



블랙박스: 냉전 이미지의 기억

사진/글 박찬경

Black Box: Memory of the Cold War Images

Photography/text by Park Chan-Kyong



블랙박스: 냉전 이미지의 기억

사진/글 박찬경

Black Box: Memory of the Cold War Images

Photography/text by Park Chan-Kyong

이 책자는 박찬경 개인전의 일부로 제작된 것입니다. 총 160장으로 된 슬라이드 사진 중 40여장만이 수록되었습니다. 전시회 / 금호미술관 지하 1층 1997. 8. 28 (목) - 9. 13(토)



악몽

우연히 텔레비전을 켜다가 전쟁 중에 남편을 잃은 한 할머니의 경험담을 듣게 되었다. 노인에 따르면 죽은 그녀의 남편이 예전의 젊은 모습으로 갑자기 꿈에 나타나서는, 그가 참혹하고 고독하게 전사한 장소까지 지시하며 왜 자신을 그곳에 버려두냐고 하소연하였다는 것이다. 수 십년만에 만난 꿈속의 남편은 여전히 군복을 입고 피를 흘리며 절규하고 있었다. 이런 꿈을 반복해 꾸던 그녀는 고민을 거듭하다, 꿈에서 일러받은 대로 '월악산 근처 장작더미 속에서 인민군의 총을 맞고 죽은' 남편을 만에 하나 아는 사람이 있을까 찾아보기로 작정 한다. 정신병자 취급을 받으며 산의 근방을 죄다 수소문해본 결과, 전 남편의 죽음을 목격했다는 할머니를 천신만고 끝에 만나게 되었다. 눈이 부시도록 하얀 머리의 이 촌로는 믿기 어려운 사진적 기억력으로 당시 상황을 회상하였다. 다리에 총상을 입은 군인을 장작더미 안에 숨겨주고 며칠 동안 수발해 주었다는 증언과 함께, 그의 머리에 주먹만한 탈모가 있었다는 결정적인 특징까지 기억해 내었다. 꿈의 세계가 인도한 모든 정황은 확실했다. 1950년부터 땅 속에 묻혀 있던 전쟁 귀신이 꿈 속에 나타나 멀쩡히 살아 있는 사람을 무덤으로 인도한다.

97년 4월 24일자 한겨레 신문 2면에는, 황장엽씨와 김덕홍씨가 동작동 국립묘지를 참배하기 위해 꽃다발을 들고 경내로 들어서고 있는 사진이 지면 중간 쯤에 실려 있다. 사진의 캡션은, 국가안전기획부가 이 사진을 제공하였다고 밝히고 있다. 그 사진에서 눈길을 돌려 상단 쪽으로 훑어 올라가다 보면 한겨레신문에서 입수한, 한보그룹 대북 사업 책임자의 메모를 만난다. 다이어리에 쓰여진 메모가 신문 1단 크기로 작아졌기 때문에, 우리는 돋보기를 사용해 찬찬히 보아야 그것을 제대로 읽을 수 있다.

어려운 사정에도 불구하고 지난번 지원한 사실에 장군께서 고무됨. 김성철에 따르면 2번 보고되었으며 이번 submarine 해결에 황철의 협력가능성이 고려되었다고 함

기사 내용의 도움을 받아 이 메모를 해독(解讀)해보자면 이렇다. '지난번 한보의 황해제철소 투자 때문에 김정일이 고무됨. 김성철에 따르면 두 번이나 이 사실이 김정일에게 보고되었고, 잠수함 침투에 대한 사과성명을 하는데 한보의 투자규모가 고려되었음.'

사안이 사안이니만큼, 이 일에 김현철과 그의 인맥이 관련되었으리라는 것이 대개 언론사의 추측이었다. 보도 내용들에 따르면 남북관계는 이를 떼면, 'G 클리닉' 의사를 포함한 많은 사람, 기관들의 다양한 조건과 노고가 없이는 개선되기 어려웠던 것이다. 상황이 이렇다고 해서, 혹시 남(南)의 김(金)이 막대한 비자금으로 북(北)의 김(金)을 매수하여 통일을 이루려고 했는지도 모른다는 망상까지 해서는 안될 것이다. 아니면 한보가 투자한 북의 제철소에서 무기 생산을 위해 필요한 물자를 대리라고 상상하는 것도 위험천만한 일이다. 만에 하나 그와 유사한 노력이 있었다 할지라도 당사자들을 포함하여 아무도 기억하지 못한다. 그리고 그런 상상을 하기에는 모든 정황이 불확실할 뿐이다.



1



2

오버 액션: 텔레비전

냉전이 자본주의와 사회주의 간의 투쟁이었다는 착각은 (조작된 허구의) 좋은 예가 된다. 소련은 1917년부터 미국이 자본주의로부터 거리가 멀었던 것 보다는 더 사회주의로부터 거리가 멀었다. 그러나 미국과 소련의 선전체제는 그 반대로 주장하는 데서 이 해관계의 일치를 보았다. - 노암 참스키 - (주1)

텔레비전은 모든 사건의 역사성에 중지부를 찍는 진정한 해결이다. - 장 보들리야르 - (주2)

1996년 유고제 물탱크를 타고 컴컴한 바다 밑으로부터 솟아오른 '괴물' 들은 같은 간첩이라 할지라도, 신상옥 감독의 영화 '마유미'의 주인공처럼 나름대로 고도의 내면연기를 하는 배우와는 거리가 멀었다. 그들은 확신에 찬 주체가 '외면연기' 하는 삼류 전쟁영화의 배우에 가까웠다. 남북 '리바이어던' 들의 오버 액션이었다. 배우이거나 스파이거나 그들은 그들의 고용자가 요구하는 더도 덜도 아닌 바로 그 만큼의 역할을 수행해야만 할텐데, 이 사건은 처음부터 끝까지 어색하고 불쾌한 어떤 '과잉'의 느낌을 준다. 아마도 냉전과잉과 매체과잉이 그 주요한 원인들일 것이다. 그런데 이 두 가지는 쉽게 생각하듯이 냉전상태의 지연이 텔레비전의 선정주의를 낳고, 선정주의가 간첩을 원한다는, 서로 잡아먹고 먹히는 관계에 그치는 것만은 아닌 것 같다.

(1) 냉전 기계

냉전은 언제나 그 자체로 지나친 긴장 상태이다. 알다시피 냉전은 무기, 공포, 이데올로기, 허구, 살해의 지나친 상태이다. 우리는 소련의 일방적인

몰락에 의해 적어도 서구에서 냉전은 이미 끝났다는 사실을 물론 잘 알고 있다. 문제는 한반도가 여전히 냉전 속에 묶여 있다는 환멸스러운 상황에서 온다. 부루스 커밍스(Bruce Cumings)가 설명하고 있듯이, 한반도는 군사 와 정치 등에서 여전히 제 2차 세계대전의 시간대 안에 있는 것이 분명하다.(주3) 반면에, 우리는 경제나 문화에서는 미국이나 유럽이 구가하고 있는 탈냉전 상태를 더 가깝게 느끼고 있다. 우리에게 북한이라는 나라는, 냉전 시대의 미국과 소련 사이 보다 훨씬 더 먼 것이다.

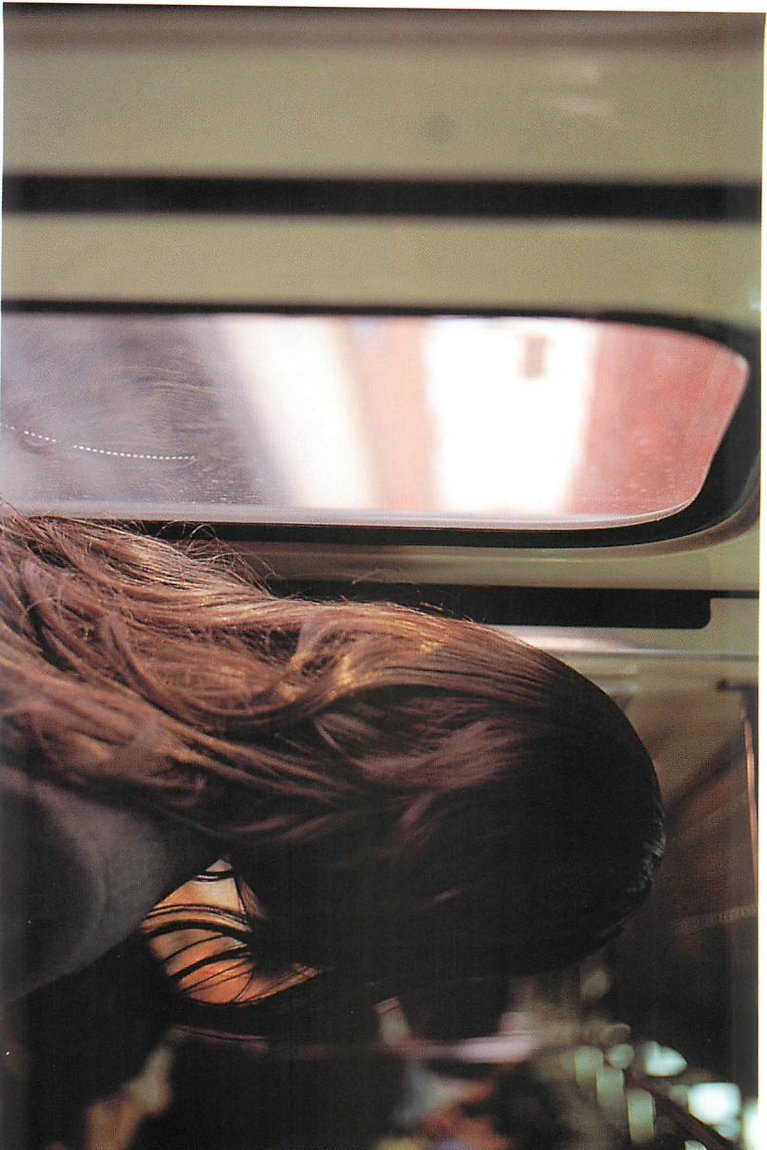
게다가 국제적인 탈냉전 분위기는 냉전을 잊고 싶은 욕망에 뭔가 합리적인 기분을 더 해주고, 남북관계가 그렇게도 시대에 뒤떨어진 것이었는지 잊게 한다. 한반도라는 냉전의 갑갑한 타임캡슐은, 우리가 현재 여기에 살면서도 무슨 사건이 있을 때마다 지금 여기가 아닌 과거를 살고 있는 것처럼 느끼게 만드는 것이다. 냉전이 엄존한다는 사실은 현실감이 없다. 다른 한편 냉전의 심리적인 비현실성은 일종의 깊은 회의 때문이기도 하다. 여기에서 살면서 '냉전은 끝났다!' 라고 큰 소리로 외쳐 보았자, 정작 그 말을 들어야 할 남북 긴장의 주역들은 뭔가 다른 주파수가 통하는 방에서 두툼한 헤드폰을 끼고 있는 꼴이다.

냉전의 망각은 대중매체의 정보 과잉 때문 만이 아니라 정보 부족에도 의존한다. 대중매체에 의한 정보의 무차별한 폭격이 없었다면 엄존하는 냉전 상태에 대해 그렇게 많이 잊고 있지는 않았을 것이고, 이러한 정보의 양적인 과다는 국지적 냉전에 대한 질적으로 빈약하며 동어반복적인 정보를 다른 한 축으로 한다. 지금까지도 남한과 북한은 상호에 대한 정보 자체를 페스트처럼 다루고 있고, 남북 국가들의 냉전 레토릭은 근본에서 전혀 변하게 없다. 그것은 냉전에 대한 상기를 극우 세력의 전유물로 생각하게 만들고, 늙은이들이나 관심을 가질 문제로 손쉽게 밀쳐놓는 습관을 낳고 있다.

1. 노암 참스키, "냉전과 세계자본주의", 《탈냉전과 미국의 신세계질서》 (서재정, 정용욱 엮음, 역사비평사), 77쪽.

2. 장 보들리야르, "홀로코스트", 《시뮬라시옹》 (하태환 옮김, 민음사), 102쪽.

3. 부루스 커밍스, "세계자본주의 운동 속의 냉전과 탈냉전", 《탈냉전과 미국의 신세계질서》 (위와 같은 책), 49쪽.



3



4



5



6

손끝 뭉클한 감촉 "공비다"

추가射殺순간 옥수수단 속 저항에 집중사격



《한국일보》1996. 10. 1.

정보 과잉과 정보 부족은 결국 냉전에 대한 집요한 탐구나 반성 이전에 가장 기초적인 사실의 확인조차 봉쇄하고 있다. 그런 단순한 이유 때문에 남북관계의 기본이 전혀 달라지지 않았다는 사실을 마치 몰랐던 사람들처럼, 혹은 언젠가는 마치 진정으로 알았던 사람들처럼, 우리는 마음속으로 '아직도... 똑같은 일이...' 하고 중얼거리며 고개를 설레 설레 젓는 대단히 수동적인 되풀이 이상을 도모할 수 없는 것이다. '설마 전쟁이...'와 '서울 불바다...'의 단순 반대는 양극을 가진 일종의 밧데리처럼 스위치만 올리면 작동한다.

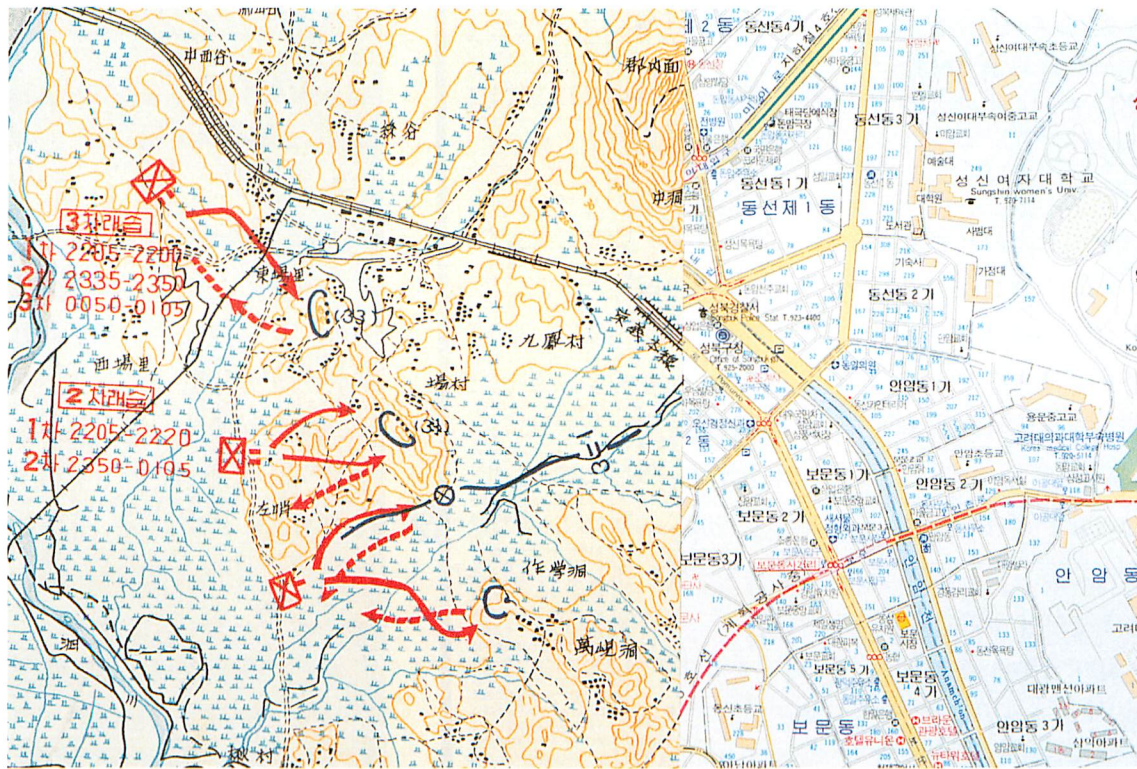
(2) 자극의 과잉

97년 7월 신문, 방송은 산을 이 잡듯이 뒤지는 군인, 총각김치처럼 버무려진 사체를 극사실적으로 구경시켜주었다. 이 광경은 너무 생생하고 직접적이어서 예전의 '만행사건' 이니 '침투사건' 이니 하는 것들에 대한 기억을 되살리면서도 자꾸 현재 진행형 속으로 시청자들을 되돌려 놓았다. 대중매체는 이 사건을 기록되는 역사보다는 지금 막 보고 있는 전쟁영화 비디오로 만들었고, 그런 면에서 '공비' 들은 단순히 위장한 간첩이었다기 보다는 일종의 '간첩-탈렌트' 였다는 편이 사태의 진면목에 가까운 표현일 것이다. 이것은 물론, '카메라-모니터'의 나르시시즘, 비디오 촬영과 제작의 단순성, 텔레비전 켜기의 버릇 등이 오랫동안 추구해 왔던, 결코 고갈되지 않는 텔레비전의 생생한 현재성 때문에 생기는 것이다.

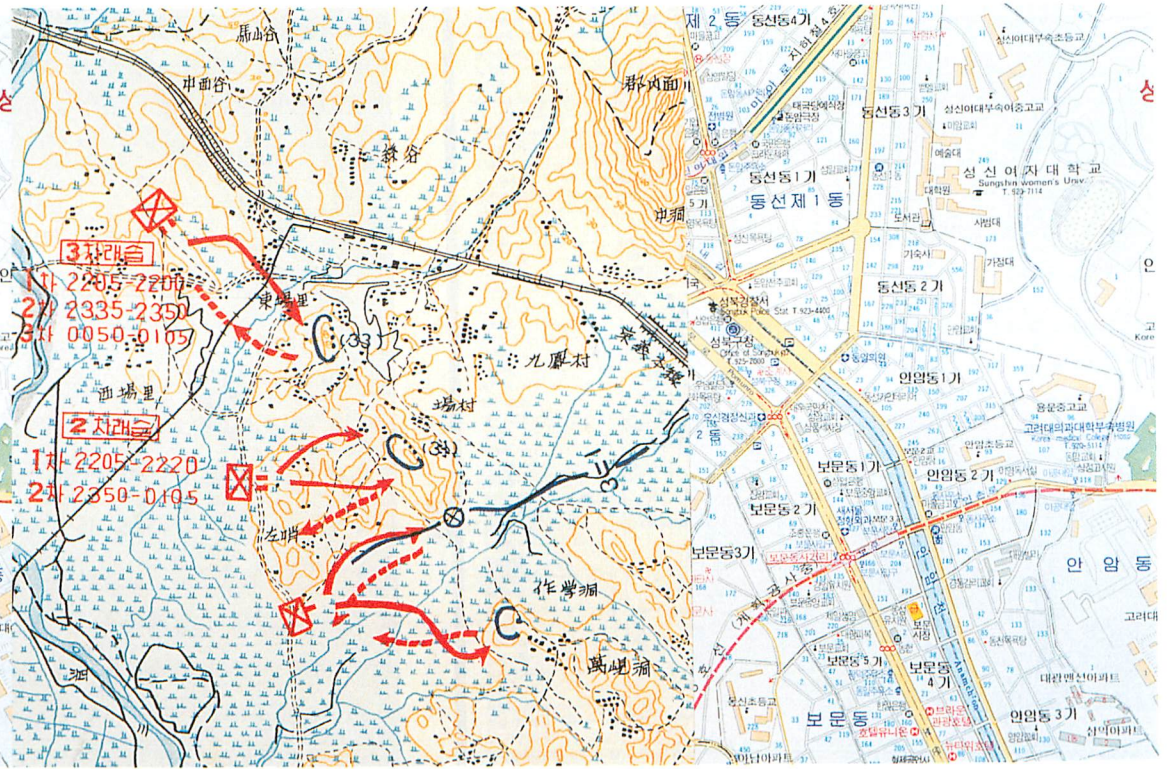
진정한 문제는 (1)과 (2)의 야릇한 상호의존 관계에서 찾아야 한다. 이 사건의 체험은 잠수함 사건과 텔레비전의 관계에서 생겨나는 다분히 '현상학' 적인 것이었다. '무장공비' 라는 말도 그들의 몸도 죽었다는 관념은, 그들이 현재 우리의 코 앞에서 활개치고 있다는 (TV가 명백한 만큼이나) 명

백한 사실에 직면하면서 갑작스런 혼동을 일으키게 되고, 간첩과 텔레비전의 관계는 매우 다양한 차원에서 비틀리게 된다. 즉 우리는 보여지는 대상과 보는 방식, 과거로의 퇴행과 현재성, 기억과 운동, 느낌과 빠름, 회상과 빛, 잔인성과 화려함을 교행하면서, 바로 이러한 이질적인 속도에 적응하지 못하는 어떤 멀미 속에서 이 사건의 체험적인 진실을 확인하는 것이다. '간첩-탈렌트' 들은 확실히 그들이 왕년의 발가벗겨진 그들이었다고 생각하게 했다. 달리 말해서, 그 사건 전체가 현재 진행중에 있으면서도, 과거에 있었던 일이 다시 현재에 반복해 나타나는 것처럼 보였다. 그들은 일종의 잠수타임머신을 타고 온 냉동인간들이다. 그것은 생방송에 '립싱크' (lip synch)된 재방송이었다.

배우의 오버 액션은 흔히, 못하는 연기 뿐만 아니라 연기자의 의지 과잉을 드러낸다. 그리고 배우에게 의지의 과잉은 곧 재능의 부족이기 때문에, 배역보다는 배우가 시청자의 관심을 끌게 한다. 그러므로 이 때의 배역은 직업배우에 대한 연민을 일으키게 하는 측은한 미끼에 그친다. 냉전이라는 근본적인 과잉 의지는 짧게는 50년 길게는 80년간 거의 전 인류를 대상으로 놀라운 연출력을 보여주었다. 최후의 냉전지역인 한반도에서, 냉전은 능력의 바닥을 드러내고 있다. 텔레비전이 가끔 보여주는 북한의 군사 퍼레이드에서, 높이도 치켜드는 인민군의 손발보다 더 슬픈 오버 액션은 찾아보기 어렵다. 그러나 진정한 문제는, 오히려 우리가 냉전과잉을 매체과잉을 통해 경험할 때에 오버 액션조차도 '언더 액션'으로 보고 있다는 데에 있을 것이다. 냉전논리와 상황은 아무도 더이상 어찌지 못하는 자동기계처럼 움직이는 것 같다. 우리는 냉전에 대해서도 냉전의 비판에 대해서도 생각하기 싫어한다. 그러나 냉전 자체가 대수롭지 않은 권태의 품목들 중에 하나가 되어버리는 것이야 말로 진정한 문제라고 나는 생각한다.



7



8

의심; 영화

철학자 : 그런데 자네(극작가)들이 자네 관객들을 이미 파블로프의 개처럼 병들게 해놓았던 말일세 - 베르톨트 브레히트 - (주4)

그리고 강박증 환자가 우리의 정신생활의 안전판에 있는 약점, 즉 우리의 기억은 믿을 만하지 않다는 약점을 발견하면, 그것을 이용해서 그는 모든 것을 의심할 수도 있게 된다. - 지그문트 프로이드 - (주5)

4. 베르톨트 브레히트, "낯사시기", 《서사극 이론》(김기선 옮김, 한마당), 176쪽.

5. 지그문트 프로이드, "취인간", 《늑대인간》(김명희 옮김, 열린책들), 132쪽.

미국인 존 카펜터(John Carpenter)의 영화 '괴물' (The Thing)에서 서스펜스의 절정은, 인물들 서로의 서로에 대한 의심과 그들에 대한 관객의 의심이 최고조로 달할 때와 같은 순간이다. 외계 괴물이 인간을 복제하여 그것이 사람인지 괴물인지 분간할 수 없게 되자, 그 중에서 사람인 것이 상대적으로 확실하다고 믿어지는 국립과학조사단의 헬기 조종사는 사람들(혹은 괴물들)을 모두 묶어 줄줄이 의자에 앉혀 놓는다. 포박당한 그들로부터 한 명씩 채혈하여 하나씩 하나씩 이름표를 붙인다. 그리고는 화염에 달군 전선(電線)으로 타자들의 피에 충격을 가한다.

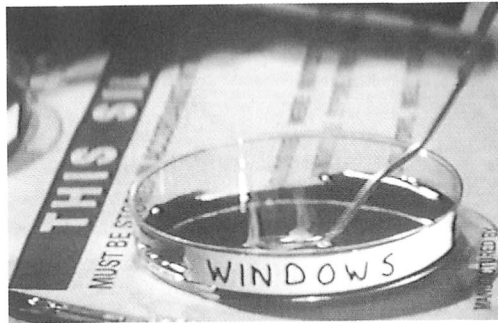
극(劇)의 논리에 따르면, 혈액이 신체와는 물리적으로 떨어져 있어도 괴물이라면 피에 가해진 열에 감응하여 세포복제를 하게 되기 때문에 그 정체를 드러낼 것이요, 인간이라면 아무 반응이 없는 이치로 신원이 조회되리라는 것이다. 우리는 누가 괴물로 판명될 것인가 보다는 의혹으로 미정된 순간의 구렁 속으로 깊이 빨려든다. 만약 누가 괴물이고 누가 인간인가 하는 실험 결과만을 기대했다면 이 영화를 보고 있는 내 감정은 그렇게 심하게 흔들리지 않았을 것이다. 이 씬(scene)에서의 독특한 매혹은 상황의 구조적으로 유다른 모순에 있다.

그것은 의심하고 있는 내용의 불확실성이, 그들이 서로 의심하고 있다는 상황의 확실성과 기묘하고 가파른 긴장을 이룬다는 점이다. 다시 말해서 구성원 상호간의 의심이 최고조로 달해 있다는 것은 자명하지만, 그 의심의 내용은 그 누구도 확인할 수 없는 일종의 유언비어일 뿐이다. 그들의 신경이 모두 외부로 솟구쳐 있어서 마치 그들의 내면은 무언가에 송두리채 빼앗겨 있는 것 같다. 그렇게해서 순수한 의혹의 상태, 성원들 간의 의혹의 상대적인 관계만이 남게 된다. 문제는 서로에 대한 서로의 의심, 홉스(Thomas Hobbes)의 유명한 말로 바꾸어 말하면 '만인에 대한 만인의 의심'이다.

의심은 언제나 상대의 정체를 그 상대가 스스로 주장하는 방식대로 보기를 기피하는 부정적인 가치이기 때문에, 내가 너를 의심한다는 사실 자체를 숨겨야 할 필요가 생긴다. 주체들의 상호적인 의심 속에서, 주체는 자신이 의심하고 있다는 사실을 효과적으로 숨겨야만 의심받지 않으리라고 판단한다. 왜냐하면 영화 '괴물'의 전체를 통해 강조되는 의심하는 대상처럼, 정확히 말해서 너의 의심의 대상은 내가 아니라 나의 너에 대한 의심이기 때문이다. 인물들은 의심을 의심한다. 따라서 의심관계의 강렬함은, 이 모든 과정이 투명하게 표명될 수 없다는 점만이 서로에게 투명하다는 것에 있다.

주지하다시피 1950년대 이래의 '복제성 괴물' 영화들은 미소 냉전이 설계한 사회심리 속에서 만들어졌다. 괴물과 사람이 혐의에서 정체로 막 전화되려는 이 숨막히는 장면은, 그러므로 우리에게도 강렬한 알레고리가 아닐 수 없다. 결코 자수하지 않는 분열증식성 외계 생물은, 일종의 과학적 혈액 실험과 전기고문이 혼성된 방법을 통해 정체가 밝혀지고, 격리되고, 전염의 위험에도 불구하고 계속될 연구의 대상이 된다. 괴물도 괴물이지만, 말 그대로 연좌(連坐)된 사람들 역시 적어도 최후의 판결 이전까지는 괴물과 같

6. 베르톨트 브레히트, "의심을 찬양함", 《살아남은 자의 슬픔》(김광규 옮김, 한미당), 101쪽.



영화 '괴물' (The Thing)의 비디오 스틸



영화 '괴물' (The Thing)의 비디오 스틸

이 묶여 있어야만 했다. 심지어 그들 스스로도 인간인지 괴물인지를 알 수 없었기 때문에, 그들 중 누가 괴물이었는지 몰랐다고 주장해 보았자 그것은 불고지(不告知)의 혐의를 강화할 뿐이다.

그러나 이제 우리는 문제를 거꾸로 생각해 볼 때가 된 것 같다. 냉전이 사회적 의심을 만드는데 큰 기여를 했을지라도, 이토록 의심이 강하게 지탱되어 오고 지배의 방식으로 끊임없이 이용되어 온 데는, 우리에게 의심 욕망이 깊숙이 배어있기 때문일 것이다. 히치콕(Alfred Hitchcock)의 '토파즈'(Topaz)나 '너무 많이 아는 사나이'(A Man Who Knew Too Much)와 같은 영화에 매료되는 관객처럼, 그러나 그렇게 흥미진진하지는 못하게 말이다.

영화라는 매체 자체가 '대체' (displacement)되는 장면들의 연속이므로, 그것은 인물들 사이와 인물들과 관객 사이에서 맺어지는 사실상 무한한 의혹의 순열을 유희하고, 의혹의 상태를 다양하고 복잡한 형태로 발전시키는 방법에 알맞은 매체일 것이다. 복제성 괴물영화 모두에서, 플롯이란 영화의 시간 속에서 망각과 기억이라는 공들로 곡예하는 기억의 기술이다. 50년대의 또다른 고전 '바디 스내처스'(Body Snatchers)의 인물들이 화면 밖의 시공간 어디선가에서 괴물로 변하듯이, 우리가 그들을 못 보는 사이에, 즉 우리가 눈 앞에서 전개되는 다른 사건이나 인물에 주의를 기울이는 사이에 그 밖의 것들은 비밀스럽게건 아니건, 복제나 전염, 설득이나 매수, 사랑이나 죄의식 때문에 변한다. 놀라운 것은 영화 쪽이라기 보다는 오히려 관객 쪽이다. 극중 인물이 화면의 프레임 밖으로 일단 나갔다가 단 몇 분만에 프레임 안으로 다시 돌아와도 우리는 그 인물을 이미 전의 그 인물이 아닌 것으로 의심하기 때문이다. 시장에 다녀 온 아내를 아내가 아니라고 믿는 식으로 말이다.

물론 이것은 영화에서의 연속적인 대체가 한편으로는 몰입된 감정의 축적에 의존하기 때문에, 기억하는 동안 망각해야하기 때문에 생겨나는 것이다. 영화의 감정몰입이 다른 매체보다 강한만큼 능숙하게, 화면 안의 시공간이 영화 화면 밖의 시공간을 시청각적으로 조정, 통제, 때로는 검열함으로써 마치 까꿍놀이를 하듯 관객은 다음 장면에 경악한다. 그런 면에서 보면 나는, 이제 냉전시대에서 완전히 빠져나오기를 희망하는 우리들이 마치 지독한 공상과학 공포영화를 보고 막 나오려는 관객들과 어떤 점에서 비슷하다는 생각을 해본다. 냉전질서 속에서 상호 의심이 그토록 강렬할 수 있었던 것은, 이 간단한 서사기술에 잘 속는, 혹은 속고 싶은 마음처럼, 우리 안의 의심 욕망이 깊기 때문일 것이라는 생각마저 드는 것이다.

브레히트는 과격하게도 감정이입적 연극을 조건반사 실험에 비유하면서, 관객이 줄거리를 의심할 수 있어야 한다는 논리를 폈다. 그는 '의심을 찬양함'이라는 시(詩)에서 이런 말을 한다. 그가 보기에는, 대개 의심이 많은 사람이 진짜로 의심해야할 것을 철썩같이 믿는 경우가 많은 것이다.

절대로 의심할 줄 모르는 생각없는 사람들도 있다.

그런 사람들의 소화능력은 놀라웁고, 그들의 판단은 틀릴 수도 있다는 것을 모른다.

그들은 사실을 믿지 않고 오직 자신만을 믿는다. 필요한 경우에는

사실이 그들을 믿어야 한다. 자기 자신에 대한 그들의 참을성은

한계가 없다. 논쟁을 할 때 그들은 첩자의 귀로 듣는다. (주6)



9



10



11



12

괴물: 포스터

눈이 부시도록 밝은 전깃불을 얼굴에다 내리비추며 어머니더러 당신은 누구의 편이냐는 것이었다. 하지만 어머니는 그때 얼른 대답할 수가 없었다. 전깃불 뒤에 가려진 사람이 경찰대 사람인지 공비인지를 구별할 수 없었기 때문이다. - 이창준 - (주7)

우리는 음지에서 일하고 양지를 지향한다. - 국가안전기획부 부훈 -

어느 정도 과장이 허락된다면, 복제성 괴물영화는 이중 스파이, 다중인격자, 치정관계 등 '타자성' 자체를 주목하는 영화들과 플롯의 구조에서 유사한 장르라고 할 수 있다. 지역감정과 대공공포의 연계와 같은 간단하지만, 한국 현대사에서 본질적인 문제는 물론이고, 일상에서 예측불가능할 정도로 깊고 다양하게 지연되고 있는 무수한 냉전의 심리적 동일시, 응축, 대체, 변형들이 밝혀지지 않으면 안된다.

80년대 영화가 간판을 내리고나서도, 우리는 냉전을 가장 능수능란하게 사용해왔고, 아직도 사용하고 있는 권력의 감독, 배우, 포스터, 팬시상품, 예고편들을 만나고 있다. 그 영화의 기억을 재활용하는 제도의 관성이나 상징적, 실제적 권력은 우리가 미국이라는 영화나, 소비에트라는 영화 속으로 몰입된 관객이었을 뿐만 아니라, 그 80년대 픽션들의 배우였다는 점을 유기하고 망각시키는 다양하고 새로운 테크놀로지를 개발한다.

예를 들어 다방, 여관이나 지하철 안에 붙어 있는 선정적인 안기부 포스터들이 있다. 그 중에서 누가 뭐래도 지각심리적으로 가장 주목을 끄는 정밀한 디자인은 눈과 꼬리에 강렬한 색채 심볼리즘을 품고 있는 카멜레온 포스터일 것이다. 이 기술복제시대 도마뱀들은, 달리는 지하철 안에서 뿐만 아니라 이미지의 산지(產地) 충무로를 비롯해 시내 곳곳의 지하철역 전광판

에서 형광을 뿜어내고 있다. 군산언학(軍産言學) 복합체에 심(心)을 더해 주는 이 붉고 푸른 색이야말로 실제로나 상징으로나 지하를 가로지르는 한국적 의사(擬似)계몽주의가 투사하는 괴괴한 빛이다.

카멜레온은 관객에게 자신의 위장술을 노출하면서 관객을 노려보는, 광경이면서 그 자신 시선이다. 그것의 붉은 눈이나 꼬리 역시, 보여지는 그림으로서의 범죄자의 변장술이 헛점을 보이는, '도둑이 제 발 저린' 모습처럼 보인다. 그러나 보는 그림으로서의 카멜레온의 눈은 '도둑이 제 발 저리게끔 하는', 용의자들을 감시하는 심리적 간수의 역할을 한다. 그렇다면 카멜레온은 용의자나 잠재적인 죄인에 그치지 않는다. 그것은 죄인이자 경찰이고 간첩이면서 안기부 자신이며, 이미지로서의 좌익은 효과로서는 경찰이다. 카멜레온의 붉은 눈은 '사회전복세력'의 노출된 음모이면서, '양지를 지향하는 음지'의 충혈된 안광이기도 하다. 바로 그 점이 이 포스터를 다른 종류들, 이를테면 양의 털을 쓴 늑대라든가, 고양이 젓을 빠는 쥐가 그려져 있는 포스터들로부터 단연 돋보이게 하는 '형태'(gestalt)의 정치인 것이다.

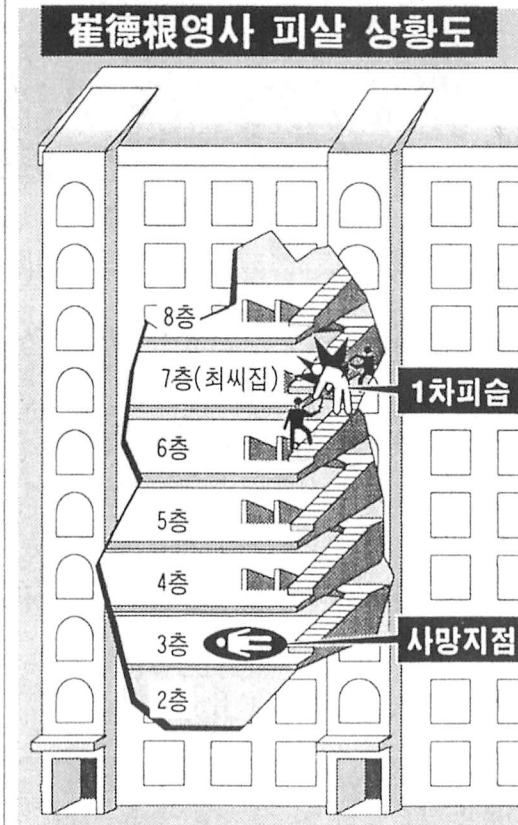
'보안사범'이 안기부와 질적으로 반대항을 이루되 양적으로 등가의 공포를 형성함으로써, '좌익'이 관객에게 위협적으로 느껴지는 바로 그 만큼(다음) 관객은 국가로부터도 위협당한다. 그것이 이 포스터의 구조가 도표화하고 있는 공포의 낯은 경제학이다. 그러나 한 발 더 나아가 '간첩, 좌익사범, 마약사범, 국제 테러리스트'의 한 묶음과 안기부 중에 어느 쪽이 먼저 마음에 작용하는가 하는 시간 문제에 주의를 기울여야만 한다. 아마도 정보기관으로부터 의심당한 만큼(다음) 좌익에 불안해 한다고 보는 편이 실제로 마음속에서 일어나는 순서에 가까울 것이다. 이 순서는 생각보다 덜 평범한 내용을 함축한다. 인식의 순서 그 자체가 하나의 사회제도, '아비투스'

(Habitus)이기 때문이다. 즉, 시민의 마음을 평면도처럼 볼 수 있는 높고 먼 곳의 존재이자, 언제라도 우리를 호출할 수 있는 가장 가까운 존재는 역시 간첩보다는 '남산'이라는 사실을 그 순서가 암시해준다.

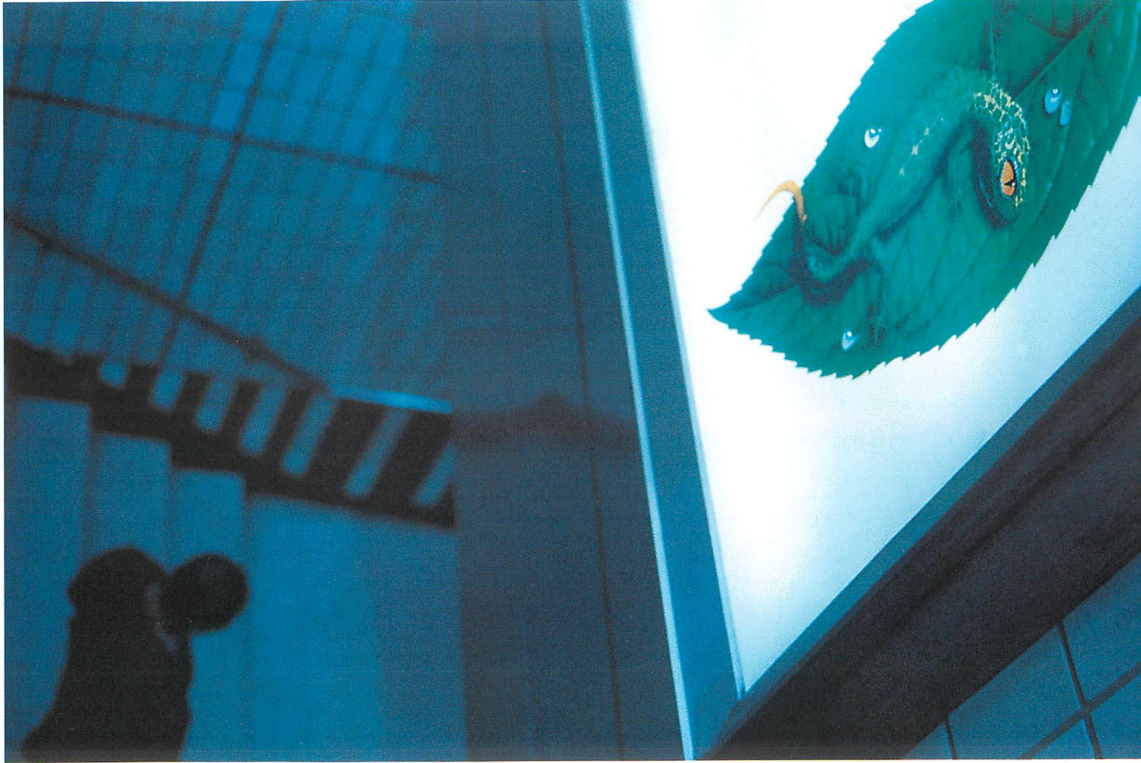
국가의 안전을 기획하고자 만들어진 의혹과 불안의 이미지는 한국전쟁 이후 지금까지 한국현대사 속의 모든 위험천만한 모험, 객쩍게 부러온 천부당 만부당한 권력의 혈기를 가능하게 했던 없어서는 안될 안전판이었다. 카멜레온 포스터는 미리 걱정하게 한달까, 마음 속 재앙의 수급(需給)을 되도록 치밀하게 조절해야하는 분단국가의 신경증을 한마디로 요약한다. 그리고 그런 면에서 이 포스터는 냉전심리를 표상하는 하나의 다이어그램이라고 할 수 있다.

그럼 카멜레온은 처음부터 실제 카멜레온의 모습을 따를 필요가 없었다. 그 자체로 무의식적으로 중첩된 영상을 흉내내면 된다. 카멜레온과 도마뱀의 도안적으로 고안된 혼성이고, 잘 보면 형체도 불명확한, 방심한 순간에 튀어 오를 것 같고, 날쌔게 도망치며, 맨질맨질한 피부의, 팽창한 귀뚜라미처럼 발정한 머리를 지닌, 실험실의 악운으로 합성된 기형적인 생물체, 괴물, 앞사귀보다 작고 낙타보다 희안한 어떤 '것' (the thing)이면 된다.

식사는 하오 7시께부터 고설한 느낌이 들었다. 사가 흘린 핏자국이 남자



《한국일보》1996. 10. 3.



13



14



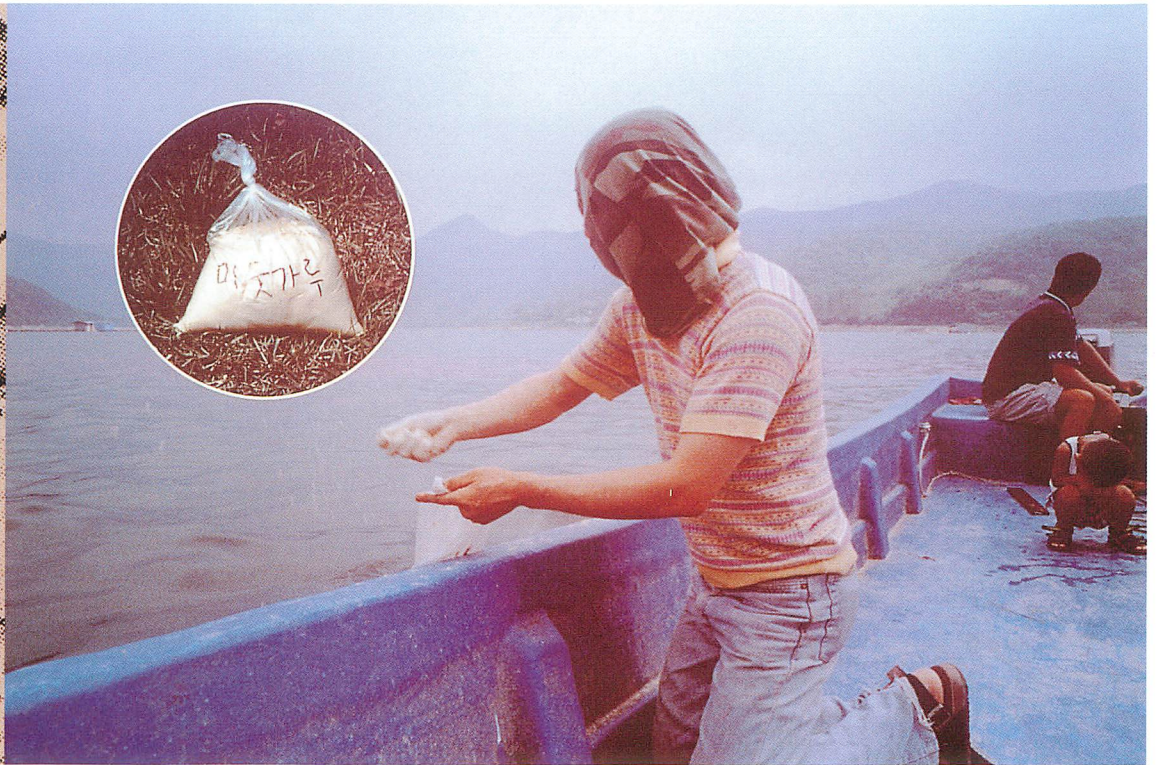
15



16



17



18

8. Siegfried Kracauer, "Photography", trans. Thomas Levin, *Critical Inquiry*, vol.19, no. 3 (Spring 1993), p.436.

9. Roland Barthes, *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (Hill and Wang, 1981), p.15.

10. 지그문트 프로이트, "두려운 낯설음", 《창조적인 작가의 몽상》(정장진 옮김, 열린책들), 126쪽.

"두려운 낯설음"은 프로이트의 "쾌락원칙을 넘어서"와 쌍을 이루는 글이다. 앞의 글에서 프로이트가 '두려운 낯설음'의 감정을 예의 거세공포로 환원하는 설명에는 동의하기 어려우나, "쾌락원칙을 넘어서"에서 전개한 죽음 욕망의 이론은 아직도 많은 시사를 주는 것 같다.



간첩살해사진, 흑산도, 1969. (이 한장의 사진) (행림출판)

기시감(既視感, *déjà vu*) : 사진

사진이 자신의 대량 축적에 의해 추방하려고 하는 것은, 모든 기억 이미지의 부분이 자 소포인 죽음의 상기이다. - 지그프리드 크라카우어 - (주8)

죽음은 사진의 본질(eidos)이다. - 롤랑 바르트 - (주9)

'공비'들이 총에 맞아 죽은 장면을 보았을 때, 웬지 그들이 이전에도 죽었던 현장에 내가 있었던 것 같다는 느낌이 들었다. 그 사건은, 단 한번 밖에 일어나지 않았던 상황이지만 이전에 꼭 경험했었던 것 같은 상황, 하나의 '기시감' 현상을 일으킨다. 기시감 현상은 그러나, 텔레비전을 볼 때 보다는 잘 보관된 사진을 볼 때와 더 닮은 구조를 갖고 있는 듯하다. 왜냐하면 기시감은 흐르는 시간보다는 과거의 일정한 시점이 불현듯 되돌아온 순간에 우리를 고착시키는 힘이기 때문이다. 따라서 일종의 '반복강박'인 기시감 속에서는 현재 흐르는 시간이 전혀 강력한 현재성을 띄지 않는 대신, 고정된 시간 안에서의 공간적인 현재성만이 뚜렷이 남는다. 또 텔레비전에서 기시감은 그동안 보아온 유사한 사진들 때문에 생겼던 것이라고도 말할 수 있다.

그래서인지 '반복강박'에 대한 프로이트의 예들은 모두 같은 공간으로 되돌아오는 체험들이다. 이를 테면 그는 "낯설고 어두운 방 안에서 문이나 전기 스위치 등을 찾으려다 여러 번에 걸쳐 같은 가구에 반복해서 부딪힐 때의 두려운 낯설음에 대해 이야기하곤 하는데(주10) 이것은 바르트가 '카메라 루시다'에서 죽은 어머니의 어릴 때 사진을 보는 경험에서 염두에 두었던 바로 그것이다. 즉, 세월을 버티가며 출몰하는 '외상적 기억' (traumatic memory)의 생환(生還)이다.

수많은 '공비' 살해 사진 중에서 단연 현실같은 환영이 국회에 출몰한 적이 있다. 1988년 12월 10일 국회 광주특위 청문회가 열렸을 때 이해찬 의원은 이 사진을 광주에서 자행된 공수부대의 만행을 보여주는 예로써 들이 대었다. 그러나 그것은 알려졌다시피 이(李)의원의 실수였다. 이것은 당시 동아일보 사진기자였던 윤석봉 씨가 1969년 6월 흑산도에서 찍은 간첩살해 기념사진이었다. 그것을 '월간중앙'에서 광주학살 사진으로 속아서 실었기 때문에 의 의원은 이를 의심없이 믿었던 것이다. 어쨌든 사진의 오인(誤認)은 이 사진이 갖는 눈부신 리얼리즘에 흑한 덕분이었다.

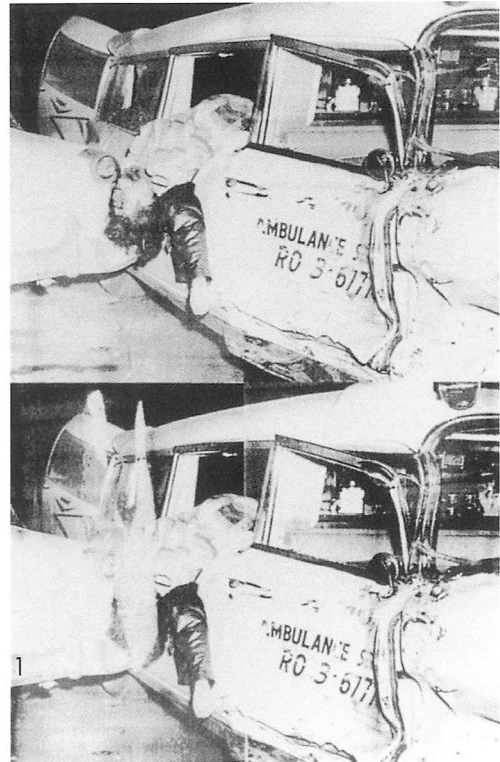
이 사진에는 6월의 햇살이 마련해준 사진의 심도, 군인들이 포우즈를 취할 수 있을 정도의 시간적인 여유, 프로 사진가의 순간포착 능력이 결합하여 만들어낸 자연주의가 있다. 그래서 우리는 이 사건이 60년대 말에 일어났다는 사실을 믿기가 쉽지 않다. 군인들의 체취가 느껴지고 함성과 웃음 소리가 들리는 것이다. 긴장과 공포의 시간이 끝났고 특진(特進)이나 포상 휴가를 받으리라는 희망이 그들의 포우즈와 얼굴에서 샘물처럼 솟아나온다.

그 군인들을 이제 거진 된 살이 되었을 우리 아버지 세대로 '알' 수는 있을 지언정, 과연 누가 아버지 세대로 '볼' 수 있을 것인가. 지금은 늙고 주름진 현재의 그들보다, 사진 속의 그들은 그런 저런 행적을 지닌 기환이, 천석이, 준이 같은 지금의 내 친구들을 훨씬 더 닮아 있을 것이다. 이 첫번째 충격은 어느 잘 보관된 사진처럼, 이미 시간이 흘렀다는 사실과, 시간을 정박(凝泊)시키고 있는 사진 현실과의 충돌이 매끈하게 봉합되어 있다는 데서 생겨난다. 이것은 '미이라'로 표현되곤 하는 사진의 유명한 존재론적 문제이다.

첫번째 쇼크는 두번째 쇼크와 거의 같은 순간에 온다. 두번째 충격은 사진이라는 삶과 죽음의 교착을 다름아닌 이 사진이 보여주는 대상 속에서도

11. Roland Barthes, "Rhetoric of the Image", Image Music Text, trans. Stephen Heath (The Noonday Press, 1977), p.30.

12. 초현실주의, 앙드레 브레통, 앤디 워홀의 해석은 할 포스터의 생각에 크게 빛진 것이다.
Hal Foster, Compulsive Beauty (The MIT Press, 1993) 1,2 장과 The Return of the Real (The MIT Press, 1996) 5 장을 볼 것.



앤디 워홀, '앰블런스 사고', 1963.

반복하기 때문에 생긴다. 즉 장병들과 죽은 간첩 사이의 격차가 충격을 준다. 이 둘 사이의 격차 때문에 휴전선 없이 이 사진의 남북을 동시에 보기란 너무 난해해서 괴롭다. 그럴 때 우리는 존 하트필드(John Heartfield) 식으로 사진에서 시체 이미지를 오려낸 다음 나중에 다시 붙여보는, 보기에서의 몽타주를 도입할 수 있을 것이다.

'공비' 시체를 오려내면 이 사진은 그다지 굉장할 것이 없다. 이 사진에서 사체를 빼버리는 순간에 군인들은 영낙없이 여느 축구시합에서 이긴 왕성한 병사들일 뿐이기 때문이다. 그것은 만용이, 정식이, 박군의 앨범 속에 간직될 행복의 기억, 추억의 사진일 뿐이다. 그러므로 간첩 이미지 부분을 다시 원래대로 붙여보았을 때 주점은 대단히 '유니크'한 전리품이라기 보다는 어떻게 생겼거나 상관없을 트로피에 가깝다. 우리는 나쁜 군인들의 잔혹함이 아니라 '진짜로' 조금씩 악하고 착한, 결국 청춘의 순진성을 숨길 수 없는 어린 군인들을 보고 있기 때문이다.

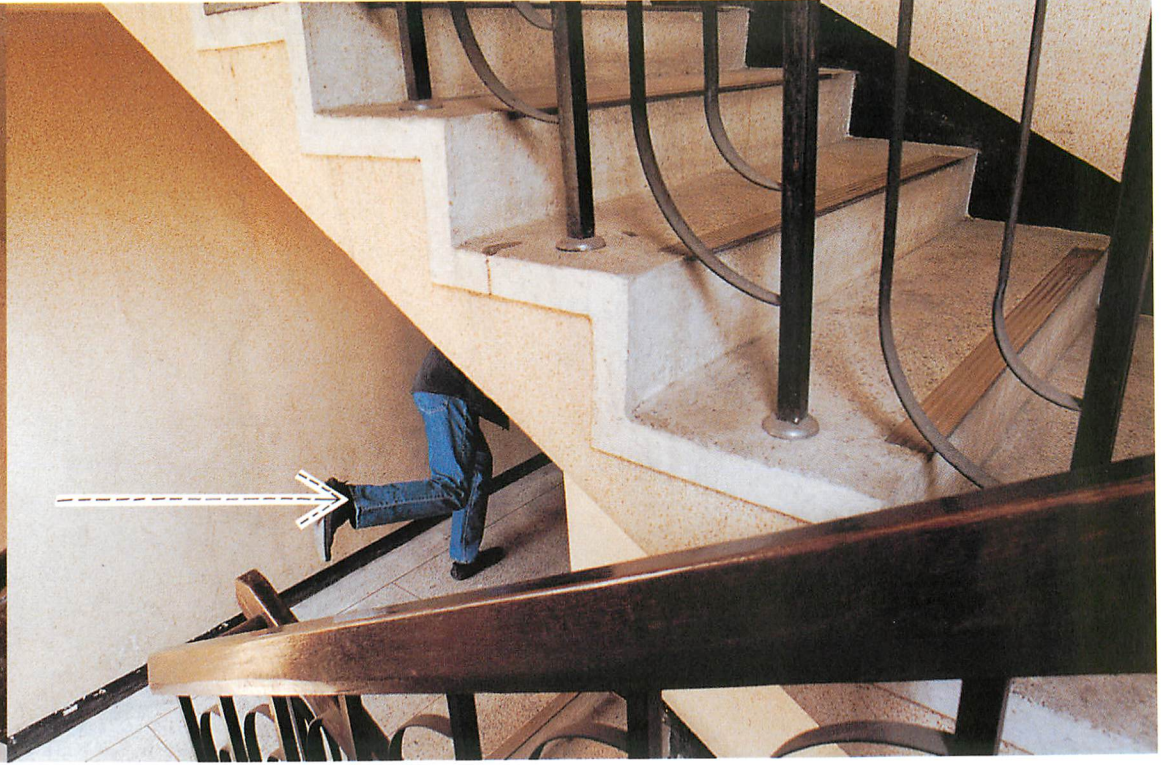
간첩 이미지의 빼기와 더하기를 다시 합산할 때 간첩의 주점은 젊은 군인들의 순진성과 에너지를 돋보이게 하며, 바로 그 순간 사진을 보는 관객은 어떤 이원론의 덫에 걸려든다. 그렇게 되면 이것은 더이상 구체적인 역사로서의 분단 이미지라기 보다는 생사를 상징하는 일종의 마크가 되어 육체에 새겨질 것이다. 이 사진은 생각을 정지시키는 강력한 힘으로 말문을 막는다. 수잔 손탁(Susan Sontag)이 홀로코스트 사진을 보고 말했듯이 이 사진은 인생을 '이 사진을 보기 전과 보고난 후로 나눈다'. 무수히 많은 리얼한 정보를 갖춘 사진적 세부들이 그 사진을 해석하려는 노력을 일시에 초과하며, 따라서 언어적인 해석은 기껏해야 보채기나 칭얼거림에 불과해진다. 우리는 부지불식 간에 '순수한 디노테이션' (pure denotation) (주11)에 베인다. (복제성 괴물) 영화가 기억의 마술사였다면 (외상적) 사진은 기억의 칼잡이다. 이 외상의 기억이 순전히 분단의 허풍 때문에 생겨났다는

것을 알고 있더라도 말이다.

이 사진은 이제 냉전이고 뭐고, 삶과 죽음에 대한 근본적인 욕망의 지층을 휘게 하는 하나의 장력이 된다. 의식은 사진이 주는 충격을 방어하는 데 실패하고, 사진은 의식의 경계를 뚫고 들어가 가라앉아 있는 잠재된 기억을 흠집내고, 변질시키며, 매 번의 새로운 체험을 필터링하여 받아들이는, 다른 기억을 숙주(宿主)로 번식하는 기억이 된다. 대뇌라는 기억의 '중앙전화국'에 혼선을 초래하며, 잡음을 놓고, 때로는 통신을 두절시키는 괴전화가 된다. 외상의 후유증은 기억의 무질서를 낳는다. 기억의 회로가 일시적인 고장을 일으키면서, 같은 '멘탈' (mental) 이미지를 반복 생산하는 것이 곧 기시감일 것이다. 그것은 전쟁과 간첩살해와 광주학살을 뒤섞는다. 그리고 이 사진보다 이 사진의 오인을 한층 더 리얼한 것으로 느끼게끔 하는 것은 다름 아닌 이 거대한 걱정 of 나라이다. 앤디 워홀(Andy Warhol)에게 도시가 교통사고를 반복해서 찍어내는 '외상-이미지' 공장이었다면, 내게는 분단이야말로 '걱정-이미지'를 생산하는 대규모 공단이다.(주12)



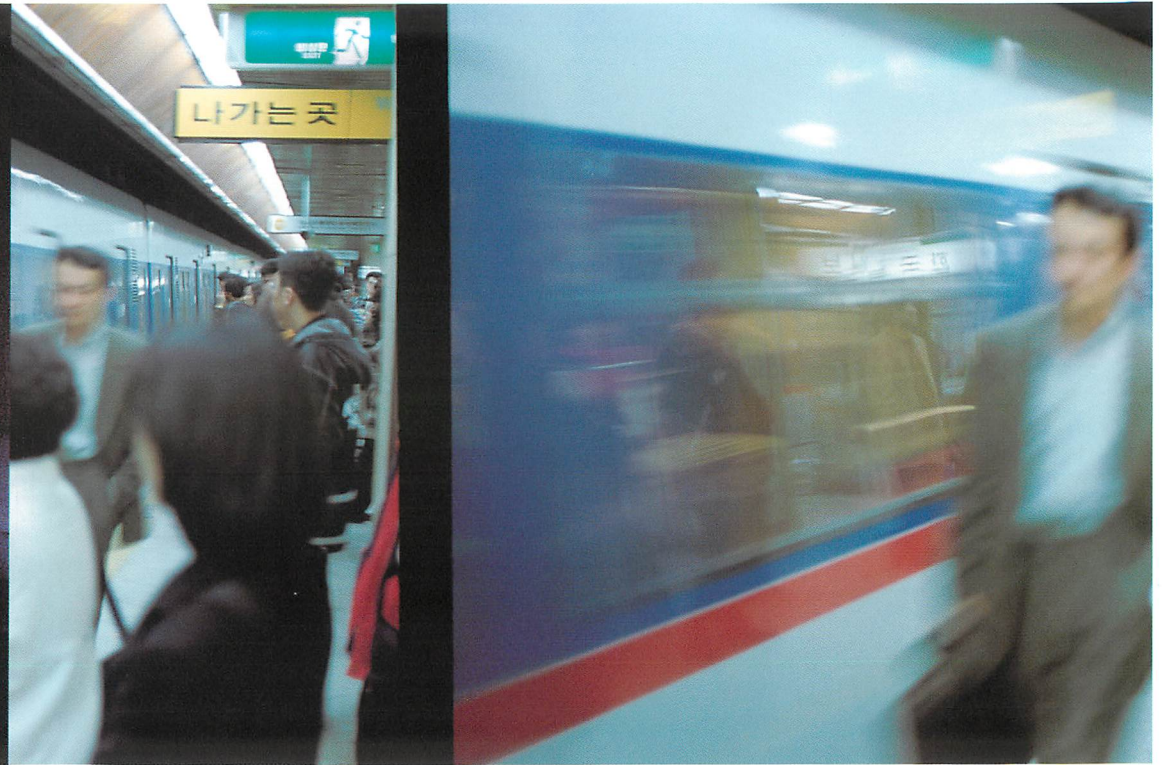
19



20



21



22

13. 자크 리앙을 영화와 사진비평에 적용하는 카자 실버만이 이같은 논의를 개괄하고 있다. 특히 포우즈에 관해서는 다음을 볼 것.
Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*(Routledge, 1996), pp.202-207.



한총련 학생들이 이석 상해지사 사건의 현장검증에서 폭행장면을 재현하고 있다. 《중앙일보》 1997. 6. 12.



국회의원들이 박종철 군이 고문치사 당한 서울 남영동 치안본부 대공분실을 방문. 고문 당시를 재현해보고 있다. 1988. 6. 26. 《조선일보 보도사진집 1986-1989》(조선일보사)

기시감(부록); 현장검증 사진

현장검증의 이미지는 '쇼크 애호증 타입' 에게는 흥미로운 이미지이나, 충격이 일상이된 시대의 가장 진부한 이미지이기도 하다. 그것은 하나의 범죄가 실제로 그렇게 일어났다는 것을 입증해주는 한편, 그 사건을 무척 덧없이 보이게 한다. 그것은 과거를 생생하게 재연할 것을 목적으로 삼지만, 생생한 것은 재연되고 있는 상황의 연극성일 뿐이다.

현장검증은 일종의 '서류적 연극', 또는 서류화된 도큐멘타리이다. 현장검증하는 피해자와 피의자는 진술서에 따라 행동한다. 물론 재연되는 행동은 검찰 서류에 기재될 항목을 채우는 수단이다. 그래서 범행 당시 가해자의 몸에서 분비되었던 각종 체액이 뺏뺏하게 탈수되어버리고, 관절의 무관심한 작동만이 남는다. 현장검증 사진은 범행 당시의 분노나 잔인함, 범죄적 동기들의 모든 끈적끈적한 감정을 세탁하고, 그것을 건조한 해설의 방식으로 바꾸는 독특한 기술을 보여준다. 실제 범행이 일어났던 현장에서 수사관들은 범죄자의 부재와 범죄의 존재를 발견한다면, 현장검증의 현장에서 우리는 범죄자의 존재와 범죄의 부재를 발견한다.

현장검증에서의 사건은 산문적인 기술(記述)의 형식을 취하고, 언어적인 형태로 줄렬하게 번역된 행동, 과정이 생략되고 요약되고 분절된 도식이다. 그래서 하나의 범죄기계, 범행의 주체도 아니요, 구조적인 모순의 산물도 아닌 순수한 '죄의 도구'로서의 현대의 범인이 태어난다. 이때 범죄자의 신체는 속이 비어있는 일종의 프레임이며 범행 당시를 지시하는 하나의 '기호'일 뿐이다. 동시에 범죄는 일련의 '포우즈'들로 환원된다. 현장검증은 삶의 박제화, 화석화라는 점에서 그 자신 이미 사진의 특성을 닮아 있다. '포우즈'는 3차원화된 사진, '카메라-시선'의 적극적인 내면화이기 때문이다.

물론 최근 '시선'(gaze)이론을 적용하는 이론가들이 주장하고 있듯이,

'카메라-시선'이 언제나 일방적인 권력을 행사하는 것은 아니며, 사진 찍히는 주체가 단순히 객체화되는 것도 아니다. 포우즈는 때로 자기(自己)자극에 감응하는 주체의 적극적인 활동을 보여주기 때문이다.(주13) 그러나 현장검증에서 피해자, 피의자는, 검경(檢警)과 신문기자들의 지시에 따라 동작을 순간순간 정지해야할만큼 카메라의 시선을 내화하지 않으면 안된다. 그런 의미에서 현장검증 사진은 범행의 증거라기 보다는 단죄의 증거일 것이다.



23



24

국방초현실주의: 박물관

14. 발터 벤아민, "기술복제 시대의 예술작품", 《발터 벤아민의 문예이론》 (반성완 옮김, 민음사), 231쪽.

15. 한 연변동포의 증언, "정말이지 살아남는 것이 목표입니다.", 《정말이지 살아남는 것이 목표입니다》 (통일센, 24쪽.

일찌기 호머의 시대에는 올림푸스신들의 관조대상이었던 인류는 이제 그 스스로가 관조대상이 되었다. 인류의 자기소외는 인류 스스로의 파괴를 최고의 미적 쾌락으로 체험하도록 하는 단계에 까지 이르렀다. - 발터 벤아민 - (주14)

그리고 사람이 굶어 죽어도 편안히 묻힐 수가 없습니다. 이곳에서는 사람이 너무 많이 죽으니 관을 짜지 못하고 대포알 상자에다 사람을 넣어 파묻었는데, 상자가 작다보니깐 죽어도 다리를 펴지 못하고 다리를 꺾어서 가져다 묻는답니다. - 한 연변 동포의 북한에 대한 증언 - (주15)

예전의 육군본부는 현재의 전쟁기념관 자리에 있었고, 따라서 전쟁기념관은 국방부의 건너편에 미 8군과 담 한장을 두고 이웃해 있다. 노태우 시절에 건설되기 시작한 전쟁기념관은 문민정부에 들어서 국립박물관의 새 장소로 물망에 오르기도 했었다. 그러나 불행하게도 다음 아닌 문민정부에 의해 전쟁기념관은 원안대로 완공되었다.

총 1천 2백억 가까운 국고를 들여 지은 전쟁기념관은, 94년 한국건축문화대상 우수상과 95년 서울시건축상 금상을 수상했는데, 무엇보다도 그 건축미학의 국가주의가 깊은 슬픔을 준다. 하기에 이 건물 자체가 거대한 상징이나 훈장(勳章)이기 때문에 이상할 것도 없다. 어쨌거나 이 건물은 레니 리펜스탈(Leni Riefenstahl)의 '의지의 승리' (Triumph of the Will)라는 영화에서 보여주었던 나찌당대회 장소를 진짜로 연상시킨다.

조경을 맡은 모 건설회사가 문화부 장관 조정부문상을 수상한 바 있다는 것도 그렇다. 잠수함과 분수, 미사일과 '파리식' (?) 가로등의 절묘한 조화는 슬픔의 심연(深淵)을 판다. 그 밖에도, 억에 달하는 문예진흥기금을 4년

넘게 미납했다는 정보가 있다. 또 동유럽권 등지로부터 싱가포르 무기상을 통해 사들인 소련제 무기가 전시물 중에 상당수를 차지한다는 우울한 기사도 접한다. 마지막으로, 기념관을 치장하고 있는 유명한 화가 조각가들의 작품을 볼 때는 눈물이 저절로 쫓긴다.

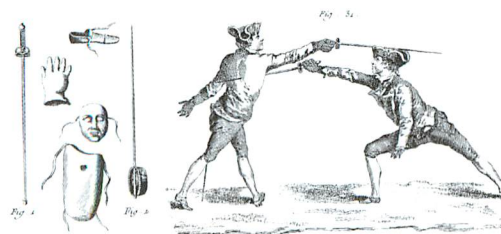
전체 면적 3만 5천 3백평의 이 곳에는 6천여 점의 무기, 장비, 모형 등이 전시되어 있고 야외전시장에는 110여 점의 전폭기, 전차, 야포, 함포, 미사일의 실물들도 늘어서 있다. 관람객은 계단을 타고 올라가 이 셋덩이들에 살을 부비며 무기의 존재감을 직접 확인해 볼 수도 있다. 조금 주의 깊은 관람객이라면 B-52 전략폭격기의 거대한 날개 아래서 휴식을 취하는 사람들 이라든가, 로켓들 사이로 무리지어 가는 아이들을 바라볼 수도 있고, 시각을 조정해서 남산 타워, 주택가, 미군 부대, 국방부 건물을 중장비들과 한 화면 안에서 음미해 볼 수도 있다. 갈 곳을 못찾은 연인도 가끔 보이지만, 이들보다는 결혼식을 올리는 신랑 신부와 하객을 더 쉽게 찾아볼 수 있다.

용산에 있는 전쟁기념관은 한국에서 일어난 전쟁의 모든 것을 일관된 관점에서 교육하려는 전쟁의 교과서라고 할 수 있다. 혹은 화강암으로 된 육중한 하드 커버와, 사진, 밀납인형, 실물 등으로 된 총천연색 도판, 또 간략하게 정제된 설명문 등을 갖추고 있는 전쟁에 관한 세계 최대의 백과사전이다. 물론 도판이 많은 아동백과사전처럼 텍스트보다는 이미지(전시물)가 압도적인 부피를 차지한다. 그것은 전쟁의 기원에서부터 현재의 휴전상태에 이르기까지 전쟁의 인과론적이고 발생학적인 궤도를 펼쳐놓는 전쟁도감인 셈이다.

디드로(Denis Diderot)의 백과사전(The Encyclopedia)는 크게 분석적인 도판과 종합적인 도판으로 이루어져 있다. 한편에는 만물의 분류를 통해



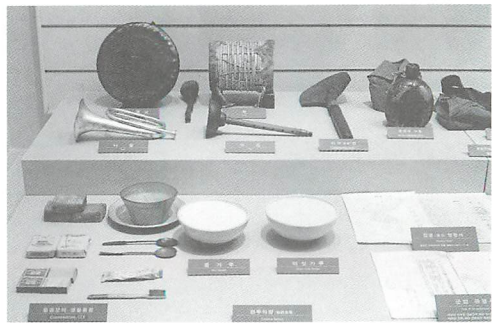
전쟁기념관



'백과사전'의 도판, 《계몽시대》 (한국일보 타임라이프)

16. 백과전서에 대한 설명은 Roland Barthes, "The Plates of Encyclopaedia", New Critical Essays, trans. Richard Howard (University of California Press, 1980)를 참조함.

17. Walter Benjamin, Charles Baudlaire : Lyric Poet in the Era of High Capitalism, trans. Harry Zohn (Verso, 1973), p.162.



전쟁기념관, 중공군 장비



전쟁기념관, 중공군 인형

명명(命名)하는, 사물들의 근친 관계나 공간적 범주(paradigm)를 보여주는 도판들이 있다면, 다른 한편에는 그것들이 인간에 의해 쓰여지고 있는 상태가 그려진 연사체(syntagm)적 도판들로 이루어져 있다. 이는 위대한 '하나의 눈'에 의해 건설된 거대한 문서보관실의 분류체계였다.(주16) 전쟁기념관의 계몽주의도 무기, 군복, 군장비, 표식, 유품들의 분류와 명명을 한편으로, 다른 한편으로는 그것들을 사용하고 있는 전투 현장을 일화(逸話, anecdote)의 형식으로 종합해 준다는 면에서 같은 뼈대를 갖고 있다. 예를 들어, 월남전에서 쓰여진 전투장비를 질서정연하게 늘어놓은 분석적이고 추상적인 세계가 있다면, 다른 한편에는 그것들을 사용하고 있는 구체적이고 종합적인 '동굴 수색작전' 장면이 펼쳐져 있는 것이다.

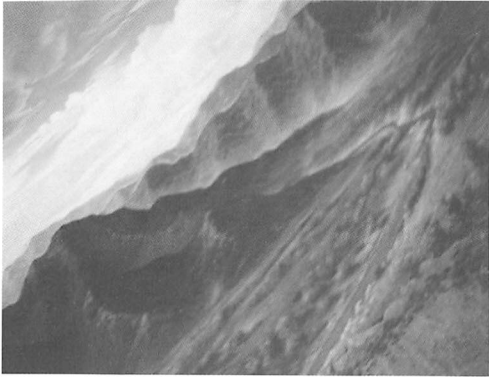
백과사전이 그렇듯이, 이들은 전쟁을 기념한다는 하나의 목표 아래 장엄한 공간을 구축하고 있는, 그 자체가 하나의 천재적인 기억력이다. 디드로와 국방부의 결정적인 다른 점이 있다면 하나가 창조를 위한 발명품들에 할애할 때, 다른 하나는 파괴를 위한 발명품들에 집중해 있다는 정도일 것이다. 창조와 파괴가 그렇게 명확하게 구분되지는 않는다는 것을, 디드로와 전쟁기념관의 구조적인 유사성이 암시하고는 있지만 말이다.

체계적 분류/일화적 종합으로 나뉘어진 전쟁기념관의 이러한 이분법은, 백과사전과는 달리 어떤 다른 근원적인 차이에 의해 보충되며 과장된다. 실제로 체계적 분류는 실물, 모형, 명칭, 기록, 사진이나 지도와 같은 '객관적 정보'의 매체들을 취한다. 그러나 일차적 종합은 오히려 회화와 미니어처의 환영(幻影)으로 우리를 인도하는 다이오라마(dioramas)로 이루어져 있다. 장비 전시 쪽이 실증적인 과학기술의 세계라면, 다이오라마들은 심금을 울리는 예술의 세계에 가깝다. 앞의 것이 고정되어 있는 사물들의 '계열성'(seriality)을 반복한다면 뒤의 것은 이야기가 응축된 '일회적 현존성'

(aura)을 보여준다. 앞의 것이 로고스이고 지식엘리트를 원한다면 뒤의 것은 파토스이고 대중을 원한다. 전자가 폭탄의 기계장치와 발명사를 보여준다면 후자는 폭탄이 터지는 장면을 보여준다. 전자가 군산복합체라면 후자는 전쟁영화이고, 무기 물신주의라면 예술 물신주의이다.

다이오라마가 의례 그러하듯이, 여기서도 인형들의 배경에는 그림이 그려져 있다. 그 그림들은 가깝게는 프레드릭 처치(Fredric Church)같은 미국식 낭만주의 풍경화나 안셀 아담스(Ansel Adams)류의 영웅주의적 풍경사진을 연상시키는 의사(擬似)낭만주의적 회화법을 동원하고 있다. 뿐만 아니라, 헐리우드 거리의 상점에서나 볼만한 극사실적인 밀납인형, 홍콩 느와르(noir)가 남용하는 광각 구도, 세심하게 계산된 조명과 같은 다양한 예술과 오락의 장치들로 이루어져 있다. 그런 면에서 전쟁기념관의 다이오라마는 확실히 아동적인 퇴행을 시도하는데, 퇴행은 개체발생적인 것에 그치지 않는다. 다이오라마가 보여주는 시대는 1950년대로 되돌아가지만, 다이오라마라는 특정한 이미지-미니어처 방식 자체는 1830년대로 거슬러 올라가는 것이다. 실제로 사진의 창시자 다게레(Daguerre)는 다이오라마 회화의 대가인 프레보스트(Prévost)의 제자였고, 그 자신도 다이오라마 화가였다. 벤야민(Walter Benjamin)에 따르면 다게레의 다이오라마가 불타버린 바로 같은 해에 다게레오타입 사진술이 공포되었던 것이다.(주17)

전쟁기념관 다이오라마는 잔혹한 전쟁일수록 볼거리가 된다는 사실을 깨우치면서, 동시에 어느 정도 그 사실을 가린다. 이때 본다는 것은 아무래도 살상의 현장을 즐기는 사도-메저키즘적 관음증을 뜻하겠지만, 사실 그것은 사도-메저키즘의 심원함을 적정선에서 저지해야만 한다. 그 곳에는 '진짜 같은' 죽음의 이미지가 널려 있지만, 이를 테면 69년 후산도 공비살해와 같은 진정으로 외상적인 이미지를 불허하기 때문이다. 이것을 단지 기념관 최



전쟁기념관, 다이오라마 벽면

대의 방문객인 유치원 아이들을 배려해야 하는 도덕적이거나 혹은 경제적 이유 때문만이라고 생각해서는 안된다. 이유는 그보다 더 단순한데, 그것은 무기에 의해 찢겨나간 피아의 살점이라든가 가루가 난 뼈, 흥건히 고인 피 같은 디테일이 전쟁 자체에 대해 피할 수 없는 회의를 심어줄 수 있기 때문일 것이다. 이러한 눈가림은 실제 전쟁과 전쟁의 기억, 전쟁관과 기념관이 동시에 충족되어야 하는 '전쟁기념관'이라는 이상한 이름의 딜레마와도 같다. '전쟁을 기념해? 어떻게?'

기념, 곧 기억의 재구성에는 기억하는 개인의 관심, 관습, 상태 뿐만 아니라, 기억하는 집단의 뚜렷한 정치적 목적이나 선호하는 문화 등이 개입되기 마련이다. 전쟁기념관의 경우에 개입되는 동기들은 매우 다양하겠지만, 그것은 크게 보아 하나의 애국주의적 전쟁 파토스라고 할 수 있을 것이다. 그런데도 기억은 언제나 스스로를 믿을 만한 것으로 간주하지 않으면 안되는 것과 마찬가지로, 전쟁기념관은 전쟁을 픽션으로서 재구성한다는 점을 (의도했건 아니건) 최대한 숨기지 않으면 안된다.

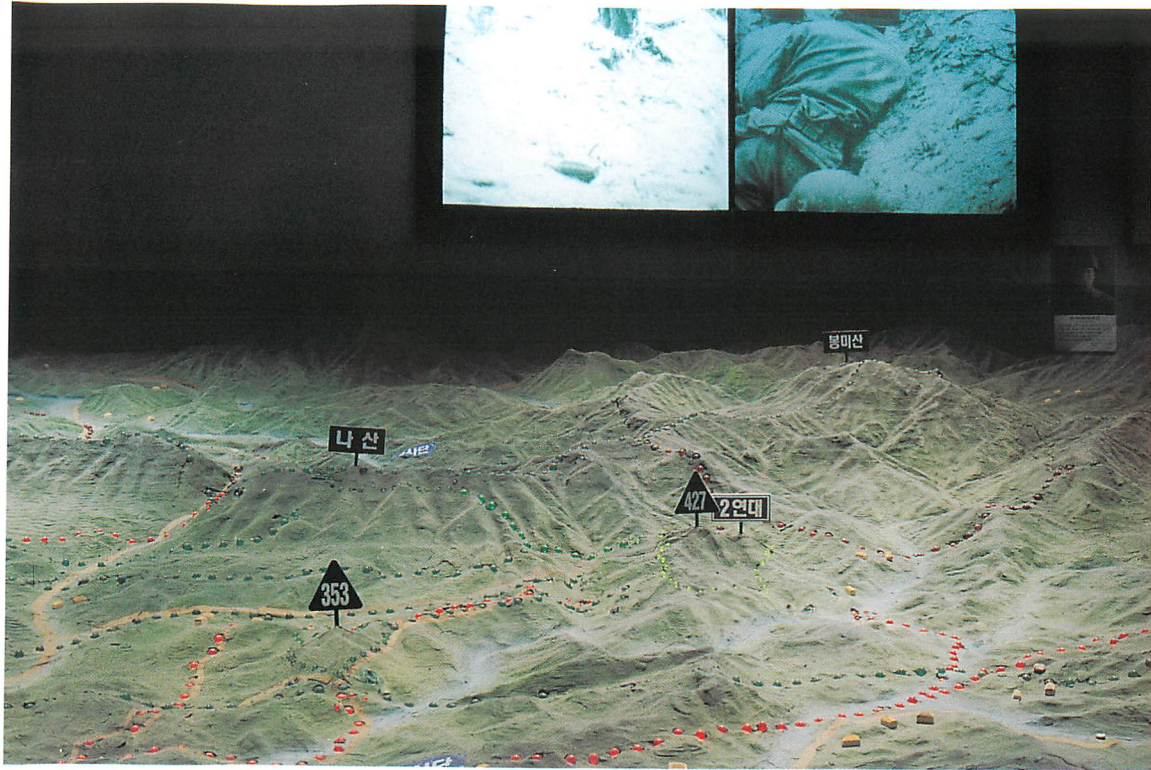
이것이 전쟁기념관이 자연사 박물관을 흉내낸 진정한 이유이다. 진짜같은 밀납군인들은 그들이 가짜라는 사실을 최대한 위장해야하고, 나아가 그들 자신이 진짜이어야만 한다. 전쟁의 파토스는 전쟁의 참혹함에 승리하기 위한 훌륭한 위장, 은폐, 엄폐물이 되어야만 한다. 따라서 밀납인형들은 죽은 역을 하거나 산 역을 맡거나 간에 정말 살아있는(던) 것처럼 만들어져야 하고, 밀납인형은 죽은 밀납 덩어리에 불과하다는 식의 불량한 '모더니즘'을 감시해야한다.

냉전이라는 장기수는 전쟁기념관의 마네킹으로 새 삶을 얻고있다. 전쟁기념관에서 전쟁에 대한 기억은 망각과 완전한 등가를 이룬다. 달리 말해서, 전쟁에 대한 새로운 기억은 전쟁의 망각을 대신할 수 있어야 한다. 전쟁기

념관은 전쟁망각관이다. 독립기념관이 '민족자주' 콤플렉스를 고백하는 교회당처럼 장엄하게 사물화하는 것과 유사하게, 전쟁기념관은 참혹한 전쟁이 낳은 역사에 대한 허기를 사실성의 칼로리로 채워주고자 한다.

1930년대 파리의 초현실주의자들이 용산 전쟁기념관에 온다면, 그들은 입을 다물지 못할 것이다. 그들은 그들과 유사한 동시에 가장 적대적인 장소에 와있다고 느낄 것이다. 초현실주의자들이 마네킹, 자동기계, 수집, 기성품에 지대한 관심을 지니고 있었고 사진과 오브제를 중요한 매체로 삼았다는 것은 잘 알려져 있다. 특히 앙드레 브르통(André Breton)에게, 그것들은 모두 움직이는 것과 움직이지 않는 것, 살아 있는 것과 죽은 것, 오리지널과 복제품 사이의 같음이 모순적으로 공존하는 것이었기 때문에 '경이' (marvelous) 혹은 '두려운 낯설음' (uncanny)의 대상이 될 수 있었다.(주12) 전쟁기념관의 살아 있는 것 같은 죽은 인형들도 비슷한 이유에서 두려우면서 낯설은 느낌을 준다. 전쟁의 귀신들이 육체를 얻어 환생한 느낌이다. 앞서 말한 사진과 텔레비전이 망점이나 에테르와 같은 비육체적인 매개에, 의존하고 있다면 전쟁기념관에서의 귀신은 이제 3차원화, 사물화되었다. 그것들은 보여주는 이야기에서도, 그 매체에 있어서도 과거와 현재, 운동과 정지, 삶과 죽음의 교착상태를 저항할 수 없을 정도로 강력하게 복원한다.

전쟁기념관은 영화 '토탈 리콜(Total Recall)'에서 인공기억을 심어주는 기계처럼 위력있는 테크놀로지를 갖고있는 것은 물론 아니다. 중요한 것은, 휴전중인 분단국가의 영혼이 몇 살이나 먹었나 하는 것이고, 그 나이로 후세들에게 어떻게 전쟁을 가르치고 있는지를 생각해보는 일이다.



25



26



27



28



29



30



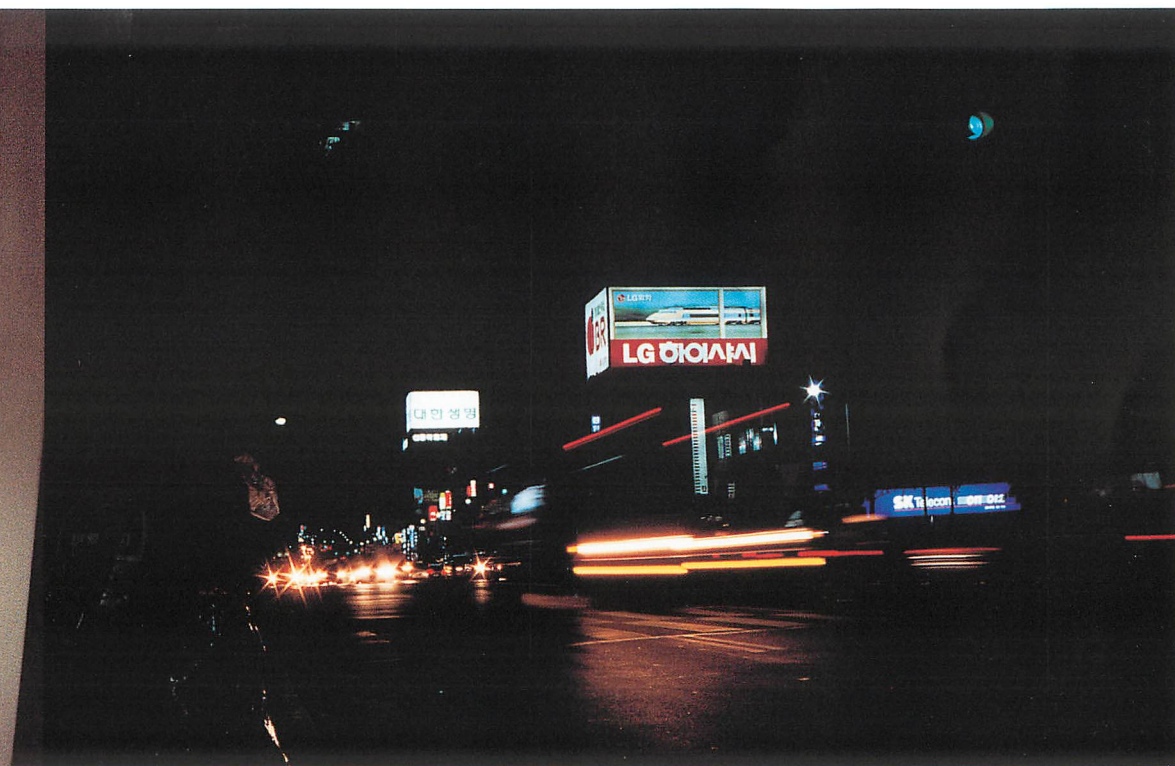
31



32



33



34

승객

18. 김형효, 《베르그송의 철학》 (민음사) 115쪽에서 재인용한 알리 베르그송의 말.

19. 에드가 모랭, 《21세기를 벗어나기 위하여》 (고재정, 심재상 옮김, 문학과 지성사), 27쪽.

앞서 예시한 텔레비전이나 사진, 전쟁기념관 같은 냉전의 타임머신들은, 우리가 과거와 현재를 뚜렷이 구분하기를 원할 때조차도 단순히 나뉘어질 수 없다는 점을 환기해 준다. 이것은 적어도 분단과 통일의 이미지들이 얼마나 순진하고 낡은 것인지를 묻게 한다. 우리가 통일하면 즉각 휴전선이 사라진 한반도 지도를 떠올리는 것은 어찌보면 당연한 일이다. 그러나 단일한 한반도의 지도가 통일이라는 개념의 바닥에 암기(岩記)된 하나의 밑그림으로 고착될 때, 그것은 시대를 흐르는 이질적인 시간들, 또 그 시간들이 흐르는 이질적인 공간들에 대해 병어리가 된다.

전쟁기념관 입구 가까이에는 육중한 광개토태왕비와 함께 커다란 한반도 지도가 알루미넨판 위에 새겨져 있다. 이 지도에는 광개토태왕 시절의 고구려 영토가 그려져 있다. 분단은 광개토태왕과는 아무 관계도 없다. 그것은 단지 통일을 궁극적으로 영토의 확장으로 사고하는 국가의 낡은 민족주의 통일관을 그대로 반영한다. 이러한 그림을 시간관념으로 번역해보면, 진보된 남한이 정체된 북한을 앞으로 흡수통합해 나간다는, 미래를 향해 나아가는 직선적인 시간관념일 것이다.

그러나 이때 미래라는 것은 군사, 정치, 경제적으로 이미 프로그램화된 것이며, “이미 심리적으로는 과거가 된 미래”(주18)이다. 사실 우리에게, 북한은 이미 심리적으로 매우 먼 과거이고, 과거로부터 오는 위협, 잠재의식 속의 ‘야만’ 처럼 느껴지기 시작했다. 그러나 이때 우리는 남북한의 맹목적인 경쟁이 우리에게 잊기를 원한 사실, 즉 한반도의 냉전이 무엇보다도 ‘속도전’ 이었다는 것을 기억해야만 한다. 남북의 이질적인 시간대는 세계정세와 맞물린 속도전에서 북한보다 남한이 빨랐기 때문에 만들어진 것이다. 그런 면에서 현재 보이는 남북의 이질성은 실은 고전적 냉전이 도모했던 의지

적, 무의지적 공모, ‘하나의 조국’으로 표현되는 오직 과거, 혹은 오직 미래만이 중요하다는 시간관념에 토대를 두고 있는 것이다.

에드가 모랭(Edgar Morin)이 파시즘과 스탈린주의로 얼룩진 ‘20세기를 벗어나기 위하여’ 눈물겹게 강조하는 것처럼, “현재를 구성하고 있는 행위들, 상호작용들, (과거 현재 미래의) 되먹임 작용들의 우글거림 속에서 선별을 행하게 될 것은 바로 미래이다.”(주19) 이 격언같은 말에서 중요한 것은 미래만이 선별한다는 것만이 아니라 미래는 과거와 현재로부터만 선별할 뿐이라는 점이다. 그렇다면 미래로 하여금 선별을 하게 하는 현재의 행위는 무엇일까.

지나치게 함의가 넓은 말이지만, 그것은 기억의 정치적 행위들 속에 개입하는 것이다. 제도화된 기억, 목적론적이고 관습적인 기억의 제도에 저항하는 일이다. 우리는 기억의 구성체를 끊임없이 재조직해나간다는 점을 이해해야 하며, 등록되어있는 기억의 틈새들 사이에 끼어 있는 억압된 기억들을 찾아내지 않으면 안된다. 그런 면에서 우리가 흔히 ‘과거의 재발견’이라고 부르는 것은, 일종의 ‘숨은그림찾기’이다. 습관적이고 기계적인 지각이 허용하는 것을 최대한 물리쳐야만 숨은 그림이 찾아지는 것처럼, 프레임의 바깥, 컷과 컷 사이로 ‘플래시백’(flashback) 해야한다는 것은 단지 상징적인 비유가 아니다. 숨은 그림은 그림으로부터 숨어 있다기보다는 관습으로부터 숨어있기 때문이다.

20세기가 개막될 때, 독일과 러시아의 예술가들은 사진, 영화와 같은 새로운 기술을 통한 ‘새로운 시각’(New Vision)을 추창했다. 특히 로드첸코(Alexander Rodchenko)는 기존의 모든 사진이 배꼽의 위치에서 본 것이었다고 주장하며, 극단적인 로우 앵글(low angle)과 하이 앵글(high angle)이 그러한 관습적인 시각을 혁명하는 데 첫걸음이 된다고 생각했다.



경의선 철도 중단점

기차는 카메라와 마찬가지로, 새롭게 확장된 시각을 열어주는 역할을 한다. 열차는 실제로 생산과 시지각 능력의 혁명적인 확장을 가능케 해주었을 뿐만 아니라, 그것이 영화의 속성과 존재론, 인식론적으로 닮아 있기 때문에 루트만(Walther Ruttmann)이나 베르토프(Dziga Vertov)의 주인공이 될 수 있었다는 것은 이미 잘 알려져있는 바이다. 기계적으로는 직선운동의 원운동으로의 전환이라든가, 시각적으로는 스쳐 지나가는 창 밖 풍경을 보는 행위와 같은 면에서, 영화는 기차와, 영화 관객은 열차의 승객과 흔히 비유된다.

기차와 영화의 가장 위대한 만남은, 역시 혁명 직후 러시아의 선동열차였다. 이를 테면 선동열차에서 영화제작자들은, A집단농장(kolkhoz)에서부터 찍은 필름을 B공단까지 가는 동안에 현상해서, B공단에서는 그 필름을 거꾸로 돌려 노동자가 먹는 곡식을 누가 어떻게 생산하는지를 보여줄 수 있었다. 그렇게 함으로써 열차를 통한 사회 능력의 물리적인 확장과 필름의 역행 모션을 통한 시각의 확장이, 미래로의 전진과 과거로의 후퇴가 만날 수 있었다.

세기말 서울의 지하철에서 시각의 확장을 생각하기는 무척 힘들다. 출퇴근 시간에 지하철에서 시달리는 사람들의 모습은, 선동열차보다는 차라리 거대한 테일러 시스템을 연상시킨다. 지하철에서는 스포츠 신문의 스타 사진들이나 광고들이 창 밖의 풍경을 대신하고 있다. 지하철의 사람들은 오히려 크리스 마케(Chris Marker)의 영화 한 장면을 떠올린다. '산 솔레이오'(Sans Soleil, '태양 없는')라는 묵시적 영화에서, 그는 도쿄를 달리는 전차 안에서 자고 있는 사람들의 얼굴과 일본 텔레비전에서 카피한 공포영화의 장면들을 교차편집하였다. 그래서 마치 그들이 악몽을 꾸고 있는 것처럼 보이게 하였다. 그러나, 그러한 편집에도 불구하고 앞으로만 내달리는

전철 안에서 잠든 승객들이 무슨 꿈을 꾸는지 영화의 관객은 알지 못한다. 사람들이 자는 모습은 그들의 꿈에 대해서 사실상 아무 것도 말해주지 않는다. 우리는 저 유명한 현대 '군중'의 피로를 볼 뿐이다. 승객들이 열차의 질주 속에서 늪어가는 사람들을 별다른 생각 없이 마주볼 수 밖에 없는 것처럼, 열차 안 사람들의 이미지를 보고 있는 관객도 그 승객과 별로 다르지 않다.

신촌 전철역에서 신촌역까지는 10분이면 족히 걸어갈 거리에 있지만, 두 역을 지배하는 시간대는 아주 다르다. 신촌역에서 경의선을 타면 일산을 지나 문산까지 가는데, 문산역에서 2킬로미터 정도 철길을 따라 올라가면 그 유명한 '철마는 달리고 싶다' 표지판이 나온다. 철도 중단점을 바라본 위치에서 오른쪽에는 군 부대가 있고, 중단점의 더 북쪽으로는 골프연습장이 보인다. 왼쪽에는 개 사육장이 있어서, 사람이 가까이 가면 개들이 마구 짖어댄다.

Black Box 블랙박스 ((1)비행 기록 장치(등) (2)지하 핵폭발 탐지를 위한) 붐인 자동 지진계 (3)내용을 전혀 알 수 없는 장치))

블랙박스는 충실한 기억 장치이면서, 또 그렇기 때문에 내용을 알 수 없는 장치라는 말로 흔히 쓰인다. 1993년 러시아의 옐친 대통령은 노태우 씨에게, 구 소련 전투기에 의해 격추되었던 대한항공 007기에서 회수한 블랙박스를 건네주었다. 알려졌다고 피 블랙박스는 껍데기 뿐이었지만 당시에는 그 사실을 몰랐다. 블랙박스를 전달하는 장면은 사진으로 찍혀서 일간지 등에 실렸다. 사진만으로는 그것이 비어있는 것이라고는 상상도 할 수 없었다. 그 이후에 글로 쓰여진 기사들이 그것이 비어있다는 사실을 확인해 주었다. 블랙박스는 다른 비슷한 관념들도 불러 일으킨다. 카메라, 텔레비전, 극장, 관(棺), 꿈, 감옥...



사진설명

1. 지하철 3호선
2. 연출사진
3. 지하철 4호선(연출)
4. 영화 '마유미' 비디오 스틸
5. 지하철 3호선
6. 지하철 4호선
7. 해방대 전시(戰時) 지도, 서울특별시도
8. 해방대 전시(戰時) 지도, 서울특별시도
9. 지하철 3호선(부분연출)
10. 지하철 3호선(부분연출)
11. 박종철 고문사건 보도사진
12. 지하철 4호선 (부분연출)
13. 울지로 3가 지하철역
14. 충무로 지하철역 전광판
15. 비디오 스틸(연출)
16. 비디오 스틸(연출)
17. 흑산도 간첩 살해 보도사진(부분)
18. 연출, 디지털 합성
19. 연출사진
20. 연출사진
21. 경의선
22. 지하철 3호선
23. 지하철 5호선
24. 전쟁기념관
25. 전쟁기념관
26. 문산역
27. 지하철 5호선
28. 전쟁기념관
29. 신촌로터리
30. 신촌역
31. 신촌역
32. 신촌로터리
33. 지하철 3호선
34. 불광동 사거리

수록된 사진들은 1996년 3월부터 1997년 7월 사이에 촬영된 것입니다.

박찬경 (朴贊景)

1965년 서울생, 서울대학교 미술대학 서양화과와 캘리포니아 예술대학(California Institute of the Arts) 사진과 대학원을 졸업했다. 필름, 비디오, 사진 등의 작업을 하며 미술 비평도 하고 있다.
'포럼 A'의 회원이며 경원대, 계원예전, 이화여대, 한국예술종합학교 영상원 등에 출강하고 있다.

도움주신 분들

전시기획 / 박영택, 박정구
설치 / 공성훈, 박용석, 정명화
배우 / 신석호, 김수련, 박준균, 허승준
책자 제작 / 김은성, 정용기
디지털 합성 / 김수련, 강범수, 이한주
글 / 양현미, 황세준, 심광현, 알란 세쿨라 (Allan Sekula)

특히 신석호, 김수련, 김은성 씨에게 감사드린다.