

## 중도(中道)를 찾아서

브루스 메트캐프

모든 예술가는 어떤 면에서 자신이 받은 영향의 총체이다. 물론 훌륭한 예술가는 자신에게 영향을 준 원천을 딛고 일어서며, 영향을 전면적으로 거부하는 것은 늘 가능한 일이다. 비유적으로 말하자면, 미술의 역사는 오이디푸스적인 부친 살해로 가득하다. 하지만 단호한 거부는 한국적인 방식이 아니며, 적어도 현재 5, 60대인 한국 작가 세대의 방식은 아닐 것이다. 전후 세대의 직무는 서구 모더니즘을 한국에 유입하고, 그에 따라 필연적으로 발생했던 갈등과 난관을 직면하는 것이었다.

본 논고에서, 필자는 유리지가 학창 시절 수용했던 서구의 영향들과 그녀가 모더니즘과 전통적인 한국 문화 사이에서 길을 찾기 위해 모색했던 초기의 시도들을 살펴보고자 한다. 미국이 20세기 중반에 미술과 디자인에서 모더니즘을 형성한 나라 중의 하나이기 때문에, 필자는 유리지가 겪었을 역경을 완전히 이해할 수는 없을 것이다. 모더니즘이란 내 연배의 미국인에게는 대부분 자연스러워서 분간하기 어렵다. 하지만, 역사의 연구는 모더니즘이 자연스러움과는 거리가 있음을 보여준다. 그것은 산업화가 야기한 분열, 그리고 기회에 대한 문화적인 반응이다. 그것은 또한 거의 일련의 규칙과 같은, 미학적인 공식이다. 모더니즘은 일원적이지 않다. 필자는 회화와 조각에서 있었던 모더니즘의 다양성을 논하지는 않을 것이다. 대신 바우하우스와 스칸디나비아의 공예와 디자인을 중심으로 성장한 개념들을 살펴볼 것이다. 이것이 바로 유리지가 그녀의 학창 시절에 대면하였던 모더니즘이었다.

1922년경 바우하우스의 창시자인 발터 그로피우스(Walter Gropius)는 바우하우스의 중점을 표현주의에서 산업을 위한 이성화된 디자인으로 이동시켰다. 그의 의도는 일부 경제적인 이유에서였는데, 정부로부터 받는 학교의 지원이 삭감되었던 것이다. 그로피우스는 제조업자(manufacturer)에게 디자인의 라이선스를 줌으로써 수입을 창출하기를 희망하였고, 이에 상응해 학교는 기하학적 추상의 시각언어를 만들었다. 그 언어는 사용된 매체에 따라 다양하였지만 일정한 규칙이 모든 경우에 적용되었다. 형태는 제작 방법을 반영하였고 장식은 배제되었다.

금속 공방에서는 산업에 적합한 성공적인 디자인이 다수 개발되었는데, 대부분이 전기 스탠드였다. 구와 원기둥이 조합되고, 금속과 유리가 자유롭게 사용되었다. 스탠드는 대개 볼트로 조립되었기 때문에 조립은 숙련공에게 의존될 필요가 없었다. 이와 함께 식기류와 장신구도 생산되었으나 이들 디자인의 몇몇만 대량생산이 이루어졌다. 공장에서 제조된

(manufactured) 것 중에 가장 기억할 만한 예는 1924년 오토 리트거(Otto Rittweger)와 볼프강 툼펠(Wolfgang Tümpel)이 디자인한, 둘 내지 네 개의 스테인리스 차 거름망(tea infuser)이 있는 스탠드형 다구이다. 하지만 바우하우스 디자인은 금속분야에 있어 약간의 모순을 보인다. 즉, 마리안느 브란트(Marianne Brandt)의 유명한 반구형(半球形) 차주전자는, 기계생산을 상징하는 기하학적인 디자인에도 불구하고 수작업으로 제작되었다.

정육면체, 원기둥, 구는 공장과 속도로 대변되는 새로운 시대의 은유였다. 이러한 기하학적 형태는 기계에 대한 신념을 상징했다. 단순함은 일반 대중이 구매할 수 있도록 디자인 하자는 의도였는데, 이것은 상당히 사회주의적인 포부였다. 바우하우스 교육에서 공예 교육이 필수적인 것으로 여겨졌음에도 불구하고, 디자인에서 수작업의 시각적 흔적은 제거되었다. 1928년 이후에는, 디자인에서 개인적인 표현이 완전히 제거되어야 한다는 것이 바우하우스의 공식적인 입장이었다. 디자이너는 익명의 존재가 되어야 했다.

바우하우스의 많은 교사들은 극단주의자였다. 그들은 타협을 용납하지 않았다. 전통적인 양식은 매도되었고 과거와 연관되는 모든 것들은 제거되어야만 했다. 외곽선이 분명한 그들의 디자인은 더 큰 사회를 향한 어떤 냉혹한 태도와 유사했다. 그들은 전투적인 새로운 시대를 향한 공격적인 디자이너들이었다.

1930년대에 기능주의라 불리는 독일의 모더니즘 디자인은 덴마크와 스웨덴에서 회의적인 반응을 받았다. 평론가들은 철이나 유리 같이 공업적인 재료가 불쾌하다고 느꼈으며, 가정에서 쓰는 용품은 보다 따뜻하고 인간적이어야 한다고 생각했다. 예컨대 나무는 보다 가까이 하기 쉽다고 여겨졌다. 스칸디나비아인들은 또한 독일 기능주의의 엄격한 기하학적 형식이 용납될 수 없이 공격적이라는 사실을 발견했다.

1900년경 아르누보는 흐르는 듯 한 선과 식물 모티브의 장식으로 전 유럽을 휩쓸었다. 스칸디나비아도 예외가 아니어서 1930년대까지 스칸디나비아의 개혁가들은 아르누보의 장식적인 특성은 거부하면서도 곡선은 받아들였다. 스칸디나비아의 디자이너들은 독일 기능주의를 부드럽게 완화시켰다. 북유럽 디자인은 곡선적이고 비대칭적이어서 인체를 연상시켰다. 나무는 철을 대신하는 재료가 되었고, 보풀이 있는 울퉁불퉁한 섬유는 바우하우스의 매끄러운 직조방식을 대체하였다. 그럼에도 불구하고, 스칸디나비아 디자인은 바우하우스 디자인의 엄격한 기능성은 유지하였다.

금속분야에서 스칸디나비아 최고의 디자이너는 게오르그 얀센 (Georg Jensen)의 유능한 수석 디자이너였던 헨닝 코펠(Henning Koppel)이었다. 그는 한 부분이 다른 부분과 우아하게

이어지는 완만하게 둥근 형태를 창조하였다. 이러한 비대칭적 형태는 거울처럼 매끈한 표면으로 완벽하게 마무리되었다. 코펠이 은으로 만든 형태는 굉장히 아름다워서 그것의 실용성 여부는 그다지 중요하지 않았다. 스칸디나비아 모던 디자인의 아이콘인 그의 작품은 유리자에게 강한 영향을 미쳤다.

독일 기능주의와 스칸디나비아 모던은 2차 세계대전을 전후로 한 몇 십 년 동안 세계 전역으로 확산되었다. 미국에서는 뉴욕현대미술관이 일종의 비정치적인 기능주의를 열렬히 촉진하였다. 1934년에 개최된 획기적인 <기계 예술 (Machine Art)>展에서 1950년대 초에 열린 <굿 디자인 (Good Design)>展에 이르는 뉴욕현대미술관의 디자인 전시는 지금도 가히 전설적이다. 또한 뉴욕현대미술관은 메트로폴리탄미술관과 프랑스 아르데코에 관해 일종의 작은 문화전쟁을 치르고 있었다. 뉴욕현대미술관은 바우하우스의 견지에서 장식이란 타락하고 퇴보적인 것이라고 여겼다. 놀랍게도, 승리는 뉴욕현대미술관의 것이었고 오스트리아의 세제션 양식이나 아르데코와 같이 장식적인 모더니즘은 품위 없는 취향으로 취급되었다. 1950년대에 이르러 기능주의와 스칸디나비아 모던은 최고의 영향력을 가지게 되었다.

해가 거듭되면서 독일 모더니즘과 스칸디나비아 모더니즘 간에 사상적인 차이는 사라졌다. 양자 모두 열광적으로 자본주의에 흡수되어 진보적인 취향과 가사의 효율성을 표방하였다. 마르셀 브로이어(Marcel Breuer)의 철을 구부려 만든 의자는 베스트셀러가 되었고, 코펠의 피쳐(pitcher) 사진은 전 세계적으로 서적과 잡지 다수에 게재되었다.

한국에 대해 말하자면 1953년 전쟁이 끝났을 때 나라는 폐허였다. 점령하고 있던 일본 정권이 허락했던 산업 기반은 모두 파괴되었다. 다방면의 한국 문화는 수십 년 동안 억압을 받아왔다. 그러나, 전후(戰後) 한국의 대응은 과거를 생각하기 보다는 미래를 바라보는 것이었다. 개발에 착수하는 것은 참으로 힘들었다. 한국은 무(無)에서 시작해야만 했을 뿐만 아니라 근대화에 대응할 철학을 가지고 있지 않았다.

따뜻한 온돌, 젓가락, 행사용 의복에 쓰이는 문직(무늬가 돌아나오게 짠 옷감)과 같이 유용한 한국적 양식이 존재하는 곳에서 그 양식은 유지되었다. 그렇지 않은 경우에 한국은 19세기 후반의 일본과 같은 양식을 따랐다. 한일 양국은 개발을 위해 외국의 사례에 눈을 돌렸다. 냉전의 정치 상황 속에서 한국에서는 미국과 서구 유럽의 양식이 지배적이었다. 남성들은 양복과 넥타이를 착용하였고 국제주의 양식 건축이 다층형 도시 건물에 도입되었으며 자동차 디자인은 디트로이트를 추종하였다.

이것이 한국 공예의 정황이었다. 공예 분야는 교차점에 서 있었다. 전통으로 가야 할 것인가, 아니면 현대성을 수용해야 할 것인가?

처음에 유리지는 완전히 현대적인 것을 선택하였다. 그녀의 초기 금속작업과 조형물은 매끄러운 표면과 부드러운 곡선으로 이루어진, 간간히 절제된 장식이 도입된 단순한 형태였다. 이들 작품은 60년대 초기의, 길게 형태를 늘어뜨린 스칸디나비아 디자인과 흡사하다. 그녀에게 이러한 선택은 당시 한국적 삶의 조건에 적합한 것으로 유리지는 다음과 같이 말하고 있다.

"내가 학생이었을 때는 내 생활과 주변이 혼돈스러운 상황이었다. 나는 아직 덜 성숙했고, 국가는 경제적으로 개발도상에 있었으며, 정치적 상황은 불확실하기만 했다. 그러한 상황 즉 허술하고 불안정한 사회, 도시의 시각 환경들과 잘 대비되었다고 생각했는지, 매우 잘 다듬어진 정리된 형태를 보았을 때, 나는 '완벽'이라는 감각을 느끼게 되었다. 스칸디나비아 디자인은 완전히 명쾌하고 단순하게 정리되어 보였으며, 복잡한 부분들이 전체적으로 하나의 단순한 형태 속에 융합 되는, 금속작품의 아이디어 또한 나의 관심을 끌었다."

그 당시 전통적인 한국의 형식은 유리지에게 영감을 주지 못했다. 그 형식은 모두 골동품의 고색(古色)을 띠었다. 전형적으로 역사적인 과거의 금속 형식은 화려했고 특히 머리 장신구에서 그러했다. 몇몇의 한국 도자기는 유리지가 관심을 가졌던 단순성을 가지고 있으나, 아마도 그들 역시 과거를 너무나 생생하게 상기시켰을 것이다. 학생이었을 때 유리지는 거의 한국의 전통을 참고하지 않았다. 이점에서 그녀는 세상 어디에나 존재하는 모더니스트 디자이너와 같았다. 이들은 과거에 대체로 무관하였고, 현재와 미래를 바라보았다.

1974년, 필라델피아 근교에 있는 타일러 미술대학에서 대학원 과정을 공부하기 위해 유리지는 도미했다. 이듬해 필자가 유리지를 만났을 때, 금속공예에 대한 그녀의 이해는 이미 급격히 변해 있었다. 한국에서는 금속작업의 과정이 그녀에게 필수적이지 않았으며, 자신의 디자인을 제작하기 위해 유리지는 기술자들에게 의존했었다. 타일러 미술대학에 기술자가 없다는 사실과 모든 학생들이 자신의 디자인을 스스로 제작해내야 할 책임이 있다는 것을 알고 유리지가 얼마나 놀랐었을 지 필자는 단지 상상해 볼 따름이다. 유리지는 적응했고 주물(鑄物), 판금성형(hammering), 심지어는 기계작업과 같은 금속공예의 기술을 습득했다.

대학원 2학년 때, 그녀는 동료학생이 깜짝 놀랄 만큼 매우 고난도의 형태를 제작하고 있었으며, 그녀의 의욕은 우리 모두를 놀라게 했다.

타일러 미술대학에서 만든 유리지의 첫 번째 작품들은 그녀가 이미 확립해 온 1960년대 스칸디나비아 모던 양식을 따르고 있었다. 하지만 그녀는 또 다른 차이에 직면해야만 했다. 1960년대 동안 미국에서는, 공예의 담론이 굿 디자인이나 산업을 위한 종사(從事)라는 쟁점에서 멀어졌다. 공예의 영웅은 더 이상 찰스와 레이 이임즈(Charles and Ray Eames)와 같은 디자이너가 아니라 피터 볼커스(Peter Voulkos)와 같은 예술가적 공예가였다. 미국 공예는 품위 있는 취향, 기능성, 비개성을 강조하는 디자인에서 멀어져, 회화와 조각을 지향했다. 개인적 표현은 당시의 주요한 아이디어였다.

1950년대 내내 미국 공예 잡지에서 디자이너적 공예가가 큰 주목을 받았음에도 불구하고 이러한 모든 현상은 일어났다. 공예 교육을 받은 학생들이 산업 디자이너로서 적격일 것이라 생각되었으나, 산업 디자인 과정이 급격히 인기를 얻게 되자 기업들은 단지 공예가 아닌 디자인에 전문지식을 가진 잘 훈련된 학생들을 고용할 수 있었다. 곧 공예과의 학위는 더 좁은 문에 봉착했다. 당시 미국 기업은 위험을 무릅쓰기를 원치 않았다. 소규모 회사는 합병되거나 사멸되었다. 큰 기업은 거대해져서 세상에서 가장 큰 단일 시장에서 상품을 팔 수 있었다. 그리고 점점 더 기업이 커질수록 상품이 실패할 위험은 더욱 커졌다. (일정 연령대의 모든 미국인은 50년대 포드(Ford)사의 비참한 실패작인 에드셀(Edsel)을 기억한다.) 산업 디자인은 무료한 사업이 되었고, 실력 있고 유능한 학생들은 다른 곳을 바라보았다.

한편 미술대학에서 교편을 잡는 일은 수백 명의 공예가에게 현실적인 선택이 되었다. 대부분의 교직은 미술학부 내에 소속되어 있었고 여기서 실험과 전시 경력은 보상을 받았다. 공예 교사들이 지표로서 회화와 조각을 고려하기 시작했다는 것은 놀라운 일이 아니었다. 50년대와 60년대 초, 감정 표출의 수사학과 즉흥적인 제스처를 가진 추상표현주의가 지배적인 사조였다. 자유로운 표현의 언어가 미국의 미술학교에 침투되었다. 당연히 공예가들도 이에 열렬히 반응했다.

주도적인 입장에서 있던 표현주의 공예가가 피터 볼커스였다. 그는 점토를 찢고 베고 뿌리는 과정을 통해 항아리와 조각이 혼합된 격렬한 작품을 만들었다. 이러한 수사적인 열기는 60년대에 약간 진정되었지만 이미 그때 야심만만한 공예과 학생이라면 항아리나 스카프가 아니라 예술을 창조하고 싶어 했다. 기능은 훨씬 더 우선순위가 낮은 것으로 전략하였다. 그리고 모든 지역의 교사들은 여전히 공예의 표현적인 가능성에 관해 논의하였다.

명백히 금속은 물감이나 젖은 점토처럼 마음대로 하기 어렵다. 대신 주안점은 제작자의 어떤 개성을 표현하는 듯한 창의적인 형식에 있었다. 타일러 미술대학의 스탠리 레친(Stanley Lechtzin) 교수는 자신만의 고유한 표현적인 장신구를 만들었다. 용해된 왁스(wax)를 물에 쏟아 부어 얻어진 결과물을 전해주조(電解鑄造)하는 과정을 통해, 레친 교수는 일련의 거대하고 상당히 바로크적인 브로치와 목걸이를 제작하였다.

유리지는 표현적인 연구를 진행하였다. 초기의 예는 1975년에 제작한 브로치로 여기에서 3차원적인 선은 넓어지고 좁아지면서 다가서거나 멀어져 보이는 것이었다. 작가에게 변화하는 선은 변화하는 감정을 반영한 것이었다. 가스통 라쉐즈(Gaston Lachaise)의 인물조각에서 영향을 받은 유리지의 후기연작인 풍만한 형태(Fat forms)는 인체에 대한 완곡한 언급이었다.

필자의 개인적인 생각에, 이 시기 유리지의 작품은 표현적이라기보다는 조각적이며 작가가 느꼈을 어떤 것 이상의 사랑스러운 추상적 형태에 관한 것이다. 그 증거로 필자는 유리지가 타일러 미술대학 시절에 마지막으로 만든, 1976년 작 차 여과기를 언급하고 싶다. 여전히 덴마크 은기의 특징인 날렵함과 곡선이 존재하면서, 주름과 뚜껑에 달린 완전히 비 기능적인 "깃발"을 강조하고 있다. 사실 이 오브제는 이름만 차 여과기이다. 둥그런 형태 사이로 물이 빠져나가도록 구멍들이 나있고, 아마도 제거되어도 좋을 뚜껑이 있는 것이 사실이다. 하지만, 이 여과기는 너무나 커서 양동이보다 작은 어떤 용기에도 맞을 수 없고 손잡이는 단열처리가 되어 있지 않아, 뜨거운 물 안에 들어있는 이 작품을 집는 일은 고문일 것이다.

하지만 기능성은 관건이 아니다. 유리지는 실험적이었다. 그녀는 덴마크 모던 은기의 유선형 형태를, 실질적인 기능을 충족하지는 않더라도 기능과 관련된 조각적인 물건을 만드는데 응용하였다. 그녀의 차 여과기는 포스트 모던적인 물건이다. 즉, 목적보다는 주제로서의 기능을 다루고 있다. 따라서 이 작품은 공예의 수공예적 가치만큼이나 예술로서의 광범위한 가치도 가지고 있다. 이 차 여과기는 유리지가 진보적인 미국 공예의 가치를 배우려고 노력했던 세심한 학생이었음을 보여준다. 이 거름망은 또한 상당히 아름다우면서도 아주 잘 만들어진 작품이었다.

1977년 한국으로 돌아왔을 때 마침내 유리지는 그녀가 받았던 교육의 모순과 갈등과 직면해야만 했다. 그녀는 공예가 자기표현의 수단이어야 한다는 최신의 아이디어와 더불어 서구 모더니즘의 교훈을 흡수하였다. 이러한 정보는 그녀로 하여금 자신의 문화에 대해 얼마간

갈등을 겪게 하였다. 기능주의, 굿 디자인, 자기표현이라는 아이디어는 모두 외래적인 것의 수용에서 비롯된 것이었다.

6, 70년대에 한국의 예술가와 디자이너는 서구 사상의 범람에 대하여 기본적으로 세 가지 방향에서 대응할 수 있었다. 그들은 무비판적으로 서구의 영향을 받아들임으로써 한국의 전통을 뒤엎거나, 서구화를 거부하며 무비판적으로 전통적인 한국 문화로 복귀하거나, 또는 중도(中道)를 찾기 위해 현대성과 전통을 선별하여 양자를 융합하고자 노력할 수 있었다. 여기서 중도는 어느 정도의 비판을 요구하는데, 어떤 요소가 보존되면서 다른 것은 거부되어야만 하기 때문이다. 더욱이 예술가는 한국 전통과 서구 현대성을 모두 검토해야만 한다. 양자 모두 면밀한 검토에서 제외될 수 없는 것이다.

신중한 예술가는 얼마만큼 서구 모더니즘의 권위에 따를 것인지를 결정해야만 했기 때문에 중도를 찾는 과정은 어려웠다. 여기서 문화 제국주의의 문제가 있다. 냉전 정치 상황에서 미국은 한국을 민주주의와 자본주의의 혜택에 대한 선전으로써 이용하고자 했다. 한국이 그러한 이상의 완전한 예가 아니었다는 것은 염두에 두지 말자. 미국도 그 예가 아니다. 세계적인 권력 획득 경쟁에서 모더니즘 예술은 미국이 공산주의보다 우월하다는 것을 증명하는데 효율적으로 사용될 수 있었다. (사실, 예술은 정확히 그러한 목적으로 사용되었다.)

필자는 많은 한국 예술가들이 미국의 냉전 선전을 위한 노리개가 되고자 했다고 생각하지는 않는다. 모더니즘에 대해 그들이 상반된 감정을 가졌음에 틀림없다. 너무나 많은 외래 영향에서 예술가들은 문화적 헤게모니를 위한 미국의 요구에 꼭두각시같이 보일 위험을 무릅썼다. 외래를 전혀 받아들이지 않고서 그들은 현대적인 한국 문화의 부활에 참여하지 못할 수도 있었다.

유리지는 한국 문화와 모더니즘 미술을 결합할 수 있는 많은 방법 중 몇 가지를 연구하였다. 가장 분명한 방법은 전통적인 형상과 상징을 차용하는 것이다. 1983년에 제작한 두 개의 브로치와 1985년 작 <문 1사색>에서 전통적인 창살무늬를 사용한 것이 이러한 접근 방식을 보여주는 예이다. 1997년 작 <천생연분>에서 정절을 상징하는 한 쌍의 오리와 장수를 상징하는 대나무를 사용한 것도 그러한 예이다.

하지만, 전통적인 상징의 도용은 피상적일 수 있다. 최악의 경우 이것은 외래의 구조에 토착 문화라는 얇은 베니어판을 붙이는 일과 같다. 마치 햄버거와 감자튀김을 먹는 데 은젓가락을 사용하는 것처럼 양식은 내용이 가져온 피해를 경감하는 데 아무 소용이 없다.

유리지가 한국적 상징을 차용하는 것에 불만을 느꼈는지는 필자가 알지 못하지만 그녀는 잠시 이러한 문화적 형상의 사용을 그만두고 개인적인 표현의 가능성으로 방향을 돌렸다. 유리지는 어쩔 수 없이 한국인이다. 어느 정도 서양의 관습에 동화했다 할지라도, 우주, 사회와 개인의 관계를 바라보는 관점에서 그녀는 상당히 전통적이다. 아마도 세상에 대한 자신의 개인적인 이해가 진정한 한국적 표현을 창출할 수 있다고 판단했을 것이다.

<저녁나들이, 1986 >, < 언덕을 보면, 1987>, < 바람여행, 1990> 등 필자가 가장 좋아하는 유리지의 작품은 개인적인 표현을 담고 있다. 처음에 그녀는 자신이 창조한 도상학의 매개체로서 꽃병,쟁반, 찻주전자와 같이 익숙한 공예품의 형식을 이용하였다. 후에는 모든 기능성의 걸치레를 버리고 오직 조각품을 만들었다. 이 작품들은 모두 풍경이었고 모두가 개인적인 이야기였다. 이들은 아마도 강가를 걸거나 석양을 바라보거나 또는 울진에서 보낸 어린 시절에 소나무 아래 자신만의 비밀의 장소에서 사람들을 지켜보던 기억 등 유리지 자신이 겪었던 경험에서 유래했을지도 모른다.

이 작품들을 필자가 좋아하는 이유는 이들이 명상이고 은유이며 또한 시각적인 시(詩)라는 점이다. < 바람여행>은 이성적인 분석에 응하지 않는다. 어떤 면에서 이 조각은 풀밭 위의 바람, 지평선, 하늘과 같은 자연을 연상시킨다. 다른 면에서 이 작품은 한국의 전통과 현대성 간의 중도를 찾고 있다는 것과 같이 공예와 미술을 접목시키고 있다. 하지만 필자에게 이 작품은 형언할 수 없는 열망에 관한 것으로 받아들여진다. 서구적인 생각에서, 욕망은 영원한 불완전의 상태이다. 왜냐하면 욕망의 사물은 항상 또 다른 사물로 대체되어야만 하기 때문이다. 불교에서 욕망은 비워져야만 한다. 하지만 여기서 유리지는 음미되어야 할 상태로서의 열망을 다룬다. 그녀는 하나의 감정에 대한 섬세한 미학적인 감상을 제안한다. < 바람여행>은 유리지 자신이 체험했던 것과 똑같은 조용한 열망의 상태를 환기시키며 그 감정을 감상자의 즐거움을 위해 정성스레 제공한다.

필자는 이러한 방식으로 접근하는 작품을 서양 미술에서 본 적이 없다. 미국인들은 욕망의 자극과 만족을 사랑하고 이들을 떠들썩한 활력을 가지고 추구한다. 우리는 멈추어서 열망 그대로의 감정을 경험하기에는 너무나 열망에 사로잡힌다. < 바람여행>은 완전히 다른 어떤 것이다. 이 작품과 이와 흡사한 조각 작품에서 필자는 유리지가 진실로 한국적인 미술을 창조했다고 생각한다. 그리고 이것은 단순한 오버레이가 아니다. 세상을 바라보는, 작가의 본질적으로 한국적인 방식이 바로 이들 작품의 핵심에 있는 것이다.

1978-79년 작 <향로(香爐)>를 시작으로 유리지는 세 번째 방식을 모색해나가기 시작했다. 이 작품에서 작가는 전통적인 한국의 (그리고 더 구체적으로는 중국의) 제례에 적용되는 기



능주의를 숙고한다. 그녀는 장례나 죽음의 기념 의식에 사용되는 의식용 기물에 관심을 가지게 되었다. 여타 미국인들이 이러한 그녀의 관심을 병적이라고 생각할지 모르겠지만 필자는 1983년 유리지가 모친의 유골을 위해 제작한 함(函)을 보고 놀랐다. (그녀의 모친은 27년이 지난 지금도 여전히 건강하시다.) 한참이 지나서야 그녀가 생사의 순환적인 본질을 사유하며 삶에 경의를 표하고 있다는 것을 알게 되었다. 더욱이 유리지는 다시 온전히 기능적인, 그리고 이번에는 한국인이면 누구든지 알아볼 수 있는 의미를 가진 오브제를 만드는 기회를 가졌다.

유리지는 의례가 한국 가족의 정신적인 지주로 기능한다고 쓰고 있다. 그녀는 말한다.

"특정의식을 통해 사람들은, 삶의 유한함과 죽음의 확실성, 또는 개인의 의지를 뛰어넘는 절대적인 힘의 존재 등을 깨닫게 된다. 이러한 의식들의 목적은 인간의 유한성을 비추어 보고, 그것에 일종의 보상을 하는 것이라 할 수 있다."

죽음과 조상 숭배를 둘러싼 의례에서 유리지는 서구 모더니즘의 주류 밖에 존재하는 또 다른 주제를 발견하였다. 처음에 유리지는 그녀가 타일러 미술대학에서 제작했던 작품의 특징이었던 둥근 형태를 이용하여 은으로 된 기물을 만들었다. 그 형식은 점차 모서리가 직선적이 되었고, 또한 시적(詩的)인 장치로서 반사를 사용하기 시작했다.

시간이 지나고, 장례 기물에 대한 유리지의 관심은 그녀가 부친의 장례를 위해 만든 일련의 장례용품으로 이어졌는데, 필자는 이것이 매우 중요한 작품이라고 생각한다. 많은 면에서 유리지의 화강암 돌레석과 나무 상여, 장례 골호(骨壺)는 그녀가 지난 40년간 생각해왔던 모든 것의 총체이다. 여기에 독특한 한국적인 정취가 있는 기능주의의 유산이 있다. 여기에 모더니즘 양식에 대한, 그리고 얼마나 비서구적인 세계로 확장해야 하는가(하지 말아야 하는가)에 대한 사유가 깃들여 있다. 여기에 형식과 내용으로부터 연유된 정신성이 있다. 한국의 문화 정체성에 관한 문제를 고민하는 작가라면 이 작품에 대한 깊은 사유가 필요하다.

하지만, 이는 전적으로 또 다른 논고의 주제이다.

(본 논고는 1994년 시공사가 출간한 <Art Vivant: 유리지>에 실린 필자의 글 <Sea and Sky of Wistful Longing>을 보완하고자 쓰여 졌다.)