

‘한국사진’의 가능성을 탐색하다*

김대수 사진전 <Colors of the Bamboo>와 관련하여**

유 헌 식***

김대수의 대나무 이미지는 흠집 없이 말끔하고 잘 생겼다. 작품 속의 조형적 형태들에서 비뚤어져 흐물흐물하거나 끈적끈적하여 찌뿌듯하거나 칙칙하여 초라한 모습은 찾을 수 없다. 각각의 조형적 요소들은 당당하고 확실하게 적재적소에서 자기를 건강하게 주장한다. 존 시스템에 의해 정확하게 조율된 명암의 섬세한 대비 속에서 대나무의 형태적 특성과 대나무숲의 공간적 깊이가 유감없이 재현되고 있다. 대나무와 빛과 카메라의 행복한 조우다.

대나무의 곧게 뻗은 다리와 군더더기 없는 깔끔한 치장에서 분명 말쑥한 서양 신사의 모습을 떠올릴 수도 있겠지만, ‘대나무’가 동양에서 지니는 상징적 의미에 비추어 볼 때 선비의 기상과 풍모를 엿볼 수 있다. 그런데 군자의 이러한 면모를 지탱하는 힘은 전체적으로 ‘쿨 한’ 조형 감각이 내면으로 관통하고 있는 데에서 기인한다.) 대나무이미지의 쿨 함은 작가의 냉정하고 합리

* 이 글은 2010년 4월 30일에 개최된 한국정치평론학회 연례학술대회 발표문을 수정 보완하였다.

** 이 전시는 2010년 3월 17일부터 3월 31일까지 서울의 갤러리 인에서 열렸다.

*** 문예비평가, 단국대 교수

적인 성격과 지략의 결과로서, 적당한 타협을 거부하는 그의 작가적 기질은 대나무의 직선적인 기질과 닮아 있다. 가로결이 없이 세로결만으로 된 대나무의 질료적 속성으로 인해 대나무는 내부적으로 공기의 흐름이 가속화되어 차갑고 서늘한 성질을 지니는데, 대나무의 이 성질이 김대수 작품의 조형적 이미지와 상호 호응하고 있는 셈이다.

냉정과 합리에 바탕을 둔 김대수의 작품은 습기가 배어 있지 않아 쿨 하고, 청각성에 비해 상대적으로 시각성이 절대적으로 우세하다. 스티글리츠(Alfred Stieglitz)의 ‘등가(equivalents)’를 보고 작곡가 에른스트 블로흐가 ‘오! 음악! 음악!’이라고 외칠 만큼 그의 작품이 청각적인 미적 정서를 불러일으키는 것과는 대조적으로 김대수의 사진에서 그런 청각성을 발견하긴 어렵다. 스티글리츠와 달리 그는 사진적 이미지와 자신의 감정 사이에 등가원리를 개입시키지 않는다. 오히려 대상의 시각적인 혹은 디자인적인 요소 그 자체에 탐닉한다. 대상에 나의 감정을 투사하지 않는다. 나의 감정을 투사하면 대상의 진정성이 손상 받는다. 그건 용납될 수 없다. 사진의 시각이미지가 인간 감정의 도구로 전락하는 것에 그는 반대한다.

작품에서 낭만적이고 인간적인 습기를 제거한 그의 조형의식은 현대의 조형사진이 추구하는 방향과 맥을 같이 한다. 김대수의 냉정한 합리주의적 태도는, 사진을 작가의 주관적인 감정과 정서에서 분리시켜 그 자체로 객관성을 확보하려는 에드워드 웨스턴 류의 즉물주의나 최근 독일의 유형학 사진과 궤를 같이 한다고 볼 수 있기 때문이다. 낭만주의적 사진과의 결별은 사진의 역사에서 회화주의와의 결별을 통한 근대사진의 정립만큼이나 현대사진이 추구하는 주된 경향 가운데 하나이다. 스티글리츠 이후 폴 스트랜드(Paul Strand)와 에드워드 웨스턴(Edward Western) 그리고 마이너 화이트(Minor White) 등은 미국의 조형사진을 사진적 낭만주의에서 구출하려 했던 인물들로서, 김대

1) ‘쿨하다’란 맥루한의 정의를 빌면, 정세도(density)가 낮아 미디어의 사용자가 정보의 량을 추가하여 참여할 수 있는 여지가 큰 경우를 일컫는다.

수도 크게 보면 이들의 계열에 속해 있다고 보인다.

그런데 사진의 ‘피사체’를 중심으로 보면 이러한 사진계의 경향이 지속적이고 발전적으로만 진행되지는 않았다. 특히 ‘자연’을 대상으로 한 사진은, 앞서 열거한 인물들보다 뒤에 활동한 안셀 아담스(Ansel Adams)와 존 섉스톤(John Sexton)의 경우 다시금 낭만주의적 요소가 자리 잡는다. 이해를 위해 이들의 자연사진과 김대수의 대나무사진을 잠시 비교해 보자. 흑백사진의 명암적 계조(gradation)를 재현하는데 달인의 경지에 오른 인물들이라는 점에서 이들의 자연사진이 재현하는 풍광은 얼핏 보면 근본에서 큰 차이가 없는 것 같다. 하지만 내면의 사정은 크게 다르다. 안셀 아담스에 대하여 스틸만(A.G. Stillman)은 “지리적인 실재를 초월적이고 감정적인 경험(transcendent emotional experience)으로 변형시키는 드문 재능을 지녔다”고 평가한다. 또한 존 섉스톤의 사진에 대해 올만(A. Ollman)은 “자연을 인간화한 결과(the humanizing effects of nature)”라고 설명한다. 이들의 자연사진은 장대하고 장엄한 분위기를 연출하지만 그것은 어디까지나 작가의 인간적인 감정이 강하게 개입한 결과이다.

이에 비해 김대수의 대나무사진은 ‘인간감정중심적’이지 않다. 그의 작품에서 감상적인 서정성이나 미감적인 숭고성이 차지하는 자리는 없다. 그는 감상자가 사태 자체와 냉정하게 만나게 할 뿐 감상자를 감정적으로 이미지 쪽으로 이끌려는 의지를 갖지 않는다. 그리하여 인간의 감정에 바탕을 두어 자연을 동경하거나 자연을 향해 인간이 달려가도록 하지 않는다. 그 점에서 그는 자연을 보호해야 한다거나 자연과 인간의 화해를 지향하는 환경운동가나 휴머니스트가 아니다. 그에게 자연으로서의 대나무는 순수한 시각적 이미지로서 그 의미는 상징의 수준에서 다루어져야 할 뿐, 안셀 아담스나 존 섉스톤처럼 자연물의 즉자적인 특성이 그대로 의미체로 부각되지 않는다. 그런 한에서 김대수의 대나무사진에서 ‘감동적인 대나무’를 만나려는 시도는 무의미하다. 그의 작품에 낭만적인 음향효과가 배제되어 있는 데 따른 필연적인 귀결이다.

이에 반해 김대수의 사진에는 시각의 미학적 특성인 ‘거리두기’가 강하게 배어있다. 하지만 외적인 거리두기가 곧 내적인 거리로 이어지지 않는다는 데 김대수 작품의 특성이 있다. 안셀 아담스 류의 자연풍경 사진은 외적으로는 강하게 끄는 힘을 지니나 그 자연경관이 장엄하고 숭고할 뿐만 아니라 경우에 따라서는 신비스럽기까지 하여 내적으로 쉽게 접근하지 못하게 한다. 그래서 범접하기 어려워 일정한 거리에서 감상하고 보호해야 할 대상으로 드러난다. 그러나 김대수의 대나무 사진은 친근하게 다가온다. 대나무는 감상자와 내면으로 호흡한다. 자연과 나 사이에 외적인 거리는 있을지언정 내적인 거리는 없다. 겉으로는 꺾꺾렵지만 속으로는 다정한 이웃처럼 느껴진다. 그래서 다소 명랑하기까지 하다. 메를로-퐁티 식으로 표현하면 ‘내가 대나무를 볼 때 나는 이미 그것에 속해 있다’. 여기서 대나무는 우리가 보호해야 할 대상이라기보다는 우리가 속해야 할 그 무엇이다. 미국의 자연사진이 겉으로는 꺾면서 속으로는 민다면, 김대수의 대나무사진은 겉으로는 밀면서 속으로는 끈다. 김대수에게 자연으로서의 대나무는 서양에서처럼 거리를 두고 관찰하거나 보호해야 하는 객체가 아니라 인간이 그것과 하나로 어우러져야 할 지향점이다.²⁾

2) 이 글의 논평자로 참여한 유지의(포토넷 기자)는 이 글에 대하여 사진 전문가로서 유용한 정보와 발전적인 의견을 보여주었다. 그는 크게 두 가지 점에서 내 글을 비판적으로 검토했다. 우선, 내가 김대수의 사진에 대하여 ‘낭만성’이 결여되어 있다는 지적에 대하여 그의 사진에는 ‘절제된 조형미 속에서 풍부한 서정성과 낭만성’이 담겨 있다는 것이고, 이와 관련하여 다음으로, 내가 김대수의 사진을 ‘거리두기’의 관점에서 ‘에드워드 웨스턴 류의 즉물주의나 최근의 독일의 유형학 사진과 궤를 같이 한다’고 설명한 데 대하여, ‘유형학 사진보다는 미국의 스트레이트 사진 계열의 사진가들이 추구한 미학적 관념과 닮아 있다’고 이의를 제기했다. 근현대 사진의 역사와 관련하여 이러한 반론이 상당히 일리가 있다고 생각한다. 김대수는 크게 보아 분명 마이너 화이트와 존 섉스톤 류의 스트레이트 사진 계열에 서 있기 때문이다. 하지만 나는 평가가 스티글리츠 이후의 미국 사진이 사진의 낭만주의와 결별을 꾀했다는 사실, 그리고 김대수 사진을 내재적으로 읽을 경우 청각성에 비해 시각성이 절대적으로 우세하다는 사실에 충분히 주목했는지 궁금하다. 오죽했으면 작품집 제목을 처음의 <Sounds of the Bamboo>에서 나중에 <Colors of the Bamboo>로 바꾸었겠는가. 이 사실은 그의 작품 하나가 ‘Listening to the Bamboo’라는 제목을 달고 있다는 점보다 우선시 되어야 한다. 평가처럼 ‘미국 형식주의 모더니

인간과 대나무의 내적인 연관성은 동양에서 대나무에 부여하는 상징적 의미 때문에 가능하다. 이러한 상징성은 동양에서 자연의 물질성을 인간의 정신성과 유비적으로 사고한 결과에서 비롯한다. 물질의 도(道)와 인간정신의 도를 사춘지간으로 바라본다. 물질과 정신을 한 데 아우르는 도를 기초로 할 경우 물질과 정신의 이원론은 사라진다. 그런 한에서만 자연으로서의 대나무는 단지 바라보는 것이 아니라 닮아야 하는 것으로서 ‘선비정신’ 또는 ‘군자의 정신’과 통하게 된다. 김대수가 대나무사진에서 대나무의 자연적 속성을 인간의 정신에 투사할 때 이는 스티글리츠가 자신의 내면적 감성을 자연에 투사하여 ‘등가’를 산출하는 방식과는 정반대의 방향으로 가고 있는 셈이다. 또한 김대수 사진은 존 섉스톤의 마술적 분위기나 마이너 화이트의 비의적 신비주의와도 분명하게 선을 긋는다. 존 섉스톤이 자신의 사진에 대해 “마술은 살아 있다(The magic is alive)”고 자평했을 때 이러한 미술적 요소가 동양에는 존재하지 않으며, 마이너 화이트가 동양의 선(禪)사상에 심취하여 이를 이미지로 연출한 결과는 어디까지나 서양인이 선(禪)을 지나치게 몽환적이고 신비적으로 해석한 데에서 비롯한 ‘서양사진’일 따름이다. 김대수 사진에서는 서양적인 회색빛 마술성이나 신비성을 찾을 수 없다. 오히려 절제되고 섬세한 명량성이 김대수 작품의 주조를 이룬다.

그런데 자연의 물질성과 인간의 정신성을 유비시키는 데에서 출현한 김대수 사진에서 대나무의 수직성과 빔(空)에 주목할 필요가 있다. 동아시아에서 대나무는 ‘비우고 곧은’ 성질로 인해 선비의 고결한 성품을 상징하여 충신과

즘’의 연장선에서 김대수의 작품을 읽는 것은 외적으로는 타당하다. 하지만 미국유학이라는 김대수의 학습배경을 지나치게 고려하고 그가 존중하는 미국작가의 계열에 그를 위치시킬 경우 우리는 그를 미국사진의 한 아류로 읽을 수는 있을지언정 ‘김대수’ 고유의 작품세계를 평가하는 데에서는 실족할 수 있다. 그래서 나는 김대수 사진 이해에서 ‘냉정과 합리’를 축으로 하여 ‘낭만성’을 배제시키면서, 또한 ‘거리두기’를 말하면서도 ‘걸어오는 밀면서 속으로 당기는 내적인 역학관계’를 포착하여 미국작가들과는 구별되는 그만의 한국적인 감성세계를 드러내고자 하였다.

열사의 절개에 비유되어 왔다. 늘 푸르고 곧은 성질과 더불어 대나무는 ‘청허자(淸虛子)’라는 병칭을 얻을 만큼 ‘맑고 빔’의 특징으로 인해 모범적인 삶의 비유적인 모델로 여겨져 왔다. ‘속은 비우고 마디가 곧으니 군자의 자태로다(虛心直節君子相)’라고 시인은 읊는다. ‘마음을 비우는 대나무의 자세(竹心空)’는 군자혼(君子魂)을 상징한다. 이렇듯 대나무는 그 물리적 특성이 곧바로 인간의 정신적 특성과 이어져 인간을 자연과 연결시키는 교량 역할을 맡는다. 그래서 김대수가 대나무를 피사체로 선택한 데에는 ‘인간이 가야할 길’이 어떠한지 하시는지를 시사하는 계몽적인 메시지를 담고 있다.

하지만 여기서 대나무의 물질적 속성과 관련하여 간과해선 안 될 중요한 사항이 있다. 그것은 대나무의 수직성에 대비되는 대나무의 유연성이다. 대나무는 유연한 수직이다. 이는 무엇보다도 김대수 사진에서 시원하게 뻗어 올라간 수직의 대나무 줄기에서 명료하게 확인되는 수많은 ‘마디’를 통해 뒷받침된다. 마디는 조형적으로는 수직의 구도를 수평으로 가른다. 마디는 줄기의 허리를 수시로 끊는다. 그렇지만 이 끊기는 가는 허리를 지탱하기 위한 대나무의 전략이다. 이해를 위해 김대수의 작품 가운데 ‘대나무숲’ 시리즈에 주목해보자. ‘설인(雪人)의 침공’이라고 이름 붙일 수 있을 만한 이 작품들의 상층부는 전신이 긴 털로 덮여 고릴라 같은 모습의 설인(雪人)이나 거대한 양(羊)들의 무리를 연상시키며, 하층부는 고생대 삼엽충의 복부형태를 드러내기도 한다. 그리하여 원시적인 자연의 생명력을 느끼게 한다. 그런데 여기서 주목해야 할 부분은 거대한 군상의 숲을 지탱하고 있는 ‘가냘픈 대나무 줄기’이다. 다른 식물이라면 이 정도의 무게를 지탱하기 위해 대나무보다 몇 배 더 굵은 줄기를 필요로 할 것이다. 가는 줄기로 어떻게 이러한 무게를 감당할 수 있을까? 비밀은 ‘대나무의 마디’에 숨어 있다. 절지동물처럼 대나무는 수많은 마디로 인하여 유연성을 극대화하고 있다. 대나무의 곧은 수직성 못지않게 대나무의 우연한 분절성에 주목하는 이유가 여기에 있다.

대나무의 분절성은 김대수의 작품 가운데 ‘대(竹)’시리즈를 보면 더욱 확연

히 드러난다. 포지티브와 네거티브로 인화한 작품들에서 선명하게 마디의 정체를 확인할 수 있다. 대나무 마디는 어릴 때는 희다가 성장할수록 검어진다. 마디는 그 속이 차 있어 속이 빈 마디사이를 연결한다. 조직의 안과 밖의 성장속도의 차이로 인해 속이 비어 있으면서 또한 마디로 구분되어 있는 대나무 줄기의 속성이 대나무의 유연성을 낳는다. 영화 ‘와호장룡’의 명장면인 대숲에서의 대결에서 대나무의 이러한 유연성을 이용하는 주윤발과 대나무의 수직성에만 의존하여 불안해하는 장쯔이 가운데 누가 승리할지는 뻔하다. 대나무의 유연성은 대나무의 분절성에서 나온다. 마디(節)가 없으면 대나무는 정체성을 상실한다.

대나무의 분절적 유연성을 통해 대나무의 상징적 의미인 ‘곧음(直)’에 ‘부드러움(軟)’이 추가되는 데 그치지 않는다. 보통의 식물은 줄기의 끄트머리에 생장점이 있는 데 반해, 대나무는 각각의 마디마다 생장점이 있다. 줄기의 마디부분이 동시적으로 성장하기 때문에 대나무는 다른 식물과 비교할 수 없을 만큼 성장속도가 빠르다. 대나무의 절간생장(節間生長)은 생명의 울동에 비추어 볼 때 상징적인 의미를 지닌다. 마디로 인해 구부러지긴 해도 부러지지 않는 삶의 강인한 생명력을 대나무의 생리에서 읽을 수 있다. 김대수의 ‘대(竹)’ 사진에 클로즈업된 ‘마디’에는 지금까지 한민족이 역사에서 스스로를 보존할 수 있었던 은밀한 지혜가 담겨 있다. 그러니까 ‘대나무’에는 곳곳한 선비정신 뿐만 아니라 술한 위기상황에서도 유연하게 대처하여 자신을 지켜온 한민족의 생존전략이 배어있는 셈이다. 작가 김대수 자신이 이러한 사실을 의식했는지는 알 수 없다. 하지만 ‘한국의 사진작가’로서의 그의 작품에는 중국이나 일본의 작품과는 구별되는 유연한 이미지가 한 편에 깊이 뿌리박혀 있다고 보인다.

이러한 해석이 억측이 아니라는 사실은 김대수 사진이 보이는 다른 특징을 이해할 때 더욱 분명해진다. 그의 사진을 처음 만나면 시선을 어디에 두어야 할지 난감해지기 일쑤다. 그의 사진에는 소위 ‘배꼽’이 없기 때문이다. 배꼽은

시선을 모으는 중심을 비유적으로 표현한 말이다. 사진뿐만 아니라 일반적으로 예술작품에는 대개 배꼽이 있기 마련이다. 그런데 초점을 중시하는 예술인 사진의 경우 하물며 배꼽이 없다는 것은 치명적일 수 있다. 배꼽은 말하자면 시선을 안내하는 이미지다. 그러한 안내자가 없을 경우 시선은 작품 전체를 허망하게 맴돌 수밖에 없기 때문이다. 그런데 바로 그 점을 김대수는 노린다. 시선을 어디에 둘지 어리둥절해 하는 순간 시선은 특정한 이미지에 주목해야 한다는 강박에서 해방된다. 시선에게 자유를! 작가는 무엇을 보도록 강요하지 않으며, 무엇을 볼 것인지는 전적으로 감상자의 몫으로 남겨진다. 그래서 감상자는 작품에 형상화된 다양한 이미지들을 부분적으로 묶어서 살피게 된다. 그리하여 결국 초점이 없는 게 아니라 여러 개의 초점이 형성된다. 회화의 큐비즘과 비견될 수 있는 이러한 다(多)초점주의는 마디마다 생장점을 지닌 대나무의 특성과 정확하게 호응한다.³⁾ 전체 이미지가 오직 하나를 위하여 줄을 서는 획일성이 아니라 부분 부분이 자율적으로 살아 움직임으로써 결과적으로 전체의 생명력을 유지시키는 고도의 조형적 전략의 소산이다. 그리하여 부분적인 자기완결성이 전체적인 통일성을 담보하는 부분과 전체의 변증법 속에서 작품은 피어난다.

그런데 배꼽이 여러 개라고 해서 하나의 배꼽 역할을 하는 중심이 전혀 없는 것일까? 그의 대나무사진 시리즈 전반에 걸쳐 거의 한 걸 같이 드러나는 하나의 사실에 감상자는 주목할 필요가 있다. 그의 사진에는 ‘배꼽’ 대신에 ‘숨통’이 있다. 뻑뻑하게 들어 찬 대나무 줄기와 잎 그리고 숲 사이로 크든 작든 얼핏얼핏 하얀 공간이 스며 나온다. 그 공간은 때로는 가는 빛으로 때로는 하얀 점으로 나타나기도 한다. 보통 ‘여백’이라고 일컫지만 그건 ‘형태의 나뉘

3) 대나무의 분절성과 관련하여 흥미로운 점은 동양화에서 대나무를 그릴 때(墨竹畫) 대나무의 부위에 따라 서예의 서로 다른 필법을 사용한다는 사실이다. 줄기(竿)는 해서를 쓰듯이 굵고, 마디(節)의 뼈침은 예서와 같이 하고, 가지(枝)는 초서를 쓰듯이 하며, 잎(葉)의 가지런함은 행서를 쓰듯이 굵다는 것이다. 그러니까 대나무는 그림을 그릴 때에도 부분마다 나름의 독자적인 필법을 요구하는 분절성을 띠는 셈이다.

지'가 아니라 '형태를 가능하게 하는 숨결의 통로'이다. 그 통로를 통해 김대수 사진은 호흡을 한다. 작품이 숨을 쉬는 방식은 다양할 수 있다. 일반적으로는 조형적인 요소들 사이의 관계에서 작품의 호흡을 가능하지만 그것은 어디까지나 칸딘스키 류의 서양적 사고방식일 뿐 한국사진에는 작품에 형상화된 조형적 요소간의 긴장 너머로 비조형적인 요소, 그러니까 이 경우에는 무정형의 하얀 숨통이 정형화된 조형적 요소간의 관계를 관장하고 긴장을 해소한다.

지금까지 김대수의 대나무사진에 나타난 작품세계를 '쿨 한 시각성', '합리적인 자연주의', '자연과 인간의 도(道)', '분절적 유연성', '다(多)중심성' 그리고 '하얀 숨통'으로 해석하였다. 이러한 특성들을 종합하여 이번 전시의 작품들을 '분절적 합리성'이라고 특징지을 수 있다. 분절적 합리성을 그는 '대나무'의 조형적 이미지를 통하여 드러냄으로써 한국인의 성향과 한국사회의 단면과 한국역사의 흐름을 담은 '한국사진'을 제시할 수 있었다. 하지만 이는 김대수가 의식적으로 대나무를 '한국적인 오브제'로 택한 데 따른 '운 좋은 결과'로 보인다. '오브제'가 '한국적'이라고 해서 자동으로 '한국사진'이 출현하는 것은 아니기 때문이다. 매그넘 작가가 찍은 대나무를 한국사진이라고 할 수는 없는 노릇이다. 하여 이제 중대한 과제가 '한국사진'에 남겨지게 된다. 더 이상 '한국적인 오브제'를 가지고 세계시장에 '한국사진'이라고 내놓기에는 다소 민망하다는 것이다. 사진계의 세계시장을 주도하고 있는 서양의 갤러리나 콜렉터들이 '한국사진', 그러니까 한국의 전통과 문화를 담고 있는 사진을 요구할 때 이를 거부하기는 쉽지 않다. 그 요구는 바로 작품의 전시와 판매 가능성으로 이어지기 때문이다. 하지만 지금까지는 그들의 요구에 따라야만 했더라도, 이제부터는 태도가 달라져야 한다는 생각이다.

오브제의 차이로 민족 간의 작품의 차이를 논하는 것은 문화교류나 비교문화의 초기 단계에서나 가능하다. 예술작품의 민족적인 고유성은 삶의 방식이나 원칙의 특수성에서 비롯하는 것이지 재현 대상의 고유성에서 비롯하지 않는다. 그런 한에서 지금 국제적으로 명망을 얻고 있는 중견 사진작가 구분창

이나 배병우의 경우도 예외가 아니다. 구분창의 조선백자나 배병우의 소나무가 세계시장에서 고가로 판매되고 있다고 해도 그것이 ‘한국적인 소재’를 대상으로 삼는 한에서 ‘한국적 이미지’를 전달할 수는 있을지언정 한국의 정체성을 띤 ‘한국사진’이라고 말하기는 어렵다. ‘한국사진’이 되기 위해서는, 동일한 주제나 대상을 앞에 두고도 ‘한국작가’이기 때문에 다른 감각과 시각에서 변별력 있는 사진을 찍는 태도가 필요하다. 진정한 ‘한국사진’은 ‘사태를 재현하는 방식’이 ‘한국적’일 때에만 가능하다. ‘일본사진’과 ‘중국사진’이 나름의 정체성을 지니는 이유는 피사체가 ‘일본적’이거나 ‘중국적’이어서가 아니라 사태를 바라보고 접근하는 그들의 독특한 방식 혹은 감각에 있다. 현대 사진에서 ‘이건 일본사진이다’ 혹은 ‘이건 중국사진이다’라고 느끼게 하는 것은 피사체의 국적이 아니라 피사체에 접근하는 작가의 지각적 감수성과 인문적인 정신이다. 사진의 민족적 정체성을 모색하는 데에서 인문정신이 요구되는 것도 이러한 맥락에서다.

‘한국사진’의 방향에 대해서는 지속적인 탐구와 실험이 이어지겠지만 한 가지 사실은 분명하다. 한국적인 오브제를 찾는 데 몰두하기보다는 한국적인 감성으로 한국적인 정신을 카메라에 담아야 한다는 것이다. 사진은 기술적으로는 빛과 오브제의 시체다. 하지만 미학적으로는 작가의 정신과 감성의 산물이다. 헤겔의 미학적 이해에 따라 “예술작품은 직접적인 감각성과 관념적인 사상의 중간에 위치한다”고 할 때, 사진은 가장 ‘직접적인 감각성’에 빛을 지고 있는 예술이면서 또한 사진만큼 관념적인 사상이 비중을 크게 차지하는 분야도 드물다. 직접적인 감각성에 의존하는 정도가 크면 클수록 정신의 관념성이 빈약해도 괜찮을 것이라는 자만은 금물이다. 오히려 예술작품이 양자의 변증법적 종합에서 비롯한다고 할 때, 사진이 결여하기 쉬운 지적인 관념성을 대폭 강화하여 양자의 균형을 맞추으로써만 예술‘로서’의 사진의 입지를 확보할 수 있다. 예술작품으로서의 사진의 생명력은 보편적으로는 작가의 감각적 직관력에 정신의 관념적 사상이 뒷받침됨으로써 살아나지만, 감각적인 직관과

관념적인 사상도 각 문화마다 특수성을 띠는 점을 감안한다면, 이제 ‘한국사진’은 다른 민족과는 구별되는 한국인 특유의 사대인식과 감각의 방식에 주목하여 이를 이미지로 재현할 필요가 있다.

이번 김대수의 <Colors of the Bamboo> 전시 작품에는 ‘분절적 합리성’이라는 한국적인 관념이 ‘대나무’의 ‘물질적 조형성’을 통하여 적절히 표현되어 있다. 이는 분명 ‘한국사진’의 개가라고 할 수 있다. 하지만 그의 작업적 특성은 ‘한국사진’의 출발을 위한 촉매제일 수는 있어도 성숙하고 구체적인 결실이라고 보긴 어렵다. 물질적 조형성은 그 자체로 즉물(卽物)적인 것이어서 감상자에게 즉각적으로 확인되어 즉자적인 반응을 유발할 뿐 예술작품이 궁극적으로 지향하는 대자성(對自性) 혹은 자유에 이르지 못한다. 특히 ‘대나무’가 전통적으로 함축하는 ‘지조’나 ‘선비정신’은 지난 시대의 유물을 계몽의 사표로 삼는 구태의연함에서 벗어나기 어렵다. 지금 한국의 문화는 전통적인 도상적 이미지에 갇혀 있지 않다. 한국의 ‘현대’는 이보다 훨씬 더 역동적이고 입체적이다. 한국의 ‘현대’가 지닌 다채롭고 동적인 측면들이 다각도로 조명되어 이를 예술작품으로 응축/승화시키는 노력이 요구된다.

김대수의 ‘대나무’나 배병우의 ‘소나무’나 구분창의 ‘조선백자’가 한국인의 얼과 깊이 관련되어 있고 이 작가들이 특유의 감각과 기법으로 한국사진을 세계에 알리는 데 크게 기여했다 손치더라도 이들의 작품이 ‘한국산 오브제’에 머무르는 한, ‘한국사진’의 보편적인 역량을 드러내기에는 미흡하다. 이제 는 오브제 중심적인 사고에서 벗어나야 한다. 김대수가 형상화한 ‘분절적 합리성’만 해도 이를 ‘대나무’의 물질적인 즉자성에서 해방시켜 다양한 방식과 방향에서 형상화할 필요가 있다. 한국사회의 곳곳에서 관찰되는 ‘분절적 합리성’에 주목하여, 이러한 현상이 비단 대나무에 국한되지 않고 인간과 사회 전반의 밑바닥에서 ‘원리’로서 작동하고 있다는 사실을 우회적이고 상징적인 방식으로 구현할 수 있어야 한다. 그래야만 ‘한국사진’이 명실 공히 예술작품의 대자성을 획득하여 세계 사진계에 참신한 얼굴로 주목받게 될 것이다.