

# 《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담

일시: 2016년 11월 4일(금) 17:00~18:00

장소: 국립현대미술관 과천관 미술연구센터

류한승: 많은 분들이 알고 계시겠지만 이강소 선생님은 70년대에 있어서 대표적인 실험미술 작가셨습니다. 당시 선생님께서는 퍼포먼스, 설치, 비디오 아트, 판화 등 다양한 재료와 매체를 통해 전위미술운동을 전개하셨습니다. 특히 선생님은 아방가르드협회의 주축 멤버이셨고 《대구현대미술제》를 창립하신 분이기 때문에, 오늘 아방가르드협회와 《대구현대미술제》에 대해서 많은 이야기를 해주실 것으로 생각합니다. 《AG전》에 참가하면서 느끼셨던 것에 대해서 전반적으로 이야기를 해주셨으면 합니다.

이강소(이하 이): AG 당시 얘기보다 조금 더 이전부터 이야기를 해드리는 것이 좋을 것 같습니다. 우리나라 미술, 즉 서구 근대미술의 도입 역사가 사실은 짧지요. 일제시대 유학파들이 계셨고, 관전이었던 《선전》, 해방 후에는 《국전》이 있었죠. 그런데 1950년 동란이 생기고 1953년까지 3년 동안 처절한 전쟁이 치러지고, 피난생활은 계속 이어지고... 그래서 초창기의 미술대학인 서울대나 홍대도 부산으로 피난했죠. 과거의 동란 시절을 떠올리려면 유튜브에 나오는 그 시대 사진들을 보면 됩니다. 지금은 상상도 못할 정도로 빈한하고 살기 어려운 나라였죠. 대구에 살았던 저도 피난을 갈 정도였으니까. 당시 피난민들의 거주는 조그만 집에 열 가구씩, 그것도 없어서 그 집에 덧붙여서 판잣집도 만들고, 천막도 치고, 깡통 지붕도 올리고... 전쟁 이후 어린 시절이 이런 환경의 삶으로 이어지고 있었습니다. 작금의 서울역 노숙자들처럼 보따리 하나 들고 피난했던 그런 시대였습니다. 그러니 미술계에서 우리 선배님들의 생활도 마찬가지로여서, 자신의 전공을 그대로 열심히 추구해가시기가 힘들었죠. 재료도 그렇고 공부하는 자료도 없었을 테니 사실상 우리의 근대미술은 그런 과거를 양해를 하면서 이해해야 할 것입니다.

작가들이 자신의 작업을 논리적으로 혹은 감성적으로, 미묘하게 복합적으로 작업을 하면, 관객이나 이론가들도 각기 자신의 수준의 정서나 논리로 해석할 수밖에 없으므로, 꿈보다

해몽이라는 말처럼 우리 미술사의 해석 또한 앞으로 갈수록 더욱 다양할 수 있을 것입니다.

저는 초등학교 시절부터 운이 좋게 미술반이 있는 학교를 다녔습니다. 그러니까 4학년부터, 그리고 중·고등학교 미술반을 거쳐 미술대학을 그대로 진학했어요. 그래서 초·중등학교 시절에 이인성 선생님이나 이중섭 선생님이 피난 시절에 대구의 미국공보원에서 전시하는 작품들도 인상 깊게 볼 수 있었습니다. 그리고 PX(군매점)에서 나오는 외국 미술잡지도 간혹 볼 수 있었어요.

그러나 전쟁 당시에는 그냥 길을 가다가도 공습이나 습격으로 죽어나고, 시골에선 소몰이 하다가도 총살당하기도 하고, 전쟁터뿐만 아니라 전국이 죽음의 공포로 휩싸였습니다. 애길 들으면 당시 서울의 서울대 병원 마당은 시체로 가득해 정말 참혹했다고 합니다.

하지만 우리나라 근현대미술 속에서 그 현실적인 전쟁을 그린 작가는 거의 드물 것입니다. 폐허가 되어 수복된 서울의 풍경을 그린 최덕후 선생님의 인상과 화풍의 회화, 김환기 선생님의 청계천 판자집 풍경 드로잉 정도가 제 기억에 남아 있습니다. 그러니까 어려운 전쟁시절 선배님들의 정신적인 세계는 19세기말의 서구 근대의 시각으로 이 땅의 현실을 보시고 계셨을 것으로 느껴집니다. 해녀들의 평화로운 풍경, 과수원의 꽃들, 많은 주제들이 낭만적인 것들이었습니다.

저희들 역시 어려서부터 대학을 졸업한 이후까지도 세잔이라든지 야수파 혹은 초현실적인 회화, 마티스, 루오, 샤갈 같은, 그리고 앙포르멜, 액션 페인팅, 팝아트 등 서구 근대미술의 변화를 감동으로 경험하면서 그들의 사고와 그 표현형식의 모방을 반복해왔습니다.

젊은 작가들에게 간혹 듣는데 요즘도 대학에서의 실기교육이 옛 저희 학교시절과 별 차이가 없다는 것입니다. 교수님들과의 전문적인 대화와 논의가 진행되지 않고 있다는 것입니다. 저의 대학시절, 교수님들은 수업시간에 쓱 훑어보고 그냥 나가시던지, 아주 간혹은 여기가 어떻든가 하는, 이런 식의 대화가 고작이었습니다. 희망을 갖고 진학한 대학의 전공교육의 현실은 허망한 것이었습니다. 저는 2학년 때는 복도에서, 3, 4학년에는 불만을 가진 동료들과 함께 따로 실기실을 배정 받아 작업을 했습니다. 해마다 변화하는 서구미술의 변화에 따르기만 해야 하는 우리의 현실을 안타까이 생각하며 스스로 해결해야 한다는 생각들이 강해진 것으로 기억합니다.

졸업 후 우리 세대에게 가장 아쉬웠던 것은 당시 현대미술 논의의 흐름, 그



도판 1. 《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》 이강소 대담

주변에 관한 정보의 결핍이었습니다. 우리가 구할 수 있었던 정보는 명동 골목 가두서점에 가서 『미술수첩(美術手帖)』이나 『아트 인 아메리카(Art in America)』, 『아트 뉴스(Art News)』 같은 잡지들을 간혹 사다 보는 것이 대부분이었습니다.

그러니까 서구미술의 사고나 방법을 답습하고 따라가는 것은 쉽죠. 정체성이란 말은 조심스럽게 사용해야 하는 단어입니다. 구체적인 어떤 것을 떠올릴 수 없는 모호하고도 애매한 단어입니다. 다만 비슷한 환경에서 동시대에 자란 세대들은 다른 문명의 동시대인들이라도 그 사고의 패턴들은 다를 것이고, 작업의 형식들도 다를 것입니다.

당시 우리 세대들은 이러한 문제해결에 간절함이 깊었습니다. 그래서 60년대 말에 그룹들이 많이 생긴 것 같아요. 저 자신도 68년부터 그룹 활동을 했습니다. 졸업 후 대구에서 머물면서 서울을 들락날락하며 서울의 동료들과 함께 '신체제' 그룹을 만들어 우리 세대에 걸맞는 현대미술 형식의 구현을 위해 협업했습니다. 매달 토론회와 정보교환을 거듭하면서 1970년 신세계백화점화랑에서 《창립전》을 개최하고 76년 미술회관에서 '11회전'을 끝으로 매년 2회씩 전시를 했습니다. 전시의 목적은 작가로서가 아니라 각자 자신의 연구발표를 위한 것이었습니다. 당시 우리에게 작가란 자신의 사고나 거기에 따른 적절한 수준의 작업 형식을 구체화할 수 있어야 한다고 생각했습니다.

60년대에는 해마다 새로운 형식의 작업을 보여온 미국미술이 세계적으로 영향력을 많이 발휘했죠. 해프닝 같은 형식의 작품들도 우리들에게 어떤 깊은 공감을 갖게하기도 했습니다. 60년대 말 『아트 인 아메리카』에서 60년대 새로운 경향의 작업들을 분석과 분류를 잘해서 특집을 발간한 것이 있었어요. 「임파서블 아트(Impossible Art)」라는 제목의 그 글은 우리 세대들에게 그들 미술의 흐름을 확연히 보여주었고, 우리들에게 상당히 영향을 주었을 것이라고 생각합니다. 저는 당시 후배들의 요청으로 이 글을 번안해서 서울대 『미대 학보』란 책에 「과감한 예술가들」이라는 제목으로 소개를 한 적도 있습니다. 60년대 말, 70년대 초에 우리들 세대가 그룹들을 형성한 것은 모두가 어떻게 자신의 형식을, 세계와 소통할 수 있는 현대미술을 구현할 수 있을 것인가 하는 노력의 일환이었던 것입니다.

그리고 미술계의 세대와 세대 간의 갈등, 화단의 기성 권위나 헤게모니 같은 저질의 행태에 관한 반항도 컸었습니다. 한 예를 들자면, 그 당시에 《국전》이나 《관전》들이 있었습니다. 당시에는 미술대학이 많지 않아 서울대, 홍대, 이화여대, 서라벌대 정도의 학교가 있었어요. 특히 홍대와 서울대는 심사를 홍대 교수님들이 맡게 되면 대부분 홍대 출신 작가들이 수상하게 되고, 서울대 교수님들이 심사하면 서울대 출신이 몰아서 수상하게 되는 악습을 갖고 있었습니다. 교수님들의 연구는 그렇게 바람직 않으면서 온 미술계가 병폐에 다양하게 물들어 있었으니, 우리 세대에 이르러 미술계의 참신한 변화와 더불어 우리 자신이 계발하는 현대미술의 운동이 급격한 파도를 탄 것은 자연스러운 것이라 하겠습니다.

1970년에 《AG 1회전》이 열렸고, 그 당시에 저는 ‘신체제’, 이건용 씨는 ‘ST’ 그룹에 참여하고 있었고, 1971년에 ‘AG’의 곽훈 씨와 김차섭 씨가 탈퇴한 《AG 2회전》부터 참여를 시작했습니다. AG는 참여작가들이 주로 홍대였지만, 김구림 씨는 두 대학과는 상관없는 작가이고, 서울대 출신으로는 저와 심문섭, 이렇게 멤버가 구성되었어요. 그 시기만 해도 출신학교가 다르면서 같이 활동한다는 것이 오해를 받을 수도 있었습니다. 지금 생각하면 우스운 일이지만 당시 엘리트적인 의식과 강한 자존심으로 모든 것을 쉽고도 활발하게 할 수 있었습니다.

1970년대의 작품들을 회고해보자면, 역시 당시에도 생각했듯이 짧은 시간 내에 작가가 자기의 논리나 경험으로 금방 세계적인 전위작업을 만들어낸다는 것은 불가능합니다. 그래서 우리끼리는 속어로 ‘베껴먹었다’ 그런 얘기들을 하죠. 그걸 타할 수는 없다고 서로 얘기해요. 예술가들은 발명품을 만들지 못합니다. 누구에게든 영향을 받게 마련이죠. 그러나 경우에 따라서는 영향을 너무 많이 받은 경우가 많습니다. 그런 식의 작품들이 70년대에 많이 드러났어요. 『아트 인 아메리카』, 『미술 수첩』 등에서 스카이 아트(Sky Art), 대지미술(Earth Art), 생태학적 예술(Ecological Art), 개념미술(Conceptual Art), 미니멀 아트(Minimal Art), 그리고 일본의 모노하(物派) 등과 같은 성격의 작업들이 쏟아져 나왔습니다.

AG에서는 기관지도 만들어 이론가도 참여시켰습니다. 작가도 잡지를 만드는데 참여했지만, 실은 이론가들은 이론가대로 글을 썼고 작가들은 한 달에 한 번씩 모여서 친목을 한 거예요. 작가들은 정서적으로 이론적이라기보다 상당히 감성적이었습니다. 거기에 비해 ST의 이건용 씨나 그 무렵의 김복영 씨는 우리나라 작가들이 논리적이고 이성적이지 못하다는 생각을 많이 한 것 같아요. 그래서 그 그룹의 특색이 성실한 토론회를 오랫동안 유지했다는 것입니다. 그러나 그 이론들의 열매를 저로서는 접하지 못했습니다.

AG 그룹은 72년에 《AG 판화전》을 끝으로 74년에 《서울 비엔날레》를 개최했으나, 마지막에는 4명의 작가만 전시에 참여하고 그 그룹은 해체되었습니다. 그 원인은 홍대 출신 작가들의 해계모니 갈등이 아닌가 해요. 중요한 그룹 활동이 중단된 것입니다. 그래서 당시 저는 “아 이것은 참 문제다. 현대미술을 하는 작가들이 더욱 더 적극적으로 협조해서 운동이 이루어져야 할텐데 이런 식으로 와해되고 감정싸움이 깊어지면 곤란하다”고 생각했어요. 당시 저는 서울의 직장을 그만두고 작업실만 유지하면서, 대구에 동생 작업실을 만들어주러 갔다가 장성진이란 후배가 “형님 가는데 내가 실내장식해드릴게요” 하면서 대구의 저의 본가에서 한 달 가량 같이 지냈습니다. 그러면서 거기에서 일이 벌어지기 시작했습니다. 작업실 구조공사를 하면서 대구의 작가들이 모이기 시작했어요. 그 당시 대구에는 김기동, 이항미, 이명미 씨 정도가 현대미술의 어떤 형식들을 구현하고 있었어요. 그들 외에는

아직 현대미술과는 별 관계가 없었다고 기억해요. 그런 가운데 작가들이 저의 아지트로 몰려들기 시작하고, 술을 마시며 현대미술에 관한 얘기들이 전개되면서 각자의 사고들을 전환하기 시작했습니다. 그래서 박현기도 그림을 그리기 시작했고, 대구 MBC에서 미술을 담당하던 홍대 출신 이묘춘 씨, 황현욱도 서울서 대구로 내려왔고, 동양화하던 정태진 교수, 조각의 황태갑 교수 등 많은 작가들이 현대미술로 전환하는 등 짧은 시간에 멤버가 구성이 되었죠. 현대미술제는 처음부터 한 것이 아니고, 장성진이 “형님, 우리 현대미술전을 한번 합시다. 제가 뛰어다닐 테니까 한번 구상해보세요” 해서 당시 대구백화점갤러리의 도움을 받아 《현대작가 초대전》을 개최했습니다. 그전에 『조선일보』에서 추상적인 기성작가들의 《현대작가 초대전》을 오랫동안 매년 개최했었거든요. 똑같은 타이틀로 우리는 대구나 서울, 부산의 작가들을 25명 정도 초대해서 그룹전을 한번 해봤어요. 그리고 그 다음해 74년 봄에 미술제를 하기 전 워밍업을 하고자 역시 갤러리의 도움을 받아서 《한국실험작가전》을 기획했습니다. 그때도 서울, 대구, 부산작가들이 같이 참여를 했죠. 그해 가을 이제 《대구현대미술제》를 대규모 행사로 할 자신감을 얻어, 계명대학교 미술관의 협조를 받아 성황리에 행사를 치를 수 있었습니다. 서울, 대구, 부산, 광주, 전주 등 전국에서 70여 명의 작가들이 현지에 참여하고 심포지엄과 모임으로 우의를 다졌습니다.

저는 당시 우리 세대의 작가들이 현대미술을 지향하는 작가로서 자신의 표현형식을 충분히 구현하지 못하고 있더라도, 노력의 시간을 거듭할수록 훌륭한 결과를 가질 것이라는 확신을 가졌었습니다. ST 그룹, 신체제 그룹을 특별히 초대했고, 그 외의 다양한 성격의 작가들, 임옥상, 김정현 등의 민중미술 계열의 작가들도 함께 참여했지요. 저는 개인적으로 혹은 좋은 인간성으로 인해 소위 민중미술을 하는 후배들을 좋아하고 사랑했어요. 어떤 형식이든 자신에게 충실한 예술가들은 언젠가는 좋은 예술을 성취할 것이라는 믿음을 가지고 있었습니다. 그런데 이 시기의 미술제에는 특이한 것이 있었습니다. 그것은 오프닝 파티였습니다. 그 파티는 호텔로까지 이어져서 밤새도록 술잔을 주고받으며 마음을 터놓는 것이었습니다. 그 결과 1975년에 박서보 선생이 《서울현대미술제》를, 1976년에 김종근 선생이 《부산현대미술제》를, 1978년에 김종일, 우제길이 《광주현대미술제》를, 유휴열, 문복철이 주축이 되어 《전북현대미술제》를 개최했습니다. 오프닝의 술파티 형식은 언제나 똑같았습니다.

그러니까 70년대만큼 우리나라 작가들이 학교 차별, 지방 차별이 없었던 때가 없었습니다. 현대작가들은 한 통속이었고 한 가족이었습니다. 모두가 다 친구였고 화합하고 소통해서 으쌰으쌰하는 미술제였습니다. 그런 일은 역사상 없었을 것입니다. 저는 개인적으로 80년대로 넘어가면서 미술운동의 소임은 다한 것으로 알고 후배들에게 넘기고 개인적인 작업의 길로 향했습니다. 개인이 미술운동에 너무 오래 관여하게 되면 세력이라는 부작용이

따릅니다. 그후 서울에선 80년대에도 지속하는 것을 보았지만, 표현적인 민중미술과의 대립을 우리는 목격할 수가 있었습니다. 하여튼 70년대란 저희 세대들의 열정의 시절이었습니다.

박은영: AG 전시에서 선생님께서는 작품 <갈대>랑 <굴비>를 하셨잖아요. 선생님의 작품에는 당시 다른 작가들의 작품에 비해 삶과 죽음의 문제, 즉 죽음이라는 문제가 많이 부각되는 것 같아요. 그 점을 지적하려는 연구자들도 있구요. 그때 선생님의 느낌이나 의도는 어떠셨는지요?



도판 2. <무제>, 허수아비, 나무, 펄, 굴비 등,  
《AG 제3회전: 탈관념의 세계》(1972.12.11.~25.  
국립현대미술관 경복궁)

이: 그러니까 해몽을 들으면 너무 재미가 나요. 삶과

죽음! 그때의 시대상이 즐겁지는 않았을 거예요. 그러니까 관이 나오고 굴비 같은 시신의 모습이 나오고 그건 사실인데, 지금 생각하면 내가 그렇게까지 비관적이었나 하는 새삼스런 느낌을 갖습니다. 그 무렵의 작업이나 세계를 보던 저의 시선이 회색적이었다는 생각이 들어요. 아마 대학시절 작가란 이상적인 직업이고 젊음의 미래는 마냥 희망적이어서인지 푸른색, 혹은 깊이 있는 청록색을 좋아한 기억이 있는데, 졸업 후 현실적인 직장생활, 그리고 불안한 정치 상황 등 불편한 것이 많았겠죠. 그런 가운데서 어떻게 꽃다운 작업이 나오겠습니까? 그 당시를 생각해 보면, 우리 선배님들이나 선생님들도 추상을 그려 놓으시고 '흔적', 이런 제목도 많이들 붙이셨어요. 공감이 갔어요. 모든 것은 확확 지나가고 멈춰있는 현실이란 없잖아요. 저한테는 이런 상황들이 가장 중요하게 와 닿았어요. 막 지나가는 건데 이것을 있는 것으로 자꾸 관념적으로 생각하는 것이 저한테 대단히 이상했어요. 그런 생각은 지금도 같습니다.

1975년 《파리비엔날레》에 제가 참석할 무렵에 이우환 선생은 코레스퐁당(correspondant)으로 가셨기 때문에 그 무렵 박서보 선생의 소개로 알게 되었어요. 이우환 선생이 1960년대 말부터 한국미술계를 왔다 갔다 하면서 상당히 논리적인 얘기들을 전개했는데 그 언변에 한국작가들이 상당히 주눅이 들었나 봐요. 그래서인지 ST 같은 그룹은 논리적인 탐구에 열중한 것 같고, 당시 AG 기관지에 일본의 현상학자이자 어용철학자로 유명한 니시다 기타로(西田幾多郎)의 글을 번역해 실은 일도 있었습니다. 그러니까 이우환 선생을 말씀드리는 게 아니고, 제가 생각하기에 일본 모노하 작가들의 작업은 무엇인가 존재론적인 생각에서 벗어나지 못한 그런 작업들로 생각됩니다. 일본작가들과는 다소 차이가 나는

작업을 하고 있는 이우환 선생이 우리나라 작가들에게 논리적이고 분석적인 사고에 긍정적인 영향을 준 것은 사실이에요.

우리 자신들의 작업에 스스로 “흔적”이란 제목을 붙이고 나면, 실상 “흔적” 자체도 없어지는 것으로, 멈춰 있는 것은 아무것도 없는데 하는 이런 생각들은 아주 자연스러운 것이라고 생각합니다.(유도 없고 무도 없이 서로의 관련일 뿐)

마침 요즈음 ‘단색화’란 말이 자주 사용되고 있죠. 70년대 후반인가 박서보 선생이 자신의 작업을 ‘모노크롬’이라 주장했는데, 이런 주장이 확대 재생산이 되어서 유행하는 것 같습니다. 최근까지도 자신의 작업이 단색화라는 작가는 박선생 외에는 들어본 적이 없습니다. 70년대 미술운동 시절 모험적이고도 실험적인 모습들이 그림습니다. 비교적 풍요로웠던 시절에서 단조로운 형식으로서의 흐름은 애석함을 불러일으킵니다.

박민영: 정체성에 관해서 말씀하셨는데, 그 정체성이란 것이 작가 개개인에게 좀 다른 의미로 다가왔던 것 같아요. 예를 들면, 이건용 선생님 같은 경우에는 동양의 사상, 노장사상 같은 걸 주로 말씀하시고, 박현기 선생님 같은 경우에도 서구의 교육철학이나 교육체계를 무시하고 동양적인 사고로 돌아가야 한다는 피력을 하신 것 같거든요. 개인적으로 이강소 선생님께서는 정체성에 대해 어떻게 생각하셨는지 궁금합니다.

이: 그것이 참 우리가 반성해보아야 할 문제인 것 같아요. 얼마 전 10월 29일에 부산에서도 심포지엄이 있었어요. 저는 말주변이 없고 말실수를 잘하고 도전적인 말을 잘하기 때문에 이런 심포지엄에 참여를 잘 안해왔습니다. 그러나 현대미술의 흐름이나 그 정보들이 정상적으로 유통되고 있는지에 대한 의문에 한두 번은 참여해보고자 오늘 나왔어요. ‘정체성’ 같은 단어의 사용은 그 의미를 잘 이해하고 사용해야 하는 섬세한 것이라고 생각합니다.

부산의 심포지엄이 끝난 후 비엔날레의 조직위원장과 저녁을 하는데, 비엔날레가 성공적이어서 굉장히 좋아하시더라고요. 70년대 초의 우리나라 작업들과 80년대 중국작가들의 작업, 60년대 말 70년대 초의 일본 작업들이 비교되는 전시에 관객들이 많을 뿐 아니라 생각 외로 외국 전문가들이 많이 오고, 그리고 세 나라 중에서 한국 작품들을 새삼스럽게 좋게 얘기하는 것, 그래서 용기를 가지고 우리 작가들이 한국적인 것을 어떻게든 해내야 한다면서 기뻐하시더라고요. 그런데 근대 서구미술의 도입 시기부터 향토적인 것(일본의 경우도 같았음), 그리고 해방 후 한국적인 것, 또는 정체성이란 말을 흔히 사용하면서 추구해온 역사가 있습니다. 그러나 이러한 언어들은 굉장히 추상적이어서 자칫 이상한 방향으로 흐를 수 있습니다. 예를 들면, 어떤 작가는 한국인의 정체성을 가진 작업을 한다고 해서 한옥의 문창살 같은 것들을 조각하는 그런 작업들도 했었습니다. 한국적인 것의

어떤 전형적인 모형이 있습니까? 없어요. 수십 년 전만 하더라도 우리나라 성씨가 몇 백 개였는데 지금은 외국에서 이민도 오고 하니까 성씨가 5,200여 개래요.

또 우리는 상고사에 관해 잘 모릅니다. 유적 발굴도 지금 제대로 안 되고, 흔히 중국 문명이라는 말을 쓰는데 그것도 정확한 의미를 이해하고 사용해야 할 것입니다. 중국이 정치적으로 통일된 시기는 진시황 때, 한무제 때, 청나라 시대에는 만주족이 통치했고, 지금 중국은 56개 민족으로 구성되어 있다고 합니다. 중국의 상고사를 둘러보면 양자강문명, 황하문명, 그리고 근래에 새로 조명받고 있는 요하문명은 황하문명보다 2~3천년을 앞서는 유물과 유적들을 대규모로 드러내고 있습니다. 요하문명은 즐문토기 발견 지역으로 우리와 관련 있는 문명이고, 중국의 삼황오제 시절의 넷째 임금, 순임금이 동이족이고, 2000년 후에 요순시절을 아주 이상적으로 생각했던 공자도 동이족이랍니다. 동이족은 우리와 가까운 족속이랍니다. 중국은 지금 새로이 거론되고 있는 요하문명을 자기들의 역사로 끌어들이고 있습니다. 여하튼 역사의 흐름, 이 모든 것은 상당히 추상적인 것입니다. 크게 봐서 지구상에서 현대문명의 가장 큰 차이는 동서문명의 갈래라고 할 수 있겠습니다. 우리가 속해 있는 이 두 문명의 흐름은 분명히 차이가 있습니다. 그럼에도 우리가 이야기하고 있는 전형적인 정체성이라는 것은 규정할 수 없는 복잡하고 난해한 말입니다. 수천수만 명의 작가들이 자신의 정체성을 확인할 수 있다면 좋겠지만 그러한 일은 불가능한 것입니다.

또 다른 방면에서 생각해볼 수 있습니다. 지난 세기는 과학과 철학에 거대한 변화가 있어 오늘의 이 시기를 인류문명의 대변혁의 시대라고 합니다. 1905년 아인슈타인이 특수 상대성 이론을 발표한 해에 피카소는 <아버님의 처녀들>을 그렸다고 기억합니다. 그때부터 근대라는 시대가 변혁을 일으키기 시작했는데, 바로 동시성 같은 개념은 근대적인 관념으로 폐기되기 시작했습니다. 1920년대 중반에는 닐스 보어(Niels Bohr, 1885~1962)나 하이젠베르크(Werner Karl Heisenberg, 1901~1976) 같은 미세물리학자들이 나와서 양자물리학의 신기원을 이룬 ‘불확정성의 원리’를 개진했어요. 1968년도인가에는 ‘벨의 정리’란 성공적인 실험이 나왔어요. 예를 들면, 한 쌍의 전자 알갱이 +와 -를 따로 떼어서 서울과 뉴욕 같이 먼 거리에 분리해놓아도 한쪽을 자극하면 다른 쪽도 동시에 반응한다는 실험이었는데, 이는 이 우주의 모든 것은 따로 제각기 떨어져 있는 것이 아니라 유기적으로 연결되어 있다는 이론입니다. 이후 여러 가지 혁명적인 현대물리학의 놀라운 발전은, 뉴턴과 코기토(Cogito)를 얘기한 데카르트의 17세기부터 시작된 근대라는 것이 20세기 이후 현대물리학에 의해 종말을 고하게 된 것입니다. 이러한 정보들은 근대의 분석적이고도 이성적인 사고, 즉 기계론적인 사고체계로부터 유기적인 사고체계로의 급진적인 변화를 이루고 있습니다.

결국 길고 긴 역사를 통해서 유기적인 사고체계를 발전시켜온 동아시아의 고전사상의



체계를 참고하는 시대가 된 것입니다. 실은 이미 『사서삼경』은 17세기 유럽 선교사들에 의해 번역되어 근현대 서구철학에 영향을 끼쳐왔습니다. 미술에 있어서 20세기 서구미술, 특히 2차 대전 이후의 앵포르멜이나, 추상표현주의, 미니멀 아트 등 많은 영역이 아시아의 사고체계로 접근하고 있는 현상을 저는 잘 확인하고 있습니다.

그런데 우리 근현대작가들은 지금까지 이들 서구인들의 궤적을 따라 동아시아의 사고체계로 빙빙 돌아오고 있는 것은 아닌지 명석하게 잘 판단해봐야 한다고 생각합니다. 우리는 바로 갈 수 있는 길을 놔두고 왜 먼 길로 돌아와야 하는가?

그러니까 지금 이 시기는요. 다시 말씀 드리지만 지성계에서는 2000년 전후로 해서 문명의 대전환시대라고 합니다. 기원전 5세기를 제1지혜의 영향시대라고 하면, 17세기 데카르트와 뉴턴의 시기를 제2지혜의 폭발, 지금 현재 21세기를 제3변혁의 시기, 그러니까 우리는 현재의 교육이나 사고의 모든 관습을 급격히 변환시키지 않으면 안 된다는 거예요. 증명을 다 했거든.

그런데 우리가 지금 여기 존재한다고 생각하는 것은 우리가 존재한다고 생각하기 때문에 존재한다는 거예요. 내가 있어서 존재하고 사고하는 것이 아니라 내가 인지하는 작용 때문에 우리가 지금 존재한다고 하는 거예요. 역으로 말하자면 우리가 있는 이 세계는 다 환영에 가까운 것이라는 겁니다. 환상, 환영, 그렇게 얘기하면 저 사람 무슨 똥판지같은 소릴 하느냐 하겠죠. 그렇지만 전문가들은 저 친구 상식적인 것을 저렇게 서투르게 얘기한다고 할 것입니다. 미지의 영역에서는 이게 다 허공이에요.(그러면서 있는 것 같기도 하죠.) 우리가 밟고 있는 이 지구도 허공, 소립자들이 파동으로 또 입자로 끊임없이 생멸하고 합쳐지고 분해되고 알 수 없는 신비한 현상들이 것입니다. 이게 모두 지난 1세기 동안에 증명해온 것입니다. 서구 근현대의 철학자들이 지향하는 변화에 역사적으로 유기적인 사고체계로 발전시켜온 동아시아 철학의 흐름이 지대한 영향력을 가지게 되는 것은 지극히 당연하다고 할 것입니다. 우리들 자신도 이러한 사실과 흐름을 숙지한다면, 연구와 실천을, 그리고 최선을 다해서 구현해나가야 할 것입니다. 그러니까 ‘정체성’이란 말을 사용할 때 근대적인 사고로서의 ‘정체성’을 이야기하고 있는지 확인해야 할 것입니다.

지금 세계 도처에서 “비엔날레”란 미술행사가 수없이 계속해서 개최되고 있어서 관람할 기회가 많았을 것입니다. 아마도 여러분들 중에서 비엔날레를 기분 좋게 둘러보신 분들이 별로 없었으리라 생각됩니다. 저의 경험으로도 비엔날레를 한 바퀴만 둘러봐도 머리가 아파요. 작품이 많아서이기도 하겠지만 작가들의 거센 주장들이 뿔뿔이 작품의 머리를 하고 자기들의 얘기를 서로 주장하니 그럴 수밖에 없겠지요. 그것은 근대가 낳은 ‘개인’이 존재한다는 생각, 각자가 중요하니까 나의 표현이 중요할 수밖에 없겠지요. 지금 세계적으로 문제들이 있는 테러사건들, 이들 모두는 개별적인 존재구조를 주장하는



도판 3. <회랑 내 술집>, <이강소 개인전>(1973.6.25.~30. 명동회랑)

데서 기인하는 것이라 생각합니다. 유기적인 사고체계를 가진 사람은 겸허하게 함께 공존하는 따뜻한 인간입니다. 저는 다시 한번 다들 우리의 고전을 참고하며 생각해보기를 기대합니다.

질문자: 선생님께서 니시다 기타로의 글을 읽고 공부하셨다고 말씀하셨는데, 사실 그때 당시에 니시다 기타로를 공부했다는 걸 인정하는 작가들이 거의 없는 것 같습니다. 니시다 기타로의 글을 어느 정도나 어떻게 접하셨는지 궁금합니다. 『선의 연구』나 『도덕과 문명』이라든가 혹시 읽으셨던 글이 기억나세요?

이: 니시다 기타로는 내가 공부를 했다는 얘기가 아니라 AG 잡지에 번역해 실은 것을 봤다는 것이고, AG 잡지 말고 따로 그의 전기를 읽었습니다만 한 번 읽어서 내가 뭘 기억하겠습니까? 하여튼 기타로라는 철학자가 일본의 작가들에게 영향을 줬다는 얘기를 많이 들었고, 그래서인지 AG 잡지에도 그의 단문이 번역 게재됐었다는 말입니다. 그런데 내가 나이가 많아서 젊어서 한 번 읽은 책을 기억하기란 어렵습니다. 그 양반이 독일에서 현상학을 연구하고 일본에서 대단히 존경받는 인물이고, 당시 정부 정책에 많이 기여한 어용학자로서도 이름이 높다는 정도를 기억하고 있습니다.

질문자: 그리고 말씀 중에 동아시아의 직관으로 직접 갈 수 있는데 서양의 모든 흐름을 뒤쫓을 필요가 없지 않느냐? 서양의 미니멀까지 오면서 그런 물질문명이 아닌 직관으로써 접근할 수 있다. 이런 말씀을 하신 걸로 제가 이해했습니다. 질문을 요약하자면, 크게

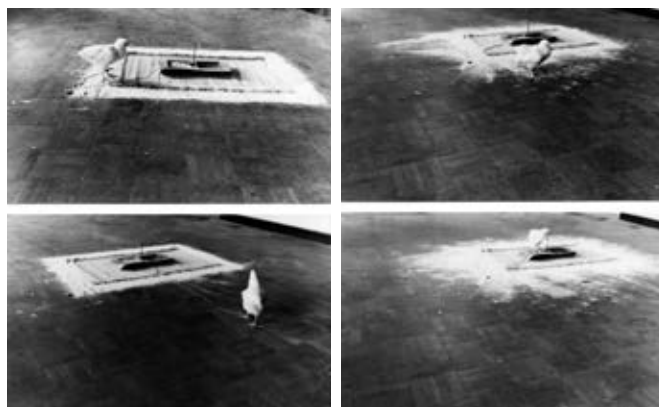
서구와 동양이라고 하는 이분법적인 구조로 나누셨는데요. 만약 그때 동양적 사고를 좀 더 추구하셨다면, 많은 연구자들이 얘기하는 물질문명에 대한 찬양이라든가 이런 부분에 대해서는 어떻게 생각하시는지 궁금합니다. 다시 말하자면, 이우환의 현상학이나 니시다 기타로의 철학을 기반으로 했을 때, 사실 물질문명이 우리의 인격을 굉장히 축소하고 왜곡시키기 때문에 내부의 직관을 크게 발현해서 봐야 한다는 논조로 갈 수밖에 없다고 생각합니다. 선생님도 그것에 대해서 계속 말씀하셨고 한국적인 정체성이 아니라 그런 직관을 가지고 말입니다. 그런데 당사가 새마을운동 이후에 급격하게 도시가 팽창이 되고 AG도 도시에 대해서 긍정적으로 접근하고 있었다는 것이 박은영 선생님의 발표이기도 하고 저도 작품에서 그런 것이 느껴진다고 생각합니다. 저는 이 두 개가 충돌한다고 생각하거든요. 사상적으로 굉장히 직관을 강조하고 아시아를 강조한다면 사실 문명을 멀리할 수밖에 없는데, 작품에서는 역시 그 도시문명을 끌어안고 가고 있다는 거죠. 선생님은 혹시 당시에 그 문제를 고민해보신 적이 있으신지, 도시문명화가 되는데 나는 직관으로 뭔가 하려고 할 때 이 두 개가 부딪히지는 않았는지 궁금합니다.

이: 너무 과거의 얘기라서. (웃음) 간단하게 말씀드리면, 저는 근대교육을 받은 사람이고 알게 모르게 집안이나 모든 인간관계에서 전통적인 어떤 관습을 가진, 그러니까 저는 2대 문명을 함께 혼합해 가진 인간으로서 서구사람하고는 조금 다르다는 생각을 가지고 있습니다. 직관이란 삶의 경험과 관련이 있습니다. 갓 태어난 아기의 직관과 성인의 직관이 같을 수 없고 사람마다 다 다를 것입니다. 옛부터 수양이나 수신이란 말을 소중하게 생각해왔습니다. 직관과도 관련이 있을 것입니다.

AG 그룹의 작가들 작품에서 도시문명과 어떤 관련을 말씀하시는데, 저는 당시 작가들의



도판 4. 〈무제 75032〉, 사슴뺨,  
《제9회 파리비엔날레》(1975.9.19.  
~11.2. 파리시립근대미술관)



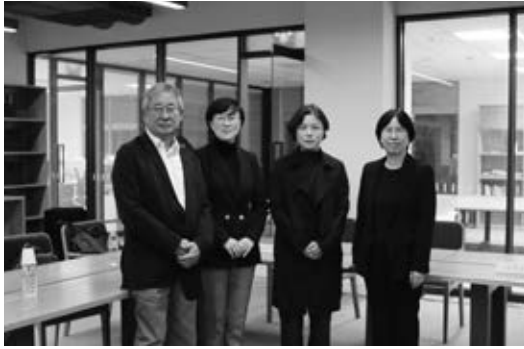
도판 5. 〈무제 75031〉, 《제9회 파리비엔날레》(1975.9.19.~11.2. 파리시립근대미술관)

작업에서 그런 특별한 관련을 기억하지 못합니다. 많은 작가들이 사물 그 자체와 자신과 관련된 관계에 관해서 깊이 생각하는 듯했습니다. 저는 도시문명 혹은 도시에 관한 것보다 저 자신의 불안한 존재에 관해 의문을 깊게 가진 듯합니다.

김미정: 1975년 《파리비엔날레》 얘기를 듣고 싶습니다. 살아있는 닭으로 작업을 한 것이 당시 기사에도 나왔던 걸로 기억하고요. 프랑스 기사에도 ‘한국의 작가가 살아있는 예술품을 전시했다’고 하고 있고, 뼈로 하신 작업도 참 재미가 있어요. 물론 행위나 오브제를 많이 썼지만 그런 식으로 뼈를 사용한 고고학적 작품은 많지 않았는데 어떻게 그런 아이디어를 내셨는지 궁금합니다. 파리 얘기를 좀 해주십시오.

이: 좀 싱거운데. (웃음) 대구에 서문시장이라는 아주 큰 재래시장이 있어요. 거기를 가끔씩 갔는데 사슴 뼈도 있고 그 뒤에는 닭장도 있었어요. 시골 할머니가 그 곁에 앉아서 뼈만 앙상한 사슴 뼈를 팔고 있고, 그 뒤쪽에는 닭장 속에 살아 있는 닭들을 가두어놓고 있었어요. 집에 와서 생각해봐도 예쁘고 귀여운 사슴이 앙상한 뼈로 둔갑해서 약재로 팔리고 있다는 사실이 충격적이었나 봐요. 그러한 충격을 작품으로 전환해서 그 경험을 공유해봐야겠다는 생각으로 실현을 구상한 것입니다. 당시 《파리비엔날레》에 작가선정을 위한 자료로 73년도에 명동화랑에서 했던 〈선술집〉과, 샤먼의 〈무당〉 해프닝 같은 자료를 대충 만들어서 보냈어요. 작가 추천은 미협 주관의 《양데팡당전》에서 선발해서 다수 작가의 자료를 보내면 파리의 비엔날레 운영위원회에서 선정하는 형식이었습니다. 별로 기대도 하지 않았고 이미 작가 선정이 뜬소문으로 나돌아 관심을 두지 않았었는데, 갑자기 파리에서 〈선술집〉 작가가 어떤 사람인지 급히 국제전화로 수소문하며 법석을 떨면서… 그렇게 해서 제가 선정이 되었나 봐요. 그래서 브로슈어 하나 만들고 〈선술집〉보다는 닭과 사슴 작업을 보여주고 싶다는 생각, 이미 한번 발표했던 작업보다 새로운 작업을 보여주고 싶은 생각이 들었습니다.

그래서 덕수궁미술관 측면 계단 쪽 공간을 빌려서 닭 작업을 연출했습니다. 박서보 선생이 좋은 카메라를 사셨다고 자신이 찍어 주시겠다고 해서 직접 촬영하면서 작업이 진행되었지요. 그 작업을 인화처리하고 사슴 뼈도 세 마리 구해서 이민가방에 넣고 비행기를 탔죠. 그 시절 외국으로 출국하기가 쉽지 않은데다가 파리공항의 입국 통관 과정에서 냄새나는 사슴 뼈를 보고는 놀라서 춤을 추고 난리가 났어요. 비엔날레 행사장인 시립미술관 전시장에 가니 벌써 오래 전부터 작가들이 작업들을 설치하고 있었어요. 〈선술집〉 작업을 하리라고 예상한 주최측에서는 미리 전시장 맨 구석에 자리를 배치해두었더라고요. 그래서 김창렬 선생과 함께 닭 작업의 브로슈어를 보여주니까, 작업 성격상 다행히도



도판 6. 《1960~70년대 한국의 실험미술: AG, ST, 대구현대미술제》  
학술 심포지엄 기념사진(왼쪽부터 이강소, 김미정, 박민영, 박은영)

자리를 비엔날레 전시장의 넓은 센터  
자리로 변경해주어서 한국의 우리 일행은  
환호를 했습니다. 그러나 안타깝게도 그  
장소에서 오래 전부터 설치 작업을 하고  
있던 일본작가는 비엔날레 측에 불만을  
토로하고 비엔날레 참가를 포기하고  
귀국해 버렸습니다. 지금 생각해도  
유감스러운 사건이었습니다.

그 당시만 해도 파리는 미술에 있어서  
매우 근대적인 분위기의 도시였습니다. 그런데 오프닝부터 살아 있는 답을 전시해놓으니  
관객이나 언론의 주목을 받을 수밖에 없었던 것 같아요. 다음날 제2국영TV의 9시  
뉴스광장에 답과 먹이통을 설치하고 평론가 이일 선생과 함께 출연을 했습니다.  
방영시간에는 파리에 거주하는 후배작가인 임세택의 집에서 이일, 김창렬, 이우환 선생  
등과 함께 ‘멋지다’를 연발하면서 즐겁게 봤습니다. 전시가 진행되는 4개월 여를 이우환  
선생, 심문섭과 함께 몽마르트의 낡았지만 비교적 넓은 방에서 각기 평면작업의 해결을 위한  
작업들을 열심히 하는 시기를 보냈습니다. (웃음) 당시 방송자료를 먼 후일에 후배 정재규를  
통해서 방송국에 몇 번 찾아봤으나 실패했습니다. 하기가 오프닝 날에 유럽의 많은 TV가  
몰려들어 촬영해갔으니 어딘가의 구석에 잠들 자고 있었지요.

박은영: 선생님께서 ‘흔적’을 말씀하시면서 아무것도 없다는 것이 자연스러운 생각이었다.  
분위기라든지 전체적인 화가들의 생각이라든지 선생님의 개인적인 말씀으로 알아  
들었는데요. 흔적이라는 게 중요하다는 의미로 다가왔습니다. 그런데 갈대 작업이라든지  
검게 칠해진 관 뚜껑 위에 굴비짜를 걸어 놓은 작업, 그리고 닭 작업이라든지 이런 것이  
전부 흔적, 잔해를 볼 수 있는 것 같고, 뼈도 마찬가지로 남은 잔해이니 이런 측면에서  
모두 연결되어 있다는 생각이 들어요. 작품들을 쪽 조망할 수 있어서 너무 좋았습니다.  
나중에 평면작업을 하신 후에도 같은 연장선상에 있지 않나 하는 생각을 하게 되었어요.  
흔적 작업이 평면에도 이어져서, 사실 형식은 굉장히 다르지만 장르를 뛰어넘어서 굉장히  
동양적이면서도 포스트모던적인 흔적의 개념이 나중의 작업까지도 연결되지 않나 하는  
생각이 들었습니다. 이에 대해서 어떻게 생각하시는지요?

이: 흔적이라는 것은 개념적으로 멈춰있는 의미를 담고 있는 듯해요. ‘흔적’도 끊임없이 변해  
간다는 것을 강조하고 싶어요. 미세하게나마 우리는 우리 눈앞에 보이는 모든 광경들을 각각  
조금씩 다른 세계로 보고 있는 것입니다. 과거 근대미술의 변화를 예로 들어 보자면, 인상파

화가들이 빛의 현상을 잘 관찰하여 현실을 더욱 생생하고 리얼하게 묘사하려 했고, 훨씬 후에 리처드 세라(Richard Serra, 1939~)는 거대한 철의 덩어리를 관객들 앞에 막아두고 자신이나 관객들을 존재하게 하려 하고 있죠. 앞서 말씀드린 대로 이제 존재란 의미도 달리 생각해야 하는 시대입니다.

지난 3월에 일본의 타마대학교가 주최(일본 문부성 지원)하는 “모노하와 아카이브”라는 심포지엄에 발제자로 참여한 적이 있는데, 거기에는 모노하의 중요 세 작가, 그리고 비평가들, 미국 미술관의 큐레이터와 함께했습니다. 그러니까 모노하가 세계적인 관심을 받고 있는 이 시기에, 모노하 작업들의 새로운 조명과 그 작업들에 관한 아카이브의 활발한 활용과 지적소유에 관한 여러 가지 논의, 그리고 작품들의 재현에 관한 논의들이 있었습니다. 저는 한국작가로서 일본의 모노하 작가들과의 교류, 그리고 당시 한국 현대미술의 흐름에 관해서 설명했습니다. 특히 모노하를 보는 한국작가들의 시각이 어떠한가를 사회자가 질문해와서 저의 개인적인 소견을 이야기 한 바 있었습니다. 그것은 대부분의 작가들이 작업의 물질성 혹은 존재성을 강조해서 관객과의 관련에 깊은 관심을 가진 것으로 이해하고 있다고. 제 생각에 그것은 자신들이 있고 싶어하는, 존재하고 싶어하는 욕구가 담겨 있는 것 같다고.

저의 개인적인 생각은 ‘나’라고 전제하고 있는 ‘나’란 너무나 불안정한 알 수 없는 체계이며, 사람마다 서로 차이가 나는 ‘나’일 뿐 아니라, 세계 자체가 한통속으로 유기적인 관련을 가진 구조임을 인식해야 할 것으로 이해하고 있다고. 불교의 ‘공’이나, 노장의 ‘도’, 혹은 성리학의 ‘리’와 ‘기’ 등 나에게서는 참고하고 노력해야 할 일이 벽차서 힘들어 하고 있다고. 다행히 행사가 끝난 후 여러 지인들과 관객들이 격려를 해주어서 안도의 숨을 쉴 수 있었습니다.

그날 저녁에 도쿄의 어느 갤러리 대표와 저녁식사를 하게 되었는데 자리에 앉자마자 “모노하는 미니멀의 어레인지먼트(Arrangement) 아닌가?” 해서 우리 모두들 크게 웃은 적이 있습니다.

그리고 나니 요즈음 회자되고 있는 국내의 ‘단색화’라는 언어도 모호한 구석이 있을 수 있다고 생각되지 않습니까? 단색화(Monochrome)는 말레비치(Kazimir Severinovich Malevich, 1878~1935)부터 이브 클랭(Yves Klein, 1928~1962), 로버트 라이먼(Robert Ryman, 1930~), 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1921~2004) 등에 이르기까지 정서의 표현이나 작품의 형태나 색채를 극단적으로 절제하는 작업, 한편으로는 제스퍼 존스(Jasper Johns, 1930~)나 사이 톰블리(Cy Twombly, 1928~2011), 라이먼 등 회화의 물질성을 강조하는 것, 이 모두는 서구 근대미술에서 고민해온 작업들이라 할 수 있겠습니다. 그래서 혹시나 전통적인 동아시아 회화 형식을 단색화란 용어로 무분별하게 이해한다면 커다란 오해일 것입니다.

예를 들어, ‘사군자’ 회화를 머릿속에 떠올려 보세요. ‘대나무’ 그림이라면 그 그림이 작가가 개인적으로 실물을 보고 자신의 감정을 넣어 그린 것일까요? 대나무의 특성을 잘 드러낸 화본, 화법에 따라 작가는 많은 그리기 훈련을 합니다. 바로 화법은 ‘리’요, 훈련은 ‘기’의 수련이 아니겠습니까. ‘리’와 ‘기’, ‘기운생동’이라는 것은 바로 유기적인 사고체계의 역사로부터 기인합니다.

저 자신도 서구미술의 흐름에서 결정적인 영향을 받아왔습니다만, 60년대 서구의 ‘해프닝’ 같은 실험예술에서 상당히 고무적인 영향을 받았다고 생각합니다. 평면, 입체, 설치 뭐 이런 것이 아니고 나를 포함한 주변의 모든 것이 예술의 소재가 될 수 있다는 것, 그런 예술의 시대가 도래했다는 것, 훨씬 자유로운 예술의 미래가 활짝 열려 보이는 것 같았어요. 동아시아, 한국과 중국, 일본에서는 옛부터 ‘풍류’라는 것이 있어왔습니다. A.D. 500년경의 왕희지의 『난정서』는 풍류했던 시집이고, 신라의 화랑도 풍류를 즐겼고, 포석정도 풍류의 자리였다고 합니다. 일본의 후쿠오카시에서는 지금도 해마다 봄에 ‘난정’의 풍류를 기념하는 실제 행사가 있다고 합니다. 굽이쳐 흐르는 조그만 개울물에 술잔을 흘려보내면 그 순번에 따라 즉흥시를 짓는 등, 즉석 이벤트를 벌이는 거였죠. 시대가 변하면서 조선조 말엽에는 기생문화도 생겼고 나중에는 ‘남사당’ 같은 무리도 생겨나게 되었습니다. 물론 요즈음의 ‘해프닝’과는 다르겠지만 우리의 삶속에도 일종의 즉흥적인 ‘행위예술’의 형식들이 있어서 더욱 친근하고도 멋진 예술의 영역을 전개해볼 수도 있지 않을까 기대해봅니다.

녹취 및 정리: 박지혜, 윤정인