

개념에서 실존으로 그리고 다시

박창서 (파리1대학 예술학박사)

박두영은 1980년대부터 미술과 세계에 대한 인식의 지평을 넓혀가며 개념적이고 지적인 본인만의 미술언어로 실천해가고 있는 작가이다. 그는 매순간 직면하는 미술의 문제와 마주하며 세계를 살아가는 현존재로서의 신체적, 정신적 실존의 문제를 함께 고민하며 작업하고 있다. 그는 1980년대부터 양대판당전, 서울현대미술제, 3월의 서울전, 하드코어-대전 코백션전, TA-RA그룹전, 캐러밴 대구-파리전, 메이드인 대구 등과 같은 현대미술의 중요한 기획전시들에 참여하였고 대구, 서울, 일본 등지에서 16회의 개인전을 하였다.

박두영은 계명대 회화과 4학년이었던 1981년부터 이미 개념적인 형식의 작업들을 선보였다. 이 시기에 있었던 특별한 만남과 사건은 그가 당시 누구보다 이른 나이에 자신만의 미술에 대한 확고한 신념을 세우고 작업으로 실천할 수 있었던 특별한 계기가 되었다. 1979년 6월에 이강소 작가는 대구에 리갤러리를 오픈하였다. 리갤러리 개관전에는 한국 실험미술의 중요한 작가들인 김환기, 이우환, 하종현, 박서보, 김창열, 윤형근의 작업들이 전시되었다. 당시 계명대 재학생이었던 박두영은 이 전시에서 미술에 대해 새롭게 인식하게 되는 결정적인 작품을 마주하게 된다. 그것은 김창열의 물방울 작업이었다. 박두영은 재현된 물방울 그림이 주는 단순한 시각적 착시가 아니라 1.5m의 거리를 두고 화면이 전혀 다른 두 세계를 제시하고 있는 사태에 충격을 받았다고 한다. 김창열의 회화는 이 1.5m 거리 밖에서 영롱한 물방울의 이미지를 재현해내고 있었는데 화면 가까이 다가갈수록 물방울의 이미지와 액체성은 해체되고 마대포의 거친 질감과 물감의 순수한 질료 상태만이 목격되는 사태를 경험하였고 그는 1.5 m의 거리를 오가며 오랜 시간동안 작품 앞에 머물렀다고 한다. 이 미적 경험을 통해 박두영은 미술이라는 것에 이전과는 다른 전혀 새로운 흥미를 느끼게 되었고 이러한 미술이야말로 인생을 걸고 매달릴 수 있는 과업으로 삼을 만하다는 생각을 하게 된다. 그리고 리갤러리에서의 시각적 경험이 있고 불과 몇 주 되지 않은 1979년 7월에 제 5회 대구현대미술제가 개최되었고 계명대학교 전시장에는 다양한 형식의 작업들이 전시되었지만 며칠 전의 미적 충격이 채 갈무리되기 전이라 박두영은 오히려 혼란한 마음을 느꼈다고 한다.

새로운 미술에 대한 기대와 달리 여전히 본인만의 작업 형식을 모색하고 있던 박두영은 대구 현대미술계의 동료들을 만나게 된다. 군 제대 후 복학한 이교준과 함께 리갤러리와 박현기 작가가 운영하던 '큐빅디자인연구소'를 비롯한 대구 현대미술의 여러 현장들을 찾아다니며 새롭게 약동하고 있던 대구현대미술계의 인사들과 교류하게 되었다. 당시 자주 들렀던 '큐빅디자인연구소'에서 박두영은 박현기 선생이 가지고 있던 다양한 미술 서적들을 볼 수 있었고 간접적으로나 해외 동시대 미술의 경향을 파악할 수 있었다.

미술에 대한 고민과 모색 과정에서 박두영의 개념적인 작품들은 1981년을 시작으로 차츰 구체화되기 시작한다. 1981년에 발표한 설치 작업에서 박두영은 벽에 거리를 띄워 세운 각목에 설치한 조명을 비추고 실제 각목의 높이와 단차 그리고 그림자의 길이를 표시하였다. 고정된 사물과 빛에 위치에 따라 달라지는 그림자의 일시적으로 고정된 상태의 높이를 수치로 표시하거나 그 차이를 보여준 작업들은 미술을 구성하고 있는 구조나 체계에 대한 관심을 반영한 것으로 서구 개념미술가들의 연구와 일맥상통하는 요소들이 있다.

1969년도에 발표한 Mel Bochner의 "Measurement series" 작업들은 벽 앞에 얹어 무성한 커다란 화분을 놓고 벽에 실제 사물과 그림자의 치수를 표시하거나 벽 앞에 세워둔 사다리를 바닥에 설치한 조명으로 비추고 벽에 생긴 그림자의 길이를 표시한 것들이다. Wittgenstein은 "내가 어떻게 세상을 발견하였는지에 대해 서술하겠다.(...) 나는 사물들을 측정하기 위해 세계를 발견해야한다"고 하였다. 당시 Mel Bochner, Robert Ryman, Sol LeWitt, Lawrence Weiner 등의 개념미술 작가들의 작업에서 공통적으로 드러나는 방식 중 하나가 실제 사물과 허상 혹은 이미지로서의 그림자, 예술 작품의 배경 혹은 주어진 조건으로서의 전시 공간(벽) 그리고 이러한 것들을 둘러싼 은폐된 상황이나 차이 혹은 관계 등을 드러내기 위해 수치화된 기호로 표시하거나 지시하는 텍스트를 사용한 것이다. Wittgenstein은 '논리철학논고'에서 "철학 작품들에서 발

견되는 제안과 문제의 대부분은 잘못되었다기보다 비상식적이다. (...) 철학자들의 대부분의 제안과 질문은 우리의 언어가 지닌 논리를 이해하지 못하는 데서 파생한다.” 고 하였는데 개념미술가들은 Wittgenstein의 논리와 유사한 방식으로 미술에 대해 질문하였다. 전통적으로 예술에 부여되었던 많은 관습과 특권 혹은 환영들에 대해 개념미술가들은 Wittgenstein이 철학을 언어의 문제로 전환하였듯이 미술이란 이미지, 재현, 형태, 재료 등에 관한 것이 아니라 미술의 개념과 의미에 대한 것으로 간주하며 미술이란 무엇인가에 대해 근본적인 질문을 제기하였다.

Mel Bochner, Art & Language 와 Joseph Kosuth를 비롯한 많은 개념미술가들은 Wittgenstein의 텍스트를 직접 인용하는 등 많은 영향을 받았다. ‘미술이란 무엇인가’에 대한 질문에 대한 답으로 ‘이것은 미술일 수 있다’라는 가정적 조건과 전제로서 작품이 실현될 수 있으며 아이디어와 개념만으로도 미술은 충분히 존재할 수 있고 반드시 물질적인 것으로 구현될 필요는 없다는 탈물질화 혹은 비물질화의 경향(Lucy Lippard)을 추구하는 개념미술가들도 등장하였다. Joseph Kosuth가 “Art After Philosophy”에서 “개념미술에 대한 가장 순수한 정의는 그것이 의미하게 되는 바의 미술이라는 개념의 기초를 탐구하는 것이 될 것이다.”라고 언급하였고 “Marcel Duchamp 이후의 미술은 개념적이다” 라고도 하였다. 개념 미술가들은 매체 특정성을 추구했던 모더니즘 형식주의를 비롯한 기존 예술에 대해 회의적 시선으로 의문을 제기하였으며 이 의문과 질문들은 예술적 상상과 개념주의적 방법론을 통해 그 자체로 작품으로 제시되었다. ‘예술이란 무엇인가’에 대한 질문에 대해 “예술은 예술로서 예술이다”라고 한 Ad Reinhardt의 진술과 동일한 방식으로 “예술은 예술의 정의이다.(…….) 나는 예술이기 때문에 예술이다” 라고 언급한 Kosuth의 분석적 명제는 결국 동어반복적인(tautological) 것으로 귀결되었다. 동어반복적 자기 재귀성으로 귀결되거나 자기 비판적, 자기 언급적 형식주의에 빠지지 않고 미술에 대해 정의하기란 매우 어려운 일이다. 이 무한한 동어반복의 늪에 빠지지 않기 위해서 우리는 작가의 예술적 상상력과 철학적 사유에 기대할 수밖에 없고 삶과 예술에 대한 작가적 성찰로서 예술 작품을 대할 수 있을 것이다.

우리는 박두영의 개념적 작업들에서 동시대 서구 개념미술가들과의 연관성을 발견할 수 있다. 이러한 경향과 연관성은 어떻게 발생하였을까? 첫 번째 이유로 서구 개념미술가들이 그러했듯이 박두영 또한 기존의 미술 형식에 대해 흥미를 갖지 못하다 미술이 세계를 탐구하고 인간 존재의 의미와 가치를 발견할 수 있다는 각성과 함께 새로운 미술 언어들을 발견하고자 했기 때문이다. 두 번째로 20세기 미술의 중요한 특징들 중 하나로 지정학적 거리를 넘어 동시대 미술에 대한 담론을 형성해 가는 과정에서 개념적인 문제의식들이 공유되고 있었다는 점이다. 이러한 특징들은 “근대 이후, 미술은 시대와 지역을 막론하고 사상과 철학, 지성과 욕망을 발화하는 도구로서 존재해왔다. 동시대의 그 어떤 것보다도 미술은 인간 정신의 위대한 성취가 되고 있다.” 라는 박두영의 언급에서도 확인된다. 박두영은 1980년 가을부터 1985년까지 황현욱, 이교준, 권부문, 안승영, 한용채, 신용덕 등과 함께 미술과 철학 텍스트들을 읽고 토론하였다. 특히 황현욱 선생은 당시 미술수첩이나 아트포럼 등 외국의 미술잡지에 기재된 글들을 함께 읽고 토론하자는 제안을 하였고 Joseph Kosuth의 ‘Art After Philosophy’를 비롯한 개념미술의 텍스트들과 담론들을 함께 공부하며 미술에 대한 지평을 넓혀가게 되었다. 이때 Wittgenstein의 ‘논리철학논고’를 접한 박두영은 지적 충격을 받았고 이후 Wittgenstein의 철학은 그의 미술과 세계 인식에 지대한 영향을 미쳤다. 동시대 미술에 대한 자료가 부족하던 시대에 대구의 미국문화원이나 주변 선배들에게 빌린 미술잡지의 아티클을 복사해서 사전을 찾아가며 공부한 열정과 열의야말로 지정학적 거리를 넘어 동시대미술의 담론을 파악하고 탐구하여 끝내 본인만의 미술 형식으로 풀어나갈 수 있는 원동력이 되었다.

1980년 겨울은 또 다른 의미로 박두영의 예술세계에서 중요한 해이다. 사진작가 권부문은 사진이 현대미술에서 중요한 매체임에도 불구하고 주변 작가들이 기술적인 능력이 부족하고 현대 사진의 역사에 대한 이해가 깊지 않다고 보고 본인의 자료들을 동원해 대구 북성로에서 운영하던 ‘한일스튜디오’에서 워크숍을 열었고 박두영도 말미에 참여하였다. 이 워크숍을 통해 습득한 사진 기술과 매체에 대한 이해는 그의 개념적인 작업에서 새로운 재료와 매체를 적극적으로 실험하고 활용하는데 중요한 토대가 되었다. 박두영은 사진을 이용해 신체성이 반영된 드로잉 작업을 진행하였다. 1981년의 작업 “I draw(나는 그린다)” 시리즈들은 흐릿하고 흔들리는 이미지들로 잘못 찍었거나 잘못 현상된 사진처럼 보이기도 하지만 카메라와 사진 현상 과정을 드로잉의 재료로 활용한 작업이다. “미술은 내 몸을 움직여 만들어낸 결과물이다”라는 작가의 생각은 당시 Merleau-Ponty의 현상학이나 일본 구타이그룹의 신체성에 대한 관심이 유행했던 시대적 분위기를 반영한 것이기도 하지만 유교 문화를 가진 집안에서 성장한 박두영의 학문적 관심이 자연스럽게 성리학과 퇴계에 대한 관심으로 연결되며 사유한

결과이기도 하다. 이는 미술의 문제를 인간의 문제와 분리하지 않으려는 작가의 실존적 의지의 반영이기도 하다.

1981년부터 1989년까지 박두영은 사진을 다양한 형식으로 활용한 개념적 작업들과 설치작업을 선보였다. 1981년 국립현대미술관 덕수궁관의 양대판당전에 출품한 작품은 텍스트로 된 조각으로 명제를 따로 달지는 않았다. “이 전시실 내에는 박두영이 ‘입체B’ 부분에 설정한 두개의 유효공간이 있습니다.” 라고 적은 텍스트를 통해 작가는 전시장에 개념적 공간을 설정하였음을 관객에게 제시하였다. 이 개념적 공간에 대한 작업은 “동성로 거리에서의 5인 퍼포먼스 작업”으로 이어졌다. 이 퍼포먼스에서 작가가 배포한 전단지에는 “이 종이를 받은 현장으로부터 3km의 상공에는 박두영이 임의로 설정한 하나의 유효공간이 있습니다.”라는 텍스트와 공간의 규격과 설정기간 등이 표시되어 있었다. 전단지 아래에는 “이 작업은 박두영이 기존공간을 언어로서 구획하는 두 번째 작업입니다.”라는 작가가 이 작업에 대해 스스로 규정한 문장이 적혀있었다. 1967년 Art & Language 그룹의 Terry Atkinson과 Michael Baldwin은 “Map to Not Indicate” 작업에서 표시되지 않은 지도를 통해 세계의 지리적 경계를 표시하는 관습을 제거하고 윤곽과 라벨만을 붙여 지리적 정보를 상실한 채 실제 장소를 은유적으로 표류하게 하였다. 박두영은 얇은 종이에 인쇄된 텍스트를 통해 보이지 않지만 작가가 설정한 유효한 공간이 마치 일시적 조각의 형태로 존재할 수 있음을 인식하였고 이를 관객들에게 제안하였다. 공간을 실제로 혹은 관념적으로 그려보거나 구획해보는 것은 오로지 관객의 몫이다. 작가가 제시한 텍스트의 지시성을 어떤 방식으로든 수행할 경우에 작가가 설정한 공간은 개념적으로 존재하게 되는 것이다.

1982년 작업 “달은 어디에 있는가?”에서 작가는 흐릿한 달 사진과 함께 달이 존재할 수 있는 5가지의 가능성(물 위에, 사진 안에, 망막에, 뇌속에, 마음 안에)을 제시한다. ‘물 위에’와 ‘사진 안에’는 우리가 지각 할 수 있는 것들이며 나머지 세 가지는 우리가 지각할 수 없거나 시각적으로 제시할 수 없는 것들이다. 이렇듯 물질에서 관념으로 이행하는 과정은 보이는 것에서 보이지 않는 것으로 이행하는 과정이기도 하다. 이는 미술이 어디에 존재하는가 혹은 존재할 수 있는가에 대한 질문과 이러한 미술은 어떻게 제시될 수 있는가에 대한 작가의 근본적인 물음이기도 하다.

1982년의 또 다른 개념적 작업인 “페이지 45”는 16권의 책에서 45페이지만을 선택해 나열한 작업이다. 수(數)에 대한 그의 관심을 드러내는 작업인 동시에 현실을 살아가는 작가가 마주한 실존적 고민이 숨겨져 있는 작업이다. 작가가 45페이지를 특별히 선택한 이유는 20대였던 작가가 생각하기에 45살이 되면 작가로서 흔들리지 않는 예술 세계를 구축하고 있지 않을까라는 막연한 기대와 함께 지금의 현실적 어려움을 이겨내고자 하는 처절한 의지가 반영된 숫자인 것이다. 박두영은 다음과 같이 수(數)와 언어에 대한 관심을 표명한 바 있다. “나의 또 다른 관심은 수(數)와 언어에 관한 것이다. 어릴 때부터 나는 서로 물리적 속성이 다른 대상들을 묶고 나누고 서열화하는 수 개념에 대해 경이로움을 가졌다. 대상의 외곽선을 따라 분별하고 개념화하고 이를 완전히 서로 다른 개체들과 균등한 의미를 부여하는 그 인식의 놀라움! 그것은 당시 나를 바보로 만들던 고독한 의문들 중의 하나였다. 그것들은 성장기동안 잊혀 있다가 1982년 우연히 읽게 된 김용운 선생의 ‘수학의 이해’란 책을 통해 다시 살아났다. 놀랍게도 그 책에는 그 현상을 수학과 철학이 출발하게 된 중요한 사건으로 제시하고 있었던 것이다. 어린 시절 궁금해 했던 그 질문들은 다수가 사진과 설치 작업으로 모양을 바꿔 미술의 이름으로 실현되었고 이어진 페이지 작업과 언어 작업의 기초가 되었다.” 박두영의 언급에서 보듯 수와 언어는 그의 작업 과정에서 중요한 개념이자 주제가 되었다. 이러한 수(數)에 대한 개념과 장자의 만물제동(萬物齊同)에 대한 작가의 관심이 사진 형식을 통해 구체화된 작업이 “산맥 시리즈”와 “수 또는 마음에 대하여 시리즈” 들이다. 산맥 시리즈 작업은 수(數) 개념과 언어에 대한 작가의 성찰이 공존하는 것으로 단수의 산들이 파노라마처럼 연결되며 복수의 산맥으로 제시된 작업들이다. 동일한 산을 찍은 사진이 연결된 것도 있고 여러 다른 산들을 찍은 사진들이 능선처럼 연결되거나 어긋나게 연결된 것들도 있다. 실제로 산들은 능선을 형성하며 연결되어있지만 우리는 산봉우리를 통해 산으로 인지하게 된다. 이는 복수의 산맥이 사진의 잘려진 프레임을 통해 단수인 산으로 우리에게 제시되고 이 잘려진 프레임들이 다시 연결되어 마치 산들이 능선을 통해 연결되는 산맥을 형성하는 것처럼 보이는 것이다.

“수 또는 마음에 대하여 시리즈” 중 “3에 대하여” 작업에서는 사진으로 3명의 인물이나 3그루의 나무 혹은 3대의 비행기처럼 3이라는 수에 묶인 여러 대상들을 나열한 작품들이다. 실제 찍은 사진들과 텔레비전 화면에 등장한 3명의 인물을 다시 촬영한 사진 등 다양한 형태의 사진들이 사용되었다. 작가가 사용한 이 평범한 사진들은 작가가 지정한 수의 지시성에 종속

되어 본래 사진이 가지고 있던 서사나 내용들은 약화된다. 다시 말해 모든 대상들을 균등하게 배분하는 수 개념에 사진의 내러티브는 포섭되어 상실되거나 약화되는 것이다. 작가가 설정한 수에 의해서 원래 사진의 매체적 특성은 해체된다. 수에 대한 작업들은 사진과 실제 사물을 병치한 설치 작업으로 이어졌고 한 장소에 있는 나무나 돌들을 옮기고 배치하여 숫자를 채우고 다시 원을 그려 그것들을 수의 프레임 안으로 넣어버리는 현장 작업 등으로 이어졌다. 이 작업은 작은 조약돌을 이용한 Mel Bochner의 “Theory of Sculpture” 시리즈와 형식적으로 유사한 지점들이 존재하나 Mel Bochner가 수학적 개념과 집합 개념을 통해 대상을 어떻게 구획하고 규정하는가에 따라 존재 방식이 달라질 수 있음을 보여주었다면 박두영은 모든 대상들을 균등하게 만드는 수 개념 자체를 작업으로 제시하고 수 개념으로 묶인 대상들을 선택하는 방식에서의 무작위성과 우연성이 개입될 수 있음을 강조하였다.

1987년에서 1989년 사이의 설치 작업에서 박두영은 지금까지의 작업들을 통해 보여주었던 개념들에 대한 다양한 확장된 시도들을 하였는데 이미지와 사물 혹은 자연적인 것과 인공적인 것을 병치하는 방식을 통해 특수한 혹은 일반적인 상상을 제시하려는 시도를 한 것처럼 보인다. 특히 1989년 설치 작업 중 동일한 장소에서 땅을 파고 나온 흙이나 돌 등을 전시장 바닥에 깔아 놓고 그 중 제법 큼직한 돌들을 골라 세워놓은 작업은 지금까지 살펴본 박두영의 예술 세계를 은유적으로 보여주고 있다. 마치 인류 최초의 미술(여기서는 기념비적인)이 탄생하는 과정을 이 특별할 것 없는 흙더미에서 발견하게 된다.

1981년에서 1989년까지 개념적인 작업들을 발표한 박두영은 1990년대에 급격히 회화 작업으로 방향을 전환한다. 박두영은 이에 대해 다음과 같이 진술하였다. “1980년대의 10년간 사진이나 오브제와 같은 재료들을 게시하거나 설치하던 작업을 접고 한때 외면했던 회화를 다시 시작하게 된 것은 특별한 계기가 있었기 때문인데 그것은 미술을 한다는 것이 어떤 이미지나 이념을 구하는 문제가 아니라 실존의 문제이며, 작품이란 존재의 기표(記標)에 지나지 않는다는 것을 뒤늦게 깨닫게 된 것이었다.” 이러한 각성의 결과로 박두영은 1992년부터 보색을 이용한 색띠 작업을 진행하고 있다. 박두영은 주로 가름막이나 차양 등에 사용되는 줄무늬 패턴을 회화적 도구로 채택하였다. 작가의 이 선택이 어찌면 우연히 거리를 걷다 눈에 들어온 차양막의 수직 띠를 보고 숫구쳐 오른 직관적 각성의 결과로 채택되었을 수도 있겠지만 그의 예술의 여정을 살펴보면 오로지 우연으로 보기는 어렵다. 앞에서 살펴본 바와 같이 작가는 수와 언어에 대해 오랫동안 관심을 갖고 꾸준히 탐구하였으며 또한 직선에 대한 관심을 표명하였다. 어릴 적 가족과 함께 갔던 포항에서 바다의 수평선을 보고 느낀 ‘시선의 충격’은 이후 오랫동안 직선에 대한 관심과 사유로 이어졌다. 박두영은 “직선의 발견과 사용이 이성의 거대한 성취”라고 이야기하였다. “직선! 지금은 인간의 서식지라면 어디든지 볼 수 있는 형상이지만 고대의 자연 풍경 속에서는 결코 경험하기 쉽지 않았던 이미지였을 것이었다. 평원에 있지 않던 고인류의 상당수는 아마도 일생동안 직선을 단 한 번도 보지 못하고 죽었을 가능성이 있다.” 라는 2008년에 작성한 박두영의 글에서 필자는 그의 1989년 설치 작업을 떠올렸다. 땅을 판 흙에서 고른 작은 돌들을 세로로 세운 작업에서 직선은 존재하지 않는다. 박두영은 직선으로 된 분할 면과 보색의 반복적 배열 구조가 직선에 대한 경외감으로부터 비롯된 ‘의미 있는 무엇’이라고 말하긴 싫다고 하였지만 하나의 동기임은 틀림없다고 밝힌 바 있다. 시각적으로 단순한 이 보색 색띠가 특별히 ‘의미 있는 무엇’이 되기를 작가는 원하지 않지만 아무 ‘의미 없는 무엇’일 필요 또한 없는 것이다. 예술 작품이 작가의 예술에 대한 현재의 잠정적인 결론이라면 잠정적인 결론에는 다른 것으로 이행할 수 있는 가능성 또한 내포하고 있기 때문이다.

기존의 미술에 대한 비판을 통해 전통적이고 관습적인 의미의 예술을 전복하기 위한 새로운 전략적 수단으로 반복적 패턴을 사용한 예술 그룹으로 BMPT가 있다. Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niel Toroni가 참여한 BMPT의 회화는 ‘Degree zero Painting’ 라고도 하는데 그들은 기계적인 반복 행위를 통해 회화의 독창성과 작가의 주관성이라는 기존의 관념에 대항하였고 우연성에 기반을 둔 무작위적 행위가 반영된 ‘회화적 실천’ 개념의 작업을 하였다. 이들은 일상적이고 반복적인 패턴을 통해 ‘중성적 회화 작품’이라는 개념을 전개하였고 이 중성적 작품은 장소의 맥락을 수용하면서 의미를 획득하게 된다. 천 가게에서 구입한 차양막 천을 직접 작업에 사용한 Buren의 수직 띠가 작가의 신체적 행위가 배제된 중성적 상태를 지향했다면 박두영의 수직 띠 작업은 집중된 신체적 행위의 결과물이다. 이러한 점에서 박두영의 수직 띠 작업은 BMPT 그룹의 ‘Degree zero Painting’ 과 차이가 있다. BMPT 그룹의 작가들은 회화를 제로 지점으로 만들고 다양한 장소에 개입하면서 의미의 확장을 시도하였다면 박두영은 끊임없이 제로 지점 상태에 머물고자 한다. 0은 무가

아니라 양과 음이라는 두 차원을 연결하는 개념적 중간 지점이다. 이 중간 지대 혹은 중용의 상태를 유지하는 것이 결코 쉬운 일이 아님을 감히 짐작할 수 있다.

현대미술의 담론들을 적극적으로 수용하는 동시에 성리학에서 장자 그리고 불교에 이르기까지 다양한 사상들을 사유하여 예술 작업으로 실천해나가고자 한 박두영의 예술이 'Degree zero' 지점에서 실존적 자기 성찰을 이어가는 것임에 틀림없지만 새로운 차원으로 이행할 가능성 또한 품고 있을 것이라고 믿는다. 그의 예술에 대한 엄숙한 자기 성찰의 결과가 1990년 경에서 지금까지 30여년의 긴 시간동안 천착한 회화적 실천으로만 귀결되지 않기를 바란다. 1980년대의 작업에서 박두영은 '이것이 미술이 될 수 있다'는 논리적 필연성을 치열하게 고민하였고 1990년대 이후의 작업을 통해 이것 또한 미술이 되기에 충분하며 미술이 되지 않을 이유 또한 없지 않느냐는 자기 충족적인 미술을 전개하고 있는 듯하다. 우리는 이 필연성과 충족성 사이에서 박두영의 미술이 또 다른 차원으로 출현하기를 요구하고 기대하고 있다. (2023.5, 박창서)

* 박창서 Park Chang Seo (1974-)

박창서는 계명대학교를 졸업(2000년)하고 파리 제1대학 팡옹 소르본에서 조형예술학으로 메트리즈, 마스터1, 2 과정을 거쳐 예술학 박사 학위를 취득하였다. 그의 박사 논문은 「예술적 과정의 모호성과 투수성 : 언어, 창조, 평가」이다. 이 논문은 심사위원 만장 일치의 최고논문(Félicitations du jury)으로 주목받았다. 박창서는 현대미술의 다양한 컨텍스트, 특히 언어, 장소, 시간성, 역사성 등을 사진, 설치, 퍼포먼스, 비디오, 회화 등 다양한 매체로 작업한다. 2016년 이후 갤러리신라에서 3회의 개인전을 개최하였으며, 2017년 National Taiwan University of Art, Taiwan, 2022년 대구미술관에서 다티스트에 선정 되어 개인전을 성공적으로 개최하였다. 해박한 이론적 지식과 탄탄한 작업력을 겸비한 지역에서 보기 힘든 개념미술 작가이다.