

의심과 회의 - 천경우의 방법론

박 평 중, 미학/사진비평

사진이 진실의 담지자가 아니라는 생각은 사진에 관한 현대적 논의 속에서 어느 정도 보편화된 듯하다. 사진이 보여주는 사실이란 부분적이며 나아가 사진가의 시각에 따라 재구성된 주관적 진실에 불과하다는 것이 그러한 인식의 골자이다. 이러한 생각이 그 자체로 새로울 것은 없다. 대상에 대한 지식이란 자명해야 한다는 원칙에 비추어 보면 당연한 결론인 것이다. 예술의 오랜 전통을 염두에 두자면 사진은 예술사 속에 갑작스럽게 침입하여 예술을 지식과 연계시킴으로써 기존 예술의 질서를 어지럽힌 이단자였다. 그것을 예술의 확장으로 보는 이도 있고, 예술의 성격 변화라고 여기는 이도 있다. 그렇다면 사진의 등장 이후 예술은 마치 일반 학문처럼 인간과 세계에 대한 지식을 찾아나가는 책무를 떠맡게 된 것인가. 보는 것이 곧 아는 것이라는 언명에 지탱하여 이러한 길을 걷는 작가들도 있지만, 본래 예술은 지식과 아무런 관계가 없다고 여기는 관점도 있다. 예술은 앎의 수단이 아니라고 언급하는 에티엔 질송(Etienne Gilson)을 그 예로 들 수 있겠다. 앎 자체를 사유의 대상으로 삼아 그것의 구조와 기원, 과정 등을 탐구하는 이데올로기 앎의 근원을 명쾌하게 해명해낼 수 없었다. 우리는 앎이 무엇인지는 알 수 없다 하더라도 만약 예술이 최소한의 어떤 지식과 연관되어 있다는 관점을 용인한다면, 그 때의 앎이란 일반 학문의 그것과는 다른 차원의 것이라고 말해야 할 것이다. 그렇다면 앎에는 여러 종류, 혹은 여러 차원이 있을 수 있다. 개별적인 사물에 대한 직관이나 세계의 구성 원리에 대한 이해, 현상을 이끄는 법칙에 대한 인식 등을 우리는 앎이라고 부를 수 있다. 하지만 한편으로 가장 성실하고 자신의 지혜에 충실했던 현자들은 사유가 가닿을 수 없는 앎의 궁지를 수궁하곤 했다. 아포리아가 그렇고 초월성이 그렇다. 가장 밝고 명철한 앎을 현자들은 지식과 구분하여 지혜라 불렀다. 요컨대 지혜란 지(知)를 부정할 수 있을 때 저절로 따라온다.

어쩌면 가장 지혜로운 철학이란 이 지점에서 예술과 만나지 않나 싶다. 앎은 영예로운 것이 아니다. 앎의 완성은 사유의 멈춤, 곧 그 앞에서 더 이상 할 일이 없음을 뜻하기 때문이다. 그런 점에서 진정한 사유는 의심과 회의에 있다고 말할 수 있다. 그것이 지혜에 대한 사랑을 추구하는 철학자들에게 요구되는 고유한 덕목이었음은 널리 알려져 있다. 한편 철학이란 개념을 만들어내는 것이라 언급한 들뢰즈의 말을 뒤집어 우리는 예술이란 개념을 의심하는 작업이라고 조심스럽게 가정해볼 수 있다. 새로운 개념, 새로운 생각은 기존의 개념에 대한 의심에서 생겨난다. 그렇다면 개념의 탄생은 개념에 대한 의심에 크게 빚지고 있다. 예술이 알려주는, 혹은 알려줄 수 있는 앎이란 학(學)을 통해 획득할 수 있는 그것에 비하면 불확실하고 불완전하기만 하다. 때문에 예술을 지식과 연계시키는 것은 예술의 지혜에 대한 망각이라고 볼 수도 있다. 개념에 대한 의심과 회의는 그래서 자기 세계를 구축하지 못한 미숙한 예술가들의 불안과 초조를 반영하는 것이 아니라 오히려 예술의 오랜 지혜를 실천하는 성숙한 행위이다. 진정한 의심은 자명함을 문제 삼는 데서 출발한다. 누구나 불신할 수 있는 불확실한 생각이란 개념이 아니라 개인들의 견해에 불과하기 때문이다. 결국 자명한 개념을 회의하는 것은 예술의 고유한 몫이자 특권이기도 하다.

순간의 역설

천경우의 작업이 갖는 힘은 모두가 자명하다고 생각해 왔던 보편적인 개념을 회의하는 데서 온다. 그가 의심을 품는 개념은 시간과 공간, 존재와 부재, 믿음과 시각, 인식과 교감 등에 관계된 근원적인 문제들이어서 단숨에 우리를 심원한 사유의 고행 속으로 끌어들인다. 작가는 개념의 통속적인 이해에 대한 의심을 통해 인류 문명사를 거쳐 간 가장 명철했던 모든 철학자들조차 그 앞에서 무지를 고백할 수밖에 없었던 이 근원적인 문제들과 맞선다. 예술가가 취할 수 있는 가장 진솔하고 힘 있는 형이상학적 태도라 하겠다.

그의 의심의 출발은 아마도 사진이 찰나의 시간을 영속적으로 붙잡아두는 이미지라는 오랜 편견에 대한 불신에서 비롯된 듯하다. 작가의 작업에서 지속적으로 나타나는 장시간 노출은 그러한 회의의 정당성 여부를 확인하려는 전략으로 줄곧 사용되었다. 한 두 시간을 넘어 며칠씩, 혹은 일주일까지 확장되는 장시간 노출은 보통의 사진촬영에 소요되는 1/60초나 1/125초라는 찰나의 시간에 대한 극단적 부정으로 비친다. 장시간의 노출을 통해 작가는 이후 의문을 확장시켜 수많은 다른 개념들에 대한 회의로 나아가지만 초기에는 순간의 개념을 극복하기 위한 방법으로 사용되었다. 순간이란 무엇인가? 어쩌면 순간을 개념적으로 파악하고자 하는 이 질문은 그 자체로 자가당착인지도 모른다. 시간 자체를 처음 본격적인 사유의 대상으로 삼았던 아리스토텔레스는 시간이란 존재자가 아니며, 반대로 모든 존재자는 시간 안에 있음을 밝힘으로써 시간에 대한 기초 개념을 정립했다. 요컨대 시간이란 개별적인 사물처럼 명쾌한 직관의 대상이 될 수 없다. 또한 시간에 대한 통속적인 이해에 따르면 그것은 흘러감, 즉 운동이다. 하지만 운동 또한 시간 속에서 이루어진다. 파악해야 할 대상이 파악된 내용을 밖에서 감싸고 있는 것이다. 그렇다면 모든 개념 파악의 준거를 훌쩍 뛰어넘어버리는 이 거대한 범주를 어떻게 이해할 것인가? 먼저 시간을 사유의 대상으로 삼기 위해서는 그것을 마치 존재하는 것처럼 상정해야 한다. 그래서 지금, 곧 현재라는 시간에 특권이 부여된다. 과거는 이미 없음, 미래는 아직 없음으로 파악되며 현재만이 있음의 자격을 얻는다. 한편 순간을 개념적으로 파악할 수 없는 까닭은 그것이 곧 있음의 자격을 가질 수 없기 때문이다. 순간을 생각하기 위해서는 순간의 시작을 가정해야 한다. 시작이 없다면 존재에 이르지 못하는 것이다. 다만 순간의 본성은 지속되지 않아야 함에 있는 까닭에 순간은 시작과 더불어 완료되어야 한다. 요컨대 순간은 시작과 끝이 동일해야 한다. 순간이라는 시간에서 그것의 시작은 곧 종료이며, 되풀이 하자면 시작 자체가 끝이자, 나아가 시작 자체마저도 없는 셈이다. 그래서 순간은 현재로서의 시간이 될 수 없으며 사유될 수도 없다. 순간이라는 시간을 사진의 미학적 범주로 생각해 온 오랜 관행은 그런 점에서 부실한 기초 위에 서있다.

작가가 장시간의 노출 - 지속을 통해 얻어낸 이미지는 영겁과도 같은 순간들이 차곡차곡 쌓이고 포개져 만들어낸 두텁고 중량감 있는 형상들이다. 그 형상들에는 지속의 시간 동안 발생했던 모델들의 무수한 운동이 함께 섞여있다. 며칠 동안이나 계속되는 촬영 과정에서 모델은 카메라 앞에 있기도 하고 자리를 떠나기도 한다. 그렇게 해서 모델의 형상은 눈앞에 있음, 곧 현존과 부재의 반복 및 교차 속에서 만들어진다. 이렇게 해서 형성된 이미지란 사실 작가가 볼 수 없었던, 나아가 심지어는 예측조차 할 수 없었던 것이다. 촬영이 시작되는 순간 작가가 보았던 형상은 촬영 과정에서 점차 변화하여 결국은 유령과도 같은 형상으로 귀착되고 만다. 작업의 시작지점에서 작가가 보았던 형상이란 아무 짝

에도 쓸모없으며, 단지 작업의 시작을 증언하는 요소에 불과하다. 결국 이 형상들은 실명상태와도 같은 시선의 부재가 이끌어낸 것이다.

모든 사진이란 사실 사진가의 시선이 가닿지 못했던 이미지이다. 촬영의 순간에 단혀야하는 셔터는 사진가의 시선을 궁극의 순간 가로막고야 만다. 그 짧은 순간 화석화되는 현실의 모습은 결국 시선의 너머에서 날아오는 것이다. 시선의 바깥 어디에선가 침입해 온 이 이미지들은 작가의 시각에 부여해 왔던 오랜 권능마저 의심한다. 형태의 경계가 불분명한 이 형상들은 시각의 질서에 따라 사물을, 혹은 세계를 재구성한다는 시각예술의 원칙을 교란시킨다. 이러한 생각은 데리다의 회화론에 익숙한 독자들에게는 이미 낯설지 않은 역설이다. 회화의 기원은 화가의 눈에 있지 않고 오히려 눈 멈, 즉 볼 수 없음에 있다는 것이 그 생각의 요지이다. 화가는 자신의 시선에 들어오는 형태를 캔버스 위에 그려나 가지만, 그림을 그리는 동안만큼은 사물에서 눈을 돌려야 한다. 그림을 그리는 행위는 결국 기억과 회상에 의지하는 셈이다. 나아가 화가의 붓은 자신이 그려나가는 형상을 항상 덮고 있어 그의 눈은 자신이 그려나가는 형상을 보지 못한다. 기억에 의지하여 그려나가는 과정에서 그림은 완성되지만 그때의 형상이란 결국 눈 먼 화가의 더듬기에 다름 아니다. 예술가의 시선을 시각예술의 기원으로 여겨 온 원칙은 여기에서 흔들린다.

사실 시각의 질서를 거스르며 작가가 얻어낸 형상들은 엄밀한 의미에서 형상의 지위를 갖지 못한다. 형상은 눈앞에 있음, 요컨대 존재자의 현실태를 보증하는 자명한 현존의 또 다른 이름이었다. 서양의 형이상학이 시각에 부여해 온 권위는 시각이야말로 존재에 대한 질문과 얽혀있는 다른 유사 개념들을 가장 잘 지탱해줄 수 있기 때문이다. 존재자, 실제, 현존 등은 시각에 주어짐을 통해서 자명한 범주로 설 수 있는 것이다. 한편 현존과 부재의 중첩이 빚어낸 이 형상들은 순수한 현존, 결국 순수한 형상이라 할 수 없다. 그 이미지는 우선 바르트의 표현을 빌자면 인물의 ‘그 곳에 있었음’을 보여주는 것이 아니라, ‘그 곳에 없었음’을 함께 말해주고 있다. 사진의 노예마를 ‘그 곳에 있었음’으로 규정하는 바르트의 언명을 뒤흔들며 작가는 이제 사진의 본질에 대한 대답을 미궁 속으로 몰고 간다. 장시간 노출이 아니더라도 본래 사진은 대상이 ‘그 곳에 있었음’을 자명하게 입증하지 못한다. 한 번도 시선에 포섭되지 않았던 대상이란 명백한 현존이 아니기 때문이다. 그것은 현존도 아니고 형상도 아니며 기원조차 없는 낯선 사태이다. 그런 점에서 사진은 현존으로서의 세계에 한 번도 존재했던 적이 없는 사태를 보여준다.

한없이 낯선 ‘지금, 여기’

눈앞에서 벌어지는 자명한 현실이란 ‘지금, 여기’라는 시공 개념으로 축약된다. 사진은 이를 ‘그때, 그곳’으로 변형시키지만 사태의 연속성은 유지된다. 한편 천경우의 작업은 이러한 시공 개념을 순순히 받아들이지 않는다. 먼저 ‘여기’라는 공간을 살펴보자. 주체의 시각이 발생하는 장소를 ‘여기’, 곧 이곳으로 정의한다면 그 장소란 확인할 수 없는 공간이다. 주체는 늘 ‘여기’가 아닌 다른 곳만을 볼 수 있으며, ‘여기’를 보기 위해서는 장소를 다른 곳으로 옮겨야 한다. 그 때 주체가 확인한 ‘여기’는 이미 ‘다른 곳’이 되어버린다. 그는 ‘여기’가 아니라 다른 곳에서 ‘여기’를 보고 있기 때문이다. 결국 ‘여기’란 어디에서도 볼 수 없는 장소이다. ‘여기’를 보기 위해서는 항상 ‘다른 곳’에 있어야 하며, 그 때의

그 ‘다른 곳’은 또 다른 ‘여기’가 되고 만다. 누구도 부인할 수 없는 가장 자명한 위치라고 알려진 ‘여기’란 영원히 볼 수 없는 장소이자 품문으로만 있는 곳이다.

사실 모든 사진은 ‘여기’라는 장소의 역설을 우회로를 통해 입증하고 있다. 현실의 사태가 발생한 ‘여기’는 사진 속에서 늘 ‘그곳’으로 머물러있다. 작가는 이러한 장소의 역설을 좀 더 멀리 밀고나가 인물이 위치한 ‘여기’란, 혹은 사진 속의 인물이 위치한 ‘그곳’이란 본래 어디에도 없다고 말하는 듯하다. 헤아릴 수 없이 수많은 ‘여기’들 중 인물의 현존을 구성하는 ‘여기’는 어디인가. 그는 한번도 ‘여기’에 있어본 적이 없고 늘 다른 곳에 있었다. 현존의 자격으로 있어본 적이 없기 때문이다. 그런 점에서 장소의 기원은 ‘여기’가 아니라 ‘다른 곳’이다. 사진 속의 인물이 위치한 ‘그곳’ 또한 좌표를 확인할 수 없는 낯선 장소이다. 비록 형체는 일그러졌어도 관객의 눈앞에서 자기 존재를 주장하며 서있는 인물들은 사진 속의 공간 어딘가에 자신의 위치를 갖고 있어야 마땅하다. 그것이 현존의 질서이기 때문이다. 하지만 장소는 무수히 중첩되어 이곳과 저곳, 여기와 저기의 경계는 어디에도 없다. 그것을 순수한 장소라 부를 수 있을까. 사진이 ‘그곳에 있었음’을 보여준다는 바르트의 언급에 이의라도 제기하듯 작가는 사진의 ‘그곳’을 의심하며 자명한 현존의 장소란 ‘여기’가 아님을, 오히려 그 장소란 한 곳이 아니라 다른 모든 곳임을, 결국 그 장소란 어디에도 없음을 주장하는 듯하다.

‘지금’의 문제로 옮겨가 보자. 현실의 사태가 발생하는 시간으로서의 ‘지금’은 지각의 기원이다. 사진 속의 모든 ‘지금’은 항상 ‘그때’로 변형되어 주어지지만 정지된 시간 속에서 사진 속의 ‘지금’은 여전히 살아있다. 현실의 ‘지금’과 ‘그때’로 축소된 사진의 ‘지금’에는 그런 점에서 연속성이 있다. ‘지금’이라는 시간은 현실의 지각이라는 측면에서 뿐만 아니라 현실 사태의 발생이라는 측면에서도 부동의 권위와 특권을 지녔다. 모든 현실은 ‘지금’ 일어나는 것이지 과거에, 혹은 언젠가 일어나는 것이 아니기 때문이다. 하지만 ‘지금’이란 마치 ‘여기’가 그렇듯 지각될 수 없는 시간이다. 우리는 ‘지금’ 무슨 일이 일어나고 있는가를 결코 알 수 없으며, 마찬가지로 ‘지금’ 눈앞에 주어진 현상은 어떻게도 지각될 수 없다. ‘지금’의 순간은 항상 과거로 주어지며, 지각된 ‘지금’은 늘 연기된 자신에 대한 지각이기 때문이다. 그래서 ‘지금’의 지각은 항상 ‘지금’이 남긴 흔적의 지각으로만 주어진다. 결국 ‘지금’의 기원은 자신의 흔적이다. 천경우의 사진 속에 무한히 쌓인 수없이 많은 ‘지금’들은 한 번도 현재였던 적이 없는 시간들이다. 복잡한 실타래처럼 얽혀있는 복수의 ‘지금’들 속에서 관객이 보고 있는 ‘지금’은 언제를 가리키는가. 그 ‘지금’, 혹은 사진으로 주어진 바로 ‘그때’는 식별이 불가능할 뿐만 아니라 어디에도 없다.

도대체 그의 사진 속에서 어떤 일이 벌어졌던 것일까. 사진 속의 인물은 자신의 ‘지금, 여기’에서 카메라 앞에 서있다. 카메라를 주시한 채 그는 생각에 잠기거나 상상을 하거나, 작가와 대화를 나누기도 했을 것이다. 제한된 범위 내에서 자유롭게 움직이기도 하고, 며칠씩 걸리는 촬영의 경우에는 카메라 앞을 떠나 이튿날 다시 촬영에 임하는 과정을 되풀이했을 것이다. 이 모든 행위는 자명한 현실임에 틀림없다. 렌즈 앞에서 펼쳐지는 모든 현상을 낱낱이 기록하는 기계적 시각의 엄밀함이 이를 놓칠 리 없다. 하지만 시각의 우둔함은 보이는 것만 볼 수 있다는 맹목에 있다. 우둔한 시각이 볼 수 있는 것이란 바로 ‘지금’ 뿐이다. 그렇게 카메라의 시각은 매순간 과거로 후퇴하는 ‘지금’을 팽개쳐가면서 새롭게 주어지는 ‘지금’만을 형상으로 붙잡아두려 했다. 그러나 시선에 붙잡히게 될 그 ‘지금’이란 곧바로 팽개쳐질 ‘지금’이며 결국 한 번도 형상으로 귀착된 적이 없었던 ‘지금’이다. 그래서 카메라의 눈이

붙잡아낼 수 있었던 것은 수많은 '지금'들의 흔적뿐이다. 요컨대 이 형상들의 기원은 '지금'의 흔적이다.

우둔한 형상

이런 과정을 거쳐 태어난 인물들의 형상은 형상의 계보에 속할 수 있는 자격을 갖지 못한다. 현대적 의미와는 차이가 있지만 그리스인들은 형상을 에이콘(eikon)과 에이돌론(eidolon)으로 구분하여 불렀다. 본래 유사(유사)의 의미가 내포되어 있었던 에이콘은 라틴 문화를 거치면서 성상, 혹은 성화를 가리키는 용어로 변형되고, 눈에 보이는 것 자체를 뜻했던 에이돌론은 에이콘에 대응하는 우상(idol)으로 귀착되었다. 작가는 형체가 불분명하고 구체적인 형태를 갖지 못하는 이 초상들에 에이돌론이라는 제목을 붙였다. 본래 그리스인들에게 에이돌론은 정확한 형태를 갖추고 시각에 주어지는 자명한 형상들을 뜻했다. 형상이란 그 자체로서 유사(유사)가 지시하는 대상과 무관한 중립적인 모양새일 뿐이다. 거기에서 유사(유사)를 보고 유사(유사)의 마법에 따라 신성을 체험하는 것은 에이콘으로서의 형상을 통해서이다. 한편 에이돌론은 시각에 주어지는 모든 것이자, 배후에 아무 것도 감추고 있지 않은 투명한 형상이었다. 그래서 거기에서 신성을 보려하는 인간들에게 우상은 불손함을 넘어 신성모독의 극단을 상징했다. 우상 속에서 시각과 형상은 분리되지 않아 시각 자체가 곧 형상을 가리킨다. 우상의 탄생은 형상이 본래 시각이 보고자하는 신성과 아무 관계가 없다는 절망적인 인식에서 비롯된 것이다. 우상이 아무 것도 감추고 있지 않다는 말은 모든 것을 보여주고 있다는 말과도 같다. 요컨대 우상이란 시각에 들어 온 모든 것이다. 그러나 시각에 주어진 모습만이 진정 형상의 모든 것인가. 형상과 시각의 동일성으로 주어진 우상의 우둔함이 이 지점에서 발생한다.

천경우가 모델로 삼은 인물들은 모두 각자의 고유한 형상과 이미지를 가지고 있다. 얼굴의 윤곽과 눈, 코, 입의 생김새, 머리 모양 등이 형상을 구성하는 요소에 속한다. 이 모든 요소들은 한 인물의 형상을 다른 인물의 그것과 구분시켜줌으로써 그의 외모를 고유한 것으로 만든다. 한편 이와 더불어 가시적 형상에 속하지 않는 다른 요소들 또한 그 인물의 고유성을 형성할 수 있다. 인물의 성격이나 행동, 습관, 언어, 분위기 등은 인물의 형상과 무관하게 그의 정체성을 결정하는 또 하나의 중요한 요소이다. 그것을 우리는 사람의 이미지라고 부른다. 그런 점에서 형상과 이미지는 다르다. 만약 형상과 이미지가 한 인물의 정체성을 구성하는 별개의 요소라고 한다면 인물은 자기 자신이면서 동시에 자신의 이미지이기도 하다. 이러한 이미지는 항상 인물을 따라다니며 그와 구분되지 않는 그림자와도 같다. 존재는 자기 자신이면서 동시에 자신의 이미지이기도 한 셈이다. 시각 자체가 곧 형상을 가리키는 우상에서 인물은 항상 형상으로만 있다. 우상은 인물의 이미지를 보여주지 못하며, 그래서 존재의 반쪽만을 보여준다. 눈에 보이는 것만을 존재의 모든 것으로 규정하는 우상은 결국 어리석은 형상이자 반쪽짜리 형상이다. 그렇다면 우상으로서의 에이돌론(eidolon)에 대응하는 성상으로서의 에이콘(eikon)은 어떠한가.

본래 그리스인들이 에이콘이라 불렀던 형상은 유사(유사)를 통해 신의 지위를 누렸던 조형물을 가리켰다. 그리하여 비가시적인 대상, 요컨대 초감각적인 대상이 가시성을 얻게 되는 현실적 통로가 에이콘에

있었다. 비가시적인 대상과 관계하는 시각이란 눈으로 붙잡는 시각이 아니라 관념의 활동을 통한 지성적 시각이다. 여기에서 시각의 개념이 확장된다. 시각은 그 자체로 대상에 대한 앎을 가져다준다는 생각이 통념처럼 되어있지만 본래 대상을 눈으로 지각해내는 시각이란 근원적으로 오류라는 것이 서양사상사의 지배적인 인식이었다. <굴절광학>에서 시각의 구조와 원리를 처음 과학적으로 분석, 정리했던 데카르트조차도 시각적 경험을 오류의 진원지로 여겨 인식수단에서 배제시켰다. 망막에 맺힌 이미지가 뇌세포에 전달되어 의식에 표상될 때, 표상된 이미지와 실제 사물 사이의 등가성은 어떻게도 입증할 수 없다는 것이 그 이유이다. 그리하여 눈으로 보는 시각이란 현존으로서의 자명함은 담보되지 대상과의 등가성을 견지해야 하는 시각의 자명함으로부터는 멀찍이 떨어져있다.

시계의 시간과 시간의식

한편 천경우는 시각과 믿음에 관한 오랜 통념을 관객들이 직접 참여하는 퍼포먼스를 통해 뒤집어나간다. <18x1 minute>에서부터 <100 Questions>, <Silence is Mouvement>, <Believing is Seeing> 등 그의 퍼포먼스가 다루는 주제는 초기의 사진작업에서 화두로 삼았던 시간의 문제에서부터 시각과 믿음 등 다양하게 펼쳐져있다. <18x1 minute>은 관객들이 시계에 의지하지 않고 자신이 가늠한 18분 동안 의자에 앉아 있다가 자리를 떠나는 형식의 퍼포먼스이다. 이 퍼포먼스를 통해 작가는 장시간 노출에서 제기했던 시간의 문제를 다시 한 번 다른 관점에서 제기한다. 그에 따르면 시간의 핵심은 순간에 있지 않고 역시 지속에 있다. 지속은 시간의식과 뗄 수 없이 연결되어 있어 그 점을 고려하지 않고는 시간이라는 신비한 개념에 제대로 다가설 수 없다. 하지만 시간의식이라는 개념만큼 자의적이고 불확실한 것이 어디 있겠는가. 시간의식은 사람의 성격에 따라, 상황에 따라, 기분에 따라, 장소에 따라 달라지게 마련이다. 고무줄처럼 늘었다 줄었다 하는 것이 시간의식이라면 시간 자체도 그러하단 말인가. 하지만 시간이란 엄격한 것이어서 하루는 24시간이며 18분은 1080초로 규정되어 있다. 그것이 시계의 시간이다. 시계를 이용하여 시간을 측정한다는 것은 시간을 자연스런 흐름으로 파악하는 태도에서 벗어나 그것을 무언가를 위해 사용함을 의미한다. 시간이 있다거나 시간이 없다거나, 시간이 얼마 남지 않았거나 시간이 다 되었다거나 하는 표현들은 시간이 어떤 목적을 위해 사용되고 있음을 가리키는 것이다. 그것이 시간에 대한 가장 통속적인 이해방식이다. 시간을 '지금'들의 무한한 연속으로 파악하는 관점에서 보자면 그것은 고갈되지 않는 무한성을 지녔다. 한편 시계를 사용하여 시간을 계산하는 관점 하에서 시간은 한정되어 있으며 종착점을 가진 것처럼 간주된다. 시간을 수학적 기준에 따라 측정하는 까닭은 기실 우리가 시간을 필요로 하기 때문이다. 자연 상태의 시간이란 '지금'의 무한한 연속이며, 아무리 소모하더라도 고갈되지 않는 영속적인 흐름 자체이다. 반면 시계가 분할해 놓은 시간이란 제한되어 있을 뿐만 아니라 사라져 가는 '지금'들의 퇴적층과도 같다. 그 때의 시간이란 돌이킬 수 없는 것이다.

시계가 없던 시대, 혹은 시계가 필요치 않았던 시대의 시간의식에는 오직 지금만이 있었을 것이다. 시간이 충분하다거나 부족하다거나 하는 생각은 시간에 대한 필요와 요구에서 비롯된다. 그래서 그러한 생각에는 항상 규정된 시간에 대한 강박이 따른다. 정해진 시간을 향해 나아가는 시간이란 현재 주어진 '지금'들을 계속해서 소모해나가는 과정이며, 그 때의 시간의식에는 지금 이 순간보다 종착지로서

다가올 지금이 더 중요하다. '지금'의 망각이 시계를 통해 측량된 시간에 대한 의식을 지배하는 셈이다. 시간을 헤아린다는 것은 결국 지금 이 순간을 망각해가는 과정이자, 소모해나가는 '지금'들이 더 이상 남아있지 않을 때까지 시간을 제거해나가는 것과도 같다. 하지만 시간이란 써서 없어지거나, 필요에 따라 주어지는 사물이 아니다. 하지만 시간이란 우리에게 항상 주어져 있다는 통념 때문에 그것을 언제라도 필요에 따라 사용할 수 있다는 생각이 나온다. 18분이라는 시간은 시계가 정한 시간, 즉 무엇인가를 위한 시간이다. 자연 상태의 시간에 18분, 혹은 1080초는 없다. 시계의 시간이란 그래서 인간만의 시간, 인간의 필요에 따라 계량화된 시간이다. 반면 지금들의 연속적인 흐름으로 파악되는 자연 상태의 시간은 아무리 사용하더라도 고갈되지 않으며 용도나 필요와는 무관한 시간이다. 시간에 대한 나의 의식이 정지하더라도 우주의 시간은 흘러가며 그 경우의 시간은 지각의 범위를 초월해 있다. 그런 점에서 시계의 시간이란 초월적 시간을 지각하기 위해 만들어낸 허구적 개념이기도 하다.

천경우는 시간을 파악하는 두 가지의 계기를 비교함으로써 시계의 시간과 시간의식이 맺고 있는 복잡한 관계를 들추어낸다. 자연의 시간은 시계를 통해 측량할 수도, 흐름에 대한 지각을 통해 파악할 수도 있다. 시간이 인간에게 필요한 이상 시계의 시간만이 가장 정확하고 유용한 시간으로 보편화되어 있다. 그래서 주관적인 시간의식조차도 시계의 시간이 정해놓은 규칙을 따라야 한다. 하지만 시간의식이란 대관절 무엇인가. 그것은 시계의 규칙에 따라 일초나 일분, 한 시간 등 단위시간을 측정해 나가는 의식이 아니다. 인간의 시간의식은 단지 매순간 주어지는 지금들을 일련의 연속적인 흐름으로 파악하는 지각활동에 다름 아니다. 시계의 시간을 구성하는 단위를 측정하는 것은 시간의식과 무관하다. 한편 시계의 시간이야말로 작가가 문제 삼는 분절된 시간의 발단이다. 시간을 연속적인 흐름, 곧 지속이 아닌 분절된 순간들의 집합으로 보는 관점이 거기에서 나온다. 일분을 육십 개의 초로 분할하는 시간, 그것이 시계의 시간인 것이다. 아마도 퍼포먼스에 참여한 관객들은 각자에게 주어진 18분을 의식하기 위해 60초를 18번 계산해나갔을 것이다. 일분을 육십 개의 순간들로 쪼개는 행위는 시간을 지속적으로 파악하는 것이 아니라 전체를 단위별로 분절시켜 파악하는 것이다. 그것은 시간의식이 아니라 시간의 측량이다. 시간을 측정하는 과정에서 매순간 새롭게 주어지는 순간들은 계속해서 과거의 시간으로 퇴적되어 간다. 결국 18분의 시간을 측정할 때 궁극적으로 계산된 마지막 순간만이 현재로 남는다. 18분의 시간은 결국 지속이 아니라 무수히 많은 과거와 최후의 순간에 계산된 현재의 기이한 결합체에 다름 아니다. 한편 18분을 분절된 시간들의 집합이 아닌 연속적인 흐름으로 파악하고자 할 때는 시간의식에 기초해야 한다. 우선 18분의 시간에 대한 의식이 시작된 시점에서 끝나는 시점까지의 과정에는 연속성이 있어야 한다. 그렇지 않다면 그 때의 의식이란 불연속성이 발생하기 이전과 이후의 시간을 합해놓은 것, 예컨대 10분에 대한 의식과 8분에 대한 의식의 결합에 불과하기 때문이다. 시간의식에서의 연속성은 후설이 과거지향이라고 불렀던 개념을 통해 쉽게 설명이 가능하다. 앞선 순간과 뒤이은 순간 사이의 연속성은 시간의식이 앞선 순간을 과거로 팽개치지 않고 오히려 그것을 끌어당겨 뒤이은 순간에 대한 의식에 붙들어 맴으로써 가능하다는 것이다. 거기에서 앞선 순간은 과거의 순간이 아니라 여전히 현재의 순간이다. 그것 없이 시간은 지속적으로 파악될 수 없다. 그렇다면 시간의식은 순간들의 연속성을 통해 18분을 온전히 지각해낼 수 있는가. 작가가 의심하는 것도 바로 이러한 지각의 가능성의 문제에 걸려있는 듯하다. 관객들 각자가 18분을 제대로 지각해내지 못하는 데서도 알 수 있듯이 시간은 지각의 대상이 될 수 없다. 시간은 대상을 감싸고 포섭하여 의식에 표상하

는 시각의 과정 속으로 들어올 수 없기 때문이다. 오히려 시각이 시간의 내부에서 이루어지며 시간이 시각을 밖에서 감싸고 있는 것이다. 18분에 대한 시각은 그런 점에서 애초부터 불가능하며 단지 18분 동안의 시각, 더욱 정확히는 18분 동안 어떤 무엇에 대한 시각만이 있다.

믿음의 권능

우리의 눈을 통해 시각된 사물이 진정 시각되기 이전, 의식의 바깥에 있었던 바로 그 사물 자체인지를 입증할 어떠한 수단도 없다. 다만 의식에 표상된 이미지가 우리가 보고 있는 바로 그 사물이라는 점을 믿을 뿐이다. 후설이 ‘근원믿음’이라 불렀던 것이 그것으로 이를 메를로-퐁티는 ‘인식론적 믿음’이라 칭했다. 믿음이란 무엇인가. 모든 시각이 그 자체로서 불확실하며 명증성을 담보하지 못한다면 시각이란 곧 믿음에 다름 아니다. 그런 점에서 시각의 기원은 믿음이다. 믿음 없이 시각은 이루어질 수 없으며, 심지어는 시작조차 할 수 없다. 시각이 표류와 방향을 거쳐 완성되는 과정에서 믿음은 궁극적으로 요청되는 최종 결정권자가 된다. 결국 믿음 없이 시각은 이루어질 수 없는 셈이다. 믿음이 시각의 과정에서 구체적으로 어떤 역할을 하는지, 상상력과 이성의 활동과는 어떤 관계를 맺는지, 요컨대 믿음을 어떻게 이해해야 하는지를 우리는 알 수 없다. 그것은 모든 판단의 준거를 훌쩍 뛰어넘어 있으며, 자명한 증거와 무관하게 이루어지기 때문이다. 믿음은 확실성이나 불확실성과 상관없이 생겨날 수 있으며, 심지어는 허구나 상상도 믿음의 대상이 될 수 있다. 믿음의 대상을 입증하고자 하는 시도는 종종 쓸모없는 짓이 되고야 만다. 믿음은 물증과 상관없이, 증거의 너머에서 오기 때문이다. 사람은 진실만을 믿지는 않으며, 때로는 거짓이나 허구도 믿음의 대상이 될 수 있다. 매순간 거짓에 위협당하더라도 믿음의 권능은 흔들리는 법이 없다. 때로는 거짓을 믿는 것이 진실을 믿지 않는 것보다 나을 때가 있는 것이다. 하지만 믿음에는 늘 의심이 따라다닌다. 의심 없는 믿음이란 인식의 완료, 즉 인식의 정지 상태를 가리킨다. 믿음이 모든 인식의 터전을 이룬다면 그 믿음에는 의심이 섞여있어야 한다. 요컨대 믿음은 의심의 가능성을 뜻한다. 의심을 통해 사물에 대한 인식을 열어젖히는 가장 일반적인 활동이 시각이다. 시각은 사물의 현존을 확인하는 자명한 감각이지만 사물 자체에 대해 질문하는 가장 직접적인 의심이기도 하다. 눈을 의심한다거나 눈을 믿지 못한다는 말들이 시각에 섞여 있는 믿음과 의심의 공존을 말해주는 예이다. 논리를 좀 더 멀리 밀고 나가자면 믿음이란 곧 의심에 다름 아니다.

하지만 시각과 믿음에 대한 통속적인 이해는 시각을 대상에 대한 온전한 앎으로 변질시켰다. 대상에 대한 지식은 다시 대상에 대한 믿음으로 확장된다. 그 때의 믿음이란 통속적인 의미에서의 믿음, 요컨대 의심이 섞이지 않은 자명함을 가리킨다. 시각예술이 앎의 수단으로 간주되어 가는 과정에 이러한 시각과 믿음의 관계변화가 자리 잡고 있다. 그런 점에서 시각과 믿음의 관계에 대한 통속적인 이해를 의심하는 것은 시각예술의 성격 전반에 관한 근원적인 질문이다. 작가는 <믿는 것이 보는 것이다 (Believing is seeing)>라는 제목 하에 실행한 일련의 퍼포먼스를 통해 다각도로 시각과 믿음에 대한 통속적인 이해에 의문을 제기한다. 시각장애인들과의 문답에서부터 상대방을 보지 않고 서로 의지한 채 일정 시간 동안 앉아 있도록 하는 퍼포먼스에 이르기까지 작가는 시각에 부여해 왔던 전통적인 권위를 조심스럽게 흔들어나간다. 시각이 무엇인가라는 간단한 질문에 어느 누구도 만족할 만한 자명한

대답을 주지는 못한다. 다만 가장 널리 알려진 통속적인 이해가 시각에 대한 정당한 개념인지는 의심해볼 일이다. 보는 것이 아는 것이라거나, 보는 것이 믿는 것이라거나 하는 표현 속에 그러한 통속적인 시각 개념이 등장하고 있다. 작가의 퍼포먼스는 시각을 배제한 상태에서도 시각예술은 충분히 이루어질 수 있음을 주장한다. 나아가 시각은 대상에 대한 피상적인 앎만을 가져다주며 결국 앎 자체를 방해하기도 한다는 점을 넘지시 암시한다. 보는 것이 아는 것이라는 통속적인 생각으로 다시 되돌아가자면 시각은 결국 믿음을 전제해야 한다. 앎의 근원에는 인식론적 믿음이 깔려있기 때문이다. 하지만 믿음은 곧 의심의 씨앗이자 불확실한 앎의 진원이다. 그런 시각은 어떻게든 자명한 앎을 가져다줄 수 없다. 그래서 다시 믿음으로 되돌아가야 한다. 믿음의 논리에 따르자면 시각의 기원은 감각이 아니라 믿음이다. 우리가 보고 있는 사물이 의식에 표상되기 이전 의식의 바깥에 있던 바로 그 사물 자체 인지를 알 수 없기 때문에, 단지 우리는 양자 사이의 등가성을 믿을 뿐이기 때문이다.

한편 시각의 권위는 눈앞에 주어진 현존만을 모든 자명한 시각의 출발로 여겨온 전통에서 나온다. 눈으로 확인할 수 있는 대상만이 실재이며 그렇지 않은 대상이란 허구이거나 불확실한 실재로 전락한다. 실재의 자격은 스스로 갖추는 것이 아니라 시각을 통해 보증되어야 하는 것이다. 하지만 실재에 대한 본격적인 논의를 펼쳤던 중세의 실재론(realism)에서 실재란 형상을 갖추고 눈앞에 주어진 단일자만을 가리키지는 않았다. 실재론은 보편론의 다른 이름이어서 보편도 실재에 속했다. 예컨대 현실적인 존재여부와 무관하게 의식에 표상된 모든 개념들 또한 실재의 지위를 지녔던 것이다. 그리하여 상상속의 동물이나 불확실한 기억, 아직 발생하지 않은 미래에 대한 예측도 의식에 표상됨으로써 실재할 수 있다. 그것이 믿음의 권능이다. 한편 시각이 보증하는 현실적인 존재자만을 실재로 제한하는 관점속에서 실재의 범주는 축소된다. 보지 못한 것은 실재가 아닌 비현실로, 보이지 않는 것은 허구나 가짜로 인식되며 리얼리즘에 기초한 시각예술은 눈으로 보는 시각 중심의 예술로만 한정된다. 사진은 이러한 시각중심의 회화를 대체한 것으로 규정된다. 한편 사진에 시각예술로서의 권위를 물려준 회화는 그 때부터 시각의 개념을 의심해나간다. 세잔이나 피카소, 뒤샹이 그렇다. 시각은 시각예술에 거주장스러운 집일 뿐이라는 도발적인 생각이 힘을 얻고 그러한 작품을 통해 예술의 가능성은 폭넓게 확장된다. 그것이 시각을 축소시켜서 얻어낸 현대예술의 세계이다. 천경우는 시각을 축소시키는 방법으로 믿음을 끌어들었다. 시각이란 보이는 것만을 볼 수 있는 수동성 탓에 보이지 않는 것은 실재의 바깥으로 배제시킨다. 시각중심의 예술이 축소된 예술인 까닭이 여기에 있다. 한편 믿음은 보이지 않는 것도 실재의 범주로 끌어들이 시각의 가능성을 넓힌다. 지성적 시각, 관념적 시각 등의 표현이 그러한 시각의 다른 이름이다. 작가는 그렇게 해서 낡은 시각 개념에 의문을 제기하고 (인식론적) 믿음을 방법론으로 사용하여 시각의 개념을 확장시킨다. 그것이 천경우의 의심이 지닌 역동적인 힘이다.