

박서보

Park Seo Bo

침묵의 귀환: 박서보의 모더니즘

로버트 모건(Robert C. Morgan)

박서보는 동서양의 관점에서 모더니즘을 수용하여 작품성을 드높이는 현존하는 예술가다. 모더니즘은 동양 혹은 서양에 국한하여 발생하는 독립된 현상이 아니라고 확신하는 그와 비견될 만한 현존하는 예술가는 극히 드물다. 분명 그는 동서양, 국가, 지역을 초월한 놀라운 작품세계를 선보인다. 그의 페인팅은 한국, 프랑스, 일본, 중국, LA, 뉴욕 등 어디에서 선보이건, 독보적인 존재감을 발휘하는 듯 하다. 그가 오랜 세월을 걸쳐 작업했던 *Écriture*(묘법, 描法) 시리즈에서 각 페인팅작품은 현재의 부재를 향한 회귀를 연상케 한다. 선형적 표면을 언어적으로 전환하여 강력한 감정을 불러 일으키는 듯 하다. 지난 50년간 그의 페인팅세계는 예술에 대한 동서양의 사조를 혼합하는 작업이라고 일컫는 이들도 있다. 그러나 어떠한 연유에서건 그의 작품세계는 현 세대(generation)로 국한 지을 수 없다. 예술이건 과학이건 동서양의 사조를 드러나지 않게 접목한다는 사조의 연장선에 있다고 하는 것이 더 정확하겠다. 그럼에도 불구하고 예술가의 작품세계는 이와 같은 일반화의 한계를 초월하며, 더 깊은 통찰력과 집중력을 드러내는 동시에 결코 노골적이지 않다. 그를 역사적 관점 혹은 문화적 관점에서 평가하건, 그가 갖고 있는 심적인 에너지의 관점에서 평가하건, 그의 '*Écriture*' 프로젝트는 신비스럽고 지칠 줄 모르는 투지, 언어가 생겨나기 전, 원시시대부터 존재해온 듯한 완고한 메시지, 즉 오늘 날 모더니즘에 대한 온갖 사조의 기저에 녹아 있는 메시지를 전달하기에 이른다.

그의 사유에는 한계가 없다. 그가 드로잉과 페인팅에 접근하는 과정에서 의식의 지평을 새롭게 열어가는 데는 어떠한 장애물도 없다. 그는 진정 서예(calligraphy)를 새로운 표현의 경지로 확장한 진정한 대가이다 (허나, 후기 작업에서 그는 이와 같은 표현을 거부한다). 박서보의 작품세계는 반항성과 거만함과는 거리가 멀고, 성실하고 완전하며 단도직입적으로 표현된다. 현재 70대 중반의 그는 하루에 몇 시간씩 예외 없이 작업실을 찾는다. 작업에 임할 때는 도움을 받는 경우도 있지만 아무런 도움 없이 혼자서 작업하는 경우도 많다. 그는 유달리 안료(pigment), 표면(surface), 한지와 같은 재료에 애착을 보인다. 묘법을 기반으로 한 드로잉, 반복적인 평행 격자를 통해 리듬감을 반복해 나타내는 줄무늬 놓기 방식이다. 이와 같은 선은 페인팅의 영역을 아울러, 응집력, 전체성, 시공의 일치, 아이디어와 재료의 융합을 선보인다. 무의식에 의존하는 과정에서 명확하고 의식적인 예술가의 의도를 유지할 수 있는 박서보만의 능력이 발휘되는 순간이다. 이를 통해 자기 실현과 진정한 진실을 향해 질주한다. 때로 색조가 심연의 회색 빛으로 변하거나 가라앉지만, 그는 우아하게 색의 빛에 흠뻑 적실 줄 아는 예술가다. 그의 작품에는 항상 색상이 존재한다. 페인팅의 표면(surface)이 잿빛으로 보여도 예외는 없다. 이를 통해 관람자는 그의 마법 같은 황홀한 선형적 배열(linear constellations) 앞에서 마음의 위안을 얻고, 보고 느끼는 방식, 나아가 존재하는 방식을 배운다.

I.

프랑스 단어인 *Écriture*는 작문, 글쓰기 행위, 나아가 정신이 아이디어와 연계되고, 영혼의 리듬과 연계되는 과정을 의미한다. 30여년 동안 이어온 프로젝트에 대한 *Écriture*라는 프랑스어 제목은 모더니즘의 계시적 형태를 제시한다. 단, 서구화의 시각을 탈피하여 동서양의 지역적 편견을 초월한 아이디어를 통해 제시한다. 박서보는 '무존재', 즉 정신에서 모든 불필요한 방해요소를 제거하도록 하는 힘의 기쁨에 굴복하는 예술을 창조하는데 목표점을 둔다. 이 때, 도교사상의 풍요로운 유산과 선(산스크리트어로 '디아냐')의 명상적 구조에 기반을 둔다. 그가 추구하는 글쓰기와 드로잉 개념은 유구한 글쓰기 및 드로잉 역사를 지닌 한국인들에게 낯설지 않다. 인간의 표현 수단으로서의 페인팅, 조각, 세라믹, 직물, 원단 디자인 등의 연관된 형태에 적용된 무한한 연결고리들의 의미를 흡수하는 시각적 문화 또한 그러하다. 같은 맥락에서 *Écriture*는 강인함과 취약함을 토대로 하며, 여러 아이디어가 감정보다는 일련의 감각(gliding sensation), 정신의 영적 활동을 통해 페인팅의 표면 안에 등장도록 한다. 박서보의 *Écriture*는 명쾌하고 분명한 밝기(lightness), 즉 드로잉의 과정을 통해 하나가 되는 마음과 정신의 비실제적 평정에 의해 통제된다. 박서보에게 드로잉이란 예술의 영적인 면이고, 현실에서 예술이 근간을 마련하게 하는 뼈대이며,

예술가가 자신의 구조적 이해, 개념적·미적 목적을 발견하게 하는 공간이다. 이와 동시에 드로잉은 이해불가 영역의 힘이기도 하다.

박서보가 *Écriture*와 매우 유사하다고 판단하는 한국어가 있다. 바로 '묘법(드로잉 방법이라는 뜻)'이다. 박서보는 종종 프랑스어와 한국어를 혼용하여 자신 생각의 국제문화적 근간을 제시한다. 그러나 두 언어의 차이로 인해 구체적인 문화적, 언어적 차이를 초월하는 글로벌 예술 언어, 혹은 메타 언어가 보편적 영역으로 전략하게 하는 경향이 있다. 이와 같은 보편성은 상당 부분 서구의 하이 모더니즘(High Modernism)과 관련이 있다. 하이 모더니즘은 1950년대 영미전통에서 등장하여, 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 허버트 리드(Herbert Read)와 같은 평론가들에 의해 적극 추창되었다. 어떠한 면에서 동서양을 막론하고, 지역, 국적, 기후와 무관하게 모든 예술 장르에서 형식에 얽매이지 않는 태도는 고귀하고 휴머니즘적인 노력으로 간주되었다. 진정한 열망이기도 했다. 반추해보면 그것은 결과적 현실보다 열망 그 자체로 더 큰 의미를 지녔다.

대부분의 평론가가 70년대 초기에서 중반에 시작되었다고 생각하는 박서보의 *Écriture* 시리즈는 '한국 미니멀리즘'으로 칭하기도 하는 '단색주의'의 등장으로 이어졌다. 박서보와 더불어 단색화 작업을 한 화가에는 하종현, 최명영, 권영우, 윤형근(Ha Chong-hyun, Choi Myoung-young, Kwon Young-Woo, and Yun Hyong Keun)이 있다. 평론가 이일은 이와 같은 예술가들의 사조에 대해 미국 출신의 평론가 그린버그의 유명한 에세이 <모더니스트 페인팅(Modernist Painting, 1963)>에서 언급된 '평탄성(flatness)'과 '일관성(coherence)'에 대한 개념과 유사한 '형식적 언어(formalist language)'를 사용하여 지지를 표현했다. 한국의 다른 비평가들은 단색주의는 국내에서 비롯된 문화적 사조라기 보다는 페인팅에 대한 서양의 개념을 나타낸다고 평가했다. 그럼에도 불구하고 단색주의의 여러 문제는 실제 생산되는 예술작품과 관련되기 보다는 보다 내재적이고 이론적이라는 점이였다. 일례로 단색주의와 미니멀리즘의 두 가지 개념에 대한 혼란이 있었다. 이론과 번역적 관점에서 두 가지 개념 모두 적합하지 않다. 아이러니하게도 대다수의 단색주의 화가들이 단일 색상을 사용하는 경우는 드물고, 궁극적으로 표면에 색상을 더하는 다양한 색의 조합을 연출했다. 따라서 표면은 단색주의보다는 혼합된 다색주의가 나타난 결과 '통합된 전체(unified whole)'로서 표면을 나타내었다. 또한 당시(1970년대) 비평가들의 주장과는 대조적으로 단색주의 학파는 미니멀 아트와 무관했다. 뉴욕에서 10년 전부터 진화해 온 미니멀리즘은 페인팅에 대한 사조가 아니었다. 서울에서 미니멀리스트로 활동하는 대부분의 화가들은 3차원 공간(뉴욕 미니멀리스트들이 중시한 요소)에서 주요 형태로 작업을 하지도 않았고, 표현주의에 대한 신념을 버릴 생각도 없었다. 미국의 미니멀리즘이 표현 없는 구조의 중립성을 지지한 반면, 한국의 단색주의 화가들은 축소(reduction)와 색의 단일화를 통한 새로운 형태의 표현을 열정적으로 탐구했다. 한국 예술가들은 두 개의 다른 개념인 '페인팅의 축소'와 '표현의 부재'를 동일시하지 않았다. 한국의 단색주의와 대조적으로 뉴욕의 미니멀리스트들은 표현주의를 전적으로 거부했다. 일부 역사학자들의 주장에도 불구하고 초기의 '묘법' 페인팅이 단색주의 운동과 큰 연관성을 지녔던 박서보는 초기부터 이와 같은 명칭의 모순성을 인식했다. 그 결과, 자신의 작업이 내재적으로 서양의 개념이라고 간주한 미니멀리즘과 무관하다고 주장했다.

“사람들은 나의 현재 작업이 미니멀 아트와 유사하다고 하지만 나는 동의하지 않는다. 내 작업은 공간의 동양적 전통, 즉 공간의 영적 개념과 관련이 깊다. 나는 자연의 관점에서 바라보는 공간에 특별히 관심이 있다. 나의 페인팅 작업이 문화에 대한 식견을 나타낸다고 판단할 수 있지만, 집중적으로 자연에 주안점을 두고 있다. 나는 내 작업의 관점과 정서를 축소하여 자연에 대한 집중만 표현하고자 한다. 또한 축소를 거듭하여 순전히 텅 빈 상태를 만들고 싶다. 이것은 자연에 대한 동양적 관념이자 접근법이다. 이와 같은 방식으로 자연과 인간이 소통할 수 있다. 이러한 경향은 나의 최근 작품보다는 70년대와 80년대 작업에서 두드러진다.”

*Écriture*와 묘법이라는 두 개념이 의미상 유사한 점이 몇 가지 존재한다. 박서보의 드로잉에 대해 앞서 언급했듯, 두 단어의 함의가 지닌 문화적 차이를 주시할 필요가 있다. *Écriture*는 글쓰기나 인스크라이빙(inscribing, 새김 작업)에 대한 프랑스어이지만, 묘법은 구체적으로 드로잉에 대해 사용하는 한국어이다. 두 용어가 동일하다고 간주하는 이들도 있지만, 문화적 인식을 토대로 차이점을 주장하는 이들도 있다. 서양의 모더니스트들은 두 개념이 서로 보완해야 하는 것이 이상적이라고 주장한다. 그러나 80년대에 이와 같은 이상적인 보완 관계는 포스트 모더니즘 이론의 도입을 통해 일시적으로 조명되지 않았다. 그렇다고 보완 관계에 대한 의구심이 제기된 것은 아니다. 이와 같은 맥락에서 포스트 모더니즘이라는 새로운 사조는 다문화주의에 대한 글로벌한 인식을 통해 예술이 인지, 생산, 배포되는 방식이 철저히 변하게 한 메타 언어를 제시했다. 더 최근에 와서는 예술을 마케팅하기 위한 목적으로 이론적 용어를 사용함에 따라 이와 같은 메타 언어의 활용이 두드러졌다. 그러나 글로벌 예술 시장에서 현대 예술 작품의 실제적 의의와 이러한 작품의 상대적으로 왜곡된 시장가치를 명확하게 구분할 수 있는 관찰자는 드문 듯하다. 세계 투자자들에게 시장의 예측능력이 필요한 것은 사실이지만, 일반 관람자가 예술 작품 간의 중요하고 종종 섬세한

문화적 차이를 확실히 파악하는데 장애가 된다. 시장의 수요에 맞춰 표준화된 예술을 전경에 그리는 동시에, 문제의 핵심을 파악하지 못하게 되어 작품이 만들어진 문화적 맥락을 기반으로 한 미학적 골자의 차이를 간과하는 경향이 있다. 동서양의 사회적 이슈와 도덕 규범이 다른 양상을 보이듯, 예술적 내용도 특정 문화, 지역, 미학적 선호도에 따라 달라진다. 최근 몇 년 간의 시장 가치와 미학적 중요성이 나타난 큰 차이는 전세계적으로 글로벌화가 토착 문화와 직접적인 갈등 국면을 맞이하는 조짐을 나타낸다.

2005년 12월 서울에서 박서보의 작업을 찾아 그와 대화를 나누면서 앞서 언급한 복잡한 수수께끼가 다소 쉽게 풀린다는 느낌을 받았다. 그는 프랑스 생테티엔 (St. Etienne)의 전시회를 위해 최근 일련의 페인팅을 준비하고 있었다. 그의 작품은 *Écriture* 시리즈의 초기작품에 비해 중요한 역할을 하는 듯 하다. 생테티엔 전시회 전시 작품에 대해 대화를 하며 광학적 구조(optical structure)의 개념을 우연히 언급했는데, 예상과 달리 그는 이와 같은 나의 분석이 이들 작품과 전혀 무관하다고 했다.

“나는 당신이 설명한 시각적 구조에서 광학적 구조로의 전이와 같은 변화를 실제화할 의도가 전혀 없다. 내 작품을 분석하는 방식에 대해 우리가 문화적 차이를 보이는 것 같다. 나의 페인팅에서 광학적 효과를 추론하는 당신의 관점은 미니멀리즘에 기반을 두었다고 생각한다. 그러나 내 작품은 정신을 비우는 작업, 즉 명상에 대한 것으로 광학적 탐구를 초월한다.”

그의 작품에 대한 나의 분석적 답론은 그가 의도한 범주를 넘어서는 것으로 판단한 듯 하다. 그의 페인팅에 근간이 된다고 그가 판단하는 명상적 요소가 그의 주요 관심사였던 반면, 나는 서양에서 평생 교육을 받은 예술 사학자로서 표면의 광학적 효과가 밀집한 평행선으로서 녹색이나 분홍색의 배경에 ‘그려진(drawn)’ 것이 분명한 진동효과를 나타낸다고 분석했다. 박서보가 주장하는 ‘정신 비우기’에 이의를 제기하려는 것은 아니었지만, 나는 내가 느낀 감정을 표현하고 싶었던 것이다. 우리가 가진 생각이 비슷했을 수도 있지만, 전적으로 상반된 시각에서 접근하고 있음은 분명했다. 시간이 지나고 이와 같은 시각 차이가 문화적 차이라고 판단했다. 그러나 이와 같은 문화적 차이도 흥미롭고 심오하다는 생각이 들었다. 나에게서는 배울 수 있는 경험이 되었다. 페인팅 작품에 대한 해석이 상반된 방향이었을지는 모르겠지만, 그와 내가 바라보는 페인팅은 동일한 것이었다. 이러한 페인팅 작업이 다양하고 연속적이며 문화적 견해를 통해 다른 메시지를 전달할 수도 있다는 사실에 작품의 궁극적 가치가 내재되어 있다.

이와 같은 ‘해석의 충돌’(성서 해석학자 폴 리코르(Paul Ricoeur)가 도입한 개념이기도 하다)을 과잉결정(overdetermining)하지 않은 가운데, 박서보의 최근 *Écriture* 페인팅을 바라보는 과정에서 분명한 침묵, 즉 부재한 이미지를 토대로 한 무한한 존재감이 존재한다. 그것은 결국 내가 느꼈던 침묵이기도 했다. 박서보는 색상을 리듬있게 적용함으로써 이처럼 시공을 통해 수평적으로 진동하며 잘 스며든 줄무늬를 연출함으로써, 모든 문화적 사회적 차이를 초월하고 동서양이라는 이분법적 세계를 초월하는 하나의 공유된 현실을 바라보게 한다. 이와 같은 침묵은 박서보, 로스코(Rothko), 섯슈(Sesshu), 조르주 드 라 투르(Georges de La Tour)의 페인팅을 연상하게 한다. 이와 같은 관점에서 새로운 세계의 질서와 끊임없이 진화해온 마케팅 메타언어의 딜레마를 초월하는 미적 근거가 존재한다. 침묵은 예술 그 자체로, 자연으로 우리를 데려다 주어, 감각적 인풋(sensuous input)의 축소를 통해 감정의 해소를 경험하게 한다. 현재와 같은 혼돈의 글로벌 네트워크에서 페인팅이 이와 같은 반응을 끌어낸다면 예술로서의 역할을 충분히 다 한 것이다. 이와 같은 상황에서 동서양의 상극은 더 이상 의미가 없다. 박서보의 최근 *Écriture* 페인팅 작품을 살펴보면, 이데올로기적 장애에 대한 환상을 버림으로써 자신을 보다 잘 이해하는 할 수 있는 가능성이 일어나는 듯 하다.

II.

동아시아에 모더니즘이 도입되는 데 관련한 모든 주요 예술가들처럼, 박서보도 한국의 현대 추상화계를 이끈 주역 중 한 사람이다. 많은 이들은 박서보를 아트 앵포르멜(Art Informel)에 깊게 관련한 인물로 간주하지만, 그 외에도 파리, 도쿄, 뉴욕 등 해외에서 거주하고 작업한 한국 예술가들이 이루어 낸 중요한 성과도 간과할 수 없다. 특히 김환기, 유영국, 박래현, 이응노(Kim Whan-ki, Yoo Young-kuk, Park Re-hyun, and Lee Ung-no)(이응노의 경우, 그의 50년대 페인팅 작업이 미국의 추상주의 표현주의자인 잭슨 폴록(Jackson Pollock)의 작품을 연상하게 하여 주목을 받았다)를 예로 들 수 있다. 1957년, 추상 모더니즘은 현대미술가협회로 알려진 기관을 통해 한국에 도입되었다. 현대미술가협회에서는 2차대전 이후의 프랑스 페인팅과 관련한 일종의 행동추상(gestural abstraction)인 아트 앵포르멜이 미술계에 큰 영향을 주었다. 이 협회와 직간접적으로 관련된 일부 예술가에는 최욱경, 김창열, 남관, 박서보, 서세옥, 김봉태가 있다(Choi Wuk-kyung, Kim Tschang-yeul, Nam Kwan, Park Seo-Bo, Suh Se -Ok, and Kim Bong-Tae). 박서보가 앵포르멜과 초기에 관계를 맺음으로써

새로운 모더니즘적 태도에 새로운 지평을 여는 데 큰 역할을 했다. 특히 박서보로 인해 앵포르멜은 50년대 후반 한국 분화에 과격한 요소로 진화할 수 있었다. 초기 페인팅 작품에서 그가 보여준 어두운 색상은 한국의 관람자들이 상대적으로 쉽게 공감할 수 있는 것이었다. 특히 한국의 초기 서예 작품 및 묵화 작품의 관점에서 한국인들에게 익숙한 '행동양상(gestural forms)'과 더불어 그의 어두운 색상은 작품에 심오한 반추적 특징을 가져왔다.

한국 예술가들과 미술사학자들 사이에서 박서보의 초기 활동이 잘 알려져 있지만, 중국과 서양에서는 상대적으로 그렇지 않다. 70년대 초반 박서보의 작품에서 *Écriture*가 처음으로 등장했고, 지난 30년 동안 *Écriture*가 그의 작품세계에서 진화를 거듭했다는 점에서, 이와 같은 초기 아트 앵포르멜 시기를 그의 추상주의를 통한 여정의 시작점으로 간주해 볼 수 있다. 1957년부터 그의 최근 *Écriture*페인팅 작업이 오랜 세월을 거쳐 왔지만, 그 당시 초기의 진보적 예술가들이 수용하고자 했던 것과는 다른 사조를 지닌 박서보의 용기 있는 태도를 눈 여겨 볼 필요가 있다. 돌이켜 보면, 박서보가 한국의 모더니즘의 시초에 큰 기여를 했음은 자명한 사실이지만, 여러 면에서 50년대 캔버스 및 칠포(漆布)에 했던 작업만큼 파격적인 *Écriture* 페인팅을 개인적으로 지향했다는 점은 박서보가 언급한대로 *Écriture* 페인팅이 그의 한국적 기원에 훨씬 더 근접하지만 상대적으로 큰 주목을 받지 않은 듯하다. 그는 물질과 개념의 관계가 행위와 오브제의 시너지처럼 *Écriture* 페인팅에서 더 가깝게 나타난다는 것을 의도한다. 그의 관점에서 이와 같은 작업은 페인팅 작업 과정과 오브제로서의 실재를 융합하는 과정이다. 아시아적 관점에서 특히 도교와 불교의 차원에서 이는 깊은 철학적 반향을 낳는다. 이는 완전한 합일을 향한 여정, 즉 명상과 유사한 페인팅의 행위에서 영감을 얻는 합일을 향한 여정이다. 이러한 관점에서 페인팅의 행위는 선불교에서 언급하는 무위(無爲)로 전환된다.

물론 이 과정에 대해 다양한 방식으로 언급할 수 있다. 그러나 도교에서 명시하듯, 도교를 정의하거나 페인팅을 실재하도록 하는 것은 이야기나 담론 그 자체가 아니다. 그것은 침묵, 즉 물질의 영적인 형태 혹은 흐르는 기(氣)로의 불가항력적인 전환이다. 이와 같은 '기의 흐름'이야말로 박서보가 가장 원시적인 존재의 형태, 의식의 정의되지 않는 순간으로의 회귀로 이해하고 있는 것이다. 박서보에게 페인팅의 행위는 '아무것도 그리지 않는 행위'이다. 바로 여기에서 명상(산스크리트어로 '삼매(三昧)', 정신이 더 이상 정신으로 존재하지 않고, 자아가 부재하는 무아지경의 상태)에서 종종 언급되는 '욕심 내려놓기'가 시작되고 행위는 '아무 것도 하지 않는 행위'로 전환한다.

지난 몇 년 간 *Écriture* 페인팅 작업을 하며 그가 했던 고민은 그가 신인동형론적(anthropomorphic) 중요성 혹은 상징적 가치를 지닌 정의할 수 있는 컨셉, 명제 혹은 이미지를 초월하여 작업한다는 점이다. (2002년) 서울의 스위스 그랜드 호텔에서 그는 다음과 같이 자신의 입장을 발표했다.

“1970년대부터 줄곧 나는 이미지, 논리, 단순한 표현을 초월하여 움직이는 것에 집중해 왔다. 그 과정에서 나는 '왜 페인팅을 하는가?'라는 질문을 스스로에게 던지기 시작했다.

나는 '자기 규율(self-discipline)'을 위해 페인팅을 한다. 내게 페인팅은 단순히 자기 규율을 위한 방법 혹은 도구이지만, 단순한 도구가 아니라 이와 같은 자기 규율의 결과물이 될 수도 있다. 진정한 변화는 자기 자신을 극복하는 것을 요구한다. 즉, 뱃속에서 느껴지는 특정 고통을 극복할 것을 요구한다.”

그는 최종적으로 어떠한 후회도 하지 않고, 각종 사조와 시류에 편승하지 않는다는 원칙을 고수한다. 진정한 예술가가 그러하듯 자신의 갈 길, 내면적으로 이끄는 길을 유지하고자 한다. 1973년 *Écriture* 시리즈 작품을 시작했을 때, 그는 스스로 표현해야 한다는 어떠한 필요도 저버렸다. 당시 자기 자신을 표현하는 것을 이상적으로 간주하는 것이 주류를 이루었는데, 이는 아트 앵포르멜의 보호막(parapet)이기도 했다. 그럼에도 불구하고, 아트 앵포르멜의 시절 박서보가 접근한 페인팅 방식은 절제되었다. 밝은 색상을 사용하지 않고 노골적인 정신적 개입을 하지 않고 극도로 불필요한 사치를 지양했다. 아트 앵포르멜이 50년대 유럽 모더니즘의 대명사가 되었지만 결국은 그 영향력이 퇴색되었고, 박서보도 더 이상 이에 대한 흥미를 유지하지 않았다. 그가 프랑스에서 보았듯, 아트 앵포르멜적 관점을 도입한 여러 페인팅 예술가들은 아트 앵포르멜과 동일시되는 사조를 따라야 할 것인지, 아니면 보다 발전된 방향으로 나아가야 할 것인지 택일을 해야 하는 상황에 직면했다. 이와 같은 관점에서 박서보는 방법으로서의 표현주의 태도(gesture)가 제한적이라고 파악한 프랑스 미술가 피에르 솔라주 (Pierre Soulages, 아트 앵포르멜과 관련하여)와 큰 공통점을 나타냈다. 표현주의 태도가 방법(method)에서 테크닉으로 전환하고, 궁극적으로는 일종의 양식(style)로 전환될 경우, 화가는 더 이상 진지하게 예술 작품을 활동을 하는 것이 아니다. 페인팅이 지속되려면, 단순히 표현에 머무르지 않아야

한다. 단, 모호한 정치적 논평이나 개념상의 담론으로 전락하지 않아야 한다. 페인팅은 실재의 방향, 즉 행위와 오브제, 대화체적 어조, 의미화 과정에 존재하는 어떠한 것의 환기의 방향으로 나아가야 한다. 박서보에게 페인팅은 정신적 규제에 대한 시각적 작업, 호칭을 붙이지 않고 이름을 부르지 않고 행동하는 것, 이미지에 대한 소구가 없는 행동하는 것이다. 그의 페인팅 방법은 표현에서 이탈하여 반복적 행동의 방향으로 나아가, 중심을 잃지 않고 안정되고 견고히 존재한다. 동시에 사물과 페인팅의 실재에 대해 개시의 순간에만 존재할 수 있는 어떠한 것으로, 그것을 실재화하는 행위를 통해서만 존재할 수 있는 것으로 질문을 던질 것이다.

미술사의 초문화적 글로벌 현상으로서의 전이에 대해 박서보가 *Écriture* 시리즈를 작업하던 때는 흥미로운 시점이었다. 70년대 중반, 미국은 포스트 형식주의(다원론)의 단계에 진입했고, 유럽은 표현주의의 부활을 촉발하는 과정에 있었다. 두 경우 모두에 있어서, 양 사조의 방향은 *Écriture* 와는 배치되는 것이었다. 80년대가 되자, 새로운 내러티브와 비유(allegories)가 미국과 유럽 모두에서 포스트 모더니즘의 차원에서 제기되었다. 이와 동시에 모더니즘, 특히 은유적 진실을 내포하는 것으로 비춰지는 추상적 페인팅에 대해 거세게 비판하는 여러 이론 연구가 무수히 등장했다. 이 모든 것은 서양의 음모로서, 박서보가 지닌 집중되고 심오한 고민과는 무관한 것이었다. 그는 물리적으로 정 반대의 동양이라는 대륙에 있었을 뿐 아니라 이데올로기적 차원에서도 상극에 머물렀다. 박서보의 *Écriture* 페인팅은 대부분의 경우 내러티브나 비유가 없기 때문에 이데올로기와는 거리가 먼 것이었다. 어떠한 포스트모더니즘 사조에 의해서도 쉽게 휩쓸려 갈 수 없는 것이었다. 이와 같은 페인팅은 글로벌 미술 시장의 현저한 조작을 초월하여 *Écriture*를 정당화하는 차원에서 그의 입장에서는 이론이 중요성을 거의 띄지 않는 영역으로 이동하는, 다른 미술가들의 작품과는 다른 길을 걷고 있었다.

전시기획자 이동석이 언급했던, 박서보의 페인팅은 '포스트 이미지'적이고 '포스트 표현주의'적이었다. "본질적으로 목적 없는 활동을 내포하는 페인팅"이었다. 이들 작품의 유일한 실질적 정당화는 기(氣) 즉 페인팅이 존재하게 하는 에너지의 흐름이었다. 1982년부터 1983년까지 *Écriture*의 후기 단계 조짐이 명백히 드러나자, 박서보는 한지(뽕나무 잎으로 만든 제지) 작업을 시작했다. 한지의 중요성은 당시 서양 미술가들이 한국 관습의 역사를 연구하지 않으면 결코 알지 못하는 한국의 역사와 문화와 연관된 것이었다. 박서보에게 한지의 사용은 다른 미술 재료, 심지어는 코튼 캔버스(cotton canvas)에서도 발견될 수 없는 내구성을 가능하게 했다. 제지에 따른 물감이 배어들게 함으로써, 박서보는 별판에서도 자유자재로 움직일 수 있는 막대기를 사용하여 표면에서 선형적 요소를 제거하는 테크닉을 개발했다. 이 작업을 하기 위해서는 막대한 몰입과 집중, 서예 붓을 사용할 때와 유사한 방식으로 리듬감을 유지할 수 있는 능력이 필요했다. 일본의 미술 비평가 도시야키 미네무라는 이 테크닉을 '논발을 일구는 작업'에 비유했다. 즉, 무수한 투사된 선들이 서서히 표면으로 통합되어, '전면적' 구성의 형태로 선형적 간격의 반복 사시에 존재하는 회화적 융합 혹은 일관성을 부여한다.

실제로 박서보의 페인팅 작업은 구성 작업이라기 보다는 차라리 구성 해체에 가깝다. 구성을 하는 대신 그는 구성이 의존하는 '다양성 속의 합일'이라는 개념을 제거하고자 한다. *Écriture* 시리즈에서 다양성은 존재하지 않는다. 다양성 대신 반복과 배치, 즉 박서보가 거부한다고 알려진 미니멀리즘과 관련된 두 개의 본질이 존재한다. 최근에 선명한 색상을 한지에 첨가하여 기존에 비해 다른 점이 가미되었지만, 박서보의 관점에서 이러한 차이는 피상적이다. 구조만이 중요할 뿐이고, 구조는 생각(idea)과 더불어 완성되어야 한다. 색상이나 배치상의 여러 차이점이 존재할지라도 근본적으로 구조는 동일하다. 박서보가 의도하는 구조란 그의 정의에 따르면 피상적이지도 형식적이지도 않은 내부적 실재(interior reality)이다. 이와 같은 '정신 비우기 작업'을 탐구에서 페인팅마다 변화하는 매개변수가 여럿 남겨진다. 그러나 관람자가 추측하는 의도나 경험이 무엇이건 결국 모든 변수는 같다. 따라서 구태여 구성할 것은 무엇이 있겠는가?

'전면적 구성'이라는 단어는 미국의 비평가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)가 처음으로 사용했다. 그는 1947년부터 폴록이 했던 초기 작품을 설명하기 위해 이 단어를 사용했다. 그린버그는 인물이 항상 배경에 대해 상대적으로 비춰진다는 유럽의 구성에 대한 관념을 타파했다고 판단했다. 동일한 회화적 평면에서 추상적 현상으로서 두 가지를 융합하는 표면을 창조함으로써 그는 '전면적' 표면에 도달한다. 그렇다면, 박서보의 페인팅에 대한 한국의 카탈로그 에세이(catalog essay)에 등장하는 '전면적' 페인팅이라는 문구는 무엇을 의미하는가? 서양적 관점에서 작품에 대한 합의를 이루는 데 갈등이 존재한다고 생각하지는 않는다. 단지 용어의 향후 적용 가능성을 이해하기 위해 그 어원을 명확히 짚고 넘어가고자 할 뿐이다. 박서보는 자신의 작품에 대한 논의에서 이와 같은 서양의 형식주의적 용어를 저항할 수 있지만, 자신의 작품에서 일부 차원을 명확히 하는 것에 대해 어느 정도 관련성을 유지할 수 있을 것이다.

안은영 교수가 박서보에 대해 '에너지의 흐름, 정서, 영적 힘, 심리적 힘'이 넘쳐는 미술가라고 치하하는 경우처럼, 한국인들에게 더 친숙한 또 다른 관점에서 바라볼 수도 있다. 이와 같은 명제에 대해 이의를 제기할 의향은 전혀 없다. 다만, 이와 같은 특징이 페인팅 내에서 어떻게

발현되는지에 대해 탐구하고 싶을 따름이다. 분명한 것은 박서보가 작업과정에서 내면으로 느끼는 것이 실제로 존재함을 믿고자 한다는 것이다. 그러나 동시에 이와 같은 특징에 대한 의구심을 느끼는 것도 타당하다. 기(에너지의 흐름)이 느껴지는 '물결 같은 진리(watercourse way)'를 일컫는 도교를 받아들이는 것은 설명을 거부하는 것과 일맥상통하다. *Écriture*의 도전이 바로 이 점에 존재한다. 따라서 이들 페인팅 작품의 침묵은 정의를 저항하는 힘으로 존재할 수도 있다.