

김병중

金炳宗 회화론

金炳宗 個人展

藝 갤러리(92. 3. 8-3. 17)

申恒燮/미술평론가

오늘의 한국화는 커다란 변혁의 물결을 타고 있다. 일부에서는 한 시대를 마감하고 새로운 시대로 진입하는 과도기로 보려는 시각도 있지만, 새로운 미학의 전개를 하고 있다는 점에서 보면 변혁이라는 표현이 보다 적절하리라는 생각이다.

어찌보면 이같은 변혁의 물결이 길으로는 집단적인 형태로 이어지고 있는 듯이 보이지만 내적으로는 각인과파, 즉 일인일파주의를 지향하고 있음을 유의해야 한다. 여기서 말하는 각인, 또는 일인이란 전체적인 시각에서의 개개인 모두를 지칭하는 것은 아니다. 새로운 표현의 가능성을 보이고 있거나, 논리적인 타당성을 인정할 수 있는 선두 그룹에 한정시킨 개개인을 의미할 뿐이다. 김병중은 이러한 소수의 개개인이 전체적인 흐름을 주도하는, 선두그룹의 일원이다. 그리고 그 중에서도 표현 형식을 뒷바침할 이론적인 무장을 완비함으로써 이미 그 영향권에 드는 작가들을 대표할 수 있는 위치를 점유하고 있다. 이같은 혁명적인 한국화 물결의 구심체 또는 지주목의 역할을 하면서 그는 처음부터 기존의 화론과의 절연을 정당화시킬 수 있는 이론적인 체계를 정립함으로써 시행착오 및 논리의 함정에 빠질 수 있는 우를 차단했다. 그의 작업은 그린다는 행위와 더불어 이론적인 탐구와 병행된다. 그러기에 그의 작업은 관념과 현실의 이중구조를 지니고 있다.

실제로 작품의 모든 소재를 체험적인 것이든 미체험적인 것이든 그 자신의 의식의 층에서 끄집어 내고 있다. 이때의 소재로서의 형상은 의식적이거나 또는 잠재적인 형태로 자유롭게 나타난다. 그런데 설명 잠재의식의 형태로 나타나는 경우일지라도 표현되는 이미지는 언제나 의식의 명료성에 의해 이끌린다.

그의 표현언어에서 미진함이나 불명료함을 발견할 수 없는 것은 여기에 연유한다. 그는 치밀한 건축설계도면과 같은 조형의 논리를 행위 이전의 의식속에서 완결짓고 있는 것이다. 뿐만 아니라 표현 언어 하나 하나에 필연성을 부여함으로써 허튼 표현의 여지가 없다.

파묵법은 「먹을 깨뜨린다.」는 의미가 아니라, 먼저 그려진 먹자국이 마르지 않은 상태에서 다시 먹을 얹음으로써 두 먹자국(농도가 다른)이 서로 침투하여 생기는 생동하는 표현을 의미한다. 물론 이러한 고전적인 개념이외에 표현적인 선의 개념으로 이해되기도 한다. 선적인 면에 가까운 표현적인 이미지가 그것이다. 이를테면 먹을 깨뜨린다는 의미가 그에게 있어서는 단순히 기법의 문제가 아니라 타성과 상식을 깨뜨리는 파격(破格)의 구조를 갖는다. 화면으로 말한다면 선예의 의지가 있으면서 형태를 결정짓는 면으로서의 성격이 더욱 분명한 이론구조를 갖는 것이다. 그의 작품에서 전통적인 수묵화 또는 수묵담채를 성립시키는 명쾌한 선묘, 즉 골법용필이 거의 무시되고 있다. 그렇다고 해서

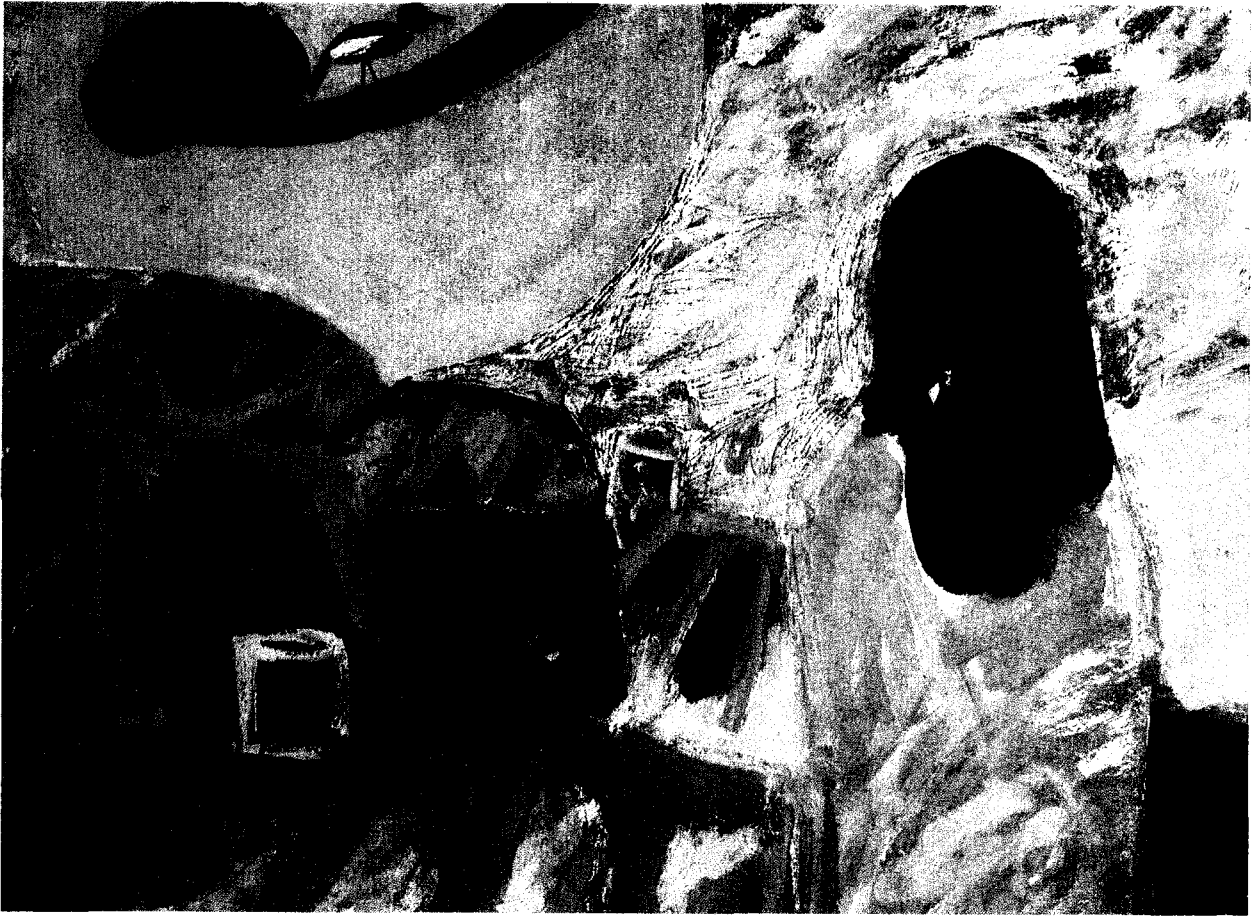


생명의 노래. 70×78.5cm. 한지, 먹, 채색. 1992

선묘가 전혀 쓰이지 않는다는 뜻으로 해석해서도 곤란하다. 다만 그의 그림은 파묵이든 아니면 발묵이든 선에 의해 형태를 떠올리는 방식을 따르지 않고, 파묵, 또는 발묵만으로 곧장 즉흥적 형상을 펴낸다. 한마디로 이러한 표현의 즉물성과 직접성이 그의 방법론적인 특성으로 부각된다.

표현의 직접성을 필치가 능수능란하거나 아니면 심상이 명확해야만 가능하다는 점에서 볼 때 그의 경우 두 가지를 겸했다는 논리가 된다. 그의 입장에서는 필치보다는 심상의 명확성에 기댄다. 감성적인 표현보다는 이성적인 표현을 신뢰하는 듯한 작가적 관점이 이를 뒷바침한다. 그러나 그의 작품에서 이성적인 표현의지는 대체로 감성에 의해 감추어진다. 일부러 그러다만 듯한 미완성형의 조형적인 필체가 그러하며, 어리숙한 형상이 그러하며, 무심필과 흡사한 무작위적인 표현언어 등이 그러하다.

어리숙하고 모자라는 듯한 형상은 미완성적인 특성과 결부되는 부분이다. 앞에서 언급하였듯이 그의 작품에 나타나는 사실적인 형상 및 그와 관련한 이미지는 골법, 즉 선묘가 아닌 발묵에 의존함으로써 표현의 부정확성이 따르는 것은 필연적이다. 주지하다시피 발묵은 종이와 물감(먹) 그리고 물의 물리적인 특성에 따른 자연스러운 조화의 묘를 통해 무위한 표현을 기대하는 경우에 쓰인다. 그러므로 때로는 작가의 의



봉천동 파랑새. 104.5×79cm. 한지, 먹, 채색. 1992

도에 순응하지 않는 돌발적이거나 우연적인 표현효과가 나타나는 일이 적지 않다. 더구나 발목은 강필에 의한 선묘로써 그 맛을 얻을 수 없는 기운이나 윤택함을 표현하는 데 효과적이다. 즉, 강필 또는 백묘가 얻지 못하는 효과를 대신해 주는 기능을 하는 것이다.

「무심필과 흡사한 무작위적인 표현성」 또한 위의 두 가지 특성과 결탁한다.

무심필이란 아동의 필치와 같다고나 할까, 일체의 목적성을 염두에 두지 않은 채 그냥 그대로 손이 가는 대로 내맡기는 상태에서 얻어지는 선묘, 또는 그 형상을 무심필이라고 할 수 있다. 일체의 감정이나 의식을 담지 않은 무념한 상태에서 그려낸 필흔인 것이다. 그렇다면 무심필을 아동의 선묘로 이해하려는 시각은 비약인지 모른다. 왜냐하면 아동은 순수한 시각을 갖고 있지만 표현대상에 대한 감정과 의식을 단절하고 있다고는 볼 수 없기 때문이다.

그러나 여기서 말하는 무심필의 뜻은 숙련되지 않은 손의 기능에 의한 뿐인, 그래서 잘 그리겠다는 의식이 없는 상태에서 비롯되는 표현의 솔직성을 의미한다.

그는 이미 한 작가로서 독립에 필요한 수업기를 완벽하게 거쳤기에 손의 기능은 형상을 만드는 데 지나칠 정도로 익숙해 있다.

그럼에도 불구하고 일체의 감정이나 의식을 놓은 상태에서 단지 발목

의 그 무작위적인 표현성에 심취하다보면 무심한 형상을 떠올릴 수 있으리란 기대는 억지가 아니다. 발목의 그 미묘한 물리적인 표현성에 그 자신의 감정이나 의식을 맡기는 듯한 태도를 취함으로써 자연스러운 표정을 지어내고 있는 것이다.

그의 그림에는 무표정한 맛이 있다. 그 무미한 표현을 달리 표현하면 차가운 객관성이라고나 할까. 가능한 자신의 존재함으로 표현의 솔직함 및 순수함에 이르려고 하는 그 제삼자적인 태도야말로 담담한 느낌을 끌어들이는 요인이다.

이렇듯 발목기법에 의존하는 작품, 즉 「바보예수」, 「이름과 닮」 시리즈의 대부분에는 상기한 몇 가지 특징적인 방법론이 적용되고 있다. 여기에서 대상으로 하는 작품들은 비표현적인 공간 즉 한지자체가 그대로 있는 여백을 설정한 작품의 경우에 한한다. 그러면 이제부터는 그의 80년대 작품 「바보예수」, 「이름과 닮」 시리즈 중에서 비표현적인 부분, 즉 여백으로서의 공간을 설정하지 않은 작품에 대한 조형적인 특성을 찾아보자.

표현기법에서는 상기한 작품들의 경우와 다르지 않다. 다만 공간에 대한 이해 및 해석이 상충하고 있을 뿐이다. 이러한 특성을 어찌면 조형성에 직결된 문제로서 색면작업이라는 시각에서의 이해 및 접근을 가능케 한다.

「바보예수 7」, 「황색예수」, 「흑색예수」, 「생명의 노래」, 「옥담이」, 「어린왕자」 등 일련의 작품이 이에 해당하는 데 여기에서는 이른바 동양화적인 여백이 나타나지 않고 있다. 이들 작품에서는 먹이 형상을 결구하는 데 필요한, 이미지 구성의 요소로서보다는 색채로서의 의미가 강조된다. 먹을 색채개념으로 이해하고 있는 것이다.

그의 작품에서 볼 수 있듯이 먹은 스스로 형상에 관여하려 하지는 않는다. 다른 색채들과 어울리면서 전체적인 조화, 통일을 위해 기능할 뿐이라는 공존의 식으로 화면에 들어서고 있는 것이다. 골법용필을 포기했을 때의 먹이 지닌 그 색채로서의 순수성을 그는 주시하고 있다.

동양화에서의 먹색을 서양화의 검정색으로 이해하는 데는 무리가 있다. 먹에는 5채가 있다고 보았듯이 서양화의 부채색 개념과는 내용적으로 다른 것이다. 먹은 분명히 검정색이면서도 이같은 단순논리에 순응할 수 없는 고유의 색채적인 자기표현성을 갖고 있다.

앞서 얘기한 그의 작품들에서는 먹이 커다란 비중을 차지한다. 그림에도 불구하고 먹이 반드시 전체적인 이미지를 주도한다는 느낌이 들지 않는다. 화면에 차지하는 면적이 클 뿐 형상을 주도하는 것은 오히려 다른 유채색들이다. 유채색들은 먹의 표현 중간 중간에 미점(米點)처럼 주도적인 형상에 이용되고 있으나 색채로서의 자기강조는 억제되고 절제된다.

동양화에서의 채색은 원색일 경우에도 발색이 억제됨으로써 항상 중간색의 뉘앙스를 풍긴다. 이러한 뉘앙스는 채도의 높낮이, 아니면 색채의 농도의 차이에서 결과하는 것은 아니다. 종이(한지)라는 재료적인 특성과 물감 자체의 특성에 기인한다. 따라서 동양화의 원색은 언제나 자연색에 가깝다.

그의 작품에서도 먹과 원색이 서로 접할 경우 거부없이 수용하고 일체화된다. 그의 작품에서 먹은 비표현적인 여백개념을 대신하면서 원색을 포용하는 소지(素地)가 된다. 다만 먹이 색채로서 인정되기 위해서 원색들에 조화되기를 원한다. 그러기에 사실적인 이미지가 없는 부분, 일반적인 수묵화에서의 여백이라고 할 수 있는 비표현적인 공간을 먹으로 채우면서도 점점이 혹은 불규칙적으로 유채색을 적절히 배치하는 것이다. 이렇게 함으로써 먹색의 색채로서의 존재감은 상대적으로 더욱 상승한다. 유채색과 뒤섞임으로써 비로써 색채적인 가치를 회복하게 되는 것이다.

그의 작품에서 먹색은 모든 유채색을 수용하면서도 한편으로는 모든 유채색에 자발적으로 동화·동질화되기를 원한다. 작품 곳곳에 불규칙적으로 산재한 색흔들은 어쩌면 먹의 색채가치를 부추기면서 생명력을 일깨우는 숨구멍이 아닐까. 이러한 색채미학의 전개는 색면대비 효과를 그 기본원리로 한다. 여기서의 색면대비는 선에 의해 구획된 면으로서의 개념과는 다르다. 선에 의해 구획된 면은 한계상황, 즉 유한성을 전제로 한다. 반면에 선에 의하지 않고 먹을 짚어나가고 채색을 더하는 과정에서 생기는 색면은 무한성을 담보로 제공된다. 확장되고 축소되는 유기적인 표현원리를 따르는 것이다. 엄격히 말하자면 그 자신으로서 색면대비에 관해서는 의식하지 않는다. 오직 형상을 결구해가는 과정에서 우연적으로 또는 자연스럽게 형성되는 색면들이 색채대비의 아름다움에 응답하게 되는 것이다.

먹색은 유채색이 나타낼 수 있는 표현감정을 종합한다는 점에 대해서는 이미 기술한 바 있다. 먹의 신비함은 바로 여기에 있다. 유채색을 능가할 수 있는 풍부한 표현감정을 갖고 있는 것이다. 아무튼 그는 이러한 먹색의 신비한 자기표현성을 색채대비로 새삼 확인시켜 주고 있다. 그의 작품에서 먹색은 유채색과 더불어 본연의 색채적인 가치를 환원하고 있는 것이다.

그러면 공간에 대한 이해 및 해석은 어떠한가. 단적으로 그는 기존의 동양화론에서의 여백개념과는 상반된 시각에서 출발한다. 「비우는 것이 채우는 것」이라는 여백개념에 정면으로 맞서는 「채움으로써 비울 수 있는 것」이라는 역설적인 논리를 제시한다. 더구나 채우는 것에 먹을 사용함으로써 화면의 소지(素地), 즉 비표현적인 부분을 완전히 메꾸는 것이다.

기존의 동양화론에 의한 여백개념으로 본다면 비어 있는 공간이 적어 답답한 느낌이 와닿아야 한다. 그런데 어쩔일인지 완전히 채워진 작품에서는 오히려 시각적인 쾌감을 부르는 개방성을 감지할 수 있다.

모든 생명감이 정지된 적막한 느낌이 아닌, 단지 투사되는 어둠일 뿐이라는 이해가 성립되고 있다. 이 무슨 불가해한 일인가.

민주화 투쟁의 전열에 서는 것과 그렇지 못한 데 대한 지식인으로서의 갈등이었던 것이다. 그는 비록 전열에서 정식적인 갈등을 극복하지 못함당정 망연히 좌시만은 할 수 없다는 작가의식으로 「바보예수」를 등장시켰다.

눈물짓거나, 멍청한 표정을 짓거나, 놀라는 얼굴 등 성자 예수로서의 이미지와는 전혀 다른 시각의 무기력한 「바보예수」를 그 시대 한가운데로 등장시킨 것이다.

몰연한 「바보예수」의 출현은 우선 종교적인 시각에서 큰 반향을 불러 일으켰다.

그 스스로가 철저한 예수의 추종자이면서 「바보」로 극화시킬 수밖에 없었던 그 철저한 심정은 종교적인 해석에 의해 가려질 수밖에 없었다.

그래도 눈 밝은 사람들은 「바보예수」 이면에 숨겨진 작의를 간파하는데 많은 시간을 소모하지 않았다.

「바보예수」는 어두운 시대를 밝히고 정화하기 위한 재림예수로서의 의미와 그 자신의 작가의식을 대변하는 대리자로서의 의미를 동시에 함축하고 있었다. 어찌면 암울하고, 부조리한 현실에 정면대항하기 보다는 성인 예수를 바보스러운 인간의 모습으로 화신케하여 시대의 의식의 중심부를 관통케하는 저항의 상징으로 삼고자 했던 것은 아닐까. 피흘리고 고뇌하는 「바보예수」의 모습은 시대적 고뇌의 전열을 의미하는 것은 아닐는지. 그것은 바로 그의 고뇌의 자화상이자 우리시대의 표정이었다. 「바보예수」의 눈물은 지성인의 고뇌와 참회의 눈물이고, 바보스러운 표정은 현실을 우회할 수밖에 없는 지성인의 어실픈 몸짓이며, 「바보예수」의 놀람은 비인간적인 사회상에 대한 탄식의 완곡한 표현이자 은유인지 모른다.

그러나 진실로 「바보예수」는 작가 자신의 대리인이다. 그런 가운데서도 재림예수로서의 시각에서 보면 한 시대를 향한 구원의 메시지를 대행하는 전령의 의미를 내재한다. 그것은 필연적으로

도라하고야 말 진정한 사회정의가 실현되는 밝은 미래에 대한 약속의 의미이기도 했다.

느닷없이 「바보예수」가 등장한 사실에 대해 종교적인 단순 시각에서는 불경스러운 일로 여길 정도였다. 그러면서도 그가 독실한 크리스찬임을 알았을 때 비로써 「바보예수」를 등장시켜야만 했던 속뜻을 헤아릴 수 있었던 것이다.

그는 「바보예수」를 단지 시대의식의 은유법으로서만 그 존재가치를 규정하지는 않았다. 그 자신의 조형적인 표현논리와 더불어 미적가치를 산출해내는데 필요한 적절한 소재로서의 의미도 간과하지 않았던 것이다.

「바보예수」 시리즈는 그 형상의 다양성은 물론이려니와 표현기법 및 형식에서도 다양한 시각에서 접근하고자 했다. 이같은 관점에서 서면 예수라는 인류의 성자는 그의 회화세계를 살찌우는 보편적인 표현대상이 되고 있음을 알 수 있다. 물론 신성으로서의 예수상이 아닌 인성(人性)으로서의 예수상에서 예술표현의 영원한 가치의 하나인 휴머니즘을 실현할 수 있기를 바라는 것이다.

다시말해 시각적인 쾌감을 뛰어넘는 진정한 미적가치를 실현하는데 있어 성자인 예수는 그에게 가장 친숙한 표현대상일 수 있는 것이다. 그 친숙함을 그는 「바보예수」라는 인성이 강조된 보편적인 인물상으로 변모시키는 매개체로 이용한 것이다.

성자로서의 위엄과 신비함 대신, 보다 인간적인 모습으로서의 접근은 감정이입이란 측면에서도 유리하다. 그 자신의 삶과 동행하는 표현대상이니까요.

한편 같은 시기에 「황진이」, 「춘향이」라는 실재했던, 그리고 이야기 속의 주인공을 통해 한국적인 미감을 구현하려는 의지를 보였다. 기생 「황진이」와 절개의 상징으로 이상화된 「춘향이」라는 두 극적인 인물을 모티브로 한 작품에서는 우선 상반된 인물 설정이란 점에서 양극적인 의미전달, 또는 이중적인 의미체계를 염두에 둔 작의가 간취된다. 「황진이」는 에로티시즘의 화신으로, 그리고 「춘향이」는 정숙한 한국여인상으로 부각시키면서 이들 두 역사 속의 인물을 통해 한국적인 미적 정서를 추출해 내고자 하는 것이다. 이 두 여인은 한국여인상의 한 전형으로서, 양극적인 시각에서의 비교대상이 된다.

자유여성으로서의 「황진이」와 사회적인 규범·도덕·윤리에 충실한 「춘향이」의 극적인 대비는 그림의 의미내용을 고조시키면서 한국적인 정한의 실체를 가시화하는데 적절히 위였다. 기생딸이면서도 정절을 지켰기에 도덕·윤리·규범의 상징적 인물이 된 「춘향이」는 끝내 사대부의 가문에 등계될 수 있었다는 유교사회의 현실인식은 다른 아닌 한국적인 정서의 단면인 것이다. 이 소설이 비록 비현실적인 착상이었을 망정, 누구에게나 심정적인 공감을 주었다는 사실을 간과해선 안된다. 이에 반해 「황진이」는 양반집 규수였음을 추측케 할만큼 재색을 겸비했음에도 불구하고 한낱 한량가의 노리개로서의 운명의 굴레를 벗어나지 못한 비극적인 여인일 수밖에 없었다는 사실 역시 유교적인 사회가 만들어낸 한국적인 정서의 단면인 것이다.

그는 이 두 전형화된 한국여인상을 자연풍경에 조화시켜 극적이고 아름다운 형상과 스토리로 이끌어내고 있다. 이러한 작품에서도 발목



생명의 노래. 77×70cm. 한지, 먹, 채색. 1992

법에 의한 독특한 조형감각이 잘 나타나고 있다. 이들 작품에 나타나는 자연풍경은 현실에서 취재된 실제하는 풍경이 아닌, 민화적인 형식과 유사한 순수한 화면구성이라는 조형적인 시각에서 짜여지고 있다. 스토리를 전개하기 위한 자의적으로 구성된 인위적인 풍경인 셈이다.

그러므로 순수화적인 시각에서의 접근을 허용치 않는다. 기존의 형식미학을 배제한 그 자신의 조형의식과 심미안에 의해 짜여진 스토리 중심의 화면구성으로 이해할 수밖에 없다.

검은 구름과 검은 빗물이 상징하는, 즉 어둠으로 통찰되는 일체의 사회적인 모습 부조리·부도덕·비윤리 등과의 연관성도 「황진이」, 「춘향이」 시리즈에 은폐된 내적의미의 하나이다. 이 역시 작가로서, 그리고 현실을 직시하는 지성인으로서의 사회의식의 한 표현임은 말할나위도 없다.

「바보예수」를 저항의식의 대리인으로 등장시켰다면 「황진이」, 「춘향이」 시리즈에는 현실상황에 대한 고발·자각·응시 그리고 정화를 유도하려는 의도가 숨겨져 있다. 급기야 1980년대 후반에 들어서면서부터 그는 「생명의 노래」 연작을 발표하기 시작한다. 89년 늦가을, 그는 어떤 사고로 죽음의 문턱 직전까지 갔다가 회생했다. 그는 여기에서 완전히 새로운 삶을 시작하게 된다. 새삼 생명이 얼마나 눈부시도록 아름다운 실체인가를 절감했던 것이다.

그것은 「하나님의 은혜」가 아니고는 불가능했던 일에 대한 목도일 것이다. 죽음에 이르렀다가 소생하여 체감할 수 있었던 삶의 환희를 그는 기쁨으로, 감사로 노래하지 않을 수 없었으리라.

「생명의 노래」 연작은 그때의 그 복받치는 삶(생명)의 기쁨에 대한 최상급의 찬미인지 모른다.

생명의 가치에 대한 새삼스러운 인식은 그에게 아름다움을 직관할 수 있는, 고정관념과 의혹이 건넌 순수한 시각을 갖게 해주었다. 선입견이나, 고정관념이 채 형성되지 않은 어린아이의 순수성을 그는 회복할 수 있게 된 것이다.

생명을 지닌 만물에는 신성(神性)이 깃들어 있다고 보는 범신론적인 자연관에 근거하는 이같은 순수성의 미학은 그의 회화사상의 한 맥을 이룬다. 그래서인지 「생명의 노래」 연작에는 어린아이를 비롯하여 꽃·나비·새·물고기·구름·나무·돌 등의 소재가 중심을 이루고 있다. 이들 자연속에서 채취된 소재는 그 자신의 미적 감각에 의해 자연스러운 모습으로 태어난다. 순수하고, 칠없고, 티없이 그저 아름답기만한 생명의 화음을 연출하고 있는 것이다.

그는 아크릴릭의 농도를 높여 쓰면서도 색감을 억제하는 기법을 즐긴다. 이같은 기법은 마치 먹의 갈필과 같이 부서부석하고 거치른 질감 효과를 얻는데 효과적이다.

새로운 재료의 사용에 따른 효과는 동양화와 서양화의 기법 및 재료적인 교배에서 나올 수 있는 제3의 회화(그의 표현에 따르면)의 형식적인 실마리를 찾기도 한다. 그는 우선 동·서양화의 이분법 뒤의 재료적인 이질성부터 극복코자 하는 것이다.

이같은 의도에 의해 이루어진 작품에서는 이미 동양화적이라거나 한국적이라고 단정 지을 수 없는 보편적인 조형성이 발견되고 있다.

그럼에도 불구하고 보편적인 미적가치, 즉 세계성을 위해 그 자신의 육질에 스며든 한국적인 정서를 포기하는 일은 혼을 버리는 일과 같다는 자각이 의식의 심층에 변함없이 자리하고 있다. 소재적인 측면에서의 한국적인 분위기가 아닌 여러 소재가 복합적으로 구성해 내는 의미 내용을 통해 도달되는 정서적인 향기속에서 한국성의 발현을 기대하는 것이다. 다시 말하면 그 자신의 생활감정을 가장 솔직하게 그리고 순수하게 받아들일 수 있는 소재를 선별선택하고 있는 것이다. 그러기 위해서는 그 자신의 시선에 익숙하고 감성에 여과없이 와닿으며, 조형적인 해석이 부리없게 전달되는 소재를 등장시키는 일은 자연스럽다.

체질적인 작업이 가능한 소재여야 하는 것이다.

그래서일까, 그의 작품에 등장하는 소재는 어린아이·꽃·나비·새·물고기·구름나무·돌·풀 등 어디에나 있으며, 또 우리의 생활감정 및 미적감정에 스스럼없이 떠올릴 수 있는 것들이다. 인간의 보편적인 꿈과 사랑을 대신해 줄 수 있는 이들 소재야말로 국가와 민족적인 이질성을 극복하는데 필요한 조형적인 공통성, 즉 문법적인 통일을 위한 공용어가 될 수 있는 것이다.

누구나 태어나 자란 환경의 영향을 전적으로 무시할 수 없지만 어린아이의 그림은 이러한 환경의 영향조차 배제함으로써 순수성을 지탱할 수 있다. 그 순수성을 더욱 돋보이게 만드는 것은 친근감과 사랑과 같은 즐거운 감정이다. 그는 어린아이의 표현언어를 자신의 표현언어로 치환하고 있다. 타자의 시선을 의식하지 않는, 오직 자신의 표현감정에 충실함으로써 「그린다」는 행위의 즐거움을 맛보는 어린아이의 천진무구한 세계에서 그는 범세계적인 회화로서의 조형적 질서를 발견하고 있는 것이다. 그의 작품을 보다 분석적인 시각으로 보면 전통과 현대, 동과서가 뒤섞여 있는 성향을 보이지만 낯설다거나 난해하다거나 거부감을 느끼지 않는다. 이를테면 그의 작품에 대한 대담한 해석을 통해 극히 단순화하고 회화화시킴으로써 그 같은 지역적 상징성을 희석시킨다. 만일 여기에서 소나무에 한국적인 정서를 강조하다보면 세계언어로서의 보편성을 상실할 수도 있다. 그는 한국적인 정서를 결코 외면에



유년의 일기. 55×77cm. 한지, 먹, 채색. 1992

드러내지 않는다.

모든 표현적인 가치는 누구나의 시각에 공유될 수 있는 색채 및 조형의 기초위에서 성취될 수 있을 뿐이다.

최근의 작품에서 볼 수 있는 변화 가운데 하나는 사실적인 이미지를 둘러싼 비표현적인 공간, 즉 먹으로 채우고 간간히 색점으로 표정을 부여한 부분을 발목이 아닌 강한 빛의 제스처로 메꾸고 있다는 사실이다. 이 전에는 먹의 터치가 발목에 의해 감춰졌던 데 비해 최근에는 밖으로 드러나고 있는 것이다. 특히 그 표현적인 빛의 제스처는 아무렇게나 겹쳐지고 엉키는 듯해서 산만하게 보인다.

이러한 난잡한 표현에서 느끼는 감정은 활기찬 운동감이다. 서양화적이면서도 동양화로서의 기운을 감지할 수 있는 표현기법이다.

마른 붓에 의해 필선이 갈라지고 깨어지면서 토해내는 그 까칠까칠한, 자연스러운 표정에서 표현적인 쾌감을 맛볼 수 있다. 여기에서는 속된 기운이 제거된 채 표현의 본질만이 남는다. 표현의 직접성에 의한 감정전달이 명쾌하게 느껴질 뿐이다. 형상을 그려넣은 다음 그 형상을 에워싼 부분에 담채처리를 하고 나서 그 위에 먹에 의한 표현으로 마감하는 식이다. 그리하여 농도가 짙고 물기가 적은 거치른 표현을 내뿜으며 생동감을 발산하게 된다.

이같은 표현적인 공간에 대응하는 사실적인 이미지는 아크릴릭이 물에 용해되지 않은 상태로 없혀짐으로써 완결된다. 물감이 용해되지 않았기에 먹의 강필과 마찬가지로 거치른 붓자국과 마티엘의 효과가 겹쳐 힘찬 표정을 만들어낼 수 있는 것이다.

재료적인 표현성의 강조를 통해 무의, 즉 자연적인 느낌을 얻고자 하는 것이다. 추상적인 표현은 감성의 순수성을 나타내는 데 가장 알맞다. 그리고 동양화에서의 강필 역시 정신의 순수성을 나타내는 데 가장 알맞다. 그리고 동양화에서의 강필 역시 정신의 순수성을 표출하는 데 적절하다. 이 두 가지 성격을 하나의 기법 속에 통합할 수 있다면 이상적인 조형문법을 세우는 것이 되리라.

이러한 표현논리는 표현적인(추상적인) 공간에 대한 독자적인 해석을 전제로 하지만 그 최종적인 목표는 생명감의 획득에 있다. 단순히 사실적인 형상을 보조하는 데 기능하는 추상적인 표현공간에 자발적인 표현의지를 부여하는 것이다. 이로써 자기표현성이 억제되는 것을 미덕으로 여겨온 추상적인 표현공간이 능동적이고 생기찬 자기표현성으로 채워지게 된다. 이렇게 되면 사실적인 이미지와 표현적인 이미지로서의 추상에 대립하게 되고, 그 결과로써 긴장감 넘치는 화면효과를 얻게 된다.

이때 자칫 추상적인 표현성, 즉 붓의 제스처가 강조되다보면 사실적인 이미지가 묻혀버릴 위험이 있다. 이를 선견한 그는 사실적인 이미지를 더욱 명확하고 선명히 부각시킴으로써 한층 명료한 표현의지를 성취하고 있다. 형태는 더욱 간결하면서도 전체적인 인상은 오히려 강화되고 있다. 이렇게 되니 작품의 분위기는 활기에 넘치게 된다. 이제 그에게 있어 모든 재료에 대한 터부가 사라지고 무엇인든 먹이나 다름없이 익숙한 재료가 되고 있다. 하지만 그의 본질적인 표현언어는 재료적이거나 형상적인, 즉 물질적이고 현상적인 가치로부터 내재적 가치인 정신성의 표출에 두고 있다. 그는 자기 그림이 재료차원에서 우위됨을 혐오한다. 모든 재료는 정신의 발현을 위한 하위수단에 불과하다고 보기 때문이다. 그의 작품형식 속에 나타나고 있는 자연적이고 무위적인 표현은 이처럼 집요하게 귀결되는 한국적이고 동양적인 정신성에 연원한다. 의도했으면서도 의도하지 않은듯, 자연스러운 표현 속에 은닉된 정신성은 그대로 독특한 미적가치로 환원한다. 무위란 인위를 가하지 않은 자연 본래의 양태인 자연성의 다른 이름이다. 아울러 이는 기교를 버린 고도의 기교역량에서만 획득되어 질 수 있다. 반면에 인위란 자연에 흠집을 내는 것이다. 훈련되고 길들여진 행동양식이나 도덕, 윤리적인 규범 따위는 모두 인위이다. 인위는 자연스러운 삶을 보장하지 못한다. 비자연적인 삶으로는 이상적인 삶의 세계를 결코 실현할 수 없다.

자연이야말로 인간 삶의 이상경(理想境)이다. 그의 「생명의 노래」 연작은 이 같은 관점에서 출발한다. 사물을 보고 그대로 재현한다는 일 자체가 인위임에는 틀림없되, 잘 그리겠다든지, 기발한 아이디어를 적용한다든지 별난 재료로 눈을 빼앗겠다든지 하는 표현성을 가능한한 억제한 상태에서 순수한 표현감정만으로 형상을 묘사함으로써 마침내 가슴으로 도달되는 표현을 그는 이상적인 회화세계로 상징하는 것이다. 그의 회화관을 실현시키기 위한 방법론은 어린아이의 표현 감정과

그 표현수단이다. 여기서는 표현수단은 순수성임을 말할 나위도 없다. 단지 표현하고 싶다는 욕구를 달성하는 것만으로 기쁨을 느끼는 어린아이의 감정과 조형적인 필체를 통해 그는 회화적인 목표가 달성될 수 있음을 신념하는 것이다.

여기에 덧붙여 어린아이나 꽃·나무·새 등 자연에서 취재되는 소재는 시대를 초월한 영원한 회화적인 테마라는 사실을 중시하고 있다. 뿐더러 어눌하고, 어리숙하며, 덜 다듬어진 듯한 미완성적인 표현 역시 시대를 초월한 조형어법임을 확신하고 있다. 그는 화면에서 가급적 재주와 기교를 감추려 한다. 그리하여 이 시대인에게만 공감되는 작품이 아닌, 영원하고 영구한 작품으로서의 표현적인 가치를 얻고자 하는 것이다. 그래서 문인화와는 비록 그 문체를 달리하고 있지만 간결하고 절제된 이미지를 통해 조형적인 시어(時語)로서의 함축미를 간직하고 있다. 「어린성자」, 「아기불」 시릿즈에서 보여주는 간명한 필선은 고도의 긴장과 절제 그리고 금욕적인 이미지를 떠올리고 있다. 그리고 〈눈〉이 아닌 우리들의 〈가슴〉으로 무언가를 호소하고 있는 것이다. 어린아이·새·꽃·물고기·구름 등이 이미지가 상호 연결감 없이 무작위적으로 여깃저기 산재해 있는 데도 불구하고 전체적으로는 절묘한 화음을 이루고 있다는 사실이 놀랍다. 그러면서도 그는 그림에서 기교를 버린 완전주의자이자 참다운 기교의 소유자라고 할 수 있다. 고전적 문기(文氣)를 현대적 감상으로 재해석해내면서 그는 가슴으로 오는 그림을 이루어 내고 있는 것이다.

아무튼 그는 그림을 통해 진실이 무엇인가를 우리에게 고백하는 일이 솔직하다. 꾸미지 않고, 순수하며, 거짓이 없는 소박한 표현언어는 우리의 찌든 감정을 순수성으로 안내하고 있는 것이다. 순수하고 맑은 정신을 가슴으로 전달해 주고 있는 것이다. 그의 그림은 따스롭고 평화로우며, 시적이어서 담담한 필체로 한 세계를 이야기해 준다. 그의 그림이 지향하는 것은 미적 진실이다. 그의 화면은 인간에 대한 사랑과 신뢰, 즉 휴머니즘의 일기장이다.

그는 자신의 그림이 누구에게나 삶의 진실과 의미가 되어지기를 바라는 것은 아닐까. 그는 자신의 세계를 우리에게 던져 우리들 마음 한 자리에 스스럼없이 들어설 수 있는 친근감으로 생의 기쁨을 지어내고자 하는 것이다. 그가 그려내는 〈생명의 노래〉 그것은 못 삶의 궤적과 같이 진행된다.