

FOCUS

추상, 서로 다른 뿌리

김호득展 3. 6~4. 7 학고재갤러리
로버트 마더웰展 3. 6~5. 12 바라캇컨템포러리

로버트 마더웰과 김호득은 동서는 달라도 다 같이 추상으로 말을 하고 있다. 아크릴, 브러시와 필묵이라는 도구/재료의 차이에도 불구하고 점이나 선, 획 따위의 조형언어 그 자체로만 본다면 서로가 하나로 통한다. 그런데 작품제목은 전자의 경우 〈Elegy to the Spanish Republic〉이고, 후자는 〈계곡〉, 〈산〉, 〈흐름〉으로 읽힌다. 추상이라는 동일 계열의 조형언어가 이렇게 작가에 따라 다르게 해독된다는 것은 관객 입장에서는 이해하기 힘들다. 보통 사람들의 눈에 삼각형, 동그라미는 그냥 삼각형, 동그라미일 뿐이다. 필획과 먹물 튀김도 그냥 물질일 뿐이다. 관객이 마더웰과 김호득의 마음속으로 들어가 보지 않고서는 이 그림이 얼마나 슬픈지, 요산요수(樂山樂水)의 희열이 어디까지인지 알 재간도, 느낄 촉(觸)도 없다. 사회주의 리얼리즘으로 그린 이래대의 〈만세운동 33인 중 어느 인물상〉이나 이인성의 〈한강 뱃놀이〉라면 그림에서 뿐이 나오는 비장미와 흥취가 화폭에 차고 넘친다.

좌우지간 눈에 보이는 ‘나무’를 그려도 그리는 사람은 물론 보는 사람에 따라 여러 가지 말을 하는 판에 추상의 경우 천 가지, 만 가지로 읽힌다는 것은 너무 당연하다. 심지어 이러한 무한대의 의미 내지는 상징을 지닌 추상언어는 정반대로 무의미나 적멸, 공(空)과도 상통된다.

이러한 이현령비현령 추상언어의 다의성을 모르는 바가 아니지만 마더웰과 김호득의 만남에는 문명사적 차원에서 해명이 필요해 보인다.

회화언어를 향한 헌신

세계는 눈에 보이는 것과 보이지 않는 것으로 나뉜다. 즉 구상과 추상이 합해서 하나의 세계를 이룬다. 특히 예술에서 추상은 어떤 대상이나 세계로부터 하나의 상을 추려내어 표현하는 것을 의미한다. 주지하다시피 서양에서 추상언어는 1900년대 전후 시기부터 사실주의의 반향으로 대상의 재현을 넘어 눈에 보이지 않는 세계를 조형 그 자체로 정의하려는 움직임으로 추동되었다. 다시 말하면 산업혁명으로 세상이 점점 기계화, 도시화가 심화된 데다가 양차 대전으로 인간의 소외 죽음과 같은 내면의 실존 문제가 이러한 추상언어로 표출된 것이다.

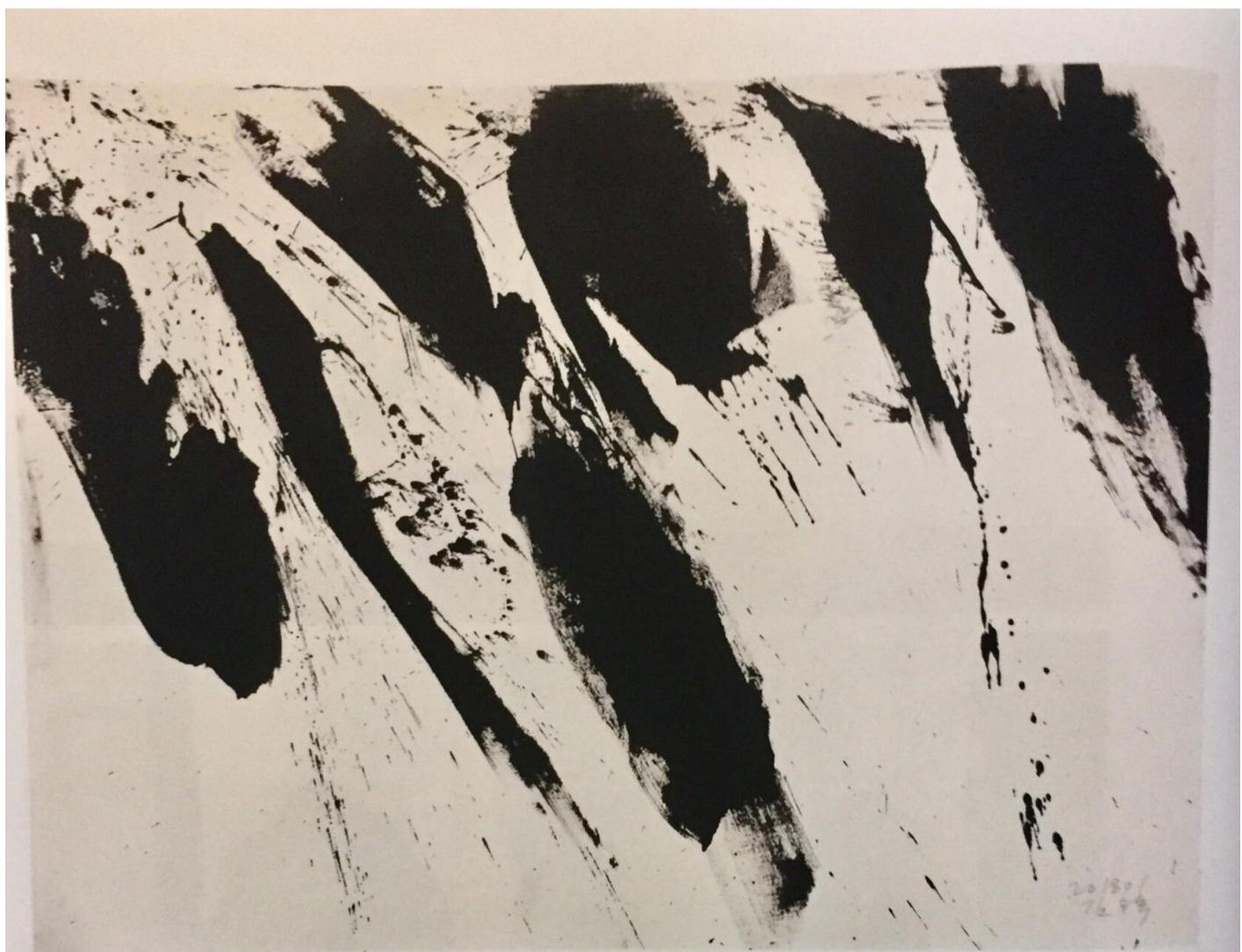
세잔 피카소 칸딘스키 몬드리안 말레비치 뒤샹 등에 의해 사물이 점 선 면으로 해체되거나 다시점의 입체로 재구성되면서 발명/발견되었고, 레디메이드나 다다와 같은 모더니즘 이후 전위미술이나 추상표현주의 액션페인팅으로 전개되어온 것이 그 예다. 반면 동양에서 추상은 구상과 같이 서화가 일체로 탄생된 갑골문, 종정문과 같은 그림 문자가 구사된 때부터 5세기 왕희지나 8세기 안진경, 19세기 추사 김정희에 이르기까지 서(書)가 그 사람의 성정 기질이나 희로애락의 감정을 필획 하나에 담아내면서 전개되어 오고 있다.

다시 처음으로 돌아가서 마더웰과 김호득은 다 같이 추상이라는 말을 하고 있지만 다르게 읽히는 것은 당연한 귀결이다. 다시 말하면 두 작가의 조형언어 계통이 다르다. 마더웰이 모더니즘 이후 추상표현주의 계통이라면 김호득은 동아시아 서화 일체 전통에서 배태된 서적(書的) 추상 계열이다. 〈Elegy to the Spanish Republic〉 시리즈만 보더라도 마더웰의 작업은 대상의 재현이나 외적 세계의 묘사가 아니다. 눈에 보이는 것만을 그려내는 리얼리즘으로 파시스트 프랑코의 군대식 독재와 전쟁에서 느끼는 작가의 비애를, 스페인을 넘어서 보편적인 인간의 비애로 그려낼 수 없었다. 그 대신 마더웰은 검은 콘크리트 기둥과 바위 덩어리와 같은 조형언어의 곡직(曲直)의 대비 변주 해체 용해와 같은 유희로 ‘하느님과 역사 앞에서만 책임이 있다’는 프랑코를 마음으로 고발하고 있다.

동시에 파호과 자살 충동으로 이어지는 작가 자신의 비애의 현현이자 극복 과정이기도 하다. 다시 말하면 작가의 자의식이나 주관, 그리고 희노애락과 같은 내면이나 감정을 필획만을 가지고 구조적으로 현현해

위 · 로버트 마더웰 개인전
〈비가(悲歌)〉 전경 2019
바라캇컨템포러리
아래 · 〈Elegy to the Spanish Republic No. 60〉
판지에 유채 17.8×23.8cm
1960_〈비가〉는 20세기 미국
추상표현주의 작가 로버트
마더웰(Robert Motherwell, 1915~1991)의 국내 첫
회고전이다. 평생에 걸쳐
천착해 온 〈비가〉 시리즈를
중심으로 회화작품 총 17점을
선보였다.





위·김호득〈흐름〉광목에 먹
82×115cm 2018
아래·〈컵·사이〉한지에 먹 각
75×75×7cm 2018_김호득은
35여년간 지필묵을 고집하여
한국 수묵화의 지평을 넓혀
왔다. 이번 개인전에는
수묵화와 드로잉 연작, 광목과
한지를 사용해 제작한 대형
설치작품 등 근작 총 20점을
출품했다.

내고 있다. 인간의 눈을 외부 세계에 돌려 스페인 내전과 같은 전쟁의 참상을 사회주의 리얼리즘으로 고발하기보다 자신의 내면세계로 돌려 인간의 잔학상과 삶과 죽음의 비애를 보편적으로 노래하고 있는 것이다. 요컨대 인간의 시각언어의 우월성에 의존했던 구상 계열 작품보다 전적으로 회화언어 자체에 대한 헌신을 통한 새로운 조형언어 창출과 구사 그 자체가 〈Elegy to the Spanish Republic〉 시리즈다.

김호득의 작품 또한 표면적으로 보기에는 마더웰과 같이 곡직의 점획과 먹의 퍼짐 혹은 뒤김이 조형언어의 전부다. 하지만 〈폭포〉를 자세히 보면 물질로서 단순한 필획이 아니라 서귀포 정방폭포나 나이아가라 폭포, 아니 하늘에서 바다로 떨어지는 격렬한 폭포수 물줄기이나 물방울의 뒤김을 확인할 수 있다. 그리고 이것은 또 다시 우주로 퍼지는 형상이다. 더 이상 먹이 아니라 폭포수이고, 물이자 김호득 자신이다. 그야말로 온 화면이 기운생동하고 있다. 이에 대해 김호득은 “공간에 기(氣)가 통하는 느낌을 그리려 했다. 하늘을 훤 여백으로 두지 않고 공기가 통하는 기분을 표현하려 한 것이다. 사물과 사물 사이에 기가 통하는 느낌, 하늘이면서 하늘이 아니고 여백도 아닌, 기의 흐름을 그리고 싶었다. 거석(巨石)이든 사람이든 공간 해석을 달리 해 보려고 노력하고 있다. 나는 공기를 그리고 있다”고 말한다.

이런 맥락에서 김호득의 〈폭포〉는 더 이상 대상의 재현으로서 리얼리즘만도 아니다. 그렇다고 내면의 표출로서 추상표현주의도 아니다. 다시 말하면 대상의 재현과 내면 표출이 하나 되는 지점에서 터지는, 구상이자 추상인, ‘같고도 다른’ 사여불사지간(似如不似之間)의 궁극적인 경계를 노래하는 구상을 초간단의 조형으로 압축해 낸 언어다. 이런 맥락에서 김호득의 작품은 서구 추상표현주의의 한국적, 동아시아적 재해석만으로는 해독되지 않는다.

오토마티즘과 우연사출

그런데 여기서 문제가 되는 것은 마더웰의 추상표현주의와 김호득의 사의언어 그 자체의 같고도 다른 문제다. 주지하다시피 서구의 추상표현주의나 액션페인팅은 동아시아 서에서 영향을 받은 바가 크다. 더 구체적으로는 점 선 면이 하나로 녹아 있는 회의 발견이다. 잭슨 폴록, 마크 로스코, 로버트 라우센버그, 싸이 톰블리와 같은 작가의 조형을 봐도 그렇고 이번 개인전에서 선보인 마더웰의 〈Automatism No.11〉이나 〈Gesture Series (A)〉가 그 사례가 된다. 특히 〈Gesture Series (A)〉는

일본의 전위서도(前衛書道) 선구인 이노우에 유이치의 일자대자서(一字大字書)인 〈빈(貧)〉 시리즈와 같은 계통이다. 이런 전위 작품은 2차 세계대전 와중의 도쿄 대공습 현장에서 유이치가 직접 겪은 죽음의 공포를 서적추상 내지는 글자 이전의 필획언어로 돌아가 고발하면서 비롯됐다. 특히 그는 서의 근간인 문자를 점획 단위로 해체하여 문자라는 감옥을 부숴 버리고 있다. 그래서 문자의 가독성까지 거세하면서 필획과 필묵의 운용에 있어 인간의 무의식 내지는 유희삼매의 우연사출이 드러내는 획질(劃質) 그 자체의 추상성을 근본적으로 문제 삼고 있다. 이 점에서 마더웰의 〈Gesture Series (A)〉의 오토마티즘은 유이치의 전위서도와 다르지 않다. “이 작품의 구성은 1971년에 제작된 석판화 사무라이를 연상케 한다. 마더웰은 초현실주의자들의 오토마티즘 기법에 매료되었으나 의식적인 통제로부터 자유로워야 한다고 믿는 초현실주의자들과 달리, 오토마티즘과 형식미 사이의 균형을 유지하고자 노력하였다. 물감을 흘뿌리거나 떨어뜨리기, 븂거나 번지게 하는 기법은 마더웰이 사용하는 오토마티즘 기법이었다”는 작품 설명이 이를 뒷받침한다.

그런데 이런 오토마티즘이나 우연사출이라는 것은 김호득의 핵심적인 조형언어가 되고 있다. 뿐만 아니라 김호득은 더 나아가 우연성, 자연성의 궁극인 파도를 영상으로 담아 아예 설치미술로까지 언어화하고 있다는 점을 주목할 필요가 있다. 필묵사의가 영상사의, 설치사의로 확장되고 있다. 이런 맥락이라면 인공지능(AI)사의까지 가지 못할 이유도 없다.

요컨대 태어날 때부터 서화가 본래 한몸이듯 구상, 추상이 하나로 구사된 동아시아 필묵언어는 서구 추상, 특히 추상표현주의나 액션페인팅으로 재해석되었고, 이것이 또 다시 동아시아 서화미술에서 서구 현대 추상미술로 도입되고 재해석되면서 오늘에 이르고 있다. 이런 사실에서 동서 미술을 넘어 인간과 기계가 대결하는 21세기 AI시대 미술의 미래도 생각해 볼 수 있다. 다시 말하면 키보드 ‘치기’라는 기계시대에 인간이 인간임을 가장 잘 증명하는 것은 다름 아닌 필묵에 의한 몸 ‘쓰기’다. 마더웰이나 김호득의 추상표현주의 언어이자 서적 추상언어에서 이 같은 메시지는 이미 잘 해독해 내고 있다. 그래서 오늘날과 같이 도시화, 기계화는 물론 전쟁에 절어 있는 사회에서 인간 실존 문제를 고발하는 마더웰의 추상표현주의나 음풍농월과 호연지기로 자연과 하나 되는 김호득의 서적추상과 같은 언어유희는 AI시대가 가속화되면 될수록 더욱 긴요할 수밖에 없다.

/ 이동국