

힘센 이상을 타고 넘는 일간망둥이의 예술

'명랑한 시비걸기'로 취득한 석사학위

현대 한국사회의 특정한 권력과 관련된 크고 작은 이상들을 조롱하고 우스꽝스런 사진 작업으로 널리 알려진 작가 조습은 1975년생으로, 본명은 조병철 이다. 그는 재수 끝에 입학한 경원대 회화과(동양화 전공)를 졸업한 1999년부터 작가로써 이름을 얻기 시작했고, 같은 해 모교의 대학원에 진학, 2년 만에 석사 학위를 취득했다. 자신의 작품과 작업 논리를 다룬 학위 논문의 제목이 가관이다:<권력과 이상에 명랑한 시비걸기>.(최소한 '명랑하게 시비 걸기'라고 적었어야 옳다.) 더욱 가관인 것은 영문 제목이다: 'Cheerfulness Fucking the Power and Idol'(사실, 원본에는 'Cheerfulness'에 'I'자가 하나 더 들어 있다.) 제목만 황당한 것은 아니다. 목차도 그에 못지않다. 서론에 이어지는 본론은 크게 둘로 나뉘어 있는데, 1절의 제목은 '권력과 이상'이고, 다시 1절은 1) "저는! 정말 콩사탕이 싫다니깐요."/ 2) "아버지! 저는 이제 당신 곁을 떠나겠습니다."/ 3) 환장할 "우리의 일그러진 톨마니 오빠들!!"로 나뉜다. '명랑한 시비 걸기'라는 제목을 단 2절은 1) 시비걸기: 1) "자! 자! 사진 좀 찍읍시다!!", 2) '명랑' 그 멋진 신세계를 향하여 / 2) 웬만해선!! "조습을 막을 수 없다!!"로 구성돼 있다.

무려 두 페이지에 걸친 결론의 핵심은 '웃음의 폭력이 필요할 때 그 웃음의 폭력을 관람객에 보여줄 것'이라는 자기 선언인데, 이 점은 이후 작업을 통해 일관됐으므로 겉보기와 달리 이 논문이 그저 무의미한 싸구려 농담이거나 거짓된 흰소리는 아닌 셈이다. 엉터리없는 끝이지만 만만 터무니없는 이야기는 아니라는 점에서 조습의 논문은 그의 독특한 작업과 닮은꼴이고, 또한 이후 전개되는 작업들의 근원이 된다는 점에서 남상점으로서의 중요성도 띤다.

자, 우선 그의 초기 작업들을 논문에 진술된 몇몇 사실들을 바탕으로 살펴보자.

천등벌거숭이 같은 작업의 시작

논문에 따르면, 작가 고승욱 의 티셔츠 작업<무제>가 처녀 작가 조습, 아니 조병철 이 권력을 조롱하는 작업을 시작하게 된 계기다. 고승욱 의 작품 <무제>는 노란 티셔츠에 흑 1도의 여성 성기 이미지를 확대 인쇄하고는 "진리가 너희를 질리게 하리라"는 문구를 붉은 고딕체로 병치 인쇄해놓은 것이다. <무제>에 대한 주변의 편견 어린 반응을 본 조병철 은 반발심이 들었는지, 작품을 직접 입고 도심의 공공장소를 돌아다니기로 마음먹었다. 차량 통제용 바리케이드를 이용해 순교자의 표정으로 교접 장면을 연출하거나, 백범 김구 선생의 동상 앞에 서서 입상의 계몽적인 자세를 흉내 내고는 그것을 기록 사진으로 남겼다. 나중에 그는 인화한 사진들 위에 칼로 스크래치를 만들어 만화적인 일러스트레이션을 보충했다. 김구 선생의 동상을 공중 부양시키거나 가뜩이나 호리호리한 자신의 몸매를 더욱 만화에 가까운 형태로 가늘프게 만드는 식이었다. (키가 188센티미터인 그의 몸무게는 알려진 바로는 58킬로그램이다. 호리호리하고 길쭉길쭉한 몸매로 경중거리는 그의 남다른 육체 표현은 이후 그의 작업에서 자연스럽게 사람들의 이목을 끌고 즉각적인 웃음을 유도하는 슬랩스틱 코미디의 무기가 됐다.)이렇게 해서 탄생된 처녀작이<진리가 너희를 질리게 하리라!>(1999)다. 이 기록 사진들은 고승욱 의 작업을 보충하는 작업인 동시에 별개의 독립성을 지니는 작품이 돼 <행복한 푸른: 자기에 대한 자동기술>전(대안공간풀)에서 '조습'이라는 예

명으로 발표됐다.

조습이라는 새 이름 또한 욕설을 변형해 얻었다. '18'을 더욱 상스럽게 읽은 현대 가운데 하나인 '스바'를 이름으로 삼아 작가의 성씨와 붙이니 '조스바'가 됐고, 그것을 호명 형으로 오해하니 조습이 되더라는 것. (한자로는 '趙濕'이라 적는데, 이는 나중에 중국 신문에 작품이 소개된다고 해 지은 것이 한다.) 조습이라는 처녀 작가의 데뷔작을 본 사람들의 반응은 즉각적이었다. 반응은 정도의 차이를 막론하고 히스테리컬한 실소와 그에 이어지는 해방감과 불쾌감의 교차로 요약됐다. 그래서 일까, 다음 연작은 첫 연작보다 한술 더 떴고, 이는 작가의 특의작이 됐다.

같은 방법으로 제작된 행위기록 사진 <나는 공사탕이 싫어요!>(1999)는, 각종 부대 휘장과 훈장 표식 등으로 과잉 장식한 군복상의를 교련복 하의에 맞춰 입고는 '멸공'이라는 글씨를 즐렬하게 수놓은 군모까지 갖춰 쓴 작가가 국립묘지와 전쟁기념관 등에서 수행한 일련의 대담한 도발을 담고 있다. 괴이한 제복차림의 작가는 해맑은 표정으로 박정희 전 대통령과 육영수 전 영부인의 무덤에 침을 뱉는 시늉을 하고(1998년에 출간된 진중권의 책 <<네 무덤에 침을 뱉으마 1,2>>[개마고원,1998]에 영향을 받은 것일 터), 그 무덤에 바쳐진 김대중 대통령 명의의 환환 앞에서 기념촬영을 하고는 칼로 긁어 '자지수호의 탑'이라고 글자를 바꿔놓았다.

신의 작가 조습의 등장에 대한 반응은 뜨거웠다. 평론가들은 조습의 사진을 '한 편의 블랙코미디 같은 한국 사회의 작위적인 양상을 독창적인 알레고리로 포착해낸 부조리극의 예술'이라고 평가했다. 이후 한국 미술계에서 조습이라는 신인 작가를 모르는 사람이 없을 지경이 됐으니, 이 천둥벌거숭이 같은 작가의 등장은 가히 센세이셔널 했다고 볼 수 있다. 이 초기작들은 상징적인 의미를 갖는 특정 장소를 특수한 의복을 입은 채 방문, 괴이하고 우스꽝스러운 행동을 취하고, 그것을 증명하는 기록으로 남긴 스냅 사진들에 추가적인 스크래치 낙서를 더하는 일관성을 지녔다. 따라서 우상을 조롱하는 행위의 기록성이 두드러지는 동시에 장소 특정적인 성격 또한 강조됐고, 또한 특수한 의복을 입고 그에 걸맞은 행동을 한다는 점에서 유사 '코스프레'적인 성격도 짙게 드러났다.

실제 상황에서 타인 혹은 '조습'을 연기하기

첫 번째 개인전 <월드컵 프로젝트-I: 조습의 한국 여행기>(갤러리 오투, 2001)에서 선보인 <형!, 나두 형 따라 축구장 가서 시원한 맥주 마실래요!!>(2000)는 국내 프로축구팀들의 서포터 그룹에 끼어들어 응원 문화에 매료된 익명화된 개인을 연기한 작업으로, 특정한 사회적 드레스 코드를 그대로 받아들여 작업한 경우였다. 고생스런 작업 과정에 비해 평범한 서포터의 스냅 사진처럼 보이는 최종 작품들에 대한 관객들의 반응은 그리 좋지 않았다. 역시 조습이라는 작가의 힘은 실제 상황에서 자신의 캐릭터인 '조습'을 연기하는 데에서 발생하는 것이었다.

조습은 자신의 졸업식을 활용해, 과감히 새로운 작업을 만들었다. <아름다운 비둘기 가족>(2001)에서는 동네 사진관에서 가족사진을 촬영하며 '촌놈 조습'이라는 이름이 새겨진 트레이닝을 입은 얼굴이 같은 모습의 조습을 연기했고, <우리 아이 두 조 박사님처럼 훌륭하게 키워요>(2001)에서는 미리 대여한 학사모와 졸업복에 '명랑'이라는 키워드와 '18 박사'라는 문구를 적어 넣고는 무궁화 조화로 만든 부케를 들고 기념사진을 찍었다. 독사진은 한창 유행 중이던 '스타샷' 스튜디오에서 전형적인 포즈로 미리 촬영했고, 졸업식 당일에는 그 복장 그대로 가족들과 기념사진을 촬영했다. 실제와 허구의 구분을 묘하게 뒤섞어버리는 코미디 같은 행위와 기념/스냅 사진 형식의 기

록사진들에선 묘한 힘과 긴장감이 묻어난다. 필경 이러한 과정을 통해 작가는, 상황과 행위의 교차가 빚어내는 독특한 수행성의 힘을 깨달았을 테다.

명랑교주로의 거듭남

2001년 6월, 인사미술공간에서 가진 개인전 <명랑교 첫 부흥회: "난 명랑을 보았네!"에서 조습은 비로소 자신이 만든 캐릭터를 다각적으로 연기하고 연출하는 능력을 본격적으로 과시했다. 괴이한 형태와 색채의 교주복을 입고 신도들을 선동하는 에반겔리스트(부흥회 선도사)의 면모를 보여준 그는 광야를 헤매는 목자의 모습을 분하며 "밀어라" 라는 뜻 모를 괴어를 외치고, '대한명랑교'를 상징하는 깃발을 만들고는 "반공, 순결, 믿음, 사랑"의 덕목을 주창했다. 지난 작업들을 늘어놓고는 "조 교주가 걸어온 길"이라는 말도 안 되는 일대기를 적어놓았고, 교주복 차림으로 장안의 힘센 대형 교회들의 성전들을 방문, <난 명랑을 보았네: 믿음의 길>이라는 제목의 기록 사진 연작을 촬영하기도 했다. 작가 이형주가 영화 <반칙왕> 소품으로 제작하다가 망친 옷을 얻어다가 제작한 안수복 을 입고는 누군가의 발을 씻겨주고 활아주는 <난 명랑을 보았네: 은혜의 길>이라는 연작 사진을 촬영했고, 거리 전도사 복장을 하고는 실제로 거리전도가 이뤄지는 시내 곳곳에 나가 전도 활동을 하는 장면을 촬영, <난 명랑을 보았네: 박해의 길>을 만들었다.

이 전시에선 사진 작업 외에 <추적 69분: 조 교주 사기 사건>, <조 교주의 부흥회 기념 영상 설교: 난 명랑을 보았네>, <목찌빠 명랑 버전>, <기쁘다 조습 오셨네!>, <조 교주의 실체: 이제는 말할 수 있다!>와 같은 비디오 작업이 자신의 모습을 흉상으로 제작한 <나! 이외의 우상을 만들지 마라!>(2001)와 같은 조각 작업과 함께 전시됐다. 흥미로운 것은 이 전시에서 등장한 예술의 복들의 문점이 최정화 의 제복 예술품의 계보를 잇는 것처럼 보인다는 점과, 가장 인상적인 옷이었던 안수복 을 입고 촬영한 <난 명랑을 보았네: 은혜의 길> 연작 가운데 한 점이 컬투의 인기 코미디 캐릭터 '미친소'에 직접적인 영향을 준 것으로 보인다는 점이다. (해당 사진에서 해바라기 조화만 머리로 옮겨 달면 영락없는 '미친소'다.) 전시 당시 성난 기독교 신자들이 쳐들어와 작품 파손을 시도하기도 했다는데, 다행히 큐레이터가 잘 무마해 큰 문제는 일어나지 않았다고 한다. (여기까지가 조습 작업의 제 1기쯤 된다.)

<습이를 살려내라!>

여태까지의 작업이 해석상의 문제가 거의 없는 명확한 행위와 그것의 기록을 보여준 데 비해, 2002년에 선보인 <습이를 살려내라!>(2002) 연작은 전혀 그 맥락과 양상이 달라 보였다. 붉은 악마 티셔츠를 입은 작가 조습이 시청 앞 광장에서, 피 흘리며 쓰러지는 연세대 학생 이한열을 포착한 유명 보도 사진(1987년 당시 로이터 통신 기자였던 정태원 이 촬영)의 도상을 차용한 채 가짜 피를 흘리며 쓰러지는 장면을 담은 사진은 넘어서는 안 될 선을 넘어서는 것처럼 보였기 때문이었다. 연작의 다른 사진도 윤리적으로 문제적이기는 마찬가지다. 붉은 악마 티셔츠를 입은 그는 비에 젖은 어느 도심의 뒷골목에서 피 흘리며 쓰러져 있거나, 시청 앞 지하도 앞에서 피 흘리며 쓰러져 있고, 신촌 로터리의 월드컵 기념상 앞에 피 흘리며 쓰러져 있다. 한국인이라면 누구나 반자동적으로 광주 학살을 연상하게 된다.

이는 대체 무엇에 대한 작업인가? 신성화되다시피 한 보도 사진의 마법을 해체시키려는 것인가?

무엇을 위해? 붉은 악마에 1987년 6월의 민주화 운동을 겹쳐놓고는 5·18 광주희생자를 연출하는 의도는 무엇인가? 붉은 악마를 통해 민주화 운동의 역동성이 되살아났다고 주장하는 일부 '민주화 인사'의 문화 비평을 비웃는 것인가? 빨간색으로 소환되는 어두운 과거를 환기시켜본 것인가? 이 문제작은 쌈지스페이스에서 열린 <현장 2002: 로컬컵>전에서 첫선을 보였는데, 쓰러지는 이한열의 도상을 차용한 <숨이를 살려내라!>가 <<중앙일보>>의 전시 기사(정재숙 기자, <붉은 악마를 살려내라?>, <<중앙일보>> 2002년 8월 6일 화요일 자 44면)에 게재되자 데스크에는 항의 메일이 답지했다고 한다. 그간 의외로 조롱하기 손쉬운 사회적·문화적 공룡들을 골라 놀려 먹으며 미학적 성공을 거뒀던 작가가 이번엔 조롱해서는 안 될 대상을 건드린 것 같기도 했다. 그러한 점이 부담이 됐을까, 이후 작가는 재연 드라마 형식을 빌려 익명의 소시민이 무참한 폭력의 희생자가 되는 <무제> 연작을 만드는데 주력했다.

일상 속에서 무참한 폭력의 피해자가 되기

총 9장으로 구성된 <무제 1>은 도심의 노변에서 대낮부터 술을 마시는 다섯 명의 젊은이들을 보여준다. 그러다가 갑자기 짧은 머리의 남자(작가 임흥순)가 맥주병을 들고 허약하게 생긴 조습을 내려친다. 그러자 나머지 일행들도 즐거운 표정으로 폭행에 가담한다. 착착 진행되는 유혈 폭력은 연기인 것이 뻔하게 드러나는 코믹 터치이지만, 일상적인 도심 풍경과 강한 대비를 이루고, 천진하게 박수쳐대는 여자의 해맑은 표정(작가 윤정미)은 웃기는 동시에 섬뜩하다. 마지막 장면에서 피칠갑을 한 조습은 남은 맥주를 병나발을 붙여 마셔댄다. 이 사진의 압권은 영락없는 패배자의 꼴을 한 작가의 뒤편에 멀찍이 서서 재밌어라 웃고 있는 구경꾼 아저씨다.

<무제 4>는 보다 향수가 강화된 구조의 재연을 보여준다. 고등학생의 모습으로 어느 교정 벤치에 등장한 조습은 카리스마 넘치는 여고생(작가 이형주)과 애인 사이다. 이들이 퇴장하고 여학생들과 남학생(반이정) 하나가 등장해 놀기 시작한다. 이때 조습이 재등장하고 다 함께 말타기 놀이를 시작한다. 부실한 몸매의 조습이 말 노릇을 하다가 무너지자, 남학생은 조습을 폭행하기 시작한다. 그러자 조습은 전화를 걸어 힘센 애인을 부르고, 애인은 덩치 좋은 부하들을 거느린 채 현장에 도착한다. 그러나 한 대 때리는 듯싶던 애인은 이내 남학생과 눈이 맞아 정분이 나고, 조습은 어느새 궁지에 몰려 애인에게까지 매 맞는 처지가 된다. 이 에피소드에서 주로 공격당하는 것은 조습의 사타구니다. '이놈도 밟고 저년도 밟는' 식이다. 철봉에 올려져 가랑이를 찢기는 폭행을 당한 조습은 홀로 남아 한심한 표정으로 목덜미를 긁는다.

이것은 실제 사건을 재연한 것인가? 아니면 재연의 형식으로 기억되지 않는 모든 사소한 폭력 사건들을 포괄하려는 것인가? 대체 이게 다 무슨 짓인가? 작가의 의도이건 아니건, 이 <무제> 연작은 재연의 구조 속에서 우리 시대의 '폭력'자체를 재 고찰하는 효과를 누린다. 이는 묘한 정치적 힘을 가진다. 폭력을 비판하는 일을 제도화함으로써 권력의 구조에 가해지는 압력을 슬쩍 추상적 폭력에 전가해버리는 현실에 대한 코멘트처럼 독해되기 때문이다. 덕분에 원력에 대한 직설적인 비판으로 시작한 조습의 작업은 점차 권력이라는 추상 기계 자체에 대한 것으로 전환되기 시작한다. 따라서 내게 그의 피해자 연기는 소수자 정치학의 방법을 통해 '피해자의 예술'을 구가하며 주류 사회에 야합하는 이 시대의 타락한 진보에 대한 꽤 그럴싸한 비평으로 보이기까지 한다. 이러한 재연 드라마 형태의 사진 유혈극은 이후 보다 명확한 극적구도를 지닌 슬라이드 쇼의 형태로 진화해 사운드 트랙을 동반한 노스텔지어의 드라마가 됐다.

슬라이드 쇼의 폭력 드라마: 노스텔지어와 멜랑콜리, 그리고 유사캠프

“1980년대 서울의 여름, 수봉(조습)은 친구들과 함께 공원으로 사생대회에 가게 된다. 친구들과 관계가 좋은 수봉은 도시락을 먹고 즐거운 한때를 보낸다. 그러던 중 마침 그곳을 놀러 온 순덕여고 불량 여고생들과 마주친다. 불량 여고생 패거리 대장인 형주는 수봉을 장난으로 점찍고는 아주 거칠게 성추행한다. 수봉은 올리비아 핫세를 닮은 형주의 거칠고 놀라운 면모에 반해 사랑에 빠지고, 그날 이후 그녀를 잊지 못한다. / 수봉은 라디오 프로그램에 자기의 사연을 띄우고, 용기를 내어 형주에게 사랑 고백을 한다. 부둣가 약속 장소에 나온 형주, 형주 또한 그 사랑을 받아들이고 수봉과 형주는 인근 야산에서 다시 한번 찼한 사랑을 속삭인다. / 그런 형주는 옆 남자 고등학교 불량배 패거리 대장인 재현과 사귀는 관계다. 불량배 패거리들이 보인 자리에서 형주와 재현은 뒷골목에서 진하게 정사를 벌이고, 수봉은 이 장면을 우연히 목격한다. 수봉의 분노는 폭발하고 형주를 되찾기 위해 재현과 결투를 하기로 결심하는데”

이상은 단편 영화를 방불케 하는 <이루어질 수 없는 사랑: 무제5>(2004)의 시놉시스다. 무려 18명이 출연한 이 사진 드라마는 영화 <친구>와 <말죽거리 잔혹사>의 형식을 차용, 변형하며 묘한 멜랑콜리의 드라마를 구축한다. <그날이 오면: 무제6>(2004)도 마찬가지로 유사 영화적인 작품이다. 14명이 출연한 이 사진드라마는 국군홍보 영화인 <그날이 오면>(1982)-“6·25 당시 북괴 부상병과 아군 간호병이 사랑 끝에 결혼해 다시 한번 격전지를 회상 한다”는 내용의 ‘장병 교육용 전투 드라마’(인용 부분은 국방홍보원의 설명임)-을 패러디한 것인데, 남북을 둘러싼 정치적인 비판의 힘이 두드러져 보인다고 보다는 노스텔지어가 된 기억의 허구성과 전쟁에 참여한 한국 남자의 거세된 이미지에 대한 캠프의 드라마처럼 보인다. 다음은 이 전쟁 드라마의 시놉시스다.

“수봉(조습)과 명자(수진)는 군인 아들과 대학생인 딸과 함께 용산에 위치한 전쟁기념관을 찾는다. 전쟁기념관 안에 세워져 있는 전쟁 관련 동상들을 보면서 수진은 오열한다, 수봉은 흐느끼는 명자의 모습을 바라보며 명자와의 만남이 이뤄진 6.25전쟁에 대한 회상에 잠기게 된다. / 1950년 6월의 어느 날, 한반도에 전쟁이 일어난다. 인민군 장교 수봉은 피 튀기는 전쟁터에서 깃발 부대 장교로 맹위를 떨친다. 훈련 받을 시간조차 없던 국군은 최후의 보루인 낙동강 방어선까지 밀리고, 명자는 국방군 간호장교로 전쟁에 참가하게 된다. 피 비린네 나는 전쟁터 수봉은 전투에서 부상을 입고 낙오병이 된다. 명자도 전투에서 낙오 된다. 명자는 부상당한 수봉을 치료해 주면서 묘한 감정을 느끼고, 수봉 또한 부상당한명자에게 묘한 감정을 느끼게 된다. 명자의 설득으로 수봉은 자유의 품 남한으로 넘어오기를 결심하고 명자와 함께 국방군을 만나는데...”

이 두 작품은 여러 면에서 옛 B급 영화의 문법을 연상시키는 유사 캠프의 드라마다 하지만 전후의 어느 시점에서 캠프의 전략은 노스텔지어의 형식으로만 가능해졌고, 1980년대엔 주류 문화로 흡수되기 시작해, 에이즈의 위기를 벗어난 1990년대 중반 이후에 그 힘을 거의 상실해버렸다. (따라서 이제 캠프는 뮤지컬 <헤드윅>에서 잘 드러나듯, 그 자체로 추억의 대상이 돼버렸다.) 그런데 어쩌서 조습의 작업들에서 사라진 캠프의 힘이 발견되는 것일까? 다큐멘터리와 코미디 따위를 뒤섞은 장르의 아상블라주를 통해, 노스텔지어로 무장한 사람들의 기억 공간에 웃음과 피를 들이미는 괴이한 방식 때문인가? 하지만 캠프는 쿼어 주체의 수행성이 구축했던, 지금은 무 효과 된 묘한 책략의 미학 아니었던가? 어떻게 해서 이성애자 한국인 남성의 작업이 캠프의 힘을 가질 수 있는 것일까? 나는 이를 설명하기 위해 하나의 가설을 상정한다.

코믹하고 쓸쓸한 유사 캠프 캐릭터

아시아의 남성들이 상징적 차원의 남근을 결여하고 있다는 사실은 그간 문화 연구의 차원에서 꽤 자주 지적돼왔다. 대체로 그것은 미국 내의 아시아계 남성들의 문제로 다뤄져왔다. 하지만, 그 문제는 식민지의 경험을 공유한 아시아의 여러 국가들에서도 널리 공유되는 것이다. 한국의 경우, 오랜 식민지의 경험 속에서 일본을 통한 남성(성)의 근대화가 이뤄졌기 때문에 봉건시대의 남근적 권위는 돌이킬 수 없는 상처를 입었고, 그나마 일부의 근대화된 남성 주체마저도 한국전쟁을 겪으며 서구적 남성성에 대한 크나큰 열등감에 묶이고 말았다. 즉, 한국인의 남성성은 하위 주체화된 것이다. 따라서 탈 식민의 하위 주체의 영역에 봉인된 한국남성들은 남근적 힘과 이미지에 큰 손상을 입었다. 게다가 한국전쟁이 종료된 이후, 분단이 고착화되면서 대중문화 속의 남성성은 현실의 남성들과 같등하기 시작했다. 전통적인 남성성의 책략이나 식민기의 유사 근대적 남성성은 미국화 된 문화 속에서 당대성을 획득할 기회를 갖지 못했던 것이다. 결국 남성 섹슈얼리티의 발현과 소비의 시스템에 문제가 발생, 남성성을 둘러싼 여러 갈등이 문화예술의 중요한 화두가 됐다. 이러한 양상은 여타 아시아 국가에서도 유사한 양상으로 드러났다.

따라서 전후 아시아 남성들이 대중 문화의 차원에서 상징적 남근을 되찾기 위해 벌여온 여러 책략의 과정은 꽤 흥미로운 연구 주제고, 또 그것이 어떤 사회문화적 파장을 불러일으킬지 예상하는 것은 아주 흥미로운 일이다. 특히 두드러지는 것은 한국의 대중문화에서 벌어진 남성 섹슈얼리티의 변화다. 최근 한국의 대중문화에서 남자 주인공들은 비로소 남근적 상징들을 효과적으로 구사하기 시작했고, 그것은 범아시아적인 한류 열풍의 주요 원인 가운데 하나로 보인다. 하지만 한국의 TV 드라마와 영화, 그리고 광고 속에서 남자 주인공들이 남근적 상징들을 효과적으로 구사하기 시작한 것은 그리 오랜 일이 아니다. 불과 1980년대 후반만 하더라도 대중문화 속의 한국인 남성 주인공들은 다소 비현실적으로 중성화된 모습을 가지고 있었다. 그것이 남성화될 때엔 언제나 특별한 주문과 양해를 필요로 했다. 즉, 특별한 핑계거리가 동원돼야 했던 것이다. 예를 들어, 전후 한국의 대중문화 속에서 한국인 남성은 강패들이 지배하는 어둡침침한 뒷골목이나, 초시대적인 무협의 도원경, 사극 속의 역사적 결전지나 해학적 설화 공간 등에서만 남근적 힘을 가질 수 있었을 뿐, 당대의 일상적 공간에서는 남근적 힘을 갖지 못했다. 당대의 일상적 공간에서 남근적 힘이 발휘될 경우, 그것은 흔히 부정적으로 다뤄졌다. 따라서 TV 드라마나 영화, 광고 등을 통해 재현되는 한국인 남성의 모습은 '남근 없는', 즉 거세된 이미지에 다름 아니었다. 이상이 가설의 대략이다.

이 가설에 따르면, 조습은 거세된 이미지의 남성 육체를 가장 과장된 형태로 재연하는 빼어난 코미디언이 된다. 그는 역사 속에서 반복되는 상징적 남근의 좌절을 재연하고, 그 좌절이 낳은 거대한 이상들을 희롱한다. 그는 자신의 육체에 다양하게 좌절된 형태의 한국인 남성성(들)을 투사하고, 그는 자신의 육체에 다양하게 좌절된 형태의 한국인 남성성(들)을 투사하고, 그에 병적인 명랑함을 부여했으며, 당대적 남성성의 집단적 형식을 확인한 다음에는 역사적 죽음들을 자신의 외피로 삼았다. 폭력에 의해 무참히 짓밟히는 과정의 반복을 통해 그는 다층적인 레이어를 지닌 거세된 남성 육체, 즉 굉장히 힘센 성적 타자를 개발해냈고, 그 몸이 시대적 멜랑콜리아와 장르 혼합의 방법을 통해 집단적인 기억의 공간에 효과적으로 삽입될 때, 새로운 유사 캠프의 힘이 발현되는 것으로 보인다. 나는 이것이 포스트-퀴어 시대에 살아남은 거의 유일한 캠프의 후손일 것이라

추정하고, 그것이 정체성의 정치학이 타락해버린 작금의 상황에서 꽤 쓸모 있을 것이라 예상한다. 아무튼, 지금까지 조습은 일련의 의도치 않은 과정을 통해, 매우 이례적인 유사 캠프의 캐릭터를 구축해놓은 셈이다. (조습의 캐릭터가 가진 육체적 특성은 남근 없는 아시아 남성의 육체를 효과적으로 심미화한 부토의 그것과 비교해볼 만하다.) 그러한 사실은 서양의 백인 관객들이 <그날이 오면: 무제 6>을 볼 때 잘 드러난다. 백인 관객들이 이 작품에서 주목하는 것은 지역의 불행한 역사가 아니다. 그들을 놀라게 하는 것은 비쩍 마른 아시아 남자의 사타구니에서 솟아오른 커다란 모형 성기다(이 성기 모양의 석고는 모 작가가 자신의 성기를 본떠 만든 것으로, 조습이 선물로 받았다). 백인들의 상상계가 아시아 남자에게 한 번도 허락하지 않았던 남근이 상징적 남근이 사라진 조습의 육체에서 뻗뻗히 솟아 있을 때, 백인들은 당황해 웃기 시작한다. 그들은 겸연쩍게 웃음을 그친 뒤에야 비로소 이 비쩍 마른 황인종 남자가 자학적인 상징적 거세의 과정을 반복적으로 재연하는 까닭을 생각해볼게 된다. 그들은 겸연쩍게 웃음을 그친 뒤에야 비로소 이 비쩍 마른 황인종 남자가 자학적인 상징적 거세의 과정을 반복적으로 재연하는 까닭을 생각해본다.

제도화된 기억의 우상을 조롱하기

2005년의 세 번째 개인전 <문지 마>(대안공간풀)에서 조습은 유사 캠프화된 자신의 몸을 활용해 제도화된 기억의 우상을 조롱하는 데에 도전했다. 역사적 우상이나 우상화된 공간 따위를 비판하던 초기와 달리, 이 전시에서 그는 한결 진지해진 자세로 역사의 순간들을 재연해냈다. 그는 박정희가 돼 노래방에서 5:16 쿠데타를 일으키고, 강재구가 돼 영화 속에 재현된 강재구 소령의 모습을 재연하고, 김재규가 돼 갈비집에서 박정희를 저격하고, 이름 모를 누군가를 지시하는 인간 대명사가 돼 5:18 광주의 피 흘리는 시민과 시신을 연기하고, 연쇄 살인범 김대두의 범행과 현장 검증을 재연하고, 4:19 시위에 나섰다 경찰에게 폭행당하는 시민을 재연하고, 권투 선수 김득구가 돼 링에 쓰러지고, 별 분장 없는 몸으로 트랙 위에서 숨을 헐떡이는 육상 선수 임춘애가 됐다, 박종철 열사가 돼 공중 목욕탕에서 천연덕스럽게 때를 미는 사람들 앞에서 물고문을 당하고, 세종로에서 육사생도가 됐다, 어느 야산에서 국군에게 사살된 무장공비를 연출하고, 안기부 요원이 돼 테러범 김현희를 비행기 카페에서 지상으로 인도하고, 이태원의 드랙퀸 같은 꼴을 하고는 한국전쟁 당시 위문 공연을 온 마릴린 먼로를 연기하고, 다리 밑에서 거지꼴을 하고는 피난민이라고 주장한 뒤, 노란 가발에 옛 미군복을 입은 채 개천을 건너고는 인천상륙작전 중의 맥아더라고 우겼다.

<문지 마> 연작에서 비판의 대상은 명시적으로 제시되지 않았다. 피해자만을 연기하던 예전과 달리 이제 그는 맥아더나 박정희처럼 가해자를 재연하기도 하고, 마릴린 먼로나 안기부 요원처럼 확장된 의미의 피해자로 해석될 수 있는 대행체적인 존재들도 연기했다. 왜냐하면 그의 신작들은 보도 사진이라는 제도화된 기억의 형식을 문제 삼았기 때문이다. 모든 사진들은 같은 사이즈로 프린트 돼 일률적으로 제시됐는데, 그것은 모든 작품을 특정한 보도 사진을 모방한 것처럼 보이게 만드는 일종의 위장이었다. 이번 전시에 제시된 장면들 가운데 몇몇은 역사의 대명사 노릇을 하는 '유명 보도 사진의 재현'에 가깝고, 몇몇은 '역사적 사건의 재현'에 가까우며, 또 몇몇은 '순전한 창작'에 가깝다. 동일해 보이는 시각적인 외피와 달리, 그 의미망은 다차원적이고 등가적이지 않은 것이다. 전시 서문을 쓴 문화비평가 심광현은 이를 두고 '가족적 유사성의 전략'이라 칭했다. 하지만 비트겐슈타인이 말하는 가족적 유사성을 지닌 것은 조습의 사진들이 아니라 조습이

선택한 역사적 사건들이다. 조습의 작업에서 드러나는 유사성은 공통의 본질을 추출해낼 수 있는 것이기 때문에, 가족적 유사성으로 보기에 무리가 있고, 또 과거의 작업들이 가족적 유사성의 차원에서 진행됐다고 보기도 어렵다. 하지만 분명 조습의 신작들이 '역사적 사건을 대리하는 보도 사진들을 통해 동일성의 세계로 호명되는 과거 사진들에는 공통된 본질이 없다'는 사실을 드러내는 것만은 분명하다. 즉, 동일성의 재현 체계를 비판하고 실재계를 지배하는 가족적 유사성의 질서를 가시화하는 좋은 사례임에는 틀림이 없는 것이다.

따라서 개인전 <묻지 마>에서 선보인 작업들은 집단 기억의 현대적 제도로서의 보도 사진의 형식을 이상으로 규정하고 그것을 희롱하는 꽤 정교한 사진 연기의 게임으로 독해하는 편이 옳다. 문제는 이것이 야기하는 해석상의 혼란이다. 그의 과거 작업들은 그가 가시적인 이상에 대한 직설적인 비판이었기 때문에 적잖은 이들은 외형적으로 과거의 작업과 다름없어 보이는 <묻지 마> 연작을 역사에 대한 모독으로 여겼다. 우호적인 관객들 가운데에도 "이번 신작들엔 블랙 코미디로서의 비평적 힘이 부족하다"고 논평하는 경우가 적지 않았다. 심지어 어떤 평론가는 센세이셔널리즘의 함정에 빠진 젊은 작가가 송고한 역사적 순간들을 희화화했다고 비판했다. 하지만 그것은 명백한 오독이다. 나는 재연되는 사건 자체를 희화화하는 것은 작가의 목표가 아니었다고 확신하고, 몇몇 사진들을 제외하면 역사적 사건 하나하나에 대한 비평적 작업을 수행한 것도 아니라고 생각한다.

<묻지 마> 연작의 핵심은 역사적인 순간으로 치부되는 보도 사진들을 재연 사진의 치졸한 형식으로 제작, 역사의 대명사 노릇을 하는 유명한 사진에 기생하는 이상한 이미지를 만들었다는데 있다. 그러나 정작 따져보면 원전으로 삼은 보도 사진이 있는 경우(예를 들어, 김득구·김현희)보다는 아예 원전으로 삼은 사진이 부재하는 경우(예를 들면, 박종철·김대두)가 많다. 이러한 세팅은 소위 '결정적 순간'을 포착한 척하는 보도 사진의 아우라를 무력화하는 효과를 누린다. 따라서 나는 조습이 <묻지 마> 연작에서 역사적인 사건과 재연을 새로이 짝짓는 데 성공했으며, 그를 통해 역사적 사건의 주인공들을 다시 가치 평가의 원점으로 소환해내는 괴력을 발휘했다고 평가한다. 물론 그 괴력의 기본이 되는 것은 다중적인 스크린처럼 기능하는 조습의 유사 캠프적인 몸이다. 남근의 상징을 거세당한 몸으로 타자를 아우르는 그는, 재현을 거부한 채 유명한 보도 사진을 닮은 텅 빈 기호로, 역사적 사건 속의 주체들을 휴머니티의 이상화 된 공간으로 호출, 동등한 인간으로 비교하고 고찰할 기회를 제공한 것이다. 사진이 아무 것도 의미하지 못하는 시대에 사진을 통해 이러한 비평적 역능을 행한다는 것은 결코 쉬운 일이 아니다.

지역의 한계와 정치적 테두리를 벗어나야

조습은 그간 신디 셔먼이나 야스마사 모리무라와 종종 비교돼왔지만, 분명한 차이점이 있다. 신디 셔먼은 재현의 체계에서 포박당한 타자의 문제를 여성성의 차원에서 다룸으로써 주목을 받았고, 야스마사 모리무라는 다카라츠키(주로 남녀 간의 사랑 이야기를 다루는 여성 배우로만 구성된 악극)에서 일본식 크로스 드레싱의 신전통을 차용해 포스트-휴먼의 이슈를 캠프의 차원에서 소화함으로써 인정을 받았다. 그러나 신디 셔먼은 광대 시리즈를 기점으로 방향을 완전히 상실한 모습이고, 야스마사 모리무라 또한 미술사연작을 방만하고 원칙 없이 진행하는 바람에 그저 재미난 연출 사진의 수준으로 전락하고 말았다. 반면 조습은 그들보다는 찰리 채플린이나 우디 앨런과 같은 코미디언 캐릭터의 성격을 강하게 유지하고 있는데, 이는 조습의 작업에서 수행성의 차원을

두드러지게 하고 내러티브의 힘을 유지하는 근거가 되고 있다. 온전한 남근의 상징을 갖지 못하는 아시아 이성애자 남성이 유사 캠프적인 코믹 캐릭터를 통해 얻을 수 있는 발언권의 한계는 어디일까?

확장의 가능성은 이미 제시됐다. <묻지 마>전에서 공개한 <정복>(2005)이 그것이다. 작가를 비롯한 다섯 명의 교련복을 입은 남녀들이 고수부지에 깃발을 세우려는 장면을 담은 이 사진은 남태평양의 이워지마 섬에서 목숨을 걸고 고지에 깃발을 세우는 미군들의 유명한 종군 사진을 모방한 것이다. (이워지마 전투는 남태평양 전선에서 미국이 일본을 제압하기 시작한 기점이라는 점에서 전쟁사적 의의가 크다. 이워지마 섬을 점령하는 과정에서 미국은 6821명이 사망했고, 섬에 주둔중이던 약 2만 2천 명의 일본군 가운데 살아남은 수는 1083명에 불과했다.) 만약 작가가, 역사가 된/역사가 되지 못한 국제적 사건의 순간들을 보도 사진의 형식을 빌려 차례차례 돌파해 나간다면, 과연 어떤 반응을 얻을까? 한 해 동안 벌어진 국제 분쟁의 사진들을 특유의 방식으로 재연해 낸다면?

작가 조습은 분명히 포스트-민중미술이라고 불릴 만한 작업들을 선보여 왔고, 또 그렇게 호명될 만한 인맥 관계를 갖고 있다. 그러나 최근의 작업들을 통해 드러난 그의 작업 방향은 좌파라는 정치적 테두리를 넘어서는 것이기에, 나는 그것이 포스트-민중미술의 한정된 영역을 벗어나는 것은 물론, 프랑스 혁명 이래 지속돼온 좌와 우라는 낡은 상상의 틀을 벗어나 새로운 정치적 상상의 지평으로 자라나길 희망해본다.

임근준(미술비평)