

빛-그 개념적 공간 연출

—빛을 주제로 한 13회 개인전을 마치고—
(1988. 11. 1~10 : 갤러리 현대)

河 東 哲

西洋畫科 助教授

“빛”을 주제로 삼아 작업을 해온지 10년, 나에게 있어 그림은 그리는 과정에서 수반되는 우연성을 완전히 배제한, 극히 익명적 수단에 의한 개념의 집적과정(Conceptual Process)으로 파악된다. 미술회관의 네 벽면을 그 방위에 따라 이미지화하고 대형의 벽화형식으로 설치한 1985년의 개인전 이래 1988년 11월 1일부터 10일까지 전시한 13회 개인전에서는 갤러리 현대의 1층, 2층, 3층을 각각 대지의 “빛”, 바다와 파도의 “빛” 그리고 우주와 종교적 승화감으로 개념화하였다. 또한 작품의 진열 형식을 작품의 내용으로 끌어들여 한개의 화폭으로도 완결성을 이루면서 둘, 넷, 여섯 때로는 혼란개의 동일한 크기의 작품들을 한데 모아 확대의 개념을 시도하였다. 예술의 정신성이 작품(Art as Object)에만 담겨있는 것이 아니라 작품과 관객의 소통이 이루어질 때 가능한 일이라면, 그와 같은 관계가 더욱 효율적으로 이루어지도록 관객과 작품을 둘러싼 전시공간(Positive Space)과 그 교두보적 역할을 하는 벽면(Negative Space)까지 적극적으로 수용하는 자세가 필요하다. 이번 전시회에서는 화랑의 건축적 공간 조건을 기본적 필요조건으로 삼아 “빛”的 “연출”을 꾀하였다.

처음, 주제로서의 “빛”에 도달하게 된 과정과 상황을 되새겨 볼 때 개인과 사회 그리고 그 민족의 역사적 특수성을 배제할 수 없게 된다. 20세기 말에 이르러 특히 우리 민족이 겪어온 고난과 전통 그리고 격동의 역사속에서 한 작가의 소망은 예술을 통하여 궁극적인 평화에 도달함이었고, 그로인하여 보는이들에게 밝음과 이상의 세계를 확신시키려는 데 목적을 두었다. 1960년대와 1970년대에 걸친 10여년의 초기 창

작과정에서 본인은 傳說과 還元의 연작들을 통하여 가시적 현재성이나 구체성을 탈피해 가는 과정을 조금씩 조금씩 밟아갔다. 그것은 완전한 부정을 통하여 도달하게 되는 완전한 궁정, 주관적 자아를 버린 후에야 더욱하게 되는 총체적 자아 즉 小我의 상태에서 大我의 경지로 발돋움해 가는 과정으로 해석된다. “전설”이나 “환원”的 통로를 따라 균원과 본질을 규명하고자 하는 일은 자신의 뿌리를 비문명화된 원초성이나 태고성에서 찾아보려는 정신적 경도이기도 하다. 작업 방법에 있어서는 개인으로서의 감정이 입을 차단하기 위하여 표현성의 최선의 무기로 알고 있는 붓을 던져버리고 두루마리 휴지로 물감을 적셔 얼룩을 지우거나 에어 브러시로 물감을 분사하여 화면을 형성해갔다. 이와같은 간접적이고 기계적인 방법을 동원하여 철저하게 익명성을 유지하므로써 화면이 재현성이나 표현성으로부터는 이탈하였지만 얼룩진 형태들에서 연유되는 또 다른 상징의 문제로 곤혹스러웠다. 코끼리를 삼킨 보아뱀의 그림을 보고 누구나 모자라고 하듯 나의 작품을 대하는 이들은 대체로 그들이 보아왔던 사물들의 형상을 나의 얼룩진 형태와 연관짓고 찾아내기에 바쁜걸 보면 나는 머리가 아팠다. 또 다른 문제로는 크고 작은 형태들이 서로 지배와 피지배의 역학 속에서 화면내에 공존하고 있었다. 내가 가장 험오하는 지배와 피지배의 인간의 역사——.

나는 더 크지도 더 작지도 않은 길이의 얼룩띠들을 무중력 상태의 공간에 배치하는 환원시리즈에 들어갔다. <도 1><도 2>. 환원의 마지막 단계에서는 모든 색이나 얼룩들을 흰색으로 덮고 또 지워서 화면위에 어떤 흔적도 남기지 않

았다. 茫然히 있을 뿐인 공간 그 자체—그것은 無에로의 還元 바로 그것을 의미한다. 없음이 진정 있는 것임을 왜 그들은 모르는지……. 1977년 여름 훌브라이트 장학금으로 渡美할 때까지 나는 모든 구체성과 표현성은 물론 상징성이나 추상성과도 결별하였다.

그해 9월 학기부터 타일러 스쿨 대학원에서 판화의 제작과정에 몰두하였다. 한치가 아니라 1/100치의 오차만 생겨도 엉뚱한 결과를 빚어내는 모든 과정의 그 업격성이 나를 사로잡았다. 처음 미봉책으로 등장시켰던 내용의 환원 패턴들은 차츰 논리적이고 체계적인 제판과정에 효과적인 드로잉으로 바뀌어갔다. 즉 Conceptual Process가 아니라 Concept of Process의 내용들이었다. 그러나 논리적 계임으로도 채워지지 않는 그 원초성—근원에 대한 물음이 차츰 나를 중압해오고 있었다. 스스로를 시험하고 그림과 직면하기 위하여 준비한지 17년여의 우여곡절 끝에 가족조차 떠나와 마주치고 있는 캔バス 위에 나는 아무것도 해결하지 못하고 있었다. 그래도 살아야 하나(?) 자신에 대한 결론을 내리기 전에 모든 할 수 있는 일은 다 해보자(!). 외부와 단절한 채 바나나와 우유만으로 식사를 때우며 밤낮으로 떠오르는 생각과 방법을 총동원했지만 길은 보이지 않았다. 처음엔 초조하다가 차츰 절망하기 시작했다. 어느날 아침 눈을 뜨면서 그날이 마지막이라는 걸 알았다. 더이상 유보할 수도 없었다. 최후의 방법이라고 생각되는 작업을 정오까지 계속 밀고 나갔지만 이것도 아니구나 하고 포기하는 순간 어지러웠다. 침대까지 겨우 다가가 앞으로 쓰러졌다. 얼마후 의식이 들면서 ‘조금 있으면 해가 지는데’ 하는 생각이 들면서 일어났다. 순간 살아있다는 증거—심장뛰는 소리가 들렸다. 스프레이로 뿌려진 캔바스가 꽉 하나 남아 있었다. 그위에, 생존하고 있다는 가장 확실한 증거—맥박을 세듯 하나, 둘, 셋, 넷……그어가며 내리갔다. 한줄 한줄 Mark로 채워나가 캔바스의 반쯤을 메워나갈 때 가슴 저 밑에서 치밀어 오르는 뜨거움을 느꼈다. 이것이구나! 옆으로 그어진 “빛”的 분절들이 서로 기둥을 가득 메우고 옆의 기둥으로 옆의 기둥으로 “빛”을 퍼지게 하고 있었다.

나는 엎드려 최초의 감사기도를 드렸다. 절망의 나락에 던져진 은총! <도 3>.

가장 단순한 구조단위—Mark로 시작된 “빛”에 대한 추구는 이후 자신의 소망을 시각화한 수직선의 집합구조 <도 4>, 빛의 반사속성을 도식화한 조건구조 <도 5>, 그리고 광파 또는 뇌파의 에너지 및 생명을 도상화한 지그재그 구조 <도 6> 등으로 다양하게 추구한다. “빛”을 그 속성에 따른 현상과 우주적 질서 때로는 종교성을 동판화 연작 <도 7>으로 시각화 한다.

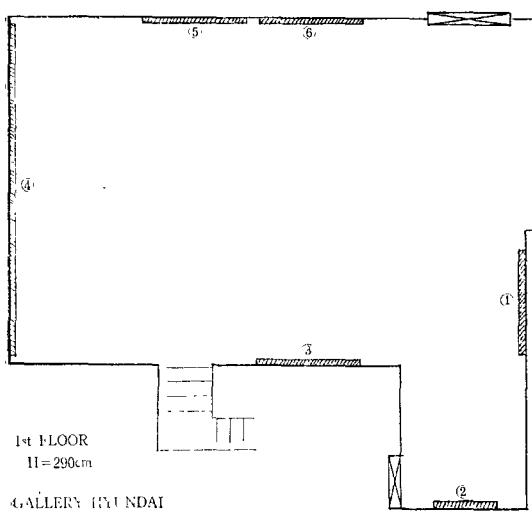
1984년부터 시작하여 지금까지 추구해오고 있는 “빛” 연작들은 앞에서 서술한 작업들과 그 내용적 측면에서 맥을 같이 하면서도 재료와 규모면에서 더욱 보강하여 벽화형식이나 환경미술의 범위까지 그 폭이 넓혀진다. 한 화면을 형성하고 있는 내부구조들은 동시에 외부구조와도 연결되면서 세포분열적 확대가 가능해진다. 따라서 하나의 화폭은 그 자체만으로도 독자성과 완결성을 지니면서 두 화면이 모여 쌍(Pair)으로, 때로는 셋, 다섯 그리고 때로는 30개의 그룹 설치가 가능하게 된다. <도 8>

미술관이나 화랑에 걸린 하나의 작품까지도 작가의 사상을 보는이에게 전달하게 되는 매개체이고 보면 한 작가의 다수 작품들로 이루어지는 개인전이야말로 하나 하나의 작품은 물론 전체로서도 더욱 명료한 메세지를 지녀야한다. 그와 같은 생각을 전제로 할 때 전시장의 건축적 공간구조는 중요한 요인으로 등장한다. 작품과 관객의 관계에서 그 심리적 반응의 주체, 즉 보는 이의 심리를 파악하여 보는 거리와 위치 또 전시장을 돌아보는 예상통로를 예지하여 그 행로를 유도하고 나아가 조정할 수 있다면 부재자로서의 작가의 생각과 언어는 전시작품을 통하여 충분히 전달할 수 있게 된다. 전시장의 크기, 벽의 가로 세로, 천정의 높이와 상태, 조명의 조도, 출입문의 위치 등을 숙지하고 있음은 개인전을 준비하는데 필수조건으로 나에게 인식된다. 갤러리 현대의 도면을 작업실에 붙여 놓고 제작을 해가는 7개월후쯤 개인전의 이미지는 완성되었다. 벽의 크기와 천정의 높이에 따라 그리고 1층, 2층, 3층에 따른 냥, 물, 공기의 이미지에 맞춰 캔바스의 비례와 크기를 결정짓고 작업을

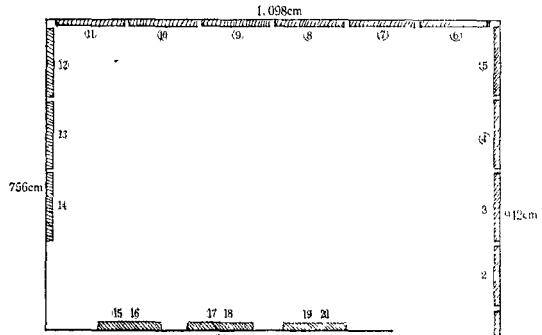
한 70점의 작품들을 설치하여 마련했던 전시회는 끝나고 작품들은 흩어졌다. 삶이 무형이듯, 예술 또한 무형이기 때문에 개념의 집적된 결과—작품, 개념의 총체—전시회의 연출, 특히 그 환경적 연출은 무형인것으로서 작가 정신의 모든 것이라 할 수 있겠다.

1988년 11월 1일부터 10일까지 갤러리 현대 1, 2, 3층에서 전시되었던 본인의 개인전 특징을 요약해보면 단일작품에 머물지 않고 다수화면 (Multi Plane)의 개념으로 발전시키고, 각층마다 서로 다른 “빛”的 이미지를 시각화하여 그 모든 “빛”들을 총체적인 빛으로 종합시키려는 의도를 한 것이다. 진열에 있어서도 벽면 중앙을 중심으로 작품들을 배치하는 보편성을 빛이나 전시장의 구석을 오히려 “불가사의함”, “승화감”으로 이미지화 하여 “빛”的 연출에 끌어들이고자 했다. 이와같이 전시장의 건축적 구조를 중요한 요소로 도입한 “빛”的 전시는 처음부터 끝까지 작가의 치밀한 계획하에서 이루어진 “연출”이라고 부를 수 있는 환경미술의 차원까지 확대 해석할 수 있겠다. 건물의 내부환경과 외부환경으로 성립되는 총체적 환경미술의 측면에서 볼 때 내부공간에 대한 연출 뿐만 아니라 앞으로 전물의 공간으로, 도시환경으로, 더 나아가 자연 속에서 가능한 환경미술로 그 범위를 확대하여

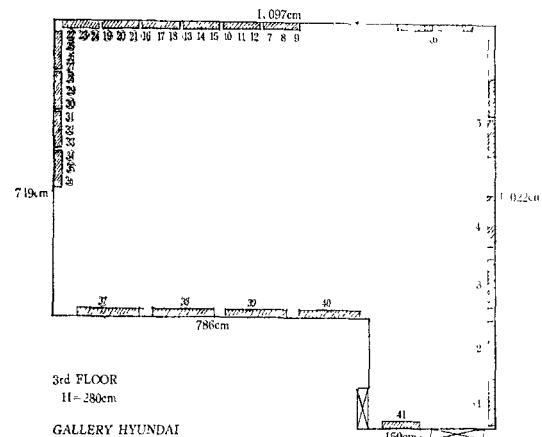
전시장 평면도와 진열계획표



1st Floor



2nd Floor



3rd Floor

총 별 개 념 개 념 번 호	작 품 의 규 격 (cm)	빛 의 구 조
1 층 대지의 빛	① 160×230	수평구조
	② 130×130	사각구조
	③ 160×230	수평구조
	④ 200×700	수평구조
	⑤ 160×230	수평구조
	⑥ 160×230	수평구조
2 층 바다의 빛	① 90×180	이중사각구조
	② 90×180	이중사각구조
	③ 90×180	이중사각구조
	④ 90×180	이중사각구조
	⑤ 90×180	이중사각구조

총	별	개	념	작품의 번	호	규	격	빛의 구조
2 총	바다의 빛	(6)	90×180	이중사각구조				
		(7)	90×180	이중사각구조				
		(8)	90×180	이중사각구조				
		(9)	90×180	이중사각구조				
		(10)	90×180	이중사각구조				
		(11)	90×180	이중사각구조				
		(12)	90×180	이중사각구조				
		(13)	90×180	이중사각구조				
		(14)	90×180	이중사각구조				
		(15)	90×162	수평구조				
		(16)	90×162	수평구조				
		(17)	90×180	수평구조				
		(18)	90×180	수평구조				
3 총	우주의 빛	(19)	90×162	수평구조				
		(20)	90×162	수평구조				
		(21)	75×108	수평구조				
		(22)	75×108	수평구조				
		(23)	75×108	사각구조				
		(1)	130×130	사각구조				
		(2)	130×130	사각구조				
		(3)	130×130	사각구조				
		(4)	130×130	사각구조				
		(5)	90×240, 90×240	대칭구조				
		(6)	90×240, 90×240	대칭구조				
		(7)	90×90	사각구조				
		(8)	90×90	사각구조				
종교적인 빛	우주의 빛	(9)	90×90	사각구조				
		(10)	90×90	사각구조				
		(11)	90×90	사각구조				
		(12)	90×90	사각구조				
		(13)	90×90	사각구조				
		(14)	90×90	사각구조				

총	별	개	념	작품의 번	호	규	격	빛의 구조
				(15)		90×90	사각구조	
				(16)		90×90	사각구조	
				(17)		90×90	사각구조	
				(18)		90×90	사각구조	
				(19)		90×90	사각구조	
				(20)		90×90	사각구조	
				(21)		90×90	사각구조	
				(22)		90×90	사각구조	
				(23)		90×90	사각구조	
				(24)		90×90	사각구조	
				(25)		90×90	사각구조	
				(26)		90×90	사각구조	
				(27)		90×90	사각구조	
				(28)		90×90	사각구조	
				(29)		90×90	사각구조	
				(30)		90×90	사각구조	
				(31)		90×90	사각구조	
				(32)		90×90	사각구조	
				(33)		90×90	사각구조	
				(34)		90×90	사각구조	
				(35)		90×90	사각구조	
				(36)		90×90	사각구조	
				(37)	130×162	수평구조		
				(38)	130×162	수평구조		
				(39)	130×162	수평구조		
				(40)	130×162	수평구조		
				(41)	75×108	수평구조		

작업할 수 있는 가능성을 갖게 된다. 그와 같은 관점에서 볼 때 평면 양식으로 제한하지 않고 입체작업의 필요성과 또한 재료의 내구성에도 연구와 실험을 경주해야 할 당위성을 인정하여 그 발전적 모색을 과제로 남긴다.

설치작품 「빛 88-31~60」에 관하여

“아! 빛! 나는 거기서 그림의 진동이 시작됨을 안다. 나에게는 그러한 그림에 있어서 시각적 움직임의 방법을 파악하였고 여러 매체를 통하여 순수하게 움직이는 회화의 방향을 알 수 있었다.”

—J.R. Soto—

하동철의 「빛」은 그의 예술에 있어서 근원적인 문제이며 자기표현의 핵심을 이룬다. 그것은

단순한 평면작업에서 펼쳐지는 시작현상으로 들어내지만 그의 작업은 끊임없이 주관적 자아를 탈피해가는 과정과 함께 우주적 조화와 질서를 담고 있다. 연속된 순간의 시간속에서 발생하는 그의 빛은 기하학적 조형과 이지적 정신으로 시공을 뛰어넘게 된다. 구체적으로 무엇이 우리로 하여금 그 속으로 뛰어들게 하는가를 작품 「빛 (Light) 88-31~60」에서 찾아보기로 하자.

30개의 일련의 작품에서 작가는 일관된 색과 선의 흐름으로 시작현상(Optical phenomena)의 극점을 이룬다. 실제적인 오브제의 이용보다 자연스럽게 움직이는 색체의 변화는 차가운 수직과 수평의 직선속에서 이루어지며 그 긴장감은 반복되는 검은색의 사선팅김으로 벗어난다. 색의 반사와 선의 교차속에 일반적인 시작은 차시 현상의 효과를 얻는다. 원쪽에서 오른쪽으로, 좌하에서 우상으로 변화하는 명도의 차이에 따라 밝음과 어둠이 교차되고, 반복과 중첩의 형태들은 수많은 공간을 만들어낸다. 분명 이러한 시작현상에서 얻어지는 것은 외형적인 눈속임이 아닌 비물질화된 빛의 표현으로 작가의 정신세계이다. 31번에서 60번까지 30개의 캔バス들은 종합된 하나의 빛을 발산하는 동시에 그 중 어느 한개를 떼어뜨려놔도 완벽한 모습으로 보여지며, 독립된 개체로 존재한다. 물론 작가는 이 작품에 있어서 서로의 연결성을 중요시한다. 색채의 변화만 보더라도 처음(31번) 붉은 오렌지색에서 시작하여 중간(41~47번)은 초록색과 붉은 보라의 어둠이 깔리며 마지막(60번)에 다시 붉은 색조의 오렌지계통으로 환원됨을 알 수 있다.

색채에 관한 하동철의 의식은 뚜렷하다. 비물질적인 광선은 색에서 나온다고 생각하며 색이란 본질(회화뿐만 아니라 물질의 기본 요소)로 통하는 가장 적합한 지름길이라고 그는 말한다. 31~60의 연작에 있어서도 빛의 흐름은 색의 변화위에 이루어지며 중간 부분의 어둠은 붉은색과 대비되는 녹색과 짙은 보라의 상충으로 불가사의한 신비로움을 나타낸다.

이와같이 이 연작은 붉은 색조를 바탕으로 횡

크와 초록, 노랑 등이 어우러지면서 사선과 수직, 수평선에 의해 마무리된다. 검은색으로 펑겨지는 일정한 간격의 사선은 불규칙한 혼적으로 인해 예외적으로 감성과 정신적 혼돈을 보여준다. 그다음 1.5cm 간격의 수직선과 6cm 간격의 수평선은 모든 것을 정리하여 시작화하는 이지적 개념의 합축이다. 혼돈과 질서의 교차속에 작가가 심도있게 끌어내는 통일성은 결과적으로 빛의 탄생을 가져온다.

독립된 개체들은 공통적으로 아래 원쪽과 위 오른쪽에 흰색이 덮어지면서 30개의 화면들이 연결된다. 작가는 이 작품을 구상하기 전에 먼저 장소성을 생각하여 기역자 형태의 두 벽면에 31부터 60까지 밝음과 어둠을 연결시킨다. 개개의 유기적 관계를 더욱더 깊게 하기 위하여 환경적 요소를 결합시킨다. 주도면밀한 계획에 의하여 이루어진 개체들의 설치는 빛의 연속성을 더해준다. 장소에 의해 어우러지는 연속과 형태의 반복은 시작현상 뿐만 아니라 공간-시간적 현상이 강조된다.

결론적으로 작품 「빛(Light) 88-31~60」에서 작가는 70년대 이후 현재까지의 빛에 대한 시작현상 탐구를 집약시켜 주며 색조의 주술성에 의해 새로운 변화를 보여준다. 단순한 차시현상을 벗어나 종교적 의미를 모색하는 그의 자세에서 빛의 개념은 생명의 근원과 일치됨을 알게된다. 점점 더 우연성을 배제한 그의 이지적인 탐구에서 빛과 생명을 느끼며, 이것이 우리생활 속에 자리를 차지할 때 또 다른 풍요로움을 가져다 준다. <도판 9>

유재길(미술평론가／강릉대 교수)

“빛”개념과 지각, 그 표현성의 문제

컨셉추얼·프로세스에 연루한 비물질적 정신의 표상

최근의 작품들과 마찬가지로 이번 개인전에서도 하동철의 작품은 보는 사람을 압도하는 강한 표현력을 지니고 있다. 그 표현력은 작품이 어떤 특정한 주관적 감성의 체험을 활기시키기 위한 감정이입(感情移入)의 작용이나, 또는 개성

주의의 자발적 충동에서 비롯된 행위나 제스처에서 유도된 것이 아닌 극히 익명적 조형수단과 제어된 구조적 개념의 연출에서 생성된다.

스프레이어로 조절된 발색, 진동하는 무한정한 빛의 역동성, 그 위에 통어의 수단으로 등장한듯 화면전체에 균일하게 반복되는 격자형 패턴의 구조조직, 그 통어의 틀에 저항하듯 박진

감있는 무수한 대각선의 반복은 팽팽한 긴장감과 동시에 빛의 속도를 연상시키는 운동감의 시각적 변이로 화면을 채운다.

무수한 대각선상의 일정한 간격을 두고 나타난 텅김줄자욱 액센트는 화면에서 유일한 물성적 마티에르이며 개성의 혼적이다.

이러한 시각적 전시(?) 효과는 개개의 작품의 표현력 있는 구조의 힘에서 뿐 아니라 작품과 작품간의 상호관계,キャン버스와 전시벽면 공간의 상호작용, 즉 전시장이라는 작품의 환경과 작품 자체의 역동적 유기적 관계를 유도하기 위한 주도면밀한 계획과 설계에 의해 작가가 의도적으로 계산한 연출의 결과이다.

부언하여 그의 전시작품이 빌주하고 있는 표현성은 직관의 미학을 기조로한 즉흥적 감성에서 특징지워진 것이 아니라 작가가 추구하는 개념의 주도면밀한 계획과 조직성 있는 설계와 기량의 논리적 귀추, 그 자신의 말을 인용한다면 「컨셉츄얼·프로세스(Conceptual process)」에서 연루한 것이다. 때문에 그의 작품이 빌산하고 있는 표현성은 그 농도가 강함에도 불구하고 선뜻 접근하기가 어렵다. 이러한 친숙함이 배제된 시각적 현상의 의미는 비물질적 정신의 개념을 표시한 빛의 모티브, 비형상적 기하학적 조형단위의 반복, 접적, 비물질적 색조의 유사한 표정의 표현의지에 있는 것이다.

비물질적 현상계의 표상인 빛의 탐구

70년대부터 현재까지의 하동철의 작품은 빛에 대한 집요한 탐구와 모색으로 집약된다. 빛이라는 모티브의 시각적 발생은 그가 타계한 부친의 상여를 뒤따르는데, 그 상여의 원색문양, 강한 아침햇살은 그의 망막에 형용할 수 없는 신비로운 빛의 환상으로 부각되었다고 그는 회상한다. 그러나 70년대 초반에 제작된 작품에서 보여주고 있는 그의 빛의 개념은 다분히 감상주의(Sentimentalism)에 경도한 추상표현주의 형식의 환상적 모티브에 불과하다.

즉 상여의 문양과 색조를 연상케 하는 환상적 포름 혹은 색띠로 형성된 중첩하는 마름모꼴은 백색의 여백공간 내에 부유하고 있다. (1970년(만가)). 공간을 표현행위의 목표로 삼고 도전

했던 이 시기의 작품들에 나타난 스며들듯, 부상하듯, 열룩진 환상적 추상적 포름은 여백공간과 형상 사이 어디엔가 떠있는 작가의 실존적 공간과 그의 내적 필연성의 절실한 욕구에서 자극을 받은 「그린다」는 행위의 제스츄어의 연상관계에서 생성된다. 그리하여 추상표현주의 형식과 미학으로 파악된 행위의 매체로서, 즉흥적 몸짓의 개인적 포름으로서 국한되었던 빛의 개념은 무한정한 비물질적 정신을 지향하는 시각적 공간의 현상으로 인식된 70년대 말에 이르러 비로소 주제로 상정된다.

부언하자면 미국유학 바로 전 77년의 개인전 때의 작품을 보면 스프레이어를 이용한 바탕색의 물성적 마티에르의 소멸에 집중하여 열룩진 색던의 형태를 반사 또는 노출시킴과 아울러 흡수하는 기법을 통하여 빛의 시각적 현상의 근사치에로의 접근을 시도하고 있다. 즉 비록 막연하나마 이전에 목표했던 무상한 공간의 탐구가 비물질적 현상계의 표상인 빛의 성질로 환원되어 가고 있는 발전을 보이고 있다.

작가는 이때부터 빛의 본질적 개념의 탐구를 시작한듯 하며 미국이라는 국제현대미술의 현장에서 수령한 미술사의 지식과 헤프닝, 페포먼스 예술, 미니멀리즘, 개념아트미학과 실제로 그의 빛에 대한 본질 인식 관념을 확고히 함은 물론 이를 조직적으로 시각화할 수 있는 구조적 기량과 양식적 기조를 형성하고 성숙케했다고 볼 수 있다.

1979년 귀국한 직후에 가진 유화, 판화전 캐털로그 서문에서 평론가 유근준씨가 밝힌바와 같이 미국에서의 현대미술현장에서 수령한 기법을 교묘히 접촉시킨 하동철의 빛의 해석은 「보이는 것(작품), 보는 것(시각), 보이게 하는 것(빛)」의 관계에서 빛을 시각현상의 주체로 설정하고 이 빛의 작용에 의해 시각에 보여지게 하는 매체로서」의 작품제작에 역점을 두며 따라서 화면 공간에서 「무한히 반복되고 있는 선의 마디 마디들」은 「빛을 반사시키고 굴절시켜 눈에 보이게 하는 매체」로서 작품화하고 있다.

이 때에 선 자체의 성질-길이(파장), 굵기(밀도), 힘, 간격-의 다양화와 바탕색조의 농담의 변화로써 화면에 빛을 정착시키고 빛의 작용에

변화를 유도하며 이 빛을 통해 생명의 근원과 정신성을 모색하고 있다.

즉 自己의 완전한 부정만이 자아의 완전한 공정에 도달할 수 있는 유일한 길에로의 모색의 도정이 생명의 원천이며 절대정신세계(이테아)의 상징인 빛의 예술로 전환, 발전한 셈이 된다.

선의 본질개념에 대한 현상학적 해석

1980년부터의 작업은 미국유학에서 수용한 지식과 체험을 조직적 분석과 논리적 검증을 통해 자기화해가며 한국화단에 독보적 영역을 굳혀 간 작가의 성숙기적 표현으로 생각할 수 있다.

이때, 개념아트의 대표작가 솔·르위트(Sol Lewitt)의 「컨셉추얼—프로세스」는 작가의 제작방법의 바탕을 제공해 준 듯하다. 81년의 드로잉 展은 그가 70년대 이후로 천착해 오던 빛의 주제를 바탕색조의 변화에서 독립시켜 순수한 직선의 드로잉적 성질만을 기용하여 선 자체가 내포한 잠재력을 실험, 계획, 설정해 보이고 있다.

연작의 제작방법과 연출을 통하여 선의 본질관념을 현상화하기 위한 시도로 보이는 첫 단계의 작업은 4 혹은 5개의 동일한 굵기의 연필 또는 칼라펜의 갈필체로 동시에 험하게 그어내린 무수한 수직선의 구성이다. 반복과 중첩으로 밀집한 수직선들은 백색지면에 팽팽한 긴장감을 주며 수직선이 하향되면서 힘의 강도가 점증적으로 약화됨에 따라 파생되는 선의 변화에서 유도되는 빛줄기와 비슷한 흐름의 운동감으로 긴박감이 완화되어가게 하고 있다.

다음 단계에서는 비교적 일정한 간격으로 촘촘히 배정된 점에서 동시에 시작한 2 또는 3개의 수직선들을 미세한 각도로 변화조절하여 선들이 미묘하게 병행, 중복케 하고 있다. 이 때에 여백에 조성되는 수평의 진동하는 떠는 옵아트의 환시현상의 효과와 유사한 결과를 유도하고 있다.

마지막 단계에서 작가는 사각형면에 임의로 정한 점과 점 사이를 직선으로 연결해 팽창과 역동성있는 볼륨을 가능케 하는 선의 성질을 보여주며 이 때에 이차원적 사각형의 구조를 그 안에 자리잡은 삼차원적 볼륨의 이미지 간의 파라

독스한 긴장감을 체험케 하고 있다. 이 파라독스는 바로 르위트의 관념과 지각간의 모순성에서 야기되는 그것의 의미를 상정케 한 것 같다.

하동철의 드로잉은 선의 본질개념의 현상학적 해석을 작품에 시사해 주며 미니멀 작가들의 주요 관심사인 우주의 질서와 혼돈의 관념으로서의 선의 자족적 성질을 벽면에 투사하고 있는 것이다. 큐비즘, 몬드리안 아래 기하추상사조에 팽배해 있었던 수평과 수직의 상대적 관계성, 평행과 하모니의 미학개념에 대한 역반응으로 생성된 반복과 집적, 비대칭적 지향성이 표출하고 있는 비관계성, 무한한 질서의 우주관으로의 도약은 씨스테미·아트(Systemic Art) 또는 미니멀적 해석으로 간주된다.

이번 갤러리 현대의 전시공간은 3년 전에 「빛」의 연출을 한바 있는 문예진홍원 미술회관 보다 친정이 낮고 좁은 제약점이 있으나 작가는 작품의 스케일과 배열방법의 변화로 1·2·3층의 전시공간을 이미지화시키고 있다. 동시에 전시홀 공간(Positive Space : 긍정적 공간)과 벽면공간(Negative Space : 부정적 공간)과 작품(Art as Object)과 관객(Object as Man), 4者간의 상호 연관성을 제작 계산에 넣은 일종의 환경예술의 일면을 지속하고 있다.

1층에 들어서면 맞은편 벽면 전체를 1000호 정도의 대형화면으로 채워 압도적으로 닦아온다. 거대한 고원 앞에 맞닥드린 느낌이랄까. 이 작품 좌우로 150호 크기의 화면들이 5, 6겹 늘어 있어 마치 군소산맥들을 거느리며 위용을 드러내고 있는 산악과 대지를 연상시킨다.

2층에 오르면 세로 90cm 가로 180cm의 1:2 비례의 동일한 화면들 위에 붉고 푸르고 어둡고 밝은 색조들이 斜角으로 명멸하면서 세개의 벽면위에 물결치는듯한 연속적 리듬을 창출하고 있다. 마지막 벽면은 이 드높아진 물결의 波高를 제어하려는듯 수평의 색조로 처리된 같은 크기의 화면이 느릿느릿 걸려 있다.

3층은 2층에서 연출해보인 유통적인 시각적 나이나미즘의 클라이막스를 장식하려는듯 30개의 화면들이 하나의 그룹을 형성하여 사선의 폐턴으로 파생되는 빛의 운동감과 그 시각적 효과는 극치에 달하고 있다.

미니멀리스트들과 마찬가지로 하동철은 관객과 전시장의 공간을 인지하여 그에게 주어진 모든 공간(긍정적, 부정적)에 도전, 공간의 모든 방향점을 설정, 유도해내고 있다. 그렇게 함으로써 그는 관객으로 하여금 어떤 특정한 작품의 실재를 넘어선 존재를 의식케 한다. 이 때에 관객은 새로이 정의되고 윤곽지어진 공간 내에서 작품에 의해 결정된 길을 따라 걸도록 통제를 받는다. 조직화된 공간내에서는 혼동이나 왜곡의 여지란 있을 수가 없으니까. 결과적으로 벽에 걸린 일련의 캔버스 패널들은 마치 우리 자신의 존재의 패턴이 환경적 요소에 의해 대부분 결정이 되듯 선택된 형식으로 그들의 존재 가치를 벽의 실재성에 의해 가능케 하는 것이다. 부언한다면, 이제 작가는 문제 제기보다는 오로지 도전하며 관찰할 뿐이다.

작품의 주제는 여전히 비물질적인 광선이며 비형상적인 광선의 진동의 폭이 어스레한 농담을 형성 할 뿐이다. 작가의 해석을 빌리면 빛의 주제는 먼저 색에 대한 관심으로 시작된다. 즉 『색이란 본질로 통하는 가장 적합한 지름길이다.

...색이 노출된 상태에서 은밀하게 가두어 밝색하는 상태로 전환되어 갈 때 차츰 신비로움을 더해가며 「빛」까지를 암시한다.』 앞서 언급했지만 부언한다면 타취증의 얼룩이나 봇놀림을 떠나 거의 완전히 기계화된 구조적 기법-에어브리쉬로 바탕색조를 깔고, 자로 긁고 줄로 텅기고 (83년 판화에 처음 사용) 그 위에 다시 스프레이어를 뿌리는-과 조직의 익명성은 표현주의의 개성주의적 제스츄어나 행위를 거부함으로써 자아의 본질에 도달하고자 하는 곧 禪의 思想으로도 해석 할 수 있다.

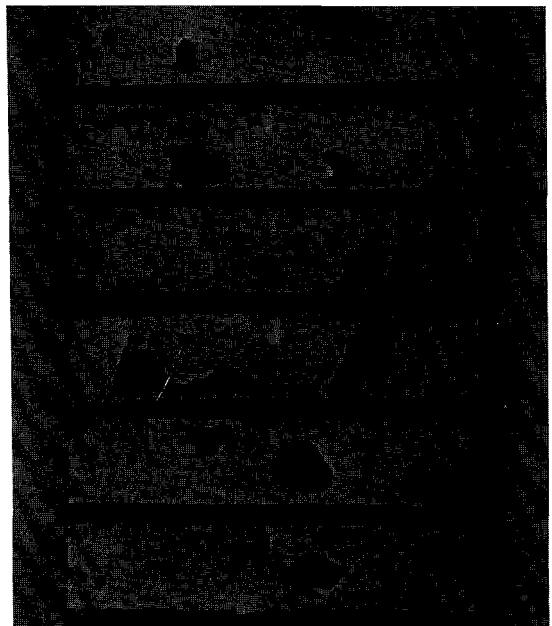
한마디로 요약한다면 하동철은 이지적 작가다. 그의 논리적 감성은 쉽게 미니멀, 개념아트를 흡수하게 했고 솔·르위트를 이해하게 했다.

이번 전시에서 더욱 더 두드러지고 있는 광선과 공간의 상호 환경적 특성, 또 작가 자신이 그러한 특징을 중요시 여기는 만큼 앞으로는 벽면에만 국한하지 않고 공간의 개념을 확대, 적극 활용할 수 있는 입체작업으로 영역을 확대해갔으면 좋을 법하다는 생각을 해본다.

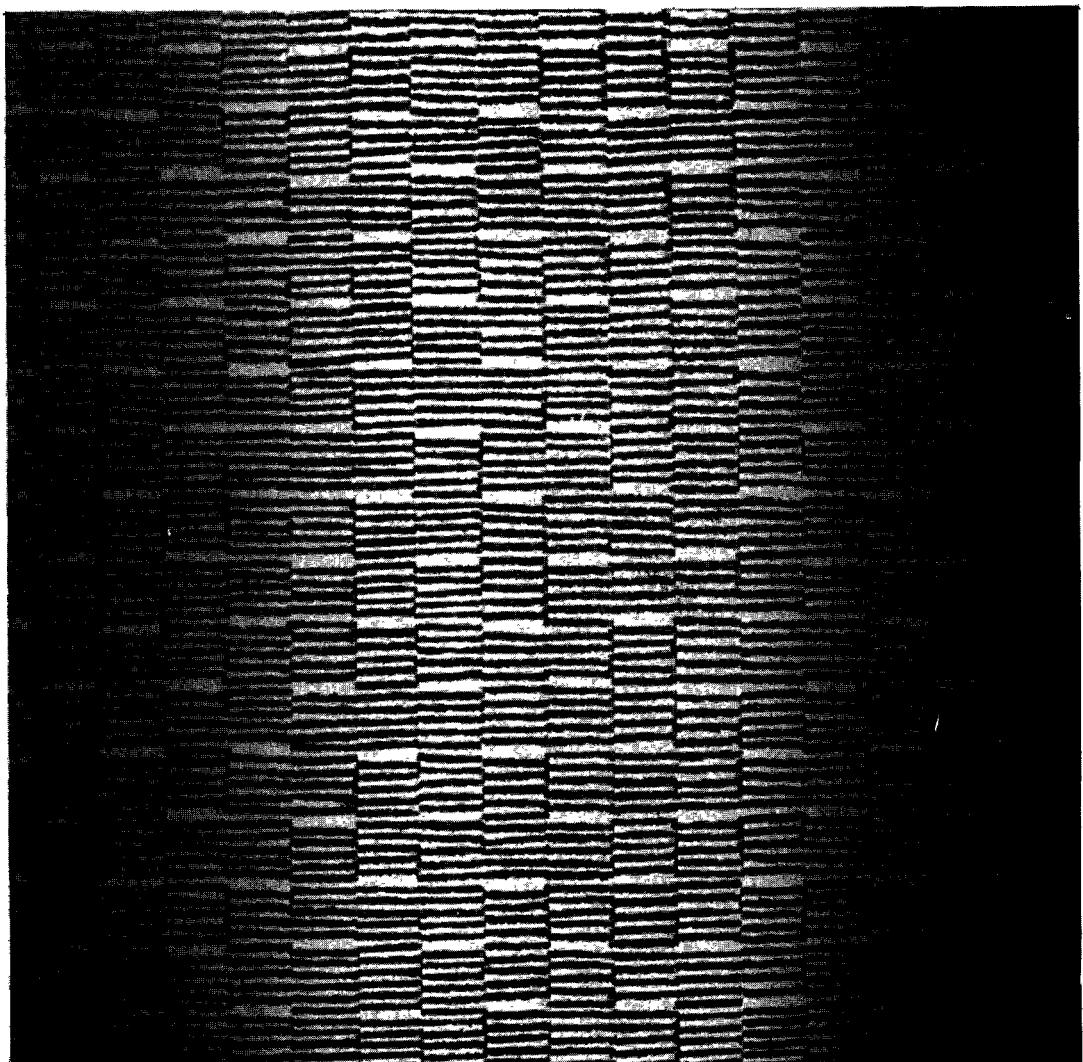
宋美淑<西洋美術史家, 誠信女大 교수>



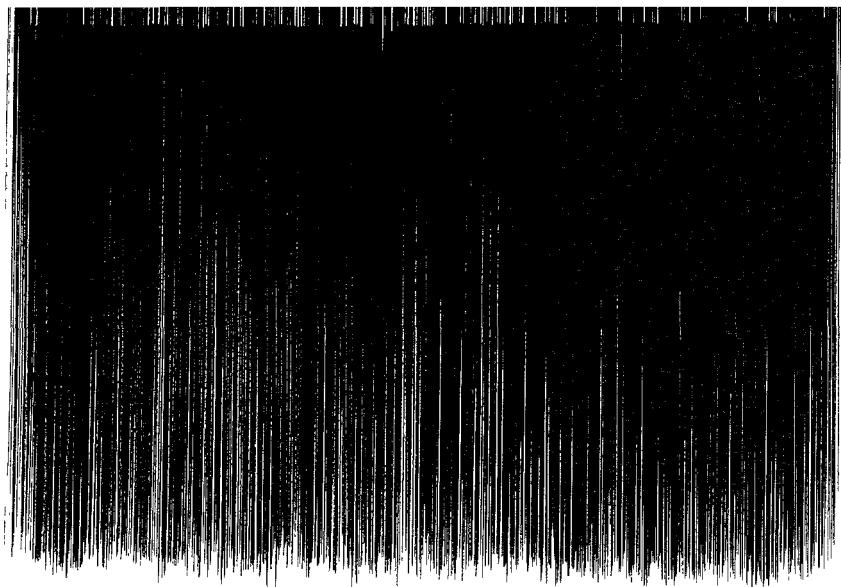
(도 1) *還元* 캔버스에 유채 100×100cm 1977



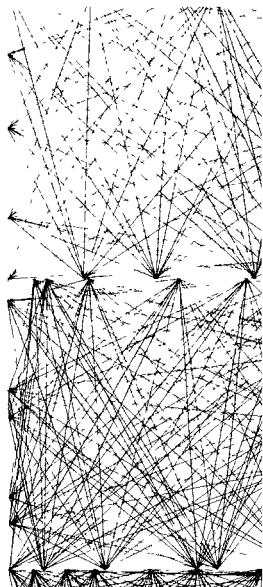
(도 2) *還元* 캔버스에 유채 91×73cm 1977



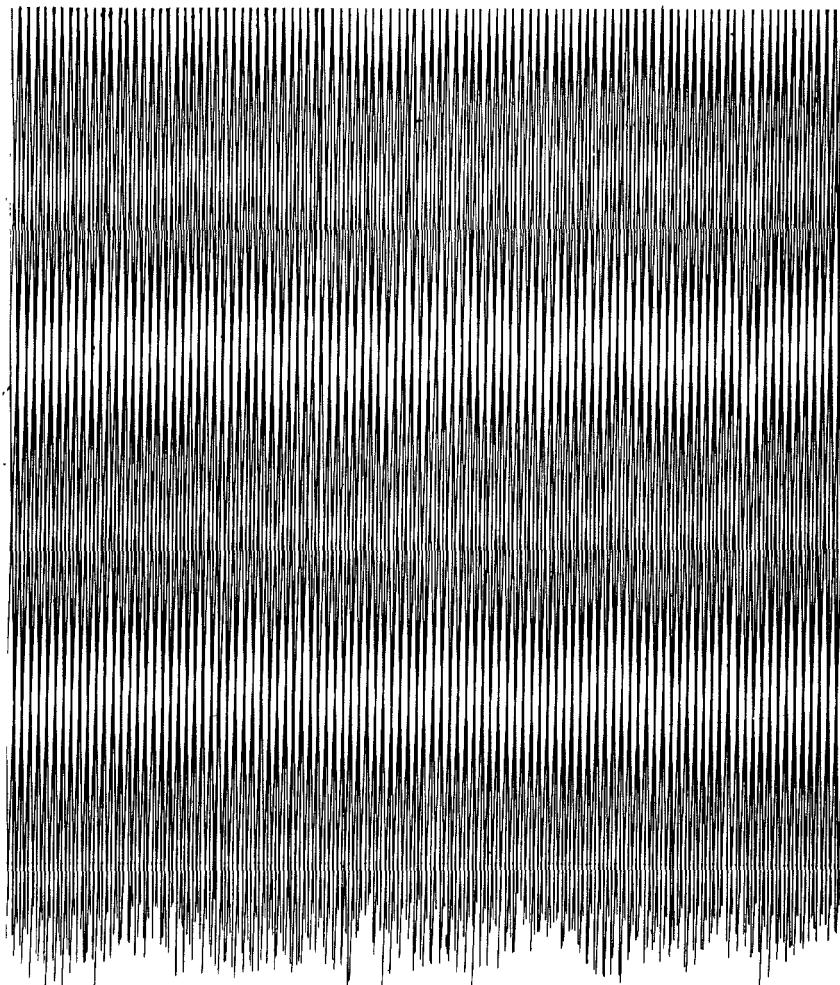
(도 3) *빛* 에칭 43.2×45.7cm 1979



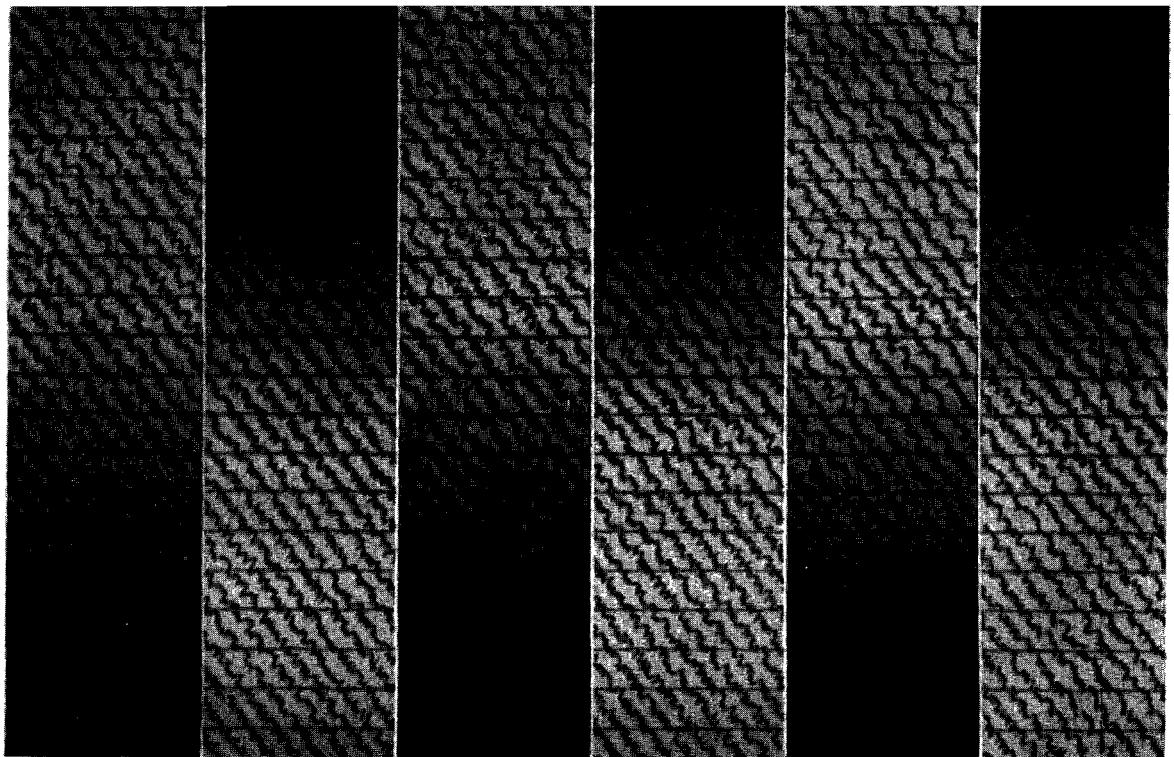
(도 4) 빛 종이에 칼라펜 55×74cm 1980



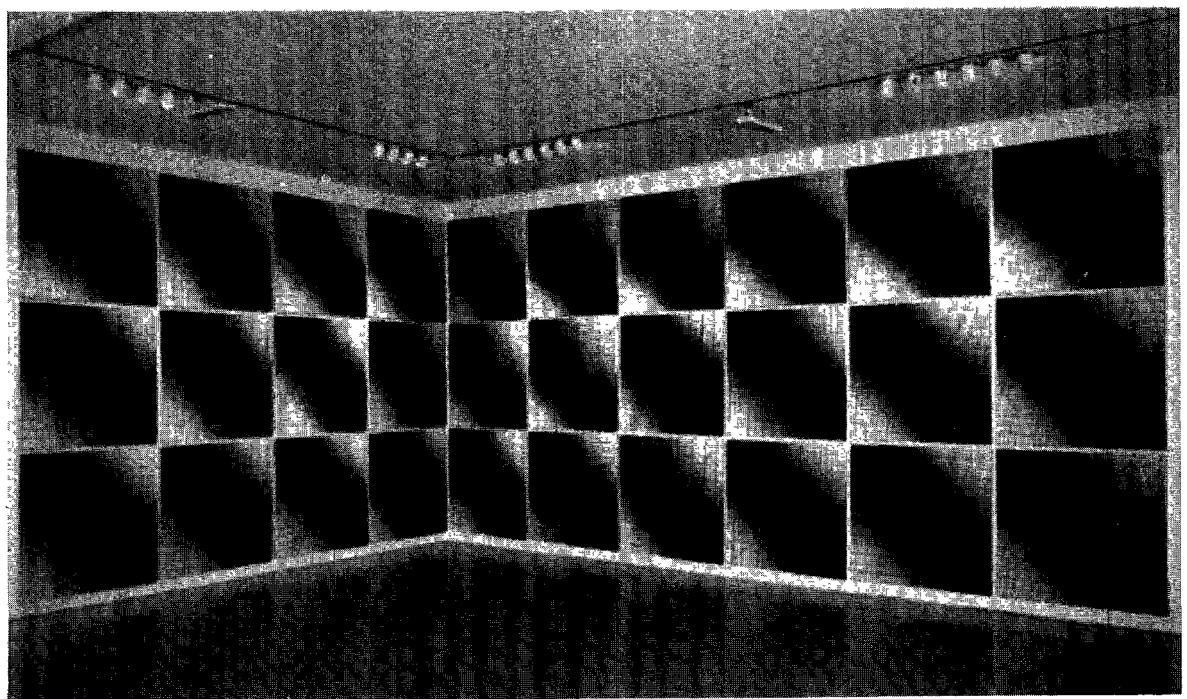
(도 5) 벽화 드로잉의
단위들 하드보드에 연



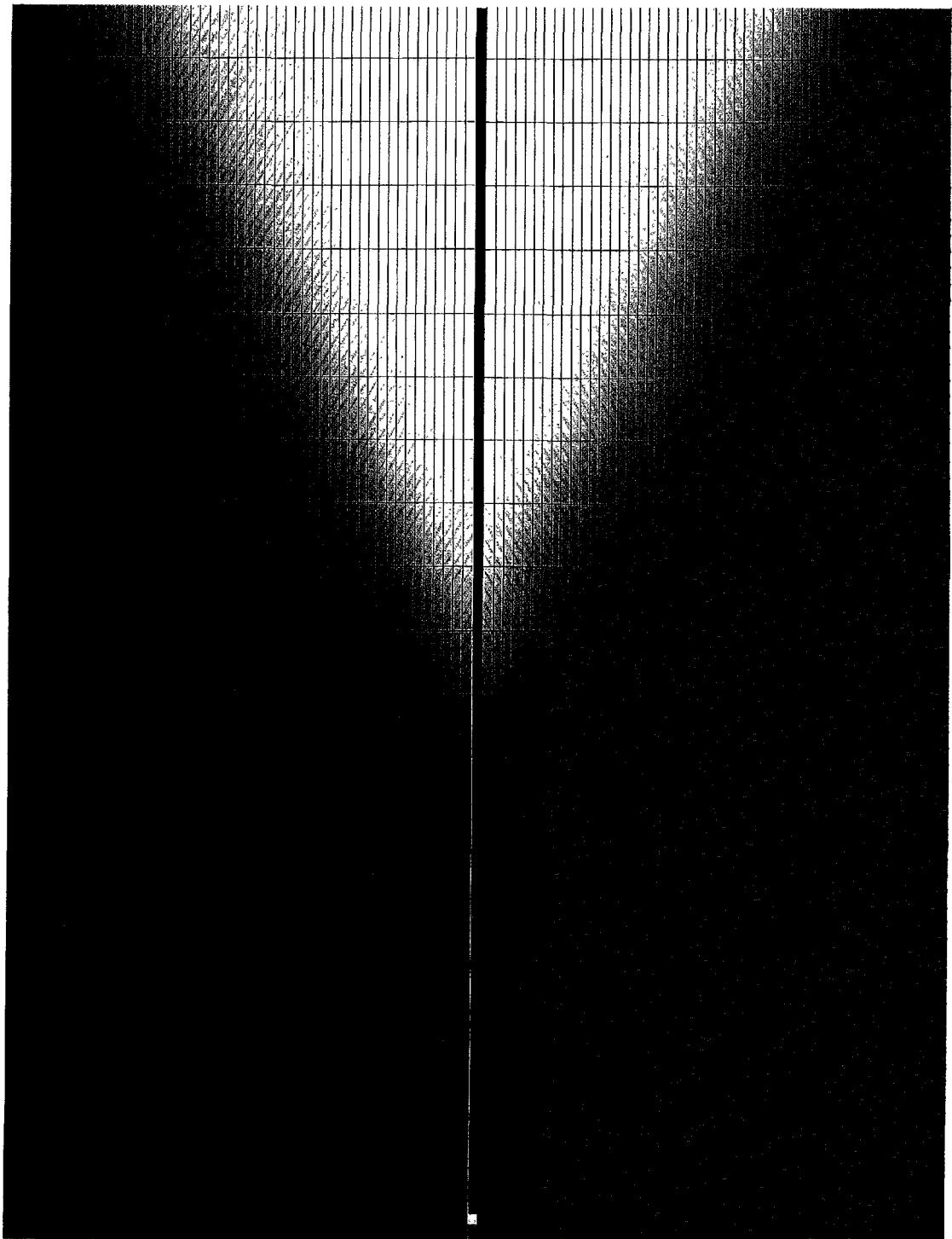
(도 6) 빛 종이에 볼펜 33×38cm 1980



(도 7) 빛 83-6 에칭 40×60cm 1983



(도 8) 빛 88-31~60 설치장면 캔バス에 아크릴릭 276×927cm 1988



(도 9) **빛 88-66** 캔バス에 아크릴릭 183×240cm 1988