

과정 중인 작업: 이영림과 확장된 회화

찰스 미어워드

작가 이영림은 한국에서 태어나 싱가포르 라살예술대학을 졸업했다. 라살에 입학하기 전까지는 전업작가가 되기 위한 공부에 몰두할 여건이 허락되지 않았지만 예술적인 분위기의 가정에서 성장기를 보냈다.¹⁾ 지난 4 년에 걸쳐 이영림은 상당한 양의 주목할만한 작업을 내놓는 성과를 보였다.

그녀의 작업을 이해하는 출발점은 작품이 위치한 공간의 물리적 현존과 관계되어 있다. 학생 시절의 초기작부터 이미 이영림은 작품과 그것을 둘러싼 물리적 공간의 접점을 천착하기 시작했다. 이 무렵의 가장 초기 작업 가운데 하나가 <무제(백색 회화) *Untitled (White painting)*>였다.

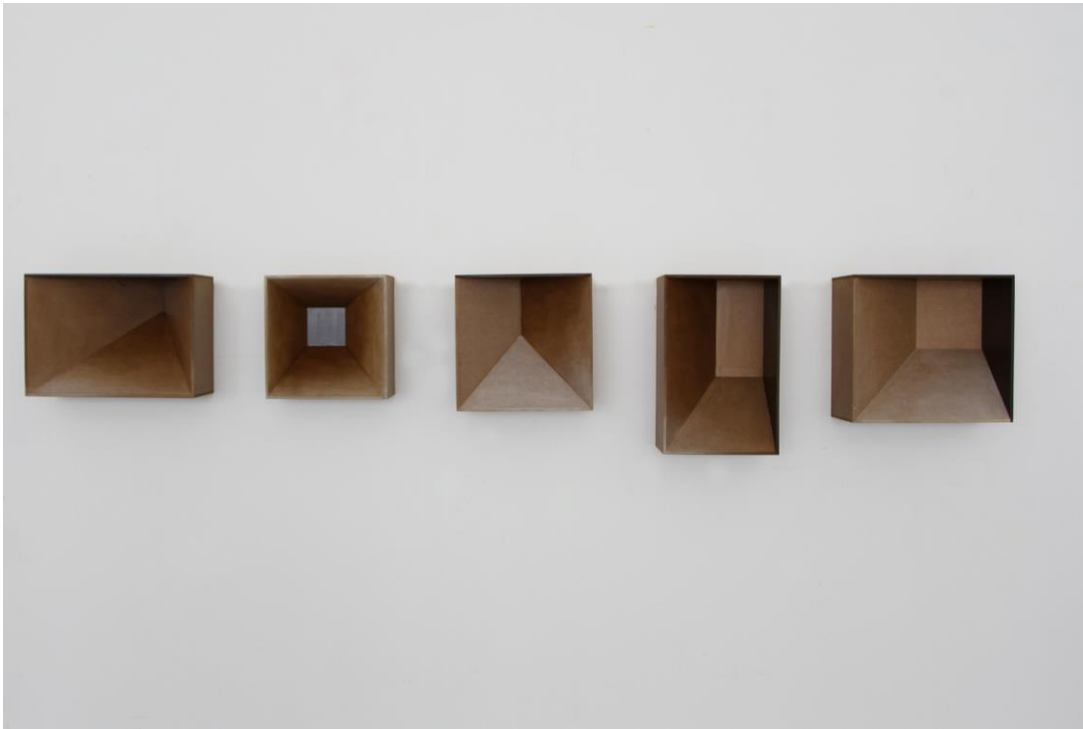


<무제(백색 회화) *Untitled (White painting)*>, 2011, MDF 에 벽 페인트, 140 cm x 140 cm

기본적으로 백색 모노크롬 회화인 이 작품은 마름모꼴 평면이 화면 일부를 덧씌우고 있어서 마치 그 부분을 두껍게 한 겹을 더 올린 듯 보인다. 이렇게 이중이 되어버린 표면은 모노크롬 화면의 단조로운 평면성을 교란하면서 조각작품과 같은 외양을 부여한다. 나중에 이 작업은 같은 해 2011 년 그와 유사한 백색 표면에 더 작은 구획으로 세분된 여섯 개의 캔버스 묶음으로 바뀌었다.

¹ “이영림의 아버지는 서울 호암미술관의 초대관장이었다. 부친의 친구들은 모두 평론가나 언론이, 예술가 등이었다.....” 2015 년 1 월 7 일자 이메일 중에서.

이 시기에 이영림은 다른 실험들도 감행했다. “회색 상자 Grey Boxes” 연작과 “다섯 개의 갈색 상자 Five Brown Boxes” 연작 등이 그 예이다. 작가는 MDF 패널과 흔한 가정용 페인트를 사용해 제작한 작품들을 벽에 걸었는데, 앞면이 뚫린 여러 크기의 작은 상자들을 옆으로 나란히 배열한 모습으로 구성했다. 각 상자마다 서로 다른 소실점 그리고 그 점으로 수렴되는 연장선들이 있어서 공간적 깊이의 환영을 창출한다.



<다섯 개의 갈색 상자 II *Five brown boxes II*>, 2013, MDF 에 우드스테인, 185 cm x 35 cm.
(2011 년에 제작된 <다섯 개의 갈색상자>를 그 크기만 확대한 작업이다.)

2012 년이 되자 이영림은 작업의 물리적 구성과 형태에 대한 실험을 더욱 심화시킴으로써 더 발전된 방법론을 찾기 시작했다. 특히 다섯 점의 작업이 독특하게 두드러졌다. <황색 회화 *Yellow Painting*>는 대충 잘라낸 왁스지를 나무 판자와 MDF 블록으로 벽에 단단히 고정시켜 놓은 작품이고, <그림이 있는 큐비클 *A Cubicle with Painting, Part I*>은 길다란 오렌지색 나무 막대를 불규칙하게 잘린 채색 나무 판에 기대 세워놓은 작품이다.



<그림이 있는 큐비클-Part I A Cubicle with Painting - Part I>, 2012, 나무에 아크릴, 122 cm x 118 cm

<L 회화 L Painting>는 밝은 황토색으로 칠한 똑같이 칠한 나무 판 두 장으로 이루어졌는데, 천정에서 출발하여 벽면을 거쳐 바닥에까지 뻗어있다. <비구조적인-기댄 청색 Nonstructural - Leaned Blue>에서는 푸른 계열의 각기 다른 색으로 물들인 널빤지 일곱 개를 벽에 기대 세워두었고, <묶음 회화 Bundle Painting>에서는 채색한 각목 열 개 정도를 알루미늄 띠로 묶어서 벽에 걸었다. 이 작품들은 모두 3 차원의 요소를 도입했거나 공간 속으로 또는 전시장 바닥 위로 확장되어 나갔다.



<비구조적인-기댄 청색 Nonstructural - Leaned Blue>, 2013, 나무에 우드스테인과 아크릴, 68 cm x 64 cm

이 작품은 확장된 회화라고 불러도 무방할 것이다. 엄밀히 말해 이것은 조각도, 설치작품도 아니며, 자족적인 회화와의 결별을 나타낸다.

재료의 문화

이영림의 작업을 선취했던 미술사적 선배들은 다양하며, 프랑스의 큐비즘 그리고 1912 년에서 1914 년까지 피카소와 브라크가 시도했던 구성적 부조까지 거슬러 오른다. 이 작품들은 신문지와 캔버스뿐만 아니라 나무, 종이, 철판까지도 사용하며 현실 공간으로 진입한다. 한 마디로, 피카소와 브라크가 '타블로 오브제 tableau-objet'라고 불렀을 작품을 제작했던 것이다. 이 시기에 러시아의 블라디미르 타틀린과 알렉산더 로드첸코는 모스크바에서 '팍투라 factura' 개념을 탐구하기 시작했다. 나아가 우리는 러시아 혁명이 발발하기 전 아직 러시아와 파리의 결속이 공고했던 해인 1913 년 타틀린이 피카소의 작업실을 방문했던 때까지 거슬러 올라가볼 수도 있다.⁽²⁾ 타틀린은 모스크바 방문을 마치고 돌아와 그의 첫 번째 '역부조 counter relief' 작품을 완성했다.

마그릿 로웰 Magrit Rowell 은 이 시기의 타틀린을 다룬 글에서 타틀린과 피카소의 차이에 대한 비평적 구분을 시도한다. 그녀에 의하면, 미술을 환영이나 공간적 조직에 관한 것으로 간주하지 않는 '재료의 문화 culture of materials'가 러시아에서 발전했다. 예를 들어, 피카소에게 있어 예술작품은 회화적 개념의 구현, 또는 조각가보다는 화가의 상상력이 낳은 결과물 그 이상을 넘지 않는다. 그 결과 매체는 그 자체의 특수성과 자율성을 빼앗긴 채 이미지에 종속되었다. 이와 달리 타틀린을 비롯한 러시아의 미술가, 건축가, 시인, 그리고 사진가와 영화감독들은 "재료에 대한 충실함"을 옹호했으며 예술작품의 진정한 구성요소를 매체와 기술이라고 보았다. '팍투라'에 대해 말한다는 것은 특수한 물질 또는 질감을 그리고 "구성주의적 오브제가 관객의 실제 공간 속 존재하고" 있음을 의미하는 것이다. 그것은 자기충족적인 현실이며, 물리적 재료들이라는 구체적 대상과 그 대상이 "어떤 욕구 또는 기능을 충족시키고 있는 사회적인 맥락" 모두를 내포한다.⁽³⁾ 훗날 타틀린의 동료 예술가 바바라 스테파노바는 타틀린의 작업과 그 시기 다른 작가들의 작업에 대해 이렇게 썼다.

기술과 산업으로 인해 예술은 사색적 과정이 아닌 능동적 과정으로서의 구성의 문제에 직면하게 되었다. 단일한 실체로서의 예술작품이 지녔던 '신성함'은 깨어졌다. 예술의 보고였던 미술관은 이제 아카이브로 변했다.⁽⁴⁾

이영림의 작업에서 우리는 회화적인 것이 아닌 물질성에 역점을 두는 이 같은 러시아 예술가들의 사고방식을 발견할 수 있다.⁽⁵⁾ 아시아에서는 필리핀의 로베르토 샤베 Roberto Chabet 와 일본의 기시오

² 다음을 볼 것. 마그릿 로웰 Margit Rowell, 「블라디미르 타틀린: 형태/팍투라, 사실의 공장 Vladimir Tatlin: Form/Faktura, The Factory of Facts」, 『옥토버 October』, No. 7, (겨울, 1978), pp. 83-108.

³ 로웰의 다음 논의를 볼 것. M. Rowell, op.cit. pp. 85ff.

⁴ 바바라 스테파노바 Varvara Stepanova, 『5×5=25 exhibition』, 1921, 모스크바.

수가 Kishio Suga 에게서 이런 경향이 두드러진다. 우선, 샤베의 연작 가운데 1984 년부터 합판을 사용해서 작업해온 획기적인 작품 “러시아 회화들” 연작을 주목해볼 수 있겠다. 네 작품으로 이뤄진 이 연작은 그가 유럽과 북아메리카를 여행하면서 보았을 듯한 미술 그리고 1960 년대 이후로 작가가 계속해온 추상과 콜라주에 대한 실험에 토대를 두고 있다. 그러나 동시대 작가들과 달리 샤베는 한 발 더 나아가 종이와 캔버스를 버리고 합판을 선택했으며 자신의 미적 구성물을 현실 공간 속으로 확장했다. 또한 러시아 예술가들의 야망을 연상시키기라도 하듯, 샤베는 자신의 예술작품이 새로운 사회질서에 대한 열망을 구현한 것이라고 보았다.⁶⁾ 미적 추구 면에서 좀 더 형식적일 수도 있겠지만, 이영림 역시 회화 공간의 전통적 경계에 대한 도전, 가정용 또는 산업용 재료의 사용 등의 면에서 샤베와 동일한 충동을 보여준다.

기시오 수가는 60 년대 말 일본의 모노하 운동의 일원이었고 동료 예술가들과 함께 재료와 물질의 관계에 대해 탐구했다. 이들은 자연적이고 유기적인 재료의 공존을 추구했다. 형식과 자율성에 대한 서구 모더니즘 예술가들의 신조와는 반대로, 수가에게는 장소와 맥락 또는 상황이 무엇보다도 중요했다. 있는 그대로의 세계에 대한 개방성의 필수적인 형식을 다룬 어느 글에서, 수가는 사물들과 공간들이 서로간의 상호관계를 통해 그리고 그것들이 발견되는 상황을 통해 어떻게 더욱 분명해질 수 있는가를 강조했다. 그 같은 작업 가운데 하나가 벽에서 튀어나온 면에 짙은 나무토막들을 서로서로 기대어놓은 작품 <부상 *Rising*>(2006)이었다.

한국에서 이영림과 가장 유사한 작업을 하는 작가는 2 차 대전 이전 세대인 유명국이다. 도쿄에서 열린 제 3 회 자유미술가협회전에서 처음 공개한 작품 <작업 1 *Work 1*>(1939)에서 유명국은 나무 판들을 잘라 서로 긴밀한 관계를 이루도록 배치했다.⁷⁾ 당시로서는 평범한 재료를 사용했다는 면에서나 작품의 구성, 제시방식 면에서 매우 급진적이었던 작품이었다. 여기서 다시 한 번 우리는 이영림의 작업, 특히 잘라낸 나무 판 세 장을 위아래로 나란히 배열한 <붉은 삼나무—회청색 *Red Cedar - Charcoal*

⁵ 북미 미니멀리즘 전통에서는 로버트 망골드 Robert Mangold 를 비롯한 몇몇 작가들이 밝은 색의 변형 캔버스 작업을 선보였다(이에 관해서는 이언 우 Ian Woo 를 참조했다). 이영림은 로버트 라이먼의 작업이 지닌 중요성을 언급해왔지만, 나는 그의 아들 코디 라이먼 Cordy Ryman 의 작업에 대해서도 주목하고 싶다. 그의 <그레인 글로우 *Grain Glow*>(2013)은 목재 슬라브 네 장을 겹겹이 쌓아놓은 작품이다. 코디 라이먼의 작품은 나무토막이나 나무조각, 버려진 산업재료나 건설재료를 사용하여 추상적인 작업을 한다는 점에서 이영림이 관심 있어 하는 방향과 유사하다.

⁶ 이 그림들은 2012 년 1 월 싱가포르 라살예술대학 현대미술연구소에서 열렸던 샤베의 첫 번째 개인전 “계속 이어지는 To Be Continued”에서 처음 공개되었다. 이영림은 당시 라살예술대학에서 미술공부를 하고 있었다. 이 전시는 나중에 마닐라에 있는 필리핀 문화센터에서도 열렸다.

⁷ *ibid.*, p.4.

Blue>(2013)과의 유사성을 발견한다.(⁸) 하지만 이런 미술사적 선례에 대한 사전지식 없이, 이영림은 한걸음 더 나아간다. 그녀는 나무로 된 구성요소들이 직접적인 대화를 나누도록 만들었고, 회화적인 것을 조각적인 것과 실제 공간까지 밀어붙였다.

최근 작업:

2013 년 이영림의 회화는 새로운 도전을 감행했고, 이것은 2014 년 1 월 홍콩 오사게 갤러리의 초대를 받아 참석했던 "물질성의 시학 Poetics of Materiality" 전과 싱가포르 코튼시드 갤러리에서 열린 그녀의 첫 번째 개인전 "공간으로의 잠입 Cutting into Space"에서 정점을 이뤘다.



2014 년 싱가포르 코튼시드 갤러리에서 열린 "공간으로의 잠입 Cutting into Space"전의 전경

이 전시에서 제일 처음 주목하게 되는 작업은 하나하나가 개별적인 실험처럼 보이는 소형 작품들로 이뤄진 연작 <56 점의 스케치 56 Sketches> 일 것이다. 각각의 작품은 어느 것도 프레임 밖으로 벗어나지 않지만 그러면서도 화면 위로 외적 요소를 끌어들인다. 이 시기 작가는 일년에 걸쳐 중요한 작업들을

⁸ 한국 전쟁과 그 전후의 시기, 일본 및 일본 문화와의 관계까지 거슬러 오르는 짧지 않은 한국 추상미술의 역사에서도 이에 상응하는 사례는 거의 없어 보인다. 이 시기를 뒤 이어 1960년대에는 '단색화'(모노크롬)의 시대가 왔다. 다음을 참조할 것. Joan Kee, *Contemporary Korean Art*, University of Minnesota Press, 2013(원래 박사논문이었던 이 책은 *Points, Lines, Encounters, Worlds: Tansaekhwa and the formation of contemporary Korean Art*, New York: Institute of Fine Arts, 2008 로 재간행되었다.) 이 책에서 키 Kee 는 이우환, 박서보, 권영우, 윤형근, 하종현 등의 작가를 중심으로 한국에서 추상미술이 전개 된 세 가지 방향을 설명한다.

다수 제작했고, 그 과정에서 다시 한 번 회화 자체의 존재론적 한계를 끊임없이 실험했다. 그 결과 이영림의 작업은 더 이상 단순히 회화라고 불릴 수 없는 단계로 들어서게 되었다. 그녀의 주변에서 이러한 씨름을 하는 작가는 아주 적다. 싱가포르 작가 제레미 샤르마 Jeremy Sharma 정도가 유일한 예외였고 또 지금까지도 그렇다. 다른 작가들은 화면에 개입한 모든 흔적을 깊이 파고들거나 없애버리고 있었지만 그러면서도 그림으로 그 개입을 남겨두었다. 또한 추상의 쟁점들이 이들 작가에게는 최우선의 자리를 차지했다.

이영림의 경우, <접히는 노랑 *Folding Yellow*>(2013) 같은 이면화 diptych 는 2 차원 평면 밖으로 확장되어 3 차원의 '조각적' 오브제가 된다. 오브제로 변신 중인 이상한 형태의, 거의 괴상하다고까지 할 회화였다. <변경 *Alteration*>(2013)은 불규칙적인 형태의 채색 나무 판 세 장으로 구성되어 있다. 나무 판들은 서로 대화를 나누듯 서로 인접해 있다. 세 장을 하나의 덩어리로 보려면 관람자의 눈은 바쁘게 좌우를 오가게 되고, 그 과정에서 나무 판 사이의 빈 공간은 점점 또렷하게 인지된다. 곧, 소극적 공간이 아닌 적극적 공간으로, 인접한 캔버스들 사이에서 수직으로 솟구친 다음 이어 왼쪽으로 그리고 밖으로, 아무 것도 없는 공간, 벽이라는 광활한 평면을 향해 방향을 트는 공간으로 보이는 것이다.

<구성들—인접한 플럼 *Constructions - Adjacent plum*>(2013)은 서로 다르게 채색된 직사각형 나무 판 두 장과 그 사이에 낀 짧고 얇은 버건디 색 나무 썩기로 구성되어 있다. <플럼 막대 *Plum Stick*>는 벽에 기댄 분홍 색 직사각형 나무 판과 다시 여기에 기대놓은 짙은 자주색 판자의 조합이다. <직사각형—짙은 버건디 *Rectangle - Dark Burgundy*>는 처음에는 얼기설기 잘라낸 엉성한 사각형처럼 보이지만, 짙은 버건디 색 사각형이 그보다 밝은 버건디 색 화면의 일부를 덮고 있어서 이중의 물감 층을 형성한다. 그리고 <붉은 삼나무—회청색 I *Red Cedar - Charcoal Blue I*>(2013)과 <붉은 삼나무—탈식민화된 초록 *Red cedar - Decolonized Green*>(2013)은 두 작품 모두 다양한 크기의 가공되지 않은 나무 판들을 수평으로 나란히 배열하고 아크릴 물감을 칠했다.



<붉은 삼나무—회청색 | *Red Cedar - Charcoal Blue I*>, 2013, 나무에 아크릴, 118 cm x 124 cm x 4 cm overall.

작가가 최근 시도한 '확장된 회화'들은 2 차원 화면 너머로 나아간다. 이 작품들은 조각적 차원에 가까운 물리적 특성을 보이며 2 차원성과 전적인 평면성을 거부한다. 평면성은 더 이상 중요하지 않다. 이 작업들은 회화주의를 둘러싼 논쟁과 아무 관련이 없다. 일상의 재료와 공간적 차원에 대한 작가의 씨름은 사실 동일선상에 있다. 이런 작업에서는 화면 자체보다는 재료 그리고 재료의 형태와 위치가 더 중요해진다.

이영림의 작업은 회화를 설치 조각이 되도록 밀어붙인다. 그것은 회화의 한계에 대한 것일 뿐만 아니라 그 이상, 다시 말해 타들린에서 현재에 이르는 모더니즘 내부의 숨겨진 역사에 대한 재발견이다. 이 역사는 미적 근대화 modernization 의 물질성이 순수 미적 충동에 종속되지 않는, 아니, 오히려 반대로 그것을 통해 미학이 일상적 물질성의 주체가 되는 역사이다.