

조양규의 작품을 관통하는 또 하나의 축

-모자(母子) 이미지에 관한 시론(試論)-

정 현 아*

<목 차>

- I. 머리말
- II. 모자 이미지의 전개
- III. 맺음말

국문요약

조양규가 13년 간 일본에서 제작했던 일련의 작품은, 1945년 8월 이후 한국이 해방기와 한국전쟁을 거치는 동안, 일본이 제국주의적 식민지 확장대신에 어떻게 근대자본주의를 이용해 그들의 이익 편승을 도모해 나갔는가에 대한 근대 일본 사회의 단면을, 최하층민의 관점에서 보다 세련된 은유와 직관적 모티브들을 통해 자신의 사상을 일관되게 구현한 것이다. 「창고 씨리즈」, 「맨홀 씨리즈」는 물론, 일정한 모티브를 가지고 다양한 조형 형태를 보여주는, 「소 모티브」, 「모자 모티브」, 「노동자 모티브」 등은 조양규의 사상적 이미지가 지속적으로 표현되고 있음을 보여주는 좋은 예이다. 이러한 조양규 작품에 대한 사상적 시각은, 도일(渡日)이전 좌익 활동이력과 그로 인해 정치적 사건에 연루되어 일본 밀항선을 타면서 시작된 화가로서 그의 삶을, 13년간 일본에서 제작한 작품의 사상적 주제와 모티브로 연결시켜 본 연구결과와 밀접한 관계가 있다.

본 시론은 해방기 한국에서 좌익사상과 그와 연관된 이력만으로 조명되었던 조양규의 정치적 행보라는 시각과는 달리, 지금까지 알려지지 않았던 한국에서의 행적과 습작과정에서 발견되는 모자 이미지에 주목한다. 해방기 한국의 부산시절에 포착되는 모자 이미지의 시작과 모자 이미지의 근원이었을 것으로 생각되는 조양규의 남다른 가정사와 함께 사범학교 학생시절에 심취했던 케테콜비츠와 그

* 동아대, 경성대 강사

녀의 주요 모티브인 모자 모티브는 깊은 연관성을 가진다.

이후 모자 이미지가 나타나는 일본에서의 작품 활동과 그와 관련된 시기에 보이는 다른 작가들과의 교류 속에서 지속적으로 모색되는 모자 이미지의 흔적을 추적한다. 조양규의 일본에서의 작품 활동 가운데 발견되는 모자 이미지는 많지 않지만, 조국(모)과 나(자)의 관계의미를 표현한 작품과 실제 모자 이미지를 조형 속에 재현한 작품으로 나누어 살펴보면, 이 두 형태의 모자 이미지가 조양규의 13년간 일본 활동 가운데 지속적으로 확인된다는 점이다. 게다가 다른 작가와의 교류에서 발견되는 모자 이미지와의 관련성은 작가의 의도 속에 여전히 모자 이미지의 추구가 엿보임을 알 수 있다.

결론적으로 조양규의 모자 이미지는 해방기 한국에서부터 개인적 가정사와 정치운동과 함께 시작된 운명적 이미지였고, 일본의 작품 활동에서 다른 사상적 모티브와 함께 추구되었던 일상적 이미지였으며, 많은 작품 속에서 구현되지는 않았지만, 꾸준한 작품과 교류 활동 속에서 계속해서 모색되었던 지속적 이미지였던 것이다.

주제어 : 조양규, 재일화가, 사상적 이미지, 모자 이미지

I. 머리말

조양규가 13년 간 일본에서 제작했던 작품은, 1945년 8월 이후 한국이 해방기와 한국전쟁을 거치는 동안, 패전국 일본이 제국주의적 식민지 확장대신에 어떻게 근대화본주의를 이용해 그들의 이익 편승을 도모해 나갔는가에 대한 일본 근대사회의 단면을, 최하층민의 관점에서 보다 세련된 은유와 직관적 모티브들을 통해 자신의 사상을 일관되게 구현한 것이다.

나카하라 유스케(中原佑介)의 “맨홀은 풍경이 아니다”라는 말처럼, 조양규의 ‘창고 시리즈’는 동경 한 항구의 실제 창고의 풍경을 모티브로 하면서도 독점자본주의의 단면을 여실히 드러내는 장치이며, ‘맨홀 시리즈’역시 근대도시화 시스템의 상징으로 표현되지만, 이러한 시스템이 양산한 존재임에도 소외된 하수인부들과 함께 외면당하는 존재로서 맨홀을 표현하고 있다. 두 시리즈는 창고와 맨홀로 상징된, 최하층 노동자들의 실상을 통해 본 일본 독점자본주의의 단면이자 근대화의 맨얼굴이다. 그 외에 일정한 모티브를 가지고 다양한 조형 형태를 보여주는 ‘소 모티브’, ‘노동자 모티브(농부, 어부, 일용직)’등은 그의 사상에 대한 지속적인 모색이 작품 속에서 일관되게 표현되고 있음을 보여주는 좋은 예라고 할 수 있다.

하지만, 이러한 조양규 작품에 대한 사상적 시각은, 해방기 한국에서 사범학교 학생 및 교사의 신분으로 행했던 좌익 활동이력과 그 후 사상적 행적으로 인해 일본 밀항선을 타게 되는 결과로 귀결되는 그의 행보를, 13년간 일본에서 제작한 작품의 사상적 주제와 모티브로 연결시켜 본 연구결과와 밀접한 관계가 있다. 본 시론은 해방기 한국에서 정치활동 자체만으로 조명되었던 조양규의 행보와 그와 관련된 일련의 사상적 이미지의 작품에서 발견되는 ‘또 다른 이미지’에 주목하고자 한다.

해방기 한국에서 조양규의 행적과 습작과정을 살펴보면 사상적 이미지 이전에 이미 모색하기 시작한 ‘또 다른 이미지’가 있고, 그 이미지의 시작과 관련된 행적이 포착된다. 즉, 일본 밀항 이전부터 조양규의 작품에는 사상적 이미지 이전에 이미 다른 이미지에 대한 모색의 흔적들이 발견되고 있다는 점인데, 본 시론에서는 한국에서 그의 행적 가운데, 잘 알려지지 않는 습작시절에 모색했던 모티브가 기존 조양규의 사상적 이미지가 아닌 ‘또 다른 이미지’라는 점에 주목하고, 이후 일본에서의 활동 중에 사상적 이미지와 함께 모색했던 ‘또 다른 이미지’의 흔적들을 찾아보면서 그 이미지의 지속성과 의미를 추적해보고자 한다.

II. 모자 이미지의 전개

1. 모자 이미지의 시작

본격적인 화가로서 활동하기 전인 해방기 조선에서 조양규는, 좌익 활동에 열심이었던 사범학교 학생이자 사상색이 뚜렷한 교사였고, 그와 관련된 정치적 행보와, 그로 인한 일본의 밀항은 분명한 인과관계가 있다. 그 후 일본에서도 자신의 사상을 세련된 이미지와 상징적 은유로 지속적이고 일관되게 조형화한 그의 작품은, 한국에서 80년대 후반부터 처음 소개되기 시작해, 90년대 전시를 통해 본격적으로 이름을 알리고 연구가 시작되었던 시기부터 사상적 색채가 분명한 재일작가라는 점이 전제되어왔다.¹⁾

이러한 연구 성과를 뒷받침했던 자료 가운데 특히 주목한 것은, 일본에서 그가 1960년 10월 초 가족과 함께 북송선을 타기 직전에 작성된 글인, 「일본의 친구들이여, 안녕-북조선으로 귀국을 앞두고 자작(自作)에 대해 이야기하다」와 그의 인터뷰기사, 「맨홀의 화가, 북조선 귀국의 기록」이다.²⁾ 특히 조양규의 연구에서 이 글에 주목한 이유는, 그의 밀항 전 정치적 행적들을 비롯해 일본에서 활동한 13년간의 작품제작과 북송선을 타기 직전까지 그린 <가면을 벗어라>(1960년)에 이르기까지 거의 전 작품에 대한 자신의 사상과 표현, 그 변화추이를 비교적 상세히 서술하고 있기 때문이다. 이 글들은 그 동안의 사상과 조형성 관계에 관한 조양규 연구를 뒷받침해온 중요한 1차 자료들이며, 그의 작품을 많은 리얼리즘 전시에서 전후 시대를 대변하는 중요한 지점으로 소개하는 근거가 되었던 조양규의 실제 목소리이기도 하다.

¹⁾ 조양규 연구 가운데 제일 처음으로 조양규를 알린 글은 윤범모, 「분단시대를 상징하는 화가 조양규」, 『사회와 사상』14호(한길사, 1989.10.)이고, 이후 본격적인 작품세계 연구는 실제 1998년 국립현대미술관의 『다시 찾은 근대미술-근대를 보는 눈』에서 《31번 창고》(1955년), 《목잘린 닭》(1955년)이 처음 전시되었고, 2000년 광주시립미술관 『송영옥과 조양규 그리고 그 밖의 재일작가들』(2000년 3.29-6.7)전부터 조양규의 행적과 사상과 관련하여 본격적인 연구가 이루어진다고 할 수 있다. 그 후 윤범모, 「조양규와 일본 리얼리즘 미술」, 『아리랑 꽃씨』(국립현대미술관, 2009.7.17.-9.27), 줄고, 「조양규 조형이미지 연구-전위적 방법으로서의 정치성」, 『한국근현대미술사학회』(2009.12.)로 이어지며, 최근 『조양규, 시대의 응시-단절과 긴장(조양규탄생90주년기념전)』광주미술관분관(2018.10.16.-2019.01.20.)에서 조양규의 미발굴 작품들과 자료들이 전시되었다.

²⁾ 曹良奎, 「日本の友よさようなら-北朝鮮への歸國を前に自作を語る」, 『美術手帳』, 美術出版社, 1960.10.

曹良奎, 『芸術新潮』, 「マンホールの作家, 北朝鮮に歸るの記」新潮社, 1960.11.

하지만, 이 두 글에는 지금까지 조양규의 사상, 그러한 사상적 이미지의 지속적 표현으로 보았던 기존의 작품시각에 가려져 보이지 않았던 ‘또 다른 이미지’에 대한 모색, 그 시작점이 발견된다. 조양규가 일본으로 밀항하기 전인 해방기 한국에서의 행적들을 살펴보면, 1942년부터 46년 7월까지 재학했던 진주사범학교에서 좌익학생활동³⁷⁾을 시작으로, 졸업 후 진주의 한 초등학교 교사가 되어서도 “스케치북을 들고 뼈라를 나누어 주”며 남로당 활동을 했으며, 당 활동이 비합법 상태가 되자 교사직을 해직 당한 후, 경찰의 수배를 피해 여수 사호도의 친척집으로 피신, 그 곳 외양간을 개조해 약 4개월 간 숨어 지낸다.³⁸⁾ 이듬해 9월 부산으로 도피 중에 우연히 만난 사범학교 동기생의 도움으로 부산 토성초등학교에 부임, 그 후 동료 교사인 한중우와 함께 교장의 허가를 받아 학교 양호실에서 지내게 되지만, 48년 10월 한 학생에게 인공기를 게양하게 한 사건³⁹⁾이 발각되어 일본으로 밀항하게 된다.

여기서 한국에서의 조양규의 일련의 행적 가운데, 지금까지 주목하지 않았던 그래서 잘 알려지지 않은 몇 가지의 사실들을 살펴보면, 정치적 활동으로 짐철된 이 시기에 조금 다른 면면들이 엿보인다.

최근, 2018년 10월 16일부터 2019년 1월 20일까지 광주시립미술관 분관 하정웅 미술관에서 열린 《조양규 탄생90주년 기념전》에서 처음으로 공개된 이 자료는 조양규의 진주 사범학교 동기이자 당시 부산 토성초등학교 동료교사였던 조정제씨가 조양규에 관한 기억들을 정리해 하정웅씨에게 보낸 서문 인터뷰로, 여기에는 학교 양호실에서 조양규와 함께 자취를 했던 “한중우 교사는 사실화를, 조양규 교사는 추상화를 자주 그렸다”며 부산시절 조양규의 습작활동에 대해 언급하고 있다.⁴⁰⁾ 또 서문 인터뷰의 한 켠에는 당시 ‘조양규가 자주 그렸던 그림(일

37) 김희량, 「격동의 시대 조양규의 저항의식, 시대의 응시-단절과 긴장」 『조양규, 시대의 응시-단절과 긴장(조양규 탄생90주년 기념전)』 광주미술관분관, (2018.10.16.-2019.01.20.), 11쪽.

38) 曹良奎, 『芸術新潮』, 「マンホールの作家, 北朝鮮に歸るの記」新潮社, 1960.11, 183-184쪽
西中誠一郎, 「マンホールの作家, 曹良奎への旅」, 『Neo Vessel』1号, 美術出版社, 2004, 72쪽
조양규의 사상적 행적을 알 수 있는 또 다른 사건 가운데 하나는, 1946년 진주의 한 초등학교 제직 당시 미국군정시대 한국이 국제연합인 유엔의 승인을 얻은 기념으로 축하연회가 있었는데, 그 연회장에서 조양규가 옷을 벗고 춤을 추어서 다른 교사들을 놀라게 했다는 인터뷰의 내용도 있다. 하정웅씨 방문조사 인터뷰(2007년9월11일-14일).

39) 인공기를 게양하도록 시킨 학생은 하정웅씨에게 조양규에 관한 인터뷰에 응해주었던 동료교사 조정제씨의 담임반 학생 신명균이었다. 신명균은 당시 부산 토성국민학교 내, 학부모와 교사로 이루어진 PTA(※PTA:Parents-Teacher-Assocoation)라는 학교운영의 재정적 협력 후원을 하는 모임이 있었는데, 그 모임의 회장이었던 학부모의 차남이다. 당시 일반인으로는 인공기를 아는 사람이 거의 없었고, 이를 근거로 경찰은 조양규를 남로당원이라 판단, 그를 추적하기 시작했다. 하정웅씨 방문조사 인터뷰(2007년9월11일-14일).

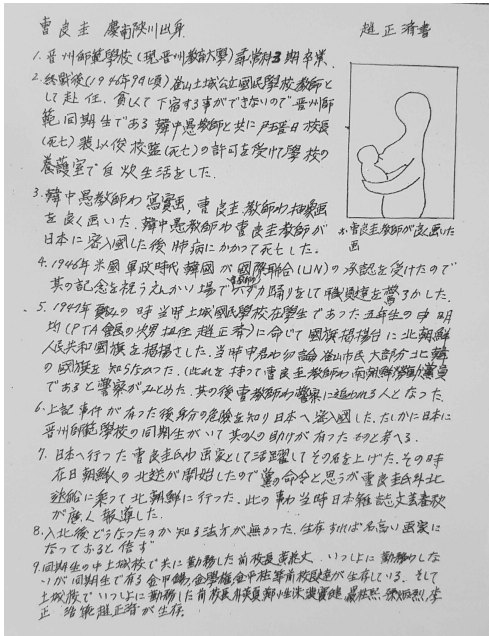


그림1. 조정제씨의 문서인터뷰

본어)’이라는 제목의 어머니가 아이를 안고 젖을 먹이는 모자 이미지가 확인된다(그림 1). 즉 조양규는 부산시절에도 습작을 계속하고 있었고, 그 당시 자주 그렸던 모티브 중 하나가 모자 이미지라는 것인데, 이는 밀항 전 조양규의 조형이미지의 시작이 무엇인지 알게 해주는 단서여서 매우 흥미롭다. 뿐만 아니라 이 서문 인터뷰를 전한 조정제씨는, 당시 동료교사 한중우처럼 조양규와 같이 지내거나 같이 그림을 그리는 사이도 아니었고, 게다가 인터뷰한 시

기로부터 50년도 넘는 기억 속의 이미지를, 그 당시 보았던 조양규의 습작 가운데 단 하나인 모자상으로 명확하게 언급한 점 등으로 볼 때, 모자 이미지는 당시 조양규의 습작에서 생각보다 많이, 자주 그려진, 어쩌면 집착적으로 그렸을지도 모르는 모티브임은 분명하다.

그렇다면 조양규는 왜 이토록 모자 이미지에 집착했던 것일까?

조양규가 부산 교사시절에 모자 이미지를 자주 그렸던 이유에는 조금은 남다른 그의 가정사와 관련이 있을 것으로 추측된다. 앞서 언급한 것처럼 조양규는 사범학교 시절 좌익 학생활동에 이어, 진주 교사시절에도 남로당 활동을 계속했고, 그 사실이 발각되자 교직을 해임당하고 도피한 곳이 여수 사호도로 알려져 있다. 그런데 여기서 바로 이 시점의 전후를 조양규가 직접 쓴, 「マンホールの作家, 北朝鮮に歸るの記」에서 보다 더 상세히 확인할 수 있는데, 그는 사호도로 도피하기 전 잠시 숨어 지냈던 곳이 진주의 ‘재가한 어머니 집’이었다는 대목이 그것이다.

6) 이 자료는 재일교포사업가이자 광주시립미술관 명예관장인 하정웅씨가 본 전시를 통해 처음으로 일반에 공개한 것이지만, 필자가 2007년 일본 사이타마현의 하정웅씨 방문조사 인터뷰(2007년9월11일-14일)를 했던 당시에도 필자에게 직접 공개한 자료이다. 『조양규, 시대의웅시-단절과긴장(조양규탄생90주년기념전)』광주미술관분관(2018.10.16.-2019.01.20.), 150쪽.

“1년 전 어느 날 밤, 어머니와 단 둘이 따뜻한 온돌방에서 자고 있었던 나도 적색사냥의 대상으로 열 명 정도의 무장 경찰에게 집 주변을 감시당하고 있었다. 경찰들의 인기척에 눈을 뜬 순간 나는 다음 행동에 돌입했다. 부엌 뒷문에 기적적으로 몸을 숨긴 직후...(중략)...탈출에 성공한 나는 그 길로 산을 넘고 넘어 진주에서 그리 멀지 않은 섬에 숨을 장소를 구했다. 어머니의 친척이 있었기 때문이다.”⁷⁾

남편과 일찍이 사별한 조양규의 어머니는 재혼 후 조양규와 떨어져 살고 있었고, 당시 결혼한 형과 함께 살고 있던 그가 수배령이 떨어지자 어머니 집으로 잠시 피신했던 것이다.⁸⁾ 그 후 수배가 어머니 집에까지 이르자 극적으로 탈출, 사호도의 친척집으로 갔던 것이 부산으로 가기 전 그의 도피행적의 전말이다. 어려서부터 부친 없이 어머니와 떨어져 할머니와 살아야했던 조양규가 스무 살 이전까지 느꼈을 공백감과 쫓기는 신세가 되어서야 겨우 어머니와 나눌 수 있었던 찰나의 온기, 급박했던 순간 다시 어머니의 도움으로 무사히 사호도로 몸을 피하기까지의 행적과 당시의 심경은 이 글에 상세히 나타나 있다.⁹⁾ 부산에서의 습작 속에 모자 이미지가 집요하게 자리 잡은 이유가 조금은 이해가 되는 대목이다.

한편, 니시나카 세이치로가, 「マンホールの作家, 曹良奎への旅」에서 언급한 한 화가의 존재는 부산에서 조양규의 모자 이미지가 시작된 보다 구체적인 이유를 짐작케 한다. 이 글에 의하면 그는 학생시절 석고를 가지고 다락방에서 하루 종일 틀어박혀 데생연습을 했고, 때로는 걸인에게 남은 밥을 주며 옆에서 그가 먹는 모습을 스케치했다고 하는데, 당시 조양규가 관심을 갖고 심취했던 이는 독일의 판화가, 케테콜비츠였다,는 것이다.¹⁰⁾ 그녀의 작품을 어떻게 접하게 되었고, 어느 정도 알고 있었는지 등은 구체적으로 언급되어 있지 않지만, 이러한 니시나카의 언급을 뒷받침하는 조양규의 육성이, 「맨홀의 화가, 북조선 귀국의

7) 曹良奎, 「マンホールの作家, 北朝鮮に歸るの記」, 『芸術新潮』新潮社, 1960.11, 182-183쪽

8) 니시나카에 의하면 조양규는 어머니가 재가한 후 어린 시절부터 사범학교 졸업까지 할머니와 살았고, 진주 초등학교 교사가 된 그 해 혼인한 조양규의 형인 원규씨와 형수인 계순씨와 함께 약1년간 진주에서 살았던 것으로 기록되어 있다. 2003년경 필자가 진주를 방문했을 당시 원규씨의 장남인 인수씨가 진주의 한 카메라 수리점을 운영하고 있었다. 2003년 필자에 의한 진주의 조원규씨 방문조사 인터뷰; 西中誠一郎, 「マンホールの作家, 曹良奎への旅」, 『Neo Vessel』1号, 美術出版社, 2004, 72쪽

9) 曹良奎, 앞의 글, 182-183쪽

조양규의 어머니는 경찰로부터 쫓기던 조양규를 재혼한 자신의 집에 숨겨주었던 동시에, 흑시 모를 이후의 일을 대비에 다른 지역에 있는 어머니쪽 친인척 집을 미리 알려주고, 조양규가 어디서든 돈으로 바꿀 수 있도록 자신의 반지 두 개를 주었다고 한다. 西中誠一郎, 앞의 글, 72쪽

10) 西中誠一郎, 앞의 글, 72쪽

기록」에서 발견된다.

“사상적 좌절감과 상실에 쫓기던 당시의 나로서는 단지 그림에 스스로의 감정을 정착시키는 일을 갈망할 뿐이었다. 중국의 판화를 고서점에서 사다 모으거나 히지카다 테이이치(土方定一)씨가 아틀리에에서 소개한 중국의 항전화가 장조화(蔣兆和)의 그림을 보게 된 것도 동경에 도착해서 얼마 되지 않았을 무렵이었다. 케테콜비츠의 화집을 찾으러 돌아다녔다.”¹¹⁾

조양규가 케테콜비츠를 언급한 시기는 동경에 도착해 얼마 되지 않았을 무렵이었고, 그 무렵 알게 된 장조화는 히지카다의 소개, 라는 단서가 있지만, 케테콜비츠는 아무런 언급 없이 “화집을 찾아다녔다”는 것으로 보아 이미 한국에서부터 알고 있었을 가능성이 높다. 게다가 니시나카가 언급한 바처럼, 당시 조양규가 살던 진주는 인민위원회 등 남로당의 힘이 강했고, 그 역시 좌익학생활동을 하고 있었으며, 조양규가 그림에 대한 관심을 가지게 된 것 역시 프롤레타리아 미술의 관심에서 시작해 정치운동으로 이어졌던 사실¹²⁾ 등으로 유추해보면, 판화 자체가 가진 좌익운동과의 연관성이나 당시 프롤레타리아 미술의 하나로 소개된 케테콜비츠를 이미 좌익학생활동을 통해 알고 있었을 가능성이 있다. 이 가능성은 1960년 9월19일자로 발간된 일본출판협회의 『讀書新聞』에 실린, 「ある朝鮮人畫家の激闘」에서 보다 확실한 사실로 확인된다. 이 기사에 의하면 조양규는 학생 시절부터 그림에 뜻을 두고 있었고 당시 친했던 한 선배로부터 그림에 대한 큰 영향을 받았으며, 그 두 사람은 하루 종일 조양규의 집에서 자주 데생연습을 했다고 하는데, 이 두 사람이 가장 친근감을 가졌던 작가가 바로 케테콜비츠였다는 것이다.¹³⁾

알려진 바처럼, 케테콜비츠의 주요 모티브는 힘없는 민중들이었고, 그 가운데 자주 등장했던 이미지 역시 아이와 함께 있는 어머니인 점은 조양규가 학생 시절에 데생연습의 대상이었던 절인의 모습과 그 후 부산에서의 모자 모티브와도 연결된다. 모자 모티브를 매개로 한 연결지점은 케테콜비츠와 조양규의 공통점뿐만 아니라 같은 시기, 히지카다의 소개로 알게 된 장조화와 케테콜비츠 간의 영향관계로서도 연결고리를 가진다. 장조화는, 중국혁명 전부터 민중들의 모습을 지속적으로 그려온 작가로, 그의 작품은 이미 50년대 초 일본공산당 혁명운동을 조직하는 중심적 역할을 했던 타니가와 간(谷川雁)이 발간한 정치적 성향의 시(詩)그룹의 잡지 『모음(母音)』에 표지화로 쓰였을 정도로 일본좌익단체 내에선

11) 曹良奎, 앞의 글, 187쪽

12) 西中誠一郎, 앞의 글, 72쪽

13) 「ある朝鮮人畫家の激闘」, 『讀書新聞』日本出版協會(讀賣新聞社)1960年9月19日.

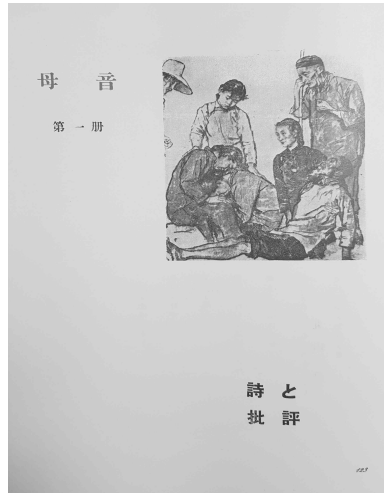


그림 2. 시집지 『모음』 표지에서 장조화 <유민도>(1943년, 부분)

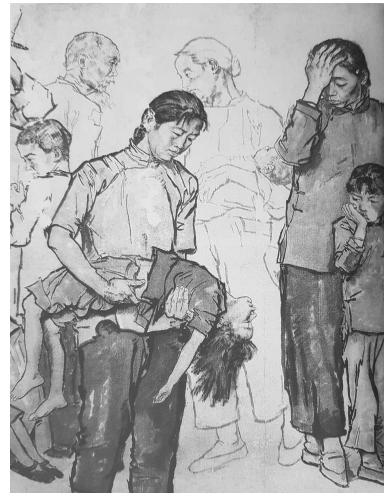


그림 3. 장조화 <유민도> (1943년, 모자이미지)



그림 4. 케테콜비츠 <희생자>(1922-23년)

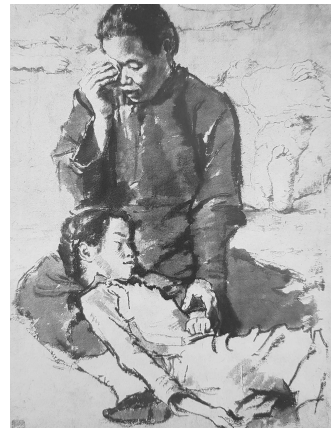


그림 5. 장조화 <폭격 이후>(1940년)

이미 알려진 존재였다.¹⁴⁾(그림 2, 3) 또한 장조화의 한 전기에는 그가 영향을 받았던 작품으로 케테콜비츠의 전쟁 시리즈인 <희생자>(1922-23년)(그림 4)를 직접 인용할 정도로 장조화와 케테콜비츠의 영향관계는 잘 알려진 사실로,¹⁵⁾ 이때 <희생자>의 모자 이미지는 그들의 영향관계만큼이나 그들이 공통적으로 주목했던 모티브의 형태라는 것을 잘 보여준다. 특히 장조화의 작품 중 아이를 안고 있는 여인의 모티브는 초기 작품들(그림 5)을 비롯해, 혁명 후의 작품(그림

14) 『母音』1950년(3月号,8月号,10月号), 1951년5月号.

15) 『中國名畫家全集-蔣兆和』河北教育出版社, 2002年, 12쪽

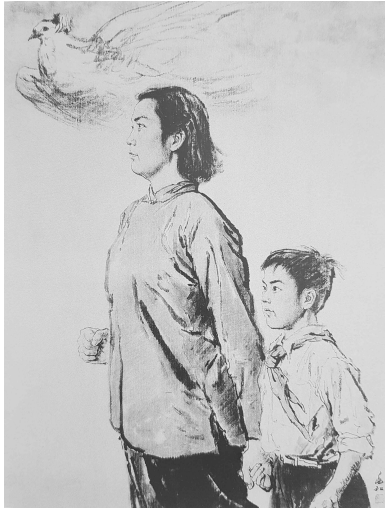


그림 6. 장조화 <혁명을 향해 달려라>(1954년)

6) 그리고 가장 잘 알려진 <유민도(流民圖)>(1943년)에서도 지속적으로 보이며, 이는 장조화 역시 케테콜비츠와 같이 모자 이미지를 지속적으로 다루었다는 점에서 주목할 만한 사실이다.¹⁶⁾

조양규는 한국에서 좌익 학생활동을 한 때부터 프로레타리아 미술로서 케테콜비츠를 이미 알고 있었고, 그녀의 작품에서 파생된 모자 이미지는 조양규의 가정사의 경험과 함께 부산 교사시절의 습작 속에서 이미 시작되고 있었다. 이 모자 이미지의 시작은 이후 일본 밀항 직후에 알게 된 장조화에 대한 관심을 통해, 리얼리즘 화가로서 케테콜비츠와의 영향 관계에 의한 연관성뿐만 아니라 모자 이

미지라는 공통된 모티브로 이어지고 있었던 것은 아니었을까. 조양규의 모자 이미지는 이후 몇 점, 일본에서 제작한 작품에서 실제로 확인된다.

2. 모자 이미지의 흔적, 그 의미-일본에서의 작품을 중심으로

조양규는 밀항 직후 몇 년간의 습작시기를 거친 뒤, 1952년 <<일본양떼광당전>>에 데생작품 스무 장과 30호 크기의 유화작품을 처음으로 출품한다. 현재, 화집의 사진으로만 확인할 수 있는 <에다가와 조선인부락A>(1952년), <에다가와 조선인부락B>(1952년), <조선에 평화를!>(1952년) 등 3점과, 같은 해 제작된 작품 가운데 역시 출품여부 및 상세정보를 알 수는 없지만 사진자료로서 확인 가능한 작품 4점이 2019년 광주시립미술관 전시를 통해 공개된 것이 확인된다. 작품제목에서도 확인되는 바처럼 <에다가와 조선인부락A>, <에다가와 조선인부락B> 비롯한 데생작품은 해방이후에도 여전히 일본의 최하층 부락민으로 살아가는 조선인 마을의 모습을, <조선에 평화를!>을 비롯한 <피난민>(1952년)은 강대국들의 이권 다툼이 만들어 낸 한국전쟁으로 희생당하는 민중들의 피난행렬과 그 속에 신음하는 한국의 정치적 상황을, 울부짖는 한 여인과 주먹을 쥔 채 분노하는 소년의 모습으로 표현했다.

¹⁶⁾ 조양규의 장조화에 대한 관심과 언급은 1955년 일본에서 작가로서 활발한 활동을 하고 있는 중에도 지속되고 있음을 확인할 수 있다, 『海外美術の三つの畫題-ソ連, 中國の美術事情をめぐって(井上長三朗, 麻生三朗, 曹良奎, 蘭田猛)』, 1955년, 3쪽

여기서 주목할 점은 이 작품들 가운데 세 작품이 모자 이미지를 포함하고 있다¹⁷⁾는 점인데, 특히 <조선에 평화를!>(1952년)(그림 7)을 제작할 당시의 심경인 “그리고 얼마 지나지 않아 조선전쟁이 일어났다. 잔혹행위가 일어났고 조국의 지형은 변형되어 많은 동포가 죽어가는 것을 일본 땅에서 그냥 바라볼 수밖에 없는 안타까움, 이었다.”¹⁸⁾는 조양규의 언급처럼, 울부짖는 흰 옷의 여성은 전쟁으로 고통 받는 모국인 한국이며 (식민지에 이어 이제는 전쟁으로 나라를 잃게 된) 분노의 주먹을 쥔 소년은 한국의 국민을 비유한 표현이라는 것을 짐작케 한다.



그림 7. 조양규 <조선에 평화를!> (1952년) 소재불명

하지만, 이런 비유적 표현을 배제하고서라도 이 작품이 모자 이미지를 표현하고 있다는 근거는 또 있다. 이 작품은 1952년 일본양테팡당전의 출품에 이어, 53년 도쿄대학의 5월 축제 기념제로 열린 《조선 미술전》에 출품, 전시되었다는 사실을 확인할 수 있는데(그림 8), 당시 도쿄대학을 포함한 대학가 중심의 청년들은 한국전쟁을 계기로 한 반전의식과 당시 사회의 문제의식으로 들끓고 있었고, 그 일환으로 조양규는 한국전쟁을 모티브로 한 이 작품을 출품했을 것으로 생각된다. 그리고 이러한 학생층의 의식을 중심으로 구체적 미술전시를 이끌어내었던 것이 같은 해인 1953년 6월22일부터 도쿄도미



그림 8. 동경대조선미술전, <조선에 평화를!> 출품 장면

17) 《피난민》(1952년), 《에다가와 조선인부락B》(1952년)에도 모자 이미지가 있다.
18) 曹良奎, 앞의 글, 187쪽

술관에서 열린 《닛뽀전》이며, 이 전시에서 역시 조양규는 <조선에 평화를!> (1952년)의 모티브를 연상케 하는 <조선의 모자(母子)>라는 제목의 작품을 출품한다. 이 때<조선의 모자(母子)>는 제작연도 표기 없이 진열관 및 작가이름으로 된 작품리스트¹⁹⁾로서만 확인할 수 있는데, 두 작품이 같은 것인지 아닌지는 지금 현재 알려진 자료로서는 알 수 없다. 하지만, 모티브면에서 <조선에 평화를!>(1952년)을 연상케 할 뿐만 아니라, 《닛뽀전》이 《조선미술전》과 마찬가지로 한국전쟁을 계기로 한 반전의식을 중심축으로 개최되었다는 점을 감안한다면 이 두 작품은 동일 작품일 가능성이 높고, 따라서 <조선에 평화를!>은 제작시기 및 출품전시의 방향, 짐작되는 이미지로 볼 때 모자 이미지를 주요 모티브로 한 같은 작품으로 보는 것이 조금은 더 타당해 보인다.

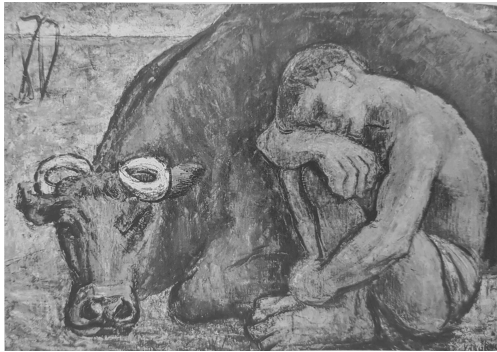


그림 9. 조양규 <목동>(1954년)

모자 이미지와 관련된 작품으로 또 하나 주목되는 것은 조양규의 <목동> (1954년)(그림 9)이다. 이 작품은 직접적으로 모자 이미지를 표현하고 있지도, 앞서 언급한 작품처럼 모티브가 사회의식에 연관되어 있지도 않다. 하지만 이 작품제작 당시의 심정을 언급한 조양규의 글을 보면 “침략자

에 구뚝발에 짓밟히며 무참하게 황폐화된 조국에 대한 억누를 수 없는 향수”가 이미지화 된 것임과 동시에 “나를 길러준 아름다운 자연과 색에 둘러싸여 조국 조선의 산하를 강하게 이미지에 떠올리면서 화면에 정착된 존재가 화가의 사상이나 감정을 리얼하게 담아낼 수 있는 시점”이 <목동> (1954년)제작의 출발점²⁰⁾이라고 하면서 모국에 대한 이미지와 관련성을 언급한다. 즉, <목동>(1954년)에서 소와 소년은 나를 길러준 조국에 대한 억누를 수 없는 그리움의 이미지이고, 동시에 조국의 자연과 색이면서, 사후도에서의 도피시절 무언(無言)으로 나의 존재를 따뜻하게 일깨워주던 소에 대한 기억과도 중첩 된다.²¹⁾ 즉 모국의 산하와 그 색이 소의 따뜻함과 이미지로 탄생되며 거기에 하염없이 기댄 소년(작가)이 아이처럼 안겨 함께 한다, 변형된 모자 이미지로 말이다.

19) 『陳列目錄』, 『ニッポン—美術家がみた日本のすがた』, 東京都美術館, 1953, 4-8쪽

20) 曹良奎, 앞의 글, 183쪽, 188쪽

21) 사후도에서 도피시절 조양규는 외양간을 개조해 외양간의 지붕 아래에 은신했다고 하는데 그때 마다 소가 울음으로 숨어 지내던 자신의 존재를 일깨워 주었다고 서술한다. 조양규, 앞의 글, 183쪽.

소 모티브에서 비롯된 모자 이미지는 그 후, <소와 남자>(1957년), <농부와 소>(1957년)로 계속해서 이어지며, 실제 아이를 안은 엄마로 표현된 <토지를 빼앗기다>(1955년)는 1955년 사회문제²²⁾를 표현한 모자 이미지로 작품화된다. 정작 모자 이미지를 그대로 표현한 이 작품에 대한 조양규의 언급은 찾을 수 없지만, 당시 미군기지 문제로 하루아침에 살 터전과 농사지를 토지를 잃어버린 정착민과 농민들의 당시 상황을 모티브로 했다는 연관성은 충분히 짐작된다.

그렇다면 일본에서 제작한 작품 속의 모자 이미지의 흔적들은, 떠나온 조국의 참담한 전시상황(<조선에 평화를!>)과 그리움 속에서 따뜻한 소의 형상으로만 의지할 수밖에 없는 조국(<목동>, <소와 남자>, <농부와 소>), 그리고 1955년 당시 일본의 정착민과 농민들이 빼앗긴 토지(<토지를 빼앗기다>)처럼, 그림지만 멀리 헤어진 존재의 고통 받는 상황, 늘 함께 했던 온전한 터전을 빼앗긴 상황, 그 가운데에서 떠올려지는 상실의 이미지는 아닌가.

조양규는 이어 자신 내부의 모자 이미지의 실체를 모색하는 과정 중에 모자 이미지를 시리즈로 제작한 당시 일본의 현역 작가 2인과 마주한다.

3. 《가면을 벗어라》(1960년) 전, 후로 본 모자 이미지 모색

잘 알려지지 않는 조양규의 교류활동 가운데 미즈나미 히로시(水波博) 화백과의 인연에서 발견되는 모자 이미지에 관한 연결점은 조양규의 모자 이미지에 관한 지속적인 모색에 보다 힘을 실는다. 필자에 의한 하정웅 선생과의 2007년도 당시 인터뷰에 의하면, 조양규와 미즈나미 히로시(水波博)화백과의 인연은 동경 오차노미즈(茶水)에 있는 문화학원이라는 미술학교에서 시작된다. 조양규는 1959년에서 60년 사이 약1년 간 다양한 습작과 작품작업을 위해 이곳을 다녔

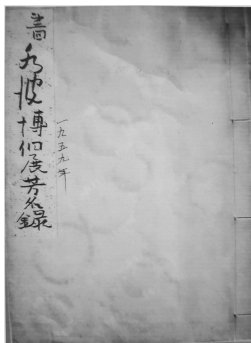


그림 10. 미즈나미 59년 개인전 방명록

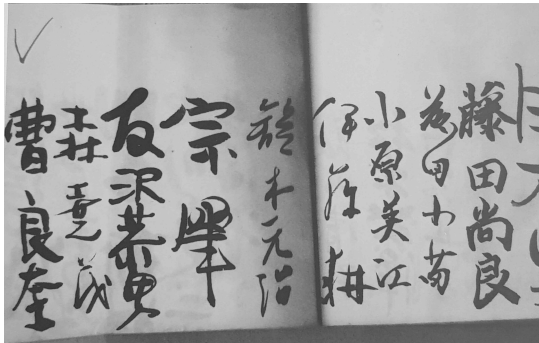


그림 11. 미즈나미 개인전의 조양규 서명

²²⁾이 작품이 다른 사회문제에 대해서는 맺음말에서 모자 이미지의 의미와 함께 다시 다룰 것이다.

고, 앞서 이곳의 미술과에서 공부했던 미즈나미와 알게 되면서 그의 개인전까지 다녀오는 친분으로 발전한다. 당시 미즈나미는 1957년 제1회 개인전을 시작으로 해마다 전시회를 열고 있었고, 조양규와 만났던 59년에도 개인전을 열었으며, 59년도의 개인전 방명록에는 조양규의 방문을 의미하는 친필서명이 확인된다.²³⁾ (그림 10, 11) 게다가 이렇게 계속되었던 미즈나미 전시의 테마가 ‘부모자상(父母子像)’이었던 점은, 당시 조양규가 갖고 있었던 관심테마 역시 모자 이미지이며, 그 관심이 계속되고 있었다는 점을 더욱 뒷받침한다.²⁴⁾

‘부모자상(父母子像)’을 테마로 한 59년 미나미즈의 전시작품이 어떤 것이었는지는 구체적으로 알 수 없지만, 2007년 필자에 의한 하정웅 선생과의 인터뷰에서 공개된 2005년 미즈나미 화백의 회고전 사진과 미즈나미가 회고전을 무사히 마치며 지인들에게 감사인사를 전한 편지로 작품들의 대략을 확인할 수 있다.

“젊을 때에는 우에노의 단체전에는 일절 시야를 두지 않으면서 긴좌 요세이도(養淸堂)화랑에서의 개인전, 동지들과 함께 한 소그룹에서의 연구발표, 40대까지는 경험에 의한 부모자(父母子)상의 테마를, 50대에는 일본해를 축으로 한 겨울의 눈풍경을 테마로 제작해 25년 간 약 200점의 작품을 제작, 부모자(父母子) 시리즈와 함께 저의 평생작업의 테마가 되었습니다.”²⁵⁾



그림 12. 미즈나미 화랑 내부 - 모자이미지

미즈나미의 편지에 의하면 그는 40대까지 부모자상을 테마로 작품을 제작해 왔고, 그 후 50대부터 70대 중반까지 25년 간은 일본해의 겨울 풍경을 테마로 해왔는데, 실제 2005년 회고전 전시장을 찍은 화랑 내부 사진(그림 12)에는 모자 이미지와 풍경작품 및 나무소묘 등이 눈에 띈다. 특히 판화로 제작한 듯 단색 조형의 모자상부터, 사진의 화질상 실루엣으로나마 모자상임을 짐작케 하는 몇 점의 작품은, 조양규가 미즈나미와 문화학원에서 친분이 생기게 된 것은 우연이라고

23) 2007년 필자에 의한 하정웅 선생과의 방문인터뷰

24) 미즈나미는 1957년부터 1977년까지 5회에 걸쳐 ‘부모자상’이라는 테마의 개인전을 열고 있다. www.city.iwakuni.lg.jp

25) 2005년 6월 81세의 미즈나미 화백이 코카네이(小金井)시에 있는 선데이 갤러리에서 그 동안의 화업을 되돌아보는 회고전을 개최했다. 2007년 필자에 의한 하정웅 선생과의 방문인터뷰 중에서.

해도, 미즈나미의 부모자상 테마가 주를 이루었던 59년 개인전의 방명록에 조양규의 친필서명이 의미하는 바는 그가 지속적으로 모색했던 모자 이미지, 라는 공통분모로 연결될 수 있지 않을까, 짐작된다.

조양규는 공교롭게도 미즈나미의 개인전을 다녀왔던 바로 다음 해인 1960년, 모자 이미지가 포함된 100호의 대작 구상에 돌입한다. 그것이 일본의 1960년 전학련 안보투쟁을 작품 속에 투영한 <가면을 벗어라>(1960년)(그림 13)이다.



이후 마지막으로 모자 이미지에 대한 언급이 나타나는 그림 13. 조양규 <가면을 벗어라>(1960년) 소재 불명 것은, 조양규가 북송선을 타기 전, 한 미술잡지에 자신의 그 동안의 화업을 돌아보는 또 하나의 회고기록을 미술 평론가 하리유 이치로(針生一郎)와의 대담형식으로 남겼던 글에서 찾아볼 수 있다. 여기서 모자 이미지에 대한 한 현직 작가의 작품 모티브를 다음과 같이 서술한다.

“모티브 자체가 사회적 관계를 가진다는 필연을 발전적으로 끝까지 모색해 본다면 문제의식의 표현은 가능하다고 생각합니다. (그러한 면에서 아소 사브로(麻生三郎)의) 걸식하는 엄마와 아들을 그린 <모자(母子)>(1959년)를 가장 높게 평가합니다. 그것은 (일본의) 정치적 상황이 끓어오른 화염병시대의 작품으로, 그 후 1,2년간 아소씨가 작품을 발표하지 않은 시기가 있었지만, 그 때 그는 사회와 회화와의 관계를 고민하고 있었지 않았을까. 생각합니다.”²⁶⁾

아소 사브로의 <모자(母子)>(1959년)에 대한 조양규의 이 언급은, 아소의 작품 중 회화와 사회와의 관계를 표현한 조형 가운데 가장 높이 평가할 수 있는 작품의 예로 든 것으로, 실제 아소는 1948년 <모자(母子)>를 시작으로 1953년 <모자(母子)>, 1954년 <모자(母子)가 있는 풍경>과 위에 언급한 1959년의 <모자(母子)>에 이르기까지 모자 이미지 연작을 10년 이상 지속한 작가로 알려

26) 曹良奎、針生一郎(對談), 「北朝鮮に歸った曹良奎、その現實と繪畫、自己と表現の問題」, 『美術ジャーナル』15号、美術ジャーナル社、1960. 12、33쪽.

져 있다. 이는 아소의 연속된 모자 이미지 제작을 조양규가 이미 파악하고 있는 상황에서 대담 중에 언급한 것으로, 회화와 사회의 관계를 조형적으로 밀도 있게 표현한 작품으로 아소의 1959년작 <모자(母子)>를 언급함으로써, 사실상 패전국이었던 일본을 미국이 공식적으로 주둔하고 군사적 간섭과 감시를 천명하는 과정에 대한 일본 위정자들의 일방적 동조에 분노한 일본의 정치상황을, 결식하는 모자이미지로 표현했던 아소의 모자 이미지에 대한 동감과 동의를 전제로 한 언급에 다름 아니라는 점이다.

Ⅲ. 맺음말

작가 조양규의 많지 않은, 이제는 희미해져버린 그의 자취를 따라 모자 이미지를 모색해 온 흔적을 추적하면서 지금까지도 의문에 남는 것이 하나있다. 그 흔적에 의하면 그는 밀항 전 습작시절부터 모자 이미지에 대한 생각과 표현을 해왔던 것이 분명하고, 일본에서도 모자 이미지와 관련된 작가들을 섭렵하고 늘 떠올렸으며, 당시 일본작가들과의 교류 속에서도 모자 이미지에 대한 관심을 놓지 않았음은 물론, 본인의 작품 안에서도 초기 작품부터 북송선을 타기 직전과 직후에까지 모자 이미지가 간간히 등장했던 것은 분명하다. 하지만, 이처럼 모자



그림 14. 조양규 <토지를 빼앗기다>(1955년)
소재 불명

이미지 주변을 계속해서 맴돌면서도 조양규는 왜 자신의 작품 속 모자 이미지에 관한 직접적인 언급은 하지 않고, 또 다른 작가들(미즈나미, 아소)처럼 모자 시리즈 제작과 같이 작품의 중심 모티브로는 놓지 않았던 것일까?

그의 작품 가운데 모자 이미지만으로 구성된 두 점의 작품 가운데 하나인 <토지를 빼앗기다>(1955년)(그림 14)에 얽힌 주제의식을 살펴보면 그 이유에 대한 실마리를 조금이나마 짐작할 수 있다. 이 작품은 1950년대 초 일본 열도를 달구었던 반전(反戰)의식과 함께 또 다른 사회의식의 하나였던 미

군기지 문제를 작품화한 것으로, 당시 일본 정부로부터 미군주둔에 필요한 토지를 부당하게 편취당한 농민과 거주민을 모티브로 그들의 경작지와 살 터전을 일방적으로 빼앗은 일본 정부에 대한 비판의식을 작품화 한 것이다. 제목처럼 생명의 근원인 땅(경작지, 터전)을 잃고 울고 있는 이 모자 이미지는, 사실 조양규가 자신의 생애를 통해서 어머니, 혹은 어머니인 존재(조국)를 잃거나 떠나야 했던 그 모든 순간과 중첩된다. 이를테면, 조양규가 모자 이미지를 습작하기 시작하는 전·후 시기에는, ‘모국을 빼앗긴 채’ 식민지 조선에서 보낸 그의 청년기와 어릴 때부터 ‘헤어져 살아야 했던 모친’에 대한 기억, 그리고 원치 않게 ‘모국을 떠나야 했던’ 그의 상황이 있다. 일본에서 이제는 멀리 떠난 ‘조국의 고통상황’을 표현한 <조선의 평화를!>(1952년)과 ‘상상으로 그리워할 수밖에 없는’ <목동>(1954년)에도 조국의 산하를 표현한 색과 나를 따뜻하게 품어주던 소가 변형된 모자 이미지로 표현되어 있으며, <가면을 벗어라>(1960년)에도 ‘아들을 죽음으로 잃은 어머니’(모자 이미지)가 있다. 결국 북송선을 타고 ‘모국(북조선)으로 가지만 그 곳은 고향으로의 왕래조차 되지 않는 가로막힌 조국’이었고, ‘고향을 잃은 그곳’에서 제작한 작품(그림 15)에도 역시 ‘죽음으로 서로를 잃은 모자 이미지’가 있다.



그림 15. 조양규 북송선이후 보내 온 작품, 모자이미지 (1961-2년)

조양규에게 모자 이미지는 작가의 생애와 작품을 통해 지속해 온 ‘상실(을 의미하는)의 이미지’였고 끝끝내 함께 하지 못한 채 그리워해야 했던 감정적 이미지로서 그의 사상적 이미지와 함께 전 작품을 관통하고 있다. 그래서 본 시론이 추적한 모자 이미지에 대한 흔적은 조양규를 사상이나 정치적 신념의 잣대로만 읽어야 하는 작가가 아니라, 시대의 상실이 곧 개인의 상실이기도 했던 한 예술가의 상실적 상황이 어떻게 모자 이미지로 표상되며 지속되었는지에 대한 조양규 내면의 기록으로서 보아야 하는 이유이기도하다.

■ 투고일 2020년 03월 13일 | 심사완료일 2020년 04월 03일 | 게재확정일 2020년 04월 13일 ■

참고문헌

- 『母音』1950年(3月号,8月号,10月号), 1951年5月号
「陳列目錄」, 『ニッポン—美術家がみた日本のすがた』, 東京都美術館, 1953.
「海外美術の三つの畫題—ソ連, 中國の美術事情をめぐって(井上長三朗, 麻生三朗, 曹良奎蘭田猛)」1955.
『曹良奎畫集』1960년(동경국립근대미술관 소장)
「ある朝鮮人畫家の激闘」, 『讀書新聞』日本出版協會(讀賣新聞社)1960年9月19日
曹良奎, 「日本の友よさようなら—北朝鮮への歸國を前に自作を語る」, 『美術手帳』, 美術出版社, 1960.10
_____, 「マンホールの作家, 北朝鮮に歸るの記」, 『芸術新潮』新潮社, 1960.11
_____, 針生一郎(對談), 「北朝鮮に歸った曹良奎、その現實と繪畫、自己と表現の問題」, 『美術ジャーナル』15号、美術ジャーナル社、1960.12
『中國名畫家全集—蔣兆和』河北教育出版社, 2002.(중국)
西中誠一郎, 「マンホールの作家, 曹良奎への旅」, 『Neo Vessel』1号, 美術出版社, 2004.
하정웅씨 방문조사 인터뷰, 2007년9월11일-14일
www.city.iwakuni.lg.jp

<도록>

- 『다시 찾은 근대미술—근대를 보는 눈』(국립현대미술관, 1998년)
『송영옥과 조양규 그리고 그 밖의 재일작가들』, 광주시립미술관, 2000년, 3.29-6.7
『조양규, 시대의 응시—단절과 긴장(조양규 탄생90주년기념전)』, 광주미술관분관, (2018년 10월16일-2019년1월20일)

<논문>

- 윤범모, 「분단시대를 상징하는 화가 조양규」, 『사회와 사상』14호, 한길사, 1989년 10월
_____, 「조양규와 일본 리얼리즘 미술」, 『아리랑 꽃씨』, 국립현대미술관, 2009년, 7.17.-9.27
정현아, 「조양규조형이미지 연구—전위적 방법으로서의 정치성」, 『한국근현대미술사학』, 한국근현대미술사학회, 2009년 12월
김희량, 「격동의 시대 조양규의 저항의식, 시대의 응시—단절과 긴장」, 『조양규, 시대의 응시—단절과 긴장(조양규 탄생90주년 기념전)』광주미술관분관, (2018년 10월16일-2019년 1월 20일)

Abstract

Another Axis Going through Cho Yang-gyu's Artwork -An Essay on Mother-Child Image-

Jeong Hyeon-A

Cho Yang-gyu's series of work created in Japan for 13 years is a consistent embodiment of his thoughts, via more refined metaphor and intuitive motives from the perspective of a bottom feeder, on how Japan had sought profit-making using modern capitalism instead of expanding imperial colonies this time after August 1945, while Korea was going through the liberation period and Korean war. Not only <Warehouse series> and <Manhole series> but also <Little motive> <Mother-child motive> and <Laborer motive>, showing diverse forms of molding under a certain motive, are a good example to believe that Cho Yang-gyu's thinking motives were expressed persistently in his work.

Such a philosophical perspective found in Cho Yang-gyu's work is closely related to his new life as an artist, who had had a career of leftism until this involved him in political events and forced him to board a smuggler to Japan. The existing studies connected his past in Korea to the philosophical themes and motifs of the work he created in Japan for 13 years.

So Cho Yang-gyu has been chiefly illuminated by his political movement of leftist thinking in Korean liberation period and his related activity. However, this essay takes notice of his record of performances in Korea which has been unknown so far and the mother and child image found in his course of study. His mother-child image was initiated in his life in Busan in the liberation period and is considered due to Cho Yang-gyu's unusual family history. This image is also deeply related to

Kather Kollwitz by which he was fascinated when attending a teachers' college and her major motif mother and child.

This article, then, traces the mother-child image he continually sought in his activity as an artist in Japan and interaction with other authors in the relevant period of time. There are not many mother and child images found in Cho Yang-gyu's work in Japan but, looking by division into work of expressing relational meaning between his mother country (Mother) and him (Child) and reproduction of actual mother and child image in molding, these two types of mother-child image are continually confirmed in his 13 years of activity in Japan. Moreover, relation to mother-child image discovered in interaction with other authors still proves his intentional pursuit of a mother-child image.

To conclude, Cho Yang-gyu's mother and child image was a fateful image which began in Korea's liberation period with his personal family history and political movement, routine image sought in performing in Japan along with other philosophical motifs, and continual image sought constantly in performing work and social interaction, although not embodied in many works of his.

Key Words : Cho Yang-gyu, Korean artist residing in Japan, philosophical image, a mother and child image