

정물사진의 비선형적 재현과 역사*

이경률**

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 정물화의 역사
- III. 19세기 정물사진과 일탈
- IV. 정물사진과 탈 모더니즘
- V. 현대 정물사진과 비선형
- VI. 결론

국문초록

오랫동안 우리는 재현예술에서 모더니즘의 형식주의 즉 예술 작품의 공통된 형태와 양식 그리고 그 보편적인 메시지에 익숙해 왔다. 특히 전통적인 그림에서 인물, 풍경, 정물 등의 장르가 만들어 놓은 정형화된 메시지는 누구에게나 소통되고 쉽게 해석되는 구조를 가진다. 그러나 모든 예술 작품이 이러한 선형적 구조를 가지지는 않는다. 특히 탈-모더니즘과 포스트모더니즘 계열에 속하는 작품에서 예견치 못하는 비선형적인 특징을 가진다.

비선형적인 메시지는 사진으로 제작된 정물에서 분명히 드러나는데 그 이유는 우선 정물사진은 다양한 변역이 가능한 그림의 경우와는 달리 해석 불가능한 사진의 지표적인 속성을 가지기 때문이다. 역사적으로 정물사진의 예측할 수 없는 비선형적 특징은 사진발명 이후 19세기 실험사진가들이 남긴 해석 불가능한 사적인 정물에서 잘 드러난다. 이러한 비선형적 특징은 또한 20세기 초 으젠 앳제의 정물 같은 사진과 오브제를 응시자의 상상을 유도하는 자극-신호로 활용한 초현실주의자들의 정물사진에서

* 이 논문은 2021년도 중앙대학교 교내 연구지원비로 수행되었음.

** 중앙대학교 예술대학 공연영상창작학부 사진전공, 교수, lky3609@hanmail.net.

더욱 심화되어 나타난다.

현대 정물사진에 나타나는 비선형적 특징은 포스트모더니즘이 보편화되는 1980년대 이후 탈-구조, 탈-형식주의, 탈-장르와 함께 개념적인 일탈로 나타난다. 정물사진은 이때 전통 정물화에서 분명히 드러나는 의미의 충만과 메시지의 명료함은 점진적으로 사라지고, ‘비평을 위한 조형적 도구’로 활용된다. 또한 정물사진은 모더니즘 미학의 해석학적 상징을 넘어 사진의 본원적 기능인 기록과 증거를 활용하여 그림의 형태로 나타난다. 이럴 경우 사진은 더 이상 장르 혹은 전통 매체로서의 사진이 아니라 개념적인 측면에서 의미의 혼동을 야기하면서 궁극적으로 비선형적인 예술적 전략을 위한 포스트모더니즘의 실행자 역할을 한다.

열쇠어 : 사진, 정물, 비선형, 초현실주의, 포스트모더니즘, 비평

I. 서론

오늘날 다변화된 현대미술에서 우리를 당혹하게 하는 것들 중 하나는 작품에 대한 읽기의 혼돈이다. 특히 인물이든 정물이든 사진으로 나타난 이미지 읽기에서 응시자의 논리적인 해석으로는 쉽게 이해되지 않는 경우가 많다. 왜냐하면 대부분의 경우 장면은 사건의 실마리를 알려주는 결정적 단서도 없이 어디서든 볼 수 있는 평범한 현실로 나타나기 때문이다.

예컨대 유형별로 나타나는 아파트 시리즈가 언뜻 오늘날 대도시의 글로벌한 특징을 보여주는 다큐멘터리로 보이지만 정작 작가가 말하고자 하는 것은 사건의 기록으로서 다큐멘터리가 아니라 화가 자신의 눈으로 관찰한 상황을 붓으로 풍경을 그리듯이 어디서나 볼 수 있고 누구나 경험하는 삶의 공간을 단면으로 보여주는 것이다. 마찬가지로 유명 관광지에서 깃발을 든 사람을 따라다니는 관광객들의 사진 역시 오늘날 글로벌 관광산업을 비평하는 다큐멘터리로 보이지만 이 장면 역시 촬영자 자신의 눈으로 관찰한 상황 그러나 관광지 어디서나 볼 수 있는 삶의 풍경일

뿐이다.

이러한 오류는 작품을 이해하는 관점이 오랫동안 익숙한 이미지의 해석학적 분석에 있다. 다시 말해 작품을 이해하는 관점이 장면을 해석하는 것(작품론)이 아니라 최초 작품을 있게 한 작가의 원인적인 의도(작가론) 즉 1인칭 마이크로 관점으로 이동했기 때문이다. 결국 그것은 사진이 가지는 개념적인 특수성 즉 작품을 설명하는 구조가 더 이상 일반적인 담론(독해의 폐쇄성)으로 예견되는 선형(*forme linéaire*)이 아니라 담론의 일탈(*écart*)로서 예측할 수 없는 비선형(*forme non linéaire*)으로 나타나기 때문이다. 사진은 이러한 비선형을 재현하는 특별한 도구가 되어 오늘날 많은 작가들이 활용하는 대표적인 매체가 된다.

원래 비선형은 수학에서 결과를 예측할 수 없는 유형을 말한다. 다시 말해 선형은 1차 함수에서와 같이 한 값이 증가하거나 감소하면 다른 값이 동일한 비율로 증가하거나 감소하지만, 비선형은 두 값의 변화의 비 혹은 그 연관성이 일정한 비례 관계를 가지지 않는 유형을 지칭하는데 2차 함수 혹은 다차 함수에서 볼 수 있다. 일기예보, 자연현상 등 과거의 통계로 현재를 정확히 예측하기 어려운 불규칙한 현상 역시 비선형이며, 나아가 비선형적 사고에서 ‘부분들을 안다고 그리고 그 부분들의 결합방식을 안다고 해서 전체를 아는 것이 아니며 통시적인 관점에서 과거와 현재는 질적으로 다르고, 현재와 미래도 질적으로 다른 것’이라고 보는 개념이다. 즉 ‘과거가 쌓여 현재에 이르게 되므로 과거의 경험으로 현재를 살펴볼 수 있지만, 과거와 같은 일이 반복되리라는 보장은 없다’¹⁾는 것이다.

이러한 ‘불규칙적 변화와 예측할 수 없는’ 비선형적 특징은 또한 재현

1) 왜냐하면 비선형적 사고에는 정보가 이미 주어져 있는 것이 아니라 새로운 상황이나 문제가 그 해결에 새로운 정보를 요구하고, 해결 과정에서 새로운 정보를 창출하기도 하며, 문제나 사물에서 기존에는 없던 새로운 정보가 창조되기 때문이다. 인간의 삶 역시 비선형인데 현재의 사건들이 과거를 답습해 반복적으로 일어나도 언제나 예견치 못한 새로운 변이들이 나타난다. cf. 용어백과사전, 두산백과, 위키백과 in Naver.com

예술의 영역에서 흔히 모더니즘 작품에서 형식주의를 이탈하는 탈-모더니즘과 포스트모더니즘 계열에 속하는 작품에서 예견치 못하는 비정형적인 메시지(탈-구조, 탈-코드, 무의미, 시뮬라크르 등)에서 볼 수 있다. 특히 비선형적인 메시지는 사진으로 제작된 정물에서 분명히 드러나는데 그 이유는 우선 정물사진은 상황설정을 통해 다양한 번역이 가능한 그림의 경우와는 달리 해석 불가능한 사진의 지표적인 속성을 가지는 장르이기 때문이다.

본 담론은 사진발명 이후 오늘날까지 정형화된 전통 정물화의 선형적 재현으로부터 일탈된 정물사진들을 유형별로 언급하면서 거기서 드러나는 엉뚱하고 예측할 수 없는 특징 즉 비선형적 속성을 추적할 것이다. 이를 위해 담론은 우선 정물화의 역사에서 정물의 형식주의를 이해하고 1839년 사진발명 이후 그림과 사진의 상호영향 속에서 나타난 19세기 정물사진의 일탈과 그 예술적 메시지를 추적할 것이다. 이후 20세기 초현실주의 정물사진에 나타난 오브제 역시 비선형적인 특징을 가지는데, 이러한 탈-구조는 포스터모더니즘이 보편화되는 1980년대 이후 현대 정물사진에서 또 한 번의 비선형적인 일탈을 경험하게 된다.

II. 정물화의 역사

정물화(nature morte)²⁾는 풍경화, 인물화와 마찬가지로 오늘날 미술 영역에서 중요한 자리를 차지하고 있다. 그러나 정물화는 16세기 종교개혁 이전까지 미술의 독자적인 장르로 언급될 수 없었다. 이후 17세기를 지나면서 정물화는 독립된 장르로서 북유럽 네덜란드를 중심으로 프랑스

2) 원래 용어 정물(still life)(영)은 18세기 경멸적인 의미로 저급한 미술을 지칭하는 것으로 이탈리아 아카데미 계층에서 소용되기 시작했다. 정물은 인간 형상의 재현과는 반대로 무생물 주제를 재현한 것을 말했다. 그러나 그 역사적 명칭은 이전부터 다양했다. 먼저 네덜란드에서는 1650년 움직이지 않는 자연(nature immobile)이라고 했으며 이탈리아에서는 1677년부터 무생물 오브제(oggetti inanimati)라고 했다. cf. *Dictionnaire de al photo*, Larousse, 1996, pp.445~448.

스페인 등 전 유럽으로 퍼졌고 250년간 걸쳐 샤르댕, 들라크루아, 쿠르베, 마네, 모네, 세잔, 고흐, 피카소, 브라크, 마티스, 보나르 등 대부분의 유명화가들은 정물화를 그렸다.

고대 그리스 로마미술이나 비잔틴 미술에도 인간 존재를 배제한 무생물 즉 꽃, 과일, 식기, 책 등을 주제로 한 장식용 프레스코나 모자이크가 있었지만 정물이 작품의 보조적인 역할에 머물지 않고 독자적인 형태로 나타난 것은 사실 르네상스 시대 이후였다. 화가들은 종교개혁을 거치면서 점진적으로 종교적 주제를 탈피한 세속적인 주제를 선호했고, 일상의 주제에 대한 관심은 종교개혁의 진행 당시 내부적으로 상징적이고 알레고리적인 취향으로 발전하게 되었다. 이러한 일상의 주제와 세속적 취향은 종교 그림의 혁신을 이루게 하면서 정물의 새로운 장르를 형성하게 하는데 결정적 역할을 했고 또한 자연 과학의 발전과 더불어 르네상스 이전의 관념적이고 추상적인 상상과는 달리 일상의 물체를 세부적으로 관찰하면서 사실적으로 재현하기 시작했다.

16세기를 지나 17세기 정물은 또 한 번의 발전을 경험하게 된다. 우선 그림을 소유한다는 것이 귀족들의 전유물이 아니라 경제적 발전과 함께 늘어난 중산층의 욕구 즉 예술작품으로 자신의 집을 장식하고자 하는 요구가 전통적 그림과는 다른 새로운 경향을 만들어냈다. 한편으로 그들이 선호한 것은 세속적인 주제와 일상적인 것이었다. 정물은 종교 그림의 성상화적인 혁신에 통합되면서 특히 초기 종교적 주제를 탈피하고 일상적 주제에 대한 관심과 또한 종교개혁 진행과정에서 전통 초상화보다 상징적이고 알레고리적인 주제에 대한 취향이 발전하는데 이 취향은 정물이 하나의 독립된 장르가 되는데 매우 중요한 역할을 했다. 또 한편으로 주변 물체의 세부를 관찰하고 사실적으로 재현하려는 욕구를 들 수 있다. 정물은 자연 과학의 발전과 동시에 과학적인 삽화에 관계되는 자료로서 확실한 자리를 잡기 시작했고, 더 이상 종교적 관점이 아닌 인간이 경험하는 자연현상에서부터 인체 해부학까지 대상을 과학적으로 관찰하



[도판 1] 카라바조, 〈광주리의 과일〉, 1597년경

고 사실적으로 재현하려는 취향이 나타났다.

예컨대 정물의 첫 거장들 중 하나인 미켈란젤로 메리시 다 카라바조 M.M. Caravage를 들 수 있다. 그는 살아있는 동안 딱 한 점의 정물 <광주리의 과일>(1595년)(도판 1)을 남겼는데, 이 그림은 전통적인 주제와 형식을 가졌음에도 불구하고 과일 바구니 맨 위 벌레 먹고 말라비틀어진 이파리와 바구니 오른쪽에 그려진 시든 검은 잎이 암시하듯이 더 이상 종교적이고 관념적인 주제가 아니라 인간이 경험하는 사계절의 꽃과 열매들을 한자리에 모아 자연의 순환을 상징하고 있다.³⁾ 그는 당시 이론가들에 의해 강요된 장르의 엄격한 규범에 거슬러 일상의 대상과 경험적인 자연현상을 바탕으로 사실적으로 그렸다.

일상의 주제와 사실적이고 디테일한 재현에 충실한 정물화는 북유럽 플랑드르 화가들에 의해 발전되고 이태리 북부 미술 수집가들에 의해 유럽 전역으로 퍼지게 된다. 그 결과 이 장르를 다루는 특별한 지방 미술 학교가 나타나게 되는데 가장 중요한 중심지는 북유럽 플랑드르 지역을 시작으로 스페인 그리고 프랑스였다. 게다가 당시 미술시장에서 사회의 새로운 지배계층으로 부상한 부르주아들이 신화적이고 종교적인 내러티

3) 로사 조르지, 『카라바조』, 하지은 역, 마로니에북스, 2008, 44쪽.



[도판 2] 피테르 클라스, 〈바니타스 정물〉, 1630년

브에 사람을 등장시키는 고전적 규범이 아니라 생명체 없이 사물만 그리는 새로운 주제를 선호했다. 이러한 장르는 당시 익숙하지 않은 것임에도 불구하고 많은 재능 있는 화가들에 의해 구체적인 형식을 갖추게 되어 새로운 의뢰인들의 인기를 얻게 되었다. 그것은 장르로서 정물화에 나타난 첫 형식주의였다.

특히 17세기 네덜란드 화가들에 의해 새로운 주제가 나타났는데 그들의 정물화는 인간의 유한함을 암시하는 해골, 촛불, 모래시계 등을 사실적으로 재현하는 바니타스 정물(vanitas still life)(도판 2)을 탄생시켰다. 그들이 그린 정물은 중세의 어둠을 지나면서 오랫동안 신의 절대성과 완벽성에 길들여진 인간에게 처음으로 인간의 불완전한 실체와 그 원죄를 역설했다. 네덜란드의 초기 정물화는 해골, 촛불, 모래시계 등을 그려 인간의 유한함과 허무적인 삶을 비유하거나 사계절의 꽃과 열매들을 한자리에 모아 자연의 순환을 상징적으로 나타냈다. 이후 정물화는 18세기 프랑스 화가 장-시메옹 샤르댕Jean-Baptiste-Siméon Chardin에 이르러 아카데미의 위상을 획득하고 19세기 후반 마네, 모네, 세잔 등의 인상주의자들 특히 세잔에 의해 공간의 구조적 관계를 탐색하는 조형적 실험의 장으로 정물화의 새로운 영역이 개척된다. 이후 20세기 마티스, 브라크와 같은 입체파들과 일부 초현실주의자들에 의해 정물화는 또 다시 미술

의 중요한 장르가 된다.

Ⅲ. 19세기 정물사진과 일탈

대부분의 19세기 정물사진들은 그림의 주제와 테마를 재현했다. 1839년 사진발명이 공표되기 17년 전 1822년 니세포르 니엠프Nicéphore Niépce의 첫 사진 실험(엘리오그라피)은 그림에서 빌려 온 정물 <식탁>이었다. 당시 사진은 예술이 아니었을 뿐만 아니라 촬영 대상으로서 정물은 ‘부동의 오브제(objets inanimés)’로서 당시 기술적 한계로 인한 필연적인 선택이었고 게다가 완전한 작품으로서 정물이 아니라 대부분 그림이나 데생을 위한 습작으로 촬영된 것이었다. 1839년 사진발명 당시 다게르J-M. L. Daguerre의 <조개 콜렉션>, 1858년 로저 펜톤Roger Penton의 <과일과 꽃>(도판 3)과 같이 당시 많은 사진가들이 촬영한 것은 석고상, 천, 과일, 꽃 등 전통 아카데미 작업실에서 볼 수 있는 정물화 다시 말해 상징적 주제, 심미적 취향, 안정된 구도, 황금분할, 균형, 조화 등 그림에서 차용한 전형적인 정물이었다.



[도판 3] 로저 펜톤, 〈과일과 꽃〉, 1858년

그러나 사진의 영역에서 원래 정물이라는 장르는 없었다. 왜냐하면 사진은 ‘있는 그대로’를 기록하는 리얼리즘 이외 어떠한 스타일도 형식도 가지지 않기 때문인데, 예컨대 촬영자의 의도에서 지질학 탐구를 위한 촬영이 풍경이 될 수 있고 유물 아카이브를 위한 기록이 정물이 될 수 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 우리가 무생물을 촬영한 사진들(대부분의 경우 광고사진과 같이 기능적인 측면에서 촬영된 사진)을 흔히 정물사진이라고 하는데, 왜냐하면 사진이 형식적인 측면에서 오랫동안 미술의 유형학적인 장르(특히 20세기 기호 구조주의와 모더니즘)에 끼워 맞추어져 왔기 때문이다. 말하자면 정물사진을 그림의 한 유형으로 간주해 왔다는 것이다. 그것은 영화와 소설은 전혀 다른 매체임에도 불구하고 사람들이 영화를 소설의 원작으로부터 진화된 장르로 생각하는 것(휴베르 다미쉬)⁴⁾과 같은 것이다. 이러한 사실에 관해 로잘린드 클라우스는 정물사진을 촬영자의 의도를 배제한 채 오로지 결과로 나타난 유형으로 분류할 때 최초 촬영자 자신의 의도와는 전혀 다른 해석학적 오류를 범한다고 한다.



[도판 4] 헨리 폭스 탈보트, 〈서가의 장면〉, 1844년

4) Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, 1990, p.11.

그 예로 19세기 초기 실험사진들 중 하나인 1844년 헨리 폭스 탈보트 H.F Talbot의 <서가의 장면>(도판 4)을 들 수 있는데, 두 선반을 정면으로 크게 보여주는 이 사진은 탈보트 자신이 만든 칼로타입(Calotype)의 우월성을 보여주기 만든 사진집 『자연의 연필』에 수록된 도판 8번 사진이다. 그러나 이 장면은 특별히 『자연의 연필』에서 대부분 일상의 풍경을 보여주는 전체적인 맥락과는 전혀 다른 정물로 나타난다. 왜 정물인가? 언뜻 보기에 이 정물은 전통 책가도가 가지는 책의 보편적 의미 예컨대 당시 부르주아 거실에서 흔히 볼 수 있는 책을 통해 그들의 지적 과시나 현학적인 허영으로 보인다. 실제 이 장면은 오랫동안 식물학, 언어학 특히 상형문자 해독에 관한 탈보트 자신의 특별한 관심과 그 지적 과시로 이해되어 왔다.

그러나 그 의도는 전혀 다르다. 로잘린트 클라우스 Rosalind Krauss는 이 장면에 관해 암호화 같이 사진의 뒷면에 기입된 문구를 통해 다음과 같이 설명한다 : “책을 찍은 이 사진은 사색적 투사 행위를 구현한다. 따라서 그 역할은 어떤 층위에서는 개념적이다. (...) 사실 문자 언어를 담는 용기로서의 책은 자연 기호들과 대립되는 완전히 문화적인 기호들이 거주하는 장소이다. 그 언어로 일을 수행하는 것은 개념화하는 능력, 다시 말해 환기시키고 추상화하고 가정하고, 또한 당연히 시각으로 다가갈 수 있는 대상들을 넘어서는 능력을 갖는다는 것이다. 글쓰기는 사고의 전사이지 단순한 물질적 자국이 아니다.”⁵⁾

다시 말해 이 장면은 필립 뒤박가 사진은 “그 이미지를 있게 한 행위 그 자체 밖에서 생각할 수 없다”⁶⁾라고 말한 것처럼 오늘날 우리의 눈에 해석할 수 없는 수수께끼로 나타나지만 적어도 촬영자인 탈보트의 입장에서 자신의 주관적인 의도를 암시한다. 결국 사진 메시지는 결과(해석)에 있는 것이 아니라 그 원인(의도)에 있다는 것이다. 그것은 문자 발명

5) *Ibid.*, p.45.

6) 필립 뒤박, *op. cit.*, p.105.

이후 책을 통해 엄청난 문화적인 발전을 이루었듯이 향후 자신이 발명한 칼로타입 역시 ‘문자를 담는’ 책과 같은 역할로 엄청난 문명의 이기를 가져올 것이라는 일종의 개념적인 광고인 셈이다. 결과적으로 이 장면은 자신의 단순한 지적 과시가 아니라 지극히 개인적인 의향 즉 향후 사진 활용에 대한 촬영자 자신의 확고한 신념을 드러내는 정신적 지표로 이해된다. 이는 곧 결과로서 예측할 수 있는 정물의 선형적인 해석과는 달리 원인으로서 미리 예견할 수 없는 비선형적인 주관적 메시지로 나타난다.



[도판 5] 이폴리트 바이야르, 〈정원에서〉, 1842년경

1842년경 또 다른 사진발명가들 중 한 사람인 이폴리트 바이야르 Hippolyte Bayard가 촬영한 정물 <정원에서>(도판 5) 역시 쉽게 해석되는 선형적인 재현이 아니다. 이 정물사진은 독일 사람에 의해 바이야 사진들이 연구되는 1960년대 이전까지 알려지지 않은 사진으로 대다수의 19세기 사진들과 같이 제목도 연도도 알 수 없었던 지극히 개인적인 사진이었다.⁷⁾ 장면은 정원으로 나가는 문과 그림자가 보여 언뜻 실내에서

7) 이폴리트 바이야 사진들은 완전히 개인적인 사진이기 때문에 완전히 잊어져 있다가

촬영된 것 같이 보이지만 개조된 벽을 이용하여 야외 정원에서 촬영된 것이다. 왜냐하면 당시 촬영은 그의 종이 포지티브 프로세스(복제 불가)의 긴 노출로 인해 평별에 20-30분 눈을 감고 부동으로 있어야 했기 때문이다. 그는 사진을 그림이라고 생각했기 때문에 그의 모든 주제와 사진 행위는 치밀한 계산과 각본에서 실행되어 정물은 잘 정리된 그림의 형태로 되어 있다. 언뜻 그가 촬영한 사다리, 철책, 정원 덩굴, 물주전자, 모종삽, 그릴 등 일상의 정원을 보여주는 것들은 당시 복유립 정물화에 서 흔히 볼 수 있는 평범한 소재로 보인다.

그러나 그의 목적은 단순히 사진으로 된 전통 정물화의 모방이 아니었다. 그의 실제 촬영 의도는 자신이 발명한 사진에 관한 실용 가능성 즉 “이러한 새로운 것으로 우리는 과연 무엇을 할 것인가”에 대한 자신의 실험적 행위에 있었다. 그래서 이 정물이 보여주는 정원의 일상용품과 배경은 탈보트의 『자연의 연필』과 같이 완전히 의도적으로 선택된 것들이었다. 특히 그림이나 데생으로 복제하기 어려운 주제들인 철책, 정원 덩굴, 그릴 등의 소재들은 우선 전통 그림에서 다루기 어려운 완전히 “새로운 것들”이었다. 게다가 그의 정물사진에는 그림이나 데생처럼 수직과 수평의 투시도적인 조화가 있다. 다시 말해 그의 정물은 데생이나 석판화 이상의 것을 시범적으로 보여 주면서 새로운 “데생”이 될 수 있다는 가능성을 보여주는 비전형적 재현이었다.

19세기 실험사진가들 중 앙리-빅토르 르노Henri-Victor Regnault가 보여주는 정물사진 <실험실 도구>(도판 6) 역시 예측할 수 없는 특별한 자신의 은밀한 의도를 보여준다. 우선 그는 과학자로 아카데미 과학원에 선출되고 기술학교 교수가 된 후 1847년 블랑카르-에브라 L.D. Blanquart-Evrard에게 사진을 배우면서 본격적인 사진 실험에 몰두한다.

1860년 경 처음으로 독일 사람이 책(부수 없이 유일하게 한 권으로)으로 펴낸다. 사실 상 그의 사진에 대한 연구는 최근 1970년에 미셸 프리조와 장-클로드 고트랭에 의해 이루어진다.



[도판 6] 앙리-빅토르 르노, <실험실 도구>, 1852년경

외관적으로 탁자 위 많은 종류의 과학적 실험 기구들을 놓고 평범한 구도와 안정된 형태로 촬영했다. 그의 정물사진은 전통적 정물화의 습작이나 모방으로 이해되어 왔다. 장면은 특징적으로 강한 콘트라스트와 경직된 구도와 기하학적 구성을 보여주는데 응시자의 눈에 현실적으로 특별한 의미를 주지 않는다.

그런데 그가 왜 이 사진을 촬영했을까? 그것은 과학자로서 사진에 관한 자신의 실험적 의도를 보여주는 지표로 과학적 실험 장비를 정물로 바꾸는데 있었다. 다시 말해 그는 테이블 위 과학적 실험기구를 촬영하면서 향후 사진이 과학의 발전에 기여할 수 있는 활용 가능성에 대한 과학적 신념을 그대로 보여준 것이다.⁸⁾ 당시 그는 1850년 경 바르비종 학파의 정신아래 풍텐블로 숲에서 풍경사진을 찍었다. 그러나 그의 관심은 단순한 사진의 재현이 아니라 특별히 우에서 좌로 비스듬히 비치는 콘트라스트와 앵그르 그림의 엄격한 구성으로 촬영한 <여인상>, 4·5세의 여자아이가 침대에서 자고 있는 모습을 보여주는 <자고 있는 아이> 등을

8) 1854년 그는 프랑스 사진협회 S.F.P.를 창립하여 1868년 까지 회장을 한다. 사진에 의한 산업적인 이익에 관심을 가졌던 그는 1856년 프랑스 사진협회에서 사진 보관의 중요성을 강조하여 사진 보관 연구를 고무한다.



[도판 7] 1907년 아돌프 드 메이에, <백합>, 1908년

촬영하면서 과연 사진이 그림의 주제를 담을 수 있을까 그리고 전통 그림이 보여주는 강한 흑백의 콘트라스트와 특히 어두운 숲 속에서 사물을 재현하는 기술적인 가능성에 있었다.

그럼에도 불구하고 앞서 본 실험사진가들의 정물 이외 19세기 말 대부분의 정물사진은 그림으로 인정받는 전통 정물화의 선형적 재현을 따라 간다. 이러한 재현의 가장 대표적인 정물사진은 흔히 살롱사진(photo de salon)이라고 하는 픽토리얼리스트들(pictorialistes)의 합성사진(photographie synthétique)이었다. 환상적이고 신비로운 분위기에 집착한 그들은 1907년 아돌프 드 메이에Adolf de Meyer의 <백합>(도판 7)과 같이 의도적으로 당시 상징주의와 자연주의 정물화를 모델로 흐린 효과(sfumato)와 덩어리 효과(effets de masse) 특히 빛을 반사하는 유리와 거울을 활용하면서 언뜻 ‘그림 같은(picturesque)’ 정물을 만든다. 그들의 정물사진은 예술성이 결여된 판박이 살롱사진의 원조로 간주되어 왔고 그들이 촬영한 유리 볼, 연꽃, 수선화, 과일 등은 당시 상징주의와 자연주의 화가들이 선호했던 그림의 재현 대상이었다.⁹⁾ 이는 곧 정물화의 고전적 규범에 따르는 형식으로서 선형적 재현이었다.

9) 그러나 엄밀히 말해 그들이 지향하는 예술적 의도는 전통 정물화의 미적 모방이 아니라 사진이 예술로 인정되는 합법적인 유형에 있었다.

IV. 정물사진과 탈 모더니즘

20세기 초 정물사진은 당시 모더니즘 미술의 영향으로 장르로서 뚜렷한 형식을 갖추게 되었고 작품이 지향하는 메시지 역시 분명한 의미를 가지게 된다. 이때 정물은 상징의 카테고리에서 현실을 번역하는 오브제 역할을 하지만 더 이상 19세기 픽토리얼리스트들의 살롱사진과 같이 이미지를 전통 그림으로 위장하거나 실제의 대상을 왜곡하지 않는 ‘있는 그대로’의 스트레이트 사진이 된다. 예컨대 큰 구도로 나타나는 에드워드 웨스턴Edward Weston의 <조가비>(도판 8), 칼 블로스펠트Karl Blossfeldt의 <식물> 시리즈와 같이 일상의 대상을 크게 확대 촬영하는 것은 곧 형태의 탐구를 통한 새로운 의미를 부여하는 것으로 결과적으로 정물사진은 미술의 정물화에 동화되어 대상을 변형시켜 현실을 다양하게 번역한다. 이때부터 20세기 기호구조주의자들의 엄격한 논리로 정물사진은 모더니즘이 지향하는 새로운 주제, 형식화된 구도, 예견된 텍스트, 게다가 액자, 마운트, 제목 등의 정물화의 정형화된 형식을 따라가게 된다.



[도판 8] 에드워드 웨스턴, <조가비>, 1927년

이러한 선형적 구성은 또한 앙드레 케르테즈André Kertetz의 정물사진에서 잘 나타난다. 예컨대 모더니즘의 엄격한 공간으로 구성된 <몬드리안의 파이프와 안경>(도판 9)은 극단적으로 절제된 사물의 세계를 보여주면서 모더니즘 정물사진의 상징으로 간주된다. 언뜻 정교하게 그려진 그림같이 보이는 이 사진은 전통 정물화의 계보를 이어면서 “사물의 세계가 지닌 ‘서정적인 아름다움’을 표현하고자 하는 새로운 표현 형식을 내세웠다. 세련되고 추상적인 형태를 합성해내는 본능적인 자질을 통해, 케르테즈는 몬드리안 회화의 정신을 포착해내고 있다 “¹⁰⁾ 결국 작가는 사진의 리얼리즘을 통해 안정된 구도, 엄격히 분할된 공간, 빛과 어둠의 강한 콘트라스트 등 모더니즘의 엄격한 형식이 만드는 전통 정물화의 미적 조화를 완벽히 보여준다.



[도판 9] 앙드레 케르테즈, 〈몬드리안의 파이프와 안경〉, 1926년

그러나 20세기 초 형태의 탐구로부터 오는 단순한 미적 아름다움이 아니라 예측할 수 없는 결과와 모호한 의미 그리고 응시자의 자의적 해석을 동반하는 엉뚱한 정물이 나타난다. 예컨대 으젠 앳제Eugène Atget

10) 『앙드레 케르테즈』, 열화당, 2003, 44쪽.

의 정물 같은 사진 예컨대 그가 1924년 파리 생-클루 공원에서 촬영한 거대한 나무뿌리 사진 <생-클루>(도판 10)는 당시 해석할 수 없는 사진이었다. 화면의 거의 대부분을 차지하는 나무뿌리는 그에게 정물이 아닌 공원의 단순한 풍경으로 관찰되었지만 주제로서 거대한 뿌리는 미적 성찰이 결여된 엉뚱한 것으로 형태의 추상적 아름다움과 장면의 서정성을 강조한 당시 전통적인 미학과는 거리가 먼 것이었다. 실제 20세기 초 에드워드 웨스턴과 같은 모더니즘 작가들이 사물의 대상성을 통한 형태의 추상적 탐구에 몰두했을 때, 앗제 역시 거리에서 발견된 사물의 추상적 형태에 관심을 가졌지만 그 의도는 엉뚱한 것이었다. 그는 늦은 가을 인기척 없는 음산한 생-클루 공원 모퉁이에서 가던 발길을 멈추고 이 괴기스러운 뿌리를 직감적으로 촬영하면서 사물을 추상화하는 웨스턴의 선형적인 아름다움과는 달리 “자연을 추상화”하면서 그것으로부터 발산되는 설명할 수 없는 어떤 형이상학적인 조짐을 암시한다.



[도판 10] 으젠 앗제, <생-클루>, 1924년

특히 주문에 의한 작업이 아니라 지극히 개인적인 의도로 촬영한 앗제의 후반부 사진(1920년 이후)에서 사진의 전통적 규범에 어긋나는 소위 반-예술에 속하는 비정상적인 형태로부터 일종의 포스트모더니즘

(postmodernism)의 전조를 찾을 수 있다. 그의 사진에서 “더 이상 정확하거나 부정확한 관점이 없고 오로지 근원적이고 충격적인 이미지만 있을 뿐이다. 거기서 앗제의 의도는 ‘아름다운 이미지’를 만드는 것과는 전혀 다른 것이다. 앗제의 후반부 사진들은 그가 당시 세상을 합리적이고 유한한 공간으로 인지한 것이 아니라 오히려 세상을 주관적인 관점에서 순간적으로 모든 것이 동시에 일어나는 조화로운 진실의 영원한 공간으로 느꼈다는 것을 분명히 말해준다.” (...) “1926년 7월부터 죽을 때(1927년 8월)까지 작가를 따라가 보면, 미리 예정된 목표가 더 이상 없다. 그는 장소가 주는 영감에 따라 그리고 그의 직감과 습관에 따라 생-클루 공원 전역을 넓게 돌아다녔다.”¹¹⁾

20세기 초 초현실주의 작품 계열의 정물사진은 주어진 현실에 새로운 의미를 부여하면서 대부분의 경우 주술적이고 무의식적인 특징을 가지는데 이때 오브제는 응시자의 환기를 유도하는 연상의 매개물 역할을 한다. 1925년 촬영된 앗제의 <트론 축제>(도판 11)는 비록 앗제가 초현실주의 작가로 분류되지는 않지만 바로 이러한 비선형적 특징을 보여주는



[도판 11] 으젠 앗제, <트론 축제>, 1925년

11) *Colloque Atget*, hors-série, Photographies, mars 1986, p.18.

전조적인 작품으로 이해된다. 사진은 무의식적 연상을 유도하면서 일상의 서정적 아름다움과는 달리 오히려 화면 밑 가장자리를 사선으로 자르는 구성, 예견치 않은 오브제들의 엉뚱한 조합, 흑백의 강한 콘트라스트가 야기하는 신비주의적인 특징을 보여준다.

이 장면은 앗제가 1925년 파리 노천 축제장을 돌아다니면서 촬영한 것이다. 그러나 엄밀히 말해 그가 오브제 촬영을 위해 미리 기획한 정물이 아니라 우연히 마주친 정물과 같은 거리의 풍경일 뿐이다. 왜냐하면 앗제에게 장르의 구별은 무의미하고 실제 앗제의 사진 전체에서 장르로서의 구별이 없기 때문이다. 게다가 그는 자신의 사진 행위가 예술이라고 생각하지도 않았고 또한 장르로 구별할 줄도 몰랐기 때문이다. 그에게 거리를 촬영하는 것, 그것은 다큐멘터리로서 거리도 풍경으로서 거리도 또한 정물로서 거리가 아니라 오로지 자신의 직감으로 포착된 대상으로 작품 전체가 거리에서 벌어지는 일종의 각본 없는 드라마로 간주된다.

그럼에도 불구하고 인간이 사라진 상황에서 오로지 오브제들만 구성된 이 장면은 형식적인 측면에서 볼 때 사실상 정물로 나타난다. 거기에는 특별한 의미도 구체적인 사건도 없다. 다만 관객의 상상력을 자극하는 비현실적인 조짐만 있을 뿐이다. “이 사진은 그의 가장 널리 알려진 작품들 중 하나로, 노천 축제장을 객관적으로 관찰한 기록인 동시에 막스 에른스트Max Ernst까지도 놀라워 할 만큼 매우 초현실주의적 콜라주, 즉 비례효과와 착시현상, 달콤 씁쓸한 연상 등이 재미나게 결합된 조형물이다.”¹²⁾ 특히 화면 중앙에 보이는 작은 구두와 큰 구두, 작은 의자와 큰 의자, 작은 액자와 큰 액자가 만드는 비례효과는 어두운 천장 아래로 내려온 작은 백열등과 함께 신비적이고 비현실적인 분위기를 만든다. 그러나 앗제는 사실 초현실주의와는 무관한 작가였는데 오히려 초현실주의 작가들이 앗제의 사진으로부터 영감을 얻었다. 결국 그에게 중요한 것은 비선형적인 재현 즉 장면을 구성하는 형식이 아니라 예견치 못한

12) 『으젠 앗제』, 열화당, 2003, 112쪽.

대상으로부터 발산되는 형이상학적인 실체 즉 아우라(aura)였고 그 아우라의 조짐은 사진으로 누설된다.

앗제의 사진이 누설한 형이상학적인 전조는 이후 초현실주의자들의 정물사진에서 더욱 심화되어 나타난다. 대표적으로 1937년 만 레이가 촬영한 <앙드레 브르통의 『미친 사랑』의 도판>(도판 12)을 들 수 있는데 사진 아래 “작은 구두가 붙은 높은 손가락 (de la hauteur d’un petit soulier faisant corps avec elle)”이라는 글이 붙어 있다. 이 사진은 앙드레 브레통이 우연히 벼룩시장에서 발견한 손가락을 만 레이가 촬영한 정물로 원래 브레통이 초현실주의 이론을 설명하기 위해 자신의 책 『미친 사랑』 초반부에 삽입한 도판이다.



[도판 12] 만 레이, <앙드레 브르통의 『미친 사랑』의 도판>, 1937년

손가락을 촬영한 이 사진은 아주 단순한 정물로 나타나는데 언뜻 정물화의 고상함이나 심미적인 아름다움을 보여주는 것처럼 보인다. 그러나 장면은 앗제의 사진에서 누설되는 비현실적인 조짐과 같이 대상으로부터 전이되는 심리적 의미 작용(상징, 의태, 유사, 전이)에서 장면을 보는 응시자 각자의 내적 욕망을 부추기게 한다. 실제 첫 눈에 응시자는 손가락 손잡이 꼬트머리에 붙은 작은 구두로부터 의인화된 손가락을 상상하면서 불쑥 연상의 환유적 확장을 통한 예견치 못한 기억을 회상하게 된

다. “외부세계에 속한 발화자(émissaire)(배수로 즉 연상 오브제)는 수신자에게 수신자 자신의 욕망을 밝혀주는 메시지를 전해준다. 이러한 기억의 회상(retrouvaille)은 이 욕망의 기호다. “¹³⁾ 결국 작은 구두 손가락은 응시자의 기억을 자극하는 자극-신호(signes-stimullis)가 되고 앙드레 브레통은 “충동적 아름다움(la beauté convulsive)¹⁴⁾의 기호학적 성격을 완벽하게 예시한다”고 한다.¹⁵⁾

로잘린드 클라우스는 이 사진을 통해 초현실주의의 핵심 개념은 브레통의 ‘충동적 아름다움’이라고 언급한다. 다시 말해 “초현실주의 미학은 재현으로 변모한 현실에 대한 인식으로 귀결된다. 초현실성은 일종의 글쓰기 형태로 된 자연의 충동일 것이다.”¹⁶⁾ 여기서 말하는 자연의 충동은 더 이상 말이나 글로 재현 불가능하고 미리 예견치 못하는 내적 욕구의 분출로 이해되는데 사진은 특히 주체-촬영자의 관점에서 이러한 분출의 흔적으로서 지표(indice)가 된다. “왜냐하면 사진은 일종의 현실의 각인이며 전사이기 때문이다.”¹⁷⁾ 결국 “사진이 현실과 맺는 특권적 관계는 이러한 경험에 특별한 통로를 제공한다. 사진에 허용된 조건들, 곧 우리가 간극과 중복이라고 불렀던 것은 이 충동을 증언하는 듯하다.”¹⁸⁾

간극 혹은 간극 만들기(espacements)는 데리다가 언급하는 기호들 사이에 존재하는 일종의 텅 빈 여백(blanc) 즉 더 이상 기의를 가지지 못하

13) 로잘린드 클라우스, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003년, 182쪽, cf. Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, 1990, p.116.

14) 이 말은 존재론적 용어로 롤랑 바르트의 ‘레키쇼 Réquichot’ 와 유사한 메타 감정 즉 대상으로부터 전이되어 발생하는 감정의 격한 동요나 전율을 말한다. cf. Roland Barthes *L'obvie et l'obtus*, aux Editions du Seuil, 1982, p.189.

15) “이것은 그에게 마치 무한한 자기 모방의 연속을 보여주는 상징처럼 나타났다. 구두를 복제한 이 손가락에서 브레통은 자연이 쓴 글 속에서 읽을 수 있는 의미 작용 같은 것을 발견했다. 이 물건에서 그만이 지닌 사랑의 욕망을 읽었고, 그 결과 미친 사랑을 찾아 나서게 한 기호를 읽었다.” Andre Breton, *L'ammour fou*, Paris Gallimard, coll. Metamorphoses, 1937, pp.44~51, in 로잘린드 클라우스, 같은 책, 182쪽. cf. Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Macula, 1990, pp.116~117.

16) 로잘린드 클라우스, 같은 책, 185쪽.

17) 같은 책, 180쪽.

18) 같은 책, 185쪽.

는 기표로서 오로지 지표(사진-인덱스 photo-index)로만 존재하고, 중복(redoublements)은 응시자를 어리둥절하게 만드는 다다의 포토몽타주와 같이 두 개 이상의 기표들이 겹쳐 조합되는 의미의 무질서¹⁹⁾를 말한다. 그래서 “사진은 일종의 현실의 수탁자라는 사실에 비추어 초현실주의 사진가들이 행한 조각들, 곧 간극 만들기과 중복은 이 구체적인 현실의 단편을 중복적으로, 간극을 내며 기록하는 것을 목적으로 삼는다. (...) 바로 이것이 초현실주의자 사고의 핵심에 위치한 움직임이다.”²⁰⁾ 작은 구두가 붙은 숟가락 사진은 비선형적 구조에서 바로 이러한 초현실주의의 간극 만들기를 보여주는 좋은 예시가 된다.

V. 현대 정물사진과 비선형

오늘날 현대미술 특히 1980년대를 지나면서 정물사진은 정물화를 모델로 상징, 의태, 코드 등의 개념적인 매개를 통해 대상으로부터 그 메시지가 분명히 드러나거나 혹은 초현실주의 계열의 정물사진에서 대상으로부터 직접 전이되는 이전의 패러다임과 전혀 다른 예견치 못하는 새로운 개념적 일탈을 경험하게 된다. 결과적으로 장르로서 정물사진은 두 가지 패러다임의 변화 즉 형식주의의 일탈과 개념적인 일탈을 보여주는 데 이러한 변화들은 현대미술이 최종적으로 실행하는 사진의 선택적 진화과정²¹⁾에서 그리고 장르와 매체 특히 개념미술과 사진 사이에서 “선택 친화력(affinités électives)”²²⁾으로 인해 이루어진다.

19) 의미의 무질서를 야기하는 포토몽타주는 탈 장르, 혼용, 잡종형성으로 야기되는 의미의 혼돈, 메시지의 이탈, 시뮬라크르 등 1980년대 이후 포스터모더니즘의 개념과 연결된다. 이러한 이유로 1920년대 포토몽타주는 포스터모더니즘의 역사적 전조로 이해된다.

20) 앞의 책, p.180.

21) 선택적 진화는 다윈의 종의 기원에서 한 종이 생존을 위해 변화된 환경에 적응하는 자연 진화를 말하는데 사진은 현대미술에서 예술적 전략을 위한 최종적인 도구로 진화된다.

22) 원래 이 말은 화학에서 원소가 결합할 때 어떤 원소가 선택적으로 결합하는 경향이나

우선 형식주의의 변화에는 1970년대 이후 점진적으로 이루어진 탈 형식주의와 탈 장르를 들 수 있다. 이미 1970년대 새로운 장르로 출현한 설치 미술은 예술 작품의 본질적인 구성 예컨대 엄격한 장르와 독창성 그리고 매체 가지는 형이상학적인 유토피아를 거부하면서 오랫동안 형식주의자들에게 의해 폄여진 모더니즘의 폐쇄성과 그 한계를 보여주었다.²³⁾ 그것은 곧 전통적 작품의 창작 패러다임의 전복을 말하는 것이다. 말하자면 설치 미술의 출현은 결국 조각의 확장이 설치가 되고 또한 장소와 환경을 포함한 설치 역시 환경 미술이 되고 게다가 최종적으로 작품을 대신하게 되는 것은 사진이 된다.

결국 사진은 예컨대 똑 같은 한 명의 모델에 수많은 사진가들이 동시에 촬영한 사진들 사이에서 더 이상 원본과 복사본이 존재하지 않듯이 모더니즘 작품에서 작가-기능 즉 주체로서 작품의 독창성, 사인, 조화 등을 파괴하는 가장 탁월한 비평 도구가 된다. 뒤글라스 클림프Douglas Clrimp가 그것을 잘 말해주듯이 사진은 모더니즘을 퇴행시키면서 예술의 기준을 전복시켰다.”²⁴⁾ 결과적으로 오늘날 예술은 형식주의에서 개념주의로 이동하면서 1980년대 이후 탈 장르와 매체간의 혼용과 잡종은 보편화되었고 더 이상 장르로서 정물과 조각, 설치, 사진의 구별은 불가능해졌다.

현대 정물사진에서 탈 형식주의와 함께 또 다른 패러다임의 변화는 개념적인 일탈이다. 전통 정물화에서 분명히 드러나는 의미의 충만과 메시지의 명료함은 점진적으로 사라지고, 특히 1980년대 포스터모더니즘 이후 사진은 그 본원적 기능인 기록과 증거로 복원되어 대부분 ‘비평을 위한 조형적 도구’로 활용된다. 왜냐하면 모더니즘이 부여한 장르로서 정

힘을 뜻한다. 이는 결국 예술적 전략으로서 개념미술과 사진의 선택적 결합을 말한다. 도미니크 바케, 『현대 조형사진론』, 이경률 역, 사진마실, 2006, 72쪽.

23) Lamoureux, Johanne, <Critique de post-modernisme et le modèle photographique> in *Études photographiques*, SFP, n°1 Novembre, 1996, p.109.

24) 도미니크 바케, 앞의 책, 163쪽.

물사진은 물론 대중과의 소통을 목적으로 하는 광고에서 합법적이지만 오늘날 많은 작가들이 사진과 함께 실행하는 탈-장르와 보편화된 매체의 혼용에서 이미 전통적 미적 개념(대중과의 소통을 위한 함축적인 의미)을 상실했기 때문이다.

현대미술에서 사진이 비평을 위한 도구로 활용된 대표적인 경우는 1980년대 미국의 신디 셔먼Cindy Sheman의 <무제> 시리즈를 들 수 있다. 여기서 작가는 비서, 배우, 매춘부 등 영화나 드라마에 나오는 통속 배우처럼 자신이 직접 1인 다역을 하면서 치밀히 계산된 판박이 연출사진을 제작한다. 그런데 사진으로 자신의 정체성을 위장하면서 복제된 자신을 만들어내는 셔먼의 작품은 이미 앤디 워홀의 기계화된 작품에서 인간의 사물화 현상을 암시하였듯이 오늘날 후기 정보시대 점진적으로 개체가 사라지면서 누구나 경험하는 ‘자아상실’을 보여준다. 결국 작품은 “대중 문화형식들에 대한 비판적 패러디를 행하고 있는데”²⁵⁾ 거기서 활용된 사진은 사실상 스스로의 연출을 통해 플라톤 동굴의 원본(이데아)과 복사본(시뮬라크르simulacre) 즉 진짜와 가짜를 구별할 수 없는 현대 사회를 비평하는 개념적 도구로 작동된다.

마찬가지로 정물사진의 영역에서 어빙 펜Irving Penn의 <무제> 시리즈(도판 13)는 비선형적 구조에서 오늘날 화려하게 치장된 대중 광고와 전통 정물사진의 경계에서 예술 작품에 대한 비평적 역할을 수행한다. 연작으로 만들어진 사진들은 첫 눈에 삶의 덧없음이나 메멘토 모리(memento mori)를 상기시키는 시계, 해골, 시든 꽃, 썩은 과일, 낡은 신발, 망가진 물건 등으로 북유럽 바니타스 정물을 모방하고 있다. 또한 작가는 의도적으로 이 작품을 위해 주름상자와 수평으로 긴 직사각형 유리 원판이 있는 대형 뷰-카메라로 촬영한 후 그림 같은 효과를 내기 위해 백금 프린트로 밀착 인화하였다. 그 결과 이미지는 응시자로 하여금 언뜻 사진이 아니라 섬세한 디테일과 부드러운 입자 그리고 밀착에서 유일

25) 로잘린드 클라우스, 앞의 책, 331쪽.

하게 한 장만 나오는 희귀성으로 인해 전통 벽화나 벽걸이 그림을 생각하게 한다.



[도판 13] 어빙 펜, 〈미싱과 13개의 오브제〉, 1979년

그렇다면 왜 작가는 대중 광고 이미지를 전통 바로크 정물화로 위장하는 것일까? 신디 셔먼은 “예술 비평의 대상으로 만들기 위해서가 아니라, 예술 비평 행위를 구축하기 위해서 사진을 이용한다.”²⁶⁾라고 할 때, 어빙 펜의 의도는 반대로 “사진을 독특한 비평 대상으로 보여주고자 한다. 즉 사진을 예술작품으로 보여주고자 한다.”²⁷⁾ 오늘날 엄청난 시각적 정보 홍수시대 원래 예술이었던 정물사진은 사실상 대중 광고의 전유물이 되어 더 이상 예술이 아니라 오로지 소비사회를 부추기는 원본 없는 시뮬라크르가 된 것이다. 그러나 작가는 정물의 형태로 나타나는 상업사진의 한계를 감추거나 극복의 대상으로 보여주는 것이 아니라 오히려 니체의 예술에서 창작 행위의 근본(원본 없는 모사품)으로 승화시키고 있다. 그것은 1850년대 샤를르 보들레르가 예술이 상업에 의해 타락하는 순간을 경계한 것²⁸⁾과는 반대로 예술로 위장된 대중 광고 즉 정물사진의 세속화에 대한 문제 제기임과 동시에 오랫동안 광고 사진의 거장으로

26) 같은 책, 337쪽.

27) 같은 책.

28) 같은 책.

현대 소비사회의 가장 호화로운 무대(광고 잡지)를 자신의 화려한 정물 사진으로 장식했던 작가가 역설적으로 던지는 의문인 셈이다 : “과연 광고 이미지도 예술로서의 정물사진이 될 수 있는가?”

오늘날 현대미술에서 정물사진은 모더니즘 미학의 해석학적 상징을 넘어 한편으로 예술을 비평하는 개념적 도구로 작동하기도 하지만, 또 한편으로 1990년 이후 그림의 형태로 나타난 사진 즉 그림-사진 (forme-tableau)²⁹⁾으로 통합되어 나타난다. 이럴 경우 대부분의 경우 의미의 교란과 혼동을 야기하는 반-미학(anti-aesthetics)과 평범미학(banalité)을 지향하고 이때 활용된 사진은 조형적인 형태로 포스트모더니즘의 실행자 역할을 한다. 정물사진은 크게 세 가지 유형학적 특징을 가진다.

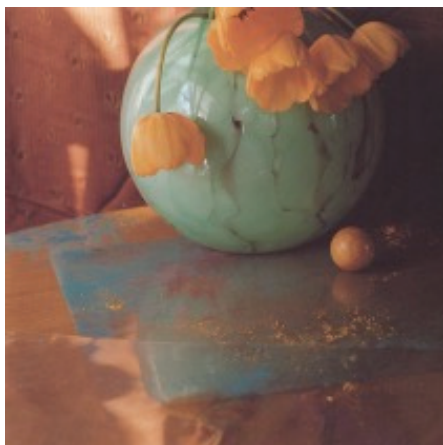


[도판 14] 조엘-피트 위트킨, <광인들의 향연>, 1990년

우선 정물사진은 응시자의 상상을 위한 연출 혹은 미장센으로 만들어진다. 거기서 의도적으로 기획된 장면은 포스트모더니즘의 특징들인 억압, 금기, 죽음, 폭로 등 현실에 내재된 삶의 어두운 측면을 드러낸다. 노부요시 아라키Nobuyoshi Araki의 <꽃> 시리즈와 로버트 메이플소프 Robert Mapplethorpe의 <백합> 혹은 조엘-피트 위트킨Joel-Piter Witkin

29) 도미니크 바케, 앞의 책, 95쪽.

의 <광인들의 향연>(도판 14)은 단순한 상징의 차원을 넘어 소수성, 동성애 등 오랫동안 집단으로부터 억압된 존재를 우회적으로 폭로한다. 특히 충격적인 장면인 위트킨의 정물사진은 이성의 경계를 넘어 억압된 심연의 세계를 보여주는데 이때 정물로 활용된 엽기적인 오브제들 예컨대 해골, 태아, 성기, 시체, 문어 등은 이성과 광기, 의식과 무의식을 이어주는 전이-오브제(objets transitionels)³⁰⁾로 이해된다.



[도판 15] 토니 카타니, <정물 n° 76>, 1985년

현대 정물사진에 나타난 두 번째 특징은 아우라(Aura)의 복귀를 들 수 있다. 현대 조형사진에서 토니 카타니Toni Catany, 드니 브리하Denis Brihat, 로렌스 쉬드르Lorence Sudre 등 신 픽토리얼리즘(néo-pictirialisme)에 속하는 일부 작가들은 꽃, 화분, 과일, 채소 등과 같은 전통적인 정물을 촬영하는데 공통적으로 아우라를 복원시키면서 응시자로 하여금 전통 정물화를 생각하게 한다. 그러나 그들의 정물은 가짜 정물에서 구닥다리 골동품까지 촬영하면서 오히려 조롱적인 방식으로 모더니즘의 역

30) Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, 1992, p.201.

설을 보여준다. 예컨대 1988년 토니 카타니의 <정물 n°157B>(도판 15)는 사진과 그림의 경계에서 언뜻 17세기 북유럽 정물이나 19세기 인상주의 정물을 생각하게 하지만 그의 예술적 행위는 모더니즘 미술이 지향하는 양식의 새로움과 창의성과는 정 반대의 위상을 가진다.



[도판 16] 파트릭 토자니, <순가락>, 1995년

끝으로 포스트모더니즘 영역에서 정물사진의 또 다른 모험은 설탕, 감자, 순가락, 포크, 청소도구 등 일상의 하찮은 대상을 탐구하는데 있다. 예컨대 파트릭 토자니Patrick Tosani, 조침 모가라Joachim Mogarra, 파스칼 토마스Pascale Thomas 등과 같은 작가들은 정물의 형태와 빛을 탐구하면서 예상치 못한 엉뚱하고 기발한 이미지를 보여준다. 그들은 모든 인위적인 효과를 배제하면서 정면성, 자연광, 절제된 공간, 단순한 배경 등을 활용하여 예컨대 순가락 표면(도판 16), 한쪽 구두 끝, 나무와 쇠 조각, 과일 등 지극히 평범한 부분을 큰 구도로 촬영한다. 이때 사진은 엄밀히 말해 정물이 아니라 무의미의 파토스(Pathos de non-sens)³¹⁾로서 대상과 교감하는 모든 감정을 벗어내고 베른트 엔 힐라 베허Bernd and

Hilla Becher부부의 유형학적 물탱크와 같이 오로지 현실 그 자체의 증거(중성사진la photographie en neutre)³²⁾로서 냉정하게 대상을 면밀히 탐구하는 일종의 일상 아카이브가 된다.

VI. 결론

오랫동안 우리는 재현예술에서 모더니즘의 형식주의 즉 예술 작품의 공통된 형태와 양식 그리고 그 보편적인 메시지에 익숙해 왔다. 특히 전통적인 그림에서 인물, 풍경, 정물 등의 장르가 만들어 놓은 정형화된 메시지를 누구에게나 소통되고 쉽게 해석되는 구조화된 골격을 가진다. 이러한 구조는 합리적인 사고와 해석학적 관점에서 특히 작품 그 자체의 장면(주체-장면sujet-spectrum)에서 예측 가능한 정형적인 메시지와 그 규칙적인 변화를 전달하는 선형적인 특징을 가진다.

그러나 모든 예술 작품이 이러한 선형적 구조를 가지지는 않는다. 특히 예술 작품을 만드는 작동자와 작품 사이(주체-작동자sujet-operator)에서 그리고 작품과 그 작품을 보는 응시자 사이(주체-관객sujet-spectateur)에서 작품의 메시지는 모더니즘의 형식주의를 벗어나는 경우가 있다. 이러한 이탈은 대부분 탈-모더니즘과 포스트모더니즘 계열에 속하는 작품에서 예견치 못하는 비정형적인 메시지와 그 맥을 같이한다. 그러나 모든 선형적인 작품이 모더니즘 작품이라고 할 수 없듯이 모든 비선형적인 작품들이 포스트모더니즘 계열의 작품이라고 할 수 없다. 다만 탈-모더니즘 혹은 포스트모더니즘 경향을 가지는 작품이 대부분 비선형적인 특징을 가진다.

31) 도미니크 바케, 앞의 책, 102쪽.

32) 이때 중성(neutre)은 사진의 시각적인 결과로서 객관주의가 아니라, 작가의 모든 주관적인 변역을 완전히 철수하면서 주체-작동자의 원인적인 의도가 문화적 제로 단계에서 의미의 중립을 지시하는 개념적인 중성을 말하는데 이러한 경향을 일부 비평가들은 포토개념주의(photoconceptualisme)라고도 한다. cf. Michel Poivert, Poivert Michel, *La photographie contemporaine*. Flammarion. 2003, pp.106, 171.

특히 비선형적인 메시지는 사진으로 제작된 정물에서 분명히 드러나는데 그 이유는 우선 정물사진은 상황설정을 통해 다양한 번역이 가능한 그림의 경우와는 달리 해석 불가능한 사진의 지표적인 속성을 가지는 장르이기 때문이다. 또한 정물사진은 장르의 특성상 언제나 분명한 대상성(리얼리즘)을 통해 작품의 메시지를 드러내지만 오히려 그 즉물적 특성으로 인해 특별히 상징, 교태, 코드 등이 중재하지 않는 한 작가의 의도를 쉽게 드러내기 어렵기 때문이다. 다시 말해 정물사진은 재현된 물성 그 자체의 상징적 의미가 아니라 그것을 재현하게 한 작가의 주관적인 의도(주체-작동자 관점)에 관계하는 지표(로서 가장 분명한 비선형적인 것)라고 할 수 있다.

역사적으로 정물사진의 예측할 수 없는 비선형적 특징은 사진발명 이후 탈보트의 <서가의 장면>에서와 같이 19세기 실험사진가들이 남긴 해석 불가능한 사적인 정물에서 잘 나타나는데 그 이유는 현실의 있는 그대로의 재현만 가능한 사진의 지표적인 특성으로 인해 사진에는 더 이상의 장르도 형식도 존재하지 않기 때문인데 한 마디로 촬영자의 의도가 번역이나 상징으로 쉽게 드러나지 않기 때문이다. 이러한 비선형적 특징은 20세기 초 포스트모더니즘 경향을 보이는 으젠 앓제의 정물 같은 사진 그리고 오브제를 응시자의 상상을 유도하기 위해 자극-신호로 활용한 초현실주의자들의 정물사진에서 더욱 심화되어 나타난다.

현대 정물사진에 이러한 비선형적 특징은 포스터모더니즘이 보편화되는 1980년대 이후 탈-구조, 탈-형식주의, 탈-장르와 함께 또 다른 패러다임의 변화 즉 개념적인 일탈을 가져온다. 전통 정물화에서 분명히 드러나는 의미의 충만과 메시지의 명료함은 점진적으로 사라지고, 어빙 펜의 정물사진에서와 같이 대부분 ‘비평을 위한 조형적 도구’로 활용된다. 또한 정물사진은 모더니즘 미학의 해석학적 상징을 넘어 사진의 본원적 기능인 기록과 증거를 활용하여 그림의 형태로 나타난 사진 즉 그림-사진으로 통합된다. 이때 사진은 더 이상 장르 혹은 전통 매체로서의 사진이

아니라 그림의 구체적인 상황설정과 반박할 수 없는 실제 혹은 어떤 있음직한 실재를 대신하는 물리적 도구임과 동시에 개념적인 측면에서 의미의 혼동을 야기하면서 궁극적으로 비선형적인 예술적 전략을 위한 포스트모더니즘의 실행자 역할을 한다.

참고문헌

- 이경률, 『철학으로 읽어보는 사진예술』, 사진마실, 2006.
_____, 『현대 미술사진과 기억』, 사진마실, 2007.
게리 벳저, 『으젠 앗제』, 정재곤 역, 열화당, 2003.
도미니크 바케, 『현대 조형사진론』, 이경률 역, 사진마실, 2006.
로잘린드 클라우스, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003.
브랜든 테일러, 『모더니즘, 포스트모더니즘, 리얼리즘』, 김기수, 김진송 역, 시각과 언어, 1998.
살럿 코튼, 『현대예술로서의 사진』, 권영진 역, 시공아트, 2007.
수잔 브라이트, 『사진예술의 현재』, 이주형 역, 월간사진, 2008.
앙드레 케르테즈, 『앙드레 케르테즈』, 이영준 역, 열화당, 2003.
필립 뒤바, 『사진적 행위』, 이경률 역, 사진마실, 2005.
- Paul Ardenne, *Art l'âge contemporain*, Edition du Regard, Paris
Dominique Baqué, *la photographie plasticienne*, Regard, 1998.
Alain Busine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Edition Jacqueline Chambon, 1994.
Jean-François Chevrier, *une autre objectivité*, Idea Books, 1989.
Michel Nuridsany, *Ils se dient peints, ils se dient photographes*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1980.
Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, Paris
François Soulage, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998.
Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Les Cahiers de la Photographie, 1992.
Colloque Atget, n° hors-série, Photographies, mars 19
Études photographiques, SFP, n° 1 Novembre, 1996.
Cindy Sherman, *retrospective*, Thames & Hudson, 2000.
Joel-Peter Witkin, Paris poche, n° 49, 1991, préface.
La recherche photographique, n°12 June, Audiovisuel, 1992.
Sandy Skoglund, *Reality Under Siege, A Retrospective*, Harry N. Abrams. Ins., 1998.
Still Life, Irving Penn photographs 1938-2000, Munich, Schirmer/Mosel, 2001.

Nonlinear Representation of Still Photo and its History

Lee, Kyung-Ryul

For long time, we have been accustomed with the formalism of modernism in representation art, namely, the common form, style and universal message of artistic work. Especially, the stereotyped message made by genres such as person, landscape, still life, etc in traditional picture has structure that can be communicated to and easily interpreted by all. However, all artistic works do not have such linear structure. Especially, works belonging to anti-modernism and postmodernism have unpredicted nonlinear characteristics. Nonlinear message is obviously seen in still life produced in photo, as unlike picture that can be diversely translated, still photo has uninterpretable index attributes of photo.

Historically, the unpredictable nonlinear characteristics of still photo is well seen in the uninterpretable private still life left by the experimental photographers in the 19th century after the invention of photograph. Such nonlinear characteristics are further intensified in the still photo of surrealists who utilized the photo and objet of still life of Eugene Atget at the beginning of the 20th century as stimulation-signal which induced the imagination of starrer.

Nonlinear characteristics seen in contemporary still photo has emerged as conceptual deviation with anti-structure, anti-formalism, anti-genre since 1980s when postmodernism was universalized. The fullness of meaning and perspicuity of message which are clearly seen in traditional still picture are gradually disappearing and used as 'formative tool for criticism.' Further, still photo has taken the form of picture by utilizing record and evidence, the original function of photo, transcending the interpretative symbol of modernism aesthetics. In this case, photo is no longer genre or traditional media, but ultimately plays the role of postmodernism for artistic strategy, causing confusion of meaning in the

conceptual aspect.

Keywords : Still life, Photo, Nonlinear, Anti-structure, Postmodernism

투고일: 2021. 02. 21./ 심사일: 2021. 03. 10./ 심사완료일: 2021. 03. 12.