

2020창원조각비엔날레

Pre-Biennale 프로그램 (시민강좌)

- 4주차 (2019. 12. 21.) -

※ 1강 - 김 이 순 (홍익대학교 미술대학원 교수)
· 송영수(1930-1970)와 한국의 용접 조각

※ 2강 - 김 성 호 (2020 창원조각비엔날레 총감독)
· 최종태(1932~)의 종교조각



2020창원조각비엔날레
Changwon Sculpture Biennale 2020

송영수(1930-1970)와 한국의 용접 조각

김 이 순 (홍익대학교 미술대학원 교수)

1. 머리말

'철조(鐵彫)'라고도 불리는 용접조각(welded sculpture 혹은 direct-metal sculpture)은 조각의 개념을 바꾸어 놓았을 만큼 현대조각사에서 중요한 조각방식이다. 용접조각은 1928년경에 제작되기 시작하여 제2차 세계대전 이후에 유럽은 물론 미국으로 급속히 확산되었고 1950년대에는 한국과 일본 같은 동아시아로 퍼져나갔다. 1950년대 전반기까지만 하더라도 한국과 일본의 조각은 아직 전통적인 모델링 조각방식이 주류를 이루고 있었기 때문에 용접기법은 전혀 새로운 조각방식이었다. 특히 한국에서는 6·25전쟁 후 새로운 미술방향을 모색하던 젊은 작가들 중심으로 용접기법이 수용되기 시작했으며, 1960년대에는 가장 중요한 조각방식이 되었다. 이는 용접기법이 당시에 현대적이라고 여겨졌던 추상조각을 제작하기에 적합한 방식이었을 뿐 아니라, 강렬한 불로 단단한 철을 녹여서 작업을 한다는 사실 자체가 젊은이들의 기질이나 감성에 잘 맞았기 때문이다. 더욱이 형태를 자유롭게 덧붙여가면서 아이디어를 즉흥적으로 수정할 수 있고, 감정을 직접적으로 표현할 수 있다는 점도 용접기법이 큰 호응을 얻었던 이유라고 할 수 있다.

서구에서는 제2차 세계대전 직후에 유행했던 용접조각이 한국에서는 1960년대에 들어서야 크게 확산되었다는 사실은 서구의 기준에서 본다면 시대착오적인 것으로 보일 수도 있다. 그러나 여기에서 중요한 것은, 우리에게 당시 용접조각이 제작될 만한 충분한 이유가 존재했었는가 하는 것이다. 결론부터 말하자면, 당시 한국에서 제작된 용접조각은 조형적인 혁신 이상으로 그 내용에서 시대적 의미를 지닌 것으로서 당대의 사회상과 경제적 상황을 드러내는 '문서'라고 할 수 있을 것이다.

용접작품의 경우 제작된 지 불과 반세기도 지나지 않았지만 대부분의 작품들이 현존하지 않는 실정이다. 작품에 사용된 재료가 철판 자투리나 고철이었기

때문에 작가들은 자산적 가치를 부여하지 않아 작품을 방치해버린 경우가 태반이며, 특히 용접조각을 제작했던 젊은 작가들은 작품을 보관할만한 공간이 없어 작품을 폐기 처분할 수밖에 없었다. 또한 대부분의 작가들은 작품을 제작했다라도 사진을 찍어 자료로 남길 생각을 하지 못했기 때문에 당시 제작된 작품 수에 비해 실제 확인할 수 있는 작품은 극히 제한적이다.

2. 현대조각사에서 용접조각의 위치

용접조각은 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)의 아이디어에서 출발했다. 피카소는 1928년경 선으로 된 드로잉을 조각으로 제작하기를 원했고, 곤잘레스(Julio González, 1876-1942)의 도움을 받아 <인물>(1928)이라는 제목의 철사구조물을 제작했다. 이 작품들은 덩어리가 아닌 철사로 '공간 속에 드로잉'을 하듯 형상이 표현되어 있어, 형상이 공간을 차지하는 것이 아니라 공간을 수용하고 정의하는 방식이 되었다. 이로써 조각은 하나의 덩어리로 공간을 점유한다는 전통적인 개념이 깨졌고, 양감보다는 공간이나 구조가 조각에서 더 중요하게 되었다. 1930년경에 피카소는 금속 쪼가리와 금속 오브제를 용접하여 <정원의 여인>이라는 작품을 제작하였다. 이 작품처럼 복잡하게 얽힌 형태는 전통적인 주조기법으로는 표현하기 어렵지만 용접기법으로 손쉽게 제작할 수 있게 됨으로써 금속조각의 표현가능성이 크게 확대되었다.

제2차 세계대전을 계기로 용접조각은 활발하게 제작되었다. 전쟁동안 무기나 탱크 같은 전쟁물자를 생산하면서 용접기술이 확산되었고, 실제로 전후의 용접조각가들 중에는 군수물품을 제작하면서 배운 용접기술로 용접조각을 제작하기도 했다. 그러나 용접작품이 전후에 유행한 이유는 무엇보다도 그 표현성과 상징성 때문이다. 미국의 대표적인 용접조각가인 테오도르 로작(Theodore J. Roszak, 1907-1981)이 "불꽃으로 형상을 만들 수 있고 화학작용으로 다양한 뉴앙스를 만들어낼 수 있는 철은 이 시대의 정신을 작품으로 구체화시킬 수 있는 최고의 수단"이라고 언급했듯이, 조각가들은 철을 자유자재로 용접하여 전후의 심리상태를 효과적으로 표현할 수 있었다. 프랑스의 세자르(César Baldacchini,

1921-1998)와 영국의 레그 버틀러(Reg Butler, 1913-1981)와 린 채드윅(Lynn Chadwick, 1914-), 미국의 데이비드 스미스(David Smith, 1906-1965), 테오도르 로작, 시무어 립튼(Seymour Lipton, 1903-1986) 같은 조각가들은 용접조각을 통해서 전쟁의 고통이나 비극적인 감정을 표현했으며, 이러한 작품들은 추상표현주의와 미학적으로 연결되면서 미술사에서 확고한 자리를 차지할 수 있었다.

3. 용접조각의 한국으로의 유입

한국에서 용접작품은 1957년 《국전》에 공식적으로 처음 등장했는데, 그 유입의 매개항은 미국과 일본이었다. 우선 1957년 봄 덕수궁에 있었던 《미국현대 8인 작가전》에는 데이비드 헤어(David Hare, 1917-1992)와 시무어 립튼의 용접작품이 출품되었기 때문에 한국작가들이 용접조각을 직접 접할 수 있었다. 한편 한미재단의 주선으로 미국에서 조각을 공부했던(1955-1956) 김정숙(金貞淑, 1917-1991)은 1957년 3월부터 대학에서 현대조각을 중점적으로 가르쳤는데, 그가 가장 강조한 조각방식이 바로 용접조각이었다. 당시 한국의 조각교육은 찰흙으로 인체를 사실적으로 표현하는 방식을 가르치는 것이 거의 전부였는데, 이러한 상황에서 용접조각은 전통적인 작업방식에서 벗어나기 위한 적절한 대안이 될 수 있었던 것이다. 김정숙은 선과 공간을 중시하는 추상적인 용접조각을 한국에 소개했을 것으로 여겨진다.

한편, 한국 조각가들은 처음에는 해외에서 출판한 미술잡지를 통해서 용접조각을 알게 되었다. 특히 송영수(宋榮洙, 1930-70), 전상범(田相範, 1926-1999), 최의순(崔義淳, 1934-), 최병상(崔秉常, 1937-)처럼 서울대학 출신의 작가들은 일본 미술잡지를 통해서 용접조각을 알게 되었다고 하는데, 당시 작가들은 전위적인 조각은 볼륨(量)이나 매스(塊)보다는 '공간'이 중요하고, 공간을 통해서 '정신적인 바이브레이션'을 표현할 수 있다고 생각했으며 용접기법으로 공간 속에서 자유롭게 역동적으로 전개되고 확산될 수 있게 되었다. 또한 용접기법은 외부세계의 표현보다는 내면세계의 표현에 적절한 새로운 기법이라고 여겼다. 송영수를 비롯해서 최병상, 오종욱, 박종배, 박석원 등 한국전쟁 이후 미술대학을 졸업한 젊은 세대의 작가들은 용접조각을 활발히 제작했다.

4. 한국 용접조각의 조형적 특징

그렇다면 한국 용접조각은 어떠한 조형적인 특징이 있는가? 그 원천이었던 서양이나 일본의 용접조각과 비교해 독자성은 있는가? 앞에서 언급했듯이 철 용접조각이 한국에 도입되는 과정에서 순수추상이라는 양식의 문제와 '공간'이라는 조형의 문제에 초점이 맞추어져 있었고, 실제로 한국작가들은 용접기법으로 자유롭게 추상조각을 제작할 수 있었기 때문에 용접조각을 선호했다. 그러나 한국 용접작품에서 보다 두드러진 특징이라면, 철의 물질적 특성인 날카로움이나 거친 질감 등이 강조됨으로써 보다 표현적인 경향을 보인다는 점이다. 몇몇 작품을 통해 이러한 조형적 특징은 순수조형의 문제보다는 1950-60년대 한국의 시대적 상황을 드러내는 표현요소였다는 사실을 밝히고자 한다.

한국 조각가들 역시 도입 초기에는 용접기법을 통해서 얻을 수 있는 순수 조형성에 관심을 갖고 있었다. 한국의 대표적인 용접조각가인 송영수가 1957년에 《국전》에 출품했던 <효(曉)>는 새의 형상을 변형시킨 작품으로, 그 세부에서 드러나듯이 타테하타가 강조한 공간표현에 대한 관심을 보여준다. 또 이듬해에 제작한 <새>(1958)는 새의 몸통을 끝이 뾰족한 3개의 다리로 지탱하고 있는데, 나무나 돌과 같은 전통 재료로는 표현하기 어려운 조형적인 특징을 보여주고 있다.

이후 송영수는 철이라는 재료의 날카로운 성질을 강조하는 작품을 제작했다.

1959년 《국전》에 출품한 <핵의 공포>라는 작품은 그가 새로운 조형요소를 어떻게 수용하여 자신의 언어로 발전시켰는지를 잘 보여준다. <핵의 공포>는 핵이 폭발하는 모습과 갈고리 같은 이미지를 결합시킨 형상인데, 이 작품과 관련해서 흥미 있는 것은 송영수가 남긴 스케치들 중에 타테하타 카쿠조의 <핵(core)>(1956)을 연상시키는 간략한 스케치가 남아 있다. 타테하타는, 앞에서 언급한 「전위조각이란 무엇인가」라는 글에서 자신의 <핵>을 예로 제시하면서 전위조각을 설명했다기 때문에, 추측컨대 송영수가 이 작품을 참고했을 것으로 여겨진다. 하지만 송영수는 이를 다시 자신의 독자적인 작품으로 발전시키는 과정을 드러내는 스케치들을 남겼고, 그 결과 <핵의 공포>는 타테하타의 <핵>과는 전혀

다른 맥락의 작품이 되었다. 즉 타테하타는 핵무기의 위력을 직접 경험한 작가임에도 불구하고 공간조형에 관심을 둔 작품을 제작한 반면, 송영수는 용접기법으로 날카롭고 단단한 철의 성질을 살려서 핵무기에 대한 공포감을 표현한 것이다. 더욱이 그는 작품의 받침대를 핵탄두 모양으로 제작하여 자신의 작품의도를 명백히 드러내고 있으며, 이후 <작품 59-2>(1959)처럼 <핵의 공포>를 보다 추상화시킨 작품을 제작하기도 했다.

핵무기에 대한 공포는 오종욱의 용접조각에서도 찾아볼 수 있다. 오종욱은 <원자시대 사람들>(1964)에서 갖가지 고철이나 철재 폐품들을 용접하여 로버트가 파괴된 것 같은 형상을 표현했다. 전체적으로 다소 산만해 보이는 구성이지만, 모든 생명체가 처참하게 파괴된 채 잔해만 남아 있는 황량한 상황을 표현하고 있다. 이 작품들의 원래 제목은 각각 "원자폭탄을 만든 사람들"과 "원자폭탄을 먹은 사람들"이었다고 하는데, 결국 작가는 핵무기를 제조한 사람들이나 핵의 폭격을 당한 사람들 모두 핵무기의 피해에서 자유롭지 못한 시대상황을 표현했다고 할 수 있다.

1960년대 전반기에 철재 폐물을 이용한 용접조각이 제작되었다. 앞에서 살펴본 작품이외에 오종욱은 <어느 금요일의 변신>(1963)이나 <공동 Holes>(1964) 같은 용접조각을 《국전》에 출품했는데, 두 작품 모두 고철을 혼란스러우리만큼 불규칙적이고 거칠게 용접함으로써 황폐한 분위기를 표현했다. 그 이외에도 서울대학에서 송영수에게서 용접조각을 배운 세대인 황택구나 남철(南撤, 1936-)도 고철을 이용하여 용접작품을 제작했다. 예를 들어 황택구는 <고요한 아침>(1962)에서 황폐하게 파괴되어 더 이상 생명이 존재하지 않는 텅 빈 고요함을 표현했고, 남철은 <잔해-인간>(1967) 같이 살점이 없이 뼈가 앙상한 인간을 표현하기도 했다. 이러한 작품들은 생명이 파괴된 잔해의 표현으로, 핵무기를 비롯해서 인간이 창안한 기계문명이 도리어 인간을 위협하며 파괴의 상황으로 내몰고 있음을 드러내고자 했다.

물론 당시 한국에서는 현대문명에 대해 비탄할 정도로 기계화나 현대화가 이루어지지 않는 않았다. 아마도 핵무기를 비롯한 현대기계문명에 대한 공포나 우려의

목소리를 담은 작품들이 제작된 것은 남북이 분단된 국가에 살고 있던 작가들의 불안의식에서 기인했을 것이다. 남북으로 분단된 한국은 당시 전세계를 불안에 몰아넣었던 냉전의 소용돌이 속에 있었던 셈이고, 더구나 극단적인 반공이데올로기가 지배적이었던 한국사회에서 누구도 전쟁에 대한 공포로부터 자유롭지 못했을 것이다. 특히 6·25전쟁을 직접 체험한 작가들은 전세계를 황폐화시킬 수 있는 핵무기뿐 아니라 현대기계문명의 발달에 대해 불안감을 느꼈을 것이다.

한국 용접조각의 특징은 박종배의 <역사의 원>(1965) 같은 작품에서 보다 극명하게 드러난다. 이러한 작품들은 소위 "열변형 방식"이라는 기법으로 제작되었는데, 이 방식은 비교적 얇은 철판에 토치(torch)로 열을 가하면 철판이 온도 차이로 인해 서로 어긋나고 자연스럽게 일그러지면서 거친 마티에르가 생겨 철의 물질감이 강조되는 방식이다. 이와 같이 불규칙하게 요철이 생긴 철판을 용접하여 추상적이면서 표현적인 작품을 제작한 것은 서양이나 일본에서 찾아볼 수 없는 특징이다.

박종배는 김정숙에게서 직접 사사를 받았던 작가다. 김정숙은 앞에서 언급했듯이 선 중심의 용접조각 방식을 가르쳤지만, 박종배는 괴량감을 강조하고 표면의 마티에르를 살리는 방식의 용접조각을 제작했다. 금속표면에 마티에르를 강조하는 용접조각 방식은 시무어 립튼 같은 작가가 즐겨 사용했던 방식이기도 했다. 그러나 립튼은 황동 용접봉으로 표면에 브레이징(brazing) 효과로 아름답고 풍부한 표면을 구사하는 데 관심이 있었던 반면, 박종배는 철판을 직접 불로 녹이거나 구멍을 뚫는 수법으로 불규칙하고 거친 철의 물질감을 강조했다. 이러한 어두운 색조와 불규칙하고 표면이 패인 비정형의 형상은 당시 앵포르멜 회화작품에서도 찾아볼 수 있다.

<역사의 원>은 1965년 《국전》에서 조각으로서는 처음으로 대통령상을 수상했으며 게다가 추상적인 작품이라는 점에서 주목을 받은 작품인데, 박종배는 당시 신문기자들과의 인터뷰에서, "현실을 통해본 역사의 근원을..... 비정상적인 비순수한 눈으로 응시하며 표현하고 조형화한 것,"그리고 "파동, 분열 등 질서와 역질서 속에서 작렬하는 현실의 인간세계를 고발하는 뜻을 내포했다"라고

밝히고 있다. 전쟁을 체험한 그는 1960년대에 계속된 정치적 혼란과 부조리한 현실에 대한“격분의 혼적으로, 분노의 숨소리”로 불규칙하게 표면이 패인 비정형의 형상의 작품을 제작하였고, 작가는 이러한 표현이 당시의 "비합리적인 현실을 가장 사실주의적"으로 드러냈다고 주장하고 있다.

철조의 물질감은 구상적인 작품에서도 찾아볼 수 있다. 오종욱은 1960-1961년 사이에 손의 자세만 달리한 <이단자>라는 두 점의 작품을 제작했다. 두 점 모두 굵은 철사토막과 철 부스러기를 녹여 용접한 것으로, 몸통의 곳곳은 살이 패인 듯이 보기 흉하게 표현되어 있다. 이 작품들은 철을 한 점 한 점 녹여 集積시켜 이미지를 만드는 독특한 방식의 용접조각으로 제작되었다. 현재 소재를 파악할 수 있는 <이단자>를 보면, 인물의 다리가 몸통에 비해 빈약하게 표현되어 있어 전체적으로 불안한 느낌이 든다. 특히 팔이 길게 늘어뜨려져 있고 팔의 중간부분은 잘릴 듯이 간신히 몸에 붙어 있어 파괴의 흔적을 그대로 느낄 수 있으며, 일그러진 얼굴의 표현은 그로테스크하기까지 하다. 이 작품에서 드러난 거친 용접자국은 신체적인 상처나 고통에 대한 직접적인 표현인 동시에, 보다 근원적으로는 인간 내면의 부정적인 면모를 드러내는 이미지라고 할 수 있다.

오종욱의 인물표현은 유럽에서 제2차 세계대전을 경험한 후에 나타나는 리시에, 자코메티, 세자르 등의 표현적인 ‘새로운 인물상(new images of man)’과 같은 맥락으로 볼 수 있다. 이상화되지 않은 인체의 비례나 깊은 상처를 연상하게 하는 피부는 특히 리시에를 비롯한 제2차 세계대전 이후에 구상적인 작가들의 작품에서 나타나는 특징이라고 할 수 있다. 예컨대 리시에의 <폭풍우 인간>(1947-48)이나 <허리케인 여인>(1948-49)에서 이상화되지 않은 인체의 모습과 갑자기 얼어붙은 듯한 엉거주춤한 자세, 그리고 이목구비가 제대로 표현되지 않아 기괴한 느낌마저 든다. 이러한 모습에 대해 리시에는 폭풍이나 허리케인 같은 천재지변에 의해 희생당한 인물들의 모습이고, 이는 자연재해에 대한 인간의 강한 공포감을 표현한 것이라고 밝힌 바 있는데, 이러한 표현은 결국 리시에가 경험한 나치의 비이성적, 야만적 잔혹성에 대한 공포감을 드러내려는 것으로 해석되고 있다.

리시에의 작품은 오종욱의 작품과 조형적으로 공통점을 가지고 있지만, 리시에의 작품들은 전통적인 청동주조 기법으로 표현되어 있다는 점에서 오종욱의 작품과는 다르다. 오종욱은 불꽃으로 굽은 철사토막을 녹여 표현하였기 때문에, 용접의 흔적에 의해 우연적인 효과가 생기면서 철의 거친 마티에르가 강조되어 있다. 이러한 용접기법은 세자르나 테오도르 로작의 작품에서 일부 나타나기는 하지만 서양이나 일본에서는 쉽게 찾아볼 수 없는 방식이고, 한국에서도 차츰 청동주조 방식이 일반화되면서 이러한 용접기법은 주조기법으로 대체되었다. 오종욱의 이러한 용접기법은 한국이 경제적으로 어려웠던 시기에 잠시 동안만 나타나는 방식이기 때문에, 어떤 의미에서 오종욱의 <이단자>와 현재 과천 현대미술관에 소장되어 있는 <위증인>은 1960년대 전반기 한국의 사회적 분위기뿐만 아니라 경제적 상황을 대변하는 작품이라고 할 수 있을 것이다.

5. 한국 용접조각의 시대적 의미

그렇다면 전후 한국 용접조각의 특성에 어떠한 의미를 부여할 수 있을까? 한 나라의 미술의 정체성이나 특성을 언급할 때, 국민의 정서 내지는 감성 혹은 그 나라의 자연환경이나 풍토와의 관련성 속에서 논의하는 것이 일반적이지만, 여기서는 용접조각의 의미를 시대적 상황에서 살펴보고자 한다. 특히 한국과 일본에서 용접조각이 제작되기 시작한 1950년대 중반에는 두 나라의 시대적 상황이 상당한 차이가 있었기 때문에 전혀 다른 내용의 작품이 제작되었을 것으로 여겨진다.

패전 후 일본조각가들은 패전으로 인한 패배감보다는 전쟁 시기에 강요당한 시국적인 미술표현의 억압에서 벗어난 해방감이 더 앞섰기 때문에, 전쟁과 결부시켜 어떠한 작품을 제작하는 데 큰 관심을 보이지 않았다. 일본 조각가들은 이러한 전후의 해방감에서 아카데미즘에 대해 반발하며 전위적인 작품을 구사했고, 작품은 내용보다는 형식적인 측면에서 실험정신을 추구했다. 일본에서도 용접조각을 새로운 조각의 방식으로 받아들였던 타테하타나 호리우치 같은 전후의 작가들이 핵의 문제를 작품에 심각하게 다루지 않았던 것은 무엇보다도 해방감에서

오는 즐거움이 더 컸기 때문이었다는 사실이 지적된 바 있다. 또한 1950년대 중반의 일본 경제상황 역시 한국과는 전혀 달랐다. 1956년에 일본의 경제백서(經濟白書)가 "이제 전후(戰後)가 아니다"라는 상징적인 선언을 했을 정도로 일본은 호경기를 맞이했었다. 미술계도 용접조각이 소개된 1954년에는 구타이(具體)미술협회 같은 전위적인 그룹이 결성되어 전통의 맥락에서 벗어난 반(反)예술이 시도되고 있었고, 이러한 미술은 내용보다는 형식의 혁신성에 관심을 집중시켰다. 한국에서 용접조각이 한창 유행하던 1960년대에, 일본에서는 반(反)예술적 경향과 더불어, 서양에서 추상표현주의 조각 이후에 나타나는 팝아트나 프라이머리 스트럭춰 같은 다양한 양상이 나타났다.

그러나 당시 한국의 미술계와 경제적 상황은 일본과는 전혀 달랐다. 추상조각이 일부 시도되기도 했지만, 1950년대 말까지는 아직 석고로 인체를 사실적으로 표현하는 방식이 주류를 이루고 있었다. 석고는 표현의 한계가 있지만 한국의 경제사정상 1960년대까지도 가장 일반적인 조각의 재료였다. 한편 돌이나 나무, 혹은 청동 같은 전통적인 재료는 김종영(金鍾瑛, 1915-1982), 김정숙 같은 일부 작가들이 사용했는데, 이들의 작품은 대체로 자연의 형태를 단순화시키는 추상조각으로서 1960년대 한국조각의 하나의 흐름을 형성했다. 그러나 이러한 작가들은 당시의 어두운 시대상황에 관심을 두었다기보다는 순수조형의 문제에 천착하였다. 또한 이러한 전통적인 재료는 비교적 비싼 재료이기 때문에 젊은 작가들이 쉽게 사용할 수 없었고, 더구나 젊은이들의 감성을 표현하기에 적절한 재료도 아니었다. 이런 상황에서 곳곳에 산적해 있던 고철이나 드럼통의 철판 쪼가리가 새로운 조각 재료로 부상하게 된 것이다. 작가들의 증언에 따르면, 원효로나 서대문구 영천에 즐비했던 고물상과 철공소에서 철판 자투리나 고철을 주어 모아 용접조각을 했다고 한다. 제철소가 없던 1950-60년대 한국산업에서 사용된 철 재료의 공급원으로는 해방 후 미군이 석유배급과 판매의 용기(用器)로 사용하던 드럼통이 거의 유일한 것이었다. 드럼통은 당시 한국에서는 구하기가 어려웠던 강철로 되어 있기 때문이었다. 이 시기는 버스와 택시까지도 드럼통을 펴서 만들었던 시절이었고, 실제로 작가들은 자동차공장에서 철판 자투리를 얻어 용접작품을 제작했다고 한다.

여기에서 당시에 철이 갖고 있던 상징적 의미도 재고할 필요가 있다. 철은 나무와 같은 전통적인 재료를 대체하는 현대적인 재료로서 '모던'을 상징하기도 했지만, 특히 한국전쟁을 경험한 작가들에게는 전후에 주변에 즐비했던 철의 파편들은 단순히 새로운 조각을 위한 재료였다기보다는 전쟁의 상흔을 표현할 수 있는 재료였다. 박종배는 이점을 강조하고 있다.

"나는 이들 철판을 이용해서 작품을 만들 적마다 전쟁의 상흔을 생각했고 파괴라는 힘의 의미를 음미하곤 했다. 이것은 흔히 말하는 현대기술의 발달이 현대조각의 방편이 되어왔던 모습과는 어긋나는 말이 될 것이다. 그러나 나는 전쟁 후에 새로운 재료들을 쉽게 구할 수 있었다. 이러한 환경에서 용접기가 나의 마음에 주어졌을 때 나의 손과 감정은 용접기의 불꽃만큼 열정적이었다."(필자에게 보낸 편지)

그러나 한국 용접조각의 의의는 무엇보다도 철의 물질감을 강조한 독특한 조형적 특징에서 찾을 수 있다. 한국 용접조각가들은 6·25전쟁을 체험했으며, 전쟁의 폐허와 남북으로 분단된 냉전의 현실을 묵도한 세대들이다. 또 1960년대에 들어선 이후에도 정치적 부정부패 속에서 부조리한 사회의 혼란을 경험했고 여전히 경제적인 고통을 면하지 못했으며, 반공과 경제부흥이라는 이데올로기에 짓눌린 채 인간의 기본권이 억압된 삶을 살았다. 이러한 시기에 규칙적이고 논리적인 표현방식보다는 불규칙한 형태와 거친 물질감을 강조하는 표현방식이 미술가들에게 보다 호소력이 있었을 것이라는 것은 어렵지 않게 추측할 수 있다. 미술사학자 스테판 폴카리가 추상표현주의 미술을 전후의 무질서, 고통, 투쟁, 공포로 채워진 것으로 해석했듯이, 우리의 용접조각가들이 전쟁의 파편과 같은 고철을 이용하여 철의 날카로움이나 거친 물질감을 강조한 표현은, 작품이 추상적이든 구상적이든 전쟁의 고통과 폐허, 핵무기 등 현대문명에 대한 불안의 흔적이자, 정치적·사회적 혼란과 부조리의 시기에 작가들이 느낀 분노와 저항이 담긴 표현이었다고 해석할 수 있다.

6. 맺음말

지금까지 한국 용접조각을 사회적·경제적 상황 속에서 살펴보았다. 미국유학을 하고 돌아온 김정숙은 서양의 용접조각을 학생들에게 이식하다시피 가르쳤고, 당시 추상조각을 하려는 학생들에게 이런 가르침은 '복음'과도 같은 것이었다. 또 이러한 교육의 기회가 주어지지 않았을 경우에도 외국 전시회나 일본잡지를 통해서 용접조각을 체득했다. 6·25전쟁 후 우리는 전쟁의 폐허를 딛고 일어서면서 체제정비와 함께 새로운 시대를 열어갈 모델이 필요했을 때 서구를 모델로 삼았던 것처럼, 미술가들 역시 서구의 현대미술을 수용하여 세계미술의 흐름을 따라잡고자 했다.

주지하는 바와 같이 한국 현대미술 연구에서 서구미술의 수용은 중요한 문제이다. 실제로 한국의 작가들은 새로운 발전이 필요할 때마다 새로운 외래미술을 수용함으로써 발전의 기회로 삼았다는 인상을 지울 수 없고, 한국미술가들은 자신들의 사회현실과 역사의 현장과 무관하게 국제적 보편주의를 표방하며 서구의 미술을 도입함으로써 정신적으로 서구에 예속되었다는 김윤수의 지적도 귀기울일 필요가 있다. 그러나 한국미술사 전반을 놓고 볼 때, 외래미술 수용자체를 문제삼기보다는 수용에 대한 우리의 태도나 시대적 상황을 검토하는 것이 한국 현대미술사 정립에 보탬이 될 것이다. 다시 말해 외부의 자극을 한국의 미술가들이 얼마나 내면화해 갔는지, 그 방식을 무엇이었는지, 그리고 그것이 우리의 미술에 어떠한 변화 내지는 성과를 가져오는 계기가 되었는지 등을 짚어보는 것이 더 의미 있을 것이다. 이러한 관점에서 한국 현대조각에서 가장 중요한 비중을 차지했던 용접조각의 수용과정과 그 배경을 살펴보았고, 특히 젊은 작가들이 전쟁의 폐허 속에서 경제적 상황을 극복하면서 자신들이 몸소 체험한 현실의 상황을 표현했다는 점에서 그 의의를 찾고자 했다.

그럼에도 불구하고 작가들이 전쟁의 참혹성이나 남북의 이데올로기의 허구성, 정치적인 혼란을 정면으로 파헤치거나 구체적으로 드러내지는 못했다는 점에서 한국 용접 조각가들의 한계는 분명히 지적되어야 한다. 데이비드 스미스나 테오도르 로작 같은 서구의 작가들이 자신들의 경험과 의도를 구체적으로 드러

내면서 논리적으로 작품을 발전시켜 나갔던 것에 비해, 한국의 작가들은 대부분 지나치게 감정적이고 즉흥적이어서 자신들의 감정이나 인식을 논리적으로 이끌어내지 못했다. 박종배는 <역사의 원>를 통해서 "비합리적인 현실을 가장 사실주의적"으로 표현하려 했다고 주장하고 있지만 1960년대의 정치적 현실이나 사회의 부조리한 모습을 정면으로 다루기보다는 작품제목에서처럼 "역사의 근원"의 문제로 시각을 돌렸다. 물론 이러한 상황은 당시 한국사회에 팽배해 있던 실존주의와 무관하지 않다. 또한 작가들이 유행에 편승하여 일시적으로 용접조각을 제작한 경우가 많았고, 극소수의 작가들만 용접작업을 지속시켜 나갔다. 1960년대 후반 한국 미술계에 탈(脫)앵포르멜 현상과 함께 실험적인 미술이 새롭게 밀려오자, 대부분의 작가들은 용접조각에서 새로운 가능성을 발전시키기보다는 다른 방향의 미술을 추구하게 됨으로써 용접조각이 급격히 퇴조하게 되었다는 아쉬움이 남는다.

김이순

홍익대학교와 뉴욕주립대학교(버팔로)대학원에서 미술사 석사학위를 받았으며 홍익대학교 대학원에서 미술사 박사학위를 취득했다. 주요저서로 『현대조각의 새로운 지평』2005, 『한국의 근현대미술』 2007 등이 있다. MBC한국조각평론상 2003, 월간미술대상 2011, 이대원평론상 2015 등을 수상했으며 현재 홍익대학교 미술대학원 교수, 문화재청 문화재 전문위원, 한국미술평론가협회 회장을 역임하고 있다.

최종태(1932~)의 종교 조각

김 성 호 (2020창원조각비엔날레 총감독)

1. 들어가는 말

한국 조각계의 거장들을 살펴보는 이번 강좌 시리즈의 마지막은 조각가 최종태의 작품 세계를 조명한다. 강연 제목은 ‘최종태의 종교 조각’이다. 이전 다른 강사들의 강의에서 살펴보았던 김복진(1901-1940), 김종영(1915-1982), 김정숙(1917-1991), 권진규(1922-1973), 문신(1923-1995), 송영수(1930-1970)와 같은 거장들의 뒤를 잇는 생존 작가 최종태(1932-)의 작품 세계를 살펴본다. 특히 이 글은 최종태의 인터뷰와 글을 중심으로 논의를 전개해 나가면서 필자의 비평적 평가를 중간마다 개입시키는 방식으로 글을 작성한다. 청중께서는 이처럼 생생한 작가의 언술을 듣는 방식을 통해서, 이번 강좌에 왜 생존 작가가 포함되었는지에 대한 궁금증을 해소할 수 있게 될 것이다.

2. 최종태는 누구인가?

조각가 최종태는 종교 조각, 특히 성조각, 교회 조각이라 불리는 가톨릭 조각에 있어서 매우 주요한 업적을 남긴 인물이다. 그의 간단한 이력을 살펴보면 다음과 같다. 그는 1932년 대전에서 대대로 농업을 가업으로 잇는 유복한 가정에서 태어났다. 여섯 살부터 붓글씨를 배웠을 뿐 아니라 그림을 일찍부터 배웠다. 회덕초등학교 졸업하고 수재들이 다닌다던 사범학교를 거쳐, 서울대 미대 조소과를 졸업했다. 이후 고향으로 내려와 결혼과 함께 여러 학교에서 교편 생활을 지속했다. 28세에 국전에 ‘서 있는 여인’으로 문교부 장관상을 받으면서 조각계의 현장에서 이름을 알렸다. 그는 공주교육대와 이화여대 교수를 거쳐 서울대 교수로 임용한 후 은퇴하기까지 줄곧 교육자와 조각가로서 활동해 왔다. 김종영 미술관 관장, 장육진미술문화재단 이사, 유영국미술문화재단 이사를 역임했고, 현재 대한민국예술원 회원으로 있다.

학창 시절부터 글에 재능을 가졌던 최종태는 그간 다수의 미술에세이를 통해 자신의 종교 조각 혹은 교회 조각에 관한 예술관을 밝혀 왔다. 특히 가톨릭미술가

협회 회장직을 맡았던 만큼, 평소의 예술 활동에 있어서 가톨릭 조각은 그의 작품 세계에서 거의 모든 것이라 해도 과언이 아닐 것이다. 41세에 절두산 성지에 〈순교자를 위한 기념상〉(1973), 48세에 한강 성당에 〈십자가의 길〉(1980)을 그리고 바로오 수녀원, 명동 성당, 연희동 성당 등 20여 곳에 다양한 종교 조각을 설치한 바 있다.

조각가 최종태와 그의 작품 세계를 조각가 홍순모는 다음처럼 표현한다: “(최종태는 자신의 작품을) 자기의 재능이 아닌 하느님이 주신 선물로 믿는다. 그래서 그는 교회 조각을 피할 수 없고, 피하고 싶지 않은 자기의 숙명으로 받아들인다.”¹⁾ 아울러 당시 미술평론가 정병관은 다음처럼 그의 종교 조각이 가지는 특성을 다음처럼 분석했다: “결론적으로 최종태는 보수적이며 고전주의적 성향을 조각과 그림에서 아주 자연스럽게 발화시켰다고 볼 수 있다. (중략) 과거에 연결되는 전통적인 요소와 함께 입체주의에서 시작된 그의 현대적 조형은 기하적 추상과 1960, 70년대의 감축주의적 형태의 단순화를 통하여 옛것과 현재를 결합시켰다.”²⁾ 이처럼 최종태는 가톨릭 신자로서의 신실한 신앙에 기초하면서도 교회 조각의 도상학적 규범을 탈주하는 현대적 조형을 통해서 종교 조각에 천착해 왔다고 평가할 수 있겠다. 최종태의 작품에 나타난 조형적 특성은 “감축주의적 형태의 단순화”를 꾀하는 것이고 그것을 통해 “옛것과 현재를 결합”하는 시도를 감행한다. 그렇다면 그것이 과연 무엇인가?

3. 소녀 혹은 소녀상으로부터

작가 최종태의 종교 조각의 특성과 더불어 감축주의적 형태와 그것의 단순화에 대한 미학을 이해하기 위해서 우리는 ‘소녀’에 관한 그의 이야기부터 들어본다: “언제부터인지 나는 소녀들을 바라보는 습성을 지니게 되었다. 길을 걷거나 차를 타거나 어디에 앉으나 나의 눈은 소녀들을 쫓는다.”³⁾ 아! 이러한 습성이 종교 조각과 무슨 상관인가? 그의 글을 더 살펴보자: “그들의 몸매와 차림새와 표정을 읽는데 몇 년 몇 날을 바라보아도 좋기만 하다. 티 없이 맑고 꿈으로 가득 찬, 신록 같기도 하고 봄의 새 풀 같기도 한 소녀는 나의 어린 날 고향 풍경 같기도 해서 더욱 애뜻한 것일까.”⁴⁾

1) 홍순모, 「믿음의 형태들을 바라보면서」, 『최종태 교회조각』, 열화당, 1998, p. 22.

2) 정병관, 「최종태 예술의 휴머니즘 비평」, 『Form(조형)』, Vol 11, 1988, p. 11.

3) 최종태, 「산다는 것, 그린다는 것, 조각가 최종태의 신앙 이야기」, 『교회』, 4월호, 2011, p.99

4) 최종태, 위의 글, 2011, p. 99.

작가에게 영감을 주는 소녀! 그렇다. 소녀는 가톨릭 성서 속 동정녀로 예수를 잉태한 성모 마리아로 확장되는 존재이다: “나는 평생 조각 일을 했는데 소녀상만 만들었다. 왜 그랬는지는 나도 모른다. 예수상 빼놓고는 그림도 그렇고 조각도 그렇고 소녀상밖에는 한 일이 없다. 내가 성모상을 만들게 되는 데에는 그런 사정이 있다.”⁵⁾ 아래의 글 또한 이러한 사유를 더 없이 잘 보여주는 진술이다: “나는 소녀상을 그려왔다. 더없이 맑은 그 얼굴이 좋아서 계속해서 기십년을 그려왔다. 그러다가 좋은 얼굴을 만들고 싶었다. 어떻게 된 얼굴이 좋은 얼굴인가. 그러면서 요다음 차례는 훌륭한 얼굴을 그리는 거라고 생각했다. 훌륭한 얼굴을 생각하다 보니 그것은 큰 도인의 얼굴이라는 생각이 들었다. 그것은 성인의 얼굴이었다. 그것은 성스러움이었다. 아름다움의 끝자리는 성스러움이 아닐까?”⁶⁾ 그의 글을 따라 읽다 보면 “소녀-소녀상-좋은 얼굴-훌륭한 얼굴-큰 도인의 얼굴-성인의 얼굴-성스러움”이고 ‘성스러움은 곧 아름다움’이라는 논리적 사유의 전개를 잘 살펴볼 수 있다. 그리고 그것이 ‘소녀-성모상’으로 전개되는 축 위에 ‘관음상’이라는 불교 조각의 영역으로, 그것도 여성으로 표현되고 있는 관음상으로 확장되고 있는 것도 잘 살펴볼 수 있다: “관음상은 여성상으로 표현되어 왔다. 상징하는 바가 마음에 꼭 든다. 세상의 어려움을 어루만져 감싸주는 영원의 어머니다. 일본 범룡사에 있는 백제 관음에 심취한 것도 한 연유다. 어쨌든 나는 꼭 관음상을 만들어야 할 사람인 것이다. 그것이 이루어진 것이다. 얼마나 기분 좋은 일인가.”⁷⁾ 그는 실제로 여러 교회 조각뿐 아니라 불교 조각까지 만들었는데 그의 소녀 혹은 소녀상이 이러한 범종교적 영역으로 확장하고 있음을 알 수 있다. “아마도 성모상과 관음상은 영원한 어머니로서 영원토록 이 세상에 있어야 하는 것이 아닐까 싶다.”⁸⁾ 앞의 진술은 ‘소녀-성모상-관음상(여성으로 표현된)’으로 이어지는 종교 조각의 세계를 고스란히 드러낸다.

특히 소녀상을 만드는데 있어서 모델을 특별히 두지 않은 채로, 작업한다는 점에서 소녀는 가톨릭과 불교와 같은 종교성 안에 잠재하고 있는 하나의 이상형이라 할 것이다.

5) 최종태, 위의 글, 2011, p. 116.

6) 윤명로, 「끝자리를 향하여」, 『최종태 교회조각』, 열화당, 1998, p. 17.

7) 최종태, 위의 글, 2011, p. 116.

8) 최종태, 위의 글, 2011, p. 117.

4. 가톨릭 신앙에의 귀의

조각가 최종태는 실제로 불교 철학으로부터 기독교로 다시 가톨릭으로 오랜 성찰을 통해서 천천히 횡단해 왔다. 그는 대학 때 불경 공부를 하면서 견성, 해탈, 열반, 극락의 세계관에 감화를 받았다. 대학 졸업 후 절을 찾았으나 찾지 못하고 대안으로 교회를 이곳저곳 찾아다니며 종교성에 대한 열망을 채우기 위해 애썼지만 그 당시 그는 늘 낙심했다고 밝히고 있다. 개신교의 실제와 성서의 교훈이 엇나가는 장면을 보았던 것일까?

그러던 중 그는 훗날 우연히 성당에 들렀다가 해방된 기분을 만끽한다. 성서에 있었던 ‘기적’의 기록, 즉 ‘앉은뱅이가 일어나고 소경이 눈을 뜨며 죽은 사람이 살아나는 것’과 같은 일은 그에게 일어나지 않았다. 계속 찾기를 거듭하다 중국에 그것을 ‘포기하는 지점’에서 그의 신앙은 무력무력 자라기 시작한다.

신에 대한 기적이거나 증거를 본다는 것은 쉽지 않은 일이다. 그런데, 1984년 개최된 현대종교국제미술전 도록에 게재된 김수환 추기경의 축사에서 조각가 최종태는 감명을 받는다. 거기에는 “일찍이 하느님을 본 사람은 없다”는 요한복음서 서문이 인용되어 있었다.

“보지 않고 믿는 자가 복이 있다”고 했던가? 신을 본 자가 어디 있으리. 단지 그 가능성이 있다면 ‘영성 체험’과 같은 것이리라. 1982년, 최종태는 이러한 영성 체험을 통해 하느님을 만난다. 아내와 대화하던 중에 찬란한 빛 속에서 신의 임재를 체험한다. 그는 이러한 체험 속에서 스스로 죄인임을 고백하고 죄 사함을 받았다는 믿음 아래 회개와 기쁨의 눈물을 펄펄 쏟았다. 다음의 성경 구절에 대한 고백과 같은 마음이었다고 하겠다: “그가 실로 우리의 질고를 지고, 우리의 슬픔을 당하였거늘 우리는 생각하기를 그는 징벌을 받아서 하느님께 맞으며 고난을 당한다 하였노라. 그가 찢림은 우리의 허물로 인함이고, 그가 상함은 우리의 죄악으로 인함이라. 그가 징계를 받음으로 우리가 평화를 누리고 그가 채찍으로 맞음으로 우리가 나음을 얻었도다. (이사야 53, 4-5) 이 사건 이후 그는 희열과 평안을 누릴 수 있었다고 한다.

강렬한 영적 체험을 통해서 ‘신실한 가톨릭 신자’가 된 이후 최종태는 명동 성당 내부에 작품 〈십자가의 길〉을 설치한다. 작은 사각형의 부조 작업일 따름이지만, 그곳에는 예수 그리스도의 십자가 고난과 죽음 그리고 부활의 모습이 생생하게 각인되어 있다. 그래서일까? 그는 〈십자가의 길〉을 만들 때, 그리스

도의 고난이 전하는 복음을 생각하면서 환희에 넘치는 눈물을 흘렸다고 한다. 이처럼 작품 속 고난의 감정을 창작자가 주고받으면서 작품을 제작하는 일은 쉽지 않다. 창작자의 진을 다 빼는 일이기 때문이다. 아니나 다를까. 그는 이 〈십자가의 길〉을 만들 당시의 고충과 어려움에 대해서 토로한다.

그런데 그것은 고난의 감정 이입과 창작의 즐거움 사이를 오가는 것이다. 그의 진술을 보자: “이 더할 수 없는 고난의 역정을 만들면서도 나는 지금 일이 즐거운데 이것을 어떻게 해석해야 옳겠습니까?”⁹⁾ 그가 도대체 어떻게 작품을 만들었는데 이처럼 그에게 창작의 희열을 안겨준 것일까? 조각가 홍순모는 최종태의 〈십자가의 길〉이란 작품을 다음처럼 묘사한다: “공간을 장악하는 구조력, 형태에 밀도와 탄력을 주는 치밀한 구성, 극적 효과를 위한 과감한 생략과 변형, 현장성을 리얼하게 드러내는 기호적이며 암시적인 인물 표정의 조형적 처리.”

10) 작은 사각형의 구조 안에 이 다양한 형식과 기법이 나타나게 했다면 정녕 창작의 과정은 힘든 여정이었겠으나 그 속에서 경험할 수 있었던 창작의 희열은 또 다른 과실이었으리라. 조각가 박갑성은 최종태의 〈십자가의 길〉을 ‘최종태 예술의 종합체’¹¹⁾라고 평가하기까지 한다. 예수는 주역이자 초자연이고 성모는 조연이자 자연이라는 말도 부기한다.

5. 가톨릭 조각과 교회 조각의 토착화

모든 종교가 또 다른 세계에 전해질 경우 종교의 토착화는 당연한 귀결이다. 종교 조각에서도 그것은 마찬가지이다. 특히 “내가 한국성을 탐구한 것과 한국 종교미술이 당면한 토착화 문제는 서로 상관이 있었다”¹²⁾라고 쓰고 있듯이 당시 한국성을 탐구하던 한국에서의 조각의 과제는 자연스럽게 ‘토착화’의 문제와 연동된다.

예를 들어 최종태는 한복을 입은 예수와 동정녀 마리아, 또는 반가사유상을 연상시키는 예수의 얼굴을 제작하기도 했다. 당시 그는 교단의 정형화된 인식 때문에 가톨릭 조각 제작 당시 어려움에 처하는 것이 다반사였다. “예수의 모습, 성모의 모습이 왜 그러하냐”는 반문에 매번 휩싸인 것이다. 그러한 까닭은 위와 같은 가톨릭 조각이 서양의 성상 조각에 기초로 한 도상학적 규범에서 명백

9) 윤명로, 위의 글, 1998, p. 20.

10) 홍순모, 위의 글, 1998, p. 22.

11) 박갑성, 「내가 아는 최종태」, 『최종태 교회 조각』, 열화당, 1998.

12) 최종태, 위의 글, 2011, p. 99.

하는 일탈하는 것이기 때문이었다. 그는 다음 사례를 들면서 이러한 당시 교단 일단의 지적에 대해서 반문한다. 바로 미국 흑인 인권 운동가 말콤 엑스가 어떤 대학에서 한 “예수는 백인이 아니다”라는 연설을 사례로 언급하면서 반론을 제기한 것이다.¹³⁾ 실제로 이스라엘 태생이었던 예수는 서구 유럽의 백인이 아니다. 기독교를 수용한 서구 유럽이 예수의 얼굴을 근 600년이 넘는 세월 동안 서구 유럽인의 얼굴로 표상화시켜 관성화함으로써 서구식의 토착화를 진행했던 것이다.

그렇지만 이 토착화는 예술가 개인의 예술혼 속에서 해석되는 종교 미술과 연동되는 것이기도 하다. 보라 미켈란젤로가 토착화한 예수, 루오가 토착화한 예수를 말이다. “토착화라는 말에는 생명의 근원으로 돌아간다는 뜻이 있다. 제자리에 선다는 뜻이다. 진리로 돌아간다는 말이다. 예술은 진실을 바탕으로 한다. 예술은 아름다움을 구현하려는 것이다. 아름다움은 하느님의 한쪽 모습이라 한다. 진정한 미가 현현되었다면 거기에 하느님의 목소리가 있을 것이다”¹⁴⁾라는 최종태의 말에 귀기울일 필요가 있겠다. 그가 만든 ‘생각하는 소녀’ 형상의 조각은 로댕의 〈생각하는 사람〉과 달리 한국의 ‘반가사유상’을 닮아 있는 까닭에 고뇌보다 해탈에 가까운 내용으로 해석되는 것도 이러한 토착화 혹은 한국적 변용이 한국적 미학의 함의 안에 자리를 함께 한다.

한국적 토착화를 도모했던 최종태의 조각에 대한 일각의 비판이 있었을 때 그는 다음처럼 항변했다: “교회 조각은 작가의 믿음과 예술적 역량의 산물로 그 이상 그 이하도 아닌 하느님의 영광의 도구로 인식되어야 한다. 그러기 위해서는 교회의 기도와 관심이 필요하다. 또한 믿음의 내용은 절대적 불변의 진리이지만, 믿음의 표현은 다면성과 복합성을 가진 보편적 가치임을 알아야 한다. 이러할 때 작품은 개성의 독자성, 민족의 다양성, 시대의 특수성이 투영될 수 있다. 이렇게 되면 교회 조각의 토착적 의미는 역사적, 지리적 토양에서 그 모습을 자유롭게 드러내고, 자연스레 받아들여질 것이다.”¹⁵⁾ 교회 조각뿐 아니라 모든 예술이 특수한 맥락 속에서 창작을 실행하는 작가의 개인 내면과 대화하는 가운데 토착화가 이루어진다는 것이다.

최종태의 가톨릭 조각이 토착화를 통해 이루고자 했던 모습은 어떠한 것이었나? 홍순모는 그의 토착화에 골몰하는 조각적 특징을 다음처럼 범주화하여 기술한

13) 최종태, 위의 글, 2011, p. 99.

14) 최종태, 위의 글, 2011, p. 109.

15) 홍순모, 위의 글, 1998, p. 23.

다: “1) 자유분방하게 만들어진 것, 2) 극도로 절제된 표현 방식, 3) 효율적으로 조율된 형태,”¹⁶⁾ 홍순모는 첫째 항목에 해당하는 작품을 〈순교자를 위한 기념상〉과 〈성 바울로상〉을 꼽는다. 둘째 항목에는 〈예수상〉을 그리고 마지막 항목에는 〈성 김대건 안드레아상〉을 예로 들어 설명한다.

최종태가 1970년대 초 절두산의 〈순교자를 위한 기념상〉을 의뢰 받아 제작할 당시 신부는 “마음대로 만들어 보시라”고 주문했다. 바오로 수녀원 내부에 있는 〈성 바울로상〉 제작에도 이러한 자유분방한 방식으로 제작에 임했다는 평가가 가능하다. 몸의 자세와 표정은 도상학에서 유지해 온 형식과는 달리 어눌하고 고졸하지만 그곳에는 노자의 ‘대교저졸(大巧著拙)’과 같은 동양적 미학이 내포되어 있는 것이다. 즉 “가장 기교가 있는 것은 가장 졸렬한 듯하다”는 의미를 실천하듯이 그의 〈성 바울로상〉은 비움과 채움 사이의 어떠한 영역에 자리한다.

명동 성당 입구에 있는 〈예수상〉은 앞서 설명한 작품들과는 다르다. 감성적 긴장과 절제가 담겨 있기 때문이다. 작품을 제작했던 1980년대 당시는 군사 독재 시절의 강압적 분위기가 팽배했던 시절이다. 최종태의 스승 김종영이 탑골 공원에 세웠던 작품 ‘삼일 독립선언탑’이 철거되었던 시대일 정도니까 말이다. 최종태는 스승의 작품 복원을 위해 부단히 노력했지만 끝내 복원은 실행되지 못했다. 이러한 엄혹한 시대를 상기시켜 주는 듯, 그의 〈예수상〉은 불의의 세력을 저지하는 듯한 수평적인 팔의 자세를 유지한다. 홍순모는 이러한 형상이 마치 악한 세력을 막고 교회를 보호하려는 의지의 표징처럼 읽힌다고 분석한다. 위의 두 경향과 달리 작품이 조형면에서 효율적으로 조율된 예도 있다. 비교적 종교적 성상의 범례에서 자유로웠던 작품 〈성 김대건 안드레아상〉이 바로 그것이다. 이 작품에는 최종태의 개성적 조형이 돋보인다. 홍순모는 이 작품을 다음처럼 매우 다양한 조형적 범례들이 사용되고 있는 것으로 분석한다: “기하학적 삼각구도 위에 배치된 원통형의 두상, 원뿔형의 몸통, 몸통 안에서 나오는 팔의 덩어리는 점이에 의한 덩어리의 크기 변화로 시선을 끌어 다닌다. 원통 구조로 엮인 건축물 같다. 또 허공에서 부채살처럼 퍼져 있는 열 개의 손가락은 섬뜩할 정도의 시각적 충격을 준다. 차가운 이지적 구도가 뜨거운 내면적 감성에 녹아 있다 17)

16) 홍순모, 위의 글, 1998, pp. 23-24.

17) 홍순모, 위의 글, 1998, p. 24.

덧붙여 생각해 볼 것은 그의 가톨릭 조각 혹은 교회 조각이 다른 종교와의 연관성 속에서도 토착화가 실행되었다는 점이다. 특히 불교와의 관계에서 그러했는데 그의 가톨릭 조각에 나타난 종교적 초월을 통한 명상 추구, 구도적 자세 등은 불교의 도상으로부터 비롯된 것이다. 이 부분은 뒷부분에서 살펴보기로 한다.

6. 한국 가톨릭 조각의 이콘의 수용과 최종태 작품의 조형적 특성

최종태의 가톨릭 조각의 조형적 특성을 구체적으로 언급하기 위해서 여기서는 먼저 한국 가톨릭 종교조각에서 드러나는 이콘 수용에 따른 형식적 특징을 검토할 필요가 있겠다. 그것은 대개 4가지의 범주로 설명될 수 있다. 1) 공공미술로서의 교회 미술, 2) 이콘의 표현으로서의 형상 조각, 3) 신앙 고백으로서의 추상 조각, 4) 설치형 다원주의 조각.

이콘(icon)은 에이콘(eikṓn, eikon)이라는 고대 그리스어를 어원으로 삼는데, 중세 이후부터 이콘으로 불리었다.¹⁸⁾ 이콘은 간략히 말해 형상(image)으로 정리되며, 아울러 ‘초상’, ‘유사한 모습’, ‘마음에 그리는 상’ 등으로 대별된다. 구체적으로 이콘은 목판에 그린 그림, 프레스코화, 모자이크, 복음서 세밀화 등 다양했는데 주로 예수 그리스도나 마리아, 성인과 순교자 등과 성경, 교리의 내용을 소재로 그린 성화, 성상들이었다. ¹⁹⁾초대교회에서는 헬라어로 기록된 성경을 모르는 문맹자와 이방 민족들에게 가톨릭 종교를 온전하게 전하기 위해서 글보다 그림이 필요했는데,²⁰⁾ 교리의 내용을 묘사하고 이미지로 담은 회화와 조각 즉 이콘을 구상하게 되었다. 이콘은 AD 313년 그리스도교가 국교로 공인된 이후부터 신성의 성육신을 모토로 가시화되었다는 점에서²¹⁾ 비잔틴 미술에서 매우 주요한 위치를 차지하고 있었다고 하겠다. 이 이콘은 1054년 교회가 ‘로마 가톨릭’과 ‘동방 정교회’로 동서의 분열의 있기까지는 함께 공유했던 전통이었으나, 로마 가톨릭은 민족의 변화를 수용하면서 변화했으나 동방 교회는 이콘의 전통을 그대로 간직하게 되면서 점차 동방 정교회 신앙의 중심적 존재로 자리 잡아 오늘에 이르고 있다.²²⁾

18) Martin R. Gabriel, *Le dictionnaire du christianisme*, Paris: Publibook, 2007, P. 157.

19) Nikodim Pavlovich Kondakov, *Icônes*, New York: Parkston press international, 2012, p. 35.

20) Jean-Marie Mayeur, Luce Pietri, André Vauchez, *Évêques, moines et empereurs (610-1054): Histoire du christianisme*, Paris: Desclée, 2000, p. 678.

21) Bruno Duborgel, *L'icône: art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne: CIREC, Université Jean Monnet, 1991, p. 15.

22) Bissera V, Pentcheva, *The sensual icon*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010, p. 298.

이러한 이콘은 시대별, 가톨릭과 정교회의 차이에 따라 다양한 묶음으로 존재했는데²³⁾, 본고는 그것을 다음처럼 주제에 따른 7가지 유형으로 정리한다:

- 1) 그리스도 이콘,
- 2) 성모 마리아 이콘,
- 3) 아기 예수와 성모 마리아 이콘
- 4) 성가족 이콘
- 5) 피에타 이콘
- 6) 삼위일체 이콘,
- 7) 성인 이콘.

이 중에서 역사적으로 주요하게 간주된 것은 물론 그리스도 이콘이었다. 특히 전통적으로 가장 주요한 위상을 차지한 것은 그리스도의 삶을 형상화한 이콘이었다. 이것 역시 다양한 묶음들이 존재하는데, 우리는 이것을 다음처럼 11개의 이콘 묶음으로 정리한다:

- 1) 수태고지(Annonciation),
- 2) 그리스도 탄생(Nativité),
- 3) 그리스도 성전 현시(Présentation au Temple),
- 4) 그리스도의 세례(Baptême),
- 5) 라자로의 부활(Résurrection de Lazare),
- 6) 그리스도의 변용(Transfiguration),
- 7) 그리스도의 예루살렘 입성(Entrée dans Jérusalem),
- 8) 십자가 책형/십자가 강하(Crucifixion / Descente de la Croix),
- 9) 부활(Résurrection),
- 10) 그리스도 승천(Assomption),
- 11) 성령 강림(Pentecôte)²⁴⁾

우리는 전통적인 이콘의 특성이 한국 가톨릭 종교조각에 어떻게 토착화, 변용되어 나타났는지를 분석하기 위해서 최근의 한 전시²⁵⁾를 중심으로 다양한 작품들을 선별해서 검토해 본다.

23) Bruno Duborgel, *L'icône: art et pensée de l'invisible*, Saint-Etienne: CIREC, Université Jean Monnet, 1991, p. 43.

24) Nikodim Pavlovich Kondakov, *Icônes*, NY: Parkstone International, 2012, p. 47.

25) 《한국 근대조각 100주년, 한국 근현대조각의 미의식 1부 한국 가톨릭종교조각》전, 2018.

7	성인									
		김골 풀바와 이네 스자매 1954.	순교자. 1967	순교자를 위한 기념상 1973	명동성당 정문 분조. 1987	순교자1 1991				

【그림 1】 한국 가톨릭 종교조각의 이콘에 따른 분석과 범주화

위의 표에서 드러나듯이, 한국 가톨릭 종교조각의 대표 작가들의 작품을 전반적으로 분석하면서 해당하는 서구의 이콘의 범주에 맞추는 작업은 일정 부분 한계가 있음에도, 이콘 담론에 근거한 가톨릭 조각에서의 이미지의 인식론을 파악하는데 매우 유효한 작업이 된다. 특히 한국 가톨릭 종교조각의 이콘의 토착화와 변용이 어떻게 진행되었는지를 가늠하는 매우 효과적인 분석의 토대가 된다.

우리는 위의 표를 토대로, 최종태 조각의 항목을 살펴보면서 그의 이콘 분석이 어떠한지를 살펴보자. 먼저 그리스도 항목에서 14처에는 〈14처/11〉(십자가 책형), 〈14처/13〉(십자가 강하), 〈14처/1〉0(그 외)(1989)이 제작되었고, 그리스도상에는 〈예수상〉(1987)이 그리고 그 외로 그리스도의 〈손〉(2002)이 제작되었다. 성모 항목에는 〈성모상〉(2015)이 성모자 항목에는 〈성모자상〉(2008)만이 글에서 제시하고 있지만, 실제 이 항목에 해당하는 작품은 무수히 많다. 성가족 항목에는 〈요셉과 아기 예수〉(2000)와 피에타 항목에는 〈피에타〉(1987), 그리고 성인 항목에는 〈순교자를 위한 기념상〉(1973)이 제작되었다.

위의 표에서 드러나고 있듯이, 비교 분석 작가 9인 중에서 최종태의 작품은 거의 모든 항목에서 이콘의 활용이 두드러지게 나타난다. 최종태 작품의 이콘을 활용한 가톨릭 조각의 조형적 특성은 간단히 언급해 비례, 균제감, 조화, 대비, 단순성, 정면성, 고졸, 평면성, 부조적인 개념과 연동된다.

일례로 바오로 수녀원에 있는 〈성모상〉은 ‘비례와 의한 균제감과 공간 분할’이 두드러지게 드러난다. 전체와 부분의 조화, 면과 면의 유기적 결합 등이 그것이다. 또한 ‘대비적 속성’에는 마산 양덕성당에 있는 〈성 가족상〉이 대표적이다. 얼굴의 둥근 곡선에 나타난 눈, 코 입의 기호적 직선과 비대칭적인 선, 면, 덩어리의 관계가 주목되는 작품이다. 이러한 분석은 작품 이미지를 보면서 실제 강의에서 구체적으로 분석해 보기로 한다.

7. 타종교와 소통하는 최종태의 가톨릭 조각

최종태는 대학 시절 불경을 공부했던 경험과 여러 종교에 대한 체험 그리고 가톨릭 조각의 토착화의 과정에서 만난 불교 미학이 그의 작업에 두루 적용한다. 그는 실제로 “조각예술에 있어서 그 의미와 그 아름다움이 최상으로 어우러져 있는 곳이 경주의 석굴암”으로 보았다.²⁶⁾ 최종태가 법정 스님의 요청에 따라 길상사에 관세음보살상을 세웠던 것은 그의 가톨릭 조각이 지향하는 범종교적 소통과 포용의 미학을 잘 드러낸다. 관음상을 설치했을 당시의 법정 스님의 연기문은 다음과 같다: “이 관세음보살상은 길상사의 뜻과 만든 이의 예술혼이 시절 인연을 만나 이 도량에서 이루어진 것이다. 이 모습을 보는 이마다 대자대비한 관세음보살의 원력으로 이 세상 온갖 고통과 재난에서 벗어날지이다. 나무 관세음보살. 2000년 4월 28일 세우다.²⁷⁾ 한 노년의 가톨릭 신자인 조각가가 빚어낸 종교 화합의 메시지를 기리는 연기문인 셈이다. 이것에 대한 최종태는 감화는 이루 말할 수 없다. 그는 다음처럼 화답했다: “이 일이 비록 작은 일이기기는 하지만 결코 자은 일만은 아니라고 나는 확신합니다. 나의 모든 생각과 바람을 이 형태에 다 부어넣었습니다. 그 모든 이야기는 형태가 말할 것입니다. 지난날 우리 조상들의 위대한 불상예술이 다시 새롭게 꽃피는 시절이 오길 바랍니다.”²⁸⁾

우리는 안다. 그가 실제로 1958년 가톨릭 영세를 받았지만 그 두 해 전에 4개월간 불경 공부를 했다는 사실을 말이다. 대학 졸업 당시 학점 없는 논문을 제출했는데 불경을 기조로 한 자신의 예술론을 작성한 것도 이러한 영향이었다. 천주교 신자가 만든 관음보살상이어서였을까? 그가 길상사에 관음보살상을 세우고 난 뒤, 다수의 신문은 ‘성모님을 닮은 관음보살상’이라는 표현으로 이 소식을 전했다. 그의 가톨릭 조각이 지향하는 범종교적 소통의 미학을 잘 살펴볼 수 있는 대목이다. 그렇다. 조각가 최종태는 여전히 ‘가톨릭 조각의 확산’을 탐색하는 현역이자, ‘한국 조각계의 생존하는 거장’이라 하겠다.

26) 최종태, 『나의 미술, 아름다움을 향한 사색- 최종태의 예술이야기』, 열화당, 1998, p. 26.

27) 최종태, 위의 글, 2011, p. 114.

28) 최종태, 위의 글, 2011, p. 115.

김성호

장로회신학대학교 신학과, 중앙대 서양화과, 동 예술대학원 문화예술학과, 파리 10대학교 철학과 DEA를 졸업하고, 파리1대학교에서 미학 전공으로 미학예술학 박사를 취득했다.

모란미술관 큐레이터, 미술세계 편집장, 쿤스트독미술연구소장, 성남문화재단 전문위원, 중앙대학교 겸임교수, 2008창원아시아술제 전시감독, 2014금강자연미술비엔날레 전시총감독, 2015바다미술제 전시감독, 2016순천만국제자연환경미술제 총감독, 2018다카르비엔날레 한국특별전 예술감독으로 일했고 울산과학기술원 박사후연구원을 역임했다. 저서로 『큐레이터 이원일 평전』(사문난적, 2015) 등 5권의 미술평론집을 출간했다.

현재 2020창원조각비엔날레 총감독, 여주미술관 관장, 미술평론가.

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
- 전시장소 : 성산아트홀 2층 제4전시실
- 주 관 : 창원문화재단, 한국조각가협회
- 참여작가 : 강동현, 김근재, 김기영, 김동숙, 김민성, 김성민, 김재각, 노순천, 도태근, 박봉기, 박정윤, 신예진, 양리애, 오혜선, 이상길, 이정희, 이후창, 임수빈, 장용선, 전종무, 정기웅, 정택성, 최수환

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	