

# 2020창원조각비엔날레

## Pre-Biennale 프로그램 (시민강좌)

- 3주차 (2019. 12. 07.) -

- ※ 1강 - 조 은 정 (한국근현대미술사학회 회장)
  - 권진규(1922-1973)의 형상 조각
  
- ※ 2강 - 김 영 호 (중앙대학교 서양화과 교수)
  - 문신(1923-1995)의 대칭 추상조각



2020창원조각비엔날레  
Changwon Sculpture Biennale 2020

# 권진규(1922-1973)의 형상조각

조 은 정 (미술사학자, 고려대학교 초빙교수)

요절한 작가는 천재성에 대한 안타까움과 함께 신화화하는 경향이 있다. 더욱이 그 작가가 생전에 대중에게 외면 받았을 때, 죄책감과 함께 신화화는 절정을 향해 치달는다. 누구나 알지만 누구도 확실히 알 수 없는 작가 이중섭(李仲燮, 1916-1956)의 신화도 그렇게 탄생했다. 1972년 3월 20일부터 29일까지 현대화랑에서 있었던 15주기를 기념한 전시는 이중섭 신화의 기폭제였다. 전시는 많은 이들의 마음을 울렸는데 이중섭처럼 북에서 살다가 남쪽에 자리잡은 한 조각가도 전시장을 찾았다. 어떤 이유인지 두 번이나 전시장을 찾았던 그는 서울 동선동 언덕빼기의 초라한 작업장이자 거주지로 돌아온 뒤 흙으로 형태를 하나 만들었다. 그리곤 손수 벽돌을 엮어 설치한 가마를 열어 흙덩이를 넣고 불을 땀다. 불을 머금은 흙은 1300도 정도까지 오르지 않은지라 다소 붉은빛이 남은 채로 단단해졌다. 테라코타였다. 조각가는 이 테라코타 위에 흰색을 칠했다. 작은 흙알갱이를 촘촘히 붙여 지문마저 찍혀 있는 작품의 표면은 마치 표현주의 회화의 붓질처럼 작가의 에너지를 담아 솟구치고 거꾸러지며 작품에 밝음과 어둠을 부여하며 이 형상의 울음소리마저 시각화하였다. <황소>였다.



그림 1 이중섭, 소, 1953,  
종이에 유채, 32.3×49.5cm



그림 1 권진규, 흰소, 1972,  
테라코타에 채색, 48×40.5×31.5cm,

조각가는 바로 한국근현대 구상조각의 가교, 이 시대 최고의 조각가로 권진규(權鎭圭, 1922-1973)이다. 이중섭의 회화와 권진규의 조각에서 같은 듯 다르게 드러나는 '황소'는 순수한 동물의 정신을 간직한 채 한국인 공통의 정서를 드러내는 하나의 시대적 코드였음을 확인할 수 있다.

그리고 보면 이중섭과 권진규 두 작가가 사후 망우공원묘지에 묻혀 있음도 우연이 아닌 듯하다. 하지만 예술가의 소외와 천재, 요절로 설명되어 온 두 작가이지만 권진규는 신화화 과정에 있지 않다.

그 이유는 아마도 그의 작품이 현실에 존재하기 즉 리얼리티를 담보한 것이기 때문일 것이다. 그는 추상조각이 주류로 솟아오르고, 구상조각이란 이름으로 서정적인 인체 조각들이 조각계를 점령하고 있을 때 한국적인 '재현의 문제'에 천착하였다. 그는 이를 일러 사실주의라고 하였는데, 재현의 방식에서 서구와는 다른 한국적인 방식을 찾으려 노력하였으며 '황소' 또한 그 흔적인 것이다.

권진규의 작품을 들여다보노라면 조용하기 한이 없는 형태의 내부 저 깊은 곳에서 가슴을 찢는 것 같은 비명을 듣는다. 또렷한 눈매도 아닌 인물들이 매섭게 가슴을 후벼 파는 시선을 주기도 하고, 굳게 다문 입술로 준엄한 꾸짖음을 내뿜는 것도 같다. 관람자로 하여금 자신의 감정적 동요를 바라보게 하는 것 또한 권진규 작품이 갖는 힘인데, 이는 작가의 제작에 대한 엄밀한 태도에 기인한다. 새벽 4시에 일어나 담배와 커피, 음악으로 하루를 시작한 작가는 아침(6-8시), 오전(10-1시), 오후(3-6시), 밤(8-10시)으로 나누어 이른 아침과 밤에는 작품 구상, 오전과 오후에는 작품제작을 하였다. 이러한 생활에서의 절도는 '커다란 진흙덩어리를 덜퍽 붙여놓고 깎아내는 것이 아니라 콩알만큼의 작은 점토 덩어리를 조심스럽게 붙여나가는 절도있는 작업'과 같은 맥락인 것이다.

스스로 장인적인 태도를 지녔지만 그의 작품에서 느낄 수 있는 서사성은 리얼리즘 정립을 향한 전통에 대한 탐구와 조각에 담긴 회화적 물성에 기인한다. 지원, 애자, 희정과 같은 작품의 모델이 작품명인 것은 바로 그의 리얼리티 정신이 더욱 드러나게 한 장치인 것을 알 수 있다. 작품은 바로 그것, 바로 그 사람인 것일 뿐, 당대 유행하던 구상조각의 가족, 그리움, 꿈과 같은 어떤 관념은 아니었던 것이다. 따라서 <오월의 여왕>도 사색적인 명제가 아니라 모 여대 메이퀸을 모델로 한 것이리라는 것을 알 수 있다. 이 작품 표면의 거칠거칠한 표면 터치는 건칠이라는 전통적 재료의 특성이기도 평면회화에서 느끼는 마티에르와도 맞닿아 있다.

일본에서 또 한국에서 경험한 회화와 그가 처음 미술을 본격적으로 배웠던 이쾌대가 운영하던 성북회화연구소에서의 경험치가 반영된 것이다. 앞서 <황소>에서 볼 수 있던 것처럼 작품에 색을 칠하는 데에도 그의 회화적 경험이 반영되어 있다. 이를 일러 조각에의 회화적 접근이라 할 수 있을 것이다. 따라서 흙을 재료로 한 테라코타에 이어 재료로서 건칠에서 이룬 것은 공예적 맥락의 제조기법을 근현대작가가 자신의 표현기법으로 특히 마티에르를 위한 도구로 도입했다는 사실일 것이다.

일견 단순해 보이는 권진규의 작품 세계는 사실 조각적 재료의 충실함으로 그득하다. 잘 알려진 <자소상>을 포함한 두상 계열의 테라코타 작품들은 흙으로 형태를 만들어서 그대로 구워낸 것이 아니라 형태를 석고로 고정시켜 석고틀을 만든 다음 안에 흙을 밀어넣어 떠낸 것으로서 <지원의 얼굴> 경우만 해도 한 번에 3점을 제작하였다. “돌도 썩고, 브론즈도 썩으나 고대의 부장품이었던 테라코타는 아이러니컬하게도 잘 썩지 않습니다. 세계 최고의 테라코타는 1만년 전의 것이 있지요. 작가로서 재미있다면 불장난에서 오는 우연성을 작품에서 기대할 수 있다는 점과 브론즈 같이 결정적인 순간에 떠난 사람(끝손질하는 기술자)에게로 가는 게 없다는 점입니다.”라는 권진규의 말은 바로 테라코타가 그의 작가주의를 드러내기 위해 가장 적합한 재료였음을 알려준다.

또한 나무를 깎아서 만든 <말머리>는 전통의 느낌을 더욱 강하게 드러내며 <여인입상>과 같은 석고도 습작이 아닌 흙을 콩알처럼 작게 붙여 표면에 표정을 만들어낸 표현언어를 그대로 간직하고 있어서 이들 단순한 재료도 완전한 질료로 인식하고 있음을 알 수 있다. 이밖에도 대리석이나 화강암으로 만든 작품 등에서 볼 수 있는 것처럼 권진규는 하나같이 인공적인 조립이나 당대 한국에서 유행하던 문명의 외형을 추종하지 않았다. 오히려 가장 근원적인 재료에 대한 탐닉을 통해 역사적 전통과 인간이 그토록 찾아 헤매던 진실에의 접근을 시도하였다. 이렇게 하여 이룩된 것이 바로 전형성이다.

우리가 “아 권진규이군!” 하고 알아보는 그의 초상조각에서는 시간과 공간이 소거된 인물, 심지어 모델이 작가 자신일지라도 일종의 전형성 아래에 있다. 중앙으로 집중된 이목구비, 절대 삼각형을 이루어 외부 침입을 불허하는 어깨와 머리의 조화 등은 관객으로 하여금 다른 상상의 여지를 주지 않는다. 바로 그것은 영원성을 희구하는 고대 이집트 조각에서 보여주는 특징과 같은 성격의 것이다. ‘여자친구를 만날 때는 작품이 걱정되고 이 좋은 봄날 작업을 할 때는 떠난 생각이

나는데 선생님은 어떠한가’라는 제자의 질문에 “아! 그게 바로 사람이지.”라고 답했던 권진규의 인간을 이해하고 해석하는 관점은 바로 이러한 초상조각에 집약되어 있다.

그의 작품 모델들이 하나 같이 젊은 여성이었던 것, 그렇게 제작한 인물의 형성에서 나이를 가늠하는 것이 불가능한 것은 작가의 영원한 이상성에 더해 시간성이 배제되어 있기 때문이다. 이를 일러 권진규가 지닌 순수에 대한 강박관념의 결과라 지칭할 수도 있겠다. 그의 모델들은 젊은 여성과 소, 말, 고양이, 닭과 같은 동물들과 조각적 전통의 형태들이었던 때문이다. 가장 순수한 형태들과 동물에 있는 것은 전통적인 형태였다. 그에게서 전통이란 외국의 것을 모방하는 것에서 벗어나기 위한 방편이었으며, 미술사의 대가들이 해오던 조형적 원리를 자신의 시대적 언어로 변환하는 것이었다. 따라서 무한한 반복적인 붓질을 통해 형태를 만들어내는 건칠작업을 하며 그가 읊조렸던 말은, 예술에 철저했던 바로 그 작가가 손이 떨리는 수전증이 악화되어 더 이상 작업하기 어려울 때 택했던 세상을 버리는 길이 결코 비극의 경로가 아니었음을 일러준다.

“진실의 힘의 함수 관계는 역사가 풀이한다. 그릇된 증언은 주식거래소에서 이루어지고 사랑과 미는 그 동반자에게 안겨주어야 한다.”(권진규, 1972. 3. 3.)

#### **마두, 35x57.5x19cm, 테라코타, 1967**

권진규는 <기사와 말>을 비롯하여 마리오 마리니의 작품을 연상시키는 말 조각을 비롯하여 말 머리 등 여러 점의 말을 소재로 한 작품을 남기고 있다. 이 작품은 말의 머리만을 형상화한 것으로 한눈에 보아도 그리스 파르테논신전의 페디먼트에 부속되어 있던 말머리와 매우 닮아 있다. 벌린 입과 부릅뜬 눈, 골격의 미세한 표현 등은 그가 전통의 조각에서 배우고자 하는 말의 형상성이 무엇인지를 보여주고 있다고 하겠다. 일본 이과전(二科展)에 출품한 말조각은 석조인 탕도 있지만 돌 안에 들어 있는 말의 형태가 고정적이어서 능묘의 석상계열을 연산시킨다는 점에서 동양의 전통 아래 이해될 수 있다. 반면 이 작품은 서양조각의 전통 아래 전투에서 흥분한 말의 머리를 모범으로 삼음으로써 말의 다양한 표현법을 찾고 있음을 알 수 있다. 그는 동서양 조각의 표현법을 학습하였고, 영원성을 구가하기 위하여 오래된 미술작품 안에서 생명성을 추구하였던 것이다. 그에게 있어 말은 상징적인 동물이었음이 분명한데, 성북회화연구소에서 유화공부를

하였기에 유화도 몇 점 남기고 있는 그의 1960년대 작품 중에는 마리오 마리니를 연상시키는 말 그림이 여러 점 있기 때문이다. 또 조카들에게 먹으로 드로잉 하듯 말을 그려서 주기도 하였던 것으로 보아 그는 말에 대한 연구를 많이 하였음이 분명하다. 1971년 명동화랑 개인전 포스터의 작품도 건칠 말 작품이 대표작으로 실려 있다. 이렇게 많은 말 조각을 남긴 것은 그가 아시아의 역사에 대해 관심에서 기인한 것일 터이다. 오래된 신화이자 문명의 상징으로서 말에 주목하였을 것이기 때문이다.

### 지원의 얼굴, 49x32x27cm, 테라코타, 1967

이 작품의 모델 장지원은 이 작품이 제작되던 당시를 “1966년 서울 성북구 돈암동 언덕에 있던 권선생님의 작업실에서 1주일에 2회, 모두 2개월여 동안 모델을 했습니다. 작업실이 딸린 집 마당에 깊은 우물이 있었고 매우 적막한 분위기였죠...”(권진규 '지원의 얼굴' 실제 모델 제작 장지원씨, 『동아일보』, 2000. 5. 3.)라고 기억하였다. 서울 동선동 언덕빼기의 집은 조용했을 것이다. 하지만 모델의 기억과 달리 권진규는 희망 가득한 마음으로 이 작품을 제작하였을 것이다. 일본의 니혼바시(日本橋)화랑에서의 개인전 약속이 잡혀 있었던 때문이다. 미술이론가 유준상과 ‘만남의 미학’에 대해 논의하였고, 유준상은 권진규에게 “예술은 간접적이긴 하지만 인간 경험의 반영이며, 모딜리아니의 초상들은 그의 주변에서 살던 사람들의 모습이었다”는 사실을 상기시켰다. 홍익대학교 서양화과 2학년에 재학중이던 장지원도 시간강사인 권진규의 아틀리에를 드나들며 모델을 선 젊은 여성들 중 하나였다. 그는 틀을 만들어 작업을 한 까닭에 여러 점의 테라코타를 만들 수 있었다. 즉 에디션이 가능했던 것이다. 그는 2-3점 정도를 구워서 그 중 하나는 모델에게 기증하였다. 이 작품은 세 점을 만들었는데, 하나는 동경의 전시에서 동경국립근대미술관이 구입하였고, 하나는 모델이 그리고 하나는 리움에 소장하고 있기 때문이다. 목이 길고 이목구비가 앞으로 집중되어 있고 머리를 앞으로 내민 이 반신상은 머리 전체를 스카프로 감싸고 몸은 삼각형을 이루고 있어서 사실 두상을 표현한 것이라고 해야 옳을 것이다. 세속의 상징인 머리카락을 보이지 않게 하고, 목을 길게 표현한 이유는 바로 이 작품을 지칭하는 것은 아니지만, “허영과 종교로 분절한 모델, 그 모델의 면피를 나풀 나풀 벗기면서 진흙을 발라야 한다. 두툼한 입술에서 욕정을 도려내고 정화수로 뱀 같은 눈언저리를 닦아내야겠다. 모가지의 길이가 몇 치쯤 아쉽다.

송곳으로 찢러 보아도 피가 솟아나올 것 같지 않다.”(『예술적 산보』, 『조선일보』, 1972. 3. 3.)라는 그가 남긴 글을 통해 확인할 수 있다. 종교적 순결의 상황을 희구하는 그의 글을 통해 그가 시도한 초상조각이 내적 세계의 표현, 종교적인 절제의 형상임을 알 수 있는 것이다.

### 춘엽니, 40x23x51cm, 건칠, 1960년대

“한국에서 리얼리즘을 정립하고 싶다”(『건칠전 준비중인 조각가 권진규 씨』, 『조선일보』, 1971. 6. 20.)는 표현은 바로 이러한 인체의 사실적인 접근을 의미하는 것이다. 신문기사는 1968년 일본에서 전시를 마치고 돌아온 권진규가 명동화랑의 전시를 준비하며 3점의 건칠작품을 이미 완성하였다고 전한다. 그리고 사진에는 ‘춘엽니’로 추정되는 작품이 보인다. 테라코타 전을 가진 후 시도한 건칠 기법은 작품 표면에 손자국이나 누흔(淚痕) 등 작가의 흔적을 남기는 표현적인 요소가 강한 매재였다. 표현주의적인 마티에르의 표현이 가능하다는 말이다. 또한 오래된 공예의 재료로 사용한 건칠을 현대 작가의 표현방식으로 이용하는 정신은 외국작품의 모방에서 벗어나려는 시도 중 하나였을 것이다. 즉 전통의 재료를 통해 정신을 표현하고자 한 것이다. 그는 테라코타 작업을 하다가 1960년대 후반에 건칠을 시도하였다. 일본에서 건칠 재료를 구하여 실험을 하였는데 동경 니혼바시 화랑의 전시에 출품한 ‘춘엽니’는 테라코타였다. “머리카락이 없는 작품 《(춘엽니)》 등)이나 스카프로 머리를 감싼 작품 (《(지원)》, 《(애자)》 등)은 작품으로서는 완성된 느낌을 주지만, 욕심을 낸다면 《(시녀)》와 같이 머리카락을 제대로 파악하여 목과 가슴이 이루는 삼각추 형태와 어떻게 결합하는가를 발전시켰다면 한 층 복잡하고 재미 있는 작품이 되지 않았을까 생각된다.”(『근대적 구상조각의 재미 권진규 조각전』, 『도쿄신문』, 1968. 7. 19.)라고 하였기 때문이다. 삼각형의 상체에 고개를 약간 숙인 듯한 것은 선정에 든 승려의 모습을 나타낸 것이다. 이는 당시 세속의 사람들과 눈을 마주치지 않았던 젊은 여승의 모습이었을 것이다. ‘춘엽니’ 즉 ‘젊은 비구니’라는 표현은 일본에서의 전시를 염두에 두고 붙인 명제였을 것이다. 유사한 형태의 작품을 테라코타와 건칠로 재료만 달리하여 표현한 불상 작품들과 비교하여 볼 때, 건칠의 <춘엽니>는 테라코타와는 다른 질감을 얻기 위한 방편이었을 것이다.

**상경, 42x33x22cm, 테라코타, 1968.**

그의 어린 시절은 유독 유복하여서 부친은 당시에 일반인은 구경도 하기 힘들었던 사진기를 11세인 아들에게 선물하고 촬영술도 가르쳐 주었다. 집에 사진을 현상할 수 있는 암실까지 갖추었던 그는 후에 작가로서 활동하며 자신의 작업 프로세스를 사진에 담아 정리하였다. 먼저 모델을 사진으로 촬영하고 이를 참조하여 가며 제작하다가 다시 완성된 작품을 촬영하여 비교하는 프로세스를 갖는 배경에는 어린 시절 형성된, 사진을 통한 세계의 확인이 있었던 것이다. 그의 아틀리에에 초대되어 모델을 선 이 작품도 같은 프로세스를 통해 제작되었다. 작품 <상경>과 그 앞에 선 모델 상경을 우리는 권진규의 필름 속에서 확인할 수 있는 것이다. 그의 작품에서 여성들의 머리카락은 철저히 통제되는데, 이 작품은 머리 수건을 쓴 듯 전면에 머리카락이 가지런히 드러나고 뒤는 하나로 뭉쳐져 있다. 긴 머리카락을 감싼 표현이나 몸을 감싸고 도는 사선의 옷깃 등은 수녀의 이미지를 불러온다. 작품 제목으로 개인의 이름을 붙였지만, 그의 조형의식이 지향하는 지점은 작가의 의지에 의해 고정되어 있어서 ‘세속과의 절연’, 그에 따른 구도자적 절제나 수도를 위한 욕망의 제어를 보여주는 것이다. 이러한 상황을 일러 우리는 금속적 형태라고 해도 좋을 것이다. 형태와 재료에서 전통의 것을 존중하였지만 그 이유가 ‘무덤에서 나온 테라코타가 썩지 않기 때문’이었던 것처럼 그의 조형적 목적은 삶을 초월한 경지 즉 궁극적으로 귀의할 어떤 지점의 상징이라고 할 것이다.

**영희, 35.5x32x22cm, 테라코타, 1968**

스카프로 감싸거나 표현하지 않아 머리카락을 숨기려는 의도가 강한 대개의 여성 초상 작품들과 달리 이 작품을 인상지우는 것은 총총히 땀아 내린 머리이다. <영희>는 그의 집에서 잔심부름을 하던 소녀이다. 1963년 어머니가 강원도 출신의 영희라는 소녀를 맡아 기르면서 함께 살게 된 인물이다. 영희는 집안 청소며 음식부발 등을 하였는데 그는 영희를 모델로 몇 점의 작품을 제작하였다. 이 작품에서처럼 긴 머리를 양갈래로 땀은 여성이 영희로 추정된다. 석조의 <여인좌상>과 1967년작 테라코타 <사색하는 여인>이 이러한 머리 형태를 하고 있다. 다리를 오므리고 몸을 감싸 안고 오른팔에 턱을 쥔 모습이어서 두 작품이 같은 모델임을 알 수 있다. 석조의 경우 일본에서 제작한 말조각 에서 보여주었던 부드러운 모델링과 돌에서 해방되는 형태를 볼 수 있다. 점토로 모델링을 하여 테라



코타로 고정시킨 작품은 석조에 비해 풍만한 몸의 감각을 느끼게 한다. 재료에 따른 제작방식의 차에서 온 결과일 수도 있지만 스케치와 같은 대상의 감각이 이 테라코타 작품에 부여된 때문일 것이다. 양 갈래로 머리를 뿜아 얼굴만 강조한 이 작품은 동일한 모델이 썼던 앞서의 작품과 달리 이목구비가 정면에 집중된 다른 초상조각과 맥을 같이한다. 하지만 매우 풍만한 머리숱을 자랑하는 뿜은 머리를 양어깨 위로 드러낸 것은 이 작품에서 머리카락이 세속과의 절연을 의미하는 머리카락이 아님을 의미한다고 할 수 있다. 그것은 고대 조각에서 볼 수 있는 생명성의 머리카락 형태를 상상케 함으로써 이미 이 세상의 욕정과는 거리를 둔, 전통의 도상으로 존재하게 되는 것이다. 1968년에 동경 니혼바시화랑에서 같은 제목 <영희>로 전시되었다.

### 고양이, 45.2x16.2x42cm, 테라코타, 1960년대

권진규 조각의 한 축은 동물의 표현이다. 그는 스케치를 하며 빈 공간에 입어당(林語堂)의 『생활의 발견』에서 따온 글을 적었다.

“현실=동물+몽(夢)

이상주의=현실+몽

현실주의=

보수주의=현실+유모어

꿈-유머어=광신(狂信)

꿈+유모어=환상(幻相)

현실+몽+유모어=예지(叡智)

그러므로 예지, 다시 말해 최고형의 사물을 생각하는 방법은 우리들의 꿈 또는 이상주의를 현실에 뿌리박은 우수한 유모어의 감각으로서 부드럽게 만드는 점에 있다.” 그에게 있어 동물은 인간의 상징일 수도 있음을 ‘현실이란 동물+꿈’이라는 도식에서 확인할 수 있다. 그럼에도 그가 생산한 동물들은 가장 금욕적인 모습의 초상조각과 같은 층위를 갖는다. 왜냐하면 그것은 인간 생과는 다른 순수한 존재로서 그것이 꿈과 연결될 때만 현실로 이행되기 때문이다. 따라서 그의 동물조각은 초현실적 존재가 된다. 권진규에게 있어 동물은 가장 순수한 존재의 이상이 되는 것이다. 그가 즐겨 제작한 동물 중에는 고양이도 있다. 고양이의 동물적 특성을 관찰한 듯 이 작품은 잔뜩 구부렸다가 몸을 펴는 순간, 즉 어딘가를 응시하며 그것을 향하는 모습을 포착하였다. 그의 동물 조각 중에서

고양이는 얼굴의 오밀조밀한 표현과 몸의 길고도 부드러운 굴곡을 표현하는 데 집중하고 있다.

### **망향자, 건칠에 채색, 91.5x92x7cm, 1960년대**

권진규는 해방과 더불어 남북으로 갈린 조국에서 남을 택해 내려온 월남민이었고 이어 발발한 6.25전쟁으로 더 이상 북에 있는 고향땅을 밟아볼 수 없는 실향민이 되었다. 이 작품 깃들어 있는 정서는 바로 고향을 떠나 유랑하는 일종의 디아스포라적 슬픔과 같은 것이다. 고대 부조의 모습을 가진 이 작품은 배 앞에선 인물을 '망향자'로 지칭함으로써 서사적인 오디세이의 방랑을 상상케 한다. 서구적 전통의 도상에 동양적 건칠 기법을 사용하여 고향을 떠나 와 막막하기만 한 자신의 감정을 극대화하고 있는 것으로 보인다. 전면의 인물이나 배가 영원한 방랑자의 이미지를 가진 고대 그리스의 서사를 상기시키기 때문이다. 그가 남긴 드로잉들 속에서는 배 앞에 인물이 선 스케치 2점을 확인할 수 있다. 그 중 팔을 내린 인물이 있지만 인체 구조는 이 작품과 딱 맞아떨어지지 않는 다. 하지만 이 작품을 상상하는 것은 어렵지 않아서, 제작하며 변화를 겪은 것으로 보인다. 그는 이러한 부조 작품을 위해서도 충실히 스케치를 하고 크기까지 적어가며 기획하였던 것이다. 건칠에 채색을 한 탓에 검은 빛을 띤 배와 인물을 제외하고는 외면에 칠해진 흰색 안료는 많이 떨어져 나간 상태이다. 하지만 그래서 더욱 내부의 거칠거칠함이 질료로서 작동하고 더욱 처절한 외로움을 대면하게 하는 듯하다. 초기의 견고하여 보였을 그의 구상적 형태는 그렇게 시간을 머금고 서정화 하는 것이다.

## **조은정**

이화여자대학교 서양화과를 졸업하였고, 동 대학원 미술사학과에서 석사, 박사학위를 받았다. 한국구상조각평론상을 수상하였으며 한국근현대미술사학회 총무이사과 감사를 역임하였고, 국제미술평론가협회, 한국미술평론가협회 회원, 한국미술사학회 정회원이며, 인물미술사학회 부회장으로 활동하고 있다. 주요 저서로는 『한국조각미의 발견』, 『조각감상법』, 『권진규』, 『비평으로 본 한국 미술』(공저), 『한국의 미를 말하다』(공저), 『김복진의 예술세계』(공저) 등이 있다.

# 문신의 시메트리 추상조각

김 영 호 (중앙대학교 서양화과 교수)

## I.

문신이 국제 조각계에 공식적으로 알려지게 된 것은 1970년 프랑스 남부 지중해 연안에 자리잡은 해양도시 포르 바카레(Port Barcares)에서 열린 국제조각심포지엄에 초대되면서였다. 모래밭에 세워진 미술관이라는 의미의 <사장미술관(Musee des sables)>을 주제로 내건 조각심포지엄에 문신은 높이 13미터의 거대한 목재 조각 <태양의 인간(Man of the Sun)>을 현지 제작해 설치했는데, 이는 반구형 덩어리가 12단계로 반복되어 오르면서 탑모양을 이루는 야외 조형물이었다. 이 데뷔작은 당시 47세의 나이를 지닌 문신에게 여러 가지로 의미를 가져다주었다. 포르 바카레 국제조각심포지엄에 출품된 <태양의 인간>은 우선 화가로서 노정을 시작한 그가 이제 조각가로 예술의 외연을 넓히는 공식적 계기였으며, 향후 조각가로서의 업을 세우기 위한 자기 확신을 갖는 계기가 되었다는 것이다. 국내 조각계의 입장에서 보면 프랑스로부터 전해온 문신의 국제조각심포지엄 출전 낭보는 아직도 전시실 공간을 좀처럼 벗어나지 못하고 있던 국내 현대조각의 범주를 환경미술 또는 공공미술의 영역으로 확장시키는데 일조했다.

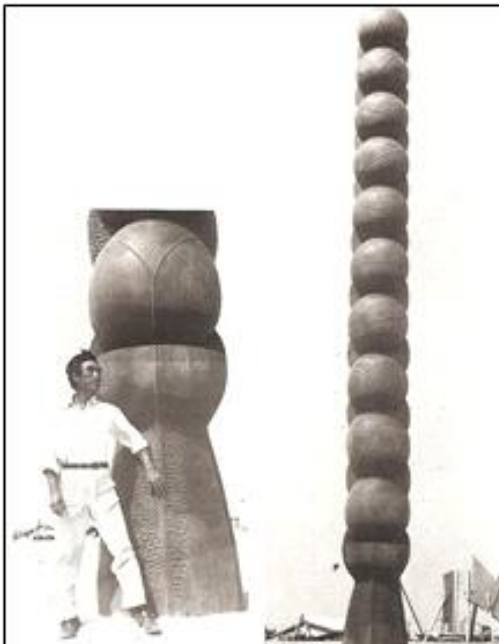


그림 2 문신, <태양의 인간>,  
흑단, 높이 13m, 1970



그림 2 문신, <태양의 인간>,  
포르 바카레 야외 조각공원

발카레스에서 일군 문신조각의 성과는 18년이 흐른 후 서울에서 절정에 이른다. <태양의 인간>을 통해 보여준 대형조각의 서곡은 1988년 서울올림픽을 계기로 제작된 높이 25미터의 작품 <올림픽 1988>로 이어지면서 당대 최고의 규모와 기념비적 위용을 자랑하게 된 것이다. 38개의 반구형 볼륨이 반복적 패턴으로 이어지는 <올림픽 1988>은 외형상 이전의 작업과 동일한 경향을 보이고 있으나 당시 파급되기 시작한 스테인리스 스틸을 재료로 선택하면서 환상적인 다이내미즘의 세계를 유감없이 드러내었다.

세계현대미술제 운영위원의 자격으로 입국해 올림픽조각공원의 조성에 기여했던 프랑스 평론가 피에르 레스타니(Piere Restany)는 이 작품이 올림픽공원내의 조각작품 중 가장 인상적인 것으로 평가하고 그 이유를 그 작품이 지닌 ‘현대성’에서 찾았다. 동시대의 서정과 정신을 보여주는 조형물이라는 진단이다. 나아가 그는 스테인리스 스틸 재질이 뿜어내는 강렬한 은색의 리듬은 ‘우주와 생명의 음율’을 전한다고 칭송했다.



**그림 3 문신, <올림픽 1988>, 스테인리스 스틸, 800x2500x400cm, 1988**



**그림 3 문신, <올림픽 1988> (세부)**

지구촌의 양쪽 발카레스와 서울에 세워진 두 작품은 수천 킬로미터의 거리에도 불구하고 송신탑이 되어 다양한 의미의 신호를 교환하고 있다. 해변과 녹지를

지키며 자신이 품고 있는 수직상승의 힘과 절대에 대한 경외감의 메시지를 양국의 대중들에게 끝없이 전파하고 있는 것이다. 프랑스 평론가 작크 도판느(Jacques Dopagne)는 문신의 작품에서 느껴지는 경외감을 ‘샤머니즘의 범신론적 영감의 세계’로부터 연유된 것이라 보고, 나아가 토템조각의 범주로 그의 조각세계를 해석하고 있다.

우리가 작크 도판느의 관점을 인정한다면 목재로 된 <태양의 인간>은 전래적 조각의 형식을 취하며 자연 속에 세워진 원시토템의 현대적 발현이며, <올림픽 1988>은 철재로 변주되어 도심의 풍경을 끌어안은 현대토템의 예술적 성취라 부를 수 있을 것이다. 그리고 우리는 이 토템조각의 단순한 기하학적 구조에도 불구하고 유기적 생명현상의 발현을 시각화 하는 여러 장치들이 들어있다는 점을 발견하게 된다.

<태양의 인간>은 직경 1미터 20센티의 반구체들이 단면을 서로 마주하며 연결된 파상형의 반복적 구조로 되어 있다. 이는 마치 세포줄기가 짙으로 분열하여 끝없이 증식되는 모습을 연상케 하고 연속적으로 생성되고 이어지는 생명의 신비를 암시한다. 받침부 상단과 상층 마지막 덩어리는 구체를 사분의 삼의 비율로 깎아 자연스럽게 연결되어 있다. 작가의 조형적 완결 능력을 보여주는 대목이다. 또한 연속된 반구체의 표면에는 유려한 선들이 돌출되어 있어 마치 팔뚝에 불거져 오른 핏줄을 연상케 하고 작품에 생명의 이미지를 심어내는데 기여한다.

그것은 조각의 육질에 생명의 맥을 뛰게 하는 혈관이자 작품이 설치된 공간의 주변으로 존재감을 확대시키는 에너지의 표상으로 작용하고 있다. 한편 몽촌토성의 영내에 세워진 <올림픽 1988>의 구조 역시 장엄한 규모와 더불어 스테인리스 스틸이 반사하는 태양빛에 의해 그 존재감을 강하게 드러내고 있다. 아울러 작품의 주변의 풍경을 거울처럼 비추면서 다가오는 사람들을 이미지로 흡입하고 있다. 피에르 레스타니가 이 작품 앞에서 느꼈던 ‘우주와 생명의 음울’은 간결한 추상의 형태와 유기적 볼륨 사이로 흐르는 빛과 바람의 유희에서 발견한 미적 감흥이었음을 어렵지 않게 이해할 수 있다.

## II.

문신이 조각을 시작한 것은 잘 알려진 바처럼 도블 후의 일이다. 파리에 처음 도착하던 1961년부터 문신은 생업을 위해 파리 근교에 위치한 라브넬 고성외의 보수와 개조작업을 하면서 건축과 조각에 대한 관심을 갖기 시작했는데, 이 경험은 그에게 순수 형태와 볼륨에 대한 각성과 실험의 기회를 제공했다고 회고한다.

프랑스에서 일시 귀국해 활동하던 1995년과 1967년 사이에 문신은 폴리에스테르 재질로 <인간이 살 수 있는 조각> 시리즈를 제작했다. 이 작품들은 빛과 건축적 공간의 개념을 도입한 것으로 라브넬 고성에서의 체험을 바탕으로 제작한 것이라 볼 수 있다.

1967년 프랑스로 재차 건너가 정착하면서 문신은 조각세계에 본격적으로 들어섰고 순수 조형의 내재율을 넘어 점차 자연과 생명의 원형적 구조에 대한 연구로 방향을 잡게 된다. 1970년에 제작된 <태양의 인간>은 이 시기의 결정물이었다. 이후 문신의 조각세계에는 유년시절의 자연관찰에서 연유한 유기적 형상들이 등장하며 개미나 해조 등의 모습을 연상시키는 형태와 그 안에 내재된 추상적 시메트리 구조를 결합한 자신만의 어법을 세우게 된다.

1980년 문신은 20여년의 프랑스 생활을 청산하고 영구 귀국했다. 그리고 생명의 원형적 구조로서 시메트리에 기반한 작업은 본격적인 궤도에 오르게 된다. 1984년 제작된 <화(Unity)> 시리즈와 1985년에 시작된 <우주를 향하여> 시리즈는 이 시기에 생산된 문신의 대표작 들이다. 귀국 후 새롭게 도입한 재료로서 스테인리스 스틸과 주제로서 발견한 시메트리 개념의 융합은 문신으로 하여금 조각세계의 전성기를 누리게 했다.

1984년에 제작된 <화(Unity) I>는 문신이 스테인리스 스틸로 만든 최초의 작품으로 알려져 있다. 보는 이에 따라서 이 작품의 형태는 마주보는 한 쌍의 비둘기 혹은 소나무 씨앗을 연상시키기도 하지만 정작 작가의 의도는 구체적 대상을 묘사하는데 관심을 두고 있지 않았다. 문신은 이에 대해 “단지 선과 선들로 연결된 원, 타원, 또는 반원만으로 구성된 것이다”라고 밝히고 있다. 결국 이 작품의 성과는 동물 혹은 식물의 외관을 묘사하는 차원을 넘어 순수조형에 의해 보다 본질적인 영역에 다다르려는 작가의 의지가 제대로 표현되었다는 데 있다. 문신이 작품을 통해 탐구하는 본질적 영역이란 그가 탐구한 생명현상의 근원적 원리로서 시메트리의 세계였다.

문신은 생명현상의 영역으로 확대된 시메트리의 개념을 <화(Unity)>라는 제명을 통해 구체적으로 실현하고자 했다. 즉 작품을 구현하기 위한 형식으로서 통일, 조화, 화합의 구조와 나아가 단일, 일관, 종합의 원리로 시메트리의 세계를 표상코자 한 것이다. 따라서 문신의 시메트리는 대칭의 형식 속에서 변화와 균형 그리고 통일의 원리를 찾아내려는 노력이며, 그 결과로 탄생된 작품은 이 모두를 포함한 개체로서 단일의 존재성을 확보하게 되었다.

이러한 논리를 인간 세상에 접목시키면 우리는 그의 작업에서 개체와 집단의 융합, 나아가 음과 양의 합일을 구가하는 동양사상의 근간을 발견하게 된다. 문신의 작품이 예술적 성과를 넘어 철학적 존오의 세계를 드러내고 있다는 평가도 이에 연유한 것이며 그 철학적 심오함이 시메트리라는 미학 형식으로 정리되고 있는 것이다.



**그림 4 문신, <화 I>, 스테인리스 스틸,  
300x250x70cm, 1984**



**그림 4 문신, <화 II>, 스테인리스 스틸,  
382x234x65cm, 1988**

시각을 달리하면 <화(Unity) I>의 특성은 재료를 통해서도 나타난다. 스테인리스 스틸의 표면에서 일어나는 반사효과는 시메트리 구조와 더불어 문신을 이 경향의 거장으로 이끈 요인이라 할 수 있을 것이다. 다시 그의 작품 <화(Unity) I>를 들여다 보자. 조각의 중심에 자리 잡은 두개의 구체 덩어리에 비친 이미지는 마치 물고기 눈에 비친 세상처럼 광각으로 펼쳐져 있다. 이는 날개의 표면에 비친 이미지와 차별화 되면서 주변공간을 새롭게 바라보도록 안내해 준다. 작품 앞에 선 관객은 이처럼 자연을 다양한 이미지로 비추어주는 작품 앞에서 흥미로운 탄성을 지르게 되는 것이다. 그러나 우리의 미적 감흥은 단순한 거울보기와 그 효과에 그치지 않는다. 우리의 시선은 어느덧 자연과 생명현상의 본성을 깨닫게

하는 원리로서 시메트리의 구조가 만들어 내는 효과에 모아지기 때문이다. 대칭과 비대칭 사이에 벌어지는 미묘한 차이와 합일의 관계는 보는이들에게 대자연의 법칙성과 그 안에서 진행되는 신비로운 생명의 의미를 제공해 준다.

1988년 문신은 <화(Unity) II>를 제작했다. 이 작업은 작가가 채택해 온 시메트리 조형관에 대한 작가의 관점과 의도를 명확하게 보여주고 있다는 점에서 눈여겨볼 필요가 있다. 일견 이 작품은 외관상 비대칭의 형태를 취하고 있으나 거기에는 좌우 균형 그리고 조화로 묘사되는 대칭의 개념이 동시에 담겨 있다. 세상에 존재하는 대개의 생명 있는 것들은 외관상 대칭의 형상을 유지하고 있으나 동시에 그 대칭의 구조를 파괴하면서 자신의 개성과 특성을 만들어 나간다. 가령 인간의 얼굴이나 몸 그리고 식물의 새싹은 대칭의 원리를 따르지만 특수한 환경적 조건에 대응하면서 다양한 비대칭의 형태를 취하게 되는데 여기에 진화와 변태를 거듭하는 생명현상의 비밀이 있는 것이다. 이러한 점을 고려할 때 <화(Unity) II>는 대자연의 이치를 함축적으로 보여주는 도상학적 의미를 지니게 된다.

과연 문신의 조각은 외관상 좌우대칭의 구조를 가지면서도 그것을 파괴함으로써 자연의 숨결을 받아드리는 열린 구조를 지니고 있었다. 그는 대칭과 비대칭 사이의 관계를 유기적 생명현상으로 보았으며 대부분의 작업에 이러한 오차를 허용하고 적용시켰다. 이러한 맥락에서 <화(Unity)>시리즈는 문신조각의 시메트리가 갖는 미학적 해석의 정수를 가장 대담하게 보여주는 작품으로 인정되고 있다. 문신은 이 작품을 통해 곡선과 직선의 조화를 시도하는 한편 부드러움과 강인함 그리고 날카로움과 여유의 감동을 동시에 드러낼 수 있었다.

### III.

대칭과 비대칭의 통합적 원리를 보여주는 문신의 작업은 그가 세상을 떠난 후 타 장르의 예술가들에게 창조적 영감을 불러일으키는 계기를 만들어 내었다.

그중 2006년 독일 바덴바덴에서의 개인전을 계기로 독일의 젊은 작곡가 안드레아스 케어스팅(Andreas Kersting)이 문신에 대한 헌사곡을 작곡해 바친 일은 유명한 일화다. 그는 문신조각이 지닌 비대칭적 균제미에 특별한 감흥을 얻고 관현악곡을 썼는데 이 과정에서 조각과 음악의 융합이라는 새로운 차원의 공조가 이루어지게 된 것이다. 놀라운 것은 문신의 작품에 대한 헌사곡이 처음이 아니라는 것이다.



독일의 작곡가 보리스 요페(Boris Yoffe) 역시 전시회가 열린 후에 <달의 하나됨과 외로움>이라는 제명으로 헌사곡을 창작했으며, 볼프강 마쉬너(Wolfgang Maschner) 역시 <예술의 시메트리>라는 제명의 헌정곡을 창작했다. 이들 세 작곡가의 작품은 조각과 음악 사이를 잇는 공통분모가 존재한다는 사실을 알게 해주었다. 공통분모란 다름 아닌 시메트리 구조에서 파생된 미학개념으로서 화(Unity)이며 나아가 화의 단일성이 품고 있는 조화, 일치, 협조, 화합, 절제, 배려의 개념으로 확대되고 있다.

음악에 있어 시메트리 구조는 오래전부터 작곡가들의 작품을 통해 시도되어 왔다. 안톤 베베른(Anton Webern)은 시메트리의 선율 구조를 염두에 두고 작곡을 해 온 인물이다. 작곡가 김진우 교수는 음악적 선율의 형식을 시메트리의 이미지로 시각화하는 작업을 한 바 있다. 안톤 베베른의 <피아노 변주곡 27번> 1악장의 첫 음열을 이루고 있는 1번에서 7번의 마디에서, 2-4 마디 사이의 솔(Sol#) 음을 중심으로 좌우 대칭 구조를 이루고 있음을 한눈에 확인할 수 있다.

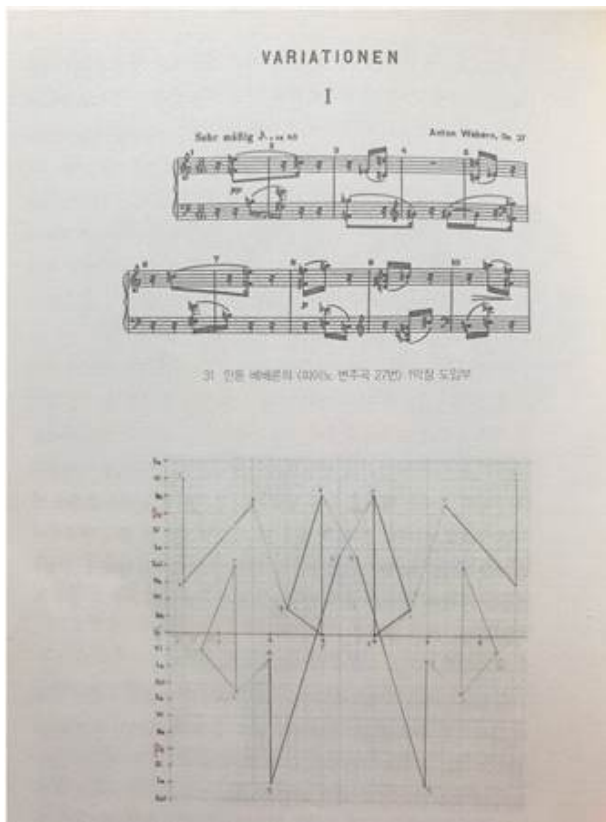


그림 5 안톤 베베른의 <피아노 변주곡 27번> 1악장의 좌우 시메트리 구조

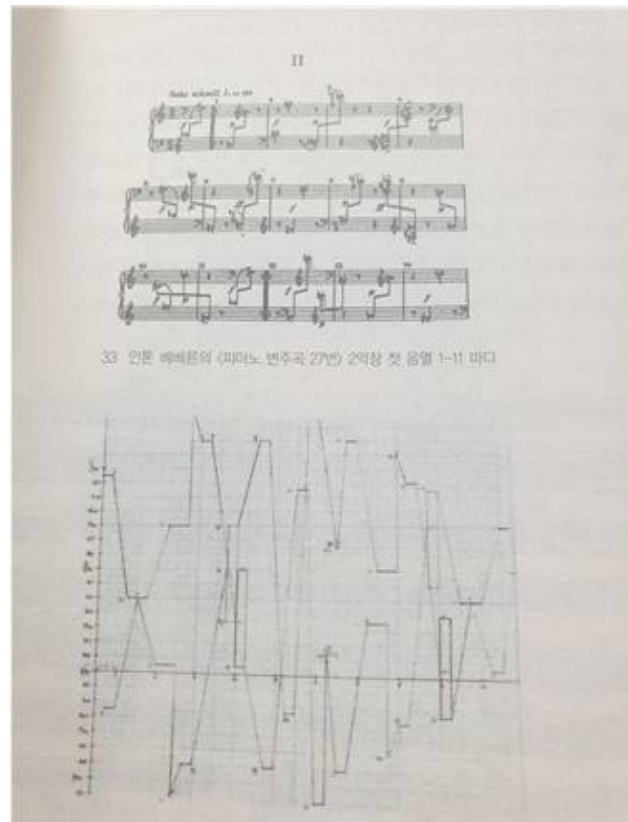


그림 5 안톤 베베른의 <피아노 변주곡 27번> 2악장의 상하 시메트리 구조

문신을 위한 세 편의 헌사곡은 문신의 작품 화에 대한 찬사였다. 시간과 함께 사라지는 음의 순간적 세계를 공간에 견고하고 항구적인 시각적 조형물로 표현했다는 사실에 주목한 것이다. 이러한 발견은 역으로 문신조각의 조형적 세계를 음악의 어법으로 풀어 반복적 시간인 연주회를 통해 연출해 보려는 생각을 갖게 했던 것이다.

이상에서 살펴본 바와 같이 문신에 있어 시메트리의 개념은 단순히 조형적 대칭의 구조에 국한된 것이 아니라 미학적 의미로 확대된 개념으로 쓰이고 있다. 그것은 두개 이상의 단위가 상호 작용하며 파생하는 조화와 균형의 관계를 의미하며, 두개 이상의 단위가 단일성을 이루는 통일과 합일의 개념을 아울러 갖고 있기도 하다. 시메트리의 확대된 개념들은 결국 조각 뿐만 아니라 음악 나아가 우리의 삶을 지탱하는 요소가 되고 있으며 궁극적으로 대자연과 생명현상의 이치를 지시하는 개념으로 범주가 넓어지고 있다. 문신의 조각세계가 지향하는 지고의 가치가 자연과 생명에 대한 경외라 할 수 있다면 시메트리는 이러한 지고의 가치를 시각적으로 드러내는 문신의 고유한 조형형식이 된 것이다.

## 김영호

중앙대에서 학, 석사를 마치고 파리1대학에서 미술사학으로 박사를 했다. 현대미술학회와 인물미술사학회 회장을 지냈고, 상파울루비엔날레 커미셔너, FIAC <한국의 해> 커미셔너 등을 역임했다. 저서로는 『미술 시사비평』, 역서로는 『뒤샹 나를 말한다』 등이 있다.

# 2020 창원조각비엔날레

## Pre-Biennale 프로그램 안내

창원문화재단  
Changwon Culture Foundation

2020 창원조각비엔날레  
Changwon Sculpture Biennale 2020

\*대상: 창원시민 누구나

\*신청방법: 사전접수 및 당일 현장신청 가능(전화 055-719-7832)

\*강의일정 및 내용은 변경될 수 있습니다.

### 강좌 - 한국 조각계의 거장들

• 일시: 2019년 11월 23일(토) ~ 12월 21일(토) • 장소: 성산아트홀 전시동 2층 다목적실

일자	시간	강사	강의내용
11/23 (1회차)	13:00~15:00	최태만 (국민대 미술학부 교수)	한국의 근현대 조각
	15:00~17:00	최 열 (미술평론가)	김복진(1901-1940)과 근대 조각의 시작
11/30 (2회차)	13:00~15:00	김정희 (서울대 서양화과 교수)	김정숙(1917-1991)의 추상 조각
	15:00~17:00	박춘호 (김종영미술관 학예실장)	김종영(1915-1982)의 추상 조각
12/07 (3회차)	13:00~15:00	조은정 (미술평론가)	권진규(1922-1973)의 형상 조각
	15:00~17:00	김영호 (중앙대 서양화과 교수)	문신(1923-1995)의 대칭 추상 조각
12/21 (4회차)	13:00~15:00	김이순 (홍익대 미술대학원 교수)	송영수(1930-1970)의 용접 조각
	15:00~17:00	김성호 (2020창원조각비엔날레 총감독)	최종태(1932-)의 종교 조각

### 전시 - 「비조각의 프롤로그」

- 전시기간: 2019년 12월 04일(수) ~ 12월 22일(일) / 19일간
- 운영시간: 10:00 ~ 18:00(평일 · 주말) / 휴관없음
- 입장료: 무료
- 개막식: 2019년 12월 04일(수) 오후 5시 성산아트홀 제4전시실
- 참여작가: 강동현, 김근재, 김기영, 김동숙, 김민성, 김성민, 김재각, 노순천, 도태근, 박봉기, 박정윤, 신예진, 양리애, 오혜선, 이상길, 이정희, 이후창, 임수빈, 장용선, 전종무, 정기웅, 정택성, 최수환
- 전시장소: 성산아트홀 2층 제4전시실
- 주 관: 창원문화재단, 한국조각가협회

### 학술 컨퍼런스 - 창원조각비엔날레의 미래적 향방

• 일시: 2019년 12월 14일(토) 13:00~17:00 • 장소: 성산아트홀 2층 제4전시실

시간	프로그램 내용	발제자
13:00~13:30	개회	
13:30~13:55	발제 1 제1회 2012비엔날레 - 꿈꾸는 섬	서성록 _ 인동대 교수, 제1회 창원조각비엔날레 총감독
13:55~14:00	질의	황무현 _ 2020창원조각비엔날레 추진위원장
14:00~14:25	발제 2 제2회 2014비엔날레 - 달그림자	최태만 _ 국민대 교수, 제2회 창원조각비엔날레 총감독
14:25~14:30	질의	김성호 _ 2020 창원조각비엔날레 총감독
14:30~14:40	휴식	
14:40~15:05	발제 3 제3회 2016비엔날레 - 역조창생	윤진섭 _ 미술평론가, 제3회 창원조각비엔날레 총감독
15:05~15:10	질의	이상현 _ 마산미술협회 회장
15:10~15:40	발제 4 제4회 2018비엔날레 - 불각의 균형	윤범모 _ 국립현대미술관 관장, 제4회 창원조각비엔날레 총감독
15:40~15:45	질의	강주연 _ 창원미술협회 회장
15:45~15:55	휴식	
15:55~17:00	종합토론	