

“살아 숨쉬고 있다는 소박한 즐거움에 도달할 때까지 작업은 계속됩니다”

대담: 이강소(작가), 조수진(미술사학자), 신용덕(미술평론가)

일시 및 장소: 2018년 10월 14일, 안성 이강소 작업실

갤러리현대는 작가 이강소, 미술사학자 조수진, 미술평론가 신용덕과 함께 이강소의 1970년대 작업세계를 되돌아보는 대담시간을 가졌다.

조수진(이하 '조'): 선생님은 서울대 미술대학 회화과에 1961년 입학해 1965년에 졸업했습니다. 이미 고교생일 때부터 대구에서 '청운회(靑雲會)'라는 그룹을 결성해 경북공보관 화랑자리에서 전시를 기획하신 것으로 압니다. 대학 졸업 후에도 '신체제' 그룹을 결성하는 데 주도적인 역할을 하셨지요. 이후 《대구현대미술제》를 개최하게 된 것은 아마 선생님의 이 같은 조직자, 기획자로서의 태생적인 성격과 능력이 큰 역할을 하지 않았을까 싶은데요. 우선 여쭙보고 싶은 것은 1970년에서 1976년까지 매년 2회씩 11회의 전시를 가진 《신체제 그룹전》의 구체적인 내용입니다. 이 전시들의 개최 기간이 선생님의 《AG전》이나 《대구현대미술제》 참여 기간과 겹치는데요. 혹시 《신체제 그룹전》에 어떤 작품들을 출품했는지 알 수 있을까요? 대략 팝아트적인 요소가 있는 작품들이었다고 언급하셨는데 이 작품들이 당시 《AG전》(1971)에 출품하셨던 <여백> 등과 비교해 특별히 다른 점이 있었는지 궁금합니다. 그리고 문헌에 따라 '신체제' 그룹 활동의 시작이 1968년(국립현대미술관 연구논문집), 혹은 1969년(해프닝과 이벤트: 1960-70년대 한국의 행위예술)으로 달리 적혀 있는데 둘 중 어느 해가 정확한 '신체제' 그룹의 출발 시점인지 알려주시면 감사하겠습니다. 혹시 그때의 모임 자료나 세미나 자료가 남아 있을까요?

이강소(이하 '이'): 그 당시에는 요즘처럼 아카이브나 자료 등을 염두에 두지 않았어요. 안타깝게도 메모조차 남아 있는 것이 없습니다. 다행히 청운회를 발기할 때 후원을 받은 기록 문서가 하나 남아 있습니다.

조: 당시 《신체제 그룹전》을 여러 차례 개최하셨지요?

이: 네, 연구 목적이든 미술계의 참여든 지금까지 수많은 전시를 계속해 오고 있습니다. 간단히 회고하자면, 대학 시절인 1960년대 초, 이미 미술계에 앵포르멜 바람이 휩쓸었어요. 미래의 미술은 어떤 양상으로 변할까 생각했을 때, 당시에는 황당한 느낌이 강했습니다. 그래서 4학년 때 동료들과 조그만 토론회를 만들자고 해서 몇 번 만나 논의를 하기도 했습니다. 거기에는 미학과 교수시던 유근준 교수님도 같이 참여하셨습니다.

1965년에 대학을 졸업하고 고향 대구에 내려갔습니다. 언제나 작가 생활을 꿈꿔 왔으나, 당시 무턱대고 선배님들이 추천한 데로 '무책임한' 교직 생활을 시작했습니다. 다만 학생들에게는 열심히 작업하는 작가의 면모만이라도 보이는 것이 교육적인 효과가 있을 것이라고 희망을 품었을 뿐이었습니다. 이런 가운데 우리 세대가 관심을 가졌던 서구 현대미술 형식의 변화는 해가 갈수록 급

격히 빨라졌습니다. 1960년대 중반부터는 팝아트, 옵티컬 아트, 키네틱 아트, 색면추상, 개념미술, 미니멀 아트, 해프닝, 이벤트, 대지 예술, 스카이 아트, 생태학적 예술 등 예술의 형식이 급속히 확장, 전개되어 우리 세대 작가들은 이런 상황들을 어떻게 이해하고 받아들여야 할지 혼란스러웠습니다. 당시 친근한 작가들끼리 급변하는 서구의 정보를 소량으로 수입되던 외국의 미술 전문 잡지들을 통해 접하면서 조금씩 소통했지요. 정신적으로 한창 성장하던 시기에 서구미술 형식을 무조건 따라잡으려는 데 근본적인 문제가 있지 않나 하는 의심이 들었습니다.

대학교 4학년 미술사 시간에 전통에 관한 논문을 쓴 기억이 납니다. 졸업 후 교직 생활과 작업을 병행하며 가장 깊게 고심한 것이 바로 서구 현대미술 형식들의 끊임없는 변화와 우리 자신들의 저변에 깔린 전통 의식 등 당시 여러 환경과의 괴리였던 것 같습니다.

신용덕(이하 '신'): 당시 대구에서는 미국문화원이 새로운 문화의 창구로서 제법 큰 역할을 했습니다. 저도 1983년 미국문화원 폭파사건 이후 뜸했지만, 미국문화원에서 신간 잡지나 새로운 도서와 영상 정보 등을 접하며 큰 도움을 받았습니다.

이: 6.25 전쟁 이후부터 오랫동안 아서 맥타가트(Arthur J. McTaggart) 교수가 대구 미국문화원의 원장직을 수행하면서 유일한 화랑 역할을 했습니다. 전쟁 이후 피난 온 작가들이 이곳을 중심으로 전시를 많이 했습니다. 저는 초등학교 4학년부터 미술반 활동을 했으니 문화원 전시를 가끔 볼 기회가 있었습니다. 고물 서점에서 미군 잡지와 수채화 관련 중고 서적들도 접하고 사 모으기도 했습니다.

신: 맥타가트 교수는 1956년부터 1959년까지 미국문화원장을 지냈고, 전통문화와 한국 미술에 큰 관심을 가지고 여러 역할을 했습니다. 그 분의 특별한 관심이 대구 미국문화원의 전통이 되었다고 합니다. 서울대, 경북대, 영남대 등에서 강의를 하시기도 했고, 이강소 선생님께서 강정에서 《현대미술제》를 열었을 때, 행사를 보러 오시기도 했지요. 새로운 미술을 우리나라에 알려주고자 노력했던 멋진 분으로 기억합니다. 고마운 분입니다.

이: 저는 초등학교 4학년 때부터 미술을 했는데 고등학생 시절, '청운회'라는 그룹을 만들었습니다. 그 때, 대구역 앞 육군이 관리하고 있었던 시민회관이 전시장으로 사용하기 좋다고 들었어요. 당시 문화원과 USIS를 제외하면 전시장이 없어서, 54사단장을 찾아가서 전시를 위해 장소를 빌려달라고 부탁했습니다.

이: 교복을 입고 군인들을 찾아가 대관을 했습니다. 그 후 전시장을 정리하고, 그룹전을 처음 열었죠. 그 곳에서 《1회전》을 하고, 3학년 때는 자갈 마당에 위치한 노동회관이라는 새 건물에서 《2회전》을 개최했습니다. 《1회전》의 모든 작품작은 유화 작품이었어요. 고등학생들의 전시였지만, 대구가 조그만 도시였기에 방과 후 작업하시는 선생님들도 만날 수 있었고, 그 선생님들과 교류를 시작할 수 있었습니다.

신: 선생님들은 누구셨나요?

이: 오석구, 이경희, 강우문, 배명학, 김수명, 박인채, 정점식 등 교류했던 대부분의 선생님들이 저희를 아껴주셨습니다. 소삼영 선생님은 중학교 시절의 저를 발굴해 끊임없이 사랑을 주셨던, 인생

의 스승이셨습니다.

이: 원래는 전시장이 시민회관 공회관 건물이었는데, 우리가 전시한 이후, 폐쇄되었다가, 공보관화랑으로 바뀌었죠. 저희가 전시했기 때문에 그렇게 바뀌었습니다.

조: 선생님께서 《신체제 그룹전》을 개최했을 때 언론 취재의 대상이 되었던 적이 있으셨나요?

이: 오래 전 일이라 명확히 기억은 하지 못하겠습니다만, 당시 서울에서 왕성하게 활동하고 있었던 'A.G.그룹', '신체제 그룹', 'S.T.그룹'이 있었습니다. 그래서 일간지의 문화 단신 정도는 자주 나왔던 것 같습니다. '신체제 그룹'은 자연스레 스터디 그룹을 형성하면서 1년에 2번씩 발표회를 가졌습니다. '신체제'는 1976년까지 11회전을 개최했고, 회원도 13명에 이르렀습니다. 강하진, 권순철, 김영배, 김정현, 김창진, 박희자, 백수남, 이강소, 이주영, 조용각, 차명희, 최상철, 하동철이 참여했습니다.

신세계갤러리에서 열렸던 1970년 5월 《신체제 1회전》에 한쪽 벽면을 가득 채우는 입체적인 평면 작업을 출품했습니다. 병풍처럼 6폭의 캔버스와 그 캔버스 앞으로 직육면체가 불규칙적으로 몇 개 튀어나오는 구조였습니다. 여기에 색을 칠하고 부분적으로 팝아트적인 인물 초상을 그려 넣은 작업이었습니다. 이 작업은 유실되었습니다. 또 하나의 출품작은 1969년 제작한 30호 크기의 얼굴 없는 인물화입니다. 유실작에 그렸던 부분적인 인물화는 이 작업을 참고하여 상상할 수가 있습니다.

조: 그렇다면 기하 추상에 가까운 작업을 하신 건가요?

이: 앵포르멜이 없지도 않고 기하 추상도 없지 않아요. 이 작업은 같은 해 12월에 열린 《신체제 2회전》에 출품했던 두 작업 중, <Full Moon>이라는 작업입니다. 벽면에서 입체로 튀어나온 작업인데, 가장 많이 튀어나온 삼각기둥 끝부분은 실크로 덮어서 그 속에 라이트를 켜면 빛이 나는 조형 작업이었습니다. 이 작업은 언제든지 다시 제작을 할 수 있습니다.

조: 1971년도에 라이트 작업을 하셨군요.

이: 합판으로 만든 기하학적인 추상 형태의 입체에 블루와 블랙 그리고 라이트가 켜진 실크 삼각기둥으로 구성된 작업이었습니다. 당시로서는 비교적 단순한 입체 작업이었습니다. 그 때는 지금 처럼 컴퓨터도 없었고, 흑백 텔레비전도 귀했던 시절이었습니다. 현대미술에 관한 정보는 제한적으로 서점에 수입된 것을 어렵게 구해보고, 동료들끼리 정보를 공유하면서 얻을 수 있었습니다. 그래서 이 무렵 각기 친밀하게 소통할 수 있는 젊은 작가들끼리 자연스럽게 자주 만나 그룹들을 결성하게 되지 않았나 합니다.

신: 학교에서 배우는 내용과 밖에서 배우는 내용에는 간극이 크게 있었고, 관심이 비슷한 친구들이 같이 모여서 연구한 것을 《신체제전》을 통해서 보여줄 수 있었던 것이군요.

이: 아마 1933년 이전에 태어난 세대는 일본어를 잘 구사할 수 있어서 일본의 『미술수첩(美術手帖)』, 『예술신조(芸術新潮)』 같은 전문잡지들을 통해 일본이나 서구 현대미술에 관한 정보를 비교적 쉽게 습득할 수 있었을 것입니다. 우리 세대는 일본어보다 영어가 더 친숙한 세대여서, 구미(歐美) 서적으로 정보를 접했지요. 1970년대 초기부터 시작된 한국과 일본 사이의 현대미술인들

교류가 일본어 소통 세대에 의해 주도적으로 이루어져 온 사실은 당시 미술계의 성향을 이해하는데 중요한 관점을 시사해 줄 것입니다.

조: 광복 이후 한국과 일본의 관계가 단절되었던 데다 직접적으로 서구 미술을 접할 기회는 많지 않던 시점에서 어찌 보면 당시 한국 작가들이 타국의 텍스트를 오역하게 된 셈인데, 그 과정에서 우리 미술만의 특수한 성격이 생성되었다고 봅니다. 선생님의 작가 노트를 읽어보니 외부 세계의 변화에 대한 지식을 쌓아야겠다는 다짐을 하시면서도 동시에 한국 작가로서 어떤 방향으로 나아가야 할 지에 대한 고민을 많이 하셨더군요.

이: 1960년대부터 다양한 이념에 따른 현대미술의 급박한 변화는 극동의 우리 젊은 세대들에게도 강력한 문화적인 충격과 감동을 주었지만, 한편으로는 그것이 우리 세대를 충족시킬 수 있는 형식들인지에 관해서는 의심하지 않을 수 없었던 것이죠.

그뿐만 아니라 당시 우리 미술계는 학교 파벌, 국전 파벌 등 저급한 세력다툼으로 젊은 세대는 혁명적인 변화를 갈망할 수밖에 없던 시절이기도 했습니다. 그리고 당시 한국의 사회, 정치 등 모든 영역에서도 혼란스럽고 어려웠습니다. 1960년대 중·후반에는 서구의 해프닝, 설치, 대지미술, 스카이 아트, 생태미술 등 미술관이나 화랑을 뛰쳐나가는 작업들이 왕성하게 이루어지고 있었습니다. 아마도 우리 세대는 이러한 사태들로부터 엄청난 자유와 해방감을 느꼈을 것입니다. 우리에게 좀 더 친밀하고 자유로운 체제의 예술이 가능하기 위해서는 좀더 협력적이고 조직적인 그룹 활동이 적합할 것이라는 생각에서 '신체제', 'A.G.그룹', 'S.T.그룹'이 동시다발적으로 생겨난 것이라고 짐작됩니다.

1970년 《A.G. 1회 그룹전》에는 홍익대 출신 이외에 서울대 출신으로 곽훈, 김차섭, 심문섭 씨가 있었고, 그런 학교와 관련이 없는 김구림 씨도 있었습니다. 이렇게 다양한 출신이 섞여서 전시를 한다는 것이 보기 좋았습니다. 1971년 《2회전》에 곽훈, 김차섭 씨가 빠지고, 대신에 이건용씨와 제가 들어갔습니다. 그 무렵 하인두 선생의 친척이 무교동에 '주막'이란 선술집을 차렸는데, 저녁마다 미술인, 문학인들이 어울려서 자리를 가득 채웠습니다. 특히 서울대, 홍익대 출신의 교류가 이곳에서 활발하게 이루어지고 있었다는 것이 중요합니다. 저에게 'A.G.그룹'의 소개도 하 선생님이 한 것으로 기억합니다.

홍익대 출신의 이건용씨는 1969년부터 이미 서로 알고 있었습니다. 말씀드렸지만, 'A.G.그룹'의 회원들이 출신학교에 대해 개방적으로 생각하면서 출발했다는 사실에 공감을 가졌습니다.

조: 'A.G.그룹' 전시에서 설치를 많이 하셨는데 공간 사용에 대한 작가들의 논의가 민주적으로 원활히 이뤄졌나요? 특히 선생님의 작품 <여백>은 공간을 넓게 차지하는 작품인데 당시의 일화 같은 것이 있을까요?

이: 'A.G.그룹' 회원들의 모임은 좌담회 형식으로 한 달에 한번 이뤄졌습니다. 모든 대화는 자유로웠고, 수평적이어서 괜찮았습니다. 《71 A.G.전》은 경복궁 국립미술관에서 개최되었는데, 경복궁 향원정 북쪽 건물인 미술관 전관을 전시장으로 이용했기 때문에 12명의 작가가 전시하기에 공간이 충분했습니다. 오히려 충분한 이 공간을 어떻게 사용할 것인가에 관심이 컸죠. 이렇게 되니 상상

력을 더욱 발휘해야 할 것 같았습니다. 한창 젊었을 시기였으니 상상력도 풍부했습니다. 눈만 감으면 작업이 떠오를 정도였으니까요. 그 때, 가장 강렬하게 떠오른 생각이 바로 갈대밭이었습니다. 잊고 있었던 갈대 숲이 느닷없이 떠올랐습니다. 어린 시절부터 지나다니던 낙동강 변의 갈대 숲은 여름에는 갈대잎이 칼날같이 싱싱하게 바람결에 부대끼고 옆의 웅덩이에서는 물장구치며 헤엄치던, 햇볕에 피부를 새카맣게 그을린 어린이들로 가득했습니다. 그리고 겨울이면 그 역동적인 풍경은 사라지고 앙상하게 말라버린 갈대들이 매섭게 차가운 겨울바람에 부대끼며 그 소리마저 으스스한 풍경으로 변해 버렸습니다. 이 갈대의 풍경을 전시장으로 옮긴 것이 <여백>이었습니다. 미술관의 전시공간에 설치된 새하얀 갈대밭 사이로 관객을 초대하는 것입니다. '작품'이라는 단어가 주는 선입견을 없애버리고, 모든 감각(感官)을 열어놓고 경험하게 하는 작업을 생각했습니다. 우리는 작업이나 주변의 것들을 무심코 관념적으로 인식하는 습관이 있습니다. 그래서 그냥 모든 감각기관을 풀어놓고 받아들이는 일이 상당히 어려워지지 않았나 합니다. 이에 대해 노력해야 새로운 경지 혹은 자연스러운 경지로 향하는 것이라고 생각합니다.

조: <여백>을 전시했을 때, 선생님께서 낙동강 변에서 느끼셨던 바를 관람자들도 전시장에서 체험하기 원했다 하셨지요. 작품에 대한 당시의 반응은 어땠나요?

이: 이우환 선생은 1970년 초부터 한국을 오갔는데, 직접 소개를 받지 않은 상태였습니다. 1975년 파리 비엔날레에서 알게 되었죠. 일본 미술평론가 나카하라 유스케(中原佑介)가 저에게 와서 이우환 선생이 <여백>에 대해 "갈대는 시간을 멈추게 하고, 보는 사람은 갈대가 멈춘 상태에서 움직이니까 재미있다"라고 이야기 하시더라는 말을 전해왔어요. 저는 사실 어설픈 작업을 했는데 이것을 개념적으로 설명해 주신 겁니다. 그 당시에 <여백> 사이를 오가면 아무 생각 없이 내 영혼이 갈대 사이를 지나다니는 그런 느낌이 들었어요. 실내에 설치된 조용한 갈대밭 사이를 지나다니면 내가 그림자같이 느껴지는 그런 느낌이 들었어요. 이우환 선생님이 이를 개념적으로 설명해 주셔서 해석이 다양할 수 있다는 것에 좋았습니다.

신: 관객 관점에서 접근을 하자면, 사실 <여백>은 개념미술이자 설치작업인데, 오브제가 가지고 있는 정서가 동양적이고 전통적인 분위기에서 떨어져 있지 않아 그 독특한 분위기가 먼저 느껴집니다. 물론 그것이 중요하고요. 갈대밭은 겨울에는 완전히 다 죽은 듯 텅 빈 곳이 되었다가, 봄이 되면 정말 강력하게 밑에 영커 있던 마른 뿌리에서 새순이 나타나고, 여름이 되면 칼처럼 성장했다가 확 사그라지는 독특한 생태를 지니고 있습니다. 대구 인근의 낙동강 변에서는 늘 볼 수 있는 당연한 풍경이기도 합니다.

이: 설치 작품의 경우, 보는 사람뿐만 아니라 생각하는 것에 따라서 다르게 느껴지고 다르게 보입니다. 최근 갤러리현대 《소멸》 전시 오프닝에서 호리코사이(堀浩哉)씨와 앉아서 이야기하는데 "갈대를 왜 갔다 났는가?"라고 물었습니다. 저는 "우리가 어떤 공간에 어떤 물체가 들어가면 그 공기가 변한다"라고 답했습니다. 코사이씨는 는 고개를 끄덕였어요. 어떤 비평가들은 작업을 볼 때 개념적으로만 보는 습관들이 있어요. 다른 게 있는데도 자기의 방식으로만 작품을 보려고 합니다. 자연스러운 현상이지만 한편으로는 개념적으로 세계를 보는 시각이 바뀌어야 합니다. 개념

미술 작업하는 많은 다다이스트나 뒤상과 같은 작가들이 세계를 보고 제안했던 방식으로 보는 시각의 시대가 지났다는 말입니다. 이 모든 현실은 우리가 보고 싶은 대로 보이는 거예요. 우리가 못 보는 것이 있다고 하더라도, 못 보는 것은 관심이 없어서 못 보는 거고 생각이 바뀌면 다르게 보일 수 있다는 거죠.

조: 초창기에 작품에 흰색을 많이 사용하셨어요. 그 이유가 있나요?

이: 전통적으로 우리나라 사람들에게 흑백은 친숙하게 사용하고, 일상적인 색이라고 생각합니다. 특별한 의식이 없는 평일에는 백색의 의복을 선호하고 입었습니다. 건축에서도 사원이나 궁궐 외의 일반 주택의 기와와 벽체를 보면 흑백이 조화를 이루고 있습니다. 또한 전통적인 수묵화에서도 종이 위에 먹의 농담으로 흑백을 다루어 왔습니다. 전통 수묵화는 다양한 색을 구사하지 않지만, 흑백의 상황에 따라 그림을 보는 사람으로 하여금 자신의 경험에 의해 무의식적으로 친근하게 인식할 수 있도록 하는 놀라운 구조를 갖고 있습니다. 근대 서구회화에서 특징적으로 강하게 드러나는 색채는 세계를 주관적으로 보는 태도에서 비롯된다고 생각합니다. 개인의 취향이나 욕구에 의해서 색을 선택한 결과입니다. 제가 흰색 혹은 회색조의 색채를 이용하게 된 것은 제 개인의 취향이나 욕구를 가능한 한 최소화하고자 하는 희망에서 출발한 것입니다.

신: 이강소 작가의 회화는 문득 보기에는 표현적인 회화로 보이는데 표현이 아니라고 하시잖아요. “개인적인 감정을 드러내지 않으려고 했다”라는 말씀은 작가님이 마치 밟고 지난 흔적이 저절로 작업이 되듯이 선생님이 그림을 그리는 주체이기는 하지만, 그림이 그냥 되어 간다라는 것이죠. 이것은 “유희(풍류)”라는 개념과 맞지 않나 싶어서 깜짝 놀랐습니다.

조: 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 작품 <흰색 회화(White Painting)>(1951)도 작가에 의해 최소한의 것만 화면에 담긴 상태에서 그림 밖의 상황들이 화면 내로 들어오면 매 순간마다 작품의 의미가 달라진다는 아이디어에 바탕을 두고 있는데요, 선생님이 사용하시는 ‘흰색’ 역시 그런 의도에서 선택된 것인가요?

이: 문인화의 전통을 참조하면 좋을 것 같습니다. 『개자원 화보』는 수묵화를 그리는 교본입니다. 수묵화의 기본적 주제 즉 화조, 돌, 식물 등 다양한 주제를 묘사하는 기본적인 표현방식을 모아 놓은 책으로, 전통 회화에 입문할 때 필요한 가르침이고 지침입니다. 교본에 따라 열심히 연마를 해도 결과적으로는 각기 전혀 다른 그림에 이르지요. 사람에 따라 인격이나 품격이 서로 다르게 드러납니다. 이러한 회화는 신비스럽고도 독특한 구조를 지녔다고 생각합니다. 물론 서구회화에서도 동일한 구조가 성립이 되지만, 전통적인 수묵 회화나 서예에서 더욱 더 강렬한 것은 ‘기운’이라는 구조를 가장 중요하게 생각하는 데서 연유한다고 생각합니다.

조: 《대구현대미술제》에 대해 여쭙보겠습니다. 선생님께서도 여러 차례 밝히셨듯이 이 전시들에는 출신 지역이나 학교, 작품의 성향이 다른 많은 작가가 함께 참여했는데요, 당시 중앙 화단의 분위기로는 쉽지 않았던 일이 지방 전시에서 성사되었다는 것은 미술사적으로도 매우 의미 있는 사건입니다. 선생님과 동료 작가들께서 처음 전시의 명칭을 정하실 때 ‘미술제’라는 표현을 사용

하셨는데요, 이 용어는 미술 전시에서 이전까지는 잘 쓰이지 않았던 것으로 압니다. 일반적으로 음악, 연극, 무용, 문학 등을 공연하거나 발표하는 예술 행사로서 '예술제(art festival)'가 있었는데 이 개념이 미술에 적용되어 회화, 조각, 행위미술, 공예 등의 작품을 전시하거나 발표하는 대규모 행사, 혹은 축제로서의 미술 전시가 시작되었던 것이죠. 실제로 《대구현대미술제》 이후로 미술제는 이제 보편적인 미술 전시의 한 양상이 되었습니다. 당시 이 전시명을 정하시게 된 특별한 계기가 있었는지요? 박서보 선생님이 1973년 《서울현대미술제》를 개최하려다가 불발되어 1975년 열었다는 얘기도 들었는데요, 결과적으로는 대구가 최초가 되었지만, 미술제의 개념은 박서보 선생님이 처음 구상하셨던 것일까요? 또 《대구현대미술제》의 성공적인 개최가 자극이 되어 1975년 박서보 주도의 《서울현대미술제》, 1976년 김종근 주도의 《부산현대미술제》, 1978년 김종일, 우재길 주도의 《광주현대미술제》, 유휴열, 문복철 주도의 《전북현대미술제》가 시작되었다고 말씀하셨습니다. 그 과정을 조금 더 자세히 설명해 주십시오. 이상의 전시들이 개최되는데 선생님과 '대구현대작가협회(D.C.A.A.)' 회원들이 구체적으로 참여하거나 도움을 주신 부분이 있는지요?

이: 1970년부터 '신체제그룹', 1971년 'A.G.그룹', 1973년 개인전, 그리고 몇몇 기획전들을 통해 당시 현대미술을 지향하는 대부분의 작가들과 친밀하게 지내게 되었습니다. 'A.G.그룹'이 주체가 되어 1974년에 《서울비엔날레》를 개최했는데, 이 행사는 특히 하종현 선생이 강력하게 추진했습니다만, 소규모 전시로 변했고 이후, 'A.G.그룹'이 해체했습니다. 박서보 선생은 1971년 신문회관 화랑에서 열린 《신체제 3회전》에서 처음 알게 되었습니다. 1973년 전후, 《서울비엔날레》의 갈등과 또다른 미술계의 갈등으로 어수선했습니다. 이 무렵 《서울현대미술제》에 대한 논의가 있었지만 당시 어수선했던 현실 때문에 그 실천이 쉽지 않았습니다.

1973년 초, 저는 교사를 그만두고 고향인 대구를 드나들면서, 《현대미술초대 작가전》을 대백(대구백화점 화랑)화랑에서 개최했습니다. 이 전시는 당시 대구에 저의 작업실 실내 공사를 도우려고 함께 서울에서 내려온 장성진 작가의 도움으로 이뤄질 수 있었습니다. 이미 서울의 조선일보사에서 주최해 온 《현대작가초대전》이란 용어를 그대로 차용했지만, 초대된 작가들은 새로운 세대의 작업을 하는 당시 우리나라의 신세대 작가들이었습니다.

새로운 세대의 현대미술이란, 차별성을 강조하기 위한 미술을 말합니다. 그러나 현실적으로 현대미술을 강렬하게 추구하는 작가들의 수는 적었습니다. 대구에는 이향미, 이명미, 김기동이 있었습니다. 그러나 이 전시를 계기로 대구지방 동료들의 현대미술에 관한 관심과 동참의 열기는 강렬해졌죠.

1974년 3월 《한국실험작가초대전》을 대백화랑에서 개최했습니다. 대구작가로는 김기동, 김재윤, 김중호, 박현기, 이강소, 이명미, 이묘춘, 이종윤, 이향미, 이현재, 최병소, 황현욱이 참여하였습니다. 이 즈음, 《대구현대미술제》를 개최할 수 있는 기반이 어느 정도 구축되었다고 보고, 1974년 10월 계명대학교 미술관에서 《제1회 대구현대미술제》를 개최하게 되었습니다. 이 전시에는 대구의 황태갑, 김영진도 참여했습니다. 이 대구작가들은 대구현대미술제를 함께 기획하고 운영하는 공동체(이후 대구현대작가협회)로서 기여했습니다. 한국 최초의 미술제라 당시 초대작가로서 세미나와

전시 및 오프닝 축제에서 외지 참여작가들의 명단을 상기해 보는 것이 의미 있을 것입니다. 전시에는 강국진, 김명수, 김명희, 김용익, 김인환, 김정수, 김주영, 김진석, 김청정, 김태호, 김한, 노재승, 박길웅, 박석원, 배남한, 서승원, 신성희, 안병석, 이병용, 이승조, 이태현, 원승덕, 유성숙, 윤연한, 장식, 정인수, 조명형, 주영도, 진옥선, 최관도, 최명영, 하종현, 한연섭, 함섭, 허황, 홍민표, 황효창이 참여했습니다. 또한 김영배, 김용민, 김홍주, 남상균, 성능경, 송정기, 이건용, 여운, 최원근, 최효주를 포함한 'S.T.그룹'의 작가들이 참여했습니다. 또한, '신체제 그룹'의 작가들 권순철, 김정한, 박학배, 백수남, 오수환, 윤건철, 정재규, 조용각까지 포함하여 전시에는 70여 명의 작가들이 함께했습니다.

서울과 지방의 젊은 작가들이 주도한 현대미술 운동의 뜨거운 열기는 이듬해 1975년 7월 서울의 박서보 선생이 주도해 국립현대미술관에서 개최한 《제1회 에콜 드 서울전》으로 이어졌습니다. 김구림, 김동규, 김용익, 김종근, 김종학, 김홍석, 박서보, 박석원, 서승원, 송정기, 심문섭, 엄태정, 이강소, 이동엽, 이반, 이상남, 이승조, 이항미, 정영렬, 정찬승, 최대섭, 최명영, 한영섭, 허황 등 25명이 참여했습니다. 《2회전》부터는 작가 선정을 매회 조정하였습니다. 1975년 여름과 가을에는 제가 파리 비엔날레에 참여하고 오느라 《제2회 대구현대미술제》는 11월 초 계명대학교 미술관에서 80여 명이 참여한 가운데 개최했습니다. 12월에는 박서보 선생이 주도해서 국립현대미술관에서 열린 《제1회 서울현대미술제》가 열렸는데, 80여 작가들이 참여했습니다. 1976년에는 부산에서 김종근, 김홍석 선생이 주도한 《제1회 부산현대미술제》, 그리고 광주에서 김종일, 우제길 선생이 주도하고 60여 명의 작가가 참여한 《제1회 광주현대미술제》가 광주 전일미술관에서 개최되었고, 1978년에는 군산의 문복철, 전주의 유휴열 선생이 주도하여 60여 명의 작가들이 모여 《제1회 전북현대미술제》가 개최되었죠.

이렇게 1970년대의 현대미술제는 대구 5회, 1980년대까지 서울에서 10회, 부산 2회, 광주 2회, 전주에서 1회 열렸습니다. 전시 동안, 대부분의 작가들이 전국을 다니며 참여하는 축제가 되었고 각 지역의 미술대학생들, 그리고 시민들과의 소통도 자연스럽게 빠르게 진행되었습니다. 작가들끼리는 서로 우정 어린 교류가 쉽게 이루어졌고, 학생들에게는 직접적인 영향을 주어 대학의 현대미술교육 변화가 급속하게 이루어졌습니다. 한국의 근대미술의 기초가 이렇게 빨리 현대미술로 전환하는 현상은 세계에서 그 유례를 찾을 수 없을 것입니다.

1975 1974년 봄, 근대미술의 방향을 지속하고 있지만, 작업에 변화를 보이는 친구들도 함께 《한국실험작가전》이라는 타이틀 하에 기획전을 열었어요. 그리고 어느 정도 인원이 모였기 때문에 《대구현대미술제》를 열 수 있을 정도의 운영위원회가 만들어졌죠.

신: 선생님께서 나중에 이야기하셨지만 '풍류'는 축제라는 것을 통해서 쉽게 드러납니다. 신기한 물건을 서로 꺼내 보여주면서 소통하는 일이 미술계 내에서 벌어졌군요.

조: 선생님이 말씀하시는 '페스티벌'의 의미를 이제 이해했어요. 당시에 미술제라는게 어떤 의미였을까 하는 의문에 대한 답은 '소통', 서로 경계를 넘어서, 마음을 터놓고 이야기하는 것이었군요.

신: 방금 한 이 이야기는 조선시대의 미술계를 예로 들어도 다를 게 하나도 없습니다.

조: 전국의 작가를 초대한다는 것이 말은 쉽지만 사실 어려움이 많으셨겠지요.

이: 경제적으로 작가들 모두가 어려웠습니다. 오직 예술에 대한 열정으로 소박하게 전개해 나갈 수밖에 없었죠. 저의 개인적인 작업도 최소한의 경비가 소요되는 방향으로 해야만 했습니다.

조: 《제2회 대구현대미술제》에서 이건용의 <로지컬 이벤트>가 발표되며 행위미술이 선보인 이후, 《제3회 대구현대미술제》에서부터 낙동강 강정 백사장에서 야외 이벤트 발표가 본격적으로 시작된 것으로 알고 있습니다. 저는 이 전시가 한국 현대미술사에서 '야외(野外)'라는 공간이 행위미술의 전시 장소로 본격적으로 등장한 중요한 미술사적 순간이었다고 보고 있습니다. 즉, 야외에서의 이 같은 체험이 작가들에게 기성 미술의 산실인 서울에 대응하는 전위의 거주처로서 '자연'을 인식하게 했다고 생각하고 있습니다. 《대구현대미술제》 직후 탄생한 《제1회 금강현대미술제》나 '야투(Yatoo, 野投)' 그룹이 그 좋은 사례가 될 것입니다. 특히 전시장에 갈대를 설치했던 선생님의 작품 <여백>(1971)은 관객들이 갈대 사이를 걷는 행위를 유도했다는 점에서 일종의 관람자 참여형 행위미술로도 볼 수 있을 텐데요, 전시장 내부로 유입된 자연물을 체험하는 것과 외부의 실제 자연물을 체험하는 것은 작가와 관람자 모두에게 매우 다른 경험이 되지 않을까요? 《대구현대미술제》에서 발표하신 선생님의 야외 이벤트는 주로 자신의 몸과 자연물의 상호관계를 탐구하는 작업으로 알고 있는데요, 당시 야외에서 자연물을 접하실 때 느끼셨던 바가 어떠했는지요? 혹시 당시 선생님 야외 이벤트 작품 중에 관람자 참여형 작품도 있었는지요? 처음 야외에서의 이벤트를 제안하셨던 분은 누구셨나요? 그 밖에도 기억나는 것이 있으면 말씀해주시시오.

이: 20세기 초 다다이스트들부터 1960년대의 헤프너들까지 모두가 새로운 영역의 가능성들을 시사해 왔습니다. 특히 1960년대 후반, 미술관이나 화랑 등 실내로부터 탈출한 용감한 작업은 저에게 신선한 충격을 주었습니다. 특히 작가가 일방적으로 관객들에게 자신의 표현을 전가하거나 강요하는 형식의 작업이 아닌 관객이 함께 참여해서 관객 또한 스스로 반추할 수 있는 기회를 갖게 하는 작업이야말로 열린 작업이라고 생각했지요.

말씀대로 1971년 《A.G. 그룹전》에서 <여백>이라는 작업을 선보였습니다. 미술관 실내 공간을 흰색으로 칠한 갈대의 발을 만들었습니다. 이 작업을 통해서 '자연'이라는 어떤 풍경을 만들고자 한 것이 아니고, 이 갈대밭에 얽힌 개인적인 어떤 스토리나 감정의 표현을 드러내고자 한 것도 아니었습니다. 이 작업을 체험하는 관객들이 어떤 특정한 개념을 공유하는 것이 아니라, 자신의 모든 감각기관을 열어 놓고, 각기 자유로운 경험을 갖게 하는 것이 목표였습니다. 물론 전문가들은 이 작업을 개념적으로 받아들이기 쉬웠을 테지만, 제 희망은 좀 더 원시적이었습니다. 1973년 명동화랑에서 열린 첫 개인전 《소멸》에서 소개되었던 <선술집>도 관객들이 주막집 체험을 각각 다르게 할 수 있도록 6일간 선보였던 작업이었습니다. 지금도 그렇습니다만, 당시 '존재'에 관한 의심이 강했습니다. 우리가 의식하는 모든 것은 서로가 다 다를 뿐만 아니라, 환영일 뿐이라는 생각에 젖어 있었습니다. 이 작업 역시 어떤 개념이나 감정의 이입을 피하는 것이 아니라 관객의 자유로운 참여와 체험의 장을 제공하는 것을 목표로 하는 작업입니다.

1974년 《한국실험작가전》에서는 <생김과 멸함(사과 1개 50원)>이란 작업을 했습니다. 화랑의 바

탁에 짚으로 된 멍석을 깔고 200여 개의 사과를 쌓아 두었습니다. 관객이 돈을 놓고 사과를 가져갈 수 있는 과정의 작품입니다. 세잔은 사과를 테이블 위에 놓고 그렸습니다만, 저는 사과를 관객이 돈을 지불하고 가져가는 형식의 작업을 했습니다. 이 모든 행위들은 각기 다른 체험으로 형성되어 갔을 것입니다.

1975년 《파리 비엔날레》에 참여하면서, 기존의 전통적인 회화나 조각에서 벗어나 새로운 설치미술, 행위예술, 영상예술을 비롯해 자연 속에서 작품을 만들어 내는 등 새로운 형식의 예술들이 소개되고, 예술의 영역이 확장되는 것을 보았습니다. 동시에 세분화되고 있는 영역들이 새로운 역사를 시작하고 있다는 확신을 갖게 되었습니다.

그래서 1977년 대구시민회관 전시장에서 열린 《대구현대미술제》에서는 평면, 설치작업을 소개했고, 동시에 대구 근교 낙동강 강정백사장에서는 한국 최초로 십 수 명의 작가들이 각기 행위예술을 전개하는 해프닝 및 이벤트 발표회를 가졌습니다. 저는 드넓은 백사장 한가운데서 입었던 일상복을 하나씩 벗고, 팬티 차림의 맨 몸으로 지름 약 6m가 되는 원호를 긋고, 그 원의 주변부로부터 두 손으로 모래를 중심부로 던져서 모래 산으로 만든 다음, 그 모래 산 위에 앉아 관객과 함께 술을 나눠 마시는 작업을 소개했습니다. 관객과 호흡을 함께하는 작업이지만, 섬세한 영역에서 느낀 경험은 모두가 다를 것이라고 생각합니다. 저의 이러한 행위를 수반한 작업들은 개념적인 이벤트와 다른 작업이라고 믿습니다. 그 이후 1978년에 열린 《제4회 대구현대미술제》에서는 평면, 설치 작업과 함께 영상 작업 발표도 있었습니다. (이 때 한국에서 처음으로 김영진, 박현기, 이강소, 최병소가 영상 작업을 발표했습니다.) 당시 대구 근교 냉천이라는, 바위가 많은 물가에서 십 수 명의 이벤트가 있었고, 1979년 7월에는 모노하 2세대 작가들이라고 불리는 일본 작가 열세 명을 초대해서 한국작가들과 함께 대구 시내 9개의 화랑 및 미술관에서 평면, 설치작업을 전시했습니다. 7월 8일에는 강정 백사장을 중심으로 십 수 명의 한국 작가와 일본 작가들의 이벤트 작업 발표가 있었습니다.

조: 야외에서 발표를 하셨을 때 사람들도 많이 보러 왔나요?

이: 관객을 위해서 별도로 버스를 한대 준비를 했습니다. 장소가 유원지였고 발표일이 휴일이어서 예상보다 관람자가 많았습니다. 의미 있는 행사였다고 생각합니다.

조: 야외 이벤트를 하실 때 여러 작가들이 현장에서 바로 아이디어를 떠올리셨나요? 그 지역을 잘 아시는 사람들은 작업에 대한 구상을 쉽게 하실 수 있지만 타지에서 오신 작가들은 당일 바로 현장을 보셨을 텐데 그럴 때는 아이디어를 어떻게 떠올리셨나요?

이: 대부분의 대구 작가들은 현장을 잘 알고 있었습니다. 장소 자체가 다양한 환경을 이루고 있었어요. 강물이 넓게 흐르고 드넓은 백사장이 수 킬로미터 펼쳐 있거나, 주변에는 나무숲도 아름답게 펼쳐져 있어서 풍요로운 정경들을 이루고 있었습니다. 대부분의 작가들은 미리 예상을 해왔을 것입니다만, 저는 즉흥적으로 현장에서 떠올려서 작업을 했습니다. 모래 산을 쌓은 작업도 그 자리에서 생각한 것입니다.

조: 당시 일본 작가 분들은 어떻게 초청을 하시게 된 건지 궁금합니다.

이: 1970년대에 박서보, 이우환 선생이 주도해서 한국과 일본작가들의 교류가 시작되었습니다. 외국 미술계와의 교류가 거의 없었던 시대였지만, 처음으로 일본과 잦은 교류가 이루어지게 되었습니다. 저희 젊은 세대는 다양한 국제교류라는 것은 생각할 수도 없던 어려운 시대였습니다. 1979년에 일본의 젊은 세대 작가들을 초대해서 교류한 것은 다양한 국제교류의 열망에서 비롯된 것이었습니다. 일본작가들의 선정은 모노하의 주류로 활약하던 이우환 선생에게 의뢰했습니다.

조: 선생님의 <소멸(선술집)>(1973)과 <생김과 멸함(사과 1개 50원)>(1974)은 모두 과정 중심적이고 우연과 불확정성의 원리에 토대를 두고 있을 뿐 아니라, 미술 전시나 미술 시장 같은 제도의 문제를 일찍이 고찰했다는 점에서 한국 현대미술사에서 매우 중요한 의미를 지니는 작품이라고 생각합니다. 주지할 것은 이러한 의미의 생성이 관람자 참여, 즉 그들의 행위를 통해서 이뤄진다는 점입니다. 한국의 행위미술은 1967년 해프닝이라는 이름으로 시작되었으나 1970년 정부의 탄압으로 그 발표가 중지되고, 1975년 'S.T.그룹'에 의해 이벤트가 본격적으로 다시 시도되기까지 공백기가 있었습니다. 그런데 선생님의 <소멸(선술집)>(1973)과 <생김과 멸함(사과 1개 50원)>(1974)은 1975년의 이벤트 행위미술에 앞서 소개되었을 뿐 아니라, 그 작품의 성격이 'S.T.그룹'의 이벤트와는 다른 것이어서 주목됩니다. 한국 행위미술의 역사에서 여러 경향의 작품들의 출발점을 선정할 때 위의 두 작품이 그 하나의 지점이 될 수 있을 것으로 여겨지는데 선생님께서는 이에 대해 어떻게 생각하시는지요?

이: 그룹 활동과 작품 활동을 병행하며, 가장 시급하고 중요하다고 판단된 것은 제 자신을 진지하고 솔직하게 되돌아보며 반성하는 일이었습니다. 외부로부터 입력되는 정보뿐만 아니라, 여기에 반응하는 이상하기 짝이 없는 제 자신의 상황들에 더욱 관심이 갔습니다. 세계 미술계의 흐름이 다양하고 자유롭게 급변하며 저에게 감동을 주고 있었지만, 다른 역사를 살아온 저에게는 무언가 항상 부족하다고 생각이 되었나 봅니다. 그 무렵 저는 제가 실험해보는 것들이 부자연스럽더라도 모험은 해 봐야 한다고 생각했습니다. 그래서 행위 작업의 특성이 작업의 현장성, 직접적인 관객의 참관 혹은 참여라고 할 때, 작가의 개념을 일방적으로 전달하는 것이 아니라, 모든 참여자는 각기 다른 체험을 한다는 것을 중요한 전제로 해야 한다고 믿었습니다. 그리고 이를 평면, 조각, 설치, 영상 모든 작업에 적용하고자 노력해왔습니다.

말씀대로 <소멸(선술집)>(1973)의 작업 과정은 '어느 날 점심에 선배와 함께 둘이서 선술집에 들러 막걸리를 먹었는데 오래 된 테이블과 의자들이 클로즈업되어 보였습니다. 수 많은 세월이 흐르면서 손님들의 담뱃불에 타 들어간 무수한 흔적들, 뜨거운 냄비들에 의한 상처들, 그리고 끊임 없는 아주머니의 걸레질로 목조 테이블과 의자들은 빛나는 골동품이 되어 있었습니다. 그 위를 들여다 보니, 자욱한 담배연기 속에서 무수한 손님들의 웅성거리는 소리가 들리는 듯 환청과 환영이 교차하는 것 같았습니다. 그런 가운데 문득 저는 제 앞의 선배는 볼 수 있었지만 제 자신은 스스로 볼 수가 없었다는 것을 알게 되었습니다. 반대로 선배는 저를 볼 수 있겠지만 자기자신은 완전히 볼 수가 없었겠지요. 주변상황 역시 각각 다르게 보였을 것입니다. 만사가 끊임없이 변하고 있을 뿐입니다.

저는 그 선술집의 가구들을 모두 매입하고, 명동화랑에서 <소멸>이란 타이틀로 선술집을 차려서 손님들에게 막걸리를 마실 수 있는 기회를 드린 것입니다. 앞서 얘기한 <생김과 멸함(사과 1개 50원)>의 작업도 그런 흐름을 반영합니다. 관심 있는 관객들이 사과를 사서 먹든 먹지 않든 그로 인해 또한 세상(우주)이 미세하나마 끊임없이 변하고 있습니다.

조: 끊임없는 만물의 변화에 대해 말씀하셨는데요, 작품 <소멸>이 발표되던 당시 한국의 많은 전위 작가들이 결과보다는 과정이 중시되는 작업을 시도했습니다. 그리고 그런 작품 속에서는 당연히 시간의 흐름이 나타나지요. 선생님께서 애초에 선술집의 탁자와 같은 오브제를 가져올 때, 테이블 위의 칼자국 등에서 수 없이 많은 시간이 응축된 흔적을 보셨고, 그것을 갤러리에 가져다 놓아 전시를 통해 다시 한 번 시간의 흐름이 발생될 수 있게끔 하셨습니다. 그리고 이후에는 그 시간조차 사라지게 되었지요. 이처럼 <소멸>은 소통과 관계의 측면에서도 이해될 수 있지만 당시 시간성을 탐구했던 다른 전위 미술과의 비교도 충분히 가능한 작품이라 생각합니다. 또 1973년이면 한국 행위미술의 역사에서도 굉장히 이른 시기입니다. '제4집단'의 해프닝이 종료되고 나서 아직 'S.T.그룹'의 이벤트가 시작되기 전인데요. 선생님께서는 '에이, 그냥 해보야지, 그런 생각으로 했다'고 말씀하셨지만, 본인의 첫 개인전에서 이와 같은 선구적인 작업을 발표하셨다는 것은 대단한 자각과 의식이 있지 않으면 불가능한 것이거든요. '그냥 해보자'는 절대 아니었을 것 같습니다.

이: 어느 누구나 자신의 직관력을 좀 더 신뢰하고 확장할 수 있다면 신체적으로도 안락감을 누릴 수 있지 않을까 생각합니다. 사실상 서구미술의 근·현대적 흐름은 개념에 너무 의존해 왔다고 생각합니다.

조: 당시 시간이나 장소성의 문제를 탐구하거나 행위 미술을 시도했던 다른 작가들과 비교해 선생님의 작업은 특히나 관람자 참여적인 성격을 지니고 있습니다. 작가가 최대한 뒤로 물러나서 관람자들이 알아서 작품을 해석할 수 있도록 의도하신 점은 선생님 작품의 독보적인 특징이라고 생각합니다.

이: 1907년에 이미 아인슈타인이 상대성이론에서 논의했듯이 시간과 장소는 따로 떨어진 것이 아니라 함께 한다는 사고가 서구 현대의 시작점이라는 것은 누구나 상식적으로 알고 있습니다. 그 이론은 어려워 쉽게 설명하기가 어렵지만, 지난 세기 말까지도 미술에 있어서 시간이나 장소성을 별도의 차원으로 개념화 했던 사고들은 진작에 고쳐졌어야 하는 일입니다. 사실상 작금의 현대라는 시공간 속에서 근대에 익숙해 있던 우리의 관습 중에 고쳐가야 할 것들이 너무 많습니다.

1975년 《파리 비엔날레》에 '닭의 퍼포먼스'와 함께 사슴 뼈로도 작업을 했습니다. 이 작업은 분필로 세 마리의 사슴을 간단히 드로잉한 뒤, 그 자리에 세 마리의 사슴 뼈를 드로잉에 맞춰 대충 흩어 놓은 작업입니다. 분별을 하기 위해 어떤 뼈에는 번호 스티커를 붙여 놓기도 했습니다. 이 작업을 볼 때 살아있는 사슴의 모습은 어디에도 없습니다. 사슴은 이미 분별하기 힘든 뼈에 지나지 않거나 번호에 의해 구별되거나 드로잉에 의해 상상되거나 혹은 또 다른 가정이 필요할지도 모르겠습니다. 확실한 것은 아무것도 없는 것입니다. 오직 관객 각각의 상상이나 감각에 따르는 것뿐입니다.

조: 선생님께서는 그간의 인터뷰에서 일찍부터 서구의 여러 미술 형식 중에서도 해프닝이나 이벤트 같은 행위 미술에 관심이 있었다고 말씀하시면서, 이 미술 형식을 우리 전통의 '풍류도'와 연관해 설명하셨습니다. 그런데 서구의 행위 미술을 한국의 '풍류도'의 개념으로 이해하는 이 같은 방식은 다른 어떤 행위미술가들의 사례에서도 찾아볼 수 없는, 매우 주체적이면서도 독특한 수용의 방법이라 생각됩니다. 일찍이 범부 김정설 선생님이 대표적 저술인 『화랑외사(花郎外史)』(1948)에서 신라 화랑의 '풍류도(風流道)'의 정신에 대해 얘기하기를, 풍류란 단순히 긴장을 해소하고 감각적 쾌락을 추구하는 '유희(遊戱)'와는 구분되는, '우주만물의 모든 현상과 조우해 조화를 이루는 놀이'를 의미한다고 하셨습니다. 다시 말해 풍류란 일상의 속사(俗事)를 떠나 정신적 가치를 추구하는 것까지 포함하는 놀이, 동양 미학의 관점으로는 '미적으로 노는 것'을 뜻한다는 것인데 요, 행위 미술을 풍류의 관점으로 해석하는 선생님의 생각도 이와 유사하신 것이지요? 해프닝을 풍류와 연관해 이해하는 일은 선생님 작업의 초창기부터 비롯되었는지요? 아니면 이후에 언제부터 그런 생각을 하게 되셨나요?

이: 풍류란 말은 예부터 일상으로 자주 사용되어 왔던 친근한 단어였습니다. 그러나 그것을 체계적으로 연구된 것을 저는 접할 기회가 없었는데 근년에 『동아시아 미학의 근원-풍류』(신은경 저, 보고서 간, 1999)라는 서적을 통해 이해에 도움을 받았습니다. 말씀대로 풍류를 '미적으로 노는 것'을 의미한다면, '그것은 곧 우주만물, 삼라만상에 접하여 그 본질과 진수를 경험한다고 하는 것'이라고 합니다. 풍류의 이러한 성향은 바로 현대미술의 행위 예술과 통할 수 있다고 하겠습니다. 그 외 또 다른 귀한 연구 서적을 통해 여러 사실을 이해할 수 있었습니다. 예를 들어 중국 동진 시대 왕희지의 유명한 『난정서』는 그의 난정 정원 유상곡수의 연회에서 초대된 인사들이 작시한 시들을 자신의 명필로 서문을 쓰고 시문들을 모은 서첩입니다. 바로 즉흥적인 예술 행위에 의한 작업이었습니다. 경주의 포석정도 유상곡수의 전통에 의한 것이었고, 일본의 후쿠오카의 어느 사원에는 오늘날에도 유상곡수의 행사를 매년 봄에 하고 있습니다.

신: '올해가 좋으면 내년에도 또 만나자'고 했으니까요. 그런 만남을 중요하게 여기고 그런 교류를 만들려고 힘쓰고 모일 수 있는 사람들이 가난하지만, 바로 선비들이었지요. 인문학적인 관계들을 지각하고 귀하게 여길 수 있는 사람들이었고 그들의 창작이 문인화며 서예이고 선비의 풍류라는 것이라고 생각합니다.

이: 맞습니다, 신라의 화랑도는 풍류도라고도 했습니다. 조선 시대 유학(儒學)이 성하던 시기에는 정자 문화가 발전했고 후기에는 기생과 함께 풍류를 즐기는 문화가 형성되기도 했습니다. 또, 유명한 안성의 '남사당'과 같은 이벤트적인 행위들이 나타나기도 했습니다. 우리의 전통문화는 서구 근대의 그것과는 매우 다릅니다. 서구문화가 분석적이고 개인주의적이라면 우리 문화는 통합적이고 공동체적이라고 할 수 있겠지요. 우리나라 고대의 천(天), 지(地), 인(人) 합일사상이 우주 공동체 정신으로 모든 문화에 스며들어 있고, 성리학이 활발하던 조선 시대에는 '선비' 문화로 일컬어지면서 우리 역사를 이끄는 지성의 문화를 지칭하게 됩니다.

제가 '풍류'의 유습을 접할 수 있었던 일은 초등학교 시절이었습니다. 6.25 전쟁으로 서울에 사시던 할아버지가 대구에서 함께 지내면서 서울에서 하시던 음주도 못하시면서 연회를 가끔씩 베푸시기도 하셨고, 창과 시 낭송회를 가지셨습니다. 그리고 서화 수집을 하거나 서예를 즐기며, 소학이나 사서삼경으로 새벽마다 식구들에게 가르침을 주셨습니다. 이런 선비적인 삶은 바로 전통적인 삶의 기저를 깊게 해 주었던 것 같습니다.

아마도 이러한 배경에서 제가 성장한 것이 이후 대학시절 어려운 사회환경에서 선후배 사이에서 폭주를 곁들인 교류로 쉽게 어울릴 수 있지 않았나 싶습니다. 어쩌면 격이 낮아진 풍류가 되어 버린 것 같습니다. 그러나 이러한 습벽은 새로운 행위 예술을 하는데 용기를 주었다고 할 수 있습니다.

조: '풍류'가 단순히 긴장을 해소하고 감각적 쾌락을 추구하는 '유희(遊戱)'와는 구분되는, '우주 만물의 모든 현상과 조우해 조화를 이루는 놀이'라면, 그리고 선생님의 과정 중심적이며 작가와 관람자의 상호소통적인 행위가 위주가 되었던 작품들이 이 풍류의 개념으로부터 영향을 받은 것이라면, 이후의 선생님의 작품 세계(회화 등 다른 매체를 사용한 작업을 포괄하는)에도 이 개념이 영향을 미쳤다고 해석해도 좋을까요? 다시 말해 "평면의 캔버스나 종이들, 그리고 입체작업들은 단순히 대상이거나 물질로써 내 앞에 펼쳐져 있는 것이 아니다. 그것은 입자이면서 동시에 파동으로 나와 더불어 존재하는 것이다. 그것들은 상상할 수도 없는 속도로 소용돌이치면서 서로 구조를 이루고 생멸하는 에너지로 내 앞에 펼쳐지는 것이다"라는 선생님의 말씀을 현대 물리학과 풍류의 개념을 조합한, 작품을 통해 (인간이나 동물을 포함한) 세상 만물의 조화를 지향하는 사상이라고 이해해도 될지요?

이: 풍류는 세상사의 어떤 개념에 얽매이지 않고 우리는 자연과 함께 흘러간다는 의미가 강합니다. 이러한 태도는 현대를 살아가는 우리 인류에게 의미 있는 본보기도 될 수 있다고 생각합니다. 근대에 그렇게도 떠들어 왔던 '존재'라는 단어도 이제는 지난 시대의 그림자로 사라져 가고 있습니다. 지구상의 모든 인류사에서 선구적인 과학의 발전은 문명에 가장 큰 변화를 가져왔습니다. 20세기 초, 아인슈타인의 거시적인 물리학이나 보어와 하이젠베르크의 미시적인 양자물리학 등은 이미 얘기한 대로 뉴턴이나 데카르트에 의해 촉발된 근대과학에서 현대물리학의 시대로 변하게 했습니다. 이제 '물질'이 고정되어 존재하고 있다는 사고는 과거의 관습이며, 이 세계는 모두가 끊임없이 움직이는 불확실한 입자나 혹은 파동의 불가사의한 운동의 구조라는 것입니다. 정지해 있는 것은 없습니다. 우리도 미립자 혹은 파동의 진행형이란 것이지요. 거듭 얘기하자면, 저는 '풍류'의 태도는 바로 자연의 구조적인 흐름을 함께 하고자 하는 것이라고 생각합니다.

작업 중 <선술집>, <사과>, <닭의 퍼포먼스> 등의 과정 중심적 작업은 아무래도 제가 성장해 온 배경에서 쉽게 발상되었다고 생각합니다. 이 작업을 수행하면서 또 다른 희망이 떠오르기 시작했습니다.

그것은 그 무렵 서구에서도 공간을 탈출하는 거대한 물결들에 반해서 전통적인 형식의 평면회화나 조각이 당대에 걸맞는 새로운 형식의 구현에도 많은 노력들이 있었습니다. 1970년대를 거치면

서 개념적 성향의 작업과 표현적인 성향 작업의 갈등이 깊어져 간 것 같습니다. 특히 미니멀한 성격의 작업은 감정표현을 절제하고 이성적이고도 분석적인 인식의 세계를 공유하고자 노력했지요. 이미지를 거부하고 색채 선택에도 매우 신중했습니다. 1970년대의 세계 미술계에 이처럼 막강한 흐름은 표현적인 욕구에 목말랐던 작가들에 의해 새로운 표현적인 미술로의 탐구라는 큰 물결을 1980년대에 불러 일으켰습니다.

설치 작업과 과정 중심적인 작업을 하면서, 한편으로 제가 과거에 했던 평면작업, 혹은 조각도 이러한 과정 중심적인 형식으로 구현할 수 없을까라는 생각으로 실험을 했습니다. 우리는 이미 '이미지'에 있어서 그 이미지가 구상적이거나 추상적이라는 특징에서 의미가 없는 시대에 살고 있습니다. 사람들은 각자 경험한 이미지로 세계를 인식하고 있습니다. 그래서 저는 1975년에 '이미지'를 캔버스 자체로 실험했습니다. 1965년에 기술을 익혔던 세리그래피 방법을 이용해서 마대로 만든 캔버스에 단순한 이미지를 찍어 실 올 가닥을 풀거나 가장 단순하게 물감을 부분에만 묻혀 보기도 했습니다. 그렇지 않으면 마대 캔버스의 실 올 한두 가닥만 빼는 작업을 했습니다. 아무것도 그리지 않은 캔버스를 포함한 그 주변 모두가 이미지입니다. 이 초보적인 실험을 시작으로 캔버스에 그림을 그리는 작업으로 이행하게 되었습니다. 칼 안드레, 도널드 저드, 리차드 세라, 로버트 라이만, 아그네스 마틴, 사이 톰블리와 같은 미니멀, 모노크롬 작가들은 이미지를 극히 제한적으로 이용했습니다. 세계와 최소한의 단순한 구조로 소통하고자 한 것으로 이해하고 있습니다. 저는 이들이 자신의 감정 표출을 극도로 억제하며 오히려 내면화하고 성찰적인 작업 수행을 하고 있었다는 점에 감동을 받았습니다. 작업에서 마치 동아시아 현인들의 수행자와 같은 빛이 드러나고 있었습니다. 아쉬운 점은 작업은 아직도 물질성을 강조하고 있고, 존재라는 틀 안에서 대화하고 있으며, '이미지'를 근대적으로 이해하고 있다는 것입니다. 새로운 의미의 이미지는 새로운 구조의 세계에 대한 이해를 필요로 합니다. 이미지는 피해야 할 것이 아니라 더욱 풍요롭게 전개해 나가야 하는 방향입니다. 세계는 환영으로 가득하니까요.

이미지를 두려워하는 회화가 아니라, 그리고 개인적인 감정의 표현으로서가 아닌 감상자가 제 각기 자신의 이미지를 경험하는 구조의 회화를 모색해 보고자 또 다른 실험을 해 보았습니다. 세리그래피를 이용한 이미지 실험 이후, 1980년대 초부터 어떻게 하면 이러한 구조의 회화를 자연스럽게 실현할 수 있을 것인가에 관해 지금까지 모험을 해 오고 있습니다.

1981년부터 실험해 오고 있는 조각 작업 역시 표현적인 작업이 아니라, 신체, 정신, 환경이 함께 어우러져서 진행되는 일입니다. 흙의 덩어리가 내 신체를 통하여 짧은 순간에 던져져서 이루어지는 작업입니다. 이렇듯 지금까지 던지는 실험을 계속하고 있습니다.

조: 선생님의 작업을 볼 때마다 현대 문인화 같다는 생각을 많이 했습니다.

이: 캔버스에 처음에는 무엇을 그리는 것이 아니라 마구잡이로 막연히 칠하듯 신체의 리듬에 따르는 것처럼 붓질을 했습니다. 결과적으로 평면 작업에서는 풍경을 연상시키는 이미지들이 강하게 드러났습니다. 아마도 어릴 때부터 그림을 그려 온 습관 때문일 것입니다. 그러나 거기에서 연상되는 풍경은 저의 경험들에 의해 상상될 수밖에 없는 것입니다. 당연히 감상자마다 각각 자신

들의 경험에 따라 저의 그림을 미세하나마 다르게 연상할 것입니다. 이렇게 그림에서 인식하게 되는 이미지는 개인의 경험에 따라 매 순간 다르게 작용합니다. 이런 평면 작업은 작가의 주관적인 감정 표출을 억제하는 것이 바람직하며 작가 자신도 예측하기 어려운 우연의 회화 상황이 필요하다고 생각했기 때문입니다. 비유해서 얘기하자면, 저의 조각 작업처럼 허공에 흙덩이를 던지듯 허공의 캔버스에 붓질을 해 대는 것입니다. 저의 평면 회화에서 자주 등장하는 배, 집, 물새들의 이미지들은 마구잡이 붓질의 이미지 발생을 관객들에게 훨씬 자유롭게 형성할 수 있는 작용을 합니다.

얘기한대로 문인화의 전통은 나에게 많은 가능성을 제공했습니다. 많은 사람들이 문인화를 오랫동안 계속 그려 왔습니다. 문인화에는 기본적인 그리기 기법이 있습니다. 그에 따라 사람들이 수많은 연습을 합니다. 재능에 따라 그림에 숙련된 솜씨가 발휘되겠지만, 그것보다 더 중요한 것은 기술보다 작업에서 발현하는 작가의 인품입니다. 세상을 살면서 이룩하고 있는 자신의 인격 수련의 수준이 그대로 드러납니다. 매우 추상적인 영역이지만 이것을 기의 현상이라고 이해합니다. 그림의 필력은 작가의 기(에너지)를 유지하면서 관자(觀者)와 끊임없이 작용하고 있다고 생각합니다. 나는 이 세계가 기운으로 가득한 세계라는 것을 믿고 있습니다.

그림에서든 조각에서든 어떤 작업에서도 저의 어떤 맑은 기운과 관조자의 맑은 기운이 서로 교류할 수 있는 구조가 형성되길 소망합니다.

조: 저는 선생님의 작업에 자주 등장하는 '존재의 흔적'을 소멸, 죽음, 허무의 상징으로 보기보다는 인간과 사물, 인간과 인간, 사물과 사물의 만남 혹은 공존 상태의 기록으로 해석할 수 있지 않을까 생각합니다. 선생님은 서구의 주체 중심적 사고를 거부하셨을 뿐 아니라 우리가 사는 세계가 고정되거나 정지되어 있다는 인식은 환상에 불과하다, 완전한 유(有)도 완전한 무(無)도 없다고 늘 말씀하셨는데, 선생님 작품의 주제를 소멸로 볼 수 있다면 바로 이 같은 모든 고정되고 정지된 것의 소멸을 의미하는 것 아닐까요? 제 의견에 대한 선생님의 생각은 어떠신지 궁금합니다.

이: '소멸'은 '죽는다'라는 것으로 생각할 수 있지만, 사실 물리적으로 '생명체가 숨이 멎는다'는 것만이 죽는 것이 아닙니다. 다시 한번 말하자면, 제가 여기에 있다가 살짝만 움직여도 '여기에 있던 나는 죽은 것'입니다. 저는 '목숨이 끊어져야 어떤 것이 멈추는 것이 아니고, 멈춰있는 것은 없고, 모든 것은 항상 순환하며 유기적으로 움직이고 있다'고 생각합니다. 사실 우리는 어떤 것이 살았는지 죽었는지 알 수 없습니다. 요즘 과학 서적을 보면, 우리가 보는 것은 모두 허상이란 생각이 듭니다. 두뇌 과학의 뉴런과 화학작용 이론에서 주장하듯 우리의 뇌에 '이미지가 저장된 다음, 우리가 그것을 인지한다'라는 것만이 있는 게 아닐 것 같아요. 어떤 사람이 여기에 존재하는지, 그 사람의 정신과 마음은 어디에 있는지조차도 과학적으로 알 수 없다는 생각이 듭니다. 빛의 망막에 비춘 상이 저장되고, 그것이 우리에게 어떤 방법으로 지각되고 '본다'라고 인식되는지, 기존에 저장되어 있는 이미지가 합쳐져서 어떤 존재를 어디서 인식하는지 우리는 알 수 없습니다. 우리는 '본다'라는 행위를 통해 지금 두 눈으로 보이는 것만 보고 있습니다. 제가 지금 고개를 돌

리는 순간, 제가 보고 있었던 것의 잔상이 기억으로 남습니다. 고개를 돌리면서 보이는 것은 사실은 우리가 연결해서 보이는 것 같아도, 사실은 자신의 시야범위에서 보이는 것만 보고, 나머지는 보고 있지 않습니다. 이런 논리를 따르면, 본 경험이 없다는 것은 볼 수가 없다는 겁니다. 우리가 지금, 여기에 있으면 같이 있는 것들을 순간적으로 다 본 것 같지만, 사실은 조금씩 순간, 순간 본 경험을 통해 안정된 이미지가 이어지고 있을 뿐이라는 생각이 듭니다. 중요한 것은 우리가 보는 세계와 우주가 타당한 것인지, 강아지나 개미가 보는 세계가 맞는 것인지, 다른 생명체들은 우리와 차원이 같은 세계를 공유하고 있는 것인지 알 수 없다는 것입니다.

우리는 작품이 전통적으로 원근법, 색채와 표현에 따라 달라진다고 하는데, 이것 역시 사람이 보는 것을 공통적으로 가정한 명제입니다. 사실 우리가 보는 세계가 진짜 세계가 아닙니다. 비둘기가 보는 세계와 강아지가 보는 세계는 다 다릅니다. 우주는 '우주 평행론'을 적용해도 수도 없이 많을 수 있습니다. '우주'만 하더라도 생물체가 가진 우주의 이미지는 무한대일 것입니다. 우리가 보는 것이 현실이고 진짜가 아니라는 겁니다. 현대 과학에서 우리가 보는 것들이 다 환영이라는 것이 증명이 된다면, 철학과 예술이 바뀌어야 하고, 이것들을 미래에 적용해 나가야 합니다. 세상은 바뀌고 있는데 뒤쳐진 생각으로 세상을 살면 고대인이 현대에 살고 있는 것과 다를 없다고 생각합니다. 여러 가지 앎을 조금씩 취하고 소통을 하기 위해서 현대미술, 현대철학, 현대과학이 계속 필요한 겁니다. 그리고 이를 통해 고대인들과 소통하자는 것이 아닙니다. 미래와 소통하기 위한 준비를 하자는 겁니다. 그것이 서로 사람답게 사는 것 아닐까요?

조: 선생님의 작품 <회화>(1977)는 여러 논의 거리를 담고 있는 작품입니다. 우선 자신의 몸을 붓과 같은 회화의 매체로 사용했을 뿐 아니라, 그 결과물을 평면의 설치물로 남겨 도상이 아닌 지표(index) 기호로 존재하는 자화상을 제작했습니다. 이 시기 몸을 이용한 다른 많은 작품이 있었지만 지표적인 성격의 작품은 드물지 않았나 생각됩니다. 나아가 이 작품은 작가의 행위를 사진으로 기록하고 그것을 전시함으로써 행위 미술과 기록물(documentation) 사이의 관계를 탐구하는 이른 사례가 되었습니다. 우리가 행위 미술의 기록물에 주목해야 하는 이유는, 인간은 행위미술을 포함한 어떤 종류의 문화적 생산물과도 중개자, 즉 매개체의 도움 없이 관계 맺을 수 없기 때문입니다. 선생님의 이 작품은 '행위는 항상 '매개(mediation)'를 조건으로 삼고 있다'는 사실을 우리에게 일깨워주는 최초의 사례 중 하나입니다. 행위를 기록하는 매체에 대한 탐구는 다시 비디오 작업인 <회화 78-1>(1977)나 초점이 흐려지는 눈동자를 비디오로 촬영한 작품으로 이어지는데요, 선생님께서는 행위와 사진, 비디오 등 매체의 관계에 대해 어떻게 생각하시는지요, 그리고 선생님의 작품 세계에서 '몸'은 궁극적으로 어떤 의미입니까?

이: <회화>(1977)는 이벤트 작업으로 당시 대구의 'K-Studio'(사진작업을 위한 공간)라는 사진 스튜디오를 빌려 대구의 동료작가들이 참관한 가운데, 이벤트 작업으로 소개했습니다. 이 작업은 전통적인 방법의 초상화나 인물화처럼 거울을 보든지 거리를 두고 상상하며 작업이 이루어졌습니다. 그래서 좀더 직접적인 방법으로 접근할 수가 없을까 해서 시도해 본 것입니다. 신체의 표면을 직접 페인트로 칠하고 그것을 캔버스 천으로 닦아 내는 과정이었습니다. 작업 과정 속 피부와의 촉

각적인 감각이 관객의 감각과 어떤 관련을 주는 지도 중요한 관심사였습니다. 이 작업의 프로세스를 사진으로 기록하고, 신체에 칠해졌던 페인트를 닦아 낸 캔버스 천(또 다른 형식의 인물화가 가능하다고 생각했습니다)을 1978년에 《제4회 서울 현대미술제》에 출품했습니다.

제 자신의 신체적인 촉각의 느낌과 관객의 촉각적인 감각의 교류에 관해 관심이 깊었습니다. 물론 인체의 표면을 직접 천으로 닦아 내는 형식의 인물화도 가능하겠지만, 관념을 뛰어넘는 감각과 관련한 영역에 호기심이 있었습니다.

조: 선생님의 작업은 몸과 정신을 이분법적으로 분리하지 않았던 동양적 사고에 기초하고 있는 것 같습니다.

이: 특히 서구의 근대사가 나와 대상을 분리하는 사고를 조장해 왔다면, 20세기 초 이래로 현대과학이 추구해 왔던 미시세계와 거시세계를 통합해서 새로운 끈 이론, 혹은 다차원 우주의 연구 등은 이 세계가 각기 분리되지 않았고 통합적이라는 생각을 기반으로 하고 있습니다. 고대로부터 우리가 전통적으로 믿어 온 천인 합일 사상 즉 인간과 자연은 하나라는 사상은 현시대 그리고 나아가서 미래의 삶에 많은 참고가 될 것입니다. 도의 세계, 해탈의 세계, 성인이 되는 학문(유학) 등은 인간의 내면세계가 중요하다는 것이며, 그렇기 위해서는 관계적인 삶, 그리고 본성에 맞는 삶, 그래서 유연하게 기분 좋은 삶이 지속되는 것을 권하고 있습니다.

조: 특히 모니터 화면에 칠을 하셨던 비디오 작업 <회화 78-1>이 흥미롭습니다.

이: 비디오 작업 <회화 78-1>은 실제로는 <Painting> 퍼포먼스보다 먼저 제작한 것입니다. 기록에 혼란이 있어서 바로잡아야 하겠습니다. 발표한 시기가 1978년이고 제작한 시기는 1977년입니다. 우리나라에도 비디오 작업이 활성화되어야 한다고 생각해서 비디오 작업 제작의 본보기로 동료들 앞에서 시험 제작을 했던 것입니다. 그 후 옛 'K-Studio'를 빌려 김영진, 박현기, 이현재, 최병소와 같은 동료들과 함께 새로운 작업을 하나씩 제작해서 이듬해 1978년 《제4회 대구현대미술제》에 함께 출품을 했습니다. 저의 첫 비디오 작업 <Painting 78-1>은 모니터 화면의 안쪽에서 밖으로 향해 모니터의 면을 페인팅 붓으로 칠을 천천히 그리고 다양한 패턴으로 칠하고 있는 영상입니다. 그래서 관객은 모니터 화면의 바깥쪽에서 칠하는 행위의 호흡과 리듬을 함께 하면서 바라보게 됩니다. 평면 회화에서 가질 수 없는 페인팅의 프로세스와 호흡, 리듬의 경험입니다.

조: 선생님께서 미국에 체류하실 때, 사진이나 비디오아트 작품을 많이 접하셨으리라 생각합니다. 당시 어떤 점을 느끼셨는지요?

이: 어린 시절에 기념 사진을 찍기 위해 사진기의 용도를 새롭게 생각했는데 이것이 제 사진 작업의 출발점이 되었습니다. 미술관들의 역사적인 동영상들이나 스틸 사진들의 이미지들은 실제 인간의 시각적인 이미지들과 동일하다는 듯한 형식을 취해 왔습니다. 사실 광학적인 사진과 생체적인 시각의 현상은 너무나 다름에도 불구하고 우리는 이를 비슷하게 보는데 익숙해져 있습니다. 동영상이나 스틸은 자연히 개념적인 경과를 거치는 간접성이 강하게 작용한다고 생각했습니다. 우리는 다른 사람이나 다른 생명체가 보는 세계를 볼 수 없습니다. 사진기나 현미경 같은 기계를 발명한 후, 겨우 타자의 시각을 확보할 수 있습니다. 저의 시각과 타자의 시각을 혼동하는 관습에

서 잠시나마 벗어나서 타자의 시각 자체를 음미해 보는 노력이 필요하다고 생각하고 있습니다. 그래서 저는 사진 자체의 이미지를 검증해 보는 작업을 희망하고 있습니다.

조: 마지막으로 선생님 작업의 궁극적인 목표는 무엇인지 여쭙봐도 될까요?

이: 우리의 우주, 모든 세계는 알 수 없는 신비로움 그 자체입니다. 현인들은 이 가상의 세계를 즐겁게 잘 살아갈 수 있는 지혜를 많이 암시해 주셨습니다. 많은 사람들이 우여곡절이 많은 삶을 살아왔습니다. 사람으로서 잘 사는 길이 어떠한 길인지 분명하지는 않지만, 꽤 오랜 인생을 살아 온 저로서는 작업을 통해 신체의 기운을 맑게 하고, 그리고 그 맑은 기로 서로 소통할 수 있는 작업을 통해 점진적인 개선을 하는 것을 소망으로 하고 있습니다. 다시 말해 살아 숨쉬고 있다는 소박한 즐거움에 도달할 수 있게 조금씩 가깝게 고쳐 나가고 싶을 뿐입니다.