

한 몸이 된다는 것은, 주어진 모든 것을 뛰어넘는다는 것일까. 무라카미 하루키(村上春樹)는 숲이 영원한 생명인 것은 나무들이 서로 더불어 사기 때문이라고 『노르웨이의 숲』에서 말한다. “우리가 지금 어디에 있는가”를 자문하는 그의 글에서 이 욕망의 시대, 상실의 시대를 살아가는 이성의 위기를 체감한다. 무라카미 하루키가 던진 화두는 이미 칸트(I.Kant)가 던지고 간 화두, “무엇을 알 수 있고, 무엇을 해야 하며, 무엇을 희망할 수 있는가”에 다름 아니다. 칸트의 실존적이고 인간적인 물음을 무라카미 하루키가 세련된 어투로 전환시킨 것뿐이다. 그러나 중심은 ‘묻는 것’이다. 욕망의 시대, 상실의 시대에 우리에게 스스로 묻는다는 것은 확실히 존재론적인 차원이다. 이는 개인에 대해서뿐만 아니라 사회에 대한 실존적 의미로서, 지금까지 우리의 사회와 문화가 어떤 방향으로(혹은 바람직한 방향으로) 흘러왔는가를 묻는 것이다. 우리가 묻는다고 해서 커다란 시대의 물줄기가 갑작스럽게 바뀔 수는 없을 것이다. 그러나 그럼에도 불구하고 우리는 물을 수밖에 없고 또 물어야만 한다. 부단히 물어야만 문명의 위기에서 우리의 세계관과 이성에 의지하여 새로운 대안을 만들어 낼 수 있을 것이므로. 그런데 언제부터인가 그 물음들이 공허해졌다. 이성에 기반을 둔 세계관이 공허해지고 또 더 이상 인류의 미래를 약속할 수 없게 돼 버린 데는 바로 자연파괴와 환경오염이라는 전지구적인 문제가 발생했기 때문이다. 늘 대안을 앞서 제시한다는 예술도 이 문제에서만큼은 멀찍이 떨어져 있는 현실이다.

박홍순(朴弘淳)의 사진은 우리가 이 땅 위에서 무엇을 저지르고, 도대체 누구를 위해 저지르는가를 묻는다. 그래서 그의 사진은 밖으로 안으로 향하는 무언의 대화이다. 우리가 지금 어디에 있는지, 어떻게 살고 있는지를 말하는 대화이다. 마치 더불어 사는 숲에서 나무가 새와 숲에게 말하는 독백이며, 우리 인간이 자연 속에서 문명의 이름으로 어떤 흔적을 남기는지 마치 유령을 따라나선 스크루지처럼 우리의 발밑에서 무엇이 진행되고 있는지를 보는 조망의 내려티브이다. 철학자 김용옥(金容沃)이 자연이란 스스로 自 그러한 然! 스스로 그러한 것, 자연이란 그대로 내버려두는 것이라고 말했던가. 박홍순의 사진은 그냥 내버려두어야 할 자연에 대해 이성적 시선을 던진다.

인류에게 ‘진보’의 문제보다 ‘생존’의 문제가 더욱 절실하고 첨예하게 다가왔던 시절, 로버트 애덤스(Robert Adams)는 자연과 인간의 관계에서 인간과 자연은 양립할 수 없는, 그러나 서로 떨어져서는 안 될 전체로서 자연과 인간과의 우호적인 시선을 보여준다. 파괴된 자연으로부터 자연성의 회귀나 인간성의 회복을 외치는 것이 아니라, 인간에 의해 변형되어 가는 자연 속에서도 그것의 아름다움과 경외감을 보려고 했다. 그래서 그의 사진에는 오로지 자연과 빛과 형상의 아름다움 그리고 대지의 순응성이 있을 뿐, 어디에서도 분노나 고발의 외침은 들려오지 않는다. 늦은 오후의 빛, 그 빛을 너무나 좋아했던 애덤스는 빛을 자르고, 나무·숲·능선·길·하늘·강에 초점을 맞춰, 메마르고 건조한 자연이 일순간 아름다움으로 변하는 모습을 지켜본다. 그는 인간이 변형시킨 자연환경을 가까이 받아들이며, 변형된 풍경 속에서도, 혹은 불모의 환경 속에서도, 문명이 어떻게 진보를 해가며, 그런 가운데서 우리가 무엇을 잃고 무엇을 버리고 가는지를 일깨운다. 그의 사진이 여전히 유효한 텍스트로서 우리 곁에 자리하는 것을 개발보다 환경보호가 우선하는 오늘의 상황에서 자연과 더불어 사는 인간의 조건, 서로의 환경(環境) 존중이라는 가치중립성이 미학적으로 승화되어 나타나기 때문이다.

박홍순의 작품도 이에 준하는 사진이다. 그 역시 환경을 자연과 인간의 동등한 조건으로서, 그리고 인간과 자연의 삶의 조건으로서 균등하게 다가서고 있다. 파괴되고 잘려나간 산, 개간되는 농경지의 구릉, 정상과 비탈에 세워지는 문화구조물 및 건축물, 인간의 삶의 조건이 되고 욕망 충족의 수단이 되는 환경에 대해서 그는 가치중립적인 자세를 취한다. 여기서의 중립적인 자세란 결코 자연훼손에 대해서 방관자적인 자세를 말하는 것이 아니다. 그것은 또 개발을 위해서는 자연이 훼손될 수 있다는 암묵적인 동조도 아니다. 그것은 자연과 인가, 그리고 자연 속에서 인간이 생존을 위해 구축한 문명에 대해서 중립적인 자세를 견지한다는 말이다. 이성을 전제로 오직 예술이라는 이성 안에서만의 일이다. 이러한 자세는 이성적 눈을 통해서 풍경을 어떻게 보고, 어떻게 표현하는가의 문제와 바로 직결된다.

70년대 뉴 토포그래픽스(New Topographics)의 담론이 여전히 이 시대에도 유효한 것은 이런 이유 때문이다. 20년이 흐른 지금까지도 그때의 사진이 여전히 힘을 발휘하고, 또 그들의 접근방법이 끊임없이 이용되는 것도 바로 중립적 자세를 견지하는 이성적인 방법론 때문이다. 자연을 보여주는 것과 자연을 보호하자는 것은 다르다. 이성적 방법론은 자연을 있는 그대로 보여주는 것이다. 마찬가지로 변화된 환경을 보여주는 것과 변화된 환경을 고발하는 것은 다르다. 이성적 방법론은 변화된 환경을 있는 그대로 보여주는 것이다. 따라서 70년대 이후의 자연과 환경을 주제로 하는 사진은 두 가지 풍경의 모습이다. 하나는 사진가의 의중을 노골적으로 드러내는 비판적 시각의 풍경사진이고, 다른 하나는 중립적인 시각으로서 절제된 풍경사진이다. 전자가 일반적인 자연 및 환경보존의 사진이라면, 후자는 뉴 토포그래픽스 사진과 같은 미학적 범주의 사진이다. 박홍순의 사진은 인간의 삶의 조건이 되는 환경을 객관적으로 보여주고자 했다는 점에서, 또 실제 사진에서 중립적인 어프로치가 두드러졌다는 점에서 뉴 토포그래픽스와 마찬가지로 후자에 속한다.

박홍순의 '백두대간'은 환경에 대한 친화성을 전제로 한다. 친화성을 전제로 한다는 것은 자연과 인간을 폭넓게 수용한다는 것이다. 즉 자연과 인간과의 관계를 폭넓게 아우른다는 말이다. 지리산에서 설악산까지, 백두대간을 넘나들며 그가 조망한 시선은 투명하지만 그래서 평화롭다. 사진에서 느껴지는 정조(情調) 역시 파괴에 대한 두려움보다는 산하(山河)의 아름다움이 먼저 다가온다. 그러한 가운데 우리는 이성에 대해서 묻는다. 우리의 등줄기가 삶의 조건에 의해, 인간의 손에 의해, 어떤 모습으로 변해가고 있는지를 물으며, 그리고 나서 이성적으로 성찰할 수 있는 자성의 시간을 갖는다. 이성적 성찰은 로버트 애덤스의 버팀목이 되었던 인간과 자연을 동등하게 보는 눈, 동등하게 인식하는 태도이다. 그것은 칸트가 말했던 나는 무엇을 알 수 있으며, 무엇을 해야 하며, 무엇을 희망할 수 있는가를 묻는 것이며, 무라카미 하루키가 말했던 우리가 어디에서 있는지를 알기 위해 자신의 발밑을 돌아보는 시선이다.

박홍순은 백두대간에서 우리 땅의 상징과 인간의 흔적을 찾는다고 했다. 우리 땅의 상징과 인간들의 흔적은 상반된 시각이다. 그럼에도 불구하고 그가 이성적이고 중립적인 시각을 가졌다고 말하는 것은 작가 자신의 "객관적으로 바라보려 했다"는 말에 의해서가 아니라 그가 프레임 했던 사진 때문이다. 그의 사진은 결코 드라마틱하지 않으며, 파괴에 대한 고발도, 개발을 저지하기 위한 증거도 아니다. 그의 사진이 가치중립적일 수 있는 것은 우리 산, 우리 땅에 대한 믿음과 애정을 듬뿍 '등에 지고' 자연의 아름다움과 경외감을 표출하고 있기 때문이며, 땅과 산하와 인간에 대한 원초적인 관계를 너와 나, 우리에게 묻고 있기 때문이다.

문명은 광기가 발생하기 좋은 환경을 제공한다고 미셸 푸코(Michel Foucault)는 말했다. 푸코의 말을 상기한다면 이성적인 시선의 좌표축은 어쩌면 문명과 광기와 환경에 대한 것인지도 모른다. 박홍순의 이성적 시선은 산꼭대기의 헬기착륙장·송신탑·기상대에 맞춰져 있고, 또 산허리의 스키장·공원묘지·도로에 맞춰져 있다.

이것들은 푸코식으로 말하면 문화적 광기이겠지만 그러나 인간의 생존조건에서 보면 긍정적 의미의 욕망의 기표들이다. 광기에 대한 해석은 자연과 인간과의 관계를 어떻게 바라보는가에 따라 다르고, 이것은 곧 이성적 시선의 판단기준이 된다. 서로 '자연만이 유일한 희망'임을 전제로 하지만, 그것을 해석하는 방법에 따라 시선이 둘로 나뉘지게 된다.

먼저, 인간의 생존조건보다는 자연보호라는 부정적 의미로서 다가서면 파괴는 예컨대 당장에 풍요롭고 편리한 삶을 위해 우리의 미래를 파괴하는 짓, 혹은 아이들의 미래를 훔쳐 쓰는 짓이 되는 이성적 시선이다. 이와 같은 시선은 "파괴는(혹은 광기는) 자연에 대한 반역"으로 간주되면서 긍정적 의미의 자연파괴(인간의 생존조건을 위한)라도 그것들을 억제시켜야 한다는 가치주관적인 태도가 된다. 반면에 인간의 생존조건을 위한 최소한(자연이 정화작용을 하는 한계 수용 범위)의 자연훼손을 수용하는 긍정적 의미로서 다가서면 그것은 자연의 삶으로서 동등하게 취급되거나, 혹은 자연의 조건으로서 인식되는 이성적 시선이다. 이와 같은 가치중립적인 이성적 시선이 70년대 미국의 '뉴 토포그래픽스' 사진이며, 박홍순의 사진도 여기에 속한다.

이항대립적인 시선은 그 선택 여하에 따라 표현성에도 큰 영향을 미친다, 가치주관적인 시선은 분명한 메시지를 위해서 어프로치가 필연적으로 변화무쌍하고, 급진적일 수밖에 없으며, 또 프레임이 좁아 들고 대상을 향한 좌표축도 가변적이다. 이러한 사진은 대화라기 보다는 메시지이며 내면의 소리라기보다는 외향적인 목소리이다. 이에 반해 가치중립적인 시선은 대개가 고정된 어프로치이고, 화면은 깊고 넓으며 좌표축은 변함이 없다. 때문에 충분한 시간성과 공간성이 있어 침묵의 소리, 자연의 소리까지 들을 수 있다. 사진은 물 흐르듯이 자연스럽고 정갈하며, 극적이지도 않으나 무미건조하지도 않다. 로버트 애덤스 사진이 보여주었듯이 자연과 인간의 조건을 최대한 이해하기 위해 어떻게 다가서는 것이 최선의 방법인지를 충분히 인식하는 균형 잡힌 프레임이다. 박홍순 사진의 프레임도 이에 속한다. 그림자를 드리운 산허리, 도드라진 대지(大地), 장대하게 펼쳐진 백두대간의 줄기와 능선이 마치 서부의 대초원(prairie)을 연상케 한다. 부감효과의 사진이 많은데도 안정감을 주는 것은 탄탄한 사진적 테크닉에서 온다. 사진적 테크닉은 특히 깨끗한 톤, 정교한 디테일, 그리고 풍부한 정조를 내는 데 기여하고 있으며, 여기에도 산을 잘 아는 사람만이 느낄 수 있는 묘한 공기감(空氣感)까지 표출하고 있다.

그렇지만 박홍순의 사진은 보완해야 될 점이 많다. 뉴 토포그래픽스와 로버트 애덤스를 예를 들어 설명했지만 우선 눈에 띄는 것은 풍경에 대한 확실한 자기 주장이 부족한 것 같다. 이것은 가치중립적인 시선과 태도에 대한 미학적 논리가 아직 견고하지 못하다는 뜻이며, 결국 자신이 왜 객관적인 시선으로 다가가야 하는지를 말하지 못하는 이유가 된다. 또 다른 사안은 논리의 전개에 있어 좀 더 충실한 인문학적 깊이가 요구된다. 그의 이야기는 사진에 비하면 대단히 감상적이고 사변적이다. 크게 세 부분으로 나뉜 내러티브가 다소간 부조화를 이루는 것도, 그리고 컨셉과 어프로치가 정확히 맞아 떨어지지 않는 것도 바로 이 때문이다. 그러나 그럼에도 불구하고 그의 사진에 힘이 넘치고 사람의 마음을 움직이는 호소력이 큰 것은 무엇 때문일까. 그것은 바로 자연을 보는 진실한 눈이 그에게 있다는 것이다. 이것은 그에게 중요한 강점이다. 그의 사진은 사진을 위한 사진, 보여주기 위한 사진이 아니라 진정으로 자연과의 대화, 자연 앞에 선 인간의 진솔한 시선을 느끼게 한다. 그가 보았던 것을 우리가 보고, 그가 느꼈던 것을 우리가 느끼는 사진, 이러한 감정의 공유가 그의 사진의 최대 강점이다. 이런 요소들로 인해 그의 사진이 유사한 주제, 유사한 소재를 취하는 다른 사진들에 비해 눈길을 끌고, 또 충분히 주목을 받을 만하다.

나는 그의 사진을 보고 글을 쓰는 내내 일찍이 로키산맥을 종주했던 로버트 애덤스를 생각했고, 또 애덤스가 쓴 글을 읽고 또 읽었다. 두 사람이 바라보았던 경치는 각기 달랐지만 자연에 대한 태도, 그리고 땅과 풍경에 대한 인식은 서로 유사한 데가 많고 사진의 느낌 또한 비슷한 데가 많았다. 그래서 처음 사진을 보았을 때 이끌렸던 것도 아마 로버트 애덤스의 인상 때문이었을 것이다. 로버트 애덤스가 자신과 유사한 작업을 했던 다른 수많은 사진가들에 비해 유독 높이 솟구친 것도 진실로 자연을 대하는 투명한 눈과, 그것을 자연에 가깝게 표현하는 능력, 그리고 깊은 인문학적 소양(그는 영문학 박사이다) 때문이다. 박홍순도 자연과 대화할 수 있는 맑고 투명한 눈을 가졌으며 그것을 표현하는 능력도 있다. 인문학적 소양의 경우는 어느 누구에게나 숙제이며, 이는 작가 스스로 해결해야 할 부분이다.

마이클 호프만(Michael Hoffman)은 로버트 애덤스의 사진을 보고 “미국은 강에서 시작한 문화임을 깨달았다”고 말했다. 나는 같은 입장에서 박홍순의 사진을 보고 ‘한국은 산에서 시작한 문화임을 깨달았다’고 말하고 싶다. 이는 미국의 서부가 미국인의 희망이듯이 백두대간이 한국인의 희망임을 말하는 것이다. 박홍순의 사진에는 새롭게 시작을 허락하는 산, 미래를 담보하는 산, 그리고 여전히 우리를 축복하는 산의 정기를 느낀다. 뿐만 아니라 이 능선에서 저 능선으로 옮겨가며 사진을 찍은 그에게 인간이 무엇을 잃어 가는지, 지금 무엇을 버리면서 가는지 아느냐고 바람이 속삭였던 소리를 듣고, 그리고 그가 발밑을 내려다보고 서 있을 때, 침묵하는 산맥의 슬픔을 사람들이 알아챘으면 좋겠다고 산이 뒤에서 말하는 소리도 듣는다.

사진이 무엇을 할 수 있는가의 문제는 결국 예술이 무엇을 할 수 있는가의 문제로 귀결된다. 예술은 바쁜 세상을 살아가는 사람들에게 잠시 쉬어가도록 해주는 것, 혹은 뒤돌아보면서 조금 천천히 가도록 해주는 것이라고 화가 윤석남은 얼마 전 신문에서 말했다. 오늘의 예술이 우리의 발걸음을 더디게 하고, 또 이제까지 걸어오면서 남겼던 족적들을 되돌아보게 하는 것이라면 박홍순의 사진은 그러한 예술의 사회적 기능을 수행하고 있다. 무라카미 하루키는 『노르웨이의 숲』에서 “산다는 것은 사랑이며, 부단히 우리가 지금 어디에 있는가를 묻는 것”이라고 말했다. 우리가 어디에 있는지 모른다면 우리는 아마 틀림없이 깊은 수렁에 빠질 것이다. 박홍순의 사진은 언제 빠질지 모르는 수렁 앞에서 서 있는 우리에게 ‘발밑을 보라’는 사회적 텍스트이다.