

파노라마 서울: 시공간에 대한 감각

정정화는 1980년대 중반부터 공간을 이용한 비디오 설치 작업을 통해서 하나의 이미지에서 복합적 이미지를 보게 하거나 이미지-공간-시간에 대한 경험을 교란시킴으로써 우리의 경험과 연관된 시공간이 안정되어 있지 않다는 것을 보여 왔다. 그리고 <파노라마 서울>(2000/2016)은 정정화의 이러한 생각이 잘 드러나는 작업이다. 모두 48조각의 화면이 다시 커다란 세 개의 화면으로 패치워크 된 이 작품은 작가가 2년 동안 서울의 남쪽에 위치한 대모산 꼭대기에 올라 서울 강남 한복판의 모습을 촬영한 것이다. 작은 화면의 풍경들이 서로 정교하게 연결된 탓에 언뜻 봐서는 한 점의 대형 도시 풍경 사진인 듯 정지 화면으로 오해할 수도 있지만, 물끄러미 보고 있자면 밤과 낮, 오전과 오후, 흐린 날과 맑은 날 등 여러 모습으로 뒤바뀌며 서울의 한동안의 시간들이 한 세트의 화면에서 펼쳐진다.

48개의 패치워크된 화면

이 작품을 처음 보았을 때 두어 가지가 머리를 스쳐 지나갔다. 우선 기술적으로 48개의 화면이 이렇게나 아귀가 잘 맞게 연결된 것이 신기했다. 작가는 원경이기에 가능했다고 말했다. 그렇지만 대모산 꼭대기에서 서울을 내려다보며 허공에 그리드를 그리고 풍경을 조각조각 촬영하고, 이후 컴퓨터 모니터 앞에서 화면들을 이어나가며 패치워크를 하고 있었을 작가의 모습을 생각하니 웬만한 집념으로는 불가능한 일이었겠구나 싶었다. 작업의 난도에 비해 작가가 말하는 작업의 동기는 의외로 간단하다. 그는 종종 산책 삼아 집 근처 대모산에 올라 서울을 내려다보곤 했고 자신이 보는 풍경을 하나로 담아볼 수 있지 않을까 하는 생각을 하게 됐다. 그러나 보통 사람들은 파노라마 사진 정도로 서울 풍경을 담아볼 공리를 하겠지만 평생 비디오 작업에 천착한 그는 비디오, 그것도 48개의 개별 화면을 촬영하여 이어붙여 전체가 하나가 되는 동영상 화면을 생각한 것이다. 완성된 동영상 화면은 하나의 서울을 보여주지만, 각각의 화면 역시 서울 안에서의 개별적인 삶의 단면을 보여준다. 우리는 조각난 화면마다 보유하고 있는 시간의 선후를 알 수 없다. 맞붙어 있는 공간이지만 시간은 서로 떨어져 있을 가능성이 더 크다. 맞붙어 있는 화면의 시간이 서로 다르다는 것은 두 화면의 톤이 다르기 때문에 알아차릴 수 있다. 날씨와 시간대에 따라 달라지는 공기가 화면 톤에 그대로 반영되어 있다. 넓게 펼쳐진 아파트 숲과 거리는 카메라 위치와 각도가 고정된 상태에서는 한 프레임 안으로 들어오기가 불가능한 범위다. 그래서 허공에 그리드를 치고 조각조각 촬영하였지만 작가는 전체 영상이 마치 한 시야 범위에 다 들어오는 듯하게 원근법적으로는 1점 소실점을 유지했다. 일반적인 파노라마 모드 촬영에 의해 풍경을 훑어보고 있는 것과 같은 느낌이 들도록 말이다. 그러나 이 영상은 세부적으로도 들여다볼 필요가 있다. 곧게 뻗은 대로 위를 달리는 차들에 시선을 두고 따라가다보면 어느 새 차들은 화면의 그리드 틈새로 사라지고 만다. 그러나 바로 또 다른 차들이 틈새에서 튀어나와 똑같은 도로를 달린다. 어둑어둑해진 아파트 숲을 보다가 원경으로 시선을 올려보면 한낮의 서울 공기가 청명하게 느껴지기도 한다. 날아가는 새가 그리드 틈으로 사라지기도 한다. 이렇게 <파노라마 서울>은 각각 존재했을 시-공간이 한데 모임으로써, 한 자리에서 48가지의 시간을 경험케 한다.

자본주의가 만든 시공간

한편, <파노라마 서울>을 보면서 한눈에 보지 못하는 풍경을 한눈에 보게 되는 경험과 관련한 것으로써, 유년 시절 한번쯤 그려보게 되는 세계전도가 떠오른다. 나는 아주 어릴 적 아버지의 도움을 받아 4절 도화지에 세계전도를 그려본 적이 있는데, 아버지는 내게 도화지 위에 먼저 적도, 위선, 경선 등을 그리게 하고 그리드마다 조각난 대륙을 옮겨 그리게 하였다. 그때 나는 그린란드라는 섬이 지도상으로 차지하는 면적에 놀랐는데, 덴마크령이라고 하는 이 땅은 지도에 옮겨보니 덴마크 본토보다 넓은 것은 말할 것도 없고 남아메리카 대륙만큼이나 넓었다. 그러나 그것은 왜곡된 넓이였다. 아버지가 내게 가르쳐준 지도 작법은 메르카토르 도법으로, 구형 지구를 사각 평면으로 옮길 때 극지방의 경도를 늘려서 표현하기 때문에 적도 부분은 왜곡이 적지만 극지방은 갈수록 축척이 커졌다. 그래서 북극 가까이에 있는 그린란드는 실제보다 훨씬 늘려 그려진 것이다. 메르카토르 도법은 대항해 시대에 탄생한 도법이고 서구 중심의 세계관에 부합할 수 있도록 유럽 대륙을 원래 면적보다 더 넓게 보이게 하는 효과를 갖고 있다. 3차원이자 구형인 공간을 사각 평면으로 옮겨 놓고 면적이라는 관점으로 보는 것은 자본주의 세계관과도 관련 있다. 땅을 정복과 개척의 대상으로 보는 자본가에게 지도는 땅을 한눈에 파악할 수 있게 해주기 때문이다. 서울 강남은 20세기말-21세기초 대한민국 자본주의의 집약체인 공간이다. 특히 <파노라마 서울>이 촬영 되었던 2001-2002년은 부동산 신화가 절정에 달했던 시기다. 고층 아파트가 즐비하고 그 사이로 도로가 쪽쪽 뻗은 강남을 보면서 땅에 도취되어 있었던 우리들의 과거를 마주한다. 허나 여전히 자본주의의 철저한 셈법 아래서 사는 우리들에게 땅에 대한 욕망은 아직도 사그러들지 않았고, 저 아파트 어느 층엔가 터를 잡고 저 빌딩 속으로 출퇴근 하고 싶은 욕심은 그대로다. 땅을 자본의 단위로 측정하고, 시간을 효율의 단위로 측정하는 한에서는 말이다.

공간과 움직임과 시간의 합체를 묘사하는 시-공간

비록 서울이 자본주의적 세계관, 즉 전지적 시점으로 파악 및 이해하고자 하는 욕망이 깔려 있는 도시더라도 이러한 세계관과 욕망을 벗어나 바라볼 때 비로소 경험할 수 있는 것들이 있다. 이는 정정화가 굳이 서울을 단일 프레임으로 포착하지 않고, 48개의 프레임이 패치워크된 도시로 제시하는 이유이기도 하다.

덴마크 작가 피터 회의 소설 『스밀라의 눈에 대한 감각』을 보면 그린란드에 사는 이누이트족의 시공간에 대한 관념을 알 수 있는 구절이 나온다.

“북그린란드에서는 거리를 잴 때, 여행하는데 몇 잠 자야 하는가에서 나온, 잠을 뜻하는 시니크(sinik)로 표현한다. 이것은 고정된 거리가 아니다. 왜냐하면 시니크의 숫자는 그 해의 날씨와 시간에 따라 다양해지기 때문이다. 또한 시간의 측정단위도 아니다. 폭풍이 몰아칠 때, 나는 나의 엄마와 포스 베이에서 이이타까지 이틀밤이 걸리는 거리를 쉬지 않고 갔다. 시니크는 거리가 아니다. 날과 시간을 나타내는 수도 아니다. 이것은 공간적이자 시간적인 현상, 즉 이누이트족들은 당연시하지만 유럽인들의 언어에서 평범한 말로는 포착할 수 없는 공간과 움직임과 시간의 합체를 묘사하는 시-공간 개념이다.”¹

¹ Peter Høeg, translated by Tiina Nunnally, *Smilla's Sense of Snow: A Novel*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993, p.317.

우리는 서울이라는 도시를 걷고, 달리고, 건물 속으로 들어갔다 나왔다 하면서 거주하고 있다. 때때로 높은 곳에 올라가 한눈에 조망하는 경우도 있겠지만, 일상에서 우리의 오감에 와닿는 서울은 일시에 파악하기 힘들며 끊임없이 변화한다. 도시 안에서의 시간 역시 구성요소들이 가지고 있는 속도에 따라 다르게 감각되며, 시간에 대한 경험조차도 논리적이거나 순차적일 수 없다. 단편적인 경험들의 비교, 조합, 통계를 통해서 우리는 서울이라는 도시를 이해하는 것이다. 이는 정정화가 비디오를 끊임없이 어긋나고 움직이는 표면으로써 다루는 한 이유일 것이다.

이성휘(하이트문화재단 큐레이터)