

1960년대 인간의 이미지를 표현한 서구 조각에 관한 고찰

김 현 화

머리말

金賢華
淑明女子大學校 美術大學
繪畫科 助教授
Paris 1大學 美術史學博士
西洋美術史

1945년 전쟁이 끝난 후 미국과 유럽은 사회의 복구와 과학발전에 주력하게 되었으며, 미술도 급진적으로 거대해졌고 다양한 조형성으로 세분화되었다. 전쟁 이후의 정신성의 새로운 복구와 같은 의미로서 1950년대 미국에서는 추상표현주의 열풍과 파리에서는 앵포르멜 운동이 전개되었다. 뿐만 아니라 戰後의 급진적인 과학기술의 발달과 더불어 미술에서도 테크놀로지의 도입이 활발하게 이루어지면서 자율적 움직임, 소리, 빛의 조형성의 탐구 등 미술의 조형적 형태는 무궁무진하게 발달되었다. 테크놀로지, 컴퓨터, 인공두뇌, 전자기계, TV기술 등의 도입으로 회화와 조각으로 구분된 미술의 장르가 무너지고 미술의 개념은 무한대로 확대되었다. 이러한 실험과 탐구 속에서 미술의 원초적인 질문인 미술이란 무엇인가 라는 의문이 다시 제기되었으며, 가장 근원적인 해답은 미술은 인간의 창조적 욕구의 대변이라는 것이다. 神이 자신을 닮은 인간을 창조한 것처럼 인간은 미술에 자신의 정체성을 부여한다. 이 같은 미술가들의 욕구는 1950년대에 인공두뇌를 응용해서 의사동형적인 미술(l'art anthropomorphiques)을 발달시키기도 하였다. 후자는 인간의 행동, 사고를 모방하고 또한 인간과 통신교류가 가능함으로 인간의 정체성이라고 할 수 있다. 인간의 정체성을 미술영역 안에서 찾는 것은 테크놀로지 미술에 국한되는 것은 아니며 고대부터 미술가들은 어떤 재료와 모티브를 선택하든 그들은 인류의 모습을 표현하면서 한 시대의 정체성을 발견하고자 한다.

1960년대에 인류의 가장 오래된 신화가 깨뜨려졌다. 고대부터 인류의 환상적인 장소였던 달에 암스트롱(Neil Alden Armstrong, 1930-)이 착륙함으로써 과학을 발달

* 이 논문은 1995년도 숙명여자대학교 교내연구비 지원으로 이루어진 것이다.

시킨 인간의 무한한 능력에 대한 찬탄이 쏟아졌지만 한편에서는 과학물질이 인간의 환상과 꿈을 깨뜨리고 좌절과 허무로 몰아넣는 파괴적 도구로서 인식되기도 하였다. 물질문명이 발달하면서 대중들은 물질의 권능을 쫓고 사회는 황금만능주의가 팽배해지고, 미술에서도 더 이상 아방가르드도 아카데미도 존재하지 않게 되었다. 산업의 급진적인 발달에 발맞추어 대중소비사회가 형성되었으며 대중의 통속적 취향과 대중사회의 소비물품은 순수미술의 지적이고 고상한 귀족성에 반박을 가하는 새로운 경향의 미술형태의 주요한 모티브와 재료가 되었다. 즉 고급미술과 저급미술의 구별이 없어졌으며, 대중사회의 일상생활의 한 단면 혹은 오브제들이 미술의 요소와 주제가 되었고 특수층의 귀족이 아니라 일반대중이 미술의 주체적 인물이 되었다. 전후 물질문명의 풍요로움과 소비사회를 미술의 테마 혹은 재료로 삼은 팝 아트의 정신은 광범위하게 미술의 전 영역에 확산되었다. 미술가들은 대중 잡지의 광고, 영화배우의 에로틱한 통속적인 주제를 다루었고 빨래집게, 립스틱 등이 조각의 대상이 되었으며, 일부 작가들은 대중들이 매일 먹는 통조림 깡통 등을 순수미술의 주제로 선택함으로써 대중의 승리를 증명해 주기도 하였다. 다시 말해서 과학기술의 급진적 발달과 대중사회의 거대한 부상은 미술에 일종의 전환기를 맞이하는 근원이 되었다. 대중소비사회와 순수미술의 결합은 미술에 있어서 기존의 가치기준과 규범을 무시하는 것을 묵인하였으며, 사회적 환경은 미술이라 이름 붙이면 모든 것이 미술로 인정될 만큼 무궁무진한 실험을 가능하게 하였다. 미술가들은 대중의 생활에서 끌어낸 모티브를 통해 고답적인 미술의 새로운 활로를 조형적으로 찾고자 하였으며, 또한 물질만능의 사회구조 속에서 억눌린 인간의 정신적 긴장감과 고독 등을 보여주하고자 하였다. 그들은 발달된 매스미디어 매체들인 TV, 신문, 잡지 등에 의해 물질의 허구를 쫓고, 대량생산된 소비품처럼 획일화되어 가면서 정체성을 상실해가는 대중의 모습에 위기감을 느꼈다. 대중들의 정신적, 심리적 갈등과 대립과 긴장, 그리고 사회 부조리와 평범한 사람들의 애환, 물질만능의 사회구조와 급진적 과학의 발달로 피폐되어 가는 인간의 정신성과 자아의식은 미술의 주요한 테마가 되었으며, 회화, 조각 등의 장르를 떠나서 활발하게 탐구되었다.

본 논문은 1960년대에 급진적으로 변모된 사회에서 살아가는 사람들의 이미지를 삼차원 형식으로 묘사한 작품들을 중심으로 고찰할 것이다. 물질문명 사회에서 살아가는 인간의 정신적 위기감과 고독, 허무와 그들의 정체성이 미술의 조형성으로 어떻게 승화되었는가를 트로바(Trova), 파올로찌(Paolozz), 키엔홀츠(Kienholz), 시겔(Segal), 레이시(Lacey)의 작품을 통하여 살펴보고자 한다.

과학문명 사회의 피폐된 인간

트로바(Ernest Trova, 1927) - 추락하는 사람

예술가들은 다른 모든 사람들과 마찬가지로 사회적, 정치적 환경을 피해서 살아갈 수는 없다. 그들은 사회의 변화와 사건을 직접적으로 체험하면서 자신의 예술적 동기를 유발시킨다. 예를 들어 1945년 일본 히로시마 원자폭탄 투하, 1950-1953년 동안의 동족상잔의 한국전쟁 등은 서양인들에게 인간성 상실의 큰 충격을 주었다. 예를 들어 장 포트리에(Jean Fautrier)의 〈인질〉 연작에서 보이듯이 전쟁으로 인한 휴머니즘 상실의 정신적 이쁨과 고통, 삶과 죽음을 가로지르는 허무감 그리고 희생자, 포로, 인질 등의 인간성을 상실한 참혹한 상황에 대한 분노는 예술의 주제로서 다루어져 인류의 보편적 아픔으로 승화되었다.

戰後 과학기술과 소비산업, 통신매체의 발전으로 현대사회의 주체는 대중이 되었다. 일부 사람들은 대중소비사회를 찬미하는 한편, 혹자는 대중소비사회의 물질의 지나친 풍요로움으로 인한 정신성의 피폐를 우려했으며, 산업사회의 치열한 경쟁심리는 전쟁만큼이나 인간성 상실을 가져올 것이라는 긴박한 위기감을 느꼈다. 戰後에 많은 미술가들은 최첨단 과학의 권능을 찬미하면서 테크놀로지를 도입하는 작품을 창조하였다. 그러나 몇몇 미술가들은 전쟁의 살상무기들이 인간의 존엄성을 말살하였듯이 과학기술에 의한 기계도구들도 마찬가지로 인간의 정신성을 말살시킬 수 있다는 두려움을 느끼면서 위기감을 작품에 반영하였다. 이러한 위기의식 속에 살아가는 인간의 이미지는 미국의 조각가 트로바의 〈추락하는 사람 Falling Man〉 연작에서 10년 동안 집중적으로 조명되었다.

에너스트 트로바는 1927년 미국의 미주리주에서 태어났으며, 처음에는 디스플레이와 광고디자인을 배웠다. 트로바는 팝 아트 작가들인 올덴버그, 짐다인 등에 관심을 가지면서 1959년부터 상업미술을 포기하고 구상회화를 그리기 시작했다. 그러나 그는 어느 유파나 사조에도 속하지 않고 회화에서 광폭하거나 과장됨없이 강박관념에 사로잡힌 현대인의 이미지를 묘사하면서 인간의 위치를 재확인하고자 하였다.

〈추락하는 사람〉이라는 제목은 1961년 그의 회화작품 〈습작/추락하는 사람 Study/Falling Man〉에서 처음 사용되었다. 이후 1963-1964년에 똑같은 제목으로 조각을 제작하였고 그후 10여 년 동안 트로바는 〈습작/추락하는 사람〉 조각 연작에 몰두하였다. 〈추락하는 사람〉은 주위환경 속에서 살아가는 인간들처럼 그들의 환경인 상자 안에, 대포 위에, 혹은 플라스틱 상자 위에 있기도 하며, 걷는 모습, 기계와 결합된 모습, 수레

를 끄는 형태 등으로 다양한 양식을 취하고 있다.

〈추락하는 사람〉은 이목구비의 얼굴 윤곽도 없으며 팔도 없고 남성인지 여성인지도 알 수 없는 일종의 마네킹이다. 트로바가 창조한 인물들은 특정한 개인적인 인물이 아니라 그 당시를 살아가는 일종의 균중의 이미지, 즉 우리 모두의 얼굴이다. 얀 반 데르 마르크(Jan van Der Marck)가 “〈추락하는 사람〉은 많은 유사한 것들을 상기시킨다: 레오나르도 다빈치와 뒤러의 인체측정학, 드 기리코의 도시 광장의 초현실주의적 주민들 그리고 쉴렘어의 계단을 올라가는 익명의 균중, 모조품 디스플레이, 낡은 경주차의 마스크트 안테나—등의 인물들과 다름바 없다.”¹라고 정의한 것처럼 〈추락하는 사람〉의 이미지는 우리에게 오래 전부터 예술가들이 표현해온 인간형상을 환기시킨다. 트로바는 낭만적인 감정을 배제하고 20세기를 살아가는 인간의 이미지를 객관적인 시각으로 포착하고자 하였다. 〈추락하는 사람〉은 인간 존재로서 정의될 수 있는 인간의 정체성이다.

트로바는 기계부품과 컴퓨터 원리를 도입하여 일종의 자동기계인형(Automata)으로서 〈추락하는 사람〉을 제작하였다. 이 인물상은 컴퓨터 시스템의 작동으로 인간의 생물학적 시스템인 심장박동을 흉내내고 연속적으로 순환하면서 서 있다. 트로바는 〈추락하는 사람〉의 인물상을 제작하기 위하여 컴퓨터 뿐만 아니라 여러 가지 기계와 기술을 연구하였다. 그러나 1960년대에 활발하게 탐구되었던 테크놀로지 미술과는 전적으로 다르다. 에즈라 파운드(Ezra Pound)가 “기계는 현재 생활의 새로운 부분이다. 인간이 기계에 관하여 무엇인가 느끼는 것은 사실이다. 그러나 만일 새로운 내용을 기계가 하지 못하면 예술에 있어서 무엇인가가 있을 것이다.”²라고 지적한 바와 같이 트로바는 테크놀로지로 조형성이 탐구된 미술작품을 창조하고자 한 것이 아니라 과학기술을 이용하면서 매일 살아가는 현대인의 진실한 모습을 표현하길 원하였다. 〈추락하는 사람〉의 인물상은 실용적인 기능도 가지고 있지 않으며 완전한 로봇도 오토마타도 아니다. 단지 트로바는 인간의 이미지를 더 사실적으로 표현하기 위해 컴퓨터의 기능 몇 개를 첨가했을 뿐이다.

트로바는 말하길 “나는 특별하게 로봇이나 오토마타에 관심을 갖지 않는다. 〈추락하는 사람〉은 기계 문명의 부차적 산물이다. 우리 문명 안에서 위대한 변화는 일어난다.— 지금 우리들에게 있어서 잠재적인 변화는 깊다. 나는 개혁자가 아니다.— 어떤 사회적이고 정치적인 그룹의 일원이 아니다. 나의 관심은 21세기로 들어가는 입구에 있는

¹ Jan van Der Marck, “Idols for computer age,” *Art in America*, vol.54, no.6, 1966, p.64.

² Udo Kultermann, *Ernest Troua*, Harry & Abrams, New York, 1978, pp.57-58.

지금의 인간이다. 나의 관심은 어떻게 우리 시대를 극복하느냐 하는 것이고, 개인적인 철학을 가지고 미국의 조각가로서 개개인의 생활양식을 위해 명확한 안내를 하는 것이다.”³

트로바에게 있어서 진보된 기술을 사용한다는 것은 그 기술을 사용하는 인간을 표현하기 위한 것이다. 컴퓨터 사용은 그의 작품의 급진적인 이상을 증명하고자 하는 것이 아니라 인간 존재의 내적인 정신성을 보다 깊게 드러내기 위함으로써 <추락하는 사람>은 인간 창조의 능력을 보여주는 예술품이다. 트로바의 작품은 산업시대의 인간성 말살, 혹은 인간의 위기의식과 파멸을 묘사하고자 한 것도 아니었고, 현대인의 철학적인 지성이나 허무 등을 다루고자 한 것도 아니었다. 그가 보여주고자 한 것은 무엇보다 예술 그 자체이며 인간의 진실이다. 트로바는 <추락하는 사람>의 연작을 통해 피폐해진 정신성의 가치를 드러내면서 현대인의 인간성 상실을 고발하고자 한 것이 아니라 존엄한 인간성, 즉 인간 존재의 존엄성을 재확인시키고자 하였다. 그는 설명하길 “인간이 불완전하다는 논리적인 추론은 파괴된 말이 되었다. 나의 인간, 만일 그가 모든 것을 말하고자 시도한다면 그는 우리가 광복해서는 안된다는 것을 말할 것이다. 선택은 존엄과 히스테리(병적 흥분) 사이에 있다. 나는 존엄을 선택했다.”⁴

제목 <추락하는 사람>이 파멸, 좌절, 절망의 느낌을 주지만, <추락하는 사람>은 역설적으로 결코 좌절하지 않고 진보하는 인간의 이미지이다. 트로바는 항상 제목 앞에 습작(Study)이란 단어를 붙였다. ‘습작’은 미완성을 의미하지 않으며, 끝없는 인간의 투지력과 노력 그리고 발전을 약속하는 용어이다. 만일 한 작품이 <습작>이라면 우리는 더 진보된 다음의 완성작을 기대할 수가 있다. 인류의 역사에 있어서 결코 완성이란 없으며 인류는 중단없이 끝없는 진보와 발전을 거듭해 왔다. 그러므로 <습작/추락하는 남자>는 인류의 계속적인 진보의 상징이다.

트로바는 설명하길 “<추락하는 남자> 테마의 결정적인 해답은 없다. 그러나 진보가 있을 뿐이다. 그 결과로서, 이 테마의 모든 나의 작품들은 <습작>이라는 제목을 갖는다. 아마도 긴 필름의 부분 조각으로서 개별적인 단편으로 고려되어지는 것일른지도 모른다. 인간은 세계 역사의 한 부분에 박혀 있다. 내가 지금 발견하는 인간으로서 인간을 관찰한다. — 미래에 인간은 바뀌기 때문에 그래서 인간의 철학, 예술도 똑같이 바뀌어질 것이다. — 명백하게 내용과 의도의 문제들은(작가의 관점으로 부터) 가장 비결정적

³ Ibid. p.59.

⁴ Udo Kultermann, *Ernest Trova*, p.58.

으로 남아 있다. 그럼에도 불구하고 비록 내가 형식적인 진술을 기획하지 않았다 할지라도 나는 여러분들의 요구에 따르는 것에 복종한다. 나의 작품들에 있어서 인물의 이미지는 근본적으로 자세가 중성적이고 평온한 '개별적인' 그래픽적 상징이다. (나는 마음 안에 유일하고 특별한 개인을 갖는다) 나의 작품의 人物像의 필수적인 가치는 첫째 이성적, 둘째 反-히스테리 한 것이다. — 개별적으로, 철학적으로 <추락하는 남자>는 反-히스테리와 이성적인 초월로서 그의 환경을 만나고 받아들인다.”⁵

결코 쓰러져 있지 않으며 항상 서 있는 자세를 취하고 있는 <추락하는 사람>은 인간 생존의 굳건한 의지를 정의한다. 주위 환경에 적응하면서 생존하고자 하는 인간의 의지를 묘사하고자 트로바는 걷는 자세 혹은 일정한 환경 속에 있는 인물들로 <추락하는 사람>을 구성하였다.

트로바는 <추락하는 사람>을 5-6개의 조형적 양식으로 탐구하였다: <수레를 끄는 사람 Wheel Man>, <걷는 사람 Walking Man>, <그림자를 가진 추락하는 사람 Falling Man Shadow>, <풍경 안의 추락하는 사람 Falling Man Landscape> 등. 이 이름들은 트로바가 붙인 것이 아니라 畫商들이 분류를 위해 편의상 붙인 것이다. 트로바는 자신의 조각작품들이 일종의 필름처럼 연결되어 있기 때문에 작품을 하나하나 분리해서 독립시켜 이름을 붙일 수 없다고 생각했다.

트로바는 설명하길 “조각들은 진실로 이름을 갖지 않는다. 그들은 畫商으로부터 암호용 이름을 부여 받았다. 왜냐하면 사람들은 마음 속에 그들을 분리하기 위해 이름을 붙여야 한다고 생각했다. 그래서 그들은 ‘Wheel Man’, ‘Walking Man’, ‘Car Man’ 등으로 이름을 붙였다. 그러나 나는 일반적으로 그들을 창조된 연도로 부른다: FM69, FM70, 등.”⁶

<수레를 끄는 사람 Wheel Man, 1968>도 1은 1964년부터 트로바가 수레와 인체를 결합시켜 창조한 형태의 <추락하는 사람>이다. <수레를 끄는 사람>에서 인물은 두 바퀴 중앙에 조용히 승리자처럼 서 있다. 엉덩이에 붙어있는 수레바퀴들은 어깨에 닿을 만큼 크다. 움직이지 않는 바퀴에 붙어있는 <수레를 끄는 사람>은 안 반 데르 마르크의 “마치 인간은 시간의 피할 수 없는 흐름을 정지할 수 있는 힘을 가진 것처럼 수레바퀴 사이에 있다.”⁷라는 해석처럼 시간이라도 정지시킬 것같은 부동의 자세로 서 있다. <수레

⁵ Ibid. p.58.

⁶ Donald Miller, “Ernest Trova as neo-surrealist,” *Art International*, no.14, September 1970, p.69.

⁷ Jan van Der Marck, “Idols for the computer age,” *Art in America*, 1966, p.67.

도 1
에너스트 트로바,
〈추락하는 사람(수레를 끄는 사람)〉,
1968년, 실리콘, 브론즈,
121.92×121.285×53.34cm,
구겐하임 미술관, 뉴욕



를 끄는 사람)은 인간과 시간과의 상호 관계를 보여준다. 즉 수레는 인간을 지배하는 시간의 상징이다.

마치 정지된 시간 속에 있는 것처럼 움직이지 않는 바퀴는 드 기리코의 회화를 환기시킨다. 눈, 코, 입, 팔이 없는 모호한 느낌을 주는 〈추락하는 사람〉의 이미지는 미스터리적인 신비감을 준다. 제시아 레카르트(Jasia Reichardt)가 “기계화된 인간성(humanity)의 상징과 함께 트로바의 작업의 내용은 철학적인 이상주의도 아니고 예술이란 용어의 급진적인 이상도 아니다. 반면에 그것은 불길한 예감이 교란되는 내면적 저류와 함께 비

밀의 무표정한 유머를 보여준다.”⁸ 라고 지적하였듯이 트로바의 작품은 단순하고 명쾌한 인상을 줌에도 불구하고 정확한 해석을 단정짓기 어렵다.

〈수레를 끄는 사람〉의 자세는 지아코메티(Giacometti)의 〈마차Chariot〉와 비교된다. 지아코메티는 마차 위에서 서 있는 여자의 실루엣을 보여준다. 반면에 트로바는 인물이 여자이든 남자이든 중요하지 않게 다루었고 보편적인 인간의 이미지를 창조하고자 하였다. 트로바에게 있어서 성 구별은 중요하지 않다. 트로바는 말하길 “〈추락하는 사람〉은 명확히 일종의 인간이다. 그러나 나는 그의 성을 강조해야 할 필요는 없다고 느낀다. 그의 얼굴은 그가 아직까지 완성되어 있지 않기 때문에 표정을 갖는다.”⁹

미완성된 얼굴은 완성을 기다리고 결국 시간의 흐름 속에서 〈추락하는 사람〉은 진보하는 것이다. 어느 누구도 〈수레를 끄는 사람〉의 형태적 의미를 정확히 해석할 수 없다. 수레는 더 나은 진보를 위해 인간과 함께 가는 시간일런지도 모른다. 안 반 데르 마르크는 말하길 “전통적으로, 태양은 수레로 묘사되거나 두 개의 바퀴를 가진 수레로 표현되었다. 그래서 ‘Wheel Man’은 태양의 상징으로서 주목된다. 브론즈의 빛나는 표

⁸ Jasia Reichardt, “The Falling Man,” *Architectural Design*, vol.36, no.4, April 1966, p.167.

⁹ Donald Miller, “Ernest Trova as neo-surrealist,” p.69.

면은 이것을 암시한다. 그러나 수레바퀴는 또한 수레바퀴 살에 의해 부채꼴로 나누어져 있는 테와 함께 시간의 진보를 상징한다.— 시간의 흐름의 국면을 설명하면서, 그리고 순화적인 진보는 시간의 진보를 설명한다.—”¹⁰

〈수레와 같이 있는 사람 Falling Man/Study(Figure with Wheel)〉은 인물이 바퀴를 잡고 있는 형태이다. 앞서 고찰하였듯이 〈추락하는 사람〉에 의해 운전되는 수레는 시간의 상징이 되었다. 인류의 발전, 역사의 끊임없는 전개는 시간의 흐름 속에서 이루어진다. 인간의 욕구와 탐구는 시간의 흐름과 함께 진보를 낳는다. 수레바퀴 옆에 붙어 있는 인간은 더 나은 미래를 향하여 진보하는 인물의 상징일른지도 모른다. 뿐만 아니라 인간과 수레의 배합은 기술적 오브제와 인간의 결합, 그리고 진보와 전통의 조화를 의미한다.

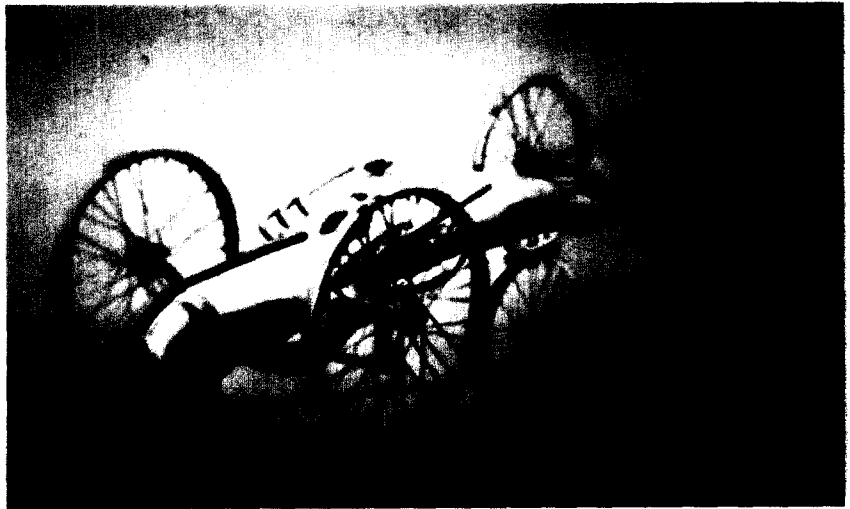
트로바는 시간의 흐름을 직설적으로 표현하는 〈추락하는 사람-걷는 사람 Falling Man-Walking Man〉을 제작하였다. 이 인물은 걷는 동작으로 포착되어 있다. 그러나 그는 어디로 가는지 트로바는 어떤 설명도 하지 않았다. 어쩌면 〈걷는 사람〉은 〈수레를 끄는 사람〉처럼 진보를 향하여 나아가는 인간의 모습이거나 혹은 시간의 흐름 속에서 살아가는 인간의 상징일 것이다. 인간은 한 상태에서 다른 상태로 지나간다. 아이로 태어나서 청소년기를 거쳐 어른이 되고 노인이 되면 죽는다. 그리고 불교의 윤회사상에 의하면 죽은 자는 아이로 다시 태어난다. 그러므로 〈걷는 사람〉은 영원히 진보하고 변화하는 인류의 모습일 것이다. 그가 걷든지, 그가 서 있든지 간에 〈수레를 끄는 사람〉과 〈걷는 사람〉은 똑같이 시간의 지배를 받는 존재이다. 〈걷는 사람〉도 모호한 불명료성으로 초현실적인 분위기를 강하게 준다. 마치 그는 무엇인가를 찾는 듯하며 어떤 운명과 마주칠 것 같은 느낌을 준다. 즉 〈추락하는 사람〉이 암시하는 움직임, 동작의 암시는 인간이 미래에 만날 어떤 운명적인 느낌을 강조하는 것 같다.

1966년부터 트로바는 기계를 사용하며 살아가는 현대인을 표현하기 위해 인물상의 일부분이 기계로 구성되어 있는 인물상을 제작한다: 〈추락하는 사람-자동차의 사람 Falling Man-Car Man〉.

〈자동차의 사람 Falling Man/Study(Car Man)〉도 2의 몸은 수평적 위치로 되어 있으며 자동차의 몸체처럼 되어 있다. 자동차와 연결된 〈자동차의 사람〉은 분명히 〈수레를 끄는 사람〉보다 빠른 속도를 암시하는 역동성을 의미한다. 앞으로 있는 자세는 경주용차의 이미지를 연상시킨다. 4개의 바퀴는 해부학적으로 인체와 연결되어 있으며 이

¹⁰ Udo Kulturemann, *Ernest Trova*, p.82.

도 2
에너스트 트로바,
〈추락하는 사람/습작
(자동차의 사람)〉, 1966년,
브론즈, 에나멜,
53.34×199.39×78.74cm,
휘트니 미술관, 뉴욕



인물상은 권능, 속도, 에너지를 보여준다. 〈자동차의 사람〉이 보여주는 바퀴와 육체의 결합의 강한 대립은 마치 전통과 새로운 것, 과거와 미래 등의 만남을 보여주는 것 같다. 〈자동차의 사람〉은 빠르게 흐르는 시간과 급하게 변하는 공간 안에 있는 현대인이다. 이 인물상은 기계와 결합되어 있지만 최첨단 과학기술에 억눌린 인간의 이미지는 아니며, 반대로 매우 진보된 기술의 시대를 살아가는 인간의 진실된 모습이다. 얀 반 데르 마르크가 〈자동차의 사람〉을 보고 2차 대전 당시 일본의 카미카제¹¹를 연상시킨다고 말한 것처럼 〈자동차의 사람〉은 수수께끼 같은 이미지를 지니고 있다. 정적이며 초현실주의적인 미술적 느낌을 주지만 〈자동차의 사람〉은 움직임의 출발선상에 있다. 트로바의 모든 작품 〈추락하는 사람〉은 항상 시간성을 내포하고 있으며 움직임의 암시는 필수적인 요소이다. 자동차 뿐만 아니라 1968년에 트로바는 비행기 형태와 결합시키면서 〈나는 사람 Flying Man〉, 〈제트사람 Jetman〉 등을 제작하였다.

트로바는 또한 일정한 환경을 만들어 〈추락하는 사람〉을 환경 안에서 살아가는 인간의 이미지로 연출하였다. 1964년 〈습작/환경 속의 추락하는 사람 Study/Falling Man Landscape(Landscape #1)〉 등에서 트로바는 제한된 장소, 무대, 박스 등에 2-3명의 인물상을 배치하는 구성을 시도한다. 1966년 작 〈플렉시 상자의 두 개의 이야기 Falling Man/Study(two-story plexi box)〉에서 '추락하는 사람'은 마치 인큐베이터 안에 있는 아이 같은 이미지를 준다. 관객들은 아이가 자라는 것을 상상하기 때문에

¹¹ 2차 대전 당시 조종사가 적군함대에 뛰어들며 자살한 일본 전투기를 의미한다.



이 작품은 공간을 통해 시간의 흐름을 암시한다. 1965년 작품 <습작/추락하는 사람(H 상자)Study/Falling Man(H Box)>도 3은 투명한 환경 속에 있는 인물의 구성이다. 인물은 플렉스글라스(유리처럼 투명한 합성수지)의 상자 안에 수평으로 누워 있다. 또한 전체적으로 기하학적 모티브와 다양한 색채로 구성되어 마치 최상의 환경 안에 있는 인간을 보여주는 것 같다. 그러므로 그는 존엄한 인간이다.

<추락하는 사람/습작(수레 위의 풍경)Falling Man/Study(Landscape on Wheels) 1966-1967>에서 인물상들은 에너지의 영역이 되는 무대공간에 있다. 이 무대 공간은 일종의 환경 기호로써, 이것은 특별한 환경 안에서 주어진 순간을 살아가는 인간의 이미지이다. 이 작품의 환경에 설정되어 있는 거울은 역사의 상징이다. 즉 트로바는 그의 예술을 통해 특정한 환경 속에서 살아가는 인류의 역사를 이야기하고 있다.

1965-1966년 트로바는 베니스 비엔날레에 출품하기 위해 실물 크기의 <습작/추락하는 사람(베니스 풍경)Study/Falling Man(Venice Landscape)>도 4을 제작한다. 이 작품은 전기회로 안에 있는 죄수들 같은 세 명의 인물로 구성되어 있다. 이들 중에 두 명은 서 있고 세 번째 인물은 견고 있는 것 같은 형상을 지니고 있다. 세 인물의 배치는 컴퓨터로 정확하게 이루어졌다. 이 세 명의 인물들로부터 서로간에 통신하는 것 같은 인상을 받지만 그러나 세 명의 인물들은 결코 만나지 않는다. 왜냐하면 이들은 서로 바라보고 있지 않다. 이들 각각의 인물은 마치 나르시스처럼 자신의 허상에 몰두하면서 자신들

도 3
에너스트 트로바,
<추락하는 사람/습작(H 상자)>,
1966년, 브론즈, 크로움,
플렉스글라스, 거울,
86.36×35.56×25.4cm,
개인소장

도 4
에너스트 트로바,
<추락하는 사람/습작(베니스 풍경)>,
1965-1966년, 실리콘, 브론즈,
15.24×35.56×193.04cm,
피닉스 미술관

도 5
 에너스트 트로바,
 〈추락하는 사람/습자
 (그림자를 가진 인물)〉, 알루미늄,
 66.04×66.04×7.62cm,
 호킨화랑컬렉션



이 가야할 방향만을 바라보고 있는 현대인의 정체성이다. 또한 〈추락하는 사람〉들은 테크놀로지 환경 안에 있다. 테크놀로지가 인간성을 상실케 만든다고 많은 지식인들이 우려하는 것과 달리 트로바는 최첨단 과학기술은 인간적 존엄과 인간성을 보호해준다고 믿었다. 인간과 기술과의 관계는 필수적이다. 인간은 옷을 필요로 하는 것처럼 테크놀로지를 필요로 한다. 〈추락하는 사람〉이 최첨단 과학기술 시대의 존엄한 인간성이 상실된 인간의 이미지라고 생각한다면 잘못된 판단이다. 불완전한 피조물인 인간은 진보된 기술에 의해 완전해질 수 있다고 트로바는 믿었다. 한정된 시간과 공간 안에서 인간의 이미지를 보여주는 〈풍경 안의 추락하는 사람 Falling Man Landscape〉을 통하여 트로바는 인류 역사 속에서 한 시대를 살아가는 인간의 이미지를 창조하고자 하였다.

트로바는 1950년대 회화작품에서 보여준 색채에 대한 감수성을 응용하면서 실크스크린의 다양한 색채의 그림자를 가지는 〈그림자를 가진 추락하는 사람 Falling Man/Study(Figure with Shadows)〉도 5을 제작하였다. 〈그림자를 가진 추락하는 사람〉은 〈풍경 안의 추락하는 사람〉처럼 시간과 공간의 한계 안에 있다. 그러나 트로바가 〈풍경 안의 추락하는 사람〉에서 공간의 개념을 강조하였다면, 〈그림자를 가진 추락하는 사람〉에서는 우선적으로 시간의 개념을 강조한다. 그림자의 효과는 보다 복잡하다. 트로바는 인물과 그림자의 비율을 다양하게 변화시켰다. 인물은 작고 그림자는 너무 크다. 그러므로 그림자는 인물의 진짜 그림자가 아니다. 그림자와 인간은 각각 별개의 존재들이다. 인물은 자신의 거대한 그림자를 바라보고 있다. 왜 자신의 그림자를 바라보는지 이유를 정확하게 해석할 수 없으며, 트로바는 명쾌한 해답을 부여하지도 않았다.

그의 작품들에서는 해답없는 의문만이 있다. 트로바는 이처럼 모호성을 창조하고자 하였다. 그는 그의 작품에 정확한 기호, 혹은 특징을 부여하는 것을 피했다. 그의 작품들은 의문에 대한 해답이 아니라 질문의 요약이다. 예술은 무엇인가, 삶은 무엇인가 등. 해답은 관람자들이 스스로 찾아야 한다. 모두는 그의 작품을 바라보면서 해석할 뿐이다. 트로바는 예술에 있어서 모호성을 강조하며 모호성은 그 자체로 해답이고 그의 예술의 열쇠이다. 트로바는 자신의 작품들에 수수께끼의 형이상학을 부여했다.

이반 카르프(Ivan Karp)에 의하면 “그의 예술은 형이상학적이고, 동시에 명상적이고, 공격적이다. 그리고 절묘한 기술, 고전적 고요함, 물질적 수수께끼적인 비전으로 구성되어 있다.”¹²

지금까지 고찰한 양식의 종합으로서 트로바는 1968년부터 인물상이 온 몸에 붕대를 감은 것 같은 <추락하는 사람의 인간상 Falling Man/Study(Manscape Figure), 1968>도 6을 제작한다. 인물의 붕대는 규칙적인 방법으로 구성되어 있으며, 고대 이집트 미이라를 연상시킨다. 트로바는 오랫동안 고대 이집트 미술에 매료되었다. 그러나 이 작품이 미이라를 연상시킨다 할지라도 과거 문화에 대한 모방은 아니다. 이것은 과거에서 현재까지의 인류문화의 발달을 상징한다. 트로바가 “인간의 본성은 진보에 의해 둘러싸인다.”¹³ 라고 말하였듯이 <추락하는 사람의 인간상 Falling Man Manscape>은 ‘진보’라 불리는 붕대로 싸여져 있다. 진보를 상징하는 붕대에 의해 둘러싸인 <추락하는 사람의 인간상>은 과거, 현재를 거쳐 더 나은 미래를 향하여 걷는 인류의 발전을 상징하는 듯하다. 그러나 앞서도 밝혔듯이 <추락하는 사람>을 정확히 정의하는 것은 거의



도 6
에너스트 트로바,
<추락하는 사람/습작(인간상)>.
1968년, 흰색대리석,
높이 12.7cm, 개인소장

¹² Udo Kultermann, *Ernest Trova*, p.61.

¹³ Ibid, p.109.

불가능하다. <추락하는 사람>은 우선적으로 트로바가 그와 동시대를 살아가는 현대인을 모델로 창조한 예술작품이다. <추락하는 사람>은 부정적 실체 즉 절망이나 좌절에 처한 인간상이 아니다. 오히려 급진적 변화의 위기의식 속에서 굳건한 의지로 생존하고자 하는 인간의 이미지이다. 트로바의 <추락하는 사람>은 한 시대를 살아가는 인간의 모습 그 자체를 진실되게 반영하고 있다.

<추락하는 사람>은 우리시대 사회의 소용돌이치는 현상, 순환되는 삶과 죽음의 실재와 직면해 있는 인간의 진실된 이미지이다.

도 7

에두아르도 파올로찌.

<성 세바스찬 III>, 1958-1959년.

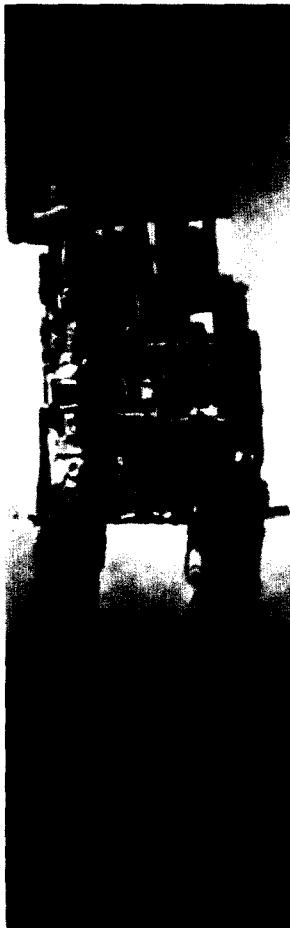
브론즈, 높이 221cm.

퀼터 무더 오테로 미술관

파올로찌(Eduardo Paolozzi, 1924) - 부쉬진 머리

에두아르도 파올로찌는 戰後 급진적으로 발달된 과학기술로 인해 기계도구에 둘러싸여 살아가는 인간을 테마로 조각을 제작하였다. 기계의 과편이나 부속품들에 찢겨서 상처 받은 황폐화된 머리를 가진 파올로찌의 조각은 기계문명의 지배 속에서 살아가는 현대인의 모습이다.

1924년에 파올로찌는 영국 에딘버그(Edinburg) 근처의 레드(Leith)에서 태어났으며, 그의 부모는 이태리에서 이민온 사람들이었다. 파올로찌는 에딘버그 미술대학(Edinburgh College of Art)과 슬라드 순수미술학교(Slade School of Fine Art)에서 그림을 배웠다. 그는 자연과 인류의 발달에 관심을 가졌으며, 과학박물관, 자연역사박물관, 대영박물관 민속학실 등을 방문하면서 작품의 테마에 대한 아이디어를 얻었으며, 뒤러, 렘브란트 등의 동물해부학 드로잉을 모사하기도 하였다. 이러한 수련을 거쳐 그는 1947년 런던의 메어(Mayer) 화랑에서 가진 첫번째 개인전에서 미래의 주목되는 화가로서 호평을 받았다. 파올로찌는 조각, 태피스트리, 판화 등 미술의 다양한 장르를 탐구하였다. 그는 영국 팝 아트의 주요한 일원으로서 대중매체, 대중소비물을 콜라주 작품에 응용하였고, 무엇보다도 1950년대부터 조각에 몰두하면서 대중소비물질사회에서 살아가는 인간의 진실된 모습에 관심을 기울였다. 1950년대 말부터 파올로찌가 제작한 상징적, 초현실주의적, 추상적 형태의 인간 이미지의 조각들은 도상학적으로 장 포트리에의 <인질> 연작을 연장시킨다. 예를 들어 작품 <성 세바스찬 Saint Sébatién III>도 7, <위대한 추한사람 Le Grand Crapaud>, <바퀴의 폐하 Sa Majesté la Roue> 등을 보면 인물들은 기계부품 등에 짓어겨진 황폐화된 큰 머리에 두 개의 눈이 뚫려져 있으며 몸통은 거의 없고 다리로 바로 연결되는 형상을 지니고 있다. 초현실적인 강렬한 인상을 주면서 상징성을 내포하는 것 같은 머리는 왁스 주물방법으로 제작되었다. 다양한 패턴으로 조각에 상처를 내기 위해 파올로찌는 여러 가지 오브제 즉 시계 부속품, 라디오, 자



동차 부품들, 열쇠, 자물쇠 등 낡은 기계들을 수집해서 이용하였다. 파올로찌는 평면회화에서 콜라주를 하듯이 기계부품 자국의 콜라주로 조각을 구성했다. 그는 신문에서 한 이미지를 찢어 자르듯이 매일 생활에서 접하는 인간의 모습을 찢어서 피폐화된 인간 이미지를 창조하였다. 로버트 멜빌(Robert Melville)은 설명하길 “파올로찌의 부쉬진 머리를 가진 조각은 콜라주에서 그리고 부분적으로 공포영화 속의 불에 반쯤 타버린 오브제를 연상시킨다. 그는 왁스 주물방법을 통해 모델링했고 그리고 이 주조물을 그의 작업실의 마루에 던지고 부쉬진 조각들을 의도적으로 조립하려고 하지 않고 주위 모아서 광란적으로 우연히 빨리 재콜라주한다.”¹⁴

파올로찌는 폐품이 된 낡은 기계부품과 파편들을 가지고 현대인의 像을 창조하면서, 초현실주의와 상징주의의 꿈의 세계를 테크놀로지와 결합했다. 그의 조각은 최첨단의 기술에 의해 창조되지는 않았지만 낡은 기계 파편들은 현대문명의 본성을 관람자에게 환기시킨다. 파올로찌의 조각에서 사용된 낡은 기계의 흔적은 구상작품을 추상형태로 변형시키고 동시에 과거에의 추억을 갈망하는 인간 생활의 환영을 상징한다. 파올로찌의 조각은 형태의 형이상학을 가리킨다. 그는 형이상학을 만들기 위해 자료들을 모으고 새로운 아이디어를 찾는다. 그에게 있어서 형이상학은 예술의 영원한 주제이다. 파올로찌는 1958년에 말하길 “나의 강박관념은 형태의 형이상학에 관계된 것이다. 형태의 형이상학은 석회질의 타워 그리고 붕괴된 인물을 닮은 금이 간 원주이다. 타워로, 인물로 변형된 원주의 형이상학이다. 이방가르드가 힘을 주입하는 것처럼 사람과 기계부품의 미로이다.”¹⁵

파올로찌가 자신의 작품을 통해 제시하는 복잡하고 변하는 현대개념의 보편적 형태들은 그가 항상 관심을 가진 뒤뷔페와 초현실주의자들의 작품을 연상시킨다. 그러나 파올로찌 조각들의 황폐화된 머리는 뒤뷔페와 엄연히 다르며 그의 독창적인 고유한 언어이다. 파올로찌는 칼더의 움직이는 조각에서 환영을, 뒤뷔페의 원시적인 회화에서 인간 본능의 순수한 감성과 신비를 느꼈으며, 특히 금세기의 혁명적인 예술가는 막스 에른스트라고 생각했다. 파올로찌는 뒤상과 에른스트의 영향으로 콜라주의 효과를 알게 되었고, 초현실주의 덕택에 파올로찌는 신비스럽고 미술적인 의미를 미술에 효과적으로 부여하는 것을 배웠다. 초현실주의의 개념은 그의 작품의 기본이 되었다. 그러나 파올

¹⁴ Robert Melville, "Eduardo Paolozzi," *L'oeil*, no.65, Mai 1960, p.62.

¹⁵ Diane Kirpatrick, "Eduardo Paolozzi," *Catalogue de l'exposition à Göteborg Konstmuseum*, 1969.

로찌의 작품은 에른스트와 같은 초현실주의자들의 작품과는 거리가 멀며 그는 원시적이고 본능적인 감정을 유발시키는 원시부족미술과 초현실주의를 결합한 고유의 양식을 발전시킨다. 그의 초기 작품들 〈자라는 테이블을 가진 조각, 1948〉, 〈사발 위의 형태, 1948〉, 〈막대기 위의 두 형태들, 1948〉은 원시적인 아프리카 부족미술을 연상시킨다. 이러한 원시적이고 토속적인 성격은 그의 작품에서 일관되게 관찰될 수 있는 요소이다. 1950년대 조각의 특징인 기계의 印影에 의해 부쉬진 머리는 파올로찌가 어린시절부터 흥미를 느낀 인간과 동물 머리의 해부학적 드로잉에서 비롯되어 추상화된 경향으로 발전된 것이다. 분명히 파올로찌 조각의 구조와 형태는 동양, 멕시코 혹은 아프리카 토tem적 신앙인 物神을 연상시킨다. 파올로찌는 20세기의 많은 예술가들처럼 북부아프리카의 램프, 物神 등의 원주민들의 오브제에 흥미를 가졌고 매료되었으며, 뿐만 아니라 인류의 발달과 더불어 발명된 낡은 기계, 비행기 등에 깊은 관심을 가졌다. 만일 아프리카 物神이 그들의 부족 혹은 사회의 토tem이라면, 파올로찌의 인물들은 기술적 사회의 상징이다. 그러므로 이것은 우리시대의 物神이다. 파올로찌는 설명하길 “기술의 세계에서 이성적 질서는 콩고의 물신만큼 매력적일 수 있다. 나의 독서 혹은 나의 물질적 근원은 내 작품을 위한 근원으로서 테크놀로지의 책과 잡지들, 명석한 언어와 복잡한 문제들의 세계이다.— 과학적 현상은 상징적인 이미지로 변형되고 그리고 엔진의 힘은 악마 같은 괴물의 구조로 향한다. 현재는 미술과 의지가 있는 장소이다.”¹⁶

파올로찌는 살아있는 모든 생물에 힘과 에너지를 간취하고자 하면서, 자신의 작품에 에너지와 극적인 힘을 부여하고자 하였다. 파올로찌는 아프리카 物神의 본능적이고 원시적인 형태와 현대생활의 필수품인 기계를 결합시키면서 초현실주의적인 신비와 현대인의 심리상태인 미스테리적 효과를 추구하였다. 파올로찌가 스스로 자신의 전시회를 가리켜 ‘미술의 잃어버린 왕국’¹⁷이라 불렀듯이 그의 작품은 미술의 세계이다. 파올로찌가 창조한 부쉬진 머리를 가진 인간의 이미지를 정확히 정의하는 것은 불가능하지만 이것이 일종의 마법적 物神으로 한 시대의 변화와 사건, 모든 상황을 상징한다는 것은 분명하다.

파괴된 큰 머리는 무엇을 상징하는가. 왜 머리는 그렇게 큰가. 무엇에 의해 머리는 부쉬졌는가. 그것은 기계의 부품에 의해 부쉬졌다. 그러나 내적 의미에 있어서, 아마도 그것은 사회의 모든 상황에 의해 파괴되었을 것이다. 큰 머리는 사회의 양상, 사건,

¹⁶ Ibid.

¹⁷ William Feaver, “Paolozzi’s magic kingdoms,” *Art News*, March 1986, p.33.

문화적, 예술적 변화로 가득 채워져 있다. 파올로찌가 “나는 어떤 것을 창조하고자 조각을 하면서 어떤 개념을 넣고자 한다. 한 사물을 뛰어넘어 한 존재를 창조하고자 한다.”¹⁸ 라고 하였듯이 그의 조각은 한 시대의 사회적, 문화적, 정치적 파노라마를 겪으면서 살아가는 인간을 반영하는 존재이다. 파올로찌의 견해에 의하면, “인간의 일생 그리고 강한 힘의 강박적인 본성을 이해하는 열쇠가 되는 인간의 육체는 개인적인 꿈의 세계를 대중에게 보여주기 위해 자신의 외형을 변환한다.”¹⁹ 파올로찌의 조각은 작가의 꿈을 보여주기 위해 외형을 달리해서 태어난 제2의 존재일른지도 모른다.

비록 그의 조각적 형태들이 부서진 거울에 반영된 것처럼 혐오스런 느낌을 준다 할지라도 파올로찌는 비극적이거나, 재난, 불행, 절망 등을 표현하고자 한 것은 아니다. 파올로찌는 인간이 처한 상황을 가장 객관적으로 드러내고자 하였다. 만일 그의 작품들이 비극적으로 보인다면 그것은 1950년대의 전세계에서 비극적이고 비참한 사건들이 많았기 때문이다. 戰後 굶주림과 가난, 고통, 정치적 혼란, 특히 한국전쟁의 생과 死의 비극적 상황과 인간성 상실의 비참함은 서양인들에게 깊은 충격을 던졌다. 파올로찌는 행복이든 불행이든지 간에 현시대의 진실을 보여주고자 했다. 관람자들은 그의 작품을 보면서 이 세상의 상황을 다시 환기한다. 만일 파올로찌가 인류의 비극적 상황을 고발하고자 하였다 할지라도 그는 비참한 상황을 과장하지 않았다. 오히려 파올로찌는 절망과 불행 안에서 희망을 찾았다. 상처받은 머리를 가진 조각이 인간의 좌절과 고통을 상징한다 할지라도, 거기에는 유머스런 느낌이 들어가 있으며 생존하고자 하는 인간의 역동성과 힘이 내포되어 있다.

파올로찌는 기계부품의 잡동사니의 형이상학을 추구하면서, 인간 감정의 원시적 본능과 기술적 진보를 조화시켰고 인간과 매일의 생활 사이에 관계를 설정했다. 그는 세계의 사건 안에서, 일상적 환경 안에서 매일 생활의 승고를 보여주었다.

예술에 비친 현대인의 정체성

1960년대 일부 많은 미술가들은 다다이스트의 방법을 환기시키는 구성으로서 일상생활의 평범하고 하찮은 오브제를 가지고 삼차원의 어썸블리지 환경을 창조하는데 몰두하였다. 특히 몇몇의 작가들 에드워드 키엔홀츠(Edward Kienholz), 조이지 시겔(George

¹⁸ Diane Kirpatrick, “Eduardo Paolozzi,” Ibid.

¹⁹ Frank whitford, “Eduardo Paolozzi,” *Catalogue de l'exposition à The Tate Gallery*, 1971, p.15.

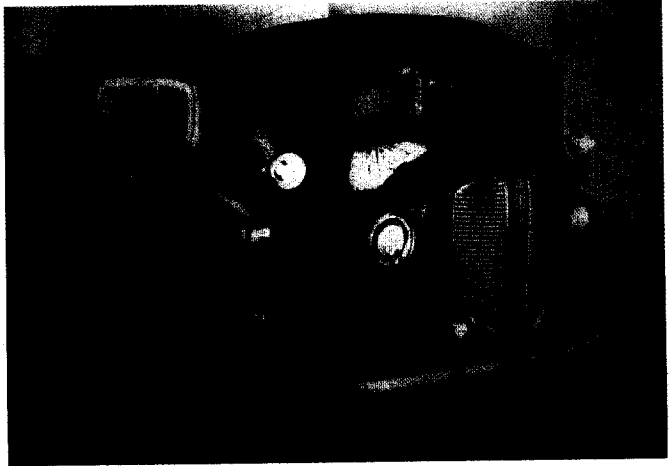
Segal), 브루스 레이시(Bruce Lacey) 등은 회화와 조각의 기존 개념을 뒤집어 옆에서 공간 속에 조각 인물상과 일상생활의 오브제로 그림을 그리는 것을 시도하였다. 즉 이들은 공간 안에서 그림을 그리듯이 오브제를 가지고 연극적 연출을 시도하였고 이것을 키엔홀츠는 타블로(Tableaux)라고 명칭했다. '타블로'라는 용어는 佛語로서 일반적으로 회화작품 혹은 게시판을 의미한다. 그러므로 키엔홀츠와 시걸 등이 시도한 타블로는 전통적인 개념이 아니다. 전통적인 개념으로 판단하면 그들의 작품은 조각의 범주에 들어갈 수 있을 것이다. 그들은 연출하고자 하는 장면들을 위해 실제 오브제를 사용하였지만, 키엔홀츠와 시걸은 전통적인 석고 주물기법으로 조각 인물상들을 창조하였다. 그러나 그 당시 키엔홀츠는 타블로라는 용어를 사용하면서 공간 안에서의 회화로 자신의 작품을 규정지었다. 환경조각이란 명명아래 키엔홀츠, 시걸, 레이시는 캔버스가 아닌 공간에 삼차원적 그림을 그리듯이 일상생활의 정경을 묘사하였다. 그들의 작품은 구상 회화보다 인간의 삶을 더욱 사실적으로, 구체적으로 보여준다. 미술에 있어서 한 시대를 살아가는 인간의 생활을 표현한다는 것은 가장 전통적인 테마이다. 키엔홀츠, 시걸 등의 예술가들은 17세기 바로크 시대의 베르미어(Vermeer), 샤르댕(Chardin)이 평범한 가정의 일상생활의 진실된 장면을 묘사한 것처럼, 현대인의 인간생활을 진솔하게 드러내었다. 다른 점이 있다면 색채와 붓 대신에 실제의 오브제로 공간 안에 그림을 그렸다는 것이다. 그들은 석고로 실물 그대로의 인간상을 만들었고 그리고 그것을 실제생활의 오브제와 함께 배치하였다. 그들은 인간의 꿈과 현실이 우리 눈 앞에 구체적으로 나타나는 일종의 회화를 발명했다. 관람자들은 그들이 회화를 바라보는 것처럼 공간 속에서 그들이 연출한 삼차원의 회화를 감상한다.

키엔홀츠와 시걸의 타블로 안에서 관람자는 타블로가 만들어내는 상황과 직면하고 기억을 환기시킨다. 그들이 그려내는 장면은 매일 일상생활 속에서 살아가는 현대인의 정체성이다.

키엔홀츠(Edward Kienholz) - 현실의 증언

키엔홀츠의 타블로는 구체적으로 사회의 현시적 상황을 보여준다. 키엔홀츠는 한 시대를 살아가는 일종의 증인으로서 정치적, 사회적 현상과 상황이 함축된 장면을 석고 인물상과 실제 오브제들을 가지고 표현하였다. 그는 자신의 작품들을 통해 개인 혹은 평범한 가정의 평온하고 평화스러운 장면이 아니라, 물질적 문명으로 인하여 추락되고 파괴되어진 도덕을 고발하고 사회의 비합리성을 비판하였다. 그의 작품은 불안하고, 끔찍하고, 불길한, 역겨운 감정을 유발하는 사실주의로서 모든 관람자들에게 현실의 상황을

직시시킨다. 관람자들은 연극적으로 연출된 키엔홀츠의 타블로를 통해 자신들이 직면한 사회에서 발생하는 사건들을 현실감있게 재인식한다. 일상생활의 오브제를 직접적으로 사용하기 때문에 그의 작품은 최대한으로 사실적이며, 눈으로 감상시키는 것이 아니라 더 나아가 오감의 감정에 호소한다. 관람객들은 모든 감각으로 키엔홀츠가 제시하는 상황에 참여한다.



키엔홀츠(1927-1994)는 미국 워싱턴주의 페어필드(Fairfield)에서 태어났으며, 독학으로 그림을 공부했다. 1956년에 그는 로스앤젤레스에 전위적인 예술을 취급하는 페루스(Ferus) 화랑을 월터 홉스(Walter Hopps)와 함께 설립한 후 삼차원의 오브제 작품에 관심을 가지며 부조 작품을 거처서 점점 타블로의 개념을 도입하는 작품을 한다. 키엔홀츠는 <38년도 다시 자동차 의자 뒤Back Seat Dodge' 38>도 8를 1966년 로스앤젤레스 시립미술관(Los Angeles Country Museum)에 전시한다. 이 작품은 혐오스러울 만큼 사실적인 묘사 때문에 정부가 전시장을 폐장시키는 사건으로 크게 물의를 일으키면서 대중과 언론의 관심을 끌게 된다. 키엔홀츠는 이 타블로에서 젊은 한 쌍의 미국인 커플을 묘사하고 있다. 실제 오브제의 빈 맥주병과 자동차 문에 쓰러져 있는 두 남녀의 조각으로 구성되어 있는 이 작품의 주제는 성적으로 문란하고 타락된 청소년들의 도덕적 가치관이다. 이 당시 미국인들에게는 아직도 순결과 결혼이 마땅한 도덕으로 간주되었으나 많은 젊은이들은 性的 자유를 추구하고 그들의 성적타락은 자주 사회문제화 되었다. 키엔홀츠는 타락된 성 가치 개념을 관람객들이 뒷걸음칠 만큼 혐오스럽게 표현하였다. 그는 단지 젊은이들의 비도덕적인 생활 혹은 소름끼치는 범죄의 장면을 호기심있게 묘사하는데 의의를 둔 것이 아니라, 일종의 사회적인 문제에 대한 그의 우려와 관심을 재인식시키고자 하였다. 그의 타블로들은 도덕적이든, 비도덕적이든, 행복이든, 불행이든 인류의 모든 삶을 비추는 일종의 거울로서 각 순간의 상황 속에서 관람객들이 다시 한번 인류 사회를 숙고하게 하는 작품이다. 키엔홀츠는 작품 테마로서 다루어지는 사람들, 창녀, 살인자, 환자들보다 우월한 위치에서 사회문제를 비판하는 것이 아니라, 사회의 비논리적이고 모순된 현상에 관하여 질문을 제기할 뿐이다. 그의 질문들은 예술적 형태를 가지고 있고 키엔홀츠는 관

도 8
에드워드 키엔홀츠
<38년도 다시 자동차 의자 뒤>
1964년

람자들에게 자신의 작품을 보면서 스스로 답을 찾고 무엇인가를 환기하기를 원한다.

키엔홀츠는 회화적 공간을 연극적 연출로 바꾸면서 전통적 회화의 법칙과 자발성을 사용했다. 키엔홀츠는 일상 오브제로 작업을 하는 선구자적인 예술가이다. 비평가 알랭 조우르로이(Alain Jouffroy)에 의하면 키엔홀츠는 아르망(Arman)의 〈직접 Accumulations〉과 스포에리(Spoerri)의 〈타블로-함정tableaux-pièges〉보다 1년 앞서서 환경조각을 시도했다. 키엔홀츠는 무엇보다도 실제생활의 오브제 사용과 석고조각의 연극적 연출의 효과로 강렬하게 메시지를 충격적으로 던지면서 관람자에게 사회참여를 권유한다. 즉 그는 자신이 경험했거나 기억되는 사건, 여행을 통해 수집한 물건이나 사진, 일상생활에서 발견한 오브제를 가지고 사회적 시사성이 강한 작품을 연극무대처럼 재현하여 관람자의 기억과 의식을 환기시킨다. 타블로는 액자없는 회화로서 키엔홀츠는 특정한 환경을 창조한다. 그의 작품의 주제들은 대부분 치정사건, 낙태, 창녀와 고객들의 사회의 병적 증세, 비참, 가난, 공포, 고통, 고독, 타락, 퇴폐의 사회적 측면과 더불어 미국 시민으로서의 애국심까지 다양하다. 그의 작품들에서 노인들, 창녀들, 그들의 고객들, 평화주의 군대, 밤에 술마시는 사람들은 사회의 부정적, 어두운 측면의 희생자로서 묘사되고 있고 관람자는 키엔홀츠가 제시하는 장면의 도덕적 상황에 구속을 받는다.

키엔홀츠는 특히 죽음 앞에 놓여진 충격적이고 비장한 몇몇의 기념비적인 타블로들을 창조하였다. 대표작 중의 하나는 죽음을 눈 앞에 두고 있는 노쇠환자의 병실을 묘사하고 있는 〈주립병원The State Hospital(1964-1966)〉도 이다. 이 작품은 해골 같



도 9
에드워드 키엔홀츠,
〈주립병원〉, 1964-1966년

이 마른 몸과 가죽 같이 변색된 피부를 가진 노인이 2단 침대의 아래 칸에 매여져 있는 가장 극단적인 인간성 말살의 상황을 연출하고 있다. 여기에서 존엄한 인간 존재는 더 이상 없으며 단지 더럽고 추악한 육체만이 있을 뿐이다. 키엔홀츠는 로스앤젤레스 시립미술관에 이 작품을 처음 전시하였을 때 노인의 비참한 상황을 더욱 강조하기 위해 구토증을 일으킬 것 같은 병원 냄새를 첨가시켰다. 아래 칸 노인의 머리에서 시작된 윤곽

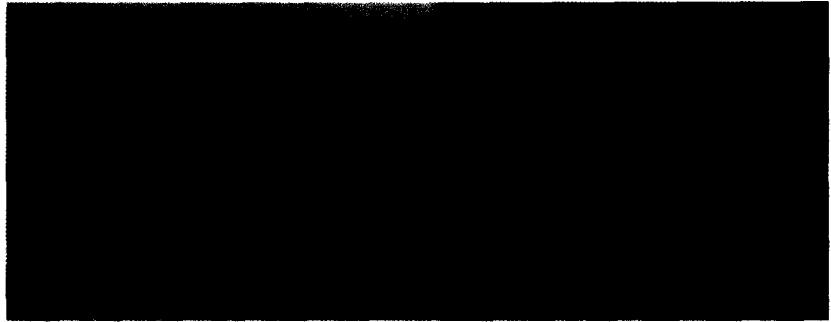
선에 둘러싸여 있는 위칸의 인물은 아래칸 노인의 머리 속의 상상의 이미지이거나 혹은 자아의식이다. 죽은 시체와 같은 이 노인이 의식을 가지고 있고 어찌면 꿈을 가진 살아있는 사람이라는 것이 더욱 더 존엄한 인간성 말살에 대한 비극을 불러일으킨다. 키엔홀츠는 현대인들의 무관심 속에 가리워져 있는 그늘 속의 비참한 구석을 환기시키고 있다.

키엔홀츠는 또 다른 작품 <가다림Waite>에서 해골 같은 노파가 우물하게 앉아 지 나온 인생을 기억하면서 죽음을 기다리는 주제를 다루고 있다. 그의 작품에 있어서 죽음은 영원하고 필수적인 주제이다. 그는 “나의 작품에서 진행되는 주제는 필시 죽음이다. — 우리를 성공하게 만드는 것은 죽음의 동기이다. 모든 사람들을 억누르는 것은 죽음의 두려움이다.”²⁰ 라고 하였듯이 죽음은 역설적으로 삶을 사랑하게 만드는 생존욕구의 동기유발이다. 작품 <가다림>에서 키엔홀츠가 시간의 진행을 통해 다가오는 죽음을 인식시켰듯이 시간의 흐름은 죽음을 가져오는 절대적 요인이다. 즉 시간은 탄생을 죽음으로 몰고 간다. 키엔홀츠는 잉태 혹은 탄생의 테마를 통해 무서운 고통과 죽음을 도입하였다. 작품 <비합법적 수술 The Illegal Operation>에서 불법적인 낙태, 합법적인 살인의 잔인성과 비도덕성을 고발하고 있다. 태아의 죽음, 사라진 모성애의 잔인성은 <주립병원>에서 노쇠환자를 침대에 묶은 인간의 잔인성과 연결된다. <탄생 The birth, 1964>에서 키엔홀츠는 아이를 낳는 여인을 통해 현대인의 극단적인 고통을 묘사한다. 여인이 아이를 낳는 순간에 남편은 그녀 곁에 없다. 키엔홀츠는 아이를 낳는 여인 옆에 부재를 알리는 남편의 카드를 설치함으로써 사랑이 상실된 고통한 현대인의 부부관계를 증언하고 있다. 키엔홀츠의 타블로를 볼 때 관람자들은 혐오스러움, 동정, 증오, 불안, 경멸, 야만, 고발, 인간성 상실 등의 현실과 직면하면서 동시에 역설적으로 숨겨진 유머를 발견한다.

키엔홀츠는 미국인으로서 미국의 자존심, 애국심을 다루는 작품을 창조하였다. 1957년에 <쟁기 앞의 조오지 워싱턴>을 제작하였고, 1958년 작 <신을 추적하는 정거장, 1번>에서 소련과 무모한 경쟁을 벌이는 미국의 정책을 풍자하였다. 이러한 정치적 사건을 통해 키엔홀츠가 궁극적으로 표현한 것은 미국인의 자부심이며 애국심이다. 가장 대표적인 작품은 1968년에 제작된 <소지하고 다닐 수 있는 전쟁기념비 Portable war memorial>도 10이다. 이 작품은 2차 대전의 역사적 사건과 1960년대 말의 대중사회에서의 미국인의 생활과 사고방식을 동시에 직면시킨다. 이 작품의 기원은 사진사 조에 로

²⁰ Ruth Askey, “Ed Kienholz—still a humorist and social commentator,” *Artweek*, vol.8, no.20, May 1977, p.21.

도 10
에드워드 키엔홀츠
〈소지하고 다닐수 있는
전쟁 기념비〉, 1968년.
일상 오브제의 혼합매체, 석고



센탈(Joe Rosenthal)이 찍은 사진이다. 1945년 전쟁이 막바지에 다다랐을 때 아이오아 지마(Iwo-Jima) 섬에서 일본과 미국은 치열하게 전투를 했다. 이 섬은 일본인들의 요새였고 치열한 전투 끝에 미국인들은 결국 이 섬을 정복했다. 1945년 2월 23일 아침에 여섯 명의 미군이 아이오아지마 섬의 수리바치(Suribachi) 언덕에 성조기를 꽂는 장면을 조에 로센탈이 사진으로 찍었다. 미국의 언론 매체는 승리의 열광과 흥분에 들떴고 이 사진은 그 당시 포스터, 우표, 신문, 잡지 등에서 정복의 상징으로서 앞다투어 다루어졌다. 게다가 미국 정부는 펠릭스 드 웰دون(Felix De Weldon)에게 이 장면을 브론즈 조각으로 제작하도록 의뢰하였고, 이 조각은 알링턴(Arlington) 국립묘지에 설립되어 2차 대전 중 전사한 군인들의 공로를 상징하고 있다. 23년이 지난 후 1968년에 미국은 이 섬을 일본에 다시 반환하였다. 또 다시 미국의 모든 방송매체와 언론들, 잡지, 신문, 라디오, 텔레비전 등은 이 사건을 회고하면서 대단한 승리의 감격을 다시 환기시켰다. 그러나 이 사건은 이제는 더 이상 현실이 아니며 대중사회에서 살아가는 사람들에게는 더 이상 의미가 없다. 단지 역사적인 사건, 일종의 미국적 신화가 되었다. 시간은 승리의 흥분을 침묵시켰다. 키엔홀츠는 변해진 사회구조 속에서 과거의 승리를 조명하기 위해 전통적 재료인 브론즈를 거부하고 소비제품 재료들 금속, 아연, 폴리에스테르, 철사, 석고, 인조머리카락, 알루미늄, 나무 등을 사용하면서 과거의 사건을 현대생활과 접목시켰다.

이 작품의 전개는 왼쪽에서 오른쪽으로 진행된다. 왼편에 큰 쓰레기통의 몸집을 가진 여자가 있다. 그 다음 깃대를 꽂는 군복을 입은 다섯 명의 군인들이 있다. 두 개의 램프가 포스터를 조명하고 있다. 정원에는 세 개의 테이블이 있으며, 십자가와 함께 학교 칠판이 있다. 또한 그 위에 분필과 스폰지 지우개를 본뜬 나무조각이 있다. 오른편에 미국식 커피숍, 석고로 만들어진 개, 플라스틱으로 된 쓰레기통이 있으며 코카콜라 자동판매기가 있다. 옆에는 병을 담은 바구니와 금속으로 된 벽이 있고, 추, 아연으로 된 돌비석과 플라스틱으로 된 작은 사람이 있다. 그리고 테이블과 파라솔이 있다. 모든 오

브제들은 관람객들이 매일 사용하는 일상용품들이기 때문에 관람객들에게 이 장면은 미술품이라기 보다는 하나의 사건으로서 직접적으로 전달된다.

다시 자세하게 살펴보면, 왼쪽에 1917년의 미국화가 제임스 몽고메리 프라그(James Montgomery Flagg, 1877-1960)가 그린 영클 샘(Oncle Sam)의 포스터가 있다. 이 포스터에서 영클 샘은 협박하는 눈으로 응시하면서 팔을 대중을 향해 뻗고 있다. 그리고 포스터 아래에 쓰여진 말 “미국군대는 당신을 원한다(I want you for US Army).”에서 우리는 영클 샘이 미국을 위하여 젊은이들이 군대에 와 줄 것을 호소한다는 것을 알 수 있다. 그리고 쓰레기통의 몸집을 가진 여자는 1901년에 태어난 가수 카트 스미드(Kate Smith)이다. 그녀는 실제로 큰 몸집을 가지고 있었으며, 2차 대전 동안 군인위문을 다니면서 1938년 군대 축제 때 ‘신은 미국을 축복한다’라는 노래를 불러서 유명해졌다. 그 후 이 노래는 미국의 비공식적인 애국가가 되었다. 키엔홀츠는 2차 대전 승리의 감격을 상기시키기 위해 이 작품이 전시되는 동안 그녀의 몸집인 쓰레기통에 녹음을 넣어 계속해서 이 노래를 들려주었다.

이 작품의 핵심은 다섯 명의 군인이다. 실제 군복을 입은 다섯 명의 석고조각의 군인은 조에 로센탈의 사진처럼 깃대를 꽂는 중이다. 사진에는 여섯 명의 군인이 있었으나 키엔홀츠는 구성상의 이유로 한 사람을 제외시켰다. 키엔홀츠 작품의 군인들이 들고 있는 깃발은 성조기가 아니라 형질 조각이며, 게다가 그들은 깃발을 수리바치산에 꽂는 것이 아니라 정원의 테이블 위에 꽂고 있다. 그러므로 이 깃발은 더 이상 전쟁 승리의 미국의 영광을 드러내는 것이 아니라 2차 대전 이후의 사람들의 생활을 상징한다는 것을 알 수 있다. 군인들 다음 장면에 키엔홀츠는 존재하지 않는 475나라의 이름이 새겨진 석비를 설치하였다. 모든 나라의 이름 리스트는 마치 교수가 학생들에게 설명하듯이 관람자에게 역사를 설명하려고 하는 것처럼 분필로 쓰여져 있다. 이 리스트는 아마도 제국주의에 희생당한 나라와 개인의 상징일 것이다. 돌비석 위에는 미국을 상징하는 독수리 그림이 그려져 있고 ‘V를 축하하는 소지하고 다닐 수 있는 기념비 — (승리) 19일 A PORTABLE WAR MEMORIAL COMMEMORATING V —(victory)DAY 19 —’라고 쓰여 있다. 실제로 깃대를 꽂은 승리의 날은 19일이 아니라 2월 23일이다. 그러므로 그는 자신의 작품이 결코 역사적 사건을 회고하는 부산물이 아니라 순수 미술품이라는 것을 증명하고 있다. 키엔홀츠는 여기에서 19라는 숫자와 함께 새로운 승리를 기록한다. 예술의 승리이며 더 나아가 대중의 승리를 의미한다. 키엔홀츠는 미국의 새로운 승리를 상징하는 소비사회를 의미하는 카페에 관람객들을 초대한다. 카페 옆에 콜카콜라 자동판매기가 있다. 2차 대전의 군인들 그룹과 코카콜라의 자동판매기 근처에 있는 카페 안

의 사람들은 현격한 대조를 이루기도 하면서 조화를 창출하기도 한다. 깃대를 꽂는 군인들은 2차 대전의 미국의 승리를, 그리고 코카콜라는 전쟁 이후의 미국의 승리를 상징한다. 이 작품의 가장 오른쪽 뒤에는 손이 불탄 고무로 된 작은 사람이 있다. “이것은 원자핵 시대의 인류의 책임감과 운명을 의미한다.”²¹ 라고 키엔홀츠가 설명하였듯이 이 사람은 원자폭탄의 희생자이다. 키엔홀츠는 히로시마에서 일어난 원자폭탄 투하의 비극을 상기시키고자 하였으며, 동시에 원자폭탄의 위험성을 경고하고 있다. 1968년경에는 미국인들의 관심이 베트남 전쟁에 쏠리고 있을 때이며, 키엔홀츠는 이 작품을 통해 평화를 강조하려고 했는지도 모른다.

키엔홀츠는 현재의 시점에서 과거의 사건을 회고하고 있다. 이 작품에서는 더 이상 흥분도 없고 카페에 앉아 있는 사람들은 과거의 승리에는 관심이 없다. 그들은 그들의 삶을 가질 뿐이다. 1968년 미국의 언론이 영광된 과거의 회고에 들떠있을 때 키엔홀츠는 현재에 있어서 과거를 조망하면서 현재의 삶을 증언하고 있다. 키엔홀츠가 이 작품을 제작한 1968년의 대중들의 관심사는 베트남 전쟁이었을 것이며 그는 또 다시 미국의 승리를 기원하였을 것이다. 그러나 그는 “나는 전투의 본능은 천성적, 오히려 필수적이라고 생각한다. 그러나 — 이 세계에서 가장 힘있고 가장 부유한 나라는 상대방과의 전쟁에서 결코 얻어질 수 없다.”²² 라고 하였듯이 평화를 갈구하였다. 이 타블로를 통해서 관람자들은 마치 그들이 인류문명 박물관에 들어간 것처럼 전쟁과 평화를 정확하게 자각한다. 과거의 역사적 사건을 통해 전쟁의 의미를 되새기고 코카콜라의 자동판매기를 바라보면서 평화의 시대의 승리를 분명히 인식한다.

키엔홀츠의 관심은 다양하였으며, 그의 관심의 대부분은 작품의 주제로 반영되었다. 그는 예술가로서 직접적으로 부딪치는, 예술과 관람자, 그리고 비평가들과의 관계에 얽힌 문제를 작품 〈아트 쇼 The Art Show, 1963-1977〉에서 다루었다. 그는 열 아홉 명의 실물 크기의 석고로 된 인물들을 마치 화랑에 정물을 구성하는 것처럼 배치했다. 관람자들은 이 인물상들과 함께 화랑의 공간 속에 있다. 관람객들은 〈아트 쇼〉의 멤버가 되고 동시에 반대로 이 석고 인물들은 관람객들이 된다. 키엔홀츠는 생활과 예술간의 거리를 제거하였다. 관람자는 화랑에서 예술품을 바라보는 자가 되는 동시에 예술작품의 일원이 된다. 그는 또한 비평가에 대한 개인적인 감정을 드러내고 있는데, 〈아트

²¹ Dieter Ronte, “Le monument aux morts transportable d’Edward Kienholz,” *L’œil*, no.216, Décembre 1972, p.27.

²² Ibid, p.28.

쇼)에서 인물들은 입 대신 자동차의 에어컨을 달고 있으며, 키엔홀츠가 설치한 녹음기는 계속해서 “비평가들이 쓰는 쓸데없는 소리들인 예술의 세계는 어떤 의미도 없고, 진실로 어느 누구도 이해하지 못하고, 어떤 경우는 저주를 준다.”²³ 라고 말한다.

키엔홀츠는 관람객(살아있는 존재)과 실루엣(석고주물)이 함께 살아가는 장면을 연출하였다. 실제생활의 오브제와 연극적 연출의 효과로 재현된 타블로들은 우리들 주위에서 실제로 일어나고 있는 인간들의 삶의 패턴을 그대로 반영하고 있다. 그가 연출하는 장면은 인간들의 삶 그 자체인 것이다.

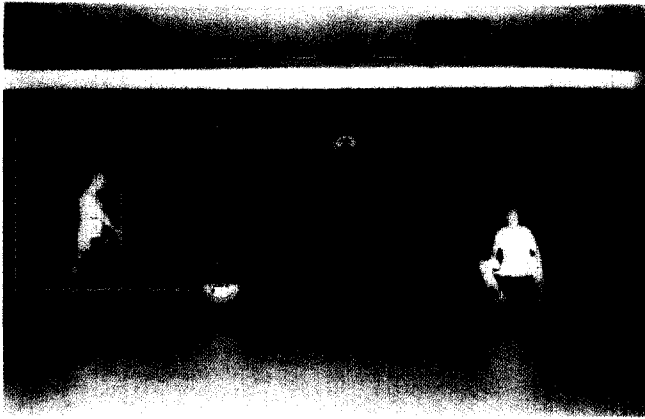
조오지 시걸(George Segal) - 도시인과 도시생활

조오지 시걸에 의해 제시되는 공간적 상황, 환경은 일종의 꿈의 단면 같다. 마치 드 기리코의 적막한 도시의 거리의 모습처럼 시걸은 한 시대를 살아가는 사람들을 꿈속처럼 마법적으로 펼쳐 보여준다.

시걸은 1924년 동유럽에서 이민온 유대인 부부사이에서 태어났으며, 프랫 인스티튜트 등에서 미술수업을 받았다. 그는 1958년에 <뭉의 전설>이라는 주제로 여러 점의 회화 연작을 제작하면서 본격적으로 예술가의 길을 걷게 된다. 그러나 그는 회화의 평면적 공간에서는 자신의 예술적 성취감을 느끼지 못하였고, 앨런 카프로와 친하게 지내면서 해프닝에 관심을 가졌으나 시걸은 해프닝의 일시적 시간성은 예술의 참된 의미를 실현할 수 없다고 판단했다. 그는 해프닝을 영구적인 작품으로 변환시키는 문제에 몰두하였고 무엇보다도 자신과 그려야 하는 대상간에 설정된 공간의 물리적 거리감을 배제한 작품을 만들고 싶었다. 즉 그는 공간과 환경 그 자체를 예술품으로 포착하기를 원하였다. 시걸은 관람자와 작품이 거리없이 함께 존재하는 구체적 공간을 본격적으로 실현하기 위해 1961년부터 키엔홀츠와 유사한 방법으로 ‘타블로’에 몰두한다. 그는 석고로 주물을 떠서 공간 안에 인간의 형상으로 배치하고 일상생활의 오브제와 함께 우리들의 환경을 반추하고 있다.

그는 항상 인간들의 삶의 모습에 관심을 가졌으며 그의 작품을 통해 인간들의 서로간의 관계를 포착하고자 하였다. 공간 안에서 석고조각과 오브제로 마치 장르화 같은 회화를 그리고자 하였다. 그의 첫 번째 환경조각 <탁자 앞에 앉은 사람 Man sitting at a table, 1961>에서 보이듯이 그는 키엔홀츠처럼 석고로 주물을 뜨고 일상생활의 오브제를 공간 속에 배치하여 회화와 조각의 결합을 시도하였다. 그의 석고인간은 표현주의적

²³ Robert Silberman, "Imitation of life," *Art in America*, March 1986, p.143.



도 11

조오지 시걸, 〈주유소〉, 1964년.
플라스틱, 나무 등 혼합매체
244×671×152cm,
캐나다 국립미술관, 오타와

색채와 터치를 보여줌으로서 캔버스에서 일어나고 있는 것 같다. 시걸과 키엔홀츠의 방법이 유사하다 할지라도 그들의 미학적 방법과 관심사는 다르다. 시걸은 평범하게 살아가는 도시인들의 일상생활을 극적인 감정의 파노라마 없이 인간의 심리적 갈등을 드러내는데 초점을 맞추고 있다. 그가 “나는 오브제와 함께 나의 생활을 기억한다. 나는 또한 조형적으로 미학적으로 오브제들을 바라본다.”²⁴ 라고 말한 것처럼 시걸은 지극히 구상적인 석고조각과 일상사물들을 추상회화의 조형적 요소로서 사용하고 있다.

도 12

조오지 시걸, 〈간이식당〉,
1964-1966년.
플라스틱, 나무 등 혼합매체,
워커아트 센터, 미네아폴리스

시걸은 1962년 시드니 재니스(Sidney Janis) 화랑에서 기획된 〈신사실주의 The new realist〉 전시회에 로히 리히텐스타인, 클래스 올덴버그, 짐 다인, 앤디 워홀, 제임스 로젠퀴스트, 로버트 인디애나, 톰 웨셀만 등과 전시를 가진 후 알려졌다. 이들과 함께 전시를 함으로써 시걸은 팝 아트 작가로 인식되기도 하지만 팝 아트 작가들과는 구별되는 특징이 있다. 시걸은 팝 아트 작가들처럼 대중들의 일상생활의 오브제를 채택하고는 있지만 그는 인간의 정신적 가치를 드러내는데 초점을 맞추었다. 팝 아트는 그에게 가정, 고속도로, 슈퍼마켓, 심야뉴스 페이지 등이 순수미술의 시각적, 도상적 모티브가 될 수 있다는 것을 깨우쳐 주었다. 그러나 그는 팝 아트 작가들이 흔히 사용하는 간판, 네온사인, 신표 등의 상업적이고 대중적인 오브제들을 추상의 원칙과 결부시켜서 도시인들의 심리적, 정신적 가치와 상황을 표현하고자 하였다. 예를 들어 시걸은 〈주유소 The Gas station, 1964〉도 11, 〈간이식당 The Diner, 1964-1966〉도 12 등의 도시생활을 묘사하면서 그러한 생활 이면에 인간이 갖는 매일 생활의 정신적, 심리적 상황을 휴머니즘적으로 그려내고 있다.

²⁴ Phyllis Tuchman, *George Segal*, Abbeville Press, New York, 1983, p.24.

시걸은 1960년대의 대표작들인 <주유소>, <간이식당> 등에서 가장 미국적인 장면을 심리적 인상으로 연출하고 있다. 그는 광활한 대지의 고속도로변에 적막하게 세워져 나그네를 맞이하는 장소의 연출을 통해 산업화된 도시 속에서의 인간의 고독과 인간관계의 긴장을 다루고 있다. 적막만이 감도는 인기척 없는 도시, 주유소, 침실, 실내공간에서의 인물들의 심리적 긴장감은 이미 에드워드 호퍼에 의해서 많이 다루어졌다. 뿐만 아니라 시걸의 구상적 이미지는 몬드리안의 추상적 조형방법으로 구성되어져 있다. 실제로 시걸은 몬드리



도 13
조오지 시걸,
<몬드리안의 1933년 작품
'구성'을 들고 있는 시드니 제니스>,
1967년. 170×127×84cm

안을 존경했다. 그가 팝 아트적인 대중적 환경을 색채와 형태의 뛰어난 균형과 구성으로 전환할 수 있었던 것은 아마도 몬드리안에 대한 그의 관심과 연구 때문일 것이다. 시걸은 1967년 작 <몬드리안의 1933년 작품 '구성'을 들고 있는 시드니 제니스 Sidney Janis with Mondrian's composition of 1933>도 13에서 畫商 시드니 제니스(Sidney Janis)가 몬드리안의 그림을 들고 있는 것을 표현하면서 몬드리안에 대한 그의 존경을 직접적으로 드러내었다. <주유소>와 <간이식당>을 비롯한 시걸 작품의 특징은 기하학적인 추상적 조형으로 심리적 긴장감의 효과를 극대화시킨다는 것이다. <주유소>에서 흰색의 사각형의 창틀, 원형의 타이어들은 몬드리안의 화면을 연상시키는 비대칭적이고 리듬있는 균형의 기하학적 구성으로 엄격하게 배치되어 있다. 이러한 긴장감있는 기하학적 조형성은 실내를 걸어가는 인물과 오른쪽의 무기력하게 앉아 있는 석고인물과 심리적 조화를 이루면서 인간의 고독과 정신적 가치를 개념적으로 표현하고 있다. 이 작품에서 시걸이 산업화된 사회 속에서 고독하게 살아가는 인간의 모습을 그렸다면, <간이식당>은 인물들간의 긴장감있는 심리적 갈등과 대립을 보여주고 있다. 깊은 심야의 간이식당에는 여주인과 남자 손님만이 있다. 붉은 적색의 배경은 두 사람의 심리 안에 내재되어 있는 불안, 즉 상대방이 어찌면 자신을 해칠지도 모른다는 긴장을 상징하고 있는 듯하다. 시걸은 미국적 장면의 모티브를 통해 미국인의 환경과 고독을 표현하였지만, 주위환경과 타인들과의 관계에서 발생하는 그의 작품의 고독, 불안, 긴장감 등의 시적

도 14
조오지 시겔, 〈영화관〉,
1963년, 혼합매체, 석고주물,
300×244×99cm



분위기는 시공을 초월해서 보편적 가치로 발전되고 있다.

평범하고 대중적인 장면이 추상적인 구성효과로 표현된 대표적인 작품은 1963년 作 〈영화관Cinema〉도 14이다. 영화관 입구에서 제목의 글자를 바꾸는 남자라는 가장 일반적인 모티브를 시겔은 마치 기하학적 추상미술처럼 재구성하였다. 〈영화관〉의 전체적으로 하얀 공간의 격자구성과 흰색과 검은색의 기하학적 구성은 몬드리앙의 조형원리를 환기시키며, 동시에 이러한 추상적 조형성은 인간의 보편적인 심리와 정신적인 차원을 드러내

는데 효과적으로 기여하고 있다. 시겔은 사람에 관하여 호기심이 많았다. 그는 말하길 “나는 그들의 동작에 흥미를 가지고 있고, 그들의 경험과 자원(보고)에 관심을 갖는다. — 나는 내가 할 수 있는한 둔감하게 환경 속에 있는 인간을 바라보고자 많은 시간을 보냈다. 너무나 자주 나는 번쩍번쩍한 빛, 조명한 기호를 배경으로 존재하는 그들을 보았다. 나는 낮은 계층, 反미술, 키치(Kitsch), 악평으로 간주되어지는 생생한 오브제를 배경으로 있는 사람들을 보았다.”²⁵ 라고 하였듯이 그는 대중이 각자 어디에서 그들이 무엇을 하는지, 그들이 어떻게 행동하는지, 인간이 살아가는 매일의 일상생활에 가치를 부여하면서 관심을 가졌다. 19세기 드가(Degas)가 목욕녀, 다림질하는 여인들 등 서민의 일상생활을 포착한 것처럼, 시겔은 목욕녀, 세탁소 등의 장면을 묘사하기도 했다. 키엔 홀츠가 미국의 그늘지고 부정적인 특별한 사건에 관심을 가졌다면 시겔은 평범한 미국인의 일상생활에 의미를 부여하였으며 그러한 진부한 매일의 생활의 한 단면 속에서 대중들의 심리, 고독 등을 고요하게 잔잔히 표현하였다. 시겔은 계속해서 미국생활의 이야기적이고 지극히 구상적인 형태와 오브제들을 가지고 사건의 구체적인 이야기와 추상적 조형성의 결합을 실험하였다. 예를 들어 작품 〈주유소〉는 고전적 추상과 미니멀리스트적인 양식의 조화로 구성되어 있다. 미니멀 작가들이 전기빛을 순수 조형적인 측면에

²⁵ Ibid., p.32.

서 사용하였다면 시겔에게 있어서 빛은 공간을 정의하는 동시에 분위기를 창조하고 이야기를 제공하는 요소이다. 〈영화관〉, 〈세탁소〉 등에서 시겔은 전기빛을 우선적으로 조형성의 효과를 위해 도입하였다. 그러나 전기빛은 매일 생활의 가장 필수적인 존재이다. 그의 작품 안에서 전기빛은 생활과 예술의 결합을 의미하고, 예술적 환상이 아니라 생활의 진실을 말하는 요소이다.

시겔은 팝 아트에서 흔히 발견되는 통속적이고 일상적인 오브제들을 사용하였으나, 팝 아트 작가들처럼 물질문명의 상징으로서 채택한 것은 아니다. 그는 팝 아트적인 요소를 통하여 자신의 시각적인 언어를 재정의하고자 하였다. 그가 깊은 주의를 기울인 것은 매일의 생활을 살아가는 인간의 가치이다. 인간의 정신적 깊이를 순수하고 결코 세속적으로 다루지 않기 위해 그는 엄격한 조형적 구조와 추상성을 결합시켰다. 그의 환경 조각에는 대비되는 요소의 결합, 즉 구상성과 추상성, 이성적인 엄격함과 감각적인 대중적 요소, 회화적 공간과 실제공간의 결합은 매일 일상생활의 묘사를 기념비적으로 엄숙하고 숙연하게 만들고 있다.

브루스 레이시(Bruce Lacey) - 인간의 정체성

키엔홀츠의 작품을 통해서 현대미술이 나아가야 할 방향을 깨달은 영국의 미술가 브루스 레이시(Bruce Lacey)는 키엔홀츠의 '타블로'와 같은 환경조각을 통해 1960년대의 현대인의 생활을 풍자하면서 그들의 정체성을 찾고자 하였다.

브루스 레이시는 배우, 연극연출가, 로봇제작자 그리고 예술의 모든 장르를 통합시키면서 연극, 이벤트(event), 퍼포먼스(performance), 해프닝(happening)을 기획했다. 장르를 떠나서 그는 인간을 모든 창조의 규범으로서 간주하면서 예술을 통해서 인간의 진정한 의미를 발견할 수 있다고 믿었다. 특히 1960년대에 그는 로봇제작에 관심을 기울이면서 로봇을 인간을 대변하는 예술적인 조각으로 승화시키고 인간의 이미지로서 제시하였다.

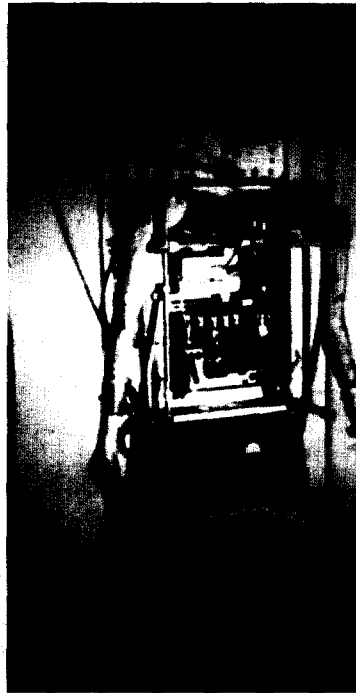
브루스 레이시는 1927년에 런던에서 태어났으며, 1948-1951년에 혼른세이 미술대학(Hornsey College of Art)과 1951-1954년에 왕립미술대학(Royal College of Art)에서 회화를 배웠다. 아카데미한 학교 수업을 통하여 레이시는 예술의 기초적인 개념과 사실주의 기법을 익혔다. 뛰어난 재능으로 그는 로마 장학금을 받고 로마와 아테네를 방문할 기회를 가지기도 했다. 그러나 점차 예술의 아카데미한 수업에 회의를 가졌으며, "내가 화가였을 때 나는 내가 가고 있는 곳을, 내가 가고 있지 않는 곳을 알지 못했다."²⁶ 라고 회상하였듯이 그는 회화를 통해서 그가 추구하고자 하는 예술의 진정한 의

미를 발견할 수가 없었다. 그는 자연을 그리는 데는 흥미가 없었으며, 사회적 관습, 매일 생활에 있어서 인간의 태도와 습관 등을 예술적 의미로 승화시켜야 한다고 믿으면서 회화 대신에 1960년부터 퍼포먼스를 시도하는 등 여러 가지 미술의 장르를 실험하였다. 그는 우연히 잡지에서 키엔홀츠의 작품을 보았고 그가 추구하고자 하는 예술의 방향을 발견하였다. 레이스는 키엔홀츠의 어셈블리지, 예술에 일상생활의 오브제를 접목시키는 것에 고무되었으며, 해프닝과 이벤트를 조각의 성격과 연결시키는 것을 탐구하기 시작하였다.

1965년에 말보루(Marlboro) 화랑에서 레이스는 키엔홀츠의 영향을 받은, 오브제의 어셈블리지 작품들을 가지고 전시회를 가졌다. 그는 이 전시회에서 현대인을 풍자한 시니컬하고 유머러스한 작품들로 순수미술의 존엄성을 비웃었다. 키엔홀츠보다 한 걸음 더 나아가 레이스는 미술의 전통을 완전히 부정하였다. 키엔홀츠가 석고주물로 조각을 제작하는 미술의 전통적 영역 안에 있었다면, 레이스는 주물을 뜨는 조각의 전통적 기법을 거부하면서 전기도구와 기계를 가지고 로봇을 조각으로서 제작하였다. 레이스의 전시회는 비평가들과 언론의 많은 관심과 반응을 불러일으켰다. 평론가들은 그의 작품이 예술이라기 보다는 심리학적이고 사회학적으로 비평했다. 그러나 그는 로봇과 일상생활의 오브제들을 가지고 인간의 재능과 능력, 지성, 美, 활기와 인간생활의 양상을 유머있게 보여주므로써 관람자들에게 그들의 이미지를 보여주었고 하였다. 즉 그의 작품은 관람자들의 일상생활의 모습이 그대로 투영되어 있는 그들의 정체성이다. 예를 들어, 레이스는 〈돈 가방 Money Bag, 1964〉, 〈슈퍼마켓 Supermarket, 1964〉에서 대중소비사회에서 물질의 노예가 되어 살아가는 인간생활을 풍자하고 있다. 이 두 작품은 현대에 와서 인간적인 사랑, 우정, 가족간의 전통적 가치가 경시되고 소비사회에서 물질만능의 추구로 변질된 대중들의 가치관을 풍자하고 있다. 그러나 그는 항상 부정적이고 모멸적인 풍자만을 하지는 않았으며 인간의 열정과 강한 에너지를 작품에 반영하였다. 〈소년, 소년, 나는 살아있어! Boy Oh Boy, am I living!, 1964〉도 15는 한쪽 다리가 전기로 움직이는 로봇이다. 이 제목은 예술품이 살아있다는 것을 증명한다. 이 로봇은 인간처럼 생명을 가지고 있다. 레이스는 “그는 다리를 소유한 인간의 상태, 한 다리는 그 자신의 힘을 가진 한 인간을 보여준다.”²⁷ 라고 설명한다. 이 작품은 인간의 살아있는 행동, 활력을 보여준다. 그러므로 이것은 인간의 활력적인 힘의 정체성이다. 육체적

²⁶ Andrea Hill and James Faure Walker, “Bruce Lacey & Jill Bruce,” *Artscribe*, no.45, December 1978, p.24.

²⁷ Jasia Reichardt, “A search for identy,” *Architecture Design(AD)*, vol.45, May 1975, p.321.



에너지 뿐만 아니라 레이스는 작품 〈기계 두뇌 The Machine Brain〉에서 두뇌의 활동을 반영하였다. 이 작품은 인간 지성의 정체성이다. 다리와 두뇌는 인간의 활력적 힘의 상징이다. 인간은 두뇌로 사고한다. 그리고 다리로 그의 사고를 실천한다.

인간을 동물과 구별짓는 가장 큰 특징은 지성과 더불어 美를 추구하는 욕구일 것이다. 그는 아름답고, 재능있고, 지성있는 인간의 미적인 측면을 보여주는 로봇 〈로사의 마음 Rosa Bosom, 1964〉도 16을 플라스틱 재료를 사용해서 미술품으로서 창조했다. 〈로사의 마음〉이라는 제목은 이 로봇이 여자이며 허영심에 가득찬 아름다운 여인을 풍자하고 있다는 것을 엿보게 한다. 그러나 이 작품이 여자인 남자를 의미하든 레이스가 창조하고자 한 것은 인간의 보편적이고 절대적인 美의 개념이다. 무엇보다도 중요한 것은 〈로사의 마음〉이 관람자와 통신교류가 가능한 의사유기체와 같은 역할을 한다는 점이다. 이 로봇은 조가비 형태로 구성되어 있는데 관람자의 행동에 따라 동작을 표현할 수 있으며 빛과 소리에 반응을 보인다. 그는 빛과 소리가 나면 머리를 돌리며, 관람자들과 만나면 전기안테나를 펼치고 플라스틱으로 된 그의 팔을 들고 서투르게 인사를 한다.

레이스는 인간과 예술과의 만남을 실현시키고자 하였다. 바라보고, 보여주는 시

도 15
브루스 레이스.
〈소년, 소년, 나는 살아있어!〉,
1964년, 198×152.5×30.5cm

도 16
브루스 레이스.
〈로사의 마음〉, 1964년,
183×61×61cm

각적 관계가 아니라 에너지를 교환하면서 감정을 드러내는 만남을 실현하길 원했다. 만일 작품의 에너지가 관람자에게 전달이 되면 그들의 만남은 분명히 이루어진 것이며 더 나아가 상호일치를 이룬 것이다. 에너지는 힘, 활력, 생명을 의미한다. 죽은 자는 활력, 에너지, 생명을 소유할 수 없으며 살아있는 者와 교류할 수 없다. 그러므로 인간과 에너지를 교류할 수 있는 그의 작품은 생명을 가지고 있다는 것을 의미한다. 레이스는 자신의 작품이 살아있다는 것을 증명하기 위해 힘과 에너지를 작품에 강조하였다. 전기, 전자 등에서 방출되는 비시각적인 에너지는 인간과의 만남으로 생명을 증명하는 시각적인 존재가 된다. 만남의 실현을 통해 레이스는 자신의 미술품이 관람자에게 감정을 전달하고 어떤 메시지를 줄 수 있기를 원하였다. 특별하거나 중요한 것을 전달하는 것이 아니라 그의 예술품을 통하여 사람들은 매일의 생활 속에서 살아가는 자신의 모습을 다시 한번 돌아본다. 그는 인류의 거대한 정치적, 사회적인 사건을 환기시키는 것이 아니라 사람들의 우스꽝스러운 태도, 실수를 반추함으로써 어린시절의 추억, 혹은 잃어버린 꿈을 불러일으키기를 원하였다. 현대 물질문명의 급속한 발전 속에서 대부분의 인간들은 물질의 환상을 쫓으면서 어린시절의 꿈을 어느덧 잃어버린다. 레이스는 기계문명의 물질 사회에서 돈과 물질의 우상을 추구하면서 살아가는 인간의 모습을 재현함으로써 모든 사람들에게 자신들의 생활태도를 돌아보게 하고 잠시나마 지워진 어린시절의 꿈을 떠올리게 하고자 하였다. 그는 예술적 로봇을 사랑과 휴머니즘의 이미지로서 창조했다. “모든 나의 기계들은 진실로 기계와 대립해서 만들어졌다.”²⁸ 라는 그의 말처럼 레이스 작품의 기본적인 재료는 본능적인 감정이다. 그에게 있어서 인간 생활의 모든 양상과 인간의 모든 감정은 예술 안에서 깊어진다. 그는 말하길 “내가 창조하는 오브제는 증오, 두려움, 사랑의 오브제이다. 그들은 나의 토텐이고 나의 物神이다.”²⁹

그의 작품들은 복잡한 철학을 보여주는 것이 아니라 인간 본능의 영원한 진실을 드러낸다. 레이스는 아프리카 부족미술품과 오브제들에는 인간의 본능적 감정이 최상으로 표현되었다고 생각했으며, 따라서 자신의 작품에 아프리카 토텐 신앙적인 오브제의 감정을 부여하고자 하였다. 그의 로봇과 같은 기계적 작품은 현대인의 본능적 감정을 묘사하는 새로운 物神이다. 그가 창조한 모든 작품은 인간 감정에 호소하는 메시지를 준다. 그의 작품들은 사랑과 증오의 대상물이다. 만일 관람자가 그의 로봇을 보고 즐거움을 느낀다면 이것은 그가 사랑을 느낀다는 것을 의미하고, 반대로 그의 로봇에 혐오감을

²⁸ Andrea Hill and James Faure Walker, "Bruce Lacey & Jill Bruce," p.22.

²⁹ Ellen Williams, "Bruce Lacey," *Art Review*, no.25, March 1988, p.194.

느낀다면 이것은 중요를 느낀다는 것을 의미한다. 그의 작품들은 대립되는 요소간의 융합점이다. 레이스는 그의 작품에 대립되는 요소를 구별하지 않는다. “선과 악은 별개로 존재하지 않는다. 모든 사물은 균형 안에 존재한다. 선과 악은 함께 조화된다.”³⁰라고 생각하듯이 그는 항상 공통점, 일치, 만남을 찾는다. 그는 자신의 작품 안에서 선과 악, 전체와 개인, 휴머니즘과 反휴머니즘, 기계와 인간의 감정간의 조화를 실현하고자 하였다. 레이스에게 있어서 예술은 모든 것의 모서리로서 일치와 만남의 장소이다. 그는 어떤 특정한 법칙을 갖지 않았으며 만남의 실현을 극대화시키기 위해 1970년대부터는 인간, 대지, 해, 별, 달, 우주를 만나게 하는 해프닝에 몰두한다.

결론

지금까지 본 논문은 2차 대전이 끝난 후 급진적으로 대중소비사회가 발달된 1960년대의 인류의 다양한 모습을 반영한 조각을 고찰하였다. 인간의 이미지는 미술의 영원한 테마이다. 초상화를 그리거나 외형적인 인체의 美를 탐구하는 것을 넘어서서 사회적, 정치적 사건의 소용돌이 속에서 살아가는 심리적 갈등과 정신성의 표현은 미술의 주요한 주제가 되고 있다.

2차 대전 이후의 사회 복구와 더불어 1960년대의 서구의 미술은 어느 시대보다도 거대해졌고 세분화되었다. 20세기 초의 아방가르드 운동은 급진적이고 진보적인 미술가들에 의해 대중의 존재를 염두에 두지 않고 발전 탐구되었으나 1960년대는 대중소비사회의 발달로 모든 사회적 주체는 대중이 되었으며 미술의 발전과 탐구도 대중의 시선을 벗어날 수 없었다. 대중이 사회의 주체가 되는 현상은 미술에 자연스럽게 반영되었으며 대중이 사용하는 일상 오브제, 그들이 좋아하는 영화배우 등 모든 것이 예술이란 이름으로 모티브로서의 가치를 갖게 되었고 더 나아가 가장 고급의 순수미술의 테마가 되었다. 대중을 이름으로 내걸고 심지어 그들이 먹는 참치 통조림, 만화도 고급예술로 격상되었다. 과학의 발전으로 인한 풍요로운 소비물질의 발달과 팽창시대에 미술이란 이름하에 가능하지 않은 실험은 아무 것도 없었다. 그러므로 예술가들 마다 자신이 관심 있는 모든 것을 탐구할 수 있었기 때문에 미술의 양식적 발전은 무궁무진하게 이루어졌다. 무엇보다도 대중들의 일상생활의 오브제들이 미술의 주요한 재료와 모티브가 되면서, 그 오브제를 사용하는 인간은 미술의 가장 주요한 테마와 주제로 떠올랐다. 미술이

³⁰ Bruce Lacey & Jill Bruce, “Interview by Andrea Hill and James Faure Walker,” p.21.

결국은 '우리는 누구인가' 라는 정체성을 찾는 문제라면 유화, 대리석, 청동의 조각보다 실제의 오브제를 그대로 제시하는 것이 더 효과적인 것은 자명하다.

본 논고에서 다룬 작가들은 팝 아트와 어셈블리지의 기법, 그리고 테크놀로지를 응용해서 대중, 군중이 살아가는 모습의 단면을 표현하여 관람자들에게 그들의 정체성을 찾도록 이끌었다. 미술은 당대의 인류의 모습이며 모든 것을 반영한다.

미술가들이 묘사한 인간의 이미지는 우리들의 정체성이고 동시에 미술의 의미를 묻는 미술의 정체성이다.

참고문헌

- Alloway, Lawrence, *Catalogue de l'exposition de la galerie de Pace à New York*, 1966.
- Askey, Ruth, "Ed Kienholz-still a humorist and social commentator," *Artweek*, vol.8, no.20, May 1977, p.21.
- Ballard, Jim & Whitford, Frank, "Eduardo Paolozzi," *Studio International*, no.937, October 1971, pp.136-143.
- Blist ne, Bernard, "Kienholz élogue du dérisoire," *Art Press*, Mars 1980, pp.12-13.
- Boudaille, Georges, "Dix 'Tableaux' de Kienholz à Paris," *XXe siècle*, no. 36, Juin 1971, pp.163-165.
- Burnham, Jack, *Beyond modern sculpture*, George Brazillir, New York, 1987.
- Feaver, William, "Paolozzi's magic kingdoms," *Art News*, March 1986, pp.132-133.
- Geldzahler, Henry, "An interview with George Segal," *Artforum*, November 1964, pp.26-29.
- Hill, Andrea and Walker Faure James, "Bruce Lacey & Jill Bruce," *Artscribe*, no.45, December 1978, pp.18-24.
- Kaprow, Allan, "Segal's vital mummies," *Art News*, vol.62, February 1964, pp.30-33, 65.
- Kirpatrick, Diane, "Eduardo Paolozzi," *Catalogue de l'exposition à Göteborg Konstmuseum*, 1969.
- Kultermann, Udo, *Ernest Trova*, Harry & Abrams, New York, 1978.
- Marck, Jan van Der, "Idols for computer age," *Art in America*, vol.54, no.6, 1966, pp.64-67.
- Melville, Robert, "Eduardo Paolozzi," *L'oeil*, no.65, Mai 1960, pp.59-63, p.81.
- _____, "Objet d'Art," *Architectural Review*, no.818, April 1965, pp.291-292.
- Miller, Donald, "Ernest Trova as neo-surrealist," *Art International*, no.14, September 1970, pp.66-70.
- Olander, William, "Missing persons," *Art News*, February 1983, pp.112-115.
- Perreault, John, "Plaster Caste," *Art News*, vol.67, November 1968, pp.54-55, 75-76.
- Reichardt, Jasia, "The Folling Man," *Architectural Design*, vol.36, no.4, April 1966.

p.167.

_____. "A search for identity," *Architecture Design*, vol.45, May 1975, pp.320-321.

Ronte, Dieter, "Le monument aux morts transportable d'Edward Kienholz," *L'oeil*, no.216, Décembre 1972, pp.22-29.

Rose, Barbara, & Sandler, Irving, "Sensibility of the sixties," *Art in America*, vol.55, Jan/Feb, 1967, pp.44-57.

Russell, John, "La sculpture americaine a pris son envol," *Connaissance des Arts*, no.289, Mars 1976, pp.64-69.

Silberman, Robert, "Imitation of life," *Art in America*, March 1986, pp.138-143.

Tuchman, Phylis, *George Segal*, Abbeville Press, New York, 1983.

Weschler, Lawrence, "The Subversive art of Ed Kienholz," *Art News*, Septembre 1984, pp.100-106.

Whitford, Frank, "Eduardo Paolozzi," *Catalogue de l'exposition à The Tate Gallery*, 1971.

_____. "Eduardo Paolozzi," *Catalogue de l'exposition à Newcastle Laing Art Gallery*, 1976.

Williams, Ellen, "Bruce Lacey," *Art Review*, no.25, March 1988, p.194.

RESUME

La Sculpture qui Représente l'Image Humaine dans les Années Soixantes

Kim, Hyunwha

Professeur de l'Histoire de l'Art, Sookmyung Women's University

Depuis des millénaires, les hommes essaient de créer l'image humaine, donc, l'image de l'homme est un thème éternel de l'art.

La connexion entre la réalité et l'art ne peut pas être négligée. Car, les artistes ne peuvent pas se détourner des réalités de l'époque où ils vivent. Entre les années quarante et les années cinquante, il y a eu beaucoup d'événements politiques. Par exemple, il y a le choc créé par le lancement de la bombe atomique à Hiroshima au Japon(1945) et la guerre de Corée(1950-1957). Les thèmes des victimes ou des prisonniers, sont apparus dans les toiles de certains artistes influencés l'images de l'homme angoissé. Nous n'oublions jamais les séries de <Potage> de Jean Fautrier. Celui-ci représente la situation tragique des otages qui sont privés la dignité humaine. Les artistes essaient de représenter l'image de l'homme contemporain, qui vit dans le temps et dans l'espace à leur époque. Des oeuvres montrent objectivement la position de l'homme dans le réel, dans les lois de la nature et dans la vie moderne.

Dans les années soixante, l'industrie, la science, et la technique sont énormément développés. L'ordinateur, la télévision, le radio, les outils électroniques sont apparus et le public les utilisent dans la vie quotidienne. Pour l'art, le goût vulgaire du public et les marchandises de consommation sont devenu des matières ou des sujets pour les nouvelles formes d'art. Les artistes créent le peinture ou la gravure avec les photos des acteurs, des actrices et ils font le rouge à lèvres en métal, la grande peincette, etc., entant que sculpture. Des objets banals de la vie quotidienne sont transfigurés par l'oeuvre d'art.

Les avant-gardistes dans les années vingt recherchaient les formes d'art plastique sans considérer de la vue et du goût du public. Mais les avant-gardistes dans

les années soixante exploitent l'art plastique sous les yeux du public. Plusieurs artistes s'intéressent aux différents aspects des vies du public dans la société de consommation, et tentent à adopter le solitude, l'aliénation, l'inhumanité, etc., engendrés par le culte de l'argent comme le thème ou le sujet de l'art.

Dans les années soixante, les principaux artistes qui créent les images humaines, sont Eduardo Paolozzi, Ernest Trova, George Segal, Edward Kienholz, Bruce Lacey, comme je les ai choisis pour cet article.

Ernest Trova, né en 1927, à ST. Louis, Missouri, Etats-Unis, est l'autodidacte dans le domaine de la peinture. Trova s'intéresse beaucoup à l'Art du Pop. Il crée, sous l'influence des artistes de Pop – Oldenburg, Dine, etc., plusieurs assemblages qui montrent parfois l'images érotique et morbide, avec les objets de la vie quotidienne. Entre 1959 et 1961, il est reconnu en tant que grand artiste. Il reflète, à cette époque, les aspects politiques et sociaux internationaux, et il crée à partir de 1961 les séries de 〈Falling Man(l'homme qui tombe)〉, pendant plus de dix ans.

〈Falling Man〉 est une sorte de mannequins, sans bras, sans traits faciaux, sans le sexe, et dont le torso poli, est en bronze. Les visage sans yeux, sans nez, sans bouche de 〈Falling Man〉 est comme celui de tout le monde, c'est-à-dire qu'il perd sa propre individualité 〈Falling Man〉 est lui-même défini comme étant un homme, autrement dit, il est l'identité de l'homme.

Le titre, 〈Falling Man〉 défini paradoxalement la volonté ferme de l'homme de survivre, même s'il nous donne l'expression de la destruction, du désespoir ou de l'avortement. Nous pouvons le confirmer dans la posture de 〈Falling Man〉, car il est presque toujours debout. Il n'est jamais caubé Trova montre peut-être la survit de l'homme dans ses oeuvres. Trova représente la dignité de l'homme.

Eduardo Paolozzi(1924-) est l'un des principaux artistes à créer des pseudo-robots. Il crée l'art avec le thème éternel "l'image de homme" dans l'histoire d'art. Il crée des prototypes d'un style universel. Paolozzi crée les sculptures qui reflètent l'image de l'homme en utilisant des débris et des vieilles machines. Les sculptures, l'images humaine de Paolozzi, ont la tête grande et brisée. Elles se constituent de structures verticales plantées sur deux jambes: donc, elles deviennent l'homme.

Dans la sculpture de Paolozzi, des vieilles machines sont utilisées pour déformer des formes sculpturales abstraites, ainsi que pour exprimer l'ombre de la vie humaine. Il s'occupe de créer des sculptures qui reflètent l'image de l'homme, avec le thème de la tête brisée.

Que symbolise la grande tête brisée? Pourquoi la tête est-elle très grande? Par quoi est-elle brisée? elle est brisée par des empreintes de machines. C'est l'évidence même. Mais pour la signification intérieure, peut-être est-elle brisée par tous les événements, et phénomènes de la société. La grandeur de la tête peut être dûe au remplie par les événements, par les aspects sociaux et par les changements culturels et artistiques, comme un bagage pleine. Paolozzi trouve dans l'environnement ordinaire et les événements du monde, ce qu'il appelle "le sublime de la vie de chaque jour(the sublime of every life)".

Edward Kienholz et George Segal créent le nouveau genre d'art, "Tableaux". Ils peignent dans l'espace, en disposant les objets réels, le moulage dans le plâtre. Les spectateurs regardent leurs oeuvres en trois-dimensions, comme quand ils regardent une peinture figurative. Ils transforment l'espace accordé dans nos sociétés à la "peinture", en une scène de théâtre, où l'objet réel se substitue à sa représentation.

Les tableaux de Kienholz et Segal sont conçus, comme une troupe de théâtre qui donne une représentation aux quatre coins du monde devant tous les publics. En faisant la mise en scène et la mise en espace, ils prennent l'initiative qui consiste à objecter, sur tous les plans, les règles de la peinture conventionnelle.

Kienholz et Segal critiquent l'absurdité de la société, la morale subversive de la civilisation matérielle du XXe siècle. Les sujets tels que l'avortement, le crime passionnel, la relation entre le client et la prostituée, etc., se retrouvent surtout dans les oeuvres de Kienholz. Segal soulignent dans ses oeuvres la solitude, la tension psychologique des citoyens. Ils reflètent la vie humaine de façon surréaliste, pop-artiste, nouveau-réaliste ou expressionniste. Ils font des figures humaines de grandeur nature, moulées dans le plâtre, et les met dans l'environnement avec des objets quotidiens. Leurs tableaux représentent concrètement des situations actuelles de la société. Ils font renforcer la valeur et l'originalité de son témoignage: celui de la peur de l'homme contre lui-même, que ses tableaux désignent et racontent en reconstituant

l'enfer moral et social de l'homme, sa pauvreté et sa médiocrité.

Ils saisissent l'espace et le temps comme "arrêté" dans le temps. Ils captent une scène de la vie humaine, un événement ou des habitudes américaines, et ils les expriment avec la maîtrise des objets quotidiens dans leur tableau. Leurs tableaux ultra-réalistes s'adressent à tous les sens, et non pas seulement aux yeux. Les spectateurs participent activement en se laissant agresser par tous les sens. Kienholz et Segal nous révèlent la vérité de l'homme, de la société, la vérité est soit dans le bonheur soit dans le malheur.

L'acteur, le réalisateur du théâtre, le producteur de robots, Bruce Lacey exerce métiers. mais avant tout celui d'artiste. Bruce Lacey se présente lui-même comme un prototype de l'homme créatif et le domaine de la sculpture, il montre des robots pour refléter et faire la satire des images humaines dans notre société. Tout l'art de Bruce Lacey – peintures, robots, happening, events, chanson, film, théâtre, etc. – possède un seul but: chercher l'identité de l'homme.