

이다.<sup>5</sup> 본 논문은 노순택의 표상전략을 의미의 다중성이라는 논제를 시작으로, 알레고리를 통한 그의 예술적 실천을 살펴보고 사진과 프레임의 작동, 그리고 보이지 않는 것들이 기술되는 방식을 구체적으로 분석하고자 한다.

## II. 노순택 사진에서의 표상 전략

박평중은 노순택의 사진에 대해, “한국 사회에서 폭력이 발생하는 지점을 포착하고 그 폭력이 작동하여 우리 사회를 끝없이 동물성과 야만의 상태로 몰아가는 모습을 드러내 보여준”<sup>6</sup> 것이라고 설명하며, “분단이라는 현실은 조금씩 잊혀지고, 그 현실에 대한 사람들의 인식도 무디어져 간다. 분단의 구조에 대한 환기가 필요한 때가 바로 그 시점이며, 노순택의 작업은 그러한 노력의 일환”<sup>7</sup>이라고 평했다. 김현호는 노순택의 다큐멘터리 어법에 대해 “기존의 다큐멘터리 사진에 아름다움을 획득하는 어떤 공식이 있다면, 노순택은 전혀 다른 경로로 기존에는 보지 못했던 아름다움을 생산해 내곤 했다. 즉, 마치 그는 투철한 역사식과 함께 새로운 미학적 형식을 고루 갖춘, 놀라운 다큐멘터리 사진가처럼 보였다”<sup>8</sup>라고 진술한 바 있다.

노순택에 대한 비평적 관심은, 그가 2014년 국립현대미술관과 SBS에서 주관하는 ‘올해의 작가상(Korea Artist Prize)’을 수상하며 국내·외 미술계의 주요작가로 급부상하였다. 한국 분단의 현실에 주목해 온 그는 현재진행형인 분단 상황이 단지 전쟁 체험 세대만의 몫은 아님을 강조하며 ‘분단’의 새로운 사유 틀<sup>9</sup>

5. “모순들과 함께 작업하는 것은 그 모순들이 함축하는 것 – 그것들이 무엇을 가능하게 무엇을 배제하는가 – 에 대한 실천적 감각을 필요로 한다.” 애비게일 솔로몬-고도의 논문, “Living with Contradiction: Critical Practice in the Age of Supply-side Aesthetics”의 끝부분에 언급되는 문장으로, 노순택이 그의 작업노트에서 종종 인용하는 글이기도 하다. 솔로몬-고도는 비평가의 작업과 예술가의 작업을 공동작업으로 상정하며 비평이 예술실천과 협력하고 배우고 그 의제를 공유할 때 이상적인 결합이 될 것이라고 말한다. Abigail Solomon-Godeau (1989), p. 345.

6. 박평중, 『매혹하는 사진』, (서울: 포토넷, 2011), p. 64.

7. 박평중, 『구조의 탐색』, 『붉은 틀』, (서울: 청어람미디어, 2007), p. 218.

8. 김현호, 『속지 않는 자가 방황한다』, 〈실성한 성실〉, 『2012 동강국제사진제 도록』, (동강사진박물관, 2012), p. 173.

9. 노순택은 매번 전시회와 책을 출판할 때마다 본인의 소개를 조금씩 변주해 왔다. 최근에 출판된 『잃어버린 보온병을 찾아서』, (오마이북, 2013)에서의 소개는 이렇다. “...치나간 한국전쟁이 오늘의 한국 사회에서 어떻게 살아 숨 쉬는지를 탐색하고 있다. 전쟁과 분단을 고정된 역사의 장에 편입시킨 채 시시때때로 아전인수식 해석 잔치를 벌이는 ‘분단권력’의 빈틈을 짚어보려는 것이다. 분단권력은 작동함으로써 오작동

을 제시했다. 사진작품에 대한 정치적 억압과 이데올로기적 금제가 거의 사라진 지점에서 분단 이데올로기를 사진으로 옮겨 올 때, 그 명료한 주제 의식 때문에 범상한 소재주의로 빠지거나, 거대 담론의 피상에 묻혀 무기력한 재현에 이르는 한계들이 드러날 수밖에 없기 때문이다. 그런 면에서 불통이거나 무기력한 표상들 속으로 불쑥 뛰어든 노순택의 일련의 작품들은 낯섦이었다.<sup>10</sup> 특히 그의 작업에서 ‘이미지-텍스트’의 결합은 긴밀하고도 밀도 높은 연관을 보여주는데, 시각적인 것과 텍스트적인 것 사이의 문제를 다룸과 동시에 그 둘 사이를 탐구하고 분석하며 궁극에는 언어를 시각의 장으로 편입시키고 있다. 사진을 해독하거나 해설을 돕기 위한 방법으로 이미지를 텍스트적으로 제시하는 것은 노순택 사진에서 주요한 형식으로 자리한다. 보여줄 수 있는 것과 말할 수 있는 것, 보여줌과 동시에 숨겨야 하는 것, 볼 수 없는 것들을 다시 언어로 부연하거나, 말할 수 없는 것을 이미지-텍스트로 드러내는 방법은 노순택의 사진에서 치밀하게 전개되고 있는데, 먼저 II-1장에서는 노순택의 전략 중에서 알레고리적인 접근 방법을 살펴보고자 한다.

## 1. 의미의 다중성 - 알레고리적 실천

노순택의 작업을 구체적으로 분석하기에 앞서, 그가 지난 10년간 펼쳐 왔던 전 시회와 책의 목록을 먼저 짚어 보도록 하자. 그는 2004년에 전시와 책으로 묶어낸 <분단의 향기>를 시작으로, <얇은 공>(2006), <붉은 틀>(2007), <비상국가>(2008), <좋은, 살인>(2010), <성실한 실성>(2010), <망각기계>(2012), <잃어버린 보온병>(2013), <무능한 풍경의 젊은 뱀>(2014)을 발표한 바 있다.<sup>11</sup> 밀레니엄과 함께 등장한 노순택은 신작이 발표될 때마다 특별한 주목을 받았다.

연구자는 노순택이 사진 자체를 알레고리로 파악한 점을 먼저 살펴보고자

---

하는 현실의 괴물이다. 그 괴물의 틈바구니에서 흘러나오는 가래침과 탁한 피, 광기와 침묵, 수해와 피해, 폭소와 냉소, 정치와 유동을 이미지와 글로 주워 담았다가 다시금 흘려보내는 짓을 하고 있다. 그러한 웹방질, 항구적 예외상태를 꿈꾸는 괴물의 틈을 헤집어 간섭함으로써 오늘의 정치성을 드러낼 수 있지 않을까 싶은데, 쉽지가 않다.”

10. 최연하, 「무능한 풍경의 노련한 뱀」, 『일간 PHOTO닷』, Vol. 11, 2014, p. 48.

11. 과작이고 대작이라 할 만큼 작업량도 많은 뿐만 아니라 “매번 전시와 출판에서 보인 창의적 구성은 회를 거듭할수록 점점 진심과 수고가 더해지며” 작업의 독창성과 작업자로서의 높은 성실성은 그의 미덕으로 꼽혔다.

한다. ‘분단의 향기’ ‘얕은 공’ ‘좋은, 살인’ ‘성실한 실성’ 등 작품의 타이틀에서 알 수 있듯이 단일한 해석이 불가능하고, 명백한 의미를 회피하며 때로는 양립 불가능한 두 의미가 한 쌍을 이루거나, 혹은 맞춤법을 달리해서 의미를 교란시키고 있다. 이러한 특징을 통해 노순택의 작업은 폴드만(Paul de Man)이 “언어의 본질은 단일한 해석을 가능하게 해주는 구조에 있는 것이 아니라 언어의 알레고리적 속성에 있다”라고 주장한 알레고리의 특징과 맞닿아 있음을 알게 된다. 특히 드만은 알레고리를 언어의 본질적인 측면과 연결시키고 있다. 드만이 사용하는 알레고리는 “독서불가능성(unreadability)” “비유적 언어(Figural language)” “물질성(materiality)” “미학의 이데올로기(ideology of aesthetic)” 비판에 이르기까지 문학이론 전체를 꿰뚫고 있는 핵심적인 개념이었고,<sup>12</sup> 궁극적으로 “문학이란 무엇인가”를 반성하게 만드는 계기를 만들었다.<sup>13</sup> 드만에게 알레고리는 ‘사전’에서 제시한 단순한 수사법이나 비유법이 아니라, “문학 전통의 허구성을 폭로하는 자신의 기획에 반드시 필요한 개념”이었다. 이는 노순택의 사진에서 표상의 정치가 카메라에 의해 자동적으로 재현된 현실에 순응하지 않고, “표상 이전에 존재하는 어떤 것에 대해 접근하는 기계적 과정으로서, 또한 진실성의 척도나 실재와의 상응으로 보는 전통적인 생각을 부정”<sup>14</sup>함으로써 알레고리적으로 드러난다고 할 수 있다.

특히 <얕은 공>이 그 대표적인 예라고 할 수 있는데, 이 시리즈는 평택 대추리에 있는 골프공 모양의 레이돔(radar+dom=radom)을 쫓아가며 촬영한 것이다.<sup>15</sup> 사전에는 없는 ‘얕은 공’이라는 말에서 애초 없어야 할 가운데 자음 ‘ㅇ’은, 없어져야만 할 레이돔의 동그란 모양으로 중첩되며, 이 하얀 공의 ‘야릇’한 자태는 사진이미지 속에서 크기가 각각인 동그란 공백들로 자리한다. 노순택은 이 ‘얕은 공’을 마치 공을 차듯이, 밀고 당기고 하늘 높이 띄우며 원근과 각도를 달리해서 제시하는 기법으로 그 공의 정체를 추측하게만 할 뿐이다. 이

12. Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven and London: Yale University Press, 1979).

13. 이윤성, 『폴드만의 알레고리론 연구』, 경희대학교 박사학위 논문, 1998, pp. 1-14.

14. 이영준, 『사진이론의 상상력 - 사진에 새롭게 접근한 여덟 편의 텍스트』, (눈빛, 2006), p. 105.

15. “이 작업은 경기도 평택 팽성읍 대추리 황새울 들녘에 우뚝 선 야릇한 공과 그 공 주위에서 농사를 지으며 생계를 잇고 있는 사람들에게 관한 이야기다.” 노순택, 작가노트, <얕은 공(the strAnge Ball)>, 2006, 도록에서 참조.



도판 1. 노순택, <알웃한 공 - 팽성  
음 대추리>, 2005, 피그먼트 프린  
트, 40×60cm.

는 주한미군기지 확장 사업으로 강제 이주할 수밖에 없는 대추리 주민들의 야  
릇한 현실에 대한 알레고리이다(도판 1). 작가는 결코 '향기로울 리가 없는' 분  
단의 현장에서부터 '야릇한' 대추리, '좋은 살인'을 가능케 하는 최첨단 무기쇼  
의 현장을 찾아간다. 부단히 SF적이기도 한 <좋은, 살인> 연작은 잘 차려진 무  
대에서 인물들이 스포트라이트를 받으며 연기하는 듯하고, 화면은 깔끔하게  
떨어진다(도판 2). 모든 것이 짝 짝여 팽팽한 긴장을 유발하지만 예의 노순택  
사진이 그렇듯 인간의 속되고 혼란스런 풍속은 풍자로 넘어간다. 혹은 '가벼운  
풍자의 무거운 폭력 되기'<sup>16</sup>가 그의 사진에서 강박처럼 이질적으로 반복되며  
단일한 의미 구성 자체가 불가능해진다.

주지하다시피, 알레고리는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 이론에서도 중요  
한 개념인데, 독일의 문학비평가 페터 뷔르거(Peter Bürger)는 20세기 초 아방가  
르드 예술의 특징을 벤야민의 알레고리 개념과 연관하여 설명하고 있다.<sup>17</sup> 뷔  
르거에 의하면 "알레고리 작가는 삶의 유기적인 전체성에서 의도적으로 하나  
의 요소를 끄집어내어 그것을 고립시키고 파편화시키거나, 파편화된 요소들

16. 최연하 (2014), p. 48.

17. 뷔르거에 따르면, 벤야민이 『독일 비애극의 원천』에서 바로크 문학의 특징을 파악하기 위해 발전시킨  
알레고리 개념을 현대 아방가르드 예술의 미학적 특징을 설명하는 데에도 적용될 수 있다고 하였다. 천  
현순, 『매체, 지각을 흔들다』, (서울: 그린비, 2012), p. 123. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic  
Drama*, Trans. John Osborne, (Verso, 2003). 벤야민과 폴 드만의 알레고리에 대해서는 다음 문헌 참고:  
Susanne Knallera, "A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man: with Some Remarks  
on Allegory and Memory", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 77, Issue 2 (2002), pp.  
83-101.

도판 2. 노순택, <좋은, 살인 - #037 - 충청도>, 2008, 아카이벌 피그먼트 프린트, 100×140cm.



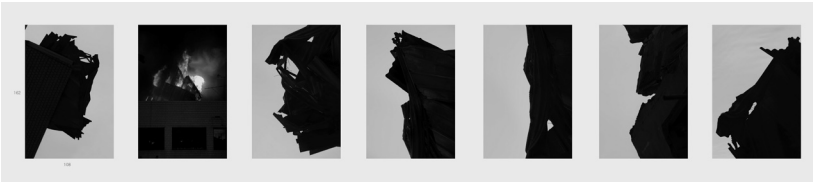
을 다시 조립하고 결합하여 그것으로부터 새로운 의미를 창출해 낸다”라는 것이다.<sup>18</sup> 존 하트필드의 포토몽타주 기법이 뷔르거의 알레고리적 실천에 적합한 예시가 될 것이고, 노순택은 파편적인 이미지들을 ‘선택하고 조합’하여 ‘비유적 언어’를 통해 표상하고 있다. 그는 적극적으로 몽타주 기법을 도입한다. 최종 프린트에서 절대로 트리밍<sup>19</sup>을 하지 않고 사진을 선택하는 과정에서, 이미지 간의 긴밀한 조합과 조립을 통해 그 사이에서 벌어지는 사태<sup>20</sup>에 집중하는 것이다. 이때 사진은 세계를 동일하게 옮겨 온 그림이 아니라, 세계에 대한 텍스트이기에, 수집한 사진들이 (문자와 기호를 획득하여) 기술(記述)되기 위해서는 이미지 간의 배열이 중요하다. 가령 예를 들면, (최종 출력되는 인화지의 매질도 중요하지만) 사진의 크기, 배열의 순서, 사진 간의 거리, 텍스트와 이미지의 배치 정도 및 간격, 사진이미지와 인화지의 여백 등이 해당될 것이다. 이는 책으로 편집되든, 전시장에 걸리든 모두 고려해야 할 사항이다.

사진의 내용적인 측면에서 접근하자면, 노순택의 대부분의 사진은 사건보다 사태에 주목하고 있음을 알 수 있다. 기존의 다큐멘터리 사진이 획득한 언어들의 대부분이 사건을 기승전결, 즉 선형적으로 나열하여 내러티브를 구성하

18. 천현순, 『매체, 지각을 흔들다』, (서울: 그린비, 2012), p. 123.

19. 트리밍(trimming / 사진용어): 촬영이 끝난 후에 화면 구성을 하는 것을 말한다. 화면의 불필요한 부분을 절단한다는 의미에서 크로핑(cropping)이라고도 한다. (유경선, 박재건 외, 『사진용어사전』, (미진사, 1995), p. 320.)

20. 여기에서 사태는 플루서의 용어로, 플루서는 사태(Sachverhalt)를 사물 그 자체가 아닌 사물 사이의 관계들이 의미로 충만한 어떤 장면으로 정의한다. 빌렘 플루서, 윤종석 옮김, 『사진의 철학을 위하여』, (서울: 커뮤니케이션 북스, 1999), p. 105.



도판 3. 노순택, <남일당 디자인올림픽 - 서울 용산>, 2009, 아카이벌 피그먼트 프린트, (153×108cm) 7개.



도판 4. 노순택, <잃어버린 보온병을 찾아서>, 전시 설치 장면, 2013.

는 방식이 주를 이루었다면, 노순택은 사태들의 조합 및 재배치를 통해 내러티브를 해체하고 있다(도판 3). 마지막으로 기존의 다큐멘터리 사진이 사실의 재현 혹은 휴머니즘에 입각한 순수한 현실의 반영이 주를 이뤘다면, 노순택은 가상의 재현을 시도한다. <잃어버린 보온병을 찾아서>가 그 대표적인 예이다(도판 4). 이미 종결된 사건의 현장에서 그는 사건의 실마리를 찾아가는 과정만을 제시하고 있는 것이다. 이처럼 하트필드의 포토몽타주가 20세기 초의 파시즘에 대한 저항의 실천이었다면, 노순택의 사진은 총체적인 체제에서 떨어져 나온 조각들을 조합·배치 후에 다시 보여주며, 사진의 의미를 제한하지 않고 보는 이로 하여금 읽고, 해석할 수 있도록 풀어 헤쳐 놓은 알레고리적인 것(the allegorical)이라 할 만하다.

그렇다면 그 특성상 눈에 보이지 않는, 분단 현실 속에 작동되고 있는 이데올로기와 분단 권력의 구조는 노순택의 사진에서 어떻게 드러나고 있을까.

## 2. 사진 - 프레임의 전쟁

노순택은 지배이데올로기에 의해 은폐된 기억과 드러난 기록사이에 작동하는 위태로운 긴장을 줄곧 가시화했다. 특히 <붉은 틀>은 남과 북이 서로의 거울로 위치하며 보여주고 싶은 것만 보게 하고, 보고 싶은 것만 보고, 보아 왔던 대로만 다시 보게 하는 상상이미지-정치를 대칭, 반복적으로 나열하고 있다. <붉은 틀>의 구조는 크게 세 개로 나뉜다. 사진적 질서의 표면만을 제시하는 1장 '펼쳐들다'와 북한을 방문한 남한 사람들의 시각을 쫓아가며 촬영한 2장 '스며들다', 마지막으로 '말려들다'에서는 북한이라는 거대 이데올로기가 남한에서 어떻게 재현/제시되는가를 담고 있다. 박평중은 이러한 구분에 대해 각각, '북한 속의 북한, 북한 속의 남한, 남한 속의 북한'이라는 상이한 관점에서 바라본 모습이라고 말한다.<sup>21</sup> 여기에서 '틀'은 사진용어이기도 한 '프레임(frame)'<sup>22</sup>이기도 하고, 분단 이데올로기가 작동되는 '구조'를 상징하는가 하면, 작가가 영문으로 옮긴 'Red House'의 '집'의 의미를 갖고 있기도 하다. 틀을 수식하는 '붉은'은 실제로 카메라의 뷰파인더 안에 사진이 찍히는 영역을 표시해 주는 틀이기도 하고, 이데올로기를 색으로 지시할 때 쓰이는 상징의 칼라이기도 하다. 마치 색안경 프리즘처럼, 안경 렌즈의 색깔에 따라 의미와 해석, 가치의 비중이 달라질 수 있음을 은유하고 있는 것이다.

21. <붉은 틀>은 세 개의 장으로 구성되어 있는데 1장 '펼쳐들다-질서의 이면'은 북한사회가 보여주고 싶은 장면의 일단을 제시하고 있다. 2장 '스며들다-배타와 흡인은 북한이라는 공간을 보여줌과 동시에, 그 공간을 탐색하는 이들의 풍경을 담고 있다. (...) 북녘을 방문하는 1백 명의 이방인들이 1백 개 이상의 사진기를 소지한다는 사실은, 이들이 북녘 공간에서 가장 왕성하게 벌이는 활동 가운데 하나가 사진 찍기일지 모른다는 예견을 가능케 한다. (...) 각자의 사진기는 기념, 이해, 경현, 감시, 정보 수집의 다양한 차원에서 대상을 겨냥하고, 방어쇠를 당긴다. 이는 모종의 의식이기도 하다. (...) 3장 '말려들다-전복된 자기모순'은 북한이라는 거대 상징이 남한에서 어떻게 재현되고 제시되는가에 대한 관심을 담고 있다. 노순택, 『붉은 틀』, (청어람미디어, 2007), pp. 10-11, p. 218 참조.

22. 프레임(frame / 사진용어): 긴 필름 상의 일련의 화상 중 한 컷을 지칭한다. 영화에서부터 사용된 용어이며, 사진에서도 사용되고 있다. 촬영 속도나 영상 속도는 1초간에 보내지는 프레임 수로 표시된다. 또 롤 필름이나 35mm 스틸 필름 상의 한 틀에 들어 있는 화상이나 카메라의 파인더 안에 실제로 촬영되는 시야를 나타내기 위해 만들어진 틀을 가리키기도 한다. 유경선, 박재건 외 (1995), p. 348.

주디스 버틀러(Judith Burtler)는 그의 책 『전쟁의 프레임들(Frames of War)』에서 프레임에 대해 흥미로운 언급을 하는데, “프레임은 우리가 보고 생각하고 인식하고 이해하는 그대로 결코 정확히 정의되지 않고, 프레임을 ‘초과’하는 어떤 것은 우리의 현실 감각을 혼란시키고 다른 말로 하면 우리의 완성된 사물에 대한 이해에 부합하지 않는 어떤 것이다”<sup>23</sup>라고 했다. ‘정확히 정의되지 않고, 초과하는 무엇이 있기에 현실 감각을 혼란시키는’ 프레임은 거울 환상이거나 오인일 수밖에 없다. 이처럼 본다는 것에 대한 근본적인 욕망과 한계, 분단의 구조와도 밀접한 관련이 있는 <붉은 틀>에서 작가는 그 실체가 모호하고 진실의 거취조차 확인 불가능한 이데올로기를 표상하고 있다. 노순택은 프레임/틀의 ‘안’과 ‘밖’을 면밀하게 살피며, 사진의 한계(보여줄 수 있는 것은 오직 ‘겉’뿐이다.<sup>24</sup>)와 본다는 것에 주입된 욕망과 환상을 남과 북이 서로 대치해 있는 형국이긴 하지만, 결국 서로의 위치가 ‘거울 환상’이었음을 보여준다. “분단이 ‘구조’라면 그것은 모든 것이다. 요컨대 반도 전체의 현실은 송두리째 분단 상황에 얽혀 있다. 이를 체감하지 못한다면 그 또한 분단이 구조이기 때문이다. (...) 구조에 얽혀 들어가 있는 나를 보기 위해서는 거울에 비춰 보기도 해야 한다”<sup>25</sup>라는 박평중의 말처럼 노순택은 카메라의 구조를 해부하듯, ‘산만한 시험관’<sup>26</sup>처럼 북한의 이면들을 채집·발굴하고 있다.

노순택은 <붉은 틀>에서 “북녘은, 나의 어린 시절부터 지금까지, 기억의 온갖 군데에 자질구레한 파편을 공급해 왔다. 그곳은 금기이자 호기심의 대상이었으며, 이상한 나라였고, 심지어는 거울이었다. 아마도 북녘의 ‘어떤 나’ 역

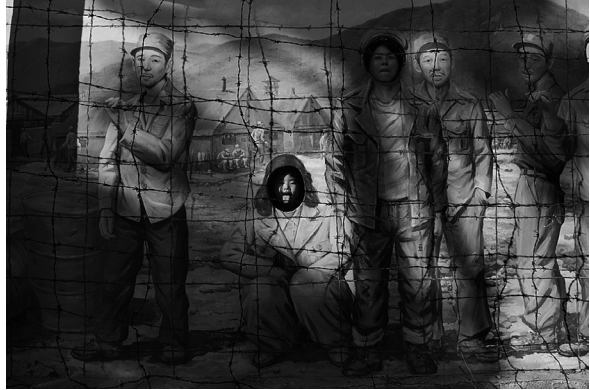
23. “The frame never quite determined precisely what it is we see, think, recognize, and apprehend. Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things,” Judith Butler, *Frames of War – When Is Life Grievable?* (London and New York: Verso, 2009), p. 9.

24. 노순택 (2007), p. 11.

25. 박평중 (2007), p. 218.

26. 산만한 시험관: 발터 벤야민의 용어로 벤야민은 “예술은 대중을 동원할 수 있는 바로 그곳에서 예술의 가장 어렵고 중요한 과제를 해결하려고 노력하고 있다. 예술은 오늘날 이런 과제를 영화 속에서 수용하고 있는 것이다”라고 강조하며 예술 수용자인 대중에 대한 낙관적인 희망을 드러내고 있다. 그것은 바로 ‘산만한 시험관’으로서의 역할이다. 예술 감상에서의 감상적 태도와 비평적 태도를 갖춘 예술 수용의 주체로서의 대중을 ‘산만한 시험관’으로 비유하고 있다.

도판 5. 노순택, <붉은틀 III - 말려들다 #9, 경남 거제 포로수용소 유적관 포로체험 포토존>, 2005, 아카이벌 피그먼트 프린트, 108×153cm.



시, 남녘에 관한 자질구레한 기억을 안고 살아오지 않았을까 (…)”<sup>27</sup>라고 말하는데 합체를 이루지 못한 채 ‘자질구레한 파편’으로 기억되고 있는 이미지현실을 지적하는 적절한 말이다. 사진의 혼한 메타포이기도 한 거울<sup>28</sup>은 상(像)을 관찰할 수 있는 장치이기도 하지만, 내가 투영될 수 있는 반영의 시각장이기도 하다. 또한 본다는 행위의 한계를 드러낼 때도 거울이 비유되곤 하는데, “북녘은 내게 자신이 보여주고 싶은 것만을 보여주려 애썼고, 나는 그들이 보여주지 않으려는 것마저 보고 싶어 했다. (….) 너는 나의 거울이며, 나 또한 너의 거울임을 부인하지 않는다”<sup>29</sup>라는 노순택의 언급처럼, 그동안 남북 간의 대치상황은 어쩌면 서로를 거울로서 상정한 ‘거울 정치’판일 수도 있겠다. 이를 보여주는 노순택의 사진을 보자. ‘도판 5’는 거제포로수용소 유적관에 설치된 포토존(photo zone)에서 소위 ‘역사체험’을 하고 있는 사람들의 모습을 찍은 사진이다. 이 사진은 찍히면서 바라보는, 서로의 거울로서의 남한과 북한사람의 상황

27. 노순택 (2007), p. 10.

28. 사진의 발명가인 다게르(Louis Jacques Mande Daguerre, 1787-1851, 프랑스)가 만든 다게레오타입(Daguerreotype)은 은을 도금한 동판자체가 필름이자 사진이어서, 이 판을 잘 닦으면 반짝이는 이미지를 얻을 수 있다. 보는 각도에 따라 상(像)이 보이기도 하고, 사진을 보는 사람을 ‘거울’처럼 투영하기도 한다. 사진사가인 뷰먼트 뉴홀(Beaumont Newhall)은 다게레오타입의 이러한 방식을 ‘memory in mirror’라고 비유했다. 또한 35mm 카메라가 등장하면서 눈높이(eye level)에서 파인더를 관찰할 수 있도록 렌즈를 통해서 들어온 상을 ‘거울’로 반사시킨 후, ‘펜타프리즘’을 통해 정립정상(正立正像)이 되게 한 카메라의 장치에도 거울이 쓰인다. 그리고 MoMA의 사진부장이었던 존 사코우스키(Jhon Szarkowski)는 1978년에 《Mirrors and Windows》라는 전시를 기획하며, 1960년 이후 등장한 미국 사진을 ‘거울(mirrors)’과 ‘창(windows)’이라는 두 가지 미학적 카테고리로 정리하기도 하였다. 유경선, 박재건 외 (1995) 참조.

29. 노순택 (2007), pp. 10-216.



도판 6. 노순택, <붉은 틀 - 말려들다 #5, 경기도 강화군 애기봉 전망대>, 2005, 아카이벌 피그먼트 프린트, 108×153cm.

을 극명하게 보여주고 있다. 특히 사진의 배경이 되고 있는 이곳이 기억의 저장고라고 할 수 있는 ‘유적관’이라는 사실이 아이러니로 작동하고 있는데, 포로들의 형상을 재현한 가상의 그림 앞에서, “다시 체험해서는 안 될 그날의 비극이, ‘역사체험’이라는 이름으로”<sup>30</sup> 유적관을 찾는 관객들에게 반복적으로 찍고 찍힐 수 있도록 제공하고 있는 것이다. 이 사진 속의 어린아이는 후에 한 장의 사진으로 남을 역사체험의 한순간을 어떻게 기억하게 될까. 북한사람들 틈에 끼어(아이가 서 있는 위치가 뒤로 물러나 있긴 하지만 사진이미지에서는 결국 본인도 철조망 안에 갇힌 포로들과 같은 위치에서, 그 속에서) 혀를 내밀면서 마치, 사진을 찍는 사람을 조롱하듯 북한을 바라보고 있고, 그림 속의 북한사람들도 사진을 찍는 사람을 응시하고 있다. 포토존의 역할을 이만큼 강력하게 해내는 경우도 드물 것이다.

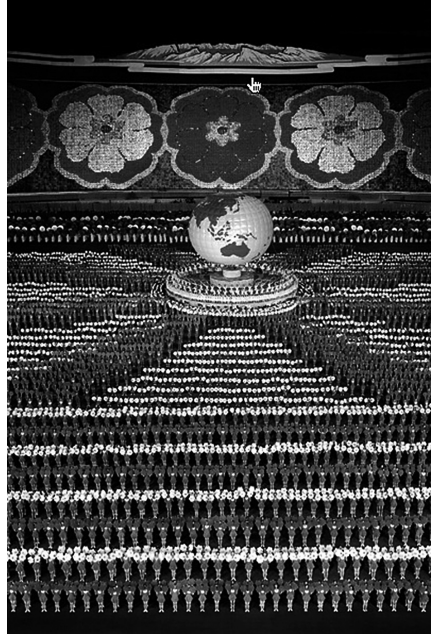
또 하나의 도판을 살펴보면 남한에서 북한을 바라보는 하나의 틀이 어떠한 형식으로 소비되고 있는지를 알 수 있다. <붉은 틀>의 3장인 ‘말려들다-전복된 자기모순’에 실린 사진으로, 노순택은 3장이 시작되는 초두에 “망원경을 들기 전에 먼저 거울을 보라”<sup>31</sup>라고 정언한다. 남한에서 북한을 바라볼 때, 망원경이 매개된(mediated) 체험현장은 소위 ‘안보관광’지에서 필수 상품목록이 되었다. 이 사진의 백미는 어린아이의 꼬인 두 발과 전면에 걸린 현수막의 광고문구이다. 500원을 넣으면 ‘최신의 북한 입체영상’과 함께 ‘환상적인 북한여행’

30. 노순택 (2007), p. 222.

31. 노순택 (2007), p. 154.

을 즐길 수 있다는 선전문구이다. 이제 북한은 관광 상품의 필수항목이 되어 역사교육의 현장에서 닿을 수 없는(혹은 실재가 아닌 가상의) 거리에서 망원경으로 매개해야 겨우 볼 수 있는 먼 곳에 위치한 땅이 돼 간다(도판 6).

북한 속의 북한의 모습은 어떠한가. 1장, ‘펼쳐들다-질서의 이면’은 김일성의 생일을 기념하기 위한 축제인 ‘아리랑 축제’의 매스 게임을 찍은 사진이다. 관객의 시선을 압도하는 대규모 집체극인 아리랑축제의 매스 게임에서 개인은 전체를 위한 작은 점처럼 보이지만, 자세



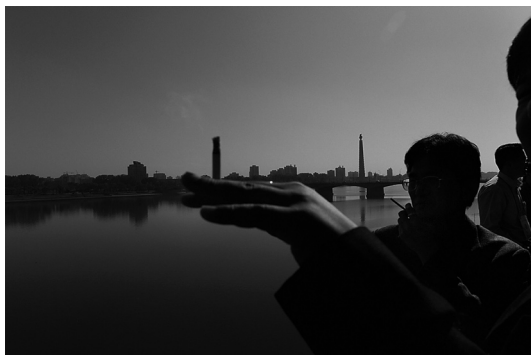
도판 7. 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky), 〈평양 I(Pyongyang I)〉, 2007, C-Print, 307X215.5cm, 화이트 큐브(White Cube) 소장.

히 들여다보면 조금씩 뒤틀리고 어긋난 개인의 형상을 볼 수 있다. 노순택의 말한 ‘질서의 이면’은 바로 북한 체제가 보여주고 싶은 일사불란과 화려한 전체 속에서 균열된 빈틈이었을 것이다. 이 작업은 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky)<sup>32</sup>의 작업과 견주어 볼 수 있는데, 노순택이 구조의 배면에서 빼딱하게 위치한 개인의 형상에 주목한 반면, 구르스키는 전체주의 사회의 스펙터클을 거대한 스케일로 통제하며, 구조 내부의 엄격한 배열과 질서를 드러내고 있음을 알 수 있다(도판 7).

북한 속에서 북한을 바라보는 남한 사람들은 “금단의 땅을 밟았다는 유일하고 거부할 수 없는 증언”<sup>33</sup>을 사진 찍기라는 ‘의식’으로 수행하고 있다. “북녘이라는 낯선 시공간을 제시함과 동시에, 그 낯선 공간에 스며든 이들이 취하는

32. Andreas Gursky(1955-, 독일 사진작가), 구르스키가 담은 북한 아리랑축제의 매스게임은 그가 추구해 온 작품의 스타일의 맥락에서 봐야 한다. 구르스키는 기계적으로 비인간화된 노동현장을 거대한 스케일과 평면으로 담아오며 인간의 무기력함, 익명성을 부각시킨다. 구르스키는 북한의 매스 게임을 통해 치밀하게 조합된 엄격한 배열과 질서를 스펙터클에게 포착하고 있다.

33. 노순택 (2007), p. 11.



도판 8. 노순택, <붉은 틀 II - 스며들다 #32, 평양시 대동강변>, 2005, 아카이벌 피그먼트 프린트, 108×153cm.

행동양식을 단편적으로 보여주고”<sup>34</sup>자 했다는 노순택의 말처럼, 2장 ‘스며들다-배타와 흡인’에서는 북한을 찍는 남한 사람들의 시선을 좇아간다. 사진기의 유능과 무능이 동시에 교차하는 이 사진에는 노순택 특유의 해학적인 요소들이 등장한다. 특히 ‘도판 8’은 대동강변에서 바라본 주체사상탑과 담배를 피우는 손을 병치시키며 곧 부셔지고 떨어질 담뱃재처럼 무너질 수도 있고, 사라질 수도 있는 이데올로기의 무력함을 제시하고 있다. ‘주체사상탑’<sup>35</sup>이라는 이 기념비가 할 수 있는 것은 무엇인가. 이 기념비는 담뱃재처럼 무용지물이 될 수도 있는가. 정치적 기억으로 단단히 무장한 이 탑은 모든 경우의 기념비가 그렇듯이 사회역사적 함의로 견고한 상징을 구축하고 있지만 그 탑을 바라보는 사람에 따라 그 의미는 도전받고 있음을 알 수 있다.

이처럼 <붉은 틀>에서 노순택은 보이지 않는 이데올로기를 기술하기 위해 몇 개의 장치를 들여오는데, 일단은 채집한 이미지를 분류하는 과정에서 바라보는 주체의 위치, 해석의 정도에 따라 형태가 변화할 수 있는 ‘거울’을 비유로 세 개의 장을 제시한다. ‘펼쳐들고 스며들고 말려들고’는 사진을 찍는 자의 피사체에 대한 태도일 수도 있고, 사진을 수용하는 자의 한계치일 수도 있다. 이

34. 노순택 (2007), p. 11.

35. 주체사상탑: 1982년 4월 15일 주체사상과 김일성의 위대성을 선전하기 위하여 세워진 북한의 혁명사적 기념비. 김일성 탄생 70돌을 기념하여 1982년 4월 15일 제막되었다. 이 구조물은 170미터 높이의 세계에서 제일 높은 석탑으로 평가되며, 평양시 대동강변에 위치하고 있다. 주체사상탑은 150미터의 흰색 화강암의 기단과 탑신 위에 20미터 높이의 햇불 모양의 봉화탑이 있다. 봉화탑은 직경 11미터의 붉은색 유리로 제작되어 있으며, 특수조명 장치를 갖추어 밤에도 타오르는 불길의 형상을 하고 있다. 한국민족문화대백과사전 <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1821470&cid=46629&categoryId=46629> (2015년 10월 21일 접속).

는 곧 이데올로기의 장(場)에서 본다는 것은 무엇인지를, 역으로 ‘보여주는 방식’을 통해 물음을 던지는 작가의 의중으로 보인다. 대개 북한을 촬영한 사진들의 대부분이 관음증적인 시선으로 엿보기를 하거나, 스펙터클한 소재와 주제를 겨냥하는 것이 주를 이루었다면, 노순택은 무수한 장면의 채집을 통해 대치상황에 있을 수밖에 없는 분단 이후의 남한과 한국의 모습을 서로의 환상거울로 설정하여 이데올로기에 흠집 내기를 시도하고 있다. “사진이란 어떤 작용이 일어나는 자리이며, 독자가 의미를 만들어내기 위하여 스스로에게 친숙한 코드를 이용하고, 또한 그것에 이용당하면서 구조를 만들어내고 구조화되는 공간”<sup>36</sup>이라고 한 빅터 버긴(Victor Burgin)의 말은 탈이데올로기를 기술하는 방법으로, 그릇된 이데올로기를 직접적으로 제시하기보다, 그 상황만을 보여주며 관객으로 하여금 해석하도록 이끄는 노순택 사진의 표상적 전략을 살펴보는 데 적합한 견해이다.

### 3. 보이지 않는 것들을 기술(記述)하기

사진이라는 매체와 기억 사이에는 긴밀한 연관이 있는데, 기억은 그것을 불러일으킬 수 있는 특정 매개체에 의해 발굴되거나 반추, 소환이 더욱 용이해지기 때문이다. 흔히 시간 예술이라고 일컬어지는 사진이 기억의 확실한 마중물의 역할을 담당한 것도 그 시제가 언제나 과거이기 때문이고, 기계적인 복사 능력으로 기억의 보증을 확고하게 하기 때문이다. 대상에 대한 작가의 주관적인 해석과 손이 개입될 수밖에 없는 그림과는 달리 사진은 기술적이고 과학적인 재현방법<sup>37</sup>으로 과거 사실에 대한 믿음이 자연스럽게 형성된다.

“사진적 사실주의는 반박할 수 없는 현실의 증거, 즉 절대적 과거의 재현으로만 출현하기 때문에 (...) 진술적 재현에 관련하고 그때 응시자는 재현된 대상에 대한 절대적 믿음을 갖는다”<sup>38</sup>라는 이경률의 언급처럼 사진은 과거 사실의 뚜렷한 증거가 되어 왔다. 또한 “그 대상이 과거적 경험일 때 사진은 기억

36. 이영준, 『사진이론의 상상력』, (눈빛, 2006), p. 45.

37. 물론 사진도 촬영 후에 암실이나 포토샵에서 이미지를 보정하거나 변형할 때 손이 개입될 수밖에 없지만, 적어도 셔터가 열렸다 닫히는 그 순간만큼은 손의 개입이 허용되지 않는다.

38. 이경률, 「현대미술에 나타난 흐린 사진영상과 기억적 재현: 기억미술과 사진」, 『서양미술사학회 논문집』 제14집, (2000년, 시공사), p. 92.

적 재현”<sup>39</sup>이라고도 할 수 있다. 이처럼 사진이 기억의 메타포가 될 수 있었던 데는 대상이 있어야만 촬영을 할 수 있는 분명한 지표성이 전제되어 있기 때문이다. 물론 디지털 사진에서는 이 지표성이 모호해지긴 하지만, 디지털과 필름 카메라 모두 기본적으로 촬영 대상의 확실한 ‘있음’을 전제로 한다. 즉 촬영 대상에 입사한 광선이 렌즈를 통하여 들어와 메모리카드나 필름에 기록되는 것이 사진 촬영의 일차적인 원리이고, 촬영이 끝나자마자 그것은 과거의 시간대로 편입된다. 그러므로 “기억은 단지 사진일 뿐이다”<sup>40</sup>라고 말한 필립 뒤부아의 명제는 기억 기술(記述)로서의 사진의 성격을 분명히 규정하고 있다고 할 수 있다. 또한 수전 손태그도 “사진이란(화가가 그린 그림이 하나의 이미지 이듯이) 하나의 이미지, 곧 현실의 해석이기도 하지만, 발자국이나 테드마스크 처럼 흔적, 곧 현실의 직접적인 형판(型板)”<sup>41</sup>이라고 사진과 기억에 대한 상관 관계를 진술하고 있다. 잊을 수 없는 과거의 경험이 망각의 영역이라 할지라도 무의식중에 잔존하는 것을, 사진의 네거티브 필름에 보이지는 않지만 형성되어 있는 잠상(Latent Image)<sup>42</sup>으로 비유할 수 있는 것도 사진만의 고유한 지표성 때문이다. 이처럼 (특히) 아날로그 사진에서 잠상으로 머물고 있는 기억-각인(刻印)의 효과는 그동안 기억을 기술(記述)하는 사진의 위상을 견고하게 해주었다.

그렇다면 ‘기억 예술’이라는 레테르를 부착한 사진은 과연 기억을 기술(記述)할 수 있을까. 앞서 기억은 그것을 불러일으킬 수 있는 특정 매개체에 의해 발굴되거나 반추, 소환이 더욱 용이해진다고 언급했는데<sup>43</sup>, 사진의 매개 작용

39. 이경률 (2000), p. 92.

40. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Edition Nathan, Paris, 1990, p. 266. 이경률, 앞 책, p. 92에서 재인용

41. Susan Sontag, *On Photography* (New York, 1979), p. 154.

42. 잠상(潛像, latent image / 사진용어): 감광유제는 촬영 또는 인화시의 노광 등의 원인으로 변화를 일으켰으나 현상처리에 의해 가시화된 상으로 되기 이전까지는 눈에 보이지 않으므로 이것을 잠상이라고 한다. 은염을 이용하는 사진에서 광화학적으로는 할로겐화은의 Ag<sup>+</sup>이온이 촬영 등의 원인으로 최소 3-4개 이상 모임으로써 현상처리 시에 은이 모이는 중심 역할을 하는 현상액으로 제공된다고 하는 설이 지배적으로 받아들여지고 있다. 이렇게 금속은으로 환원되어 상이 되기 전단계로, 신호(signal)적인 성격을 갖는 할로겐화은의 빛에 의한 변화 상태를 말한다. 유경선, 박재건 외 (1995), p. 263.

43. 제프리 K. 올릭은 기억을 매개하는 테크놀로지의 발전사를 이야기한다. “기억의 역사는 테크놀로지에도 부분적으로 관계가 있다. 고대시대 문자의 탄생, 교회를 중심으로 발달한 기록문화 그리고 문자문화의 대중적 확산을 거쳐 인류에게 무한에 가까운 저장능력을 선물한 컴퓨터의 시대까지 기억의 역사는 포함될

은 그 존재론적인 특성상 과거 사실일지라도 현재형으로 고민하게 하는 특징을 갖고 있다. 『카메라 루시다』에서 온실 앞에서 촬영한 바르트의 엄마의 초상 사진이 그러하고<sup>44</sup>, 제사상에 놓인 영정사진이 그러하다. 흔히 초상사진은 부재로서 존재를 증명하거나, 존재를 대신하는 매개 역할을 담당해 왔다. 주민등록증을 비롯한 여권사진, 학생증, 넓게는 기념사진까지 사진은 존재의 증명이자 존재의 은유이기도 하다. 초상사진은 사진장르에서 가장 기본이 되기도 하고, 사진이미지의 생산과 소비의 측면에서 높은 비중을 차지한다고 할 수 있다. 초기 사진사를 살펴봐도 사진의 대중화에 본격적으로 기여한 것은 바로 초상사진가들의 활약과 그것을 소비한 대중들의 높은 열망이 상응했기 때문임을 알 수 있다. 그것은 곧 자신을 과시하기 위한 욕망의 수단이기도 하고, 죽음과 삶을 동시에 극복/기념하기 위한 인간학적인 염원이기도 하였다.

노순택은 〈망각기계〉에서 광주 망월동의 구 묘역에 놓인 영정사진을 다시 찍어 보여준다. 그런데 이 사진들은 초상사진으로서의 기능을 상실한, 즉 오랜 시간 동안 햇볕과 바람과 비와 기온 차에 의해 서서히 풍화를 거치며 제 스스로 지워지고 있는 사진이다. 망자를 기억하고 언젠가 살아 있었던 이의 존재를 증명하기 위해서 놓인 사진은, 이제는 부재를 증명하는 흐릿한 영정이미지로 남아 있는 것이다. 이는 마치 도미니 라카프라의 언급처럼, ‘잠복기를 거쳐 나중에 나타나’<sup>45</sup> 트라우마의 이미지 같기도 하다. 만일 노순택이 프린트가 된 사진 위에 자필로 쓴 캡션(사진설명)을 달지 않았다면, 이 사진들은 도무지 증명이 불가능한 증명사진이라고 할 수 있다. 언뜻 보면 작위적으로 상을 흐릿하게 지운 추상이거나, 혹은 암실에서 과도한 현상 및 정착과정을 통해 반전이 된 이미지로 보일 수도 있다. 노순택은 각 사진 밑에 ‘황호걸, 1960.

것이다. (...) 매체는 바로 우리가 역사성을 만들고 다듬는 매개체이기 때문이다”라고 언급한다. 제프리 K. 울릭 지음, 강경이(역), 『기억의 지도』, (옥당, 2011), p.33.

44. 롤랑 바르트는 그의 책 『카메라 루시다』를 엄마가 어렸을 때 촬영한 사진 한 장으로부터 시작한다. 책에서는 끝내 그 사진을 보여주지 않지만, 사진의 존재론적인 특성을 설명함에 있어 사진의 지표성을 끝까지 견지해 가고 있음을 알 수 있다. 급기야는 사진을 경험하는 주체로서 광기에 빠지는데, 분명히 그곳에 있었던(That has been...) 엄마에 달았던 빛을 사진 속에서 생생하게 체험하며 오래된 흑백사진을 통해 삶과 죽음과 사랑에 대한 존재론적인 성찰을 시도하고 있다.

45. Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998); *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001); 정연심, 「나의, 그리고 타인의 고통에 관하여: 역사와 기억의 아카이브」, 『현대미술사연구』, 제28집, (2010), p. 282에서 재인용.



황 호 길 1960. 10. 7~1980. 5. 23 흉상(복부 및 하지 흉상)

도판 9. 노순택, <망각기계 I - 황 호길 1960.10.7-1980.5.23 복부 및 하지흉상, 광주 망월동>, 2006, 아카이벌 피그먼트 프린트, 153×108cm.

10. 7-1980. 5. 23, 복부 및 하지흉상'처럼, 죽은 사람의 이름과 생몰연도, 그리고 사인(死因)을 연필로 새겨 넣으며 사진의 내용을 총체적으로 제시하고 있다 (도판 9). 데리다는 롤랑 바르트의 죽음을 애도하는 글에서, “내가 롤랑 바르트를 언급할 때는 그의 이름이 아니라 그를 언급하는 것이다. 하지만 그가 더 이상 닿을 수 없는 사람이기에 이름을 붙이는 것도, 숫자를, 글을 붙이는 것도 내 안의 그에 대한 것이다. 내 안에 있는 그, 내 안에 있는 당신을 이름을 통해 불러내는 것이다”<sup>46</sup>라고 말하는데 이름을 명기하는 행위를 단순히 죽음을 상기시키려는 것이 아니라, 기억 속에 그들을 남기려는 의식임을 강조한다. 또한 이름이 “항구적으로 그리고 유일무이한 방식으로 단 하나뿐인 개인을 지시할 수

46. “When I say Roland Barthes it is certainly him whom I name, him beyond his name. But since he himself is now inaccessible to this appellation, since this nomination cannot become a vocation, address, or apostrophe ... it is him in me that I name, toward him in me, in you, in us that I pass through his name.” Derrida, Jacques, *The Work of Mourning*, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (eds.), (Chicago and London: The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001), pp. 10, 46.

있는 사회적 신원 확인의 표지”<sup>47</sup>임을 가정할 때, 이 흐릿한 초상은 노순택이 쓴 글씨(콘텍스트)에 의해 역으로 존재성을 획득하고 있는 것이다.

이경률이 흐릿한 사진영상과 재현의 상관관계를 논하면서, “현대미술에서 작가들이 이용하는 사진적 흐린 효과는 우리들의 의식에서 기억 고착의 결핍 즉 망각에 대한 은유적 표현으로 간주”<sup>48</sup>된다고 했다면, 노순택이 촬영한 이 초상들은 작가의 개입이 전혀 없이 있는 그대로의 낱것을 촬영한 도큐먼트에 해당된다. 이를 통해 기억과 망각이 동형체를 이루고 있는 사진의 역설을 보여주고자 한 것이다. 나아가 노순택은 <망각기계>를 통해, 국가의 공식 기억의 터전인 1980년 5월의 광주에 대한 ‘집단기억’에 의문을 던지고 있다. “그동안 집단기억은 개인기억들의 집합을 지칭하기도 했고 공식적 기념행위와 집단적 재현을 뜻하거나 집단정체성을 구성하는, 눈에 보이지 않는 특징을 가리키기도 했다.”<sup>49</sup> 제프리 K. 올릭의 집단기억에 대한 지적처럼, 5월 광주의 기억도 해마다 기억을 기념하기 위한 다양한 행사들이 펼쳐지고 있다. “국가적 승인을 받은 공식적 역사일 뿐만 아니라, 이미 30년이 넘게 흐른 과거지사”<sup>50</sup>를 다시 찍는 이유가 무엇인지에 대한 다나베 아츠미의 질문에, 노순택이 “광주항쟁에 관한 기억작업들은 우리도 모르게 망각을 촉구하는 방식으로 진행된 게 아닐까”<sup>51</sup>라고 답을 한 것처럼, 집단기억은 사회를 유지하기 위해 필요한 정도의 기념행위와 정치사회적으로 민감하고 중요한 부분이기때문에 시대적으로 부침이 있을 수밖에 없는 한계를 띠는다고 할 수 있다. 노순택은 기억의 행위가 펼쳐지는 구체적인 상황을 통해 기억이 어떤 가치를 낳았는지 되묻고 있는 것이다.

알라이다 아스망은 기억의 제3의 영역이 있는데, 그것은 “문화적 기억의 역동성에 매우 중요한 영역인 ‘보존적 망각의 영역’이라고 말하면서, 이 영역에서는 기억과 망각이라는 개념이 모호해져 결국 동일해진다고 했다.”<sup>52</sup> 노순택은 광주의 기억이 망각되는 방식이 이상하다고 생각했고, “망각은 언제나 공

47. Emile Benveniste, *problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 200; 최봉림, 「사진 초상에 있어 은유와 환유」, 『한국 사진이론의 지형』, (홍디자인, 2000), p. 202 재인용.

48. 이경률, 「현대미술에 나타난 흐린 사진영상과 기억적 재현: 기억미술과 사진」, 2000, p. 93.

49. 제프리 K. 올릭 (2011), p. 44.

50. 노순택과 다나베 아츠미의 인터뷰에서, 『망각기계』, (청어람미디어, 2012), p. 204.

51. 노순택, 『망각기계』, (청어람미디어, 2012), p. 205.

52. 알라이다 아스만, 변학수·채연숙(역), 『기억의 공간』, (그린비, 2011), p. 559.

조에서 비롯한다”고 덧붙인다. “기록과 기억은 매우 밀접한 관계를 맺고 있지만, 반드시 서로를 요청하는 것도 아니고, 완벽하게 호응하지도 않습니다. (...) 기억은 망각을 저주하고, 망각 역시 기억을 지우려 돕니다만, 사실은 끊임없이 서로를 요청하고 결투와 화해를 반복합니다.”<sup>53</sup> 민주화의 성지로 이미 국가의 공식적 기억의 터가 된 광주를 노순택이 다시 촬영한 이유일 것이다. 아스망이 말한 기억의 제3의 영역, 즉 역사에서 잊혀지거나, 버려진 것을 채집하고 발굴해서 재현하는 것이 예술(가)의 몫이라면, 기억하고 기념하기 위해 만들어진 특별한 장소-망월동에서 영정을 다시 찍은 이 사진들은 아스망의 몫을, “오늘 날 망각하고 싶은 사회와 기억하고 싶은 사회가 새로운 양극화 현상을 보이면서 대치하고 있는 것은 아닌가?”에 대해 숙고하게 만든다. 기억의 장소인 광주는 공동체적 망각의 도시가 되 가고, 여기에서 사진은 아이러니컬하게도 망각을 돕기 위한 기억-오브제가 된다.

《망각기계》는 또한, 지금 현재 사진을 찍는 행위에 대한 알레고리이기도 하다. 디지털 시대의 범람하는 이미지 속에서 사진이미지를 생산하고 수용하는 사진대중들의 이미지에 대한 난독증과 이미지 소비의 과잉을 시사하고 있고, 바로 이러한 시대의 사진 찍기 ‘체험’에 대한 반성으로 보인다. 이처럼 사진으로 보이지 않는 ‘기억’과 ‘망각’을 기술하는 일은 위에서 살펴보았듯이, 단순히 흐릿한 영상의 재현에 머무르지 않고, 사진적 행위에 대한 성찰과 더불어 기억 예술로서 사진의 몫을 구체적으로 가시화하는 데 있다고 본다.

#### IV. 나가는 글

노순택은 그의 전시 《무능한 풍경의 짧은 뱀》에서 “우리를 공기처럼 감싸고 있는 것은 분단만큼이나 사진이다”라고 말한다. 공기처럼 둘러싸고(environ)있기에 그 존재를 잘 보지 못하는 것이 ‘환경(environment)’문제이듯이, 사진이미지가 포화상태이기에 역설적으로 사진을 잘 보지 못한다는 말로 해석된다. 그는 이러한 사진 문화 현실을 수집하듯이 찍어 냈는데,<sup>54</sup> ‘무능한 풍경’은 구

53. 노순택 (2012), p. 203.

54. 노순택은 사진을 많이 촬영하는 작가로 알려져 있다. 주요한 사건·사고의 현장에는 어김없이 나타났고,



도판 10. 노순택, <무능한 풍경의 짧은 땀>, 전시 설치 세부, 2014.

조화된 장치 안에 예측될 수밖에 없는 사회적 풍경을 빚대고 있고, '짧은 땀'은 역사가 짧지만 교활하게 움직이는 '카메라' 장치에 대한 은유로 보인다. 또한 이미지-시대의 사진/가의 맹목의 지점과 구조화된 프레임 정치현실에서 은폐된 장면에 대한 사유보다 사진으로 찍힌 이미지만 좇게 되는 무능한 풍경을, 사진으로 정치하게 표상하려는 의도로 보인다(도판 10).

연구자는 노순택의 표상전략을 분석하면서, 애비게일 솔로몬-고도(Abigail Solomon-Godeau)가 말한 바 있는 '비판적 실천'의 지점이 노순택의 작업에서 유사한 방식으로 작동하고 있음을 살펴본 후, 노순택의 표상전략을 의미의 다중성이라는 논제를 시작으로, 알레고리를 통한 그의 예술적 실천과 사진과 프레임의 작동, 그리고 보이지 않는 것들이 기술되는 방식을 분석해 보았다. 노순택은 일련의 사진작업을 통해 사진의 본령들을 해체하고, 장치의 새로운 가능성을 탐색한다. 보이지 않는 이데올로기를 기술(記述)하기 위해서, <붉은 틀>에서는 바라보는 주체의 위치, 해석의 정도에 따라 형태가 변화할 수 있는 '거울'을 비유로 3개의 장을 제시한다. 이는 곧 이데올로기의 장(場)에서 본다는 것은 무엇인지를 역으로 '보여주는 방식'을 통해 물음을 던지는 작가의 의중으로 보인다. 여기에서 노순택은 무수한 장면의 채집을 통해 대치상황에 있을 수밖에 없는 분단 이후의 남한과 한국의 모습을 서로의 환상거울로 설정하여 이데올로기에 흠집 내기를 시도하고 있는데, 탈이데올로기를 기술하는 방법으로 그릇된 이데올로기를 직접적으로 제시하기보다, 그 상황만을 보여주

필요하다면 작업실을 현장으로 옮겨 사태의 추이를 기록해 나가는, 다큐멘터리 사진가의 덕목을 갖추기도 했다.

며 관객으로 하여금 파악하도록 이끌고 있다. 또한 <망각기계>에서는 보이지 않는 '기억'과 '망각'을 기술하기 위해, 단순히 흐릿한 영상의 재현에 머무르지 않고, 사진적 행위에 대한 성찰과 더불어 기억예술로서 사진의 몫을 구체적으로 가시화하고 있다. 전반적으로 노순택 사진의 특징은 촬영 후에 사진을 선택하는 과정에서, 이미지 간의 조합과 조립을 통해 그 사이에서 벌어지는 사태에 주목한다는 것이다. 이처럼 노순택은 사태들의 조합 및 재배치를 통해 내러티브를 해체하며 알레고리적인 표상을 시도하고 있다.

한국의 역사 '기억'은 동시대 예술의 자장을 더욱 견고하게 다지고 있고, 그 중에서도 사진은 기억/망각의 동형체를 쉽게 이루며 기억의 (불)가능성을 보여주고 있다. 동시에 사진은 대중에게 자연스럽게 스며들고 펼쳐 보이며 세속화의 무능함을 가속화하고 있기도 하다. 그런 측면에서 장치라는 '무능한 풍경' 속에서, '짧은 뱀'인 카메라라는 '망각 기계'를 통해 세계에서 떨어져 나온 작은 파편-이미지를 성실하게 채집하고 숨아내고 분류하며 사진의 권력을 정치하게 드러내 온 노순택이 사진장치의 가능성을 새롭게 제시하는 데 주목하게 된다.

## ■ 주제어

사진(Photography), 표상(Representation), 분단(Division of Korea), 노순택(Suntag Noh), 이데올로기(Ideology), 기억(Memory), 망각(Oblivion), 기술(Description), 알레고리(Allegory)

투고일	2015년 10월 14일	심사일	2015년 10월 26일	게재확정일	2015년 11월 28일
-----	---------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고문헌

- 김현호, '속지 않는 자가 방황한다', <실성한 성실>, 『2012 동강국제사진제 도록』, (동강사진박물관, 2012), 《2012 동강국제사진제 도록》, 동강사진박물관, 2012.
- 김우룡 엮음, 『사진과 텍스트-사진의 발명에서 디지털 사진까지』, 눈빛, 2006.
- 남수영 지음, 『이미지 시대의 역사 기억』, 새물결, 2009.
- 《노순택: HERMES FOUNDATION MISSULSANG 2013 도록》, 에르메스 재단, 2013.
- 노순택, 『붉은 틀』, 청어람미디어, 2007.
- \_\_\_\_\_, 『망각기계』, 청어람미디어, 2012.
- \_\_\_\_\_, 『잃어버린 보온병을 찾아서』, 오마이북, 2013.
- 박평중, 『매혹하는 사진』, 포토넷, 2011.
- 발터 벤야민, 『역사의 개념에 대하여, 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』, 최성만 (역), 서울: 길, 2010.
- 빌렘 플루서, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석(역), 커뮤니케이션 북스, 1999.
- 알라이다 아스망, 『기억의 공간』, 변학수·채연숙(역), 그린비, 2011.
- 『올해의 작가상 2014 도록』, 국립현대미술관, 2014.
- 유경선, 박재건 외, 『사진용어사전』, 미진사, 1995.
- 유리 M. 로트만, 『기호계: 문화연구와 문화기호학』, 김수환(역), 문학과지성사, 2008.
- 이경률, 「현대미술에 나타난 흐린 사진영상과 기억적 재현: 기억미술과 사진」, 『서양미술사학회 논문집』, 제14집, 시공사, 2000.
- 이영준, 『사진이론의 상상력-사진에 새롭게 접근한 여덟 편의 텍스트』, 눈빛, 2006.
- 이영철 엮음, 『현대미술의 지형도』, 이영철(역), 시각과언어, 1998.
- 이운성, 「폴드만의 알레고리론 연구」, 경희대학교 박사학위 논문, 1998.
- 임영호 편역, 『스튜어트 홀의 문화 이론』, 임영호(편역), 한나래, 2010.
- 정연심, 「나의, 그리고 타인의 고통에 관하여: 역사와 기억의 아카이브」, 『현대미술사연구』, 제28집, 2010.
- 제프리 K. 올리, 『기억의 지도』, 강경이(역), 옥당, 2011.
- 조르조 아감벤, 『세속화예찬』, 김상운(역), 난장, 2005/2010.

- 조르조 아감벤. 장치란 무엇인가? 외』, 양창렬(역), 서울: 난장, 2005/2010.
- 최봉림 외, 『한국 사진이론의 지형』, 홍디자인, 2000.
- 최연하, 「무능한 풍경의 노련한 뱀」, 『월간 PHOTO닷』, Vol. 11, 2014.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Trans. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1980.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Trans. John Osborne, Verso, 2003.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard, 1974.
- Bolton, Richard (ed.). *The Contest of meaning: Critical Histories of Photography*, First MIT Press, 1992.
- Butler, Judith. *Frames of War – When is life Grievable?*, London and New York: Verso, 2009.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression* (Religion and Postmodernism), Chicago: Chicago University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Work of Mourning*, Pascale-Anne Brault and Michael Naas (eds.), Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”, *October* 110 (Fall 2004), pp. 3–22.
- Knallera, Susanne. “A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; with Some Remarks on Allegory and Memory”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, Vol. 77, Issue 2 (2002), pp. 83–101.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Solomon-Godeau, Abigail. “Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics”, *Social Text*, No. 21, NC: Duke University Press, 1989, pp. 191–213.
- Sontag, Susan. *On Photography*, New York, 1979.

## Abstract

### Sneaky Snakes in Scenes of Incompetence: Suntag Noh's Representation Strategy

Yeonha Choi

In his exhibition *Sneaky Snakes in Scenes of Incompetence*, Suntag Noh says “the division of Korean peninsula surrounds us like the air, and so as photography”. Since we can't clearly understand the environment because we're surrounded by it, his words can be interpreted to mean that ironically we can't observe photographs as there are only so many. He displayed the reality of photography as if making a collection. ‘Scenes of Incompetence’ alludes to the social environment that is only subjugated by structured politics, and the ‘sneaky snake’ seems like a metaphor for cameras, which have a short history but make quick cunning moves. The artist seems to make attempts at conveying the incompetent scenes of blindly chasing mere images of photographs rather than contemplating on the hidden political scenes. Through a series of photographic work, Suntag Noh dismantles the fundamentals of photographs and explores new possibilities of device. In *Red House*, he uses three curtains to make allusions to a ‘mirror’, which changes its forms depending on the subject's viewpoint and degree of interpretation. In order to express ‘memory’ and ‘oblivion’, the artist describes the roles of photography as a form of memory arts in *Forgetting Machines*. Against the backdrop of ‘incompetent scenes’, the camera, which is the ‘sneaky snake’, diligently collects, thins out and categorizes pieces-images that have fallen out from the world. Our focus is directed to how Suntag Noh, who has been expressing the power of photograph ingeniously, puts forth the renewed possibilities of photographic devices.