

# 권부문, “산수와 낙산”

Boomoon, Sansu & Naksan

## 1. 전시개요 & 구성

제 목 : 권부문, 산수와 낙산

Boomoon, Sansu & Naksan

일 시 : 2011. 1. 12(수) - 2. 27(일), 47일간

(Vernissage 2011. 1. 12 (수) pm 5:00)

장 소 : 학교재갤러리 전관

출품작 : 본관 - 〈산수〉 전, 12점, 신관 - 〈낙산〉 전, 22점

## 2. 기획의도 & 전시소개

학교창신(學古創新)의 가치를 추구 하는 학교재는 2011년 올해의 첫 전시로 **소재주의를 거부하고 풍경체험을 통한 자기 성찰과 발견, 자기 고양을 추구하는 사진작가 권부문의 개인전 〈산수와 낙산〉** 을 개최한다. 권부문의 이번 개인전에서는 신작 ‘산수’를 전시하는 본관의 〈산수〉 전과 2007년부터 국내외에서 발표해 온 ‘낙산’연작 30여 점을 전시하는 〈낙산〉 전으로 구성했다.

권부문이 생각하는 이미지는 작가와 작품을 바라보는 이들 사이에서 대상을 있는 그대로 드러내는 것이다. 그는 대상을 객관화하여 관람자가 취할 메시지에 개입하지 않고, 자연스러운 것을 자연스럽게, 아무것도 더하지 않지만 치밀하게 구성하고 포착하여 작품을 완성한다.

권부문에게 풍경은 보는 이의 마음상태에 따라, 그의 경험과 상상, 해석력이 종합적으로 만들어 보여주는 이미지이다. 그래서 풍경은 자신을 비추어 보는 거울이 되며, 언제 어디서나, 작가 자신을 포함하여 그 누구든지 그 앞에 서서 비춰 볼 수 있다. 그것은 전통산수화를 수기(修己)의 도구로 삼고자 한 옛 사람들의 태도와 닮아있다.

사진이미지가 홍수를 이루고 있는 오늘날의 환경 속에서 사진이란 무엇이며 사진의 진정성이란 무엇인가에 대해 진지한 대화를 하고자 한다.

### 3. 전시내용

오늘의 기술에 전통의 정신을 새기다.

↳ 현대적 사진기술을 토대로 전통산수화의 정신을 환기하는 권부문의 개인전

↳ 〈산수〉 전에서는 권부문의 초기에서 현재까지의 작업을 종합하고 정리하면서 확고해진 사진개념의 정점

↳ 4~5m에 이르는 대형 화면을 통해 재현된 이미지에서 사진의 진정성을 느낀다.

학교재갤러리는 2011년 첫 전시로 권부문의 개인전 〈산수와 낙산〉을 개최한다. 권부문의 〈산수와 낙산〉전은 그동안의 작업을 돌아보고 작업개념을 좀 더 확고히 하고자 하는 신작 ‘산수’를 전시하는 본관의 〈산수〉전과 권부문의 대표작으로 알려진 ‘낙산’ 연작을 전시하는 신관의 〈낙산〉전 두 개의 전시로 구성하였다.

본관의 ‘산수’작품들은 설악과 홍천, 평창 등 강원도 산야의 설경을 주제로 담은 작품들이다. 기존의 연작들과는 달리 ‘산수’는 산수라는 특정한 콘셉트를 설정하고 작업한 것이 아니라 권부문의 초기부터 현재까지의 작업을 종합하고 정리하면서 확고해진 작가의 사진개념의 정점이다. 4~5m에 이르는 대형의 화면에서 뿜어져 나오는 풍광의 존재감은 보는 이들의 가슴을 시원하게 해 준다.

신관의 ‘낙산’연작은 작가가 2005년부터 낙산의 해변을 촬영한 것으로 그동안 본격적인 전시가 이루어진 적은 없었음에도 불구하고 권부문의 대표작으로 잘 알려진 작품들이다. 전시장을 가득 채운 하늘과 바다, 눈 덮인 낙산해변의 모습은 관객을 향해 열린 공간이다.

학교창신(學古創新)의 가치를 추구하는 학교재는 현대적 사진기술을 토대로 전통산수화의 정신을 환기하는 권부문을 통하여, 사진이미지가 홍수를 이루고 있는 오늘날의 환경 속에서 사진이란 무엇이며 현대미술에서 사진의 진정성이란 무엇인가에 대해 진지한 대화를 하고자 한다.

자연스러운 것을 오로지 자연스럽게 화면에 담다.

↳ 주체성을 가지지 못하고 메시지에 종속된 동시대 사진에 대한 의문

↳ 사진이미지란 있는 그대로의 대상을 작가와 관람자 사이에 있는 그대로 드러내기 위한 통로

권부문은 그 어떤 상징적 의미나 메시지를 강요하지 않는다. 오직 그 앞에 서서 보라는 제안으로 작품을 전시한다. 그것은 사진이 트렌드에 민감하게 반응하는 소재주의로 빠지는 것을 경계하고자 하는 권부문의 작업태도 때문이다.

권부문은 “사진은 빛에 의한 대상의 재현이며 빛의 공정함, 엄정함을 준수해야 하는데 오늘날의 사진은 빛의 낭비에 빠져있다.”고 말한다. 사진이 처음 등장했을 때, 사진은 회화보다 더 엄격한 기준을 가지고 대상을 재현하는데 노력해왔다. 대상의 재현이란 비단 사진 뿐만 아니라 미술의 각 분야에서도 원시시대 동굴벽화에서부터 추구해 온 대명제였다. 그러나 기술의 발달과 더불어 복잡해지는 현대사진에서 그 목적은 점차 희미해지고 있다. 권부문은 오늘날의 사진작가들이 자신의 메시지와 기술에 근거한 화려한 효과들로 바라보는 대상—피사체(빛)를 뒤덮고 있다고 말한다. 피사체가 주체성을 가지지 못하고 메시지에 종속된 것이다. 지금, 권부문의 이 말은 있는 그대로의 모습을 재현

↳ 자연스러운 것을  
자연스럽게, 아무것도  
더하지 않지만 치밀하게  
구성되고 포착된 작품

↳ 촬영의 대상이 그 본연의  
모습을 충실히 나타내는  
순간까지, 물리적이고  
정신적인 차원에서  
자신과 교감하는 그  
순간을 포착

하기도 전에 개념과 해석에 의해 이미지에 대한 해석이 변형되고 왜곡되는 동시대 사진에 대한 의문이고, 나아가 사진계에 대한 쓴 소리이다.

진실한 해석을 통해 사물을 재현하는 권부문의 사진에서 메시지는 불필요하다. 권부문이 생각하는 이미지는 작가와 작품을 바라보는 이들 사이에서 대상을 있는 그대로 드러내는 것이다. 그는 이미지를 메시지로 왜곡하는 것을 바라지 않는다. 작가는 이미지 자체가 주는 그대로의 존재감을 통하여 풍경 혹은 대상을 재현하고, 보는 이도 이미지를 통해 작가가 본 대상과 서로 교감하도록 하는 것이 그가 전하고자 하는 메시지이다. 따라서 권부문은 대상을 객관화하여 관람자가 취할 메시지에 개입하지 않는다.

촬영의 대상이 그 본연의 모습을 충실히 나타내는 순간까지, 물리적이고 정신적인 차원에서 자신과 교감하는 그 순간을 포착하는 권부문의 작업방식은 우연이라기보다는, 항상 주변을 둘러싸고 있는 세계와 관계 맺는 가운데 얻어진다. 자연스러운 것을 자연스럽게, 아무것도 더하지 않지만 치밀하게 구성하고 포착하여 작품을 완성한다. 어느 한곳도 빈틈없이 꼭 짜여있는 이미지, 시선을 왜곡하지 않고 그대로 드러나는 정밀한 디테일, 보는 이의 심상이 확장될 수 있도록 방해하지 않는 구도와 경계 등은 그의 치열한 관찰과 연구의 결과물이다.

## 대상 앞에 서기, 그리고 바라보기

↳ 이미지 안에서 와유하며  
수기의 도구로 삼은  
전통산수화와 권부문의  
작업은 이미지를  
바라보는 태도의  
측면에서 닮아있다.

↳ 산수화를 와유하듯  
관람자는 권부문의  
이미지 속을 자유롭게  
소요하며 대상 앞에  
서고, 그리고 바라본다.

↳ 오롯이 재현된 풍경을  
통해 작가가 본 대상  
앞에 관람자를 서게  
하는 것이 권부문의  
유일한 메시지

바라보는 이들에게 대상의 본연의 모습을 기록하여 두고두고 자신을 성찰하는 장으로 만들고자 하는 권부문의 작업태도는 전통산수화를 통하여 수기(修己)의 도구로 삼고자 한 옛 사람들의 태도와 닮아있다.

옛 사람들은 산수(山水)를 인(仁)의 덕을 갖춘 인격체나 도(道)를 구현한 형태로 삼아 그 안에서 와유(臥遊)하며 자신을 돌아보고 마음을 정화했다. 그것은 권부문의 사진도 마찬가지다. 권부문에게 풍경이란 보는 이의 마음상태에 따라, 그의 경험과 상상, 해석력이 종합적으로 만들어 보여주는 이미지이다. 그래서 풍경은 자신을 비추어 보는 거울이 되며, 언제 어디서나, 작가 자신을 포함하여 그 누구든지 그 앞에 서서 비춰볼 수 있도록 한다. 이미지를 자신을 드러내는 거울이며 수기(修己)의 도구로 삼고자 한 전통산수화와 권부문의 사진은 이미지를 대하는 태도에서 같다.

작가가 바라보는 세계와 우리가 바라보는 세계가 권부문이 만들어낸 산수 안에서 만난다. 우리는 각각의 존재가 있는 그대로 담긴 권부문의 이미지를 통하여 전통 산수화를 와유하듯이 이미지 속을 자유롭게 소요하며 대상 앞에 서고, 그리고 바라본다. 누구에게나 열려있는 대형 화면 앞에서 작품을 바라보는 사람은 오롯이 재현된 풍경을 통하여 자연의 숭고함을 체험하고 자신을 인식한다. 그것은 권부문이 풀어낸 사진의 본분—재현의 결과이고, 관람객이 누릴수 있는 해석의 자율성이다.

#### 4. 작가소개

암담한 일상과 미지의 불안, 아이러니를 사진에 담다.

↳ 권부문의 초기사진은 암담한 일상과 미지의 불안, 아이러니를 담은 거칠고 어두운 작업이었으며, 당시 기성사진과 비교되어 큰 반향을 일으켰다.

권부문은 1955년 대구에서 출생했으며 현재 주로 속초에서 거주하며 작업하고 있다. 미술수업을 하던 고교시절에 사진을 시작하자마자 곧 미술대학에 진학하려던 계획을 접고 중앙대학교 사진과에 입학하였다. 그의 초기 사진은 1972-75년 서울, 대구, 부산 등지에서 찍은 거리 풍경들로 1975년 3월 서울 신문화관에서 열린 첫 개인전에 전시했다. **암담한 일상, 미지의 불안, 아이러니를 담은 거칠고 어두운 사진들은 당시의 기성사진들과 달랐고 적지 않은 반향을 야기했다.** 극과 극의 평가를 받은 첫 전시에서 사진계의 몰이해는 젊은 권부문에게 오히려 큰 자극이 되어 본격적인 사진의 길에 접어들게 되었다. 1970년대의 근대화 속에서 변화하는 도시 풍경과 아울러 사라지는 시골 마을들, 도시와 시골의 대비를 열정을 가지고 기록했다. 특히 안동 수몰지구와 하회마을의 기록은 30여년의 세월이 지난 오늘날 새로운 의미를 가지게 되었다.

태도로서의 사진을 모색하다.

↳ 권부문은 사진을 재현의 역사, 즉 미술사 안에서 이해하였고, 자기 성찰의 방법으로 삼았다.

↳ 평범한 자연풍경이미지를 통하여 “태도로서의 사진”을 실현하는 것을 추구하기 시작했다.

1980년대초 대구에서 고 황현욱 선생과 현대미술연구 그룹을 조직하기도 했던 권부문은 **사진을 재현의 역사, 즉 미술사 안에서 이해하고 사용하고자 했으며, 소재나 이야기를 담아내는 이미지보다는 자기 성찰의 방법으로 삼았다.** 그런 이유에서 그의 사진에서 특정 이미지나 이야기는 점점 배제되기 시작했고, **‘태도로서의 사진’을 실현할 수 있다고 본 밋밋한 산과 들의 풍경이 등장하게 되었다.** 이 사진들은 1980년대 말부터 평론가들로부터 “불특정한 사진”, “불쾌한 사진” 등의 수식어를 얻으며 서울 인공화랑, 수화랑, 전갈러리 등에서 전시했다. 사진이 미술의 영역에서 언급되기 이전의 일이었으며 물론 사진 시장도 존재하지 않았다. 1990년대 국내의 열악한 제작 시스템에 절망하면서도 작업을 계속하였고 1997년 파리의 신펜트리에르 성당에서 대규모 개인전을 열었다. 이를 계기로 요코하마, 동경, 바르셀로나, 피아첸자, 마이아미 등지의 미술관과 갤러리 전시가 이어졌고, 1999년 미국의 사진 전문출판사 나즈라엘리 프레스에서 첫 도록이 출판되었다.

풍경에 대한 입장을 명확히 하다. / 활발한 해외활동

↳ 활발한 국내의 작업을 통하여 풍경에 대한 생각을 심화하였다.

↳ “풍경이란 바람속의 구름 같은 것으로 보는 자의 마음상태에 따라 드러나는 것이다.”

↳ “사진은 목전에 펼쳐진 세계와 관계 맺는 가운데 얻어지는 총체적인 경험의 결론이며 환상이 드러나는 방식이다.”

↳ 이번 학교재 개인전을 통하여 권부문은 풍경의 이미지를 넘어서 풍경체험을 통한 자기 성찰의 발견, 자기고양이라는 그의 입장을 분명히 한다.

이 시점에서 권부문은 오직 작가의 길을 가려는 결심을 하고 그간의 모든 사회활동을 접고 시베리아를 거쳐 상트페테르부르크와 핀란드, 노르웨이 북부에 이르는 긴 여행을 떠났다. 북으로의 여행은 “말과 의미가 무색해지는 삭풍과 동토”를 만나는 여행이었으며, “궁극의 땅”에 대한 환상은 몇 년 후 아이슬란드와 그린란드에서의 작업이 주를 이루는 <북풍경>연작으로 이어졌다. 2000년대에는 속초에 주로 거주하며 설악 일대에서 작업을 시작하였고 아울러 북구·프랑스·스위스·사하라의 여러 지역을 여행하며 풍경에 대한 생각을 심화하였다.

권부문에게 풍경은 “바람 속의 구름 같은 것으로 보는 자의 마음 상태에 따라 드러나는 것”이며, “사진은 목전에 펼쳐진 세계와 관계 맺는 가운데 얻어지는 총체적인 경험의 결론이며, 환상이 드러나는 방식”이다.

2007년 아르코 미술관의 개인전은 서울에서 10년 만에 가진 전시로 <구름 위에서>, <별보기>, <낙산>시리즈 등 2000년대의 미발표 작업을 두루 선보였다. 그 이후 매해 신작을 발표하는 개인전을 서울, 부산, 대구에서 열었다. 사진이던 회화이던 소재주의를 거부하는 권부문은 풍경체험을 통한 자기 성찰과 발견, 자기 고양을 추구한다. 이러한 입장은 어느덧 그의 대표작이 된 <낙산> 시리즈와 이번 학교재 전시에서 처음 발표하는 <산수> 시리즈에서 더욱 확고해졌다.

이제 작가로서의 스타트라인에 섰으며, 이것이 세상과 인생에 대한 충분한 경험 후에 도래한 것을 다행으로 여기는 작가는 그간 쌓은 내공과 엄청난 작업량을 바탕으로 앞으로 새로운 세계를 속속 열어갈 것으로 기대된다.

출판 및 향후일정

↳ 다수의 작품집을 출간하였으며, 세계 유수의 사진관련 논저에 수록되었다.

↳ 2011년 10~11월 요코하마 아자미노 아트포럼에서 개인전을 열 예정이다.

지난 10년간 미국의 사진전문 출판사 나즈라엘리 프레스와 한국의 나비장이 여러 권의 권부문 작품집을 출간했으며, 그의 작업은 현대예술사진을 총정리한 런던의 테임즈앤허드슨 출판사의 <현대미술로서의 사진>(런던, 2004)과 파이든 출판사의 <브링크 : 100 사진작가, 10 큐레이터, 10 평론가>(런던, 2002)에 소개되었다. 그의 작품은 뉴욕JGS 재단, 요코하마 미술관, 리움 미술관, 하나은행 컬렉션 등에 소장되어 있다. 또한 올해 10-11월에는 요코하마의 아자미노 아트포럼 (Azamino Art Forum of Yokohama Art Foundation)에서 개인전이 예정되어 있다.

## 5. 전시서문

### a. 서문 - 김애령

- 학교재 웹하드에서 다운받으실 수 있습니다.

김애령

권부문 개인전 <산수와 낙산>은 신작인 <산수>연작과 2007년부터 국내외에서 발표해온 <낙산> 연작을 두 개의 독립된 공간에 펼쳐 보인다.

<산수>는 가장 최근작이면서 동시에 작가가 사진에 결정적으로 뜻을 둔 계기가 된 1970년대 말의 인적 없는 미묘한 풍경 사진이 30여 년의 세월을 거쳐 도달한 하나의 고지이다. 미디어의 본성을 고찰하고, 태도와 표현의 진정성과 내재성을 중시하는 모더니즘적 입장을 견지해온 작가가 '산수'라는 문화적, 역사적 함의가 깊은 주제를 선택한 것은 뜻밖으로 여겨질 수도 있을 것 같다. 그래서 권부문의 '산수'는 포스트모던적 복고나 혼성의 이미지 차용과 무관하다는 것을 명시해 둘 필요를 느낀다.

사진 이미지의 추구를 '대상 앞에 서기'의 방법론이자 결론으로 여겨온 작가는 풍경을 "바람 속의 구름"에 비유하면서, "풍경은 끊임없이 변화한다. 실재하는 것이 아니고 누군가에 의해서 드러나는 현상이다. 보는 자의 마음 상태와 해석력에 따라서 드러나기도 하고 무심히 지나쳐 버릴 수도 있는 것이다."라고 말한다. 따라서 풍경을 조망한다는 것은 궁극적으로 자신을 발견하고 반성하는 것이며, 거기서 얻어진 이미지는 때로 "무섭고 고독한 거울"이 된다. 한편, 전통 미학에서 '산수'는 인(仁)의 덕을 갖춘 인격체나 도(道)를 구현한 물상으로, 그것을 그리고 감상하는 것은 마음을 열고 정화하는 일이었다. 이러한 산수관과 권부문의 산수에 대한 입장이 만나는 지점은 '태도로서의 이미지'라 하겠다.

권부문의 <산수>는 수묵화를 연상시키지만 들여다 보면 정밀한 디테일들이 장소에 대한 온갖 정보를 제공하여 조사실적인 느낌마저 들게 한다. 그러나 풍설과 그 속에 의연하게 자리하고 있는 나무나 돌에서 세한(歲寒)과 격절(隔絶)을 읽는 것은 예나 지금이나 다르지 않을 것이다. 작가는 이렇게 말한다. "현장에서는 이미지가 요구하는 순간을 기다리는 자세가 된다. 장소의 조건들이 대상을 잘 드러내는 순간을 포착하여 이미지로 기록하는 것은 우연 같지만, 이미지는 내 앞에 펼쳐진 세계와 관계 맺는 가운데 얻어지는 총체적인 경험의 결론이다. 어떤 대상을 물리적, 정신적 차원에서 만나는 일이 일순간 한 장의 이미지로 얻어질 수 있다는 사실에 나 자신도 늘 놀란다. 셔터를 누르는 순간은 특정 상황의 선택이고 결론이다."

권부문의 작품에서 느껴지는 적막과 고독은 단지 이미지 속에 사람의 흔적이 없어서가 아니다. 그 앞에서 보는 자는 철저히 혼자가 되기 때문이다. 그것이 풍경 체험의 근간이다. 그 고독을 극복하면 자유로이 이미지 속을 소요하는 미적 경험을 누리게 된다. "내 작품에서 인간의 자리는 이미지 속이 아니라 이미지 앞, 내가 카메라와 함께 섰던 그 자리이며, 누구에게나 열려있는 자리다." 대형 화면은 작가를 포함해서 관객을 풍경 앞에, 즉 풍경 체험의 출발지점에 서게 하는 데 필요한 장치이다. 그런데 대형 사진이 요구하는 기술적, 물리적 노력은 "나에게 다가온 이미지를 섬긴다"는 자세 없이는 불가능할 것이다.

카메라와 프린터라는 기계를 통하여 이미지를 얻어야 하는 사진가는 화면 앞에서 완전히 자유로운 화가와 입장이 다르다. 또한 개발이 미치지 않은 구석이 없는 이 땅에서 사람의 흔적이 없는 경관을 포착하는 일도 만만치 않다. 사실 카메라를 통해서 볼 수 있는 풍경만이 작가가 말하는 "총체적 경험"을 유도해 낼 수 있으며 "환상이 드러나는 방식"이 된다. 그것은 <낙산>의 경우에도 그러하다. 작가는 2000년부터 종종 낙산의 바다를 모티브로 삼았지만 2005년과 2010

년의 대설 속에서 장소의 진면목을 만날 수 있었다. 그것은 동해안 낙산이라는 지리적 장소를 넘어서 지극히 정신적인 풍경으로 우리에게 제시되었다.

누구나가 사진 이미지의 생산자이자 소비자인 시대, 디지털 테크놀로지가 현실의 경계를 모호하게 만들며 새로운 리얼리티를 만드는 오늘날, 사진은 풍요와 동시에 ‘사진’이라는 명칭 자체가 불분명하게 쓰이는 혼란을 겪고 있다. 사진의 발명으로 재현의 의무에서 해방된 회화가 예측할 수 없는 모험에 뛰어들었듯, 사진도 이미지 속에 담긴 대상이나 이야기의 실재성을 지시하는 지표 (index)로서의 기능과 유효성을 의심받게 되면서 오히려 새로운 예술로서의 가능성을 갖게 되었다. 소재와 내용이 사진의 가치를 말하던 시대는 지나갔다. 그것은 서술과 전달이 필요한 영역의 몫이다. 현대 미술로서의 사진은 자기반성적이다. 제작 과정과 결과에 대한 의식과 태도가 결정적이며 형식과 형태는 그러한 태도를 반영한다. 이미지 제작이 기계장치와 시스템을 빌어야 하는 만큼 작가의 의식은 다차원적일 수 밖에 없다. 그러나 세계라는 구체적인 현장을 가지고 있다는 점은 여전히 사진가의 특권이다. 권부문의 작업은 작가의 의식과 비전이 이 시대의 기술을 만나 현실과 정신의 이미지를 동시에 구현한 귀중한 예이다.

<산수>와 <낙산>에 대해서 각각 글을 쓴 요코하마 미술관의 아마노 타로(天野 太郎) 학예실장과 시인이자 평론가인 메이지대학 쿠라이시 시노(倉石 信乃) 교수는 작품집 <부문/ Boo Moon><sup>3</sup>을 계기로 작가와 1997년 처음 만난 이래 지속적으로 교류해 왔으며, 권부문의 작업을 가장 잘 아는 미술전문가들이다. 쿠라이시 선생의 글 <눈, 바다, 빛>은 얼마 전 미국의 나즈라엘리 프레스가 출간한 작품집 <낙산>에 실린 것으로 저자의 허락 하에 한글 번역을 여기에 실었다.

\* 쿠라이시 시노 “눈, 바다, 빛”.

\*\* 인용된 작가의 말은 모두 필자가 주재한 프랑스 풍경미학자 카트린 그루와의 미발표 인터뷰 (2007-2008)에서 발췌.

b. 산수 서문 - 아마노 타로 <세계를 응시하다>

- 학교재 웹하드에서 다운받으실 수 있습니다.

세계를 응시하다

아마노 타로 요코하마미술관 학예실장

세계는 이미 다 드러나 버렸다고 말할 수 있을까? 시각으로 이해 할 수 있는 세계는 항상 변하는 표피층이며 그 이면에 어떤 구조가 숨겨있다는 사실을 알지만, 그것은 쉽게 눈에 보이지 않는다. 우리와 자연계는 서로 침투하고 연결되어 있으나 상호 침투 그 자체는 여전히 불가사의 영역이다. 인간에게 세계는 아무리 시간이 흘러도 도달 할 수 없는 영역이며, 자연은 인간을 의식하지 않는 것 같다.

권부문의 사진은 세계를 드러내 보이기 보다는 세계의 구조를 시사하는 이미지로 보인다. 그의 풍경 속에는 이러한 구조를 보여주는 디테일들이 있으며, 이는 아래 설명하겠지만, 대단히 끈기를 요하는 작업으로 재현되었다. 마치 육안으로 지각 가능한 모든 디테일들이 모여서 하나의 전체를 이룬 것 같다. 원래 우리 눈은 어떤 이미지 전체를 단번에 그리고 정밀하게 지각할 수 없다. 원근법으로 세계를 장악하는 것이 아니고, 전체를 부분들로, 그것도 복수 시점(视点)으로 파악된 부분들을 재구성하여 얻는 것은, 19 세기 이후의 근대 화가들, 특히 폴 세잔느 (Paul Cézanne) 이래 볼 수 있었던 방식이다.

한편, 작가는 이번 개인전의 주제로 '산수' (山水)를 선택했다. 산수는 중국, 한국, 일본을 중심으로 발전한 수묵화이다. 권부문은 주제뿐 아니라 화면 구성도 전통 수묵화의 형식을 답습하여 수직이나 수평으로 긴 화면의 레이아웃을 사용했다. 수묵화는 풍경화이지만 그것은 서양의 풍경화와는 달리 눈 앞의 풍경을 극명하게 재현하지 않는다. 비록 실재하는 풍경을 소재로 삼는다 하더라도, 세부는 추상화되고 전체 또한 작위적으로 변용된다. 오히려 그 풍경 안에서 얼마나 인간이 정신적인 의미로 일체화 할 수 있는 지가 관건이다. 이러한 문인화 정신은 예를 들면, '와유(臥遊)'라는 단어에 담겨있다. 움직이지 않고 여행한다, 두루마리 그림 속에 스스로 자리를 잡고 그 속에 머물며 풍경을 즐긴다는 것이다. 그것은 자연의 빈 공간에 관객 자신을 침투시키는 행위라고도 말할 수 있을 것이다.

그런데 실제 풍경의 표상인 산수화라 하여도 풍경 그 자체를 지시하는 사진 이미지와는 다른 성질을 가지고 있다. 권부문은 회화=표상(表象), 사진=지표(指標)의 차이를 인식하고 작업한다. 그는 하나의 풍경을 하나의 이미지로 촬영하는 방법과는 별도로, 특히 대작에 있어서는 다른 제작 방법을 택했다. 우선 대단한 인내심을 필요로 하는 작업이란 점을 말해 두겠다. 시점을 이동하며 부분들을 촬영하되 각 부분 간에 중복 부분을 갖도록 하여 연결한다. 하나의 이미지를 한 순간에 포착하는 것이 아니라, 오히려 시간을 들이고 사려를 더하면서 촬영하는 행위를 반복한다. 그것은 위에서 언급한 것처럼 세잔느에게서 볼 수 있는, 하나의 풍경을 시점을 이동시키면서 부분부분 파악하는 행위와도 겹친다.

이처럼 권부문은 일견 근대 이후 서양에서 주도된 시각의 제도, 특히 '카메라 옵스큐라'에 의해서 규정되었던 관찰하는 주체와 관찰되는 객체의 관계, 그로부터 파생한 주체의 특권을 따르고 있는 것처럼 보인다. 그렇지만 지각 기능이 생산될 수 있고, 조작도 가능하고, 하물며 예전까지 가능한 오늘날의 세계를 드러내는 것을 전제로 하는 것이 아니라, 어디까지나 내적인 이미지에 임하고 있다. 왜냐하면 오늘의 사진 및 영상 이미지는 관찰의 주체와 객체라고 하는 투명한 수용 모델로부터 벗어나, 신체성과 무의식이라고 하는 불투명성을 우리에게 부과했기 때문이다. 이러한 서양적인 시각 모델의 문맥에 대한 동양적 풍경에의 대처 방식 중 하나로 '산수'가 소환되었다.



일상적으로 주시하는 것과는 달리 ‘응시한다’는 행위는 시각에 의식을 집중시키는 것이지만, 평상시 아무렇지 않게 보고 있을 때보다 대상을 잊어버리는 경우가 있다. 주의를 집중하고, 한 점을 가만히 바라보는 행위는 결국 의식의 이완을 낳아서 원래 무엇을 보고 있었는지, 무엇을 위해 보고 있었는지를 애매하게 하는 일이 있다. 권부문이 보여주는 극명한 이미지들은 시각활동의 이런 양의성을 피하려는 듯 카메라를 개입시키고 있다. 말하자면 제3의 시각에서 나온 이미지들이다.

산수화의 이미지가 아이콘이며 표상(表象)이라는 점은 위에 말한 바와 같다. 여기서, 관객은 문자 그대로 화면 앞에서 이미지를 탐색하는 것과 동시에, 화면 내부, 예를 들면, 암자에 잠시 멈춰 선 인물에 동화되어 그곳으로부터 보이는 전망 또한 감상해야 한다. 이 경우, 시점의 이동은 물리적인 것이 아니라 형이상학적인 차원에서 가능하다.

오늘날 이미지들은 미디어 시스템이 강요하는 시각 체험을 일상화하고 있다. 권부문은 이러한 상황을 따돌리고 이미지 그 자체가 있어야 할 모습을 선취해 제시하려고 한다. 모든 대상이 미디어 이미지로 회수되어 재생산되고 공급되는 가운데 한 번 더 세계로 향하지 않으면 아니 될 새로운 시선을 환기하는 것이다. 그리고, 이러한 의미로서의 ‘응시’를 그것을 제도화하여 온 근대의 문맥으로부터 탈환하여 자연 속에 침투되어야 할 개체로서의 인간이 하는 행위 중 하나로 다시 제시한다.

- c. 낙산 서문 - 쿠라이시 시노 <눈, 바다, 빛>  
- 학교재 웹하드에서 다운받으실 수 있습니다.

## 눈, 바다, 빛

쿠라이시 시노 시인 · 평론가

### 1

예전에, 선(禪)에는 '현성'(現成)이라는 말이 있었다. 눈 앞에 있는 그대로의 모습으로 제시되는 것, 또는 가공되지 않은 살아있는 모습 그대로 나타나 있는 것을 말한다. 사진 장치는 원래 허식 없이 무구(無垢)의 모습으로 나타나는, 즉, '현성'이라는 궁극의 이상을 재현하는 데 적합하였다. 그러나 실제로 사진이 해온 것은 단순히 외관이나 가짜 '현성'을 만들었을 뿐 아니라, 수치스러운 전례를 거듭하면서 "있는 그대로"가 "그것이 아닌 것"이 되어 버리는 허구의 영역에 안주하였다. 애초에 사진은 그야말로 빛의 은총이었으나 오늘날에는 빛의 낭비에 빠져있다. 사진의 발명자 중 어느 누구는 사진을 '빛의 언어'라 불렀다. 당시 사람들은 이 말을 빛에 의하여 사물의 흔적이 정착되는 신비와 경외심을 야기하는 방법에 대한 적절한 표현으로 이해하였다. 오늘날 '빛의 언어'는 광고 효과를 위한 시각적 패턴, 다루기 쉽고 무의미한 의태어로 전락하였다.

사진이 있기 오래 전, 인간이 태양을 숭배하고 불을 경배하던 시절부터, 빛은 진리와 선(善)의 비유로 사용되어 왔다. 사람이나 사물에 빛이 부여되지 않는다면, 가치가 없는 것으로 여겨졌다. 빛이 사라지는 것은 곧 죽음을 의미했다. 한편, 빛의 은유가 상투적이 되어버렸기 때문에 어둠의 깊이가 중요해졌고, 밝기 혹은 어둠의 단계가 과거의 은유를 풍부하게 하는데 사용되었다. 오늘날에는 그런 비유도 유효기간이 지나버렸고, 빛도 어둠도 예전에 그러했었다는 자신의 패러디로서, 진리와 선(善)의 빈 껍질을 말하는 향수 어린 기표(記票)일 따름이다. .

사진은 지금도 빛의 언어일 수 있는가. 그리고 빛에 의한 사물의 흔적일 수 있는가. 매체로서의 사진은 전적으로 물리적인데, 사물을 보는 행위가 사물의 표면에 반사되는 빛을 보는 것에 지나지 않는다는 명제를 증명한다. 사진은 표면의 반사를 재현할 따름이다. 사진 안에 빛나는 것은 찍힌 사물의 빛이 아니다. 어디로부터 받은 빛의 반사에 불과하다. 그것은 철저히 표면적이다. 우리는 늘 그렇게 말해왔다. 그럼에도 불구하고 13세기 일본의 선승 도원(道元)의 말이 마음을 울린다.

“밝고 밝은 광명이 삼라만상(森羅萬象)에 있다. 삼라만상의 광명은 모든 수목, 뿌리와 가지와 잎뿐 아니라, 꽃과 열매의 광명이다. 지옥도(地獄道), 아귀도(餓鬼道), 축생도(畜生道), 인간도(人間道), 천신도(天神道)에 광명이 있고, 수라도(修羅道)에 광명이 있다.”<sup>1</sup>

때때로 자연을 찍은 사진의 색 뒤에는 불가시의 빛이 깃들여 있는 것처럼 보인다. 여기에는 사진에 찍힐 수 있는 것과 없는 것, 보이는 것과 보이지 않는 것 사이의 단절이 없다. 도원대사가 말하는 '광명'은 명증성의 대립항을 모두 포괄하는 초월 개념으로 무한히 확장될 수 있다. 음영과 불분명한 부분들이 일괄적으로 비취지는 것이 아니라 만물은 다양한 단계에서, 밝은 것은 밝은 대로, 어둠은 어둠대로, 불분명한 것도 그대로의 모습으로 빛을 가지고 있는 것이다. 만물에 빛이 깃들여 있다는 생각은 사진과는 별개라고 생각되었다. 하지만 사진은 예술과 기계장치를 연계하여 그 둘을 모두 초월하는 가능성을 지닌 시선의 활동이며, 편재하는 현상들을 공정하고 평등하게 포착하는 기술인 것이다. 이러한 시각과 기술이 상호 보강하는 나선형으로 엮인다면, 우리는 비로소 만물에 내재하는 빛이 발현하는 순간에 도달할 수 있는 가능성에 대해서 말하기 시작할 수 있을 것이다. 그 때는 사물과 사람의 경계도 이미 가시의 빛과 불가시의 빛 안에서 무효화될 것이다.

‘모든 사람은 광명을 부여 받았다’라는 대사의 말은 광명이 나중에 출현한다는 것이 아니고 예전부터 있다고 말하는 것도 아니며, 현재 가까이 보이는 것처럼 현성(現成)이라는 의미도 아니다. 우리는 ‘사람에게는 본래의 자성으로서 광명이 깃들여 있다’고 한 대사의 말을 확실하게 이해하지 않으면 안된다 ... ‘사람은 광명을 가지고 있다’고 말하는 것은 모든 사람은 광명이라고 말하는 것이다. 광명은 사람이다. 광명을 가지는 것은 인간 존재 혹은 그 바탕이 되는 것이다.<sup>2</sup>

빛과 사람을 연결하는 것은 궁극의 범신론적 신인동형론(神人同形論)이라고 불릴 수 있다. 혹은 유물론적이고 초월적인 리얼리즘 안에 잉태된 신비주의라고 바꿔 말할 수도 있겠다. 빛은 만물에 깃들여 있고 사람은 곧 빛이다. 그렇다면 '사진가-보는 자'가 원하는 신체와 사진적 표현과의 일체화는 전혀 사람 없는 풍경 안에서 발견될 수 있다는 것도 당연하다.<sup>3</sup> 권부문의 눈 보라 치는 해변 사진이 그러하듯.

## 2

권부문이 찍은 겨울 바다, 그것은 '눈(雪)의 바다'라고 하는 호칭이 어울리는 거친 날씨의 풍경이다. 눈은 언제나 어느새인가 풍경을 흰색으로 덮고 잠재운다. 그러나 내려 쌓이는 눈은 단지 풍경을 덮어버리는 것이 아니라 자연의 형상을 감싸고 있는 기존의 의미의 덮개를 걷어낸다. 때로 바람에 실린 눈은 풍경을 어지럽히지만, 그것도 같은 결과를 낳는다 하겠다. 눈은 풍경을 새롭게 한다. 그러므로 이 사진들은 만물에 깃들여 있던 잃어버린 빛을 되돌리기 위한 치유로서의 사진이다. 복구로서의 눈이며 파도이다. 눈과 파도는 모두 희다. 이 해경(海景)-설경이 죽음의 풍경을 떠올리게 하는 것은 풍경을 치유하기 위하여 일시적인 가사상태를 만들고 있기 때문이다.

겨우 보이는 수평선과 해변의 경계는 화면을 분할하는 두 개의 선이며, 수직 프레임의 하반부는 눈의 영역이다. 절대적 여백으로 바뀐 눈 덮인 해변은 관객의 신체 앞에 드러나며 밀려오는 파도의 움직임에 저지하는 '대'(台)의 역할을 한다. 바다의 영역은 하늘과 육지 사이에 끼어 있음에도 불구하고 오히려 자유로운 파도의 움직임이 끊임없이 생성되고 있는 것을 분명하게 보여준다. 더욱이 그 위에는 사선으로 때리는 눈발이 해변과 해변에 꽂히고 있다. 관객에게로 육박하는 파도 마루와 화면을 어지럽게 휘저으며 지우는 무수한 긴 선의 눈발은 부동의 백색 해변의 무대 위에서 휴식을 취하며 관객 앞에 반듯하게 제시된다. 해변은 '무대'라고 해도, 지극히 반연극적이다. 그것은 결코 불특정 다수의 보는 욕망을 충족시키는 그런 스펙타클과는 관계가 없다. 오히려 한 사람의 관객을 위해 마련된 무대인 것 같다. 나 자신과의 조용한 대화를 위한 사진인 것이다. 수직의 화면, 그리고 화면 아래 쪽의 절대적으로 비어있는 '무대'는 '사진가-보는 자'가 바로 이 순간, 절대적인 구역에서 일어나는 사건과 마주함을 인식하고 있다는 사실을 분명히 한다. 동시에 '관객' 측에 있는 무대는 열려있다. 다시 말하면 그것은 겨울인 것이다. 나는 '풍경으로서의 나'를 마주 본다. 무섭고 고독한 겨울이다. 유일한 겨울이 거기에 있다. 풍경은 하나, 나도 하나, 그 외에는 없다. 아무 것도 이 풍경을 대신할 수 없다. 누구도 나를 대신하거나 대변할 수 없을 것이다. <낙산> 연작은, 도원대사가 말한 '자기 광명' (自己光明)과의 만남의 장, 그 증명사진인 것이다. 나는 하루하루 지속되는 삶을 걸고, 용기와 각오를 얻기 위하여 별거숭이인 채로 그냥 바라 본다. 어떤 함의도 없이 혹은 모든 함의를 안고서, 누구도 나를 도울 수 없다. 도움은 오직 빛으로 나타난다. 이 사진들을 보면, 나를 무심히 내버려 두거나, 그냥 빨리 들어가거나 간에 나 자신이 풍경 속에 전면적으로 투입되기 위한 장이 마련되었다고 생각하지 않을 수 없다. 마치 어렵듯하지만 격한 순백에 인도되는 것같이.

생각해보면, 권부문의 다른 연작 <구름 위에서/On the Clouds>도 수직의 프레임 안에 하부를 구름의 구역, 상부를 푸른 하늘의 구역으로 나는 미니멀한 풍경사진이었다. 지상에 붙어 살 수 밖에 없는 운명에 저항하는 것 같이 정면에서 마주 바라본 구름 위의 풍경이었으며, 조심성 없이 운명에 함몰되어 있는 땅 위의 우리 위치를 거침없이 드러낸 작품이었다.

<낙산>은 아주 멀리 일본을 마주한 한국 동북부 해안의 지명이다. 그러나 그것은 관객이 어디에 있더라도 지금 자신이 있는 장소를 성찰하고 자신과의 만남을 조직하기 때문에 '어디에도 없는' 장소이다. 혹은 그것은 <구름 위에서>가 그랬던 것처럼 보편적인 '어디에도 있을 수 있는' 장소이다. 그리고 보는 자의 자만심을 고독하게 진정시킴에 있어서 늘 '단 하나의 장소'이기도 하다. 나에게 '이 장소' 밖에 없다. 여기 밖에 있을 곳은 없다. 하지만 어떤 소유와도 무관하게 나는 그것을 본다. 나는 여기에 있다.

번역 : 오소자

1. 도원(道元), 이시교지(石井恭二)주역), <<정법안장/正法眼藏 1>> 가와테쇼보신사(河出書房新社) 출판, 382-383쪽, 교토, 1996.  
2. 앞의 책, 385-386쪽.  
3. 쿠르베의 바다 풍경에 있어서 '화가-보는 자'가 회화와 거의 신체적 합일을 갈망하고 있음을 논한 마이클 프리드 참조.  
Michael Fried, *Courbet's Realism*, 시카고대학 출판, 214-216쪽, 시카고/런던, 1990.

## 6. 작가약력

### 권부문 (權富問)

1955 대구 출생

### 개인전

- 2011 <산수와 낙산>, 학교재 갤러리, 서울
- 2010 <프레즌스>, 갤러리 신라, 대구
- 2009 <프레즌스>, 조현 화랑, 서울  
<북풍경>, 조현 화랑, 부산
- 2008 <가까이서 멀리서>, 갤러리 신라, 대구  
<구름 위에서>, 박영덕 화랑, 서울  
<북풍경>, 박여숙 화랑, 서울
- 2007 <돌에게>, 씨-파인아트, 서울  
<권부문, 사진 2000-2007>, 아르코 미술관, 서울
- 2006 <권부문>, 조현화랑, 부산  
<구름 위에서>, 갤러리 신라, 대구
- 2002 <권부문>, 시공 갤러리, 대구
- 2000 <권부문>, 갤러리 신라, 대구
- 1999 <권부문>, 갤러리 사이드2, 도쿄  
<권부문전-안동 하회마을 1976-1990>, 갤러리 아티누스, 서울
- 1997 <권부문: 태도>, 신펜트리에르 썬루이 성당, 파리  
<권부문 근작전>, 전 갤러리, 서울
- 1996 <권부문>, 전 갤러리, 서울
- 1994 <권부문>, 인공 갤러리, 서울
- 1993 <권부문>, 수 화랑, 서울
- 1989 <권부문, 사진>, 인공 갤러리, 서울
- 1984 <시골>, 맥향 화랑, 대구
- 1975 <포토 포엠>, 신문회관, 서울 / 대백 갤러리, 대구

### 주요 그룹전

- 2007 <한국미술\_여백의 발견>, 삼성미술관\_리움, 서울  
<물의 정경- 모네와 다이칸에서 현재까지>, 요코하마 미술관, 일본
- 2004 <오페치나 아시아>, 볼로냐 시립현대미술관, 이태리
- 2001 <수평과 지평: 바다와 하늘>, 베르니리 갤러리, 바르셀로나, 스페인
- 2000 <반기역: 현대사진 기획전 2부>, 요코하마 미술관, 일본  
<내츄럴 블루>, 아르테 콘템포라네아 제로 갤러리, 피아첸자, 이태리
- 1999 <드림 컬렉션 4부: 사진>, 마이애미 미술관, 미국

### 공공 컬렉션

- JGS재단, 뉴욕
- 요코하마 미술관, 요코하마
- 하나은행, 서울
- 삼성미술관 Leeum, 서울