

# 다시 감수성으로부터 개념과 형식, 감수성의 논리

엄태정 조각전 —천·지·인—(두손갤러리 1991. 10. 6~10. 20)

## I. 동양적이라는 것

플럭서스(Fluxus) 작가들이 정의한 몇 가지의 해석 방법은 예술과 감수성의 문제와 연관하여 매우 흥미를 끈다. 조셉 보이즈(Joseph Beuys)는 “우리 모두가 예술가이다”라는 말로 플럭서스의 포괄적 정신성을 노출했다. 로버트 왓츠(Robert Watts)는 “플럭서스에서 가장 중요한 것은 아무도 그것이 무엇인지 모른다는 점이다. 적어도 무언가 전문가들이 이해할 수 있는 것이 있다. 나는 내가 가는 곳 어디에서나 플럭서스를 본다”는 말로 보이즈와 공감대를 이룬다. 그런가 하면 조지 브레히트(George Brecht)는 “플럭서스란 목적이나 방법에 있어서 결코 일치점을 추구하지 않는다. 아마도 공통점이란 한 예술의 영토를 습관적으로 생각해 왔던 것보다 훨씬 넓다든지, 예술과 넓은 기존의 것들이 이제는 더 이상 쓸모가 없다는 깨달음 같은 것이다”라고 말해 관념과 개념, 형식의 문제를 넘어서는 감성에로의 환원을 보여준다.

60년대초 독일에서 일어난 플럭서스운동은 후대에 끼친 막대한 영향력에도 불구하고 구체적인 방법론이나 목적에 관한 서술이 아직도 없다. 그것은 아마도 플럭서스가 미래주의나 다다이즘 초현실주의 등과 같이 하나의 양식화된 예술이 아닌 분방한 정신성, 자유로운 심리상태의 표출이기 때문일 것이다. 플럭서스는 형식을 표방한 이즘(ism)을 거부했으며 조직적 예술가집단을 구성하지도 않았다. 또 예술시장파도 거리가 먼 작가 개개인과 아웃사이더들이 모인 지극히 자유롭고 제약이 없는 집단이었으며 예술의 경계를 부정했다. 그럼에도 불구하고 플럭서스는 오늘날 분명한 예술의 이름으로 불리워지고 있으며 그 불완전의 미학은 현대미술의 독보적인 감수성으로 이해되고 있다.

플럭서스란 원래 「끊임없는 변화」「흐름」을 뜻하는 라틴어로 60년대초 전통적 예술형식을 뛰어넘어 분방한 작업을 하는 전위예술가를 위한 잡지의 제목에서 따온 말이다. 그 잡지는 제목만 정해 놓은채 발행되지도 못했지만 플럭서스 예술운동은 1962년 미국의 건축가 겸 디자이너였던 조지 메키어너스(George Maciunas)가 비스바덴에서 조직한 최초의 콘서트 「새로운 음악」(Neueste Musik)에서 처음 사용되었다. 당시 존 케이지(John Cage)를 중심으로 메키어너스가 이끈 그룹으로 탄생한 플럭서스는 62년부터 66년 사이에 수없이 스캔들을 불러 일으킨 일련의 콘서트를 통해 알려지게 되지만 플럭서스가 그룹이라는 개념은 이 시기가 남긴 잔재에 지나지 않는다. 그 후 이 이름은 익명성으로 남아있게 되며 다양한 플럭서스 복제판을 들려 미술시장에 대한 본질적 저항을 했다. 플럭서스는 출발 30년을 맞아 첫 기점이었던 비스바덴에서 현재 대형 이벤트가 마련되고 있지만 누구도 플럭서스가 무엇인가라든지 플럭서스의 방법론, 목적, 발상 등에 대해 설명하려 하지 않는다. 30년 역사를 조명하는 방법도 매우 플럭서스적인 것이다. 플럭서스는 뭔가 새롭다는 느낌, 우리의 기술적 감수성에서 떠나 또 다른 감수성으로의 확산된 여행과 같은 과정인 것이다. 플럭서스는 50년대까지 미술계를 지배하던 추상표현주의(abstact expressionism)나 음악계의 큰 흐름이던 국제양식파, 또는 문학에서 전통성을 고집하던 일체의 것들로부터 다른 생각을 갖고 있던 다양한 예술장르의 작가들을 모은 집단이 있었다. 따라서 이들의 생각은 서구문명이 갖고 있던 과학적이고 조직적인 것, 포괄적이기보다는 개별화의 의미가 강조되던 것을 부정한 데서 출발하여 보다 네녀한 생각의 자유로움, 보일듯 하면서도 보이지 않는 미혹과의 우연한 만남 같은 차라리 동양적 사고방식을 선택한 자들이었다. 이들이 단

순히 종래의 것을 거부했다거나 인습적 습관을 거부한 다다이스트들처럼 부정의 논리에서 출발한 것은 아니다. 또 부정의 변증법을 통해 새로운 질서를 의도적으로 내세운 것도 아니며 예술과 현실 사이의 간극을 없애고 구분된 예술매체 간의 인습적 경계를 무너뜨리고자 했던 유연성이 있다. 해서 플럭서스 예술가들에게 인간경험의 총체성과 결부되지 않는 표현형식이란 무의미한 것이었으며 백남준은 이에 대해 “플럭서스의 생각은 이것도 저것도 아닌 무위자연 같은 것”이라고 표현한다.

한국현대미술의 주체적 시각에 대한 논의가 80년대 들어 중요 장점으로 부각되면서 한국적인 것, 동양적인 것에 대한 탐구가 어느 때보다도 활발하다. 이 같은 시도는 현대미술의 표현방식이나 쟁점이 서구미학의 시각에서 비롯됐다는 의식에서 기본적으로 출발하고 있으며 주체적 시각의 확보를 보다 「우리적인 것」으로의 적극적 한몫을 시도하려는 시도를 보인다. 그러나 모더니즘으로 분류된 현대미술의 시각이 굳이 서구미학의 집산으로 규정짓는 데는 상당한 무리가 따른다. 가령 후기산업사회에 나타난 사회적 제반 현상을 놓고 그것이 서구사회의 모순이라고 규정한다면 후기산업사회의 편익성과 문화의 전달 방식도 서구적인 것으로 편입시켜야 한다. 한 사회의 규범과 인습, 전통을 토대로 할 미학의 형성은 집단의 가치인 것이지 방법론은 아닌 것이다. 여기서부터 한국미술의 주체성에 대한 방법론적 수렴, 확대해서는 동양과 동양적인 것, 동양미와 동양미적인 재발견의 통합적이고도 총체적인 논리가 가능해진다.

嚴泰丁의 작업은 그 방법론에서 매우 서구적이며 표현의 내재율도 서구적인데가 많다. 특히 그의 초기 중기작업에서는 물성에 대한 탐구와 재료실험, 서구미학의 원용 부분에까지 폭넓은 실험성을 전제로 한 작업방식이 등장한다. 그러면서도 그가 내세웠던 것은 동양적인 것, 이를테면 동양미에로의 본질적 회귀의식을 강하게 보여준 것은 가령 “작업이란 체험수기와도 같은 것”이란 작가의 의식과도 무관하지 않다. 본질적 미에로의 회귀의식이란 대상의 구조를 유기적 질서의 표현으로 보며 그 구조의 생명을 기

본형태로 환원시키는 것을 일컬음이다. 재료가 갖는 물질 탐구의 대상이 질서라는 것은 제질의 이미지를 양적으로 확대시켜 질량감을 준뒤 그 질량감이 갖는 본질에 대한 파악을 내적으로 순화시키게 하는 이원론적 구성을 갖는 것이다.

엄태정은 초기에 철제조각의 제질감과 형태미를 오랜동안 추구해 왔다. 철조각을 통하여 그는 형태와 표현에 관한 문제로 많은 변화의 과정을 밟았으며 그 결과 형태를 불륨으로, 구조를 구조가 갖는 자연적이면서도 유기적 상관관계로 정착시켰다. 여기서 자연적이라는 말은 재료의 변형이나 우연성의 확대 같은 기교가 아니다. 또 자연소재의 재현이나 의도적으로 집약시킨 자연미도 아니다. 그의 「자연적」이란 의미는 자연 가운데서 탄생한 온갖 사물과 구조가 갖는 질서, 나도 그 질서 가운데 편편하게 서있는 자연적 존재라는 자연스런 인식을 일컬음이다. 철조각을 통하여 그가 다다른 것은 물질개념보다는 자연적인 것에 대한 인식이며 재료는 형식을 이루는 포름이라는 논리를 짜트게 한 것이다.

70년대 후반에서 80년대로 이어지는 작업속에서도 그는 매우 기하학적이면서도 調律의 「관계규정」에 몰두하게 된다. 기하학적 구성이란 본질적으로 논리적 계산을 요구하게 되며 논리적 계산은 포괄적 폐리다임 보다는 대상파악이라는 객관성에 주안점을 두게 된다. 기하학적 구성이 圖式化的 위험성이 따르면서도 그 형태가 갖는 간결하고도 분명한 언어는 가히 매력적일 수 있다. 그러나 그의 기하학적 의도는 논리성보다는 형식을 차입하는 소극적인 변형에 지나지 않았다. 가령 몬드리안이 “순수한 형태와 순수한 색체의 순수한 관계만이 순수한 조형을 낳게 한다”는 논리나 후안 그리스가 「세잔느는 병을 가지고 원통을 만들었다. 그러나 나는 원통으로 병을 만든다」는 것과 같은 능동적 의미의 구성방식이 아니라 가변적 징검다리로서의 기하학을 채용한 것이다. 그리하여 엄태정의 기하학은 짧은 기간에 그의 작업속에서 사라졌고 직각이나 삼각형 등 구조적 상징은 더 이상 수식어로서도 차용의 가치를 잃게 된다. 자연의 유기적 관계에 관심을 두던 그가 기하학을 차입한 것이 비록 하나의 과정적 설명으로서의 설득력은 가질지라도 엄태정

조각의 필요조건이라는 생각에는 동의하지 않았던 것으로 보인다.

80년대 후반부터 최근에 이르는 그의 작업은 형식적 조합에 강한 의미를 두는 반면 매우 암시적이고 운문적인 것으로 치환돼버렸다. 볼륨감이 사라진 대신 형태가 드러나고 그 형태는 보다 풀어헤친 축조물과 같은 유휴공간 구실을 하게 된다. 드러난 형태는 다양한 설명 대신 알려진 것들에의 회구로 표현되며 삶의 본능적 질서의식이 뉙눅하게 배어 있다. 질서란 내부적 관념의 결속이란 차원에서 볼 때 엄태정 조각의 질서의식은 보다 본질적 형상에의 문제, 즉 원리주의적이고 유년적인 자연미인 것이다.

엄태정 작업의 형태란 본질적으로 추상성을 전제로 하고 있으나 그 추상이미지는 결합됐을 때 더 이상의 비형상이 아니다. 유럽의 추상예술가들은 인간과 물질세계에 대한 관계규정에서 출발하여 가장 고귀한 문화적 정신적 열망에 대한 방법론으로 「추상성」을 사용했으나 동양적 추상성은 비물질화된 세계에 대한 열망, 지식에 찌들지 않은 인식의 자유로움으로 보는 것이다. 따라서 그의 추상성은 직관적이며 손작업으로서의 감각미에 더욱 가깝게 느껴지는 것이다. 여기서 우리는 엄태정 작업의 미의식이 분석적이기보다는 직관적이며 이 직관은 선협적 氣의 동시성과 연결되어 있다는 사실을 감지하게 된다. 이 같은 직관은 논리적이지 아니하며 삶의 서정적 본질, 즉 동양적 감수성의 표현에 다름 아니다.

## II. 本性에의 유희의식

음악과 건축이 추상적 예술형태로 인식되어온 반면 회화와 조각은 묘사의 예술, 자연의 모방 예술형태로 관념지어져 왔기 때문에 회화와 조각의 추상미술에 접근하기 위해서는 종래 인식돼온 자연물이나 사물의 인식을 추방시키지 않으면 안된다. 추상작업을 난해하게하는 요인은 이 오랜시각의 관습이다. 눈은 인간의 외계로 향해 열려진 창이며 인간은 눈을 통해 외계를 인식한다. 인간이 세계를 가장 잘 아는 방법이 다름 아닌 시각의 통로이다. 따라서 우리가 무엇인가를 본다는 것은 외계의 어떤 현상이어야 하

고 영상이어야 한다. 우리들의 관념이나 이성, 상상력을 보는 것이 아니다. 음악이 외부세계로부터 수용된 오랜 체험의 작용이 전혀 배제되는 것은 아니나 외부에서 수용된 지각을 기록하기 위해 조직된 것은 아니다. 다음은 수학적 기반에 기초한 私的 산물이며 모방에 의한 것이라기보다는 창조적 능력의 산물인 것이다. 우리의 오랜 시작경험에 비추어 본다면 추상화된 세계, 추상적인 세계의 시작법주를 넘어선다는 것은 인식된 자연의 형식을 거부하는 것이기 때문에 매우 난처한 입장에 빠지게 된다. 이같은 장해요인을 놓고 칸디스키는 외계에서 온 이미지가 오히려 순수한 그림의 독립된 세계를 부단히 방해한다는 사실을 열거했으며 추상회화나 조각이 얼마나 자율성을 갖는가에 대해 구체적 의문을 제기했다. 즉 구체적 형식, 경험적 시작으로부터 편안하게 받아 들일 수 있는 것으로부터의 거부가 얼마나 美的 감수성을 불러일으킬 수 있느냐는 것이었다. 그러나 보다 본질적인 것은 자연물로 나타난 것의 원인적인 것, 시작적으로는 평온하나 존재의 상태를 유지시키기 위한 원인적인 힘은 우리의 보편적 관념을 넘어서는 추상적 자율성과 같은 것이다.

엄태정이 80년대 후반들어 보다 자연주의적인 조형으로 바뀌게 된 것은 조각의 필요충분조건과 같은 1차원적 효과를 거부하고 느낌에 의한 의미전달과 원초적인 이미지로의 회복에서 비롯된다. 그것은 큐비즘 회화가 니그로의 조각에서 감화를 받았다고 설명할 때 이는 니그로작업의 형태에서 뿐만 아니라 그의 조형정신을 배태시킨 발전적인 힘으로부터 영향을 받았다고 보는 것과 같다.

엄태정의 자연주의적이고 원초적인 작업세계(90년대 이후에서)는 형식에서부터 모습이다. 수직으로 뻗은 직선을 흡사 옛 장승과 서낭당에 꽂힌 말뚝과 같은 사머니즘의 냄새가 나며 간략한 구조물 위에 걸쳐진 원형 봉은 체주도의 대문처럼 상징적으로 걸쳐 있다. 누구나 만지고 열 수 있으며 외부로부터 방어하기 위한 구조물이 아니라 인간이 서로 맞대고 사는 놀이공간의 경계와 같은 것이다. 특히 마름모꼴로 이어진 축은 그가 70년대에 출판 관심을 갖던 볼륨감이 의미론적으로 이원된듯 하다.

그는 80년대에 가진 개인전에서 기하학을 버리고 원형의 둥근 볼륨이미지를 확대 팽창시킨 작품을 선보였었다. 이같은 팽창이미지는 60~70년대 누보레알리스트들의 관심을 갖던 생명의 팽창과 수축이미지와는 크게 다르다. 엄태정의 원형공간은 넓은 우주에서 쏟아져 나오는 에너지의 확산과 팽창, 그 응축된 힘의 볼륨을 질서있게 담은 것이다. 누보레알리즘의 팽창과 수축이질량에 관계된 것이라면 그의 것은 팽창되고 수축되는 에너지와의 대화와 같은 것이었다. 전자의 것이 이미지의 축적이라면 그의 것은 자발적이고도 詩的인 「관계」에 대한 인식이었다. 그의 이같은 원형상이 우주적인 질서였다면 최근의 것은 원이라는 포괄적 공간을 무너뜨리고 원은 자연속에 무수히 존재하는 잠재의식으로 석방시켜버렸다. 따라서 「열려진 공간」이란 구속하지 않는 축제적인 것, 일종의 원초적 유희의식으로 설명되어 진다. 이와같은 일련의 작업들은 전후 추상미술에서 나타난 구성적 서정추상에서 도식을 버리고 분방한 리듬과 시적 형식미를 추구했던 방법들과 유사점을 보여주고 있다. 가령 처음부터 형상을 의도하지 않고 창작의 과정에서 부단히 발생하는 형상적인 요소들, 그것은 창작의지와 결정이 만나는 파생물일 것이다. 이것은 뒤틀리거나 날카로운 선으로 묘사한 형상이나 이탈리아의 폰타나가 캔버스를 칼로 찢어 만든 암시적인 것과는 이질적인 것이며 폴 뷔커의 진한 물질성과도 상치된다. 엄태정의 형상은 차라리 풍부한 생성조건을 가진 생태학적인 것이며 원초적인 것이기 때문에 더욱 관능적이라고 설명할 수 있다.

그의 작업이 가령 원초에로의 유희개념을 갖는 것이라면 형식에서는 소극적이며 수단적인 내용이 담길 소지가 많다. 실제로 그의 작업은 매우 단순하다. 하늘과 땅 사람(天地人)을 연상시키는 브론즈 웨일과 그와 맞붙은 제단등은 단군신화에 등장하는 토템이나 제례의식을 연상케 한다. 또 구축적 계단을 통해 맞닿는 단순하고도 명료한 곡선기둥은 차라리 해학적이기까지 하며 인간과 사물, 의식이 함께 노리는 유희의 극치를 이룬다. 또 부채살 모양의 반원형은 대지위에 비추는 태양의 익살, 반생명체가 갖는 여유와 한국전통의 와당과 같은 상징성도 갖는다. 그럼에

도 불구하고 그의 작업은 연결고리끼리 맞물려 덩어리를 형성하는 최소한의 볼륨을 지닌다.

각기 다른 형태의 조각이 맞물려 꿀을 형성하게 한 그의 작업은 굳이 형식을 추종하지 않는 범 신론적 귀의성이 매우 강조되고 있다. 특히 덩어리를 형성한 그의 작업은 굳이 작가의 의도를 따르지 않더라도 놓는 위치에 따라 자의적인 해석이 가능하다는 점이 이를 뒷받침하고 있다. 가령 알렉산더 칼더나 솔 르윗, 막달레나 아바 카노비치, 조지 시걸 등 군집된 형태나 분산된 배치에 따라 의미전달이 달라지는 작업의 경우 형태 하나하나가 갖는 의미와 집합체가 상호교감한다는 면에서는 이와 유사한 의미를 갖는다. 이런 경우 논리적으로 이야기를 구성하기보다는 오히려 작가와 관람객이 임의로 소통하게 하는 선택적인 것도 하나의 방법이 될 수 있을 것이다. 작가와 관람객이 작품을 임의로 구성하여 전체적인 통일성에 소통할수만 있다면 이는 방법론이 다른 철학으로 공통적 합의점에 다다를 수 있다는 귀납적인 것이다. 현대미술이 방법론에 집착하지 않고 인식 그 자체에 방향을 맞춘다면 그것은 예술이 갖는 참다운 미학, 논리를 극복하고 자유로운 화제를 불러일으키는 소통의 예술을 만들 수도 있을 것이다. 추상조각의 출발이 미래주의와 구성주의에서 출발하여 점차 기하학적이고 구조적인 것으로 발전되어간 것은 일종의 소통방식과도 유관하다. 전자가 타틀린, 웨스너 등을 중심으로 한 러시아 아방가르드에서, 후자가 브랑쿠지 아르프, 헨리 무어로 이어지는 전개과정을 본다면 대략 다음과 같은 상상력을 동원 할 수 있을 것이다. 첫째는 초기추상조각이 집합적이고 덩어리적인 물질집합이었다는 것이다. 즉 타틀린이 말한대로 “量은 유일한 공간표현은 아니나 동력학적, 역학적 요소로서 참다운 시간의 표현을 가능케 한다. 정적인 리듬만으로는 충분치 않다”는 설명과 같은 것이다. 이 경우를 타틀린이 세운 「제 3 세계를 위한 기념비」(monument for third international)에서 보듯 하나의 구축적 폐단 위에 시간과 역사, 사회정치적 이벤트까지 표현하려는 집합체가 그것이다. 이것은 순수한 의미에서의 공간탐구이며 조각이고 채라는 사실을 완벽하게 부정하는 것이 된다.

후자는 집합의 개념을 해체시켜 공간속에 던지는 하나의 해체 분열작업이 그것이다. 가령 브랑쿠지의 형태는 대상의 표면에서 내면으로 점차적으로 이동해가는 과정을 보여준다. 즉 밖을 향해 열려진 형태에서 내면으로 흡수하고 그 내면은 느낌으로 다시 열리는 작업이며 정제된 순화과정을 맑는 것이다. 그는 “단순하다는 것이 예술의 목적은 아니다. 그러나 사람은 사물의 참다운 의미에 접근해가면서 점차적으로 단순함에도 달할 뿐이다”라는 함축적인 말을 남겼다. 여기서 참다움이란 사물의 본질과 만나는 순수한 감수성의 세계이다. 브랑쿠지의 「참다움」이 가히 종교성까지 다다르게 되는 것은 어떤 제약도 집합적 메시지도 없이 안으로나 밖으로나 존재해 있는 깊숙한 노래이기 때문이다.

엄태정이 정신적으로 깊게 브랑쿠지를 사속한 것은 브랑쿠지의 조형성보다도 사물을 보는 예술가의 눈과 태도를 넘나든 것이다. 엄태정의 작업내용에는 브랑쿠지처럼 내면적으로 스며드는 詩語는 존재하지 않는다. 그러나 열려진 공간으로 비상하는 봄짓과 자연스럽게 접근하는 방법론에서 유사점을 찾을 수 있다. 브랑쿠지가 유년기적 우아미를 간직하고 있다면 엄태정은 우아미를 남성적 변주곡으로 바꿔놓았다. 그러나 유기적이며 생명주의적 이라는 논리성에는 뿌리를 함께하고 있다.

### III. 예술가와 예술가적 삶의 방법에 관하여

프랭크 스텔라는 미국 미술계에서 매우 신화적 사전을 만든 작가이다. 그는 20대에 뉴욕근대미술관에서 전시회를 열어 이 미술관(MOMA)이 생긴 이래 가장 연소작가가 전시회를 가진 기록을 세웠다. 그로부터 30년후 스텔라는 다시 같은 장소에서 회고전을 가진 금세기의 조각가중 가장 知的이고 논리적이며 가장 미국적인 작가로 불리워지기 시작했다. 그가 이같은 평가를 받는데는 대략 두가지의 이유가 있다. 첫째는 그가 철저하리만치 연구하는 작가라는데 있다. 뉴욕의 이스트 13가에 있는 스튜디오에는 80년대부터 활발하게 진행시키고 있는 알미늄작업소재와 온갖 유형의 쇠조각들이 가득히 쌓여 있다. 그러나 그

의 작업실 내부에는 이른바 뉴욕작가들 가운데 가장 많은 양의 장서를 보유하고 있다. 그가 관심있는 분야는 물론 인류학과 문명비판에 관한 저서들이다. 그는 인간의 문제를 사전화하지 않는 대신 사연으로 간주한다는 것이다. 사전은 30도의 무더운 여름날씨와 같은 것이지만 사연은 역사속에서 1백도의 속명성을 갖는 하나의 개연성으로 풀이하고 있다. 그의 작업속에 등장하는 신화적이고 표현적인 역사의 알레고리는 바로 그의 예리한 시작으로부터 파생된 것이다.

둘째는 그의 취미가 매우 단순하다는데 있다. 스텔라는 자동차 경주에도 나간적이 있는 다소 의외적 취미를 갖고 있다. 뉴욕의 어느 비평가는 스텔라를 일컬어 가장 망각을 쉽게 하는 편리한 사고구조를 가졌다고 밝히고 있다. 이는 그가 작업시간 이외에는 자동차와 씨름하며 자동차의 엔진 등 부속품까지 스스로 매만진다는 기이한 습성을 지적하는 말이다. 작가가 다양한 능력을 갖기는 어렵다. 그러나 현대의 작가들은 종사하는 일이 너무나 다양하다. 그래서 작업은 그 다양한 일 가운데 하나이거나 비교적 중요한 비중을 차지하는 것 정도로 간주되는 것이 통례다.

미술사에 기록을 남긴다는 다소 영웅적 소견은 작가들의 일이 아니다. 그러나 자의전 타의전 족적을 남긴 작가들 가운데는 작업과 연결지어 스캔들이 많은 경우가 이에 속한다. 예술이란 보편성의 논리로는 터득되기 어려운 의의성이 항상 준비되어 있는 것이고 예술가의 의도는 자연 그의 의성으로의 탐닉과 미혹에 빠져들게 되어있다. 미국 현대미술이 마르셀 뒤샹의 스캔들로부터 시작되었다는 논리나 루즈벨트대통령의 신경제적 연방미술계획에 의해 출발했다는 것은 다분히 의의성을 염두에 둔 말이다. 마르셀 뒤샹의 스캔들이란 양데팡당전에 출품했다가 진열이 거부된 페더메이드의 「샘」이 그것이다. 이미 만들어진 남자의 소변기를 전시회에 출품했으며 소변기에 「R. Mutt」란 가명의 서명만 남겼었다. 양데팡당전은 누구나 출품료만 내면 받아주었으나 그의 작품은 작가의 제작품이 아닌 생산품이라는 이유로 거부됐었다. 미술가에 의해 그려지는 것 만이 작품이 아니고 미술가에 의해 선택되는 것도 작품으로 본 뒤샹의 시작을 예술과 예술가의

의 의성을 보여준 놀라운 것이었다.

미국 현대미술의 출발이 이같은 뒤샹의 스캔들로부터 시작, 1921년 뒤샹과 피카비아, 만 레이에 의해 결성된 「뉴욕다다」에서 이미 반조형적이고 선정적인 실험으로부터 출발했다는 것은 첫 징조부터 격정적 미래를 예고하고 있었다.

루즈벨트대통령의 뉴딜(New Deal)정책에는 연방미술계획(Federal Art Project)이라는 것이 있어 공황기의 많은 미술가들을 공공건축물이나 정부기구 등에 대규모 벽화와 공공조형물을 세우게 하여 생존을 도운 것이 있었다. 잭슨 폴록, 드 쿠닝, 마티엘 등이 그 혜택을 받았던 작가들이다. 그러나 미국미술이 종합적 실험정신과 작가의식, 그리고 분방한 예술적 풍토를 배양시킨 것은 결국 30년대 미국으로 대량 이주한 유럽작가들로부터 동기가 된 것은 사실이다. 독일의 한스 호프만, 슈비더츠, 파이닝거, 모흘리나기, 가보, 몬드리안, 브르통, 마타, 에른스트, 그로피우스, 미스반달로에 등이 그들이다. 50년대초까지 미국의 화랑가에는 현대미술을 취급하는 화랑도 없었다. 그러나 50년대 후반, 이들의 영향권이 큰 뉴욕을 형성하고 보다 진취적인 예술가들의 삶의 모습이 전개되면서 시장도 전위적으로 점차 바뀌게 된다.

한국현대미술에서의 작가의식을 논하기 위해 서는 한국현대미술의 시대구분이 필요하다. 지난 79년 미술잡지 「제간미술」이 시도한 시대구분을 보면 제 1기를 추상표현주의의 태동과 전개시기(1952~1965), 제 2기 차가운 추상운동과 시각의 감각적 전개(1966~1970), 제 3기 개념예술의 태동과 예술개념의 정립(1969~1972), 제 4기 탈이미지론과 평면의 회화화(1970~1977)로 나누었다. 그후 제 5기는 신표현주의의 전개와 형상미술로 기록이 될 것이다.

엄태정의 작업 시기는 60년대에서부터 기록될 것이나 보다 확고한 자신의 조형세계를 진작시키기 시작한 것은 70년대부터 보는 것이 타당할 것이다. 시기적으로는 앵포르멜 운동이 그 열정을 식히고 하드 엣지나 기하학적 추상, 혹은 개념미술이 혼재하기 시작한 때였다. 60년대 그의 작업에서 보이는 형태적인 것과 70년대 전반의 기하학적인 표현은 전반적 시대상황과 무관하지

않다. 그러나 80년대 접어들면서 엄태정은 패션처럼 부유하는 유행과 말의 언저리에 머물지 않았다. 한국현대미술의 자작이 보편적으로 80년대부터 구체적 시각을 회복하고 서구지향적 패턴에서 벗어났다고 보면 엄태정도 그 시기와는 무관하지 않다. 그러나 보다 현실적인 문제는 그 자신의 삶과 방법론으로부터의 실천적 변신이 자연스럽게 이루어졌다는 것이다. 그는 이 시기에 영국에서 1년간 작업할 기회를 갖게되어 이 1년은 그에게 60~70년대 자신의 작업적 성과를 성찰하는 계기가 된다. 무릇 예술가의 삶이란 현재 진행형 속에서 돌연한 자기발견의 기회가 있는 것이며 그것은 한 시대의 패턴에 대한 종합적 회고의 물음을 동시에 진행시킬 수 있다.

현대미술이란 한 작가 개인의 상상력이 팽창된 자유를 의미한다. 이러한 자유의 전통에는 우리의 미술인들이 파리식으로 살던 뉴욕식으로 살던 그들이 영위하는 삶의 방식들이 응고되어 한시대를 형성하며 관념의 냄새를 두른다. 만약 그들이 이룩해 놓은 작가로서의 성과나 모방성이 강하다면 그 시대 창작의 떠는 무의미한 것이고 보편적 미학의 가치로부터 벗어난 독자적인 것이라면 풍성하고도 자유로운 예술의 전통과 만나게 되는 것이다. 70년대 후반 미국에서 나타난 이른바 문자예술과 문자를 소재로 한 도덕적이고 도윤리적인 예술형식은 해당작가들의 전전한 생활양식과 진지한 예술작업에도 불구하고 그것이 지나치게 도덕적이란 비평도 받았다. 혹자는 예술이 아닌 바이블이라고 놀렸으며 예술의 주제가 도덕인가에 대한 의문을 제기했다. 그러나 그 대표작가중 한사람인 제니 홀저(Jenny Holzer)가 90년 베니스비엔날레에서 대상을 받게 되자 비판의 소리는 급격히 사라져버렸다. 미국의 미술비평가 엘레노 하트니(Eleanor Heartney)는 90년대 미국미술에서의 중심권적 역할을 담당할 작가로 테이비드 해먼즈(David Hammons)를 주제없이 꺾는다. 50대 초반의 혹인작가인 해먼즈는 지난 2월 어느 날 갑자기 눈사람 장수로 돌변해버렸다. 뉴욕의 초저녁에 함박눈이 쏟아지자 해먼즈는 길거리 류쳐나와 그때부터 눈사람을 만들기 시작했다. 밤이 이슥하도록 눈사람을 만든 그는 다음날 아침 일찍 거리로 나와 눈사람을

거리의 통행인들에게 팔기 시작했다. 가격은 1달러. 눈사람을 사가는 사람은 없었다. 해먼즈 자신도 이미 눈사람을 살 사람이 없다는 사실을 알고 있었고 그래서 가격은 매우 상정적인 1달러였다. 해먼즈의 작업은 현대미술의 상업적 기능성에 대한 의견을 제시했고 밤에 내린 눈으로 눈 사람을 만들어 아침의 통행인들에게 신선한 충격을 던져준 사건이었다. 뉴욕타임즈는 이 사건을 놓치지 않고 보도했으며 뉴요커들은 해먼즈의 퍼포먼스식 행위에 대해 두가지 의견을 제시했다. 하나는 지나친 쇼라는 것이며 다른 하나는 그의 충격적인 아이디어에 놀라움을 금치 못하는 것이었다. 어쨌거나 그 일은 사건이었고 충격이었다. 그가 선택하여 사는 예술가적 삶, 예술가로서의 마음먹은 행동을 분출한 것이었다.

엄태정은 90년 여름 유고슬라비아의 라빈(Lavin)에서 열린 국제야외조각심포지엄에 초청돼 현지에서 작품을 제작했다. 당시 그는 남북한의 분단된 상황을 구축적 이미지에 실어 매우 불魯 있는 돌 조각을 남겼다. 어느날 이 작업에 대해 그는 “우리 민족이 안고 있는 숙명적인 불치를 평안으로 감싸고 화해시키고 싶은 욕망에 차올랐고 그래서 제목도 평화의 문으로 정했다”고 말했다. 그의 평소 작업에서 사회성이나 정치성 등 이론과 경향적 논리 같은 것은 찾아보기 어려웠고 이같은 그의 발상은 기상천외하기까지 했다. 그러나 그는 세계 유일의 분단국가에 살고 있는 작가이며 어느날 국제조각심포지움에 참석해서는 한반도의 잘린 허리에 마음이 간 것이다. 이같은 그의 행동이 우발적이라거나 감상적이라고 생각하는 사람은 아무도 없다. 본질적으로 작가는 내적 외적 삶의 문제, 나아가서는 빨을 딛고 서 있는 울타리에 철저하리만큼 간혀야 한다. 만약 작가에게 이같은 자연과 의식이 없다면 그것은 생명과 자연으로부터 멀어지는 세속적 무감성지대에서 그냥 스쳐갈 뿐이다. 그렇다고 그것이 모든 사유의 공간을 넘어 목적 투성이로 변한다면 예술가가 가야할 본질적인 선택에서 자유로워지기는 어렵게 된다.

#### IV. 엄태정의 일과 상상력

엄태정의 작업을 일의 연속적 관계로 보았던

유준상은 다음과 같은 정의를 내렸다. “조각은 손으로 만든다. 손으로 느껴야 하기 때문이다. 입이나 머리로 조각을 만든다는 건 반성의 단계에서 환기되는 매우 추상적 레벨로서의 정의밖에 못내리기 때문에 손으로 만지고 느낄 수 있는 대상이 못된다. 그것은 벽에 걸어놓은지도 같은 것이며 「평탄한 지구」라는 정의가 내려진다. 그 위를 평생동안 헤매보았자 부처님 손바닥속의 손 오공 팔이 쉽상이다. 그의 세계는 共時的 대립과 共時的 균형의 법칙이 요철의 단면으로 제시되는 마당이며 「일」로서의 物制作的(skeuopéтиque) 인구성을 역동적 스타일로 체계화 한다.”

한 작가의 작업량은 그 작가의 조형적 체험의 양을 늘려주며 동시에 작업의 성숙도와도 사실상 긴밀한 관계가 있다. 가령 미술사에 족적을 남긴 무수한 작가들의 경우 한가지 특징은 누구보다도 작업의 양이 앞섰다는 사실이다. 피카소, 브라크, 마티스, 몬드리안, 말레비치, 뒤샹 등 근현대미술의 앞선 자들이 모두 그러하고 심지어 국내에도 樹話 金煥基의 경우가 그러하다. 1년에 10차례씩 전시회를 갖는 생존 거장들의 경우 그들의 1년 작업목표량은 1백점에 이른다는 사실이다. 작업의 양이 작업의 성과와 직접 비례하는 등식이 성립되는 것은 아니라 할지라도 한 예술가의 종합적이고 폭넓은 세계를 이해하는 데는 절대 필요한 조건이 된다.

18세기 이전, 조각이 회화보다 훨씬 중요한 미술로서의 가치를 인정받던 시기에는 조각작품의 수가 훨씬 다량으로 제작되었으며 단순한 기능에서도 앞서 있었다. 그러나 18세기에 접어들면서 회화의 상대적 가치가 상승하고 조각이 뒤쳐지면서 두 장르 사이에는 양적 격차가 심하게 벌어지게 된다. 그러나 현대미술은 복제의 개념을 도입하기에 이르렀고 조각작품도 멀티가 인정되면서 양적 비교는 그 의미가 상실되었다. 그러나 「일」이라는 순수한 노동가치와 그 노동가치를 통해 단단해지는 미학적 성숙은 누구도 거부하기 어렵다. 예술가의 일은 육체노동이 아니며 그 노동은 작가의 부패를 방지하는 힘을 갖는다는 사실이다. 즉 작업장에 매달려사는 작가를 만날때마다 본질적인 자연과 만나는 기분은 바로 사교성과 별무관하게 살아온, 단순하게 표

현 할때 「존재」와의 만남이 되기 때문이다.

엄태정의 일은 이같은 전제에서 정의해 들어갈때 보다 꼼꼼한 설득력을 지닌다. 그는 60~70년대 자신의 작업이 채 실익은 상태에서 엄청난 습작량을 갖게 된다. 국내작가들의 상당수가 그려하듯 공모전 작품 제작과 빈번한 그룹전, 실험 그 자체를 위한 작업, 스승을 위한 대리작업 등 청년기로서 겪는 다양하고도 잠다한 체험을 가졌다. 이같은 단련은 후에 자신의 철든 작업과 만나게 될 때 더 없이 유익한 선형적 가치를 갖게 된다. 80년대를 통해 개인전이나 환경조형물을 통해 왕성한 작업양을 보인 엄태정도 이같은 범주에서 예외는 아니다. 그러나 한국미술계의 중심권 작가들보다 그는 개인전 기회는 상대적으로 적었다. 이는 작업량이나 성과와 상관없이 전시회 횟수에 관해 민감한 반응을 보였던 화단의 풍토와도 무관하지 않다. 그러나 그의 작업 전체를 조명하게 될때 이같은 발표 횟수는 결코 도움이 되지 못한다는 사실이다.

엄태정 작업은 근자에 자아애로의 구체적 환원의 모습과 함께 주체적 주제로의 전환이 두드러진다. 이는 앞에서 열거했듯이 한국미술의 기류와도 무관하지는 않으나 보다 현실적인 확증은 「다시 본질적 삶의 모습으로」 돌아본 작가의 감수성과 무관하지 않다. 이는 기교와 형식의 문제, 논리와 개념으로부터 다시 본질적 감수성의 문제로 시각을 전환시킨 데서 확증을 잡을 수 있다. 주체적 시각의 발견은 넓게는 동양적 원천의 제발견이라는 뿌리론과 연결되지만 좁게는 작가 자신의 내적 삶의 리듬의 전환이며 민족적 주체의 확인인 것이다. 뿐더러 주체란 임밀한 의미에서 자체적으로 성립될 수 있는 것이다. 그것은 어디까지나 객관적 세계속에서 그와 관련지어진 주체이며 자립하는 자로서의 기능을 하고 있을 때 경험의 주체가 된다는 메를로 풍티의 말과도 일치되는 것이다. 그리고 그 주체는 바로 작가 엄태정의 身體인 것이다. 그의 후반부 작업의 핵심은 바로 국제적 인식과 안목의 확대에서도 얻어진 바 크다.

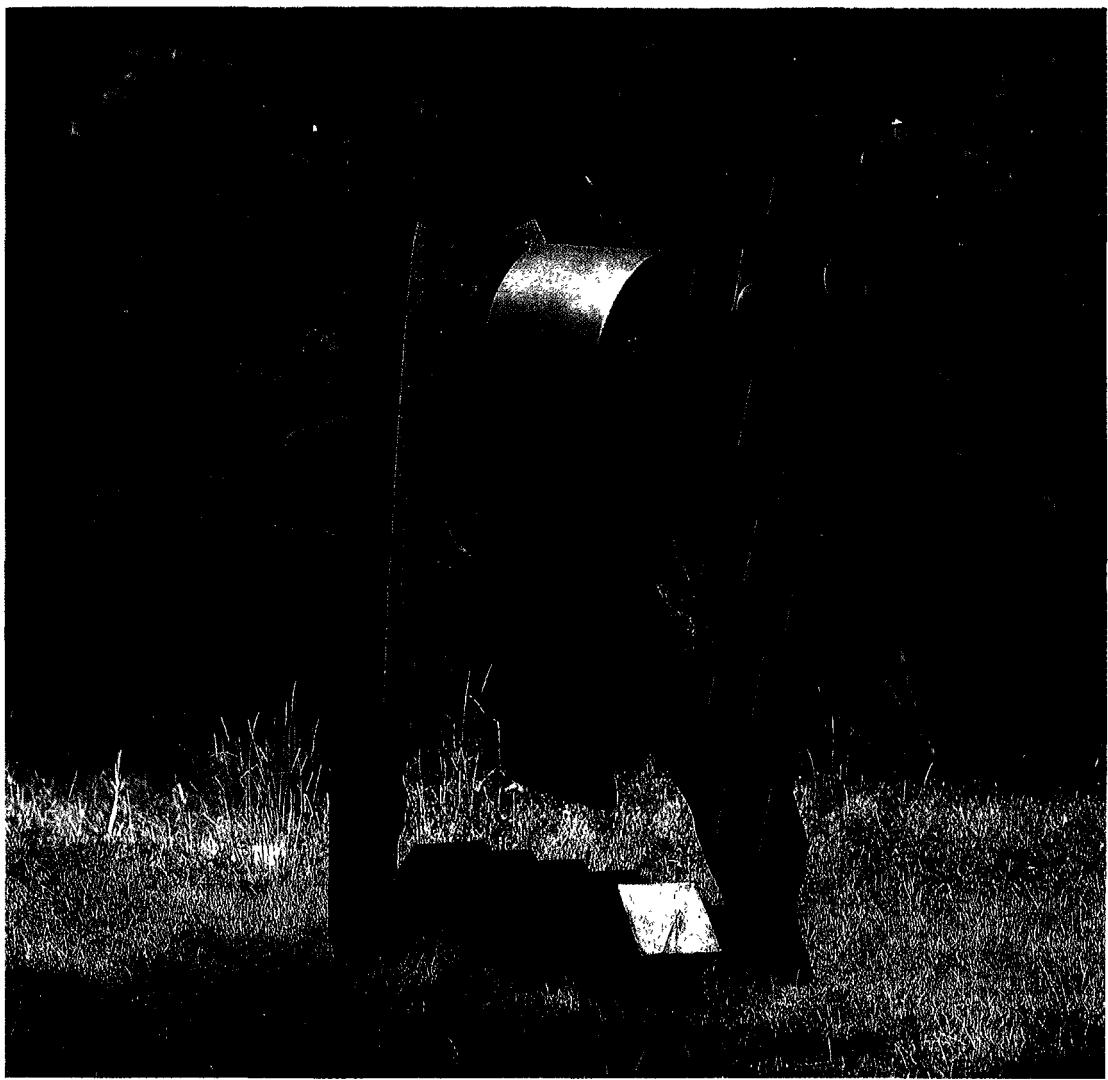
현대미술에서 가장 강력한 형식주의(formalism)을 응호했던 클레먼트 그린버그(Clement Greenberg)는 근대주의 미술의 특징을 「자기비판

경향의 강화」 현상으로 보고 “미술에서 자기비판의 의도는 철저한 자기 限定의 하나가 되었다”고 주장했다. 그리고 이 자기한정은 결과적으로 미술 각 분야에 순수성을 가져다준 것도 사실이다. 여기서 그린버그가 말하는 순수성은 예술작품이 단순한 감동물이 아닌 인간과의 피치못할 관계, 즉 작가자신의 절대적이고 순수한 목소리를 보는 것이다.

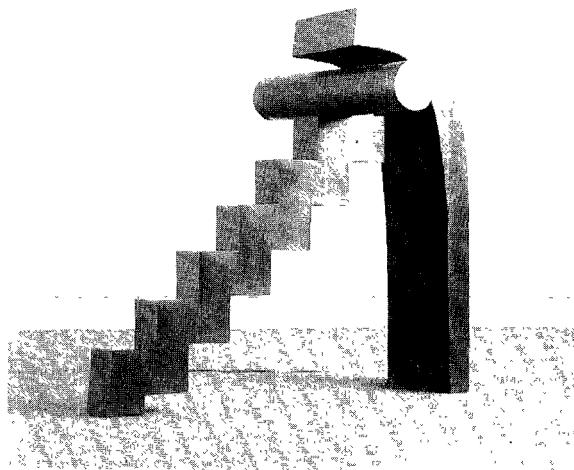
엄태정 작업, 엄태정 일의 관계는 이같은 논리에 의한 상상력의 표현으로 보는 것이 타당하다. 90년대 작업을 놓고 그 자신은 “모처럼 내 목소리가 제대로 들어있는 기분”이라고 표현한 적이 있다. 이는 하나의 독백으로 기록되는 것이 옳으나 나는 이 언어의 구조를 분석하며 작가가 갖고 있는 상상력의 현실과 만나게 된다. 달리 표현하면 제도도 인습도 아니었던 농담같이 편한 이야기, 억지로 논증하지 않아도 자율적으로 서있는 저 자연의 질서와 같은 것과의 만남이 그것이었다. 실제로 그는 90년대 작업은 하나님의 祭儀式과도 같은 원초적 축제의 무드가 살아 있다. 예술이 제의식이나 축제, 휴식의 개념에서 발생한 것이 역사적 기록이나 엄태정이 내세운 제의식은 원래 것으로의 회복이다. 또 그것은 문화의 문명 이전의 자율적인 감수성을 만나는 것이었다.

상상력이란 개방성과 폐쇄성을 동시에 가지나 현실과 만날 수도 떨어질 수도 있다는 데서 우선 개방성이 강하다. 또 상상은 재현이 용이하며 다양한 가능성을 갖는다. 이 다양한 가능성을 전제로 확산되는 예술, 펼쳐지는 예술을 이룩한 모리스 루이스나 캐네드 놀란드, 줄스 올리츠키, 프랭크 스텔라 등의 작업에서 공통적으로 만나는 것은 표현의 솔직성에 있다. 형태는 변잔하더라도 그 표현은 작가의 상상력과의 팔에 닿는 곳에 있다는 것이다. 이것은 결코 장막이 아니며 펼쳐진 예술이다. 그것 또 절대로 모방하는 것이 아니며 동일하게 제 3자가 재현한다 해도 무의미한 것이다. 관념과 논리는 전개로울 수 있어도 일과 상상력이 공통으로 만나는 것은 매우 아카네믹하다.

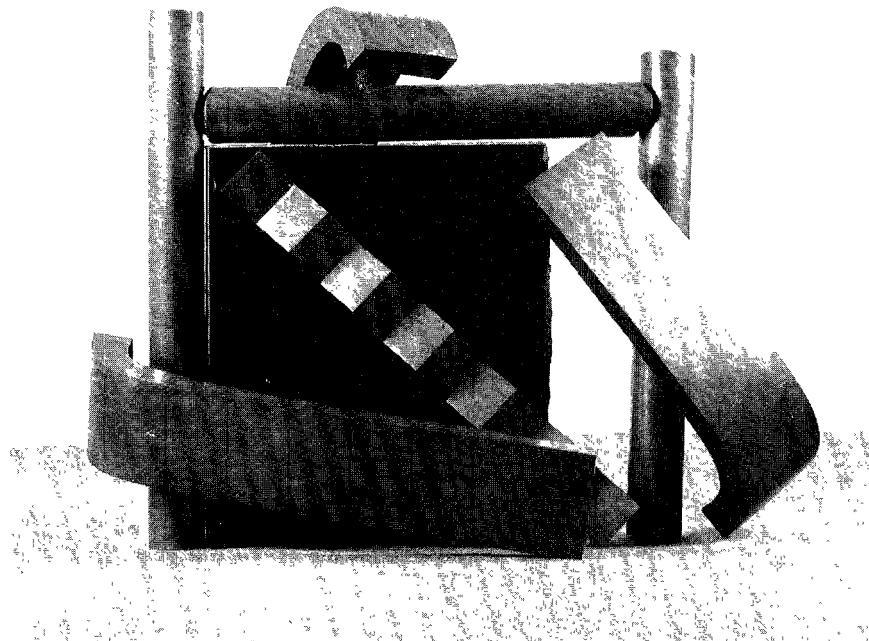
李龍雨／미술평론가



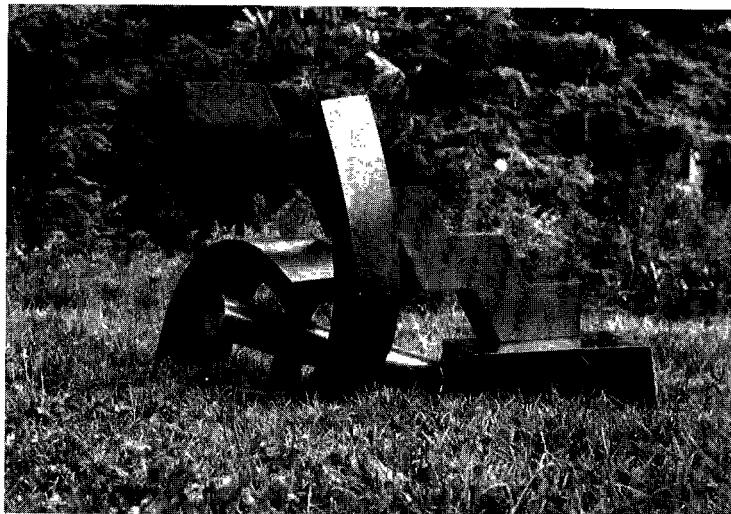
동방의 풍경 91002-D(동+오석). 200×100×180cm 1991 염태경 작



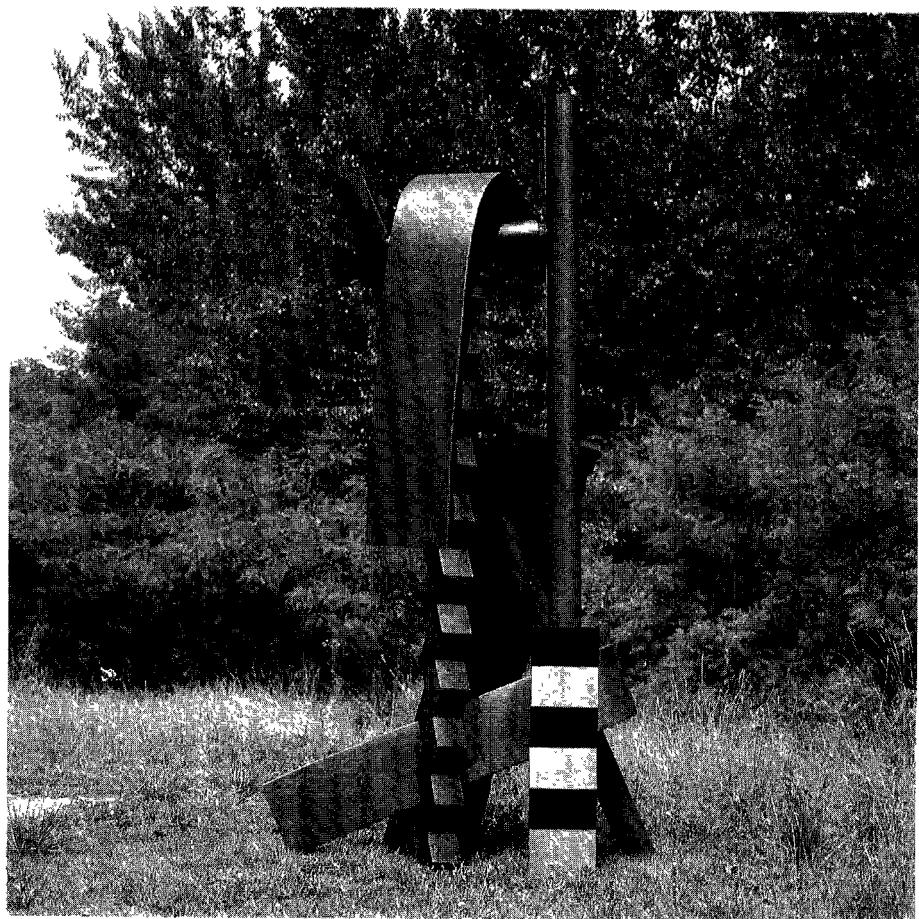
ROSA로 가는 길 91004-D(동) 105×70×105 cm 1991  
임태정 작



제단 91006-D(동+오석) 170×105×125 cm 1991 임태정 작



대지의 소리 91009-D(동+오석)·150×94×98 cm 1991 염태정 작



동방의 풍경 91001-D(동+오석)·160×118×300 cm 1991 염태정 작