

도시를 떠도는 전쟁의 기억, 강용석의 부산 사진

박찬경(작가, 영화감독)

이 글은 사진을 다 보고 난 후에 따로 읽을 것을 옆두에 두고 썼지만, 독자가 사진에 대한 기억을 더듬기 위해 개별 이미지로 다시 돌아가 보는 것도 좋을 것이다. (개별 사진의 숫자는 이 책의 페이지를 가리킨다.) 강용석의 '부산을 사수하라' 연작에 대해 내 주관적인 느낌과 해석을 적어둔 것이므로, 사진을 객관적으로 이해하기 위한 길잡이는 아니다. 사진과 이 글 사이에 적절한 거리를 두고 읽어야, 이 사진들이 지닌 풍부한 가치와 재미를 훼손하지 않게 될 것이다. 나는 글보다 이미지가 더 중의적, 다의적이라고 생각한다. 그래서 비평가의 글이 사진가의 이미지에 붙을 때, 관객은 이미지와 글 사이를 왕복하면서 다소 냉정하게 그 둘의 거리를 보아야 한다.

두 개의 평행하는 여행

강용석은 부산에 잠시 머무는 여행객이며, 여기 담긴 사진들은 다양한 방향에서 시작해 한 곳(전시장, 사진집)에 모인 다음 다시 다양한 방향으로 흩어질 것이다. 사전에 인위적으로 결정된 어떤 방법론에 의해 분석 종합되는 부산 대신에, 나타났다가 사라지며 다시 나타나기를 반복하는, 붙잡기 어려운 현상들이 부산을 순간적으로 세웠다 허물었다 한다.

이러한 접근방법을 명시하듯이 강용석의 부산 앨범은 여행용 가방을 끌고 부산역으로 가는 한 그룹의 뒷모습에서 시작한다. 이 사진은 연작의 제일 앞에 놓임으로써, 부산 출신도 아니고 부산에 사는 사람도 아닌 사진가 자신의 정체성과 더불어 이 연작의 성격을 암시한다. (1) 이 부산역 사진은 도로 위의 관광버스를 찍은 사진으로 바로 이어진다. (2) 이런 순서로 작가는 이 사진집과 전시의 '편집방향'을 처음부터 제시한다. 전시는 하나의 여행담이며, 도입부분은 여행의 내러티브를 제시한다. 그렇다면 어떤 여행일까?

사진들은 소위 '스트리트 포토그래피'의 전통을 따르면서 다소 랜덤한 구성을 보이지만, 그렇다고 작가가 이 연작에서 어떤 방법론을 전혀 배제한 것이 아니다. 그는 부산을 한국전쟁과 결부시켜 보고자 했다고 한다. 이는 매우 의도가 분명한 것이어서, 관객은 이 연작 사진을 한국전쟁과 결부시켜 상상하고 읽어나갈 때 작가의 의도에 가깝게 다가갈 수 있다. 첫 번째 챕터의 마지막 사진으로 출구(빛)를 향해 뛰어가는, 두 남녀의 다소 몽환적인 뒷모습을 선택한 것도 폭격, 피난, 경보 등 전쟁을 연상시키려는 작가의 뚜렷한 의도로 이해할 수 있다. (48)

전쟁과 부산을 연결시키려는 의도는 두 가지 면에서 특별한 성격을 갖는다. 첫째는 부산이 한국전쟁 당시 전투를 직접 치르지 않은 곳이라는 점이다. 둘째로는, 첫 번째 이유 때문에 사건으로서의 한국전쟁은 휴전선의 반대쪽 끝에 있는 부산에서 그 직접적인 흔적을 찾기 어려울 거라는 점

이다. 그렇다면 부산과 전쟁을 연결하는 것은 언뜻 보아서 모순적이며, 휴전선 부근, 또는 군부대가 있는 평택이나 오산도 아니고 왜 부산일까 하는 질문이 생기기 마련이다. 실제로 작가는 매항리, 선전마을, 전쟁기념비 등 실제 한국전쟁과 직접 관련이 있거나 그 흔적을 다루는 작품을 오랫동안 해왔다. 그렇게 보면 강용석이 부산을 전쟁과 연결해 다룬다는 것은 작가에게는 오히려 자연스러운 일일 것이다. 또 같은 이유에서 작가가 부산에서 전쟁을 다룬다는 것이 무엇일까 궁금해지기도 한다. 명백하게 전쟁과 분단의 흔적을 다룬 사진과는 어떻게든 다를 테니까 말이다. 이러한 모순의 구조가 잘 나타나 있는 사진 중에 하나가 관광버스를 찍은 사진이다. (2) 버스에는 '우리'와 '강산' 사이에 한반도 지도가 그려져 있다. 마치 '우리'가 남북한 모두라는 뜻이 말이다. 이 한반도 지도그림 안에는 영어로 Tour라 쓰여 있다. 이 버스가 주장하는 것처럼 부산에서 이북까지 '우리 땅' 투어를 하는 대신, 작가의 우리 땅 여행은 오히려 전쟁을 직접 치르지 않은 부산 안에 떠돌며 전쟁/평화를 호출해보는 상당히 **정신적이고도 역설적인 여행**이다.

부산을 여행하지만, 또 한편으론 전쟁의 기억 속으로 여행한다는 의미가 있다. 이렇게 보면 상당히 정신적이고 몽환적인 여행이 된다. 전체적으로 볼 때, 부산 사진들 안에 상당히 많은 문학적 비유들과 이미지의 연쇄적인 대화가 있으며, 때로 꿈꾸는 듯이 부산을 묘사하고 있다. 예를 들어, 관광버스 사진의 경우, 기울어진 각도와 거대한 구름이 사진을 꿈처럼 보이게 만든다. 사진집 안에서, 첫 번째 여행지인 부산 사하구 감천문화마을이란 곳을 보자. 사진의 깊은 심도와 분할 구도 때문에 그림 속의 나무는 도시를 가볍게 떠받치고 있는 것 같다. 나무는 이 도시가 꾸는 꿈처럼 느껴진다. (3) 비슷한 구도의 또 다른 사진은 부산의 다른 지역으로 보인다. 한 그루의 나무를 둘러싼 원형 벤치에 한 노인이 누워 쉬고 있다. 나무는 노인의 몸과 풍경을 절단하고 있다. 이 나무 역시 도시의 건조환경과 분리되어 다른 세계에 속한 것처럼 보인다. 이 나무의 생김생김 역시 꿈처럼 비현실적이다. (54) 무엇보다도 작가가 이 사진집의 마지막에 배치한 사진은 이러한 생각을 더욱 확신으로 이끌어준다. 마치 일그러진 얼굴 표정을 짓고 있는 듯이, 전경에 배치된 나무는 마치 애니메이션의 의인화된 캐릭터 같다. (113)

전쟁의 기억을 다시 현재의 시간대로 가져오는 여행의 몽환성은, 그렇다고 부산을 픽션으로 만들지는 않는다. 여행은 오히려 두 개의 트랙으로 동시에 진행된다. 부산의 시간과, 전쟁을 생각하는 작가의 시간이 나란히, 같은 시간의 진행 속에 평행해 있다. 한국전쟁으로의 시간여행과 부산의 공간여행이 동시에 진행된다. 그래서 전쟁의 부재에도 불구하고 대부분의 사진들은 때로 명확하게, 때로 기묘하게 전쟁을 연상시킨다. 그 결과 사진들은 '여기에 전쟁이 있다'라고 말하는 답변의 방식이 아니라, '여기엔 전쟁이 없을까?'라는 질문의 형식을 취한다.

뜨내기 시간

다시 첫 번째 부산역 사진으로 돌아와 보자. 누군지 정확하게 알 수 없는 사람들이 공상과학영화

의 세트처럼 지어진 부산역으로 향해 가고 있다. (1) 이 사진은 한편으로 여행담이라는 사진연작의 캐릭터를 제시하면서, 다른 한편으로는 앞으로 나올 사진 속 인물들의 성격도 암시한다. 이 사람들이 실제 부산시민이든 뜨내기든 여기 여행가방을 끌고 가는, 바쁜 뒷모습이 찍혀진 인물들은 어쨌든 지금 여기서는 어디론가 떠나는, 이동 중의 인물들이다. 이 주제는 1번 챕터 전반에 걸쳐 나타나고 있고, 5번 챕터에 집중적으로 모아져 있다. 사진을 감상하거나 독해할 때 관객의 자유에 속하는 문제이지만, 부산이 전쟁과 연결되어 있는 한 우리는 이 사진들을 통해 여행과 피난 또한 연결시키게 된다.

전쟁과 부산이 연결되는 하나의 명백한 주제는 피난, 피난민이다. 소설가 최인훈은 어떤 글에서, (한국) 사회가 사회가 아니고 피난민 수용소 같다고 썼다. 최인훈에게 피난민 정서는 한국사회를 이해하는 하나의 열쇳말이다. 피난민 정서는 단지 전쟁피난민만을 말하는 것이 아니다. 뿌리를 잃어버린 고향 상실의 정서일 것이고, 일구고 가꾸고 보살펴야 할 장소의 부재를 뜻할 것이다. 이렇게 피난민의 정체성을 농촌을 떠난 노동자, 고향을 떠난 유학생, 잦은 이사를 해야 하는 도시민 등으로 확대할 때, 우리는 피난민의 비유를 '뜨내기'라는 말로 적시할 수 있을 것이다. '뜨내기'라는 흥미로운 한국어는 단순히 보행자나 여행객과는 범주도 어감도 다르다. 뜨내기는 여행객과는 조금 다르다. 뜨내기는 그냥 돌아다니는 사람이 아니라 '떠돌아다니는' 사람이다. 뜨내기는 '뿌리 없음'의 의미가 더 강하며, 보행자나 여행객보다 더 세계 중력에, 또 '고향'에 저항한다. 시인 정현종은 이런 뜨내기의 마음을 '눈뜨면 타향, 눈감으면 고향'이라고도 했다.

이 즈음에 몇 장의 사진들을 보자. KANGNAM EXPRESS 앞을 지나는 이 여자는 사진 속에 거의 영구적으로 머물지만, 내내 불확실한 보행자에 머물다. 사실 이 인물보다 더 흥미로운 것은 관광버스 위에 실려 가는 듯이 보이는 이순신 상이다. 내겐 어쩌다 여기까지 흘러들어온 뜨내기 포졸로 보인다. (4) 항구가 보이는 우암동의 예수상은 어떤가? 태극기와 크레인 사이에서 두 팔을 벌리고 있는 예수님조차 여기서는 저 멀리 팔레스타인에서 흘러들어온 뜨내기로 보인다. (6) 해변의 커플 (7), 헬멧을 쓰고 낚시하는 사람 (33), 배위에서 '셀카'를 찍는 모녀 (39), 코카콜라를 들고 분수대를 바라보는 남자 (47) 등등은 모두 여기 잠시 머물다, 또 저기 잠시 머무는 사람들로서 배회하는 사진가에게 붙잡힌다. 이렇게 부산은 강용석에게 뭔가 우연적인 계기들이 부유하는 하나의 거대한 뜨내기의 도시, '뿌리 없음'(Groundlessness)의 장소로 보인다.

'뿌리 없음'의 가장 놀라운 표현은 묘지와 집을 찍은 부산 남구의 문현동 사진들이다. 문현동의 기이한 풍경은 공동묘지가 있던 곳이라서 빈민이 터를 잡은 데서 시작했다고 한다. 인터넷에서 문현동을 검색하면, 벽화가 많아 관광객들이 찾는다고 나온다. 대부분 카메라를 들고 갈 것이고, 실제로 그들이 블로그에 올린, '달동네'를 예쁘게 찍은 사진들이 많이 검색된다. 이런 사진들 속에는 으레 놓고 있는 아이들, 활짝 웃는 주민들이 있다. 가난이 관광의 대상이 된지도 꽤 되었으니

새삼스런 일도 아니다. 강용석의 '뜨내기'는 이런 관광의 뜨내기와 대척점에 있다.

산 사람과 죽은 사람의 공간을 엄연히 분리하는 것은 인류의 지혜에 속하는 것이지만, 가난은 그런 최소한의 도시윤리조차 허용하지 않는다. 어찌 보면 뜨내기는 이 두 장의 사진에서는 잘 적용되지 않는 것으로도 보인다. 여기에는 그 이상의 극단적인 폭력이 있다. 우리가 전쟁의 기억을 다시 한 번 떠올려 본다면, 이렇게 묘지와 주거공간이 기이하게 중첩된 장소야말로 그곳에 핵심적인 비유가 녹아있다. 거주윤리, 인류가 오랫동안 쌓아온 **가장 기초적인 주거문화의 붕괴**가 그것이다. 최인훈의 '피난민 수용소'란 한국사회의 비유는, 사회가 사회로서 가져야 마땅할 기초적인 윤리가 무너져있는 상태, 각자의 생존만 앙상하게 남아있는 각박한 생존투쟁의 상태를 의미한다. 벽화를 그려대고, 사진을 찍어대도 상황은 달라지지 않는다. 이곳에도 다정다감한 삶이 있다고 아무리 주장한다 해도, 또 그것이 조금은 사실이라고 해도 이 장소는 피난민 수용소라는 최인훈의 비유가 이미 실체가 된 장소이다. '뜨내기'의 도시공학적 해석이 존재한다면, 희박한 정주개념과 망가진 주거윤리를 가장 먼저 들 수 있을 것이다. 이 두 장의 사진은 피난민 도시로서의 부산, 나아가 피난민 사회로서의 한국의 도시들을 문학적 비유가 아니라 실제 현실에서 증명하는 것이다. 여기서 '뿌리 없는' 보다는 '뿌리 뽑힌'이라고 표현해야 적절하다.

착증된 시간

강용석이 시간여행을 위해 쓴 하나의 핵심적인 수단은 35밀리 흑백 필름만을 썼다는 점이다. 그래서 사진들은 회상의 느낌을 거의 자동적으로 전달한다. 어떤 사진은 완전히 옛날 사진으로 보이기도 한다. 제복을 입은 장교들 뒤쪽에 한복을 입은 여성들이 서있다. 아무 맥락 없이 이 사진을 보여준다면 십중팔구 50년대 사진이라고 생각할 것이다. 그러나 이 사진도 자세히 보면, 쇼핑백, 안경, 땀이 달린 플라스틱 캡 등이 현재의 것이라는 것을 알 수 있다. (26) 대부분의 사진에서 어떤 대상이 현재를 지시해주기 때문에 근래에 찍힌 것이라는 것을 알 수는 있다. 그런데 그 결과는 우리의 시간감각에 약간의 혼선을 준다. 옛날 같은 지금, 지금 같은 옛날. 사진기술의 과거성과 사진대상의 현재성 사이에 떠돌게 된달까. 작가는 이런 시간의 차이, **비동시적 시간의 동시성, 또는 동시적 시간의 비동시성**을 액자구조를 통해 명시적인 주제로 만든다. (12,13) 이 연작에서 서로 다른 시간대의 교차는 매우 의도적으로, 반복해서 선택되는 주제이다. 고물시계, 'TIME', 신문 등 시간의 지시물. (14)

이렇게 작가는 현재의 시점이 아니라, 과거의 시점으로 현재를 보려 했다는 점을 강조한다. 우리가 이미 과거라고 생각하는 시간대에서 현재가 크게 벗어나있지 않다는 것을 보여주기 위해서라면, 35밀리 흑백 필름의 사용은 아주 적절해 보인다. 보통 사진은 과거에서 온 타임머신으로 비유되는데, 이 사진들은 더 특수하게 과거가 미래로 보낸 타임머신처럼 보인다. 과거가 과거를 찍어 현재로 보낸 것이 아니라, 과거가 미래를 찍어 보낸 것 같다는 말이다. 여기서 현재는, 과거가 저

해상도로 미래의 모습을 찍어 전송한 것 같은 이미지이다. 이러한 방법은 부산이, 또는 한국사회가 여전히 한국전쟁의 시간대, 20세기의 시간대에서 자유롭지 않다는 하나의 관점을 제시하기 위한 것이다. 따라서 35미리 흑백필름의 사용은 첫눈에는 회상적인 코드로 보이지만, 현재를 과거의 거울에 비추어 보게 하는 반성적인 힘을 가지는 쪽에 더 가깝다.

예를 들어, 감천동 '달동네'를 노년의 한 남자가 보고 있는 사진이 있다. (25) 나는 여기가 어떤 곳인지, 어떤 유래로 형성된 곳인지 모르지만, 감천동의 전경을 바라보는 노인의 뒷모습 때문이라도 한국전쟁 당시 피난민 촌을 떠올릴 수밖에 없다. 최근에 이 지역엔 벽화를 그리고 외벽 도장을 새로 하는 등 소위 '도시재생사업'을 했다고 한다. 그래서 실제로 보면 울긋불긋할 것이다. 이와 달리 이 사진은 검은 망점으로 이루어져 있다. 흑백사진은 이 노인의 시간을 생각하게 한다. 그것은 물론 (노인이 무엇을 보고 생각하고 있는지 전혀 모른다는 의미에서) 우리의 감정이입이고 투사일터이다. 그러나 그러한 리터럴한 의미에서만 노인의 시간을 말하는 것이 아니다. 노인과 함께, 또 전쟁에 대한 연상과 함께, 흑백은 긴 시간에 대한, 그런 시간이 있었다는 것에 대한 하나의 비유처럼 느껴진다. 이 사진의 예는 다른 사진들에게도 대체로 적용된다. 만약 흑백사진이 '현재'를 상대화하고 더 긴 시간에 대한 명상을 재촉하지 않는다면, 이 같은 시대에 왜 흑백사진을 왜 고집하겠는가?

기울어진 도시

흑백이라는 것 외에 다른 특징도 있다. 작가는 이 113 점의 사진 연작을 모두 세로로 세워 찍었다. 또 대체로 수평수직을 무시하면서 불안한 '핸드 헬드'의 느낌을 강조한다. 예를 들어, 부산진구 초읍동에서 찍은 악수하는 두 남자의 사진이 있다. 중년 남성들의 애매한 친분, 이승복의 결의, (공군이 아니라) 육군 비행기, 화해의 그림자?, 조악한 소년상이 주는 한가로움과 친근함, 빨갱이가 싫어요! 는 비동시적 시간의 부조리한 만남을 풍부하고 재미난 에피소드로 전해준다. 그런데 이 사진을 자세히 들여다볼수록, 사진의 진짜 주인공은 가로등 같다는 생각이 든다. 비스듬히 화면 중앙을 갈라내는 가로등이야말로, 이 모든 '사회미학적 부정합성'이랄까, 어긋난 시간을 명확하게 요약해준다. 뽀뽀하게 사선으로 서있는 가로등은 그렇게 작가가 노린 불안한 수직성의 상징과도 같다. (5) 이 사진 말고도 작가는 의도적으로 사선구도를 거의 일관되게 사용하고 있다. 그 중에서도 남자가 종이박스를 들고 가는 두 장의 사진(10, 44)은 사진 속 인물의 무게중심을 옮겨주는 역할을 하면서 인물을 물리적으로 위태롭게 묘사한다. 이처럼 사선 구도는 여러 가지 우연성과 부조리한 상황을 더욱 임시적인 것, 또는 부유하는 것으로 만든다.

세로-사선구도가 안정된 가로-정각구도와 인지적인 차원에서 ('뜨내기'의) 불안한 정서를 만들어준다면, 사진의 형식 면에서 작가가 자주 사용하는 또 다른 방식은 사진 찍히는 대상들 사이의 다

양한 유사성이다. 촬영된 대상의 우연한 연결, 급작스러운 유사성과 대조 등의 발견이다. 모자를 들어올리는 조각과 모자를 쓰고 가고 있는 한 노인의 모습(9)이 있는가 하면, 근육을 뽐내는 경찰관과 햇볕을 가리고 있는 중년 여성은 모두 팔을 들고 있는 행위가 인상적이다. (11) 옷과 자세(특히 오른쪽 발)가 매우 비슷하면서도 대조적인 가수 남진과 거리의 노인(12), 마치 거울상처럼 마주보며 똑같이 팔을 들고 있는 두 여성, 뒷모습의 여성이 입고 있는 흰 옷의 꽃무늬와 화분에 가득 핀 꽃의 유사성 (20), 호랑이 그림의 줄무늬와 그 앞을 지나고 있는 여성의 옷 무늬의 유사성, 호랑이와 그 뒤로 보이는 강아지의 대조 (21), 나무와 모자의 특이하고도 유사한 형태와 질감 (22) 동상과 인물의 유사성(37, 63) 등등. 그런데 이러한 우연한 유사성이나 대조는 그들이 서로 관계가 있다고 말하는 것이 아니다. 반대로 어떤 있을법한 인과관계나 필연성의 기대에도 불구하고, 그 필연의 극적인 결여를 노출한다. 그들은 그냥 비슷하거나 어쩌다가 함께 있을 뿐이다.

사진가는 그러나 그러한 상황을 그냥 지나치지 못한다. 왜일까? 내 나름대로의 가설은 이렇다. 프 내기에게 낯선 장소는 그 장소의 역사를 알지 못하기 때문에, 어떤 의미를 만들어주지 못한다. 의미가 생성되지 않는 장소, 또는 의미가 박살난 장소에서는 유사성이나 패턴, 대조, 형식적 연결과 같은 것이 어떤 특정한 지적인 의지나 실용적인 목적이 없는 유희로써, 또는 '세계가 스스로 나타내는 위트'로써 상실과 신경증을 완화하는 행위가 될 수 있을 것이다.

나는 이러한 이야기가 사진가에 대한 정신분석처럼 들리지 않았으면 한다. 왜냐하면, 작가가 정말 그러한 무의식의 결과로서 사진 찍고 전시하는 것은 전혀 아니기 때문이다. 나는 오히려 독자의 경험이 그러하며, 따라서 독자에게 그렇게 보인다는 것을 강조하고 싶다. 무관한 기호의 공허한 연결이 오히려 부조리한 상황을 강조하게 되는 연극의 기법처럼, 우리가 경험하는 도시 자체가 이미 그렇게 되어있다는 편이 더 옳다. 따라서 인과관계, 역사, 필연성의 극적인 결여로서 기표의 게임과 유희는 단순히 워커 에반스 류의 서구 사진의 전통 안에서만 볼일은 아니다. 이것은 오히려 분단국가와 난개발 도시에 특수한 '의미의 네거티브'로써, 의미를 찾으려는 강박적인 행위만을 적극적으로 나타낸다. 또는 의미, 이념, 인위적 의지의 과잉에 거리를 두려는 공통의 심리기제로 생각해볼 수 있을 것이다. 여기서 그 과잉이란 물론 '전쟁의 기억'이다.

사물이 된 사건

'부산을 사수하라'라는 연작의 제목은 약간은 반어법적이다. 사진들은 '사수하라'의 명령과 결의의 뉘앙스를 전혀 풍기지 않으며, 오히려 명령도 결의도 존재하지 않는 느슨한 풍경들로 이루어져 있다. 그렇게 보면 이 제목은 쓸쓸하고 공허한 메아리처럼 느껴진다. 특히 전쟁기억을 직접 다뤘다고 볼 수 있는 사진들에 등장하는 인물은 명령과 의지가 아니라 사멸한 이데올로기와 보훈의 세계에 머물러 있는 것으로 보인다. (60, 68, 78) 여기서의 전쟁의 기억이 사물화되고, 그래서 개인의 활기가 사라진 관능 없는 일상의 세부가 드러난다. 우리는 이런 이미지들을 훈장을 주렁주렁

매달고 있는 노회한 북한 군인을 찍은 사진에서도 자주 보고, 전세계 어디서나 있을 전쟁 베테랑의 사진들에서도 보아왔다. '반복의 희비극성' 이라고 할까, 활기가 사라진 과거가 자신을 기계적으로 반복할 때의 어떤 희비극적 상황을 보게 된다. 이를 사물이 된 사건이라고 할 수 있겠다. 주로 동상들을 통해 보이는 사건의 사물화는, 사물화될 수 없는 현장의 인물과 상황과 대조를 이룬다. 화환 버팀목, 일하는 사람, 사람의 그림자, 대걸레 등의 일상성과 현장의 소소한 디테일은, 실제로는 있을 수 없는 장면을 거대하게 사물화한 조각의 과장된 비장함과 전혀 어울리지 않는다. (61) 동상을 바라보는 두 남자의 몸짓은 약간 불경스럽다 느껴질 정도로 일상의 사건을 생생하게 전달한다. 이런 통제되지 않은 몸짓 덕분에 조각은 더 무겁게 굳어진다. (64) 피난민 조각상을 등지고 한 할아버지가 아이스바를 빨아먹고 있다. 조각상과 할아버지 사이에 안전 테이프가 둘러쳐져 있어 둘 사이를 분리한다. 아이스바를 빨고 있는 매우 '일차원적인' 행동이 조각상에 드리운 역사의 무게를 더욱 생경한 것으로 만든다. (67)

이 사진들과는 반대로, '부산을 사수하라'라는 제목은 전쟁 재현을 찍은 사진들에는 정확히 부합한다. (84, 85, 86) 경북 칠곡에서는 부산을 사수한 낙동강전투의 승전을 기념해 매년 이런 시물레이션 행사를 한다고 한다. 사진만 보면 실제 전쟁 중에 찍은 사진이라고 해도 믿을 수 있을 정도로, 상당히 박진감 있는 전투의 장면들이다. 그러나 전승기념행사를 알려주는 지문도 있고, 사진을 조금만 더 자세하게 보면 실제 전쟁보다는 전쟁영화의 스틸 사진에 가깝다고 생각하게 될 것이다. 과거 같은 현재, 현재 같은 과거가 이 사진에도 잘 적용된다. 전쟁영화의 스틸 사진 같다고 한 것은, 어딘지 모르게 세팅한 것 같고 어쩐지 연기하는 것 같다는 느낌을 주기 때문이다. 왼쪽 하단에 누워있는 병사가 웬지 가짜 같다. (84) 정말 전쟁 장면 같아도 웬지 모르게 철모를 쓰고 있는 오른쪽 아래의 두 병사가 포즈를 취하고 있다는 느낌을 준다. (85) 가장 왼쪽과 가장 오른쪽에 있는 병사의 자세가 너무 연극적이지 않은지? (86) 어른들의 전쟁놀이 같다. 이 사진 뒤쪽에 쌓아놓은 타이어에 이르면, 세팅된 것이란 판단을 굳힐 수 있다. 전시와 사진집의 구성 때문이라도, 이 사진들을 보면서 실제 전투장면이나 아니냐를 헛갈릴 사람을 많지 않을 것이다. 그런 구분을 하는 것이 그다지 중요한 것도 아니다. 여기서도 흥미로운 것은 전쟁강박, 과거의 반복이 가져오는 기시감, 사물화된 사건, 반복의 희비극성이다. 공공조각처럼 말 그대로 사물화된 사건은 아니지만, 사물화하지 않았다는 것을 강박적으로 강조하기 위한 이벤트라는 점에서, 즉 사물화를 애써 감추려고 하는 점에서 여전히 사물화된 사건이다.

작가에게 이러한 사물화에 대한 관심은 이번 프로젝트에만 국한된 것이 아니다. 작가는 이미 2007-2008년에 한국전쟁기념비를 찍은 본격적인 연작을 만든 적이 있다. 이 전쟁기념물 사진들에서는 중형이나 대형 카메라를 써서 그러한 사물성이 더 견고하게 나타난다. 이번 연작에서는 35mm 자동초점 카메라를 쓴 만큼, 즉흥적인 현장의 상황과 기념물, 기념행위가 더 대조되는 방식

이 강조되고 있다. 그래서 조금 더 여유 있고 해학적인 풍경이 되기도 한다. 이 차이가 그리 중요한 것은 아니라 생각되기는 하지만, 이러한 미학(사건의 사물화, 또는 사물화된 사건의 촬영)이 전쟁과 분단을 바라보는 작가의 가치관을 함축한다는 면에서 주목할 만하다. 전쟁과 분단을 인식하고 인식하게 하는 공공의 문화나 주체들이, 현재진행형 전쟁과 분단의 심각성으로부터 크게 일탈해 있다는 판단이 바로 그 가치관이다. 이들은 현재의 관심사에서 빠져나가 어떤 변두리 주제로 머물러 있다는 점이 문제이다. 바로 이것이 강용석이 문제삼고 있는 것이다.

전쟁은 어떤 의미로든 끝나지 않았고 평화는 아직 먼 곳에 있는데, 그래서 다양한 긍정적 변화의 계기들이 숨어있는 (역설적인 의미에서) 보물과 같은 것인데, 이에 비해 전쟁과 분단의 정치, 문화는 대부분 낡아빠진 이념이나 김빠진 행위들에 의해 스스로를 희화화하고 사문화하며 물신화한다. 그래서 두 세대의 차이를 기록한 두 장의 사진을 연결해 보면 더욱 안쓰럽게 느껴진다. (75, 77) 어른에게나 아이에게나 전쟁은 전쟁놀이이다. 이데올로기적 놀이이든 천진스런 놀이이든, 그럴싸하든 아니든, 놀이가 될 수 없는 것의 놀이라는 점에서 전혀 창조적이지도 동시대적이지도 못한 반복이다.

재난의 기억

이 연작에서 '전쟁'은 사실 재난 일반을 의미하기도 한다. 세월호, 폭격, 재난, '위험사회' 등. 여자 화장실 사인에는 팔이 하나 없다. 같은 사진 안에 저 멀리 보이는 여성은 뒷짐을 지고 있어 팔이 잘 보이지 않는다. (8) '아이가 타고 있다'는 차창의 사인과 담벼락에 그려진 배 위의 아이는 곧바로 세월호 트라우마로 우리 기억을 이끈다. (이 사진은 37, 38, 39의 모녀 이미지들과 연결되기도 한다.) (15) 뜬금없는 장소에 나타난 쇼윈도우의 전쟁미학은 곧바로 그 다음 사진, 소녀를 안고 있는 한 남자의 뒷모습으로 이어진다. (18, 19)

위의 예들은 사실 아무런 특별한 일도 없을 일상의 장면일 뿐이지만, 우리의 집단적 기억을 파고드는 불안과 걱정의 이미지들이다. 뒷짐진 여성은 두 팔 모두 멀쩡할 테고, 그림 속 배 위의 아이는 전형적인 개구쟁이 모습이며, 안겨 있는 소녀는 잠시 잠들었을 뿐일 것이다. 따라서 여기서 문제가 되는 인물은 렌즈 반대편의 사진가, 그 사진가와 동화되는 나와 같은 관객이다. 사진가는 어떤 비극적인 기억에 시달리는 자이며, 필름은 **재난과 위험에 대한 신경증적인 시선**을 기록한다. 한국전쟁 당시 외국의 의무병력 지원을 기념하는 것으로 보이는 기념조각상 옆으로 젊은 커플이 무심히 지나간다. 남자는 목발을 짚고 있어서 조각상의 과도한 근육과 대비된다. 심지어 카메라의 각도 때문에 남자의 한쪽 다리가 없는 것처럼 보이기도 한다. (65)

이러한 신경증적인 시선은 때로 해학적인 성격을 띠 수도 있다. 지긋이 눈을 감고 기도하는 한 노인과 맞은편 돌부처 사이에서 프로판 가스통을 어깨에 둘러맨 남자가 보인다. 명상과 폭발의 이미지가 충돌하는 이 일상의 작은 사건은, 프로이트가 농담에 대해 분석했던 것과 비슷한 의미

에서 정돈된 의식의 세계를 비집고 나오는 신경증의 한 양태를 실제 상황에서 찾아낸 것으로 보일 정도다. 더구나 돌부처와 노인의 모습이 상당히 비슷해 보여 사진은 거의 촌철살인의 웃음을 자아낸다. (40)

이렇게 어떤 상황을 재난처럼 보이게 하는 사진들이 있다면, 재난과 위험에 대한 '반응샷'들이 마지막 챕터에 집중되어 있다. 이 사진들은 주로 부산 거리에서 마주치는 인물의 표정과 몸짓에 초점을 맞추고 있다. 마치 어떤 비극적인 사건이 인물 주변에서 갑자기 일어난 것 같은 상황을 보여준다. 우리는 전쟁 말고도 교통사고, 가스폭발, 건조물 붕괴와 같은 일들을 실제로나 미디어를 통해 늘 경험한다. 공사중인 건물에서 자재가 떨어지기도 하고, 보행자 앞에 달리던 차가 급정거하기도 하며, 오토바이가 차로변에 미끄러지기도 한다. 갑자기 굉음이 들리기도, 싸움이 벌어지기도, 광인이 옆을 지나가기도, 광신도가 접근하기도, 길을 잃기도 한다. 갑작스러운 폭력의 느낌은 심리적인 것일 수도 있다. 중요한 물건을 집에 두고 나왔다던가, 가스밸브를 열어두었는지 모른다든가, '폰'을 잃어버린 것 같다든가, 갑자기 가까운 이의 위험을 상상한다든가, 그 크고 작은 걱정의 목록은 끝이 없을 것이다. 이 사진에 등장하는 인물들은, 그 이유가 확실치 않지만 놀람, 슬픔, 근심 등 어떤 외상적인 사건을 겪고 있다. 실제로는 아닌데 사진에 그렇게 찍힌 것일지 모르지만, 그렇다고 해도 사진에 그렇게 찍힌 이유가 모두 사라지지는 않는다.

사람들은 머리를 감싸고(107), 눈을 가리고(108), 입을 막고(109), 주저 않는다(110). 부산을 전쟁의 기억을 필터로 더듬어보려는 작가는, 이제 그 소재를 더 보편적인 사건들에 개방하는 것 같다. 한국전쟁은 재난과 위험, 트라우마 일반으로 넓어진다. 여기서 부산 시민은 '누구나'에 더 가깝다. 또 사진 대상으로서의 인물은, 이 마지막 챕터에서 카메라에 더 많은 말을 하는 사람들로 적극적인 주인공 역할을 한다. 이것은 연극이 아니며, 시뮬레이션도 부조리한 상황도 아니다. 이들은 뜨내기도 아닌 것 같다. 어디론가 가는 우연히 마주친 사람들이지만, 정처 없이 떠도는 사람들이 아니라 삶의 현장 속에서 갈등하는 구체적인 실존으로 보인다.

그래서 이 연작에서 전쟁이라는 주제는 사라지는 것이 아니다. 비평적 시선이 찾아내는 대상으로부터 개개인의 리얼리티로 전개되면서 오히려 더 구체성을 얻는다. 물론 이 사진들을 전쟁의 틀로 봐야만 할 이유는 없다. 완전히 다른 맥락으로 읽어볼 수도 있을 것이다. 이 문제는 약간 재귀적이다. 부산이 한국을, 과거가 현재를 암시하거나 지시할 때 그것은 그 반대방향으로도 이루어진다. 전쟁과 일상의 관계도 그렇다.

'전쟁의 기억'이라고 할 때 과연 전쟁이란 무엇인가? 사실상 그것은 군사며 정치며 일상이다. 있었던 전쟁이나 있을 수 있는 전쟁은, 한국사회, 미국, 일본, 남북, 서울, 부산, 정치, 문화, 개인의 삶, 역사, 가족, 미디어, 심지어 사진, 그 모든 것(의 파괴)과 같은 것이 아니란 말인가? 물론 같은 것이 아니기도 하다. 그러나 같은 것이기도 하다는 것이 중요하다. 즉 전쟁과 분단이 어디에서 왜 중요한지는, 이 익명의 시민들의 표정, 걸음, 주름, 헤어스타일, 실존 없이 알기 어렵다. 이렇게 보면 작가가 전쟁의 기억을 지닌 채 부산을 촬영해나간다는 것은, 부산이라는 리얼리티를 영성한

픽션의 그물로 덮어 씌우는 것이 아니다. 오히려 전쟁의 기억을 떠도는 몽환적인 시간 여행과, 부산을 떠도는 공간의 여행이 이런 실존에서, 현장에서, 신경증, 꿈에서 만나게 된다. 있었던 전쟁은 생활 속에 편재하는 어떤 다양한 실제 현상들 속에 있었다. 앞으로 있을 수 있는 전쟁 역시 이런 상황, 이런 표정, 이런 불안을 다시 양산하게 될 것이다. 이것이 작가가 전하는 핵심적인 메시지이다.