

이강소의 1970년대, 관상(觀想)에 마음을 깃들게 하다

미네무라 도시아키(峯村敏明, 미술평론가)

2018

이강소라는 작가의 존재를 처음 알게 된 것은 1975년 제9회 파리 비엔날레에서였다. 전시장 한구석에 마련한, 작가의 살아있는 닭 '퍼포먼스'에 깜짝 놀랐다.

바닥에 두꺼운 판자를 깔고 그 위에 먹이와 물을 놓고는 한가운데 세운 막대기에 닭을 끈으로 묶어 둔 것이었다. 닭은 그 끈의 길이만큼 움직일 수 있었지만 빙빙 돌다가는 결국 움푹달싹 못하게 될 처지였다. 판자에 깔아 놓은 분필 가루가 닭의 발에 묻었고, 닭이 움직일 때마다 그 흔적이 넓어져서는 희고 커다란 원을 이루게 되었다. 절로 웃음이 나올 정도로 어처구니없으면서도 대단한 광경이었다. 암탉의 발자국이 곳곳에 무슨 징표처럼 남았다.

'궁극의 방임(laisser-faire)'. 인간이 설정한 95%의 무작위와 생물의 맹목적 행동이 결합하여, 세상이 돌아가는 자연적이면서도 필연적인 모습을 냉엄하고 유머러스하게 보여주었다. 오로지 닭이 작업을 실행하고, 예술가는 소소한 장치를 설치했을 뿐이다. 그 결과로 벌어진 일을 무대의 가장 자리에서 관찰자의 입장에서 줄곧 바라보았다.

이때 나는 파리 비엔날레의 조직위원으로서 한국 측에서 어떤 작품이 나올지 미리 알고 있었다. 한국 측 참여작가인 심문섭(1943~), 이건용(1942~), 이강소 모두 한국에서 가장 전위적인 작가들이며, 이제 회화와 조각은 끝났다는 일본 모노하(もの派)의 주장, 특히 모노하의 중심적 존재였던 이우환의 근대비판에 이들이 적잖이 공감하고 있다는 것도 알았다. 실제로 이 비엔날레에 심문섭과 이건용이 출품한 작품들은 물질과 인간의 행위를 직접 교차시키는 것이어서 전형적인 모노하 양식으로 묶일 법했다.

그런데 그런 나의 선입견을 보기 좋게 배반한 이강소의 <닭의 퍼포먼스>는 '모노하'의 어떤 작품과도 닮지 않았을 뿐만 아니라 종래 전위의 역사 어느 구석에도 없었던 독특함으로 나를 놀라게 했다. 독특함이라고 했지만, 얼토당토않다거나 제멋대로 괴상하다는 것은 아니다. 거기에는 무엇인가를 '만들고자 하는' 의식이야말로 서구근대의 인간중심주의가 낳은 병폐라며 비판했던 이우환(1936~)의 목소리가 중저음처럼 자리 잡고 있었다. 이강소는 그러한 '금기'를 건드리지 않는 '다른' 예술적 몸짓의 가능성을 모색했던 것이다.

바꿔 말하자면, '모노하'의 양식과 이어져 있지는 않았지만 이강소의 <닭의 퍼포먼스>는 '만들지 않으면서 무엇을 할 수 있을까, 무엇을 해야 할까'를 묻는 행위의 하나로서 급진적이었다. 이 작품이 추구하는 방향은 아시아적 예술의 존재 방식을 모색하던 이 무렵의 집단적인 노력과 관련이 있었다.

'모노하'와 개념주의가 동서양 양쪽으로부터 비난을 받아온 끝에 도달한 지점은 '만드는' 것에 대한 거부였다. 그 금기가 1970년 전후의 한국과 일본처럼, 근대화의 역사적 필연성에 대한 믿음과 그것을 둘러싼 회의와 비판으로 극심하게 흔들리고 있던 지역의 젊은 예술가들을 얼마나 고뇌하게 했으며, 어려움을 겪게 했었는가. 오늘날에는 그 시절의 고민을 실감하기 어려울 것이다. 그러나 이에 대한 이해가 없이는 한국과 일본의 1970년대 예술을 이야기할 수 없다. '모노하'와 개념주의 양쪽 모두에 대해 비판적이었던 나 역시도 그런 역사적 상황은 하나의 사실로서 인정할 수밖에 없다.

그러나 어떤 시대라도 회고하고 검증할 만한 가치가 있는 것은 아니다. 이강소의 1970년대가 지금 회고해 볼만한 것은 그가 그저 그 시대의 예술가로서만 행동했던 것만은 아닌 때문이다. 처음에 소개한 <닭의 퍼포먼스>든, 오늘날 더욱 인기가 많은 <선술집>(1973)이든, 이강소의 작업은 단순히 시대의 분위기를 반영하는데 머물지 않는다. 거기에는 '만들어서는 안 된다'라는 금기에 얽매어 있는데 머물지 않고, 오히려 만들지 않기 때문에 비로소 보이는 실상을 경험적으로 체득하고, 그 경험에서 얻은 논리에 따라 여러 가지 모색을 하는 여유로운 정신의 작동이 있었다.

☆

그렇다면, '만든다'라는 의식을 뛰어넘기 위해 1970년대의 이강소는 어떤 시도를 내세웠을까. 여기서는 두 개의 흐름이 이어지며 발전하고 있었음을 알 수 있다.

한 가지 흐름은 사물, 특히 생물의 살아온 시간과 흔적화·표본화한 시간(죽음의 시간)과 모순·재생의 상(相) 아래에서 보도록 촉구하는 오브제 설치(object installation)이다. 가장 이른 사례는 1971년, 고향·대구 강변에서 채취한 시든 갈대 다발을 서울의 미술관에 거대한 꽃꽂이처럼 세워 전시한 《갈대》—작년 가을 갤러리현대에서 열린 1970년대 재현 개인전에서는 '여백(Void)'으로 제목을 고쳤다—일 것이다. 소위 식물의 존재를 생과 죽음의 순환적 동위성으로부터 바라보고자 한 듯한 작품, 혹은 죽음의 양상으로부터 역으로 생의 형태를 투시하고자 한 작품이라고도 할 수 있을까.

이 밖에도 이강소의 오브제 설치에는 지지대에 선묘를 더하여 죽은 생물이 살아 있던 시간을 보충하는 듯한 1972년의 <굴비>(조기를 말린 것)와, 1975년의 <무제-75032>(사슴의 뼈)도 포함된다. 조기와 사슴 모두 한국인에게서 각별한 감정을 불러일으키는 식품이자 동물이다.

그런데, 시든 갈대 다발을 전시장에 옮겨온 1971년의 <갈대>를 놓고 보자면, 시기적으로 '모노하'의 전성기에 가까운 작품이기에 모노하의 영향을 받았을 거라고 생각해 볼 수도 있다. 부정할 수는 없다. 그러나 '조기 건어물'과 '사슴의 뼈'에 생의 재현을 떠올리게 하는 선묘를 더한 것과 같은 방식은 '모노하'에는 없었다. 아니, 그저 자연물을 옮겨온 것으로만 보이는 <갈대>에서조차 이강소의 시선은 '모노하'의 정수인 경험의 일회성 대신에, 시간의 재구성·순환성을 향했다고 볼 수 있다.

또 다른 흐름은, 살아있는 존재(사람, 닭 등)를 일정한 장소(행동의 틀)에 두고는 어떤 모습으로 돌아다니는지를 관찰하는, 말하자면 관찰되도록 마련한 이벤트였다. 1973년, 서울의 어느 화랑에 낡아빠진 책상과 의자를 놓아두고는 관람객에게 막걸리를 대접했던 <선술집>은 요즘도 전설처럼 회자되고 있으며, 작년 가을 현대화랑에서 개최된 1970년대 재현전에도 등장하여 많은 사람들을 즐겁게 했다.

그런데, 그 재현전의 제목이 원래 전람회의 이름과 마찬가지로 《소멸》이었다. 앞서 서술한 《갈대》에서 《여백》으로 제목을 바꾼 것을 고려하면, 이강소의 시선은 나이가 들수록 생성순환하는 존재세계의 본원적인 무상함(vanity)을 향했다는 걸 암시하는 것 같아 흥미롭다.

다음 해인 1974년에 착수한 이벤트 《생김과 멸함》—“폴 세잔의 사과를 생각하다”라는 부제가 달렸는데, 어쩌면 이게 애초에 부제가 아니라 원제였고, 인도나 중국의 무상관(無常觀)을 느끼게 하는 원제는 <여백>과 <소멸>과 마찬가지로 작년 가을에 열린 1970년대 재현전에서 그가 했던 것과 같은 제목 바꾸기가 아닐까 생각된다—은 사과를 잔뜩 쌓아놓고는 지나가는 사람들이 돈을 내고 가져가도록 한 것이었다.

한쪽은 주점이고 다른 한쪽은 과일 판매라는 게 다르지만, 금전적 교환이라는 현대사회의 시스템에 또 하나의 (예술의) 장을 마련했다는 점에서 두 이벤트는 같은 취향을 보여준다. 덧붙이자면, 사과는 세잔을 연상시키기도 하지만 이강소의 고향인 대구의 명물이다. 이 이벤트가 <선술집>만큼 인기가 없었던 것은 사과를 판매하는 공간(가게)이 따로 마련되지 않았기 때문이리라. 등장하는 물건보다 뭔가 ‘장소’가 만들어내는 힘에 사람들은 더 끌리는 것일까.

그리고 나서, 이 글의 맨 앞에 소개한 <닭의 퍼포먼스>—정식명칭은 《무제-75031》—를 1975년에 내놓은 것이다. 앞선 두 작품은 사람의 사회적·경제적인 교환행위에 또 하나의 프레임으로서의 장소를 부여한 것이었다. 그러나 <닭의 퍼포먼스>에서 주체인 닭의 행위·행동은 어떤 카테고리에 넣어야 할까, 전혀 짐작되지 않는다.

작가는 앞선 작품들에서도 그랬지만 이번에는 더욱 더, 아무런 전제를 달지 않은 채 관찰자의 입장에서, 모든 돌발상황에 대처해야 할 것이었다. 그 자신은 어떠한 행위도 하지 않는다. 그러나 화랑과 주점의 이중성에 갈팡질팡하는 사람들과 함께, 사과를 사서 언젠가 먹어 치워버릴 사람들과 함께, 나아가 의도치 않게도 하얀 원을 만들어 버린 닭과 함께 이강소는, 다시 말하자면 ‘만든다’라는 행위를 금지당한 이 예술가는 어떤 것으로도 대신할 수 없는 경험을 내면화해 나가고 있었음에 틀림없다.

그러한 경험은 어디를 향하는 걸까, 무엇을 초래할 것인가, 작가 자신조차 분명하게 예감하기 어려웠으리라. 그렇지만 알로이스 리글(Alois Riegl, 1858~1905)이 말한, 개인을 뛰어넘어 작동하는 ‘예술의지(Kunstwollen)’에 비춰보면, 이강소가 이처럼 1970년대의 ‘만든다’는 행위에 대한 금기를 끌어안으면서 행했던 예술실천의 축적이 1980년대에 들어와서 ‘만들지 않으면서 이론다’라는 특

유의 조각을 낳았으며, 나아가 1980년대 후반 이후, 가사(假死) 상태로 기호화된 사슴과 새들에게 순환하는 소생의 장소를 부여하듯, 긴 시간을 함축한 회화를 단번에 내놓은 것은 필연적인 과정이라고 생각한다.

앞서 고찰한 <선술집>, <사과 판매>, <닭의 퍼포먼스> 등은 1980년대 이후 미술계에서 일반화된 용법을 따르자면 모두 '퍼포먼스'로 묶일 것이다. 그렇지만 이러한 분류 방법은 부정확할 뿐만 아니라 1970년대에 예술가들을 속박하던 특수한 문제의 구조를 간과해버릴 염려가 있다.

이강소는 1970년대 후반에 《회화(이벤트 77-2)》에서 자신의 알몸에 물감을 바르고 캔버스 지면에 닦아냈다. 이는 그때 사용한 캔버스와 기록사진으로 남아 있다. 하지만 앞서 말한 것처럼 1970년대 전반에 행했던 세 가지 이벤트에서는 예술가 자신은 아무것도 행하지 않고 모습을 드러내지도 않았다. 연극인이 아닌 미술가가 하는 퍼포먼스인데 예술가 자신의 신체를 사용하여 퍼포먼스(perform)하는 것이 아니라면 어불성설이다.

이러한 용어상의 혼란은 작가의 책임이 아니라—이강소 자신은 특정한 용어를 위해서 이벤트를 행한 것이 아니었기 때문에—, 주변에서 예술 행위의 양상을 분석하는데 게을렀기 때문이다. 거듭 말하자면, 이강소의 이벤트에서 행하는 주체는 별개의 것이며, 그 자신은 처음부터 끝까지 관찰자의 입장을 고수했다. 아니, 주점에 모인 사람들과 기둥에 묶인 닭은 무언가를 의식하여 특정 역할을 연기하는 것이 아니었던 터라 그의 이벤트에서는 일정한 장소에서 생명체의 자연스러운 행위가 관찰된 것일 뿐, 퍼포먼스적인 요소는 전혀 없었다고 해야 할 것이다.

이런 점에서 이강소는 앞서 언급한 파리 비엔날레에 함께 출품한 동료 이견용과 달랐다. 이견용은 파리에서 견문을 넓힌 뒤로 귀국하여 자신의 신체적 행위의 가능성을 여러 가지 방식으로 검증하는 전형적인 퍼포먼스 아티스트로 변모하여, 그 분야에서 제1인자로 인정받기에 이르렀다. 그렇다면 이견용과 이강소를 가르는 차이는 무엇이었을까.

지금 내가 자주 떠올리게 되는 작업은 같은 해인 1975년 제9회 파리 비엔날레에서 일본 측으로 참가했던 히코사카 나오요시(彦坂尙嘉, 1946~)의 것이다. 히코사카도 당시 이벤트에 주력하고 있었다. 그는 바닥에 액체 라텍스를 흘려 일상을 변모하게 한 후 그것을 투명하게 만들어 다시 이전의 모습을 되찾는 모든 과정을 《바닥 이벤트(Floor Event)》로 만들었고, 이는 비엔날레에서 커다란 화제가 되었다.

그러나 내가 여기서 상기하고 싶은 것은 그 이벤트가 아니다. 히코사카는 그 시기에 아리스토텔레스(Aristotle, BC. 384~BC. 322)의 『시학(Peri Poietikes)』에서 착상을 얻어 그와 그의 세대—즉 '모노하'과 개념예술 양쪽에서 비판을 받은 때문에 '만든다'는 행위를 단념할 수밖에 없었던 세대—가 놓였던 상황을 다음과 같이 분석하여, 미술가가 신체적 행위(이벤트 내지 퍼포먼스)에 몰두하게 된 과정을 설명했다.

다소 편할 대로 요약하자면, 아리스토텔레스는 예술(실제로는 시극)의 가장 높은 곳에 관상(보는 것, contemplation)을, 중간에 행위(행하는 것, practice)를, 최하위에 제작(만드는 것, poiesis)을 두었다. 1970년대 초반의 미술에서 개념이 득세하고 제작을 천대했던 양상은 고대 그리스의 노예제 사회의 특수성에서 유래한 관상 우위, 제작 멸시라는 예술관과 통하는 점이 있다.

이런 역사적 맥락을 당장 무너뜨릴 수 없다면, 오늘날의 미술가는 다시 제작할 수 있는 날이 오길 갈망하면서도, 일단은 중간 단계인 행위(practice)의 레벨에서 예술의 실천을 계속해야 할 거라고 생각하게 된다.

시사적인 의견이었다. 이러한 계층적 분류법에 비추어 고찰한다면 1970년대 중반까지 이강소가 보여주었던 이벤트는 명백히 관상의 레벨에서 실행된 것이다. 따라서 그의 이벤트에서 행위(practice) 즉, 퍼포먼스로서의 실질적 내용이 없었던 점도 납득이 간다. 앞서 몇 차례 언급한 것처럼 그는 기본적으로 '행하는' 사람이 아니었다. 오히려 사람들·세상·세계가 움직이고 펼쳐지며 변질·소멸해가는 양상을 마지막까지 냉엄하게 지켜보고, 그 경험을 특유의 대범함으로 다른 이들에게 전하고 함께 나누기를 바랐던 것이라고 생각된다.

제작(만드는 행위)하는 손이 묶여 있었던 것은 같은 세대에 공통되는 시대적 금기였지만, 이강소의 경우는 이에 더하여, 손의 금기로부터 벗어나기 위한 출구를 1970년대의 동료 작가들과 다른 방향에서 찾았다. 이강소의 내부에 잠재해 있던 행위의 가능성은 관찰을 위한 창문으로 곧바로 연결되어, 고스란히 관상의 장으로 옮겨졌던 게 아닐까. 요컨대, 이강소가 자리 잡은 영역은 정신적인 귀족에게나 가능한 관상의 레벨이었다.

양반이라는 특권 계급이 사라져 버린 오늘날, 관상이 무슨 가치가 있느냐고 묻는 사람도 있을 것이다. 나는 이렇게 대답할 것이다. 그렇지 않다고, 관상의 가치에 대해 생각해 달라고.

1970년대를 지나서 이강소가 스스로의 역량으로 느긋하게, 시대의 변화로부터 거리를 두면서 앞서 서술한 것처럼 독특함을 '형성하는' 조각을 낳고, 나아가 지상의 삶과 죽음이 교차하는 신비로운 깊이를 지닌 회화 작품을 차례차례 보여주었던 것이야말로 이러한 관상의 장에 마음을 깃들이도록 했던 덕택이라고 할 수 있다.

제작이 금기가 되어버린 동안에 매일 목격하는 사람들·세간·세계의 움직임과 전개와 변질·소멸을, 안이한 대타적 행위에 의해 흘러버리지 않고, 관상(觀想)의 장에서 분명하게 포착하고 붙잡았기에 그 모든 주제와 경험된 시간의 총량이 지금에는 인류적 규범에서 각성한 회화·조각이라는 거대한 시스템 속에서 깃들 장소를 발견했고, 스스로를 표현할 수 있게 되었으리라.

어쩌면 예술가는 오늘날 자신의 손이 노예의 것인지 IT의 것이어야 하는지 갈피를 못 잡고 있을지 모른다. 하지만 눈은 귀족의 눈일 것이 틀림없다.

2019년 3월 1일 (레이코 토미, 정상연, 추해나, 안소은 번역)