

사진의 약속이 깨졌을 때

: 이하늘의 <스트레인저 Stranger>와 <부머스 Boomers> 프로젝트에 대하여
서동진 (문화비평가/계원예술대학교 교수)

1.

농담하자는 게 아니다. 이는 정말로 심각한 질문이기 때문이다. 물음은 이런 것이다. 우리는 여전히 전처럼 인물 사진이란 사진을 계속 볼 수 있을까? 인터넷 플랫폼에 사진은 범람한다. 매일 수억 개씩 업로드되는 사진 가운데 다수는 ‘셀피selfie’이다. 오늘날의 ‘디폴트 이미지’는 셀피일 가능성이 농후하다. 우리는 사진에 깊숙한 시선을 두기보다는 썩사게 클릭한다. 클릭한다는 것은 어떤 사진을 채택한다는 말이다. 채택된 사진은 질식할 듯이 이어지는 ‘썸네일thumbnail’ 이미지들 속에서 어떤 효험을 발휘하는 능력을 가졌던 게 틀림없다. 그것은 다른 것들에 비해 과하게 귀엽거나, 예쁘거나, 섹시하거나, 부럽거나 등등의 즉각적으로 식별할 수 있는, 뽀뽀하리만치 단순한 감각적 자질로 축소되어 있다(이를 사람들은 ‘글로우 미학glow aesthetics’이라 부르기도 한다).¹ 카메라로 충분히 그런 자질을 얻는 데 실패한다면, 뽀 것은 빼고 넣을 것은 넣어주는 레시피를 장착한 필터들로 무장한 애플리케이션이 등판하면 된다.

따라서 인물 사진에서 우리가 구하고자 했던 것은 모두 퇴장했거나 사멸했다. 아름다우면서 동시에 윤리적이거나, 아름다우면서 동시에 사색적이거나, 아름다우면서 동시에 자각적이거나 하는 미적 경험은 사라지고, 그것들은 그저 예뻐 뿐이다(이를 두고 어떤 이는 ‘귀여움의 미학aesthetics of cuteness’이라 부른다).² 미적이면서 정치적이고 윤리적이고 사회적인 인물 사진이 안겨주던 복잡한 경험들은 이제 막다른 곳에 이르렀다. 분홍빛 뺨에 도자기 같은 피부를 지닌, 도저히 봐줄 수 없으리만치 역하게 예쁜 낮이 똥똥 떠다니고, 치골 어디쯤 아슬아슬하게 트레이닝팬츠나 수영복을 걸친 근육남의 “프사(프로필 사진)는 본인”이라는 문구가 얼씬거린다. 우리는 그들의 사회적 정체성을 알 수 없고 정서적인 몸짓과 내면의 표현이라 부르던 인물 이미지의 낱새를 찾아볼 수 없다.

2.

이하늘의 연작 프로젝트 <스트레인저>와 <부머스>는 인물 사진을 제시하지만, 또한 한편으로는 인물사진에 관한 모종의 자기지시적인 논평을 제시한다. 적어도 내가 보기엔 그런 점이 역력하다. <스트레인저> 연작은 우리가 흔히 보아오던 인물사진의 경향, 흔히 ‘무표정deadpan 미학’을 따르는 사진이라 부르던 인물사진의 어떤 유형을 원용한다. 사회적 정체성을 어림짐작할 수 있도록 하는 배경을 멀리한 채 각 인물들 즉 젊은 여성들이 카메라를 정면으로 쳐다보고 있다는 점에서나, 카메라 뒤의 인물과 어떤 정서적인 교감과 유대를 맺고 있는지를 감지하기 어려운 무표정한 낯을 하고 있다는 점에서나 두루 이 사진들은, 익히 보았던 인물사진들을 반복하고 복제한다. 알다시피 이러한 인물 사진의 도상은 패션 사진이나 광고 사진에서 흔히 볼 수 있는 것이 되어왔다.

그러나 <스트레인저>는 이러한 무표정하고 비개성적인 포즈의 인물들이 감추려 애쓰는 ‘자기 이미지화self-imaging’의 흔적을 들춰낸다. 이는 매우 희비극적인 숨바꼭질에 가깝다. 사진 속의 인물들은 이미 닳을 대로 닳은 아름다운 사진적 대상이 되는 방법의 코드를 지키려 애쓰는 듯 보인다. 그리하여 그들은 무표정하게 카메라 앞에 자세를 취한다. 그러나 한편으로 그들은 그러한 코드의 압력에 호락호락 복종하지 않으려는 듯 보인다. 그들은 어느새 자신의 서명이 될 만한 것들을 착장(着裝)한다. 모두 셀피 시대의 인물들이기 때문이다. 기실 무표정한 인물 사진들은 사진가와 맺는 심리적인 긴장을 상연한다. 그리고 그러한 사진들은 연속적인 사진으로 확장되고

¹ Dalia Barghouty, Glow Aesthetics, Real Life Magazine, <https://reallifemag.com/glow-aesthetics/>

² Sianne Ngai, Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

또 특정한 배경이나 조건을 통해 체계화될 때, 단서 없는 그러한 사진들은 모종의 기대와 관찰을 유발한다.

그러나 <스트레인저>에 등장하는 해시태그 숫자로 표기된 인물들은 그러한 효과를 작동시키기를 거부하는 듯이 보인다. 그들은 무표정한 낯의 틈새 속에서 자신을 효율적으로 이미지화하려는 무엇을 덧붙이고, 그로 인해 그들의 연속적인 이미지들을 따라가면 그들이 누구인지 알 수 있을지도 모른다는 우리의 기대를 저버린다. 그들은 낯개의 인물 사진들이 하나씩 더해지며 마침내 전체에 이르게 될 때, 우리가 찾을 수 있을 어떤 현 세계의 인물 유형이 되기를 거부한다. 따라서 우리는 그들이 누구인지 영영 알 수 없을 것 같다는 기분이 들고, 그들이 놀라우리만치 개성적이지만 어쩐지 한결같다는 인상을 떨치기 어렵게 된다. 인물 사진은 우리가 보게 되는 사진 이미지의 뒤편을 암시할 수 있다는 조건에서만 유효한 이미지가 된다. 그러나 이미지가 떨어지지 않는 가면처럼 완전히 인물을 엄폐한다면 우리는 이에 이를 수 없다. 자신이 이미지가 되어야 할 때 자신을 이미지로 변신하는 데 즉각 대처한다면, 우리는 그 물샐 틈 없는 방어벽 앞에서 그, 그녀는 누구인가를 물을 수 없게 된다. 즉 인물사진은 맥을 못 추게 된다.

3.

그런 점에서, 진행 중인 프로젝트인 <부머스>는 더욱 흥미로워진다. 이는 바로 얼마 전인 것처럼 여겨지는 오형근의 <아줌마> 연작을 떠올리지 않을 수 없기 때문이다(<아줌마> 연작은 1997-1999년경에 제작되었다). 그리고 우리는 놀라지 않을 수 없게 된다. 오형근의 사진 연작에서 볼 수 있었던 그것, 즉 '아줌마'를, <부머스>의 또 다른 이름이라 해도 좋을 '아저씨' 연작에서는 찾아볼 수 없기 때문이다. 유형적인 도상이든 아니면 규정할 수 없지만 모두가 상상하던 어떤 원형적 이미지의 사례집을 제시하는 것이든, 그 사진들은 우리가 아줌마를 목격하고 있다는 놀라움을 불러일으켰다. 물론 우리는 아줌마가 아니라 한 명의 개인적 초상을 보았을 뿐인데도 말이다. 그리고 우리는 그 사진들에서 사진이 지닌 능력에 감탄했다.

그러나 이하늘의 '아저씨 연작'은 그러한 사진들에 발생할 수 있는 조건이 사라졌음을 증언한다. 우리는 허겁지겁 그사이에 세월이 바뀌었음을 깨닫게 된다. 그럼 그사이에 세월은 어떤 농간을 벌인 것일까. <부머스> 연작은 꼼꼼하고 또 매우 세심한 작업으로 이뤄져 있다. 아무개 아저씨를 발견하고 그의 신상을 확인하고 또 그를 카메라 앞에 세우기 위해 그의 구구한 장광설을 들어야 하며 기념사진 외엔 사진에 그다지 익숙지 않을 그들을 카메라 앞에 잠시 멈춰 세워야 한다. 따라서 우리는 인물들이 풍부한 시각적 기호를 배경으로 그들이 공통으로 구성하는 어떤 사회적 세계를 이미지화할 수 있을 것이라 기대하게 된다. 하물며 우리는 한국 사회에서 곧잘 호명되는 아저씨라는 괴물 같은 인물을 익히 머릿속에 그리고 있다. 그러나 그 아저씨는 초상을 통해 드러나지 않는다. 우리는 외려 한 명의 개성적인 주체로서 자신을 겸손하게 드러내는 아저씨를 만나게 된다. 이는 인물 사진이 성취해야 할 과업 가운데 하나일 무엇을 좌절시킨다. 그것은 사회적 캐릭터로서의 인물을 그려내는 인물사진이라 할 수 있을 것이다.

그렇다면 우리는 이하늘의 사진 연작이 무엇을 하고 있는지 얼핏 깨닫게 된다. 그것은 인물사진의 위기에 대한 세심한 해부학이라 할 수 있을 것이다. 그는 사진이 처한 조건을 짚고 있었던 셈이다. 사진은 약속하고 있었다. 사진적 이미지가 비록 찰나를 포착하고 있을지라도 그 너머의 이미지-인물의 정서, 심리, 나아가 내면의 풍경을 보여준대거나 이미지-인물이 놓여있는 사회적 세계의 흔적을 발현함으로써 개별적인 것과 전체적인 것 사이의 놀라운 변증법을 실현하게 된다는 것. 그러한 사진의 약속이 깨졌을 때, 우리는 무엇을 보게 되는가. 이하늘의 연작은 그것을 보고한다.