



기억의 입자들: 바깥에서 남은 얼룩

신재민

기억 속 특정한 시공간을 떠올릴 때, 우리는 그곳의 빛, 냄새, 소리, 공기의 밀도, 그리고 그곳에서 주고받았던 대화와 감정의 결을 함께 불러낸다. 그러나 오늘날 우리가 처음 마주하는 대부분의 풍경은 화면 속에 있다. 기술이미지를 ‘본다’는 행위가 장치에 내장된 코드화된 시각 체계 안에서 가능한 경험이라면, 스크린 위 시각적 환상의 외피는 생생하지만 그 부피는 때로 평면적이다. 박선호의 작업은 이 기술적으로 ‘재현된 이미지’와 세계와의 직접적 접촉에서 ‘감각된 부피’ 사이의 간극에서 출발한다. 그는 기술적 재현의 시각 체계가 포착하지 못하는 감각을 두고 ‘얼룩’이라 일컬으며, 얼룩이 묻은 스크린을 사라진 감각이 다시 스며드는 물질적 접촉면으로 만든다.

그간 박선호는 장소와 사물에 달라붙은 사적 기억, 그리고 기억과 관계하는 대상이 공적 기록으로 전환되는 과정에 천착해왔다. 이때 기록화된 대상이 ‘보편성’을 획득하는 대신, 기억과 대상 간 친밀함의 누락, 그리고 기록(거시사)과 기억(미시사) 사이 간극이 발생한다. 이미지는 단일하거나 정지된 것이 아니며, 하나의 이미지는 그것을 둘러싼 기억을 공유하는 이들에게 여러 겹의 감각적 층위로 구성되어 있다. 그리고 끊임없이 유동한다. 예컨대 <얼룩-1: 터치>(2019)에서는 회현역 지하상가에서 금강산을 촬영한 사진으로 만든 엽서를 수집하는 작가의 모습이 등장하며, 관광상품으로 기호화된 이미지와 실제 경험 사이에 대한 관심을 드러낸다. 이어진 영상 작업 <금강: 블루 프린트>(2019)에서는 2019년으로부터 10여 년 전 금강산을 방문했던 다섯 사람의 기록 사진 위에 그들이 들려준 이야기를 덧입힌다. 공간을 기록한 채 정지된 사진은 그 위에 개개인의 목소리와 작가의 손 드로잉이 덧입혀지며, 각기 다른 사적 풍경으로 재구성되는 동적인 장면으로 변모한다. 또한 <AB 사이드>(2021)에서는 카세트 플레이어의 앞뒤를 바꾸는 리버스 버튼의 클릭만으로, 1980년대 테크노피아(Technophia)를 그리는 금성사 광고의 음성과 그 시대를 살아간 여성의 사적 목소리를 교차시킨다. 미디어를 통해 노출된 공적 서사와 그 이면에 머물러 있던 한 개인의 목소리가 반복되는 간단한 제스처만으로 전환되는 이 장면에서, 우리는 전면의 이미지와 후면의 이야기를 가르는 알팍한 간극을 감각할 수 있다.

“기억의 얼룩이 달라붙어 창백하고 형체 없는 종잇장을 진하게 만든다.”¹

박선호는 또한 해상도가 이미지의 재현에 관여할 때 디지털 화면이 만들어내는 물질적 실재감을 끊임없이 의심해왔다.² 시각이 디지털 화면을 통해 인식하는 대상은 실제 대상보다 구체적인가? <얼룩-1: 터치>에서 그는 “8K의 디스플레이는 인간의 눈과 풍경 사이의 거리를 좁혔다”며 대상을 화면을 통해 보다 생생하게 볼 수 있게 된 현실적 조건을 짚고, 이어 “빛나는 매끈함”이 “세계와 나 사이의 얼룩을 지운다”고 말한다. 즉, 작가에게 얼룩은 세계와 자신 사이를 매개하는 물질이나, 매끄러운 표면에서는 이 얼룩이 노이즈로 인식되어 보정됨으로써 대상 간의 관계에 누락을 발생시킨다는 것이다. 금강산 엽서를 찾아다녔던 작가에게 상품화된 금강산의 이미지는 매끈하고 보편적이지만, 그의 기억 속 금강산은 “축축하고 얼룩지고 따갑고, 가렵다”. 그 물리적 감각은 실제 금강산 방문 중 풀벌레에 물린 기억에서 비롯된다. 여기서 이미지는 기억을 불러일으키는 동시에, 그 사적 기억과 재현된 이미지 사이의 낙차를 드러내는 장치로 작동한다. 한편 2023년부터 박선호가 사용해온 아날로그 매체인 슈퍼 8 카메라는 그 매체적 특성으로 사용자의 신체와 시공간적 조건에 따라 필연적으로 얼룩을 만든다. 이전의 작업들이 매끈하게 재현된 이미지 위에 작가가 의도적으로 얼룩을 덧입히는 방식이었다면, 이 시점 이후의 작업에서 얼룩은 매체가 작가의 몸과 시공간을 통과하며 남긴 물리적 흔적으로, 삭제나 보정의 대상이 아닌 이미지 형성의 조건이 된다.

¹ 차학경, 『딕테』, 김경년 역, 문학사상, 2024, p144

² <하드카피리스트: 쇼케이스>(2019, Keep in touch Seoul)와 연계해 발행한 『하드카피 리스트: 자연, 산업, 기억과 이미지 도큐먼트 북』(2019)에 수록된 작가 노트 「감마」에서, 박선호는 “나를 둘러싼 세계의 리얼리티”를 의심하고 “반짝거리고 투명해지고 있는 세상이 점점 더 손에 만져지지 않는데, 믿을 수 있는 것들이 세상에 있겠어?”라고 묻는다.

매체는 사용자의 신체성과 결부되며, 동시에 그 매체적 특성은 화면이 담아낼 수 있는 크기와 내용의 성격을 규정한다. 슈퍼 8 카메라는 그 물리적 조건으로 인해 오랫동안 가정용 홈 비디오를 위한 비전문적 장치, 즉 아마추어리즘의 매체로 자리했다. 폭 8mm의 새끼손톱만 한 필름 롤을 사용하는 이 장비는 가볍고 휴대가 용이하며, 복잡한 조작 없이도 촬영할 수 있다. 16mm나 35mm보다 간편한 사용 덕분에 가정용 촬영기기로 보급되었고, 사적이고 일상적인 장면을 기록하는 데 주로 사용되었다. 이러한 매체적 조건은 슈퍼 8 카메라를 가정, 개인과 같은 비공식적 영역과 긴밀히 연결시켰다. 또한 박선호에게 슈퍼 8 카메라는 이러한 비전문적 장치로서의 성격을 지닐 뿐 아니라, 자신의 신체성과 직접 맞닿아 그 리듬과 감각을 고스란히 인화하는 장비다. 작은 손으로도 안정적으로 쥘 수 있는 크기와 무게, 그리고 비교적 쉬운 조작법은 촬영자 혼자서도 카메라를 들고 이동할 수 있게 한다. 그로 인해 촬영자의 움직임, 호흡, 손의 떨림과 같은 수행적 신체성이 그대로 화면 위에 옮길 수 있는 조건이 마련된다. 근대 시각문화에서 여성성이라 치부되어온 사적임, 비공식성, 사소함, 작음, 미달됨과 같은 성질을 전면에 내세우는 그는, 오히려 매체에 연루된 성질로 그와 결부된 감각들을 길어 올리고 화면에 담아내려는 태도를 취한다.³ 따라서 슈퍼 8 카메라는 그에게 단순한 기록 장치가 아니라, 삭제되거나 축소되어온 감각을 복원하는 매체다. 불균질한 화면, 손의 개입, 그리고 느린 속도는 그가 회복하려는 감각의 구조이자 세계를 다시 감각하는 방법이다.

그리고, 개인전 《힘》 Wild Wisdom

전시장 입구에 놓인 <조율된 입자>(2025)는 '해석의 마음' 연작부터 작가가 줄곧 질문해온 '기술의 서사와 주변화된 신체'의 연장선상에 있다. 작품은 입자의 크기가 다른 세 종류의 코닥 비전-3 슈퍼 8 필름(50D, 200T, 500T)로 포착한 2025 오사카·간사이 엑스포와 곳곳의 풍경들로 구성된다. 박선호는 세계를 미래로 이끄는 진보의 언어, 즉 '발전'과 '혁신'의 표상인 매끈한 금속 표면, 수직 상승하는 구조물, 고공을 향해 손을 뻗으며 우뚝 선 대형 조각, 박람회와 낙관적 슬로건 등을 화면에 담는다. 움직이는 대상을 쫓아 끊임없이 이동하는 촬영자의 시선과 슈퍼 8 필름의 질감 속에서 그 빛나는 표면들은 오히려 흐려지고 흔들린다. 한편 박람회장을 메운 인파를 따라가는 카메라는 몇몇 장면에서 일시적으로 멈춘다. 멈춤은 영상의 초반 카메라의 시선과 마주보며 손을 흔드는 군중, 그리고 중반쯤 화면에 개입하는 한 여성의 뒷모습에 있다. 마주하는 군중과 달리,

카메라에 등을 돌린 채 익명화된 여성은 미래를 향해 전진하던 움직임의 속도를 제어한다. 여성은 진보의 신화에서 누락된 신체들의 표상으로, 그 신화가 밀어낸 타자적 시간의 흔적처럼 스크린 위를 잠시 점유했다 사라진다. 그리고 곧 카메라는 다시 군중에 합류하고, 어디론가 '목적지'를 향해 이동하는 이들의 리듬을 되찾는다. 흔들리는 카메라의 시선이 따라가는 사람들, 사물, 풍경은 다시 한 덩어리의 흐름으로 겹쳐져 흐르듯 스쳐 지나간다.

<편집기의 개들>(2025)은 작가가 이베이에서 구입한 1978년의 슈퍼 8 스톱 푸티지를 아날로그 편집기에 걸어 직접 돌리며 재생하며 본 장면을 담는다. 영상은 좁고 긴 복도의 어둠 속 작은 스크린에 상영된다. 필름에는 에어데일 테리어 종의 성견과 새끼 강아지들이 등장한다. 특별할 것 없는 일상의 풍경을 담은 오래된 필름은 시간의 경과로 열화된 색깔, 긁힘, 먼지, 잔광을 드러내며 깜빡인다. 화면 속 개들은 50여 년의 시간을 거쳐 남겨진 잔영이며, 그들은 아마 지금 존재하지 않을지도 모른다. 그러나 편집기는 선형적 시간을 교란할 수 있는 장치다. 손으로 필름을 앞으로 감거나 멈추거나, 보고 싶은 장면을 반복해 되감을 수 있다. 영상 속 작가는 필름의 물성이 품은 시간의 축적을 보여주는 동시에, 보는 행위가 선형성을 거슬러 수행되는 과정을 시각화한다. 필름을 넘기고 멈추는 작가의 손짓은 물질의 시간성을 만지고 조율하는 감각적 행위다.

<야생의 입자>(2025)는 박선호가 직접 촬영하거나 중고 플랫폼을 통해 발견한 스톱 필름을 스캔한 영상을 엮는다. 1967년 몬트리올, 1970년 오사카, 그리고 2025년 오사카·간사이 엑스포의 장면들은 서로 다른 시간대에 놓여 있음에도, 기술 유토피아적 미래를 상상하게 하는 유사한 시각적 레퍼토리를 반복한다. 세 시간대가 층위의 인위적 구분 없이 병치되어 얼핏 시차가 무화된 듯 보이지만, 촬영 환경, 필름 손상도, 색의 열화, 스캔 방식 등에서 비롯된 미세한 차이는 각각이 지닌 고유한 물질성으로 남아 서로 다른 시간의 두께를 드러낸다. 오늘날 미디어 환경에서 슈퍼 8 필름 특유의 빛 번짐, 먼지, 손상과 같은 질감은 디지털 필터 효과로 손쉽게 모방되며, '레트로 감성' 혹은

³ 여기서 여성성은 본질적 특성이 아니라, 근대 시각문화와 제도적 시각 체계가 특정한 감각적 형식을 주변화하는 과정에서 부여해온 사회적 구성물로 이해해야 한다. 즉, 여성성은 타자화된 감각의 형식을 가리키는 비판적 개념으로, 감각의 위계를 드러내기 위해 사용되었다.

‘빈티지 미학’이라는 기호화된 정서로 소비된다. 이는 서로 다른 시간의 층위들을 하나의 과거라는 평평한 표면으로 만들어 버리는 작동을 강화한다. 그러나 작가가 슈퍼 8 필름을 고수하는 이유는 이러한 향수나 과거로의 회귀에 있지 않다. 슈퍼 8 카메라는 국내 생산이 중단되어 중고로만 구할 수 있는 장비다. 언제 수명을 다할지 알 수 없는 카메라를 돌보는 일, 그리고 필름 구입과 디지털 변환에 드는 비용과 수고로움을 감당하는 일은 효율과 속도를 우선하는 태도를 거스른다. 바로 이 비효율성 속에서 드러나는 것은 필름 표면에 남은 시간의 물질화이다. 작가는 이러한 물질적 차이가 만들어내는 비동시적 감각, 시간을 하나의 단선적 과거로 환원할 수 없게 하는 미세한 어긋남, 즉 기호화되기 이전의 야생적 감각을 포착하고자 한다.

<넙마 엄마 비디오>(2025)와 <넙마 드로잉>(2025)에서는 오래된 매체의 물질적 시간성이 정서적 층위로 이동한다. <넙마 엄마 비디오>는 HTML 기반의 오래된 웹사이트에서 수집된 저화질 이미지들과 기교가 없고 서투른 선의 드로잉을 엮은 영상이며, 이 이미지들을 출력해 하나의 평면 위에 배치한 작업이 <넙마 드로잉>이다. 이미지들은 작가가 어머니에게 메신저로 보낸 사진, 자신이 10대 때 그린 입시 포트폴리오, 생일에 함께 방문한 미술관의 기록, 외국에서 보낸 엽서, 졸업식 날 받은 꽃 등—어머니와 작가가 관계 맺어온 수많은 사적 순간의 파편들이다. 작가는 어머니가 매일 가꾸는 낡은 웹사이트에 보관해온 이미지들을 원본이 저장된 낡은 usb에서 건져 올리고, 다시 자르고, 이어 붙이고, 덧입힌 뒤, 어머니가 그린 서투른 드로잉과 엮는 편집을 거쳐 기억의 직물을 짜듯 이야기를 직조한다. 디지털 기술이 끊임없이 갱신을 요구하는 체계라면, <넙마 엄마 비디오>와 <넙마 드로잉> 속 이미지들은 그 연속의 체계 바깥에 잔여하는 형식을 허락한다.

<정물들>(2025)은 시간의 흐름이 영상이라는 비물질적 형태로 제시되는 동시에, 그 기반을 이루는 필름의 물질적 조건을 전면화한다. 24fps(초당 24개의 프레임을 사용하는 프레임 속도)가 일반적인 영화에서 사용하는 프레임 속도라면, 슈퍼 8 카메라는 그보다 미달된 수인 초당 18개의 프레임에 최적화되어 있다. 50피트(약 15m)의 필름 한 롤을 사용할 때 24fps로 촬영하면 약 2분 30초의 시간이 담길 수 있는 반면, 18fps의 영상이 담을 수 있는 시간은 그보다 긴 약 3분 20초이다. 하나의 필름이 담는 시간을 필름 표면에 새겨진 약 3,600개의 개별 물질의 집합으로 볼 때, 길이 3분 17초짜리 영상 <정물들>은 슈퍼 8 필름 한 롤이 18fps의 속도로 담아낼 수 있는 시간의 최대치를 온전히 채우며, 매체가 담아낼 수 있는 시간의 물질적 구조를 드러낸다.

‘아름다움’은 어디에서 오는가. 아름다움은 익숙한 대립적 의미들을 내포하고 있는 자기 모순적인 개념이다.⁴ 그러나 어떤 대상을 두고 무심코 ‘아름답다’라 말할 때, 우리는 어쩔지 양가적인 감정을 품게 된다. 박선호의 작업을 두고 아름답다라 말할 때의 감정 역시 그러하다. 이는 오랜 시간 여성성과 결부된 아름다움이 외양을 대상화하고 통제하는 억압의 형식으로 작동해온 미적 역사와 무관하지 않을 것이다. 작고 미달되어 사소하고 사적인, 그래서 공식적 기록으로 남지 못하고 개인과 가정에 머문 주변적 양식을 다루는 박선호는 무엇이 아름다움으로 승인될 수 있는가를 결정하는 미적 체계의 경계를 건드린다. 그러나 이제 아름다움은 고정된 것이라는 과거의 신화는 훼손되고, 변화가 아름다움의 본질임을 우리는 안다.⁵ 국문 전시 제목의 ‘힘’은 영어로 ‘Wild Wisdom’으로 병기되어 있다. 이때 영문의 ‘Wild Wisdom’을 직역하면 ‘야생적 지혜’이나, 작가는 이를 곧 ‘힘’과 등치하며 명명되고 길들여지기 이전의 감각들을 앞에서 오는 지혜를 ‘힘’으로 불러온다.

이 모든 탐색의 안쪽에는 한 가지 마음이 있다. 매체의 질감과 기술의 역사, 이미지의 구조를 면밀히 다루는 그의 작업을 끌어가는 가장 깊은 정서적 동인은 ‘누군가를 지키고 싶은 마음’⁶에 있다. 이 마음은 타인을 향하면서 동시에 자기 자신을 구성하는 방식이기도 하다. <AB 사이드>의 크레딧이 등장하기 전 스쳐 지나가는 문구 “엄마에게(For My Mother)”, 그리고 <조울된 입자>의 크레딧 이후 짧게 등장하는 클립 속 여성으로부터 시작된 질문이 있다. 누군가를 해석하고 이해함으로써 지키려 했던 ‘해석의 마음’⁷을 뒤에 두고, 이제 그 개인적 서사를 넘어 주변화된 몸과 미적 양식을 다시 묻는 자리로 향한다.

⁴ 수전 손택, 『여자에 관하여』, 김하현 역, 월북, 2025, p113. “아름다움은 자연적 아름다움과 역사적 아름다움, 원시적 아름다움과 인공적 아름다움, 개별적 아름다움과 순응적 아름다움, 심지어 아름다운 아름다움과 추한 아름다움까지, 익숙한 대립적 의미들을 지나칠 정도로 많이내포하고 있다”고 덧붙인다.

⁵ 수전 손택, 『여자에 관하여』, 김하현 역, 월북, 2025, p122-123.

⁶ 작가 노트

⁷ 박선호의 ‘해석의 마음’ 연작(2020-2022)에는 <결혼 이야기: 호킹>(2020), <AB 사이드>(2021), <여성과 가전>(2022), <고고학 테이블>(2022), <루트 드로잉>(2022) 등의 작품이 속해있다.