

느낌, 본다는 것의 딜레마 또는 아이러니

글/정준모(큐레이터, 전 국립현대미술관 학예연구실장)

01. 들어가는 말- 스스로 도그마에 갇힌 현대미술

현대미술의 성격상 관객은 언제나 새로운 것, 또는 남과 다른 것 그것도 아니면 신기하고 조금은 생뚱맞은 것을 연상하는 경우가 대부분이다. 작가들 역시 세상 어디에도 절대 새로운 것은 없다는 사실을 이미 알고 있음에도 불구하고 대부분 새로운 것에 대한 강박 관념에 많은 스트레스를 받는다. 더 나아가 일군의 많은 예술가들은 여전히 예술과 예술가가 세상을 바꾸어 놓을 수 있다고 믿고 이를 위해 작업을 한다. 이들은 이런 거대한 물결 속에 자신을 던지려는 듯 생각과 행동은 매우 크고 완강하다.

현대미술이란 이름으로 행해진 지난 시간의 많은 미술 작품들을 돌아보면 대부분 ‘새로운 것’에 강박적으로 매달려 왔다는 사실을 알 수 있다. 하지만 예술을 새로운 것에만 한정시킬 수 있을까, 미학이나 예술성을 새로운 것이 대체하면서 생겨나는 모호함은 어떻게 할 것인가, 하는 의문이 들 때 문득 오스카 와일드(Oscar Wilde, 1854~1900)가 떠올른다. 그는 “과거의 시인과 예술가에게는 ‘안개처럼 신비한 사랑’은 존재하지 않았다.”라고 말한다. 이 말이 지닌 의미는 매우 중요하다. 그것은 현대미술의 모호함은 물론이고, 작가들마저 자신의 작업에 대해 정확하게 인식하고 말하지 못하는, 안개 속을 걷는 것 같이 모호하거나 때로는 너무나도 분명하게 정치적 입장이나 의견을 내세우는 현대예술 속으로 관객들을 불러들인다.

사실 언제부터인가 예술가가 되기 위해서는 누군가로부터 자신을 하나의 개체로 분별하고 규명할 수 있는, 막연히 그들이 ‘예술’이라고 생각하는 그런 것을 만들어야 한다는 원칙을 지켜야 한다고 모두 생각하기 시작했다. 그 결과 예술은 누가 만들어 놓은지도 모르는 도그마에 빠져 언제부터인지 모두가 알고 있는 그 원칙을 지켜야 하는 것으로 범주가 축소되어 왔다. 그리고 그 범주를 넘기 위해 예술가들은 더 거칠고 더 특이한 작품에 매달렸다. 그러다 보니 결과적으로 스스로 만든 우상에 갇혀 버린 셈이 되었다.

하지만 이런 새로운 예술에 대한 막연한 정의는, 결국 어느 누군가가 아닌 우리 스스로 만든 올가미 같은 것은 아닐까 하는 의문을 갖게 된다. 마치 모든 것이 예술이 될 수 있는 것처럼 현대미술의 문을 활짝 열어젖힌 뒤상(Marcel Duchamp, 1887~1968)이 사실은 제가 아는 방식으로 자신만 미로를 빠져나가고 많은, 아니 후대의 모든 예술가들을 미로 속에 가두어 버린 것은 아닐까 하는 생각에까지 미치게 된다. 사실 ‘모더니즘’이란 용어로 정리되는 미와 예술의 자율성의 범위가 무한정(?) 넓어지면서 근대의 시작을 알렸지만, 그 후 지

난 시간 동안의 미술은 그 자율성의 범주에 갇혀서 범위가 넓어진 것이 아니라 오히려 좁아지고 축소되었는지도 모른다.

알고 보면 우리가 알고 추구하는 미술은 모두 다른 사람들과 그들이 알려주는 미술사에 근거한 것들이다. 그간 예술가들은 예술의 본질, 원칙, 규범, 기법과 도구, 자료와 표현 방식과 같은 미술의 형식에 너무나 몰두한 나머지 예술 또는 현대미술로부터 숨쉴 수 있는 여지를 빼앗아 버렸다. 따라서 오늘의 예술에는 주장과 주의만 있고 예술의 또 다른 본령이라 할 서정과 은유, 담담함과 그윽함, 매력과 정서 즉 심미적인 부분은 사라져 버린 듯하다. 그래서 요즘은 숨쉴 수 없을 정도로 뻣뻣한 예술에 강력하게 저항하는(?) 이들이 오히려 신선하게 받아들여지는 것이 상례이다.

사실 미술사는 연대순이긴 하지만 그 연대가 분명하고 확실하게 나뉘는 것은 아니다. 마치 지금도 어딘가에서 지나간 시대의 유물인 고딕 양식의 교회가 세워지고 있듯이, 때로는 지난 것들이 교차되거나 오늘의 것과 중첩되면서 시간을 축적하듯이 이 순간에도 모든 일이 계속되고 있다.

한편으로, 우리가 생각하는 미술사에는 목적론적인 속성도 있다. 그것은 마치 화살처럼 앞으로만 나아갈 뿐 뒤를 돌아볼 줄 모르는 직진성을 지닌다. 그래서 미술도 마찬가지로 무조건 앞으로 나아가야 한다고 믿는 것 같다. 오직 전진만이 답이라는 생각은 예술가와 예술에 언제나 공간, 색, 구성, 주제 등의 아이디어를 새롭게 제안함으로써 그것들이 곧 새로움의 정도를 측정하는 공식적인 방식으로 인식되어 왔다. 그리고 절대적인 '새로움'은 언제나 어떤 미학이나 예술성에 우선하는 최고의 가치가 되어 버렸다. 입체파 즉 큐비즘 화가들의 작업은 그간의 미술사에서는 존재하지 않았던 "평면을 향한 경쟁"(A race toward flatness)이었고, 러시아 절대주의(Suprematism)는 "회화의 극단"(The zero point of painting)을, 로드첸코(Rodchenko, 1891~1956)는 "마지막 그림"(The last painting)을, 그리고 라인하르트(Ad Reinhardt)는 "누구도 만들 수 없는 마지막 그림"(Making the last painting which anyone can make)을 그리고자 했다.

하나 이들이 그토록 원했던 마지막 그림은 결국 마지막이 되지 못했다. 그 후에도 많은 사람이 궁극의 마지막 그림을 그리고자 노력했지만 글썽, 성공한 사람이 있다는 이야기를 듣지 못했다. 지금도 여전히 많은 예술가들이 도전을 하고 있지만 그 결과는 누구나 다 아는 일이다. 그곳은 결코 도달할 수 없는 지점이라는 것을. 이렇게 현대미술은 스스로의 길을 열어 준 도그마를 넘어서고자 노력했지만 결국 그 도그마에 갇혀 버렸다. 만약 그런 것이 아니라면 혹시 더욱 더 견고한 도그마 속에 스스로를 가두어 자신을 방어하고 있는 것은 아닌가, 하는 합리적 의심을 하게 된다.

02. 뜻밖의 존재

미술사의 타임라인 즉 어떤 유파나 경향과 거리를 두었거나 조금 멀리서 관망하던 작가들은 이런 법칙 때문에 언제나 주류가 되기보다 주변에 존재해야 했다. 이는 아마 인상주의 이후 대부분의 미술사에 등재된 화가들이 걸어온 길일 것이다. 이제 미술관은 마음으로 다가가 보아야 하는 작품보다 머리로 읽어야 하는 작품들이 대중을 이루고, 미술관을 찾을라 치면 설명문으로 가득 차거나 명제표가 길어져 작품보다 더 많은 텍스트가 있는 전시회를 만나는 경우가 대부분이다.

하지만 지금까지는 짐짓 무시했지만 미술, 예술에서 가장 중요한 것은 언제나 다른 패러다임, 다양한 방법론이 있다는 점일 것이다. 이는 미술사의 타임라인과 상관없이 세상을 바라보고 내면으로부터 우리나라오는 강력한 영감에 의존한다. 모든 사물은 세계를 포함하는 형태의 일부분인 동시에 '오늘'이자 '지금', '여기'이기도 하다. 작가들은 세상을 변형적으로 보며, 영감은 내면에서 우리나라오는 설득력 있는 힘이다. 전체가 부분을 형성하고, 작은 물방울들이 구름이 되는 것처럼 응집되며, 모든 작가는 스스로 개별적으로 존재하는 하나의 객체로서 그들을 바라본다.

예술의 역사를 알든 모르든, 예술은 언어를 넘어 그 이전에 시작된다. 예술은 자신을 초월하는 새로운 만남의 길과 시적 구조, 이미지, 사물에 대한 탐색이다. 이영림의 작업도 이 범주에 속한다. 이는 즉 어떤 범주에도 속하지 않는다는 말과 같다. 그의 작업에 대한 강박적인 집중력, 관찰력, 질감과 색채의 아련함은 단색조의 절대주의자들의 작품처럼 뚜렷하고 분명하고 단순한 형태를 지닌다. 또한 마치 세잔느(Paul Cézanne, 1839~1906)처럼 세상에 보이는 모든 것을 시점과 각도에 따라 다양하게 변주되는 모습을 지니면서도 단단하고 원론적인 그 형태로 환원시킨다. 색채는 부드럽다 못해 모호해서 마치 로트코(Mark Rothko, 1903~1970)나 모란디(Giorgio Morandi, 1890~1964)처럼 보는 이를 심연의 끝으로 한없이 깊이 가라앉힌다.

사실 예술은 만남과 시적 구조, 이미지와 사물의 새로운 길을 찾는 과정이라 할 수 있을 것이다. 하지만 많은 예술가는 항상 거대하고 무겁고 엄청난 주제와 한없이 깊이 있는 철학적 테제가 자신들의 작품의 바탕을 이룬다고 말한다. 사소하거나 일상적인 것이 아니라 거대하고 범접할 수 없는 절대적인 어떤 것으로부터 영감을 받았다고 말한다. 그래서 어떤 이는 우주로부터 영감을 받았다고 하고, 칸딘스키(Kandinsky, 1866~1944) 같은 이는 자신의 예술을 “수집된 힘의 투과”(Penetration of collected forces)라고 말한다. 독일 표현주의의 화가 프란츠 마크(Franz Marc, 1880~1916)는 자신의 작업을 “범신론적인 투과”(Panthei

stic penetration)라 했으며 하틀리(Marsden Hartley, 1877~1943)는 자신의 작업을 “우주적 입체파”(Cosmic Cubism)라고 자신있게 말했다. 물론 이렇게 거대하고 야심만만하며 자신감 넘치는 태도 덕분에 그들이 오늘날까지 영향력 있는 화가로 미술사에 등재되어 있는지 모르지만, 아무튼 거개의 예술가들은 모두 한 방 홈런을 날리려는 야구선수들처럼 어깨에 힘이 잔뜩 들어가 있다.

한편 모든 것과 그 어떤 것도 허락받은 것처럼 느껴지는 현대미술이라는 장르도 알고 보면 매우 집단적이며 독단적인 구조로 움직인다. 자신의 작업이 새로워지기 위해서는 선배 예술가들을 박제화하고 신화화하는 것이 필요하다. 그리고 그 빈 자리를 자신들로 대신 채우지만 이들도 이내 하나의 이데올로기로 정착되면서 다시 새로운 세대의 도전을 받는다. 세상의 모든 일이 도전과 응전의 관계라 하지만 유독 예술계의 경우 예술 현상을 구분해서 분류하고 그것을 개념화, 유형화해서 ‘과거’ 또는 ‘익숙한 것’으로 만드는 일이 일반화되어 있다.

이런 유형으로부터 자유로운 예술가들의 경우는 예술계로부터 비록 거리는 느낄지언정 스스로 자신을 들여다보며 스스로에게 몰입할 수 있는 여유가 있다. 그리고 그것을 해방감 또는 자유라는 것으로 생각하고 즐길 수 있다면 그것도 예술가로서 또 다른 복일 것이다. 아예 자신의 작업을 예술이라고 생각하지 않고 자신을 뒹고 가다듬는 그런 과정의 연속이라고 생각하며 작업을 한다면 저만의 궁극의 목표를 가지고 풍차를 향해 돌진하는 돈키호테 같은 작가와는 달라질 것이다. 그리고 이제 예술계도 이렇게 다를 수 있는, 작은 용기지만 긴 호흡으로 나아가는 작가들이 필요하다. 이영림은 후자에 속하는 작가이다.

거대하고 의미심장한 생각을 담은 예술도 필요하고 중요하겠지만, 세상 모두의 목소리가 너무 크기만 한 요즘 오히려 삼투압 현상이 일어나듯 조용하게 번지고 스며드는 그래서 우리에게 조용히 삶을, 세상을 관조할 수 있도록 하는 것도 필요한 일 아닐까 하는 아쉬움을 느낄 때가 많다. 세상에는 우리에게 익숙한 듯 아니면 조금 낯설기는 해도 어딘가 이끌리는 구석이 있거나 또는 어딘지 모르게 정감이 가는 그런 것들이 존재하기 마련이다. 마치 처음 만나는데도 오래전부터 알고 지낸 것 같은 느낌이 들어 한동안 보지 못했던 것처럼 아련한 사람과 같은 존재들이 주변을 둘러보면 의외로 많이 존재한다는 것을 느낀다. 이런 생각 끝에 만난 것이 이영림의 작업이다.

03. ‘느낌’으로 ‘느끼기’ 또는 ‘보기’

그의 작업의 주재료는 나무이다. 하지만 그 사실을 알기까지는 시간이 걸린다. 대부분의 작품이 부드럽게 오랫동안 나무에 스며드는 수성 물감이 침투하여 그 목질 사이에 배어 있

기 때문이다. 그래서 언뜻 보면 단색조의 화면을 연상시키지만 조금 숨을 고르면서 보고 있노라면 그 화면을 구성하고 있는 많은 나무 조각들이 촘촘하게 끼워 맞춰져 있는 사이로 각각의 판재들이 다른 모습과 색으로 서로 자신을 조용히 드러내면서 그 차이를 보여주는 것을 알게 된다.

우리에게 나무는 일단 한 가지 개념으로 간단하게 정리되지만 나무에 대해 조금만 관심을 갖고 보면 사람만큼 많은 다양한 질감과 물성을 지닌 나무가 있다는 것을 알 수 있다. 그리고 그것들은 각각 나름의 향과 무늬, 문양과 질감을 가지고 있어 마치 현대미술의 다양한 유파와 유형만큼이나 수만 가지이다. 그들의 표정은 다양하지만 이영림의 손을 거치면서 점차 하나의 집단을 이루어 다양한 하모니를 연주한다. 물론 연주를 주도하고 조율하는 것은 예술가인 이영림의 몫이지만 그것을 듣는 것은 오롯이 관객들의 몫이다. 주의 깊고 조심스럽게 작품을 대하는 관객들은 그 하나의 작품에 얼마나 많은 표정과 생각들이 모두 하나인 가운데 각각으로 존재하는지를 느끼게 된다. 그것들은 각각의 구조인 동시에 전체의 구조를 지탱하는 요소로 기능한다.

이들 나무가 연출하는 존재로서의 실재와 회화적 요소로서의 실재는 서로 영향을 주고받으며 공간적인 구조를 만드는데 이 과정에서의 '관계'는 매우 중요하다. 나무 조각은 양적(Positive)으로 존재하지만 그 틈새는 음적(Negative)인 공간을 연출한다. 여기서 음과 양은 서로 높이의 편차를 가지고 접점을 만들어 가면서 하나로 일체가 되는데 특히 높이의 차이가 빛에 따라 그림자를 드리우면서 그 깊이와 높이의 편차를 시각적으로 지워 버리며 평면화한다. 서로 다른 질감과 색감과 그 축적된 과정에서의 다름을 넘어 다채롭지만 은은한 하나의 단단한 구조를 이룬다.

우리는 이영림의 작품을 이해하기 전에 느껴야 한다. 이 점은 이영림의 작업이 우리가 현대미술이라고 명명한 모든 다른 작품들과 다른 점이다. 작품은 외형상으로 추상적이며 심오한 상징적 의미를 지닌 것처럼 습관적으로 보게 되지만 사실은 미술 또는 회화의 전통적인 구조에 바탕을 두고 있다. 이렇게 말할 수 있는 근거는 그의 작업이 그 자신만의 심적 구조에서 출발하고 있기 때문이다. 따라서 그의 작업을 대할 때 먼저 할 일은 느낌이다. 느낌이란 사전적 의미만 살펴보면 "몸의 감각이나 마음으로 깨달아 아는 기운이나 감정"이라고 적고 있다. 즉 알기 위해서는 먼저 느낌이 선행되는 과정이 있어야 하는 것이다.

일반적인 현대미술의 읽기 또는 보기에서 빠져 있거나 간과하는 '느낌'이 매우 중요하다. 즉 어떻게 느끼느냐에 따라 그의 작업의 의미도 각각 달라진다. 그의 작업은 불변의 진리나 현대미술을 가두어 둔 감옥이 된 도그마가 아니다. 그의 작업은 볼 때마다 느낌이 달라지기 때문에 그 표면이 주는 느낌은 너무도 다양해서 마치 $1/n$ 과 같은 무한정의 표정을, 느낌

을 지닌다. 어떤 진리나 철학 같은 거창한 담론을 드러내거나 표현하는 것이 아니라 볼 때마다 다른 느낌을 갖게 되는 움직임이며 변화하는 마음의 상태를 표현하고 있는 것이다. 이영림은 자신의 구조를 보여주지만 실은 관객 모두가 각각의 심리적, 정서적으로 자신의 구조를 대입해 스스로를 인식하고 인지하도록 해 주는 도구이기도 하다.

04. '개인'과 '개인적 구조' (Personal Structure)

우리는 모더니즘과 포스트 모더니즘을 말하면서부터 예술가와 예술 작품을 대할 때 '느끼기'보다는 '이해'하는 것으로 인식해 왔다. 작품을 대할 때 관객이 주체가 되어 보는 직관적인 느낌은 사라지고 모든 예술 작품은 이해해야 하는 것으로 보고 이해를 통해서 지식화하려는 경향이 대세가 되었다. 또 후각이나 촉각 또는 소리도 현대미술의 중요한 요소로 자리 잡았지만 여전히 우리는 시각적인 사고를 통해 모든 것을 정보화하는 습관을 버리지 못하고 있다. 아니 강화하고 있다는 것이 정확한 표현일 것이다. 이는 예술은 심오한 것이라고 너무 쉽게 믿은 결과일 뿐이다.

이영림은 이런 현상에 대해 짐짓 불편함을 느낀다. 그는 모든 것은 '본다'는 사실에서 출발한다고 생각한다. 그래서 보는 것에 대해 관심이 많다. 그에게 본다는 것은 세상을 인식하고 받아들이는 감각적인 행위이다. 그러나 단순하게 보는 행위만 중요한 것이 아니라 본다는 행위 이후의 과정에 더 관심을 두어 중요하게 여긴다. 아름다운 자연 현상인 무지개는 언제 어디에서나 볼 수 있는 것은 아니다. 태양과 반대쪽에 비가 올 경우 그 물방울에 비친 태양 광선이 물방울 안에서 반사와 굴절이 되면서 무지개는 나타난다. 그리고 그 무지개는 빛, 물, 눈이 특정한 각도를 이뤘을 때만 보인다. 보는 사람의 위치와 시선에 따라 보일 수도 안 보일 수도 있는 것이다. 따라서 보는 이가 어디에서 있는가에 따라 무지개를 볼 수도 있고 또는 볼 수 없기도 하다. 빛과 각도에 따라 무지개는 보였다가 사라지기도 하므로 만약 태양과 같은 방향에서 있는 사람이 무지개를 보고 그 반대편에서 있는 사람에게 무지개를 보라고 이야기한다면 반대편 사람은 무지개가 어디 있느냐고 물을 것이다.

이렇게 '본다'는 것은 단순하게 보는 것이 아니라 어디서, 어떤 방향에 서서 보는가가 중요하다. 이영림의 작업은 무지개처럼 보는 방향에 따라 보이던 것이 안 보이기도 하고, 안 보이던 것이 보이기도 한다. 이영림은 그래서 시선에 따라 이렇게 다양한 것이 미술 또는 회화의 본래 모습은 아닐까 하는 생각을 하게 만든다. 누구나 다 볼 수 있는 것이 아니라 누구에게는 보이는 것이 누구에게는 보이지 않거나, 어떤 때는 이렇게 보였던 것이 다시 보면 저렇게 보인다면 우리에게 미술이란, 회화란 도대체 어떤 존재일까라는 생각에 이르게 되는 것이다. 이렇게 가변적인 보는 결과에 의존해서 작가의 의도나 예술적 가치를 심오하

게 해석해야 한다는 강박 때문에 우리는 각자가 스스로 서서 바라보는 방향이 다름에도 불구하고 같은 방향에서 보고 이해하려고 하는 모순에 빠진다. 그래서 이영림은 말한다. 보는 당신이 느끼는 감정이 바로 예술이라고. 따라서 이영림은 단지 작품의 제작자일 뿐 보는 당신이 어느 곳에서 어떤 것을 보아도 예술이 된다고, 그래서 관객이 예술가라고 조용한 목소리로 말을 건넌 뿐이다.

05. 느낌으로 보고 듣는 작업

그의 작업이 주는 또 하나의 묘한 매력은 그의 독특한 관점 아니 정확하게 말하면 시점 때문이다. 미술의 가장 기본 구조인 회화가 갖는 의미 그리고 ‘회화적’이란 과연 무엇인가 이런 질문에 대한 그의 대답은 또 다른 기하학적인 작업의 양태로 구체화되고 있다. 물론 그의 새로운 경향의 작품들을 기하학적이라고 표현하는 것도 정확한 표현은 아니다. 그는 사실 회화를 공부하고 접하면서 이것이 알고 보면 실재가 아닌 것을 실재처럼 보이게 하는 ‘눈속임’에 불과하다는 사실과, ‘속이기’ 위해 원근법과 명암법을 발명해 냈다는 사실 때문에 꽤 마음이 불편했다. 결국 자신이 하려는 예술적 작업이 누구나 어디에서나 볼 수 있는 무지개를 만드는 일이었다는 생각은 회화의 본질과 ‘본다’는 것에 대한 탐구로 이어졌다.

이탈리아의 밀라노에 가면 산타 마리아 프레스 산 사티로 성당(Santa Maria Presso San Satiro, 1482)이 있다. 밀라노 대성당에 치여 대강 지나치는 사람들이 많지만 르네상스 시대의 건축가 브라만테(Donato Bramante, 1444~1514)가 설계한 이 성당은 매우 독창적인, 바사리(Vasari, 1511~1574)에 의하면 ‘위대한 눈속임’이 이루어지는 곳이다. 대부분의 성당 제단 뒤에는 반원형의 깊은 앱시스(Apsis) 공간을 두고 있다. 하지만 이 성당은 공간이 부족해서 화가는 신도들이 앉는 좌석에서 보면 마치 깊은 반원형의 빈 공간이 있는 것처럼 그림을 그렸다. 원근법을 가지고 실재하지 않는 빈 공간을 연출해 낸 것이다. 또 로마의 성 이그나시오 교회(Church of Sant Ignazio)도 천장의 돔 대신 그림을 그려 돔(Dome)이 있는 것처럼 사람들의 눈을 속이고 있다.

어디 이뿐일까. 대부분의 미술사를 장식하고 있는 명작이란 사실 얼마나 눈을 잘 속이느냐가 가장 중요한 평가 요소였다는 사실은, 대상을 정확히 이해하고 그 본질을 통해 그 실재에 다가가려는 화가들을 당혹스럽게 하는 것도 사실이다. 현실에 실재하는 ‘진짜’와 그림 속 진짜 행세를 하는 ‘가짜’의 사이에서 문제는 눈이 정확하게 기능하지 못하고 착시 현상을 일으켜 가짜를 진짜로 인식하도록 한다는 것이다. 언제나 가장 신뢰하는 보는 눈의 부정확함은 결정적인 충격이다.

따라서 이영림은 눈을 속이지 않고 어떻게 공간 즉 3차원의 세계를 대체된 그려진 공간

이 아니라 있는 공간 그대로 제시하고 보여줄 것인지를 고민했다. 사실 그림 속에 실재하는 가짜는 개념적으로 공간 속에 실재하는 진짜를 대체한다는 점에서 실재하는 것의 또 다른 실재로 인식되면서 그것이 객관적인 하나의 개체가 된다는 사실은 매우 흥미로운 것이었다. 따라서 그는 가장 실재에 가까운 공간을 보는 공간으로 대체하고자 한다. 사실 우리는 대상을 사물을 자연을 볼 때 정보처리 능력 때문인지 모르겠지만 대부분 입체, 공간을 평면화해서 보고 머릿속에 저장한다. 그리고 다시 꺼내 볼 때는 입체로 느끼고 지각한다. 그래서 가끔은 착시 현상이 아닌 착각에 의해 입체를 평면화하고, 평면에서 입체를, 공간을 유추해 내기도 한다. 그리고 때로는 이런 현상이 중첩되어 입체와 평면이 서로 교차하면서 지각되기도 한다. 즉 보는 이의 생각과 관점에 따라 하나의 대상이나 공간이 입체로 또는 평면으로 서로 다르게 인식될 수 있지만 때로는 입체로 보이기도, 평면으로 보이기도 한다. 따라서 본다는 것은 마치 무지개처럼 어디에 서서 보느냐는 위치가 중요하다. 따라서 이영림은 그의 입체적(?)인 작업 또는 물성이 질게 드러나는 작품들이 어떻게 실제 공간에서 관객들의 눈에 의해 회화로 인식되는지를 살펴보고자 한다. 그런 점에서 그는 작가가 아니라 자신의 작품과 관객들이 벌이는 ‘느낌’이 전제된 하나의 퍼포먼스를 기도하는 셈이다. 그리고 이때 그는 작가가 아닌 관객이 된다. 따라서 그의 작품의 설치 방식과 위치, 시선의 방향과 작품이 회화라고 인식되면서 평면화하는 과정에서 사라질 작품의 입체적 깊이가 되는 두께 그리고 관객들이 각각 서게 될 동선과 조명이 주는 빛과 그림자의 역할까지 마치 한 편의 무대에 올려지는 연극처럼 계획된다.

아마도 그래서 필자는 생경하지만 반대로 결코 낯설지 않은 느낌을 작가 이영림과 그의 작업을 만나고 볼 때마다 느끼는 것일까. 아무튼 개인적인 그의 작업이 주는 거대하고 커다란 의미심장한 느낌이 아닌 잔잔하고 고요하며 그윽한 느낌은 마치 지중해 연안에 접한 내해같이 조용하다. 마치 과도조차 없는 것처럼 느껴지는 그러나 조금 더 긴 호흡으로 보고 있으면 소슬바람에 표면이 약간 일렁이는 듯한 그런 평안한 바다 같은 느낌이 좋다. 그의 작업을 지켜보면 작업의 과정은 다소 거칠고 힘든 노동의 연속과 반복이지만 작품이 완성되고 나면 이지적인 면모를 또 지니게 된다. 물론 이지적이라는 말이 본능이나 감정보다는 지식이나 원칙을 바탕으로 윤리적으로 사물을 분별하고 깨닫는다는 의미를 가리키지만, 한편으로는 고지식하다는 의미도 포함한다는 점에서 사람 이영림과 이영림의 작업을 단적으로 정리할 수 있는 단어란 생각이 든다. 이번에 선보이는 나무의 파편들을 한데 모아 내는 집적 작업에서도 그 태도는 변함이 없다.

그의 나무들은 하나의 틀 속에서 서로 겹치며 존재하지만 그들의 표정은 각기 다르다. 그들은 이미 푸르거나 붉은 세피아 색으로 뒤덮여 있지만 나무의 종류와 재질에 따라 그 색을

품는 과정이 달라, 마치 세상을 보는 각기 다른 사람처럼 다양하게 모두 다른 목소리를 낸다. 그리고 그 화음은 연주자이자 동시에 지휘자인 이영림에 의해 자연스럽게 통제되면서 아름다운 소리로 표정으로 스스로를 드러낸다. 그리고 이들은 보는 방향이나 각도에 따라 또 다른 표정을 드러내면서 차이를 무화시킨다. 긴 호흡으로 서두르지 않고 찬찬히 바라보면 하나의 얼굴에 다양한 표정과 아름다운 화음이 울려 나오는 것을 볼 수 있다.