

대형 사진의 표면

강홍구(작가)

1

권순관의 작업들은 도시를 바라보는 시선의 연속적인 변화와 도시의 정체성에 대한 추적이자 기록이다. 달리 말하면 군 복무를 하던 어느 날 우연히 사진을 찍고 싶어졌다는 이 시골 출신 사진가가 대도시 서울에 적응하는 과정을 그의 사진들은 보여준다.

아니 그것은 적응이라기보다는 관찰자인 사진가의 태도, 도시를 이루는 핵심이 무엇인가를 읽어내는 능력과 시선의 성장과 변화이다. 초기의 거칠게 프린트 된 흑백 작업들에서 그는 도시에 거주하는 사람들을 주목했다. 지하철, 지하도 등의 공간에서 마주치는 사람들의 움직임, 시선, 동선을 기록했다. 그것은 작가 자신과 대상이 된 사람들에게 관한 심리적 분석이기도 했다. 그에게 있어 도시는 수많은 사람들이 욕망을 실현하기 위해 움직이는 인간들의 영역이 서로 부딪히는 궤적의 결과였다.

그 뒤 그의 시선은 점점 개인과 균중을 벗어나 도시를 객관적으로 조망하기 시작한다. 그가 새롭게 바라본 도시를 구성하는 것은 공간이며, 인간은 그 공간과 관계 맺는 존재이다. 그러므로 도시는 건물, 빌딩, 길, 차 따위로 이루어진 물질적 구성물이고, 그 구성물과 관계를 유지하는 것이 도시를 이루는 핵심적인 요소가 된다.

이 과정에서 그의 작업들은 거의 필연적으로 대형화 된다. 대형화 된 사진들은 이미지를 넘어 물질임을 주장하고 그 물질성은 중성적이고 차갑고, 거의 물신적이기까지 하다. 사진의 물신성은 도대체 어떤 욕망에서 기인하는 것일까.

2

형식적인 측면에서 그러한 사진들은 대개 하이 르네상스적 구도를 가진다. 16세기 전성기 하이 르네상스 시절의 회화는 알다시피 선원근법, 좌우 대칭형의 안정적인 구도, 압도적인 화면, 모든 사물들에 대한 균등한 선적 묘사를 특징으로 한다. 하인리히 뵐플린이 말했듯이 그것은 바로크적인 회화성과 명백히 대비된다. 때문에 그 화면들은 여러 층의 레이어를 겹친 듯이 공간의 깊이가 나타나고 대상은 균등하게 묘사 된다. 게다가 무엇인가를 더하거나 빼도 균형이 무너지는 알베르티적 완벽성을 유지하려한다.

물론 지금의 대형 사진들이 르네상스적 원근법과 정확히 일치하는 것은 아니다. 르네상스적 원근법이 유지하려는 공간의 환영적 깊이는 사라지고 평면적인 공허함이 있을 뿐이다.

경우에 따라 르네상스적이고 낭만적인 장엄함에 팍적인 냉담함과 중성성이 보태진다. 그것은 에드워드 루샤나 앤디 워홀이 보여준 중성성과도 유사하다. 하지만 그 유사성은 혼성적이어서 일관성 있는 태도라기보다는 절충적이며, 그 절충적임은 바로 포스트 모던한 그 무엇이다.

구르스키를 비롯한 사진가들의 사진도 그렇게 보인다. 소재는 단순하고 명료하다. 박물관, 미술관, 숲, 공연장 등을 대형 카메라로 찍어 스캔과 디지털 보정을 거쳐 프린트한다. 그리고 상업 광고를 위해 시작된 디아섹 방식이라는 자외선 차단이 되는 아크릴 속에 진공 포장된다.

이건 일종의 아이러니이다. 이미지의 진공포장은 이미지를 오래 보존하려는 욕망의 실현이며 금박액자를 대치한다. 이미지는 물질화 되고 물질화된 이미지는 이미지 자체의 비물질적 성격 때문에 충돌을 일으킨다. 게다가 사진은 근본적으로 소모품이다. 즉 전통적인 미술작품들과 달리 시간을 내부에 응축시켜 무시간적으로 만드는 것이 아니라 시간의 일부를 잘라내고 소비되고 사라지도록 만들어졌다. 그래서 원본 없는 무한복제 뿐 아니라 시간적 아우라도 없는 것이 정상이다. 아니 사진적이다. 그런데 요즘의 사진은 이러한 흐름을 거슬러 회화의 자리를 완전히 대신하려한다.

권순관의 작업을 포함한 대형 사진들은 사진 초창기나 모던 사진들이 가지는 재현에 관한 믿음이 없다. 믿음이 없음으로 해서 사진들은 공허해진다. 그 공허함의 배후는 대단히 복잡하다.

근본적으로 시각적 소유욕을 자극하도록 생산된 사진들은 그 배경에 적어도 세 가지 요인들을 가지고 있다. 우선 떠오르는 것은 유형학적 사진이라는 사진사의 한 흐름이고, 다음으로는 앞서 말한 회화를 대체하려는 욕망이며, 다음으로는 재현성, 혹은 실물과의 유사성에 관한 상업적 유행과의 경쟁이다.

사진이 등장한 이래 서양회화는 자신 속으로 파고들었다. 장엄하고 그럴듯한 이미지를 구경하는 것은 사진과 영화와 기타 매체들이 대신했다. 그러나 사람들은 아직도 마음속에 그럴듯한 이미지에 대한 욕망이 있다. 작가도 그렇고 작품을 사는 사람도 마찬가지다. 이 욕망이 아마도 초대형 사진들을 낳았을 것이다. 이미지를 소유한다는 욕망, 즉 사진이 회화를 실질적으로 대체한 것이다.

게다가 텔레비전과 모니터는 엘시디, 피디피 등을 통해 해상도와 크기 경쟁을 한다. 물론 해상도가 높다고 해서 더 예술적이 되지도 않으며 사물에 대한 진실을 말해주지도 않는다. 단지 전자 제품을 생산하는 거대회사들 사이의 정보 내지는 이미지 자본주의 경쟁일 뿐이다. 그 상업적 경쟁은 사진이라는 매체에도 압박을 가한다. 더 큰 화면, 디테일과 동시에 물질적인 존재감을 요구한다.

사실 이러한 매체들이 사진에 직접적인 압력을 가하는 것은 아니다. 하지만 사진이 더 이상 정밀함과 크기를 보여주는 독보적인 매체가 아닌 이상 모르긴 해도 무의식적인 경쟁의 대상이 될 수는 있을 것이다.

사진 초창기에 사진은 몸에 소유할 수 있는 작은 크기였다. 왜냐면 사진의 목적 자체가 그러한 이미지를 생산하는 것이었기 때문이다. 그 이후 모던 사진 역시 이미지의 크기가 아니라 사진적 시각과 그 특성을 구현하는 것이 목표였다. 그러나 그 이후 사진은 회화와 똑같이 재현의 불가능성, 혹은 무의미성 앞에 마주서게 된다. 그 마주섬은 사진의 모던한 신화가 사라졌음을 의미한다.

그러므로 더 큰 사진, 더 큰 이미지들은 사진에 대한 신뢰가 아니라 사진이 가지는 재현성을 비롯한 신뢰의 상실에서 시작된다. 대신에 사진가들은 생생한 표면과 이미지의 크기를 믿는다. 아니 믿는 척 한다. 그러므로 그 사진들에는 거의 공통적으로 공허함, 대형화, 물질화의 성향이 드러나는 것이다.

방식까지 포함해서-은 일종의 모델링이다. 이 모델링 기법들은 영화가 보여주는 서사성을 가지고 있다.

권순관의 사진에서도 그것들은 관찰 된다. 하지만 그의 사진은 서사적이라기 보다 서사적인 척 위장한다. 그 속에서 포착되는 관계는 명시적으로 드러나지 않으며 묻혀있다. 따라서 우리는 그의 사진을 볼 때 서사적 관계를 보는 것이 아니라 표면적 이미지를 먼저 본다. 건물과 거리는 그 안에 담겨진 관계, 영역 등에 비해 명시적이며 발언권이 크기 때문이다.

그가 말하는 관계를 확인하기 위해서는 우리는 그의 작품의 제목들을 염두에 두어야 한다. 즉 바르트의 지적처럼 제목들은 우리가 무엇을 그 사진에서 보아야 하는가 하는 작가가 텍스트로 제한하는 기능을 한다. 물론 우리는 그 지시를 충실히 따르지 않는다. 보이는 것은 관계가 아니라 표면이며, 표면을 대부분 점령하고 있는 건물과 공간들이기 때문이다.

그의 사진은 단지 보이는 것 이상의 다른 것이 아니라는 태도를 취한다. 권 순관의 사진에서 사실 주목해 보아야 할 점은 그러한 점인지도 모른다. 사진 속에 구현된 이미지들이 지시하는 어떤 관계가 아니라 거의 즉자적으로 보이는 이미지 자체이다. 개인적인 경험이지만 권 순관의 사진에서 내가 본 것은 제목이 지시하는 관계나, 유형적인 빌딩이 아니라 인화지 표면에 극히 얇게 붙어있는 이미지 자체였다. 빌딩과 거리와 차량과 하늘은 공허했고 그 공허함, 표면 자체로 존재하는 듯이 보이는 것이 사진의 전부였다.

물론 사람들은 여기서 앤디 워홀이 했던 표면에 관한 말을 떠올릴 수도 있다. 그것은 당연한 일이다. 권 순관의 표면과 워홀의 표면은 다르지만 우리의 시선을 끌어들이는 것이 아니라 반사하기 때문이다. 따라서 관계를 보여주려는 권순관의 의도는 실패한다. 그리고 아마도 그 실패야말로 아마도 권순관이 교묘하게 의도하는 바일 것이다. 왜냐하면 대형화된 사진의 표면을 바라보는 그것이 바로 우리와 사진이 맺는 관계이며, 그 관계가 사진의 의미를 결정하기 때문이다.