

침묵시키지 않기: 임흥순의 캄보디아

아디나 메이

임흥순의 <위로공단>(2014)에 관한 다음 논의는, 내가 가르치는 학생 한 명이 수업 중 발언한 내용에서 출발한다. 미술대학 석사 과정 세미나에서 이 영화를 감상하도록 한 것은 아시아에서 서로 뒤얽혀 작용하고 있는 다양한 역사적, 문화적, 경제적, 정치적 역학 관계에 관한 토론을 촉발하기 위한 의도였다. 그런 의미에서 <위로공단>은 수업 자료로서 제법 성공적인 한편, 내게 여러 의문을 던지기도 했다. 앞서 말한 학생은 젊은 중국인 예술가로, 다른 학생들이 보았을 때는 한국 밖에서 촬영했다는 것을 파악하기 어려울 법한 장소를 그는 쉽게 분간해 냈다. 예를 들자면 캄보디아 앙코르와트 사원의 조각상과 주변 자연환경을 연속 스틸 샷으로 구성한 오프닝 같은 것 말이다. 그는 영화 중후반부에 등장하는 시위 현장의 동남아시아 이주노동자들이 구사하는 한국어에 외국인 억양이 묻어 있다는 것도 알아챘다. 학생은 나아가, <위로공단>을 온전히 이해하고 논하기 위해서는 아시아에 관한 친숙함이나 지식이 어느 정도 필요할 수도 있다고 지적했다.

정말 그러한가? 학생들 중 아시아인은 그 학생뿐이었기 때문에, 처음에는 학생들에게 임흥순의 영화를 보여 준들 별 효과도 없고 유의미하게 다가가지도 못하지 않을까 걱정되었다. 하지만 2015년 베니스 비엔날레 은사자상 수상 사실은 <위로공단>이 국제적 의의를 분명히 가짐을 방증한다. 영화 감상 후 토론 과정에서도

질문과 대화가 풍성하게 이어졌고, 브라질에서 온 학생이 “이 영화를 절대 잊지 못할 것”이라고 하는 등 수강생 대부분에게 감정적 울림 또한 있었다. 어쨌거나, 앞서의 중국인 학생이 화면에 등장하는 장소와 미묘한 한국어 억양을 통해 <위로공단>에 이입할 수 있었다는 점은 특기할 만하다. 영상 속 아시아 곳곳의 풍경과 한국어 억양이 흐리는 언어적 실마리는, 얼마간 해당 학생의 이동과 이주 경험을 거울처럼 비추어 드러내는 것이었다. 내 경험 또한 이 영화에 비춰 볼 수 있었다.

그렇다면 스위스 제네바 미술디자인 대학(HEAD)의 워크마스터(WorkMaster) 과정 산하에서 진행한 위 세미나 제목이 ‘글로벌을 재사유하기’라는 점 또한 언급할 만한 가치가 있을 것이다. 세미나 수강생은 시각예술 전공자들로, 대부분이 유학생이고 유일한 스위스인 학생 역시 다문화가정 출신이다. 수업의 목적은 근래의 현대미술 담론에서 ‘글로벌’에 관한 복잡한 관점에 접근하는 방식을 폭넓게 소개하고, 아트 페어의 확장과 ‘비엔날레화’ 현상에 우호적인 통상적이고 표준적인 논의에 복잡성을 더하는 것이다. 그리하여 학생들은 카셀 도큐멘타의 최근 상황, 콩고 민주 공화국 킨샤사의 현대미술계, 아시아의 지역성과 동시대성을 둘러싼 동시대 논쟁을 접하는 동시에 유라시아, (범)아시아주의, 아프로아시아 등의 개념을 다루며 새롭게 정의하고자 하는 창작 및 기획 활동을 살펴보았다.

임흥순이 공장에서 일하는 여성 노동자들의 삶, 노동의 유해성, 신체와 정신에 미치는 파괴적인 영향을 한국과 동남아시아 국가(특히 캄보디아) 간의 공통 사안이자 상호의존적인 역사적, 경제적, 정치적 과정의 결과로 서술하고 재구성하는 방식은, 그러므로 동아시아-동남아시아 관계를 접근하는 미술 실천적 사례로서 아주 적절한 것이었다. 또한 내가 이 작업에서 교육적이고 체험적인 측면을 본 것은 틀림없이 나의 주관적인 끌림을 작업에 투사할 수 있었기 때문일 터이며, 이는 몇 가지 방식으로 설명할 수 있다. 우선 산업적이며 경제적인 권력의 그물망이 여성을 움아매고 <위로공단>이 묘사하는 것처럼 한국에서 캄보디아로 이동하는 경로는, 캄보디아 태생이자 (유럽에서 자랐지만) 살아오며 한국과 (교우관계, 직업, 개인적이거나 그 이상의 관심사를 통해) 특유의 관계를 가꿔 온 사람으로서 나 자신의 경험과

공명하는 복잡한 문제의 지형도를 연결하고 그려 낸다. 하지만 개인적 경험이나 여정에 기반한 동일시를 넘어, 또한 이러한 동일시를 가능 혹은 불가능하게 만드는 바로 그 이유에서, 이 영화에 대한 내 개인적 애착, 앞서 말한 수업에서 보여진 미학적·인식론적 적절성, 학생들의 감정적이고 강렬한 반응 모두를 아우르는 것은 바로 이 영화가 ‘제자리를 벗어난’ 위치로부터, 그리고 그러한 위치를 위해, 말할 수 있는 능력이라고 믿는다.

팔레스타인계 미국인 문학비평가 에드워드 사이드(Edward Said)는 자서전의 제목을 ‘제자리를 벗어남(Out of Place)’이라고 붙임으로써 고향과 소속감이라는 개념에 대한 양가적 감정을 표현한 바 있다. 그의 말을 인용하자면, “언제나 제자리를 벗어났다는 느낌을 받는다. 제자리를 벗어난 것이 맞다. 사실 이곳 출신은 아니니까 말이다. 그리고 내가 떠나온 바로 그곳으로 말할 것 같으면, 다른 사람이 내 자리가 아니라 자기 자리라고 주장하고 있다. 그러므로 내가 어디에서 왔다는 관념조차도 언제나 도전을 받고 있는 것이다.”¹ 영화 용어로 치자면 (그리고 <위로공단>에서 언어의 문제에 관해 내 수강생이 지적한 내용을 상기하자면) 영화 연구자 티야나 마물라(Tijana Mamula)와 리사 패티(Lisa Patti)가 ‘다중언어 스크린’이라고 부른 것에 가깝다고 할 수 있을 감정이다. 마물라와 패티는 다중언어 현상(multilingualism)과 다언어화자(polyglot)인 상태를 구분한다. 그들의 입장에서 다중언어는 “디아스포라적 성장 과정 또는 비모국어 언어 환경으로 이주한 데서 비롯한” 현상 내지는 “(각종 대규모 이주 및 식민화 기획에서 기인하며 최근에는 미디어의 세계화로 심화되고 있는) 만연한 사회적 조건으로, 언어적 대립 및 교환이라는 생성적 경험과 언어적 불안정화, 억압, 상실이라는 역경을 아우르는 개념이다.”² 물론 <위로공단>에 주로 등장하는 언어는 한국어 화자와 이주 노동자가 구사하는 한국어이고, 그밖에는 캄보디아를 배경으로 크메르어가 다소 등장하는 정도다. 하지만 음성·시각 신호 체계로서의 언어와 특정 공동체·

1 Edward Said and Ari Shavit, “My Right of Return”, *Haaretz*, 18 August 2000, <https://lists.h-net.org/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-radhist&month=0008&week=e&msg=nY%2B/t%2BkE9pOqjTxZIFSnsnw&user=&pw=>.

2 Tijana Mamula and Lisa Patti, “Introduction”, *The Multilingual Screen: New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*, eds. T. Mamula and L. Patti, New York and London: Bloomsbury, 2016, p. 1.

개인의 언어 사용 문제를 넘어서, <위로공단>은 한국과 동남아시아 노동자들의 투쟁을 한데 연결함으로써 이들 노동자가 자신의 싸움을 자신의 목소리로 전달할 수 있는 가능성을 질문하며, 이에 대응하는 것은 영화감독으로서 그들의 목소리를 연출하고 재현하는 임흥순의 위치이다. 영화 속에서 여러 층위와 위치를 어떻게 연출하고 소개할지는 감독의 영화적 언어가 미학과 정치학 사이를 누비는 균형에 있어 핵심적인 요소다. (‘정치적인 영화를 만들기’ 말고 ‘영화를 정치적으로 만들기’를 추구한다는 점에서 장-뤽 고다르와 공통점을 갖는) 트린 민 하(Trinh T. Minh Ha)의 말을 빌리자면, “정치적으로 만들어진 영화가 불가피하게, 그리고 동시에 마주하는 것은 1) 영화감독의 위치 2) 영화적 현실 3) 관객의 해석이다. 다시 말해 영화는 다수(영화감독, 피사체, 관객)의 주관성이 작동되는 장소다.”³

<위로공단> 말미에 등장하는 자막에서 임흥순은 영화를 “봉제 공장에서 일한 어머니와 노동권을 지키기 위해 투쟁한 모든 여성”에게 바친다. 영화에 등장하는 피사체 및 그들의 삶에 대한 작가의 주관적 관계가 엔딩 크레딧에서 드러나는 것이다. 이 정보를 마지막에 배치함으로써 영화는 이른바 중립적이거나 투명한 위치를 자처하며 권력과 종속의 기제를 폭로하겠다는 비판적 위치의 함정을 피하는 한편 관객이 영화를 받아들이는 방식을 과하게 제약하지도 않는다. 그리하여 한국 여성 노동 운동사에 관해 임흥순의 위치는 내부인도 외부인도 아닌 것이 된다. 그렇다면 동남아시아 피사체를 묘사함에 있어서 임흥순은 자신의 위치성을 어떻게 조율하고 있을까? 이 물음에 대한 답을 찾기 위한 잠정적 단계로 <위로공단>을 영국 감독 크리스 켈리(Chris Kelly)의 <캄보디아의 봄(A Cambodian Spring)>(2017)과 연관지어 다뤄 보고자 한다. <캄보디아의 봄>에 등장하는 세 명의 캄보디아 활동가의 투쟁은 <위로공단>에 등장하는 프놈펜 여성 노동자들의 투쟁과 유사하다. 아래에서 분명해지겠지만, 여기에서 주목하고자 하는 점은 두 영화의 장르적 차이나 명백한 스타일 및 미적 구성상의 비교보다는 타자의 재현과 목소리가 전개되는 방식, 궁극적으로는 두 영화의 정치적 차이이다.

3 Trinh T. Minh Ha, “Questions of Images and Politics”, *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York and London: Routledge, 1991, p. 148.

‘캄보디아의 봄’을 결정적으로 촉발한 계기는 2013년 총선 당시 여당인 캄보디아인민당(CPP)이 선거 결과를 조작했다는 혐의였다. 2010~12년에 아랍 세계를 휩쓴 시위의 물결에서 이름을 따온 이 시기에 부의 불평등 심화, 국가 주도의 폭력적인 토지 강제 수용, 만연한 부정부패, 사회 전반적인 억압의 분위기 등이 누적되어 폭발한 시위가 전례 없는 수준으로 캄보디아 전역에 확산되었다. 이는 교양 있는 시민 공론장의 등장을 알렸을 뿐만 아니라, 1979년부터 쪽 집권해 온 CPP에 대한 시민의 불만이 고조되고 있다는 신호이기도 했다.⁴ 빠른 속도의 경제성장 및 도시개발과 맞물린 사회적 위기는 <캄보디아의 봄>의 배경이 된다. 영화는 불교 승려이자 활동가인 루온 소왓(Luon Sovath), 주거권 운동가인 톨 스레이 배우(Toul Srey Pov), 땀 바니(Tep Vanny) 세 명을 따라가며 자본주의가 추동하는 도시화, 정부의 탄압, 개인들의 삶이 복잡하게 얽힌 이들의 여정이 교차하는 경로를 그린다. 최신 기술에 능한 루온 소왓은 ‘멀티미디어 스님’이라는 별명에 걸맞게 핸드폰 및 각종 영상기기를 들고 촬영하는 모습으로 영화에 등장하며, 소셜미디어를 통해 정의와 인권을 옹호하는 저항 운동의 주요 인물로 떠오른다. 스레이 배우와 땀 바니는 이제는 매립되어 부동산 개발용으로 매각된 보응각 호수 지역 주민이다. 세 자녀의 어머니인 스레이 배우는 재산 몰수 위기에 직면하자 주민 대표가 된다. 영화 공식 웹사이트의 소개 문구가 적확히 표현하듯 “솔직하고 논리 정연하며 통찰력 있는 그녀는 세계은행으로부터 위법 사실을 인정받는 데 핵심적인 역할을 한다.”⁵ 마찬가지로 세 자녀를 두었으며, 캄보디아 정부가 ‘전문 시위꾼’이라고 부른 바 있는 땀 바니는 놀라운 여정을 거친다. 영화는 보응각 풀뿌리 운동에서 출발한 그녀가 해당 운동을 상징하는 유명 인물이 되어가는 과정을 그리는데, 자기 공동체의 집과 땅을 지키기 위한 투쟁의 공로를 널리 인정받는 과정에서 그녀의 영어 실력이 특히 중요하게 작용한다. 땀은 2013년 글로벌 리더십 어워드를 수상했으며, 당시 시상자는

4 2010년대 캄보디아의 사회정치적 변화에 관한 개요는 다음 참조. Astrid Norén-Nilsson & Frederci Bourdier, “Introduction: Social Movements in Cambodia”, *Journal of Current Southeast Asian Affairs* 38(1), 2019, pp. 3-9. <https://doi.org/10.1177/1868103419848192>.

5 “Toul Srey Pov”, <https://acambodianspring.com/portfolio-item/srey-pov/>.

뎀의 체포 및 기소 과정에 개입하기도 한 힐러리 클린턴 전 미국 국무장관이었다. 일상과 정치적 투쟁이 분리되지 않는 고행길에서 루온 소왓은 신변의 위협 끝에 망명 생활을 하게 되고, 뎀 바니의 유명세는 공동체의 내부 분열로 이어지며 정부와 부동산 개발업자들에게 유리하게 작용한다.

개략적으로 이 영화는 캄보디아에 만연한 사회정치적 문제이자, 캄보디아를 넘어서 동남아 전반의 신자유주의화 과정에 내재된 폭력의 대표적 사례에 관한 이야기를 강렬하고 감동적으로 그리고 있다. 기본적인 토지 및 주거의 권리를 주장하는 이 풀뿌리 운동은 다른 유사한 운동과 마찬가지로 폭력적 탄압과 범죄 취급을 당한다. 이 같은 대응은 단지 활동가들의 구금에 그치지 않고 공포를 만연하게 만듦으로써 궁극적으로 집단 행동을 약화시키고 정치적 이해 당사자와의 유의미한 대화를 방해하여 시위 참여자 감소로 이어졌다. 루온 소왓, 톨 스레이 배우, 뎀 바니와 그들의 공동체가 싸우는 명분은 우리의 관심과 존중을 받아 마땅하지만, 내가 이 영화에서 문제시하는 것은 그 싸움을 다루는 시청각적 방식이다. <캄보디아의 봄>이 활동가들의 목소리를 합리성의 영역으로 가져오는 방식은 세력화(empowerment) 개념에 관한 어떤 특수한 전제에 기반한다. 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)의 핵심 질문인 “서발턴(하위주체)은 말할 수 있는가?”의 연장선에서, 정치이론가 제이 마지오(Jay Maggio)는 서발턴이 어떻게 말할 수 있는지 물은 바 있다. 마지오에 따르면 스피박 사상의 본질적 난제는 “‘어떻게 서발턴을 고려(account for)할 수 있는가?’이다. 서발턴을 분석하고자 하는 지식인은 (혹은 그 누구건) 서발턴에 상대되는, 그리고 지배담론에 상대되는 독자-서술자의 위치를 엄두에 두어야 한다. 이는 ‘원주민’을 세력화하기만 하면 되는 간단한 일이 아니다. ‘세력화’ 행위 자체가 침묵이라는 효과를 낳기 때문이다. 다시 말해, 서발턴을 말하게끔 하는 것은 불가능할 수도 있다. 선의를 품은 지식인 앞에는 언제나 두 개의 함정(서발턴을 대신해 말하기, 혹은 그들이 마치 ‘스스로’ 말할 수 있는 척하기)이 기다리고 있다. ‘호의적으로 개입’ 할 수는 없다. 그러면 우리는 영원히 서발턴의 알팍한 ‘재현/대표’(representation)에 그칠 운명인가?”⁶ 실제로 영화의 세 주인공은 각자의 개성에도 불구하고 보자마자

6 Jay Maggio, “Can the Subaltern Be Heard?: Political Theory, Translation, Representation, and Gayatri Chakravorty Spivak”, *Alternatives: Global, Local, Political* 32(4) (2007), pp. 426-427.

활동가임이 명백하게 제시되며, 영화의 전개 방식은 그들에게 다른 형태의 행위자성 (agency)의 여지를 남기지 않는다. 그들의 인격은 세력화한 활동가라는 역할과 거의 분리할 수 없으며, 사회 운동은 이들이 따르게끔 주어진 목적론이 된다. 가장 두드러지는 특징은 그들이 구사하는 언어다. 영화의 한 장면에서 스투이 배우는 “이건 가짜 민주주의”라며 한탄한다. 회의에 참석한 뎀 바니는 “개발은 필요하지만, 공정하고 투명해야” 한다고 주장한다. 경찰에게 끔찍하게 폭행당한 남성을 촬영하며 루온 소왓은 카메라를 향해 “UN도 이 영상을 보기 원할 것”이라고 말한다. ‘아피왓! 아피왓!’ (크메르어로 ‘발전’을 뜻하는) 이 표현은 ‘캄보디아의 봄’에서 선한 쪽에 서 있는 모든 이가 내뱉는 과장된 슬로건이 된다. 이들 모두는 개발, 국제 원조, NGO, UN의 언어를 능숙하게 다룬다. 이 활동가들이 더 나은 삶을 누릴 권리 및 그들이 경험하는 잔혹 행위를 부정할 수는 없지만, <캄보디아의 봄>이 주인공들로 하여금 스스로의 언어로 말하게끔 놔두는지는 충분히 질문해 볼 여지가 있다. 바너비 램프 (Barnaby Ralph)가 지적하듯 “선진국에서 캄보디아는 주로 원시적이고 폭력적인 곳으로 재현되며, 이러한 재현은 각국 정부와 NGO가 외부 교육 모델, 언어, 가치를 신식민주의적으로 이식하는 활동을 정당화하는 근거로 곧잘 활용된다.”⁷ 실제로 NGO는 캄보디아 역사에 있어 특정한 하나의 내러티브를 만들어 내는 데 기여한 바 있다. 1991년 베트남의 캄보디아 점령이 종식되고 UN 산하의 임시 정부가 수립된 이후, 주로 NGO 및 국제기구 활동을 통해 1954년 독립부터 현재까지의 기간을 다루며 이른바 ‘내전 이후’ 시대를 역사화하는 것을 목적으로 하는 문헌이 다수 생산되어, 해당 기간에 관한 선형적인 역사관 및 자유주의적 목적론을 구성했다.⁸ 캄보디아 현대사를 내전 이전, 내전 시기, 내전 종결 이후 세 시대로 구분하고 전후 시기를 ‘시장

7 Barnaby Ralph, “Mommy Knows Best: NGOs and the Otherizing of Cambodia”, *Essays and Studies in British and American Literature* 57 (Apr 2011), pp. 23-36. <https://twcu.repo.nii.ac.jp/records/23832>.

8 이 역사 서술 방식을 구체적으로 정리하면 다음과 같다. 상콤 정권(1955~70): 시하눅 왕자가 집권한 기간으로, 캄보디아가 사회적으로 안정돼 있던 ‘황금기’라 일컫기도 한다. 크메르 공화국(1970~75): 론 놀 장군이 크메르 공화국을 수립하는 과정에서 내전이 발생하고 캄보디아가 혼란에 빠진다. 크메르 루주(1975~79): 캄보디아의 사회·전통 기반을 파괴한 크메르 루주가 집권했다. 헝 삼린의 친베트남 정부(1979~92): 캄보디아는 십여 년 간 회복의 길을 걷는다. 마지막 시대는 유엔 캄보디아 잠정 통치기구 (UNTAC, 1992~93)부터 현재까지를 가리킨다. 해당 시대 구분의 출처는 다음 참조. Fabienne Luco, *Between a Tiger and a Crocodile. Management of Local Conflicts in Cambodia. An Anthropological Approach to Traditional and New Practices*, trans. E. Richardson, Phnom Penh: UNESCO, 2002.

개방 및 개발-진보 돌입'과 동일시하는 이러한 해석 방식은 캄보디아 내 개발계에서 무비판적으로 수용되었다.⁹ 동남아시아 전문 미술사학자인 파멜로 코리(Pamela Corey)가 응당 지적하듯, 개발 원조 담론에 연동된 이 같은 역사 서술은 캄보디아에서 2000년대 초반 이래 실행된 많은 문화기획 사업의 이정표 역할을 했다. 코리는 '복원의 시대'라고 불리는, 문화기관이 보존·복원을 중시하는 분위기에 대응하는 동시에 NGO 및 국제기구의 담론과도 거리를 유지하는 사례로 콜렉티브 '스티에우 셀라빱(Stiev Selapak)' 출신 예술가들의 작업을 제시한다.¹⁰

다시 <위로공단>과 임흥순이 캄보디아 노동자의 투쟁을 시청각화하는 방식으로 돌아오자. 영화의 다른 부분과 마찬가지로 임흥순은 다양한 불안정 노동에 참여하는 여성과의 대화를 이끌어 나가면서 직접 인터뷰와 정면 솟을 활용한다. 인터뷰는 노동자들의 업무 환경 및 주변 공간을 담은 회화적 화면 구성과 교차 편집된다. 후자는 임흥순이 노동자들이 감내한 수모와 불평등을 다름에 있어 노동자들의 음성에만 의존하지 않을 수 있게 해주며, 이때 다양한 공간과 풍경은 저마다의 (비인간) 행위자성을 가진 증인 역할을 한다.¹¹ 캄보디아 파트 도입부에 인터뷰이로 등장하는 세 캄보디아 여성은 카메라를 향해 각자의 생활과 노동 양상, 돈벌이, 씹씹이뿐만 아니라 학업을 위해 저축을 한다는 등 자신의 포부를 밝히기도 한다. 옷가지와 단출한 플라스틱 가구가 놓인 기숙사 장면과 배경의 기계음과 함께 재봉질, 다림질이 등장하는 공장 장면은 공장이 상징하는 신자유주의의 콘크리트 공간 안에 구겨짐, 균열, 유예된 순간과 다양한 질감을 만들어 낸다. 공장 노동자들에 대한 폭력 진압을 핸드폰 영상과 언론 보도 영상의 조합으로 보여주는 시퀀스는 다음과 같은 글귀로

9 Veena Krishnamurthy, *The Impact of Armed Conflict on Social Capital: A Study of two Villages in Cambodia*, Phnom Penh: Social Services of Cambodia, The World Bank, 2009, p. 16.

10 2007년 반디 라따나, 크바이 삼낭, 림 속짠리나, 붓 리노가 결성한 콜렉티브 스티에우 셀라빱(크메르어로 '예술 반골')은 프놈펜에서 예술공간 '사사 바삭'(http://www.sasabassac.com) 및 실험적인 프로젝트 전용 공간인 '사사 아트 프로젝트'(http://www.sasaart.info)를 운영했다. 구성원들의 최근 작업에 관해서는 다음 참조. Roger Nelson, "Stiev Selapak: a Cambodian artists' collective", *Art Monthly Australia* 261 (July 2013), pp. 47-49.

11 임흥순 작업에서 풍경이 갖는 위상은 기존 논의에서 많은 논쟁의 소재가 된 바 있다. 유운성, 「무명(無名)의 역사: 영화평론가 Y와 영상작가 P의 두번째 대화」, 『빨강, 파랑, 그리고 노랑』, 국립현대미술관, 2018, pp. 207-232, Kim Jihoon, "Testimonies, Landscapes, and Reenactments in Im Heung-Soon's Documentary Works", *Interventions* 23:5 (2021), pp. 728-753 참조.

시작한다. “2014 캄보디아 유혈사태. 캄보디아 프놈펜에 위치한 한국 의류기업 앞에서 최저임금 160달러를 요구하는 시위가 벌어졌다. 그 후 인근 공수부대가 투입되어 발포한 총에 5명이 죽고 40명이 부상하는 유혈진압사태가 발생했다. 이후 한국기업과 한국 대사관 개입설이 국내외 여러 매체에서 다루어졌다.” 이를 통해 임흥순은 이 사건의 본질이 초국가적이며 극단적인 폭력 조치에 강대국들이 연루되었음을 드러낸다. 이 장면을 뒤따르는 것은 프놈펜의 학교를 개조하여 고문 시설로 사용되다가 현재는 캄보디아 대량학살 박물관이 된 S-21 수용소의 유명한 희생자 사진이다. 자크 랑시에르(Jacques Rancière)에 따르면 주요 국제 전시, 특히 비엔날레는 기획의 글 기저에 깔린 사회·정치 문제의 성토 및 폭로라는 형태로 비평적 전통의 분석적·담론적 논리가 그 어디보다도 열정적으로 사용되는 특권적 장소다.¹² 캄보디아의 경우, 이러한 기제는 크메르 루주가 자행한 대량학살을 추념해야 한다는 규범에서 드러난다. 폴 포트 휘하의 군대가 1975년에서 1979년 사이 예술가, 지식인, 폴 포트 정권 이전의 문화 활동 일체를 절멸시켰기 때문에 이 시기에 관한 유일한 시각 자료는 크메르 루주가 직접 생산한 것, 예컨대 프로파간다 영화나 앞서의 S-21 수용소 죄수 사진 같은 것뿐이다.¹³ 임흥순은 수용소 사진을 영화에 삽입함으로써 캄보디아의 정치적 폭력의 계보학을 그려 낸다. 그러나 동시대 문제의 초국가적·초역사적인 영향력을 보여 주는 과정에서 그는 역사적·사회경제적 인과 관계를 주장하는 함정에 빠지지도, (<캄보디아의 봄>처럼) 타자를 세력화한다는 환상에 굴복하지도 않는다. 대신 S-21 시퀀스 다음에 영화는 공장 부지로 돌아온다. 노동자와 기계와 작업 환경이 원상 복귀된 이곳의 월급 수준이 중국·일본·한국에서 팔리는 옷가지 고작 두 벌 가격이라는 것을 우리는 알게 된다. 이내 영화는 앞서 언급한 한국 내 동남아시아 노동자들의 시위로 넘어간다. 분명 임흥순은 신자유주의 세력의 작용이 반복되고 확장하며 여성 노동자의 노동을 여전히 착취한다는 점을 드러낸다. 하지만

12 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London and New York: Verso, 2009. 국내 번역본은 다음 참조. 자크 랑시에르, 『해방된 관객』, 양창렬 옮김, 현실문화, 2016.

13 프랑스 국립시청각연구원(INA)의 “Mystère d’archives” 컬렉션 DVD에 수록된 “Saison 2. 1978. Les images retrouvées des Khmers rouges”, Paris, Arte, INA, 2011을 참조. S-21 죄수 사진 전시와 현대미술의 맥락에서 전시된 이들 사진에 대한 비평적 논의는 다음 참조. Thierry de Duve, “Art in the Face of Radical Evil”, *October* 125 (Summer 2008), pp. 3–23.

어떤 구세주적인 환상이나 공상적 이상주의 없이, 시적인 시청각 언어를 통해 그가 선언하는 것은 여성, 타자, 그리고 모든 서발턴은 말할 수 있으며, 자신은 그들에게 귀기울인다는 것이다.