

# 놓으면 손에 가득하리니 - 이강소의 시도

치바 시게오(千葉成夫, 미술평론가)

2010

## I. 짧은 물음의 전주곡

어린 시절 이강소는 어떤 아이였을까?

이것은 문학적인 물음이 아니다. 나는 미술가로서의 이강소 밖에 모르기에 이 물음은 「세계」는 처음 그에게 어떻게 나타났는가, 어떻게 보이고 있었는가라는 의미일 뿐이다. 갓난아기에게는 우선 모친이나 부모, 집안만이 세계의 전부이다. 아이의 단계란 갓난아기가 그 「바깥 쪽」을 보았을 때 시작된다. 이것은 상당히 결정적인 사건인데 대부분의 사람은 그 시점을 자각하지 못한 채 지나친다. 「자각」하기 이전의 일이므로 어쩔 수 없다. 그래도 모르는 사이에 아이의 신체는 변하고 있을 터이다. 왜냐하면 그 시점에서 비로서 「세계」가 그 아이를 찾아왔기 때문이다. 아이가 「세계」를 보았다는 것은 실은 「세계」가 그 아이를 자기 쪽에 속한 존재로 규정지었음을 의미한다. 훗날 그 아이는 그 때 자신이 「세계」를 보았다고 생각한다. 그러나 실제로는 아이가 아니라 「세계」 쪽이 그 아이를 「본」 것이다.

이강소는 보통 아이들과는 달리 세계 쪽이 자신을 보았다고 하는 그 기억을 자신도 모르는 사이에 신체에 새겨 놓고, 다시 말하면 감각적으로는 그것을 자각하고 있는 상태에서 성장하기 시작한 것은 아니었을까?

## II. 예를 들면 그의 초기 작업군에 대해서

이강소는 「광복」되기 2 년 정도 전에 대구에서 태어났고, 나는 「광복」 1 년 후에 일본에서 태어났다. 그가 대학을 졸업한 이듬해에 나는 도쿄에서 대학에 들어갔다. 나는 1970 년대 중반부터 한국미술에 관심을 가졌고, 한국을 처음 방문한 것은 1981 년이다. 한국에 살면서 한국 현대미술이나 이강소의 작품을 꼭 봐온 것은 아니다. 하지만 떨어져 있는 시선이 뭔가를 볼 수도 있는 법.

1960 년대 전반에 미술대학 회화과에서 공부한 그는 60 년대 말까지는 「회화」의 틀 안에서 시행착오를 거듭하고 있었던 듯이 보인다. 70 년대에 들어서면 회화라고 하는 틀뿐만 아니라 미술이라는 틀 그것마저도 뛰어넘고자 퍼포먼스, 설치미술 영역으로 발을 들여놓기 시작한다.

이 시기를 「초기 이강소」라고 한다면, 기존의 비평은 주로 퍼포먼스나 설치미술의 시도에 초점을 맞추어 쓰여진 것이 보통이었다. 그 견해가 나쁜 것도 틀린 것도 아니고, 이강소 자신도 당시에는 그런 의식을 가지고 있었는지도 모른다. 알다시피 그는 70 년대의 한국 현대미술 속에서 가장 전위적인 동향의 중심에 서 있던 미술가 중의 한 명이다. 「신체제」 그룹을 추진하고,

「AG」그룹에서도 활약하고, 1974 년의 「대구 현대미술제」(한국 최초의 현대미술제)의 창설에서는 주도적인 역할을 맡고 있다. 즉 그런 의미에서는 그는 의심할 여지없이 「모더니스트」였다.

그러나 그로부터 30 여 년이 지난 오늘날, 그리고 그가 60 대 중반을 넘긴 현재까지 실현해 온 작품 전체를 두고 볼 때, 「초기 이강소」도 다르게 보이기 시작한다. 시간이 지난다는 것은 그러한 것이며, 또한 두려운 일이기도 하다. 적어도 「서구의 모더니즘」이 종식되고, 혹은 이미 한 사이클이 다 돌아 그 역할이 끝난 지금, 그것을 전제 또는 기축으로 삼은 비평이나 논설은 이미지주의에서 포멀리즘까지 거의 파산했거나 역할이 종료되고 있다. 따라서 이번에는 우리들이, 그가 「무엇」을 하고자 해 왔는가 하는 「내면 그 자체」에 대해서 논해야 하리라.

바꿔 말하면, 무엇을 이루고자 해 왔는가라는 경우의 「이룬다」란 「그린다」라던가 「표현한다」고 하는 것과는 차원이 다른 것일지도 모른다는 사실도 고려해서 생각해야 할 것이다. 아니 솔직히 말해서 사실 그와 같은 시점에서 생각해야만 하는 것이다. 서구 근대미술이나 그 비평 및 논설은 「그린다」던가 「표현」을 근거로 하여 전개되어 온 것을 말한다. 그런데 비록 비서구 지역의 근대미술도 그 서구화(근대화)나 모더니즘을 거부감 없이 필연적으로 받아들여 온 것이 사실이라 하더라도, 실제로 거기서 태어난 것은 또 다른 것으로서 「그것」이, 서구의 잣대에 맞는 「그린다」, 「표현」, 「작품」이라고는 한정 지을 수 없는 것이다. 비서구 지역의 서구주의자는 어떤 의미에서 서구인보다 서구주의적이므로 그 사실을 알 수 없을 것이고, 인정하고 싶지 않을 것이다. 그러나 사실은 사실이다. 지금 물어야 할 것은 그 점 외에는 없다.

이러한 시점에 서서 볼 때, 1970 년대에서 1980 년대 전반에 걸친 이강소의 활동에는 두 가지가 병립하고 있었음을 알 수 있다. 하나는 퍼포먼스나 설치미술 작품으로 반예술적 내지는 탈미술적인 것이다. 다른 하나는 몇 종류인가의 평면작품이며, 그것은 회화 회귀적인 것이 아니라 실은 그 반대로 소위 「향(向) 회화적」인 것(새로운 평면작품을 지향하는 작품)이다. 전자는 「선술집」(명동화랑을 술집으로 만들어버린 작품, 1973 년)이나 「사건」(1976 년)과 같은 퍼포먼스, 「닭」(1972 년 등)이나 「사슴 뼈」(1975 년)와 같은 설치미술, 혹은 퍼포먼스이다. 그리고 후자는 캔버스천의 실밥을 살짝 뽑거나 찢거나 한 작품(1975 년), 물감 튜브며, 재떨이 따위의 이미지가 있는 세리그래피와 아크릴 물감을 병용한 작품(1976 년~), 「그린다」라는 타이틀을 가진 비디오 작품(1978 년) 등이다.

그리고 여기에서 내가 되묻고 싶은 것은 우선 전자에 대해서다. 반예술적 내지 탈미술적인 것이라 하되, 그것은 어떠한 의미에서인가?

후자의 작품군은 알기 쉽다. 지지체(支持體)인 캔버스에서 실을 뽑음으로써 그 물질성을 보여주거나, 현실의 것을 찍은 이미지 위에 물감을 올려 놓음으로써 양자 사이의 공간을 나타내거나, 화가 자신이 비취지고 있는 화면을 화가가 덧칠해 감으로써 그린다는 행위의 반대편 공간을 암시하고 있거나 한다. 마지막 비디오 작품은 조금 다르지만, 이것들은 기본적으로 「평면」의 문제를 「평면」으로, 「평면」상에서 묻고 있는 작품이다. 그런 의미에서 전통적인 방법에 의존하고 있으며, 따라서 조금 아쉽기도 하다. 그러나 전자의 작품군은 그렇지 않다.

이강소에 의해 선술집으로 변신한 「명동화랑」에 미술작품을 보려고 관객들이 찾아왔다. 그들은 미술작품을 관람하는 대신 막걸리를 마시고 즐겼다. 그러나 이것은 예술과 현실과의 관계를 도마 위에 올려놓은 「작품」 따위가 아니다. 화랑이 일시적으로 선술집이 된 것(내지는 선술집의 흥내를 내게 된 것)에 지나지 않기 때문이다. 이 「이강소전」이 끝난 후 물론 명동화랑은 다시 화랑으로, 즉 중립적인 공간으로 되돌아가기 때문이다. 예술과 현실은 쌍방적이

아니라 일방적인 것이다. 달리 말하면, 화랑(이나 미술관)이라는 독립적인 공간은 아무 것도 그려져 있지 않은 캔버스와 마찬가지로이다. 즉 이강소는 화랑이라는 캔버스에 회화가 아닌 것을 올려놓았다. 그림을 그리는 대신 그림이 아닌 것을 불러들인 것이다.

지금 내 손에 1989 년 인공갤러리에서의 이강소전 도록이 있는데 그 안에 손님이 들어가 있지 않은, 책상과 의자만 놓여져 있을 뿐인 명동화랑의 도판이 실려 있다. 이 사진만 보면 조각적인 설치미술 작품으로 보일 법도 하다. 일본의 사이토 요시시게(齊藤義重)의 만년 때 작품 같기까지 하다. 그러나 같은 페이지의 아래쪽 도판은 그곳에서 막걸리를 마시는 관객들로 가득하다. 의도하지 않아도 이 두 장의 도판은 이강소가 불러들인 것이 「미술작품」이 아니라는 것, 이것을 「미술작품」보다 훨씬 앞선 곳으로까지 나아가게 하려 하고 있었음을 명료하게 보여주고 있다. 다만 되풀이 말하지만 여기에 있는 것은 예술과 현실의 관계 따위 등의 관념적인 것이 아니다. 책상과 의자만의 공간은 그것만으로도 훌륭한 화랑이다. 그것은 벽에 그림이 전시되고 많은 관객으로 북적거리고 있다 하더라도 화랑은 화랑인 것과 마찬가지로이다. 그러나 선술집이 된 공간은 더 이상 화랑이 아니다. 공간이 변용되었기 때문이다. 즉 여기에 불러 들어와 있는 것은 이 「변용」, 「공간의 변용」임에 다른 아니다. 그것은 주로 인간의 개입, 살아 있는 생물체의 개입에 의해 야기된 「변용」이지만, 조형 공간이 인간이라는 현실의 침식을 받아 상호침투가 일어났다고나 할 단순한 사실을 의미하지는 않는다. 인간의 등장에 의해 독립적인 공간이 현실 공간도 조형 공간도, 그 두 가지가 서로 섞인 공간도 아닌, 그것들과는 이질적인 완전히 새로운 하나의 특이한 공간으로 변모해 있었던 것이다. 내게는 시간을 초월한 그러한 공간이 느껴진다.

1973 년 명동화랑에 발을 들여놓은 관객들이 느끼고 있었음이 분명한 어떤 불편함이나 위화감은 「이것이 예술인가?」라는 식의 것은 아니었다고 해야 할 것이다. 그런 것이 아니라 공간이 본래 그랬어야 할 공간답지 않다는 점, 그에 근거한 위화감이었다. 공간이 이중화를 일으키고 있고, 그 때문에 어떤 류의 균열이 발생, 관객은 실은 그 틈바구니에 놓여져 있다는 것 - 그것이 불편함의 주요인이었다. 관객들 역시 나와 마찬가지로 어떤 이질적인 공간을 느끼고 있었음이 틀림없다. 그 날 안 좋게 술 취한 관객이 있었다면 혹은 기분 좋게 술 취한 관객이 있었다면, 어느 쪽이든 이 「틈바구니」에 떨어진 것이 원인이었을 터이다.

따라서 「선술집」 작품의 주제가 무엇이나고 한다면, 그것은 「공간」이라는 것이다. 그에 반해 「닭」 퍼포먼스 작품의 주제는 「지지체의 확대(공간)」이다.

먹이와 물은 제공받으나 원발에 끈이 묶여 행동 범위를 제한당한 닭이 일정한 날짜를 그곳에서 생활했다. 먹이와 물 주위에 처음에는 깨끗하게 장방형으로 깔린 석고가루(이것은 말하자면 물감이다)가 당연히 끈의 길이를 반경으로 하는 원형 속에 확산된다. 비유적으로 말한다면, 닭의 생활이 하나의 「그림」을 탄생시켰다고 말해도 좋다. 벽에는 그 과정을 나타내는 사진이 전시되고, 바닥에는 닭의 생활(이강소에 의해 퍼포먼스화된 생활)의 흔적이 그대로 「전시」되었다. 벽의 사진은 기록이다.

문제는 바닥의 흔적이다. 작품이라고 한다면 이쪽이 작품이기 때문이다. 닭이나 석고가루 그 자체에는 그다지 의미가 없다. 더 말할 필요도 없지만 닭이란 「제작 주체」의 대신이며, 그 퍼포먼스는 「제작행위」의, 석고가루는 「물감」의, 그리고 바닥은 「지지체」의 대신이다. 그런 의미로는 여기에는 「회화」의 요소가 모조리 갖춰져 있다고 말할 수 있겠다. 그렇다면 이강소는 「우연에 의한 회화」를 실현하고자 한 것인가?

내게는 「회화」, 그것이 어떤 것이든 「회화」를 실현하고자 하는 것으로는 도저히 보이지 않는다. 닭을 움직이게 해서 어떤 「확산」을 만들어내려는 것으로 보인다. 닭에게 끈을 묶어 며칠간 생활시키면 닭은 어떤 확산, 어떤 세계를 거기에 만들어 낼 것인가?

만일 「우연에 의한 회화」가 목적이라면 닭의 퍼포먼스가 끝난 후 먹이와 물통, 돛자리, 끈 같은 것들은 그곳에 남기지 않아도 될 터이다. 그 쪽이 더 「회화」답다. 그러나 그것들이 남아 있음으로 해서 내게는 다음과 같이 여겨진다 - 이것은 두께가 있는 「확산」, 다시 말하면 「세계」이다. 「작품화」되어 있으므로 현실세계와는 관련이 없지만 여러 가지 사물이 있고, 그것들로 이루어진 「세계」, 인간이 살아온 흔적으로 이루어진 「세계」이다. 끈을 묶는 쇠기둥이 중심에 서 있으므로 「소우주」처럼도 보인다. 그 안에서는 먹이도, 물통도, 돛자리도, 끈도, 발자국과 완전히 마찬가지로 닭의 「생활」의 흔적임에 다를 아니다. 이곳에 생겨난 「확산」을 「회화」로 간주하는 것은 틀렸다. 왜냐하면 이 「확산」이란, 석고가루(→회화)만으로 생긴 것이 아니라, 먹이와 물통, 돛자리, 끈을 모두 포함하여 그 전체에 의해 생긴 것이기 때문이다. 「확산」은 평면적이 아니라 「공간」적인 것이다.

닭의, 아니 사람의 모든 행위의 흔적을 올리기에 족한 「지지체」란 무엇인가? 여기에서는 그러한 물음이 들려온다.

이강소는 「지지체」를 찾아 헤매고 있다. 하지만 그것이 「평면작품」을 올릴 뿐인 지지체라면, 그에게는 부족하다. 그렇다고 해서 그가 「입체작품(→설치미술 작품)」을 지향하고 있다고도 생각되지 않는다. 닭을 이용한 퍼포먼스의 흔적은 매우 평면적인 것이다. 아마도 그 때 그가 바라보고 있던 것은 「세계」를 전체로 취할 수 있을 듯한 형태로서의 평면표현, 평범하게 캔버스상에 그리는 것으로서는 실현할 수 없는 평면표현, 그런 것이었다고 생각된다.

1976 년의 「사건」은 정확하게는 퍼포먼스가 아니다. 작가 자신의 벌거벗은 신체에 붓으로 물감을 칠하고, 그것을 커다란 천으로 덮어낸 후, 그 천을 바닥에 펼쳤다. 그 행위를 비디오와 사진으로 찍었는데, 그 행위 자체는 공개된 퍼포먼스가 아니었다. 작품으로서 「에콜 드 서울전」에 전시한 것은 그 기록 사진과 바닥에 펼친 천이다. 다만 전시에 있어서 작가는 이 천의 둘레를 분필로 등글게 그렸다. 여기서 주목해야 할 것은 이강소가 스스로의 신체를 드러냈다는 점이다. 그러나 그 행위가 사람들의 면전에서 이루어지지 않은 점에도 주목해야 한다. 「선술집」에서 그는 등장인물의 한 사람에 불과하다. 허나 여기서는 자신이 주역이 되어 혼자만 등장하고 있다. 스스로를 드러낸 것은 자신의 신체와 감각으로 확인하기 위해서이다. 자신이 「행위」의 중심에 위치하여 실제로 해보지 않으면 사실을 알 수 없기 때문이다. 그렇다고는 해도 이 「행위」는 행위 그 자체가 목적인 것은 아니다. 어디까지나 평면표현(회화)을 보통의 지지체 위에 그리는 것과는 다른 위상으로 열 수 있을까의 가능성, 그 감촉을 체감하기 위함에 다를 아니다.

「다른 위상」. 평면표현이나 그리는 작업을 더욱 넓혀 보는 것이라기보다 그러한 표현 층동의 밑바닥까지 일단 되돌아가 볼 것.

인간의 표현 행동을 받아내기(올리기)에 족한 「지지체」 내지 「확산」을 찾아내고 싶다. 새로운 지지체(확산) 내지는 지지체(확산)의 새로운 존재방식을 발견하고 싶다. 그래서 퍼포먼스 그 자체로부터는 거리를 두고, 그것은 기록사진으로 전시하였다. 즉 행위 그 자체는 간접화시켰다. 그러나 그 아래의 바닥에 직접 그 천을 펼쳐 주위를 분필로 둘렀다.

그가 보려고 했던 것은 이 간접화와 직접성의 「틈새」이다. 「사건」은 전혀 퍼포먼스가 아니라, 굳이 말하자면 「회화」를 위한 행위였다. 다만 이강소는 「회화」에 대해서도 「지지체」에 대해서도 이와는 전혀 다른 식으로 생각하고자 했던 것이다.

「무엇을, 어떻게, 어디에」 그리는 것인가? 이 「무엇을」과 「어떻게」에 대해서는 가장 단순화시켜 「무엇을」이라고 할 게 없는 것을 단지 붓으로 칠하기만 했다. 「어디에」는 자신의 신체 위였으나 그것은 「바디 페인팅」이 아니었다. 놓쳐서는 안 되는 것은 이 세 가지 요소 전부에 대해 간접화가 이루어지고 있는 점이다. 「주제(무엇을)」(여기에는 원래 없지만)은 천 위에 닦여짐으로써, 「어떻게」는 역시 천으로 닦아냄으로써, 「어디에」는 신체 위에서 천 위로 옮겨짐으로써 「회화」가 간접화되고 있다. 그리고 이로 인해 위상이 전환되고 있다. 여전히 「회화」 쪽에 몸담고 있는 듯이 보이나 시험 삼아 위상이 전환된 쪽으로 몸을 두어 보면, 사태는 그 반대로도 보이지 않는가? 즉 평면의 지지체 위에 평면으로 그려지는 「회화」는 실은 하나의 특수한 「회화」의 형태라는듯이 말이다.

이강소에게는 「회화」가 더 크고 더 자유로운 표현이었으면 좋겠다는 바램이 있다. 이를 위해서는 「무엇을, 어떻게, 어디에」도 또한 더욱 자유롭지 않으면 안 된다. 적어도 심적으로는 자유로워야 한다. 그는 눈 앞의 한 장의 하얀 캔버스에서 세계의 「확산」 쪽으로 되돌아선다. 그의 의미로는 「사건」에 있어서 작품으로 바닥에 깎인 천, 「닦」의 흔적, 그 주위에 둥글게 그어진 분필 선은 내부를 향한 한정이 아니라 그 외부 역시 「회화」의 확산임을 나타내고 있다. 즉 그것은 종래의 「회화」, 내부를 향해 구심적으로 성립하는 「회화」에의 결별선언이라고 해도 좋은 것이다.

### Ⅲ. 결별이라고 하는 시작

이강소의 회화는 1980년대 중반에 본격적으로 시작된다 - 보통은 그렇게 이야기되어 왔다.

그러나 내가 「초기 이강소」에 대해 여기에서 분석한 것 같은 시점에서 재분석한다면 그의 관심은 처음부터 「회화」에 있었고, 그 외에는 아니었다고 해야 할 것이다. 단, 그에게 있어서 「회화」란 전통주의자나 형식주의자가 「회화」의 의미를 과거로 되돌리려고 하는 그런 「회화」가 아니다. 따라서 1980년대 중반부터의 그의 「작품」이 「회화라고 하는 형식」을 취하고 있다고 해서 기존의 「회화 개념」으로 밀어 넣으려 하면 안 된다. 예를 들면, 화면상에 무엇이 그려져 있는가 만을 보고 그 해석에 자기만족하고 있는 듯한, 소위 이미지주의 비평이 그 전형적인 예지만, 그건 정말 크나큰 오류라고 하겠다. 그런 「나무를 보고 숲을 보지 않는」 비평이 있는가 하면, 숲 건너에서부터 숲을 조망하지 않고, 숲 내부 밖에 보지 않는 식의 비평도 있다. 이강소의 「회화」가 만일 「회화」라고 한다면, 그것은 「회화가 향하는 쪽」과의 관계에 있어서라고 하는, 아니면 「회화를 포함한 미술표현의 확산」과의 관계에 있어서라고 하는 가장 중요한 부분을 보고 있지 않다.

「초기 이강소」의 작품군은 외견과는 달리 실은 「회화의 내부」에서 「회화」를 부수고자 하는, 「회화」를 초월하고자 하는 시도였다. 물리적으로는 그렇게 보이지 않아도 심적으로는 그러했다. 같은 시도, 「회화」를 위한 시도를 그는 이미 3차원의 확산 속에서도 해왔다. 그리고 예를 들면 1981년부터는 석고나 브론즈를 채택한 작품(후의 「도자기에 의한 조각(Ceramic Sculpture)」의 선행작품)을 시작하고 있다.

따라서 1980년대 중반에 캔버스로 향한 것은 「회화」를 부수는, 「회화」를 초월할 실마리를 그가 잡았기 때문이다. 이렇게 생각해도 좋다. 즉 그는 확신을 얻었으며, 자신감을 가진 것이다. 1985년에 붓스침이 화면을 덮는 작품군이 시작되고, 그 다양성이 전개된다. 1990년에 들어서면 사슴, 보트, 물새 등의 「형태」가 화면에 등장한다. 1990년대 후반이 되면 그때까지는 「무제」였던 제목에 「하나의 섬으로부터」나 「하나의 강으로부터」가 더해지고, 2005년부터는 「상그리라(이상향)」나 「섬」이 더해진다. 이 정리는 작품 전개의 바깥쪽을 훑었을 뿐이지만 조금 더 화면에 접근해 본다면, 붓스침만 있고 형태(이미지)는 없는 화면의 단계→형태(이미지)가 등장하는 단계→다시 형태(이미지)는 사라지고 붓스침만 있는 화면이 되 이전에 비해 붓스침은 상대적으로 최소화된 단계(「하나의 섬으로부터」「하나의 강으로부터」)→거기에 다시금 형태(이미지)가 나타나는데, 형태도 붓스침도 상대적으로 최소화된 단계(2000년~). 이상과 같은 전개를 보여 왔다고 정리할 수 있다. 그리고 여기까지의 단계에서 이강소의 작품세계의 전체 모습이 거의 보이기 시작했다고 해도 좋다. 물론 미술가는 어디까지나 변신할 자유를 가지고 있으므로 앞으로의 일은 알 수 없다(도자기에 의한 조각, 사진·영상작품에 대해서는 나중에 언급하겠다).

그렇다면 이강소의 「회화」란 무엇인가? 「회화에 의한 시도」란 무엇인가?

#### IV. 세계 쪽에서의 눈

2009년 봄, 나는 경기도의 남단, 안성에 있는 이강소의 아틀리에를 방문하였다. 그리고 그에게서 작품에 대해 이야기를 들을 기회를 얻었다. 그렇게 긴 시간은 아니었지만 그로부터 직접 이야기를 듣는 것은(통역을 통해서였지만) 내게는 처음이었다. 가장 큰 수확은 내가 이전부터 그의 작품에 대해 느끼고 있었던 것, 그 핵심적인 부분이 작가 자신도 느끼고 생각하고 있던 것과 대강, 아니 거의 대부분 겹친다는 것을 알게 되었다는 점이다.

무엇보다도 중요한 것은 그를 표현으로 몰아세우는 것은 세계를 파악하고 싶다는 충동, 그것도 시각을 통해서 파악하고 싶다는 욕망이라는 사실이다. 무언가를 그리고 싶든지 묘사하고 싶은 게 아니라 그림을 그리고 싶었던가 표현하고 싶은 것조차도 아니고, 그는 세계를 파악하고 싶다. 세계를 파악한다는 것은, 그러나 서양인들처럼 「자신」을 「세계」와 대등한 것으로 생각하고, 그런 눈으로 그러한 위치로부터 객관적으로 내지는 분석적으로 파악하고 싶다는 의미가 아니다. 어린 시절에 「세계」 쪽이 그를 보아버린 이래 이렇게 말해도 된다면, 그는 「자신」보다도 「세계」 쪽을 믿고 있다라고 할까, 「자신」이란 「세계」 속의 온갖 것들과 같은 자격으로서, 동등한 존재로서 같은 수위에 있다고 느끼고 있다. 예를 들면 캔버스, 물감, 자신, 물새, 하나의 섬 - 이들 속에 존재로서의 차이는 거의 없다. 가깝다고 하면 가깝고, 멀다고 하면 멀다. 이들 존재는 있다고 하면 있되 허나 없다고 하면 없는지도 모른다. 그에게 있어서 확실한 것은 「자신」도 포함하여 이들 존재가 어떤 똑같은 흐름 속에 있다는 것. 제각각 뿔뿔이 흩어진 것 같으면서도, 아니 사실 뿔뿔이 흩어져 있으면서도, 그러나 상호적으로, 그렇다고는 해도 긴밀하다기보단 느슨한 관계를 가지고서 존재하고 있는 듯하다는 사실이다. 인간이나 사물을 초월하는 무엇인가에 지배당하여 존재하는 건 결코 아니며, 더 커다란, 그러나 느릿느릿한 흐름과

같은 것이 인간과 사물을 마치 우연처럼, 똑같은 것이지만 필연처럼 둘러싸고 있다. 자신이라던가 인간이라던가 사물이라던가 하는 것보다도 이 흐름과 같은 것, 그 확산 쪽이 중요하다.

그는 이 「확산」을 파악해 보고 싶다. 되풀이 말하거니와 그것을 그림으로 그리기 위함도 아니요, 분석적으로 이해하기 위함도 아니다. 「자신」이 이 「확산」의 일부임을 감각적으로 파악하기 위함이다. 이 「확산」이야말로 전부이다. 「전부」는 아니라 하더라도 이 「확산」이야말로 「무언가」이다. 그것을 잘 파악하고 싶다. 하지만 그 「확산」, 그 「무언가」를 파악하고자 해도 그는, 그리고 인간은 자유자재인 것도, 만능인 것도 아니다. 수단, 그리고 「들어가는 방법」 내지는 「입구」는 필연적으로 한정되어 있다. 이강소의 경우에는 조형, 그것도 거의 회화라고 하는 수단 밖에 없다. 즉 그에게는 「시(視)」라고 하는 「들어가는 방법」 밖에 없다. 어린 시절부터 「세계」에 의해 보여지는 삶 밖에 모르고 때문이다. 그대신 「세계」 쪽에서 보여지는 것밖에 할 수 없는 그는 무의식 속에서도 자신을 「자신」 쪽이 아닌 「세계」 쪽에 위치시켜 버릴 수가 있다. 그리고 그 위치에서는 회화라든가 조각 따위가 가능한 표현양식의 하나에 지나지 않는다는 사실만을 안다. 그 외에도 표현 형식은 있을 수 있다는 것을 안다. 그렇다고 해서 그가, 그리고 인간이 회화나 조각 이외의 「형식」을 간단하게 만들어낼 수는 없다. 어떻게 하면 좋을까?

이강소는 내게 이렇게 말했다 - 회화는 가설(假說)이다. 화포(畫布)라는 건 없다.... 그렇다! 회화가 향하는 쪽에서, 그리고 「세계」 쪽에서, 「세계」 쪽의 눈으로 그는 회화라던가 조각이라는 「형식」을 「가상」의 것으로 상대화 내지는 무화(無化)했던 것이다. 이 때 「조각」도, 「설치미술」도 또한 상대화되고 무화된다고 해야 할 것이다. 즉 그는 「시(視)」과 관련한 예술인 미술의 「형식」, 그 자체를 총체로써 상대화하고 무화했다는 것이다. 조각(3 차원 작품)도 또한 가설이며, 영상작품 또한 가설이다. 다시 말하면 그 이후 그는 「형식」의 바깥으로 나왔다. 그 위치에서, 그 위치로부터, 「형식」을 「가설」로서, 「가설적인 것」으로서 표현하기 시작한 것이다.

## V. 제 2의 전주곡 - 「본다」와 「보인다」

「본다」는 행위는 주어와 목적어, 주체와 대상을 동반한다. 본다는 건 예를 들면 내가 수면의 물새를 본다는 것이다. 나는 내 의지로 무언가를 본다. 그러나 「보인다」란 행위가 아니라 상태이다. 보려고 뜻하지 않아도 내 열린 눈에는 수면의 물새가 비춰 있다. 무언가를 보려고 할 때 사람은 그 무언가에 초점을 맞추려 한다. 따라서 그 무언가 외에는 희미하다. 그러나 보인다거나 보이고 있다고 했을 때 사람은 실은 세계를, 세계 그 자체로서 파악하고 있다. 그 때 초점은 특정한 무언가에 맞춰져 있지는 않다. 허나 실은 「세계」에 초점이 맞춰져 있는 것이다.

비유해서 말한다면 이강소는 「보는」 것처럼이 아니라 「보이는」 것처럼 그림을 그리고 있다. 미술표현을 하고 있는 것이다. 개개의 무언가, 특정한 무언가가 아니라 세계라고 하는 확산을 어떻게 표현할 수 있을 것인가? 그린다는 것, 표현한다는 건 물론 능동적인 행위, 타동사적인 행위이다. 하지만 그것을 그렇지 않은 행위, 표현으로 하기 위해서는 어떻게 하면 좋을까?

그런데 나는 이런 것을 생각한다 - 인간은, 인류는 등장했을 때부터 이와 같은 이중의 기능, 원래는 다른 두 가지 기능을 함께 가지는 눈(시각)을 소유하고 있다고 했을 때 그건 어째서인가?

그림을 그릴 수 있기 위함은 물론 아니다. 세계 속에서 과부족 없이 행동할 수 있기 위함이라. 세계를 전체로 파악함으로써 온갖 위험을 회피하고 살아가기 위해 행동한다. 이를 위해 즉 우선은 세계를 파악하기 위함일 것이리라.

우선 세계를 파악하지 않으면 안 된다는 단계가 있었다. 그림을 그린다, 무언가 사물을 만든다고 하는 단계는 그 다음이다.

그러나 주의해야 할 것은 구석기 시대 후기의 동굴벽화가 그 단계에 해당한다고는 할 수 없다는 점이다. 우리들이 지금 「그림을 그린다」고 말하는 것은 평평한 평면을 지지체로 하여 그 위에 그림을 그린다고 하는 의미 외에는 아니다. 그리고 그것은 실은 그다지 오래되지 않았으며, 거의 인류의 「고대문명」 단계가 되어야 비로소 일어나는 사건이다. 코스케르(Cosquer), 라스코(Lascaux), 알타미라(Altamira), 니오(Niaux) 등의 벽화는 동굴 안의 울퉁불퉁한 벽 위에 그대로 그려져 있고, 이따금씩 그 울퉁불퉁한 속에서 예를 들면 들소와 닮은 형태를 찾아 내어 그 형태를 따라 들소를 그리고 있다. 회화와 조각이 미분화된 상태인 것이다. 그것은 말하자면 「전(前)·회화」, 「전·미술」의 단계, 「원(原)·회화」, 「원·미술」의 단계로 보는 것이 적절하다.

이강소가 그 감각의 축수를 뺄고자 하는 것은 그 단계, 회화라던가 미술이 아직 시작되고 있지 않은 단계를 향해서이다. 동굴 안의 벽에 구석기 시대 사람들이 그림을 그렸을 때 거기에는 캔버스라는 것이 없었다. 즉 실제로는 지지체라고 하는 관념 그 자체가 없었던 것이다. 그와 같이 이강소라고 하는 화가에게 있어서는 「화포」는 없다. 그렇다고는 해도 그는 「회화 이후」의 화가이므로 「지지체」라고 하는 것을 이미 알아버리고 있다. 알아버린 후에 그러나 그것을 제거하는 것이다. 동굴 벽화의 시대, 단계에 역행한다는 의미가 아니라 「화포」의 바깥에 서는 것이다. 「화포」의 바깥에 서서, 그러나 화포를 이용하되, 그것은 「화포」로 돌아가지 않기 위함에 다른 아니다.

## VI. 붓스침이 향하는 쪽

이강소의 그림 앞에 선다. 나는 곧 내가 보고 있는 것은 「회화」에는 속하지 않음을 느낀다. 따라서 그 「속하지 않는」 것을 보다 잘 느끼는 것, 그것을 말로 표현해 보는 것이 중요하다.

그의 가장 전형적인 그림은 어떤 것일까? 이러한 물음에 대해 예를 들면 눈에 보이는 수준에서는 세 종류가 있다고 답할 수 있다. 붓스침과 약간의 「형태」(해, 집, 보트 따위의 형태)로 이루어진 것, 붓스침과 자연스런 뭔가의 형태(산이라던가 섬 따위의 형태)를 연상하게 하는 붓스침으로 이루어진 것, 그리고 붓스침만으로 이루어진 것, 이 세 종류이다.

각각의 그림을 분석적으로 보면 그렇게 되는데, 그의 회화의 전체적인 관점에서는 결국 그것은 「붓스침」으로 이루어져 있다고 할 수 있다. 그 점을 명기해야 할 것이다.

「형태」들은 조형적으로는 말하자면 다양한 붓의 움직임이다. 그리고 내용면에서 그것들은 그가 표현하고자 하는 표현하기 힘든 확산을 관객들에게 느끼게 하기 위한 실마리와 같은 것이다. 붓스침만으로 이루어진 그림이면 사람들은 왕왕 추상화로 오해하기 십상이다. 「형태」들은 그렇지 않음을 그들에게 알리고, 그렇게 함으로써 「형태」들의 앞으로 그들을 이끈다. 이렇게 말해도 된다면 그것은 서비스인 것이다. 관객들을 위한 서비스이되 이강소 자신에 있어서는 조형주의로 흐르지 않고, 표현하기 힘든 확산과 끊임없이 마주하기 위한, 말하자면 방파제 같은 것이다.

물론 형태뿐이거나 형태가 너무 강하거나 하면 사람들은 오로지 「형태」만을 보려 할지 모른다. 그래서 그는 어디까지나 「붓스침」에 의존한다. 그러한 한 「붓스침」이 때로 「형태」를 낳는 일에도 그는 얽매이지 않는다. 그것 또한 어떤 의미에서 자연스런 일이기 때문이다. 관객을 위해서는 서비스이며, 방파제이지만 그 자신은 이미 그러한 것은 초월하고 있기 때문이다.

그의 그림에 등장하는 「형태」들은 물새, 사슴, 보트, 집, 산, 섬 따위에 한정되어 있으나, 그렇다고 해서 이들 「형태」가 특별한 의미나 의의를 지니고 있음을 뜻하지는 않는다. 이들 「형태」는 아마도 그가 어렸을 때부터 익숙해져 온 것이며, 자신의 시각의 확산, 감각의 확산의 표석(마일드스톤)으로써 무의식 중에 선택해온 것처럼 여겨진다. 저 멀리 미지의 세계로 뛰쳐 나가기 위한 표석이며, 그러하되 먼 곳, 미지의 확산이 실은 자신과 무관한 것이 아니라, 거기에는 자신도 포함된다고 하는 직감을 나타내는 표석이기도 하다.

붓스침, 그것이 핵심이다.

그가 붓을 움직인다. 그러나 우리들은 여기에서 그의 그 행위를, 그림을 그리는 행위와는 별개의 일로 고쳐 받아들일 필요가 있는 것이다. 그의 앞에 있는 화포를, 화포가 아니라 거기에 미지의 확산이 나타나 드러나는 장소, 무대로 간주할 필요가 있다. 그의 붓의 움직임에 따라 사상, 감각, 욕망, 정, 신체성, 한(恨), 그 모든 것이 거기에 드러난다. 붓의 움직임은 때로는 조금 격해지고, 때로는 조금 얽히거나 착란되지만, 대체로는 온화하고 마치 망설이듯이, 무언가에 조금씩 스치듯이 그려져 간다. 암흑 속에 놓여진 인간이 여기는 어딜까 하고 손으로 더듬으면서 엉거주춤 나아가는 것 같다고나 할까.

암흑과는 달리 세계는 밝고, 보이지 않는 건 없어 보인다. 파악하기 힘든 것이란 없어 보인다. 보이지 않는 것, 파악하기 힘든 것, 결국 그런 것은 존재하지 않는다고 하듯이. 그러나 그에게는 「그것」이 느껴진다. 「본다, 보인다」를 좁은 의미에서의 「시각」으로 한정한다면, 망막에 비치치 않는 것은 확실히 존재하지 않을 것이다. 하지만 「시각」의 주위에는 정말로 여러 가지 것들이 달라붙어 있다. 예전에 본 것의 기억은 그 가장 알기 쉬운 예이지만 아직 우리들이 잘 모르는 것들이 아마도 거기에는 많이 있다. 사람이 무언가를 볼 때에 느끼는 것, 그 확산은 상당히 큰 것이다. 그 「확산」까지 포함해서 「시각」의 영역이라고 해야 하리라. 그는 그러한 「확산」까지 파악하고자 붓을 움직인다. 그리려고 한다면 아마 그것은 전혀 불가능하리라. 따라서 그는 그리는 것이 아니라 붓의 스침을 조금씩 넓혀가듯이 움직인다. 그리지 않는 것처럼 그리려 한다.

그렇다면 그가 그 붓스침을 그리고 있는 것인데, 그것은 마치 어딘가에서 조금씩 나타나오는 것 같기도 하다. 나타나온다, 따라서 어딘가로 조금씩 사라져 가는 듯 보이기도 한다. 화면상에 보이는 붓스침과 화면상에는 보이지 않는 「붓스침이 향하는 쪽」이 거기에는 있다. 존재는 무(無)이며, 무는 존재이다. 더욱 중요한 것은 그것, 「색즉시공, 공즉시색(色卽是空 空卽是色)」은 관념이 아니라 현실이며, 그 「현실」을 둘러싸는 어떤 「확산」이 있다고 하는 것이다. 어떤 「확산」속에서 존재는 무(無)이며, 무는 존재(存在)이기도 하다는 것이다. 그것과 마찬가지로, 「형태」와 「붓스침」과 「붓스침이 향하는 쪽」은 연속적이다. 이 세 가지 양태를 연속적으로 만드는, 같은 확산이 있기 때문이다. 그의 그림이 붓스침으로 이루어져 있음은, 그리고 붓스침이야말로 핵심임은 그의 「붓스침」이 「붓스침이 향하는 쪽」까지 도달해 있다는 것이다. 혹은 그의 「붓스침」은 때로, 그대로 「붓스침이 향하는 쪽」이기도 하다는 뜻이다.

이 「붓스침」에 의해 「붓스침이 향하는 쪽」을 나타내고 있는 점, 실현하고 있는 점이야말로 이강소의 독창성이다. 회화에서 벗어난 확산을 향해 붓을 움직였을 때, 그는 붓스침에 의해 평면을 초월한 확산을 움켜잡았다.

이후, 이번에는 「붓스침이 향하는 쪽」이 이 쪽으로, 「붓스침」인 쪽, 「형태」들 쪽으로 조금씩 조금씩 스며나오기 시작한다. 이강소는 그 감촉을 놓치지 않고, 역시 조금씩 미지의 확산을 더듬어내려 시도하고 있다. 물론 그것은 쉬운 일이 아니며, 하루 아침에 이를 수 있는 것도 아니다. 그러나 그는 이 실마리를 꼭 움켜쥐었다. 예를 들어 작품 수가 많은 것은, 그의 경우 미지의 확산은 아주 조금씩 밖에 모습을 드러내지 않기 때문이며, 아주 조금씩 밖에 움켜잡을 수 없기 때문이다.

## Ⅷ. 흘러나오는 것

그는 붓을 단순하게 움직임으로써 어떤 「확산」을 파악하고자 한다. 무언가를 그리려고는 하지 않고, 이미지로 치닫지도 않고, 관념으로 파악하지도 않고, 「붓」을 가지고서 어떤 「확산」에 계속해서 「접촉」하고자 하기만 한다. 그 때 그의 정신과 마음과 감성과 신체성이 일체가 된 상태에서 발현해 오는 것, 「기(氣)」라고나 불러야 할 것이 그 붓 끝에서 공간 속으로 흘러나온다. 어떨 때는 담담하게, 어떨 때는 고이거나 막히면서. 어떨 때는 안개처럼, 어떨 때는 분류(奔流)처럼. 어떨 때는 묵직하게, 어떨 때는 가볍게. 어떨 때는 소리를 내듯이, 어떨 때는 영롱한 느낌으로.

아니, 「기」는 그 때 그 곳에 생겨난다고 하는 편이 좋을지도 모른다. 붓이 건드리고 있는 것은 기실 화포가 아니라 어떤 「확산」이다. 거기에 붓이 닿아서 「기」가 흐르기 시작한다. 혹은 만일 「확산」 그 자체를 이루고 있는 것이 「기」라고 한다면, 「기」는 「확산」 쪽에서 흘러나온다. 붓이 그것에 닿아, 이 쪽이 건너편과 소통한다. 그가 붓을 움직인다는 것은 이 「확산」을 열게 함으로써 「기」의 흐름 속에 몸을 두는 것이다. 그렇게 해서 그는 이 「확산」을 파악한다. 원한다면 그것을 표현한다. 인간으로서의 그는 그것을 다만 파악하기만 하면 된다. 그것은 불가능한 것이 아니다. 그러나 미술가로서의 그는 파악한 그것을 표현하지 않으면 안 된다. 그리고 표현이란 어딘가에(지지체 위에), 내지는 무언가에 의해(어떤 재료에 의해) 그것을 외화(外化)하는 것이다. 이것이야말로 그가, 그리고 그 어떤 표현자라 할지라도 가장 어려운 부분임은 더 말할 나위도 없다.

이강소는 화포를 이용하면서, 실은 붓스침으로 화포를 지우면서 거기에 이 「확산」을 불러들인다. 그 때 이 「확산」이 소위 화포로 뒤바뀐다. 이 「확산」이 표현되어야 할 것임과 동시에 회화에서 말하는 지지체로도 되는 것이다. 화포가 사라진다. 우리들은 이 「확산」, 「공간」이라고도, 「세계」라 해도 좋고, 「공간」에서 「세계」로까지 퍼지는 「확산」이라 해도 좋을 것을 보게 된다. 「보는」 것이로되, 그것은 「보는 것」을 확대한 「감각」에 의해서이다. 「감각」이 「시각을 초월한 시각」의 장으로 이끌려 나간다.

그러나 물론 「붓」이라고 하는 것은 「신체」임에 다름 아니다.

## VIII. 존재하는 것은 언제나 미완

이강소의 「신체」는 붓을 사용하기도 하고, 도자기 흙을 사용하기도 한다.

그 작품은 1981 년에 시작된다. 그때에는 아직 스스로 도자기를 굽는 기술과 설비가 마련되어 있지 않았기 때문에 그것은 석고나 브론즈 작품으로 시작되었다. 도자기 흙으로 시작하는 것은 2003 년부터지만 그의 생각은 본질적으로는 바뀌지 않았다.

그 「작품」은 이런 식으로 제작된다 - 우선 도자기 흙을 상당히 다량으로 준비한다. 그런 다음 같은 형태로 성형한다. 형태라 할지라도 거의 전부가 판, 입방체, 원통 등의 극히 심플한 것이다. 즉 그것은 형태라기보다는 단위라던가 요소라고 하는 편이 정확하다. 그것이 「형태」가 아니라는 이점이 중요하다. 그 자신은 이 「흙」을 단위 내지 요소로 성형된 「흙」을 「붓의 선(線)처럼 사용한다」고 내게 말했다. 그것을 그는 예를 들면 등 뒤를 향해 던진다. 아틀리에 바닥에 떨어진 흙은 당연히 정도의 차이는 있지만 움푹하니 약간 변형된다. 그리고 나서 변형된 그것들을 쌓아 올려 구워서 「하나의 작품」으로 완성시킨다. 처음부터 흙에 색깔을 더해 두는 일도 있다. 그리고 「미완(Becoming)」이라고 하는 제목을 붙이거나 한다.

물감과 화포와 붓을 이용한 작품이, 그 형상은 회화인 것과 같은 의미에서 도자기 흙을 이용한 이 작품의 형상은 조각이다. 하지만 하고 있는 행위, 하고자 하는 행위는 같다. 도자기 흙이라고 하는 「사물」을 던짐으로써 그는 제작의 가장 중요한 부분을 자신에게서 떨어뜨려 놓는다. 던져진 도자기 흙은 공간을 날아 바닥으로 낙하하는 동안에 그 「확산」과 접촉한다. 그 「확산」 속을 통과한다. 오히려 「확산」 쪽에서 도자기 흙에 접촉해 온다고까지 말할 수 있다. 그가 단지 우직하게 「사물」 그 자체와 낙하라고 하는 자연 법칙에 모조리 맡기고 있는 건 아니다. 그렇다고 해서 낙하한 것(단위)을 쌓아 올려 「조각」으로 만들고자 하는 따위의 간교한 짓을 하고 있는 것도 아니다.

그가 보고 있는 것은 그 「사이」인 것이다. 그가 마음을 쏟고 있는 것은 뒤섞을 때부터 던질 때까지의 도자기 흙의 감촉이며, 던져서 낙하할 때까지, 극히 순간이라고는 해도 그것이 공간 속을 움직인 감촉이다. 마지막으로 구워져서 가마에서 나올 때 불과 열에 의해 일어난 변화의 감촉을 본다. 한 덩이의 도자기 흙이 하나의 고정, 즉 하나의 「확산」 속을 통과해 나와 그의 손으로 돌아온다. 그가 보고자 하는 것은 이 「확산」 이외에 아무 것도 아니다.

평면작품에 있어서 붓의 스침으로 파악하고자 했던 것을 여기서는 3 차원의 공간 속에서, 거기에 흙을 던짐으로써 파악하고자 하고 있다. 계속 그림을 그려 왔기에, 거슬러 올라가면 초등학교 3 학년 무렵부터 그림을 그려 왔기에, 평면을 상대로 그 「확산」과 만나는 것에는 익숙해 있다. 하지만 그가 파악하고 있는 그 「확산」은 2 차원의 것이 아니다. 단순히 3 차원의 것이라는 게 아니라 2 차원에서 3 차원에까지 걸쳐지고, 또한 감각적이고 심적인 내부지향으로까지 걸쳐지는, 그러한 「확산」이다. 그것을 사물(물질)을 사용해서라도 찾아보고 싶다. 즉 3 차원 쪽에서도 접근해 보고 싶다. 이를 위해서는 어떤 물질을 사용하는 것이 좋은가?

그렇게 해서 도자기 흙에 도달했다. 퍼포먼스나 설치미술을 시도하던 시기에 몇 가지 것(물질)을 사용했었으나, 레퍼토리가 풍부했던 건 아니다. 나무, 돗자리, 석고(가루), 갈대, 시멘트, 사슴 뼈, 대나무 - 그 정도이다. 거기에 인공적인 것이 거의 없음에 유의하자. 그리고 흙에 도달한다. 아니, 그는 흙을 고른 것이다. 자연의 물질이며, 소위 가장 흔한 것. 무엇보다도 우리들 주변에 극히 평범하게 존재하는 것이자, 인간 환경의 일부분을 이루고 있는 것. 그것은 3 차원

공간 속에 무수히 있는 것(물질)을 대표하기에 적합하다. 그것은 사물(물질)이면서 특정한 무엇인가라던가 특정한 의미라던가에 직접적으로는 결부되지 않는 것(물질)이기 때문이다. 또한 사물(물질)로서 존재하고 있으면서 사물(물질)을 그 안에 존재시키는 3 차원 공간의, 말하자면 「바탕」과 같은 것이기도 하기 때문이다. 그것은 「물, 불, 바람」과 나란히 이 세계의 「바탕」이다. 이 세계를 성립시키고 있다는 점에서 이 세계의 「지지체」라 해도 좋은 것이다.

사람이 평범하게 살아가는 가운데 흙(토지, 대지)은 사람과 사람의 생활에 있어 지지체와 같은 것, 그 일부이다. 이강소는 거기에서 그 극히 일부분을 가져와 던져서 그 형태를 약간만 바꾸어 불에 굽는다. 그렇다. 도자기로 만들고자 굽는 것이 아니라 대지의 일부분을 불에 굽는다. 그것은 「형태」를 얻기 위함이 아니라 굳이 말하자면 대지의 일부를 눈에 보이는 것으로 만들기 위함이다. 지지체인 것을 눈에 보이는 상태의 것으로 바꾸는 것이다. 인간 환경의 일부이며, 그 의미에서 「확산」을 이루고 있는 요소의 하나를 눈 앞으로 불러낸다.

관객은 그것에 손댈 수도 있다. 그리고 손을 대면, 그 때 관객은 사실 「대지」 그 자체와 이어지는 것이다. 따라서 이 「입체작품」은 그 덩어리의 내부를 향해 완결되어 있거나 하지는 않다. 독립해서 서 있는 것이 아니라, 공간 속으로 움직여 가듯이 공간 자체가 자기 요소의 하나로서 그 곳에 존재한다. 거기서 나는 역시 「기」의 흐름을 느끼는데, 그것뿐만은 아니다. 내게 있어 「도자기에 의한 입체(Ceramic Sculpture)」는 그 하나하나가 인간같기도 보인다. 하나하나를 보면 모두 다른데도 전체로서는 엇비슷하며, 모두 불완전하고, 아니 「미완」이되, 그렇기에 오히려 더 모두가 귀엽고 사랑스럽게조차 보인다. 모두가 존재하고 있는 듯하되 어딘가 몽롱하다. 언젠가는 대지 속으로 회귀해 간다. 존재함이 가상인 듯도 하다. 이것들은 정말로 존재하고 있는 것일까?

그가 평면작품과 마찬가지로, 이 입체작품도 대량으로 낳고 있는 것은 왜일까? 그렇다. 그는 만들어내는 것이 아니라 낳고 있다. 꽃은 해마다 봄이면 꽃을 피우고, 지면에 떨어지고, 사라져 간다. 인간도 마찬가지. 그렇게 이 입체작품은 태어나고 있다.

따라서 이것은 평면작품에도 해당된다.

## IX. 꿈

12 살 때 초등학교를 마칠 무렵이었으리라. 그는 사진기를 선물 받았다. 사진기는 당시의 그에게 「가장 좋은 친구 중의 하나」가 되었다. 1950 년대 중반 한국의 한 어린이에게 있어서 손에 넣은 사진기가 가져다준 세계는 우선은 놀람과 신기함이라는 것이었을지도 모른다. 허나 그 아이에게 있어서는 그것에 머무르지 않았다. 그 때 그는 이미 그림을 그리기 시작하고 있었으므로 이후 그는 회화와 사진 두 가지를 병행해 가게 되었다.

그림은 손으로 그리지만 사진은 셔터를 누를 뿐이므로 자신이라기보다는 기계 쪽이 주인공이다. 바꿔 말하면 「인간」에서 그 「자기」, 혹은 「에고(Ego)」를 상당히 제거한 「자신」이 주인공이다. 인간이 「자기」에게서 떨어져 세계를 보면 세계는 어떻게 보이는가? 사진은 그러한 것을 인간에게 가르쳐 준다. 필시 아이인 이강소는 그러한 것들을 배워갔음이 틀림없다. 「세계」 쪽에서 보여지는 것을 「시각」의 중심에 새겨 넣고 성장한 그는 추측하건대 꽤 일찍부터 눈에 보이는 세계, 그림으로 그리는 세계, 사진이 비춰내는 세계, 그 관계와 차이라는 것에 대해

감각적으로 생각하기 시작했을 것이다. 눈으로 보는 세계와 사진에 비친 세계란 어쩌서 이렇게나 다른 것일까? 민감한 그가 이것에 대해 계속 자문해 가지 않았을 리 없다. 사진이 비춰내는 세계가 명료하고 눈에 보이는 세계가 애매할 때도 있고, 그 반대의 경우도 있다. 어느 쪽이 진실인가? 어느 쪽도 진실인 것인가? 어느 쪽도 진실이 아닌 것인가? 아니면?

어린 시절부터 그는 온갖 사진을 수없이 찍어 왔음에 틀림없다. 그러나 「작품」으로서 그가 발표하는 사진, 특히 근래의 것은 명확한 의도 하에 엄선되어 있다. 거기에 이르기까지 물론 그는 인식을 명확히 해나가고 있다. 예를 들면 그는 2006년에 이렇게 쓰고 있다.

내 사진 작품의 프로세스의 목적은 자신의 감각기관을 통해 파악하고 있는 복잡한 세계와는 다른, 또 하나의 심플한 세계가 존재하고 있음을 나타내는 것이다. 거의 대부분의 경우 우리들이 동물이라던가 식물이라던가 생명을 지니지 않는 물질이라고 제멋대로 부르고 있는 것들에게는 이 세계가 어떻게 보이고 있을까? 이것들은 어떤 방식으로 세계를 보고 있을까? 확실히 이 세계는 실은 애매한 것이다. (니스의 아시아미술관에서의 「이강소 - 마음이 보는 풍경」전 도록)

동물, 식물, 물질들도 또한 세계를 보고 있다. 보는 것은 인간 존재만의 특권이 아니다. 그런데 그의 사진에서는 주인공이 돌, 흙, 나무 따위의 물질들이다. 이들 물질이 세계를 어떻게 보고 있을까? 그리고 물질들도 세계를 보고 있음을 어떻게 하면 나타낼 수 있을까?

나의 이해는 이렇다 - 이강소는 가능한 한 「자신」을 지우고 사진기의 눈, 그 자체가 되어 셔터를 누른다. 그렇게 하면 인간의 시선이라는 방해물 없는 상태가 생겨난다. 그 때 사진기와 돌, 흙, 나무 사이의 공간이 순간 무중력이나 진공 같은 상태가 된다. 그리고 거기에 돌, 흙, 나무들의 존재가 흘러나온다. 그것은 마치 돌, 흙, 나무들이 그 공백의 공간을 메우듯이 그 시선을 그 쪽을 향해 돌려보내고 있는 것 같기도 하다. 인간이 쓸데없는 개입을 하지 않으면, 물질들은 그 진정한 모습을 내보인다. 그 시선을 드러낸다. 그는 그런 사진을 찍는다.

그것은 예를 들면 건물의 일부분이다. 건물이라고는 해도 오래된 가옥이나 한옥이 많다. 전형적 내지는 대표적인 것은 한옥의 「마당」 근처를 찍은 것이나 집의 대문, 마루, 복도, 계단 부근을 가까이서 찍은 것 등이다. 대체적으로는 약간 위에서 내려다보는 각도에서 찍혀 있다. 그것은 또한 동네의 길, 골목, 통로 등이기도 하다. 돌 축대이거나 흙이기도 하다. 그리고 여기서도 높은 곳에서 조감하는 법 없이 대상과 가까운 위치에서 바라보고 있다.

이들 사진에 공통되어 있는 가장 확실한 특징은 거기에 사람의 모습이 전혀 등장하지 않는 점이다. 불필요한 존재 속의 불필요한 존재인 인간을 배제하고 있다는 것이다. 하나의 관객인 나는 돌, 흙, 나무 등을 직접 본다. 건물, 계단, 길 등을 본다고보다는 돌, 흙, 나무 등을 그 「살갓」에 직접 대듯이 본다. 내 눈과 이 「살갓」 사이에 개입하는 어떤 불순물도 없다. 그렇다. 사람이 등장하지 않을 뿐 아니라 어떤 불순물도 없다고 하는 느낌이 지극히 강하다. 이강소는 내게 이렇게 말했었다 - 공기를 표현하고 싶다. 카메라(자신)와 대상과의 사이의 공기를.

불순물이 아무 것도 등장하지 않는 게 당연하다. 그는 공기를 표현하고자 하고 있기 때문이다. 게다가 사진가가 보통 찍는 사진과는 달리, 그의 사진에는 이 공기 내지는 공간은 극히 순도가 높다고나 해야 할까. 공기(공간)가 지극히 순화되어, 혹은 이상할 정도로 순화되어 표현되어 있다. 눈에 보이지 않는 것, 사진에는 비치지 않는 것을 찍으려 하고 있다. 보통 사진가는 현실세계를 현실세계로 보고 있다. 그리고 그것을 찍는다. 즉 무언가를 찍는다. 그러나 이강소는 현실세계를 보려고 하는 것이 아니라, 거기에서 공기, 공간, 즉 아무 것도 없는 확산, 그것만을 보려고 하고 있는 것이다. 그 곳을 돌, 흙, 나무들의 세계, 그 자체로 만들기 위해서이다.

물질들도 또한 세계의 주인공인 것이다. 물질들은 이 공기를 통해 그를 보고 있다. 그는 자신(카메라)과 대상과의 사이의 공기를 파악하고자 셔터를 누르는데, 말하자면 그런 그를 뒤에서 미는 또 한 명의 그가 그의 내부에 있다. 물질들은 그가 모르는 이 「그」를 향해서만 시선을 던져오는 것이다.

이강소가 자신의 사진 작품에 「꿈에서」라던가 「하나의 꿈」이라는 제목을 붙인 기분이 잘 이해된다. 일견 아무렇지도 않은 그의 사진 작품이지만 잘 보고 있으면, 확실히 거기에는 「꿈」과 같은 어떤 분위기가 떠돌기 시작한다. 세계이건 존재건, 실제로는 꿈일지도 모른다. 세계는 잘 보면 볼수록 사실은 애매하다.

문득 나는 잠잘 때 보는 꿈을 생각한다. 꿈의 「바탕」이 되고 있는 것은 무엇일까 하고 생각한다. 꿈은 취침 중의 의식에 직접 다가오는 것이므로 거기에는 「공간」의 감촉이 거의 없다. 짧지만 어느 시간 동안 계속되므로 시간의 감촉이 없지는 않지만 누구나 알고 있듯이 꿈의 시간은 저리로 날고 이리로 날고, 말하자면 지리멸렬하다. 사건의 경위는 있지만 그것은 아무래도 시간이라는 것과는 다르다. 이러한 꿈을 가능하게 하는 공간, 확산이란 만약 있다면 어떤 것일까? 내가 말하는 것은 꿈의 내용과는 관계없이 꿈 그 자체를 가능하게 만들고 있는 「확산」이란 무엇인가라는 것이다.

이강소가 말하는 「공기」, 카메라(자신)와 대상과의 사이의 「공기」는 꿈이 있어야 할 「확산」과 닮지는 않았는가?

돌, 흙, 나무는 「꿈의 확산」과도 닮은 공기를 통해 그와 그가 모르는 「그」를 본다. 그리고 그는 그것을 통해 돌, 흙, 나무를 파악한다. 그 때 「꿈의 확산」을 매개로 사람과 사물이 이어진다.

## X. 놓으면 손에 가득하리니

회화든 조각이든 사진이든 지금까지의 개념에서 자유로워지면 이강소가 시도하고 있는 것은 모두 같다는 사실을 알게 된다.

회화란, 미술이란 원래 가설이다. 그것도 그 원초적인 곳까지 거슬러 올라가면 형태를 그린다면가 형태로 표현하는 것 자체가 목적이었던 건 아니다. 세계를 파악하는 것, 파악하는 것 이상으로 그것은 세계와 관계 맺음, 그 자체였던 듯이 여겨진다. 그런 의미에서는 원초적으로 회화라던가 미술은 존재하지 않았다. 인간은 세계의 일부분이며, 아직 세계에서 분리되는 일 없이 살아왔다. 그리고 실은 아직도 마찬가지로 모른다. 그 활동의 일부를 훨씬 후대에 이르러 우리들이 회화라던가 미술이라 이름 붙여온 것이다. 이 「이름 붙임」 속에 치명적인 잘못이 있을지도 모른다고 왜 우리들은 생각해보려 하지 않는 것인가?

회화인지 조각인지 사진인지, 이강소는 전혀 얽매이지 않는다. 형태인가 형태가 아닌가에도 전혀 신경 쓰지 않고, 뭔가를 표현한다는 것에조차 신경 쓰지 않는다. 그는 세계 속에서 세계의 일부분으로서 세계와 관계 맺음, 오로지 그 가능성만을 모색하고 있다. 회화는, 미술은 본래 그러한 모색 속에서 하나의 가능성과 하나의 가설로서 태어났는데, 그것이 기능부전으로 전락한지 오래이다.

그렇다면 이강소는 뭔가 다른 또 하나의 가설을 세우고자 하는 것일까? 그렇게 말해도 좋지만 그는 그다지 서두르고 있지는 않다. 내게는 그가 우선 아무튼 「원초」의 상태를

불러들이려 하는 듯이 보인다. 뭔가가 나오는 것은 물론 그 이후의 일이다. 우선은 「자기」라고 하는 것을 극력 최소화하고, 현실적으로는 그리는 작업, 만드는 작업, 찍는 작업에서 「자기」와 「형태」와 「이미지」를 가능한 한 지워서 「시각」의 영역을 최대한 넓힘으로써 세계를 파악하고, 세계와 관계 맺는 일이다.

선(禪)문장에 '놓으면 손에 가득하리니'라는 말이 있다. 손을 움켜쥐면 잡을 수 있는 것이 극히 미미하지만 손을 펴면 그 손바닥 위에는 많은 것이, 혹 무한한 것이 담길 수도 있다는 그런 뜻이다. 이강소는 「표현」이라는 것을 움켜쥔 손에서 펴는 손 쪽으로 전위시키려 하고 있다. (번역 남지현)