

형상, 사유, 행위: 한국 조형미술에서 교직하는 언어와 태도

민경소

민경소는 조각과 공예를 비롯한 현대미술이 언어, 신체, 감각, 기술, 미래성과 교차하는 지점에 관심을 두고 미술사와 미술이론을 연구한다. 위스콘신대학교-매디슨에서 미술사 박사학위를 받았고, 스미스소니언 미국 미술관과 일본국제교류기금의 펠로를 지냈다. 현재 서울대학교 미술대학 조형연구소의 선임연구원이며, 서울대학교와 한국예술종합학교에 출강한다. 최근 논문으로 「어디에도, 그러나 도처에: 1980년대 동두천 기지촌의 기념사진」(2026), 「접근성의 재구성: 웨어러블 장치 기반 미술에서 능력 이데올로기의 작동」(2025), 「오리지널 래퍼: 백남준의 위성 삼부작 비디오 세트 〈후로시키텐카(風呂敷天下)〉(1988)에 담긴 초-공간적 제스처 읽기」(2024) 등이 있다.

《소장품, 시대의 장면들》의 참여 작가들이 격동의 시대를 통과하며 품어온 조형적 고민과 이에 따른 치열한 실험은 오늘의 한국미술이라는 나무의 여러 줄기로 자랐다. 이 전시는 그들의 고유한 예술 언어와 태도가 서로의 양분이 되어 열매를 맺어온 그 시간을 조명한다. 그리고 이 글은 1970년대부터 1990년대까지 조각과 공예 분야에서 전개된 한국 조형미술의 다층적 양상을 ‘삶과 관계의 형상’, ‘내면과 물질의 사유’, ‘구조와 감각의 행위’의 세 가지 차원에서 접근한다. 그 과정에서 아르코미술관이 어떻게 당대 미술 동향을 소개하며 교류와 담론 생성의 공간이 되었는지, 그리고 이곳에서 이질적인 작품들이 어떻게 하나의 역사로 빚어질 수 있었는지 함께 짚어보려 한다.

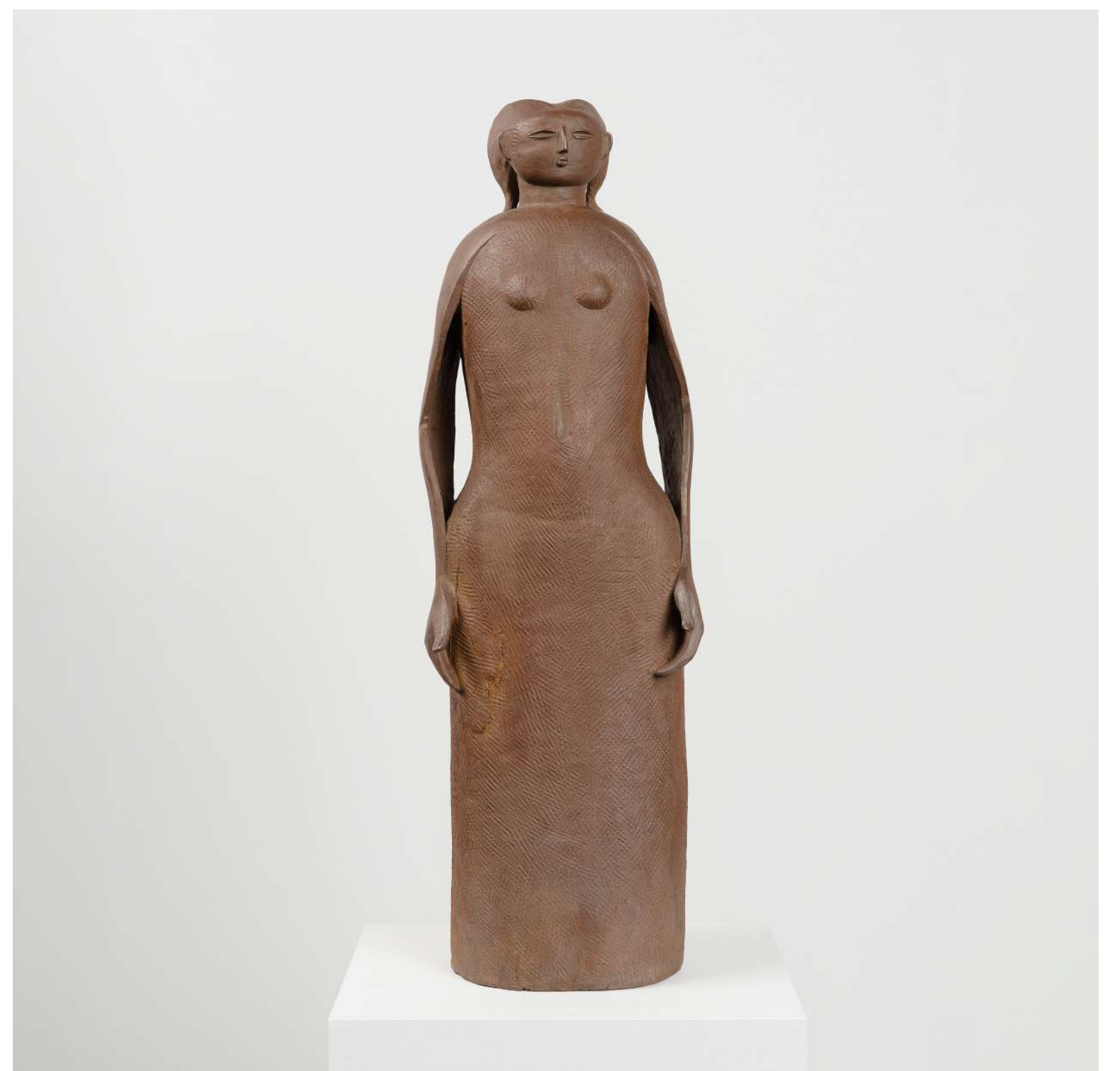
1. 삶과 관계의 형상

이번 전시는 미술이 인간의 삶과 관계를 어떻게 형상화하는지 보여주는 세 점의 여성 인체상을 포함하고 있다. 먼저 1970년대 중반에 제작된 민복진(1927-2016)의 대리석 조각 <모자(母子)>(1975)^{토1}와 이정자(1940-)의 테라코타 입상 <귀부인>(1977)^{토2}이 눈길을 끈다. 두 작가는 이 시기의 대표적인 구상조각가로, 여기서 ‘구상’이란 특정 양식을 엄밀히 가리키기보다 대상을 바탕으로 작가의 주관적 해석과 감정을 적극적으로 드러내는 조형 방식을 뜻한다. 그리고 구상조각은 사실적 재현에서 형상의 단순화와 왜곡, 세부의 생략에 이르는 표현을 폭넓게 아우르며, 추상조각과 더불어 전후 한국 조각의 주요 계보를 형성했다.¹ 이정자가 구상조각을 “사물의 형체를 구별할 수 있으나

¹ 구상조각에서 민복진의 영향에 관해서는 다음 논고를 참고. 김이순, 「1950-1960년대 한국의 구상조각과 민복진의 작품세계」, 『민복진 연구』 제1집(양주시립민복진미술관, 2002), pp. 34-53.



도 1 민복진, <모자(母子)>, 1975,
대리석, 25×19×14cm.
아르코미술관 1975년 소장. ©조준용



도 2 이정자, <귀부인>, 1977,
테라코타, 75×25×25cm.
아르코미술관 1979년 소장. ©조준용

작가의 지성과 감성, 종교와 기호, 재능에 따라 같은 사물을 서로 다르게 표현하는 것”으로 인식했듯, 이는 예술가 개인의 관심사와 경험에 따라 갖가지 양태로 나타난다.² 민복진과 이정자 모두 1976년에 창립된 ‘한국구상조각회’에 소속되어, 아르코미술관의 전신인 미술회관에서 열린 연례 《한국구상조각회전》에 참여했다. 이들의 활발한 작품과 전시 활동은 구상조각이 한국 현대조각의 한 축으로 정착하는 데 큰 몫을 담당했다. 이같은 시기에 제작된 <모자>와 <귀부인>처럼 구상조각의 핵심 장르 중 하나가 바로 인체상이며, 그중에서도 어머니와 자녀를 비롯한 가족의 모습이 흔하게 발견된다. 한국전쟁과 국토분단, 이산의 경험이 집적된 사회에서 가족애와 공동체적 유대가 중요한 가치로 여겨지던 시대적 분위기에서 이것이 예술의 장르를 불문하고 빈번한 소재가 되었음을 쉽게 짐작할 수 있다..

한국 현대조각 2세대를 대표하는 민복진은 1950년대에 홍익대학교 미술대학에서 여러 재료와 기법을 익히기 시작했다. 그는 인체 조각을 중심으로 꾸준히 조형적 실험을 이어갔는데, 그 구현 방식은 시기와 작업의 맥락에 따라 차별화된다. 가령, 〈백범 김구상〉(1969), 〈윤봉길상〉(1975), 〈한용운상〉(1993) 같은 위인 동상과 고려대학교의 〈4·18학생혁명기념탑〉(1961)과 〈부산시 승격기념탑〉(1962) 등을 통해 한국 현대 공공조각의 역사에서 굵직한 발자취를 남긴 그의 이력을 떠올리면, 간결하고 아담한 〈모자〉는 다소 거리감이 느껴질지 모른다. 그러나 콩스탕탱 브랑쿠시(Constantin Brâncuși, 1876-1957)나 헨리 무어(Henry Moore, 1898-1986) 같은 유럽 모더니즘 조각가, 그리고 일본에서 수학한 윤희중(1917-1967)과 김경승(1915-1992) 같은 1세대 조각가의 현대적인 감각을 흡수하는 한편, 대규모의 역동적인 기념조각의 제작 경험에서 추출한 자신만의 독자성, 즉 조형요소들 간의 미묘한 긴장감과 팽팽한 힘의 균형을 구축하는 면모는 〈모자〉를 비롯한 보다 온화하고 고요한 구상조각에서 비로소 완성되어 간 것으로 보인다.

민복진의 인체 조각을 관통하는 주제는 가족이나 연인 간의 친밀한 관계, 그리고 사랑이나 믿음과 같은 낙관적인 감정이다. 특히 인간의 가장 근본적인 관계인 모자 간의 사랑을 자주 다루었는데, 1960년대부터 〈모정〉, 〈아기와 엄마〉, 〈사랑〉, 〈희망〉, 〈자장가〉처럼 따스한 제목의 작품들에서 다채로운 형태로 구현되었다. 모성애를 소재로 택한 배경 가운데 하나로 그는 어린 시절 큰집에 입양되어 홀몸이 된 큰어머니와 서로 의지하며 살았던 경험을 언급하기도 했다.³ 그럼에도 민복진의 모자상은 실존하는 누군가의 초상이라기보다, 인간 사이의

보편적인 관계 그 자체를 표상하는 원형적 이미지에 가깝다. “어머니의 무한한 사랑과 아기의 티 없는 웃음”이 대변하는 근원적 감정에 걸맞은 고도의 형태를 모색하고자 그는 대리석과 청동 등 재료마다 다른 색감과 표면 질감을 세심하게 살리는 한편, 사실적인 세부 묘사보다는 각 요소를 매끄럽게 결합하여 기하학적 형태와 견고한 양감을 강조한다.⁴

〈모자〉에서도 앉아 있는 어머니와 그 무릎에 누운 갓난아이는 최소한의 표현만으로 암시될 뿐, 전체는 안정감을 주는 묵직하면서도 부드러운 덩어리로 다가온다. 이처럼 응집된 형상을 마주하는 감상자는 ‘모자’에 내재한 관계성과 관련하여 다음과 같은 질문들을 떠올릴 수 있다.

두 사람의 몸은 어디에서 분리되며, 또 어디에서 결합하는가? 이 같은 두 인체 사이에서 모호하게 시각화된 경계가 인간의 관계와 관계적 삶에 관해 우리에게 말해주는 것은 무엇인가?

이어서 이정자의 〈귀부인〉에서는 길고 가느다란 양팔을 내린 채로 곧게 서 있는 원기둥 같은 형상이 관계 속의 인물보다는 자립적인 개인으로 시선을 붙잡는다. 둥근 머리와 가슴이 부각된 상반신에서 반복된 원의 형태가 유려한 곡선으로 처리되며 절제된 세부 표현과 더불어 차분하고 기품 넘치는 부인의 이미지를 구현한다. 그 결과, ‘귀부인’이라는 제목에도 불구하고 이 여성상이 하나의 사회문화적 유형인지 아니면 여체라는 근원적 아름다움의 대상인지 명확히 규정하지 않으며 감상자에게 자유로이 상상할 여지를 남겨 준다. 이정자는 1970년대에 주로 점성이 있는 재료를 붙여가며 형태를 만드는 소조 방식으로 특유의 부드럽고 율동적인 선을 탐구했다. 이에 그가 “아이를 출산하고 기르면서 무한한 희생과 사랑을 체험했고, 인성이 풍부해져

넉넉한 부드러움”을 가진 여성 인체에 사로잡히게 된 것도 결코 우연은 아닐 듯 하다.⁵ 무엇보다 그는 해부학적 사실에 근거한 인체상이나 나체상이 아닌, 자연스럽게 추상화된 선과 양감이 돋보이는 착의의 여성상에 집중하며, “휴머니티”와 “사랑”이라는 주제를 예술로 승화하고자 했다.⁶

한편 미술회관에서 열린 《한국구상조각회전》을 비롯하여 《한국여류조각가회전》과 《한국조각가협회전》 등에 지속해서 참여한 이정자의 전시 활동은 한국 현대 구상조각의 제도적 형성뿐 아니라 여성 조각가들의 전문적 기반이 확대되어 온 시간과 포개진다. 이러한 지점에서 전형적인 미술교육을 거치지 않은 윤석남(1939-)의 ‘어머니’ 연작은 구상조각의 계보에 대한 대안적이면서도 보완적인 경로를 개척한 사례로 꼽힌다. 평범한 주부로 살던 그는 마흔 살 무렵 미술을 시작했고, 1982년에 미술회관에서 첫 번째 개인전을 개최하며 어머니의 얼굴 등을 주제로 한 구상화를 선보였다. 이는 앵포르멜(Informel)과 단색화 등 추상화 일변도였던 당시 국내 화단의 지배적인 경향에서 탈피하며, 여성주의적 문제의식을 담은 현실적인 작업으로 호평을 얻었고, 이후 그가 《인간전》과 같은 중요한 단체전에 참가하며 독보적인 작가로 성장하는 데 일조한다. 윤석남은 《반에서 하나로》(1986), 《여성과 현실》(1987/1988/1992), 《우리 봇물을 트자—여성해방시와 그림의 만남》(1988) 등 여성의 현실을 다룬 전시들을 이끌거나, 젊은 여성작가 및 문화계 활동가들과 연대했다. 또한 ‘여성미술연구회’, ‘또 하나의 문화’, ‘현실문화연구’ 같은 연구소모임 등에 참여하면서 1980년대 이후 한국 여성주의 미술 진영에서 가장 적극적으로 활동하고, 또 논의되어

⁵ 백현옥, 이정자, 고정수, 김이순, 「라운드테이블: 1970-1980년대 한국 구상조각」, 『민복진 연구』 제2집(2003), p. 41.

⁶ 이정자, 홍경한, 「Interview」, 『미술세계』 제238호(2004년 9월), p. 63.

온 작가가 되었다. 그리고 ‘어머니’ 연작은 윤석남의 초기 10년 간의 문제의식과 조형적 탐구를 집약한다.

민복진과 이정자가 보편적 관계, 하나의 유형, 또는 응축된 형상으로서의 인체를 다룬다면, 윤석남은 여성의 형상을 개인적 기억과 사회적 현실이 교차하는 구체적인 삶의 이야기 안에 옮겨 온다. 자신의 모친에 대한 존경과 애정을 바탕으로 불러낸 보편적인 한국 여성의 생애가 이번 전시 출품작인 <어머니 1: 열아홉 살>(1993)^{도3}을 비롯해 <어머니 2: 딸과 아들>(1992), <어머니 3: 요조숙녀>(1993), <어머니 5: 가족을 위하여>(1993) 같은 일련의 채색 나무 조각을 통해 서사화된다. 예를 들어, ‘열아홉 살’이라는 부제는 작가의 어머니가 스물다섯 살 연상의 예술가 윤백남(1888-1954)을 만나 결혼한 나이와 겹치며, 사랑에 빠진 젊은 여인으로서의 그녀를 추억한다.⁷ 두 손을 가슴에 모으고 열은 미소를 띤 채 상기된 표정을 짓고 있는 열아홉 살의 어머니는 펼쳐지는 치마자락이 암시하듯, 앞으로 펼쳐질 파란만장한 삶을 향해 한 걸음 내딛는 청춘으로 그려진다.

<어머니 1: 열아홉 살>은 윤석남이 평면에서 벗어나 나무를 콜라주한 입체 및 설치 작업으로 나아간 1990년대 초의 주요 변곡점이



도 3 윤석남, <어머니 1: 열아홉 살>, 1993, 나무에 아크릴, 166×76×18cm. 아르코미술관 2008년 소장. ©조준용

된 작품이기도 하다. 그는 1989년 뉴욕 브롱크스 미술관(The Bronx Museum of the Arts)에서 본 남미 작가들의 대형 목조 설치에서 평면 작업의 한계를 넘어설 실마리를 찾았고, 귀국 후 조선시대 시인 허난설헌(1563-1589)의 강릉 생가에서 주운 나무로 그의 모습을 조각한 일을 계기로 입체 작업에 뛰어들었다.⁸ 거친 나무의 결이 살아 있는 표면 위에 원초적 색의 아크릴 물감으로 이미지를 더하고 이를 조합하여 대상의 전체 형태를 만드는 방식은, 이후 ‘핑크룸’, ‘블루룸’, ‘그린룸’ 등의 공간 설치로 이어졌다. 더 나아가 2008년 아르코미술관 개인전 《윤석남 1,025: 사람과 사람 없이》에서 전시장을 가득 채운 유기견 조각 <1,025>(2008)는 나무 조각 설치의 연장이자, 어머니의 마음을 생명에 대한 돌봄과 존중으로 넓혀간 작업이었다. 이처럼 1982년 미술회관에서의 첫 개인전부터 약 사반세기 후의 《윤석남 1,025: 사람과 사람 없이》에 이르는 여정은 한 작가의 개인적 삶의 기록이 전시 공간을 통해 사회적 감각으로 옮겨가는 과정을 비춘다.

2. 내면과 물질의 사유

예술이 이미지를 통해 주제나 의미를 전달하는 데서 나아가, 인간의 정신과 내면을 어떻게 끌어낼 것인가는 구상과 추상이라는 형식적 범주를 가로질러 많은 조각가가 몰두한 문제였다. 최종태(1932-)는 현대조각의 형식적 탐구와 종교적 정신이 어떻게 엮힐 수 있는가를 집요하게 파고든 미술가이다. 《가톨릭미술전》의 핵심 작가이자 ‘한국가톨릭미술가협회’ 회장을 역임한 신앙인으로서 그는 절두산

순교성지의 조각상들과 명동성당의 <예수성심상>(1987)을 포함한 250여 점의 교회조각을 제작하며 가톨릭 성상의 현대화 및 토착화에 기여했다. 뿐만 아니라 그 조형 언어를 길상사의 <관음상>(2000)과 같은 불교의 세계로 건네며, 한국의 현대 종교조각 전반에서 탁월한 업적을 이룩했다. 최종태의 종교조각은 신앙의 서사나 교리보다는 단순화한 신체의 형태와 절제된 얼굴 표현을 통해 존재 내면의 선함과 숭고함을 드러낸다.⁹ 또한 종교조각 이외에도 여인이나 소녀의 입상과 좌상, 혹은 얼굴과 손 같은 신체를 다루어 온 그는 모델을 두지 않고 작업하는 것으로 유명한데, 눈앞의 실체보다는 ‘비전’에 따라 움직이며 관념적인 인물을 구현하기 때문이다. 이는 예술이 종교와 같은 뿌리를 가진다는 작가의 믿음이 작업에 투영된 결과일 것이다.

이번 전시에서 만나게 되는 최종태의 <얼굴>(1982)^{도4} 역시 인물의 개성이나 개별적인 사연보다, 단순하고도 극적인 형상을 통해 인간 내면의 복합적인 감정을 고무하는 작품이다. 가느다란 기둥 위에 각지고 평평한 사각형이 얹혀 있는 전체적인 실루엣이 도끼를 닮아 ‘도끼 조각’이라고도 불리는 그의 얼굴상은 대한민국이 정치적 혼란기를 지나던 1980년 경에 처음 등장하였고, 청동, 대리석, 나무 등 여러 재료로 제작되었다. 본인의 말을 빌리면,



도 4 최종태, <얼굴>, 1982, 청동, 65.5×60×27cm. 아르코미술관 1983년 소장.

⁹ 종교조각에 관한 최종태의 생각과 경험은 다음을 참고하였다. 최종태 구술, 최태만 채록, 『2017년도 한국근현대예술사 구술채록연구 286: 최종태』(한국문화예술위원회, 2017), pp. 156-184.

얼굴의 정면은 일직선에 가깝고 측면이 넓은 평면을 이루는 이 ‘도끼 조각’이 “그때의 시대상에 대한 나의 해답이었다. 그런 최악의 사회상이 조금 풀린다고 여겨질 땐 알게 모르게 얼굴에 볼륨, 양감이 붙은 작품이 나오곤 했다.”¹⁰ 즉, 양감을 절제하고 선과 넓은 면의 긴장으로 구축한 이 형상은 시대의 동요가 작가의 내면에서 사유된 자취인 것이다.

조각을 통해 내면을 성찰하는 면모는 최종태가 남긴 수많은 글에 선명하게 묻어난다. 어려서 문학가를 꿈꾸었던 그는 조각과 예술에 관한 단상, 자신의 창작과 교육의 경험, 신앙생활과 여행의 기억, 그리고 다른 예술가들에게서 받은 영감 등을 사색적이면서도 꾸밈없는 에세이로 풀어냈다. 이 글들은 작가가 추구한 예술과 미학적 태도, 그리고 무엇보다 형태를 향한 고민이 어떻게 내적 사유로서의 조각 작업으로 이어지는지 들려준다. 또한 세계미술을 접하며 점차 한국적인 것과 세계적인 것의 통합을 추구하게 되었고, 석굴암 불상과 반가사유상, 서구의 미니멀리즘 미술, 그리고 서울대학교 미술대학 시절 은사인 조각가 김종영(1915-1982)과 화가 장욱진(1917-1990)의 작업 등을 두루 참조하며 구상과 추상의 경계를 허무는 자신만의 조각적 형태를 찾아갔음을 고백한다. 특히 최종태는 조각으로 고정된 형태가 항상 유동하는 자신보다 더 솔직하고 신비롭게 자신을 드러내준다고 생각했다. 그래서 그는 마치 “사과나무에서 사과가 열리듯이 형태는 열려 나오는 것”이라 표현하기도 했다.¹¹ 달리 말해, 그의 조각은 단지 재현된 형상에 머물지 않고, 형태를 매개로 보이지 않는 감각과 사유를 불러내는 예술이다.

최종태의 <얼굴>처럼 청동을 사용한 엄태정(1938-)의 <면(面)>(1981)^{도 5}은 제목이 환기하는 이차원성이 조각의 삼차원성과

¹⁰ 김형국, 『하늘에 걸 조각 한 점: 최종태 예술의 사회학』(열화당, 2018), pp. 29-30.

¹¹ 최종태, 「형태는 낳는 것이다」, 『崔鍾泰 조각 1991-2007: 구도求道の 길에 세운 선물의 모뉴망』(열화당, 2007), p. 10.

섬세한 긴장 속에 놓인 작품이다.
 사각의 청동판은 부드럽고 두툼한
 테두리에 둘러싸이며 무게와 깊이를
 지닌 하나의 면이 된다. 청동의 밀도와
 견고함이 ‘면’을 두께를 가진 사물로
 제시하면서 관람자가 그 표면을 따라
 주변 공간까지 의식하게 이끄는 것이다.
 이때 물질은 단지 지적·미적 표현을
 위한 수단이 아니라, 존재에 대한
 감각적·정신적 경험을 촉발하는 매개체가
 된다. 엄태정이 조각이 “자연과 같이
 존재하는 일”이라 말한 것도 이러한
 조각관과 맞닿아 있다.¹² 그리고 물질은



도 5 엄태정, 〈면(面)〉, 1981,
 청동, 53×40×10cm.
 아르코미술관 1982년 소장.
 ©조준용

정신에 앞서 존재하나, 사물과 시간의 관계 속에서 정신에 이른다는
 그의 예술 철학은 〈면(面)〉에서 청동의 밀도 높은 표면으로 발현된다.

브랑쿠시가 사물의 외양을 모사하는 대신 재료에 잠재한
 생명력을 탐구하고, 이를 내면의 사유에 이르는 통로로 삼았다는 점은
 엄태정에게 중요한 깨달음이었다. 서울대학교 재학 시절 김종영과
 김세중(1928-1986)에게서 각각 추상과 구상의 조형 감각을 습득한
 그는 해외 미술의 경향을 탐독하며 물질을 단순한 형식 실험의 대상으로
 다루지 않는 조각적 사고를 다듬어 갔다. 그가 브랑쿠시와 데이비드
 스미스(David Smith, 1906-1965)를 비롯한 세계와 한국 현대 조각가들을
 다룬 연구서 『조각과 사유』(2004)를 펴낸 것 역시 물질에 관한 탐구가

곧 ‘순수한 조각적 사유’가 된다는 자신의 방법론과 태도를 되짚는 과정으로 이해할 수 있다.

엄태정에게 〈면(面)〉은 1960-1970년대의 추상 실험과 물성·시간·공간·인식의 관계를 더욱 치밀하게 다루게 되는 1980년대 이후의 작업 사이에 놓인 작품이다. 그는 1979년 미술회관의 신축개관기념전 《한국미술—오늘의 방법전》에 참여한 뒤, 1981년 《서울조각회 창립전》과 이후의 회원전에 꾸준히 이름을 올렸다. 따라서 〈면〉은 미술회관을 비롯한 전시 공간에서 한국 추상조각의 새로운 방법과 방향성이 적극적으로 모색되던 시기, 엄태정이 물질을 출발점으로 삼아 발전시킨 ‘순수한 조각적 사유’의 일면을 엿보게 해준다.

3. 구조와 감각의 행위

최종태와 엄태정에게 조각이 내면과 물질을 일깨우는 언어라면, 박석원(1942-)에게 이는 반복된 행위의 흔적이다. 〈얼굴〉과 〈면(面)〉과 비슷한 시기에 제작된 그의 〈적(積)-8209〉(1982)¹³은 명사가 아닌 동사적 의미로 조각을 대하는 작품이다. ‘쌓다’라는 뜻의 한자 ‘적(積)’이 시사하듯, 이는 완성된 결과물을 지칭하기보다는 석재나 목재를 반복적으로 쌓아 올리는 작업 방식을 가리킨다. 박석원은 1970-1980년대에 열중한 ‘적’ 연작에서 화강암, 대리석, 나무 등을 절단, 분절, 접합, 적층하는 방법을 발전시켰다. 용접 조각 〈초토〉(1968)와 같은 그의 초기 앵포르멜 경향의 작업이 물질의 외형을 표현주의적으로 드러낸다면, ‘적’ 연작은 덩어리의 내부를 나누고 그 파편들을 집적하거나



도 6 박석원, 〈적(積)-8209〉, 1982, 화강석, 30×85×9cm.
아르코미술관 1982년 소장. ©조준용

재조립하는 방식을 취한다.

〈적(積)-8209〉에서 보듯이, 분절된 단위들은 원래 형태의 전체성을 회복하기 위해 재조합되지만 필연적으로 그 사이의 간격과 어긋남을 노출하게 된다. 그러나 다소 무모하고 쓸모 없어 보이는 이 행위가 박석원에게는 바로 “조형을 이해하는 방식이고 성찰하는 과정”이었다.¹³

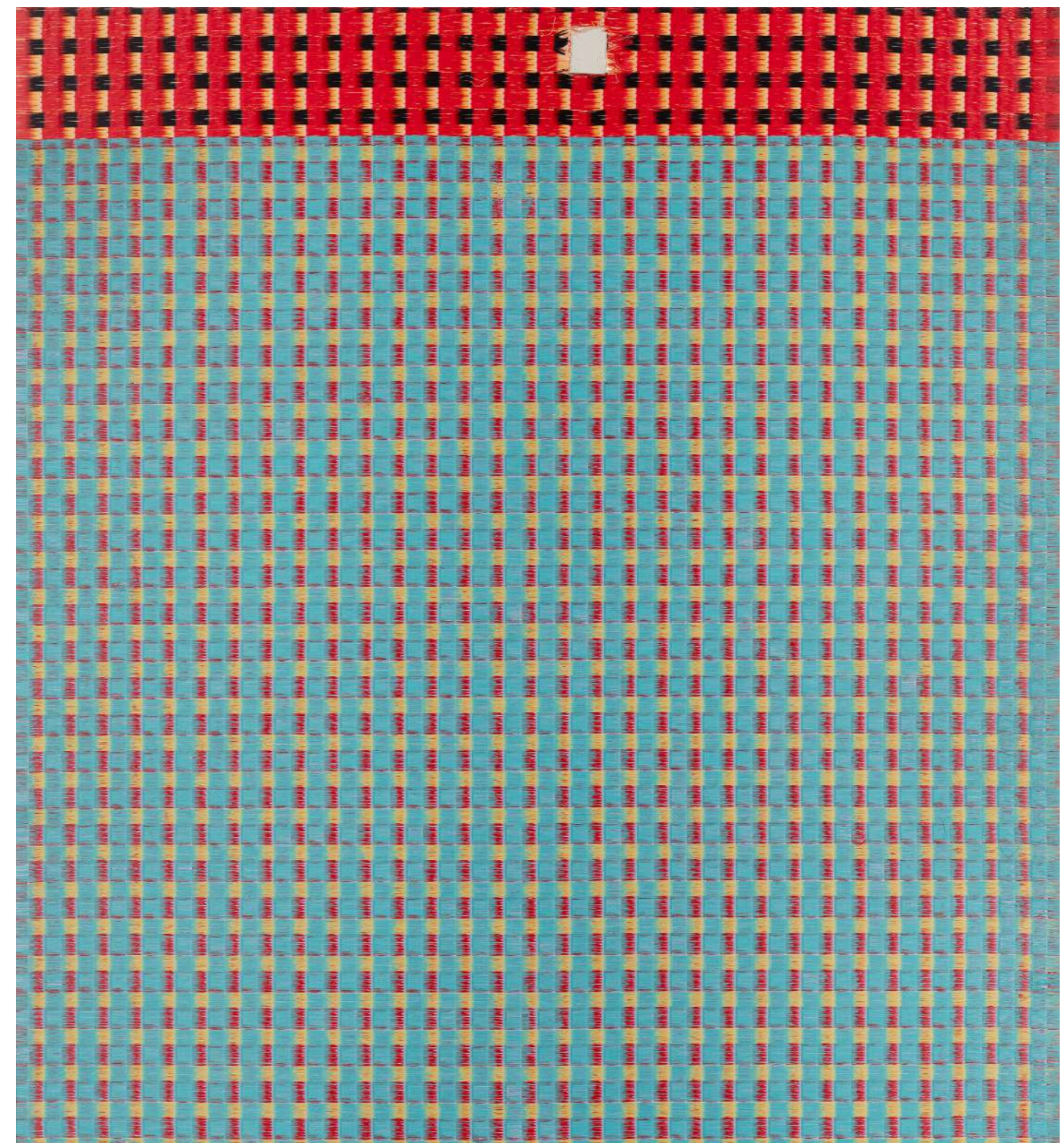
평론가 이일은 박석원의 조각이 ‘무표정’하고 ‘환원주의적’이라며, 한국 미니멀 조각의 한 극점으로 평가한 바 있다.¹⁴ 이때 ‘적’은 어떤 형태를 재현하는 조각이라기보다, 형태에 앞서 구조가 작동하는 하나의 ‘구조체’를 의미한다. 일정한 규모로 분절된 단위들은 다시 반복적으로 배열되지만, 미세한 어긋남과 변위를 거치며 전체의 표면이나 공간을 새롭게 제시한다. 이일이 이를 ‘적분조각’이라고 명명한 까닭도 여기에 있을 것이다. 하나의 덩어리는 작은 단위들로 나뉘고 또 다시 누적되면서, ‘하나 다음의 다른 하나’의 연속성과 변화가 동시에 발생하는 구조로 작동한다. 따라서 박석원의 ‘적’은 단순히 물질의 형식적 환원에 머물지 않고, 반복된 행위와 재료의 질서를 통해 조각과 그 주변 환경 사이에 특수한 관계를 생성한다.

박석원의 ‘적’ 작업이 물질을 반복적으로 쌓으며 공간을 재구축하는 행위로서의 입체물이라면, 이신자(1930-)의 〈작업-80〉(1980)^{도 7}은

실이 직조한 화면이다. 이신자는 섬유를 공예의 전통적 차원을 초월하여 독자적인 조형 질서와 촉각적 표면을 만드는 미술 매체로 다루었다. 주로 염색 기법을 사용한 평면 작업에서 출발한 그는 1970년대부터 태피스트리(tapestry)에 본격적으로 뛰어들었으며, 1972년의 《대한민국 미술전람회》에 한국 최초의 태피스트리로 알려진 <벽걸이>(1971)를 출품하며 섬유미술의 새로운 지대를 개척했다. 작가는 어린 시절에 어깨너머로 할머니의 베틀 짜기를 배우던 기억을 더듬어가며 나무틀로 직조기를 만들고 시행착오를 거듭하며 자신만의 직조 기법을 완성해간다. 이는 재료와 도구가 빈약했음은 물론이고, 태피스트리의 개념이나 기법에 관한 이해와 훈련의 기회가 충분히 갖춰지기 이전에 이룩한 성과이다.¹⁵ 이신자에게 태피스트리는 낱실(경사, 세로줄)을 캔버스로, 씨실(위사, 가로줄)을 붓처럼 사용하는 행위의 예술이다.



도 7 이신자, <작업-80>, 1980, 섬유, 태피스트리, 200×140cm. 아르코미술관 1981년 소장. ©조준용



도 8 박숙희, <베니스의 물결>, 1994, 자카드 실, 240×160 cm. 아르코미술관 1995년 소장. ©조준용

팽팽하게 놓인 낱실 위에 다채로운 색과 질감의 씨실을 엮는 반복적인 과정 속에서 직물은 단순한 무늬가 아니라 행위의 시간이 켜켜이 쌓인 화면으로 변모한다. 예컨대, 〈작업-80〉의 수직과 수평의 구조는 기하학적 질서를 구축하는 동시에, 실을 짜고 감고 엮는 작가의 신체적 제스처와 섬유 특유의 부드러움과 촉각적 밀도로 색다른 감각의 충위를 더한다. 이신자의 태피스트리에서 두드러지는 강렬한 색상 대비와 대담한 기하학적 구성, 올을 풀거나 감을 때 발생하는 독특한 질감과 깊이는 섬유가 평면을 넘어 입체적인 조형 언어가 될 수 있음을 증명하는 것이었다.

이신자와 박숙희(1938-)의 작업은 한국의 공예가 기능적 제작의 영역을 넘어 현대 조형예술로 나아가던 흐름을 상징한다. 특히 우리나라에 ‘섬유’라는 용어가 정착된 1980년대는 섬유미술이 현대미술의 주요 분야로 인식되기 시작한 시기였다. 이화여자대학교와 홍익대학교 등에서 관련 교육이 활성화됨에 따라 평면 직물은 오브제, 설치, 공간 작업으로 그 응용의 범위가 확대되었다. 이신자의 〈작업-80〉이 직조의 간결하면서도 힘 있는 구조와 촉각적인 표면을 전면에 내세운다면, 박숙희의 〈베니스의 물결〉(1994)^{도8}은 자카드 직조에서 비롯되는 청록색과 붉은색의 대비와 격자의 리듬을 통해 수면 위에 번지는 빛과 도시의 색채적 감각을 시각화한다. 섬유가 한쪽에서는 선과 면을 질서 있게 조직하는 재료가, 다른 한쪽에서는 빛과 장소의 기억처럼 붙잡기 어려운 감각을 불러오는 촉매제가 되는 것이다. 따라서 두 작품을 나란히 놓으면, 한국 섬유미술이 구조적 추상에서 색채와 감각의 표현까지 다방면으로 전개되어왔음이 한층 뚜렷해진다.

물론 개별 작가의 실험만으로 한국 섬유미술의 현대적 확장이 가능했던 것은 아니다. 무엇보다, 1983년에 창립된 ‘한국섬유미술가회’와 《한국섬유미술비엔날레》는 섬유작가들이 작품을 발표하며 동시대 공예미술에 관한 조형적 고민을 나눌 지속적인 기반을 마련해 주었다. 이신자와 박숙희 모두 회장으로 협회와 비엔날레의 운영을 이끌며 이 분야의 전시 체계를 공고히 했다. 또한 서울대학교 미술대학 여성동문회인 ‘한울회’의 정기전에 참여하며 섬유미술의 전문적 장이 여성 작가들 간의 교류와 교차하는 의미 있는 연결고리를 만들었다. 그리고 《한국섬유미술비엔날레》와 《한울전》이 정기적으로 개최된 미술회관은 섬유가 전통적인 공예를 넘어 동시대의 구조와 감각에 관한 가장 실험적인 미술의 영역으로 수립되고 공유된 장소였다.

지금까지 ‘형상’, ‘사유’, ‘행위’의 개념을 프리즘 삼아 1970년대 이후 한국 조형미술의 복합적 지형을 그려 보았다. 이번 전시는 작가들 저마다의 조형적 언어와 태도가 고유성을 간직한 채 얹혀온 한국 현대 조형미술의 궤적을 새롭게 교직(交織)하는 자리이다. 그리고 이처럼 상이한 시도들이 하나의 미술사적 시간 속에서 서술될 수 있었던 것은, 작품을 동시대의 문제로 선보이고 작가와 집단의 활동을 연결하며 이를 소장하고 재해석해 온 공간이 존재했기 때문이다. 아르코미술관은 반세기 동안 ‘오늘’의 미술로 제시한 삶과 관계, 물질과 내면, 구조와 감각에 관한 예술적 탐색과 결실이 소장품 전시를 통해 ‘오늘’의 자리에서 한데 모일 수 있는 조건이 되었다.