

조현택 Hyuntaek Cho (趙鉉澤). 1982

2013 조선대학교 대학원 미학미술사학과 중퇴

2008 동신대학교 사진영상학과 학사 졸업

개인전 Solo Exhibitions (총10회)

2025 <Vacant Room>, Bluesky Gallery, 포틀랜드, 미국

2024 <스톤마켓>, 스페이스22, 서울

2019 <빈방>, BMW포토스페이스, 부산

2016 <빈방-photography>, SPACE22, 서울

2009 <소년이여! 야망을 가져라>, 대안공간 풀, 서울

단체전 Group Exhibitions

2025 <아득한 오늘>, 국제갤러리, 서울

2024 <알고 보면 반할 세계>, 경기도미술관, 안산

2024 휴스턴 fotofest 주제전 <Critical Geography>, 휴스턴, 미국

2023 <무수히 안녕>, 경남도립미술관, 창원

2022 제 22회 하정웅청년작가초대전 빛 2022 수집된 풍경들, 광주시립미술관, 광주

2021 제 13회 광주비엔날레 <떠오르는 마음, 맞이하는 영혼>, 광주비엔날레, 광주

외 다수의 단체전 참여

Cell : 010-2769-4611

E-mail : phototack@naver.com

Homepage : <https://blog.naver.com/phototack>

https://www.instagram.com/hyuntaek_photo

출판 Publishing

2024 CHO HYUN TAEK (뮤지엄한미발행)

2021 빈방, 조현택 (인디펍발행)



현재 사진의 상황이 이렇다, 라고 말하기는 너무 어렵다. 사진의 역사가 테크놀로지와 함께했다는 사실은 옳은데 그것이 사진을 설명해주지는 못한다. 그리고 이제 현대미술로서 사진을 논의할 때 짧은 사진의 역사로 감당하기에는 벅차다. 그러면 사진은 무엇이길래 지금 이슈가 될까? 이것은 사진의 존재론에 대한 문제이다. 이 지점에 조현택의 사진미학이 위치한다. 최근작인 「스톤마켓」은 석물들의 세계를 통해 '우리 삶'을 은유한다. 리서치를 바탕으로 메타포이다. 뉴욕 근대미술관(MoMA) 사진 디렉터였던 존 사코우스키가 기획한 전시회(Mirror & Windows : American photography since 1960)에서 차용할 수 있는 비유인 '거울이나 유리창'과는 다른 방식의 사진을 보여준다. 그리고 동시대를 상징하는 만연한 '인스타' 사진과도 다르다. 그가 취하고 있는 '사진-세계'라는 정체를 밝히는 것이 이 글의 목적이다.

한눈에 이해할 수 없는 사진이 있다. 느닷없이 이것저것, 혹은 뒤죽박죽인 것처럼 보이는 세계를 마주치면 그렇다. 그런데 우리 시대를 풍미하는 합성과는 다르다. 그러면 거기에 주체는 어디에 있을까, 의문이 든다. 사진의 역사에서 기본적으로 피사체는 다양하더라도 그것을 담아내는 '머신'은 고정됐었다. 이 부분에 대한 간과가 지속적으로 사진의 역사를 역전시켰다. 고정된 피사체에 능동적인 '기계' 말이다. 오히려 이러한 착각이야말로 조현택의 사진적 존재론에 물음을 가능하게 했다. 그렇지 않았다면 그를 통한 새로운 사진의 존재론이 탄생할 수 없었을 것이다. 물음이 지속되는 현상이 사진을 찍는 순간들이다. 조금은 시적인 행위들의 바탕에는 문화인류학적 현지조사를 통해 가능해지는 세계가 있다. 조작이나 연출이 아닌 탐구가 새로운 다큐멘터리 사진을 탄생시킨다. 그런데 이 부분은 거의 살아있는 고고학적 방법이란 유사하다. (조금 다른 애긴데, 책을 많이 읽느냐는 질문에 그는 전시를 많이 본다고 했다. 일종의 지식의 고고학을 전시와 현지 조사를 통해서 성취한다고 할 수 있다.) 카메라 옵스큐라에서 인스타그램까지 어떤 사진의 연대기와도 다른 사진의 역사 존재론을 쓰는 작업이 조현택의 사진미학이라고 할 수 있을 것이다.

텍스트에 대한 감각, 혹은 이해는 융통성을 가능하게 한다. 그의 진지한 화면이 이해하는데 무리스럽거나 부자연스러워 보이지 않은 이유이다. 이미 우리 세계에 '상업적으로' 존재하는 배치, 혹은 디스플레이를 단순한 질서나 하이여라키로 보지 않고 일종의 메타포로 읽고 있다는 뜻이다. 이 부분이 신기한데 그는 그 질서, 거창하게 말하면 자본주의 미학(요즘 용어상으로는 한물갔지만 아직 막강한 신자유주의 방식)을 인정하고 그대로 미메시스의 미학으로 감당하는 것일까. 석물들은 그 존재가 구체적인 상징성을 갖는다. 거의 키치의 경지라고 할 수도 있다. 라파엘로의 회화 「아테나 학당」은 다양한 학파의 인물들이 나름의 개성을 연출하고 있는 장면이다. 화가의 의지에 의해 반영된 세계인데 비하여 조현택이 찾아내고 찍은 사진의 세계는 고고학적 탐구와 문화인류학적 조사에 바탕을 두고 진행된다.

그리고 문득 '신앙'에 대하여 말할 것을 기억한다. 그거야말로 관계와 등급이 어떻게 어우러질 수 있을까하는 세상의 심각한 문제이다. 자본주의는 이 모든 것을 감당한다. 조현택의 최근 작업이 감당하는 장면은 미적으로 아름답지만 종교적으로 거의 표현할 수 없는 상호 이단의 세계라고 할 수 있다. 그런데 우리는 현실적으로 이렇게 살고 특별한 상황이 발생하지 않으면 이 물음을 안고 살아야 한다. 신앙은 세계와 관계 맺는 방식 가운데 아주 특별하고 다른 신앙과는 서로 배타적이다. 그 상징물들은 겹쳐지기도 하고 가족유사성을 띠기도 한다. 그래서 분쟁이 일어나기도 하는데 그 현장이야말로 현실이라고 할 수 있다. 조현택은 한국 곳곳에서 그런 풍경을 찾아내고 사진으로 가감 없이 담아낸다. 미국의 비밀 장소를 촬영한 태린 사이먼의 사진을 보면서 아티스트는 자신이 찍은 사진의 장소에 대하여 정말 보이는 내용과 숨겨진 이유를 정확히 설명할 수 있을까하는 의문이 드는데 반하여 조현택의 사진은 가상적 화해를 이룬 듯이 보이는 장면이지만 한국 어딘가에 실재하는 것을 부인할 수 없다. 그리고 특별한 설명을 필요로 하지 않는다. 시각적으로 미적 쾌감을 선사하기 때문이다.

화면을 그가 구성한 것이 아니라는 사실이 나를 더 두렵게 만든다. 내가 그리고 당신이 이렇게 살고 있다는 것이다. 그러면서 서로 정해진 질서에 의해서 안전하기를 원한다! 이 모든 세계를 찾아다니는 사진작가는 미학적으로 아름다움을 선사하지만 정치적으로 끊임없는 불편함을 제공한다. 일종의 정치미학이다. 나는 그로부터 한국의 정치 상황에 대한 직접적인 발언을 들은 적은 없다. 그럼에도 우리의 분쟁적인 현실을 감당하려는 자세를 느낀다.

사진의 역사에서 존재론까지, 그리고 고고학과 인류학을 거쳐 종교와 정치까지 이어지는 맥락을 그의 사진미학은 마치 회화처럼 그려내고 있는 것처럼 보인다. 사진의 존재 증명을 위하여 사진의 역사에 대한 현실화 혹은 실현을 감행한다는 의미이다. 그의 이전 『빈집』 시리즈는 집 자체를 카메라 삼아 풍경을 담아냈다. 그리고 이번에는 그 미적 체험을 레지던시 자신의 방에서 실제로 실현했다. 창 밖 풍경이 그가 조립하고 설치한 줄대와 형광등으로 만든 육면체 위에 투사된다. 기존의 사진을 본다는 지각과 함께 사진 속에서 사진과 공존하는 미적 체험을 자아낸다. 그것은 일종의 '살아있는 사진-조각'이라고 할 수도 있을 것이다. 또 굳이 영어식 표현을 쓰자면 '라이브 포토 인스톨레이션(Live Photo Installation)'이라고 이름 지을 만하다.

『석물』 연작 또한 살아있는 사진-조각의 범주에 넣을 수 있다. 한 지점에서 시점을 약간씩 이동해서 전체 화면을 구성한다. 그리고 그 각각이 다른 판에 옮겨져서 유동과 변형을 구사할 수 있게 된다. 그래서 라이브 포토 인스톨레이션이라고 부를 수 있게도 되는 것이다. 사진이 예술로서 그리고 동시대 미술에서 동시대성을 접속하는 영역이라 생각할 수 있을 것이다. 테리 스미스는 『컨템포러리 아트란 무엇인가』에서 "모더니티의 종말 이후, 미술의 선택권은 사실 하나밖에 남지 않았다. 즉, 동시대적이 될 것, 하지만 오늘날 '동시대적이 되는 것'은 아무 생각 없이 현재를 끌어안는 것 이상을 뜻한다."고 썼다. 그렇다면 동시대성의 조건 속에 존재한다는 것은 과연 어떤 것인가? 일견 그로테스크하지만 그리고 어떤 특정한 장소로 팔려가서 놓여지기 전에 그(것)들이 놓여진 장소는 구체적이고 현실적이다. 일종의 시장이자 진열장이라고 할 수 있다. 시장과 신앙, 혹은 자본과 영혼이 접속하는 동시대적 공간이 조현택이 찾아내고 담아낸 사진-화면-세계이다.

어쩌면 분쟁이야말로 가장 동시대적이라고 할 수 있을 것이다. 법에서 다툼의 여지가 있다는 지점이다. 옳고 그름을 넘어 현실적으로 존재하는 지역이 분쟁 지역이다. 실제로 세계에 아주 많다! 현대미술은 세계 제작의 방식으로 분쟁적 사유를 선호하는 것처럼 보이기도 한다. 그래서 이 세계는 '형이상학적이고 정치적인' 것과 '정치적이고 형이상학적인' 것이 뒤섞여 있는 것 같다. 그런데 우리는 점점 그러한 세계관에 대한 피로감 때문인지 요즘 안정감 있는, 안전한 풍경이 그림다. 달라도 신뢰할 수 있는 편안함이 아직 도래하지 않은 이상으로서 사치일 수도 있겠지만 어쩌면 그게 신앙 아닐까. 다른 세계를 만들 필요 없이 살고 싶다는 욕망이야말로 신앙의 의미일 것이다. 조현택의 화면은 미학적으로 그러한 아름다움을 구현한다. 우리 시대의 예술에서 망각된 혹은 대체된 미의 세계를 이상적으로 탐구하면서도 그 분쟁의 현장을 현실적으로 사진으로 담아내는 방식을 취하고 있다. 그래서 그의 사진미학은 일종의 새로운 형이상학이라고 부를 수 있을 정도이다.

우물거울 속 술수의 극치(極致)

- 조현택 사진예술의 미학

김종길 | 미술평론가

그의 포트폴리오에 그 스스로 쓴 말 하나 : “한국사회 안에서 마주한 기이한 풍경을 탐미적 시선으로 담아내고 있습니다.”

그 말 속의 ‘기이한 풍경’이 식민과 전쟁과 독재에 서구화가 달라붙은 근대성과 압축적 고도성장 혹은 도시 바깥의 경계에서 일어나는 사건들이라고 생각하는 그에게 ‘탐미적 시선’은 불연기연(不然其然)으로 돌아가는 우물거울(pentaprism)일 수 있다. 불연기연은 1863년 수운(水雲)이 늘 바뀌어 돌아가는 눈앞의 자연과 하루하루 삶의 궁극적 실재를 묻는 물음이다. 수운은 “아아, 이 같은 해아림이여, 그러한 이치로 보면 그렇고 그런 것 같지만, 그렇지 않은 이치로 생각해보면 그렇지 않고 그렇지 않다(噫 如斯之忖度兮 由其然而看之 則其然如其然 探不然而思之 則不然于不然)”고 말했다.

불연기연의 우물거울은 늘 부조리한 현실을 뒤집어 그 너머의 그늘 그림자를 들춰낸다. 현실은 들끓어서 부조리하고, 앞뒤가 서로 맞지 않아서 부조리하고, 겉은 그럴싸해도 속은 썩어 빠져서 부조리하다. 그의 눈은 그늘 그림자로 파고 든 우물거울이다.

우리 눈앞에 드러난 꼴짓(現象)의 껍데기는 서구가 들어 온 백년 정도의 시간일 터이나, 이 땅에 살아 온 사람들의 삶의 무늬는 수천 년이고 그 무늬를 이룬 마음 쫓대는 헤아리기 힘들다. 헤아리기 힘든 그 마음의 참꼴(實像)이 보아도 보기 힘든 불연(不然:그렇지 않다)이라면, 드러난 꼴짓의 껍데기는 보기 싫어도 보이는 기연(其然:그렇다)일 것이다. 스스로 그렇지 않은 참꼴의 마음은 헤아리기 힘들고, 스스로 그렇게 드러난 꼴짓은 껍데기일 테니까.

들바람을 일으켜라!

그가 “소년이여! 야망을 가져라.”(2007-2009)의 작품에 들춰낸 것은 가파른 성장의 욕망이 활활 치솟는 도시의 가장자리, 아니 그 경계의 바깥을 살아가는 소년들에 관한 탈주의 몽타주다.

경계의 바깥을 도는 시간은 흘러도 보이지 않는다. 시간이 어떤 시각(時刻)과 시각(時刻)의 사이라 할 때 몽타주로 새긴 소년들의 시간은 시각 없는 ‘사이’다. 사이만 있는 시간은 성장이니, 욕망이니, 활활 따위를 갖지 않는다. 그 시간은 그저 낮게 흐를 뿐이고 저절로 될 뿐이며, 하루하루 오늘이 늘(常)을 타고 늘로 이어질 뿐이다. 그는 그 사이사이의 늘에 탄죽을 걸 듯 들바람(野望)을 일으켜 세웠다.

그가 짓고 일으켜 세웠으니 그 들바람의 장면들은 그가 공공(想像)하며 연출한 것들이다. 예컨대 <자전거 폭주>는 폭주의 헛짓으로 집집 우주의 광야를 달리는 소년들이다. <출격>은 우격다짐으로 패거리 싸움질 준비를 흥내 내는 소년들이고, <아지트>는 몰려가서 이짓 저짓 꼴짓의 몸짓을 그려 보면서 그 짓을 꾸며대는 소년들이다. 그 짓의 ‘탄짓걸기’가 공공의 탈주요, 탈주의 몽타주며 들바람이다.

늘이 일으키는 스스로 그러함의 사건들은 시간으로 보이지 않아서 불연이지만, 소년들이 일으키는 헛짓 꼴짓의 껍데기는 그렇게 시간으로 드러난 기연이다. 그 소년들의 ‘사이’를 불쑥 도시의 안쪽으로 밀어 넣어서 ‘전시’로 펼쳐내는 그의 사진들은 화들짝 시간을 놀래며 달아난다. 불연이 기연이요, 기연이 불연이 되는 순간이랄까!

들바람이 불지 않은 세계란 존재하지 않는다. 그리고 그 세계의 풍경은 늘 기이하다. 조현택의 우물거울은 바깥을 안으로 돌리는 눈이다.

안팎을 추는 춤

“소년이여! 야망을 가져라.”가 우물거울 속 사이를 타고 들어가서 들바람의 하고 싶음(欲望)을 소년들의 몽타주로 그린 ‘기이한 풍경’이라면, “빈방”(2014-2018)은 그야말로 빈방에 펼쳐놓은 방 바깥의 우물거울이다. 카메라옵스큐라(Cameraobscura)를 발전시킨 것이 카메라 속 펜타프리즘이기 때문이다.

전남 나주의 작업실 근처 옛 성벽이 복원되면서 성벽에 기대어 산 사람들이 집을 떠났다. 사람이 떠난 집들은 비어서 빈집이 되었고 빈집들은 사람이 없어서 죽었다. 죽은 빈집들은 철거를 앞두고 있었다. 그는 빈집을 찍어서 영정으로 남기고 싶었다. 빈집의 주검은 싸늘했다. 여기를 사는 집들과 달리 그 집들의 속은 아주 오래된 무늬여서 낯설었다.

그는 시간의 뒤로 물러나 ‘기이한 풍경’이 되어 버린 그 텅 빈 빈집에 따듯한 숨 하나를 틔우는 공공을 했다. 우물거울이 떠 오른 것이다. 작은 구멍 하나로 빈집은 우물거울이 될 수 있으리라!

나주시 금계동 57번지. 오래 묵은 빈방에 노란 유채꽃이 흐드러졌다. 순간 숨이 트여서 빈집이 살아 올랐다. 그는 그것을 찍었다. 살아 오른 숨의 풍경을 박았다. 바깥이 안으로 들어와 거꾸로 뒤집힌 풍경은 방에 남은 얼룩과 벽지와 누런 때와 흑백의 사진들과 어울리며 숨을 돌렸다.

부조리한 현실을 뒤집어 그 너머의 그늘 그림자를 들춰내는 그의 미학은 이 방에서 온전했다. 빈집이 그늘 그림자이고 그 속으로 현실이 뒤집혀서

걸렸으니 역설이지 않은가! 그림은 ‘그리다’, ‘그리워하다’의 말에서 왔으니 그림이란 늘 그리며 그리워하는 것이리라. 바깥이 안으로 들어와 풍경을 이룰 때 빈집은 숨을 더 살았으나, 사람이 깃들이지 않는 집은 살았어도 그리움일 것이다.

그는 “어둠에 익숙해지면 어둠 속이 보인다.”며 어둡고 차가운 북향집에서 마당의 눈부신 풍경이 빈방과 어울려 춤추는 모습을 보았다. 안팎이 열려서 추는 춤은 우물거울을 휘돌아 솟구치는 신명이리라. 이승저승이 열빛(靈光)으로 타 번지는 감흥의 신명이리라!

환검으로 번쩍이는 돌

창작센터 스튜디오에 걸린 “스톤마켓”(2019-) 작품은 나를 눌러서 넘어뜨릴 만했다. 처음 마주한 가로 600센티미터의 <스톤마켓_포천>은 30년 넘게 궁리(窮理)해 온 삶의 그물이 버릿줄 당기듯 바싹 조이는 느낌이었다.

흘깃 스쳐간 눈 안으로 온갖 종교철학의 열쇳말 씨줄이 덩이를 달고 이어졌고, 그 씨줄 덩이가 현실을 깎아 세운 조형미학의 열쇳말 날줄이 주르륵 펼쳐졌다. 그의 사진도 사진이려니와, 그 사진 속 풍경이 우리 삶의 주변에 늘 있는 풍경이라는 데에 기이한 놀라움이 있었다. 그냥 스쳐 지나간 그 장면들이 회억(回憶)으로 되돌아오면서 그물코를 이루자 그 기이함은 놀라움이 아닌, 눈이 부실만큼 찬란한 환검(恍惚)으로 번쩍었다.

그의 ‘탐미적 시선’은 “스톤마켓” 연작에서 어떤 절정에 달한 듯싶다. 사진 속 조각들은 대체로 높이 받들어 우러러 보는 추앙(推仰)의 것들이요, 기리어 부르는 찬미(讚美)의 대상이며, 오래 잊지 않고 마음에 두는 기념물(記念物)이기도 하고, 또 샅된 것을 막아주는 벽사(辟邪), 싯다르타 부처님의 사리를 모신 탑(塔), 우러러 믿는 숭배(崇拜), 불을 밝히는 석등(石燈), 스님의 사리를 넣어 둔 부도(浮屠), 무덤 앞에 세운 석조물(石造物:문인석文人石·무인석武人石·동자석童子石·장명등長明燈·망주석望柱石·상석床石·혼유석魂遊石·향로석香爐石·고석鼓石·제주병석祭酒瓶石·배설석排設石·호석護石·호석虎石·양석羊石·마석馬石·차일석遮日石)이었다.

“스톤마켓”은 그러니 기독교. 천주교. 불교. 도교. 무교(巫敎)가 뒤섞인 종교 만물상이요, 샤머니즘의 무지개이며, 애니미즘과 슈퍼울트라초현실이 따리를 틀고 앉은 어떤 이상향의 도래지다. 어디 그뿐이라. 그곳은 산사람의 하고품(欲望)이 빚어낸 온갖 꼴(形像)은 물론, 산사람이 죽은 사람에 기대어 일으키려는 하고품의 구슬픈 멜랑콜리가 기괴하면서도 섬뜩하게 또 우스꽝스럽게 나타난 곳이다.

그는 이 그로테스크의 한 장면을 얻기 위해 봄여름가을겨울의 넷 때를 헤아려 생각하고, 그 넷 때의 어느 하루와 그 날의 날씨와 시간과 어둠과 달과 거리를 따져서 일을 벌였다. 손 없는 날은 그에게 얼마나 귀한 날이었을까! 그렇게 일을 벌려 얻어낸 단 하나의 컷이 그의 작품이다. 그 컷은 그저 거기 있는 어떤 풍경이 아니다. 시간을 버려서 시각(時刻)을 떼어내고 ‘사이’을 길어 올린 풍경이다.

우리는 시간이 완전히 멈춘 집집 우주의 한 사이를 보고 있다. 바로 그때, 바로 거기, 바로 그 풍경, 바로 그 낱알의 전체가 어울리는 우물거울의 집집 우주와 마주하고 있는 것이다. 부산에, 웅천에, 익산에, 옥과에, 포천에 펼쳐진 그 놀라운 한 때의 우주는 한국 사람의 마음이 그리고 짓고 일으켜서 이룬 현실의 극치(極侈)다. 조현택은 그 극치를 예술로 일으켜 술수의 극치(極致)로 뒤바꾸었다.

조현택의 '그로테스크' 전기(傳記)

작가 박찬경

<소년이여! 야망을 가져라>

작가의 삶과 작품을 분리할 수 없다는 명제는 당위로 여겨지고 상투적으로 쓰이는 경우가 많다. 조현택은 오히려 그 상투성을 뒤집어 둘의 관계를 직접 드러내왔다. 이번 전시에 나온 사진 연작 <스톤 마켓>(2019~현재) 이전까지 조현택의 작업 대부분은 자신의 삶을 날것처럼 생생하게 보여준다. 그의 첫 작업인 <내가 기억하는 것들> (2001-2002)부터 그는 그가 나고 자란 전남 나주를 돌아다니며 그의 기억과 맞닿는 장소를 흑백필름에 담았다. <소년이여! 야망을 가져라> (2007~2009)는 자신의 어린 시절을 비슷하게 재현한 연출사진이자, 세대가 바뀌어도 여전히 반복되는 시골 청소년의 짓궂은 '퍼포먼스'를 기록한 살아있는 다큐멘터리이다. 여기 나타나는 그의 삶이란 삶의 추상적인 의미가 아니라, 물리적인 생활환경과 그 안에서 활동하는 구체적인 몸이다.

<소년이여! 야망을 가져라>를 자서전의 다음 챕터처럼 이어 간 <젊은이의 양지> (2010-2012)에서는 아예 사진 속 주인공으로 작가 스스로 등장한다. 이 작품에서 조현택은 소년의 야망이 더 이상 자리할 곳이 없는 청년의 모습을 하나의 블랙코미디로 연기한다. 아마도 최대치로 작가 삶의 현장을 보여주는 작업은 광주비엔날레(2012)에 초대된 <101 Jobs Propose>일 것이다. 그가 생계를 위해 자기 몸으로 해낸 101가지 노동이 비디오와 사진으로 기록되어 있다. 절벽에 나무심기, 나무에 성장촉진제 바르기, 양파 수확, 소 발톱 자르기 등등 일용직 육체노동자로서 고된 노동이, 예술도 그 노동 중에 단지 하나일 뿐이라는 듯 거칠게 편집되어 있다.

세부를 잘 들여다보면 조현택의 이전 작품들은 흔히 다큐멘터리라 부르는, 있는 대상을 최대한 있는 그대로 기록한 사진인적이 거의 없다. <소년이여! 야망을 가져라>는 한국의 지방 소도시 청소년들의 생활 속에 깃든 갖가지 문화적 코드를 정교하게 담은 픽션 사진이다. 그 것은 아이와 성인 사이에서 경계가 불명확한 영역이다. 달리 말하면 아이 쪽에서나 어른 쪽에서나 경계를 넘는 변칙과 금기를 위반하는 이월(transgression)을 다룬다. 청소년기 자체가 그러한 트랜스그레션의 시기라고도 할 수 있다. 경계이월의 문화적인 특징은 혼종성, 잡종성이며, 하나의 정체성에 머물지 않는 가변성이다. 그들은 소년에서 깡패로, 폭주족으로, 가수로, 신랑 신부로 자유롭게 변신한다. 정확히 말하자면 어떤 것에서 어떤 다른 정체로 변화하는 것이 아니라, 어떤 것으로도 명확한 정체성에 고정되지 않는다. 조현택의 작업에서 변두리의 자유로움은 사회적 하층의 특권이자, 고통을 웃음으로 높이는 근거이다.

우리는 이러한 미학을 미하일 바흐핀(Mikhail Bakhtin)을 따라 '그로테스크 리얼리즘'과 가까운 무엇으로 볼 수 있을 것 같다. 바흐핀의 '그로테스크' 개념 틀을 조현택의 작업에 도식적으로 적용하는 것은 곤란하겠지만, 적어도 <소년이여! 야망을 가져라>처럼 익살과 과장으로 가득 한 다분히 육체적인 놀이에서 우리는 바흐핀이 카니발의 핵심으로 말하고자 했던 '우주적 웃음'과 유사한 무언가를 본다. 바흐핀의 그로테스크는 자기비하와 격하, 노골적 과장, 저속화, 육화 등의 방식으로 엄숙한 고전주의 규범에 대항하는 민중의 자유로운 웃음 문화이기 때문이다.

<빈방>

사전적인 에피소드로부터 그의 작업이 조금씩 달라지기 시작한 것은 <빈방>(2014~2017)부터다. <빈방>부터는 자기 삶의 과정이자 결과로서 무엇을 직접 보여주는 대신, 다소 회고조로 '고향'의 변화를 묘사한다. "어릴 적 학교를 오가며 다니던 골목의 집들이 모두 빈집이 되었다. 한때는 가족의 웃음소리가 들리고 아이들이 뛰어 놀았던 집의 모습을 떠올렸다. 이미 사람은 떠나고 떠난 자의 흔적만이 남아있는 그곳에서 사진으로 무엇을 할 수 있을까." (작가 노트)

조현택은 이런 고민 끝에 사진술의 근원인 카메라 옵스큐라의 원리를 이용한다. 어두운 방에 구멍을 뚫어 바깥 풍경이 방안의 벽에 역상으로 맺히게 한 다음 이를 다시 촬영한 것이다. 이렇게 해서 빈 집의 안과 밖(의 영상)을 한 공간에 겹쳐 보게 된다. 재개발에 의해 유령의 집이 돼버린 이 황폐한 공간을 외부의 무심한 풍경이 얹게 감싸고 있다. 있어야 할 주민이 거기 없는데서 오는 부재감이 스산하고 무심한 외부 풍경 때문에 배가된다. 이에 더해 사진의 생래적인 속성이라 할 '대상의 부재증명'이 겹쳐져 빈 방은 이중 삼중으로 유령의 공간으로 보인다. 이 작업에 대한 그의 진술을 보면 '유령의 공간'은 개념적인 장치로 기획된 것이 아니라, 할머니의 유령과 조우한 것 같은 경험에서 비롯된 것이다.

"십 여 년 전에 할머니께서 돌아가셨다. 나를 길러주신 할머니와 나는 오랜 기간 방을 함께 썼었다. 장례식을 마치고 집에 돌아왔을 때 방안에 흰 나비가 들어왔다. 나비는 익숙한 듯 방 이곳저곳을 천천히 날아 다녔다. 나비는 벽에 앉았는데 공교롭게도 벽지도 나비 문양이었다. 마치 돌아가신 할머니가 나비가 되어 온 것 같은 체험은, 살아있는 빛으로 다시 방안을 채우고 싶게 만들었다. 유령처럼 빛나는 환영을 통해, 찌자마자 화석처럼 변해버리는 사진의 객관성을 극복하고 싶었다." (작가 노트)

전기적인 재현으로부터 스타일이 조금 달라졌을 뿐, <빈방>역시 그의 경험을 묘사한다. 조금 다른 점이 있다면 그 경험 자체가 상상, 또는 환상과 연결되어 있다는 점이다. 따라서 작가는 관객을 카메라 옵스큐라, 즉 카메라 내부로 초대한다. 물리적으로는 인화된 사진이나 슬라이드 투사 등의 방식으로 전시되기는 하지만, 우리가 보는 것은 카메라와 동일한 구조의 방이다. 이미지의 마술이 이루어지는 카메라 옵스큐라의 환상성이 유령과 만나는 (상상의) 체험과 등가의 것이 된다. 사진이 사람의 영혼을 빼앗아간다는 전근대사회의 미신을 뒤집으면, 사진은 사람의 영혼을 데려오기도 하는 것이다.

조현택의 작품에 등장하는 자유로운 웃음은 이렇게 <빈방>을 기점으로 점차 줄어든다. 자유분방한 침대에서 (소년이여! 야망을 가져라), 사회에 적응하지 못하거나 그에 분투하는 청년으로 (젊은이의 양지), 실패한 사회적 장소에 대한 회한(빈방)에서 잡귀가 득실대는 스산한 장소(스톤마켓)로 이동하는 과정은 그의 작업에서 또래집단의 익살과 유머, 유회가 줄어드는 과정이자, 동시에 고립된 개인의 회고, 낯선 경험, 거리를 둔 관찰이 늘어나는 과정이다. 웃음보다 공포가, 육체보다 유령이 점차 지배적인 정서이자 주제가 되어간다.

최근 작업인 <빈방>과 <스톤마켓>에 나타나는 정서나 형식은 바흐찐이 '그로테스크 리얼리즘', 또는 르네상스 그로테스크와 비교한 '낭만주의 그로테스크'에 가깝다. 네오-고딕 (Neo-Gothic) 문학으로 대표되는 낭만주의 그로테스크는 어딘지 모르게 무섭고, 음울하고, 비극적인 분위기를 띤다. 바흐찐의 표현을 빌자면 그로테스크는 낭만주의 시대에 접어들어 개인화, 실내화(室內化), 심리화된다. 이러한 틀을 조현택의 작업에 도식적으로 적용하는 것은 곤란하겠지만, 적어도 <소년이여! 야망을 가져라>나 <젊은이의 양지>처럼 익살로 가득 한 다분히 육체적인 놀이에서 <스톤마켓>처럼 스산한 시각적인 장면으로 이동한 것은, 르네상스와 낭만주의 그로테스크의 비교 틀에 잘 부합되는 것으로 보인다.

이러한 비교에 의해 그의 작품이 시간이 지날수록 생기를 잃고 있다고 볼 수도 있고, 반대로 현대적인 언어로 발전하고 있다고 볼 수도 있다. 그의 작품은 대체로 그로테스크의 미학에 가까운데, 웃음, 몸, 놀이를 하나의 방향으로, 공포, 유령, 관찰을 다른 하나의 방향으로 서로 엮어간다.

<스톤마켓>

조현택의 최근 작업인 스톤마켓(2019)은 도시 외곽에 위치한 돌조각 판매상의 야간 풍경을 촬영한 50여점의 사진 연작이다. 이 곳들에는 미륵상과 같은 불교 석상이 주로 큰 자리를 차지하고 있고, 기독교나 무속의 조각상, 묘석과 묘비 등을 제작하고 판매한다. 주로 도시 변두리나 농촌에서 찾을 수 있다. 교육받은 사람들의 눈에는 여러 종교가 뒤섞여 있는 곳으로 아주 그로테스크하고 이단적인 풍경으로 보일 것이다. 더구나 조현택이 이 거대한 석상들을 한 밤중에 촬영한 것은 이들이 이 시간대에 가장 섬뜩해 보이기 때문이다. 작가는 이런 경험에 대해 “수많은 돌조각들이 풍경 전체를 매우 생경하고 그로테스크하게 만들었다. 사실 기복 중심의 숭배와 소망의 정서는 한국인에게 익숙한 것이다. 그렇게 익숙한 것인데도 나는 막상 그 대상과 마주했을 때 생경함과 오싹함을 느낀다. 과거와 현재, 세속과 종교적 이미지의 이질적인 결합에 더해, 나는 그 부조화의 해석하기 어려운 과잉과 마주친다.” 고 쓰고 있다.

이것은 미술담론에서 잘 알려진 개념인 ‘기이한 낯섦’ (unheimlich, uncanniness)의 체험이다. 독일어 unheimlich(섬뜩함)가 ‘heim(집)’의 네거티브인 것처럼, 프로이트도 익숙한 곳에서 느끼는 생경함으로 이런 기이한 느낌을 설명하고 있다. 조현택은 기복이나 소망이 집처럼 익숙한 것인데도 생경하게 느껴진다고 했으므로, 프로이트의 설명과 그 구조가 같다. 고향이 친숙하면서도 낯선 감정의 형용모순 상태가 된 것이다. 이는 초현실주의가 발전시킨 낭만주의 그로테스크의 핵심적인 심리 정서로, 다시 바흐젠을 인용하자면 이는 ‘밤의 그로테스크’이다.

“이것은 특히 밤의 그로테스크로서(보나벤투라의 <야경>, 호프만의 <밤의 단편들>), 이 그로테스크의 특징은 빛이 아니라 어둠이다. 반대로, 빛은 민중적인 그로테스크의 특징인데, 이것은 봄과 아침, 그리고 새벽의 그로테스크인 것이다.” (프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화, 85쪽, 미하일 바흐젠, 이덕형 최건영 옮김, 아카넷)

빛과 아침의 그로테스크는 서구에서는 카니발, 우리에게는 명절의 축제나 마을 굿에 해당되는 미학이다. 여기서 이뤄지는 각종 경계이월과 혼종성은 엄숙한 지배문화에 대항하되, 궁극적으로는 긍정과 포용의 웃음문화에 흡수되어 있다. 우리 상황을 생각해볼 때, 마을 굿과 같은 큰 축제가 그 흔적을 남긴 채 개인의 비밀스러운 미신으로 변질된 상황은 바흐젠의 아침과 밤의 비유를 떠올리게 한다. 여기서는 긍정과 포용의 웃음 대신 공포와 눈물이 지배한다.

<스톤마켓>이 보여주는 장소는 아침을 잃어버렸으나, 여전히 아침의 잔재가 묻어있는 밤풍경이다. 조현택 세대에게 마을 축제와 같은 공동체의 우주적 웃음이 있었을 리 만무하지만, 그의 작품들의 전개에서 그 비슷한 것이 사라지는 것은 볼 수 있다. 그의 작가노트에 이런 글귀도 있다. “ 열심히 사진을 찍고 있던 내 옆을 지나가던 할머니 한분이 부처 석상 앞에서 합장을 하고 한참 기도하는걸 본적이 있다. 그 순간 나는 촬영을 멈출 수밖에 없었다. 신성한 대상을 불경하게 찍고 있는 것은 아닌가 하는 생각도 들었다. 잠시 뒤 두 눈을 깜빡이며 주변을 보았다. 여전히 시끄럽게 지나가는 도로의 차들과 네온사인, 주변의 건물들이 돌조각들과 아무런 맥락도 없이 거기 있었다.” (작가노트)

고향 탈출, 대도시 생활, 한반도 전체의 격변 속에서 공동체의 웃음을 잃는 과정은 누구나의 개인사이자 그의 개인사이다. 지금 조현택이 발견하는 밤의 그로테스크 <스톤마켓>은 아침의 그로테스크가 사라지고 이상하게 변질되었으나 여전히 단순히 종교장사(마켓)만은 아니라는 것, 즉 오래된 집단경험의 기억(스톤)이기도 하다는 것을 등골이 쭈뼛해질 정도로 강렬하게 알려준다. 물론 그 반대도 마찬가지다. <스톤마켓>은 밤의 그로테스크조차 마켓이 되었다는 비평이기도 하다.

<소년이여! 야망을 가져라>는 불온하고 부정확하지만 살아있는 아침의 그로테스크이다. 그것은 고향이기 때문인데, 그런 고향은 더 이상 존재하지 않는다. 그래서 오히려 환상이나 희망이 된다. 만약 아침의 그로테스크가 더 이상 존재할 수 없다면, 작가가 선택할 수 있는 길은 둘 중에 하나거나 둘 다이다. 규범과 공리로 점철된 현대 밖에서 크게 웃거나, 현대 안에 남아 떠도는 잔재, 기억, 유령을 불러내는 것이다. 아침이든 밤이든 둘 중에 어떤 것도 쉽지 않을 텐데, 조현택은 이미 설득력 있는 예들을 양쪽 모두 보여준다.

장소에 젖어드는 힘

조현택의 사진예술

미술비평 · 전시기획 고 영 재

쉬이 지나칠 수 없는 장면들이 있다. 그 장면은 단순한 풍경이 아닌 특정한 상황을 담보한 경험의 산물이다. 그러나 타인의 경험에 의해 포착된 이러한 장면들은 오롯이 타인의 것이 아닌, 그 장면을 느끼는 사람을 향해 있다. 조현택의 사진은 이 지점에서 강점을 띤다. 프레임 자체로 시선을 끄는 힘은 객관성과 사실성을 기반으로 하는 사진예술에서도 외려 극명하게 발휘된다. 과한 연출이나 장식 없이 실재하는 장면 하나만으로 이야기를 건네는 사진예술 본연의 매력을 조현택의 작업 여정을 통해 살펴본다.

내 생에서 목도한 것들

조현택은 스스로의 표현대로 “사회적 발언”이라는 일종의 태도적 범주 안에서 작업을 시작했다. 발언이라는 단어가 주는 선입견을 덜어내더라도, 사회의 ‘투영’ 혹은 생의 투영이라는 표현이 더 적절할 것 같다. 작가로서 알려진 「빈방」 시리즈 이전의 초기 작업에는 본인의 이야기가 여실히 반영돼 있다. 자기에 대한 반추이자 젊은 날의 배설처럼 느껴지는 대학 시절의 「내가 기억하는 것들」 연작과 졸업 이후의 본격적인 작업으로 볼 수 있는 「소년이여 야망을 가져라」 시리즈에선 낯것의 감성이 고스란히 비친다. 처녀작인 ‘기억’ 작업에서는 그의 출생지이자 삶터였던 전남 나주의 장소성이 생의 기억이라는 구체성으로 버무려진다. 거침없는 피사체의 선정과 짙은 흑백 대비는 특유의 어두운 노스텔지어를 자아내기도 한다. 사회와 맞닥뜨려야 하는 젊은 날의 방향이 근처에 깔린 ‘소년’ 시리즈에선 가부장적 사회 질서 안의 습성화된 남성성을 실제 중학생 시기의 남자아이들을 통해 풍자한다. 어른도 아이도 아닌 이 시기의 남학생들은 성인 남자들의 정형화된 행동을 좇듯, 한껏 ‘수컷’의 포즈를 취한다. 작가 본인이 그 나이 때 겪었던 특정한 상황들에서 각색한 연극적 프레임들은 낡은 앨범 속 사진과 같은 질감으로 관람객을 응시한다.

가상이지만 실재와 같은 혹은 실재이지만 가상과 같은 이러한 작품의 뉘앙스는 소재를 잡아내는 힘과 감각에서 비롯된 것으로, 작가적 영민함은 이후 조현택 사진 작업의 주요 축이 된다. 물론, 그 소재란 것은 본인의 삶에서 감지된 것이었기에, 이해의 측면에서 체감의 여지가 다분했다. 88만원 세대 속 청년의 상실감이 투영된 「젊은이의 양지」나 실제 겪은 노동 현장 속 직업들의 민낯을 조소와 풍자로서 담아낸 사진·영상작품 「101 Jobs Propose」에서 보여준 화법들도 그러했다. 때때로 그 화법은 직설이었지만, 작가의 이야기 방식이 불편하지 않았던 이유는 그 구술이 오로지 주관의 영역이 아니었기 때문일 테다.

현실 이면의 중간 지점에 대해

어떠한 행위에 몰입함은 그 자체로 도리어 극복하고 싶거나 벗어나고 싶은 상황의 반증일 때가 많다. 가족의 죽음이라는 극한의 상황과 철거를 앞둔 빈집들은 그렇게 조우했다. “2-3년간은 거의 밥 먹고 사진만 찍었습니다.” 4년여간 진행된 「빈방」 작업에서 집은 삶의 흔적을 넘어서 영매의 공간이

기도 했다. 조현택은 카메라 옵스큐라 기법으로 빈집이라는 죽은 공간에 날숨을 불어넣는다. 어두운 방 한쪽 벽에 작은 구멍을 뚫어 반대쪽 벽에 외부 풍경을 역으로 투사하는 옵스큐라의 원리는 역시 실재와 환영의 병치이다. 내가 살아온 삶터에 정주하던 이들이 온데간데없는 형국이란, 자못 실랑민의 정서와 비슷한 극도의 상실감을 동반한다. 빈방에 비친 살아있는 풍경은 그것이 허상일지라도 그 허상을 체감하는 사람으로 향한다. 실제에서 비롯된 환영을 통해 상실의 아우라는 생의 아우라가 되고, 이 '전복된 에너지'가 빈방이라는 혼란된 공간을 가득 메운다. 철거촌이 소재가 되는 작업들에서 보이는 난개발에 대한 비판이 전부가 아닌, 작업적 행위 자체로 매개자가 되어 질문을 던지는 조현택의 작업은 철저히 과정 지향적이며 과정 안으로 향수자를 끌어들이는다. “전달자 역할이에요. 시선의 침입자가 아니라 그들이 하고 싶은 이야기를 전달하는 영매인 거죠. 주장은 변화하는 과정을 담을 수 없기 때문에, 작업에서 무언가를 주장하는 것은 조심스럽습니다. 그저 무명의 존재에 이름을 주고, 그들이 하는 이야기를 전달합니다. 결국에는 제가 바라봤던 너머의 세계를 보여주는 것이겠죠.”

경외(敬畏), 생경하지만 익숙한

작가에게 큰 전환점이 됐던 북경 레지던시 기간 동안에 빈방을 향한 시선은 확장된 태도로 전이된다. 시선의 확장이란 작가가 부닥친 사진에 대한 회의감에서 비롯되었다. 실제로 소멸된 대상을 마주하고 소멸된 대상을 사진 안으로 옮겨왔지만, 그 기제 또한 상(像)의 구현에 지나지 않았다. 평면 예술이 극복해야 하는 이미지 혹은 물성 자체의 유약함에 대한 인식은 전방위적 공간해석을 수반한다. 북경 시기의 <Another Panorama> 작업은 중국에서 만난 풍경을 각인시키고 싶은 바람의 결과였다. 화면의 제일 넓은 폭이 3미터 가까이에 달하는 이때의 작품은 급변하는 중국의 특성을 우회적으로 보여준다. 이전의 빈방 작업보다 좀 더 건조한 시선을 유지하지만, 그 장면의 기억을 온 힘을 다해 담아내는 기록사진에 가깝다. 북경 레지던시 즈음이 작업 10년이 되는 때이기도 했지만, 작가는 치열한 현지인들의 삶을 목도하며 작업을 중단하고 싶을 정도의 자각을 경험한다. 이 시기 이후로 작업 현장은 유목의 삶 그것처럼 더욱 확대되었다. 현재도 국내외의 레지던시에 적극적인 조현택은 규정한 벽을 깨고 틀을 확장하기 위한 과정 중에 있다.

한편, 빈방을 기점으로 정제된 조현택의 시선은 최근까지 이어지는 「스톤마켓」에서 더욱 완성도를 찾아가고 있다. 교외에 위치한 석상 판매상의 밤 풍경을 촬영한 본 연작은 중의적 내용을 함축한다. 부처와 보살상, 성모 마리아와 아기 예수, 때로는 단군상과 십이지상까지 총망라하는 야간 풍경은 기이한 두려움을 불러일으킨다. 분명 현대 속 성상(聖像)이자 우리에게 익숙한 도상들이지만 의외의 공간에 한 데 응집되어 있는 탓에, 믿음의 현존(現存)은 순간 엿박을 탄다. 모텔 외관에 둘러쳐진 신상을 마주할 때의 키치적 감성까진 아니더라도 성스러움과 속됨, 신상과 판매행위가 뒤섞인 특유의 장소성은 칠후 같은 밤이라는 시간성에 점철돼 야릇한 경외를 파생시킨다. 있어서는 안 될 곳에 대상이 있는 초현실주의의 데페이즈망(Dépaysement)과 유사하게 열린 공간 속 성상 간의 기묘한 만남은 보는 이의 심중에 강한 충격을 준다. 작가의 표현을 빌리자면 극과 극의 공존을 통한 “탐미적” 화면이 구축되는 것이다. 달리 보면, 작가 또한 직관과 본능에 의해 오랜 시간을 현장에 머물며 보이지 않는 너머의 기운을 전달하는 것 인지도 모르겠다.

필자가 처음 조현택의 사진을 마주했던 것은 「빈방」 작업 때였다. 옵스큐라 방식은 의도치 않은 연출적 원리를 수반했기에, 기록과 연출의 중간 지점이 다분히 사적인 기호에서 불편했던 기억이다. 어찌 보면, 죽어있으면서 한편으론 생생한 분위기의 프레임이 낫설었다.

그러나 그의 작업 세계를 훑으면서 새삼 인식되는 것은 사진예술의 메커니즘 안에서 사뭇 치열한 작가적 고민들을 해왔다는 것이다. “사진이 해 줄 수 있는 건 아무것도 없구나 하는 좌절감이 들었어요. 그러나 현실 이면의 중간 지점을 드러낼 수 있는 매체 또한 사진밖에 없다는 생각이 듭니다.” 작가의 사진이 무엇이었던지 하는가에 대한 물음에 그는 주저하지 않고 “시대적 풍경”이라고 답한다. 조현택의 사진에 집중하는 이들은 ‘시대’가 주는 어감에 천착하기보다는, 그가 사진에 부여하고 싶은 생명력에 집중했으면 한다. 그의 숙원대로 프레임 자체로서 살아있는 생명체가 될만한 사진예술을 기대해본다.

침잠과 카니발

이창우

조현택의 작업에는 '소수예술'이라는 이름이 어울린다. '다수예술'이 개인적 관심사만을 나열하고 사회 환경은 배경역할만 하는 반면 '소수예술'에서는 개인적 관심사가 곧바로 정치적이다. 아마 대표적으로는 그 자신의 험난한 일용노동체험을 촬영한 <101 JOB PROPOSE>(2012)가 적절한 사례가 될 것이다. 노동의 피로를 위트 있는 캡션으로 사진 아래에 붙인 이 작업은 사실 이 나라의 노동착취시스템을 고발한다. 시골과 도시의 접경지역에서 보낸 소년기 기억을 반추한다든가 개발의 여파로 폐허가 돼버린 고향마을 및 이와 비슷한 중국의 벽들에 관심을 보이는 것도 개인적 목소리면서 동시에 근대화를 비판하는 정치적 목소리다.

또한 그의 작품은 집단적 발화행위를 다룬다. 여러 명의 소년과 석상들이 한꺼번에 출연하고 마을 주민들의 주거지가 그리고 공공 미술에 관련된 여러 제작자들이 등장한다. 이것은 집합적 가치를 지닌 소수예술의 또 다른 전형적 특징이다. 그 의미에 대하여 들뢰즈와 가타리는 이렇게 설명한 적이 있다. '회의주의에도 불구하고 적극적 연대를 생산하고, 이런 상황이 다른 잠재적 공동체를 표현케 하며, 다른 의식과 감수성의 수단을 버리게 한다.'

그는 <내가 기억하는 것들>(2001-2002)에서 <another panorama>(2018~)까지 대략 20년 간 자전적 경험에 토대해서 작업을 했으며 <스톤마켓>(2019~) 이후로는 한국 변방 지역에서 널리 발견되는 기이한 문화현상에 주목하는 작업을 하고 있다. 이 글에서 다루고자 하는 것은 앞 시기의 대표작이라고 할 수 있는 <빈 방>(2014~2018)에서 뒤 시기의 <스톤 마켓>으로의 이행 부분이다. 저승과 이승, 가상과 현실, 선과 악의 이항대립을 넘어서기 위해 분투하고 침잠하다가 이 과정에서 부지불식간에 카니발 정신이 도입되는 흐름이 흥미롭다.

조현택은 <빈방>에서 카메라 옵스큐라(camera obscura)를 전남지역의 버려진 농가들에 적용해서 플라톤의 동굴의 비유를 연상하게 하는 장치를 구성했다. 이러한 작업 방식을 두고 그는 '그 이전까지는 카메라 뒤에 있다가 카메라 안으로 들어갔다'고 말한 적이 있다. 암막의 작은 구멍을 통해 방 바깥의 원경을 그 방의 어두운 벽면에 투사시켜서 원경 이미지와 벽면이 포개진 합성 이미지를 촬영한 작업이다. 여기서 원경이란 바로 방 앞의 마당인데 그렇다면 투사된 원경 이미지는 지금은 떠나버린 주민들이 과거에 앉아계셨을 마당, 돌아가신 어머니와의 따사로웠던 일상을 상기시키는 일종의 영정 사진이 될 수 있다. 이 밝은 영정 사진이 현재의 처참하게 전락한 빈방의 벽과 중첩된다.

합성된 빛과 스크린의 지위는 동등하지 않다. 처음 보았을 때 투사된 빛은 주도권을 장악하고 스크린 벽면은 배후로 밀려 나 있다. 관객은 우선 투사된 밝은 이미지를 완성된 그림으로 보고 이차적으로 이 그림에 나 있는 이러저러한 결핍들 - 불균질한 색, 갈라진 틈, 낙서, 요철- 을 식별함으로써 실 내 벽의 원래 생김새를 추측한다. 아름다운 가상의 특수한 예외로 현재를 파악하고 저승의 빛에 매혹된 채 이승을 부수적 노이즈로 치부하는 셈이다. 이것은 밝음/어둠, 저승/이승, 과거/현재, 가상/현실이라는 두 향이 오롯이 짝지어진 이항대립체계의 완벽한 알레고리가 아닐 수 없다. 슬래시 기호(/)는 두 향을 분리할 뿐 아니라 앞 향이 뒤 향을 부정하는 역할을 한다. 하지만 카메라 옵스큐라 안에 들어간다는 것은 그 같은 이항 대립적 인식에 반전을 가져오는 계기를 포함한다. 컴컴한 방 안에서 작업에 매진하던 작가는 어느 순간 이렇게 말했다.

어둠에 익숙해지면 어둠 속이 보인다. 나는 마치 시간이 멈춘 듯 어둡고 차가운 북쪽의 방에서 마당의 눈부신 풍경이 함께 어울려 주는 춤을 보았다. 어디까지가 방이고 어디까지가 마당인지는 중요하지 않았다.

이것은 현실 자체가 저승임을 깨닫는 순간이다. 지금 여기가 지옥이라면 현실은 이미 가상이고 가상은 현실에 와 있다. 벤야민도 친구와의 아름다웠던 우정을 이런 식으로 추억했다. 적의 포탄세례를 받자 일상의 바닥에서 낡고 기괴한 골동품이 출토되고 친구의 시신이 파헤쳐짐으로써 절망으로부터 경고를 받는다고. (실제로 작가는 망치, 메달, 시계, 장난감, 핸드폰 등 빈 방에서 발굴한 골동품을 전시했다.) 사실 이승과 저승 사이의 신화적 화해를 꿈꾸는 것도 화자와 청자가 이승에 있다는 의식이 전제될 때만 가능하다. 관객의 관심은 이미지의 현란한 합성효과로부터, 인식의 시점(視點)이 카메라의 어둠상자 안에 위치한다는 깨달음으로 이동한다. <빈방> 4년 전에 발표한 <젊은이의 양지>(2010-2012) 작가의 글에서 그는 이런 인식을 기록했다.

꿈 꿀 수 있는 권리조차 포기하고 살아가는 게 지금의 우리들 아닌가..... 이제 나아가기를 염원하지는 않는다. 단지 내 두 다리로 오롯이 서있을 수만 있어도 좋겠다.

가장 평화로웠던 일상 아래 뚫려 있는 깊은 갭도 바닥에 자신이 빠져 있다는 것을 깨닫는 순간, 두 향을 구분하던 슬래시 기호는 침잠의 방식으로 붕괴한다.

<빈 방> 이후 조현택은 시각 방법론을 두 방향으로 버린다. 하나는 <드라마 세트>(2017~)에서 카메라 옵스큐라 내부에 투사된 빛과 스크린 벽면을 더욱 감쪽같이 통합하는 실험이다. 상상 이외에는 아무 쓸모가 없는 허구적인 드라마 세트장을 방문하면서 가상으로라도 실재를 붙잡고 싶은 인간의 유구한 욕망에 대한 문제의식이 깔려 있다. 다른 하나는 <another panorama>에서 진행한 파노라마 촬영의 실험이다. '방대한 중국 풍경을 2차원 매체인 사진에 담아낼 방안을 연구'하기 위한 것이라고 작가는 밝혔다. 두 작업은 가상과 실재 가운데 상반된 극단을 추구한다. 전자는 가상이라는 이름의, 인간이 욕망을 가지는 한 그것을 통해 세계를 볼 수밖에 없는 이데올로기에 대한 고민이라면 후자는 그에게 광대한 실재로 제시된 대륙의 재개발 현장을 포착하기 위한 노력이다. 그런데 어느 방향으로든 그는 어느새 자기정립의 주제에서 객관 세계에 관한 주제로 이동하고 있음을 알 수 있다.

<스톤마켓>(2019~)은 한밤에 운전하다가 종종 마주치는 그로테스크한 경험을 떠올리게 한다. 캄캄한 국도의 커브 길을 자동차 헤드라이트가 비출 때 불쑥 나타나는 석재상(石材商)의 군상들. 한눈에 다 들어오지 않아 다 지나칠 때까지 수초 간 길게 펼쳐지는 스펙터클이다. 관객이 어떤 입장에서 서느냐에 따라 <스톤마켓>은 섬뜩하게도 익살맞게도 보일 수 있다. 등장하는 부처상, 예수상, 석탑, 맹수, 남근, 울트라맨 등은 하나같이 우리에게 존경과 예찬을 요구하는 권위적 조각상이다. 이것들은 세계를 선/악, 참/거짓, 미/추의 이항대립으로 나누는 화신으로서 마땅히 두 향의 앞쪽에 위치한 긍정적인 향을 대표해야 할 것이다. 그러나 조상(彫像)들은 아이러니하게도 부정적 향에 더 가까운 곳에 배치되어 있다.

만약 공식문화의 검열자 입장에서 본다면 이 사진에는 우선, '다수성'이라는 문제가 있다. 고전주의적 영웅들은 기본적으로 고독해야 한다. 그러나 <스톤마켓>의 조상들은 각자 자신의 권위에 강하게 심취한 채로 상이한 권위들이 인접거리에 중첩하면서 서로의 체면을 구기고 상쇄시킨다. 역시 다수의 군상이 등장하는 진시 황릉의 점토 병사들과 비교해보자. 병사들의 얼굴은 제 각각이지만 이들은 단 한명인 황제의 권위에 강하게 예속되어 있다. 그러나 이 작품의 성상들은 탈중심적이다. 와글거리는 경건함은 이율배반이다. 이 역설은 권위주의를 희화화시킨다. 그들은 엄숙한 의례가 아니라 파티를 위해 모인 것 같다.

다음으로 두드러진 '신체성'도 검열자에게는 문제로 보일 것이다. 조상 주변에는 돌무더기로부터 완성품이 만들어지기까지의 생산 흔적이 고스란히

남아 있다. 쌓여 있는 석재, 폐자재, 원가 생산 중인 듯한 공장, 용달차로 실어 나를 국도 등. 사실 고귀한 담론의 주요 캐릭터는 그 신체성을 강조할 경우 고전주의적 우월함을 상실한다. 신성한 것은 구체적 형상보다는 ‘말씀’을 중심으로 재현되어야 한다. 그러나 이 작업에서는 시골에 산재한 파편들로부터 거친 브리콜라주를 창작하는 생활미술의 촉감이 느껴진다. 경건함의 기표는 카니발의 기표로 전환한다. 어느 날 창공에서 추락한 천사를 한 마리의 낙오한 북유럽산 (유사)기러기로 간주하고 간호해서 돌려보내는 마을사람들의 이야기(마르케스의 『거대한 날개를 가진 노인』(1955))처럼 말이다.

셋째는 지정학이다. 낙후된 장소는 존엄하고 순결한 조상들의 정체성과 배치된다. 나중에 ‘적절한’ 장소에 팔려나가면 추종자들에 둘러싸여 권위적 주체로서 설 테지만 조현택은 후미지고 번잡한 국도변에 임시 적재해 놓은 순간을 포착했다. 장소와 정체성의 불일치로부터 불경함이나 불안감을 읽어낼 수도 있고 정반대 의미를 읽을 수도 있다. 그 반대 의미란 가령 이런 것이다. 저승에 간 알렉산더 대왕이 장터 한구석에서 행상을 하는 라블레 소설의 유머러스한 꿈 이야기라든가, 프랑스 혁명기의 민중이 “왕은 혁명의 장난감!”이라고 신명나게 외치며 루이16세 부부를 더러운 철장에 넣고 호송하던 사건 등이 그것이다.

마지막으로 사진의 ‘지금’이 밤이라는 점도 문제적이다. 종교적 국가적 의례들은 주로 낮에 치러진다. 어둠 속에 스욱 나타나는 거구의 군중들은 도적떼의 습격을 연상시킬 수도 있지만 편을 바꾸면 느낌이 달라진다. 즉 어둠은 한편으로 인간들로부터 이름 붙여지지 않거나 엉뚱하게 이름 붙여지는 석재들의 비탄을 나타낸다. 밤은 배제된 자들의 흐느낌이다. 다른 한편으로 밤은 호프만의 『호두까기 인형과 생쥐대왕』(1816)에서처럼 굳어 있던 사물들이 딱딱한 껍질을 깨고 살아 움직이기 시작하는 시간의 문턱이다. 그 메시지는 작가의 초기작 <소년이며 야망을 가져라>(2007~2009) 중 ‘출격’이라는 작품에서 쌍절곤을 들고 카메라를 똑바로 노려보는 세 소년이 얼굴로 말하려는 것과 같다.

이상과 같이 이항대립체계의 대표자들을 두 항 가운데 부정적인 편에 배치하는 전략은 거꾸로 말하면 평등하고 열린 네트워크가 부정적 항목에 슬며시 잠입하여 그곳에서 이항대립체계 자체를 허무는 전략이기도 하다. 이것은 다름 아닌 바흐친이 ‘지옥의 카니발’이라고 불렀던 예술패턴이다. 다수성, 신체성, 시골, 밤 등의 요소들은 종교적 언어로는 지옥의 속성이다. 지옥은 공식문화가 대중으로 하여금 규범에 복종하도록 협박하기 위해 발명한 허구지만 역설적이게도 그곳은 지배 시스템의 폐해가 가장 잘 증명되는 곳이며 나아가 지배 질서의 규율이 허술한 곳이기도 하다. 그래서 예술가들은 그 안에 (악마로 분장한 캐릭터를 파견 보내) 자유 분명한 카니발을 재현해왔다. 가령 르네상스기 독일 화가 그뤼네발트의 <성 안토니우스의 유혹>(1501)에서 성인(聖人)은 수행(修行) 중 지옥으로 떨어졌는데 괴물들이 그를 유혹하는 장면은 다채롭고 생기 넘친다. 또 오늘날 멕시코 축제인 ‘망자의 날(Día de Muertos)’은 가톨릭 문화의 저주와 낙인을 수용하는 대가로 실질적으로는 신성함과 불경함의 경계를 이월(移越)하는 민중문화의 건강한 활력을 표현한다.

<빈 방>과 <스톤 마켓>이 이항대립체계를 넘어서는 방식은 대조적이다. 전자는 ‘침몰하는 배가 물을 빨아들이듯이’ (『기술복제시대의 예술작품, 사진의 작은 역사 외』, 「사진의 작은 역사」 발터 벤야민 저, 최성만 등 옮김, p.184, 길, 2007.), 환영의 아우라를 침잠함과 멜랑콜리가 흡수한다. 고즈넉한 추억이 절망이 보내는 경고로 전환하면서 빈 방은 떠나간 주민들의 절규로 충만해진다. 이항대립체계는 관객이 그것과 거리를 두지 않고 안쪽으로 침투하자마자 붕괴된다. 이 진실의 순간은 지극히 개인적 각성이면서 외적으로는 무차별한 마을 개발에 대한 정치적 항의가 된다.

빈 무덤을 연상하게 하는 <빈 방>이 세계에 대한 부정적 해석이라면 <스톤 마켓>은 텅 빈 마을에 통째로 귀환하는 주민을 예상하는 긍정적 해석 아닐까? 하지만 귀환의 전망은 아직 조심스럽다. 그 전망은 온갖 엄숙한 신과 권위자의 가면으로 치장한, 은근한 카니발로 나타난다. 성상들 하나하나의 어둠속에서, 시골길 모퉁이에서, 광물의 두꺼운 피부 아래에서 수근 대기 시작한다. 이항대립체계는 여기서 붕괴되기보다는 오히려 보존된다. 다만 체계 자신과 불일치하는 여러 변수(수, 신체, 지형학, 시간)가 주입됨으로써 권위주의는 권위의 놀이로 전환한다.

조현택은 여전히 걷히지 않은 동시대 회의주의의 안개를 반영하는 가운데 이항대립체계와 겨루는 조형적 실험을 멈추지 않는다. 그의 걸음은 새로운 연대, 대안적 공동체 도모라는 소수예술의 목표를 향하고 있다.