

# 한국 추상조각의 출현과 전개, 1950 ~ 1960

김정희 / 서울대학교 강사

## I. 서론

우리나라에서는 1950년대 후반에 들어서면서 추상미술이 등장하였다. 서양화 부문에서는 공통된 미학을 표방하는 화가들이 단체를 결성하고, 앵포르멜이라 통칭되는 비대상적 회화를 발표하면서 추상미술을 하나의 운동으로 전개시켜 나갔다. 반면 조각가들은 추상적인 작품을 개인적인 차원에서 제작하였으며 무엇보다 국전에 발표하였다.<sup>1)</sup> 1963년 결성되어 각각 7월과 12월에 정기전을 연 조각가 단체인 “낙우회”와 “원형회”는 서양화가들의 “아떼엘회”(1961), “오리진”(1963), “한국 아방가르드 협회”(1969) 등과는 달리 양식상의 유사함 때문이 아니라 출신교의 일치로 조직된 것이었다. 그렇지만 대학의 조각교육이 지닌 영향력은 결정적이었으므로<sup>2)</sup> 위의 단체전들은 결국 국내 조각의 주조들을 형성하게 되었다. 국전의 첫회부터 심사위원이었던 김종영, 1957년 세명의 추천작가들 중 김정숙과 송영수는 1953년과 1956년 사이에 첫 추상작업을 보여 주는 등 국전은 처음부터 추상조각을 적극적으로 수용하였다.<sup>3)</sup> 이러한 배경은 한국 추상조각의 발전에 축매가 되어 1960년대에 들어서는 국내 조각의 추상화가 본격적으로 이루어졌다.<sup>4)</sup>

1961년 10회 국전에서 최의순이 <산>으로 내각수반상을 수상하고, 1965년 박종배가 <역사의 원>으로 대 통령상을 수상한 사실은 60년대 전반에 추상조각의 입지가 확고해져 갔음을 응변한다고 할 수 있다.

한편 1967년경에는 한국 추상조각의 발전상 하나의 전기로 볼 수 있는 특징들이 발견된다. 국내작가들은 1963년 국내작가들은 처음으로 참가했던 상 파울로와 파리 비엔날레에 1967년 다시 나가게 되었다. 이 해 이후의 국전도록을 보면 이전의 국내 작가의 작품과 유사한 것들이 다른 작가들에 의해서 제작된 점이 눈에 띈다. 이러한 사실은 궁정적인 의미로든 부정적인 의미로든 작가들이 국내 작가로부터 모델을 찾게 될 정도로 조형면에서 추상조각의 저변이 마련된 것으로

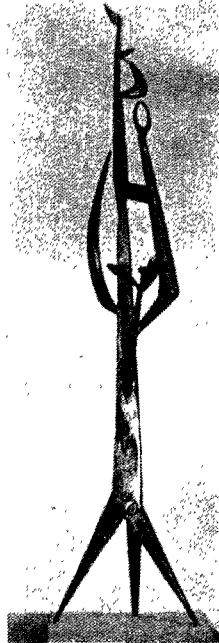
해석할 수 있다. 처음 10여년간 한국 추상조각에서는 서구에서 금세기 상반기에 실현된 양식들이 시대순과 무관하게 나타나다가 60년대 말부터는 서양의 동시대 경향과 유사한 작품들이 제작되는데, 이 사실 또한 한국 추상조각사의 전기를 이루는 특징으로 볼 수 있다. 따라서 이 논문에서는 이 기간의 작품을 대상으로 할 것이다. 이에 따라 논의되는 작가들은 늦어도 1940년 전후에 출생하여 국내에서 활동한 조각가들이다.

지금까지 우리나라 초기 추상회화에 대한 연구는 여러차례 시도되었지만<sup>5)</sup> 같은 시대의 추상조각에 대해서는 전시회 도록을 중심으로 한 몇 작가의 개별적인 연구 외에 그리 많지 않다.<sup>6)</sup> 따라서 본인이 아는 한 아직도 5-60년대의 추상조각 작품의 경향들을 체계적으로 정리한 연구가 없으며, 다른 한편으로는 초기 추상조각은 물론 해방전의 구상조각을 논할 때에도 “자생적”이 아니면 “절충적”이나 “아류”로 분류되는 극 단적인 평가들이 있어 왔다.<sup>7)</sup> 본 논문에서 필자는 우선 국전도록과 그 외 남아있는 소량의 기록들을 토대로 5-60년대의 우리나라 추상조각의 양상을 편의상 형식상의 유사함에 따라 다섯 그룹으로 분류하여 그 특징을 정리해 보고, 나아가서는 한국 추상조각에서 보이는 외래적 요소와 이의 응용 그리고 독자적 요소 등을 규명하여 추상조각의 객관적 연구의 한가지 방법론을 제시하고자 한다.

## II. 5-60년대 추상조각의 제 경향

### 1. 선적인 요소로 된 작품

1950년대 후반 3,4년간에는 그 후와 비교하여 철판이나 굵은 철사를 용접하여 연결시킨 추상작품들이 주로 눈에 띈다. 이들에게서 보이는 금속재와 선적인 요소의 결합은 이 재료와 조형요소가 비재현적으로 응용하기에 용이하다는 점에서 온 것으로 보인다. 즉 작가 스스로 형태를 ‘만들어 내야하는’ 목재나 석재 보다는 금속재가 ‘이미 만들어져 있어’ 구성 혹은 구축하기에



도1 송영수 〈부재의 나무〉 1957  
도2 최의순 〈상〉 1963

원리하고.<sup>81</sup> 넉아리보더니는 선이나 면이 넝서까지 넉이 리로 표현되던 인체에 익숙해서 있던 작가들이 구상적으로 무디 벗어나는데 용이했을 것이다 이 작가들이 금속재를 사용한 사실은 전후 서양에서 헤드(Herbert Read)가 “신칠기시대”라 칭할 정도로 금속재들이 이용한 조각작품들이 많이 제작된 것과도 무관하지 않다고 볼 수 있다.

1955년 미국유학을 한 김정숙은 위와 같은 주장은 구체적으로 뒷받침해주는 작가다 그가 1955년과 미국 후 빛난간 보여준 추상작업은 주로 금속을 용접한 “구성”작품들이다 그가 당시 미국에서 데이비드 스미스(David Smith)나 레그 버틀러(Reg Butler) 외 많은 작가들이 보여주던 금속작업을 처음 접하면서 용접기술에 관심을 갖게 된 것은 아주 자연스러운 일이리 하겠다.

김정숙이 1955년 미국에서 제작한 〈금속용접습작〉은 선보로 이루어진 풍경화를 3차원적으로 옮겨 놓은 듯이 평면적이며 장인성을 지닌 작품이나 이 작품의 설명서인 성격과 금속용접을 통해서 도달한 칸바일러(Daniel Kahnweiler)가 “투명한 조각(transparent sculpture)”라 칭한 방식은 스미스의 1950년대 조작품들(〈판자〉, 1950, 〈언희〉, 1951)을 연상시켜 준다 김정숙이 미국에서 처음 용접기술을 배운 사실을 감안하면 그가 이 미국작가의 작품을 알고 있었을 것이라 추측은 그다 어렵지 않다.

1950년대 구미조각을 상하게 연상시키는 금속재에 의한 신적인 조각은 60년대 초 최기원과 님칠에게서 보여진다. 신자의 〈작품 9〉(1961)과 후자의 〈환상〉(1961)에서는 그보다 구리선을 구부리고 중첩시켜 용접하여 크기가 다른 사각형 공간을 만들어 낸 라 쏘우(Ibram Lassaw)의 작품들(〈안드로메다 싱문〉, 1951, 〈Counterpoint Castle〉, 1957)의 메아리를 떠올릴 수 있다.

수직, 수평선을 중복시킨 위의 작가들과는 달리 이 종각은 〈탈바꿈〉(1963)에서 인체로부터 추출한 선들을 사방으로 연결시키면서 다소 장식적인 조각을 보여 주고 있다.

송영수는 곤잘레스(Julio Gonzalez)와 같은 작가의 작품도 판을 토대로 국내에서 용접기술을 녹화하여 습득하였다.<sup>9)</sup> 재료와 도구의 구입이 어려웠던 전후의 상황이 그로 하여금 ‘수위에 흘어져 있던’ 철판을 사용하게 한 요인이라고 할 수 있다. 그가 1957년 국전에 출전작가의 자격으로 출품한 〈호〉와 〈부재의 나무〉(도 1)는 철판을 오려서 용접하여 신적인 효과를 내 작품들이나 유세기 초 마티스(Henri Matisse)와 30

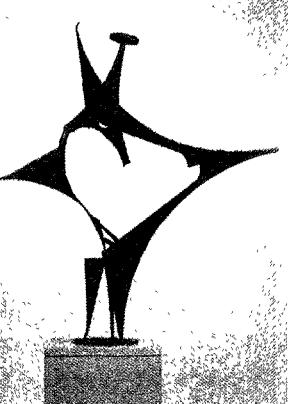
년대 후반 이후 자코메티(Alberto Giacometti)가 인체작품을 통해서 시도했듯이 그는 선과 형상을 부피를 최소화시킨 선적인 구조물을 보여 주었다. 위의 두 작품에서 형상을 바탕에 고정시키는 하단부의 선들에서 감지되는 “바력”과 상부의 휘있게 상승하는 선들에서 그에게는 “율동”은 그보니 2년 후 배인 최의순이 회고하는 바를 참조할 때, 그가 “감탄한” 닦빠의 이미지의 표현인 것 같다.<sup>10)</sup>

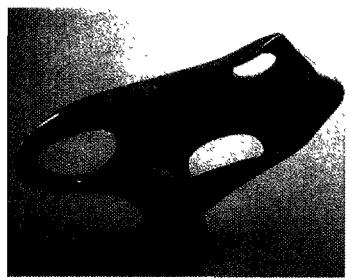
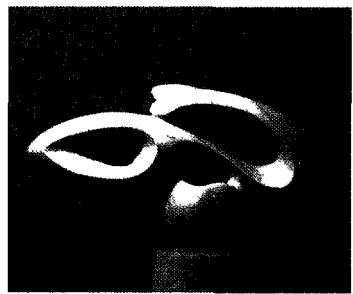
비슷한 시기 국내회화에서도 보여지는(예 정진식의 〈실루엣〉, 1957) 형상의 대부분가 빛 “투명한 조각”的 기원은 아키蹩코(Alexander Archipenko)(참조, 〈길고있는 여인〉, 1912)까지 기술리 옮과갈 수 있다 그 렇지만 씨자 않는 닦빠와 같은 선으로 이루어진 송영수의 조각은 아이디어상, 외형상 역시 씨지 않고 화식으로 남은 조류의 빠 모습을 보방한 스미스의 철조들(〈Jurassic Bird〉(1945), 〈The Royal Bird〉(1947-48))에 더 가깝다. 양자의 작품의 유사성에도 불구하고 영향관계는 발견하기 어렵다 즉 후자의 작품이 새의 빠를 재현한 것인 만면, 선자의 작품은 새의 빠와 같은 조형요소로 새의 이미지를 휘기시키고 있다. 이러한 점은 루빈이 원시미술과 서양의 현대미술과의 관계를 연구하면서 “영향”과 구분한 “병행”的 한 예라고 할 수 있다.<sup>11)</sup>

신적인 요소로 이루어졌으면서 소위 “positive space”와 “negative space” 사이의 진정감을 최대화한 작품은 최의순에게서 볼 수 있다 그의 1963년작 〈상〉(象)(도 2)은 철판을 오려서 용접한 작품으로 판을 떨리고 있는 인물을 연상시킨다 이때 조각은 배수가 아니라 불

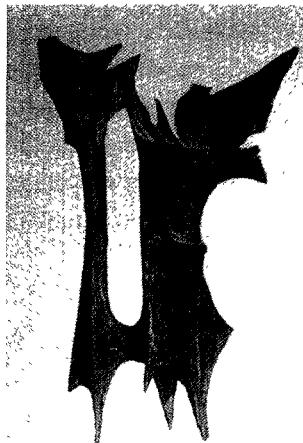
불과 공간의  
상호 작용의  
문제라고 할  
수 있다 철저  
한 계산하에  
거의 금속적  
으로 최소화  
된 positive  
space 사이의  
일그러진 하  
트모양의 공

간을 철판들을 바으로 떨어내는 듯한 힘을 지니고 있다. 미래주의 조각에서처럼 윤곽선을 둘둘날싹하게 처리하면서 몸통을 강조하고 이를 통해서 미래주의자들의 미학인 다이나믹즘을 구체화한 작가는 김봉구이다(참고, 보치오니(Umberto Boccioni) 〈공간 속의 유





일한 형태들), 1913). 〈화신〉(1966, 도. 3)이나 〈비파〉(1965)에서 보이듯이 그에게서 윤곽선은, 빈 공간이 인식되어지도록 하기 위해 만들어진 최의순의 것과는

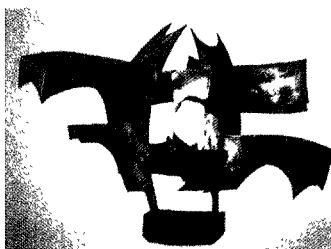


3

달리, 밖으로 팽창하는 듯한 불륨의 이미지를 표현하기 위해 강조되었다.

클라인(Franz Klein)과 같은 전후 추상화가들이 서예에서 발견, 회화에 응용했던 것처럼, 힘있는 선들과 그것들 사이의 공간의 상호작용

이 활성화된 조각은 1967년 국전의 국무총리상 수상작인 염태정의 〈절규〉(도. 4)다. 약간 비틀린 우물 정(井)자 모양으로 펼쳐진 각 가지들은 서예의 획처럼 팽팽한 힘을 담고 있다. 이 가지들이 둔각이나 예각으로 꺾임으로써 조명에 따라 정도가 달라지는 밝고 어두운 면들은 그들이 내부와 외부로 만드는 negative



4

: space 사이의 긴장감을 고조시킨다. 이러한 상호작용은 그의 1968년 작 〈

태세(態勢)〉에서는 각 가지 스스로도 구멍을 가지고 있어 회화적인 효과로까지 확대되었다. 그러나 칠리다(Eduardo Chillida, 참고, 〈Dream Anvil No. IX〉, 〈Dream Anvil No X〉, 모두 1962)의 영향을 간과할 수 없는 작품 〈기(氣)〉(1969)에서는 사각 쇠파이프의 역동성에 빈 공간이 희생당하게 되었다.

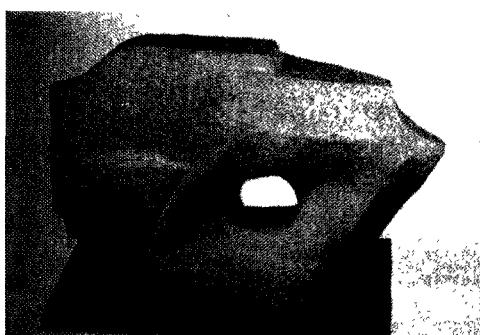
## 2. 구멍을 활성화한 조각

우리나라 6·70년대 조각가들에게 가장 영향을 많이 끼친 외국 작가로는 브랑쿠지(Constantin Brancusi)와 소위 “생명적인(vital)”(리드) 이미지를 보여주는 무어(Henry Moore)가 일컬어진다. 특히 무어의 작품처럼 덩어리에 구멍이 뚫린 조각들을 국내 미술비평가들은 “생명주의적 조각”이라 칭하는데, 이것들은 무어 외에도 헤프워드(Barbara Hepworth), 리프쉬츠(Jacques Lipchitz) 등과 같

은 작가들의 영향을 거의 직접적으로 보여준다. 윤영자, 김정숙, 정관모, 김영중 그리고 부분적으로는 최기원, 김찬식 등 많은 작가들이 이러한 작품들을 제작하였다.

김정숙은 인체를 추상화해 갈 때는 무어식으로, 그리고 완전한 추상형태로 작업할 경우는 헤프워드식으로 작업하였다. 그의 〈엄마와 아기〉(1965)나 〈누워있는 여인〉(1959)은 무어의 작품 〈와상〉, 1945~46)에서처럼 둥그런 윤곽선으로 단순화되고 매끈한 덩어리 내부에 구멍이 나 있다. 그렇지만 그의 구멍은 재현적인 것으로, 윤효중의 50년대작 〈두사람〉처럼, 작가가 영국 조각가가 말하는 “구멍의 비밀”을 충분히 이해하지 못하였음을 드러낸다. 즉 무어의 구멍은, 예를 들어 그의 〈Internal and External Forms〉(1953~34)에서 구체적으로 볼 수 있듯이, 단순히 덩어리 속의 빈 곳이 아니라 ‘형상의 외부를 볼 수 있게 하는 내부’로서 입체적이거나 공간을 조각 속으로 수렴하고 조각을 공간으로 확대시키는 활력적인 역할을 한다.<sup>12)</sup>

반면 김정숙의 구멍은, 윤영자의 1965년 〈작품〉(도. 5)에서처럼, 오히려 ‘모든 형태에는 내부와 외부가 있다’고 보고 구멍의 깊이에 따라 다르게 드리워지는 그림자에 주목한 헤프워드의 것에 가깝다.<sup>13)</sup> 이에 따라 그의 〈생〉(1965, 도. 6)이 영국 여류조각가의 1958년 작품 〈Porthmeor: Sea Form〉(도. 7)과 유사한 것은 당연하다고 하겠다. 그 제목 또한 “생명력”을 “조각의 물리적, 유기적 속성이 아니라 정신적인 내부의 생명”이라고 본 헤프워드의 미학을 염두에 두 것이다.

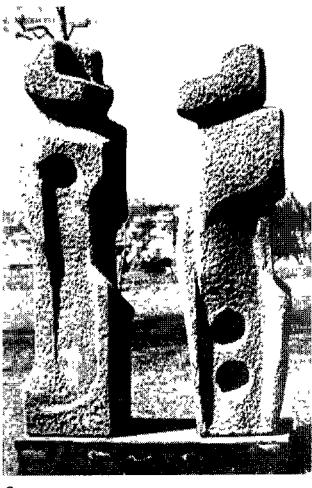


5

추측할 수 있다.<sup>14)</sup> 크리우스는 영국 조각가가 유기적인 형태를 가보나 페브스너가 조각에서 추구하던 깊이와 연결시켰다고 보았는데,<sup>15)</sup> 김정숙의 〈비정 A〉(1966)이나 〈봄의 움직임〉(1969)은 영국 조각가의 미학을 상기시키는 작품들이다.

정관모가 1962년 국전에 출품한 〈작품 108〉 역시 헤프워드식의 구멍을 지니고 있다. 덩어리 내부나 외곽에 구멍 요소를 활용한 그의 조각의 아이디어의 근

- 도3 김봉구 〈화신〉 1966  
도4 염태정 〈절규〉 1967  
도5 윤영자 〈작품〉 1965  
도6 김정숙 〈생〉 1965  
도7 헤프워드 〈포트미어〉(1958)



8

도8 정관모 칼망에서 체념에  
서 다시 생의 의미까지 1964

도9 헤프워드 Grande Bretagne 1953

도10 김영학 애정 1958

도11 앤슈타인 비둘기 1914/5

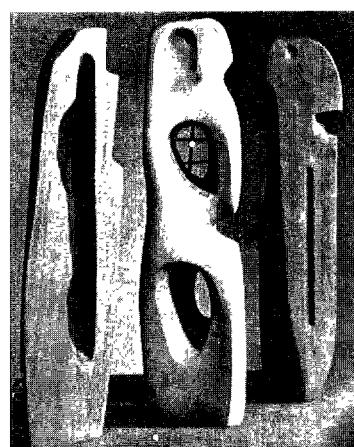
도12 최기원 태고 1962



10

보, 블라디, 헤프워드의 작품은 드물게 소개되고 있었고 60년대에는 관찰레스, 리시에, 세자르 등이 드물게 소개되었다고 기록하고 있다.<sup>17)</sup>

예술들이 김영학의 1958년 작품들을 볼 때 외국작가에 대한 심보의 정도가 작가별로 상당히 차이가 있을 것으로 짐작된다 그가 "6.25전쟁을 겪으면서 평생 12



9

원은 다양한 듯하나 그의 1964년작 누점〈길망에 서 재님, 체념에서 다시 생의 의미까지〉(도 8)의 명상적인 석상들은 헤프워드의

〈Grande

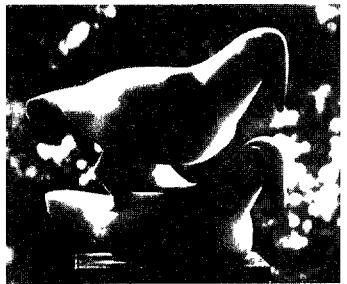
Bretagne〉(1953, 도 9) 혹은 〈Evocation〉(1952)의 추상화된 군상들과 흡사하나 그 외에도 그의 조각은 여러 외국 조각가의 작품과 유사함을 보여준다 이들 대면 〈길(路)〉(1964)은 에티엔느 마르탱(Etienne-Martin)의 작품 〈Lanleff, demeure no 4〉(1962)을, 외부에서 오침을 민들이 유파신을 복잡하게 한 〈심리〉(1966, 1967)는 스탈리(Francois Stahly)의 작품 〈생명의 나무〉(1961), 〈상트 살레의 분수를 위한 습작〉(1961)을 〈생의 의미〉(1968)는 립튼(Seymour Lipton)의 작품 〈The Cloak〉(1952)을 연상시킨다

위에 열거한 조각가들 가운데 립튼의 작품은 1957년 4월 수립박물관에서 열렸던 "미국현대작가 8인전"에 소개되었나 이에 따라 정관모가 그의 작품은 알고 있었을 것으로 짐작할 수 있다. 위에 비교된 작품들 사이의 유사성이 간파할 수 없을 정도로 분명하기 때문에 전자가 외국 작가들로 받은 영향의 유부, 그의 노사

상 등을 밝히는 연구가 필요하다고 본다. 한국미술사에서 이러한 패세는 정관모에게서만 찾게되는 것은 아니다. 오늘날과는 비교할 수 없을 정도로 외국문현이 많지 않았을 50년대와 60년대 전반의 한국 미술에서 외국 미술과 외간상의 유사함을 발견할 때마다, 박서보가 얘기하듯이 50년대가 "국제정보와 접촉 기회가 전무" 했을까하고 질문하게 된다.<sup>16)</sup> 유근준은 이 시기에 '로맹 이후의 표현주의 조각가들은 소개되었으나 브랑쿠지, 부어 가

화에 대한 희구와 인간애의 표현"을 했다고 한<sup>18)</sup> 새롭고 마로 한 작품들 〈수태〉, 〈애정〉, 도 10이 네마상 형태상 원시인의 미술에서 아이디어를 인어 수태라는 주제에 관심을 가졌었던 앤슈타인의 작품들 〈비둘기〉, 1913경, 1914/5 도 11과 유사함은 간파할 수 없다. 그는 앤슈타인 외에 브랑쿠지도 알고 있었던 듯하다 그의 〈병원지대〉(1958)를 브라니아 작가의 새들 〈Maiastra〉, 1912, 〈공간 속의 새〉, 1926과 연결시키는 것은 그려 어렵지 않나

형태상, 주제  
상의 비교를  
통해서 구체적  
으로 확인할  
수 있고 유관



11

준이 기록하고 있듯이, 이미 50년대에 국내에 외국 작가들이 소개되었었고, 우리나라 조각가들의 상당수가 국내에 추상조각의 전통이 없는 상태에서 개인적으로 선호하던 외국작가들에게서 직접적이던 간접적이던 모델을 구하거나 아이디어를 침조했음을 알 수 있다. 따라서 우리나라 여러 작가들에게 보이는 외국 작가 작품들과의 유사성으로부터 영향, 그것의 정도 아니면 독자성 등을 추적하는 것이 한국 현대조각사는 물론 미술사의 중요한 과제들 중의 하나라고 할 수 있다

### 3. 전후추상화회를 연상시키는 표면을 지닌 조각

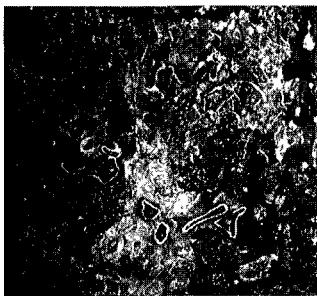
1960년대 들어서 우리나라 추상조각의 가장 두드러진 특징 가운데 하나는 조각의 표면을 시산의 흔적을 표현하기 위해 유럽의 전후추상화회의 화면을 연상시키도록 처리한 작품들이 증가한 것이다. 이를 가운데 한 방향은 이 표면을 지형학적인 실제와 결합시킨 것이고, 다른 한 방향은 일종의 부조처럼 넓은 조각면을

활용하여 표면의 표현적 특성을 강조한 것이다.

첫번째 방향은 최기원, 박종배와 박석원에게서 발달된다. 최기원의 〈태고〉(1962, 1963, 도 12)의 표면은 풍상을 캐운 지표나 그와 유



사한 것을 모방하고 있다. 따라서 이 표면이 예를 들어 〈Topografia increspata〉(1959, 도. 13)라는 제목의 뒤뷔페(Jean Dubuffet)의 회화작품이나 〈남골항아리〉(1962)라는



리)(1962)라는 이름의 베어톨라(Harry Bertola)의 조각작품과 흡사한 것은 우연이 아니라 할 수 있다.

변화가 끝난 듯 한 최기원의 작품들의 표면에 비교하면 구멍들이 훌어져 있는 박종배의 〈역사의 원〉(1965, 도. 14)과 〈역사의 원기 2〉(1966)의

13



그것은 변화가 진행중인 듯하다. 이 변화는 그러나 생성을 향해서 보다는 소멸로 가는 과정이라 할 수 있다. 이 구멍들은 1962년 정영렬의 회화 〈작품 62-7〉이나 후에 나오는 최기원의 〈탄생〉(?)처럼 에너지가 솟아나오는 것이기 보다는 불스(Wols)(참고, 〈회화〉, 1958)나 타피에스(Antoni Tapies)(참고, 〈카다란 그림〉, 1944-45)의 회화작품 속의 상흔들처럼 힘이 없으며, 그 주위의 수분이 증발한 섬유질 같은 조직들은 리시에(Germaine Richier)(참고, 〈시끌목동〉, 1951-56)나 오종욱(참고, 〈이단자〉, 1960)의 미이라같은 형상들을 연상시킨다. 이러한 소멸해가는 지형의 모습은 박석원의 1967년작 〈초토〉(도. 15)로 그 마지막 단계에 도달한다. 형태상, 표면처리상 유효중의 〈작품 25-2〉(1965)와 게르만디(Quinto Ghermandi)의 〈비행의 순간〉(1960, 도. 16)을 연상시키는 이 작품의 표면은 비상하는 듯이 날렵한 호의 모양과는 대조적으로 아래로 꺼질듯이 타버린 모습이다.

이처럼 '초토화'된 모습을 민족상잔의 정신적, 물리적 상흔으로 보는 것은 무리가 있음을 듯 하다. 왜냐하면 역사적

으로 볼 때 국내의 50년대가 파괴와 좌절의 시기였다면 60년대는 반항과 경쟁의 시기였기 때문이다. 당시의 이러한 현실극복의 의지는 최민린에게서 보여진다.

〈이브-작품8〉(1964, 도. 17)과 같은 최민린의 '반추상적인' 작품에서는 말라비린 지형이나 고목을 모방한 듯한 표면이 상징성을 획득하고 있으며, 위에서 보인 비관주의가 낙관주의로 넘어가게 된다. 이처럼 추상화된 그리고 생명주의적 조각의 결과는 전혀 다른 매끈치 못한 표면과 인물 또는 동물의 결합은 앞서 본 리시에나 그녀의 제자 세자르(Cesar Baldaccini)(참고, 〈빌레타보즈의 비너스〉, 1962)나 클랫워시(Robert Clatworthy)(참고, 〈숫소〉, 1956-57) 혹은 후링크(Elisabeth Frink)(참고, 〈전조를 알리는 새〉, 1960)의 작품에서처럼 전후에 자주 나타난 표현이다. 최민린의 '초토화'된 듯한 어체는 최초의 여인 이브의 원죄의 파괴력을 상징한다고 할 수 있다. 그러나 골이 파진 지형과 같은 그녀의 몸이 대자로 변성(metamorphosis)하므로써, 이브는 출산의 의무를 부여받은 최초의 어머니가 된다. 따라서 '이브'의 대지는 생성을 위한 파괴의 시작화라 할 수 있다.

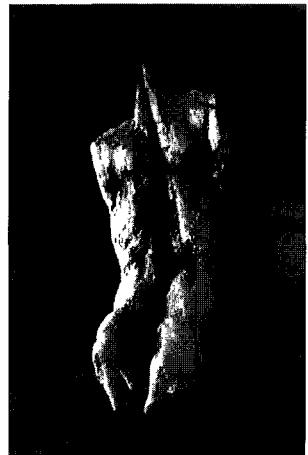
나아가서 최민린의 이브는 그의 창작을 위한 '대지'가 된다. 즉 〈태(胎)〉, 〈천지〉, 〈음〉, 〈양〉, 〈기〉, 〈생〉들으로 이어지는 그의 이후의 작업배경에 대한 그 자신의 다음과 같은 설명은 파괴된 이브의 신체 속의 생명의 씨앗을 암시하고 있다: "자연의 모든 생명체가 스스로를 지키고 생존하는 생명력을 보이며, 이에 나는 자연에 대한 믿음과 사랑을 가지고 조형의 뿌리를 땅속 깊히 내릴 수 있는 가능성을 모색하였다."<sup>19)</sup>

박종배의 〈역사의 원기 2〉에서와 유사한 구멍들은 비슷한 시기 신석필(〈세파 No. 3〉, 1966),

전준(〈잔영〉, 1967)과 심문섭(〈야(野)의 주물(呪物)〉, 1967)의 작품에서는 더욱 활성화되었다. 이들에게서 구멍은 관처럼 돌출해졌고 쇠잔해가는 것을 표현하기보다는 형상을 존속시키기 위한 에너지를 소통케 하는 통로 구실을 한다고 볼 수 있다. 가우디(Antoni Gaudi)의 건축을 연상시키는 전준의 작품의 주형은

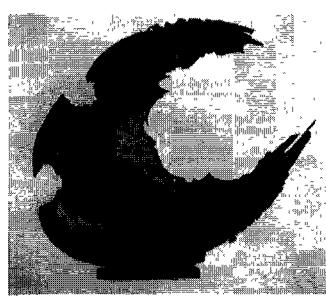


16



17

18



도 13 뒤뷔페 Topografia increspata 1959

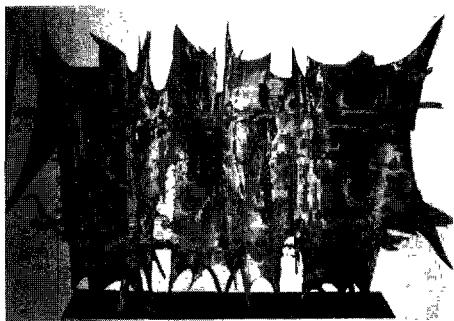
도 14 박종배 역사의 원 1965.

도 15 박석원 초토 1967.

도 16 게르만디 비행의 순간 1960

도 17 최민린 이브 - 작품8 1964

도 18 전준 잔영 1967



19

도19 한인성 《술의 회상》 1965  
도20 멕시코의 아즈테크 형상 13-  
15세기  
도21 차근호 대지 1960

아직 구분나지 않은 것처럼 보인다(도. 18) 즉 내부와 외부의 물리적 에너지의 길항작용이 전체 형태를 계속 바꿔나갈 듯하다. 벌면 인체처럼 홀로 서있는 심문선의 작품에서는 샤마니즘적인 에너지가 느껴진다. 관객을 향하여 도진적으로 벌려 있는 구멍들은 보는 이의 영혼을 빼어들이는 토템과 같다.

한편 몇 작가들은 표면의 다양한 질감을 환조적으로 가 아니라 부조적으로 탐구하였다. 금속판을 화폭처럼 넓게 마련하여 그림을 그리듯 표면의 질감을 다양하게 낸 조각작품들 가운데 진상범(참고, 〈유산〉, 1963)이나 오세원(참고, 〈작품 8〉, 1966)의 작품은 그 구조와 표면처리상 세자르(참고, 〈생-드니의 남자〉, 1958)의 그것을 연상시킨다. 그러나 그들의 기하학적으로 된 면들은 특히 전상범의 70년대 작품들이 암시하듯이, 세자르 작품의 일부분이 전체로 확대된 것처럼 보인다.

이들의 작품은 비물질적인 것의 구체화이기 보다는 님순한 조형의 탐구라 할 수 있다. 이러한 실험은 박종

배의 〈형〉(1963)과 한인성의 〈환원〉(1963)에서 다양하게 시도되었다. 〈형〉에서는 우연처럼 보이는 열룩같은 부식의 혼적, 의도적으로 첨가된 기하학적인 문양 및 구멍등이 이루는 표면의 상이한 요철과 그것이 이루어낸 그림자를 통해서 회화적인 효과가 현저해졌다. 한인성의 〈술의 회상〉(1965, 도. 19)은 위와 같은

화폭처럼 넓은 면을 회화적으로 잘 이용한 작품이다. 그의 예리하게 상하로 뻗어나간 윤곽선이나 표현주의적인 추상화(참고, 이상우 〈작품〉, 1959)와 넓은 표면처리에서 자연의 모방과 추상화가 결합되면서 원시림의 이미지를 표현하고 있다.

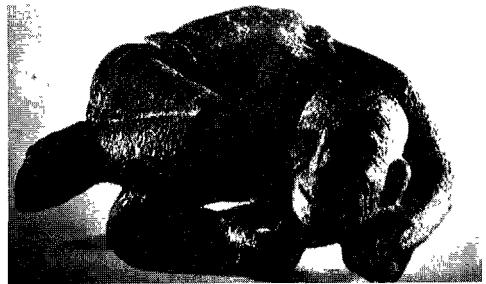
#### 4. “바로크적” 조각

60년대 한국추상조각에서 눈에 띄는 다른 경향 하나는 비정형의 형태를 통해서 비물질적인 것을 구체화한 작품들이다. 이들의 공통된 특징은 국내외의 소위 생명주의적 조각의 세련된 형태나 매끈한 표면을 거부하고 거친 표면과 왜곡되거나 과장된 형태들을 선호한 것이다. 바로크적인 조각이라 부를 수 있는 이러한 작품들은 최의순, 작고한 차근호와 송계상 그리고 다른 한편으로는 전준에게서 보여진다.

최의순의 〈술의 회상〉(1960)과 〈고원〉(1962)에서는, 자드킨(Ossip Zadkine)(참고, 〈인간의 숲의 숨작〉, 1952)이나 후로인트리히(Otto Freundlich)(참

고, 〈상승〉, 1929)와 같은 표현주의 조각가들의 작품에서처럼, 한쪽이 다른 편에게 영향을 주면서 용기하고 있는 듯한 유기적이고 불룩있는 형태들을 보게 된다.

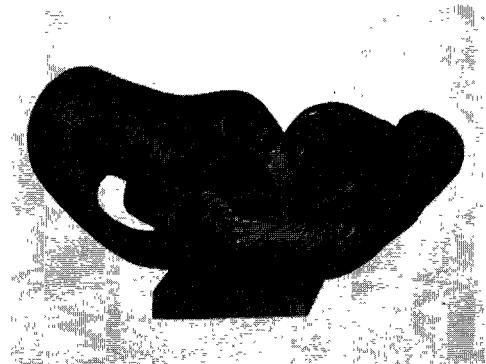
송계상의 〈조음(潮音)〉(1964)에서는 최의순의 용드림하는 듯한 형태들이 더욱 복잡하고 비정형적으로 나타난다. 미국의 대표적 ‘바로크적’ 조각가인 네이키언(Reuben Nakian)의 〈올림피아〉(1961)과도 유사한



2

이 작품들은 불룩이 강한 형태들을 통해서 도달한 ‘뜨기운 추상’의 한 전형이라 할 수 있다.

이들의 바로크적인 유통불통한 형태들은 폭풍이나 지진과 같은 통제할 수 없는 자연의 힘, 식물의 생장력 혹은 인간 내부의 충동 등과 일치하는 형태라 할 수 있다(비교, 〈아즈테크 형상〉, 멕시코, 13-15세기, 회색 용암, 도. 20). 이를테면 위의 작품들과 유사한 모습의 차근호의 〈대지〉(1960, 도. 21)에서는 자연의 힘이 직접적으로 시사되고 있다. 산등성이와 계곡을 연



2

상시키는 이 작품은 완전한 추상은 아니다. 이것은 ‘대지’의 모습으로 번성되어 가는 누워 있는 여체다. 여기에서 어인의 출산력은 대지의 생신력과 일치되고 있다.

애니멀적인 강한 생명력은 전준의 〈불사조〉(1965)나 〈비전(秘傳)〉(1968)에서 조류를 연상시키는 형상들을 통해서 보여지고 있다. 아카네비적인 아름다움과는 전혀 무관하며, 알의 껌실을 뚫고 나오는 새나 씨앗의 짹의 모습을 닮은 불기저 나온 둥근 형태들은 곧 이것들에서 볼 수 있는 생명의 힘을 구체화한 것이라 할

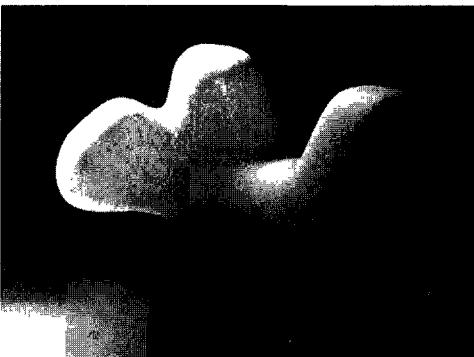
수 있다.

이처럼 위의 작가들의 '바로크적'인 작품에서 물질은 비물질적인 것의 등가물이다. 따라서 볼륨이 강조된 이 작품들은 조각을 메쓰와 볼륨 보다는 깊이의 문제로 보고 전체적 구축에 관심을 가진 가보(Naum Gabo)(참고, 〈기둥〉, 1923)나 페브스너(Antoine Pevsner)의 차기운 조각작품과 대립된다.

60년대 한국추상조각의 흥미있는 특징 하나는 데스틸이나 바우하우스 작가 그리고 구축주의에 속하는 작가들의 작품류의 차갑고 기하학적인 조각이 거의 눈에 띄지 않는 점이다. 투명 플라스틱을 이용한 작품이나 미니멀에 가까운 기하학적인 조각은 1970년경부터 등장하게 된다. 60년대에는 이러한 감정과 형태가 분석적으로 환원된 조각보다는, 앞서 본 작품들에서처럼, 작가의 감정이 손자국을 통해 재료에 직접 전달되는 표현주의적인 조각이 주로 등장하였다.

## 5. 단순성을 표방한 조각

바로크적인 조각과는 반대로 기술적인 첨삭(添削)을 가능한 한 최소화시킨 단순한 형태의 조각은 김종영에게서 볼 수 있다. 1970년대 그의 작품에서의 단순성이 자연식 혹은 괴석의 모습으로, 따라서 우연의 법칙에



22

따라 "주운돌"의 모습에 가까운 아르프(Hans Arp)의 조각과 유사한 형태로 나왔다면(비교, 〈작품 S-38〉(도. 22), 1974 - 〈인간옹고〉, 1935/〈작품 S-40〉, 1975 - 〈토루소〉, 1931), 60년대에 그것은 〈작품 65-4〉(1964)에서처럼 다소 기하학적인 형태로, 혹은 화면 전체의 구조를 위해 여체가 드럼통 모양으로 단순화된 세잔느의 욕녀들처럼 "구성의 통제 안에 있는" 세부들이 생략되어 나왔다(〈작품 65-1〉, 1965, 〈작품 S-17〉, 1967, 도. 23). 그는 완당(阮堂)과 함께 이 프랑스 화가를 높히 평가하였는데 그 이유는 그가 이들의 화면에서 "구조의 미"를 발견했기 때문이다.<sup>20)</sup>

김종영에게서 구조의 미는 작품에 과도하게 존재주를 부리지 않는 "불각(不刻)의 미"<sup>21)</sup>를 통해서 표현



23

된다. 그는 자신의 작품집 자서(自序)에 "나는 복잡하고 정교한 기법을 싫어 하는데, 그 이유는 숙달된 특유의 기법이 나의 예술활동에 꼭 필요하다고 생각지 않기 때문이다. 가능한 한 표현과 기법은 단순하기를 바란다"

고 썼다.<sup>22)</sup> 그의 60년대 추상적인 목조의 멋진 윤곽선들은 물론 그의 거의 모든 작품에서 발견되며, 그것들을 다른 작가들의 작품으로부터 구분시켜 주는 질박함은 바로 그의 이러한 기교의 절제에서 온 것으로 해석할 수 있다.

〈작품 S-17〉, 〈작품 65-1〉 그리고 〈작품 S-13〉(1966)은 작가가 말하는 '무표제적'인 작품에 속하지만 입체파적인 언어로 구축된 인체, 특히 그가 30년대부터 80년대 까지 관심을 가졌던 얼굴을 연상시킨다(참조, 김종영: 〈작품 71-5〉). 이 형태들에게 남은 것은 1980년 작 〈작품 S-69〉에서와 마찬가지로 관찰 후에 얻어진, "철두철미하게 덧살이 제거된"<sup>23)</sup> 얼굴이라 할 수 있다. 이 작품들은 그가 자연을 철저히 관찰한 후 그 구조를 추출해 낸 세잔느를 충분히 이해하고 있었음을 반영한다. 이러한 사실은 특히 〈작품 65-2〉(1965)(도. 24)나 〈작품 71-1〉(1971)과 같은 건축처럼 구축된 그의 작품들이 〈누워있는 여인〉(1960)이나 〈무릎꿇은 여인〉(1960)(도. 25)처럼 인체를 건축적으로 표현한 보트루바(Fritz Wotruba)의 것과 유사한 점을 통해서 추측할 수 있다. 이 비인의 작가 역시 입체파적인 단순화를 실현하였고 가능한 한 재료의 원상태를 유지하려고 했다. 그는 또한, 김종영식으로 말하면, '불각의 미'를 다음과 같이 표현하였다: "돌에 구멍을 뚫는 자는 돌 속에 살고 있는 형태감을 파괴한다."<sup>24)</sup>

1970년대에 들어서면 김종영의 "불각의 미"는 비정형적이고 유기적이며 자연의 한 부분인듯한 형태를 통해서 표현된다.

## III. 결론

지금까지 우리나라에서 추상조각이 시작된 후 약

도22 김종영 작품 S-38 1974

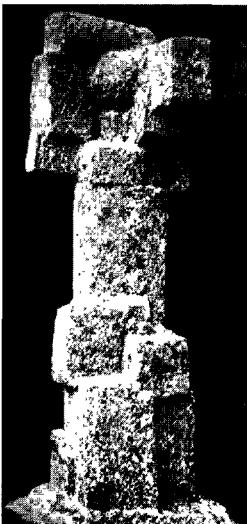
도23 김종영 작품 S-17 1967

도24 김종영, 65-2, 1965.

도25 보트루바 무릎꿇고 있는 형상  
1960



24



25

12~3년간의 작품들을 외형상의 공통점에 따라 임의적으로 나누어 살펴 보았다. 전후 미국과 유럽의 회화가 추상표현주의와 앵포르멜이라는 운동으로 끌어지는 데면 조각에서는 다양한 양식이 병존한 것을 볼 수 있다.<sup>25)</sup> 국내에서는 비슷한 현상이 60년대 들어와서 시작되었다. 서두에서 잠시 언급했듯이 소수인으로 구성된 국내 조각계의 특수성으로 이 60년대 국내 조각은 대다수가 추상적으로 기울게 되었는데, 이러한 특수성이 위의 현상을 축전화한다고 할 수 있다.<sup>26)</sup>

우리나라 추상조각가들도 전후 서양에서처럼 여러 양식들을 동시에 보아주었다고 하더라도 이러한 국내 현상을 로젠버그(Harold Rosenberg)가 전후 시양의 추상미술 전반을 해석하듯이 '개인의 자유의 구체화'로 해석할 수는 없을 것이다. 국내의 '양식의 방사' 현상은 오히려 첫째, 추상조각의 모델을 찾기 위해 빈 세기가 넘는 서양 추상조각의 역사를 짧은 기간 동안 조망한 것, 둘째 그 안에서 각자가 추상조각의 개념을 정의하기 위해 시도한 실험들의 결과로 볼 수 있다.

이에 따라 국내 추상조각에서는 몇 가지 현상을 주목할 수 있다. 그 하나는 몇몇 작가들은 짧은 기간 안에 여러 양식을 거쳤다는 것이다. 다른 하나는 몇몇 작가들의 경우 외국작가의 형태들을 외형적으로 차용했다는 것이다. 특히 후자의 현상을 1966년 김종영은 '추상이라니 형식의 급격한 도래로 미처 비판적인 자세를 갖추기 전에 형식만 본받아 들인 작가의 책임'이라고 지적하고 있다.<sup>27)</sup> 아울러 60년대에 국내 추상조각에서 여러 갈래의 실험이 있었지만 그것이 서구의 떨빛 양식에 치우쳤음. 또한 간파할 수 없는 사실이다. 서양 조각사와 비교해 볼 때 유기적인 형태와 마로크적인 비정형의 형태가 자주 눈에 띤 반면, 가보나 페브스너식의 구축주의 작품 그리고 다양한 새료, 즉 "불질"을 통한 실험, 이에 따라 이승택을 제외하고는 오브제를 통한 실험이 드물었다는 점이다. 그럼에도 불구하고 추상조각 '첫세대'의 경험이 나중 세대로 하여금 서구와 동시대적인 경험을 할 수 있도록 토양을 만들어 준 사실은 인정해야 할 것이다.

본 논문은 한국 추상조각의 첫세대에 대한 관심의 환기와 객관적인 평가를 위한 분석적인 연구의 시작이라 하겠다. 작품을 임의적으로 분류하고 많은 작품들을 제시한 이유는 현미경적인 연구와 망원경적인 연구의 방향을 세시하기 위해서다.

이 글에서 국내작가의 작품과 외국작가의 그것과의 유사성을 부분적으로는 유보적으로, 부분적으로는 신빙할만하게 논의하는데, 그것은 후발국가로서의 미술 내적 여건들을 인정하면서 우리나라 현대미술을 객관

적으로 평가할 수 있는 하나의 연구 방법론을 세시하기 위함이다.

## 주

1 대한민국미술전람회(이하 국전)가 초기 한국조각의 흐름에 결정적인 영향을 준 것은 주지의 사실이다. 물론 국전의 심사위원이 각각 1946년과 1949년에 개설된 서울미대와 흥익 미술대학의 교수들이었고, 조각가의 수가 서양화 인구에 비해 현저히 적어 초기에는 학생들도 출품이 가능하므로써 발생한 심사상의 "파벌 대립"이라는 문제들이 발생하였다. 그러나 바로 같은 이유로 국전의 조각부는 1957년에 시작하여 그 다음 해부터 조각을 포함시킨, 조선일보사 주최 "현대작가 초대전" 외에 작품발표의 기회가 적었던 50년대와 60년대에 대학내의 미전과 함께 조각인들에게는 중요한 기구로 작용하였다. 이경성 "근대조각의 개척자", 한국현대미술전집 19, 1980, 89쪽/ 원동석 "국전 30년의 실태와 공과", 민족미술협의회 편 한국현대미술의 반성, 1988, 115-119쪽/ 서성록 한국의 현대미술, 1994, 89-104쪽 참조

2 이경성은 대학교육과 국전을 우리나라 근대조각의 흐름의 바탕으로 들었다. 이경성 앞책

3. 목격자들의 증언에 따르면 1953년 국전에 전시된 김종영의 〈새〉는 "방망이 모양"의 "추상작품"이었다 한다.

4. 김종영 "조각예술본질에의 자각", 미대학보, 서울대학교 미술대학, 1966, 15참조

5. 김영나 "한국화단의 앵포르멜 운동", 석남고희기념 논총간행위원회 편 한국현대미술의 흐름, 1988, 180-226쪽/ 서성록 앞책, 106-142쪽.

6. 최태만 "한국조각의 오늘", 1995, 127-180쪽에서 이 시기의 추상조각 작가들이 언급되었다.

7. 구상조각의 경우 박용숙은 김복진을 "복고취미"에 의해 "근대 미술, 특히 근대적인 조각이념 설정에 완전히 실패한 전형적인 실태"로 보는 반면 최태만은 같은 작가를 "불꽃처럼 살다간 근대 식민시기의 의식있는 지식인의 전형"이자 "자신의 이념을 실천하는 행동가"로서 "사실성을 예술적으로 승화시킨" 작가로 평하고 있다. 박용숙 "근대조각의 도입과 정착", 한국현대미술전집 18, 1980, 88쪽/ 최태만 앞책, 93, 95쪽. 후자가 자신의 주장의 근거로 제시한 1938년작 〈백화〉의 경우 계란형 얼굴, 수직으로 평행으로 내려 온 주름 그리고 경직된 자세가 그리이스 고전기의 초기에 나온

코레상(BC. 480)의 것과 일치하고 있음을 볼 수 있다. 따라서 족두리와 한복을 입고 여인의 몸이 날씬해졌다 고 해서 〈백화〉를 작가가 특히 이론과 교육을 통해서 추구했던 민족의식이 표현된 사실주의적 조각으로 보는 것은 무리가 있다. 전자의 주장 역시 작가가 한계는 있었지만 서구의 조각언어를 한국의 소재와 접목시키려 한 노력에 비추어 볼 때 극단적인 것으로 비쳐진다.

8. Herbert Read: Modern Sculpture A Concise History, New York 1964, 1994, 241쪽.

9. 유근준: "송영수: 인간, 예술, 작품", 송영수 전시회 도록, 1986, 10-11쪽.

10. 최의순: "송교수님과 같이 보낸 세월", 미대학보, 서울대학교 미술대학, 1971, 79쪽.

11. William Rubin(ed.): "Primitivism" in 20th Century Art, MoMA, 1984 참조.

12. Henry Moore: Schriften und Skulpturen, hrsg. Werner Hofmann, 1959, 45-46, Eduard Trier: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, 92.

13. 앞책, 94쪽에서 재인용.

14. Rosalind Krauss: Passages in Modern Sculpture, 1977, 1993, 141쪽에서 재인용

15. 앞책.

16. 이경성, 박서보 대담: "1950년대의 한국현대미술", 한국현대미술전집 20, 1980, 85쪽.

17. 유근준(주9), 10쪽.

18. 김영학: "자서", 김영학 조각작품집, 1991.

19. 임영방: 최만린, 한국대표작가 100인선, 재인용.

20. 김종영: 초월과 창조를 향하여, 1983, 87-88쪽

21. 김종영: 초월과 창조를 향하여, 1983, 87-88쪽.

22. 앞책, 22쪽.

23. 앞책, 51쪽.

24. Fritz Wotruba: Neuchatel, Ed. du Griffon, 1961, 9, Trier(주 12), 95쪽에서 재인용.

25. Read(주 8), 229-278 참조.

26. 김종영(주 4), 15 참조.

27. 앞책.

화 과정을 5가지의 분류를 통해서 체계적인 접근을 시도한 점은 높이 평가됩니다. 이 연구는 1950 - 60년대의 소위 한국 모더니즘 조각의 시조라고 할 만한 조각들을 전체적으로 개관하면서, 상호간의 비교와 외국의 예와의 비교를 통해서 가능한한 그것의 해석에 객관적 으로 접근하고자 하였다는 점에서 의미 있는 작업이라 생각합니다. 주관적 견해까지도 넘어선 편견과 오류들이 남발되고 있는 한국미술에 대한 글들을 고려할 때 이러한 접근은 매우 필요한 것으로 생각됩니다. 그러나 이와 같은 저자의 의도에도 불구하고 몇 가지 미진한 점에 대한 의문 사항을 지적하지 않을 수 없습니다.

① 우선적으로 눈에 띄이는 점은 분류의 기준과 방법이 모호하다는 점입니다. 설명의 효율성을 위하여 어떤 현상을 분류할 때 기본적으로 전제되어야 할 것은 그 기준의 일관성입니다. 본 연구에서는 그 기준이 '내용'인지 '형태'인지 불분명합니다. '생명주의적 조각'은 내용상의 분류이고 나머지의 예들은 형태상의 특징에 기준을 두고 분류한 것입니다. 또한 분류의 경계도 불분명합니다. 예를 들어 네번째의 '바로크적 조각'은 형태상으로는 세번째의 '표면의 조각'과 내용상으로는 '생명주의적 조각'과 유사한 경향으로 생각됩니다. 이와 같은 측면에 대하여 부연 설명해 주십시오.

② 1950 - 60년대 미술, 나아가 한국 현대 미술사에서 추상화 과정은 회화, 특히 앵포르멘 미술이 주도한 것으로 보이며, 조각은 외견상 그것을 따라간 듯한 느낌을 줍니다. 선생님은 그 원인이 어디에 있다고 보시는지요? 그러나 좀더 자세히 관찰해보면, 조각의 추상화 과정은 그 특유의 매체적 속성으로 인하여 그와는 다른 경로가 있을 것으로 생각되며, 그것을 규명해내는 것이 본 연구의 목표 중의 하나라고 생각됩니다. 예를 들어 김종영의 단순화된 조각은 작품을 일종의 양피로 보고 그것을 단일화한다는 의미에서 추상성을 지향하고 있는 것이므로 회화의 경우와는 다른 의미의 추상성을 내포한 예로 볼 수 있을 것입니다. 선생님께서는 조각 영역 특유의 추상의지가 있다고 보시는지요?

③ 이 글의 전체논지의 전개방법에서 가장 큰 문제점으로 보이는 것이 우리의 미술에 서구 미술사의 시각을 적용하고 있다는 점입니다. 즉 '우리'의 시각이 아니라 '그들'의 시각에 근거하고 있다는 점입니다. 특히 외국작가들의 예를 들어서 외형상 유사하다는 이유로 영향관계를 단정하는 점에서 이러한 시각이 노골적

## 한국 추상조각의 발생과 전개 : 1950 - 60년 대 한국 추상조각의 양상에 대한 질의

윤 난 지 / 이화여대 서양화과 교수

6.25 이후 본격화된 우리나라 조각에 있어서의 현대

으로 드러나고 있습니다. 치밀한 자료의 높은 침 없이 외형만을 가지고 영향관계를 논하는 것은 매우 위험한 벼야입니다. 나아가, 서구로부터 영향을 받았다는 사실이 분명한 경우에도 그들의 입장이 아닌 우리의 입장에서 볼 때 그 해석은 크게 달라질 수 있음을니더 예를 들어 이 시기에 우리나라와 자가들이 무시시킨 철조문 많이 세작한 것이 물론 서구 현대조각에 있어서 철조구성 방법을 수용한 것인지도 하지만, 당시 우리에게 소개된 대크놀로지 분명과 새로 구축된 도시의 건축물들, 또는 6·25라는 전쟁의 폐허를 연상시키는 것으로 볼 수도 있지 않을까요? 또는 김종영의 작품에서 세잔느나 브링크시, 또는 바이탈리쥬 등 서구의 영향을 무시할 수는 없으나, 그가 말하는 '불각의 미'는 동양의 무위자연 사상과도 상통한다는 점에서 서구의 영향을 지기식대로 해석한 결과가 아닐까요? 결국 서구의 틀을 그대로 적용하는 한 우리것의 진정한 실체에 접근한다는 것은 불가능하다고 생각되는데, 그 점에 대해 어떻게 생각하시는지요?

(4) 마지막으로, 우리는 한국의 추상조각에 대한 글을 대하게 될 때 그것에게 한국미술에 있어서의 추상성의 정체가 조금이나마 규명되기를 기대하게 됩니다. 한국 특유의 추상성은 아닙지라도 추상미술에 접근하는 한국 작가의 독특한 대도가 조금이라도 밝혀지든가, 그것도 아니라면 최소한 그 시기의 조각가들의 작품에서 추상성이 협지한 특징으로 나타나게 되는 시대, 사회적 배경 같은 것이라도 규명되어야지 않을까 믿어 십포지움의 의의에 대하여 의문을 가지게 됩니다. 이 논문은 분류에 그친 감이 없지 않으며, 그것을 통해서 어떤 결론을 도출해내지 못하고 있습니다. 한국의 추상조각의 역사 속에서 위에서 기대한 성과를 일기 가 불가능하다고 생각하시는지, 아니면 아직은 그 일관한 연구가 미흡한 상태이기 때문에 분류에 그치신 것인지 알고 싶습니다.