

사랑과 믿음의 코미디

사진 이미지의 증거기능은 그것을 보는 사람의 현장에 대한 대리체험을 전제로 한다. 그리고 관객의 존재와 사진의 관계는 미학적인 믿음이 아닌 현실적인 믿음을 전제로 한다. 즉 직접 보지 못했어도 이미지가 포착된 순간의 상황을 사진을 통해 이해하고 그 사건에 대한-이것이 작가의 정신적인 사건이든 실제로 발생한 사건 자체를 보여주는 것이든 간에-정보를 얻게 된다. 관객들은 그런 사진의 이미지들에 자신의 삶과, 삶의 기억들을 관련시켜 예술적 혹은 문화적 감수성을 넓혀갈 것이다. 이런 감수성의 기반에는 이미지가 제시하는 상황에 대한 믿음이 깔려있다. 그러나 유사하기는 하지만 이런 것은 이미지에 대한 믿음이지 우리가 전통적으로 가지고 있는 체계에 대한 믿음은 아니다. 그러나 우리의 삶은 시각을 통해 많은 정보를 얻고, 그 정보의 직접성, 혹은 진실성의 정도에 따라 믿음의 체계는 더욱 확장된다.

프랑스의 철학자 롤랑 바르트는 사진과 언어의 관계에 대해 사진은 “코드로 되어 있지 않은 메시지” 이지만 “실제로 사진은 언어에 흡수된다”고 말한다. 이것은 그가 사진을 두 가지 입장에서 보고 있다는 것을 말해준다. 하나는 사진에 의해 포착된 광경 자체, 즉 우리가 목격하지 못한 상황을 증거로 제시하고자 하는 사진의 기록적인 특성이며, 다른 하나는 사진이 그런 증거기능을 넘어 미학적 의미의 결정체로 보여질 수 있다는 의미일 것이다. 그는 이두 번째 언급에서 언어의 가장 기본적인 특성인 커뮤니케이션에 대해 말하고 있는 것이다.

사진의 유형을 보면 기본적으로 사진이라는 커다란 틀 안에서 기능적? 기술적 특성들과 관련되어 의미를 추구하는 전통적인 의미에서의 접근이 있다. 이러한 접근을 통해 많은 사진가들은 인간과 자연의 내용을 각 개별작품의 컨텍스트로 만들어내고 있다. 이와는 달리 사진 이미지 하나하나의 작품성보다는 사진을 찍고 있는 작가의 삶과 사회적 분위기를 일련의 사진 이미지로 구성해 전범적으로(paradigmatic) 제시하는 연출사진 혹은 메이킹포토라고 하는 사진은, 일련의 집합적 이미지를 통해 작가 자신의 온전한 주관적 삶과 사회에 대한 인상을 내용으로 드러낸다. 그러므로 여기서는 각 개별작품의 작품성이 중시되는 것이 아니라 한 무리의 사진 이미지가 보여주는 메시지가 더 중요하다. 즉 전자가 작품 자체의 미학적 특성을 드러내고자 한다면 후자에서는 이미지를 통해 간접적으로 전해지는 그 시대의 미학적 분위기가 더욱 중요할 것이다. 조습은 후자에 속한다.

절대적 믿음의 대상 찾기

인사미술공간의 '명랑교' 전시에서 조습의 작품은 남녀간의 사랑과, 종교라는 인간의 가장 본질에 속하는 종류의 믿음에 대한 이야기를 전하고 있다. 결혼식 전에 공원이나 다른 그럴듯한 장소에서 예비신랑? 신부가 함께 찍는 야외촬영 사진들을 통해 사랑을 말하고 있고, 비디오를 통해서도 믿음에 관해 이야기한다. 우리가 겪어가는 삶의 부분들을 하나는 결혼 사진첩 형식을 통해, 하나는 교회의 부흥회 형식을 빌려 과장해서 보여준다.

인간은 실존에 대한 불안으로 절대적인 믿음의 대상을 찾기 시작한다. 이것은 굳이 유명 철학자들의 말을 빌리지 않아도 상식적으로 이해할 수 있다. 하지만 초고속으로 변해가고 있는

현재의 사회상황은 100년 전과는 판이하다. 20세기 문명에서 일정한 사회적 정보권력 집단을 생산한 방송 시스템은 21세기로 들어서면서 인터넷이라는 새로운 통신매체의 등장으로 그 구조가 근본적으로 변화 혹은 해체되어 가고 있다. 방송매체에 의한 선별적인 정보분배가 아닌, 인터넷에 의해 촉발된 모든 정보에 대한 무한한 접근 가능성은 보통사람들을 지배해 온 맹목적인 무의식적인 믿음의 체계를 와해시키기 시작했다. 특히 특정 권력집단이 인터넷을 자유로이 이용하는 젊은 세대들에게 예전처럼 일방적인 이데올로기의 세뇌를 통한 맹목적인 권력을 발휘하기가 힘들어졌다. 이미 그들은 이들에게 남는 것은 '정말 근본적으로 자기 삶을 의지할 믿음의 대상은 무엇인가?' 일 것이다. 작가들을 자기 삶의 의지의 대상으로의 예술을 추구하고, 많은 일반인들은 아마도 종교적인 절대성에서 찾으려 할 것이다.

<조습전>에서 특이한 것은 그가 상식적인 삶에 수반되는, 그래서 우리에게 더욱 자연스럽게 보여지기도 하는 믿음의 체계를 불신의 상징으로 반전시켜 보여준다는 것이다. 전시장에 들어서면 작가가 신부로 여장을 하고 신랑과 온갖 코믹한 상황들을 연출한 이미지들이 있는데, 여기서 신부는 여성이 아닌 남성이기 때문에 이미 우리의 상식적인 코드를 배반하고 있으며, 두 번째로 사진의 배경이 되는 그럴듯한 장소는 우리가 결혼 사진첩에서 흔히 보는 고궁이나 공원이 아닌 전쟁기념관이다. 이런 상식의 배반은 한 상황을 가장 쉽게 코미디로 만들 수 있다.

그리고 비디오에서의 교주 조습은 일종의 사회적 패러디를 감행한다. 이런 패러디를 통해 그는 믿음의 맹목성을 희화화시킨다. 카라바치의 작품에서 예수의 부활을 믿지 못하는 성 토머스의 손가락은, 즉 인간적 나약함의 상징인 손가락은 태어나면 죽는다는 인간적 삶의 조건에 대한 상징이기도 하다. 그리하여 자신이 신뢰했던 절대적인 존재에 대한 믿음을 불신으로 반전시킨다. 즉 이는 종교적인 차원에서의 믿음을 인간적인 가치를 통해 정의하고 있기 때문이다. 조습의 '명랑교'의 교시는 '반공?사랑?순결?믿음'-믿음이 아니다.-이다. 이 일련의 교회 부흥회 패러디 비디오 이미지들은 이데올로기의 차이로 인해 서로 불신하는 것, 그런 불신의 체계 속에서도 이율배반적으로 사랑을 이야기하는 개인 중심적인 삶, 이런 뒤죽박죽의 상황에서 믿음은 그 본질을 상실했다는 등의 메시지가 우리 삶의 의미론적 환경을 구성한다는 것을 묘사한다. 그 결과 우리 삶이 비극적일 수 있다는 것을 이야기할 수도 있겠지만 그것도 그의 코미디에 의해 증발되어 버린다. 그것은 믿음이 아니라 믿음의 변형인 '믿음'이기 때문이고, 그리고 또 자신이 만들어낸 '명랑교'라는 허구마저도 희화화시키기 때문이다.

기존 가치질서의 희화화

그에게 '반공'의 상징은 사진의 배경에 등장하는 6.25 전쟁과 관련된 이미지들로 유형화되어 있다. 그러나 그런 이미지들은 그들에게 너무 식상한 것들이다. 그런 기념물들은 주변에 널려 있는 싸구려 상품들의 이미지와 다를 게 없기 때문이다. 그렇다면 여기서는 믿음이 아니라 진리의 의미가 회의의 대상이 된다.

결국 한 시대에 상정되었던 이데올로기는 어떻게 퇴색되어 가는가 같은 이데올로기에 대한 본질적인 논의라기보다는 그 동안 한국 사회를 떠받쳐왔던 의식과 가치체계들이 지금의 시점에서 무의미할 수도 있다는 것에 대한 메타포일 수도 있는 것이다. 이것은 기존의 가치체계들에 대한

지속적인 해석의 문제가 아니라, 오히려 그 기반을 흔드는 개인적 가치의 우월성에 대한 극단적 옹호 때문일 것이다.

그러므로 이런 믿음을 지지해 주는 체계들의 혼돈은 그 동안 우리가 믿고 살아왔던 것들에 대한 총체적인 불신으로 드러난다. 그러므로 조셉의 작품에서 모든 것은 하나도 남김없이 코미디의 대상이다. 물론 자기자신도 포함된다. 앞서서도 이야기 했듯이 그는 자신이 희화화시키는 대상을 바라보는 자신의 시각까지도 희화화시키기 때문이다.

여기서 '그의 작품의 문화적 가능성은 어떤 식으로 부여되어야 하는 것인가?' 의 문제가 남는다. 1920~30 년대 서양의 초현실주의 작가들이 자신들의 무의식의 세계를, 아니면 화면 안에서 서로 용해되지 않는 시각적 요소들간의 갈등을 제시함으로써 일종의 불합리성 자체를 드러내는 것으로 그들이 활동했던 시대의 불안정한 상황들을 작품으로 표현했다면, 조셉은 무절제한 의식의 분출이 난무하고, 사회 모든 면에서 그런 불합리의 정당성이 적극적으로 옹호되는 현재의 우리 사회의 총체적인 부조리를 코미디를 통해 보여주고자 한 것 같다. 여기서 사회적 상황에 대한 작가의식의 참여함의 유무는 다른 문제다. 예술행위는 해석을 기다리고, 적절한 해석에 의해 의미의 미학적 정당성이 주어지기 때문이다.

정용도(미술비평) 2001