





거지  
말 X

사진에  
관하여

거지  
말 X

TOTAL MUSEUM  
OF CONTEMPORARY ART

2015. 04.30(목)  
— 06.21(일)

의

구본창 권순관  
권오상 김도균  
김진희 김태동  
노순택 문형민  
박진영 백승우  
원성원 윤병주  
장보운 정연두  
정희승 하태범  
황경은 황규태

후원, 서울특별시





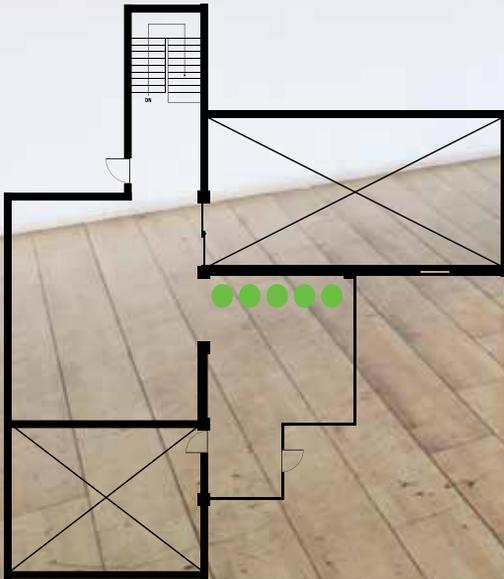
|            |     |     |
|------------|-----|-----|
| <b>작가론</b> | 8   | 구분창 |
|            | 26  | 노순택 |
|            | 36  | 박진영 |
|            | 46  | 하태범 |
|            | 56  | 백승우 |
|            | 72  | 장보윤 |
|            | 82  | 정희승 |
|            | 92  | 문형민 |
|            | 102 | 김도균 |
|            | 112 | 원성원 |
|            | 122 | 권오상 |
|            | 132 | 김태동 |
|            | 142 | 김진희 |
|            | 152 | 한경은 |
|            | 162 | 권순관 |
|            | 172 | 정연두 |
|            | 184 | 황규태 |
|            | 198 | 윤병주 |

|              |     |     |
|--------------|-----|-----|
| <b>기획의 글</b> | 206 | 신보슬 |
|--------------|-----|-----|

|             |     |  |
|-------------|-----|--|
| <b>작가소개</b> | 214 |  |
|-------------|-----|--|

"사진은 실재와 가장 가깝고, 그렇기 때문에 매우 값다는 말로 좋은 것도 없는  
행위를 하고 있는 모방 예술이다"

Nathan Sontag





---

# 작가론

## 이진숙 미술평론가

서울대학교 독문학과를 졸업하고 같은 학교 대학원에서 석사 학위를 받았다. 모스크바의 러시아 국립인문대학 미술사학부에서 카지미르 말레비치에 관한 논문으로 석사 학위를 취득했다. 미술 작품이 주는 각별한 감동을 다른 이들에게 전하는 일을 삶의 과제로 생각하며, 다양한 강의와 글쓰기를 통해 '아름다움 함께 나누기'를 실천해 오고 있다. 저서로는 <러시아 미술사>(민음인, 2007), <미술의 빅뱅>(민음사, 2010), <위대한 미술책>(민음사, 2014), <시대를 훑친 미술>(민음사, 2015) 등이 있다.

## 구본창의 '어머니와 할머니의 실루엣'

어려서 나는 램프볼 밑에서 자랐다.  
밤중에 눈을 뜨고 내가 보는 것은  
재봉틀을 돌리는 젊은 어머니와  
실을 감는 주름진 할머니뿐이었다.  
나는 그것이 세상의 전부라고 믿었다.  
(중략)

소년 시절은 전등볼 밑에서 보냈다.  
가설 극장의 화려한 간판과  
가갯방의 휘황한 불빛을 보면서  
나는 세상이 넓다고 알았다, 그리고

나는 대처로 나왔다.  
이곳 저곳 떠도는 즐거움도 알았다.  
바다를 건너 먼 세상으로 날아도 갔다.  
많은 것을 보고 많은 것을 들었다.  
하지만 멀리 다닐수록, 많이 보고  
들을수록  
이상하게도 내 시야는 차츰 좁아져  
내 망막에는 마침내  
재봉틀을 돌리는 젊은 어머니와  
실을 감는 주름진 할머니의  
실루엣만 남았다.

내게는 다시 이것이  
세상의 전부가 되었다.

신경림 시인의 시 <어머니와 할머니의 실루엣>의 일부이다. 사진 작가 구본창의 30여 년 간의 작품들을 펼쳐보면서 떠올린 시이다. 넓은 세상에 나가 많은 것들을 경험하며 성장한 연후에 자신의 가장 근원적인 모습을 비로서 온전히 이해하게 되는 자각의 과정을 시는 담담하게 노래하고 있다. 이러한 근원적인 모습의 자각은 결코 고답적이고 보수적인 과거 회귀를 의미하는 것은 아니다. “세상의 전부”가 되는 것은 그렇게 남은 실루엣뿐이고, 그 디테일을 채우는 것은 다음 세대를 살아가는 자의 몫이다. 우리는 과거를 단순하게 반복하지 않는다. 오히려 “어머니와 할머니의 실루엣”을 자각하는 일의 진정한 의미는 그것이 새로운 출발점이 될 수 있다는 점이다.

10

미술사에서는 과거가 새로운 진전을 위한 전초기지가 되었었다는 사실을 어렵지 않게 확인할 수 있다. 서양문화사가 자크 바전은 <새벽에서 황혼까지 : 1500-2000>에서 근대형성기에 과거의 사건을 재해석해서 하나의 사상적 틀을 만드는 식으로 과거를 적극적으로 활용하는 태도가 등장했다고 지적한다. 사상적 틀을 구축하는 식으로 과거를 적극 활용하는 것은 기성질서를 해체하고 미래를 적극적으로 기획하는데 일조한다. 실제로 현재를 부정하고 더 깊은 원천으로 돌아가려는 근본주의(radicalism)적 태도는 20세기 초반 예술 아방가르드들의 일반적인 모습이었다. 고갱에게는 타히티의 원시 문명이, 피카소에게는 이집트 미술과 아프리카 조각이 문화적 근본주의의 전초기지가 되었다. 누구보다 급진적이었던 러시아 아방가르드의 출발점은 바로 서구화의 흐름 속에서 잊혀졌던 러시아 전통문화였다.

이러한 움직임은 단순한 회고가 아니라, “과거로부터 현대가 튀어나옴”으로써만 의미 있는 것이 된다. 실제로 ‘러시아 적인 것’에 열광했던 말레비치, 칸딘스키, 샤갈 등의 러시아 아방가르드들은 서구문화권에서는 보지 못했던 전혀 새로운 아방가르드들이 되었다. 구본창과 관련해서 러시아 아방가르드들의 태도들은 흥미롭지 않을 수 없다. 1980년대 후반 이후 맹렬하게 진행된 세계화의 와중에, 한국미술계는 국제적 담론을 따라가느라 여념이 없었다. 이런 국제적인 감각도 중요한 요소들로 자리잡았지만, 우리 미술 속에 있는 ‘어머니와 할머니의 실루엣’을 그려 보는 것은 그 동안의 미술계의 근본적인 윤곽을 잡아낼 수 있는 좋은 계기가 될 것이다.

신경림의 시에서 표현된 ‘어머니와 할머니의 실루엣’은 문화사회학적으로는 ‘밈(Meme)’이라는 개념으로 설명할 수 있다. 수전 블랙모어는 최근 저작에서 ‘밈(Meme)’은 ‘문화를 창조하는 새로운 복제자’라고 정의하는 데, 이것은 일종의 사회적 유전자로, 재현과 모방을 되풀이하며 전승되는 언어 · 노래 · 태도 · 의식 · 기술 · 관습 · 문화를 통칭한다. 신경림 시인의 “어머니와 할머니의 실루엣”은 바로 “밈(Meme)”의 자각 과정을 시로 보여주는 가장 멋진 예가 될 것이며

사진에서는 구본창의 작품이 그렇다. 최근에 발간된 구본창의 책 <공명의 시간을 담다>(컬처그라퍼, 2014)는 그간의 창작에 관한 깊은 고백이자 작품 세계 속에 녹아 들어있는 ‘어머니와 할머니의 실루엣’을 들여다 보는 데 도움이 되는 소중한 자료이다.

이 글의 목표는 구본창의 작품세계에 내제되어 있던 한국적인 ‘밈(Meme)’의 작동을 구체화시켜보는 것이다. 우리는 이제 한국 사진의 1세대작가로서 “사진 매체의 실험적 가능성을 개척해온” 구본창의 작품 세계의 근저에 작동하고 있는 한국적인 ‘밈(Meme)’을 만나게 될 것이다. 구본창 역시 대부분의 아방가르드 작가들처럼 과거를 현대적으로 활용하면서, 새로운 진척을 이루어냈다. 여기서 그가 탈, 백자, 곱돌 등 전통적인 소재를 짚었다는 점을 지적하는 것에 만족한다면 그것은 매우 편협한 일이며, 자칫하면 오히려 왜곡된 생각을 만들 뿐이다. 한국적인 ‘밈(Meme)’은 소재 선택의 차원을 넘어 보다 심원하게 작동한다. 우리는 사물을 해석하고 화면을 구성하는 구본창의 시선에서 ‘어머니와 할머니의 실루엣’을 발견한다. 그가 한국적인 것을 전혀 의도적으로 내세우지 않았지만, 매우 깊게 한국적이라는 것을 발견하게 될 것이다. 또한 나는 구본창의 작품을 ‘사진의 역사’에 국한시켜서 보지 않을 것이다. 20세기와 21세기 두 세기를 거쳐서 살아온 동시대인으로서 그의 예술작품과 비교될 수 있는 다양한 매체의 이미지들을 동시에 바라보면서 그 의미를 찾아보고자 한다.

### 주파수 낮은 사물들과의 공명

어떤 카메라는 화려하고 장엄한 순간을 위해서 존재한다. 반면 구본창의 카메라는 그렇지 않다. 그의 카메라는 피사체로부터 너무 멀지 않은 그곳에 있으며, 아무도 주목하지 않은 미소한 순간을 주목한다. <공명의 시간을 담다>에서 그는 “사진을 통해 사회적으로 큰 주제를 다루기보다 인간의 가장 보편적인 감정과 삶의 통찰을 다루고 싶었다”고 말한다. 이 때 가장 중요한 과제는 “사라져 가는 일상의 순간순간을 잡아내어 기록하며 그 매 순간의 공명을 담아내는 것”이었다. 구본창 자신의 말에서 알 수 있듯이 ‘일상의 순간’과 ‘공명’은 구본창의 사진이 탄생하는 순간을 설명하는 중요한 키워드들이다.

그의 많은 작품들에는 사물이 주인공이다. 자본주의 시대가 도래하면서 중성적인 의미에서의 사물은 사라졌다. 사물은 상품이 되었다. 상품은 인간 욕망의 집약체이자 기획자가 되었으며, 사회적 관계 전체가 상품화되었다. 칸트의 ‘예술적 무목적성’은 상품과 반대되는 성격을 예술품에 부여하려는 시도였다. 이를 근거로 자본주의의 상품 사회를 초월한 예술적 자율성 이론이 정립되었지만,

상품은 유령처럼 현대미술의 근처를 떠나지 않고 서성였다. 1960년대 팝아트와 미니멀아트는 '상품 미학'에 매료되었다. 이에 대한 저항으로 개념미술과 대지미술이 함께 발전하였지만, 상품과 미술의 상품화 경향으로부터 어떤 예술가들도 자유롭기는 쉽지 않았다.

사진작가 안드레이 구르스키는 자본주의 풍경의 장엄함을 찍어냈다. 상품들이 끝없이 쌓여있는 99센트샵 혹은 소수의 명품 의상이 단정하게 정리되어 있는 고급스러운 프라다 샵의 진열장 - 그 어떤 것이든 구르스키의 카메라가 포착한 것은 끝을 모르고, 확장되고 있는 장대한 자본주의적 풍경이었다. 이전 시대의 사람들은 개인의 유한성을 넘어서는 무한성 앞에서 느끼는 숭고미를 광대한 자연 풍경에서 느꼈다. 그런데 이제 그 무한성은 끝없이 펼쳐진 상품의 바다, 무분별한 소비로 인한 형성된 거대한 쓰레기 매립장에서 발견된다. 이게 자본주의적 숭고의 핵심이다. 반면에 구본창이 사랑하는 것들은 “닿아 없어지거나 시간 속에서 점차 잊히고 사라져 가는 것들”이다. 상품적 가치는 이미 오래 전에 소멸된, 인간의 손 때는 묻었으나 역사가 되기에는 함량이 좀 부족한 그렇고 그런 물건들이다. 예컨대, 거의 다 쓴 조그만 비누조각들. 구본창은 이 자본주의적 가치가 없는 물건에서 무엇을 보고 있는 것일까? 구본창은 어려서부터 소소한 것을 모으기 좋아했고, 2012년 국제갤러리에서는 이 물건들을 선 보이는 전시를 했었다.

그는 젊은 독일 유학시절 가장 인상 깊은 수업을 정물화를 배우던 시간이라고 회상하면서 “가장 본질적인 존재감을 표현하는 것이 무엇보다 중요하다는 것을 배웠다. 그런 방식을 통해 정물이든 인물이든 풍경이든 그것이 자연스럽게 존재감을 드러내면, 나는 그 이야기들을 그림이나 필름에 담았다.”고 말한다. 전시장 벽에 걸려있는 비누 조각들의 사진은 매우 달콤한 파스텔톤의 색, 부정형의 겸손한 생김새, 사라져가는 것들이 내쉬는 낮은 숨소리를 들려준다. 구본창의 사진을 통해서 욕망을 추동하고 기획하는 상품이 아닌, 미약한 존재들이 전하는 낮은 주파수의 소리를 듣고 우리는 더불어 이에 공명하게 된다. 궁극적으로 구본창의 소소한 사물들은 인간의 흔적을 담고 있는 존재이기에 의미가 있는 것이다.

사물에 대한 사랑의 기원이 인간에 대한 연민과 사랑이라는 것을 보여주는 작품이 <탈>시리즈이다. 그가 찍은 것은 탈춤의 연행 장면이 아니다. 탈을 써서 제 얼굴을 가린 사람들이 보통의 인물사진을 찍듯이 포즈를 취하고 있다. 인물들의 포즈는 그들이 탈과 하나가 되고 있음을 느끼게 한다. 구본창이 탈에서 바라본 것은 “한국민속의 전통에 잠재된 깊은 슬픔”이다. 의도적으로 주변부를 흐리게 해서 몸의 비중을 줄이기는 했지만, 탈은 사람의 몸을 얻은 후에 온전히 제 이야기를 전하게 된다. 그의 카메라는 사물 속에 담겨있는, 미처 발화되지 못했던 사람의 이야기를 끄집어 내고 있다.

그에게서 발견되는 어머니와 할머니의 실루엣의 절정은 백자 작업이다. 백자의



구본창

KOO Bohnchang

아름다움은 끊임없이 상찬되어 왔으며, 한국미의 지극한 구현으로 여겨져 왔다. 한국 현대미술에서도 김환기, 고영훈 등 백자, 특히 달항아리의 아름다움에 매료된 작가들을 다양하게 만날 수 있다. 그러나 백자가 회화가 된다는 것과 사진의 대상이 된다는 것은 매우 다른 문제였다. 구본창은 사진의 “사실적이고 기계적인 특성과 백자가 빛어내는 자연스러움은 좀처럼 서로를 받아들이지 않”아 고민을 했고, 결국 “백자의 외형적인 형태보다 그것의 내면에 흐르는 깊고도 단아한 감성을 파고들자”는 결론에 이르게 된다. 그 결과 화면에 담긴 것은 백자의 숨결이었다.

부드러운 피치핑크 톤으로 조절된 백자는 여성적인 곡선을 우아하게 드러내고 있을 뿐만 아니라 매우 촉각적인 감각을 전한다. 백자의 무심한 형식적 미완성성을 강조하기 위해서 그는 일부러 살짝 흐려진 초점의 사진을 찍었다. 이제 그것은 더 이상 차가운 도자가가 아니라, 따뜻한 온기를 전하는 존재가 되었다. 지금의 우리는 박물관 안에 고이 보관된 백자들을 바라볼 수 밖에 없지만, “글을 쓰다가 막히면 옆에 놓아둔 크고 잘생긴 백자항아리 궁둥이를 만지면 글이 저절로 풀린다.”라는 김환기의 말이나, 소탈한 복장으로 자기를 쓰다듬고 있는 간송 전형필의 사진을 보는데, 백자를 포함한 자기의 감상법은 기본적으로 촉각에 의지하는 것이었다. 사실 처음부터 그것은 생활의 기물들로 늘 사람들의 손길이 닿는 것들이 아니었겠는가? 구본창의 사진은 보는 것으로 느낄 수 있는 시각-촉각적인 공감각을 담아냈다. 백자에 대한 새로운 해석이었다.

앞서 구본창에게 있어서 ‘어머니와 할머니의 실루엣’은 결코 소재에 국한되는 문제가 아니라 사물을 해석하고 화면을 구성하는 시선의 문제라는 것을 지적했다. 초기 백자 시리즈들은 <OSK 10 BW PL Original Vessel from The Museum of Oriental Ceramics, Osaka 2005>처럼 무채색의 것으로 여러 백자들이 마치 이탈리아 화가 모란디(G. Morandi)의 정물화들을 연상시키듯이 배열되어 있는 작품들이다. 모란디의 정물화들은 개성을 최대한 억제하기 위해서 정물에 회칠을 하고 기물들을 이렇게 저렇게 배치하면서 그림을 그렸다. 비슷비슷한 그림들을 수 없이 그리면서 모란디가 추구한 것은 새로운 조화와 질서였다. 모란디의 작품은 2차 대전 이후 서구사회의 내적인 붕괴와 새로운 질서의 갈망을 보여준다.

모란디의 정물화에서는 이전 시대 정물화의 전통적인 구성법과는 사뭇 다르게 사물들이 매우 평면적으로, 다소간 강박적으로 나열이 되어있다. 구본창의 백자들은 모란디의 정물화처럼 다소간 평면적으로 나열되어 있기는 하지만 모란디 같은 강박성은 없다. 전후의 정신적인 붕괴를 반영하듯이 모란디의 정물들은 강박적으로 모여있을 뿐이며 개체로서 독립할 가능성이 전혀 없다. 그러나 구본창의 작품에서 보여주는 느슨한 나열에서 백자는 언제든지 개별적으로 독립할 수 있었다. 그것은 앞서 지적한 것처럼 그가 백자 자체의 아름다움을 바라보고 그에 감응할 수 있었기 때문이다.

이 대목에서 그에게 기억되어 있는 “어머니와 할머니의 실루엣”을 찾아보자. 그의 어린 시절의 기억으로 따라가 보면 흥미로운 회상의 한 대목을 만날 수 있다. “어느 날 제사를 준비하던 어머니가 부엌에서 나를 부르더니 밥솥 뚜껑을 열어 하얀 쌀밥 위에 새겨진 촘촘한 발자국들을 보여주었다. 마치 한 마리의 작은 새가 똑바로 걸어간 듯한 모양이었다. 어머니가 설명하기를, 오늘은 할아버지의 기일이고 새 발자국이 보이는 것은 할아버지가 돌아가신 후 새로 변했다는 것을 나타낸다고 하였다. 내 안에서 영혼과 생명체에 대한 각별한 애정과 사랑이 싹튼 것은 그때였던 것 같다.” 다소간 미신적으로 들리는 이런 류의 비슷한 이야기들을 어린 시절 한국사람이라면 누구나 한 두 번은 들어봤을 것이다.

중요한 것은 구본창이 그 작은 사건을 잘 기억하고 있다는 것이다. 이것은 인간을 둘러싼 모든 것들이 단순한 인간사 외부의 외재적인 무표정한 것들이 아니라 교감할 수 있는 대상임을 체험한 이야기다. 이러한 사물과 세상과의 교감은 예술가들이 가진 놀라운 재능의 핵심이다. 이미 벌어져서 표면으로 드러난 일은 누구나 알 수 있지만 쉽게 가시적인 영역으로 들어오지 않는, 사물들이 보내는 낮은 주파수의 미소한 이야기들을 들을 수 있는 감응력이 놀랍게 발달한 사람들은 예술가가 된다.

1601년 햄릿이 “To be or Not to be”라는 독백을 내뱉는 순간, 서구적 자아는 세계의 순리로부터 떨어져 나와 고독한 사색자가 되었다. 세계는 분석과 개별의 대상이 되었고, 서구적 자아는 세계와의 통합성을 잃었다. 인간과 세계와의 관계성을 회복하는 것, 새로운 관계를 만들어 내는 것은 예술의 오랜 과제였다. 반면 동양에서는 물질과 관념을 하나의 일체로 간주하는 통합적인 사고의 전통을 가지고 있고, 이것은 사물과 자연과의 섬세한 감응력을 발전시켜온 우리의 미감의 근간을 이루고 있었다. 사물을 외재적인 분석의 대상이 아니라, 체험하고 자기화시켜서 감응하는 방식은 한국의 샤머니즘적 세계인식의 방법이다.

근대화 과정을 거치면서 미신으로 간주되어서 이 전통이 많은 부분 파괴되기도 하였지만, 잘 알려진 대로 한국문화를 연구하는 많은 학자들은 한국 문화의 본류로 샤머니즘적인 세계관과 그에 입각한 미감을 지적해왔다. 미디어 아티스트 백남준도 샤먼으로 자처하면서 샤먼-예술가 유형을 만들어내었다. 백남준은 “첨단 기술에 동양적인 선 사상과 샤머니즘을 결부”시켰다. 이로써 백남준은 세상의 다양하고 이질적인 것들 사이의 관계와 소통을 자기목적으로 하는 예술가 유형을 만들어냈다. 그가 사용하는 매체가 무엇이든 샤먼-예술가에게 가장 중요한 것은 세계와의 교감이었다.

“쉽게 눈에 띄지 않는 것들, 들리지 않는 낮은 소리로 이야기를 건네는 것들 그리고 생명을 들고 나는 숨. 그런 찰나의 대상물을 촬영할 때 내가 느끼는 교감은 일정량의 에너지로 필름에 스며든다고 나는 믿는다. 만약 어떤 사진을 보고 감동을 느꼈다면,

안에 담긴 대상에서 비롯해 필름 속으로 숨어든 에너지가 인화지에 혹은 책에도 조금씩 묻어나기 때문일 것이다.”라는 구본창의 말은 그의 작품세계의 핵심에는 바로 이런 감응력, 세계와의 교감이 있음을 직접적으로 보여준다. 낮은 주파수로 전송되는 존재의 숨결을 포착해내는 탁월한 감응력과 감수성으로 구본창은 상품적 가치도 없고, 역사적 의미도 크게 없는 단순하고 평범한 사물을 가장 단순하지 않은 인간적인 사물로 전환시킨다.

## 존재와 부재를 동시에 바라보기

16

서양미술사에서는 르네상스 이후 가시적 세계의 재현이 최고의 과제가 되었다. 그 결과는 사진과 인상주의의 등장이었다. 그리고 20세기 중반을 지나면서 푸코, 들뢰즈 등 여러 학자들의 ‘재현’의 신화, ‘객관성의 신화’를 깨기 위한 지난한 노력들이 이어져왔다. 그것이 회화, 사진, 미디어 아트 등 어떤 매체이든 상관없이 시각 예술(Visual Art)은 가시적인(visible) 세계뿐만 아니라 비가시적인(invisible) 것과의 연관성 속에서만 의미를 갖는다는 것은 이제 상식이 되었다. 프랑스의 매개론자 레지스 드브레는 자신의 저서 <이미지의 삶과 죽음>에서 가시적인 이미지의 탄생 자체가 비가시적인 것(죽음)과 관련 있다고 주장한다. 그의 주장대로 대부분의 이미지들은 부장품으로 무덤가에서 태어났다.

<공명의 시간을 담다>에서 구본창은 1995년 부친의 죽음을 매우 애닦게 기억한다. 가냘픈 숨을 내쉬는 벌어진 입과 뼈만 남은 굴곡진 손을 찍은 사진은 자신이 이 세상에 태어나게 했던 아버지, 한때는 강건했던 한 사람의 죽음을 기록한 사진이다. 우리는 스스로의 죽음을 볼 수 없다. 우리가 볼 수 있는 것은 오로지 타인의 죽음뿐이다. 타인의 죽음을 보면서 우리는 비로소 자신의 죽음을 떠올릴 수 있다. 레지스 드브레의 말처럼 보이지도 않고, 볼 수도 없는 ‘나’의 죽음에 대한 사고 속에서 우리의 사고는 가시적인 것에서 비가시적인 것으로, “덧없이 스쳐가는 것에서 영원한 것으로, 인간적인 것에서 신적인 것으로” 고양된다. 인류는 존재를 소멸로 이끌고 가는 “죽음에 대해 이미지의 불멸성”으로 맞서왔다고 레지스 드브레는 주장한다. 즉, 이미지는 죽음에 대처하는 일종의 타나톨로기란 말이다. 낮은 주파수로 발신하는 사물들의 미세한 소리를 들을 줄 아는 구본창의 감응력은 그만의 타나톨로기를 만들어냈다. “죽음에 대해 이미지의 불멸성”으로 맞서는 작업이 본격화된다. 개체의 생명은 죽음으로 끝나는 슬픈 것이지만, 종의 생명은 그렇지 않다. 늙은 개체의 죽음은 새로운 개체에게 길을 내주며 종의 영원에 가까운 보존을 가능하게 하는 지혜로운 과정이다. 오래 전부터 사계절의 변화, 자연의 순환을 지켜보는 것은 가장 이해하기 쉬운 타나톨로기의 교과서였다.

변하는 계절의 아름다움을 수용함으로써, 우리는 우리의 죽음도 아름답게 받아들일 수 있게 된다. 죽음으로 귀결되지만 그것은 완벽한 무(無)가 되는 것이 아니라 그것들은 한때 그들이 존재했던 흔적을 남긴다. 시간과의 대결 속에서 결국 지워질지라도 말이다. “생명의 순환과 재생의 과정”이 가지고 있는 “소리 없는 치열함과 아름다움”을 담아낸 <오션>, <리버런>, <스노우>, <화이트>, <시간의 그림> 연작들은 구본창의 감성 총만한 타나톨로지이다. 여기 포착된 대상들도 앞서 언급한 그가 사랑하는 “닿아 없어지거나 시간 속에서 점차 잊히고 사라져 가는 것들”의 목록에 당연히 포함된다.

이 작품들에서는 삶의 생생한 가시성 대신 죽음의 추상성이 그의 화면에 자리 잡는다. 일본 교토에 있는 헤이안 시대의 절의 빈 회벽면을 찍은 <시간의 그림> 시리즈에서 구본창은 생생하게 융성하고 있는 존재보다 스러진 흔적들을 연민의 눈으로 바라본다. 아무 것도 없는 것처럼 보이는 그 빈 벽면에서 그는 많은 존재의 흔적들을 보았다. <화이트>에서 여름에 무성했던 담쟁이들은 그 즐기마저 거두어져 사라지고 점점이 남은 흔적을 담았다.

생명의 순환이라는 관념은 봄에 가을의 풍경을 읽어내는 것이고, 겨울에 봄을 느끼는 것이다. 그의 시선은 부재의 빈 벽이 아니라 흔적으로 남은 존재를 향한다. 별처럼 흩어져있는 점들은 한 시절이 지나갔음을 보여주지만 동시에 그것은 다시 돌아오리라는 약속의 흔적이기도 하다. <스노우> 연작에서 시간이 흘러 눈은 기어코 녹고 새싹이 돌아나듯이 검은 자갈돌들이 흰눈 속에 점점이 검은 얼굴을 내밀고 있다. 이것은 존재와 부재, 삶과 죽음을 동시에 바라보는 시선이다. 여기서 구본창의 카메라는 부분으로 전체를 표현하는 제유법(synecdoche)적인 언어를 사용한다. <화이트>나 <시간의 그림>은 전체 벽을 찍은 것이 아니고, <오션>과 <리버런>은 먼 바다, 먼 물을 찍은 것이 아니다. 일본 작가 히로시 스키모토는 수평선을 멀리 바라보며 찍었다. 히로시 스키모토의 사진은 생명의 보편적인 기원을 담아내는 의지가 강하게 작동하기 때문에 에게해이건, 동해이건 물과 하늘이라는 세상의 대비적 구성의 요소를 보여주는 동일한 포맷으로 촬영하는 것이 중요했다. 그리고 그 보편성을 강조하기 위해서 거꾸로 구체적인 지명을 일일이 제목으로 언급했다.

반면 구본창의 바다 혹은 물은 바로 눈 앞에서 일렁거린다. 그가 주시하는 것은 지금 이곳의 이름 붙일 수 없는 순간들의 연속이며, 무한한 움직임이었다. 구본창의 카메라가 포착한 것은 전체 강이나 바다의 매우 적은 면적이며 촬영된 장소에 대한 정보가 제공되지 않는다. 다만 그곳이 어디든 그 일렁임과 움직임은 보편적인 것이어서 그 어디를 가도 그렇게 물결은 흔들리고 있을 것이라는 제유법적인 언어를 구사한다.

한국 전통건축의 철학적 미학적 측면을 세밀히 연구해온 건축학자 김봉렬은 종묘의

아름다움을 분석하면서 “부분과 전체 모두를 지배하는 단순성, 인위적인 장식과 기교와 조작을 배제함으로써 얻어지는 초월적 효과들, 버려서 얻어지는 것들, 없음이 있음으로 역전되는 높은 차원의 생각들, 순환적 동선구조”를 그 특징으로 지적한다. 부분에서 전체를 유추해내는 제유법이 가능한 것은 그것이 동질적인 구조를 가지고 있음을 전제로 하는 것이다. 전체를 대변할 수 있는 작은 단위들의 무한한 반복은 일견 단순해 보이지만 부분에서 전체로, 순간에서 영원으로 넘어가는 지렛대가 된다.

이것은 한국미술계의 한 획을 이루는 모노크롬의 추상화에서도 볼 수 있는 조형원리이다. 김봉렬은 또 한국 건축물의 모든 차원의 구성 요소에는 반복되는 구성의 원리로 “비워진 것과 채워진 것(허와 실)의 조합”을 지적한다. 개방된 마루와 방, 마당과 집채는 이런 허와 실의 조합의 가장 작은 단위라는 것이다. 이것들이 각자 어떻게 연결되며 얼마만큼의 양으로 연결되는가에 따라 단칸집도 될 수 있고 99칸의 대궐집도 될 수 있는 것이다. 존재와 부재에 대한 동시적 인식 역시 이런 구조의 주거환경에서 오랫동안 살아온 자들에게 유전되는 사회적인 ‘ميم(Meme)’, 구분창이 바라보았던 ‘어머니와 할머니의 실루엣’이다.

<화이트>처럼 허와 실, 존재와 부재가 하나의 세트라는 인식을 직접적으로 보여준 작품들이 바로 <인테리어>와 <오브제> 시리즈이다. <인테리어>는 정말 내부, 순수하게 비워진 내부의 빈 공간이다. 그러나 그 공간을 우리는 정말 텅 빈 것으로 인식하지 않는다. 우리는 그 빈 공간에서 기어코 존재의 어떤 흔적들을 찾아내고야 만다. 여기서도 구분창의 제유법적인 언어는 계속 구사되어 차고와 빈 상자의 실제적인 크기에 대한 감각은 사라진다. 크던 작던 그곳에는 무언가가 있었고, 이제는 사라졌다. 제목은 분명 <오브제>라는 대상성 자체를 지칭하고 있는데, 작품에서 우리가 보게 되는 것은 그것들이 있었던 흔적만을 보게 될 뿐이다. 빈 공간에 대한 탐닉은 그렇게 이어진다. 가시적 존재에 대한 집착을 넘어서 부재 속에서도 존재를 느끼는 미학의 구사이다.

### 비서구적 시각의 프레임

전통적인 서구문화에서 조화란 기본적으로 기하학적인 질서에 입각한 것이었다. 세계의 본질을 수라고 규정했던 피타고라스는 결국 자연에 존재하는 황금비례의 수적인 질서를 찾아냈다. 이 관념은 중세에도 이어져 신성 기하학에 대한 추구로 이어졌고, 이상적인 아름다움을 추구하던 르네상스의 거장들도, 푸생도 이 질서를 잊지 않았다. 환멸적인 현실이 디스토피아의 무질서한 공간이라면, 유토피아는 질서와 조화로 이루어진 공간이다. 이 관념은 사진 작가 카르티에 브레송의 관념에서도 그대로 볼 수 있다.

“성서에는 ‘태초에 말씀이 계시니라’라고 적혀있지만 나에게에는 태초에는 기하학이 있었다.”고 말한 카르티에 브레송이 사진의 ‘결정적 순간’에 드러낸 것은 기하학적인 질서에 입각한 세계의 본질이었다. 기하학적인 질서를 드러내기 위해서 그는 화면을 과감하게 트리밍했다. 앞서 모란디의 예에서 보았듯이 2차 대전 이후 깨어져 나가기 시작했음에도 불구하고 무질서한 현실의 현상을 거두어내고 그 안에 숨겨져 있는 기하학적인 질서를 드러내는 것, 특히 원근법을 통해서 구성적 질서를 드러내는 것은 서양인들의 머리 속에 피타고라스 때부터 내재되어 왔던 그들의 ‘어머니와 할머니의 실루엣’이다.

그러나 구본창이 바라본 ‘어머니와 할머니의 실루엣’은 달랐다. <오션>, <리버런>, <스노우>, <화이트>, <시간의 그림> 시리즈들은 시작도 끝도 질서도 없는 평면적 연속이다. 부분을 찍어서 무한을 제유하는 연속의 개념은 서구적인 프레임을 넘어선다. 눈이 녹기 시작한 자갈밭을 찍은 <스노우> 연작에서도 실제 찍힌 면적의 크기는 매우 적다. 적은 부분을 가지고 큰 전체를 암시하는 제유법적인 어법 때문에 우리는 가끔 구본창의 화면을 보면서 혼돈을 일으킨다. 의도적으로 야기된 크기의 혼란은 연속의 개념을 절대시하게 된다. 평면은 무한히 연속될 수 있다. 실제 크기에 혼돈을 일으키는 화면은 일부를 찍어서 반복, 연속, 무한을 암시하는 구본창 고유의 어법이다.

“나는 생명 없는 질서보다 생명 있는 무질서가 좋다”는 장자의 말을 떠올리게 하는 구본창의 풍경시리즈들은 시작도 끝도 질서도 없어 보이는 평면의 연속처럼 보인다. 어디서 시작되어 어디로 끝나는 지 알 수 없는 올 오버 페인팅(all-over painting)에서 볼 수 있는 것처럼 그 평면은 연속된다. 바다를 찍은 것이건, 담쟁이를 찍은 것이건, 사찰의 벽을 찍은 것이건, 떡을 찍은 것이건, 눈 덮인 자갈밭이건 구본창의 세계에서 그것들은 무한 연속을 암시한다. 작은 것이 큰 것일 수 있다면, 그 반대도 불가능한 것이 아니다. 여기서 여유 있는 농담이 발생한다. 두 개의 납작한 작은 떡을 찍은 장면은 실제 인화된 크기를 보면서 혼돈이 발생할 수 있다. 이 균질적인 무늬 같은 추상은 바로 달콤한 떡의 얼굴이다. 이런 작품을 보면 도대체 구상과 추상의 경계가 그렇게 적대적으로 세울 필요가 있었는지 의문이 들 정도이다. <금강산 02>는 매우 구본창다운 이상한 ‘금강산 이미지’이다. 나는 이 ‘이상한’ 사진을 이해하기 위해서 정선의 금강산 그림부터 일반적인 관광객들이 찍어오는 다양한 금강산 이미지들을 다시 들여다 보았다. 정선의 금강산전도나 변관식의 금강산도는 깎아지른 듯이 서 있는 준봉들의 위엄을 표현하는데 관심을 기울이고 있으며, 수 많은 봉우리들의 어우러짐을 포착할 수 있는 원거리를 확보하고 있는 반면, 이 작품에서도 구본창은 예의 제유법적이고 평면적인 화면을 선호한다. 렌즈를 당겨 찍어서 바위산의 부분을 찍은 이 사진을 지배하고 있는 것은 금강산 준봉들의 장엄한 몸체가 아니라 그 바위틈에 옹하게 자라나고 있는 소나무들의

경이로운 생명력들이다. 담쟁이, 물결을 바라보던 애잔한 시선이 금강산의 장엄함을 만나서 강한 생명력을 부드러운 톤으로 칭송하는 노래가 되었다. 여기서는 어떤 입체적인 구조가 필요한 것이 아니다. 이 작품에서 보이는 평면성은 생명의 무한한 힘을 보여준다. 요즘은 사진과 회화가 모두 입체예술과 미디어 아트와 대별되는 개념으로 '평면예술'이라 불리지만, 원래 이 평면성의 개념은 사진과 관련된 것이 아니라 처음에는 회화의 특질로 논의 되었다.

서양미술사에서 한동안 심도 있게 논의 되었던 회화의 평면성은 원근법에 입각한 재현의 허상을 깨는 과정에서 이루어진 것이다. 원근법적인 중심의 파괴와 추상화로 올 오버 페인팅의 등장 등 한동안 이어진 회화의 평면성 논란은 돌이켜 생각해보면, 사고의 전환을 위한 한 바탕의 소동이었을 뿐이다. 동양에서는 이미 오래 전에 회화가 평면이라는 것은 논할 필요도 없는 명백한 사실이었다. 가로로 무한히 확대될 수 있는 두루마리 형식의 그림은 세계의 무한성과 부드럽게 조응하는 방식이었다.

반면 황금비율에 맞추어져 짜여진 캔버스는 명백하게 중심과 부심을 설정하고, 그 안에 원근법과 단축법, 명암법 등으로 현실을 압축해서 표현하는 방법을 고안해낸 것이다. 무한한 현실을 보여주는 세계의 창은 현실을 제 마음대로 단절시켰다.

세상을 완벽하게 재현한다는 점에서 각광을 받았던 사진도 의심하지 않고 캔버스의 비율 그대로를 따랐다. 왜냐하면 카메라야 말로 일점소실점에 가장 충실한 시각이기 때문이다. 시각의 형식과 그 형식이 강요하는 내용은 뜻밖에 완고하게 전승되고 있었던 것이다. 그런데 이 대목에서도 구분창은 흥미로운 시도를 한다.

구분창의 중요한 작품인 바로 <태초에> 시리즈는 한국의 전통적인 조각보의 형식이 차용된 작품들이다. 이 작품들은 젊은 남자 무용수를 모델로 찍은 것이지만, 이 역시 일반적인 인물사진과도 거리가 멀다. <태초에> 시리즈에 등장하는 몸은 익명의 몸이다. 그가 사랑하는 사물들이 소유자들의 이름을 기억하는 기념품들이 아니듯이 이 몸은 특정인의 삶을 기억하는 몸이 아니다. 로버트 메이플소프는 쇠락을 잊은 관능적인 생명력으로 가득 차 있는 몸을 대칭적인 기하학적 프레임 안에서 포착했다. 그러나 구분창에게 중요한 것은 모델들의 절망적이고 지친 '몸짓'이었다.

구분창의 "운명에 휘둘리는 생명체의 고난에 연민"의 시선은 익명의 몸이 보여주는 절망적인 몸짓에 주목하게 만들었다. 조각보처럼 연결된 인화지에 프린트된 이 작품들은 고의적으로 깔끔한 마무리를 거부하였다. 물론 가능한 일반적인 캔버스의 비율을 유지하고 있지만, 작은 조각들로 불규칙하게 마무리된 테두리는 확장의 가능성을 충분히 암시한다. 특히 두 손과 두 발만을 보여주는 <태초에 10-2>는 네 개의 화면이 연결된 듯한 비율로 만들어졌는데, 위 아래로의 확장 가능성을 내포하고 있다. 구분창의 작품에서 '어머니와 할머니의 실루엣'이 보다 적극적으로 응용될 때, 이런 포맷의 변화가 더 극적으로 이루어진다는 것을 알 수 있다.



**Soap 03** 80x66cm, Archival pigment print edition of 10, 2004 (좌,상)

**Soap 24** 80x66cm, Archival pigment print edition of 10, 2006 (우,상)

**Soap 30** 80x66cm, Archival pigment print edition of 10, 2006 (우,하)

**Soap 35** 80x66cm, Archival pigment print edition of 10, 2007 (좌,하)

앞서 비누 작품의 설치 장면이 조각보를 연상시킨다고 지적했다. 비누 사진들은 개별작품에서도 다만 그런 허약한 것들이 만들어내는 애닦고 처연한 아름다움이 느껴지지만, 여러 작품들이 한 벽에 나란히 전시되었을 때는 미소한 것들의 어울림 속에서 태어나는 새로운 아름다움을 느끼게 한다. 버려지는 자투리천들의 협동으로 태어난 조각보의 아름다움을 떠올리게 한다. 조각보의 구조는 중심을 주장하는 무엇, 그래서 결국은 다른 것들을 주변부로 만드는 힘과 권력을 가진 무엇을 전제로 하는 것이 아니다. 조그만 천들은 얼마든지 이웃을 바꾸며, 어떤 이웃들과도 친화하며 존재하는 평온한 세상을 만드는 힘을 가진 존재들이다. 그는 가장 약한 것들이 가진 힘을 잃어낸다. 자투리천으로 이루어진 조각보의 크기는 무한하다. 그것은 정사각형에서 직사각형으로 변형될 수 있으며, 무한히 증식할 수 있는 시스템을 가지고 있다. 덧붙인다고 해서 그것은 주변부가 되지 않고, 단지 연장될 뿐이다.

22

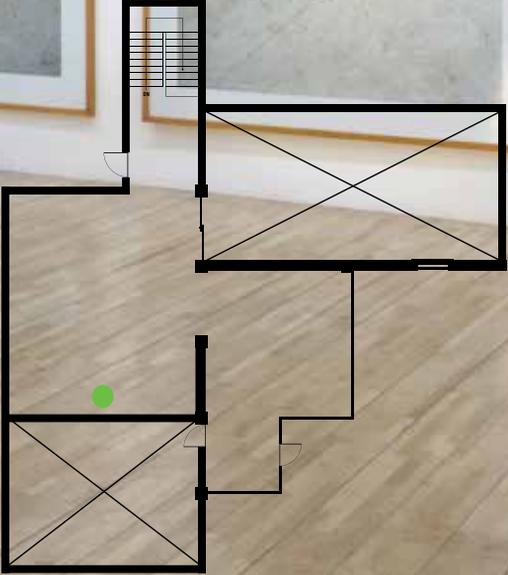
백자와 민화풍의 꽃을 결부시킨 작품은 일반적인 병풍의 한 폭과 같은 비례로 만들어져 있다. 이것은 사진이라는 매체가 은연중에 강요하던 시각적 프레임에서 탈피해서 새로운 프레임으로 나아가고 있다는 것을 의미한다. 글의 서두에서 지적했듯이 “과거로부터 현대가 튀어나”오는 순간이다. 그의 최근 작품들은 우리 전통의 시점을 자유롭게 차용한다. 중국의 황산을 찍은 사진 역시 그러한데, 일반적인 풍경 사진이 공간의 심도에 초점을 맞추었다면 그의 황산 사진은 일반적인 삼원법을 사용한 동양의 전통회화를 바라보는 것 같은 느낌을 준다. 인화지의 형태 역시 세로로 길쭉한 족자 형식에 근접해 있다. 카메라 렌즈는 일점 포커스를 기본으로 하기 때문에 사실 어떤 유화보다도 원근법적일 수 있다. 그런데 구분창의 카메라는 자신의 본성을 버리고 바라보는 자, 세상을 해석하는 자, 즉 예술가 자신의 의지에 굴복하여 하나가 되고 있다. 그의 카메라는 우리에게 내재되어 있던 ‘어머니와 할머니의 실루엣’에 철저히 복무하고 있다.

#### 참고서적

- 자크 바전, <새벽에서 황혼까지 : 1500-2000>, 민음사, 2006  
 Jacques Barzun, *From Dawn To Decadence*, Harper Collins Publishers, 2000  
 이진숙, <러시아 미술사 : 위대한 유토피아의 꿈>, 민음in, 2007  
 Lee Jinsuk, *The Story of Russian Art*, Minumsa, 2007  
 수전 블랙모어, <문화를 창조하는 새로운 복제자 밈>, 바다출판사, 2010  
 Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford Publishing Limited, 1999  
 레지스 드브레, <이미지의 삶과 죽음>, 글항아리, 2011  
 Regis Debray, *Vie et mort de l'image*, 1992  
 구분창, <공명의 시간을 담다>, 컬처그래퍼, 2014  
 조정환 등, <플럭서스 예술 혁명>, 갈무리, 2011  
 김봉렬, <김봉렬의 한국 건축 이야기 1,2,3>, 돌베개, 2006  
 최준식, <한국인들은 왜 틀을 거부하는가?>, 소나무, 2002







**민병직** 대안공간루프 바이스 디렉터

민병직은 고려대학교와 홍익대학교에서 철학과 미학을 공부했다. 아트선재센터, 일민미술관, 대림미술관, 제1회 서울국제사진페스티벌, 서울시도시갤러리프로젝트, 포항시립미술관, 문화역서울284에서 전시 기획을 했으며, 현재 대안공간 루프에서 바이스 디렉터로 일하고 있다. 현대미술, 사진, 디자인, 공공미술 등의 시각문화 및 시각이론, 문화정책, 인문학 등에 관심을 두고 있으며 틈틈이 시각문화 관련 비평일도 겸하고 있다.

## 노순택의 사진

눈 내리는 거리에 전도된 자동차의 분할된 사진 이미지가 제법 큰 사이즈에 깔끔한 프레임의 배치들로 전시 되고 있어 별다른 설명이 없었다면 그저 일상의 평범한 사물이거나 풍경이 전부인 그런 사진 전시쯤으로 다가왔을 것이다. 그렇지만 묘하게도 작가의 사진은 무언가 남다른 느낌, 징후들로 전해졌다. 익히 알고 있는 작가의 이전 사진 이력들로 인해 각각의 이미지들이 저마다 구구한 사연들, 혹은 그렇게 구구한 사연들이도록 하는 특정한 현실의 맥락을 담고 있을 것이라는 생각들 때문일 것이다. 그저, 한낱, 사물들임에도 불구하고 말이다. 문득, 대학시절 즐겨했던 한 문장이 떠오른다. “나는 인간이다. 인간과 관계된 것 중에 나와 관계되지 않은 것은 하나도 없다.”라는 로마 초기의 희극작가 테렌티우스(Terentius)의 경구가 그것. 뒤늦게 알게 된 것이지만 일찍이 마르크스도 이 말을 평생의 신조로 삼았단다. 신기하고, 의미심장한 일이다. 생각해보면 세상의 모든 일들이 그저 우연만은 아닐 것이다. 그렇다고 견고한 짜임새로 엮여진 필연만도 아닌 듯하다. 다만 우연인 듯 필연인 듯 그 무심한 세상의 대상들 사이로 나의 생각과 감각들을 조금이라도 관련 지운다면 세상의 모든 일들은 나와는 무관하지 않은 것들로, 때로는 의미심장한 무엇으로 다가오는 것만 같다. 그것이 비록 나와는 아무런 상관없어 보이는 사물들일지라도 말이다. 그렇게 작가 노순택이 향한 저 (낮설고 의문스러운) 시선들과 그 시선들이 포착한 저 한낱 된 사물들은 우리네 삶과 분명 어떤 관련들이 있어 보인다. 그렇다고 직접적이거나 특정하지 않은,

꽤나 이상한 방식들이긴 하지만 이런 그의 사진에 대한 관점과 태도는 세상과의 애매하고 어정쩡한 관계 때문이 아니라 매체로서의 사진의 한계와 그 진실을 둘러싼 작가의 깊이 있는 숙고의 결과들이기에 어떤 진정성마저 느끼게 한다. 그의 사진이 우리에게 주는 느슨한 긴장감, 혹은 다양하지만 묵직한 변주로 다가오는 어떤 공감들도 그 이유들일 것이다.

작가는 사진이 세상이라는 몸통이 흘러 한 가닥의 털이라고 말한다. 그렇다면 그는 결국 한낱 한 가닥의 털을 통해 세상의 몸통을 이야기하고 싶었던 것일까? 그리고 그 세상의 몸통은 무엇이란 말인가? 쉽지 않은 질문이지만 적어도 그 몸통이 말 그대로의 몸통이거나 온전한 무엇이 아닌 듯하다. 우리가 익히 알고 있(다고 믿)는 세상, 혹은 사회, 그리고 그 안정되고 체계적인 실체는 아닌 것이다. 작가의 시선은 오히려 그 절단되고 파편화된 형국들과 그 모순된 작동에 더 관심을 둔 듯하다. 작가가 꾸준히 관심을 가져온 분단이란 개념도 이와 연관된다. “한국사회에서 분단은 특정시간, 특정 공간만을 점유하지 않는다. 분단은 부유한다. 분단은 스며든다 (...) 기억과 망각, 안도감과 불안감을 동시에 조장하는 것이다.”(작가의 말) 그렇게 오작동으로 작동하는 분단은 그의 시선을 머물도록 하는, 무척이나 기이하고 모순적인 우리 사회의 어떤 몸체와 관계한다. 어떤 명확한 실체라기보다는 그 비정상적인 감각들과 이상스러운 사회문화적 작동에 더 가까운 것들이다. 마치 희비극처럼, 요즘 말로 ‘웃프게’ 작동하는, 지극히 현실적이지만 때로는 비현실적이거나 초현실적으로 삶 속에 자리하는 (비)가시적인 우리들의 모습들이고, 외면하려 해도, 우스꽝스럽게 작동한다 해도 어쩔 수 없이 받아들여야 하는 그런 현실 말이다. 이러한 현실은 분명 정치적이고 사회적인 무게감을 가진 현실의 실체이겠지만 작가는 이를 정면으로 조준하지 않는다. 그리고 그 모두를 전체적인 통찰로 일괄하려 하지 않는다. 작가는 자신의 시선이 카메라라는 제한된 시각에 한정되었음을 분명히 한다. 대신 그 카메라라는 매체에 한정된 작가의 끈질기고 집요한 시각을 부단히 지속하고 확장시킨다. 이러한 과정에서 때로는 작가가 애초 조준한 사회적 현실이 우리가 익히 알고 있는 면모들과 다른 모양새를 취하기도 하지만 분명한 것은 작가는 항상 그 치열한 사회적 삶의 한복판에 자리했었고, 그의 관심과 시선은 그때, 그곳을 관통하여 지금, 여기의 사진 작업들로 전해지고 있다는 사실이다. 작가가 우리에게 전하는 것은 이렇게 카메라를 통한 사진적 이미지, 혹은 사진적 시선(과 긴밀히 연결된 세상에 대한 어떤 사유들)에 국한되어 있다. 그저 한낱 사진일 뿐인 것이다. 작가의 작업이 다큐멘터리적인 시선과 태도를 견지하고 있음에도 불구하고 사진의 진실을 믿어 의심치 않는 일군의 흐름과 구별되는 점도, 그렇다고 연출 사진이라는 일련의 태도와 다른 점도 이런 이유들 때문이다. 사실 이런 구분은 그다지 유효한 접근은 아닐 수도 있다. 이미 연출된, 세상이라는 복잡다단한 몸통들을 향해 그저 사각 프레임 안에 갇힌 지극히 협소하고 편협한

시각 단편을 드러낼 뿐인 매체가 사진이기 때문이고, 세상이라는 거대한 실체도 어떤 완결되고 총체적인 무엇으로 자리하는 것이 아니라 시공간의 흐름 속에서 부단히 변주되어 다르게 변하고 있기에, 그 단편들만으로도 얼마든지 세상이라는 몸통(의 일부)을 보여줄 수 있기 때문이다. 세상의 흔적들 말이다. 작가도 이를 분명하게 주지하고 있다. 사진은 거짓말도, 거짓말의 거짓말도 아니다. 기묘하지만 동시에 그조차도 진실이기만 한 이 세상의 어떤 흔적일 뿐이다.

사진은 실재의 흔적 혹은 자국이다. 실재라는 대상과의 물리적 연결 관계를 기본적으로 가지고 있기에 사진적 이미지는 그 지시대상에 의해서만 이해되는 실재의 어떤 자국인 것이다. 여기서 문제되는 것은 노순택의 사진이 향하는 그 지시대상일 것이다. 작가의 사진적 대상은 분명 남다른 한국사회의 (모순적이고 치열한) 삶의 현실을 담고 있을 뿐만 아니라 그조차도 어떤 완결된 총체로서 담아내는 법이 없다. “나는 현장에서 목격한 솔한 장면을 가운데 내 눈길을 끄는 장면만 골라 사진기에 주워 담고, 그걸 충실하거나 엉뚱한 맥락으로 위치이동 시킨다.” (작가의 말) 작가는 애초에 사진이라는 매체가 세상의 모든 것을 객관적으로 담아낼 수 있고, 그렇게 진실의 힘을 작동시켜 세상을 변화시킬 수 있을 것이라는 기대를 갖고 있지 않은 것 같다. 아니 진실의 힘이 다르게 작동되고, 세상 역시 다른 방식으로 변화될 것이라는 어떤 믿음은 있어 보인다. 다만 그 방식이 다를 뿐이다. 사진의 진실은 사진이 현실의 무엇을 진실하게 말하기 때문이 아니라 사진이 만화경 같은 현실을 진실하지 않은 방식으로 전하기 때문에, 그렇게 그 단편들 혹은 흔적들만을 에둘러 담지하기 때문에, 그 파편들로서 오히려 역으로 실재라는 일말의 지시대상을 다시금 의심스럽게 질문하는 방식을 취한다. 저 들판의 풀 한 포기마저 담고 있는 세상의 속내들, 평범한 사물들조차 품고 있는 세계의 실재라는 비밀들에 대해 ‘저게 무엇이지?’라고 물어보게 하면서 우리를 이 세상이라는 거대한 표면 혹은 그 이면으로 향하게 하는 미끼, 유인책처럼 말이다. 치열한 삶의 현장을 다루고 있음에도 불구하고 우리가 익히 기대하고 있는 것과는 다른, 범상치 않은 이미지들을 드러내고 있는 그의 사진은 특히나 관람객들로 하여금 의심의 눈초리를 치켜세우게 한다. 그 이미지들의 의심스러운 현존 자체를 다시 고민하게 만드는 것이다. 그리고 중국에는 그 실체와 우리들 스스로도 모종의 관련이 있음을 깨닫도록 한다. 따라서 그의 사진은 세상을 다시금 돌이켜보게 하는 창이면서 그 창과 함께 살고 있는 우리 자신을 보도록 하는 일종의 거울처럼 기능한다. 창과 거울처럼 우리들 자신을 세상이라는 대상과 관계하도록 하는 것이다. 단지 세상이라는 거대한 지시대상을 품고 있는 일련의 흔적들이고 파편들임에도 불구하고 말이다.

이번에 전시된 사진도 마찬가지이다. 전시되고 있는 의문스러운 몇몇 사진들은 작가의 <잃어버린 보온병을 찾아서>(2013) 시리즈에 연원을 두고 있다. 그



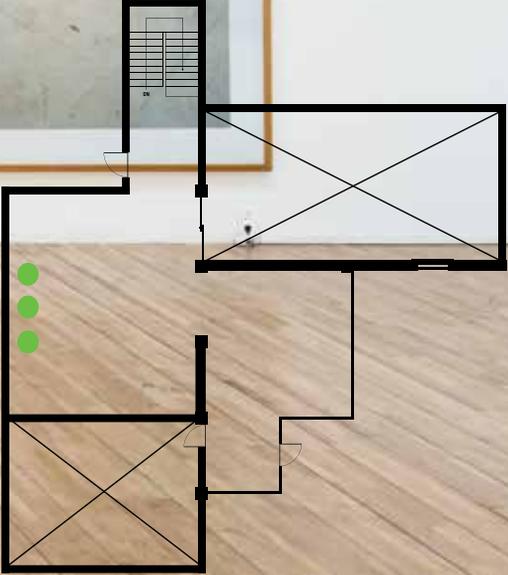
단편들이었다. 그리고 이 단편들의 모음 격인 사진 책, <잃어버린 보온병을 찾아서>는 2010년 11월 23일 연평도 포격 사건 직후인 2010년 겨울부터 2012년 겨울까지 3년에 걸쳐 작업한 사진과 일기들로 구성되어 있는데, 우리 사회의 분단이라는 무겁고 슬프지만, 지극히 기묘하고 우스꽝스러운 현실에 뿌리를 두고 있다. 재봉틀과 우산의 만남처럼 이들 서로 상관없어 보이는 거리에 전도된 자동차, 폐허처럼 변해버린 가옥과 마을 곳곳의 파편적인 모습들과 보온병, 그리고 기묘한 분단 이미지들은 한국사회의 가장 비극적이지만 희극적이기도 한 기이한 현실의 공모자들의 이미지들이기에 남다른 아우라를 가지고 있었던 것이다. 이들은 모두 엉뚱하고 기괴한 분단의 오작동 된 감각들이요, 그 어이없고 슬픈 실재의 흔적들이기에 남다른 존재론적인 지위를 점할 수 있었던 것이다. 마치, 프루스트의 <잃어버린 시간을 찾아서>에서 특정한 사물과의 만남을 통해, 감각 속에 남아 있던 무의지적인 기억의 힘으로 잃어버린 시간들을 순간적으로 기억해내는 것처럼, 작가 역시도 현장에 널 부러진 사물들을 통해 우리 사회의 내면에 자리하고 있는 분단의 오묘하고 비릿한 감각 경험을 했던 것이다. 특히나 이 모든 해프닝의 주인공격인 보온병은 그에게 연평도 사건, 그리고 분단사회의 여처구니없는 현실을 기묘한 방식으로 표지하기에 남다른 대상으로 다가왔던 것 같다. “침울했던 하루와 서글픈 내일에 대한 전망으로 울적함이 가슴을 누르던 그때, 나는 보온병을 보았다. (...) 비릿한 쇠 내음이 내 코를 지나 허파 깊은 곳으로 가 닿은 순간, 나는 깜짝 놀라 내 몸속에서 뭔가 특별한 일이 일어나고 있다는 사실에 주목했다. 말로 설명할 수 없는 그분의 냄새가 나를 사로잡으며 고립시켰다. 이 두려움은 마치 분단이 그러하듯 슬픈 코미디로, 우스운 참극으로 나를 몰아넣으면서 분단정치인 안상수를 내 앞에 서게 했다. 안상수의 얼굴은 내 얼굴을 하고 있었다.” (작가의 말) 보온병을 두고 북한의 포탄이라 말한 남한의 정치인과 군인의 저질 코미디 같은 발언들은 단순히 정치적인 해프닝에 그치는 것이 아니라 아직도 전쟁이라는 비극적인 시공간으로부터 자유롭지 못한 채, 희비극의 삶을 반복하고 있는 우리 내 현실 그 자체인 것이고 작가는 이를 통해 단순히 이 어이없는 정치적 희비극을 고발하는 것이 아니라 그 사건 전후에 가로놓인 우리 사회의 깊고 찬란한 슬픔을 드러내고 싶었던 것이다. 우리 자신의 몸쓸 자화상이기도 한 기묘한 풍경들 말이다. 그렇기에 그 사건으로 현장에 널 부러진 모든 사물들이 작가에게는 (그리고 우리에게도) 지금, 여기 우리 자신의 모습을 작동시키고 있는 한국사회의 고고학적, 혹은 계보학적인 유물로 다시 자리할 수 있게 되는 것이다. 그리고 그 작동사니 같은 사물들마저 우리의 일그러진 자신들을 비추는 거울처럼 자리하는 그런 세상에, 우리가 살고 있음을 애써 전하려 했던 것이다. 그렇기에 그가 전하려 한 사진 속의 평범한 일상의 사물들조차 현실 사회의 여러 요소들에 의해 감염된, 독특한 자기 역사성과 존재성을 지닌 사물들일 수 있었던 것이다. 그리고 사진이 존재의 어떤

증거이고 그 존재가 어떤 것인지에 대해, 이를테면 그 의미에 대해 직접적으로 말할 수 없을 지라도 사진이 찍히는 순간 촬영자의 실존이나 의도가 개입되기 때문에, 다시 말해 사진가의 존재론적인 실재의 흔적이 묻어 나오기에 찍혀진 그 사진에는 촬영자 주체의 경험적인 삶의 침전물로서 어떤 조짐이나 징후 같은 것들이 담겨지게 된다. 사진이라는 매체에는 이처럼 현실 속에서의 사진가라는 촬영자의 위치, 태도, 모습이 어떤 식으로든 개입된다. 그렇기에 이른바 사진의 종립적인 거리, 객관적인 접근 같은 개념들도 촬영자의 특정한 의도의 결과들일 뿐이다. 결국 사진촬영이라는 행위(의 결과물)로서 감각의 잔여물 같은 것이 남겨지는 것이고 우리는 이러한 잔여물부터 마치 프루스트가 그랬던 것처럼 전혀 예기치 못한 상황에서조차, 그 한갓된 이미지로부터 알 수 없는 심연의 기억들, 혹은 그 파편들과 조우할 수도 있게 되는 것이다. 비록 명확하게 사회문화적인(혹은 정치적인) 의미 혹은 코드를 직접적으로 가지고 있지 않다하더라도 말이다. 이를테면 이런 것들일 게다. 노순택의 사진적 시선이 포착한 그 사물들은 표면적으로는 현실의 구체적인 맥락을 직접적으로 담지하지 않고 있다하더라도 연평도 사건의 파장 속에 이미 존재했었던 어떤 사물들이고, 그 존재했었음의 흔적들이 이러저러한 정황과 함께, 이를 보는 이들에게 전해져 그 의미를 다시금 생성할 수 있었던 것이다. 더구나 한국 사회의 치열한 삶의 현장을 종횡무진 누벼왔던 작가 개인의 내/외적인 맥락이 더해진다면, 그 집요한 시선의 현실 효과는 더욱 가중 된다. 파편화 된 사물들과 풍경들 속에서 우리의 잃어버린 시간을 찾으려는 작가의 이미지 넘마주의자의 태도, 혹은 지속적인 시선의 고고학이 그런 것일 게다. 마치 이름 모를 어떤 유물들처럼, 그 유물들 자체가 특정한 역사적 사실을 직접적으로 지시하거나 표지하지 않는다 하더라도, 그 유물들의 물리적인 존재 자체가 이를 주목하는 이들에게 그 유물들이 관계했었을 어떤 역사적 사실들을 다양한 방식으로 현전시키는 것처럼 말이다. 이러한 작가의 작업은 종종 사진에 결부된 텍스트와 함께 공모(共謀)하기도 하는데, 이러한 요소들이 사진이라는 좁은 시공간의 프레임 한계를 가로질러 확장하도록 한다. 사진 전시와 더불어 꾸준히 사진 책을 통해 관람객들과 소통하려는 맥락도 같은 차원이다. 작가의 시선이 비단 시각적인 이미지 차원의 시선만이 아님을 보여주는 것이고, 치열한 삶의 현장에 대한 고민과 문제의식, 의문들이라는 작가 특유의 지속적인 개입, 실천과 함께 하는 것임을 증거 한다. 그렇게 작가는 그의 사진들을 바라보는 우리들로 하여금 그가 경험하고, 고민하고, 감각했을 어떤 사건의 현장으로 은근슬쩍 유인한다. 일종의 미끼 같은 것일지도 모르겠다. 직접적이거나 선언적이지 않기 때문이다. 그저 우리로 하여금, 그 뒤를리거나 파편적인 현실의 모순적인 이미지들을 낚설거나 당혹스럽게 조우하도록 할 뿐이다. 작가가 인용하는 에비게일 솔로몬 고도우의 말처럼, 작가의 작품들은 (우리 사회 현실의) 모순들과 함께 작업하고 그 모순에 대해 의구하도록 만드는 작업들이다.

“모순들과 함께 작업하는 것은 그 모순들이 함축하는 것-그것들이 무엇을 가능케 하고 무엇을 배제 하는가-에 대한 실천적 감각을 필요로 한다.” 실천적 감각의 차원이었기에 그의 익숙하고도 낯선 불협화음의 풍경이 오히려 잔혹한 현실보다도 더 직접적으로 다가왔는지도 모르겠다. 얼마나 부박하고 둔탁한 현실이기에 이를 에둘러 우회하고, 뒤돌고 가로지른 작가의 파편적인 현실 이미지들조차 두께 있는 감각으로 작동하여 이를 마주하는 시선들과 감각들에게 충격과 감응을 주는 것일까. 그의 사진은 현실의 모순들만큼이나 모순적이고 역설적이다. 그리고 그 모순과 함께 살아가고, 살아가야하는 우리 삶의 어떤 속내와 응어리들을 애써 드러낸다. 이 응어리들이 꽤나 오랜 여운을 가지고 시선에 맴돈다. 이런 모순들을 해결해야 할지에 대한 고민과 실천들은 그 다음의 일인지 모르겠지만, 간단치 않은 삶의 무게들로 다가오는 것 만큼은 확실한 것 같다. 미처 잊고 있었던 그 치열하고 모순적인 삶의 현장들에 대한 무게를 우리 모두 함께 짊어지고 있다는 사실 만큼은 어떤 식으로도 공유되고, 공감이 되는 것이다. 한국 사람이기에 혹은 인간이기에 이러한 모순적인 현실로부터 (한편으로는 이와 무관하게 자유롭게 살아가고도 있지만) 결코 자유로울 수 없는 우리라는 관계들 말이다. 그의 사진은 그런 고민들을 어느새 이미 하고 있는 우리 자신을 새삼스럽게 돌이켜 보도록 만든다. 그렇게 나와 관계되지 않은 세상의 사물들이 하나도 없는 그런 나, 혹은 우리들을 향한 어떤 화두를 던지고 있는 것만 같다.



1803



**홍경한** 미술평론가, 경향 아티클 편집장

필자 홍경한은 미술평론가로서, 시각예술저널 <아티클 (article)>편집장으로 재직 중이다. 월간 <미술세계>편집장, 월간 <퍼블릭 아트>편집장을 지냈고, 국립현대미술관 자문위원, 두산 그룹 두산연강예술상 심의위원, 서울시립미술관 전시평가위원, 서울시 미술관승급 심의위원 등을 역임했다. 현재 <주간경향>을 비롯한 여러 매체에 기고하고 있으며, 대림문화재단 사외이사, 부산비엔날레 집행위원, KBS라디오 '문화한마당', KBS2TV <아침> 등에 고정 출연하고 있다.

## 박진영, 사진 속 유재(遺在) 그리고 미래의 잔사(殘史)

### 1

즉물적 관점과 사건의 관점이 교차되고, 실재와 언어가 공존한다. 한편으론 사진의 전통적 역할에 충실한 재현성을 띠지만, 분열된 사회의 비판적 타자로서 중립적-중성적인 태도로 접근한다는 점, 인간 존재에 대한 시선이라는 일관된 주제를 보면 유형학적 모습도 드러난다. 물론 허구적 조화를 배척하기에(작가는 디지털에 대해서도 그닥 호의적이지 않아 보인다) 간혹 그의 작업은 건조하고 차가운 외상(外像)을 보여준다.<sup>1</sup> 하지만 그 속에 담긴 흔적들에는 삶의 희망을 저버리지 않는 온기가 있다. 그리고 이 둘은 어느 정도 간극을 유지한 채 박진영 작업의 근간을 이룬다. 때문에 작가 박진영의 작업에 대해 ‘명사적인 다큐멘터리 사진인가?’라는 자문은 스스로를 멈칫하게 만든다.

박진영의 사진은 오랜 시간 유지해온 다큐멘터리 저널리즘에 기초하고 있기에 일회적으로 묘사된 사진으로 수용하긴 어렵다. 단순한 현장의 사실적인 기록을 뛰어넘어, 생생한 현장감, 정적 꿈틀거림이 냉정한 피사체의 드러나지 않는 삶의 숨결에 덧대어 전개되므로 단지 보이는 것에 방점을 두기에도 곤란하다. 특히 지난 2011년 대지진 쓰나미로 폐허가 되다시피한 일본 어느 마을(미야기현 外)에서 우연히 좁게 된 앨범 속 주인공 ‘카네코 마리’에게 보내는 이미지 서간은 근래 그의 정서와 철학이 궁극적으로 어디로 향하고 있는지 확인 가능한 단초로 작동한다.

흥미롭게도 그의 사진철학을 구체화하는 여러 알고리즘(algorithm)은 언제나 호환적이며 상호적, 유기적이다. 이들은 낮고도 진득하게 호흡하면서 객관적 기록을 넘어 주관적 다큐멘터리로 사진의 미학적 영역을 확장하는 데 주요한 분동(分銅)으로 자리한다. 당연히 그 분동의 무게는 시대 상황에 부응한 주관적 문화인류학적 접근을 허용한다는 점에서 예술로서의 사진이라는 평가를 획득하는 주요한 가치구분이 된다. 그러나 이 보다 의미적인 건 한계와 모순을 극복하기 위한 진실한 자기성찰이요, 일련의 실험으로서 사진의 근원적 문제로 다가가고 있다는 데 있다. 그건 바로 '사진이란 무엇인가?'라는 미학적 질문으로 다시 회귀하는 것, 길고 긴 시간의 터널을 재 해체해 처음으로 귀환하는 것을 건너 예술과 예술가의 역할에 대해 되묻는 것에 대한 자발적, 비인위적 모놀로그(Monologue)라고 할 수 있다.<sup>2</sup> 그리고 이러한 결론에 이르기까지의 그의 사진사(寫眞史)는 주제로써의 유재(遺在)와 현실로써의 잔재(殘滓)를 동시에 가리키고, 이를 바탕으로 할 때 미래의 잔사(殘史)는 예견된다.

## 2

실제로 그의 작품들은 다분히 정적인 것이면서 수동적이지 않은 것이었다. 관찰자의 태도였지만 매우 참여적인 것이기도 했다. 구체적으로 그건 한국사회의 부조리함을 적극적으로 들춰내는 것이었고 우리 삶을 지배하는 시스템에 대한 '걱정을 담보한 침묵의 언어'였다. 이것이 표면화 될 수 있었던 건 주체의 시선과 탈범주의 서간(徐看), 감정이입이라는 일련의 과정이 균형적으로 유효했기에 가능했다. 일례로 지난 2013년 부산에 위치한 고은사진미술관에서 열린 작가의 사진전은 20여 년 간 지속해온 박진영의 사진사를 돌아볼 수 있는 하나의 계기로 아쉬움이 없었다. 이제는 어느새 기성으로 자리 잡았지만 역사와 동고동락하며 투쟁 속 부침의 찰나를 몸소 경험해야 했던 386세대를 담은 <386세대>, 고단한 삶을 살고 있는 현대인들의 일상을 묘사한 <서울에서 버티기>, 자본주의라는 새로운 계급사회에서 출구 없는 삶을 살고 있는 이들의 모습을 옮긴 컬러사진 <아르바이트><sup>3</sup> 등이 대표적이다. 이외에도 <새마을운동>, <도시소년>, <더 게임>, <히다마리>, <사진의 길>과 같은 연작들이 그의 작품세계를 대리하고 있다.

이들 작품의 경우 내용은 약간씩 다르지만 사회 속 영원한 탈주로써의 예술관(실제론 그것이 영원히 불가능할 지라도), 모든 것을 동일화하고 표준화하며 획일화하는, 그러면서 착취구조를 당연히 계승시키는 구조에 대한 작가의 가치관과 세계관이 이입되어 있다. 뿐만 아니라, 외적으론 정경이나, 그 고요를 생성하는 숨겨진 질료(hyle)는 역동적이며, 질료를 취한 형상은 현실적인 것이 된다는 그의

사진철학이 공통적으로 깃들어 있다.(어쩌면 이것이 작가론을 형성하는 거꾸집이 될 지도 모르겠다.)

우리는 모든 예술이 그러하듯 ‘작가’의 현존만으로도 있고 있거나 혹은 잊어버린 세상의 단면을 비판적으로 바라볼 수 있다. 그들로부터 제공되고 환기되는 유익한 지점들이 획득되기도 한다. 그런 관점에서 박진영의 작업이 전환점을 맞이한 건 (앞서도 잠시 언급했듯) 2011년 3월 일본 동부에서 발생한 대지진이다. 그것은 엄밀히 말해 재난이었고 인간이 믿어 의심치 않던 과학적, 합리적, 이성적 양태가 쌓은 재앙이자 역사 후의 비극적 존재였다. 어찌 보면 윌리엄 터너의 <난파선> (1805)에서처럼 재난 앞에서의 인간 한계를 지정하는 것이었다.

어쨌든 동부 대지진은 작가의 몸과 정신을 움직이는 계기를 마련한다. 제반 가치의 붕괴, 그로 인한 충격과 혼란, 미약한 인간 존재성에 대한 고찰은 그를 동적하게 하는 동기가 되었다. 하지만 그 내부엔 사회적 양심을 위해 조금이라도 우려를 표하지 않고서는 순수예술가로서 존립할 수 없다는 자기당위성의 실현과 사진작가로서의 목표가 명징하게 각인되어 있었음을 부정하긴 어렵다.

### 3

박진영은 사건의 중앙으로 떠나 현장을 누빈다. 신체 위해요소들을 느끼면서도, 보안담당자들에게 쫓고 쫓기는 과정을 거듭하며 예술의 사회적 역할을 되묻는 작업을 이어간다. 그렇게 해서 만들어진 일종의 결로(結露)가 바로 <사진의 길> (2011-)과 <방랑기>(1989-2013)를 관통하는 작품들이다. 하나의 사례로 몇몇의 작품들을 보자.

누군가의 기억이자 딸이었을 ‘카네코 마리’에게 보내는 ‘이미지 서간’을 작성하게 된 2011년 이후 그의 사진은 불안과 공포를 안은 채 일렁이는 바다, 수없이 많은 CCTV만 놓여 있을 뿐 생명체 하나 존재하지 않는 오후 두 시의 텅 빈 거리, 을씨년스러운 공간에 주인 잃은 채 삐걱거리는 목마와 선명의 앨범, 누군가의 손에 쥐어졌을 글러브, 나무에 걸쳐진 마이클 잭슨의 이미지, 인적 없는 곳에 덩그러니 놓인 사사로운 물건들을 옮긴 것들이 교차한다. 후쿠시마와 미야기현에서 습득한 사물들과 도쿄의 벼룩시장, 고물상 등에서 구한 사물들이 화면에 새겨지고, 개입과 찰나의 저장을 통해 작가는 결코 과거에 국한되지 않을 재난의 다양한 측면들을 보여준다. 그야말로 (자칫 평화로워 보이기까지 하나)지독한 육신거림이 깃들어 있는 것들이다.

사실 대지진과 쓰나미, 붕괴된 원자력발전소, 증발된 모든 것들은 가혹한 결과를 가져왔으나 인지 가능했을지 모를 시련을 의미한다. 보다 깊게는 버텨내고 유재하는





판도셀 230x185cm, Light jet print, 2011  
카메라들 230x185cm, Light jet print, 2011

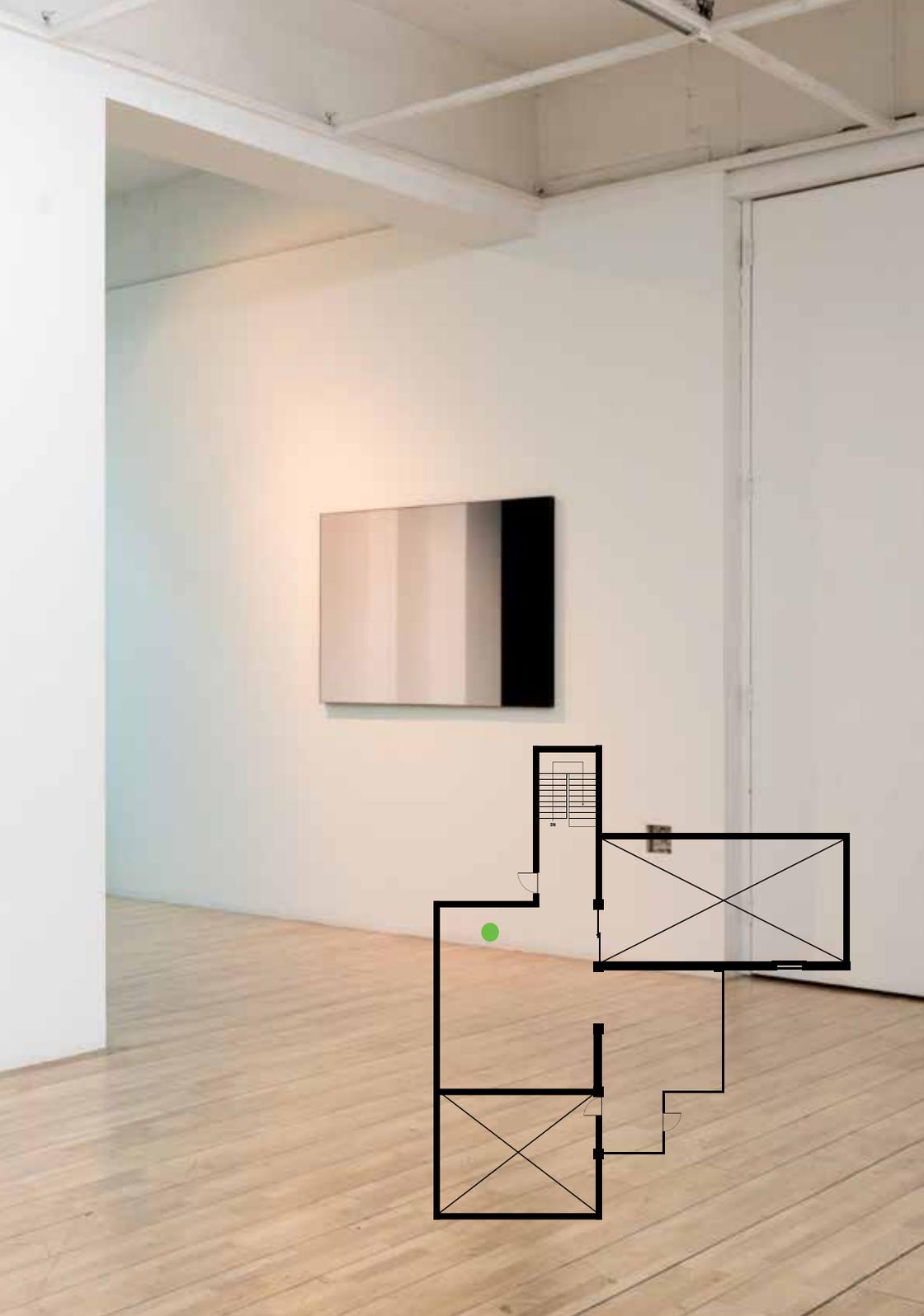
것, 남은 것과 선택된 것, 소실된 것과 흔적이 된 것들에 대한 존재론적 성찰을 나타낸다. 물론 그것은 국립현대미술관에서 개최된 <우리가 알던 도시-강흥구, 박진영 사진전><sup>4</sup>에서 재확인되듯, 투사된 기억에 관한 은유이며, 상을 만드는 질료의 원천에 대한 미학적 탐구, 사진의 본성<sup>5</sup>에 대한 연구이기도 하다.

이쯤에서 본론을 마무리 하자면, 작가 박진영의 예술이 예술일 수 있는 건 늘 새로움을 목말라하고 시대와 조우하기 때문이다. 남루한 노동현실, 비루한 정치사, 진화로 포장된 문명에 대한 자연의 반격, 여원 삶에 초점을 맞춘 채 발언을 이어가고 있다. 여기엔 그저 '보이는 것'이 아닌, 혹은 '시대의 기표'가 아닌 다큐멘터리사진이 지녀야 할 예술적 요소들이 안착되어 있는데, 작가의 주관적 해석, 진실의 발견, 감정의 공유라는 실존주의적 체계 등이다. 특히 비연출성('새마을 운동'과 같은 일부작품을 제외하면), 사전 구상(pre visualized), 조형적 공간구성이라는 형식은 그의 실존주의 정신을 보다 강조하는 프레임 역할을 한다. 그리고 그 이면에는 사진이란 무엇인가, 기록한다는 것은 무엇인가라는 철학적, 근원적 질문에 대한 답을 얻기 위한 작가의 고민, 물리적 경계 넘나들기, 포박되지 않은 표현의 개방이라는 몇 가지 특징을 함유하고 있다. 이 모든 것이 그의 작업을 변별력 있게 하는 핵심적인 성분들이다.

생각해보면 박진영의 다큐멘터리는 개인사와 사회사가 맞물려 있다. 나와 관계없는 듯싶지만 결국 나와 관계 깊은 현장에서 현실을 바라보는 새로운 관점을 제시한다. 그것은 때로 관조적이고 망루에 선 듯한 여운도 있지만 자신이 하나의 역사적 시간과 물리적 공간 안에 존재한다는 사실에 인식한 것은 아니다. 나아가 그의 사진예술은 매번 변화하는 어떤 촉매에 능동적으로 다가서 발화와 산출을 거듭하며 파국을 향해 줄달음치는 역사에 등을 돌리지 않고 있다. 그렇게 그의 사진은 자신의 언어들을 순서 짓는 양태 아래 미래에 새길 잔사(殘史)를 남겨 놓고 있다.

- 1 2011년 3월 발생한 대지진과 쓰나미로 인해 후쿠시마 원전사고가 발생했고, 이로 인해 마을은 죽은 도시가 됐다. 그리고 작가는 이 마을의 을씨년스러움을 담았다. 생명이 증발한 현장에서 그는 유일한 생명이었다.
- 2 작가 박진영의 저작 <사진의 길-미야기현에서 앨범을 줌다> 작가노트에는 “나는 역설적이게도 이러한 재난의 현장 속에서 처참한 환경의 감상이나 그에 따른 인간적인 반뇌를 느끼기보다는 우리의 삶속에서 사진이라는 의미를 되짚고 고민하는 계기를 마련하게 되었다.”고 적고 있다.
- 3 <아르바이트>(2001-2005)에서 작가는 흥미롭게도 아르바이트 시간노동자들의 이름과 일일 임금을 제목 속에서 밝히고 있다. 내용이 형식을 견지하듯 파노라마 형식을 도입하고 있다는 것도 주목할 만한 지점이다. 이는 끊임없이 추구해온 실험적인 의도, 다큐멘터리 사진의 외형을 넓히려는 박진영의 행보를 확인할 수 있는 대목이다.
- 4 2015.5.19.-2015.10.11. 국립현대미술관 과천관
- 5 작가는 <사진의 길> 작가노트에 “쓰나미에 다 떠내려간 집터에 우두커니 앉아서 담배 한 모금을 길게 내뿜는 아저씨. 이제는 눈물도 말라버려 초점 흐린 눈동자로 행방불명된 아내의 사진 한 장만 있으면 좋겠다는 말이 내 귀를 찌르고 볼 살을 진동시킨다. 영정으로 쓸 사진조차 없어서 얼굴 없이 문혀버린 수많은 사신들. 우리의 삶에서 과연 사진이 무엇이란 말인가.”라고 기술하고 있다.
- 6 사진이란 무엇인가라는 보편적 질문에 대해 작가의 판단은 명료하다. 그는 “사진이란 자기의 것이던 타인의 것이던 보는 사람들에게 추억을 선사하며 나아가 현재 자신의 존재를 가능하게 나침반으로서 작동한다. 또한 자신과는 전혀 관계없는 대상을 찍은 사진이라도 이내 자신의 삶과 연관시켜 그 의미를 확장해 나간다.”고 말한다.(한편, 본론과는 관계없지만 필자는 그의 군더더기 없는 몇몇 글이 읽을수록 마음에 착착 감긴다.)





**안소연 미술비평가**

홍익대학교 조소과 및 동 대학원 예술학과 석사를 졸업하고, 동 대학원 미술비평 박사과정을 수료했다. 현재 서울시립대학교와 한국예술종합학교에 출강하고 있으며, 2012년 <아트 인 컬처>가 주관한 뉴비전 평론상을 수상했다.

## 탈색된 현실에서의 소외

펼쳐놓은 한 장의 사진에는 뼈대만 남은 건물, 기울어진 전신주, 방향을 상실한 육교, 도로를 덮친 거대한 잔해가 불길한 사건을 암시하고 있다. 하얗게 탈색된 사진 속의 우울한 풍경은 현실을 배제한 채 알 수 없는 결여의 기운을 극대화 한다. 무채색의 폐허로 기록된 사건은 대지진과 쓰나미에 의해 파괴된 2011년 일본의 참혹한 현실이었으며, 작가 하태범은 당시의 언론 보도 사진을 차용해 특유의 백색 사진 <일본 쓰나미>(2012)를 제작했다. 마치 암흑처럼 현실의 참혹한 풍경에서 일체의 색이 사라지자, 사진 속 상황에 아무런 공감도 할 수 없다는 사실이 보는 이들의 시선을 번번이 차단하고 만다. 하태범의 사진은 늘 그런 식이다. 사진 속 스펙터클한 세계는 오히려 저 멀리 모두의 시선을 밀어놓고 상황에 개입할 여지를 주지 않는다. 그의 백색 사진에서는 증거가 될 만한 사건의 흔적들과 그것이 구축하는 현실의 서사가 색과 함께 일제히 사라졌기 때문이다. 사진이 증언하고 있는 사건에 근접하려 했을 때 더 이상 볼 수 없음을 알아챈 관객은 스스로 무관심한 구경꾼의 자리로 되돌아갈 수밖에 없다.

수잔 손택(Susan Sontag)은 시각의 확장을 가져온 사진에 있어서 무엇보다 중요한 것은 “바라본다는 것의 윤리”라고 말했다. 이는 사진의 시선을 통해 세계를 직접 이해하고 기록하며 관여하는 일련의 행위에 있어서 바라보기에 대한 윤리적 태도를 강조한 것이지만, 동시에 그러한 윤리적 한계를 인정한 셈이기도 하다. 손택의 사진론에 나타난 사진의 엇갈린 명암처럼, 하태범은 사진을 통해 바라보는 행위의 필연적인 모순을 폭로하면서 그러한 갈등의 구조를 자신의 작업 내부에서 첨예하게 발생시켜왔다. 거슬러 올라가보면, 2008년 베를린에서 열었던 개인전 <Ich sehe was, was du nicht siehst 나는 당신이 보지 못하는 것을 본다>에서부터 그는 사진을 통해 이른바 “바라보기”의 문제를 지속적으로 탐구해왔다. “나는 당신이 보지 못하는 것을 본다”는 전시 제목에서 알 수 있듯이 이름 없는 각각의 풍경 사진들은 아무도 바라보지 못하는 위치를 선점해, 일상의 저 편을 향해 겨누는 작가의 시선과 카메라의 초점을 반영한다. 이를테면, 그는 임의의 벤치, 표지판, 쓰레기통, 배수관, 가드레일 등 일상의 사물에 근접하여 카메라 초점을 맞추고 사진 깊숙이 확장된 공간을 사물과 나란히 명시했다. 사실 지극히 평범한 풍경 사진 한 장을 얻기 위해, 그는 카메라를 들고 바닥에 납작 엎드려 아무도 현실의 부조리를 알아채지 못하도록 속임수를 써야 했다. 그는 텅 빈 거리를 배경으로 사실은 비현실적으로 매우 작은 모조의 오브제들-벤치, 표지판, 쓰레기통, 배수관, 가드레일 등-을 만들어 바닥에 세워놓고 그 피사체에 바짝 근접해 사진을 찍었다. 그가 현장에서 직접 체험했던 두 개의 분리된 현실-근경과 원경의 불일치한 병렬-은 완성된 사진을 통해 우리가 체험하는 그것과 엄연히 달랐다.

하태범은 카메라 앵글, 빛, 사물의 배치 등 고전적인 사진 기술을 이용해 현실을 담았으면서도 담지 않은 마술적인 현실의 이미지들을 복제했다. 그의 시각적 속임수는 그리 완벽하지 않았다. 앞에서 언급한 그의 초기 사진 연작들처럼, 현실을 대신하는 사진의 정교한 이미지들조차 근접한 사물과 멀리 떨어진 풍경의 자연스러운 관계에서 벗어나 사물과 사물 간의 구체적인 관계에 주목하기 시작할 때 이미지의 불확실성은 속속 밝혀진다. 나무만한 길가의 잡풀, 바위만한 자갈, 나뭇잎 줄기만한 배관 파이프 등 현실을 보여주는 사진의 시선이 새삼 비현실적으로 느껴진다. 이는 1970년대 “픽처스(Pictures)” 세대가 물려준 유산으로, 사진을 통해 가공된 현실의 환영을 공공연히 드러냄으로써 오히려 완벽해 보이는 표면 너머의 낯선 현실로 관람자의 시선을 소외시키게 된다. 하지만 그러한 시각적 소외를 통해 우리를 통제하는 카메라의 앵글로부터 한 발 물러서면 사진에서 누락되었던 현실의 간극을 비로소 보게 된다. 그런 의미에서, 2008년부터 시작된 하태범의 백색 사진 작업은 더욱 복잡한 시각적 반전을 꾀했으며, 그는 개인전 <White>(2010)를 시작으로 현실의 사건을 재현하는 사진 이미지의 이중성

(ambivalence)에 몰두해왔다. 그가 개인전 제목으로 명명했던 몇 개의 단어-  
“ambivalence”, “white”, “veil”, “umgebung(주변)“-가 그간의 속내를 단적으로  
말해준다. 그에게 있어 바라본다는 것에 대한 반성은 인간의 시각적 욕망과  
안이함을 동시에 환기시킨다.

## 눈 먼 세상의 위기

마치 시체처럼 핏기 없이 탈색된 세계는 거짓말 같다. 사진으로 인화된 현실의  
증거물인데, 하태범이 제시한 창백한 공간들은 완전한 암흑보다 더 큰 혼돈을  
불러들인다. 예컨대 <white1~5>(2009) 연작에서 일상의 익숙한 공간들이  
발산하는 흰 색의 효과는 공간의 현실적인 맥락도, 그 어떤 서사적 상상도 차단한다.  
무력할 정도로 정적인 현실의 이미지들은 더 이상의 시각 작용도 필요 없음을  
강요한다. 믿을 수 없는 눈 먼 자들의 세상이다. 이처럼 하태범은 통제되고 편집된  
가짜 현실과 그것을 욕망하고 소비하는 대중의 안이한 시선에 주목한다. 그의  
작업 과정은 전 세계의 사건과 사고에 대한 언론 보도사진을 수집하는 것에서  
출발한다. 그는 전쟁, 테러, 재난, 재해, 질병, 가난 등 세계 곳곳에서 일어난 화제의  
사건 사진을 찾는다. 그러한 사진이 보여주는 불행한 현실은 우리가 공유할 수  
없는 타인의 극한 현실을 재현해주기 때문에 나름 현실보다 더 큰 현실적 공감을  
얻어낸다. 하지만 더욱 더 강렬한 이미지를 소비하려는 인간의 욕망 때문에 포화  
상태에 달한 이미지들은 애초의 공감마저 퇴색시키고 초기의 효력을 상실하고 만다.  
이에 하태범은 현실에서 일어난 비현실적인 사건을 담은 충격적인 보도사진을  
가져와 아직 남아있는 시각적 효력들을 말끔히 지워나간다. 그는 인터넷에서 찾아낸  
작은 보도사진에서 인물과 색채 등 모든 서사적인 흔적과 단서를 제거한 후에  
끝까지 남겨진 현장을 다시 3차원의 모형으로 제작한다. 그리고 다루기 쉬운 흰색  
플라스틱 판재를 이용해 영화 세트처럼 복원해 놓은 그 모형을 다시 사진으로 크게  
확대해 놓는다. 작업의 최종 결과물은 몇 차례의 변형을 거쳐 완성된 백색의 사진  
한 장으로 남는다.

평면의 사진을 지우고 잘라내고 변형해 3차원의 모형으로 만든 후 다시 평면으로  
전환시키는 제작 과정에서 왜곡과 생략은 불가피하게 발생한다. 잘 알다시피,  
사진에 있어서 3차원의 현실을 2차원 프레임에 압축하여 기록할 때도 상황이  
엄격히 통제된다는 것은 마찬가지다. 이처럼 진실을 전달하고자 누군가의 시선  
의해 절단된 현실의 파편으로서의 사진 이미지는, 하태범의 섬세하게 통제된  
작업 과정에서 더욱 분명한 허구적 실체로 판명된다. 그리하여 <인천재개발지역  
>(2008), <그루지아 레이더기지>(2008), <뉴욕 911>(2009), <독일 뒤셀도르프



파키스탄 폭탄테러 120x180cm, Pigment print and facemounte, 2010



일본 쓰나미 120x180cm, Pigment print and facemounte, 2012

살인사건>(2010), <아이티 지진>(2010), <파키스탄 폭탄테러>(2010), <이라크 바쿠바 폭탄테러>(2012) 등의 백색 사진은 현실에서 소모된 이미지의 잔상과도 같다. 강렬한 빛에 의해 눈 먼 자들이 사로잡히는 부연 잔상처럼 말이다. 하태범은 그의 사진 표면에 깊이 배인 우울한 잔상에 곧 실망하게 될 관객들에게 불확실한 허상 뒤에 있을지도 모를 진짜 의미를 되묻는다. 어쩌면 누군가의 말마따나, 그 허상이야말로 현실을 이해할 수 있는 결정적인 힘을 갖고 있을지도 모를 일이다. 역설적이게도, 사건의 실체는 흔적도 없이 사라질 테고 그 현장을 기록한 불완전한 사진은 현실에 남는다. 마치 작가가 사진을 따라 공들여 만든 흰 색 모형이 사진으로 기록된 후 허무하게 버려지는 것처럼, 우리는 이미지의 허상들이 이루는 눈 먼 세계에 길들여져 그곳에 거주하고 있는지도 모른다.

52

현실에 일어난 비현실적인 사건들, 현실을 대신하는 실체 없는 이미지들, 현실을 복제한 가짜 모조품들 사이의 뚜렷한 간극은 지워진지 오래다. 하태범은 실제 분쟁 국가에서 촬영된 충격적인 충격 영상을 인터넷에서 찾았다. 전투기에서 촬영된 듯한 짧은 영상은 작전을 전달하는 교신 내용과 민간인 마을을 향해 무차별 공격을 퍼붓는 자극적인 장면이 그대로 담겨있었다. 언뜻 보면 매우 익숙한 전쟁 게임 같아서 그 진위를 구별하는 것조차 쉽지 않았다. 하태범은 그 영상을 토대로 <전쟁놀이1-2>(2012) 연작을 제작했는데, 흰 색 복사 용지를 이용해 실제 영상을 재현한 그의 작업에서는 백색 사진들처럼 인물과 색채가 모두 제거됐다. 장난감 총에서 발사된 플라스틱 비비탄 총알들이 흰 색 종이로 제작한 마을의 모형을 순식간에 초토화시킨다. 그가 연출한 5분 남짓의 영상은 현실적인 전쟁의 공포 보다 영상 매체를 통해 가상의 이미지로 소비되는 웃지 못 할 현실의 모습을 재연하고 있다. 이처럼 우리는 “여기”에서 사진을 통해 “저기”에 있는 타인의 현실을 경험하며 공감했다고 믿는다. 그러나 사진은 사라지기 쉬운 현실을 기록하고 현재의 자리에서 볼 수 없는 세계를 보여준다면, 원본의 세계를 경험하지 않는 한 사진을 통한 체험은 비현실적이다.

하태범은 최근의 개인전 <White-시선>(2014)에서도, 사진 이미지의 허구성과 그것을 소비하는 폭력적 시선에 대해 탐색했다. 그는 세계 빈민 구호 단체들이 가난과 질병에 허덕이는 세계의 참혹한 현실을 알리기 위해 보여주는 사진들에 주목했다. 전쟁과 재난처럼 자극적인 이미지에 익숙해진 이들에게 가난과 질병 또한 현실이 아닌 저 너머 세계를 묘사한 비현실적 이미지로 전략해 버리기 쉽다. 이에 그는 구호 단체가 배포하는 임의의 사진들을 추려 그간의 작업 방식과 달리 사진 속 등장인물을 배경에서 분리시켜 흰 색의 조각품으로 복제했다. 완성된 조각상들은 고전주의 양식의 하얀 대리석 인체 조각들처럼 현실과 분리된 절대적인 미의 송고함마저 보여준다. 사진 이미지들은 손택의 설명대로 현실을 추상적인 형태로

만들기 때문에, 종종 현실과 다른 비현실적인 감각을 경험하게 된다. 하태범은 그러한 현실과 현실의 이미지가 맺고 있는 복잡한 관계에 대해 사유하면서 소외되었던 주체의 시각에 대한 책임을 현실로 복귀시킨다.





**신보슬 토달미술관 책임 큐레이터**

이화여자대학교와 홍익대학교 대학원에서 철학과 미학을 공부했다. 아트센터 나비 큐레이터, 서울국제미디어아트 비엔날레 전시팀장, 대안공간 루프 책임 큐레이터를 거쳐 2007년부터 토달미술관에서 책임 큐레이터로 일하고 있다. 해외 기관 및 큐레이터들과 협업으로 <포스트 캐피탈 아카이브: 1989-2001>, <Acts of Voicing>, <Oh, My Complex>, <Muntadas: Asian Protocols>등을 기획했으며, <Playground in Island>, <로드쇼> 등과 같이 전시장에서 벗어난 다양한 현대미술플랫폼을 시도하고 있다.

## 사진으로 사진에 대해 질문하는 사진(작)가

대상을 담아내는 사진을 찍는 작가는 많다. (거의) 모두가 손에 카메라를 가지고 다니는 세상, 너나 할 것 없이 모두 대상을 카메라에 담기 바쁜 세상에서 사진을 찍는다는 것은 무엇을 의미하는 것일까. 사진을 찍는다는 행위보다 사진이 무엇인지, 사진 속 이미지를 본다는 것이 무엇인지에 대해서 곱씹어 생각해야 할 시점이라는 생각이 들었다.

하지만, 사진으로 사진에 질문하는 작가를 나는 아직 많이 보지 못했다.

백승우의 <Blow up>을 처음 보았을 때, 사진 앞에서 순간 방황했다. 무엇을 봐야 하는지, 어떻게 봐야 하는지. 그 사진이 북한에서 찍었다는 이야기를 듣고는 '기록하지 못한' 나의 개성 방문이 떠올랐다.

2005년 즈음이었다. 개성공단에서 '로만손 협동화 공장' 준공식과 더불어 광복 60주년 및 6.15 선언 5주년 기념으로 만든 '통일시계' 런칭 행사로 개성방문단이 꾸려졌다. 그리고 난 어찌어찌해서 우연히 그 기념행사에 갈 수 있었다. 설레는 마음으로 DMZ를 관통하여 개성공단에 도착했다. 개성공단 내부를 관람하고 운 좋게 개성 시내를 잠시 돌아볼 시간이 있었다. 책에서만 보던 선죽교와 고려박물관,

그리고 개성시내의 풍경들. 어느 하나 신기하지 않은 것이 없었다. 물론, 다른 방문단들과 마찬가지로 나는 연신 셔터를 눌러대며 사진을 찍었다. 그룹에서 일탈해서 사진을 찍다가 안내원에게 여러 번 혼나기도 했다. 하지만, 평생 다시 갖지 못할 수도 있는 기회라는 생각에 눈치를 보면서 계속 사진을 찍어댔다. 다시 서울로 돌아오기 전, DMZ 인근에서 소지품 검사가 있었다. 검사원은 아주 익숙하고 자연스러운 동작으로 내 카메라를 켜고, 내가 찍은 사진들을 검사했다. 쪽 사진을 둘러보더니 전체 삭제를 눌러버렸다. 관광지 사진은 안 찍고 온갖 (그들의 눈에) 쓸데없는 것들만 찍은 내 사진에 적잖이 맘이 불편했던 모양이었다. 결국, 내게는 개성에 다녀온 사진이 하나도 없다. 선죽교, 차 안에서 보았던 풍경 등 몇몇 장면들은 여전히 또렷이 기억나지만, 내가 개성에 다녀왔음을 증명할 길은 없다. 시간이 지나면 기억 또한 희미해질 텐데, 그 흔한 관광사진이나 셀카 사진이라도 찍어둘 걸 그랬다는 아쉬움도 남았다.

58

사진은 종종 이렇게 증거로, 사실의 기록으로 이해된다.

하/지/만, 오늘날의 사진은

종종 증거이거나 실재의 기록이기를 포기한다는 것도 우리는 잘 알고 있다.

2002년 백승우는 북한을 방문할 기회를 가졌다. 그러나 2005년까지도 그 사진들을 가지고 작업을 하지 않았다. 삼각대도 쓸 수 없었고, 가이드의 감시의 시선 아래에서 찍은 사진이란 다른 사람들의 사진들과 크게 다르지 않았다. 내 경험을 비추어 보더라도 작가로서 할 수 있는 것이 별로 없었을 것이다. 그러다 우연히 프랑스 작가가 찍은 사진에서 자신이 찍은 북한 소녀의 모습을 발견했고, 무사히 검열에서 살아남은 사진들을 확대하고, 다시 프레임화하는 과정을 통해 <Blow up> 시리즈가 만들어졌다. 다른 사람들이 찍을 수 없었던, 사진들이 만들어졌다.

백승우가 왜 북한에서 찍었던 사진들을 한동안 작업화하지 않았는지 짐작할 수 있었다. 지금은 그나마 가기조차 힘들지만, 당시 북한을 갔었던 사람들은 부단히 사진을 찍어댔다. 비록 안내원이 허락하는 사진만 가능하고, 그러다 보니 모두 비슷비슷한 사진들이지만, '북한'에 있다는 사실만으로도 강박증처럼 셔터를 눌러대기 충분했다. 비록 (백승우가 말하듯), 철저한 감시 아래 찍혀진 사진들을 찍은 사진 찍는 행위의 주체는 안내원일지도 모른다 하더라도 말이다. 그러나 작품화한 사진들에서 작가가 보여주고자 하는 바는 분명히 보여야 한다고 생각했다. 일관된 촬영방식이나 주제도 보이지 않았고, 초점조차 맞지 않는 듯 보이는 사진 앞에서 나는 시선은 방황하고 있었다. 나는 그의 사진들 앞에서 실재한다고 믿는 그 어떤 '대상'을 찾고 있었던 것이다.

앞서 말한 것처럼 <Blow up>은 북한에서 찍은 사진이다. 그러나 북한에 대한 사진은 아니다. 다시 말해, 북한에서 찍은 사진이지만, 북한을 보여주기 위한 사진이 아니다. 그렇다고 다른 어떤 특정 대상이나 인물을 보여주기 위한 사진도 아니다. 사진은 대상을 찍는다는 고정관념이, 그의 사진 앞에 선 관객들의 시선을 불안하게 만든다. 하지만 흥미롭게도 백승우의 사진은 사진이 촬영되는 상황, 사진 속 이미지를 읽는 관객의 시선에 대해서, 사진에 대한 관객의 기대, 이미지를 읽어내는 프로세스를 메타적으로 보여준다.

<Blow up>은 북한의 모습을 담고 있기 때문에, 본질적으로 '권력과 감시, 통제의 시선'이라는 이슈들과 불가피하게 연결되어 해석되곤 하지만, 오히려 <Blow up>에서 도드라지는 것은 이미지가 넘쳐나는 이 시대에 작가의 역할이란 무엇인가, 작가와 대상 사이에 카메라 셔터는 무엇을 담기 위해 눌러져야 하는가, 작가가 직접 찍지 않은 사진들로 이루어진 일련의 사진들 앞에서 관객은 이미지를 어떻게 읽어야 하는가 하는 본질적인 질문들이라고 생각된다. 백승우는 복잡하다면 복잡한 작업과정을 통해서 본질적인 질문에 다가가고 있는 듯 보인다. 우선 사진의 대상이 '자신이 찍은' 사진이다. 대상을 찍은 사진이 다시 대상화 되고, 세심한 관찰 끝에 후반 작업이 드러난다. 부분적으로 확대되기도 하고, 과감하게 프레임이 잘리기도 한다. 사진 귀퉁이에 어렴풋이 보였던 남자의 모습은 어느새 사진의 주인공이 되기도 한다. 이러한 과정에서 사진은 원래 찍었던 상황과는 전혀 다른 이야기로 맥락이 전도된다. 더 이상 사진은 기록도, 증언도 아니다. 확대하거나, 사진 안에 있는 프레임을 또 다른 프레임으로 만듦으로써, 원래 사진과는 다른 이야기로 맥락을 전도시키기 때문이다. 그리고 그 과정에서 작가의 시선과 개성이 도드라진다.

이러한 방식은 <Utopia>에서 좀 더 적극적으로 활용된다. <Blow up>이 자신이 찍은 사진이었다면, <Utopia>에서는 한 발 더 나아가 발견된 이미지(found image)를 사용한다. <Blow up>에서 보다 더 과감하게 대상을 변형하고, 오려붙여 세상 어디에도 없는 건물들을 만들어내었다. 남한과 북한의 거대한 건물들이 뒤섞여 만들어진 '어디에도 없는' 건물들은 그가 참조했던 독일 바우하우스의 미니멀 건축이나 포포바의 드로잉이 가지고 있는 구조적인 부분과 닮아 있고, 실재하지 않지만, 어딘가에 실재할 것 같은 분위기를 자아낸다. 이러한 제작과정은 새로울 것 없는 포토샵 작품으로 생각될 수 있지만, '유토피아'가 '없다'라는 의미의 'ou'와 장소를 의미하는 'topos'가 만나 만들어진 '어디에도 없는 장소'라는 뜻을 상기한다면, 북한과 남한의 건물들을 차용하여 만들어내었다는 것을 생각한다면,

<Utopia>라는 시리즈의 제목이 함의하는 바는 그리 단순하지 않아 보인다. 특히 <Utopia-#032>(2011)의 제작과정은 이 시리즈가 가지고 있는 다양한 레이어를 물리적으로 보여주는 작업이라 할 수 있다. 우선 작가는 하나의 사진이미지를 13개로 분할한 후, 13개 국가에 인화를 요청했다. 지정된 수치로 사진데이터를 보내고, 공통된 인화지를 지정해주고 그 외의 변경은 하지 말아야 한다는 단서를 달았지만, 돌아온 사진의 색감이나 톤은 조금씩 달랐다. 이 같은 복잡한 제작과정으로 인해 이 작품이 종종 사회적 혹은 구조적 틈새를 보여주고 있다거나, 사회 안에 내재되어 있는 차이에 대한 인식을 드러내는 것으로도 해석되기도 한다. 물론 하나의 완벽한 이미지로 보여야 할 것 같은 스펙터클한 대형사진을 이루는 13개의 조각들이 조금씩 엇나가는 모습은 거대구조 안에서의 틈새나 차이로 읽힐 수 있다. 하지만 그의 사진을 사회적인 맥락으로까지 확대하기 보다는 오히려 오늘날 사진이라는 것 자체에 초점을 맞추는 것이 백승우의 작품이 가지는 일관된 물음에 답하기 더 적절한 듯 하다. 디지털 테크놀로지 기반의 사회가 되어, 모든 것이 완벽하게 동일할 수 있는 것처럼 오해되는 시대에 데이터화 된 사진은 언제나 동일하게 제작될 것이라는 착각, 사진은 언제나 정확할 것이라는 착각. 그 결과 우리가 사진을 통해 보는 것은 어디에서도 동일하지 않고, 이 세상에서는 이루어질 수 없는 바로 그 '유토피아'라는 점이 분명하게 다가온다.

백승우는 사진은 어떤 '시간'에 찍어지고, 어떤 '공간'을 기록한다는 일반적인 관념에도 질문을 한다. 일본에서 작업한 <세븐 데이즈>는 일반적으로 사진을 찍고 기록하는 방식과 반대의 방식을 취한다. 먼저 '월요일 아침', '월요일 오후', '월요일 밤'과 같이 일주일을 7일로 나누고, 하루를 세 부분으로 나누어 놓은 다음 21점의 사진을 찍었다. 물론 제목에 맞춰 사진을 찍은 것은 아니다. 하지만 흔히 볼 수 있는 길거리의 기동을 클로즈 업한 이미지와 '목요일 아침'이라는 제목, 지하철 표를 끄는 자판기를 찍은 이미지와 '선데이 모닝' 제목을 보는 관객들의 머릿속에는 무수히 많은 이야기, 즉 내러티브가 생겨난다. 물론, 그 내러티브는 사실이 아니며, 작가가 의도한 바도 아니지만 말이다.

사진과 내러티브 역시 백승우의 질문이 달아있는 지점이다. 가장 잘 알려져 있는 <메멘토> (2011) 시리즈는 어쩌면 작가의 개입이 가장 적으면서도 사진과 내러티브, 기억이라는 주제를 가장 잘 보여주는 시리즈라 할 수 있다. 제목이 언급하듯 이 시리즈는 '기억'에서 출발한다. 사진이란 '기억'을 위한 보조수단으로 강력하다. 그러나 비록 사진이 찍혔던 순간은 생생하게 이미지로 포착할 수 있다하더라도, 당시의 감정이나 느낌 상황은 시간이 지나면서 곧잘 왜곡된다. 특히 사진을 찍힌 대상이나 찍은 주체로부터 일탈된 사진에서 '기억'의 의미는 처음과

같지 않다. 그리고 그 사진이 전혀 무관한 제 3자에게 전해지면, 새로운 이야기와 추측, 상상이 발동한다. 백승우는 바로 이 지점, 기억의 의미가 퇴색한 사진과, 제 3자에 의해 새롭게 만들어지는 내러티브에 주목했다. 미국의 베흐시장에서 구입한 5만장의 슬라이드 사진 중 2700여장의 사진을 선별하고, 그것을 8명의 사람들에게 보여준 다음, 그 중 8장의 사진을 고르게 했다. 그리고 그 8장의 사진을 각자 순서대로 배치하게 하고, 나름의 의미와 해석을 부여하여 제목을 짓도록 했다. 2015년 전시에서는 2011년에 선택된 사진 60여점을 의사, 변호사, 미술평론가, 큐레이터, 배우, 공학자 등 각기 다른 직종의 8명에게 보내고, 다시 8점을 골라 첫 번째와 동일하게 내러티브를 구성하도록 요청했다. 사실 여기에서 작가의 역할은 미흡하다. 5만장이라는 엄청난 사진을 구했다는 것, 그리고 1차 선택을 했다는 것을 제외하면 이 시리즈에서 실제 작업을 행한 사람들은 초대된 8명이다. 그럼에도 불구하고, 그들의 결과물이 백승우의 <메멘토>라는 시리즈 제목으로 보여질 때 관객의 심정은 복잡해진다. 반복되는 사진들이 다른 내러티브에 속해 있고, 사진과 함께 소개된 스토리가 사실인지 거짓인지 분명하지 않다. 그러나 나는 이 작업이 물리적인 개입이 가장 적었을지는 몰라도 작가가 제시하는 사진과 연관된 문제를 가장 적극적으로 던지고 있다는 점에서 여전히 작가의 비중은 높다고 생각한다.

백승우는 많은 사진전공 사진작가들이 사진의 미학적인 측면, 혹은 기술적인 완성도 등에 천착해 있을때에도 자신이 성장한 토대인 사진에 대해서 계속해서 질문해왔다. 이 같은 지극한 객관화의 과정 때문일까. 시리즈와 기법이 달라지고 있음에도 불구하고, 그의 사진은 언제나 플랫폼한 이미지로 다가온다. 대상에 몰입하지 않고, 지극한 거리두기. 대상을 대상으로 보이게 하지 않는 그만의 특징은 초기 <리얼월드 I>, <리얼월드 II>에서부터 <Utopia>에 이르기까지 사진 속 이미지들에 현실성을 제거하는 동시에 현실성을 부여한다. 그리고 이러한 결과는 그가 이미지를 “각자가 만들어 내는 허상과 믿음 속에서 수많은 진실로 부유하는 어떤 것일 뿐” 이라 생각하기 때문일지도 모른다. 그리고 이런 생각이 바로 사진에 대해, 좀 더 정확하게는 우리를 둘러싼 이미지의 세계에 대해, 그리고 이미지를 읽어내는 방식에 대해 끊임없이 질문하게 하는 힘이라 생각된다. 사진을 둘러싼 그의 본질적인 질문들 때문에, 앞으로 그가 보여주게 될 사진은 형식적으로 많은 변화를 겪게 될 지도 모른다. 하지만 (개인적으로) 한 작가가 사진을 통해서 보여주는 형식적인 일관성보다는 본질적인 질문의 힘이 더 크다고 생각하기에, 앞으로 그가 사진의 어떤 측면에 또다시 질문을 던지게 될 것인지가 더욱 궁금해진다.



나는 저 멀리 바다를 보며 생각에 잠겼다. 나는 어디로부터 왔으며, 지금의 나는 무엇인지에 대해... 나는 어려서부터 남과 다른 이런 철학적인 생각을 자주 했었던 것 같다.



나의 현재 속에는, 많은 과거의 현재들이 공존하는 것 같다. 내가 지금 앉아있는 이곳은 과거에 돌고래가 뛰놀던 곳이었을 거다. 지금 이 순간 그 돌고래의 현재와 나의 현재가 맞닿아 있는 것처럼, 나는 과거의 많은 현재들이 지금의 나와 공존하고 있다고 생각한다.



저 멀리 부식지는 파도를 보면서 나는 또 생각에 잠긴다. 뜬금없는 이야기이긴 하지만 나는 전생을 믿는다. 중고등학교 때 했던 것 같다. 과학, 물리 시간에 '질량보존의 법칙'을 배우면서 그것에 대한 나만의 다른 의미를 부여하기 시작했다. 세상의 모든 것에는 새로운 것이 없다. 이 지구 안에 있는 것이 100이라면, 이것은 형태가 변할 뿐이지 그 총량은 변하지 않는다. 우리는 죽어서 땅으로 돌아가지만, 그것은 다시 우리를 구성하는 물질이 되고, 그것은 다른 의미의 전생이라고 할 수도 있다. 그래서 나는 과거를 여행할 수 있는 고대 유적지를 좋아한다. 같은 공간에서 그들의 현재를 느낄 수 있고, 그게 어쩌면 과거의 나였을 지도 모를 일이고 해서다.



나는 몇 해 전 이집트 피라미드를 보고 왔다. 그 웅장함에 놀라움을 감출 수 없었다. 기원전 2,000년전에 어떻게 저런 건축물을 만들 수 있었을까. 그들은 무엇을 위해 이런 수고를 했을까. 현재의 나에게 피라미드가 주는 메시지는 무언가.



우리는 이집트를 거쳐 그리스 아테네의 헤파이토스 신전을 찾았다. 그리스 신화에 나오는 불의 신이자 대장장이 신인 '헤파이토스'를 모시기 위한 이 신전은 기원전 5세기경에 만들어진 것이라고 하는데, 그 형태가 아직도 온전하다.



나는 올해에도 고대 유적을 찾아 여행할 계획이다. 예전부터 질레의 소금사막과 모아이 유적을 가보고 싶었는데, 일정이 허락될지는 두고 봐야겠다. 이스터 섬의 풍경과 모아이 석상의 위엄 있는 모습을 마음에 담아두고 싶다.



그리고 아직까지 유럽여행을 못해 본 나로서는 이탈리아에 대한 환상이 있어, 올해 어디로 떠날지 고민이 많다. 이탈리아 밀라노 대성당을 배경으로 사진도 찍고 싶고, 피렌체에서 미켈란젤로의 다비드 상을 보면서 찬란했던 이탈리아 르네상스를 몸으로 느껴보고 싶다.



'거짓말을 위한 사진'이라던지 'A pond behind the eyelid' 등의 사진들을 뒤로 하고 제일 보편적이고, 알기 쉽지만, 가장 위대한 '사랑'을 선택하게 되었습니다.

LOVE



**선택과 결정에 관한 이야기**

58장의 작품 중 8장을 선택하는 순간 결정한다.....  
 선택과 결정만이 중요할 뿐, 그 다음은 중요성이 없다.  
 대부분의 선택은 대가를 치러야 하지만 이처럼 치를 대가가 가벼운 선택과 결정 역시 스릴이 있는 일이다.



선택과 결정의 방법은 다음과 같았다.

1. 58장을 돌리면서 한 장을 선택한다
2. 57장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
3. 56장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
4. 55장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
5. 54장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
6. 53장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
7. 52장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.
8. 51장을 다시 돌리면서 한 장을 선택한다.



선택과 결정의 원칙은 다음과 같았다.

1. 한 번 회전에 한 장만 선택한다.
2. 선택한 순간 결정되며 돌리킬 수 없다.
3. 세로 사진은 선택하지 않는다.
4. 만들어진 것 같은 사진은 배제했다.

**선택과 결정의 결과**

1. 지배적인 일관성은 없는 것 같다.
2. 내 취미에 따른 선택일 뿐이다.
3. 안 하려고 노력을 많이 했지만 8번째 사진은 세로사진을 선택 하였다.
4. 만약 7장을 선택해야 했다면 마지막 사진은 역시 그 사진이 될 것이다.
5. 이 프로젝트가 '순수선택'이 아니라 '기타 등등의 다른 요인이 개재된 선택'이었다면 이야기가 달라졌을 것이다.
6. 대부분의 사진은 만들어진 것임을 인정한다.
7. 선택과 결정은 이미 내 품에 배어 있는 자세이다.  
 돌리키지 않는 것도 내 취미이다.





예전부터 생각해 왔는데 따뜻한 지역에 여행가고 싶었다. 이번 여행에서 만난 그리스 사람 '야니스'가 사랑하는 모습을 보여주었다 그리스에는 '야니스'란 이름이 100만명이나 있다고 한다.



배 맞은편에는 '야니스'의 두 딸들이 타고 있었다. 사실 두 딸들과는 이미 아는 사이다. 여행 첫날 가방을 도둑맞고 심지어 길을 잃었는데 이 친절한 친구들이 속소를 찾아주었다. 그리스에는 영어를 할 줄 아는 사람이 아주 적었는데, 학교에서 배웠는지 영어를 제법 잘했다. 그녀의 이름은 '소피아'이고 8살인 동생은 '마리아'였다. 오늘 선상 새사냥은 이들이 소개해 준 것이다.



여기가 짐을 잃어버린 곳이다. 아주 유명한 그리스 파르테논 신전이다. 그러나 새옹지마라고 이왕 여행 일정이 흐트러진 이상 되는대로 보아야겠다는 생각이 들었다. 사실 덕분에 유적지만 다니는 관광이 아닌 일상생활을 경험하게 되었다.



야니스는 자신의 집에서 투숙을 권했다. 그리고 사랑스러운 무인과 워트있는 표정을 지으며 더정한 일상에 대해 보여주었다.



자기 전 TV를 틀었는데 중국 서커스단의 공연을 보여주고 있었다. 일사불란하게 연습된 제스처를 보면서 아름답다는 생각을 했다. 그리고 곧 그 생각은 부끄러워 졌다. 신체를 단련하여 통제한다는 것이 부자연스러운 일이 아닐까 생각했다. 이번 여행은 자연스러움을 배우는 것이었으니까.



깜빡 잠이 들었는데 꿈에서 지상낙원처럼 아름다운 자연속에서 눈을 떴다. 알록달록한 깃색의 새들이 많았는데 꿈속에서도 꿈인 줄 알았다. 이런 경우는 처음인데, 이런 것을 뭐라고 하더라, '자각몽'이라고 하던가. 혹시 낮에 새를 사냥하는 것을 너무 많이 봐서 죄책감 때문은 아닐까 싶었다.



야니스에 시원한 노랫소리에 눈을 떴다. 야니스의 집 맞은편의 호텔에서 청소하시던 분이 이쪽을 보며 그리스 노래(아마도)를 부르고 있었다. 아마 일상적인 관광이었다면 이런 저런 것들 자세히 볼수 없었을 것이다.



떠나기 전 작은 식물원에 들렀다. 온실 옆에는 올리브 나무의 두껍고 탄력있는 잎사귀들이 무성했다. 더운 나라에 온실이 있는 것은 신기했다. 아마 더 더운 지방의 식물들이 있는 것 같다.

평화로운 풍경. 추수를 앞둔 곡식과 머리 위를 맴도는 까마귀. 차와 농부 부부가 지나는 도로와 교회와 축제가 있는 휴양지를 지나면 포로수용소가 나온다. 슈트루토프, 오라니엔부르크, 아우슈비츠, 뉴언감, 벨젠, 라벤스브뤼크, 다카우 지도나 안내책자에 나오는 평범한 지명인 듯하다. 피는 말랐고 혀는 침묵에 빠졌다. 이곳을 찾는 방문객이라고 카메라 뿐. 한때 수감자들이 다니던 길은 묘한 풀들로 덮여 있고, 철조망엔 더 이상 전기가 흐르지 않으며, 별자국이라고는 우리가 만든 것뿐이다.



1933년, 기계가 작동을 시작한다. 한 국가는 한 목소리를 내야 하는 법. 불만도 불평도 없이 국가는 일에 착수한다. 마치 경기장이나 호텔을 짓듯 포로 수용소가 건설된다. 사업가들의 경쟁적인 입찰을 거쳤고, 뇌물도 오고갔다. 특별한 형식은 없다 상상만 있을 뿐. 알프스 양식, 차고 양식, 일본 양식, 양식 없는 양식. 건축가는 한 번 들어가면 나올 수 없는 문을 설계한다.



한편 독일인 노동자 뷔르거, 암스테르담의 유대인 학생 슈테른, 크라쿠프의 상인 슈울스키, 보드로의 여학생 아네트는 각자의 삶을 살고 있다. 멀리 타국에 자신들의 지낼 곳이 지어진다는 것도 모른 채, 어느날 수용소가 완성됐다. 수감자만 없을 뿐이었다. 바르샤바에서 체포된 사람들, 우지와 프라하 브뤼셀과 아테네, 자그레브, 오데사 로마에서 추방되고 피티비에에서 억류되고 벨디브에서 잡히고 콩피예뉴에서 저항 운동을 하던 이들과 실수로 혹은 우연히 잡혀온 이들이 수용소 생활을 시작했다. 열차는 밖에서 봉쇄됐고, 한 칸에 백 명을 밀어 넣었다. 굶주림, 갈증, 질식, 광기가 밤낮없이 계속됐다.



\* 사진을 고르기 전 본 영화 [밤과 안개] (알랭 레제, 1955)의 나레이션 중 일부



몇 장의 사진들이 있다. 소녀들은 카메라를 방금 발견한 듯 미처 미소를 짓지 못한 채 사진 속에 사로잡혔다. 다른 사진에는 그 소녀들 중 한명과 꽤 달은 숙녀가 장난치듯 웃으며 다시 카메라 앞을 지나친다. 다음 사진의 좌석에 앉은 채 피곤하게 잠든 노부부는 앞의 그 매력적인 숙녀와 혹은 아는 사이일까. 역광 탓에 얼굴을 알아볼 수는 없지만 수영장 안에서 카메라를 바라보는 두 여인은 그렇다면 또 누구일까. 그리고 조금 전 손끝에서 스쳐지나갔던 한 해변 사진 속 저 멀리서 누군가가 나를 바라보고 있었다는 것을 깨닫는다. 그렇다면 검은 그을린 창살 그림자 속의 사진에도 누군가가 있었을까. 사람들이 떠나고 남은 테이블 위의 식기들도 어떤 흔적이 혹시 남아있다면 어지랄까. 문득 이미지들과 그것들이 불러일으키는 불확실한 관계의 의미들이 파도처럼 밀려든다. 그리고 순간 다시 무서지기를 반복한다.



우리는 낯선 사진 속에서 어떻게 의미를 찾아낼 수 있을까. 가만히 들여다보지만 그 얇은 표면 위에 흩어진 가는 입자들 사이 어디에도 무엇인가 보이지는 않는다. 주인을 모르는 그리고 그 대상도 알지 못하는 낯선 이에게 사진이란 이미지의 순수한 상 자체일 뿐이다. 그렇기 때문에 이 사진들에서 무엇인가 의미를 찾는다면 그것은 결국 우리 스스로 투사하는 자신의 기억과 관념에 지나지 않을 것이다. 어디선가 보왔고 어렴풋하게 남은 우리 기억의 단편들이나 혹은 우리가 꿈꾸고 기대했을 어떤 장소나 순간들처럼 이야기를 찾으면서 말이다.



하지만 사진이 그렇게 우리를 순순히 받아들이기만 하는 것은 아니다. 마치 우리의 침입을 허락하지는 않는 것처럼 우리가 생각했던 의미와 모습과는 다른 무엇인가가 사진 속에서 불현 듯 나타난다. 그것은 지금까지 우리가 짐작했던 이야기와는 잘 이어지지 않는, 어떤 불연속적이고 비균질적 요소로서 갑자기 끼어든다. 미처 발견하지 못한 제3의 인물이라든가, 어떤 실마리를 찾지 못하고 이유를 짐작할 수 없이 끼어든 사진 한 장처럼 사진들은 다시 우리의 이해를 처음으로 다시 돌려놓는다. 그리고 우리는 다시 사진을 바라보기 시작한다.



그렇다면 우리 앞에 여전히 남아 있는 사진들에서 우리가 찾을 수 있는 것은 과연 무엇일까. 우리는 사진 속에서 의미를 찾고 머물고자 하지만 사진은 침묵을 지킬 뿐. 우리를 쉽게 허락하지 않는다. 그저 반복되는 이 지난한 과정. 어떤 의미를 찾고 다시 그 의미를 허물어뜨리는 일이 끝없이 되풀이 되는 공간으로서 사진. 그 곳은 이제 또 다른 시지프스의 신화가 이루어지는 장소는 아닐까. 이미지는 그렇게 우리에게 끝없는 희열과 공허함을 약속한다.



마음 밖의 세상을 믿어야 한다. 기억은  
 못할지라도. 눈을 감고 있어도 세상은  
 존재한다는 걸 믿어야 한다. 현재의 나를  
 알려면 기억이 필요하다.  
 - 크리스토퍼 놀란, 『메멘토』, 2000

인간은 마음 밖의 세상과 접촉 할 수 없는  
 기억을 갖고 있기 때문에 개인으로서 존재할  
 수 있다. 기억은 정의할 수 없는 것이지만,  
 인류를 규정하는 하는 것은 결국 기억이다.  
 - 오시이 마모루, 『공각기동대』, 1995

기억은 근본적으로 개인적인 것이다.  
 역설적이게도 지극히 개인적인 기억들은  
 개인을 세상과 접촉하도록 하는 힘이 된다.  
 철저히 개별화된 기억이 존재하지 않는다면,  
 세상과 접촉하는 순간 개인은 AT필드  
 (Absolute Terror Field)를 읽고 LCL(Link  
 Connected Liquid)로 환원될 것이기  
 때문이다.

한편 인간의 기억은 장기기억과 단기기억의  
 두 가지 종류로 나뉜다. 장기기억은  
 수개월에서 평생 동안 지속되는 기억으로서  
 아주 큰 저장용량을 갖고 있으며 축두엽 내부,  
 간뇌의 핵, 전뇌의 기저부 등 3개 부위에서  
 관장하는 것으로 알려져 있다. 특히 축두엽에  
 위치한 편도는 감정과 밀접한 관계를 맺고  
 있어서 강한 감정과 관련된 기억을 아주  
 오랫동안 저장하게 한다. 어떤 단기기억에  
 감정이나 정서가 개입되면 축두엽이 되어  
 장기기억으로 바뀌기도 한다. 따라서 감정은  
 인간의 기저를 이루는 장기기억과 깊숙한  
 관련을 맺고 있다. 중요한 것을 선택하게 하는  
 힘은 주로 감정과 연관된 장기기억으로부터  
 나온다.



과거  
 나의 이름을 풀이하면 '고운 물'이라는 뜻이 된다. 조금 특별한 동네에 살면서 마주했던 어린  
 시절의 물은 거친 바다나 야성의 품이 아닌 한없이 다정스럽고 고운 존재였다. 여름이 오면  
 짧게 깎은 골프장 잔디밭 옆의 소독약 냄새가 나는 야외 수영장에서 햇빛에 반짝거리는 물을  
 찰랑거리며 친구들과 놀았다. 고향을 떠나서 어른이 된 후 고향에 돌아갈 때마다, 어색함과 함께  
 쓰쓸함, 그리움, 애뜻함이 성장한 자랑스러움과 함께 솟구칠 때가 있었다. 단추가 달린 잘 다려진  
 코트를 입고 고향으로 돌아가면, 대조적으로 낯아버린 이웃들이 나를 기억 속에 가두어두기도  
 하였다. 과거를 마주해야 할 때는 복잡한 웃음이 나온다.



현재  
 내가 하고 있는 공부와 내가 하는 일은 현재의 나를 정의한다. 200명이 들어찬 캠퍼스 강의실에서  
 서양미술사 강의를 들으며 처음 다비드 상의 앞 뒤, 옆면을 뚫어저려 관찰하게 되었을 때의 마음,  
 첫 전시를 개막한 화창한 가을 주말, 전시장 앞에 놓인 고색창연한 돌다리를 서성이며 작가와  
 전시에 관해서 떠들던 사람들의 뒷모습을 바라볼 때 느꼈던 감정들이 현재의 나를 정의한다.



미래  
 떠나는 것은 커다란 모험이다. 특히 혼자서 떠나야 하는 긴 여행은 크고 외로운 모험이 될 것이다.  
 이 긴 여행은 어마어마한 양의 지식의 축적과 오랜 동안의 일과, 감정의 소요를 거처서 목숨을  
 갈아먹을 것이며 향후 장기 기억의 커다란 부분을 차지하게 될 것이다. 예측은 불가능하며, 만나고,  
 헤어지며, 사람들을 관찰하고, 파악하고, 확인을 하면서 어려움을 헤치고 나갈 수 밖에 없다. "르네상스"라는 이름을 붙인 배가 떠나는 장면과 얼음을 뚫고 나가는 장면이 한 짝이 되는 것은  
 결코 우연이 아니다. 젊었던 그의 호기로운 장담처럼 모험하는 삶. '무덤은커녕 화장도 하고 싶지  
 않다. 내가 자꾸 돌아와야 할 지점을 만들기 싫다. 어느 곳에서든 어울리는 르네상스 맨이 되어야  
 한다.' 그 소시민의 삶을 살면서도 르네상스맨을 이야기하던, 에라스무스 같은 과학자가 쓰야 올린  
 미래.



미래  
 8월쯤이면 데 키리코의(Giorgio De Chirico)  
 의 풍경 같은 낯선 거리에 운몽을 던지고  
 누워있을 것이다.



"BUDA"

I just lay down and I feel my body burning.



"WHO AM I ?"

I am the eight being in this equation. They are what I am. I am what they are.



"MY DARK SIDE"

That day I decided to look for myself. The sea has been always my mirror, my partner. I wrote into the waves.



"MY EYES"

You are my eyes, my soul, my reflection. You and your sister looking into my mind.



"HE"

On that trip to the East I learnt that I was nobody.



"ADVENTURE & LONELINESS"

I took a while to decide to travel to the Antarctic. Finally Adam and Yasmina convinced me. They mentioned my need to face the white isolation. It's funny that the name of the ship was Renaissance when I was looking for something else: Elena.



"LOST HAPPINESS"

I remember you when you decided to go that farm, your happiness when you drunk real milk. I miss so much those moments when there was not past or future but only present, only us.



"MY ORDINARY NEIGHBOURHOOD"

I used to live here, in this ordinary neighborhood. I lived here until I decided to stop being ordinary. Now it's just part of my former life. Thank God.





**안소현** 독립 큐레이터

미학과 미술관학을 공부했으며, <강 같은 평화>, <엑스 사운드: 존 케이지와 백남준 이후>, <끈질긴 후렴>, <백남준 온 스테이지>, <굿모닝 미스터 오웰 2014>, <2015 랜덤 액세스> 등의 전시를 기획했다. 글쓰기와 시각예술의 관계, 전시의 소통, 예술의 정치성에 관심을 가지고 있다.

## 상실의 항체가 없는 자의 기록 : 장보윤의 사진과 글

당황스러운 것은 처음부터 끝까지 상실이라는 것이었다. 누군가가 버린 것, 잃어버린 것, 떠나간 것들이 장보윤의 동인(動因)이었다. 빈 집에 남은 물건들의 사진을 찍고 <사라지지 않는 기억>, 타인의 일기를 이어서 쓰고 <기억 보조 장치>, 타인이 보내듯 편지를 띄우고, 사진 속의 타인을 지우고 <기억의 서: K의 슬라이드 >, 타인의 사진과 편지의 장소를 찾아가고, 그리고 끝내 그 과정에서 느낀 진한 상실감을 글로 기록한다 <밤에 익숙해지며>. 작가는 왜 일면식도 없는 타인의 상실을 헤집다 결국은 해소되지 않는 자신의 상실을 확인하는 일을 반복하는 것일까.

처음 <기억의 서: K의 슬라이드>의 사진들을 보았을 때만해도, 나는 그것을 지적인 유희라고 속단했다. 남이 찍은 사진을 제 것으로 삼아 예술적 전유와 원본성의 혼란 같은 개념들을 덧붙이면서, 내게는 잠깐만 신선했던 문제인 저자성의 양도를 운운하는 작업이겠거니 넘겨짚었다. 그러나 뜻밖에도 장보윤의 글에는 상실을 자명한 것으로 받아들이지 못하는 주관적이고 정서적인 혼란이 가득했다. 거기에는 프루스트가 <잃어버린 시간을 찾아서>에서 묘사하는 감각이 소생시킨 과거의 진실이 가져다준 기쁨이나, 벤야민이 <1900년경 베를린의 유년시절>에서 보여준 사적인 과거를 필연적 역사로 승화시키려는 비장함 같은 것은 없었다.

장보윤의 사진과 글 속의 상실감은 해소되거나 승화되지 않은 채 한없이 무게를 더해갔다. 그리고 내가 그의 작업에 더욱 붙들리게 된 것은, 그가 타인의 기억 속의 장소를 사진이나 글로 기록하면서 되풀이 해서 찾아가고 있음을 알게 되었을 때이다. 왜냐하면 그것은 상실감을 회복해줄 리 만무한, 실패가 예정된 여행같았기 때문이다.

## 되찾지 못한 시간

74

인간의 근원적 고통 같은 거창한 것을 말하고자 함이 아니다. 문제는 장보윤이 어떤 일치를 찾아해매는 곳에는 근본적인 심연이 있어 그것을 건너려는 것 자체가 무모해 보인다는 데 있다. 우선 장보윤은 한번도 만난 적 없는 사람들의 흔적을 쫓는다. 그는 타인이 남긴 사진과 기록을 토대로, 시간과 장소에 대한 몇 가지 정보만으로 타인의 경험을 감히 추측하고 공유하려 한다. 유비를 통해 어느 정도 타인의 감정을 짐작하는 것이야 자연스러운 일이겠지만, 장보윤의 감정입은 작업 과정에서 점점 커져 마침내 빙의의 지경에 이른다. <밤에 익숙해지며><sup>1</sup>는 어느 날 뉴욕 주에 사는 잭 마틴(가명)이라는 노인이 쓰레기장에서 주운 것이라며 리사(가명)라는 여자의 앨범을 작가에게 건네주면서 시작된다. 앨범에는 평범한 일상의 기록들이 있었지만, 그 가운데서 리사가 사랑하는 이의 죽음을 경험했음을 알게 된다. 장보윤은 리사가 느꼈을 상실을 상상하면서 그녀가 살았던 장소를 찾아가 흔적을 찾는데, 놀랍게도 작가는 이 여행에서 리사의 슬픔뿐만 아니라 “리사가 보았을 법한 풍경, 공기, 날씨, 거리에 대해 추측한다.”(24쪽/p.25) 추위 같은 단순감각부터 사랑하는 이의 죽음을 받아들이기 위한 자기치유의 행동까지 리사의 온갖 경험을 재현하려 애쓰고 난 후에도 채워지지 않는 공허감으로 인해, 장보윤은 급기야 어린 시절의 리사를 대신할 인물을 찾는다.

타인의 기억에 대해 이런 침투를 시도한다는 것 자체가 위태로워 보였다. 프루스트의 주인공은 자신이 경험한 감각조차 그 의미를 찾지 못해 헤매는데, 삶의 한 순간도 나눠가진 적 없는 타인의 경험, 그것도 먼 과거의 경험을 몇 장의 사진과 글을 들고 공유하려고 하는 모습은 떠나버린 연인의 행적을 쫓는 실연자를 바라보듯 안타까웠다. 현상학자들은 이런 감정입을 상호주관성이라는 알듯말듯한 개념으로 정당화할 수 있을지도 모른다. 그러나 장보윤은 애초에 개념적 정당화 같은 것엔 관심이 없어 보인다. 그는 대체물을 찾는 과정에서 느낀 상실감이 더 명징해진 것을 확인할 뿐이다.

작가는 과거의 타인이 느꼈음직한 상실감, 그것을 자신이 고스란히 느낄 수 없음으로 인한 상실감, 그리고 심지어는 현재의 타인들이 자신의 상실감을

나뉘가지지 않음으로 인한 상실감까지 짊어진다. 사진 속 장소들을 찾아가 이방인으로서 느끼는 무력감과 허무감은 여행내내 증폭된다. 심지어 리사의 앨범을 넘겨준 장본인인 짝을 다시 만났을 때 그는 납득하기 힘든 경계심을 내비친다. 게다가 그 사진들은 버려진 것, 타인에 의해 넘겨진 것, 간직되지 않은 것이기에 작가는 타인들이 자신의 상실감을 공유할 수 없으리라는 상실감에 빠져 되뇌인다. “나는 그녀의 사진들이 아무에게도 드러내지 않았을 사실, 존재였음이 꽤 슬프다고 생각했다.”(34쪽/p.35)

또 다른 심연은 변화를 자명한 것으로 받아들이지 못하는 작가의 내면에 자리한다. 장보윤은 사라짐을 좀처럼 당연하게 받아들이지 못한다. 노인 짝과 맺은 인연이 상실이 될 것이라는 두려움을 가지고 있었다. “말하자면 나는 그와의 대화 속에서 예상되는 것들… 언젠가 짝에게도 찾아올 죽음을 미리 상상하게 되는 것이 두려웠다.”(24쪽/p.27) 작가는 할머니의 갑작스러운 죽음에 대한 기억 때문이라고 설명하지만, 삶의 가장 기본적인 질서를 이토록 예민하게 받아들이는 것은 상실에 대한 면역력을 상실한 자의 모습이었다. 그 때문에 작가는 과거의 기록이 가진 생생함조차도 낯설게 느꼈다. “나는 한동안 그 이야기들 속의 장소와 시간에 대해 상상하기 시작했다. 나는 아무것도 남지 않은 지금의 순간과 생생한 듯 묘사된 과거의 지점 사이에서 그 어디에도 설 수 없었다. 그들의 과거는 지나간 옛 과거임에도 불구하고 현존하고 있었다. 그리고 나의 이런 갈등은 전혀 해결되지 않을 것 같았다.”(86쪽/p.87) 프루스트의 주인공처럼 숨은 의미, 일치의 기쁨을 찾아내지 못하는, 다시 말해 시간을 되찾지 못한 사람은 어떤 치료법을 찾아야 했을까.

### 뒤돌아보는 자의 불안정한 기록

타인이 남긴 사진과 글이 과거와 현재의 균열을 해소해주지 못함을 확인했으면서도 장보윤은 또 다시 새로운 사진과 기록을 남긴다. 이미 이 매체들이 근본적인 일치를 가져다줄 수 없음을 깨달은 상태에서, 작가는 왜 새로운 기록, 또 다른 상실감의 근원을 남기는 것일까?

흔히 사진을 두고 찰나를 붙잡는 매체라 하지만, 사라짐에 대한 항체가 없는 사람에게 사진은 오히려 잔인하다. 그것은 마치 실험실의 대조군처럼 사라짐을 확실하게 한다. 글도 마찬가지다. 언어가 붙잡아 놓은 것들이 상실을 대체할 수 없다는 것을 장보윤은 끊임없이 확인한다. “나는 리사가 지역 신문에서 조심스럽게 오려 낸, 남자친구의 죽음에 관련된 기사들로부터 언어가 그려 내는 이미지들을 떠올려본다. 언어로 표현된 그의 죽음은 언어의 대상이 부재한 존재의 사라짐



천년고도 12 76x110cm, Archival digital C-print, 2012



천년고도 35 53x80cm, Archival digital C-print, 2012

사이에서 큰 공허이자 울림이 되어 돌아온다.”<sup>(34쪽)</sup>

심지어 장보윤은 이미 있는 사진의 배경만 찍거나 사람을 지우는 조작을 함으로써 그것들을 부러 온전하지 않은 것으로 만든다. <기억의 서: K의 슬라이드>에 대해 작가는 다음과 같이 말한다. “K의 기억 속에 등장하는 인물들과 장소들은 나의 개입으로 인하여 영원히 채워지지 않는 기억들의 시간적이고 공간적인 간극이 심화되어간다. 이러한 타인의 과거 기억은 나의 ‘개입’으로 인하여 과거의 온전한 것들이 아닌 것들로 변형된다.” 왜 불일치를 눈으로 확인하려 하는가? 불일치의 확인은 어떤 보상을 가져다 주는가? 장보윤이 리사라는 인물의 행위를 설명하는 과정에 그 답이 있다. “리사는 오르페우스였다. 나는 리사가 오르페우스처럼 죽은 제이크를 기억하기 위해 그와 관련된 것들을 정리하였지만, 그러한 행위는 오히려 죽은 제이크와 그의 부재에서 오는 또 다른 상실감을 자아냈을 것이라고 생각했다. 리사의 사진 앨범 속 기사들은 죽은 제이크를 영원히 사라지게 만들었다.”<sup>(82쪽/pp.83-85)</sup> 신화의 오르페우스는 아내 에우리디케를 죽음으로부터 구해오려다 뒤를 돌아보면 안된다는 약속을 어긴 나머지 다시 이별하고 만다. 그것은 장보윤의 여정이었다. 상실감을 벗어나기 위해 먼 길을 떠나지만 그 상실을 확인한 나머지 다시 상실에 빠지는 것은 장보윤이 다다른, 그리고 받아들인 예술가의 숙명이다. 그는 자신의 감정에서 출발해서 “예술가의 자괴감으로 회귀한다”고 말한다. 그러나 뒤를 돌아보는 것은 어리석음지언정 아무것도 아닌 것은 아니다. 장보윤에게 상실의 대체물들은 일종의 보상이었다. “나는 내가 22번 도로에서 느낀 감정들이 리사가 경험했던 과거를 온전히 재현할 수 없다는 것을 안다. 나는 실존했던 대상들의 부재함을 인식하고 그 대체물을 마주하고 경험하는 것으로 상실에 대한 보상을 받는다. 리사의 과거는 망각과 기억이 혼재된 기록들 속에서 내가 던지는 질문, 상상, 주석들로 채워지고 있었다.”<sup>(152쪽/p.155)</sup>

어쩌면 당연한 일이었다. 타인의 사진과 기록에서 일치를 얻지 못해 느낀 상실은 또 다른 상실을 잠재한 사진과 기록으로 이어지고, 그것은 결국 끊이지 않는 정서와 이미지의 연쇄, 그리고 장보윤의 예술적 힘인 고장난 연역 체계가 결코 회복되지 않게 하는 원동력이 될 수 있기 때문이다. 벤야민은 이렇게 표현한다. “프루스트가 유희로 시작했던 일은 숨막히게 진지한 일이 되어버렸다. 한번 기억의 부채를 펼치기 시작한 사람은 항상 새로운 마디와 부챗살을 그 안에서 발견하게 된다. 어떠한 상도 그에게 만족스럽지 못하다. 왜냐하면 그는 그 상이 더 펼쳐질 수 있음을 이미 알기 때문이다.”<sup>2</sup>

상실의 연쇄는 예술적 영감을 위한 필수요소였는지도 모른다. 오르페우스는 하데스를 움직일만큼 아름다운 하프 연주를 위해 뒤를 돌아볼 수 밖에 없었을지 모른다. 들뢰즈는 프루스트의 인물들이 도무지 의미를 알 수 없는 과거의 대상 앞에서 느낀 “대상에 대한 객관적 실망”을 주관적인 측면에서 보상받으려고 하지만

그것은 본래 대상의 속성에서 찾을 수 없는 것이며, 오로지 예술에서만 참의미를 확인하였다고 쓴다.<sup>3</sup>

## 떠나-보내다

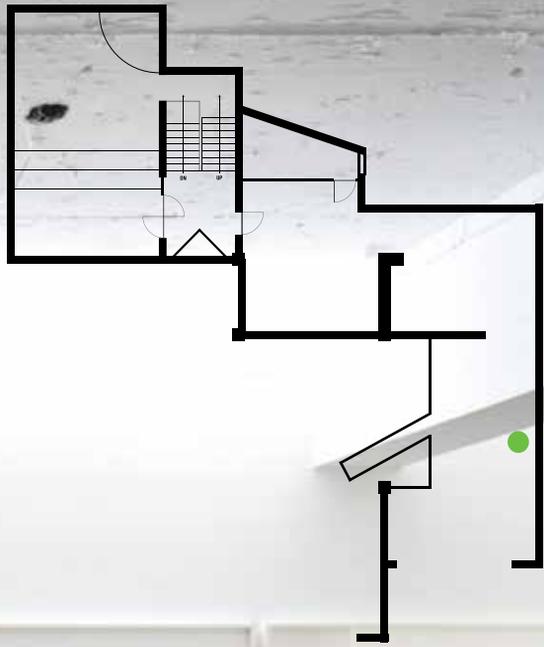
고백컨대, 이전에는 한없이 감정의 상태에서 침잠하는 작품들에 매력을 느끼지 않았다. 그런 작품들 앞에서는 사치스러운 유약함에서 벗어나라고, 이제 그만 자아의 밖으로 나오라고, 날 것 그대로의 개인적 감상이 아닌 정제되고 승화된 보편의 무언가를 만들어내라고, 그 모순을 그저 “슬프다”고 말하지 말고 조용하곤 했다. 그러나 장보윤이 집요하게 찾아가 마주하는 상실을 쫓아가면서 나는 그 벗어남 없는 상실의 재확인 위에서 말한 모든 요구들 이전에 거쳐야 하는 하나의 과정임을 깨닫게 되었다. 물속 알갱이를 끊임없이 일어 돌을 가라앉히듯, 반복적으로 상실을 재확인해야만 비로소 정제된 감정만을 남기고 슬픔을 가라앉힐 수 있음을 장보윤은 혼란스러운 가운데 깨달아 가고 있는 것이었다. 장보윤의 몸짓은 떠나보내는 것이었다. “떠나보내다”라는 말은 곱씹을 수록 이치에 닿지 않는다고 생각했다. 그것은 떠나는 이들은 제 뜻대로 떠난데, 굳이 나를 주어로 “보낸다”는 표현을 덧붙이는 데서 비롯되는 안쓰러운 억지스러움 때문이었다. 장보윤의 여행, 사진, 글쓰기, 그리고 지우기 등은 모두 이미 떠난 것들을 비로소 받아들이는, 나를 주어로 떠나-보내는 행위였다. 공교롭게도 나는 이 글을 304명의 일면식도 없는 타인의 소상(小祥)의 시기에 쓰게 되었다. 누군가는 남겨진 이들의 상실감에 대해 이제는 가라앉히라고, 고매한 표현으로 승화시켜 품으라고 말한다. 그러나 상실에 대한 항체가 없는 장보윤이 타인의 죽음을 대하는 태도는 그 모든 것이 너무 이르다고 말해준다. “나는 과연 친밀한 누군가의 죽음을 경험한 사람이 그 죽음을 담담하게 기록할 수 있겠느냐는 의문을 가졌다. 왜냐하면, 그 기록은 그가 죽었다는 진실을 받아들여야 가능한 것이라고 여겼기 때문이다. 그래서 이 사진들은 슬픔의 최고조를 경험한 후 그 슬픔의 대체물을 찾은 다음의 애도로 보였다. 그것은 ‘죽음과 마주함’ 같은 것으로 생각하였다.”<sup>(26쪽/pp.27-29)</sup>

1 장보윤, <밤에 익숙해지며>, 서울: 두산갤러리, 2011/2014. 인용은 2014년 개정판을 기준으로 하며, 본문에 쪽수만 표기한다. Boyun Jang, *Acquainted with the Night*, Seoul: Doosan Gallery, 2011/2014.

2 발터 벤야민, <1900년경 베를린의 유년시절. 베를린 연대기>, 윤미애 옮김, 서울: 도서출판 길, 2007, 160쪽.

3 질 들뢰즈, <프루스트와 기호들>, 서동욱, 이충민 옮김, 서울: 민음사, 1997, 67-68쪽.





**황정인** 사루비아다방 큐레이터, 미팅룸 편집장  
대학에서 예술학과 문화산업을 공부했다. 사비나미술관  
큐레이터로 재직(2003-2009)했으며, 서울을 중심으로  
활동하는 기획자이다. 현재 프로젝트 스페이스 사루비아다방의  
큐레이터이자, <미팅룸>의 편집장으로 활동하고 있다.

## 정지의 무한

정확한 의미를 알 수 없는 사물이 화면의 중앙에 자리한 사진과 각각의 이미지가 들쭉 뺄을 이뤄 하얀 여백의 양쪽 가장자리에 즐지어 점유하고 있는 상황. 양 옆으로 치우친 화면배치에 의해 하나의 이미지가 좌로 혹은 우로 만나면서 서로 간에 미묘한 형태 혹은 의미의 연쇄작용을 일으키기를 반복하는 가운데, 알 수 있는 두 가지 사실은 이것의 끝을 알 수 없다는 점, 그 사이의 관계는 최종적으로 인화된 사진을 담은 프레임과 여백의 간격을 통해서만 어렵פות 유추할 수 있다는 점이다. 정희승의 근작 <Unfinished Sentence>(2014)는 그간의 작업을 통해서 보여준 사진에 대한 작가의 태도와 그가 대상을 이미지화하는 방식을 압축적으로 보여주고 있다는 점에서 작품에 대한 이야기를 시작하기 위한 하나의 출발점이 된다.

## 사진, 다시보기

정희승은 그동안 사진이라는 매체 안에서 틀 지워진 해석의 문제를 고민하면서, 사진이 구체적인 이미지를 통해 그것의 한계와 가능성을 드러내는 방식과 그에 대한 열린 해석의 가능성을 탐구해왔다. 그 시작은 인물의 내면에서 일어나는 미묘한 감정의 변화와 물입이 일어나는 순간을 면밀히 관찰하고 이것을 기록하는

방식으로 진행된 <Persona>(2007) 연작과 <Reading>(2009-2010) 연작이다. 작가는 배우를 직업으로 하는 인물들이 슬픔의 감정을 연기하거나 대본을 읽는 과정에서 일어나는 미세한 감정의 변화를 예리하게 관찰하고 이를 하나의 정지된 순간에 담기 위한 일련의 프로젝트를 진행했다. 비극이나 대본이 인물의 내면에 일어나는 변화를 탐색하기 위한 일종의 유도장치였다면, 그것의 제작방식 이면에는 인물을 소재로 한 전통적인 사진을 해석할 때 취하게 되는 관습적 태도에 대한 작가의 사유가 자리하고 있다. 그가 프로젝트를 통해 선보인 사진은 소재 측면에서 한정지어 봤을 때에는 초상사진이라는 범주에 달아있지만, 단순히 이를 초상사진이라고 보기에는 그 내용적 측면에서 많이 빗겨나 있음을 알 수 있다. 작가가 담아내는 인물은 화면 속에 나타난 배우의 초상도 그가 연기한 특정한 인물의 초상도 아닌 그 무엇이기 때문이다. 이를 위한 방법론으로 작가는 한 순간을 포착한다는 개념보다는 관찰을 통해 적게는 수백 많게는 천 번 남짓한 셔터를 누르면서 지속되는 시간을 기록하고, 고된 선택의 과정을 거쳐 정지된 하나의 순간을 선택하는 과정을 수행한다. 때문에 그의 작업에서 인화를 거쳐 하나의 이미지로 자리한 사진은 대상의 내면에서 일어나는 보이지 않는 변화가 연속된 시공간 안에서 존재하다가 작가의 관찰자적 시선에 의해 탐색, 선택된 결과로 대상화되어 이차원의 표면 위에 잠시 정지한 상태로 옮겨져 온 순간이다. 참고로 <Reading>연작은 사진 매체가 지닌 실패와 한계를 사진의 본질로 인식하는 데에서 출발한 기획전 <실패의 승리>(노암갤러리, 2010)를 통해 소개되었으며, 정희승은 동료작가들과 함께 사진을 바라보는 다른 시선을 지속적으로 탐구하는 가운데 이 전시를 직접 기획하기도 했다.

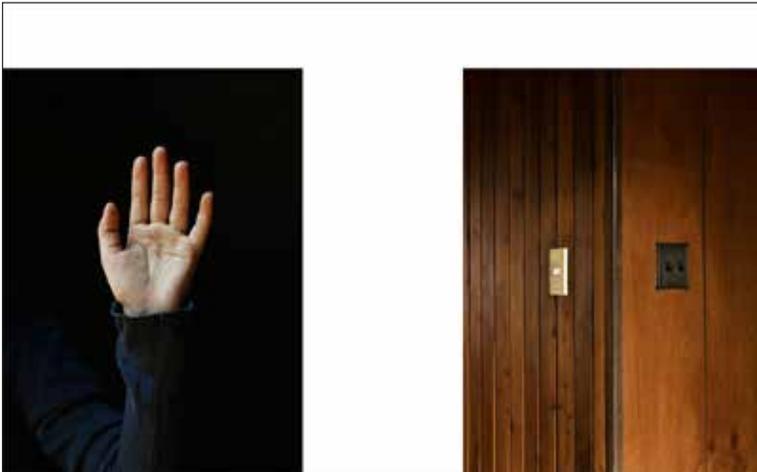
대상을 바라볼 때 그것을 매체나 장르에 의존한 해석의 틀에서 벗어나게끔 하는 이러한 대상화의 방식은 작가의 다른 작품에서도 찾아볼 수 있다. <Unfinished Sentence>연작의 시작이 된 <Still Life>(2009-)연작과 그의 네 번째 개인전 <부적절한 은유들>(아트선재센터, 2013)에서 선보인 일련의 작품은 사진을 넘어 이미지를 바라보고 그것을 사유하는 문제에 보다 적극적으로 접근하고 있음을 알 수 있다. 작가는 사진이미지의 기호학적 접근 방식에 대한 의문을 보다 직접적으로 드러내는데, 하나는 '정물'이라는 대상화 과정을 통해 이미지를 바라보고 담아내는 방식이며, 또 하나는 사진 속 공간 안에 정지된 사물로 존재하는 이미지가 사진의 프레임 안에서 조합되거나 프레임 밖에 다시 배치되어 또 다른 의미의 연쇄를 만들어 내는 방식이다.

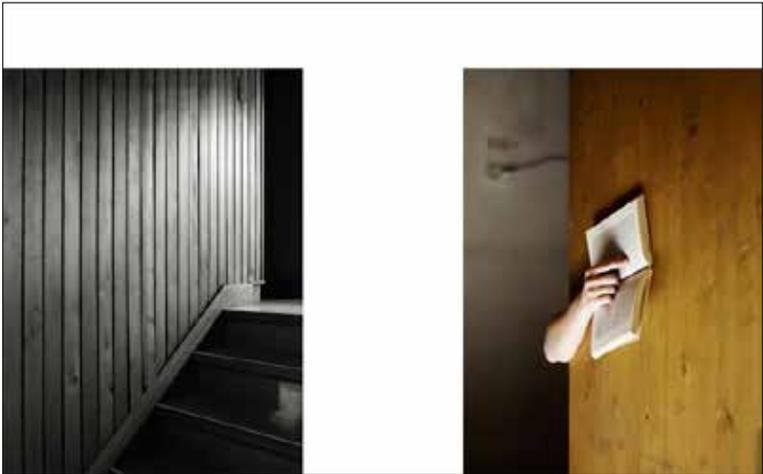
정물(靜物)은 연속된 시공간 안에 존재하는 대상을 일시적으로 정지된 순간에 놓음으로서 그에 대한 사유를 가능케 하는 대상화의 한 방법이다. 정희승의 작업에서 정물의 대상이 되는 범주와 그것이 시각화되는 방식은 기존의 사진에서 볼 수 있었던 일반적인 방식과는 차이를 지닌다. 작가가 선택한 정물의 소재는 인물의 신체에서부터 개인의 경험과 기억을 간직한 일상의 사물, 공간에 이르기까지 다양하다. 이들은 동시대 예술에 자주 등장하는 소재이지만, '정물'이라는 특정한 맥락을 끌어들이 바라보기에는 다소 낯설 수 있다. 때문에 정희승의 작품에서 그가 대상을 이름이 없는 불특정한 정물로 인식하고 그것을 표현해내는 방식은 매체의 특성과 더불어 대상을 바라보는 작가의 시선과 태도를 짐작해볼 수 있는 중요한 단서가 된다. 즉, 정물은 연속된 시공간의 축에 존재하는 평범한 대상이 작가의 특별한 경험과 기억과 만나면서 하나의 좌표로 잠시 멈추어 그에 대한 사유를 작동시키는 대상화의 한 형식이며, 그가 택한 매체인 사진은 그러한 사유의 좌표를 빛으로 기록함으로써 대상을 가장 정직하고 투명하게 대면하게끔 하는 최적의 방법이다. 그의 사진 앞에서 마주하는 것은 빛에 의해 옮겨진 대상의 꾸미지 않은 민낯이며, 연속된 흐름으로부터 떨어져 나온 시공간의 분절이다. 이것이 관객의 경험과 기억 혹은 미학적 감각의 작동원리와 만날 때 대상의 민낯은 의미를 입고, 분절된 순간은 생각의 연쇄를 잇는 작은 실마리가 되는 것이다.

앞서 언급한 <Persona>와 <Reading>연작이 걸으로 드러나지 않는 인물의 내적변화를 시각적으로 탐구한 것에서 비롯된 것이라면, 소위 '부적절한 은유들'이라는 이름 아래 엮일 수 있는 연작은 정물의 형식을 빌려 작가의 작품에서 핵심적인 요소로 자리한 정지성(stillness)을 어떻게 시각화할 수 있는지를 연구한 결과라고 할 수 있다. 여기서 정지성은 정물이라는 개념을 형성하는 본질로서, 정희승의 작업에 나타난 시각적 표현들에 개연성을 제공하여 미학적 해석을 작동하게 하는 요소이자, 그가 최종적으로 이미지를 선택하는 기준이 된다는 점에서 매우 중요한 의미를 지닌다.

### 잠시 멈춤, 그리고 다시 열림

정희승의 작업에서 정지성은 이미지 안에서 대상의 구도와 화면구성, 빛의 조도를 결정하는 주요인이다. 정지해 있는 무정물(無情物)로서의 대상은 대부분 화면의 정중앙에 위치하고 주변의 여백과 조음하며, 자연광에 의한 가장 적절한 색의 균형을 유지하면서 대상화되어 그 모습을 드러낸다. 특히 그가 사용하는 자연광은





끝나지 않은 문장 1(열 개의 사진 액자) 61x100cm(each), Archival pigment print on wooden frame, 2014

인공의 빛처럼 대상에 극적인 효과를 부여하지는 않지만, 대상의 질감과 형태, 색조, 공간의 분위기를 있는 그대로의 방식으로 드러내면서, 화면 전반에 정적이고 고요한 심상을 더하여 중심에 위치한 대상을 더욱 관조적으로 바라보게끔 만드는 요소로 작용한다. 이 때 작가는 시시각각 변화하는 자연광의 특성상 결정적 순간을 선택하기 위해 연속적인 시공간에 존재하는 대상을 지속적으로 관찰하고 기록하는 과정을 거친다. 이것은 <Persona>, <Reading>연작에서 수백차례의 촬영을 거쳐 작가의 의도를 반영한 한 장의 사진을 건져 올리는 방식과 같은 맥락이며, 그것의 선택 기준도 이러한 정지성과 결코 무관하지 않다.

이러한 정지성을 담은 정희승의 사진은 겉으로 보면 의미의 해석을 거부하고 시선의 개입을 차단하거나 반사하는 무표정한 평면으로 보이지만, 흥미롭게도 그의 사진은 그것을 바라보는 방식과 의미를 생성하는 방식에 있어서 관대하다. 자연광에 의해 형체를 드러낸 대상은 화면의 정중앙에 정물적 구도 안에 자리하면서 관객의 시선이 그 주변과 중앙의 관계를 계속해서 탐닉하도록 유도하며, 사진 속 이미지는 그것이 놓여 있는 분위기로 하여금 보는 이의 시선에 깊이를 만든다. 또한 그의 사진은 자연의 변화무쌍한 흐름 안에서 정적인 모습으로 대상이 관객과 대면하는 구도를 연출하면서, 외부로부터의 의미작용을 폭넓게 아우른다. 관객으로서 작품 앞에 선 개인은 정희승의 사진에서 정물이 된 대상과 마주하며 각자 나름의 서사를 들춰내기 시작한다. 즉, 그의 작업은 결과적으로는 한 순간을 포착한 사진이미지임에도 불구하고, 대상을 충분히 바라보게끔 하는 시선의 지속성과 끊임없이 변화하는 빛의 연속성을 상정하고 있으며, 대상을 경험한 작가의 감각과 기억이 다시 관객의 그것과 연결되면서 의미를 생성한다는 점에서 서로 다른 속도가 만나고 충돌하며 공존하는 표면이다.

### 비정형의 원리 안에서 끝없이 회전하기

한편 정희승의 사진 속 공간에 정지된 사물로 존재하는 이미지는 완성된 하나의 프레임 안에서 포개지거나 나란히 배치되고, 때로는 위아래가 뒤집힌 형상으로 나타나면서 나름의 조형원리를 획득하기도 한다. 이는 평범한 사물이 하나의 정물로서의 지위를 획득하는 방법 안에서 찾은 비정형의 조형원리로 볼 수 있는데, 이것이 때론 사진의 프레임 밖에서 확장된 형태로 발전하기도 한다. 한 장의 사진 이미지 안에서 사물이 서로의 관계를 통해 조형성을 획득했듯이, 서로 다른 상황에서 각각의 정지성을 머금고 있는 이미지가 전시공간으로 확장되어 재조합, 재배치되면서 미묘한 의미의 연쇄를 파생하는 것이다. 각기 다른 정지를 유지한 이미지와 실제 사물, 이들이 놓인 실물 공간은 그것의 좌우, 위아래, 앞뒤 관계와

서로가 위치한 간격 등의 물리적 상황 안에서 나름의 의미를 생성하고, 지우고, 다시 쓰기를 반복하면서 해석의 틈새를 열어둔다. '부적절한 은유'라는 제목으로 열린 작가의 개인전이 단순히 사진이라는 장르에 국한되지 않고, 실물 오브제의 배치와 공간 연출을 종합적으로 포괄하는 가운데, 시각예술의 범주 안에서 보다 다각적인 시선으로 읽혀질 수 있었던 것도 이러한 조형적 실험을 통한 해석의 가능성을 탐구한 것에서 기인한다.

같은 맥락에서 현재 작가가 진행하고 있는 <Unfinished Sentence>연작은 책을 구성하는 이미지의 배치와 여백의 구획 안에서 사진이미지가 지니고 있는 한계와 가능성을 실험한 결과로 볼 수 있다. 그가 제시하는 이미지는 기존의 책에서 관습처럼 굳어진 이미지의 배치 혹은 편집 방식에서 벗겨나, 보다 능동적으로 책 속의 여백을 점유하며 그것의 의미와 존재를 드러낸다. 그럼으로써 각각의 이미지는 작품 혹은 전시의 단순한 기록이라는 기존의 기능을 상실하고, 하나의 독립적인 시각이미지로서의 존재를 드러내기 시작한다. 하나의 이미지는 좌우로 이웃해 있는 다른 이미지와 함께 형태적, 내용적 연결고리를 자연스럽게 형성하면서 또 하나의 의미를 생성해 나간다. 여기서 생성되는 의미는 'A는 B이다'식의 지시적 속성을 지닌 고정된 의미라기보다는 좌에서 우로, 우에서 또 다시 좌로 미끌어지고, 회전하기를 반복하면서 알 수 없는 의미관계의 총합으로 모습을 그려낼 뿐이다. 이러한 사유는 <Unfinished Sentence>에 나타난 여백을 인공구조물로 형상화하여 담은 사진과 공간설치 작업으로 보여준 <Room with Revolving Doors>(2014)을 통해 모습을 드러내기도 했다.

이처럼 정희승의 작품에서는 개별 작품에 나타난 이미지의 피상성 혹은 그것 자체가 지닌 의미보다, 대상을 이미지화하는 방식에 대한 이해와 매체에 대한 문제의식과 태도가 작품의 의미를 형성하고 있음을 알 수 있다. 그의 작업을 바라볼 때 이야기되는 중성적 혹은 중립적 미학에 대한 이해 역시 사진의 표면에 나타난 이미지의 형식 자체에 머무르기보다는 대상을 관객 앞에 드러내는 그의 방식과 눈앞에 보이는 이미지를 통해 열린 해석의 가능성을 열어두고자 하는 그의 태도에서 그 진정한 의미를 찾아볼 수 있지 않을까. 다시 보면 그의 작업은 결국 작가의 시선으로 대상을 바라보는 방식, 그것을 렌즈를 통해 바라본 결과, 그 결과로서 자리한 하나의 이미지와 그것을 마주한 관객에 대한 이야기이다. 이 모두는 결국 이미지를 '보는 문제'로 서로 연결되고 귀결되며, 그가 제시하는 정지된 이미지의 총합, 혹은 시작과 끝을 알 수 없이 연결된 이미지의 연쇄는 무한히 돌아가기를 반복하는 회전문처럼 대상에 대한 그의 태도, 그리고 그것을 바라보는 관객의 태도가 만나고 때론 빗겨가며, 다시 마주하기를 반복하는 지점이다.





**이기원** 월간 포토닷 기자

철학을 전공했지만 사진에 한눈을 많이 팔았고, 미술과 사진에 대한 이런저런 글을 쓴다. 2014년 <아트인컬처> 뉴비전 평론상 파이널리스트에 오른 바 있으며, 현재 사진잡지 월간 <포토닷>의 기자로 활동하고 있다.

## 일상의 부스러기를 포착하는 어떤 시스템

길을 가다 흔히 마주하는 광고판과 현수막, 장을 보러 갔다가 마주하는 상품 진열대, 별 생각 없이 훑어보는 잡지. 이같은 상황은 일반적으로 '일상'이라 지칭하는 범주에 놓인다. 그리고 우리는 무의식적으로 일상의 풍경들을 '작고 대수롭지 않은' 것으로 치부한다. 이는 '소소한 일상'이란 표현이 하나의 관용어구처럼 쓰이는 이유이기도 하다. 하지만 과연 일상은 언제나 '소소하기만' 한 것일까? 결혼식장에서 일하는 누군가에게 주말마다 반복되는 결혼식은 그저 따분한 일상이며 고된 노동의 시간으로 작용하지만, 결혼식을 올리는 그 순간의 신랑, 신부에게는 일생 일대의 사건으로 기억되는 것처럼, 일상은 하나의 얼굴만을 가지고 있지 않다. 그렇기에 별다른 것 없어 보이는 일상의 순간들이 쌓이다 보면 누군가의 인생이 되고 나아가 사회를 구성하며, 후에는 그것을 통해 역사가 쓰여진다는 점을 감안하면, 우리의 일상은 결코 '소소한 것'으로 치부될 수 없는 것이다.

문형민의 작업은 바로 이러한 '일상이 사회와 역사를 구성하는 지점' 즉, 그저 대수롭지 않게 여겨지는 일상의 흐름에서 엿나간 어떤 파편을 발견하는 것에서부터 출발한다. 물론 이는 어쩌면 그저 철없는 호기심일 수도 있고, 무의미한 공상일지도

모른다. 하지만 무의미하고 쓸모없어 보이는 일을 벌이는 것이야말로 이 시대의 예술이 해낼 수 있는 가장 독자적인 기능이라는 점과 이를 뒷받침하는 아도르노(Theodor Adorno)의 말-“예술작품은 무의식적 역사서술”-을 고려하면 문형민이 관심을 갖는 ‘일상의 부스러기’들은 어쩌면 가장 예술적인 소재라고도 할 수 있다. 그리고 그는 이러한 부스러기 그 자체를 시각화하는 것이 아닌, 그것이 작품 속에서 스스로 작동할 수 있는 방식으로 작업을 설계한다. 이는 머릿 속 이미지를 시각화한다기 보다는 이미지화 되지 않은 개념 자체를 시각화하는 것이기 때문에, 어떤 측면에서 사진찍기의 과정, 즉 카메라의 작동방식과 닮았다. 작가는 ‘사진’이라는 시각화된 결과물을 만들어내는데 관심을 두기 보다는 ‘카메라’와 같은 장치(프로그램)를 통해 개념을 시각화하는 방식 자체를 창작한다. 작가 스스로가 카메라의 역할로 작동하는 것이다. 그렇기에 작품의 표면에 드러나는 각각의 요소는 우연적이고 의도치 않은 것으로 비춰질 수 있지만, 근본적으로 작품이 탄생하는 과정을 살펴보면 매우 치밀하게 계획되고, 계산된 결과물로서 존재한다. 예컨대 카메라가 찍어내는 사진 안에는 우연성이 개입할 수 있지만, 카메라의 셔터를 눌렀을 때, ‘사진이 찍힌다’는 과정 자체는 (기계적 결함이 아닌 경우여야)외부 요소가 개입할 수 없는 정밀한 시스템인 것처럼 말이다.

그렇기에 “문형민은 어떤 매체를 다루는 작가인가?” 라는 질문을 받는다면, 매체(장르)를 넘나든다고 답하기 보다는 자신의 의도를 가장 명확하게 시각화 할 수 있는 ‘규칙(프로그램)’ 그 자체가 그가 일관되게 다루은 매체라고 답하는 것이 정확할 것이다. 그의 작품에서 사용되는 회화, 사진, 조각, 영상 등의 매체는 철저히 작가의 필요에 의해 선택된 도구이자, 작품의 물리적 형태를 규정짓는 요소로만 작용하기 때문이다.

작가가 초기부터 이어온 <9 Objects>(2000- )시리즈는 작가가 자신의 지인들에게 각각의 가장 소중한 9개의 물건과 가장 좋아하는 색을 선택해달라고 부탁하고 이를 사진으로 건조하게 규격화하여 각각의 물건에 따라붙는 의미와 맥락을 떼어낸다. 이는 물건의 주인에게는 ‘가장 소중한 물건’으로서 각각의 의미와 그 사이의 관계가 존재하지만 관객에게는 그저 무작위로 배열된 시각적 오브제에 불과한 것으로 다가온다. 결국 <9 Objects> 시리즈의 표면에서 관객이 읽어 낼 수 있는 건 그저 시각적으로 재현하는 기능 그 자체만을 수행하는 어떤 사진이다. 9개의 물건에 담긴 사연과 관계는 당사자가 아무리 설명을 상세히 하더라도 분명 소통의 한계에 부딪힐 수 있기 때문이다.

이처럼 ‘예술작품이 무엇을 말해야 하는가’, ‘관객과의 소통은 가능한가’라는 작가의 문제제기는 <행동의 순수성 : 45KG>(2008)과 <Highway Star>(2008)을 비롯한 일련의 시리즈에서 좀 더 효과적으로 드러난다. <행동의 순수성 : 45KG>는 분명 작가가 직접 메모한 글귀이지만, 시간이 지나면서 정작 본인도 해석해내지 못하게

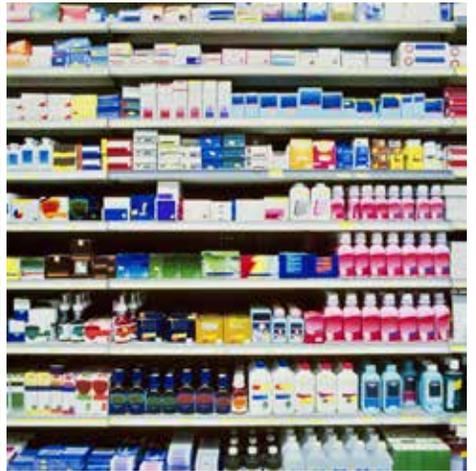
된 것으로, 이를 바라보는 관객은 물론이고 작가 자신조차 그 의미에 대해 말할 수 없는 요소로 자리한다. 이에 작품은 가장 눈을 피로하게 하는 두 색상으로 칠해지고 이를 더욱 강조하는 마감처리를 통해 관객이 그저 작품을 물끄러미 바라보며 의미에 대해 고민하는 것조차 어렵게 한다. <행동의 순수성 : 45KG>은 이처럼 ‘작가도 알 수 없는 작업’인 동시에 어떤 작품의 출발점(아이디어)인 메모가 그 자체로 마침표(작품)가 되어버린 경우다. <Highway Star>는 팝송을 모국어가 한국어인 사람에게 들려주고 이를 귀에 들리는 대로 한글로 적게 한 뒤, 다시 이를 영어권 사람에게 영어로 받아 적게 한 결과물을 회화로 마무리한 작업이다. 일련의 과정을 거치며 크고 작게 변형된 결과를 통해 그나마 가장 명확한 의사소통 수단이라 통용되는 말과 글 역시 완벽할 순 없다는 것을 이야기한다. 이러한 작업들은 근본적으로 (특히 현대미술에서) 작가들이 자신의 작품에 과도한 의미를 구겨 넣는 현상과, 이를 어떻게든 해석하고 규정지어 작가와의 소통이 가능할 수 있다는 관객의 믿음 역시 착각일 수 있다는 점을 지적한다.

이러한 인식과 소통의 문제는 <Unknown Project>(2000-)에서는 조금 다른 양상으로 전개된다. 이 시리즈의 두 갈래중 하나인 <Unknown City>에서 작가는 일상의 공간을 찍은 사진에서 모든 텍스트를 비워내고 이를 정교하게 원래 없었던 것처럼 그려 넣는다. 이는 사진 속 공간이 익숙한 곳인지, 낯선 곳인지에 대한 판단 자체를 유보시키는 미지의 공간으로 작용한다. 이는 텍스트의 부재가 갖는 의미를 이야기하는 동시에 (작가의 본래 의도와 조금 다르게도) 인식의 기준이 문자에서 이미지로 옮겨온 현대인의 모습이 비춰진다. 글자가 모두 사라진 낯선 풍경 가운데에서도 우리는 익숙한 몇몇 이미지나 색상을 통해 본래 그것이 무엇이었는지 인식해낼 수 있다는 점을 고려하면 이들 작품은 앞선 언급했듯, 일상의 부분이 사회의 모습을 이야기할 수 있음을 단적으로 보여준다.

어떤 현상을 시각화하기 위한 ‘장치’를 자신의 매체로 삼는 문형민의 특성은 <by numbers series>(2008-)에서 가장 명쾌하게 드러난다. 작가는 ‘Art in America’, ‘Vogue’, ‘Time’ 등의 잡지를 1년 단위로 스캔하고 이를 문자와 색상으로 나누어 분석한다. 그리고 이중 가장 많이 사용된 열개의 단어와 열개의 색상을 골라내고 조합하여 이를 시각화한다. 물론 이 작품은 표면만 놓고 보면 이는 10,000개의 색칠된 칸이라는 (무척 수고롭겠지만)누구나 그릴 수 있는 모습을 띠고 있다. 하지만 각각의 칸의 색상과 배열이 그저 아무렇게나 이루어진 것이 아닌, 철저한 분석에 의해 규칙(프로그래밍)화되어 도출된 ‘통계’라는 점에서 작가로서 문형민이 어떤 태도와 강점을 가지고 있는지 드러난다. 작가는 잡지를 한 장씩 스캔하는 일에서부터 스캔한 데이터를 분석하는 프로그램을 짜고, 규칙에 따라 캔버스에 색을 칠하는 마무리 과정에 이르기까지 이러한 과정을 직접 수행하진 않지만 작품이 완성될 수 있게 하는 세세한 규칙, 즉 ‘매뉴얼’을 통해 작품의 모든 과정에 개입한다.



Unknown City #19 120x120cm, Digital C-print, 2008



Unknown City #09 120x120cm, Digital C-print, 2002  
Unknown City #20 120x120cm, Digital C-print, 2008

즉 작품 제작을 위한 매뉴얼이 자신의 매체인 것이며 작가는 '통계'라는 피사체를 촬영하여 이미지(작품)를 만들어내는 '카메라'로 작동한다.

이런 측면에서 그는 전통적인 관점에서의 예술가(화가, 조각가, 사진가)라기 보다는 건축가나 영화감독과 같은 '아트 디렉터'에 가깝다고 볼 수 있다. 이처럼 매체를 도구적으로 다룬다는 것은 이미 현대미술에서 두드러지는 하나의 특징으로 자리 잡은 바 있기에. 문형민은 김홍석, 박찬경, 이완 등의 작가들과 함께 유사한 범주로 묶일 수 있지만, 그는 공간 활용과 작품 자체의 조형적 완성도에서 차별화를 꾀하며 작품의 맥락(의미)를 한가지로 제한하지 않고 복합적으로 가져간다는 점에서 이들 작가들과 구분될 수 있다. 가령 <Unknown City>의 도시 풍경은 실제 사진이 찍힌 장소에 서서 풍경을 바라보는 것과 같은 비율로 제작하여 낯선 느낌을 강조하고, <Unknown Story>는 작품이 걸리는 높이를 달리하며 그것에 쓰여진 텍스트를 읽어낼 수 없게 하는 방식으로 자신의 의도를 극대화한다. 이에 더불어 최대한으로 끌어올려진 작품의 조형성은 그 맥락을 이해하지 못하더라도 관객의 시선을 잡아두고 흥미를 느낄 수 있게 한다. 정리하면, 문형민에게 '작품'의 범위는 그의 창작물로서의 오브제(캔버스, 사진액자, 좌대에 얹힌 조각)에 머무는 것이 아니라 각각의 작품이 놓이는 전시 공간과 작품이 관객에게 작동하는 방식까지 포괄한다고 할 수 있다.

이처럼 문형민의 작품들을 전반적으로 살펴봤을 때, 이들은 얼핏 일관성 없어 보이지만 어떤 측면에서는 '한 장의 사진'이 작동하는 방식과 무척 닮아있다. 각각의 작품이 어떤 과정을 통해 만들어졌는지를 배제하면, 이는 그저 작가가 발견한 '일상의 부스러기'를 재현할 뿐 그 자체로 어떤 말도 하지 못하기 때문이다. 그렇다면 그의 작품을 어떤 방식으로 바라봐야 할까? 작품이 만들어지는 과정을 비롯한 배경 정보를 모두 알아낸다고 해서 작품을 완전히 이해했다고 할 수 있을까? 이 글을 꼼꼼하게 읽어왔다면, 위의 물음에 대한 해답은 이미 나와 있다는 걸 알아챌 것이다. 문형민은 몇몇 작품들(<Highway star>, <행동의 순수성 : 45KG> 등)을 통해 작가와 관객과의 소통이 어떤 방식으로든 온전하게 이루어 질 수 없다는 점을 지적했다. 결국 '작가 문형민'을 이해하기 위한 열쇠는 관객의 몫으로 돌아간다. 작가가 아는 만큼 보이는 것이지만, 배경 정보를 전혀 모른다고 해서 그의 작품을 감상 할 수 없는 것은 아니다. 역시 모든 정보를 가지고 있다고 해서 작품을 100% 이해했다고 확신할 수도 없다. 마치 어떤 사진은 그 의미를 전혀 모르더라도 그 자체로 아름답게 느껴지는 것처럼, 문형민의 작업들은 맥락을 알고 봐도 재미있지만, 작품 그 자체로도 충분히 흥미롭다. 그러므로 우리는 그저 문형민이 자신만의 시각과 방식으로 '일상의 부스러기'들을 찾아내고 이를 작품화하는 것을 좀 더 끈기 있게 지켜봐야 한다. 그가 채집한 부스러기들이 모여 어떤 모양을 만들어낼지, 다음 부스러기는 무엇인지도 여전히 알 수 없기 때문이다.







**신혜영** 미술비평가

서울대학교 미학과 석사를 졸업하고 현재 연세대학교 커뮤니케이션대학원에서 박사논문을 준비 중이다. 미술잡지 기자와 큐레이터를 거쳐 현재는 사진을 비롯한 현대미술 전반에 관해 비평활동을 하고 있다. 건국대학교, 인하대학교, 홍익대학교 등에 출강한다.

## 유형학의 외피를 쓴 조형언어로서의 사진

근대 이후 도시 발전과 궤를 같이한 사진의 역사에서 건축물은 가장 중요하고 오래된 사진의 피사체였다.<sup>1</sup> 20세기를 거쳐 건축사진(architectural photography)이라는 하나의 장르가 생겨났으며, 오늘날 수많은 현대사진이 건축물을 중요한 소재로 다루고 있다. 특히 사진을 미술시장에 본격적으로 유입시킨 1990년대 독일 유형학 사진은 건축물의 내외부를 중립적으로 담아낸 대형사진으로 크게 각광받았고, 여전히 그 영향력은 막강하다. 국내에서도 2000년대 이후 유형학 사진의 본류인 뒤셀도르프 아카데미에서 수학한 작가들이 일부 등장했고, 유형학 사진이 일종의 유행처럼 번져 많은 사진작가들이 건축물을 비롯한 다양한 소재들을 유사한 형식으로 선보이기도 했다.

김도균은 대표적인 뒤셀도르프 아카데미 출신 국내 작가로 건물의 내외부를 주로 찍어 왔다. 그의 사진에는 인물이나 다른 군더더기라 할 만한 요소는 없고 오직 작가가 의도한 대상만이 완결적인 화면으로 존재한다. 화면 안의 대상은 절제되고 중립적인 외양을 띠고 있으며, 비교적 커다란 규모와 선명한 화면이 빼어난

완성도를 자랑한다. 비슷한 유형을 띠는 사진들이 알파벳과 숫자로 이루어진 간략한 제목으로 범주화된다. 여기까지의 설명은 일반적인 유형학 사진과 어느 정도 일치할 것이다. 그러나 김도균의 사진이 지닌 본질적인 특징은 독일식 유형학 사진과의 외형적 유사성 이면에 존재하는 차이에서 비롯된다. 그의 사진은 비슷한 종류의 대상을 반복적으로 촬영해 어떠한 유형을 밝히고 그러한 유형을 통해 당대의 사회적 특징을 밝히는 것에 주안점을 두지 않는다. 물론 일반적인 건축사진처럼 특정 건물의 본성을 극대화하는 데 목적이 있어 보이지도 않는다. 그렇다면 건물과 공간에 관한 김도균의 사진은 과연 무엇을 지향하는가. 이 글은 작가의 대표 연작들을 면면이 살펴봄으로써 기존 장르와의 유사성 가운데 작가만의 고유함을 밝혀나가는 과정이 될 것이다.

### 사진의 본성에 기댄 형식성의 추구

‘KDK’라는 이름으로도 활동하는 김도균은 지금껏 <ios>, <f>, <a>, <sf>, <w>, <lu>, <ktat>, <b>, <p> 등의 연작을 발표해 왔다. 그 시기와 장소가 맞물리기도 하는 각 연작은 특정 관점에 따라 분류되어 있다. 전체 연작은 크게 ‘실외(exterior)’와 ‘실내(interior)’로 나눌 수 있는데, <ios>, <a>, <f>, <sf>, <lu>가 전자에 해당한다면 <w>, <ktat>, <b>, 그리고 최근에 발표한 <p>는 후자에 해당한다. 대체로 실외를 찍은 연작들이 시기적으로 앞서고 작업 전반의 근간이 된다. 먼저, 달리는 차 안에서 아우토반 위의 대형 트럭을 찍은 <ios>(2002-2005) 연작은 ‘속도의 이미지(image of speed)’라는 뜻의 제목처럼 카메라가 포착한 속도감으로 인해 형태는 흐려지고 색만 남게 되는 사진의 추상화 과정을 보여주었다. 작가의 전체 이력에 출발점과도 같은 이 작업은 제작 과정에서 대상의 형식적인 특징에 주목해 특정 유형의 이미지를 만들어낸 첫 시도였다.

비슷한 시기 밤 시간에 촬영한 <a>(2004)와 낮 시간에 촬영한 <f>(2002-2005)를 통해 건축물에 관한 작가의 본격적인 형식 연구가 이루어졌다. 일반적인 건축사진에서도 시간대의 차이는 결과물에 있어 중요한 차이를 가져온다. 자연광을 충분히 이용할 수 있는 낮 시간과 달리 밤 시간에는 인접한 거리의 조명이나 주변 건물에서 뿜어져 나오는 빛, 암흑 속에 새어 나오는 달빛이나 별빛 등 환경에 따라 빛의 가용 범위가 달라지기 때문이다. 김도균의 <a>와 <f> 역시 밤과 낮의

빛 차이에 의해 전혀 다른 양상의 사진이 되었다. 독일의 한적한 도시 외곽에 위치한 대형 창고 건물을 찍은 <a>가 노출을 길게 두어 어둠 속에서 홀로 빛나는 건물과 주변이 이루는 명암대비(contrast)를 통한 인공적인 느낌을 극대화했다면, 바우하우스를 비롯한 근대건축의 영향권 아래 있는 유럽의 대형 빌딩들을 찍은 <f>는 풍부한 자연광에 의해 파사드(façade) 유리에 투과·반사된 빛과 색이 화면 전체를 가득 채웠다.<sup>2</sup> 두 사진의 공통점이라면 일반적인 건축사진 및 유형학 사진과 달리 틸트-쉬프트 렌즈(tilt-shift lens)나 초광각 렌즈 같은 특별한 장비를 사용하지 않고, 수평계로 수직 수평을 맞추거나 높은 건물에 올라가 촬영을 하는 등, 작가가 감당할 수 있는 한도 안에서 대상을 화면 안에 구성했다는 사실이다. 대형카메라의 기본적인 특성과 작가의 선택만으로 고유의 형식성이 돋보이는 화면을 완성한 셈이다. 그 결과 카메라의 촬영 시점(perspective)에 의해 두드러진 건물의 대각선 형태는 <a>에 인공적인 느낌을 더해주었으며, 카메라의 한정된 시야 안에서 건물 일부분만이 드러난 구도는 <f>에 극도의 형식성을 부여했다. 이렇듯 카메라의 본성에 의존해 사진 조형성을 얻어내려 했다는 점에서 이후 김도균 사진의 근간이 된 연작 <a>와 <f>는 곧이어 대표작인 <sf>(2005-2010)로 집약되었다. <sf>는 <a>처럼 밤에 촬영해 건물과 주변의 명암대비를 강조한 한편, <f>처럼 파사드의 일부분을 강조해 조형성을 극대화했다. 그러나 그것이 <af>가 아니라 <sf>인 이유가 있다.

작가는 세계 각지에서 발견한 특정 건축물에 고유의 형식적 시도뿐 아니라 컴퓨터상의 조작을 거쳐 ‘공상과학 영화SF’에나 등장할 것 같은 비현실적인 장면을 만들어낸 것이다. 이전까지는 거의 사용하지 않던 디지털 조작을 통해 조형성을 강조한 새로운 시도였다. 그러나 그것은 어디까지나 본래 촬영에서 의도된 사실적인 화면구성에 기반을 두어 원래 형태를 극대화시키는 정도로만 한정된 변형이었다.<sup>3</sup> 예를 들어 물에 떠 있는 대형 유리돔 형태의 베이징 국립극장을 밤 시간 측면에서 촬영한 뒤 후작업에서 주변의 다른 요소들을 지우고 명암대비를 강조함으로써 곡선이 강조된 데칼코마니의 우주선 형상을 완성하는 식으로 말이다. 건물 본래의 조형성을 극대화한 <sf> 연작에서 작가는 눈여겨본 해당 장소에 여러 차례 방문하고 최선의 장면을 계획한 공들인 촬영을 최우선으로 여겼다. 필름을 스캔하여 디지털 작업을 거치지만 사용하는 카메라 역시 처음부터 지금까지 대형 필름카메라를 고수하는 것 역시 같은 맥락으로, 전통에 대한 고수라기 보다는 ‘픽셀’이 아닌 ‘입자’가 지닌 사진 표면의 미세한 차이 때문인 것이다.

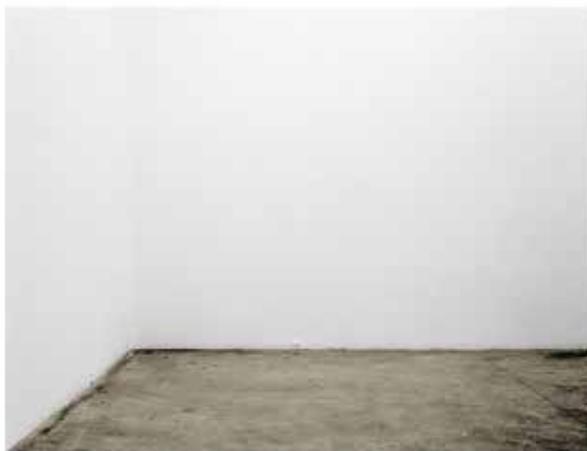
한편, 사진의 본성에 따른 조형성에 대한 천착이 본격화된 것은 <w>(2007-2011) 와 <b>(2011-2012)를 비롯한 실내 연작들에서다. 실제 건물의 내부 공간과 공간 안의 사물을 찍은 이 사진들이야말로, 실내를 찍은 일반적인 건축사진이나 유형학 사진과는 달리 기하학적 형태를 만들어내는 조형언어가 사진의 중심이 된다. 별다른 조작을 거치지 않았지만 촬영 당시의 시점과 프레이밍이나 클로즈업만으로 장소의 정체성에 대한 식별은 커녕, 삼차원 공간이 이차원 평면으로 착시가 느껴질 정도의 심각한 인지적 변화가 일어난다. 때로는 양각으로 튀어나와 보이기도 하고 때로는 음각으로 들어가 보이기도 하는, 세 벽면이 만나는 방 안 구석을 찍은 것으로 시작된 <w> 연작은 선과 면의 음영만이 부각된 극도의 간결한 형식미를 보여준다. 석고로 된 벽면 재질을 선명하게 보여주는 세부 묘사 덕에 그것은 마치 - 공간 구조와 벽의 상태 및 각도에 따라 조금씩 다른 - 다양한 형태의 석고 모형 소묘를 보는 듯하다. 2011년 플라토 재개관전 <space study>에서 선보인 - 흰 대리석 바닥에 <칼레의 시민>의 검은색 좌대 일부분을 찍어 구성한 것과 같은 - 장소 특정적 사진들에서 그러한 형식미는 극에 달했다.

한편 백색(white) 연작 <w>에 상응하는 흑색(black) 연작 <b>는 마찬가지로 형식적 간결함에 더해, 인간의 시각이 지닌 한계와 카메라만이 포착할 수 있는 '광학적 무의식(optical consciousness)', 또 그로 인해 사진 매체만이 보여줄 수 있는 현실과 비현실의 유희를 드러낸다. 2012년 개인전에서 발표한 이 연작은 사면이 검은색으로 칠해진 벽에 다섯 점을 걸고 한 점은 바닥에 놓인 형태로 전시되었다. 여섯 점 모두 밤하늘에 빛나는 행성을 찍은 듯 보이지만 자세히 들여다보면 어딘가 이상한 점을 발견하게 된다. 실상 여섯 점 중 바닥에 놓인 한 점만이 장노출을 통해 포착한 유성의 모습이고 나머지 다섯 점은 모니터, 의자, 철제 조각, 커튼 등의 일부분을 근접 촬영으로 찍은 것이다. 그러나 실제 유성을 찍은 사진보다 사물의 일부분을 찍은 나머지 사진들이 더 행성처럼 보여 별다른 설명 없이 작품을 접한 대부분의 관객은 혼돈에 빠지고 만다. 육안으로 보는 것과는 다르게 카메라에 포착된 사물의 표면이 실제보다 더 실제처럼 보임으로써, 사진이 사실을 기록한다는 당연한 사실과 디지털 과정으로 이미지가 얼마든지 조작될 수 있다는 의심 사이에서 사람들은 판단을 포기한 채 그 자체의 아름다운 밤하늘 이미지를 즐기기에 이른다.

최근작 <p>(2015)는 이러한 <b>와 <w> 사이 어디쯤 위치할 것이다. 사물의 일부분을 근접 촬영하여 실제 사물의 정체와 무관하게 이미지만을 감상하도록 했다는 점에서 <b>와 유사하다면, 일종의 축소된 공간으로서 흰색 표면의 음영과 질감(texture)만으로 충분한 조형성을 느낄 수 있게 했다는 점에서 <w>와 맞닿아 있기 때문이다. 사정인즉, 작가는 2-3년에 걸쳐 모은 다양한 종류의 흰색 '포장재(package)' 중 75개를 선별하고 근접 촬영하여 작품으로 완성했다. 일반적으로 제품을 안전하게 보관하기 위해 제작된 내부 포장재인 그것들은 흔히 재활용 쓰레기로 버려져 한 번도 제대로 주목받아본 적 없지만, 작가는 그러한 하찮은 사물들에 카메라를 바짝 가져다 대 원래의 모습을 상상하기 힘들 정도로 따뜻하고 아름다운 '기하학적 추상'을 만들어낸 것이다. 제품의 용도나 상태에 따라 모양, 두께, 재질, 광택이 각기 다른 포장재들은 작가의 촬영 시점 및 프레임에 의해 새로운 기하학적 구성으로 드러나고, 높은 선예도(sharpness)로 인해 음영과 질감이 고스란히 살아난다. 무엇보다 실제 공간을 찍은 <w>처럼 '깊은' 공간감은 아니지만 포장재의 형태와 굴곡에 따른 높이 차이로 인해 생겨나는 음영이 일종의 '얕은' 공간감을 주며, 동시에 그 자체로 흰 화면에 다양한 형상으로 드러난다. 사람이 생활하는 환경으로서 건물의 공간에 주목했던 시선이 제품을 보관하는 환경으로서 포장재의 공간으로 옮겨간 셈이다. 특히 일관되게 맞춘 흰색의 따뜻한 톤 덕에 <p>는 종전의 작품들보다 훨씬 더 서정적으로 느껴진다. 또한 전시장 정면의 흰 벽면에 25점씩 3줄로 작품을 걸고 그 벽면에 시선이 집중되도록 나머지 삼면을 반사율 18%의 중성 회색으로 칠한 뒤, 그 중 한 벽면에 본래 제품의 자세한 정보를 드러내는 사진 제목들로 3연 75행의 '서정시'를 적어둠으로써, 전시장 전체가 하나의 공들인 작업으로 완결되도록 했다.

### 평면으로 전환된 공간

이렇듯 김도균의 사진은 기본적으로 조형언어로서의 사진을 지향한다. 선과 면으로 이루어진 기하학적 형태로 인해 언뜻 차가워 보이지만 특유의 감각으로 잡아낸 색조와 질감이 그 차가움을 상쇄시키고 '따뜻한 무표정'이라 할 만한 고유한 정서를 불러일으킨다. 무엇보다 중요한 것은 그러한 그만의 조형언어가 회화나 조각이 아닌 오직 사진의 문법에 따른 것이라는 사실이다. 자신이 원하는 구도를 위해 카메라가



**w.ttm-07** 90x120cm, C-print, Mounted on Plexiglas Iron Framed, 2015  
**w.ttm-08** 90x70cm, C-print, Mounted on Plexiglas Iron Framed, 2015

높일 적당한 위치(vantage point)를 잡고 심도와 노출을 조정해 선예도를 높이고 명암의 대비나 계조를 통해 전체적인 사진의 톤을 잡아내는 식으로, 사실성에 기반을 두되 사실 기록이라는 사진의 전통적인 목적과는 달리 특유의 조형적 화면을 만들어내는데 목적의 우위를 두는 것이다. 이렇듯 김도균의 사진은 건물의 내외부를 소재로 연작마다 특정한 유형을 드러낸다는 점에서 건축사진이나 유형학 사진의 외피를 쓰고 있지만, 그 내면의 본질적 특징은 작가 자신의 예민한 감각과 사진의 독창적 조형성으로 완성도 높은 미학적 화면을 만드는 데 있다. 회화를 닮아가려 했던 초창기 사진이 회화로부터 분리되어 사진의 매체적 본성에 충실함으로써 비로소 고유의 미학을 정립했던 것처럼, 김도균은 삼차원 공간을 이차원 평면으로 전환하는 가운데 일어나는 사진 고유의 미학적 특성에 관한 지속적인 탐구를 통해 계속하여 유의미한 변주를 해나가고 있는 것이다.

- 1 최초의 사진으로 알려진 니엵스(Joseph Nicéphore Niepce)의 '헬리오그래피(heliography)'는 물론, 이후 보다 발전된 기술로 선보인 다게르(Louis J. M. Daguerre)의 '다게레오타입(daguerreotype)'과 탈보트(William Henry Fox Talbot)의 '칼로타입(calotype)' 등 초창기 사진 모두 실내에서 바라본 외부 경관을 담은 일종의 건물사진이 주축을 이루었다. 또한 근대사진의 중요한 지향점이 된 아티제(Eugène Atget)의 사진 역시 전환기 파리 모습에 주목한 일종의 건물사진이었다.
- 2 작가에 따르면 <a>는 영어의 '인공적인(artificial)'과 독어의 '밤(abend)'을, <f>는 불어의 '건물의 정면(façade)'과 독어의 '색(farbe)'을 의미한다고 한다.
- 3 이러한 점에서 <sf>는 흔히 연상할 수 있는 '공상과학 영화(science-fiction)' 외에 사실과 허구가 얽혀 있는 공간을 다룬 사진이라는 의미로 '공간의 팩션(space faction)'을 함의한다고 한다. 이밖에도 <w>는 영어의 '흰색(white)'과 '벽(wall)', 독어의 '각(winkel)'을 모두 의미하는 등 작가의 제목은 여러 뜻으로 해석할 수 있는 중층적 의미가 함축되어 있다.





**기혜경** 국립현대미술관 학예연구사

충익대학교에서 미술사 박사과정을 수료하였으며,  
국립현대미술관 학예연구사로 재직 중이다. <마리노 마리니:  
기적을 기다리며>, <20세기 중남미 거장>, <신호탄>,  
<2012 올해의 작가상> 등을 비롯하여 다수의 전시를  
기획하였으며, 현재는 90년대 미술을 통해 동시대성의  
시원을 연구 중이다.

## 보기를 보여주기 : 원성원의 원더랜드

원성원은 디지털 이미지로 작업한다. 수많은 이미지들이 조합되어 화면을 빼곡하게 채워나간 그의 작업은 세상 그 어디에도 없는 가상의 공간을 형성하며 원본없는 이미지가 증식하는 디지털 시대의 속성을 반영한다. 하지만 정작 결과물이 보여주는 것과는 달리 원성원의 작업과정은 전혀 디지털 시대에 부합하지 않는다. 인터넷만 접속하면 수많은 이미지들이 가상공간을 떠돌고 있는 세상에서 원성원은 작업을 위해 전통적인 장인의 그것과 흡사한 방식으로 이미지를 구한다. 작가는 가상의 공간 대신 실제의 세상에서 자신이 원하는 이미지를 직접 찾아다니는데 이 과정은 흡사 모래사장에서 바늘 찾기를 연상시킬 정도로 지루하며 오랜 기다림을 동반하는 지난한 과정이다. 결과물로서의 작업과 그것이 이루어지는 과정이 드러내는 이율 배반성을 인식한 누군가가 왜 그런 과정을 거치는가를 묻기라도 하면 작가는 인터넷에 넘쳐나는 유사한 이미지는 유사한 것일 뿐 거기 그 자리에 꼭 맞는 이미지가 아니라고 말한다. 이처럼 작가는 디지털 시대에 디지털 이미지를 가지고 작업하지만 디지털 시대와는 배치되는 아날로그적 작업을 수행한다. 이러한 특성은 자신을 사진가이기 이전에 메시지 전달자로, 그리고 자신의 작업을 철저하게 자신이 알고 있는 현실에서 출발하는 원성원의 작업특성에서 비롯된다.

국내에서 조각을 전공하고 어렵사리 유학한 독일에서 원성원은 의도치 않게 작업을 그만두어야 하는 상황을 마주하게 된다. 당연히 작가가 될 것이라고 믿어 의심하지 않았던 상황에서 한발 떨어져서 자신이 누구인지, 자신에게 작업이란 무엇을 의미하는지, 작가가 된다는 것이 어떤 것을 뜻하는지 등에 대한 답을 구해야만 의도치 않게 마주하게 된 이 상황을 스스로에게 납득시킬 수 있었기에 작가는 자신을 돌아보고 정리하는 작업을 시작한다. 그 중 하나가 자신이 거주하던 2x4m 크기의 방에 있는 모든 것을 정리하는 것이었다. 맥루한식 매체논리를 들지 않더라도 방은 그곳에 거주하는 사람의 확장된 감각을 의미하기에 그곳에 거주하는 사람을 고스란히 드러내는 역할을 한다. 그렇기에 작가는 그 어떤 것이 나와도 피하지 않고 사진촬영을 하고 목록화한다는 규칙을 세우고 촬영을 시작한다. 이 작업을 통해 원성원은 약 700여 컷의 사진을 촬영하는데 그 모든 것에 제목, 날짜, 그것과 관련된 이야기들을 기입하여 목록화한다. <My Life>라고 이름 붙여진 이 작업은 1999년 독일에 거주하는 한국인 여성 미술학도 원성원의 인간관계는 물론 건강상태, 그리고 생활습관까지 모든 것을 가감 없이 드러내고 있다. 이처럼 작가가 사용하던 모든 물건을 다큐멘테이션 한 <My Life>는 작가가 자신의 근원까지 내려가 스스로를 찾고자 노력하는 과정에서 나온 작업이었다.

<My Life>는 원성원 작업의 전환점이 되어 다시금 작업을 재개할 수 있는 계기가 된다. 이후 작가는 철저하게 자신의 주변에서 자신이 익히 알고 있는 것으로부터 작업을 시작하는 태도를 견지하게 되며, 이러한 태도는 원성원 작업의 근간을 형성한다. 또한 작가는 이 작업을 계기로 입체와 설치에서 벗어나 사진을 매체로 사용하게 되는데, 그가 사진을 이용하는 방식은 사진을 전공한 사람들과는 다르다. 그는 카메라나 렌즈의 차이에 따른 사진의 기술적 측면과 거기에서 비롯되는 사진미학에 천착하기 보다는 사진을 자신의 삶을 되돌아보는 도구로써 사용하고 있다. 이러한 태도는 자신을 이야기 전달자로 규정하는 작가의 작업태도와 연관된 것으로 원성원 작업의 또 다른 근간을 이룬다.

### 만약으로 시작하는 원더랜드

<My Life>이후 작가는 이번 전시 <거짓말의 거짓말 : 사진에 관하여>전에 출품된 두 작품이 포함된 〈Dreamroom〉 시리즈를 선보인다. <Dreamroom-Seungwon>은 좁고 음습한 독일의 조그마한 공간에서 풀 한 포기 없이 지내야 했던 작가가 열대 우림이 우거진 따뜻하고 넓은 공간을 열망한 것에서 나온

작업이라면, <Dreamroom-Beikyong>은 수영을 못하지만 그것을 꿈꾸는 지인을 위해 만든 수중의 방이다. <My Life>에서 자신의 방에 있는 물건들을 통해 자신과 자신이 처해 있는 상황을 직시하였던 것처럼, <Dreamroom> 시리즈에서 작가는 지인들의 공간을 통해 그들을 드러내며 그들의 이야기를 공유한다. 이처럼 지극히 내밀한 공간인 방을 통해 그 공간에 깃들어 살아가는 사람들의 이야기, 그리고 그들의 희망과 좌절, 꿈과 욕망을 드러내고 현실에서는 이를 수 없는 그들의 소망을 작업을 통해 이루어주고 있는 점에서 <Dreamroom>은 <My Life>의 변형된 버전임을 알 수 있게 한다. 2008년 이후 작가는 지인들의 공간을 통해 그들을 드러내고 소망을 이루어주던 작업에서 벗어나 지인들의 상황을 관찰하고 그들이 위치한 경계의 풍경을 작업화하기 시작한다. <Tomorrow> 시리즈라고 명명된 이 작업은 ‘만약~라면’이라는 가상의 설정을 전제한다. 만약 개들만 살아가는 마을이 있다면...이라는 설정을 전제로 제작된 <Village of Dogs>는 사람들과 함께 살아가도록 가족으로 길들여졌지만 결국 사람들에게 버림받은 유기견들이 모여 살아가는 마을의 풍경을 그려내고 있다. 사람냄새 물씬 풍기는 달동네를 배경으로 인적이 하나도 없이 개들만 모여 사는 마을은 그들이 버려졌다는 현실을 극명하게 드러낸다. <Tomorrow>시리즈는 이처럼 ‘만약 ~ 이라면’이라는 가설의 상황을 전제로 함으로써 대상이 처한 현실의 상황을 보다 분명히 각인시키는 역할을 수행한다. 한편, 원성원은 2010년을 전후하여 다시금 자신의 이야기로 돌아간다. 사라진 어머니를 찾아 길을 떠난 7세 소녀의 이야기를 다룬 <1978, My Age of Seven>은 어머니와의 관계에서 겪었던 분리불안이 자신도 모르게 트라우마로 남은 것을 인식하고 그것을 현재의 시점에서 극복하기 위한 작품이다. 총 11점으로 이루어진 이 작업은 어머니와 일체이고자 하지만 떨어져야 하는 상황에 대한 당혹감과 슬픔, 그것을 만회하고자 하는 노력, 그리고 결국 어머니와의 관계의 끈을 유지하는 법을 찾아나가는 과정을 그린다. 프로이트나 라캉의 이론을 들지 않더라도 우리 모두 경험했던 이야기를 한편의 성장소설식 서사구조로 엮어내고 있다. 이 작품을 통해 작가는 기억은 보는 것과 말하는 것의 연속을 통해 변경되고 조정된다는 것, 더 나아가 시간과 더불어 이러한 변화가 일어나는 것임을 드러냄으로써 스스로를 치유함은 물론 비슷한 상처를 갖고 있는 사람들을 보듬는다.

### 원더랜드속 실체 보기

원성원은 최근 들어 사진 작업만이 아니라 작업을 구상하는 단계를 살필 수 있게 하는 드로잉을 사진과 함께 제시하고 있다. 2013년 시작한 <Character Episode I> 시리즈를 위해 작가는 사람들의 특성을 파악하고 그것을 드로잉 해 나간다. 이때



Dreamroom-Seoungwon 100x160cm, C-print, 2003



Dreamroom-Beikyong 100x160cm, C-print, 2004

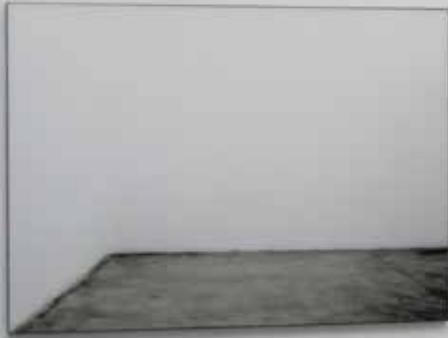
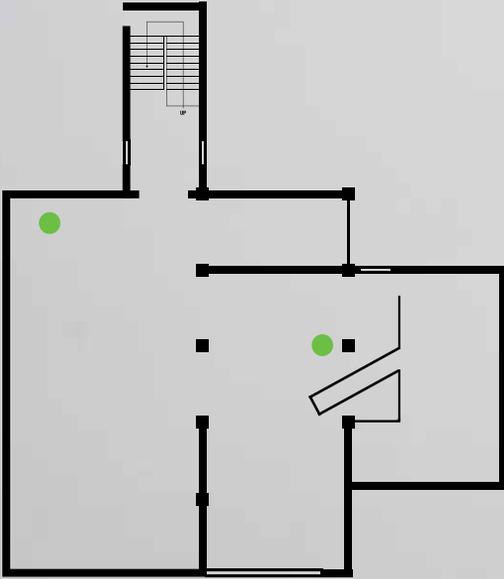
작가는 시각에 근거한 드로잉이 아닌 작가가 파악한 심상의 이미지를 드로잉하는데, 이러한 이유로 대상은 자주 상징화되어 나타난다. 일례로 졸부가 자신을 과시하는 방식을 작품화 한 <졸부의 텃밭>을 위한 드로잉에는 뽀내기 대장 수탉이 공작의 꼬리로 치장하고 나타난다. 작업 구상단계에서 나온 이러한 드로잉이 모두 작업으로 연결되지는 않지만, 작품을 이해하는 근거로 제시된다. 실제로 결과물로서의 <졸부의 텃밭>에는 자신이 일군 것 - 주변 경관과 비교할 때 황망하게 영클어진 텃밭 - 을 뽀내며 높은 나뭇가지 위에 수탉이 아닌 공작이 앉아있는 것처럼 말이다. 이처럼 <Character Episode I>에서 드로잉은 작가가 창조한 원더랜드의 이면을 드러내는 기재로 작용한다. 이와 같은 드로잉의 기능은 이전 시기 작가가 자신의 무의식을 드러내는 기재로 사용하던 드로잉의 연장선상에서 작가가 만들어 놓은 세상의 감추어진 실체를 엿볼 수 있게 한다. 그렇다고 드로잉이 사진의 보조적 역할을 수행한다는 것은 아니다. 드로잉과 사진의 관계는 함께 연결되어 있으나 개별적인 존재이다. 오히려 그것은 같은 소재를 가지고 써 내려간 한편의 시와 대하소설처럼 드로잉이 대상의 가장 핵심적 인상만을 뽑아내었다면, 사진은 그것을 자상하게 서사적으로 설명하고 있는 것이다. 이러한 드로잉과 사진이 드러내는 차이와 그 둘 사이에 이루어지는 상보관계는 원더랜드의 가려진 실체를 보다 확연하게 드러내며, 드로잉과 사진 각각이 개별적인 작품으로 위치할 수 있게 한다.

### 보기를 보여주기

예술이 이 사회에서 무엇을 의미하는지 혹은 어떤 역할을 할 수 있는지에 대한 정답은 없다. 만약 원성원의 작업을 염두에 두고 이 질문에 답을 한다면 나는 그의 작업이 ‘보기를 보여준다’는 점에서 이 사회에서 의미를 갖는다고 대답할 것이다. 굳이 최근의 인지과학의 이론을 빌리지 않더라도 인간 또한 동물이기에 우리들은 태어나면서부터 사물을 본다. 이러한 자연적 시각에 덧붙여 인간은 자신이 살아가는 사회에서의 역사적, 사회적, 문화적 맥락을 통해 대상을 인식하는 방법을 터득한다. 시각과 시각성이라는 말로 이야기되는 이러한 보기방식은 우리가 본다고 하는 것이 단순히 눈만의 활동이 아니라 뇌에서의 인식의 결과물임을 알 수 있게 한다. 이러한 이유로 대상을 본다는 의미는 우리의 시각이 잡아낸 이미지를 기억 저장고 속 데이터와 합치시켜 인식하는 과정을 완료하였음을 의미한다. 그런데 만약 우리가 관습적으로 보는데 익숙해져 있어서 실재와 인식사이의 차이들을 알아차리지 못한 채 무수히 지나쳐버린다면, 우리는 대상의 진실은 발견하지 못하게 된다. 원성원의 작업은 바로 이 지점, 즉 보기는 하지만 옳게 인식하지 못하는 지점에서 출발하여 우리로 하여금 대상 이면에 놓인 실체를 볼 수 있도록 보기를 보여준다.

앞서 살펴본 바와 같이 원성원의 작업은 대상이 소망하는 것을 이루어주거나 현실의 상황을 직시할 수 있게 해주는 통로역할을 수행한다. 현실의 열악함에서 벗어나 현실에서는 불가능한 것을 작업을 통해 가능하도록 만들기에 그의 화면은 가상의 원더랜드로 드러난다. 하지만 그가 창조한 원더랜드는 우리가 흔히 알고 있는 동화 속 원더랜드와는 다르다. 작가는 원더랜드를 구현하기 위해 초현실주의자들의 데페이즈망이나 다다이스트들의 꼴라주 작업의 디지털화된 버전인 디지털 사진 꼴라주 방식을 이용하는데, 이를 통해 창조된 화면은 초현실주의자들이나 다다이스트들의 그것처럼 충격적이기 보다는 우리들이 살아가는 현실세계와 무척이나 닮아 있다. 하지만 그렇다고 해서 원성원의 화면 속 공간이 현실에 속한다는 것은 아니다. 그것은 전적으로 현실에도 그렇다고 온전히 상상에도 속하지 않는 경계의 지점에 위치한다. 이 경계의 지점이 바로 원성원의 원더랜드가 우리의 인식을 사로잡는 지점인 것이다.

원성원이 창조한 경계위의 원더랜드는 우리에게 익숙하긴 하지만 무엇인지 모를 생경함으로 다가와 우리가 인식의 경지에 도달하는 것을 지연시킨다. 무엇이냐 규정할 수 없는 화면 앞에서 우리의 눈과 뇌는 스스로를 납득시킬 것들을 찾아 화면 위를 헤매게 되며, 이러한 인식의 지연은 대상에 대해 미처 깨닫지 못했던 실체에 대한 인식으로 이어진다. 이와 같은 화면 속 대상의 실체에 대한 인식은 일상적인 것들로 이루어져 있지만 현실과는 다른 원더랜드로의 자리바꿈과 보기를 유도하는 원성원의 화면 전략을 통해 가능한 것이다. 더 나아가, 이러한 자리바꿈과 보기를 보여주는 전략은 다시금 화면 속 주인공이 특정인이 아닌 그 누구라도 될 수 있는 보편적인 이야기라는 인식으로 연결됨으로써 우리로 하여금 원성원이 창조한 원더랜드 속에서 우리 자신을 발견하고 서성이게 만드는 것이다.





**함영준** 일민미술관 책임 큐레이터

2007년부터 상업 갤러리에서 미술일을 시작했다. 2010년에 문래동에 공연장 로라이즈를 열고 2년 동안 운영했다. 2011년부터 비정기 문화잡지 <도미노>의 편집동인으로 활동하고 있다. 2013년에 영등포에 커먼센터를 열고 현재 디렉터로 일하고 있다. 2015년부터 일민미술관 책임 큐레이터로 일하고 있다. '번역'된 한국의 현대 미술을 대중문화에 대한 관심을 바탕으로 조망하는 것에 관심을 두고 있다.

## 조각의 전통을 추적하는 메타-조각

권오상은 사진을 이어붙여 입체를 만드는 사진-조각가로 잘 알려져 있다. 그러나 이제 그에게는 조각의 전통을 추적하는 메타-조각가라는 별칭이 더 어울릴 법 하다. 그의 작품 세계를 흰 바닥 위에 죽 늘어 놓는다면, <데오도란트 타입(Deodorant Type)>과 <더 플랫(The Flat)>과 <더 스킵프처(The Sculpture)>라는 세 줄의 세로 축이 생기는데, 그 위에 그의 작업이 참조하는 조각의 역사가 횡단하고 있는 것이 선명하게 드러나기 때문이다. 다시 말해, 권오상의 작품 세계는 눈-회화 대신에 눈-사진이라는 현대적 재현의 기술을 동원하여 고대로부터 내려오는 유구한 조각의 역사를 직접 실현하는 과정이라고 할 수 있다.

그는 2001년 인사미술공간에서 열었던 첫 개인전에서 사진-조각에 '데오도란트 타입'이라는 이름을 달았다. 당시에는 각 작품에 조금씩 특별한 제목이 달려 있었다. 총 몇 장의 사진이 사용되었는지 적고 '진술서'라거나 '무의미하다'는 내용을 강조했는데, 사실 그의 관심사는 작품 속에 묘사된 대상을 통해 특정한 상황을 만들어 무엇인가를 주장하고자 했던 것은 아니었던 것 같다. 아무 것도 주장하지 않음을 강조하거나 현실에 존재하지 않는 특이한 형체를 만들었던 풋풋한 아카데미의 정서는 이후 곧 폐기되었으니 말이다. 아마도 그것을 쓸모없다고 여겼기 때문인 것 같다.



Metabo 130(H)x80x105cm, C-print, Mixed media, 2009



With Lean 254(H)×85×65cm, C-print, Mixed media, 2009

만일 내 추측이 맞다면, 쓸모없는 기능을 최소화하는 방향으로 제 작업의 열개를 디자인하려는 권오상 특유의 작업 방식은 그 시점으로부터 본격화된 것 같다. 마치 진화에 의해 기능이 퇴화되거나 강화되는 생물처럼, 권오상의 '데오도란트 타입'도 이후 금새 진화했다. 오로지 종이 만으로 형체를 만들어 실제로 속이 텅 빈 가벼운 조각이었던 것에 작업의 편리함과 견고함을 위해 아이소핑크를 조각해 뼈대로 이용하는 일련의 공정이 추가되었고, 뼈대를 만드는 몇몇의 조수는 그의 스튜디오를 정기적으로 방문하게 되었으며, 뼈대의 곁에 붙인 사진 위에는 견고함을 더하는 여러가지 마감재가 실험되었다.

그 덕분에 한동안 공격적으로 젊은 작가를 지원하기로 유명했던 아라리오 갤러리의 어느 한 시기에, 권오상은 자신만의 공방 시스템을 완성하고 전 세계를 돌며 전시를 열었으며, 그 과정 중에 발췌된 인물과 여러가지 콜라보레이션을 통해 자연스럽게 재료를 확보할 수 있었다. 좀 더 빠르고 효과적으로 편리하게 작품을 꾸준히 찍어내고 싶다는 욕심은 르네상스 시대의 예술가를 부러워하는 조각가 특유의 야심이기도 했다. 그리고 이렇게 심혈을 기울인 공정으로 인해 '진짜의 냄새를 없앤 진짜'라는 의미로 해석할 수 있는 '데오도란트 타입'이라는 연작의 제목은 실재를 위한 필수 요소를 덜어낸다는 원래의 개념적 함의만을 앙상하게 남겨둔 채 고유명사의 일종이 되었다. 그도 그럴 것이, 이미 확정된 공정으로 '어떻게'에 대한 문제를 해결한 후 '무엇을'을 더 이상 개입치 않게 된 권오상의 태도는 <더 플랫폼> 연작을 통해 좀 더 견고한 알리바이를 얻게 되었기 때문이다.

<더 플랫폼> 시리즈는 프로페셔널하게 촬영된 패션 잡지 광고 속 제품 사진을 오려내 철사를 붙여 탁자 위에 세워두고 마치 기념 사진을 촬영하듯이 한 프레임에 전부 잡은 단순 공정의 작품이다. 일견 평면으로 보이고, 실제로 디아섹으로 제작되어 평면임이 분명한 <더 플랫폼>을 작가는 분명히 조각이라고 생각하는 듯 하다.

왜냐하면 권오상에게 조각이란 대상의 외형을 복제하고 재현하는 과정에서 대상이 원래 가지고 있는 의미를 적극적으로 환원시키려는 행위의 총체이기 때문이다. 그에게 있어서 조각은 작업이 참조하는 사물의 형태로 다시 돌아가는 일련의 행위, 조각이라는 단어가 일반적으로 내포하는 입체의 그 무엇을 포함하는 광의의 의미다. 그것은 평면과 입체라는 물리적 구분선을 사이에 두고 회화와 경쟁하던 만년 2등 조각이 제 의미를 곱씹던 전통과도 맞물려 있다.

위에서 설명한 두 방향의 조각 연작이 개념으로 존재하는 조각을 위해 설계된 것이었다면, 권오상은 여기에서 그치지 않고 전통적 조소의 재료인 청동을 활용해서 <더 스킵처> 연작을 첨부한다. 이미 완벽한 모양으로 제작되어 예술 작품이나 다름없는 고급 스포츠카에 심취한 그는 마치 대상으로부터 보이지 않는 무언가를 발견하려는 먼 옛날 조각가의 '손 맛'을 능청스럽게 모사하려는 듯, 일부러 울퉁불퉁한 모습을 강조하고 에나멜을 칠했다. 눈으로 관찰된 대상이 아니라 관념

속에 존재하는 이미지와 모사된 미니카 등을 참조한 이 청동 덩어리는 인체의 비율에서 완벽한 아름다움을 찾았던 르네상스의 조각가들이 실재하는 인체 대신에 고대의 조각상을 모방했던 것과 같은 맥락으로 만들어졌다. 즉, 권오상에게는 오로지 속도를 위해 외피의 거추장스러운 모든 부분을 제거한 오토바이나 스포츠카야 말로 빙켈만이 말했던 이상화 된 그리스인 같은 대상이었다. 그런데 2000년대 중후반부터 그의 작품은 완전한 아름다움, 미의 이데아를 탈피하고 로댕을 참조하면서 근대에 와닿게 된다. 우선 그의 <데오도란트 타입>은 유명한 그리스 조각의 외형이 아니라 <칼레의 시민>같은 로댕의 근대 조각을 참조하기 시작했다. 맨체스터에서 개인전을 할 무렵, 그는 5미터에 달하는 높은 천장을 어떻게 채워야 할 지 고민하며 로댕의 조각대를 떠올렸다고 한다. 이후 한동안 그의 ‘데오도란트 타입’에서 인물은 칼레의 시민에 등장하는 손이 묶인 자들을 연기하게 되었고, 여행용 가방 등의 네모난 사물을 들고 서 있거나 목마를 탄 모습으로, 또한 하나의 형태를 몇 가지 크기로 반복해서 만들어 보는 방법도 이때부터 시도되었다. 즉, 조각의 역사로 가상 현실을 만들어 두고 권오상은 그 위에서 제 작업의 진화를 이뤄낸 셈.

<더 스킨프쳐> 연작도 마찬가지로 로댕을 만나며 변곡점을 형성했다. 2010년 갤러리2에서 열렸던 개인전에서 그는 찰흙으로 빚은 오토바이의 일부분을 여러 점 전시하고 전시의 제목을 ‘토르소’라고 명명했는데, 이는 근대적 신체라는 목표에 심취했던 로댕의 토르소를 적극적으로 참조한 결과다. 완벽한 신체의 균형미를 설명하기 위해 자칫 완벽해 보이지 않을 것 같은 요소를 제거하거나, 혹은 완성의 순간이 대상을 모조리 모방하는 순간이 아니라 대상이 가진 아름다움에 육박하는 의미를 획득하는 순간임을 강조하듯 로댕은 무수한 토르소를 드로잉 하듯 남겼다. 그리고 권오상은 그 과정, 즉, 군더더기 없는 형태의 날렵함을 담보한 오토바이의 완벽한 균형을 찾아가는 과정 자체를 대표적인 근대 조각가의 개념을 참조하여 재현한 것이다.

권오상은 로댕을 참조한 시점 이후 언제부터인가 직접 사진 찍는 것에 더는 매달리지 않고 인터넷에서 찾을 수 있는 이미지를 적극적으로 활용하기 시작했다. 그것은 더 이상 직접 사진을 촬영한다는 것이 무의미해진 현재의 이미지 과잉을 지시하며, 한편으로는 그러한 무의미성에서 추출된 이미지 자체를 다시 실제로 만질 수 있는 현존하는 입체의 영역으로 돌려내는 모더니티적 상상과도 결부된다. 로댕을 참조한 이후, 그의 작업은 잠시 잠복하며 기회를 엿보는 것처럼 보였다. 여전히 커미션을 통해 대작을 선보이긴 했으나, 그가 염두에 두며 실험하고 있던 것은 좀 더 근대적인 콜라주, 주변의 사물을 마치 드로잉하듯이 빠르게 소품으로 뽑아내는 방식이었다. 그는 작업실 주변에서 얻을 수 있는 사물을 쌓고 그 위에 어울릴 법한 ‘정물’형 데오도란트 타입을 만들었는데, 특별히 거기에 <매스패턴스

(Masspatterns)>라는 이름을 붙였다. 이 작품에는 실제 사물이 뒤섞여 있는데, 이것은 실재와 가상의 경계를 일부러 무너뜨린 것이라기보다는 ‘논 피니토’의 미학을 의도적으로 부가한 것처럼 보인다. 즉, 일종의 ‘스튜디오’나 유닛으로 이후의 작업에 등장할 수 있는 ‘패턴’인 셈.

그 패턴은 고대의 조각이 완벽한 콘트라포스토를 구현하기 위해 발밑에 놓여 무게 중심을 잡아주던 실용적 도상으로 기능하기도 하고, 또는 그 자체로서 완전한 정물-소품이 되었다. 그러나 가장 효과적으로 사용된 것은 칼더라는 모더니스트를 반영하기 시작하던 시점 권오상은 자신의 가벼운 조각으로 모빌을 만들어 천장에 매달기 시작한다. 칼더의 모빌은 이상적인 균형을 미리 예측해둔 조형적 설치물이지만, 공기의 흐름에 따라 끊임없이 형태가 변화되기 때문에 영원히 이상에 닿을 수 없었다. 반복해서 이상으로 수렴하고자 하는 의지의 생동감을 경쾌한 형태와 리듬으로 표현한 것. 그러나 권오상의 모빌은 전체가 움직이며 조형적 유연성에 의해 유기적인 형태를 제시한다기 보다는, 현실에서 쉽게 접할 수 있는 이미지가 어떠한 방식으로 재배열될 수 있는가에 주목한다. 즉, 작가에 의해 채택된 이미지 표본이 다시 작가에 의해 적당한 위치에 배열되면서 이미지에 담긴 가짜-사물은 비로소 균형을 획득하게 되는 것이다.

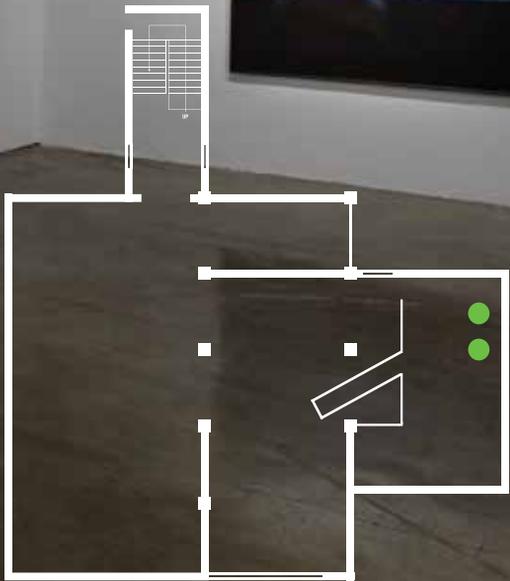
128

나아가 권오상은 2014년 페리지 갤러리의 개인전을 통해 칼더의 스테빌(Stabile)을 차용한 <뉴 스트럭처(New Structure)> 연작을 새롭게 선보였다. 이는 앞서 설명한 <데오로란트 타입>, <더 플랫>, <더 스컬프처>를 잇는 또 다른 연작이자, 상대적으로 현대적인 해법을 찾지 못했던 <더 플랫>의 새로운 버전이기도 하다. <뉴 스트럭처>는 <더 플랫>의 한 부분을 디아섹에서 꺼내 확대하여 세워둔 것으로, 제 작업에 대한 비평적 역할까지 도모하는 흥미로운 시도다. 칼더의 스테빌이 땅에 견고하게 박힌 색면의 조형성을 영구적으로 가뒀하려고 했던 시도였던 것에 반해, 권오상의 <뉴 스트럭처>는 스테빌의 아이디어를 우선 참조한 뒤 크게 확대한 사물의 이미지 몇 가지를 평면 자체로 확대해서 입체로 엮어놓아 비슷한 모양을 만든다. 그림으로써 권오상의 새로운 연작은 이미 세상에 무수히 존재하는 이미지 중에서 무엇을 어떻게 선택하느냐의 문제에서 반 걸음 정도 뒤에 서서, 무작위의 조형적 아름다움을 설계한다.

권오상은 스스로 조각가이기를 적극적으로 표방한다. 그가 생각하는 조각은 흔히 알려진 입체로 표현된 대상이라기보다는 돌이나 금속을 이용해서 깎고 주조하는 노동의 흔적이 가미된 전통적인 조각이자, 고대의 조각을 발견하고 그것이 지닌 영속적 의미를 좇으려 했던 자의 조각이기도 하다. 그러므로 그가 자연스럽게 역사와 전통을 자랑하는 조각이라는 매체의 자부심 속으로 탐험해 들어가는 것은 매우 자연스러워 보인다. 그는 종종 가능하다면 공장을 짓고 작품을 뽑아냈으면 한다고 농담처럼 말하는데, 그것은 그의 작품 제작 공정에 여전히 개선해야 할 점이

있다는 뜻이기도 하지만, 일종의 디세그니를 남기는 창작자의 본령과 노동 자체를 구분지으려고 하는 경향과 꾸준히 제작 시스템을 경제적인 방향으로 가다듬으려고 하는 의지가 섞여있다. 고로, 그의 작품이 지시하려고 하는 것은 근대적 공예가의 제품이기도 하다. 즉, 근대적 합리성을 기반으로 꾸준히 뽑아낼 수 있는, 계속해서 조금씩 모양을 바꾸지만, 마지막 목표는 최적의 시스템을 갖추는 것이 된다. 하지만 그는 단지 거기에서 멈추지 않고 작업의 방향을 통해 미술사를 모조리 훑어보려는 야심의 조각가다. 제 작업 전부를 하나의 덩어리로 설계하는 르네상스맨이다. 르네상스 시기의 혁신을 잉태하고 근대인으로서의 로댕을 경험한 뒤, 모더니스트 칼더의 조각을 모방하기 시작한 권오상의 다음 상대는 누구일까? 재료의 경계가 완전히 무너진 현대의 미술적 상태를 그는 어떻게 모면할 것인가? 지금처럼 목적이 뚜렷한 다작이 계속된다면, 언젠가 그 해답을 만날 수 있게 되리라 믿는다.





**이대범** 미술평론가, 전시기획자

어릴 적부터 즐겨하던 '해찰'을 지속하며 여기저기를 기웃거린다. 이를 바탕으로 글을 쓰고, 전시를 기획하고, 작업을 한다. 현재는 한국의 근대성이 어떻게 시각화 되었는가에 관심을 가지고 매일매일 영화를 본다.

## 그는 왜 ‘고립’을 말할 수밖에 없었을까?

### 무력함(helplessness)

누군가의 입에서 불안, 무기력, 그리고 우울을 듣는 것이 익숙해졌다. 신자유주의의 과도한 경쟁, 부채사회가 야기한 벗어 날 수 없는 ‘영원한 현재’, 이에 따르는 실존의 위기는 도처에서 발견된다. 영화 <화차>(변영주, 2012), <똥파리>(양익준, 2009) 그리고 소설 <엄마들>(김이설, <아무도 말하지 않는 것들>, 문학과지성사, 2010), <환영>(김이설, <환영>, 자음과모음, 2011), <서른>(김애란, <비행운>, 문학과지성사, 2012), <달콤한게 좋아>(정미경, <창작과비평>, 2012년 봄호)에 등장하는 인물들은 신자유주의 체제 아래에서 실존의 위기를 느끼며 방황한다. 이들은 무력하다. 스스로 어떻게 할 수도 없고, 그렇다고 도움을 바랄 수도 없다. 그저 ‘현재’에 적응할 수밖에 없는 처지이다. 누군가의 이야기처럼 들리는 이 이야기에서 ‘나’ 역시 예외가 아니라는 점을 인정하기는 쉽지 않다. 도처에서 여러 포장의 단계를 거쳐 ‘희망’을 말한다. 희망에 도달하기 위해 ‘열심히의 세계’에서 발버둥친다. 그러나 여전히 불안, 무기력 그리고 우울이다. 그렇다면 벗어 날 수 있다는 거짓된 ‘희망’에 함몰하기보다는, 현재를 극단으로 끌고가 그 처절한 지점을 직면해야 하지 않을까?

2014년 <살아있는 밤의 산책자 01>(공간 지금여기, 기획 별.별.밤)을 준비하면서 김태동의 <데이 브레이크(Day Break)>시리즈를 살폈다. 그의 사진은 자명하게 자신의 존재를 설파하던 기호들이 최소화되어 있었고, 어울릴 듯, 어울리지 않는 인물들이 자연스럽지만, 매우 어색한 포즈로 그것도 무표정으로 정면을 바라보고 있었다. 그들이 이곳에 왜 왔는지, 어디에서 와서, 어디로 가는지 알 수 없지만, 모든 것이 정지된 것 같은 밤의 도시 공간을 매력적으로 만들었다. 작가가 생각하는 ‘밤’이 궁금했다. <살아있는 밤의 산책자 01>의 기획자로서 생각했던 밤은 경계 지워짐이 이야기하는 비가시적인 우글거림이었다. 그러나 질러 말하는 것이 허용된다면, 김태동의 밤은 그냥 ‘밤’이었다. 밤의 자명성이 전제 되었으며, 평면적이었다. 여전히 경계의 소멸이 아니라 경계 지워짐에 기대고 있었다. 결국 전시를 함께 하지 못했다. (그러나 그의 밤이 무엇일가에 대한 궁금증은 여전했다.) 몇 달이 지난 후 작가를 만나 작업이야기를 했다. 그리고 다시 <데이 브레이크>시리즈를 다시 살폈다. 이 과정에서 발견한 것은 ‘배회하는/헤매는/방황하는 작가’ 김태동이었다. 이는 사진 속 인물들의 모습과 겹쳤다.

무엇이 그들을 배회하게 했을까? 그들의 무표정이 왜 그렇게 자연스러울까? 그들은 왜 고립되었을까? 어쩌면 김태동은 ‘밤’을 이야기하는 것이 아니라 ‘고립’을 이야기하는 것일 수 있다. 이야기의 방점을 ‘밤’이 아닌 ‘고립’에 둔다면, 김태동의 작업은 의미심장하다. 그들의 배회에는 상당부분 삶의 고단함에 기인한다. 그것을 견디기 위해, 벗어나기 위해, 그들은 상념에 빠지고 배회한다. 그러나 종국에는 고립되어 있다. 밤의 스산함이건, 공간의 황폐함이건, 건물의 전면화이건, <데이 브레이크>의 인물들은 모두 고립되어 있다. 그들 주변에 어느 누구도 없다. 그들 주변에는 ‘우연’이라는 가느다란 끈으로 만난 자신 앞에 있는 작가 김태동 뿐이다. 사뭇 당당하게 포즈를 취해보지만, 역시 고립되어 있다. 스스로 어떻게 할 수도 없고, 누군가의 도움도 그들에게는 없다. 고립은 “비일상적이며 비현실적”(김태동作品集 <DAY BREAK BREAK DAY>에 수록된 강수정의 글 <그의 전략, Day Break>)인 것도, “익숙한 공간을 낯설게 보고자 하는 시도”(김태동作品集 <DAY BREAK BREAK DAY>에 수록된 신수진의 글 <주변과 중심의 유동성에 대한 탐구>)도, “익숙하지만 낯선 풍경”(네이버 캐스트 <헬로! 아티스트>에 수록된 기혜경의 추천의 변)도 아니다. 그간 숨기고 싶었던 뼈아픈 현실이며, 여전히 반복되는 익숙한 풍경 그 자체이다. 단지 보지 않으려 했을 뿐이다.

<브레이크 데이즈(Break Days)>시리즈는 ‘고립’을 전면화 했던 <데이 브레이크> 시리즈와 쌍을 이룬다. 일출과 일몰이 닳아 있는 두 작업은 유사관계에 있다. 밤이 낮으로 변했다. 실상 이는 큰 차이는 아니다. 의미 생성에 주요한 ‘고립’은 여전히 그의 사진에 내재한다. 차이는 인물의 유무이다. 물론 <브레이크 데이즈> 시리즈에도 인물이 있다. 하지만 공간만으로 고립을 이야기하기도 한다. ‘우연’이 만난 인물을 통해 ‘고립’을 전면화 했던 김태동의 작업에서 공간만으로 ‘고립’을 이야기하는 작업은 예외적이다. 두 작업의 차이는 인물 뒤에 숨어 있던 작가가 전면에서 드러나는 것이다. 자신이 살던 연신내의 낮 공간을 촬영한 이 작업에서 작가는 관찰자의 시각을 버리고 자신을 본다.

작가가 그간의 세월을 보낸 연신내는 익숙하다. 익숙하다는 것은 고립되어 있지 않다는 것이다. 관계 맺을 것이 도처에 있다. 그럼에도 그의 사진 속 공간은 고립되어 있다. 그가 살아오며 낮에도, 밤에도 수없이 봤을 공간을 지나지만, 그는 무력감을 느낀다. ‘어찌 할 수 없음’의 외로움의 풍경이 여기저기에 펼쳐져 있다. 풍경이 장악한 고독감은 작가 자신의 것이면서, 작가 혼자만의 것은 아니다. 특정화한 어떤 인물의 고립이 아닌 나를 포함한 누군가의 고립으로 이야기를 풀어낸다. 김태동이 발견한 이 도시의 고립은 타인과 공유 할 수 없는 자기만의 만족을 위해 선택한 것이 아니다. ‘주어진 것’이다. 연대가 아닌 고립을 통한 무한 경쟁의 강요는 이 시대가 요구하는 전형적인 인간형이다. 경쟁에 살아 남기 위해서 스스로 고립을 선택하고 어느 순간에는 그것이 고립 그 자체로 자기에게 돌아온다. 이는 그릇된 가치관 때문도 아니고, 열심히 살지 않았기 때문도 이나고, 실수를 했기 때문도 아니다. “가만히 있어라”라고 교묘하게 비가시적으로 강요하는 힘들이며, 그것에 순응해왔기 때문이다. 김태동은 ‘거짓된 희망’을 품으며 안주하는 것에서 벗어나 고립이 ‘의무’가 되어 있는 지금-여기를 직면한다.

그렇다면 고립을 잊을 것인가? 아니면 고립을 잊지 않을 것인가? 어려운 질문이다. 고립을 잊지 않는다면 더욱 더 고립될 것이며, 고립을 잊지 않는다는 것 역시 환상에 불과하기 때문이다. 여기서 중요한 것은 고립의 교감이 아닐까. 고립을 단일한 주체의 문제로 환원하는 것이 아니라 교감해야 하는 그 무엇으로 바라보는 것 말이다. 지금 내 앞에는 <브레이크 데이즈> 시리즈 중 한 장이 있다. 구파발역과 연신내역을 가리키는 표지판이 있고, 거대한 아파트가 있고 그 앞에는 또 다시 거대한 갈색 벽돌 건물이 있다. 정체를 알 수 없는 굴뚝이 있고, 컨테이너 박스가 있다. 어울리지 않는 이들이 하나의 풍경을 만들며 서로 기대고 있다. 이 풍경의 장면 장면을 하나씩 호출하여 그들의 이야기를 듣는다. 그리고 나의 이야기를 말한다. 이질적이고, 낯선 풍경이 아니라 서로가 고립되어 있다. 그러나 고립 자체를



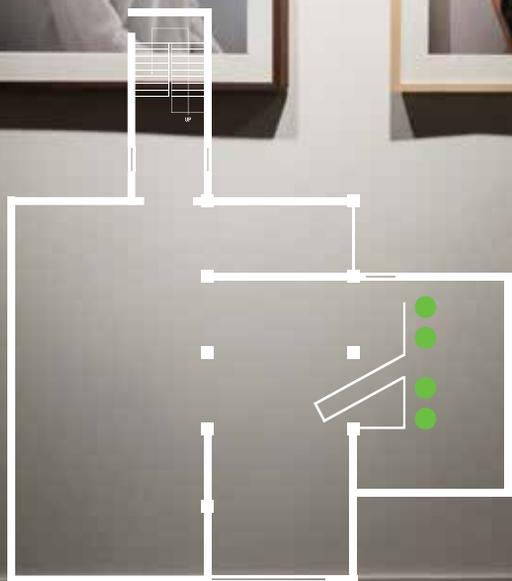
Day Break-053 150x194cm, Digital pigment print, 2013



Day Break-029 150x190cm, Digital pigment print, 2011

이야기하며 각자에게 손을 내밀어 본다. 비록 그것이 김태동이 밤거리에서 우연히 누군가를 만났던 것처럼 연약하고 가느다른 끈이라도 한 번 잡아보고자 한다. 불안과 공포는 고립을 자초한다. 이 불안을 극복하기 위해 필요한 것은 무리지움이다. 강요하는 고립을 희망으로 혹은 낭만으로, 혹은 낯선 것으로, 혹은 이질적인 것으로 포장하는 것이 아니라 고립을 통한 교감과 이에 따르는 무리지움이 필요하다. <브레이크 데이즈> 시리즈에서 보이는 기괴하고 불안하지만, 그들의 풍경을 만들어내고 있는 것처럼 말이다.







**현시원 독립 큐레이터**

이미지와 미술에 관한 글을 쓴다. <다음 문장을 읽으시오>  
(2014, 일민미술관, 박해천 윤원화 공동기획), <no mountain  
high enough>(2013) 등의 전시와 프로젝트를 기획했다. 전시  
공간 시청각(audiovisualpavilion.org)을 운영하고 있으며  
저서로 <사물 유람>(2014) 등이 있다.

## 흔들리는 눈동자, 불량한 수집

오늘날 특정 인물을 사진의 모델로 삼는다는 것은 무슨 의미인가? 김진희가 만들어내는 것은 '오늘'의 20대 여성 사진이다. 무분별한 출처와 각주가 난무하는 현재의 이미지 유통 상황에서 김진희는 1:1 대면하고 조우한 인물을 통하여 그들의 이미지를 만들어내고자 한다. 작가는 눈앞에서 정면으로 응시한 젊은 여성을 카메라에 담는다. 그의 사진에는 측면을 바라보거나 아무것도 바라보지 않는 눈동자를 가진 이들이 주를 이룬다. 그런 점에서 '정면을 취한다'는 것은 김진희가 사진을 만들어내는 어떤 태도라고 부를 수 있을 것이다. 20대 여성의 성을 주제로 한 전작 <Whispering>, 진도를 배경으로 한 <에이프릴>, 그리고 발표되지 않은 여러 작업들에 이르기까지 김진희는 대상을 향해 거침없이 여러 번 다가서고 대면한다.

온오프라인의 수많은 저장 위치에서 찢겨지고 발가벗겨진 채로 가공 편집되는 여성 이미지는 이러한 이미지 생산자가 가장 눈독 들이는 대상이 분명하다. (지난 해 최고의 발명품인 동시에 오명을 얻고 있는 셀카 붐을 손에 든 자는 거리의 20대 여성이 상당수를 차지한다.) 20대 여성 이미지는 화려하고 오독되기 쉬우며 가장 흔하게 유통되는 물질이다. 김진희 또한 20대 여성을 사진의 1차적 모델로 삼는다. 20대 여성의 신체가 그의 1차 모델이라면, 그 인물과 작가가 나누는 내밀한 대화의 과정이 또 다른 모델이 된다. 그 앞뒤로 작가가 찍어왔던 <Self Portrait>을 비롯한 수많은 젊은 얼굴들이 있다. 20대 여성을 화면에 담은 <She>(2014-)

시리즈는 기시감을 불러일으킨다. 이미(deja, already) 본 것(vu, seen) 같은 착오를 불러일으키는 이 여성들은 통성명을 막 뚫 인물에게는 보여주기 힘든 비사회적인 표정을 하고 있다. 어쩌면 일부러 아무 표정도 짓지 않는 이 얼굴이 가장 그들다운 얼굴일지도 모르겠다. 젊은 어른, 다 큰 청소년, 혼자 있는 여자들. 무심하며 무표정하고 무덤덤한 등등의 온갖 형용사를 호기롭게 피해가는 이 무언의 표정은 ‘앉아있는 여성’이라는 초상화 역사의 스테레오 타입을 따른다. 그러나 이것은 비타협적 이미지다. 모델과 촬영자 모두 사진 안에 들어와 있을 뿐 사진 촬영 중이라는 행위에 꼭 빠져있지 않다는 게 하나의 이유일 것이다. 의도적으로 연출되거나 치장하지 않은 사진 속 이들에게 작가가 던지는 제안은 단순히 그의 얼굴만 빌리는 것이 아니라 모종의 감정 교환에 대한 제안이다.

김진희가 만들어내고자 하는 것은 동시대 젊은 여성을 대면하고 촬영, 기록, 저장하는 일련의 프로세스 그 자체다. 작가는 촬영자와 모델이 카메라를 두고 자리한 관계를 매개 삼아 여러 층의 고백을 사진 안팎에 덧입힌다. 이 고백은 첫째, 작업의 완성 지점에서는 의도적으로 누락시키는 작가 모델 사이의 대화로 이뤄진다. 둘째, 작가가 <Whispering> 시리즈에서 <She> 작업으로 이동하게 되었는가를 조정하고 결정해 나가는 자신과의 대화가 있다. 타인의 고백을 듣기 이전에, 작가는 다른 이를 끊임없이 만나고 대면해야 하는 인물 사진 찍기에서의 자기 혐의와 위치를 질문한다. 작가는 모델에게 계획된 질문 리스트보다는 “요즘 어때?”라는 말로 시작한다고 하는데 이 질문은 작가 자신의 방향을 향하기도 한 것이다. 특정한 목적을 지닌 도구가 되는 것을 회피하는 이 사진들은 각자의 내밀한 이야기를 보호하고 저장하는 수단을 자처하는 듯 한 명 한 명의 고해성사를 사진으로서 압축해낸다. 이야기를 나누고 편지를 주고받는 과정을 겪으며 제작되는 <She> 시리즈는 촬영된 이미지의 완결 지점을 당장 알 수 없게 되는 일종의 시간 감각을 획득한다. 이것은 김진희가 사진을 매개로 실행케 하는 일종의 서신이자 교환행위가 품은 또 다른 시간과도 겹쳐진다.

“요즘 어때?”

작가는 모델과 자신이 나누었던 농도 짙은 고백의 서사를 소화하는 하나의 방식으로, 덜 보여주기, 그리고 다른 곳의 저장장치를 이용하기를 구사한다. 즉 나누고 들었던 이야기를 작품 캡션에 위치시키지 않고 도리어 텍스트의 물리적 위치와 의미를 최대한 절제하고 교란하는 것이다. 말과 행동이 거세된 이 정지버튼의 화면에서 유일하게 말하기의 제스처를 취하고 있는 것은 화면을 가로지르는 문장들이다. <지난 여름>, <아주 이상한 느낌>, <싫어>, <자꾸 비밀을 만든다> 등 구어체의 문장을 제목으로 한 <She>는 정지되어 있는, 상반신까지의 젊은 얼굴을 보여준다. 예고편 이미지로 소비되는 여성이 아닌 무엇이든 고백한

후의 여성은 효용가치가 떨어지는 이미지다. 그것은 유통되기 힘든 이미지이며 바닥난 서사의 이미지이다. 그리고 정보가 아닌 고백록이다. <She>에서 관람자가 모델에 관해 알 수 있는 객관적 지표는 아무것도 없다. 6년 동안 지속했던 <Whispering> 시리즈에 등장하던 소도구, 장치, 정보들은 <She>에서 침묵한다. 옷을 입지 않은 20대 여성이 자신의 흔적과 사물이 남은 침대 주변에 앉아있거나 담배 불을 지지는 등의 특정 동작을 하고 있던 <Whispering>에 비해 <She>는 정지된 사물처럼 인물의 상태를 기록해낸다.

카메라를 든 김진희 또한 그가 만난 20대의 피사체들과 멀리 있지 않은 85년 생 여성 작가다. 김진희가 던지는 질문은 철저하게 모델의 상황과 기분에 의존하여 있는 바, 그가 받아낸 답변은 혼자 보는 일기만큼이나 고백적이고 농도 높은 개인의 감정들이다. 고백의 행위를 사진의 밑바탕으로 삼는 것은 김진희가 <She>와 <Whispering> 작업에서 취하는 하나의 채집 방법이다. 사진 찍는 행위를 통해 새로운 텍스트를 발생시킨다는 점에서 그것은 ‘찾아가는’ 행위에 방점이 찍힌 채집이다. 사진의 잠정적 모델에 다가가고 젊은 여성의 성과 내면이라는 좌표를 구성했다는 면에서 김진희의 태도는 일견 구술사적인 면모의 연구자를 닮아있다. 그러나 그가 모으고 수집한 대화는 격한 감정에 휩싸여 갈겨쓴 손 글씨로 불량하고 비균질하다. 그것은 특정 집단의 보편적 기록이 되기엔 극단적인 정서를 담아내며 ‘정리’를 거부한다. 이것은 “상처”를 가감 없이 노출하는 순도 높은 고백의 글쓰기로서 충실한 무엇이다.<sup>1</sup>

흥미롭게도 작가가 사진 위에 덧붙인 다른 물질은 여성의 수공예적 도구로 자주 언급되는 바느질을 통해서다. 김진희는 인물의 사적인 체험과 정서를 바느질을 통해 덧붙인다. 마치 선언하듯, 그러나 한편 이 문장을 통해서 당신은 아무 것도 알아챌 수 있는 것은 없으리라는 듯, 사진에는 바느질로 수놓은 텍스트가 올라서 있다. 작가는 모델과 나눈 이야기나 서신 중 일부의 문장을 발췌하고 이를 독어, 영어, 불어 등 다른 나라의 문장으로 바꿔버린다. 이야기를 잘 들려주던 작가의 태도는 다른 방식으로 이야기를 저장하고 보호하는 수신자로 뒤바뀌는데, 여기서 눈여겨볼 것은 김진희 또한 타국어로 번역된 이 짧은 문장이 구사하는 어휘와 문법의 정확도를 신뢰하지 않는다는 점이다. 짧은 문장을 툭툭 발췌해 직역해버린 데에서 오는 필연적인 오역은 이들의 내밀한 교환을 저장하는 방어 수단이며, 동시에 사진에 드릴로 구멍을 뚫어 바느질을 하는 공격의 제스처와 점점을 이룬다. 한 땀 한 땀 수놓은 천과 실을 오가는 바느질은 김진희에게 와서 사진의 물리적 두께 망을 뚫어버림으로써 수를 놓기보다는 뚫고 돌진하는 수직적 행위로 뒤바뀐다. 작가의 작업과정에 바느질이 등장했던 것은 매우 긴요한 쓰임새가 있는 필요에 의한 것이었다. <Whispering> 시리즈를 진행하며 작가는 애초 사진 공개에 동의했던 인물들에게 사진을 사용하지 말아달라는 부탁을 받게 되었다고 한다.

모델의 얼굴과 몸 일부를 가려야한다는 의지의 소산으로서 먼저 <Whispering> 사진 속 얼굴과 신체 일부 위에 바느질을 했다면, 그 과정에서 작가는 바느질을 통해 이미 있던 대상을 도려내거나 삭제하지 않으며 다른 시간대의 존재 방식과 외피를 가능하게 하는 방법을 찾아낸다. 화면을 가로지르는 실은 젊은 여성의 존재와 이미지를 파편적으로 또 분산적으로, 비슷하지만 다른 얼굴로 체험하게끔 하려는 의지를 보여준다.

눈여겨볼 점은 20대 청춘 여성 인물이 작가의 카메라 맞은편에 앉아 화면에 포착되어 모델로 변이되는 순간, 그것은 세상에서 가장 오래된 관습적 이미지 즉 '앉아있는 여성'의 이미지로 전환된다는 점이다. 앉아있는 여자의 모습이란 초상화의 역사 아래 수많은 남성 화가들이 그려온 재현물이 아니던가? 바느질 또한 좋은 아내와 어머니의 자질이자 소품, 아마추어적 소일거리로 인식되며 상위 예술의 카테고리에는 누락되기 마련 아닌가? 1815년 영국의 수필가 찰스 램의 누이 메리 램은 "돈벌이를 위한 경우를 제외하고는 바느질을 하지 않는다면 사람들은 더할 나위 없이 행복해지고 여성은 남성과 동등해질 것"이라고 적으며 그로부터 벗어날 것을 주장했다. 김진희의 작업은 여성 재현과 페미니즘 미술의 계보라는 역사적 그물과 맞닿아있으면서도 오늘의-여성, 이미지-생산을 둘러싼 어떤 새로운 주제로 돌진해야 하는가의 문제에 당도해있다.

작가가 노트에 언급한 "상처"와 "희망"이라는 단서는 오늘날 온라인을 포함한 이곳 저곳을 떠도는 가벼운 이미지들에 비해 너무도 묵직하고 방대하다. 복사와 붙여넣기, 카피본으로 범람하는 사진 이미지는 얼굴과 풍경의 가치를 질적으로 오염시키고 양적으로 압도해버린다. 이런 점에서 이 상처와 희망이라는 화두를 선부른 치료로 둔갑하지 않은 채 개별적 풍경으로 바라볼 것인가는 김진희에게 매우 시급한 문제다. 한국의 20대 여성 화자로서 돌진하고 있는 작가가 보고자 하는 것은 '오늘'의 굴러다니는 이미지가 독립적으로 발언할 수 있도록 하는 것이다. 단일한 하나로 포획되지 않으면서 개별적 상태를 지켜내는 저지대로서의 그의 작업은 <에이프릴> 시리즈를 통해서도 살펴볼 수 있다.

2014년 4월 16일 세월호 참사가 일어난 진도를 찾아간 작가는 <에이프릴>(2014-)을 통해 그곳의 풍경과 그 풍경 속을 둘러싼 사람들의 장면 위에 바느질로 다른 점선면의 이미지를 덧입힌다. 진도의 풍경 사진과 미국의 한 버룩시장에서 구입한 슬라이드 필름 사진 위에 노란색, 분홍색, 연두색을 내는 밝은 색상의 실은 이곳을 다른 차원으로 전이하도록 시도한다. 하지만 이러한 무망한 바람은 예고된 실패를 거듭한다. <에이프릴>의 장면 장면은 작고 흰 동그라미를 수놓아 눈이 내리는 장면을 떠올리게 하거나, 나무에 큰 열매가 매달린 장면을 떠올리게 하는 것은 다른 내려티브를 상상하도록 이끌지만, 부질없다. 실제 현실과 사진은 다른 리얼리티 안에 산다.

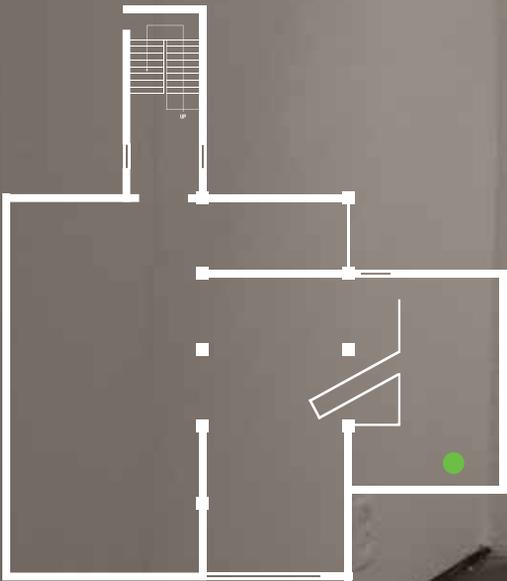


“실물과 사진은 정말 다른 것 같다”는 작가의 말은 현실의 부박함이 지닌 가능성에 착목(着目)하고 있음을 보여주는 이정표와 같다. 추상화한 점선면의 이미지는 하나의 전형적인 의미로 읽히기를 거부하는 다른 풍경을 만들려는 의지다. 그들의 말을 사진을 파고들고 가로지르게 하는 <She> 또한 여성 이미지의 다른 이름을 만들어낸다. 이렇게 김진희는, 구겨진 종이를 다시 펴 썼던 글을 지우고 새롭게 쓰는 것처럼 오늘날 타인의 내면과 풍경의 상처를 카메라에 담은 원론에 천착해나가며 새로운 종이를 찾아 나선다.

- 1 작가는 <Whispering> 시리즈에서 <She> 시리즈를 전개하게 된 과정에서 상처를 이렇게 언급한다. “또한 치유하고 공감하고자 하는 시도였으나 서로 완벽히 공감하지 못하고 어설픈게 위로하는 행위임을 인식하기 시작했다. 누구나 상처가 있으나 그 상처를 완벽히 설명할 수도 이해할 수도 없다. 다 이해할 수 없는 상처를 있는 그대로 표현하고자 했다”

(김진희, 작가노트)







**송수정** 독립 큐레이터, 서울루나포토편제비날 공동 대표 전시기획, 출판, 글쓰기 등 사진과 관련해 다양한 지점에서 활동하고 있다. 아시아 젊은 사진가들의 네트워크 구축과 활동을 지원하는 앙코르사진축제 집행위원, 세계보건기구에서 결핵 예방을 위해 마련한 'Stop TB' 사진상 자문위원 등으로 참여했다. <마리오 자코멜리>(2012, 한미사진미술관, 서울), <그날의 출라송>(2013, 고은사진미술관, 부산), <한반도를 바라보는 다섯 개의 시선>(2014, 누에데리호트갤러리, 네덜란드) 등의 전시를 기획했다. 네덜란드의 세계보도사진상 등 다양한 사진상의 심사 위원으로도 참여했다. KBS 스페셜 <인간의 땅> 사진 디렉터, 스페인 사진 잡지 <오호데페스>의 객원편집자로도 활동했다.

## 몸의 말문을 찾아서

### 육화된 상처

상처가 깊으면 말문이 막힌다. 말이란 세상 모든 것에 이름을 붙여 존재하게 만드는 의미 망이지만 그 언어의 그물에 걸리지 않는 감정도 있게 마련이다. 몸으로는 분명 지각해도 언어로는 표현할 수 없는 이런 감정에는 다시 떠올리고 싶지 않은 슬픈 경험들도 포함된다. 말로써 그 경험을 되새기는 일은 또 한번의 상처이기에 세상과 소통하는 언어의 문을 아예 닫아 버리는 것이다. 아니면 닫고 싶지 않았으나 어찌 표현해야 할지 몰라 침묵하는 사이 말의 길이 메말라 버리기도 한다. 애초에 말로 특 뱉어 낼 수 있다면 깊은 상처가 아닐지도 모른다. 분명 존재하지만 말로써는 정착할 수 없는 상처들은 그렇게 제자리를 잃고 몸 안에 갇힌다. 입 밖으로 나오지 못하는 그 상처는 더 집요하게 은근한 통증을 유발하기도 하고 몸속에서 쥐 죽은 듯 숨어 있다가 반복하여 되살아나기도 한다. 이 상처의 꿈틀거림은 몸 밖에서는 형상화된 적이 없기에 다른 사람은 알 길이 없으며, 그래서 상처를 안고 사는 이들을 한없이 고독하게 만들기도 한다.

이쯤 되면 상처는 곧 몸의 일부여서 이 육화된 상처 없이는 자신을 설명할 도리가 없다. 꽤 골치 아픈 일인데, 언어 밖에 존재하는 상처를 어떻게든 설명하지 않는 한 나의 정체성을 보여 주는 일이 불가능해지는 자기 모순에 빠지기 때문이다. 말문을 닫게 만든 상처로 인해 다시 말문을 열어야 하는 역설이야말로 상처를 안고 사는 이들이 직면하는 운명이다.

한경은이 작업 초기부터 붙들고 있는 화두는 몸속에 갇힌 상처를 불러내어 마주하는 일이다. 말문을 통해서서는 빠져나올 수 없는 이 상처들을 어떻게 가시화할 것인가. 한경은은 상처가 박힌 몸의 존재를 인정하는 일에서 시작한다. 몸의 예민한 반응들은 단순한 신체 증상이 아니라 감정의 끈과 맞닿아 있다는 사실을 경험을 통해 깨달은 것이다. 초기작 <소리>(2008-2011)는 자기 몸에 처음으로 주목해 본 여성들의 고백이다. 여성들은 카메라 앞에서 자신의 토르소를 드러낸다. 첫 숨길인 탯줄이 달려 있던 곳, 생명과 자궁의 거처인 이곳은 여성성을 가장 민감하게 자각시킨다. 쭈글쭈글하거나 수술 자국 등을 가진 민낯으로서의 이 육체는 살아오면서 겪은 신산함 그 자체이자 그 시간을 견뎌 낸 자부심의 대상이기도 하다. 가장 은밀한 신체이며 가장 많은 이야기를 담고 있는 셈이다.

154

한경은은 첫 작업부터 사진을 통해 피사체가 자신의 이야기를 끌어내도록 유도하는데, 사진은 피사체의 독백을 도와주는 매개자 역할을 맡는다. 언어화하지 못한, 혹은 말하기 전에 들여다보아야만 했던 자기 몸의 중요한 일부를 사진이 거울처럼 투사해서 피사체에게 다시 보여 준다. 이 과정에서 한경은은 가장장 사회에서, 언어로 규정되는 제도권에서 제 목소리를 내지 못하는 타자로서의 여성에 주목한다. 본래 상처라는 것이 모든 형태의 폭력이 낳은 고통의 기억이라고 할 때, 이런 상처는 대개 주변부나 변방에 머무는 이들이 받는다. 그런 점에서 작가에게 여성은 단순한 생물학적 구분이 아니라 상처를 훨씬 깊이 받고 민감하게 지각하는 모든 연약한 존재를 상징한다. 연약함이 나약함을 뜻하는 것은 아니다. 한경은의 카메라 앞에 선다는 것은 생이 곧 힘겨움인 이들이 자기만의 아픔에서 벗어나려는 의지를 지니고 있음을 뜻하기 때문이다.

특히 작가 어머니의 항암 치료에서 비롯된 '목정'은 생과 죽음이 한데 어울린 몸에 관한 성찰을 유도한다. 애초 한경은은 치료를 시작한 어머니를 보며 연민을 느낀다. 자신에게 생명을 준 몸, 그 잉태로서의 몸이 소멸할지도 모른다는 사실은 작가에게도 어머니에게도 커다란 두려움이었다. 그러나 한경은은 이 감정을 반복해서 경험하는 동안 질병을 겪는 몸 또한 하나의 존재 그 자체임을 담담하게 받아들인다. 슬픔이나 상실, 고통 등의 수사가 육체의 질병을 앓는 환자와 가족들에게 덧입혀진 은유에 불과할 뿐임을 깨닫고 나자 투병의 의미가 훨씬 투명해진 것이다. 그것은 치료가 필요한 질병일 뿐이었다.

이 과정을 통해 한경은은 어머니를 혈연 관계가 아니라 '명호'라는 이름을 지닌 여성으로 받아들인다. 서로에게 의지해 온 모녀 관계의 단절이 아니라 독립된 두 여성의 연대감이 더 깊어졌음을 상징하는 사건이기도 하다. 더불어 같은 병동의 수많은 '명호'씨에게 눈을 돌릴 수 있었다. 환자복을 입은 채로 병실 복도를 등지고 선 여성들의 초상 사진은 육체의 부자유스러움을 통해 상실감을 느끼는 한편, 그 상실을 통해 자신의 존재감을 재발견하는 여성들에 대한 기록이다.



Restoration and balance 120x163cm, Pigment print on the fineart paper, 2015

‘묵정’의 주인공들은 동일한 배경에 동일한 포즈로 서 있지만, 두건이나 슬리퍼를 통해 저마다의 취향을 드러내며 결코 같을 수 없는 삶을 살아 낸 개별적 인물로 거듭난다. 어머니가 입원한 병원의 동네 이름이기도 한 작품 제목 ‘묵정(墨井)’은 우물이 어두울 정도로 깊다는 뜻이지만, 여성의 몸이 지닌 깊은 존재감이자 걸음으로는 잘 드러나지 않기에 서글펐던 짙은 상처의 또 다른 표현이기도 하다. 카메라 앞에 당당하게 선 이 여성들은 사진을 찍을 당시 그 맞은편에 서 있었을 작가를 연상시키기도 한다. 사진 속 주인공들의 담담한 포즈에는 이 과정을 통해 비로소 어머니에게서 심리적으로 독립한 환경은 이 투사되어 있기 때문이다.

## 너는 나다

‘묵정’을 통해 더 단단해진 덕분일까. 환경은이 그 이후에 보여 준 작업은 상처의 기억을 가진 개인이되 그 내면의 말을 듣는 데서 나아가 치유의 과정으로 확장된다. 치명적인 상처에 대한 기억이란 흐릿해지거나 각색될지언정 몸에 새겨진 채 사라지지 않는다는 점에서 착안한 ‘기억의 가소성’(2012-2013)이나 ‘Invisible Vision’(2015-)은 자신의 상처와 적극적으로 대면하려는 자발적인 참가자들과 협업한 것이다. 저마다 상처의 기억을 지닌 참가자들은 촬영에 앞서 ‘죽도록 미운 당신에게’ 혹은 ‘그날의 나에게’라는 주제 중 하나를 택해 글을 쓰도록 요청받는다. 아무런 제약도 없이 익명을 전제로 한 이 편지는 각자의 기억에 대해 비로소 말문을 열게 만드는 촉매제이자 촬영의 성격을 명확히 하는 도입부다.

이후 카메라 앞에 선다는 것은 상처를 안은 자신의 내면과 정면으로 맞서는 의식이 되었다. 마치 거울에 비친 내 모습을 바라보듯이 카메라에 비친 나를 또 다른 내가 지켜본다는 것은 비로소 상처 밖으로 뛰쳐나오려는 적극적인 움직임의 시작이다. 육화된 상처는 몸의 주인만이 보듬을 수 있다는 점에서 이 촬영은 그 자체로 예술 치료이자 참가자의 비중이 큰 행위예술이 되기도 한다.

이런 맥락에서 두 편의 시리즈는 초기작에 비해 연극성이 훨씬 강조된다. ‘기억의 가소성’은 참가자들의 상반신에 특수 분장을 하여 상처를 가시화한다. 보이지 않기에 오히려 주홍글씨처럼 마음속 낙인으로 남은 상처를 눈에 띄게 만듦으로써 상처와의 적극적 대면을 시도한다. 분장을 한 나는 낯설 수밖에 없다. 내면에 감춰 둔 또 다른 나의 모습이기 때문이다. 기억을 살갓에 새기는 ‘기억의 가소성’과 달리 ‘Invisible Vision’은 장소성과 행위 자체에 무게가 실린다. 참가자들은 각별한 의미를 지니는 장소에서 특별한 포즈를 통해 육체와의 교감을 시도한다. 실험극의 한 장면이 연상되는 이 작품은 낯설고도 묘한 긴장감을 유발하는데, 뭔가 사건이 일어날 것만 같은 동작이면서도 결코 전부를 보여 주지 않은 채 상황을 생략했기

때문이다. 사진 속에서 장소와 포즈는 극대화되지만, 그곳이 어디인지 그 행위의 주체가 누구인지에 대한 단서는 은폐되어 있다. 어떤 동작은 과감하고 어떤 동작은 서글플 정도로 아름다워서 상처의 이중성 혹은 기복이 큰 심리 상태를 반영하는 것처럼 보이기도 한다. 이렇듯 과감하면서도 많은 부분이 가려진 이미지들은 답답함과 불편함을 유발하고, 결국은 이 행위가 드러내려는 기억의 불편함과 파편성을 연상시킨다.

작가는 이런 작업을 통틀어 ‘타인의 고통과 마주하기’라 부른다. 그러나 엄밀하게 말하면 한경은의 모든 작업은 슬픔을 지닌 자신에게 다시 귀환한다. 생명을 낳은 몸이 죽음을 예감하듯, 그런 몸에서 한경은이 나왔기에 어머니의 경험이 곧 자신의 경험일 수밖에 없듯이 타인의 모든 상처는 한경은의 상처다. 상처를 안은 몸이 몸째로 말문을 열어 내야만 그 상처가 치유될 수 있듯이 한경은에게는 사진 작업 자체가 타인의 고통을 통해 자신의 고통을 목격하고 치유하는 과정인 셈이다. 삶과 죽음, 치유와 상처, 나와 너는 모두 뫼비우스의 띠처럼 달라붙은 한 몸이다. 그럼에도 불구하고 왜 작가는 늘 ‘타인’이라는 말로 대상과 거리 두기를 하는 것일까. 이 거리 두기는 ‘목정’에서 어머니를 ‘명호’씨로 독립시키는 것과는 분명 다른 성격이다. 선불리 누군가의 상처에 깊이 공감한다는 말이 또 다른 폭력이 될까 두려워 망설여지기 때문일까. 이런 윤리적인 이유가 전부라면 한경은의 작업은 그야말로 사진을 매개로 한 예술 치료의 과정으로만 봐야 할지도 모른다. 그러나 한경은은 자신의 상처에 대해 말문을 다 열지 못한 것일 수도 있다. 그가 관심을 갖는 대상, 여리고 상처받고 생채기를 안고 있지만 한편으로는 그 상처를 적극적으로 끌어안으려는 이들은 모두 한경은이다. 그런데도 정작 작가는 ‘너는 나’라는 사실 앞에서 여전히 조심스러워 보인다. 타인의 상처를 인정하는 일은 곧 내 상처와의 동일시일 텐데 작가는 아직 자신의 상처에서 온전히 자유로워지지 않았기 때문일 것이다.

## 사진, 바리데기의 무가

작가가 ‘기억의 가소성’에서 밝힌 것처럼 몸이 한번 기억해 버린 상처는 지워지지 않기에 상처와의 동거는 영원한 숙명일 터다. 그렇다면 이 슬픈 몸의 사연을 작가는 왜 사진을 통해 대면하려는 것일까. 단순히 사진이 언어 밖에 놓인 감정들을 재현해 낼 수 있는 매개자 혹은 감정이 육화된 몸을 가시화할 수 있는 시각 수단이기 때문일까. 그보다는 촬영이 가지는 의식의 의미가 더 클지도 모른다. 촬영 순간을 되돌릴 수 없는 사진의 일회성은 사뭇 제의적이다. 생의 한 순간을 불박아 두는 메멘토 모리의 장치로써 사진은 생과 죽음의 경계, 몸의 안과 밖을 연결해 준다.

마치 깊은 슬픔을 달래려는 굶판처럼 작가에게 사진은 결과물보다는 피사체와 교감하는 촬영이라는 행위 자체에 비중이 실린다.

그런 점에서 사진을 통해 한경은이 시도하는 일련의 행위는 서사 무가인 ‘바리데기’를 연상시킨다. 부모에게 버림받은 바리데기가 아버지를 살리기 위해 온갖 시련을 딛고 죽음의 세계까지 건너갔다 온다는 이 노래는 슬한 울음과 고통에 놓인 그늘진 세상을 거쳐 마침내 여성으로 성장한 소녀의 대장정을 그린다. 그래서 시인 강은교는 이 바리데기를 ‘바다를 일으키는 눈물을 지닌, 무덤을 가리켜 우는 여자’로 묘사한다. 이 노래를 부르며 죽음을 달래는 굶판처럼 한경은은 슬한 울음을 우는 이들을 사진으로 달래는 영매자를 자처한다. 비록 울음은 그쳐도 울음이 남긴 얼룩은 지워지지 않으므로, 한 사람의 울음이 멈춰도 다른 이들의 울음이 다시 시작할 것이므로 한경은이 사진과 함께 떠나는 길은 멈추기 어려워 보인다. 그러나 그가 걸어온 먼 길 그리고 앞으로 걸어갈 먼 길이 슬한 이들의 더듬거리는 말문을 열게 할지도 모른다.







**이선영** 미술평론가

이선영(1965-)은 조선일보 신춘문예 미술평론 부문으로 등단(1994)했다. <미술과 담론> 편집위원(1996-2006)과 <미술 평단> 편집장(2003-2005)을 역임하였다. 제1회 정관 김복진 미술 이론상(2006), 한국 미술평론가 협회(이론부문)상(2009), AICA Prizes for Young Critics(2014)을 수상하였다.

## 사진 속에 살아있는 부재와 죽음

국내의 대표적 사진작가 18명이 참여한 '거짓말의 거짓말; 사진에 관하여' 전에 권순관이 출품한 것은 180x225cm 크기의 대형 사진 <어둠의 계곡>(2013) 한 점이다. 이 작품은 그의 '미완성의 변증법적 극장' 시리즈의 하나로, 우리 근대사에 관련된 한 장면을 보여준다. 그러나 배 지나간 자리처럼 아무 흔적도 남아있지 않은 평범한 야산에서 관객은 뭘 봐야할지 혼란스럽다. 물론 잘 찍힌 풀숲도 흥미로운 볼거리가 될 수 있겠지만, 이 작품은 풀숲 어디에도 강조점이 없는 밋밋함이 특징이다. 한 장에 2기가바이트 용량을 가지는 고밀도의 사진에서 정교하게 재현된 잎 새 하나하나를 확인하며 감탄해야할까. 멀리서 보면 그저 울렁거리는 짙은 녹색의 평면으로 보일 법한 장면이 역사의 현장이라니....그 장면은 화려한 스펙터클에 노출되어 무감각해진 평범한 눈에겐 볼 것 없는 사진이 될 것이며, 약간의 미술사적 교양을 가진 이에게는 추상예술과 재현주의가 동일한 반열에 있음을 확인시켜줄 것이다.

만약 사전정보를 통해 그것이 수 십 년 전에 일어났던 근대사의 비극 노근리 민간인 학살사건과 관련된 현장이라는 것을 알게 된다면, 더욱 허탈할 것이다. 역사의 현장은 뭔가 드라마틱해야 하는 것 아닌가. 역사란 무의미한 차가운 일상과는 다른 뜨거운 의미 그 자체 아닌가. 6.25 전쟁당시 피난하던 양민 300여명이 조선인민군의 침공을 막고 있던 미군에 의해 학살돼 암매장되었다고 추정되는 역사의 현장은 것처럼 말이 없다. 그 사건의 생존 피해자들은 20여명, 그들이 살아생전에 사건의 전모가 밝혀질 수 있을까. 입법자, 또는 법의 수호자라고 자처하는 세력들은 정작 그들 스스로는 법을 초월한다. 경악할만한 폭력도 마치 자연력처럼 간주하는 것이 권력의 속성이다. 벤야민과 데리다가 말했듯이, 법과

폭력은 반대되는 것이 아니다. 노근리 사건은 우발적으로 벌어진 개인적 폭력이 아니라, 국가의 폭력이다. 흉과 나무에 베어들었을 시신들의 살과 피처럼, 보이지 않지만 편재하는 권력이다. 권순관은 사진을 시작한 20여 년 전부터 권력이 만들어내는 형태, 또는 형식을 표현해 왔다.

그 권력은 거시적이기도 하고 미시적이기도 하며, 지배적이기도 하고 저항적이기도 하며, 억압적이기도 하고 생산적이기도 하다. 역사라는 서사적 주제를 다루면서도 단 한 장의 사진이라는 형식을 선택한 것에는 그 자체가 역사의 수수께끼에 사진의 수수께끼를 보탠 셈이다. 역사적 이야기를 한 장의 사진 속에 종결시킨다는 것은 진행 중인 사건의 결정적 한 장면이 아닌 이상, 수수께끼로 나타난다.

164

한 장의 사진에 담은 이 '역사적' 장면에는 사진의 힘에 대한 자신감, 반대로 결정적 증명수단으로 간주되어온 사진이 사실은 매우 나약한 매체임을 보여준다. 롤랑 바르트가 <카메라 루시다>에서 말하듯이, 사진은 우리에게 보여주는 것이 무엇인지를 말하지 않는다. 사진에는 아무런 깊이가 없다. 즉 그것은 존재했음일 뿐이다. 그러나 친절한 사진가라면 약간의 암시나 단서를 심어 놓거나, 자신이 하고 싶은 이야기의 축을 따라서 여러 장으로 알기 쉽게, 또는 상상하기 쉽게 장면을 배열할 수도 있었을 것이다. 그것이 공간적으로 정지된 매체로서, 회화나 사진이 영상이나 소설과 다르게 서사를 다루는 방식이기도 했다.

일순간 잘려진 공간의 단편을 이해하기 위해서는 맥락이 있어야 하며, 맥락에 따라 단편들은 사실로도 허구로도 보인다. 작품 <어둠의 계곡> 속에 내재한 부재와 죽음은 역사의 속성일 뿐 아니라, 사진의 속성이기도 하다. 이 모호한 장면들은 사진과 역사 모두의 불투명성을 말한다. '--극장'으로 이름 붙인 것이 무색하게, 대상에 바짝 당겨진 시점은 불 밝힌 무대가 아니라, 어둡게 드리워진 장막 같다. 키 작은 관객이 자세히 볼 수 있을지는 모르겠지만, 화면 상단, 어느 시간대인지 알 수 없는 공기를 품은 하늘 위에 걸쳐있는 앞서귀들은 마치 레이스같은 표면을 강조하는 듯하다. 장면은 사건이 묻혔던 시간의 지층만큼이나 많은 층들을 걷어내야 할 과제로 제시한다. 사실과 그것의 재현이라는 1차적 기능의 담당자로 간주된 사진과 역사는 계몽 이전의 어둠 속에 잠겨든다. 그러나 그의 작품에서 어둠은 오히려 또 다른 보기와 읽기를 가능하게 한다.

사진은 어둡게 찍혀있고 유리까지 끼워져 있어 거의 거울 같다. 어두운 화면을 더듬은 관객의 시선이 어둠에 익숙해질 무렵, 자신의 그림자로 반사조명을 가리면서 차츰 세부들이 보이기 시작한다. 관객은 움직이는 자신의 그림자에 힘입어 부분적으로 바라보게 된다. 화면 좌측 하단이 300명이 암매장 되었다고 추정되는 장소지만, 화면 어디에도 유의미한 증후는 발견되지 않는다. 역사의 진실을 밝힌다는 계몽적 주제라 하기에는 답답한 형식이다. 빨리 밝혀지고 널리 알려졌으면 하는 역사적 이야기에 기대될 법한 일목요연함은 없다. 그것은 단편들이

조합된 것과 다를 바 없이 보여진다. 남아있는 빈약한 증후들로 퍼즐을 맞춰야 하는 역사가들의 방식처럼 말이다. 누구 허락을 받고서, 또는 누구 보라고 피어난 것이 아닌 야생의 풀숲에서 누군가는 그렇게 살아왔고 살아갈 민초라는 상징을 찾아낼 수 있을지도 모른다. 그러나 중심이 흐트러져 있는 권순관의 사진은 상징이라는 중심 역시 비껴나간다.

예술과 마찬가지로 역사를 상징적으로만 독해할 때 우리는 늘 비슷한 교훈을 얻을 뿐이다. 권순관의 시리즈 제목에 포함되어 있는, 정반합이라는 변증법적 이야기가 대표적이다. 역사의 시대인 19세기의 역사적 담론을 다룬 헤이든 화이트의 <19세기의 역사적 상상력>에 의하면, 역사의 객관성에 대한 소박한 믿음은 역사가가 채택하는 문법 내지 문체로 대체된다. 그 책에 의하면, 헤겔의 변증법은 지나친 상징화와 형식체계에 의해서 모든 사건의 특수성을 무시하고 사건들은 수많은 강, 속, 종으로 분류 한다. 현대의 작가들도 ‘어떤 총괄적 체계 속에 세계를 가두어 두려는 욕망을 품고 있는’(로브 그리예) 철학적 경향을 거부한다. 바르트도 ‘강력한 모든 체계의 참을 수 없는 영토 확장주의’를 튀김과 비교한 바 있다. 요컨대 ‘지나치게 강력한 일관성을 갖는 진리를 말하는 어떤 사고, 그것은 마치 끓는 기름과도 같다. 그래서 당신은 그 속에서 무엇이든지 집어넣을 수 있지만 거기서 나오는 것은 항상 튀김일 뿐’이다.

마이클 라이언의 <해체론과 변증법>은 변증법과 현대의 해체론을 비교한다. 해체론은 총체화 하려는 관념적 사유에 맞서 차이를 강조한다. 해체론에서 역사는 (변증법적) 종합이기 보다는 차이이다. ‘차이는 역사적이며 역사는 차이적’(데리다)이다. 차이에는 궁극적인 결정이나 확정이 아니라, 차이에 의한 연기(différance)를 말한다. 권순관의 작품 속 잡목과 잡풀들은 차이적 흔적들의 직조물처럼 보인다. 여기에서 ‘흔적(trace)은 현존이 아니라, 현존의 환영(simulacrum)’(데리다)이다. 흔적에는 위치가 없다. 떠도는 유령들은 경계를 넘나든다. 드넓은 화면을 불확실한 시간의 축에 기대어 보고-읽게 하는 권순관의 사진은 역사, 또는 사실이 이해되는 방식을 표현한다. 지극히 표면적인 한 장면이면서 메타적인 차원을 가지고 있는 셈이다. 이 전시의 작품은 그의 사진적 이력에서 중요한 전환점이 된, 중요한 역사적 사건을 담은 또 다른 작품과 비교할 수 있다.

2007년 5.18기념재단의 지원 사진작가로 선정된 권순관은 주어진 과제, 즉 1980년 5월 광주 역사를 담았는데, 그의 방식은 ‘5월 광주’로 대변되는 뜨거운 주제와는 자못 차이가 있었다. 사진을 찍을 당시에는 이미 뜨거운 역사의 현장과는 무관하게 차가운 일상이 지배하던 도로의 차선을 막고 5.18 참가자들 200여명을 동원하여 찍은 작품 중, <늙은 남자의 먹살을 잡고 화를 내는 남자>(2007)는 열핏 교통사고 실랑이를 벌이는 장면같기도 하지만, 5.18을 겪거나 그것을 기억하는 광주시민이라면 기시감을 가질 포즈이다. 사진에는 그러한 비슷한 모습들이 곳곳에



어둠의 계곡 180x225cm, Digital C-print, 2013

심어져 있다. 그는 ‘내가 서있는 자리에서 불현 듯 다가오는 조각들을 보고 싶었다’고 말한다. 사실처럼 보이는 이 연출사진은 역사적 자료로부터 차용한 것이다. 그는 사진사에서 최초의 사진가가 담긴 초상과 최초의 저널리스트 사진이 조작되거나 국가 이데올로기에 봉사한 사진이었음을 환기하면서, 사진이라는 매체의 투명성을 의심한다.

역사와 마찬가지로 사진적 대상은 명백히 존재하는 것이 아니다. 그것은 구성된 것이며 구성된 것인 한 해체될 수 있다. 그는 단단해 보이는 현실이 근거로부터 무너지는 순간을 사진으로 표현한다. 노근리 사건이 어떤 기가 막힌 사실과 진실을 포함하고 있다 한들, 수 십 년의 세월이 지나고 더구나 그것을 은폐하고픈 지배적 체계가 있는 한, 한명의 사진가가 할 수 있는 일은 무엇인가. 수많은 가능성 중 선택한 한 장면, 그 어두컴컴한 사진은 중요한 역사적 사건이 것처럼 아무런 조치도 취해지지 않은 채 오리무중에 빠져 있음을 말한다. 그는 보이지 않는 것을 보여준다. 있는 그대로의 장면을 찍은 사실이지만 무엇인가를 열어 보이는 것이 아니라, 검은 장막처럼 드리워져 있다. 이 장막을 들춰야 하는 것은 자신의 어두운 그림자에 힘입어 부분들을 직시하고 그것을 끝없는 해석으로 이어가야 할 관객의 몫이다. 지워진 흔적들이 남아있는 녹색 칠판 같은 텍스트에 관객들은 또 다른 텍스트를 쓰게 될 것이다. 그것이 사진을 소비하지 않고 생산하게 하는 작가의 방식이다. 권순관의 작품은 어떠한 번잡한 기계장치도 덧붙이지 않은 채 관객의 상호작용을 끌어낸다.

어느 야산의 풀숲을 찍어도 비슷한 장면이 나올 것 같은 불특정성에 대해 작가는 ‘장소 없는 묘사’(월러스 스티븐스)라고 말한다. 역사의 현장을 찍어 관객에게 말을 거는 그것을 주체 또는 사건 없는 서사라고도 말할 수 있겠다. ‘약효 없는 메시지’(바르트)인 사진은 사진으로 마주해 있는 역사적 사건을 하나의 의미로 환원하려는 압력에 저항한다. 역사는 사진만큼이나 빈곳이 많다. 역사, 사진, 그리고 역사와 사진은 연속적인 것이 아니라 불연속적이다. 최근에 노근리 사건과 비슷한 수의 죄 없는 국민이 죽어간 세월호 사건을 생각해보면, 승객들이 산채로 서서히 수몰되는 현장을 전 국민이 생중계로 보고 나서도 아직도 규명이 안 된 진상들이 있는데, 쥐도 새도 모르게 일어난 체계에 의한 폭력을 몇 십 년이 지난 시점에 사진 한 장으로 환기시키겠다는, 그것은 불가능에 가까운 일이다. 그러나 예술은 이러한 불가능성으로부터 시작된다. 코드화된 시선을 부정했던 롤랑 바르트는 <카메라 루시다>에서 공공적인 사진의 해독은 언제나 사실상 개인적인 해독이라고 말했다. 바르트는 역사를 우리가 아직 태어나지 않았던 기간을 가리킨다고 하면서, 역사는 우리가 그것을 바라볼 때에만 구성된다고 본다. 그리고 역사적 사진을 갈등과 억압의 뒤엀김이라는 일반적인 의미로만 환원시켜서는 안된다고 본다. 기계의 시선과 거의 일치시키다시피 한 권순관의 즉물적 사진은 굴곡 많은 우리 근대사를

다루는 수많은 역사적 작품에 편재한 신파조의 정서를 건너낸다. ‘미완성의 변증법적 극장’이라 이름 한 시리즈는 변증법을 닫힌 체계로 이해했던 일단의 흐름과 거리를 둔다. 사진을 현실의 모사로 간주하지 않고, 지나간 현실의 발산물로 간주하는 소박한 사실주의자들에 비판한 바르트는, 사진이 확인의 힘을 지니고는 있지만 사진의 증명력은 대상에 대해서가 아니라 시간에 관계하고 있음을 강조한다. 그래서 만일 변증법이라는 것이 부패 가능한 것을 제어하며, 죽음에 대한 거부를 노동의 힘으로 변화시키는 사고라면, 사진은 비변증법적인 것이라고 본다. 시간에 대해 닫힌 약호화 된 사진은 그것이 무엇을 담은 단순한 소비 대상으로 귀결된다. 그것은 사회가 사진의 힘을 거세하고 길들이는 전형적인 방식이다.

사진에 대한 아름다운 에세이를 써서 사진가들에게는 가장 친숙한 철학자이기도 한 바르트는 사진과 죽음의 관계를 내재적으로 보는데, 이는 죽음이라는 사건을 다루는 권순관의 작품에 대해서도 참조점을 준다. 바르트는 모든 사진에 다 같이 존재하는 사자의 귀환을 보며, 죽음은 사진의 본질이라고 말한다. 바르트는 사진이 역사적으로 19세기 후반에 시작되는 죽음의 위기와 관련을 맺고 있다고 지적한다. 바르트에 의하면 근대는 맥 빠진 죽음의 시대이고, 역사와 사진은 우연찮게도 그 때 동시에 태어났다. 의식(儀式)의 사라짐과 동일한 시기에 나타난 사진은 종교와 의식을 벗어난 비(非)상징적인 죽음이 현대사회로 침입한 것과 일치하는 현상이라는 것이다. 물론 사진과 역사는 다른 점도 있다. 바르트에 의하면 역사는 실증적인 처방에 따라 작성된 하나의 의견서, 신화적 시간을 무너뜨리는 순수한 지적 이야기인데 반하여, 사진은 확실하지만 덧없는 증인이다. 권순관의 ‘장소 없는 묘사’가 말하는 것은 모든 사진에 깔려 있는 죽음이라는 재난이다. 거기에는 지금 여기에 있는 관자의 미래를 포함하여, 죽음이라는 거역할 수 없는 기호가 내재해 있는 것이다.







**박평중** 미학, 사진비평

중앙대학교 사진학과를 졸업하고 파리 10대학 철학과에서 미학박사 학위를 받았다. 대학에서 강의하면서 현대미학, 사진이론 등에 관한 연구를 진행하고 있다. 사진평론활동을 병행하면서 <한국사진의 자생력>, <매혹하는 사진>, <사진가의 우울한 전성시대>등의 저서를 펴냈다.

## 시각은 착시다

### 1

‘시각은 착시다.’ 이울배반적인 이 언명이 정연두의 작업을 이해하는 데 길잡이 역할을 할 수 있을 것 같다. 왜 시각은 착시일까? 단적으로 말하자면 착시가 시각에서 비롯되기 때문이다. 시각이 없다면 착시도 없다. 사실 시각은 너무도 자명하여 지각과 거의 동일시된다. 시각과 지각이 일치하지 않는다는 점을 상상하기란 어려울 정도다. 시각의 이런 투명성은 지각의 오판에 대해 의심할 여지를 주지 않는다. 하지만 우리가 보는 사물이 실제 그 모습인지는 누구도 알 수 없다. 사람의 눈에 비친 사물과 잠자리의 눈에 비친 사물은 분명 다르다. 우리는 단지 눈에 보이는 사물의 모습을 그대로 믿을 뿐이다. 착시의 시작이다.

### 2

착시로서의 시각의 문제를 다룬 가장 흥미로운 작업은 <Six Points>다. 이 작업은 뉴욕에 있는 인디안, 코리아, 차이나, 러시아, 이탈리아, 스페인 타운의 여섯 거리를 한걸음씩 옮겨가면서 촬영한 사진으로 이루어져 있다. 각 지점을 촬영한 수천 장의 사진을 이어 붙여 동영상으로 구성한 이 작업의 묘미는 관람자에게

사진이나 영화가 줄 수 없는 전혀 새로운 종류의 감각적 경험을 제공해준다는 데 있다. 플레이를 멈추면 스냅사진과 다를 바 없지만 영상이 시작되면 영화와 유사한 동영상도 나타난다. 장면이 계속 바뀌므로 관람자는 마치 실제 현실을 보여주는 영화를 보는 것 같은 착각에 빠질 수 있다. 그러나 움직이는 것은 카메라일 뿐이고 영상 속의 장면은 정지되어 있다. 영상 속의 건물과 사람은 정지 상태인데 왜 현실과 '다소' 유사한 생동감을 느낄까. 당연히 영상이 흘러가기 때문에, 말하자면 '시간'이 개입하기 때문이다. 그런데 이 '시간'은 관람자의 편에서만 작동한다. 게다가 이 시간도 실제 현실의 시간과는 차이가 있다. 작가는 구간마다 속도를 달리하여 사진을 이어 붙임으로써 시간이 '불연속적으로' 흘러가도록 했다. 미세한 차이지만 시간은 일정한 속도로 흐르지 않고 때로는 천천히 때로는 빠르게 흐른다. 결국 관람자는 시간이 정지된 세계를 경험하는 것 같은 기이함에 사로잡힌다. 이처럼 시간이 멈춘 세계를 흘러가는 시간 속에서 경험함으로써 관람자는 자신의 시각을 의심하게 된다. 그렇게 해서 <Six points>는 환영 이미지의 코드를 드러내는 메타포로 작동한다.

기실 사진과 영화는 모두 환영 이미지이며, 리얼리티가 강할수록 환영 효과는 증폭된다. 이 두 가지 코드는 <Six points>에서 함께 섞인다. 먼저 사진. 거리를 지나가는 행인의 모습은 스냅사진의 코드에 따라 찍혔다. 그런데 순간의 이미지는 사람의 눈이 평소에는 지각하지 못하던 '시각적 무의식'의 영역을 드러내 줌으로써 '진실'을 포착한 것으로 과대포장 되어 왔다. 이 코드에 따라 관람자는 행인들의 모습을 '현실'처럼 지각한다. 그런데 이 코드는 곧바로 흘러가는 시간과 함께 해체된다. 여기에서 관람자의 지각에 영향을 미치는 것은 영화의 코드, 더 정확히는 시간이라는 코드다. 영화는 현실의 시간을 거의 정확히 재현하지만 이 영상에서는 전혀 다른 시간의 코드가 개입한다. 관람자는 이 스냅사진들을 마치 영화처럼 지각하려 한다. 하지만 영상은 '실제로는' 정지된 상태이므로 '정상적인' 지각은 이루어지지 않는다. 게다가 작가는 촬영 과정에서 인공조명을 사용함으로써 거리를 마치 영화 세트장처럼, 말하자면 허구적 공간처럼 제시하고 있다. 결국 관람자는 스냅사진의 코드와 영화의 코드가 엉뚱하게 뒤섞인 이 영상을 통해 자신의 시각이 착시임을 간파해낸다.

### 3

작가는 <B 카메라>에서 이런 환영의 구조를 더욱 명시적으로 보여준다. 이 시리즈는 두 점의 사진으로 구성돼 있다. 하나는 널리 알려진 영화 속 한 장면(히치콕, 오즈 등)을 연출한 정면 사진, 다른 하나는 연출된 장면의 구조를

보여주는 세트장 사진이다. 전자는 허구를 연출한 환영의 영역에, 후자는 환영의 구조를 폭로하는 현실의 영역에 속하는 것처럼 지각된다. 연출된 장면은 영화 속 이미지처럼 ‘그럴듯해’ 보이며, 그 장면의 배후를 보여주는 사진은 설치된 조명과 어설픈 세트장의 구조물 전체를 포함하기 때문이다. 말하자면 후자는 전자가 환영임을 입증하는 증거 자료처럼 바로 옆에 버티고 있다. 두 장의 사진은 동일한 장면을 각각 시점을 달리하여 촬영한 것에 불과하지만 전혀 다른 계열에 속한다. 전자는 <로케이션>에서 보여주었던 것과 마찬가지로 가공된 현실의 이미지, 하지만 인공조명과 영화 세트장을 연상시키는 각종 소품 및 구조물로 인해 환영의 효과가 묻어 나오는 사진이다. 한편 후자는 이 환영의 효과가 어떻게 발생하는지를 구조적으로 보여주는 장치다. 두 장의 사진을 병치함으로써 연출사진의 허구성은 매우 구체적으로 드러난다. 그런 점에서 <B 카메라>는 <로케이션>의 연장선상에 있다.

후자는 전자에 대한 우리의 지각이 착시임을 입증하기 위한 미장센, 말하자면 미장센의 미장센이다. 양자 모두 미장센인 셈이다. 그렇다면 후자는 왜 전자가 착시라고 주장하는 것일까. 반대로 왜 자신은 미장센, 즉 착시가 아닌 척 할 수 있을까. 그것은 미장센이 보여주는 장면에 대한 우리의 관념 때문이다. 전자의 경우 영화 속 장면에 대한 우리의 관념은 ‘허구’로 정립된다. 한편 그 장면을 ‘기록’하는 것처럼 연출된 후자의 경우 ‘현실’로 정립된다. 말하자면 같은 미장센이 관념에 따라 하나는 ‘환영’으로, 다른 하나는 ‘실재’로 인식되는 셈이다. 그렇다면 착시를 유발하는 것은 ‘눈’이라는 감각기관이 아니라 그것이 받아들인 대상에 대한 관념이다. 실상 눈은 시각의 대상을 ‘중립적으로’ 받아들이는 감각기관일 뿐이다. 그에 대한 지각은 의식의 몫이다. 그리고 그 지각이 옳은지 그른지 역시 의식이 판단할 문제다. 요컨대 감각기관으로서의 눈에 착시란 없으며 시각은 그 자체로서 중립적이다. 그렇게 해서 문제는 시각과 관념의 관계로 옮겨간다.

## 4

<Wild goose chase>가 그 시발점으로 작가는 이전과는 다른 관점에서 시각의 문제를 탐구한다. 이 작업은 작가가 시라토리(Shiratori)라는 한 일본인 맹인과 만나면서 시작됐다. 이 맹인은 집과 일터를 오가면서 하루도 빠짐없이 -지팡이를 짚어야 하는 탓에 비가 오는 날을 제외하면- 디지털 카메라로 거리풍경을 찍었다. 맹인이 찍은 사진에 흥미를 느낀 작가는 그에게 디지털 카메라를 선물로 제공하고, 그가 찍은 약 80,000점의 사진을 선별한 후, 그가 좋아하는 재즈 피아니스트의 연주곡(이 작업의 제목은 이 곡에서 따온 것이다) 리듬에 맞춰 슬라이드 쇼의

형태로 사진을 재구성했다. 경쾌한 리듬에 따라 빠르게 바뀌는 사진들은 얼추 비슷한 형태다. 매일 같은 거리를 오가면서 찍었기 때문이다. 그는 과연 무엇을 찍었을까? 그는 자신이 보지 못한 것, 혹은 볼 수 없는 것을 찍었다. 다른 식으로 말하자면 그는 자신이 지각한 무엇이 아니라 지각하지 못한 것을 찍었다. 제목이 말해주듯 맹인의 시각은 ‘헛수고’일 수 있다. 카메라는 눈의 연장, 요컨대 시각의 대리물이다. 맹인은 앞을 볼 수 없는 눈의 매개체로 카메라를 선택했지만 그 시도는 부질없는 노력으로 귀결된다. 그런데 정말 그럴까? 그는 분명 사물을 지각할 수 없다. 하지만 구체적인 사물에 대한 지각만이 지각은 아니다. 예를 들면 우리는 눈을 감고 팔을 흔들 때 근육의 움직임에 지각한다. 그 때 지각의 대상은 움직임 자체다. 그런데 팔의 운동을 멈추었을 때 지각 대상은 사라지고 만다. 그렇다면 지각도 멈춘다고 할 수 있는가. 그렇지 않다. 지각은 움직임의 정지를 지각한다. 마찬가지로 맹인의 시각은 사물을 지각하지 못하지만 시각 대상이 ‘없음’을 지각한다. 즉 맹인의 시각도 지각으로 연결된다. 단지 자신의 지각 대상에 대한 관념을 갖지 못할 뿐이다. 나아가 다른 감각기관은 타인의 그것보다 훨씬 뛰어나다. 그의 청각과 후각, 그리고 공감각은 매일 왕래하는 거리를 ‘거의’ 완벽히 감지할 수 있다. 구체적인 사물은 지각하지 못하더라도 공간 자체를 지각하는 것이다. 실제로 데카르트는 <굴절광학>에서 맹인이 공간을 감지하는 능력에 대해 상세히 서술하고 있다. 요컨대 맹인은 시각 없이도 공간을 지각한다. 엄밀히 말하자면 사진은 공간을 평면으로 ‘축소’함으로써 환영을 만들어 낸다. 즉 사진은 우리가 지각한 공간과 전혀 다르다. 그렇다면 맹인이 지각한 공간과 사진은 어떻게? 그는 그 차이를 알 수 없다. 비교할 수 없기 때문이다. 결국 그에게는 환영도, 착시도 없다. 다른 식으로 말하자면 환영은 관념에서 비롯된다. 즉 착시는 관념이 척도로 작동하여 시각대상을 허구로 판단할 때 발생한다. 그리고 그 관념은 수많은 지각의 축적을 통해 형성된다. <Wild goose chase>는 그런 점에서 착시 없는, 혹은 착시를 모르는 자의 시각을 보여준다고 할 수 있다. 그렇다면 자신이 본 것을 액면 그대로 신뢰하는 자의 시각은 어떨까? 관념과 시각의 유리는 어떤 결과를 낳을까?

## 5

<Blind perspective>가 이런 질문을 던지고 있다. 이 작업은 거대한 산업 폐기물을 전시장 복도에 설치하는 것에서 시작한다. 쓰나미 잔해를 옮겨와 복도 양 옆에 성인키보다 높게 설치함으로써 전시장은 쓰레기더미로 덮인다. 이것이 현실이다. 한편 관람자는 특수 제작된 3D 스크프(HMD)를 착용하고 전시장 복도를 지나간다. 이 기구는 관람자가 이동함에 따라 미리 제작된 가상 이미지를

보여준다. 그 이미지는 자연에서 채집한 꽃과 나무 등을 조합하여 만들어낸 아름다운 풍경이다. HMD를 통해 보는 이미지는 관람자가 위치한 공간과 아무 상관없는 가상세계이지만 그는 그 세계만을 본다. 말하자면 그의 시각이 지각한 현실과 실제 현실은 전혀 다르다. 관람자는 발걸음을 옮김에 따라 변화하는 가상세계의 모습에 도취될 것이다. 아름다운 꽃과 초록의 풀로 뒤덮인 숲은 신비롭기 그지없다. 그것이 그가 지각하는 가짜 현실이다.

관람자의 시선이 향하는 곳은 폐기물 더미이지만 그가 지각하는 것은 아름다운 풍경이다. HMD를 벗어버릴 때만 현실의 모습은 올바르게 지각될 수 있다. 그렇다면 그의 지각을 호도하는 것은 바로 시각 자체다. 눈을 뜨고 있는 한 그는 현실을 올바르게 볼 수 없다. 반대로 그가 눈을 감는다면 적어도 가짜 현실을 지각하지는 않는다. 이 지점에서 관람자의 지각은 맹인의 그것과 다르지 않다. 맹인의 시선은 앞에 펼쳐진 장면을 지각하려 한다. 하지만 그가 지각하는 것은 눈앞의 사물이 아니라 관념이다. 작가는 <Wild goose chase>의 주인공인 맹인이 예술작품을 감상하면서 마치 실제로 본 것처럼 작품에 대한 감상평을 늘어놓는다고 언급한다. 당연히 이 맹인에게 작품은 '시선의 편에서' 지각되지 않는다. 그럼에도 그는 작품을 지각한다. 그는 작품을 관념에 따라, 말하자면 자신이 원하는 방식대로 지각한다. 그것을 현상학자들은 '지향성(intention)'의 산물이라고 부른다. 즉 의식은 자신의 지향성에 따라 사물을 지각한다. 이 때 의식은 시각이 포착한 것을 그대로 지각하기도 하고 왜곡시켜 지각할 수도 있다. 똑같은 사물이 보는 이에 따라 달리 지각되는 것은 그 때문이다. 예를 들면 사과를 닮은 돌맹이가 어떤 이에게는 단지 돌로, 어떤 이에게는 사과로 지각될 수 있다. 결국 지향의 성격에 따라 지각은 편차를 보일 수 있다. <Blind perspective>의 관람자들은 HMD가 보여주는 가상세계를 지향한다. 이 때 그들의 지향은 시각 대상에 붙들려 있다. 즉 그들은 눈에 보이는 것만을 지향한다. 반면, 맹인의 '지향'은 자유롭고 열려 있다. 시각의 대상이 없기 때문이다. 결국 HMD를 벗고 눈앞의 현실을 보게 되는 관람자들은 착시가 시각의 대상에 대한 믿음에서 비롯된다는 사실을 깨닫게 된다.

## 6

이제 작가는 <Magician's walk>에서 맹인의 시각을 직접 따라가 본다. 로드 무비 형식을 취한 이 작업은 <Wild goose chase>의 주인공이 걸었던 길을 그대로 따라가면서 진행된다. 맹인이 보지 못했던 거리를 보여준다는 점에서 카메라의 시점은 맹인의 시점을 뜻한다. 이 영상을 이끄는 길잡이는 이은결이라는 마술사다. 관람자는 마술사의 안내를 받아 맹인의 시각을 대신 체험하는 셈이다. 영상은 룡



Drive in Theater 가변설치, Mixed media, 2015



Drive in Theater 가변설치, Mixed media, 2013

테이크로 진행되므로 관람자는 편집이 가져오는 조작, 환영의 장치가 개입하지 않는다고 생각한다. 즉 이 영상은 현실을 충실히 기록한 다큐멘터리의 효과를 갖는다. 실제로 영상의 대부분은 마술사가 길을 걸어가면서 만나는 거리 모습을 보여주고 있으며, 각 지역에 대해 마술사가 설명하는 내용으로 구성되어 있다. 마술사는 때때로 관객역이 지루해하지 않도록 마술쇼를 선보이기도 한다. 여기에서 그가 보여주는 마술은 환영과 착시의 메타포로 작동한다. 관람자는 바로 눈앞에서 펼쳐지는 놀라운 마술을 믿지 않을 수 없다. 의심하지 않을 수 없지만 믿지 않을 수도 없는 것이 마술의 묘미다. 사실 관람자는 마술이 가짜임을 알면서도 믿을 수밖에 없다. 직접 목도하는 현실이기 때문이다. 말하자면 시각은 곧 지각으로 이어지므로 눈앞에 펼쳐진 놀라운 현실은 허구가 아닌 '실재'로 인식된다. 그러나 의식은 그러한 현실을 쉽게 용인하지 못한다. 따라서 의식은 오히려 자기 눈을 의심한다. 잘못 봤다고 눈을 닦하는 편이 나은 것이다. 실제로 마술은 '눈속임' 아니던가. 사실 마술쇼를 제외하면 롱 테이크 영상 전체는 관람자에게 어떠한 착시 효과도 불러일으키지 않는다. 그러나 이미 자기 눈을 의심하는 관람자에게 마술사가 안내하는 거리 모습은 환영의 효과로 물들기 시작한다. 반대로 마술을 보지 못하는 맹인에게 환영은 없다.

마술사가 도착한 곳, 영상의 종착지는 <Wild goose chase>의 주인공 맹인의 일터다. 거기에는 그가 좋아하는 재즈 피아니스트가 연주를 하고 있다. 모델의 소망을 실현시켜 준다는 점에서 이 대목은 <내 사랑 지니>와 맞닿아 있다. 피아노 옆에는 삼각대가 놓여 있고 여기저기서 아이들이 달려 나와 거기에 흰 풍선을 매달아 놓는다. 마술사는 영상을 촬영해 온 카메라맨을 불러 삼각대에 카메라를 고정시킨다. 카메라맨은 바로 맹인 시라토리며, 지금까지 보아온 영상은 곧 맹인의 시각이었음이 드러난다. 이 지점에서 영상의 시점은 바뀐다. 지금껏 영상을 촬영해 온 카메라는 풍선과 함께 하늘로 날아올라 공중에서 바라본 시가의 모습을 전체적으로 조망해 보여준다. 그리고 영상의 후반부는 풍선과 함께 공중으로 날아올랐던 카메라를 회수하는 장면이 나온다. 카메라에는 회수를 위해 묶어 놓은 줄이 보이고 이는 관람자가 인지하지 못했던 것이다. 영상의 제작과정, 영상의 배후를 보여주는 셈이다. 이 또한 <B 카메라>의 구조와 다르지 않다. 결국 관람자는 이 장면을 통해 영상 전체가 '연출된' 것임을 확인하게 된다.

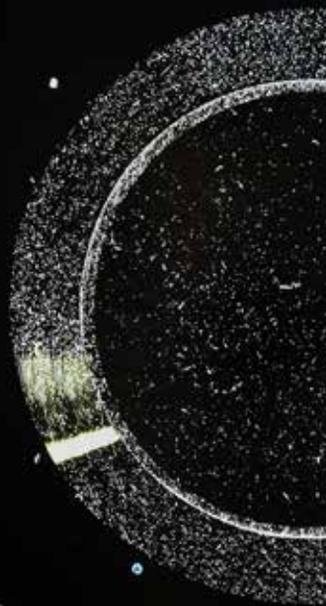
이 영상에서 관람자는 맹인이 보는 것을 본다. 카메라의 시점과 관람자의 시점이 일치하기 때문이다. 물론 맹인은 아무 것도 보지 못했다. 그러나 그에게도 '지각'은 있다. 그렇다면 그의 지각과 관람자의 지각도 같은가? 당연히 같지 않다. 관람자는 마술사가 보여주는 마술쇼를 '착시'로 지각하지만 맹인은 그렇지 않다. 그는 마술사의 설명을 들으면서 자신에게 익숙한 거리를 관념에 따라 지각한다. 마술쇼 역시 동일한 방식으로 지각한다. 관람자가 보는 마술은 맹인에게 전혀

마술이 아니다. 착시가 없기 때문이다. <Blind perspective>의 관람자와 마찬가지로 <Magician's walk>의 관람자 역시 자신이 보는 것을 의심하지 않기에, 말하자면 시각이 곧 믿음으로 이어지기에 실제 현실을 지각하지 못한다. <Blind perspective>의 관람자는 3D 스크프를 벗어날 때 자신을 둘러싼 현실을 올바르게 지각할 수 있었다. <Magician's walk>의 관람자 또한 자신의 눈을 의심할 때만 영상이 허구임을 인지할 수 있다. 영상의 마지막 장면에서 하늘로 날아올라간 카메라의 시각은 지상의 모습 전체를 한눈에 조망해서 보여주었다. 카메라맨의 손에서 벗어난 카메라는 이 장치를 자신의 의도에 따라 통제하는 작동자의 시각에서 벗어남을 상징한다. 이 지점에서 영상은 전지적 시점을 획득한다. 현실과 허구를 한눈에 볼 수 있는 시점, 실재와 미장센을 구분할 수 있는 시점이 그것이다. 그 시점은 착시를 착시로 인지하는 시점이기도 하다. 그것을 맹인의 시점이라고 할 수는 없다. 그에게 '지각'은 있지만 '시각'이 없다는 것은 명백한 사실이기 때문이다. 그는 다만 착시의 구조를 밝히는 안내자의 역할을 할 뿐이다. 바로 그 맹인의 시각 덕분에 관람자는 비로소 착시를 인지할 수 있게 된다.

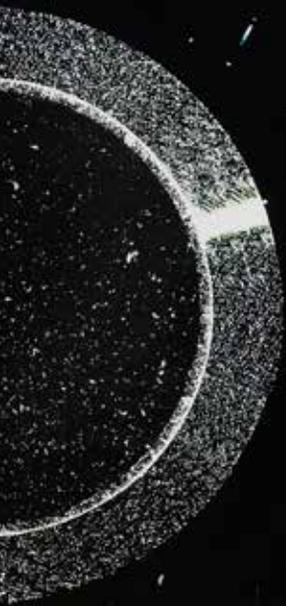
## 7

위의 작업들에서 정연두가 다루고 있는 문제들은 결국 '시각'이라는 거대한 주제로 수렴한다. 우리 시대는 그 어느 때보다도 시각의 스펙트럼이 넓은 문화 환경과 마주하고 있다. 여기에는 테크놀로지와 매체가 결정적인 계기로 작용했다. 매체는 감각을 확장시킨다. 레코더는 소리에 대한 감각의 지평을 넓혀주었고, 사진은 인간의 눈이 지닌 한계를 초월하여 시각의 영역을 기존의 비가시적 세계로까지 확장시켰다. 비디오는 거기에 움직임을 부여했다. 그리고 뉴미디어는 계속해서 새로운 종류의 감각을 제공해주고 있다. 그렇다면 인간의 감각기관도 진화했을까? 다시 말해 감각이 확장되는 동안 감각기관도 질적 변화를 겪었을까?

작가는 감각의 지평을 확장시켜 주는 매체가 오히려 감각의 착오를 유발한다고 여기는 것 같다. 말하자면 청각은 환청이며, 시각은 착시다. 그는 사진이나 영상매체를 활용함으로써 시각 매체가 환영의 장치임을 더욱 명시적으로 드러낸다. 그런 점에서 정연두의 작업은 매체 비판의 성격을 함께 갖는다. 매체는 감각을 결정한다. 즉 인간의 시각은 매체에 따라 결정된다. 그러나 그것을 수용하는 방식 또한 인간의 몫이다. 우리가 보는 것을 믿을 것인가, 말 것인가? 아니 어떻게 수용할 것인가? 정연두의 작업이 던지는 질문이 바로 그것이다.



尔 列，象 天：



**이영준** 기계비평가, 사진이론학교 교장

이영준은 기계비평가다. 기계를 수집하고, 사진 찍고, 기계에 대해 공부하고, 기계의 현장을 방문하기 위해 많은 돈과 시간을 아낌 없이 쓴다. 기계에 인문학이 있다면 그가 그것을 찾는 최초의 사람이 될 것이다. 그의 궁극적인 목적은 기계가 되는 것이다.

## 황규태의 이미지의 즐거움을 옹호함

황규태는 진지하게 묻는다. '사진 이후의 사진은 무엇인가' 하고. 누구나 묻고 싶었지만 누구도 선뜻 묻거나 대답하기 어려운 질문이다. 사진가는 항상 주어진 기술을 사용해서 작업을 하기 때문에 사진 이후에 대해 생각할 겨를이 없어 보인다. 레브 마노비치(Lev Manovich)같은 매체 이론가나 인간이 매체를 다루는 양상을 관찰하는 인류학자가 대답할 수 있지 않을까 싶다. 마노비치는 오늘날의 데이터와 미디어를 어떻게 이해할 것인가 하는 문제에 대해 다음과 같이 말한다.

“니체가 신이 죽었다고 말한 이후, 료타르가 계몽의 거대서사가 끝났다고 말한 후, 그리고 웹(인터넷)이 나타난 이후 세계는 끝도 없고 정리할 수도 없는 이미지, 텍스트 등 온갖 형태의 데이터 기록들의 집합소가 된 것 같다. 결국 이 모든 것을 데이터베이스라고 부를 수 있을 것이다. 그러니 이런 데이터베이스의 시학, 미학, 윤리학을 얘기해 볼 수 있는 것 아닌가.”<sup>1</sup>

마찬가지로, 우리는 사진 이후의 사진에 어떤 시학과 미학과 윤리학이 있을 수 있는지 물을 수 있다. 혹은 여전히 그런 것들이 문제될지 물을 수도 있다. 사진 이후의 사진은 단순히 새로운 표현 매체만을 의미하는 것이 아니라 새로운 질문들을 의미하는 것일 수도 있기 때문이다. 그것은 나아가, 사진에 의존하고 있는 우리의 문명과 운명이 사진 이후에는 어떻게 될 것인가 하는 질문이기도 하다. 사진 이후에도 사진이 있을까? 혹은 사진 이후에는 사진은 없어지는 것인가? 이런 질문들은 너무나 거창하고 어려우므로 아주 작은 것에 초점을 맞춰서 논의해 보기로 하자.

사진가들이 가장 보고 싶지 않은 것이 있다. 그것은 사진의 입자이다. 입자는 사진을 이루는 가장 기본적인 요소이나 그것은 연극무대의 조명장치처럼 보여서는 안 되는 것이다. 혹은 보이는 것으로 되어서는 안 되는 것이다. 왜냐면 입자는 '대상을 있는 그대로 찍어낸다'는 사진의 기본적인 전제를 부정하는 것이기 때문이다. 예를 들어 사과를 사진 찍었으면 사진 속에 사과만 들어 있어야지 다른 것이 들어 있으면 안 된다. 그러나 사과 사진을 바싹 들여다 보면 거기에는 사과는 없고 입자만 있다. 사진은 궁극적으로 입자가 만들어낸 이미지이다. 사진의 본질은 위대한 사진가의 의도도 아니고 찬란한 스펙터클(Spectacle)도 아니고 오로지 입자 그 자체일 뿐이다. 결국 사진은 빛에 의해 조직화된 입자들의 모임 아닌가. 인화지나 필름도 사진의 본질은 아니다. 그것들은 입자를 담아내기 위한 바탕, 즉 서포트(Support) 일 뿐이다. 입자는 사진의 본질이되 보여서는 안 되는 본질이다. 사진가는 바로 그 사실을 부정하고 싶어한다. 사진은 '카메라에 기록된 그 모습이 실제로 거기 있었음'의 증명인 데, 입자가 두드러지면 현장감은 보이지 않고 거친 입자만 보인다. 즉 장면이 보이지 않고 사진이 보이는 것이다. 물론 사진전문가는 사진을 보면서 사진 자체를 본다. 어떤 카메라로 찍혔고 필름은 어떤 것을 썼고 현상, 인화는 어떤 방법을 썼으며 촬영을 위해 어떤 조명 등을 설정했는가 하는 사진 내부적인 것을 본다. 그러나 비전문가는 사진에서 사진 자체가 아니라 사진이 묘사하고 있는 장면을 보고 싶어한다. 그는 사진에서 카메라나 렌즈나 필름의 종류가 아니라 설악산 자체를 보고 싶어한다. 전문가의 시선은 사진의 표면을 훑는데 반해 비전문가의 시선은 사진의 표면 너머에 있는 피사체의 현존을 훑는다. 이때 입자는 피사체로 가는 길목을 방해한다. 즉 '나는 설악산이 아니라 코닥 트라이엑스(Kodak TRI-X) 필름이다'라는 사실이 중간에 딱 버티고 서서 보는 이의 시선을 가로 막는 것이다. 그래서 입자가 보여서는 안되는 것이다. 입자는 사진이 부정하고 싶어하는 태생의 비밀이다. 예술이고 상업이고를 막론하고 사진가들이 대형 카메라를 쓰는 이유는 큰 필름을 써서 입자가 보이지 않게 하려는 것 뿐이다. 다른 이유는 없다. 콘트라스트가 짙짱하다느니, 색조가 풍부하다느니 하는 얘기는 다 입자가 보이지 않는다는 것을 전제로 하는 것이다. 디지털에서도 마찬가지다. 입자가 두드러져 보이는 것을 막기 위해서 화소수가 큰 비싼 카메라가 나타나는 것이다. 그런데 황규태는 바로 그 입자를 바싹 들여다 본다. 그는 대형 카메라를 사용해서 컴퓨터와 텔레비전의 모니터를 현미경으로 확대하듯 100배 가까이 확대해서 사진 찍었다. 거기서 드러난 입자는 우리가 화소수가 적은 디지털 사진을 크게 확대했을 때 보기 싫게 픽셀이 튀는 것<sup>2</sup>과는 전혀 다른 양상이었다. 그것은 대단히 아름다운 색깔과 입자의 배열이었다. 집먼지진드기도 주사전자현미경으로 찍어 놓으면 초현실적으로 아름다운 대상으로 보이듯, 황규태의 사진에 폭로된 이미지의 입자들은 아름다웠다. 픽셀이 튀거나 입자가 거친 사진과 황규태의 사진과의 차이는

전자는 사진의 속살을 감추려다가 잘못해서 드러나고만 겹연쩍음이라면 후자는 사진의 본질에 당당하게 다가간 아름다움이라고 할 수 있다. 사진 이후의 사진이란 디지털을 능가하는 엄청난 천지개벽의 기술이 아니라, 사진의 숨겨진 구조가 드러나는 새로운 시선에 있는 것 같다.

1970년대 이후 사진이론의 인식론적 혁명은 사진이 투명한 매체가 아니라는 점을 밝혀낸 것이다. 즉 사진은 투명한 유리창처럼 대상을 있는 그대로 보여주는 것이 아니라 수많은 굴절과 왜곡, 나아가 해석을 통해 보여준다는 점을 밝혀냈다. 그 과정에서 사진 이미지가 어떤 숨겨진 인식론적 구조에 기초하고 있는가에 대해 논의했다. 빅터 버긴(Victor Burgin)은 '사진을 알아보다'는 당연한 과정이 결코 단순치 않음을 주장한다. 그는 라캉(Jacques Lacan)의 심리분석에 의거하여 사진이 시선을 통해 보는 주체를 확립해주는 구조임을 논의했다. 그에 따르면 사진을 알아보다는 것은 이미지가 이루는 표상의 구조와 보는 이의 시선이 공모관계를 이루며, 이 속에서 상상적 동일시에 기초한 어리숙한 존재는 이미지를 알아보고 판단하는 주체로 성립한다고 한다. 빌렘 플루서(Vilém Flusser)는 인간의 문명을 이미지에 기초한 문명과 텍스트에 기초한 문명으로 나누면서, 전자는 마술적, 즉 사람을 홀린다면 후자는 이성적이라고 한다. 역사가 발달하면서 이미지의 매혹시키는 주술적 능력에 기초한 문명은 이성적 능력을 갖추고 텍스트를 쓰는 문명으로 대체되면서 '철이 든다.' 즉 이미지에 기초한 문명은 표상을 그대로 믿어버리는 미발달한 문명이라면, 텍스트에 기초한 문명은 이미지가 어떻게 작동하는지 냉정하게 따지고 논리적으로 사고하는 성숙한 문명이다. 그런데 흥미로운 사실은 텍스트도 주술적인 기능을 가졌다는 점이다. 모든 텍스트가 다 이성적인 것은 아니며, 사람을 매혹시켜 마술로 이끄는 텍스트도 있음을 지적한다. 요즘은 다시 이미지에 기초한 문명이다. 따라서 인류는 다시금 마술의 시대에 접어들었다. 이때 마술에서 깨어나게 해주는 것이 비평의 기능이며, 비평은 이미지가 어떤 장치에 의거하여 작동하는지 살펴봐야 한다고 주장한다. 이때 장치란 어떤 이미지가 채택되고 적절한 의미가 부여되어 적절한 맥락에서 사용되는 사회적인 프로그램을 말한다. 손탁(Susan Sontag)은 우리가 당연한 것으로 받아들이는 사진의 진실성은 사회적으로 구성된 것이며, 1930년대 미국 다큐멘터리에서 볼 수 있듯이, 특정한 진실을 요구하는 역사적 맥락과 제도의 성격에 따라 진실은 그때 그때 제조된다고 주장한다. 그리고 사진의 진실은 찍으면 보이는 그대로 나타난다는 인덱스(Index)적인 것이 아니라 어떤 것이 진실이 되고 어떤 것은 진실의 범주에 들지 못한다고 판단해주는 담론에 의거한다고 주장한다. 이런 논의들에서 공통적인 것은 우리가 사진을 진실이라고 알아보는 것이 자동으로 이루어지는 일이 아니라는 점이다. 그것은 많은 전제조건을 필요로 하는 일이며, 보기보다 복잡한 일이다. 그런데 이런 이론가들 중 누구도 사진의 입자에 대해 말한

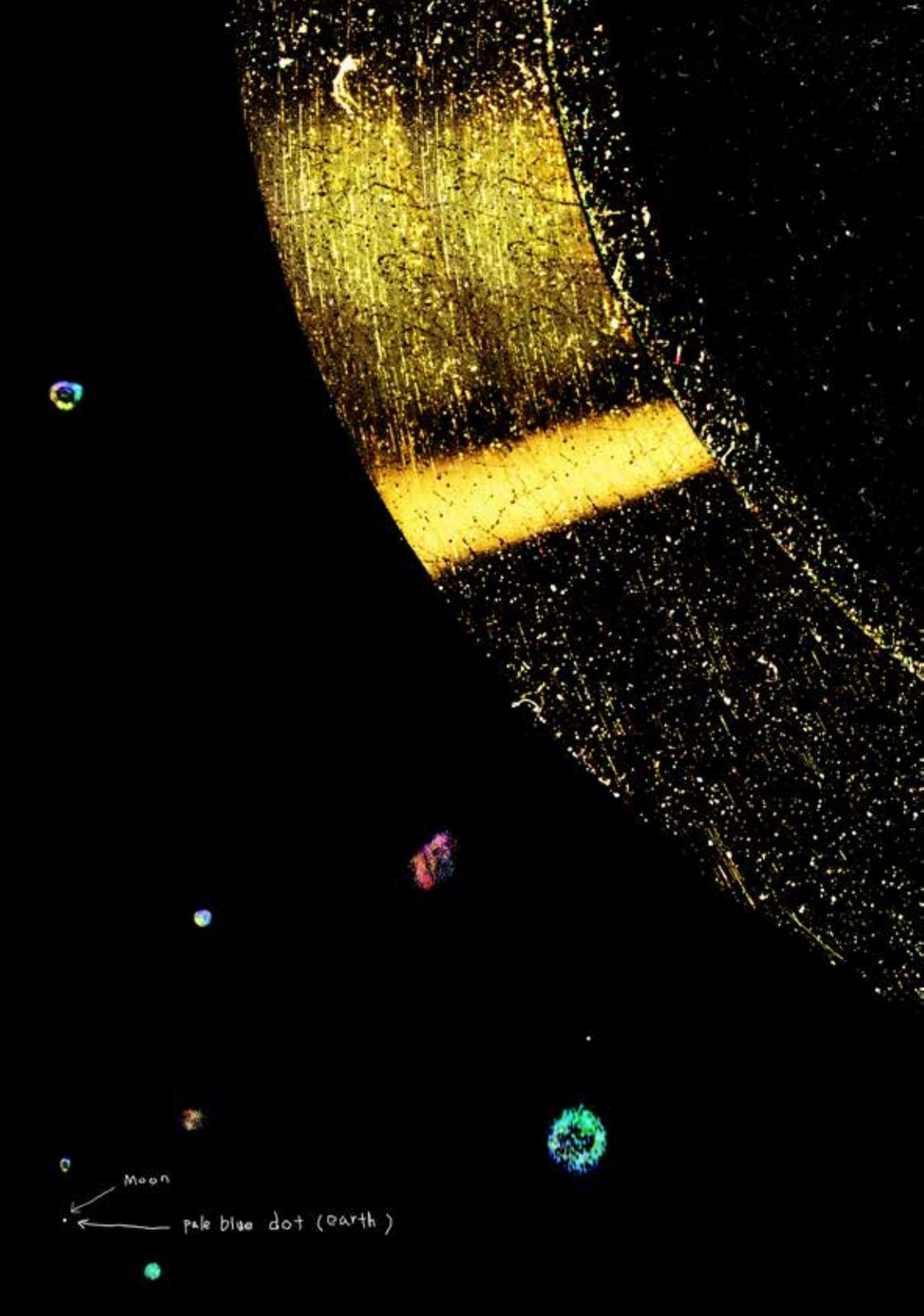
사람은 없다. 사진의 입자는 사진의 모든 것을 문제 삼는 이론가들의 냉철한 필터도 무사통과하는 영역이었다. 그런데 황규태는 어떤 이론가보다도 날카롭게, 그러나 웃는 눈으로 이미지의 입자에 주목한다. 그렇다고 입자에 기초한 문명을 바로 문제 삼지는 않는다. 그에게 사진의 이미지조차 알아볼 수 없을 정도로 확대해서 들여다 본 입자는 정치적인 것도 아니고 역사적인 것도 아니며, 담론적인 것은 더더욱 아니며, 그저 유희(遊戱)적일 뿐이다. 그렇게 들여다 봤다는 사실 자체가 시선의 유희이며, 그 결과로 나온 이미지는 온갖 색깔들과 형상들의 유희이다. 거기에는 사진의 기본적인 전제를 뒤집어서 폭로했다는데서 오는 불경함이나 불온함은 보이지 않는다. 그래도 될까? 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 1973년에 <텍스트의 즐거움>에서 지적인 즐거움을 옹호하는데, 그것은 마치 황규태를 위한 변명을 미리 써놓은 듯하다.

“일련의 조작한 신화들이 우리로 하여금 즐거움(괴상하게도 텍스트의 즐거움)이 우파적인 사고라는 것을 믿게 하려고 한다. 우파 쪽에서도 동일한 움직임으로, 모든 추상적이고 지루하고 정치적인 것은 좌파 쪽으로 발송하고, 즐거움은 자신들 것으로 간직하려 한다. 마침내 문학의 즐거움으로 오신 여러분, 우리들 곁에 오신 것을 진심으로 환영합니다! 그리고 좌파 쪽에서는 도덕성이라는 이름 하에 (마르크스와 브레히트의 여승연은 망각한 채) 모든 <쾌락주의의 잔재>를 의심하고 경멸한다. 우파에서의 즐거움은 지식이나 성직자에 맞서기 위해 요구되는 것으로서, 그것은 머리에 대한 가슴, 이성에 대한 감각, <추상적인>(차가운) 것에 대한 <삶>(뜨거운)의 오래된 반동적 신화이다. 예술가는 드뷔시의 그 음울한 교훈처럼 겸손하고 즐겁게 해주도록 애써야 하지 않을까? 좌파에서는 지식, 방법론, 참여, 투쟁을 <단순한 쾌락>에다 대립시킨다(그렇지만 만약 지식 자체가 재미롭다면?). 그들 둘 다 즐거움이 단순한 것이라는 그런 괴상한 생각에 사로잡혀 즐거움을 주장하거나 경멸한다. 그렇지만 즐거움은 오성과 감성의 논리에 종속되지 않는다. 그것은 표류이자 동시에 혁명적이며 비사회적인 그 무엇으로 어떤 집단이나 심적 상태, 개인어가 감당할 수 없는 것이다. 중성적인 그 무엇? 텍스트의 즐거움이 파렴치한 것으로 간주된다는 것은 명백하다. 그것이 비도덕적이어서가 아니라 탈장소적(atopique)이기 때문에 그러하다.”<sup>3</sup>

이 글에서 그는 즐거움을 대하는 우파와 좌파의 입장을 다 비판한다. 그는 우파 쪽의 경망스러움을, 좌파 쪽의 엄숙주의를 비판한다. 그가 즐거움을 ‘표류이자 동시에 혁명적이며 비사회적인 그 무엇’이라고 했을 때 그것은 마치 황규태의 사진을 염두에 두고 말한 것 같다. 그의 입자 사진에서 입자들은 표류하고 있으며 우리들의 시선이 머물 자리를 완전히 새롭게 규정해 버리기 때문에 혁명적이며 미디어가 가진 사회적 규정성을 과감하게 초월 혹은 무시해 버리기 때문에 비사회적이다. 물론 바르트의 얘기는 텍스트의 즐거움에 대한 것이다. 경전화된 텍스트는 진리를

담고 있다고 해도 골치 아프다. 타인의 고통에 대한 공감을 강요하는 텍스트는 부담스럽다. 어설픈 코미디는 즐겁기는 커녕 짜증나게 한다. 사진에도 그런 점들이 있지 않을까? 진리임을 자처하며 무조건 믿으라고 강요하는 사진, 타인의 고통을 눈 앞에 들이밀며 당장 여기에 동참하지 않으면 당신은 윤리를 저버린 것이라고 몰아붙이는 사진, '세상에서 제일 웃긴'이라는 타이틀을 달고 있지만 전혀 웃기지 않은 사진 등, 즐거움의 적 혹은 즐거움을 좌악시 하는 사진은 많다. 황규태의 즐거움은 자유로운 유희에서 나온다. 그런데 사실 황규태의 세대, 즉 1930년대에 태어나 이제 막 세상을 알아가려 할 무렵 한국전쟁을 겪고 어른이 될 무렵 전쟁만큼 무섭고 엄혹한 군사독재를 겪은 세대에게 사진의 즐거움이란 존재하지 않는 영토, 혹은 존재해서는 안 되는 영토같은 것이었다. 사진은 시대의 문제를 다루거나 사회에 대한 윤리적 책임을 져야 한다는 생각이 많았다. 물론 황규태도 줄곧 사진을 통해 시대의 문제를 다뤘었다. 다만 그의 동료 사진가들에 비해 문제를 다룬 앵글이 달랐을 뿐이다. 대개 사진가들은 '저기 사회에 있는' 시대의 문제를 다룬다. 그것은 지금도 마찬가지다. 윤리의식을 가지고 시대의 문제를 다루는 사진가들은 사회의 모순이 집적된 사건의 현장으로 달려간다. 사진가들은 대추리로, 용산으로, 강정마을로, 영도 조선소로, 밀양으로, 팽목항으로 간다. 그런데 그런 곳에서는 사진 이전에 미리 문제가 형성되어 있기 때문에 새로운 사진은 나오지 않는다. 사진은 이미 일어난 일들의 기록일 뿐이다.

황규태는 그와 반대로 작업한다. 그는 시대의 문제를 스스로 만들어 낸다. 그가 다루는 시대의 문제는 사진 바깥에 미리 주어져 있는 것이 아니라 사진을 통해 비로소 생겨난다. 예를 들어 저무는 석양을 800밀리미터 망원렌즈로 찍은 후 필름을 불로 태웠다. 그 불은 필름을 손상시켰을 뿐 아니라 태양과 이 세상을 태워버렸다. 필름을 불로 태우는 장난 같은 짓은 사진에 큰 손상을 일으키며 사진이 전해주는 메시지도 상처를 입힌다. 그 상처가 무엇을 의미하느냐고 묻는다면 바보 같은 짓이다. 그 상처 자체가 메시지가기 때문이다. 어떤 사람이 실수로 칼에 손을 뱀다. 거기에 무슨 뜻이 있는가? 프로이트(Sigmund Freud)식으로 해석하면 실책행위라고 볼 수 있겠으나 벤 것은 그냥 벤 것일 뿐이다. 상처가 나으면 그 뜻도 사라진다. 상처는 하나의 기표(記標)일 뿐이다. 거기에 대단한 뜻을 덧붙여 봐야 기표들의 미끄러짐 사이로 빠져나갈 뿐이다. 결국 황규태가 다루는 시대의 문제는 이 세상 모든 심각한 문제들이 기표의 장난으로 처리되고 마는 현상이라고 할 수 있다. 그가 필름을 불 태운 것은 사진을 저주해서도 아니고 이 세상을 태우고 싶어서도 아니다. 그는 필름이라는 기표가 불의 작용을 통해 어떻게 다른 기표로 변형되는지 보고 싶었을 뿐이다. 그러므로 불타는 필름 표면에 기록된 도시가 흥축하게 찌그러진 것을 세상의 종말의 모습이라고 확대해석해서는 안 될 것 같다. 정확히 말하면 '황규태가 상상한 세상의 종말'이라고 할 수는 있겠으나 그것



Moon

pale blue dot (earth)



때문에 정말로 태양이 모든 것을 녹여서 세상이 불타 버리는 지옥구덩이로 변하면 어떡하나 하는 걱정은 지나친 상상적 동일시일 뿐이다. 황규태가 한 것은 기표의 유희일 뿐이기 때문이다. 여기서 시대의 문제를 찾았다면 사진이라는 기표를 그렇게 마음대로 가지고 놀아도 되는가 하는 정도이다. 왜냐면 옛날에는 필름은 비싸고 귀한 것이어서 함부로 가지고 놀 수 없는 것이었기 때문이다. 필름을 대하는 태도를 통해 필름값을 걱정거리로 만든 것이 황규태가 시대의 문제를 다루는 방식이다. 그에게 시대의 문제와 사진형식의 문제는 별개가 아니다. 그에게는 사진의 문제와 음악의 문제도 별개가 아니다. 어두운 방 안에는 유전자의 염기서열을 뜻하는 AGTC 등 글자들이 랜덤(Random)하게 배열돼 있다. 4 글자들은 끊어진 채 멋대로 흩어져 있어서 생명의 질서는 이미 교란돼 있다. 황규태는 이 작업에 대한 설명문에서 죄르지 리게티(Gyorgy Ligeti)의 <레퀴엠>(1965)이 배경으로 깔려 있다고 썼지만 필자가 보기에 이 음악은 단순한 배경은 아니다. 오히려, 과연 음악이라고 부를 수 있을지조차도 의문인 이 소리의 덩어리가 표상하는 혼란과 무질서가 <방랑자>를 촉발했다고 보는 것이 옳다고 본다. 시간적으로 촉발했다기 보다는 이 음악이 <방랑자>라는 작업의 존재론적 근원이라고 보는 것이다. 소프라노와 메조 소프라노, 24성부의 합창, 오케스트라로 구성된 이 복잡한 음악은 스탠리 큐브릭(Stanley Kubrick)의 영화 <스페이스 오디세이 2001>에도 사용됐었다. 여기서도 소리와 이미지는 불협화음 속에 잘 어울린다. 레퀴엠이란 죽은 자의 혼을 달래주는 음악이지만 리게티의 레퀴엠은 죽음 이후 암흑 속의 혼돈을 보여주는 것 같다. 그것은 생명의 질서가 풀어헤쳐져서 검은 혼돈이 지배하는 세계다. <방랑자>에서 이미지와 소리는 완벽하게 조용하고 있다. 무질서한 이미지와 혼돈의 소리는 서로에게 스며든 겹이 되어 더 두텁고 혼란스러운 겹이 된다. 이게 바로 황규태가 시대의 문제를 다루는 방식이다. 이미지와 소리의 조용이라는 면에서 보면 황규태가 심혈을 기울여 '유희한' <멜팅 팻> 은 슈톡하우젠(Karlheinz Stockhausen)의 전자음악 <소년의 노래(Gesang der Jünglinge)>(1956)와 조용한다. 이 곡은 열두살 소년의 목소리와 전자음향의 결합으로 돼 있다. 지금으로부터 거의 60년 전에 만들어진 이 곡의 놀라운 점은 오늘날 너무나 익숙해져서 더 이상 새로울 것도 신기할 것도 없는 전자음향에 대해 되돌아 보게 해준다는 점이다. 아마도 독일에서 1956년이라면 전자회로를 통해 발진된 완전히 인공적인 소리가 일상생활에서 슬슬 들리기 시작할 무렵이 아니었을까 싶다. 즉 마이크 녹음해서 스피커로 나오는, 어느 정도는 자연에 기원을 두고 있는 소리가 아니라 발진회로가 만들어내는 시그널(Signal)의 결과로 나오는 철저하게 인공적인 소리가 대기를 메우던 무렵일 것이다. 오늘날에는 핸드폰의 벨소리, 온갖 알람소리, 나아가 대중가요의 악기소리도 몽땅 전자회로의 발진음을 사용하고 있으므로 가장 인공적인 소리가 가장 자연스럽게 들린다. 밖에서 음식을 사먹으면 인공조미료를

피할 수 없듯이, 소리환경에서도 인공전자음향을 피할 수 없다. 그래서 사람들은 소리환경을 채우고 있는 소리들이 전자회로를 근원으로 하고 있다는 점을 굳이 의식하지 않는다. 슈톡하우젠만은 의식했다. 그는 소년의 목소리와 대비되는 전자음향들을 섞어 놓았는데, 그나마 자연의 것이라 할 수 있는 사람 목소리에 대비된 전자음향은 찰랑찰랑하는 전기맛을 제대로 내고 있다. 그 소리의 단편들을 듣고 있으면 온 몸에 전기가 오르는 것 같다. 징— 하는 전자음향이 머리를 꾸뻑 세우면 달래주듯 소년의 목소리가 나온다. 물론 그가 무슨 소리를 내는지 알 수는 없다. 노래를 하는 것 같은데 잘려져서 편집돼 있기 때문에 소리의 파편들로 들릴 뿐이다. 이 작업을 통해 슈톡하우젠은 전자음향의 맛이 어떤 것인가 제대로 살펴볼 수 있게 해준다. 그것은 ‘순진함(소년의 목소리 혹은 노래) 혹은 자연적임’과 ‘전자적 혹은 인공적’인 것의 대비를 통해서만 두드러지는 시대적인 느낌이다. 황규태의 <멜팅 팻>에서도 비슷한 대비가 보인다. 인사동에서 사온 200여개의 만국기들은 형겅에 프린트된, ‘순진한’ 사물적 기호의 세계다. 즉 형겅을 자르고 국기의 패턴을 찍은 것 외에 복잡한 데이터의 처리를 겪지 않은 순진한 물건들이다. 황규태는 여기다가 ‘전자적이고 인공적이며 디지털적인’ 처리를 가한다. <소년의 노래>가 자연의 소리와 전자음향을 대위법적으로(실제로 대위법으로 돼 있지는 않겠으나) 서로 교차하고 엇갈리게 엮어냈듯이, <멜팅 팻>은 국기로부터 가져온 기표들을 포토샵(Photoshop)을 이용해서 엮어낸다. <소년의 노래>에서 소리 하나하나가 무엇이냐는 중요하지 않은, 자유롭게 떠도는 기표들이듯이, <멜팅 팻>에서 어느 게 어느 나라의 국기고 그 문양의 상징성이 무엇이냐는 중요하지 않다. 그것을 중시했다면 애초에 이런 장난스런 작업을 하지도 않았을 것이다. 법적으로 국기란 마음대로 자르거나 불태우는 등 훼손하면 안 되는 것임을 생각하면 황규태의 유희는 국기모독죄에 해당하는 불경스런 일이다. 그러나 누구도 황규태를 단죄할 수 없는 이유는 <멜팅 팻>은 국기를 모독하려는 것이 아니라 사물이 만들어내는 기호의 속성과 전자적 혹은 디지털 적으로 처리된 기호의 속성을 대비시켜서 국기가 존재하는 양상을 살펴보고 있기 때문이다.

그런데 그런 작업이 왜 꼭 장난스러워야 할까? 국기의 의미란 하도 무거운 것이라서 웬만한 장난으로는 기의(記意)와 분리된 기표로 만들기는 힘들었을 것이다. 떨어지지 않는 부속을 해체하려면 뭔가 특별한 힘을 가해야 하듯이, 국기에서 기의를 분리해내기 위해서는 유머라는 강수를 뒀어야 했던 것이다. 이때 유머란 가볍게 웃기는 재주가 아니라 사물의 본질을 들여다 보는 섬뜩한 시선이다. 그것이 기존에 의미의 겹들을 관통해서 지나가기 때문에 유머로 보일 뿐이다. 유머를 이르는 사자성구인 ‘촌철살인(寸鐵殺人)’이라는 말에 들어 있는 죽음의 무게가 얼핏 지나가는 느낌이라고 할까?

티비 모니터에 나타난 태극기를 찍은 <셀 배너>는 국기의 무게를 빼버리고

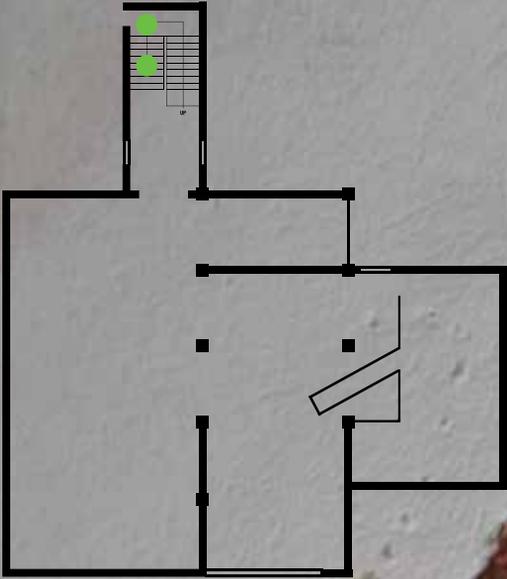
이미지의 본질인 픽셀 입자들을 확대해서 보여줬다. 사진에서 입자가 보이면 사진가는 창피해하지만 이 이미지는 창피하지 않다. 우선은 여기 드러난 입자가 사진 자체의 입자가 아니라 사진으로 찍은 대상인 모니터상 화면 속의 입자이기 때문에 그렇다. 둘째로는 이미지의 입자쯤 폭로되도 창피할 것이 없는 황규태의 유희하는 태도 때문이다. 그는 오늘날 국기건 연예인이건 디지털 픽셀을 통해서 볼 수 밖에 없다는 사실을 폭로하고 있다. 그런데 누구나 다 알고 있는 사실을 폭로하는 것이 왜 대단할까? 이미지에 숨어 있어서 보이지 않는 레이어(Layer)를 살짝 들여다 보는 관음증적 즐거움을 주기 때문이다.

우리는 여기서 어떤 싸움을 목격하고 있다. 그것은 태극기를 둘러싼 두 가지 상반된 사실들의 싸움이다. 여기서 두 가지 사실이 충돌한다. ① 태극기는 국가의 상징이며 함부로 다루거나 훼손해서는 안 되는 경건한 것이다. <피에타(Pieta)>가 단순히 한 여인이 벌거벗은 남자를 껴안고 있는 것이 아니라 성상이듯이, 태극기도 국가를 표상하는 성스러운 아이콘이다. vs. ② 태극기는 픽셀로 된 이미지일 뿐이다. 후자는 전자에 비해 훨씬 가볍고 의미없는 차원이지만 결코 무시할 수 없는 차원이다. 올림픽에서 금메달을 따서 애국가와 함께 태극기가 올라가는 감격스런 장면도 결국은 픽셀을 통해 전달될 뿐이다. 전자의 사실은 태극기가 물질로 된 깃발이 아니라 성스러운 이미지이며 순수한 표상임을 전제로 하는 것이다. 그런데 이 세상에 그런 허깨비 이미지는 존재하지 않는다. 유명이 아니고서는 모든 이미지는 물질적인 기초를 가진다. 기표란 결국 물질을 바탕으로만 존재할 수 있는 것이다. 그런데 태극기를 보는 우리는 그런 사실을 일부러 잊고 있다. 사실 태극기에 대해 우리가 가진 것은 픽셀 밖에 없다. 우리는 태극기를 보고 있는 것이 아니라 태극기 모양을 한 픽셀의 배열을 보고 있을 뿐이다. 우리는 평소에 후자를 억압하고 전자를 내세우면서 태극기에 대한 경건한 태도를 갖추고 살아간다. 황규태는 그런 위선적인 태도를 비웃듯 태극기는 한낱 픽셀의 집합일 뿐임을 보여준다. 임금님은 벌거벗었다고 폭로하는 어린이에 같이, 그의 순진함은 사물과 이미지가 공모하고 있는 구조를 폭로해 버린다. 이게 바로 사진가 황규태가 시대의 문제에 개입하는 방식이다. 황규태는 ‘오늘날 태극기라는 성상이 픽셀에 실려서 전달된다는 것은 어떤 사태인가’를 묻고 있다. 그에게 21세기는 픽셀의 시대다. 그런 시대에 우리의 눈은 어디에 어떻게 길들여져 있는가 묻고 있다. 대단히 심각하면서도 대단히 가벼운 문제제기다. 황규태식 문제제기의 묘미가 여기 있다. 만일 황규태가 이런 작업을 나라를 구하는 태도로 진지하게 했더라면 문제는 영동한 방향으로 흘러갔을 것이다. 황규태는 유머와 즐거움을 통해 자신의 문제제기를 사진안에 가둔다. 괜히 사진가가 다룰 수 없는 영역으로 흘러넘치는 것을 막는 것이다. 그가 찬미하고 있는 것은 픽셀 그 자체라기 보다는 인생도 세계도 전쟁도 질병도 픽셀에 실려서 흘러가는 이 세계의 경박함이다.

즐거움, 유머라는 말에는 가벼움이란 말이 항상 따라다닌다. 문제는 가볍다는 것이 결코 가벼운 문제가 아니라는 것이다. 유머는 무거운 것을 가볍게 보이게 만드는 힘이다. 수천 겹으로 쌓여 있어서 누구도 그 무게를 뒤집을 엄두조차 못내는 것을 뒤집는 힘이 유머다. 그러려면 맨 아래에 깔려 있는 겹을 끄집어내서 위에다 놓을 수 있어야 한다. 그러면 수천 겹으로 쌓여 있는 의미의 무게는 흐트러지고 일순간 혼돈으로 보일 것이다. 어차피 새로운 것이라고는 없는 포스트모던(Post-modern)의 세계에서는 아래에 깔려 있어서 잊혀진 레이어를 끄집어내는 것이 창작의 전략이다. 근대적 예술인 사진에는 겹겹이 쌓인 레이어들의 무게가 엄청나다. 사진의 역사는 160년 밖에 안 됐건만 훨씬 오래 되고 역사적 레이어가 많은 다른 예술들 보다는 그 무게는 더 엄청나다. 특히 근대성의 막차를 탄 한국에서 더 그렇다. '사진에는 00이 중요하다'는 근엄한 경구가 아직도 사진가들의 머리를 짓누르고 있다. 그 엄숙주의를 부수는 것은 더 엄숙해지는 것이 아니라 위아래의 무게를 뒤집어 버리는 유머다. 무거운 비행기가 가볍게 뜨려면 엄청난 힘이 필요하듯이, 유머의 힘은 만만치 않다. 유머가 없는 시대에 유머를 불어넣어 우리를 불안하게 하는 것, 그것이 황규태가 시대의 문제를 다루는 법이다.

이제 <사진 이후의 사진>이라는 문제에 대한 대답이 나온 것 같다. 사진 이후에도 사진은 존재할 것이다. 물론 다른 사진기술이 나올 것이다. 그것이 홀로그램(Hologram)이 될지 양자역학이 될 지는 아무도 모른다. 하지만 지금과 똑같은 사진이 존재할 것이다. 다게레오타입(Daguerreotype)이 없어지지 않고 보존되듯이 말이다. 다만, 사진을 둘러싼 모든 것이 변할 것이다. 그래서 사진 이후의 사진은 변한 것이 없으되 사람이 변하고 인식이 변하고 제도가 변하여, 궁극적으로 근대 이후 정체된 재미없는 예술인 사진의 실체는 더 드러날 것이다. 황규태는 사진의 파국을 웃으며 바라볼 것이다.

- 1 Lev Manovich, *Database as a Symbolic Form*, Millennium Film Journal No. 34 (Fall 1999): The Digital, p.1.
- 2 영어로는 The picture is grainy하다고 한다. 괜히 Pixel is broken 같은 브로큰 잉글리쉬는 쓰지 말기 바란다.
- 3 롤랑 바르트, <텍스트의 즐거움>, 김희영 옮김(서울: 동문선, 2002), 70면.
- 4 황규태, <방랑자>, 가변설치, 라이트 박스, 1998-2000.





#### 이수연 국립현대미술관 학예연구사

서울대학교 언어학과를 졸업하고 동 대학원에서 미술사를 전공하였다. 학위논문으로 <백남준의 퍼포먼스 연구-매체의 변화와 감각의 확장을 중심으로>(2007)가 있으며 사무소(SAMUSO)를 거쳐 2008년부터 국립현대미술관 학예연구사로 재직 중이다. 동시대 미디어 아트와 영화, 퍼포먼스 등 예술 외연의 확장에 관한 관심을 갖고 연구를 진행하고 있다. 2010년 국립현대미술관 미디어 소장품 전시 <조용한 행성의 바깥>(2010)에 이어 2011년 <청계천 프로젝트>, <소통의 기술: 안리살라, 함양아, 필립 파레노, 호르헤 파르도>(2011), 2012년 영국 헤이워드 갤러리와 함께 진행한 퍼포먼스 전시 <MOVE>(2012) 및 2013년 3개국 독일-한국간 국제예술교류 프로그램의 일환으로 마련된 전시 <Korea-NRW 예술 교류 전시>(2013)를 기획하였다.

## 윤병주: 프레임의 바깥

사진이 미술사에 처음 등장하였을 때 프랑스의 고전주의화가인 폴 드라로슈(Paul De La Roche)는 “오늘부터 회화는 죽었다.”고 선언하였다. 아리스토텔레스가 <형이상학>에서 사물을 바라보는 것에 관한 욕망은 진실을 향한 욕망이라고 말한 이래로 시각예술의 고귀한 미덕이었던 재현의 왕좌가 회화에서 사진으로 넘어가는 순간이었다. 지표로서의 사진은 드러난 이미지 자체가 기계적, 화학적인 흔적으로서 사실적인 재현의 일부이며 이러한 매체의 속성상 사진은 존재의 사실을 증명하는 기술적 매체로 자리매김하였다. 그러나 가장 사실적인 재현을 구현해낼 수 있다고 믿어지는 사진은 실제로는 부분적 사실성으로 인하여 가장 속이기 쉬운 매체이다. 내용적인 부분에서 사진은 순수한 존재기호일 뿐 구체적이고 특수한 대상의 존재를 증명하지도 않으며, 대상에 대한 의미는 더욱이 제공하지 않는다. 눈에 보이는 것만이 진실이 아니며, 때때로 진실은 사진의 프레임의 바깥에 자리하고 있기 때문이다. 조작과 변형이 용이한 디지털 사진이 등장한 21세기에 이르러서 사진의 기만적인 속성은 형식적인 언어를 갖추어 드러나고 있다.

윤병주 작가의 <Exploration of Hwaseong>(2011-2014) 연작은 실제의 풍경을 선택된 이미지로 치환하는 작업으로부터 시작되었다. 작가는 본인이 살았던 지역인 경기도 화성시(Hwaseong, 華城)에서의 경험과 화성(Mars, 火星)의 동음이의어를

사용하여 화성시의 풍경들을 화성의 풍경으로 변형하였다. 작가가 주로 사용한 화성시의 이미지들은 버려진 공사장의 이미지들이다. 화성은 경기도 서남단에 위치하고 있으며, 서울 주변의 많은 지역이 그러하듯이, 택지개발과 산업단지 조성 등의 사업으로 곳곳에 난개발이 이루어지고 있는 지역이다. 도시계획 없이 주먹구구식으로 토지가 개발되었던 까닭에, 화성시 곳곳에는 개발업자들의 수익 여부에 따라서 파헤쳐지다 만 공사장들이 난립하고 있다. 작가는 버려진 공사장의 장면에 우주탐사의 커다란 부분이었던 화성탐사의 상상력을 불러들였다. 화성은 태양계의 4번째의 행성이며, 고대부터 인류에게 잘 알려진 천체로 지구로부터 약 780일 걸리는 가까운 거리에 위치하고 있기 때문에 1962년 소련의 마스닉 계획 (Marsnik Program)에 의하여 마스 1호(Mars 1, 1962 Beta Nu 1)가 화성 궤도에 진입한 이래 수많은 탐사선이 발사되었다. 그러나 한편으로 화성은 태양계 내의 가장 큰 화산을 보유하고 있는 붉은 별이며, 무려 스무 번이 넘는 로켓발사가 실패하여 ‘화성의 저주’라고 까지 불리는 척박한 땅으로 우주탐사와 연관된 디스토피아적 SF 영화에서 떠올릴만한 이미지를 가진 행성이기도 하다. 율령주의 작업에서 경기도 화성과 태양계의 화성의 이미지를 연결하는 고리는 황폐함이다.

작가는 이미 화성이라는 동음이의어를 이용하여 한차례 기만을 시도하였다. 이후, 황폐함이라는 동질의 속성을 가진 두 공간은 디지털로 변형된 이미지들을 통해 좀 더 적극적인 형태로 기만을 시도한다. 2011년부터 2014년까지 진행되었던 <HWASEONG-The Landscape>(2011-2014) 시리즈에서 야트막한 경기도 화성의 버려진 공사현상은 화성 탐사대가 발견한 풍경처럼 펼쳐진다. 작가는 화성의 풍경에 색을 변경하고, 인위적인 건축물인 아파트나 전봇대 등을 지움으로써 수평적이고 넓은 화면을 포착하였다. 일부 건축자재들과 수도관, 지하도로 등이 흔적으로 남아있지만, 디테일이 사라진 이미지들은 추상적이고 구축적인 형태로 읽혀질 뿐이다. 특히 작가는 나사(NASA)의 방식을 사용하여 경기도 화성을 포착하고자 하였기 때문에, 대부분의 이미지들은 인간의 스케일보다 훨씬 먼 거리에서 넓은 각도로 펼쳐진다. 아이러니하게도 인간의 스케일을 넘어 선 거리에서 관찰된 이미지들은 사진이라는 프레임의 바깥을 인지할 수 없도록 만들어서 작가가 설정해놓은 기만을 더욱 그럴듯하게 만드는 장치로 작동하였다.

이와 함께 진행되었던 화성 시리즈인 <HWASEONG-The Commemoration> (2011-2013)에서 작가는 한층 더 발전된 형식의 기망을 선보였다. 이 시리즈에서 작가는 실제 인간의 형태를 한 피규어를 이미지 안에 삽입하여 확장한 사진 프레임의 스케일을 한층 더 설득력 있게 구현하였다. 인간의 형태를 한 피규어는 작가의 거짓말을 완전하게 만들어 준 듯 하였지만, 작가는 이 작업을 통하여 오히려

완전한 가상 세계의 구현보다는 가상 세계를 탐색하는 과정 자체에 몰입하게 되었다. 거의 알려진 바가 없으며, 누구도 함부로 갈 수 없는 미지의 땅인 화성의 이미지는 여타의 사진의 대상과는 다르게 진실과 거짓의 구분이 거의 불가능하다. 경기도 화성의 풍경이 태양계의 화성의 이미지로 완벽하게 변형되면 변형될수록, 중요하게 부각되는 것은 탐사의 결과물이 아닌 탐사의 과정이 된다. 거의 닿을 수 없는 존재인 화성이라는 대상을 촬영한 이미지의 진실성을 담보해줄 수 있는 유일한 방법은 나사가 유튜브(You Tube)와 생방송을 통해 공개하는 탐사의 과정뿐이기 때문이다.

이에 따라 <HWASEONG-Rover Mission>(2011-2014)시리즈에서는 각종 형태의 ‘증명적 과정’이 실행되는 것을 볼 수 있다. 헬리캠으로 경기도 화성의 이미지를 촬영하고 다음이나 네이버에 기록하거나, 위성사진과 항공뷰를 이용하는 등의 사진들이 영문 텍스트와 함께 전시되었다. 또한 화성에서 발견된 직한 커다란 발자국 사진, 실제 돌이 일종의 증거로 제시되었다. 물론 작가가 제시한 증거들은 화성 시리즈의 기만을 좀 더 완벽하게 하기 위한 과정적 장치일 뿐이기 때문에, 실제로는 어디서나 흔히 볼 수 있는 화강암의 분석표라든지, 전혀 맞지 않는 텍스트와 병치하는 형태로 디스플레이 되었다. 이에 한발 더 나아가서 작가는 사진만큼이나 사실을 전달하는 기술적 도구로 활용되는 다큐멘터리 영상을 적극적으로 활용하였다. 무선조종 자동차에 카메라를 장착하여 공사가 진행중인 곳을 기록하는 동시에 실제 우주탐사선과의 교신에서 발취된 무선사운드를 혼합하여 일종의 페이크 다큐멘터리를 제작하였다. 작가의 시도들은 과정을 공유함으로써 이미지의 거짓을 완전하게 꾸미려는 노력이지만, 한편으로는 이러한 노력 속에서 보편적인 이미지가 가지고 있는 보편적인 거짓의 속성을 발견하도록 하는 장치가 되기도 한다.

<The Face>(2014)는 화성시에서 가장 큰 규모의 신도시 개발 지역인 동탄에서 진행된 사진 프로젝트이다. 작가는 백색가루를 이용하여 24x30m에 이르는 이모티콘을 개발지역에 그려 넣고 헬리캠으로 상공 600m에서 이모티콘의 이미지와 주변 풍경을 촬영하였다. 이 작업의 모티브는 1976년 화성에서 생명의 흔적을 찾기 위해 나사에서 바이킹 1호(Viking 1)를 보냈던 사건에서 출발한다. 바이킹 착륙선과 궤도선은 약 5만 장의 사진을 촬영해 지구로 전송하였으며, 이 가운데 찍힌 바위의 모습이 드리워진 빛과 그림자로 인하여 사람의 옆모습을 연상시키는 사진이 있었다. 화성에 고등 생명체가 존재하는지 여부가 초미의 관심사였던 당시에 사람 얼굴처럼 보이는 인면암(Mars Face) 이미지의 등장은 사람들의 호기심을 자극하였고, 엄청난 구설수의 대상이 되었다. 당시 대중은 고대





Exploration of Hwaseong 200x600cm, Inkjet print, 2013

인류의 자취설, 화성을 스쳐 지나간 외계인설 등을 펼치며 관심을 표명하였고, 사실의 일부를 담고 있는 한 장의 화성 표면 사진은 그럴 듯한 이야기들을 두른 채 화성탐사에서 파생된 새로운 진실의 대상으로 자리잡게 되었다. 작가가 고안한 이모티콘 이미지는 인면암의 이미지처럼 인간의 얼굴을 담고 있지만, 동시에 실제 인간의 얼굴과 아무 상관이 없는 부호들의 총합으로, 인간 시선의 선택에 의해 틀 안에 찍힌 사진 이미지가 실재(實在)와는 전혀 다른 문맥을 생성하는 과정을 은유하는 매개체이다.

가장 최근에 작가는 <Exploration of HWASEONG\_Live Broadcast>(2014) 작업을 통해 탐사 과정에서 벌어지는 일들을 라이브 생중계 방식을 통해 가감 없이 보여주었다. 작가는 스트리밍 서비스 제공 업체를 통해서 화성 지역의 공사현장을 탐사하고 기록하는 과정을 실시간으로 전시장의 관람객과 공유하고자 의도하였으며, 작업에 대한 작가의 제스처를 적극적으로 표현하고자 하였다. 사진과 영상에 이어 작가가 선택한 매체인 라이브 생중계 방식은 일견 프레임의 한계로 인해 어떤 방식으로든 진실을 왜곡시키는 과정을 거칠 수 밖에 없는 사진의 한계를 한껏 넓힐 수 있는 선택으로 기대된다. 그러나 영상의 카메라 앵글 역시 사진의 프레임만큼이나 한계를 가질 수 밖에 없는 매체이며, 어떤 노력을 하더라도, 심지어 24시간 내내 전시장에서 관람객이 라이브 생중계 과정을 함께한다고 하더라도, 관객은 보는 것의 기만성을 결코 벗어날 수 없다. 작가가 생중계 중 촬영한 공사현장의 태국아저씨가 파라솔 그늘 아래 음료수 캔으로 만든 모빌과 동상으로 자신만의 공간을 공사현장 속에서 재구성 하였듯이, 관람객과 작가는 자신의 파라솔 아래 자신만의 시각을 재구성하게 될 것이다. 화성으로부터 시작된 이미지의 기만적 행태는 사진의 프레임을 거쳐 결국 다시 우리에게 되돌아온다. 우리가 접하는 모든 진실은 언제나 편집적일 수 밖에 없는 것일까.



---

# 기획의 글

## <거짓말의 거짓말: 사진에 관하여> 메이킹 스토리

5년 전, 코타 키나발루에서 학생들과 사진워크숍을 할 때였다. 작가는 학생들에게 물었다. ‘사진이 뭘까요?’ 아이들은 그것도 모르냐는 듯 다부진 표정으로 답했다. 대부분은 사진을 증거이자 기록이라고 답했다. 이후 작가는 아이들에게 전쟁터에서 찍은 사진 두 장을 보여주었다. 분명 같은 장면인 것 같았지만, 두 장의 사진은 프레임을 잘라 낸 방식에 따라서 전혀 다른 이야기를 하고 있었다. 그리고 작가의 ‘사진으로 거짓말하기’의 워크숍이 진행되었다. 워크숍이 끝났을 때 다시 물었다. ‘사진이 뭘까요?’ 처음과는 달리 학생들은 헛사리 대답하지 못했다. 필자는 사진을 전공하지 않았다. 카메라에 대해서도 잘 모르고, 인화나 기타 기술적인 방식에 대해서도 잘 알지 못한다. 그런데 언제부터인가 사진관련 심사위원으로 초대받기 시작했다. 미디어아트를 했으니, 사진도 잘 알지 않겠냐는 얼토당토않은 이유도 있었지만, 가끔은 그 사진 분야에서의 관점 뿐 아니라, 현대미술 분야에서의 관점도 함께 담기 위해서 필자를 초청했다는 이유도 있었다. 사진은 현대미술이 아니었던가? 그렇게 들여다 본 (소위) 사진계는 (그들이 선을 그었던) 미술계와 달랐다. 사진을 전공했느냐 아니냐가 무척 중요했고, 기술적/형식적인 부분에 대한 이야기가 작품의 내용보다 훨씬 많이 논의되었다. 사진계에서의 사진작가와 미술계에서의 사진을 활용하는 작가는 확연히 구분되는

듯했다. 형식적이고 기술적인 부분이 중요하지 않다는 것이 아니라, 사진이라는 결과물을 두고 바라보는 시각의 차이가 확연하게 드러난다는 점이 흥미로웠다. 두 분야를 아우르면서 사진에 ‘관한’ 전시를 만들어보면 좋겠다는 막연한 생각을 하면서 사진에 관한 공부를 시작했다.

<거짓말의 거짓말: 사진에 관하여>는 이렇게 만들어졌다. 이 전시는 분명 사진에 ‘관한’ 전시이지만, 작품으로서의 사진 자체에만 집중하고 있는 전시는 아니다. 사진의 이론적인 틀이나 사진자체에 대한 미학적인 입장을 보여주기 위한 전시라기보다는 사진을 어떻게 바라보아야 할 것인가 혹은 사진을 둘러싼 어떤 이야기들이 가능한가에 대한 질문을 던지는 전시라는 편이 더 정확할 것 같다. 그동안 기획했던 전시들이 특정 주제에 대한 리서치를 바탕으로 명확하게 전달하려고 했던 메시지가 있는 전시였다면, 이번 전시는 오히려 관람객이 좀 더 적극적으로 개입해서 작품들을 읽어내기를 바랐다. 그래서 전시 가이드 투어 역시 개별 작품에 대한 세세한 설명보다는 ‘사진’을 어떻게 읽어야 할 것인가, 어떤 맥락에서 이 작품들이 선택되었는가에 대해서 소개하는데 더 집중하고 있다.

208

**“사진은 실제와 가장 가깝고, 그렇기 때문에 매우 쉽다는  
별로 좋을 것도 없는 명성을 얻고 있는 모방예술이다”**

수잔 손택

관객은 전시장에 들어서면 사진을 모방예술이라 이야기했던 수잔 손택의 텍스트를 마주한다. 물론 손택은 사진을 모방예술에 국한되어 설명하려 이 말을 한 것은 아니다. 그러나 일반적으로 사진은 모방예술, 현실의 가장 닮은꼴로 간주된다. 그래서 어쩌면 관객이 가지고 있었던 사진에 대한 일반적인 관점이 바로 손택의 텍스트로 압축된다고 할 수도 있다. 하지만, 곱이여 보게 되는 다섯 점의 사진은 무엇을 찍은 사진인지 쉽사리 답을 주지 않는다. 구분창의 <Soap> 시리즈는 비누를 찍은 사진이지만, 언뜻 예쁜 돌이나 (심지어) 보석처럼도 보인다. 현실의 복사라고 생각했지만, 사진은 이처럼 프레임 각도나 대상의 사이즈에 따라서 현실과는 다른 모습을 너무도 잘 보여준다.

이어 다큐멘터리 사진으로 잘 알려진 노순택, 박진영의 작품을 소개했다. 고즈넉하게 눈이 내리는 가운데 옆으로 쓰러져 있는 자동차를 세 부분으로 나누어서 나란히 걸어놓은 사진 노순택의 사진(<잃어버린 보온병을 찾아서>)이나 란도셀, 카메라, 야구글러브들을 찍은 박진영의 사진은 연평도, 후쿠시마와 같이 사진이 찍힌 현장에 대한 정보를 모른다면 전혀 다르게 받아들여질 수도 있다.

그리고 한 칸에 있는 하태범의 사진은 제목을 보기 전에 어떤 현장인지 알 수 없다. 파키스탄 이슬라마바드 국제대학의 테러사건을 모형으로 만들고 다시 그것을 촬영한 이 작품(<Terrorist attack International University Islamabad>)은 박진영과 노순택의 사진이 촬영된 현장의 모습과 연계되어 다큐멘터리 사진에 대해 다시 생각해볼 수 있기를 기대했다.

메자닌 공간에 설치된 백승우, 장보윤의 작품은 사진과 내러티브, 그리고 기억에 대해 묻는다. 사진은 찍히는 순간의 이야기가 있다. 하지만, 찍은 사람으로부터 혹은 찍힌 사람으로부터 떨어져 나왔을 때, 이미지와 내러티브는 달라진다. 백승우의 <메멘토>는 이러한 지점을 잘 보여준다. 미국의 벼룩시장에서 5만장의 슬라이드 사진을 구하고, 이 중 2,700여점의 사진을 선별하여 인화한 다음, 자신을 포함한 여덟 명에게 전달하여, 그 중 다시 여덟 장을 고르게 한 다음 각각에 제목을 붙이게 한 후 전시했다. 이번 <거짓말의 거짓말>에서는 첫 전시에서 선별되었던 사진 60여점을 큐레이터, 평론가, 변호사 등 다양한 직종의 여덟 명의 사람에게 보내고, 그 중 여덟 장을 골라 내러티브를 구성하도록 했다. 장보윤은 집 근처 재개발지역의 빈집에서 버려진 사진앨범과 일기장에서 '경주'라는 공통의 공간을 발견하고 이에 대한 내러티브를 만들어내었다.

일상적인 공간이 작가의 손과 카메라 렌즈를 거쳐 갔을 때, 얼마나 낯설고 다르게 보여지는가에 대해서는 정희승, 김도균, 문형민의 작품들이 잘 보여준다. 특히 김도균의 <w.ttm>은 이번 전시를 위해서 새롭게 제작된 작품이다. 토탈미술관의 내부 공간의 모서리를 찍어서 사진을 찍은 장소에 따로 또 함께 배치함으로써, 관객이 공간과 공간을 찍은 사진을 통해 새로운 경험을 할 수 있도록 했다.

이외에도 김태동, 김진희, 한경은 세 작가는 인물사진을 선보였다. 자정부터 새벽 6시까지 도시를 배회하다 만난 인물, 20대 여성들과의 인터뷰를 바탕으로 한 초상사진, 그리고 마치 이 두 유형의 인물들의 마음을 가시화라도 하고 있는 듯 저 멀리 바다의 수평선을 뒤로 하고 온 몸을 웅크리고 있는 여인의 나신(裸身)은 서로 이야기를 하는 듯 보이기도 한다. 그런가 하면 수백 장의 이미지의 레이어를 통해 실재하지 않는 이미지를 만들어내는 원성원, 평면 사진을 가지고 사진 조각을 만들어 낸 권오상의 작품은 평면으로만 생각했던 사진의 다양한 각도에서의 확장에 대해서도 생각하게 한다. 권순관의 <어둠의 계곡>이나 황규태의 <Uranology (천상열차분야지도)> 앞에 선 관객의 시선은 또 한 번 당혹스러워진다. 대상을 '찍는'다고 생각했던 사진에서 작가가 '찍은' 것이 무엇인지 쉽게 눈에 들어오지 않는다. 노근리 사건의 현장이라 추정되는 깊은 어둠의 계곡(권순관), 낡은 시계의 분침과 초침을 제거한 후 근접 확대 촬영하여 마치 은하계처럼 보이는 이미지(황규태)는 관객에게 이미지의 출처에 대해 침묵한다. 이미지를 읽은 단서가 제거된 사진에서 무엇을 어떻게 보아야 할 것인가.

전시장 안에 천연덕스레 들어와 있는 정연두의 <Drive in Theater> 역시 관객들이 제일 즐겨워하는 작업이긴 하지만, 정작 택시에 올라탔을 때 자신의 얼굴이 정면 스크린에 비치고, 흘러가듯 지나가는 도시의 풍경은 또다시 낯설게 다가온다. 전시장을 나오는 길에 바위밑에 비치는 불빛을 따라 고개를 숙여보면, 온통 붉은 화면의 이미지가 눈에 들어온다. 윤병주의 <Exploration of Hwaseoung>이다. 제목이나 이미지를 보면 영락없이 우주의 행성 중 하나인 화성의 모습이다. 게다가 우주탐사 같은 영상까지 덧붙여 의심 없이 우주의 화성이라 생각하기 십상이다. 하지만, 이 사진은 경기도 화성의 재개발 공사현장에서 촬영한 장면이다.

거짓말의 거짓말은 거짓말이다. 아니 거짓말의 거짓말은 참말일 수도 있다. 사진을 둘러싼 '거짓말의 거짓말'에서는 이 두 모습을 보여주고 싶었다. 작은 에피소드에서 시작하여 18명의 작가를 선택하고, 그들과 함께 작품을 선택하는 과정에서 이 모든 이야기를 하나의 목소리로 담는다는 것은 불가능하다는 확신이 들었다. 사진사를 전공하지도, 미술사를 전공하지도 않은 큐레이터로서 할 수 있는 일이라는 것은 어쩌면 해석의 지평을 더 확대시키는 것에 지나지 않을 수도 있었다. 황규태, 구본창에서부터 김진희, 윤병주까지 세대를 아우르는 작가들, 사진 전공에서부터 조각전공에 이르기까지 다양한 스펙트럼을 그대로 보여주는 것만으로도 의미 있다는 생각이 들었다. 대신, 다양한 프로그램을 통해서 작가들에 대해, 그리고 사진에 대해 꼼꼼히 읽는 기회를 갖기로 했다. 사진이미지와 의례적인 기획의 글을 대신하여 작가들마다 필자들을 섭외하고, 필자들에게 작가론을 요청했다. 국내 관객에게는 이미 잘 알려진 작가들이고 작품들이었기 때문에, 또다시 이미지를 반복해서 재생산할 이유가 없다고 판단했기 때문이었다. 그리고 매주 작가와의 대화를 진행하기로 했다. 더불어 매주 토요일에는 박병중 사진이론가가 선별한 다섯 명의 작가에 대한 현대작가 집중탐구를 진행하여 제작의 측면에서가 아닌 이론의 측면에서 좀 더 꼼꼼하게 작가들을 살펴보는 시간을 갖기로 했다. 매월 마지막 수요일에는 사진작가들과 연관된 다큐멘터리 영화를 함께 보고 토론의 시간을 갖는다면, 이영준 기계비평가는 2회에 걸쳐 사진과 연관되었던 자신의 프로젝트를 소개하기로 했다. 미술관 한 칸에는 참여작가들로부터 받은 자료들을 볼 수 있도록 했다.

6월21일. <거짓말의 거짓말: 사진에 관하여>는 끝난다. 그 어느때 보다 많은 작가들과 필자들과 함께 했고, 많은 행사들을 꾸려보기도 했지만, 여전히 사진에 대해 할 이야기들이 많이 남아 있다. 공간상의 이유로, 예산상의 이유로 함께 하지 못했던 작가들이 자꾸 마음을 잡아끈다. 외국의 큐레이터들이 보는 시선도 한번 소개하고 싶은 욕심이 생겨난다. 이번 전시를 함께 한 작가들을 해외에 소개하고 싶기도 하다. 하나의 전시로 사진을 둘러보겠다는 것은 처음부터 너무 과한

욕심이었다. 여전히 해결되지 않은 사진에 대한 호기심은 이번 전시가 그저 작은 출발이었음을 실감하게 한다. 전시가 끝나가는 무렵, 다음 거짓말을 고민하게 되는 이유인지도 모르겠다. 거짓말의 거짓말이 거짓말인지, 참말인지 여전히 궁금하기에.

거지X  
말X  
의  
거지X  
말X

사전에  
관리하여





TOTAL  
CONTEMPORARY  
MUSEUM

8

---

# 작가 소개

## 구본창

구본창은 연세대 경영학과 졸업 후 독일 함부르크 조형미술대학에서 사진 디자인을 전공, 디플롬 학위를 취득하였으며, 현재 경일대학교에서 강의를 하고 있다. 그는 작품 제작 시 눈에 익숙했던 대상물을 클로즈업하거나, 다른 상황에 던져 보여주어 기존 이미지를 탈피하도록 유도하는 것에 관심을 갖고 있으며 관람객으로 하여금 그 대상물의 새로운 의미를 느낄 수 있게 한다. 틀에 박힌 시각에서 벗어나는 것, 이를 통해 우리가 살고 있다는 사실을 재인식하도록 유도한다. 대상물들은 마치 무작위적이며 권태로운 듯 나열된 것들이며 대체로 뒤편에서 소외된 것들, 또는 사라져버릴 운명의 것들이다. 이러한 대상물은 당시 작가의 심경을 대변해 주고 있으며 또한 이 시대에 잊혀질 수 없는 우리네 삶의 일부와 같은 모습이다. 삼성 로댕갤러리(2001년), 미국 피바디에섹스뮤지엄(2002년), 파리 갤러리카메라옵스큐라(2004년), 국제갤러리(2006년), 교토 카히츠칸미술관, 부산 고은사진미술관(2007년), 필라델피아미술관(2010년) 등 국내 외에서 40여회의 개인전을 열었다. 2008년 대구사진비엔날레에서 총감독과 2013년 파리 PHOTOQUAI에서 큐레이터를 맡았으며, 2014년 프랑스 아를사진페스티벌에서는 디스커버리 상의 노미네이터를 맡았다. 그의 작품은 샌프란시스코현대미술관, 보스턴미술관, 휴스턴 뮤지엄 오브 파인아트, 교토 카히츠칸미술관, 과천 국립현대미술관, 삼성미술관 리움 등 국내외 다수의 갤러리에 소장되어 있으며, 작품집으로는 한길아트 <숨>, <탈>, <백자>, 일본 Rutles <白磁>, <공명의 시간을 담다> 등이 있다.

photokoo@gmail.com  
http://www.bckoo.com

---

---

## 권순관

권순관은 상명대학교 사진학과를 졸업하고 한국예술종합학교 미술원 조형예술과 예술전문사과정을 졸업하였다. 권순관은 사물과 대상은 그 자체로 홀로 독자적으로 존재하지 못하며 여러 층위에서 맞닿은 힘들의 관성과 전체상으로서의 구성 속에서만 활동적 의미가 있다고 언급한다. 여러 작업을 통하여 개인을 둘러싼 외부적 환경과 사회, 문화 그리고 역사의 세부적 장치가 사물화된 실재성의 핵심과 상호작용하며 나타나는 전도된 여러 가치를 강조한다. 또한, 이 질문을 다른 질문으로 대체하거나 다른 맥락으로 전환해 재구성하는 방식으로 구성적 질서로서의 사실이 갖는 '가치'의 기반을 흔들고자 한다. 2007년 성곡미술관 <내일의 작가상>을 수상했고, 2013년 경희대 미술관에서 개인전 <미안성의 변증법적 극장>을 전시하였으며 <행위의 실행>(성곡미술관, 서울, 2009), <영역으로부터 고립되다>(대안공간 풀, 서울, 2006) 등 다수의 개인전, 그룹전에 참여했다. 서울시립미술관, 경기도미술관, 성곡미술관, 5.18 기념재단, 대구미술관, 국립현대미술관 미술은행, KT&G, 아라리오 갤러리 컬렉션 등 다수의 공공기관에 작품이 소장되어 있다.

sunkwankwon@gmail.com  
http://www.sunkwankwon.com

## 권오상

권오상은 홍익대학교 및 동대학원 조소과를 졸업했다. 권오상은 '조각'의 주요 개념들을 지속적으로 연구해왔다. 그의 대표적인 작업인 <데오도란트 타입(Deodorant Type)> 시리즈는 스티로폼과 같은 가벼운 재료로 형태를 조각하고 사진을 조각의 표면에 덧입히는 작업으로, '사진 조각'과 '가벼운 조각' 두 개의 축을 세우며 한국 현대 조각의 새로운 지평을 열었다.

개인전 <Sculpture>(두산갤러리, 서울, 2011), <Adore>(안도 파인아츠, 베를린, 독일, 2011), <OSANG GWON>(아라리오 갤러리 청담, 서울, 2012), <Structure>(페리지갤러리, 서울, 2014), <New Structure>(백아트, LA, 미국, 2015) 등 다수의 개인전 및 단체전에 참여했다. 국립현대미술관, 삼성미술관 리움, 싱가포르미술관(Singapore Art Museum) 등에 작품이 소장되어 있다.

216

gwonosang@gmail.com

<http://osang.net>

---

---

## 김도균

김도균은 서울예술대학 사진과 및 독일 뒤셀도르프 쿤스트 아카데미를 졸업했고 토마스 루프(Thomas Ruff)로부터 마이스터실러를 받았다. 건축의 인공성에 주목한 <a> 시리즈에서부터 시각적으로 착시의 효과를 주는 <p> 시리즈까지 김도균은 건축물 또는 공간을 주 피사체로 작업 하고 있다. 김도균의 사진은 단순 건축물 본연의 미학적 효과를 노린 사진이 아니라 주체와 대상, 그리고 그것을 바라보는 관람객의 시각적, 신체적, 물리적, 심리적인 반응의 복합체이기를 바라고 있다.

<p>(페리지갤러리, 서울, 2015), <KDK b.ios.lu.sf.w.>(신세계백화점본관 아트월, 서울, 2014), <b>(갤러리, 서울, 2012), <Facility Skins>(Michael Schultz, 베를린, 독일, 2011) 등 다수의 개인전을 했으며, 삼성미술관 플라토, 백남준아트센터, 광주시립미술관, 성곡미술관, 금호미술관 등 많은 기획전에 참여했다. 그의 작품은 IKB Deutsche Industriebank, UBS, 삼성미술관 리움, 마리오보타 컬렉션, 미술은행, 서울시립미술관, 국립현대미술관 등에 소장되어 있다.

kdk@kdkkdk.com

<http://kdkkdk.com/>

## 김진희

김진희는 중앙대학교 예술대학 사진학과를 졸업했다. 여성들의 숨겨진 내면과 감정 기억에 집중한 작업을 오랜 시간 동안 진행해왔으며, 인물들의 관계와 기억에 대한 관심을 다양한 방법으로 탐구하며 작업하고 있다.

개인전 <whisper(ing)>(트렁크갤러리, 서울, 2012), <이름 없는 여성, She>(송은아트큐브, 서울, 2014)를 가졌다. <Young Portfolio Acquisitions 2013>(기요사토사진미술관, 일본, 2014), <제12회 사진비평상 수상자전>(이룸갤러리, 서울, 2011) 등 국내외 다수 전시에 참여했다. 기요사토 사진미술관에 작품이 소장되어 있다.

jinheekim0423@gmail.com

---

---

## 김태동

김태동은 중앙대학교 및 동대학원에서 사진학과 순수파트를 졸업했다. 작가는 도시의 공간적 지역적 경계를 탐험하고 그 도시의 기묘하고 낯선, 때로는 자신이 거주했던 곳의 사람들을 대상으로 작업한다. 도시공간과 특정 시간을 먼저 이미지화하고 그 프레임 안에 들어오는 사람, 그 공간과 어울리는 사람들이 관심의 대상이다. 하지만 그들의 삶에 직접 관여하는 것이 아닌 사진매체가 관객에게 주는 상상력에 주목한다.

2011년 KT&G상상마당에서 주최하는 SKOPF AWARD에서 최종작가 3인, 2012년 갤러리룩스 신진작가 지원 프로그램에 선정되어 개인전을 가졌다. 2012년 일우재단에서 주최하는 제4회 일우사진상을 수상하였으며 일우스페이스에서 개인전 <Day-Break-Days>(2013)을 열었다. <site & spac e>(두산갤러리, 뉴욕, 2013), <젊은 모색>(국립현대미술관, 서울, 2013), <사진 미래색>(고은사진미술관, 부산, 2012), 휴스턴 FotoFest에서 주최하는 <International Discoveries>(2012) 등 다수의 단체전에 참여하였다.

taedong123@hotmail.com

## 노순택

노순택은 길바닥에서 사진을 배웠다. 배우긴 했는데, 허투루 배운 탓에 아는 게 없다. 공부를 해야겠다 마음먹지만 무엇을 공부해야 할지 몰라 헤맨다. 학동시절부터 북한괴뢰집단에 대한 얘기를 지긋지긋하게 들어온 터라 그들이 대체 누구인지 호기심을 품어왔다. 나이를 먹고 보니, 틈만 나면 북한괴뢰집단을 잡아먹으려드는 우리는 대체 누구인지 호기심을 하나 더 품게 됐다. 분단체제가 파생시킨 작동과 오작동의 풍경을 수집하고 있다. 사진기로도 잡고 손으로도 주워왔는데, 주워 온 것이 무엇인지 몰라 한참을 생각한다. <분단의 향기>(김영섭 갤러리, 서울, 2004), <알웃한 공>(신한갤러리, 서울, 2006) <붉은 틀>(갤러리 로터스, 파주, 2007) <비상국가>(독일 슈투트가르트 쿤스트페어라인, 독일, 2008), <좋은 살인>(KT&G 상상마당, 서울, 2010), <망각기계>(학교재, 서울, 2012) 등의 국내외 개인전을 열었고, 같은 이름의 사진집을 펴냈다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 대전시립미술관, 대림미술관, 한미사진미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

suntag@naver.com

<http://www.suntag.net>

218

---

---

## 문형민

패셔디나 아트센터 칼리지 오브 디자인 순수미술 전공으로 졸업하고, 캘리포니아주립대학교 대학원을 졸업했다. 하나의 장르에 제한되어 있지 않은 문형민 작가의 작업은 서로 다른 형식 안에서 펼쳐지며 작가 고유의 작품 성향을 유지시킨다. 작가는 각각의 요소들 안에서 균형을 잘 잡아가는데, 이는 작가가 '형식과 내용의 모순' 그리고 '블랙 유머'라는 공통의 기본 프로세스를 바탕으로 작업을 해나가고 있다.

<dumb project>(서미엔투스갤러리, 서울, 2008), 갤러리쌘지(2005), 성곡미술관(2004) 등에서 다수의 개인전을 가졌으며 그룹전으로는 <SEMA 청년 2012\_열두 개의 방을 위한 열두 개의 이벤트>(서울시립미술관, 서울, 2012), <Enormous Eyes>(The Guild Gallery, 뭉바이, 2010), <Rsonance Green Korea - Climate Change in the Bosom of Culture>(토탈미술관, 서울, 2009), <The 3rd Nanjing Triennial>(난징, 중국, 2008), <City\_Net. Asia>(서울시립미술관, 서울, 2007) 등에 참여하였다. 현재 경기도미술관, 국립현대미술관, 서울시립미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

<http://hyungminmoon.com>

## 박진영

박진영은 중앙대학교와 동 대학원에서 다큐멘터리 사진을 공부했다. 형식과 내용에 있어 새로운 다큐멘터리 사진의 시도와 모색을 하며 미술계의 주목을 받았고, 디지털이 도래한 시대에 사진의 원점 혹은 사진 본연의 의미가 이 시대에도 여전히 유효한 지에 대한 질문과 대안을 찾고 있다. 현재는 한국과 일본을 오가며 몇 가지 프로젝트를 진행 중이다.

<사진의 길-미야기현에서 앨범을 줍다>(에르메스 아틀리에, 서울, 2012), <방랑기 1989-2013>(고은사진미술관, 부산, 2013), <The Game>(금호미술관, 서울, 2006) 등 다수의 개인전을 개최했다. <우리가 알던 도시-강홍구 박진영 사진전> (국립현대미술관, 과천, 2015), 2008 광주비엔날레 <연례보고>, <트랜스 팝>(아르코미술관, 서울, 2007), 대구사진비엔날레, <한국사진60년>(국립현대미술관, 서울, 2008), <한국 현대사진의 풍경>(서울시립미술관, 서울, 2007), <미술에 꼬리 달기>(경기도미술관, 안산, 2013), <사춘기 징후>(로댕갤러리, 서울, 2006) 등의 그룹전과 미국 휴스턴뮤지엄, 산타바바라뮤지엄, 독일 레인반하우스 사진박물관 등 국내외에서 총 100여회의 기획전에 참여했다. 그의 작품은 국립현대미술관, 서울시립미술관, 경기도미술관, 고은사진미술관, UBS Collection, Art Link, 서울올림픽미술관, 동강사진박물관 등에 소장되어 있다.

[www.areapark.net](http://www.areapark.net)

---

---

## 백승우

백승우는 한국에서 사진학과를 졸업한 후 2001년 런던으로 이주하여 순수미술과 이론을 공부하였으며 영국 미술섹스대학교 Fine art and theory 박사과정을 졸업했다. 2006년 인사아트센터에서 열린 개인전 Real World를 계기로 서울로 돌아왔다. 이미지의 객관성, 직접성, 보편성 등에 의문을 제기하며 사진 안팎으로 감춰져 보이지 않는 이야기들, 그리고 현실과 비현실 사이의 간극을 포착하려는 작업을 진행해왔다. 대표작으로는 리얼 월드, 블로우업, 유토피아, 아카이브 프로젝트, 메멘토 등이 있다. 파리<Blow up>(가나 보브루갤러리, 파리, 프랑스, 2006), <Real World>(인사아트센터, 서울, 2007), 일우사진상 수상전 <Utopia / Blow up>(일우스페이스, 서울, 2010) 등의 개인전을 가졌고 대표적인 그룹전으로는 <Dreamland>(퐁피두센터, 파리, 프랑스, 2010), <archi TEChtonica>(CU미술관, 콜로라도, 미국, 2010), <Photography Now>(샌프란시스코현대미술관, 샌프란시스코, 미국, 2010), <Double Fantasy>(마루가메이노쿠마겐이치로현대미술관, 가가와현, 일본, 2009), <Platform 2009>(기무사, 서울, 2009), <Photo on Photography>(금호미술관, 서울, 2008) 등이 있다. 2010년 일우사진상(일우문화재단), 2001년 사진비평상(타임스페이스)을 수상하였다. 영국 에든버러의 포트폴리오파운데이션, 런던 Michael G. Wilson 컬렉션, 미국의 휴스턴미술관, 산타바바라미술관, 샌프란시스코현대미술관, 서울 금호미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

[seungwooback@gmail.com](mailto:seungwooback@gmail.com)

<http://www.seungwooback.com>

## 원성원

원성원은 중앙대학교 예술대학 조소과를 졸업하고 뒤셀도르프 쿤스트 아카데미, 쾰른 미디어예술대학을 졸업하였다. 원성원은 현실과 공상이 뒤섞인 독특하고 섬세한 사진 콜라주 작업을 진행해 왔다. 작가의 사진은 디지털 작업이긴 하나 일일이 공간과 대상을 촬영한 후 이를 섬세하게 중첩시켜 아날로그적 감성을 불러일으킨다. 세계 곳곳을 돌아다니며 찍은 사진 소스들을 합성하여 다른 장소, 다른 시간에서 가져온 이미지들이 하나의 새로운 이야기를 만들어낸다. 수 많은 레이어가 만들어내는 작가의 사진은 분명한 시각이미지이지만, 동시에 다양한 이야기이며 작가의 남다른 상상력으로 공간과 인물을 흥미롭게 병치시킨다. 이를 통해 허구적 세계 속 새로운 내러티브를 보여준다.

<Character Episode I>(아트사이드갤러리, 서울, 2013), <1978 일곱살>(가나컨템포러리, 서울, 2010), <Tomorrow>(대안공간 루프, 서울, 2008) 등 국내외에서 수 차례 개인전을 가졌으며, 현재 도쿄 모리미술관, 경기도미술관, 한미사진미술관, 서울시립미술관, 독일 오스트하우스미술관, 미국 산타바바라미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

220

firstwon72@hanmail.net

---

---

## 윤병주

윤병주는 서울예술대학교 사진과를 졸업했다. 'Hwaseong'(화성)은 지역을 탐구하고 기록 또는 기념화하는 작업이다. 그는 실제 경기도 화성시에 살았던 경험과 화성(Hwaseong, 華城)과 화성(Mars, 火星)의 동음이의어로부터 이 작업을 착안했다. 그리고 그것들은 난개발이 심화되어 척박하고 삭막한 화성시의 이면을 보여준다. 작업의 진행은 현재 NASA에서 우주의 화성을 탐사하는 방법을 일부 차용하거나 비슷하게 흉내 내어 기록한다. 그럼으로써 화성(火星)탐사와 도시개발의 목적을 결부시킨다. 어떤 것이 의미 있는 일이며, 또 어떤 것이 무의미한지에 대한 끝없는 고민을 같이하며 화성탐사를 이어가고 있다.

2011년 경기도미술관에서의 <미술관 스캔들> 전시를 비롯해, 마이클 슐츠갤러리의 <FF2>(2012) 등 다수의 그룹전에 참여했으며, 개인전으로는 <Exploration of Hwaseong>(스페이스 윌링앤딜링, 서울, 2014)과 <Mark on Hwaseong>(송은아트큐브, 서울, 2014)이 있다. 2013년에는 미래작가상을 수상 했으며, 2014년 제36회 중앙미술대전에서 입상하는 등 젊고 실험적인 시각으로 활발한 활동을 보여주고 있다.

byoungjoo.yoon@gmail.com

http://yoonbyoungjoo.com

## 장보윤

장보윤은 서울여자대학교 서양화과 및 서울대학교 대학원 서양화과를 졸업했다. 작가는 사진이미지들을 소재로 삼아 존재의 기억과 역사를 다양한 방식으로 재현하는 작업을 하고 있다. 장보윤은 사진을 '본다'는 행위에서 시작하여 사진의 피사체와 연관된 것들을 흔적을 찾고, 사라진 과거의 순간에 스스로를 이입하여, 그 장소들을 여행하는 등 사진의 대상을 재생하여 다시 이미지화하고 글로 쓰는 작업을 하고 있다.

<밤에 익숙해지며>(두산갤러리 뉴욕, 미국, 2014), <너의 첫 번째 해>(갤러리현대, 서울, 2013), <밤에 익숙해지며>(갤러리팩토리, 서울, 2011), <기억의 서: K의 슬라이드>(브레인팩토리, 서울, 2009) 등 다수의 개인전 및 그룹전에 참여했다.

bluelood35@gmail.com

<http://www.jangboyun.com/>

---

---

## 정연두

서울대학교 조소과 학사를 거쳐 영국 골드스미스대학원에서 석사학위를 받았다. 정연두는 상상력을 통해 가상 세계를 구축하고 이를 다시 현실과 병치시키거나 뒤섞는 작업을 진행해왔다. <내 사랑 지니>에서는 개인의 현실과 꿈을 한 쌍으로 묶어 내고, <로케이션>은 영화 세트장과 유사한 가상 세계를 만들어 현실과 중첩시켜 보여주며, <수공기억>에서는 과거의 기억을 토대로 또 다른 세계를 구축해 낸다. 이런 작업을 통해 작가는 이미지의 주술적인 힘에 대해 탐문하고 있다.

2007년 국립현대미술관 올해의 작가상을 수상, 2008년 상하이 비엔날레 아시아유럽문화상 등을 수상했다. <다큐멘터리 노스텔지어-모던 먼데이즈 프로그램>(뉴욕현대미술관, 뉴욕, 미국, 2008), <무겁거나, 혹은 가볍거나>(삼성미술관 플라토, 서울, 2014) 등 다수의 개인전과 단체전에 참여했다. 뉴욕현대미술관, 후쿠오카아시아미술관, 알렉산더칼더재단, 에스티로더재단, 국립현대미술관 등에 작품이 소장되어 있다.

yeondoo@hotmail.com

<http://www.yeondoojung.com/>

## 정희승

정희승은 홍익대학교 회화과를 거쳐 영국 런던 컬리지 오브 커뮤니케이션에서 사진학 석사과정을 마친 후 현재는 서울에서 작업 중이다. 사진을 주된 매체로 다루는 작가는 사진의 재현성과 그 한계에 대해 사유하며 책과 오브제, 사진설치의 형태로 매체에 대한 확장과 실험을 지속해오고 있다.

<정희승>(PKM갤러리, 서울, 2014), <아트스펙트럼>(삼성미술관 리움, 서울, 2014), <새벽4시>(서울시립미술관, 서울, 2014), <부적절한 은유들>(아트선재센터, 서울, 2013), <Still Life>(두산갤러리 뉴욕, 미국, 2014) 등 다수의 개인전 및 단체전에 참여했다. 난지창작스튜디오 8기 입주작가로 활동했다.

chungheeseung@gmail.com

222

---

---

## 하태범

하태범은 중앙대학교 예술대학 조소학과 및 동대학원 조소학과 졸업 후, 슈투트가르트 국립조형예술대학 조소학과를 졸업(MFA)하였다. 하태범은 미디어를 통해 접하는 충격적 이미지는 작가가 간접적으로 체험하는 또 다른 일상의 모습이라는 사실을 깨닫고 그것에 대하여 무심하고, 무신경하며, 아무런 연민이 생기지 않는 것에 대한 놀라움에서 출발했다. 2008년부터 <White>시리즈를 통해서 작가는 모든 대상을 하얗게 만드는 작업을 선보이게 되었고 이미지의 탈각화, 의미의 객관화를 시도하였다.

<White-시선>(소마드로잉센터, 서울, 2014), <대화법 - 협업프로젝트>(홍은예술창작센터 갤러리H, 서울, 2013), <Nimmst Du richtig wahr?>(달렘 예술문화협회, 베를린, 독일, 2009), <끝나지 않은 이야기>(주인도한국문화원, 인도, 2009) 등 국내외에서 다수의 개인전을 가졌다. 국립현대미술관, '올해의 작가상 2015' 후보작가 4인에 선발되었으며 그의 작품은 서울시립미술관, 국립현대미술관, 독일 LB-BW은행 등에 소장되어 있다.

htbart@naver.com

http://www.hataebum.wo.to

## 한경은

한경은은 중앙대학교와 동 대학원 사진학과를 졸업하고 동덕여자대학교 대학원에서 통합예술치료학과 박사과정 중에 있다. 작가는 '치유적 사진'을 모색한다. 작품의 주요내용은 인간내면의 심리와 무의식이 몸과 기억에 어떻게 뿌리 내리고 발현되는지 연구하며 시각화하는 것이다. 친밀함과 인간적 관계를 가능하게 하는 몸, 영적 성숙을 향한 내적 체험을 유도하는 몸의 의미에 주시하며 역시나 수동적이며 영적인 도구인 사진을 주된 매체로 활용한다.

<기억의 가소성>(토탈미술관 The Room, 서울, 2014), <Body and nature>(아트스페이스 J, 분당, 2014), <The show must fo on\_Singapore>(Praxis Space, 싱가포르, 2013), <Road Show 2013 백령도&인천>(토탈미술관, 서울, 2013), <사진과 사진>(KT&G상상마당, 서울, 2013), <사진 미래2013>(고은사진미술관, 부산, 2013), <homoempathicus>(브레다미술관, 네덜란드, 2012), <2009플랫폼 인 기무사>(아트선재센터, 서울, 2009) 등의 전시에 참여하였다. 2012년 KT&G 상상마당 SKOPF 올해의 작가에 선정되었다.

femiwalker@hanmail.net

---

---

## 황규태

황규태는 동국대학교 정치학과 졸업 후 경향신문 사진기자와 미주동아일보 대표를 역임했다. 사진기자로 재직하며 다큐멘터리 흑백사진으로 작업을 시작한 황규태는 1965년 미국으로 이주한 이후부터 사진의 한계를 넘나드는 자신만의 독창적인 작업세계를 개척해나간다. 극단적인 풍요와 황폐로 뒤덮인 미국 서부의 세기말적 풍경과 컬러현상소 암실기사로 일했던 당시의 환경은 그의 작업에 급격한 변화를 이끌어 내는 주요한 원인으로 작용한다. 사진의 규범에 얽매이지 않는 선구적 행보를 시작한 황규태는 현대 테크놀로지를 활용하는 다양한 시도들을 통해 끊임없는 변화를 거듭하며 자신만의 작업세계를 넓혀가고 있다. <인생은 즐거워>(아트파크, 서울, 2011), <꽃들의 외출>(신세계갤러리, 서울, 2013), <사진 이후의 사진>(서울시립북서울미술관, 서울, 2014) 등 다수의 국내외 개인전 및 단체전에 참여했다. 국립현대미술관, 서울시립미술관, 한미사진미술관, 한국민속촌미술관, 워커힐미술관, 아트선재센터 등에 작품이 소장되어 있다.

거지X의  
말X의  
거지X의  
말X의

사진에  
관하여



www.gorilla.com

www.gorilla.com





X

O

X

TOTAL  
CONTEMPORARY  
MUSEUM

평창32길  
Pyeongchang 32-gil  
8

**거짓말의 거짓말 :  
사진에 관하여**

**관장** 노준의

**큐레이터** 신보슬

**코디네이터** 김은아, 추희정, 최단비

**인턴** 우혜진

**참여작가**

구본창, 권순관, 권오상, 김도균, 김진희, 김태동, 노순택, 문형민, 박진영,  
백승우, 원성원, 윤병주, 장보윤, 정연두, 정희승, 하태범, 한경은, 황규태

**참여필자**

기혜경, 민병직, 박평중, 송수정, 신보슬, 신혜영, 안소연, 안소현, 이기원  
이대법, 이선영, 이수연, 이영준, 이진숙, 함영준, 현시원, 홍경한, 황정민

**후원** 서울특별시

**디자인** 김대일

**인쇄** 새한정밀인쇄사

**작품설치** 박근수(미지아트)

**작품운송** 김성하(아트드림), 김진태(현대아트디스플레이), 정황수(아트 프랜드)

**도움주신 분들**

강재현, 구재현, 김별다비, 김설희, 박상원, 신재홍, 심양섭, 안종현, 안주환,  
오세리, 이두희, 이상재, 이지영, 이희범, 전우치, 전지호, 차주용, 채권병, 최성환,  
한효주, 허대찬, 홍소미, 황희서, Julian Ott, Juan Sebastian Mateos Paramio,  
등남미터, 대기커텐, 세종그래픽디자인, 셋별중기, 오양상사, 타라그래픽스, 한알기획

**발행인** 노준의(토탈미술관 관장)

**발행처** 토탈미술관 프레스 (110-848) 서울시 종로구 평창 32길8

**전화** 02-379-7037

**팩스** 02-379-0252

**홈페이지** <http://www.totalmuseum.org>

**이메일** [info@totalmuseum.org](mailto:info@totalmuseum.org)

**발행일** 2015년 6월 21일

**ISBN** 979-11-85518-15-2



이 저작물은 크리에이티브 커먼즈 저작자표시-비영리-변경금지 라이선스에 따라서 이용할 수 있습니다.

값 15,000원



9 791185 518152  
ISBN 979-11-85518-15-2



