks of the Picturesque. Knight contended "that the Picturesque consisted only in a manner of viewing things with an eye and mind educated in the principles of painting" and "that gardens should reproduce as fully as possible the qualities that made the pictures of Rosa or Hobbema delightful."

1. 서론

우리는 어떤 대상에 대해 - 특히 미적 대상에 대해 - 미적 평가와 가치 판단을 할 때면 대개 '아름다운 - 추한'이라는 척도를 사용한다. '아름다운(beautiful)'이라는 말은 각기 다른 영역에 속한 많은 의미를 갖기도 하지만, 대부분 미적(aesthetic) - 미적으로 가치있는 - 이라는 의미로 쓰인다. 이처럼 '아름다운'이 미적이라는 의미로 사용되는 경우는 두 가지로 구분할 수 있다. 첫째, '아름다운'이 미적인 것(the aesthetic)과 같은 의미를 갖는 경우이다. 따라서 이 때는 비극적, 희극적, 숭고한 등과 같은 표현의 모든 형식을 포괄하는 초개념이다. 이러한 의미에서 본다면 '아름다운'이라는 용어가 모호한데 비해 '미적'이라는 용어는 일반성을 갖게 된다. 둘째, '아름다운'이라는 용어가 제한된 의미를 지니는 경우이다. 이때는 '미적'의 한 양태로 '아름다운 자체(the beautiful proper)'라는 의미이다. 그 의미는 대개 조화와 질서라는 감각 내의 미, 곧 비례가 훌륭한 대상이라는 의미이다.¹⁾

마찬가지로 우리는 어떤 경관에 대해 '한 폭의 그림같다' 혹은 '그림같은 경관'이라는 감탄조의 말을 곧잘 하는데, 여기서 '그림같은'이라는 말은 경관의 미를 그림에 빗대어 나타낸 것이다. 이 말은 실제의 경관을 보고 특정한 경관 사진이나 풍경화가 연상되는 경우에 사용하기도 하고, 때로는 예술작품에 대한 '아름다운/미적'이라는 말처럼 경관의 미를 대표하는 말로 사용하기도 한다. 즉 회화에 대한 인유(allusion)를 나타내는 경우와 특정한 미적 성질, 즉 경관에 고유한 미를 지시하는 경우인데, 특히 후자의 의미일 경우에는 미적 범주인 '픽취레스크(the Picturesque)'로 통용된다.

픽취레스크는 문자 그대로의 뜻이라면 '그림' 혹은 '회화' 개념의 폭만큼에 해당하는 의미를 지니지만, 대개는 경관이나 풍경화의 미

적 성질을 지시한다. 서구에서 경관의 감상은 고전주의에서 낭만주의로 전환하는 시기에, 즉 예술에서 이성보다는 상상을 강조하기 시작하면서 본격화되었다. 낭만주의는 감각, 그 중에서도 특히 시각을 일깨우는 것이었으므로, 고전주의 예술과 낭만주의 예술 사이의 기간동안 회화는 모든 예술의 시각적 지침이 되었으며 여러 예술 장르가 자연을 회화처럼 감상함을 통해 밀접해졌다. 회화, 정원 디자인, 건축, 여행 등이 하나의 '경관 예술(art of landscape)'로 융합되었는데, 픽취레스크 비평가인 Hussey²⁾는 이러한 기간을 "픽취레스크 국면"으로, 이들 예술의 결합을 "픽취레스크"라고 하였다. 인간과 자연의 미적 관계를 나타내는 하나의 기간인 픽취레스크 국면은 고전주의의 이성에 대한 강조에서 낭만주의의 감성에 대한 강조로 옮겨가는 과도기로, 이 기간동안 시각은 회화를 통해서 일깨워졌던 것이다. 픽취레스크는 여러 예술에 영향을 미쳤는데, 특히 정원 디자인(gardening)은 그림에서 나타나는 특질을 현실에 실제로 구현할 수 있는 예술이었으므로 당시에 크게 유행하였다. 소위 풍경식 정원(Landscape Garden)으로, 이는 18세기에 영국에서 시작하여 발달한 정원 양식이었으며 픽취레스크를 미이념으로 하였다.

본 연구는 오늘날 대표적인 조경 양식 중의 하나인 풍경식 정원의 미, 픽취레스크의 역사적인 개념에 주목하고자 한다. 즉 픽취레스크의 개념과 정원에 대한 영향을 밝히는 것이 본 연구의 기본 목적이다. 본 연구는 문헌 고찰에 의하였으며, 연구 범위는 시간적 범위와 공간적 범위로 분류할 수 있다. 첫째, 시간적 범위는 고전주의의 말기와 낭만주의의 초기에 해당하는 18세기의 전후로 하였다. 정원사에서도 18세기 초에 풍경식 정원의 다양한 실험이 행해졌으며 18세기 말에 이르면 풍경식 정원이 하나의 양식으로 정착하게 된다. 둘째, 공간적 범위는 풍경식 정원의 발상지이자 미

1. Y. Sepänmaa(1985) *The Beauty of Environment*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, p. 2.

2. C. Hussey(1927) *The Picturesque*. London: Chiswick Press, p. 4.

학 이론인 픽취레스크 논쟁이 만개한 영국으로 하였으며 몇몇 대표적인 정원가들의 정원을 사례로 취하였다.

2. 픽취레스크의 고전적 의미

픽취레스크는 고대 언어에서는 발견되지 않으며 프랑스인 Redi³⁾가 이탈리아어 “pittresco”를 받아들여 “pittresque”로 번역하여 처음 사용하였다고 한다.⁴⁾ 이 말의 어원을 짚어보면, “이탈리아어 pittresco = pittor(e) + esco, 프랑스어 pittoresque = pittor(e) + esque”인데, 여기서 “pittor(e)”는 라틴어 “pictōr”에서 유래한 말로, 영어의 ‘painter’, 즉 ‘화가’를 의미하며 “esco/esque”는 ‘…식의, …모양의, …같은’의 뜻을 나타내는 형용사를 만드는 접미어이다.⁵⁾ 즉 ‘picturesque’는 어원에 의하면 “화가의 작풍을 따라서(after the manner of painters)”⁶⁾를 의미한다. 영국에서는 1705년 Steele⁷⁾ 이 처음으로 픽취레스크를 문학 양식에 적용하였다. 비슷한 시기에 Pope⁸⁾ 는 Homer

의 『Iliad』에 대한 번역문 주해에서 이 말을 사용하였다.

Patroclus는 그리스인의 불행에 슬퍼하며 Achilles의 배 앞에 무릎을 꿇고 눈물을 흘렸다. Achilles는 친구가 비탄에 잠긴 이유를 물었다. Patroclus는 불타는 배를 가리키며, 만약 그가 바위나 바다보다 강해서 이렇게 비참한 광경에도 끄덕하지 않는 냉혈한이었다면 눈앞에서 친구들이 죽어가는 것을 담담하게 바라볼 수 있었을 것이라고 말하였다. 더할나위 없이 자연스럽게 감동적인 Patroclus의 연설처럼 여기에 묘사된 그의 태도도 너무나 생생하고 픽취레스크하다.⁹⁾

Pope는 Patroclus가 Achilles에게 연설하는 극적인 순간을 묘사하면서 픽취레스크란 말을 도입하고 있는데, 그는 이 말을 “생생한(graphic)” 혹은 “박진한(vivid)”을 의미하는 프랑스어로 여겼다. 즉 그에게 픽취레스크는 문자 그대로 “그림같은(pictorial)”을 의미하였다. 이처럼 픽취레스크는 문학, 특히 시에서 회화를 인유하는 말로 사용되기 시작하였다.

18세기 초반에 화가와 시인은 서로 상보적이라 여겼다. 화가는 시인의 작풍을 좇아 그렸으며, 시인은 화가의 작풍을 따라 읊조렸다.¹⁰⁾ 고전주의 회화론을 대표하는 Du Fresnoy의

3. La Crusca 최초의 학회원 중의 한 사람으로 16세기 말까지 활약하였다(R. P. Knight(1805) *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London: Luke Hansard, p. 147 참조).

4. Ibid., p. 147.

5. J. A. H. Murray, H. Bradley, W. A. Craigie & C. T. Onions eds.(1989) *The Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, XI: 783.

6. R. P. Knight, op. cit., p. 148.

7. R. Steele(1672-1729)은 『Tatler』지의 창간자이다(A. Hauser(1953) *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 염무웅과 심성완 역(1994) 『문학과 예술의 사회사(근대편 하)』, 서울: 창작과 비평사, p. 58의 역주 참조).

8. A. Pope(1688-1744)는 18세기 전반의 영국 문예에 있어서 고전주의적 경향의 대표자이다(E. H. Gombrich(1950) *The Story of Art*, 최민 역(1988) 『서양미술사(하)』, 서울: 열화당, p. 456의 역주 참조).

9. M. Mack(1967) *The Twickenham Edition of Poetry of Pope*, New Haven, p. VIII, 233-234(J. D., Hunt(1992) *Gardens and the Picturesque*, Cambridge: MIT Press, p. 107에서 재인용).

10. 시와 회화간의 인유는 예술 체제의 성립 과정에서 본격화된다. 근대적 예술 체제의 성립은 18세기에 와서야 이루어지는데, 고대 회화인들에 의해 ‘조악한 아트(Vulgar Arts)’ 혹은 ‘기술(Mechanical Arts)’로 간주되어 왔던 회화, 조각, 건축을 ‘리버럴 아트(Liberal Arts)’에 속하고 있던 시, 음악과 동류의 활동임을 증명하는 가운데 성립되게 된다. 미술인들은 이러한 양자의 유대 혹은 종속을 정당화하기 위한 수단으로 고대로부터 그러한 주장에 관계된 전거를 빌려오곤 했는데, 그 중 Horace의 『시론』은 이 자매설을 위해 특히도 강력한 전거를 제공하고 있는 것으로 찬미되었다. 이는 시란 세밀한 주의를 요구하는 세세한 양식뿐만 아니라 거리를 두고 관망할 경우 우리의 마음을 즐겁게 해주는 인상적인 양식을 보여주는 회화에 비교되어 마땅함을 선언함으로써 시인의 판단에 보다 폭넓은 융통성을 호소하고 있는 자리에서 “시는 그림과 같이(ut pictura poesis - as a picture, so a poem)”란 말을 포함하고 있는 대목에서였다. Horace의 ‘시는 그림과 같이’라는 말은 시의 이론으로서 ‘시론(Ars Poetica)’이 있듯이 회화의 이론으로서 ‘화론(Ars Pictoria 혹은 Ars Graphica)’을 구축할 수 있고 구축해야한다는 정당한 명분을 제공해주는 것으로서 구가되고 이용되었다(오병남(1978) “근대 미학 성립의 배경에 관한 연구.” 『미학』, 5: 56-60, 83-88 참조).

『화론(De Arte Graphica)』(1665)에서는 시와 회화간의 상호 인유를 체계화하였다.

참된 시는 화가의 재능을 발휘하며 참된 회화는 시인의 노래에 필적한다

Ut pictura poesis erit: simulisque poesi sit pictura¹¹⁾

그러나, Du Fresnoy에게 회화는 역사화와 초상화로 국한된 것이었으며 명백히 풍경화는 아니었다. 즉 이 당시에 인유한 회화의 장르는 풍경화에 한정되지 않았으므로 픽취레스크가 지시하는 바도 경관을 포함하여 더 포괄적이었다. Du Fresnoy의 『화론』을 영역한 Dryden은 역서 서문인 “시와 회화간의 평행(Parallel of Poetry and Painting)”(1695)에서 시와 회화간의 인유를 상술하였다. 그는 시와 회화간의 결속이 이념의 모방, 즉 주요 인간 행동을 모방하는데서 비롯되었다고 보았는데, 여기서의 이념이란 바로 미(the Beautiful), 즉 이상미, 이상화된 자연으로서의 미였다. Dryden의 평행설은 수사학에서 “창안(inventio)”, “배치(dispositio)”, “웅변(elocutio)”으로 세분화되어 문예 이론으로 흡수되었는데, 이 중 “창안”의 한 국면인 “적합성(decorum)”에 대한 Dryden의 설명은 평행설의 이념을 드러낸다.

화가의 구성은 고대 작가들의 글, 관습, 시대에 일치하여야 한다. 이는 시에서도 마찬가지이다. Homer와 Virgil은 서사시에 대한 길잡이이며, Sophocles와 Euripides는 비극에 대한 안내자이다. 모든 부분에서 우리는 재현하고자 하는 대상

과 사람들의 관습과 시대를 모방하여야 한다.¹²⁾

그러므로 Dryden은 주제¹³⁾에 부합되지 않는 것은 시나 회화에 포함되어서는 안 되며 “화가는 경박한 장식을, 시인은 장황하고 불필요한 묘사를 거부해야 한다”고 하였다. 이처럼 평행설에서 비롯된 픽취레스크는 미를 이념으로 하여 주요 인간 행동과 그에 적합한 배경이라는 ‘적합성’을 지칭하는 말로 통용되었다.

특히 경관과 관련하여, 역사화나 초상화 등 고전주의 회화에서 경관¹⁴⁾은 주로 배경으로 처리되었으므로 경관의 픽취레스크함은 곧 배경의 픽취레스크함을 의미하였다. 이는 Pope의 『Iliad』에 대한 주해의 다른 부분에서 명백히 드러난다.

생생함이야말로 회화의 주된 아름다움이며 회화를 다른 것과 구별짓는다는 사실을 언급하지 않고서는 본 주해의 결론을 지을 수가 없다. 독자들은 세상에서 가장 자연스러운 야경을 본다...하늘의 색깔을 보고, 정확한 시간을 알며, 영웅들이 싸울 준비를 하는 동안 초조해한다. 우리의 상상력은 모르는 사이에 영웅들의 내면 속으로까지 파고 들어가 그들이 품고 있는 의심까지도 알 수 있으며 심지어 Minerva에게 보낸 비밀스런 소망까지도 관지할 수 있다. 우리는 숲의 모든 상황과 형태, Rhesus와 Thracians의 배치, 전차와 말의 자세 등을 완전히 파악하게 되었다. Dolon이 살해당한 늑, 그의 전리품이 걸려 있는 위성류, 수초, 장소를 표시하는 갈대 더미 등은 가장 픽취레스크한 배경이다. 이 작품에서의 인물들은 가장 적절한 행동을 취하고 있다. 이 작품의 주요 아름다움은 연필에 의해 그려진 어떠한 그림보다도 훨씬 더 섬세한 전망에 있다는 것이 나의 견해이다.¹⁵⁾

11. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 18-19.

12. J. D. Hunt(1992) op. cit., p. 108.

13. 고전주의는 ‘도덕적 원리’, ‘이상의 재현’, ‘법칙성’을 기본 원리로 하였다. 이에 입각하여 고전주의 회화의 주제는 고대 미술과 아름다운 자연의 모방에 있었으며 아카데미의 엄격한 법칙에 의해 강화되었다. Du Fresnoy는 『화론』에서 “미술은 자연 속의 아름다운 것을 모방함으로써 즐거움을 주는 것이며 고대 미술은 자연의 아름다움을 모방한 영원한 모델”이라고 하였다. 즉 ‘위대한 양식(la Gran Maniera, the Great Style)’으로 불리운 고전주의 회화의 가장 고상한 주제는 역사와 고전적 신화였다(F. P. Chambers(1932) *The History of Taste: an Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, New York: Columbia Univ. Press, p. 94, 오병남과 이상미 역(1995) 『미술: 그 취미의 역사』, 서울: 예전사, pp. 107-108 참조).

14. Du Fresnoy는 『화론』에서 회화의 형식에 대해, “그림의 공간은 골고루 메워져야 하며, 주인공을 중앙에 배치하고 가장 강한 빛으로 구분해주어야 한다. 그림의 측면과 가장자리는 그리 중요치 않은 것으로 채워져야 한다. 그러므로 전경은 밝은 색으로 처리하고, 배경에 비해 정교하게 마무리해 주어야 한다. 인물은 모두 균형과 중심이 잡혀 있어야 한다”고 하였다. 이처럼 고전주의 회화는 ‘주제’를 부각시키기 위한 형식으로 되어 있으며, 고전주의 회화에서의 경관은 역사적인 주제 혹은 사건의 배경으로 처리되어 있음을 알 수 있다(Ibid., pp. 95-96, 역서 pp. 108-109 참조).

15. M. Mack, op. cit., p. VIII, 32, 책 X권에 대한 주해, 677째줄(J. D. Hunt(1992) op. cit., pp. 108-109에서 재인용).

Pope의 글에서처럼 ‘픽취레스크한 배경’은 주제에 대한 경관의 적합성, 즉 중심적인 인간 행동을 더욱 돋보이게 하는 것을 의미하였다. 또한 『Odyssey에 대한 추신(Postscripts to the Odyssey)』에서 Pope는 “가상적이고 픽취레스크한 부분”을 자연스럽게 묘사할 수 있는 말의 특징을 “단순함과 순수함”이라고 하였다.¹⁶⁾ 묘사된 배경은 중심적인 인간 행동을 산만하게 해서는 안되며 적절하게 뒷받침할 수 있어야 한다는 것이다.

3. 풍경화의 대두와 픽취레스크의 의미 변화

경관의 향유를 금기시해온 종교적 믿음이 약화되면서 르네상스 시대에는 자연계에 대한 관념이 형성되었으며 인간의 행동과 신념은 자연을 배경으로 합리적인 원근법에 의해 관찰되었다. 그리하여 역사화나 초상화의 배경에 속하던 경관이 점차 전면에 등장하면서 풍경화가 출현하게 된다. 초기의 풍경화는 역사화처럼 역사나 고전을 주제로 하였다. 이른바 Lorrain, Rosa, Poussin¹⁷⁾에 의한 시적 풍경화(poetic landscape)로, 이들의 그림에서는 경관이 주요 제재였지만 그림의 주제는 Homer나 Virgil의 고전시에 있었다. 그러나 이들 그림과 역사화간의 주요한 차이점은, 역사화에서 경관은 배경으로 처리되었으며 폐허가 된 신전, 기이한 언덕, 총림, 구멍이 뚫린 바위 등과 같이 역사적인 주제를 연상시키는 가상적인 형태를 띠었으나, 풍경화가들은 실제 자연에 대한 면밀한 관찰과 모방을 통해 이상화된 자연의 모습을 그렸다. 이러한 풍경화의 출현은 이전까지는 주로 시인의 영역에 속했던 경관을 화가의 영역으로 확장시키는 계기를 마련한다. 더불어

픽취레스크의 의미도 풍경화에 대한 인유로, 즉 경관과 관련된 말로 변화하게 된다.

자연의 아름다움에 대해 처음으로 사람들의 눈을 일깨워 준 화가는 바로 Lorrain이었다. Lorrain은 실제 자연 형상의 세부를 자세히 연구하였으며 이를 통해 자연이 도달하고자 하는 것처럼 여겨지는 관념적인 형상을 도출하였다. 그의 풍경화는 ‘픽취레스크’ 풍경화로 불려졌으며 사람들은 그의 구성과 닮은 실제 경관을 향유하기 시작하였다.¹⁸⁾ Lorrain과 같은 시적 풍경화는 실제 자연의 관찰을 바탕으로 하였지만, 있는 그대로의 자연의 모습을 재현하였다기 보다는 이상화된 모습을 관념적으로 조합한 것이었다. Lorrain의 그림은 온화하고 목가적인 모습을 선별하여 조합해 놓은 것이었으며 Salvator의 그림은 자연의 광막함과 흥폭함을 강조한 것이었다. 따라서 이들의 풍경화는 이상적 풍경화라고도 한다. 그러므로 이상적 풍경화의 국면에서 픽취레스크가 지칭하는 장르는 풍경화로, 즉 그 제재는 경관으로 변화하였으나 그 의미, 즉 이념상은 여전히 미였다.



〈그림 1〉 C. Lorrain, Aeneas가 있는 Delos 연안 조망 (자료: Jellicoe, 1991: 240)

16. Ibid., pp. 108-109.

17. N. Poussin(1594-1665)은 프랑스 아카데미 회화의 창시자였으며, 그의 네 가지 측면으로 이루어진 미학 - 고대, 미술, 자연, 드로잉, 이성 - 은 1세기 동안 화가들이 준수해야 할 법칙이 되었다(F. P. Chambers, op. cit., pp. 89-90, 역시 pp. 102-104 참조).

18. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 9-10.

이상적 풍경화가 유행하는 한편, 네델란드에 서는 실제 자연의 모습을 있는 그대로 담아 내 어 자세히 관찰한 잎과 빛의 효과를 강조하는 자연적 풍경화학파가 성장하였다. 이상적 풍경 화에서 자연적 풍경화로의 취미 변화에는 몇가 지 배경 요인을 들 수 있다. 첫째, 예술가의 후 원층이 귀족과 학식이 높은 신사계급에서 학식이 낮은 신사계급과 부르주아지로 이동하였는 데, 새로운 후원자층은 Poussin이나 Lorrain 의 고전적인 양식이나 주제보다는 네델란드 예 술을 애호하였다. 둘째, 여행으로 인해 사람들 은 유럽의 거대한 산악지역을 점차 인식하게 되 었는데, 이를 고전주의의 언어로 표현하는 것은 무리였으며 Burke와 같은 이는 실제로 그러한 경관의 숭고함을 “표현 불가능한 것(the inexpressible)”이라고 정의하였다. 셋째, 이제 풍 경화는 더이상 이상이나 학식에 의해 읽혀질 수 있는 대상이 아니었으며 개인의 감성을 자극하 는 것으로 변화하였는데, Locke의 인식론과 18 세기 영국의 계승자들에 의한 발달은 개인의 마 음에 거대한 힘을 부여하였기 때문이다.¹⁹⁾

이상적 풍경화에서 자연은 이상화된 자연 (Nature) - 아름다운 자연 - 을 의미하였으나 자연적 풍경화에서는 실제의 자연(nature)을 의 미하였으며, 픽취레스크의 제재와 이념상 모두가 경관에 관한 것으로, 즉 실제의 자연에 관한 것 으로 변화하게 된다. 이제 픽취레스크는 경관에 고유한 말로 정착되었으며, 그 의미는 자연적 풍경화의 이념상을 반영하게 된다. 그렇다면 자 연적 풍경화를 반영하는 픽취레스크의 의미는 어떻게 정의할 수 있을까? 이에 관해 자연적 풍 경화가들, 특히 Ruysdael과 Van Goyen, Hobbema와 Ostade, Cuyp과 Rembrandt는

풍경화에 적합한 대상을 분류하기도 하였는데,²⁰⁾ 이처럼 픽취레스크에 고유한 대상과 그 의미를 밝히려는 시도가 행해지게 된다.

4. 픽취레스크 범주 형성의 미학적 맥락

18세기 말에 이르러 픽취레스크는 고유한 의미를 지닌 미적 범주²¹⁾로 성립되는데, 그 근처에는 풍경화의 대두 뿐만 아니라 미학에서 미 개념의 주관화라는 이론적 변화가 놓여 있었다. 고대 이래 지속되어온 미의 개념은 비례나 조화 등 사물 자체가 지니고 있는 성 질에 대해 ‘아름답다’는 말을 부여하였으나, 18세기에 이 개념은 퇴조하여 비록 사물이 지 니고 있지는 않지만 그것이 우리에게 환기시 켜 주고 있는 즐거움과 같은 성질에 ‘아름답 다’라는 말을 돌려 놓기 시작하면서 주관적 의미로 전환된다. 따라서 18세기 중엽에 이르 기까지의 거의 모든 사람들은 우리 마음 속에 서 미의 감정을 일으키는 대상의 성질을 발견 하고자 하였으며, 더불어 기존의 형식적인 조 화나 비례와는 거리가 먼, 오히려 통제하고 추량하기 힘든 거대한 위용이나 위력으로부터 도 역시 어떤 즐거움을 향수할 수 있지 않을까 하는 가능성이 제기되었다. 결과적으로 미 이외에 숭고나 픽취레스크와 같은 개념이 등 장하게 된 것이다. 이들 숭고와 픽취레스크의 등장은 미적 범주의 확대를 뜻하는 것이며, 또한 전통적으로 유일했던 미라는 가치의 상 대화를 의미하는 것이기도 하다.²²⁾

전통적인 미 이외에 새로이 등장한 범주는 숭

19. J. D. Hunt(1992) op. cit., pp. 122-123.

20. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 10-12.

21. 미학에서 사용하는 미적 범주라는 용어는 다양한 자연이나 예술작품 등에 대한 의식 주관의 상관 관계를 고찰함으로써 감성적(미적)인 것이 나타나는 방식의 차이를 보편적인 기본 패턴으로 정리한 체계를 가리킨다. 미학에서는 한편으로 ‘감성적(미적)인 것’을 미학의 전체 영역을 포괄하는 상위 개념으로 간주하고, 다른 한편 그 아래 포섭되는 하위 개념으로서 미적 범주를 배치한다(민주식(1994) “한국적 ‘미’의 범주에 관한 고찰”, 『미학』, 19: 7 참조). 그러나 미적 범주들 간에는 내포상의 질적 구별은 존재한다 하더라도, 그것 자체로 가치의 차이를 동반하는 것은 아니다(김문환 편(1994) 『미학의 이해』, 서울: 문예출판사, p. 186 참조).

22. 오병남(1993) op. cit., pp. 54-56.

고(the Sublime)로, Burke가 『숭고와 미 관념의 기원에 관한 연구(Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful)』(1756)에서 제안하였다.²³⁾ 또한 그는 열정(passion)과 정감(emotion)을 미적 지각의 산물로 입증하였다.²⁴⁾ 먼저 Burke는 정감의 물리적 기초를 기술하여, 정감을 지적인 과정이 완전히 배제된 직감적인 것으로 만들었다. 정감적인 성질은 대상에 귀속되었으며 객관화되었다. 오감의 조합에 의해 지각된 정감은 상상으로 열정을 불러 일으키는데, 열정에는 자기 보존과 자기 번식의 두 가지가 있다. 전자에 영향을 주는 대상은 공포를 야기하고 숭고(sublime)하며 후자에 영향을 주는 대상은 정감과 애정과 쾌를 일깨우며 아름답다(beautiful). 한편, 정감은 대상에 의한 순간적인 물리적 충동을 억제했을 때에만 경험할 수 있다.²⁵⁾ Burke는 숭고²⁶⁾의 특질을 “어둑함(obscurity), 힘(power), 은둔(privations), 거대함(vastness), 무한함(infinity), 연속(succession), 균등(uniformity)”²⁷⁾으로, 아름다움²⁸⁾의 특질을 “작음(smallness), 부드러움(smoothness), 완만한 변화(gradual variation), 미묘함(delicacy)”²⁹⁾이라 하였다. 그의 이론은 아름다움의 부드러움도 숭고의 압도적임도 없는 대상들은 언급하지 않았는데, 정감에 대한 이러한 객관적인 견해와 각기 특질을 지닌 ‘숭고’와 ‘미’ 범주의 수립은 세 번째 범주인 ‘픽취레스크’를 형성하도록 한다.

Burke가 정감론을 통해 다양한 범주 수립의 정초를 마련하였다면, Reynolds는 자연에 대

한 주관적인 감성을 이론화하였다. Reynolds는 『담론(Discourses)』(1769-90)에서 범주의 확장을 논하였다. 그는 자연이란 말을 세가지의 다른 의미로 사용하였다. 첫째, 자연은 비인공적인 가시 현상의 총화를 의미하였다. 둘째, 초기의 담론에서는 자연이 Aristotle의 의미로 사용되어 저항하는 매체에서 형태의 최고 완성을 향해 운동하는 내재적인 힘을 뜻한다. 그러나 Aristotle는 자연이 한결같이 생산하고자 애쓰지만 항상 우연하게 빗나가서 성취하지 못하는 형식을 예술가가 발견하며 자연이 생산한 어떤 것보다도 더 완전하고 조화로운 이상적 형식으로 본 반면에, Reynolds는 이상적, 즉 자연적 형식이란 “공동 형식(common form)”이며 한 중에 속한 모든 개체의 합성 사진에 의해 근접할 수 있다고 하였다. 셋째, Reynolds의 ‘자연(Nature)’에 대한 마지막 의미는 첫째와 둘째의 의미로부터 발전한 것으로 자연(nature)이 실제로 생산하는 것, 즉 자연이 생산하고자 애쓰는 것뿐만 아니라 개개인의 감정과 기질에 맞는 모든 것을 의미하였다. 즉 즐거움을 주는 것은 모두 자연이므로, 자연에 대한 Reynolds의 새로운 정의는 즐거운 상상을 유발하는 모든 자연적 형식에 대한 정확한 재현을 허용하게 된다. 그러나 Reynolds는 예술적 진리를 감상하는 것은 교양있는 정신에 의해서만 가능하다는 중요한 단서를 달았다. 영웅화의 경우 화가는 시 읽기로 정신을 고양하여 시인의 눈으로 보고 그려야 하는 반면, 풍경화의 경우 “위대한 천재의 관념에 대해 관조하고 숙고하는

23. Burke가 최초로 숭고를 미적인 것으로 간주한 것은 아니었다. 다만 처음으로 숭고를 미와 동등한 범주로 인식하였으며 광박함을 숭고의 성질에 포함시켰다. 숭고는 Bosanquet가 ‘미적 감상의 커다란 확장’을 인식한데서 비롯되었다(C. Hussey(1927) op. cit., p. 55 참조).

24. Ibid., p. 55.

25. Ibid., pp. 57-58.

26. Burke는 숭고에 대해 “사람들은 아무런 위협없이 무서운 대상을 대할 때면 일종의 고양감과 의기양양함을 지각하게 되며 정신적인 즐거움을 얻게 된다. 우리의 마음은 관조하는 사물에 대해서 일정 정도의 위엄과 중요성을 요구하기 때문이다”이라고 정의하였다. 일례로 Rosa의 그림은 황량한 웅대함으로 인해 숭고하다는 것이다(Ibid., p. 58 참조).

27. Ibid., p. 58-59.

28. Burke는 숭고의 효과가 놀람에 의한 것이라면, 아름다움도 신경과 섬유질 조직을 풀주어 어느정도 육체적인 권태를 유발하므로 숭고와 같이 순간적인 것이라고 하였다. 그의 아름다움은 전적으로 감각적이며 어떠한 종류의 관조나 지적인 검토도 금하였다. 따라서 오성에 대한 참조를 필요로 한다는 이유로 비례의 아름다움을 제외하였다(Ibid., p. 60 참조).

29. Ibid., p. 60.

습관”에 훈련된 “화가의” 눈으로 자연을 보아야 한다는 것이다. 이처럼 “화가의” 눈으로 자연을 보는 태도는 곧 “픽취레스크” 태도이다. 열 네 번째 담론에는 풍경화가인 Gainsborough의 예술과 인격이 주로 다루어지고 있는데, Reynolds는 그의 몇가지 습관을 회상하면서 픽취레스크 정신과 태도를 설명하였다.³⁰⁾

Gainsborough는 전망과 하늘에서, 혹은 거리를 산책하다가 사람들 틈에서 눈에 띈 어떠한 생김새의 특색이나 우연하게 결합된 형상, 혹은 빛과 그림자의 어울리는 효과 등을 우연히 마주친 사람들에게 끊임없이 말하는 습관이 있었다. 또한 그는 야외에서 그루터기와 잡초와 다양한 종류의 동물들을 확실히 가지고 왔다. 그리고는 기억에 의하지 않고 대상 자체로부터 바로 디자인하였다. 심지어 그는 탁자 위에 일종의 풍경화를 위한 모델을 짜맞추기까지 하였다. 부서진 돌맹이와 건초와 거울로 구성하였는데 실제의 그림에서는 바위와 나무와 물로 확대하여 개량하였다.³¹⁾

Reynolds는 풍경화에서 이상적인 것과 픽취레스크한 것을, Lorrain과 Gainsborough를 구분하였으며 Gainsborough의 예에서 처럼 “자연은 화가의 눈으로 보는 능력을 픽취레스크 시각(vision)”이라 하였다.

5. 픽취레스크 범주의 개념

미 개념의 주관화와 Burke와 Reynolds의 숭고와 자연에 대한 이론화를 토대로, 픽취레스크는 여러 미학자들, 특히 영국의 경험주의 미학자들에 의해 고유한 특질을 지닌 미의 한 종류로, 즉 미적 범주로 정의되기에 이른다. 픽취레스크

에 대한 열광적인 유행에 촉매의 역할을 한 이는 Gilpin이었다. 그는 유능한 도안자로 휴일을 전국을 여행하면서 노트와 스케치를 하고 보내었으며 여행 도중에 발견한 그림같이 아름다운 특질을 분석하였다. Gilpin은 노트와 스케치를 모은 『관찰평(Observations)』을 출판하였는데 이는 여러 미학자들의 주목을 끌었다.³²⁾ 그는 『판화에 대한 에세이(An Essay on Prints)』(1768)에서 픽취레스크를 “그림에서 좋게 보이는 미를 나타내는”이라고 정의하였으나 이러한 정의는 그 말의 고유한 특성을 드러내지 못하였다.³³⁾ Price와 Knight³⁴⁾는 Gilpin이 가능성을 시사한 픽취레스크 범주를 고유한 미이론으로 체계화시킨다. 그들은 픽취레스크 범주에 대해 논쟁을 전개하였는데, 다음에서는 Price와 Knight에 의해 제출된 픽취레스크 개념을 각각 고찰하였다.

5.1. Price의 픽취레스크 개념

Price³⁵⁾는 Burke의 미 범주 체계에 동의하였으나 불완전한 것으로, 즉 즐거움을 환기하는 대상들을 많이 간과하고 있다고 보았다.³⁶⁾ Price는 위대한 거장들의 작품 중 상당 수가 아름답지도 않고 숭고하지도 않다는 것을 발견하였다.

어떤 화가의 그림도 Mola³⁷⁾의 그림보다 더 빨리 감식가의 눈을 사로잡거나 회화에 익숙하지 않은 사람의 주의를 끌지는 못한다. Mola의 경치와 초상은 숭고하지도 아름답지도 않지만 픽취레스크의 가장 완벽한 예이다.³⁸⁾

30. Ibid., pp. 60-64.

31. Ibid., p. 64.

32. P. Goode & M. Lancaster(1986) *The Oxford Companion to Gardens*, New York: Oxford Univ. Press, p. 431.

33. S. Ross(1987) "The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(2): 271.

34. 두 사람은 모두 의회의 Whig당원이었으며 여행과 영지의 개조에 흥미를 가졌다. 게다가 모두 상당한 능력이 있는 문필가였다 (C. Hussey(1927) op. cit., p. 65).

35. Uvedale Price(1747-1820)는 Herefordshire, Foxley의 지주였으며 1828년에 의회에 봉직한 공로로 준남작의 지위를 받았다.

36. S. Ross, op. cit., p. 274.

37. P. F. Mola, 1609-1666.

38. C. Hussey(1927) op. cit., p. 67.

또한 그는 Burke의 숭고와 아름다움이 Foxley의 길과 숲과 조망에서 느낀 즐거움을 설명할 수 없다는 것을 깨닫고 스스로 본격적인 연구에 착수하였다.³⁹⁾ Price는 자연을 마치 연속된 그림인양 바라보았을 뿐만 아니라 그림을 “나무와 건물과 물을 배열하는 여러가지 방법에 대한 일단의 실험으로” 바라보았는데, 그의 『픽취레스크에 관한 에세이(Essay on the Picturesque)』(1794)는 실제로 자신이 속해 있는 지주 계급에게 제출되었으며 “그림 연구를 통해 자연에 대한 시야를 넓히고 바로잡아서 품위있게 하여 훌륭한 풍경 감식가가 될 수 있을 것”이라는 확신에 차 있었다.⁴⁰⁾

Burke의 정감에 대한 객관적인 설명을 토대로 하여 Price는 새로운 범주인 픽취레스크를 이루는 특질을 Burke의 아름다움과 정반대로 “거칠음(roughness), 갑작스런 변화(sudden variation), 불규칙함(irregularity)”⁴¹⁾이라고 정의하였다. “복잡함(intricacy)과 다양함(variety)”은 즐거움의 원천이자 호기심을 유발한다며, 배치상의 복잡함과 대상의 형태, 색조, 빛, 그림자 등에 있어서의 다양함을 픽취레스크한 경관의 가장 큰 특징이라 보았다. Price는 빛 효과의 눈부심과 “깜박거림”을 특히 찬미하였는데, 이처럼 다양함과 뒤엎힘으로 눈을 현혹시키는 물리적인 수단을 “자극”이라고 추론하였다. 즉 빛에서 그림자로, 색에서 색으로의 빠른 연속에 의한다는 것이다.⁴²⁾

Price의 이론은 픽취레스크를 객관적인 성질로 간주하는 데 중요한 의미가 있다. “거칠음, 갑작스런 변화, 불규칙함”을 띠는 모든 대상은 픽취레스크로 볼 수 있다는 것이다. 그는

삼화를 통해 물, 나무, 건물, 폐허, 개, 양, 말, 맹금, 여자, 음악, 그림 등과 같은 다양한 대상의 픽취레스크함(Picturesqueness)에 대해 논하였다. 만약 그의 생각에서처럼 모든 대상이 숭고와 아름다움과 픽취레스크로 분류되어야 한다면 폐허, 헛간, 모래투성이의 길, 꾸불꾸불한 목사관은 분명 픽취레스크한데, 이것은 객관주의가 항상 그렇듯이 하나의 궤변이다. 그러나 이는 지속되어서 이러한 대상들은 오늘날까지 막연히 픽취레스크로 간주된다.

5.2. Knight의 픽취레스크 개념

Knight⁴³⁾는 Price가 『...에세이』를 출판한 같은 해인 1794년에 『경관(The Landscape)』에서 자신의 관심을 픽취레스크로 돌렸다. Knight는 『취미의 원리에 대한 분석적 연구(An Analytical Inquiry into the Principles of Taste)』(1805)에서 픽취레스크를 정의하였는데, 그의 개념은 Price와는 상이하였다. 그는 마음의 다섯가지 능력으로 『연구』를 구성하여 감각, 관념의 연상, 상상, 판단, 열정에 대한 각각의 장을 상정하였는데, 픽취레스크는 ‘상상’에 관한 장에서 논하였다.⁴⁴⁾

Knight는 우선 순전히 감각적인 즐거움과 지성 및 상상에 의한 즐거움을 구분하였다. 감각의 단계에서는 혼합되어 다양한 것을 더 좋아하게 되나, 지성 및 상상에 의한 즐거움은 다양성에 대한 감각적이고 생리학적인 즐거움과는 완전히 별개이며 관념의 연상 작용(association)⁴⁵⁾에 의해 야기된다고 보았다. Knight는 연상 작용에 대해, “지식이 풍부한 마음에는 모

39. Price는 픽취레스크에 대한 연구를 “자유롭고 지적인 정신의 소유자로 하여금 풍경화 혹은 여타 주제화의 경관에 속해 있는 대상의 형태와 색의 효과와 배합을 가장 잘 판단할 수 있도록 하는 연구 양태”라 하였다(Ibid., pp. 65-66 참조).

40. Ibid., p. 66.

41. Ibid., p. 66.

42. Ibid., pp. 66-68.

43. Richard Payne Knight(1750-1824)는 Salop, Downton의 지주였다. 그는 당시 주요 아마추어 애호가 중의 한 사람이었으며 『Farington 일기(Farington Diary)』에 자주 두각을 나타내었다.

44. S. Ross, op. cit., p. 275.

45. 1790년 Archibald Alison은 『취미의 원리에 대한 에세이(Essays on the Principles of Taste)』에서 관념의 연상 작용을 이론화하였는데, Knight의 연상 작용에 관한 설명은 그의 이론을 토대로 하고 있다.

든 자연이나 예술 대상으로 인해 새로운 관념이 연이어 결합되거나 기존의 관념이 되살아나서 더욱 강화된다”⁴⁶⁾고 하였는데, 예를 들어 별다른 지식이 없는 관찰자는 하늘을 “불이 번득이는 푸른 천장”으로 보는가 하면 학식이 풍부한 사람은 “무한히 펼쳐져 있는 우주 공간에 수많은 세계가 분포하고 있다”고 인식한다는 것이다. 연상론에 의하면 예술에 대한 이해 정도에 따라 회화와 음악과 시에 대한 감상도 상이하게 되는데, 회화의 경우에 경관을 바라보는 감식가에게는 유사한 다양한 회화가 연상될 것이며 회화를 바라볼 때에는 이전의 경관이 떠오를 것이다.⁴⁷⁾ 예를 들어 폐허와 길과 헛간과 집시에 대한 즐거움은 기억 속의 그림들에 대한 연상에 의한 것이며, 고전적인 경치는 박식한 사람의 마음을 끌고 황량한 산악 경치는 낭만적인 사람의 마음을 끌게 된다는 것이다.

Knight는 이처럼 “회화의 원리에 교육받은 눈과 마음으로 사물을 보는 방식”을 픽취레스크라고 정의하였다. 즉 픽취레스크는 시각의 한 양태로, 관찰자는 대상을 보고 회화에 대한 다양한 관념을 연상한다는 것이다. 그의 픽취레스크는 감각기관을 통해 단순하게 느낄 수 있는 것이 아니라 감각과 지식을 통한 상상에 의한 것이며 지각자의 관심과 반성에 의해 형상화된다. 이를 강조하기 위해 Knight는 상반되는 것도 픽취레스크라 한다는 것을 지적하였다. 거대한 떡갈나무, Lorrain의 소나무나 너도밤나무, Rubens와 Rembrandt의 그루터기가 썩은 나무 등을 모두 픽취레스크라 한다는 것이다. Knight는 자연에서 픽취레스크한 대상을 일일이 열거하거나 분석할 수는 없으나 굳이 정의한다면 “혼합되어 띄엄띄엄 이어지는 색조와 조화롭게 뒤섞인 빛과 그림자”라고 하였는데, 이와같은 대상과 조합은 회화에 정통해 있는 지각자에게만 즐거움을 준다는 단서가 붙는다. Knight는 누군가에게 그림을

연상하게 하는 것은 모두 픽취레스크가 될 수 있다며, 정도를 벗어난 연상을 규제하는 아무런 제안도 하지 않았지만 일부 요인들에 의해 이러한 문제점은 다소 해결될 수 있다. 개인의 연상 작용은 기억이나 경험에 의해서 뿐만 아니라 문화에 의해서도 제한을 받으므로, 특정 사회 내에서 대중적인 사조나 취미는 연상 작용에 대한 공동의 기반을 제공한다. 예를 들어 대여행의 경험을 공유였으며 같은 책을 읽었을 뿐만 아니라 동일한 판화를 구입하였던 Price와 Knight 부류의 18세기 영국 사람들은 비슷한 상황에서는 유사한 그림들을 떠올리는 경향을 보였다. 이들에게 Lorrain, Rosa, Constable의 작품은 각각 미, 숭고, 픽취레스크의 세 범주를 대표하는 것이 되었다. 그러나 공통적인 조건이 픽취레스크의 대상을 한정할 수는 있을 지라도 픽취레스크의 원리는 여전히 불규칙하다.⁴⁸⁾

Knight의 연상론은 주관적인 것으로 Price의 객관론적인 견해에 반대한다. 왜냐하면 아름답고 숭고한 그림만을 알고 있는 지각자는 Price가 언급한 울퉁불퉁한 길, 망그러진 독, 뒤틀린 뿌리, 드리워진 나무가 있는 풍경을 픽취레스크하다고 볼 수는 없을 것이기 때문이다. 그는 Price의 『픽취레스크에 관한 에세이』 전체에 걸쳐 있는 중대하고 근본적인 실수는 대상을 바라보고 숙고하는 양태와 습관에 내재한 차이를 외부의 대상에서 찾는 것이라고 하였다. 불규칙한 외관은 픽취레스크한 아름다움에 필수적인 요소라는 Price의 주장에 대해 Knight는 “인간이나 동물에게서 한쪽 다리를 다른쪽보다 더 짧게 하거나 혹은 한쪽 눈을 다른쪽에 비해 더 작게하여 보다 픽취레스크한 효과를 창출하고자 한 화가는 없었다”⁴⁹⁾고 반박하였다. Price는 이전의 Burke처럼 주관적인 연상에 의한 것을 객관적인 성질로 오인하였다는 것이다. 그는 픽취레스크가 Price의 감각적인 기반

46. R. P. Knight, op. cit., p. 143(Ibid., p. 275에서 재인용).

47. Ibid., p. 275.

48. Ibid., pp. 275-277.

49. R. P. Knight, op. cit., p. 199(Ibid., p. 277에서 재인용).

을 두가지 면에서 초월한다고 보았다. 첫째, 다양성과 불규칙함이 픽취레스크한 대상이나 풍경을 보증하는 것은 아니다. 둘째, 회화에 대해 필요한 지식을 겸비한 사람들만이 픽취레스크한 대상이나 풍경을 감지할 수 있다. 이처럼 Knight는 Price 이론의 객관적인 부분에 대해 강한 반론을 제기하였던 것이다.

5.3. 픽취레스크 논쟁

Price의 픽취레스크는 Knight에 의해 비판되었으며 이로 인해 픽취레스크 논쟁은 본격화된다. 『경관(The Landscape)』의 두 번째 판에 대한 주석에서 Knight는 아름다움과 숭고에 대한 Price의 구별을 비판하였는데 이에 답하여 Price는 1801년에 『픽취레스크와 미의 상이한 특성에 관한 대화(A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and Beautiful)』를 출판하였다. 다음은 『대화』의 한 부분을 발췌한 것이다.

Howard씨 - Knight의 입장을 지지 - 와 Hamilton씨 - Price의 입장을 지지 - 와 지성적이거나 아마추어이며 픽취레스크의 미스터리를 품시 알고 싶어하는 Seymour씨, 이들 세 사람의 신사는 함께 걸어가면서 주변의 경치에 대해 논쟁을 벌였다. 도중에 본 첫 번째 경치는, 나이든 집사와 늙은 당나귀가 부드러운 색조와 어두운 그림자가 어우러진 마디투성이의 떡갈나무 아래의 헛간에 있는 것이었다. Hamilton씨는 이 기묘한 경치에서 불규칙성과 결합된 거칠음과 갑작스런 변화의 두 성질을 발견하여 픽취레스크의 성질로 간주하였다. Seymour씨는 단지 추할 뿐이라고 반박하였다. 반면 Howard씨는 그 경치에는 다양하게 변화한 빛으로 이루어졌으며 경치를 구성하는 사람들 및 사물과는 전혀 관계가 없고 시각만을 자극하는 아름다움이 있음을 지적하였다. Howard는 빛과 색만을 보면서도 더러움과 가난함을 고통스럽게 자각하고 있었으며, 다음과 같이 자백했다. “나는 날 때부터 아무런 감각이 없으며 빛의 다양한 변화만을 볼 수 있는 미래의 인간과 이처럼 자연을 주시하는 방법이 정당하게 뚝 상해 볼 수 있다. 그 때 우리의 눈은 조화의 관점에서 아름다운 것만을 보게 되기 때문이다. 그러나 우리의 뿌리 깊은 습관은 이처럼 순수하게 추상적인 시각의 향유를 방해할 것이다. 그 경치의 색이 조화롭게 어울려서 시든 야생 떡갈나무의 기묘한 외관과 흑투성이의 나무껍질과 반점과 얼룩이 생기왕성한 나

무보다 화가에게 더 큰 즐거움을 준다 할지라도 경치 전체 혹은 어떤 부분도 아름답다고 할 마음이 나지 않을 것이다. 분명 아름답지는 않지만 회화에 익숙한 눈을 자극하는 이러한 부류의 대상들을 기술하기 위해 어떤 술어가 고안될 수 없는가?” Hamilton씨가 말했다. “당신이 요구하는 술어는 이미 고안되어 있다. 내 생각에 의하면 픽취레스크라는 말은 당신이 방금 기술한 의미를 정확하게 갖고 있기 때문이다. 우리가 보아온 일련의 대상들은 기묘함으로 당신의 눈을 끈다. 그러나 당신은 아름답다고 하기는커녕 추하다고 말하고 싶어한다. 그런데 나는 아름답다고도 추하다고도 하지 않고 픽취레스크라고 할 것이다. 이들 대상은 화가와 그의 예술에 잘 어울리는 성질을 갖고 있기 때문이다. 그러나 대체로 대부분의 사람들의 관심을 잘 끌지는 못한다.”⁵⁰⁾

이처럼 Price와 Knight는 자신들의 선호를 이론적으로 정당화하여 지지하고자 하였는데 이러한 시도는 취미의 역사에 있어서 흥미롭고 중요한 일화를 구성한다. Knight와 Price는 모두 취미의 규칙을 행사하는데는 거부하였으므로 중국에 가서는 두 사람의 이론이 완전히 분리되지 않았다. 양자는 결국 취미와 정원술에 있어서의 자유와 다양성을 지지한 것이었다. Price는 신사계급이 토지를 개조하여 다양하고 뛰어난 양식을 스스로 창안해낼 것을 권유하였는데, 이는 Knight가 취미의 규칙을 비방한데서 되풀이 되고 있다. Price와 Knight 논쟁의 가장 큰 유산은 개개인이 자신의 감각을 길러 각자의 미적 판단을 신뢰하도록 고무한데 있다.⁵¹⁾ 18세기 픽취레스크의 이론은 17세기까지의 미적 도그마를 뒤엎고 낭만주의 시대의 미적 자유화를 향한 길을 준비하도록 도왔던 것이다.

6. 픽취레스크와 정원 디자인

6.1. 풍경식 정원 양식의 형성

17세기말 영국의 문필가들은 정원 형상을 논의하는데 회화 예술을 자주 원용하곤 하였다. 당시의 시인들은 정원을 가꾸는데 열중하

50. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 69-71.

51. S. Ross, op. cit., pp. 277-278.

여 회화에 대한 인유, 즉 픽취레스크를 정원에 까지 확대 적용하게 된다.⁵²⁾ 정원 경관을 Poussin이나 Lorrain의 그림처럼 조성한다는 것은 Pope에 의해 통용되었다.

정원을 디자인하는 것은 그림을 제작하는 것과 같다...회화와 같은 방법으로, 끝부분으로 갈수록 사물을 점점 어둡게하고 식재를 좁혀나감으로서 거리감을 나타낼 수 있다.⁵³⁾

그는 정원가가 회화의 환영적인 이차원 평면에서 실제 삼차원 공간을 조직하는 기법을 배울 수 있다는 형식상의 교훈을 의식하고 있었던 것이다. 그러나 Pope는 형식적인 면 - 다양한 지형의 배치, 빛과 그림자의 조작, 투시도 - 이 회화의 전부라고는 생각하지 않았다. 즉 회화에서의 주제와 의미 또한 염두에 두었는데, 그는 정원 디자인에서 중심적인 인간 행동을 강조함을 통해 의미를 부각시키고자 하였다. Pope는 Twickenham에서 행동을 설명하는 비문이 있는 오벨리스크, 신전, 납골 단지, 조상 등을 배열하여 고전적 의미의 픽취레스크를 구현하고자 하였다.

Kent는 Vanbrugh의 도움 - Ha-Ha 수법 - 으로 정원을 풍경화와 유사하게 조성한다는 개념을 창안해낼 수 있었다. Kent는 '역량있는 화가'로서 비정형적인 경관을 만드는데 크게 기여하였다.⁵⁴⁾ 그는 픽취레스크에 고취되어 비스타를 형성하는 로마와 고딕의 폐허를 정원 속에 디자인하였다.⁵⁵⁾ 또한 Bridgeman은 기존의 정형적이고 직선적인 가로 대신에 우회도로를 창안하여 정원을 그림에 더 가깝게 디자인

할 수 있었다.⁵⁶⁾ Bridgeman과 Kent의 Rousham 협력 계획안(1739-40)에 대해 비평가인 Walpole은 다음과 같이 묘사하였다.

황제 Julian이 철학적인 은거를 즐기기 위해 Daphne에 대한 즐거운 고독을 택한 것처럼 너무나 우아하고 고대풍이다. 달콤한 작은 총림, 개천, 빈터, 주랑이 있는 현관, 캐스캐이드... 모든 경치는 완벽하게 고전적이다.⁵⁷⁾

이처럼 Kent와 Bridgeman의 정원도 역시 정원과 경관을 배경으로 인간 행동이 중심적으로 부각되어 있다. 이들의 정원에서는 방문자들의 이해가 매우 중요한데 이러한 뜻에서 방문자들은 곧 의미의 참여자이기도 하다. 적어도 일부 정원 방문자들은 이와같은 정원 '본문' 읽기에 즐겁게 참여하였음을 Rigaud의 정원 스케치에서 분명히 알 수 있다.⁵⁸⁾



<그림 2> J. Rigaud, Chiswick저택 정원의 오벨리스크(자료: Hunt, 1991: 236)

52. 정원사가인 Hunt는 이를 두고 '시는 그림과 같이(ut pictura poesis)'를 응용하여 '정원은 그림과 같이(ut pictura hortus)'의 이설이라고 하였다.
53. A. Pope와 J. Spence에 의해 기록됨, J. M. Osborn eds.(1966) *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, Oxford, p. I, 252, 253(J. D. Hunt(1992) op. cit., p. 106에서 재인용).
54. J. D. Hunt(1991) "Ut Pictura Poesis": The Garden and the Picturesque in England(1710-1750)," in M. Mosser & G. Teyssot eds., *The Architecture of Western Gardens: A Design History from the Renaissance to the Present Day*, Massachusetts: MIT Press, p. 239.
55. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 128-129.
56. C. Hussey(1967) *English Gardens and Landscapes, 1700-1750*, New York: Funk & Wagnalls, p. 158.
57. H. Walpole, "History of the Modern Taste in Gardening" in I. W. U. Chase ed.(1943) *Horace Walpole: Gardenist*, Princeton, p. 29(J. D. Hunt(1991) op. cit., pp. 238-239에서 재인용).
58. Ibid., p. 233.

Kent 정도의 취미와 식림에 대한 실용적인 지식을 지닌 당시 영국의 신사계급은 Kent-Bridgeman 공식을 직접 자신들의 영지에다 실현하였다. Stourhead의 Hoare(1705-85)는 이들을 대표한다고 볼 수 있다. 18세기 초에 그림과 같이 조성된 이 정원은 다양한 Lorrain의 풍경화를 모델로 하였다.⁵⁹⁾ 1735년 경 Southcote는 Woburn농장을 동일한 원리로 그림과 같이 조성하였다. 그는 “장식 농장(ferme ornée)”의 개념과 “순환도로(belt)”를 창안하였다.⁶⁰⁾ 장식 농장은 목장과 농장을 그림과 같이 조성하는 것으로, 방문자는 숲이 자연스럽게 우거진 우회도로를 따라가면서 조각품이나 건물이 적절하게 배치된 내부로 트인 시야와 외부로의 전망을 발견할 수 있다.⁶¹⁾ Southcote의 계획안은 Leasowes의 Shenstone이 받아들였다. 1745년 경 시인 Shenstone은 Leasowes에 이러한 원리를 적용하였다.⁶²⁾ 그의 정원 배치 원리는 특정한 지점에서 본 건물이나 조각품 등을 실제로는 찾아내기 어렵게 하는 것이었다. 그는 당시에 유행한 ‘정원술에 대한 취미’에 처음으로 “풍경식 정원(Landscape Garden)”이란 용어를 적용하였다.⁶³⁾

Brown은 Kent의 취미를 체계화하였으며 일반인들이 자신의 영지를 직접 ‘개조’하여 픽취레스크하게 조성하도록 고무하였다. Brown은 Burke에 의한 미의 정서를 유발할 수 있는 경관을 만들고자 하였다. Brown은 정형적인 형태나 실용적인 부분을 모두 제거하여 ‘아름다운 관념’을 실현하려고 했다. 그는 지적이었으며 이론에 고무된 실천가였다. Brown의 경관은 보는 이에게 예정된 관념을 불러 일으켰다. 왜냐하면 모든 사람이 그 게임에 정통하여 어떤 정감이 어떠한 계산기에 의해 재현되

는지를 알고 있었던 것이다. Brown의 체계는 시인이자 정원가이기도 한 초기 풍경식 정원 조성자들의 다양한 실험에 근거하여 형성되었다. 그는 집을 둘러싼 오래된 정형적인 환경을 개조하여, 가로수길(avenue)을 수풀길(clump)로 만들었으며 굽이치는 도로, 오솔길, 길고 미묘하게 굽이친 호수, 순환도로 등을 배치하였고 들판에는 많은 나무를 조금씩 띄엄띄엄 심었다. 집 근처를 그림과 같이 조성하기 위해 뒷문과 서비스 지역을 없앴으며 때로는 지하도로를 내기도 하였고 Ha-Ha도 배치하였다. Brown 체계의 가장 정확한 해설자는 Whately였다. 그는 정원 디자인을 추상적인 것과 실용적인 것의 흥미로운 결합으로 간주하였으며 정원가는 토지, 숲, 물, 바위, 건물이라는 다섯가지 재료로써 이를 실현한다고 보았다. 그는 한 손에는 삼을, 다른 손에는 Burke의 책을 들고 있었으며 꽃이나 나무가 아닌 ‘위대한 관념’, 즉 ‘미 혹은 다양성의 관념’을 심기 위해 탐구하였다. Whately는 색이나 빛에 현혹되지 않았으며 지적인 관념을 일으키는 데에만 몰두하였다.⁶⁴⁾

이처럼 고전적 픽취레스크에 의한 정원 디자인, 즉 풍경식 정원 양식은 당시의 그림 - 역사화 혹은 이상적 풍경화 - 처럼 중심적인 주제 - 고전적인 주제 - 를 강조하면서 부분은 전체에 조화를 이루도록 하는 것이었다.⁶⁵⁾ 이를 위해 정원에는 고전적인 요소 - 고대의 건물, 종탑, 기념비 등 - 를 도입하였으며, 정원은 중심적인 인간 행동을 위한 무대 혹은 배경처럼 꾸며졌다. 또한 정원에는 고전 문화로부터 차용한 요소가 많았으므로 정원을 나타내는 삽화에는 시각적 경험에 의한 구두 논평이 도입되었다. 그러나 정원을 고전적 의미의 픽취

59. C. Hussey(1967) op. cit., p. 158.

60. Ibid., p. 158.

61. 이와 같은 배치는 마치 자연과 흡사한 농장에 있다하여 훗날 프랑스의 Rousseau와 감상주의자들이 장식 농장이라고 칭하였다.

62. Ibid., p. 158.

63. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 130-131.

64. Ibid., pp. 136-153.

65. J. D. Hunt(1992) op. cit., p. 110.

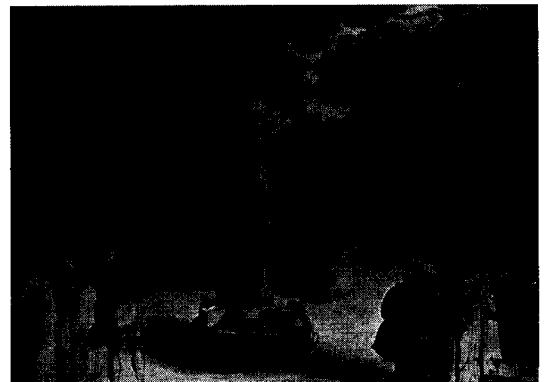
레스크에 입각해 조성하는데는 문제점이 노정되었는데, 특히 주제에 관한 것으로 만약 회화 예술의 '적합성'이 예술가가 재현하고자하는 사람들과 대상의 관습과 시대를 모방하는 것을 의미한다면 18세기 초 영국 신사계급의 정원을 어떻게 구성해야할 지가 모호하였다. 즉 고전 시대의 주제가 근대 세계인 George 왕조 시대의 정원에 적합한 주제인가에 대한 회의가 제기되기 시작하였다. 또한 고전적인 요소에 내포된 상징적인 의미를 파악하기 위해서는 고도의 학식이 필요했으나, 이 당시 정원의 수요자가 점차 학식이 낮은 계급으로 이동하여 보다 쉽고 감각적으로 정원을 조성하기를 요구하기 시작하였다.⁶⁶⁾ 예를 들어 정원 비평가인 Walpole은 풍경식 정원의 결점을 기술하였는데, 외래 수종을 도입하여 토지를 황폐화시켰을 뿐만 아니라 좋은 전망만을 이유로 집을 높은 언덕 위에 지어서 오르내리기 힘들게 하였으며 추운 북동풍에 시달리도록 방치하였다는 것이다.⁶⁷⁾ 이러한 풍경식 정원에 대한 비평은 픽취레스크 이론가들에 의해 체계적으로 이루어지게 된다.

6.2. 픽취레스크 학파의 풍경식 정원 비평

풍경식 정원 양식은 Price와 Knight가 각자의 정원에 관한 저서를 출판한 1794-5년에 절정에 달했다.⁶⁸⁾ 그러나 Price와 Knight는 정원가가 자연에 대한 이상적인 관념으로부터 탈피하여 풍경화에서 색과 빛과 그림자와 뒤틀림 등의 추상적인 특질을 연구, 이를 실제의 정원에다 도입해야 한다고 주장하였다. 그들은 정원디자인의 주요 목적을 다양한 시각적 효과를 낳는 것이라 보았던 것이다. 소위 픽취레스크 학파를 형성한 Price와 Knight는 각자의 픽취레스크 이론에 입각하여 풍경

식 정원을 비평하였다.

Price가 『에세이』에서 강조하고자 한 것은 픽취레스크의 성질인 '거칠음, 갑작스런 변화, 불규칙함'이 있는 경관의 아름다움이었다. Price의 정원론은 Rowlandson의 스케치에서 잘 나타나 있다. 초기의 Rigaud의 스케치에는 정원의 의미에 대해 진지하게 반응하는 중심적인 인간 행동이 강조되고 있는데 반해 후기의 Rowlandson의 스케치에서는 단지 형태, 선, 질감 등의 형식적인 것에 대한 관심만이 강조되어 있다.⁶⁹⁾



〈그림 3〉 T. Rowlandson, Stowe 정원
(자료: Hunt, 1991: 236)

또한 그는 자신의 픽취레스크 원리에 입각해서 Brown의 정원을 장황하게 비판하였다. 특히 Brown 정원의 주 요소인 수풀(clump)과 녹지(belt)에 대해서는 다음과 같이 비판하였다.

근대적인 개조의 가장 큰 특징은 수풀이다. 이 단어(clump)에서 첫번째 문자(c)가 제거된다면 이(lump, 덩어리)는 아마도 그 형태와 내용을 가장 정확하게 묘사하는 말이 될 것이다.⁷⁰⁾

수풀이나 녹지처럼 부드러움과 푸르름으로는 다양함에 대한 요구를 충족시킬 수가 없으며

66. Ibid., pp. 115-117.

67. C. Hussey(1927) op. cit., pp. 136-154.

68. Ibid., p. 161.

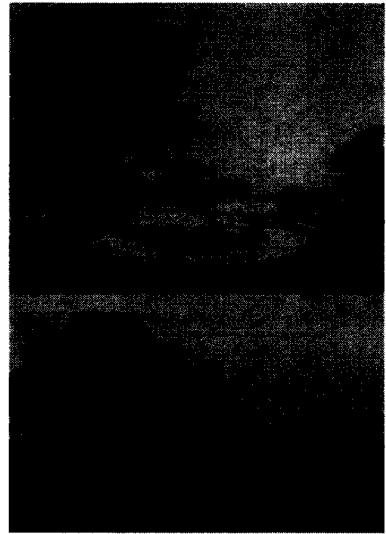
69. J. D. Hunt(1991) op. cit., p. 234.

70. S. Ross, op. cit., p. 274.

오히려 무미건조하고 단조로워진다는 것이다. 저서의 물에 관한 장에서는 물의 가장 뛰어난 성질이 거울과 같은 반사 효과에 있는데 반해 Brown의 인공적인 호수 주변의 부드러운 독에는 이처럼 반사되어 다양하고 흥미로운 효과를 자아낼만한 나무, 덩굴, 뿌리, 잔디, 풀숲, 돌, 이끼, 지의식물 등이 없다고 비판하였다. Price는 드로잉과 회화에 대한 취미와 지식을 겸비한 신사 계급은 전문가를 고용하여 “사유지를 뒤뜰리게 만드는” 대신에 자신들이 직접 개조할 것을 주장하였다. Price는 『에세이』에서 울퉁불퉁한 길, 망그러진 독, 뒤뜰린 뿌리, 드리워진 나무의 매력을 개선자들에게 납득시키고자 하면서 소박하고 불규칙한 자연 풍경을 묘사하였다. 그는 이처럼 “다양한 그림을 창조하는 사람”이야말로 가장 훌륭한 창조자라고 보았던 것이다.⁷¹⁾

한편 Knight는 정원을 Rosa나 Hobbema의 풍경화를 연상시킬 수 있도록 조성해야 한다고 주장하였는데, 결과적으로는 Price와 일치하는 풍경인 야생의 숲이나 캐스캐이드 등을 강조한 것이다.⁷²⁾ 그러나 Knight는 Price와 픽취레스크한 대상의 설명에는 거의 동의하였으나 미적 요소는 아닐지라도 관념의 연상을 일으키는 것이 있다고 주장하였다. 풍경화와 정원에서 고딕의 폐허, 중국 사원, 은둔자의 오두막 등의 요소가 낮설음, 고대의 정취, 이국성 등을 통해 픽취레스크 효과를 낳는다고 하였다.⁷³⁾

Walpole의 정원 관찰에 의하면 이러한 후기 픽취레스크의 특질이 이미 Kent의 디자인에서부터 점차 나타나고 있었다고 한다. 그는 1763년 5월 Esher에 있는 Kent의 공원에서 “Watteau가 그린 것 같은 Parnassus”를 보았다고 하였는데, 그가 발견한 것은 야외의 대원유희와 함께 형식적 즐거움이 우세한 풍경이



〈그림 4〉 B. T. Pouncy, Brown풍의 정원과 Knight의 개선안 (자료: Hunt, 1992: 148)

었다. 즉 다양한 위치에 식재를 하여 나무 종류의 단조로움을 보완하였다는 것이다. Kent 자신은 숙련된 무대 디자이너였을 뿐만 아니라 역사학자로 훈련받았음에도 불구하고 친구인 Pope의 학식있는 구성만큼이나 Esher 총림의 단순하고 형식적인 즐거움에 이끌렸다는 것이다.⁷⁴⁾ 또한 Price 및 Knight와 픽취레스크 범주 이론을 공유한 Repton은 Brown의 획일적인 체계에 반대하여 장소의 특성과 정원의 개성을 강조하였다. 그는 개조할 장소에 대한 첫 인상에서 오는 “참된 특성”에 대한 관념을 형성하기 위해 풍경화를 연구하였다.⁷⁵⁾ 이러한 후기의 픽취레스크에 영향을 받은 정원 디자인은 Chambers의 중국풍 정원에서 본격화되었으며, 풍경식 정원이 대륙으로 확산되면서 영국 본토 보다는 유럽 각국의 정원에서 활발히 전개되었다.⁷⁶⁾

71. Ibid., p. 274.

72. Ibid., p. 276.

73. J. Beardsley(1982) "Traditional Aspects of New Land Art," *Art Journal*, 42(3): 229.

74. J. D. Hunt(1991), op. cit., pp. 238-239.

75. C. Hussey(1927), op. cit., p. 161.

76. 후기의 풍경식 정원은 픽취레스크의 시각적인 측면을 극단으로 추구하여 오히려 “진기함(Novelty)”에 더 가깝다고 할 수 있다.

6.3. 근·현대 조경에 계승된 픽취레스크

픽취레스크에 의한 풍경식 정원은 19세기에 영국에서 출발한 공공 공원의 양식이 되었고 세계에 널리 보급되었다. 또한 픽취레스크는 근대 조경가들에게 정원미학의 고전으로 널리 전파되었다. 특히 Olmsted와 같은 이는 픽취레스크 논자들의 책을 독파하였으며 풍경식 정원의 미학을 확대하는데 몰두하였다. Olmsted는 영국을 여행하는 동안 픽취레스크 경관에 처음으로 접했을 때를 회상하며 다음과 같이 말하였다.

내가 본 최초의 판화집은 영국 공원 경관의 전망에 관한 것이었다. 곧이어 우연하게 Gilpin의 저서인『산림 풍경(Forest Scenery)』 및 『...여행(Tour)』과 여러 공원 비평을 접하게 되었다. 그후 나는 계속해서 동일한 주제를 연구하였다.⁷⁷⁾

Gilpin의 자연에 대한 정열적인 사랑과 정형적인 것에 대한 혐오는 Olmsted를 오랫동안 감동시켰음이 틀림없다. 그후 Olmsted는 Gilpin과 Price의 저서를 본격적으로 읽기 시작하였으며 픽취레스크를 경관 디자인에 구현하였다.

한편 대지예술가들은 픽취레스크를 현대적으로 재창조하고 있다. 픽취레스크의 전통을 계승한 대지예술의 예로 Finlay의 작품을 들 수 있다. 1967년, Finlay는 스코틀랜드의 Lanarks에 “돌길(Stonypath)” 혹은 “작은 Sparta(Little Sparta)”로 알려진 대지 작업을 시작하였다. Finlay는 여기서 18세기 픽취레스크의 전통을 계승하고 있다. 그는 정원 곳곳에 역사적인 사건에 대한 관념을 연상시키는 조형물이나 비문 등을 배치하였다.⁷⁸⁾ 이것은 마치 풍경식 정원에서 역사적인 주제를 강조하기 위해 고대의 신전, 오벨리스크, 비문 등을 배치한 것과도 유사하다. 문학적으로 구성된 Finlay의 정원은 비록 연상되는 관념의

내용이 변화하기는 하였으나 그 정원 양식은 픽취레스크의 개념을 면밀히 계승하고 있음을 알 수 있다.

7. 결론

18세기를 전후하여 등장한 풍경식 정원은 그림의 경관을 실재 정원이나 경관 속에도 실현하였으며 픽취레스크라는 미이념을 반영하였다. 고전주의와 낭만주의의 과도기에 풍미했던 픽취레스크는 예술로서의 정원의 성립에 기여한 독특한 정원미학임과 동시에 낭만주의의 주관주의 미학을 예비하는 것이었다. 미적 범주이자 실용적 예술구성원리로서의 픽취레스크는 우선 객관적인 미가 주관적인 미로 전환하는 시점에서 형성되었으며, 한편으로는 자연에 대한 미적 감상의 국면이 이상적인 국면에서 낭만적인 국면으로 전환하는 기간동안 형성되었다. 픽취레스크는 자연의 시각적 특질을 지각하는 최초의 수단을 제공하였다. 각 예술은 뒤이은 낭만주의의 국면으로 나아가기 전에 회화를 모방하는 국면을 통과하였는데 그것이 픽취레스크 기간이었다.

Price는 『에세이』의 마지막 문장에서 정원 디자인의 픽취레스크 성과를 다음과 같이 요약하였다.

정원술에서의 어려움은 다른 예술에서처럼 독립된 대상 - 높은 테라스와 분수, 굽이치는 길, 식재, 강 등 - 을 만드는 데 있는 것이 아니라 부분들을 다양하게 구성하여 하나의 잘 결합된 전체로 만드는 데 있다.⁷⁹⁾

픽취레스크는 논의된 거의 최초의 정원미학이었고 정원이 예술의 영역으로 분류되던 시기의 미개념이었으므로 오늘날 조경미학 연구의 출발점이 된다고도 할 수 있다. 여기에 픽취레스크 이론 논의의 중요성이 있다고 하겠다. 풍경

77. S. Retting(1981) "British Influence on Frederick Law Olmsted and Central Park," *Landscape Design*, (135): 13.

78. J. Beardsley(1984) *Earthworks and Beyonds*, New York: Abbeville Press, p. 64.

79. C. Hussey(1927) op. cit., p. 180.

식 정원의 미인 픽취레스크는 근본적으로 미학적 혁명이었다. 픽취레스크나 풍경식 정원을 보수적인 것이라고 여겨온 경향이 있지만 사실은 상당히 진보적인 것이었다. 픽취레스크는 고전적 규범을 전복시켰고 디자이너가 자신의 아이디어를 보편적이기보다는 개성적으로 표현할 수 있게 하였다.⁸⁰⁾ 따라서 픽취레스크 그 자체는 경관을 만드는 진보적 변화였던 것이다. 회화와 경관과의 인유를 나타내는 픽취레스크는 회화와 제예술의 변화에 따라 그 범위도 넓어지고 있으며, 오늘날 조경 디자인에서의 독특한 이론이자 양식으로 정립되어 여러 아방가르드 조경의 이념으로 계승되고 있다.

인용문헌

1. 김문환 편(1994) 『미학의 이해』, 서울: 문예출판사, p. 186.
2. 민주식(1994) "한국적 '미'의 범주에 관한 고찰," 『미학』, 19: 7.
3. 오병남(1978) "근대 미학 성립의 배경에 관한 연구," 『미학』, 5: 54-60, 83-88.
4. Beardsley, J. (1982) "Traditional Aspects of New Land Art," *Art Journal*, 42(3): 229.
5. _____ (1984) *Earthworks and Beyonds*, New York: Abbeville Press, pp. 64, 76.
6. Chambers, F. P. (1932) *The History of Taste: An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, New York: Columbia Univ. Press, pp. 89-96. 오병남과 이상미 역(1995) 『미술: 그 취미의 역사』, 서울: 예전사, pp. 102-109.
7. Gombrich, E. H. (1950) *The Story of Art*, 최민 역 (1988) 『서양미술사(하)』, 서울: 열화당, p. 456.
8. Goode, P. & M. Lancaster eds. (1986) *The Oxford Companion to Gardens*, New York: Oxford Univ. Press, p. 431.
9. Hauser, A. (1953) *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 엄무용과 심성완 역(1994) 『문학과 예술의 사회사(근대편 하)』, 서울: 창작과 비평사, p. 58.
10. Hunt, J. D. (1991) "'Ut Pictura Poesis': The Garden and the Picturesque in England(1710-1750)," in Mosser, M. & G. Teyssot eds., *The Architecture of Western Gardens: A Design History from the Renaissance to the Present Day*, Massachusetts: MIT Press, pp. 233-239.
11. _____ (1992) *Gardens and the Picturesque*, Cambridge: MIT Press, pp. 106-117, 148.
12. Hussey, C. (1927) *The Picturesque*, London: Chiswick Press, pp. 4-19, 55-71, 128-154, 180.
13. _____ (1967) *English Gardens and Landscapes, 1700-1750*, New York: Funk & Wagnalls, pp. 41, 117, 158.
14. Jellicoe, G. & S. (1975) *The Landscape of Man*, London: Thames & Hudson Ltd., pp. 200, 240.
15. Knight, R. P. (1805) *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London: Luke Hansard, pp. 143-148, 199.
16. Meyer, E. (1990) "A Convergence of 'Isms'," *Landscape Architecture*, 80(9): 56.
17. Murray, J. A. H., H. Bradley, W. A. Craigie & C. T. Onions eds. (1989) *The Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, XI: 783.
18. Retting, S. (1981) "British Influence on Frederick Law Olmsted and Central Park," *Landscape Design*, (135): 13.
19. Ross, S. (1987) "The Picturesque: An Eighteenth-Century Debate," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(2): 271-278.
20. Sepänmaa, Y. (1985) *The Beauty of Environment*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, p. 2.

80. E. Meyer(1990) "A Convergence of 'Isms'", *Landscape Architecture*, 80(9): 56.