

석사학위논문

'CELL \leq TREE'를 주제로 한
유리 이미지 형상화

The Glass image based on the meaning
of 'CELL \leq TREE'

목원대학교 대학원
미술학과 기독교미술 전공
이 강 희
2011년 12월

◀ 목 차 ▶

논문개요 -----	iii
제 1장 서 론	
제1절 연구의 목적 -----	1
제2절 연구 방법 및 범위 -----	2
제 2장 본 론	
제1절 선행작가 연구 -----	3
1. 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)가 바라본 자연의 의미 -----	3
2. 박수근 회화에 나타난 나무의 조형적 의미 -----	8
제2절 ‘나무’의 조형적 표상화를 위한 작품연구 -----	12
1. 나무의 일반적 정의와 이해 -----	12
2. 작품에 투영된 ‘생명’	
1) ‘생명’의 의미 -----	13
2) 성서에 나타난 생명나무의 의미 -----	15
3) ‘생명’을 조형화 시킨 작품 연구 및 분석	
① [작품 1] CELL ≤ TREE No. 1 -----	19
3. 작품에 투영된 ‘빛’	
1) 성서에 나타난 ‘빛’의 의미 -----	20
2) 기독교 예술사상에서 표현된 빛의 상징성 -----	22
3) ‘빛’을 조형화 시킨 작품 연구 및 분석	
② [작품 2] CELL ≤ TREE No. 2 -----	27
③ [작품 3] CELL ≤ TREE No. 3 -----	29

제 3장 결 론	31
참고문헌	34
Abstract	38

◀ 도 판 ▶

안젤름 키퍼(Anselm Kiefer), <세계지혜의 길 Wege der Weltweisheit>, 1766-77. ----	40
안젤름 키퍼(Anselm Kiefer), <불멸의 태양 Sol invictus>, 1995. --	41
박수근, 노목과 어린 나무, 1962. -----	42
박수근, 길, 1964. -----	43
[작품 1] CELL \leq TREE No. 1 -----	44
[작품 2] CELL \leq TREE No. 2 -----	45
[작품 3] CELL \leq TREE No. 3 -----	46

논문 개요

‘CELL≤TREE’를 주제로 한 유리 이미지 형상화

이 논문이 지향하는 목적은 자연 가운데 예술의 주요 대상이 되는 ‘CELL≤TREE’라는 주제를 가지고 유리로 형상화하는 과정을 기독교 신앙의 관점에서 연구 분석하는 것이다. 나는 이 논지를 충실히 반영하며 기독교 예술의 전통 안에서 나의 작업의 위치를 가늠하기 위해 두 명의 비중 있는 예술가를 연구하였다.

인간과 자연을 연구한 작가 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)와 박수근에 관한 선행연구를 통하여 이 두 작가에게서 나타나는 예술적 기질이 그가 속한 시대적 상황에 많은 영향을 받았다는 사실을 알 수 있었다. 그들의 작품을 면밀히 분석해 보면 그들의 인생관이나 생활체험에서 우러나온 표현이라고 할 수 있기 때문이다. 실제 자연의 모습이 역사 안에서 융화되어 하나의 모티브를 형성하는 안젤름 키퍼의 작품과 한국인의 서정적인 정서를 표현한 박수근의 화면은 나에게 자연을 새롭게 연구케 하는 근거가 되었다.

그럼에도 불구하고 나의 작품에서 주제로 삼은 ‘자연(CELL≤TREE)’의 개념적인 형상들은 생명의 질서를 존중하는 기독교세계관을 근거로 하고 있다는 점에서 새로운 예술적 의미를 부여할 수 있다. 나의 작품의 주요한 구성요소인 빛은 그 자체로 물리적 현상을 지니는 질량과 파장의 복합체인 동시에 종교적으로는 외부세계에서 내부세계로 전달되는 신적 성스러움의 상징이기도 하다. 더욱이 기독교 신앙에서 경험되는 빛은 인간세계에 대한 신적 창조성과 맥을 함께 한다.

또 다른 의미에서 창조는 생명의 발현이라고 이야기 할 수 있다. 자연의 가장 본질적인 탐구로부터 시작된 회화의 역사 속에서 빛과 생명은 신의 상징을 시각화하려는 회화적 표현이라 할 수 있다. 작게 축소 시켜놓

은 작은 생태계를 보는 듯 ‘자연(CELL≤TREE)’이란 하나님께서 창조하신 자연 스스로의 법칙에 따라 가장 이상적이고 합리적인 방법으로 인식된다. 그러므로 나는 인간이 자연에 의해 경험할 수 있는 조화로우미 성서 위에서 구성될 때 보다 완벽한 조화로운 아름다움을 표출한다는 사실을 깨달았다. 이러한 작업을 통해 나의 작품에서는 예술과 자연의 차이보다는 유사성에 더 가까운 가치를 둘 수 있었다.

점점 총체예술(Total work)로 자리하고 있는 현대미술 속에서 기독교 신앙을 바탕으로 자연을 모티브 삼아 생명과 더불어 빛을 통해 창조의 아름다움을 더 심도 있게 연구하려고 시도했다. 아울러 빛의 이미지를 잘 담아낼 수 있는 유리를 사용한 설치미술로서 생명력의 표현을 보다 다양하게 구축할 수 있었다.

제 1장 서론

제 1절 연구의 목적

현대 미술의 재료와 기법에 있어 끊임없는 실험과 시도들이 이루어지고 있는 가운데 물질은 단순한 도구나 기법이 아닌 그 자체가 예술이며 개념이 되고 있다. 또한 아름다움은 어느 곳에나 있는 것으로 누구나 발견하여 전시하는 것으로 전환되고 있다. 작품이 액자 틀 안에, 혹은 조각대 위에 존재하는 것을 거부하는 것, 이것은 더 이상 감상의 대상이기를 거부하고, 그 자체로 엄연한 하나의 현실적 존재이기를 원하는 총체예술(Total work)로서의 가능성을 열어놓는 일이 되었다. 예술을 표현하는 데 있어서 예술가와 관객, 시대나 사상까지도 담아낼 수 있는 공간, 작가들에게는 무한한 상상력과 공상을 늘어놓을 수 있는 자유로운 공간이 생겨난 것이다. 작가는 공간 내에서 자신의 작품을 전시하고 관람객들은 그것을 감상한다. 공간의 공유가 이루어지는 것이다. 즉, 설치미술이라는 하나의 현대미술유형으로 관람객들에게 나타난다. 하얀 내부에 조명만을 더한 전시와는 차원이 다르다.¹⁾

“태초에 하나님이 천지를 창조하시니라.”는 창세기 말씀에서 예술작품은 그 자체로 가치가 있는 것으로 사람은 하나님의 형상으로 지음 받았음으로 사고하고 감정을 느낄 수 있을 뿐 아니라 창조할 능력도 있다. 우리 삶의 전 영역에서 주인이신 하나님을 인정하고 하나님께서 허락하신 아름다운 세계를 나의 세계관과 재능을 바탕으로 표현했다. 본인은 ‘자연(Cell ≤ Tree)’을 모티브로 삼아 생명력의 표현으로 재료적 측면, 공간적 측면에서 다양한 경향을 자연스럽게 보여줄 수 있는 설치미술로 표현했다. 역사적으로 예술작품에서 독자적 역할을 수행하지 않았지만 대부분 종교나 건축의 중요한 요소로서 자리매김해온 ‘유리’를 본인의 작품의 재료로 사용

1) 강은영(2011-08-23), 「치유,집중,상상력...공간을 채우다: 개인 공간은 몸 위한 은신처서 정신을 위한 피난처로: 예술 공간은 공유와 감상, 해석의 장으로 의미가져」, 『주간한국』, 통권 2387호, pp. 15, pp. 17.

하게 되었다. 유리 예술은 고대이집트 고분에서 색유리로 만든 것이 유래이다. 그러한 색유리가 지속적으로 진보를 가져와 오늘날의 스테인드글라스가 된 것이다.²⁾ 그러므로 이 논문은 유리라는 재료를 사용해서 설치미술로 표현한 본인의 작품을 분석하여 연구했다. 따라서 본인 작업 성향을 분석하고, 앞으로의 방향성을 제시하고자 하였다.

제2절 연구 방법 및 범위

이 논문이 지향하는 목적은 자연 가운데 예술의 주요대상이 되는 'CELL≤TREE'라는 주제를 가지고 유리로 형상화하는 과정을 기독교 신앙의 관점에서 연구 분석하는 것이다. 이를 수행하기 위한 연구방법으로는 크게 2가지로 선행 작가 연구와 성서에서 나타난 나무의 조형적 표상을 살펴보고자한다.

제 2장에서는 첫째로, 인간과 자연의 상호관계를 미술사를 통해 기초를 적립한 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)와 박수근 회화에 나타난 나뭇(裸木, 나무)의 조형적 의미에 대해 알아보고, 두 작가가 자연이라는 대상을 어떻게 자신의 인생관이나 시대에 맞게 표현하고 있는지를 살펴볼 것이다. 둘째로는, 성서에 나타난 나무를 의인화 된 나무들, 상징화 된 나무들 그리고 생명나무로 나누어 볼 수 있지만 나는 성서에서의 핵심 이미지라고 할 수 있는 생명나무, 즉 나무의 이미지를 분석해보고자 한다. 끝으로 선행작가 연구와 성서에서의 나무 이미지의 연구가 나의 작업에 구체적으로 어떻게 반영되고 있는지 확인하며 나의 작품을 분석할 것이다. 이상과 같은 것을 토대로 해서 단순한 자연물로서의 나무의 특성을 재조명하여 빛의 이미지를 잘 담아낼 수 있는 유리를 사용하여 심도있게 나타내보고자 한다.

2) 김문경(1983.11), 『스테인드글라스』, 미진사, p. 25.

제 2장. 본 론

제 1절 선행작가 연구

1. 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)가 바라본 자연의 의미

동서고금을 막론하고 신화나 미술사에 자주 등장한 인간과 자연의 상호 관계를 미술사 이해에 중요한 기초를 마련한³⁾ 안젤름키퍼(Anselm Kiefer, 1945, 독일, 도나우 에싱엔 출생)에 대해 알아보려고 한다.

르네상스 이후부터 지금까지 자연이 미술에서 표현의 대상이 되었지만 자연과 인간에 대한 개별적 연구가 시작된 지는 그다지 오래 된 것은 아니다.⁴⁾ 미술사학자인 괴쯔 포아트(Götz Pochat)에 따르면 화가의 가시적 세계와 미메시스가 인물 풍경화에 담겨져 있다는 것으로, 특히 풍경은 과거에 대한 인물의 보어이고, 반면에 자연 모티브는 작가 견해의 독자적인 지주이자 또한 가시적 해석으로 유용⁵⁾하다는 것이다. 이에 대해 미술사학자 베르너부쉬(Berner Busch)는 “풍경과 풍경회화에 대한 자연신비적인 컨셉트가 20세기에 들어와 인지학적인 연결로 새롭게 착수되었고, 그것이 칸딘스키, 클레, 보이스 미술에서 지속된다. 그 사이 풍경화에 있어서 자연과학적인 현상이 우선권을 잡았다.”⁶⁾라며 응수하였다. 즉, 포아트의 논문 「풍경과 인물」은 구상회화에 주안을 두어 인물풍경의 변천과정을 다루었고, 반면에 베르너 부쉬는 내부세계와 추상미술의 결합을 지적하여 상호보완을 하고 있다.⁷⁾ 그들의 논문들은 미술에 있어서 인물과 자연의 만남이 미적 탐구의 대상이 되었고, 또한 미술사 서술에 독특한 위치를

3) 김승호(2004), 「인간과 자연: 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』, 22집, p. 53.

4) *ibid.*, p. 53.

5) Götz Pochat (1973), " *Landschaft und Figur* ", Stockholm , S. 2.

6) Berner Busch(Hrsg.)(1997), " *Landschaftsmalerei* ", Berlin , S. 265.

7) 김승호(2004), *op. cit.*, p. 54.

차지하고 있음을 증명한 것이다.⁸⁾

이러한 역사적 과정 속에 1969년 화단에 등장한 키퍼는 지금까지 그의 주 관심사인 인간과 자연과의 관계를 다 각도로 접근하며 두 가지 측면으로 읽혀진다: 첫째는 인물로, 화면에 그려진 인물은 작가자신이나 가족들, 혹은 역사적 인물들이다. 둘째로는 자연 모티브로, 숲이나 사막, 농촌 혹은 강 등이고, 실제적으로 존재하는 자연이자 문학의 소재가 된 것이기도 하다. 이러한 융합은 1972년부터 최근에 발표된 2001년도 작품까지 지속되어, 급기야는 “새로운 역사화”⁹⁾, 혹은 “풍경과 역사가 겹비된 상상”¹⁰⁾, 나아가서는 “역사적 흔적”¹¹⁾으로도 이해되었다. 이러한 해석은 작품에서 다루는 소재의 폭이 넓고, 또한 그 내용에 따라 담론의 형태가 달라 설득력을 갖지만, 작가의 주 관심사와 해석과의 문제를 안고 있다.¹²⁾

따라서 어떠한 방식과 재료로 자연과 인물이 표현되는지, 그리고 어떠한 맥락에서 미술형태가 이루어지는가를 1976년에서 1987년 제작된 시리즈 작품 중 <지혜세계의 길Wege der Weltweisheit>(1976-1977)에 나타난 인물과 자연과의 대화내용을 분석하고, 자아와 우주라는 관점에서의 대화방식을 1995년도의 <불멸의 태양Sol invictus>이라는 두 가지 예문을 통해서 구체화 해보기로 한다.¹³⁾

<지혜세계의 길Wege der Weltweisheit>을 살펴보면, 1976-1977년 완성된 것으로 가로 500 세로 205cm로 대형작업이다. 시리즈에 속하는 이 그림은 18명의 인물의 얼굴이 화면 중앙을 중심으로 타원을 그리며 그려져 있다. 한 가운데에는 장작더미가 쌓여있고, 거기에는 불꽃이 피어올라 어두운 저녁의 모닥불 장면을 연상하게 한다. 바로 그 위로는 별거벗은 앙상한 나무줄기가 뿔뿔하게 들어서 있어 겨울 숲의 한 장면을 담았다.

8) *ibid.*, p. 55.

9) Sabine Schütz(1999), " *Anselm Kiefer-Geschichte als Material* ", Köln, S. 70-73.

10) Götz Adriani(1990), Jede Gegenwart hat ihre eigene Geschichte, in : *Anselm Kiefer*, Ausst-Kat. Tübingen 1990, Stuttgart-Bad Cannstadt, 1990, p.16.

11) Ulrich Krempel, Scurrnsuche und Vergangenheitsbewältigung: Immendorf, Kitaj, Kiefer, in : Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst 2*, Reinbeck bei Hamburg, 1991, S. 644.

12) 김승호(2004), *op. cit.*, p. 55.

13) *Ibid.*, p. 56.

쪽 뺀 침엽수를 중심으로 굵은 선들이 무질서하게 인물들 사이를 가로질러 인물과 주변이 연결된다. 좌측상단의 어두운 바탕에 작품제목인 <지혜세계의 길>이 새겨져 있고, 그리고 화면중앙의 모닥불을 가로지르며 <헤르만 전투 Hermann-Schlacht>가 작게 쓰여져 있다. 글자의 크기를 보더라도 좌측상단의 단어는 작품의 주제가 되고, 중앙에 작게 쓴 글은 부제임을 알 수 있다.¹⁴⁾

화면에 작품 제목을 기입하고 내용을 제시하는 방식은 키퍼 작품의 특징으로, 작품제목인 단어는 그린 인물과 함께 그림내용의 핵심이자 해석의 열쇠이다.¹⁵⁾ 전체적으로는 어두운 바탕 위에 회색으로 인물과 자연물이 묘사되어있어 서술적인 측면이 들어나지만, 이는 얼굴의 방향과 자세 그리고 명암이 각기 달라 모여 있는 상태를 그린 것이 아니라 의도적으로 구성한 것이고, 인물의 특징만을 살려 표현되어 있고 굳어진 표정은 상상력으로 그린 것이 아니라 문헌에 실린 사진을 인용했음을 알 수 있다.¹⁶⁾ 키퍼가 1986년도 인터뷰에서 스스로 밝혔듯이, 예수회의 신부 베른하르트 얀젠(Bernhard Jansen)이 1924년도에 쓴 가톨릭 연설문에서 인용한 것이다.¹⁷⁾ 반면에 화면 중앙에 새겨진 “헤르만 전투”는 로마시대의 헤르만 게르만 민족을 이끌고 로마군과의 전투에서 승리한 역사를 다룬 서적에서 인용한 것이다.¹⁸⁾ 그려진 인물과 새겨진 단어를 잘 살펴보면 사람의 얼굴도 책자에서 인용한 것이다. 이렇듯 키퍼는 인용과 번역을 통해 자연과 인간과의 대화창구를 열어가고, 인물과 풍경 모티브의 소통으로 작품을 전개한다.¹⁹⁾

14) *ibid.*, p. 56.

15) 김승호(2004), 「시와 그림: 안젤름키퍼의 연작과 파울 켈란의 <죽음의 둔주곡>」, 『미술사학연구회논문집』, 제22호, p. 83-96.

16) *ibid.*, p. 57

17) Jürgen Harten(Hrsg.), *Anselm Kiefer*, Ausst-Kat., 1984 Düsseldorf / Paris / Jerusalem, Düsseldorf 1984, S. 79. ; Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, München, 2001, S. 51.; Sabine Schütz, *Anselm Kiefer-Geschichte als Material*, Köln, 1999, S. 210/212. ; Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Ausst-Kat ,USA 1988 / 1989, Munich ,1984, S. 511. 참조.

18) 김승호(2004), 「인간과 자연: 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』, 22집,p. 57.

19) *ibid.*, p. 59.

즉, 무명용사가 무명의 화가로, 그리고 무명화가의 무덤으로 연작을 통해 이야기가 전개된다. 전반적으로는 숲 속의 공동묘지가 연상되는데, 이를 샤페레네 슈츠는 1999년 발표한 자신의 논문에서 “독일의 문화 역사를 대표하는 인물을 의인화하여, 이름이나 혹은 도상학적 인용과 암시의 형태로, 한편으로는 오용과 배척의 문제와, 다른 한편으로는 국수주의와 사회민족주의 이데올로기의 확산과 탄생에 대한 책임감과 죄책감”이라고 해석하였다.²⁰⁾ 언급된 인물 모두가 문필가이고, 또한, 그들이 다룬 소재의 공통점은 자연에 있고, 그리고 그 모두가 게르만 민족이라는데 있다. 이러한 다양한 견해와 작품해석은 키퍼작품 이해의 난해성을 반영한 것으로, 그 원인은 문헌 인용과 역사적 모티브의 융합으로 생긴 의미의 층이 해석자의 관심에 따라 다르게 읽혀지기 때문이다.²¹⁾ 이렇듯 키퍼는 자연모티브를 역사에서 찾고 인간과 자연의 대화방식을 풀어간다. 따라서 해석자는 개별적 작품의 구조와 내용을 밝혀야 하며, 연작에서 해석방안을 구체화 해야 하는 이중적 과제를 안고 있다.²²⁾

<지혜세계의 길>Wege der Weltweisheit>(1976-1977)은 인물의 형태와 자연과의 관계를 다룬 것으로 작가의 주 관심사인 자연과 인간의 만남을 지속하기 위한 토대를 굳힌 것이다. 이전 경우와 마찬가지로 <불멸의 태양Sol invictus>(1995)도 역시 문헌에서 인용한 것으로 17세기의 의사이자 신플라톤주의(Neoplatonism)와 신비사상에 영향을 받은 로버트 플루드(Robert Fludd, 1574-1637)에서 차용한 것이다. 고개를 떨구며 서 있는 커다란 해바라기와 화면 전체에 골고루 퍼져있는 씨는 화면의 사실성을 지배한다. 따라서 여기서는 커다란 해바라기와 바닥에 누워 있는 작가 자신, 그리고 작품제목이 해석의 열쇠가 된다. 누워있는 키퍼의 포즈를 살펴보면, 작가 키퍼는 등을 바닥에 대고 누운채 해바라기의 경우와 마찬가지로

20) Sabine Schütz, Das Kiefer-Phänomen zu Werk und Wirkung Anselm Kiefers, in : Ausst-Kat. *Deutschlandsbilder und Kunst in einem geteilten Land*, Berlin, 1997-1998, hrsg. v. Eckhardt Gillen, Köln, 1997, S. 585-586.

21) *ibid.*, p. 60.

22) *ibid.*, p. 65.

반듯하게 누워있는 작가의 육체를 사실적으로 표현한 것이다.²³⁾ 앞서서도 언급하였듯이 신플라톤주의(Neoplatonism)와 신비학에 영향을 받은 그는 1619-1622년 천문학적 계산에 근거한 것이 아니라, 오히려 네오플라톤과 신학과 연금술적인 상념과 연결된 코스모스에 관한 글을 발표하였다.²⁴⁾

문헌에서 인용한 작품제목 <불멸의 태양>은 누워있는 작가자신과 해바라기 사이에 상호간 구조적 소통을 하고 있다. 즉, 이 그림에서는 요가 자세로 누워있는 소우주의 주체가 되고, 해바라기는 유니버즘으로 이해된다는 것이다. 소우주가 누워있는 인물의 형태로 대치되었고, 유니버즘인 대우주는 사실적으로 표현된 해바라기가 대변하여 대우주의 상징물이 되었다.²⁵⁾ 키퍼는 이렇게 모티브와 모티브를 연결하여 대-소우주와의 관계를 찾았고, 자신을 투영해 인간과 코스모스와의 관계를 확인한다. 이 관계는 “개인과 우주, 작가의 육체와 작품사이의 침투에서 나온 과정”²⁶⁾으로 “스스로 찾기와 실험”²⁷⁾이자 궁극적으로는 “전체적이지자 우주적인 창조성을 위한”²⁸⁾것으로 볼 수 있다. 우리는 이 두 작품을 통해서 작가의 주 관심사인 “인간과 자연”이 완성된 것이 아니라, 오히려 작가의 노정에서 진행되고 있음을 파악하게 되었다.²⁹⁾

제 2차 세계대전이 종결되기 직전에 태어난 키퍼는 자연스럽게 그 시대적 상황을 인식하였으며³⁰⁾, 그는 작품을 통해서 교훈적, 철학적 시대 정신을 표현한다. 사실상 키퍼의 작품은 자연경험과 문명, 역사와 이데올로기, 그리고 시각적 시스템과 문헌적 사상의 융합을 전제로 하고 있다고

23) *ibid.*, p. 66.

24) Robert Fludd, *Opus magnum De utriusque cosmi*, in: Alexander Roob, *Das hermetische Museum: Alchemie & Mystik*, Köln, 1996 참조

25) 김승호(2004), *op. cit.*, p. 68.

26) Danial Arasse(2001), "*Anselm Kiefer*", München, S. 259.

27) Werner Hoffmann(1999), "*Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine Streitschrift*", Leipzig, S. 85.

28) *ibid.*, S. 65-66.

29) 김승호(2004), *op. cit.*, p. 72.

30) 고보연(1999), 『안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 예술에 대한 고찰』, 전북대학교 대학원 미술학과, p. 9.

말할 수 있다.³¹⁾ 앞서 언급한 두가지 예문 <지혜세계의 길Wege der Weltweisheit>(1976-1977)과 <불멸의 태양Sol invictus>(1995)에서 문헌적 시스템과 회화세계의 융합이 키워 작품의 특성이자 작가의 주 관심사를 이해하는 열쇠가 된다는 것³²⁾을 알 수 있다.

키퍼의 주 관심사였던 신화적 내용과 전설, 구담, 조형적 연금술 등이 그의 미술적 표현 뿐만 아니라 함축된 내용의 중요성을 부가시킨다. 그에 반해 나는 작품의 주제로 삼은 ‘자연(CELL≤TREE)’의 개념적인 형상들을 자유롭게 상상해서 조형요소의 틀에 맞추어 자연의 오묘한 질서를 관찰하였다. 이렇듯 자연 속에서 서로 뒤섞이지 않고 조화로운 질서와 법칙을 인식하며 성경에 근거한 나무의 모습을 작품 전체에 반영하고자 한다. 나무를 하염없이 바라보고 있노라면 나무의 몸통과 줄기, 잎사귀와 가지들은 더할 나위 없는 그림의 소재가 된다. 그 곳에 선이 있고, 동세가 있으며 생명이 놓여있기 때문이다. 그러므로 현대 사회에서 찾아보기 힘든 생동감 있는 생명과 진리의 모습을 ‘자연(CELL≤TREE)’의 예술적 표현으로 새로운 경각심을 불러일으킬 수 있다.

2. 박수근 회화에 나타난 나목(裸木, 나무)의 조형적 의미

“인간의 선함과 진실함을 담자.”라는 그의 예술론을 보면 알 수 있듯이 박수근(1914년 2월 21일 ~ 1965년 5월 6일)의 따뜻한 심성은 우리에게 잘 알려져 있다. 일본에게 강점되어 있던 부조리한 상황에서 독학으로 그림을 배운 특이한 이력³³⁾은 그에게 있어 주어진 조건 안에서 최선을 다하는 것 이외에는 별다른 방도가 없는 삶이었을 것이다. 정규 미술교육도 받지 못했던 그는 가까운 산과 들을 찾아 다니며 연필 드로잉과 수채화로 농가에서 일하는 여인과 들에서 나물을 껌는 소녀들을 그렸다.³⁴⁾ 이렇듯

31) 김승호(2004), 「인간과 자연: 안셀름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품을 중심으로」, 『서양미술사학회 논문집』, 22집, p. 54.

32) ibid., p. 56.

33) 최형순(2007), 『미술관 · 박수근 · 우리 미술』, 해토, p. 28.

34) 김제호(1999.8), 『박수근의 회화 연구』, 경희대학교 교육대학원 미술교육전공, p. 8.

그의 그림 속 소재는 그의 주변에 가까운 대상들이 많이 그려졌다.³⁵⁾ 주로 ‘나목(裸木, 나무)’과 ‘여인’ 이미지로 간추릴 수 있는데 여기서 나는 박수근 회화에 나타난 ‘나목(裸木, 나무)’의 의미에 대해 알아보려고 한다.

그의 작품 전체에서 살펴 본 나목(裸木, 나무)은 두터운 고목부터 여러 가지를 뺀고 있는 나무까지 다양하다.³⁶⁾ 하지만 그의 그림에서 나무가 주요 소재로 부각된 것이 정확히 언제인지는 알 수 없다. 다만 확인되는 것은 그가 그린 나무가 시기별로 표현이 다르다는 것이다.³⁷⁾ 간단한 필치로 몇 가닥의 선으로 그린 것이 있는가 하면, 유화에는 좀처럼 드러나지 않는 명암의 흔적을 남기기도 한다.³⁸⁾ 즉, 그에게 나무는 곧 자연이라고 할 수 있다. 초기 그의 그림에서 나무는 독립된 소재가 아닌 풍경의 일부였다.³⁹⁾ 단 한번도 자리를 옮기지 않고 세상사 모진 풍상을 마치 제 것인 양 지켜봐 준 자연인 것이다.⁴⁰⁾ 어쩌면 그에게 나목(裸木, 나무)은 그의 내면의 나무이며, 망부석과 같은 기다림의 나무 일지도 모른다.⁴¹⁾

그의 그림 속에 등장하는 나목이나 고목은 잎이 없이 필요 이상으로 앙상하고, 심하게 비틀려 있다. 또 나목은 심하게 전지 되어 참혹할 정도로 결가지가 잘려져 있다. 본 즐기만 겨우 남아 최소한의 생존 상태만 암시하고 있다. 이로써 나목이나 고목은 죽은 생명이 아닌 신춘(新春)의 새 새명을 기약해주고 있다. 인고의 세월을 딛고 새롭게 이어가는 생명성의 표현이다.⁴²⁾ 또 그것을 통해 그는 나목(裸木, 나무)뿐만 아니라 새순을 띄우고 있는 나무의 생명력을 주목하게 한다.⁴³⁾ 그리고 나뭇잎 하나 허용하지 않는 앙상한 가지에서 궁핍한 시대상황의 상징성을 유추할 수 있다. 박수근은 이렇듯 나무에서도 서민들의 힘들고 어려웠던 그 시대 상황을 상징

35) 김소희(2002.2), 「박수근 작품의 사상과 배경」, 대구 가톨릭대 대학원, p. 24.

36) 최형순(2007), op. cit., p. 50.

37) 공주형(2009), 『착한 그림, 선한 화가 박수근』, 예경, p. 38-39

38) 최형순(2007), op. cit., p. 51.

39) 공주형(2009), op. cit., p. 38.

40) 공주형(2009), op. cit., p. 40.

41) 이대일(2002), 『사랑하다, 기다리다, 나목이 되다. 가장 한국적인 화가 박수근』, 하늘아래, p. 120.

42) 김소희(2002.2), op. cit., p. 25.

43) 최형순(2007), op. cit., p. 52.

적으로 표현하고 있는 것이다.⁴⁴⁾ 작가의 의식과 예술세계 그리고 시대적 상황이 서로 영향을 받는다는 점에서 그의 개인적 환경과 일상이 그의 작품에 고스란히 보여지고 있음을 알 수 있다.

박수근 작품 속에서 가장 빈번하게 나타나는 소재인 나목(裸木, 나무)을 살펴보면, 한 가지 소재를 반복해서 그리고 있지만 작품마다 다른 느낌을 주고 있다. 같은 주제 속에서 그의 시각은 늘 새롭고 화면은 생명에 넘쳐 흐르고 있다.⁴⁵⁾ 그는 자신의 주관적 사상이나 시선에 치우침 없이 대상의 실체를 담담히 파악하여 그 형태나 구조를 화면에 그려 놓는다. 실제로 그의 그림에 그려진 대상은 단순화 되어있지만 본 대상의 형태감은 사실적 묘사보다 잘 나와 있다. 그 속에는 조금의 변형 또는 왜곡 과정도 없다. 대표적으로 나목의 경우는 나목의 기본 형태, 구조, 리듬을 나타내기 위해 나뭇가지를 최소한 줄여 단순화한다.⁴⁶⁾ 그것은 작가 박수근의 애정이 주제들에 이입되어 거기에서 큰 공감의 메아리를 일으키고 있기 때문⁴⁷⁾이라고 생각된다. 박수근의 작품에 표현되었던 나목(裸木, 나무)은 단순히 학습에 의해 이루어진 것이 아니며, 그의 삶 속에서 체험하고 느낀 모든 것의 결정체가 표현된 것이라 할 수 있을 것이다.⁴⁸⁾ “한국의 가장 개성적이고 소박했던 예술가”⁴⁹⁾라는 평을 받으며, 그는 가난과 일본에게 점령 당하던 시대를 사회적 시각으로서가 아니라 밀레와 같이 자연적인 시각으로 바라봄으로써 가난을 다만 가난한 현상만으로 일시 고정시키고, 오히려 이를 선하고 진실한 것으로 승화시킴으로써 반문명적인, 어찌면 또 다른 의미에 있어서 이상주의적 분위기를 고취시키기도 한다. 이와 같은 사정은 그의 작품에서 역력히 드러난다.⁵⁰⁾

지금까지 박수근(1914년 2월 21일 ~ 1965년 5월 6일) 회화에 나타난 나

44) 김소외(2002.2), op. cit., p. 25.

45) 김성덕(2009), 「박수근 회화의 조형적 특성에 관한 연구」, 충북대학교 대학원 미술학과, p. 22.

46) 김소외(2002.2), op. cit., p. 26.

47) 이경성(1965, 10월호), 『한국 근대 미술』, 서울: 여원.

48) 김소외(2002.2), op. cit., p. 33.

49) 『경향신문』(1965. 6. 10), 「향토에의 사랑」

50) 한국미술 연구소(1998), 『우리의 화가 박수근』, 서울: 한국미술 연구소, p. 248.

목(裸木, 나무)의 의미에 대해 살펴봄으로서 작가는 개인의 기질로부터, 그가 속한 지형의 날씨, 온도, 토양 뿐만 아니라 시대에 영향을 받는다는 것을 알 수 있다. 그것은 작가가 자연이라는 대상을 자기의 인생관이나 생활체험을 토대로 나타낸 표현이라고 하겠다.⁵¹⁾ 그의 작품에서 나무는 인간을 이해하며 보호해주는 자연이다. 고목을 사이에 두고 굽은 가지를 인간 쪽으로 휘게 하고 인간은 자연의 일부로써 조화를 이루고 있는 것이다.⁵²⁾

이에 비해 나의 작품은 한국인의 서정적인 정서를 엿볼 수 있는 박수근(1914년 2월 21일 ~ 1965년 5월 6일)의 작품 세계와는 다르게 조명할 수 있다. ‘자의식의 이행’이라는 자기애에서 비롯된 사고⁵³⁾를 기초로 현대 문화의 흐름 속에 하나님께서 주신 창조성으로 ‘자연(CELL≤TREE)’을 모티브로 삼아 생명력을 표현했기 때문이다. 즉, 자연 속에서의 조화로운 질서와 법칙을 인식하면서 시각적으로는 ‘자연(CELL≤TREE)’의 형태를 나의 심상의 흐름에 따라 자연스레 표현했다. 그러므로 나무와 잎의 형태에 대한 직관적인 특징과 변화에 대해 세밀하게 다가가고자 한다. 이를 위해 나는 투명하고 고유의 신비로움을 지니고 있는 유리를 주된 작업 재료로 채택 하였다. 내가 ‘유리 재료를 사용한 작업’을 통해 궁극적으로 표현하고자 한 것은 ‘빛의 굴절과 반사를 통해 얻어지는 ‘자연(CELL≤TREE)’ 이미지의 표현’이다. 이는 유리 재료의 특성상 자연의 신비성과 창조의 아름다움, 그리고 생명력의 표현을 나타내는데에 있어서 역할을 충분히 가능하게 하였다. 그러므로 나의 작업에서의 ‘자연(CELL≤TREE)’ 이미지의 표현에 있어서 유리의 사용이 박수근(1914년 2월 21일 ~ 1965년 5월 6일)의 작품 세계와는 또 다른 차원으로 보여지게 된다.

51) 이명진(2001), 「박수근 작품세계 연구: 한국적 이미지를 중심으로」, 대전: 한남대 교육대학원, p. 51.

52) *ibid.*, p. 51.

53) 서성록 · 신국원 · 안용준 · 심상용 · 오의석 (2011), 『새로운 지평(NEW HORIZONS)』, 아트미션, 예서원, P. 28.

제 2절 ‘나무’의 조형적 표상화를 위한 작품연구

1. 나무의 일반적 정의와 이해

나무는 여러 가지 관점에서 정의 할 수 있지만, 목부조직이 발달한 여러해살이 식물(Woody plant, 木本)⁵⁴⁾로 대기 중의 이산화 탄소를 흡수하고 산소를 배출하는 아주 중요한 역할을 한다. 또 자연의 산물 중 우리 주변에서 가장 익숙하게 접할 수 있는 것으로, 인간의 정서에도 많은 영향을 주고 있다. 오늘날 날이 갈수록 비속하고 불쾌해지는 도시환경 속에서 억지로 꾸며내는 환경이 아닌 나는 모든 것들 사이의 조화있는 자연 안에서의 자유로운 공간에 관심이 많았다. 자연 속의 공간을 하나의 예술 작품으로 본다는 것은 기계적으로 계산한 법칙에 의해서 만들어진 것이 아니다. 가장 조화롭게 만들어진 실체로서 그 아름다움이 보여지는 것을 의미한다.

마치 작게 축소 시켜놓은 작은 생태계를 보는 듯 나무는 다른 물질과는 차원이 다른 생명의 숨결을 느낄 수 있는 재료이다. 세상에 존재하는 모든 사물들은 각자의 고유한 에너지를 발산하면서 끊임없이 움직이고 있다. 가만히 있는 것처럼 보일뿐 정지 상태로 있는 것이 아니다. 보는 것만이 아니라 내가 듣고 만지는 것들, 즉 오감에 의해서 나의 몸이 받아들이는 모든 경험과 습관으로 모두 똑같이 생겼다고 생각했던 나무는 끊임없이 변하고 있었던 것이다. 씨가 심어져 싹이 트고 자라나서 열매를 맺는다는 타성적인 사고에서 나무를 관찰하는 것이 아니라 나무를 뿌리부터 나무 기둥, 나뭇잎 그리고 나무 안의 세포까지 세밀하게 관찰하게 되었다.

이 세상 모든 생명체는 유기적으로 움직인다. 그러므로 나는 존재 본질에 대한 물음을 ‘살아 있음’에 두고 겉으로 보여지는 형태와 그 형태 안에서 끊임없이 움직이고 있는 세포 하나 하나의 모습들을 공부하며 새로운

54) 국립수목원, 국립수목원장 김용하(2010). 알기 쉽게 정리한 식물용어(A Glossary of Plant Terminology Easy to Understand).

관점에서 본 나무를 표현하려 했다. 물론 캔버스에서의 특정 대상에 대한 사실적 묘사를 하는 작업도 중요하지만 3차원 공간에서 바라보는 자연이라는 존재는 예술적 표현에 있어서 매우 가치있는 것이라고 생각한다. 이와 같이 나무가 주는 예술적 의미야말로 생동감있는 생명을 갈구하는 현대인들에게 삶의 활력을 제공하는 조형적 의미를 나타내고자 한다. 이같은 관점으로 나는 여러 가지 나뭇잎의 조형적 형태를 파악하고 그에 따라 단순한 자연물로서의 나뭇잎이 가진 특성들을 새롭게 조명하여 내 자신이 관찰한 나뭇잎의 이미지를 작품 전체에 투영하고자 한다.

2. 작품에 투영된 ‘생명’

1) 생명의 의미

‘생명(生命)’은 유기체가 태어나서 죽을 때까지의 살아있는 상태, 또는 그동안 나타내는 모든 현상들의 전체를 의미한다. 그리고 사물이 존재하기 위한 가장 본질적이고 중요한 것을 비유적으로 이르는 말이기도 하다.⁵⁵⁾

인간 생명의 구체적인 방향을 제시해주는 기능을 하는 세계관은 인간의 견해나 논점 뿐 아니라 순간 결정해야 할 모든 의사에 지속적으로 영향을 미친다.⁵⁶⁾ 원래의 선한 창조, 죄로 인한 타락, 그리스도 안에서 구속을 통한 창조세계의 회복. 이러한 관점을 살펴보면, 창조의 교리가 생명을 드러내는 가장 핵심적인 교리임을 알 수 있다.⁵⁷⁾ “하나님이 이르시되 우리의 형상을 따라 우리의 모양대로 우리가 사람을 만들고 그들로 바다의 물고기와 하늘의 새와 가축과 온 땅과 기는 모든 것을.”(창1:26) 사람에게 다스리게 하셨다. 원인이 있어야 결과가 생겨나듯 하나님이 원인이 되시어

55) 김홍규(2009), 『고려대 한국어대사전』, 고려대학교 민족문화연구원 국어사전편찬실, 창작마을.

56) Albert M. Wolters · Michael W. Goheen(1992), 『창조 타락 구속』, 양성만 · 홍명룡 역, IVP, p. 29.

57) ibid., p. 38.

인생을 비롯한 우주 만물이 창조된 것이다. 이렇게 볼 때, 생명이라는 단어는 ‘하나님이 창조하셨다’ 라는 의미가 근본적인 원인이라고 할 수 있다. 그래서 나는 생명의 의미를 창조, 타락, 구속이라는 성서의 근본적인 범주 중 창조에 초점을 두어 살펴보고 싶다.

하나님은 창조세계의 모든 영역을 구분하여 만드셨고 하나님의 법 아래 두셨다. 인간의 삶 그 어떤 것도 창조 질서 속에 속하지 않는 것이 없다.⁵⁸⁾ 국가, 교회, 가족, 결혼, 예술, 산업의 영역도 마찬가지로 하나님의 창조로 볼 수 있다. 또한 현재 통영되고 있는 제도와 규칙도 명백히 창조된 질서에 속하며 하나님의 규례에 근거한다고 할 수 있다.⁵⁹⁾ 우리는 하나님의 일을 사람이 경영한다는 사실을 배경으로 역사의 의미를 찾을 수 있으며, 이를 통해 학교나 사업체 같은 제도들이 나타나고 도시와 대중매체가 발전하는 것이다. 그러므로 역사 즉 문화와 사회의 개발 과정이 창조와 창조 발전의 필수적인 부분임을 알 수 있는 것이다. 따라서 역사는 창조의 모체 안에 숨겨져 있는 다양한 가능성을 드러내고 개발하는 과정이다.⁶⁰⁾ 낙원에서 아담과 하와는 하나님이 그들을 위해 계획하셨던 발전 단계에는 이르지 못했다. 이 사실이 창조와 역사에 대해 더욱 폭넓게 암시하는 바를 자주 간과해 버린다. 하지만 하나님께서는 지금도 신실하게 창조 질서를 유지하고 계신다.⁶¹⁾ 죄의 영향력이 점점 커지는 상황 속에서도 창조 세계가 변치 않고 지속적으로 존재한다는 것은 우리에게 희망을 안겨준다. 이미 타락이 모든 영역에 이루어졌듯이 구속도 모든 영역에서 일어난다. 이러한 관점에서 하나님의 나라는 그리스도 안에서 일어나는 창조계의 회복과 동일하다.

나의 작품 내에서 암시하고 있는 생명 역시 타락한 세계에 회복을 꿈꾸며 창조 세계에서 지속적으로 표출 되고있는 아름다움에 미학을 지향하고 있다. 다양한 장소에서 여러 형태로 형성되는 나무의 모습과 기독 신앙과

58) *ibid.*, p. 42.

59) *ibid.*, p. 58-59.

60) *ibid.*, p. 81-82.

61) *ibid.*, p. 84.

의 만남은 하나님에 저항하는 시각으로 관찰하는 태도와는 전혀 다르게 나타난다. 인간의 입장에서 보기에 아무런 감정 없이 그저 바람이나 물결 가는대로 흔들리는 것처럼 보이는 식물은 우리에게 익숙하면서도 어찌보면 낯선 모순적인 존재이다. 언제나 무심한 듯 우리 주위에 배경으로 살아 있지만 막상 주인공의 자리에 놓고 보면 낯설게 느껴질 때가 있다. 나는 자연이 표출하는 생명의 미세한 울동과 그 법칙 안에서 생명의 의미를 찾아 내어 작품에 투영하였다.

2) 성서에 나타난 생명나무의 의미⁶²⁾

나 무	의인화 된 나무들.	시편1장 3절	“복 있는 사람은 시냇가에 심은 나무와 같아서“
		시편92장 12절	“의인은 종려나무와 같이 번성하며 레바논의 백향목 같이 발육하리로다.”
		시편52장 8절	“오직 나는 하나님의 집에 있는 푸른 감람나무 같음이어”
		에스겔 17장 22절이하	아름다운 백향목.
		에스겔 31장	앗수르 사람을 키가 높고 꼭대기가 구름에 닿은 레바논 백향목으로 비유.
		이사야61장	“의의 나무”를 성령이 임한 자라 하였다.
		욥기14장 7절	“나무는 소망이 있나니 찍힐지라도 다시 움이 나서 연한가지가 끊이지 아니하며”
		다니엘4장 10절이하	느부갓네살 왕의 꿈에 나타난 나무의 모습.
		하박국3장 17절	“비록 무화과나무가 무성치 못하며 포도나무에 열매가 없으며 감람나무에 소출이 없으며 밭에 식물이 없으며”
		스가랴 11장2절	“너 잣나무여 곡할지어다 백향목이 넘어졌고 아름다운 나무가 훼손되었도다 바산의 상수리나무여 곡할지어다 무성한 삼림이 었드러졌도다”
		요한복음 15장1절	“내가 참 포도나무요 내 아버지는 그 농부라“

62) 최선길(2006.02), 『성서에 나타난 ‘나무’의 회화적 표상화 -그 영적 의미를 중심으로』, 천안대 기독교예술대학원, pp. 13-18.

나 무	상징화 된 나무들.	창세기 12장6절	“아브람이 그 땅을 통과하여 세겔 땅 모레 상수리나무에 이르니 그 때에 가나안 사람이 그 땅에 거하였더라”
		창세기 21장33절	“아브라함은 브엘세바에 에셀나무를 심고 거기서 영생하시는 하나님 여호와와 이름을 불렀으며”
		출애굽기 3장	떨기나무 (여호와와 임재를 상징한다.)
		민수기 17장	살구나무 (아론의 지팡이)
		출애굽기 15장27절	“그들이 엘림에 이르니 거기 물샘 열둘과 총려 칠십 수가 있는지라 거기서 그들이 그 물 곁에 장막을 치니라”
		민수기 33장	칠십 주 총려나무.
		시편96장 12절	“밭과 그 가운데 모든 것은 즐거워할지라도 그리할 때에 삼림의 나무들이 여호와 앞에서 즐거이 노래하리니”
		이사야 55장13절	“жат나무는 가시나무를 대신하여 나며 화석류는 질려를 대신하여 날 것이라 이것이 여호와와 명예가 되며 영영한 표징이 되어 끊어지지 아니하리라 하시니라.”
		아가2장 2절이하	실과를 맺는 풍성한 사과나무 (사랑스런 여인에 비유)
		아가 7장7절	“네 키는 총려나무 같고“ (사랑스런 여인에 비유)
		마태복음 11장31절 이하	한 알의 겨자씨가 자라나서 나무가 되어 공중의 새들이 깃드는 비유.
		누가복음 6장43-46절	예수님께서 나무 열매를 사람의 근본에 비유.
		로마서 11장17절이하	“또한 가지 얼마가 꺾여졌는데 돌감람나무인 네가 그들 중에 접붙임이 되어 참감람나무 뿌리의 진액을 함께 받는 자 되었은즉”

나 무	(에덴에서의) 생명나무	창세기2장9절	“여호와 하나님이 그 땅에서 보기에 아름답고 먹기에 좋은 나무가 나게 하시니 동산 가운데에는 생명나무와 선악을 알게 하는 나무도 있더라.”
		요한계시록2장7절	“귀 있는 자는 성령이 교회들에게 하시는 말씀을 들을지어다 이기는 그에게는 내가 하나님의 낙원에 있는 생명나무의 과실을 주어 먹게 하리라.”
		요한복음12장24절	“내가 진실로 진실로 너희에게 이르노니 한 알의 밀이 땅에 떨어져 죽지 아니하면 한 알 그대로 있고 죽으면 많은 열매를 맺느니라.”
		창세기3장22절	“여호와 하나님이 가라사대 보라 이 사람이 선악을 아는 일에 우리 중 하나같이 되었으니 그가 그 손을 들어 생명나무 실과도 따먹고 영생할까 하노라 하시고.”
		요한복음14장6절	“예수께서 가라사대 내가 곧 길이요 진리요 생명이니 나로 말미암지 않고는 아버지께로 올 자가 없느니라.”
	(계시로서의) 생명나무.	요한계시록22장19절	“만일 누구든지 이 책의 예언의 말씀에서 제하여 버리면 하나님이 이 책에 기록된 생명나무와 및 거룩한 성에 참여함을 제하여 버리시리라.”
		요한계시록1장8절	“주 하나님이 가라사대 나는 알파와 오메가라 이제도 있고 전에도 있었고 장차 올 자요 전능한 자라 하시더라.”
		요한계시록22장14절	“그 두루마기를 빠는 자들은 복이 있으니 이는 저희가 생명나무에 나아가며 문들을 통하여 성에 들어갈 권세를 얻으려 함이로다.”
		요한계시록22장1-2절	“또 저가 수정같이 맑은 생명수의 강을 내게 보이니 하나님과 및 어린 양의 보좌로부터 나서 길 가운데로 흐르더라. 강 좌우에 생명나무가 있어 열두 가지 실과를 맺히되 달마다 그 실과를 맺히고 그 나무 잎사귀들은 만국을 소성하기 위하여 있더라.”

		에스겔 47장 12절	“강 좌우 가에는 각종 먹을 실과나무가 자라서 그 잎이 시들지 아니하며 실과가 끊치지 아니하고 달마다 새 실과를 맺으니 그 물이 성소로 말미암아 나옴이라 그 실과는 먹을 만하고 그 잎사귀는 약재료가 되리라.”
--	--	-------------	--

위의 표에서 알 수 있듯이 성경에서 나타난 나무는 의인화 된 나무들, 상징화 된 나무들 그리고 생명나무로 나누어 볼 수 있다. 창세기에서부터 요한계시록까지, 곧 에덴동산에서의 생명과 불멸의 이미지에서 거룩한 성 예루살렘에서의 영생에 대한 소망 이미지까지다.⁶³⁾ 이것으로 미루어보아 생명나무는 성서의 핵심 이미지라고 이야기할 수 있다.

생명나무를 제대로 이해하기 위해서는 생명나무의 ‘생명’ 의미를 파악하는 것이 필요하다. 구약에서 장수는 특별한 은총이며(창25:8), 하나님의 계명을 지킨 것에 대한 보상이었다(신5:16). 그리고 생명은 하나님께 대한 신앙, 하나님과의 관계 안에 존재하며, 하나님의 말씀에 달려있음을 볼 수 있다(신8:3). 하박국 2장 4절에도 생명은 믿음으로써만 획득할 수 있다는 것을 말한다.⁶⁴⁾ 그러므로 구약에서 이야기하는 생명은 단순히 살아있다는 의미뿐만 아니라 영적 의미의 생명까지를 의미하는 것이다. 이처럼 생명나무의 생명은 하나님에게서 유래하는 것으로 표현되며, 이는 영혼에 입한 생명의 축복을 누리는 것이라고도 전해진다. 즉, 생명나무의 특성은 바로 하나님이 이 나무의 열매를 통해 하나님의 영원한 생명을 주시는 것이다. 결론적으로 말하자면 생명나무의 생명은 하나님의 생명을 상징하는 것이고, 영원한 구원이며 육체의 건강에까지 미치는 생명이다.⁶⁵⁾ 히브리서 4장 12절-13절에 쓰여있듯이 하나님의 말씀은 살아있고 활력이 있어 좌우에 날선 어떤 검보다도 예리하여 우리의 마음의 생각과 뜻을 판단하신다고 했다. 단지 하나님의 말씀을 믿는 것으로 인해 우리에게 영원한 생

63) 이지영(2010), 『잠언의 생명나무에 관한 연구』, 한국신학(성경을 닮고 성령의 조명을 받는 신학), 제 49호, p. 70.

64) J.C. Connell(1986), 『Barker's 신학사전』, 신성중 역 (서울: 엠마오), “생명,목숨,삶(Life)”항목.

65) 임태수(2007), “생명나무와 선악을 알게 하는 나무의 현대적 의미”, 『神學思想』 138, p. 109.

명을 주시는 것이다. 이러한 생명을 얻을 수 있는 길은 하나님을 경외하며 하나님을 사랑하고 하나님의 말씀과 계명을 따라 사는 것이다(신 7:9-11).

3) '생명'을 조형화 시킨 작품 연구 및 분석

① [작품 1] CELL ≤ TREE No. 1

세포는 생물이 실제로 활동하는 기초 단위로 인식된다. 지구상에 살아 가고 있는 생물들은 여러 가지 모습으로 생활하고 있으며 또한 생물체의 구조는 매우 다양하다. 세포의 크기와 모양은 생물체의 종류에 따라 다르며 같은 생물체라도 몸의 부분에 따라 세포의 모양과 크기가 다르다. 그 생물의 몸을 이루는 기본 구조는 '세포'이다.⁶⁶⁾ 즉, 나는 자연(CELL ≤ TREE)이라는 주제로 가장 작은 입자인 세포에서부터 모든 생명이 시작 된다는 것을 표현하고자 하였다. 세포의 물리적인 현상에 따라 움직이는 다양한 모습들을 통해 하나님께서 주신 숨결인 생명의 호흡이 어떻게 물리적 변화로 조형적인 표현이 되고 있는지를 추적한 것이다.

작품 1에서 나는 세포가 끊임없이 성장하며, 증식하고, 그리고 특수화되어 작은 자극에도 반응할 수 있으며 환경의 변화에 적응하는 능력을 가진 역동적 성질을 표현하려고 했다. 작품 1에서 표현된 세포의 움직임은 지속적인 변형을 시도하는데 이것은 생명의 활동이라고 할 수 있다. 계속적으로 변화를 주는 작은 공간은 나뭇대로의 질서를 갖추어 성장한다. 여기서 증식하는 세포의 움직임은 새로운 공간을 창조하는 의미를 가지고 있다. 따라서 현미경으로 볼 수 있는 세포 단면의 움직임을 다소 평면적이지만 정적인 이미지가 아닌 시간의 흐름에 따라 조형적 의미가 공간적으로 확대되는 현상을 보이고 있다.

'시간'이라는 물리학적 의미를 찾아보면 자연계의 모든 변화의 과정을

66) 홍지은(2007.08), 『고교 생물 II [1. 세포의 특성-세포의 구조와 기능]단원의 비교분석』, 순천향대 교육대학원, p. 24.

나타내는 척도라고 할 수 있다.⁶⁷⁾ 이렇듯 우리가 시간을 인식함에 있어 시간의 형상은 하나의 객체로서 분석 가능한 물질적인 요소가 아니기 때문에 시간을 감지한다는 것은 시간을 포함한 또 다른 존재와의 관계 속에서 그 의미를 파악할 수 있다.⁶⁸⁾ 이와 같은 관점으로 나는 ‘시간’의 연속적 과정 속에서 나타나는 세포의 움직임에서 인식되어지는 끊임없는 단면의 움직임을 잔잔하고 은은한 생명력있는 아름다움으로 표현하였다. 이렇듯이 나의 작품 공간에서 시간의 흐름은 생명을 창출하는 동력으로 작용하게 된다.

3. 작품에 투영된 ‘빛’

1) 성서에 나타난 ‘빛’의 의미

‘빛’은 그 자체로서 물리적(物理的) 현상(現象)을 지니는 질량과 파장의 복합체인 동시에 종교적으로는 외부세계에서 내부세계로 전달되는 신적(神的) 계시(啓示)의 상징이기도 하고 안으로부터 밖으로 발산되는 내적 세계의 현현이기도 하다.⁶⁹⁾

기독교적 관점에서 보는 빛은 신의 인간세계에 대한 창조와 맥을 같이 한다. 창세기 1장 1-2절의 천지창조 기사에 명시되어 있듯이 창조주 하나님은 빛을 만들기 전까지 이 세계는 아무런 형체가 없거나 생명이 없는 황량한 상태였다. 구약성서에 의하면 하나님이 가라사대 “빛이 있으라” 하시매 빛이 있었고, 그 빛이 하나님이 보시기에 좋았더라하는 구절이 있다. (창1: 3-4) 이것은 빛에 대해 아주 직접적으로 표현한 말이다. 성경에 나타나는 빛의 또 다른 의미 중 하나는 생명의 원천을 의미한다. ‘빛을 본

67) 한국어 대사전, 한국어사전 편찬회, 삼성문화사, 1986.

68) 최정진(2010), 『빛과 그림자의 시간성 관점에서의 성당건축 실내공간에 관한 연구』, 건국대 건축전문대학원, p. 22.

69) 이호성(2001), 『정신적 개념으로서의 빛에 관한 회화연구』, 홍익대학교 미술대학원, p. ii.

다’(욥3: 20)는 말은 흔히 ‘살아있다’ 또는 ‘태어난다’(욥3: 16)라는 말과 동의어로 사용된다.

‘생명의 빛’이란 표현은 성서에서 찾아 볼 수 있는데 이는 만물이 빛의 생성(生成)으로부터 나타나고 그 빛이 소멸(消滅)과 함께 성장도 멈춘다는 뜻을 내포한다. 또한 빛은 기쁨에 이르는 희망을 뜻하기도 하며(시112: 4), 진리와 동일한 의미를 지님을 알아 볼 수 있다. 이러한 의미들은 ‘주의 빛과 진리를 보내어 나를 인도하사’(시43: 3) , ‘주의 말씀은 내 발에 등이요 내 길에 빛이니이다.’(시119: 105) , ‘대저 명령은 등불이요, 법은 빛이요...’(잠6: 23)등의 구절 속에 잘 나타나고 있다. 이 외에도 성서에서 빛의 의미는 지혜를 얻는다는 것을 의미하기도 한다. ‘지혜는 유산같이 아름답고 햇빛을 보는 자에게 유익이 되도다.’(전7: 11) , ‘누가 지혜자와 같으며 누가 사물의 이치를 아는 자이나 사람의 지혜는 그의 얼굴에 광채가 나게 하나니 그의 얼굴의 사나운 것이 변하느니라.’(전8: 1) 이처럼 진리와 율법의 빛은 인간에게 지식을 주고 그 길을 안내함으로써 인간에게 영향을 미친다. 신약성서는 빛을 신 자체와 동일시하는 헬레니즘적 신비주의와는 달리 빛이 하나님의 선물임을 강조한다.

성 어거스틴(St. Augustine, 354-430)은 초기 기독교 시대의 가장 저명하고 영향력있는 사상가 중 한 사람이다. 그는 무엇보다도 ‘빛’과 관계가 깊은 사람이었다. 창세기 1장의 창조 설화에 대한 대부분 언급들의 뿌리가 어거스틴에게 닿아있다는 판단 때문이다. 이에 더하여 그는 시간의 개념을 창조와 더불어 발생한 것으로 본다. 이 가설은 창세기 1장 3절의 빛의 창조에도 적용이 된다. 하나님께서 ‘빛이 있으라!’ 하셨을 때 빛이 있게 된 것은 선율로 흐르게 되었다는 것을 의미하는 것으로 이해한다. 마치 노래가 되기 전의 음과 악상이나 악보의 존재와 같다가, 시작의 신호와 함께 아름다운 곡조로 흐르기 시작하면서 듣는 이를 기쁘게 하는 음악처럼 빛은 하나님을 기쁘시게 한다는 것이다. 그는 이 빛에 한 가지 의미를 나뉘

대로 덧붙이는데 바로 주님이 조명하실 수 있는 영적 존재로 보는 것이다.⁷⁰⁾

빛의 존재가 단순히 시지각을 가능케하는 매체뿐만 아니라 생명체와의 유기적 관계에서 생명유지의 원인을 제공하는 의미에서 그는 “생명이 빛과 함께 시작되며 빛에 의해 유지된다”고 주장하였다.

이제까지 나는 21세기를 사는 현대인들에게 자연 발생적인 태양이 발하는 빛 이외에 인위적인 빛의 개념을 초월한 성서에서 나타난 ‘빛’의 의미를 살펴보았다. 하나님께서 가장 먼저 창조하신 것은 ‘빛’이며 (창1: 3-4), 메시아를 가리키는 구체적인 형태를 취하기도 한다. 이로써 나는 성서에서 가장 빈도 높게 사용되는 표현 중 하나가 ‘빛’이라는 점을 바탕으로 서구 역사에서 가장 중요한 사상의 줄기를 형성해 놓았다는 점을 규명해 보았다.

2) 기독교 예술사상에서 표현된 빛의 상징성

‘빛’은 과거부터 시작해서 현재에 이르러서까지도 많은 화가들이 연구하고 표현하고자 하는 주제이다. 이처럼 우리의 일상생활과 밀접한 관련을 맺고 있는 빛을 규정하려는 노력은 고대의 철학이나 현대 물리학 등 여러 분야에서 이루어져 왔고, 미술에 있어서도 빛은 재현의 대상으로 나타난다.

중세 시대에 미에 대한 평가는 복잡했다. 신의 속성으로서의 미는 완전하다. 그러나 인간의 눈 앞에 펼쳐져 있는 세계의 감각적 미는 불완전하다. 이 시기에는 전문적인 미학적 논평 및 개념적 구별에 부족함이 없었다. 여기에는 미와 적합성, 유용성과 즐거움 간의 구별(성 아우구스티누스가 기원이다.), 감각적인 것과 상징적인 것 등 여러 가지 서로 다른 종류의 미의 구별(빅토르회와 오베르뉴의 기욤), 조화에 기초한 미와 장식의

70) 황의찬(2006), 『창세기 1장 3절에 나오는 빛의 의미 연구』, 침례신학대학교 신학대학원, pp. 54-55.

미의 구별, 미의 요소들의 목록(비텔로), 미적 경험에 대한 기술(보나벤투라), 미적 즐거움과 생물학적 즐거움의 구별(아퀴나스)등이 포함된다.⁷¹⁾ 중세의 미학자들에 의하면, 그들은 고대 철학자들의 미학 개념인 규칙에 따라 새로운 것을 만드는 능력을 유지했다. 하지만 추상적이고 개념적인 것에 그치지 않고 일상의 감정과 생생한 경험을 미의 관념에 포함시키기 시작했다. 즉, 완전한 형식을 추구하는 것이 예술의 고유한 임무에 방해가 되는 것은 아닌지 의심하기 시작했다는 것이다.

중세 시대의 예술의 기능은 종교적 · 도덕적이었고 어느 정도는 실천적이며 교육적이었다. 미학적 기능은 매우 드물었다. 이런 의미에서 예술은 매우 상징적이었다. 영원한 진리와 미는 직접 묘사될 수 없기에 상징에 의해 전달되어야 한다. 또 예술은 본보기가 되며 선한 삶의 모델을 제공한다.⁷²⁾ 중세의 예술 이론이 예술보다는 철학과 신학으로 인해 영향을 받았기에, 예술 자체에서는 전문적으로 미학적인 미, 형태, 색, 리듬, 표현 등에 대한 요구가 보다 강력하게 나타났다고 볼 수 있다.

313년 콘스탄티누스(Constantinus)황제가 기독교를 국교(國敎)로 정하고 교회를 국가의 지주(支柱)로 삼게 되었고 이후로 교회는 국가의 최대 세력이 되었다. 고대의 신전을 예배 장소로 할 수 없게 되자 미술과의 모든 관계는 재검토 되어져야만 했다. 그리하여 교회는 이교도의 신전을 본뜨지 않고 고전기에 ‘바실리카(basilica)’라는 이름으로 알려진 커다란 집회소 형태를 본뜨게 되었다. 이러한 바실리카들을 어떻게 장식하는가 하는 것은 대단히 어렵고 신중한 문제였다. 6세기 말 대교황 그레고리우스는 회화적 표현을 반대하는 사람들에게 “글을 읽을 수 있는 사람이 책이 해주는 역할을, 그림은 글을 읽을 줄 모르는 사람에게 해줄 수 있다.”고 주장했다. 이처럼 막강한 권위를 가진 사람이 회화를 옹호하고 나섰다는 사실은 미술사에 있어서 매우 중요한 의미를 가지게 된다.⁷³⁾

초기 기독교 시대를 뒤이은 시대, 즉 로마 제국의 붕괴 이후의 시대는

71) W. 타타르키비츠(2006), 『미학사 2, 중세미학』, 손효주 옮김, 미술문화, p. 502-503.

72) ibid., pp. 504-505.

73) E. H. 콰브리치(1997), 『서양미술사 The Story of Art』, 백승길, 이종승 옮김, pp. 133-134.

일반적으로 암흑 시대라는 명예스럽지 않은 이름으로 알려져있다. 또 한편으로는 고대 세계의 몰락 이후 유럽의 제국들이 대략 형태를 갖추고 생겨나기 이전의 혼란하고 갈피를 잡을 수 없는 시대에 관해서 우리가 아는 바가 거의 없다는 것을 의미하는 것이기도 하다. 이 시기는 단지 암흑기였을 뿐만 아니라 여러 민족과 계급들 사이에 엄청난 파이가 있었던 뒤죽박죽의 시대였다.⁷⁴⁾ 암흑 시대라고는 해도 최초의 교회로 사용된 바실리카의 기억과 로마인들이 그들의 건축에 사용했던 건축 양식이 완전히 잊혀진 것은 아니었다. 그리고 미술가들은 자연 속에 나타나는 음영의 농담을 연구하고 모방하지 않아도 된다고 생각했기 때문에 그림에 자기가 좋아하는 색채를 자유롭게 선택했다. 자연계를 모방 할 필요에서 벗어남으로써 얻은 이 자유는 그들로 하여금 초자연적인 세계의 관념을 전달할 수 있게 만들어 주었다.⁷⁵⁾

과거의 로마네스크 양식의 교회들은 아마도 그 힘과 권세에 있어서 악의 공격에 대해서 피난처를 제공해주는 ‘전투적인 교회’라는 인상을 주었을테지만 이 새로운 고딕 성당들은 신자들에게 전혀 다른 세계를 엿보게 해주었다. 신자들은 설교와 찬송가를 통해서 진주로 만든 문과 값진 보석, 순금과 투명한 유리로 된 천상의 예루살렘(요한계시록 21장)에 관한 이야기를 들었을 것이다. 이제 그러한 환상의 광경이 하늘로부터 지상에 내려온 것이다. 이 성당들의 벽은 차갑거나 가까이하기 어렵게 만들어지지 않았다. 성당의 벽은 루비나 에메랄드처럼 빛나는 스테인드글라스로 만들어졌다. 기둥과 늑재, 창 의 트레이서리 장식은 황금빛으로 빛났다. 육중하고 세속적이고 단조로운 것은 모두 다 제거 되었다. 이 모든 아름다움을 관조하는 데 넋을 잃고 신자들은 물질 세계를 초월한 별세계의 신비를 이해하게 된 듯한 느낌을 받을 것이다. 이 기적과 같은 건물들은 아주 멀리서 보아도 마치 하늘의 영광을 대변하는 것처럼 보인다.⁷⁶⁾

74) *ibid.*, p. 157.

75) *ibid.*, p. 183.

76) E. H. 콰브리치(1997), *ibid.*, pp. 188-189.

중세의 프란시스코 수도회의 대표학자였던 보나벤투라 (Bonaventura, 1221~1274)는 “최고의 미는 광명(光明)으로 물질적인 것 중에서도 가장 쾌(快)를 주는 것이요, 최선의 것”⁷⁷⁾이라 하였다. 이러한 빛의 개념은 신 플라톤주의(Neoplatonism)가 짙게 스며들어 있다. 그의 사상에 따르면 광명은 사물을 미화(美化)하기도 하고 사물의 미를 발현(發現)하는 것이다. 광명없이는 미적 형태를 지각할 수가 없으며 모든 만물은 암흑뿐이고, 그는 빛을 존재가 되는 물질이 취하는 결정체의 실질적인 형식으로 보았다. 그는 이어서 빛은 본질적으로 천체(天體)와 지구 전체 모두에 공통되는 것이며, 빛의 참여 정도에 따라 그 존재의 진리와 위엄성을 획득한다고 했다. 이것은 빛이 미의 원리로써 감각의 즐거움을 주기 때문만이 아니라, 천상에서든 지상에서든 모든 색채와 광도의 변화가 빛을 통해 존재하기 때문이다. 중세인들은 빛이 종교적인 상징으로, 물질적인 형태 이외의 것을 표현할 수 있으며 비물질적인 빛이 대상에 영원한 광채와 광휘를 준다고 하였다. 이것은 신(神)의 상징적인 의미를 구체적으로 전달해주는 역할을 의미한다고 주장한다.

조명과 같은 빛과 그림자의 사용으로 입체적인 화면을 구사하고, 대상의 외곽선과 배경의 명암을 약화시킴으로서 빛을 감각적인 대상으로 회복시켜 대상을 면밀히 지각할 수 있게 해주는 르네상스 시대의 빛은 인간의 식(人間意識)에 바탕을 두어 매우 이성적이다. 즉 선과 빛의 효과적 사용으로 입체감을 얻었고 유채안료의 발견과 원근법, 명암법 등의 이론을 통해 빛과 공간을 고려하게 되었다.⁷⁸⁾

이러한 빛의 인식(認識)은 매너리즘(Mannerism)시기의 엘 그레코(El. Greco, 1541~1614)와 바로크(Baroque)시기의 카라바치오(Caravaggio, 1573~1610)로부터, 램브란트(Rembrandt Hoarmmenszon van Rijn, 1606~1610)로 이어지는 빛의 정신적 표현의 시기를 거치게 되는데, 특히 램브란트는 자신의 작품에 인체표현에 있어서 외적 형태를 넘어선 내면의 정신세계를

77) Monroe C. Beardsley(1987), 『미학사』, 이성훈, 안원현 역, 이론과 실천, p. 113.

78) 다카하시 히데지(1996), 『서양미술사』, 유재길 역, 조형사, pp. 70-99요약.

들어내고자 하였고 여기에서의 빛의 표현은 절대적인 요소로 활용되고 있다.

그는 빛을 마치 스포트라이트처럼 중심인물에게 집중시켜 그 여광(餘光)이 화폭 전체에 울려 퍼지게 하여 일종의 환상적인 명암의 리듬을 보여준다. 렘브란트는 자신의 성찰을 종교적인 테마에 결부시켜 설명하고 있으며 신앙에 대한 절대적인 믿음을 작품 안에서 자연스럽게 소화시키고 있다. 그의 작품은 종교적 은총을 받은 가슴에서 넘쳐 나와 그 내면적인 반영을 나타낼 따름이다. 종교적 양식(style)으로 말미암아 종교적 예술이 이루어진 것이 아니라 종교적 내용만으로 종교예술이 이루어진 것이다.

19세기말 터너(Joseph Mallord William , 1755~1851)는 그의 풍경화에서의 빛을 자연광으로 인식하고 있는데, 이전의 영혼의 역할과는 분리되는 그의 빛에 관한 접근은 단지 밝음과 어두움의 음영으로써 사물의 양감을 표현하는데 그치지 않고 빛의 강도변화에 의한 공간의 깊이를 표현하기에 이른다. 그는 빛의 형태를 눈으로 볼 수 있게 해주는 도구의 역할을 넘어선 미적 현실로서 받아들였다.

19세기에는 빛에 대한 과학적 분석과 눈의 망막과의 관계를 추구한 인상주의 회화의 등장으로 회화에서의 빛에 관한 근대적 인식이 자리잡게 된다. 세잔(Cezanne Paul, 1839~1906)의 병치혼합에 기초한 색채실험에 영향입은 바가 있는 마네(Edouard Manet, 1832~1883)와 모네(Claude Monet, 1840~1926), 드가(Edger Degas, 1834~1917)등 인상주의 화가들은 빛과 공기와의 상관관계 속에서 대상의 형태보다는 색채를 표현의 주제로 삼았다.

외광파(外光派)로도 불리는 이들은 언제나 옥외(屋外)에서 그림을 그렸다. 따라서 자연계의 모든 색은 빛과 대기에 의해 생겨나고 변화하므로 물체 고유의 색(고유색)은 없다고 생각했다. 신인상주의는 인상주의의 화법이론의 감각적인 면에 대해 과학적 원리를 제공하고 있다. 쇠라(Seurat Georges Poerre, 1859~1891)를 비롯한 신인상주의 화가들은 인상주의의 수법을 계승하면서도 인상파의 본능적이며 직감적인 제작 태도가 빛에만

지나치게 얽매인 나머지 형태를 확산시킨다는 점에 불만을 느끼고, 여기에 엄밀한 이론과 과학성을 부여하고자 하였다. 이를 위해 색채를 원색으로 환원하여 무수한 점으로 화면을 구성함으로써 통일성을 유지하였다.⁷⁹⁾

현대미술에서의 빛은 추상적이며 개념적인 양상으로 발전되어져 왔다. 현대미술에서의 빛에 대한 표현방식은 수를 헤아릴 수 없을 만큼 다양하나, 대체로 작품과 인간의 눈 사이에 생기는 광학적인 효과를 노린 것, 빛과 그림자의 효과를 강조한 것, 작품의 소재 자체에 의해 광선을 조절하는 것 등이다. 최근에는 빛을 주요 표현매체로 하는 경향을 라이트아트(light art)라 하여 현대미술의 한 분야로 자리잡고 있는 실정이다. 폰타나, 플라빈, 모를레 등 빛 자체가 오브제로 등장하는 라이트 아트작가들에 의해 빛에 대한 시각의 변모가 곧 회화의 역사였음을 보여주기에 이른다.⁸⁰⁾

자연의 가장 근본적인 요소로 본질적인 탐구로부터 시작되어 회화의 역사 속에서 빛은 우리에게 종교적인 면에서 성스러움의 상징으로 보여지기도 한다. 이를 회화적 기법으로 표현하는 과정 속에서 신(神)의 표상을 시각화시키려 함이다. 또 빛은 구원과 희망을 함축하고 있는 인식의 빛으로 나타나기도 한다.

3) ‘빛’을 조형화 시킨 작품 연구 및 분석.

② [작품 2] CELL ≤ TREE No. 2

작품 2에서는 빛의 역할이 나타나는 구체적 형태가 밝음과 어두움, 빛과 그림자로 형상화된다. 결국 빛에 의해서 그림자가 생기는 것이므로 그림자는 독립적으로 존재하지 않는다. 그림자는 빛의 산물이므로 어둠과 그림자는 현상적으로 명백히 다른 것이다. 하나의 공간에 있어서 빛의 연

79) 월간미술편(1992), 『세계미술용어사전』, 중앙일보사, pp.326-327.

80) 월간미술편(1992), op. cit., p. 100.

출은 어느 의미에서 그림자의 연출이라고 해도 좋을 것이다. 이와같이 그림자는 빛과 깊은 관계를 갖고 있다.⁸¹⁾ 이처럼 나는 생명체 내의 모든 생활 장소에 존재하는 세포의 움직임을 세밀하게 표현하기 위해서 빛과 그림자를 작품 공간에 반영하였다. “일반적으로 공간이라 함은 넓이와 높이가 있는 기하학적 공간으로 평가된다.”⁸²⁾ 하지만 내가 생각하는 공간은 우리가 시각적으로 인식하지 못하는 공간까지 확장된다. 즉, 설치가 된 공간 이외에 빈 공간에서의 그림자 효과 역시 의도된 공간이라 할 수 있다.

여기서 이야기하는 그림자 효과를 흔적(trace)이라고도 할 수 있는데, 흔적이란 과거에서 현재까지의 시간적 이동과 형태의 공간이 함축되어있는 형태라고 할 수 있다. 시간적으로 인식 가능한 공간의 형태는 하나의 켜(layer)의 형태로 비유 될 수 있다. 이와 같은 공간의 켜(layer)는 시간 흐름의 변화와 함께 정적 이미지가 아닌 동적 현상으로 형성되는 공간으로, 단일 켜(layer)로 남지 않고 연속적으로 형성되어지는 지층의 켜(layer)와 같이 계속 중첩되어진다. 이렇게 시간의 흔적에 의한 연속적인 빛의 흐름은 더욱 강력한 공간 효과를 줌과 동시에 빛과 그에 종속적인 그림자로 인한 흑과 백의 점진적인 움직임을 만들어낸다.⁸³⁾ 이로 인해 나는 작은 자극에도 반응할 수 있는 세포의 역동적인 흔적(trace)을 효율적으로 나타내기 위해 공간에서 만들어지는 켜(layer)의 중첩을 사용했다.

그러므로 흔적(trace)안에서의 리듬의 흐름(flow)은 에너지를 만들어 낸다. 어떤 하나에서 다른 것으로 연속적인 흐름은 공간의 살아있는 힘이다. 흐름(flow)은 정지와 연결의 연속적인 변화에 대한 상징이며, 움직임의 리듬은 시각적으로 지각 가능한 리듬으로 활동(action), 구속에서의 자유, 휴식 등의 측면을 끊임없이 반복하여 흐름을 전개해 나간다.⁸⁴⁾ 이 흐름

81) 이지민(2010.12), 『공간디자인 요소로서 빛에 관한 연구』, 여주대학출판부, 제 18집 제2호, p. 193.

82) 문정민(2009.12), 『공간을 표현하는 빛의 언어에 관한 연구』, 조형연구소논문집(Art&Design Research Collection of learned papers.), 제 9권 제2호(No.9 December 2009 제2호), p. 2.

83) 최정진(2010), 『빛과 그림자의 시간성 관점에서의 성당건축 실내공간에 관한 연구』, 건국대 건축전문대학원, p. 31.

84) *ibid.*, p. 32.

(trace)을 통해 고정된 이미지를 형태적인 것이나 물질적인 것에 의해서가 아닌 빛의 연출, 효과로 인해 세포의 역동성과 생명감이 더욱 극대화되어 나타난다. 이러한 정제된 공간 속에서 빛과 그림자의 시간적 의미로 포함된 세포의 움직임에 대한 흐름(flow)따라 표현하고자 하였다.

③ [작품 3] CELL ≤ TREE No. 3

작품 3에서 빛은 인간에게 있어 공기와 더불어 가장 자연스럽게 밀착되어있는 존재로 부각된다. 우리는 이 빛에 의해서 사물의 윤곽을 파악하고 형태를 인식하며 공간의 깊이를 이해한다고 한다. 우리들이 공간을 인지하는 것은 시각적인 요소를 통하는 경우가 많은데, 이 때 빛은 사물을 가시적인 것으로 만들고 공간의 존재를 인식하게 한다. 이처럼 공간과 형태는 그 자체로서가 아니라 빛의 존재로서 이루어지게 된다.⁸⁵⁾ 그러므로 빛은 공간 창조의 본질이며 환경 구성의 본질이라 하여도 과언이 아니다.

성경에서 찾아본 빛의 언급은 천지의 빛에 앞서서 어둠이 있었는데, 하나님께서 “빛이 생겨라!”(창세기 1장 3절) 하시자 ‘빛과 어둠’이 나누어지고(4절), 그 빛을 둘로 만들어(16절) 큰 빛으로는 낮을 다스리게 하시고 작은 빛으로는 밤을 다스리게 하셨다. 이 빛으로 인해 지상에 하루라는 시간이 만들어진다. 또, 예수가 태어나던 날 밤에 주님의 영광의 ‘빛’이 목자들에게 두루 비치면서 천사가 나타나 구세주의 탄생을 알린다.(누가복음 2장 9절). 태어날 때부터 빛으로 인도된 예수는 “나는 세상의 ‘빛’이다. 나를 따라 오는 사람은 ‘어둠’속을 걷지 않고 생명의 빛을 얻을 것이다.”(요한복음 8장 12절) 라고 선언한다.⁸⁶⁾ 이와 같이 하나님께서 창조하신 자연(CELL≤TREE)을 모티브로 삼은 나의 작품에 생명력의 표현을 극대화하기 위해 빛을 효율적으로 사용하였다.

85) 이지민(2010.12), 『공간디자인 요소로서 빛에 관한 연구』, 여주대학출판부, 제 18집 제2호, pp. 191-192.

86) 이정구(2011), “예배공간에서 빛과 색에 관한 신학적 의미”, 신학과 실천(Theology and Praxis), 제 26호 1권(2011년 봄), p. 87.

나의 그림에 하나의 주제가 되는 나무, 나뭇잎, 그리고 그 안의 잎맥, 세포... 계룡산을 오르며 나는 나뭇잎의 모양은 물론이거니와 그 안의 잎맥 그리고 세포가 조금씩 다른 모양을 가지고 있다는 사실을 발견했다. 마치 똑같은 사람의 형상이지만, 조금씩 다르게 생겼듯이...
-2010. 05. 07 작업노트 중.

이러한 생각은 내가 나뭇잎의 다양한 크기, 완벽한 형태미에 관심을 갖는 원인이 되었고, 계절과 시간의 흐름에 따라 끊임없이 변화하는 색상과 모양을 관찰하게 되었다. 9세기 말 인상주의가 추구한 빛은 인간의 시각적 감성에 의해서 사물 위에 스쳐가는 빛의 한 순간을 어떻게 기록하느냐 하는 것이었다.⁸⁷⁾ 그러나 나는 빛의 비추임에 따라 크기와 형태가 변하는 생명에 대한 신비함에 초점을 맞추었다. 나뭇잎의 모양을 조형적으로 형상화한 나의 작품은 빛의 변화에 따른 그림자로도 다양한 현상을 연출해내고 있다. 이 작품 안에서의 빛과 그림자 그리고 개체는 따로 보여지는 것이 아닌 한결같으면서도 변함없이 변화하고 있는 자연의 모습을 표현했다고 할 수 있다. 나뭇잎에 투영되는 빛의 이미지는 하나님의 은혜의 상징으로 자연(CELL≤TREE)의 생명력을 표현하는데 있어 다른 어떤 재료와 기법보다도 조형적인 가치가 우월하다고 생각한다.

87) 임중연(2005), 『회화예술공간에 빛이 미치는 영향에 관한 연구: 서양회화사의 맥락과 해석을 중심으로』, 대구대 대학원, p. 66.

제 3장. 결론

자연은 예술가에게 표현의 주요 대상이 되고 있으며, 예술은 인간의 내면을 반영한 재창조된 자연이라 할 수 있다. 나는 자연의 고유한 원리인 빛과 생명을 기독교 세계관에 기초해서 'CELL≤TREE'라는 주제로 나무의 조형적 표상을 살펴보았다.

첫째로, 창조 세계 안에서 고유한 위치를 구성하는 인간과 자연을 연구한 작가 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)와 박수근을 선행 연구하였다. 제2차 세계대전의 시기에 태어남에 따라 조국의 분단 현실에서 자신들의 예술을 찾아낸 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)는 고대 이집트 신화, 중세 연금술, 나치 정권, 유대 신비주의에 이르기까지 과거를 빌려 인간의 삶을 작품을 통해 표현하였다. <세계 지혜의 길 Wege der Weltweisheit>과 <불멸의 태양 Sol invictus>을 살펴보면 그의 작품에서 역사적으로 중요한 사람, 전설적 인물 또는 장소들의 서명(sign)이나 이름을 찾아 볼 수 있었다. 이러한 시도를 통해 인간에게 가치있는 지혜의 길이 무엇인지, 또 어떠한 방향으로 나아가는 것이 진정한 가치인지에 대해 독특한 그의 표현주의 기법으로 표현했다. 인간이 추구해야만 할 것 같은 그의 조형적 기법은 보편적 미학 원리를 인류에게 던져주고 있다. 그럼에도 그의 조형성에 영향을 끼치는 미학 원리가 신플라톤주의(Neoplatonism)와 신비학에 근거하고 있다. 이것은 그의 예술정신이 하나님 안에 갖고있는 깊은 뿌리와 독립하여 존재한다는 사실을 증거한다. 그래서 인간이 자연에 대해 경험할 수 있는 고상한 조화가 성서 위에서 발견된다는 사실이 나에게 중요했다.

그리고 박수근의 회화에 나타난 나목(裸木, 나무)의 의미에 대해 살펴보면 그가 일본에게 점령당했던 암울한 시대적 상황과 가난을 직접적으로 표현하지 않고 단순히 자연을 관찰함으로 인간을 자연의 일부로 표현하였다는 것을 알 수 있었다. 한국의 자연적 이미지가 우리 민족 고유의 정서와 어우러진 한 편의 이야기는 한국미의 전형을 보여주고 있다. 그는

가난과 일본에게 점령당하던 시대를 민족적인 정서로 조형화시키고 있다. 그러면서도 사회적 현상을 중점적으로 다루고 있다. 그렇지만 나의 예술 작품은 정치·사회적인 접근보다는 자연에서 표출되는 나뭇잎의 다양한 구조를 인간의 내면을 담아내는 자연으로 다가선다. 그럼에도 불구하고 박수근의 작품에서 나타나는 나무가 인간을 이해하고 보호해주는 사실은 인간과 자연의 친밀한 가치를 담아낸다는 점에서 공통분모를 이끌어낼 수 있다.

자연에 대한 관념을 표현하고자 한 역사적 두 인물을 선행 연구하며 나는 'CELL ≤ TREE'라는 주제를 실현하기 위해 선택한 실험적 매체인 유리와 설치미술 형식으로 스테인드글라스의 효과를 표현하려고 했다.

둘째로, 자연의 여러 산물 중 가장 풍부하며 광범위한 상징을 가진 주제인 나무의 일반적인 정의를 토대로 나의 작품에 투영된 '생명'과 '빛'을 기독교 신앙에 바탕을 두어 살펴보았다. 인간 생명의 구체적인 방향을 제시해주는 기능을 하는 세계관 속에서 나는 생명의 의미를 창조, 타락, 구속이라는 성서의 근본적인 범주 중 창조 세계의 아름다움에 초점을 두어 살펴보았다. 인간의 삶과 사회적 삶의 영역 그리고 예술 분야 즉, 문화와 사회의 개발 과정이 창조 세계와 창조 발전의 필수적인 부분이라는 것도 알 수 있었다. 크게는 하나님의 생명을 상징하는 것이고, 영원한 구원이며 육체의 건강에까지 미치는 것을 의미하는 '생명'에 초점을 두어 나무를 직접적인 관찰과 내 자신이 느꼈던 나무의 이미지를 작품에 담아내었다. 그럼으로 인해 나의 작품에서 예술과 자연의 차이보다는 유사성에 더 많은 가치를 둘 수 있었다.

또한 성서에서 가장 많이 언급되는 표현 중 하나가 '빛'이다. 하나님의 창조물인 동시에 생명의 원천이 되는 '빛'은 단지 우리 일상에 사물들을 위한 매개체로서의 존재와 더불어 예술의 수단으로까지 이용된다. 기독교 역사에 나타나는 빛은 인간세계에 대한 창조와 맥을 같이 하고 있으며 신의 표상을 시각화 시키려는 인식의 빛으로 나타났다. 특히 중세시대 때부터 미학적인 요구가 보다 강력하게 나타났다고 볼 수 있다. 중세

시작부터 마지막까지 철저히 기독교적인 경향을 보여주었던 미학은 빛을 종교적인 거룩함의 상징으로 우리에게 인식되어지고 있다. 반면에 물리적 형태로서의 빛은 철저히 시각을 토대로 응시되어왔으며 그에 따른 빛의 본질은 단순한 동시에 일정불변한 상태라고 할 수 있다. 이를 통해 내가 선택한 작품의 재료인 유리가 완전한 아름다움으로 표현 될 수 있게 되는 것은 바로 빛이 존재하기 때문이라고 생각했다.

나는 생물이 실제로 활동하는 기초 단위인 세포의 움직임에 모티브 삼아 ‘생명’의 아름다움을 나타내었고, 시간의 연속적 과정 또한 살펴 볼 수 있었다. 그리고 밝음과 어두움, 빛과 그림자로 형상화되는 빛의 흔적을 표현하며 세포의 움직임에 대한 흐름(flow)을 표현하여 나의 작품에 대입시켰다. 생명과 더불어 빛을 통해 창조의 아름다움을 더 심도있게 연구하므로 단순한 자연물로서의 나무의 특성을 기독교세계관을 바탕으로 새로운 예술적 의미를 되새길 수 있었다.

참고문헌.

1. 단행본.

- 공주형. 『착한 그림, 선한 화가 박수근』, 서울:예경, 2009.
- 김문경. 『스테인드글라스』, 서울:미진사, 1983.
- 김용하. 『알기 쉽게 정리한 식물용어(A Glossary of Plant Terminology Easy to Understand)』, 서울:국립수목원, 2010.
- 김흥규. 『고려대 한국어대사전』, 고려대학교 민족문화연구원 국어사전편찬실, 서울:창작마을, 2009.
- 월간미술편 . 『세계미술용어사전』, 서울:중앙일보사, 1992.
- 이대일. 『사랑하다, 기다리다, 나뭇이 되다. 가장 한국적인 화가 박수근』, 서울:하늘아래, 2002.
- 최형순. 『미술관 · 박수근 · 우리 미술』, 서울:해토, 2007.
- 한국어사전 편찬회. 『한국어 대사전』, 한국어사전 편찬회, 서울:삼성문화사.
- E. H. 고프리치 . 『서양미술사 The Story of Art』, 백승길, 이종승 옮김, 서울:예경, 1997.
- 다카하시 히데지 . 『서양미술사』, 유재길 역, 서울 : 조형사, 1996.
- W. 타타르키비츠. 『미학사 2 , 중세미학』, 손효주 옮김, 서울:미술문화, 2006.
- Monroe C. Beardsley . 『 미학사 』, 이성훈, 안원현 역, 서울 : 이론과 실천, 1987.
- J.C. Connell . 『Barker's 신학사전』, 신성중 역 (서울: 엠마오), “생명, 목숨, 삶(Life)” 항목, 1986.

2. 외국 문헌.

- Albert M . Wolters · Michael W. Goheen. 『창조 타락 구속』 ,
양성만 · 홍명룡 역, 서울 : IVP, 1992.
- Adriani, Götz, Jede Gegenwart hat ihre eigene Geschichte, in :
Anselm Kiefer, Ausst-Kat. Tübingen 1990, Stuttgart-Bad
Cannstatt, 1990.
- Arasse, Danial . *Anselm Kiefer*, München, 2001.
- Busch, Berner (Hrsg.). *Landschaftsmalerei* , Berlin, 1997.
- Fludd, Robert. Opus magnum De utriusque cosmi, in: Alexander
Roob, *Das hermetische Museum: Alchemie & Mystik*, Köln, 1996.
- Harten, Jürgen (Hrsg.), *Anselm Kiefer*, Ausst-Kat., 1984 Düsseldorf /
Paris/Jerusalem, Düsseldorf, 1984.
- Hoffmann, Werner. *Wie deutsch ist die deutsche Kunst? Eine
Streitschrift*, Leipzig, 1999.
- Krempel, Ulrich, Scurrnsuche und Vergangenheitsbewältigung:
Immendorf, Kitaj, Kiefer, in : Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne
Kunst 2*, Reinbeck bei Hamburg, 1991.
- Pochat, Götz . *Landschaft und Figur* , Stockholm, 1973.
- Schütz, Sabine . *Anselm Kiefer-Geschichte als Material*, Köln, 1999.
- Schütz, Sabine. Das Kiefer-Phänomen zu Werk und Wirkung
Anselm Kiefers, in : *Ausst-Kat.Deutschlandsbilder und Kunst in
einem geteilten Land*, Berlin, 1997-1998, hrsg. v. Eckhardt Gillen,
Köln, 1997-1998, hrsg. v. Eckhardt Gillen, Köln, 1997.

3. 정기 단행본.

- 강은영. 『치유, 집중, 상상력...공간을 채우다.: 개인 공간은 몸 위한 은신처
서 정신을 위한 피난처로: 예술 공간은 공유와 감상, 해석의 장으
로 의미가져』, 주간한국·통권 2387호, 2011-08-23.
- 김승호. 『인간과 자연: 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 작품을 중심으로』,
서양미술사학회 논문집, 22집, 2004.
- _____. 『시와 그림: 안젤름키퍼의 연작과 파울 첼란의 <죽음의 둔주
곡>』, 미술사학연구회논문집, 제22호, 2004.
- 『경향신문』. 「향토에의 사랑」, 1965. 6. 10.
- 문정민. 『공간을 표현하는 빛의 언어에 관한 연구』, 조형연구소논문집
(Art&Design Research Collection of learnd papers.) , 제 9권 제
2호(No.9 December 2009 제2호), 2009.12.
- 서성록, 신국원, 안용준, 심상용, 오의석. 『새로운 지평(NEW HORIZON
S)』, 아트미션, 서울:예서원, 2011.
- 이경성. 『한국 근대 미술』, 서울: 여원, 1965, 10월호.
- 이정구. 『예배공간에서 빛과 색에 관한 신학적 의미』, 신학과 실천
(Theology and Praxis), 제 26호 1권(2011년 봄), 2011.
- 이지민. 『공간디자인 요소로서 빛에 관한 연구』, 여주대학출판부, 제 18
집 제2호, 2010.12.
- 이지영. 『잠언의 생명나무에 관한 연구』, 한국신학(성경을 닮고 성령의
조명을 받는 신학), 제 49호, 2010.
- 임태수. “생명나무와 선악을 알게 하는 나무의 현대적 의미”, 『神學思
想』 138., 2007.
- 한국미술 연구소. 『우리의 화가 박수근』, 서울:한국미술 연구소, 1998.

4. 논문.

- 고보연. 『안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)의 예술에 대한 고찰』, 전북대학교 대학원 미술학과 석사학위 논문, 1999.
- 김재호. 『박수근의 회화 연구』, 경희대학교 교육대학원 미술교육전공 석사학위논문, 1999.8.
- 김소의. 『박수근 작품의 사상과 배경』, 대구 가톨릭대 대학원 석사학위논문, 2002. 2.
- 김성덕. 『박수근 회화의 조형적 특성에 관한 연구』, 충북대학교 대학원 미술학과 석사학위논문, 2009.
- 임종연. 『회화예술공간에 빛이 미치는 영향에 관한 연구: 서양회화사의 맥락과 해석을 중심으로』, 대구대 대학원 석사학위논문, 2005.
- 이명진. 『박수근 작품세계 연구: 한국적 이미지를 중심으로』, 한남대 교육대학원 석사학위논문, 2001.
- 이호성. 『정신적 개념으로서의 빛에 관한 회화연구』, 홍익대학교 미술대학원 석사학위논문, 2001.
- 최선길. 『성서에 나타난 ‘나무’의 회화적 표상화 -그 영적 의미를 중심으로』, 천안대 기독교예술대학원 석사학위논문, 2006.02.
- 최정진. 『빛과 그림자의 시간성 관점에서의 성당건축 실내공간에 관한 연구』, 건국대 건축전문대학원 석사학위논문, 2010.
- 홍지은. 『고교 생물 II [1. 세포의 특성-세포의 구조와 기능]단원의 비교 분석』, 순천향대 교육대학원 석사학위논문, 2007.08.
- 황의찬. 『창세기 1장 3절에 나오는 빛의 의미 연구』, 침례신학대학교 신학대학원 석사학위논문, 2006.

Abstract

The Glass image based on the meaning of 'CELL \cong TREE'

Lee, Kang Hee
Department of Art
Graduate School of
Mokwon University

The purpose of this paper is to analyze the process of figuration with glass with theme of 'CELL \cong TREE' which becomes the prime target of the arts in nature in the aspect of Christian faith. I conducted research on two significant artists to pinpoint the location of my work in the tradition of Christian art to fully achieve the purpose.

Through previous studies on Anselm Kiefer who was an artist to study humans and nature, and Park Su Keun, I found out that the artistic temperament appearing in two artists was affected a lot by the situation of the period which they belonged to. The reason was that their works were the expression based on their outlook on life or life experience upon carefully looking at their works. Anselm Kiefer's works which formed the motif in which actual appearance of nature was melted in the history and Park Su Keun's works in which lyrical emotion of Korean was expressed have become the basis for my new research.

Nevertheless, conceptual figures of 'nature (CELL \cong TREE)' which I chose as a theme in my work were based on the Christian view of the world. Therefore, it may give a new meaning of art. Light which is a major component of my work is a complex of weight and wavelength which has a physical phenomenon itself as well as the symbol of the divine holiness delivered from external world to the internal world. Furthermore, the light experienced in the Christian faith is in line with the divine creativity in the human world.

In another sense, the creation may be referred to the expression of a life. In the history of painting which started from the exploration of nature's most fundamental, both light and life may be representation of painting to visualize the symbol of God. Like looking at the downsized and tiny ecosystem, 'nature (CELL \cong TREE)' is recognized as an ideal and reasonable way in accordance with the law of nature itself which God created. Therefore, I realized that perfect harmonious beauty could be expressed when the harmony which people experienced by nature was figured on the basis of the Bible. Through this work, I placed more values on the similarities rather than the difference of art and nature in my works.

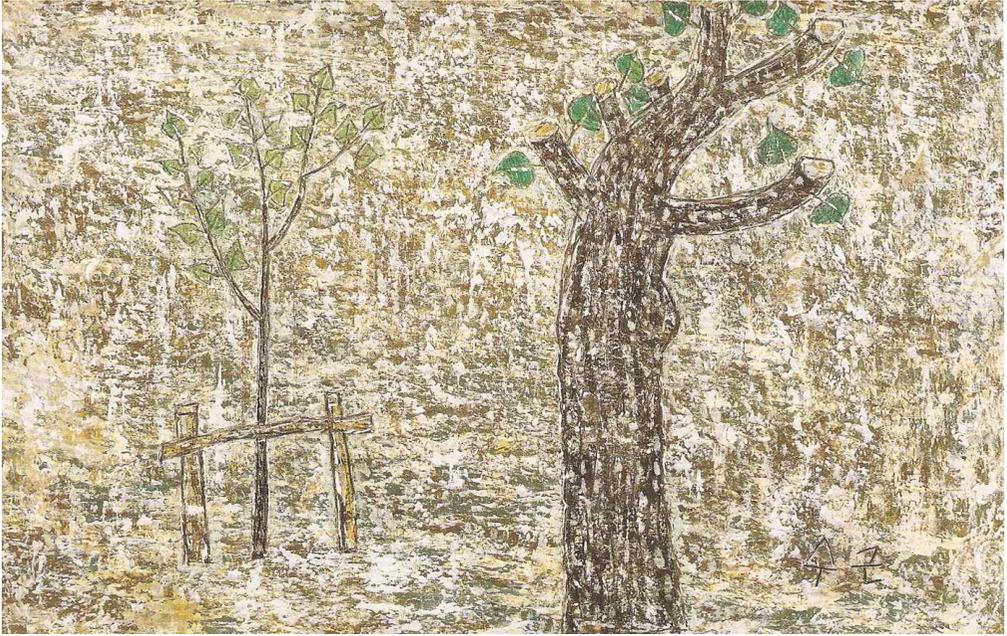
In modern art taking a place as a total work, I tried to study the beauty of creation through life and light by selecting the nature as a motif based on Christian faith in greater depth. In addition, I could build the expression of life more variously as an installation art using glass which can capture the image of light.



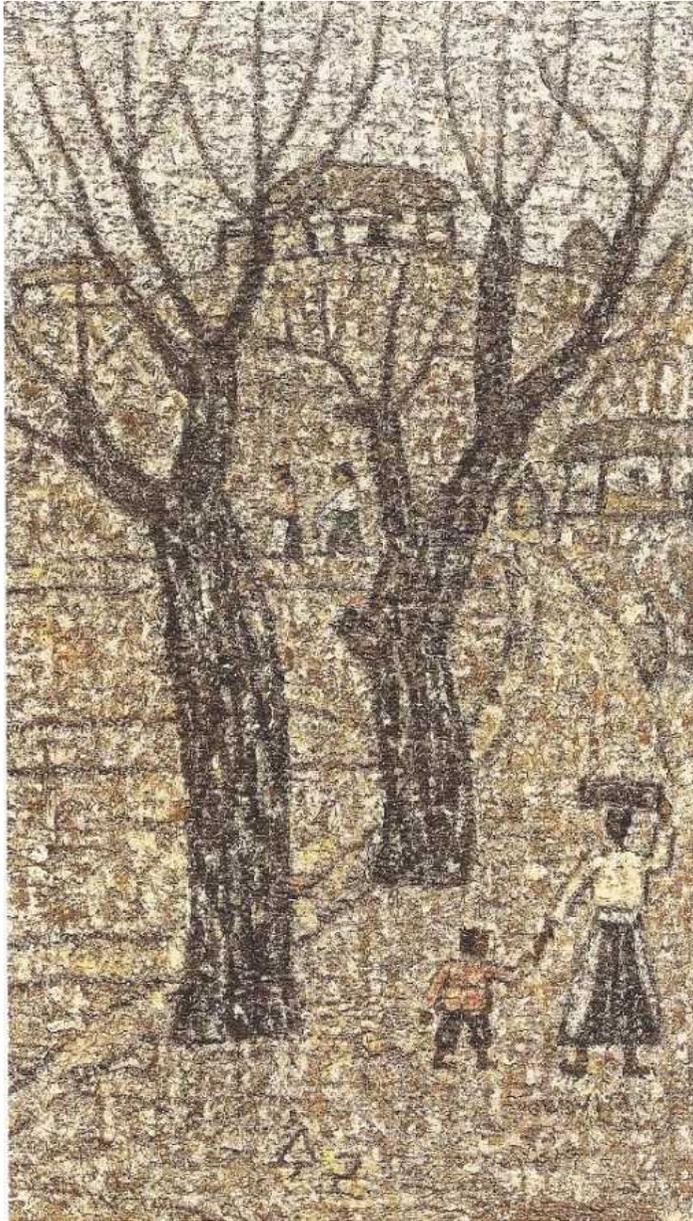
안젤름 키퍼(Anselm Kiefer) ,
<세계 지혜의 길 Wege der Weltweisheit>,
305× 500cm , 1766-77 ,
포대 위에 유화, 아크릴, 실락,
Amsterdam , Collection Sanders.



안젤름 키퍼(Anselm Kiefer) , <불멸의 태양 Sol invictus>,
476× 280cm , 1995 , 아마천 위에 해바라기 씨,
에물진 , 개인 소장.



박수근, 노목과 어린 나무, 22 × 33.5cm, 1962년, 하드보드에 유채.



박수근, 길, 31 ×18cm, 1964년, 하드보드에 유채.



[작품 1] CELL ≤ TREE No. 1

80 × 2m 60cm

Glass, 가변설치

2010



[작품 2] CELL ≅ TREE No. 2

72.7 × 60.6 cm

Glass, 가변설치

2010



[작품 3] CELL ≦ TREE No. 3

27 × 16cm

Glass , 가변설치

2010