

윤 난 지 <미술평론가>

다양한 양식이 공존하는 오늘날의 소위 다원화된 미술계의 상황은 긍정적으로 보면 모든 가능성이 열려있는 것으로 볼 수도 있으나, 너무 많은 자유가 주어짐으로써 자칫 잘못하면 작가들이 기준을 잃고 방황하게 되거나 무비판적인 자기환상에 빠질 우려를 느끼게 한다. 이러한 시기에 젊은 작가로서 깊은 철학적 성찰을 배경으로 일관된 작업을 지속해 온 박광진과 같은 작가를 발견하게 된 것은 지극히 고무적인 일이다. 색채와 형태에 있어 파장법과 표현적 효과가 강조되고 있는 것으로 목격되는 최근의 동향과는 달리 이 작가는 간소하게 절제된 조형언어로서 존재의 근원에 다가가고자 한다.

원 또는 사각형과 같은 간결한 형상, 그것의 중앙배치 또는 대칭적 구성, 검은색이나 흰색 또는 황토색을 주조로 하는 박광진의 화면은 일견 1970년대의 모노크롬회화로 돌아간 듯한 느낌을 준다. 그러나 그의 화면에 좀더 진지하게 접근하고 보면 물질적 요소를 매개로 하여 정신에 다가 가고자 하였던 '70년대의 추상회화와 구분되는 독특한 측면을 발견하게 된다. 그의 작품은 물질의 효과를 통해 암시되는 장신의 세계를 함축하고 있기보다 물질 너머의 정신을 표적으로 삼고 있기 때문이다. '70년대의 작가들이 재료를 다루는 작업에서 출발하여 물질과 행위가 만나서 만들어지는 독특한 효과를 탐구하는데 전념하였다면 박광진은 세계에 대한 철학적 인식에서 출발하여 그것을 색채와 형상을 통해서 표상하고자 한다. 그러므로 그의 화면은 자율적 물체로서 보다 일종의 상징적 기호로서 읽혀진다.

그렇다고 해서 박광진의 작품을 정신주의의 극이라 할 수 있는 서구의 개념미술과 동일시하여서도 안될 것이다. 작품 배후의 정신만이 본질을 이루는 서구의 개념미술 작품과는 달리 박광진의 작품은 시각적 현실과 배후의 정신세계가 만나는 미묘한 지점에 놓여 있기 때문이다. 이것은 그가 근본적으로 자연과 인간, 물질과 정신의 이분성을 초월한 동양적인 자연관에서 출발하기 때문인 것으로 보인다. 그러므로 그의 작품은 물리적인 측면과 정신적인 면이 그 어느 한 쪽에도 치우치지 않고 균형을 이룬 합일의 상태로 나타나고 있다. 그리하여 우리는 자연의 시각적 요소나 재료의 물리적 측면과 함께 모든 존재의 보편적인 원리를 동시에 감지하게 되는 것이다.

이러한 합일의 상태를 가장 효과적으로 드러내는 요소로서 그가 자연에서 찾아낸 것이 광선이나 빈 공간과 같은 비물질적인 실체이다. 이같은 요소들은 물리적인 요소이면서도 그 무한함과 투명함으로 인하여 물질 너머의 정신세계를 교감하게 한다. 광선이나 허공의 세계는 특정 대상을 드러내기보다 모든 사물의 보편적인 존재방식을 드러낸다. 그에게 있어 존재의 방식은 '움림'과 같은 것이다. 모든 사물은 완결된 실체로서가 아니라 상호침투하는 드러남의 과정으로서 존재한다는 것이다. 그리하여 그는 세계의 모습을 내면의 외연화, 그리고 외연의 내부로의 침투를 통해서 상대적으로 드러나는 형상으로 그려내고자 하였다.

특히 그가 초기부터 주제로 선택한 광선은 근본적으로 유동적인 실체이므로 이같은 과정으로서의 존재의 방식을 가장 효과적으로 전달한다. 그는 모든것이 광선이라는 실체 속에서 나타나고 소멸하면서 존재의 과정을 지속하고 있는 것으로 감지하였다. 사실상 정도나 방향의 차이는 있지만 빛은 모든 미술가들에게 있어 관심의 대상이 되어 왔다. 시각을 매개로 하는 미술에 있어서 사물을 보이게 하는 광선이 탐구과제가 되 온 것은 당연한 일이다.

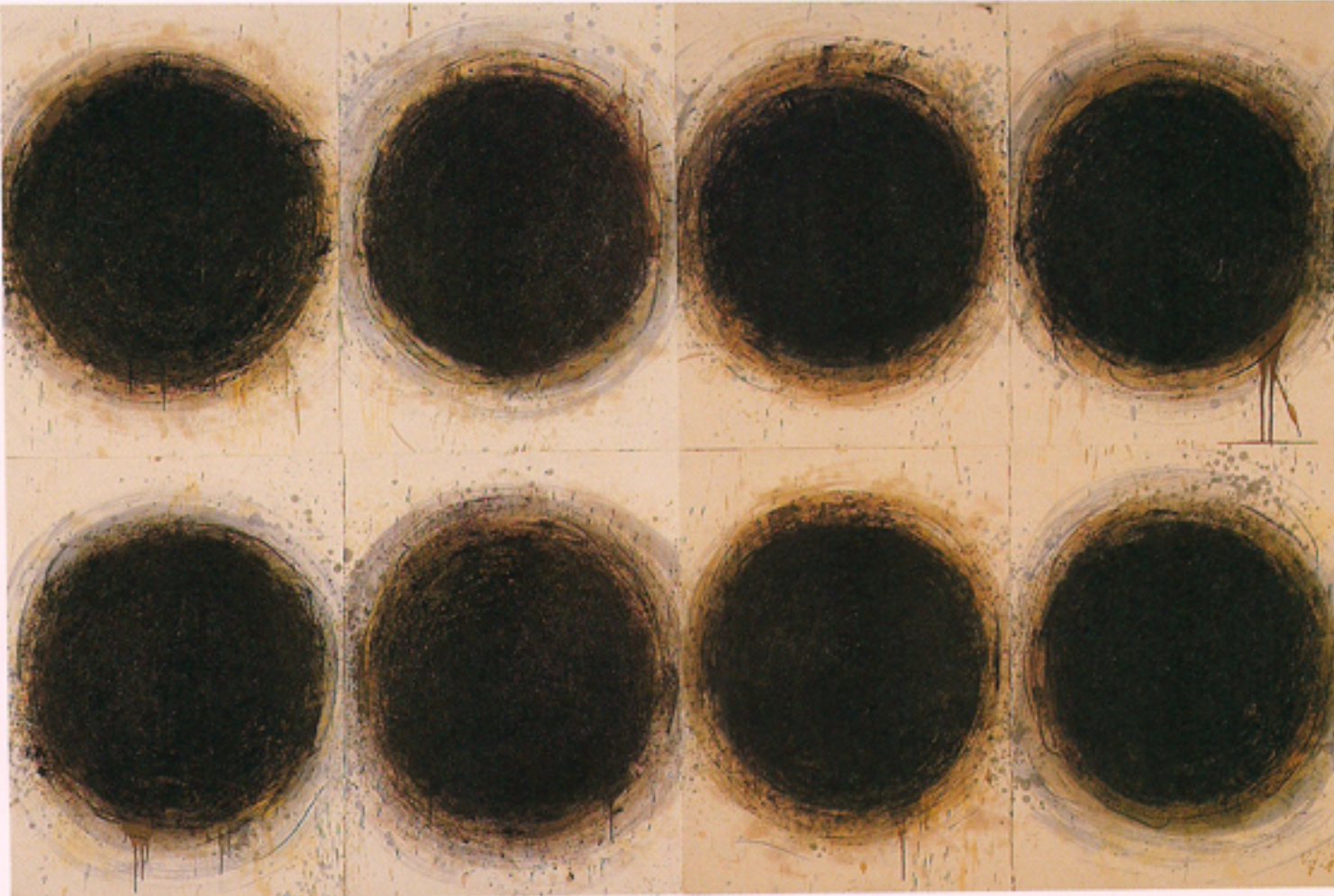
특히 19세기 인상주의자들은 대상보다 광선 자체를 그리고자 하여 빛을 그림의 주제로서 선택한 대표적인 경우이다. 그러나 인상주의자들이 그린 광선이 대상의 외피에 반사된 물리적인 실체라면 박광진의 광선은 정신의 울림을 표상하는 일종의 상징이다. 그의 그림을 이루는 색채가 인상주의 그림들의 현란한 원색과는 정반대의 흑백 주조인 점 또한 인상주의자들과는 다른 그의 태도를 확인하게 한다. 그는 물질적인 실체의 가득참을 인지시키기 보다 허공을 꿰뚫는 빛을 통하여 보편적인 정신세계를 투영하고자 하였던 것이다. 이러한 태도는 물질이 비워진 곳에서 정신이 개입할 여지가 시작된다 또는 자신을 비움으로써 깨달음의 경지에 이른다는 동양사상의 맥락에 속한다. 움직이고 변화하는 광선의 세계에서 울려 퍼지는 형태의 반영 속에 정신이 실려 공명하고 있는 것이다.

최근작의 주제인 '음양'의 원리도 결국 '움림'의 한 양태로 볼 수 있을 것이다. 음과 양은 허와 실, 침묵과 언어, 물질과 정신, 밝음과 어두움 등 대비적인 것들의 상생을 의미하는 개념이다. 대비가 대립에 그치지 않고 상호보충을 통하여 총체성을 성취하게 되는 과정으로서의 존재개념인 것이다. 이같은 음양의 원리는 대비와 보충의 의미를 동시에 포함하며, 정지된 공간의 개념이 아니라 시간적 과정으로서의 원리라는 점에서 일종의 '움림'이라고 할 수 있다. 박광진은 태극이나 하늘과 땅 등 구체적인 형상을 통해서 뿐 아니라 흑과 백, 직선과 곡선, 오목과 볼록, 수평과 수직, 명확함과 부드러운 등 조형적인 속성들의 상생을 통해서 음양의 원리를 은유하고 있다. 이들 조형요소들은 화면의 좌우, 상하, 그리고 형태의 안과 밖에서 상호작용을 지속하고 있는 것이다.

음양의 원리는 그의 작업과정에도 적용된다. 치밀한 수공적 기법을 사용하고 있으면서도 즉흥과 우연의 미학을 버리지 않는 그의 제작태도에는 정인지결과 예술가적 영감이 결합되어 있다. 그의 작품은 다작을 목표로 만들어진 판화와는 구분된다. 미리 결정된 조형적 효과를 위하여 만들어진 판목들을 기계적으로 찍어내는 일반적인 목판화와는 달리 그의 작품은 같은 판목을 매번 새로 새겨서 계속 찍어 올려가는 방법으로 제작된 것이다. 새김과 찍음을 반복하는 그의 작업과정 속에서 원판의 모습은 변화되어 가므로 작업이 끝난 후에는 다시는 똑같은 작품을 만들어낼 수 없게 된다. 어느 정도 계획된 의도는 제작과정 중에 일관되게 작용하지만 그 과정 속에서 판과 작품은 끊임없이 변화되어 간다. 투명하면서도 공간감을 주는 특유의 색채 변이는 이러한 작업과정을 통한 물감의 증첩효과에 의한 것이다. 그는 특히 형태의 윤곽선 부근의 미묘한 효과를 위해서 판목에 물감을 뿌려서 직접 찍거나 전사지를 대고 즉흥적이면서도 제어된 행위의 궤적을 남긴다. 그러므로 엄밀한 의미에서 동일한 작품이 없는 판화, 즉 판화기법에 의한 유화라고 할 수 있다.

이러한 작업과정을 거친 형태들은 빛으로 가득찬 무한 공간 속에서 올라가는 모습으로 나타난다. 소용돌이 모양을 이루는 원형의 형상은 정소리의 반향음, 작은 덩불들이 자라고 있는 사막의 풍경을 연상시키는 화면은 휘몰아치는 모래바람을 느끼게 한다. 광선과 공간, 또는 더 구체적으로 수평선이 보이는 풍경과 같은 자연의 실체에서 출발한 그의 화면은 자연의 모습을 연상시키기도 하지만 이러한 구체적인 외양을 너머선 보편적인 존재양태의 등가물이다. 그리하여 그의 작품 앞에 선 관람자는 무한을 향해 울려 퍼지는 자신의 내면의 울림에 귀 기울이게 된다.

간격한 형태와 색채 그리고 미묘한 세부로 이루어진 박광진의 화면은 이같은 세계와 자신에 대한 철학적 성찰의 결과이다. 직설법 보다는 은유와 상징의 방법으로 과정보다는 절제와 침묵으로 조용히 다가오는 박광진의 작품에서 우리는 표적없이 떠도는 세기말 미술에 하나의 방향을 제시해 줄 수 있는 가능성을 발견한다. 다방면에서 물질만능주의적인 병폐가 드러나고 있는 우리시대에 박광진의 작품은 정신의 중요성을 담담하게 일깨우고 있기 때문이다.



「陰陽—소리19931210」

153X226cm  
종이 위에 오일컬러  
1993