

한국 근현대 조각에 있어서 서구 모더니즘의 수용과 전개

최태만 / 국립현대미술관 학예연구사

글머리에

한국 근현대 조각에 나타난 서구 모더니즘의 수용과 전개와 장을 논의함에 있어서 무엇하는 일자적인 문제인 모더니즘의 개념이 분명하게 설정된 것이 아니며 이전기에 비판되었던 의미로 사용되고 있지는 않아다. 이런 점은 모더니즘의 애매성을 가중시켜주지만 아니라 상우에 따라서는 매우 명확하고 자의적인 해석을 가능하게 만드는 요인으로 사용하고 있다. 예컨대 그내화는 문학과 화와 같은 것으로 통식화해버리는 비평적 관조에서 한국 근현대 조각에 있어서 모더니즘의 수용과 전개를 주제로 한 후 조각이 서구 모더니즘을 얼마나 잘 따라왔는가 하는 문제로 당당하게 면질되어가 쉽다. 이런 오류와 한 끝은 맹자하기 위해 모더니즘이란 무엇인가에 대하여 되풀이어 할 필요가 있는데, 모더니즘의 개념을 아는바 그내성(modernity)의 문제로부터 출발하지 않고 그린버그(Greenberg)가 주장했던 자기규정적, 자기인정적, 미술 내부로부터의 자기비판이란 문제로 회원시기민 서구 근현대미술의 부침되던하고 흐려지게되는 미술의 생성논리를 지나치게 단선화, 형식화시키며 위협이 있다. 그런 바탕에 만하고 있는 개별상단의 독자성 확보란 모더니즘의 규범은 물론 모더니즘 미술의 중요한 흐름이자 비평자들이 된 수는 있으나 그것만을 모더니즘의 본질이라 생각하지 못하고 할 수는 없다. 따라서 나는 그린버그의 모더니즘 이론을 신체로 한 서구 모더니즘과 한국 근현대조각의 연관관계라는 기본적

인 분석의 자료로 설정할 것이지만, 앞서 말한 개념 사용의 원칙상을 수복하기 위해 서구 모더니즘의 형식의 서대시 배경과 그것에 사용하고 있는 비평적, 미학적, 사회적 관점과 대한 관심의 관점으로 한 조각에 있어서 그내성의 의미와 그것의 '수정과 원색'은 다같이 소명해 보고자 한다.

나는 이 방대한 작업을 준비함에 있어서 우선 서구 근현대 조각에 대한 인식성을 찾기 위해 작품이 부여하는 사실에 주목하여 유진 한우, 근현대 조각의 시각(視的) 구성에 인식적 목표를 설정했다. 그것은 시선(視線)에 임가하지 않고, 모더니즘 이론을 비평적 관점을 도입해 살피는 대신 모든 역사의 평면적 해석의 오류를 뇌물이 하지 않기 위해서도 유익한 뿐만 아니라 한우 조각의 오류를 인식함에 훈련화되도록 한다. 그것에 접두한 '수정과 보완성'은 추출하는 것에도 유효하리라고 판단했기 때문이다. 따라서 이 글이 나에게 요청된 주제는 뛰어넘는 부분도 있을 것이다. 한우 근현대 조각의 흐름을 파악하고 그것에 깃들어 있는 근대성과 나아가 현대성을 추출하기 위한 기초자료조사인 추론에서는 일상현 실내에 빛 것으로 생기한다. 내가 사용하는 모더니즘의 개념은 어느 '수정한 개념으로 규정된 위치와 같은 것이 아니라 이전의 현대미술을 관통하고 있는 예술관과 세계관을 의미한다. 그러나 그것이 20세기 미술 전제를 지칭하는 것이 아니며, 그것에서 미술 내적인 범위에서 현대성의 요강에 서수식으로 반응했던 작가들의 작품을 대상으로 한다. 이 글의 목표는 한국 근현대 조각에 나온 내용과 형식의 '수정을 무엇이며, 그것이 서구 근현대 조각과 어떤 연관성을 지닌 것인가를 규명하는 것에 있다. 그리고 모더니즘은 본래적인 것으로 규정하고, 이 형식주의의 원성을 위해 분분해온 그림미 그림의 모더니즘들이 이 글의 주제를 이끌어 가는 분석들이 될 수 있음을 다시 한번 확인해 두고자 한다. 한 우 근현대 조각의 형식과 전개과정을 재구성해 보고자 하는 나의 의도는 전제로 매우 명대한 자료조사와 당시의 미술환경에 대한 비평적 인식을 요구하는데, 그것을 성취하기 위한 나의 노력의 한계는 나름도 자명하기 때문에 스스로 빛거지 세력을 두지 않을 수 없었다.

첫째 나는 이 글을 1. 서구 근현대 조각의 이식 2. 모더니즘 조각의 수용·생명주의 3. 모더니즘 조각의 정립·화원주의란 주제에 조율을 맞춰 세 단계로 구성했으며, 이 개념의 범주 내에서 연금한 필요가 있는 조각가만 논의의 대상으로 삼았다.

둘째, 이 글에서 자주 고자 하는 대상을 80년대 이전의 조각으로 서기적인 세계를 설정했다. 실제로 80년대 이후 한우 조각은 모더니즘의 놀보시는 규명할 수 없는 디원화된 양상을 보여준다. 물론 80년대 이전에도 스스로 모더니스트 조각가임을 주장한 조각가가 있었던 것은 물론 있다. 그 주장의 근거가 무엇인지를 밝히는 것이 본래는 분명하게 무기시킬 수 있는 거조각기의 일 것이다. 근현대 한국의 조각가들은 모더니즘보다 한 шаг자인 그 무엇을 더 선호하는 경향이 있으며, 이런 점이 모더니즘 논의를 어렵게 만

드는 요인라는 점도 확인하여야겠다. 내가 모더니즘 조각을 시기적으로 한정하는 것에는 분명한 이유가 있는데 그것은 모더니즘이란 미술이 지향해야 할 항구적인 표준이 아니라 하나의 시대적 개념이라는 사실을 분명히 밝히기 위해서이다. 실제로 모더니즘이 예술의 자율성을 확보하기 위해 동원되었던 비평적 가설이었을 뿐이지 그 실체는 분명하지 않다. 그런 점에서 나는 단지 형식적 유사성에 주목하여 서구 모더니즘 조각과 한국조각을 비교분석하는 방법을 지양하고 그속에 내재된 네도와 정신, 그리고 그것을 구현하는 방법이 실제로 서구 모더니즘의 수용과 어떤 연관성을 지니고 있는지를 밝히보자 한다.

근대시민사회와 성립과 조각의 근대성

1986년, 풍파두센터의 국립근대미술관이 개최한 <근대조각이란 무엇인가?>란 전시의 기획자로 참가했던 마르지트 로웰(M. Rowell)이 근대란 원래 현시대를 의미하며 근대조각은 과거의 그 어떤 것과도 아무런 연계를 가지지 않는다고 주장하며 근대조각의 과거 조각과의 단절을 보여주는 증거로서 지각적 세계로부터 개념적 세계로의 이행을 들고 있다.¹⁾ 물론 그가 말하고 있는 근대란 엄격한 의미에서 현대에 해당하는 1900년부터 1970년 사이의 기간이다. 그러나 이글에서 내가 말하고자 하는 근대는 시민사회의 형성으로부터 20세기 초반에 이르는 기간을 지칭한 것이며, 로웰이 규정한 시기를 현대로 구분하고자 한다. 만약 로웰의 주장을 따르다보면 내가 근대로 분류하고자 한 시대가 전근대가 되거나 혹은 고전이 되어야 할 것인데 그것을 논리적으로 규명할 근거가 없기 때문이다.

근대미술의 형성은 시민사회의 형성과 밀접한 관련을 맺고 있다. 서구에서 근대란 인간 이성에 대한 신뢰에 바탕을 둔 계몽주의의 태동으로부터 출발한다. 17세기에 이르러 데카르트(Descartes)는 방법적 회의를 통해 생각하는 자아(cogito)를 재시함으로써 계몽주의 사상의 단초를 제공한다. 이성을

중시하는 계몽주의 사상은 17세기 루이14세로 대표되는 절대왕정 체제에서 왕권은 신으로부터 부여받은 것이란 이른바 왕권신수설이 지배하던 시대에 사회변혁사상으로 발전하게 되며, 그것은 볼테르, 몽테스키외, 루소 등을 통해 근대 시민사회 형성을 위한 실천적 이념으로 발전하게 된다. 또한 계몽주의 사상은 프랑스뿐만 아니라 영국의 르크와 흄 등의 사상을 통해 궁극적으로 계몽주의 사상이 프랑스혁명의 이념적 기초를 제공해주었던 것이다. 계몽주의로부터 발원한 이성 중심주의는 객관적인 법질서에 대한 존중, 과학의 발달에 의한 인간 삶의 진보에 대한 낙관, 그리고 예술의 자율성에 대한 확인 등으로 나타났으며 그것이 서구사회의 근대화 계획을 이끌었던 신흥 부르조아, 즉 시민계급의 세계관의 핵심임을 주목할 필요가 있다. 계몽주의와 산업혁명에 의한 경제구조의 급격한 변화, 오귀스트 콩트(A. Comte)를 중심으로 한 실증주의의 대두, 칼 마르크스와 앵겔스에 의한 공상적 사회주의로부터 과학적 사회주의로의 이행, 과학 및 기술공학의 비약적인 발전 등이 시기는 변화와 발전의 시기였으며 또한 유토피아에 대한 기대를 불어넣어주던 축복의 시대이기도 했다. 그러나 역사의 전면에 부각한 시민계급이 발흥하는 제국주의에 혁명적으로 대처하지 못했고, 산업혁명을 통해 자본과 기득권을 장악한 상층부 부르조아지들을 중심으로 정치경제적 독점이 강화됨에 따라 합리주의와 보편성의 원리에 입각한 계몽주의에 험입은 만민평등 사상과 박애사상은 소수 상층부 부르조아지의 지배이념을 강화해주는 구호로 그치고 마는 한계를 노정하기 시작한 것도 이 시기의 중요한 특징이며, 나머지 시민들은 빠티 부르조아로서 현실에 안주하려는 현상이 두드러진다.

이렇듯 서구사회에서 근대화란 혁명적 역동성과 그것을 지배이념을 강화하기 위해 이용하고자 한 대부르조아계급의 이해관계가 상충하는 가운데 산업사회로 진입하는 양상을 보여준다. 따라서 근대화 계획에 내재된 모순과 갈등이 20세기로 이행되며 궁극적으로는 제1차 세계대전을 촉발하고, 리시아에서 사회주의 혁명을 촉발시키게 되었던 점을

기억해둘 필요가 있다. 과학의 시대, 혁명과 기개의 시대이기도 했던 19세기는 한편으로 예술이 바야흐로 자율성을 획득하던 시대이기도 했다. 이런 사회적 배경 아래 근대적 자아로서 주체성을 지닌 인간을 작품으로 표현하고자 하는 움직임이 나타났으며, 조각에서 그 대표적인 정후를 오귀스트 로댕(A. Rodin)에게서 발견할 수 있는 것이다.

이른바 근대조각은 로댕으로부터 시작되는 네, 왜냐하면 그는 조각의 독립성을 최초로 작성한 사람이기 때문이다. 로댕 이후로 조각에 대한 새로운 태도 즉, 조각을 바르게 이해하려면 중량감은 물론 작품 자체에 생명성 까지 짓들어 있어야 한다는 생각이 확립될 수 있었을 뿐만 아니라 흙이란 물질을 단지 물리적 재료로서가 아니라 풍부한 표현가능성을 담지하고 있는 매체로 파악하는 근대적 개념이 형성되었다. 현대조각에서 로댕이 차지하고 있는 중요성은 특정 주제나 기능으로부터의 독립, 내적 생명성, 작품 그 자체의 결과로서 재료와 구조, 중력과의 관계 등에서 찾을 수 있으며 이로써 조각은 신전과 광장을 떠나 독립된 공간 속에 자족적으로 존립할 수 있는 기틀을 마련할 수 있게 된 것이다.

로댕의 작품 중에서 세작 당시 가장 격렬한 논쟁을 불러일으켰으나 그의 대담하고 진지하며 한 예술가의 정신적 깊이까지 느끼게 만드는 대표적인 것으로 <발자크>상을 들 수 있다. 1897년 발자크 기념위원회로부터 19세기 프랑스 리얼리즘 문학의 문호(文豪) 발자크의 조상(彫像)제작을 의뢰받았을 때, 로댕은 한 위대한 문학가의 정신의 승리를 기념할 수 있는 형태를 창조하기 위해 수많은 습작을 제작한 후, 마치 유령처럼 불쑥 솟아오르고 있는 덩어리를 이 위원회에 제출했다. 이 작품은 육체적으로나 정신적으로 실제 인간보다 더 크고 유풍하다. 마치 거대한 비석을 연상시키는 이 조상은 한 인간의 겉모습이 아니라 그 내면에 잠재한 정신세계의 위대성을 보여주기 위한 고려로서 세부묘사가 생략되고 있다. 초상조각의 전통적인 제작관습을 뒤바꿔놓은 이 작품이 지닌 인상주의적 특징뿐만 아니라 한 문학가의 외적으로 드러난 형태보다 내면적인 영혼의 깊이를

辱¹이 속에 유파시카 농을 작품이라는데 절에서 한대석이라고 인수 있다. 모맹의 「내성에 수복한 트랑구지(C. Brancusi)가 “인간이 조각의 기도가 된 것은 모맹 모문이다”라고 치슴없이 말할 수 있는 정도로, 한대조각에서 그가 차지하는 위치는 흔히 하미, 그린비, 모인 바이로, 조각가 베이니나가 나온다. 회화의 가치영역에 속하는 실망적인 것보다 어떤 본질적인 것을 그의 작품 속에 전달시킨 이후 나나단 죄조의 조각가로 모맹을 지목하고 있다.

이상에서 본 바와 같이 모맹의 작품에서 발견할 수 있는 것은 그 내 시민사회와의 면역적과 그 형식이라고 할 수 있으나 진정한 의미에서 모인나를 조각의 출발은 조각의 출현 아래 조각을 서둘러 왔던 자연주의적 기법 속, 새하니 모맹의 전통으로부터의 낙신로부터 비롯한다.

모더니즘의 승리와 조각개념의 위기

그러면 현대사회에서 조각은 어떤 상황에 처해 있으며 그 구 현대 조각이 지닌 특성이 무엇인지에 대해 고찰해 보기에 앞서 현대조각이란 용어가 과연 타당한 것인지를 대해 비판적으로 반성해 보기로 하자. 그 구 현대조각의 형성과 전개과정에 대한 비평을 새기한 <현대조각이란 용어의 모순>이라는 글에서 펴낸 풀러(P. Fuller)는 ‘현대적’이란 것과 ‘조각’이란 관념이 보순식 ‘현대조각’의 개념이 능장 용어상의 모순을 보여주었던 것과 마찬가지로 인 것으로부터 출발하는데 20세기 현대조각의 ‘개념’을 알리지 않았던 조각가들이 조각에 대한 철학적 접근에 있어서 그 자신이 어떤 말을 신내하어야 하는가에 대한 그 어떤 고려도 하지 않은 채 아주 원고하게 반현대식이었던 것을 주목할 수 있다고 말한 바 있다. 그 풀러가 현대조각이란 용어의 모순을 말하고 있는 이유는 우선 조각예술이 미술의 그 어떤 장르보다 전통적인 표현의 관습을 유지하고 있다는데서 찾을 수 있을 것 같다. 두 조각관념 발생으로부터 현재까지 완강하게 동일한 재료를 고집해 우상으로 없으며, 표현에 있어 서로 조각만족

간 전통을 지닌 것도 없는데 그것을 끌어는 조각의 경계 대는 장르에 비해 본래부터 보수적인 것이라고 할 수 있는 뿐만 아니라 회화·종교의 경우는 보다 라는 전통경계는 위한 서준의 행동은 조각행위의 유서한 삶을 지나고 있는 것으로 설명하고 있다. 그렇지만 그가 현대조각이 용어에서 그려나는 현대성은 얼마나 수명하게 번영하고 있는가에 이문을 세기하며 현대조각의 개개작으로 분류되는 사람들은 어떤로 가장 보현대적인 특성을 보아주었다고 주장하고 있음을 발견하게 된다. 펴면서 그는 현대조각이 왜 현대성을 보여줄 수 없었는가 하는 질문에 대해 조각의 본주성 때문이라고 말하고 있는데 것이다. 풀러의 이러한 주장 속에는 조각이 사내는 장르적 개묘사, 표현적 가능성과 함께 가능성이 있다. 요컨대 그는 조각의 본질적인 특성을 전달하고 있는 것이다.

조각은 공간을 침유하며 배스와 물체를 지닌 산자원의 물체(object)이다. 원시시내의 순수적인 조각으로부터 이건드의 무상조각, 물상이니 날(空), 선진에 부수는 조각들, 그리고 모맹 이후의 현대조각에 이르기까지 조각은 수면 틴긴 이러한 특질에 의해 조각으로 분류되고 있다. 것이다. 그러나 ‘현대조각’이란 용어상의 모순에는 불구하고 현대조각은 과거에는 분명히 다른 특성을 보이기도 한다. 특히 지난 현대사회에 있어서 조각은 전통적인 정교개념으로서의 조각개념이 현재 과연 유용한 것인가 하는 비평적인 문제에 봉사해 있다고 할 수 있다. 따라서 문제의 핵심은 개념의 위기이며 그것이 곧 조각 자체의 위기를 지정하는 것이 아님을 기억해야 한다. 한 것이다.

그러나 20세기 전반에 회화와 조각의 장르적 특성상에 대한 분명한 논의가 있었고 그 결과 회화는 조각과 공유한다고 생각되었던 보는 특성 즉, 삽화원시·재미감의 표현으로 기하고 회화가 주제할 수 있는 이차원적 형편성에 충실했어야 한다는 그린비, CCC(Greenberg)류의 모인나를 회화론의 차별화된 입장에 이성적이게도 조각의 독자성을 보장했다는 그 아방가트트 예술운동이 ‘제로움’의 이름으로 화산되던 20세기 초반을 둘러싸는 데서, 그가 미술, 미술관, 미술가 등에 뛰어난

회기이자 조각기인 예술가를 발견할 수 있으나 이 단계를 넘어서면 회화와 조각의 분리 현상이 분명해지며 그것을 조각인이 외현의 독자성을 확보하는 계기가 되었다.

이후 관점에서 현대조각의 특성을 보면 그대로 분리될 수 있다. 트랑구지의 작품이 유기체에서 빚길 수 있는 형태 중에서 가장 분질적인 것이라 할 수 있는 난형(珊瑚形)에 이를 것은 1906년 강 대작으로 <잠자는 뮤즈>, 세자히면서부터 있다. 그가 양과 흐름에 우러진 이라인 원형(原形)은 순수기하학적인 것이라기보다 생명을 영내하고 있는 악의 영내라고 할 수 있다. 보다나마 조각에 우러진 원형은 ‘수정’을 그려내고 있다. 대체로 이런 작품의 특성은 시각과 물이 없는 산마장을 사랑하고 있으나 그것이 새한의 환영은 원천히 지워버린 것은 아니었다. 그 수<공간의 새>란 작품만 보더라도 수식적으로 성장하는 유기적인 물체를 통해 비상하는 세의 형상을 유추할 수 있는 것이다. 그에 대한 평가는 트랑구지의 <마에스토>와 <공간의 새>와 같은 트로스 작품에서 발견할 수 있는 것으로 이것이 단연한 낭아리로 이루어진 전통적인 조각작품이면서 동시에 주위공간을 시각 속으로 끌어들이는 비상한 마력이라고 할 수 있다. 그러나 그는 깊이 새한의 전통을 완전히 포기하고 유기적인 추상으로부터 순수기하학적인 추상 조각의 세계를 개척하였으며 그 대표적인 예가 <수정>이다. 트랑구지가 자신의 고영인 대구로 주에 세운 <잉원의 문>과 같은 특성을 기능으로 현대조각으로 들어서기 위한 일상이자 현대 조각의 향방은 이러한 이상과 같은 것이라고 할 수 있을 것이다.

트랑구지와 더불어 리시아하밍기의 구상주의 등에 나옹 카보(Naum Gabo)의 작품 또한 마구상자 형태의 구조와 순수성을 보여준다. 예술적 혁명의 시기라고 할 수 있는 20세기 초, 중반의 수많은 조각가는, 이전에 빙진시대의 미학을 신진한 애센 이후 새로운 배제로 가상면가 시각한 신장을 이용하여 절조를 개시한 균산레스와 그 뒤를 이은 스미스, 그리고 바리니, 사코베티, 간디, 그리고 브루노 등을 다룬이 삼자원시 일제 속에 현대

성을 구현하기 위해 노력한 조각가들이라고 할 수 있다. 더불어 린 체드윅, 필립 킹, 루이지 부르조아, 리차드 세라, 도널드 저드, 칼 안드레에 이르는 서구 현대조각의 역사는 조각이 어떻게 회화와 구분되는 미학적 근거를 획득하여 왔던가를 반영해 준다. 그러나 이러한 조각의 양적 폭창이란 외형적인 성장에도 불구하고 현대조각은 분명히 개념에 있어서 도전을 받고 있으며 또한 위기의 징후를 드러내고 있다. 그리고 이 위기는 현대조각 발전의 법칙상 이미 예정된 것이라고 할 수 있는 것이다.

예컨대, 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)에 의한 오브제 작업이 출현하면서부터 전통적인 장르개념은 도전받기에 이른다. 그의 기성품(ready-made)은 만든다는 행위의 신비를 선택한다는 것으로 바꿔놓았으며, 뒤샹 이후 손의 기술과 노동의 시간이란 조각 제작과정의 물리적 조건과 그 전제 또한 변화하게 되며, 특히 첨단 기술공학의 발달에 따라 이른바 테크놀로지 아트가 등장하면서 조각개념의 위기는 더욱 고조되기에 이른다.

일정한 공간을 점유하는 완전무결하고 견고한 형태로서의 조각이 아니라 전통적인 조각개념으로 볼 때 비조각적인 영역을 추구했던 로버트 모리스는 웰트천 조각을 통해 그가 이미 발표했던 '미적인 것을 철회하는 성명'에서의 다다적 도발을 구체화시키고 있다. 나아가 나무나 금속 등의 단일한 자연재료가 아니라 다양한 재질의 매체들의 결합을 통해 인간의 상상력이 침투할 수 있는 여백을 남겨놓고 있는 조각세계가 이른바 이상을 라주라는 방식에 의해 새롭게 제기되었다. 침묵의 부동성보다는 다소 소란스러울 정도로 여러 기성품들을 결합하여 예기치 않은 충격과 생경함을 불러일으키고 있는 이상을 라주는 산업사회의 넘쳐나는 제품들로 향한 조각가들의 관심을 반영하고 있다. 더불어 마르셀 뒤샹 이후 등장한 이른바 '발견된 물체'에 대한 작가들의 열광이 새로운 종류의 물신승배를 부추겼음을 주목할 필요가 있다. 마치 문명사회로부터 단절된 원주민들이 산업사회의 물건에 대해 신비감을 가지며 달려들듯이 오브제에 대해 집착하고 있는 작가들의 의식 속에 원주민들에게서 발견되는 '화

물승배(cargo-cult)'의식이 지배하고 있다는 것은 아이리니가 아닐 수 없다. 그러나 오브제미술은 전통적으로 무엇을 만든다는 생각에 입각한 조각개념으로 볼 때 장르의 혼란을 불러일으키기에 충분하다. 게다가 초기 모더니즘 조각이 인간의 내면세계의 표현에 주력해 왔다면, 그것이 본질론적 환원주의에 의해 물질주의의 자기동화란 특징을 보여주다가 오브제미술에 이르러 조각의 순수성에 대한 신화자체를 해체하는 양상을 드러내었던 것이다. 예술가의 만든다는 행위는 선택한다는 행위로 대체되고, 작업실은 고물상이나 골동품점으로 바뀌게 되었다.

그러나 모더니즘이 궁극적인 귀착점이라 할 수 있는 미니멀리즘조차 상업화하는 것을 목격한 젊은 작가들이 격분하여 전시장이란 세한된 공간을 벗어나 대지예술이란 영역을 개척하기에 이르렀다. 거대한 방파제를 쌓은 로버트 스미드슨이나 계곡 사이에 커튼의 장막을 친 크리스토, 사막 한가운데 자신의 발자국을 남겨놓은 채 홀연히 떠나버린 리차드 롱, 그리고 광활한 황무지 위를 농업용 트랙터를 운전하며 남긴 바퀴의 흔적을 기록을 통해 보여준 데니스 오펜하임, 거대한 피뢰침을 통해 변개의 향연을 연출한 월터 드 마리아 등이 추구하였던 대지예술은 우리가 알고 있고 또 이해하고 있는 조각과는 분명히 다른 영역에 서있는 작품들이다. 그러나 그것이 로질런드 크라우스(R. Krauss)가 말했던 것처럼 조각영역의 확장을 위한 시도였다는 점은 분명하다. 대지예술에 이르게 되면 조각은 이제 스톤 헨지나 지구래트, 선돌과 같은 장소성을 획득하게 된다.

한편으로 조각뿐만 아니라 현대예술 전반에 걸쳐 중요한 영향을 미친 것은 복제기술의 발달인데, 벤야민(W. Benjamin)이 "기술복제 시대의 예술작품"에서 현대예술의 사회적 기능의 전도현상, 즉 예배적 가치로부터 전시가치로의 전치(轉置)에 대하여 말하면서 염두에 두었던 것은 복제에 의한 원작의 분위기(aura)의 위축이었다. 그러나 기술복제가 발달할수록 원작의 진품성은 전통적인 이데올로기-창조성, 천재성, 유일성, 영원한 가치, 신비성 등의 예술을 놀라싸고 있는-에 의해 더욱 강화된다. 조각에 있어서 재료

가 재료로서의 효용성을 뛰어넘어 그 자체가 예술성은 물론 예술의 무상성(無償性)을 담보해 주는 매체로 인식된 이후 과거 재료를 효과적으로 다룰 수 있는 기술이 내용이나 이념의 구현을 위한 조건으로만 작용했던 반면에 재료자체가 작품이 되는 현상을 우리는 목격하고 있는 것이다. 즉 재료가 내용의 구현을 위한 도구적 측면에 안주하기를 거부하고 그 자체로서 자족적인 의미를 담지한다는 의식이 한편으로는 매체에 대한 열정적인 탐색의 열광을 불러일으킨 반면 또 다른 측면으로는 내용의 증발, 곧 조각예술의 공허함을 불러일으키는 결과를 낳았다고 할 수 있다. 재료에 대한 물신승배적인 열광이 그 물건의 의미나 내용에 대한 논의를 배제한 채 그것의 예술적 가치판단의 유일한 척도로 인식될수록 조각의 힘은 엄청나게 위축될게 분명하다. 그럼에도 불구하고 조각예술에 있어서 재료의 물성과 그것을 다룰 수 있는 기술, 노동의 조건은 여전히 조각작업에 있어서 중요한 요소임에 분명하다.

현대조각이 처해 있는 이러한 딜레마, 즉 새로운 매체의 탐색과 실험에 대한 내적, 외적 요청과 그 결과로 산출된 물건의 문화적 가치에 대한 과도한 신념이 물신승배를 부추기고 있는 현상에 의해 야기된 혼란과 갈등이 조각의 정체(停滯)를 조장하고 있는 현단계에서 절충주의의 부상은 오히려 당연한 결과라고 할 수도 있다. 절충주의의 확산은 평면과 입체, 나아가 미술과 연극 등의 장르간 경계를 넘나들며 사물화, 파편화된 의식의 단편들을 의사고고학적, 문화사적, 인류학적 지식으로 위장함으로써 예술가 자신이나 그것을 받아들이는 수용자에게나 불가지론의 수령 속으로 내몰아 가는 동인(動因)이 되고 있다.

근대 한국조각의 형성

근대사회의 특징

앞에서 필자는 서구에서 근대조각의 출발이 근대시민사회의 형성과 더불어 이루어졌다는 견해를 제시한 바 있다. 그러나 우리의 경우 서구적 근대체험이 없기 때문에 근대에 대한 논의가 분분할 뿐만 아니라 게다가 서구의 체험을 우리나라의 역사에 그대로 적용

시간다름은 것도 많은 힌계로 차단할 수 있는 것임에 분명하다. 그러나에도 불구하고 그대는 봉건제도를 터파이고 시민사회는 이루어진 시기라면 일반적으로 평의회 때, 우리나라 라에 있어서 그대가 가장의 맛이 있는 순간을 후기, 수성학의 형상과 함께로부터 찾을 수 있을 것이다. 그러나 설화에서 발견할 수 있는 그대상이 제 시장되기도 전에 성악은 이미 그 헌신만이자 아동상을 성립한 새 부침원 주변에 있었으나 그것은 신간 서식인 개증서에서 일어난 그대의 계획의 하나라는 점에서 개봉식이면서 동시에 그대의 출신은 그려낸다. 그러나 사회제도의 변화으로서 그대화란 그에 합당한 물질 토대가 마련될 때 성취될 수 있으며 그나마 점에서 신하여 진정한 의미에서 봉건제도로부터 그대회로 이행하는 역사발전의 이면을 담당하내서 드행으며, 갑오농민전쟁에 이르러 비로소 반봉건, 반화제운동이 진개되었다. 우리나라 그대의 시집은 갑오농민전쟁으로부터 파악하고자 하는 역사학자들의 시각은 이런 관점에 바탕한 것이라고 알 수 있다. 그러나 농학혁명 또한 역사적 사주성 아래 그대회 경상을 빼지 못하고 일본 세습주의에 의해 철민농지와 철작 속에 빠져들었으니 미술에서 그대의 출발이 시민시대 주로 일본에서 자구식 기법을 배우고 돌아온 자가로부터 이루어졌다는 이식문화로 하니의 정론으로 고착되는 길과는 빛세 된 것이다.

그러나 일본을 통해 서구 근대 조각의 새로운 기법 및 조형언어를 배웠다는 사실 자체가 한 두 그대 조각의 정체성에 대한 혐의를 도출하는 김정식 장애요인으로 사용될 수는 없을 것이다. 문화란 고리된 것에서가 아니라 상호친화하는 가운데 그 지아이나 인종, 민족의 자기상체성을 지키나갈 때 신장한 인리를 지닐 수 있다. 신진화된 국가나 지아으로부터 새로운 기법이나 새로운 도입은 당연한 것이며, 그것이 문화상문화 혐의의 난시가 될 수는 없으나 한국 그대 미술의 경우 시민통치 시기에 대부분 의사의식이 신이 아닌 미술가들에 의해 주로 일본에서 수입되었더는 점에서 그 한계는 분명하게 드러나고 있다. 이를테면 고희동처럼 현실도회의 수단으로 미술을 선택하거나 혹은 신문화에 대한

미연한 농경과 신물물 추수주의의 깊과로서 그 시기의 미술에 눈을 놓았다면 그것에서 전통과의 결합도, 새로운 사조를 마련하고 신대식으로 수용할 수 있는 자세도 발견하기 쉽다. 것이다. 그 결과는 서구적인 미술을 수용한다 하더라도 일본에서 전라전 형태의 것으로 구현되어 또한 그의 꿈은 결코 삶이 역시 암울한 상태에서 주동식이고 소속식으로 벌어지는 것으로 귀착된 수밖에 없다. 이런 시장을 비단 회화 뿐만 아니라 조각에서도 예외는 아닐 것이다. 다만 한 후 조조의 그대식 조각가로 알려진 김복진의 경우 조각한계는 분명히 안식하고 그것을 극복하기 위해 끝나 하였으나 시민사이 보순에 고(古)하나 유품이 오늘날까지 그의 행적과 업적에 대안 맹우 노의로 불리워오기고 있다.

김복진에 있어서 근대성의 문제

그대 한 그대 조각의 형상은 1925년 김복진(金復健, 1901~1940)이 한 주인으로서 그 죄주로 등장미술학교에서 그대식의 임연하게 벌해사 서구식의 조각기법을 배우고 돌아와 작품을 발표하면서 이루어졌다. 그러나 그의 깊은 삶 속 조각가로서의 생애보다 문예운동가로 사회운동가 또는 미술교육자로서의 역할이 월등히 그대를 뛰어 넘었거나 그의 작품 중 한존하는 것이 없다는 점에서 조각가로서 김복진을 연구하는 데 많은 한계가 있다. 그는 당시 밤마다 활동하는 협동조합인 1923년 일본에서 한주로 돌아온 그는 노동회의 노동미술 연구회, 파스파리에서 주도적인 역할을 담당하였다가 시도교수의 권유에 따라 다시 일본으로 간다간 후 로맹의 <이보>를 본문 <이인임상>으로 일본의 세습미술전람회에서 입선되었는데 이 일은 가기병으로 귀향하였던 그가 다시 작업에 매진할 수 있는 동기를 부여했다. 김복진이 본격적으로 조각에 신념하기 시작한 것은 1925년 이후부터라고 할 수 있으며, 그해 조선 프로레타리아 예술가동맹(KAPF)의 조직에 결성자인 여암을 수행하였다. 그는 배재고보 교사로서, 또한 경성여자상업고, 강사와 고리미술원원장으로서 강사로서, 부산청년들을 위한 아학의 강사로서 교육사업에도 남다른 열정을 가졌으며, 청년학관(YMCA)에서 조각을 가르치기도 했다. 8)

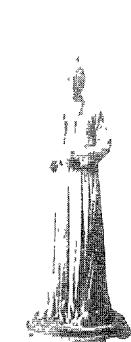
그리하여 김만수, 고문경, 윤승우, 윤호승, 장기남, 양의문 등 현대 그대 조각의 영성가에 원동했던 대부분이 조각가가 김복진에 의해 영성되었던 것이다.

김복진이 조선공산당 개간자로 등장하는데 1933년에 이어 1940년에 이르는 수십 생활을 정신하고 사업에 임한 수 있었으므로 그의 조각작업은 1925년을 전후로 빛난 김복진 1933년 이후 1940년 11월 죽을 때까지 불과 빛난 낱짓 되지 않았다. 삶에 사업기간이 매우 짧았음에도 불구하고 그 이후 1기 재직한 작품은 20년대의 시선주의를 넘어서

는 예술의 발전을 보여주고 있다. 이는 그의 <인임상>이 고맹의 원진원 모사이었다고 한나면 그가 유기비로 각진에 세자한 <백화(白花)>(도판1, 1938년작)와 <소년>(도판2, 1940년작)은 한 후 그대 조각가에 있어서 시선주의의 방향을 제시하는 보다 발전된 면모를 보여준다. <백화>는 환부를 입고 주름과 물을 쓴 어인이 무순을 더듬어가며 시 있는 형상으로서 미래의 고진작 품격과 단아한 자태가 <위리암신생상>(1937년작)이나 <다신선신생상>(1940년작)과 같은 조상 조각에서 볼 수 있는 시선성이 예술적으로 승화되고 있음을 반영하고 있다.

김복진에게 있어서 영토성 역시 김성백을 자극하고 박재화된 과거 예의에 집착으로서의 조족적인 토속적인 물건이나 대상에 대한 원기가 아니라 민족이 공유한 수 있는 정자적 도양을 원하는 것이라. 이로 한 신통적인 물건의 서정적인 차용과 거의 차별화되고 한반도 반복적으로 향토성을 보여내는 우리 조상조각의 눈물씨는 센터밸리티와 구별되어야 할 상징이다.

김복진의 작품 중 그가 <수녀> 헤에 세자한 <소년>은 고맹보다 훨씬 시선을 거슬러 올라가 그네스 고종기의 <이나미소스의 주모스>



2

를 연상하게 만든다. 그러나 아나비소스의 쿠로스보다 훨씬 동적이며 인간적으로 처리된 〈소년〉은 일본을 통해 근대적인 조각기법을 입수해야 하는 시대적 한계를 뛰어넘어 한국에 사실주의 조각이 정립할 수 있는 길거리를 제시해 주고 있다. 탄력있는 균육의 풍부한 불륨과 균형잡힌 몸매, 소조의 흔적을 남겨놓은 적당한 질감과 생명감 넘치는 포즈 등 〈소년〉에서 발견할 수 있는 미적 특징은 한국 근대조각이 바야흐로 고졸한 추상성으로부터 객관적인 사실주의로 전이되고 있음을 증명하고 있는 것이다. 그러나 앞에서도 말한 바 있듯이 김복진의 작품이 현재 한 점도 남아 있지 않은 까닭에 그의 작품에 대한 비평적 평가는 언제나 세한적일 수밖에 없다. 이런 점이 조각가로서 김복진의 미술사적 위치를 규정할 때 언제나 최초의 근대조각가로 떠나게 만드는 요인으로 작용하며 더 이상의 비평적 진단이 불가능한 것으로 만들어버린다. 그럼에도 불구하고 김복진이 한국미술에 차지하는 비중은 상당히 높은 것이며 비단 전통조각의 제작 및 사용매력으로부터 독립하여 근대적인 조각의 길을 개척한 조각가란 점에서 뿐만 아니라 한국조각의 현대적 성격을 찾아가는데 하나의 이정표와 같은 역할을 수행했다는 것에서 찾을 수 있다. 그러나 김복진이 일제시대에 생애 거의 대부분을 보냈으며, 조각작업의 양이 많지 않고 서구적인 인체조각에 충실했다는 점에서 그가 생전에 주장했던 민족성의 구현이란 과업이 현실적으로 어려웠을 뿐만 아니라 자신의 사상을 작품으로 구체화시키지 못한 사실은 분명히 지적되어야 하겠다. 밀년에 그가 한국의 전통 속에서 해결의 실마리를 찾고자 한 결과 불상조각에 착수하지만 그것 역시 미완의 상태로 끝났다는 의미에서 미술사적, 비평적 차원에서 본격적으로 논의하기에 미흡한 측면이 있다. 즉 그는 근대성을 자각한 지식인임에는 분명하지만 그것을 단지 서구의 추종으로 생각하지 않고 한국미술의 독자적 방향을 찾기 위해 고투하였으나 끝내 그것을 실현시킬 수 없었던, 따라서 식민통치란 비극에 의해 자신의 이상을 완성시키지 못한 계몽주의자라 할 수 있다.

근대 한국조각의 모색과 정립

김복진 이후 김경승(金景承, 1915~1992), 윤효중(尹孝重, 1917~1967), 윤승옥(尹承旭, 1915~?), 김종영(金鍾瑛, 1915~1982), 김정숙(金貞淑, 1917~1991), 권진규(權鎮圭, 1922~1973) 등이 역시 일본에서 근대적 조각을 수업한 후 작업함에 따라 이들이 실질적인 현대 한국조각의 제1세대를 형성하게 된다. 이들은 대부분 동경미술학교에서 수학했기 때문에 한국 근대조각에 있어서 동경미술학교의 영향은 크다고 할 수 있는데 대부분의 근대 조각가들이 이 학교에서 로맹과 부르델의 조각언어를 학습했다는 것은 근대 한국조각의 형성과 전개과정이 일본을 통한 서구조각의 이식이란 한계 위에 이루어졌음을 반증한다. 김복진에 뒤이은 조각가로서 김경승은 근대 인체조각에 깃들어 있는 아념적인 측면은 배제한 새 형식적인 차원에서 그것을 수용했기 때문에 필연적으로 보수적 관학주의 속으로 힘몰ὼ 수밖에 없는 한계를 가지고 출발했다. 따라서 나로서는 김경승에게서 절대왕정시대에 충성, 복종, 지배계급이 전형화해 놓은 규범에의 충실했던 봉사, 이상주의에의 찬미 등의 성격을 드러내고 있는 서구 역사화나 혹은 역사적, 신화적, 영웅적 주제를 다루고 있는 관학적 조각 특히 해방 후 그가 제작했던 대부분의 기념조각을 통해 이런 성격을 잘 읽을 수 있다. 예전에 발견할 수 있는 것과 매우 유사한 특징을 찾을 수 있을 따름이다. 그는 역사를 해석하고 그것에 비판적, 창조적 비전을 제시할 수 있는 어떤 조건도 갖추고 있지 않았으며 또 그것을 조각의 객관적인 자족성 혹은 순수성이란 명분 아래 거부했던 것 같다. 김경승의 작품을 지배했던 예술지상주의적 사고의 예를 나는 그의 초기작품인 〈소년입상〉(1943년작)으로부터 찾고 싶다. 이 작품을 김복진의 〈소년〉과 비교해 볼 때, 김복진의 작품에서 돌보이는 고전적 박진감, 인물의 자신만만한 자세와 강건한 육체의 아름다움이 갑자기 나약하고 왜소하며 다소 우물쭈물하는 것으로 바뀌어버린 느낌을 자아낸다. 포즈는 관례적인 것으로 후퇴하고 소년의 자세 역시 자신없는 상태를 보여준다. 이런 점은 그의 사실주의가 완숙한 단계에 접어들던 시기에 제작한 〈

춘봉〉(1961년작)에서 더 구체적으로 나타나고 있는데 이제 그의 인물은 세상의 어떤 문제들로부터 초월해버린 즉, 시간과 공간의 한계를 뛰어넘은 상태에 놓여있으며, 주제의 심각성도 고양된 에토스(ethos)도 부재한 가운데 한없는 상념에 사로잡혀 있는 이성을 보여준다.

윤승옥은 해방 이후 김종영과 더불어 서울대학교 미술학부의 조각과 교수로 부임하였으나 6.25전쟁 중 납북되었기 때문에 현재 남한에 남아있는 작품 중에서 그의 작업세계를 파악할 수 있는 것으로 국립현대미술관이 소장하고 있는 〈피리부는 소녀〉(1938년작) 정도가 고작이다. 이 작품 또한 앞에서 살펴본 김복진이나 김경승의 경우와 마찬가지로 동경미술학교에서 배운 사실주의에 충실한 인체조각으로서 단지 나체인 소녀가 피리를 불고 있음으로 해서 인체에 율동이 덧붙여진 것 외에 새로운 점을 발견할 수는 없다. 이 작품은 김복진과 김경승이 그랬던 것처럼 모델에 대한 세심한 관찰 아래 제작된 것으로서 단순한 누드조각으로 그치는 것 아니라 피리를 연주하고 있는 소녀를 통해 고대의 뮤즈나 오르페우스와 같은 신화적 내용을 환기시키고 있다. 그러나 그것을 예시해주는 알레고리는 배제되고 있기 때문에 누드인 소녀와 피리연주 사이의 관계가 불분명하고 절충적인 한계를 드러내고 있다. 이를테면 고구려 고분벽화에 등장하고 있는 비선(飛仙)을 보면 피리를 불며 구름에 휩싸여 하늘을 날고 있는 신녀를 목격할 수 있는데 이 경우 피리는 그림의 내용을 극적으로 고양시켜주는 역할을 담당한다. 그러나 윤승옥의 작품에 있어서 그것의 역할은 참으로 애매하다. 이들에게서 볼 수 있는 사실주의 경향과는 다른 맥락에서 토속적인 내용을 근대적 형식과 결합시킨 조각가로서 윤효중을 들 수 있다. 윤효중 역시 동경미술학교를 졸업하고 일제시대 때 선전을 통해 활동했고, 홍익미대에 조각과의 창설에 중요한 역할을 담당했을 뿐만 아니라 해방 이후 국전에서 오랜 기간 동안 심사위원 겸 추천작가로 활동했기 때문에 조각가로서보다 미술행정가로서의 명망이 더 높았던 조각가이다. 윤효중의 작품에 대한 지금까지의 평가를 보면 향토적

보더므로 빛차돼 있으면서 일본의 전통적 부조에 시양의 조각양식은 기미하나는 신증식 양식으로 보여주거나 사회적으로 비슷이라는 위치가 미안했을 때 드디어 같은 미술계에서도 조각이라든 물이기 사수히 왜소한 형편을 봇 뺏어나고 있으면 유효중간은 행동의 줄임을 봇 사람의 주복을 물기에 충분했니 그거나 그의 관심이 민족적이고 정식적인 것에 있었던 해서 복고적인 퀴비파는 미관을 봐가 어렵다 그는 통 대체로 강정과 부상이 서로 엇갈리고 있다 시선 유효중의 토속성에 대한 관심이 복고취향으로 미루는

한계는 분명히 있다 그려나 『현명(弦明)』(도판 3 1912년작)을 보면 이 작품이 일단 나부로 제작되었다는 점에서 시고나

장봉으로 주조한 조각과는 다른 정서를 풍기고 있다. 그림은 주제를 주목하여 한자 세로가 세공하는 삶의 반응과 더불어 세사방식에 있어서도 독립된 기술을 요구하는 것이 부조이다 나부를 깎는 과정에서 형태를 만들어간 것인가 하나 이 작품은 전통 부조가 아니라 복장에의 설마함과는 거리가 먼 매우 세련된 기술과 서구지 미래를 보여준다 즉 그의 작품은 외양에 있어서 한국적 인물을 보여주지만 그 헌병식에 있어서는 서구적인 것 즉 바울라흐(Baulech)의 조각을 따올라게 만드는 것이다 마돌라흐의 작품이 인체의 단순한 처리와 극적인 운동감을 통해 긴장된 동세를 보여주고 있다면 『현명』은 희시위를 팽팽하게 당기고 있는 여성의 동세를 통해 작품의 운동감을 고양시키고 있다 물론 40년대에 유효중이 독일 표현주의 조각을 보았다는 증거는 없으며, 따라서 운동하고 있는 인물의 동세를 부조로 표현했다는 점 외에 이 두 조각가를 연결시킬 수 있는 고리는 없다 그러나 유효중의 이 작품을 통해 인체조각에 미

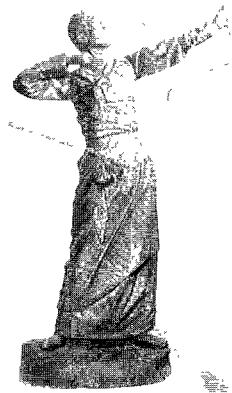
로소 주제의 통새가 표현될 수 있었다는 점은 주목할 만한 일이다 따라서 이 작품의 특징은 인물이 뒤지 힘복을 입고 있는데는 산에서 향토성이나 토속성을 드러낸다거나 복고 경향은 사수하나는 것에 있는 것이 아니라 정의한 바에 아래 아무리 사고 있는 이동적인 운동감과 세련된 기술에서 찾아야 한 것이다 작기의 헌신태형식이고 서대호를 예상하는 민족들은 차치하고서라도 이 작품은 한국 조각 조각에서 기록적인 것임에 분명하나 유효중에게서 발견될 수 있는 토속성이란 전통적인 물건에 대한 세해식이란 맥락으로 바탕할 수 있을 것인데, 1951년에 제작한 『십자가』(작자) 얘기 된 것인가 이 작품이 발표되었을 때 마침 전시를 관람한 한 기자는 전시가 종교를 모독하는 행위라고 매우 기단하게 비판하는 관점기를 발표했고, 여기에 빛시 국가 보호 특성 종교를 모독하기 위해서가 아니라 전통의 창조자 해석의 결과라는 민족을 세우어야 해방 이후 작품의 정작 몇 수용과 관련한 물事情을 물리일으키게 된다 이 논쟁은 조각의 다양화 표현 가능성에 대한 물이해로부터 비롯된 것인가 하시만, 유효중이 창승이란 전통적인 무속신앙의 우신을 직접적으로 활용하여 선사자와 전부사가 등장한다는 것에서 말단이 되었다. 나는 이 작품에서 유효중이 시급했던 보이순 세속적인 삶의 세계화는 다른 맥락에서 소기로서 그의 창승을 주목하고자 한다 내가 믿고자 하는 건보상이란 시구식의 배락에서의 군내성의 화려이란 것과 다른 차원이다 즉 시구식의 것은 군내의 보이순으로 상정한다면 전통적인 것은 언제나 그곳에 도달하지 못한 전내적인 것으로 평화하는 오류를 범하기 쉬우며 사구주종을 전보로 오해하는 잘못된 도식에 사로잡히기 쉬운 물론 그기 상승을 헌내식으로 세해식하는데 상당했다고 보지는 않는다 다만 당시 조각가들이 주목하지 않았던 전통이 내해 삶의 세계 고려하고 그것에서 자신의 표현 가능성을 찾고자 했다는 사실을 긍정적으로 평가하고 싶다

그러나 그는 전통적인 물건을 단지 형식적으로 사용하거나 혹은 죽여(死去)한 것에 불과했지 그것을 보다 신화된 차원에서 자신의 삶의 위에 연구한 혼식은 발견되지 않는

다 어떻게 보면 유효중의 이러한 삶총신인 상내의 이성생협과 사기모순이 그네기의 한 부조가 기들을 개시 일반적으로 발견되는 징정이며 비단 유효중에 새미 누고 진 것은 아닐 것이다

1951년 유네스코 산하 국제 조형예술협회 회의에 한·한국으로 참석하기 위해 유럽에 간 유효중은 이탈리아의 러네조기 마리 마리나와 화자니 그리고 등을 만나 조각의 세계적인 조각을 재학하고 돌아온 후 활성한 사업활동을 보았으며, 마리나의 작품을 인상시키는 『길오(길)』는 세작되었는데 이 작품은 외과미술에 대한 상상과 치유재활이 미아했던 당시에 상황을 고려해 볼 때, 서구 생명주의 조각에 너무 쉽게 무하복동한 힘의를 사용할 수 없다 그의 여행 이후에 세작된 작품은 형태의 내남하고 유기적인 면모와 긴장감 넘치는 주제 동세가 주목되긴 하지만 그것을 자기화하는 대에는 분명한 한계가 있었다 즉 유럽 여행의 재학을 시기인으로 끝진시키지 못한 채 무집하고 있는 한 조각가의 모습을 그로 통해 발견할 수 있는 것이다

해방당간 농악의 유탄과 전쟁동의 유탄 및 난원복에 의한 미술계의 세력을 진생 후 한·한국미술의 퀸드론 뉘바위 놓았는데 김강승에 따르자면 그나마 활동하던 조각가들을 다시 한·한국조각(정화하게 낭현)은 더욱 조각 전문에 빠지게 된다 한편으로는 사회적, 정치적 이념을 중요시하는 미술, 이를테면 리얼리즘이 남한시대에 뿐만 아니라 대신에 일제시대부터 민족했던 현실주의적인 순수주의가 일제 침민산재를 칭찬하지 못한 가운데 오히려 가톨릭세력으로 자리잡게 되고, 시구의 한·한국미술이 기침없이 성북하는 양성을 낳았던 것이다 세다가 분단과 사회 혼란, 궁핍과 전쟁의 어두운 현실은 많은 예술가들을 정신적 보혜미안으로 만들었는데, 이 시기에 풍미했던 산수주의가 그런 사성을 잘 반영하고 있다 군대 한·한국조각가 중에서 가장 드라마틱한 존재는 역시 권진규이다 자살하기 직전 그는 거의 선어승에 빠져 있었고, 죽음을 암시하는 몇 가지 흔적을 남겨 놓았던 것으로 진해진다 권진규는 다른 군대 조각가들과는 달리 비교적 뉘늦게 무사시노(武藏野)미술학교에 입학했고 그곳에서



3

부르델의 제자였던 시미즈 다가시(清水多嘉
九)에게서 부르델을 배웠다. 시미즈는 인간적인 조각 보다는 생명적인 조각을 추구했던 조각가로서 여기에서 인간적이란 그리스의

고전 또는 그 규범을 뜻하며, 생명적이란 그것을 선 행하는 아르 카이즘을 가리킨다.¹³⁾ 그러나 퀸진 규는 재학시

4 질 스승의 표 현방법으로부터 벗어나 고전적인 것에 더 열중했던 것으로 알려진다. 그러나 퀸진규의 작품에서 발견할 수 있는 일자적인 특징으로 극단적인 금욕주의를 들 수 있다. 삭발한 체장심을 걸치고 있는 〈자소상〉(도판4)을 보면 이집트 조각에서 발견할 수 있는 영원불멸의 정면성과 부동성이 그의 작품 속에 되살아나고 있음을 목격할 수 있다. 정신적 승화를 드러내기 위해 베레는 변형되고 눈빛은 영원성을 갈망하고 있으며 길게 늘어진 목에 비해 강한 직각을 보여주어야 할 어깨선은 부드럽게 흘러내려버린다. 그의 작품은 자아의 내면세계로 향한 깊은 성찰의 자세를 보여준다. 특히 태라코타로 제작된 작품의 경우 고딕적 염숙성과 영원성이 재료가 주는 신비로운 분위기와 결합하여 더욱 정적인 사색의 깊이를 부여해주고 있다. 그의 자소상은 당시 한국예술계를 풍미했던 실존주의와의 긴밀한 연관성을 보여준다 이를테면 장용학(張龍學)의 『요한시집』이나 『원형의 전설』 등의 소설에서 엿볼 수 있는 세계의 출구 없음, 부조리한 현실에 대한 심리적 위축으로부터 출발하고 있는 자기조명, 자의식의 심연 속으로의 극단적이고 한없는 침잠과도 같은 상태를 그의 작품에서 발견할 수 있는 것이다. 따라서 그의 작품을 관류하는 정신은 매우 낭만적이고 자기조명적인 지향성이 라고 할 수 있을 것이다. 그의 작품에 이르러 비로소 예술가 자신이 작품의 본격적인 주제로 부각되고 탐구의 대상으로 부상하고 있음을 발견할 수 있다 렘브란트나 반 고흐 그리

고 뮽크가 끊임없이 자기자신을 관찰하였듯이 퀸진규는 자신의 존재로부터 세계로 접근하고자 했다. 철저한 단절과 고립 속에서 자아의 모습을 반영하고자 한 그의 태도는 식민지시대의 암울함 속에서 자아가 비친 거울을 열심히 쳐다보았던 이상(李箱)에 대해 생각하게 만든다

추상조각의 형성

추상미술의 근거

추상미술을 이야기할 때 흔히 인용되는 것이 보링거(W. Worringer)의 『추상과 감정 이입』이다. 보링거는 이 책에서 양식의 발전을 단순히 형식적 맥락에서 파악한 것이 아니라 그 속에 내재하는 예술의 욕(kunstwollen)과 세계관으로부터 그 근거를 찾아내고자 했다. 즉 그는 인간과 외계현상 사이의 행복한 범신론적인 친화관계가 이루어질 때 감정이입충동이 나타나며 외계현상에 의해 야기되는 인간의 내적 불안이 추상충동을 불러일으키게 된다고 말했던 것이다.¹⁴⁾ 보링거가 말하고 있는 추상충동이란 자연을 혼돈으로 파악하기 때문에 공포와 불안의 상태에 놓이게 되며, 고정적 영속적인 것을 추구하게 되고 초월을 지향한다. 그는 자연을 질서로 파악하고 범신론적이며 아폴로적인 감정이입충동이 그레코로만, 르네상스미술의 특징이라고 한다면 추상충동은 워시, 고대이집트, 비잔틴미술 양식에 반영되었다고 보았다. 그러나 현대미술에 있어서 추상을 이야기할 때 보링거의 논지가 종종 실제와 부합하지 않는다는 점을 보여주고 있다. 그럼에도 불구하고 그가 인간의 내면에 잠재된 심리학적인 측면에서의 추상적인 표현충동에 대해서 밝혔다는 사실은 중요하며, 특히 순수조형적인 맥락에서가 아니라 세계에 대한 위기의 산물로서 야기되는 추상충동의 상태를 말하고 있다는 점에서도 의미있는 연구성과라고 할 수 있다. 어떻게 보면 우리나라 추상조각의 형성은 보링거의 이러한 학설과 어느 정도 연관성을 지니고 있는지 모른다. 즉, 김원룡이 정식화한 선사시대나 고신라의 관념적이고 추상적인 양식이 외계에 대한 내적 불안의 반영이라고 해석할 수 있지 않을까?

그러나 현대적인 개념으로서의 추상은 역시 현대란 시대적 산물이다. 특히 미적인 것의 자유성과 질대성이 구체적으로 나타난 것이 추상미술이라고 할 때, 과거의 추상충동과 현대미술에 있어서 추상 사이에는 엄격한 거리가 존재한다. 현대 추상미술에는 마침내 미적인 요소들만이 존재하는 것 같은 예술이 성립된 것이다. 추상미술은 전통적인 재현미술의 화영을 포기함으로써 자연의 모방이란 고전적 발상의 뿌리로부터 해방되었다. 추상미술은 단지 비구상만을 지칭하는 것이 아니며 유기적 추상, 구성적 추상, 기하학적 추상 등으로 그 갈래가 나눠질 수 있다. 즉 추상조각은 새로운 그 무엇을 만들어내기 위해 전전긍긍하는 언급술사의 폐쇄된 실힘실에서 배합된 신물질이거나 인간의 삶 자체를 바꿔놓아 버린 새로운 세계관이 아니라 오늘날 예술가들로 하여금 눈에 보이는 자연과 인간에게 보다 자유롭게 접근하도록 자극하는 하나님의 방법에 불과하나, 따라서 추상미술이야말로 미술이 이룩한 궁극적인 성과이자 귀결점이란 신념 역시 편협한 판단에서 비롯된 것이다. 추상미술이 비인간적이라는 비판은 부분적으로는 상상력의 내적 생명과 원천들을 과소평가하는 대에서 나온 것이다.¹⁵⁾

그러나 추상미술이야말로 인간의 인식을 해방시켜줄 수 있는 최신의, 그리고 가장 가치있는 것이란 생각 또한 추상미술이 흔히 빼겨들 수 있는 무기력함, 적당한 얼버무림과 그것의 합리화, 관념에의 유희, 이론에의 종속이란 함정을 인식하지 못하고 있거나 혹은 그것을 회피하려는 사고의 결과이다. 추상미술이 진정으로 가치있는 것이 되기 위해 재현미술이 드러내지 못한 세계의 질서와 보편적인 법칙, 사물의 본질 등을 발견할 수 있는 길을 제시해 주어야 할 것이다. 그런 것 없이 단지 형식적 맥락에서 추상에 집착한다면 그것은 궁핍하고 허약한 형식주의를 위장하려는 장치 외의 그 어떤 의미도 지니지 못하는 것이 되고 말 것이다. 그러나 해방 이후 이른바 현대미술이란 것이 급속하게 전개, 확산되는 과정에서 추상미술이 곧 현대미술이란 등식이 형성됨에 따라 추상미술의 양적 평창을 가져왔다. 조각 역시 예외라고 할 수 없는 만큼 한국 추상조각 중에서 옥석

(下右)을 기리내리는 작업은 우리 미술의 위상 정립을 위해 시라도 필요한 작업이라 믿고 있다

최초의 모더니스트 조각가로서 김종영

우리나라에 있어서 추상조각의 선구는 김종영에 의해 이루어졌다. 한 두 추상조각을 드러워함에 있어서 평생을 일관되게 추상작업에 매진하며 자신의 영아을 작곡한 작곡가, 또한 미술교육자로서 김종영의 위치는 매우 중요하고 노현 상상작이자 김종영이 동강미술학교를 출입한 후 교양인 정원에서 은둔하고 있을 때 그는 부른 사람을 당시 서울미대 학장이었던 정명(鄭明)이었다. 정명은 동강미술학교를 거쳐 미국 갈릴리미대학에서 미학과 미술사를 공부한 알리트로서 화가로서 보다는 미술교육자로서 한류 국내미술에 큰 영향을 미쳤던 인물인데 그가 김종영을 서울미대 조각과의 교수로 초빙한 것은 회동교보의 교사로 세속화 당시 김종영을 기도했고 그에게 동강미술학교의 유학을 권유했던 사색간의 인연이 사용했던 주제도 있으나 무엇보다 김종영의 강각하고 차분한 성품과 신선과 같은 당시의 재료관에 편안하지 않고 자신의 세계를 광리해 온 깨끗한 태도를 높이 평가 때문이 아닌가 생각된다.

김종영은 1953년 양국에서 〈무명상자수를 위한 가마비〉를 주제로 공모한 「수제신시에 〈나부〉」를 출품, 입상하면서 한류 미술계에서 주목받는 작가로 부상했다. 그러나 그가 학창시절에 세속화된 작품과 1953년까지의 작품을 그 스스로가 거의 대부분 넘기놓지 않아서 초기작품의 시정을 파악하기는 어렵다. 그러나 동강미술 조기에 삽시 귀국하여 만든 〈어머니상〉과 〈소녀상〉 2점이 고형의 본기에 담아 있어서 이 작품들을 통해 그가 얼마나 진실된 표현과 그 주제에 충실히 있는가를 엿볼 수 있을 따름이다.^[16]

김종영은 마지막 칸딘스카이트 자신의 작품에 퀘런한 생각들을 글로써 남기놓고 있는데, 이론적인 맥락에서 기 아니라 예술가로서 작품에 의존하여 시술된 이 글들은 그의 작업세계와 예술관, 인생관을 파악하는데 나없이 기중한 자료라고 하겠다.^[17] 그가 쓴 글에 의하자면 자신의 작품을 크게 두 가지로 분

류할 수 있는데 그 첫째가 주제가 있는 것이고, 두번째가 주제가 없는 수 부표제작(無表題作) 작품인데 이러한 구분은 그의 조각이 대개 개인성이 의해 주제으로 나아갈 수밖에 없었음을 말해주는데 주제는 자신의 작업명칭이 주제으로 발전하게 된 이유에서 그가 더듬어 길이 밟았고 있는 것이다.

“나는 원씨가 주로 자체에 세워되어 있는 조각의 부터보에 대해서 많은 회의를 가지고 있다 예술이라는 일상생활에서 경험하는 감정을 자유롭게 표현할 수 있어야 한다고 믿어왔다. 그우리 오랜 세월의 모색과 명황관에 추상예술에 관심을 갖게 되면서부터 내가 갖고 있던 여러 가지 주제가 디소 풀리는 듯 했다. 서풍에 대한 관심과 이해의 폭이 넓어지고 점으로 살피기 어려운, 시적적인 「주상관」 세계적인 보편성과의 조화감은 문제도 어떤 가능성이 있어 보았다 그동안 약 30년간의 세사생활은 이러한 여러 가지 과제에 대한 남궁화 실험의 연속이었다고 하겠다.”^[18]

생전에 단 두 점의 기념조각을 제작했음에도 불구하고 그것에 대해 묵시 후회한 반금자신에게 조제 매우 엄격했던 김종영(金鍾英)은 동강미술학교에서 조각을 배울 때 로댕의『앙탕 칸에 속해』

있으면서 「우리 동일 고전주의 조각가 헨리트라트(Henryk Iłłakowicz Hildebrand)의『앙탕을 반항하고 있는 군제(Général en campagne)』 Kolbe)의 작품」

에서 깊은 감명을 받았다고 술회한 바 있는데, 그의 수업경험은 1950년대의 반주상적인 것으로부터 순수추상으로 발전하여 이르기까지(Jean Arp)나 브랑쿠지의 작품에서 발견할 수 있는 바와 같이 순수조형의식에 입가한 매우 기하학적이고 단순명쾌한 형태의 작품은 세자하는 방향으로 나아간다. 그는 복잡하고 정교한 기법을 삼아했고 작품이 하나의 신체로서 있게 하고 작품을 성자시키는 방법이기도 한 것으로서 관심을 주목했다.

이상에서 볼 때 그의 작품이 브랑쿠지의

작품에서 발견할 수 있는 순수주상파의「진정성을 지니고 있다고 한 자리를 시기 조각의 경위파는 다른 매우 개인적인 필요성에 의해 나타나고 있음을 알 수 있다. 김종영 작품(金鍾英)이 유기적인「조와 나무·효과식의 일체」를 위해 구형(symmetry)을 깨뜨리고 했으며, 생명의 동작의 상태를 비내정(asymmetry)에

시 찾고자 했디. 이것이 브랑쿠지의 작품과 그의 작품이 구별되는 중요한 지점이며, 노현 김종영의 흰 대성을 밟아주는 부질이다 브랑

시는 완벽한 구조 주나 이성 훈련할 수 없는 신대적인 형태, 그 위엄은 것아나가는 과정에서 개인형의 〈트로메데우스〉와 기하학적 구조로 인수적으로 반복되며 무없이 상승하는 〈무한주〉를 상존한다 김종영 역시 유기적인 구조로부터 출발하여 궁극적으로 작품 속에 생명성이 깃들 수 있도록 했다 그려나 그가 찾고자 한 것은 강간미를 원위적으로 발생하게 만드는 조화, 관형 등의 조형세계로부터 벗어나 이위적인 아름다움보다는 자연상에 바탕을 둔 작품세계였다 그는 개인생애에 보니 기꺼이 접근하기 위해 브루노나니크 주제로 사용했다 그리고 그것을 지나치게 대놓은 행위를 선호했다 그는 작업행위를 겹친 장조라고 말하지 않았더 그는 장소라는 날짜는 나에게는 없다 자연의 물체가 자연스럽게 있듯이 나의 소형세계로 그팅 게 되어야 할 것이라고 말했던 것이다 이런 점을 주목해 볼 때 그의 작품은 시대했던 의식은 절제와 금욕이었으며 그것은 최소한의 손질만 가한 작품 속에 그대로 드러나고 있다 초기 추상작업, 이를테면 〈진신〉(1958년작)과 같은 철조작품에서 볼 수 있는 표현자이고 동작이며 상일식의 작품과 비교해 볼 때 그가 완전주상의 세계로 들어선 이후의 작품은 매우 정석이고 판소리이며 또한 사색적인 특징을 지닌다 이런 작품이 탄생하게 된 배경을 고찰하면서 나는 그의 상작 같은 거가 유학(歸國)으로부터 비롯된 것이라 확정



적인 결론에 도달했다. 즉 그의 작품을 통해 봉건사회와 지배이념으로서의 유교가 아니라, 수신(修身)을 제일 우선하는 덕목으로 여겼던 사대부의 곧은 품성과 같은 것을 그의 작품에서 발견할 수 있다는 것이다. 실제로 나는 그가 경남의 유학자 집안의 자손이었으며 한학에도 조예가 깊었던 것으로 알고 있다. 그러나 우리는 여기에서 그의 작품 속에 반영된 이러한 스토이시즘이 과연 우리 본래의 형태인가 하는 의문을 제기할 수 있다. 즉 그는 순전히 자기 자신만의 만족을 위해 작업을 한 것이 아닌가. 또 그렇기 때문에 이런 종류의 순수조형적인 추상세계에 도달할 수 있지 않았는가 하는 의문이다. 앞에서 인용한 그의 글을 볼이켜 보면 그가 특수성과 보편성을 말하고 있음을 기억할 수 있다. 결국 이 두 가지는 서로 분리된 것이 아니라 통합된 것이며, 그 통합이 구체적 현실성을 획득할 때 비로소 가치있는 것이 될 수 있다. 앞에서 말한 것처럼 그는 이른바 현대성이나 창조적 개성 등의 이념을 중요하게 생각하지 않았기 때문에 현대성을 획득하기 위해 항상 새로운 것을 쫓아나니는 오류를 범하지는 않았다. 그는 특이성이 예술의 질을 평가하는 척도가 될 수 없음을 분명히 했으며, 개인이나 생활현실과 분리된 예술은 시대성을 잃게 되어 결국 고아가 될 수 있음을 지적한 바 있다. 그렇게 볼 때 그가 추구하고자 한 추상세계는 한 개인의 완전한 자발성의 결과라기보다 한국이란 지역의 풍토와 역사에 바탕하여 형성된 문화적 기질과 그것이 반영된 물건에 한 주목으로부터 비롯된 것이라고 보는 것이 정확할 것이다. 이를테면 그의 작품 중 상당수가 맷돌이나 다듬이돌 등의 생활주변에서 흔히 발견할 수 있는 일상용품에 것들에 있는 단순하고 명쾌한 형태를 떠올리게 만들고 있다. 또 어떤 경우에는 야트막한 구릉과 수천년에 풍화작용에 의해 자연스럽게 마모되어 부드럽게 다듬어진 윤택있는 둥글넓적한 돌 등 자연속에 산재한 대상이 지닌 아름다움을 간파하여 그것의 알갱이를 천착해낸 흔적을 발견할 수 있다. 결국 그의 작품의 출발점은 한국적인 것으로부터 이루어지고 있다고 할 수 있는데, 그것이 토속적인 복고취향으로서가 아니라 그것에 것들에 있

는 정신성을 뛰뚫어보고 그것을 작품으로 승화시켰다는 데 있다.

나는 이 책에서 김종영을 한국의 모더니즘 조각을 개척한 첫번째 작가로 분류하였는데 그 이유는 그가 현대조각의 개척자로서 한국 추상조각의 방향을 세신했다는 의미도 있지만, 현대성이 곧 서구적인 것이 되는 등식에 따라서가 아니라 서구에서 볼 수 있는 추상조각을 한국에 이식했기 때문에 그를 모더니스트로 보는 것은 걸코 아니다. 사실 최초로 추상조각을 시도했기 때문에 현대적인 조각가라고 말하는 것은 지나치게 평범적인 시각이자 불안한 시선으로 서구조각을 훔쳐봐야 하는 열등의식의 발로라고 할 수 있을 것이다. 나는 오히려 김종영에게서 본질을 지향하는 하나의 규범을 위해 영웅적인 투쟁을 벌이고 있는 한 예술가, 즉 그린버그가 말하고 있는 최초의 모더니스트로서의 칸트나 마네와 같은 존재에게서 발견할 수 있는 자기 규정적 태도를 발견했다. 그런 점에서 김종영은 진정한 한국의 모더니스트이며 또한 가장 한국적인 정신을 보여주는 작가라고 할 수 있다. 나아가 김종영의 작품과 삶에서 발견할 수 있는 이런 진보적인 성격이 한국 조각에 계승되지 못하고 특히 추상조각이 형식주의와 물신숭배란 나라 속으로 끊임없이 침침해버렸다는 것은 그의 후배 조각가들이 김종영의 진보성을 알아차리지 못했다는 사실을 반증하는 증거라는 점에서 그 이후에 나타나는 추상조각의 진부함의 이유를 알아차릴 수 있을 것이다.

추상조각의 확산

김종영이 본질지향적이고 규범의 정립을 위해 투쟁했던 예술가의 모습을 보여준다면 최초의 한국 예류조각가로 잘 알려진 김정숙의 작품(도판7)은 대칭적이고 유기적인 형태를 통해 자연대상으로부터 유추된 추상세계를 보여준다. 그의 조각작품에 표현된 주제는 사랑으로 일관되고 있으며, 특히 날개의 형상을 단순화한 추상조각을 통해 여성의 섬세함과 부드러움, 그리고 서로 대칭을 이루는 우아한 형태의 아름다움을 느낄 수 있다. 김정숙의 추상조각은 과도한 관념에의 집착이나 현학적이고 철학적인 명제보다 감

상적이고 직관적인 성격이 더 강하게 나타난 것으로 평가받고 있다. 이것은 김복진이 식민지하란 역사적 질곡 아래 근대문화 형성의 물적 토대가 확보되지 않은 가운데 한국 근대조각의 방향을 찾으나서야 하는 고난한 과정을 부여받았고, 권진규가 이 상속된 비극 앞에 고뇌하다 결국 극단적인 자기파멸을 통해 해방될 수 있었으며, 김종영 역시 상속받은

비극의 청산을 위해 투쟁해야 하는 모습을 보여주었다고 한다면 김정숙은 매우 행복한 조건 아래 현대조각과 만날 수 있었다는 사실을 밝혀주는 근거가 된다. 즉 그는 외견상으로는 완벽하게 현대적인 것, 이른바 기계문명과 민주주의가 이미 주어진 시대였기 때문에 비극의 상속이란 채무에 구애됨없이 작업할 수 있었던 것이다.²⁰⁾

1962년 신문화관에서 가진 첫 개인전에서 볼 수 있는 사랑과 조화를 주제로 한 작품은 인체에서 발견할 수 있는 우아하고 부드러운 곡선에서 따온 유기적인 형태가 두드러지게 나타나고 있으나 70년대에 이르면 자연환경과 인간이란 주제로 발전되고 있음을 보여준다. 초기에 김정숙은 브랑쿠지의 조각에 매료되었던 것으로 전해진다.²¹⁾ 그가 브랑쿠지에게서 찾고자 했던 것은 생명의 신비일 것이다. 그래서 세부묘사를 억제하고 볼륨이 풍부한 추상조각을 통해 모자간의 사랑이나 인체의 매력을 단순하지만 관능적인 형태 속에 표현하고자 했다. 그결과 60년대의 작품을 보면 볼륨이 강조된 나머지 매스가 약화되는 양상을 보여준다. 그러나 1971년에 제작한 〈환경 속의 인간들〉은 초기의 유기적이고 다소 애로틱하며 감각적인 형태로부터 예각을 그리며 상승하고 있는 삼각형 구조 아래 서있는 인간의 모습을 세시함으로써 받침대를 벗어나 환경과 조응하는 조각으로 발전하고 있다. 이 작품이 보여주는 참신성에도 불구하고 이 작품 이후 그의 작품은 〈비정(飛情)〉이나 〈비상(飛翔)〉이란 다소 감상적



이걸 문학적인 분위기를 끌어가는 해보 아레
사가 베니파슬 속으로 빠져나온 걸 깨닫게 되어
내고 있다.

일제시대 주장을 배울때에 피해 좌인 김은 송양수(宋良祐, 1938-1970)는 1956년 11월 철조사업을 시작함으로써 한후 현대주식에 있어서 철조판 모 하마이 대표가 아닌 김현기(金顯基)를 보색했던 주가가 있다. 그는 6.25전쟁의 불운한 시기에 서울대학교 미술대학에서 주장을 배웠다 당시 전략을 피해 무산으로 돌아온 교사(敎師)에 사기주장을 배우면서 송양수에게 영향을 미친 사람을 김충영 교수와 정관학장이 있었다. 그는 정관 학장을 통해 사기현대주식의 주향인이었고 김충영 교수에게서 순수주식의 시에 대해 배웠던 것이다. 선생이 무너져 나서 유통을 옮기면서 당시 그가 살고 있던 원효로 일원에 숨어있고 철장을 보며 자연스럽게 청원주변에 남서나를 침략하는 것을 깨닫고 신체함으로써 철조의 세계로 들어설 수 있았던 송양수는 1956년부터 그림장을 시작하고 독자적으로 회화를 접속용 갑작에 전념하기 시작했으며, 그 이후에 정관 학장의 권유로 면서에의 미술대학에서 개좌된 민족대학회에 <설지고상(雪地孤像)>, <동화(洞華)>를 출품하기도 했다.

송영수의 글속기록 속으로 흐르는 심사를
마주이며, 그것을 대체로 새의 영성을 통해
표현하거나 해(解)에 대한 광포의 형태로 나
나타내는 경우가 많다. 그의 침례 속에 깊이 기
인된 침례적 위기의식은 선생애 대한 세월으
로부터 비롯된 것이며 그는 폐허의 산을 넘
거나 대나무는 생명의 빛을 외부로 확산하는
빛의 이미지를 통해 표현하려고 했다. 그런
점을 살 만방하고 있는 것이 1967년에 새시
한 〈생의 형태〉란 작품으로서 보아 차(字)
형태로 떠받치고 있는 기준 위에 우리신 삶
광포도 같은 형상을 응축된 힘에 의해도 영
해 외산하는 것과 같은 시각적 효과를 기울
여 아울러 글속소사이 튼튼할 수 있는 새로
운 형태의 아름다움을 보여주고 있다.

생명주의와 서정적 추상주의

1960년대 한국조각의 정황

한국전기력에 있어서 60%내외로 말한다든 것
은 아리가시 의미에서 60%내외로 말하는 것

후손들이 대체로 국진과 기념주식을 중심으로 그 명예를 유지했다고 한다면 60년대에 이어 미포조 조기기준이 지방적인 원료상황에 따라 조기된 난제는 중심으로 다양한 경향의 조기아 나타나고 있다. 50년대 후반의 미술계는 농장에 대해 말하고 있는 내용들은 한 주제로 칠자과상에서 아기된 보수와 신작이 경쟁에 대해 일어나며, 50년대 말로 부터 60년대 초반에 이르러서 시기의 한 주제로 등장되었던 많은 것을 서시하고 있다. 한 주제로 미술계의 주제가 이어지며 시온미내와 홍대의 '농' 침입을 중심으로 기성과 신작, 후신파와 세이파, 보수와 신위의 내용관계가 문제로 등장하였고 구상과 주장으로 대표되는 이념은 그가 표현화 하였으며 화단에 봇지 않게 제2세대의 진중이 선별해졌다. 조기기준의 명단과 전시위원회의 명단에는 새 이름들이 등장하였고 새로운 종래의 사고 중심에서 보여지는 변화, 변화, 플라스틱 등 새 세대에도 소재는 종래의 위불 중심에서 반주성적 보여는 순수 조형적 경지 혹은 예술적 블라우스 면전을 보였던 것이다.

현대미술의 형성에 중요한 영향을 미쳤다.
조선일보사 주최 현대미술전에 1958년
부터 전시부가 신설된 것 등에서 보아서는
갖고 같이 현대조각이 현대시 당장으로부터
나온다 하기는 상후가 50년대 말부터 나타났다
고 할 수 있던 60년대 이르러 그 진실을
맺기 되는 것이다. 앞의 글을 계속 참고해 보자면
60년대는 4·19의 기점으로 정치, 경제,
사회, 문화의 전망에 걸쳐 혁신과 새창비
의 기공이 충만한 원대 개혁기로서 이 시기
에 미술계는 많은 변화를 살펴 볼 때 행사
등 민주문화운동의 새 기운은 성립하였는데
새로운 개혁되고, 기구는 개편되었으며, 정부의
문화정책에 허락이 미술계로 정자기공
의 전시, 국립현대미술관 설립, 주제전 전시,
국제교류전 개최, 수상내용의 충실 전시별
과 등 신래임은 신세상을 보았다고 한다. 23)

그러나 60년대 성황을 보면 119에 의해
독재정권이 붕괴되고 민주화 분위기가 고조
되었으나 정치적 혼란과 전후 경제으로부터
벗어날 수 있는 경제상황의 부재, 시민신체
정신의 실패 등 민주당정권의 성자적 약망이
미숙한 들을 더 고인에 의해 국내에서 벌어

제로로 권위주의 정권이 통정화기에 이르렀다. 그 이후 1950년대 미군의 압박으로 밖에 되었으며, 군사상권은 경제개발을 이유로 강제한 농지제재를 적용하였으며, 주민들의 의식을 간접하기 위해 수로감으로서 민족문화 창단 이런 것을 대체하였다. 가장에서 빚은 기념 조각이 세워되었던 것도 잘 알려진 사실이다. 그러나 60년대 정치적 분위기에 반응하여 세워된 많은 기념조각은 대부분들은 관세 조각이란 한계를 뛰어나지 못한 채 양산된 것이다. 이러한 문제는 80년대 이후 이는 바 전축물 설치법(1%법)의 발효에 따라 월만하게 세워진 화성조각에도 고스란히 나타나고 있다. 어쨌든 제도적인 주민에서 기념조각에 대한 수요의 증가는 조각에 대한 관심을 증폭시켰고, 조각인구의 확장을 시작했다. 시신 현관조각의 정립은 이러한 인구의 수급과 밀접한 연관을 가지고 있는데, 60년대에 이르러 제로로 조각가들이 통정화에 따라 보수와 선진이란 구도가 형성되었던 점 역시 주목할 만한 일이다. 그것은 당시 수요 불평등에 있던 축산애사의 대립과 결합으로 점화해 되었으며, 조각단체의 결성을 지속하고 구성 조각의 보수성에 반대하는 주장 조각의 확산을 고민시키는 결과로 남았다.

생명지향적 추상조각

앞에서 나온 송영수를 통해 길이 조각의 세
포모시 훤幡하게 사용되었나는 점을 살펴보-
니 있는데, 사구에서도 예전 이후 점이 된
산암세종으로서 뿐만 아니라 미시인 성각을
지닌 매체로 주목받았으며, 나옹 가보의 구성
주의 조각을 출발점으로 길이 시내를 세마하-
있다. 절은 산암시화로의 진입을 약속하는
것이었으며, 인간이 물명과 폐하에 열광할
수 있도록 축제시킨 문장이었는데 오, 그런 기
개분명은 모두 이 신진시시대의 승리로 성장
되면서 자동차, 비행기, 기차, 전교, 기대한 기
개, 철강밖에 의해 주자자으로 상상하는 마
친부 등으로 이루어져 있다. 맨길 절이 현대
조각의 대표적인 재료로 사용되는 것은 너무
도 당연한 것이라고 할 수 있다. 특히 절은
소소와 달리 양감과 분위기보다는 기하학적 구
성에 치중한 재료로서 절을 재료로 한 작품
의 외관은 충청조각의 외관과 벌써부터 연관을

갖기 마련이다. 60년대 한국조각은 50년대부터 김종영, 김정숙, 송영수 등에 의해 사용되던 철을 포함 금속류 등이 재료로 활발하게 이용되면서 금속의 시대를 맞이하게 된다

이 당시 철을 포함한 금속을 통해 비재현적인 세계를 개척했던 조각가로서 최기원, 김영학, 전상범, 최의순, 최만린, 엄태정, 이종각, 이운식, 김청정, 박종배 등을 들 수 있다. 그러나 언령으로 볼 때 앞에서 거론한 조각가들보다 훨씬 앞 세대에 속하면서 추상적인 형태 속에 에로틱한 세계를 펼쳐보인 조각가가 문신(文信)이다.

그의 작품에 특징적인 기하학적 추상조각의 형태적 명쾌함은 다른 생명지향적인 조각가들의 작품이 대체로 비정형적이거나 감정의 격렬함을 노출하고 있는 것과 비교해 볼 때 거의 공예적이라고 할 만큼 형식적 엄격성을 갖추고 있다. 일본미술학교에서 회화를 공부한 그는 초기에 화가로서 작업활동을 시작했으며, 50년대 이후 회화와 조각을 병행하다 70년대에 이르러 본격적으로 조각작업에 뛰어들었다. 4,50년대의 토속적인 정취를 풍기는 회화로부터 60년대 추상회화에 이르게 되면 오늘날 그의 작품에 특징적인 대칭적 구조를 보여주는 형태가 그림 속에 나타나고 있음을 발견할 수 있다. 아마 그는 회화를 통해 표현할 수 없는 공간의 문제를 조각으로 해결하기 위해 조각작업에 헌신했는지 모른다.

문신은 그동안 주로 흑단과도 같은 매우 단단한 나무나 스테인레스 스틸을 이용하여 작업했다. 이러한 재료의 선택은 그의 작품을 이해하는데 매우 중요하다. 즉, 문신의 작품에서 볼 수 있는 재료의 투명한 명징성과 대칭적 구조가 지난 완결성이 재료의 선택과 무관하지 않다는 말이다. 그의 작품은 날개를 펼치고 있는 새의 형상이나 혹은 신체의 특정부위 또는 순수시각적인 기하학적 형태를 보여주면서 다분히 관능적인 특징을 자아낸다. 그는 다루기 힘든 재료를 자유롭게 구사할 수 있다는 의미에서 장인적인 특징이 두드러진 조각가이며, 모든 작업이 그의 기술적 완결성의 결과라는 점에서 놀라움을 갖게 만들지만 한편으로 그 기술의 세련이 지

나쳐 삼각주의에 빠져 있다는 점도 지적하여야겠다.

또한 다른 측면에서 구상적이면서 철조를 통해 기계문명의 비인간적 상황을 드러내고자 했던 오종육(吳宗旭)의 작품 역시 주목된다. 오종육이 1960년에 제작한 〈비망인〉은 철을 매우 유기적으로 다루고 있으며 아주 과도하게 변형된 형태를 통해 거의 초현실적이라 할 만큼 기괴하고 비극적인 인간의 형상을 표현하고 있어, 당시 인체조각을 지배하고 있던 관념적이고 관학적인 아름다움의 규범에 충격을 던져주었다. 그는 말하자면 무기질적인 철을 이용해 생의 신비와 아름다움을 노래한 것이 아니라 생의 고통과 절망 그리고 그것의 부조리함을 고발하고 있는 것이다.

오종육처럼 격식하게 왜곡된 인체에서 발견할 수 있는 변형된 인간의 모습을 보여주는 것으로 1965년 파리 청년작가 비엔날레에 출품된 최만린(崔滿麟)의 〈이브 작품8〉(도판8) 역시 주목할 만한 작품임에 틀림없다. 철이 아니라 석고로 제작된 이 작품은 기본적으로 구상조각이며 도판에서 볼 수 있듯이 인체의 구조를 분명하게 나타내고 있다. 그러나 이 작품은 여느 인체조각에서 볼 수 있는 아름다움의 기준과는 하등 관계가 없다. 조소이기 때문에 흙을 만진 흔적이 분명하게 남아있는 인체는 작가의 의지에 의해 생략, 왜곡, 변형돼 거의 추상화된 형태를 보

여준다. 노동 과정에 개입된 조각가의 팔과 근육의 힘이 거친 표면에 그대로 남아 있는 이 작품은 신의 피조물이며 인류의 조상이자 최초의 미적 존재였

을 여성을 표현하고 있다. 오종육처럼 그는 아름다움에 대한 관습적 이해를 거부하고 주관적이고 원시적 마력까지 느끼게 만드는 상태의 새로운 조형을 추구하고 있다

60년대에 추상조각의 확산은 마침내 1965년 제14회 국전에서 박종배(朴鍾培)가 최고상을 수상함으로써 보수와 관학주의가 지배하던 국전제도가 추상조각에 대한 미학적 정당성을 인정하는 결과를 가져왔으며, 이것은 또한 국전에 있어서 세대교체를 예견하게 만드는 것이기도 했다. 박종배는 1963년에 결성된 원형회(原形會)에 제2회전부터 참가하였으며, 60년대 한국 추상조각을 이끌었던 신진조각가 중의 한 사람이었다. 최고상을 수상한 〈역사의 원(原)〉은 추상표현주의적 형식을 강하게 반영한 것으로서 비정형적인 요철과 마치 화산의 분화구처럼 함몰하거나 돌출된 형태에서 볼 수 있듯이 당시 회화를 중심으로 전개되고 있던 이른바 앵포르멜의 특징을 잘 드러내고 있다. 그의 작품은 이를테면 박서보의 〈원형질〉이나 윤명로의 회화 작품 등에서 볼 수 있는 격정적이고 주관적인 마티에르를 연상케 하는 특징이 강하게 나타나고 있으며, 또한 그것은 앵포르멜을 이론적으로 정립했던 미셸 타피에(Michel Tapiès)가 주장한 것처럼 생생한 포름을 지향하는 조각이라고 할 수 있을 것이다. 이 작품 이후에도 한동안 그는 물질자체에서 표현성을 유도해내는 방법을 지속하였다. 원형회 창립회원의 일원이었던 최기원(崔起原)의 〈태고(太古)〉 역시 박종배의 작품처럼 기하학적, 선적인 것이 아니라 심리적인 것, 생명지향적인 것으로부터 출발하고 있다. 거칠게 용접된 쇠붙이들이 만들어내는 표면은 중량감보다 질감에 대한 그의 관심을 반영하고 있으며, 자율적으로 형성된 형태의 내적으로 응축된 힘을 암시하게 만든다.

이렇게 볼 때 60년대 초반의 한국조각을 이야기할 때 조각가들이 자발적으로 조직한 단체를 통한 활동의 중요성을 강조하지 않을 수 없다. 원형회는 최기원을 비롯하여 김영학, 김찬식, 전상범, 김영중, 이운식에 의해 창립되었으며, 2회전에는 박종배, 오종육, 이승택, 조성묵, 이종각 등이 가입하였다. 이들은 모두 구태의연한 구상 인체조각에 반기를 들고 실험적이고 그들의 표현을 벌자면, 전위적인 조형의식을 추구했다.²⁴⁾ 창립선언문에서 밝힌 것처럼 원형회는 같은 이념을 지향하는 조각가들로 결속된 소집단(group)



이었다는 이미에서도 한 주제의 흐름에 충실히 위치를 차지하고 있다. 이를 가운데 김영호(金永浩)은 위재화작이고 전통식이며 만수상작인 경향으로 일관되게 작품에 온 조각가로서 초기 1960년대 제작한 〈에마라기〉는 대부분 재료로 제작한 것이라 주제적으로 성장하는 유기적인 구조가 두 가지로, 바울어 긴 풍경이 주제에게 강조된 작품이라고 할 수 있다. 재료가 나무라든 집에서든 이 작품이 공항보다 부과는 감소시키거나 형태와 나무의 무드를 고온화한 점집에 더 많은 비중을 두고 제작된 것임을 알 수 있다. 김일순과 미친가 서로 인세로 만나 현재는 단순주상화시킨 형태로 보아 주제는 차로 김진석(金津植)을 봄을 수 있을 것이다. 그의 작품은 인체의 가장 단순화된 형태의 「수과 본류」, 차 소련의 형태면 유사시킨 인체의 오목한 무위와 불우한 무위가 만족이라는 비례와 감각을 주구해 왔다. 작곡과 무작과 같은 유희한 희석품은 특히 이적의 부끄러운 무신에 대한 낙타를 보여주는 경우가 많으며 후기로 옮겨온 형태는 더욱 단순화되고, 감각적인 맹향으로 말하자면 김상주의 주상조각의 한 표본을 보여주게 된다.

원일회 회원 중에서 한국 모더니즘 조각의 영상에 인상한 역학을 담당했던 조각가로 김영호과 전성범의 작품 역시 주제의 필요가 있다. 김영호(金永浩)가 1960년대 제작한 〈아담의 뱀〉은 좌우대칭의 구조를 지닌 철조로서 관찰로스의 생명시형작인 철조나 대이 빛 스미스의 조각중 유기적, 서술적인 성격을 반영하여 시기의 조각을 인상하게 만든다. 이 작품을 본 때, 그는 당시 그 어느 조각가보다 천의 성질을 잘 이해한 작가로 보이며, 젊어 시민 기계적인 1:1크기를 생생하게 묘사함으로써 대내부 조각가로서의 등장을 잘 보여준다. 서상범(徐相範) 역시 천의 아름다움에 강도된 조각가로서 김영호의 꿈조각식이 시민 파토스적 내용과는 달리 천관을 오히려내고 문어는 용접방식을 통해 순수시기적 형태를 만들어 내었다.

송영수를 비롯하여 앞에서 풋여 본 조각가의 경우에서 볼 수 있듯이 60년대 한국 주상조각이 절과 같은 규모로 대형 조각에 대한 높은 관심을 보여주고 있으나 젊어 시민 공상작이고

부기작의 특성을 주목한 것이 아니라 세밀한 물결상을 떠나면서 인간적인 관점에서 그 것을 해석하고 구성하는 주제가 돋보인다. 점을 알 수 있다. 나는 이러한 경향을 생명주의 혹은 감상주의로 보고 싶는데 주상주가 종에서 가야 대부분을 차지하고 있는 것에 이런 경향이 저 암울끼 생각이나 생명주의(vitalism)의 원래 어버드 고드가 세운 개념으로서 그에 따른 어떤 미술에서 차이소가 차기한 재료로 멀친다. 영성자연, 조각에 있어서 생명성의 표현은 헬라 무아로부터 시작되었고, 하디 50 1931년 영국의 회기, 조각가 진주가 이 빛깔의 선인장을 작성했던 하미! 페터 그로스 후기나 브레싱스에서 멀친다. 수 있는 아름다운은 그들이 원하는 목표가 아님 뿐만 아니라 표현의 미(beauty of expression)와 표현의 힘(power of expression)은 그 가능에 있어서도 서로 다른 대조에 진작기 조각의 깨달을 추구한다면 우리는 신선한 생명성을 지향하는 것이다. 이것은 개인의 예술을 재현하는 것과는 다르다. 그리고 그는 대표적인 생명주의 조각가로 부어진 미로, 마마라 해프워드, 린 채스터, 웨버(Reg Butler)와 같은 작가들은 있다. 이것은 버너(Jack Burnham)의 정리한 것과 같이 신학자나 철학자에게서 발견할 수 있는 사색로서 생의 과정에 대해 분석과, 기계적으로 분석하는 것이 아니라 정서적 흥미에 이끌리는 경향이 강하다.²⁶⁾ 선수 히네 조각이 바른이 부기작인 기계문자와 생명문자의 문제 대립에 의해 형성된 것은 아니라고 인식하도 이 두 경향이 서로에게 영향을 주며 양립해 왔던 점을 부인할 수는 없다. 인간의 의식을 포함하여 보는 현상을 물리적 기준 위에 기계적으로 분석하고자 하는 대도가 기하학주의를 냉았다면, 생명의 형태, 색채, 본질의 추구란 보다 정통적인 미학으로부터 출발하고 있는 생명주의는 물질 속에 인간정신의 구현이란 폐제의 성취를 위한 방

안으로 유기적 주제를 지향해 왔던 것이다. 한국의 주상조각이 유기적 성격을 강하게 드러내고 있는 것은 고수애의 한 전동이 없었기 때문에 오히려 역사적 계보로부터 자유로웠던 미국이 유대나니즘의 유행주의와 빛 물리미 미마법률주의로 멀친다는 경향을 보아주었던 것과 반대로 전동의 무기운과 전후의 짐난워드로 인진의 문제에 보다 접두하게 되었지만, 아간 유럽에서 멀친다. 수 있는 인간주의적 성격에 보다 간접하게 접근했기 때문이다. 개인적 전통개의 단점 위에 적절동자 분단, 전쟁, 악명과 그것의 면전(面轉) 등 물과 20년 사이에 된 것 사회적 점막을 강화해야 했던 작가들이 생명성에 대해 주목한 것은 당연한 결과로 볼 수도 있을 것이다. 다만 조각가의 작품은 그러나 주상주가 멀리하게 나니나는 부자성이나 성투영이나 긴부상에 빠지는 수 있음을 점도 지적해야겠다. 멀리하면 생명성의 경향 암시가 윤락하게 됐던 면밀한 생활에 전으로 돌아내라고 거기에서 발생하는 의식의 공백을 세묘로 예술이라는 전통적 주상조각이 나타난 수밖에 없는 헌계는 그리 대고 있다는 것이다. 주 대부분의 조각가들이 전통에는 헝가에서 유형화하는 양상을 보여주고 있는 바 이것은 사기임식이 화려으로 시기 아니라 멀리한 사기문방으로 나타난 경우는 종종 복기할 수 있으며 특히 표면의 관습을 극복하지 못한 채 동아일본에 미루는 로씨 조각의 의욕이 쇠퇴해지거나 혹은 세묘 자체나 기술적 제미 속으로 빠져들어 의식의 면밀과 실험장신의 길잡이란 또 하나의 문제를 낳게 된 것이다.

조각의 확산

원형회가 창립되던 해에 멀리한 것으로서 서울미대 조선과 충청도로 전시된 나우회(駱友會)의 등장은 60년대 조만 한 주상조각의 종위를 두텁게 만드는 계기가 되었다. 나우조각회가 동분동체의 성격이 강하고 무итет한 이념의 세묘보다 다양한 경향을 보유하는 단체였기 때문에 이 단체에서 활동한 조각가들을 광동으로 봄을 수 있는 양식이나 경향을 발

전하기가 쉽지 않다. 낙우회와 더불어 1968년에 역시 서울미대 조소과 출신인 고영수, 남철, 오종욱, 이정갑, 주해준, 최명상, 최종태, 최충웅을 중심으로 현대공간회가 발족하게 된다. 계속하여 이듬해 김복순, 김장희, 김시환, 임송자, 조승환, 황하진이 청동회를 결성하였고, 같은 해 김세경, 장정남, 심문섭, 오세원, 장도수, 손필영, 전준, 안성복이 제3조형회를, 김찬식, 박석원, 박종배, 이승택, 최기원이 한국현대조각회를 조직함으로써 이들 단체의 출현은 1970년에 국립현대미술관이 주최한 한국현대조각연립전(낙우회, 원형회, 한국현대조각회, 제3조형회 참가)을 통해 당시 조각의 위상을 집단적으로 점검하는 계기를 맞이하게 된다.

60년대 조각언어의 심화와 확산을 이야기할 때 주목하여야 할 조각가가 최의순(崔義淳)이다. 최의순은 60년대 초반 서구 모더니즘 조각을 선택적으로 받아들인 조각가 중의 한 사람이라고 할 수 있다. 이때 내가 말하고 있는 선택적이란 것은 그 수용의 당위성을 증명하기 위해서 체택한 언어이다. 나는 앞에서 60년대 한국에서 나타난 모더니즘 조각의 맹아가 강렬한 주관적 지향성에 의해 번역된 것임을 밝혀보았는데 최의순의 경우 이런 경향과는 다른 길을 걸어왔던 조각가라고 생각한다. 그의 초기 작업에서 로댕이나 부르델의 근대조각에서 발견할 수 있는 전고한 형태의 불륨을 보여주는 인체나 두상작업과 함께 구성적인 철조작업을 발견할 수 있다. 1963년에 제작한 〈친사〉는 철휘을 자르고 용접한 것으로서 철판이 지난 물질의 성질을 잘 이해한 결과로 볼 수 있다. 나는 앞에서 철의 시대를 이야기하면서 재료의 속성보다 그것에 심리적 반응을 환기시키고자 하는 의도가 과잉된 경우도 지적한 바 있다. 그러나 최의순의 경우 재료에 대해 보다 냉정하다. 사실 누가 철조를 먼저 시작했다는 따위의 연대기적 확인작업은 우리 사회에 뿌리깊은 원조(元祖) 커플렉스의 한 변형에 불과하며, 그런 것이 최의순의 작업방식과는 아무런 연관도 의미도 없다. 위낙 과작인데다 1982년에야 비로소 첫 개인전을 가질 만큼 매우 신중한 성품을 지닌 까닭에 그의 작업에 대해 알려진 자료가 많지 않다는 것 또

한 그를 연구하는 데 어려움으로 작용한다. 그러나 그는 김윤수가 말했던 것처럼 한국의 조각가로서는 유례가 없을 만큼 지적인 작업을 하는 조각가로서 작품을 만드는 데 보다는 재료를 사색하고 형태를 사색하고 공간을 사색하는 가운데 작업해왔기 때문에 일관성을 유지할 수 있었다.²⁷⁾

재료에 대한 통찰은 궁극적으로 재료에 동화되거나 굳복하는 것이 아니라 그것을 극복하여 물질에 새로운 생명을 부여하는 것이다. 그러나 재료는 항상 이러한 침입이나 간섭에 저항하기 마련이며, 그리므로 그것을 효과적으로 다스리기 위해 재료의 성질을 철저히 이해해야 할 필요가 있는 것이다. 그런 만큼 조각가에게 요청되는 것은 재료를 통찰할 수 있는 직관력 뿐만 아니라 그것을 다룰 수 있는 손과 기술이며, 이때 손과 기술은 작품이 최종적으로 공간에 놓였을 때 하나의 작품으로 있게 만드는 요소가 된다. 만일 기술에 과도하게 집착하게 되면 그것은 재료를 학대하여 공예적 차원으로 전락하고 반면에 재료에 굳복해버리면 물신주의에 빠지게 된다. 따라서 조각가는 재료와 기술, 공간 등의 조각요소를 끊임없이 지양(忌揚)해야 하며 결국에는 그것이 통합된 하나의 작품 속에 이 모든 것들이 구현돼야 한다. 이것을 조각과정의 변증법이라고 할 수 있는데 최의순의 작품에서 이러한 차원을 찾을 수 있다. 그가 70년대에 제작한 〈상(像)〉을 보면 유기적이면서도 구성적이고 작품의 제작과정에 감정이입되는 것이 아니라 그것과 일정하게 거리를 유지한 채 형태를 만들어나간 결과를 보여준다. 이때 거리를 둔다는 것은 객관성을 유지한다는 것과 상응하는 말이다. 즉 그의 작업방식은 김윤수가 지적했다시피 구도자적인 면보다는 과학자적인 태도를 강하게 드러내고 있다.²⁸⁾ 이런 점에서 볼 때 최의순은 어떤 단체에도 가입하지 않은 채 조용하게 자신의 언어를 가다듬는 그 활동방식이 매우 은둔적임에도 불구하고, 한국조각의 질적 깊이를 더하는 데 일정한 역할을 담당하였으며, 조각에 있어서 지적 탐구의 필요와 그 가능성을 보여준 작가로 기억할 수 있을 것이다.

환원주의: 이식과 변용의 증거들

한국적 미니멀리즘

70년대 들어 인체조각에서 볼 수 있는 천편일률성이나 상투형은 물론 생명주의적 추상조각의 서술성과 연구성을 거부하고 작품을 온전한 물체(object)이자 그것이 만들어 놓은 순수시각적인 형태와 '구조'의 탐구를 지향하는 경향이 조각계에 확산되었다. 70년대 한국조각을 지배했던 조류는 이른바 미니멀리즘이었으며, 그 정후를 이우환(李禹煥), 이종각(李鍾각), 조성묵(趙成默), 심문섭(沈文燮), 박석원(朴錡元) 등의 작업을 통해 확인할 수 있다.

부연하자면, 한국의 추상조각이 유기적인 성격을 띠고 있다는 점은 앞에서 밝힌 바 있다. 자연대상 더 나아가 그 대상에 깃들어 있는 생명성을 천착하고자 한 이러한 추상조각은 서구 모더니즘 체험의 한국적 변용 혹은 재해석 과정에서 형성된 일종의 절충적인 성격을 띤 경향이라고 할 수 있을 것이다. 그러나 이러한 추상조각과는 다른 맥락에서 서구 미술의 미니멀리즘과의 강한 근친성을 보여주는 조각작품이 특히 70년대 한국조각의 중요한 경향으로 대두하였음도 주목하지 않을 수 없다. 이들은 대체로 세작행위 보다 선택과 제시란 측면에 더 많은 관심을 표방하면서 재료자체를 미학적인 매체로 받아들이고자 했다. 이들에게 특징적인 만든다는 것에 대한 무관심은 자연스럽게 있어야 할 사물, 또는 상태에 대한 전적인 신뢰로부터 출발하고 있으며, 그 결과는 가능한 자연상태 그대로를 암시하는 실물 그 자체의 제시, 최소한의 형태, 표현행위의 금욕적 억제 등으로 나타났다.²⁹⁾

이런 경향에 대해 이일은 환원(還元)이란 개념을 대입시키고 있는 바, 물론 이 개념은 그린버그가 모더니즘을 논의하며 세기했던 환원(reduction)의 직역이라고 할 수 있다. 사실 영어권의 어원으로 볼 때 재현(representation)이 표시, 대표(代表), 드리네, 묘사 등의 다의적인 개념인 것과 마찬가지로 우리가 환원으로 번역하는 단어 역시 축소, 변형, 정복, 귀류 등의 의미를 지닌 것이다. 그러나 미술비평에 있어서 환원은 미니멀리즘에 대표적인 특징인 독립된 장르로

시회와 조각의 사기(상성, 사기한상성, 상로한 경계의 명화한 실상)는 최소한의 관의미와 성능하는 것이며, 이인은 1960년 대만부니 1975년까지는 훨씬위 학생이던 성민원 상향이 당시에 나나나는 양성이 '나나나'인 시기로 규정하고 그전에 내용과 같이 해석하고 있다.

와산이라고 했을 때 그것은 이미 작으로 조각개념, 그 자체의 학설과 나불이 주가 학교 혼령대(기념, 세습)로 편이하이)이 와산을 믿었는 것인가요. 휘위우 예술개념의 사기(장미 아울러 예술의미의 사기(장미)의 의미하는 것 아니니 30

화원과 외선이란 그 개념이 보관상태뿐 아니라 단 한 시기의 주장 강행판에 수반된 일정은 아닌 것이다. 그러나 이일이 그야말로 주장시기이며 그 개념을 적용시키고자 한 것은 1968년 일본의 좁은 각자들이 부여 하면서 한 주장시기인지를 입증에 들 것이다. 그러나 불과 1969년 미종배 박식위, 심문설 등의 각자와 이인 자신을 포함 전광수, 김연환 등 세명의 미술평론가가 회원으로 참가한 후 미술평론회의 칭호는 일본에서 교육부에서 있음을 주, 일본시대에 일본은 통해 교육부는 세대가 아니라 19세대이며, 한 19세대인 세로운 유망층의 동향과 1969년 세로운 세대의 미술개체 뿐만 아니라 개개가 되었나 통증 한류A(1)를 비롯하여 새로운 세대의 진술은 기하학적 추상의 등장(화위)과 오디세(화선)에 대한 미술평론의 관심을 놓게 되는데 이 시기는 이일이 분류하고 있는 기간과 서로 상응하는 부분이 있다. 그러나 여기에서 우리기 주목하여야 할 것은 회의적인 성향을 지닌 미나미 조각이 서구의 그것처럼 분개성적이고 자가우리 중심적인 것이라기보다 작품적이고 시민적이다. 디자인의 자연화, 주관적, 전통·시각적의 성격을 강하게 드러내고 있다는데 심이나 이인 같은 친에 대해서 이인은 다시 다름과 해석하고 있다.

"이끌는데 멀리 떠나면 아트 경영의 미술에 있어
우리나라는 그짓을 꼴미의 허내미술의 베리
속에서 묵직하지 않고 한두 고유의 그림자
설식의 만두로서 떠나야겠다고 싶다"라

만하자면 한복의 미나밀 소가이 그 외양에
시 시구 미나밀리수을 유주사길 수 있으나

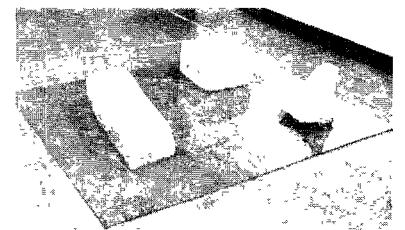
그 친신적 맥락은 전혀 전통적인 사유방식으로
보이나 출발하고 있다는데 주장을 대니, 그나마
예사 나온 이런 주제에 대해 서두 미니멀리
즘의 한 주제 반응을 살피아 보면 의아 (意
異)이 간데로서의 한 주제 미니멀리즘이라고
무료교과서 한나 여기에서 한 주제이란 물론
집합적 분류개념이다 대체로 이 경향에 속
하는 주제들은 무엇보다 한 주제의 확대화
이 동양적인(인)것을 기대하는데 실망한 듯
집을 보여 주었다 그것이 사고주제에 대한
한 주제의 권리 찬성이자 노동찬성 혹은 민
본(民本)인식은 물론지면 나에게 드린 대로
나 경향은 한 주제 미니멀 주제의 전통성을 드
리며, 한 가지로 미처설명

이 엔은 김부양을 헌로 현대주의의 전개과정은 1. 양식의 정식 2. 동화의 정신 3. 리넨의 정신 4. 미란 세 가지 정신사 노래로 해석하고자 하였다 그의 노래는 따로 자민 헌주스 미나미 주가의 자연화유적 상태가 동화의 원칙을 그리고 작품 자체의 제작기 2. 리넨의 정신을 나타내는 것이 되겠다 김부양이 배우 히야시이고 충당한 면모인 이 모아 히야미나미 주가의 이색과 면용을 그려낸다 고 할 수 있는데 그것을 나를 이우원의 작위로 놓아 희이하고자 한다

1936년 장남에서 태어난 이우환은 서울미대를 졸업하고 일본으로 유학, 일본대학에서 철학을 전공했다. 그의 작품이 매우 시민적인 것도 이러한 학습배경과 겹친 부친의 사는 양을 것이라. 1969년 다음 문화적 폐성을 기진 이병언에게 출처로 문호를 개명하지 않는 일본에서〈시문에서 손재료〉란 글로 일본 미술평론가에 등장할 수 있었던 것도 그의 시작 등장의 일상을 증명하는 본보기라고 할 수 있다. 이후 그는 「만남을 찾아서」 등 일본 현대미술, 「우리 보스파(我佛派)」의 형성 및 전개과정에 중요한 영향을 미친 평론을 발표함으로써 일본 현대미술의 중심부에 뿌리를 내린 한 과정이 된다. 작가로서 그의 활동 역시 1969년 「세계청년미술전」에서 일본 문화포럼장을 수상함으로써 일찌감치 일본에서 인정받았으며, 과거 미애난해, 가센노 구엔디 전시 등은 포함 세계의 유수 미술관, 화랑에서 개최한 개인전을 통해 회고한 사기 세계를 소개해 왔다. 그의 사업이 특히 사기

에서 주부만은 깃을 묻기 이어 고기판식인 계
급설정과 동양자 상선재개는 부여주는 매우
진세로 표현이 손색이 되고 내용은 지구의 지 꿈
과 바보체는 깃이 있는 기 때문이니

이유와의 작품(문화9)을 일컬어가 보면
지도로 미래에 그칠 수 있는 조각과 가리가
있는데 이 작품에서 그의 조각적 요소는 젖
누나의 둑이나 친환경 같은 활동적인 세로줄
선택이나 점과 일상인 공간을 접유하며,
이 암체문들이 조각에 대한 최소한의 암시를
하고 있음을 짚은 것이다. 따라서 그의 조각
은 조각을 어띠해이 일하는 우리아이 기대와



9

성별되다는 사실에 위치하게 된다. 이미 우리는 그들이나 조각 앞에 서면 그속에 무엇인가 깊은이 있어야 한다는 신입간을 가지고 있는지 모른다. 우리는 비단 그들이나 조각뿐만 아니라 어떤 특성 내성 속에 다른 대상을 향상시키기도 하면서 그것을 살피면서으로 당연한 반응이라고 할 수 있을 것이다. 이를테면 삶을 떠난 병랑객이 아기를 본 후 허리를 서아보았을 때 유아에게 관심을 보고, 그것이 만물의 내면 기묘한 형상 속에서 고양에 두고온 가족의 모습을 떠나 놀랄정도로 그에게 비정형의 모습을 단순히 관심으로만 바쳐지지 않을 것이다. 이때 그 병랑사기 그들이 무엇으로 보이기를 따라가는 신비적 기대수준 혹은 그 괴상은 신비학에서는 신시정자(mental set)라고 하는데 그것은 세밀식 일상에는 이런 기대수준이 사용하기 마련이다.³¹⁾

실적·성치의 사용에 의한 '사행'이라는 새학
미술에서 뿐만 아니라 주상이나 미구상미술
에서도 마찬가지로 일어나니 예전에, 본드
리안이란 화가가 「민족보통웨이 복기우기」
를 작품 앞에서 우러는 기하학적으로는 나뉜
각자형의 와편을 세우고 있는 노년색집과 김
은 대문을 보면서 노년웨이 커다란 철주와
고 있는 노년색 내시와 맨허니의 마찬부는

연상할 수도 있을 것이다 하물며, 전면을 단색조로 칠해놓은 모노크롬 혹은 전면화화(All-over painting)란 것을 보면서도 그 희미한 붓질의 흔적을 추적하면서 우리는 바다나 하늘 혹은 시막을 연상할 경우가 있다. 이러한 연상작용은 아마 우리가 알고 있는 바를 그림을 통해 확인하고 싶어하는 심리적 반응의 결과이리라. 그런데 이우환의 작품 앞에서 우리의 이러한 기대심리는 여지없이 무너져 버린다 단 몇 개의 붓질(stroke), 자연석 덩어리와 아주 중성적인 철판은 미술작품이 과연 무엇인가 하는 의문을 제기하게 만드는 것이다 우리가 이우환의 작품 앞에서 느끼게 되는 낭혹감도 이런 의문과 맥락을 같이 한다고 할 수 있을 것이다

자연석이든 작가의 손질이 거의 가해지지 않은 철판을 넓은 의미에서 기성품이라고 할 때, 사실 기성품을 제시한다는 것이 새삼스러울 것은 없다 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)은 이미 1913년에 자전거바퀴와 식탁용 의자를 결합시킨 기성품을 제시한 바 있다. 뒤샹의 도발은 급기야 남자용 소변기에 그것을 제조한 회사명을 시명하여 〈샘〉이란 세곡으로 전시하는 것으로 발전하였다. 그러나 뒤샹의 기성품은 잘 알리진 바대로 반예술의 맥락에서 선택 된 것이며, 나다이즘의 특징이라고 할 수 있는 부정(negation), 대립의식(antagonism), 허무주의(nihilism)를 반영하고 있다. 35) 뒤샹의 기성품은 산업사회가 나타나면서 세상에 새로운 물건들이 하루가 다르게 제조, 생산되고 있기 때문에 예술가들이 굳이 새로운 것을 창안할 필요는 없으며 그 물건들을 선택하는 것만으로도 예술작품이 될 수 있다는 사고의 전환을 보이 준다. 선택과 제시(presentification)란 측면에서 뒤샹과 이우환은 서로 방법적 유사성을 지니고 있으나 그 출발점과 지향점, 결과는 분명히 다르다. 즉 마르셀 뒤샹은 기성품을 선택하는 체계를 만남(rendez-vous)의 이론에서 확립했으며, 그는 어떤 때 어떤 장소에서인가 대상을 우연히 발견하여 이것을 예술작품으로 세상에 내놓았던 것이다. 이때, 예술가와 대면한 대상은 임의적이고 예술창조는 순간적이다.

36)

그리나 이우환의 오브제 선택은 계획적이며, 뒤샹의 예술에 대한 현기증과 떨며 권태를 예술작품의 애우라로 대체해 놓은 것이다 이런 점을 이해하기 위해 그의 작품이 어떤 개념에서 나타난 것인지를 알아보는 것이 올바른 순서이겠다. 그는 1994년 국립현대미술관에서 열린 개인전에 부쳐 자신의 작업에 대해 다음과 같이 밝힌 바 있다

“나의 작품은 무한애로의 통로이며 그 문이다 ‘무한이란 달혀진 이미지 공간의 것이 아니라 외계와의 관계에 있어서 김지되는 무한정한 세계의 것을 말한다. 공백의 캔버스에 몇 개의 점을 찍음으로써 생생한 무한의 장면을 끌어내려는 회화, 불화정한 돌과 인간과의 사이에 뉴트럴한 철판을 놓음으로써 자연의 영역—무한—에 다리를 놓아보려는 조각 등. 그 어느 것도 스스로의 이데아(Idea)의 중식이나 확대가 아니라 미지적인 것을 불러들이기 위한 외계와의 관계의 장인 것이다 진정한 타자론에 있어서 곧 인간의 세계를 넘어서 외계와의 관계를 문제삼을 때 예술의 새로운 지평은 열릴 것으로 안다.”³⁷⁾

위의 글을 보건대 그의 작업의 출발은 서구 미술이 지금까지 의지해 왔던 네카르트적 이성중심주의 즉, 생각하는 자아(Cogito)로서의 인간중심적 사고에서 세계와 사물을 파악하고 그것을 표현하는 것이 아니라 작품을 세계와 자아가 동등한 위치에서 서로의 존재를 인식하는 장(場)으로 인식하는 차원으로부터 이루어지고 있음을 알 수 있다. 말하자면 그는 인간중심적 시각에서 사물과 자연을 보면 결코 그것의 본질에 도달할 수 없다는 점을 이런 종류의 작품을 통해 말하고 있는 것 같다. 작업의 흔적마저 최소한으로 억제하고자 하는 그의 태도는 마치 노자가 이야기한 무위자연(無爲自然)과 같은 상태에 대해 생각하도록 만든다 그래서 뒤샹의 기성품이 반예술의 허무를 보여준다고 한다면 이우환의 철판과 돌은 존재와 관계라는 매우 철학적이면서 또한 예술지향적 성격을 드러내고 있다. 이때 예술지향적이란 예술을 통한 자연의 가공이나 재현, 표현 등의 인간적 체취를 남기는 것이 아니라 사물과 자연이 그 자체로 존재함을 인정하면서 그것과의 만남을 위한 최소한의 인간적 행위가 지극히

예술적인 맥락에서 이루어지고 있다는 것을 의미한다. 그럼으로써 그의 작품은 철학자의 관조나 사유의 방식으로서가 아니라 예술가의 예술행위로 인정받게 되는 것이다. 자신의 말처럼 그의 작품은 무한으로 향하는 출구이다 그 작품 앞에서, 단 몇 개의 굵은 붓자국만 남겨놓은 거대한 화면 앞에서 어떤 대상을 연상한다는 것은 무의미하며, 게다가 그 흔적들이 특별한 것을 시사하기 위해 그려진 것은 아니다 그렇기 때문에 그의 조각과 그림이 우리에게 허망하게 보이는 것은 아닐까. 즉 나는 이우환의 작품에서 만남의 현상학이란 철학적 사유체계가 아니라 예술지상주의의 마지막 몸부림을 본다 이미 홍가이가 이우환의 철학적 배경, 즉 니시다(西川) 철학의 예술적 변용의 히구에 대해 지적한 바 있으나,³⁸⁾ 나는 다른 맥락에서 이우환 예술의 허망함을 본다 즉 그의 작품은 인간의 부재 문제를 드러내고 있으며, 이것은 곧 인문학의 부재 및 예술의 부재와 연결돼야 할 것인데, 마지막까지 그는 그것을 놓치고 있지 않다는 점이다 사물을 그대로 드러낸다는 것은 사실 인간을 비워내는 행위일텐데, 그것을 선택하고 제시하는 최소한의 인간적 행위는 어떻게 설명해야 할까. 결국 그는 철학의 힘을 빌어 이러한 행위를 미화화시키고 있는 것은 아닐까 특히 동양사상의 본류라 할 수 있는 무위자연사상을 물질을 통해 구현한다는 것이 모순된 것은 아닌지 회의할 따름이다 결론적으로 그의 작품은 서구 미니멀리즘을 동양사상과 결합시킨 결과로 나타난 절충주의를 드러내고 있으며, 의식의 물회현상을 조장하는 물신승배의식의 한 변형이라고 할 수 있다

선택과 제시란 이우환의 지적 논리를 한국적 상황 속에 변용한 사례는 심문섭과 박석원의 작품에서도 드러나고 있다 심문섭(沈文燮)은 가능한 중성적인 상태를 유지하기 위해 의도적으로 행위를 억제하는 이우환에 비해, 작품 속에 인간의 흔적을 남기는 쪽이며 게다가 그 형태가 한국의 전통적 물건이나 미의식을 드러낼 수 있도록 매우 계획적으로 세료를 선택하고 또 그것을 가공한다. 그의 작업(도판10)의 변천과정을 지켜보면 〈관계〉, 〈현진〉, 〈목신〉 등 사유적인 제목이

임시하는 어떤 현학성을 발견할 수 있다. 그러나 한편으로 이러한 표재는 일상의 시기동안 세심한 일상의 일상 속에 부여된 맹장으로서 그의 작업양식과 재료의 변화과정을 알

라는데 그것이 가능하다.
한데 외양성 미니멀한 형식을 보아주지만 그가 빌고 있는 것처럼 가능한 그 속에 인간이 손

때가 묻고 인간의 세취가 물씬 풍기는 대회의 공간을 새롭게 그리고 하듯 그것이 다른 미니멀 경향의 작품들과 그의 작품이 아닌 차별성이거나 작품이란 물건 속에 노동과 수고의 흔적을 남기는데라는 것은 그것이 시민 아우라(aura)를 보존하고자 하는 작가의 의지를 반영한 결과이다. 이런 점은 그가 단순히 물건의 라디칼한 재산의 매력에서가 아니라 미술 출판자로서 물건의 세계를 넘나들고 있다는데 사실을 말하듯 그는 간접하고 단순한 형태 속에 것들에 있는 미술 요소를 중요시하는데, <복신>에서 볼 수 있듯이 그 인형(原形)은 한국의 전통적인 물건들 이름처럼 생기, 더러운, 산구 등의 동기 그러나 문학 등의 전통적인 생활 용구 등에서 발견할 수 있는 고증하지만 단순소박한 아름다움로부터 비롯된 것임을 강조하게 된다. <복신> 이전의 작품이 오르세나 단순구조물을 훈기시키는 것에 비해 이러한 작품은 나무판 재료가 지닌 문화적 전통에 대해서 뿐만 아니라 그것을 도상에 대해서도 생각하게 만들고 있는 것이다. 시간의 상구연 흐름을 임시하는 냉고 때문은 나무판 물건 자체로서 뿐만 아니라 그것이 살아왔을 걸고 긴 시간에 대해 명상하도록 우리 앞에 세워되고 있다. 비록 그것이 미술관이란 세련된 공간 속에 안치된다 하더라도 이 작품들은 시간의 유연과 무한에 대한 우리의 사랑을 자극하는 힘이 있다.

심문하고 함께 한두 미니멀 조각의 영이 유개작해 온 박석원(朴石元)은 주로 서초, 능해 미니멀하면서 구축적인 작업(도판11)을 해왔다. 그는 이미 60년대 중반부터 주목받는 신예조각가 중의 한 사람이었고 <초토(焦

토) 와 같은 주제작품을 보면 주성교현작 조각에 놓화된 특징을 발견할 수 있다. 우리 미술가들이 내재로 앵포(靈寶)로부터 미니멀리즘으로 넘어가는 과정은 보여주고 있는데,

박종배의 경우처럼 박서원 역시 작업의 면모 과정에서 그런 점을 드러내고 있는데 그것이다. 그러나 박석원의 진정한 데파바라는 점(眞點)과 적(緒)이란 문제는 자유롭게 다듬는 시기로부터 바로수 외장되었다. 그에게 있어서 이 두 개념은 조각을 구성하는 기본요소이자 작업의 맹상을 일으키는 시시야(指涉視界)이다. 진단이다. 즉석이다. 나같이 넣어리를 선제로 한 구조에 대해 임시한다. 실제로 그의 작품은 기대한 양과

의 둘당이라든 쌓아 올린 구조를 보여주며, 조각의 주제는

으로 성장하는 구조의 작품에서 볼 수 있는 정체된 형태로

보다 가로 표면이 그대로 노출된 둘당

여러분이 마치 문(門)처럼 상층부에서 서로 연결되며, 형태를 보여준다. 위에서 둘들은 하중은 지면에서 쌓아 올린 두 개통에 의해 분단되지만 전체적으로 이런 작품이 끊기는 분위기는 그 입장과 데파바의 내용의 본질이다. 계단인 둘을 배분하게 다듬는 것

보다 사이스러운 상태에서 볼 수 있는 선각을 통해 인위성이 최대한 배제된 구축적 주성 조각을 보아주고 있는 박석원의 작품은 마치 고대 추성술(築城述)의 세연간(三連館)하고 보는 대로 토목공사의 한 부분을 떼어놓은 것 같기도 하다. 단순한 구조 속에 다양

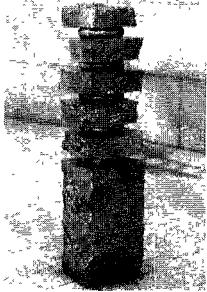
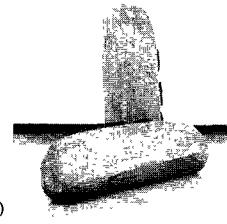
한 재료의 언어를 학습시킨 작품은 종종으로 전세와 단순성이란 문제의 주제에 집중함으로써 그가 화두하고자 한 것은 그 시연스러움일 것이다. 주기계적으로 산, 철된 틈, 둘입방체 사이에 깨워놓았던 그림자가 서로를 지지(支持)하고 있는 구조가 기계적인 반복을 통해 미니멀한 단순성을 강조하고 있다. 비록 기강되지 않은 회상식 사이에 마찬

힌다

그러나 이것은 주술사, 종교적 맥락에서의 토템이 아니라 예술적 성격이라는 현대조각 이란 분야의 대식 논리에 의해 탄생한 서원에서 <주조된 토템>이며 무언한 한국시 미니멀리즘의 기념비이자 성이념이란 선을 간파하여 사는 양분된 것이다. 올림과 주사공(周歲)에 세워진 L의 <죽신87-07-07>은 그런 점에서 예술로서 현대조각의 이데올로기(사유상, 세헌으로부터 해방, 구조, 원원, 물상의 구태화 등등)를 분명하게 반영하고 있는 성장적 조형물이라고 나는 생각한다. 봉준호성의 문화적 확장 속에 우뚝 세워진 이 기대한 구조물을 온몸력을 기울여 넘기면서 조각의 온기를 품고 있는 유적지임을 아신자으로 임시해주는 표지석처럼 보인다. 그러나 임정년 양폐는 세와 헌민이 표지석이 지닌 문화적, 신농사 형기란 찾을 수 없다. 사실 이 작품처럼 단순명쾌한 구조를 지닌, 그리고 봉준호성의 이사를 희고하게 만드는 작품도 없을 것이다지만 그것

11 이상으로 이것처럼 무대진 조하고 그 위용과 무게때문에 살피식으로 악암하는 작품도 없을 것이다. 의식적으로 나누지 않은 것을 보고 자연적이거나 나나이가 한 푸석이란 수식어를 붙이는 것은 이 속에 기꺼운 드리라고 할 수 있는데, 한국 미니멀 조각은 빤번하게 순전하지 않는다.는 것을 자연과의 합인 (合)

)이란 것과 등가하는 것이라고 주장해 왔다. 그것이 이러한 경향의 조각이 소망했던 것과 관계없이 아카네비즈이란 사기보순에 빠져나오게 만든 허구의 이데올로기였다.는 점도 지적해야겠다. 우리는 더 나아가 한국적인 물건에 대한 미니멀한 관심이 실제로는 현대조각이란 영역의 대식 논리를 외연(外延)사진 간파이자 한국적인 그 무엇과 그 세 관계가 없다는 점을 기억해 주어야 할 것이다. 이를과 더불어 미니멀 조각의 영역을 필요하게 추구해온 조각가로서 기억할 수 있는 존재가 김인경, 신후왕일 것이다. 나아가 미니멀리즘의 연장선상에서 서 있으나 이후 활, 심문석, 박석원, 이승기, 박종배 등의 작품에서 발견되는 의사(擬似)침착적인 자체에는 디는 뼈박에서 <수단적인> 형태의 전세와 단속성의 재료가 주는 기계식이고 비개성적



인 세계를 다루고 있는 금누리와 테라코타를 통해 기호적인 미니멀한 형태를 추구하고 있는 이형우 역시 모더니즘의 후배세대, 즉 포스트 미니멀 조각가로 분류할 수 있다. 또한 전시장을 하나의 표현공간으로 설정하여 수많은 기공되지 않은 상태의 철판을 설치하였던 김희성과 전시공간 속에 위치할 때 비로소 완성되는 독특한 기하학적 구조의 추상 조각의 세계를 추구하고 있는 장옥심 등을 통해 미니멀 조각의 방향을 모색하고자 하는 노력의 한 단면을 엿보게 된다.

70년대 환원적인 경향을 거치며 80년대에 이르게 되면 흙, 놀, 나무, 청동 등의 전통적인 재료 뿐만 아니라 철, 합성수지, 기성품 등을 활용한 조각이 활발하게 발표되었으며, 내용과 형식 또한 나원화하는 양상을 보여준다. 특히 조각개념을 대체하는 설치작업의 급속한 부상과 더불어 조각의 질적 변화가 이루어지고 있는 것이 현재 조각이 처해 있는 새로운 단계라고 할 수 있다. 그러나 최근 추상조각은 형태의 완결성보다 이질적인 재료의 결합, 연출적 연극적 상황의 세시를 통해 조각언어에 있어서도 보다 개방적인 태도를 보여주고 있다. 그 결과 조각표현의 전통적인 규범으로 논의되어 왔던 비례와 균제의 구조 대신에 복합적이고 질충적인 형태를 지닌 추상조각이 활발하게 발표되었다. 절망으로부터 개념으로, 단일입체로부터 복합입체로, 자기한정적인 것으로부터 상호침투하는 것으로 변모하고 있는 탈장르의 정후와 영역의 확산은 조각의 다원화는 물론 조각이란 양로 자체의 해체를 촉발시키고 있으며, 이러한 현상은 모더니즘 조각이 추구해온 단일성의 규범은 더이상 조각의 자기갱신에 대안이 될 수 없음을 증명해주고 있다.

결론을 대신하여

이글을 접필하면서 나는 한국 근현대조각이 서구 조각을 수용하는 과정과 그것에 반응한 방식이 매우 똑이 좁았다는 점을 확인할 수 있었다. 다른 양로도 마찬가지이겠지만 일제시대 일본을 통해 굴절된 방식으로서 서구조각의 재료기법과 방법이 이식되었다는 점과 해방 후 사회정치적, 문화적 조건의

미성숙으로서 서구 현대조각이 형성될 수 있었던 내, 외적 맥락에 대한 총체적 이해없이 임의적, 편의적 방식으로 그것을 수용했기 때문에 한국조각에 있어서 내용의 결핍과 재료 및 기법의 빈곤이란 결과를 초래했던 것이다. 그 결과 보수적이고 관학적인 인체조각과 추상조각이 양립하는 현상이 한동안 두드러졌는데, 이 두 경향의 대립은 다같이 서구조각에 대한 편향된 수용의 결과이며, 두 경향 사이의 형식적 격차와 대립에도 불구하고 양자 모두 아카데미즘의 한계를 벗어나지 못했다. 즉 인체조각이 감상적인 휴머니즘의 산흔에 집착하는 시대착오적 향수(nostalgia)의 징후를 드러내고 있다면, 추상조각 역시 내용과 형식의 과리를 극복하지 못하고 심투형의 낙타 속으로 빨려들어간 한계를 보여주고 있는 것이다. 게다가 서구 현대조각이 현대성의 구현이란 생존을 위한 투쟁 속에 자기갱신할 수밖에 없었다는 사실을 방기한 채 단형식적 맥락에서 서구 현대조각을 추종하고자 하는 움직임이 확산됨에 따라 절충주의가 남발하게 되고, 조각은 이제 더 이상 인간의 지적 욕구를 자극시키는 예술작품이 아니라 장식적인 소도구로 전락해버린 것이다. 한국조각의 절충주의는 조국 근대화의 기수, 한국적 민주주의의 토착화, 국적있는 교육 등의 슬로건과 켐페인이 난무하던 한국사회와의 정신적 황량함을 드러내는 결과이지 않을까. 즉 현대화하기 위해 서구화해야 하고, 또 그속에서 이른바 우리 것을 지켜야 한다는 이중적 요구 속에 온갖 절충적 제도가 형성되었던 것과 같은 맥락에서 한국조각 역시 세계성을 획득해야 하지만 그것은 한국성 속에서 찾아야 한다는 의식의 이중현상이 절충주의를 부추겼다고 할 수 있는 것이다. 그 결과 구상아카데미즘 못지 않게 추상아카데미즘에 젖어있던 한국 모더니즘조각의 시대착오 역시 마땅히 비판적으로 재평가받아야 할 것이다. 특히 모더니즘은 회화에서 평면성(flatness)이 완전한 백색상태(tabula rasa)에로의 회귀를 지상과제로 설정하여 그것의 성취를 위한 형식주의의 몰입과정을 보여주었다면, 입체에서는 물자체(Ding an sich)로 향한 의식과 행위의 비워내기 과정을 보여주었다. 물자체란 칸트에 의하자

면 경험을 초월하는 대상이며, 고찰할 수는 있으나 인식할 수 없는 것이고 우리는 단지 그것의 현상(現象)만을 알 수 있다. 즉 사물이 우리의 감각을 촉발함으로써 그것이 우리 내부에서 생겨나도록 하는 표상만을 알 수 있을 뿐이다. 여기서 우리는 그린버그의 평면성에로의 회귀가 지나치게 교조적이며 전제적인 기준 아래 실정된 평론이란 점에서 흔히 말하듯 현대적이라기보다 초역사적이며, 물자체를 지향하는 입체 역시 사물과 의식의 분리를 촉발하고 그것에서 생기는 간극에 대해 그 어떤 해명도 불가능한 불가지론의 함정 속으로 빠져들고 있으면서도 물질을 중매하는 의식의 물화현상의 결과라는 점을 주목할 필요가 있다.

한국의 모더니즘 조각은 순정적 모더니즘이 지향했던 작위성(theatricality)으로부터의 도파가 아니라 끊임없이 작위성을 드러낸으로써 그 작품 위에 문화적(교양적), 역사적 아우라를 덧씌우고자 했다. 생명주의는 센터멘탈리즘과 서정적 문학성에 호소하고, 환원주의는 철학에 의존했다. 그럴수록 작품의 내용은 더욱 공허해지며, 형식조차 자리 멀릴한 자기모방만을 담습하는 결과를 낳았다. 이렇게 내용과 형식의 불일치 속에 나타난 절충주의가 근대 이후 한국인의 의식 속에 잡재된 분열적 중세를 반영하고 있다는 사실은 의미심장하다. 즉 거부하지도 그렇다고 상속받을 수도 없는 역사의 미裙을 앞에서 생존해야 했던 우리가 선택한 성급한 현대화(modernization)의 한 진영을 미술을 통해 발견할 수 있는 것이다. 그럼에도 불구하고 모더니즘 미술이 미술관과 비평 등의 제도와 화랑 등의 상업중개제도에 의해 보호, 양육될 수 있었다는 사실은 또 다른 측면에서 지적으로나 정서적으로 그리고 무엇보다 물질적으로 과열된 우리의 예술로 향한 빛나간 사랑의 한 단면을 드러내준다.

주

1. Margit Rowell; Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Centre Georges Pompidou, p 11.
2. Clement Greenberg, The New Sculpture, Art and Culture, p 140

- 3 Peter Fuller, Modern Sculpture A Controduction in Terms, Sculpture Today, Art & Design, 1990, p 13
- 4 앞의 글, p 13
- 5 조각개념이 어떻게 형성됐는가 하는 것은 출고 '조각개념의 역사에 대한 연구'『현대공간 학술지』, 1992를 참고바람
- 6 Clement Greenberg, Modernist Painting, Modern Art and Modernism ed by F Frascina, Harper & Row pp 5
- 10 조각에 있어서 장르적 순수성이 대한 그린버그의 입장은 The New Sculpture , Art and Culture, Beacon Press, 1961, pp 139-145에 잘 드러나 있다
- 7 Carla Gottlieb, Beyond Modern Art, E P Dutton & Co., Inc., 1976, pp 133-134
- 8 한국 최초의 근대조각이며 문예활동가이자 미술평론가로서의 김복진의 생애와 그 사회적 활동에 대한 연구성과중 주목할만한 것으로 최열의 아래 글들을 꼽을 수 있다
- 최 열, 20세기 전반의 조각가들1, 미술세계, 1994년 10월호
- 조각론과 20세기 조각의 등장 미술세계, 1994년 11월호, pp 124-129
 - 최초의 근대조각가 김복진의 미술이론, 월간 미술, 1994년 9월호, pp 200-214
- 그외 김복진의 생애와 예술에 대한 소개는 윤범모, 한국근대미술의 형성, 미진사, 문명대, 김복진의 조각 세계, 〈한국 현대미술의 흐름〉, 일지사 참고
- 9 김복진이 서구 현대미술에 대한 뚜렷한 비평적 기준을 가지고 있었다는 증거는 그의 비평활동에서도 잘 드러나고 있다 비평가로서 그의 활동은 최 열, 최초의 근대 조각가 김복진의 미술이론, 참고
- 10 오광수, 근대미술사상노트, 일지사, 1987, p 149
- 11 윤범모, 한국 근대미술의 형성, 미진사, 1988, p 390
- 12 박용숙, 앞의 글, p 91
- 13 유준상, 권진규-마지막 목격자, 권진규회고전 도록, 중앙일보사, 1988
- 14 W Worringer, Abstraction and Empathy trans by M Bullock International Univ Press, 1953
- 15 마이어 사피로, 근대미술사론, p 317
- 16 김종영의 수상집 〈초월과 창조를 향하여〉에 실린 조국정의 글 중에서, 열화당 1983, p 101
- 17 김종영, 초월과 창조를 향하여, 열화당, 1983
- 18 우성 김종영작품집 중 그의 에세이, 문예원, 1980, p 184
- 19 임영방, 김종영선생의 조형세계, 앞의 책, p 13
- 20 박용숙, 근대조각의 도입과 징작, p 101
- 21 이경성, 김정숙회고전작품집,
- 22 유근준, 조각(8 15-1975) 문예총간, 문예진흥원, 1976, p 208
- 23 앞의 글, p 212
- 24 1963년에 발표한 원영희 선언 참고, 오광수의 한국현대미술사, p 169
- 25 H Read, Modern Sculpture A Concise History, Thames and Hudson, 1964, p 163
- 26 J Burnham Beyond Modern Sculpture, George Braziller, 1968, pp 56-57
- 27 김윤수, 월간미술37 (1986년 봄호), p 30
- 28 김윤수, 공간과 형상의 지적 해석사 (월간 미술30, 1984, 여름), p 93
- 29 이일, 한국미술, 그 오늘의 얼굴, 공간사, 1982, p 186
- 30 이일, 한국 현대조각, 현대미술에 있어서의 한원과 확산, 열화당, 1990, 153
- 31 이일, 한국 현대미술의 형성과 전개, 앞의 책, pp 95-96
- 32 이일, 한국미술, 그 오늘의 얼굴, p 185
- 33 김복영, 한국 현대조각의 전통, 그 정신적 특질이란 존재하는가, (아트포스트 1989, 4), pp 8-10
- 34 E H 콤브리치, 예술과 환영, 차미례 옮김, 열화당
- 35 아방기르드 예술에 나타나는 일반적 특성을 포치올리가 정식화한 개념으로서, Renato Pozziol의 The Theory of the Avant-garde (Harvard Univ, 1956)을 참고바람
- 36 리차드 볼하임, 미니멀 아트, 백한울 옮김, 현대미술비평30선, 중앙일보, p 143
- 37 이우환 전시도록에 실린 자신의 글 중에서, 국립현대미술관, 1994
- 38 흥가이, 이우환 예술의 실체를 밝힌다, (월간미술, 1994 10), pp 199-209

도판 목록

- 1 김복진 백화(白花) 석고 1938
- 2 김복진 소년 석고 1940
- 3 유효중 현명(弦鳴) 나무 높이165cm 1942 국립현대미술관 소장
- 4 권진규 자소상 테라코타 39x26x49cm 1966 고려대학교박물관 소장
- 5 김종영 자각상 나무 17x15x26cm 1963-4 유족소장
- 6 김종영 work No 20 나무 23x12x41cm