

최근 미술의 경향에 대한 미학적 단상 탈지표, 이미지, 유희를 중심으로

백 용 성*

I. 들어가며

이 글은 그 어느 때보다도 다양해진 미술 형식들이 실험되고 활용되고 있는 시점에서 일정한 그 미학적 단초를 발견하려는 시도이다. 물론 우리는 우리를 둘러싸고 은밀하게 작용하고 있는 미학 혹은 취향의 다양성들을 살펴보는 것도 유익할 것이다. 그리고 쟁점들 - 리얼리즘, 모더니즘, 87년 체제를 둘러싼 민중미술의 함의와 포스트 민중 등 -을 진중히 토론하는 것도 유익할 것이다. 하지만 그 어떤 개념도 과거에 특정한 상황과 맥락 속에서 형성된 언어와 개념들을 통해 연결되고 다시 배열되는 운명에서 자유롭지 못하다. 그런데 여전히 어떤 창조들이 있다. 그것은 작품 둘레에 새로운 분위기를 끌어들이며 새로운 정서와 감정들을 솟아나게 하고 우리로 하여금 숨 쉬게 한다. 사람들은 거기에 이끌린다. 여전히 낯설면서도 어떤 유희를 창조하는 이러한 미학적 특성은 무엇인가? 이 글은 일단 여기에 주목하고자 한다. 우리로 하여금 과거를 보게 하거나 미래를 열망케 한다면 그것은 현재의 분열과 비틀림 혹은 그

* 경희대학교 철학과 박사과정, 계원예대 강사

리하여 하나의 ‘바깥’의 경험 그리고 욕망이기 때문이다. 이것을 아는 것이 진정한 예술의 동시대성을 획득하는 길이다. 왜냐하면 동시대적인 것 contemporary은 연대기적 역사에서의 현재적 상황만이 아니라 공-시대적인 것 con-temporary라는 복합적이고 중층적인 과거와의 공존도 함축하기 때문이다. 이러한 현재적 지평과 윤곽을 그려보지 않고서는 예술 혹은 예술의 이념은 자신의 힘을 찾지 못해 빈번히 비틀거릴 것이다. 그 윤곽 혹은 미학적 특성은 먼저 낮은 흔적 혹은 탈지표로 나타나고 다른 한편으로는 그와 접히면서 유희와 이미지 공간의 열림으로 나타날 것이다.

II. 흔적 혹은 탈지표

흔적은 먼저 우리에게 어떤 상실과 부재의 느낌으로 다가온다. 최근 예술 분야에서 개인의 분리와 상실, 내밀한 어떤 심리적 움직임에 대한 이미지들이 상당히 증식되어 왔음에 틀림없다. 그리고 그것은 무엇보다 우리 시대의 미학적 경향이 먼저 흔적 혹은 탈지표의 경향(을) 품고 있음을 보여준다. 탈지표란 말 그대로 지표로부터의 벗어남, 이탈, 표류 그리하여 어떤 더듬기를 의미한다. 무엇에 대한 충실한 재현과 지시 관계로서의 지표 관계망을 벗어난다는 말이다. 최근의 다양한 미디어 작품들이나 설치, 심지어 조각에서도 이러한 탈지표의 현상이 무척 많아진 게 사실이다. 그 미학적 의미를 보기위해선 나현 작가의 「실종 Missing」 작품은 그 좋은 예가 될 것이다. 작품은 지루할 정

1) 필자는 여기서 탈지표를 로잘린드 크라우스가 “Note on the Index: Seventies Art in America” (*October*, Vol 3, 1977)에서 표현한 지표(Index)란 개념을 염두에 두고 사용하고 있다. 하지만 탈지표라고 변형한 이유는 크라우스의 그 개념이 당대의 미술 흐름에 대한 탁월한 분석과 종합의 시선을 유지하고 또 이미 ‘코드없는 메세지’라는 일종의 탈지표적 측면을 내포하고 있음에도 불구하고, ‘지표’라는 개념은 늘 그 사물과의 지시 관계를 함축하고 있기 때문에 아주 적절한 용어는 아니라는 판단 때문이다. 문제는 지시 관계의 실종과 거기서 부터 나오는 어떤 근원적 분리의 감정들이다. 그리고 이를 수반하는 이미지들이다.

도로 이데올로기적으로 소비되었던(아직도 소비하는) 한국전을 다루고 있다. 하지만 특이하게도 작가가 주목하는 것은 프랑스 참전군 중 실종된 일곱 명의 병사들이다. 그는 이 일곱 명의 실종된 병사들을 찾아가는 다큐적인 프로젝트를 수행한다. 전시된 작품들은 그러한 과정의 일부로서 수집된 여러 다큐멘터리들과 사진, 드로잉, 인터뷰영상, 퍼포먼스 등으로 구성됐다. 또한 작가는 프랑스의 제로 포인트인 씨테 섬에 주목해 센스강의 고립된 이 섬을 연결하는 7개의 다리를 7명의 실종병사와 연관시키는 어떤 제의와도 같은 프로젝트를 수행한다.

그러나 작가는 실종이라는 역사적 사건과 그 찾기라는 행위를 독특한 지평으로 변화시킨다. 그는 먼저 라이언일병 구하기식처럼 그 어떤 공동체 혹은 집단의 역사적 표상도 거부하는 것으로 보인다. 그것은 끝없이 우리 안에 각인되어 있었던 ‘한국’전이라는 트라우마, 이를 통해 지속적으로 공동체의 기억을 ‘국민’에 틀지어왔던 작업 일체를 거부하는 것이다. 우리는 이러한 강요된 그러나 필수적이었던 공동체를 베르크손을 따라 일차적 공동체라 부를 것이다. 이런 측면에서 「실종」은 마치 역사적 작업을 사건에 대한 자료들과 해석들의 더하기로서 구성하는 것이 아니라 빼기로서 구성해내는 방법을 구사한다고 볼 수 있다. 또한 일반적으로 받아들이는 사건의 충실한 재현이라는 문자 그대로 ‘다큐멘터리’가 사라지고 있음을 볼 수 있다. 그것은 일종의 해체이다. 하지만 그 이유는 무엇인가? 여기서 역사적 작업을 과거와의 끝없는 대화라고 말하거나 혹은 집단 트라우마에 대한 기억의 치유라도 말해도 아무런 의미가 없다. 문제는 공동체의 빠져나감이라는 근원적 ‘바깥’의 경험인 것이다. 물론 우리는 아직도 공동체의 연대를 경험한다. 민감한 사안이기는 하지만 여전히 우리는 천안함 사고 희생자들을 애도할 것이고 그것은 거의 대한민국의 이름으로, 국민으로서 애도할 것이다. 하지만 「실종」에서 우리가 접하는 한 장의 흐린 문서이미지는 초점이 흐려진 만큼이나 모호한 그러나 강력한 어떤 부재의 경험 혹은 봉인된 어떤 것을 제시한다. 마치 역사에서 사라진

것은 프랑스 병사가 아니라 그것을 찾고 있는 현재적 위치의 우리라는 듯이.)
 나아가 마치 사라진 것은 아무것도 없고 오직 역사 자체만이 사라졌다는 뜻
 이 말이다. 즉 그것은 어떤 특정한 해석자의 위치(늘 어떤 집단기억의 수렴점
 을 전제하는)를 변위시킴으로서 나타나는 시차의 현기증을 부여한다.

예술은 적어도 이제 공동체의 사라짐, 더 깊게는 역사의 '실종'에 대해서
 직접적이든 간접적이든 깊게 관여하지 않을 수 없게 되었다. 그리고 예술이
 하나의 표현인 이상, 우리에게 제시되는 것은 흔적 혹은 탈지표의 형식이라는
 것이다. 「실종」에서 행해진 물위에 그림그리기 퍼포먼스는 이를 암시한다. 물
 위에 물감으로 그림을 그린다는 것은 이미 그 어떤 견고한 형태나 색깔, 질료
 와 형상으로부터도 자유로워졌음을 의미한다. 물이 마르고 남게 된 그것, 그
 것은 직접적으로 짧은 시간을 이겨낸 그 어떤 것에 대한 흔적이며 넓게 보면
 이제 전통적인 미학적 관례로부터 새로운 예술형식으로의 이행을 암시하는
 침전물인 것이다. 이는 오귀원 작가의 지속적인 작품들에도 실험되고 있다.
 예를 들어 공사장 거푸집용 합판과 못질의 페인 자국을 이용한 일종의 별자
 리 성좌의 작업들이 건드리는 것도 이 흔적들이고 탈지표들이다. 하지만 흔적
 이란 그 지시 관계의 지표를 잃어버림으로써 이제 우연적인 효과들만을 말하
 는 것인가?

흔적 그것은 그것이 실제로 지시할 수도 있었고 실재의 확고한 부분으로
 스스로를 표명할 수도 있었을 그 어떤 것이다. 상처의 자국은 생생한 과거를
 품은 현재의 증언이다. 하지만 그 실재가 실재하지 않는다면 어떻게 될 것인
 가? 혹은 지시할 어떤 대상이 기존의 미적 질서와 형식 속에서 그 표현의 방
 법을 찾아 낼 수 없다면 어떻게 될 것인가? 예술에도 근본적인 진화가 있다면

2) 여기서 한 작품에 대해 자세한 이야기를 할 수는 없지만, 나현 작가의 프로젝트들이 푸
 코적 의미에서 지도제작 혹은 지도그리기의 새로운 시도와 연관될 수 있음을 강조할 필
 요가 있다. 만약 예술이 지도그리기를 할 수 있다면 그것은 우리시대의 새로운 미학적
 전환이 갖고 있는 함의를 잘 보여줄 수 있을 것이다. 예술의 성격이 근본적으로 변화한
 다면 우리는 여기에 열린 자세로 접근할 필요가 있다.

아마 이러한 문제제기와 그 답변의 노력 속에서였을 것이다. 재현의 시대가 끝났다고 주장하거나 시뮬라크르(simulacre)를 유행처럼 아무리 강조해도 소용이 없다. 포스트모던의 이름으로 행해지는 이러한 지적들은 지적 현란함 혹은 제치들을 품고 있음에 틀림없지만 사태의 본질에 다다른 데까지 이르지 못했다. 하나의 예술작품의 이미지가 원본성이 아닌 시뮬라크르로 작동한다고 말할 때 그것은 무엇을 의미하는가? 원본성의 원본성을 정초했던 사회는 무엇이고 그 힘은 무엇인가? 시뮬라크르의 시뮬라크르 됨이 문제시 되는 이유는 무엇인가? 사람들은 표면의 어떤 변화들에 적절한 이름만을 부여하고 만족해버리곤 한다. 하지만 그럼으로써 예술작품은 거기에 정확히 원본성의 원본성, 하나의 침해할 수 없는 오리지널리티의 베일이 되어 여전히 남겨져 있다. 드러난 것은 아무것도 없다. 따라서 정확히 거기서 무엇이 문제가 되는지를 아는 것이 중요하다. 흔적은 그러므로 지표 혹은 표지가 아니라 탈지표이다. 그것은 부정적으로 표현하자면 어떤 부재를 강하게 암시하는 것이며 예술 형식으로 본다면 부분들의 종합적 구축인 정태성의 상징이라기보다 요소들의 변화를 일으켜 전체를 변화시키는 발생적 형식의 역동성일 것이다.

상실은 곧바로 시간의 손짓을 요청한다. 잃어버렸다는 것, 찾지 못했다는 상황이야말로 말로 가장 강력한 시간에 대한 갈망이 아니고 무엇인가? 예를 들어 최근에 전시된 함양아 작가의 「형용사적 삶」은 영상들과 실제 수집된 머리끈들을 통해 이러한 상실과 흔적에 대한 예술적 작업을 잘 보여준다. 작가의 여행과 암스테르담이라는 도시에서 길어 버려진 혹은 잃어버린 머리끈들과 수집. 하지만 그 머리끈은 어느 하나 그 주인의 속성, 성격들을 지시하는 데 실패한다. 그럼에도 불구하고 가지각색의 머리끈들은 무언의 증언처럼 거기 있다. 거기에 묻은 머리카락들에 대한 유전자 검사의 자료들조차도 오히려 더욱 실제의 부재만을 강하게 부각시킨다. 우리는 그들에게 다가가지 못하며 따라서 머리끈은 무엇 하나 환기하지 못한다. 단지 환기될 무엇, 다가가야 할 무엇만을 흔적들은 부재의 형식으로 제시한다. 영상으로 담아낸 약간의 이야기

들이 있는 작품들도 마찬가지이다. 평생한 곳에만 머물던 한 여인의 여행이나 전설적 가공의 한 지역에 대한 이야기, 어느 사진 기자의 여행 혹은 거의 표류에 가까운 삶의 양상들은 모두 무언가를 잃고 또 무언가를 찾고자 하는 열망들의 영상 흔적들이다.

III. 이미지 공간과 유희의 시학

그리하여 문제가 되는 것은 하나의 상실에 대한 우리시대의 근본적인 감정이다. 하지만 다른 한편으로는 함께-함에 대한 새로운 열망들이며 그에 대한 예술적 창조들이다. 왜 이러한 분열이 일어나는가? 이에 대한 적절한 답변이 없다면 아무리 포스트 민중과 정치예술을 주장한다 해도 공허한 울림으로만 그칠 것이다.³⁾

여기서 우리는 20세기부터 시작된 근본적인 변화의 움직임으로 눈을 돌리지 않을 수 없다. 벤야민이 일찍이 지적했던 아우라의 쇠퇴가 그것이다. 즉 예술의 숭배적 가치는 사라지고 그 숭배적 가치를 지탱하고 있었던 일차적 공동체와의 연대감이 사라지고 있다는 것이다. 더불어 숭배가치와 떨어질 수 없는 미학적 관조의 형식도 사라진다. 관조란 예술에서 영원한 순간의 상징이라는 초월성의 형식을 전제로 한다. 영원성, 초월성, 독창성의 형식은 초현실주의적 꿈속에서 한없이 느껴지고 해체되었다. 이제 현대예술은 임의적 시간

3) 더구나 이는 실천적 답변의 과정에서 나오는 것이지 가정된 어떤 가설의 이론적-논리적 예단의 대상이 아니다. 설사 이론적 접근이 가능하더라도 그것은 단절이나 연속이냐는 표면적 차원의 것이 절대 아니다. 시간의 중층성과 다질성을 제외한다면 우리는 식어버린 맛있는 요리만을 얻을 것이다. 그러므로 폭넓은 창안과 실험들이 중요하다. 특히 우리는 숭배 가치로 둘러싸인 일차적 공동체의 신성함 혹은 위대함 속에 배어있는 추방의 냄새를 맡는 연습을 게을리해서는 안 된다. 추방의 냄새가 있는 곳이면 어디서나 우리는 단절과 상실을 느낄 것이고 이때 우리는 그것으로부터 스스로를 단절하고 그것을 상실케 하고자 하는 욕망을 느끼기 때문이다. 그러므로 진정 “모든 고귀한 것은 힘들 뿐만 아니라 드문 것이다.”

의 탄생, 세속화, 대중의 촉각적 열망의 탄생과 함께한다.⁴⁾ 이렇듯 과거의 모든 것이 대기 속으로 사라지는 현대 속에서 예술이 드러내는 것은 탈지표적 경향과 더불어 유희적 이미지 공간의 탄생이다.⁵⁾

다시 작품으로 돌아와 보자. 최근 최정하 작가의 전시 「인디 머신 *indi machine*」은 기술과 인간의 유희적 공간의 가능성을 보여주기에 충분하다. 작품들은 최우람 작가의 로봇작업과 정반대의 방향에서 걸어온 진화하는 듯하다. 예를 들어 그의 작품 「PM-1b」는 일종의 화장지 커트기로서 핸들을 돌리면 화장지가 적절한 크기로 잘려 모아지게 되어 있다. 하지만 크기를 보면 250_105_220 센티미터(길이_폭_높이)로 아주 비실용적이고 위압적인 모습으로 자랑스럽게 거기 있다. 거기다 모양새는 대략 짜 맞춘 거친 나무재질과 자전거 체인, 기어 고무줄 등으로 이뤄졌다. 뒤틀린 조합이다. 하지만 그것은 아주 잘(?) 작동된다. 그것은 휴지를 둥그런 롤에 풀기위한 과정에서부터 휴지 자르기, 접기, 출구로 배출하기 등의 공정으로 치밀하게 이뤄진 기계이다. 거기다 더욱 최신식 전자제품으로 선보인 <AE-2>라는 제품(작품?)은 사람 손

-
- 4) 이에 대한 압축적이고 눈부신 사례를 우리는 스티글리츠(*Alfred Stieglitz*)의 “Equivalent” 연작에서 볼 수 있다. 이 작품들은 초기 픽토리얼리즘(*pictorialism*)의 심도를 완전히 제거하면서 동시에 새로운 순간적 표면을 누구보다 선구적이면서도 강렬하게 담아냈다. 이는 여전히 임의적 시간이면서도 어떤 정신적인 것을 담아낼 수 있는 잠재력 그 자체의 이미지라 할 것이다. 이때부터 ‘예술로서의 사진’은 적어도 이념적으로는 사라지고 ‘사진으로서의 예술’이라는 이념이 절대적 시작을 알리기 시작했다.
- 5) 여기서 사용되는 이미지 공간 개념은 발터 벤야민의 것이다. 그는 초현실주의를 긍정적으로 해석하면서 일상적 의미의 해체와 자아의 해체 속에서 탄생하는 이미지 개념을 적극적으로 개진한다. 그리고 그것이 탄생하는 사건의 장소가 이미지 공간이다. “[언어]의 의미보다 먼저인 것만이 아니다. 자아보다 먼저이기도 하다. 세계의 조직 속에서 꿈은 개성을 벌레먹은 치아처럼 느슨하게 한다. 이처럼 도취를 통해 자아를 느슨하게 하는 일 이야말로 이 사람들을 도취의 마력에서 탈출시킨 생산적이고 생생한 경험이다.”(『발터벤야민 선집5』, 최영만 옮김, 새물결, 2008, 166.) 이는 모리스 블랑쇼가 말한 매혹의 한복판(*milieu*) 즉 비결정적이며(왜냐하면 결정된 실재의 세계로부터 벗어나 있으므로) 절대적인 한복판으로서의 예술을 지적할 때의 목소리, 그 매혹 속에서 중성적인 비인칭의 존재, ‘아무개(*le On*)’와의 연결을 언급할 때의 목소리와 닮아 있다. (*L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, 31.)

높이 정도에다가 아주 낮은 카세트를 놓고 거기 버튼조작을 통해 하단의 MP3 플레이어를 구동하는 놀라운 기계이다. 거기다 볼륨도 쉽게 조절할 수 있다. 그 외에도 전시에는 날개를 더 키운 개조된 선풍기, 엘리베이터 장치 변형, 일을 할수록 시간이 빨리 가고 쉬수록 늦게 가는 변형된 시계 등 다양한 컬렉션이 준비되어 있다.

제품이자 작품들은 모두 쓸데없어 보이는 기계작동을 통해 참을 수 없는 어떤 폭소의 간지러움을 유발한다. 작품의 유혹은 그러므로 기계에 대한 색다른 경험, 색다른 상상, 색다르지만 낮은 구성 어딘가에서 시작된다. 그것은 무엇보다 먼저 버튼 터치 경험의 변형시킨다. 우리의 삶은 이미 대부분이 손가락(digit) 터치로 조절되고 즉각 작동되는 두 번째 자연(예를 들면 기술로 뒤덮여 무성히 자라는 도시)이 되었으므로, 작품들에서 -여전히 버튼 터치는 존재함에도 불구하고 - 그것은 기이하게 작동되고 늦어지고 불편하고 그리하여 쓸데없는 것이 된다. 하지만 우리를 폭소로 이끄는 이 유희는 이 쓸데없음, 뻘뻘함으로의 이행의 한복판에서 솟아난다. 베르크손은 『웃음』이라는 저서에서 이미 웃음은 사회적 제스처이며 그것은 또한 유연성에 대해 제대로 대처하지 못하는 자동주의와 경직성의 결과로 보았다. 자동주의와 경직성이라는 죄가 웃음이라는 가벼운 형벌을 유발해 그것을 교정하는 목적이 있다는 것이다. 하지만 오히려 자동주의와 경직된 시스템이 우리 삶을 뒤덮고 있다면? 그렇다면 이러한 작업들은 마치 어린아이의 천진무구한 놀이가 불러일으키는 일종의 초대 아닐까? 바로 그 때 예술은 숭배가치를 벗어던지고 유희와 더불어 유희 속에서 스스로를 이미지 공간으로 구성한다. 여기서 이미지란 미리 주어진 의사전달의 언어시스템 ‘바깥의 사유’이며, 자아와 타자와의 가장자리에서 발생하는 모호함이다. 그러므로 그것들은 탈지표적 사건들을, 흔적 아닌 흔적들을 집결시키고 그러모아 이미지가 됨으로써 하나의 힘을 부여하는 힘 자체이다.

그런데 우리 삶의 중요한 상보성인 긴장(tension)과 유연성(élasticité)의 조

화가 전례 없이 이미 비틀어져 있다면 웃음은 오히려 어떤 발작적인 기묘함으로 남을 수도 있다. 그러나 적어도 우리는 예술의 가져야할 과제 즉 “오늘날의 예술이 갖는 사회적으로 결정적인 기능은 자연과 인간의 이러한 어울림을 훈련시키는 일”⁶⁾을 떠올릴 수 있을 것이다. 또한 이 작품의 성취도와 무관하게 우리는 이러한 작업이 진정한 유희에 기반을 둔다는 점이다. 즉 두 번째 자연에 결부된 두 번째 기술과 예술의 결합의 방향 말이다. 이러한 유희는 그러나 기술과의 관련 속에서만이 아니라 직접적인 도시의 삶속에서도 수행될 수 있다는 것이다.

IV. 나가며

최근 진행 중인 안양시의 공공예술 프로젝트 중에 진행 중인 김월식 작가 중심의 「무니만 커뮤니티 Seems Like Community」팀 프로젝트는 진중하면서도 유희적인 함께-함의 새로운 가능성을 보여준다. 작가는 공동체나 연대감조차도 하나의 사치가 될 수 있는 사회적 약자의 낮은 곳으로 임한다. 왜냐하면 그들의 삶은 거의 결정된 궤도를 순환할지도 모르기 때문이다. 그곳은 안양시 박달2동이라는 자못 향수를 불러일으킬 수도 있는 낙후된 지역이다. 그러므로 공동체에 앞선 개인 자체의 존재감을 회복하는 것이 관건이 되고 따라서 계몽, 목적, 소위 도덕적 배려 등은 필연적으로 배제되는 프로젝트이다. 이 팀은 과연 이 불가능한 프로젝트를 성공적으로 끝낼 수 있을까? 폐지 수거를 하는 노인 분들과 함께, 동네 아이들과 함께, 지역 주민들과 더불어 그들은 무엇을 할 수 있을 것인가? 팀원들은 그러나 노인 복지의 문제를 인터뷰하며 조사하고, 주민자치위원회와 소통하고, 박달2동의 일상을 연구하며, 아이들 교육도 함께 하고 운동회도 함께하며, 박달2동을 들쭉서 농땡이 횡단한다. 횡단하면

6) 발터 벤야민, “기술복제시대의 예술작품(2판),” 『발터벤야민 선집2』, 최성만 옮김, 길, 2008, 57.

서 그들은 온갖 자질구레한 삶의 생생한 한복판에서 예술의 접합부위를 찾아내고 실행한다. 그것은 하나의 사회학적, 정치학적, 지역복지학의 연구이자 실천 행위이며 앞으로 확산될 지도 모를 광범위한 지도제작의 실험이다. 기존의 공동체 개념은 그러므로 무늬만 공동체인 일차적 차원인 것이다. 고철상 앞에 설치된 그들의 본부의 황색 컨테이너는 과연 ‘예술로서의 함께-함’과 ‘함께-함으로서의 예술’의 동시적 가장자리를 보여주는 상징이다. 그 결과는 지켜봐야 할 것이지만 이미 일차적 공동체의 연대감을 넘어선 함께-함의 새로운 모색은 시작되었다고 볼 수 있다.

물론 우리는 여전히 ‘예술’이라는 도시에 너무 묶여있음을 볼 수 있다. 예술의 이름으로만 모든 것이 가능한 행위는 치명적인 약점이 될 수도 있기 때문에 너무 과한 기대를 한다는 것도 문제가 될 것이다. 하지만 그것은 예술의 책임이 될 수 없다. 밖에서 봤을 때 예술과 현실, 예술과 정치도 구분되는 것이지만 근원적이며 내적인 차원에서 본다면, 이미 예술에만 묶여서 예술지상주의가 되었다는 사태와 혹은 현실에만 묶여서 예술이 추상화, 평면화되었다는 논리는 의미가 없다. 문제는 이 둘의 동근원적 원천을 직시함으로써 해결할 수 있을 것이다. 원천이란 바로 예술은 이미 사태 혹은 삶 자체에 대한 순진무구의 겪음과 받아들임에서 시작한다는 것이다. 그러기에 예술은 이미 굳어진 전통들 특히 숭배가치와 관련된 관계망들을 걷어내야 하는 어떤 고양된 예술자체의 에스프리를 전제하는 것이다. 그러나 예술이 겪으면서 받아들이고 이미지로 세우고자 하는 것은 왜곡되지 않은 순진 무구의 함께-함의 사태들 그 자체이다. 그렇다면 예술이 에스프리적 측면에서 순수하면 할수록 그것은 현실의 사태를 더더욱 놀랍게 포착하고 드러내며, 저마다의 독특한 분위기로 우리를 유혹할 것이다.

요약해보면, 부재는 흔적 혹은 모든 지시 관계로부터 이탈된 탈지표에서 이미지가 되며, 알려진 의미나 알려진 자아를 넘어서서 ‘아무개-우리’가 될 수 있는, 하지만 결정할 수 없기 때문에 불가능해 보이는 그러한 불가능으로의

유혹으로 연결된다. 그러한 유혹과 도취의 장소가 어디인지를 말할 수 없지만 적어도 예술은 그 가능성을 항상 보여주었음에 틀림없다. 그것은 차라리 비장소인 장소로서의 코라(Khōra)⁷⁾, 하나의 사건일 것이다. 그러므로 그때의 미학은 이미 관조의 형식아래 다뤄진 심미성의 닫힌 궤도를 이탈해 그리스적 어원 즉 ‘만들다(poiein)’라는 행위-사건이라는 측면에서 하나의 시학이 될 것이다. 그것이 잃어버린 자신의 역사-시간을 향한 몸짓이든, 고독에 몸서리치며 표현에 매달리고 빠져들 수밖에 없는 겪음의 사태이든, 폭소와 통쾌함을 선사하는 유희적 몸짓이든 혹은 소위 커뮤니티 아트라는 이름으로 행하는 지역 내의 특정한 지도그리기의 몸짓이든 간에 자아의 유희로부터 아무개로, 일차적 공동체의 추방의 위협으로부터 유희적 함께-함으로, 의미의 닫힌 순환으로부터 매혹으로 하는 도약이 이뤄지는 곳이면 어디서나 예술은 반드시 카프카의 「법앞에서」의 문지기로 하여금 법의 문을 닫게 하면서 동시에 열린 공기의 문을 활짝 열 것이다.

7) 조르지오 아감벤은 데리다의 「그라마톨로지」의 흔적(trace)개념을 연구하면서 언어의 자리와 관련하여 플라톤의 코라(Khōra) 모델을 차용해 다음처럼 비유한다. “티마이오스에서 플라톤은 이러한 물질의 겪음의 모델을 제공한다. 코라, 즉 장소(혹은 차라리 비장소)는 그가 물질에 주었던 이름인데, 그것은 지각할 수 없는 것(Idea)과 지각될 수 있는 것(감각적인 것, 지각적인 것) 사이에 위치한다. 지각할 수 있는 것도 지각할 수 없는 것도 아닌 물질은 지각의 부재와 함께 지각가능 하다. 코라는 그러므로 비-지각 즉 비지각(anaesthesia)의 개념이며 순수한 발생(일어남 taking-place)이다(거기선 정확히 장소 이외에는 아무것도 발생하지 않는다).” (Potentiality, 218) 이러한 “지각의 부재와 함께 지각가능”한 “순수발생”에 대해서 아감벤은 잠재성 자체의 물질화라고 설명하는데, 그것은 결정화와 크게 다르지 않은 표현으로 보인다.