

이강소의 패러독스

필립 다장(Philippe Dagen) (미술 평론가)

2001

이강소의 근작 회화에는 “강에서”, “섬에서” 라는 제목이 붙어 있다. 그 뒤의 속자는 시리즈 내의 순번을 표시한다. 아무 준비 없이 이 그림을 보는 사람은 뜻밖의 요소들 때문에 당황하게 된다. 멀리서 보면, 격렬한 행위성이 두드러진 추상화 같다. 캔버스 위에 획과 점, 곡선을 그려 넣는 것은 바로 작가의 행위이다. 그 행위가 얼룩과 형클어진 물감 흐른 자국을 남긴다. 바탕은 백색이거나 혹은 짙은 회색이다. 백색 바탕에는 검정에서 밝은 회색에 이르는 톤을 사용한다. 아크릴릭이 아니라 먹을 사용했다면, 담채와 같은 뉘앙스의 그림이라 하겠다. 회색 바탕에는 백색으로 그리는데, 바탕색과 어우러지면서 탁해진 백색이다. 여기에 벌써 의문이 생긴다.

이 그림들이 오늘날의 추상표현주의 회화라면 왜 색채를 거부하는가? 왜 작가는 이토록 엄숙한 금욕주의에 자신을 묶어 두고 있는가? 이런 의문은 그의 선과 얼룩이 단순히 행위의 다이내믹의 결과가 아니라는 사실을 발견할 때 더욱 커진다. 작가는 행위의 표시를 지우거나 뭉개기도 하며 때로는 도약하는 선을 일 획에 가로막기도 한다. 어떤 때는 고여 있는 액체나 진창이 튀인 것처럼 비정형의 매스로 뒤엎킨 채 놔둔다. 이런 경우, 표현주의적이라고 할 수 있는 요소들은 저지되거나 소실된다. 잭슨 폴록(Jackson Pollock)이나 조안 미첼(Joan Mitchell)의 작업을 분석하는데 흔히 동원되는 미술사나 미술평론의 어휘가 여기서도 적합하지 않다. 분명한 것은 이강소가 추상적 ‘에크리튀르(ecriture)’나 ‘캘리그래피(calligraphy)’를 -이 단어는 너무나도 오용, 남용되어 왔다—되풀이하거나 호가인하는 것에 목표를 두지 않고 있다는 점이다. 그렇게 할 수도 있었을 것이다. 기존의 스타일을 따르거나 캔버스 상에 율동적인 붓의 안무를 펼치기, 검정과 회색의 획을 엮고 푸는 익히 알려진 방법은 그에게 오히려 쉬운 길이었을 것이다. 하지만 이강소는 이 같은 화법과는 거리가 멀다. 그의 사고는 훨씬 복잡하고, 그의 그림 역시 그리 단순하지 않다. 그의 그림을 재검토하면 이 점을 확신하게 된다. 행위성이 강한 추상은 억제되고, 마치 덧에 걸린 듯할 뿐 아니라 위협당하고 부정되고 있다. 일차적으로는 잘 믿기지 않는다. 대개 화면의 아랫부분에 군데 군데 흩어져 있는 가는 선으로 그려진 기호들을 과연 오리라고 읽어야 할까? 가까이 다가가 보기도 하고 여러 그림을 비교해 보기도 한다. 의심의 여지가 없다. 측면이나 위에서 본 오리가 틀림 없다. 주둥이나 머리, 날개를 쉽사리 알아볼 수 있다. 이 오리들은 소나기가 지나가는 먹구름 낀 하늘 아래의 보이지 않는 물, 회색 혹은 흰색의 물 위에 떠 있는 듯하다. 하늘 아래라고 할 수 있을까? 우리 눈은 새를 알아보자마자, 이 확실한 기호에서 출발해서 그 주위에 풍경을 구성한다. 이강소는 이 점을 잘 안다. 아주 희미한 구상적 요소, 아주 작은 재현적 단편만 주어져도 우리의 시각은 나머지 모든 것을 추정하고 해석할 수 있다고 믿어버린다. 다시 말하면, 오리가 있다면 하늘과 물이 없으란 법이 있는가? 게다가 제목이 “강에서”, “섬에서”처럼 물과 관련된 모티브일진데, 일견 추상표현주의 화가로 보였던 이강소는 이제 암시적 풍경화가로 변신한다.

이런 점만으로도 그의 작품은 충분히 관심을 끌지만, 면밀히 분석할수록 더욱 흥미로워진다. 그의 그림에는 어떻게 읽더라도 그 해석에 확신할 수 없는 점이 있다. 그리는 방식들 사이의 차이가 너무 크고, 오리의 출현이 엉뚱하다. 일종의 풍경화라면, 그것이 아무리 추상적 풍경이라 할지라도 작가는 양식을 통일해야 했을 것이다. 상이한 회화의 데생, 포용력 있고 흐트러진 회화와 긴장되고 면밀한 데생을 하나의 화면에서 뒤섞는 일은 하지 않았을 것이다. 흔히 양식적 통일성이 가장 기본적이라고 생각한다. 이강소가 의도적으로 이를 따르지 않는다면 거기에는 명확한 이유가 있을 것이다.

그 이유를 알기 위해서는 70년대 초반으로 거슬러 올라가야 한다. 43년생인 이강소는 채 서른이 안되었고 개인전도 한번 열지 않는 상황이었다. 그는 연달아 "갈대"와 "대나무"라는 두 개의 설치를 했다. 두 작품은 동일한 방식으로 만들어졌다. 한 무더기의 갈대나 대나무가 조각대 역할을 하는 시멘트 블록에 꽃혀 있고 줄기와 잎은 물감으로 덮여 있다. 1975년의 설치 "무제"는 마룻바닥에 세 개의 사슴 형태 윤곽을 분필로 그려놓았다. 첫 번째 형태 속에는 거의 완전하게 사슴 뼈를 가지런히 늘어놓았고, 나머지 두 형태 안에는 타버린 뼈와 파편을 흩어놓았다. 대나무는 정원에서 뽑은 진짜 대나무로서 시멘트 블록 위에서 대나무 그 자체인 조각이자 어두운 색조의 벽을 배경으로 드러나는 백색의 회화적 모티프로써 다양하게 암시가 되어 있다. 사슴 역시 사슴 뼈로 직접 재현되었으며 그 파편들을 가지고는 불완전하지만 직접적으로 재현되었다. 또 세 번 반복된 기계적이고도 정형화된 윤곽들로서는 간접적으로 재현되었다. 즉 각기 다른 세 가지 방식으로 세 번 반복된 재현이다. 코수스(Kpsuth)나 와이너(Weiner) 식으로 벽에 단어 자체를 쓰거나, 쿠르베 양식의 사실주의 그림을 첨가할 수도 있으리라. 대나무나 갈대에 대해서도 이런 상상은 가능하다.

1981년과 1985년 이강소는 실크스크린과 다른 기법을 함께 사용한 일련의 종이작업을 했다. 바위의 사진적 이미지를 유령처럼 종이 위에 전사하는데 실크스크린을 썼다. 바위의 이미지는 불완전하게 인쇄되었기 때문에 유령처럼 보인다. 그런가 하면 바위의 질감과 표면의 굴곡을 쉽사리 알아볼 수 있기 때문에 사진적이다. 경우에 따라 바위의 볼륨을 약하게 규정하기도 한다. 혹은 얇은 물감 얼룩이 그림자나 첫 번째 바위에 인접해 있는 두 번째 바위를 표시하기도 한다. 수채로 두 번째 바위를 그리지 않고 같은 바위를 반복해서 인쇄한 경우도 있다. 이렇게 생략적이고 힘을 뺀 작품에서 재현이라는 말은 적합지 않아 보인다. 그렇지만 이강소의 주 관심사는 재현의 문제이다. 그는 누구도 부정할 수 없는 확실하고도 기계적인 재현방법인 사진에서부터 재빠르게 스쳐 지나간 듯한 연필 데생에 이르기까지 여러 개의 시각언어를 병용하며 비교한다. 이전의 설치 작업에서처럼 작가는 여러 개의 재현방식을 엮어내는데, 대개의 경우 각 방식은 고유의 영역 내에서만 효과가 있을 뿐 서로 다른 방식들과 혼합되지 않는다. 사진사는 사진을, 소묘가는 데생을, 수채화가는 수채화를 할 뿐이다. 예를 들어 바위라는 공통의 주제를 다룬다 할 때에도 각 방식은 다른 방식에 개의치 않는다. 사진가나 소묘가 혹은 수채화가는 제각기 자기 기법이 다른 것보다 우월하다고 믿는다.

각자 그럴만한 이유를 대며 표현방식 내에서 자신의 서열을 고수할 것 같다. 그렇게 함으로써 질서 정연한 상태가 이뤄질 것이다. 그런데 이강소는 위험한 만남을 조장하며 문제를 야기한다. (실

상 이 점은 그가 1973년 화랑에 막걸리 집을 차려 놓고 첫 개인전을 연 이래로 그가 즐겨 사용 해온 전략이다. 그의 첫 전시에는 감상할 것이라고는 없었고 단지 아는 친구들이나 모르는 사람들 간의 만남이었다.) 이런 상황은 근본적으로 의견을 갈라놓는 불편한 문제들을 야기한다. 예를 들어 대나무라는 아이디어를 주기 위하여 그리는 편이 나은가 혹은 나무 자체를 제시하는 것이 나은가? 바위를 그리기 위해서는 사진기가 더 적합한가 아니면 수채화 물감 한 통이 더 효과적인가? 실제로 이런 실험을 해보며 질문을 해보라. 상대방이 “실제 대나무를 보여주는 것은 예술이 아니다” 라든가 “사진이 가장 정확하다”는 식의 상식적인 확신으로 무장하거나, 반론의 여지가 충분히 있는 “헤엄치는 오리만큼 물을 잘 상징하는 것은 없다” 혹은 “물감 튀긴 추상적인 흔적보다 물을 더 잘 암시하는 것은 없다”는 식의 단정을 내리지 않는 한, 그가 곤란해 하는 것을 즉시 느낄 것이다.

바로 이런 점이 이강소의 특성이고, 그의 지혜이다. 그는 끊임없이 회의하고, 문제삼고, 단정적인 입장을 거부하고, 일반적인 확신을 경계한다. 여러 가지 가설 중 어느 하나도 배제하지 않고 모두 실험하는 작가이다. 1980년에 그린 일련의 배 그림 중에는 아예 세 개의 다른 종류의 그림으로 구성된 작품이 있다. 상단에는 거의 표현주의 식으로 그린 꽃나무, 가운데에는 세밀하게 그린 배데생, 그리고 하단에는 검정, 흰색, 분홍색으로 그린 행위성이 두드러진 추상, 그 다음 해의 그림에서는 선사시대 화법으로 그려진 사슴이 인상파식으로 그려진 노루를 추적, 아니 공격한다. 이런 예는 얼마든지 있을 수 있다. 이상으로 미루어 이강소는 미술사의 외부나 한계에 위치한 작가 군에 속한다고 일차적인 결론을 내릴 수 있다. 이런 작가들은 방대한 문화와 그 못지 않게 능숙한 재주를 가지고 세계 미술관은 반세기 전 앙드레 말로가 ‘상상의 미술관’이라는 개념을 발명한 이래 지식의 세계화에 힘입어 형성되고 일반화된 바이다. 지난 20여 년 동안 유럽과 미국 도처에서 이런 류의 작가가 출현했다. 때로는 냉소적이고 때로는 서정적이면서 누구나 아는 신화나 극히 개인적인 이야기 속에서 주제를 끌어낸다. 주제의 원천이 어디에 있는지는 사실 별로 중요하지 않다. 왜냐하면 이런 작가들 대부분이 절충적이고, 일견 상반되어 보이며, 그들의 예술에 무관한 것 같은 작업을 하기 때문이다. 미국에서는 장르를 혼합하며 고대 그리스 로마 양식과 중세, 현대를 병치시킨 말콤 몰리(Malcom Morley)가 있었다. 또한 데이비드 샬르(David Salle)는 차용과 개작, 17세기 네덜란드의 거장과 광고 이미지, 도색잡지의 아가씨들을 함께 등장시키는 콜라주로 복잡하게 구성한 그림으로 유명해졌다. 워홀(Warhol)조차 말년에는 실크스크린과 마구잡이 칠하기로 과거 걸작들을 각색하거나 유머 있게 회고했다. 유럽에서는 지그마르 폴케(Sigmar Polke)와 제라르 가지오로우스키(Gerard Gasiorowski)가 유사한 생각을 했다. 이 같은 움직임은 포스트모더니즘이라는 신조어를 낳을 정도로 상당한 반향을 야기했다. 하나의 그림 안에 여러 방식을 병치시키고, 여러 개의 양식을 예측할 수 없이 읽어내는 이강소는 일정한 거리를 두고 그림을 그리며, 또 그런 것에서 재미를 느끼는 포스트모던 화가일 수도 있을 것이다. 이들은 창작과정을 완전히 파악하고 이 과정 자체를 진정한 주제로 삼는, 다시 말해 후기 개념회화 작가들이다. 여기서 이강소가 70년대 말에 그린 작품을 언급할 필요가 있겠다. 실크스크린에다 덧그린 두 개의 ‘리퀴텍스’와 화면에 물감을 칠하는 작가의 손과 팔을 보여주는 ‘페인팅’. 그린다는 행위를 사진 찍고, 전사하고, 그 위에 다시 물감 칠하고, 이미지가 불완전 상태로 나타나 있는 화면 한 가운데에서 연출하는 등 이보다 더 그리기 자체를 객관화한 작업을 생각하기 힘들다.

그럼에도 불구하고 망설여지는 점이 있다. 그것은 이강소의 근작에는 형식주의적 분석 이상의 그 무엇이 있기 때문이다. 여기서 다시 “강에서”와 “섬에서”를 생각해보자. 이 작품들은 위에서 언급했듯이 대립하는 회화 개념이 적어도 두 개 이상 만나는 접점상에 있다.

그런 의미에서 이 작품들은 자가가 초기부터 시종일관 해온 논리, 즉 문제제기와 실험, 회의를 담고 있는 것이다. 하지만 화면의 크기, 그 위에 펼쳐진 제스처의 풍부함, 유연하고 경쾌한 검정과 회색 톤은 암시와 생략의 시(詩)에로의 새로운 방향을 연다. 오랫동안 회화의 성립방식과 패러독스를 연구한 이 작가가 이제 새롭게 회화에 대한 신뢰를 가지고 자유로운 관계를 이루었다고 말할 수 있겠다. “강에서”는 여러 가지 방법으로 이해하여야 할 것이다. 우선 ‘강에 대하여’라는 뜻으로 강이라는 모티브는 회화의 강점과 약점에 대하여 생각하는 구실에 지나지 않는다. 그런 생각은 강 아닌 다른 대상으로서 완성된다. 또 다른 방법은 ‘강에 대한 기억’으로 이해하는 것이다. 이 경우, 화면은 이론적이기보다는 주관적이고 자전적인 작업의 결과이다. 기억 속에서는 시각적인 느낌이 감촉이나 냄새, 움직임 같은 신체적인 느낌과 뒤섞이게 된다. 작가의 기억 속에 있는 강은 그 모든 감각들이 분리될 수 없이 하나를 이룬 것이다. 바람과 물결, 수초의 일렁임, 새의 비상, 반쯤 물에 담겨 썩고 있는 배, 그리고 헤엄치는 오리들. 이 모든 것이 뒤엉켜 여러 종류의 감각을 동원하게 때문에 더욱 강력한 기억이다. 이강소의 근작들은 시각적 고안을 통하여 촉각이나 후각, 춤에 가까운 율동을 환기하고 있다. 회화에 대한 엄격하고도 지속적인 분석 끝에, 작가는 자기 자신과 세계를 그 속에 다시 투영할 수 있게 되었다고 하겠다.