

포스트포토그래피의 리얼리티와 수용자의 미적 경험

Realism of Post-photography and the Aesthetic Experience of the Viewer

저자 Author: 강선민 Kang Sunmin

홍익대학교 시각디자인 학사과정 BFA Program, Visual Communication Design, Hongik University

- 서론
- 포스트포토그래피의 이해
 - 용어의 정의
 - 포스트모더니즘과 포스트포토그래피
 - 회화주의 사진, 스트레이트 포토그래피와의 차별점
 - 포스트포토그래피의 지표성과 재현성에 관한 재고
- 포스트포토그래피의 관념적 리얼리티
- 포스트포토그래피의 경험적 리얼리티와 수용자의 미적 경험
 - 포스트포토그래피의 경험적 리얼리티
 - 포스트포토그래피의 수용자의 미적 경험
- 결론

투고일: 2024년 12월 30일
심사완료 및 게재확정일: 2025년 1월 27일
게재일: 2025년 2월 28일
Received Date: December 30, 2024
Accepted Date: January 27, 2025
Published Date: February 28, 2025

pp.156-169

p-ISSN. 2765-2572
e-ISSN. 2765-7825

156157

요약

포스트포토그래피에 관해 논의되었던 기존의 지표성 개념에 대해 재고한 뒤, 포스트포토그래피의 리얼리티를 생산자 측면의 관념적 리얼리티와 수용자 측면의 경험적 리얼리티 두 가지 층위에서 새롭게 주장한다. 특히 수용자는 진짜라고 믿었던 사진이 조작을 거친 가짜임을 깨달음으로써 오히려 자신만의 리얼리티를 경험한다. 또한 사진의 맥락 결여성으로 인하여 수용자는 사진이 지표 하는 것에 매몰되지 않은 채 자기 이해를 위한 자유로운 미적 사유를 할 수 있게 된다.

핵심어

포스트포토그래피, 포스트모더니즘, 리얼리티, 관념적 리얼리티, 경험적 리얼리티, 수용자 경험

Abstract

After reconsidering the conventional concept of indexicality in discussions on post-photography, this study redefines the reality of post-photography on two levels: ideological reality from the producer's perspective and empirical reality from the viewer's perspective. In particular, viewers experience their own reality when they realize that a photograph they believed to be real has, in fact, been manipulated. Furthermore, due to the lack of contextual grounding in photography, viewers are not confined by what the image ostensibly represents but are instead able to engage in free aesthetic contemplation for self-understanding.

Keywords

post-photography, post-modernism, realism, ideological reality, empirical reality, experience of the viewer

1. 서론

1980년대 디지털 기술이 등장한 이후 우리는 ‘포스트포토그래피(Post-photography)– 사진, 이후의 사진’의 시대를 맞고 있다. 포스트포토그래피는 광범위한 디지털 조작이 가능한 사진의 시대를 일컫는다. 기술에 대한 접근성이 낱말이 용이해지는 오늘날 포스트포토그래피는 예술의 영역을 넘어 일상에 뻗어 있는 대중적인 위상을 가지게 되었다. AI 기술 기반 사진이 발전하고 있지만, 카메라로 촬영 후 디지털 편집을 거치는 사진은 여전히 의미가 있다. 이 연구의 목적인 ‘작품–생산자’의 관계와 ‘작품–수용자’의 관계가 갖는 의미는 AI 사진에서는 존재하지 않기 때문이다.

기술 발달과 밀접한 연관을 가지는 포스트포토그래피에 대해 아날로그 사진과 디지털 사진을 비교한 연구가 선행되었다. 이수진은 “사진의 생산 방식이 변함에 따라 변화하는 사진의 의미”를 고찰하여 디지털 사진은 사진을 매개로 대상을 재현하고 프로그래밍 가공으로 대상을 하이퍼 매개하고, 아날로그 사진은 사진을 매개로 대상을 표상한다고 밝혔다.¹

포스트모더니즘이라는 거대한 예술사적 흐름 속에서 포스트포토그래피를 바라보는 연구 또한 진행되었다. 김진홍은 디지털 포토그래피의 양식적 다원성이 포스트모더니즘 사조와 일치하는 지점이라고 서술했다.²

한편, 사진의 고유한 특성으로 여겨졌던 지표성이 포스트포토그래피에서 여전히 유효한 것인지 재고하는 연구가 선행되었다. 주형일은 포스트포토그래피 시대 달라진 사진의 지위를 이해하고자 그동안 사진의 지위를 유지해 준 주요한 이론적 근거인 지표성 개념에 대한 수정을 주장하며 사진의 기호적 지위를 재해석했다.³ 박평중 또한 디지털 테크놀로지의 등장 이후 사진 이론의 주요 쟁점이 아날로그 시대 사진 이론을 지배했던 전통적 지표 개념과 대척점에 있음을 지시하며 지표 이론이 수정되어야 함을 주장했다.⁴

이러한 연구에서 나아가 사진사의 흐름에서 포스트포토그래피가 가지는 고유한 특성에 대한 논의가 이루어졌다. 박종현은 포스트포토그래피의 ‘현시될 수 없는 것의 현시성’과 ‘과거 또는 미래와 상관없는 시간성’이 디지털 송고로 귀결됨을 피력했다.⁵ 이필은 포스트포토그래피 사진은 실재하지 않는 현재를 상상적으로 소유할 수 있게 하고, 디지털 프로그램 덕분에 그 상상이 현실보다 더 현실처럼 보이게 시각화되어 포스트포토그래피를 통해 인간의 초현실주의적 욕망이 표출됨을 주장했다.⁶ 한편, 진중권은 안드레아스 구르스키(Andreas Gursky)의 작품을 중심으로 디지털 합성 이미지가 회화의 허구성과 사진의 기록성을 동시에 가진다고 정의했다.⁷

이렇듯 선행 연구는 디지털 테크놀로지 혁신으로 인해 사진이 맞이한 변화와

1 이수진, 「기술 발달에 따른 디지털 사진의 이해」, 『디지털디자인학연구』 14권 1호, 한국디지털디자인협회, 2014, p.752
 2 김진홍, 「디지털 포토그래피의 특성과 포스트모더니즘」, 『디지털디자인학연구』 7권 4호, 한국디지털디자인협회, 2007, p.300
 3 주형일, 「포스트포토그래피 시대의 사진을 통한 현실 재현의 문제」, 『언론과사회』 13권 3호, 사단법인언론과사회, 2005, p.37
 4 박평중, 「포스트포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론」, 『미학예술학연구』 51집, 미학예술학회, 2017, p.7
 5 박종현, 「포스트포토그래피와 디지털 송고」, 『기초조형학연구』 11권 3호, 한국기초조형학회, 2010, p.149
 6 이필, 「포스트포토그래피 시대의 초현실주의의 귀환」, 『미학예술학연구』 51집, 미학예술학회, 2017, p.33
 7 진중권, 「디지털의 아이스테시스: 안드레아스 구르스키를 중심으로」, 『현대미술학논문집』 22권 2호, 현대미술학회, 2018, p.100

포스트포토그래피의 차별화되는 특성에 대해 논하며 포스트포토그래피의 본질에 다가가는 데 기여했다. 그러나 이는 모두 생산자 측면에서 포스트포토그래피를 바라본 것으로, 그 고유한 특성으로 인해 사진을 보는 자는 어떤 미적 경험을 하는지 수용자 측면에서의 논의는 미흡했다. 포스트포토그래피는 기록성이 열기 때문에 기존의 어떤 사진보다도 관람자의 주관이 중요한 위치를 차지한다. 포스트포토그래피가 보다 제대로 된 의미를 가지기 위해서는 수용자의 경험에 대한 강조가 필요하다.

이 연구에서는 포스트포토그래피를 기술적 측면, 지표성 측면에서 재정의한 후 ‘진짜와 가짜의 혼재성’과 ‘맥락 결여’를 새롭게 그 정의로 제시한다. 그 ‘진짜와 가짜의 혼재성’ 때문에 수용자가 사진이 진짜라고 착각한 후 가짜임을 깨닫는 일련의 미적 감상에 관해 서술하고, 가짜임을 깨닫는 순간 그가 ‘맥락의 결여성’ 때문에 사진이 지시하는 바에 지속되지 않는 자유로운 자기이해적 미적 사유로 넘어가게 됨을 심층적으로 논의한다. 이는 앞선 연구에서 밝혔던 포스트포토그래피의 대표적 특성인 ‘허구성’과 ‘비현시성’에서 나아가 포스트포토그래피에서 ‘리얼리티(Reality)’ 또한 관념적이고 경험적인 두 가지 층위에서 여전히 유효함을 주장하는 것을 통해 이루어질 것이다.

2. 포스트포토그래피의 이해

2.1. 포스트포토그래피의 탄생

포스트포토그래피(Post-photography)는 디지털 이미지 구현 기술의 괄목할 만한 성장과 해당 기술의 전방위적 적용 속에서, 사진가들이 진실성이나 객관성 등과 같은 사진의 전통적 가치보다, 이러한 가치들의 해체와 재정립에 몰두하는 시대를 지칭한다.⁸

즉 포스트포토그래피는 디지털 기술이 도입됨으로써 이루어지게 되었는데, 디지털 기술의 도입이 가져온 변화에 대한 사진계의 첫 번째 공식적 반응은 1991년 영국 런던에서 열린 포토그래퍼스 갤러리(the Photographer’s Gallery)라는 전시회에서 나타났다.⁹

이 전시회에서 사람들은 디지털 기술이 사진을 기반으로 한 전통적 재현 체계에 가져온 파괴적 변화를 경고하는 동시에 영상 제작에 새로운 지평이 열릴 가능성을 제시하면서 기술적 변화에 대해 나타나는 상반된 반응을 보여주었다.¹⁰ 이 전시회는 한 시대가 가고 새로운 시대가 왔다는 결론 내린 후 이러한 새 시대는 사진 이후의 시대, 포스트포토그래피 시대(Post Photographic Era)로 명명됐다.¹¹ 이후 1992년 윌리엄 J. 미첼(William J. Mitchell)이 그의 저서 『재편된 눈(The Reconfigured Eye)』에서 해당 용어를 개념화했다. 그는 아날로그 사진과 디지털 이미지의 물리적 차이가 근본적이며 그것이 곧 문화적으로도 다른 결과를 가져올 것이라고 주장했다.¹² 미첼이 포스트포토그래피로서 강조한 전유, 변형, 재가공, 재조합 등에 의해 컴퓨터로 만들어진 디지털 이미지의 특징은 “분열과 불확실성, 그리고 이질적인 것에 특권을 부여하고 완성된 예술 객체보다 과정이나 수행을 강조하는 매체”로서의

8 최종철, 「후기 사진 시대, 사진 예술의 방향」, 『예술과 미디어』 13권 4호, 예술과미디어학회, 2014, p.103
 9 주형일, (2005), p.41
 10 주형일, (2005), 같은 쪽
 11 주형일, (2005), 같은 쪽
 12 William J. Mitchell, The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post- Photographic era, Cambridge: MIT Press, 1992, pp.8-9

속성을 의미한다.¹³ 이는 곧 포스트모더니즘의 속성과 연결되므로, 포스트포토그래피는 포스트모더니즘의 사조 아래, 기술적으로는 디지털 혁신이 이루어지면서 형성된 것이다.

2.2. 포스트모더니즘과 포스트포토그래피

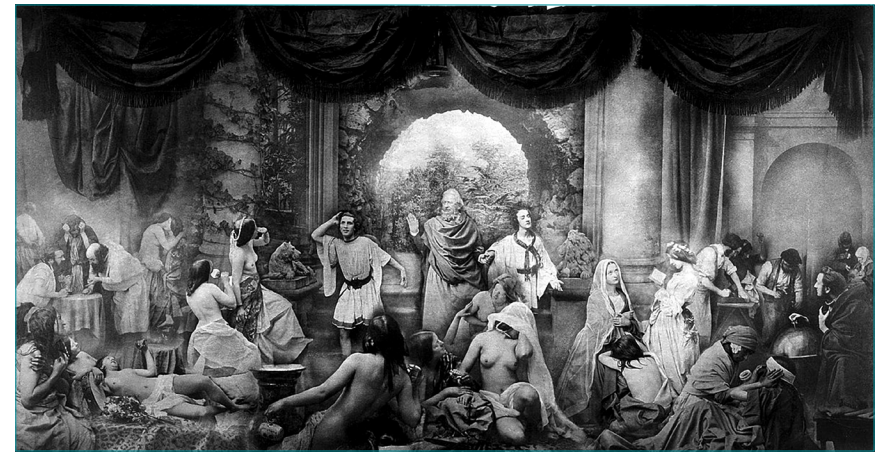
포스트모더니즘(Post-modernism)은 1960년대에 들어 미국과 유럽에서 시작된 예술의 한 조류로, 기존의 예술의 주도적 흐름이었던 모더니즘(Modernism)에 대한 반항으로써 시작되었다. 포스트모더니즘의 특성으로는 '자아의 해체성', '양식의 다원성', '문화의 대중성', '내용의 절충성' 등을 들 수 있다.¹⁴ 이중 특히 '양식의 다원성'은 포스트포토그래피와 연결되는 지점이다. 전통적 사진과 다르게 디지털 사진은 더 이상 표현 방식이 정해져 있지 않으며 단순히 현실을 재현하는 양식을 넘어 현실을 조작하고, 재편하는 양식까지 이르게 되었기 때문이다. 따라서 포스트모더니즘을 따르는 예술가들에게 디지털 사진은 모더니즘에 대항하는 좋은 수단이었다. '사진을 찍음(Taking Picture)'이 아니라 '사진을 만들 (Making Picture)'으로써 예술가들은 사물과 말, 기표와 기의, 실재와 재현 등의 닫힌 이원적 관계를 해체하려 하는 포스트모더니즘의 시도에 한몫할 수 있었다.¹⁵

2.3. 회화주의 사진, 스트레이트 포토그래피와의 차별점

포스트포토그래피가 과거 주요 사진의 흐름 두가지와 어떤 본질적 차별점을 가지는지 규명함으로써 포스트포토그래피에 대한 이해를 구체화하고자 한다. 19세기는 사진을 회화와 비교하며 사진의 비예술론 주장이 거세던 시대였다.

러스킨은 "시각을 확대하기 위한 기계의 사용이 오히려 시각의 즐거움을 빼앗아 갔다."면서 기계의 사실주의로 인해 인간의 직관적인 사실주의가 해체되는 것에 반대, 화가가 자신의 주관적인 시각을 잃고 자연을 모방하기보다는 오히려 사진의 표면을 모방하는 것을 경고했다. 보들레르가 사진을 비판했던 것도 같은 관점에서였다. 그는 우선 있는 그대로를 정확히 포착하고자 하는 사진의 방법을 비웃으면서, 이는 "순진하게 '진실'을 추구하는 사람들의 욕망"의 산물이라고 단정했다.¹⁶ 보들레르의 사진에 대한 비판은 낭만주의적인 입장에서 출발한 것으로, 그것은 외형상의 리얼리티에 열중하는 화가들(어떤 의미에서는 쿠르베 같은 사실주의자들)에 대한 반론이었다. 그는 사진은 아무것도 창조하지 않으며 이상화하지 않는다고 비난했다.¹⁷

회화주의 사진은 이러한 사진의 비판에 대한 반박으로 나온 움직임으로, 오스카 레일렌더(Oscar Gustav Rejlander)의 <인생의 두 갈래 길> (1857) [그림1]이 대표적인 회화주의 사진이다. 레일렌더는 해당 사진에서 하나의 화면 안에 삼십장의 네거티브를 합성하여 시간의 흐름을 표현하고, 본래 회화가 지니고 있던 도덕적인 교육 수단이나 종교적인 예배 수단으로서의 역할을 사진에 도입했다.¹⁸ 이는 기록적인 차원에서 벗어나 합성이나 수정에 의해 사진의 영역을 확장하려는 예술사진 운동의 일환이었고, 이러한 예술사진의 경향은 19세기부터 20세기에 걸쳐서 끊임없이 나타났지만, 이러한 시도들의 대부분이 사진의 특성을 회화적인



[그림 1] 오스카 구스타브 레일렌더, <인생의 두 갈래 길>, 1857, printed 1920s, 40.6×76.2mm, 출처: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/thetwowaysoflife> (2024.11.21.)

것으로 한정시켰기 때문에 단명하고 말았다.¹⁹ 회화주의 사진과 비교하여 진중권은 디지털 사진을 사진의 조형적 가능성, 즉 예술로서 사진의 표현적 가능성을 모색하는, 현대적 버전의 회화주의 사진이라고 보았다.²⁰ 분명 디지털 사진은 무언가를 창조하고 이상화한다는 면에서 초기의 예술 회화사진이 추구하는 바와 맞닿아 있다. 그러나 디지털 사진을 통해 이루어진 새로운 회화주의적 실천은 회화에 대한 종속적 위치에서 벗어나 오히려 회화가 기반했던 미적 담론의 논이 기반 자체를 뒤흔들고 있다. 디지털 사진은 '복제성'이라는 개념으로 모더니즘 회화가 기반하고 있는 '독창성'이라는 개념을 흔들어 놓은 것이다.²¹ 이어서 20세기 이후 스트레이트 포토그래피(Straight Photography) 운동이 발생하게 되었다.

"사진은 단지 사진이며, 낭만주의적인 예술이 아니다."라고 주장하면서 보들레르나 러스킨의 사진 비판에 반론을 폈던 사람은 영국의 P.H.에머슨이었다. 그는 사진과 예술의 차이점을 보다 잘 인식하고, 과학적 법칙의 연장선상에서 새로운 예술 개념을 개척해나가야 한다고 주장하면서 이와 같은 이념을 '자연주의 사진'이라고 명명했다. 따라서 마침내 20세기 초에 자연주의 사진과 예술 사진의 혼란 속에서 사진의 본질을 재인식하려고 하는 스티글리츠 등의 스트레이트 포토그래피(Straight Photography) 운동이 발생하여, 근대적 사진의 구조가 결정되었다.²²

스트레이트 포토그래피는 예술사진이 가지던 회화적 수법을 부정하고, 사진만의 독자적인 광학 기술을 사용하여 예술성을 구축하려 했다. 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)의 <삼등 선실> (1907) [그림 2]가 대표적이다. 스트레이트 포토그래피는 수정, 합성 등을 거치지 않고 사진이 찍고자 한 대상 그 자체를 보여줌으로써 사회적 메시지를 전달하거나 작가의 감정을 은유적으로 전달했다. 반면 포스트포토그래피는 이러한 스트레이트 포토그래피를 거쳐 등장한 것이지만, 적극적으로 사진을 조작하여 의도한 바를 전달한다.

13 William J. Mitchell, (1992), ibid.

14 김진홍, (2007), p.303

15 주형일, (2005), p.47

16 이토우 도시하루, (김경연), 『사진과 회화』, 시각과 언어, 1994, p.46

17 이토우 도시하루, (1994), p.47

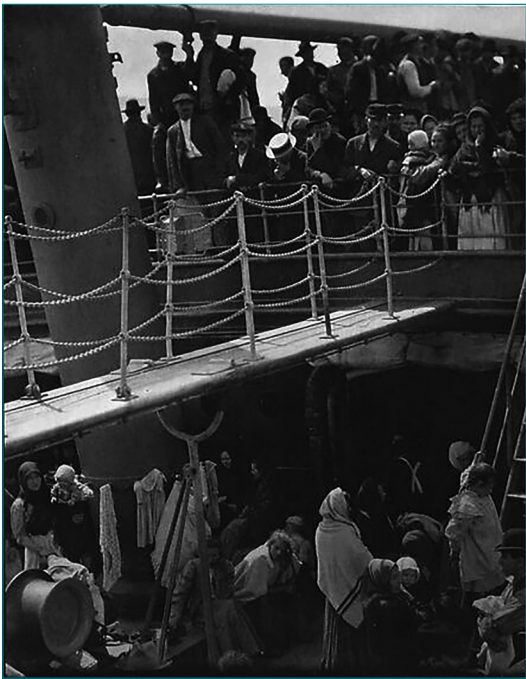
18 이토우 도시하루, (1994), p.49

19 이토우 도시하루, (1994), p.52

20 진중권, (2018), p.103

21 이토우 도시하루, (1994), p.150

22 이토우 도시하루, (1994), p.84



[그림 2] 알프레드 스티글리츠, <삼등 선실>, 1913, 32.2×25.8mm, 출처: https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/the-steerage-1907-printed-1915 (2024.11.21.)

2.4. 포스트포토그래피의 지표성과 재현성에 관한 재고

포스트포토그래피의 현대적 위상을 이해하기 위해서는 그동안 객관적 기록물로서의 사진의 지위를 유지해 준 가장 주요한 이론적 근거인 지표성 개념을 다시 살펴볼 필요가 있다.²³ 사진의 정체성 중에서 현대미술이 가장 주목한 점은 지표였다.²⁴ 이는 19세기 사진이 그 역사를 시작할 즈음부터 회화와 차별되는 기록적 특성으로써의 측면이 강조됐던 것과 관련이 있다. 사진은 대상의 흔적으로서 대상을 지칭하는 기호로 사용될 수 있다는 점에서 사진은 지표(index)로 분류될 수 있다.²⁵ 그러나 디지털 사진에서는 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 사진의 본질로 규정한 지표성(indexicality)이 사라진다. 조작된 사진은 현실에는 존재하지 않는 대상을 지시해 대상의 존재를 증명할 수 없기 때문이다.²⁶

사진의 재현성 또한 포스트포토그래피의 도래 이후 위기를 맞이했다. 윌리엄 미첼(William Mitchell)이 그의 저서 『재편된 눈 (The Reconfigured Eye)』에서 언급했듯이 디지털 사진의 등장은 '사진의 가치'인 사실성의 파괴를 의미한다. 박종현은 그의 논문에서 "컴퓨터 그래픽의 기술력이 사진의 재현체계를 변화시키면서 존재론적으로 확립된 재현의 의미를 파기해버렸다."²⁷ 고 말한다. 실제적 진실로서의 재현의 체계질서는 붕괴된 것이다.²⁸ 그러나 애초에 사진에서 '재현성'은 회화와 비교되는 상대적 특성으로 강조되었던 것이지, 사진의 본질이 아니다. 다만 이러한 재현과 기록은 사진의 오랜 임무였을 뿐이다.

23 주형일, (2005), p.40

24 전영백, 「미술사의 사진에 관한 화두: 사진의 정체성과 예술성에 관한 논의」, 『미술사연구』 20권, 미술사연구회, 2006, p.337

25 주형일, (2005), p.49

26 주형일, (2005), p.52

27 박종현, (2010), p.150

28 박종현, (2010), p.149

포스트포토그래피 디지털 기술의 등장은 사진에게 새로운 패러다임의 가능성을 제시한다. 포스트 모던 사진가들은 현실을 촬영해야 한다는 부담감에서 벗어나 다양한 '사진적 현재'의 가능성을 모색할 수 있게 된 것이다.²⁹ 이 장에서는 새롭게 포스트포토그래피의 리얼리티의 두 층위에 관해 논의함으로써 포스트포토그래피의 본질에 관한 지식적 연결망을 열고자 한다.

3. 포스트포토그래피의 관념적 리얼리티

포스트포토그래피의 관념적 리얼리티는 주관을 배제하고 객관적으로 관찰하려 하는 19세기 중엽의 사실주의와는 다르게 오히려 작가가 자신의 주관을 통해 자신의 관념 속 현실을 창작함으로써 형성되는 것이다. 자연스럽게 일어나지 않은, 혹은 허구의 순간을 실재처럼 창조하고 표현하는 포스트포토그래피의 리얼리티는 관념적이다. 현실을 '있는 그대로' 기록하는 것이 아니라 현실을 '가장 잘 이해할 수 있는' 방식으로 표현해 내기 때문이다.³⁰

연출사진의 이미지와 표리일체의 관계에 있는 메시지는 오히려 치밀하게 조작된 포스트포토그래피에서 효과적이다. 연출을 통해 작가가 전달하고자 하는 메시지의 효과가 극대화되기 때문이다. 그래서 포스트포토그래피에서의 관념적 리얼리티는 종전의 사진들이 가진 '재현의 실감'이 아니라 '의도의 실감'을 의미한다. 제프 월(Jeff Wall)의 <갑작스러운 돌풍> (1993) [그림 3]은 자연스럽게 벌어진 한순간을 촬영한 것이 아니라 구도의 철저한



[그림 3] 제프 월, <갑자기 불어온 바람(after Hokusai)>, 1993, 250×397×34mm, 출처: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951> (2024.11.21.)

계산과 배우의 연기 아래 순간을 드라마틱하게 연출하여 창조해 낸 것이다. 이러한 연출사진은 자연스러움과는 거리가 멀지만, 카메라 렌즈를 통해 그 순간 물리적으로 존재했던 시공간을 포착한 것이므로 객관적으로 실존했다는 점은 여전하다. 작가가 표현하고자 하는 관념을 현실 속 공간 안에서 출현시킨 것이기 때문에 포스트포토그래피에서 논할 수 있는 리얼리티는 진위성이

29 주형일, (2005), p.44

30 주형일, (2005), p.38



[그림 4] 안드레아스 구르스키, <라인강 II>, 1999, C 인쇄, 156.4x308.3mm, 출처: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372> (2024.11.21.)

아니라 관념을 얼마나 사실화시켰느냐에 대한 것이다.

연출을 넘어 디지털 조작을 통해 현실을 증강함으로써 리얼리티가 드러나기도 한다. 안드레아스 구르스키의 <라인강 II> (1999) [그림 4]에 대해 “이 구성된, 그러나 원래의 이미지들은 실제적 요소와 인공적 요소를 공유하는 바, 이로 인해 그 이미지들은 사진과 회화의 중간에 자리 잡으며 현실을 제시하면서 동시에 해석한다.”³¹ 라고 아투사 하타미(Atussa Hatami)가 말한 것처럼, 포스트포토그래피의 리얼리티는 작가의 현실에 대한 해석의 표현이라는 관념적인 측면이 두드러진다. 이필이 이에 대해 “그(안드레아스 구르스키)의 사진은 실재보다 더 실제 같은 상상의 풍경이다. 실재하는 공간을 보는 착각을 주는 구축된 리얼리티이다.”³² 라고 논한 바와 일맥상통한다.

한편 포스트포토그래피는 현실의 허구화가 아니라 허구의 현실화로서 공간을 제시하기도 한다. 현실에는 존재하지 않는 관념 속 공간을 창조하는 것이다. 베아테 귀초프(Beate Gutschow)는 그의 작품 <S#10> (2005) [그림 5]에서 그가 이상화하는 도시 풍경을 만들어냈다. 모더니즘 건물을 통해 모더니즘적 유토피아를 드러낸 해당 사진은 합성을 통해 만들어진 것이다. 작가는 부재의 공간을 통해 장 프랑수아 리오타르가 말한 ‘암시들’을 사진을 통해 드러낸다. “우리의 임무는 현실을 제공하는(fournir de la realite) 것에 있는 것이 아니라 표현될 수 없지만 생각할 수 있는 것에 대한 암시들(allusions)을 창안해 내는 데 있다.”³³

31 Atussa Hatami, “Vanishing Cultural Memory in Andreas Gursky’s Photography”, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften Nr.17 (February 2010), http://www.inst.at/trans/17Nr/7-5/7-5_hatami17.htm (2024.10.1.)

32 이필, (2017), p.52

33 장 프랑수아 리오타르, (이현복), 『지식인의 종언』, 문학과지성사, 1993, p.42



[그림 5] 베아테 귀초프, <S#10>, 2005, 180×267mm

4. 포스트포토그래피의 경험적 리얼리티와 수용자의 미적 경험

4.1. 포스트포토그래피의 경험적 리얼리티

앞선 관념적 리얼리티가 사진을 만든 자에 대한 리얼리티라면, 경험적 리얼리티는 사진을 보는 자에 대한 리얼리티이다. 앞서 주지했듯, 디지털 사진은 회화적 허구에까지도 사진적 사실성을 부여한다.³⁴ 따라서 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 주장하는 ‘가공되지 않은 실재성(literalness)’으로서의 리얼리티는 포스트포토그래피에서 주효하지 않은 것이다. (‘허구로 보이는’ 초현실주의 사진은 이 연구의 논의의 대상에서는 제외하기로 하고, ‘허구를 현실처럼 만드는’ 차원의 디지털 사진을 중심으로 경험적 리얼리티 논의를 전개하고자 한다.)

재현이나 현시의 수준에서 벗어난 디지털 사진은 더 이상 현실을 지시하지는 않지만, 사진적 사실성 때문에 관람자에게는 사진이 역설적으로 현실처럼 다가온다는 면에서 포스트포토그래피의 리얼리티는 ‘경험적 리얼리티’이다. 지오프리 벤티첸(Geoffrey Batchen)은 이러한 디지털 사진의 현상을 두고 ‘기술적인 것(technological)’과 ‘인식론적인 것(epistemological)’의 국면으로 볼 수 있다고 보았다.³⁵ 디지털 사진은 실제로 있는 것 같은 ‘가짜’이지만, 작가의 의도를 통해 사진을 보는 자가 ‘실재(實在)’라고 인식을 했다면 이는 무시할 수 없는 리얼리티의 한 측면인 것이다. 경험적 리얼리티는 그 자체가 작가의 주 의도인 작품에서 특히 나타난다. 즉, 메시지 전달이 주 목적인 인위적인 연출사진을 넘어 현시될 수 없는 것을 현시하는,³⁶ 상상 속 공간을 현실의 공간처럼 생성해 낸 사진에서도 경험적 리얼리티가 나타난다. 앞서 논했던 베아테 귀초프의 <S#10> (2005) [그림 5]는 사진을 처음 보는 자마다 반응이 다른데, 사진이 가짜임을 한눈에 눈치채는 사람도 있고, 해당 사진의 장소가 어디인지

34 진중권, (2018), p.101

35 Geoffrey Batchen, “Ectoplasm: Photography in the Digital Age”, in: Over Exposed, edited by Carol Squiers, New York: The New Press, 1999, p.10

36 박중현, (2010), p.149

추정을 하는 사람도 있다. 사진을 처음 보는 자에게 있어서 ‘진짜’들을 통해 만들어진 그럴듯한 ‘가짜’를 얼마나 진짜라고 믿느냐에 따라 리얼리티를 경험하는 정도가 다른 것이다.

이는 즉 경험적 리얼리티에서는 관람자의 ‘믿음’이 주요한 변수로 작용한다는 것을 의미한다. 사진의 ‘명확성’(evidence)³⁷ 때문에 수용자에게 조작된 포스트포토그래피 사진일지라도 여전히 ‘리얼한 것’으로 인식되고 믿어질 수 있는 것이다.

“실재는 우리가 존재한다고 믿는 것이지만 사실주의는 그 실재를 뒷받침하는 재현의 방식이다. (전쟁의 산물인 전쟁 사진이 그 사실을 보여준다면 완전히 낯설지는 않을 것이다.) 이미지의 사실주의는 실재에 대한 선입견에 해당한다. ‘군인을 납치하는 외계인’을 보여주는 사진이 사진으로서 얼마나 사실적이든, 혹은 믿을 만하든 외계인의 존재를 믿지 않는다면 외계인을 보여주는 사진은 단순히 믿을 수 없는 것이 된다. 요점은 어떤 사진이든 일반적으로 이미 존재하는 가정과 세계에 대한 지식에 반하여 시험을 받는다는 것이다. 어떤 경우의 사진 읽기라도 그 사진이 신뢰할 수 있는지 또는 그럴듯한지에 대한 초기 평가를 포함할 것이다.”³⁸

일단 한번 사진이 ‘믿을 만한 것으로’ 받아들여졌다면, 사진을 대면하는 자는 본능적으로 사진이 포착한 시공간을 복원하려는 충동에 사로잡히는³⁹ 일반적 과정을 거친다. 2차원의 사진에 부재한 3차원의 본래 공간을 상상적으로 복원하는 것이다.⁴⁰ 이후 사진에 대한 근본적 무지(ignorance)를 해결하려는 방향으로 나아간다. 사진에 대한 무지는 사진은 보는 자가 그 자체로 지각한 적이 없는 형상을 제시한다는 점에서 비롯된다. 수용자는 사진이 촬영된 조건들을 온전히 알 수 없으며, 사진이 촬영된 구체적인 맥락과 상황 또한 파악하지 못하는 것이다. 더욱이 포스트포토그래피에서의 공간은 궁극적으로 ‘없기 때문에 모르는 곳’이다. 결국 수용자는 무지를 해소하기 위해 사진의 텍스트를 읽게 되고, 여기서 수용자는 사진이 실체라고 믿었던 자신의 무의식적 기대와 다르게 사진 속 공간이 허구임을 깨닫는 순간을 체험한다.

4.2. 포스트포토그래피의 수용자의 미적 경험

이러한 ‘각성’을 통해 수용자가 쌓아왔던 믿음은 의미를 잃는 것이 아니라 오히려 강렬한 미적 경험으로 변한다. 사진이 허구임을 깨닫는 각성이 실재라는 믿음을 기반으로 한 미적 감상에 균열을 일으키지만 역설적이게도 그에 대한 시사점을 부여한다. 수용자로 하여금 자신이 그것을 ‘어떤 면에서’ 진짜라고 믿었는지에 대한 의문을 제기하게 하는 것을 시작으로 그때 수용자 스스로에게 내재적 경험 체계를 성찰해 볼 수 있도록 환기시키는 것이다. 재현적 특성이 두드러지는 사진은 현실과 사진의 관계가 비교적 직접적이라는 측면에서 수용자에게 그 공간이 실제 어느 공간인지 알게 된다는 점은 사진에 대한 정보를 확인하는 것에 그친다. 그러나 포스트포토그래피는 그 ‘진짜와 가짜의 혼재성’과 ‘맥락 결여’로 인해 감상자의 미적 경험이 독특한 양상을 보인다. 맥락 결여란 사진에 시간성과 공간성이 제거된 것을 의미한다.

즉 자유로운 조작이 가미되는 포스트포토그래피의 특징이다. 기존의 사진은 사진 속의 공간뿐 아니라 시간까지도 복원한다.⁴¹ 그러나 포스트포토그래피는 과거 등 시간의 연속성이 존재하지 않는다. 연출을 했든, 조작했든 미셸 프리조(Michel Frizot)가 주장한 사진의 세 가지 종류의 시간성 중 하나인 지시체 시간(referent temporel)은 사라지고 사진 그 자체의 현재의 시간만이 남는다. 그렇기 때문에 포스트포토그래피에서의 미적 경험은 사진의 객관적 진실(진위 여부) 과 지표성에 기속되지 않고 자신만의 내러티브(narrative)를 통해 이루어지고, 관람자는 작품을 통해 오히려 그 무엇보다도 광범위한 자기 해석이 가능해진다. 프리조에 따르면, 사진은 사진을 마주하는 자가 상상 속에서 장치가 지각한 공간을 복원하는 위치에 ‘자신을 놓게 한다.’⁴² 그렇게 사진 속에 자신을 자리 잡게 하여 사진과 자신 사이에 주관적 해석을 넣는다. 보는 자는 온갖 종류의 개인적인 투사를 통해 결국에는 사진을 ‘자기 것’으로 만든다. 그리고 그의 내면과 사진 요소들과의 상호작용을 통해 자신만의 의미를 구축한다.⁴³ 이때 수용자의 의미 구축은 사진의 사진이 얼마나 ‘진짜’인지 정도와 ‘가짜’인지 정도에 구애되지 않고 자신이 느낀 의미만큼 주관적인 진실로 받아들여진다. 한스 게오르크 가다머(Hans-Georg Gadamer)가 논한 자기 이해의 한 방식이 포스트포토그래피에서 이루어지는 것이다. 미적 경험에 들어선 수용자는 작품을 통해 자기만의 새로운 ‘진리’를 만나게 되고, 그를 통해 자기 이해가 깊어지는 경험을 하게 된다.

5. 결론

포스트포토그래피 시대 사진은 더 이상 기록의 매체에서 끝나지 않는다. 포스트모더니즘의 흐름 아래 기존의 사진의 미덕으로 여겨졌던 사실성과 객관성, 지표성, 오리지널리티(originality)를 해체하고 재정립하는 포스트포토그래피 시대, 사진에서는 디지털 기술의 발전이 거듭될수록 사진을 만드는 자에게 있어서도, 사진을 보는 자에게 있어서도 무궁무진한 창조와 감상의 가능성이 커지고 있다. 작가는 연출과 디지털 조작을 통해 자신이 표현하고자 하는 주관적 진실을 자유롭고 사실적으로 만들어낼 수 있게 되었다. 상황을 연출하거나, 조작을 통해 현실을 증강하거나, 아예 허구의 공간을 만들기도 하지만 여전히 리얼리티는 주효하다. 한편, 관람자의 입장 또한 포스트포토그래피에서 중요한 위치를 차지한다. 포스트포토그래피 사진을 통해 수용자는 고유한 미적 경험을 하게 된다. 사진을 처음 본 순간에는 경험적으로 그 사진이 진짜라고 받아들여지게 되나 사진이 진짜와 가짜 그 미묘한 지점에 있다는 것을 깨달은 순간보다 심도 있는 사유의 세계로 들어가게 된다. 이러한 내적 성찰의 과정에서 사진의 맥락 결여성은 수용자 스스로 자기만의 내러티브를 형성하며 맥락을 재창조하게 하고, 자기만의 주관적 진실을 발견하는 순간 포스트포토그래피에서만 고유의 사진의 ‘자기화’가 가능해진다. 이렇듯 포스트포토그래피에서 간과하지 않아야 할 부분이 관람자의 입장이라면, 나아가 포스트포토그래피의 본질이 재발견되고, 다각도로 연구가 이루어지면서 ‘작품-생산자’의 관점뿐만 아니라 ‘작품-수용자’의 관점에서 포스트포토그래피를 바라보아야 할 것이다. ㉔

37 롤랑 바르트가 『밝은 방』에서 말한 사진의 근본 특성 중 하나로, 언어나 회화 등 다른 재현 시스템에 비해, 사진은 대상을 우리의 눈에 비교적 시각적으로 ‘확실하게’ 보여준다는 사실을 의미한다; 박상우, 『기술이미지의 수용론: 미셸 프리조의 사진 수용론을 중심으로』, 『한국미학회』, 89권 1호, 2023, p.78참조

38 데이비드 베이트, (김선옥), 『사진의 주요 개념』, 열화당, 2024, p.51

39 박상우, 『기술이미지의 수용론: 미셸 프리조의 사진 수용론을 중심으로』, 『미학』 89권 1호, 한국미학회, 2023, p.77

40 박상우, (2023), p.75

41 박상우, (2023), p.76

42 박상우, (2023), p.75

43 박상우, (2023), p.87

참고문헌

- 김진홍, (2007), 「디지털 포토그래피의 특성과 포스트모더니즘」, 『디지털디자인학연구』 7권 4호, 한국디지털디자인협회
- 박상우, (2023), 「기술이미지의 수용론: 미셸 프리조의 사진 수용론을 중심으로」, 『미학』 89권 1호, 한국미학회
- 박종현, (2010), 「포스트포토그래피와 디지털 송고」, 『기초조형학연구』 11권 3호, 한국기초조형학회
- 박명중, (2017), 「포스트포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론」, 『미학예술학연구』, 미학예술학회, 51집
- 베이트 데이비드 (김옥선·안준·이필·임안나·정현목), (2024), 『사진이란 무엇인가』, 열화당, 2024
- 이수진, (2014), 「기술 발달에 따른 디지털 사진의 이해」, 『디지털디자인학연구』 14권 1호, 한국디지털디자인협회
- 이토우 도시하루 (김경연), (1994), 『사진과 회화』, 시각과 언어
- 이필, (2017), 「포스트포토그래피 시대의 초현실주의의 귀환」, 『미학예술학연구』 51집, 미학예술학회
- 장 프랑수아 리오타르 (이현복), (1993), 『지식인의 종언』, 문학과지성사
- 전영백, (2004), 「미술사의 사진에 관한 화두: 사진의 정체성과 예술성에 관한 논의」, 『미술사연구』 20권, 미술사연구회
- 주형일, (2005), 「포스트포토그래피 시대의 사진을 통한 현실 재현의 문제」, 『언론과사회』 13권 3호, 사단법인언론과사회
- 진중권, (2018), 「디지털의 아이스테시스: 안드레아스 구르스키를 중심으로」, 『현대미술학논문집』 22권 2호, 현대미술학회

168169