

## 강홍구라는 텍스트의 위치

김장언

작가 강홍구는 언제나 명쾌하게 우리 앞에 서 있었지만, 우리가 그를 이해하는 방식은 매우 피상적이거나 혹은 그의 존재 자체에 대해서 우리는 무관심했던 것 같다. 오히려 매우 부수적인 것들, 그가 술자리에서 툭 내던지는 매우 지적인 농담과 비유법, 강연에서 보여주는 달변, 글로서 표현되는 그의 수사학에 열광했던 것 같다.

나에게 있어 작가 강홍구를 따라다니는 두 가지 꼬리표인, 'B급 작가'와 '디지털 사진작가'는 일정 부분 의미가 없다. 왜냐하면 나에게 있어서 강홍구는 한국이라는 제3세계가 경험한 근대화와 그 잉여물들에 대해서 지속적으로 발언하는 작가이기 때문이다.

작가 스스로 자신을 B급 작가로 칭하고 있지만, 확산컨대 그가 언급하는 B급은 자신을 지칭하는 특수명사가 아니라 우리의 상황을 지시하는 일반명사에 불과하다. 우리가 경험한 근대화의 과정 속에서 만들어진 우리의 식민성은 작가 강홍구가 B급 작가로서 자신을 지칭하면서 설명하는 B급의 의미들과 친화력을 갖는다. 서구 미술에 대한 열등감과 서구미술에 대한 대책 없는 우월감 속에서 야기되는 우리의 복잡한 멘탈리티 자체를 그는 B급적 상황으로 인식한다. 즉, B급적 상황이 우리의 현실인 것이다. (여기에서 서구 대중문화의 맥락에서 정의되는 B급 문화의 의미와 강홍구가 규정하는 B급 문화의 의미는 맥락적으로 차이점을 갖는다.) 다른 점이 있다면 강홍구 자신은 그러한 상황에 위치한 자신의 존재를 은폐하지 않고 인정하며 그 지점에서 출발한다는 것이다.

디지털 사진가로서 재현되는 강홍구의 이미지 역시 본질에서 빗겨나가 있다. 사람들은 그의 사진에 대해서 디지털 '사진'의 어떤 영역을 구가하는 작가로 묘사하면서 필름 카메라의 대척점에서 새로운 과학기술의 환경 속에서 사진의 새로운 모습을 보여주는 작가로 인식한다. 그러나 이러한 그에 대한 판독은 그의 이미지가 욕망하는 지점이라기보다 오히려 디지털 혁명이 야기한 문화적 변화 과정 속에서 사진이 대면한 위기에 대한 사진적 해결책을 찾고자 하는 사진계의 욕망을 고백하는 것에 불과하다. 그는 디지털 혁명이 야기한 문화적 환경에 대한 사진계가 요구하는 해결책을 탐구하지 않는다. 오히려 그는 한국적 근대화가 야기한 삶의 조건과 디지털 혁명이 야기한 인식론적 변화과정 속에서 의미의 배반과 연쇄를 즐기는 자신만의 놀이를 발전시키고 있다.

### 디지털 합성의 사회학

디지털 합성을 근간으로 하는 강홍구의 이미지들은 어도비 포토샵의 활용능력을 보여주는 단순한 합성사진들은 아니다. 그렇다고 해서 그의 이미지들이 디시인사이드에 올라오는 페인들의 합성사진들과 방법론적으로 의미론적으로 명확한 차이점을 갖고 있는 것 역시 아니다. 디지털 툴을 사용하고 그것을 가지고 조작하고 놓고 즐기는 페인들의 취향의 정치학은 강홍구의 그것과 공유되는 부분이 있다. 디지털 혁명으로 인해 일과 놀이 사이의 중간 지대가 극도로 확장되면서, 대중 스스로 자신을 표현하거나 발언할 수 있는 도구를 갖게 되었고,

그것으로 자신의 언어를 생산하고 공개적으로 드러내는 대중적 취향을 강홍구와 페인은 공유한다. 그러나 작가 스스로 언급하고 있듯이, 페인들이 이러한 상황에서 야기되는 장(場)의 법칙에 대해서 쿨하다면 강홍구는 거기에 자유롭지 못하고 다만, 의미의 두께를 좀더 생산할 수 있을 뿐이다. 그래서 페인들에 의해 조작된 대중적 이미지와 작가 강홍구가 만들어낸 예술로써 이미지 사이의 차이점은 무엇이나고 작가에게 묻는 것은 매우 어리석은 질문이 된다. 다만 우리가 할 일은 강홍구의 의미의 두께를 동시대 사회문화적 현상에서 전유하는 것일 뿐이다.

강홍구의 초기 합성 이미지들은 매우 직접적으로 근대화가 야기한 잉여물들에 대해서 언급한다. 그는 근대화가 야기한 우리의 모든 풍경에 대해서 디지털 틀을 통해 인식론적 질문들을 던진다. <인간이 나무에게 할 수 있는 일>과 같이 매우 계몽적인 사회적 연술을 보여주는 작업들도 있지만, 대부분 근대화가 교란시킨 개인의 정체성에 대한 질문과 근대화를 통해 탄생한 중산층의 환상과 공포를 다룬다.

< 나는 누구인가 > 연작은 정체성의 문제에 대한 직접적인 고민의 흔적들을 보여준다. 한강의 기적을 상징하는 63빌딩을 배경으로 하는 풍경 속에서 작가는 아름답게 익사하거나, 80년대 매너리즘적으로 제작된 듯한 한국식 로망 포르노의 한 장면 속에서 여배우의 앵두빛 애무에도 무기력한 거세된 남성이 된다. 아니면 타란티노의 '저수지의 개들'의 주인공이 되어서 남성들이 갖는 마초적 판타지와 그 어처구니없음을 드러낸다. 한국의 근대화가 야기한 경제적 성과 속에서 한국 남성이 점유할 공간은 없다. 에너지의 과잉 분출은 발기력을 상실하게 했으며, 남겨진 것은 성기와 같은 권총을 들고 총싸움 놀이를 하거나 물에 빠져 서서히 죽어가는 것 밖에는 없다.

이러한 정체성에 대한 자기 성찰은 작가로서 자신의 위치, 더 넓게는 자신이 딛고 있는 한국 현대미술의 위치에 대한 진지한 질문으로 확장된다. 서구 원근법적 세계관의 대표적 증거물인 호베마의 <미델하르니스의 마을길>을 배경으로 하는 <도망자8>에서 작가는 일원적 세계관 앞에서 도망친다. 이 도망은 매우 징후적이다. 예술 활동에서도 경제개발논리와 국위선양 개념을 적용시키는 한국의 상황 속에서 작가는 서구적 가치기준 앞에서 '도망'이라는 매우 소극적인 방식으로 식민화된 한국현대미술의 현재를 조소하고 있기 때문이다. 반면 5년 후에 제작된 <마네 이후>는 한국 현대 미술계의 토대에 대한 작가의 원숙한 성찰을 보여준다. 이 작업은 그렇고 그런 인사동의 전시 오픈 뒷풀이 장면을 배경으로 마네의 <풀 발위의 점심식사>에 등장하는 누드의 여성과 거의 유사한 포즈의 포르노 여배우의 사진을 합성한 이미지이다. 배경으로 찍혀진 뒷풀이 장면이 함축하는 한국 현대미술의 현재와 누드의 여성이 상징하는 서양 미술사와 우리의 문화적 토대 사이의 묘한 부조화는 해방 이후 우리가 일구어 놓은 우리의 현대미술의 역사가 보여주는 당혹스러움을 노골적으로 드러낸다.

#### 중산층의 풍경 : 환상과 공포

강홍구가 보여주는 디지털 합성의 다른 차원은 한국 중산층이 생산하는 이데올로기의 환상과 공포를 드러낸다는 것이다. <해수욕장 1>은 이러한 환상과 공포의 시적인 표현이다. 바캉스는 중산층에게 재충전을 위한 독립된 시간과 공간을 상징화 하면서 낭만적 추억과 새로운 활력을 제공한다는 긍정적 가치를 부여 받는다. 그러나 실제 작동되는 바캉스의 시간과 공간은 언제나 이러한 가치를 배반하며, 일상적 삶에서 일탈함으로써 타락이 암묵적으로 허

용되는 일종의 세기말적 풍경을 생산해 낸다. 따라서 해수욕장으로 대변되는 바캉스의 시공간은 일탈과 타락의 잠재태가 내재된 일종의 부르주아적 허영으로 가득찬 진공 공간이 되고, 이 속에서 바캉스를 즐기는 중산층은 바캉스에 대한 일종의 낭만적 환상과 타락에 대한 흥분과 공포를 양가적으로 갖게 된다. 해수욕장의 모호한 경계와 음습한 기운은 이러한 불안과 공포를 더욱 배가 시킨다. 무심하게 모래사장에 드러누운 여성의 몸은 여성으로서 자기 정체성을 상실한 듯 보이며, 심하게 왜곡된 중년 남성의 육체는 근대적 산업역군들이 산업현장에서 망가진 자신의 몸을 다시 한번 극한으로 망가트림으로써 바캉스의 낭만을 획득하고자 하는 끈적한 육체의 몸짓을 보는 듯 하다.

<행복한 우리집>은 암울한 거실과 침실을 배경으로 중산층이 갖는 욕망의 목적지인 화폐와 그 욕망의 좌절에 대한 비극적 결말인 자살의 풍경을 매우 직접적으로 보여준다. <행복한 우리집>의 이러한 우울한 중산층의 풍경은 <미키네 집>에서 확실히 다른 미학적 가치를 획득한다. 이름 모를 가정의 이사를 가면서 버렸음에 틀림없는 키치적인 장난감 미키네 집은 재개발을 위해서 버려진 그 장소에서 새로운 중산층적 유토피아의 판타지를 드러낸다. 미국식 고딕 풍으로 디자인되고 키치적으로 도색된 미키네 집은 한국인이 주택에 대해서 갖는 일종의 판타지를 함축한다. 그러나 작가는 버려진 미키네 집을 가지고 새로운 거주단지 조성을 위한 재개발 현장에서 놀이의 형식을 고안함으로써 우리가 딛고 있는 현실에 대한 경쾌한 유머를 생산한다. <미키네 집 - 구름>에서 미키네 집은 전원적 풍경을 배경으로 아름답게 서 있지만, 미키네가 딛고 있는 현실은 불안한 담벼락의 끝에 불과하다. 이것은 한국 중산층의 허약한 기반과 끊임없이 자신의 경제적 문화적 위치를 지탱하기 위해서 발버둥치는 위기의식을 그대로 드러낸다. <수련자> 연작의 경우, 중산층의 맥락과 다소 직접적이지는 않지만, 디지털적인 놀이의 형식을 무협지 서사와 결합시킴으로써 개발담론에 대한 새로운 이미지 수사학을 우리에게 제시한다.

#### 오소리 풍경 ; 도시의 재식민화

오소리 풍경은 이와 다르게 중산층 이데올로기에 의해서 철저히 소외되고, 기억에서 잊혀졌으며, 궁극적으로 파괴되어버린 특정 마을의 현실을 그대로 드러낸다. 이 작업은 오가와 신스케 감독의 <일본 해방전선 산리즈카 시리즈>와는 입장이 다르다. 오가와 신스케 감독이 나리타 공항 건설에 반대하는 지역 농민들과 10여년에 걸쳐 생활과 투쟁을 같이 하면서 기록한 다큐멘터리와 다르게 강홍구는 고고학자처럼 과거의 개발담론에 의해서 파괴된 이름모를 마을의 유적을 발견하고 그 맥락을 현재에 위치 지운다. 그렇다고 해서 이 이미지들이 공항건설과 더불어 철저히 소외된 한 공동체의 파괴 과정을 이야기하는 것은 아니다. 오히려 이 이미지들은 그 이후 우리가 딛고 있는 경제적 부와 문화적 풍요의 현상이 <오소리 풍경 2>에서 보이는 우회전 표시와 같이 편의적으로 언제나 우회전을 했다는 것을 보여주는 상징적인 증거물인 것이다. 방치되고 파괴된 오소리의 현실은 우리의 현실과 별반 다르지 않지만 그래도 비행기는 뜨고 지는 것이다.

이러한 현실에 대한 철학적 우화는 <그린벨트 - 고사관수도>와 <그린벨트-세한도>에서 확인할 수 있다. 작가가 인식하는 그린벨트는 동일한 공동체 내부에서 중산층의 개발 이익을 위해 경제 활동이 묶여진 단일 커뮤니티 내부에서 자행되는 재식민화의 증거물이다. 이러한 재식민화의 풍경 속에서 작가는 조선시대 문민화의 대표적 명제를 붙여 넣는다. 한해 농사

를 망쳐 망연자실한 듯 수로를 바라보는 촌부의 모습에서 작가는 유희자적 하며 멍하니 연  
못을 관조하는 선비의 모습을 그린 강희안의 <고사관수도>를 비유하고, 오소리의 황폐한  
풍경 속에서 김정희의 <세한도>를 떠올린다. 조선 양반계급이 배양한 지적 담론의 시각장  
이 동시대 한국의 문화 경제적 현실 속에서 무산계급의 인식론으로 돌변한다.

그들은 쿨하고 나는 두껍다

레프 마노비치는 컴퓨터 시대의 합성은 완벽한 시각적 속임수를 위한 것이 아니라 서로 다  
른 이미지들(이것은 단순히 시각적인 것에 그치는 것이 아니라 청각적인 것 공간적인 것 모  
두를 포함한다)을 어떻게 혼합하는가에 있으며, 중요한 것은 다른 이미지들이 만나는 경계  
에 있다고 말했다. 여기에서 '경계'는 극단적으로 서로 다른 현실이 하나의 이미지 안에 병  
치되면서 야기되는 경계도 아니며, 디지털 사실주의에 의해서 창조된 완벽한 합성 이미지의  
은폐된 경계도 아니다. 디지털 합성의 경계는 이 둘 사이에서 새로운 맥락을 야기할 창조적  
공간인 것이다.

강홍구는 이러한 경계에서 한국 사회가 야기한 근대적 잉여물들에 대한 새로운 창조적 담론  
의 공간을 생산해 낸다. 이 공간은 의미의 연쇄뿐만 아니라 놀이의 형식까지 디지털적인 문  
화적 작용으로 작동된다. 그가 탐구하는 한국이라는 근대적 시공간은 디지털적인 태도의 문  
맥과 적절히 상승하면서 현재 우리의 문화의 위치에 대한 기생적 담론을 생산해 낸다. 다만  
그가 고백하고 있듯이 그는 디지털적으로 쿨하지 않기 때문에 자신의 놀이의 방식을 부득이  
하게 문자와 예술이라는 고답적인 형식으로 풀어낼 뿐이다. 이러한 지점들은 솔직히 그의  
작업을 이해하는데 있어서 그다지 중요하지 않다. 중요한 것은 그가 생산해 내는 의미의 두  
께를 전방위적으로 전유하는 것, 그럼으로써 새로운 풍경을 창조할 수 있는 가능성을 만들  
어 내는 것이다. 그것은 강홍구의 몫이라기보다 디지털적인 삶을 공기처럼 흡수하는 우리  
세대의 몫이기도 하다.

Published June 26, 2006 &Filed in [zabT++](#)