

특별강연

(현대조각의 새로운 지평_전후의 용접조각)

김 이 순

미술사가, 홍익대 강사

현대조각의 새로운 지평_전후의 용접조각

김이순(미술사가)

1. 들어가며

‘철조(鐵彫)’라고 불리는 용접조각(welded sculpture 혹은 direct-metal sculpture)은 조각의 개념을 바꾸어 놓았을 만큼 현대조각사에서 중요한 위치를 차지하고 있다. 나무나 돌을 깎거나 찰흙을 붙여 작품을 제작하는 조각의 일반적인 방식이었지만 철을 떼었다 붙였다하는 방식의 조각기법은 전혀 새로운 것이었다. 이러한 조각기법은 1928년경에 뜻밖에도 화가인 피카소(Pablo Picasso, 1881-1973)의 아이디어에서 시작되었고, 그 후 제2차 세계대전을 계기로 유럽은 물론 미국으로 확산되었으며 1950년대에는 한국과 일본 같은 동아시아로 퍼져나갔다. 1950년대 전반기까지만 하더라도 한국과 일본의 조각은 아직 전통적인 모델링 조각방식이 주류를 이루고 있었기 때문에 용접조각은 완전히 새로운 영역이었다. 한국에서는 한국전쟁 후 새로운 미술방향을 모색하던 젊은 작가들 중심으로 용접조각이 수용되었는데, 일단 당시 현대적이라고 여겨졌던 추상조각을 제작하기에 적합한 방식이었기 때문이었다. 게다가 강렬한 불로 단단한 철을 녹여서 작업을 한다는 사실 자체가 전후 젊은이들의 기질이나 감성에 잘 맞았으며¹⁾ 현실적으로도 물자가 절대적으로 부족하던 전후의 상황에서 고철이나 철판 조각리를 이용한 용접조각은 급속히 확산될 수 있었다.

서구에서는 제2차 세계대전 직후에 유행했던 용접조각이 한국에서는 1950-60년대에 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.

본 강의는 이러한 용접조각이 한국에 제작된 시대적 배경을 밝히며 용접조각의 조형적 특징을 살펴보고자 하는데, 이를 언급하기에 앞서 용접조각의 기원과 미술사적 위치, 그리고 용접조각이 한국으로 유입되는 과정을 간략하게 언급할 것이다.

2. 현대조각사에서 용접조각의 위치

용접조각은 피카소의 아이디어에서 출발했다. 피카소는 1928년경 선으로 된 드로잉을 조각으로 제작하기를 원했고, 곤잘레스(Julio González, 1876-1942)의 기술적인 도움을 받아 <인물>(1928)이라는 제목의 철사용접작품을 제작했다.²⁾ 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 조각리와 금속 오브제를 용접하여 <정

1) 작가들은 철과 불이라는 재료의 강한 속성에 매료되었음을 회고하고 있다. “육구와 이상이 얽혀 있던 강렬한 시절에 철이 가진 표정, 철의 세계, 철의 속성은 젊은이의 의식과 맞닿아들려짐으로서 열광적으로 받아들여 철 용접조각을 할 수 있었던 것이다. 딱딱하고 강력한 철이 열을 가하면 녹여지는 느낌은 강하고 시원하고, 뜨겁고, 강렬한 것이었기 때문에 젊은이의 기질, 강한 감성에 잘 맞았다. 이것을 통해서 당시 젊은이의 감정을 해소하고 승화시킬 수 있는 충분한 조건을 갖추고 있었고, 이것이 바로 철이 가지고 있던 가장 큰 매력이었다.” 조각가 박석원과의 인터뷰(2001. 3. 13).

2) 용접조각의 전개과정에서 피카소와 곤잘레스 역할에 대한 자세한 언급은 Josephine Withers, “The Artistic Collaboration of Picasso and Julio Gonzalez,” *Art Journal* 35.2(Winter 1975-76), pp. 107-114 참조.

원의 여인>이라는 작품을 제작하였다. 이 작품처럼 복잡하게 얽힌 형태는 전통적인 주조기법으로는 표현하기 어렵지만 용접기법으로 손쉽게 제작할 수 있게 됨으로써 금속조각의 표현가능성이 크게 확대되었다.³⁾

제2차 세계대전을 계기로 용접조각은 활발하게 제작되었다. 전쟁동안 무기나 탱크 같은 전쟁 물자를 생산하면서 용접기술이 확산되었고, 실제로 전후의 용접조각가들 중에는 군수물품을 제작하면서 배운 용접기술로 용접조각을 제작하기도 했다. 그러나 용접작품이 전후에 유행한 이유는 무엇보다도 그 표현성과 상징성 때문이었다. 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,⁴⁾ 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, 1914-2003), 미국의 데이비드 스미스(David Smith, 1906-1965), 테오도르 로작, 시무어 립튼(Seymour Lipton, 1903-1986) 등 역시 용접조각을 통해서 전쟁의 고통과 비극성을 표현했으며, 이러한 작품들은 추상표현주의와 미학적으로 연결되면서 미술사에서 확고한 자리를 차지할 수 있었다.⁵⁾

3. 한국으로 용접조각의 유입

용접조각이 한국과 일본으로 유입된 것은 1950년대이다. 일본에서는 1954년경부터 호리우치 마사카즈(堀内正和, 1911-), 무라오카 사부로(村岡三郎, 1928-) 같은 작가들이 용접조각을 제작하기 시작했고,⁶⁾ 한국 작가들 역시 1950년대 후반기에 용접조각을 제작하기 시작했다. 1950년대 중반까지만 하더라도 한국이나 일본의 조각에서는 사실적인 인체표현이 주류를 이루고 있었으나, 패전을 경험한 일본 조각가들이나 동족상잔의 비극을 체험한 한국 조각가들은 자연의 외형을 묘사하는 사실적인 표현방식보다는 자유로운 추상적인 표현을 원했고, 전후의 불안이나 고통을 표현할 수 있는 새로운 언어가 필요했다. 이 시기에 유입된 용접조각은 바로 이러한 작가들의 요구에 부응할 수 있었고, 한국과 일본의 각기 다른 시대상황에서 각각 새로운 조각의 가능성을 열었다.

한국에서 용접작품이 공식적으로 등장한 것은 1957년 《국전》에서였다.⁷⁾ 그 유입의 매개항은 미국과 일본이었다.⁸⁾ 간략히 설명하면, 우선 1957년 봄 덕수궁에 있었던 《미국현대 8인 작가전》을 들 수 있다. 이 전시에는 데이비드 헤어(David Hare, 1917-1992)와 시무어 립튼의 용접작품이 출품되었기 때문에 한국작가들이 용접조각을 직접 접할 수 있었다.⁹⁾ 보다 중요한 것은 한국 작가로 최초로 미

3) 피카소의 용접조각에 대한 언급은 Dore Ashton, "The Forging of New Philosophical Armatures: Sculpture Between the Wars and Ever Since," *Picasso and the Age of Iron* (New York: Guggenheim Museum), 1993 참조.

4) Dorothy C. Miller, *Fourteen Americans* (New York: MoMA, 1946), p. 59에서 재인용.

5) 용접조각과 추상표현주의와의 관계에 대한 논의는 Lisa Phillips, *The Third Dimensions: Sculpture of the New York School* (New York: Whitney Museum of American Art), 1985 참조.

6) 호리우치는 일본에서 용접조각을 제작하기 시작한 상황에 대해 다음과 같이 술회하고 있다. “일본에서 철 용접조각이 나타난 것은 1954년경이다. 영국의 버틀러나 채드윅이 철 용접조각을 만들기 시작한 것은 1950년 이전이라고 생각하지만, 우리들은 그것보다 좀 늦게 출발했다. 무라오카 사부호가 철을 처음 사용한 것도 나와 같은 1954년경이지만, 우리 둘 사이에는 서로 연락은 없었고, 그는 大阪에서 나는 京都에서 독자적으로 공부해서 각기 시작한 것이다.” 窟内正和, 「立方体と球」, 『窟内正和』 카탈로그, 渋谷区立松涛美術館, 1986. 9. 30-11. 24, p. 17.

7) 1957년 《국전》에 송영수, 전상범, 필주광, 김인태가 용접조각을 출품했다.

8) 용접조각이 한국으로 유입되는 과정에 대한 자세한 언급은 김이순, 「현대조각의 새로운 지평: 戰後의 용접조각」, 헤안, 2005, pp. 143-178 참조.

9) 《미국현대 8인 작가전》을 통한 용접조각의 유입에 대해서는 이미 지적된 바 있다. 이정성, 「한국조각의 근대적 과정」, 『한국근대미술연구』(동화출판사, 1974), p. 130; 김영나, 「한국근대조각의 흐름과 성격」, 『20세기의 한

국에서 조각을 공부(1955-1956)했던 김정숙(金貞淑, 1917-1991)이 1957년 봄부터 대학에서 용접조각을 가르친 사실이다.¹⁰⁾ 당시 한국의 조각교육은 활흙으로 인체를 사실적으로 표현하는 방식을 가르치는 것이 거의 전부였는데, 이러한 상황에서 용접조각은 전통적인 작업방식에서 벗어나기 위한 적절한 대안이 될 수 있었다. 김정숙에게서 처음으로 용접조각을 배운 박종배(朴鐘培, 1935-)는 김정숙이 이브람 라소(Ibram Lassaw, 1913-2003)의 작품을 연상시키는 용접조각을 가르쳤다고 증언했고,¹¹⁾ 실제로 김정숙의 초기 용접작품인 <금속용접습작>(1955)은 라소의 용접조각을 연상시키는 선적인 작품이기 때문에, 그는 선과 공간을 중시하는 추상적인 용접조각을 한국에 소개했을 것으로 추측된다.

한편, 한국 조각가들은 『美術手帖』이나 『アトリエ』같은 일본 미술잡지를 통해서 용접조각을 알게 되었다. 송영수(宋榮洙, 1930-1970), 전상범(田相範, 1926-1999), 최의순(崔義淳, 1934-), 최병상(崔秉常, 1937-) 등은 이러한 잡지를 통해서 용접조각을 알게 되었다고 하는데,¹²⁾ 당시의 일본 미술잡지를 살펴보면 용접조각을 전위적인 조각으로 소개하고 있다. 예를 들어 일본의 아방가르드 작가로 알려진 타데하타 카쿠조(建畠覺造, 1919-)의 「전위조각이란 무엇인가 前衛彫刻とはなにか」라든가¹³⁾ 「철에 의한 첨예한 조형의 탄생 鐵による尖鋭な造形の誕生」 같은 글에는 용접조각의 새로운 가능성을 설명하고 있다.¹⁴⁾ 또한, 미술평론가 에가와 가즈히코(江川和彦)는 「오늘날의 조각: 새로운 공간조형체 今日の彫刻: 新しい空間造形体」라는 글에서 용접조각은 표현재료에서나 새로운 형태감에서 외부세계의 표현보다는 내면세계의 표현에 적절한 새로운 기법이라고 주장하고 있다.¹⁵⁾

이러한 글들은 일본뿐 아니라 한국에서 용접조각을 보다 구체적으로 이해하고 수용하는 데 기여했을 것으로 여겨진다. 실제로 1950년대 중반에서 1960년대에 걸쳐 일본에서는 호리우치 마사카즈(堀内正和, 1911-), 무카이 료키치(向井良吉, 1918-), 이노우에 부키치(井上武吉, 1930-) 같은 작가들이 용접조각을 제작했고, 한국에서도 송영수, 박종배, 전상범, 최병상, 오종욱(吳宗旭, 1934-1996), 박석원(朴石元, 1941-), 이종각, 한인성 등 한국전쟁 이후 미술대학을 졸업한 젊은 세대의 작가들을 중심으로 용접조각이 활발히 제작되었다.

4. 戰後 한국 용접조각의 조형적 특징

그렇다면 한국 용접조각은 어떠한 조형적인 특징이 있는가? 서양이나 일본의 용접조각과 비교해 독자성은 있는가? 철 용접조각이 한국에 도입되는 과정에서 추상이라는 양식의 문제와 ‘공간’이라는 조형의 문제에 초점이 맞추어져 있었고, 실제로 한국작가들은 용접기법으로 자유롭게 추상조각을 제작할 수 있었기 때문에 용접조각을 선호했다. 그러나 한국 용접작품의 두드러진 특징은 철의 물질적 특성인 날카로움이나 거친 질감 등이 강조되어 매우 표현적이라는 점이다. 이 글에서는 이러한 특징을 순수조형의 문제를 넘어 전후 한국의 시대적 상황을 드러내는 표현요소였음을 밝히고자 한다.

한국 조각가들 역시 도입 초기에는 용접기법을 통해서 얻을 수 있는 순수 조형성에 관심을 갖고 있

국미술』(예경, 1998), p. 169. 조각 작품을 출품했던 작가로는, 이 두 사람 이외에 라이스 카판(Rhys Caparn)과 에지오 마티넬리(Ezio Martinelli)가 더 있었다. 자세한 내용은 『신미술』 5호(1957. 5), pp. 13-15참조.

10) 재미 조각가 박종배가 필자에게 보낸 편지(2000. 10. 18)와 박석원과의 인터뷰(2001. 3. 13). 김정숙은 일간신문에도 현대조각에 대한 글을 기고했는데 역시 용접조각의 중요성을 강조했다. 「미국의 현대조각: 작가와 그들의 작품세계」, 『경향신문』(1956. 11. 9-11. 14); 「미국현대조각의 동향, …일반적으로 용접조각이 많다…」, 『한국일보』(1960. 1. 26), 4면; 「현대조각의 발전」, 『서울신문』(1960. 2. 19), 4면.

11) 박종배가 필자에게 보낸 편지(2000. 10. 18).

12) 최병상과의 인터뷰(2000. 9. 1); 최의순과의 인터뷰(2000. 10. 19).

13) 建畠覺造 對談, 「現代美術入門: 前衛彫刻とはなにか」, 『美術手帖』(1957. 5), pp. 96-103.

14) 建畠覺造, 「鐵による尖鋭な造形の誕生」, 『美術手帖』(1960. 11), pp. 88-96.

15) 江川和彦, 「今日の彫刻: 新しい空間造形体」, 『アトリエ』 380호(1958, 10), pp. 104-107.

었다. 예를 들어 송영수가 1957년에 《국전》에 출품한 <호(曉)>는 새의 형상을 변형시킨 작품으로, 용접조각의 중요한 특징인 ‘공간’표현이 강조되어 있으며 나무나 돌과 같은 전통 재료로는 표현하기 어려운 조형적인 특징을 보여주고 있다.¹⁶⁾

송영수는 차츰 철의 날카로운 성질에 상징성을 부여한 작품을 제작했다. 1959년 《국전》에 출품한 <핵의 공포>는 핵이 폭발하는 모습과 갈고리 같은 이미지를 결합시킨 형상인데, 날카롭고 단단한 철의 성질을 살려서 핵무기에 대한 공포감을 상징적으로 표현한 것으로 해석할 수 있다.¹⁷⁾ 더욱이 작품의 받침대를 핵탄두 모양으로 제작하여 자신의 작품의도를 명백히 드러냈다. <작품 59-2>(1959)처럼 <핵의 공포>를 보다 추상화시킨 작품을 제작하기도 했다.

당시 핵무기에 대한 공포는 오종욱의 용접조각에서도 찾아볼 수 있다. 오종욱은 <원자시대 사람들>(1964)에서 여러 가지 고철이나 철재 폐품을 용접하여, 핵무기로 인해 모든 생명체가 파괴된 채 잔해만 남아 있는 황폐화된 상황을 표현했으며,¹⁸⁾ <어느 금요일의 변신>(1963)이나 <공동 Holes>(1964)처럼 고철을 혼란스러우리만큼 불규칙적이고 거칠게 용접하여 폐허된 분위기를 표현하기도 했다.

1960년대에 들어서면 송영수에게서 용접조각을 배운 황택구나 남철(南徹, 1936-)도 고철을 이용하여 용접작품을 제작했다. 황택구는 <고요한 아침>(1962)에서 완전히 파괴되어 더 이상 생명이 존재하지 않는 텅 빈 고요함을 표현했고, 남철은 <잔해-인간>(1967)에서 살점이 없이 뼈가 앙상한 인간의 형상을 표현했다. 이러한 작품들은 핵무기를 비롯해서 인간이 창안한 기계문명이 도리어 인간을 위협하며 파괴의 상황으로 내몰고 있음을 드러내고자 했다.¹⁹⁾

물론 당시 한국에서는 현대문명에 대해 심각하게 우려할 정도로 기계화나 현대화가 이루어지지 않았지만, 이러한 현대기계문명에 대해 공포와 우려의 목소리를 담은 작품들이 제작된 것은 분단된 국가에 살고 있던 작가들의 불안의식에서 기인했을 것이다. 남북으로 분단된 한국은 당시 전세계를 불안에 몰아넣었던 냉전의 소용돌이 속에 있었던 셈이고, 더구나 극단적인 반공 이데올로기가 팽배해 있던 당시 한국사회에서 누구도 전쟁에 대한 공포로부터 자유롭지 못했다. 특히 6·25전쟁을 직접 체험한 작가들은 전세계를 황폐화시킬 수 있는 핵무기뿐 아니라 현대기계문명의 발달에 대해 불안감을 느꼈을 것이다.

고철을 이용하여 작품을 제작한 경우는 일본의 용접조각에서도 찾아볼 수 있다. 꽃꽂이 전문가로 더 잘 알려진 데시가하라 소후(勅使河原蒼風)는 다양한 고철을 용접하여 <現代人>(1954)이라는 작품을 제작했는데, 제목뿐 아니라 인체를 연상시키는 직립 형상은 오종욱의 <원자시대 사람들>과 상통한다. 그러나 데시가하라는 핵무기의 문제를 직접 다루었다기보다는 전반적으로 현대문명에 대한 비판적 시각을 표현했다고 할 수 있다. 일본 미술가들 중에는 패전 후 핵무기에 대한 공포감을 표현한

16) 현재는 <새>라고 불리고 있는 이 작품은 1958년 《국전》에 <형상>이라는 제목으로 출품했던 작품으로, 작가가 이후에 이 작품에서 사람을 연상시키는 부분을 떼어내어 수정한 것이다.

17) 날카로운 철의 느낌을 강조하여 용접조각을 제작한 경우는 데이비드 스미스의 <로얄 버드>(1948) 같은 작품에서도 찾아볼 수 있다. 강철을 “잔인, 강간, 살인, 죽음을 다루는 거인”으로 비유했듯이(David Smith by David Smith: Sculpture and Writings, ed. Clere Gravy (London: Thames and Hudson, 1988), p. 25), 철이 반문명적으로 사용되는 것에 대해 관심을 갖고 있던 스미스는 날카롭고 차가운 강철로 된 새의 잔해를 표현했는데, 이는 제2차 세계대전에서 드러난 공중전에 의한 무차별적인 대량살상에 대한 공포감을 표현한 작품으로 해석되고 있다. Joan Pachner, "Theodore Roszak and David Smith: A Question of Balance," *Arts Magazine* 58 (February 1984), pp. 102-114.

18) 오종욱은 두 점의 <원자시대 사람들>을 1964년 제2회 《원형회 전시회》에 출품했었는데 원래 작품제목은 “원자폭탄을 만든 사람들”과 “원자폭탄을 먹은 사람들”이었다고 한다(이운식의 증언, 2000. 8. 31).

19) 남철과의 인터뷰(2001. 2. 16).

작가도 있었지만,²⁰⁾ 용접조각가들은 시사성이 있는 내용을 거의 다루지 않았다.

일본의 현대조각가인 무카이 료키치(向井良吉) 역시 철 용접조각을 제작했는데, 대표적인 작품으로 宇部の 야외조각공원에 있는 <개미의 성>(1962)을 들 수 있다. 이 작품에 대한 작가 자신의 다음과 같은 언급을 통해 그의 용접조각 제작의도가 한국 용접조각가들의 경우와 많은 차이가 있었음을 짐작할 수 있다.

이질적인 형태의 오묘한 만남을 드러내는 작품이다. 녹여 재활용하기 위해 쌓아놓은 폐철더미에서 다양한 철물들을 찾아내 그것을 모아 놓은 것인데, 역할을 이미 끝내고 녹여지기를 기다리는 철물에 또 한번의 생명을 부여한 것이다. 동시에 이러한 전혀 다른 철물들이 만나면서, 생각하지도 못한 형태가 나오는 것을 보는 즐거움이 있다.²¹⁾

1950년대 한국이나 일본의 전위적인 조각가들의 주요 관심은 추상조각을 제작하는 것이었다. 특히 일본의 작가들은 사물(もの)로부터 독립된 형태(form)를 중요한 요소로 여겼으며, 또한 형태탐구는 필연적으로 공간을 탐구하는 것이었다.²²⁾ 일본 용접조각가들의 공간과 형태 그 자체에 대한 관심은 호리우치 마사카즈의 <5개의 정방형과 5개의 장방형>(1955)에서 극명히 드러난다. 일본에서 처음으로 용접조각을 시도했던 작가들 중 한 사람인 호리우치는 용접조각을 하게 된 동기를 다음과 같이 설명하고 있다.

내가 스스로 방법을 자각하고 용접조각을 제작하기 시작한 것은 1954년이다. 이때 철 용접을 할 수 있게 되어 나는 뭘 듯이 기뻐했다. (중략) 1950년대 초에 점토로 원형을 만드는 양괴 조각을 그만두고 주로 면과 선으로 된 작품을 석고 혹은 시멘트로 만들고 있었다. 그러나 그러한 재료로 표현된 면은 아무래도 둔하고 선은 의자의 다리같이 되어 산뜻하게 표현할 수 없었다. 그런데 철이라는 것은 거의 순수한 면과 선에 가까운 것을 제작할 수 있다. 지금까지 하고 싶었던 형태를 거의 완벽하게 실현할 수 있게 되어 나는 정말로 기뻐했다.²³⁾

<5개의 정방형과 5개의 장방형> 같이 깔끔하고 명확한 선과 면으로 이루어진 용접작품은 호리우치가 용접조각을 통해서 표현하고자 했던 조형의식을 확인할 수 있다. 그는 戰前부터 탐구해온 기하학적 추상의 원리와 공간의 문제를 철저히 실천하고자 철 용접조각을 제작했던 것이다.²⁴⁾

일본의 조각 작품에는 영국의 채드윅 같은 작가의 작품처럼 전쟁체험을 형상화한 작품이 그다지 나오지 않았다는 일본의 평론가들의 지적이 있다. 그리고 1950년에 이사무 노구치 같은 작가가 「조각의 사회성」이라는 강연을 하기도 했는데 이것은 오히려 횡설수설하는 것으로 들렸으며, 1953년 영국 런던에서 <무명 정치수를 위한 기념비> 공모전이 있었지만 ‘무명 정치수’라는 존재를 인식하지 못했던 시절이라는 작가들의 회고가 있었다.²⁵⁾ 이러한 시대적 상황에서 제작된 일본의 전후 용접조각에서는

20) 핵무기 피해의 중심에 있던 일본은 1950년대에도 그 공포에서 벗어나지 못했고 미술작품에서도 그 주제가 진지하게 다루어지고 있었다. 대표적인 예로 마루키 이리(丸木位里)와 마루키 도시코(丸木俊子) 부부의 공동작품인 <원폭도(原爆図)>(1950)라는 대형의 수목화로 히로시마 피폭의 참상을 직접적으로 표현했는가 하면, 혼다 카츠미(本田克己)는 <검은 비>(1954)에서 목이 잘린 인물들로 핵무기의 피해를 표현하기도 했다. 그러나 당시 일본의 회화작품과 달리 일본의 조각작품에서 핵무기의 피해를 직접 다룬 작품은 찾아보기 어렵다. 핵무기 피해에 관련된 일본 미술작품의 예는 *Realism in Post Japan, 1945-1960* (나고야 시립미술관, 1998. 4. 18-7. 12), pp. 73-76 참조.

21) 弦田平八郎, 『向井良吉の彫刻—その人と芸術』, 『向井良吉展』, 神奈川県立近代美術館, 1989, p. 95.

22) 早川博明, 『抽象彫刻のゆくえ』, 『抽象彫刻の旗手たち』, 福島県立美術館, 1989.9. 30-11. 5, p. 5.

23) 針生一郎, 『明晰な神秘』, 『窟内正和』 카탈로그, 渋谷区立松涛美術館, 1986. 9. 30-11. 24, p. 9에서 재인용

24) 호리우치는 藤川勇造에게서 조각을 배웠는데, 1934년에 추상적인 작품을 二科展에 출품하자 선생이 매우 실망하였다고 한다. 이듬해 그의 선생이 죽자 전쟁 기간에는 더 이상 조각을 제작하지 않고 라틴어 등을 공부하면서 시간을 보내다가 전쟁이 끝나자 추상조각을 다시 시작했다. 三木多聞・小田襄・酒井忠康, 『日本彫刻の展開—近代から現代へ』, 『現代彫刻』, 84(1984. 7), p. 3.

전쟁의 비극성이 거의 표현되지 않았다.

한국 용접조각의 조형적 특징은 박종배의 <역사의 원>(1965)과 박석원의 <초토>(1968)에서 보다 극명하게 드러난다. 이러한 작품들은 소위 “열변형 방식”이라는 기법으로 제작되었는데, 이 방식은 비교적 얇은 철판에 토치(torch)로 열을 가하면 철판이 자연스럽게 일그러지면서 거친 마티에르가 생겨 철의 물질감이 강조되는 방식이다. 이와 같이 불규칙하게 요철이 생긴 철판을 용접하여 추상적이면서 표현적인 작품을 제작하였는데, 이는 서양이나 일본에서 찾아볼 수 없는 한국 용접조각의 독특한 제작방식이다.

박종배는 김정숙에게서 직접 사사를 받았던 작가다. 김정숙은 앞에서 언급했듯이 선 중심의 용접조각 방식을 가르쳤지만, 박종배는 괴광감을 강조하고 표면의 마티에르를 살리는 방식의 용접조각을 제작했다. 금속표면에 마티에르를 강조하는 용접조각 방식은 시무어 립튼 같은 작가가 즐겨 사용했던 방식이기도 하다. 그러나 립튼은 브레이징(brazing) 효과로 아름답고 풍부한 표면을 구사하는 데 관심이 있었던 반면,²⁶⁾ 박종배는 철판을 직접 불로 녹이거나 구멍을 뚫는 수법으로 불규칙하고 거친 철의 물질감을 강조했다. 이러한 어두운 색조와 불규칙하게 표면이 패인 비정형의 형상은 당시 앵포르멜 회화작품에서도 찾아볼 수 있는 조형적 특징이다.

<역사의 원>은 《국전》에서 조각으로서는 처음으로 대통령상을 수상하면서 주목을 받은 작품인데, 박종배는 당시 신문기자들과의 인터뷰에서, “현실을 통해본 역사의 근원을..... 비정상적인 비순수한 눈으로 응시하며 표현하고 조형화한 것,”²⁷⁾ 그리고 “파동, 분열 등 질서와 역질서 속에서 작렬하는 현실의 인간세계를 고발하는 뜻을 내포했다”라고 밝히고 있다.²⁸⁾ 전쟁을 체험한 그는 1960년대에 계속된 정치적 혼란과 부조리한 현실에 대한 “격분의 흔적으로, 분노의 숨소리”로 불규칙하게 표면이 패인 비정형의 형상의 작품을 제작하였고, 작가는 이러한 표현이 당시의 “비합리적인 현실을 가장 사실주의적”으로 드러냈다고 주장하고 있다.²⁹⁾

불규칙한 형상으로 철물의 거친 물질감을 강조하는 용접방식은 박석원의 <초토>에서도 드러난다.³⁰⁾ <초토>는 “생장을 위해 파괴된 상태의 땅”을 표현했다는 희망적인 의미로 해석되기도 한다.³¹⁾ 그러나 ‘초토’라는 제목은 ‘황폐화된 흔적이나 불에 탄 흙’이라는 의미이고, 조형적으로 거칠게 표면이 패이고 뜯긴 흔적이 강조된 표면을 통해 폐허의 분위기를 만들어냈다. 또한 당시 한 인터뷰에서 작가 자신이 “전쟁에서 얻어진 처절함과 비참한 것이 지나간 뒤의 허무감을 느끼는 인간의 심정”을 표현한 것이라고 밝히고 있기 때문에,³²⁾ 이 작품 역시 고통스런 시대상황을 표현한 작품이라고 할 수 있다. 전쟁이 끝난 지 15년이 지났음에도 불구하고, 전쟁 이후에도 계속된 정치적·사회적 혼란과, 인간의 기본권마저 희생하며 경제개발에 해야 했던 어두운 현실 등에 대한 비판은 전쟁의 처절함과 허무감을 지속시키는 요인이었을 것이다. 박석원은 이 작품에 대해 “어두운 터널을 지나던 젊은이의 본질적인 모습”이었다고 회고 있는데,³³⁾ <초토>는 허무적인 면이 강조되어 있지만 <역사의 원>과 마찬가지로

25) 三木多聞・小田襄・酒井忠康, p. 4.

26) 립튼의 용접조각 제작과정에 대한 설명은 Gerald S. Bernstein, “Seymour Lipton: A Pioneer in Direct-Metal Sculpture,” *The Register of Museum of Art of the Kansas*, 2(April 1982), pp. 20-27 참조.

27) 「非情을 그린 抽象 - 大統領賞에 <歷史의 原>」, 『중앙일보』(1965. 10. 12). 7면

28) 「거듭한 研鑽 그 열매 맺어 - <歷史의 原>은 현실 고발한 추상」, 『서울신문』(1965. 10. 12).

29) 박종배가 필자에게 보낸 편지(2000. 10. 18).

30) 철 용접으로 된 오리지널 작품은 현재 과천국립현대미술관에 소장되어 있고, 이것을 다시 청동으로 주조한 작품이 호암미술관에 소장되어 있다.

31) 김정희, 「1950-60년대 한국 생명주의 조각의 제 특성」, 『현대미술학 논문집』 제3호(1999), p. 174.

32) 「국회의장상 수상자 박석원 동문 인터뷰」, 『홍대학보』(1968. 10. 1).

33) 박석원과의 인터뷰(2001. 3. 13).

시대상황에 대한 의식이 담겨있다.

철의 거친 물질감은 구상적인 용접조각에서도 강조되었다. 오종욱은 1960-61년 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.³⁴⁾ 그 중 한 작품을 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.

오종욱은 불꽃으로 굵은 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> 같은 작품은 1960년대 전반기 한국의 사회적 분위기뿐만 아니라 경제적 상황을 대변하는 작품이라고 할 수 있을 것이다.

5. 한국 용접조각의 시대적 의미

그렇다면 1950-60년대 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 시대적 상황에서 살펴보고자 한다. 특히 한국과 일본에서 용접조각이 제작되기 시작한 1950년대 중반에는 두 나라의 시대적 상황에서 상당한 차이가 있었기 때문에 전혀 다른 내용의 작품이 제작되었을 것으로 판단된다.

패전 후 일본조각가들은 패전으로 인한 절망감보다는 전쟁시기에 강요당한 시국적인 미술표현의 억압에서 벗어난 '해방감'이 더 컸다. 전쟁 전에 시도해보고 싶었던 것을 자유롭게 할 수 있다는 해방감이 무엇보다도 앞섰기 때문에 전쟁과 결부시켜 어떠한 작품을 제작하는 데 그만큼 관심이 적었다. 일본 조각가들은 이러한 전후의 해방감에서 아카데미즘에 대해 반발하며 전위적인 작품을 구사했고, 작품은 내용보다는 형식적인 측면에서 실험정신을 추구했다.³⁵⁾ 일본에서도 용접조각을 새로운 조각의 방식으로 받아들였던 타테하타나 호리우치 같은 전후의 작가들이 핵의 문제를 심각하게 다루지 않았던 것은 무엇보다도 해방감에서 오는 즐거움 때문이었다는 사실이 지적된 바 있다.³⁶⁾ 또한 1950년대 중반의 일본 경제상황 역시 한국과는 전혀 달랐다. 1956년에 일본의 경제백서(經濟白書)에는 "이제 전후(戰後)가 아니다"라는 상징적인 선언을 했을 정도로 일본은 호경기를 맞이했었다.³⁷⁾ 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 집중시켰

34) 용접기법으로는 대개 추상조각을 제작했지만, 오종욱과 이운식의 경우는 용접으로 철이나 동을 하나 하나 녹여 구상적인 용접조각을 제작하기도 했다.

35) 井上武吉・建田覺造・針生一郎, 「戰後美術・新しい言語の誕生」, 『美術ジャーナル』 39(1963. 4), p. 28.

36) 三木多聞・小田襄・酒井忠康, p. 3.

37) 摺畑茂久馬, 「虚妄の刻印, 特集=1950年代」, 『みづゑ』 920호(1981, 11), p. 37.

다. 한국에서 용접조각이 한창 유행하던 1960년대에, 일본에서는 반(反)예술적 경향과 더불어, 서양에서 추상표현주의 이후에 나타나는 팝아트나 프라이머리 스트럭춰 같은 다양한 미술이 나타났다.³⁸⁾

그러나 당시 한국의 경제나 미술계의 상황은 일본의 경우와 전혀 달랐다. 추상조각이 일부 시도되기는 했지만, 1950년대 말까지는 아직 석고로 인체를 사실적으로 표현하는 방식이 주류를 이루고 있었다. 석고는 한국의 경제사정상 1960년대까지도 가장 일반적인 조각의 재료였다.³⁹⁾ 한편 돌이나 나무, 혹은 청동 같은 전통적인 재료는 김종영(金鍾英, 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 전통적인 재료는 비교적 비싼 편이기 때문에 젊은 조각가들이 쉽게 사용할 수 없었고, 더구나 젊은이들의 감성을 표현하기에 적절한 재료도 아니었다.

이러한 상황에서 곳곳에 산적해 있던 고철이나 드럼통의 철판 조각이 새로운 조각 재료로 부상하게 된 것이다. 작가들의 증언에 따르면, 원효로나 서대문구 영천에 즐비했던 고물상과 철공소에서 철판 자투리나 고철을 주워 모아 용접조각을 했다고 한다.⁴⁰⁾ 제철소가 없던 1950-60년대 한국산업에서 사용된 철 재료의 공급원으로는 해방 후 미군이 석유배급과 판매의 용기(用器)로 사용하던 드럼통이 거의 유일한 것이었다.⁴¹⁾ 드럼통은 당시 한국에서는 구하기가 어려웠던 강철로 되어 있기 때문이었다. 이 시기는 버스와 택시까지도 드럼통을 펴서 만들었던 시절이었고,⁴²⁾ 실제로 작가들은 자동차공장에서 철판 자투리를 얻어 용접작품을 제작했다고 한다.⁴³⁾

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 이 점을 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."⁴⁴⁾

38) 일본의 1950-60년대 조각의 전반적인 흐름에 대해서는 三木多聞, 『戦後の彫刻』, 『原色現代日本美術 13: 彫刻』(小學館, 1980), pp. 160-178; 三木多聞, 『日本の現代彫刻の流れ - 1950年以降を中心に』, 『日本現代美術: 彫刻』(形象社, 1985), pp. 12-16; 掬畑茂久馬, 『虚妄の刻印 - 特集=1950年代』, 『みづゑ』 920호(1981, 11), pp. 32-64 참조.

39) 1960년대 전반기까지도 우리 산업의 발달 사정상 질 좋은 석고조차도 생산되지 않아 석고를 물에 개서 사용할 때 굳지 않는 경우가 다반사였고, 작가들은 손수 석고를 가마솥에 다시 볶아서 사용하였다고 회고한다.

40) 철물점이 즐비했던 원효로가 집이었던 송영수는 물론 최병상, 이정갑 등 많은 작가들이 철판 자투리를 구해 용접조각을 제작했다. 이정갑과의 전화 인터뷰(2000. 9. 17); 최병상과의 전화 인터뷰(2000. 8. 25); 최의순과의 인터뷰(2000. 10. 9).

41) 한국 최초 제철소인 포항제철은 1968년 4월에 창업되었다.

42) 한국에서는 1950년대 戰後에 폐차로 있던 군수용품인 트럭, 지프차, 쓰리쿼터와 미군으로부터 불하 받은 차량들을 가지고, 전국에 있던 운수업자나 정비업자들이 망치로 드럼통을 두드려 펴고, 판금작업을 해서 버스나 트럭으로 개조하여 사용하는 재생자동차산업이 번창했다. 1950-60년대의 유명한 「시발」차도 드럼통을 펴서 만든 것이었다. 1955년에서 서울에서 정비업을 하던 최무성이라는 사람이 미군으로부터 불하 받은 지프의 엔진과 변속기, 차축 등을 이용하여 첫 지프형 승용차 「시발」을 내놓아 인기를 끌었다. 최인정, 『자동차 백과』, <http://myhome.shinbiro.com>

43) 당시 홍익대학에 다니던 이종각, 박석원, 한인성 같은 조각가들은 쌍용자동차의 전신인 '하동환 자동차공장'(1962년 12월 설립)에서 드럼통의 철판 자투리를 얻어 용접작품을 제작했다고 증언하고 있다. 이종각과의 전화 인터뷰(2001. 4. 23); 한인성과의 인터뷰(2001. 2. 15).

44) 박종배가 필자에게 보낸 편지(2000. 10. 18).

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 폴카리(Stephen Polcari)가 추상표현주의 미술을 전후의 무질서, 고통, 투쟁, 공포로 채워진 것으로 해석했듯이,⁴⁵⁾ 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. 마무리

지금까지 1950-60년대 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. 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 변화가 필요할 때마다 새로운 외래미술을 수용함으로써 전환의 기회로 삼았다는 인상을 지울 수 없고, 한국미술가들은 자신들의 사회현실과 역사의 현장과 무관하게 국제적 보편주의를 표방하며 서구의 미술을 도입함으로써 정신적으로 서구에 예속되었다는 김윤수의 지적도 귀 기울일 필요가 있다.⁴⁶⁾ 그러나 한국미술사 전반을 놓고 볼 때, 외래미술 수용자체를 문제 삼기보다는 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. 결국 한국전쟁을 겪은 후에 유행한 용접조각은 외부에서 유입된 조형언어였지만, 미술가들이 전쟁의 폐허 속에서 자신들이 몸소 체험한 현실상황을 표현하면서 현대조각의 새로운 지평을 열었다는 점에서 의의를 찾을 수 있다.

45) Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, New York: Cambridge University Press, 1991. p. 34.

46) 김윤수, 「한국미술의 새 단계」, 『민중미술 15년, 1980-1994』, 최열·최태만 엮음(삶과꿈, 1994), p. 5.