2019 현대사진영상학회 논문집

현대미술에서의 사진 매체의 역할

The Role of Photographic Media in Contemporary Art

이용환 * Lee yong hwan

목차

Ⅰ. 서론

Ⅱ. 본론
1) 경계에 선 사진.
2) 모더니즘 사진.
3) 개념미술로서의 사진.
4)포스트모더니즘에서의 사진.

Ⅲ. 결론

참고문헌

본 논문은 본인의 박사 논문 ‘대구 현대사진의 태동과 사진교육시스템에 대한 연구, 2019’의 일부를 수정하여 게재하였다.

*제 1저자: 이용환 중앙대학교 사진학과 교수

Abstract

This paper intends to study the interplay of two media from the perspective of art history as a function of photographic media.
In modernism, photography wanted to build its own aesthetic of photography. Photography is an era expressed in the characteristics of time, quality, and existence of photography. Painters treated photography as an auxiliary means of their work as a material that ensures the modernity of their work. Artists treated photography as an auxiliary means of work as a material for securing the modernity of their work. Modernist photography has moved closer to the essence of the photography media and relied more on the external function as an indicator of the existence of things.
In the conceptual art age, photography and art were viewed from the point of view of the use and recognition of the photo media. In particular, even photography has entered an era when the presence of photography is not important in the form of the texture, but should be fully conscious of the mental basis. So, on the contrary, deviations and experiments in which photography mixes with other arts are allowed. This is why photography has become a conceptual art. In the conceptual art, the dichotomy of photography and art became meaningless. The bigger problem is the realization of ideas, the overthrow of existing ideas. In conceptual art, each medium was borrowed from each other's needs.
In postmodernism, photography is no longer a dichotomy between art and photography. Because photographic images are the language of the imaging era itself, they become everyday words in themselves. So modern postmodernism contains everyday ideas and photography is applied with non-aur, cultural image, and replicas that symbolize everyday experiences in the mass media era.
As discussed above, photography had a great influence on contemporary art history. Since the attempt of photography to resemble painting art in the early days, photography has been sublimated to the art of independent photography, but it is emerging as a genre that provides many stimuli and moments for modern artists.

key word : photographic media, postmodernism, contemporary art, modern artists.

The Role of Photographic Media in Contemporary Art

Yong Hwan Lee
professor
Chungang University, Photography

1.서론

현대미술에서 사진의 등장은 상당히 빈번하게 목격이 된다. 사진 매체가 현대미술에서 어떤 역할을 하기에 그 흐름에 수용되고 있는지 의문이 든다. 스트레이트 사진 이후부터 1950년대 이전까지는 사진매체만이 할 수 있는 미학적인 특징으로 사진이 발전해왔다. 그것은 사진의 기계적인 기록성을 바탕으로 보다 사진적이고 미술이 도저히 흉내 낼 수 없는 사진만의 독창적인 미학으로 발전하였다. 물론 다다에서 초현실주의자들에게 사진적인 수용이 있었지만 그것은 사진매체의 단순한 기록성의 수용일 뿐이다.

최근 들어 미술관에서 사진을 전시하는 경우가 늘어나고 있다. 전 세계적으로 사진비엔날레 혹은 사진 페스티벌이 셀 수 없이 팽창하고 있다. 심지어 미술 행사에서도 순수한 사진 작품이 주요 작품으로 등장하기도 한다. 이 장에서는 1950년대 이후 사진과 미술에서 어떠한 교류가 있었는지, 작가들이 두 상이한 매체를 어떻게 혼합했는지 또는 사진 그 자체가 어떻게 미술관에서 소화되었는지를 분석하고자 한다.

2. 본론

1) 경계에 선 사진

1950년대가 되면서 사진은 TV와 함께 정보전달 기능을 나누게 되었다. 즉 사진이 신문이나 잡지의 뉴스에서 정보의 기능을 가진 공적인 주요한 매체였지만 TV라는 강력한 미디어와 그 기능을 나누게 되었다는 뜻이다. 이는 사진의 정보전달 기능에 상당한 위축을 야기한다. 이렇게 공적인 사진의 임무가 위축되는 순간에 기록 사진가들은 새로운 차원의 방향성을 찾을 수밖에 없었다.

“명성이 자자했던 세계 순회전 ‘인간 가족’[3] 덕분에 사람들은 마침내 사진이 개인을 위한 표현 기법에서 보여준 능력과 마찬가지로, 인간적 가치와 행동을 판단하고 증언하는 역할에서도 확고한 자리를 잡았다고 믿을 수 있게 되었다.”(장 클로드 르마니, p.354). 그러나 ‘인간가족전’이 다큐멘터리 사진의 공적인 임무인 세상에 정보를 알리는 기능을 최상으로 공포하는 순간이었지만 동시에 그러한 사진의 죽음을 암시했다. 회화가 사진의 등장으로 묘사에서 표현으로 방향을 틀었듯이 사진도 공적인 것에서 사적인 다큐멘터리로 가게 되었다. 즉 다큐멘터리 사진도 사실의 재현이나 목격이 아닌 사진가 개인의 의식 혹은 의미의 표현으로 나가게 된 것이다.

그래서 사진은 “질료의 형태에 대해서 만이 아니라 정신적 근거에 대해서 자문함으로써 사진은 결국 형태와 진실, 추상과 증언 사이의 대립을 넘어서기에 이른다. 그러나 그 반대급부로서 사진이 다른 예술들과 뒤섞이게 되는 일탈과 실험도 허용된다. 사진은 부지불식간에 개념예술이 되어왔고, 일단 개념예술이 등장하자 사진은 다른 예술들과 동등한 대열에 올라서지

3) ‘인간가족 사진전(The Family of Man)’은 1955년 에드워드 J. 스타이켄(Edward J. Steichen, 1879-1973)이 뉴욕현대미술관(MoMA)에서 기획한 사진전이다. 이 전시회는 이차 세계대전 직후, 1950년대에 살았던 인간들의 다양한 모습을 보여주었고 우리 모두가 겪는 일을 사진으로 보여주었다. 역사상 가장 큰 규모의 전시로 최다 관객을 기록했다. 휴머니즘을 바탕으로 한 68개국의 273명에 이르는 사진작가가 촬영한 503점의 사진으로 이루어졌다.



<그림 1>. 로버트 프랭크, 미국인들, 1955

않을 수 없었던 큰 시대적 조류의 덕을 보게 된다. 그러나 이런 추세는 예술 상호 간의 경계를 부인하는 것이었다. 즉 방향만이 중요할 뿐 기법이나 방법은 거의 무시되었다. 결국, 사진은 수면 위로 떠오르자마자 이내 다시금 물속으로 빠져버릴 위기에 처한다. 자율적이지만 부차적이고, 승리를 거두고 있지만, 상처투성이인 사진이 어떻게 이 딜레마에서 벗어날 것인가?" (장 클로드 르마니, p.354). 사진은 미술로서의 길과 사진으로서의 길 사이에 지금까지 혼돈의 연속이었다. 미술과 함께 했던 사진은 단지 사진의 미디어로서의 역할 때문에 영상미디어의 시대에 가장 강력한 무기로써 최종적인 이미지로 남게 되었다. 이로서 사진이 예술이냐 아니냐에 대해 논쟁을 벌였던 보를레르의 주장은 이제 더 이상 효과를 가질 수 없게 되어 버렸다. 이제 사진이 도구가 되는 세상이 열린 것이다.

로버트 프랭크(Robert Frank)는 비트세대[4]의 시인이자 소설가인 앨런 긴즈버그(Allen Ginsberg)와 잭 케루악(Jack Kerouac)과 교류를 하였고 그들의 노선과 유사한 생각으로 제작된 사진집 '미국인 The Americans'를 발표하였다. 비트주의자로서 동지들이 시와 소설을 발표하듯이 그는 미국이라는 사회를 비판적인 사회적 시각을 가지고 조롱하였다. 그 사진들은 냉정하고 차가운 표정들, 금속 표면의 자동차들, 황량하기 짝이 없는 주유소, 주제가 초점이 나간 사진, 성조기, 차가운 눈으로 응시하는 흑인들의 모습을 가지고 있었다. 그리고 사진은 제대로 현상되지 못한 듯 거친 입자를 드러내며 그냥 막 만든 사진처럼 보인다.

로버트 프랭크의 사진에서 보이는 자본주의의 어두운 측면인 소외와 빈곤, 허무와 인간성 상실들은 그 시대의 사람들에게는 이해되지 못하던 시대의 시뮬라르크이다. 그 사진의 주관적 재현은 일반적 사건에 대한 관찰이나 기록이 아니라 개인의 독백이며 자기 중심의 주관적 시각으로 표현하는 것이었다. 당시로서는 그의 사진들의 주관적인 인상은 반사진적 특징을 보여주는 것으로 비정형적 요소들, 불규칙, 대칭, 흐림 등을 보여준다. 그의 사진은 전통적인 다큐멘터리 사진처럼 길을 가다가 맞닥뜨린 우연이 조금 섞인 기다림의 사진이 아니라 '볼' 때만 멈추었고 끊임없이 움직이는 것은 프랭크 자신이었다. 로버트 프랭크는 무의식으로부터 나오는 그의 생각이 보여주는 주제를 따라갔으며 질서와 조화 그리고 완벽한 조형미를 강요한 전통적 사진의 규범들을 전복시켰다. 그는 사진적 재현에서 형식으로 진술하는 것이 아니고 상황을 드러나게 하는 방식을 사용했고 사진이 무엇을 만드는가가 아니라 어떻게 만들어지는가에 관한 문제를 보여주었다. 사진 이미지 자체의 결과가 아니라 그 이미지를 있게 한 그 자신의 순수직감에 의존하는 것이다.(김민정, 윤준성, 2015, pp.99-100).

2) 모더니즘 사진

4) 비트제너레이션(beat generation) : 1950년대 중반 이후 샌프란시스코와 뉴욕을 중심으로 대두된 보헤미안적인 문학가·예술가들의 그룹을 지칭한다. 현대 산업사회로부터 탈출하여 원시적인 삶을 동경하였다. 마약, 재즈, 선불교를 선호한다. 문학가 알렌 긴스버그(Allen Ginsberg)와 잭 케루악(Jack Kerouac)이 대표적 인물.

역설적이게도 당시 사진에서 모더니즘은 더 사진적인 개념을 형성하고 있었다. 사진예술의 규범을 세우기 시작했다. “사진에서의 모더니즘은 20세기와 더불어 발전한 회화나 조각, 판화 등 어떤 다른 매체를 능가하는 묘사력의 가능성과 역량을 지닌 사진이 독자적 유일성을 견지해야 했다. 시각예술에 있어서의 모더니즘은 회화는 회화가 되어야 하고, 조각은 조각, 사진은 사진이라는 개념을 중시했다...모더니즘은 사진으로 하여금 사진적이란 것이 무엇인지 그 개념을 계발하도록 해서, 다시 말해 사진적이란 개념을 발명해내도록 해서, 사진이란 존재의 합법성에 의문을 제기하지 못하도록 했다. 두 작가를 언급한다면, 스티글리츠의 미국식 순수주의와 라즐로 모홀리-나기(László Moholy-Nagy)의 유럽식 실험적 형식주의라는 두 요소가 사진의 개념을 키워 나가 미국 사진 모더니즘의 자양분이 되었다. 모홀리나기는 미국에서 최초의 사진교육을 창설하였다. 그는 1930년대에 시카고 디자인 연구소(Institute of Design)를 설립한 장본인이다. 스티글리츠의 순수주의와 모홀리의 혁명적 형식주의의 유산은 20세기의 진행과 더불어 서로 연합하고 또 발전하면서 사진이 근대적 예술임을 주장하는 대표가 되었다. 아이러니한 사실은 이런 주장들이 예술계에서 더욱 널리 받아들여 지던 바로 그 순간에 사진이 발 딛고 서 있던 땅이 지각 변동을 하였다.”(Andy Grundberg, 2003. p.175).

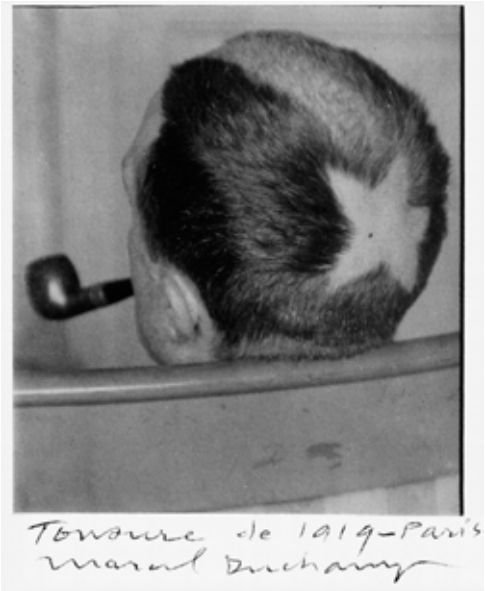
20세기 현대미술사에서 사진의 지표[5]라는 개념은 아주 중요하다. 특히 개념미술에서부터 포스트모더니즘까지 사진이 어떻게 역할을 하는지 알 수 있기 때문이다. “처음으로 사진에 '존재론(ontology)'의 관점을 도입한 앙드레 바쟁(Andre Bazin)이나 사진의 '본질(essence, eidos)을 그것이 존재했었음(ça-à-été)으로 규정한 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 있다. 현대미술의 성격이 도상(icon) 패러다임에서 지표(index) 패러다임으로 이동하고 있으며, 그 중심에 사진이 있다고 제안한 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)의 『지표에 관한 노트 Notes on the index』 (1977)는 지표 논의의 시발점이다. 이후 프랑스를 중심으로 확산된 이른바 '지표이론을 통해 사진의 존재론은 탄탄하게 정립된다.”(박평종, 2017, p.7).

그러면 미술에서 사진의 역할을 구체적으로 살펴보자. 20세기 초, 모더니즘 시대에 미술은 사진이란 존재의 합법성(존재의 일치)을 증명하듯 자신들의 작업에 응용하거나 차용했다. 사진의 빛의 흐름을 응용했던 인상주의자 마네, 사진을 지표로서 인식하고 때로는 카메라 없이 구성된 빛그림을 만든 초현실주의자 만 레이와 구성주의자인 모홀리 나기, 사진조각을 이어서 만든 몽타쥬를 비판적 언어로 사용했던 라울 하우스만와 게오르게 그라츠 그리고 존 하트피일드 등이 사진을 자신의 작업에 응용한 다아이스트 작가들이다. 그들은 주관적인 회화의 자기표현에 싫증을 느끼고 사실과 순간을 잘 표현하는 사진의 객관성을 빌려 자신이 말하고자 하는 바를 현대화 시키려고 했다. 1921년 마르셀 뒤샹이 예술 활동을 중단하고 머리를 삭발했을 때 만 레이는 친구의 두상을 촬영했다. 이 사진의 원본성은 누구에게 있는지 혼돈스럽다. 사진은 뒤샹의 머리를 하나의 오브제로 객관적으로 기록했지만 우리는 무엇을 의미하는지 길을 잃어버린다. 그리고 과연 원본은 누구의 것인가? 이 사진을 통해서 현대미술과 사진의 관계를 함축적 의미로 파악하게 된다.

모더니즘 시대에 사진은 사진만이 표현할 수 있는 시간성과 질료성, 현존성으로 독자적인 사진미학을 구축하였다. 미술가들은 사진을 그들 작업의 재료로 단지 그들 작업의 보조적인 수단으로 사용했다. 모더니즘 사진은 사진매체의 본질에 더 다가가도록 하였고 사진이 사물의 현존성을 강조하는 지표로서의 외시적 기능에 더 의존하였다고 할 수 있다.

---

5) 지표(index):퍼어스(C. S. Peirce)의 논리학과 기호학(symbiotics)에서 사용되는 말(index). A라는 사상이 발생하면 반드시 B라는 사상이 따를 때 B는 A의 <지표>라고 한다. 사진에서 사과가 보이면 우리는 사과가 있음을 알게 된다.



<그림 2>. 만 레이, 마르셀 뒤샹, 1921



<그림 3>. 조셉 코수드, 하나 그리고 세 개의 의자, 1965

3) 개념미술로서의 사진

미술로서의 사진이 각광받게 된 것은 개념미술에서 사진의 언어를 적극 수용한 덕분이다. 모더니즘시대에 비물질적인 개념을 실현하고자 그들의 작품을 사진으로 기록하였고 비로소 사진이 그들의 작품으로 남게 되었으며 그것이 전시되는 경우가 많았다. 앞서 언급한 뒤샹과 만레이의 작품이 그 예이다.

개념미술은 일반적으로 그들의 행위나 작품을 사진으로 기록하는 경우가 많았다. 그래서 그들의 사진 작품이 미술관에 등장하는 경우가 빈번하게 되었다. 개념미술은 전통의 작품처럼 특별한 재능과 감동이 없는 비예술을 표방하였고 오로지 아이디어가 중심이 되는 작업의 과정을 중요시 했다. 그들 작품의 중요성은 사진에 묘사된 행위가 있음을 강조했다. 사진의 즉각성과 우연성을 이용하여 마치 일상의 그것처럼 사전에 논의된 개념과 행위라는 생각이 들지 않도록 하는 것을 선호했다. 당시 등장한 행위예술은 동작을 통한 자연스러운 일상의 결과를 사진으로 포착하고자 했다. 결국 행위의 결과는 사진으로 남겨졌고 이 사진이 책과 미술관에서 등장하게 되었다.

개념미술은 전통적 미술의 형식미학을 거부하고 아이디어의 개발로 작업의 새로운 본질을 보여주고자 한 것이다. 전통예술의 물질적인 대상물로서의 미술보다는 비물질화, 비대상화를 바탕으로 의도적 아이디어를 중시하는 방향으로 나아갔다. “개념미술은 미술이 대상의 재현이나 물질의 조형적 구축을 통해 미적 형식을 창조해 왔던 과거의 전통적 방식에서 벗어나서, 미술 자체를 사회적, 제도적 구조 안에서의 인간 활동으로 보고 미술에 대한 새로운 입장을 형성코자 인식한 데서 비롯된다.”(마순자, 1987, p.300).

이처럼 “개념미술은 예술 행위나 아이디어를 전달하기 위해 사진을 사용했다. 사진은 예술 오브제의 대용물로 갤러리나 사진집·잡지에 등장했다. 예술의 기록이나 증거로 다재다능한 사진의 위상은 지적인 활력과 다의성을 지닌 덕에 현대 예술사진에서 훌륭하게 활용되고 있다. 이런 사진의 형식은 예술적인 행위라고 여겨져 온 관습적인 기준을 전복시켰으며, 한층 새로운 예술 창작 방식을 보여주었다. 예술은 평범하고 일상적인 물건들에 의미를 부여하는 과정이라는 것이 드러났으며, 사진은 좋은 그림을 그려야 할 당위성을 우회하는 도구가 되었다. ... 사진은 미술 내에서 예술적 제스처의 기록이자 예술작품에 대한 기록이라는 당위성으로 자리 잡았으며, 바로 그러한 당위성은 몇몇 현대 사진작가들이 무궁무진하게 활용해 온 유산이 될 수 있었다.”Charlotte Cotton, 2004, p.22-23). 여기서 사진은 현실을 광학적으로 채집한 광학적 자국을 의미하는 지표적인 기능으로 사용됨을 알 수 있다. 이러한 사진 이용의 범례는



<그림 4>. 데니스 오펜하임, 두 단계의 탄 피부를 위한 판독 위치, 1970

개념미술뿐만 아니라 크리스티안 볼탄스키(Christian Boltanski), 플럭서스(Fluxus)의 요셉 보이스(Joseph Beuys), 조셉 코수드(Christian Boltanski) 와 같이 현대성을 표방한 작가들에게서 찾아 볼 수 있다.

조셉 코수드의 작품 '하나 그리고 세 개의 의자'는 같은 의자이지만 하나는 실제의 의자이고 또 하나는 사진 속의 의자, 다른 하나는 의자에 대한 사전에서의 설명을 복제한 것이다. 이는 실존의 의자와 그것이 복사된 사진 그리고 언어적 해설을 동시에 배치하여 생각의 여지를 야기한다. 이 작품에서 전통예술의 형식적인 미가 없이 단지 객관화된 대상만이 존재한다. 이는 개념예술과 미니멀리즘의 복합적인 양상으로 다가올 예술의 전조를 보여준다. 이 작품은 아이디어로서의 예술 그 자체로 사진은 단지 현실의 재현에 불과하다. 즉 그가 제안한 문맥에 사진이 놓여진 것이다. 따라서 개념미술은 미술의 오브제를 미적 측면에서 바라보는 것이 아니라 미술문맥(context of Art)에 위치시키는 것이다.

개념미술에서의 사진은 인덱스에 불과하다. 대지 예술가인 데니스 오펜하임(Dennis Oppenheim)은 사진적 사실주의로 프로세스의 과정을 보여주기 위해 사진을 이용하였다. 대상은 미적 감흥도 없고 현상의 실제를 나열한 것뿐이다. "태양의 시간적 경과에 따라 인체에 일어나는 결과를 책이라는 소도구를 사용해서 다소 현학적으로 기술하고 있다. 사진은 복잡하고 화려한 피사체를 확실하게 정착시키기 때문에 사진가는 사진의 메카니즘에 빠지기 쉽다. 그러나 오펜하임(Dennis Oppenheim)의 두 장의 사진은 최소한의 기술(記術) 도구를 사용하고 있다. 틀림없이 최소한도로 환원된 사진의 원점이 여기에 있다. 덧붙여서 가슴에 놓여진 책의 제목은 '병법, '전략'이란 의미의 'TACITICS'로 되어 있다. 과연 그는 어떤 종류의 아이러니를 나타내고 있는 것일까?"(고쿠보 아카라, 1993, p.78). 이렇게 사진은 예술가들의 예술적 행위의 기록에 사용되었고 그 사진들이 작업의 기록으로, 동시에 작품의 형태로 둔갑하여 현대예술에 등장하였다.



<그림 5> 좌) 제프 월, 여성을 위한 사진, 1978. 우) 마네, 폴리베르제르의 바, 1882.

미술이 사진을 이용했듯이 역으로 사진이 다시 회화의 절차로 미술이 되고자 하는 시도가 있었다. 제프 월(Jeff wall)은 사진을 픽토리얼리스트(초기 회화주의 시대)가 한 것처럼 회화의 절차성과 원본성을 복원하려는 시도를 하였다. 즉 카메라가 다시 붓이 되는 시도이다. 더 구체적으로 설명하자면 연출사진으로 사진의 순간성을 바탕으로 하는 증거주의를 제거하여 허구 사진을 만드는 것이다. 그 예를 들자면, 제프 월의 작품 '여성을 위한 사진'은 거울 앞에 서있는 여성을 찍었다. 카메라가 직접 본 모습은 여성이고 남성은 카메라 앞에 있는 것이 아니라 거울에 반사된 모습이 촬영된 것이다. 이 사진에서 여성을 바라보는 시선은 단지 하나의 시선이 아니라 카메라와 남성의 두 개의 시선이 한 화면에 공존한다. 제프 월은 언급하고 있지 않지만 이 사진에서는 마네의 그림을 차용한 것이 틀림이 없다. 마네의 작품은 바의 마담을 그린 것으로 마담 뒤의 거울에 손님들의 모습이 보인다. 정면을 응시하는 마담의 시선, 그 뒤의 거울은 살짝 대각선으로 비취진 원근법을 가진 그림으로 표현되었다. 이 작품에서도 두개의 시선이 존재한다. 오른쪽의 중산모를 쓴 손님은 바텐더 앞에서 그녀를 힐긋 보는 듯하다. 여기서 제프 월은 카메라로 그림이 할 수 있는 일을 진행하는 것으로 사진의 역설을 보여주고 있다. 즉 사진도 회화라는 것이다. 제프 월은 이러한 사진들을 초대형으로 만들었고 미술관은 그의 작업의 회화적 모티브에 찬사를 보내면서 미술관의 전시 대상으로 적극적으로 수용하였다. 사진은 기록이라는 전통적인 생각을 타파하고 사진은 찍는 것이 아니라 만드는 것이라는 개념적 전환을 하게 되는 계기를 마련하였다. 그의 사진을 개념주의나 포스트 모더니즘의 범주에 넣기는 애매한 부분이 있다. 아이디어가 중심이 되는 부분은 일부 있지만 오히려 전략상으로 개념예술의 아이디어로서의 사진의 기표적인 속성보다는 사진의 회화성의 수용이라고 보는 것이 타당하겠다. 사실 그를 현대판 회화주의자로 보는 것이 더 타당하다. 개념미술 시대의 사진은 미술의 비물질화와 행위예술의 기록, 또는 과정의 기록 등으로 사진의 지표적인 기능이 적극적으로 활용되었다. 사진에서는 큰 변화로 사진의 개념화가 진행되었다. 예를 들자면 로버트프랭크는 부재지표에 의한 함축 기능을 활용하였고 제프 월은 역으로 회화적인 절차를 사진에 수용하였다. 이러한 미술과 사진의 융합은 사진이 당당히 현대미술의 한축으로 등장하는 계기가 되었다.

4)포스트모더니즘에서의 사진

포스트모더니즘은 산업사회에서 후기산업사회, 다국적 산업 자본주의, 정보화사회와 컴퓨터



<그림 6> 플루트 이고 주거단지, 1972.

커뮤니케이션의 진행으로 야기된 새로운 질서에 반응한 미술 형식이다. 여기서 모더니즘과 포스트모더니즘을 정리하자면 “모더니즘이 인간을 궁핍에서의 해방, 그리고 합리적이며 이성적인 공간으로 유도하고자 위대한 프로젝트를 세웠을 때 모더니즘 자체의 변증법적인 속성(부르주와 이데올로기) 때문에 굴절되면 이 변절된 상황이 모더니티이다. 모더니티 진행의 동시대적인 결과물을(소비사회, 미디어사회, 후기산업사회, 다국적 자본주의 등으로 다양하게 설명되는) 포스트 모더니티라고 하며, 이와 같은 전체적인 결과물을 잉태하게 한 모더니즘의 비판과 거부가 포스트모더니즘이다.”(엄혁, 1990년, pp.144-5). 이상과 같이 분명히 포스트모더니즘은 모더니즘 지속의 결과이며 그것에 대한 안티테제로 하나의 탈출구로서 시도되었다. 포스트모더니즘 시대의 작품은 형태적으로 개념미술과 구분이 쉽지 않다. 하지만 더 깊숙이 들어가 보자면 내용적으로 포스트모더니즘은 영상대중매체시대를 일상으로 경험한 세대의 반응이다. 동시에, 포스트모더니즘은 모더니즘의 엘리트 취향과 비대중성을 타파하여 절충주의(eclecticism)와 다원주의(pluralism)의 세계를 표현하였다. 전통과 현대, 고급 예술과 대중문화, 그리고 다양한 장르, 스타일, 관습의 경계를 허물고 과거와 현재 시간을 절충한다.

포스트모더니즘의 시발은 예술 분야 중 특히 건축 분야에서 시작되어 모더니즘에서 극렬하게 탈피를 주도했다. 찰스 젠크스(Charles Jencks)는 1972년에 센트루이스의 플루트 이고(Pruit Igoe) 주거단지가 폭파된 것을 정점으로 모더니즘은 끝이 났다고 했다. 이 공공단지는 저렴한 가격으로 집을 공급한 곳으로 빈자와 범죄자들의 온상이 되었다. 지은지 16년만에 그들의 유토피아의 꿈은 산산조각이 났다. 이런 식으로 대량으로 공급된 공공주택이 야기한 문제처럼 그는 모더니즘이 기계적 은유(隱喩)와 대량 생산적 패러다임, 그리고 공장건물의 기준을 주장하고 있다고 반박하면서 우리 시대의 건축에 있어 의미의 다중화, 지역성의 이해, 이중 코드화, 지역전통의 해석의 필요를 주장했다.(Charles A. Jencks,1977, p.97). 그는 변증법적인 논리로써 건축양식은 근대적 방법과 토착적인 방법, 진보된 기술과 과거의 기술을 동시에 수용하고, 그리고 대중적인 것과 귀족적인 것과 같은 상반된 논리를 수용하고 통합시키는 방법론을 모색해야 한다고 했다. 결국 포스트모던 건축은 문화적 다원주의에 의한 급진적인 절충주의로서 그 자체의 복잡성을 야기함으로 더욱 혼란 속으로 몰고 가는 경향을 보였다. 포스트모던 건축이 의도하는 성격과 그 내용은 어떠한 문화적 산물이거나 토착적인 것이라 해도 무드를 위해서는 혼합해도 상관이 없다는 식이었다. 즉 건축의 가능성보다는 상징성을 중시하고 단순화의 무미건조함보다는 표현의 다양함과 풍부함을 추구했다. 결국 이들의 건축양식은 형태의 표현성과 상징성을 보다 우선으로 하는 것이다.(이용환, 1993, p.170). 새로운 건축은 양식의 절충, 시간의 절충으로 예술로서의 상징화를 추구해야만 했다.

이러한 절충은 미술에서는 매체의 혼성으로 나타났다. 모더니즘에서는 매체를 하나의 메시지로 보았고 매체에 대한 강박적인 집착으로 독자적인 매체의 독립을 강조하였다. 그래서 사



<그림 7>. 신디 셔먼, Untitled Film Still, 1978

진은 하나의 인덱스로 회화의 하부 구성물일 뿐이었다. 포스트모더니즘은 “회화에 관한 회화, 사진에 관한 사진 등을 폐기해 버린다. 예를 들자면, 연극적 회화, 영화적 사진, 글과 혼합된 그림 등이 가능해진 것이다. 이에 따라 캔버스 위의 그림이나 금속을 사용하는 조각이 아닌 대안 매체는 포스트모더니즘 미술의 전형이 되었다. 오랫동안 이류 매체로 취급 되어왔던 사진의 지위가 상승하게 되고, 시대의 매체로서의 사진이 지위를 갖게 된 것에는 실제적으로 이런 포스트모더니즘적 관점이 자리하고 있다.”(Andy Grundberg, 2003. p.162).

개념미술에서의 사진이 실제의 기록으로, 일상의 증거로, 그들의 예술적 행위의 자국으로 헌신했다면 포스트모더니즘에서 사진은 사진 자체로 포스트모더니즘의 아이디어를 담고 있었다. “포스트모더니즘의 예술들은 전반적으로 예술사진의 원칙과는 다르다. 포스트모더니즘에서 채택된 사진은 사진이 현저하게 복제 가능한 매체라는 것, 문화적 이미지 교환이 가능한 공통 통화라는 것, 포스트 구조주의자들이 의문을 제기하는 저자라는 아우라를 피하고 있다는 것, 최소한 회화나 조각보다는 이런 아우라를 훨씬 잘 피한다는 것에 기인한다. 따라서 포스트모더니즘 작가들에게 사진은 최선의 매체로 선택된다. 그들은 사진가가 되어야 할 필요가 없고, 전통적 예술사진에 메일 필요도 없다.... 예를 들자면 텔레비전, 영화, 광고, 기업의 로고, 홍보, ‘피플’ 잡지 등, 매스미디어를 이용하는 이미지 산업 전체로부터 영향을 받는다.”(Ibid., p.173).

1954년에 태어난 신디셔먼(Cindy Sherman)은 헐리우드 상업주의 영화의 전성시대와 텔레비전 멜로 드라마, 처참하게 죽어간 베트남 전쟁에 대한 회의, 여성해방운동과 성의 개방 등 자극적인 영상 속에서 살아왔다. 그녀는 영상언어 속에서 작은 영웅을 꿈꾸며 살아왔다. 그래서 그녀가 가진 대중매체에 의해 영향을 받은 세계에 대한 코드는 시각미디어에 반응하는 언어구조를 실현시켰다.

그녀의 작품 ‘무제 영화 스틸(Untitled Film Stills)'은 1978년과 80년 사이에 만들어진 작품이다. 당시의 영화에서 표현되는 여성의 이미지에 셔먼 자신이 연출하여 찍은 8”×10” 크기의 흑백사진의 자화상 시리즈 작품이다. 소피아 로렌, 마릴린 몬로, 코니 프란시스 등이 출연한 영화의 한 장면을 그 자신이 분장하고 연출하여 영화의 한 컷을 모사하여 촬영한, 일종의 영화의 스틸 같은 사진이다. 이 사진에서 주제의 과장된 연출은 여성에 대한 고정관념에 관한 것이다.

신디 셔먼 작품의 주된 내용은 당시 광고, 패션사진, 텔레비전, 영화 분야에서 영향 받은 잠재의식으로부터 용합되고 차용(借用)된 것들이다. 우리는 셔먼의 작품을 보면서 1950년대의 유명한 영화의 한 장면이거나 영화광고 전단과 유사하다고 느낄 수 있다. 미디어에 반응한 그녀의 작품은 사회에 대한 풍자도 아니고 의미화된 내용을 가지고 있지도 않다. 한 눈에 차용된 이미지임을 알아 차릴 수 있다. 오히려 그것은 최종적으로 알 수 없는 ‘나’를 수용하는 것이다.

“69점의 사진들은 각각 1950년대와 1960년대 흑백영화에서 수수께끼 같은 내러티브로 충



<그림 8>. 바바라 크루거, Untitled
(Your Body is a Battleground), 1989.

만한 장면 속의 여성상을 보여준다. 이 연작에서 가장 놀라운 점은 각 전형적인 여성들의 유형을 쉽게 알아볼 수 있다는 점이다. 연출된 영화의 줄거리를 약간만 기억하고 있어도, 이미 영화의 약호화에 익숙하기 때문에 이미지가 암시하는 내러티브를 쉽게 읽어낼 수 있다. 고로 <Untitled Film Stills>은 '여성성'이란 문화적 약호들의 구성이지 여성에게 이미 내재된 본질적인 특성이 아니라는 페미니즘 이론을 증명한다. 사진을 찍은 작가와 사진 속 모델은 모두 셔먼 자신이다. 그래서 이 연작은 포스트모더니즘 사진 만들기의 완벽한 결정판이 되었다."(Charlotte Cotton, op. cit., p.217-218). 그녀는 여성의 욕망, 심리적 불안 등을 연출하여 재연한다. 영화처럼 가공된 현실을 재조립하는 그녀의 사진은 과거라는 한 부분을 우리에게 환기시켜준다.

전통적인 작가의 개념이 파산되고 인식 주체의 해체가 이루어지고 사진에서 지금까지 끌고 온 전통적인 사진을 찍는 자와 찍히는 자의 비동일성이 셔먼의 경우는 동일성으로 변화함으로써 작가와 대상의 관계가 모호해지고 도대체 의지가 무엇인지 알 수 없는 단순한 포트레이트의 나열일 뿐 그 이상도 이하도 아닌 형태가 된 것이다.(이용환, op, cit, p.177).

이미 사용된 사진에 강력한 주의를 환기시키는 텍스트를 삽입하여 작업하는 작가는 바바라 크루거(Barbara Kruger)이다. 페미니스트 작가인 그녀는 정치적인 외침인 광고의 문구를 이용하여 자신이 관찰한 것과 감상자 사이의 부조화를 이용한다. 표정이 없는 여자의 사진을 반으로 나누어 양화와 음화로 표현하여 타자와 나를 의미화하고 있다. 그 사진 위에 놓인 '너의 몸은 전쟁터이다'라는 빨간 바탕에 하얀 글씨가 여자의 상태와 절규를 의미하는 하나의 외침으로 들려온다. 굵은 텍스트의 이러한 경고조의 문구는 여자로서 살아가는 현대사회의 구조적인 문제에 일침을 가하고 있다.

바바라 크루거가 이미 생산되고 배포된 이미지를 가져다 사용하는 사진과 텍스트는 현대의 일상에서 작동되는 삐뚤어진 권력을 표현한다. 미디어의 상업주의가 지속적으로 생산하는 여성 이미지가 지속적으로 소비되는 사회의 구조는 결국 남성 우월주의와 연관 되어 있다는 것이다. 그녀의 쉽고 간단한 화면 구조는 우리에게 이미 익숙한 사진이미지와 간단한 문맥으로 서로 상호 유기적으로 작동하여 관람자는 보다 쉽게 그 작품의 참여자의 구실을 하게 하는 구조를 가진다.

"포스트모던의 핵심은 구성(construction)에 대한 강조다. 이는 이미지를 만들어내고 연출하거나(staging), 조작하는(fabrication) 것을 뜻한다. 작가는 이미지를 구상한다. 구성사진에는 포토몽타주, 연출 이미지(staged imagery), 이미지-텍스트(image-text)작업, 슬라이드 필름 설치, 대지미술 관련 사진이 포함된다. 실상 작가가 개념적으로 고안한 것이 분명한 사진 이미지는 무엇이든 이 범주에 들어간다. 사진은 표현 어휘의 일부로 사진의 지표적(indexical) 특성(사진이 현실에 의지하는 방식)을 사용하지만, 이는 단지 일부분일 뿐이다. 사진은 관객이 이미지를 적극적으로 읽도록 권하며, 건물과 풍경을 지시함으로써 소유권, 지역성, 정체성의

문제를 함축한다."(리스 웰스, 2016. p.406-407).

포스트모더니즘에서 사진은 그 자체로 포스트모더니즘의 아이디어를 담고 있다. 즉 사진은 매스미디어 시대의 일상의 경험을 상징화하는 비아우라성, 문화적 이미지, 복제성 등을 가지고 있기 때문이다. 그래서 포스트모더니즘 아이디어의 필연적인 매체로 사진이 다시 태어났다.

3. 결 론

본고는 사진의 매체적인 기능을 미술사라는 관점에서 두 매체의 상호성을 연구하고자 하였다.

모더니즘 시대에 사진은 사진만의 독자적인 미학을 구축하고자 했다. 사진의 시간성과 질료성, 현존성의 특질을 표현하는 시대로 회화주의적인 사진의 경향성을 탈피하고자 했다. 화가들은 사진을 그들 작업의 현대성을 확보하는 재료로, 작업의 보조적인 수단으로 취급했다. 모더니즘 사진은 사진매체의 본질에 더 다가가도록 하였고 사진이 사물의 현존성을 강조하는 지표로서의 외시적 기능에 더 의존하였다고 할 수 있다.

개념 미술시대에 사진과 미술을 사진매체의 사용과 인식이라는 관점에서 보았다. 특히 사진으로서의 사진조차도 사진의 질료의 형태에 존재성이 중요한 것이 아니라 정신적 근거에 대해서 본격적으로 의식해야 되는 시대를 맞이했다. 그래서 그 반대로 사진이 다른 예술들과 뒤섞이게 되는 일탈과 실험도 허용된다. 사진이 개념예술로 존재하게 된 것이다. 개념예술시대에 사진과 미술의 이분법은 더 이상 의미가 없게 되었다. 이보다 더 큰 문제는 아이디어 즉 생각의 전복을 실현하면 되는 것이다. 개념미술에서 각각의 매체는 서로의 필요성에 의해서 차용되었다.

포스트모더니즘에서는 미술과 사진의 이분법이 더 이상 의미가 없다. 사진이미지는 영상시대의 언어 그 자체이기 때문에 그 자체로 일상어가 되기 때문이다. 그래서 현대의 포스트모더니즘은 일상의 아이디어를 담고 있고 사진은 매스미디어 시대의 일상의 경험을 상징화하는 비아우라성, 문화적 이미지, 복제성 등을 적용하고 있다.

이상에서 살펴본 것처럼 사진은 현대미술사에 지대한 영향을 미쳤다. 초창기에 사진이 회화예술을 닮으려 했던 시도 이후 사진은 독자적인 사진성의 예술로 승화되어 왔으며, 오히려 현대 미술가에게 많은 자극과 계기를 마련해주는 장르로 부상되며 그 위상을 떨치고 있다.

참고문헌

김민정, 윤준성(2015), 멜랑콜리 미학을 통한 로버트 프랭크의 다큐멘터리 사진에 대한 재해석, 기초조형학회 16권 5호.
마순자(1987), 개념미술에서의 ‘Idea’의 의미, 현대미술의 동향, 미진사 편저.
박평종(2017), 포스트 포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론, 한국미학예술학회 2017년 봄 정기학술대회
이용환(1993), 포스트모더니즘과 사진매체, 경북산업대 논문집 3집.
엄혁(1990), 포스트모더니즘과 제3세계, 월간미술, 1990년 3월호.
고쿠보 아키라(1993), 현대사진의 이해, 김남진역, 눈빛.
리스 웰스(2016), 흰 벽 위와 그 너머, 사진이론, 리즈 웰즈 엮음, 두성북스.
장 클로드 르마니&앙드레 루이예 편저(1993), 세계사진사, 정진국 역, 까치.
Andy Grundberg(2003), The Crisis of The Real: Photography and Postmodernism, Liz wells(Eds), The Photography Reader, London, Routledge.
Charles A. Jencks(1977), “The language of Postmordern” New York, Rizzoli.
Charlotte Cotton(2004), The Photograph as Contemporary Art, Thames & Hudson.

투고일자: 10월 31일
심사일자: 11월 13일
게재일자: 11월 30일