

# 앙드레 바쟁의 리얼리즘 미학의 사진적 확장

## - ‘타블로 형식’ 사진을 중심으로\* -

여문주\*\*

### 「차례」

1. 서론 : 재현의 위기의 시대, 리얼리즘
2. 바쟁의 리얼리즘 영화미학
3. 리얼리즘 매체로서 사진의 창조적 가능성
4. 뷔스타망트의 ‘타블로 형식’ 사진에서 리얼리즘 미학
5. 결론 : 능동적 관객의 탄생을 위하여

### <국문초록>

본 논문은 사진적 지표 개념에 기초한 바쟁의 리얼리즘 영화미학을 역으로 사진에 확장시켜, 타블로 형식으로 분류되는 다큐멘터리 사진에서 그 예술성을 논의할 수 있는 미학적, 철학적 토대를 마련함으로써 현대사진의 창작과 비평에서 그 현재성을 찾아내고자 한다. 메를로-퐁티의 실존적 현상학을 흡수한 바쟁 미학의 핵심은 현실의 본질적인 애매성을 파괴하지 않고 재현함으로써 관객을 자유로운 해석의 주체가 되도록 유도한다는 데 있다. 본 논문은 현대미술에서 주요한 사진적 실천으로 등장한 타블로 형식이 현실을 사진적으로 드러내는 방식에서 바쟁이 주창했던 리얼리즘 영화양식과 매우 유사한 지점들을 찾아내고, 뷔스타망트의 사진작업을 중심으로 이러한 사진적 수사가 어떻게 현실의 애매성을 드러내고 관객의 참여를 유도하는 효과로 이어지고 있는지 고찰한다.

\* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5B5A07061530).

\*\* 중앙대학교 예술대학 사진학과 박사후연구원

## 주제어

앙드레 바쟁, 리얼리즘, 타블로 형식, 현실의 애매성, 관객의 참여

### 1. 서론 : 재현의 위기의 시대, 리얼리즘

디지털 매스 미디어에 의해 재현의 위기가 더욱 심화되어가고 있는 2010년대 초반, 아날로그에서 디지털로 영화의 전면적인 세대교체가 이루어지면서, 프랑스의 영화 평론가 앙드레 바쟁(André Bazin, 1918-1958)이 다시 조명을 받고 있다. 기존의 필름 영화가 실제의 사진적 복제를 조작하는 수준에 머물렀다면, 디지털 테크놀로지를 이용한 영화는 이미지를 합성·변형할 뿐만 아니라 실제에 기초하지 않는 전혀 새로운 이미지를 시뮬레이션할 수도 있는 제작의 단계로 진입했음을 의미한다. 영화 제작기술의 이와 같은 패러다임의 변화 속에서, 바쟁의 리얼리즘 개념, 즉 사진의 존재론에 기초한 리얼리즘 개념이 여전히 유효한가에 대한 문제를 중심으로 다양한 관점의 논의들이 국내외에서 활발하게 개진되고 있다.

1951년 『카이에 뒤 시네마』를 공동 창립했고, 이 잡지를 통해 영화를 단순한 오락에서 예술로 격상시키는 데 주도적인 역할을 했던 바쟁의 리얼리즘 영화론은 「사진적 이미지의 존재론」에서 비롯되었다 해도 과언은 아닐 것이다. 1944년, 스물여섯의 젊은 나이에 쓰여 이듬해 미술평론가 디엘(Gaston Diehl)이 엮은 『회화의 문제들(Problèmes de la peinture)』이란 책을 통해 발표됐던 이 텍스트는, 주지하다시피 바쟁이 평생에 걸쳐 주창해왔던 리얼리즘 영화미학의 초석을 이루고 있다. 그가 자신의 대표적인 영화평론 앤솔로지인 『영화란 무엇인가?』의 첫 장에 이 텍스트를 할애한 것도 그런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다. 따라서 영화학계를 중심으로 그간 개진됐던 바쟁의 리얼리즘에 관한 논의들은 거의 예외 없이 이 텍스트에서 그가 다뤘던 사진의 개념을 언급하고 있다.

반면 미술학계의 경우, 바쟁이 사진의 ‘지표성(indexicalité)’을 최초로 미술사적 맥락 속에서 논의했음에도 불구하고, 그의 사진론이 갖는 미학적, 예술적 측면에 대한 연구는 미진한 상태에 머물러 있다. 후속 연구의 부재는 바쟁의 사진적 ‘지

표(index) 개념을 피상적으로 해석하도록 만들었고, 바쟁은 결국 '지표논쟁(index argument)'의 중심에서, 사진을 단순한 기계적 복제로 규정함으로써 사진의 예술성을 고려하지 않았다는 비판을 받게 된다. 여기에는 아마도 영화평론가였던 바쟁이 적극적으로 사진의 리얼리즘에 대한 논의를 심화시키지 않았으며, 동시대 미술과의 관계 속에서 자신의 사진론을 발전시키지도 않았다는 점이, 상당 부분 그의 지표적 사진 개념에 대한 오해를 증폭시키는 요인으로 작용했을 것이다.

이에 본 논문은 바쟁이 사진의 존재론에 기초해 발전시켰던 리얼리즘 영화미학을 역으로 사진에 확장시켜 적용함으로써, 디지털 기술의 발달로 리얼리티 개념이 변화된 우리 시대의 사진적 실천에서 리얼리즘에 대한 논의를 다시 제안하고자 한다. 특히 '타블로 형식(Forme Tableau)'에 주목할 필요가 있는데, 그 이유는 이 사진 경향이 실재의 객관적 재현으로 간주되어 왔던 기존의 다큐멘터리 사진 양식을 취하면서도 매우 적극적인 방식으로 미학적, 예술적 가능성을 실험하고 있기 때문이다. 본 논문은 그 가운데 특히 프랑스의 예술가 장-마크 뷔스타망트(Jean-Marc Bustamante)의 사진 작업을 중점적인 논의의 대상으로 삼고, 지표로서의 사진이 '행위(acte)'의 결과로 나타나면서 획득하게 되는, 바쟁의 표현을 빌자면, '미적 잠재력'과 '창조적 힘'이 구체적인 작품들 속에서 실제로 어떻게 예술작품의 형태로 발현되고 있는지를 검토해 볼 것이다. 아울러 그의 사진에서 사진적 대상인 실재가 매우 정확하고 분명한 형태로 드러나고 있지만, 이와는 대조적으로 그 의미는 모호하고 다층적인 상태로 숨겨져 있는, 현실에 대한 모순적 표상방식에 주목하고, 이를 프랑스의 현상학자 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 '애매성의 철학(Philosophie de l'ambiguïté)'으로부터 영향을 받았던 바쟁의 현실에 대한 인식과 태도를 통해 읽어내고자 한다.

## 2. 바쟁의 리얼리즘 영화미학

### 1) '리얼리즘 신화와 바쟁의 현실에 대한 철학적 태도

「사진적 이미지의 존재론」(이하 「존재론」으로 표기)에 피력된 미술의 기원과

역사에 대한 바쟁의 심리학적 관점에 따르면,<sup>1)</sup> 조형예술은 시간과 죽음에 대한 인간의 두려움에서 기인했으며(‘미이라 콤플렉스’), 그에 저항하기 위한 방법으로써 현실의 충실한 모방과 복제의 기술을 발전시키는 방향으로 전개되어 왔다. 르네상스의 투시도법은 그러한 유사성을 향한 심리적 욕구를 과학적이고 체계적인 방식으로 해결하려 했던 기술로 이해될 수 있다. 하지만 투시도법은 그 이후 수백 년에 걸쳐 미술을 속박해왔던 굴레이기도 했는데, 19세기 발명된 사진은 그러한 미술의 역사에 획기적인 전환을 가져온 기술로 간주된다. 왜냐하면 사진이 미술적으로든 관념적으로든 실재와의 피상적, 가시적 유사성만을 추구하는 ‘환영적 리얼리즘’에 묶여있었던 미술을 해방시켜줌으로써 모더니즘을 향한 새로운 예술적 지평을 확장시킬 수 있도록 만들어 주었기 때문이다.

이러한 미술의 발전사적 관점에서 보자면, 사진은 구태의연한 미술의 역할을 떠안게 된 ‘대용품’ 정도로 간주될 수도 있을 것이다. 하지만 여기서 짚고 넘어갈 점은, 바쟁이 사진 자체를 그 굴레 속에 대신 갇히게 된 매체로 인식하지 않았다는 것이다. 바쟁의 리얼리즘은 크게 두 가지 측면에서 이해될 수 있는데, 첫째는 인간의 구체적인 삶을 다루는 내용(주제)으로서의 리얼리즘이며, 둘째는 그러한 현실을 드러내는 형식(양식)으로서의 리얼리즘이다. 그리고 사진과 영화는 그에게 있어 리얼리즘의 내용과 형식을 가장 잘 실현시켜줄 수 있는 방향으로 발전된 매체에 해당한다. 「존재론」을 발표하고 일 년 뒤에 쓴 「완전 영화의 신화」(1946)라는 글에서 사진 이후 영화의 발명을 설명하면서, 바쟁은 영화를 기계적 재현기술, 즉 예술가의 주관적 개입 없이 세계를 재현하는 기술로 간주하고 있다. 그리고 그것이 사진에는 결여되어 있는 소리와 움직임의 부가하여, 인류가 오래 전부터 꿈꿔왔던 “현실의 완전하고도 총체적인 재현”에 대한 욕망, “완전한 리얼리즘이라고 하는 신화”를 실현시켜 줬다고 말하고 있다.<sup>2)</sup>

바쟁의 시대, 가장 발전된 재현·복제 기술이었던 영화에 대한 이와 같은 발생론을 피상적으로 받아들이자면, 그가 말하는 리얼리즘은 현실의 단순한 복제 이상을 의미하는 것으로 해석되긴 어려워 보인다. 구조주의, 정신분석, 막시즘 등의

1) André Bazin, 박상규 옮김, 『영화란 무엇인가?』, 서울: 시각과 언어, 2001, 13-24쪽.

2) 같은 책, 29-31쪽.

영향으로 영화를 주관성을 표현한 예술이며, 이데올로기적 의미를 함축하고 있는 예술로 보았던 보드리(Jean-Louis Baudry)나 코몰리(Jean-Louis Comolli) 등과 같은 바쟁 이후 세대인 1960-70년대의 정치적 모더니즘 이론가들에게 있어 바쟁의 영화론에는, 이정하가 지적하고 있는 것처럼,<sup>3)</sup> 대중예술인 영화가 제작, 배급, 소비 되는 과정에서 작동할 수밖에 없는 상이한 주체들 간의 권력관계에 대한 비판적 성찰이 고려되지 않고 있는 것이 사실이다.

그러나 바쟁의 리얼리즘 영화미학의 요체는 그 기술적 발생론만을 근거로 해 명되기는 어려워 보인다. 그가 언급한 완전한 리얼리즘이 단순한 현실의 복제를 의미하는 것이 아님은 자명하며, 영화의 주관성에 대한 문제 또한 중층적인 해석을 요하는 부분이 많기 때문이다. 리얼리즘이 기본적으로 현실의 문제를 다루는 것이라고 할 때, 바쟁의 리얼리즘에 대한 명확한 해명을 위해, 우리는 먼저 그가 현실에 대하여 어떤 철학적 입장과 태도를 취했는지를 파악할 필요가 있다. 바쟁은 사르트르의 실존주의, 메를로-퐁티의 현상학 등, 그가 1930~50년대에 걸쳐 영화평론가로 왕성하게 활동하던 시기 개진됐던 동시대의 다양한 철학적 사유들로부터 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 그리고 그의 리얼리즘 미학은, 이정하가 언급한 것처럼, 그러한 사상적 자양분을 흡수해 형성된 현실에 대한 인식이 영화에서 개별 작품들의 구체적인 검토와 분석을 거쳐 하나의 이론적 체계로 발전된 것으로 볼 수 있다.<sup>4)</sup> 박상규는 그 가운데 특히 지각 현상의 본질을 탐구했던 메를로-퐁티의 초기 사상의 영향을 강조한 바 있다.<sup>5)</sup> 실제로 우리는 바쟁이 이 현상학자의 '애매성의 철학'에 심취했던 흔적을 그가 사용한 현상학적 용어들에서 뿐만 아니라, 그의 저작 전반에 걸쳐 감지되는 현실에 대한 기본적인 이해의 양상과 접근 방식을 통해 어렵지 않게 발견할 수 있다.

메를로-퐁티가 『지각의 현상학』(1945)에서 피력한 바에 의하면,<sup>6)</sup> 우리는 대상-

3) 이정하, 「바쟁의 리얼리즘과 기계적 자동주의 다시 읽기」, 『영화연구』 제54집, 서울: 한국영화학회, 2012, 277-278쪽.

4) 같은 글, 270쪽.

5) 박상규, 「앙드레 바쟁의 리얼리즘 영화이론 연구」, 『미학예술학연구』 제6집, 서울: 한국미학예술학회, 1996, 79쪽.

6) Maurice Merleau-Ponty, 류의근 옮김, 『지각의 현상학』, 서울: 문학과 지성사, 2002.

세계를 머리(이성)가 아닌 몸(지각)으로 먼저 파악한다. 몸이 거주하는 세계의 시공간적 지평은 끝없이 펼쳐져 있다. 세계는 영원히 흐르는 시간과 함께 지속적으로 자신의 공간을 바꾸어 놓는다. 우리의 몸은 그렇게 시공간적 지평이 무한히 열려 있는 세계로부터 독립된 존재가 아닌 ‘세계-내-존재(être-au-monde)’로서 수많은 대상-타자들과의 상호관계 속에서 그것들을 지각하게 된다. 이때 우리 몸의 운동이 제한적인 만큼 몸이 지각하는 대상의 모습 또한 제한적으로 나타난다. 따라서 지각된 대상은 완전한 총체성이 아닌 하나의 가능성에 불과하며, 그것의 의미는 늘 비결정적이고 불확실할 수밖에 없다. 하지만 현실의 이러한 애매성으로 인해 우리는 세계를 때면 새롭게 지각하게 된다. 바쟁은 이와 같은 맥락에서, 본질적으로 현실을 다루는 리얼리즘 영화는 현실에 내재되어 있는 복잡하고 다양한 의미의 층위들을 축소해서는 안 된다고 보았던 것이다.<sup>7)</sup>

## 2) ‘진정한 리얼리즘 영화 양식의 의미

그렇다면 리얼리즘 영화는 그러한 현실의 애매성을 드러내기 위해 어떤 양식을 취하는가? 바쟁은 「영화 언어의 진화」에서 영화감독을 크게 ‘이미지를 믿는 감독’과 ‘현실을 믿는 감독’으로 구분하고,<sup>8)</sup> 이들이 각각 현실을 재현하는 기법들에 주목한다. 전자의 경우 일련의 조형적 장치나 몽타주 기법을 사용함으로써 감독에 의해 조형된 영화적 이미지, 그리고 감독에 의해 부과된 영화적 의미를 만들어 낸다고 보았다. 반면 후자의 경우는, 관객이 영화적 사건을 실제 현실의 공간에서처럼 체험할 수 있는 기법들을 사용한다. 예를 들어 바쟁 자신이 각별히 주목했던 르누아르(Jean Renoir)가 <위대한 환상>(1937), <게임의 규칙>(1939) 등과 같은 작품에서, 또는 웰즈(Orson Welles)가 <시민 케인>(1941), <위대한 앰버슨가>(1942) 등과 같은 작품에서 사용한 ‘딥 포커스(deep focus)’와 ‘롱 테이크(long-take)’가 그것이다. 두 기법은 모두 하나의 쇼트에 존재하는 매우 다양한 요소들을 미분화된 공간 안에서 동일한 선명도로 제시하기 때문에, 바쟁이 리

7) 박상규, 앞의 글, 88쪽.

8) André Bazin, 앞의 책, 88쪽.

얼리즘 영화의 핵심으로 여겼던 현실에 존재하는 ‘참된 연속성’을 영화의 스크린에 구현할 수 있게 된다.9) 메를로-퐁티에 따르면 우리는 대상-세계를 이성의 분석을 통해 이해하기 이전에 몸이 그것을 하나의 형태로서 지각한다. 바쟁의 디프 포커스와 롱 테이크에 대한 견해에는, 인간의 의식에 우선하는 ‘원초성’, ‘시원성’으로서 지각의 중요성을 강조했던 이 현상학자의 사유가 반영되어 있다고 볼 수 있다.10) 이와 같은 기법들은, 바쟁에 의하면, 감독의 의식(이성)에 의해 추상된(반성된) 의미작용이 아닌, 관객의 지각이 먼저 활발하게 작동하도록 만들기 때문이다. 디프 포커스와 롱 테이크와 같은 기법들을 통해 현실에서와 같은 연속성을 구현하고 있는 영화의 공간 구성에서는, 한 장면 안에 존재하는 요소들 사이 충돌은 감독에 의해 미리 정해지는 것이 아니라, 화면의 여기저기를 탐색하는 관객의 시선의 작용(지각)에 의해 이루어지게 된다.

물론 바쟁이 주목했던 리얼리즘 영화감독들 역시 특정한 주제를 갖고 영화를 만들었다. 그러나 이들이 만든 영화 속 요소들은 정해진 필연성을 따라 주제를 향해 일제히 달려가도록 운명 지어져 있지 않다. 바쟁이 금지했던 혹은 옹호했던 영화적 기법들은 결국 영화의 지평을 현실의 그것처럼 열어둠으로써 그 의미 해석을 관객의 몫으로 돌리기 위함이었다고 볼 수 있다. 영화 속 요소들은 동일한 무게와 선명도를 갖고 펼쳐져 있기에, 관객의 몸은, 현상학적으로 보자면, 각자의 내적 지향성에 따라 그 요소들을 지각한다. 따라서 영화의 의미는 결코 단일할 수 없다. 이런 맥락에서 미국의 영화이론가 앤드류(Dudley Andrew)는 리얼리즘 영화의 의미는 관객의 참여를 통해 ‘생성되는 어떤 것’이라고 했을 것이다.11)

이제까지 살펴본 바쟁의 리얼리즘 영화미학을 사진에 적용시켜 논의를 이어가기 전에, 영화의 양식에 대한 바쟁의 관점에서 한 가지 지적해줘야 할 것이 있다. 그것은 바쟁이 영화의 특정한 장치나 기법 자체를 무조건적으로 반대하거나 옹호하지는 않았다는 사실이다. 비록 어떤 장치나 기법이 리얼리즘 영화에 상대적으로 보다 효과적일 수 있을지라도, 그는 그것을 반드시 필요한 조건들로 간주

9) 같은 책, 105-108쪽.

10) 김형호, 『메를로-퐁티와 애매성의 철학』, 서울: 철학과 현실사, 1996, 94-96쪽.

11) Dudley Andrew.(1978), *Andre Bazin*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2013, p.106.

하지는 않았다. 예를 들어 웰즈나 르누아르, 혹은 윌리엄 와일러, 그리고 네오리얼리즘 감독들의 개별적인 작품들은, 바쟁 자신이 역설하고 있는 것처럼, 매우 광범위한 내러티브 기법과 주제를 갖고서 저마다 다른 영화적 수사들을 구사했으며, 바쟁은 오히려 그러한 다양성을 환영했다. 혹자는 바로 그 때문에 바쟁의 영화비평에 일관성이 결여되어 있다고 비판하고 있지만, 오히려 바쟁이 일관되게 주목했던 것은 서로 다른 감독들이 공통적으로 보여줬던 현실에 대한—메트로폴티의 현상학적 용어를 빌자면—‘비전’, 혹은 철학적 태도라고 할 수 있다. 따라서 앞서 언급한 특정 기법들에 대한 바쟁의 거부와 옹호는 항상 개별적 영화 속에서 그 영화가 지향하는 영화적 이상과 어떻게 조화를 이루고 있는가라는 맥락에서 이해되어야 한다. 영화의 양식과 역사 사이의 관계는 「영화 언어의 진화」라는 글에서 바쟁 자신이 ‘평형단면’이라고 비유한 것에서 알 수 있듯이,<sup>12)</sup> 결코 불변의 절대적인 혹은 유일한 양식으로 주장된 것은 아니다. 모건(Daniel Morgan)은 이런 측면에서 바쟁의 리얼리즘 영화의 양식을 역사적이거나 기술적인 변화에 따라 부상하는, 혹은 비록 당대에는 시대적 상황에 부합하지 못한 것으로 간주되었을지라도 시간이 지나 새롭게 재고될 수 있는 ‘역사적 변화의 모델’로 인식했음을 강조한 바 있다.<sup>13)</sup> 이렇게 바쟁의 리얼리즘 영화담론은 유연성을 획득하게 되며, 미적, 양식적 다양성을 떨 수 있게 된다.

### 3. 리얼리즘 매체로서 사진의 창조적 가능성

리얼리즘 영화의 양식에 대한 이런 ‘유연성’을 사진에서도 적용할 필요가 있어 보인다. 바쟁은 「존재론」에서 사진 이미지는 대상의 존재로부터 자동적으로 만들어진 것이며, 대상과 동일한 존재를 공유하고 있다고 적고 있다.<sup>14)</sup> 여기서 회화와는 본질적으로 다른 사진의 존재방식, 즉 지표성 개념을 함축하고 있는 그의

12) André Bazin, 앞의 책, 97쪽.

13) Daniel Morgan, “Bazin’s Modernism,” *Paragraph* 36(1), 2013, pp.13-14.

14) André Bazin, 앞의 책, 19, 22쪽.

‘자동생성(genèse automatique)’과 ‘존재론적 동일성(identité ontologique)’이란 표현을, 만약 우리가 현실에 대한 그의 철학적 사유를 거치지 않고 곧이곧대로 받아들인다면, 리얼리즘 사진은 사진가의 주관성이 전혀 개입되지 않은 카메라라는 기계장치로 대상을 그저 ‘똑같이’ 찍은 사진으로 간주될 것이다.<sup>15)</sup>

사진 이미지는 카메라의 노출이 이루어지는 찰나에 가까운 짧은 순간, 철저하게 사진가의 통제 밖에 있는 그 순간에 ‘자동적으로’ 만들어진다. 사진의 고유성은 그 순간 대상과의 광학적, 물리적 접촉에 의해 만들어지는 흔적, 즉 대상의 지표라는 것에서 찾을 수 있다. 그러나 그것은 또한 사진 이미지가 만들어지도록 그 순간을 열어놓는 주체인 사진가의 ‘행위(acte)’ 없이는 ‘존재’할 수 없는 ‘사진적 행위(acte photographique)’<sup>16)</sup>의 결과이기도 하다. 따라서 사진에는 심리적이거나 직관적인, 또는 사회적이거나 문화적인 모든 유형의 인간적인 개입이 있을 수 밖에 없다. 바쟁의 ‘자동생성’과 ‘존재론적 동일성’이란 표현에는 물론 사진적 행위의 의미가 함축되어 있지 않다. 그러나 여기서 바쟁이 주목했던 것은 사진이 실제로 어떻게 ‘상(image)’을 만들어내는지, 그 ‘순수한’ 생성과정 자체, 다시 말해 ‘사진적 이미지의 존재론’이었음을 기억하자. 사진 이미지는 대상의 ‘모방(mimésis)’이나 ‘상징(symbole)’이기 이전에, 대상의 ‘존재’ 없이는 그 ‘존재’ 자체가 불가능한, 그리하여 대상과 동일한 ‘존재’를 공유하는 ‘지표’라는 사실 말이다. 사진 이미지가 생성되는 그 순간, 무슨 일이 벌어지고 있는지를 설명하고 있다고 해서, 그 순간의 전과 후의 과정 자체를 부정하는 배타적 정의가 되지는 않는다. 그리고 실제로 바쟁 자신 사진적 행위에 대한 분명한 의식을 갖고 있기도 했다. 우리는 먼저 리얼리즘 영화에 대한 그의 글들 속에서 그 단서를 발견할 수 있다. 그는 2차 대전 후 이탈리아 네오리얼리즘 영화의 위대성을 논할 때, 현실을 있는 그대로 드러낸다는 것이 영화제작의 전반적 기술이나 기법, 그리고 표현 방식 등의 영화적 문체(수사)를 불필요한 것으로 간주한다는 의미가 아님을 명확히 밝히고 있다. 예를 들어 그는 데 시카의 <자전거 도둑>을 마치 배우도 연기하지 않

15) 프랑스의 사진평론가 후이에(André Rouillé)는 사진이 오랫동안 예술적 위상을 획득하지 못하고 ‘다큐멘트, 즉 기록으로 남아있게 된 책임을 바쟁에게로 돌리고 있다. André Rouillé, *La photographie : entre documents et art contemporain*, Paris: Editions Gallimard, 2005, pp.246-249.

16) Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles: Éditions Labor, 1990.

고 감독도 연출하지 않은 듯한, 그리고 마침내는 영화 자체도 부재하는 듯한 최초의 ‘순수 영화’라고 간주한 바 있다.<sup>17)</sup> 하지만 이것은 영화를 구성하는 인위적 요소들이 정말로 전혀 개입되지 않았다는 의미가 아님은 자명하다. <자전거 도둑>이 하나의 극영화, 즉 ‘픽션’임에도, 영화를 구성하는 모든 요소들이 미리 정해진 이야기의 결말을 향해 전개되는 것이 아니라, 삶 자체가 그러하듯 예측할 수 없는 사건들의 연속 가운데 한 단편처럼 제시될 때, 영화는 하나의 진실된 현실로 다가올 수 있다는 의미일 것이다. 바쟁 자신 역시 영화의 그러한 ‘진실된 인상’, ‘자연스러움’은 겉으로 잘 드러나지 않지만, “어떤 미학적 체계”로부터 나온 것임을 강조하고 있다.<sup>18)</sup>

사진 또한 근본적인 차이는 없어 보인다. 바쟁은 사진가의 개성은 피사체의 선택에 의해서, 또 선택된 피사체를 통해 사진가가 마음 속에 품고 있는 생각을 표현하는 방식에 의해 드러나게 된다고 함으로써,<sup>19)</sup> 뒤부아(Philippe Dubois)가 ‘사진적 행위’라고 파악했던 바를, 비록 그 용어를 사용하고 있지는 않았지만, 분명 인식하고 있었음을 알 수 있다. 만약 우리가 사진에서의 ‘완전한 리얼리즘’을 말할 수 있다면 그것은, 영화에서의 그것처럼, “시간의 불가역성이라는 짐”으로부터 해방되어 “세계를 그 자체의 이미지로 (...) 재창조”하는 사진일 것이다.<sup>20)</sup> 그것은 대상-세계가 시간에 부패되지 않도록 방부처리해 그대로 고정시킨 이미지도 아니며, 대상-세계의 외양만을 똑같이 복제한 이미지도 아니다. 그것은 오히려, 이윤영의 표현을 빌자면, “세계를 적극적으로 재현하고자 하는 창조적 행위의 산물”이 된다.<sup>21)</sup> 현상학자들이 그렇게 보듯이, 바쟁에게 있어 현실은 매 순간 새롭고 불확실한 상태로 나타난다. 따라서 현실은 애매할 수밖에 없지만, 현실의 이 애매성은 부정적인 한계가 아니라 오히려 하나의 가치가 된다. 역설적으로 들릴 수 있으나, 바로 이런 측면들 때문에 현실은 더욱 깊고 풍요로워지기 때

17) André Bazin, 앞의 책, 396쪽.

18) 같은 책, 392-393쪽.

19) 같은 책, 19쪽.

20) 같은 책, 31쪽.

21) 이윤영, 「영화에서 ‘리얼리즘’과 윤라 앙드레 바쟁의 논의를 중심으로」, 『미학』 제50집, 서울 한국미학회, 2007, 226쪽.

문이다. 바쟁은 이런 현실을 대상으로 하는 예술, 즉 리얼리즘 영화나 사진은 현실에 본질적이고 내재적인 애매성을 있는 그대로 드러내야만 한다고 보았다. 지표로서의 사진의 의미가 불확실하다는 사실은, 그것이 지시하는 대상(실재)의 의미가 현상학적으로 불확실하기 때문이다. 따라서 만약 사진이 리얼리즘을 지향한다면 그러한 현실의 애매성을 확실한 무엇으로 제시해서는 안 될 것이다. 바쟁이 평생에 걸쳐 유지해왔던 이 애매성이란 관념은 실제적인 문제들로 가득 차 있는 현실 세계에 대한 바쟁의 무관심 혹은 부정으로 간주되기도 했었다. 사실상 앞서 살펴본 것처럼 그는 리얼리즘을 주제의 문제로서보다는 공간의 문제로 접근했었다. 그러나 만약 그가 평생에 걸쳐 높이 평가했던 작품들이 어떤 주제를 다루고 있는지를 살펴본다면, 그가 영화에서 현실적 테마들이 갖는 가치를 결코 무시하지 않았음을 어렵지 않게 알 수 있다. 다만 리얼리즘의 예술적 가치를 인식하고, 그러한 영화를 사랑하고 지향했던 평론가로서 그러한 테마들에 가장 잘 부합할 수 있는 동시대의 (주어진 한계 내에서 혹은 조건들을 갖고서) 기법들을 사용할 것을 장려한 것으로 해석해야 옳을 것이다. 다음 장에서는 이런 맥락에서 현대미술에서 중요한 사진적 실천으로 나타나고 있는 타블로 형식이 현실을 사진적으로 드러내는 방식에서 바쟁의 리얼리즘 영화미학에 상응하는 양식적 측면을 발견하고, 이러한 사진적 수사가 구체적으로 어떻게 현실의 애매성을 드러내는 효과로 이어지고 있는지 논구해 보고자 한다.

#### 4. 뷔스타망트의 ‘타블로 형식’ 사진에서 리얼리즘 미학

##### 1) ‘타블로 형식’에 대한 모더니즘 미학의 해석과 한계

1970년대 후반 독일의 뒤셀도르프 대학에서 구르스키(Andreas Gursky), 회퍼(Candida Höfer), 루프(Thomas Ruff), 슈트루스(Thomas Struth) 등, 베허 부부(Bernd & Hilla Becher)의 제자들이 형성한 이른바 ‘뒤셀도르프 사진학파’는 다큐멘터리 사진뿐만 아니라, 개념미술, 행위미술 등과 같은 현대미술 내 사진적 실천과도 뚜렷이 획을 긋는 새로운 유형의 사진을 선보였다. ‘타블로 형식(Forme tableau)’

이라 불리게 될 이들의 사진 작업은, 그 이름에서 짐작할 수 있는 것처럼 과거의 전통적인 작은 포맷의 흑백사진과는 대조적인 형식을 취하고 있다. 정교한 디테일, 선명하고 풍부한 색상, 대형 사이즈 등의 특징들은 마치 고전적인 회화작품을 보는 듯한 인상을 준다. 한편 사진의 내용면에서도 주목할 만한 변화를 지적할 수 있다. 기존의 다큐멘터리 사진이 주로 시사성 있는 주제를 다루었다면, 타블로 형식은 저널리즘 혹은 정부 기관 등의 공적 사용의 요구로부터 벗어나 있기 때문에 주제에 특별한 제약을 받지 않는다. 시사적 내용을 포함하여 자연, 인간, 혹은 일상적 사물에 이르기까지 매우 폭넓은 스펙트럼을 보여준다.

프리드(Michael Fried)는 자신이 1960년대부터 지속적으로 발전시켜온 ‘반연극성’의 개념을 타블로 형식에 적용해 이것을 다시금 모더니즘 미학 속에 포섭시키고 있다. 18세기 디드로가 새로운 회화의 형태로 주목했던 ‘타블로’는 그 영역을 외부 세계와 명확하게 구분, 교회나 궁정 같은 특정 장소로부터 이동의 자유를 획득함으로써 발생학적 ‘자율성’을 담보한다. 회화의 자율성은, 그린버그(Clement Greenberg)의 명백을 잇는 형식주의 모더니즘에 있어, 그 어떤 외적 요인에도 구속되지 않는, 그리하여 매체 본연의 순수성만을 추구하게 되는, 루이스(Morris Louis), 놀란드(Kenneth Noland), 올리츠키(Jules Olitski) 등의 추상미술에 의해 완성된다.<sup>22)</sup> 프리드는 그러한 미술의 기나간 노정의 출발을 18세기 샤르댕, 그뢰즈 등과 같은 화가들의 그림들에서 찾았다.<sup>23)</sup> 왜냐하면, 그의 관점에 따르면, 이 그림들에는, 당시 디드로가 연극에 있어서 관중이 마치 존재하지 않는 것처럼 관중을 다룰 것을 요구했던 과제가, 그림 속 인물(모델)들이 자신들의 행위에 ‘몰입(absorption)’하고 있는 자연스러운 상태를 통해 실현된다고 보았기 때문이다.<sup>24)</sup> 모더니스트 미학자인 프리드에게 있어 타블로 형식이 갖는 의미는, 특정한 사용가치를 가졌던 전통적 다큐멘터리 사진이 애초 미술관의 벽에 걸리기 위한 예술작품으로 제

22) Michael Fried, *Art and objecthood : essays and reviews*, Chicago : University of Chicago Press, 1998을 참고할 것.

23) Michael Fried, *Absorption and Theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*, Chicago, London: University of Chicago press, 1988을 참고할 것.

24) Denis Diderot의 “Entretiens sur le fils naturel”(1757)과 “Discours de la poésie dramatique”(1758)을 참고할 것. Michael Fried, 구보경·조성지 옮김, 『예술이 사랑한 사진』, 서울: 월간사진출판사, 2012, 201-202쪽에서 재인용.

작됨으로써 자율성을 획득하게 됐다는 점에 국한되지 않는다. 20세기 중반 추상 회화가가 회화 자신의 존재 내로 완전히 몰입, 결국 순수한 매체만이 남게 되는 상태를 실현함으로써 모더니즘의 형식주의 미학의 이상에 도달했던 것처럼, 사진 속 대상 역시 자신의 존재 내로 침잠함으로써 관객과의 차단을 통해 반연극적 상태를 실현하게 된다는 점에서 더 본질적인 의미를 만들어낸다. 그리하여 사진에서 남는 것 역시, 톤, 디테일, 색감, 질감 따위의 물질로서의 사진, 즉 사진의 순수한 매체성이 된다.

그러나 이러한 논의를 펼치는 가운데 프리드는 타블로 형식에서 매우 중요한 측면을 간과하고 있는 것처럼 보인다. 그것은 바로 사진적 지표가 지시하는 대상인 ‘현실’이다. 기본적으로 다큐멘터리 사진 형식을 취하고 있는 타블로 형식에서 중요한 것은, ‘매체 특수성’에 기초한 형식적 수사의 차원이 아니라, 그 매체가 존재론적으로 결코 거부할 수 없는 ‘내용’이기 때문이다. 이는 비록 시사적, 역사적 내용을 직접 표방하지 않는다 해도, 사진이 현실-세계의 한 부분을 떼내어 그 안에 품고 있는 이상 크게 달라지지 않을 것이다. 바로 이런 맥락에서 슈브리에(Jean-François Chevrier)는 타블로 형식 사진을 ‘단편성’, ‘개방성’, 그리고 ‘모순’에 근거한 사고를 다시금 일깨우고자 하는 하나의 ‘개념적 탐험’으로 파악했다.<sup>25)</sup> 다시 말해 내적 일관성을 유지하면서 그 안에 외적 요소들이 개입하지 못하도록 스스로를 단아놓고 있는 전체로서의 세계와는 대립되는, 무한히 확장될 수 있는 지평을 내포하는, 그 지평을 향해 열려 있는, 그리하여 사진에서 단편적으로 보이는 세계의 일부는 늘 모호하고 불분명한 현실을 말함이다.

## 2) 현실의 애매성을 향한 ‘개념적 탐험’

1970년대 후반부터 사진 매체를 중심으로 작업하고 있는 프랑스의 조형 예술가 뷔스타망트(1952~ )의 사진 작업은 슈브리에가 말한 타블로 형식의 개념적 탐험의 측면을 잘 드러내고 있다는 점에서 눈여겨 볼 필요가 있다. 특히 그의

25) Jean-François Chevrier, “The Adventures of the Picture Form in the History of Photography,” 1989. Michael Fried(2012), 앞의 책, 153쪽에서 재인용.

초기작에 해당하는 1978~1982년 사이 바르셀로나 외곽지역의 풍경을 찍은 103x130cm 크기의 사진들은 앞서 언급한 타블로 형식의 형식적 특징들을 잘 반영하고 있다. 작가 자신이 이 작업을 <타블로(Tableaux)>라고 명명한 것도 이런 맥락에서 우연처럼 보이지 않는다.

이 풍경 사진들은 사물들에 그림자가 지지 않는 정오에 일률적으로 촬영됐다. 마치 조명을 정면에 들이대고 찍은 인물사진처럼 사물들에는 표정이 없다. 풍경을 구성하는 요소들의 입체적 볼륨감을 최대한 제거하고, 각 사물들이 갖고 있는 색상값은 차등 없이 균일하게 분배함으로써 화면의 평면성을 부각시키고 있다. 또한 카메라는 대상과 멀지도 가깝지도 않은 적당한 거리를 유지하고 있다. 이것은 감정의 뜨거운 동요와 이성의 차가운 관조 양극으로부터 모두 떨어져 있는 거리이다. 사실 이 거리는 상당히 밋밋하고, 특징 없어 보이기 때문에 어쩌면 미학적으로 그다지 '적당한' 거리는 아닐지도 모르겠다. 오히려 그것은 장면을 구성하는 요소들 하나하나를 그 전체와 함께 가장 잘 볼 수 있는 거리이며, 또한 관객의 몸의 '지향성'에 따라 그때그때 감정과 이성 사이를 자유롭게 넘나들 수 있는 거리이기도 하다. 그리고 사진 속의 대상은 고정된 자세로 '포즈'를 취하고 있는 것처럼 보인다. 비록 움직임을 멈추도록 사진가에 의해 통제되지 않았을 때라도 대상은, 프리드가 특히 주목했던 측면인, 무언가에 대한 '몰입'의 상태에서 자발적으로 포즈를 취하고 있는 듯하다. 앞서 언급한 대상과의 거리두기는 다른 타블로 형식 사진들에서 경우에 따라 조금씩 그 적용의 폭을 달리하고 있지만, 대부분 대상이 취하는 포즈를 통해 움직임을 한 순간 포착하여 잘라낸 단절이 아니라 이미 움직임이 멈춘 상태를 사진으로 고정시켜놓은 것과 같은 지속의 느낌을 공통적으로 주고 있다는 점에서 주목을 요한다. 전자는 실재했던 현실적 시간, 즉 현실적 순간의 덧없음(순간성)으로 이어진다면, 후자는 현실적 시간을 벗어나거나 아니면 아예 그 영역과는 상관없는 '탈시간성' 혹은 '무시간성' 속에 대상이 고정된 것만 같은 묘한 분위기를 자아낸다. 운동하고 있는 대상을 포착한 사진은 순간성을 극대화시킴으로써 그 순간이 지나버리면 사라지게 될 존재의 덧없음으로 연결된다면, 포즈는 시간 속에서 이미 고정되어 버려 시간의 흐름이 눈치 채지 못하도록 숨을 죽이고 있는 것처럼 보인다. 따라서 그것은 어떤 사건의 의미가 결정되는, 프랑스의 시인 본느푸아(Yves Bonnefoy)가 말한 것처럼, 현실 속에

서 빛과 형태와 감정이 하나의 의미라는 소실점을 향해 집중되는 ‘결정적 순간 (instant décisif)’<sup>26)</sup>과는 다른 차원에 놓여있다.

이와 같은 일련의 형식적 구성은, 딱히 사전적 혹은 사후적 조작 없이 촬영된 사진들이라는 사실을 떠나서, 사진에 ‘애매성’을 부여하는 강한 힘으로 작용한다. 그리고 그 애매성은 사진이 다루고 있는 내용에 의해 강화된다. 프랑스의 미술사가 크리키(Jean-Pierre Criqui)가 지적한 것처럼, 매우 선명하게 제시되는 시각적 정보들의 정확함과는 대조적으로, 특별히 흥미를 끌만한 사건도 자극적인 볼거리도 없으며,<sup>27)</sup> 그렇다고 아름답지도 않은 평범한 풍경들은 거의 무의미에 가까운 애매성을 갖게 된다. 이 작업은 시리즈로 구성돼 있어 마치 지형학적 조사를 위해 찍은 기록 사진처럼 보인다. 그러나 기록 사진과의 유사성에도 불구하고 그에 요구되는 정확한 사용처는 정해져 있지 않다. 화면 안의 다양한 요소들은 사진의 독해를 위한 시각적 정보로서 기능하지 않는다. 거기에는 어떤 정서적 흔들림도 지적 명료함도 개입되어 있지 않다. 어느 한 곳을 집중하게 만드는 포커스도 없다. 각 요소들은 저마다의 선명한 색상으로 동일한 무게를 갖고 화면에 골고루 분산되어 자신의 존재를 뚜렷하게 현전시키고 있을 뿐이다. 그러한 장면 안에는 따라서 하나의 의미는 존재하지 않고, 수많은 의미들의 가능성들이 흩어져 있다.

### 3) ‘타블로 형식과 관객의 참여적 관계

덧붙여 관객이 사진을 대하는 방식에 일어난 변화 또한 중요한 논의의 대상으로 삼을 수 있다. 타블로 형식은 이미 광고 등의 상업사진에서 주로 사용되었던 ‘시바크롬’이라는 칼라 인화방식을 적용하고 있다. 이는 관객에게 기존의 사진에서와는 다른 새로운 시각 체험을 가능케 했고, 새로운 관계를 형성하도록 만들었다. 특히 대형 사이즈의 정면성이 강조된 사진을 대면할 때 관객의 ‘몸’은, 보통 손에 쥘 수 있을 만큼 작은 크기로 인화되는 기존의 사진에서와는 다른 감상방

26) Yves Bonnefoy, *Henri Cartier-Bresson : Photographer*, Paris: Delpire, 1993, p.7.

27) Jean-Pierre Criqui, *Jean-Marc Bustamante: Oeuvres photographiques 1978-1999*, Paris: Centre national de la photographie, 1999, p.8.

식을 요구하게 된다. 프리드 역시 타블로 형식에서 관객과의 새로운 관계구조를 핵심적 요소로 파악한 바 있다. 미술사상 처음으로 정면성이 전면적인 방식으로 부상한 것은 ‘타블로’라는 형태의 회화의 등장을 통해서이다. 타블로는 온전한 자기만의 세계를 관람자의 몸 앞에 대응시키고 관람자의 응시(정서적 반응, 미적 평가 등의 기회)를 이끌어낼 수 있는, 슈브리에에 의하면, “응시의 체험을 위한 가장 이상적이며 응축된 형식”<sup>28)</sup>으로 나타났다. 타블로 회화에서의 이와 같은 존재방식과 수용방식은 타블로 형식 사진에서 또한 공통적으로 발견되는 특징에 해당하는데, 프리드가 보기에 이것은 사진적 대상이 자신의 존재를 사진가에 종속시키지 않음으로써 ‘자율성’을 확보하도록 하는 하나의 사진적 구조로 기능하게 된다. 이때 사진적 대상은 자신만의 세계로 몰입함으로써, 관객을 ‘망각된 존재’이자, ‘기능적으로 부재하는’ 존재(혹은 관음증적 관점으로 만든다는 것이다.<sup>29)</sup>

앞서 우리는 바쟁이 추구한 리얼리즘 영화는 현실의 애매성을 드러냄으로써 궁극적으로는 관객의 참여를 지향한 것이었다고 보았다. 유사한 맥락에서 타블로 형식 역시, 프리드의 견해와는 상반되게,<sup>30)</sup> 관객을 소외된 대상이 아니라 참여하는 주체로 위치시키는 사진으로 가정할 수 있다. 관객의 지적, 정서적 자극을 불러일으킬만한 이슈도 없이 제시되고 있는 평범한 풍경 사진들은, 프리드가 관객을 밀어낸다고 보았던 것과 동일한 이유, 즉 의미의 애매성으로 인해 관객을 오히려 화면으로 끌어들이도록 만들게 된다. 시바크롭은 대형 사이즈임에도 불구하고 매우 선명한 디테일의 묘사를 가능케 하기 때문에, 마치 디프 포커스와 롱 테이크 기법이 리얼리즘 영화에서 그런 효과를 발휘했던 것처럼, 관객으로 하여금 화면 전체에 골고루 펼쳐져 있는 요소들을 자유롭게 선택하여 감상하도록 유도할 수 있다. 이때 관객은 화면의 선명함에 상응할 만한 의미를 찾아내고자 하지만, 앞서 언급한 정확한 독해를 방해하는 모순적인 표상 방식들과 그 존재 이유

28) Jean-François Chevrier, “Documents de culture, documents d’expérience,” *Communications* 79, 2006, pp.71-72.

29) Michael Fried, 앞의 책, 38-40쪽.

30) 프리드는 뷔스타망트의 사진 작업에서 사진 자체가 물질로 나타나고 있다고 주장하면서, 그것을 사진의 ‘물리적 현전’이라고 표현했다. 프리드는 사진의 이러한 물리적 현전은 결정적으로 사진의 크기, 색, 시각정보의 밀도에 의해 성취된다고 보고, 이 세 가지 요소들은 관객을 작품 안으로 끌어들기보다 거리를 두고 배제시키는 경향이 있다고 주장한 바 있다. 같은 책, 30-31쪽.

가 불투명한 사진적 대상으로 인해 혼란에 빠지게 된다. 오히려 화면 안에서 서로 복잡하게 얽혀있는 수많은 요소들이 어떤 관객에 의해 어떻게 지각되느냐에 따라 때론 전혀 다른 의미로까지 읽힐 수 있을 만큼 매우 광범위한 해석의 여지를 만들어 낸다. 일테면 도시와 시골의 경계에 있는 이 지역의—주로 별장이나 아파트 등의 건설로 인해 파헤쳐진 자연의 흔적들로 이루어진—흔하지만 생경해 보이는 풍경들은, 관객의 지극히 사적인 정서를 불러일으킬 수 있지만, 동시에 생태, 빈부격차, 산업화, 도시화 등과 같은 전혀 다른 차원의 인류학적, 경제적, 사회적, 정치적 의미들로 읽힐 수도 있다. 그리고 이러한 의미들은 사진가에 의해 미리 코드화된 것이라기보다 풍경 안의 이러저러한 요소들 사이 복잡한 관계망—앞서 언급했던 리얼리즘 영화의 한 장면 안에서 요소들 사이 충돌에 상응하는—이 형성되면서, 또한 관객들 각자가 사진을 통해 그것을 접하는, 메트로-폰티의 표현을 빌자면, 지향적 운동성을 가지면서, 다양하고 때론 상이한 양상들로 나타나게 되는 것이다. 여기서 관객은 사진 속 대상들의 몰입의 상태에 의해 소외된 타자가 된다고 보다는 오히려, 보통 사람의 크기로 확대된 ‘인간적 스케일’과, 그리 멀지도 그리 가깝지도 않은 적당한 거리 설정으로 인하여 사진과 거의 대등한 관계를 형성하게 된다. 따라서 관객은 사진의 의미 결정에 있어, 비록 그 의미가 대부분 모호한 비결정적 상태에서 머문다 할지라도, 적어도 사진가의 이데올로기적 함의에 종속되지 않는 자율적인 의미 부여의 주체가 된다.

바쟁은 누구보다도 예술의 사회적 역할에 대하여 확고한 의지가 있었던 사람으로 알려져 있다. 그리고 그 어떤 매체보다도 영화를 동시대가 당면한 사회적 이슈들을 잘 다룰 수 있는 매체이며 또 가장 민주적인 예술이라고 보았다. 그리고 비록 영화예술이 허구의 세계를 구성하는 픽션이지만, 대중이 실제 호흡하면서 살고 있는 현실 세계와는 무관한, 단순한 시간 죽이기의 오락으로 전락하지 않고, 영화를 통해 대중이 현실 세계의 참모습을 스스로 지각할 수 있는 눈을 ‘혼란’시킬 수 있다는 점을, 벤야민이 그랬던 것처럼, 어쩌면 영화의 가장 큰 힘으로 보았을지도 모른다. 이때 리얼리즘 영화 그리고 리얼리즘 사진에서 관객은 그 작품의 의미를 능동적으로 해석하는 주체로 거듭나게 되고, 그러한 영화적, 사진적 경험은 관객이 다시 일상으로 돌아왔을 때 자신이 살고 있는 현실 세계에 대해서 역시 같은 태도를 취할 수 있기를 기대하게 된다.

## 5. 결론 : 능동적 관객의 탄생을 위하여

현실의 사건들은 복잡하고 다양한 관계망들 속에서 만들어지며, 그렇기 때문에 그 의미는 불확정적이고 단편적이며 유동적이다. 바쟁의 리얼리즘 영화미학은 영화가 어떤 주제를 다루더라도 현실의 그러한 애매성을 파괴하지 않고 현실을 재현한다는 데 그 핵심이 있다고 볼 수 있다. 따라서 그는 현실에 대한 예술가의 주관적 해석보다는 현실의 애매성을 있는 그대로 드러내는 것을 '진정한 리얼리즘'으로 간주했다. 그리고 여기에는 무엇보다 관객 스스로가 보고, 느끼고, 생각하는 주체로서 예술작품에 참여해야 한다는 바쟁의 열망이 담겨있다.

이런 맥락에서 바쟁의 리얼리즘은 다큐멘터리 사진이나 다큐멘터리 영화로 국한되는 양식적 개념이라기보다는 대상-세계에 대한 하나의 철학적 태도(실존적-현상학적 '비판')에 가깝다고 할 수 있을 것이다. 따라서 대상-세계와 대면한 사진가가 자신의 주관적 시선을 최대한 배제한다는, 보다 정확히 말하자면 배제할 수 있는 기법들을 찾아내려고 한다는 점에서, 사진가의 부재를 오히려 적극적인 사진적 행위로 해석할 필요가 있어 보인다. 아무런 의도 없이 찍은 사진이란 없다. 존재론적 지표성에도 불구하고, 모든 사진은 수많은 의도들이 개입되는 사진적 행위의 결과인 이상, 어쩌면 주관성을 배제하고 사진을 찍는 것만큼 '불가능'에 가까운 사진 작업이 또 있을까?

여기서 우리는 바쟁의 비판론자들이 이구동성으로 지적했던 바, 사진가의 주관성에 대해 다시 생각해봐야 할 것 같다. 과연 이들의 주장처럼 주관성은 사진, 더 나아가 모든 예술의 예술성을 결정짓는 필수적인 조건인가? 우리는 이 질문에 대하여 우회적인 방식으로 이미 답을 한 듯하다. 먼저 사진가의 주관성은 기계장치가 남긴 흔적으로서 사진의 지표성에도 불구하고 사진적 행위에 의해 사진에 어떤 방식으로든 투사될 수밖에 없다는 사실, 그리고 그러한 사실을 바쟁 또한 분명히 의식하고 있었다는 점이 그것이다. 둘째, 그럼에도 불구하고, 통상 예술성을 결정하는 조건으로 간주되는 주관성을 바쟁의 리얼리즘 미학이 최대한 배제하고자 했던 것은 예술성의 포기가 아니라 오히려 예술성의 적극적 모색으로 봐야 한다는 것이다. 사진가의 부재라는, 대상에 대하여 어쩌면 가장 수행하기 어려운 '불가능한' 입장을 취함으로써, 대상을 주체로 전환시키고 대상이 스스

로 자기 존재를 드러내되 그가 속해 있는 현실-세계의 의미가 본질적으로 갖고 있는 애매성을, 역설적으로 들릴 수 있겠으나, 가장 명료한 방식으로 재현할 수 있는 다양한 사진적 기법, 장치, 양식 등, 바쟁의 표현을 다시 빌자면, ‘미학적 체계’를 사용한다는 점에서 그러하다. 따라서 사진의 미적, 예술적 차원은 사진가의 주관성이라는 기준에 의해서만 결정될 수 있는 문제는 아닌 것이 된다. 만약 주관성의 요소를 고집하고자 한다면, 적어도 리얼리즘 사진 미학의 경우, 주관성의 배제 또한 적극적 의미에서 또 다른 주관적 의지의 한 형태로 이해될 수는 있을지 모르지만 말이다.

# KRECA

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김형효 『메를로-퐁띠와 애매성의 철학』. 서울: 철학과 현실사, 1996.
- Bazin, André. 박상규 옮김. 『영화란 무엇인가?』. 서울: 시각과 언어, 2001.
- Fried, Michael. 구보경·조성지 옮김. 『예술이 사랑한 사진』. 서울: 월간사진출판사, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice. 류의근 옮김. 『지각의 현상학』. 서울: 문학과 지성사, 2002.
- Andrew, Dudley.(1978). *André Bazin*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2013.
- Bonnefoy, Yves. *Henri Cartier-Bresson : Photographer*. Paris: Delpire, 1993.
- Chevrier, Jean-François. *Entre les beaux arts et les medias : photographie et art moderne*. Paris: Arachnéen, 2010.
- Criqui, Jean-Pierre. *Jean-Marc Bustamante : Oeuvres photographiques 1978-1999*. Paris: Centre national de la photographie, 1999.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique et autres essais*. Bruxelles: Éditions Labor, 1990.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality : painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago, London: University of Chicago press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Art and objecthood : essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Rouillé, André. *La photographie : entre documents et art contemporain*. Paris: Editions Gallimard, 2005.

### 2. 논문

- 박상규. 「앙드레 바쟁의 리얼리즘 영화이론 연구」. 『미학예술학연구』제6집. 서울: 미학예술학연구회, 1996. <http://dx.doi.org/10.15727/JASA.06.0.05>.
- 이윤영. 「영화에서 '리얼리즘과 윤리-앙드레 바쟁의 논의를 중심으로」. 『미학』제 50집. 서울: 한국미학회, 2007.
- 이정하. 「바쟁의 리얼리즘과 기계적 자동주의 다시 읽기」. 『영화연구』제54집. 서울: 한국영화학회, 2012. <http://dx.doi.org/10.17947/kfa..54.201212.010010>.

Chevrier, Jean-François. "Documents de culture, documents d'expérience." *Communications* 79, 2006. <https://doi.org/10.3406/comm.2006.2413>.

Inouye, Shaun. *(Neo)Bazinian Realism: Existential Phenomenology and the Image-Body*. Vancouver: The University of British Columbia, 2013.  
<https://doi.org/10.14288/1.0166825>.

Morgan, Daniel. "Bazin's Modernism." *Paragraph* 36(1), 2013.  
<https://doi.org/10.3366/para.2013.0075>.

KRECA

# The Photographic Expansion of André Bazin's Cinematic Realism into the 'Forme Tableau'

Yeo Mun-Ju\*

Applying Andre Bazin's cinematic realism theory to photographic artwork, this paper will prepare an aesthetic basis for discussing the artistic values of the recent documentary photography known as 'forme tableau.' The focus of his realist aesthetics, influenced by Merleau-Ponty's existential phenomenology, is to represent reality as it is, and to encourage the spectator to be an autonomous subject for the interpretation of film work. We will discover the very similar points between ways of representing reality in 'forme tableau' and techniques such as 'deep focus' and 'long take' in realist film works promoted by Bazin. We will also study how the photographic rhetoric of 'forme tableau' may be connected to the effects that reveal the ambiguity of reality in order to induce spectator participation.

## key words

André Bazin, Realism, Forme tableau, Ambiguity of reality, Participation of spectator

접 수 일 : 2019년 10월 9일

심사기간 : 2019년 10월 19일~2019년 12월 11일

게재결정 : 2019년 12월 11일

---

\* Postdoctoral Researcher, College of Arts, Dept. of Photography, Chung-Ang University