

어느 사진가의 국토 순례

글. 김승곤 사진평론가, 국립 순천대 석좌교수

“시들어 메마른 나무는 영원히 죽어 있고, 얼어 죽은 새는 두 번 다시 살아나 노래를 부르지 않는다.”- 헤르만 헤세 (Hermann HESSE) '지와 사랑'중에서

집에서 멀지 않은 곳에 치악산이 있었다. 무수한 푸른 잎을 달고 산등성이에 서 있는 나무들과 가슴을 가득 채우는 싱그러운 풀 내음, 반짝거리는 시냇물을 따라 박홍순은 어렸을 때부터 산에 올랐다. 산은 항상 그를 감싸듯 받아들였다. 그는 산정에서 멀리 아지랑이 사이로 떠오르는 마을과 논과 호수와 대지를 내려다보았다. 산은 자연 그대로였고, 그의 영혼을 부드럽게 숙성시켜 주었다. 대학에서는 독문학을 전공했다. 안셀 애덤스(Ansel ADAMS, 1902~1984)의 흑백 프린트의 깊고 섬세한 계조(階調)에 매료된 박홍순은 대학을 졸업하고 사진학원에서 1년 동안 대형카메라를 다루는 방법과 암실기법을 배웠다. 강원도에서 태어나 소년기를 보낸 그에게 산은 언젠가는 돌아가야 할 고향이었다. 하지만 사진을 찍기 시작하면서 그의 눈에 들어온 것은 무참히 파헤쳐지고 상처 난 자연풍경이었다. 그렇게 그는 안식으로서의 자연풍경이 아닌 현실로서의 한국의 산하를 직시하게 된 것이다.

그가 청년기를 통과한 1980년대와 90년대는 그때까지 한국인을 하나의 목표로 향하게 만들었던 원동력이 사라진 시대였다. 경제발전은 정점을 찍었고, 젊은 사람들의 눈앞에는 극도로 팽창된 소비주의와 빈부의 격차, 가치의 상실, 무기력과 박탈감이 빚어내는 메마른 풍경이 펼쳐져 있었다. 신세대도 X세대도 지나갔고, 수많은 새로운 '세대'들이 나타났다가 사라졌다. 자본주의와 현대문명이 초래한 사회 현실과 자연환경의 변화는 당연히 이를 바라보는 많은 사진가의 사고에도 민감하게 연동되었다. 그들은 카메라의 입증력과 설득력에 대한 신앙을 가지고 순교자의 길로 들어서거나, 아니면 안락한 현대미술의 영역 어느 쪽인가로 자리를 바꿔 앉았다. 현실에 대한 비관적이거나 도전적인 사진가들의 시선에 의해서 사회와 자연풍경은 한층 더 자극적이고 삭막한 모습으로 변해갔다. 한국의 어느 곳에도 자신이 알고 있던 무구한 자연의 풍경이 존재하지 않는다는 것을 깨닫는 데는 그다지 오랜 시간이 걸리지 않았다. 시리즈의 시작은 한국의 등줄기를 이루는 백두대간의 자연풍경을 사진으로 기록해보겠다는 단순한 생각이었지만, 현상을 마친 필름 속에는 변화된 한국의 풍경들이 고스란히 담기고 있었다. 백두대간은 여기저기 잘리고 파헤쳐진 채로 몸을 눕히고 있었다. 소백산과 조항산, 덕유산, 대관령, 황병산, 자병산..... 어느 한 군데 성한 곳이 없었다. 개발은 이미 한국의 원풍경(原風景)이 되어 있었고, 그것은 피할 수 없는 일이었다. 그의 눈길은 자연스럽게 있는 그대로의 그런 풍경을 받아들이는 쪽으로 이행되었고, 그런 한국의 산하를 기록하는 것이야말로 자신이 해야 할 일이라고 생각하게 되었다.

소백산 너머로 머리 부분만 보이는 천문대, 산 정상을 깎아 만들어진 헬리포트, 함백산 산정에 거대한 모뉴먼트처럼 서 있는 철탑..... 환경론자들은 거세게 추진되어온 개발 때문에 잘리고 깎이고 파헤쳐져서 고통스럽게 속살을 드러내고 있는 한국의 산하가 이미 자정(自淨)과 재생 능력의 한계를 넘어서고 있다는 사실을 오래 전부터 지적하고 있었다. 그런 현실에 직접 관여하는 사진가들은 자신이 의도하거나 의도하지 않았거나 다른 하나의 이념을 생산해낼 수밖에 없었다. 무참하게 허리가 잘린 산, 산짐승들의 길을 막은 도로와 교량, 해안과 휴전선을 배경으로 길게 둘러쳐진 철조망, 논 가운데 서 있는 철탑과 용도 불명의 산업과 군사용 구조물, 원자력발전소, 파헤쳐진 강, 도시 외곽에 전염병처럼 번지는 아파트 공사현장..... 그것을 바라보는 많은 다큐멘터리 사진가들의 시선은 확신에 차 있다. 그들은 자연풍경을 어떻게 다뤄야 하는가를 알고 있으며, 사람들은 그런 류의 사진을 어떻게 읽어야 하는지 학습을 통해서 알고 있다.

풍경을 말할 때, 1970년대부터 80년대에 걸쳐 미국에서 출현해서 전세계로 퍼져 나간 뉴 컬러(New Color)와 뉴 토포그래픽스(New Topographics)로 불리는 사진들을 떠올리지 않을 수 없다. 그들은 대형카메라와 컬러 네거티브 필름으로 도시의 외곽과 자연 가운데 인공적인 설치물을 사진 속에 짜 넣어 비현실적으로 보일 정도로 정일(靜逸)한 풍경으로 그려냈다. 하지만 차가운 시선과 색채를 구사한 아름다운 그 풍경들은 역설적으로 인간에 의해서 대지 위에 새겨진 상처를 강하게 환기시킨다. 그들은 그 장소에 가해진 환경 파괴를 고발하는 직설적인 사진들과는 달리, 메마른 흑백의 톤과 중성적인 네거티브 컬러필름에 의한 은유적인 표현을 통해서 동시대의 사회와 시대적인 상황에 대한 세련된 메시지를 띄웠다. 풍부한 흑백의 톤을 가진 박홍순의 풍경사진들도 변화하는 한국의 자연환경에 대한 메시지를 담고는 있지만, 적어도 그는 현실 예찬론자나 비관론자의 구분을 벗어난 다른 장소에 서 있다. 그는 자연의 경관을 다룬 다른 사진들과는 구별되는 자신의 스타일을 가지고 있다. 박홍순이 현실에 비분강개하거나 풍경사진에 정치적인 의미를 담지 않는 것은 그가 자신의 감정을 절제함으로써 보다 깊은 수준의 리얼리티를 그려낼 수 있다고 믿고 있기 때문일 것이다.

예를 들어, 현실과 일정한 거리를 두는 독특한 자세가 그렇다. 좌초된 유조선에서 유출된 원유가 안면도 일대의 바다를 뒤덮었을 때, 그는 기름으로 번들거리는 해안이 아니라 멀리 떨어진 곳에 카메라를 세웠다. 그것은 말할 것도 없이 현실의 풍경을 역사의 풍경으로 전환시키기 위해서 선택된 방법이다. 절제된 그의 풍경은 자연에 대한 회귀 지향의 표상이 아니라, 국토에 대한 지리학(地誌學的)인 탐구이자 한국의 산하에 대한 내성(內省)적인 질문이다. 그리고 그 내면을 향한 탐구의 자세야말로 그의 작품에 한결같이 나타나는 특징이라고 할 수 있다. 산정에 세워진 철골 구조물과 통신 안테나, 콘크리트 돔의 천문대, 오래 전부터 그곳에 방치된 공사현장과 채석장의 풍경들은 더없이 슬프다. 하지만 역설적으로 인간의 욕망이 남긴 흔적과 개발의 잔해들에서는 농밀하고 비밀스러운 아름다움을 느끼게 되는 것도 사실이다. 정치(精緻)한 그의 풍경은 요설과 웅변이 아니라, 중저음의 선율처럼 보는 사람의 가슴에 깊고 무거운 울림을 일으킨다. 박홍순의 풍경

속에는 것처럼 모순된 감정이 공존하고 있다. 우리는 자연의 상태와 인간의 손이 가해진 풍경을 보면 쉽게 구별할 수 있다고 믿는다. 하지만 박홍순의 사진에서는 자연 속의 인공적인 건축물들은 마치 오래 전부터 그 자리에 있었던 것처럼 보인다. 자연과 인공물은 서로 단절하거나 반발하지 않고, 새로운 자연의 질서 가운데 동화되어 있다. 인간이 개입된 자연을 다룬 어느 사진들과는 달리, 그의 사진은 어떤 구체적이고 현실적인 의미나 메시지를 읽어내도록 우리에게 강요하지 않는다. 하지만 그의 사진에서는 제시된 풍경의 배후에 있는, 그들의 새로운 질서와 조화를 성립시키는 어떤 종류의 거부하기 어려운 힘이 느껴진다.

그것이 아무리 작거나 멀리 떨어져 있을지라도, 사진은 실제로 존재하는 물리적인 현실 대상을 찍을 수밖에 없다. 그래도 사진가들은 눈에 보이지 않는 무엇인가, 예를 들어 가족에 대한 애정이나 감동이나 부조리한 현실에 대한 분노 같은 것들을 사진으로 보여줄 수 있다고 믿는다. 그리고 사진에 실제로 그런 사진가들의 신념이 '찍히는' 경우도 있다. 한 장의 사진에서 촉발되어 보는 사람의 머리와 가슴에 울려 퍼지는 정동(情動)은 원래 그 풍경 자체에 내재되어 있거나, 또는 사진가가 의도적으로 짜 넣은 메시지, 그리고 그것을 읽어내려고 하는 의지가 눈에 보이지 않는 차원의 무엇인가를 가시화시키기 때문이다. 박홍순의 풍경에는 그런 요소들이 짜여 들어 있다.

메모리 카드 한 개에 수십 기가바이트의 이미지 데이터를 담을 수 있는 시대에, 그는 무게만도 수십 킬로그램이 넘는 대형 카메라와 필름을 짊어지고 산을 오른다. 4×5 카메라는 발명 당시의 카메라 옵스큐라의 원시적인 구조와 형태에서 바뀐 것이 없다. 그것은 사진술이 공표되고 디지털 카메라가 출현하기까지 2백년 가까이 이어져 내려온 사진의 방식이었다. 그는 그 장소의 아우라를 재현시켜주는 대형 필름과 렌즈, 그리고 전자기술의 개입 없이 사진가의 사고와 대상의 외관을 가장 직접적으로 이어주는 뷰카메라의 능력과 매력, 그리고 은염(銀鹽)이라고 하는 고전적인 미디어에 대한 확집(確執) 같은 것을 가지고 있는 것으로 보인다. 그런 원시적인 카메라를 사용하는 사진가는 눈앞의 현실과 대치하는 태도가 다를 수밖에 없다. 검은 차광막을 뒤집어쓰고 삼각대 위에 설치된 카메라의 초점판 유리 구석구석을 들여다보면서 신중하게 구도를 정해나가는 그의 프레임에서는 어느 방향으로 조금만 움직여도 전체의 균형과 긴장감이 깨질 것 같은 예정(豫程)적인 조화 같은 것이 느껴진다. 그는 눈앞에 펼쳐진 경관 전체에 은으로 된 미세한 입자=은유(隱喻)의 그물망을 덧씌운다. 그는 필름 현상과 프린트의 모든 과정에 자신이 직접 개입한다. 대형 네거티브에 극명하게 기록된 사물들, 풍부하고 아름다운 은의 입자가 만들어내는 질감과 깊이를 가진 그의 프린트에는 35mm 카메라로는 도저히 불가능한 압도적인 에너지와 리얼리티가 실현되어 있다. 그의 사진이 가진 시적인 분위기는 자연에 대한 그의 애정과 서정적인 시각 문체, 그리고 프린트 위에 나타난 그런 풍부하고 완벽한 흑백의 톤에서 비롯된다.

내가 보기에 박홍순은 한국의 국토에 대해서 누구보다도 깊은 애정을 가지고 있으며, 그것을 기록하는 일에 대한 강한 사명감을 가지고 있다. 그런 그가 일군(一群)의 '대동산수' 그룹에 끝내 끼지 못했다. 이른바 사진판에서는 아웃사이드적인 존재이다. 언젠가 그가 배병우를 만난 자리에서

왜 자신이 그 그룹에 들지 못했는가를 물었을 때, “그랬으니까 지금까지 한국을 찍고 있지.”라는 대답이 돌아왔다고 한다. 맞는 말이다. 그의 사진은 풍경을 찍는 다른 사진가들과 마찬가지로 특정한 지역 내의 지리학적 현상들을 대상으로 삼고 있다. 하지만 그 안쪽에는 물론 어느 풍경사진보다도 먼 역사적인 시간과 어느 과격한 다큐멘터리보다 절실하고 광범위한 현실적인 문제들이 내포되어 있다.

‘대동산수’는 김장섭과 배병우가 주축이 되어서 한국을 10개의 구획으로 나누어 10년 동안 촬영하자고 시작한 프로젝트다. 대동산수란 대동여지도(大東輿地圖)와 실경산수(實景山水)의 앞뒤 글자를 따서 붙인 이름이다.

눈으로 바라볼 수 있는 것과 보이지는 않지만, 사진을 바라보는 사람의 사고를 촉발시키는 언어 이전의 무언가가 있다. 우리가 그렇게 느끼는 것은 아마 그의 사진이 보편적인 한국인이 자연에 대해서 품고 있는 심정적 정서적인 자연관, 원풍경을 만들어내는 풍광-빛과 바람의 존재를 느낄 수 있게 만들어주고 있기 때문일 것이다.

우리는 실체로서의 한국의 산과 대지와 하늘과 바다를 본다. 그 풍경 속에는 사람의 모습은 보이지 않고, 다만 사람들이 만들어낸 흔적만이 아픈 생채기처럼 남겨져 있다. 우리의 풍경은 지난 반세기 동안 도시부의 확장과 산업시설 건설, 택지개발, 간척, 교통망의 확장 같은 경제활동으로 인하여 과거의 어느 때보다도 빠르고 과격한 변화를 거쳐 나왔다. 하지만 진행의 규모나 속도에 상관없이 부단한 생성과 소멸은 그 자체가 자연의 성질이다. 더 좋아지지는 않을지도 모른다. 하지만 그의 사진 속에서는 영원히 소멸되어가는 것조차도 아름답게 느껴진다. 풍경이 어떻게 모습을 바꾸건 그것은 어쩔 수 없는 우리의 땅이고 바다고 강이다. 인간의 무분별한 욕망 때문에 자연에 가해지는 변화와 변형은 앞으로도 멈추지 않을 것이고, 박홍순은 그것을 기록하기 위해서 국토 순례의 고행을 이어나갈 것이다. 그는 할 일이 많다. 낙동강과 섬진강, 영산강, 금강을 찍어야 하고 남해안에 널려 있는 섬들을 찍어야 한다. 그런 그가 아직 계획도 잡지 못한 장소가 있다. 낭림산맥을 비롯하여 함경산맥과 마천령산맥, 압록강과 두만강, 청천강, 대동강, 예성강, 임진강 같은 북녘의 산하다. 박홍순은 오래 전에 <대동여지도>를 사진으로 재현하기 위한 작업을 평생 해나가기로 작정했고, 지금까지 <백두대간>을 시작으로 <한강>, <서해안>과 <남해안> 풍경들을 십년이 훨씬 넘게 즐기치게 찍어오고 있다. 그의 사진 행위는 상처를 받은 한국의 산하에 대한 치유고 정화(淨化)의 의식(儀式)이다. 아무리 바빠도 매달 한두 번은 촬영을 거르지 않는다. 한국의 구석 구석을 돌며 사진을 찍는 행위는 그에게 있어서 생활의 일부, 아니 삶의 방식 그 자체다.