

물성을 넘어, 여백의 경계

— 한국 현대미술의 눈과 정신 1

김 영(기획/전시감독, 전 홍익대 교수, 예술언어이론, 철학박사, 본명: 김복영)

2015

1

모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty) 사후 3년이 되던 해에 출간된 책(Paris : Gallimard, 1964) 『보이는 것과 보이지 않는 것』 (Le Visible et l' Invisible)은 책의 주제어가 유난히 우리의 눈을 끈다. 그건 이 책이 사물의 세계를 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 두 개의 경계로 나누어 설명하는 데서일 것이다. 이게 무슨 뜻인지는 그와 동시대를 살았던 덴마크의 닐스 보어(Niels Bohr, 1885~1962)가 빛은 광자라는 아이디어를 이용해 인류 역사상 처음으로 보이지 않는 원자의 내부 세계를 그려보려 했던 걸 이해하는 것으로 족할 것이다. 여기서 그가 알아낸 건 원자의 안이 거의 백퍼센트 비어 있는 여백으로 되어 있다는 것이었다. 한마디로 말해 이들은 보이는 세계가 보이지 않는 세계를 근거에 뒀으로써 가능하다는 걸 확신했던 사람들이다. 다만 한쪽은 철학을, 다른 쪽은 물리학의 길을 걸었을 뿐이다. 분야를 달리했지만, 결국 같은 생각으로 동시대를 살았던 데 주목할 필요가 있다.

서두에 이를 말하는 건 이 이야기가 이번 가나아트 기획 <한국 현대미술의 눈과 정신 전>에 주는 시사 또한 적지 않을 것 같아서다. 이 기획은 이와 동열에서 유사한 시선으로 우리 현대미술의 회화와 입체를 조망하는 데 목적을 두고 있다. 이는 우리의 반세기의 현대미술을 이끌었던 당대의 발군의 작가들의 사유체계를 그들이 내면에 두었던 세계의 객관화로서 이해하려는 원대한 목표를 추진하는 전구적 사례가 될 것이다. 이를 위해 이 기획 또한 앞에 제기한 '보이지 않는 것의 경계'(The Marginal Bound of Invisible Things)와 동질적 수준에서 우리 현대미술의 경계를 다룰 것이다. 이 기획전의 주제어 '여백의 경계'는 그 하나의 대안 언어로 제기되었다. 이를 한국 현대미술의 눈과 정신을 정의하는 대안언어로 부각시키되 1970~80년대를 이어 오늘에 이르기까지 한 세대를 치열하게 살아온 우리 현대 미술의 눈과 정신을 정의해줄 최선의 키워드로 다루고자 할 것이다.

이 말의 참 뜻은 우리 작가들이 그들의 화면과 입체를 물질로 채웠다가 보다는 그들의 작품을 물성을 넘어 텅빈 여백에 뒀으로써, 이를테면 보이지 않는 것들의 경계를 지칭하는 기호가 되게 했다는 거다. 이를 '여백의 경계'라는 말로 특칭하고자 하는 건 그들이 평면과 입체를 보이지 않는 세계의 메아리를 담아내는 장소로 삼았다는 걸 강조하기 위해서다. 뒤집어 말하면, 그들이 평면과 입체를 물질로 채우긴 하였으되, 그 결과는 전혀 물질 같지 않은, 이를테면 마치 물질을 넘어서 존재하는 것들의 울림을 담고자 했다는 거다.

이렇게 말하는 건 이번 <한국 현대미술의 눈과 정신 1>에 참가하는 이승조(1941~1990), 박석

원(1942~), 이강소(1943~), 김인겸(1945~), 오수환(1946~), 김태호(1948~), 박영남(1949~)은 물론 이들과 함께했던 선대와 동배, 후대에 이르는 일군의 작가들의 눈과 정신을 이에 의해 특성화하고자 함이다. 그들은 그들의 화면과 입체를 물질로 채우면서도 물성을 넘어서 존재하는 세계가 존재한다면 바로 이러하리라는 걸 열렬히 시연해왔다. 이 의미에서 그들 또한 보이지 않는 것들의 경계를 다루면서 이를 여백의 경계로 보여주려는 데 신명을 바쳤다고 할 것이다.

그들의 눈과 정신을 다루기 위해, <눈과 정신 1>은 그들의 세계가 자리하고 있는 경계가 어디쯤이고 그 독자성이 무엇인지를 세상에 널리 알리고자 한다. 이야말로 우리 현대미술의 현주소를 재확인하는 방법의 하나가 아닐까 싶다. 이렇게 함으로써 늘상 서구의 눈과 정신에 휘둘려온 우리가 안으로는 우리의 진실을 깊게 하고 밖으로는 한 세대의 성과를 세계에 널리 천명하고자 한다.

이를 바르고 정확히 알리고자 필자는 이른바 '경계논리'를 제기한다. 이에 의해, 우리 작가들이 이룩한 세계가 전혀 독자적이라는 걸 입증코자 한다.

경계논리(logic of marginal mete)는 우리 미술의 눈과 정신을 다름에 있어 메를로-퐁티가 그랬던 것 처럼 작품과 타자 간의 관계에 주목하기 보다는 우리 작가들이 응시하는 세계를 작품으로 정위시키는 그들 특유의 방식에 주목한다. 여기에는 그들이 보는 것 뿐 아니라, 그들이 미처 보지 못한 것 까지도 포함한다. 그럼으로써 보는 것과 보이지 않는 것들을 하나의 풀(pool)로 다룬다. 그런데서 우리 현대미술의 특이성이 연유했음을 말하고자 한다.

이를 순서를 가려 말하기 위해, 나는 우리나라 건국 초기 시절의 고고학자 김원용 선생의 잘 알려진 경구를 인용하고 이어서 고고미술사가 고유섭 선생의 뼈대 있는 한마디를 추가한다.

한국 미술에는 여러 양식이 있으나 그 바탕에 흐르는 하나의 한국적 특성이 있으니 그것을 우리는 자연주의라 부른다. 우리나라는 전통적으로 자연주의로 돌아가는 현상을 반복한다. 이는 전체적으로 부드럽고 평화롭고 인간미가 있으며 가식이 없다는 데 특징이 있다. 중국이나 일본의 미술이 상징주의적이고 표현주의적이어서 우리 것과는 뚜렷한 대조를 보여준다는 데서 이를 확인할 수 있다. [...] 솔직히 말해, 나는 왜 우리나라에서 우리가 보는 바와 같은 한국적 자연주의가 계속해서 이어져 왔는지 그 이유를 꼭 집어서 말할 수가 없다.

[다만] 제작하는 마음이 순수하고 [...] 사람의 손으로 만들기는 하였지만, 사람의 냄새를 빼고 형이나 색이나 모두 자연 그 자체의 것으로 남기려는 의도에서 비롯되지 않았나 생각한다. 아니 그러나 여기서는 의도(작위)라는 말을 써서는 안 될지 모른다. 이들은 그러한 의도조차 하지 않았기 때문이다(김원용, 『한국미술사』, 범문사, 1968, 4~5 쪽에서 번안).

지나간 시절 우리 선대학자의 언급을 고집어내는 건 우리나라 1970~80년대 이후 지금까지 한 세대의 미술은 어쩌면 이 언급의 연장선상에서 이해해야 하지 않을까 싶어서다. 나는 이를 오늘의 관점에서 재접근하고 재해석함으로써 우리세대의 키워드로 삼아 세월은 가도 우리의 문화예술의 형질(DNA, 이를 진화생물학자들은 밈플렉스[memeplex] 또는 밈카르텔[memecartel]이라 한다)은 변하지 않는다는 걸 말하고자 한다. <물성을 넘어, 여백의 경계—한국 현대미술의 눈과 정신 1>은 이를 입증하는 기회가 될 것이다.

이 기획에서 필자가 제기하는 경계논리는 이에 의해 김원용이 “솔직히 말해, 나는 왜 한국의 자연주의가 면면히 이어져 왔는지 그 이유를 꼭 집어서 말할 수 없다는 데 대한 명징한 답변이 될 것이다. 이를 위해, ‘경계’(境界, bound, mete)라는 말을 좀 더 정치하게 사용하기로 한다.

흔히 경계는 지역(地域, area)의 경계를 예로 들면, 우리가 그 안에 살면서 보이는 이쪽과 보이지 않는 저쪽을 가름하는 데 사용된다. 이 말은 이쪽에서는 보이지만 저쪽에서는 보이지 않는 것까지를 포괄하는 장점이 있다. 쉬운 예로 책의 각 페이지 마다 수직칼럼이 있다고 하자. 이 칼럼의 왼쪽 끝과 오른쪽 끝의 너머에는 여백(margin)이 자리할 것이다. 여기서 경계는 필연적으로 지배하는 것과 지배되는 것 간에 존재하는 여백을 전제한다. 이를 일반화하면, 여백의 한쪽에는 하나의 권역이 있고 그 반대 쪽에는 지배를 받는 또다른 권역이 있게 된다. 이러할 때, 경계란 이들을 가름하는 극한(limit)이다. 보이는 것의 극한을 넘어서면 보이는 것이 없는 여백이 시작하는 곳이 경계다. 따라서 경계가 경계인 건 보이는 걸 갖고 않는 여백 때문이다. 그래서 경계를 조어할 때 영어권에서는 여백을 뜻하는 라틴어의 ‘마르고’(margo)를 빌려 ‘마진’(margin)이라 하는 건 설득력이 있다.

이를 김원용의 의도와 무의도, 그리고 고유섭이 우리 미술의 특질로서 일찍이 제시한 무기교의 기교, 무계획의 계획과 같은 일견 모순일 듯 싶으나 우리 미술의 정곡을 찌르는 언급에 적용해보자. 그들이 우리 미술을 이해했던 건 크게 말해 물질로써 작위(作為, intent)하는 경계와 그 너머의 여백을 뜻하는 무위(無爲, non-intent)의 경계를 빌려서 말하고 있음을 볼 수 있다. 그런데 특이한 건 그들이 이 둘 중에서 어느 한쪽이 아니라 이것들의 양 경계, 자세히는 그 둘의 상호지연(mutual delay)으로 언급한다는 데 있다. 자세히는 두 경계의 연기(緣起, raiison)를 말하는 데 있다. 그들이야 말로, 여백이라는 보이는 것이 없는 여백의 경계의 이쪽과 저쪽의 완충지역에서 우리 미술의 특성을 찾으려 했던 통찰력의 소유자들이었음을 짐작할 수 있다. 김원용은 우리 미술이 이렇게 해서 이루어지는 걸 일러 당당하고 완벽하고 존대스러운 것이 아니라는 좀 어정쩡한 주석을 붙여 놓았다. 이는 분명히 명쾌한 지적은 아닐 듯 싶다. 그 대신 이에 상응한 제작하는 마음이 순수하다든지 부드럽고 평화롭다든지, 모든 걸 자연으로 돌리려 했다든지 하는 다소 소극적인 면을 에둘러 말하는 한계를 보였다. 반면 고유섭은 두 경계의 상호지연에서 우리 미술의 탈(脫)형식성의 연원을 찾는데 탁견을 보였다. 일괄해서 이들은 모두 우리 미술의 형성원리로서 의도와 무의도, 계획과 무계획의 두 측면을 인정하면서 이것들의 경계 너머라는 상호지연과 연기(raiison)의 경계

에 우리 미술이 존재한다고 보고 이를 우리 문화예술의 장점이자 '멋'으로 규정한다.

중요한 건 이들의 미술사와 미학을 좀 더 오늘의 시야에서 우리 현대미술의 한 세대의 눈과 정신적 지평을 되살려내는 것이다. 이를 필자는 '작위와 무위를 넘어서'라는 두 경계의 지양(止揚, to overcome)으로 언급한다. 두 경계의 지양은 하나와 다른 하나를 모순대타(矛盾對他, contradictory opposition)가 아니라 이것들의 연기(緣起, riation)로 이해하는 방식이다. 연기는 궁극적으로 일체를 무애(無碍, non-obstacles)로써 다룬다. 이게 우리의 총체성을 서구적인 전체성에 의존함이 없이 이해하는 방법의 하나다. 무애는 궁극적으로 작위와 무위의 어느 한 쪽에 편들거나 경도하지 않되 이것들을 총체성의 풀(pool)로 다룬다. 옛 불교 사상으로 말하면 화엄(華嚴, Wha Yen)이다. 고유섭은 작위로서의 기교와 무위로서의 무기교가 하나의 풀로서 작동하는 총체적 맥락이 우리 미술에 존재한다는 걸 어렵פות이 알고 있었다. 이 지점에서 김원용은 '제작하는 마음이 순수하고 손으로 만드기는 했지만 사람의 냄새를 빼고 자연 그 자체의 것으로 남기려는 의도를 가졌기 때문이라'고 말함으로써 우리 미술의 경지를 간파했다. 그들이 이를 꼭 집어 명시적으로 말할 수 없었던 건 시대의 일천함과 고고학과 미술사의 연구 한계 때문이었을 것이다. 무엇보다도 우리의 시원세계관에 대한 이해의 한계 때문이었을 것이다.

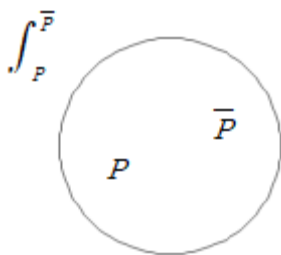
3

이 점에서, 이번 <눈과 정신 1>의 주제어가 되고 있는 <여백의 경계>는 우리 근현대미술이, 서구의 물질주의가 보이는 것의 경계에 머물렀던 것과는 대척점에서 예술의 본질을 찾고자 했던 걸 확실히 부각시키기 위해 제기되었다. 김원용과 고유섭이 이를 꼭집어 말할 수 없다고 말함으로써 핵심을 확실히하지 않았지만 이번 기획은 꼭집어 말할 수 있을 정도로 명징히 하고자 한다. 세월이 지나 글로벌 시대를 맞아 그럴 필요성이 증폭되고 있다는 건 만시지탄이긴 하나 이것만으로도 기쁘지 않을 수 없다.

여기서 중요한 건 세계관의 차이에 따라 문화적 차이가 예외 없이 이어진다는 거다. 이거야 말로 우리 시대의 거대 담론이 아닐 수 없다. 서구 현대미술의 그것과 우리 현대미술의 근본적 차이가 아닐 수 없다. 그러나 그 원천이 무엇인 지는 이를 계기로 다시 물어져야 한다.

이를 앞서 작위와 무위의 상호지연과 연기라 하였지만 이 보다는 무와 총체성의 경계가 우리 미술을 정의해 줄 차별적 세계관의 핵심이라는 걸 이해하는 게 중요하다. 이를 위해 한국 미술이 갖는 세계 이해의 시원(始原) 세계관을 다시 보아야 한다. 여기에 변별력을 총동원해서 그 진원을 찾아야 한다. 우리의 <고기, 古記>로 눈을 돌리면 거기에는 보이는 것만을 존재하는 것으로 인정하는 서구의 근대주의적 전체성의 논리(Holism)와는 다른, 전체에 앞서 유와 무를 합한 총체성(Totality)의 논리를 강조하는 우리 특유의 세계관을 만날 수 있다. 이를 필자의 경계논리로 번안하면 무를 유와 동급의 성분요소로 간주하고 이것들을 합쳐 총체성이라는 별도의 용어로 정의한다. 한마디로 총체성에 대한 우리의 시원적 이해는 서구의 전체성의 이해와는 하늘과 땅만큼 차별적

이다. 서구의 근대주의가 신봉한 전체성은 보이는 유(有)만을 존재하는 것으로 간주해서 이것들을 보이는 것의 전체로 간주하는 것과는 사뭇다르다. 우리의 시원세계의 경계논리는 유와 무를 하나의 풀(pool)멤버로 정의한다. 이것들을 무(無)와 총체성(總體性, totality)으로 별도의 이름으로 다루고 정의한다. 요컨대 총체성의 정의부터가 서구의 전체성의 정의와 다르다. 우리의 총체성은 존재하는 유와 무를 하나로 아우를 뿐 아니라, 무를 무위의 원인이자 총체성의 원인으로 간주한다. 총체성의 원인으로서는 무가 성립함을 아래 <그림 가>와 같이 도시한다.



< 그림 가 >

<그림 가>에서 텅 빈 원은 우리의 시원세계가 생각하는 총체성을 나타낸다. 이는 작위의 원인이자 소재가 될 물질적 소여 P 와 무위의 원인이자 소재가 될 반물질(anti-matter)적 소여 \bar{P} 를 탑재할 총량의 크기를 나타낸다. <그림 가>에서 원은 이러한 총량 중에서 선별적으로 탑재될 임의의 작위 요소 P 와 임의의 무위요소 \bar{P} 의 적분이다. 이것들의 적분을 말로 표현하려면, 기호 영(Zero, 0)을 빌려야 한다. 기호'영'(0)은 양자론에서 우주 전체의 스핀이 0으로 표현되고 풀 디랙의 행렬식에서 좌와 우를 곱하면 제로가 되는 것과 같은 이치로 설명된다. 영으로서 기호는 현재의 시제에 관한한 아무것도 없거나 보이지 않거나를 나타낸다. 한마디로 보이지 않는 것, 이를테면 여백과 다름 없는 경계를 상징한다.

총체성으로서 0는 작위로서 P 와 무위로서 \bar{P} 가 총체성에 있어서 무애의 네트워크를 이름으로써 가능한 풀(pool)을 뜻한다. 그래서 <그림 가>는 일체가 공(空)한 중에 있어서 보이지 않는 것들의 총체성의 그림이자 여백의 경계를 나타낸다고 해도 무방하다. 이 때문에 무엇을 본다는 건 보이는 것의 작위를 빌려서만 가시화 된다.

우리 현대미술의 눈과 정신은 <그림 가>가 시사하는 바와 같이, 크게 말해 물성을 작위의 경계에 둬으로써 총체성 안에서 무엇인가를 드러내지만, 이것들이 다른 한편으로는 여백의 경계에서 작동함으로써 공간과 시간의 사건들을 유발시킨다고 생각한다. 우리 작가들은 이 때문에 작업의 행위에 있어서도 무와 총체성을 원인으로 간주하는 경향이 있다. 요컨대 우리 미술은 무와 총체성을 원인으로 해서 작동된다. 작동하는 P 와 작동함이 없는 \bar{P} 가 하나의 총체성 0안에서 무애의 연기를 실시함으로써 서로가 서로를 엮으로써 세계가 세계로 된다. 여기서 무위 \bar{P} 는 보이지 않는 것들의 경계에서 활동할 게 틀림없다. 그럼으로써 P 와 \bar{P} 는 총체성 \int_0^P 에 있어서 P 인즉 \bar{P} 이고 \bar{P} 인즉 P 라고 할 것이다. 이런데서 많은 것이 곧 하나요(多即一), 하나가 곧 많은 것(一即多)이며, 전부가 곧 하나요(全即一), 하나가 곧 전부가 되는(一即全) 역설이 우리 미술의 장(場)안에서 가능해진다. 이렇게 해서 P 와 \bar{P} 가 총체성의 원인으로서는 공동 풀로 작동한다. 김원용과 고유섭의 언급은 최종 이렇게 설명된다.

이어지는 글에서는 이러한 특성을 갖는 우리 현대미술이 당대의 공간과 시간을 경유해서 사회 속에서 그들의 양식을 창출하는 절차를 언급한다.

그 최초의 단서는 1960~70년대의 운동들에서 볼 수 있는 사물로의 회귀운동이다. 이를 이해하기 위해서는 '사물'을 당시에 팽배했던 물질주의의 작위적 근친관계 \bar{F} 는 물론 이와 모순대타(矛盾對他)적 무위 \bar{F} 의 연기로 이해해야 한다. 전자부터 말하자. 주지하는 바와 같이, 1960년대 초 5.16을 통해 집권한 군부집단이 제3공화국을 수립하면서 일련의 사회의 물질화가 시작되었다는 걸 염두에 두자. 산업화과정, 그리고 이를 효율화하려는 산업화통치체제는 한편으로는 국민의 집단적 물질의식화를, 다른 한편으로는 작가 개인의 원자화, 익명화, 소외라는 타자지향성(other-orientedness)을 촉진하였다. 1970~80년대를 여과하면서 한국 사회의 물질화는 우리가 신봉해 온 전통사회의 정신적 가치를 해체하였으며 사회조직의 거대화는 작가개인의 미소화를 필연적으로 초래하였다. 대체로 1980년대 중반까지 계속되었던 일련의 물질 의식화와 거대 체제화는 기존의 정신적 가치를 전복시키면서 삶의 의식을 무의 지평으로 몰아갔고 총체적으로 가치공동(空洞)화를 가져왔다.

여기서, 당시 우리의 지식사회 전체가 겪었던 상황이 어떠했는 지는 쉽게 짐작할 수 있다. 예컨대, 서구의 근대화과정에서 나타났던 현상이 우리의 경우에도 여실히 드러났다. 이를테면, 위로 신흥부르주아 의식이 자리하고, 아래로는 뿌띠부르주아 의식이, 그리고 맨 아래의 기층에는 소외자로서의 작가 의식의 미소화가 차례로 자리하게 되는, 일련의 층의식(層意識)이 존재하게 되었다.

당연히 뿌띠부르주아와 작가의 주체의 미소화 간에는, 서구사회에서처럼 기존의 인식체계의 균열과 해체를 동반하게 되었다. 당시 우리 화단의 경우, 국전을 중심으로 전근대적 보수주의가 재빨리 상부의 권위주의와 결탁하면서 뿌띠부르주아로서의 지위를 획득하였으나, 기층민으로서 하부구조에 머물렀던 현대작가들은 스스로 소외자로서의 의식을 마음에 각인해야 했다. 일단의 대학교육을 받은 현대미술의 엘리트들은 소외자로서의 의식을 배경으로, 바로 위의 뿌띠부르주아에 대해 별도의 <신 엘리트주의>를 표방함으로써 상호 대타적 의식을 심화시켰다.

단독자로서의 개인이자 익명화된 존재로서 현대 작가들은 당시의 상부 뿌띠부르주아에 대해 스스로 <타자, other>임을 표방함으로써 상부의 권위주의 집단이 구가했던 <거대 주체, macro-subject>에 대항하는 한편, 자신들의 미소주체(micro-subject) 내지는 주체의 익명화(anonymization)를 작품으로 연계시켰다. 박서보의 <허상시대>는 그 하나의 전구였으며 이를 극복하려는 데서 <묘법시대>를 가져왔다. 그들이 갖고 있었던 <타자의식, other mind>은 바로 그들의 소외자로서의 의식을 반증하는 것이자 그들의 눈과 정신을 김원용과 고유섭이 말하는 우리의 전통세계관으로 회귀 시키는 계기를 낳았다. 평론가 이일은 당시 이를 가리켜 '우리 작가들이 사물을 보는 방식에 있어, 이를 서구의 미니멀리즘적 시선으로가 아니라 우리의 전통적인 시야에서 받아들였다고 썼다. 박서보와 이강소의 다음 언급은 당시의 절박했던 작가들의 무위 정신을 여실히 일러준다.

이미지의 표현이 하나의 환상에 불과한 것만은 너무도 자명하다. 나는 물소리, 새 소리, 솔바람 소리, 풍경 소리, [...] 이것들을 들으며 잡스러운 나를 해체한다. 살아남으려 무진 애썼다. 그러나 이러한 생각은 잘못된 것임을 깨달았다. 이제는 모두가 해결되었다. 그것은 자연의 순리를 깨달았음이다. 내가 나를 무명(無名)으로 돌리고 아주 지워버린 채 살고자 한다. 이제야 나는 자연과 더불어 자연을 산다.

탈이미지·탈표현을 강조하는 까닭은 행위의 무목적성(無目的性)을 통해 행위 그 자체에 살고자 함이며, 이 무위 순수한 행위 속에서 나는 크나큰 해방감을 맛보고자 함이다(김복영, 『눈과 정신』, 한길아트 2006, 166쪽에서 재인).

우리라는 게 어디 있어요? 없어요. 금방 지나면 찾을 것이 없는 거예요. 지금 우리가 살아 있다는 게 굉장히 신비하고 놀라운 거예요(『이강소 작업노트』 <갈대, 1971> 『AG』, 1971).

5

당대를 이끌었던 이들의 언급을 빌리면, 타자의식과 무에 대한 인식이 있느냐 없느냐가 당시의 화단을 둘러싼 <국전>과 <반(反)국전>의 의식 패러다임의 선별준거였음이 드러난다. 이야말로 우리의 근대사가 경험한 최초의 사회적 지형도라 할 수 있다. 이들 간의 상호 대타적 행보는 곧 당시 한국의 지식사회 전체의 단면을 말해준다. 소위 군부집단의 권위주의에 편승했던 뿌뿌주아 지식층과 소외자를 대변했던 대타적 신 엘리트주의 지식층의 대립은 우리의 1970~80년대의 지식·문화·예술의 구도를 총체적으로 규정했다. 이로부터 우리의 현대미술의 눈과 정신의 밭풀(meme pool, 리처드 도킨스)이 구축되는 데 무려 한 세대의 시간이 소요되었다.

여기서 당대 우리 작가들이 어찌해서 물성을 뛰어넘고자 했는지는 부연 설명을 필요로 한다. 그건 타자의식을 자아의식과 합일하는 과정에서 내가 '나'이면서 '나'가 아니라는 부정적 태도를 취함으로써 물성과 자신의 타자의식을 동일시함으로써 자신이 존재하지 않음을 물성의 부재와 동일시했던 걸로 설명된다. 그 다음의 극한에서 주체는 완전한 자기부정(self-negation)에 이르고 이 경계에서 자아는 하나의 미물에 지나지 않으며 사물들의 미소한 일부에 불과하다는, 자아의 '미소화(micronization)' 의식이 평면과 입체를 여백의 경계와 동일시하는 데 이르렀다. 정창섭의 물아합일(物我合一)은 이렇게 설명된다. 그는 당시를 이렇게 회고한 적이 있다.

1970년대 들어 한지(韓紙)와 만났는데 그 때 느낌은 요걸 한 번 써보자가 아니라 내가 한지와 만났다는 표현이 어울릴 정도로 아주 자연스럽게 내가 한지로 다가감을 느꼈다. 나의 작업은 종이의 특성을 이용한 인위적 조형이 아니다. 오히려 종이의 물(物)적 실존과 내가 하나가

되어 물(物)과 아(我)의 일원적 합일을 시도한 데서 이루어졌다(『충청일보』, 1986, 4월 26일자, 기고문에서 번안).

일반적으로, 왜소한 자아로서 주체는 주체로서의 이름만을 갖고 주체를 넘어서(beyond-subject) 활동하는 이변을 낳았다. 사물로서 물성과 자아가 하나 됨이 이렇게 해서 이루어졌다. 이강소의 초기 시절의 이를 반증한다. 그가 1971년 AG전에 출품한 말라죽은 낙동강 백사장에서 옮겨온 사물 <갈대>는 그의 자아가 낙동강의 백사장의 갈대처럼 죽었음을 상징적으로 보여주었다. 그 대신 그의 사물로서의 갈대는 자신의 미소존재와 물화된 자아의 죽음의 상징인 '하이퍼 리얼'을 부각시키는 데 기여했다. 그는 최근 전시 <날마다 깨달음을 얻다 2015, 3.27~6.20 일우스페이스>에서 "우리는 우리 자신의 상상의 산물이다. 우리가 보는 건 외부에 있는 게 아니라 우리의 믿음체계에 따라 정보를 해석해서 나타낸 그림이다"(전시도록 「서문」)를 전면에 부각시켰다.

여기에 추가할 건 주체의 미소화와 죽음은 주체가 무화(無化)되는 경계에 이르고 여기서 비로소 사물들을 여백의 근접선에서, 그리고 무와 총체성의 맥락으로 인식하는데 이르렀다는 것이다. 이렇게 해서 우리 현대미술이 무와 총체성을 시대사와 사회사의 연접에서 가능했던 부수적 절차들이 가능했음이 설명된다. 이야 말로 우리 현대미술이 한 세대를 거치는 동안 무와 총체성의 경계를 사회적으로 일구어낸 구체적인 일면이 아닐 수 없다.

왜소한 자아와 탈주체는 사물을 대하면서, 리오타르에 의하면, 급기야는 숭고(the sublime)를 경험하게 될 것이다. 탈주체는 사물을 응시(gaze)하면서도 사물과 자아가 하나라는 걸 사회심리적으로 경험한다. 그들의 사회적 감성 속에 내재하는 건 이를 작품으로 형상화하는 절차다. 거대주체의 경우처럼 미소주체는 숭고를 경험하면서 보이는 사물을 보이는 것이 없는 여백에서 발원된 시간적 사건으로 인식한다. 마치 존재하는 총체성의 일부인 것처럼, 사물과 자신을 연계해서 인식한다. 여기서 사물과 주체 간에는 '거리(distance)'가 존재하지 않게 된다. 이 때문에 서구 현대미술, 예컨대 「후기 색채추상」과 「미니멀 아트」, 나아가서는 「아르 콘크레」처럼 평면과 입체를 '표상(representation)'을 빌려 지각하는 것이 아니라 '있는 그대로(as they are)'이해하는 이를테면 무와 총체성의 기표로 다루는 형성절차가 이루어졌다.

앞서 김원용과 고유섭이 말하는 영원한 자연주의가 현대미술에 등장하는 주인(主因)이 이렇게 해서 우리 현대미술 30년사에 재등장하게 되었다. 달리 말하면, 여백의 경계가 현대미술에서 재부상했던 게 이렇게 설명된다. 1960년대 초 이승택이 연기·바람·불을 통해서 사물への 회귀를 시도했던 것이나 광인식이 '돌을 깨트린 후 깨진 조각을 다시 붙여 자연으로 되돌려 보내고자 했던 건' 이를 행동으로 실천한 선구적인 예의 일부였다. 이번 <기획 1>에 참가하는 7인의 작가들 역시 이와 연장선상에서 활동한 후세대였다고 해야 할 것이다. 이들에게서 물성을 넘어 여백의 경계는 그들이 보이지 않는 경계를 환기하는 보다 심화된 방법이었음은 결코 우연이 아니었다고 할 것이다.^(*)