

“나는 아줌마가 싫어요”—오형근의 아줌마<사진>들

글. 이영준 미술비평가

발터 벤야민은 자신의 사진을 읽을 줄 모르는 사진가야말로 미래의 문맹인이라고 과거에 말했었다. 그 점에서 오형근은 최소한 문맹인은 아니다. 그는 자신의 사진이 어떤 종류의 텍스트인지 알고 있기 때문이다. 그는 자신의 아줌마 사진을 아줌마에 대한 도감이라고 부르고 있다. 생물학 도감이 아니라 인간학적, 문화학적 도감이다. 오형근은 각각의 아줌마에게 유형을 부여해 놓고, 실제로 그 아줌마들이 어떤 유형에 드는지 자기 스스로 정하고 있다. 예를 들어 “슬픈 아줌마”, “무서운 아줌마”, “능력 있는 보험외판원 아줌마” 등이다. 그는 이 유형에 과(科)라는 말을 붙임으로써 아줌마들을 도감속의 한 분류항목으로 전략시키고 있다. 그래서 “외판원과”, “복부인과” 등의 과가 생겨났다. 물론 이 항목이 사진 속의 실제의 아줌마들과 일치하는 것은 아니다. 그리고 오형근은 그들에게 무슨 직업을 가지고 있는지 등은 묻지 않았다. 단지 자기 마음대로 분류를 해 버린 것이다.

그것은 아줌마 길들이기의 전략이다. 예를 들어 군대에서 적 잠수함이나 군함을 식별하기 위하여 그것들의 윤곽선을 그려놓고 각각에 “유고급”, “상어급”하는 식으로 이름을 붙여 놓은 차트를 초소에 붙여 놓듯이, 오형근도 사진으로 그렇게 하고 있는 것이다. 군대에서 그렇게 하는 것은 당장 적을 식별한다는 목적도 있지만, 더 큰, 그러나 의식되지 않고 있는 목적은 안 알려진, 그래서 무서운 적을 길들이는 것이다. 자신의 시야로 통제할 수 있는 범위의 이미지를 만들어 붙여 놓고 적에 대해 알고 있다고 자위함으로써 적을 길들이는 것이다. 물론 그렇게 한다고 해서 적이 길들여지는 것은 아니고, 정말로 길들여지는 것은 적에 대한 자신의 공포감이다. 오형근도 아줌마에 대한 자신의 두려움, 연민, 거리감 등을 그들을 사진 찍고 도감으로 만듦으로써 길들이고 있다. 왜인가? 그것은 그가 아줌마를 좋아하면서 동시에 싫어하고 있기 때문이다. 오형근에게 아줌마는 그냥 “아무”는 아니다. 아줌마는 무섭고도 친근하다. 그들은 슬프고도 강하다.

그런데 아줌마의 재미있는 특성 중의 하나는 그것이 친족체계 내에서의 위치를 뜻하는 말이기도 하지만, 호칭으로도 사용된다는 점에도 있다. 더군다나 아저씨나 할아버지 같은 말과 더불어, 길에서 모르는 사람을 부르는 익명적인 호칭으로 쓰인다는 것이다. “아줌마!”를 호명하는 순간 그들은 아줌마라는 주체로 형성된다. 물론 이 호명은 우리가 길거리에서 아줌마를 불러서 뒤를 돌아보게 만드는 것만이 아니라, 사회적으로 아줌마를 그들의 위치에 못박아주는 장치들을 말한다. 그러니까 아줌마를 아줌마로 대접하고, 규정하고, 못 박아주는 그런 것들이 호명의 장치들이다. 이것은 프랑스의 철학자 알튀세의 말인데, 물론 그가 아줌마를 염두에 두고 이 말을 한 것은 아니고, 시민사회의 주체들에 대해서 한 말이지만, 아줌마에게도 그 말은 적용될 수 있을 것이다.

어쨌든 아줌마는 딱히 이거다라고 테두리를 지을 수 없는 폭넓은 집단의 사람들에게 붙여진 “이름”이다. 오형근은 바로 그 이름을 사진 찍고 있는 것이다. 우리가 “저 오형근이라고 합니다”라고 말하며 악수를 하는 순간 그 사람과 알게 되는 것이고, 그러면 그 사람을 모를 때와는 전혀 새로운 차원의 관계가 성립하듯이, 이름을 안다는 것은 나와 사물의 관계 전체이다. 우리는 사물에 대해 이름밖에는 아무 것도 알지 못하고 있다. 그러나 이름을 알면 모든 것을 아는 것이다. 그래서 아줌마라는 이름. 익명적 호칭으로서의 아줌마. 누구도 아니면서 모든 여자인 아줌마.

이렇게 말하고 보니 또 다른 프랑스 사람 라캉이 말한 “아버지의 이름”이 생각난다. 아버지의 이름은 가족의 위계질서 내에서 상징질서를 세우는 중심적인 존재로서의 아버지라는 위치를 말하는 것이고, 그것은 실제의 아버지가 아니라 위치로서의 아버지인데, 아줌마도 마찬가지로 아닐까? 여자라고 다 아줌마가 아닌 것은 그들의 연령이나 외모 때문만이 아니라 바로 그 위치 때문이다.

오형근이 사진 찍고 있는 것은 우리 사회와 문화 속에서의 아줌마의 위치이다. 오형근은 자의적으로 그 위치를 정해 놓고 있고, 사진 속의 위치가 아줌마의 실제 위치와 일치하지 않을 수도 있지만, 중요한 것은 그들이 “위치 지워진” 것으로 나타난다는 점이다. 그 위치란 아저씨/ 아줌마/ 어머니/ 아버지/ 언니/ 누나로 엮어져 있는, 여자와 남자가 뒤섞여 있으면서 구별되는 일련의 친족체계 속에서의 한 자리이기도 하고, 소녀/ 아가씨/ 아줌마/ 할머니로 구별되는 여자의 사회적 층위 내에서의 한 자리이기도 하다. 그런 위치가 단순히 형식적인 선을 따라, 누구는 누구를 낳았기 때문에 어머니이다라는 식으로만 정해지는 것이다. 즉 어머니는 어머니의 구실을 하고, 어머니의 말을 하고, 어머니의 옷을 입기 때문에 어머니인 것이다. 다시 말해, 친족 체계 내에서의 위치도 자동으로 주어지는 것이 아니라 스스로를 어머니나 아줌마로 꾸미는 정체성의 전략에 따라 구성되는 것이다. 예를 들어 아버지 같은 옷을 입고(양복) 아버지 같은 일을 하고(사장) 아버지 같은 술을 마시고(단란주점) 아버지 같은 말(굵은 목소리로 하는 명령조나 선언조의 말들)을 하는 어머니가 어떤 가정에 있다면 그 자식들은 그 어머니의 정체성에 대해 큰 혼란을 느낄 것이다. 그것은 바꿔 말하면 어떤 사람이 아버지라는 것은 아버지를 아버지로 보이고 들리게끔 만드는 재현의 전략을 쓰고 있기 때문이다. 그게 바로 재현의 정치학이라는 것이다. 아줌마들도 마찬가지이다. 아줌마들은 스스로를 아저씨와 구별하고, 아가씨와도 구별해 주는 재현의 전략들을 쓰면서 자신의 정체성을 입고 다니고 말하고 다니고, 타고 다니고 깔고 앉기도 한다. 오형근의 사진은 그런 정체성의 전략이 어떻게 본격화되어 외모로 나타나는가를 열심히 보여준다. 그래서 그의 사진에 나타나는 모든 디테일들, 즉 옷, 장신구, 화장, 머리모양, 그 냄새 나지 않는 냄새, 표정들은 아줌마로서 스스로를 재현하는 전략이기 때문에 그의 사진에서 의미가 있다. 그런데 그런 전략을 그냥 보여주지만 한다면 우리는 그런 아줌마들을 보고 끝날 것이다.

그런데 여기서 작가가 슬쩍 개입한다. 즉 오형근은 아줌마들이 처한 위치 자체를 보여준다기보다는 “위치 지우는 자신의 행위”를 보여주고 있는 것이다. 그것은 마치 “저기 아줌마가 있어요”하며 손가락으로 가리키는 행위를 보여주는 것과도 같다. 어떻게 보면 그런 행위는 상당히 장난스럽게

보인다. 그가 동물도감에서 “고양이과”를 부르듯이 “보험외판원과(科)”라고 분류한 아줌마가 실제로는 의사나 교수일지 어떻게 알겠는가. 또한 사람을 손가락으로 가리키는 행위도 그렇게 예의 있는 것은 아니다. 단지 장난으로 보았을 때 용서가 되는 것이다.

도감이라는 형식은 그런 장난의 흔적이다. 어쨌든 그런 위치는 아줌마들이 입고 있는 옷의 무늬, 얼룩, 질감, 장신구의 재료, 재질, 반짝이는 정도, 얼굴의 주름, 그것을 덮고 있는 화장, 립스틱, 눈썹 등, 아줌마의 이미지에 들어 있는 시각적으로 읽어 볼 수 있는 모든 세부에 의해서 정해진다. 그러기에 어떤 아줌마도 똑같은 위치를 가지고 있지 않다. 간단히 말하면 그 위치란 다름 아니라 아줌마로서의 정체성이다. 정체성이란 것을 복잡하고 철학적으로 얘기할 것 없이, “자기가 납득할 수 있는 스스로의 이미지”라고 생각하면 된다. 물론 이미지라 하여 꼭 시각적인 것만은 아니고 목소리나 말, 행동, 풍기는 냄새도 자기의 정체성의 일부이다. 예를 들어 촌스런 꽃무늬의 블라우스를 입기를 즐긴다면 그게 자신의 정체성이다. 자신의 정체성은 저 깊은 속 어딘가에 자신이라는 본질이 있어서 그게 얼굴에 반영되고 패션으로 반영되는 것이 아니라, 밖에 보이는 자신의 모습, 혹은 표상에 의해 구성되는 바로 그것, 그리고 자신과 남이 인정해 주는 자신의 모습이다. 따라서 오형근이 사진으로 아줌마의 표상들—옷, 표정, 화장, 주름, 장신구—을 찍었으면 그게 아줌마의 정체성이다. 결국 자신의 이미지란 내가 남과 교환하고 남에게서 인정받는 어떤 것인데, 정체성이란 바로 그런 이미지에 의존하고 있다.

오형근이 정체성으로서의 껍질 뒤에 감춰진 진짜의 진실을 추구하는 것이 아니고, 그 껍질 자체를 보고 싶어하고, 그 껍질의 껍질스러움을 재미있어 하는 한, 그는 아줌마의 진실 같은 것에는 관심도 없다. 사실 사진이 진실이 아닌 이유는 너무 많은 것을 보여주거나 너무 적은 것을 보여주기 때문이다. 사진이 사진가나 대상인물이 딱 원하는 만큼 보여주는 일은 없다. 사진은 항상 초과해 있다. 아니면, 우리가 이상적이라고 생각하는 그 어떤 상태와는 아귀가 안 맞은 채로 어긋나 있다. 드러내고 싶은 것도 많고 감추고 싶은 것도 많은 아줌마들의 사진은, 거꾸로 아줌마들이 드러내고 싶은 것은 안 드러내주고 감추고 싶은 것은 드러내 준다. 참으로 고약한 변증법이다.

바로 그런 점들을 거르지 않고 이용하고 있는 오형근의 시선은 짓궂다. 오형근의 사진은 아줌마들이 립스틱을 너무 번쩍거리게 발랐다고, 눈썹 밀었다고 사진으로 말하기 때문이다. 누구든 눈썹을 밀지만 그것을 내놓고 말하지는 않는다. 거기에는 드러냄과 감춤의 변증법이 생생하게 살아 있다. 그런데 오형근의 사진은 그 생생함을 무시해버리고 “저 아줌마 눈썹 밀었대요”하고 고자질하고 있지 않은가. 그렇다고 오형근이 일부러 그런 세부적인 것을 강조하거나 확대하는 것은 아니다. 그는 그 정도로 치사한 인간은 아니다. 오히려 문제는, 화장이라는 재현, 혹은 길거리나 다방에서의 마주침이라는 재현과 사진이라는 재현이 다르다는데 있다. 더 정확히 말하면 정면에서 생경하게 플래시를 터트려서 4×5판형의 필름으로 찍는다는 오형근식의 사진적 재현의 특수성에 있다. 즉, 아줌마들이 스스로 옷 입고 화장하고 표정을 짓는 재현의 전략은 그 전략의 전략성을 폭로하는 오형근의 카메라와는 상당히 어긋나 있는 것이다. 그것은 사실은 적대적인 대립이다.

바로 그 점이 사진의 재미가 아닐까. (요즘은 포토스튜디오라는 간판을 달고 있는) 사진관 사진의 특징은 아줌마의 재현의 전략에 사진적 재현의 전략이 최대한으로 근접하려고 애쓴다는 것인데, 오형근은 그 반대의 일을 꾸미고 있으니 사진을 보는 사람에게는 재미있지만 대상인 아줌마들에게는 좀 비극적인 일이다.

그런 어긋남 때문에, 오형근이 스스로의 작업을 다큐멘터리라고 부를 때 우리는 다큐멘터리의 전통적인 의미와는 다른 새로운 의미를 찾을 수 있다. 그의 다큐멘터리는 옛날의 다큐멘터리 사진가들이 했듯이, 먼 곳에 가서 그곳의 사람들의 얘기를 듣고, 사회학적으로 조사를 하고, 아니면 소설가나 인류학자처럼 그들의 삶을 관찰하고, 거리를 좁히고, 그들 속으로 들어가서 진실을 캐내는 식과는 거리가 멀다. 다큐멘터리가 아직도 우리에게 의미가 있다면 그것은 사진으로 찍혀지기를 기다리는 날것으로서의 현실, 혹은 진실임을 자처하는 사진을 만들어내는 것이 아니라, 시각적인 기호들을 수집하는 행위에 있을 것이다. 오형근의 다큐멘터리는 이점에서 전통적인 다큐멘터리와는 거리가 멀지만 정말로 다큐멘터리의 역할을 하고 있다. 굳이 새로운 다큐멘터리라는 말을 붙이기는 싫지만, 그것은 이 세계를 시각적인 기호로 전환하여, 자기 사진 속에 담는 것이다. 아줌마의 머리카락, 스타일, 화장기, 화장의 종류, 립스틱 바른 스타일, 눈썹 밀은 스타일 등, 아줌마는 무진장하게 많은 시각적 기호를 방출하고 있다.

사실은 이런 작업은 워커 에반스가 1930, 40년대에 이미 활발하고도 체계적으로 해 놓았었다. 그는 길거리의 간판, 글씨, 포스터, 사진 등을 많이 사진 찍었는데, 그의 시각이 예사롭지 않다는 것은 그가 사진 찍은 시각적 기호의 범위와 성격이 말해준다. 한 마디로 그는 어딘가 빼딱한 뉘앙스를 풍기는 기호들을 많이 사진 찍었다. 그것은 외젠 앗제나 마누엘 알바레스 브라보의 사진에서 풍기는 초현실성을 띠고 있다. 그가 농업 안정국을 위해 한 작업도 겉으로 보이는 주제는 남부의 가난이지만 잘 살펴보면 우리는 그가 하나의 생생한 대상으로서의 가난 자체를 사진 찍고 있다기 보다는 가난의 기호를 수집하고 있었음을 알 수 있다. 그는 가난한 사람의 얼굴뿐 아니라 그들의 집 인테리어, 그들의 집 전면 등, 기호화될 수 있는 측면은 살살이 모았다. 사실 그는 뉴욕의 지하철이나, 길거리에서 지나가는 사람을 사진 찍을 때나 일정한 각도에서 일정한 거리를 두고 찍는다. 마치 경찰서에서 범인 사진을 찍을 때 일정한 거리에 두고 찍듯이.

그런데 사실 다른 사진가들도 그렇게 찍기는 마찬가지이다. 즉 누구나 아무렇게나 사진 찍는 것은 아니고, 나름대로의 아카이브(archive)를 구성할 수 있는 사진을 찍는다. 그런데 문제는 보여주는 방식이다. 다큐멘터리 사진가들은 자신만의 일정에 따라 자신만의 아카이브를 만들도록 찍은 사진을 "일정"이나 "아카이브"로 보이도록 제시하는 것이 아니라 "현실"이나 "진실"이라는 내러티브가 보이도록 구성해낸다. 그게 우리가 알고 있는 1930년대 미국의 공황기의 남부의 땅과 사람들이다. 그러니 다큐멘터리라는 것이 얼마나 가공된 것이고 꾸며낸 것인가. 사실 사진을 가공하고 꾸며내는 것이 나쁜 것은 아니다. 원래 사진이란 그런 것이니까. 문제는 그런 사실이 사진에 나타나지 않도록 또 다른 가공을 한다는데 있다. 그러나 워커 에반스의 사진은 그렇지 않다.

그의 사진집 에 나오는 사진들은 진실이나 사실을 보여주는 것이 아니라 사진의 순서, 사진의 배열, 사진의 분류를 보여주고 있다. 또한 워커 에반스가 그런 것들을 염두에 두고 사진을 찍었다는 것을 스스로 드러내고 있다. 바로 이 점에서 워커 에반스와 마가렛 버크 화이트는 근본적으로 다르다. 후자는 공황기에 대한 드라마로서의 다큐멘터리를 만들었고, 에반스는 공황기에 대한 시각 자료로서의 다큐멘터리를 만들었다.

워커 에반스와 마가렛 버크 화이트의 차이에 대해 길게 말한 것은 한국에서 다큐멘터리의 의미가 잘못 이해되고 있기 때문이다. 어쨌든 오형근의 사진에서의 다큐멘터리는 이 세계의 진실을 말하는 행위가 아니라 문자 그대로 다큐먼트, 즉 기록을 모으는 행위이다. 비평적으로 엄밀하게 말하자면 그의 사진은 아줌마에 대한 것이 아니라 아줌마라고 알려지고 보여지고 있는 정체성, 그 정체성을 구성하는 표상을 끊어 모은 것이다. 그는 그것을 카메라로, 암실에서 하고 있다. 카메라로 채집된 기호들은 암실에서 처리되어 "작품"으로 살아난다. 암실에서 얼굴의 주름살 하나, 장신구의 작은 광택 하나라도 더 살려내기 위해 많은 양의 인화지와 약품과 시간을 써가면서, 오형근은 아줌마를 만들어낸다. 그 아줌마들의 이미지의 명징성은 오형근이 공들여서 만든 것이다. 그 세부들, 즉 주름, 광택, 얼룩, 무늬의 명징함은 그가 암실에서 살려낸 고아들이다. 아줌마들이 길거리에 흘러고 다니는 기호를 오형근이 데려다가 씻겨주고 광을 내 준 것이다.

그런데 오형근은 아줌마를 별로 좋아하지 않는다고 한다. 이게 무슨 소리? 좋아하지도 않는 것을 왜 이리도 열심히 찍으려 다녔을까? 엄밀히 말하면 오형근은 아줌마 자체는 별로 좋아하지 않는다. 그가 좋아하는 것은 아줌마를 사진 찍는 것이다. 아마 그것은 좀 이상한 종류의 쾌감인 것 같은데, 오형근은 아줌마를 무조건 싫어하는 것 만도 아니고, 오히려 아줌마를 바라보며 속으로 욕하고 경멸할 때 느끼는 쾌감을 즐기고 있는 듯 하다. 남자들은 밤에 술집에서, 여자들은 낮에 아파트에 모여 남들을 홍보하며 그런 사람들은 없어져야 한다고 열변을 토하지만, 그런 사람들이 사라져서 홍보 대상이 사라지면 그들을 홍보 사람들이 가장 슬퍼하지 않을까? 오형근의 사진은 아줌마들을 사진적으로 홍보는 행위가 아닐까?

19세기의 초상사진은 사람들을 영예로운 방식으로(honorifically) 묘사하는 데서부터 감시를 통해 그들을 억압적으로(oppressively) 묘사하는 쪽으로 기능상의 선회를 일으켰는데, 오형근의 아줌마 초상은 그들을 영예로운 방식으로 묘사하고 있지는 않다. 그러나 그는 또한 그들을 억압적으로, 즉 감시의 시선을 가지고 묘사하고 있지도 않다. 그렇다면 오형근의 시선은 무엇일까? 이것을 잠정적으로 제3의 시선이라고 부르자. 즉 영예롭게 하는 것도 아니고 억압하는 것도 아닌 또 다른 종류의 시선. 나는 그것을 홍보는 시선이라고 부르고 싶다. 그것은 결국 애증의 시선이다. 홍보는 대상은 믿기는 한데 사라지면 아쉬운 어떤 것이다.

그런데 오형근의 아줌마 초상에 대해 가해지는 그런 시선에는 하나의 체계가 부여되고 있다. 그것은 오형근의 아카이브라고도 할 수 있다. 자기만의 방식으로 사진을 분류하고 정리하는 시스템으로서의 아카이브이다. 물론 일반적인 사진 아카이브와는 달리, 오형근의 아줌마 스탁(stock)은 그렇게 규모가 크지는 않다. 그러나 그 아카이브 속에서 얼굴은 변화를 겪는다. 토마토를 끓는 물에 삶으면 얇은 껍질이 살짝 벗겨지듯이. 그런 식으로, 오형근의 사진에서 아줌마들의 얼굴은 탈얼굴화된다. 그것은 또한 탈사진화된 사진이기도 하다. 즉 오형근의 사진은 아줌마를 찍은 시각 이미지이기도 하되, 더 이상 시각적인 것에만 의존하여 의미를 가지는 것은 아니라는 말이다. 그렇다고 하여 아줌마들의 얼굴이 다른 어떤 것으로 보인다는 것이 아니라, 아줌마의 얼굴이 사진 속에서 아줌마의 얼굴로 보이기 위해서는 비시각적이고, 비사진적인 다른 받침대들을 필요로 한다는 것이다. 정리, 분류된 사진이 쌓여서 보관되는 장소인 아카이브가 바로 그것이다. 아카이브 자체는 사진은 아니다. 그러나 아카이브에 들어 있지 않은 사진은 없다. 즉 작가의 사진이건 신문의 사진이건 경찰서의 사진이건 다 나름대로의 아카이브에 들어 있는데, 또한 아카이브를 통하여 비로소 사진이 사진이 된다는 말이다.

그것을 간단히 말하면 우리가 한 장의 사진을 아줌마 얼굴로 알아 보기 위해서는 간단치 않은 요인들이 많이 개입되어 있다는 것이다. 우리는 그것을 사진을 식별하고 동일화하는 과정이라고 부른다. 사진의 역사 전체는 새로운 사진을 개발한 역사이기도 하지만, 또한 사진을 알아보는 체계를 개발한 역사이기도 하다. 물론, 그런 역사는 씹어지지 않는다. 왜냐하면 사진은 자신을 알아보게 해주는 구조가 있다는 사실을 숨기는 특성이 있기 때문이다. 즉 사진에 텍스트적인 특성이 있다는 것, 사진에 가해지는 시선이 결코 자연의 소산이 아니라는 것, 사진은 아카이브 때문에 의미가 있다는 것 등등, 이런 모든 것들이 사진 이미지의 명징성과 객관성의 뒤에 몸을 숨기고 있다. 이런 얘기들은 사진이론의 원론에 속하는 것들이지만 오형근의 사진을 얘기하면서 이런 얘기를 들추는 것은 오형근의 사진이 “어떻게 해서 우리가 하나의 아줌마의 얼굴을 아줌마로 알아 보게 하는가”하는 문제를 건드리고 있기 때문이다. 또한, 어떻게 해서 우리가 탈얼굴화된 얼굴을 얼굴로 알아보는가 하는 문제도 건드리고 있기 때문이다. 결국 문제는 사진에 있어서 정체성(identity)과 식별(identification)의 차원인 것 같다. 앞서 말한 아줌마라는 위치, 그 위치의 식별이 문제가 되는 것이다. 오형근이 쓰는 식별의 방법은 아줌마들을 도감속의 표본처럼 전시하는 것이다. 그런데 도감의 특성은 무엇인가?

도감에는 결론이 없다. 즉 “이런 동물이 다른 동물보다 더 중요하니까 그들이 오래 살아남는다”라는 식의 결론은 있을 수 없는 것이다. 도감이라는 형식 자체가 위계를 세우기보다는 개체를 동등한 단위로 취급하는 기능을 가지고 있다. 그런데 사진에도 결론이 있는가? 도감의 형식을 취한다고 했을 때, 오형근은 결론 없는 사진을 만들고 싶어하는 것 같다. 결론이란 결국 의미의 막음(closure)인데, 그것은 사실 별 재미없는 부분이다. 어떤 사진은 단일한 이미지 속에도 결론을 함축하고 있는 것도 있다. 예를 들어 임응식의 유명한 사진 <구직>에는 사진 속에서 “求職”이라고

쓰인 간판을 몸에 두른 그 인물이 한없이 불쌍하고 쓸쓸한 사람임을 못박음 해주는 결론이 있다. 좀더 대중적인 예이기는 하지만, 가족사진이나 결혼사진에는 “행복하게 오래오래 살았대요”하는 결론이 내포되어 있다. 사진에 있어서 결론이란 사진의 의미가 다른 식으로는 읽히거나 해석될 여지가 없이 스스로 못박히는 것을 말한다.

한 장의 사진뿐 아니라 여러 장의 사진이 묶여서 이야기를 이루는 경우는 그 결론의 구조는 더욱 확실하다. 유진 스미드의 유명한 사진 시리즈 <시골의사>같은 것이 그런 예이다. 거기서도 “말에 채여 찢어진 소녀의 이마를 꿰매주는 등 하루의 일과에 시달린 시골의사는 한잔의 커피 속에 그 피로를 녹인다”라는 결론이 내려지고 있다. 그런데 우리는 이런 결론이 관객에게 안도감과 확실성을 주지만 그만큼 거기에 점점 시들해져 가는 것도 느낀다. 한마디로 말해서 그런 안도감이나 확실성이 편안함은 줄지 몰라도 재미는 없는 것이다. 그래서 글 쓰는 사람들, 영화 만드는 사람들은 결론 없이 결론을 내리는 방법을 궁리하게 되었다. 사진가 오형근은 어떤 식으로 결론을 피하고 있을까? 그것은 반복이라는 방법, 혹은 형식을 통해서이다.

반복이라는 형식은 근본적으로 결론을 배제하는 형식이다. 따라서 반복은 결론을 통한 의미의 막힘을 회피하는 현명한 전략이다. 그것은 마치 계속해서 시작부분으로 돌아가는 엔들리스 테이프 같은 이미지이다. 서양의 고전음악은 “짜자자 째—”하고 장엄하게 끝나면서 그냥 끝나서 소리가 더 안 나는 것이 아니라 “이제 정말로 완전히 끝입니다. 이 작품의 끝만이 아니고 모든 음악, 모든 소리, 우주의 끝입니다”라고 무서운 선언을 하면서 끝나는데, 인도의 음악은 그렇지 않다. 마치 물속에 떠 있는 북을 두드리는 듯한 신비로운 음색을 가진 인도의 북(그 이름을 모르는 것이 통탄스럽다.) 연주를 들어보면 그 연주는 도대체 끝이 날 것 같지가 않고, 도대체 언제 시작되었느냐 싶게 끊임없이 연주가 된다. 정말로 사람을 깊이도 모를 침잠으로 빠트리는 그 연주에 설사 끝이 있다 해도, 그것은 이제 완전히 끝난다고 무섭게 말하는 끝이 아니라 언제라도 다시 시작될 수 있는 끝이다. 그게 바로 결론을 배제하는 형식의 예술이 아닐까?

결론이라는 면에서, 오형근의 사진은 어느 아줌마가 먼저고 어느 아줌마가 나중인지 알 수 없는 이미지의 집적이다. 사실 그런 걸 알 필요도 없다. 어느 아줌마가 더 중요하고 어느 아줌마는 덜 중요한 것도 아니기 때문에. 따라서 오형근의 아줌마들은 철저히 민주적인 체제 속에 편안히 들어 앉아 있는 듯 하다. 그럴까? 나의 이미지가 남의 이미지와 동등하게 취급된다는 것은 어떻게 보면 민주적인 것 같기도 하지만 반대로, 내가 나의 개성을 전혀 존중 받지 못하고 똑같은 단위로 취급 받는다는 점에서 좀 기분 나쁜 일이기도 하다. 그래서 오형근의 사진 시리즈는 상반된 면을 가지고 있다. 그런데 이런 상반성이 오형근에 의해 발명된 것은 아니다. 이 상반성은 역사를 가지고 있다. 초상 사진의 초기 역사에서 이미 드러난 것이다.

오형근이 아줌마들의 상반신만을 찍고 있기 때문에 그 사진들의 포맷은 우리에게 도망갈 수 없는 궁금증을 불러 일으킨다. 그의 사진들을 보면 우선은 얼굴에 시선이 집중되며 아줌마들의 얼굴이 잘 생겼나, 젊은가, 늙었나, 중후한가, 따분한가, 섹시한가 등 온갖 판단을 하게 되지만, 그 다음에는 목에 시선이 집중된다. 그러다 보면 궁금증이 생긴다. 도대체 왜 목에 유난히 장식이 집중해 있는 걸까? 달리 말해, 사람의 시선을 끄는 그 어떤 요인이 목에 있길래 요란한 목걸이 (돼지 아줌마도 목에는 무려 세겹이나 되는 목걸이를 걸고 있지 않은가), 화려한 칼라를 달고 있는가? 또한, 왜 옷의 모든 장식들은 목에 특히 집중하고 있는가? 이런 사정은 남자 옷에도 마찬가지이다. 남자들의 양복은 참으로 이상한 갈등을 품고 있는데, 그것은 양복의 가장 중심적인 기의(記意; signifier)는 “예의”인데, 그 예의는 바로 목을 꼭 조임으로써 달성되고 있다는 것이다. 즉 와이셔츠의 맨 뒷단추를 맴으로써 활동성에 제약을 가하고, 그리하여 양복이라는 옷은 경망하게 움직이거나 뛰어다닐 때 입는 옷이 아니라 점잖게 앉아서 “으흠”하고 무게를 피우는 옷임을 말하는 것이다. 즉 양복은 신체의 감각적인 부분을 가림으로써 예의라는 기의를 획득하고 있는데 정말 이해할 수 없는 것은 양복에서 가장 감각적인 부분도 바로 그 목에 집중되어 있다는 것이다. 즉, 양복에서 유일하게 색깔을 마음대로 고를 수 있는 부분은 넥타이인데, 양복의 색깔은 대개 검은색이나 회색계통을 입어도 넥타이는 빨간색이나 노란색, 파란색 등 온갖 원색이 허용된다는 것이다. 이는 대통령이나 기업회장 등 엄청나게 점잖은 사람들에게도 마찬가지다.

아줌마들의 옷에서도, 그들은 사진 찍는다고 화려하고 예쁘게, 그러면서도 금욕을 그 대표적인 기의로 삼고 있는 정장을 입고 나왔는데, 그들의 목둘레에는 하나같이 온갖 형상들의 장식들이 감각의 향연을 벌이고 있는 것이다. 진주목걸이, 금속목걸이, 꽃모양 장식, 브로치가 있는 목걸이, 이중목걸이에서부터, 넓은 깃, 좁은 깃, 벌어진 깃, 좁혀든 깃 등, 목둘레에는 가히 장식의 전쟁이 벌어지고 있다. 특히 여성의 신체에서 가슴이 가지는 의미가 남성의 신체와는 다르다는 점에서 정장 옷의 기의와 목둘레의 장식 사이의 갈등은 정말로 큰 궁금증을 불러 일으킨다. 여성들에게 있어서 목이란 가슴으로 가는 통로이고, 따라서 남자 옷에서 바지 지퍼가 방어적인 의미를 가지고 있듯이 여자옷의 목둘레란 방어적인 의미를 가지는 곳이 아닌가. 그런데 아줌마 사진의 목 주변 장식을 보면 방어가 아니라 어떤 강력한 유혹의 메시지들이 도사리고 있는 듯한 느낌을 받는다. 대부분의 여자옷의 목 주변의 깃은 마치 깔때기 모양을 하고 있는데, 이는 손가락의 움직임을 유도하고 있는 것은 아닐까? 즉 고속도로 진입로의 모양이 마치 차들을 부드럽게 고속도로로 진입할 수 있게 해주듯이, 아줌마의 옷깃은 손가락이 가슴으로 파고들어도 될 듯한 느낌을 주고 있다.

실크로 된 옷깃이 달린 블라우스를 입고, 그 위에 그것과 형태가 비슷한 옷깃이 달린 코트를 걸친 다소 젊은 아줌마는 목걸이도 여러 개의 장식돌이 달린 화려한 것을 하고 있는데, 그 옷의 모든 의미는 목둘레에 집중되어 있다. 다소 귀여운 표정으로 코를 찡긋하며 웃고 있는 아줌마는 깃이 넓은 정장 윗도리를 입고 있는데, 건강하고 적극적인 그녀의 흰 이빨들은 그녀 옷의 넓은 깃과 참 잘 어울리고 있다. 표범무늬의 원피스를 입은 아줌마의 목은 단순하게 잘린 원형의 목깃

때문에 감각적이고 성적인 연상을 차단당하고 있지만 그녀의 목둘레에는 어김없이 진주목걸이(가 짜일수도?)가 걸려 있다. 이런 사정은 한복에서도 예외는 아니다. 한복은 서양옷에 비해서 대체로 금욕적이지 않지만, 흰색 한복을 입은 아줌마의 꽃무늬로 장식된 목깃은 목둘레를 그냥 놓아주고 있지 않다.

도대체 이런 기호작용의 의미는 무엇일까? 물론 이는 복식사나 의복 스타일을 연구하는 사람들이 대답해야 할 물음이다. 그러나 그 대답은 우리가 오형근의 사진을 보면서, 그 사진 속에 들어 있는 맥락 속에서 찾아야 한다. 우리가 보고 있는 것은 오형근식으로 사진 찍혀서 상반신만 커트되어, 플래시가 정면에서 터진, 그 속에서의 아줌마고 블라우스 깃이기 때문이다. 그러나 그 대답을 오형근에게 요구한다는 것은 그에게도 무리일 것이다. 그는 이런 것이 있으니 보라고 찍은 것이 지 그 모든 의미를 캐겠다고 사진 찍은 것은 아니기 때문이다. 그의 사진은 오형근의 특성적인 (Oh Heinkuhn specific) 한에서만 의미가 있는 것이다. 차라리 복식사와 사진이 만나는 영역에서 그 대답은 학제적으로(interdisciplinary) 찾아져야 할 것이다.

이제 아줌마들을 떠나야 할 때가 된 것 같다. 아줌마의 손도 놓고, 그들의 얼굴과 목을 민망할 정도로 뚫어지게 바라보던 시선도 거두어야 할 때가 온 것 같다. 사람을 뚫어지게 바라보는 것은 관음증적 결레가 아닌가. 결국 관음증의 문제는 시간의 문제이기 때문이다. 지나가다가 잠깐 들여다 보는 것과 작정하고 자리잡은 채로 계속 들여다본다는 시간의 차이가 (사실은 우리 모두인) 관음증 환자와 정상인을 구별해 주는 것이다. 그런데 아줌마를 떠나니 또 다른 사진의 망령이 나의 시선을 붙잡는다. "사진적"이라는 망령. 즉 사진이 끌고 들어온, 아줌마를 훨씬 초과하는, 아니면 아줌마보다 훨씬 그 밑에 있는 사진적인 디테일과 감각들이 아줌마가 떠난 빈자리를 메우고 있다. 처음에는 그런 감각적인 디테일, 섬세한 질감과, 그것을 살려내려는 작가의 끈기 있는 성실성 같은 것 때문에 우리가 아줌마의 모습을 제대로 볼 수 있다고 좋아했는데, 이제 우리는 아줌마를 보는 것이 아니라 사진 그 자체를 열심히 보고 있지 않은가. 혹시 작가는 아줌마를 보여 주겠다고 우리 팔을 잡아 끌고 들어 와서는 자신이 칼 쓰는 솜씨를 보여주는데 사로잡혀 있는 것은 아닌가? 카메라라는 칼, 렌즈, 플래시라는 칼, 인화지라는 칼. 그 칼끝이 언제 우리 아저씨에게 향할지 몰라 나도 불안하다.