



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

석사학위 청구논문

다큐멘터리형식의 인물사진 표현 효과 연구

-제주 돌하르방 명장 장공익翁 중심으로-

An Analysis of Expressional Effects of Documentary Portraits

-Focused on the works of Jang, Kongik,

the master of Jeju Dolharbang-

상명대학교 문화예술대학원

디지털이미지학과 비주얼저널리즘 전공

김 종 오

2012년도 2월

석사학위논문

다큐멘터리형식의 인물사진 표현 효과 연구

-제주 돌하르방 명장 장공익翁 중심으로-

An Analysis of Expressional Effects of Documentary Portraits

-Focused on the works of Jang, Kongik,

the master of Jeju Dolharbang-

상명대학교 문화예술대학원

디지털이미지학과 비주얼저널리즘 전공

김 종 오

2012년도 2월

다큐멘터리형식의 인물사진 표현 효과 연구

-제주 돌하르방 명장 장공익翁 중심으로-

An Analysis of Expressional Effects of Documentary Portraits

-Focused on the works of Jang, Kongik,
the master of Jeju Dolharbang-

지도교수 양 종 훈

본 논문을 석사학위 논문으로 제출함

상명대학교 문화예술대학원

디지털이미지학과 비주얼저널리즘 전공

김 종 오

2012년도 2월

김 종 오의

석사학위 논문을 인준함

심사위원장 최군성 인

심사위원 박평중 인

심사위원 양종훈 인

상명대학교 문화예술대학원

2012년 2월

<차 례>

사진 차례	i
국문 요약	iii
제1장 서론	1
제1절 문제제기 및 연구목적	1
제2절 연구내용 및 연구방법	4
제2장 이론적 배경 및 선행연구	6
제1절 사진사에서의 다큐멘터리 사진	6
1. 다큐멘터리 인물사진의 개념과 흐름	7
2. 다큐멘터리 형식의 인물사진	17
제2절 인물사진에 대한 고찰	21
1. 존재와 공간예술	21
2. 삶의 감성적 이미지	23
3. 표정과 심상성	25
제3장 접근방법에 따른 작가 사례연구	28
1. 다이안 아버스 (Diane Arbus)	28
2. 리처드 아베돈 (Richard Avedon)	34
3. 메리 엘렌 마크 (Mary Ellen Mark)	41
제4장 인물사진 표현의 분석 : “명장 장공익翁”	46
제1절 접근 방법(표면적)의 작품전개	48

제2절 인물사진을 통한 분석	50
1. 공간에 의한 표현	50
2. 촬영방법에 의한 표현	53
3. 시간의 흐름에 의한 변화	57
1) 내면의 잠재적 표현	57
2) 인물형상에 나타난 심상표현	63
3) 상징과 은유적 표현	66
 제 5장 결론	 70
제1절 요약 및 결론	70
제2절 논문의 의의와 한계	72
 참고문헌	 74
Abstract	78

〈사진 차례〉

<사진1> Diane Arbus, "Untitled"(1970)	30
<사진2> Diane Avers, "Untitled"(1970)	30
<사진3> Diane Arbus, "Untitled"(1967), A Jewish giant at home with his parent	33
<사진4> Diane Arbus , Identical Twin Roselle New Jersey(1967)	33
<사진5> acop Israel Avedon, Sarasota florida May 15 1971	38
<사진6> Acop Israel Avedon, Sarasota florida	41
<사진7> Ward 81.Oregon State Hospital, Salem, Oregon .USA ,1976..	43
<사진8> Marry Ellen MaRK "Twelve year Old Lata, Lying in bed...	44
<사진9> Falkland Road, Bambay India 1978	44
<사진10> 대화중인 장공익翁	47
<사진11> 장공익翁의 왼손	47
<사진12> 장공익 翁의 돌하르방 공원	50
<사진13> 장공익 翁의 작업 공간	52
<사진14> 클로즈 업 한 장공익 翁	54
<사진15> 자연스러운 모습의 장공익 翁	55
<사진16> 장공익 翁과 돌하르방	56
<사진17> 시간의 흐름에 따른 장공익 翁의 변화	59
<사진18> 1차시기의 다른 예시	60
<사진19> 2차시기, 사적인 공간으로의 진입1	60
<사진20> 2차시기, 사적인 공간으로의 진입2	61
<사진21> 1차시기와 3차시기의 비교	62

<사진22> 장공익 翁의 얼굴에 나타난 심상 표현	64
<사진23> 장공익 翁의 작업 중 모습	65
<사진24> 은유와 상징적 표현으로 본 법당에서의 장공익 翁	68
<사진25> 장공익 翁의 동산	69

국문 요약

예술은 인간의 감정을 표현하고 소통하기 위한 수단으로 인간의 역사와 더불어 발전해왔다. 오늘날 사진은 곳곳에서 다양한 표현수단으로 사용되며 우리의 삶에서 반드시 필요한 존재가 되었다. 인간은 자신이나 타인의 모습을 남김으로써 죽음에 대한 두려움을 극복하려한다. 그러므로 무엇보다 인물사진은 사진 분야에서 큰 비중을 차지하게 되었고 사진은 인간의 외형뿐만 아니라 내면으로부터 표출되는 자아의식을 담아내는 역할까지 담당하게 되었다.

많은 사진가는 인간의 삶과 매우 밀접한 장르인 다큐멘터리 사진을 통해 인간의 내면을 표현하였다. 사진가 개인의 관점이 철저하게 드러나는 다큐멘터리 사진은 역사의식을 반영하고 인간의 삶을 탐구한다. 하나의 사진이 문자언어보다 효율적인 의미전달을 할 수 있는 것은 인간의 삶과 내면에 담기기 때문이다.

카메라로 어느 시점, 어떤 장소에서 한 인물을 포착해낸다는 것은 대상을 3차원에서 2차원의 형식으로 변형시키는 것이다. 사진 작품에 담겨지는 형식의 변형은 다큐멘터리 사진에 어떠한 영향을 미치는가?

본 논문에서는 멈춰있는 존재로서의 사진이 아닌, 작가와 피사체의 관계, 의사소통 등을 통해 진정성이 표출되며 그 진정성이 사진으로 표출되는 것에 대해 알아보고 이러한 사진의 내면적의미를 강화하는 작업을 보다 발전시키는 것을 목적으로 한다.

본 연구의 연구내용 및 방법을 정리하면 다음과 같다.

첫째, 다큐멘터리 인물사진, 인물사진 등에 대한 이론적 개념과 역사를 분석함으로써 사진 내면에 있는 본질과 진정성이 어떻게 형성되고 표출되어

왔는가를 연구하였다.

둘째, 본 연구자가 촬영한 제주도 돌하르방 명장인 장공익 翁 작품을 중심으로 한 사진과 더불어 주요 사진가의 사진 분석과 문헌 연구의 방법을 함께 사용하여 ‘내면적 진정성’에 관련된 연구를 한다.

셋째, ‘사진 한 장’이 가지는 힘과 그 힘의 어떤 과정을 통해 형성되어지는지를 고찰한다.

사진의 발명 이후, 기존의 문자와 그림으로 기록되었던 것을 사진이 대체하기 시작했다. 우리는 이러한 사진의 기록성을 잘 부각시켜 어떠한 사실을 객관적으로 제시하고, 기록된 사실을 바라본 사진가의 감정이 이입되고, 보는 이의 감정을 움직이게 하는 것을 다큐멘터리 사진으로 정의하고 있다. 인간을 피사체로 하는 인물사진은 단순히 사람의 유형적인 모습을 포착하는 것을 넘어 그 사람의 과거, 현재, 미래를 잇는 무형적인 모습을 담아낸다. 즉, 오늘날 다큐멘터리 사진은 단순한 사실 전달뿐 아니라 사진가의 감정과 시선, 그리고 피사체의 내면의식까지도 표현한다.

인물을 피사체로 두고 사진을 촬영할 때, 촬영하는 순간 사진가와 피사체는 의식적으로든 무의식적으로든 감정의 상호교환이 이루어진다. 그때 사진가는 피사체가 존재해 온 시공간을 담아내고 그의 존재가 표출하는 내면을 사진에 담게 된다. 많은 경우 사진의 형식에 근거하여 사진이 제공하는 정서적인 감정의 차이가 발생하지만, 위와 같은 측면에서 본다면 무엇보다 피사체와 소통하려는 노력과 그 결과물 또한 피사체를 바라보는 따뜻한 마음과 눈, 애정이 있을 때에 비로소 좋은 사진이 나오게 된다. 결론적으로 이러한 것을 바탕으로 사진가가 피사체의 내면모습을 섬세하게 관찰하여 작가와 교감이 되는 순간을 표현한 사진 속에서 그 사람의 존재를 느낄 수 있는, 사진적인 리얼리즘이 표현되는 것이다.

제1장 서론

제1절 문제제기 및 연구목적

오늘날 사진은 우리의 일상생활 속 깊은 곳까지 자리 잡은 영상매체이다. 어떠한 방식으로든 사진을 사용하지 않는 것은 상상할 수 없으며 모든 분야에서 필수적인 요소가 되었다. 또한, 사진은 영화, 텔레비전 비디오 등과 같은 매스미디어의 기원을 이루었고 신문과 잡지의 영상 언어로써 일상의 한 부분을 이루게 되었다.

사진이 다양한 분야에서 사용되면서 특별하게 인식하지 못할 정도로 일상생활과 밀접한 관계를 이루게 되었다. 그러한 사진영역 중에서도 인물사진은 가장 큰 비중을 차지하고 있다. 사진의 발명 이후 ‘인물’은 사진가들이 가장 즐겨 사용하는 주제였고, 오늘날에도 대중은 인물사진을 매우 쉽게 접할 수 있다. 인간이 자신을 표현하고자 하는 욕구는 당연한 것이며, 또한 자신이나 주변인의 초상을 간직하고 싶어 하는 것은 가장 원초적이라 할 수 있다.

고대의 예술에서부터 현대에 이르기까지 ‘인간’이라는 주제는 예술에 있어 항상 중요한 과제로 인식되어 왔다. 예술은 인간의 감정을 소통시키는 수단으로 인간에 의해 이루어지고 인간의 다양한 삶의 형태를 반영한다. 예술에 의한 인물의 표현은 단지 외형뿐만 아니라 그 인간이 가지고 있는 모든 시대적 배경과 정신적 상황을 나타내고 있다.

그 중에서도 다큐멘터리 사진은 인간의 삶과 결부된 장르로써 많은 사진작가들은 수많은 차원에서 전적으로 내면적인 인간 삶과 경험을 표현하였다. 다큐멘터리 사진의 목적은 삶을 배우는데 있다. 다시 말해서, 사람들이

어떻게 살아가고, 일하고 즐기는가 하는 기본적인 삶의 내용과 사회구조, 제도 그리고 환경을 배우는 것이다.¹⁾ 단순히 기록적인 측면을 벗어나 사진을 통해 삶을 배우는 다큐멘터리 사진은 사회문제의식에서 출발하여 역사 의식을 반영하고 인간의 삶을 탐구하는 사진에 의해서 표출되는 것이다. 한 장의 사진이 언어나, 문자, 동영상 그 이상의 힘을 지니고 있어 때로는 이로 하여금 오랫동안 전율하게 하는 힘을 가질 수도 있다. 세계 2차 대전이 끝나면서 사회전반이 안정을 이루고 산업과 경제는 과학기술의 발달로 인하여 새로운 전환점을 맞이하기 시작하고, 이후 사진에 변화가 일어나기 시작했다. 사회참여를 추구하던 사진적인 태도가 이 시기부터 인간 내면의 실체를 표현하려는 움직임으로 전환하게 된 것이다. 이리하여 사진은 인간의 얼굴을 기록하는 인물사진을 중심으로 급성장하게 되었다.

대중예술 매체로서 사진의 역할은 인간의 외형뿐 아니라 내면에서 표출되는 자아의식을 끌어내는 몫까지 담당하고 있다. 따라서 사진가는 대상의 이미지와 내면세계를 충분히 파악하여 구체적 이미지로 잘 표현해야 한다. 그렇게 나온 결과물은 아우라(Aura)²⁾를 발휘하기도 한다. 그것은 바로 촬영대상과 촬영자 그리고 촬영자와 대상을 연결시키는 카메라의 관계에서 형성된다.

카메라는 대상으로부터 나오는 빛을 렌즈로 모아 상이 맺히게 함으로 대상의 형상을 3차원에서 2차원의 형식으로 변형하는 인공적 도구로 작용될 뿐 감정을 전달하거나 스스로 교류하는 도구가 아니다. 이러한 카메라의 정의는 단지 기록이나 형상을 여럿에게 전하는 도구로 여기게 되었다. 즉, 카메라 고유의 성질에서는 멈춰버린 시간 같은 존재가 된 것이다.

1) 아더 로드스타인, [다큐멘터리 사진론], 임영균(역), (서울:눈빛, 1993), p.47.

2) 아우라(Aura): 예술 작품에서, 흥내 낼 수 없는 고고한 분위기를 말하는 것으로 독일의 철학자 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 예술 이론에서 나온 말이다. [출처], 두산 백과 사전.

본 연구는 이러한 멈춰버린 시간으로서 사진이 아닌, 대상의 본질인 촬영대상과 촬영자의 관계를 통해 조금 더 대상의 내면으로 향하고자 하는 것에 연구의 목적이 있다. 다큐멘터리 형식에서 시간과 대상과의 관계를 통해 존재를 담고자 하는 것에 목적을 두는 그러한 사진을 의도하는 것이다. 단 한 번 대상을 사진에 담는 것이 아니며 단순하게 대상의 물질적 외면 상태가 아닌 그의 내면을 보기 위함이다. 그리하여 그 존재가 스며들 수 있도록 충분한 시간과 피사체와 교감을 하며 사진 작품 속 대상이 스며든 공간을 봄으로써 그의 존재를 확인 하는 것이다.

본 논문에서는 촬영자와 대상과의 관계로 살펴본 변화를 알아내기 위하여 제주도 금릉석물원의 장공익³⁾翁 인물사진을 연구 대상으로 정하였다. 제주도가 갖는 시간, 공간적 한계성, 그 특징 그리고 돌하르방이라는 작품과 작가, 피사체의 대상과 촬영하는 사람과의 관계가 다큐멘터리 사진의 내면적 표출에 미치는 의미를 연구하고자 한다. 그러한 자아의 표출을 다큐멘터리 형식의 인물사진을 통해 겉으로 보이는 것이 아닌 사진 내면의 것, 시간과의 관련성, 피사체와의 관계를 통한 사진의 진정성에 대해 연구함으로써 이러한 흐름을 더욱 깊이 있는 작품으로 발전시키고자 하는 데 있다.

3) 40여 년 간 돌하르방을 조각해 온 명장(名匠) 장공익(노동부지정 명장93-16) 80세, 약 3만 3000㎡의 대규모 야외 돌 조각 전시장으로, 주요 작품으로는 크고 작은 여러 모양의 돌하르방, 물허벅을 지고 아기를 돌보는 어머니상, 김녕사굴과 관련된 전설을 돌로 형상화한 작품, 저녁 식사 준비로 바쁜 시어머니와 며느리상, 막대기를 가지고 돼지에게 장난치는 아이들상 등이 있다. 이들 작품은 대부분이 제주도 고유의 다양한 모습을 해학적으로 묘사하고 있다. 세계 각국의 많은 대통령과 수상을 비롯한 지도자들이 이곳을 방문한 후 돌아가는 길에 장공익 석장이 제작한 돌하르방을 선물로 받았으며, 전시장에는 이 외국 지도자들의 모형도 전시되어 있다. 방문객들은 이곳에서 돌하르방 제작 과정도 직접 볼 수 있다. 현재 이곳은 제주도를 대표하는 관광 명소로 자리 잡았다.

[출처] 두산 백과사전

제2절 연구내용 및 연구방법

시차를 두고 같은 장소 혹은 같은 사람의 사진을 찍은 후 장소나 대상과 친밀해진 후 촬영한다면 이전에 찍은 작품과 이후 찍은 작품이 어떻게 다를 것인가? 본 논문은 사진 촬영함에 있어 촬영대상과의 교감과 시간 경과에 따른 소통이 형성되어 나오는 사진 본질의 진정성에 대해서 접근하고자 한다.

그러므로 선행연구 고찰을 통한 다큐멘터리, 인물사진의 개념과 역사를 살펴보고 해외와 국내의 사진가들에 의해 표현된 작품에서 대상과 촬영자를 제외한 3자와 작품과의 관계에서 나오는 내면을 분석하고, 본 연구자의 작품을 분석함으로써 촬영자와 촬영대상과의 관계에서만 존재하는 사진의 내면이 보여주는 본질과 진정성이 어떻게 형성되고 표출되었는가를 연구하고자 한다.

본 논문의 연구는 사진 분석과 문헌 연구의 방법을 사용한다. 사진은 본 연구자가 촬영한 제주도 돌하르방 명장 장공익翁 작품을 중심으로 해외사례와 국내사례를 함께 분석하였다.

세계의 모든 인물은 누구나 개별적인 피사체로 존재하는데 사진을 통해서 개별적 존재의 본질에 대해서도 연구했다.

그리고 현대 사회에서 다큐멘터리, 인물사진, 초상사진이라는 용어는 너무나도 많은 뜻을 내포하고 있어 명확하게 뜻이 전달되지 않는다, 이러한 넓은 범위의 용어는 혼돈의 문제를 가져오므로 가장 작은 범위의 인물사진과 다큐멘터리를 정리하고 다큐멘터리적인 인물사진의 범주를 그 한계로 둔다.

사례로는 해외의 대표적 인물사진가인 다이안 아버스(Diane Arbus),리처드 아베돈(Richard Avedon), 메리 엘렌 마크(Mary Ellen mark),의 작품을 내적인 표현으로 분석함으로써 사진과 보는 사람 관점에서의 선행연구를 알아본 뒤 본 연구자의 작업을 통해서 촬영자와 촬영대상과의 내면적 진정성에 접근한 연구를 하고자 한다.

제2장 이론적 배경 및 선행연구

제1절 사진사에서의 다큐멘터리 사진

1839년 다게르는 사진 발명 특허를 받음으로 ‘사진 발명’을 세계에 공표하게 되었다. 1839년 프랑스는 이를 ‘다게레오 타입(Daguerreo type)⁴⁾’이라고 명명하는 조건으로 다게르로부터 특허를 매입하여 사진을 만드는 모든 과정을 공개하였는데, 이것이 사진이 대중적으로 널리 쓰이고 발전하게 된 계기가 되었다. 이후 개량된 사진술이 연이어 등장하면서 사진은 수 천 년 동안 회화가 독보적으로 가지고 있던 ‘재생의 힘’을 일거에 무력화시켰다. 프랑스 화가 폴 들라로슈(Paul Delaroche)는 1840년 다게레오 타입을 보고 “오늘로서 회화는 죽었다.”는 말을 할 정도로 사진의 발명은 그 당시 화가들에게는 큰 충격으로 다가왔다.⁵⁾ 이후 기록을 본질로 하는 사진은 기억을 환기시키는 동시에 삶의 시간과 장소를 기록하는 일에서 의미를 찾기 시작하였다. 이러한 시대적 배경 뒤에는 초상사진이 지닌 그 자체의 미학과 대중미학이라는 이중적 구조를 포함하고 있다. 사진은 객관화하는 특정한 영상 유형 속에서 본질적으로 그 자체만으로는 이해될 수 없는 함축적인 미학의 표현인 것처럼 여겨지고 있다. 사진의 기록성은 사진가의 의지와 관계없이 촬영됨과 동시에 갖게 되는 본질이라고 생각하면 사진에 찍힌 대상은 그 시대의 정보를 담을 수밖에 없는 듯하다. 이처럼 무언가 기록의 경우에는 사진이 어김없이 활용되었다. 이후 사진에 대한 많은 수요와 더불어 많은 작가와 많은 형식이 태동하였고, 세부적으로 많은 굴레의 형식을

4) 다게레오타입(Daguerreotype): 프랑스의 루이 자크 망 다게르(Louis Jacques Mnad Daguerre)가 개발한 초창기의 사진 술을 가리키며, 은판사진법 이라고도 한다. 1839년 노출 시간을 단축 시켜 상업적으로 사용 할 수 있게 되었고, 사실적 사진으로 각광을 받았다. [출처] 두산 백과사전

5) 이장욱, 「작가의 초상」, (중앙대학교 석사학위 논문, 2007), p.13.

갖게 되었다. 그 중 다큐멘터리 형식은 사진의 본성에 가장 근접한 기록성과 더불어 내면의 진정성을 띄는 형식이 되었다.

1. 다큐멘터리 인물사진의 개념과 흐름

다큐멘터리(Documentary)라는 용어는 ‘가르친다’라는 의미의 라틴어 ‘도세레(Docere)’에서 유래되었다. 또한 다큐먼트(Document)라는 단어는 ‘증명’이나 ‘증거’를 뜻한다. 이는 사진이 가지는 목격자로서의 기능은 상황이나 상태를 알 수 있는 훌륭한 기초가 된다는 것을 뜻한다.⁶⁾

다큐멘터리(Documentary)라는 단어는 1926년 전후로 기록영화라는 뜻으로 먼저 쓰여 졌다. 다큐멘터리 사진이라는 표현은 많은 오해를 불러일으킬 수 있는 부적절한 용어이다. 그 말을 이해하기 위해서는 우리는 더 많은 생각이 필요로 한다. 다큐멘터리는 사진은 장르가 아니라 스타일 혹은 형식이라 할 수 있고 때문에 오히려 그것을 ‘다큐멘터리 형식(documentary style)’이라고 함이 적절할 것이다.

하지만 이미 이 표현 자체가 일반화되어 있으므로 일반적으로 사용은 하되 개념 정의를 명확하게 할 필요가 있다. 다큐멘터리 사진은 일반적인 사진 기록물, 즉 자료사진과 다르며 포토저널리즘(photojournalism)⁷⁾과도 다르다. 사진기록물이나 자료사진은 카메라의 본질에 충실한 사진의 가장 중요한 속성인 기록을 중요시 하는 사진을 말한다. 다큐멘터리 사진은 객관적인 뉴스사진과 달리 사진가가 사건과 같은 현상만을 기록하지 않고 그 사회적 상황(사회문제), 현실을 올바르게(비평적으로) 해석하기 위해 그 삶

6) 아더 로드스타인, [다큐멘터리 사진론], 임영균(역), (서울:눈빛, 1993), p.13.

7) 포토저널리즘(photojournalism): 대상이 되는 사실이나 시사적인 문제를 사진 기술로써 표현하고 보도하는 저널리즘. 사진기술의 발달로 신문에 그려지던 그림이 사진으로 바뀌으로써 더욱 사실적으로 표현하게 된 것을 배경으로 발달 하였다. [출처] 두산백과사전

자체에 깊이 파고들어 본질적인 삶의 진실을 발견하고 카메라를 통해서 삶의 일부를 선택하고 편집하며, 사진가의 주관적인 미학적 기준에 따라 사실을 극화하여 웅변과 같이 자신의 의견을 피력하며, 대중에게 감동을 줄 수 있고 생명력 있는 대상의 내면이 충분히 드러나는 시각예술 형태이다. 오늘날 사진에서 다큐멘터리 사진이란 시각예술의 뚜렷한 양식으로서 기록성, 사회성, 예술성의 의미를 갖춘 사진을 의미한다.

포토저널리즘과 다큐멘터리 사진은 현재까지 혼동되어 사용하여 왔다. 그러나 오늘날 포토저널리즘과 다큐멘터리 사진의 의미는 엄연히 구분되며 상호보완 관계에 있다. 포토저널리즘은 일반대중이 느낄 수 있어야 하며 이는 곧 대중매체의 한 부분으로 간주되며, 신문 잡지 등 인쇄매체를 통해 보여져야된다. 그러므로 저널리스트틱한 객관성을 바탕으로 한 주관적 표현이라 할 수 있고 기사인 글과 사진 그리고 편집 디자인에 의해 완성되는 그룹 저널리즘의 한 부분으로 진행되어진다.

다큐멘터리 사진은 역사의식의 반영 혹은 사회적 문제의식에서 출발하여, 인간의 삶을 탐구하며 사진가 개인적 시각에 의해 표현 되고 있다 . 표현 방법은 작품집, 잡지 등 인쇄매체나 전시를 통해 수용자와 직접 커뮤니케이션 하게 된다. 그러므로 한 테마를 깊이 있게 다룰 수 있어야 한다. 그러므로 작가 의식이 중요하고 지극히 주관적인 경향을 드러낸다. 이런 다큐멘터리 경향은 현실을 적극적으로 해석할 필요가 있으며 시각적으로 강한 느낌을 줄 수 있는 예술적 표현을 통해 그 독자들을 설득 시킬 수 있어야 한다.

사진이 담고 있는 신빙성은 증거와 자명성으로서 특별한 가치를 부여받고 있다. 이런 사진을 ‘다큐멘터리(Documentary)’라 부를 수 있다. 이것은 사전적 정의에 따르면 ‘어떤 사실의 근거, 증거로서 신뢰되는 원래의 공식적 문서, 가장 넓은 의미로 어떤 글이나 책 또는 정보를 담고 있는 기타 일체

의 도구를 포함한다.’ 는 뜻이다.⁸⁾

‘다큐멘터리’는 영국의 영화감독 존 그리어슨(John Grierson)⁹⁾에 의해 맨 처음 사용되었고, 오늘날 사진 분야에서 다큐멘터리 사진이란 시각예술의 뚜렷한 하나의 양식으로서 기록성, 사회성, 예술성의 의미를 갖춘 사진을 뜻한다. 이러한 다큐멘터리 사진은 단순히 ‘정보를 전달하는 것’ 이상을 말하며 사회양상의 진실을 드러냄으로써 사진을 보는 사람들을 교화한다. 그리고 시각적 증거를 제시하는 카메라의 기록성과 정보전달 능력을 바탕으로 사회개혁에 관한 사진뿐만 아니라, 단순히 현장 답사의 틀을 넘어 사회 속에서 이루어지는 인간의 상황과 행동의 여러 수준을 탐구하기도 한다.¹⁰⁾

다큐멘터리 사진은 역사 속에서 강한 생명력을 가지고 있는데 그 속성상 포토저널리즘 사진과 상당히 유사하지만 포토저널리즘 사진은 사건의 전달 효과를 위해서 다소 선정적으로 혹은 자극적으로 사실을 다루곤 한다. 그에 비해 다큐멘터리 사진은 인간의 삶과 그 삶의 조건들을 비교적 따뜻한 시선으로 그려낸다. 포토저널리즘 사진이 보는 사람에게 ‘이성적’으로 읽히는 반면 다큐멘터리 사진은 ‘서정적’인 느낌을 준다.¹¹⁾ 다큐멘트는 크게 역사적인 다큐멘트와 인간 관련 다큐멘트로 나뉘지는데 우리가 다큐멘트라고 부르는 것은 인간의 삶과 결부된 인간에 관계된 다큐멘트이다.¹²⁾ 다큐멘터리 사진의 기록적이고 내면적인 특성은 그것이 사람들과 사진에 영향을 미치는 능력에 있다. 이러한 다큐멘터리 사진은 나 혹은 우리의 가치관에 무엇인가를 말해주고, 우리가 인간과 그 모든 환경에 대해 새로운 방식으로 접근하고 생각하게 만들어준다.

8) 뷰먼트 뉴홀, [사진의 역사], 정진국(역), (서울:열화당, 1996), p.309.

9) 1898년 영국 스코틀랜드의 스틸링셔에서 태어났다. 기록영화 이론의 창시자로서 1920년대 중반 프랑스어 '도큐망테르'(documentaire)를 따서 다큐멘터리라는 용어를 처음으로 사용한 것으로 알려져 있다. [출처] 존 그리어슨 [John Grierson] | 두산 백과사전

10) 뷰먼트 뉴홀, [기록으로서의 사진], 이주영(역), (서울:눈빛, 1996), p.12.

11) 박주석, [박주석의 사진 이야기], (서울:눈빛, 1998), pp.99-100.

12) 위의책, p.102.

폭스 탈보트는 자신의 사진집 「자연의 연필(The Pencil of Nature)」에서 다음과 같이 말했다.

“그 당시에는 무의식적으로 찍었던 것이 한참 뒤에 헤아려 볼 때, 많은 사실들을 찾아볼 수 있는 경우가 빈번히 생겨난다. 그것은 차라리 사진의 매력이다. 어떤 때는 이 빌딩 한 구석에 새겨진 이름이나 날짜도 발견되고 아무런 관련도 없는 플랜카드가 그 벽 위에 걸려 있었다는 것이 발견되기도 한다.”

또한 고든 파스크(Gordon Parks)는 “사진에 찍힌 광경과 사회 계층이 무엇이든, 또한 묘사되고 있는 감정과 보는 사람의 마음에서 일어나는 감정이 무엇이든, 사회의 얼굴을 역사 속에 기록하는 것, 그것이 다큐멘터리이다.” 라고 하였다.¹³⁾

안셀 아담스의 저서 「사진 만들기(Making a Photography)(1935)」에서 언급된 사진 유형 중 다큐멘터리 사진은 ‘사회적 상황을 비평적으로 해석한’ 사진 유형에 속한다. 즉, 현대 문명이나 사회 현황과 개인적 혹은 집단적으로 관계가 있는 개체나 물질적 증거를 다루는 것이다. 따라서 다른 사진 유형과 비교할 때 다큐멘터리 사진은 인간적인 상황인 인문주의적인 측면을 간과할 수 없는 영역이다. 다큐멘터리 사진은 ‘사실적인’, ‘사실에 입각한’, ‘역사적인’등의 의미를 함축하고 있지만 무엇보다도 우리가 살고 있는 세상을 적극적으로 해석하려고 하는 욕망과 진실에 관한 표현 방법으로써 진정한 의미를 가지고 있을 것이다.¹⁴⁾

사진은 어떤 매체보다 현실 지향적이고 기록적인 수단임은 채론의 여지가

13) 이영준, [현대사진의 시각], (서울:시각과 언어, 1992), p.13.

14) 정길성, 「다큐멘터리로서의 인물사진에 관한 연구: <길 위의 초상>전을 중심으로」, (계명대학교 석사학위논문 2004), p.13.

없고 찍는 순간의 기록이고 현실묘사이다. 사진의 이러한 기록적인 특징, 사실 묘사적인 기능 때문에 대중은 기록에 대한 인식을 새롭게 하였다. 그 결과 사진이 발명되기 이전까지 기록적인 기능을 수행했던 문자와 그림으로부터 기록에 대한 역사적 책무를 사진이 일임 받았다. 그래서인지 사진은 맨 먼저 사람들의 모습을 기록했고 기계적인 현실성이 증대되자 유적지나 명승지를 기록하는 역할을 수행하였다. 예를 들어 전쟁의 모습을 기록하게 되었고 태고의 처녀지를 탐색하여 기록하게 된 것이다. 그야말로 사진의 고유 기능인 기록성과 사실성에 근거한 재현의 순수성이었다. 그러나 이것들이 지금 말하려는 다큐멘터리 사진이라고는 할 수 없을 것이다. 이런 사진들은 사진가의 감정을 이입시켜 세상을 해석하거나 사진가 자신의 사회적 의미 찾기가 아니었기 때문이다. 또 외부적인 사건을 카메라라는 수단을 통해 그대로 재현했기 때문에 지금 우리가 논의하는 세상을 적극적으로 해석하고 말하는 수단으로서의 다큐멘터리 사진은 아닌 것이다. 즉, 다큐멘터리라는 개념이 발생한 1920년대부터 1930년대까지 인간이나 사건은 사회 공간 속에 포함되었고 정지 상태로 받아들여졌다. 그러나 20세기 후반에 들어서서 다큐멘트는 시대와 함께 변화하고 기록하는 자의 개인의 의식에 의해서 그 품(Form)을 확장해가게 된다. 있는 그대로 보이는 외면적인 현실뿐만이 아니라 거기에서 느낄 수 있는 세계, 의식 심층에 작용하는 세계까지 미치게 되고, 사진의 기록성이 여러 가지 새로운 모습으로 의식되기에 이른다.¹⁵⁾ 새로운 다큐멘터리는 일상적이며 하찮은 것도 기념비적인 이미지가 될 수 있음을 보여주었고, 사회적으로 은폐된 것들, 보아서는 안 되고 보여주어서도 안 될 세계를 속속 들추어내면서 ‘미’와 ‘추’에 대한 우리의 관념을 뒤흔들어 놓았다.¹⁶⁾ 무엇을 찍느냐? 어떤 카메라를 사용하느냐? 하는 것은 문제가 아니고 주제 그 자체가 중요한 이슈가 되었다.

15) 이토 도시하루, [20세기 사진사], 이병용(역), (서울:현대 미학사, 1994), pp.149-150.

16) 정진국, [사진 이미지의 안과 밖], (서울:눈빛, 1999), p.215.

다큐멘터리 사진가란 카메라 앞에 놓여진 현실을 이해함으로서 사상과 감정을 가지고 예술을 창조하는 작가이다. 주제로서는 우리들의 시대와 환경이 모든 면에서 중요한 의미를 지니고 있었으며 어떤 특정한 시기에 살고 있는 사람들의 관계를 파악하기 위해 그들이 처한 환경이 지니는 의의를 발견할 수 있도록 주제를 충분히 아는 것이 다큐멘터리 사진가들의 임무가 되었다.

오늘날 다큐멘터리라는 용어는 폭넓게 쓰이고 있다. 영화나 방송분야에서는 다큐멘터를 픽션(Fiction)의 상태로의 기록물, 즉, 현실의 상황을 인위적으로 조각하지 않고 충실하게 촬영하고 구성하여 전달하는 것을 말한다. 사진에서도 역시 다큐멘터리는 사회의 생활상이나 현실, 현상을 충실하게 재현하는 사진의 의미로 사용되어진다. 일반적으로 다큐멘터리 사진을 포토저널리즘(Photojournalism)과 동일한 성격의 것으로 알고 있는 경우가 많지만 다큐멘터리 사진과 포토저널리즘은 근본적으로 뿌리를 같이 하긴 해도 사진이 현대 예술 속에서 복잡한 양상으로 전개되면서 이 두 가지는 다소간의 차이가 있다. 포토저널리즘은 신문이나 잡지 같은 저널을 통해 적극적이며 구체적인 목적으로 어떤 사실이나 현상을 알리는 기능적인 측면을 강조한다. 그러나 다큐멘터리 사진은 포토저널리즘의 역할을 포함한, 한 사진가의 예술관과 세계관을 표현하는 예술적 표현 매체를 가리키는 보다 넓은 영역까지 다루고 있다. 17) 다큐멘터리(Documentary)의 어원은 그 근원인 '다큐먼트(Document)'가 기록과 문서라는 두 가지 의미를 가지고 있는 것처럼 두 가지 의미를 가지고 있지만, 그 의미들은 구별된다.(or 동일하지 않다.) 첫 번째 사전적 의미는 우리가 '기록된 역사' 그리고 '역사적 기록들'에 대한 '기록된 증거' 그리고 '합법적인 문서들'에 대해 언급할 때 쓰는 의미이다. 18) 이때 '다큐멘터리(기록물)'는 사실을 책이나 신문기

17) 아더 로드스타인, [다큐멘터리 사진론] p.15

18) 뷰먼트 뉴홀(1987) [사진의 역사] 정진국(역) 서울: 열화당, p309

사, 그리고 영화에서처럼 편집이나 허구적인 요소를 삽입함이 없이 객관적으로 제시하는 것으로 정의되어 왔다. 우리가 항상 접할 수 있는 공식적인 기록들, 즉 사회보장 카드, 신문, 수표 등도 공식적이고 고유의 특성을 가지며 공인된 양식으로 종이 위에 쓰여 지거나 인쇄된 것으로 그것들은 결정적인 증거나 정보를 제공하는데 사용되어 질 수가 있다. 그러나 다큐먼트에 대한 두 번째 부류에 속하는 기록이 있는데 이러한 ‘기록’이란 단어는 ‘인간기록(Human Document)’의 약어이다. 형용사인 ‘Human’이란 말은 1930년대 미국 문학을 통해서 ‘감정적인, 감동의 또는 진심으로’와 같은 말의 유사어로 일컬어지게 되었다. 다큐먼트는 그것이 인간을 다룰 때, 공식적인 부류의 개념과 반대되는 것이 된다. 그것은 객관적인 것이 아니라, 전적으로 개인적이며 주관적이다. 다큐멘터리 인물사진은 그것이 매우 절제적인 표현을 갖더라도, 인간 드라마의 근본 소재가 되는 감정을 수반하고 전달한다.¹⁹⁾ 이러한 다큐먼트는 비개인적인 다큐먼트에서 발견할 수 있는 몇 가지 정보를 제공하고 있다. 진정으로 다큐멘터리 인물사진이 역사적 의미의 다큐먼트의 비개인적인 다큐먼트에서 발견할 수 있는 것은 다큐멘터리 인물사진이 개인적이고 감정적인 것뿐만 아니라, 공공적인 일과 사회적인 관습에 대한 정보도 제공하기 때문이다. 그러면 다큐먼트의 정신적인 것을 어떻게 전달하는가? 또한 그러한 경험에서 어떻게 비밀스런 근원을 나타내는가? 우리는 역사적 다큐멘터리를 이성적으로 이해하지만, 다큐멘터리 인물사진은 감성적으로 이해한다. 후자의 다큐먼트에서는 다큐멘터리 장르 안에서 또는 1930년대 미국 다큐멘터리 운동에서와 같이 감정적 가치가 우선한다. 최근의 역사가들은 거의 모두가 다큐멘터리에 있어 감정적인 면이 중요하다는 것에 대해 알고 있다. 사진 역사가인 버몬트 뉴홀(Beaumont Newhall)은 그의 저서 「사진의 역사(1964)」에서, 다큐멘터리

19) 이영준 1992. [현대사진의 시각] 서울: 시각과 언어, p 13

사진의 중요성은 "그것의 힘은 우리에게 정보를 전달하는 것뿐만 아니라, 우리를 감동시키는 것에 있다."고 서술했다. 또한 미국의 비평가인 워렌 서스맨(Warren Susman)은 그의 뛰어난 논문 「1930년대(1970)」에서, "다큐멘터리의 모든 아이디어는 - 글로서가 아니라 보는 것과 듣는 것으로 - 삶의 세부적인 것들을 보고, 알게 해주며, 느끼게 할 수 있다. 다른 사람 경험의 일부를 자신의 것으로 느끼게 할 수 있다는 것" 이라고 서술했다. 서스맨은 다큐멘터리는 단순히 감정만을 다루는 것이라 말하지는 않았지만, 많은 부분이 그렇다는 것을 시사했다. 사람들은 감정을 통해서 - 보는 것을 통해서 - 정보를 얻는다. 따라서 그 당시 다큐멘터리 장르에 참가했던 많은 사람들은 감정이 사실보다 중요한 것이라고 공통적으로 인식하였다. 이 논리를 바탕으로 다큐멘터리 사진은 근본적으로 기록된 사실, 즉 정보를 수반하지만 그 사실들을 사진적 의미에서 조절하여 감정을 움직이게 하는 표현방법이라 하겠다. 여기서 말하는 감정이란 인간이 본능적으로 가지는 감정뿐만 아니라 이성적으로 훈련된 지적 정서를 말한다. 사진을 포함한 평면예술에서 표현된 대상뿐만 아니라 그것들에 대한 조형적 정리에 따라 감정의 표현이 좌우된다는 사실은 우리가 전통적인 예술개념을 통해서도 알 수 있는 부분이다. 그러나 이러한 매체적인 특성만 가지고서는 사진의 다른 장르와 구별이 어려울 것이라 판단된다. 이러한 매체적인 특성을 바탕으로 다큐멘터리를 구분 짓는 중요한 또 다른 요인은 사진의 주제와 그 내용이 될 것이다.²⁰⁾ 다큐멘터리에서 다루지는 주제는 언제나 인간과 사회에 대한 사회적 입장, 또는 개인적인 발언을 포함한다. 현대에 와서는 더더욱 개인적인 부분이 강조되고 있다. 그러나 아무리 사회에 대한 개개인의 주관적 정서를 표현했을 지라도 그것이 사회적, 역사적으로 의미를 발하지 않으면, 그것은 단순한 개인의 미적 유희에 지나지 않아 표현방식

20) Abigail Solomon-Godeau, Photography at the dock, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p.167

뿐만 아니라 주제와 그 내용이 다큐멘터리 사진에서 중요한 부분으로 작용한다. 사진술이 발명되었을 당시부터 다큐멘터리 사진이 존재했다고 판단하는 사진가들도 있지만, 그 당시에는 사진에 대한 개념적 정리가 되어있지 않은 상태였으므로 이 논의에서는 배제하기로 하겠다. 물론 다큐멘터리 사진술의 초보적 개념, 즉 증거 또는 증명으로서의 기록적 가치를 우선으로 한 사진들이었지만, 그들은 사회 개혁을 위해 다큐멘터리의 힘을 증명한 사진가들이었다. 소외된 사람들과 빈민가를 촬영하였는데 이렇게 촬영된 사진은 정보 전달 뿐 아니라 우리를 감동시키는 내적인 힘을 갖고 있다는 점에서 중요한 것이다. 제이콥 리스(Jacob August Riis)는 뉴욕의 빈곤, 사회범죄, 그리고 노동자 착취문제를 고발했고, 루이스 하인(Lewis Wickes Hine)은 한 장의 사진으로 세상을 바꿨는데 당시 국회의원들에게 사회운동자들이 미성년자 고용 문제를 아동노동법을 개정하자고 했으나 무산되었던 것을 13세 이하의 아이들이 공장에서 작업하는 사진 한 장으로 국회에서 아동노동법을 통과시켜 그 시대에 잘못된 노동법을 개정하는데 중요한 사례로 남아있다. 그들이 사진의 미적 가치를 전혀 고려하지 않은 것은 아니지만, 그것보다는 사진의 사실적 정보 가치를 내세워 믿기지 않을 정도로 사회 개혁의 선봉자 역할을 충분히 해냈다.²¹⁾ 또한 1929년부터 시작된 미국 경제공황을 극복하기위해 당시 미국의 루즈벨트 대통령은 빈민을 구제하고 경제를 활성화하기 위한 정책들을 적극적으로 펼쳤는데, 특히 농민들을 구제하기 위해 농업안정국(FSA, Farm Security Administration)²²⁾ 산하에 사진단을 조직하여 이민노동자나 소작인의 생활상을 심도 있게 촬영

21) 장철규 (2010) 석사학위 논문[루이스 하인 사진이 사회 변화에 끼친 영향력에 대한 연구] p61~73

22) 1930년대 미국의 대공황 기간 중 농업 안정국에서 당시 어려운 환경에 처해 있던 소작인이나 소작농 그리고 황폐해진 대평원 지역의 이주민들의 모습을 사진에 담아 알림으로써 미국이 처한 농업의 문제점들을 파악하고 해결해 보려는 계획으로 1935년부터 1942년까지 사진가들이 대거 참가하여 2만 7천점이 넘는 사진으로 원래의 계획대로 적절한 홍보를 할 수 있었다. 이사진들은 원래의 목적을 뛰어넘어 사진 역사의 새로운 이정표를 마련하였다. 그것은 농업 안정국 사진들이 다큐멘터리 사진을 중요한 예술적 표현 매체로 인식 시키는데 결정적인 계기를 마련하였다.

하는 계획을 세웠다. 이를 'F.S.A. 다큐멘터리 사진운동'으로 지칭하며, 사진을 통한 일련의 정보활동을 통해 솔직히 기록된 사실로서의 증거로 경제적 위기에 처한 나라 전체와 국민들을 포괄적인 기록으로 나타내어 그들이 연방정부의 도움을 필요로 하고 있다는 것을 대중에게 납득시키고자 하였다.²³⁾ 1970년대 다이안 아버스(Diane Arbus)까지 다양한 새로운 표현방법들을 시도하기 시작했다. 여기서 새로운 방법은 사진 제작의 형식적인 부분뿐만 아니라 주제나 내용, 또는 접근방법 등을 말한다. 1950년대는 미국 사회에 있어서 대중매체가 중흥기를 맞이한 시기였으므로 과거의 대중적이고 공공적인 대상으로의 접근 방법이 개인적이고 사적인 방법으로 변환되었다. 그리고 이후 전자의 방법은 포토저널리즘이라는 실용성이 강한 사진 형식으로 분업화되었고, 후자의 다큐멘터리 표현양식은 더욱 심층적 예술 지향성을 가지게 되었다. 그 대표 주자로 사진평론가들은 로버트 프랭크(Robert Frank)를 꼽고 있다. 그의 사진 특성은 과거 다큐멘터리 사진들과 달리 촬영된 대상들에 상징성을 부여하고, 그 대상들과의 관계를 설정하며, 프레임 안의 구성을 조형적으로 부각시키는 다층구조의 형식을 택하는 것이다. 이것은 형식을 통하여 내용을 자의적으로 해석하는 것이라 할 수 있다. 이러한 접근 방법은 초기의 대상에 의존하는 표현방법과는 크게 구별되는 것으로, 사진적인 의미를 부각시켜 지적 감정을 이끌어내는 새로운 표현방법이었다. 로버트 프랭크는 이러한 사진표현을 통하여 다큐멘터리 사진의 방향성을 제시하였고, 그 후의 많은 사진가들에게 영향을 주었다.²⁴⁾ 이들은 프랭크의 표현방법을 더욱 확장시켰고, 대상에 대한 1차적 의미를 제거시켜 프레임 중심의 사진 실험을 계속해 나갔다. 지각과 표현은 동시적인 것이며 사진이 그러한 매체에 가장 적합하다고 생각하였다. 그리하여 그들의 사진은 재즈음악의 즉흥적인 면과 유사하며, 다큐멘터리 사진의 형

23) 진동선 (2003) [사진사 드라마 50] 서울: 푸른세상, p.127

24) 진동선 (2002) [현대 사진의 쟁점] 서울 : 푸른세상, p17~18

식적인 면을 지극히 강조한 것이었다. 그리고 1970년대 이러한 다큐멘터리 사진의 정점을 뒤바꾸어 놓은 사진가가 바로 다이안 아버스였다. 그녀는 촬영 대상이 사진에서 가장 많은 의미를 발하며, 그 대상을 선택하는 것은 사진가의 모든 관심사의 핵심이 된다고 생각하였다.²⁵⁾ 따라서 사진을 만드는 형식은 사진술이 발명되었을 당시의 가식 없는 직설적인 방법을 택했지만, 그것이 오히려 대상의 분위기 때문에 추상적으로 보여지기 까지 하였다. 그녀가 다룬 대상들은 우리 주변으로부터 소외된 정신박약자, 성(姓)도착자, 난장이, 그리고 평범한 애국시민들이었지 이들이 찍혀진 사진 속에서 발하는 분위기는 그녀의 사진 표면에서 나타나는 냉랭한 질감처럼 박제화된 인간의 표상 그 자체로 보여 졌다. 이러한 방법으로 다큐멘터리 사진은 현대까지 다양한 요소로부터 많은 영향을 받고 의미를 변화시키면서 이어져 왔다. 물론 현재에는 더 많은 실험과 의식전환을 바탕으로 그 변화가 계속되고 있지만, 중요한 것은 앞에서 밝힌 다큐멘터리 사진의 개념 정의와 같이 다큐멘터리 사진술은 단순한 기록과 정보를 직접적으로 복제하여 전달하는 것이 아니라 현대의 모든 예술이 그러하듯이 그 의미를 감정적 가치로 전환시켜 예술적 표현을 가지는 것을 근본으로 한다는 것이다. 따라서 다큐멘터리 사진은 단순한 기록, 전달이라는 표피적 의미에서 벗어나 다큐멘터리로서의 예술성을 지향하는 것이라 볼 수 있다.

2. 다큐멘터리 형식의 인물사진

초상사진은 사진의 발명 이후 제일 먼저 유형화의 길로 접어든 장르이다. ‘초상’을 뜻하는 포트레이트(Portrait)는 ‘끌어내다,’ ‘노출시키다’라는 뜻의

25) Doon Arbus. (1973) [DIANE ARBUS] New York :Aperture, p.3

라틴어 ‘Potraho’ 에 기원을 두고 있다. 그런 의미에서 ‘초상’이란 개인을 끌어내어 노출시키는 것이라고 할 수 있고 예술분야에서는 그림이나 조각, 사진 등으로 개인을 묘사하는 것이다.²⁶⁾ 초상의 의미를 보다 적극적인 것으로 해석하는 존 탁(John Tagg)에 의하면, 초상이란 개인을 묘사하고 사회적 정체성을 각인하는 기호적 수단으로서 계급이 자신의 의미화를 생산하는 통로이자 소유할 수 있는 사물을 생산하는 것이기도 했다.²⁷⁾

오늘날의 사진은 매우 다양한 형태로 발전해 있지만 초기의 사진은 초상 사진이 전부라 해도 과언이 아니다. 인간은 이름을 통해 각각 표시되고 하나의 실상으로 존재하게 되었다. 그러나 인간의 식별은 이름만으로는 불가능한 것이며, 개성적이며 개별적인 구별은 사람 자신을 대표하는 얼굴을 볼 때에만 가능해지는 것이다. 간혹 얼굴 외에 신체의 특징을 내세워 그 사람을 설명하는 경우도 있지만, 그 사람을 대표하는 이름은 영원히 인간의 얼굴 밖에 없다는 사실의 자각은 재현이나 표현의 세계에 의지해 보려는 노력을 하게 되었다.²⁸⁾ 자신의 흔적을 남기려는 의도와 더불어 자신의 가장 이상적인 자아를 타인에게 보여주려고 하는 것은 인간이라면 누구나 갖는 본능일 것이다. 이에 대해 화가와 조각가들은 인간의 얼굴과 모습을 재현해 그 사람의 특성을 나타내는 방법을 제일 먼저 고안하였고 그 후 인간의 얼굴을 보존하려는 노력은 계속 되었다. 18세기 이후 초상화의 역사는 초상화가 대중화되어 가는 과정과 그 궤도를 같이 하고 있다. 이전까지 특권계층의 전유물이었던 초상화는, 산업혁명 이후 부르주아에게 자신의 권력과 부를 과시해줄 수 있는 수단으로 매력을 가지게 되었다. ²⁹⁾ 이 과정에서 화가를 고용하여 자신의 모습을 그리게 할 수 있을 만한 시간적,

26) 칸비야시 츠네미시 外, [예술학], 김승희(역), (서울:지성의 샘, 1993), p.157.

27) 존 탁 (Tagg John), [The Burden of representation] (Minesota, 1988), p.39.

28) 최인진, [한국사진사], (서울:눈빛, 2000), p.169.

29) 지젤 프로인트, [사진과 사회], 성완경(역), (서울:눈빛, 2006), p.14.

경제적 여유가 없었던 그들은 보다 싸고 간단하게 입수 가능한 초상화를 원하게 되었다. 사진이 발명된 이후 역시 가장 큰 관심은 사람의 모습을 가장 사실적으로 표현하는 것이었다. 1830년대 후반부터 1850년대에는 과거보다 훨씬 싼 비용의 초상화 제작을 가능케 하였다. 사람들은 이러한 시대적 상황을 맞이하여 점차적으로 자세히 기록된 초상사진을 소유할 수 있게 되었다. 중산계층의 정치적 계층 상승과 물질적 부를 과시하기 위한 초기의 인물사진은 이후에 예술적으로 성숙하게 되었고 그 후 여러 단계의 과정을 거쳐 발전했다.³⁰⁾ 사진은 사물을 객관화하는 특정한 영상 유형에서 본질적으로 그 자체만으로는 이해할 수 없는 시와 같은 함축적인 미학의 표현처럼 여겨지고 있다.

초상사진은 근래에 들어 인물사진이라는 광의의 의미에 포함되어 사용되고 있다. 인물사진이란 특정인의 얼굴을 기록, 보관하기 위해 사진관에서 찍는 초상사진뿐만 아니라, 인간을 촬영대상으로 하는 사진의 여러 형태를 아우르는 말로 사용되어지고 있다. 인물이 가지고 있는 개성을 찾아내고, 그것을 표현하기 위해 여러 가지 방법(조명, 포즈 등)을 시도해야하기 때문이다. 이렇듯 인물사진은 그 촬영대상과 방법, 목적이 다양하지만 ‘인간’을 소재로 한다는 점에서 사진의 영원한 주제가 되고 있다.³¹⁾

항상 자신의 모습을 오랫동안 지속시키고자 하는 욕구와 욕망으로 말미암아 인간은 사진이라는 새로운 미디어(Media)를 탄생시켰다. 따라서 인물사진은 회화와 달리 만인을 위한 초상으로 자신의 모습을 영원히 기록, 간직하고 싶어 하는 대중의 꿈을 이루게 하였다. 사진의 발전은 인간을 기록하는 의미의 인물사진으로 급성장하게 되었고 지속적으로 사진기술은 새로운 형태의 아이디어를 주었으며, 이 새로운 예술형태는 다른 한편, 사진기술을

30) 위의 책, p14.

31) 장월, 「인물사진 표현에 관한 연구」, (경성대학교 석사학위논문, 2010)

고취하고 사람들에게 새로운 방향과 임무를 부여했다. 우리는 초창기 초상 사진에서 매우 흥미 있는 사실에 주목하게 된다. 사진은 그 기술이 아직도 원시적인 단계에 있던 바로 발전 초기에 유례없는 예술적 완성을 보였는데 이 발전의 진행과 함께 예술적 질은 점차 떨어지고 이런 현상은 거의 매 십년마다 악화됨을 볼 수 있다. 초창기의 사진예술가들의 활동이 사진이 산업화되기 이전의 첫 10년 동안에 이루어졌다는 사실에는 확실히 매우 깊은 의미가 있다.³²⁾

무엇보다도 다큐멘터리 초상사진은 확실성이라는 중요한 속성을 지니고 있다. 20세기에는 아우구스트 잔더(August Sander)³³⁾의 유형학적 사진과 더불어 19세기 초상사진의 객관적인 엄격함은 그 시대의 가식 없는 실체에 도달하려는 사진가들의 접근방식으로 사용되었다. 그러나 그 형식을 비정상적이고 소외된 인물에게만 적용하는 것이 아니라 비장애인, 사회의 상층 부계층에도 적용하였다. 1900년대 이후 인물을 찍은 거의 대부분의 사진은 포트레이트(Portrait)라는 개념의 범주에 속하게 되었다. 다큐멘터리 사진 만큼 범위를 명확하게 구별하기 어려운 사진도 흔하지 않다. 다큐멘터리는 언론보도매체에 실리는 사진과 포토저널리즘 사진의 의미와 혼용하기도 하고 조작을 피하고 싶어 하는 사실 그대로의 사진으로서의 의미를 내포하기도 한다. ‘조작을 피하고 현실의 모습을 있는 그대로 표현하는 사진’은 19세기 사조였던 리얼리즘(Realism)³⁴⁾이 어떤 형식의 조건을 갖고 있느냐 문

32) Gisele Freund, [*Photography et Societe*], (Edition De Seuil, 1976), p.37.

33) 아우구스트 잔더(August Sander, 1876~1964): 독일 출생. 사회주의 예술론의 영향을 받아 동시대인들을 사회적 부류별로 찍으려는 계획을 세우고, 간은시대를 살아가는 독일인들의 모습을 촬영하였다. 그는 거대한 사회구조 속에 놓여있는 인간상을 파악한 인물사진을 주고 촬영하였는데, 인물을 사회조직 속에서 저마다 떠맡고 있는 사회적 역할로 파악하였다. 그의 사진에는 당시 독일의 모든 계급의 인물들을 모두다 볼 수 있기 때문에 사회과학적이라는 평을 받고있으며, 유형학적 사진의 선구로 여겨지고 있다.

34) 추상예술, 고전주의, 낭만주의에 대립하여 나타난 개념으로 객관적 사물을 있는 그대로 정확하게 재현하는 사조

지 않기 때문이다. 다큐멘터리 성향이 강한 인물사진이 근대에 와서 초상 사진과의 경계가 모호해 진 것은 사진대중화에 따른 자연스러운 현상이었다. 스튜디오에서 동일한 배경에 찍는 사진을 사람들은 답답하다고 느끼기 시작했고 각각의 인물표현에 있어 현대의 인물사진은 기존 초상사진의 개념을 허물면서 작가의 사적인 관심과 사상, 정제된 감정을 통해 대상들의 행위를 포착하여 피사체의 스타일을 표현하려 함으로 현대 인물사진은 도전적이고 모험적이라 볼 수 있다. 이와 같은 사진은 기록과 동시에 해석인 것이다. 이후 사진은 세상을 해석하는 방식에서 좀 더 지극히 사적인 사진으로 그리고 좀 더 일상으로 다가서기 시작했다. 다큐멘터리 초상사진의 변화는 곧 내용의 전개가 ‘사건’에서 ‘상황’으로 전환했음을 뜻한다.

현대에 다큐멘터리 사진은 단순한 정보전달이 아니라 사진가의 감정과 사회에 대한 시선 그리고 찍히는 대상의 환경과 의식까지도 포함하고 있다. 포토저널리즘은 정보전달이 강하기 때문에 우리는 그것을 이성적으로 판단하게 된다. 그러나 다큐멘터리는 정서적으로 그것을 이해하고 받아들이게 함으로 마음을 움직이게 하고 있다.

제2절 인물사진에 대한 고찰

1. 존재와 공간예술

사진의 발명 이후, 사람들은 사진을 육안의 오류와 착각을 교정시켜주는 역할의 존재로 인식하기 시작했다. 찍는다는 것은 ‘사진적 행위’이고 이는 분명한 사실이다. 하지만 존재를 본다는 것은 철학자들의 입장에서는 “존재”란 이름으로 가정한 철학적 행위 가운데 하나이기도하다. 이것도 명백한

사실이다.

철학사에서 ‘존재’란 멈추어져 있는 것으로 오랜 시간 멈춰 있을수록 그것을 아름다운 존재로 여겨왔다. 플라톤(Plato)은 ‘이데아(Idea)’를 주장하였는데, 이것은 절대 변화하지 않는 것을 의미한다. 공간에 한정됨은 공간적 변화를 인정하는 것이기 때문에 절대 변화하지 않는 이데아는 특정 공간에 한정되어질 수 없다. ³⁵⁾이런 공간적 변화를 인정하지 않기 위해 플라톤은 이데아를 공간을 넘어선 ‘초-공간’에 머무르는 것이라고 하였다. ³⁶⁾그러면서 공간 속에 존재하는 모든 존재는 공간적 변화 속에 머무르는 것 보다 열등한 것이라고 규정하였다. 즉, 변화하는 존재인 공간 속의 모든 존재는 플라톤에게 멈추어져있어 영원히 고정된 이데아의 존재보다 열등한 존재로 인식되었다. 그리고 이러한 이분법적 사고는 서양의 형이상학의 전통이 되었다.

공간예술에서는 물질이 존재하고 여러 현상이 일어나는 장소로 정의한다. 예를 들면 바위라는 것이 있다고 말한다면, 그것이 존재함으로 이루어지는 다양한 물리적 현상이 일어나는 장소를 함께 떠올린다. 하지만 예술 분야에서는 ‘특정 공간’ 속의 대상이 아니라 공간을 넘어선 그 대상을 주로 다루었다. 즉, 지금 여기에 존재하는 공간 속의 존재가 아니라 천상의 존재 예를 들어 공간에 담기지 않는 신과 구원, 천사, 기적 등을 예술의 대상으로 삼은 것이다. 예술에서 다루지는 시간도 공간과 크게 다르지 않다. 시간 속의 존재는 무엇이든 죽거나 소멸되기 때문에 시간은 언제나 인간이 피하고 싶은 것이었다. 하지만 분명한 사실은 지금 현재 가장 현실적으로 존재하는 ‘나’는 시간이나 공간을 초월하여 있는 것이 아니라 그 가운데 즉, 시공간 속에 있는 것이다. 시공간 속의 나를 부정함은 곧 나의 존재내면을 부정하는 것이다. 참된 나의 모습은 시간을 넘어 존재하는 것이 아니고, 시

35) 정일영 석사학위논문[사진적 리얼리즘에 관하여] 계명대학교 예술디자인대학원 p.3~6

간 속의 나는 참된 나이기 때문에 시간의 내면은 곧 나의 내면이라 할 수 있다. 그리고 그 시간이 존재하는 곳이 공간이 되는 것이다. 그렇기에 아인슈타인(Albert Einstein)은 “굳이 심오한 물리학적 이론을 열거하지 않아도 시간과 공간은 하나의 끈으로 이어진다고 할 수 있다”³⁷⁾ 고 했다. 시간은 과거와 현재를 연결시킨다. 그리고 그것은 미래까지도 이어진다. 그러하기에 어느 한 존재의 시점은 그 앞 · 뒤 시점과 철저히 구분되는 것이 아니라, 과거와 미래의 응결점이라고 할 수 있다. 그리고 그렇게 시공간 사이에 흘러가는 존재가 바로 ‘참된 존재’이다. 즉 참된 존재는 곧 공간과 시간으로 이해되어지고 있다. 다시 말하면, 매 순간마다 공간 가운데 존재함이 시간을 이루고 그렇게 존재, 공간 그리고 시간은 하나가 된다.

사진에서의 공간은 공간 자체의 의미를 초월하여 대상이 살아온 삶의 환경과 직업, 평생의 업적이 묻어나는 곳으로 인물의 삶을 유추해 볼 수 있는 곳이다.

2. 삶의 감성적 이미지

美學은 오랫동안 예술의 객관적인 본질을 추구하였으나 이러한 시도들은 모두 허사로 돌아갔고, 단지 예술을 유명론적으로 정리하려는 여러 경향들을 낳았다.³⁸⁾ 그러나 예술이라는 현상이 아무리 다양한 형태로 표현된다 해도 그것은 언제나 ‘감성적 이미지’의 형상화를 통해 나타난다. 마음은 눈에 보이지 않는다 그래서 얼굴 표정으로 마음이 표현되듯이 ‘감성적 이미지’는 제 3의 무엇인가를 내포하고 있다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 이러한 제 3의 이미지를 푼쿠툼(Punctum)이라고 정의하였다. 이것은 본 연

37) 스티븐 호킹, [시간의 역사], 김동광(역), (서울:까치, 1998), pp.22-46.

38) 이정우, [인간의 얼굴], (서울:민음사, 1990), pp.29-30.

구자가 전달하려는 것들과 유사한 이야기를 하는 것은 사실이나 그 개념어들을 가져다가 쓰는 순간 본래이야기를 하려는 것보다는 개념만이 남기 때문에 본 연구자의 논문에서는 감성적 이미지로만 어필하고자 한다. 그것은 세부적인 것, 찢린 자국, 작은 구멍이며 조그만 얼룩이고 작게 베인 상처이다. 그는 이것에 대해서는 “그것이 장면으로부터 화살처럼 나와 나를 관통한다” 39)는 표현을 쓰고 있는데 이것이 푼쿠툼의 핵심적인 성격이다. 그것은 세부이기도 한 동시에 화면 전체를 장악하기도 하며 40) 그렇기 때문에 일상에서 아주 평범할 수 있는 순간 혹은 타인에게는 아무것도 아닌 순간을 잊을 수 없게 만들어 버리기도 하는 것이다. 그것이 왜 시선을 빼앗고 불편한 동시에 후련하며 시간이 흐른 뒤에도 지워지지 않고 선명하게 남아 있는지는 설명하기 어렵다. 왜냐하면 푼쿠툼은 근본적으로 의미적인 관점(인식론 혹은 형상론)에서 볼 때 비논리적이고 비상식적인 개념 다시 말해 논리적으로 규명 불가능한 개념이기 때문이다. 그와 같이 푼쿠툼의 개념은 어떤 특정한 형상을 갖지 않는 형이상학적 개념으로 존재론적 관점에서만 이해되는 개념(감정)이다. 그리고 그런 감정이 본연구자가 작업을 만들어 내는 원동력이 된다. 또한 타인과 내가 공존하는 현실공간 속에서 발생하는 비교적 보편적이고 단순한 대다수의 감성적 이미지들은 각 시대와 문화마다 일정하게 코드화 41) 되어있고, 우리는 깊은 반성이나 별다른 판단 없이 주변의 세계를 이미 코드화 된 의미로 받아들이고, 우리의 마음은 어떠한 관념들이 아니라 이러한 느낌들로 채워지게 된다.

이러한 감성적 이미지들은 일정한 매체를 통해 어느 정도 지속성을 유지할 수 있는데 그 중 사진매체는 그 자체만으로도 어떤 의미를 내포하고 있

39) Roland Barthes . [밝은 방] 김웅권 역 (서울:동문선,2006) p.43

40) 위의 책, p.42

41) 위의 책, p.115.

다. 현대 예술가들은 일상 대중매체의 이미지 홍수 속에서 문화적 모순들을 발견해내고 인간 정체성에 대한 근본적인 분석을 통해 이를 감성적인 이미지로 형상화하여 일상성 자체를 변혁하는 일을 과제로 삼고 있다. 이러한 현실에 근간한 예술을 채우기 위하여 이러한 감성적 형상화의 도구들을 활용 하는 것이다. 본 연구자는 장공익翁을 촬영하면서 어떤 감성적 이미지가 주는 느낌을 얻었고 그것이 본 연구의 시작이 되었다. 장공익翁은 금릉석물원의 모든 조형물에 자신의 생각을 담는다고 했다. 과거의 기억과 어렸을 적 할머니 할아버지께 들은 이야기며 제주에 내려오는 전통설화까지도 장공익翁에 의해 재해석 되어 돌하르방이라는 석물로 나타났고, 그것 들은 본 연구자가 대상에게 좀 더 집중하여 그가 나타내고자 하는 삶의 이미지와 본 연구자가 대상에게서 찾으려는 이미지를 이어주는 역할을 하였다.

3. 표정과 심상성

사진 예술은 자신의 심성과 철학을 자신의 독창적인 형식을 통해 나타내는 것인데 이러한 표현의 실체는 정신에 의해 구성된 감정의 표정을 기호화함으로써 의미를 갖게 되며, 구체적이고 시각적인 얼굴 표정으로 드러나게 된다. 이에 많은 사진가들이 인물사진에서 인물이 가지는 감정 또는 이미지를 직관적 측면으로 나타낼 수 있는 한 방법으로 인물표정에 주안점을 두어 촬영하고 있다. 표정은 인물의 내면심리를 표현하는데 가장 솔직할 수 있다.⁴²⁾ 표정은 여러 가지 감각 기관에서 나타나는 모습들을 얼굴이라

42) 르네위그, [예술의 영혼], 김화영(역), (서울:열화당, 1991), p.71.

는 구조를 통해 보여준다. 사람표정의 변화는 약 2백여 개의 얼굴 근육이 움직여 드러나게 된다.⁴³⁾ 사람마다 각기 다른 얼굴표정은 그 어떤 구구절절한 말보다 더 강하게 기억에 남는다. 지구에 존재하는 수 십 억의 사람들 중 단 한사람도 같은 얼굴표정을 가진 사람이 없다는 것 또한 참으로 신기한 일이다. 그만큼 표정은 각 개인의 내면을 나타내고, 상황, 환경 등 모든 것을 작품 안에 나타낼 수 있는 중요한 요소인 것이다.

사람을 마주할 때 일반적으로 가장 먼저 시선이 가는 곳은 대부분 상대방의 얼굴이고 눈이다. 표정 중에서도 눈은 본 연구자의 사진 작업에서 가장 중요한 부분을 차지하고 있다. 본 연구자는 눈을 통해서 사진 작품의 미학적 의미가 정의된다고 말할 수 있으며 인간의 눈은 인간의 내면을 볼 수 있는 마음의 창이자 인물의 리얼리티를 구현하는데 가장 중요한 역할을 한다. 이러한 점은 본 연구자의 사진과 제시된 사진작가들과도 일맥상통하는 공통점을 갖고 있음을 발견할 수 있고, 따라서 인간의 모습을 대상으로 하는 모든 사진가들이 눈으로서 볼 수 있는 최대한의 표현을 추구하고, 그들의 눈을 통해 그들의 작품 속에 담는 것이다. 따라서 초상이미지를 진실하게 받아들이기 위해서는 대상이 되는 피사체와 작가의 눈이 같은 의미를 공유해야하는 것이다.

심상은 지각과 관계하는데 지각은 외부의 사물을 인식하거나 또는 그 작용에 의해 머릿속에 떠오르는 것을 말하는 심리적인 과정이다. 일반적으로 사람들은 눈을 통해 자신이 관심을 가지고 있는 대상과 대상 사이를 이동하며 필요로 하는 정보를 획득하는데, 이렇게 눈을 통한 지각은 가장 큰 부분을 차지하고⁴⁴⁾ 이는 다른 어떤 감각보다 적극적으로 심상을 표현한다.

43) 우리 눈에 가장 잘 나타나는 근육들에는 넓고 평평한 근육인 전두근이 있는데 이마의 주름이 잡히게 하고 눈썹을 올리는 기능을 한다, 그리고 미간 사이의 두 개위 수직 주름을 잡히게 하는 추미근과 턱의 움직임을 도와주는 교근, 입의 양쪽을 잡아당겨 움직이게 하는 대치근이 있다, 또한 입술을 앞으로 내밀 수 있게 하는 이근 등을 이야기 할 수 있다.

또한 작가는 상대방의 얼굴과 표정을 눈으로 바라봄으로써 그에 대한 많은 정보를 알게 된다. 다이안 아버스(Diane Arbus)와, 리처드 아베돈(Richard Avedon), 메리 엘렌 마크(Mary Ellen Mark)등 인물사진에 있어서 인가의 정체성을 적절하게 표현한 이유였던 주제와 눈이라는 시각기관을 통해 작가와 대상 사이에서 이야기하려는 눈 맞춤(Eye Contact)⁴⁵⁾ 부분이 본 연구자의 사진 작업에서 추구하는 생각과 일맥상통하기 때문이다. 눈 맞춤이란 피사체와 사진을 찍는 자가 카메라를 통해서 서로 시선을 맞추고 정면으로 대면하는 촬영방식을 말하는 것이며, 본 연구자에게도 작품제작 과정에서 중요한 작업의 좌표가 되고 있다. 일상적으로 찍히는 피사체의 잠재의식 속에 들어가 의식하는 심리를 없애고 마음의 문이 열리는 순간, 즉 대상과 심리적 교감이 일어나는 순간과 사진가의 손이 움직이는 순간⁴⁶⁾을 눈 맞춤의 과정에서 풀어야 하는 것이다. 그것이 인물사진으로서의 내면 표출의 목적을 달성 할 수 있고 사진작품 속에서 나타내려는 진실과 예술성을 갖출 수 있는 것이다.

44) 김영기, [한국인의 조형의식], (서울:창지사, 1994), p.17.

45) 김우룡 [사진과 텍스트: 사진가의 눈], (역음 2006) p.177

46) 육명심 [사진으로부터의 자유], 2005, p.145

제 3장 접근 방법에 따른 작가 사례연구

사진가들은 사진을 피사체의 대상이 무엇이든 하나의 개념으로 시각화하는 영역으로 생각하면서 다른 매체나 수단보다도 더욱 직접적인 내용을 진지한 관점에서 사진작품에 작가의 눈 또는 심지어 마음까지도 사실적으로 담아내고자 하는 노력을 다하고 있다. 본 연구자도 사진을 작업하는 과정 중에서 인물의 초상이라는 양식을 위해 인물을 단순화 시키거나 배경을 생략하지 않고 전체적으로 모두 보여주되 본질적인 요소는 강조하려고 노력했다. 본 논문에서 논제의 근간을 이루는 인물사진을 연구하고 탐구하기 위해 본 연구자에게 영향을 줌과 동시에 작업방식 및 작업 과정에 유사성의 기준을 마련한 사진가인 다이안 아버스(Diane Arbus), 리처드 아베돈(Richard Avedon), 메리 엘렌 마크(Mary Ellen mark)의 작품을 본 연구의 이론적 동기로 설명하고자 한다. 사진이 갖는 예술적 속성이 일반적이지 않기 때문에 위 사진가들의 특성이 모든 사진가들에게서 공통된 특성은 아니며, 위 작가들에게서도 부분적으로 나타난 방법에 견주어 본 작업의 특성, 비교분석 및 장단점을 연구하였다.

1 다이안 아버스 (Diane Arbus)

다이안 아버스는 다큐멘터리 전통을 이어받아 새롭고 독특한 스타일로 승화시킴으로 역사적인 이정표를 세웠으며 종래의 다큐멘터리 사진의 개념을 적용하기에는 너무나 주관적이고 개성적인 방식을 보였다. 사진작품에서 인상이라는 관점을 표현하고자 했던 아버스는 부유한 유태인의 집에서

태어나 패션 사진가로 활동하던 모든 기득권과 사회신분을 버리고 드라마틱한 생활과 개인 작업에 몰두 하면서 1971년 스스로 삶을 마감했지만 1960년대 미국의 소외계층들의 삶과 그들의 정체성을 당당한 시각으로 바라보았던 사진가 중의 한 사람이다. 1972년 120여장의 사진으로 뉴욕 현대 미술관에서 그녀의 회고전이 열렸을 때의 관객들 반응은 매우 놀라웠고 당대 사진 영역에서는 큰 이슈가 되었다. 왜 사람들은 다이안 아버스의 사진 작품에 뜨거운 반응과 찬사를 보냈을까? 그것은 솔직하고 담백하게 인간이라는 피사체에 정확하게 파고들어 내면을 들추어내려는 그녀의 노력이 작품을 대면하는 관객들에게 그대로 전달되었기 때문일 것이다. 아버스가 진지하게 작업에 열중했던 10년가량은 비정상적인 모습을 예술작품의 주제로 삼는 경향이 일반화되고, 주제로서 별다른 의의가 제기되지 않으면서 정착되던 시기로, 1960년대의 정신적인 분위기와 매우 유사하였다.⁴⁷⁾

다이안 아버스는 1923년 뉴욕5번가에서 태어나 앨런 아버스와 결혼하여 남편의 영향으로 사진계에 발을 들여 놓았다. 사진작품에서 인상이라는 관점을 표현하고자했던 다이안 아버스는 패션사진가로 활동하면서 보장된 모든 사회신분을 버리고 개인 작업에 몰두하기 시작했다. 다이안 아버스의 순수한 사진 활동은 남편인 앨런 아버스와 헤어진 후 1960년대부터 본격적으로 시작되었다. 유복하고 근심 없는 삶을 영위했던 아버스에게 기형인은 사진의 소재로써 뿐만 아니라 세상의 또 다른 존재로서 자리하게 되었다. 유복함에서 비롯되었던 두려움과 부끄러움은 생의 존재를 이해하는 성찰의 눈으로 바뀌었다.

47) 롤랑 바르트·수잔 손탁, [사진론], 송숙자(역) (서울:현대 미학사, 1994), p.167.

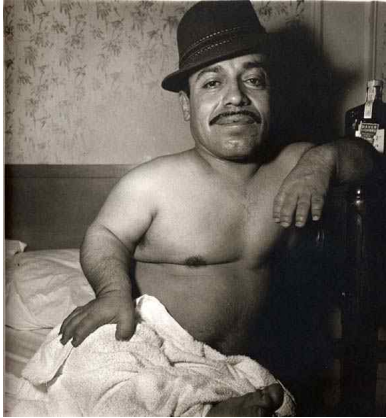


사진1 Diane Arbus , "Untitled"(1970)



사진2 Diane Avers, "Untitled"(1970)

그녀가 소재로 삼았던 난쟁이, 거인, 정신박약아, 지체 장애자, 레즈비언, 히피, 누디스트들은 사회에서 소외된 사람들이었다. 아버스는 그들에게 정면을 응시하도록 하여 촬영했던 것으로 추측되는 단순한 사진에 그들 각자가 갖고 있는 내면적인 심상을 담아 인상이라는 표정과 자세로부터 나오는 결모습보다 더 진실한 사실을 관람자들로 하여금 스스로 깨닫게 했다. 그런 그들에게 아버스의 의무감이 확대될수록 현실의 부조화는 그녀를 괴롭혔다. 그녀가 보기에 기형인들은 정상이었다. 육신이 기형이었을 뿐 오히려 자신보다 세상을 더 아름답게 보는 것 같았다.⁴⁸⁾ 다이안 아버스는 잊기 쉬운 사회의 한 측면을 기록했고 다큐멘터리 전통을 이어받되 새로운 스타일로 승화시킴으로 사진 분야에서 역사적인 이정표를 세웠다. 그녀의 사진기술은 평범하고 일반적인 기록 수법으로 처리되며, 대상의 접근 방법도 기념 사진적인 정공법으로 지극히 도식적이며 단조롭고 일반적이었다. 주로 정방형의 포맷을 사용하여 주인공들을 정면으로 보게 하고 화면의 중앙에 배치하여 좌우 대칭적 구성을 하였다. 이러한 정석적인 화면의 구성형식은

48) 진동선, [사진사 드라마 50], (서울:푸른 세상, 2003), p.228.

유태교의 종교적 신비주의 세계관과 직결되는 것이며, 주인공들을 정면 방향으로 차렷 자세로 고정시킨 것은 현실시간의 정지와 피조물로서의 인간의 수동성을 표현하기 위함이었다.⁴⁹⁾ 그리고 그녀의 작품에는 사진의 주인공들로부터 사진촬영에 들어가자는 승낙을 받고 나서 찍거나, 그들과 유대 관계를 형성한 다음에 사진촬영에 임했기 때문에 꾸며지지 않은 본래의 모습을 지니고 있다. 왜냐하면 그녀는 촬영대상이 사진에서 가장 많은 의미를 발하며, 그 대상을 선택하는 것은 사진가의 모든 관심사의 핵심이 된다고 생각하였으므로, 사진을 만드는 형식은 사진술이 발명되었을 당시의 가식 없는 직설적인 방법을 택하였다. 그러나 직설적인 방법이 오히려 대상의 분위기 때문에 추상적으로 보여지기 까지 했다. 이렇듯 그녀는 촬영에 특이한 표현 기법을 동원하지 않았으나, 사진 주제는 일반적으로 금기시하는 불구자, 난장이, 기인 등 비정상적인 사람들이거나 정상적인 생활에서 밀려나 소외받고 있는 예외적인 사람들을 다루어 그들을 인간의 중심으로 끌어들었다.

아버스의 사진에서 찾아볼 수 있는 가장 놀라운 양상은 희생자, 불행한 사람들의 모습을 통하여 동정심을 유발하는 것이 아니라 그들에게 관심을 집중하면서 가장 활발하게 사진을 예술의 경지로 끌어 올렸다는 것이다. 그녀의 작품은 혐오감을 주는 사람은 물론 애수에 차고 비참한 사람들을 담고 있으나 이 사람들의 모습은 전혀 동정심을 유발시키지 않는다. 그 이유는 그녀가 보다 정확하게 개별적인 시각으로 묘사하기 위해서 주제에 대하여 솔직하면서도 감상적인 요소를 배제했기 때문이다.⁵⁰⁾ 다이안 아버스가 찍은 비주류의 인물들은 자신의 모습을 의식하는 자체를 부정하고 가식적으로도 꾸미지 않고 그들만의 정직한 자세를 취하고 있다. 이 점에서 아

49) 육명심, 열화당, 1987, p-192-194

50) 롤랑바르트·수잔 손탁, [사진론], 송숙자(역), (서울:현대 미학사, 1994), p.155.

버스의 인물사진은 피사체가 카메라 정면을 바라봄으로써 진지함, 솔직함, 그리고 존재의 본질을 보여준다는 점이 잘 드러난다.⁵¹⁾ 다이안 아버스는 인물을 담아내는 표현의 원칙에 충실한 것이다. 그것이 다이안 아버스가 본 연구자에게 가장 큰 영향을 주었던 사진 작업의 자세였으며, 인물을 담는 초상 이미지를 택한 동기부여의 원인이다. 다이안 아버스의 사진세계를 이루고 있는 핵심은 외형적인 형태보다 인간의 내면세계를 환상적인 신비주의로 표출하는 매력이며, 주로 정방향의 포맷을 사용하여 주인공들을 정면으로 보게 하고 화면의 중앙에 배치하여 좌우 대칭적 구성을 한 점이다. 이러한 정석적인 화면 구성형식은 종교적 신비주의 세계관과 직결되며, 정면을 향해 주인공들을 정면방향으로 차렷 자세로 고정시킨 것은 현실의 정지와 피조물로서의 인간의 수동성을 표현하기 위함이다.⁵²⁾ 다이안 아버스의 사진에서 중요한 것은 피사체의 꾸며진 모습이 아니라, 자신이 갖고자 했던 자의식이 사진 속에 남겨진 인상의 표출일 것이다. 본 연구자 또한 정방향의 포맷을 사용하여 촬영대상을 여과 없이 표출함으로써 기교를 벗어난 본질에 충실하고자 했다. 사진은 우리가 생각하는 것 이상으로 훨씬 더 많은 내용과 상세함까지도 여과 없이 보여준다. 그 중에도 인간의 모습이 ‘인물’로 대변되는 초상 이미지일 경우에는 더욱 그러하다. 본 연구자도 우리가 쉽게 잊거나 대수롭지 않게 생각하는 주변인물과 향토 인물들을 표현해 낸 작품을 정리한 본 논문을 통해 작품의 공통된 의미를 재정립 할 수 있다고 판단한다.

51) 수전 손탁, [사진에 관하여 On Photography], 이재원(역), (서울:시울, 2005), p.69.

52) 육명심, [세계사진가론], (서울:열화당, 1987), pp.192-194.



사진3 Diane Arbus, "Untitled"(1967),
A Jewish giant at home with his
parent



사진4 Diane Arbus , Identical Twin
Roselle New Jersey(1967)

위의 사진에서도 알 수 있듯이 아버스의 사진에서 중요한 것은 피사체의 허울인 꾸며진 인간의 모습이 아니라 그녀 자신이 갖고자 했던 자의식이 사진 속에 남겨진 인상의 표출일 것이다. 수집가의 느낌으로, 동일한 느낌으로 자의식으로 보고자 했던 인물의 인상으로 자기 작품의 완성도를 연구⁵³⁾했을 것이다. 피사체를 향한 그녀의 사진은 표면적으로 대상의 외부에 노출되어있는 인상을 촬영했지만 본질적인 시선은 대상의 내부로 들어가 내면을 끌어낸 것이다. 다이안 아버스의 작품을 통해 본 연구자가 초상 이미지의 본질을 이해 할 수 있게 되었고 주된 피사체를 인간으로 선택한 이유를 만들어 준 것이었다. 다이안 아버스가 동성애자 난쟁이, 혹은 아웃사이더 비주류 인물 등 여러 명을 통해서 정신세계의 내면적 동질성을 발견하고자 하였다면 본 연구자는 장공익翁 1인에 초점을 맞추어 그의 생각 옷차림새, 표정, 인상이 깃든 인물성을 통해 내면 표출을 이끌어 내고자 했다. 또한 다이안 아버스와는 다르게 작업 현장 전경촬영과 실생활 모습까

53) [Diane Arbus]. 페트리샤 보스워스. 김현경 옮김. 세미클론. 2006. p.32

지 촬영함으로써 사진을 보는 이들에게 텍스트 없이도 해석가능한 객관적인 설명을 더했다. 또 본 연구자는 플래시를 거의 사용하지 않고 자연광을 이용한 촬영을 했다. 사진은 우리가 생각하고 보는 것보다도 훨씬 많은 내용의 자세함 까지도 여과 없이 보여준다. 그 중에서도 인간의 모습인 인물로 대변되는 초상 이미지일 경우 더욱 그러하다. 본 연구자의 작품은 정면으로 응시하는 눈에서 대상의 내면을 표현한 다이안 아버스의 작품세계와 비슷하나 한 사람을 두고 장시간 촬영하는 방식과 그 주변 생활까지도 촬영하는 차별성을 두었다. 또한 본 연구자의 피사체였던 장공익翁이 만드는 돌하르방을 하나의 내면이 담긴 사물로 하여 다이안 아버스가 작업했던 정방향의 좌우대칭을 통해 꾸밈없는 솔직함 속에서 대상의 내면을 끌어내려 했다. 본 연구자는 아버스로부터 투철한 리얼리티의 추구하고 개성적 자각을 인지했다. 카메라는 기계장치에 불과하기 때문에 어떤 것이든 사진에 담을 수 있다. 사진가는 시인처럼 그들의 사진 화법에 따라 장면과 보이는 것에 의미를 부여하고 그 피사체를 재창조 해낸다. 이미지는 사진가 자신의 반영인 것이다. 즉, 사진을 찍는다는 것은 사진에 찍힌 현상을 직접적으로 이해하는 것뿐만 아니라 그 현상을 둘러싼 많은 것들의 의미를 깨닫는 것이다.

2. 리처드 아베돈 (Richard Avedon)

미국 출신의 리처드 아베돈은 현대 패션 사진계 그리고 흑백 인물사진의 거장으로 특히 여성의 매력을 끌어내는데 천재적인 재능을 갖고 지극히 창조적으로 표현했다. 흑백의 인물사진에서는 사실적인 효과로 대상을 과

감하게 담아냈다. 그가 찍은 인물은 모두 명사가 될 만큼 아베돈의 인물사진은 유명인사의 신분증과도 같았다. 리차드 아베돈은 1923년 미국에서 태어났다. 아버지 야콥 이스라엘 아베돈(Jacob Israel Avedon)은 러시아로부터 유대인 이민자들을 수송하는 배에서 태어났는데, 무척 고집 센 성격의 소유자였으며 아들에게 험한 세상에서 가능한 한 강한 사람이 되어야 한다고 항상 가르쳤기 때문에, 아베돈 또한 절대로 자신의 뜻을 꺾지 않는 소년으로 성장하였다. 이런 강한 성격은 그의 작품에서 느낄 수 있는 성격과도 일치한다. 그의 어머니는 의류업을 하는 부유한 집안에서 성장하였으며 아베돈은 그녀가 아주 재미있는 유머 감각을 가진 모험가였다고 회고하였는데, 그는 어머니의 영향으로 자신이 원했던 예술가가 되었던 것이다. 그에게는 말 못할 비밀이 하나 있었는데, 그것은 그가 학교생활에 전혀 적응하지 못한다는 것이었다. 그래서 시험을 통과할 수 없었고, 성적표를 마음대로 위조하였으며, 그는 철저한 소외감과 좌절을 경험하였는데, 바로 그러한 느낌을 통해서 자신의 다른 면이 성장하는 것을 느낄 수 있었으며 자기표현의 욕구가 증가되어 이를 배출하기 위한 출구를 절실히 원하게 되었다. 또한 이러한 소년시절의 경험은 후에 그가 인물사진에 내면적 측면을 표출하게 되는 뿌리 깊은 동기가 되었다. 일찍이 그는 브라우니 박스(Brownie box)⁵⁴⁾로 가족사진을 찍었는데, 최고의 모습으로 보이기 위해 모두 정장을 하고, 옆집에서 좋은 차와 예쁜 강아지를 빌려와 미소 지으며 사진을 찍었다. 나중에 사진을 받아 보고 얼마나 그 사람들이 슬퍼 보였던가를 깨닫게 되면서 사진의 허구성에 대해 인식하게 되는 첫 번째 계기가 되었다. 그는 주로 흰색 배경과 자연광을 이용하여 스튜디오라는 독립된 공간에서 인물사진을 촬영하였다. 일체의 현실상황을 거부하고 오직 자신

54) Eastman Kodak사가 1900년대에 제작해낸 120mm film형 카메라로 광범위한 광고 캠페인을 통해 소개되었으며, 가격이 저렴하고 조작이 단순하기 때문에 대중에게 널리 보급되었다.

이 설정한 의도와 공간 속에 대상을 끌어내 치밀하게 계산된 사진을 찍은 것이다. 이런 점에서 그의 사진은 한 차원 높은 새로운 실험 작업이라 평가 받는다. 또한 그는 인물들이 가진 강렬한 이미지의 내면적 표출을 심화하는데 초점을 맞추었다. 1979년부터 84년까지 제작했던 ‘미국의 서부에서 (In the American West)’라는 시리즈는 목장, 탄광, 가축 시장, 유전 개발 지역, 도축장, 도로 건설 현장, 남루한 식당과 사무실 등에서 일하는 노동자나 부랑아, 노숙자 등 사회에서 특별한 주목을 받지 못하는 계층을 찍은 사진들이다. 약속의 땅, 서부의 카우보이들, 미국의 신화를 이룩한 정복자나 개척자들의 강인하고 멋들어진 모습이 아니라 하루하루의 힘겨운 노동에 지치고 더럽혀진 소시민들이다. 아베돈의 사진에서 대상인 인물 그 자신이 사진 찍히고 있음을 스스로 인식하고 있다. 그러나 카메라 앞에 선 인물이 과장된 의식으로 자신을 적극적으로 드러내거나 혹은 감추거나 하는 식의 의식적인 포즈를 배제한다. 그래서 언뜻 보기에 그의 사진에는 어떤 효과를 위한 사진가의 연출이 없어 보인다. 촬영방법 또한 교묘한 앵글이나 드라마틱한 조명 분위기 조성 등을 배제하여 그 인물이 어떤 부류의 사람인가를 암시 해줄 만한 최소한의 이력만을 남기기 위해서 자질구레한 소도구를 사용치 않으며, 인물들은 흰색 배경 앞에 마치 정물처럼 놓여 있다. 조명은 넓게 확산되어 각 부분에 골고루 비치는 인공광이나, 그늘에서 자연광을 쓰는데 이런 광선들은 새도우의 디테일과 하이라이트 디테일을 매우 섬세하게 드러낸다. 이와 같은 현상은 그가 사용하는 8 × 10 인치 디어도르프(Deardorf) 뷰 카메라를 써서 초점심도를 아주 깊게 함으로써, 숨털까지도 셀 수 있는 정교함을 더해준다. 또한 49×61인치 혹은 그 이상의 대형 확대 인화의 정교함은 인물의 세부가 더욱 강조되어지게 한다. 모든 주름살과 머리카락, 피부의 흉터까지도 확대경으로 들여다보는 것처럼 생

생하고 적나라하게 된다. 이렇게 모든 것을 극도로 억제한 상황에서 오로지 인물자체에 대한 직관에만 의존하여 찍은 그의 초상사진들은 너무나 에너지가 강해서 화면을 뚫고 걸어 나올 것 같은 강력한 인상을 준다. 그의 사진은 주로 흰 배경의 천을 이용함으로 대상에 좀 더 집중하게 만들고 무표정한 표정을 포착함으로써 대상의 내면을 끌어내려 노력하였다. ‘미국 서부에서 (In the american West)’에서는 아베돈 인물사진의 체계적인 스타일과 촬영상의 특징이 더욱 명백히 나타나지만 그 대상 인물에 있어서는 커다란 변화를 갖는다. 이전 사진에 비해 첫 번째 스타일의 변화로는 광각 렌즈의 왜곡이 사라졌으며 작가가 만들어낸 검은 테 선과 믿기 어려울 만큼 풍부한 디테일이 조화된 힘은 보는 이로 하여금 깊은 진율을 느끼게 한다.⁵⁵⁾ 또한 연속성(continuity)과 획일화(uniformity)가 더욱 강조되어 사진 한 장 한 장에 그 대상 인물이 바뀌는 것 이외에는 거의 동일하게 구성되어 하나의 테마 속의 연속된 사진들이라는 사실을 강조하고 있다.

두 번째로 이 시기의 촬영방식으로는 자연광을 이용한 로컬 스튜디오 시스템(local studio system)과 흰색 배경 등을 계속해서 사용했으며 묵직한 8x10인치 대형카메라로 동일하게 작업했는데, 두 명의 조수는 아베돈이 놀랄 만큼 빠른 속도로 작업할 수 있게 도왔고 때때로 그는 35mm 소형카메라를 사용하는 것처럼 기동성이 있었다.⁵⁶⁾

55) Warren Johnson, "August Sander and Richard Avedon: Visual Resonances", Colombia College, Chicago, 1986, pp.1-10

56) Laura Wilson, "In the American West" background,

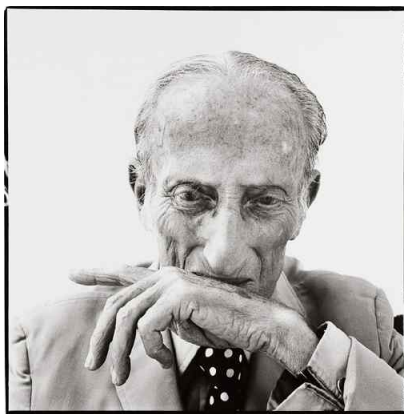
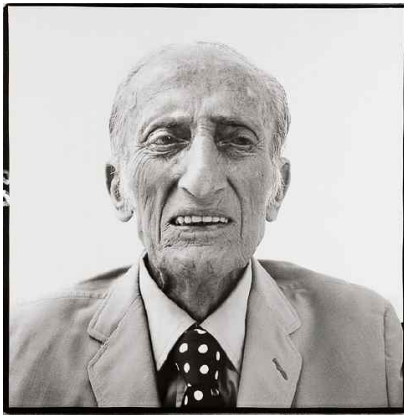


사진 5 acop Israel Avedon, Sarasota florida May 15 1971

아베돈은 대상인물의 개성을 파악하려고 하지 않고 인간의 일반적인 유형으로 다루었다. 이를 통해 그가 인물을 고유명사를 가진 독립적인 존재가 아니라 그 이전의 원초적인 하나의 생명체로 보았음을 알 수 있다. 대상 인물들의 이러한 특징들은 그의 촬영방식에서 나오는 극명한 세부 묘사를 통한 리얼리티(reality)와의 합일을 이루어 대상 인물들의 본질적 내면을 표현한 것이다. 그러나 그는 서부를 ‘사실’로 기록한 것이 아니라 그 혼자만의 ‘허구(fictional)’의 서부일 뿐이고 이 지역의 거주민들은 어떤 그룹이나 계층의 대표일 필요는 없으며 모두 자신에 의해 창조된 무한한 허구 속의 인물일 뿐이라고 주장하며 거대한 서부를 재창조하였다.⁵⁷⁾ 위에서 고찰한 바와 같이 아베돈의 인물사진 세계는 시간의 흐름에 따라 체계적인 스타일이 확립되어, 시각적 연속성(continuity)을 확립하여 갔으며, 촬영방식은 풍부한 세부 묘사를 위해 광선, 배경, 장비의 효과적 처리방식을 채택했고 이를 통해 대상 인물들의 내면적 측면 표출의 심화에 초점을 맞추어

57) Warren Johnson, "August Sander and Richard Avedon: Visual Resonances" Colombia College, Chicago, 1980, pp.1-10

전개했다. 아베돈의 사진에서는 심리적 요소가 강하게 작용하는데 여러 요소가 결합하는 복합적인 표현 양식을 지니고 있다.

첫 번째 요소로 대상 인물의 눈이 응시하는 방식의 선택인데 아베돈은 주로 정공법을 이용하였다. 눈으로 표현되는 부분은 심리적 인물사진에서 매우 중요한 요소인데 이는 얼굴 중에서도 특히 눈이 한 인간의 내면적 성품을 드러낸다는 사실이 입증되었기 때문이다.⁵⁸⁾ 특히 시선의 정공법은 대상 인물과 작가 그리고 대상인물과 보는 사람으로 하여금 직접적인 대면 상태로 시선의 만남을 가져오며, 작품제작에 대상 인물의 적극적인 참여를 뜻하기도 한다.

두 번째로 들 수 있는 심리적 측면의 표현 요소로는 흰색 배경을 이용한 공백 심리를 꼽을 수 있다. 아베돈 사진 속의 인물들은 방금 뛰쳐나올 것처럼 강한 에너지를 발산하는데, 이는 정확한 실물 묘사에도 그 원인이 있지만 순백의 배경도 큰 역할을 담당한다. 우리는 흔히 작품에 장식이 덧붙여지는 것을 볼 수 있으며, 이를 오너먼트(ornament)라 하며 이 오너먼트의 필요성에 대해 심리학자들은 공백공포 심리로 설명한다. 즉, 인간에게는 공백공포라는 감정이 존재하는데, 그것은 바로 빈 공백을 메우고 싶어 하는 감정을 말하며, 이런 감정은 문명의 퇴폐기에 강하게 나타나는, 근절할 수 없는 뿌리 깊은 감정이다. 텅 빈 대로의 표면은 가장 자제력이 강한 사람에게도 억제할 수 없는 매력적인 대상인 것이다.⁵⁹⁾ 이러한 심리를 이용하여 아베돈은 모든 사진의 배경을 순백으로 처리해, 보는 이로 하여금 공백공포의 감정을 일으켜 긴장 상태에 놓이게 하기 때문이다. 그의 사진이 강렬한 세 번째 요소는 외면의 철저한 리얼리티(reality) 추구를 통한 내면

58) Petr. Tau나, The Psychological aspect of portrait "Photography in the 20th century". English Edition 1980

59) 허버트 리드, 디자인론, 정시화역, 미진사, 1982

묘사로 닮은 형상의 개념이다. 아베돈은 세세한 부분들이나 불필요한 부분들을 일축해버리는 단순주의자(reductionist)로, 대상 인물들로부터 시선을 흐트러뜨릴 수 있는 부 요소들을 말끔히 제거하였다.⁶⁰⁾ 또한 그는 흰색 배경을 바탕으로 자연광을 이용하여 작업을 하였는데, 이는 얼굴의 모든 주름, 머리카락, 피부의 흠, 그리고 땀구멍 등을 마치 확대된 거울에 비춰보는 것처럼 생생하게 드러내기 위함이다. 이렇게 하나의 치장도, 가림도 없이 분해당한 대상 인물의 외면은 또한 철저히 노출된 내면적, 심리적 측면을 대변하고 있다. 그의 사진집에 등장하는 인물들은 사회적인 신분이나 개인적인 위치에서 벗어나 단순히 인간이라는 생명체로 표현되고 있다. 이러한 아베돈의 의도가 가장 뚜렷하게 표현된 것은 죽음 직전부터 숨질 때까지의 자기 아버지를 연작사진 형식으로 찍은 것이다.⁶¹⁾ 그의 촬영기법은 섬뜩할 정도로 이지적이고 날카로운 객관적 표현을 추구해나가면서도 간결하다. 대상인물의 핵심적인 특징을 강조하기 위해 부분적인 요소들, 예를 들어 주인공이 처해있는 일체의 현실적 상황묘사를 생략하거나 인물을 단순한 배경 앞에 세워 셔터를 누르는 것으로 끝난다. 이러한 촬영 기법으로 아베돈은 촬영대상의 내면을 가장 잘 표출했다고 평가받고 있다. 아베돈은 내면적인 부분을 표현했지만 그것은 작가가 의도하는 대로 배경도 원하는 공간으로 들어가며 허구의 내면을 촬영하는 방식을 택했다.

60) Harold Rosenberg, The Meditation of likeness, Richard Avedon "Portraits" essay, 1976

61) 육명심, 앞의 책, pp.154~156.

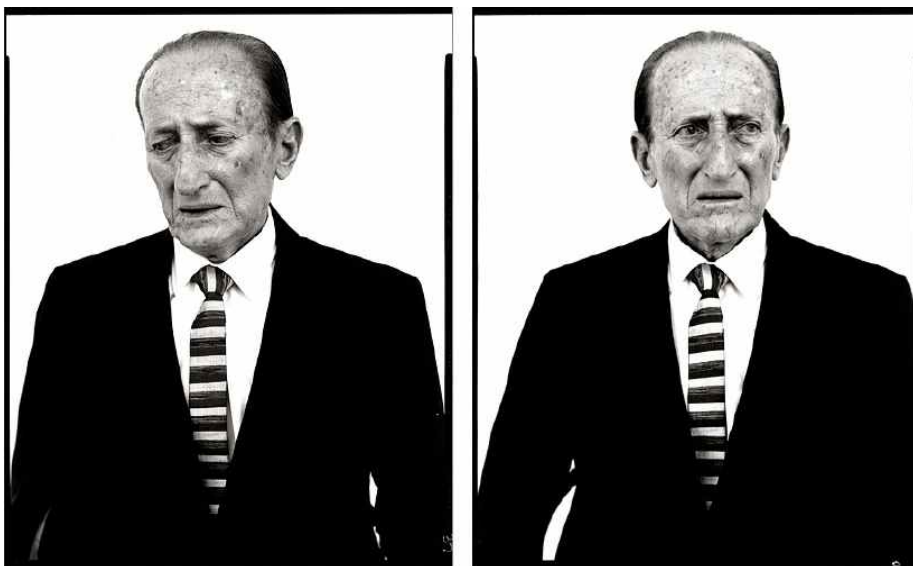


사진6 Acop Israel Avedon, Sarasota florida

아베돈이 채택한, 튀어 나올듯한 느낌의 배경처리를 위해 연구자의 작품에서도 정공법을 통한 촬영을 할 경우 배경과의 거리감과 심도 조절을 통해 배경을 깔끔하게 처리했다. 또한 자연광과 극도의 클로즈업을 통해서 주름 하나하나까지 나오는 세부묘사를 했다. 아베돈의 작품 중 아버지를 촬영한 작품은 시선이 정면을 응시하고 있지는 않지만 오랜 유대관계를 통해 아버지의 죽음 직전의 심리상태를 잘 표현하고 있다. 이러한 부분은 아베돈의 이전 작업에서는 볼 수 없는 부분이지만, 오랜 유대관계가 있기에 가능한 심리묘사였다. 본 연구자는 이런 묘사를 위해 대상과 동거하며 세부적인 내면의 묘사를 끌어냈다.

3. 메리 엘렌 마크(Mary Ellen Mark)

1960년대에 메리 엘렌 마크(Mary Ellen Mark)는 인간의 본질을 캐내어

사진으로 담으려는 작업을 진행해 그녀의 사진들은 성실하며 진실을 말하고 있다.⁶²⁾ 흑백사진술은 칼라 사진보다 은유적이며 더욱더 추상적일 수 있다. 전통방식의 흑백 사진술은 초기 미술에 의해 사용해 왔던 방식으로 메리 엘렌 마크에게 큰 영향을 주었다.⁶³⁾ 메리 엘렌 마크 작품의 주제가 된 것은 항상 인간이었다. 그녀는 인간이 되기 위한 방법이 무엇인가를 사진을 통해서 찾으려 했는데, 그러한 흔적이 그의 사진에는 역력히 나타나 있다. 메리 엘렌 마크의 다큐멘터리 사진은 사회의 어두운 부분을 편하게 바라보고 희망의 메시지를 보내준다. 그녀의 사진은 다큐멘터리 사진이면서도 일종의 친밀함을 가지고 있어 무수한 사람들을 소재로 다루면서도 그들에게 최소한의 신뢰를 얻어낸 느낌을 준다. 아버스와 마찬가지로 그녀의 사진에 등장하는 인물은 연민의 대상이 아니라 우리 자신의 일부로서 친근감을 가지고 동등하게 바라볼 수 있게 한다. 평소 그녀의 말대로 “한 장의 사진으로 모든 이야기를 할 수 있어야 한다”는 것이 그녀 작품들의 특징이다. 메리 엘렌 마크의 이 말은 본 연구자에게 큰 힘이 되었고 그녀의 사진은 본 연구자가 표현하고자 하는, 대상의 내면을 표출하는 시발점이 된 선행 작품이다. 모든 주제가 항상 인간을 다룬 점, 그들의 삶에 녹아들어간 점은 본 연구자와 비슷한 작업방식이다. 하지만 본 연구자는 사회의 어두운 면이 아닌, 모든 대상에게서 내면을 표출하는 방법을 적용했다.

엘렌 마크의 사진작업은 인간으로서 개인의 삶에 대한 엘렌 마크의 개인적인 경향으로 볼 수 있다. 그녀의 초기작품으로는 테레사 수녀의 박애정신에 관한 수필인 ‘빈민가의 테레사’가 있다. 이 작업은 그녀를 다큐멘터리 사진가로서 확고히 자리매김하게 했다.

62) A로드스타인 P.140

63) Mary Ellen Mark Mary, <Ellen Mark 25Year>, (brown and company, 1991)p.6



사진7 Ward 81.Oregon State Hospital, Salem, Oregon .USA ,1976

1976년 마크는 오레곤 정신병원 81병동의 여성 수용소를 촬영하여 그녀의 최초 작품집인 <Ward 81>을 세상에 선보였다. 이 사진집은 외부에서 관찰하기 보다는 내부에서 밀착해서 촬영한다는 그녀의 개인적인 성향을 보여주었다. 이는 대상에게 허락을 얻기 위한 사진 외적인 행동들을 통해서도 알 수 있다. 신뢰는 무엇보다 대상이 카메라 앞에서 행하는 일종의 연출에서 비롯된다. 물론 이 모든 것은 메리 엘렌 마크가 아니라 자신들이 촬영자와 교감 속에 자발적으로 참여하면서 이루어진다. 본 연구자 또한 이러한 신뢰를 얻기 위한 과정으로 다음 절에서 후술하듯 1, 2, 3 단계의 촬영과정을 나누어 설명한다. 내면을 끌어내는 것 그것은 신뢰 없이는 불가능한 일이다. 1983년도에는 시애틀의 거리에서 살아가는 가출 청소년들을 충격적이면서도 개인적인 시각으로 촬영한 사진들은 시애틀 가출 청소년들에 대한 다큐멘터리 영화 ‘streetwise’로 만들어지게 된 동기가 되기도 했다. 또한 캘커타의 테레사 수녀의 자선활동 작품을 발표하기도 했으며 우리 사회의 주변인들, 즉 가난한 사람들, 몸과 마음이 병든 사람들, 노숙자들, 삶의 변방을 떠도는 사람들, 그리고 창녀들의 삶과 직접 만나려고 했고 그러한 만남을 통해 서로 삶을 공유하고자 했다. 인도에서 엘렌 마크는 테레사 수녀의 봉사 활동과 그들의 비극적 삶에 대한 내용을 전 세계에 알리는데 기여했다.



사진8 Mary Ellen MaRK "Twelve year Old Lata, Lying in bed



사진9 Falkland Road, Bombay India 1978

그러나 이들 사진은 테레사 수녀의 활동을 중심으로 엮었다기보다 오히려 인도에서 벌어지고 있는 인간의 비극적 고통의 농도를 짙게 표현하는데 주력했다고 해도 과언이 아니다. 그러므로 인도에서의 작품은 그들의 생활을 다큐멘터리적으로 서술한 것들로 가득 차 있다. 특히 인도인들이 병마와 기아에 허덕이는 표정들을 심도 있게 표현하였다.

엘렌 마크의 사진 속에서 인물들은 아웃사이더가 아닌 우리의 이웃이다. 메리 엘렌 마크는 이처럼 대상의 내면 깊이 들어가 촬영함으로써 보는 사람 누구나 사진 한 장을 통해 많은 느낌을 받을 수 있게 촬영했다. 엘렌 마크는 사진을 찍을 때 피사체에 가까이 다가가서 만져 보기를 원한다고 했다. 그녀는 ‘내가 느끼는 무언가는 사람들 속에 존재한다. 왜냐하면 정신적인 아픔을 활짝 열게 하기 때문에 우리는 그들 속에서 그리고 우리 자신들 속에서 무언가를 볼 수 있게 된다. 억압에 대해서 우리가 너무 많이 숨겨왔던 것들에 관한 모든 것에 대해서 그들이 우리에게 말할 것이라 생각한다.’ 고 그녀의 작품세계를 스스로 고백하고 있다.⁶⁴⁾ 본 연구자는 메리

엘렌 마크의 작업방식을 가장 많이 참고하였다. 내부로 깊숙이 들어가는 것과 그 장소에 스며들어가는 것 그리고 대상과 지속적인 교류를 통해 가장 자연스러운 순간의 시선을 포착하는 작업방식을 사용했다. 또 그렇게 자연스러움 속에 대상이 표출하고자 하는 진실한 시선을 담으려 했다. 즉 짓눌려 속박된 인간의 심리를 그들의 행위와 표정으로 이끌어 내려고 노력했으며 그것이 그녀에게 절실히 와 닿는 순간 셔터를 눌렀던 것이다. 대상과의 신뢰와 호흡이 없다면 불가능한 부분이다. 메리 엘렌 마크는 소외계층의 사람들을 애정 어린 눈으로 그들의 본질을 꿰뚫어보면서 이 사회가 왜 이들을 이렇게 만들었으며, 그 가운데 이 사람들은 어떻게 사고하고 행동하고 있는가를 표현하고 기록하는데 전력투구하고 있음을 알 수 있다. 또 당대 사람들에게 인간의 또 다른 삶의 현장을 표현하며 공개함으로써 인간성 회복을 위해 다큐멘터리 사진가들의 사회 참여 의식을 적극적으로 표출한 사진가라고 할 수 있다. 메리 엘렌 마크의 작품은 오직 리얼한 표정과 몸짓으로 그들의 삶의 단면을 긴장감 있게 표현하고 있다. 본 연구자와 메리 엘렌 마크의 작업은 매우 유사한 방법이지만, 본 연구자는 대상이 말하고자 하는 내면을 초월한 공간과 대상 그리고 대상의 과거까지도 초월 수 있는 내면을 담아내고자 했다.

64) Mary Ellen Mark, <Ellen Mark 25Year>, (brown and company, 1991)p.11

제 4장 인물사진 표현의 분석 : “명장 장공익翁”

사진작업 과정에서 예술과 기록의 관점에서 다큐멘터리 형식을 예술사진으로 분류했을 때 예술적 힘의 원천이 되는 것은 사람과 사람사이의 관계성이라고 본 연구자는 가정했다. 본 연구자가 대상으로 삼은 제주도에 사는 장공익翁은 제주도라는 특정한 지리적 위치, 일생을 인간의 형상을 한 돌하르방만 제작한 직업적 특성을 연구를 하게 되었다

제주도는 ‘돌섬’이다. 화산폭발로 생겨난 현무암이 제주도에서 흔한 돌이지만 사람의 손길을 거치면 생명력을 얻게 된다. 북제주군 한림읍 금릉리에 자리한 ‘금릉 석물원’은 돌 하나에 인생의 희로애락을, 제주의 삶을 파노라마처럼 담은 석물(石物) 공원이다.

금릉석물원에는 지난 50여 년 간 돌하르방을 조각해오고 1993년 노동부가 지정한 ‘석공예명장(名匠)’인 장공익翁(80)이 자신의 작품 1만 여점을 전시되어 있다. 공원은 인생의 희로애락을 담은 길, 제주도 전통초가와 생활상의 모습, 그리고 부처를 형상화한 모습, 자연 속에 어우러진 제주의 모습 등 다양한 테마로 구성되어 있다. 매일 8시간의 작업을 통해 그의 손에서 탄생되는 작품은 년 약 80여점에 달하며 돌하르방만 10만 개가 넘었지만 같은 표정의 돌하르방이 없다. 금릉 석물원에는 단지 그가 제작해온 돌하르방만 전시해두는 것뿐만 아니라 그 한쪽에는 장공익翁이 현장에서 계속 작업을 이어가고 있다. 그의 작업장은 금릉 석물원 제일 끝자락에 위치하고 있으며 석물원과 작업장 사이에 특별한 경계는 없다. 검은색 현무암을 일일이 쪼아 인간의 형상을 띤 돌조각인 돌하르방을 10만여 개 넘게 만들어 온 장공익翁은 제주도 돌하르방 제작의 살아 있는 역사다. 장공익翁의 말에 의하면, 모든 하르방은 각기 다른 모습을 하고 있으며 금릉 석물원의

돌조각은 본인의 과거 기억은 물론이고 제주의 설화를 담았다고 말한다. 그러다보니 돌하르방을 보는 사람으로 하여금 풍자와 익살, 해학이 풍부하게 느끼게 해준다. 이러한 면모는 장공익翁의 표면적 모습에서도 드러난다. 장공익翁의 생김새는 무뚝뚝하고 엄격한 할아버지처럼 보일수도 있으나 아이들의 순수한 모습에서 작품의 영감을 얻어 제각각 다른 형상의 돌하르방 작업을 하기도 했다.



사진 10 대화중인 장공익翁



사진 11 장공익翁의 왼손

또한 이러한 점과 더불어 종교적인 부분도 그의 작품세계에 많은 영향을 주었다. 장공익翁의 하루는 돌하르방 제작과 취미생활로 구분 할 수 있다. 붓글씨 쓰기와 법당에서 불경을 외우는 것을 취미생활로 삼고 있는 그는 법당을 집안에 설치해두고 일상 에서 신앙과 본인의 작품 활동을 함께 공존시킨다. 개인적 신앙과 제주도 설화가 어우러져 그의 돌하르방의 제작에 영향을 준다. 이러한 신앙 때문인지 위의 사진에서 보듯이 왼손 검지에 돌이 쌓이게 되고 1년에 한번씩 이러한 사리를 제거한다고 한다. 그가 만드는 각각의 돌하르방은 인간의 형상을 한 각기 다른 캐릭터를 형상화 하고 있다. 조각을 단순히 복제품으로 기계적으로 만드는 것이 아니라 그의 기억 속의 사건, 인물, 이야기 등에 근거하여 그의 손에서 재구성되는 각각의

돌하르방은 그의 기억과의 교류를 통하여 하나하나 힘이 생기는 것이다.

제 1절 접근방법(표면적)의 작품전개

우리는 인물이 등장하는 사진을 많이 보아왔고, 많은 사람들이 인물을 대상으로 사진을 찍어왔다. 인물사진의 요건으로는 첫째, 찍는 사람의 개인적 관심, 관점, 그리고 주제의식이 명확해야한다. 둘째, 사진가의 의식이나 시각은 시대적 인식에 근거해야한다. 셋째, 사진을 통해서 정보를 제공해야한다. 마지막으로 피사체와의 충분한 교감을 통해 삶의 내면적 깊이를 끌어내야한다. 인물사진은 사진에 인물이 들어가 있다고 해서 모두 인물사진이라고 할 수는 없다. 그 예로 신문이나 잡지의 매체에서 보여 지는 인터뷰사진이나 배경이 주가 되지 않은 채 인물의 감정이 충분히 들어간 사진은 인물 사진이지만, 멋진 풍광의 산세에서 등산객과 바위 산, 나무 등의 구성으로 프레임이 되어있고 인물이 가장 부각되게 촬영하더라도 그러한 사진을 인물사진이라고 판단하기는 어렵다. ⁶⁵⁾

사진가는 인물 촬영을 하게 될 경우 촬영대상의 깊이감과 내면을 표현하기 위해서 충분한 리서치와 연구 후에 촬영을 결정해야한다. 촬영배경과 인물이 유기적으로 관계가 이루어지더라도 인물의 내면적 깊이를 끌어내지 못하면 좋은 인물사진이라 하기에는 무리가 따른다. 그리고 대상과의 끊임 없는 대화와 연결고리가 필요하다. 장공익翁과 첫 대면을 하기 전에 기존 촬영자들의 자료를 분석하였으며 그와 관련된 보도자료 및 가능한 모든 데이터를 리서치하는 방법을 통해 표면적 만남이 있기 전에 간접적으로 대상과 접촉했다.

65) 최병찬, 인상사진의 표현에 관한 연구, [대구대학교 2001], p.4

좋은 사진가라면 앞에서 언급한 선행 작가인 리처드 아베돈처럼 1차 리서치 이후에 좋은 사진을 찍을 수 있다. 하지만 그것은 작가가 설정하고 생각하는 허구속의 피사체의 내면을 끌어내는 것이지, 진실로 그 피사체와 소통을 했다고 보기는 어렵다. 시간의 흐름 속에서 대상과의 교감으로 나오는 내면의 표출은 다르기 때문이다. 그래서 본 연구자는 시간을 통한 공간의 이동으로 대상과의 교류를 진행했다.

그 과정에서 그는 자신의 과거 어릴 적 이야기부터 돌하르방 작품 하나하나에 담긴 설화와 그가 세상을 바라보는 시선, 자연과의 조화론, 종교, 취미 등을 이야기했다. 이전까지의 작업이 라이팅과 구도, 제주도의 날씨 등 환경적 요인을 생각하면서 본 연구자가 생각하는 피사체의 내면적 표현 혹은 물리적으로 외면적인 모습만을 포착했다면, 친밀화 과정 이후의 작업에서는 촬영하는 매순간 외형적인 면보다는 대상이 들려준 이야기가 자연스럽게 대상의 얼굴과 눈빛 속에 배어나도록 작업이 진행되었다. 그것은 정면을 향하고 있는 피사체의 시선에서 더 강하게 드러난다.

제 2절 공간과 존재론적 접근방법

1 공간에 의한 표현

사진은 공간을 시간적으로 한 순간에 불과하게 고정시키지만 사진에 담긴 것은 공간의 순간을 넘어선다. 사진에 담긴 한 인간은 그의 공간 속에서 지속적인 삶을 살아왔고, 현재도 살아가고 있다. 즉, 사진은 어느 특정 순간의 멈춰있는 시간이 아니라 과거와 현재와 미래를 연결시키는 것이다. 66) 본 연구자가 다이안 아버스, 리처드 아베돈과 차별성을 둔 것은 작업 환경에 대한 촬영이다. 작업이 이루어지는 공간을 대상의 모든 것을 표출하는 공간으로 인식하고 배경선택에 집중 했다.



사진12 장공익 翁의 돌하르방 공원

66) 정일영. 사진적 리얼리즘에 관하여. [계명대학교 2005]. p.12

위의 사진 속 장소는 장공익翁의 돌하르방 공원이다. 그곳에는 그의 많은 작품들이 존재하고 있다. 그 공간은 타인이 만든 것이 아니라 장공익翁이 황무지를 개간하여 만든 공원이다. 그 공간은 현재 진행형인 동시에 50년이 넘도록 대상과 함께 해온 공간이다. 우리는 그 공간을 통해서 그의 시간을 채운 공간과 마주하게 된다. 비록 그가 만든 작품이라서 대상이 현존하지 않을지라도 작가가 함께한 유년시절의 이야기와 추억들은 그가 존재하는 공간에 살아 숨 쉬고 있는 것이다. 그렇기에 그 공간은 과거와 현재 미래를 연결하며, 작가의 존재감이 묻어나는 어떤 면에서는 그의 존재가 그대로 휴식하는 곳이다. 사진 안에 보이는 공간도 이와 유사하다. 카메라 앞에 놓인 촬영대상의 공간은 그의 과거와 현재 미래가 응집해 있는 곳이다. 그렇기에 사진 한 장은 보기에 따라선 멈춰버린 공간의 틀이 아니라, 과거와 미래를 응집한 한 시점의 그 존재를 온전히 드러내는 것일 수 있다. 그런 의미에서 사진으로 보이는 것은 공간이면서 존재이며, 시간이다.

작가는 이러한 한 인간의 온전한 존재를 포착해 내도록 촬영하여야 하며, 대상의 존재가 실현되는 순간을 포착해내야 한다. 사진은 물리적으로 입체적 공간을 평면적 공간으로 표현하며 공간을 압축하는 운명에 놓여있지만, 작가의 의도에 따라서 존재와 시간을 달리 표현할 수도 있다. 사진가는 단지 증명사진과 같이 현실의 대상과 사진 속 대상의 물리학적 혹은 외면적 일치를 의도하는 것이 아니라, 표현하려는 대상의 존재 그 자체와 표현되어지는 것이 일치하도록 하기 위하여 존재의 물리학적 혹은 생물학적 신체가 아니라 그의 공간을 향할 수 있다. 그것은 공간을 드러내기 위해서가 아니라, 그 존재와 시간을 담아내기 위해서이다.



사진13 장공익 翁의 작업 공간

위의 사진 속 공간은 공원 내에 있는 장공익翁의 작업 공간이다. 위쪽에 배치되어있는 차량은 채석장에 돌을 구입하러 갈 때만 운행하는 차량으로 언제나 작업 공간 안에 함께하는 피사체이다. 차량 번호판도 없고 찌그러진 차량이지만, 대상에게는 많은 이야기를 내포하고 있는 하나의 존재이다. 바닥에는 사진에서처럼 돌조각들이 널브러져 있고 장공익翁은 하나의 작업을 계속하는 것이 아니라 시간에 따라 날씨에 맞춰서 조금씩 생각나는 만큼만 돌 조각을 한다. 본 연구자는 그 모습을 한 장의 사진에 넣기 위해 광각 렌즈를 사용하여 인물이 중심이 아닌 공간이 중심이 되는 촬영을 진행했다. 이 같은 촬영은 인물의 내면을 표현하기 전 단계인 1차, 2차 단계에서 주로 이루어 졌다.

2 촬영방법에 의한 표현

사진은 현대에 들어와서 상당히 많은 부분에서 일종의 ‘기호’로서 문자의 기능을 대체해 왔다. 사람들은 길게 쓰여 설명되는 정보에서 무언가를 얻기보다는 즉각적으로 인지하고 정보를 전달받을 수 있는 시각이미지의 전달방식을 선호하기 시작했다.⁶⁷⁾ 광고나 잡지 등에 실린 사진과 그림들을 보면 정확한 말 한마디보다 우리가 마주치는 하나의 장면이 더 많은 이야기를 전할 수 있음을 알 수 있다. 우리는 교육되어진 행동이든 혹은 거의 반사적인 행동이든 간에 일단 눈앞에 문자가 있으면 해독하려고 한다. 그리고 이는 우리가 마주치게 되는 이미지를 대하는 방법과 크게 다르지 않다. 쏟아지는 기호들과 끊임없이 마주해야하는 상황 속에서 그 이미지들을 읽는다는 것은 상황을 매우 축소시켜 빗대어보면 책을 펴고 무수한 기호들을 읽어내는 어느 무명의 독자와 비슷하다. 그리고 그러한 이미지들이 자신들이 무엇인지 정확히 설명하지 않으면서도 매우 산발적이며 즉흥적인 방법으로 시야로 들어온다는 점에서 그 글은 산문보다는 운문에 가까울 것이다. 눈앞에 부딪힌 이미지는 경험에 의한 혹은 기억에 의한 가능한 기호로 전환되어 하나의 ‘상’으로 남고, 시간이 지나서 그것들이 다시 흘러나간 흔적들은 ‘잔상’이 된다. 여기서 쓰여 지는 ‘상’은 본 연구자가 작업하는데 있어서 매우 중요시하는 소통의 방식이며 잔상은 대상과 작가를 엮어주는 내면의 교감이 된다. 이러한 이론은 명확하게 설명 가능한 방식이 아니어서 많은 의문을 남길 수 있고 뭔가 모호한 방식일수 있으나 오히려 그러함으로 외형적으로 눈에 보이는 것 보다 더 많은 소통과 교감이 가능하다. 이와 같은 연고로 본 연구자는 ‘명확하게 설명할 수 없는 내면적인 무엇’ 인간의 감정에 대해서 다시 말하면, 인간관계의 감정에 대해 이야기하려고

67) 손흥. [기호학 입문 의미와 맥락 2009]

하는 것이 본 연구자의 작업에서 가장 큰 힘이 된다고 믿고 있고 많은 작가들 역시 그러한 작업을 중시 여긴다.



사진14 클로즈 업 한 장공익翁

본 연구자의 작업에서 ‘클로즈 업’은 공간적인 제약과 촬영대상의 내면세계 표현에 주로 이용되었다. 클로즈 업을 통해서 배경으로 시선이 향하는 것을 막고 인물의 세부적인 표정을 담을 수 있었다. 특히나 작업 중 돌가루가 얼굴에 묻었을 때 그 표정의 세밀함은 극대화되어 주름 하나하나가 의미하는 대상의 내면 표출을 통해 작품에 좀 더 집중할 수 있도록 했다. 위의 작업에서 인물 이외의 공간의 표현에 한계를 두어 인물에 더 집중할 수 있게 하였고, 이 방법은 예상 외로 그들의 내면을 표현하는데 도움이 되었다.⁶⁸⁾ 즉 클로즈 업을 이용하여 촬영대상이 가지고 있는 그대로의 모습을 사실적으로 표현함으로써 현재의 심리상태를 적절하게 표현할 수 있다. 또한, 대상의 내면에 잠재해 있는 심리상태와 성격을 효과적으로 묘사

68) 임석교, 예술가의 초상 (경일대학교 1999) 9p

하기 위해서는, 교과서적인 이야기일 수도 있지만 촬영 전에 대상과 끊임 없는 소통하면서, 대상이 촬영순간을 알 수 없도록 하여 긴장감을 해소시키는 방법도 사용하였다.



사진15 자연스러운 모습의 장공익 翁

인물이 늘 생활하고 있는 공간에서의 촬영은 어색하지 않는 표정을 보다 쉽게 찾을 수 있는 방법이 되기도 하였다. 위의 사진에서 그가 목욕을 마치고 나오는 장면의 사진은 지극히 개인적인 모습을 포착한 것으로 장공익 翁과 함께 머물며 표면적 모습에서 내면화 과정을 거치면서 그 이후에 접근할 수 있었던 부분이다. 촬영초기에 이런 장면을 포착하기 위해 요구하거나 설정을 한 후 촬영했다면 시선이나 동작, 표정이 어색했을 것이지만 친밀화가 이루어진 후에는 자연스러운 모습을 담을 수 있었다. 이처럼 대상과 친숙한 공간에서의 촬영은 배경이 가져다주는 느낌이 대상의 창작활동의 성격과 인품을 묘사하는데 도움이 되었다.

이러한 표현 방법을 극대화하기 위해서 대상과 가장 관계가 깊은 배경을 선택하였다. 또한 단순화된 배경처리와 적절한 인물의 배치는 무료해지기 쉬운 초상사진에 활력을 불어넣고, 촬영대상의 현실을 표현하는 데 적절한 방법이 되었다. 그 중에서도 대상의 직업과 관련 있는 소품과 배경의 선택은 보는 이로 하여금 촬영대상을 이해하고 그들 작품의 성격을 파악하는데 도움이 되었다. 이렇게 인물사진을 촬영할 때는 모든 상황을 단순화하는

과정을 통해 대상의 심리적인 상황을 끌어내려고 노력했다. 다시 말해 촬영대상의 이미지 확대를 위하여 일정한 구도 범칙과는 무관한 방법으로 사진을 구성한 것이다. 구도의 기본범칙에 지나치게 사로잡히게 되면 화면이 무미건조해질 우려가 있기 때문에 대상의 환경에서 가장 적절한 소재를 선택함으로써 단순하고 명확한 구도로 촬영했다. 마지막으로 대상이 정면을 응시하도록 했다. 대상이 카메라 정면을 바라본다는 것은 진실함, 솔직함, 꾸밈없음, 촬영대상의 본질을 드러내게 한다.



사진16 장공익 翁과 돌하르방

사진 16에서는 대상의 모습에 집중하기 위해 조리개를 개방하여 배경과의 깊이감을 더하고 정면을 향해 숨김없는 솔직함, 꾸미지 않은 모습을 표현했다. 그리고 돌하르방의 표정과 닮은 장공익翁의 모습을 발견하여 작업한 장면으로 촬영 이후에 그것이 드러남을 알 수 있었다. 돌하르방의 모습은 인간을 형상화한 모습으로 그 속에 자신의 내면세계를 표현하였고, 본 연

구자는 그 모습을 좌우대칭이 되는 형식으로 인간 형상과 인간의 모습 속에서 서로 닮아있는 모습을 담았다. 이것은 표현함을 의미하는 것인 동시에 카메라를 통해 서로 연결을 한다는 의미이므로 촬영자와 대상자는 서로 신뢰하고 터놓을 수 있도록 해야 한다. 물론 이렇게 배경을 단순하게 만들고 정면을 보면서 편안한 공간에서 촬영하며 대상과 시간을 함께하며 교류한다고 해서 모든 사진이 내면적 깊이가 생기는 것은 아니다. 이 과정은 내면의 표현에 한발 더 다가가 좀 더 원활히 표현할 수 있음을 뜻한다.

3 시간의 흐름에 따른 변화

1) 내면의 잠재적 표현

사진에서의 자기표현을 통해 자연스러운 인간의 표현욕구가 드러난다. 과거 선사시대 고분벽화에서 볼 수 있는 동물 문양이나 어린 아이들의 낙서와 같은 예술창작 행위는 말이나 문자보다 앞선, 인간이 가진 원시적인 표현에 대한 욕구를 보여주었다. 그렇게 형상화된 매체가 사회적으로 합의된 객관적이며 보편화된 기호의 형식을 가지면 문자가 될 것이고 예술적 표현매체로서의 기능을 한다면 미술, 음악 등의 형태가 될 것이다.⁶⁹⁾ 자기표현에 대한 인간의 욕구는 살고 있는 현실세계와 실존을 떠오르게 하는 상상세계에 대한 우리의 흥미와 형식을 그 자체로 즐겨워하는, 인간이 지닌 본능의 창작행위로 본다. 창작행위 안에는 내면적으로 자아의 표출이 자연스럽게 이루어진다. 연구 시기는 임의로 1차시기, 2차시기, 3차시기로 나눴다. 1차시기는 표면적 시기, 2차시기는 표면과 내면의 교집합 시기, 3

69) 신혜림. 보여주는 이야기(인물에 관한 내러티브 표현) [국민대학교 대학원2003] 10p

차시기는 촬영대상의 내면 표출의 시기로 나뉘었다.

1차 시기에는 대상이 촬영자를 보고 있음에도 구도와 구성이 먼저 눈에 들어온다. 이 시기에는 대상에 대한 리서치 결과만 있을 뿐 어떠한 내면적인 교류도 없었다. 상투적인 인사와 손님을 맞이하는 일반적 공간까지만 촬영이 허용됐다. 1차 표면적 시기의 장점은 객관적 촬영과 전반적인 스케치 작업이 용이하다는 점이다. 단점으로는 대상의 움직이는 동선 및 내적 교류가 없기 때문에 촬영동선이 어려울 뿐만 아니라 시행착오가 많은 시기이다. 특히나 사적공간에의 진입이 어렵다. 인간은 자신의 사적공간을 타인에게 보여주면서 조금씩 마음을 여는데 이 시기에는 사람들이 일반적으로 들어가는 작업 공간 그리고 외부로 노출된 식당이 전부였다.

2차 시기에는 대상이 촬영자에게 자신의 이야기를 전달하는 시간이다. 이 시기의 사진은 내면적인 것이 표면으로 드러나는 것은 적지만, 대상과 아주 밀접해지는 시간이다. 이 단계에서 대상의 내면과 촬영자의 내면이 마주치지 못하면 3차 시기의 내면적 사진표현에 접근할 수가 없다. 많은 대화와 관심을 통해서 대상에게 촬영자를 알리고 대상을 습득하는 것이 중요하다. 1차와 3차의 교집합의 단계로써 내면적 표출이 일어나기도 하지만 촬영에만 집중하면 자칫 대상과 멀어질 수 있다.

3차 시기에는 그동안의 충분한 교류를 통해 내면을 외적으로 표출하는 시간이다. 이 시기에 촬영자는 자신의 주관에 최대한 배제한 채 촬영한다. 사진이라는 매체의 성질상 작가의 주관에 강한 특성이 있기에, 완전한 배제는 어렵지만 작가의 독특한 주관적 특성과 피사체의 내면적인 모습이 잘 섞일 수 있도록 하고, 이렇게 아주 최소한의 작가의 특성과 피사체의 내면적 모습이 한 장의 사진에 드러날 때, 사진의 예술적 특징이 더 부각된다고 볼 수 있다.



1차시기



2차시기



3차시기

사진17 시간의 흐름에 따른 장공익 翁의 변화

위의 사진에서 1차시기는 일반적으로 대상과 눈을 마주하기가 어렵다. 눈을 마주하더라도 진정한 내면의 표출이라기보다는 작가가 꾸며낸, 일종의 아베돈의 작업과 같은 허구의 내면을 만들어낸다. 그래서 이 기간에는 눈을 마주치는 사진보다는 광각 렌즈로 전반적인 촬영을 하며 공간의 분위기에 익숙해져야한다. 위의 사진에서는 뒤쪽에 장공익翁이 조각용 돌을 사러 가는 차량, 가업을 이어받는 아들 그리고 작업공간을 설명하고 있다. 예시로 사용한 2차시기 사진의 특징은 계속해서 대상과 대화를 해야 한다는 점이다. 공간에 대한 설명, 대상이 가지고 있는 과거 기억들, 다양한 이야기를 통해 대상과 공간에 대해 이미지를 상징화 한다. 3차시기 예시의 사진

은 장공익翁의 내면이 표출된 돌하르방을 기준으로 장공익翁과 그의 둘째 아들을 좌우 대칭으로 배치하면서 꾸밈없는 내면의 세계를 인물로 형상화한 돌하르방에 은유적으로 표현한 작업이다. 일반적인 과정의 예일 뿐 변화과정의 사진은 다음과 같다.



사진18 1차시기의 다른 예시

위의 사진은 1차시기에 촬영한 사진으로서 식사하는 손님이나 누구나 들어올 수 있는 공간인 식당과 작업공간의 촬영이며 내적 표현보다는 작업 환경에 많은 치중을 하게 된다. 공간의 변화는 2차시기에 두드러지게 나타난다.

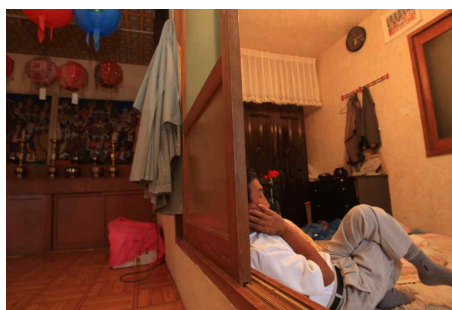


사진19 2차시기, 사적인 공간으로의 진입1

위의 사진에서 보이는 공간은 대상의 지극히 사적인 공간이다. 장공익翁은 특별하게도 집안에 법당을 차려두었다. 법당으로 가는 문은 방에서 들어가는 문과 창고를 통해 들어가는 문이 있는데 일반적으로 창고로 인식하

고 장공익翁도 두어 달에 한번쯤 들어가는 공간이다. 위의 공간은 장공익翁 이외에 부인조차도 허용되지 않는 공간이다.



사진20 2차시기, 사적인 공간으로의 진입2

사진 20에서 우측 사진은 인물의 특성을 알아야 작업 할 수 있는 사진이다. 유심히 보면 우측공간에 사람이 있는데 그의 부인이다. 부부는 아주 오래전부터 각자의 공간에서 생활을 했다. 사진에서 보이는 담쟁이넝쿨 우측은 부인의 공간으로 부엌이 함께 있고 장인의 공간은 왼쪽으로 옆으로 창고 겸 법당이 있다. **식사할** 때도 서로 다른 공간에서 따로 한다. 대화를 나눌 때는 방과 방 사이의 창문을 열고 나누거나 창문을 두 **드린 뒤** 밖에서 대화를 나눈다. 부부사이에도 침범하지 않는 내적공간으로의 허용은 본 연구자와 유대감을 상징하며 이는 오랜 시간 관찰이 없으면 알 수 없는 것으로, 일반적으로 사람들은 1차시기에 언급했던 식당에서 부부가 함께 있는 모습으로써 부부의 내적관계에 대해서 알고 있다. 좌측의 사진은 목욕을 마친 후 속옷만 걸친 모습을 자연스럽게 보여주면서 본 연구자와의 심리적 거리감이 가까워 졌음을 한눈에 알 수 있는 결과물이다.

이와 같이 1차시기의 표면적 공간에서 2차시기의 내적 공간으로의 허용되면서 내적 자아표출이 용이해진다.

1차시기



3차시기



사진21 1차시기와 3차시기의 비교

1차시기 에서는 정면을 응시하고 있지만 시선이 자연스럽지 못하고 본 연구자를 많이 의식했으나 내적인 공간으로의 허용 후에는 배꼽이 나올 정도로 의복 차림새에 본 연구자를 의식하지 않는 모습을 볼 수 있었다. 두 번째 예시에서는 왼쪽의 사진의 대칭이 되는 돌하르방에서 차이가 나타난다. 본 연구자가 대상과 교류하기 전에는 돌하르방의 모습의 차이점을 느끼지 못했고 장공익翁의 진짜 웃음(내면의 모습)을 발견 할 수 없었다. 또한 시선을 응시함에 있어서 자연스럽지 못한 시선으로 인해 표정까지 굳었다. 하지만 내적공간으로의 이동을 거친 이후에 자아의 모습을 발견하고 그와 유사한 돌하르방과 대칭을 이루면서 인간형상을 통한 자아의 내적표출을 유도 할 뿐 아니라 자연스러운 시선과 시선에서 나오는 진정성의 표출로

인해 대상의 내면을 발견 할 수 있었다.

이 연구는 다이안 아버스, 리처드 아베돈과는 다르게 공간의 이동에서의 사적인 공간으로의 이동이 주는 내면의 표출이라는 점에서 메리엘렌 마크와 유사 할 수 있으나 메리 엘렌 마크와는 다르게 엘렌 마크는 공간에 거주하면서 편안함을 의도했지만 본 연구자는 공간의 이동을 통해 피사체의 내적인 모습의 표출을 도왔다.

2) 인물형상에 나타난 심상표현

모든 작업은 개인의 장면으로 인해 생겨난다. 바로 옆에 서있는 사람일 지라도 ‘우리가 같은 것을 보고 있다.’ 라고 단언할 수 없는 이유는 그 어떤 객관적인 장면도 혹은 아무리 훌륭한 기록사진도 개인의 투사된 감정 없이 는 받아들여질 수 없기 때문이다. 이 얇은 감정의 막이 하는 역할은 거름종이와 비슷하다. 기호화된 이미지들은 눈에 보이지는 않지만 매우 면밀한 그물의 틈새로 걸러지게 된다. 그리고 그렇게 거르고 선택된 것만이 개인의 잔상으로 남게 된다. 사전적 의미로서의 잔상은 ‘빛의 자극이 제거된 후에도 시각기관에 어떤 흥분 상태가 계속 되어 시각작용이 잠시 남는 현상’을 말한다. 이러한 과정과 마찬가지로 순간의 감동, 강렬한 인상은 그 이미지를 조합하여 뇌 내에 작은 잔상을 남긴다. 본 연구자가 촬영한 장공익翁은 자신의 자아표출의 대상으로 ‘돌하르방’을 삼았다. 각기의 돌하르방의 얼굴표정은 모두 제각각 다른 점을 쉽게 알 수 있었다. 명장이 겪은 유년시절과 부모님으로부터 들었던 설화 그리고 거기에 본인의 내적잔상이 어우러져 각각의 돌하르방과 돌 공원에 내포되어 있다. 명장의 내면에 관한 이야기는 아직도 끝이 없다고 했다. 비오는 날에는 비바람을 이겨내는 거친 제주도 인의 모습이 돌하르방에 드러나 있으며 뭉게구름이 가득한 좋



사진22 장공익 翁의 얼굴에 나타난 심상 표현

은 날씨의 작업물은 따뜻한 감정의 돌하르방이 나타난다. 연구자가 사진을 통해서 인물 안에 나타내고 싶은 것들을 명장은 하르방을 통해 표현하였다. 얼굴은 기분에 따라 변하기도 하고 시간에 따라 변해간다. 한 사람의 얼굴에는 많은 것들이 담겨져 있다. 혈연적으로 부모나 조상들의 모습은 물론 그 사람이 자라온 지리적 환경과 교육, 직업 등 사회적 환경의 영향에 의한 흔적들이 그것이다. 이러한 요소들은 복합적으로 얹혀져 밀접한 관계를 지닌다. 이 같은 복합적 관계가 그 자신만이 지닐 수 있는 독특한 얼굴을 만들었다. 얼굴은 그 자체만으로 인간의 모든 부분을 대변하고 보여주는 훌륭한 것이다. 얼굴은 인간의 신체 가운데서 가장 생명력 있는 표현의 대상이라고 할 수 있다.

위의 작업에서 배경의 많은 돌조각들은 대상의 내면의 모습을 표출한 작품으로 수많은 인간의 감정을 표현하기 위해 배경으로 선택했다. 얼굴에는 그 사람의 과거와 현재, 미래가 기록되어 있으며 인생의 집약이며 기록체라 할 수 있다. 얼굴 안에는 눈과 코, 입으로 제한된 구성 속에서 무궁무진



사진23 장공익 翁의 작업중 모습

한 표현이 가능하다. 인간의 자아나 내면을 재현하는데 있어서 얼굴의 변화무쌍한 이미지는 강렬하고 순간적이며 시간의 흐름을 담고 있다는 점에서 관계와 소통의 이미지를 드러내는 수단이 된다. 이렇게 인물형상이나 얼굴을 통해 심상이미지가 드러난다. 사진 23은 장공익翁의 돌하르방 제작 모습이다. 장옹이 사진 23에 나오는 돌하르방 얼굴표정 제작에 소요된 시간만 1개월이 걸렸다. 할망과 하르방이 동시에 들어가는 위 작업은 제주의 설화 속의 기틀인 인물묘사이기 때문에 돌 조각 안에 더 많은 내적표현을 해야만 한

다. 얼굴 형상화에 1개월 이상이 걸린 작업은 하루에도 몇 시간씩 관찰하고 생각하고 작업이 이루어졌다. 본 촬영을 진행하면서 대상과 가까워지기 전에는 소통하기 어려웠던 부분들이 대상과 가까워지면서 대상이 스스로의 내면을 이야기하고 과거와 현재를 연결시킴에 따라 외형적으로 표현하는 것이 수월해졌다.

본 연구자는 인물사진을 촬영할 때 인간의 형상을 촬영의 소재로 삼지만, 정작 연구자가 의도하는 것은 형상을 통한 내면의 감정 표출이다. 마찬가지로 장공익翁의 내면의 표출도 돌하르방이라는 인간형상을 통해 나타나고 있다. 표출이란 내적이고 주관적인 체험을 표현한다는 의미로 외적이고 객관적인 사물을 통하여 대상을 표현하는 재현이라는 단어에 대립되는 뜻으로, 이성적이라기보다는 비이성적이며 주관이나 감정의 표현을 중시한다. 예술을 작가의 내적 존재를 표현하는 것이라고 이해하는 주관적인 논리와 직관의 원리에 의한 즉시적이고 자발적인 기법에 의한 감정표현이라는 점

에서 공통점을 찾을 수 있다.⁷⁰⁾

본 연구는 일상의 사물이나 상황의 제시, 오래된 흔적, 개인적인 삶의 체험을 중요시하며 본 연구자를 포함한 현대를 살아가는 인간의 심리적인 상황을 인물의 형상을 통해 제시하고 그 순간의 감정을 충실히 드러내고자 했고, 장공익翁은 각각의 돌하르방을 통해서 시대적 상황, 제주도의 대표설화 개인적 삶의 체험 등을 나타내며 돌하르방에 어떠한 설명이 없어도 보는 이로 하여금 그 내면적 이야기를 느낄 수 있는 심오함을 드러냈다. 사진은 자기감정의 전달이라고 할 수 있고 예술가는 자신의 작품을 통해 자기감정을 전달함으로써 자기 자신 즉, 자신의 내면세계를 표현하게 되는데, 이를 위해서는 반드시 어떤 형식이나 방법을 찾기 마련이다. 이때 촬영자는 자기에게 심상적으로 공감되는 형태만을 선택하게 되는데 본인이 인물을 선택함은 인간에 대한 자기 성찰과 존재론적 가치부여 등 인간의 내적 요인을 인물이라는 외형적 조건을 통해 표현하는 것이 인간본질에 가장 근접하게 접근할 수 있다는 생각에 기인한 것으로 내면적 정신성을 표현하고자 하였다.⁷¹⁾

3) 상징과 은유적 표현

하나의 사물을 비슷한 성질을 가진 다른 것으로 표현하는 것을 의미하는 은유는 항상 두 개의 개체 사이의 관계를 기본 단위로 한다. 이 개체들은 일단 어떤 모양을 하고 어떤 성격을 가지는지 인지할 수 있는 것은 사회·문화적 관습 덕분이다. 그리하여 의사소통의 기호로 통용될 수 있다. 사진 안에서 은유는 단지 표현의 표면에 존재하는 얇은 수사법이 아니라 인간

70) 이승준. 인물형상을 통한 내면의식의 심미적 표현연구. [충남대학교 대학원2010]. p.26

71) 김신영. 사진의 기억을 통해 재연출된 잔상이미지에 관한 연구. [홍익대학교 대학원 2009] p. 11-15

사고를 가능하게 해주는 지식 축적의 도구로 이해할 수 있다. 모든 인간의 의식 또는 무의식은 존재하는 사물을 의미 깊은 사건에 대한 이미지로 지각하는 능력을 가지고 있다. 그 무의식 속의 이미지가 현실의 사진 이미지와 만날 때 내면의 감정이 가슴속 깊숙한 곳에서 올라오는 것을 느낀다. 인간을 창조의 동물이라 할 때 그것은 무엇보다도 인간이 기호를 읽어 의미 있는 상징체로 만드는 능력을 갖춘 존재임을 의미하는 것이다. 인간의 모든 영역을 기호의 형태로 파악하고자 한 학문이 기호학이다. 기호학 이론의 핵심은 ‘기호를 만들고 해석하는 과정에 개입되는 요소들을 정의하고 다양한 문화에서 전개되는 과정을 우리가 파악할 수 있도록 도와주는 개념 수단들을 개발하는 것’으로 정의된다.

상징이란 그 이외의 다른 것을 대변하거나 암시하는 역할로 구체적인 대상으로 나타난다.⁷²⁾ 상징은 그것이 해독될 여지가 있을 때 하나의 기호로 존재한다. 이때 의미의 도구로서 기호와 대상 사이에는 아무런 유사성이나 필연적인 관계가 존재하지 않지만 상징화(기의)된 상징물(기표)은 수많은 의미를 내포하고 있다. 하나의 상징물은 보는 사람에게 각기 다른 수많은 의미를 전달하기 때문이다. 그로 인하여 같은 사진작품을 보면서도 각자 다른 생각을 떠올리고 다른 감정을 갖게 되는 것이다. 다음의 사진²⁴는 법당 안에서 염불을 외우는 장공익翁의 모습이다. 명장의 집안에서 이런 행위를 통해 스스로 마음의 정화와 법당이 가지고 있는 신들의 모습에 명장 자신이 병의되는 느낌을 받는다고 한다. 그것으로 인해 제주의 다양한 신과 설화들을 생각하며 작업물을 구상한다. 이런 다양한 모습의 명장은 본 연구자에게 대상의 내면세계에 대해 더 깊게 연구할 수 있게 했다. 이러한 은유와 상징으로 인해 사진의 내면적인 무언가와 나의 기억이 마주하게 되고 그것들을 통해서 사진은 예술성을 지니게 된다.

72) Melvin Rader·Bettram jessup. [예술과 인간가치]. 김광명(역). (서울:이론과 실천 1997)



사진24 은유와 상징적 표현으로 본 법당에서의 장공익翁

이처럼 의미로 가득한 예술작품은 논리적인 면과 상징 기호로의 심리적인 면을 동시에 갖는다. 그리고 상징은 의미전달의 미적 기호로 작가를 통하여 인위적으로 생산된 기호를 매체로 하여 시각예술로 승화시킨다. 예를 들어 어떤 사람이 사진을 본다고 하면 그것은 그 사진이 어떠한 기호로 구성되고 있기 때문이다. 사진을 보는 사람은 사진 속 이미지를 보이는 그대로의 형태가 아닌 내가 기억하는 무언가의 학습된 형태로 나누게 되고 그 기호들을 연결시킨다. 그렇게 연결될 때 사진을 보는 사람은 사진의 예술성을 느끼게 되며 하나의 잠재의식의 기호로 자리 잡게 된다. 그리고 그 기호는 이미 알고 있는 것에 관계하는 범위에서만 의미를 갖는다. 그러므로 어떠한 형태로든 사진작가는 기호의 생산자 은유와 상징을 통해 만들어내는 피사체와의 자신의 내면 표현의식을 기호로 생산해 내는 기호 창조자이다.

아래의 사진은 장공익翁이 어렸을 적 기억을 더듬어 만든 동산이다. 뒤

에 우측의 돌하르방은 자아를 표현하며 말, 돼지 등등 가축과 함께 놀았던 기억을 조합해 상징화한 곳이다. 명장은 작업 중간 쉬는 시간에는 이곳에서 머물며 다음 작업을 위해 기억을 환기시켰다.



사진25 장공익 翁의 동산

제 5장 결론

제1절 요약 및 결론

인물 사진은 사진의 발명과 동시에 지금껏 중요한 사진의 주제로 자리 잡고 있으며 시각 예술매체를 통해 인물을 기록하고자 하는 욕망은 고대 예술에서부터 중세 그리고 근대사회를 거치면서 문화 환경이 바뀌는 과정에서 어떤 형태로든 끊임없이 이어져 왔다. 그리고 인간은 죽음을 극복하려는 내면적 욕망으로 인해 자신의 모습을 세상에 남기고자 했다.

인물을 바라보는 사진의 관점 또한 역사의 변화에 따라 발전해 왔고, 수많은 사진가들의 주관적 해석이 인물사진의 역사를 풍요롭게 만들었다. 20세기 중반 이후에는 과학과 기술이 발달하고 경제적으로 팽창하게 되면서 풍요와 진보 뒤에는 인간성 상실과 소외에 대한 정신적 불안감이 나타나게 되었으며 물질문명과 동질화된 대중문화에 대한 비판이 일게 되었다. 이러한 시대적 상황을 배경으로 다큐멘터리 사진가들은 도시화, 산업화로 인한 비인간화를 기록하기 위해 공적인 생활로부터 움츠리듯이 내적이고 정신적인 것으로 관점을 돌리게 되었다.⁷³⁾ 본 연구자가 말하고자 하는 ‘사진적 리얼리즘’은 시간의 흐름과 친밀도에 따라 그 사람의 내면의 모습을 섬세하게 관찰하여 작가와 교감이 되는 순간을 표현한 사진 속에서 그 사람의 존재를 느낄 수 있는 것이다.

사진가가 대상을 바라보는 시선, 대상이 카메라를 바라보는 시선 그리고 감상자가 사진을 바라보는 시선이 교차되어 하나의 인물사진을 이룬다고 할 때, 보는 방법에 대한 중요성에 대해서는 새삼 거론할 필요가 없다고 하겠다. 오늘날 역사를 돌이켜 볼 때 위대한 사진가는 보는 방법에 대한

73) 뷰먼트 뉴홀, [기록으로서의 사진], 이주영(역), (서울:눈빛, 1996), pp.205~206.

탐구를 게을리 하지 않았고 이러한 이유로 새로운 사진 탐색으로 발전하게 되었다. 시대는 다르지만 그들의 작업에는 대상을 바라보는 시선의 원칙과 형식에 대한 충실한 탐구가 공통적으로 따른다. 작가의 주관과 독자적 시선 그리고 이에 따르는 주제와 적합한 형식의 결합이 일상 속에서 잊혀진 인물의 내면을 끄집어냈던 것이다.

인물사진 촬영에서 인물사진 자체는 촬영된 순간 사진가와 피사체의 관계에 있어 의식적이든 무의식적이든 감정의 상호 교환으로 이루어져 있다. 한 인물을 존재로 보는 것은 단순히 표면적으로만 보는 것이 아니고, 단순한 언어로 표현되는 것들을 넘어서서 그의 존재가 표출하는 내면을 만나기 위해서는 그의 공간과 그의 과거로 향해야 한다. 존재함이란 시공간 속에 존재함을 말하는데 시공간은 존재와 구분되는 어떤 것이 아니라 존재의 내적인 구성요소이다. 그 존재를 보기위해선 공간을 보아야하는데 그 ‘도구’가 사진기이다. 공간을 보는 사진기를 통해 보는 것을 사진으로 담아두지만 그것으로 분명히 보이는 존재 자체이다. 이렇게 사진을 보는 것은 단순히 사진으로 보여 지는 공간뿐만 아니라 그 사진 작품 속 존재가 말하는 내면을 듣게 되는 것이다. 그 어떤 한 인물도 항상 어떤 모습으로만 고정되어 머무는 것이 아니라 시공간 속에서 과거, 현재 그리고 미래 속에 흘러가고 있는 존재이다. 흘러가는 연속선상의 존재를 보기 위하여 사진기로 대상의 공간을 보고 더욱 더 객관적인 작품 속의 존재를 보기 위해서는 그 인물 껍데기가 아닌 내면을 보는 것이다.

사진 이미지가 주는 정서적 과장은 많은 부분이 그 형식에 영향을 받는다. 하지만 무엇보다도 중요한 것은 대상을 바라보는 따뜻한 마음과 눈이다. 대상에 대한 애정 없이는 좋은 인물사진이 나올 수 없고 정확히 설명할 수 없다. 본 연구에서 사진 작품 속에 찍힌 대상을 함부로 정의내리지 않는 시작이 숨겨진 그 무엇을 이해하는데 아주 중요한 원동력이 되었다.

이미지는 정답이 없는 기호이다. 본 연구자는 이러한 점에서 때로는 한 장의 이미지가 수많은 글보다 더 많은 의미를 전달할 수 있다고 생각한다. 그렇지만 구체적으로 정의 내릴 수 없는 단어이기에 본 연구자는 ‘흐르는 감각의 전달’이라 칭하고자 한다.

때로 사진 작업을 하는 그 자신도 감상자의 입장에서 어떠한 장면과 마주하게 됨을 안다. 이러한 장면은 누군가의 안에서 나오는 것이 아니라 단순히 누군가의 필터를 거쳐 나오는 것이므로 모든 이미지는 누군가에 의해 재해석된 이미지인 것이다. 그것은 본인이 알고 있던 이미지가 아닌 새로운 이미지가 되어 본인이 다시 마주하게 되는 현재의 장면이 된다. 이렇듯 이미지는 과거의 기억과 현재의 것이 섞이면서 지속적으로 ‘흐르는 감각의 전달’을 이어나가게 된다. 본 연구에서 사진과 보는 이의 입장에서 연구, 촬영자와 대상을 통한 공간 촬영기법, 시간의 흐름을 타면서 감각으로 느껴지는 존재에 대해 연구하고 그것을 표출하기 위한 방법을 살펴보았다.

모든 사진 속에 그러한 감각의 전달이 있지는 않겠지만 본 연구를 통해서 다큐멘터리 형식의 사진에 있어 내면표출을 통한 사진의 예술성을 기대한다. 이러한 사진이 바로 진정한 의미를 담은 다큐멘터리형식의 인물사진이기 때문이다.

제2절 논문의 의의와 한계

본 연구는 사진을 표면적 이미지와 내면적 이미지로 나눌 때 사진의 내면적인 의미를 강화하는 방법에 관한 연구이다. 인간은 누구나 사진을 보면서 과거를 회상한다. 비록 그 사진 한 장이 내가 찍힌 사진이 아닐지라

도 간접적인 접촉으로 인해 과거의 장면으로 돌아가거나 촬영대상의 내면과 마주치곤 한다. 사진을 보면서 구도, 라이팅, 배경 등 1차원적으로 보여지는 것이 아닌, 나와 마주치는 사진 속의 이야기들을 느끼곤 한다. 본 연구자는 그러한 경험을 바탕으로 표면화되지 않는 내면의 심상에 대해서 왜 그러한 감정들이 생기는지, 어떻게 그런 느낌들이 형성이 되는지, 어떻게 하면 좀 더 내면적인 느낌을 촬영을 통해서 표출할 수 있는지 연구하고자 했다.

롤랑 바르트가 말하는 지극히 개념적인 언어인 폰크툼과 스튜디오 중 폰크툼처럼 누구나 공감하는 사진의 한 측면이지만 내면적인 이야기는 객관화 시킬 수 없는 가설이고 어떠한 정의도 내릴 수 없는 한계를 가지고 있다. 그래서 연구자의 경험을 최우선으로 하게 되어서 조금이라도 더 보편적인 이해를 위하여 선행되는 작가들의 작품 조사로 사례연구를 하게 된 한계를 드러내고 있다.

또한 연구과정에서 설문을 통한 객관적 검증을 얻고 싶었으나 학습된 이미지의 연구가 아닌 보는 사람의 내면과 맞닿는 부분이 되었고 1차원적인 촬영자와 대상의 교감을 중요시하다 보니 객관적인 설문조사가 불가능했다. 환경적으로 촬영할 때 설문자가 함께 해야 하는 치명적인 객관성의 부재가 있어 더 많은 촬영시간과 실험대상이 필요했다.

참고 문헌

단행본

- 김광명 역, 『Melvin Rader·Bettram jessup』, 예술과 인간가치, 이론과 실천, 1997
- 김영기, 『한국인의 조형의식』, 창지사, 1994
- 김영돈, 『돌하르방, 제주민의 삶과 문화』 도서출판 제주문화, 1993
- 김우룡, 『사진과 텍스트:사진가의 눈』, 역음, 2006
- 김웅권 역, 『Roland Barthes, 밝은 방』, 동문선, 2006
- 김화영 역, 『르네위그, 예술의 영혼』, 열화당, 1991
- 김현경 역, 『페트리샤 보스워스, Diane Arbus』, 세미클론, 2006
- 로잘린드 크라우스, 『사진, 인텍스, 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2003.
- 를랑 바르트 수잔 손탁, 『사진론』, 송숙자 역, 현대 미학사, 1994
- 박주석, 『박주석의 사진 이야기』, 눈빛, 1998
- 뷰먼트 뉴홀, 『기록으로서의 사진』, 이주영 역, 눈빛, 1998
- 뷰먼트 뉴홀, 『사진의 역사』, 정진국 역, 열화당, 1996
- 손홀, 『기호학 입문 의미와 맥락』, 2009
- 수잔 손탁, 『사진에 관하여』, 이재원 역, 이후 2002.
- 스티븐 호킹, 『시간의 역사』, 김동광 역, 까치, 1998
- 앤셀린 제이거, 『사진 찍는 것인가 만드는 것인가』, 박태희 역, 미진사, 2008.
- 육명심, 『세계사진가론』 열화당, 1987.
- 육명심, 『사진으로부터의 자유』, 2005
- 이경률, 『사진은 무엇을 재현하는가』 안그라픽스, 2006.

이브 미쇼, 『기체상태의 예술』, 이종혁 역, 아트북스, 2005.

이정우, 『인간의 얼굴』 민음사, 1999.175) 강정효,

이정우, 『화산섬, 돌이야기』 도서출판 각. 2000.

이영준, 『현대사진의 시각』, 시각과 언어, 1992

이토 도시하루, 『20세기 사진사』, 이병용 역, 현대 미학사, 1994

아더 로드스타인, 『다큐멘터리 사진론』, 임영균 역, 눈빛, 1993

조선미, 『한국 초상화 연구』 열화당, 1980.

지절 프로인트, 『사진과 사회』, 성완경 역, 눈빛, 2006

진동선, 『한 장의 사진미학』, 위스덤하우스, 2008.

진동선, 『사진사 드라마 50』, 푸른 세상, 2003

최인진, 『한국사진사』, 눈빛, 2000.

칸비야시 츠네미시 외(外), 『예술학』, 김승희 역, 지성의 샘, 1993

페트르 타우스크, 『20세기 사진사』, 하종희 역, 눈빛, 1995.

필립 뒤빠, 『사진적 행위』, 이경률 역, 서울:미실가, 2004.

한정식, 『사진예술의 개론』, 눈빛 출간, 1992.

한정식, 『사진예술개론』, 열화당, 2000.

허버트 리드, 『디자인론』, 정시화 역, 미진사, 1982

학술지

제주도 교육 연구원, 『향토사교육자료』, 제주도 교육 연구원, 1996.

제주도 교육청, 『제주의 전통문화』, 제주도 교육청, 1996.

학위논문

김보하, 「초상 사진의 본질에 대한 고증의 의미 : ‘낮선 이’展 作品論을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2008.

- 김신영, 「사진의 기억을 통해 재연출된 잔상이미지에 관한 연구 : 본인의 작업을 중심으로」, 홍익대학교 석사학위논문, 2009.
- 민미정, 「인간의 형상을 통한 정체성 표현 연구」, 이화대학교 석사학위논문, 2001.
- 변순철, 「표면적 인물성을 연출한 초상(肖像)이미지에 관한 작품 연구」, 경원대학교 석사학위논문, 2008.
- 신혜림, 「보여주는 이야기 : 인물에 관한 내러티브 표현」, 국민대학교 석사학위논문, 2003.
- 윤나리, 「장애인 예술가」, 이화여자대학교 석사학위논문, 2004.
- 이승준, 「인물형상을 통한 내면의식의 심미적 표현 연구」, 충남대학교 대학원 석사학위논문, 2010
- 이장욱, 「작가의 초상」, 중앙대학교 석사학위논문, 2007.
- 임석교, 「예술가의 초상」, 경일대학교 석사학위논문, 1999
- 장월, 「인물사진 표현에 관한 연구 : 20대를 중심으로」, 경성대학교 석사학위논문, 2010.
- 정길성, 「다큐멘터리로서의 인물사진에 관한 연구:<길 위의 초당>전을 중심으로」, 계명대학교 석사학위논문, 2004
- 정일영, 「사진적 리얼리즘에 관하여」, 계명대학교 석사학위논문, 2005.
- 정연옥, 「moving myth : 사진론, 신위로씨의 다큐멘터리형식의 인물사진을 중심으로」, 경성대학교 석사학위논문, 2003.
- 최병찬, 「인상사진의 표현에 관한 연구」, 대구대학교 석사학위논문, 2001.

외국서적

- Gisele Freund, 『Photography et Societe』, Edition De Seuil, 1976
- Harold Rosenberg, 『The Meditation of likeness』, Richard Avedon

"Portraits" essay, 1976

Petr. Tau⁴, 『The Psychological aspect of portrait』 ,

Photography in the 20th century, English Edition, 1980

Warren Johnson, 『August Sander and Richard Avedon: Visual
Resonances』 , Colombia College, Chicago, 1986

ABSTRACT

An Analysis of Expressional Effects of Documentary Portraits

-Focused on the works of Jang, Kongik, the master of Jeju Dolharbang-

Kim, Jong O

Major in Visual Journalism,

Dept. of Digital Image

The Graduate School of Culture & Art

Sangmyung University

Arts has been developed as a tool of emotional expression and communications throughout human history. Photo has been used all around the world in various ways of expressing and has become an essential to human life. Human has tried to cope with fear of death and by leaving his/her own shape and others on photo and consequently portraits have become the major part in an area of photos. Photos do, not only just capture appearance of human but also contain self-consciousness from the inner side of human being.

Among lots of types of photos, documentary photos are the

closest to human life, and numerous photographers have shown complex levels of inner side of human being. In addition, documentary photos are the reflection of historical consciousness and they also expose personal view point of photographer, hence sometimes just one photo possesses much more power than pen does, making people whom sees it feel thrilled.

Taking a picture of a person in somewhere or of a certain object at certain moment means that by doing so the subject is being transformed from three-dimension into two-dimension and this implies there should be some loses because of the imperfectness of cameras. Then can we answer the question that what makes the photo to have power to make people move out of its limit above? This article tries to figure out how photos can express authenticity by looking at the relationship between photographer and subject and the way they communicate. Then I will look at the way photo can alive based on that authenticity, then finally I want to find the way to reinforce that authenticity.

This article will be composed of three parts.

At first, by looking at the basic concepts and histories of documentary human photos, along with human photos, I will

study how the nature and authenticity form themselves and the way they express themselves.

Then, I will re-define the 'inner authenticity' by apply what I have found out from the first step to the photos of the works made by the master of Dolharbang Jang, Kongik that I have taken at Jeju island along with other photos around the world.

Finally I will study the power of 'one photo' and its formation.

Photo has taken replaced what letters and pictures had done before its development perfectly. The documentary has been defined by reflecting this aspect as the one that transfers the reality objectively. But the documentary photo can also be defined as the reflection of photographer and its impact to people whom will see the picture. Meanwhile, the definition of portraits, that is the photo simply taking appearance of a person, also has been broadened by including the sequence of a person's past, present and future. In short, it can be said that documentary photos today include not only the reality but also the reflection of photographer's emotion and the point of view and the inner consciousness of the subject.

At the moment when photographer takes a picture of a

person, the photographer and the subject have emotional communication consciously or unconsciously. The photographer captures times and paces that the subject has been belong to and the inner side of the subject. In many cases, it differs emotionally between the types of photo but by the aspect above, it also differs by the efforts of photographer or by the affection to subject of by the emotional state of photographer towards the subject. These factors, to conclude, lead the photographer to have communication with the subject and the photo, taken at that moment of communication, can express realism that make people can feel the existence of the subject as human being.