

地平과 水平의 무한공간

—유리지의 서정적 조형성에 비친 일상풍경—

유리지 개인전(현대 화랑, 1991. 10. 22~31)

I.

예전의 작품에 비하여 이번 개인전에 출품된 유리지의 작품은 우리의 확고적이고 경적된 공예개념의 태두리를 벗어나 있다. 금속공예가로 알려지고 굳혀진 그녀로서 이번 작품전은 여러모로 “금속에 관한 고정관념을 타파”하고픈 한 공예가의 투지를 엿볼 수 있는 좋은 기회이다. 유리지의 이러한 변화에의 의지는 대략 그녀가 일상의 풍경을 몇몇의 결합된 조형적 형태로 표출하기를 원하는 1987년경 부터 시작된다. 그녀는 풍경을 구성하는 여러 요소들의 대표적인 이미지—바다, 호수, 하늘, 바람, 파도, 구름, 새, 달, 섬—들을 그녀의 서정성이 깃든 추상적 조형언어로 변형시켜 통합된 서술형태로 표현하기 시작한다. 물론 풍경의 표현에 관한 유리지의 관심은 이미 1983년의 「석양 I」에서 부터 지속적으로 나타나지만 1987년에 들어서서야 그녀가 즐겨 사용하던 금속(특히 은) 이외의 재료—나무와 돌—를 그녀의 통합된 조형형태에 도입하기 시작한다.

이러한 변화의 원인을 추측해 보면 그녀 나름대로의 몇 가지 이유가 있었으리라. 첫째, 통합된 서술형태로서의 풍경을 표현하기 위하여서는 종전보다 규모가 크거나 복잡한 형태를 창출해 내야하며, 그러기 위해서 금속만의 재료로서는 미흡한 감을 느꼈을 것이다. 둘째, 전통적으로 공예를 공예답게 지탱해 주던 가장 근본적인 개념으로서의 기능(function)과 장식(ornamentation)적 성격을 극소화시키고, 반면에 순수조형적 성격을 극대화시켜 자신의 개인적 주제의식을 자연스럽게 표출할 수 있는 일상풍경에 관심을 가졌을 것이다. 세째, 순수한 미학적 개념보다는

기능과 장식으로서의 공예품에 깃든 장인적 손재주의 맛이 작가로서의 그녀와 관객사이의 공통교감을 맺어주는 주요인이었으나, 이제 그녀는 그녀의 주변생활공간에서 포착한 풍경에 자신의 개인적 감성이 투영된 추상적이기보다는 다소 묘사적인 조형이미지—때문에 더욱 객관적일 수 있는—로 창출된 작품을 매체로 하여 관객과 더불어 지성적인 교감을 맞출 수 있는 방안을 생각했으리라. 마지막으로 공간을 느끼는 그녀의 방법이 달라졌다는 사실을 알 수 있는데 종전에는 자신의 視點을 일률적으로 고정시킨 상태에서 대상을 상하좌우, 앞뒤로 둘러가며—일반적으로 크기가 작은 관계로—작업을 진행하였으나, 이제는 대상물이 커지고 여러 조형형태의 적절한 조합이 강조되는 구조적인 지각력이 필요하므로 대상을 고정시킨 상태에서 자신의 시점을 이리저리 옮겨야 하는 역현상이 발생한다. 때문에 그녀의 공간지각도 예전에 비해 많이 변했을 것이다.

II.

다른 어느 미술분야중에서도 공예는 조각과 마찬가지로 작품의 재료와 재질, 그리고 그것을 다루는 도구에 의한 손습씨의 친밀도에 따라서 작품의 성패가 좌우된다. 바꾸어 말하면 재료와 재질 그리고 전문인으로서의 투철한 쟁이정신을 필요로 한다. 이러한 연유로 공예가나 조각가들은 자신의 손에 익은—때문에 마음까지도 익은—物性を 선분리 바꿀 수 없는 것이다. 또한 바뀐 재료에서 자신의 마음이 손과 함께 움직일 정도의 친숙한 질감을 느낄 수 있을 때까지는 많은 시간이 흘러야 하며 그것에 相應하는 육체적 노력이 뒤따라야 한다. 전통적으로 회화가 미학적 개

념과 아이디어의 개발이라는 인간의 지성적 수단을 강조하며 발전해온 반면에 공예나 조각은 일차적으로 인간의 물리적 수단인 노동에 의한 일의 솜씨를 중요하게 생각한 이유도 여기에 있다. 어쨌든 재료와 그에 따른 기법의 변화—이미 지난 87년도의 개인전에서 조심스럽게 선보인—를 더욱 과감하게 시도한 이번 개인전의 작품들은 금속공예가로시의 유리지의 위상을 북공예가로 작각할 정도의 다양한 자인목재와 금속의 속성을 조화시키기 위한 작가의 투지를 역력히 느낄 수 있다. 실질적인 작품에 나타난 이러한 시도의 성과를 가늠하기에 앞서 작가 스스로—“금속을 만지는 방법으로 나무를 다룬다”는 재질의 변화에 따른 자신의 취약점을 솔직하게 인정하듯이, 전혀 다른 두 재질의 특성만큼이나 그녀가 겪었을 喜怒哀의 감성적 교차를 생각한다면 우리는 보다 근본적인 문제에서부터 그녀의 작품을 이해할 수 있으리라. 특히 유연하지만 상처받기 쉬운 木質의 부드러움과 따뜻함, 두드러지면 두드러질수록 매끈하고 강해지는 金屬質의 견고함과 차가움의 결합이란 相反되는 두 물질의 相殺的 기능을 살릴 수 있는 좋은 방법일 것이다.

가령 이러한 성격을 가장 잘 반영한 작품으로서 『바람여행』을 꼽을 수 있다. 작품의 제목과는 달리 우리는 작품에서 바람을 볼 수 없다. 「다만 바람에 나부끼고 흘러가는 갈대와 구름을 볼 수 없다.」 다만 바람에 나부끼고 흘러가는 갈대와 구름의 추상적 형상을 통하여 그 형상들을 둘러싸고 있는 빈 공간(void)이 상상의 바람 자체라는 다른 조형적 형태처럼 은유(metaphor)의 대상으로 설정함으로써 더욱 심리적인 상징적 효과를 낼 수 있다. 또한 우리의 문학적 서정성에 갈대와 구름만큼 바람과 가까운 메타포도 없다. 금속성의 차가움으로 표출된 갈대와 구름—때문에 바람마저도 차가울 그러한 차가움을 풀어주는 따뜻한 대지가 나무의 자연적인 색과 질감으로 표현되어 있다. 전혀 어울릴 것 같지 않은 두 대립되는 물성을 이런 식으로 조화시킬 수도 있다는 사실이 우리의 사고영역을 얼마나 넓혀 주고 풍부하게 하는가.

Ⅲ.

주제적인 측면에서 유리지의 풍경은 지극히 서정적이다. 여기서 그녀의 서정성이 여성적이내 혹은 가냘프내 하는 식의 이야기는 하지 않겠다. 왜냐하면 어느 작품이 여성적이내 또는 남성적이내 하는 문제 자체가 동서양을 막론하고 전통적으로 인간의 사고체계를 이분법적이고 상대적인 이념과 관념의 테두리 내에 묶어 두고자 하는 악습—적어도 페미니즘의 입장을 두둔하거나 비판하는 태도를 떠나서라도—이 개입될 수 있는 여지가 농후하므로 미술에 있어서 양식은 양식자체의 해석에 충실해야 한다. 어쨌든 이러한 서정성은 일상풍경에서 남들이 흔히 지나치기 쉬운 자그마한 관찰에서부터 비뚤된다. 또한 그 민감한 관찰로부터 그녀의 조형적 충동은 시작된다. 그러한 조형적 충동에 서정성이 깃드는 요인을 우리는 다음의 두 사실로서 설명할 수 있다. 우선 어떠한 사물과 현상을 관찰하는 그녀의 기본태도가 애초부터 이지적이라기 보다는 감성적이다. 즉, 그녀의 조형의도는 처음부터 어떠한 철학적 개념이나 아이디어를 표출해 내는 것에 있지 않고, 순간순간 느끼는 자신의 감성에 충실하므로 사물에 대한 객관적이고 그것의 內向的인 성질의 규명에 관심이 있는 것이 아니고 사물을 바라보는 주체로서의 작가 자신의 감성적 결과를 더욱 중요시하는 다분히 낭만주의적인 경향이 있다. 이러한 낭만주의적 경향에 의하여 선택되고 비재현적(nonrepresentational)으로 형태화되었지만 작가는 각 요소들을 지극히 시술적인 묘사방법으로 자신의 느낌을 표현하므로 자연히 문학적 서정성을 띠기 마련이다. 이러한 관점에서 그녀의 작품은 조각적이라기보다는 오히려 회화적인 분위기를 강하게 띠는, 평면이 아닌 공간에서 한쪽의 그림을 보는 듯한 느낌을 받는다.

이와같은 이유에서 그녀의 작품에 나타난 주제의식은 자신의 극히 개인적인 정서에 그 밑바탕을 두고 있으면서도 누구나 참여하고 느낄 수 있는 서정적 보편성을 지니게 되며, 이것이 제삼자와 상상의 지성적 교감을 나눌 수 있는 그녀 특유의 조형언어가 되는 셈이다. 또한 그녀의 조

형요소는 우리의 일상생활과 밀접하게 관련되어 있는 오브제에서 그 형태를 빌려 오거나, 아니면 오브제의 성격과 전혀 상관없는 새로운 조형의미를 부여하므로 일단은 우리와 곧 친숙해질 수 있는 장점이 있다. 예를 들면 미끼새(decoy)의 이미지를 사용한『미끼새가 있는 풍경』, 동양적 서정성이 깃든 수석에서 섬의 이미지를 금속(철)으로 뜬『파도—회상』, 또는 닭 또는 鳥類의 가슴뼈 앞에 있는 Y자 형의 腸思骨(wishbone)을 사용하여 날아가는 새의 이미지를 銀으로 뜬『방배동 하늘』 등 대부분의 사람들이 무심하게 지나치는 “현실에서 소외되거나 현실에 보충하고 싶은 여러 부분을 추출”하여 그것에 새로운 조형의미를 부여함으로써 우리들의 “일상에서 잊혀졌던 여러 의미를 회복”시켜 준다.

IV.

풍경에 관한 순수조형물로서의 공예작품을 제작하기 시작하는 1987년에 그녀 자신이 언급했듯이 유리지의 작품은 대개 작업과정에서부터 완성된 작품이 놓이게 될 특정한 생활공간을 미리 염두에 둔다고 한다. 이것을 바꾸어 말하면 그녀는 작품에 있어서 아직도 기능과 장식적 효과에 비중을 두고 있다는 것이며, 또한 그것이 그녀를 공예가로 머물러 있게 할 수 있는 유일한 끈이기도 하다. 그러나 예전과는 달리 이번에 출품된 작품중에서 위의 경우에 합당한 작품은『미끼새가 있는 풍경』하나 뿐이며 나머지 작품들은 모두 기능과 장식적 효과를 강조했다기 보다는 풍경에 관한 작가의 순수한 조형적 아이디어를 표출하기 위한 고집의 흔적이 역력히 나타난다. 물론 유리지의 기대처럼 생활공간에 놓인 작품이 “인간의 정서와 밀접하게 交感할 심리적인 기능” 때문에 순수조형물로서의 자신의 작품이 공예품으로 불리워지기를 바라나, 이러한 심리적 기능은 공예품만큼은 부족할지 몰라도 공예이외의 다른 미술품에서도 찾아볼 수 있는 현상이라 생각한다. 단지 필자의 견해로는 순수조형물임에도 불구하고 그녀의 작품이 공예품의 성격을 유지할

수 있는 것은—기능적인 측면은 사라졌으며—구모나 기법에 있어서 지나치게 세부를 꾸미고 다듬는 장식적 솜씨가 작품에 배어 나오기 때문일 것이다. 즉, 이론적인 측면에서 작가는 작품의 장식적 성격을 생활공간내에서의(심리적인) 기능의 일부분으로 생각하기 때문에 유리지의 순수조형물은 이미 그 형태에 장식성을 내포하고 있으므로 일반적으로 회화나 조각에서 이야기하는 순수조형물과 구별될 수 밖에 없다.

V.

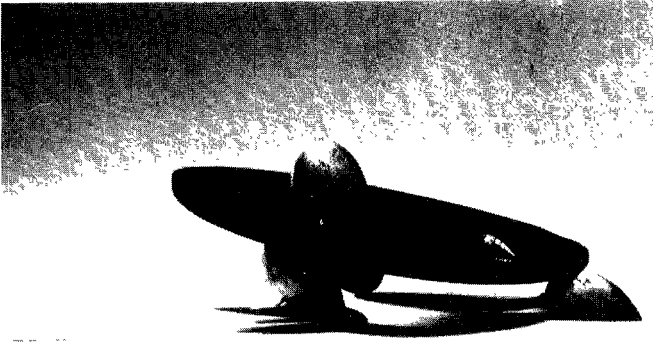
필자는 공예에 대한 해박한 지식은 없으나 객관적인 측면에서 이번 개인전의 작품에 반영된 유리지의 공예가로서의 능력을 의심하지 않는다. 특히 주제적인 측면에서 그녀가 보여준 地주와 水平위에 펼쳐지는 여러 풍경들의 함축된 서정적 표현은 우리의 상상을 무한한 공간감으로 이끌어 주는 신비스러운 매력에 있다. 비록 제한된 공간에 압축시켜 놓은 조형구조물이지만 각 구조물의 끝은 아주 자연스럽게 빈공간으로 이어져 우리에게 무한한 상상력을 유발시킬 수 있는 구조적인 장점이 있다. 특히『밀물』,『파도—회상』,『바람여행』 등은 虛(void)와 實(solid), 부드러운 木과 딱딱한 金屬, 입체감과 평면감이 알맞게 조화를 이루어 우리의 서정영역을 무한공간으로 확대시켜 주는 작품이라 할 수 있다.

그러나 앞으로의 유리지에게 바랄 것이 있다면—그녀 자신의 바람이기도 한—작품의 규모가 커지고 더욱 구조적인 성격을 띠게 되므로 공예이외의 여러 체험을 통하여 공간에 대한 개념의 인식과 방법의 폭을 넓혀보는 것도 그녀에게 많은 도움이 되리라. 또한 금속이외의 재료에 대한 많은 체험—특히 재료를 다루는 기법적인 측면에서—이 필요하다라는 것은 그녀 자신이 세삼 느꼈을 것이고, 마지막으로 작품에 너무 많은 개인의 서정성이 반영되면 작가와 제작자 사이의 지성적인 교감이 감소할 수도 있다는 사실을 감안해 주었으면 한다.

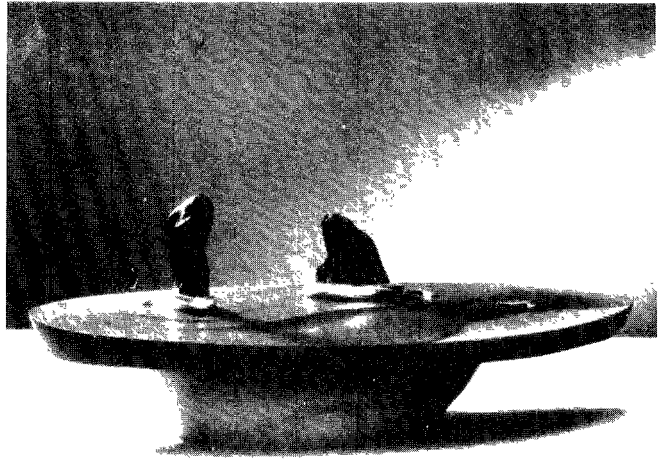
鄭榮沐 / 서양미술사, 미술평론



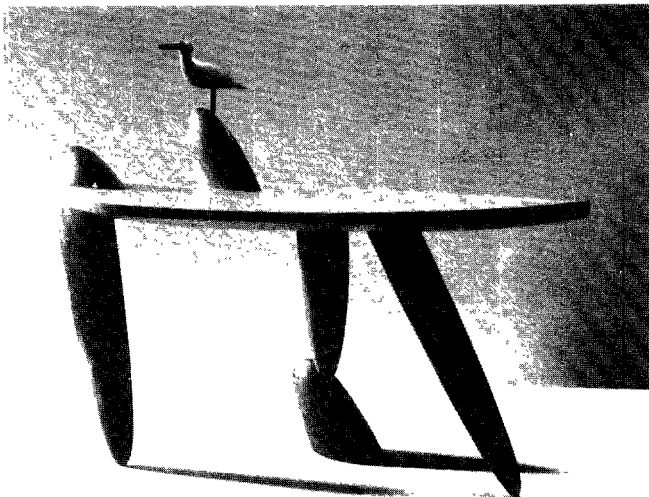
섬 풍경. 벗나무, 단풍나무, 황동, 합판, 페인트 120×120×82cm 1991 유리지작



밀물, 은(92.5), 금(22K),
나무 60×30×20cm 1991
유리지작



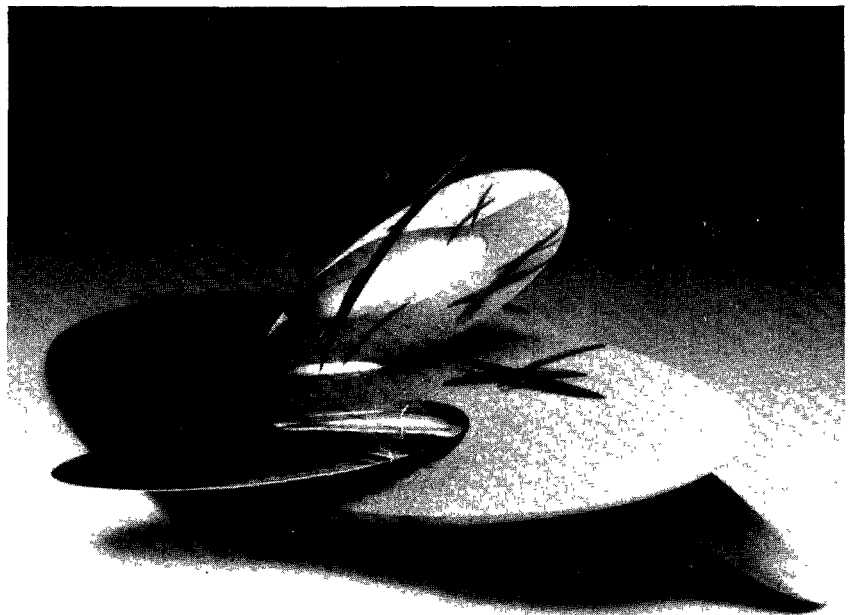
파도回翔, 철, 은(92.5), 단풍나무,
유화물감 76×33×31cm 유리지작



미끼새가 있는 풍경. 단풍나무
94×36×70cm 1991 유리지작



방배동 하늘. 은행나무 은(92.5)
45×12×52cm 1991 유리지작



밤의 베아리. 은(92.5),
백동, 나무, 페인트
54×30×22cm 1991
유리지작