

현대미술에 나타난 사진의 활용과 그 유형학적 분류*

이 경 루
(중앙대학교)

1. 들어가는 말

우리가 현대미술(Contemporary art 영)¹⁾을 말할 때 넓은 의미로 19세기 말 후기인상주의로부터 20세기 모더니즘과 포스트모더니즘을 포함하는 오늘날 글로벌 동시대 미술 전체를 말한다. 왜냐하면 미술의 현대성(modernité)²⁾은 르네상스 원근법을 근간으로 하는 전통미술 즉 정형적인 미술의 엄격한 규범과는 달리 인상주의 이후 관찰자의 주관과 상상을 드러내는 비정형적인 미술에 관계하기 때문이다. 그러나 여기서 언급하는 현대미술은 좁은 의미로서 오늘날 동시대 미술을 말하는데 흔히 팝아트, 개념미술, 행위미술, 대지미술, 포스트모더니즘 등 1950년대 이후 연속적으로 일어나는 새로운 미술을 지칭하고 게다가 용어로서 “동시대(contemporary)”는 원래 상대적인 용어로 오늘날 시점에서 거슬러 올라갈 때 대략 1950년대 이후를 말한다.

그런데 현대미술을 다소 엄격하게 1950년대 이후 동시대 미술로 제한하는

* 이 논문은 2011년도 중앙대학교 교내 연구지원비로 수행되었음.

1) 특정 외국어 표기가 없을 경우 모두 붙어임.

2) 용어로서 모던(모더니티) moderne(modernité)은 문맥의 상황에 따라 근대(성)과 현대(성) 모두를 지칭한다. 그러나 여기서 언급되는 모던(모더니티)은 현대 동시대 미술의 현대(성)을 말한다.

가장 큰 이유는 무엇일까? 그것은 우선 작품의 진행과정에서 캔버스, 종이, 물감, 잉크 등 그때까지 사용해 오던 전통적 방식과는 다른 새로운 매체와 다변화된 방식을 들 수 있다. 물론 형식주의 관점에서 이와 같은 변화는 동시대 미술을 전통 모더니즘 미술과 구별하는 분명한 기준이 될 수 있다. 그러나 보다 더 중요한 이유는 개념적인 측면에서 미술을 생각하는 사고의 전환과 그 실행 방식의 변화였다. 이러한 언급은 오늘날 현대미술을 역사적인 측면에서 지나치게 단순화하는 위험도 있지만 흔히 캔버스나 종이에 이미지를 직접 재현하는 재현(再現)미술에서 오브제의 도입과 그 조형적 활용을 말하는 제시(提示)미술로의 이동을 말한다. 특히 1950년대 이후 오브제(objet)의 보편적 활용과 행위미술과 개념미술을 통해 드러나는 전통적 가치의 급진적 변화 그리고 그것에 동반되는 새로운 예술적 가치는 곧 전통 순수매체 중심으로 세워진 모더니즘 공리의 일탈을 암시한다.

특히 재현의 영역에서 2차원적인 레디-메이드(Ready-made)³⁾로 간주되는 사진은 현실의 진실을 담보하는 개념적인 오브제로 활용되어 모더니즘의 독창성과 예술의 유토피아를 무효화시키면서 점진적으로 캔버스의 물감을 대신 하게 된다. 이럴 경우 사진은 전통적인 순수 매체로서의 역할보다 오히려 작품을 실행하는 보조적인 도구나 시공간 속에 사라지는 작품을 동결시키는 동결효과(effets de gels)와 유물효과(effets de reliques)를 가지게 된다. 또한 사진과 그림과의 좁은 관계에서 사진을 위한 작품인지 작품을 위한 사진인지 사실상 구별 자체가 어렵게 되면서 나아가 “사진을 활용하는 화가와 작품을 만드는 사진가”의 구별이 모호하게 되었다. 결국 1950년대 이후 새로운 예술적 경향으로서 가장 두드러진 변화는 바로 “사진을 활용하는 패러다임의 변화”라고 할 수 있다.

현대미술에서 사진을 활용하는 패러다임은 1980년대 이후 소위 포스트모더니즘 개념에서 또 한 번의 큰 변화를 가지게 되는데, 이때부터 사진은 이미지 그 자체의 물질적 활용뿐만 아니라 사진의 재현 원리에서 오히려 미술의 모든 장르에서 특히 설치(installation)와 미장센(mise en scène)에서 예술을 실행

3) 1970년대 영국인 레인버드(Rainbird)가 언급한 용어지만 일부 전문용어로만 언급될 뿐 널리 통용되지는 않는다.

하는 이론적 모델이 된다. 그것은 소위 포스트모더니즘의 실질적 이론인 즉 “사진적인 것(The photographic 영)”⁴⁾을 설명하는 일종의 연극화 된 퍼포먼스가 되고, 이때 사진의 조형적 활용은 더 이상 물질적 활용이 아니라 상황설정을 위한 사진적 사실주의(réalisme photographique)의 개념적 활용이 된다.

이러한 문맥에서 본 논문은 우선 사진 고유의 특징으로 기록성(enregistrement)과 증거성(attestation) 그리고 연극성(지시 index 영)을 들추어내면서 그것들로부터 사진은 1950년대 이후 현대미술에서 작품을 구성하는 개념적인 참조로서 대단히 중요한 자리를 차지하고 있다는 사실을 밝힐 것이며, 또한 이러한 사진의 위상과 함께 궁극적으로 현대미술에 나타난 사진 활용의 유형학적 분류 즉 작품의 진행과정에서 나타난 사진의 다양한 활용들을 그 역할과 기능적인 측면에서 유형학적으로 분류할 것이다. 그러나 이러한 분류는 어떠한 경우라도 오늘날 다층화 된 현대미술에서 예술을 위한 사진과 사진을 위한 예술을 구별하는 명확한 경계가 될 수 없을 것이고 또한 사진을 활용하는 작가들과 사진을 만드는 작가들을 구별하는 기준도 될 수 없을 것이다.

II. 현대미술과 사진의 위상

현대미술에 사진이 조형적 도구로 통합되는 것은 1920년대 포토몽타주(photomontage)나 포토그램(photogramme) 등 몇몇 아방가르드들의 진보적인 작품을 제외하고는 사실상 1950년대부터이다. 이러한 변화는 동시대 현대미술의 특징들 중 가장 분명한 것이며 모더니즘 개념을 전복시키는 매체 간 이종교배(hybridation)의 전조를 알리는 것이었다. 이후 이종교배는 1980년

4) 로잘린드 클라우스(Rosalind Krauss)는 그의 책 『사진적인 것 The photographic』을 통해 현대미술의 설치와 퍼포먼스에서 이러한 사진의 지시 구조 즉 연극성을 설명하고 나아가 포스트모더니즘의 이론적 모델로서 ‘사진적인 것(le photographique)’을 제시하였다. 이러한 이유로 포스트모더니즘 작품의 예술적 메시지는 제시된 작품 그 자체의 논리적인 의미 분석(작품론)이 아니라 연극화된 작품의 원인으로서 최초 작가의 실질적인 의도(작가론)를 이해하는데 있다. cf. Rosalind Krauss, *Le photographique*, Macula, Paris, 1990.

대 조형사진들의 출현과 함께 보편화되어 결과적으로 오랫동안 모더니즘이 지켜온 순수정화(purification)와 작품의 독창성(originalité)을 파괴하는 중요한 결과를 가지고 왔다. 특히 모더니즘의 순수정화는 매체의 혼용과 이종교배의 결과로 엄격한 비평을 가지고 왔는데 왜냐하면 “모더니즘은 그림 조각, 사진 등 예술의 본질(essence)을 믿었기 때문이다.”⁵⁾

1950년대 당시 사진은 재현의 영역에서 그림 행위의 시각적 구성이나 상황적인 참고로만 활용되었지만 1960년대 이후 오브제의 보편적 활용으로부터 사진은 점진적으로 그림에 직접 통합되면서 사진 활용에 대한 새로운 패러다임이 생겼다. 이때부터 재현예술의 영역에서 그림은 렌즈를 통해 만들어지는 기계적 사실주의의 예술적 입성을 더 이상 거부할 수 없게 되었고, 오히려 1960년대 초부터 사진 이미지는 그림이나 데생을 대신하여 화랑이나 박물관에 전시되면서 합법적인 예술작품이 되었다. 이러한 상황에서 1960년대 재현매체의 확장과 더불어 가장 특징적인 현상은 그림의 영역에 사진적 사실주의의 도입 즉 사진을 재현도구로 활용하는 혼합적인 재현이었다.

보다 구체적으로 말해 당시 그림과 사진의 혼용은 팝아트의 전조를 알리는 제스퍼 존스(Jasper Johns)의 비개성화(dépersonalization) 작업과 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)의 비 그림화(반-회화적 anti-pictorial 영) 작업에서 잘 나타난다. 존스의 그림-오브제(painting-objet 영) 예컨대 <성조기 Flag>(1955년)는 레디-메이드로부터 직접 손으로 그려져 그림으로 전이된 것인데 이와 같이 그려진 오브제를 ‘모조적 혹은 인공적 레디-메이드(faux-ready-made)’⁶⁾라고 할 수 있다. 또한 후자의 경우 특히 반-회화적

5) 순수정화는 모더니즘의 가장 분명한 원칙으로 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)의 공리로부터 엄격히 지켜진다. 그린버그 공리는 두 가지 원칙을 두는데, 하나의 원칙으로 “각각의 예술에서 고유의 유일한 영역은 그 매체의 천성이 유일한 것을 갖는 모든 것과 동시에 일어나고”, 하나의 방법으로 “각 예술은 다른 예술에서 빌려진 효과와 방법들을 제거함으로써 순수정화 된다.” 도미니크 바케, 『현대 조형사 진론』(이경률 역), 사진마실, 2006, p.136.

6) 모조적 레디-메이드는 그림과 실질적 오브제 사이의 눈속임 trompe-d'oeil 즉 손으로 그려진 그림-오브제를 창조하면서 활용된 사진을 말하는데, 이는 실질적인 레디-메이드로서 3차원적인 오브제가 아니라 인공적으로 재창조된 사진의 2차원적인 레디-메이드를 말한다.

(anti-pictorial 영) 제스처로 이해되는 라우센버그의 콤바인 페인팅(combine painting 영)은 아셈블라주(assemblage)와 아말감(amalgame) 방식으로 구성된 그림-사진⁷⁾으로 나타난다. 이와 같이 사진은 그림의 조형 언어로서 종이 나 캔버스 혹은 설치 재료 위에 통합되는데 그것은 사진의 시각적 내용물을 그림에 차용한 일종의 매체의 도용이었다.

그러나 1970년대를 전후로 사진의 조형적 활용은 포스트모더니즘의 도래를 알리는 또 다른 패러다임으로 진화한다. 이때 사진은 단순한 그림의 조형 언어가 아니라 특히 텍스트-이미지(texte-image)의 개념미술과 설치의 경우와 같이 상황설정을 위한 물리적 장치나 퍼포먼스의 기록 혹은 반박할 수 없는 존재(실재 réel)의 증거로 활용된다. 그 후 대부분의 화가들, 조각가들, 설치작가들은 그들의 예술적 장치의 최종적 진화로서 사진을 활용하게 되는데, 특히 작품에 활용된 사진의 기록성에 관해 “(오늘날) 사진은 미술 내에서 예술적 제스처의 기록이자 예술작품에 대한 기록이라는 다의성으로 자리 잡았으며, 바로 그러한 다의성은 몇몇 현대 사진작가들이 무궁무진하게 활용해온 유산이 되었다고 할 수 있다.”⁸⁾ 결과적으로 1970년대를 지나면서 사진은 점진적으로 예술행위 자체를 지배하게 되는데 한편으로 형식적으로 현대미술은 다변화된 매체의 혼용(métissage généralisé des medias)을 경험하고, 또 한편으로 오늘날 예술의 실행방식으로서 사진적 원리 즉 ‘사진적인 것(The photographic 영)’⁹⁾이 예술행위의 보편적 원리로 자리 잡게 된다.

우선 예술의 진행과정에서 예컨대 그림, 사진, 비디오, 설치, 영화, 퍼포먼스 등 서로 다른 재현 매체들의 물리적 조합을 말하는 매체의 혼용은 오랫동안 모더니즘이 엄격히 지켜온 장르의 독립성을 무효화하면서 포스트모더니즘의 가장 분명한 특징인 탈-장르와 이종교배를 보편화시킨다. 특히 사진은 이

7) 여기서 말하는 그림-사진(혹은 사진-그림)은 매체의 혼용으로서 그림과 사진의 교합이라는 일반적인 의미를 가질 뿐, 특정 작가의 개별적인 작품이나 전문용어로서 특정 개념을 말하지 않는다.

8) 샬럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』(권영진 역), 시공아트, 2007, p.25.

9) ‘사진적인 것’은 로잘린드 클라우스가 명명한 용어로 우리가 흔히 생각하는 광-화학적 인 혹은 디지털 센스의 결과로 나타나는 물질적인 것이 아니라 사진을 이론적 장치로 간주하는 사진의 개념적인 원리를 말한다.

러한 잡종형성에 두각을 나타내는데 그 역할은 각 장르의 장벽제거 (décloisonnement) 혹은 각 생산물들 사이의 상호교환으로 볼 수 있다.¹⁰⁾ 사진을 활용한 매체의 혼용은 가장 일반적인 이종교배로 사진-그림, 사진-설치, 사진-조각, 사진-비디오 등의 형식으로 나타나고, 이럴 경우 대부분의 작가들은 사진이 외시하는 반박할 수 없는 현실을 작품에 도입하면서 사진을 작품을 이루는 구성 요소나 상황을 위한 물리적 장치로 활용한다. 그것은 매체의 혼용과 이종교배 이후 조각의 확장이 설치로 그리고 설치의 최종적인 장면이 연출사진으로 나타나듯이 사실상 사진이 거의 모든 매체를 통합하고 있다는 것을 말한다.

그러나 사진을 매개로 하는 매체의 혼용은 엄밀히 말해 단순한 기술적 효과나 상황적인 혼동이 아니라 공통적으로 사진이 내포하는 대상의 확인성과 증거성을 작품에 도입하면서 언제나 관객으로 하여금 상황적인 믿음을 가지게 한다. 주지하다시피 사진이 타 매체와 분명히 구별되는 가장 큰 이유는 반박할 수 없는 존재의 증거로서 관객에게 주는 강한 신빙성(créibilité) 때문이다.

이는 이미 1940년대 앙드레 바쟁(André Bazin)의 자동생성(genèse automatique) 개념에서 분명히 나타난다 : “이러한 자동생성은 이미지의 심리상태를 근본적으로 전복시켰다. 사진의 객관성은 응시자에게 그 어떤 그림에도 없는 강한 신빙성을 주고 있다. 우리들의 비평정신으로부터 이의(異議)가 있음에도 불구하고, 우리는 재현된 다시 말해 시공간에 출현하게 된 대상의 존재에 대한 믿음을 강요당한다.”¹¹⁾

특히 그림의 형태를 가지면서 사진의 반박할 수 없는 현실을 보여주는 그림-사진(Forme-Tableau) 혹은 타블로 사진(tableau photography 영)¹²⁾에서 사진이 지시하는 상황을 그림에 도입한 의도가 잘 나타난다. 예컨대 캐나다인

10) cf. 도미니크 바케, *op. cit.*, p.137.

11) Andre Bazin, 「Ontologie de l'image photographique」, *qu'est-ce que le cinéma* (1945), Cerf, Paris, 1999, pp.13-14. cf. 앙드레 바쟁, 「사진 영상의 존재론」, 『영화란 무엇인가』(박상규), 시각과 언어, 2001, p.19.

12) 명화나 역사적인 장면 등을 살아 있는 사람이 분장하고 무대 연출을 곁들여 정지된 장면으로 찍은 사진.

살럿 코튼, *op. cit.*, p.8.

제프 월(Jeff Wall)의 〈흉내 Mimic〉(1982년)(도판 1)는 백인이 지나가는 동양인에게 동양인을 멸시하는 미묘한 흉내(micro gesture 영)를 내는 그림-사진인데, 장면은 당시 인종차별이나 빈부 차와 같은 해결할 수 없는 사회적인 문제와 그것으로부터 파생되는 미묘한 갈등을 재현하고 있다.

이 장면은 우선 사진의 기록성을 그림에 도입한 경우로 근본적으로 그림이 가지는 작가의 주관성을 완전히 제거하면서 반박할 수 없는 상황적인 현실로 나타난다. 왜냐하면 그는 현실의 사실주의는 외관적인 사실이 아니라 존재론적 사실주의 즉 상황적인 믿음이라고 결론지으면서 오늘날 현대 화가들이 재현하는 현실은 오로지 사진이라는 것이다. 결국 그림은 전통적인 대형 벽화 형식으로 나타나지만 그 내용물은 사진으로 재현되는 그림 즉 사진과 그림의 혼용으로 나타나고, 이럴 경우 사진의 역할은 과거 화가의 물감을 대신하면서 사진의 재구성성을 위한 조형적 도구가 된다.

현대미술에서 특히 포스트모더니즘 계열의 작품에서 사진 활용의 또 다른 특징은 더 이상 문화적으로 재현할 수 없는 존재(상황적인 모순이나 딜레마 혹은 부조리 등)를 드러내기 위한 개념적 장치(dispositif)로 활용된다는 것이다. 이럴 경우 사진은 존재의 흔적으로서 지표(index) 역할을 한다. 로잘린드 클라우스는 그의 책 『사진적인 것』에서 설치를 예로 들면서 사진의 지표적인 원리인 ‘사진적인 것’은 사진과 미술계열의 작품에서 하나의 모델이 되었고, 그 결과 오늘날 현대미술은 “사진의 예술적 진화에서 예술의 사진적 진화라는 역전”¹³⁾을 보여준다고 언급했다.

이러한 문맥에서 볼 때 현대미술은 사진을 단순한 재현 도구로만 차용하는 것이 아니라 오히려 개념적으로 사진의 연극적인 구조로 동화되어 간다고 할 수 있다. 그러나 이러한 ‘사진적인 것’은 완성된 작품의 형식적인 분류나 구체적인 경향이 아니라 예술 작품을 실행하는 실행방식(modus operandi 라틴)¹⁴⁾으로 이해되면서 20세기 모더니즘의 종말을 알리는 포스트모더니즘의 실질적인 이론이 된다.

13) Johanne Lamoureux, 「La critique postmoderne et le modèle photographique」, *Etudes photographiques*, N° 1 Novembre, S.F.P, Paris, 1996, p.110.

14) *Ibid.*

작가들은 흔히 존재의 증거로서 사진의 기록성을 도입하기도 하고 상황설정을 위한 도구로서 사진의 연극적 요소를 작품에 활용하는데, 그것은 흔히 포스트모더니즘의 예술적 방식으로 사진의 지표적 특징을 보여주는 일종의 각본 없는 연극을 말한다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 사진의 근본적인 속성에 관해 사진은 화가들이 만든 것이 아니라 예술과는 전혀 관계없는 물리-화학자들이 만들었고, 또한 “사진이 예술에 접근하는 것은 그림에 의해서가 아니라 연극에 의해서다”¹⁵⁾라고 단언했다. 그는 또한 “나에게 있어 사진가의 조직, 그것은 (나에게 공포를 주는) 눈이 아니라 손가락이다”¹⁶⁾라고 말하면서, 실질적으로 사진을 우선 무엇을 지칭하는 검지(indice)에 비유하면서 그림이 아닌 연극적 제스처로 설명한다. 예술에 있어서 연극성은 전통적인 회화의 재현성과 대립되고 특히 각 매체의 천성과 그 천성으로부터 작품의 분명한 독창성(의미)을 강조한 모더니즘의 폐쇄적인 개념을 전복시키는 결정적인 도구가 된다.

모더니즘 비평가 마이클 프리드(Michael Fried)는 그의 책 『미술과 사물성 art and objecthood』에서 예술의 형식으로서 연극성을 가진 미니멀 아트(Minimal Art)를 거부했는데, 왜냐하면 그의 눈에 “미니멀 아트의 연극성은 모더니즘인 계획(순수성)과 절대적으로 대립하고 또한 그것은 매체로서 스스로 숙고할 수 있는 순수 매체가 될 수 없는 무능력 다시 말해 연극의 ‘존재론적 부재’ 이외 그 어떠한 것도 지시하지 않기 때문이다.”¹⁷⁾ 부분으로 동체 전체를 암시하거나 상황적인 단편으로 장면 전체를 지시하는 미니멀 아트는 사실상 사진이 가지는 연극성(혹은 지시성)을 내포하고 있다. 이러한 의미에서 볼 때 1970년대 미니멀 아트는 곧 연극적 구조를 가지는 포스트모더니즘 예술의 전조를 알림과 동시에 사진의 지시적 특징을 선행하고 있다. 이럴 경우 사진은 모더니즘의 대척점에서 오히려 현대미술 전체의 재현 방식을 새롭게 정의하는 개념적인 모델이 된다.

결과적으로 연극적인 진화과정에서 현대미술은 더 이상 형식적인 장르들

15) Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, Paris, 1980. p.55.

16) *Ibid.*, p.32.

17) Johanne Lamoureux, *op. cit.*, p.112.

의 구별이 어렵게 되고 사진과 그림의 경계에서, 조각과 설치의 경계에서 그리고 퍼포먼스와 사진과의 경계에서, 화가, 사진가, 조각가, 설치작가 등 전통적으로 엄격히 분류되어 온 주체-행위자들의 구분 역시 모호해졌다. 이때부터 대부분의 작가들은 더 이상 활용매체에 따라 구분되지 않고 사실상 모든 장르를 통합하여 오로지 예술행위를 실행하는 작가로서 일반적으로 ‘아티스트(artiste)’라고 지칭된다. 이때 각 매체들은 작품을 구성하는 조형적인 매개물일 뿐이며 그러한 매개물의 혼용이나 도용은 20세기 후반 현대미술의 특징을 이루는 가장 분명한 경향이 된다.

특히 사진을 활용하는 작가들의 경우 이러한 구별은 더욱 혼란스럽게 나타나는데 왜냐하면 사진은 단순한 매체로서의 사진이 아니라 오히려 예술적 실행의 조형적인 도구가 되기 때문이다. 역사적으로 이러한 사진 활용의 모호성은 이미 1960년대 그림과 사진의 혼용에서 나타난다. 그 점에 관해 미국 비평가 앤디 그룬버그(Andy Grunberg)는 “장차, 예술로서 사진을 실행하는 사진가들과 작품에서 사진을 이용하는 작가들을 더 이상 구별되지 않을 것이다”¹⁸⁾라고 예견했다. 또한 1970년대 개념미술의 보편화로 작가들은 더 이상 그림-사진의 물리적 혼용에 국한되지 않고 점진적으로 사진을 단순한 그림의 시각적인 참조를 넘어 빛과 물감을 대신하는 완전한 재현도구 혹은 표현방식으로 인식하게 된다.¹⁹⁾

1960년대를 전후로 재현예술의 영역에서 사진을 활용하는 작가들은 크게 순수 사진가들과 사진을 활용하는 화가들로 나누어진다. 우선 순수 사진가들은 사진을 개인적인 표현 매개물로 활용하는 작가들로 대표적으로 로버트 프랭크(Robert Frank), 윌리엄 클라인(William Klein), 마리오 자코멜리(Mario Giacomelli), 게리 위노그랜드(Gerry Winogrand), 리 프리드랜더(Lee Friedlander) 등을 들 수 있다. 이들이 실행하는 순수 스트레이트 사진은 흔히 영상사진(image-photo)이라고 말하는데 거기서 사진은 더 이상 현실의 확인이나 진술이 아닌 오로지 제시된 상황 속에서 은밀히 드러나는 개인적인

18) Gabriel Bauret, "Andy Warhol et la photographie", *Artstudio* n°8, printemp 1988, Paris, 1990, p.31, 이경률, 『현대미술 사진과 기억』, 사진마실, 2005, p.38에서 재인용.

19) 이경률, *op. cit.*, p.38.

표현으로 나타난다. 이럴 경우 그들의 예술적 메시지는 사진을 매개로 하는 이미지-행위(image-acte)에 있게 된다.

또한 현대미술에서 사진을 예술적 메시지를 위한 재현도구로 이용하는 화가들이 있는데, 1980년 미셸 누리드자니(Michel Nuridsany)는 이들을 ‘화가-사진가(peintres-photographes)’라고 언급했다. 이때부터 전통적인 화랑이나 박물관에서 장르의 혼용 특히 그림과 사진, 텍스트와 사진, 설치와 사진 등 실질적으로 사진으로만 구성된 작품을 볼 수 있게 된다.²⁰⁾ 그것들은 각각 사진으로 재현된 그림, 언어학적 텍스트와 사진의 조합, 사진으로 구성된 설치로 나타난다. 결국 화가-사진가들은 사진을 사진 그 자체의 미학적인 것과 관계없이 오로지 예술적 전략을 위해 작품의 조형적 매개물로 활용하면서 특히 1980년대 이후 점진적으로 서로 다른 두 분류의 새로운 집단을 형성한다.

한편으로 현대미술에서 그림-사진, 사진-설치, 사진-조각, 사진-비디오 등의 다양한 형태로 작품의 개념적 설명을 위해 사진을 의도적으로 도입하는 화가들로 궁극적으로 작품의 주제는 작품의 개념에 있게 된다. 이럴 경우 사진은 전통적인 물감 대신 작품을 실행하는 완전한 조형적 도구로 이해된다. 대표적인 작가들로 베허 부부(Bernd and Hilla Becher), 조셉 코주스(Joseph Kosuth), 앤디 워홀(Andy Warhol), 게르하르트 리히트(Gerhard Richter), 크리스티앙 볼탄스키(Christian Boltanski) 등을 들 수 있다.

또 한편으로 사진의 조형성(plasticité)을 활용하면서 사진 이미지 자체에 예술적 의미를 두는 조형사진가들(photographe plasticien)이 있는데 이들이 만드는 사진을 일반적으로 조형사진(La plasticienne photographie)이라고 한다.²¹⁾ 여기서 조형성이라는 것은 원래의 상태를 변형시키는 가소성을 말한다. 결국 조형사진가들이 몰두하는 것은 흔히 연출(mise en scène)이나 의도적인 구성 혹은 특별한 장면을 통해 드러내는 사진적 조형성(plasticité photographique)이고 대부분의 경우 사진-행위 그 자체 보다 결과로 드러난 사진에, 순수보다는 구성 혹은 연출에, 우연보다 의도에 예술적 의미를 부여한다.²²⁾

20) *Ibid.*

21) *Ibid.*

그러나 이러한 구별은 이론적인 분류일 뿐 현대미술에서 사진을 활용하는 화가-사진가들과 조형사진가들의 정확한 구별은 사실상 불가능하다. 왜냐하면 사진이 현대미술의 영역에 희석되면 될수록 이러한 이분법은 더욱 더 모호하게 나타나기 때문이다. 게다가 개념사진에서 사진의 활용이 단순한 현실의 참조나 조형적인 효과를 넘어 현실의 상황설정을 통한 관객의 사고-감정(pensée-émotion)²³⁾이나 이미지의 장면효과(effets des champs)²⁴⁾에 있을 경우 이러한 구별은 더욱 어렵게 된다. 그럼에도 불구하고 현대미술 사진의 보다 구체적인 탐구를 위해 작품의 실행과정에서 작가들이 사진을 활용하는 방식들을 사진의 역할과 기능에 따라 크게 다섯 카테고리로 나누어 설명할 것이다. 그러나 엄밀히 말해 이러한 구별 역시 모호하고 불투명하다.

III. 그림을 위한 참조주의

현대미술에서 작가들이 사진을 활용하는 첫 번째 카테고리는 그림을 위한 사진의 참조이다. 이러한 참조는 화가-사진가들이 회화적 실행에 있어 사진을 현실의 정확한 사실주의를 참조하기 위한 보조적인 자료로 활용하는 경우이다. 역사적으로 사진과 그림의 상호관계는 이미 19세기 사진 발명부터 시작되었는데 사진은 당시 일부 화가들에 의해 그림의 보조적인 자료로 활용되었다. 이때 사진은 대상을 충실하게 재현하는 현실의 거울(miroir du réel)²⁵⁾ 역할

22) 이러한 사진들을 흔히 연출사진(the making photograph) 혹은 구성사진(the constructed photograph)이라고도 하지만 보다 포괄적인 개념에서 특히 1990년대 이후 대부분의 비평가들은 ‘조형사진’이라는 용어를 선호한다.

23) 미셸 푸코(Michel Foucault)가 미국의 사진작가 듀안 마이클스(Duane Michals)의 전시도록 서문에 언급한 용어로 시퀀스와 같은 내러티브 구조 속에서 관객의 사고-순환을 통해 암묵적으로 드러나는 모호한 메타-감정을 말한다.

24) 아우라(aura)와 같은 장면 전체의 인상을 말한다. cf. Henri van Lier, *Philosophie de la photographie*, Les Cahiers de la photographie, Paris, 1983, p.29.

25) 필립 뒤바는 그의 책 『사진적 행위』에서 사진을 퍼스의 유형학적 분류인 도상, 상징, 지표에 의거하여 설명하고 특히 ‘도상으로서 사진’을 그 예로서 19세기 사진으로 설명한다. 현실의 거울은 지시와 지시대상의 관계가 마치 대상을 그대로 비추는 거울과 같은 절대유사(analagon)를 말하는데 이는 상징으로서 현실의 변형과 지표로

을 한다.

그러나 현실의 거울은 엄밀히 말해 미학적인 관점에서 사진과 그 대상과의 유형학적 분류에서 적용된 것일 뿐 실제 역사적인 사진의 활용은 다르다. 우리가 언뜻 보기에 19세기 사진들은 현실의 거울로서 거의 대부분 화가들에 의해 그림을 위한 참고로 만들어진 것처럼 보인다. 그러나 그것은 사진의 원조를 그림이라고 생각하는 것과 같이 현재의 편향된 관점에서 과거를 판단하는 선입견일 뿐이다.

원래 사진이 발명될 때 발명자들의 의도와 그 후 사진 선구자들이 몰두한 활용 목적은 오늘날 우리가 생각하는 것과는 달리 거의 대부분 기능적인 측면을 가지는 하나의 아이디어(idée)였다. 왜냐하면 기술적인 문제에서 사진은 우선 컬러가 아닌 흑백 세피아 색의 확대 불가능한 손바닥 크기의 사이즈였고, 게다가 당시 사진은 1880년대 젤라틴-필름이 출현하기 전까지 움직이지 않는 것들만 촬영 가능했기 때문이다. 그래서 19세기 사진들은 당시 기술이 허락하는 범위 안에서 그리고 촬영자의 분명한 의도 속에서 대부분 실용적인 사진들이었고 몇몇 예외적인 경우를 제외하고 처음부터 그림을 위해 촬영되는 사진은 드물었다.

대표적인 예로 인간의 눈이 감지할 수 없는 순간포착의 시각적 참조를 들 수 있는데, 예컨대 에티엔-쥘 마레이(Étienne-Jule Marey)가 만든 크로노포토그래피(chronophotographie)는 생리학적 관점에서 움직임에 대한 분석 자료로 만들어졌을 뿐 결코 그림을 위한 사진은 아니었다. 또 다른 예로 19세기 실험사진가들의 사진들을 들 수 있는데, 그들의 촬영 의도는 새로운 조형적 언어로서 기술적인 참조와 실험적인 이미지 창출에 있었다. 1850년대 당시 화가였던 귀스타브 르 그레(Gustave Le Grey)는 다게레오타입, 유리판 콜로디온, 건성 밀랍 콜로디온을 이용해 그때까지 사진으로 재현하지 못한 특별한 상황들(당시 기술로서는 거의 불가능한 경우) 예컨대 바다와 해안이 공존하는 강한 콘트라스트 등 전통적으로 그림이 재현하는 장면들을 사진적인 방식으로 재구성했다. 그러나 이러한 사진들은 결코 그림을 위한 보조적인 참조가 아니었다.

서의 현실의 자국 개념과 분명히 구별된다.

그럼에도 불구하고 19세기 사진은 그림의 영역에서 크게 벗어날 수 없었고 또한 19세기 그림 역시 사진의 영향을 받았다. 엄밀히 말해 19세기 전 기간을 통해 볼 때 그림과 사진은 상호영향(interaction)으로 발전하였으며(헬무트 게른샤임 Helmut Gernsheim) 예컨대 픽토리얼리즘(pictorialisme) 사진이 그림의 절대적인 영향을 받은 만큼, 인상주의 미술에 미친 사진의 영향 또한 지배적이었다. 특히 사진발명 이후 사진은 점진적으로 그림을 화가의 상상과 유추의 영역으로부터 과학적인 사고를 요구하는 새로운 시각으로 굴절시켰다. 특히 1850년대 실험사진가들 중 대다수는 화가들이기 때문에 그들의 그림을 위해 사진을 직접 만들어 실행하기도 했다. 그 예로 1850년 프랑스 실험 사진가 샤르르 네그르(Charles Nègre)는 자신이 직접 개조한 렌즈로 센 강의 강 뚝 시장 풍경을 촬영하였는데 오늘날 그가 이 장면과 똑 같은 구도로 그린 유화가 남아있다.

또한 19세기 인상주의 화가들에게 사진은 그림을 구상하고 실행하는 자료로 인식하게 되었고 게다가 그들은 1880년대 이전의 무겁고 불편한 카메라와는 달리 야외 촬영을 가능하게 하는 획기적인 카메라 덕분에 직접 그림을 위한 사진을 만들기도 했다.²⁶⁾ 그들은 앵그르(J.A.D. Ingres)와 들라크루아(F.E. Delacroix)와 같은 화가들이 사진을 상상적 세계를 위한 참고 자료로 활용한 경우와는 달리 그림의 모델로서 외부세계의 정확한 형태, 원근, 구성, 빛 등 회화적 실행의 경감을 위한 과학적 자료로 활용했다.

인상주의 화가들 중 특히 귀스타브 카이유보트(G. Caillebotte)의 동작포착과 에드가 드가(E. Degas)의 사진화 된 그림은 이러한 사진 활용의 가장 좋은 경우가 된다. 언뜻 보기에 카메라로 파리의 거리와 일상을 순간포착한 것처럼 보이는 카이유보트의 그림 <비 오는 파리거리>(1877년)는 당시 기술적으로 아직 스냅사진의 순간포착이 허용되지 않았던 시대를 고려해 볼 때 놀라운 관찰력을 보여준다.²⁷⁾ 그의 동작포착 그림에서 그의 관심은 다른 인상주의 화가들과는 달리 언제나 인간의 정확한 동작과 그 인상에 있었다.

26) 이럴 경우 참조된 사진은 일부 화가들 자신의 그림을 위해 자신이 직접 촬영하기도 하고 당시 유통되었던 사진을 간접적으로 활용하기도 했다.

27) 그려진 순간 동작들은 최근 알려진 자료에 의하면 대부분 사진으로부터 정확히 습작된 것들로 밝혀졌다.

그러나 드가의 경우 사진 활용의 실질적인 관심은 현실의 정확한 포즈와 형태뿐만 아니라 오히려 사진의 피사체 즉 앵글, 원근, 왜곡 등 카메라의 뷰파인더로 본 렌즈의 세계를 참조했다. “19세기 후반 카메라는 미술에 막대한 영향을 끼쳤다. 순간적인 반응을 기록하고 동작을 분석하는 도구로서 사진의 가치를 발견한 인상파에게는 특히 그러했다. 인상주의 운동의 구성원 중에서 드가는 카메라를 가장 많이 이용했다.”²⁸⁾ 또한 그에게 사진은 오히려 부정확한 인간의 망막을 교정하는데 활용되기도 했다. 1880년경 “머이브리지의 사진은 조각가와 화가가 말의 여러 자세를 묘사하면서 저지른 실수를 여실히 드러내주었다. 눈이 얼마나 창의적인지, 아니면 시지각이 명확하고 객관적으로 관찰된 정보를 어떻게 다듬어내는지 알려주었다.”²⁹⁾

사진발명 이후 화가들이 사진에 관심을 가졌던 또 다른 이유가 있는데, 그것은 사진의 사실성(fact)이었다. 여기서 말하는 사실성은 사진의 확인성(attestation)으로 오늘날 단순한 사건의 증거가 아니라 당시 화가들에게 사진의 진실을 그림으로 재구성하게 하는 사실성이었다. 이럴 경우 사진은 오늘날 포토저널리즘 사진과 같이 사건 순간을 그림으로 재구성하는 사실의 참조가 된다. 그러나 그것은 정확한 현실을 묘사하기 위한 참고는 아니었다. 실제 현장에서 입수한 사진을 토대로 그려진 에두아르 마네의 <막시밀리안 황제의 처형>(1867년)은 이러한 사진의 사실성을 활용한 그림들 중 가장 좋은 예가 된다.

그러나 20세기 들어서 그림이 활용하는 사진의 참고는 전혀 다른 양상을 보인다. 특히 현대미술이 전개되는 1960년대 일부 화가들 역시 사진을 현실의 거울로 활용하는데 그 의도는 현실의 완벽한 묘사를 위한 보조적인 활용이 아니라 오늘날 디지털 사진이 만들어내는 가상현실과 같이 전통적 그림에 거슬러 상상에 의한 비현실적인 장면을 창출하는데 있었다.³⁰⁾ 그들의 사진 활용은 크게 세 가지유형으로 나타난다.

우선 사진의 사실주의³¹⁾를 그림으로 전사하는 경우인데 대표적으로 척 클

28) 버나드 덴버, 『인상주의 미술가』(김숙 역), 시공사, 서울, 2005, p.125.

29) *Ibid.*, p.127.

30) 이경률, *op. cit.*, p.42.

31) 여기서 말하는 사실주의는 사진이 외시하는 현실 이미지를 말한다.

로스(Chuck Close), 리처드 에스티스(Richard Estes)(도판 2), 멀컴 몰레이(Malcolm Morley) 등 1960년대 팝아트 극사실주의자들(hyperréalistes)의 그림을 들 수 있다. "그들은 사진을 통한 현실의 전사과정에서 의도적으로 인간의 눈이 허락하는 사실주의 범위를 넘어 '모방의 과도' 속에서 비현실적이고 환상적인 이미지를 창조할 목적으로 사진을 활용한다. (...) 게다가 획일적인 전사로 인한 투시의 탈-공간화와 원근의 동일화로 인한 대상의 평면구성은 전통적 회화의 규범을 이탈하면서 더욱 더 이러한 환상을 증폭시킨다."³²⁾ 결국 이러한 재현은 19세기 말 픽토리얼리스트들이 실행한 합성사진 달리 말해 인간 망막에 잡힌 흐린 현실을 사진으로 재현하는 경우와는 정 반대로 렌즈의 과도한 현실을 그림으로 전사하면서 현실과 환상의 모호한 장면을 연출한다.

또한 팝아트에서 실크스크린이나 도장 혹은 형지 등 기계적 방식으로 사진을 그림으로 직접 전사하면서 오늘날 집단사회의 왜곡된 현실을 보여주는 앤디 워홀(Andy Warhol)의 그림-사진 역시 사진을 통해 비현실적인 이미지를 창출한다는 관점에서 극사실주의자들의 경우와 같은 맥락을 가질 것이다. 이러한 사실주의의 활용은 특히 독일 작가 게르하르트 리히터(Gerhard Richter)의 사진적 그림(photobilder 독 tableau photographique 불)³³⁾에서 유사한 진행과정을 발견할 수 있다.³⁴⁾

둘째로 에릭 피슬(Eric Fischl)의 그림처럼 사진의 사실주의를 그림으로 전사하면서 “전통 회화의 안정된 화면 구성과는 달리 으젠 앳제(Eugène Atget)

32) *Ibid.*, p.44.

33) 사진적 그림은 사진의 내용물이 크게 확대되어 작가의 손에 의해 직접 캔버스로 전사된 그림을 말한다.

34) 그러나 리히터의 사진적 그림은 사진을 기계적 방식이 아닌 손으로 직접 전사한다는 의미에서 일종의 팝아트의 극사실로 볼 수 있지만 근본적으로 팝아트 작가들의 그림-사진과는 다른 예술적 의도를 가진다. 엄밀히 말해 사진적 그림은 팝아트의 형식주의나 키치(kitsch)와 같은 특정한 소재주의와 구별되는 일종의 사진의 사실주의를 활용한 개념미술로 이해된다. 그림과 사진의 경계에서 그림으로 나타난 사진은 개념적으로 전통 레다-메이드 개념에 대한 회의적인 비평임과 동시에 오늘날 사진의 전유물이 된 그림의 주제에 대한 의문 그리고 왜곡된 사건에 거슬러 사진의 진실을 폭로하는 그림의 본질과 역사를 암시한다.

의 사진에 내재된 아우라(aura)와 같이 이성의 영역 밖에 배회하는 초현실적인 장면을 창안하기 위해 사진을 활용하는 경우이다.³⁵⁾ 피슬의 그림은 도덕과 관습 그리고 집단으로부터 억압된 개인의 원초적인 욕구를 분출하면서 결코 현실로 받아들일 수 없는 비현실적인 것들로 채워져 있지만 반박할 수 없는 사진의 현실이 캔버스에 전사된 그림이다. 이러한 그림-사진은 이미 20세기 초 이태리 작가 조르주 데 키리코(Giorgio de Chirico)의 초현실주의 그림이나 에드워드 호퍼(Edward Hopper)의 비현실적인 그림과 유사하다.

사진의 사실주의를 그림에 직접 활용하는 마지막 경우는 프란시스 베이컨(Francis Bacon)의 왜곡된 그림처럼 사진이 그림으로 이동하는 과정에서 형태를 변형시켜 장면을 재구성하는 경우이다. 이때 사진은 형식적으로 19세기 화가들이 인간 동작이나 외형의 정확한 형태를 그리기 위해 참조하는 사진과 동일하게 나타나지만 궁극적으로 대상의 정확한 형태가 아니라 변형을 위한 참조 역할을 한다. 특히 베이컨은 그림의 출발점으로서 언제나 사진을 활용하는데 그 의도는 인간을 동물의 변태로 간주하여 인간 종족의 동물적 움직임의 연구하는데 있다.³⁶⁾ 예컨대 작가는 상상에 의한 재구성이 아니라 움직이는 동작을 해부학적으로 연구하기 위해 실제 레슬링 격투기 사진을 참조하고 교황의 제스처와 포즈를 기하학적으로 연구하기 위해 실제 유통되는 근엄한 교황사진을 참조하여 전혀 예견치 못한 인간 유형의 변태를 그렸다.

IV. 작품 구성을 위한 사진

현대미술에 나타난 사진 활용의 두 번째 유형은 사진이 작품을 구성하는 요소로 통합되는 경우이다. 이때 작업의 형태는 대부분 사진을 그림의 물리적 요소로 활용하는 그림-사진의 형태로 콜라주(collage), 포토몽타주, 콤바인 페인팅 혹은 아셈블라주 형식으로 나타나는데, 엄밀히 말해 이러한 형식들은 사진과 그림의 서로 다른 두 장르의 혼용이라고 할 수 있다. 이러한 문맥에서

35) *Ibid.*

36) *Ibid.*

사진-조각, 사진-설치, 사진-비디오 등 포스트모더니즘의 탈 장르와 이종교배 그리고 오늘날 보편화된 디지털 이미지 합성 역시 이 분류에 속한다.

가장 보편적인 형태인 그림-사진의 혼용은 역사적으로 이미 헨리 피쳐 로빈슨(Henry Peach Robinson)이나 오스카 귀스타브 레일랜더(Oscar Gustave Rejlander) 등과 같은 19세기 영국 조형사진가들의 조합사진³⁷⁾에서 그 유래를 찾을 수 있다. 그들은 여러 장의 음화와 중복 인화를 통해 한 장의 사진으로 만들거나 혹은 그 위에 직접 드로잉과 채색을 하는데, 이때 그림의 형태를 가진 조형사진은 비록 작은 사이즈이지만 당시 사람들 눈에는 아마도 수채화나 담채화로 보였을 것이다.

그러나 사진과 그림의 실질적인 혼용은 1920년대 다다이스트들의 콜라주와 포토몽타주 그리고 소비에트 구성주의로 올라간다. 우선 존 허트필드(John Heartfield), 라울 하우스만(Raoul Hausman)(도판 3), 한나 회흐(Hannah Höch), 막스 에른스트(Max Ernst) 등의 베를린 다다이스트의 포토몽타주는 서로 다른 “각각의 사진으로부터 총체적인 새로운 이미지의 아말감(amalgam)을 통해 응시자로 하여금 어리둥절하게 하는 의미의 이탈효과를 만들었다. 이러한 “상징적 조합놀이 (Combinaisons symboliques)”를 통해 그들은 의도적으로 정치적 풍자와 사회적 모순과 부조리를 고발했다.“³⁸⁾ 특히 존 허트필드의 정치적 포토몽타주는 쇼크 미학의 맥락에서 유희적인 공간을 창출하는데 그것은 조롱적 연출을 통해 시대를 비평하는 정치적 웅변임과 동시에 다다이스트적인 시로 간주된다. 이러한 정치적 표명은 당시 유물론적 예술론에 부합하고 전통 그림에 대한 탈 아우라(aura)와 대중적 교감을 강조하면서 부르주아 계층에 대항했다.

그 후 다다이스트 포토몽타주는 1950년대 당시 ‘다다(Dada)의 재발견’이라고 하는 새로운 토양에서 초기 팝아트의 선구자인 로버트 라우센버그를 중심으로 하는 미국계 작가들에게 다양한 형태로 영향을 준다. 특히 라우센버그의 콤바인 페인팅은 가장 대표적인 다다의 유산으로 다양한 사진을 캔버스에

37) 이러한 혼합 사진들을 그림같은(pictorial) 사진이라는 지칭했는데 바로 여기서 ‘픽토리얼리즘(pictorialisme)’이라는 용어가 나온다.

38) *Ibid.*, p.40.

실크스크린 방식으로 통합하고 이때 사진의 내용물은 텍스트의 인용과 마찬가지로 일종의 시각적 언급(citation)으로 이해된다. 다시 말해 그는 긴 언어학적 문맥 대신 잡다한 대중사진, 광고 사진, 네온사인 등의 문화적 이미지를 도입하여 최종적으로 조합된 새로운 메시지를 전달한다. 이때 이용된 사진 이미지들은 대중문화의 상징이 되고, 작품은 사진을 이용한 일종의 아셈블라주 혹은 콜라주가 된다. 또한 이러한 혼용 방식을 통한 예술적 메시지는 1920년대 다다이스트들과 마찬가지로 작품이 표명하는 “의미의 이동과 통합” 다시 말해 궁극적으로 주제를 어리둥절하게 하여 새로운 상징적 의미를 창출하는데 있다.³⁹⁾

사진을 작품을 구성하는 조형적인 요소로 활용한 또 다른 경우는 엘 리지스키(El Lissitzky), 귀스타브 클로우시스(Gustav Klutssis), 알렉산드 로트첸코(Alexander Rodchenko) 등 소비에트(러시아) 구성주의 작가들의 포토몽타주에서 잘 나타난다. 그들의 공통된 예술적 주장은 “보여준다는 것은 어떤 것을 창조하는 것이 아니라 기술적으로 구성하는 것”이고 작가는 텍스트와 사진(특히 기술적인 요소)의 조화 속에서 기하학적이고 도식적이고 그리고 반 감각적인 새로운 조합 공간을 만드는 것이다. 그들의 포토몽타주 역시 베를린 다다이스트들과 마찬가지로 프롤레타리아 계급을 이용해 부르주아 지배층을 전복하려는 정치적 제스처로 이해된다. 여기서 사진은 전통미술에 거슬러 그림이나 데생이 도달하지 못하는 새로운 힘 즉 현실을 평가하고 비평하는 객관적 힘을 부여한다.

그런데 이와 같은 콜라주와 포토몽타주의 사진 활용은 포스트모더니즘의 가장 분명한 특징인 사진과 그림의 혼용과 밀접한 관계를 가진다. 도미니크 바케(Dominique Baqué)는 자신의 연구⁴⁰⁾에서 1980년대 이후 포스트모더니즘의 사진-그림의 혼용이 역사적으로 이미 20세기 초 입체파 작가들의 콜라주에서부터 유래하며 이후 포토몽타주의 그리고 콤바인 페인팅으로 이어지는 개념적 동질성을 가진다고 한다.

왜냐하면 한편으로 피카소와 브라크에 의해 캔버스에 종이를 붙이는 방식

39) *Ibid.*

40) cf. 도미니크 바케, *op. cit.*, pp.136-149.

으로 생겨난 콜라주는 입체파에서 미래주의와 구성주의 그리고 콤파인 페인팅까지 현대미술의 연속적 직조로서 최종적으로 사진으로 그림에 혼용되어 있기 때문이고, 또 한편으로 20세기 초 콜라주 미학으로부터 발전된 포토몽타주 미학이 아방가르드들의 실험적인 시도였고, 이러한 실험 미학은 예외적으로 예술행위의 질서와 순수성을 요구하는 모더니즘 미학과 대립적인 관계를 가지면서 오히려 포스트모더니즘의 무질서와 혼란 그리고 무의미의 창출에 관계하기 때문이다.

사실상 포토몽타주의 예술적 메시지는 응시자를 어리둥절하게 만드는 효과에 있으며 게다가 이러한 메시지는 이성과 논리의 영역을 넘어 질서를 파괴하는 비평적인 힘 즉 포스트모더니즘의 “해체(déconstruction)와 재구성(reconstitution)”을 함축한다. 결과적으로 포토몽타주에서 사진은 비록 그림에서 물질적인 통합을 실행하고 있지만 전체적으로 예술적 메시지로서 실행자의 ‘제스처’로 이해되고 이러한 제스처는 곧 포스터모더니즘이 가지는 연극적 형태로 진화된다. 이는 곧 오늘날 포스트모더니즘의 혼혈 미학이 과거 포토몽타주 미학의 연장선상에 있다는 것을 말한다.

끝으로 현대미술에서 또 다른 방식으로 나타나는 사진과 그림의 혼용은 전통적 회화 행위의 연장선에서 새로운 화면구성을 위해 사진을 활용하는 데이비드 호크니(David Hockney)의 포토콜라주(photocollage)의 경우이다. 그의 포토콜라주는 종이나 천 등으로 구성되는 전통적 콜라주와는 달리 많은 사진 조각들로 구성되고 특별히 회화의 전통적 원근법과는 달리 하나의 장면에 다양한 투시를 통한 실험적인 화면을 창안한다. 이때 활용된 사진은 일점 원근법에 의한 공간이 아니라 응시자 각자의 경험적인 공간들을 다양한 내러티브 형태로 재구성하게 하는 기억의 키워드로 이해된다.

또한 오늘날 현대미술에 활용된 디지털 가상공간 역시 디지털 사진과 전통적 드로잉인 포토샵의 혼용이라는 관점에서 디지털 포토-콜라주(Digital photo-collage)라고 할 수 있다. 왜냐하면 작가는 다양한 가상공간을 만들기 위해 의도적으로 서로 다른 이미지들의 합성과 조합을 실행하며 게다가 이와 같은 결과로 나타난 디지털 가상공간은 응시자 각자의 경험적인 내러티브를 허용하기 때문이다.

V. 전위미술과 동결효과

사진을 활용하는 세 번째 카테고리 작가군은 사진을 시간 속으로 사라지는 작품의 존재 조건이나 작품의 증거로 활용하는 작가들이다. 이러한 작가들은 대부분 현실의 모방 차원이 아니라 작품 행위에 대한 흔적이나 자국을 기록하기 위해 사진의 확인성(증거성)을 활용하는 “전위미술(art d’attitude)”⁴¹⁾에 관계한다. 1970년대 개념미술과 함께 대표적 예술인 전위미술은 전통적인 재현 형태를 가지지 않고 시공간의 행위의 단절이나 사건의 흔적에 관계하는데 공통적으로 사진을 매개물로 한다. “사진은 퍼포먼스(performance), 해프닝(happening), 신체미술(body Art), 이벤트(event) 등의 행위미술과 자연을 소재로 하는 대지미술(land art)의 예술적 모험을 증언하는 기록으로 나타난다.

이런 경우 사진은 이미지-증거(image-preuve) 그 자체로서의 새로운 예술 형태를 창조한다. 왜냐하면 유일한 행위의 결과물로서 예술은 점진적으로 화랑의 관객만큼이나 사진을 필요로 하게 되고 또 그와 같이 촬영된 사진은 화랑이나 박물관에서 작품을 대신하여 전시되기 때문이다. 이때부터 사진은 합법적인 예술적 지위를 인정받게 되고 1980년대 이후 현대 조형사진의 형성에 결정적인 역할을 한다.”⁴²⁾ 결과적으로 전위미술은 당시 모더니즘 예술작품에 대한 의식의 변화를 가지고 와 포스트모더니즘의 전조를 알리는 “새로운 예술적 공리”를 세운다.

전위미술에서 최종적으로 사진이 이미지-증거로서 작품을 대신하는데 크게 두 가지 사진 고유의 특징을 가진다. 하나는 사진은 행위의 흐름을 정지시키고 중단시키는 “동결효과(effets de gel)”이며, 또 하나는 어떤 행위의 자료 이상으로 과거 흔적을 유추하게 하는 “유물효과(effets de relique)”이다.⁴³⁾

41) 용어 attitude 는 그 어원적인 의미로 태도, 양태, 거동 등의 뜻을 가지기 때문에 “태도미술”로 번역할 수 있다. 그러나 이 용어를 광의적인 측면에서 그리고 오래전부터 보편화된 용어라는 관점에서 “전위미술”로 번역할 수 있다. 왜냐하면 전위미술은 1970년대 당시 행위미술, 퍼포먼스, 신체미술 등이 한국에 들어왔을 때 이러한 미술을 지칭하는 포괄적인 용어로 통용되었고 이후 이 용어는 선구자적인 혹은 진보적인 미술 즉 아방-가르드(avant-garde)미술로 소용되었기 때문이다.

42) 이경률, *op. cit.*, p.44.

즉 사진으로 남기는 행위는 곧 작품을 실행하는 것임과 동시에 작품의 증거를 남기는 것이다.

특히 하루살이와 같은 행위미술에서 “남는 것은 유일하게 사진 뿐”이며 특히 퍼포먼스와 신체미술에서 이러한 사진의 동결효과는 절대적이다. 헤프닝 혹은 신체미술과 사실상 같은 개념으로 이해되는 퍼포먼스⁴⁴⁾는 점진적으로 모든 종류의 행위미술을 통합하면서 다소 정확한 시나리오에 의거하고, 예술가의 출현과 신체를 이용하고 그리고 액세서리를 활용하는 특징을 가진다. 또한 퍼포먼스는 언제나 관객이 참여해 작가-관객 그리고 행위-참가자와의 상호 주체성(inter-subjectivité)을 가진다. 이 분류에 속하는 작가들은 대표적으로 이브 클랭(Yves Klein), 요셉 보이스(Joseph Beuys), 리처드 롱(Richard Long), 브루스 노만(Bruce Nauman), 그룹 플럭서스(Fluxus), 지나 판(Gina Pane), 비엔나 행동파(Actionniste viennoise) 등을 들 수 있다.

“특히 1966년 브루스 노만(Bruce Nauman)의 〈자화상 샴〉은 작품에서 이미지-증거로서의 사진적 역할을 가장 잘 보여주는 것으로 당시 다변화된 행위미술의 상징으로 간주된다. 왜냐하면 물줄기는 유일하게 1/1000초의 사진으로만 존재하기 때문이다. 행위미술은 1972년 독일 다큐멘타 72(Documenta 72)에서 대단한 관심을 끌면서 새로운 형태의 장르를 세운다.”⁴⁵⁾

신체미술은 신체를 매개로 하는 퍼포먼스를 말하는데 작업의 도구로서 작가의 신체가 직접 중재한다. 일반적으로 관객을 출현시키고 관객과 함께 작가는 각본에 의해 물리적 교감을 세운다. 이럴 경우 예컨대 신체를 이용하는 비엔나 행동파의 퍼포먼스처럼 신체는 강렬한 표현도구로서 흔히 정치적 풍자와 역사적 사건에 대한 조롱과 비평을 동반한다. 왜냐하면 신체는 사회적 문화적 틀 밖에서 때 묻지 않은 순수 오브제가 되기 때문인데 흔히 정치적 진실과 역사적 진실의 은유로 표현된다.

행위미술은 또한 전통예술의 형태를 바꾸어 놓은 것일 뿐만 아니라 개념적인 측면에서 반 모더니즘적인 경향으로 당시 모더니즘의 공리를 전복시키는

43) 도미니크 바케, *op. cit.*, pp.17-18.

44) 오늘날 행위미술의 용어로서 이벤트나 헤프닝보다 퍼포먼스를 더 선호한다.

45) *Ibid.*, p.46.

실행자 역할을 했다. 우선 일상이 아닌 특수하고 귀족적인 것을 내포해야 하는 모더니즘 작품과는 반대로 일상과 예술과의 경계를 폐지하고, 판박이를 만드는 박물관과 미술관 전시를 탈피하고, 캔버스의 단조로움과 조각의 닫힌 공간으로부터 이탈해 결과보다 행위와 기록에 그 의미를 둔다. 끝으로 행위미술은 형식과 의미 그리고 계산된 결과가 아니라 우연과 요행을 지향하면서 1920년대 아방가르드의 다다의 공리를 재발견한다. 그러나 1980년대 행위미술은 포스트모더니즘의 특징인 탈 장르와 이종교배 그리고 도용의 영향으로 더 이상 현대미술의 독립적인 장르를 갖지 못하게 된다.

그럼에도 불구하고 행위미술은 오히려 정치, 사회, 문화, 민족 등의 이데올로기 비평으로 진화되어 오늘날 예술행위의 가장 보편적인 재현방식이 되었다. 게다가 사진을 최종적인 이미지-증거로 활용하는 작품들은 행위, 자연, 신체, 설치 등을 하나로 통합하면서 공통적으로 퍼포먼스의 연극성을 가진다. 결국 행위미술은 예술이 사진의 지시적인 구조(사진적인 것)로 진화하는 가장 좋은 모델이자 가장 분명한 조형적 활용을 보여준다.

행위미술의 연극적 구조를 설명하는 가장 좋은 예로 특별히 중국미술의 퍼포먼스를 들 수 있다. 중국의 퍼포먼스는 1990년대 초 1970년대 서구 행위미술의 연장선상에서 급진적으로 들어와 중국 고유의 문화와 결합되어 발전된 것으로 흔히 시니컬 리얼리즘(Cynical Realism)⁴⁶⁾, 차이나 키치(China Kitsch)⁴⁷⁾, 폴리티컬 팝아트(Political Pop Art)⁴⁸⁾의 진화과정 속에서 공통된 재현방식이 되었다. 여기서 활용된 사진과 그 동결효과는 앞서 보았듯이 예술행위의 증거와 기록으로서 작품의 존재 조건을 이룬다.

“퍼포먼스는 1980년대와 1990년대 중국미술에서도 중요한 역할을 했다.

46) 1990년 이후 급진적 중국 자본주의에 대한 반향으로 우스꽝스럽고 잔혹한 현실을 비웃는 미술로 대표작가로 유에민취를 들 수 있다. 중국 현대미술의 시니컬 리얼리즘을 대표하는 유에민취의 그림은 웃음으로 세상을 조롱하는 일종의 정치적 풍자화이다. 정신을 못 차릴 정도로 웃고 있지만 뭔가 강요된 듯 쓸렁한 웃음일 뿐이다. 불편한 자세를 취하고 바보 같은 웃음을 짓고 있는 인물들은 웃음 이면에 보이지 않은 억압 속에서 현실 정치에 참여도 방관도 하지 못하는 지식인의 소외감을 표현하고 있다.

47) 화려하고 요란한 화면으로 대중의 취향을 반영한 작품을 말한다.

48) 정치와 팝아트가 혼합된 미술을 지칭한다.

아방가르드 예술행위가 금지된 정치적 풍토 속에서, 예술 제도에 의존하지 않는 퍼포먼스에 입각한 일시적인 예술행위의 연극성은 불만을 토로할 수 있는 기회이자 배출구가 되었다.”⁴⁹⁾ 이와 같은 중국미술의 정치적 퍼포먼스는 시대의 단면으로서 1970년대 전후 오스트리아의 왜곡된 역사와 암울한 정치를 고발하는 비엔느 행동파의 신체미술과 같은 문맥을 가지는데, 거기서 보여준 신체의 공격과 훼손 그리고 감당할 수 없는 신체의 극한 상황은 역사의 진실과 정치적 억압을 암시한다.

“삶과 연극의 경계를 흐리는 퍼포먼스를 통해 교란적인 시위 행위를 전개했다. 그것은 급격히 변화하는 중국 문화에 의문을 제기하고 응수하는 것이었다. (...) 장후안(Zhang Huan), 마류밍(Ma Liuming), 룡룡(Rong Rong) 등은 극단적인 퍼포먼스로 인간의 몸을 한계점까지 몰고 갔으며, 예술가들은 육체적인 고통과 심리적인 불안을 견뎌야 했다. 예술사진 작가의 해석을 통해서건 퍼포먼스에서 비롯된 최종 예술작품을 통해서건 사진이 언제나 퍼포먼스의 일부가 된다는 것은 변함없다.”⁵⁰⁾ 결국 “예술은 시대를 반영한다”라는 진리를 고려해 볼 때, 오늘날 중국미술은 단순히 서구의 예술적 실험이나 정치적 반동으로만 설명되지 않고, 오히려 문화혁명 이후 역사적인 체제비판, 중국 전통성의 계승, 소비문화에 대한 반작용, 자본주의화 된 사회주의의 모순, 허무주의 등 다양한 원인에서 표출되는 일종의 복합적인 행위-재현미술로 이해된다. 물론 여기서 사진은 재현 도구임과 동시에 행위 그 자체가 된다.

끝으로 자연의 조각, 자연의 건축, 자연의 오브제 등 언제나 장소에 관련하는 대지미술(Land Art) 역시 작품의 증거로서 사진을 활용한다. 행위미술과 마찬가지로 최종적으로 오로지 사진의 기록으로만 전시되는 대지미술은 대부분의 경우 흔적, 유적 등 사진의 “유물효과”를 작품의 존재 조건으로 한다. 흔히 후기 미니멀 미술이라고 언급되는 대지미술은 1970년대 행위미술과 같이 널리 알려졌지만 미국과 같은 광활한 자연이 없는 나라에서는 다소 물리적인 한계를 가지고 게다가 비용이 많이 드는 이유로 지원금을 보장해 주는 문화예술 담당기관과 함께 프로젝트로 수행된다.

49) 샬럿 코튼, *op. cit.*, pp.26-27.

50) *Ibid.*, p.27.

특징적으로 대지미술은 대부분의 경우 항공기로만 볼 수 있는 큰 규모로 이루어지고 특별한 장소나 외부로부터 고립되어 쉽게 접근할 수 없는 장소에서 시행되기 때문에 작업 중 관객이 참관할 수 없다. 작품의 증거로서 오로지 사진만이 존재하는데 최종적으로 화랑에서 전시할 때, 작가는 그 진행과정에서 준비된 비디오, 지도, 도표, 텍스트, 증거물 등을 사진과 함께 전시한다. 결국 행위미술이 작품의 행위와 동시에 사진이 만들어지는 것과는 달리, 대지미술은 작품의 행위와 그 증거로서의 사진은 분리되어 우선 행위가 이루어지고 난 후 사진으로 제작된다.

대지미술은 작품을 구성하는 방식에 따라 크게 네 가지 유형으로 나눌 수 있는데 첫째는 자연의 조형물이나 자국인데 대표적으로 로버트 스미슨(Robert Smithson)과 마이클 하이저(Michael Heizer)를 들 수 있다. 그들의 작품은 전통적인 오브제 조각과는 달리 작업실 밖 자연에서 직접 실행하는 자연의 조각이 되고 관객은 차후 화랑에서 부수적인 참고 자료들과 함께 항공 사진을 작품을 보게 된다. 두 번째 유형은 낸시 홀트(Nancy Holt)의 〈태양의 터널〉처럼 관객이 참여하는 자연의 관찰로 관객 스스로 그 장소에서 작품을 발견하도록 구상된 일종의 관찰 아이디어가 된다. 물론 작품은 차후에 사진으로 전시된다.

세 번째 유형은 오로지 사진으로만 관찰할 수 있는 항공시각이나 자연의 “원근교정”을 통해 전통적 원근법에 대한 의문을 던지는 경우이다. 예컨대 얀 디벳(Jan Dibbets)의 작품은 풍경의 시각교정을 보여주는데, 실제 경사진 구릉지에 놓인 타원형 조형물일지라도 그것을 촬영 후 사진으로 보면 둥근 원으로 나타난다. 끝으로 자연의 순간과 우연을 들 수 있는데, 그것은 사진의 동결효과와 유물효과를 동시에 활용하면서 “자연의 결정적 순간”을 포착하는 거대한 퍼포먼스로 간주된다. 대표적으로 월트 드 마리아(Walter De Maria)의 〈불 밝혀진 들판〉(1977년)(도판 4)은 대지미술의 상징적인 작품들 중 하나로 작가는 뉴멕시코 들판에 4000여개의 강철봉을 1마일 간격으로 심어 비 오는 날 장중한 번개 효과를 사진으로 포착한다. 작품으로 유일하게 남은 것은 장면의 동결효과를 보여주는 사진뿐이다.

VI. 상황설정과 미장센

현대미술에서 사진을 활용하는 네 번째 카테고리는 앞서 언급한 세 그룹의 경우처럼 사진 활용의 목적이 사진이 외시하는 이미지의 참조나 기록에 있는 것이 아니라 작품의 진행과정에서 예술적 메시지를 드러내기 위한 개념적 장치(*dispositif conceptuel*)⁵¹⁾에 있는 경우이다. 이럴 경우 사진들은 대부분의 경우 과거 사실을 재구성하면서 사실상 연극화된 장면을 만들고 또한 작품의 진행과정에서 “사진이 그들의 예술적 메시지를 관객으로 전달하기 위한 도구 역할을 한다. 다시 말해 사진의 활용은 예술적 메시지를 전달하기 위한 수레 역할 혹은 재현도구에 있으며, 그때 사진은 대부분의 경우 오늘날 물질세계를 환상 혹은 착각으로 번역하는 탁월한 재현도구가 된다. 이러한 의도로 활용되는 사진은 특히 개념미술에 속하는 작가들에 의해 언제나 조작되고 변형되어 전체적으로 재창조된다.”⁵²⁾

현대미술에서 사진을 개념적인 장치나 상황설정으로 활용하는 대부분의 작가들과 미장센(*mise en scène*)을 이용하는 조형사진가들이 사실상 이 그룹에 속한다. 그러나 현대미술과 조형사진 사이의 분명한 구분이 불가능하듯이 여기서 언급되는 많은 작가들을 어떤 획일화된 기준으로 분류하는 것 역시 불가능하다. 왜냐하면 각각의 작가들은 그들의 예술적 전략에 따라 각기 다른 방식으로 사진을 도입하고 게다가 그러한 개념적 장치가 그들 사이에서 서로 서로 중복되어 나타나기 때문이다.

그럼에도 불구하고 이러한 사진들을 작품의 진행과정에서 사진의 역할에 따라 네 가지 유형으로 나눌 수 있다. 우선 그 첫 번째 유형으로 작품의 개념적인 증거 자료로 활용된 사진 즉 증거-사진이다. 특히 개념미술에서 사진은 사진의 신빙성(*ça a été*)을 담보로 하는 텍스트-이미지(*texte-image*)에서 증거-사진 역할을 하는데 대부분의 작품에서 전략적으로 현실의 사실성과 상황

51) 이때의 장치는 물건을 생산하는 기계장치와 같이 예술의 영역에서 개념적인 메시지를 전달하기 위한 상황설정을 말하는데 흔히 사진으로 설정하는 경우를 사진적 장치(*dispositif photographique*)라고 한다.

52) 이경률, *op. cit.*, p.46.

적인 픽션을 혼용한다. 원래 개념미술과 사진의 관계에서 사진은 제시된 텍스트의 단순한 증거-자료로서 비트겐슈타인의 언어적 유희나 계열 패러다임의 예로 활용되었다. 예컨대 1970년 조셉 코주스(Joseph Kosuth)의 〈하나와 의자〉는 실제의 의자, 사진으로서의 의자, 언어로서의 의자를 동시에 병치시키면서 하나의 사물에 대한 서로 다른 세 가지 정의를 보여준다. 이러한 개념적 제스처를 통해 작가가 응시자에게 던지는 무언의 메시지는 전통적 언어 계열의 일탈과 실제에 대한 열려진 해석이다. 이때 사진은 실제 의자에 대한 또 다른 정의로서 반박할 수 없는 증거-사진이 된다.

마찬가지로 시간의 변화에 따라 달라지는 인물을 일정한 시간적 간격으로 촬영한 작품들 예컨대 얀 사우덱(Jan Saudek)의 〈베로니카〉, 리처드 아베돈(Richard Avedon)의 〈자콥 아베돈〉은 각각 실제 자신의 정부 베로니카와 암으로 죽어가는 아버지를 모델로 촬영했다. 이럴 경우 작품에서 사진은 시간에 따른 물리적 변화를 보여주는 증거-자료가 되며 사진이 궁극적으로 지시하는 것은 인간 존재에 대한 운명론적인 숙고와 확인일 것이다.

그러나 같은 경우라도 장면의 픽션(fiction)을 통해 예견치 못한 메시지를 전달하는 개념적 장치 특히 텍스트-이미지에 활용된 사진은 전혀 다르게 나타난다. 크리스티앙 볼탄스키(Christian Boltanski)의 〈5년 3개월 차이의 크리스티앙 볼탄스키〉는 이러한 경우를 보여주는 가장 좋은 예가 된다. 작품은 단순히 자신의 증명사진 두 장을 나란히 병치시키고 그 밑에 「5년 3개월 차이의 크리스티앙 볼탄스키」라고 적고 있다. 그러나 결과적으로 이러한 텍스트-이미지 조합은 사진의 존재를 믿는 응시자를 속이게 된다. 왜냐하면 언뜻 보기에 텍스트는 정확한 내용을 지시하는 사진들같이 보이지만, 활용된 사진들은 처음부터 실제 증거-사진이 아니라 익명의 아무 사진이었기 때문이다. 이는 곧 “우리에게 강요하는 감각의 자국에서 무의식적으로 어떤 한 개인에게 교부하는 기억 속에서 진실과 가짜를 구별하지 못하는 어려움을 말해준다.”⁵³⁾ 다시 말해 오늘날 보고서, 도감, 증명서 등 과학적인 자료들뿐만 아니라 신문, 지상파, 인터넷, SNS 등의 대중매체가 쏟아 내는 엄청난 정보를 우리는 어떠한

53) Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Paris, Armand Cdlin Edition, 1992. p.225.

의심도 없이 믿는 현실 속에서 진실과 가짜의 구별이 불가능하다는 것을 말한다. 이때 사진은 포스트모니즘 영역에서 우리의 이성 체계를 전복시키는 전략적 도구가 된다. 이와 같이 사진을 개념적 장치로 활용하는 그의 예술적 전략은 1980년까지 지속된 자신의 〈재구성〉 시리즈를 지배하고 있다.

또한 소피 칼(Sophie Call)의 자서전적인 진술과 픽션에 활용된 사진 역시 증거-자료의 역할을 넘어 텍스트-이미지의 예술적 제스처로 작동한다. 작가는 자신의 삶 속에 진실과 거짓을 뒤섞어 경계를 설정할 수 없는 끝없는 유희를 만들면서 우리로 하여금 스스로 있음직한 내러티브를 짜도록 한다. 칼의 초창기 작업들 〈파리에서의 추적〉, 〈베니스에서의 추적〉이 사진과 텍스트를 조합하여 자서전적인 일기 형식으로 되어 있지만, 이후 〈호텔〉은 실제 베네치아의 한 호텔 객실 서비스 직원으로 일하면서 객실 투숙자들의 소지품과 일기 소지품들을 사진으로 찍고 노트를 작성해 만든 사진집인데 자신의 경험에 자신의 상상력이 더해져 사실과 픽션의 경계를 모호하게 만든다. 이와 같이 “칼의 작품은 사실과 허구, 노출증과 관음증, 퍼포먼스와 관객의 위치를 뒤섞고 있다.”⁵⁴⁾ 이러한 사실과 허구의 게임은 작품 전체를 아우르며 끊임없이 변주된다.

칼의 작품에 첨가된 텍스트는 실제 자신의 경험을 중심으로 쓰인 자전적인 내용이지만 사실과 허구의 중간 지점에 놓여 있는데 이러한 반 픽션은 결국 소피 칼의 작품에서 내러티브를 증폭시키는 장치로 활용된다. 또한 이러한 텍스트의 증거-사진으로 활용된 사진은 반박할 수 없는 사실적 출현 앞에서 관객 자신의 경험적인 재구성을 유도하기 위한 장치임과 동시에 사실과 허구 사이에서 은밀히 작동하는 개념적 유희로 이해된다.

예술적 메시지를 드러내기 위해 사진을 개념적인 장치로 활용하는 또 다른 유형은 사진의 사실주의가 상황 설정을 위해 작품의 일부를 구성하는 경우로, 특히 현대미술에서 사진이 2차원적인 오브제 개념으로 활용되는 팝아트의 사진-그림과 사진-설치, 사진-조각, 사진-비디오 등 포스트모더니즘의 장르의 혼용에서 잘 나타난다. 이럴 경우 사진은 그것이 실제든 픽션이든 그림을 위한 사실주의 참조도 아니며 상황적인 풍자나 사건을 재구성하는 콜라주나 포토몽타주도 아닌, 작품의 진행과정에서 예술적 메시지를 드러내는 개념적 도

54) 샬럿 코튼, *op. cit.*, p.25.

구 역할을 하며 대부분 대중문화의 상징이나 집단의 기억 혹은 시대의 에토스(éthos)로 나타난다.

대표적인 예를 들자면 한편으로 앤디 워홀의 〈코카콜라〉나 〈원자폭탄〉 혹은 〈참사 시리즈〉를 들 수 있는데 이 그림들은 모두 실제 대중사진으로부터 제작된 그림-사진이다. 여기서 사진들이 지시하는 것은 단순한 현실의 사실주의를 넘어 그것이 함축하는 문화적인 상징 즉 오늘날 집단이 경험하고 기억하는 공통된 에토스로 나타난다. 또한 같은 맥락에서 크리스티앙 볼탄스키의 사진-설치 작품들 예컨대 어둠의 교훈 시리즈의 〈기념비〉나 〈샤스 고등학교〉에 활용된 사진들 역시 역사적 기억을 배경으로 하는 상징적인 지표임과 동시에 그것으로부터 연관된 당시 현실 정치의 비평이기도 하다.

또 한편으로 포스트모더니즘의 탈-장르(혹은 이종교배)에서 로베르토 펠리 그리니치(Roberto Pellegrinuzzi)의 사진-조각 〈이미지 포착 - 나뭇잎 IV〉(1994년)(도판 5)과 알랭 플레쉬(Alain Fleisher)의 사진-비디오 작품인 〈감성 화면〉은 모두 사진을 전통적 매체의 한계를 뛰어 넘는 재현도구로서 흔히 하이브리드 멀티 매체로 활용한다. 전자의 작품이 실제 대상을 촬영한 사진들의 조각으로 붙여 만든 거대한 나뭇잎을 보여 줄 때, 후자는 소설의 장면을 시각화하거나 영화의 장면들을 발췌하여 만든 영상-설치⁵⁵⁾ 작품인데 여기에 활용된 사진은 공통적으로 작품의 상황설정을 위해 처음부터 계산되고 변형된 것들이다.

이러한 사진 활용은 두 가지 개념들을 내포하고 있는데, 하나는 사진적 레디-메이드(ready-made photographique) 개념으로 사진 그 자체의 미학적인 탐구를 포기하면서 사진을 예술적 오브제로 작품에 활용하는 것이다. 이럴 경우 사진이 그림에 통합되자마자, 사진은 어떤 주관적이고 은둔적인 예술적 언어와는 반대로 모두에게 이해되는 대중적 교감이나 상징으로 나타난다. 작가들은 문화적 코드에 관계하는 아마추어 사진, 잡지 사진, 광고사진 등 어떠한 예술적 특징도 없는 대중사진을 선택하는데, 그 이유는 실행자 각자의 의향대로 마음대로 재생하고 조작 가능하기 때문이다. 또 하나는 과거 사실에 대한 기억의 재구성이다. 특별히 사진은 과거 사실의 경험적인 재현 다시 말

55) 관객은 언제나 설치 공간에 배치된 실제 소설과 영화를 만난다.

해 “사진은 기억의 은유라는 것”을 작품의 출발점으로 하는 소위 “기억 미술(The memory art 영)”⁵⁶⁾에 있어 중요한 재현도구가 된다.

작품의 진행과정에서 개념적 장치를 위해 활용되는 사진의 세 번째 유형은 미장센(mise en scène)을 통한 연출사진이다. 이는 곧 장면의 연극화로 작가가 오로지 사진으로 기록하기 위해 연극화된 설치 형식으로 장면을 의도적으로 재구성하는 경우이다. 이때 최종적으로 기록된 사진이 곧 작품이 되는데 흔히 이러한 사진을 넓은 의미에서 조형사진(photographie plasticienne)이라고 한다. 오늘날 특정한 상황을 만들기 위해 “선 행위 후 촬영” 방식⁵⁷⁾으로 작업하는 대부분의 조형사진가들이 여기에 속하는데, 사진 행위의 핵심적인 조건은 물론 미장센⁵⁸⁾이다.

사진과 미장센의 역사적인 관계를 언급하자면 사실상 19세기 전 기간을 통해 아카이브 기록사진과 과학사진을 제외한 거의 대부분의 사진은 순간포착이 불가능했던 당시 기술적인 이유와 촬영자에 의해 의도적으로 기획된 촬영이었다는 이유에서 사실상 미장센이다. 유희나 예술적 목적으로 기획되고 연극화된 미장센은 역사적으로 이미 사진발명 초기 사진에 나타난다. 자신의 억울한 심정을 드러내기 위해 자살한 자신의 모습을 셀프로 촬영한 이폴리트 바이야(Hippolyte Bayard)의 <익사자>(1840년)는 이러한 문맥에서 최초의 자화상임과 동시에 최초의 미장센이라고 할 수 있다.

또한 당시 다른 사진 발명가인 옹베르 드 몰라르(Humbert de Molard)의 <죄수>(1848년)는 무거운 쇠사슬과 함께 감옥에 갇혀 있는 익명의 젊은이를

56) 기억미술은 원래 1970년대 개념미술의 한 유형으로 이미지와 텍스트 사이의 개념관계 즉 이미지의 아이콘과 언어를 결합하는 미술을 지칭했다. 넓은 의미에서 사진 이미지 혹은 그것에 의한 예술적 장치(사진-설치)와 관객 자신의 기억 사이에서 야기되는 상황적인 모순, 딜레마, 역설, 풍자, 과도한 의미 등 단순한 의미나 하나의 장면으로 재현 불가능한 메시지 즉 시뮬라크르 simulacres 를 드러내는 개념미술이다.
cf. 이경률, *op. cit.*, p.46.

57) 아르놀프 라이너(Arnulf Rainer)나 조르주 후스(George Rousse)와 같은 조형사진가의 작업 방식과 같이 “선 촬영 후 행위” 방식으로 작업하는 작가들도 있지만 소수에 불과하다.

58) 미장센은 불어로 “만들어진 장면”이라는 의미로 연출과 동의어로 번역되지만 미장센은 좁은 의미에서 의도적으로 만들어진 장면을 뜻하는 반면 연출은 의도적인 행위를 뜻한다.

보여준다. 그런데 이 죄수는 오늘날 순간포착 장면과 같이 카메라의 렌즈를 똑바로 응시하면서 아주 자연스러운 포즈로 있지만, 이 장면 역시 모델을 당시 유행한 소설의 주인공으로 분장시켜 촬영한 미장센이었다. 19세기 사진의 미장센은 또한 영국 빅토리아 시대 줄리아 마가렛 캐머런(Julia Margaret Cameron)의 연극화된 초상사진에서 보다 분명히 드러나는데, 대부분의 장면은 익숙한 성경과 대중소설 그리고 유명 시인들의 시나리오를 배경으로 사진으로 치밀히 재구성된 연극이었다.

그러나 20세기 장면의 연극화 즉 미장센의 의도는 단순한 상황적 내러티브가 아니라 포스트모더니즘 계열의 미장센의 경우 비현실, 상상, 환상, 욕구 등 현실에서 재현 불가능한 장면을 구현하는데 있으며 최종적으로 완성된 장면은 사진의 동결효과를 통해 조형사진으로 나타난다. 거기서 관객에게 전달되는 메시지 역시 일상에 감추어진 현실의 모순과 부조리 혹은 상황적인 딜레마와 같은 것들이다. 왜냐하면 연극의 본질은 상황 속에 은닉된 존재의 폭로와 누설이기 때문이다. 오늘날 현대미술 특히 1980년대 이후 다변화된 미술의 가장 분명한 특징들 중 하나는 미장센과 연출사진이다. 최종적인 기록으로서 연출사진은 사실상 거의 모든 장르를 아우르고 거의 모든 경향의 작가들을 통합한다. 그래서 이 계열에 속하는 작가들을 형식적인 관점에서 정확히 분류한다는 것은 사실상 불가능하다.

그럼에도 불구하고 1980년대 이후 연출사진의 대표적인 작가들을 예로 든다면 우선 샌디 스코그룬디(Sandy Skoglund)와 베르나르 포콩(Bernard Faucon)을 들 수 있는데, 그들의 작업은 공통적으로 설치와 조각의 형태로 각각 인공물과 인형으로 현실이 아닌 있음직한 상상과 기억의 환상 그리고 현재와 공존할 수 없는 미래와 과거를 재현한다. 그들은 또한 오랫동안 공들여 만든 미장센을 최종적으로 사진으로 기록한 후 유일하게 촬영된 필름만 남기고 모든 것을 파괴한다. 반면 제프 윌이나 그레고리 크루드슨(Gregory Crewdson)의 작품에 나타난 연극적인 장면은 일종의 드라마로 재구성된 가상현실을 보여주면서 전통적 회화의 재현과 사진의 사실성에 대한 역사적인 담론을 던진다. 또한 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 작품 〈무제 Film Stills〉 시리즈(1980년)는 일 인 다 역의 자화상적인 연출을 통해 오늘날 대중매체가

지배하는 집단사회에서 집단과 개체 사이의 정체성 부재로 드러나는 자아상실을 암시한다.

게다가 오늘날 많은 조형사진가들은 보다 효과적인 미장센을 위해 처음부터 치밀히 계산된 장면을 만든다. 조엘-피트 위트킨(Joël-Peter Witkin)은 거의 정신분석학적인 전이-오브제(objet-transitionnel)⁵⁹를 통해 오랫동안 심연(무의식과 같은)에 억압되고 잠재된 존재들(섹스, 살인, 엽기 등의 추의 세계)을 들추어내고, 이때 활용된 오브제들은 동물에게 조건 반사로 적용되는 일종의 자극-시그널(stimuli-signaux) 역할을 한다.

끝으로 연출사진을 만드는 미장센은 오랫동안 억압된 인간 내면의 삶과 욕구 그리고 동성애와 같은 다수로부터 소외된 소수성을 폭로하는 방식이 되기도 하는데, 흔히 자신의 삶을 모델로 하는 자서전적인 독백 형식을 나타낸다. 성에 대한 인간의 원초적인 관능을 연극적 방식으로 보여주면서 오늘날 왜곡된 성을 누설하는 노부요시 아라키(Nobuyosi Araki)의 포르노적인 사진은 1980년대 신티토리얼리즘(néo-pictorialisme)의 영역에서 이데올로기적인 억압과 집단 통제에 대항하는 체코인 안 사우덱(Jan Saudek)의 인간 극장과 낸 골드인(Nan Goldin)의 자서전적인 독백과 공통점을 가지는데, 그것은 집단 사회로부터 억압되고 소외된 진실의 폭로이다.

VII. 지속순간의 단절과 기록

현대미술에서 사진을 재현도구로 활용하는 마지막 카테고리는 사진의 기록성(enregistrement)을 그림에 도입하는 경우이다. 이때 사진은 작가가 의도적으로 시행하는 재현도구로서 사실주의의 참조나 사실성의 확인이 아니라 오로지 현실의 기록(자국)으로만 활용되는데 엄밀히 말해 전통 스트레이트 사진(Straight Photography)을 회화에 도입하는 조형사진으로 간주된다. 오

59) 전이 오브제 혹은 과도대상은 어린 아이가 엄마와의 구순적 관계에서 사물로의 관계로 이전할 때 엄마 대신 선택하는 엄지손가락, 이불, 인형 등의 물건을 말하는데, 비유적으로 두 객체 사이의 정신적 단계를 이어주는 과도기적인 매개물이 된다.

늘날 많은 작가들 특히 사진의 기록성을 활용하는 화가들과 조형사진가들이 이 카테고리에 속하는데 그들의 공통분모는 현실의 단면으로서 진술(écriture)이다.

작품은 그림-사진(Forme-Tableau)의 형태로 그림의 형태와 사진의 내용물이 조합되는데 여기서 활용된 사진은 일종의 물감을 대신하여 현실의 단면을 그대로 재현하는 물리적 도구 역할을 한다. 그림-사진은 1980년대 말 프랑스 비평가 장 프랑수아 슈브리에(Jean-François Chevrier)가 “그림적 형태로 된 사진”이라는 용어로 언급한 비평에서 유래한다. 그에 의하면 그림-사진은 “그리는 행위조차 개입시키지 않으면서 회화적인 모델을 참조하는 어떤 사진적 형태를 지칭한다.”⁶⁰⁾ 이럴 경우 작가는 사진가가 아니라 화가 혹은 조각가가 되고 활용된 사진은 순수 사실주의만을 표명하면서 객관적이고 중성적인 형태를 가진다.

예술작품에 사진의 기록성을 활용하는 역사적인 담론은 우선 19세기 사진으로 거슬러 올라가 당시 아카이브와 과학적 기록에서 활동한 작가들을 들 수 있다. 1850년대 정부 주도하에 조직된 문화유산 조사단(la mission d'héliographies)에 소속된 사진가들 예컨대 에두아르 발뒤스(Edouard Baldus)나 앙리 르 세크(Henri Le Sec)가 촬영한 유물 사진들은 주체-작동자(sujet-operator)의 관점에서 오로지 곧 사라질 문화유산에 대한 증거로서의 기록일 뿐 어떠한 해석학적인 담론도 허락하지 않는다. 또한 1920년대 독일 “신 객관성(Nouvelle objectivité)”의 랭그-패취(Renger-Patzsch)와 아우구스트 잔더(August Sander)의 경직된 작품에서 사진의 역할은 오로지 대상에 대한 유형학적 기록일 뿐이다.”⁶¹⁾

이러한 활용은 1960년대 말 사진과 그림이 예술적 전략으로 혼용되는 개념 미술가들의 작품에서 다시 나타나는데 특히 에드워드 루샤(Edward Ruscha)와 조셉 코주스의 작품에서 잘 나타난다. “에드워드 루샤는 전통적인 구별을 픽션과 자료 사이로 이동시키면서 반-사진적인(anti-photographique) 방식을

60) 도미니크 바케, *op. cit.*, p.42.

61) Jean-François Chevrier, *Une autre objectivité*, Paris Milan Idea Books, 1989, p.27.

쓴다. 루샤는 곧 책들을 출간한다. 1962년 그 첫 책인 <26개의 주유소>는 그가 말한 대로 26개의 주유소를 담고 있는데, 루샤는 존 코플란(John Coplans)과의 인터뷰에서 그에게 이러한 아이디어는 가솔린이라는 단어가 26개라는 것에 대한 특별한 취향에서 왔다고 설명했다. 그는 책에 사진의 본질에 교부할 특별한 어떤 메시지도 없으며, 이미지들은 근본적으로 '예술적인' 질이 박탈되어 있다고 말했다.”⁶²⁾ 또한 “조셉 코주스에게 사진적 진술의 지시적인 가치는 그의 유명한 작품 <하나와 세 의자>(1965년)에서와 같이 사진의 언어학적 정의에 부응했다.”⁶³⁾ 이와 같이 아주 단순한 방식이지만 작가는 개념적으로 실제 대상의 지표로서 사진을 활용했고 또 이러한 활용은 1970년대 개념미술에서 급속히 발전한다.

사진을 현실의 진술도구로 활용하는 그림-사진의 특징에 관해 보다 구체적으로 언급해 보면, 우선 형식적으로 우연과는 반대로 계획적인 어떤 오브제나 건축물 혹은 익명의 인물을 대상으로 하고 포즈 역시 경직되고 의도적이다. 이러한 의미에서 계획적으로 시행하는 퍼포먼스와 설치의 최종적인 사진적 진화로 볼 수 있지만 궁극적으로 그림-사진은 그림의 형태를 가지지만 사진으로 만들어진 궁정 역사그림으로 이해된다. 이와 같이 사진적 형태가 그림의 형태로 동화하려는 의도로 대부분의 그림-사진들은 거대한 사이즈와 컬러를 선호한다.

그러나 이러한 그림-사진을 그림과 사진이 혼용된 다른 종류의 그림-사진들과 구별시키는 가장 분명한 것은 작품이 만들어지는 과정 특히 주체-작동자(sujet-operator)의 관점에서 드러나는 개념적인 특징들이다. 그러나 이 개념들은 오랫동안 우리에게 익숙한 구조-분석의 틀을 비껴나기 때문에 작품은 언제나 논리적인 영역에서 과학적 자료나 유형학적 도감으로 나타나고 장면의 해석학적인 구조를 찾으려는 의미의 눈으로 볼 때 수수께끼로 보인다.

여기서 중요한 것은 필립 뒤보가 “사진은 그 사진을 있게 한 원인적인 것이 중요하다”라고 말했듯이 실행자 혹은 촬영자의 관점에서 본 장면의 원인성이 중요하다. 결국 그림-사진들은 공통적으로 전통적인 미적 가치를 부인하고 전

62) *Ibid.*, p.9.

63) *Ibid.*, p.10.

혀 의미를 표명하지 않으면서 지극히 객관적이고 중성적으로 나타난다. 이러한 문맥에서 그림-사진을 흔히 중성사진이라고 한다.⁶⁴⁾

여기에는 크게 두 가지 특별한 개념이 있는데 하나는 지속순간의 “결정적 순간 계열의 파괴(déstruction du paradigme du moment décisif)”이고 또 하나는 의미의 부재를 말하는 “평범 미학(banalité)”이다. 우선 여기서 말하는 결정적 순간은 포토저널리즘에서 필연적인 사건과 활동성을 말하는데 이러한 두 요소를 제거하는 것이 반-포토저널리즘인 결정적 순간의 파괴이다. 사실상 연속적 시간에서 결코 다시는 재현되지 않을 사건을 자르는 ‘결정적 순간’은 무한 복제 디지털 영상의 보편화와 멀티 대중매체 시대(사건의 재현은 사실상 지상과의 전유물) 현대 조형사진에서 더 이상 예술적 가치를 가질 수 없게 되었다. 그림-사진은 반대로 특정한 사건에서 아무 상황으로 이동하면서 전혀 움직임이 없이 언제나 지속되는 순간의 단면을 자르는 동결효과 즉 지속순간(temps duré)의 단절을 보여준다.

결국 “탐방사진가가 특종 신화와 롤랑 바르트가 그의 책 『신화』에서 말한 ‘쇼크사진(photo-choc)’에 몰두한다고 하면, 조형사진가는 포즈(pose)와 정반 대되는 것을 선택하고, 의미심장한 순간의 하루살이(fugacité)에 거슬러 고착화된 그의 모델로부터 시간 외적인 것과 무시간(non-temps)을 선택한다.”⁶⁵⁾

또 다른 특징은 그림-사진은 “미적인 거부와 평범의 욕구” 다시 말해 전통적인 미학을 거부하면서 폰크툼(punctum)의 특이하고 이상한 무엇이 전혀 없다. 오로지 언제 어디서나 반복적으로 존재하는 일상의 지극히 평범한 무엇으로만 출현한다. 이러한 이유로 그림-사진의 재현대상은 전통적 그림으로 표현할 수 없는 그러나 오로지 사진으로만 재현할 수 있는 일상의 밋밋한 것들이며 언제나 익숙한 일상 속에서 익명의 사람과 불특정한 대상만 재현한다. 이럴 경우 사진은 모든 의미와 사건을 철수시키면서 기호학적으로 코드의 일탈(탈-코드 sans code)로서 도상-지표가 되는데, 바로 여기에 삶의 시물라크르(simulacres)로서 무의미의 파토스(phatos de non-sens)가 드러난다.⁶⁶⁾

64) Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, p.146.

65) 도미니크 바케, *op. cit.*, p.94.

66) *Ibid.*, p.102.

이와 같은 그림-사진은 1990년대 점진적으로 보편화되는데 크게 세 가지 유형으로 나누어 볼 수 있다. 우선 밋밋한 현실의 단면을 기록하는 유형으로 대부분 도시의 의미 없는 풍경과 모든 자연의 풍경이 추방된 장면, 정면으로 잡혀진 익명의 아무 얼굴 등을 보여준다. 이러한 경향을 가장 잘 보여주는 예는 역사적으로 1957년부터 유형학적 사진 작업을 한 독일인 베르트 엔 힐라 베허 부부(Bernd and Hilla Becher)의 <익명의 조각들>(1970년)⁶⁷⁾을 들 수 있는데 거기서 보여주는 그림-사진은 사라지는 산업 사회의 잔재를 지형학적이고 유형학적인 방식으로 도표화시킨 작품이다. 미적인 거부와 평범의 욕구를 암시하는 이미지는 “현실은 무광과 같은 무엇, 바로 거기에 존재하면서 더 이상 의미하지 않으려는 그 무엇의 열정을 말한다.”⁶⁸⁾ 여기서 사진의 역할은 조셉 코주스의 의자 사진이나 에두와르 발뒤스의 아카이브처럼 반박할 수 없는 현실의 단면을 보여주는 기록 이상 그 어떤 의미도 가지지 않는다.

이후 오늘날 많은 작가들이 이와 같은 유형을 따르는데 캐나다인 제프 월(Jeff Wall), 프랑스 작가 장 마크 뷔스트망트(Jean-Marc Bustamante), 장뤽 몰렌(Jean-Luc Moulène) 그리고 독일에서 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky)(도판 6), 토마스 루프(Thomas Ruff), 토마스 스트루트(Thomas Struth), 발터 니더마이어(Walter Niedermayr) 등이 대표적인 작가들이다. 특히 오늘날 언제 어디서든 만날 수 있는 익명의 사람들을 그림의 형태로 유형학적으로 크게 정면 촬영한 토마스 루프의 초상사진, 거대한 스케일로 집단 사회의 대량화되고 획일화된 풍경을 보여주는 안드레아 구르스키, 오늘날 현대인의 획일적인 여가와 레저문화의 장관들을 보여주는 발터 니더마이어, 더 이상 특별한 활동이 아니라 도시의 획일화된 판박이 활동과 제스처 특히 대중 브랜드로 유형화되는 익명의 사람들을 촬영한 베아트 스트레이(Beat Streuil) 등의 작업들은 단순한 우연들이 아니라 치밀히 계산된 의도적인 장면들이다. 이러한 작품들은 공통적으로 특별한 제목을 붙일 수 없는, 결코 특정한 의미를 부여할 수 없는 그러나 설정된 상황에서 무엇이나 혹은 누구나 상호 교환 가능한 1인칭 진술로 나타난다.

67) 그러나 1988년에 <물탱크>라는 제목이 붙여진다.

68) *Ibid.*, p.95.

사진의 기록성을 이용한 또 다른 그림-사진의 유형은 전통적 보도사진의 대척점에서 미세-보도(micro-reportage)의 출현이다. 전통 다큐멘터리에서 필연적인 것은 객관적인 3인칭 관점과 유일한 이미지로서 이미지-사건이며 언제나 의미를 부여하는 선택적인 순간을 자른다. 그러나 이러한 그림-사진은 외형적으로 다큐멘터리의 형식을 가지지만 전혀 사건과 의미를 부여하지 않고, 내면적으로 일상의 침수에서 오로지 1인칭 마이크로 시각(micro vision)으로 중성적이고 아무 것에도 적용될 수 있는 평범 그 자체를 재현한다. 촬영자는 주체-작동자의 관점에서 즉각적인 현실의 진실로서 단편만 포획할 뿐 전혀 집단의 가치를 부여하지 않는다. 그때 사진은 어떤 현실의 자국 혹은 낙인 이외 어떠한 역할도 하지 않는다.

예컨대 영국 중산층을 배경으로 문화적이고 이데올로기적인 일상의 판박이를 기록한 마틴 파(Martin Parr)의 사진과 미국 서민들의 일상에서 반복적으로 일어나는 시시콜콜한 일들을 기록한 닉 와플링톤(Nick Waplington)의 사진에는 오로지 자신의 관점에서 본 주관적인 시선과 현실의 조각만 있을 뿐 더 이상 집단의 코드나 획일화된 이데올로기가 존재하지 않는다.

또한 오늘날 일부 사진작가들이 만드는 새로운 유형의 다큐멘터리 그림-사진 역시 전통 다큐멘터리 사진과는 전혀 다르게 나타난다. 그들은 전통적인 르포르타주 형태를 가지지만 재현하는 방식은 자신의 1인칭 관점에서 포착된 현실의 흔적 즉 사건이나 전쟁이 지난 후 그 장소에서 경험하는 개인적인 감정과 국부적인 사건과 그리고 그 지방 특유의 문화적 흔적을 보여준다. “현대 예술사진작가들은 대개 반-르포르타주(anti-reportage) 입장을 취해왔다. 즉 천천히 사진을 찍고, 행위의 중심부에서 떨어져 있으며, 결정적인 순간이 지난 뒤에 현장에 도착한다.”⁶⁹⁾ 또한 “주제들도 상당히 달라졌는데, 사진작가들은 혼란스런 사건의 한 가운데에서 사진을 찍거나, 개인적인 고통과 괴로움에 근접하기보다는, 비극의 뒤에 남겨진 것들을 재현하고자 하는데, 간혹 매우 뛰어난 조망을 보여주는 양식으로 그것을 해내기도 한다.”⁷⁰⁾

예컨대 영국인 폴 시라이트(Paul Seawright)의 <계곡>은 아프가니스탄 전

69) 샬럿 코튼, *op. cit.*, p.187.

70) *Ibid.*

쟁에서 19세기 로저 펜턴(Roger Penton)이 크림전쟁에서 전투 직후 포탄 흔적만 촬영한 황량한 장면과 같이 언덕길에 포탄이 흩어져 있는 장면을 촬영하고 사이먼 노포크(Simon Norfolk)의 <파괴된 라디오 송출장치> 역시 폭격을 맞아 파괴된 송출기를 보여준다. 이처럼 사진을 주체-작동자의 관점에서 현실의 흔적으로만 활용하는 방식은 곧 지속된 순간의 흔적으로서 오늘날 지상과의 전유물이 된 전통 다큐멘터리의 죽음임과 동시에 예술로서 새로운 다큐멘터리의 가능성을 던지는 제스처일 것이다.

끝으로 사진을 현실의 기록으로 활용하는 또 다른 유형은 일상의 하찮은 것들을 기록하는 반-예술(anti-art) 혹은 평범 미학이다. 형식적으로 전통적인 즉물사진을 연상시키면서 흔히 우리가 경험하는 자질구래한 일상의 소모품과 음식물 조각, 파편 등을 큰 사이즈로 촬영하고 어디서나 볼 수 있는 일상의 제스처나 거리의 지저분한 것들 심지어 구토, 쓰레기, 오줌 등 예술의 경계를 벗어난 것들을 촬영한다. 그것은 곧 예술과 비예술의 경계에서 오는 일종의 개념적 혼동인데 이러한 유형을 트레슈(trash 폐물) 미학이라고 한다.⁷¹⁾ 그러나 반-예술에 속하는 사진들은 근본적으로 우리의 의식을 반영한 개념사진으로 간주된다. 왜냐하면 오늘날 우리의 일상은 자동주의, 수동성, 무기력, 무사안일, 등 획일화 된 집단 의식 속에서 유행, 브랜드, 명품 등 모든 것이 판박이들 속에서만 유통되기 때문이다.

VIII. 나가는 말

오늘날 사진을 이해하는데 서로 다른 두 가지 개념이 있다. 하나는 사진을 정보 전달의 매개물로 보는 관점이다. 원래 사진은 19세기 사진발명 이후 물론 예외적인 경우도 있지만 오랫동안 예술의 변방에서 하나의 아이디어로 정보 전달의 본원적 기능을 수행해 왔고 또한 사진은 후기 정보사회에서 지상과의 엄청난 발전과 게다가 디지털 정보 홍수와 SNS 네트워크 정보 혁명에도 불구하고 그 매개물이 무엇이든 여전히 중요한 정보전달 매체로 자리 잡고

71) 도미니크 바케, *op. cit.*, p.175.

있다. 또 하나는 사진을 정보전달 영역 밖에서 작가의 예술적 메시지를 드러내는 재현도구로 이해하는 것인데 특히 현대미술에 활용된 사진의 이해는 오늘날 다변화된 재현예술을 이해하는데 중요한 역할을 한다. 현대미술에서 사진의 활용을 언급하는 것은 곧 1950년대 이후 현대미술이 대중매체와 함께 점진적으로 진화되고 특히 1980년 이후 다변화되고 다층화되는 포스트모더니즘의 파노라마 전체를 설명하는 것과 같다.

현대미술에서 사진은 작가들이 선택하는 가장 중요한 재현도구들 중 하나가 된다. 그러나 1960년대 이전 일부 작가들은 정보와 자료의 수단으로만 사진을 활용했는데 그 이유는 당시 사진은 작품의 진행과정에서 미술의 종속적인 위치에 있었고 또한 일부 아방가르드 예술가 이외 대부분의 사람들은 사진을 예술로 인식하지 못했기 때문이다. 그러나 1960년대 이후 현대미술에서 미술과 사진의 관계는 점진적으로 서로 상반되는 두 축에서 형성되는데, 하나는 팝아트, 하이퍼리얼리즘, 누보레알리즘, 키츠미술 등 전통 회화의 재현 가능성을 위해 사진의 사실주의를 활용하는 “구상미술”이며, 또 하나는 현실의 모방 차원이 아니라 작품 행위에 대한 흔적이나 자국을 기록하기 위해 사진의 증거성을 활용하는 “전위미술(art d'attitude)”이다.

전자의 구상미술은 캔버스의 전통적인 재현예술로부터 점진적으로 오브제 중심의 제시예술로 이동하고 거기서 활용된 사진 역시 물질적 가치로서 “오브제로서 이미지(image comme objet)”가 된다. 반면 후자의 전위예술은 더 이상 오브제가 아니라 예술 행위의 시각적 자국으로서 “사진적 이미지(image photographique)”가 된다. 결국 1960년대 이후 현대미술에서 새로운 예술적 경향으로서 가장 중요한 것은 바로 “사진을 활용하는 패러다임의 변화”라고 할 수 있다.

현대미술에서 사진을 활용하는 패러다임은 점진적인 진화과정을 가지는데 그 활용 방식에 따라 몇 가지 유형별로 나눌 수 있다. 우선 사진은 1960년대 팝아트를 중심으로 재현의 영역에서 2차원적인 레디-메이드로 간주되어 현실의 사실주의를 담보하는 오브제로 활용된다. 이러한 사진의 도입은 특히 그림-사진의 영역에서 장르의 혼용으로 결국 모더니즘의 순수정화와 독창성 그리고 예술의 유토피아를 무효화시키면서 점진적으로 캔버스의 물감을 대신하게

된다.

특히 현대미술이 전개되는 1960년대 일부 화가들은 전통적 그림에 반하는 새로운 현실이나 비현실적인 장면을 창출하기 위해 사진을 현실의 거울로 활용할 때, 또 다른 화가들은 사진을 작품을 구성하는 요소로 그림에 통합하기도 한다. 이때 작업의 형태는 대부분 사진을 그림의 물리적 요소로 활용하는 그림-사진의 형태로 사진 콜라주, 포토몽타주, 콤팩인 페인팅 혹은 아셈블라주 형식으로 나타나는데, 엄밀히 말해 이러한 형식들은 그림과 사진의 서로 다른 두 장르의 혼용이라고 할 수 있다.

1970년대 전위미술과 개념미술은 사진이 예술에 통합되는 결정적인 계기가 되는데 우선 예술 행위의 시각적 자국으로 활용되는 사진은 행위미술과 대지미술에서 사진의 동결효과와 유물효과를 통해 최종적으로 행위-증거로서 작품을 대신하게 된다. 이는 1980년 이후 주류로 등장하는 현대 조형사진의 전조로 간주되고 이후 포스트모더니즘의 다양한 사진 활용의 길을 열어준다. 사진은 또한 작품의 진행과정에서 제시된 텍스트에 대한 증거-이미지 형태로 예술적 메시지를 드러내기 위한 개념적 장치로 활용된다. 이러한 증거-이미지는 사진의 확인성을 활용하는 것이지만 점진적으로 사진-그림, 사진-설치, 사진-비디오 등의 형식으로 상황설정을 위한 개념적 장치로 통합된다.

사진의 개념적 활용은 1980년대 이후 포스트모더니즘 개념에서 또 한 번의 큰 변화를 경험하는데, 대부분 작가들은 장면의 연극화를 위한 미장센을 실행한다. 그들은 오로지 장면을 사진으로 기록하기 위해 의도적으로 상황을 재구성하고 최종적으로 사진으로 기록한다. 결과적으로 작품은 사진으로 나타난 미장센인데 이러한 경향은 사진은 이미지 그 자체의 물질적 활용뿐만 아니라 미술의 모든 장르에서 특히 설치와 미장센에서 예술을 실행하는 이론적 모델이 되면서 오히려 “예술이 사진으로 진화하는 역전”을 보여준다.

그것은 곧 소위 포스트모더니즘의 실질적 이론인 “사진적인 것”을 설명하는 일종의 연극화 된 퍼포먼스가 된다. 이러한 설명은 두 가지 사실에서 그 이유를 들 수 있다. 하나는 형식적으로 작품이 만들어지는 과정에서 전통적인 조각이 공간적 확장으로 설치가 되고 또한 설치의 최종적인 진화로 연극화된 장면인데 그 장면은 최종적으로 사진으로 기록된다는 사실이다. 또 하나는 개념적으

로 특히 포스트모더니즘 계열의 작품은 그 예술적 메시지를 전달하는 개념적인 장치가 사진이 가지는 연극적 구조로서 지표성을 가진다는 것이다.

그러나 1990년대 이후 현대미술에서 사진의 활용은 상황설정을 위한 장면의 연극화에만 있지 않고 오히려 사진의 기록성을 전통적 그림에 도입하면서 사진을 반복적인 현실의 지속 순간을 포획하는 도구로 활용한다. 이때 사진은 사실주의의 참조나 사실성의 확인이 아니라 그림-사진의 형태로 오로지 현실의 기록(자국)으로 이해되고 그 재현대상은 더 이상 사건을 만들지 않고 전혀 의미를 부여하지 않는 무의미의 존재들 그러나 누구나 경험하는 현실의 진실로서 지극히 사진적인 것들이다. 결국 현대미술에서 사진의 조형적 활용은 그 기능적인 관점에서 다양한 유형들이 있음에도 불구하고 그리고 오늘날 디지털과 3D영상, 인터넷과 SNS 영상 정보 등의 첨단기술에도 불구하고 예술적 행위에서 모든 매체를 통합하고 모든 방식을 혼용하면서 지금도 진화하고 있다.

❖ 참고 문헌

- 필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률 역, 사진마실, 2005.
카트린느 미에, 『프랑스 현대미술』, 엄명순 역, 시각과 언어, 1994.
롤랑 바르트, 『사진론』, 송숙자 역, 현대미학사, 1994.
도미니크 바케, 『현대 조형사진론』, 이경률 역, 사진마실, 2006.
수잔 브라이트, 『사진예술의 현재』, 이주형 역, 월간사진, 2008.
이경률, 『현대미술 사진과 기억』, 사진마실, 2007.
샬럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2007.
로잘린드 클라우스, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003.

ARDENNE, Paul, *Art l'âge contemporain*, Edition du Regard, Paris, 1997.

BAQUÉ, Dominique, *la photographie plasticienne*, Regard, Paris, 1998.

- BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, Paris, 1980.
- CHEVRIER, Jean-François, *une autre objectivité*, Idea Books, Paris, 1989.
- FEIST, Peter H., *L'impressionnisme en France* (trans.), Taschen, Köln, 1995.
- NURIDSANY, Michel, *Ils se dient peints, ils se dient photographes*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, 1980.
- POIVERT, Michel, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2002.
- LAMOUREUS, Johanne, <Critique de post-modernisme et le modèle photographique> in *Études photographiques*, SFP, n° 1 Novembre, Paris, 1996.
- La recherche photographique*, n° 12 June, Audiovisuel, Paris, 1992.

❖ ABSTRACT

Application and Its Typological Classification of Photographs Shown in Contemporary Art

LEE, Kyung Ryul

A photograph, which was applied to contemporary art, plays a very important role in the whole of the multiplied and diversified contemporary arts today. The application of photos, which were shown in contemporary art following the 1950s, can be classified into five types according to role and function of a photo in the process of developing a work. However, this classification is shown a little ambiguously. That is because photos of being utilized by artists are indicated very diversely depending on their artistic strategy and situation.

As the first type, a few painters utilize a photo as mirror of reality in order to materialize a challenging and revolutionary idea with going against traditional picture in their pictorial practice. As the second classification, especially American painters utilize a photo as material component of forming their picture like photo-montage or collage. The combined application of this medium is first doing genre de-construction and hybridization of post-modernism in the 1980s while ultimately aiming at social criticism or political satire.

The third type implies particularly a case that avant-garde artists utilize a photo as evidence of a work. In this case, a photo is employed as evidence of a work, which disappears in the temporal space essentially like body art, land art, and performance. Also, as the fourth type is a case of utilizing a photo for artistic concept of a work, not pictorial practice of picture, it is utilized often as important artistic strategy of conceptual artists.

The final type of utilizing photo is a case of applying photo as formative tool on behalf of dye-stuffs or crayon in order to record a section of reality, which always continues regardless of event or meaning any more, in the traditional picture. In this case, a work is indicated as a photo of having a form of picture, namely, as *Forme-tableau*. The main subject is indicated there as a daily case

of being repeated always the extremely common and revived theme.

Key Words

현대미술, 사진, 화가, 그림, 활용, 유형

Contemporary Art, Photograph, Painter, Picture, Application, Type

논문접수일: 2013. 11. 10

심사완료일: 2013. 12. 06

게재확정일: 2013. 12. 12

〈부록〉

도판 목록

도판 1 : 제프 월, 〈홍내〉, 1982년

도판 2 : 리차드 에스티스, 〈상점〉, 1962년

도판 3 : 라울 아우스만, 〈예술비평〉, 1919-1920

도판 4 : 윌트 드 마리아, 〈불 밝혀진 들판〉, 1977년

도판 5 : 로베르토 펠리그리니치, 〈이미지 포착 - 나뭇잎 IV〉, 1994년

도판 6 : 안드레아스 구르스키, 〈프라다〉, 1998년



도판 1 : 제프 월, 〈홍내〉, 1982년



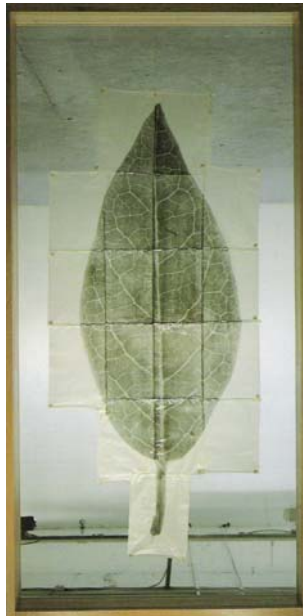
도판 2 : 리차드 에스티스, 〈상점〉, 1962년



도판 3 : 라울 하우스만, 〈예술비평〉, 1919-1920



도판 4 : 월트 드 마리아, 〈불 밝혀진 들판〉, 1977년



도판 5 : 로베르토 펠리그리니치, 〈이미지 포착 - 나뭇잎 IV〉, 1994년



도판 6 : 안드레아스 구르스키, 〈프라다〉, 1998년