

작가론

이중 강압 : 영상과 인간의 상호 응대

강수미, 미학

천경우의 사진들은 우리가 이제는 예술사진으로 간주하는 초창기 초상사진과 매우 닮아있다. 긴 노출 시간으로 중첩된 빛은 사진의 색조를 매우 고르고 섬세하게 만들고 있는데, 이는 가령 1855년 나다르(Nadar)가 찍은 보들레르의 사진에서 보이는 톤과 비슷한 것이다. 그러나 천경우의 인물사진을 초창기 초상사진에 근접시키면서도 독자적으로 만드는 지점은 피사체가 된 그 인물들의 태도와 표정에 있다. 초창기 사진 속 그들은 자신의 시선에 응대하지 않는 기계의 시선 앞에서 신체는 경직되고 심리적으로는 가장돼 보인다. 천경우의 사진에 드러난 인물들 또한 바야흐로 자기 존재가 이미지로 변하고 있는 데 대한 일말의 기대와 불안, 침묵 가운데 노정하고 있다. 그러나 이들은 신체적으로 경직되었다기보다는 어떤 가상의 시공간 속에 용해된 듯 보이고, 하나의 심리적 가면을 잘 쓰고 있다기보다는 자신의 자아조차도 점차 비(非)존재의 영역으로 해체시키고 있는 것으로 보인다. 초창기 사진보다도 훨씬 흐릿하고, 훨씬 흔들림이 많은 천경우의 사진 속 그 얼굴들은, 그래서 애초에 한 번도 실존한 적이 없었던 신화적 그림의 가상인물들 같다. 산술적으로만 봐도, 피사체가 되는 인물을 며칠 혹은 몇 시간, 몇 분씩 한 장의 필름에 지속적으로 기록함으로써, 사진 속 인물은 그 어떤 이미지보다도 현존에 가깝고 사실적이어야 한다. 그런데 그림처럼 보인다면, 이는 역설이다. 그러나 앞으로 우리는 이 역설이 단순한 시각적 기교나 사진의 자명성을 문제시하는 지적 게임보다는(나는 지난 《2006 아트스펙트럼》 전 리뷰에서 천경우의 사진을 후자로 읽었다), ‘영상’ 매체가 유발하는 경험을 한 작가가 인간과의 관계 속에서 변증법화 하는 방법론에 가까운 것으로 이해하게 될 것이다.

영상적 경험과 얼굴의 생성 . 소멸

작가 천경우의 사진과 영상을 논하기 위해서는 인류가 최초로 카메라라는 기계적 시선과 마주쳤던 사진 발명 초창기를 언급하지 않을 수 없다. 그것은 한편으로 그가 사진에 부과하는 핵심적 기술 조건이 초창기 사진 기술의 제약과 유사하기 때문이다. 이를테면 천경우는 인물사진을 찍으면서 예컨대 9분, 1시간, 6일 등, 의도적으로 긴 노출시간을 부과하는데, 이는 사진판의 감광도가 낮아서 피사체를 장시간 햇빛에 노출시켜야만 했던 초창기 사진의 제약에 상응하는 것이다. 다른 한편으로 우리는 사진이 탄생한 19세기 중엽, 그 기계적 시각 장(場)의 원사(原史)로부터, 천경우의 사진과 영상작품이 일관되게 문제시하는 주제를 발견해 낼 수 있을 것으로 보인다. 그 주제란 요컨대 인간과 기계가 마주치는 경험, 양자의 상호작용으로부터 발생하는 시각의 역학이다. 처음 카메라 앞에 선 서구 1840-

50년대의 사람들이 무엇을 느꼈는지, 우리는 그들로부터 들을 수 없다. 그러나 우리는 그들이 자신의 외관을 고스란히 베껴내는 신비스러운 기계장치에, 매우 낮설고, 다소 두려워하며 반응한 양태를 지금 현재에도 볼 수 있다. 그들을 찍은 사진이 그들의 생보다 더 오래 살아남아, 그들이 기계의 눈과 관계한 긴장의 순간을 증명하기 때문이다.(이것이 바르트가 정의한, 존재를 증명하는 동시에 부재를 증명하는 것으로서의 사진의 본질이다.)

나다르의 사진 속에서 보들레르가 그렇듯이, 초창기 초상사진에서 사람들은 정면을 바라보지 않은 채 얼어붙어 있다. 디지털카메라로 쉴 새 없이 스냅사진을 찍어대는 우리는 이제 각성하고 있지 않지만, 비유기체의 차가운 렌즈 앞에서 자신의 전(全) 존재를 노출시키고 붙들려 있어야 하는 경험은 그리 만만한 것이 아니다. 흥미롭게도 천경우의 영상작품 중 하나인 <A Naming Game>은 이 경험이 얼마나 인간 주체에게 이질적인지, 얼마나 인간의 신체에 긴장을 유발하는지 보여주는데, 이 작품은 초등학교 학생들이 카메라 앞으로 한 명씩 불려나와 자신의 이름을 외치고 물러나는 과정을 찍은 영상이다. 21세기 첨단 테크놀로지 한국 사회의 이 어린이들은 소위 ‘셀카’든 뭐든 사진 찍고 찍히기에 숨쉬기만큼 익숙할 것이다. 그럼에도 불구하고 영상 속에서 이들은 딱딱하게 굳은 채, 최초로 카메라 앞에 선 19세기 인들의 지각과 비슷한 상태, 즉 낯선 것을 대면할 때의 난처함과 자연스럽지 않을 때 신체가 수축되는 것과 같은 반응을 드러낸다. 이는 시간이 아무리 흘러도 해소되지 않는, 사진 찍히기가 필연적으로 수반하는 외적 강압 때문이다. 즉 생물의 몸과 심리적 자아로서의 내가 무생물이며 기술적 메커니즘으로서의 카메라 앞에 노출되어야 한다는 강압.

사진기술의 비약적인 발전으로 더 이상 노출시간을 길게 줄 필요가 전혀 없는 현재, 왜 천경우는 감광도 낮은 필름에 장(長)노출로 인물을 찍는 것일까? 답은 인간이 영상을 경험하는 과정 그 자체를 현상하기 위해서인 것 같다. 즉 천경우는 노출시간을 개별 인물에 따라, 또는 연작의 개념에 따라 설정함으로써, 위와 같은 강압을 주체화하고, 그렇게 해서 인간이 기계와 조우하면서 형성하는 ‘영상적 경험’을 기록하는 것이다. 벤야민은 초창기 초상사진에만 유독 아우라가 있다고 말하는데, 이는 오랜 시간 부동자세를 취해야만 했던 인물과 오랜 노출시간을 거쳐야만 그 피사체의 현존을 담을 수 있었던 기술의 한계가 역설적으로 빚어낸 성과를 지적하는 것이다. 이와 동일한 기술적 조건을 취하는 천경우의 사진도 어떤 아우라로 넘쳐난다. 단순히 보면, 그 아우라는 우리가 게르하르트 리히터의 <Betty>를 볼 때 느끼는 회화적 감각과 유사하다. 그러나 천경우는 장노출이라는 기술적 조건에 피사체가 되는 인물이 다소간 자유롭게 움직이는 것을 허용한다는 점에서 또 다른 아우라를 유발한다. 그것은 빌 비올라의 영상작품(예컨대 <Remembrance>)을 볼 때 감촉하는 정지 속의 운동과 비슷한 것이다. 하지만 천경우의 사진은 리히터의 그림하고도, 비올라의 영상과도 존재론적으로 다르다. 그것은 손으로 그려진 그림이 아니라 기계장치에 의한 이미지이며, 운동을 미세하게 편집한 영상이 아니라 움직임이 축적된 한 장의 사진인 것이다. 따라서 우리는 천경우 작품의 아우라가 결국 사진이라는 매체와 관련된 것임을 알 수 있다. 그러나 그것은 매체의 일반성에서가 아니라 작가가 사진술의 조건을 원시적 상태로 되돌려 인물과 기계장치가 보다 지속적인 관계를 맺도록 했기 때문에 가능했다고 말할 수 있다. 사실 벤야민이 초창기 초상사진에서 지적했던 아우라도 이 ‘지속성’에 기인한다. 하지만 천경

우 사진에서 지속성이 작가가 예술작품의 생산을 위해 인위적으로 부과한 것이라면 초기 사진의 지속성은 기술적으로 주어진 한계이다. 그렇기 때문에 후자가 낫선 기계장치 앞에 아직 경직된 인간의 얼굴을 보여주는 반면, 전자는 미적 이미지로 용해되고 있는 ‘존재와 비존재 사이의 얼굴’을 보여주는 것이다.

행위와 사진 : 변증법적 이중 강압

대표적으로 천경우의 <One-Hour Portrait>(2001-2002)나 <Believing is Seeing>(2006-2007) 연작의 아우라는 기계적 이미지 속에서 생성하는 동시에 소멸하고 있는 얼굴 존재에 기인한다. 때로 그 아우라는 애초 벤야민이 이 용어에 부여한 의미인 ‘종교 의식적 분위기’에 육박한다. <Believing is Seeing>의 맹인 금발머리 소녀 삼면화는 그 구체적 실례가 될 텐데, 중세 종교화의 형식과 닮은 점도 그렇거니와 무엇보다도 장노출 때문에 후광처럼 번진 그녀 머리가 신성(神性)처럼 느껴지기 때문이다. 그러나 여기서 우리가 놓치지 말아야 할 점이 있다. 즉 종교 의식적 아우라가 절대자의 것이거나 대상에 선형적으로 주어지는 것이라면, 천경우 사진의 아우라는 작가와 피사체, 그리고 사진술이 합작해 빚어낸 인공의 것이라는 점이다. 요컨대 천경우는 주어진 절대적 세계를 기계적으로 재현한 것이 아니라 암흑상태의 맹인 소녀가 긴 노출시간 속에서 작가와 공통감을 형성하고, 카메라에도 친숙해지는 분위기를 조성하고, 그렇게 해서 그녀가 상황 속에 융합된 순간을 포착해낸 것이다. 이 지점에서 의미의 변증법이 발생한다. 즉 사진을 찍기 위해서는 인간이 기계장치와 대면해야 한다는 강압은, 나(작가)와 타인(맹인 소녀), 인간과 기계장치가 서로 조응하기 위해서 사진을 찍는다는 강압 아닌 강압, 또는 긍정적 전제조건으로 전회(轉回)하는 것이다. 이는 배가(倍加)되었다는 뜻에서가 아니라 변증법적이라는 의미에서 이중 강압이다. 이 작업에서 ‘믿는 것이 보는 것이다’라는 말이 시각중심주의를 비판하는 포스트 모던한 역설의 의미보다는 대상에 대한 이해와 감각적 경험의 융합을 지향하는 작가의 뜻으로 울리는 것도 이 때문이다.

역설로부터 융합의 의미를 구해 나가는 방식은 이 작가의 다른 작업들에서도 발견된다. 가장 명시적으로는 2004년의 <Pseudonym>과 2006년부터 하고 있는 <Versus>가 있다. 이 사진들 또한 장노출이라는 동일한 전제 조건으로 찍은 것인데, 전자는 서로 마주보며 어깨를 짚고 있는 두 남자를, 후자는 마치 사람 ‘인(人)’자처럼 서로의 어깨에 머리를 기대고 있는 두 여자의 행위 시간을 기록했다. 그런데 이 사람들의 상태를 어떻게 해석해야 할지 알려주는 키워드는 천경우의 최근 퍼포먼스 작업, <INTO: apoyoo carga>가 될 것 같다. 번역하면 ‘힘이 되거나 짐이 되거나’인 제목의 이 퍼포먼스에서, 전혀 낫선 일단의 사람들은 밀착된 거리에 앉아 서로의 시선을 강제적으로 교환해야 하고 신체의 일부를 상대방에게 내준 채 일정시간을 함께 보내야 한다. 우리는 기계장치 앞에서 이질감과 긴장을 경험하는 만큼이나 낫선 타자 앞에서 그것을 경험한다. 그 경험은 때로는 대립(versus)관계로, 때로는 정반대로 융합관계로 발전할 수 있다. 그런데 말하자면 위에서 소개한 천경우의 사진과 퍼포먼스는 작업 과정을 강압하는 하나의 조건으로 타인과 타인이 신체적으로 접촉한 가운데 공통의 시공간 속에 있을 것을 설정하고, 이들의 경험이 어느 쪽으로 발전하는지를 추적한다. 그 추적 또는 탐구의 파생물

이 위의 몇 장의 사진과 영상작품인 것인데, 그 중 <Versus>는 사실 그 말뜻과는 달리 두 여성의 신체가 얼마나 아름다운 조화를 만들어낼 수 있는지 보여준다. 어찌면 피사체가 된 두 여성에게 일정 시간동안 상대방의 어깨에 서로의 머리를 조아리고 있어야 하는 상황은 강압이었을지 모른다. 그러나 우리가 보는 것은 바야흐로 어떤 조화로운 시공간 속에서 내면의 짐(강압)을 벗어버리고 있는 어떤 존재들의 비존재 상태이다. 천경우 작업의 미덕은 여기에 있어 보인다. 즉 회화를 닮은 아름다운 표면의 완성이 아니라 인간과 인간, 인간과 기계의 관계 조성.

월간미술, 2007. 6월호