

이강소에게 묻고 이강소가 답하다.

정준모(이하 정); 오랜만입니다. 간혹 볼 수는 있었지만, 그간 작업해 온 조각들을 가지고 개인전을 하는 것은 처음인 것 같은데, 이에 대한 소회랄까, 선생님의 전시를 앞둔 생각을 듣고 싶습니다.

이강소(이하 이); 70년대 이전만 하더라도 우리나라 미술계는 회화, 조각, 공예, 디자인 등 전문 분야가 확연하여 만약에 화가가 조각을 하면 영역을 침범하는 느낌이 없지 않았습니다. 70년대 이후 미술의 영역이 설치작업, 이벤트, 혹은 퍼포먼스, 영상 등 다양하게 시도되면서 이런 경계는 다소 완화되었고, 지금은 제가 그런 모험을 해 온 것을 다행스럽게 생각합니다.

오랫동안 작업실에서 실험해 오던 것을 40여년 만에 발표를 하게 된 것은, 전통적인 조각의 방법론을 현대적인 사고를 바탕으로 적절하게 전개해 볼 수는 없을까 하는 저의 소박한 그간의 노력을 보여 드리는 것이라고 하겠습니다.

정; 그간 역동적인 획과 대담한 여백, 그리고 작품을 하다가 잠시 자리를 비운 것 같은 “하다 만 것 같은” 작품으로 나름의 일가를 이루었다는 평가를 받는데, 선생님의 평면 작업과 조각은 어떤 관련이 있는지요? 회화의 연장선상에 있는 것인지 아니면 조각은 또 다른 선생님의 미학을 표출하는 또 다른 수단인지 궁금합니다.

이; 제가 추구하고자 하는 영역의 궁극적인 지점을 미리 말씀해 주셨는데, 중요한 부분입니다. 현대 과학에서 우주의 근본 요소를 에너지로 해석하고 있다고 알고 있습니다. 이런 해석은 동아시아에서 전통적으로 논의해 온 기(氣)에너지, 유기적인 에너지의 무늬들 즉 물리(物理), 혹은 이기(理氣) 등으로 역사적으로 오랫동안 논의해 온 사상들과 매우 비슷한 사상입니다. 서예나 동아시아의 회화에서 중요시되어 온 “기운(氣韻)”은 실로 놀라운 것입니다.

어린이나 성인, 야성적이거나 지성적인 기운은 어떤 개념으로도 논의할 수 없는 신비하고도 섬세한 영역의 세계입니다. 저는 예술가가 자신의 작업을 자연스런 자신의 기운으로 실현하는 것이 중요하고, 따라서 작가 자신의 삶의 패턴은 기운과 밀접한 관계를 가지고 있다고 생각합니다.

역사적으로 근대 서구사상의 특징은 자신이 주체로서 지상에 존재하고 있다고 생각합니다. 이런 사상이 현대에 이르러서는 무너져 버렸고, 무어라 규정하기에는 너무 어렵게 되어 버렸습니다. 그래서 이에 대한 대안으로 불교나 유교, 혹은 성리학에 대해 오히려 과학자들이 많은 관심을 가지고 연구한 결과들이 많습니다.

저의 작업에서 기운은 물론 중요한 요소입니다. 그리고 말씀하신 “작품을 하다가 잠시 자리를 비운 듯한 작품”이라고 하셨는데, 좋은 표현입니다. “저는 그림을 그린다”는 표현보다 “그려지는 그림”을 원하고, “만들어지는 조각”을 하고자 합니다. 그래서 저의 작품을 감상하는 사람들도 저를

포함해서 “볼 때마다 달리 보여 질 수밖에 없는” 그런 작업을 원하고 있습니다. 그러니까 저의 조각 작업은 전통적인 조각의 재료 중 하나인 흙덩어리를 던져서 이루어지는 것입니다. 반죽 된 흙의 상태, 제 육체와 정신의 기운, 주변 환경과 일체화되는 순간순간이 작품을 결정 짓고 있습니다. 조각은 이 모든 것을 품고 아마도 관객들과 미세하게 작용하고 있을 것입니다.

정; 지금의 이런 형식의 조각을 처음 시작하신 것은 언제부터 인지요? 그리고 왜 조각에 손을 대신 것 인지요.

이; 70년대 10여 년의 현대미술운동 활동을 접고 대학에 직장을 얻으면서 개인적인 저의 작업에 더욱 전념하기 시작했습니다. 1970년부터 설치작업, 프로세스적인 작업형식, 이벤트 등 여러 실험적인 작업을 진행하면서, 한편으로 전통적인 형식의 회화를 현대의 정신에 상응하는 방법론의 가능성을 탐구하는 작업을 해 보기로 작정했습니다. 71년의 <갈대밭>이나, 72년의 <대나무밭>, 73년의 <선술집>, 75년의 <닭의 퍼포먼스> 등, 이런 작업을 대담하게 실현할 수 있었던 것은 그 무렵의 제 생각은 우리가 지각하고 있는 이 세계는 “환영”일 수밖에 없다는 것을 깨달았기 때문입니다. 그렇다면 전통적인 회화도 이런 사고에 적절한 형식으로 개진할 수 있을 것이란 희망을 갖고 지금까지 탐구를 계속해 왔습니다.

1981년 지방 대학에서 근무하면서 조소실의 점토에 쉽게 접근할 수 있었고, 역시 전통적인 조각의 형식으로부터, 현대적인 사고에 걸 맞는 형식을 구현할 수 있을 것이라는 확신을 가지고 지금까지 시도해 보고 있습니다. 그 세월이 벌써 40여 년이 흘렀습니다.

정; 선생님의 조각은 흙을 주재료로 하는 소조 작업인데, 선생님의 조각에서 흙은 어떤 역할을 하며 어떤 의미를 갖는지요.

이; 회화와 마찬가지로 조각 역시 인류의 역사와 함께했습니다. 이런 긴 역사는 그만큼 우리가 서로 소통할 수 있는 엄청난 정보를 함유하고 있다고 하겠습니다. 그리고 인류는 흙이란 소재와 함께 살아온 불가분의 친밀한 관계를 가지고 있습니다. 흙은 우리 예술에서도 원초적이고도 가장 기본적인 재료의 하나일 것입니다.

정; 선생님의 조각은 전통적인 조각과는 다르다는 점에서 ‘비-조각(not-sculpture)’적이라고 할 수 있을 것 같습니다. 하지만 좌대 위의 조각이란 점에서는 매우 전통적인 조각의 틀 속에 존재합니다. 이렇게 선생님의 작업은 늘 경계를 넘어 파격을 보여주지만, 한편으로는 원칙을 고수한다는 생각이 들어 선생님 작업은 경계선상에 있다는 생각을 하게 됩니다. 이렇게 원칙과 파격의 경계를 넘나드는 이유가 뭘까요?

이; 저는 회화와 조각이 형식과 재료 외에 크게 다르지 않은 예술형식이라고 생각합니다. 화가 세잔느의 회화에서 붓의 터치 하나하나에는 세잔느의 의지와 함께 무의식적인 터치의 문양과 색채가 함께하고 있습니다. 조각가 로댕의 손에서 나오는 조그만 점토 덩어리들이 서로 밀리고 덧대어지면서 조각이 형성되어갑니다. 이 또한 의식과 무의식의 합작이라 하겠습니다. 저는 전통적인 조각의 형식을 현대적인 사과의 형식으로 실현해 보고자 노력하고 있습니다.

정; 선생님의 작업은 매우 다양합니다. 주제나 재료 형식 등등, 타블로에서 조각, 사진에 이르기까지 이렇게 다양한 양식을 섭렵하면서도 일관되게 선생님의 작업에 흐르는 무엇인가 있다면 그것은 무엇일까요? 이미지와 이미지가 전달하는 “현실”이 의심스럽고 부족해 세계를 표현하는 다양한 가능성을 탐구하기 위해서 인가요?

이; 앞서 이야기처럼 우리와 함께 전개되고 있는 세계는 생물학적 특성에 따른 시각 체계와 청각·후각·미각·촉각의 오관과 함께 작동한다고 생각합니다. 또 각 개체의 경험에 따라 차이가 있다고 생각합니다. 예를 들면 벌들은 꽃들이 발산하고 있는 독특한 자외선을 인지하고 꽃을 찾아 꿀을 채취한다고 합니다. 그리고 강아지나, 새들, 연체동물 등, 모든 생물은 각기 시각적, 감각적 체계와 그들의 경험에 따라 삶을 영위한다고 합니다. 그러면 과연 우리 인류 앞에 전개되고 있는 많은 현상계가 우리들 각자에게 나타나는 현상들과 똑 같이 실재하는 것인가에 대해 의심스러울 수밖에 없는 신비한 현상들일 것입니다. 사람들 사이에서도 각기 경험에 따라 세계를 인지하는데 차이가 있을 수밖에 없습니다. 저는 이러한 상황을 제 작업의 중요한 요소로 설정하고 있습니다. 주저할 이유가 없는 자유로운 기운에 의해 그려지는 회화, 볼 때마다 달리 보여 질 수밖에 없는 회화, 만들어지는 조각, 인체와 환경이 일체화 되어 이루어지는 조각, 그에 따른 자연스러운 기운이 살아 있는 조각, 그리고 사진이란 매체에 관해서도 생각해 보았습니다.

사진에서 나타나는 망점은 우리들의 시각 현상에 작용한다는 입자와는 성격이 다르지만, 저에게는 신비스럽게 보였습니다. 그래서 사건이나 사물을 다루는 사진보다 저는 어떤 특정한 분위기의 공간을 사진기계를 통해 촬영해 보았습니다. 그 결과 사물과 사진기 사이의 공간은 광학과 화학 작용을 거쳐 망점으로 인화지에 영상으로 나타납니다. 예를 들어 많은 옛사람의 흔적이 가득한 폐허의 어느 구석진 공간은 사진의 망점이 신비한 기운을 품고 있는 것을 느낍니다. 어리석은 생각일지 모르지만, 웬지 모르게 폐허의 기운에 대해 매력을 느끼게 해 줍니다. 그리고 설치작업, 영상작업 등 기회가 닿는 대로, 작업의 욕구가 솟구쳐 나오는 대로, 비교적 거침없이 해 왔고, 그리고 앞으로도 계속할 수밖에 없는 습관이 되어 버린 것 같습니다.

정; 스튜디오에서 일반적으로 몇 시간을 보내고 하루 중 가장 생산적이라고 느끼는 시간은 무엇이며 그 시간의 대부분을 차지하는 활동은 무엇입니까?

이; 작업실이 시골의 한적한 야산 속에 있어서 도시에 갈 특별한 일이 없으면 낮에는 작업실, 밤

에는 서재와 침실을 겸한 건물에서 지내고 있습니다. 새벽이면 신체 정리하고 여덟 시경 작업실에 입실하면 재료 정비와 함께 작업에 들어갑니다. 생각은 번개처럼, 제스처는 그에 따라 거침없이 나아갑니다. 조각과 설치작업도 비슷합니다. 요즘은 체력이 달려 5,6시간 정도 작업실에서 지냅니다. 그러다 보니 이 산속에서 보낸 세월이 벌써 30여 년이 지났군요.

정; 일반적으로 여타의 작가들 작품이 구조(structure)를 통한 사고라면 선생님의 작업은 과정(process)을 통한 사고라는 느낌입니다. 그리고 이런 과정이 선생님의 조각을 비롯한 모든 작업의 근간이라는 느낌이 듭니다. 제가 제대로 읽은 것일까요?

이; 고맙고도 좋으신 이야기입니다. 동시성이란 지난 세기 초에 이미 폐기 된 이론으로 알고 있습니다. 우리는 서로 다른 시간의 역사를 가지고 제각기 순간순간을 만나고 있습니다. 작업 또한 순간순간 만나며 개념의 허구성도 함께 자각할 수 있다면 좋을 것이라 희망합니다.

정; 60년대 말 많은 작가들이 기하학적인 추상에 매달리거나 아방가르드한 실험적인 작품들을 할 때, 선생님의 작업은?

이; 6.25전쟁 시절, 초등학교 시절, 다행스럽게도 비교적 좋은 교육 시스템, 환경에서 성장했다고 생각합니다. 4학년 때 미술 전문 교사에게 정규 수업으로 그림, 서예, 공예 등을 경험했고, 특별활동으로 미술반을 택하고, 미술실기대회에 참가하기도 했습니다. 그 후 중고등학교 시절, 꾸준히 특별활동으로 전문 선생님들의 친밀한 보살핌을 받으면서 인상파 미술이나 입체파 화가들에 대한 이야기를 주보 받은 기억들이 있습니다. 그 후 미술대학에 진학하면서 야수파나 초현실주의, 그리고 앵포르멜, 추상표현주의 경향의 흐름의 세례를 거듭 받게 되었습니다. 졸업 후에는 팝아트나 옵티컬 아트, 키네틱 등 하루가 멀다 하고 변화해 가는 서구의 미술경향과 이를 따라야 하는 우리 미술계의 현실이 안타까웠습니다. 이는 우리 세대의 작가들이 공통적으로 인식하고 있던 현실이었습니다. 제가 졸업 후 5년여 기간 동안 모방적인 실험을 하는 가운데 서구미술계에 큰 변화가 일어났습니다.

그것은 많은 작가가 건축공간에서 자연 공간으로 탈출을 시작한 것입니다. 대지예술, 설치작업, 스카이 아트, 이벤트, 퍼포먼스, 해프닝 등 미술이 근대적인 범주를 넘어 현대에 걸 맞는 형식들을 거침없이 실험하고 발굴해 내는 시기로 변모한 것입니다. 이는 우리 세대의 동아시아 작가들에게 또 다시 충격적인 영향을 준 사건으로 그것은 모든 것에 대한 제한 없는 탐구의 가능성이었습니다.

1971년에 3회 신체제 그룹전에서 저는 “근대미술에 작별을 고하다”라는 제목의 제사 형식의 작업을 발표했습니다. 그 후 저는 비교적 자유로운 생각의 작업을 추구하고 시도할 생각을 할 수 있게 되었습니다.

정; 작업에 구조와 과정이라는 전제를 두고 보면 한국현대미술의 제 양상과 요소를 블랙홀처럼 빨아들이는 단색화 또는 단색화의 실체는 무엇이라고 생각하시는지요?

이; 1978년 당시 서울의 “한국화랑”에서의 저의 개인전에 평론가 방근택(1929~92) 선생이 방문 하셔서 대화를 나눈 적이 있습니다. 방 선생은 어느 작가분의 작업을 두고 자신이 “모노크롬”이라는 용어로 표현했다고 말씀하신 적이 있었습니다. 저는 그 뒤 그 기사를 확인했던 기억이 있습니다.

수년 전 국립현대미술관에서 “단색화”전을 기획할 무렵, “단색화”라는 단어로 한국미술의 독특한 양상을 세계적으로 알리겠다는 열망을 가지고, 그 후 여러 차례 여러 화랑에서도 기획전시가 있었던 것으로 알고 있습니다. “단색화”란 명칭을 붙인 기획전시가 있었고, 그래서 요즈음에는 국제적으로도 많이 알려져 있다고 합니다.

지난달인가 한 두어 달 전에 국립현대미술관에서 도쿄 갤러리의 “자료 기증 기념 세미나”에서, 1975년 일본의 비평가 나카하라 류스케(中原佑介, 1931~2011)가 기획한 한국 작가들의 “백색전”을 기화로 “모노크롬”이란 단어가 나타나고, 이것을 한국어로 번역하여 “단색화”라는 용어가 제안되었다는 이야기도 나왔습니다.

이에 대해 세미나에 참석하고 있던 일본 비평가 미네무라 도시아키(峯村敏明, 1936~)가 “단색화”라는 용어가 탐탁하지 않다는 발언이 있었고, 또한 “모노크롬”이란 용어를 “단색화”라고 직역해서 사용한다는 것은 부적절하다고도 했습니다. 저도 이에 동조한다는 발언을 했습니다. “모노크롬”이란 서구의 미술사에서 순수추상을 추구한 “말레비치”, 청색 특허를 낸 “이브 클라인”, 반복과 물질을 강조한 백색의 화가 “로버트 라이만” 등 그 흐름에서 “모노크롬”이란 용어가 나온 것으로 알고 있습니다.

2023년 열린 “60-70년대 한국 실험미술”전에 이른바 “단색화” 작업은 볼 수 없었습니다. 70년대 중후반 몇몇 작가들의 반복과 물질이 강조된 작업이 강렬한 주목을 받고 이에 영향을 받은 작가들이 많이 있다고 생각됩니다. 그러나 반면에 70년대의 많은 다양한 형식을 추구하던 작가들은 상대적으로 빛을 잃어가는 듯한 느낌도 없지 않습니다. 그리고 한국어를 모르는 국제미술계에서는 “단색화”라는 용어를 한국인의 평면 회화로 착각하는 일들도 심심찮게 보입니다.

정; 외형적으로 현상적인 모습만 보면 70년대 말 등장한 단색조 회화는 프랑스의 쉬포르 쉬파스(Support Surfaces)나 이일 선생이 당시 소개했던 앙리 포시용(Henri Focillon, 1881~1943)의 ‘예술 형태론’을 기본으로, 김원룡이 한국미술을 규정한 ‘자연주의’를 접목시켜 ‘물성과 정신성이 하나가 된 생성적 공간’, 또는 ‘범 자연주의’를 강조하는 단색조 회화를 말씀하셨는데, 이는 우리가 지금 사용하는 단색조 회화의 개념과는 거리가 있다고 생각합니다. 이 문제에 대한 선생님의 견해를 듣고 싶습니다. 제가 이런 질문을 드리는 이유는 단색조 회화와 선생님 작품과의 차이 또는 다른 점을 말씀해 주심으로서 선생님의 미학과 예술적 견해를 분명하게 드러낼 수 있을 것 같아 여쭙니다.

이: 이런 이론에 대해서는 제가 전문가가 아닌 작가로서 적절한 이야기를 드릴 수가 없을 것 같습니다. 다만 “범 자연주의”라는 용어는 자연 친화적인 논의라면 당연히 호감이 가는 용어입니다. 그리고 “물성과 정신성이 하나가 된 생성적 공간”이란 문장도 근대 미술이론에서 자주 등장했던 문장이기도 합니다. 예를 들어 스케치북에 그려진 어린이의 그림, 한지에 그려진 추사의 그림, 캔버스에 두터운 질감으로 그려진 고흐의 그림 이 모두가 각기 “생성적인 공간”을 형성하고 있다고 하더라도, 이들 물질을 “대상”으로 보는 것이 아니라, 보는 주체가 함께 작용해야 한다는 것이 현대적인 사고인 것 같습니다. 그것은 참여하는 사람, 보는 사람마다 다를 수 있음을 강조하는 것입니다. “대상”으로와 “함께”는 근대와 현대의 차이라고 생각합니다.

그리고 앞서 말씀드린 대로 저는 “단색화”라는 용어 자체와 작업들 사이에 처음부터 오해를 낳을 수 있는 요소를 담고 있었다고 생각합니다. 반복과 물질을 강조했던 로버트 라이먼(Robert Ryman, 1930~2019) 외에도 낙서 스타일의 작가 사이 톰블리(Edwin Parker Cy Twombly Jr. 1928~2011)는 1970년 전후로 반복적인 드로잉으로도 유명하지만, 만년의 노랑과 붉은 물감을 붓으로 갈겨 그린 페인팅은 치기 어린 격 높은 기운(氣韻)의 작업을 이루고 있습니다. 6,70년대의 아그네스 마틴(Agnes Martin, 1912~2004)은 선불교의 영향이라고 전해지는 그녀의 반복적인 회화는 저에게 맑음과 소박함을 일깨워 주고 있습니다. 유, 불, 선 혹은 성리학의 오랜 전통과 무의식적으로도 관련될 수밖에 없는 우리에게 이들의 작업은 친근하게 다가올 수 있을 것입니다.

그러나 저는 이러한 경향의 작업을 제 자신이 하게 된다면 감당할 수 없는 영역이 될 것이라고 이해하고 있습니다. 작가란 자신의 관심 영역으로 끝없이 추구해 나가는 습성이 있습니다. 저의 인성으로는 이런 인연으로 깊게 추구하다 보면 일상적인 현실의 인생을 포기하게 될까 두렵습니다. 그렇다고 선(禪)의 개념적인 전개는 더구나 저의 취향에 맞지 않는 일입니다.

정; 우리는 우리가 경험한 것과 우리가 알고 있는 것과 본질적인 유사성을 찾지 않고는 그림을 볼 수 없습니다. 이미 우리가 학습한 또는 학습된 기존의 개념, 관념을 빌어 작품을 본다는 것인데 이런 태도와 선생님의 입장은 조금 상반된 것이라는 느낌이 드는데 이런 점에 대한 선생님의 생각을 듣고 싶습니다.

이; 개념이란 보통 어떤 사물이나 현상에 대한 일반적인 지식을 의미한다고 합니다. 그러나 개념은 사실상 추상적이고 가상적인 것이라 하겠습니다. 고전 물리학에서, 힘을 받는 모든 물체는 예측이 가능했습니다만, 20세기 전후로, 미시적 세계에 관해 연구한 빛의 “이중 슬릿 실험 (Double slit experiment)”에서, 빛이 슬릿을 통과할 때 관측되기 전에는 파동이었던 상태가 관측하는 순간 입자의 형태를 띠는 것을 발견했습니다. 우리는 세계와 떨어져 있지 않고 유기적으로 연관되어 작용하고 있다는 구조를 알려주는 실험이었습니다.

하나의 개념을 우리가 상정한다고 가정하더라도 그것을 떠올리는 순간에도 빛의 속도로 여러 감각기관이 상상할 수 없는 다양한 작용을 하고 있을 것입니다. 저는 저의 작업을 단순한 개념으로

서가 아니라 광속으로 이미지들을 향유할 수 있는 어떤 형식을 구사해 볼 수 없을까 하는 생각으로 계속 노력하고 있습니다.

정; 때로는 오리, 배, 사슴을 발견한 관객들은 선생님의 작업을 추상과 재현의 복잡한 관계의 긴장 상태에서 실재를 통해 존재로 끌어낸다고 말하는데, 선생님은 이런 설명에 대해 어떻게 생각하시나요?

이; 오리, 사슴, 배, 이 모두가 추상입니다. 관객들마다 이들에 대한 경험들이 다르기 때문에 각자 개념적으로 인식하고 있을 뿐입니다. 실재란 모호한 개념들입니다. 개념 또한 실재하는 것이 아닙니다. 우리는 존재하는, 실존하는 것이 아니라 우주의 신비스런 유기적인 구조의 현상입니다.

정; 선생님 많은 관객은 미술작품에 메시지가 있다고 생각합니다. 그리고 그 메시지가 무엇일까요 모두 목을 맵니다. 그런데 선생님 추상회화도 메시지가 필요할까요? 선생님의 작품에는 메시지가 있나요? 있다면 무엇인가요?

이; 저는 이러한 어려운 질문에 대한 답을 다음과 같은 이야기로 자주 대처합니다.

“저의 작품을 소장하신 어느 분이 질문을 주신 적이 있습니다. ‘벽에 걸린 선생님의 작품은 볼 때마다 다르게 보여서 이상하게 생각하고 있습니다.’”

저는 이러한 질문이 저에게는 커다란 격려로 들립니다. 우리가 세계를 본다거나 지각한다는 것은 각기 자신의 잠재된 기억들과의 작용이기도 할 것입니다. 그래서 저의 작업이 보는 사람마다, 볼 때마다 다소 차이가 날 수 있는 그런 작업이 되었으면 합니다. 그래서 관객이 그러한 현상을 자각하고 인지하게 되기를 항상 기원하고 있습니다. 저의 이벤트 작업, 설치작업, 평면작업 등 모든 작업들이 이와 관련이 있고, 또 그것이 제 작업의 주제이기도 합니다.

정; 만약 AI나 기계가 창의적이고 작품도 잘 만든다고 했을 때, 인간은 특히 예술가들은 무엇을 할 수 있을까요?

이; 수개월 전에 저의 친척 가운데 이 분야의 석학이 있어서, 질문하신 것처럼 염려스런 마음으로 저에게 최신 프로그램으로 원하는 그림을 컴퓨터로 입력해 실행하는 것을 안내 받은 적이 있었습니다. 그러나 아직은 인간과는 차별성이 강해서 저는 우리 인류의 작업이 AI가 작업하는 것과 다를 수밖에 없다고 생각했습니다. 한 사람의 인생사라고 해도 우주적일 수밖에 없는데, 만약 지구상의 인구가 80억 명이라면 더욱 난감합니다. AI가 더욱 발전하는 미래에도 우주적인 구조를 염두에 두어야 하겠지요. 우리 인류가 우주에 관해서 파악하고 있는 것은 아주 미세한 부분일 뿐이

라 합니다.

정; 선생님의 작품이나 전시 제목을 정할 때 어떤 원칙이나 단계가 있나요. 아니면 선생님의 회화 처럼 즉흥적으로 리듬을 타듯 다가오는 것 인가요. 그리고 이번 전시의 제목은 무엇이라고 하고 싶은지요.

이; 젊었을 때는 작품의 제목이 작품 스스로의 독립적인 구조를 위해서는 구체적인 제목이 작품의 자율성에 제한을 가하게 될 것이라는 생각이 들어서, “무제”를 타이틀로 썼습니다.

2000년 전후로 해서는 “섬에서”, “강에서” 등 특정한 지역이 아닌, 은유적인 의미로써 제목을 즐겼습니다. 사실 무명으로 강과 섬을 경험한 감동도 함께했습니다. 그 이후 “허”라든가 “생성”이라는 철학적 용어도 이용했습니다.

지난해, 서울의 한 갤러리 “창성동 실험실”에서 동료 권순철씨와 함께 2인전을 했을 때 타이틀을 “가슴이 두근두근”으로 했습니다. 대학 시절 우리 작업실이 있었던 동네라, 이 부근을 들르게 되면 왠지 모르게 언제나 가슴이 두근두근했습니다.

이번 저의 조각 개인전은 마음먹고 조각을 시도한 지 40여 년이 지나 처음 전시하는 기회이지만, 가볍게 출발하는 마음으로, 대중가요에도 등장하는 “바람이 분다. (조각에 관하여)”라고 했습니다. 억지로 의미를 부여하자면 모든 만물은 유기적으로 움직이고 있다는 의미를 쉽게 공유하고 싶은 생각이었습니다.

정; 선생님께 영향을 준 작가나 예술가, 철학자가 있습니까?

이; 작가는 홀로 성장할 수 있는 성질의 사항이 아니라, 배우고, 승계하고, 비판하고, 새로운 견해를 생산하는 등, 여러 복합적인 관련으로 예술사적인 견해가 형성되는 것이 아니겠습니까? 저는 어려서부터 집안 어른들의 예술선호환경, 미술 전문 선생님들의 특별한 지도, 그리고 시대적으로 후진국의 빈한한 환경이었지만, 미술 분야의 귀한 자료들에 대한 호기심, 그리고 청년으로 성장하면서 저의 개인적인 소망과 더불어 한국미술의 현대화라는 것이 우선적인 목표로 설정하였습니다.

그래서 가장 중요한 것이 선진국들의 전위적인 예술의 동향에 관한 이해를 위해서는 최신 정보들이 필요했습니다. 그리고 그 정보들을 동료들과 교류하면서 70년대 한국현대미술운동을 함께 했습니다. 근현대 서구 미술의 흐름은 우리들 세대 모두가 크게 영향을 받을 수밖에 없었습니다. 그리고 우리 한국의 현대인으로서 현대적인 미술 방법론을 구사하고자 한다면 우리들의 정신사에 관한 정보도 가질 수 있어야 한다고 생각했습니다. 그래서 얼마간 노력을 해 보았습니다. 그래서 젊은 시절 홀로 한국의 고미술에 관한 탐방 여행도 기억이 납니다. 근년의 시골 생활에서는 주자학, 양명학, 조선조 성리학의 흐름에 관해, 그리고 현대물리학에 관한 교양서적들을 두서없이 조

금 읽었습니다.

저에게 영향을 주신 분들을 돌이켜 생각해 본다면, 논어에 나오는 “삼人行必有我師)”란 구절을 중학교 한자 수업에서 배운 생각이 납니다. 그렇듯 동료, 선배, 선생님들, 그리고 정보들을 통해 지혜를 일깨워 주신 세계의 모든 선지자는 모두 저에게 끊임없는 선생님들이십니다.

정; 세상은 변합니다. 이런 사회적 변화의 중심에는 예술가들이 있습니다. 특히 오늘날의 작가들은 사회적인, 정치적인, 환경 문제를 주제로 다루는 경향이 매우 강합니다. 이런 현상에 대한 선생님의 견해들 듣고 싶습니다.

이; 현대의 민주적 성향의 주민들은 사회적, 정치적, 생태 환경 등, 자신의 주변에 관한 관심과 의견의 개진은 자유롭고 건전해야 할 것입니다. 이기적이고 과도한 주장은 폐해를 가져올 것입니다. 대학 재학 중 이른바 “민중미술적”인 전시로 무기정학을 당했던 후배들과도 서로 친밀했고, 국내 최초의 현대미술 페스티벌인 74년 “제1회 대구 현대미술제”에는 여러 성향의 작가들과 다양하게 함께 출발했습니다. 앞으로의 미술은 과학의 발전과 사회의 진화에 따라 예술은 더욱 더 다양한 의견을 개진하는 방향으로 전개될 것입니다.

정; 예술가들이 세상의 변화를 이끌어내는 길잡이였다고 말하는 것은 틀린 말일까요?

이; 16~7세기 갈릴레오 갈릴레이(Galileo Galilei, 1564~1642)는 망원경으로 천문관측을 하고, 코페르니쿠스(Nicolaus Copernicus, 1473~1543)의 지동설을 지지한 과학자로서 르네상스에서 근대로 사고를 이끄는 중개자 역할을 할 수 있었습니다. 17세기의 르네 데카르트((René Descartes, 1596~1650)는 철학자, 수학자, 과학자로서 사유하는 주체로서의 나는 틀림없이 있어야 한다고 해서 “나는 생각한다, 고로 존재한다.”는 명제로 물질세계의 진리성을 확보하려 해서 근대 철학의 출발을 알렸습니다. 17~8세기 아이작 뉴턴(Isaac Newton, 1643~1727)은 우주의 모든 물체가 서로 끌어당긴다는 “만유인력의 법칙”을 발견하고, “뉴턴역학”의 체계를 정리해서 근대 과학을 이끌었습니다.

19~20세기의 알베르트 아인슈타인(Albert Einstein, 1879~1955)은 1905년 특수 상대성 이론을 발표하고 질량-에너지의 등가성을 입증했습니다. 질량, 길이, 시간과 같은 개념은 관찰자의 위치에 따라 달라지는 상대적인 속성을 갖고 있으며 유일하게 불변하는 것은 광속도라는 것을 증명했습니다. 즉 시간과 공간은 분리되어 있지 않다고 해서 동시성을 부정했습니다. 물체가 질량을 가졌다면 그만큼 에너지로 변환될 수 있다고도 했습니다. 이는 핵물리학의 기초이론이 되었구요. 그리고 1916년에는 강한 중력장에서는 빛은 구부러진다는 일반 상대성이론을 발표했습니다. 이로써 우주 전체의 형성과 진화도 설명할 수 있게 되었던 것 아닌가요.

1913년 덴마크의 닐스 보어(Niels Henrik David Bohr, 1885~1962)는 “보어의 원자 모형”을 제안했고, 1927년 베르너 카를 하이젠베르크(Werner Karl Heisenberg, 1901~76)는 “불확정성의 원리”를 발표했습니다. 그는 입자의 위치를 측정하는 관측 행위가 관측하고자 하는 상태에 영향을 주는 양자역학의 근본원리를 알려 주었습니다. 이렇듯 각 시대의 첨단 과학자들은 인류 문명의 변화를 고전에서 근대 그리고 현대로 변화시키는 첨단적인 역할을 하고, 철학, 문학, 예술가들은 이에 상응하는 논리 혹은 예술형식으로 소통하려고 노력해 왔습니다.

정; 작업을 하실 때 준비, 계획이 작업에 얼마나 중요합니까?

이; 작가마다 당연히 차별성이 있겠습니다. 그동안 작업을 지속해서 추구해 오던 재료들과 함께 무엇인가 두뇌가 모험을 시도하게 하면 주저 없이 실행합니다. 때에 따라 새로운 준비도 작업과 정일 수도 있겠습니다. 저는 저의 작업에서 항상 빛의 속도로 이미지들이 솟아올라 관객과 함께 작용하면서 생생한 생명의 리듬을 즐길 수 있기를 희망합니다.

정; 어떤 면에서는 선생님의 작품은 특히 조각은 자율적이라 할 수 있습니다. 던져두면 스스로가 모양을 만들어 나가는...., 그럼 작가의 역할은 무엇입니까. 또 어디까지 자신의 작품이라고 할 수 있을지요.

이; 저의 생각은 자신이 세계의 주인공으로서 주관적인 관점으로 감정이입을 구하는 근대적인 예술형식은 가능한 한 피하고자 노력합니다. 던져지는 흙의 덩어리는 흙의 성질이나 수분의 농도, 작업실 바닥의 상태, 작업자의 정신과 신체 상황, 그리고 실내 공간의 상황 등 모든 조건이 일체화 하는 가운데서 작업이 이루어집니다. 테라코타나 세라믹의 경우에는 불의 작용도 함께 중요합니다. 저는 이들 모든 작업의 프로세스가 제 자신의 주관적인 산물이라고 주장하기보다 자연이란 구조 속에서 무리 없는 조화를 이루어 생성의 리듬을 즐길 수 있는 프로세스이기를 희망합니다.

정; 선생님의 회화건 조각이건 과정 즉 프로세스는 많은 부분을 우연에 맡기고 결과적으로 나타나는 작업에 대한 작가의 책임은 위험과 보상으로 나타납니다. 그렇다면 선생님의 작업에서 완성이란 어떤 의미를 갖는가요. 모든 것이 완결되었다? 아니면 과정에서 계속하기가 점점 더 자유로워지는 느낌이 든다? 아니면 더 이상 할 일이 없다고 생각했을 때 인지요.

이; 우리들은 섬세한 감각기관들과 대뇌의 작용들, 그리고 이들과 함께하는 개개인들의 경험들, 더 나아가 만물의 교류, 우주적으로 유기적이라는 사고로 임하게 된다면 완결이란 없습니다. 저는 소통의 형식을 예술로, 그리고 그 소재로 단순한 이미지나 사건을 이용하고자 해 왔습니다. 그럼에도 불구하고 그런 작업들 또한 의도대로 되는 것이 아니라 우연의 연속입니다. 그리고 이러한

작업들에 대한 관객들도 각기 시시각각 변화하는 관계를 지각할 수 있을 것이고, 따라서 요즈음 많이 회자되고 있는 “엔트로피(entropy)”라는 현상도 함께 작용한다는 것을 인식하게 되면 더욱 좋을 것입니다. 제 작업은 이런 가상적인 “대화”의 소재를 소통의 실마리로 이용해 보고자 하는 것입니다. 좀 더 감동이 깊은 소통을 위해서라면 제 기운의 격을 상승시켜 나가야 할 것입니다.

정; 선생님은 작품을 마치고 나면 그 다음 날이나 또는 시간이 지난다음 꺼내서 다시 손을 보고 추가로 고치거나 그리는지 아니면 손을 떼면 그 뒤로 쳐다도 보지 않는 스타일인지 궁금합니다.

이; 저는 다시 손을 보는 스타일은 아닌가 봅니다. 제 작업실 창고에는 실패작들이 가득 차 있습니다. 요즈음은 시간 나는 데로 그것들을 ‘폐기’하는 작업도 하고 있습니다.

정; 현대미술과 현대물리학 특히 “생각이 현실을 만든다는 양자물리학”은 종전 관습이나 보편타당성을 거부하고 다양한 컨텍스트(맥락) 속에서 대상과 새로운 관계를 형성해 절대적이지 않고 상대적이라는 특징이 있다고들 합니다. 따라서 도상학적 묘사로 내용을 전달할 수 없다는 사실에도 불구하고 그것을 시도하는 도상적인 기호를 사용해 표현하려는 모순을 낳습니다. 선생님 작품도 회화와 조각의 한계를 말씀하시면서도 회화적인 작업을 계속하시는데 이 모순에 대해 선생님의 설명을 듣고 싶습니다.

이; 사실 역사적으로 예술이 표현이나 감상의 관계가 당시의 시대적 사상과 밀접한 관계가 있습니다. 서로가 그러한 사상의 흐름에 자연스럽게 통제 받아왔을 것이라 생각합니다. 저는 말씀하시는 그 “모순”을 잘 활용하고자 노력하고 있습니다.

정; 트랜스 사이언스 즉 과학에 물을 수는 있지만 과학으로는 대답할 수 없는 문제가 있습니다. 이는 과학도 언어로 설명이 되어야 소비가 되고 이해가 되기 때문에 더욱 스스로 한계가 있다고 생각합니다. 이는 예술도 마찬가지라고 생각합니다. 무언가 원점에서 백지상태에서 근원으로 돌아가 다시 생각하려 해도 완벽한 백지상태로 돌아갈 수는 없습니다. 사고도 늘 언어로 이루어지고 설명되기 때문에 이 또한 마찬가지입니다. 그래서 우리가 사용하는 언어는 무에서 창출된 것이 아니라 늘 이미 앞서 존재한다는 점에서 우리는 이미 만들어진 언어를 사용합니다. 따라서 언어 밖에서 사고해 철학과 언어의 범주를 넘어서는 예술을 선생님은 추구하고 있다는 생각으로 오늘 의 대답을 정리할 수 있을 것 같습니다. 제 이런 생각에 대해 선생님이 추가로 또는 설명하거나 보태주실 말씀이 있으신지요.

이; 옛 물리학은 우리와 분리되어 존재하는 외적 세계가 있다는 전제하에 관찰, 측정, 추정할 수 있다는 생각을 생각했습니다. 오늘날의 물리학 즉 양자역학은 그 대상을 변경시키지 않고 현실을

관찰할 수는 없다고 합니다. 양자역학에 따르면 객관성이란 존재하지 않습니다. 우리는 자연의 일부이고, 우리가 자연을 연구할 때, 자연이 그 자체를 연구하고 있다는 사실을 피할 수 없다고 합니다. 그래서 저는 가능한 한 “자연과 함께”라는 소박하고 겸허한 마음으로 소통하고자 노력합니다. 감사합니다.

대담; 정준모(큐레이터, 전 국립현대미술관 학예연구실장)