

페터 프리제(Peter Friese)

포용과 교차

천경우의 작품 그리고 심근수, 게르하르트 슈테블러와 공동작업에 관하여

롤랑 바르트에 따르면 사진은 사진에서 보이는 것이 실제로 있었음에 대한 뚜렷한 증거이다. 내 생각의 출발점은 이것이지만, 바르트가 말하는 증거 수집의 차원 말고도 사진은 동시에 보여진 것의 없음에 대한 증언이라는 점을 주장하면서 그러한 출발점보다 더 나아가 보려 한다. 바로 이에 대한 단서는 내가 내 앞에서 보는 것은 이미 지나간 상태이고 여기서 구체화된 형식에서 이미지 밖에서는 더 이상 존재하지 않는다는 사실이다. 이것을 특히 분명하게 의식한 경우는 과거의 사진들, 예를 들면 가족에 둘러싸인 사진 속의 어린 시절의 알터 에고를 볼 때이다. 나는 나를 알아보지만, 내가 사진 속의 아이와 외모로 볼 때 더 이상 같지 않음을 안다. 시간이 지나면서 사진 속에 나와 함께 있던 이들의 대부분이 더 이상 세상에 없게 되었다는 사실은 사진이란 그저 보여질수 있음의 증거일 뿐 더러 무엇보다도 없는 것과 지나간 것의 단서라는 추정을 더욱 북돋아 준다. 삶의 시간이 지나갈수록, 사진이 자기식으로 이미지화할 수 있던 것과 나 사이의 차이는 커진다. 그리고 이러한 사실이 사진을 현재적으로 만들 뿐 더러 항상 새롭게 체험가능하게 한다.

사진의 초기 시절에 유래한 많은 사진들이, 예컨대 거리의 풍경을 보여주는 사진들, 사람들과 많은 경우 마차 전체가 흐릿한 윤곽으로 또는 그저 잠깐 나타났다 사라지거나 암시된 그림자로 길 위에 서 있는 사진들은 앞에 말한 것과 마찬가지로 시간성과 무상함에 대한 증언이다. 그렇기에 실제로 사진들을 바라보는 것에는 멜랑콜리가 섞여 있다. 나는 내 눈앞에서 직접 보는 것 말고도 없는 것, 그저 암시나 아니면 잔향으로 보여지거나 들리는 것 또는 이미지를 완전히 벗어난 그 어떤 것을 되비쳐 보고 느낀다. 그런 식으로 덧붙이고 추가하면서 최근에 나는 나를 보는 이로, 되비쳐 보는 이로 파악하기 시작했으며, 사진을 전체 구조의 -이것의 대부분은 볼 수 없지만 그럼에도 불구하고 나는 (따라) 느끼며 추론하며 경험할 수 있다- 한 부분으로 인식하고 있다. 이런 식의 미학적인 해명에 대한 단서가 가족 사진 또는 앞에서 말한 거리 장면에서 가능하다는 사실은 사진은 보이는 것의 단순한 간접증거이상의 것이라는 추정을 더욱 보강해 준다.

천경우는 자신의 작업에서 일반적으로 사진으로 찍혀야 하는 것으로 여겨졌던 개별적 순간이나 외적인 현상들을 결코 중요하게 여기지 않고 줄거리의 테두리, 시간적인 흐름 그리고 규칙에 따른 교류를 목표로 삼는다는 관점에서 사진적인 것의 가능성을 모색한다. 대상이나 인물 또는 사진의 사건에 대한 상투적인 거리나 또 사진 촬영의 주체와 객체 사이의 명확하게 세워진 차이를 배제하는 그에게 중요한 것은 가까움과 관계 그리고 소통이다. 그리고 이런

것들은 예를 들어 인물사진을 찍을 때에 한 시간 내내 침묵 상태 또는 대화를 유지하면서 생겨난다. 그렇게 보면 천경우의 작업 방식은 특히 사진이 성공하는데 있어서 작가의 역할에 대한 물음 뿐 아니라 또한 대상이 되는 이가 결과 즉 사진에 영향을 미칠 수 있는 권리에 대한 물음을 불러 일으킨다.

이러한 자세는 실제로 유럽에서 퍼진, 사진은 카메라로 찍혀지는 순간 일어난 것의 “객관적” 모사물이라는 이해를 반박한다. 나는 천경우의 사진들에서 그러한 점이 옹호되고 있음을 주장하고 싶다. 예를 들어 의식적으로 감수된 흐릿함, 오버랩 그리고 회화를 연상시키는 부드러운 인물과 사물의 윤곽과 내부구조의 형식이 그렇다. 이들은 부분적으로 장시간노출에 대한 증거이다. 이러한 장시간노출에서는 외부의 모사가 필름의 유채를 통해 화학적으로 고정될 수 있었을 뿐더러 전체 시간의 흐름이 그 속에서 일어났던 움직임의 변화와 함께 담겨진다. 사진들은 그렇게 보면 특정한 시간 속에서 작가와 대상인물 사이에서 일어난 것 그리고 그런 방식으로 사진 속에 사로 잡혀진 것에 대해 알려준다. 설령 한 마디도 하지 않았다 하더라도 함께 보낸 시간들은 그런 방식으로 사진 속에서 읽혀지고 느껴질 수 있다. 특정한 조건 속에서 항상 매우 치밀하게 계획된 사진들은 그런 방법을 통해 회화적인 모습뿐 아니라 형식적으로 보자면 미완의 상태를 담기도 한다. 그러나 천경우에게 회화적인 성격이나 완성되지 않은 상태는 중요하지 않다. 흐릿함과 경계의 흐물흐물함은 시간을 냄, 의식적으로 다른 이에 몰두함, 참가한 이들 사이에서 벌어지는 사건에 몰두함의 분명한 결과들이다. 사진들은 찍혀진 이와 작가가 대화를 나누고 있음을, 주체와 객체의 이원론이 경향적으로 지양되고 있음을, 그리고 보통 정언적으로 미리 주어진 경계가 흐물해짐에 대해 알려준다.

이러한 전제들에서 보자면 결국에 사진을 만드는 것은 미리부터 세밀하게 계획될 수 없다. 비록 사진을 생겨나게 한 과정이 전적으로 계획되고 준비되었다 하더라도, “우연”의 통상적인 이해라든지 아니면 또 많은 경우 우연이 무관심하고 무차별적인 것이 아니냐라는 타당한 의구심이 없다면, 천경우가 많은 것을 사진들에서 우연에 내맡긴다는 점에 대해 사람들은 말하고 싶어할 것이다. 하지만 예술적인 의미의 우연이란 없으며, 의식적으로 감수된 일치, 허용된 또는 장려된 불가량성이 있을 뿐이며, 또한 전적으로 의도되었으면서도 세부에까지 계획되지 않았으며 결과는 끝이 되어서야 생겨날 뿐이며, 당장은 개방성과 (실험에 임하듯이 새로운 것, 다른 것, 아직까지 계량해 보지 못한 것에 몰두하겠다는) 준비상태에 대해서만 말해주는 행위예술적인 과정이 있을 뿐이다.

그러나 천경우가 그런 식으로 몰두할 준비가 되어 있고 개방적이라는 것 역시 미학적인 자기목적의 의미에서 그러한 것은 아니다. 그러한 성격들은 보이게 만들, 공간과 시간 속의 사람들 사이에서 무엇인가 일어나며 참가자들이 자신과 타인들에게 도달할 수 있는 사이의 공간을 보이는 특수한 형식의 촉매제이자 매체이다. 그렇다고 해서 천경우의 작업들이 사회치료적이거나 실용적 성격을 갖고 있는 것은 아니다. 그에게 중요한 것은 삶과 예술을

동등하게 놓는 것이 아니라 예나 지금이나 가능성의 형식으로, 보여줌의 도구로, 가속에서 벗어난 시선의 자극체로서 또 마지막으로 우리가 처지를 바꾸어 보면서 우리 자신을 넘어서 볼 수 있게 되는 사려깊음의 공간으로서 이해된다.

작업상황의 개방성, 계획되지 않은 것과 그것의 최종적 형식과 효과를 예견할 수 없는 것 또는 예측불가능한 것이 끼어들도록 내버려두는 가능성, 무엇보다도 오랜 시간의 흐름과 우연을 의식적인 신조로 삼다보니 천경우의 작업방식은 다른 예술가들과 관련을 맺게 된다. 그에게는 상호교류가 자체로 중요한 것은 아니다. 사진을 이해하고 실천하는 그의 방식과 다양한 장르의 예술가들의 작업방식 사이의 구체적인 가까움이 그의 관심사이다. 여기서 미국 작곡가인 존 케이지의 작품을 기준으로 언급할 수 있겠다. 그의 실험적인 작업방식은 모든 선취된 작곡상의 구성을 피하고 대신에 낯설어진 음향들, 일상의 소리들, 줄거리가 담긴 장면들, 행위자 그리고 그의 행동 방식 그러나 시간과 고요함이 필수적인 구성요소가 될 수 있는 상황들을 창조해내는 것을 좋아했다. 그가 우연을 다루는 방식, 그 속에서 의식적으로 동아시아 철학을 포섭하는 것은 실제로 음악에서 작품 개념에 대한 전통적인 유럽의 이해를 변주할 뿐더러 변화시켰다. 그는 분명히 이해할 수 있는 작곡과 연주의 결합을 해체하고 연주자와 참여한 이들에게 새로운 자유와 책임을 주었다.

케이지는 반면 음악가와 작곡가들에게 촉매자이자 개혁자로서 진지하게 여겨질 뿐더러 그의 관심과 영향은 춤과 연극 그리고 조형 예술의 영역에까지 미치고 있다. 오늘날의 작곡가들 중 한명으로 그는 당대 조형예술의 이념들을 작업에 포함시키려 시도했다. 얼마나 많은 현대의 중요한 예술작품들이 다른 분야에서 통합의 인물을 통해 자극받고 새로운 길을 가고 자신이 시작한 영역을 다양한 방향으로 확장하고 경계를 넘으면서 서로 협력하는 용기를 내고 있는지를 서술하는 것은 이루 말할 필요가 없다. “플럭서스”라는 개념은 여기서 20 세기의 예술을 풍성하게 새긴 예술이해로 불려질 수 있겠다. 이 속에서 예술가들은 서로 협력하기 시작했고 익숙한 범주들과 한계들을 말 그대로 플럭서스의 의미에 따라 흐르게 만들었다.

천경우에게 작곡가인 게르하르트 슈테블러와 심근수와 교류를 쌓은 것은 중요한 특질이 되었다. 왜냐하면 음악과 작곡에 관련하여 그들이 가진 견해는 존 케이지 뿐 아니라 조형예술 속에서 열린 작품개념에 비교할 때 뚜렷하게 가깝다. 세 사람의 만남과 집중적인 공동작업이 이어지곤 했다. 그러나 이러한 협력이 “총체예술을 향한 경향”을, 누구도 받들이지 않은 “근원적인” 맥락들을 -이미지와 톤 그리고 과정의 기만스러운 “전체성”의 의미에서- 세워내려는 공감각의 낭만적 의미에 기반을 두고 있지 않음을 분명하게 말해야 하겠다. 또한 세 사람에게 중요한 것은 사진에 곡을 붙이거나 음향에 그림을 그리는 것이 아니며, 더군다나 시각과 청각 현상들과 이들 영역의 조화로운 일치라는 적합하고도 타당한 규칙을 찾으려는 시도도 아니다. 대신에 열린 작업과정을 항시 예견될 수 없고 놀라운 결과로 가능하게 하는 것이 중요하다. 이것이 자유와 자기 전개 그리고 또한 참여하고 함께 작업하는 이들에 대해

책임을 지는 것과도 관련이 있으며 또한 예술을 실험체계로 이해하는 것과도 관련있다. “실험”은 미리 발전된 이론들 또는 가설들을 입증하기 위해 특정한, 확고한 요소들이 투입된다는 의미를 따르지 않으며, 반대로, 아직 보지 못했던 경험들을 생성시킨다는 의미이다. 게르하르트 슈테블러와 심근수가 전통적인 의미 밖에서, 글자 그대로의 일상에서 찾고 발견했다면, 그들이 음악을 모든 참여자들이 듣고 체험할 수 있도록 시간과 공간 속에서 일어나는 열려진 과정으로 파악하고 있다면, 우리는 아방가르드적인 수단을 이용하여 익숙한 전체와 완전함에 대한 요구를 계속하느니, 해체하고 심지어 파괴하는 것과 관련을 맺는다. 아마도 여기에 탈-구성의 개념을 사용할 수도 있겠다. 그러나 이는 어디까지나 작곡, 공연 그리고 이미지화 과정 속에서 분해, 해체 그리고 파괴를 강조하기 위함이 아니라 세계에 대한 시각과 경험을 이미 존재하는 것으로부터 새롭게 구성하는 것을 강조하기 위함이다. 여기서 사고하고 실천하며, 생명력을 갖는 예술은 의식적으로, 현재 자신의 이해와 가능성 밖에 있는, 우리 자신의 (그리고 우리가 살아가는 환경의) 변화에 몰두한다는 이유만으로도 어떠한 과정적인 것이며 쌓아가는 것의 의미를 갖는다. 이 안에서 실제로 세 사람 모두에게서 공통점이 찾아지고 발견되고 토론될 수 있겠다. 그러나 그것은 실제로 다를 것이 많은 아주 넓은 영역이다.