

## 갤러리 현대 서면 인터뷰

### 1. 1970년대 작업을 30년이 지난 2018년 갤러리현대에서 재현하시는 소감이 어떠신지요?

저의 70년대 몇몇 작업은 그동안 갤러리나 미술관에서 가끔 재현되었습니다. 그러나 전시 여건상 작업들에 알맞은 공간이나 환경이 아쉬웠던 기억이 여러 번 있었습니다.

이번 갤러리 현대의 제안과 배려에 의해 40여년이 지난 70년대의 작업 중 재현이 가능한 설치나 프로세스적인 작업을 골라 전시를 하게 되었습니다. 이렇게 집중적으로 재현하게 된 일도 처음이지만, 적절한 배치로 밀도 있는 전시가 될 수 있도록 노력하고자 합니다.

이미 오랜 시간을 경과한 작업이지만, 저를 포함해서 이 전시에 참여하는 관객분들에게 어떤 체험들을 겪게 할 것인가에 대해서는 관심과 기대가 큼니다.

### 2. 이번 전시의 제목 <소멸 (선술집)>은 1973년 명동화랑에서 열린 선생님의 첫 개인전에서 선보이셨던 작품의 제목이기도 합니다. 이 작품에 <소멸 (선술집)>이라는 제목이 붙게 된 이유와 이번 전시의 제목으로서 가지는 의미가 궁금합니다.

<소멸>이란 전시 타이틀은 지금 생각해도 답답하고 막막한 단어입니다. 국가나 사회가 어려운 처지에서든, 상아탑이란 교육환경에서, 그림을 좋아하면서 곱게 청년으로 성장한 사람이, 서울에 하나밖에 없는 현대미술 전문화랑이 기회를 준, 생애 첫 개인전에서 이런 제목으로 화랑을 아예 선술집으로 둔갑하게 했으니, 분명 즐거운 발표회는 아니었을 것입니다.

이상적인 꿈을 꾸며 청록색의 그림을 그리던 청년이 상아탑을 떠나자 회색의 세계와 부닥친 것이 아닌가 합니다. 그 세계는 희미한 회색의 안개에 휩싸인 곳, 그 곳에서 저는 공중에 떠 버려져 자신의 주소조차도 잊어버린 것과 같은 상황이었을 것이라 기억해 봅니다.

### 3. 1970년대는 급격한 서양 철학의 가치의 유입에 의해서 우리의 전통에 대해 많이 생각해 보지 못했던 시기였던 것 같습니다. 동양철학의 가치에 대해 서양인들이 오히려 더욱 관심을 갖고 있는 요즘, 이러한 관심에 대해 선생님의 생각을 듣고 싶습니다.

저는 해방전에 태어났고 초등학교 2학년때인가 동란을 체험했습니다. 박종홍 선생께서 서구의 철학을 소개한 것이 50년대라 하고, 60년 전후인가 선배들의 잡담들 속에서 샤르트르, 까뮈 등의 이름을 귀에 익혔고, 또 그들의 글을 저에겐 어려웠지만 조금 읽은 것 같아요. 대학 4학년 때는 전통이란 단어에 관심이 많아서, T.S.엘리엇의 '전통'이란 글도 학교 과제 논문에 많이 인용한 기억이 있습니다.

질문하신 철학의 영역은 제가 무지하기 때문에 자신 있는 대답은 할 수 없습니다. 다만 요즘은 누구나 좋아하는 상식적인 인문학, 그것도 저의 개인적인 낮은 수준에서 막무가내로 이야기를 하자면, 저의 세대에는 철학 전공자의 수가 저희 작가들의 경우와 마찬가지로 많지 않았습니다. 그러나 해가 갈수록 대학교 수가 늘어나고 외국 유학자들의 수도 많이 늘어나, 지금은 국학이나 동양학의 연구 성과도 대단해서 우리들에게 많은 도움이 되고 있습니다.

서구 근대과학의 발전은 산업의 발달로 이어지고, 서구는 세계를 정복하고 지배하는 상황이 되었고, 서구의 사고체계도 전 세계를 감염시켜, 지금 우리가 항상 논의 해 온 전통이란 문제와 서구의 근대 사상이 상충해 온 것은 사실입니다.

그러나 지난 20세기 100여년은 근대과학이 현대과학으로 전환하는 기간이었습니다. 아인슈타인의 거시물리학, 닐스 보어, 하이젠베르크 등의 미시 물리학, 1964년에 발표된 '벨의 정리', 1980년대 이스라엘의 와이즈만 과학 연구소의 '2중 슬릿의 전자실험' 등 많은 연구들은, 드디어 우리들에게 익숙한 모든 현실은 환영이란 결론을 내리게 된 것입니다.

많은 과학자들이 철학자이기도 하지만, 과학에 의해 증명된 사실들은 바로 철학, 예술 등 모든 분야에 영향을 미칩니다. 현대과학의 이러한 발전은 세계를 보는 시각, 혹은 방법을 전혀 달라지게 한 것입니다. 그리고 이제, 나라는 개체는 세계와 따로 분리되어 있는 것이 아니라 그 구조를 함께하고 있다는 것입니다. 간단히 예를 들면 자신이 중심이 되어 세계를 마주 바라보는 형식의 사고는 고쳐야 한다는 것입니다. 서구 근대의 사고체계가, 자기 중심적이고 세계를 기계론적으로 이해했던 것이었다면, 이제 현대과학이 증명하고 있는 상황에 걸 맞는 유기론적인 사고 체계로 전환하자 않으면 안되게 된 시대가 도래한 것이라고 합니다. 역사적으로 이 유기론적인 사고를 발전시켜 온 지역이 인도를 포함해서 동아시아라는 것입니다. 연기론에 의한 불교의 공, 노장의 도, 신유학의 이기론 등은 바로 현대인이 참고하기에 가장 좋은 본보기가 되고 있다는 것입니다.

**4. 선생님께서는 초등학교 시절에 처음 미술을 접하셨다고 들었습니다. 즉 65년이 넘는 세월 동안 작업에 매진하셨다고 말해도 과언이 아닌 듯싶습니다. 선생님의 65년 작가 생활에 있어 선생님의 70년대 작업들은 어떤 의미로 다가오시나요?**

먼저 말씀드린 것처럼 지금 기억에, 어릴 적 저에게 이 세계는 아름답고 꿈에 찬 것이었습니다. 그러나 대학 졸업 후 사회에 적응하기가 쉽지 않았던 것 같습니다. 오랫동안 쉽사리 지속해 오던 작업들도 결과적으로 모두가 서구미술을 흉내 내면서 남의 장단에 춤을 춰 온 것일 뿐, 허망한 일이었습니다. 다행인지는 몰라도 60년대 후반 미국을 비롯해서 건축물을 탈출하는 자유롭고도 혁신적인 여러 미술형식, 그리고 헤프닝이나 이벤트 등의 과감한 행위들이 성행하게 되었습니다. 그동안 서구의 젊은이들이 해마다 새로운 논의로 새로운 형식을 구현해 내면, 우리는 감각을 앞세워 자극을 받으면서 흉내를 계속 해왔지만 무모하기도 하고 무책임하다는 것을 절감하고 있었던 시기였다고 생각합니다. 그

런 가운데 어떠한 형식이던 어떤 과감한 사고라도 활발하고 자유롭게 발산시킬 수 있는 미술계로 변하고 있었던 것입니다. 여기에서 가능성 있는 틈바구니를 감지하고, 우리 세대들은 새로운 미술의 탐구에 열기가 타올랐던 것 같습니다.

저 자신도 용감하고 과감하게, 그리고 모자라더라도 순직하게 실험할 수 있는 용기를 가질 수 있었던 시기라고 기억합니다. 한국에서 살아온 젊은이로서 자신에게 알맞은 미술형식, 그리고 그 형식이 세계와 소통할 수 있는 것으로 실현해야 한다고 생각했습니다.

5. 앞서 언급된 <소멸 (선술집)>은, 동시대의 다른 행위예술과는 달리 전시장의 관객들의 참여 하에 작품이 완성됩니다. 작가와 관람객의 경계와 위치가 전복되는 작품인데, 이 당시 이러한 행위예술을 선보이게 되신 계기가 있으셨나요? 한국 현대미술사적으로도, 선생님 개인에게도 의미가 매우 큰 작품이라고 느껴집니다.

어느 날 저를 찾아온 선배님을 대접하러 대낮에 선술집을 찾았습니다. 지금도 저에게 별로 달라진 것이 없지만, 당시 선술집들은 우리들에겐 오늘날의 커피집 같은 친밀한 장소였습니다. 주인 아주머니 밖에 없는 적막한 주점에서 두 사람이 주고받고 하는 사이에 시선이 우리의 나무탁자와 의자에 머물게 되었습니다. 거기에는 수많은 사람들의 아우성소리의 환청과 담배연기 자욱한 환영이 보이는 듯했습니다. 탁자와 의자에 헤아릴 수 없는 담배를 비벼 끈 흔적들, 그리고 뜨거운 냄비들의 탄 자리들, 아주머니의 끊임없는 걸레질들, 이 모두가 함께 떠들어 대는 듯했습니다. 그러나 이 모든 것은 순간 사라졌습니다. 거기에 있던 저도, 앞에 앉았던 선배님도 있기도 하고 없기도 했습니다. 순간순간 어떻게 있고 없어졌는지 알 수가 없었습니다. 명확하게 증명할 수가 없었습니다. 나는 앞에 앉은 선배일 수가 없고, 선배는 반대로 나일 수가 없습니다. 나의 이 주막과 선배의 이 주막은 같을 수가 없습니다. 우리는 어디에 있었을까요?

저는 이런 경험이 너무나 신선해서, 당장에 의자 하나를 매입하고, 아쉬워서 며칠 후에는 주점의 모든 탁자와 의자를 구입해서 작업실 한쪽에 방치해 두고 있었습니다. 그 일이 저의 개인전으로 이어진 것입니다.

결과적으로 우리들의 일상의 한 단면을 화랑 안으로 분리해서 경험함으로써 무심코 지나왔던 우리 자신들의 상황을 다시 체험하고 반추할 수 있는 기회를 관객들에게 제공하는 것이 이 작업의 목표였습니다. 작가의 역할은 여기 까지이고, 관객들은 자유롭게 참여하면서 누구도 알 수 없는 각자의 체험의 시간을 갖게 될 것입니다.

저는 이 시기 몇몇 작업의 실현이 지금에 와서 생각해 보면 행운이라고 생각합니다. 이런 생각들이 이후 설치작업이나 저의 새로운 조각, 새로운 회화로 연결될 수 있었기 때문입니다.

6. 1970년대에 '신체제'와 'A.G(한국아방가르드협회)' 그룹 활동, 그 후 몇 차례의 기획전시를 거쳐 1974년 <대구현대미술제>를 창립하셨습니다. 이처럼 한국 전위미술운동 역사를

속 상징적인 사건들 안에서 선생님의 발자취를 찾을 수 있지만, 그 중에서도 《대구현대미술제》는 한국 현대미술운동의 시발점이라고 일컬어질 정도로 그 의미가 남다른니다. 《대구현대미술제》를 창립하시게 된 배경과 선생님께서 추구하고자 하셨던 미술제의 방향성이 궁금합니다.

조금전에 말씀드렸듯이 60년대 후반에 저희 세대들의 현대미술에 대한 열의가 강해서, 현대미술의 연구 발표를 위한 그룹 활동이 활발하게 일어나게 되었습니다. 이미 오리진, 무한대 그룹이 이루어져 작업 발표회가 있었고, 70년에 A.G.전, S.T.전, 신체제전이 열렸습니다. 저는 60년대에 신체제 그룹을 결성하고 75년까지 11회의 전시에 참여하고, 71,72년에는 A.G.전에도 참여를 했습니다. 그 사이 저는 이 그룹 활동들이 더욱 활발하게 전개되어 우리 미술계가 좀 더 빨리 현대화되어야 한다고 생각했습니다. 그러나 미술계 내의 협력관계가 여의치 않아 서울에서는 그 동력을 잃어가고 있어서, 저는 당시 서울에서 고향인 대구를 드나들면서 다섯명도 되지 않는 대구의 현대적인 경향의 작가들과 서울 그리고 전국의 작가들과 교류를 하면서 현대미술 확산운동을 하게 되었습니다. 73년에 현대작가 초대전, 74년 봄에 한국실험작가전, 가을에 제1회 대구현대미술제, 75년 11월에 2회 대구현대미술제, 75년 12월에 서울의 박서보 선생이 서울 현대미술제, 76년에는 부산에서 김종근, 김홍석 선생이 주도해서 제1회 부산현대미술제, 76년 김종일, 우제길 선생 등이 주도한 제1회 광주현대미술제, 그리고 78년 유휴열, 문복철 선생 등이 주도한 제1회 전북현대미술제가 차례로 서로 협조해서 열렸습니다. 대구가 79년까지 5회, 부산이 2회, 광주가 회, 서울은 80년대까지 10회를 넘겼습니다. 이 이외에도 크고 작은 기획전을 기획하고 조직을 해서 70년대의 작가들은 매년 수시로 전국을 다니면서 우애 어린 교류를 지속했던 것입니다. 우리 미술사상 이렇게 많은 작가들이 학교 파벌이나 지방과의 차별성이 없는, 역사상 가장 서로가 소통이 잘 되었던 시기였다고 생각합니다. 아울러서 현대작가들의 수가 기하급수적으로 늘어났고, 대학생들과 그 교육에도 큰 영향을 끼쳤고, 시민들의 현대미술에 관한 친밀도를 크게 높일 수 있었습니다.

이런 모든 작가들의 열기는 자신에게 친밀한 작업형식의 구현에 대한 열망에서 비롯되었다고 생각합니다.

7. 1971년 《AG》 그룹전에서 선보이셨던 <갈대>는, 낙동강변의 갈대를 시멘트 등으로 굳혀 전시장에 옮겨 놓은 작품입니다. 낙동강의 자연 일부를 그대로 옮겨놓은 듯한 이 작품은, 미술관이라는 공간의 정체성과 구조를 뒤흔들어 놓았습니다. <갈대>라는 작품의 연장선 상에서 보았을 때, 제3회, 제4회, 제5회 《대구현대미술제》에서 해프닝 또는 이벤트라는 이름으로 야외에서 행해진 집단적인 행위예술 또한 매우 흥미롭게 느껴집니다. 전시장이라는 공간에서 벗어나, 자연이 무대이자 소재로써 당시 실험적인 예술 활동에 어떤 영향을 끼쳤다고 생각하시나요?

70년에 열렸던 신체제 1,2회전(76년까지 11회를 연구 발표회로 1년에 2회씩 전시를 가졌

습니다 )까지만 해도 팝아트의 영향이 짙은 작업을 했습니다만, 71년 3회전에서는 팝도 제 몸에 맞지 않는 근대물로 치부해서 결별하고 새로운 시도를 시작하게 되었습니다.

71년 A.G.그룹전에 미술관 공간을 새하얀 갈대밭으로 채운 작업을 한 적이 있습니다. 어린시절 가끔씩 지나 다니던 낙동강변의 갈대밭 기억이 우연히 되살아났습니다. 여름 철에 칼날같이 무성하던 거대한 갈대밭 사이, 늪에는 개구장이 아이들이 새까맣게 햇빛에 태워진 몸으로 물장구 치던 모습이, 어느 겨울에는 매서운 바람에 바삭 마른 갈대 잎이 서로 부딪치는 스산한 소리는 꿈과 현실 사이의 어느 묘한 영역에서 해매는 저의 모습을 연상하게 했습니다. 똑같은 방식이 아니어도 이 갈대밭을 미술관에 옮겨 관객들이 그 속을 지나 다니게 하는 서비스를 하자는 데서 이 작업이 이루어졌습니다. 갈대로 채운 또 다른 기운의 공간에서 관객들은 어떠한 느낌과 생각들을 하게 될까 궁금합니다. 우리는 세계를 개념으로 단순화해서 보는 관습을 바꿔야 하는 시대에 살고 있습니다.

제가 75년 파리 비엔날에 참여하고 돌아와서 미술운동에서 해야 할 일은, 그 무렵 전통적인 평면회화, 조각 외에, 설치, 행위예술, 여상예술 등 모든 영역의 예술이 새로운 역사를 형성하기 시작했다고 보고, 우리 미술계에도 그 영역을 확대해야 한다고 생각하고, 7년 제 3회 대구현대미술제에는 대구 시민회관 전시장의 전시와는 별도로 낙동강변 강정 백사장에서 별도의 헤프닝 혹은 이벤트 행사를 개최했습니다. 십 수명이 각자 작업하는 발표회로 최초로 실행한 의미 있는 일이었다고 생각합니다. 다음해 78년에는 달성군 냉천에서 이벤트 행사를, 79년 제5회 미술제에도 역시 강정 백사장에서 초대된 일본작가들과 우리 작가들이 발표하는 행위예술 발표회가 있었습니다. 그 후 80년부터는 우리나라 미술제는 충분히 그 역할을 완수했다고 봤습니다. 그래서 저는 그 후 저의 개인적인 작업에만 몰두해 왔습니다.

8. 선생님의 예전 작업 노트를 보면, '구조한다'라는 말을 종종 언급하신 것을 볼 수 있습니다. 실제로, 돌, 돌조각, 돌 사진을 배치한 <무제> 작업, 또는 1975년 파리비엔날레 전시장 한가운데 닭을 묶어놓았던 작품 <무제-75031>과 같이 선생님의 의해 어떤 구조적인 상황이 설정되고 그 안에서 관객이 무언가를 지각할 수 있는 작품들을 70년대에 많이 선보이셨습니다. 이러한 표현을 통해 어떠한 장치를 만들어 내셨던 것은 선생님께서 어렸을 때부터 익숙하셨던 동양철학적인 접근이라고 볼 수 있을까요? 그 방법론에 대해 구체적인 설명 부탁드립니다.

구조한다는 말은 제가 철학적인 용어로서가 아니라 쉽게 설명적인 의미로 받아 드려 주시면 되겠습니다. 저는 쉬운 말로 쉽게 통하고 우리의 작업도 어려운 언어로 우회하지 말고 쉽게 접근할 수 있다면 그것이 좋겠습니다. 우리들이 직관력을 기르면서 확장해 나간다면 소통에 큰 도움이 될 것입니다. 우리는 우주의 구조속에서 순간순간 천변만화하고 있습니다. 우리는 우리 앞에 있는 광경도 한꺼번에 파악하지 못합니다. 우리는 세계속에서 친숙했던 것만 보게 됩니다. 우리는 세계를 바라보는 존재가 아닙니다.

닭의 작업에서 닭은 처음 며칠만 화랑에서 사육하고 본래의 농장으로 돌려보내게 됩니다. 관객들은 닭의 흔적과 그 사진들을 보게 됩니다. 닭은 없어졌습니다. 없는 닭을 관객들은 상상하게 되겠지요. 그것이 닭의 퍼포먼스 작업입니다.

9. 선생님의 작품을 살펴보면 '흔적'과 '존재'의 의미에 대해 항상 연구하셨던 것 같습니다. 특히 사슴 뼈, 굴비, 생김과 멸함 등의 작업을 보면 선생님의 작품은 모두 연결되어 있다는 생각이 많이 듭니다. 선생님께서 전시장으로 옮겨오신 자연을 통해 상실과 죽음의 이미지가 전해지기도 하는 것 같습니다.

흔적, 존재, 유무 이 모두가 정지하는 것이 아니라고 합니다. 무가 형상화되면 유가 되고 유는 무로 환원된다는 것으로 완전무나 완전 유란 불가능하다고 해서, 중국 철학에서는 유무 모두를 가변적으로 생각해서 본체 무, 본체 유라고도 합니다. 불교에서는 원인과 환경의 조건에서 일어나는 현상(연기)에 의해 생겨난 세상의 존재들은 무상하고 공하다고 했습니다. 노자는 자연의 운행방식인 무위를 우리 인간사회에서 실천하기를 권했습니다.

현대 물리학에서는 우리 인간이 죽어 없어져도 그 원소들은 빠짐없이 그대로 남아 있게 되고 우주와 함께 하고 있다고 합니다. 이 모든 논의들은 우주의 모든 요소들이 유기적인 관련으로 작용하고 있다고 하는 것입니다.

10. '무제-75031' 작업이나 '핑'작업에 선생님께서 대화를 하고 싶으셨다고 말씀하신 적 있습니다. 이 당시 작업을 살펴보면 선생님의 작품 대상은 생사를 막론하고 동식물이 된 경우가 많은 것 같습니다. 이들이 선생님 작업의 소재가 된 이유는 무엇인가요? 자연에 대한 선생님의 관심과 물성에 대한 관심이 지금까지의 선생님 작업에도 영향을 미치는 것 같다고 봐도 될까요?

핑 작업의 경우 과학 표본실의 핑 박제 한 마리가 정물화용으로 작업실에 오랜 동안 나 돌아 다니고 있었습니다. 핑 박제를 두고 그 뒤에 발자국의 흔적을 실내의 바닥에 그려줬더니 그 움직임을 보여줬습니다.

당시에는 주변의 무엇이든 작업의 소재가 될 수 있다고 생각했습니다. 다만 존재 혹은 실존이란 언어에는 의문이 깊었습니다. 그리고 말씀하신 그 물성이란 단어는 실제로 저에게 익숙하지 않은 단어입니다. 물성이란 근대적인 미술에서 자주 사용되던 용어로 느껴집니다.

11. '존재'와 '흔적'에 대한 선생님의 고뇌를 가장 잘 드러내는 작품은 1978년 《에콜 드 서울》에 출품하셨던 <누드 퍼포먼스> 작업이라고 생각합니다. 본인 몸에 직접 페인트를 칠한 뒤 캔버스천으로 몸에 칠해진 물감을 닦아내고, 남겨진 천 주위에 원을 그리는 일련의 과정에서 선생님께서 피부로 느끼셨을 존재감에 대한 생각과, 그 흔적으로 남겨진 사진과 천을 통해 선생님의 존재감을 느낄 관람객의 경험까지..... 더 나아가, 이 작품은 퍼포먼

스이자 사진, 조각 작품으로 볼 수 있지만, 평면의 캔버스 위에 페인트 '칠'을 했다는 맥락에서 하나의 회화작품으로도 느껴집니다. 어쩌면 당시 선생님께서는 시각적이며, 평면적인 '회화'에 대한 고민도 이 작품에 녹아내신 걸까요? 이 페인팅 퍼포먼스를 처음에 어떻게 시작하게 되셨는지, 그리고 선생님의 이후 회화작업에도 영향을 끼쳤는지 궁금합니다.

누드 퍼포먼스는 쉽고도 가볍게 실행한 작업입니다. 초상회화를, 전통적인 방법으로 서가 아니라, 역설적으로 신체에 물감을 바르고 그것을 캔버스천으로 닦아 낸다면 얼마나 쉽고, 또 촉각적이 까지 한 작업일 수 있지 않나 해서, 사진 스튜디오를 빌려 감행한 퍼포먼스였습니다. 이 작업은 최근에 자료를 정리하다 보니, 1977년도에 행한 작업이고, 설치작업으로 전시한 것은 1978년 1월 서울 현대미술제(덕수궁 국립미술관)였습니다.

그리고 1975년 제가 생각하는 새로운 평면회화의 실험은 캔버스천과 이미지에 관한 기초적인 탐구를 하다가, 파리비엔날에 참여하며 몇 개월 체류하는 동안, 전통적인 회화 형식, 그리고 전통적인 조각의 형식을 새롭게 현대적인 해석으로 전개할 수 있을 것이란 확신을 갖고, 지금까지 회화를 고민 해 왔고, 조각은 81년부터 실험해 오고 있습니다.

저의 설치작업이 유기적인 관련의 작업이라면, 저의 회화 그리고 조각도 역시 유기적인 구조와 관련한다고 생각하고 있습니다.

- 12. 선생님의 작업세계는 한 장르에 국한되지 않으며, 퍼포먼스, 설치, 비디오, 사진, 조각, 회화 등 다양한 매체로 펼쳐집니다. 그 중에서도 1970년대 말 국내에서는 흔치 않았던 비디오 작업이라는 매체에 관심을 가지게 되신 계기가 궁금합니다.**

비디오 작업 역시 파리 비엔날에 참여하고 난 뒤, 영상작업 역시 그 분야의 역사로서 작업들이 다양하게 확대되고 있다고 느꼈습니다. 77년에 저는 저의 작업장에서 '페인팅'영상작업을 시범 제작하고, 그 후 K-STUDIO란 사진 작업실을 빌려 동료들과 각자의 작업들을 제작했습니다. 다음해 78년 1월 대구 현대미술제(대구 문화회관 전시장)에서 동료들과 함께 작업을 발표했습니다.

사진작업 또한 저는 초보입니다. 사진기는 기계이지만 우리가 타자의 시선으로 세계를 볼 수 있는 희귀한 기구입니다. 우리의 시각과 전혀 다른 매체의 시각으로 보는 세계, 그 세계로 접근해 보는 것이 희망입니다만 쉬운 일이 아닌 것 같습니다. 2006년 프랑스 니스에 있는 아시아미술관에서 조그만 개인전을 한적이 있고, 가끔씩 개인전에서 몇 점 발표하기도 했습니다. 그러나 근래에는 집중할 기회가 적어서 안타깝게 생각하고 있습니다.

- 13. 선생님께서는 프로세스적인 요소와 나아가 눈으로 쉽게 보이지 않는 역학적이거나 물리학적 요소를 동양철학과도 연관지어 접근하셨습니다. 이는 선생님의 70년대 작업에만 국한된 것이 아니라 선생님 작업 세계를 구성하는 중요한 요소인 것 같습니다.**

이제 우리는 서구 근대적인 사고방식에서 벗어 나기를 열심히 해서, 동서양의 지혜를 함께 융화하면서 우리의 직관력을 키워 나가야 할 것 같습니다. 우리의 작업도 우리의 언어로 더욱 친근하게 접근할 수가 있을 것입니다.

70년대에는 젊은 작가들이 어려운 사회 환경속에서도 열정 어린 작업들을 많이 내 놓았습니다. 그래서인지 너무 일찍 유명을 달리한 작가들이 애석하게도 많습니다. 이동엽, 이향미, 김진석 등 너무나 많은 동료들이 좋은 작업들을 두고 떠났습니다. 건강한 작가들은 지금도 훌륭하게 자신들의 작업들을 진행하고 있는 것을 보실 수 있을 것입니다.

1970년 제1회 한국일보 대상전에서 김환기선생의 수상작은 뉴욕에서 작업하시던, 점으로 이루어진 추상 회화였습니다. 그 점들은 어느 누구의 점도 아니라 자신에게 가장 친근했던 점이라고 느꼈습니다. 그 점들은 자신을 형성해 간, 긴 생의 여로가 가득 담긴 정서가 녹아 있었다고 생각합니다. 저는 그것을 기 혹은 기운이라고 하고 싶습니다. 그런 기운은 흥내를 낼 수가 없는 신비로운 것입니다. 그 기는 이 우주를 가득 채우고 있지만 우리들의 작업에서는 이런 식으로 드러난다고 생각합니다. 선생은 따스하고도 정결한 그리움으로 우리와 소통하고 있다고 느낍니다. 당시 그 작품은 우리 미술계에 신선한 충격을 주었습니다. 그분은 어려움을 너머 형성한 자신의 형식을 소통의 장으로 올려 놓았습니다.

좀 더 다른 경우의 선배 선생님에 관한 이야기를 저의 느낌대로 이야기를 해 보고자 합니다. 저희 세대보다 한 세대 정도 앞선 분이지만 70년대에 현대미술제에 동참하시면서 자신의 회화 형식을 구축하신분들 중에 윤형근 선생이 계십니다. 당시의 현대미술이라고 하던 경향의 작업들은 여러 선배 선생님들에게 있어서도 대부분 70년 전후로 자신들의 새로운 회화형식으로 전환하신 시기였습니다. 윤선생님은 그 후 40여년을 70년대에 이룩하신 스타일을 유지해 오셨습니다. 캔버스의 생 천에 그 대담한 형태, 어떨 때는 대칭적이기도하고 어떨 때는 단순한 사각, 기하학적이기도 하지만 어찌면 빈 공산의 산수나, 언덕을 연상시키기도 하는, 그 이미지가 우리를 종잡을 수가 없는 영역에서 맴돌게 합니다.

그 색채는 경쾌하지 않고 침잠 해 들고 있습니다. 그 물감의 깊은 무게에서 저는 그분의 우직한 고집을 느낍니다. 그분이 이 작업을 강력한 생명력을 유지하면서 오래 지속하게 했던 매력의 숨은 비밀은 물감이 천에 스며드는 번짐에 있다고 생각합니다. 그 번짐은 개념적으로 드러낸 것이 아니라, 그분의 기운과 천연스러운 번짐과의 멋진 조화에 의해 성취해 가고 있었다고 생각합니다. 이런 절제의 작업에 의해 그분의 인생은 역으로 회화에 의해서 인도되었던 것이 아닌가 합니다.

두분 선생의 예를 들었습니다만, 이렇게 해서 우리의 미술이 점진적이거나 차곡차곡 쌓이게 된다면 괜찮은 역사가 이루어 지리라 생각합니다.