

섬으로 가는 길- 심문섭의 작가적 여정_오광수(미술평론가)

작가는 스스로 태어나지만 동시에 시대라는 공유된 이념의 견인 속에서 비로소 태어난다고 할 수 있다. 시대라는 역사적 문맥 속에서 자신의 위상을 확인해갈 때, 현대라는 시대와 분명한 관계 속에서 태어난다고 말할 수 있을 것 이기 때문이다.

심문섭의 작가로서의 등장은 분출하는 실험의 열기 속에서 이루어졌다고 해도 과언이 아니다. 이 점은 1960년대 후반에서 1970년대 초반에 걸친 시기에 등장한 작가들에게 다 같이 적용할 수 있다. 우리의 현대미술은 1950년대 후반에 일어난 일차적 변혁에 의해 형성의 발판을 마련했다. 이 일차적 변혁의 기운은 1960년대 후반에 오면서 더 욱 심화하고 확장된 양상으로 전개되었다. 1967년의 <청년작가 연립전>에서 1969년 '에이지그룹'의 출범과 전개는 현대미술로서의 한국미술을 형성한 결정적인 계기였다고 해도 과언이 아니다.

이 시기는 미니멀리즘, 개념예술, 아르테 포베라, 쉬포르 쉬르파스, 모노하 등 국제적으로 다양한 경향과 사조의 범람이 기록된 시기이기도 하다. 특히 이 시기의 특징은 지금까지의 일방적인 중심과 주변이란 관계상황을 벗어나 일종의 다중심적 현상을 보였다는 점이다. 미국을 중심축으로 한 영향의 체계가 와해되고 미국, 프랑스, 이탈리아 일본 등 동시다발적인 이념의 발산이 이루어졌기 때문이다. 단색화 또는 백색화로 명명되는 1970년대 중반의 한 국미술에 나타난 경향도 이러한 맥락에서 파악되지 않으면 안 된다. 심문섭이 이 같은 상황에서 등장했다는 것은 한 개인의 작가적 형성에서보다 먼저 시대적 이념의 공유에서 등장이 이루어졌다는 것을 말해주고 있다. 작가로서 심문섭을 이야기할 때 이 점은 대단히 중요하다. 작가가 시대를 만들기도 하지만 시대가 작가를 만든다는 논리에서 말이다.

사실 그림에도 불구하고 심문섭의 등장과 작가로서의 전개의 양상은 특기되지 않으면 안 된다. 1960년대 후반에서 1970년대 전반에 보여준 그의 행동은 누구보다도 분명한 시대의 기운을 읽고 그것을 온몸으로 체험했다는 점이다. 밀려오는 파도를 수동적으로 부딪히는 것이 아니라 파도의 속도와 용기(파고)에 따라 자신을 대응시켜간 예리한 판 단과 무엇보다 자신을 전력투구할 수 있었던 용단은 어느 누구에게서도 볼 수 없는 것이었다.

심문섭의 초기 작품 가운데 꼽을 수 있는 것으로 1973년 파리 비엔날레에 출품한 <관계(關係)가 있다. 벽면에 종이를 길게 아래로 늘어뜨린 후 바닥의 부분에 몇 개의 돌을 얹어놓은 것이었다. 인스톨레이션이라고 할까 연출된 이 장면은 지금까지의 조각이란 문맥에서 벗어난 것이었다. 그리고 캔버스의 모서리를 페이퍼로 문지른 행위를 보여 준 캔버스의 자기동일성 확인은 독립된 사물로서의 형태의 파악이 아니라 관계로서의 사물의 현전을 시도한 것이었다. 이들 작품은 그가 직전까지 국전을 통해 출품되었던 일군의 작업과도 현저한 차이를 보인 것이었다. 이들 사례는 그가 시대의 기운을 온몸으로 받아들여 자신의 고유한 언어를 적극적으로 모색해가고 있음을 보여준다. 이는 분명히 추상의 형태에서 벗어나 질료와 프로세스가 만드는 관계의 적극적인 장으로서의 모습이지 않을 수 없다. 로잘린드 크라우스가 말한 자기지시적(self-referential)인 형태-추상-에서 시작되어 '확장되는 장'으로 나아간 것이었다. 독립된 형식으로서의 조각에서 열린 공간으로 나아가는 구조의 확장은 어느 누구에게서도 엿볼 수 없는 것이었다. "형태의 개념을 구조의 개념으로, 공간의 개념을 장의 개념으로 대치시켰으면"¹⁾하는 작가의 언급은 그 속에서 이루어져 간 급속한 변화의 내면을 읽을 수 있다. 적어도 조각 분야에서 이 단계로 진입한 경우는 그를 제외하곤 없었다. 이 급속한 변화의 추진은 이후 그의 전체적인 전개 양상, 열린 의식을 예고해 준 것이라 해도 과언이 아니다. 세 차례에 걸친 파리 비엔날레의 참여와 (에이지)전의 참여는 그의 실험의 진폭을 더욱 넓혀준 것이었다.

그는 초기에서부터 많은 질료를 원용한 작가로 알려져 있다. 종이, 흙, 시멘트, 돌, 나무, 철, 그리고 폴리에스테르를 비롯한 공업용 질료의 적극적 사용은 '조각은 질료 자체가 조형을 앞지른다'는 자각의 결과인지 모른다. 다원적인 질료의 체험에도 불구하고 정작 작품으로 나타나는 것은 극히 단위적이다. 나무면 나무, 철이면 철 등 단위적으로 나타나지 혼합의 양상으론 좀처럼 나타나지 않는다는 것이다. 흔히 말하는 믹스미디어의 양상은 좀처럼 발견되지 않는다. 여러 물질을 혼합한다는 것은 개개의 물질이 지닌 본성을 뚜렷하게 드러내지 못하고 부단히 표현이란 수단으로 매몰되기 때문일 것이다. 표현을 위한 것이기보다 순수한 질료와의 만남을 기도하려는 것이기 때문이다. 나무와 철판이 만나는 것도 그것들이 만나면서 구현되는 표현은 애초에 차단된다. 나무와 철판은 오히려 상반된 질료의 만남을 통해 서로의 본성을 역설적으로 강조하기 위함이다. 물질이 물질 자체로 되돌아가려는 원형에의 탐구의 결과이다. 이 점에 대해선 폴 아르덴이 언급한 다음의 대목이 흥미롭게 피력해주고 있다. 그는 "심문섭의 작품은 으레 사물의 본질로 몰아가는 예술을 선호하는 모노하를 연상시킨다"고 하면서도 "그러한 외적 경향보다 한국의 전통과 연관해 해석해야 한다. 그 전통은 도(道)나 물활론(animism)의 것이며 형태를 포함하여 만사에 근본을 보려는 정신적 문화에 있기도 하다."²⁾고 한 대목은 흥미할 만하다. 어쩌면 이 정신적인 것으로서의 내면이야말로 그가 추구하는 본질에 다름없기 때문이다. 타니 아라타가 "대상의 내부에서 조성되는 형태"이라고 했을 때도 그것은 본질로서

의 정신성을 두고 한 것일 것이다.

그의 작품이 때로 완성된 어떤 것도 아닌 애매한 상태에 있다고 한 지적들도 외면보다 내면을 향한 태도에서 기인하는 것은 아닌가 생각된다. 완성되지 않은 것, 미완이란 진행을 말해주고 자연스럽게 생성되는 형태의 자발성을 기다리는 것이 된다. 형태를 만든다기보다 형태가 만들어지기를 기다리는 인내 속에서 비로소 형태는 단순한 물질로서의 존재를 벗어나 하나의 실존으로서의 삶을 추구하게 된다. 그래서 그의 작품을 두고 "물질의 시간을 대상화 해왔다"고 타데하타 아키라는 말하고 있지 않은가. 많은 이들이 그의 작품을 두고 조각도 아니요 오브제도 아닌 또다른 그 무엇이라고 한 것도 만들어지는 것과 만드는 사이의 간극 속에 있기 때문이다. 만들어지기를 기다리는 인내 속에서, 개념화되지 않은 이 존재는 이름할 수 없는 항상 '그것'으로 남아날 수밖에 없는 것이다.

그의 작업은 물성 자체의 본질에의 추구와 물질이 만들어가는 상황으로서의 전개로 구획해볼 수 있다. <토상(t 독신 전자 속하고 <관계>, <현전(現前), 제시(The Presentation)>가 후자에 속한다고 할 수 있다 흥미롭게도 이 두 작업의 내역은 심화와 확장이란 두 개의 상황을 말한다. 그러니까 한때는 물질 속으로 집중해 들어갔다가 한때는 느슨하게 물질이 만드는 관계상황 속에 빠져든다.

1980년대 중반 이후 1990년대를 통해 등장한 <토상>과 <목신>은 물질에 대한 작가의 기본적인 태도, 재료를 통해 어떤 것을 만든다기보다 재료 속에 자신을 무한히 개방시켜가는 방법의 일관성을 엿볼 수 있다. 흙을 주무르는 일이란 어쩌면 가장 원초적인 인간과 물질의 만남이라고 할 수 있을 것이다. 그 역시 아이 때 흙을 주무르는 일 -놀이- 에 빠졌던 기억을 말하고 있다. 인간이 손으로 만드는 것 중에 흙을 사용하는 것만큼 직접적인 것은 없다. 어떤 도구도 사용하지 않은 채 형태를 만들 수 있기 때문이다. 인간의 신체와 흙의 만남은 가장 원시적인 순후한 감정을 유발할 수 있으며 그렇기에 어떤 형태를 만든다는 목적의식이 없이 주무르는 자체에 빠지고 만다. 무엇인가를 만든다는 목적이 없이 주무르는 자체에서 생겨나는 물질과의 만남의 쾌감이 점토작품 속의 손가락의 흔적에서 엿볼 수 있다 인간 신체와 흙이란 물질의 만남이 주는 순후한 감동이 손가락의 흔적 속에 아련히 걸잡힌다.

<목신>은 나무를 소재로 한 연작이다. 나무의 물성과의 만남은 흙과의 만남과 또 다른 감흥을 보이고 있다. 나무를 도구로서 깎아내는 작업은 더욱 기술적인 과정을 요구한다. 손으로 직접 만드는 점토와는 달리 도구의 수단이 개입 됨으로 해서 훨씬 문명적이라 할 수 있다. 나무의 물성 파악은 먼저 도구의 사용에 의한 일정한 기술적 과정이 개입 될

수밖에 없다. 이 기술적 개입과 더불어 파악되는 나무의 물성은 인간과 대립적 관계 속에서 그 속성을 보다 탄력 적으로 전달하는 특징을 지닌다. 그럼에도 불구하고 점토를 다루는 것이나 나무를 다루는 것에 목적의식을 앞세우지 않는다는 점에 그의 방법의 특징을 발견할 수 있다. 그것은 재료가 어떤 의도에 지배되지 않고 작가의 작업과정과 더불어 현전하기를 바라는 것이라고 말할 수 있다. 말하자면 작업 자체가 노동으로서의 일이 아니란 점이다. "나 무를 깎는 일종의 반복적 리듬, 미묘하게 변해가는 리듬, 거기에서 나는 음악을 느낀다"³고 한 작가의 말은 바로 이 점을 언급한 것이라 할 수 있다. 노동으로서의 의식보다 무위로서의 흥겨움에 빠진다는 것이다. 목적을 위한 행위가 아니라 행위 자체가 이끄는 자발성에 자신을 의탁한다는 것이다. 이러한 경지를 무위의 경지라고 하며 노니는 경지라고 말하는 것이다. 논다는 것은 소요한다는 것이다. 행위 속에 자신을 함몰시켜갈 때 얻어지는 자유로움, 해방의 경지에 다름아니다. 이 점은 흥미롭게도 단색화 작가들 가운데서도 발견된다. 일부의 단색화 작가들은 어떤 목적을 갖고 그리는 것이 아니라 그리는 자체를 현전시키는 과정에 다름 아니라고 한다. 어떤 것을 표현하는 것이 아니라 무위의 행위를 통해 자신을 해방시킨다고 말하고 있다. 이야말로 노니는 경지, 소요의 경지가 아니고 무엇인가. 단 색화 작가들이 화면이란 주어진 조건 속에 있는 반면 심문섭은 보다 열린 상황에 있다는 차이가 있을 뿐이다.

심문섭의 작업의 초기에서부터 최근에 이르기까지 전 작품에 관류하는 것은 다름 아닌 일상적인 또는 언젠가 보아 왔던 평범한 사물들의 전개란 점이다. 특히 0 같은 특징은 후기로 올수록 더욱 짙은 면모를 보인다. <현전>, <(제시)> 그리고 근래에 집중되는 제시로서의 <섬으로(To the Island)>가 이 같은 특징을 강하게 표상하고 있다. 어쩌면 이것은 물질의 속성을 파악하는 주도한 관심에서 벗어나 보다 열린 상황에서 물질과의 만남을 시도하는 결과일지 모른다. 그래서 무엇이든 분명한 지시적인 것이 아님에도 어디선가 본 것과 같은 느낌을 준다. 그러기에 그의 작품을 본다는 것은 결코 심각한 접근일 필요가 없다. 스스럼없이 다가가게 하기 때문이다. 단위적인 물질로 이루어지는 <토상>이나 <목신>에서도 그렇지만 아무렇게 펼쳐 놓은 것 같은 상황의 연출에서 특히 고졸한 - 아르카이즘 - 느낌을 주는 것은 기억의 갈피속에서 환기된 것이기 때문이다. 옛 기물을 닮았거나 어떤 장면을 떠올리게 하는 것은 오랜 기억의 층위에서 불러나온 것이다. 딱판 같기도 하고 디딜방아 같기도 한가 하면 해안에 끌어올려진 폐선의 잔해 같기도 하다. 그것은 분명 기억의 풍경임에 다름없다. 2006년 파리 팔레 루아얄 정원 둥근 분수대를 무대로 설치한 <제시-섬으로>는 물을 중심으로 나무, 돌, 철판 등으로 이루어진 작품인데 이는 설치라는 범주보다 하나의 풍경이라고 해야 어울린다. 그는 파리라는 이국의 도심에서 천진스럽게도 자신의 먼 기억을 불러내어 흥미로운 풍경을 만든 것이다. 2008년 현대화랑에서 열린 <제시-섬으로>에서도 나무, 대나무, 책상과 의자, 자연의 대나무 등 극히 일상적인 물체들이 등장할 뿐 인위적인 흔적은 별로 찾아볼 수 없다. 풍경으로 되

돌아가는 장면이 여신했다.

풍경화된다는 것은 자연으로의 회귀를 말한다. 풍경은 정지된 어떤 장면이 아니라 살아 있는 생명의 순환에 상응하는 장면이다. '순환과 반복의 에너지를 충실한 실재 속에서 생명의 원형과의 만남을 제시'하한다고 작가가 말했을 때 그것은 살아 숨쉬는 풍경임이 분명하게 드러난 것이다. 그는 이 만남을 '섬으로'라는 은유로 대신한다. 한려수도를 앞에만 통영이란 항구도시에서 자란 작가의 뇌리 속엔 바다와 섬이 어떤 꿈의 실체처럼 명멸한다. 그래서 생명의 원형과의 만남은 부단히 먼 기억을 되살리면서 이루어진다고 그는 생각한다. "나는 내 작품이 어떤 장소를 독특한 분위기로 만들고 일상적인 것으로부터 먼 과거의 기억을 불러일으키는 힘을 지니기를 바란다."7)

1) 심문섭, 메타포에 대하여, 심문섭 현전에서 제시로], 학고재, 2008, p.358.

2) 폴 아르덴, 심문섭의 갤러리 자클린 무송전], 앞의 책, p.242.

3) 타니 아라타, 내발적인 형태의 소재., 앞의 책, p.173.

4) 타테하다 아키라, 나무의 시간, 앞의 책, p.165.

5) 심문섭, '나무를 깎으며], 앞의 책, p.355.

6) 심문섭, 연경 바다에서], 앞의 책, p.373.

7) 심문섭, 나무를 깎으며], 앞의 책, p.353.