

# 과정과 우연이 만드는 현묘한 도<sup>玄妙之道</sup>의 세계: 이강소와 개념미술

박우찬 (미술평론가, 경기도미술관 학예팀장)

## 1. 개념미술, 한국현대미술의 신대륙

1950년대 후반, 국내에 소개된 앵포르멜<sup>Informel</sup>은 무시무시한 모습만큼이나 파괴적인 성격으로 사람들을 놀라게 했다. 그러나 앵포르멜은 한국의 젊은 예술가들에게 너무나 가슴에 와 닿는 양식이었다. 창피한 과거를 모조리 부정하고, 지워 버리고 싶었을 테니까. 만약, 앵포르멜이 아니라 다른 미술 양식이었더라도 그러했을까? 아마 한국현대미술에의 이식이 그리 쉽진 못했을 것이다. 추상표현은 절묘한 시기에 절묘한 양식이었다.

한편 기존의 질서를 깡그리 파괴하고 지워 나가는 앵포르멜은 감정의 계속된 고양 없이는 지속할 수가 없는 양식이었다. 앵포르멜은 감정이 식거나 주변 여건이 변화하면 무미건조한 양식적 유희로 전락할 위험이 있었다. 우리는 표현주의 미술에서 그 선례를 지켜보았다. 결정적인 약점이 또 하나 있다. 앵포르멜과 같은 파토스<sup>pathos</sup> 중심의 미술은 기하학적 추상미술이나 고전 미술같이 정교한 논리를 쌓아나가기 어렵다는 점이다.

앵포르멜이 한국현대미술계를 휩쓴 후 10년이 지나자 국내 미술 환경은 급속히 변화했다. 새로운 감각과 교육을 받고 변화된 환경 속에서 자라난 신세대 예술가들의 출현과 변화된 사회문화적 환경은 새로운 조형 언어를 요구하기 시작한 것이다. 세상은 변화하는데 언제까지 미친 듯이 화폭에 자기 내면의 감정들을 쏟아 부을 수는 없는 노릇이었다.

1960년대 후반-1970년대 초, 한국미술은 추상표현적 미술의 한계와 진부함에 몸부림쳤고, 새로운 시대정신을 표현할 새로운 미술, 새로운 양식을 요구하였다. 이때 등장한 것들 중의 하나가 개념미술이었다.

개념미술이란 간단히 말하자면 물질성에 기반한 전통적인 미술을 부정하고 아이디어나 과정<sup>Process</sup>을 중시하는 미술이다. 개념미술은 형태나 재료에 관한 것이 아니라 개념과 의미에 관한 것이며, 미술이란 무엇인가에 대해 의문을 제기하는 예술이다.<sup>1)</sup>

개념미술의 선구자격인 해프닝<sup>happening</sup>은 제1차 세계대전 중 반문화<sup>Counter Culture</sup>, 반예술<sup>Counter Art</sup>운동으로 추진되었다. 제1차 세계대전이 발발하자 유럽의 반전지식인 들은 중립국인 스위스의 취리히에 모여 기존 체제의 위선과 부조리를 공격하기 시작했다. 특히 유럽의 정신 세계를 지배하는 기독교와 이성 중심적인 문화에 대해 가차 없는 공격을 가했다. 우연성이 극도로 강조되는 해프닝은 논리정연한, 그러나 알고 보면 모순적이고 냉혹한 이성을 비난하고자 행했던 예술이었다. 다른 이유도 있었다. 해프닝이나 퍼포먼스는 인간의 정신적 활동까지도 팔아치우려는 자본주의에 일침을 가하기 위한 예술이기도 했다. 해프닝이나 퍼포먼스<sup>Performance</sup>는 물질적 결과물이 없는 예술로 행위가 끝나면 그 공연을 했다는 사진이나 비디오 자료만 남는다. 해프닝과 퍼포먼스의 비물질적인 특성은 새로운 예술이면서 동시에 자본주의에 대한 저항이었던 것이다.

1950년대 후반, 전쟁과 함께 시작된 한국의 현대미술은 서양의 근현대미술과는 완전히 다른 토대 위에서 전개되었다. 어떤 측면에서 보면 한국현대미술에서 개념미술을 논의한다는 것 자체가 어불성설인지 모른다. 서양의 개념미술은 이성중심적인 근대사회에 대한 부정과 자

1) 토니 고드프리, 『개념미술』, 한길아트, p.4.

본주의에 대한 저항에서 출발하였는데, 한국미술·한국사회는 그런 역사를 갖고 있지 못했다.

어두컴컴한 원시인들의 동굴에서 미술이 탄생한 이후 미술은 마술<sup>magic</sup>을 행하든, 사실을 기록<sup>record</sup>하든, 현실을 재현<sup>representation</sup>하든, 내면의 감정을 표현<sup>expression</sup>하든, 체제의 이데올로기를 선전<sup>propaganda</sup>하든 ... 미술은 굳건하게 질료<sup>material</sup>에 기초하고 있었다. 그런데 개념미술은 미술의 기반이 되는 물질성을 부정하거나 경시하는 예술이다. 미술의 물질성을 부정한다는 것은 이전까지의 미술의 역사를 전적으로 부정한다는 것을 의미한다. 개념미술의 출현은 마치 미술의 코페르니쿠스적 대전환이었다.

일단 개념미술의 역사나 문자적인 정의는 접어두기로 하자. 개념미술이 등장할 수 있는 사회문화적 맥락을 못 갖춘 사회에서 어떻게 개념미술이 등장할 수 있느냐에 대한 논의는 소모성 논쟁만을 되풀이할 뿐이다. 아무튼 개념미술이라는 새로운 예술의 소개는 한국현대미술의 외연을 넓혀 주는 대반전이었고, 한국현대미술에 신대륙을 열어 주었다.

## 2. 풍류<sup>風流</sup>, 개념미술의 수용과 전개

이강소가 대학을 졸업하고 활동하던 1960년대 중반의 한국 문화예술계의 척박한 환경에서 현대미술을 접하는 것은 쉬운 일이 아니었다. 그가 대학을 다니던 1960년대에는 체계적으로 현대미술을 교육받을 수가 없었을뿐더러, 관련 자료조차 구하기가 어려웠다. 서울의 뒷골목 서점에서 구입한 외국의 잡지들을 통해서 단편적으로 현대미술에 대해 알았으니까 체계적으로 현대미술을 접하는 것은 불가능했다. 그는 때론 동료들과 어울려 토론을 하며 또 때론 묵묵히 작업실에서 조형실험을 통해 현대미술을 체득해 나갔다.

대학을 졸업한 후 4-5년간 혼자서 실험적인 작업을 하던 이강소는 공부도 할 겸 미술 그룹을 결성했고, 몇 차례 전시도 개최하였다. 그 후 이강소는 고향인 대구에서 본격적으로 현대미술 운동을 하기 시작했다. 1973년 대구백화점에서 《한국 현대작가 초대전》을 개최했고, 이듬해인 1974년 계명대학교에서 《제1회 대구현대미술제》를 열어 본격적으로 현대미술 활동을 시도해 나갔다. 특히 그가 주도한 《대구현대미술제》는 1975년 《서울현대미술제》, 1976년에는 부산, 광주 등 전국적으로 현대미술전의 붐이 일으키는 계기가 되었다.

1970년대 초, 국내의 예술적 환경은 열악했지만 새로운 예술에 대한 열망은 아주 높았다. 예술가만이 아니라 새로운 예술을 독려해 주는 언론도 있었고, 관심과 지원을 보내주는 일반 대중들도 있었다. 사회 전반적으로 새로운 문화의 수용과 확산, 그리고 개혁정신이 드높았던 시절이었다. 1970년대 초반, 기존의 미술을 송두리째 부정하고 미술의 새로운 지평을 열어 준 개념미술의 수용은 커다란 정신적 충격을 주었지만 한편으로는 한국현대미술의 외연을 확장시켜 나갈 수 있는 계기를 마련해준 커다란 축복이었다.

이런 사회적·시대적 상황을 다 인정한다 해도 이강소는 어떻게 개념미술을 수용해 나갈 수 있었을까? 문화라는 것이 단순히 외국 잡지를 뒤적이고, 동료들과 토론하고, 작업실에서 조형실험을 한다고 쉽게 습득할 수 있는 일이 아닌데 ... 외국의 미술 잡지를 통해 본 그림들을 비슷하게 흉내를 낼 수는 있겠지만, 그것을 자기 것으로 체화하려면 그 이상의 '무엇'이 필요하다. 미술문화란 어느 일개인의 천재가 만들어낼 수 있는 정신적 산물이 아니다. 미술문화는 한 사회의 발전단계에서 사회적·시대적 요구에 의해 만들어지는 삶의 양식이다. 당시 세계에서 가장 후진국의 하나였던 농업국 한국에서 모더니즘 이후에나 등장하는 개념미술을 어떻게 소화할 수 있었을까? 그것이 늘 필자의 의문이었다. 솔직히 필자는 모더니즘 문화는 농업국에서는 결코 도달할 수 없는 문화라고 생각한다. 모더니즘<sup>Modernism</sup>은 멀게는 15세기에 시작되어 5백 년이 지난 20세기 초에나 결정화된 객관적·이성적인 문화이다. 우리는 모더니즘의

전통이 없을뿐더러, 이성의 폭력에 시달려 본 전통이 없는 사회이다. 1970년대는 오히려 이성 중심적인 사회의 도래를 갈망하여야 할 시기가 아니었던가? 그런 사회에서 어떻게 모더니즘이 후어나 등장할 수 있는 개념미술을 수용하고 자기화했을까? 그가 개념미술을 거부감 없이 수용하고 그것을 바탕으로 자신만의 조형원리를 개척한 배경에는 뭔가 그만의, 아니면 우리 민족에게 어떤 무엇이 있었기 때문이다. 그렇지 않다면 그가 만들어낸 현대미술이란 서양 현대 미술의 흉내 내기에 불과한 것이기 때문이다.

그렇다. 그에겐 그 무엇이 있었다. 그것은 풍류<sup>風流</sup>였다. 이강소는 풍류에서 현대미술을 수용하고 펼쳐나갈 맥락을 찾아냈다. 풍류란 명승지나 유흥업소를 찾아다니며 시가<sup>詩歌</sup>나 읊조리거나 음주가무<sup>飲酒歌舞</sup>를 하며 노는 문화가 아니다. 풍류는 고대부터 이어온 우리 고유의 전통사상으로 진실을 꿰뚫어 보는 직관력과 하늘/자연에 순응하여 살아가는 자연친화적인 우리 민족의 정신적 자산이었다. 유교와 도교·불교를 포용하고 조화시킨 한국의 고유한 전통 사상인 풍류는 신라시대부터 기록에 전해지는데, 최치원은 다음과 같이 풍류를 기술하고 있다.

“나라에 현묘한 도가 있으니 풍류<sup>風流</sup>라한다…집에 들어가면 부모에게 효도하고 나가서는 국가에 충성하는 것은 공자의 가르침이다<sup>且如入則孝於家 出則忠於國 魯司寇之旨也</sup>. 무위로 일을 처리하고 말없이 가르침을 행하는 것은 노자의 뜻이다<sup>處無爲之事 行不言之教 周柱史之宗也</sup>. 악한 일은 하지 않고 선을 받들어 행하는 것은 부처의 가르침이다<sup>諸惡莫作 諸善奉行 竺乾太子之化也</sup>.”<sup>2)</sup>

이강소가 개념미술이라는 새로운 미술을 어렵지 않게 수용할 수 있었던 배경에는 풍류라는 정신적 자산이 있었던 것이다. 개념미술에서 중요시되는 작품 제작의 과정과 그 과정 중에 발생하는 우연성은 이강소의 작품세계를 일관하는 특징이다. 과정과 우연성은 풍류 중에서 특히 무위<sup>無爲</sup>를 강조하는 노자의 사상과 일맥상통한다. 풍류는 삼국시대부터, 아니 그 이전부터 우리의 정신과 몸속에 이어져 온 한국인의 정신적 자산이었고, 그것이 있었기에 한국미술이 어렵지 않게 1970년대 개념미술이라는 새로운 미술을 수용하고 발전시켜 나갈 수 있었던 것이다. 그것이 없었다면 아마 꺾데기만 흉내 내는 정도에서 그칠 수밖에 없었을 것이다.

### 3.과정<sup>過程</sup>과 우연<sup>偶然</sup>이 만드는 현묘한 도<sup>玄妙之道</sup>의 세계

이강소의 작업은 한 마디로 말하자면 그의 전시 제목대로 ‘becoming’이라 할 수 있다. 그가 한번 팔을 휘저으면 글자가 되기도 하고 그림이 되기도 한다. 또 글자와 그림의 중간 형태가 되기도 한다. 그의 팔과 손목의 움직임에 따라 변화무쌍한 형상들이 꿈틀대며 다양한 모습으로 화면에 드러난다. 그것이 글자가 될지 오리 모양이 될지, 아니면 또 다른 어떤 형태로 나타날지 그 결과를 예측하기란 매우 어렵다(도판 1). 작업 중인 작가의 감정 상태와 작가와 작품을 둘러싼 우주 자연의 요소들이 함께 작용하여 최종적인 형태가 결정되기 때문이다. 이일의 말대로 그의 작업에는 작가의 의도를 넘어서는 그 무엇이 내포되어 있다.

평면작업에서만 그런 것이 아니다. 점토를 빚어 만드는 입체작품의 제작에서도 그러하다. 그는 토련기에서 나온 사각형 혹은 원기둥 모양 그대로의 흙을 툭툭 쌓아 올리거나 흙을 집어 던져 작품을 만들어낸다. 특히 벽돌을 던져 만드는 입체 작업의 경우 던지는 순간의 힘과 속도, 그리고 중력, 방향 또 던지는 작가의 심적 상태에 따라 다양한 형상들이 만들어진다. 이강소는 그렇게 만들어진 형상들을 몇 개월에 걸쳐 자연적으로 건조시킨다. 그리고 자연적으로 일어나는 변형 현상을 그대로 내버려 둔다. 이때 작품들은 중력과 자연의 상태에 따라 자연스

2) 네이버 백과사전

런 변형이



도판 1, 이강소, <무제-91222>, 1991년, 130,3x162, cm



도판 2, 이강소, <무제>, 1981년, 석고, 52x36x12cm

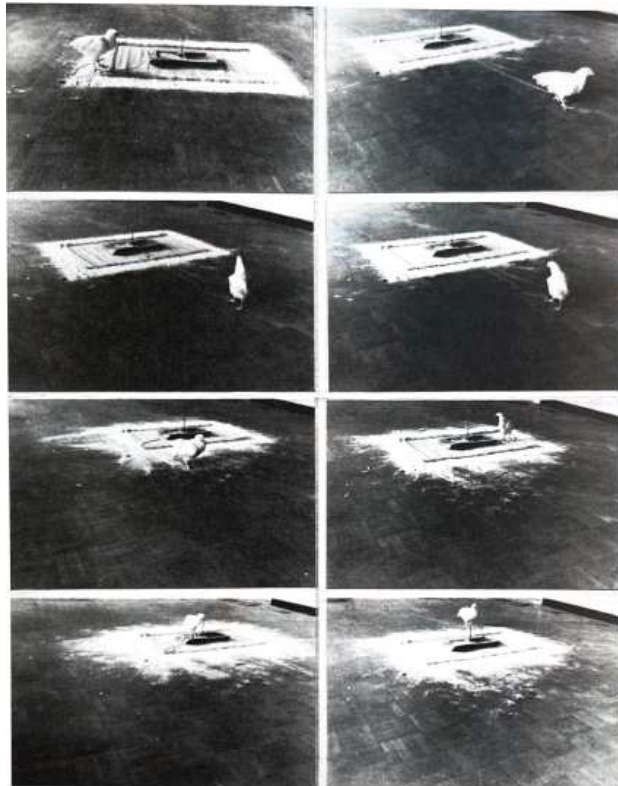
도판 3, 이강소, <선술집>, 1973년, 명동화랑



일어나는데, 작가의 주관적 개입을 최소화하고 흙이라는 자연 재료가 가진 본래의 속성이 드러나게 된다. 작품의 절반은 그가, 절반은 자연이 만드는 것이다(도판2).

설치나 퍼포먼스도 예외가 아니다. 그의 작업은 참여자들이 만드는 각본 없는 드라마이다. 어떤 이야기가 만들어질지 전혀 예측할 수가 없다. 그의 퍼포먼스나 설치작업은 사전 각본에 의해 진행되는 것이 아니라 그때그때의 상황과 작품에 참여하는 관객, 그리고 그것이 펼쳐지는 장소에 의해 만들어지는데, 1973년 명동 화랑에서 있었던 1회 개인전에서 전시한 <선술집>이나 1975년 9회 파리 미술비엔날레에서 선보였던 <닭의 퍼포먼스>가 대표적이다. <선술집>(도판 3)은 실제 선술집을 그대로 전시장에 옮겨 설치하여 전시장을 찾은 관객들이 만드는 각본 없는 드라마를 연출했다. <닭의 퍼포먼스>(도판 4)는 실제 살아 있는 닭을 전시장에

가져다가 벌인 해프닝이었다.



도판 4. 이강소, <닭의 퍼포먼스>, 1975년, 제9회 파리 국제비엔날레

전시장의 닭은 전시장의 이곳저곳을 돌아다니며 회분<sup>灰分</sup>이 묻은 발로 전시장 돌아다니며 시간의 흐름 속에서 자신의 족적을 남기는 퍼포먼스였는데, 즉흥적으로 벌어지는 그의 작업에는 항상 자유로움과 활력이 넘친다. 그의 작업은 작업에 참여한 관객과 전시장에 설치된 요소들이 만드는 관계가 매우 중요한데, <닭의 퍼포먼스>라는 이 작품은 프랑스 평론가 니콜라 부리오의 '관계성의 미학'<sup>Relational Aesthetics</sup>을 훨씬 앞서 예보하는 작품이라는 평가도 들었다.



도판 5. 이강소. <갈대>, 1971년. 시멘트. 페인트, 1000x1200x260cm

1971년 그는 AG(아방가르드협회)전에 <갈대>(도판 5)을 출품했다. 전시장에서 페인트로 칠해진 색 바랜 갈대들을 본 관객들은 전시장의 갈대밭에서 뜨거운 여름 햇빛 아래 칼날같이 성성하고 그 갈대들 사이에서 물놀이를 하며 하얀 이빨을 드러내고 환한 웃음을 짓던 아이들을 연상했었는지 모른다. 그러나 대부분의 관람객들은 전시장에 옮겨진 갈대 사이를 드나들며 저마다의 다양한 이야기를 만들어냈을 것이다. 그의 설치작업은 시간과 장소를 옮겨갈 때마다 늘 새로운 이야기를 만들어 나갔고 앞으로 열릴 전시에서도 그럴 것이다.

이강소의 작품들을 볼 때, 혹 그는 미술이라는 행위를 통해 도<sup>道</sup>를 행하려 하는 사람이 아닐까 하는 생각이 든 적이 있었다. 그런데 자신의 작품의 원천이 풍류<sup>風流</sup>라는 그의 주장을 들으며 더욱 그런 생각을 하게 되었다. 풍류는 자연과 하나가 되는 어울림의 사상이며, 다양한 사상을 포용하고 종합하여 조화를 이루는 특성을 지닌다. 그런 면에서 그의 작업은 풍류의 최고의 경지인 현묘지도<sup>玄妙之道</sup>를 지향한다. 현묘지도는 인간과 자연, 과정과 우연이 만드는 무위자연<sup>無爲自然</sup>의 상태로 그의 작업이 지향하는 최고의 단계일 것이다.

최치원은 풍류<sup>風流</sup>는 유교<sup>儒教</sup>, 불교<sup>佛敎</sup>, 도교<sup>道敎</sup> 이전에 독창적인 고유 사상으로 존재했는데, 풍류는 유<sup>儒</sup>·불<sup>佛</sup>·도<sup>道</sup>의 3교<sup>敎</sup>의 가르침을 모두 포용하여 조화시키고 있으며, 모든 신라인들을 교화시키고 있었다고 설명한다. 또 그는 한국의 고유 신앙과 사상에 바탕을 두면서 3교<sup>敎</sup>의 가르침을 융합하고 있는 ‘풍류도<sup>風流道</sup>를 ‘현묘한 도<sup>玄妙之道</sup>’라고 칭했는데, 현묘지도<sup>玄妙之道</sup>란 신비롭고 오묘한 도<sup>道</sup>를 말한다.

이강소는 1970-80년대 《신체제》《AG그룹》《대구현대미술제》《서울현대미술제》 등을 통해 한국 모더니즘 미술운동을 벌여 왔던 대표적인 작가이다. 그의 실험 활동은 어느 한 장르에 한정되지 않는다. 그의 왕성한 실험정신은 회화·입체·설치·판화·퍼포먼스·비디오 등 미술 전 장르에 걸쳐 이루어졌으며, 근래에 들어서도 사진, 세라믹 같은 새로운 영역으로 실험활동을 확장해 나가고 있다.

이강소는 다양한 영역에서 다양한 작업을 해왔지만 그의 작업 속에는 일관되게 지켜져 온 것이 있다. 모더니스트로서, 개념미술 작가로서 이강소는 작품의 제작 과정, 즉 프로세스와 작품 창작의 아이디어를 드러내는 것을 중시한다. 그것들은 평면에서건, 입체에서건, 퍼포먼스건, 해프닝이건, 설치이건 그의 작품에 일관되게 지켜지는 원칙이다.

그는 실험실의 과학자 같기도 하고 무위자연을 행하는 도인 같기도 하다. 그는 한 순간도 멈추지 않고 새로운 재료·감각·개념 등을 가지고 세상에 대해 끊임없이 질문하고 답하며 실험해 나간다. 세상에 대한 왕성한 호기심과 진실을 찾아내려는 그의 열망이 그를 그렇게 이끄는 것이 아닐까? 그의 말을 들으면 더욱 그가 진짜 도인이 아닐까 하는 생각이 든다.

“그림 그리다가 지켜우면 조각도 해보고, 이것저것 해보는 거죠. 회화 못지않게 조각도 재미있고, 또 조각 못지않게 사진도 재미있고, 그림을 그릴 때도, 설치작업을 할 때도, 사진을 찍을 때도 모두 비슷한 생각을 갖고 해요. 그렇다고 일부러 골똘히 생각하는 건 아니에요. 특별한 생각이 아니라 그저 평범한 생각인데, 그걸 여러 매체로 표현하는 겁니다. 사진도 일부러 마음먹고 찍는 게 아니에요. 여행 갔다가 같이 간 무리에서 몇 걸음 떨어져서 맘에 드는 곳을 찍는 정도죠.”<sup>3)</sup>

3) 이강소, 『예술가의 작가노트: 어떤 기억』

## 참고문헌

95미술의해조직위원회, 『공간의 반란』, 미술의해조직위원회, 1995

김수현, 『이강소의 회화: 타블로와 형상의 공존』, 1989

이강소, 『예술가의 작가노트: 어떤 기억』, (사)한국사립미술관협회 온라인매거진 Art Museum

이일, 『의도적인 것과의도넘어서의 것』, 1985

토니 고드프리, 『개념미술』, 한길아트, 2002

한국현대미술사연구회, 『197080』, 학연문화사, 2004