

석사학위논문

한국구상조각에 관한 연구
-류인, 구본주의 작품을 중심으로



제주대학교 대학원

미술학과

강 문 석

2006년 2월

한국구상조각에 관한 연구

-류인, 구분주의 작품을 중심으로

지도교수 김방희

강 문 석

이 논문을 미술학 석사학위 논문으로 제출함



2006년 12월
제주대학교 중앙도서관
JEJU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

강문석의 미술학 석사학위 논문을 인준함

심사위원장	인
위 원	인
위 원	인

제주대학교 대학원

2006년 12월

<초록>

한국 구상조각에 관한 연구

-류인, 구분주의 작품을 중심으로

강 문 석

제주대학교 대학원

미술학과 조소전공

지도교수 김방희

현대 한국구상조각은 포스트모더니즘의 혼잡함속에 어떤 새로운 분기점에 도달한 것처럼 보인다. 더군다나 서구 모더니즘의 물결은 다원화되어 미니멀리즘류의 개념 미술의 영역으로 섞여 들어가 기존의 미술이란 정의를 무한히 확대할 뿐 아니라 모호해짐과 혼란을 초래하게 된다. 조각의 개념과 위상이 현대미술의 다양성으로 단일한 정의로 포괄하기 힘든 것으로 복잡화되었다. 이러한 흐름속에서 오늘날의 구상조각은 전통적 물성과 형상성에 집착하는 구시대의 예술이고, 현대미술로는 어울리지 않는 미술처럼 인식되게 이른 것이다.

본 논문은 전통적인 조각의 단절과 일본으로부터의 서구 미학의 이중 왜곡의 역사를 지니는 근대적 개념으로부터 출발한 김복진을 중심으로 근대조각가들은 불모의 지대에 서서 시대적 상황을 극복하고 희생의 몸부림이 있었기에 독자적인 한국 현대조각예술의 새로운 장을 열 수 있는 기회를 가질 수 있었던 한국구상조각의 형성 과정을 살펴보았다.

근대적인 조각의 길을 개척한 김복진으로부터 시작된 한국 근대조각의 여명기와 사실주의적 경향의 김정승, 토속적인 내용과 근대적 형식과의 결합을 시도했던 윤효중, 낭만적 자아의 내면세계로 향한 깊은 성찰의 자세로 정적인 사색의 깊이를

표현했던 권진규 등의 근대조각가들의 작품세계를 대략적으로 되짚어보고 각각의 작품을 고찰함으로써 한국 근대구상조각의 형상적 표현과 대략적 계보를 확인하였다.

또한 60년대 이후 사실적인 구상에서 출발해 조형공간을 인위적으로 발생하게 만드는 조화, 균형등의 조화세계를 벗어나 자연적이고 유기적인 구조의 개념과 공간성의 획득이란 본질적 과제를 불필요한 부위의 제거의 방법으로 접근한 김종영을 중심으로 한 추상조각의 형성과정도 살펴보고 이에 따른 구상, 추상의 개념에 대해 연구하였다.

특히 근대적 조각의 긍정적 측면의 토대를 바탕으로 한 현대 구상조각이 내면의 인간상과 사회현상의 추상성을 지니고 물질적 재료를 통해 작가의 정신을 형상화하는 류인과 구본주의 작품에 주목하였다.

류인은 ‘형상성’을 통해 물질문명이 지배하는 현대사회에서 인간의 소외와 고독, 개인의 존재, 문명사회의 갈등 등 인간이 직면하고 있는 위기의식을 주제로 인간의 존재와 삶에 대해 진지하게 성찰하게 만든다. 표현양식에서도 전통적인 인체조각의 모델링에 충실하면서도 고전적 방법에 얽매이지 않고 인체의 특정부위를 왜곡, 변형, 생략하는 등의 독특한 조형언어를 구축하여 구상조각의 다양한 표현양식을 제공하였다.

구본주는 민중적인 시각에서 민중미술의 새로운 활로의 시도와 또 다른 가능성을 제시하고 있다. 단순한 삶의 비애를 넘어, 현실을 우화적으로 표현하고, 사실적인 묘사력과 재료를 다루는 장인성, 그리고 작품을 구성하는 연출력에서 단순한 하나의 조각이 아니라 삶의 풍경까지도 작품으로 확대시켜 우리의 삶의 주변과 중심을 다시금 생각해 보게 한다.

이러한 연구를 통해 이 시대에 구상조각이 더 이상 아카데미즘의 구태의연한 예술로써가 아니라 형상성을 가지고 단절된 전통적 조각을 접목하면서 현대미술의 표현과 양식의 다양성을 내재한 ‘형상’에 대한 새로운 관심과 다양성으로 그 가능성이 더욱 풍부해진 구상·형상조각에 주목하였다.

본 논문은 20세기 모더니즘이후 현대미술이 소홀한 대중과의 소통문제를 류인과 구본주의 작품을 중심으로 자신의 고유성, 독자성을 찾으려는 하나의 방식으로

구상조각의 의의를 찾고자 하였으며, 다원주의란 미명(美名)아래 빠져들 수 있는 안일한 절충주의와 뿌리 없는 양식에의 편승, 허무주의 등을 넘어 매체의 개발과 확산이라는 시대적 요구에 부응하며 삶의 구체성과 현실성을 충분히 담아낼 수 있는 치열한 작가정신과 열정으로 그 철학적 가치를 탐구하기 위한 모색과정이 되었으면 한다.



목 차

<초록>	i
I. 서론	1
II. 한국 구상조각의 형성과정	3
1. 근대조각의 형성	3
2. 한국근대구상조각가들	7
3. 구상조각과 추상조각의 확산	18
1) 구상과 추상의 개념의 확산	18
2) 1950년대 이후의 시대상황	21
III. 동시대 조각가	
1. 류인의 작품세계	24
1) 작품의 표현적 특성	25
2) 작품세계	28
2. 구분주의 작품세계	33
1) 민중미술	34
2) 우리시대의 표정	36
IV. 결론	41
참고문헌	44
작가약력	46
참고도판	48
<SUMMARY>	55

I. 서론

현대 조각에서 우리의 구상조각은 서구미술의 재현이라는 이유로 구태(舊態)한 아카데미즘의 산물로 이해되어 온 것이 사실이다. 특히 서구 모더니즘의 물결은 다원화되어 구성미술, 해프닝, 추상미술, 퍼포먼스, 대지미술, 개념미술의 영역으로 섞여 들어가 기존의 미술이란 정의를 무한히 확대하게 할 뿐 아니라 더 나아가 모호해짐과 혼란을 초래하였다. 과학과 언어, 철학이 뒤섞여 들어간 오늘날의 현대미술에서 전통적 물성과 형상성에 집착하는 구상조각은 시대에 뒤떨어진 미술처럼 인식되기에 이른 것이다.

그리고 이러한 인식이 이제 조각은 구상과 추상의 빛바랜 논란을 넘어 오늘날의 비조각의 경계를 넘나들며 조각의 해체를 가지고 왔다. 다원화를 표방하는 오늘날의 포스트모던, 또는 동시대의 예술¹⁾에 있어서도 조각이 모두 해체되지는 않은 채 모든 장르의 조각이 공존하는 가운데 미니멀화 되어지고 양식의 해체가 좀더 현대적이라는 시각이 구상조각의 위기 아닌 위기의식을 가지게 한다.

이런 이유에 “구상조각이 가지는 형상성을 가지고 단절된 전통 조각의 맥을 되살리며 현대의 척박한 시대상황과 예술가로서 지녀야 할 구원의 의지를 표현하여야 한다는 사회적 소명에 고민하고 그 고민의 과정과 결과를 작품화해 인체형상으로부터 인간의 존재에 대해 근원적 질문을 숙고해 온 비운의 조각가 류인”²⁾과 “리얼리즘 미술운동의 흐름과 함께 했으며 형상조소예술의 맥락에서도 중요한 발자취를 가진 구본주”³⁾의 작품 통해서 김복진, 권진규로 이어지는 인체구상 조소예술의 흐름속에서 이들의 존재를 확인하고 그 작품세계와 역사적 의의를 재조명하는 계기를 마련

1) 동시대미술을 “예술의 종말과 미래”라는 그의 개념은 미술이 역사적 방향 감각을 잃고 미아가 되었다는 뜻이 아니라 예술가 스스로가 미술을 시각적 문제가 아닌, 또한 미술을 위한 미술의 문제가 아닌 철학적 문제로 사유하기 시작했음을 의미하며, 따라서 미래의 통로가 막힌 것이 아니라 오히려 한없이 열려 있어 미술이 존재한 이래 예술가들이 최대의 자유를 누릴 수 있게 된 것을 의미한다. 김광우, 「단토의 “예술의 종말 이후”에 관하여」, 미술문화, 2004, p.427.

2) 최열, 「류인, 20세기 인류의 초상」, 월간미술, 2001, 2월호, p.139.

3) 김준기, 「구본주, 별이 되다」, 구본주 1주기展, 2004, 서문.

하고자 한다. 또한 리얼리즘과 사실주의 나아가 아카데미즘이란 용어의 혼용으로, 그 정체성이 모호해진 채 ‘형상성’이라는 이름 아래 뒤섞여 있는 ‘형태, 형상성’이라는 구상의 범주 안에서 올바른 의미를 찾아 현대구상조각의 위기를 극복하고 그 명확한 구상조각의 의의를 찾고자함이 본 논문의 연구목적이다.

본 논문은 구상조각의 위상을 회복하기 위해 첫째로 김복진으로부터 시작한 한국 근대조각의 여명기와 근대조각가들의 작품세계를 되짚어 각각의 작품을 고찰할 것이다. 이로써 한국근대구상조각의 형성과정과 대략적 계보를 확인하고 60년대 이후 새로운 양상으로서의 추상조각의 형성에 따른 구상, 추상의 개념에 대해 연구하고자 한다.

둘째로 동시대 조각가에서 류인과 구본주의 작품세계의 전반적인 특징과 흐름 등에 대해 연구하고자 한다. 류인은 작품을 통해 “물질문명이 지배하고 있는 현대사회에서 인간이 겪고 있는 소외와 고독, 심리적 갈등과 거의 정신분열적이라 할만한 의식의 파편화 현상을 집요하게 파헤쳐”⁴⁾ 현대사회에서 인간이 직면하고 있는 위기의식에 대한 실존적 성찰을 그의 독특한 조형언어로 형상화한 작품의 특성과 의의, 인간존재의 표현적 특성을 분석한다.

구본주는 우리의 모습 그 자체를 왜곡된 모습과 사실성의 양쪽 측면을 함께 다룬 인간의 내면을 탐구한 조각가로 “류인 이래 90년대 형상조소예술을 이어왔으며 항상 진보적인 자세로 현실을 보여주었다.”⁵⁾ 또한 그는 강한 메시지를 가지고 좀 더 쉽게 대중에게 다가갈 수 있는 작업을 이어가고 사실적인 표현력을 기반으로 독특한 그만의 방식으로 새로운 감동을 이루어 냈다. 그의 형상화의 작업은 크게 사회 상황에 대한 표현으로 민중미술과 소외된 사회구성원의 모습을 우회적 표현한 것으로 나뉘 살펴보고자 한다.

그러나 류인과 구본주의 작품을 연구하는 과정에서 현대의 구상조각이 재현적, 대상적, 객관적 등의 개념을 함축하면서 작품에 대한 평가를 내기는 힘든 상황이다. 또한 류인과 구본주는 모두 일찍 요절한 천재작가로 그들의 작품에 대한 많은 논의가 부족하였고, 이에 따른 작가적 평가도 많지 않아 작가의 개인(추모)전 도록과

4) 최태만, 「한국 조각의 오늘, 한국미술연감사」, 1995, p. 292.

5) 이명옥 외, 「패기 넘치는 젊은 작가 구본주가 꿈꾸던 예술을 위하여」, 구본주1주기전, 서문.

몇몇의 단편적 평가에 의존할 수밖에 없었음을 밝히고, 앞으로 이들에 대한 작품연구와 구체적인 해석이 전개되어야 한다고 본다.



II. 한국구상조각의 형성과정

1. 한국근대조각의 형성(1910~1950)

한국의 조각사를 살펴보면 삼국시대와 통일신라시대에 융성을 보이다가 고려시대와 조선시대로 내려오면서 쇠퇴의 길을 걷고 있다. 시대가 흐를수록 기술적인 조잡과 정신적인 타락이 더욱 가속화되어 가는 인상을 받게 된다. 왜 우수한 조각의 전통이 그 맥을 이어 가지 못하고 퇴조되어 갔을까. 여기엔 대체로 다음과 같은 요인을 들 수 있을 것 같다.

“첫째 조각예술을 부흥시켰던 정신적 배경으로서의 불교가 쇠퇴해 갔다는 점, 둘째는 회화에 비해 조각이 예술품으로서 순수한 감상의 대상이 되지 못했다는 점, 즉 순수한 감상층을 갖지 못했다는 점이다.”⁶⁾ 특히 조선시대에는 유교의 확산으로 불교를 탄압했기 때문에 대규모의 사찰을 세운다거나 불상의 제작은 극도로 위축되어 있었다. 더욱이 유교는 종교라기보다는 사상 내지 철학이므로 불교에서와 같은 종교적인 건축물이나 거대한 불상 등은 필요로 하지 않았다. 여기에다 조선 후기로 오면서 급속한 추세로 주류를 형성하게 된 남화(南畵)와 조형에 관한 미의식이 멀어져 석공 등으로 서구의 조각가의 개념이 아니라 단순한 기능공만이 있었을 뿐이다. 한국의 근대화화가 전통적인 양식과 외래적인 양식이 공존하면서 전개될 수 있었던 점에 비해 조각은 전통적 조형을 배제한 채 전적으로 외래적인 양식의 도입에 의해 비로소 근대적인 과정이 마련되고 있는 이유도 여기서 찾을 수 있다.

원래 “우리 선조의 석조각술의 우수한 대상해석력과 자연주의적 단순화 같은 전통적 기법”⁷⁾으로 한국의 조각은 한국 미술사의 주류를 형성하고 있었다. 그것은 한국 민족이 서화나 건축보다는 늘 조각의 세계에서 가치 높은 예술을 창조해 왔다는

6) 오광수, 「한국현대미술사」, 열화당, 1979, p.49.

7) 이재수, 「한국서양조각의 도입과 전개에 관한 고찰」, 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원, 1986, p.15

우리의 조각 전통이 그것을 증명하기에 충분하다. “불교미술 이전의 화려한 고분벽화, 토우와 같은 소조 목조 토기와 같은 도기공예를 비롯하여 금관같은 찬란한 금속공예가 밀받침되어 불교미술의 기법양식, 구도 등과 조화를 이루어 독창적인 한국미술로 승화된 점”⁸⁾과 삼국시대의 고귀한 각종 불교조각 또는 통일신라시대의 숭고한 각종 석조각들은 우리의 자랑일 뿐만 아니라 한국 미술사의 정통적 조형 가치였던 것이다.

삼국시대이래의 우수한 조각 전통은 고려이후의 유교사상과 수요의 격감에 따라 쇠퇴되고 한국인의 조형능력은 공예방면으로 이행되어 갔다. 따라서 1910년 이후의 이 땅의 조각은 한일합방이라는 민족적인 비애 속에 모든 감각이 생존의 문제로 매몰되어 갔다. 사실상 생활 주변에는 우수한 삼국시대의 조각이 엄연히 존재하고 있었지만 그것을 느끼고 보는 눈들이 없었기에 그것들은 한낱 석상에 지나지 않았다. 이런 석상들이 재평가를 받기 위해서 일본학자들이 손을 빌었다는 것은 우리의 크나큰 부끄러움이 아닐 수 없다. 또한 한국의 근대 조각의 형성도 일본에서 서구식 조각을 배운 몇몇 선각자들에 의해 이루어졌다는 사실은 한국의 근대 조각사가 다른 예술에 비해 도입과 전개과정에서 전통과의 단절과 조각가의 수가 적었다는 것도 중요한 원인이 된다. 말하자면 “우리의 근대 조각은 한국의 전통 조각과는 관계가 없는 새로운 시점에서 출발하였다는 점이다. 흔히 드는 예로서 김복진이 동경미술학교에서 서구식 조소를 연구한 사실을 그 시점으로 삼고 있는 것이다. 그와 전후해서 많은 조각가들이 서구식 조소를 연구하고 그것이 한국적 이식(移植)을 위하여 노력했다. 그러나 그들의 활동 무대는 일본의 문전(文展)이나 선전(鮮展)에 국한되었고 그것조차도 대사회적인 물이해로 이단적(異端的)인 존재로 고독해야만 되었던 당시의 현실이 이들의 모처럼의 의욕을 공전시키고만 것은 아까운 일이다.”⁹⁾ 그래도 김복진은 이 같은 불모(不毛)의 지대에 서서 그의 조각가다운 의욕을 제작 및 교육에 바쳤기에 그는 사실상의 선각자(先覺者)가 되었던 것이다.

8) 상계서, p.10.

9) 이경성, 「한국근대미술연구」, 동화출판공사, 1980, p.116.

이 시기, 즉 “1910년부터 1945년까지의 일제 시대의 조각 양상을 한마디로 표현한다면 모방과 이식이라고 할 수 있다. 모방이라 함은 먼저 근대화된 일본의 서구식 조각의 모방이란 말이고 이식이라는 것은 그 모방된 소화불량의 조각을 한국 땅에 그대로 옮겨 놓았다는 것을 말한다. 이처럼 근대 조각의 가장 큰 문제점은 창조자로서의 조각가 자신의 미자각(未自覺)의 문제와 조각이 예술성이 되기 위하여 필요한 자율적인 법칙에 무엇인가 명확한 논리의 결핍을 들 수 있다.”¹⁰⁾

1910년대에서 1940년대에 이르기까지 조각의 주요 테마는 두상이며 때때로 전신의 누드가 등장한 정도이다. 서양화가 교회동에 이어 여러 화가들이 점차 수가 증가하는 추세에 비하여, 조각은 1945년 까지 극히 한정된 몇몇 조각가가 나왔을 뿐이다. 유일한 활동무대였던 선전의 출품도 아주 빈약하였다. 사용된 재료는 몇 점의 목조와 석조를 제외하면 거의 소조이다. 따라서 이 시기의 조각은 소조에 의한 두상이 태반을 이룬다고 말할 수 있다. 이 지배적인 소재와 재료는 조각예술에 있어서 가장 초보적인 단계의 것으로, 아직도 우리 조각의 본격적인 영역에 이르지 못했다는 점을 보여준다.

점토를 빚어서 석고로 완성시키는 소조는 이 기간의 전 조각계를 매혹시킨 새로운 수법이었던 것이다. 그리고 작품 경향을 보더라도 대부분 일본의 관학적 아카데미즘이 지배적이었고 그리고 주제도 대부분 습작 정도의 것으로 두상이나 흉상같은 소품으로 본격적인 조각의 전개를 기대할 수 없었다.

“조소 외에 꾸준히 목재에 의한 목각이 등장하고 있는 것은 일본의 전통적인 목조의 영향이나 이미 일상에서 비근(卑近)한 소(小)공예로 침투되어 버린 목조의 기술을 답습하는 범주를 크게 벗어나지 못하고 있는 인상을 주고 있다.”¹¹⁾

해방 이후 조각계의 현황은 대체로 선전을 통해 등단하였던 조각가들의 연장이라고 할 수 있다. “종합적인 미술단체 속에 조각부가 첨가되었으며, 조각가들만의 조선조각가협회가 조직되기도 했다. 이 시기 조각계에 있어서는 조선미술협회가 주관한 조선예술원에도 조각부를 두어 조각교육의 기틀을 다지게 되었다. 1946년 서울대 예대에 조소과가 신설되어 해방 후 세대들의 조각가들을 양성하는 발판이 되었으며, 1950년에는 홍익대학 미술학부에 조각과가 창설됨으로써, 조각 교육의 맥을 형성하기에 이른다.”¹²⁾

10) 상계서, p.109.

11) 오광수, 「한국현대미술사」, 열화당, 2000, p.55.

12) 이경성(1980), 전계서, p.117~122, 참고.

근대조각이 형성되는 과정에서 자주적인 경향이 아니라 일본으로부터의 서구조각이 이입되면서 그 시작이 미비하였다. 하지만 김복진을 중심으로 한 근대조각가들은 각각의 조형언어로서 근대성을 극복하고 새로운 조형형태인 소조도입과 전통적 조형을 접목시키려는 노력을 김복진, 김경승, 윤희중, 김종영, 권진규 등의 작가경향과 작품을 통해 살펴볼 것이다.



2. 한국 근대구상조각가들

1) 김복진(金復鎭, 1901~1940)

근대 한국조각의 형성은 1925년 김복진이 한국인으로서 최초로 동경미술학교에서 근대적, 엄밀히 말해서 서구적인 조각기법을 배우고 돌아와 작품을 발표하면서 이루어졌다. 그러나 그의 짧은 삶 중 조각가로서의 생애보다 문예운동가나 사회운동가 또는 미술교육자로서의 역할이 훨씬 두드러질 뿐만 아니라 그의 작품 중 현존하는 것이 없다는 점에서 조각가로서의 김복진을 연구하는데 많은 한계가 있다는 것을 먼저 밝혀둘 필요가 있다.

김복진은 “전통적인 조각의 단절과 서구양식에 의한 조각의 도입 그리고 식민상황의 한계를 극복하기 위해 자신이 추구하고자 한 향토성과 민족성의 구현을 목표로 노력하였으며 우리 전통조각과의 계승과 발전을 위해 생명력과 형식미의 주관화를 모색했던 최초의 근대조각가”¹³⁾이다.

김복진이 조선공산당 재건사건으로 투옥된 후, 1933년에야 5년간에 이르는 수감생활을 청산하고 작업에 임할 수 있었으므로 그의 조각 작업은 1925년을 전후하여 몇 년간과 1933년 이후 1940년 그가 죽을 때까지 불과 몇 년 남짓밖에 되지 않는다. 그럼에도 “그는 그야말로 불꽃처럼 살다간 근대 식민시기의 의식 있는 지식인의 전형 모습을 보여주고 있을 뿐만 아니라 자신의 신념을 실천하는 행동가로서의 면모를 보여주었다. 실제 작업기간이 매우 짧았음에도 불구하고 출옥 이후 그가 제작한 작품은 20년대의 사실주의를 넘어서는 예술적 발전을 보여주고 있다.”¹⁴⁾

<여인입상> 도.1)을 제작한 배경에 대해 그 자신이 스스로 고백했듯이 김복진에 영향을 받은 조각가는 로댕이었다. 실제로 한국 근대조각에 있어서 동경미술학교의 영향은 크다고 할 수 있는데 대부분의 근대 조각가들이 이 학교에서 로댕과 부르텔의 조각언어를 학습했다는 것은 근대 한국조각의 형성과 전개과정이 일본을 통한 서구조각의 이식이란 한계 위에 이루어졌음을 반증한다.

13) 최덕호, “김복진 조각 연구”, 석사학위논문, 원광대학교 대학원, 1998, p.32.

14) 최태만(1995), 전계서, p.93.

“<여인입상>이 로댕의 완전한 모작이었다고 한다면, 그가 죽기 바로 직전에 제작한 작품<백화(百花)> 도.2)와 작품<소년> 도.3)은 한국근대조각에 있어서 사실주의의 방향을 제시하는 보다 발전된 면모를 보여준다.”¹⁵⁾ <백화>는 한복을 입고 죽두리를 쓴 여인이 두 손을 다소곳이 잡고 서있는 형상으로서 비례의 고전적 품격과 단아한 자세가 초상조각에서 볼 수 있는 사실성이 예술적으로 승화되고 있음을 반영하고 있다. 특히 습작으로서의 성격이 강한 누드조각으로부터 전통의상을 입은 전신상으로 바뀌었다는 것은 그의 조각이 그 스스로 추구하고자 한 ‘토속성’과 ‘민족성’에 도달하기 위한 노력의 일단이었음을 증명한다.

따라서 그의 조각이 관학(官學)주의나 향토(鄕土)주의의 한계를 벗어나지 못했다는 지적은 설득력이 없는 것이라고 할 수 있다.

김복진이 작품 중에서 <백화>와 더불어 본인은 그가 죽던 해에 제작한 <소년>을 특별히 주목하고자 한다. 이 작품은 로댕보다 훨씬 시간을 거슬러 올라가 그리스의 <쿠로스>를 연상하게 만든다. 그러나 그리스의 쿠로스보다 훨씬 동적이며 인간적으로 처리된 <소년>은 일본을 통해 근대적인 조각기법을 입수해야 하는 시대적 한계를 뛰어넘어 한국에 사실주의 조각이 정립할 수 있는 근거를 제시해 주고 있다. “소년의 기상이 넘치는 당당한 모습을 사실적인 기법으로 표현한 입상이다. 안정감 있는 비례감과 사실적인 모델링, 전체적인 공간설정이 입체작품으로서의 면모를 매우 설득력 있게 보여 주었다.”¹⁶⁾ 그러나 김복진의 작품이 현재 한점도 남아 있지 않은 까닭에 그의 작품에 대한 비평적 평가는 언제나 제한적일 수밖에 없다. 이런 점이 조각가로서 김복진의 미술사적 위치를 규정할 때 언제나 최소의 근대조각가로 머무르게 만드는 요인으로 작용하며 더 이상의 비평적 진단이 불가능한 것으로 만들어 버린다.

그럼에도 불구하고 김복진이 한국미술에 차지하는 비중은 상당히 높은 것이며 비단 전통조각의 제작 및 사용맥락으로부터 독립하여 근대적인 조각의 길을 개척한 조각가란 점에서 뿐만 아니라 한국조각의 현대적 성격을 찾아가는데 하나의 이정표

15) 상계서, p.93.

16) 윤범모, 「한국근대미술의 형성」, 미진사, 1988, p.380.

와 같은 역할을 수행했다는 것에서 찾을 수 있다. “그러나 일제하에서 서구조각의 양식이나마 일본화된 조각의 양식이 무비판적으로 이입되었다는 점은 숨길 수 없으나, 암울했던 시기에 한국 근대조각의 이정표를 제시하였다고 하는 사실은 부인 할 수 없다.”¹⁷⁾ 말년에 그가 한국의 전통 속에서 해결의 실마리를 찾고자한 결과 불상 조각에 착수하지만 그것 역시 미완의 상태로 끝났다는 의미에서 미술사적 차원에서 본격적으로 논의하기에 미흡한 측면이 있다. 즉 “그는 근대성을 자각한 지식인임에는 분명하지만 그것을 단지 서구적 차원에서의 추종으로 생각하지 않고 한국미술의 독자적 방향을 찾기 위해 고투하였으나 끝내 그것을 실현시킬 수 없었던, 따라서 식민통치란 비극에 의해 자신의 이상을 완성시키지 못한 채 역사의 책갈피 속으로 편입된 대표적인 계몽주의자이며, 그의 작품이 소실된 이상 결국 그는 기록 속에서만 존재하는 인물로 남을 수밖에 없게 되었다.”¹⁸⁾

그러나 김복진은 앞에서 언급되었지만 전통을 계승하고 현대적 감각으로 혁신한 위대한 조각가이자 근대 미학과 비평정신을 추구하고, 한국예술사 및 조각사에 있어서 선구자적인 업적을 남김으로써 근대미술, 근대조각의 교육과 보급에 크게 기여하여 한국 근대 및 현대미술의 발전에 크나큰 공헌을 한 인물로 누구도 부정하지 않을 것이다.

2) 김경승(金景承, 1915~1992)

김경승은 김복진에게 영향을 받은 근대조각가 중에서 사실주의적 방법을 일관되게 추구해 나간 조각가이다. 그는 1930년대 동경미술학교에서 조소를 전공하고 한국에 돌아와 줄곧 선전에 작품을 출품하며 이 무대에서 작품 활동을 전개하였다. “해방 이후에는 선전의 제도와 방식을 고스란히 이어받은 대한민국미술전람회의 제1회부터 심사위원으로 또한 수십 회에 심사위원 겸 추천작가로서 미술계 기득권의 중심부에 위치해 있던 대표적인 관학파 조각가라고 할 수 있다.”¹⁹⁾ 광복 후 근대화된 사회적 여건 속에서 많은 기념조형물과 동상, 그리고 각종 전람회들이 활발히 일어

17) 최덕호(1998), 전계서, p.32.

18) 상계서, p.96.

19) 최태만, 전계서, p.104.

나고 있기 때문에 조각은 어느 정도의 확산을 가져왔다. 이 무렵 김경승은 이화여대와 홍익대학에서 후진을 양성하는 한편 많은 작품을 제작하였다.

김경승의 “작품경향은 정확한 사실적인 관찰을 토대로 한 역시 사실적인 표현이라 할 수 있다. 그가 바라보는 대상을 최소한의 주관으로 해석함으로써 대중이 이해할 수 있는 조형적인 언어로 표현하고 있다는 것이다. 이 표현방법을 찾기 위해 우선 양(量)의 세계를 연구하고 그 볼륨구조를 구축하고, 그리하여 그 물체가 하나의 물체가 아닌 유기체(有機體)로서 생명을 부여하려고 했던 것이다. 가장 구상적이었던 그의 작품들은 그 구상이 생명을 잃었을 때 일종의 아카데미즘에 빠질 우려도 내포했던 것이다.”²⁰⁾ 이처럼 그 우려가 초기의 작품들에 잘 드러난다. 그의 작품 전체를 관류하는 세계는 철저한 아카데미즘이며, 그것은 로댕이나 부르델 등 서구 근대 조각에 대한 이해가 깊지 못했다는 사실을 밝혀주는 증거인 것이다. 이를테면 그가 본격적으로 조각 작업에 입문하던 시기에 제작한 <소녀입상>(1939년 작)을 보면 이 작품의 동세와 포즈가 로댕의 <청동시대>로부터 비롯되고 있음을 알 수 있다. 김경승은 청동시대의 남성을 여성으로 바꾸어놓았으나 청동시대에 깃들여 있는 새로운 인간상을 보여준다기보다 그것을 차용의 수준에만 머물러 있어 아쉬움을 더하고 있다. 특히 그는 근대 인체조각에 깃들여 있는 이념적 측면을 배제한 채 형식적인 차원에서 그것을 수용했기 때문에 보수적 관학주의 속으로 치부될 수밖에 없는 한계를 가지고 출발했다. 김경승의 초기작품 <소년입상>(도.4)을 예술지상주의적 사고의 순수성을 대변할 수 있는 작품으로 찾을 수 있다. 하지만 이 작품 역시 “고전시대의 직립상을 모작하는 인물상을 만들었으나 어딘가 인물의 중심이 무너지고 있는 듯한 느낌이다. 표정은 건전한 사색이 아니라 우수에 젖어있으며 소년의 짧은 바지에는 주름이 없으며 허리띠는 아예 생략되었다. 이 때문에 소년은 어딘지 모르게 연약하고 무기력하게 보인다.”²¹⁾ 김복진의 <소년>과 비교해 볼 때에도 김복진의 작품에서 돋보이는 고전적 박진감, 인물의 자신만만한 자세와 강건한 육체의 아름다움이 갑자기 다소 나약하고 왜소한 느낌을 가지게 한다.

해방 이후 그가 제작했던 대부분의 기념조각을 통해 이런 성격을 잘 읽을 수 있

20) 이경성, 「한국현대미술대표작가100선집, 사실적인 입체의 세계」, 동화출판사, 1975, 서문.

21) 박용숙, 「한국현대미술사이야기」, 예경, 2003, p.171.

다. “그는 역사를 재해석하고 그것을 비판적, 창조적 비전을 제시할 수 있는 어떤 조건도 갖추고 있지 않았으며 또 그것을 조각의 객관적인 자족성 혹은 순수성이란 명분아래 거부했던 것 같다.”²²⁾

그럼에도 불구하고 정통적인 사실주의로부터 출발하고 있는 김경승의 섬세하고 우아한 조각은 인체에서 체득할 수 있는 비례의 아름다움, 입체적인 묘사의 박진감, 근육의 양감과 동세, 우아한 볼륨 등에 대해 생각하게 만드는 힘을 가지고 있다. 또한 “현대라는 다양한 변화에 현혹되지 않고 자기를 지켜온 김경승의 작가적 고집이 바로 조각가로서의 그의 위치인 것이다.”²³⁾ 작가의 순수성을 강조해온 그의 고집은 그 나름대로의 한국근대조각의 형성, 발전과 현대조각의 가능성 제기의 역할을 하였음에 분명하다. 그리고 사회적으로나 조각자체에 있어서 근대적 경험이 부재했던 열악한 환경 속에서 그나마 사실주의란 방법을 정립했다는 사실에 관한 한 그의 업적으로 인정할 만하다.

3) 윤효중(尹孝重, 1917~1967)

기존의 모델에 대한 세심한 관찰 아래 제작되는 충실한 인체조각과 같은 사실주의 경향과는 다른 맥락에서 토속적인 내용을 근대적 형식과 결합시킨 조각가로 윤효중을 들 수 있다. “윤효중은 1937년 동경미술학교에 입학하면서 본격적인 조각활동을 하였다. 그는 중학시절부터 근대조각의 선구자인 김복진의 지도아래 기초적인 조형 훈련을 받았기 때문에 누구보다도 작가로서의 출발이 빠를 수 있었다.”²⁴⁾ 동경미술학교를 졸업하고 일제시대 때 선전을 통해 활동했고, 홍익미대에 조각과의 창설에 중요한 역할을 담당했을 뿐만 아니라 해방이후 국전에서 오랜 기간 동안 심사위원 겸 추천작가로 활동했기 때문에 조각가로서 보다 미술행정가로서의 명망이 더 높았던 작가이다.

윤효중은 해방 이후 미술가들의 단체인 조선미술건설본부의 설립과정에서 친일파로 낙인찍혀 발기회원으로 참가하지 못했을 만큼 선전을 통해 조각가로서 자신의

22) 최태만(1995), 전계서, p.105.

23) 이경성(1975), 전계서, 서문.

24) 이재수(1986), 전계서, p.32.

입지를 확보해 나갔다.

윤효중 작품 속에서의 특징은 한국의 토속성을 뽑을 수 있다. 하지만 작품 속에서 표현되는 토속성에 관한 관심은 복고취향으로 머무는 한계는 분명히 있다고 평가된다. 그렇지만 작품<현명(弦鳴)>도.5)이나 작품<아침>도.6)등은 여성의 동세를 통해 작품의 동적, 정적 운동감을 고양시키고 있고, 인물이 단지 한복을 입고 있다는 점에서 향토성이나 토속성을 드러낸대거나 복고취향을 자극한다는 것에 있는 것이 아니라 정확한 비례 아래 이루어지고 있는 역동적인 운동감과 세련된 기술에서 이들 작품의 특성을 찾아야 할 것이다.

특히 <현명>은 “당시 입체작품들의 기본적인 재료로는 석고를 쓰는 것이 보편적인 경향이였다. 이러한 때에 대형목재작품으로써, 그것도 한국 시골의 전형적인 여인을 선택하여 형상화한 시각은 예스럽지가 않다. 전통적인 민속놀이의 한 장면인 활쏘기를 매우 사실주의적인 기법으로 목재에 담은 수작이다. <아침>과 더불어 목조작가의 진면목을 나타내 주는 듯한 작품이다.”²⁵⁾ 매우 세련된 기술과 서구적 비례를 보여주는 작품은 인체의 단순한 처리와 극적인 운동감을 통해 긴장된 동세를 보여주고 있으며, 인체의 확실한 비례와 역동성 넘치는 동세표현과 세련된 목조의 기술에서 그 가치를 찾을 수 있을 것이다.

4) 김종영(金鍾瑛, 1915~1982)

우리나라에 있어서 추상조각의 전개는 김종영에 의해 이루어졌다. 한국 추상조각을 논의함에 있어서 평생을 일관되게 추상작업에 매진하여 자신의 영역을 지켜온 작가로서, 또한 미술교육자로서 김종영의 위치는 매우 중요하고 또한 상징적이다.

유학시절과 초기작업시기에는 사실주의적인 작품을 제작했다. 묘사적이고 구체적인 조각을 거쳐 추상조각의 단계에 이르는데, 그의 역량을 말해주는 김종영 특유의 추상조각이 자리 잡기까지 그는 수없이 많은 생각을 하고 관찰하고 실험하였음을 알 수 있다. 구상조각형태의 작업 이후에 그는 구체적인 사물에 상징성을 부여하는 작품을 하였다. 구체적이고 설명적인 형태에서 탈피하여 형식, 형태를 단순화 시키는 것에서 시작하여 점차적으로 ‘덜 깎고 덜 만지는’ 군더더기를 제거해 나감으로서

25) 윤범모(1988), 전게서, p.388.

정적이고 유기적인 형태에 도달하여 한국 추상조각의 새 장을 마련하는데 지대한 영향을 끼친다.

김종영을 한국의 모더니즘 조각을 개척한 첫 번째 작가로 분류하였는데 그 이유는 그가 현대조각의 개척자로서 한국 추상조각의 방향을 제시했다는 의미도 있지만, 현대성이 곧 서구적인 것이 되는 등식에 따라서가 아니라 서구에서 볼 수 있는 추상조각을 한국에 이식했기 때문에 그를 모더니스트로 보는 것은 결코 아니다.

“김종영의 조형관의 근간을 이루고 있는 정신적 배경은 초월의 개념이다. 그의 초월의 개념은 사물에 대한 긍정적인 이해와 통찰을 통해서 그리고 성실과 사랑의 노력으로 이루어질 수 있다. 그 사랑의 노력으로 귀결되는 초월의 정신, 의지를 바탕으로 인간적인 정신내용을 가지고 자연현상을 고찰해야 한다고 하였다.”²⁶⁾

이러한 사물의 내적질서 속에서 외적 생명력을 보여줌으로서 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 나락 속으로 끊임없이 침잠(沈潛)해 버렸다는 것은 그의 후배 조각가들이 김종영의 진보성을 알아차리지 못했다는 사실을 반증하는 증거라는 점에서 그 이후에 나타나는 추상조각의 진부함의 이유를 알아차릴 수 있을 것이다.”²⁷⁾

대표작으로는 작품<자각상>도.7)과 작품<전설>도.8)등의 그의 작업의 성격을 잘 드러내고 있다.

그러나 김종영이 한국 조각계에 끼친 영향은 서구모더니즘의 이식이 아닌 지극히 동양적인 사상과 미학에서 기인하는 것으로 공간성과 조형미에서 벗어나 인위적인 아름다움 보다는 자연성에 바탕을 둔 작품들로 한국적 추상조각의 장을 열었다는 것이다.

26) 정현도, 「김종영 작품연구: 자료를 중심으로」, 석사학위논문, 서울대학교 대학원, 1984, p. 29.

27) 최태만 (1995), 전개서, p.138.

5) 권진규(權鎭圭, 1922~1973)

모든 예술의 전통성의 기초 위에 그 당시 시대상황을 가미하여 예술가 자신의 독창성을 추구할 때 비로소 가치를 드러낸다. 전통성, 시대상황, 독창성 중 어느 하나라도 빠지게 되면 그 작품의 생명은 오래가지 못한다.

이러한 이론을 그대로 적용할 수 있는 예술가가 조각가 권진규이다. 권진규는 당시의 시대상황 속에서 발전된 서구이론을 수용했지만, “전통을 바탕으로 자신의 독자적인 길을 모색하여 한 예술가로서 일관성있게 자신의 조형언어를 구축했던 조각가이다.”²⁸⁾

권진규는 다른 근대 조각가들과는 달리 비교적 뒤늦게 무사시노(武藏野)미술학교에 입학했고 그곳에서 부르텔(Emile-Antine Bourdell, 1861~1929)에 대한 조각을 접하게 된다. 권진규의 스승이었던 시미즈 다가시는 ‘인간적인 조각’보다는 ‘생명적인 조각’을 추구했던 조각가이다. 여기에서 인간적이란 그리스의 고전 또는 그 규범을 뜻하며, 생명적이란 그것을 선행하는 아르카이즘²⁹⁾을 가리킨다. 그러나 권진규는 재학시절 스승의 표현방법으로부터 벗어나 고전적인 것에 더 열중했던 것으로 알려진다.

맥이 끊긴 전통적인 토우에서 비롯된 테라코타의 재발견과 불상조각의 재현을 통해 권진규의 작품에서 발견할 수 있는 일차적인 특징으로 극단적인 금욕주의를 들 수 있다. 그의 작품은 자아의 내면세계로 향한 깊은 성찰의 자세를 보여준다. 특히 테라코타로 제작된 작품들 모두 “정면성과 부동성으로 나타나며, 동적이기보다는 정적이고, 현세적이기보다는 영원한 것으로서의 엄숙함이 굳어진다. 그리고 이들 작품이야말로 바로 이 땅에 살고 있는 생명들을 표현하고 있는 것이다. 한편 그의 예술의 특징은 작품이 모두 테라코타인데 아마도 도기예술의 전통을 자부하는 한국의 전승(傳承)속에서 예술의 핏줄을 찾으려 했던 것으로 해석된다.”³⁰⁾

28) 배선명, “권진규의 작품세계”, 석사학위논문, 한남대학교 교육대학원, 2003, p.1.

29) 본래 아르카익 조각은 그리스 고전주의 시대 이전(650-500BC)의 양식화된 조각을 칭하나, 여기서 말하는 아르카이즘은 고전시대의 리얼리스트틱 표현에 반하는 소박하며 본질주의적으로 단순화, 양식화 된 작품들을 통칭한다. 예를 들면 로맹에 반해 나타난 부르텔과 마이올의 작품을 아르카이즘 조각이라 말하는 식이다.

30) 유준상, 「한국현대미술대표작가100선집, 영원을 응시하는 조각가」, 금성출판사, 1975, 서문.

권진규의 테라코타 작품인 경우 고딕적 엄숙성과 영원성이 재료가 주는 신비로운 분위기와 결합하여 더욱 정적인 사색의 깊이를 부여해 주고 있다. 또한 테라코타 기법은 권진규의 전통성 구현에 큰 역할을 한 것으로 평가되어 진다. “이것은 고대의 양식을 동경하는 것이라기보다는 그 양식에 표현된 특질과 그의 사고가 동일성을 지닌다는 점에 주목할 필요가 있음을 의미한다.”³¹⁾ 그리고 삼국시대 이후에 상대적으로 전통조각을 현대적으로 구현했다는 사실은 전통성의 맥락을 잇는데 기여를 한다.

그는 자소상, 불상 뿐만 아니라 작품<마두>도.9)같이 말이나 소와 같은 동물들을 제작하기도 했는데 이런 경우에도 완전한 형상을 보여주기보다 항상 특정한 부위, 단순한 이미지를 강조함으로써 조각의 연극성을 강화시키는 수법을 썼다. 특히 말 머리조각은 조형적인 아름다움뿐만 아니라 멀리 선사시대의 사회로까지 소급되는 역사와 문화인류학적 향기에 대한 그의 관심과 애정을 반영한다. 인간의 무기력을 의식하고 자연의 세계에 존재한 원초적 생활감정이 단순하게 합일된 조형에서 조형의 근본적 원리를 표현한다.

식발한 채 장삼을 걸치고 있는 작품<자소상>도.10)을 보면 이집트 조각에서 발견할 수 있는 영원불멸의 정면성과 부동성이 그의 작품 속에 되살아나고 있음을 목격할 수 있다. “장식성을 배제한 가운데 목을 길게 늘어뜨리고 어깨를 약화시킨 얼굴은 거의 무념무상에 가까운 표정을 지니고 있다. 그가 세속의 모든 영욕을 버리고 입산하여 생사초탈의 수도에 정진하는 여승에 대한 매료 끝에 비구니와 같은 작품을 제작한 것은 결코 우연한 일만은 아닌 것이다. 무관심 속에 방치되어 있던 전통적인 기법을 재현시켜 거의 구도자와 같이 이룩해낸 권진규 예술의 한 표지이기도 한 것이다.”³²⁾

그의 작품의 특징은 절제된 공간의식에 철저한 조형성을 바탕으로 매우 낭만적이고 자기조명적인 지향성이라고 할 수 있을 것이다. 또한 그는 미술계란 제도에 어울리지 못하고 항상 곁돌았으며, 작품 역시 당시 조각의 추상적 표현이 유행과

31) 광봉호, “한국근대조각사에 있어서 근대미학관의 성립에 관한 고찰-김복진, 권진규를 중심으로”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 1991, p. 63.

32) 윤범모(1988), 전계서, p.400.

무관하게 자기만의 독특한 언어를 수립하였다. 그의 작품에 이르러 비로소 예술가 자신이 작품의 본격적인 주제로 부각되고 있음을 발견할 수 있다. 렘브란트(Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606~1669)나 반 고흐(Vincent van Gogh, 1853~1890) 그리고 에드바르트 뭉크(Edvard Munch, 1863~1944)가 끊임없이 자기 자신을 관찰하였듯이 권진규는 자신의 존재로부터 세계로 접근하고자 했다. 그러나 자기 자신의 존재로부터 사회로 나서는 것을 두려워했던 것 같다. “그는 빗장을 내리고 열쇠를 던져버렸다. 이렇게 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. 아마 그는 한국조각에 문학성의 깊이를 더해놓은 조각가로 기억될 것이다.”³³⁾

권진규는 그의 앞 세대인 김복진이 고뇌했던 서구 이식(移植)과 한국전통의 조화를 계승해 진전시킨 것이다. 게다가 동시대의 조소예술가들이 추상조형으로 급격히 이동해 갔을 때, 권진규는 구상조형을 지키는 가운데 세기적 과제를 해결해 나갔던 것이다. 그 같은 조형 탐구를 받쳐준 것은 고대신화가 뽑어내고 있는 신비로운 또는 근원의 세계를 향한 정신이었다.

권진규의 작품이 지닌 그 불안하고 음울하면서도 냉정하고 강렬한 분위기는 시대정신의 반영만이 아니라 해방을 향한 갈망의 정신을 표출하는 것이다. 만물의 구조에 대한 근본 탐구를 통해 한국에서의 리얼리즘을 정립한 권진규는 위대했던 김복진 세계의 한 갈래를 계승, 발전시켜냈다. 한국의 조소예술사상 근대를 완성했고 현대의 문을 열어놓은 위대한 조각가임에 분명하다.

앞에서 논한 바와 같이 전통조각과의 단절과 일제 식민시대에 서구화된 구상조각의 개념이 도입 하에 김복진을 중심으로 한 근대조각을 대표할 수 있는 작가들을 작가적 예술관과 작품의 형식을 통해 고찰해 보았다. 김경승은 사실적인 표현에 중점을 두어 한 평생을 작가의 고집과도 같은 작품을 보여주며, 윤희중은 전통적, 토속적 내용을 접목시키는 작업을 통해 그리고 김종영의 구상적 작품에서 추상으로의 변화과정과 작품들을 살펴볼 수 있었다. 특히 김복진과 권진규는 한국 구상조각의 큰 역할을 보여주었다고 여겨진다. 그들의 작가정신과 전통적 조각을 회복하려는

33) 최태만 (1995), 전개서, pp. 122~123.

그들의 노력 등을 고찰하였다. 여기서 현재에도 작가의 친일문제로 거론되어지고 있고 그 순수성의 문제 제기도 있을 수 있지만 저자는 단지 미술적 측면에만 고려하고자함을 밝혀둔다. 또한 근대 한국조각의 형성에 이바지한 김두일, 이국전, 박승구, 문석오 등 많은 월북 작가들의 작품이 자료가 미비하고 이들 작품의 평가가 사장(死藏)되어 버린 것은 근대조각사에 큰 아쉬움으로 남겨져 있다.



3. 구상조각과 추상조각의 확산

1) 구상과 추상의 개념 확산

“회화에서와 같이 조각에서도 구상과 비구상의 이분법적 개념이 적용되는데, 인체 모델링 중심의 조각을 구상이라고 하고 인체가 아닌 순수한 구성의 경향을 비구상 또는 추상이라고 명명하고 있다. 그러나 조각이 회화에서와 같이 그렇게 뚜렷한 이분법을 적용시키기엔 여러 가지 무리가 따르는데, 예컨대 인체에서 출발하면서 점차 내적 질서의 유기적 생성에 따르는 생명주의적 경향을 구상 또는 추상이라고 명확하게 구분지어 부를 수 없기 때문이다. 아마도 그것은 조각이 회화와 달리 구체적인 물질로서 남는다는 유물론적 관념에서 항상 어떤 형상일 수밖에 없다는 존재론적 문제 때문이 아닌가 생각된다.”³⁴⁾

먼저 추상(抽象)과 전통적으로부터 확대된 구상(具象)의 개념을 살펴볼 필요가 있다.

우리에게 구상이라는 용어는 추상미술에 반대하는 형상적이라는 개념으로 인식되거나, 통상 자연주의 내지 사실주의라는 양식상 용어로 이해되어 왔다. 구상조각은 그렇기 때문에 자체 내에 추상조각과 대비되는 개념이 전제되어 있다. 또 한편으로 우리에게 구상은 ‘형상적’이라는 개념과 맞물리며 발전되어 왔다. “오늘날 구상조각의 개념은 더욱 확장되어 자연주의적 전통의 사실주의, 아카데미즘, 모더니즘 계열의 극사실주의 미술, 민중미술, 비판적 리얼리즘, 포스트모더니즘의 신구상까지, 형상이 존재하는 미술 모두를 지칭하게 되어 오늘날 구상조각은 대중목욕탕의 키치적 나사의 조약함으로부터 포스트모더니즘에 해체적 형상의 설치미술까지 그 진폭이 어지러운 상황이다.”³⁵⁾ 하지만 키치적 작품들이 무의미하거나 그 자체를 부정하는 것은 아니다.

하지만 현대의 구상조각은 위에서 이야기한 바와 같이 그 정체성이 모호해진 채

34) 오광수, 「한국 현대미술의 미의식」, 재원, 1997, p.115.

35) 김성호, “현대구상조각의 한국성 모색에 관한 연구- 인체탐구 중심으로”, 석사학위논문, 중앙대학교 예술대학원, 1998, p.9.

‘형상성’이라는 이름 아래 뒤섞여 있기 때문에 그 올바른 정의를 찾아내고 그 명확한 의미를 요청되어진다. 이제 구상은 형태를 갖는다는 의미에서만 비구상과 상대적인 개념일 뿐 표현 태도는 객관적인 묘사위주에서 벗어나 새로운 방향모색과 사실적 묘사 경향과 구별되어지는 시대적인 미의식의 표출인 것이다.

현대의 구상조각은 “재현에서 출발하여, 현실을 넘어서고, 사물의 본질에 육박하여, 삶을 반영하는, 그래서 소통의 가능성을 열어두려는 형상조각”이라는 장황한 정의를 내려야 비로소 온전한 접근이 가능하다.”³⁶⁾

그 다음으로 추상이란 용어의 개념을 살펴보고자 한다. 추상은 단지 구체적인 형태가 없는 것만을 의미하는 것은 아니다. 구체적인 형태를 갖추었다 하더라도 그것이 가시세계의 실재를 들어내기보다 다른 차원에서 그것이 숨겨진 면을 표출하거나 혹은 그것에서 의미를 찾아낼 때 우리는 그것을 ‘추상’이라고 한다. 이를테면

그리스 고전조각이 사실주의적 특성을 지니고 있는 것은 분명하지만 그것을 만들어낸 정신 상태는 고도의 추상적인 것-예컨대 신(神)이라든가 수학적 비례와 질서라든가 하는 고도의 추상적인 사고의 산물이다-이었으며, 형식적으로 볼 때에도 고전이나 헬레니즘에 비해 고졸(아르카익)기의 조각은 추상적이다. 이렇듯 중세는 르네상스에 비해 추상이며, 매너리즘은 바로크에 비해 추상적이다. 마찬가지로 건축과 음악은 회화나 조각에 비해 추상적인 예술이다. 여기서 추상적인 것과 추상 그리고 비구상이란 용어를 엄밀하게 구별해야 할 필요가 있다. 사실과 구체성 아래 이루어진 예술작품을 구상 혹은 사실주의, 자연주의라고 한다면, 가시세계의 실재를 구체적으로 재현하는 것과 다른 방향에 있는 것, 즉 관념에 의존하여 실재의 본 질서와 법칙을 머리 속에 그려내고 그것을 실물로서가 아니라 하나의 도식적 형태로 그려내는 것을 추상이라고 할 수 있으며, 실재를 모방했다 하더라도 그런 상태가 강하게 반영되는 것을 추상적이라고 부를 수 있을 것이다. 거기에 비해 완전히 실재로부터 떠난, 실재의 그림자조차 지워버리고 순수하고 자발적인 시각적 형태자체를 지향하는 것을 비구상이라고 규정할 수 있다. 이런 의미에서 모든 미술이 아무리 실제적인 형태를 추구하여 그려지고 만들어 진다해도 일정하게 개념으로부터 출발하기 때문에 추상적인 특징을 지닐 수밖에 없다는 점을 주목할 필요가 있다.³⁷⁾

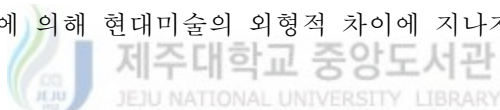
현대조각은 표현의 관습으로부터 벗어나려는 노력이 만들어 낸 산물이었으나 그렇

36) 상계서, p.9.

37) 최태만(1995), 전계서, p.128.

다고 모방의 욕구로부터 완전히 자유로워진 것은 아니었다. “조각은 전통적으로 봉헌, 기념, 개인예찬, 장식에 봉사한 것 못지않게 순수한 심미적 목적에서 구체적인 존재, 특히 인체를 모방과 표현의 대상으로 삼아 왔으며 이러한 욕구는 현대에서도 지속되고 있다. 브랑쿠시(Constantin Brancusi, 1876~1957)의 작업이 대체로 새, 물고기 등의 동물들로부터 추출된 형태를 보여 준다면 초현실주의 시기를 지난 자코메티(Giacometti, Alberto, 1901~1966)의 작업은 줄곧 인간의 형상을 다루고 있음을 알 수 있다.”³⁸⁾ 이와 같이 이들은 모방의 대상이 있다는 점에서 큰 의미에서 구상의 범주에 넣을 수 있을 것이다. 구상조각이라고 해서 형상의 구체성이 물질 속에 정확하게 재현되어야 하는 인식은 구상과 추상이 과연 대립하는 개념으로 오해 하게 된다.

이렇듯 우리가 쉽게 현대미술이라 여기는 추상미술이건 상투적인 아카데미적 구상 미술이건 간에 모두 사실적 경향에서 확대되어지고 표현되어지고 있음을 확인할 수 있다. 추상, 구상의 잘못된 대립이나 인식은 현재의 미술에 있어서는 작가의 작품에 대한 진지함과 노력에 의해 현대미술의 외형적 차이에 지나지 않는다.



2) 1950년대 이후 시대상황

1950년대 후반부터 조성되기 시작한 현대 미술운동은 1960년대 초반 조각 부문에서 가장 뜨거운 양상으로 반영되었다. 그것은 한국에만 국한된 것이 아니라 세계적인 추세이기도 했다. 이미 50년대 후반부터 사용되기 시작한 다양한 재료는 조각 작품에 결정적인 가치를 부여하는 계기가 되었다. 하버트 리드(Herbert Read)는 현대조각에 ‘신 철기시대’란 특징적인 개념을 부여하고 있다. 새로운 재료의 변화는 “전후의 금속 조각들을 철이 사용되어 반문명적으로 쓰인다는 점에 주목했다. 결국 용접조각은 조형적으로 조각에서 형식을 가져왔을 뿐만 아니라 시대적인 고통이나 비참함을 표현하는 상징적인 조형언어가 되었다.”³⁹⁾

조각에 금속재가 급격히 대두한 것은 전후 금속재료의 발달로 재료구입과 제작방법의 용이성에서 그 요인을 찾을 수 있다. 물질문명이 원동력으로서 등장한 금속

38) 제르맹 바쟁著·최병길 譯, 「세계조각의 역사」, 미진사, 1994, 참고.

39) 김이순, 「현대조각의 새로운 지평」, 혜안, 2005, p.52.

은 어떤 재료보다도 친근한 재료가 되었으며, 그것의 사용기술이 보편화되었다. 이전의 흙이나 돌, 나무 등의 재료에서 오는 닫혀진 기술의 개념은 금속이 자유로운 선택으로 열려진 기술의 개념으로 변화되었다. 바로 그것은 작가의 창조적 잠재능력을 자유롭게 표현할 수 있었다.

현대미술의 형성에 중요한 영향을 미쳤던 조선일보사 주최 현대미술초대전에 1958년부터 조각부가 신설된 것은 한국조각이 근대적 양상으로부터 다원화하는 징후가 50년대 말부터 나타났음을 보여준다. “60년대에는 4·19를 기점으로 정치, 경제, 사회, 문화의 전 영역에 걸쳐 혁신과 재정비의 기풍이 충만한 일대의 개혁기로서 이 시기에 미술계는 많은 개혁, 정비, 계획, 행사 등 민족문화중흥의 새 기운을 경험하였다. 제도는 개혁이 되고, 기구는 개편되었으며, 정부의 문화정책에 힘입어 미술계도 창작기풍이 진작, 국립현대미술관 창설, 국제전 진출, 국제교류전 개최, 수상내용의 충실, 신진 발굴 등 전례 없는 전개상을 보여주었다.”⁴⁰⁾

그러나 60년대 상황을 보면 4·19에 의해 독재정권이 붕괴되고 민주화 분위기가 고조되었으나 정치적 혼란과 전후 궁핍으로부터 벗어날 수 있는 경제정책의 부재, 식민잔재 청산의 실패 등 정권이 정치적 역량이 미숙한 틈을 타 군사 쿠데타가 발발, 새로운 권위주의 정권이 등장하기에 이르렀다. “이 정권은 문화를 집권의 연장과 독재 강화 그리고 성장의 도구로 인식하였기에 문화에 대한 정부의 개입이 시간이 지날수록 확대되었고 이에 따라 문화정책도 확대되고 강화되었다. 이에 따라 작품의 창의성이나 현실에 대한 비판의식 및 진보적 성향의 예술이 싹을 틔우기란 매우 어려운 일이었다.”⁴¹⁾

해방 이후 주로 김정승, 윤희중 등에 의해 독점되다시피 한 기념조각 조성이 60년대 수요의 폭발적 증가와 함께 김세중, 송영수, 김만술, 등 많은 작가, 작품 등으로 확대되는 양상을 찾아볼 수 있다. 특히 “1966년 ‘애국선열조상건립위원회’가 설치되 애국선열상 제작이 본격적인 국가지원사업으로 확대되고 문화공보부 발족 등 많은 문화정책이 쏟아져 나왔다. 또한 정권에 의해 촉발된 전통성과 주체성에 대한 담론의 장을 통해서 주체적 전통에 대한 토론이 이어졌으며, 진경산수·풍경화·민화 전통이 재조명되는 계기가 되었다.”⁴²⁾ 결국 60년대 정치적 분위기에 편승하여 제작된

40) 유근준, 「문예총감, 조각(8.15~1975)」, 문예진흥원, 1976, p.208.

41) 박영택, 「정치권력과 미술, 그 사이에서 잉태된 창작욕구」, 월간미술, 2005, 10.

42) 박계리, 「관제와 불편한 동거, 창작욕구를 자극하다」, 월간미술, 2005, 10.

많은 기념조각 중 대부분은 ‘관제(官製)조각’이란 한계를 벗어나지 못한 채 양산된 것이었다.

그럼에도 불구하고 제도적인 측면에서 기념조각에 대한 수요의 증가는 조각에 대한 관심과 조각인구의 확산을 긍정적인 부분으로 찾을 수 있다. “60년대에 이르러 새로운 조각가들이 등장함에 따라 보수와 신진이라는 구도가 형성되었던 점 역시 주목할 만한 일이다. 그것은 당시 주요 발표무대였던 국전에서의 대립과 갈등으로 첨예화되기도 했으며, 조각단체의 결성을 자극했을 뿐만 아니라 구상조각의 보수성에 반대하는 추상조각의 확산을 고무시키는 결과를 낳았다.”⁴³⁾

2차 세계대전 이후 파리를 중심으로 전개된 바 있는 구상과 추상의 대립은 60년대 초반 우리 화단에서도 재연되었다. 시기의 차이는 있으나 이 대립은 전후의 세계의 공통된 현상이었다. 한국에서 구상·추상의 대립이 60년대 초반에 이루어졌다는 것은 시기적으로 보아서 추상의 급격한 대두와 상승되고 있음을 말하는 것이다. 추상계열의 급속한 세력화를 견제하기 위한 구상계열의 결속은 한차례 치열한 논쟁의 소용돌이를 몰아왔으며, 이와 같은 현상은 시기와 지역을 달리하지만 세계적인 추세였다. 대체로 구상계열은 국전이란 무대를 발판으로 공고한 아성을 구축하고 있었으며, 추상계열은 재야의 여러 단체를 통해 점차적으로 그 세력을 넓혀가고 있었다. 60년대에 들어오면서 해외유학파들이 등장과 해외교류전 그리고 다양한 재료의 폭넓은 시도 등을 통해 추상계열이 양적으로 비대해 지면서 화단의 기류는 추상흐름으로 변해갔다.

60·70년대의 추상미술의 뜨거운 바람은 이른바 추상에의 획일화 현상을 남겨 놓았고, 그것은 옹포르멜의 포화상태를 더욱 가중시켰다. “미술은 미술 자체에서 발전원리를 찾는 모더니즘 논리에 충실한 작품이 대부분이었는데 사회의 변혁과는 아무런 관계가 없이 ‘예술을 위한 예술’의 논리에만 집착하였다.”⁴⁴⁾

신선한 것은 곧 추상으로 등식화 되었던 시기에 전통적 회화관이나 일체의 형상적인 조형 즉, 구시대의 구상조각은 진부한 것으로 인식되었다. 그러나 이런 추상이 포화상태는 상대적으로 일체의 구상계열 작가들에게 자각의 계기를 만들어 주었다.

43) 최태만(1995), 전계서, p.148.

44) 오세권, 「모더니즘과 리얼리즘미술의 공존과 진화」, 월간미술, 2005, 10.

자연에 바탕을 두면서 조형질서의 내적 조화를 추구하였던 신구상계열의 작가들이 스스로 공동의 발판을 구축하기 위해 많은 노력과 극단적 추상과 사실 재현의 중도에서 풍부한 양식의 개발과 80년대를 거치면서 민중미술의 대두와 사회상황이 변화가 새로운 리얼리즘의 장을 가지고 왔다.

이와 같이 4·19나 5·16으로 인한 사회변혁의 변화가 미술계에서도 많은 양상의 변모를 보여주었다. 또한 현대미술은 추상과 구상의 개념을 ‘추상성’으로 이해하면서 대립이 아닌 외형적 형식에 의해서 구분되어지고 있음을 알 수 있다.



Ⅲ. 1980년 이후 동시대 조각가

1. 류인(柳仁, 1956~1999)

1999년 43세의 나이로 한창 절정기의 활동을 보여주어야 할 나이에 작고한 류인은 한국의 표현주의 조각의 대표적인 작가이다. 그는 한국 추상회화의 형성에 중요한 역할을 한 선구자격인 부친 류경채와 지금도 조각가로 활동하고 있는 형 류훈의 직·간접적인 영향 하에 어려서부터 자신의 기량을 성숙시키고 그것을 기반으로 견고하고 강렬한 작품세계를 형성해냈다.

근대 김복진 이후 인체를 중심으로 한 구상조각의 흐름이 있었으나 현대에 이르면서 재료의 질료적 특성과 형상 자체의 표현상을 강조한 비구상의 분야가 주된 흐름으로 등장하였다. 그러한 흐름 속에서 류인은 자신만의 작품특성으로 인해 커다란 차별성을 가지면서 이후 구상조각사 측면에서도 큰 획을 긋는 작가로 평가된다.

1980년대 이후 민중미술을 배제하더라도 한국조각에 나타나고 있는 뚜렷한 징후의 하나로 구체적인 형상과 분명한 주제 의식을 손꼽을 수 있다. 이러한 경향을 추구하고 있는 조각가중에서 특히 조각을 통해 “인간을 지배하고 있는 현대사회의 구조나 배경, 도덕적 가치, 실존 등의 지극히 정치 사회적 관념어들이기는 하나 그것을 뚫고 들어가는 조형적 힘이 관념적 주제를 넘어 실제의 나의 문제, 우리의 문제로 실감나게 다가오게 만든다”.⁴⁵⁾ 현대사회에서 인간이 직면하고 있는 위기의식에 대한 실존적 성찰을 자신의 독특한 조형언어로 형상화한 작품의 특성과 의의, 인간존재의 표현적 특성을 각각의 작품을 통해 고찰하고자 한다.

1) 작품의 표현적 특성

추상과 설치작업이 화단의 지배적인 흐름으로 자리잡아가고 있는 80·90년대의 상황을 감안할 때, 그는 오히려 구상조각에 전념하고 있다는 사실 자체로 인하여

45) 이용우, 「문명을 바라보는 예술가의 눈」, 제1회 오늘의 젊은 작가상 수상해외전, 1994, 서문.

이채(異彩)를 띄는 작가다. 그러나 적어도 10여년 이상의 세월을 자기부정의 정신에 뿌리박은 구상조각에 바쳐왔다는 사실을 안다면, 그의 존재가 단순한 이채의 차원을 넘어 매우 돋보이는 그것임을 인정하지 않을 수 없을 것이다.

류인의 인체조각은 대상에의 충실한 재현과 단단한 해부학적 기초에 입각해 있다. 실제로 류인이 지닌 이런 능력은 여러 공모전과 수상에서 드러난다. 인체의 엄격한 표현을 통한 대상의 재현을 필요에 따라 왜곡과 환치(換置)의 초현실주의적 기법과 결합하기도 하면서 류인 조각 특유의 분위기를 만들어 낸다. “인체의 특정한 부분을 신체로부터 분리시키거나 파괴시켜 정상으로부터의 이탈을 의도적으로 유출해낸다. 그리고 인체의 분리된 부분들은 직사각형의 입방체나 이완된 근육으로 둘러싸여 세상의 굴레에 의해 속박당하는 인간의 처절한 모습을 드러낸다. 울퉁불퉁한 근육으로 상징되는 남성(그는 늘 남자만의 인체를 다룬다)의 인체는 뛰어난 작가의 묘사능력을 통해 잘 형상화되고 있다.”⁴⁶⁾ 남성의 인체가 갖는 신체성을 통해 인간에 대한 존엄성을 되새겨보게 하는 류인의 작품세계는 우리에게 벅찬 감동을 보여주고 있다.

류인의 작업의 전반적인 주제는 현대사회 속에 살고 있는 ‘우리’, 또는 ‘나’를 고대의 초인이나 기념비적 영웅의 모습에 투사하여 현대사회의 다양한 이야기를 유추하게 하는 것이다. 그가 말하는 선과 악, 이중성, 존엄과 멸시 등의 문제는 순전히 인체의 적나라한 표현과 왜곡, 과장 등 표현을 통해 나타나고 있으나 이 같은 표현은 처연하면서도 차라리 감성적 호소력을 담고 있어 진한 여운을 남긴다.

작품외형에서 보이는 왜곡된 형상이 담는 괴이함에도 불구하고 류인의 작업은 파괴된 부분이 단순히 상처 입은 모습이 아니라 세상을 향하여 자신의 삶을 드러내는 부분생명체임이 강조되어 묘사된다. 특히 이 같은 조각의 흐름은 인체조각 대부분이 행위 묘사에 그치거나 상황설정에 필요한 구성요소로 강조되어 왔음을 볼 때 색다른 의미를 지닌다. 게다가 인체의 성한 부위, 즉 정상적인 곳이라고는 한군데도 없이 대부분이 생략, 왜곡됨으로써 관람객은 작가의 예술적 화술에 미묘한 긴장을 느끼게 된다.

46) 윤진섭, 「한계상황으로부터의 끊임없는 탈출」, '95미술의 해 -제1회 한국미술가평론가협회 선정 우수상 기념전, 1995, 서문.

완전한 형태를 통해 인체조각이 지닌 아름다운 비례와 구조, 부드러운 볼륨과 덩어리를 보는 것에 익숙한 우리의 시선에 그의 작품은 인간을 마치 ‘고기덩어리’처럼 표현한 기분 나쁜 것으로 비쳐지기 쉽다. 더욱이 그가 표현하고 있는 인체는 그 자체로서 불구이며 파편화된 인체의 잔혹을 노골적으로 공개함으로써 시각적 충격을 던져준다. 그러나 이점이 전통적인 인체조각의 모델링에 충실하면서도 고전적 표현방법에 얽매이지 않고 그 자신만의 독특한 조형언어를 구축해 나가는 것이 특징이라는 점을 우리는 간파해야 한다. 그는 절단된 인체를 통해 심리적 강박으로서든 실존적 자기성찰로서든 사회와 제도의 강제에 의해서든 인간의 자유를 억압하고 있는 상황을 드러내고자 하는 것이다. 인간과 그를 둘러싸고 있는 상황을 결합시키는 연출방식이 서술성을 띄고 있으나 그것은 설명적이라기보다 매우 압축적이고 암시적이며 은유적, 상징적이라는 점에서 그의 조각이 지닌 시적(詩的)특징까지 추출할 수 있다.⁴⁷⁾

또한 인간존재의 여러 가지 갈등적 요인을 문학적 표현으로 접근되어지는데 작품 <입산>도.11), 작품<아들의 하늘>도.12)등이 인간의 탄생, 이에 따른 고통, 심리적 내면구조, 갈등, 억압된 상태 등은 헤르만 헤세의 「데미안」이 그 대표적 예라 할 수 있겠다.⁴⁸⁾

류인의 작업은 인체의 근육질이나 표정의 섬세함, 부분 표현의 중요성으로 인하여 제작과정의 까다로움이 보인다. 그럼에도 불구하고 조각 작품들은 열기로 가득하며 힘이 넘친다. 이는 작가 자신이 유사한 주제를 놓고 얼마나 열기 있게 씨름하고 있는가를 입증해주는 것이고 동시에 절망이나 부조리가 치유될 수 있다는 확신을 불어 넣는다.

이러한 인체 덩어리의 표현에 류인은 작품의 재료로서 브론즈와 철, 나무, 흙 등을 사용하였고 재료적 특성을 살리는 문제에 대해서도 관심이 많았는데 특히 작품<황색음-물헛던 숲>도.13), 작품<황색폭풍>도.14), 작품<황색해류Ⅱ>도.15)등과 같이 “나무를 살덩어리에 집어넣으면서 재료의 질료적 특질을 살려 표면 질감과 미묘한 빛의 반사를 이용한 근육질의 표현은 마치 액션페인팅이나 표현주의적 회화의 화면처럼 생동하는 긴장감을 전달하는데 일조한다.”⁴⁹⁾

47) 최태만(1995), 전개서, p.294.

48) 본논문 pp.29~30.참고

49) 인사아트센터, 「그와의 약속-류인 추모전」, 2001.

류인의 인간 존재성에 대한 표현은 20세기 이후 인체표현에 있어서 존재성을 강하게 드러내는 로맹적 인간상을 지나칠 수 없다. “서구 조각의 유입이라는 문화적 상황이 외세가 지배한 시대에 이루어졌다는 사실은 분출하는 인간성의 표상으로 보이는 로맹의 인체가 들어선 그 길목에 우리 민족의 역사에 대한 자각과 자유에 대한 애타는 목마름이 있었음을 확인하도록 해준다. 결국 우리에게 있어 서구적인 조형어법으로의 인체는 존재의 각성과 변화하는 사회 속에서 민족적 자각을 수반한 역사적 인식이라는 추상적인 개념을 담고 있음을 부정할 수 없다.”⁵⁰⁾ 그렇지만 류인의 작품에서 두드러진 이러한 정서적 표현양식은 “근대문화의 근간을 형성하며 문명의 진보를 이끌어왔던 인간중심사상(humanism), 특히 개인주의 발흥에 힘입어 나타난 실존주의에 그 맥이 닿아 있으며, 미술사적 계보로 볼 때 양식적으로는 로맹보다는 바를라흐(Ernst Barlach)나 램부르크(Wilhelm Lembruck)⁵¹⁾와 같은 표현주의 조각가들과 근친성을 가지고 있음과 동시에 초현실주의와 만나고 있다.”⁵²⁾ 이때 근친성이란 그가 이러한 표현주의 조각의 양식을 계승하고 있다는 것을 의미하는 것은 아니다.

대부분의 표현주의 조각가들이 로맹에 의해 영향을 받았음에도 불구하고 그들의 “독특한 표현의 전통을 수립하고 더 나아가 20세기 초반의 독일사회가 안고 있던 사회적 모순과 위기상황을 조각언어로 진실 되게 표현함으로써 휴머니즘 조각의 한 이정표와 새로운 가능성을 제시했던 것이다.”⁵³⁾ 이와 마찬가지로 류인 또한 이들 표현주의 조각가들이 가졌던 문제의식이었던 인체조각의 전통적인 표현기법을 뛰어넘어야 한다는 미술 내적인 요청과 궁핍한 시대와 척박한 사회상황에서 예술가로서 지녀야 할 구원에의 의지를 표현하여야 한다는 사회적 소명을 공유하며 자기 앞에

50) 조은정, 「예술의 자유를 위한 통과의례-존재적 절망」, 그와의 약속-류인 추모전, 2001, 서문.

51) 램부르크(Wilhelm Lembruck, 1881~1919) : 인체조각을 통하여 자신의 의식화된 정신세계를 표현한 독일의 표현주의 대표적 조각가. 당시 유럽에 만연한 로맹의 조형언어를 극복함으로써 당시의 자연주의 및 신고전주의 양식에서 탈피하여 조형사의 새로운 양식의 제시와 조각 자체가 갖고 있는 재료의 특성을 살려내어 작가의 정신을 표현하는데 많은 기여를 한다.

류인, “빌헬름 램부르크의 작품세계”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원, 1986. 참고

52) 최태만(1995), 전개서, p.295.

53) 월간미술세계편집부, 「독일표현주의 조각:감정을 이입을 호소하는 표현주의예술」, 미술세계, 1984, p. 75.

던져진 문제를 표현하는 과정에서 표현주의적 특징을 가질 수밖에 없었다. 인간의 존재와 삶의 방식에 대한 독특하고 집요한 탐구와 상상력으로 형상성에 대한 류인 나름대로의 표현양식으로 인식된다.

2) 작품세계

작품<밤의 혼>도.16)은 공간에 부유하는 인간상으로 사지는 축 늘어져 보이지만 두 손은 마치 애타게 절규하고 있는 듯하다. 꿈의 망령에 시달려 밤새 쏘다니는 몽유병적 상태도, 환상이나 불면의 밤도 아니지만 고통으로 가득함이 분명한 이 작품은 분명 이 작가가 겪었어야 할 밤의 모습인 것이다. 힘으로 가득한 조각의 창조자가 밤이면 밀려오는 육체적 고통에 맞서야 하는 “힘겨운 삶의 연속성상에 있었던 것을 누가 짐작이나 할 수 있을까. 뼈마디가 쭈시는 밤을 끄끙대며 버틴 후 아무 일도 없었다는 듯 대문을 나서야 했던 낮은 얼마나 많았던가. <밤의 혼>은 그래서 로댕의 지옥문이 주는 시(時)적인 분위기와는 다른, 그 낭만적인 제목에도 불구하고 고통으로 부유하는 밤의 모습으로 다가오는 것이다.”⁵⁴⁾

1987년에 제작한 <입산>연작은 대지로부터 하늘을 향해 솟아오르거나 그것을 던지고 일어서고 있는 인간의 역동적인 운동감을 압축적으로 표현하고 있다.

이 작품에서 그는 인체의 거의 대부분을 생략함으로써 조형적 긴장감은 더욱 고조된다. 아래로 내뻗은 손의 강건한 근육에 의해 지탱되고 있는 상반신이 비록 입방체의 구조물에 의해 짓눌려 있을망정 이 작품은 그것을 깨어 부수고 앞으로 나아가려는 한 인간의 의지를 극명하고 분명하게 표출하고 있는 것이다. 이것을 우리는 시지프스나 아틀라스처럼 숙명을 등에 지고 살아야 하는 인간의 근원적인 삶의 고통의 표상이라 할 수 있을 것이다. 게다가 <입산>이란 제목자체가 암시하듯 이 작품에서 어떤 종류의 비장함과 숭고성까지 느낄 수 있다. 프리메테우스가 신의 저주에도 불구하고 인간에게 불을 전달해줄 때의 그 결단의 모습이 이러했을까. 그러나 우리는 고통과 의지가 교차하는 이 작품을 ‘아프락사스’라고 부를 수 있을 것이다. 헤르만 헤세는 「데미안」에서 이렇게 말하고 있다. “새는 알에서 빠져 나오려고 노력한다. 그 알은 세계이다. 태어나려고 하는 자는 하나의 세계를 파괴하지 않으면 안 된다. 새는 신의 곁으로 날아간다. 그 신의 이름은 아프락사스이다.”⁵⁵⁾

54) 조은정(2001), 전개서, 서문.

55) 최태만(1995), 전개서, pp.295~297.

기이하게 뒤틀려 있거나 흉측하게 절단된 인체가 불러일으킬 수 있는 비인간화된 형상에도 불구하고 류인의 인체조각은 비상한 힘을 분출하고 있다. 인체의 특정부위가 강조된 그의 작품은 상처입은 육체로서가 아니라 마치 대지나 알에서 탄생하는 생명체처럼 고통을 딛고 분출하려는 의지를 보여주고 있다.

가공할 현대문명의 운명적 상황 속에 내던져진 인간존재에 대한 예리한 통찰과 그로부터 나오는 힘찬 표현은 류인 조각의 근저를 이루는 기본 언어이다.

인간 존재의 숙명에 대한 따뜻한 애정이 역설적으로 광포(狂暴)한 분위기와 그로테스크(grotesque)한 인체를 통해 표출되고 있는 그의 작품세계는 세계를 향한 하나의 묵시적 메시지이다. 그 메시지의 배면으로부터 우리는 시지프스의 운명처럼 우리를 옴아 매고 있는 인간의 굴레를 의식하게 된다. 그것은 절대적으로, 그리고 운명적으로 조건 지워져 자의적으로 벗어날 수 없는 하나의 견고한 덩어리이다. 그러나 류인이 창출해내는 인간의 전형은 그와 같은 굴레에 순응하고 길들여지는 인간이 아니라, 끊임없이 탈출을 시도하고 저항하는 인간형이다. 그의 작품 속에 굴레, 즉 한계 상황적 조건은 사각이나 혹은 원통형의 기둥으로 상징화되고 있다. 그것들은 한편으로 역사에 대한 유비(類比, analogy)이기도 하다. 전쟁, 폐허, 탄생, 죽음, 억압, 광기, 비상(飛翔)의 이미지들이 그의 작품 주변을 맴돌면서 역사의 자장을 환기시켜준다.

류인의 작품 속에서 한 건장한 청년이 박차고 나오려는 올가미는 그의 의식을 끊임없이 억압하고 있는 ‘생존의 당위성’이며 또한 억압된 현실로부터의 탈출을 향한 모반이자 그 위기의식의 산물인 것이다. 성장하기 위해서는 닫혀진 세계의 빗장을 파괴하여야 한다. 그것은 양수의 안락과 포근함을 터뜨려야만 태어날 수 있는 인간의 출생에 얽힌 고통과 신비에 비견할 만한 사건인 것이다. 세계의 파괴로부터 획득되는 새로운 생명은 작품<아들의 하늘>에서도 매우 문학적으로 표현되고 있다. 알에서 태어나는 아버지의 새로운 알을 깨고 탄생한 아들의 머리 위에 걸려있는 구름의 형상은 생명의 탄생에 대한 신비와 그것의 순환에 대한 긍정적 수용의 태도를 보여주고 있다는 점에서 종교에서 말하는 윤회(輪廻)란 것을 떠올리게 만든다. 더 나아가 그것은 자기존재의 연속과 대물림이라는 생물학적 본능을 뛰어넘어 역사와 전통의 계승과 극복이란 인간의 삶의 이유에 대해 말하는 듯하다.⁵⁶⁾

작품<운의 변Ⅱ>도.17)역시 아프락시스적 세계 속에서의 어쩔 수 없음, 벗어날 수 없는 덩어리에 대해 매우 자의적으로 표출되어진다. 이 작품을 통해 우리는 고집과

56) 최태만, 「영혼조차 분해된 종말의 풍경」, 아르비방46, 류인, 1994, 서문.

편견에 사로잡힌 어떤 존재, 즉 자기 논리에 스스로 속박당하고 있는 사람에 대해 떠올리게 된다. “마치 철관(鐵棺)과도 같은 직육면체 위에 곡예하듯 위태하게 매달린 인물을 구속하고 있는 틀은 현실의 올가미이며, 그것으로부터 벗어나기 위해 몸부림 칠수록 그의 육신은 더욱 속박당하고 만다. 이 비현실적인 물구나무서기의 곡예처럼 우리의 세상살이도 결코 만만치는 않을 것”⁵⁷⁾을 이야기하고 있다.

작품<급행열차>도.18)연작은 폭주기관차의 질주에 비유된 작품으로 소유권 시비의 도마위에 올려져 있고 아직도 해결되지 않은 채 작품이 방치 되어 아쉬움을 준다. 이 작품은 “문명이란 이름 아래 무제한적 질주를 가속화해 온 인간의 파국적 미래를 예언적으로 보여주고 있는 작품이라 할 수 있다. 진보에 대한 잘못된 신념으로 무장한 채 질주하고 있는 인간들로 향해 던져지는 이 작가의 경고는 핵전쟁에 의한 인간의 파멸이란 위기뿐만 아니라 환경파괴에 따른 생존의 위협에 대해 진지하게 생각하도록 유도하고 있다.”⁵⁸⁾

류인에게 있어 형상적인 인체는, 최초에는 자신의 육체적 분신으로서 나타나고 있는 것으로 보인다. 작업의 특성상 조각가가 육체의 모든 에너지와 정신 집중을 통하여 나타내고자 하는 형태를 이루어가는 과정에서 자각하지 않을 수 없는 것이 바로 자기 자신의 희생인 것이다.

“류인은 자신을 던졌다. 죽음에 이를 때까지. 그리고 얻은 것은 20세기 후반 한국 조소예술사를 다시 쓸 만큼 성대한 작품들이었다. 가장 진지하고 가장 밀도 높은 영혼의 빛발을 뿌려놓았다.”⁵⁹⁾

하지만 그의 짧은 인생이지만 어떤 물리적으로나 정신적으로 다른 차원으로 적용되기도 하는 것을 종종 경험케 된다. 그의 나이 서른에 이미 조각가로서 어느 정도의 길에 들어서 있음을 그의 작품은 증명하고 있다. 거기서 로망적 인체의 오만함을 극복하고 해세적 사유를 넘어서 자신의 세계에서 굳건히 뿌리를 내리는 조각가 자신으로 보이는 인체가 역사의 주체자로서 당당함을 잃지 않고 있음을 보여준다.

57) 상계서, 서문.

58) 상계서, 서문.

59) 최열(2001), 전개서, p.142.

“사실 증언자나 관찰자로서가 아닌, 역사의 수레바퀴 밑에서 자신의 존재를 확인하는지 자전적 모습을 전시장에 디밀어 놓는 조각가의 독선에 관객이 굳이 말려들어갈 이유는 없다. 그럼에도 그 지극히 개인적인 모습에 눈길을 주고, 작품이 주는 잊을 수 없는 마음의 움직임을 경험하는데 그것은 오히려 자신을 타자화시켜 역사적 존재로 나타낸 인체가 바로 그곳에 있기 때문이다.”⁶⁰⁾

우리는 류인이라는 작가가 물질성을 넘어선 정신적 차원의 인체를 구현하고자 했고 그것이 이루어졌음을 이미 확인하였다. 그리고 바로 이러한 표현양식이 오늘날 수많은 젊은 조각가의 가슴을 뛰게 하고 있음을 알고 있다. 인간이란 존재는 오래 살아야만 이름이나 업적을 남길 수 있는 것은 아니다. 그리 길지 않는 삶을 산 예술가의 작품도 한낱 부평초 같은 우리 인생보다는 오래 갈 것임을 의심치 않는다. 더 많이 이루었을 지도 모를 가능성에 대한 확신에 밀려 비교적 젊은 나이로 할, 인간의 평균수명에 못 미치는 나이에 세상을 뜬 작가들의 세계를 미완으로 받아들이는 것이 혹시 산 자의 교만(驕慢)은 아니까. 육체적 고통을 인내하며 작품에 몰두한 류인의 세계에서 존재의 절망적 상태의 치유방안을 찾아내기 이전에 기억해야 할 것이 있다. “그것은 형상성을 잃어버리고 공허한 두뇌놀음에 안주할 뻔한 한국 조각의 과거 한 지점에서, 류인은 구체적 형상이 주는 기쁨을 용기 있게 고백하고 변용의 묘를 발휘함으로써 구조주의적 이해의 코드를 제공한 조각가로서 한국조각사에 새겨져야 할 작가라는 사실이다.”⁶¹⁾ 그리고 류인의 작품에 대한 열정과 작가 정신 등은 그 어느 작가보다 뜨거웠음도 느낄 수 있으며 그 자체만으로도 의의를 찾을 수 있다.

류인의 형상조형을 ‘존재와 의식’이라는 명제아래 한국형상조소예술을 이어간 조각가로 구분주를 들 수 있다. 다음 장에서 존재에 대한 의식을 개인에서 가족, 사회로 그 주제를 확장한 구분주에 대해 살펴볼 것이다.

아래의 류인이 구분주에게 건넨 시는 누구보다, 그 어떠한 것보다 서로의 신뢰를 보여주고 있다.

60) 조은정(2001), 전개서, 서문.

61) 상개서, p.11.

“나와 그는 친구이다.
그것은 작품에서의 마음이다.
그의 작업에 대한 열정이 늘 내게 어떤 충동을 야기한다.
때로는 감정으로 와 닿는 구본주를
곁에서 보는 심정은 확신을 줄 수 있는 작가로 믿고 있을 뿐.
별 할 얘기가 없다.
단지 그의 작품에 대한 순수함과 뜨거움은
명쾌한 나의 대답일 뿐이다.”

류인. 1995.6 ⁶²⁾



62) 구본주1주기추천위원회, 「19672003구본주를기억함」, 서울문화, 2005, p.173.

2. 구본주(具本柱, 1967~2003)

나는 행운아다.
류인을 기억할 수 있는,
나는...
나는 행운아다.
조각가로서 그와 사제지간의 인연과
그 기억을 갖고 살아갈 수 있게 된,
나는...
나는 행운아다.
이제 진정 그가 내게 바랬고 내가 원하는 길을
같이 걸어갈 수 있게 된,
나는 ...

구본주, 류인 추모시, 2001 63)

구본주는 우리의 모습 그 자체를 왜곡된 모습과 사실성의 양쪽 측면에서 함께 다루면서 인간의 내면을 탐구한 조각가이다. 류인 이래 90년대 형상조소예술을 이어왔으며 항상 진보적인 자세로 현실을 보여준 그는 강한 메시지를 가지고 좀 더 쉽게 대중에게 다가갈 수 있는 작업과 사실적인 표현력을 기반으로 한 독특한 방식으로 새로운 감동을 이루어 냈다.

그의 형상화의 작업은 크게 사회상황에 대한 표현으로 민중미술⁶⁴⁾과 소외된 사회 구성원의 모습을 우회적 표현한 것으로 나뉘어 살펴볼 수 있다. 이 두 가지 경향을 살펴보면서 작품 세계의 전반적인 특징과 흐름 등을 고찰하고자 한다.

63) 상계서, p.213.

64) 1980년대 광주민주화운동의 무력 진압과 그 반작용으로 정치, 지배층에 대한 저항, 사회운동으로 확산되던 무렵에 등장한 미술 흐름의 한 형태이다. 리얼리즘을 포용한 민중미술은 민족 구성체로서 민중 주체를 구체적으로 찾아 저항하려는 운동의 일환으로, 1980년 젊은 작가들의 동인 모임인 '현실과 발언'이 창립되면서 본격화되어 미술사의 한 흐름을 형성했다. 특히 1982년 이후 이 같은 조형 탐구 작업이 폭발적으로 이루어져 각종 전시회 등을 통해 미술계 전반에 확산을 가져왔다. 유홍준, 「80년대 새로운 미술운동의 이념과 형식」, 흔겨레, 1988, 참고.

1) 민중미술

구본주는 민중미술운동이 무르익던 80년대 말의 격동기를 거치면서 리얼리즘 조소 예술의 굵은 선을 남겼으며, 형상(形象)조소예술의 맥락에서도 중요한 자취를 남겼다고 평가된다. 그는 80년대 후반 격동의 변혁기에 민중미술 분야에서 활동했다.

80년대는 많은 사회적 변혁이 있었다. 운동권이나, 비운동권이나 라는 두 가지 선택밖에는 존재하지 않았던 용광로 같았던 시기에 구본주는 그 양극단 사이에서 발생하는 수많은 오류와 파편들에 열정과 신념으로 맞서 싸웠다. “대학 1,2학년 시절에 작업에만 전념했던 그가 세상을 보는 눈이 변화하게 된 계기는 87년 민주화항쟁을 겪으면서부터이다. 철거민 투쟁 현장, 광주민주화운동 사진집, 소설 ‘태백산맥’ 등을 보고 읽으면서 흥역을 앓았다.”⁶⁵⁾ 그런 경험 속에서 소중한 자양분을 얻었다. 그것은 단순히 이념적 갈등만이 아니라 현대자본주의에서부터의 사회주의 조각 작품들까지 모두 살펴보고 소화할 수 있는 통로였던 셈이다.

구본주는 민중적인 시각에서 대상을 보고 이를 형상화함으로써 특유의 힘 있는 작가로 활동해 왔다. 정치·사회적인 변화에 따라 민중미술 계열의 새로운 활로의 모색을 시도했다.

‘희망’에 대해 구본주의 생각은 ‘노동자’로 집약되어 있었다. 87년부터 시작되었던 그의 작품<노동자>도.19)연작들은 흙으로 만든 손바닥만한 작은 조각에서 등신대를 넘어서는 작품에 이르기까지 다양하다. <노동자>연작이후 구본주는 투쟁하는 노동자로부터 또 다른 역사적 기억을 유추하여 ‘갑오농민’과 오늘날의 ‘노동자’를 결합시키는 작업을 보여주었다. “익숙한 우리의 삶과 역사로부터 출발한 그의 변혁이라는 새로움을 ‘저항’의 의미지로 부단하게 결합시키려고 하였다.”⁶⁶⁾

특히 작품<갑오농민전쟁>도.20)은 그가 대학시절부터 소품 에스키스를 통해 꾸준히 습작 과정을 거쳐 만들어낸 역작이다. 한쪽 발을 앞으로 한 자세는 마치 대지를 움켜쥔 듯한 역동적인 자세이며, 뒷발은 균형을 잡기위해 긴장감 속에서 힘을 받혀주는 팽창의 기운을 담고 있다. 정면을 향하고 있는 몸통의 굵은 선은 물론이고 섬세한 몸의 흐름을 표현하여 인체의 힘을 강하게 표출하고 있다. 머리 위로는 두

65) 최경희, 「나는 진정한 리얼리스트를 꿈꾼다」, 민족예술, 1999, 4월호.

66) 최금수, 「우직한 젊음이 보여주는 땀내음나는 희망」, 가나아트, 1995, 8월호.

팔로 죽창을 움켜쥐고 내지르기 직전의 긴장감을 극대화하고 있다.

“갑오농민전쟁이라는 역사적 텍스트를 빌어서 인체조형의 솟구치는 힘을 표현한 이 작품은 인체표현의 조형적인 맛을 근저에 깔고 있음은 물론이고 저항과 혁명의 이미지를 기념비적인 작품에 담아낸 작가의 야심을 읽어낼 수 있다.”⁶⁷⁾

작품<혁명은 단호한 것이다>도.21)는 혁명의 주체인 농민의 정신과 의지를 담고 있다. 외부로 폭발하기 전 잔뜩 긴장된 근육과 힘줄을 목조로 표현하였고 투박한 낮은 철조로 목조의 농민 팔뚝과 대조적인 재질의 효과와 함께 강렬한 느낌을 준다.

농민항쟁을 도식적이거나 예정된 과정으로서가 아닌 사회구조의 변동과 관련하여 사회변혁의 주체로서 민중세력의 구성 및 그 형성과정을 구체화하는 작업에 주목하였다. 농민들의 항쟁은 곧 역사발전의 원동력이었고 역사 속에서 이들의 삶의 위상을 바로 세우는 것은 남은 자들의 의무이자 목적이라고 그는 강조하고 이들을 그토록 갈구했던 것이다.

이처럼 갑오농민전쟁 연작은 꼭 역사를 되새겨 보자거나 현실의 변혁의지를 거기에 빚대 이야기하고자 했다기보다는 한 개인이 자신의 삶에 얼마나 충실할 수 있는가를 그 당시의 개혁적 정신에서 추출하고자 한 것이다. 이는 스스로에게 각성을 다지고 한계를 극복하는 계기가 됐다.

작품<6월>도.22)은 “익숙한 우리의 삶과 역사로부터 출발하여 변혁이라는 새로움을, 저항의 의미지로 결합시켰다. 노동자를 가장 잘 표현해 낼 수 있는 재료로서의 철을 선택함은 온몸에 녹아들어 검붉게 달궈지고 단단하게 두들겨짐 속에서 변혁적 주체로서의 강인한 노동자상이 만들어지는 과정을 표현한 것이다.”⁶⁸⁾ 구분주의 진정한 노동자의 모습을 그린<노동자>연작들의 마지막이라 할 수 있다. 노동자에서 샐러리맨으로 포괄적인 민중의 변혁의지에서 개인적 자아상실의 깨달음과정으로 더 이상 현실 참여적인 노동자상은 나타나지 않는다.

67) 김준기(2004), 전계서, p.5.

68) 구분주, “사회학적 측면에서 바라본 한국80년대 이후 구상조각에 관한 연구 : 본인의 작품을 중심으로”, 석사학위논문, 홍익대학교 미술대학원, 2002, p.47.

2) 우리시대의 표정

노동자와 농민을 형상화하여 크고 작은 작업 경험을 쌓은 구본주는 90년대에 들어서면서 ‘화이트 칼라’, ‘샐러리맨’에 대한 관심을 갖게 된다. 물론 이것도 당시 사회운동의 성격과 맥을 같이하는 선회였다.

80년대적 정서를 고스란히 간직한 노동자 농민의 모습은 ‘넥타이를 맨 노동자, 샐러리맨’으로 대체된다. 샐러리맨은 초기의 혁명적 낭만주의를 변용한 구본주의 90년대식 주제이다. 노동자 농민의 형상이나 동학농민운동과 같은 혁명적 낭만주의의 서사성은 작품<배대리의 여백>도.23)이래 넥타이를 맨 노동자, 샐러리맨으로 변모한다.

“현장투신을 모색하여 노동운동을 꿈꿨던 그가 예술가의 길을 걷고자 했을 때 그는 이미 지식인으로서의 자신의 모습을 확인했을 것이다. 산업사회의 전형적인 노동자상은 공장노동자의 전형성만 대변되는 것이 아니었으므로 그는 도시산업사회에서 고단한 일상을 반복하고 있는 샐러리맨의 모습을 통해서 80년대적인 상투적 리얼리즘에서 탈피하려고 했던 것으로 보인다. 탄탄한 사실적 묘사력을 바탕으로 주로 길쭉하게 형상을 왜곡하는 일러스트 기법을 입체조형에 도입함으로써 극도의 긴장감을 조성해낸 것이 그것이다.”⁶⁹⁾ 이전의 주제들이 실질적인 체험의 바탕이 없이 추상화되었다면 이제는 현실적으로 가깝게 체험할 수 있는 부분으로 전이되어 이야기방식이 더욱 풍부하게 된 것이다.

샐러리맨이 우리 사회의 표정을 가장 잘 잡을 수 있는 주제라는 확신을 갖게된 계기는 <배대리의 여백>이다. 인간의 전형적인 표정을 지은 채 끝없이 외로움을 삼키고 있는 삶의 비애가 스며든 작품이다.

이 작품은 “실존인물과의 인터뷰 과정에서 모티브를 잡을 수 있었다. 하나하나의 불완전한 관념적인 시간들이 모여 완벽한 배대리의 전형이 되듯이 각각의 작은 나무 조각들이 모여져서 현대 샐러리맨의 단면을 이룬다. 나사같이 조여진 구체적인 현실과 여백으로 처리한 불확실한 미래는 현실 속의 배대리. 곧 우리의 구석진 삶의 부분이면서도 전체가 된다. 작품 <배대리의 여백>은 현대 산업사회의 실적위주 경쟁 속에서 열심히 뛰다가 어떤 한계와 인간적 회의 같은 심리상태에 빠진 듯한 중견 회사원의 모습을 상징적으로 주제 삼은 것이었다.”⁷⁰⁾

구본주는 <배대리의 여백>이후 계속 이 같은 샐러리맨의 애환을 중심주제로 다뤄

69) 상계서, p.7.

70) 상계서, p.47.

나갔다. 작품<이대리의 백일몽>도.24)은 내용상 <배대리의 여백>과 크게 다를 바 없다. 그러나 작품의 방식은 상당히 다르다고 볼 수 있다. 좀 더 희화화된 인상이 강하고 상당히 동적인 구성을 취하고 있다. 그것은 아마 ‘여백’과 ‘백일몽’의 차이에 따른 것이기도 할 것이다. <이대리의 백일몽>은 지겨운 현실에 대한 일탈심리의 표현에 좀더 비중을 두고 있다. 작품의 구성은 길고 두터운 철판이 초승달처럼 휘어져 있고 그 곡선을 따라 스के이트 보드를 탄 ‘이대리’가 바람을 가르며 내려오고 있다. 세상을 그의 한손에 쥐고 조종을 하듯이 자동차의 운전대가 손에 잡혀져 있다. 현실에서 도저히 얻을 수 없는 꿈속의 모습이면서, 또 한편으로는 경쟁의 과도를 작은 보드에 의존하여 아슬아슬하게 헤쳐나가는 모습이기도 하다. 언제 균형을 잃을지 모를 불안감과 긴장에 싸인 도시민들의 일상은 고달프기 짝이 없지만 한걸음 떨어져보면 우스꽝스러운 광대놀음 같아 보인다.

이와 같은 맥락으로 작품<미스터 리>도.25)가 있다. “과장된 웃음과 비장미와 과장된 제스처와 지나친 진지함이 한 덩어리를 이룬, 결코 편하게 웃을 수만은 없는 한편의 블랙 코미디를 보는 듯하다. 마치 작품에 등장하는 인물 하나하나가 자본주의 시대의 예수랄 수 있는, 과장된 웃음의 이면에 시대의 상처란 상처는 다 가리고 있는 ‘광대의 미학’을 형상화 한 듯하다. 이렇듯이 과장되고 왜곡된 화법이 현실을 희화함으로써 마치 만화 혹은 일러스트를 조각으로 변환한 듯하다.”71)

그의 전반적인 작품의 표현양식은 리얼리즘에 입각해 있다. 하지만 이전의 “리얼리즘 조각이라 명명되었던 것과 같이 농민이나 노동자를 소재로 다루어 형상의 재상에 그쳤다면 여타의 표현주의 작가들과 그다지 뚜렷한 차이를 지니지 못했을 것이다.”72) 그러나 <미스터 리>로 대변되는 셀러리맨들의 과장되고 희화화된 작업은 단순히 소재에 그치는 것이 아니다. 이 왜곡된 형태는 예전의 농민과 노동자의 운동과 민주화의 이름으로 투쟁의 정치 수준을 한걸 뛰어넘는 진보성을 담아낸 것이다. 그러한 눈으로 조각을 접했기 때문에 삶에 대한 애착 이전에 존재하는 그 무엇을 발견하게 되었고, 그 발견이 바로 이제까지와는 다른 형식의 리얼리즘 조각이라 할 수 있다.

90년대에서 2000년대에 접어들면서 디지털사회가 일반화 되고, 급속한 사회변화,

71) 고충환, 「일그러진 우리시대의 영웅, 영웅들」, 미술세계, 1999, 5월호.

72) 최경희(1999), 전거서.

정치 상황이 변화를 겪게 되었다. IMF로 인해 많은 사람들이 작지만 소중하게 간직하고 부족한 가운데 만족하며 살아왔던 가치들이 일순간에 물거품이 되어 버렸고, 이로 인해 가장인 남성들은 더욱 힘들어졌다. 이런 모습을 가족상황의 애환과 고통으로 남성적 시각, 가장적 시각에서 작품에 담아내고 있다. 과도한 노동시간과 저임금 그리고 실직의 두려움 속에서도 습관처럼 삶의 골레 속으로 빠져 들어가야만 하는 많은 가장들의 애환과 비애를 표현한 구본주의 조각에서 우리의 삶의 주변과 중심을 다시금 생각해 보게 된다.

작품<하늘>도.26)은 텅빈 가장의 모습을 철판을 두드리고 이어 붙여 5m 높이의 거대한 구두의 형상으로 표현된 작품이다. 양복바지 밑 부분에서 신발까지 묘사되어 땅 위에 모든 현실의 움직임에 한국사회 남성들, 가장들의 강박관념을 표현한다.

우리의 내부에 존재하는 도덕과 윤리의 모든 가치 평가에 대한 모범답안이며, 혹은 어릴 적 느꼈던 우리들의 영웅적인 아버지상이다. 이 기둥은 한 가족의 가장으로서의 생존의 정글을 열심히 내달려야 하는 고달픈 아버지의 초상인 것이다. 고삐 풀린 망아지이자 제어장치가 파열된 폭주기관차처럼 날뛰는 셸러리맨의 전력질주 뒤로 엄습하는 고독과 우수를 놓치지 않고 있어 그의 관심이 단지 현실의 폭로에 있는 것이 아니라 무한 경쟁을 강요하며 개인을 질병 들게 만드는 사회구조를 섬세하게 관찰하는 예민한 촉수를 곧추 세우고자 했다. 쇠붙이의 육중한 양피와 중량감에서 느낄 수 있는 존재의 무거움, 현실은 그렇게 무거운 무게로 이 가련한 남자들의 어깨를 짓누르고 있다. IMF에 의한 관리체계를 거치며 많은 아버지들이 실직의 고통을 겪어야만 했고, 그 상처는 경제 회복이 공식적으로 선언된 현재에도 아물지 않고 지속되고 있다. 그 사실이 현실로부터 거세된 아버지든, 살아남아야 한다는 생존논리가 절대절명의 윤리가 되어버린 시대를 힘겹게 버텨내고 있다.⁷³⁾

이 밖에도 작품<아빠의 청춘>도.27), 작품<부부>도.28)등에서 이시대의 가장들은 동시대에 살아가는 현대인들에게 보여주는 가족에 대한 상징화 작업으로 전달된다.

구본주의 표현적 특징은 “표준적인 모델링에서부터 왜곡된 형상을 다루는 형상화의 폭에 이르기까지, 피부조직과 근육조직을 흐르는 신경의 진동과 에너지의 흐름을 미세하게 추적할 수 있는 묘사력이라든가, 통나무든, 판자조각이든, 쇠덩어리든, 철판이든, 손에 잡히기만 하면 내키는 대로 형상을 떠낼 수 있는 재료에 대한 놀라운 공명, 또는 적응력의 공간과 사물에 대한 아날로그적인 육체적 감응력의 표본이라 할 수 있다.”⁷⁴⁾ 이런 자신의 풍부한 장인적 기량을 새로운 방식으로 발휘하게

73) 최태만, 「구본주-시대의 표정: 아버지 展」, 예술의 전당, 2002, 서문.

74) 공간, 「조각 개념의 변동과 육체적 인식능력의 확장」, 공간, 1995, 9월호.

될 가능성은 앞으로의 구상조각에 대해 다각적으로 크게 열리게 되지 않을까 기대해본다. 그것은 잊혀져가는 역사에 대한 환기로 정보화·영상시대의 디지털화된 역사정보에 맞서서 역사를 아날로그적이고 육체적인 인식과 지각방식에 내재한 힘을 환기하려는 노력에서 새롭게 찾아질 수 있다.

그리고 “그는 전통적인 장인들이 지닌 끈기와 일에 대한 재미, 힘 좋은 대장장이 같은 투지도 상당히 겸비하고 있는 것 같다. 이런 솜씨와 기질, 힘은 분명히 상당부분은 타고나는 것이다. 구분주의 이런 모습 속에서 육체노동자의 땀으로 절인 역사의 냄새를, 대장장이의 불거진 근육에서 터져나온 정열의 냄새를 맡아볼 수 있는 것 같다. 이러한 정열은 새로운 패러다임과 결합시켜 우리조각이 현재를 분기점으로 형식주의적인 놀이의 방향과는 다른 방향으로 이끌어가는 계기가 되기를 기대한다.”⁷⁵⁾

끝으로 지금까지 살펴본 바와 같이 구분주는 휴머니즘을 안고 형상예술의 방법으로 리얼리즘 미술을 추구한 내용적 진보주의자였다. 구분주의 예술세계를 가늠하는 가장 큰 잣대는 휴머니즘이다. “그가 태어나서 자란 환경이 규정하는 바, 그의 휴머니즘은 어떠한 이데올로기를 앞세우기보다 인간 자체에 대한 애정에서 출발한 것일 뿐더러 인간의 삶에 대한 진지한 성찰을 하고 있는 것이다. 예술방법론에 입각한 규명은 형상조소예술의 맥락에서 출발한다. 그는 80년대 이래 발흥한 형상조형의 세례를 받은 작가이다. 그의 스승인 류인 이래 90년대 형상조소예술을 이어온 중요한 작가 가운데 한 사람이이며 각별히 기억해 두어야 할 지점이다.”⁷⁶⁾

특히 리얼리즘 미술운동의 연장선상에서 파악할 수 있는 그의 성과와 재료에 대한 연구, 그에 따른 물성을 다루는 장인성 또한 구분주 예술의 시작과 끝에서 놓쳐서는 안 될 부분이다. 이제 더 이상 구분주의 작품을 볼 수 없지만, 그의 작품들은 끝없이 현실을 극복해 나가는 삶의 집착을 절대로 놓지 않는 이 시대의 진정한 민중의 전형성을 내재한다. 계속된 민중미술로 혁명, 이데올로기의 대립의 아닌 민중성을 올바르게 읽어낼 수 있는 계기가 되었고, 한국 형상조소예술이 좀 더 새롭고 다양한 방법으로 확대되는 중요한 척도가 되고 있다.

75) 상계서, 서문.

76) 김준기(2004), 전계서, p. 9.

IV. 결 론

현대구상조각에서 로댕이 차지하는 비중은 너무나도 대단한 것이었다. 근대조각의 시작에서부터 현재의 구상조각에서조차 이를 부정할 수 없다. 로댕 이후 조각에 대한 새로운 태도 즉, 조각을 바르게 이해하려면 중량감은 물론 작품 자체에 생명성까지 깃들여 있어야 한다는 생각이 확립될 수 있었을 뿐만 아니라 흙이란 물질을 단지 물리적 재료로서가 아니라 풍부한 표현가능성을 담지(膽智)하고 있는 매체로 파악하는 근대적 개념이 형성되었다. 이러한 로댕의 근대적 자아로서의 주체성을 지닌 인간을 작품으로 표현하고자 하는 움직임은 한국근대조각에 지대한 영향을 끼치게 된다. 1960년대를 지나면 구상과 추상의 절묘한 혼용양식이 등장하는 가운데 구상조각이 '순수'라는 형식을 지속해 오다가 1980년대 민중미술로 인해 리얼리즘의 재평가가 이루어진다.

1980·90년대 이후 장르의 해체가 가속화되고, 경계가 사라져가고 있는 최근 현대미술의 표현방식은 설치와 영상매체의 적극적인 도입으로 그 범위가 무한히 확장되고 있다. 특히 이런 추세는 다른 어느 장르보다도 재현의 문제에 고민해 온 조각분야에서 두드러지게 나타나고 있다. 급변하는 현대미술의 흐름 속에서 오랜 전통과 양식의 특성을 간직해온 구상조각의 위상은 상대적으로 정당한 평가를 받지 못하게 사실이다.

본 논문은 이 시대에 구상조각은 근대 조각의 척박한 환경속에서도 다양한 예술세계와 자아에 대한 보다 구체적인 인식을 위해 감고(甘苦)의 노력과 시간의 축적 속에 형성-전개-고착-극복-재생이란 유기적 과정을 통해 끝없이 변화하였다. 본 논문은 이러한 과정을 고찰하고 이를 토대로 류인, 구분주를 통해 '형상'에 대한 새로운 관심과 차원을 다원화함으로써 그 가능성을 더욱 풍요롭게 하고 새로운 활력으로 작용하여 한국 구상조각의 위상을 회복하고자 하는 상황에 주목하였다.

현재의 구상조각은 형상성의 추구라는 점에서 인간과 사회를 바라보는 개인적인 시각과 방법으로 인본적인 문제를 다루고 있다. 전통적인 구상조각이 사회적 소통

문제와 결합하여 그 가치의 복권(復權)을 이루어 낸 것이다. 특히 현재 구상조각의 경우 과거에는 현실과 상관없이 시공간을 초월한 진공의 상태에서 무기력하고 감각적인 포즈를 취하고 있는 여성의 누드나 모자상 등에서 흔히 양식화된 경향으로 나타났던 감상주의 및 에로티시즘과는 달리 인간의 삶을 반영하고자 하는 특징이 강하게 나타나고 있다. 이러한 특징은 80년대 이후 현대한국조각에 나타난 특징 중 하나이다.

이러한 경향은 조각이 자신의 고유성, 독자성을 찾으려는 하나의 방식인 것으로 연구되어진다. 요절한 천재작가 류인은 브론즈와 합성수지, 나무에 이르기까지 다양한 재료를 이용하여 극적 인간상을 형상화하였다. 그의 작품은 다양성을 잃지 않고 있었으며 한국 구상조각의 새로운 희망이었다. 인간의 절대고독과 사회 부조리, 개인의 존재 등 일상사에 대해 발언하는 현대구상조각의 새로운 지평을 열었다.

또한 구본주 역시 류인 이래 90년대 형상조각을 이어왔으며 민중적인 시각에서 민중미술계열의 새로운 활로의 시도와 또 다른 가능성을 제시하고 있으며, 류인이 개인적 존재의 형상에 관심을 기울였다면 구본주의 형상은 민중, 사회 모습에 좀 더 귀 기울이고 있다. 단순한 삶의 비애를 넘어, 현실을 우화적으로 표현하고, 사실적인 묘사력과 재료를 다루는 능란함 그리고 작품을 구성하는 연출력에서 단순한 하나의 조각이 아니라 삶의 풍경까지도 작품으로 확대시키고 있다. 구본주의 조각은 우리의 민초들의 삶, 우리 삶의 주변과 중심을 다시금 생각해 보게 한다. 한국 조각에 있어 요람인 김복진과 권진규, 구상조각의 형상성으로 인간의 존재와 사회상황으로 표현하는 류인, 구본주로 이어지는 한국 근현대구상조각사의 큰 흐름에 편성되어야 마땅할 것이다.

이러한 연구를 통해 이 시대에 구상조각이 더 이상 아카데미즘의 구태연한 예술로서가 아니라 형상성을 가지고 단절된 전통적 조각을 접목하면서 현대미술의 표현과 양식의 다양성을 내재한 새로운 '형상'에 대한 새로운 관심과 다양성으로 그 새로운 가능성이 더욱 풍부해진 구상·형상조각에 주목하며 20세기 모더니즘 이후 현대미술이 소홀한 대중과의 소통문제를 류인과 구본주의 작품을 중심으로 자신의 고유성, 독자성을 찾으려는 하나의 방식으로 구상조각의 의의를 찾고자 한다.

이제 구상이란 이유만으로 배제되는 것이 아니라 자기 혁신에 게으를 때 자신이

가장 이상적인 것으로 믿었던 양식이나 방법이 자괴(自壞)적인 것임을 금방 파악할 수 있는 시대가 도래했음이 분명하다. 구상이기 때문에 진부한 것이 아니라 사고와 방법이 진부하기 때문에 그 결과인 작품도 상투적일 수밖에 없는 것이다. 포스트 모던이란 이 시기에 구상조각은 확고한 작가의식과 작품에 대한 열정으로 예술적 자리매김을 할 수 있으리라 믿는다.



참고문헌

<단행본>

- 오광수, 「한국현대미술사」, 열화당, 1979.
- 이경성, 「한국근대미술사연구」, 동화출판공사, 1980.
- 박용숙, 「한국현대미술사이야기」, 예경, 2003.
- 최태만, 「한국조각의 오늘」, 한국미술연감사, 1995.
- 오광수, 「한국현대미술의 미의식」, 재원, 1997.
- 오광수, 「한국현대미술사」, 열화당, 2000.
- 오광수, 「이야기 한국현대미술·한국현대미술 이야기」, 정우사, 1999.
- 이일, 「현대미술에 있어서의 환원과 확산」, 열화당, 1990.
- 조은정, 「한국 조각미의 발견」, 대원사, 1997.
- 아서 단토著·이성훈·김광우譯, 「예술의 종말 이후」, 미술문화, 2004.
- 제르맹 바쟁著·최병길譯, 「세계조각의 역사」, 미진사, 1994.
- 툼 플린著·김애현譯, 「조각에 나타난 몸」, 예경, 2000.
- 류인, 「아르비방46 류인」, 시공사, 1994.
- 윤범모, 한국근대미술의 현성, 미진사, 1988.
- 박영선의, 한국현대미술대표작가100선집, 금성출판사, 1975.
- 최열, 한국근대미술 비평사, 열화당, 2001.
- 한국미술평론가협회, 한국현대미술의 형성과 비평, 열화당, 1980.
- 김이순, 현대조각의 새로운 지평, 해안, 2005.

<논문>

- 최덕호(1998), “김복진 조각 연구”, 석사학위논문, 원광대학교 대학원.
- 김성호(1998), “현대구상조각의 한국성 모색에 관한 연구-인체탐구를 중심으로”, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 배선명(2003), “권진규의 작품세계”, 석사학위논문, 한남대학교 교육대학원.
- 류 인(1986), “빌헬름 렘브르크의 작품연구”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 구본주(2002), “사회학적 측면에서 바라본 한국80년대 이후 구상조각에 관한 연구-본인의 작품을 중심으로”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 곽봉호(1991), “한국 근대 미술사에 있어서 근대미술관의 성립에 관한 고찰-김복진·권진규를 중심으로”, 석사학위논문, 홍익대학교 대학원.
- 이재수(1986), “한국 서양조각의 도입과 전개에 관한 고찰”, 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원.

정현도(1984), “김중영 작품연구: 자료를 중심으로”, 석사학위논문,
서울대학교 대학원.

윤월영(1986), “김경승론: 그의 생애와 예술”, 석사학위논문, 조선대학교 대학원.

김병화(1990), “김중영 작품세계: 1964년 이후 작품을 중심으로”, 석사학위논문,
홍익대학교 교육대학원.

<전시도록>

류인 '95 미술의 해-제1회 한국미술비평가협회 선정 우수창작상 수상기념전,
1996, 아트 스페이스(서울).

류인 제1회 오늘의 젊은 작가상 수상 해외전, 1994, 갤러리 코리아(뉴욕).

류인 그와의 약속-류인 추모전, 2001, 인사아트센터 가나아트갤러리(서울)

구분주 구분주, 별이되다-구분주 1주기전, 2004, 사바나미술관 인사아트센터
덕원갤러리

구분주 구분주를 기억함-구분주 1주기전, 2005.

<평론>

조은정, “조소 : 위기에 선 조소, 정체성 확인과 개념의 확장”, 문예연감, 2002.

최태만, “한국 구상조각의 역사와 계보”, 월간미술, 2003,5.

최 열, “류인, 20세기 인류의 초상”, 월간미술, 2001,2.

김종길, “실존의 한계, 막다른 곳에서 피어난 꽃-‘소년’이 부활한 류인의 조각들”,
미술세계, 2004, 4.

고충환, “일그러진 우리시대의 영웅, 영웅들”, 미술세계,1999,5.

전준모, “썩썩한 웃음- 비애의 현실”, 구분주 존재와 의식展.

최태만, 구분주展

최경희, “나는 진정한 리얼리스트를 꿈꾼다.”, 민족예술, 1994.4.

최금수, “우직한 젊은이 보여주는 담내음 나는 희망”, 가나아트, 1995,7·8.

강수미, “구분주, 그 한 사람을 되돌아 봄(re-view)”, www.foruma.co.kr

류인, 작가일지.

구분주, “1992년 겨울”, art world, 1995.8.

박영택, “정치권력과 미술, 그 사이에서 잉태된 창작욕구”, 월간미술, 2005, 10.

작가약력

류인

출생: 1956년 07월 20일 서울 출생

작고일: 1999년 01월 11일

학력: 홍익대학교 미술대학 조소과 졸업 1961.2

홍익대학교 대학원 조소과 졸업 1967.2

기관경력: 목원대. 홍익대학교 미술학과 조소과. 충북대학교 사범대학 미술교육과.

경희대학교 사범대학 미술교육과. 성신여대 강사

수상

1983 대한민국 미술대전 특선, 국립현대미술관

1983~85 목우회 공모전 특선 및 문공부장관상, 국립현대미술관

1987 중앙미술대전특선, 호암아트홀

1988 대한민국 미술대전 우수상, 국립현대미술관

1990 대한민국 미술대전 특선, 국립현대미술관

1993 제1회 오늘의 젊은 예술가상, 문화체육부

1995 제1회 한국일보 청년작가초대전 우수상, 백상기념관

1996 제1회 한국미술평론가협회 선정 우수창작상, 아트스페이스 서울

개인전

1987 제1회 개인전 '86향방초대전', 윤갤러리

1991 제2회 개인전, 문예진흥원 미술회관

1994 제3회 개인전 '오늘의 젊은 예술가상 수상 해외전' Gallery korea, new york

1996 제4회 개인전 '제1회 한국미술평론가 협회 선정 우수 창작상 수상기념 개전',
아트스페이스 서울

2001 '그와의 약속 - 류인추모전', 가나아트갤러리

2004 '조각가 류인 5주기 추모전', 모란갤러리

구분주

출생: 1967년 7월 22일 포천 출생

작고일: 2003년 9월 23일

학력: 홍익대학교 미술대학 조소과 졸업 1986.

홍익대학교 대학원 조소과

기관경력: 목원대 강사, 경희대학교·대학원 강사

수상

1987 전국대학미전 동상

1993 MBC 한국구상조각대전 대상

1995 모란미술대상전 모란미술작가상

개인전

1995 제1회 개인전, '존재와 의식', 금호미술관 기획

1999 제2회 개인전, '존재와 의식', 갤러리 사바나·원서갤러리 기획

2002 제3회 개인전, '시대의 표정:아버지', 광주신세계미술관·서울예술의전당 초대

2004 '구분주, 별이되다 - 구분주 1주기전', 사바나미술관, 인사아트센터, 덕원갤러리

참 고 도 판



도1, 김복진, <여인입상>, 석고, 1926.



도2, 김복진, <백화>, 석고, 1938.



도3, 김복진, <소년>, 석고, 1940.



도4, 김경승, <소년입상>, 브론즈, 1943.



도5, 윤효중, <현명>, 나무, 1942.



도6, 윤효중, <아침>, 나무, 1944.



도7, 김중영, <자각상 작품64-3>, 나무, 1964.



도8, 김중영, <전설 작품58-2>, 철조, 1958.



도9, 권진규, <마두>, 화강석, 1950년대 중반.



도10, 권진규, <자소상>, 테라코타, 1966.



도11, 류인, <입산 II>, 브론즈, 1987.



도12, 류인, <아들의 하늘>, F.R.P., 1987.



도13, 류인, <황색음-묻혔던 숲>, 브론즈·철·흙, 1994.



도14, 류인, <황색폭풍>, F.R.P.·철·나무, 1995.

도15, 류인, <황색해류Ⅱ>, F.R.P.·철·나무, 1995.



도16, 류인, <밥-혼>, 브론즈, 1986.

도17, 류인, <윤의 변Ⅱ>, 브론즈·철, 1988.



도18,류인,<급행열차>,브론즈,1991.



도19,구본주,<노동자연작>,테라코타,1990.



도20,구본주,<갑오농민전쟁>,브론즈,1994.



도21,구본주,<혁명은단호한것이다>, 나무·철, 1992.



도22, 구본주, <6월>, 철, 1995.



도23, 구본주, <배대리의 여백>, 나무·철, 1993



도24, 구본주, <이대리의 백일몽>, 동·철, 1995.



도25, 구본주, <미스터 리>, 동·철, 1995.



도26, 구본주, <하늘>, 철, 2002.



도27, 구본주, <아빠의 청춘>, 나무, 2000.



도28, 구본주, <부부>, 나무, 2000.

ABSTRACT>

Research On Korean Representational Sculpture

-Centered on the works of Ryu In, Gu Bon- Ju

Kang Moon- Seock

Graduate School, Cheju National University

Department Of Fine Arts, Majored in Sculpture

Supervised by Kim Bang- Hee

Contemporary Korean representational sculpture seems to reach certain new watershed. In addition, with multiplication of Western Modernism Wave, it has been mixed with the spheres of representational arts as a kind of minimalism, so it comes to even cause ambiguity & confusion as well as infinite expansion of the definition of existing art. Concept & phase of sculpture are mixed into multiplication of contemporary art, so it comes to be complex not to cover in single definition. In these current, today's representational sculpture is overtly regarded as old age's art cling to traditional property of matter & shape in modern art and certain thing not matching with modern art.

This thesis examined the formation process of Korean representational sculpture having the opportunity to open independent Korean modern sculpture art's new curtain thanks to modern sculptors' overcoming current situations & struggle of sacrifice in the barren regions centered on Kim Bok-Jin who started from the modern concept of breaking off traditional sculpture & dual distortion history of Western aesthetics from Japan.

The formative expressions & rough genealogy of Korean modern representational sculpture were confirmed by rough reviewing world of works and contemplating each work of modern sculptors such as Kim Bok-Jin who exploited the way of modern sculpture, the dawning of Korean modern sculpture began from him, Kim Gyeong-Seung who had the trend of realism, Yun Hyo-Jung who tried to join folk contents with modern form, and Gwon Jin-Gyu who expressed the depth of calm speculation as the attitude of deep reflection facing internal world of romantic self.

Also the formation process of abstract sculpture was examined centered on Kim Jong-Yeong who started from realistic representation since 60s, got out of harmony world such like harmony & balance making occur figure space artificially and approached essential tasks such as natural & organic structure concept and the acquisition of extensity by the method of excluding unnecessary parts, and it was studied about the concept of representation & abstract according to those.

Especially, it was paid attention to the works of Ryu-In & Gu Bon-Ju's which modern representational sculpture based on affirmative aspects of modern sculpture is making shape of artist's spirit with internal humanity & abstraction of social phenomenon through physical materials.

Ryu-In makes us reflect seriously on human existence & life as the subject of crisis consciousness human confronts such as human alienation & solitude, individual existence, and the conflict with civilization society in the modern society ruled by material civilization through 'property of shape'. In the expression mode, with being faithful the modeling of traditional human body sculpture, he was unbound to the traditional method & constructed unique figure language by distortion, transformation and omission of human body's specific parts, so he offered various expression mode of representational sculpture.

Gu Bon-Ju is presenting new way-out trial of popular arts and another

possibility in the eye of folk. Getting over simple sorrow of life, and through fabular expressing of reality, he makes us think again of our lives's surroundings & center as not simple singular sculpture but expanding scenery of life as works in the artisan spirit dealing with realistic description power & materials and in the directing power composing of works.

Through these study, the attention points are that representational sculpture of this age isn't obsolete art of academism any more, integrating disconnected traditional sculpture with property of shape, and that new possibility of representational & formative sculpture comes to be abundant with new interests about new 'form' implied expressions of modern art & diversity of mode and with variety.

This thesis aimed to find representational sculpture's meaning as a method of finding own peculiarity & independence in the communication problems with the masses neglected by modern art since modernism of 20 th century centered on the works of Ryu-In & Gu Bon-Ju. And getting over idle eclecticism which can be tumbled for under the veil of pluralism, ride on the mode unrooted, and nihilism, also meeting the request of age for the development & expansion of media , it is intended to be a process of groping for investigating philosophical value with intense spirit of artist & passion to include concreteness & reality of life sufficiently.