

디지털사진과 개인적 기억:
강홍구의 《그 집》에 나타난 작업 수행 과정을 중심으로

Digital Photography and Personal Memory:
Focusing on the Performing Process in Kang Hong-Goo's The House

박 영 선 Park, Young-Sun (한성대학교 예술대학 회화과 강사)*

1. 서론
2. 아날로그사진과 디지털사진, 그리고 기억
3. 《그 집》과 개인적 기억
4. 결론

* twoframe@naver.com

Abstract

Recent globalization of neo-liberalism and digital circumstances by very speedy development of technology strongly tend to make the concrete practices of local countries and personal memories of each individual neutral and abstract.

Kang Hong-Goo, the Korean digital-photo-based artist, performed 'memorizing as art-practicing' in his recent work, The House(2010).

In his The House, Kang reconsidered the publicity of photographic memory, and then interlinked the attitude of doubtfulness caused by the critical condition of digital photography and the physical concreteness and fluidness of personal memory. Then he homaged each unique aura of 'the house' destroyed by neo-liberalist government, and created 'this house' by performance of 'photography's becoming painting' and 'painting's becoming photography.'

Key words : Korean digital photography, Kang Hong-Goo, intermediacy, personal memory, photographic memory, performing process

1. 서론

사진은 근현대기 문화적 기억 구성에 근본적 역할을 담당해온 매체다. 기억과 관련한 사진 매체의 문화적 기능을 지지해 온 담론들은 주로 '사진은 실재의 흔적'이라는 믿음에 근거해 있었다. 그러나 20세기 말부터 본격적으로 진행된 디지털 기술에 의한 사진의 재매체화와 함께, 사진 매체와 기억의 관계에 대한 재검토가 진행 중이다. 국내 미술계에서도 2000년대 들어 포토샵을 활용한 디지털사진 이미지를 자신들의 예술적 실천에 적극적으로 도입하는 작가들이 급증하면서, '지표index' 기호로서의 사진의 사회적 의미 작용을 이탈해서 '상징symbol' 기호로 사진 이미지를 전용하고 유희적으로 조작하는 현상을 흔히 볼 수 있다.

'글로벌 디지털리즘' 담론이 현재 대세이고 디지털 미디어의 강력한 비물질적 보편성의 전 지구적 우산 아래 모든 지역과 개인들의 물질적 개별성과 구체성이 소실되는 듯한 느낌이 강해지고 있다. 그러나 다시 생각해 보면, 디지털 환경-사진 매체-기억 간의 관계 형성이라는 구체적 실천은 정치·문화적 조건 차이로 인해 지구 내 각 지역에 따라 상당한 격차와 특수성을 띠며 진행되고 있다. 따라서 한국 사회가 지닌 특수한 문화적 맥락 내에서 실제로 진행 중인 구체적 실천들에 접근하는 작업이 필요할 것이다. 이런 맥락에서 다음과 같은 질문을 던질 수 있다—2000년 이후 한국에서 사진 생산 시스템이 디지털로 전환되면서, 사진적 기억의 개념은 어떻게 변모해 가고 있는가?

이 질문에 대한 답을 찾는 과정에서 요긴한 이정표들 가운데 하나가 강홍구의 2010년 작품 《그 집》이라고 할 수 있다. 강홍구는 컴퓨터와 디지털사진 기술이 한국에 도입된 초기부터 현재까지 약 15년간 디지털사진 장치를 자신의 예술적 실천의 주 매체로 활용해 온 작가다. 그간 이미지의 가상성에 대한 강홍구의 초기 관심(1995-1999년)은 사진 이미지의 지표성에 대한

관심(2000-2009년)으로 구체화해 가는 것으로 보였다. 그런데 2010년에 강홍구는 <그 집> 연작을 발표했다. <그 집> 연작은 재개발 철거 지역의 집들을 촬영한 컬러 사진 파일을 흑백 이미지로 바꾸고 인화지에 출력한 뒤 사물들의 흑백 이미지 위에 '작가가 기억하는 그 사물들의 색깔'을 물감으로 다시 그린 사진-그림 혼합 매체 작업이다. 이 논문에서는 아날로그사진과 디지털사진이 기억과 맺는 관계에 대한 이론적 검토를 바탕으로 해서, 주로 <그 집> 작업에서 개인적 기억이 예술적으로 수행되는 과정에 초점을 맞출 것이다. 왜냐하면, 이 논문의 관심사인 한국에서의 디지털 환경-사진-개인적 기억의 관계에 대한 강홍구의 감각-사유가 구체화되는 궤적이 <그 집>의 작업 수행 과정에 잘 나타난다고 판단되기 때문이다. 따라서 작업 과정의 결과물들인 <그 집> 연작의 개별 작품들에 대한 작품 내적인 세부 분석은 이 논문의 범위를 어느 정도 벗어난다고 할 수 있다.

2. 아날로그사진과 디지털사진, 그리고 기억

강홍구의 <그 집>에 접근하기 위해서는 먼저 아날로그사진과 디지털사진의 매체적 조건 및 기억과의 관계에 대한 고찰이 필요하다. 디지털사진이 범용화되기 전의 사진에 대한 담론들은 대부분 아날로그사진 메커니즘이 지닌 기술적 특성에 기본적으로 근거했다. 주지하다시피 아날로그사진은 대상에게 부딪쳐서 날아온 광자photon가 렌즈를 통과하여 필름의 유제막에 남긴 화학적 흔적이 지닌 강력한 대상유사성 때문에 그림의 재현력을 단순히 능가하고 현대 재현 매체의 총아로 등장했다. 앙드레 바쟁은, 사진은 회화와 달리 특유의 자동기계적 메커니즘에 의해 인간(사진가)의 개입이 배제될 뿐 아니라, 광자와 필름 유제의 화학적 작용으로 인해 이미지가 생겨나기 때문에 어떤 사물의 존재를 자연적·필연적으로 증명할 수밖에 없다고 강조했다(Audre Bazin, 1945, 141쪽). 롤랑 바르트는 사진이 촬영되던 그 순간 사진기 앞에 어떤 사물이 존재했었다는 사실을 지금 여기의 이미지로 알려주는 사진의 증언성에 감탄했고(Roland Barthes, 1980, 82-85쪽) 로잘린드 크라우스는 지표로서의 사진 개념을 확장시켜서 흔적에 대한 현대 미술의 관심 전체를 사진적 구조의 예술적 작동이라고 평가했다(Rosalind Krauss, 1985, 제4장).

그러나 아날로그사진은 수학적 진리성에 기반한 서양 형이상학의 시각적 작동의 산물로서, 구체적 사물들을 수학적 논리에 따라 추상화-시각화시키는 기술 매체라고 할 수 있다. 아날로그사진이 특정한 대상의 존재를 증명한다고 믿는 것은 철학적으로 엄밀히 말하자면, 인식상의 오류다(박영선, 1999, 제3장). 주형일은 사람들이 지표성과 인과성을 동일시하지만 엄밀히 얘기해서 지표성과 인과성은 다르다는 점을 환기시킨다. 인칭대명사나 대상을 가리키는 손가락처럼 지표로 분류되기는 하지만 자신들이 지칭하는 대상과 인과관계를 맺지 않는 지표가 존재한다. 또한 발자국이나 노크 소리 같은 흔적도 특정한 한 동물이나 사람의 존재를 증명하는 것이 아니라 그런 흔적을 남길 수 있는 부류의 동물이나 사람 일반을 지칭할 뿐이다.¹⁾ 게다가 사진은

1) 주형일은 지표가 구체적인 하나의 대상만을 지칭하는 것이 아니라 한 종류의 대상 일반을 지칭하기도 한다는 소네손G. Sonesson의 의견을 참조하며 다음과 같이 말한다. "지표가 대상의 존재를 증명하기 위해서는 그 지표가 특정한 하나의 대상을 지칭한다고 여겨져야 하지만, 땅에 남아 있는 발자국의 경우 그 발자국이 특정한 대상, 예를 들어 호랑이를 지칭하기 위해선 우선 사람들이 그 호랑이의 존재를 알고 있어야 한다... 발자국이 지표로서 동물의 존재를 증명하기 위해서는 발자국과 동물을 연결시키는 사람의 존재가 필요하다. 인간이 주변에서 그런 발자국을 남길 만한 구체적 동물을 모르는 한 그 발자국은 특정 동물이 아닌 한 종류의 동물 일반을 가리킬 뿐이다(주형일, 2006, 199-200쪽)." 지표는 언제나 조작되거나 잘못 지각될 수 있다. 발자국의 형상은 조작되거나 자연적 우연에 의해 만들어질 수 있으며 노크 소리도 동물이 지나가며 우연히 문에 부딪치는 소리일 수도 있다. 사진 역시 그런 흔적을 의도적으로 조작할 수 있는 대상까지를 포함해서 흔적을 남길 수 있는 다양한 대상들을 그저 지칭할 뿐인 것이다.

대상의 흔적이라고 흔히 말하지만, 사실은 빛의 흔적이며, 사진은 빛과 직접 연결되어 있는 것이지 대상과 직접 연결되어 있는 것이 아니다. 그래서 베르나르 스티글러는 사진이 사물에 대해 갖는 간접성과 광자에 대해 갖는 직접성으로부터 사진의 유흥성이 가능해진다고 보았다(Jacque Derrida & Bernard Stiegler, 257-258쪽). 대상과 빛에 대해 갖는 사진의 이 같은 관계적 특성 외에도, 앙드레 바쟁의 논의에서처럼 카메라 렌즈를 포함한 촬영 장치들이 사진에 미치는 결정적 영향을 지표성에 포함시켜 왔다. 그림의 경우 그림을 구성하는 요소마다 작가의 구체적 의도가 직접적인 신체 행위를 통해 개입하지만, 사진에서는 작가의 의도가 개입하는 범위가 대상과 주제 결정 정도로 제한된다. 이처럼 사진의 의도성이 사진 기호의 의미 생산 과정에서 모호하거나 부차적인 것으로 나타나기 때문에 바쟁의 예에서처럼 사진은 리얼리즘적이며 객관적이라는 성급한 믿음이 가능해진다. 게다가 사진은 대상의 외형을 너무 유사하게 재현하기 때문에 "빛의 흔적을 대상의 흔적으로 이해하고 기계 장치의 개입의 객관성을 보증하는 것으로 확대 해석"(주형일, 2006, 203쪽)하게 된다. 주형일의 논의는 사진이 지표성이라는 이름 아래 객관적인 것으로 오인되는 측면을 적절히 지적했다. 사진의 객관성에 대한 오인과 사진의 조작가능성은 아날로그사진과 디지털사진 모두에 적용되며, 사진의 사회적 의미 작용이라는 측면에서 볼 때 언제나 환기되어야 할 중요한 부분이다. 그러나 엄밀한 의미에서 조작성의 문제는, 아날로그사진과 디지털사진 각각이 처한 근본적으로 다른 기술적 조건에 의해 전적으로 다른 맥락에서 주어진다. 따라서 두 매체가 사용자에게 요구하는 태도도 근본적으로 다르다고 하겠다.

베르나르 스티글러는 19세기 이후 출현한 이미지들의 세 유형을 '아날로그형, 디지털형, 아날로그-디지털형'으로 분류하고 이 이미지의 생산 조건들에 대한 직관적인 기술적 지식들의 세 유형이 결부되고 여기로부터 상이한 세 가지 믿음의 유형이 대응한다고 본다. 우리가 일반적으로 '디지털사진 이미지'라고 부르는 것은 스티글러의 용어에서는 아날로그-디지털형에 해당된다. 디지털형은 아날로그사진이나 디지털사진에서처럼 간접적으로라도 대상과의 연관을 가지지 않는 이미지들, 즉 순수한 컴퓨터 연산에 의해 구성된 컴퓨터 그래픽 이미지를 지칭한다. 스티글러는 이 가운데 디지털 기술과 결합한 사진 즉 아날로그-디지털형 이미지의 매체적 조건은 아날로그사진의 이미지와 근본적으로 다른 것으로 보고 그 미묘하지만 결정적인 차이에 대해 다음과 같이 말한다.

디지털 사진은 아날로그 사진이 지니고 있었던 자연스런 믿음을 중지시킵니다. 실제로 디지털 사진을 볼 때는, 내가 보는 것이 진짜로 존재한다고 절대적으로 확신할 수가 없습니다. 그럼에도 불구하고 이것이 하나의 사진이기 때문에, 전혀 존재하지 않는다고도 확신할 수 없습니다(Jacque Derrida & Bernard Stiegler, 251-255쪽).

스티글러는 디지털사진 이미지가 바쟁이 아날로그사진에서의 "대물적인 것의 객관성"이라고 칭했고, 또한 바르트가 "그것이 있었음"이라고 불렀던 "사진의 노에마"²⁾를 의심스럽게 만든다고 본다. 앞에서 논의했던 주형일의 논문에서 지적된 바 변형이나 조작의 문제는 아날로그 사진에서는 '일어날 수 있는 일'이지만 필연적 속성이나 규칙은 아니었다. 즉 주형일이 하나의 가능성으로 들었듯이, 아날로그사진은 반드시 기본적으로 조작되거나 변형되는 것이 아니라, 의도적으로 조작될 가능성이거나 비의도적으로 변형될 우연적 가능성을 가질 뿐이다. 그러나 디지털사진의 경우 그것이 조작되거나 변형되지 않도록 특별한 의도에 의해 다루어지는 예외적 경우 외에는, 조작은 디지털사진의 필연적 속성이자 규칙이다. 디지털사진기에 내장된 광자의 흔적을 정보로 전환하는 디지털장치(CCD센서)와 컴퓨터 프로세싱 과정에 필연적으로 개입하는 포토샵이라는 소프트웨어에는 기본적 조작성이 대전제로서 '필연적으로' 주어져 있다. 여기서는 조작하지 않고 변형하지 않음이 예외적 경우가 된다. 따라서 디지털사진 이미지는 '정말로 있었던 것이 아니다'라는 필연적 가능성을 품고 있으며, 이 가능성은 수용자에게 '두려움'

2) 노에마noema는 현상학적 용어로서 '의식의 지향된 대상'이라는 뜻이다. 스티글러는, "사진의 노에마란 현상학에서 사진의 지향성이라고 부를 만한 것, 즉 모든 (아날로그) 사진에서 내가 본 것은 항상 이미, 미리 있었고, 인화지 위에 찍힌 것은 실제로 있었다는 것"이며 이러한 사진의 노에마가 "아날로그사진의 본질적 속성"이라고 말한다(Jacque Derrida & Bernard Stiegler, 254쪽).

을 주고 일종의 '판단중지'를 요청한다(Jacque Derrida & Bernard Stiegler, 259-260쪽).

그러나 스티글러가 이 글을 출간할 당시로부터 놀랄 정도로 기술이 진보한 오늘날에는 실제로 디지털사진 이미지를 보는 대부분의 사람들이 이 본질적 가능성을 이미 받아들이고 있으며 그 수용의 태도가 "두려움"을 넘어 일종의 "쾌감"으로까지 나아가고 있다. 디지털사진이 아날로그사진의 대물지시성(objective referentiality)을 상실하고 그 필연적 조건으로서 조작성을 가지게 되고 탈물질화의 가능성적 토대를 갖게 되어 초기의 두려움을 능가하는 즐거움의 분위기 속에서 '물질과 그 재현으로부터의 자유'를 구가할 가능성을 낙관하는 관점들이 다양한 분야에서 제시되고 있다. 디지털사진이 아날로그의 연속성을 디지털 정보로 구분하면서, 이미지에 대한 이론적·과학적·예술적인 '새로운' 감각과 지식의 가능성을 열어가는 흐름 자체는 부정할 수 없는 현실이다. 그렇다고 해서, 디지털사진이 바르트가 지적한바 '재현의 기호학'³⁾에 빠질 위험으로부터 전적으로 면제되는 것은 아니다. 스티글러의 지적처럼 "바르트가 말했던 사진의 현실 효과는 이제 디지털 처리 방식이 허용하는 모의 작용의 모든 기술들에 통합되어서 강화될 수도 있"(Jacque Derrida & Bernard Stiegler, 458쪽)기 때문이다.

이상에서 본 바와 같이 아날로그사진이 우리에게 주었던 믿음의 태도는 디지털사진에서 의심의 태도로 전환하는데, 이는 우리에게 '판단중지'라는 현상학적 환원의 태도를 요구한다고 볼 수 있다. 베르나르 스티글러의 표현대로 "더 지적인, 그로 인해 더 세련되고 쉽게 믿지 않는 어떤 믿음"인, 디지털사진을 바라보는 우리가 필연적으로 지니게 되는 이 '의심의 태도'가, 강홍구의 <그 집>에서는 사진적 기억의 공식성에 대해 회의하고 개인적 기억의 구체적 유동성과 창조성을 표현하려는 태도와 접속한다. 그러면 아날로그사진 및 디지털사진과 기억의 관계에 대해 검토해 보자.

아날로그사진의 경우, 비록 그것이 사진 매체에 대한 비판적 고찰에 의해 우연적 변형과 조작의 의심스러움이 지속적으로 환기될지라도, 강력한 형태유사성으로 인해 직접적인 것으로 오인되는 대상관련성이 야기하는 믿음 속에서, 문화적 기억의 중심 매체가 되어왔다. 체험의 직접성에 근거한 개인적 기억의 생생함과 또 그로 인한 유동성과는 대조적으로, 문화적 기억은 제도와 장치의 매개를 통해 구성된다. 아날로그사진 시스템은 문화적 기억에서 특히 공식 기억의 대부분을 매개한 장치였으며, 아날로그사진에 의해 결정적으로 매개된 문화적 기억은 결국 개인적 기억의 체험성에까지 영향을 미쳐왔다. 그러나 디지털사진에 오면, 비록 엄밀한 의미에서는 오인된 것이라 해도 '그것이 있었다'는 믿음의 태도를 지지할 만한 아날로그사진의 기술적 조건인 연속성 자체가 필연적으로 조작가능한 정보로 분할, 파괴된다. 우리는 '그것이 없을 수도 있다'라는 의심과 함께, '그것이 거기에 있었다'고 더 이상 판단할 수 없는 판단중지의 상태에 직면함으로써, 아날로그사진에 의해 매개된 기억의 공식성과 확인성을 디지털사진에 의해 동일하게 유지할 수가 없게 된다. 그렇다면 디지털사진에 의해 매개되는 기억은 어떤 특성을 띠는가? 디지털사진 이미지는 아날로그-디지털 이미지로서, 대물성과 정보성을 동시에 지니는 잡종적 이미지이다. 따라서 대물적 확인성과 정보적 유동성의 중첩 또는 그 사이에 디지털사진에 의해 매개되는 기억의 새로운 지형이 있을 것이다. 이러한 이론적 검토에 바탕해서, 일찍부터 디지털사진 장치의 유효적 조작성을 적극 활용하여 탈재현적 작업을 해오던 강홍구가 왜 '물감으로 그리기'라는 극히 아날로그적 방법론을 작업에 도입했으며, 강홍구의 개인적 기억하기의 수행 과정이 디지털환경-사진-기억의 변모와 관련하여 가지는 함의는 무엇인지 살펴보겠다.

3) 여기서의 재현은 바르트적 맥락에서 사용되었다. 바르트는 『텍스트의 즐거움』에서 형상화와 재현을 구별해서 다음과 같이 말했다. "형상화(figuration)와 재현(representation)을 구별해야 한다. 형상화란 텍스트 유희 안에서의 관능적인 육체의 출현 방식이다... 재현이란 욕망의 의미가 아닌, 다른 의미들로 봄비는 거추장스러운 형상화이다. 즉 그것은 알리바이의 공간이다(현실·도덕·사실임직함·임혀지는 것·진리 등)... 재현의 기법은 과학과 마찬가지로 예술(고전소설)을 낳게 했으며, 따라서 재현을 이데올로기적이라고 말한다면... 정당하다. 물론 재현은 모방의 대상으로 욕망 자체를 취하는 일도 많다. 그렇지만 그런 욕망은 결코 그 틀을, 그 그림을 벗어나지 못한다. 욕망은 인물들 사이를 순회한다. 그리하여 그 욕망이 만약 한 수신자를 가지게 되면, 이 수신자는 허구 안에 머무른다(따라서 우리는 행위자의 형광 안에 욕망을 가두고 있는 기호학은, 비록 그것이 아무리 새로운 것이라 할지라도 재현의 기호학이라고 말할 수 있을 것이다. 재현이란 바로 그것이다. 아무것도 틀 밖으로 나오거나 들춰지지 않는 것. 그림이나 책, 화면으로부터)(Roland Barthes, 2002, 103-105쪽)."



그림1 <그 집-숲>, 2010, 피그먼트 프린트, 잉크, 아크릴릭, 220x90cm

3. <그 집>과 개인적 기억

강홍구는 2010년 서울 원앤제이 갤러리에서 개최된 개인전 <그 집>에서 기존의 컬러사진 파일들을 모두 흑백으로 전환시키고 그 위에 전체 혹은 부분적으로 채색과 드로잉을 한 새로운 경향의 작품들을 보여주었다(그림 1, 2, 3). 2009년의 개인전 <사라지다>가 작가가 살고 있는 은평구 일대 뉴타운 예정 지역의 재개발 과정에 대한 일종의 '기록' 사진전이었던 점을 상기할 때, <그 집> 전은 어떤 의미 있는 전환을 보여준다. 그 전환의 세부를 들여다보기 위해 우선 강홍구의 작업 이력을 전체적으로 살펴볼 필요가 있다.

입자의 섬세도와 재현력이 뛰어난 아날로그사진을 통해 이미지의 사실성을 표현하는 것이 대세였던 1990년대 중반에, 강홍구는 《불(1995)》, 《도망자(1996)》 연작 등 매우 과감하게 합성된 거친 'B급' 사진 이미지들을 보여주었다. 2000년 전후로 접어들면서 한국에서도 디지털 사진기가 대중적으로 보급되고 마이크로소프트의 윈도우 운영 체제와 인터넷망이 일반화되자, 강홍구는 형식적으로는 기존의 비싼 아날로그 파노라마 사진기의 포맷을 디지털사진의 분절성 속에서 패러디하면서 내용적으로는 아날로그적 대물성과 디지털적 조작성을 결합시킨 흑백사진 이미지 작업인 <그린벨트(1999-2000)>, <한강시민공원(2001)>, <드라마세트(2002)>, <바다(2002)>, <부산(2002)>, <생선이 있는 풍경(2002)> 등을 발표했다. 이후 재개발의 위협에 처해 있거나 이미 파괴된 한국 번두리 지역 풍경을 다룬 <오쇠리풍경(2004)>, 조금은 무거운 아날로그사진 이미지와 이 무거움을 상쇄시키는 듯한 소품들을 중첩시키는 컬러이미지 연작 <수련자(2005-6)>, <미키네 집(2005-6)>을 발표했다. 2009년에는 디지털적 조작성의 구사를 최소화한, '거의 사실적'이라 할 만한 컬러사진 이미지 연작인 <사라지다>를, 2010년에는 컬러파일을 흑백으로 전환시키고 그림을 그리기에 적합한 종이를 골라 프린트한 뒤 그 위에 그림을 그린 <그 집> 연작을 발표했다. 이 흐름을 살펴보면 강홍구가 각 작업의 시기시기에 한국 미술계를 지배하는 이미지 생산 방식의 흐름에 '역행'하려는 의도를 지니고 있었으며, 그 역행이 매 시기 미술 제도권의 지배적 이미지 생산 방식에 대한 강홍구의 시의적 성찰을 담고 있음을 발견하게 된다. 그렇다면, <그 집> 연작을 통해 강홍구가 수행한 예술적 성찰의 세부는 무엇일까? <그 집>은 디지털사진 장치가 예술적 표현이나 매스커뮤니케이션에서 지배적 매체가 되면서 야기되는 기억의 실재성과 가상성의 문제, 그리고 아날로그사진과 디지털사진이 공유하는 사진 시스템에 의해 매개된 공식 기억의 한계에 대한 성찰을 담고 있는 것으로 보인다. 강홍구는 <그 집> 전시와 함께 발행된 사진집에서 낡은 집이나 빈 집에 대해 꾸는 꿈 얘기를 하면서 수년간 자신이 보아온 지금은 사라진 집들에 대해 이렇게 쓰고 있다.

그 집들, 이제는 사라져 없어져 버린 아까운 집들. 북한산 죽두리봉 기슭의 불광 재개발 2,4,6지구, 오쇠리, 은평 뉴타운, 세종시 문제로 시끄러운 충남 연기군 종촌리 등에서 찍은 집들. 그 모든 집들이 지금은 흔적도 없다. 누가 기억이나 해줄까?

건축가가 설계한 것도 아니고, 문화재도 아니며, 재산 가치도 적고, 심지어 공식적으로 재개발 지역을 사진 찍고 기록하는 일도 시작된 지 그리 오래되지 않았으니 사진 찍히지도 않았다. 다시 말하자면 공적인 기억과 기록에서는 사라져버렸다. 존재하지 않았던 것처럼(강홍구, 2010, 6쪽).

《오쇠리풍경(2004)》 작업 때부터 촬영해온 재개발 지역의 집 사진들은 강홍구에게는 공식 제도에 의해 지배되고 파괴된 개인적 삶에 대한, 하나하나 다 다른 아까운 집들에 대한 기억을 환기시키는 매개물임에는 분명하다. 그래서 전국 여러 곳의 재개발 지역에서 촬영된 집 사진들을 보며 "인상적이었던, 이 집은 놀라운데 싶은 집들, 보존했으면 좋겠다 싶은 그런 곳"(강홍구, 2011년 6월 3일자 메일 인터뷰)을 우선적으로 고르기는 한다. 그러나 그런 집들에 대한 강홍구의 기억, 사진을 촬영할 당시 그 공간에서 느꼈던 그 집의 아우라가 사진에는 남아 있지 않다. 만약 사진에 그런 것이 남아 있는 척한다면, 그것은 "뻔뻔한"(강홍구, 2010, 8쪽) 위치에 불과한 것이다. 여기서 제목 '그 집'은 불특정 다수의 집 일반이 아니라, 강홍구의 눈앞에 존재했던 그러나 지금은 사라져버린 세상에 딱 하나밖에 없던 집들 하나하나를 지칭한다. 이것은 발터 벤야민이 말한바 사진술의 발명과 함께 파괴되어 버린, 예술작품의 일회적 원본성의 아우라에 대한 진정한 경험으로서의 기억을 연상시킨다. 비록 그 집들이 기존의 예술작품처럼 고급하고 세련된 것은 아닐지라도, 강홍구에게는 "건축가가 설계한 집이나 문화유산으로 지정된 건물들보다 흥미"로운, "하나도 같은 게 없"는, "삶의 흔적이 깊이 배어 있는," "생존의 건축물"이며, "재료는 비록 현대적이지만, 짓는 정신과 태도는 원초적"인 그런 집이다(강홍구, 2010, 7-8쪽). 그런 집의 유일한 존재감과 아우라 하나하나에 대한 기억을 자신의 몸과 감각과 무의식 속에 보존하고 있다는 것을 강홍구는 느낀다. 강홍구가 꿈을 꾸는 것도 바로 그래서다. 따라서 그 집 하나하나에 대한 강홍구의 특별하고 진정한 개인적 기억을 표현하기에 사진은 충분치도 적당치도 않다.

이런 집들을 보통 사진으로 프린트해서 전시하는 것 말고 다른 방법이 없을까. 사진은 뭔가 뻔뻔하고 공식적인 성격이 강하다. 사진은 사실이 아닌 것도 사실인 듯 보이게 하고 사실로 받아들여지게 만든다. 사라진 집들에 대한 개인적인 기억, 오마주들을 표현하는 데 어려움이 있다(강홍구, 2010, 8쪽).

여기서 강홍구는 앞에서 논의했듯이 사진 매체가 대상과의 간접적 관련성밖에 없는데도 그 외형적인 대상유사성으로 인해 마치 직접적 관련이 있는 것처럼 '적극적'으로 오인되고 사실로서 제도화되는 현상과 사진의 매체적 속성이 지니는 한계에 대해 말하고 있다. 따라서 그는 그 집 하나하나에 대해 자신의 신체가 지니고 있는 깊고도 구체적인 기억을 불러내기에 적절한 또 다른 방법을 찾아야 했을 것이다. 지금은 사라진 그 집들을 촬영한 디지털사진 컬러파일을 합성하고 흑백으로 전환하고 시험 프린트를 하고 그 프린트 위에 시험 제작(그림그리기)을 반복하여 강홍구는 결국 완성작을 얻어낸다.⁴⁾ 강홍구의 <그 집>에서 중요한 것은 역시 결과물로서의 작품들이다. 그러나 본 논문의 주제와 관련하여 그에 못지않게 흥미로운 것은, 그가 선택한 이 작업의 과정이다.⁵⁾

강홍구는 디지털사진 기술의 제도에 전적으로 기대지 않고 어떤 수정을 가했다. 강홍구는 인화지에 출력된 사물들의 흑백 이미지 위에 '작가가 기억하는 사물들의 색감'을 물감의 매개를 통해 다시 불러내는 회상적 기억의 방식을 택한 것으로 보인다

4) 흑백일 때와 색칠한 뒤의 기분이 다른 경우가 많아서. 특히 종이의 선택이 만만치 않다. 너무 비싼 종이는 쓰기 힘들고 가격대 성능비로 본다. 회사마다 물감 흡수율, 발색 등이 다르다... 페인팅은 물리적으로는 어렵지 않다. 그러나 성공적이 되는 것 또한 쉽지는 않다. 대개 잉크와 액상 아크릴을 쓰지만 경우에 따라 일반 아크릴도 쓴다. 빠르면 하루 정도면 다 되고 안 될 경우에는 4장을 프린트해서 그런 끝에 겨우 완성한 적도 있다. 전시를 하는 것은 또 다르다. 실패율은 한 30퍼센트 정도이다(강홍구, 2011년 6월 3일자 메일 인터뷰).

5) 물론 이 작업 과정은 강홍구 자신의 표현대로 "초창기 채색사진과 근본적으로 다른 점이 없다"고 말할 수 있다. 하지만, 본 연구자의 관점에서 볼 때 유의미한 차이가 있다.

다. 앞에서 사진적 지표성의 추상성과 간접성에 관한 논의에서 살펴보았듯이 사진은 개인의 구체적 기억을 추상화시키고 공식화시키는 맹점을 안고 있다. 강홍구의 《그 집》은 사진이 매체적으로 지니고 있는 이같은 '구체적 기억의 결손'을 보충하기 위해 회화적 매체와 자신의 신체적 기억의 연관성에 관심을 표명한다. 기계가 그리는 그림이 사진이라고 한다면, 인간이 그리는 그림은 회화다. 회화는 붓을 쥐 손끝에 집중된 화가의 신체 전체에 의해 그려진다. 신체는 강력한 기억의 매체로서 오랜 인류의 발전사가 각인되어 있다(Aleida Assmann, 1999, 218쪽). 강홍구는 그 집들이 존재했던 그 특별한 시공간의 아우라를 직접 체험했던 자신의 신체와 의식 아래에 남아 있는 기억을, 그리기를 통해 회상해 낸다. 따라서 사진 위에 물감으로 덧그리는 이중적 의미를 지닌다. '사진(적 기억)을 따라 그리는 것이면서 동시에 사진(적 기억)을 지우며 그리는 것'이다. 즉, 사진을 따라서, 동시에, 사진을 지우면서 그림을 덧그리는 것이다. 이러한 과정은 "재록양피지적인 기억"의 중첩을 닮아 있다. 알라이다 아스만에 따르면, 역사적으로 매체와 기억의 관계는 기억에 대한 비유를 통해 가장 잘 표현된다(Aleida Assmann, 1999, 205-206쪽). 고대 문자 기억의 매체였던 재록양피지도 그중 하나다. 양피지는 값비싼 물건이었기 때문에 시대를 거듭하며 이전의 기록을 지우고 새로운 기록을 거듭해서 양피지에 남기게 되었다. 예를 들면, "고대그리스 비극 필사본을 담고 있던 양피지가 조심스레 손질되어 깨끗하게 된 다음, 고대 후기에는 알레고리직 전설을, 중세에는 영웅 서사시를" 담을 수 있는 것이다. 기억의 재록양피지 비유는 잃어버린 기억의 완벽한 재생가능성, 회상 기억의 중요성을 강조한다.⁶⁾ 능동적 기억 개념과 연관된 회상적 기억은 무언가를 발견하여 가져오는 기동력으로 잠재적 자료를 끌어와 드러내 준다. 강홍구는 사진의 흑백처리를 통해 사진을 보관된 1차 데이터 또는 수동적 기억으로 되돌리고(공식적 또는 뻔뻔한 의미를 탈색시키고), 그 위에 그림그리기를 통해 작가의 신체적 지각과 기억의 지향성에 따라 능동적 회상 행위를 수행한다. 작가의 붓질을 통해, 흑백사진 속의 회색조 사물 이미지들은 미증유의 현존성을 획득하게 된다. 이 회상 수행, 즉 강홍구'만'의 그 집 기억하기는 과거에 존재했던 지금은 사라진 '그 집의 복원'만이 아니라 새로운 '이 집의 창조'로 증중화된다. 따라서 제목의 '그 집'은 '이 집'의 은유라 할 수 있다. 발터 벤야민은 "새로운 것에 대한 기억"이라는 모순적 표현을 썼는데, 이것은 기억과 예언의 중간 개념을 가리킨다(Aleida Assmann, 218쪽). 강홍구의 《그 집》에서 발견되는 기억하기 과정은 사라진 것에 대한 기억하기이면서 동시에 새롭게 생성되는 것을 향한 기억하기인 역설적 창조적 수행이다.

《그 집》에서의 채색 과정 또한 흥미롭다. 강홍구의 채색과 드로잉 과정은 보통 화가들이 행하는 과정과는 달라 보인다. 물론 추상표현주의자들을 제외한 오늘날 대부분의 화가들은 사진을 참조해서 그림을 그린다. 그러나 화가로서의 정체성이 강한 일부 화가들은 사진이 '아닌' 그림을 그리려 하기 때문에 그 목적에 알맞게 '창안된 색'들이 대체로 사용된다. 그러나 강홍구의 작품에서 보이는 색들은 재현된 색도 창안된 색도 아니라고 할 수 있다. 그 색들은 흑백사진 프린트라는 탈색되었으나 여전히 좀 "뻔뻔한" 추상적 기억의 매개물의 한계와, 강홍구의 신체가 담고 있는 '그 집의 아우라'에 대한 숨은 기억이 상호작용하는 과정에서 흘러지고 남겨진 얼룩 내지 흔적으로 보인다. 여기서의 흔적은 찰스 퍼스가 제시한 지표적 흔적이라기보다 자크 데리다가 차이의 다른 이름으로 부르는 '차연으로서의 흔적'에 가깝다.

우리는 뭐라고 이름 지을 수 없는 차이 그 자체difference-itself의 다양한 발현에 도달할 뿐이지, 동일한 바로 그것에 도달할 수는 없기 때문이다. 나는 이 이름 지을 수 없는 차이 자체를 전략상 흔적, 보존(유예), 또는 차연differance이라는 별명으로 불렀다. 차이 자체는 역사적 폐쇄closure 속에서는 즉, 과학과 철학의 한계 내에서는 쓰기writing라고 불릴 수도 있을 것이다... 그러나, 흔적의 사상, 차연의 사상, 예정 또는 지연의 사상은 부단히 과학과 철학의 역사적 한계에 도달하고 그 한계들을 재실행함으로써 분명 에피소테메의 영역 너머를 가리키게 될 것이다(Jacque Derrida, 1967, 93쪽).

6) 아스만은 영국의 낭만주의자 토머스 드 퀸시가 인간의 두뇌를 재록 양피지에 비유하면서 값비싼 양피지가 여러 가지 기록을 차례차례 담은 재록양피지가 되는 과정을 기술한 부분에 주목한다. "문자 비유는 기억 구조 속에 들어 있는 존립과 부재의 상관관계를 놓치기 때문에, 한 번 적기만 하면 금방 읽을 수 있는 문자 비유가 아니라 특별한 조건이 주어져야 다시 읽을 수 있는 문자 비유를 만들어내야 한다... 기억에 대한 이런 비유가 재록양피지의 비유다." Aleida Assmann(1999), 205-206쪽.

테리다는 차이의 사유가 에피스테메의 한계를 재실행함으로써 에피스테메의 영역 너머를 가리키게 될 것이라고 말하고 있다. 제도화한 예술의 문법은 그 역시 에피스테메라고 할 수 있다. 사진 찍기, 또는 디지털적 사진 조작, 혹은 그림 그리기 모두 그 자신의 역사적 한계에 갇힐 때 그것은 "동일성의 형이상학"(박영선, 2000, 106쪽)에 갇히게 되고, 따라서 바르트가 경고한 재현 이데올로기에 다시 갇히게 된다. 강홍구는 이 점을 경계하면서 예술의 문법적 재현, 즉 동일성의 형이상학에 복무하는 예술을 피하기 위해 어딘지 분명치도 석연치도 않은 채색과 물감 흘리기 행위를 한 것으로 보인다. 이런 점에서 강홍구가 말하는 바 '개인적 기억'이란, 재현하기로서의 기억하기가 아니라 끝없는 차이를 실행하기로서의 기억하기여야 한다. 그럴 때 기억하기는 예술하기와 접속된다. 강홍구가 사진을 찍고 바꾸고 지우며 그림그리기를 하는 이유는, 공적으로 표준화된 기억 즉 사진적 기억의 추상성을 배출하기 즉 망각하기⁷⁾이면서 동시에, 자신의 유일한 신체가 열어주는 지각의 지향성의 지평 속에서 유일했던 그 집의 아우라를 '새롭게 기억하기-예술하기' 위함이라고 볼 수 있다. 강홍구는, 들뢰즈와 가타리의 조어법을 활용하자면, '사진의 그림되기, 그림의 사진되기'를 실행함으로써 과거, 현재, 미래가 아닌 보편적 동시성 속에 '이 집'으로 존재할 수 있는 일종의 심미적 다양체로서 그 집을 기억하려는 것으로 보인다.

4. 결론

이 논문에서는 디지털미디어 시대를 맞아 세계적 보편성에 대한 과열된 환상이 일어나는 담론 상황에서 한국이라는 특수한 역사·사회적 한계 속에서 디지털환경-사진-개인적 기억의 문제가 어떻게 실천되는지를 한국 디지털사진 기반 작가들 중 선구적 위치에 있는 강홍구의 2010년작 <그 집>의 작업 과정에 초점을 맞추어 탐색해 보았다. 이론적으로는 아날로그사진과 디지털사진의 근본적인 기술 조건의 차이를 검토하면서 아날로그사진에서 조작이 우연적 조건이기 때문에 수용자에게 믿음의 태도를 요구하며 디지털사진에서 조작은 필연적 조건이기 때문에 수용자에게 의심의 태도를 요구한다는 점을 고찰하였다. 그와 함께 아날로그사진의 공식적 객관성에 기댄 사진적 기억 개념의 근원적인 동요 가능성을 부분적으로 지적해 보았다. 강홍구의 <그 집> 작업 과정 분석에서는 주로 디지털사진이 요구하는 의심의 태도가 사진적 기억의 공식성을 벗어나 유동하는 개인적 기억의 신체성과 접속되어 디지털사진적 기억의 창조적 가능성을 열어가는 측면에 주목했다. 강홍구가 <그 집>에서 수행한 작업 과정은 디지털 자본주의 문화에서의 공적 기억의 표준화에 저항하는 '개인적 기억하기'로서의 '예술하기'를 디지털사진과 회화에 대한 메타매체적 접근과 상호매체적 효과의 활용 속에서 보여주는 흥미로운 사례라 할 수 있다. 강홍구의 <그 집> 작업은 한국에서 디지털 환경-사진-기억의 관계가 미학적 차원에서 어떻게 생성되어 갈 수 있는지를 한 성찰적 작가의 구체적 실천 속에서 가능해볼 기회를 제공한다. 뿐만 아니라, 작업 과정 자체가 디지털 시스템을 적극적으로 활용하지 않고 오히려 매체적 역행성을 보임으로써, 바로 그 역행성에 의해, 향후 디지털사진에 의해 생성되는 기억이 탈재현적 수행으로서의 기억하기-예술하기가 되기 위한 창조적인 가이드라인을 제시한다고 판단된다.

이 논문에서는 강홍구의 <그 집> 연작에 포함되는 개별 작품들에 대한 세밀한 분석은 수행하지 못했다. 또한 디지털사진에 의해 매개되는 기억의 다양한 실천적 전개에 대한 포괄적이고 정밀한 이론적 검토와 연구 역시 불가능했다. 후속 연구를 기약한다.

7) 사진과 결합된 공적 기억들의 경직성과 하중으로부터 벗어나고자 함은 1990년대 초기작부터 이어진 강홍구 특유의 탈주적 태도의 맥락에서 충분히 이해 가능하다.

■ 참고문헌

<논문>

- 박영선 · 윤준성(2011). 기억의 상호매체적 구성: 알랭 레네의 <히로시마 내 사랑>과 홍상수의 <하하하>. 『기초조형학연구』, Vol 12, No. 3.
- 윤준성(2004). 포스트-포토그래피: 현대예술매체로서의 사진의 재고. AURA 11(Feb): 80-88.
- Dijk, Jos van(2004). Memory Matters in the Digital Age. Configuration, 2004, 12: 349-373.
- Sonesson, G.(1999). Post-photography and beyond: From Mechanical Reproduction to Digital Production, Visio, 4(1): 11-36.

<단행본, 학위논문, 사진집>

- 강홍구(2006). 『디카를 들고 어슬렁』. 서울: 마로니에북스.
- 강홍구(2010). 『강홍구 1996-2010』. 서울: 원앤제이갤러리
- 박영선(1999). 『사진의 형이상학적 기초에 관한 연구: 수학적 세계관과 사진의 상관성을 중심으로』. 홍익대학교 산업미술대학원 석사 학위논문.
- 박영선(2000). 존재 · 진리 · 사진. 『한국 사진이론의 지형』 (104-128). 서울: 홍디자인 출판부.
- 주형일(2006). 『사진: 매체의 윤리학, 기호의 미학』. 경기도: 도서출판 인영.
- Assmann, Aleida(1999). 변학수 · 채연숙 역(2011). 『기억의 공간』. 서울: 그린비.
- Barthes, Roland(1980). 조광희 역(1991). 『카메라 루시다』. 서울: 열화당.
- Barthes, Roland(1973). 김희영 역(1997). 『텍스트의 즐거움』. 서울: 동문선.
- Benjamin, Walter(1929-1936). 최성만 역(2009). 『기술복제시대의 예술작품 외』. 서울: 길.
- Benjamin, Walter(1919-1940). 김영옥 · 황현산 역(2010). 『보들레르의 몇 가지 모티프에 관하여 외』. 서울: 길.
- Deleuze, Gilles & Gattari, Felix(1980). 김재인 역(2001). 『천 개의 고원』. 서울: 새물결.
- Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard(1996). 김재희 · 진태원 역(2002). 『에코그래피』. 서울: 민음사.
- Krauss, Rosalind(1992). 최봉림 역(2003). 『사진, 인텍스, 현대미술』. 서울: 궁리.
- Nora, Pierre(1984, 1986, 1992). 김인중 · 문지영 · 양희영 · 유희수 역(2010). 『기억의 장소 1』. 서울: 나남.
- Pierce, Charles Sanders(n.d.). 김성도 역(2006). 『퍼스의 기호 사상』. 서울: 민음사.
- Derrida, Jacques(1967). Of Grammatology, translated by Gayatri Chakravorty Spivak(1997). Corrected Edition. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Krauss, Rosalind(1985). The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press.

<정기간행물>

- 강홍구(2011). 포토샵과 디지털이미지에 대한 아주 사적인 연대기. 『월간미술』 2011, 5: 110-112.
- 박영선(2009). 개발과 재개발 풍경의 공포: 풍경에 관하여 3. 『미술세계』 Vol. 294, 2009, 5: 154-157.
- 박영선(2011). 근대적 기억과 사진, 그리고 가능한 기억의 방법론과 주체들. 『월간미술』 Vol. 315, 2011, 4: 100-103.

