



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](#)

진 휘 연 교수지도

석사학위 청구논문

사회적 타자와 언캐니의 이미지 :
다이안 아버스(Diane Arbus) 사진 연구

2014

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최 수 연

사회적 타자와 언캐니의 이미지 :
다이안 아버스(Diane Arbus) 사진 연구

진휘연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2014년 5월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

최수연

인 준 서

최수연의 석사학위 논문으로 인준함

2014년 5월

심사위원_____인

심사위원_____인

심사위원_____인

성신여자대학교 대학원

국문초록

본 연구는 다이안 아버스(Diane Arbus, 1923-1971)의 작품에서 나타나는 사회적 타자들의 이미지를 프로이트의 언캐니 개념과 결부시켜 고찰한 논문이다.

아버스는 1950년대 후반부터 장애인, 나체주의자, 남장여자, 정신지체자등 주류사회로부터 소외되었던 사람들을 자신의 카메라에 담았다. 그녀의 사진은 언제나 피사체들의 기이한 외형 때문에 큰 화제가 되었다. 아버스 사진의 강렬함은 이전의 연구들에서 바르트가 제시한 푼크툼으로 논의되었는데 푼크툼은 사진 속 세부요소들을 충분히 포괄할 수 없는 개념이다. 이에 따라 푼크툼을 배제시키고 프로이트의 언캐니 개념을 중심으로 아버스의 사진을 분석했다.

본격적인 논의에 앞서 아버스 사진의 피사체들과 사진론을 이해하기 위해서 전후 미국의 시대적 상황과 특히, 1960년대 젊은 세대들의 대항문화에 대해 살펴보았다. 덧붙여 당시 뉴 다큐멘터리(New Documentary) 사진의 경향을 살펴보고 뉴 다큐멘터리 사진가로서의 아버스의 위치를 재조명하고자 했다.

다음으로 프로이트가 설명한 언캐니의 개념과 그것을 유발하는 구체적 상황들을 살펴보았다. 또, 이전에 논의되었던 아버스 사진 속 세부요소들과 바르트의 푼크툼과의 관계를 살펴보고 그것이 가진 모순점을 찾고자 했다. 더불어, 이전에 사진매체의 특성과 초현실주의 사진에서 언급되었던 언캐니의 개념을 정리하고 확장시키고자 했다.

아버스의 사진은 1960년대 풍요했던 미국의 주변부에서 살아가던 이들에 대한 기록이다. 아버스가 이러한 소외된 이들에 대해 관심을 갖게 된 것은 개인적 경험뿐만 아니라 당시의 대항문화의 영향과도 무관하지 않다. 아버스

의 사진 속 피사체의 기이한 외형과 세부요소들은 관람자의 일반적 이분법적 인식을 와해시키는데 바로 이러한 지점이 그녀의 사진을 더욱 강렬한 것으로 만든다. 아버스는 이런 언캐니한 이미지들을 통해 변영한 미국사회의 이면의 모습과 그 안에서 드러나지 않았던 이들을 주류사회의 수면위로 불러온다. 이러한 사진들은 관람자의 이분화된 인식을 공격하며 사회에서 규정한 보편적 범주들을 와해시킨다. 이 때문에 아버스의 사진은 매우 강렬한 이미지로 다가오는데, 이것은 바로 사회와 사람들이 만들어 놓은 타자들에 대한 인식과 편견을 공격하는 것이기도 하다.

궁극적으로 본 논문에서는 아버스의 사진에 나타나는 사회적 타자의 이미지를 정신분석학적 관점에서 분석하고자 했다. 특히 필자는 아버스의 사진이 포괄하고 있는 사회, 문화적 현상을 함께 살펴봄으로써 그녀의 사진이 사회와 관람자들에게 전달하고 있는 의미에 대해 분석하는데 중점을 두었다.

목차

국문초록

I. 서론.....	1
II. 예비적 고찰.....	7
1. 1960-1970년대 미국의 시대적 상황.....	7
2. 미국 다큐멘터리 사진의 전통과 뉴 다큐멘터리 사진의 등장.....	12
III. 사진매체와 언캐니.....	21
1. 프로이트의 언캐니 연구.....	21
1) 어원연구.....	21
2) 『모래사나이』 분석을 통한 언캐니 연구.....	24
3) 반복강박.....	29
2. 사진매체의 특성과 폰크툼.....	33
1) 다이안 아버스의 작품과 폰크툼.....	33
2) 폰크툼과 언캐니.....	38
IV. 다이안 아버스의 작품분석.....	42
1. 기형인들의 사진.....	43
2. 나체촌(Nudist Camp)사진.....	50
3. 제 3의 성(性)을 가진 사람들의 사진.....	58
4. 무제(Untitled) 시리즈.....	64
V. 결론.....	72

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

도판

도판 목록

*아버스의 작품은 작가명을 표기하지 않음.

도판1. 다이안 아버스의 초상, 1949.

도판2. 월터 로젠블룸(Walter Rosenblum), <그네위의 세 명의 아이들
(Three Children on Swings,) “Pitt Street” Series, New York>,
1938, 젤라틴 실버 프린트, 24.76 × 20.32 cm.

도판3. 루이스 하인(Lewis hine), <소년의 삶(A boy’s life)>, 1924, 젤라틴
실버 프린트.

도판4. 루이스 하인(Lewis hine), <인간을 정크로 만들기(Making human
junk)>, 1915, 포스터.

도판5. 도로시아 랭(Dorothea Lange), <이민자 어머니(Migrant Mother)>,
1936, 젤라틴 실버 프린트, 28.25 × 21.74 cm.

도판6. 유진 해리스(Eugene Harris), <페루인 플루트 연주자(Peruvian Flute
Player)>, 1954, 젤라틴 실버 프린트, 27.94 × 35.25 cm.

도판7. 레옹 레빈스타인(Leon Levinstein), <뉴욕의 커플(Couple in New
York)>, 1954, 젤라틴 실버 프린트, 50.8 × 66.04 cm.

도판8. 게리 위노그랜드(Garry Winogrand), <센트럴 파크 동물원, 뉴욕
(Central Park Zoo, New York City)>, 1967, 젤라틴 실버 프린트,
22.69 × 34.29 cm.

도판9. 게리 위노그랜드(Garry Winogrand), <샌프란시스코 국제공항(San
Francisco International Airport)>, 1964, 젤라틴 실버 프린트, 27.94
× 35.56 cm.

도판10. 게리 위노그랜드(Garry Winogrand), <평화 시위, 센트럴파크, 뉴욕

- (Peace Demonstration, Central Park, N.Y.)>, 1969, 젤라틴 실버 프린트, 27.30 × 40.47 cm.
- 도판11. 리 프리들랜더(Lee Friedlander), <카운트 베이시 밴드(Count Basie Band)>, 1956, 젤라틴 실버 프린트, 21.90 × 32.86 cm.
- 도판12. 리 프리들랜더(Lee Friedlander), <영 턱시도 브라스밴드(Young Tuxedo Brass Band, New Orleans, Louisiana)>, 1959, 젤라틴 실버 프린트, 20.32 × 30.48 cm.
- 도판13. 리 프리들랜더(Lee Friedlander), <앨버커키, 뉴멕시코(Albuquerque, New Mexico)>, 1972, 젤라틴 실버 프린트, 18.69 × 28.49 cm.
- 도판14. 리 프리들랜더(Lee Friedlander), <9W 도로(Route 9W, New York)>, 1969, 젤라틴 실버 프린트, 8.62 × 12.91 cm.
- 도판15. 리 프리들랜더(Lee Friedlander), <뉴어크, 뉴저지(Newark, New Jersey)>, 1952, 젤라틴 실버 프린트, 19.05 × 27.94 cm.
- 도판16. 리제트 모델(Lisette Model), <코니 아일랜드의 수영하는 사람(Coney Island Bather, N.Y.)>, 1944, 젤라틴 실버 프린트, 41.91 × 34.29 cm.
- 도판17 <일란성 쌍둥이, 로젤, 뉴저지(Identical Twins, Roselle, New Jersey)>, 1967, 젤라틴 실버 프린트, 37.78 × 38.1 cm.
- 도판18. <뉴욕 100번가 거실의 러시아 난쟁이들(Russian midget friends in a living room on 100th street, N.Y.C.)>, 1963, 젤라틴 실버 프린트, 39.05 × 37.46 cm.
- 도판19. <뉴욕 호텔방의 멕시코 난쟁이(Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C.)>, 1970, 젤라틴 실버 프린트, 36.83 × 36.19 cm.
- 도판20. <브롱스의 집에 부모님과 함께 있는 유대인 거인(A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.)>, 1970, 젤라틴 실버 프린트, 38.1 × 38.1 cm.

- 도판21. <센트럴파크에서 수류탄 장난감을 들고 서 있는 아이(Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.)>, 1962, 젤라틴 실버 프린트, 39.37 × 38.25 cm.
- 도판22. <성조기를 들고 있는 애국청년(Patriotic young man with a flag, N.Y.C.)>, 1967, 젤라틴 실버 프린트, 37.14 × 36.19 cm.
- 도판23. <뉴욕 브루클린 젊은 가족의 일요일 나들이(A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C.)>, 1966, 젤라틴 실버 프린트, 39.37 × 36.83 cm.
- 도판24. <어느 가족의 일요일, 웨스트체스터의 잔디위에서(A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y.)>, 1968, 젤라틴 실버 프린트, 38.37 × 38.17 cm.
- 도판25. 도판23과 도판24가 함께 게재된 선데이 타임즈 매거진(Sunday Times Magazine)의 “두 미국의 가족들(Two American Families)”
- 도판26. <리키넬슨과 가족(Ricky Nelson and family)>, 에스콰이어 (Esquire)지에 실린 사진, June 1971, 젤라틴 실버 프린트, 20.32 × 25.4 cm.
- 도판27. <뉴저지의 나체촌 숲속에 서 있는 부부(A husband and wife in the woods at a nudist camp, N.J.)>, 1963, 젤라틴 실버 프린트, 36.83 × 36.49 cm.
- 도판28. <백조모양의 선글라스를 착용하고 있는 나체주의자 여인(Nudist lady with swan sunglasses, Pa)>, 1965, 젤라틴 실버 프린트, 36.83 × 36.83 cm.
- 도판29. <은퇴한 부부의 어느 날 아침, 뉴저지의 나체촌 가정에서(Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning, N.J.)>, 1963, 젤라틴 실버 프린트, 35.56 × 35.56 cm.
- 도판30. <마르셀뒤샹과 그의 아내 알렉시나 새틀러의 초상, 뉴욕의 집에서

- (Marcel Duchamp with his wife Alexina Sattler at home, N.Y.C.)>, unpublished, 하퍼스 바자(Harper's Bazaar), 1965, 젤라틴 실버 프린트, 50.8 × 40.64 cm.
- 도판31. <The happy, happy, happy Nelson>, 에스콰이어(Esquire)지에 실린 사진, June, 1971, 젤라틴 실버 프린트.
- 도판32. <여자가 된 벌거벗은 남자(A naked man being a woman, N.Y.C.)>, 1968, 젤라틴 실버 프린트, 36.19 × 36.83 cm.
- 도판33. <뉴욕 웨스트 20번가의 집에서 톨러를 하고 있는 젊은 남자(A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C.)>, 1966, 젤라틴 실버 프린트, 23.49 × 21.38 cm.
- 도판34. <여장남자, 그녀의 생일파티에서(Transvestite at her birthday party, N.Y.C.)>, 1969, 젤라틴 실버 프린트, 37.46 × 37.46 cm.
- 도판35. <축제 트레일러에 있는 양성공유자와 개(Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md)>, 1970, 젤라틴 실버 프린트, 36.51 × 35.71 cm.
- 도판36. <무제(Untitled) (10)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 36.19 × 36.19 cm.
- 도판37. <무제(Untitled) (1)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 36.83 × 36.83 cm.
- 도판38. <무제(Untitled) (5)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 38.1 × 37.46 cm.
- 도판39. <무제(Untitled) (4)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 36.49 × 36.83 cm.
- 도판40. <무제(Untitled) (6)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 39.05 × 38.41 cm.

- 도판41. <무제(Untitled) (3)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 36.82 ×
36.82 cm.
- 도판42. <무제(Untitled) (7)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 37.46 ×
37.46 cm.
- 도판43. <무제(Untitled) (2)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 37.46 ×
38.41 cm.
- 도판44. <무제(Untitled)(22)>, 1970-1971, 젤라틴 실버 프린트, 37.59 ×
36.83 cm.

I. 서론

괴짜들의 사진가로 잘 알려진 다이안 아버스(Diane Arbus, 1923-1971)(도판1)는 1940년대 초부터 사진가였던 남편 앨런 아버스(Allan Arbus)의 조수로 처음 사진을 찍기 시작했다. 당시에는 주로 광고사진을 촬영했지만 남편과 이혼한 1958년 이후 기이한 외형을 가진 사람들을 주제로 자신만의 작품 세계를 확립했다.

아버스가 주로 작업했던 1960년대와 1970년대의 미국 사진은 뉴 다큐멘터리(New documentary) 사진의 경향이 뚜렷했다. 게리 위노그랜드(Garry Winogrand)와 리 프리들랜더(Lee Friedlander)는 당시 가장 번영했던 미국 사회의 도시 풍경과 미국인들의 일상을 표현적인 스타일로 기록했다. 이들과 함께 뉴 다큐멘터리 사진가로 분류되었던 다이안 아버스는 두 명의 다른 사진가와는 달리 풍요했던 미국 사회에서 그동안 본격적으로 조명되지 않았었던 숨겨진 이들을 주제로 삼았다. 예를 들어, 그녀는 서커스나 쇼에 동원되었던 신체적 기형을 가진 사람들이나 나체촌의 거주자들, 여장남자들, 그리고 보호소에 격리 수용되어 있었던 정신지체자들을 사진으로 기록했다. 특히 아버스는 엄격한 유대인 가정에서 자랐지만, 1960~70년대 미국의 대항문화의 영향으로 비교적 자유로운 삶을 살았기 때문에 자연스럽게 자신의 피사체들과 친밀한 관계를 유지하며 그들의 일상을 포착하는 것이 가능했다.

아버스의 사진은 피사체의 외형적 기이함 때문에 항상 논란이 되었다. 그들의 기이한 모습은 관람자에게 충격으로 다가왔으며, 특히 아버스가 젊은 나이에 자살로 생을 마감했기 때문에 그녀의 사진은 사후에 더욱 화제가 되었다. 괴상한 주제 때문에 아버스의 사진이 갖는 기이함에 대한 논의는 계속해서 진행되고 있는데 수전 손택(Susan Sontag)은 1973년 에세이 「프릭쇼(Freak Show)」에서 아버스의 작품에 대해 처음 논의했다. 이 에세이는 이후 1977년 손택의 저서 『사진에 관하여(On Photography)』에 「미국, 사진

을 통해서 본, 암울한(America, Seen Through Photographs, Darkly)」이라는 제목으로 재출간되었다. 이 에세이에서 손택은 아버스의 사진의 주제가 “이상해 보이는” 사람들로만 제한적이라고 지적했다. 사진 속 기형인들은 그들의 고통과 추함을 인식하지 못하고 있는 상태인데 이러한 모습이 그들로부터 고통을 볼 것으로 예상한 관람자들의 기대를 무너뜨려 피사체를 더욱 언캐니한 것으로 만들고 있다고 설명했다. 덧붙여 손택은 사진 속 주제들의 선택은 단지 사진가의 개인적 호기심에서 비롯된 것이며 이 때문에 그녀의 사진은 그저 감정적 표현에 불과하다고 비평했다.

미술사학자 캐롤 암스트롱(Carol Armstrong)은 1993년 『옥토버(October)』에 기고한 에세이 「생물학, 운명, 사진: 다이안 아버스에 따르면 차이점(Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus)」에서 아버스의 작품을 주제별로 분류해 그것의 형식과 구도, 구성방식에 대해 논의했다. 암스트롱은 아버스의 사진 속 세부요소들을 일종의 펀크툼으로 보았다. 그리고 그런 세부요소들이 괴짜와 정상인, 남성과 여성 등 이분법적 체계를 혼란스럽게 하고 있다고 분석했다.

하지만 손택의 논의는 당시 사회, 문화적 분위기가 아버스의 삶과 세계관 그리고 주제를 선택함에 있어 끼친 영향을 간과한 것으로 보인다. 당시 대항문화는 아버스의 삶에 영향을 끼쳤고 이로 인해 소외된 이들과 관계를 형성해 나갔기 때문이다. 사진 속 소외된 이들은 엄연히 사회의 일원이며 번영한 미국사회의 또 다른 이면이었다. 또, 암스트롱의 논의에서는 아버스의 사진이 이분법적 체계를 혼란스럽게 하고 있다는 주장은 타당한 것으로 보이나 그런 이분법을 와해시키는 세부요소들을 롤랑 바르트가 설명한 펀크툼으로 보는 시각에는 모순점이 있는 것으로 보인다.

따라서 본 논문은 아버스의 작품을 분석함에 있어서, 아버스의 작품을 미국 다큐멘터리 사진의 전통을 잇고 있는 동시에 아버스만의 표현적 특성을 가지고 있는 것으로 본다. 또, 암스트롱이 지적했던 펀크툼의 개념이 아버스

의 작품 속에 나타나는 세부요소들을 충분히 포괄하지 못하는 것으로 보고
퐁크툼의 개념을 배제시켜 설명하고자 한다. 오히려 아버스의 사진 속 세부
요소들은 주제의 기이함을 더욱 부각시키는데 이러한 요소들이 유발하는 효
과는 프로이트가 설명한 언캐니와 개념과 맞닿아 있는 것으로 보았다. 필자
는 프로이트가 제시한 언캐니의 개념과 그것을 유발하는 구체적 상황들을 먼
저 살펴보고, 아버스의 사진 속 세부요소들이 어떠한 방식으로 이미지를 언
캐니하게 만들고 있는지 살펴보고자 한다. 그리고 이러한 언캐니한 사진들을
통해 작가가 전달하는 메시지에 대해 고찰하고자 한다.

본격적인 논의에 앞서서 II장에서는 작가가 활동했던 시기의 시대적 배경
과 당시 사진의 경향에 대해 살펴본다. 제2차 세계대전 이후 미국은 유례없
는 번영을 누리고 있었다. 하지만 여전히 유색인종, 여성, 동성애자들은 “풍
요속의 빈곤”을 경험하고 있었다. 1950년대 흑인 민권운동을 필두로 1970년
대까지 여성해방운동, 대항문화(Counter culture)등 소외된 이들의 권리를 위
한 운동과 기성세대에 반발하는 젊은이들의 문화혁명이 지속되었다. 또, 당시
사진계에는 뉴 다큐멘터리(New Documentary)사진의 경향이 뚜렷했는데 아
버스와 함께 뉴 다큐멘터리 사진가로 분류되었던 게리 위노그랜드(Garry
Winogrand)와 리 프리들랜더(Lee Friedlander)의 사진의 경향을 간략하게 살
펴보고자 한다. 이러한 시대적배경과 사진의 경향을 살펴보는 것은 당시 대
항문화의 영향을 받았던 아버스의 삶과 그것이 작품의 주제 선택에 끼친 영
향을 이해하는데 도움이 된다.

III장에서는 프로이트의 언캐니 개념에 대해 정리하고, 언캐니의 구체적 상
황들에 대해 살펴보고자 한다. 기존에 초현실주의 사진의 논의에서 주요 화
두인 죽음과 관련된 언캐니의 개념에 대해 살펴보고 언캐니의 개념을 확장시
켜보고자 한다. 또 아버스의 작품을 롤랑 바르트의 퐁크툼의 개념을 적용시
켜 분석한 압스트롱의 논의의 모순점을 지적하고 퐁크툼과 프로이트의 언캐
니 개념이 서로 접점이 있으나 아버스의 작품 속 세부요소들을 분석함에 있

어서는 프로이트의 언캐니 개념이 적합함을 밝히고자 한다.

마지막 IV장에서는 본 논문의 주제인 아버스의 작품을 주제별로 분류해 각각의 사진 속 세부요소들이 어떻게 언캐니 근본적 모호성과 익숙한 것의 소외를 구현하고 있는지 살펴본다. 그리고 언캐니한 피사체들과 사진가, 사회, 관람자의 관계를 살펴보고 아버스의 사진이 어떠한 의미를 전달하고 있는지 고찰하고자 한다.

우선, 아버스의 작품에 나타나는 언캐니를 유발하는 세부요소들을 분석하기 위해 필자는 캐롤 암스트롱(Carol Armstrong)의 논문이 매우 유용했음을 밝힌다. 암스트롱의 「생물학, 운명, 사진: 다이안 아버스에 따르면 차이점(Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus)」¹⁾는 본 연구의 동기를 제공한 논문으로 아버지 작품의 세부요소들에 대한 논의를 파악하는데 도움이 되었다.

또, 본 논문의 핵심개념인 프로이트의 언캐니에 대한 한국어 번역서 『예술, 문학, 정신분석』²⁾과 『쾌락원리 너머』³⁾에서 프로이트는 자신의 정신분석학을 기초로 한 언캐니 개념을 어원연구와 문학 분석, 그리고 실험결과를 통해 명확하게 설명하고 있다.

아버스는 생전 직접 자신의 자서전이나 사진집을 출간한 적이 없다. 하지만 그녀가 죽은 후 아버스의 딸과 친구들은 산발적으로 흩어져있던 그녀의 텍스트들과 인터뷰들을 모아 자서전과 사진집을 출판했다. 필자는 이 책들을 통해서 아버스의 삶과 전반적 작품세계, 그리고 당시 문화에 대한 정보를 파악할 수 있었다. 예를 들어, 아버스의 친구이자 모델이 되기도 했었던 저널리스트 패트리샤 보스워스(Patricia Bosworth)가 아버스가 죽은 후 1984년 초판 발행한 아버스의 자서전 『다이앤 아버스: 금지된 세계에 매혹된 사진가』⁴⁾

1) Carol Armstrong, "Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus", *October*, Vol.66, (1993), pp.28-54.

2) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 『예술, 문학, 정신분석』, (서울: 열린책들, 2012).

3) 지그문트 프로이트, 김인순 역, 『쾌락원리 너머』, (서울: 부북스, 2013).

4) 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 『다이앤아버스: 금지된 세계에 매혹된 사진가』, (서울: 세미콜론, 2007).

는 아버스의 삶과 사진론, 그리고 피사체들과의 개인적 관계에 대해 파악하는데 도움이 되었다. 또, 아버스의 딸인 둔 아버스(Doon Arbus)와 친구인 마빈 이스라엘(Marvin Israel)이 출판한 『Diane Arbus: An Aperture Monograph』⁵⁾와 『Diane Arbus, Magazine Work』⁶⁾는 아버스의 대표 사진들을 모아 발간한 도록으로 사진과 더불어 아버스의 글과 인터뷰를 함께 게재했다. 이를 통해 아버스의 세계관과 사진에 대한 생각, 그리고 피사체와의 관계 등 아버스의 전반적인 작품의 경향에 대해 손쉽게 파악할 수 있었다.

아버스가 활동했던 시기의 사회 문화적 분위기와 그것이 어떻게 사진에서 아버스만의 시각을 통해 구현됐는지 파악하는데 있어서는 프레데릭 그로스(Frederick Gross)의 박사논문 「성인을 위한 동화: 다이안 아버스의 사회적 파노라마(Fairy tales for grown-ups: Diane Arbus's social panorama)」⁷⁾가 도움이 되었다. 그로스의 박사논문은 1950~ 60년대 초상사진의 경향들과 그것을 둘러싼 사회·문화적 배경들에 대해 설명하고 있다. 특히 아버스의 사진과 아버스와 영향을 주고받은 동시대 사진가들의 사진들도 함께 비교, 분석했다.

아버스의 사진에 나타나는 기형인들의 신체 이미지와 미술에서 지속적으로 구현되었던 장애인들의 이미지를 둘러싼 담론을 이해하는 데에는 앤 밀렛(Ann Millett)의 박사논문 「극적인 광경들: 동시대 미술 속 장애를 가진 신체(Spectacular spectacles: The disabled body in contemporary art)」⁸⁾가 도움이 되었다.

이전의 연구들은 사진 속 세부요소나 사진가의 삶, 혹은 시대적 배경에 대한 개별적 고찰을 보여주고 있다. 각 논의들은 사진의 세부요소들이 지니는

5) Doon Arbus, Marvin Israel, eds., *Diane Arbus: An Aperture Monograph*, (New York: Aperture, 2011).

6) Doon Arbus, Marvin Israel, eds., *Diane Arbus, Magazine Work*, (New York: Aperture, 1984).

7) Frederick Gross, *Fairy tales for grown-ups: Diane Arbus's social panorama*, Ph.D. diss., City University of New York, 2005.

8) Ann Millett, *Spectacular spectacles: The disabled body in contemporary art*, Ph.D. diss., The University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.

정신분석학적 해석의 가능성과 사진가의 삶과 시대적 배경에 대한 통합적 논의를 이끌어내는데 실패한 것으로 보인다. 따라서 필자는 아버스의 삶과 사진 활동에 영향을 끼친 시대적 상황을 살펴보고 그녀의 사진을 정신분석학적 관점에서 분석했다. 나아가 이러한 분석을 토대로 그녀의 가치관과 세계가 어떻게 사진에서 구현되는지 유기체적으로 고찰하고자 했다.

II. 예비적 고찰

본격적인 논의에 앞서 II장에서는 다이안 아버스가 활동했던 1960년대부터 1970년대의 미국의 정치, 사회문화적 배경에 대해 살펴보고자 한다. 이러한 선행연구는 미술에서의 논의와 무관한 것으로 보이나 아버스의 작품은 당시 미국사회의 주변부에 위치했던 사람들의 모습을 기록한 것이기 때문에 당시의 상황에 대해 알아보는 것은 중요하다. 덧붙여 뉴 다큐멘터리 사진작가로서 다른 뉴 다큐멘터리 사진가들의 사진의 특징들을 살펴보고 그들과 다른 아버스 사진만의 특징을 알아보고자 한다.

1. 1960-1970년대 미국의 시대적 상황

제 2차 세계대전 이후 미국과 소련은 냉전체제(cold war)를 장기간 유지하고 있었다. 미국은 개인주의에 토대를 둔 자유 민주주의, 혹은 자본주의 노선에 따라 세계질서의 개편을 추구했고 이에 따라 글로벌리즘에 입각해 새로운 침략자였던 소련과 공산주의에 대응하고자 했다. 미국이 글로벌리즘의 노선으로 나아가게 된 것은 적극적인 대외정책이 국내 경제의 안정을 이룰 수 있을 것이라는 믿음도 작용한 것이었다. 당시 미국은 세계최대의 수출국이었으나 전쟁직후 큰 타격을 입게 되었다. 이 때문에 미국은 적극적인 외교와 경제적 팽창주의를 대외정책의 핵심으로 삼고 냉전을 극복하고자 했다. 당시의 트루먼 대통령은 뉴딜 진보주의의 정부개입주의에 입각해 경제위기에 대처하고자 했다. 따라서 그는 전쟁이전의 뉴딜사업을 확장하여 추진했다. 근로자들의 실업수당과 최저임금을 올리고 실업률을 낮추기 위해 새로운 공공사업들을 실행했으며 고용법을 제정하여 고용, 생산, 구매력을 최대로 늘리고자 하였다. 이것은 정부가 개인의 생존에 대해 책임을 져야 한다는 개념으로서 미

국사회를 뉴딜이전의 개인주의적이고 자유방임적인 상태로 되돌아 갈 수 없게 하려는 조치였다. 실제로 전후 미국은 전례없는 지속적인 경제적 성장과 번영을 이루고 있었다. 1945년 이후 25년 동안 미국은 주로 자동차, 건설, 방위산업의 성장이 두드러졌고 이로 인해 연평균 3.5퍼센트의 경제성장을 이룩하였다. 또한 국민총생산(GNP)은 1946년에서 1970년에 이르는 사이에 2천억 달러에서 1조 달러로 5배 늘어났다.⁹⁾ 확대된 생산력으로 인해 구매력이 향상된 미국인들은 여가문화생활을 즐기기 시작했다. 그들은 미국의 자유경제체제에 대한 강한 신뢰감을 가지고 있었으며, 그들의 사회를 “풍요한 사회 (affluent society)”로 인식하고 있었다.¹⁰⁾ 하지만 이러한 경제적 풍요와 여유가 모든 미국인들에게 적용된 것은 아니었다. 여전히 미국사회는 백인남성중심의 사회였고 유색인종, 여성 그리고 동성애자들은 이러한 혜택에서 밀려나 “풍요 속의 빈곤”을 겪고 있었다.

1950년대 아이젠하워의 행정부에 들어서면서 흑인들은 정부가 인종차별문제에 대해 소극적인 것에 대해 거세게 저항하기 시작했다. 전국유색인지위향상협회(NAACP)¹¹⁾는 법정에서 흑백분리를 공격했고 젊은 흑인들은 파업이나 시위를 통해 직접적인 투쟁을 전개했다. 그들은 1954년 학교에서의 흑백차별을 금지하는 대법원의 판결을 이끌어냈고 결국 1955년 모든 학교에서 흑백분리는 철폐되었다. 1955년 알라바마(Alabama) 주의 몽고메리에서는 젊은 흑인 여성이 버스 안에서 백인 승객에게 자리를 양보하지 않았다는 이유로 경찰에 연행되는 사건이 일어났다. 당시 알라바마 주 법에 따르면 흑인들은 앞자리에 앉을 수 없었기 때문이다. 이것에 대항하여 흑인들은 1년 동안 시내버스타기 거부운동을 벌였고 이 때문에 버스회사는 파산에 이르렀으며 지역의 상점들은 큰 피해를 입게 되었다.¹²⁾ 이 사건에서 흑인 목사 마틴 루터 킹

9) 이주영 외, 『미국현대사의 흐름- 뉴딜에서 현재까지』, (서울: 비봉출판사, 2006), p.99.

10) 같은 책, p.99.

11) 전국유색인지위향상협회(NAACP)는 National Association for the Advancement of Colored People의 줄임말로 아프리카계 미국인들의 권리 신장을 위해 1909년 창설된 협회이다.

12) 이주영 외, 위의 책, p.86.

(Martin Luther King, Jr)은 인도 간디의 비폭력항의 노선을 따라 운동을 이끌었고 그 결과, 그는 흑인민권운동의 지도자로 부상하였다. 지속적인 민권운동의 결과, 1956년 알라바마 주의 흑백분리가 위헌이라는 대법원의 판결을 얻어냈다. 곧이어 1957년 의회에서는 민권법을 제정했고 그에 따라 연방민권위원회(U.S. Commission on Civil Rights)가 창설되었다. 이후 1960년 선거에서 당선된 케네디(John. F. Kennedy) 대통령이 당선되었고 그는 민권운동의 지지자였다. 케네디의 당선에 힘입어 흑인 민권운동은 꾸준히 지속되었으며 1964년 새롭게 개정된 민권법(Civil Rights Act)¹³⁾이 입법되는 성과를 거두었다.

흑인들의 민권운동과 더불어 1950년대 후반부터는 젊은 세대는 기성세대의 중산 계급적 가치관과 생활방식에 대항하기 시작했다. 청년문화를 주도했던 이 젊은이들은 제2차 세계대전 이후 태어난 베이비붐 세대로 전례없는 풍요속에서 성장했다. 그들은 원하는 것은 모두 가질 수 있었으며 때문에 미래에 대한 걱정을 할 필요가 없었다. 이 때문에 오히려 젊은이들은 현재에 눈을 돌리고 몰입할 수 있게 되었다. 그들은 부모세대의 물질만능주의를 비판하고 자기 자신을 성찰할 수 있는 여유를 가지고 있었다.¹⁴⁾ 찰스 카이저(Charles Kaiser)에 따르면, 물질적 풍요가 젊은이들이 자신을 어떻게 재창조 할 것인가에 고민하도록 만들었다.¹⁵⁾ 그들은 자신과 다른 사회의 주변부에 속한 이들에게도 눈을 돌리기 시작했고 미디어에서 볼 수 있는 백인 중산층의 생활이나 흑인 빈민층들의 삶에 관심을 가졌다. 이를 통해 젊은이들은 자신이 속한 주류사회와 비주류의 삶에 대한 괴리감을 느꼈고 그들을 위해 적극적으로 시민운동에 뛰어 들었다.

13) 케네디 암살이후 1964년 존슨대통령이 서명한 민권법(Civil Rights Act)은 공공시설과 고용에 있어서 인종, 피부색, 종교, 성별, 원래 국적의 이유로 시민을 차별하지 못하도록 한 법이다. 이 법으로 직장 내에서의 차별을 조사하고 판정하기 위한 기회균등고용위원회가 설치되었다. 이주영 외, 앞의 책, p.120.

14) 황혜성, 「비평논문 : 미완성의 모자이크 -미국의 "60년대"와 "젊은이들의 반란" 연구」, 『西洋史論』, Vol.99, 2008, p.247.

15) Charles Kaiser, *1968 in America: Music, Politics, Chaos, Counterculture, and the shaping of a Generation*, (New York, 1988), 황혜성, 같은 논문, 재인용, p.247.

특히 “비트(Beat)족”으로 불리는 문인청년들은 기성세대에 반발해 마약을 복용하고 개방된 성생활을 하는 등 부모세대의 가치관을 거부하고자 했다. 이런 비트족의 움직임은 1960년대에 들어 급진적으로 확산되었다. 그들은 기존의 미국적 생활방식에 반대하고 그것을 대치할 새로운 대항문화(Counter culture)를 제시하고자 했다. 그들이 제시한 문화혁명의 첫 번째 수단은 ‘록(Rock)’음악이었다. 그들은 음악을 기성체제를 공격하는 주요 수단으로 사용했다. 두 번째 수단은 성 혁명(Sexual Revolution)이다. 젊은이들은 자유롭게 일시적이고 충동적인 성관계를 가짐으로써 청교도적인 기성세대에 반발했다. 그들에게 혼전 동거는 더 이상 최악이 아니었으며 동성애에 대한 시각도 기성세대에 반해 자유로웠고, 그에 따라 전통적인 성역할이나 가정의 개념도 변화하기 시작했다. 세 번째로, 그들은 ‘참다운 나’를 찾는다는 명목으로 마약(LDS)과 마리화나, 엠포타민 등의 환각제를 사용했다. 이런 문화혁명의 새로운 생활방식을 택한 가장 두드러진 이들이 바로 히피들이었다.¹⁶⁾ 그들은 보헤미아의 옷차림을 하고 함께 모여 생활하는 공동체생활을 지향했으며 물질적 소유로부터 자유로워지길 추구했다. 동시에 평화와 사랑, 그리고 정직함을 강조했다.¹⁷⁾

대항문화가 성행하면서 다른 이면에서는 1962년 미국 사회의 인종주의와 베트남 전쟁을 반대하는 학생들을 주축으로 한 급진세력인 신좌파(the New Left)가 결성되었다. 그들은 미국사회의 모든 문제들이 인종주의, 풍요속의 빈곤, 그리고 냉전으로 인한 것이라고 주장하며 미국사회가 민주주의의 이상을 행동으로 실천할 것을 요구했다.¹⁸⁾ 1965년에는 이런 신좌파 청년들과 대항문화 세력이 함께 반전운동에 뛰어들게 된다. 1968년에는 흑인 폭동과 반전운동, 학생운동이 대대적으로 일어났으며 페미니스트들, 그리고 동성애자들도 자신들의 권리를 위해 목소리를 내기 시작했다.

16) 이주영 외, 앞의 책, pp.131-133.

17) 황혜성, 앞의 논문, pp.255-256.

18) 이주영 외, 같은 책, p.130.

1960년대에 여성 근로자 수가 기하급수적으로 늘어나면서 여성들은 사회에서의 성 차별에 불만을 느끼게 되었다. 사회에서의 성 차별은 곧 가난을 의미하는 것이었다. 1963년 여성의 평균 소득은 연령이나 교육의 수준과 관계 없이 남성 소득의 63퍼센트 수준이었다.¹⁹⁾ 또 여성의 직업과 남성의 직업이 분리 되고 보수가 적은 직업에만 여성인력이 집중되었다. 이것에 대한 불만을 표출하며 고용에서의 동등한 기회, 남성과 동등한 일에 대한 동등한 보수를 쟁취하는 것을 목표로 여성해방운동이 전개되었다. 1966년에는 전국여성기구(NOW)²⁰⁾가 조직되었다. 이들은 여성의 권리 신장을 위한 입법을 위해 로비활동을 벌이고 법적투쟁 전개해 나갔다.

하지만 베이비붐 세대의 젊은 여성들은 전국여성기구의 활동을 온건한 것으로 보고 더욱 급진적인 여성운동을 전개하고자 했다.²¹⁾ 그들은 성에 기반을 둔 사회의 이중구조와 전통적인 성 역할을 비판했다.²²⁾ 또한 사회에 만연해있는 여성의 경제적, 정치적, 법적 불평등을 비판 여성을 성적대상으로만 보는 시각에 항거해 ‘미스 아메리카’ 선발대회에서 반대 시위를 벌이기도 했다. 이런 움직임은 끊임없이 지속되었고 이로 인해 여성들의 교육적, 법적, 사회적 지위는 이전에 비해 향상되었다. 1972년에는 평등권 헌법수정안(ERA, Equal Rights Amendment)²³⁾이 의회에서 통과되었지만 전체 주(州)의 3분의

19) 이주영 외, 앞의 책, p.134.

20) 1971년 닉슨대통령이 취업여성들의 자녀들을 위한 탁아시설을 설치하려는 법안을 거부한 이후 여성의 권리 신장운동은 근본적으로 여성해방운동의 형태로 변화했다. 1963년 베티 프리단(Betty Friedan)의 『여성의 신비』가 출간되면서 본격화되었다. 베티 프리단은 자신의 저서에서 미국의 가정의 여성 즉, 미국의 전통적인 여성상에 대해 반박하고 여성들이 가정의 가족제도 내의 전통적 여성상을 탈피하고 여성으로서의 정체성을 되찾을 것을 주장했다. 이러한 프리단의 주장에 고무되어 1966년 전국여성기구(NOW)가 조직되었다. 전국여성기구(NOW)는 National Organization for Women)의 줄임말이다. 같은 책, p.134.

21) 베이비붐 세대의 여성들은 고등교육을 받은 여성들이었으며 대부분 취업을 한 어머니에게서 자란 여성들이었다. 그들은 특히 피임약이나 피임기구들이 성행하고 당연시 되던 성적으로 해방된 시기에 성장기를 보낸 여성들로 이전의 취업여성들에 비해 급진적인 경향을 가지고 있었다.

22) 솔라미스 화이어스톤(Sulamith Firestone)의 『성의 변증법』, 케이트 밀렛(Kate Millet)의 『성의 정치』, 로빈 모건(Robin Morgan)의 『자매애는 강력하다』와 같은 책에서 급진파의 주장이 잘 드러난다.

23) 연방정부나 주정부가 여성의 평등권을 거부하거나 박탈할 수 없음을 보장하는 법안이다.

2이상의 지지를 얻지 못해 시행되지는 못했다. 하지만 법안의 의회통과만으로도 미국사회 내의 큰 파장을 일으켰다. 1973년에는 낙태를 합법화하는 대법원의 판결이 나오면서 여성운동은 법적인 승리까지도 얻게 되었다.

여성해방운동과정에서는 동성애자에 대한 문제도 제시 되었다. 1969년 뉴욕의 그리니치빌리지 구역의 동성애자 전용 술집인 스톤월 인(Stonewall Inn)에서 경찰과 충돌한 사건을 시작으로 기성체제에 대한 동성애자들의 저항이 본격적으로 시작되었다. 그들의 운동은 흑인민권운동가, 급진적 여성해방운동가, 반전운동가 등 당시 여러 사회세력들의 지원과 지지를 받으며 1980년대까지 지속되었다. 또 60년대 후반의 흑인민권운동과 여성해방운동의 성공에 힘입어 또 다른 소외 계층이었던 장애인들의 권리운동이 70년대부터 시작되기 시작했다.²⁴⁾ 이처럼 1960년대와 1970년대의 미국에서는 전후 사회의 변영으로부터 소외된 계층의 권리를 위한 운동이 다발적으로 전개되었다.

2. 미국 다큐멘터리 사진의 전통과 뉴 다큐멘터리 사진의 등장

1930년대 들어서 미국은 경제위기에 직면했다. 경제대공황은 사진을 미국 문화의 중심적인 매체로 부상케 했다. 특히 다큐멘터리 사진가²⁵⁾들은 미국사회의 단면을 포착해 경제위기의 원인을 이해하고자 했고 사진을 통해 사회적 변화를 촉구했다. 당시 이런 움직임에 가장 활발하게 참여했던 그룹은 뉴욕의 보도연맹(Photo League)과 농업안전관리국(FSA: The Farm Security

24) 김영진, 「정신 장애인의 투표권 보장에 관한 소고: 미국과 캐나다의 사례를 중심으로」, 『美國憲法研究』, Vol.23 No.1, 2012, p.87.

25) 사진에서 다큐멘트(document)라는 용어가 등장한 것은 20세기 초, 유진 앳제(Eugene A. Atget)에 의해서이다. 다큐멘터리라는 용어는 '가르친다'라는 의미의 라틴어 '도세레(docere)'에서 유래한 것으로 다큐멘터리 사진은 정보를 전달하고 증명을 하는 기능 이외에 사람들을 교화시키는 사진을 의미한다. 다큐멘터리 사진은 시대의 진실에 대한 기록이며 사회에서 논쟁거리가 되고 문제가 되는 것들뿐만 아니라 인간의 감동이나 비참함까지도 모두 주제로 삼는다. 정영혁, 「기록으로서의 초기 다큐멘터리 사진에 관한 연구」, 『Viscom』, Vol.4, 2003, p.90.

Administration)소속의 사진가들이다. 보도연맹은 이전 미국의 초창기 다큐멘터리 사진가들인 루이스 하인(Lewis Hine), 폴 스트랜드(Paul Strand), 에드워드 웨스턴(Edward Weston)과 젊은 작가들인 리처드 애버던(Richard Avedon), 리제트 모델(Risette Model), 월터 로젠블룸(Walter Rosenblum)등이 주축이 되어 활동한 그룹이다. 그들은 이전 미국이 광고하던 '이상적인 미국'의 모습이 아닌 있는 그대로의 미국의 현실을 기록하고자 했다. 이들은 대공황을 겪고 있는 미국의 도시 풍경들을 주로 담았다.(도판2) 특히 하인은 제이콥 리스(Jacob Riis)와 함께 초기의 미국 다큐멘터리 사진가로 평가된다. 이들은 사진이 사회를 개혁시킬 수 있는 힘을 가지고 있다는 것을 일찍이 깨닫고 자신들의 사진을 통해 사회변혁을 꾀했다. 하인은 특히 뉴욕의 이주민들이나 뉴욕 로우 이스트사이드(Low East Side)의 노동착취현장을 포착했다.(도판3,도판4) 그는 국제 아동 노동위원회(National Child Labor Committee)에 소속되어 아동노동착취현장을 취재, 기록했는데, 그의 사진들은 미국에서 아동 노동법이 통과되는데 결정적인 보도자료 역할을 했다. 또 가난한 이웃과 아동의 인권에 대한 미국인들의 관심을 이끌어 내어 미국 주요 도시 내에서 공교육과 구호 운동을 활성화 시키는 긍정적인 성과를 거두었다.²⁶⁾ 하인과 마찬가지로 리스는 뉴욕의 빈민가를 주로 촬영했는데 그는 빈민들의 삶을 기록한 사진들을 모아 사진집 『다른 사람들이 사는 법(How the Other Half Lives)』(1890)을 내고 뉴욕 로우 이스트사이드의 가난한 이민자들과 부랑자들의 삶을 적나라하게 폭로했다. 그의 사진은 정부차원에서 뉴욕 빈민층들의 삶을 개선시키는데 결정적인 역할을 했다.

보도연맹과 함께 1930년대 미국사진을 이끈 것은 정부의 FSA의 사진가들이다. FSA는 프랭클린 루즈벨트 대통령이 설립한 기관으로, 사진가들은 개인적 차원에서 사진을 촬영한 것은 아니었고 FSA 소속으로 활동하면서 미국인들의 경제생활의 단면을 기록하는 사회적 다큐멘터리 차원의 사진들을 촬영

26) 정영혁, 같은 논문, p.94.

했다.²⁷⁾ 그 결과, FSA의 사진들은 경제위기의 심각성을 환기하고 루즈벨트가 추진하고 있었던 뉴딜정책의 낙관을 불러왔다. FSA의 주축이 되었던 것은 도로시아 랭(Dorothea Lange), 마가렛 버트 화이트(Magaret Bourke White), 워커 에반스(Walker Evans)등이 있다. 그들은 사진적 리얼리즘에 입각해 노동계층의 일상생활이나 경제대공황 시기의 미국인들의 삶을 포착했다. 그들은 사회풍경 뿐만 아니라 각각의 사회계층을 대표할 수 있는 개인들의 초상 사진을 촬영해 새롭게 이주한 이주민들이나 노동계층에 대한 사회적 관심을 이끌어 냈다. 특히 도로시아 랭은 가난한 이주민들의 현실을 인도주의적 관점에서 보여주었다. <이민자 어머니(Migrant Mother)>(1936)(도판5)는 그의 대표적 사진으로, 음식을 사기위해 타이어를 팔러 시장에 나온 이주민 여성과 그녀의 아이들을 촬영한 것이다. 어머니의 지친 표정과 그녀의 어깨에 얼굴을 파묻고 있는 아이들의 모습은 대공황시기 경제적 어려움을 겪고 있던 이민자들의 현실을 극명하게 보여준다.

이후 제2차 세계 대전 종식 후 전쟁의 잔혹함과 비인간성에 지친 사람들은 정서적 휴머니즘으로부터 위안받고자했다. 이로 인해 다큐멘터리 사진은 인간과 정서적인 것에 초점을 맞추는 방향으로 변화했다. 1955년 미국 뉴욕 현대미술관(MoMA)에서 열린 《인간가족전(The Family of Man)》은 다큐멘터리 사진에 불어온 변화를 잘 보여주는 전시이다. 전시를 기획한 에드워드 스타이켄(Edward Steichen)²⁸⁾은 전 세계 인류의 본질적인 일체성을 보여주는 것을 목표로 국가를 초월하여 전 세계 69개국으로부터 503점의 사진을 최

27) FSA 사진부는 로이 에머슨 스트라이커(Roy E. Stryker)의 지휘아래 활동했다. 초반에는 루즈벨트의 농업정책과 관련된 이미지들을 촬영하다가 이후에는 미국인들은 전반적인 삶의 모습을 촬영하는 것으로 확대되었다. 이후 세계 2차 대전 중에 FSA는 OWI (Office of War Information)으로 명칭을 변경하고 미국인들의 삶의 긍정적인 단면들을 주로 촬영하면서 그들의 사진은 미국의 전쟁개입을 정당화 시키는 프로파간다처럼 변질되었다. Miles Orvell, *American Photography*, Oxford: Oxford University Press, 2003, pp.109-113.

28) 에드워드 스타이켄은 《인간가족전(The Family of Man)》이전의 다수의 전쟁과 관련한 전시를 기획했었다. 1942년의 《Road to Victory》와 1945년 《Power in the Pacific》은 한국전쟁의 참상을 폭로한 전시이다. 하지만 관중들의 반응에 좋지 않았고 실망한 그는 이후 전쟁의 참상을 고발하는 데에서 벗어나 인간과 휴머니즘에 관련된 전시들을 기획했다. 장 클로드 르마니 외, 정진국 역, 『세계사진사』, (서울: 까치, 2011), p.349-351.

종적으로 선정했다.²⁹⁾ 전시된 사진들은 인간의 일생에서 중요한 순간들, 즉 출생이나 사랑, 일, 죽음 등을 주제로 하는 것이었다.(도판6, 도판7) 스타이켄은 《인간가족전》을 통해 모든 인간은 국가나 지역, 성별과 같은 차이들을 뛰어넘는 본질적으로 공통된 무엇인가를 가지고 있다는 것을 보여주고자 했다. 이런 기획의도 하의 그의 전시는 전 세계적으로 큰 호응을 얻어 이후 69개국에서 순회전이 개최되었다.³⁰⁾

위에서 보았던 것처럼 초기 미국의 다큐멘터리 사진은 사진적 리얼리즘에 기초해 현실을 직시하고 시대를 반영하는 것을 목표로 하였다. 그에 따라 다큐멘터리 사진가들은 사진을 통해 현실의 문제들을 폭로하고 대중의 관심을 이끌어내며 사회 개혁에 앞장섰다. 하지만 전후 1960년대에 들어 미국이 전례 없는 번영을 누리면서 사회전반의 분위기가 변화했고 사진계에서도 그 변화를 반영하기 시작했다. 1967년 MoMA에서 열린 《뉴 다큐먼트 (New Documents)》전은 다큐멘터리 사진에 불어온 변화를 잘 보여주는 전시이다.³¹⁾ 존 자코우스키(John Szarkowski)가 기획한 이 전시에는 게리 위노그랜드(Garry Winogrand)와 리 프리들랜더(Lee Friedlander), 그리고 다이안 아버스(Diane Arbus)의 사진이 전시되었다.³²⁾ 이 세 작가는 모두 당시 미국사회의 일상을 사진으로 촬영했는데, 현실을 직시하고 포착했다는 점에서 이전의 1930년대와 1940년대의 다큐멘터리 사진의 전통을 계승한 것으로 볼 수 있다. 하지만 표현과 구성방식 그리고 사진의 대상에 대한 작가의 접근방식은 이전의 다큐멘터리 사진가들과는 확연히 다르다. 전시를 기획한 존 자코우스키는 전시에 관한 글에서 다음과 같이 언급했다.

1930년대와 40년대의 다큐멘터리 사진가들은 사회가 무엇이 잘못되었는지를 분명히 하고

29) 같은 책, p.351.

30) 한국에서는 1957년, 경복궁에서 《인간가족전》이 개최되었고 30만 명의 관람자가 다녀갔다.

31) 이 전시에서 처음 뉴 다큐멘터리 사진이라는 용어가 등장했다.

32) 게리 위노그랜드의 사진은 32점, 리 프리들랜더의 사진은 30점, 그리고 다이안 아버스의 사진은 32점이 전시되었다.

사람들로 하여금 행동을 하도록 유도하는 것이 그들의 소망이었다. 하지만 이 뉴 다큐멘터리 사진가들은 어떤 형식이나 감각의 문제에 얽매어 있지 않다. 그들은 자신들 각각의 사진을 사용하고 있고 자신들만의 세계의 의미를 사용하고 있다. 그들의 공통적인 믿음은 세상은 둘러볼 가치가 있다는 것이며 사람들로 하여금 이론화하지 않고도 세상을 바라볼 수 있도록 하는 것이다.³³⁾

다시 말해서, 1930년대와 1940년대의 다큐멘터리 사진가들은 현실을 포착해 사회의 부조리를 적극적으로 고발하고 사람들로 하여금 행동하는 것을 추구했다. 반면, 뉴 다큐멘터리 사진가들은 다큐멘터리 사진가들과 마찬가지로 현실을 있는 그대로 기록했지만 사회개혁이나 변화를 이끌어내는 것을 목표로 하지는 않았다. 그들은 작가 개인의 주관적인 시각에 근거한 표현적인 사진을 촬영하는데 더 관심이 있었다.

첫 번째로 게리 위노그랜드는 경제적 풍요를 누리고 있었던 미국인들의 여가 생활과 일상생활에 주목했다. 그 때문에 대부분의 그의 사진은 공공장소나 길거리를 배경으로 하고 있다. 예를 들어, <센트럴 파크 동물원, 뉴욕(Central Park Zoo, New York City)>(1967)(도판8)은 동물원에서 여가를 즐기는 미국인 가족의 모습을 촬영한 것이다. <샌프란시스코 국제공항(San Francisco International Airport)>(1964)(도판9)은 공항을 오고가는 미국인들의 일상을 포착한 것이다. 또 그는 미국인들의 일상적인 모습뿐만 아니라 정치적 사건이나 당시 빈번하게 일어났던 사회운동에도 관심이 있었다. <평화 시위, 센트럴파크, 뉴욕(Peace Demonstration, Central Park, N.Y.)> (1969)(도판10)은 1969년 뉴욕 센트럴 파크에서 일어났던 반전운동의 상황을 촬영한 것이다.

33) "It was their hope that their pictures would make clear what was wrong with the world, and persuade their fellows to take action, and change it. What unities these photographers is not style or sensibility; each has a distinct and personal sense of the use of photography and the meanings of the world. What is held in common is the belief that the world is worth looking at, and the courage to look at it without theorizing." John Szarkowski, Wall Label for "New Documents", February 28- May 7, 1967, The Museum of Modern Art, New York.

위노그랜드의 사진은 작가의 개입 없이 일상의 순간을 단순하게 촬영한 것처럼 보인다. 하지만 그는 단순한 재현을 넘어서 피사체에 대한 고정관념을 넓히고 그것이 어떻게 사진적으로 보일 수 있을 것인가에 대해 끊임없이 고민했고, 그의 사진은 이러한 작가의 고찰의 결과물이다.³⁴⁾ 즉, 그가 추구했던 것은 대상을 어떻게 시각적으로 짜임새 있게 촬영할 것 인가하는 것이었다. 이러한 이유로 대부분의 사진은 공간이나 여백 없이 내용이 꽉 찬 구성을 보여주고 있는데 그의 사진의 모든 부분은 순전히 시각에만 의존하고 있다.³⁵⁾

두 번째로 리 프리들랜더는 공간과 인간의 상호 관계에 관심이 있었다. 그는 1950년대 후반 흑인 민권운동이 활발했던 곳 중 하나인 뉴올리언스(New Orleans)의 풍경을 자주 촬영했다. <카운트 베이시 밴드(Count Basie Band)>(1956)(도판11)와 <영 텍시도 브라스밴드(Young Tuxedo Brass Band, New Orleans, Louisiana)>(1959)(도판12)는 뉴올리언스의 흑인 브라스 밴드를 촬영한 것으로, 흑인들의 일상을 포착하고 있다. 이후의 사진에서는 풍경사진이 주를 이루는데 대부분 미국의 도시나 산업화로 황폐해진 교외지역의 모습을 담고 있다. 특히 프리들랜더는 사진의 구성방식에 있어 독특한 태도를 취했는데, 그는 하나의 형태가 다른 것에 겹친 이미지나, 거울에 비친 이미지를 사용하여 관람자가 사진속의 형태를 정확하게 인지하는 것을 어렵게 만들었다.(도판13) 이러한 사진의 구성 때문에 프리들랜더는 최초로 공공 공간 안에서 시각적인 방해물 기록한 첫 사진가로 기록된다.³⁶⁾ 후반부의 도시풍경 사진에서 그는 의도적으로 자신의 그림자를 노출시키거나 거울에 비친 이미지와 실제 사물을 혼란스럽게 병치시키는 방식으로 사진을 찍었는데(도판14, 도판15) 이것은 무질서와 혼란에 빠진 당시 사회를 보여주는 것이기도 하다.³⁷⁾

34) 고쿠보 아키라, 김남진 역, 『현대사진의 이해: 1960-1980년대까지의 미국 현대사진』, (서울: 눈빛,1993), p.35.

35) 장 클로드 르마니 외, 정진국 역, 앞의 책, p.383.

36) Miles Orvell, 앞의 책, pp.126-127.

37) 장 클로드 르마니 외, 정진국 역, 위의 책, p.384.

마지막으로 다이안 아버스³⁸⁾는 《뉴 다큐멘트》전에 참여한 작가 중 대상에 가장 심리적이고 개인적인 접근을 한 사진가이다. 위의 두 작가가 당시의 사회상과 사람들의 일상을 작가의 개입 없이 기록했다면 아버스의 사진은 작가의 의도 아래 포즈를 취한 사람들의 사진들이 대다수이다. 그녀의 사진은 대부분 당시 사회에서 주변부로 밀려나 있었던 장애인이나 복장 도착자들, 그리고 나체주의자와 같은 사람들의 초상사진이었다.³⁹⁾

아버스가 이런 인물들에게 관심을 갖게 된 것은 1960년대 성행했던 대항문화가 끼친 영향이 컸던 것으로 보인다. 대항문화는 아버스 뿐만 아니라 미국의 시민들에게 무엇이 진실이고 진정한 가치인지를 성찰하게 해주는 계기를 제공해 주었다.⁴⁰⁾ 특히 아버스는 부유한 유대인 가정에서 자라면서 고난이나 역경을 경험하지 못했다. 그녀는 가정교사와 함께 하층민들이 사는 마을을 쳐다보며 자신이 속해있는 현실이 마치 비현실처럼 느껴졌다고 설명했다.⁴¹⁾

38) 1923년 다이안 아버스는 뉴욕의 부유한 유대인 네메로브(Nemerov) 가문의 3남매 중 둘째로 태어났다. 그녀의 부모는 뉴욕에서 네메로브 백화점을 운영하고 있었고 아버스는 열여덟 살에 앨런 아버스(Alan Arbus)와 결혼하여 그의 조수로 함께 일하며 주로 패션사진을 촬영했다. 1958년에 남편인 앨런 아버스와 이혼 한 후 뉴 스쿨에서 본격적으로 사진을 배우면서부터 자신만의 사진을 찍기 시작했다. 특히 그녀는 기이한 대상을 촬영하여 크게 주목을 받았다. 부유한 유대인가정에서 자랐지만 아버스는 마리화나를 피우고 난쟁이나 성도착증환자들과 어울리며 생활했다. 아버스는 당시의 대항문화의 영향으로 락 음악을 즐겨듣고 개방적인 성생활을 즐겼으며 자주 마약을 복용하는 등 1960년대 1970년대 기성세대의 문화에 저항했던 미국의 젊은 세대와 같은 삶을 살았다. 하지만 정확히 밝혀지지 않은 이유로 1971년 스스로 생을 마감하였다.

39) 다이안 아버스가 금지된 것이나 기괴한 소재를 처음으로 촬영한 사진가는 아니다. 1880년대 미국의 아마추어 사진가들은 아기의 시신이나 매춘부를 촬영하기도 했다. 브라사이는 1920년대 파리에 거주하는 하층민들의 삶을 촬영했는데 종종 매춘부의 적나라한 삶을 포착하기도 했다. 또한 위지(Wegee, Arthur Fellig)는 아버스에게 영향을 끼친 사진가인데 그는 매춘부나 강도, 살인자, 난쟁이나 기괴한 인물들을 촬영했다. 위지를 연구한 존 코플랜스는 1940년 위지가 주목했던 대상은 고통이나 공포로 몸부림치는 사람들이나 극단적인 상황에 처한 사람들이라고 설명하고 있다. 특히 그는 피와 폭력으로 가득한 장면들을 포착했고 으스스한 공포를 불러일으키는 순간에 초점을 맞추었다. 아버스는 위지의 작업에 영향을 받았지만 대상에 대한 접근과 거리두기는 위지와 분명 달랐다. 위지는 공포를 불러일으키는 대상과 순간에 완벽하게 침입해 개인적인 만족을 얻었지만 아버스는 대상과의 거리를 유지했다. Miles Orvell, 위의 책, p.123. ; 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 앞의 책, p.183.

40) To arbus, and to american audience in the late 1960s and 1970s that had seen the emergence of a counter-culture that had radically questioned what was true and of value, the outcast from society seemed to embody a kind of heroic status, an emblematic sainthood. Miles Orvell, 앞의 책, p.128.

41) Louise A. Sass, “Hyped on Clarity”: Diane Arbus and the Postmodern Condition”,

이런 감정 때문에 아버스는 자라면서 계속해서 부유한 유대인 사회의 안락함에 면역되었고, 그로 인해 결핍을 느꼈으며, 자신이 속한 사회로부터 멀어지고 분리되는 듯한 느낌을 느꼈다. 이러한 감정이 심화될수록 오히려 자신과 다른 삶을 살며 고난이나 역경을 겪은 이들에게 관심을 가졌다. 그리고 그들에게서 “진짜 현실”을 찾고자 했다.

이러한 이유로 아버스는 장애인이나 여장남자, 나체주의자와 같은 이들을 파고들었다. 그러던 도중 그녀는 기형인들에게서 어떠한 상징적인 영웅과 같은 면모나 성인과 같은 모습을 발견했다. 아버스는 유전적인 질병을 가지고 태어나거나 당시 유전적 돌연변이로 간주되었던 쌍둥이들을 철학자와 같은 이들로 보았다. 그녀에 따르면 모든 인간은 인생을 살면서 누구나 고통스러운 순간들을 경험하며 트라우마를 갖게 된다. 이것은 인생에서의 일종의 시험이며 수수께끼와 같은 것인데, 이런 유전적 기형인들은 이미 태어나면서부터 트라우마를 가지고 태어난 사람들이다. 이 때문에 아버스는 그들을 보통의 평범한 사람들이 통과해야 할 통과의를 이미 지난 사람들이며 인생의 수수께끼를 푼 사람들로 보았다.⁴²⁾

아버스가 이런 기형인들의 사진을 찍기 시작한 1950년대 후반, 그녀에게 가장 큰 영향을 끼친 사람은 바로 그녀의 스승인 리제트 모델(Lisette Model)이었다. 모델은 취객이나 거지, 장애인들이나 뚱뚱한 여인들을 주로 촬영했는데 그들의 모습의 기괴함을 왜곡이나 숨김없이 전면적으로 드러냈다.⁴³⁾(도판16) 모델에게 영향을 받은 아버스는 자신이 관심을 가지고 있었던 대상들을 강렬하고 직접적이면서도 전면에 드러내는 방식으로 기록했다. 이

Raritan, Vol.25, No.1, (2005), p.7.

42) Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), p.3.

43) 리제트 모델은 일찍이 육체의 추함을 알고 촬영했지만 그것에 움츠러들지 않았다. 그리고 대부분의 그녀의 작품은 16×20인치의 크기로 확대되어 사진 속 인물들을 현실의 인물들 같지 않아 보였다. 아버스는 그런 그녀의 작품에 매료되었고 1958년부터 뉴 스쿨(New School)에서 모델에게 사진 수업을 듣기 시작했다. 모델은 아버스가 악한 것, 그리고 금지된 것을 갈망하고 있음을 스스로 깨달을 수 있도록 이끌어 주었으며 아버스가 자신이 관심을 가지고 있었던 금기시 되던 대상들에 두려움을 극복하고 다가갈 수 있도록 도와주었다. 페트리샤 보스워스, 김현경 역, 같은 책, pp.176-187.

런 특징 때문에 아버스의 사진은 다른 두 뉴 다큐멘터리 사진가보다 사진 속 인물을 주관적이고 표현적으로 기록하고 있는 것으로 평가된다.

아버스는 사진은 결과물인 사진 그 자체가 중요한 것이 아니라 사진의 주제가 중요한 것이라고 설명했다.⁴⁴⁾ 그녀는 사진은 하나의 전체를 보여주는 것이 아니라 대상 각각의 기이한 특별함(peculiarity)을 드러내야 한다고 믿었다. 그런 피사체의 개별적인 특수함을 발견하기 위해서는 사진가와 관람자 모두 대상을 세밀하게 관찰(scrutinize)해야만 한다고 주장했다. 이런 사진에 대한 아버스의 신념아래 촬영된 사진들은 관람자에게 기이하면서도 불안한 감정을 유발하는데 이것은 모두 사진 속 대상의 외형과 우연적 세부요소들 그리고 그런 우연적 세부요소들을 강조한 작가의 의도가 만들어내는 결과로 볼 수 있다.

44) Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), 같은 책, p.15.

Ⅲ. 사진매체와 언캐니

다이안 아버스의 사진이 관람자에게 강렬하게 다가오는 것은 사진 속 대상들이 낮은 공포감을 유발하기 때문이다. 특히 사진 속 세부 요소들이 이런 언캐니의 감정을 유발한다. 필자는 이런 감정이 바로 프로이트가 설명하고 있는 언캐니와 연결되는 것으로 보았다. Ⅲ장에서는 프로이트가 설명하고 있는 언캐니의 감정과 그것을 유발하는 상황들에 대해 정리하고자 한다. 또, 다이안 아버스의 사진 속 언캐니를 유발하는 세부요소들은 바르트가 논의한 폰크툼과도 연결되어 논의되는데 이에 관련된 기존의 논의들을 살펴 볼 것이다. 이와 함께 필자는 폰크툼의 개념이 아버스의 사진이 언캐니를 불러일으키는 것을 설명하기에 모순되는 점이 있음을 지적하고 폰크툼과 프로이트가 설명하고 있는 언캐니의 감정이 모순되는 지점에 대해 살펴보려고 한다.

1. 프로이트의 언캐니(uncanny) 연구

1) 어원연구

프로이트는 자신의 연구 「언캐니 (The Uncanny, Das Unheimliche)」(1919)⁴⁵⁾에서 언캐니의 감정이 공포감의 일종이며 극도의 불안과 공황상태를 일으키는 감정이라고 설명했다. 언캐니의 감정은 일반적으로 공포감이나 불안을 야기하는 감정과는 구별되는 것으로 공포감의 특이한 변종 형태이다. 다시 말해, 이것은 오래전부터 알고 있었던 것, 오래 전부터 친숙했던 것으로

45) 프로이트의 「Das Unheimliche」는 1919년 『이마고』 제 5권 5호와 6호에 처음 실린 논문이다. 영어 번역본은 1925년 엘릭스 스트레이치(Alix Strachey)가 번역하여 “The Uncanny”라는 제목으로 『논문집』 제4권에 수록되었다. 지그문트 프로이트의 정신분석학 용어인 ‘unheimlich’는 ‘섬뜩함’, ‘기괴함’, ‘공포감’, ‘불안함’ 등으로 번역되어 왔으나 본고에서는 스트레이치가 번역한 ‘언캐니(uncanny)’ 그대로 사용한다.

부터 출발하는 감정으로 친숙했던 것이 일정한 조건 아래에서 공포감을 유발하는 것으로 변형된 감정이라는 것이다. 프로이트는 언캐니에 대한 논의를 독일어 단어 "unheimlich"의 어원을 살펴보는 것으로부터 시작한다.

독일어 단어 unheimlich는 heimlich의 반의어로 heimlich는 ‘집과 같은’, ‘친근한’, ‘다정한’, ‘익숙한’ 등의 의미를 갖는 형용사이다. 그것의 반의어인 unheimlich는 ‘비밀스러운’, ‘숨겨져 있는’, ‘음울한’, ‘우울한’, ‘낯선’, ‘불안한’, ‘불편한’의 의미를 갖는다. 하지만 독일어 사전을 살펴보면 heimlich는 조금 다른 의미로도 사용됨을 알 수 있다. heimlich는 ‘태생의’라는 의미를 가진 단어 heimatlich와 ‘가정의’라는 뜻을 가진 hauslichen으로부터 파생된 것으로 ‘다른 사람들의 눈에는 안보인 채’, ‘숨어 있는’, ‘비밀스러운’의 의미로도 쓰인다. 또, 지식에 대해 이야기 할 때 heimlich는 ‘비의적인’, ‘우의적인’의 의미로 사용되며 이 의미는 ‘알 수 없는’, ‘무의식적인’, ‘폐쇄적인’, ‘위험한’의 의미로 확장된다. 이렇듯 heimlich가 갖는 의미는 진화되고 확장되면서 반대어인 unheimlich의 뜻을 지니게 된 것이다. 이에 프로이트는 unheimlich의 개념에 대한 셸링(Schelling)의 지적을 직접적으로 언급하고 있다.

우리는 셸링의 지적에는 주위를 기울여야 할 것인데, 그는 unheimlich의 개념에 대해 전혀 예상치 못했던 완전히 새로운 이야기를 한 적이 있다. 어둠속에 비밀로 남아 있어야 하는 것과 어둠 속에서 나온 것, 모두는 unheimlich한 것이라고 셸링은 말했던 것이다.⁴⁶⁾

앞에서 살펴본 바와 같이, 이렇듯 한 단어 안에서 이질적인 두 의미가 공존하게 됨으로써 언캐니의 감정은 그 안에 친숙한 것과 낯선 것이라는 의미를 동시에 갖게 된다. 즉, 한 단어 안에서 heimlich와 unheimlich의 경계는 무너지고 모호한 상태에 빠지게 된다. 여기에서 주목해야 할 것은 배타적인 의미의 공존뿐만 아니라 그 사이의 경계에서 나타나는 모호성이다. heimlich는 곧 한 단어가 그 내부에 배타적인 이질성을 안고 있게 되는 것인데 이것

46) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, p.409.

은 정신분석학의 핵심 개념인 ‘근본적 모호성(ambiguity)’이나 ‘본질적 양가성(ambivalence)’과 맞닿아 있는 것이다.⁴⁷⁾ 근본적 모호성이 좀 더 구체화 되면 삶-죽음, 주체-객체, 내부-외부와 같은 이분법적 인식체계가 붕괴 된다. 결국 unheimlich는 heimlich의 외부에 있는 반대말이 아니라 ‘친밀함’의 내부에 침투해 있는 이질적인 의미이다.⁴⁸⁾ 이 때문에 heimlich라는 단어 내에서 heimlich는 unheimlich와 혼재하게 되고 혼란스러운 상태에 빠지게 된다. 이때 중요한 것은 서로 대립하고 있는 두 이질적 요소들이 아니라 그것이 공존하고 있는 사이의 경계의 모호한 지점이다. 이 모호한 지점은 인간의 인식체계를 혼란스럽게 하는데, 우리가 사회적으로, 그리고 논리적으로 당연시 하고 있었던 질서들이 붕괴되고 명확하지 않은 상황으로 빠지게 되면 인간은 두려움을 느낀다. 이런 붕괴는 외부로부터 촉발되는 것이 아니라 익숙함 속에 위장하고 침투해 있는 그 내부의 것으로부터 발생하는 것이기 때문에 그 익숙함은 곧 우리에게 이상하게 낯선 것으로 다가온다.⁴⁹⁾ 그리고 이 때 발생하는 두려움이 바로 언캐니이다. 다시 말해서, 언캐니는 이분법적 경계의 해체되거나 인식체계가 붕괴되었을 때 느낄 수 있는 낯선 두려움이다. 본 논문에서는 이분법적 체계가 무너지고 이질적 요소들이 함께 혼재 하게 되는 바로 그 모호한 지점이 언캐니를 유발하는 것으로 보고 논의를 진행하고자 한다.

47) 지그문트 프로이트가 창안한 정신분석학은 프로이트 스스로도 연구를 진행하며 원리들을 수정하기도 하고 각기 고유한 시각을 가진 여러 학파들이 존재하지만 모두 기본개념은 공유하고 있다. 그것은 바로 우리의 의식과 무의식이 일치하지 않는다는 것이다. 정신에는 이성적 사고와 상상을 수행하는 의식과 함께 무의식이 존재하는데 프로이트는 꿈을 꾸는 것이 바로 이 의식과 무의식 사이에 존재하는 분열을 생생하게 경험하게 된다고 주장했다. 프로이트는 바로 이 의식과 무의식의 분열과 혼재 그리고 모호함을 바탕으로 자신의 논리를 전개, 발전시키고 있다.

48) 조현준, 「『프랑켄슈타인』에 나타난 “낯선 두려움”: 서사 구조, 응시, 비체에 대한 정신분석학적 접근」, 『19세기 영어권 문학』, Vol.13, No.1, 2009, pp.162-163.

49) 같은 논문, pp.162-163.

2) 『모래사나이』 분석을 통한 언캐니 연구

어원연구에 이어 프로이트는 에른스트 호프만의 소설 『모래사나이』의 분석을 통해 언캐니를 유발하는 또 다른 상황들을 제시했다. 프로이트보다 앞서 언캐니에 대해 연구한 엔치(E. Jentsch)는 「언캐니의 심리학으로(Zur Psychologie des Unheimlichen)」(1906)에서 에른스트 호프만의 『밤의 의야기들(Nachtstücken)』에 수록된 『모래사나이』의 분석을 통해 언캐니의 감정을 정의내렸다. 프로이트는 엔치의 의견에 일부분 동의를 하면서도 그것이 언캐니를 충분히 설명하지 못한다고 주장했다. 프로이트의 논의를 파악하기 위해서는 우선적으로 호프만의 소설 『모래사나이』의 줄거리를 살펴 볼 필요가 있다.

호프만의 환상소설 『모래사나이』는 나타니엘이 자신의 유년시절을 회상하면서 시작된다. 나타니엘의 어머니는 밤이 되면 나타니엘을 침실에 보내기 위해 “모래사나이가 온다”면서 겁을 주곤 했다. 나타니엘은 모래사나이의 존재에 대해 확실히 믿지는 않았지만 하녀에게 모래사나이가 잠을 자지 않는 아이들의 눈을 뽑아 간다는 이야기를 들은 후부터, 모래사나이는 그에게 공포감을 주는 존재가 되었다. 또 나타니엘은 밤마다 아버지를 찾아오는 방문객, 변호사 코펠리우스의 발소리를 들었고 나타니엘은 코펠리우스를 모래사나이라고 생각하고 두려워하게 되었다. 그러던 어느 날, 나타니엘은 코펠리우스가 자신의 눈을 빼내려했으나 아버지가 용서를 빌어 자신을 구하는 망상인지 현실인지 모른 경험을 한다. 1년 후, 모래사나이가 집을 다시 방문했을 때 폭발사고가 일어나 아버지는 죽는다. 이후 대학생이 된 나타니엘은 주제페 코플라라는 안경 상인을 만난다. 그는 나타니엘로 하여금 어린 시절의 모래사나이를 상기시키는 인물로 나타니엘은 그에게서 망원경을 하나 구입한다. 그는 그 망원경으로 맞은편 건물에 사는 스팔란차니 교수와 그의 딸 올림피아를 훑쳐본다. 올림피아는 스팔란차니 교수가 톱니바퀴들을 조립해서 만든 자

동인형으로, 그 인형에 눈을 박아 넣은 사람이 바로 코폴라였다. 어느 날, 나타니엘은 우연히 코폴라와 스팔란차니 교수가 싸우는 모습을 목격한다. 나타니엘이 그들 앞에 나타났을 때 코폴라는 두 눈이 없어진 인형을 가져가 버리고, 스팔란차니는 바닥에 떨어져 있는 피범벅이 된 올림피아의 눈을 집어 들고는 코폴라가 두 눈을 학생에게서 훔친 것이라고 소리치며 나타니엘에게 던진다. 나타니엘은 발작을 일으켰고 그 순간 아버지에 대한 회상과 이 새로운 경험이 뒤섞인다. 오랫동안 앓은 후 회복한 나타니엘은 약혼녀와 침탑에 올라갔다가 탑 아래에서 변호사 코펠리우스의 모습을 보고 그대로 자신의 몸을 탑으로 던진다.

엔치는 이 소설에서 나타니엘에게 두려움을 유발하는 요인으로 자동인형 올림피아에 주목했다. 그는 언캐니의 감정을 “어떤 한 존재가 겉으로 보아서 꼭 살아 있는 것만 같아 혹시 영혼을 갖고 있지 않나 의심이 드는 경우, 혹은 반대로 어떤 사물이 결코 살아있는 생물이 아님에도 불구하고 우연히 영혼을 잃어버려서 영혼을 갖고 있지 않은 것이 아닌가 하는 의심이 드는 경우”에서 발생하는 것으로 정의한다.⁵⁰⁾ 즉, 대상이 과연 생명을 가지고 있는가 죽어있는가 하는 지적 불확실성으로부터 공포감이 형성된다는 것이다. 반면 프로이트는 자동인형 올림피아가 언캐니의 감정을 일으키는 유일한 요인이 아니라고 지적했다. 그에 따르면, 오히려 올림피아 이전에 다른 요인들로부터 언캐니가 유발된다. 프로이트는 그것을 이 소설의 제목이자 모티브인 모래사나이라고 주장했다.

하녀로부터 모래사나이의 이야기를 듣고 겁에 질린 어린 나타니엘은 밤마다 아버지를 찾아오는 손님, 변호사 코펠리우스를 모래사나이와 동일시하게 되고 코펠리우스를 두려워한다. 그러던 어느 날, 실제인지 환상인지 모를 경

50) 엔치는 생명이 있는 것인가 아닌가하는 의심이 드는 경우의 예로 밀랍인형, 마네킹, 자동인형들을 제시하고 있다. 나아가 그는 간질이나 미친 사람들의 행동들도 이와 같은 맥락으로 본다. 간질환자나 미친 사람들의 발작적인 행동에서 사람들은 살아있는 생명체에 부여해왔던 이미지 뒤에 우리가 알지 못하는 어떠한 과정이 숨어 있을지도 모른다는 불안감을 불러일으키기 때문이다. 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, p.412.

험에서 코펠리우스(모래사나이)는 나타니엘의 눈을 빼가려고 했고 아버지는 그것으로부터 어린 나타니엘을 지켜준다. 이때 프로이트는 코펠리우스와 아버지의 대립을 나쁜 아버지와 착한아버지, 즉 아버지의 상반된 두 이마고를 나타내는 것으로 보았다. 이후 이 대립구도는 코폴라와 스팔란치니 교수의 대립으로 똑같이 나타난다. 올림피아를 창조해낸 스팔란치니는 나타니엘의 아버지와 동일한 인물이며 올림피아의 두 눈을 뽑아 나타니엘에게 던지며 위협을 가한 코폴라는 코펠리우스이며 동시에 모래사나이이다. 또 스팔란치니가 창조해낸 올림피아는 나타니엘 그 자신의 분신이다.⁵¹⁾ 프로이트는 소설에서 같은 인물로 동일하게 인식되는 사람들이 반복적으로 등장하는 것을 분신이라는 개념으로 다음과 같이 설명하고 있다.

유사한 외관으로 인해 동일인으로 취급당하는 인물들이 등장하고 또 이 분신 관계는 — 이를 텔레파시라고 부를 수도 있을지 모르겠는데 — 한 인물의 정신적 움직임이 다른 인물에게로 즉각적으로 전이되는 과정을 통해 강조되어서 한 인물은 다른 인물의 지식과 감정과 모든 경험들에 관여하게 된다. 뿐만 아니라 두 인물이 완전하게 동일시되는 바람에 과연 어디까지 진정한 자아인지를 물어야 하거나, 혹은 낯선 자아를 진정한 자아의 자리에 놓아야 할 것인지 말아야 할 것인지를 물어야 하는 상황이 오게 된다.⁵²⁾

프로이트는 분신의 개념을 오토 랭크(Otto Rank)의 주장을 인용해 설명하고 있다. 분신은 자아의 영속성을 보장하려는 욕망, 죽음을 극복하려고 하는

51) 나쁜 아버지의 이마고는 나타니엘을 장님으로 만들겠다고 위협을 가하고 있고 다른 아버지, 착한아버지는 아이의 눈을 보호하기 위해 용서를 구한다. 나쁜 아버지를 죽이고 싶다는 억압되어 있다는 욕망은 나쁜 아버지인 코펠리우스로 인해 착한아버지가 죽음으로써 형상화 된다. 이후에 나타난 올림피아를 조립한 스팔란치니와 올림피아에게 눈을 붙여준 코폴라는 올림피아의 두 아버지의 이마고이자 동시에 나타니엘의 아버지이기도 하다. 또 올림피아는 나타니엘이 어린시절 아버지에게 보여주었던 여성스러운 태도가 인간의 모습으로 형상화 된 것이다. 나타니엘 자신의 여성스러움이라는 잠재의식이 사람의 모습으로 나타난 것이다. 그가 자신의 억압된 잠재의식에 몰입하고 있다는 것은 올림피아를 향한 그의 사랑에서 나타난다. 이러한 관점에서 나타니엘이 올림피아에게 느끼는 사랑은 나르시시즘적 사랑이라고 볼 수 있다. 지그문트 프로이트, 정장진 역, 위의 책, pp.422-423.; 할 포스터, 전 영백과 현대미술연구팀 역, 『욕망, 죽음 그리고 아름다움』, (서울: 아트북스, 2007), p.123.

52) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, p.424.

시도에서 비롯되는 것이다. 그렇기 때문에 랑크는 영혼을 육체의 첫 번째 분신으로 보았다.⁵³⁾ 죽음으로부터 자아를 보호하기 위해 자아를 여러 가지로 분할하는 것이 바로 분신의 개념인 것이다. 실제로 고대 이집트에서는 죽은 사람의 모습을 썩지 않도록 보존하는 방식으로 분신을 만들어냈는데 이러한 재현은 자아에 대한 무한한 사랑에 기인한 것이다. 고대의 사람들은 육체의 그림자, 거울에 비친 신체 까지도 분신으로 생각했다. 이런 자아에 대한 무한한 사랑은 인류를 지배하고 있는 원초적 나르시시즘으로, 어린아이는 이 나르시시즘에 사로 잡혀 있다. 하지만 성인이 되면서 인간은 원초적 나르시시즘으로부터 벗어나게 되고, 자아를 죽음으로부터 보호하고자 하는 욕망에서 비롯된 분신은 오히려 죽음을 예고하는 표식으로 변질되어 버린다.

원초적 나르시시즘이 없어진다고 해서 분신이 완벽하게 사라지는 것은 아니다. 오히려 분신은 자아와 함께 새로운 의미들을 부여받게 된다. 인간은 스스로를 반성, 비판할 줄 아는 존재로 과거의 자아를 관찰하며 비판할 수 있는 능력을 가지고 있다. 이때 인간은 옛날의 자아를 하나의 사물처럼, 현재의 자아와는 다른 것으로 다룰 수 있는 능력이 있으며, 이것은 나르시시즘이 사라진다고 해서 분신이 없어지는 것이 아니라 다른 새로운 의미들이 분신에 부여 될 수 있음을 보여주는 근거가 된다. 이를 바탕으로 이미 예전에 사라진 원초적 나르시시즘의 파편도 과거의 자아, 즉 우리의 분신에 덧붙여 생각할 수 있게 된다. 나아가 현실에서는 이를 수 없는 자아의 욕망들 까지도 분신의 개념에 덧붙여지면서 무의식 안에 내재된다.⁵⁴⁾ 프로이트가 설명하고 있는 분신의 개념을 할 포스터(Hal Foster)는 다음과 같이 분석했다.

분신 또는 도플갱어가 최초에는 자아의 수호자였으나, 억압의 결과 되살아날 때는 죽음을 알리는 예전자의 모습을 띠게 된다.⁵⁵⁾

53) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, pp.425-426.

54) 같은 책, pp.426-427.

55) 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 앞의 책, p.192.

결국 나타니엘이 소설에서 느끼는 언캐니한 감정은 자신의 분신인 올림피아가 모래사나이, 즉 나쁜 아버지의 분신으로 인해 죽는 것을 목격했고, 이것은 곧 나타니엘의 운명을 암시해주는 것이었기 때문이다.

다음으로 프로이트가 『모래사나이』에서 아버지의 분신들과 더불어 주목하고 있는 것은 실명에 대한 공포이다. 소설 전반에서 아버지의 분신들이 출현할 때마다 나타니엘이 겪는 것은 눈을 잃을 수도 있다는 공포이다. 이 공포는 아버지의 죽음, 그리고 나타니엘 자신의 죽음과도 연결된다. 프로이트는 이것을 유년시절의 기억과 연결되는 것으로 보았다. 정신분석학적 경험에서 어린아이에게 시력을 잃는다거나 눈을 다친다는 것은 큰 공포로 다가온다. 그리고 이러한 두려움은 성인이 된 이후에도 남아 있다. 프로이트는 이런 시력상실에 대한 두려움을 거세불안의 한 변형이라고 주장했다. 소설에서 모래사나이(나쁜 아버지)가 나타니엘(아들)의 눈을 빼가는 것(거세)은 실명에 대한 나타니엘의 두려움을 의미하며 이것은 어린 시절의 거세에 대한 무의식적 공포가 확장된 것이다. 눈을 빼간다는 위협을 가하는 모래사나이의 뒤에는 늘 아버지가 존재하고 눈을 빼간다는 두려운 행위 뒤에는 어린 시절의 거세 공포가 위치하고 있다. 결국 낯설게 느껴지지만 사실은 친숙했던 것이고 그것이 우리의 무의식에 잠들어있던 것을 일깨울 때 우리는 낯선 두려움을 느끼게 된다는 것이다.⁵⁶⁾ 무의식속에 내재되어 있던 거세 공포가 일깨워지고 이것은 다시 시력을 잃을지도 모른다는 신체훼손의 공포로 확대된다. 이에 대해 프로이트는 다음과 같이 설명한다.

성기를 잃어버린다는 공포는 그 자체만으로도 불분명하면서도 각별하게 강렬한 감정 상태를 불러일으킬 수 있는데 바로 이 감정 상태가 다른 신체 기관들의 상실에까지 그 반향을 남기는 것이다.⁵⁷⁾

56) 남정애, 「낯설 그리고 억압된 낯익음 -프로이트적 관점에서 살펴본 호프만스탈의 『안드레아스』에 숨겨진 이야기」, 『獨逸文學』, Vol.115, 2010, p.91.

57) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, p.420.

앞에서 언급했던 분신과 거세 공포는 모두 하나의 결론한 가지 결론 즉, 죽음에 대한 공포로 귀결된다. 죽음에 대한 공포는 인간이 가진 가장 원초적인 두려움인데 이것은 우리의 무의식에 잠재되어 있는 감정이다. 인간은 삶과 죽음이라는 이분법에서 특히 죽음에 대해서는 억압되어 있는 상태이다. 종교는 죽음의 공포에 대한 이런 인간의 심리를 가장 잘 보여주는 예가 된다. 종교는 죽음 이후의 세계를 상정하고 사람들은 불멸과 사후 세계 그리고 구원에 대해 믿는다. 이것은 불멸에 대한 인간의 욕망이 반영된 것이지만 동시에 인간이 가지고 있는 죽음에 대한 두려움을 증명하는 것이다. 여기서 언캐니는 인간의 무의식에 내재되어 있는 죽음을 상기시키는 것을 경험할 때 발생하는 공포감이다.⁵⁸⁾

분신과 거세 공포가 모두 인간 무의식 속의 죽음을 상기시키는 것은 타당한 분석이다. 하지만 필자는 분신과 거세 공포의 환기를 모두 죽음의 상기로 귀결시키는 것은 언캐니의 개념을 축소시키는 것이라고 생각한다. 그렇기 때문에 본 논문에서는 분신과 거세공포를 죽음이라는 하나의 결론으로 귀결 짓기보다는 각각의 경우에 대해 고찰하고자 한다. 즉, 분신의 개념은 외형이 비슷하거나 정신적 과정이 유사한 인물로 인해 주체와 타자의 경계가 해체되어 언캐니를 유발하는 하나의 이미지, 혹은 경험으로 보았다. 거세공포로부터 유발되는 언캐니는 어린 시절 억압되었던 감정이나 혹은 그러한 억압을 상기시키는 이미지를 보았을 때 느껴지는 낯선 두려움으로 정의 내려 이를 아버스의 작품분석에 적용시키고자 한다.

3) 반복강박

프로이트는 또 다른 언캐니를 불러일으키는 조건으로 동일한 것이 반복되

58) 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 앞의 책, p.105.

는 상황을 제시하고 있다. 하지만 그는 동일한 것이 반복된다고 해서 무조건 그것이 언캐니를 야기하는 것은 아니라고 언급했다. 그 예로 낯선 곳에서 길을 잃어 계속해서 같은 장소로 되돌아 올 때 우리는 언캐니의 감정을 느끼게 된다. 또는 우연히 하루 종일 번호를 갖게 되는 모든 것들 - 주소나 객차번호, 버스 번호 등 - 이 매번 같은 번호를 갖게 된다면 우리는 번호가 사물의 부분적 요소일 지라도 그것을 완벽하게 무관한 것으로 생각하지 않게 된다.⁵⁹⁾ 우연처럼 보이지만 주체가 인식할 수 없는 나를 압도하는 어떠한 전능한 힘이 작용하고 있을지도 모른다는 것을 느꼈을 때 우리는 불안하고 두려운 감정을 느낀다.

나아가 프로이트는 「언캐니(The Uncanny, Das Unheimliche)」 이후 발표한 연구 「쾌락원리 너머(Jenseits des Lustprinzips)」에서 이것을 반복강박(Wiederholungszwang)의 개념으로 더욱 자세히 설명하고 있다. 그는 동일한 것이 비의도적으로 반복해서 등장해 불안함을 야기하는 것이 어린 시절과 관련이 있다고 보았다. 프로이트는 반복강박을 크게 두 가지의 사례를 통해 분석하고 있다. 첫 번째로 프로이트가 주목한 것은 신경증환자들의 반복되는 꿈에 대한 것이다. 끔찍한 사고를 경험했거나 그에 상응하는 고통스러운 경험을 한 외상성신경증 환자들은 반복적으로 사고의 상황을 꿈으로 꾸게 된다. 기억하고 싶지 않은 불쾌한 경험을 반복적으로 꿈으로 꾸는 것은 프로이트가 주장하고 있는 쾌락원리⁶⁰⁾에 위배되는 것인데 이것에 대해 프로이트는 다음과 같이 언급한다.

나는 외상성 신경증 환자들이 깨어있는 동안 사고의 기억에 몰두하는 경우는 보지 못했다. 아마 그들은 차라리 사고를 생각하지 않으려고 애쓸 것이다. 밤의 꿈이 병을 유발한 상황으로

59) 지그문트 프로이트, 정장진 역, 앞의 책, pp.428-429.

60) 프로이트는 그의 정신분석학에서 정신과정의 흐름은 쾌락원리에 자동적으로 조정된다고 주장했다. 즉 정신과정의 흐름은 불쾌한 긴장에 자극받기 마련인데 결국 인간의 정신은 이러한 긴장을 완화시키거나 불쾌를 피하거나 쾌락을 유발하는 방향으로 흘러가게 된다는 것이다.

다시 그들을 데려가는 것을 자명하게 받아들인다면, 그것은 꿈의 본성을 오인하는 것이다. 과거 건강했을 때의 모습이나 또는 바라는 대로 완쾌한 모습을 환자에게 보여주는 것이 오히려 꿈의 본성과 일치할 것이다. 꿈의 소원성취 경향에 대한 믿음이 사고신경증환자들의 꿈에 의해 동요하지 않으려면, 그런 상태에서는 꿈 기능 역시 다른 많은 것들처럼 충격을 받아서 원래의 의도로부터 벗어난다는 설명이 남아 있다. 아니면 우리는 자아의 수수께끼 같은 자학적 경향을 떠올려야 할 것이다.⁶¹⁾

프로이트는 신경증환자들이 반복적으로 악몽을 꾸는 것을 인간의 본성에 내재되어 있는 자학성에 의한 것으로 보았다. 이때의 자학성은 충격으로부터 자아를 보호하기 위한 노력에서 기인하는 것인데 신경증 환자들은 자신의 병을 유발한 충격적인 경험을 견뎌낼 수 있는 준비를 하지 못한 채 그것을 겪었고, 그 때문에 병에 걸리게 되었지만 뒤늦게나마 그 충격으로부터 자신을 지켜줄 “보호용 불안”을 만들어내는 것이다. 계속해서 그들은 보호용 불안의 일환으로 악몽을 반복적으로 꾸지만 이미 그들은 그 충격을 현실에서 경험했기 때문에 그것은 의미 없는 반복일 뿐이며 불쾌감만을 유발하는 것이다.⁶²⁾ 프로이트는 이런 강박관념이 충동들 내에서도 가장 내적인 것이며 이것은 매우 강력한 것이어서 마치 악령에 사로잡힌 듯한 인상을 주게 된다고 보았다. 그렇기 때문에 이런 반복강박은 우리에게 이상하게 두려운 것으로 다가온다.

두 번째로 그가 설명하고 있는 현상은 18개월 된 아이의 포트-다 놀이 (Fort-da Game)이다. 프로이트는 우연히 18개월 된 아이가 반복적으로 실패를 겪고 던졌다가 다시 끌어 올리는 것을 보게 되었다. 아이는 붙잡고 있던 실패를 던져버리고서는 실패가 없어졌다고 소리쳤다. 하지만 곧이어 실을 붙잡아 끌어 올려 다시 원위치에 놓은 후 그것이 돌아왔다고 외쳤다. 프로이트는 이것을 반복강박의 심리적인 기초를 보여주는 것으로 생각했다. 어린아이는 처음에 어머니와 자신을 동일시하고 유착관계를 유지하지만 시간이 지나면서 문명으로부터 어머니에게서 독립될 것을 강요받게 된다. 실패를 잃었다

61) 지그문트 프로이트, 김인순 역, 앞의 책, p.18.

62) 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 앞의 책, pp.42-43.

되찾는 것을 반복하는 행위는 어머니의 상실, 즉 본능의 포기를 보상받고자 하는 것에서 비롯된 것이다.⁶³⁾

불쾌한 경험을 계속해서 반복하는 두 가지 사례를 통해 프로이트는 인간의 보편적인 특성을 발견하게 된다. 바로 살아있는 유기체에는 외부의 압력에 의해 포기할 수밖에 없었던 과거의 상태로 회귀하고자 하는 열망이 내재한다는 것이다. 인간본성에 내재되어 있는 충동에는 변화와 발전을 추구하는 삶 충동과 정반대로 과거의 상태로 회귀하고자 하는 보수적인 충동, 죽음충동이 함께 공존한다. 이런 보수적인 충동에 의하면 모든 생명은 이전의 상태, 즉 생명이 없는 상태로 회귀하고자 한다.⁶⁴⁾ 결국 인간의 정신에 내재되어있는 죽음충동을 일깨우고 죽음을 환기시키는 경험에서 느끼는 공포감이 언캐니인 것이다.

언캐니는 처음 프로이트가 지적한 것처럼 친숙했던 것이 억압에 의해 낯설어졌던 것을 경험했을 때 느끼는 공포감이다. 이런 공포감은 위에서 살펴본 것 처럼 이분법적 경계가 해체되었을 때, 혹은 우리의 인식체계로 명확하게 인지할 수 없는 것을 경험했을 때 느낄 수 있다. 또, 우리의 무의식속에 항상 존재하고 있었지만 사회에 의해 억압되었던 것이 의식의 수면 위로 올라왔을 때 느끼는 공포감이 바로 언캐니이다. 프로이트는 위에 제시한 상황들 이외에도 환상과 현실의 경계가 사라지거나 이제까지는 환상 혹은 공상이라고 여겨졌던 것이 눈앞에 실제로 나타나는 경우, 또는 어떤 한 상징이 상징하고 있던 사물의 모든 의미와 기능을 그대로 갖추고 나타날 때에도 인간은 두렵고 낯선 감정, 즉 언캐니를 느낀다고 주장했다.⁶⁵⁾ 본 논문에서는 프로이트가 설명하고 있는 낯익은 것의 소외라는 언캐니의 본질을 이분법적 체계와 같은 우리의 일반적 인식체계를 무너뜨리고 이질적 요소들이 혼재하는 구체적 상황으로부터 인간이 느낄 수 있는 낯설고도 두려운 감정으로 확장시켜

63) 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 위의 책, p.42.

64) 지그문트 프로이트, 김인순 역, 앞의 책, pp.60-61.

65) 같은 책, p.439.

아버스의 작품에 적용해 고찰하고자 한다.

2. 사진매체의 특성과 푼크툼

1) 다이안 아버스 사진과 푼크툼

다이안 아버스의 사진은 시각적으로 매우 강렬하다. 그녀의 사진이 관람자에게 강렬하게 다가오는 첫 번째 이유는 무엇보다 사진 속 피사체들의 외형이 기이하기 때문이다. 아버스가 주목한 이런 기괴한 모습의 피사체들을 이해하기 위해서는 그녀가 사진의 모델들을 바라보았던 관점에 대해 살펴볼 필요가 있다. 아버스는 『Diane Arbus : An Aperture Monograph』의 서문에 서 사람들이 다른 사람들을 인지하고 세계를 바라보는 방식에 대해 다음과 같이 설명했다.

사람들이 길에서 다른 사람을 마주했을 때 가장 먼저 인지하게 되는 것은 일종의 “약점(flaw)”이다. 이 약점은 그들 개개인의 개별성이며 다른 이들과는 다른 어떤 특별함이다. 하지만 사람들은 자신이 본 개별적 특성들과는 관계없이 하나의 전체적 이미지를 생각하기 마련이다. 이것이 바로 사람들이 세상을 바라보는 시각이며 이러한 시각 때문에 내가 다른 사람에게 보여주고 싶은 나의 모습과 다른 사람들이 생각하는 나의 모습은 전혀 다른 모습이 되어 버린다. 나는 이것을 바로 “의도와 효과의 괴리(the gap between intention and effect)”라고 말한다.⁶⁶⁾

여기에서 아버스가 언급하고 있는 “약점”은 대상을 세심하게 살펴보았을

66) You see someone on the street and essentially what you notice about them is the flaw. It's just extraordinary that we should have been given these peculiarities. And, not content with what we were given, we create a whole other set. Our whole guise is like giving a sign to the world to think of us in a certain way but there's a point between what you want people to know about you and what you can't help people knowing about you. And that has to do with what I've always called the gap between intention and effect. Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), 앞의 책, pp.1-2.

때 발견할 수 있는 디테일들이다. 그녀가 설명하고 있는 약점이란, 눈으로 확인할 수 있는 세세한 특징 전부를 전부 포괄하는 개념인데 아버스는 바로 이런 세부요소들이 나를 타인들과 구분할 수 있게끔 해주는 것이라고 보았다. 하지만 대다수의 사람들은 이러한 개별적 특성들은 고려하지 않은 채 총체적인 하나의 이미지로 파악하며, 대부분 사회에서 규정해 놓은 범주 내의 이미지로 사람을 파악한다고 지적했다. 이 때문에 아버스는 사람들이 간과하는 이런 세부요소들을 관찰하고 사진에 포착하고자 했다. 그 결과, 이런 디테일들이 아버스의 사진을 강렬하게 만들어주는 핵심적인 요소로 작용한다. 캐롤 암스트롱(Carol Armstrong)은 바로 이 세부요소들, 즉 약점들이 바르트가 말하고 있는 사진에서의 푼크툼(punctum)에 해당하는 것으로 보았다.⁶⁷⁾

아버스 사진에서 나타나는 약점들을 이해하기 위해서는 우선 바르트가 설명하고 있는 푼크툼의 개념을 살펴보아야한다. 바르트는 자신의 저서 『밝은 방(Camera Lucida)』에서 책의 전반에 걸쳐 푼크툼과 스튜디오(studium)에 대해 설명했다. 그에 따르면 스튜디오는 “특별히 격렬하지는 않은 일반적인 정신집중”을 의미하며 일종의 “교육”이다.⁶⁸⁾ 다시 말해서, 스튜디오는 일반적, 보편적으로 느낄 수 있는 것으로 관람자가 자신의 사회적, 문화적, 관습적 배경으로 말미암아 감지할 수 있는 것이다. 따라서 관람자는 자신의 가치관에 의해 사진에 호감이나 혹은 불쾌감을 표시 할 수 있는데 이것이 바로 스튜디오이다. 또한 스튜디오는 곧 사진가의 의도로도 읽힐 수 있다.

이에 반해 푼크툼은 스튜디오를 깨뜨리는 것이다. 푼크툼은 사진의 주제나 형식, 구도와 같은 것이 아니라 사진 속 세부요소들을 의미한다. 스튜디오이 보는 사람이 주체적으로 사진에서 찾아서 인지하는 것이라면 푼크툼은 반대로 사진으로부터 나와서 보는 이를 찌르고 관통하는 것이다. 스튜디오이 관람자에게 흥미를 끌 수 있는 요소라면 푼크툼은 흥미를 유발하는 것과 동시에 관람자를 찌르고 관통하는 것이다. 그것은 매우 주관적이기 때문에 보는

67) Carol Armstrong(1993), 앞의 논문, p.39.

68) 롤랑 바르트, 『밝은방』, 김웅권 역, (서울: 동문선, 2006), p.42.

사람에 따라 폰크툼은 달라질 수 있다. 그렇기 때문에 폰크툼에 대해 이야기 하는 것은 자기 자신에 대해 이야기하는 것과 같다. 또, 폰크툼은 언제나 비 의도적이며 우연적인 요소들이며 예기치 못한 순간에 관람자를 관통하고 상처를 입힌다.⁶⁹⁾ 바르트는 좋은 사진은 폰크툼이 있는 사진이며 스튜디오만으로 가득 찬 사진은 그에게 별다른 흥미를 끌지 못한다고 설명했다.

이런 바르트의 폰크툼 개념을 기초로 캐롤 암스트롱은 다이안 아버스의 작품을 분석한 「생물학, 운명, 사진: 다이안 아버스에 따르면 차이점(Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus)」에서 아버스의 사진이 바르트가 설명한 폰크툼의 모든 것을 보여준다고 주장했다.⁷⁰⁾ 그녀가 예로 들고 있는 『Diane Arbus : Aperture Monograph』의 겉표지이기도 한 <일란성 쌍둥이, 로젤, 뉴저지(Identical twins, Roselle, N.J.)>(1967) (도판17)는 아버스가 어린 쌍둥이 자매의 사진을 찍은 것이다. 처음 사진을 보면 자매는 유전적으로 그리고 생물학적으로 복제된 것처럼 똑같은 모습이 다. 그들은 똑같은 옷차림에 똑같이 하얀 머리띠를 착용하고 있으며 같은 포즈로 서있다. 하지만 암스트롱은 사진의 세부요소들을 면밀히 살펴보면 이 사진이 쌍둥이의 동일함, 혹은 유전학적 복제를 보여주고 있는 것만은 아니라는 사실을 깨달을 수 있다고 지적했다.⁷¹⁾ 먼저, 자매의 얼굴의 표정이 미묘

69) 롤랑 바르트, 김용권 역, 같은 책, pp.60-62.

70) 암스트롱은 바르트의 폰크툼을 선천적으로 불확실하거나 소통이 불가능한 사진의 본질적 의미, 사진의 주제에 대한 관람자의 반응에 대한 것만 상징하는 것이 아니라 사진 속 멜랑콜리한 효과들을 포괄하는 개념으로 보았다. 이 멜랑콜리한 효과들은 일반적인 감정이라기 보다 부분적이고 개인적인데 이것은 관람자의 역사적, 미적영역을 관통한다. 그리고 폰크툼은 그것을 보는 관람자에 따라 매우 다르게 작용하고 각각 다른 충격을 준다. 그렇기 때문에 암스트롱은 폰크툼을 사진기호학의 비체계적인 본질로 바라보았다. 그러나 암스트롱은 아버스의 작품에서는 이런 비체계적인(unsystemic) 폰크툼이 체계적으로(systemic) 배치되었다고 평가했다. 따라서 바르트가 폰크툼의 성격으로 비체계적임을 들고 있음에도 불구하고 암스트롱은 아버스의 사진을 폰크툼에 관한 모든 것이라고 주장했다. 그녀는 아버스의 사진은 비의도적이고 완전히 이해되지 않는 세부요소들의 총집합이며 부분적이고 개별적이며 트라우마적인 오브제에 대한 면밀한 관찰이라고 설명했다. 그리고 아버스의 사진은 폰크툼으로 가득 차 있을 뿐만 아니라 폰크툼에 의해 불완전해진 모든 종류의 스테디움을 포함하고 있다고 보았다. 궁극적으로 암스트롱은 아버스의 작품이 사진이라는 매체에서, 비체계적 폰크툼의 체계적인 중요성에 대해 보여주고 있는 것으로 평가했다. Carol Armstrong(1993), 위의 논문, 각주 참조, pp.39-40.

71) 아버스는 대상을 바라볼 때 그것을 최대한 면밀하고 세밀하게 관찰해야 한다(scrutinize)

하게 다른데 왼쪽의 소녀가 무표정인데 반해 오른쪽 소녀는 옅은 미소를 띠고 있다. 또 머리띠의 위치와 앞머리의 모양이 조금 다르며 옷의 끝자락은 서로 다른 각도로 바닥을 향해 있다. 구도의 측면에서 바라보면 이 두 소녀는 데칼코마니처럼 정확하게 대칭구조를 이루고 있는 것처럼 보이지만 사진 속 세부요소들이 이런 대칭구조를 붕괴시키고 있다. 하얀 벽과 맞닿아 있는 바닥은 대각선으로 치우쳐져 있으며 왼쪽 소녀의 머리카락은 프레임과 거의 맞닿아 있다. 또, 왼쪽 벽면의 균열은 배경까지도 완벽하게 대칭과 균형을 이루고 있지 않다는 것을 보여준다.⁷²⁾ 결국 처음 관람자는 사진 속 인물들을 동일한 것으로 보고 그들의 배치마저 완벽한 대칭과 균형을 이루고 있다고 생각한다. 하지만 시간을 두고 그것을 세세히 관찰하면서 발견하게 되는 세부요소들은 이런 관람자의 생각을 깨뜨리고 비대칭과 불균형의 혼란으로 관람자를 이끈다. 암스트롱은 이 요소들이 모두 아버스가 설명했던 약점들, 즉 개별적 대상들의 특이성, 특별성이며 바르트가 설명하고 있는 폰크툼이라고 주장했다.

아버스의 사진을 단일한 전체로 바라보기보다 그 세부요소들을 면밀하게 살펴보아야 한다는 캐롤 암스트롱의 주장은 타당한 것으로 보인다.⁷³⁾ 하지만 아버스의 사진 속 세부요소들을 모두 폰크툼의 개념으로 보는 것에는 모순이 있다. 서문에서 밝혔듯이 아버스는 사진이 대상의 특이함, 특별함을 보여주어

고 언급했다. 세상을 바라볼 때나 사람을 바라볼 때 그것을 천천히 세세하게 관찰해야 그것에 진정으로 다가갈 수 있으며 그럴 때 비로소 세계는 환상적인 것이 된다고 설명했다. 캐롤 암스트롱은 이런 아버스의 주장에 따라 그녀의 사진을 볼 때 그 세부요소들을 자세히 면밀하게 관찰해야 한다고 주장하며 사진의 세세한 요소들을 분석하고 있다. Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), 위의 책, p.2.; Carol Armstrong(1993), 같은 논문, pp.28-54.

72) Carol Armstrong(1993), 같은 논문, pp.39-40.

73) 실제로 아버스는 서문에서 현실을 세세하게, 가까이에서 들여다보면(scrutinize) 현실은 모두 환상적인 것이 된다고 언급했다. 세세하게 살펴보면 평소 우리가 사진에서 명확하게 쉽게 보던 것들도 어딘지 모르게 환상적이 된다는 것이다. 이런 이유에서 아버스는 사진을 찍기 전 피사체와 주변을 면밀히 관찰했고 사진도 그렇게 보아야한다고 말했다. ; If you scrutinize reality closely enough, if in some way you really, really get to it, it becomes fantastic. You know it really is totally fantastic that we look like this and you sometimes see that very clearly in a photograph. Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), 같은 책, p.2.

야 한다고 생각했다. 그리고 그런 특별함을 포착하기 위해 피사체들을 촬영하기 전에 세밀하게 관찰했다. 아버스의 이러한 노력에 응답하듯 대부분 아버스의 사진 속 모델들은 자신을 드러내 보이려는 것처럼 카메라를 의식하고 포즈를 취하고 있다.

또 사진에서 볼 수 있는 세부요소들, 즉 담벼락의 균열이나 바람에 나부껴서 위로 뺨친 머리, 혹은 서로 다른 옷의 주름은 아버스가 의도한 요소들이 아닌 우연적인 요소임이 틀림없다. 하지만 아버스가 사진에서 의도한 것이 바로 이런 우연적인 요소들을 통해 각 개체의 특별함을 보여주는 것이었다. 이런 맥락에서 아버스의 사진의 세부요소들은 우연적인 것이지만 바로 이 우연적 요소들이 작가가 의도한 것이기 때문에 비의도적인 것과 의도적인 것을 명확하게 구분하는 것은 불가능하다.⁷⁴⁾ 바르트가 설명하고 있는 폰크툼은 비의도적이고 우연적인 요소로 작가의 의도, 즉 스튜디오와는 명확하게 구분되는 개념이다. 이 때문에 아버스의 사진을 강렬하게 만드는 세부요소들을 바르트의 폰크툼의 개념과 결부시켜 설명하는 것은 모순이 있는 것으로 보인다.

아버스의 사진 속 세부요소들이 관람자에게 불러일으키는 감정은 찌르고 강한 충격을 주는, 즉 바르트가 설명했던 폰크툼이 유발하는 감정이라기보다는 어딘지 모를 불안하고 낯설며 두려운 감정이다.⁷⁵⁾ 아버스의 사진에서 느

74) 캐롤 암스트롱은 1993년의 논문 「Biology, Destiny, Photography: According to Diane Arbus」에서 아버스 사진의 세부요소들을 폰크툼의 개념으로 설명했다. 각주에서 자신이 언급하고 있는 폰크툼의 개념이 바르트가 논의한 폰크툼보다는 조금 더 일반적인 의미로 사용했다고 밝혔지만 그녀의 논의는 바르트의 논의에서 크게 벗어나지 못한 것으로 보인다. 이후 2012년의 논문 「Automatism and Agency Intertwined: A Spectrum of Photographic Intentionality」에서는 이전의 자신의 논의를 바탕으로 아버스의 작품에 대해 부분적으로 언급하고 있는데, 1993년의 논문에서 언급했던 폰크툼의 논의와 모순되는 의견을 제시했다. 암스트롱은 아버스의 작품의 세부요소들이 의도적인 것과 비의도적인 것이 강하게 결합, 혼재되어 있기 때문에 폰크툼의 개념으로 명확하게 설명하는 것이 불가능하다고 설명했는데 필자는 이것이 이전의 논의와 모순점이 있는 것으로 보았다. Carol Armsrong, "Automatism and Agency Intertwined: A Spectrum of Photographic Intentionality", *Critical Inquiry*, Vol.38, No.4, (summer 2012), p.715.

75) 암스트롱은 1993년 논문에서 아버스의 사진이 "언캐니(uncanny)"하다고 언급했지만 각주에서 그것이 프로이트의 언캐니 개념을 의미한 것은 아니고 구어체적인 의미에서의 언캐니를 의미한다고 설명했다. 동시에 아버스의 사진과 프로이트의 논의와 연결점에 대해서는

껴지는 이 낯설고 두려운 감정은 지극히 주관적인 푼크툼에 의한 것으로 보기에 다소 어려움이 있어 보인다. 왜냐하면 아버스의 사진을 보고 느낄 수 있는 낯설고 두려운 감정은 개인들이 각각 다르게 느낄 수 있는 주관적인 감정이라기보다는 다수의 관람자들이 느낄 수 있는 인간의 보편적인 감정에 가깝기 때문이다. 그렇기 때문에 아버스의 사진 속 세부요소들이 유발하는 감정은 프로이트가 논의한 무의식에 내재되어 있던 것들의 회귀 혹은 우리의 인식체계, 이분법적 경계가 붕괴되는 순간으로부터 유발되는 언캐니의 감정에 유사하다고 볼 수 있다.

2) 푼크툼과 언캐니

사진매체의 논의에 있어 언캐니는 종종 언급되는 개념이다. 대부분의 연구는 사진매체의 본질적 속성인 죽음과 프로이트의 언캐니 개념을 연결 짓고 있다. 특히 푼크툼과 언캐니를 연결 지어 처음 논의한 바르트는 사진매체의 시체가 언캐니의 감정을 유발하면서 동시에 그렇기 때문에 푼크툼으로 작용한다고 보았다. 그는 돌아가신 어머니의 사진을 보고 “죽은 자의 귀환”을 목격하게 되는데 이것은 단순히 사진에서 돌아가신 어머니를 보았기 때문이 아니다. 돌아가신 어머니의 사진은 바르트에게 과거에는 있었으나 현재는 존재하지 않는 그 순간을 포착한 것이기 때문이다. 바르트는 이런 현존과 부재가 공존하는 사진 속 시체가 언캐니를 유발하며 그것은 관람자를 강하게 찌르는 푼크툼이라고 설명했다. 또 그는 사진의 본질이 곧 죽음이며 사진의 구성과 제작과정 이 죽음의 경험을 전제하고 있다고 다음과 같이 설명했다.

상상적으로 보면 사진 (내가 의도하는 사진)은 매우 미묘한 순간을 나타내는데, 이 순간에 사실 나는 주체도 대상도 아니고 그보다는 대상이 되어간다고 느끼는 주체이다. 그때 나는 죽

보호한 태도를 취하고 있다. Carol Armstrong(1993), 앞의 논문, 각주 참조, p.45.

음(괄호의)의 미시-경험을 체험한다. ... 사실 사람들이 찍은 내 사진에서 내가 노리는 것은 죽음이다.⁷⁶⁾

사진에 찍히는 순간 피사체는 멈춰버린 시간 속에서 생명을 잃어버린 “진짜 유령”이 되고 이 유령은 사진에서 영원히 존재한다. 다시 말해서 피사체는 사진에 찍히는 순간 일련의 죽음의 과정을 경험하게 되는 것이다. 이런 죽음의 경험은 프로이트가 설명했던 무의식에 내재 되어있던 죽음충동을 불러일으키는 것이며 그것은 곧 언캐니의 감정을 유발하는 것이다.

할 포스터(Hal Foster)는 그의 저서 『욕망, 죽음 그리고 아름다움 (Compulsive Beauty)』에서 프로이트 정신분석학을 바탕으로 초현실주의 작품들을 분석하고 있는데, 초현실주의 사진을 분석하면서 사진의 본성과 언캐니를 연결 지어 설명했다.⁷⁷⁾ 먼저 포스터는 사진이 움직임은 멈춘 상태로, 생명이 있는 것은 없는 상태로 만드는 것에 주목했다. 그는 “석화된 자연은 자연의 형태와 문화적 기호의 경계가 모호해지고 나아가 삶과 죽음의 경계도 모호해진다. 이 모호한 경계가 멈추고 굳어져버린 자연을 언캐니한 것으로 만드는 것”이라고 언급하고 있다.⁷⁸⁾ 즉 모든 것이 정지된 상태로 기록되는 사진에서는 삶과 죽음의 경계가 무너지게 되고 사진에 남은 그 모호한 지점이 언캐니를 유발한다는 것이다. 그렇기 때문에 포스터는 언캐니를 사진의 본질로 보았다.

바르트나 포스터의 주장처럼 사진매체의 제작과정과 그 본질에서 발견할 수 있는 죽음이 프로이트가 논의한 언캐니의 감정을 불러일으킨다는 논의는

76) 롤랑 바르트, 김웅권 역, 위의 책, pp.28-29.

77) 할 포스터는 초현실주의를 이해하기 위해서는 초현실주의 시대에 함께 등장했던 개념을 통해 그것에 접근해야한다고 보았으며 또 그 분야에 관한 것이어야만 한다고 주장했다. 그는 초현실주의운동과 프로이트가 같은 시대에 생겨났음을 지적하고 그들이 공통된 관심사를 가졌던 것으로 보았다. 특히 초현실주의자들은 억압된 것이 다시 밖으로 드러날 때 느끼는 언캐니한 감정에 관심이 많았는데 초현실주의자들이 추구했던 현실과 상상, 과거와 미래, 삶과 죽음이 혼재하는 순간이 바로 이 언캐니의 경험의 순간이었기 때문이다. 포스터는 책 전반에 걸쳐 초현실주의 작품에 대해 논의하고 있는데, 암묵적으로 초현실주의 사진에 대해서도 언캐니를 적용시키고 있다. 할 포스터, 전영백과 현대미술연구팀 역, 위의 책, pp.17-23.

78) 같은 책, p.62.

타당한 것으로 보인다. 사진에서의 시체가 폰크툼이며 언캐니를 유발하는 요소라는 것 또한 명백해 보인다. 하지만 언캐니를 일종의 폰크툼으로 동일시하기에는 분명 무리가 있다. 앞서 살펴보았듯이 프로이트의 언캐니는 간접적으로 죽음을 경험하거나 무의식에 내재되어 있는 죽음을 상기시키는 경험으로부터도 느낄 수 있는 감정이지만 그보다 더욱 다양한 경험으로부터도 느낄 수 있는 감정이기 때문이다. 죽음의 상기로부터 느끼는 언캐니는 언캐니를 느끼는 경우 중에서도 지극히 부분적인 경험이다. 특히 아버스의 작품들에는 죽음을 상기시키는 것이나 죽음의 간접적인 경험을 제공하는 것 보다는 인간의 보편적 인식체계를 혼란스럽게 하는 요소들이 존재하는데, 이런 요소들이 아버스의 사진을 언캐니한 것으로 만든다.

또 폰크툼은 인간의 주관적인 경험을 전제한 것이기 때문에 그것은 개인에 따라 상이하게 나타난다.⁷⁹⁾ 즉 사진의 한 요소가 나를 강하게 찌르지만 그것은 타인에게는 강하게 찌르는 것이 아닐 수도 있다. 이에 반해 프로이트가 설명하고 있는 언캐니는 폰크툼과 마찬가지로 인간의 경험과 관련된 문제이지만 이것은 주관적인 영역을 넘어 보다 보편적이고 일반적인 감정으로 정의될 수 있다. 언캐니와 관련된 개인의 경험들은 개인적이고 주관적일 수도 있지만 인간 본성의 보편적인 부분과도 연관된 것일 수 있기 때문이다. 아버스의 작품이 보여주고 있는 언캐니한 장면들은 그것을 보는 관람자의 개인적 경험으로부터만 유발되는 것이 아니다. 아버스의 사진 속 세부요소들은 사회의 규율이나 이데올로기에 의해 형성된 일반적 인식들을 해체시켜 관람자의 언캐니를 유발하는데, 이 때문에 개개인의 정도의 차이는 있으나 관람자들은 아버스의 사진에서 보편적으로 언캐니의 감정을 느낄 수 있다.

이상에서 살펴본 대로 바르트의 폰크툼은 비의도적인 요소이며 우연적인 것이다. 그것은 의도할 수 있는 것이 아니라 관람자에 의해 우연히 찾아지는

79) 바르트는 『밝은 방』에서 책을 쓰게 된 계기가 되는 어머니의 사진을 책에 삽입하지 않았다. 왜냐하면 그가 어머니의 사진에서 느낀 상처, 즉 폰크툼은 바르트 자신에게만 적용되는 것이었기 때문이다. 다른 이들에게 그의 어머니의 사진은 하나의 스튜디오에서만 작용할 뿐이며 어떠한 상처도 주지 못한다. 폴랑 바르트, 김웅권 역, 앞의 책, p.94.

세부요소이다. 푼크툼의 이러한 특성은 사진에서의 작가가 의도한 핵심과 충돌하는 지점이다. 아버스는 특히 사진의 피사체가 되는 인물들의 기이한 특성을 포착해 보여주는 것을 의도하고 있기 때문에 사진 속의 관람자를 찌르는 요소들은 곧 사진가의 의도이며 푼크툼으로 보기 힘들다. 따라서 필자는 아버스의 사진에서 관람자가 느끼는 감정은 프로이트가 설명했던 낯선 두려움, 즉 언캐니의 감정으로 보았다. 그리고 이 감정을 유발하는 세부요소들은 푼크툼의 개념으로는 충분히 설명할 수 없다. 따라서 필자는 푼크툼의 개념을 배제한 채 이 세부요소들이 프로이트가 제시했던 언캐니를 유발하는 경우들과 부합하는 것으로 보고 다음 IV장에서 아버스의 작품을 프로이트의 언캐니를 중심으로 분석할 것이다.

IV. 다이안 아버스의 작품 분석

다이안 아버스는 1967년 뉴욕 현대미술관에서 열린 《뉴 다큐멘트》 전시에서 뉴 다큐멘터리 사진가로 처음 소개되었다. 하지만 1971년 스스로 목숨을 끊었고 그 이후 1972년, 미국사진가로는 처음으로 베니스 비엔날레에 초청되는 등 큰 화제가 되었다. 아버스의 사진이 논란이 된 것은 사진 속 비정상적인 외형의 피사체들이 1960, 70년대 관람자에게는 매우 불편한 주제였기 때문이다. 사진 속 공간은 그들에게 익숙하고 편안했지만 공간에 존재하는 모델들은 관람자들이 바라보기 쉽지 않은 인물들이었다.⁸⁰⁾ 또, 그녀가 선택한 주제들은 비범해 보이는 인물들이었음에도 불구하고 구성에 있어서는 매우 평범한 방식을 택하고 있다. 예를 들어, 대부분의 그녀의 사진은 정방형에 가까운 프레임이며 피사체를 중앙에 배치하고 정면을 바라보게 했다. 이처럼 주제와 형식의 측면에서 아버스의 사진에서는 비범한 것과 평범한 것의 경계가 불분명하게 나타난다.⁸¹⁾ 필자는 아버스의 사진에서 보이는 경계의 모호함이 주제와 구성의 관계뿐만 아니라 사진의 세부요소들에서도 반복적으로 나타나고 있다고 보았다. 그리고 이 경계의 모호함이 프로이트의 언캐니와 연결되는 지점이며, 아버스의 사진을 강렬하게 만드는 핵심으로 생각했다. 따라서 IV장에서는 아버스의 사진을 주제별로 분류해 각 사진에서 나타나는 언캐니한 요소들에 대해 살펴보고 그러한 이미지들이 의미하는 바에 대해 고찰하고자 한다.

80) Frederick Gross, 앞의 논문, p.99.

81) Julian Stallabrass, "What's in Face? Blankness and Significance in Contemporary Art Photography", *October*, Vol.122, (2007), p.75.

1. 기형인들의 사진

당시 시각화되는 것이 금기시되었던 인물들에게 관심을 지니고 있었던 아버스가 즐겨 촬영한 이들은 바로 육체적 기형을 가진 사람들이었다. 처음 아버스가 유전적인 질환이나 기형적 신체를 가진 사람들에 대해 관심을 갖게 된 것은 그녀의 어린 시절 경험 때문이다. 아버스에게는 정신질환을 앓고 있는 친척이 있었는데, 그 친척은 항상 붉은 립스틱을 바른 채 아버스의 부모님이 운영하던 백화점에서 소란을 피웠다. 그 때마다 아버스의 부모님은 어린 그녀가 그 친척을 쳐다보지 못하도록 했다. 그런데, 아버스는 이 소란 이후 지속적으로 그 친척의 눈에 깃든 공포와 고독을 포착하는 꿈을 꾸었다. 이런 어린 시절의 경험은 성인이 된 이후에도 그 영향이 지속되어 아버스는 끊임없이 신체적, 정신적으로 비정상적인 인물들에 대해 파고들었다. 그녀는 그들을 면밀하게 쳐다볼 때 마다 알 수 없는 공포감을 느꼈으며, 이 공포감은 자신의 무의식 속 어떤 힘과 연결된 것과 같은 느낌을 느꼈다고 언급했다.⁸²⁾

특히 아버스는 휴버트 프리크 박물관(Hubert Freak Museum)⁸³⁾의 장애인들에게 매료되어 그들의 초상사진을 다수 남겼다. 그녀는 박물관에서 여러 가지 유흥 쇼에 등장하는 난쟁이나 거인 등 신체적 장애를 가진 이들과 친밀한

82) 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 앞의 책, pp.183-184, p.224.

83) 20세기 중엽에 기형인들이 등장하는 다양한 곁들이 쇼와 여흥 프로그램을 운영하며 미국 서커스의 마지막 명맥을 유지한 공연장이다. 뉴욕의 브로드웨이와 42번가가 만나는 자리에 위치하고 있었다. 이러한 기형인들이 등장하는 서커스는 유럽의 “인간 동물원(Human zoo)”의 개념으로부터 시작되었다. 유럽의 서구 열강들이 식민지 개척에 열을 올리면서 그들은 인종주의와 식민주의에 기인해, 식민지의 다른 인종, 타자들을 전시하기에 이르렀다. 이러한 전시는 비서구인들은 아직 문명화가 되지 않은 미개한 ‘동물적’인 상태라는 인종주의로부터 기인한 것이다. 그들을 인위적인 자연환경에 비서구인들을 전시를 했는데 이것은 그들의 제국주의와 식민주의를 정당화하는데 이르렀다. 처음에는 이들을 전시하는데 그쳤지만 이후 프리크쇼나 서커스와 같은 형태로 발전했다. 미국에서는 주로 ‘타국’과 ‘타자’를 주제로 한 공연을 순회 서커스의 형태로 보여주었다. 인간 동물원은 비서구인들을 전시하는 것으로부터 시작되었으나 이후에는 비서구인들 뿐만 아니라 유전적으로 기형을 가진 사람들을 전시하거나 그들을 여러 가지 유흥쇼에 등장시키는 방향으로 확대되었다. 이재원, 「식민주의와 “인간 동물원(Human Zoo)” —“호텐토트의 비너스”에서 “파리의 식민종”까지」, 『西洋史論』, Vol.106, 2010, pp.5-31.

관계를 유지하면서 그들의 모습을 기록했다. 당시 그들은 유전적인 돌연변이들로 취급되었고 사회적 타자들이었다. 그들의 대다수는 “프릭쇼(Freak show)”에 출연하는 것으로 어려운 생계를 이어갔다. 이처럼 기이한 외형 때문에 사회에서 소외되었던 인물들이 전면에 등장하는 아버스의 사진을 정면에서 바라보는 것은 쉽지 않은 일이다. 물론 당시의 사람들이 그들의 존재를 모르고 있었던 것은 아니다. 그들은 일반적인 관람자들과는 다른 비주류에 속해 있는 사람들이었으며 사회적 억압기제에 의해 공공연하게 주제화되거나 언급되지 않는 존재들이었다. 특히 당시를 사람을 뚫어지게 응시하는 것이 허용되지 않았던 시대였다. 그런데, 아버스는 기이한 인물들을 정면에서 포착해 관람자와 같은 시선의 높이에 배치하면서, 관람자와 피사체 사이에 피할 수 없는 응시를 만들어낸다.⁸⁴⁾

아버스의 사진 속 육체적 장애를 가진 사람들의 표정과 모습은 일반적인 사람들의 일상과 다름없으며 그들이 있는 배경도 주변에서 흔히 볼 수 있는 풍경이다. 예를 들어, <뉴욕 100번가 거실의 러시아 난쟁이들(Russian midget friends in a living room on 100th street, N.Y.C.)>(1963)(도판18)은 러시아출신의 난쟁이인 라투체프(Ratoucheff)와 그의 친구들을 촬영한 사진이다. 그들은 평범해 보이는 거실의 의자에 앉아있다. 집안에는 여러 장식물들이 있는데, 특히 도자기로 만들어진 고양이 모양의 스탠드와 거울에 붙어 있는 사진들, 그리고 빈 버터 통에 심어져 있는 식물과 같은 장식물들은 1960년대 키치(kitsch)문화를 보여주는 물건들이다.⁸⁵⁾ 그들이 난쟁이라는 기이한 외형을 가지고 있는 것에 반해 그들이 앉아있는 곳은 당시의 중산층 가정의 모습과 다름이 없다. 매우 평범한 집안의 모습은 그곳에 앉아있는 난쟁이들의 기괴한 모습과 대조를 이룬다. 이것은 마치 현실에 존재하지 않는

84) 스스로가 관찰당하고 있다는 것을 의식하고 자신을 타인이 관찰할 수 있게끔 일부러 포즈를 취해준 사람을 정면으로 자세히 바라보기란 쉬운 일이 아니다. 당시에는 사람을 응시하는 것이 사람을 불편하게 하는 것으로, 무례한 행동으로 생각되었다. Carol Armstrong(1993), 앞의 논문, pp.44-45.

85) Frederick Gross, 앞의 논문, p.241.

환상 속의 인물들이 일상적인 우리의 가정에 침투한 것과 같은 착각을 불러 일으킨다.

또 세 명의 인물들은 난쟁이라는 신체적 특성을 공유하고 있으며 그들 모두는 사회적 타자라는 같은 범주 안에 속해 있다. 그런 그들이 손을 잡고 있거나 기대어 앉은 모습으로, 마치 하나의 덩어리와 같은 형태를 보여주는데 이것은 서로간의 일체감, 혹은 소속감을 보여준다. 하지만 사회적 맥락에서 보면 이들은 엄연히 주류사회로부터 제외된 인물들이었기 때문에 사진 속에는 그들 간의 일체감과 사회적 배제가 공존하게 된다.⁸⁶⁾

이와 비슷하게 <뉴욕 호텔방의 멕시코 난쟁이(Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C)>(1970)(도판19)는 아버스와 친분이 있었던 멕시코인 난쟁이 모랄레스를 촬영한 사진이다.⁸⁷⁾ 사진 속 모랄레스는 상의를 탈의한 채 수건으로 몸을 가리고, 호텔 침대에 앉아 침대 옆 책상에 팔을 기대고 있다. 콧수염이 나고 중절모를 쓴 모랄레스의 얼굴은 얼핏 평범한 중년의 남성 같아 보이지만 사진의 중앙과 아랫부분으로 드러나는 그의 팔과 다리는 그가 난쟁이라는 것을 분명하게 보여준다. 하지만 앞서 본 러시아 난쟁이들의 사진과 마찬가지로 평범한 호텔방에서 휴식을 취하고 있는 모랄레스의 모습은 그가 앉아있는 평범한 공간 때문에 더욱 기이한 상태로 보인다. 다시 말해서, 두 사진에서 아버스는 비범한 외형의 인물들을 지극히 평범한 일상적 공간으로 불러왔다. 그 결과, 기이한 인물과 평범한 공간은 서로 이질적인 것이지만 사진 속에서 함께 혼재하게 된다. 이 때문에 이들의 사진에서는 평범하지 않은 것(abnormal)과 평범한 것(normal)의 경계가 허물어지고 이것은 사진 속 인물

86) Ann Millett, 앞의 논문, p.188.

87) 다이안 아버스는 몇 해에 걸쳐 모랄레스의 사진을 찍었다. 그녀와 모랄레스는 오랜 시간 동안 친밀한 관계를 유지했다. 실제로 아버스는 자신이 사진에 찍은 기형인들이나 난쟁이들과 친밀하게 지내며 종종 섹스를 하기도 했는데 모랄레스와도 그러한 관계를 유지했다. 그들 사이의 에로틱한 소통은 중절모를 쓰고 상의를 벗은 채 수건으로 몸을 가리고 있는 모습에서 드러난다. 사진 속 대상들과 성관계를 갖는 것은 아버스에게는 피사체에게 합류하는 방법 중 하나였다. 하지만 그것이 그녀의 현존감을 지탱하거나 유지하는 것은 아니었고 그녀는 오히려 그것이 때로는 지루했다고 언급했다. 페트리샤 보스워스, 김현경 역, 앞의 책, p.263.; Louise A. Sass, 앞의 논문, p.13.

과 배경 모두를 낮설고 기이한 것으로 만든다.

몸무게 171킬로그램에 키가 2미터 40센티미터에 달하는 유대인 거인인 에디 카멜(Eddie Carmel)⁸⁸⁾을 찍은 사진, <브롱스의 집에 부모님과 함께 있는 유대인 거인(A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.)>(1970)(도판20)에서는 거인이 일상공간에서 평범한 인물들과 함께 서 있는 순간을 촬영했는데 이러한 구도 때문에 인물의 비정상적으로 큰 몸집이 더욱 강조된다. 사진 속 거인인 아들과 그의 노부모는 천장이 유난히 낮아 보이는 거실에서 서로를 바라보며 서 있다. 거인아들은 자신의 부모를 위에서 내려다보고 있는데 이 때문에 오히려 노부부가 난쟁이가 된 것처럼 훨씬 작아 보인다.⁸⁹⁾ 또, 평범한 부부와 거인아들이 함께 등장해 거인, 즉 기형의 인간도 보통의 사람들같이 평범하고 정상적인 부모로부터 태어난 것이라는 사실을 보여주고 있다. 실제로 아버스는 에디를 보면서 자신의 어머니와 같은 평범한 어머니에게 어떤 알 수 없는 힘이 작용해 거인과 같이 변형된 모습의 아이가 태어났다는 생각이 들었다. 이러한 생각 때문에 아버스는 원천을 알 수 없는 힘에 대해서는 공포감을 느끼는 동시에 에디도 자신의 부모와 같은 평범한 부모로부터 태어난 아이라는 사실에 공감할 느끼기도 했다.⁹⁰⁾ 이처럼 평범한 부모와 거인아들을 함께 포착한 에디의 사진 속에서는 현실(평범한 집안의 풍경, 일반적인 부모의 모습)과 환상(거인)이 뒤섞여 나타난다.

난쟁이나 거인과 같은 기형의 인물들의 모습이 관람자에게 강렬한 충격을 주는 것에 대해 수전 손택(Susan Sontag)은 다음과 같이 설명했다.

88) 에디 카멜은 거인증을 앓고 있던 사람으로 태어날 때부터 계속해서 성장이 멈추지 않았다. 그는 일찍이 자신의 신체가 특수함을 깨달았고 사회에서 시선을 끌 수밖에 없는 자신의 운명을 알았다. 자신의 운명에 따라 에디는 쇼 비즈니스 산업의 멤버로 참여했다. 주로 코미디 무대에 서거나 노래를 부르며 서커스의 홍보모델로도 활동했다. 활발한 활동 덕에 에디는 지역의 유명인사가 되었다. Ann Millett, 같은 논문, p.166.

89) 수전 손택, 이재원 역, 앞의 책, p.64.

90) 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 위의 책, pp.224-225.

대부분의 관람객들은 아버스의 사진에 찍힌 사람, 유전적으로 기형일 뿐만 아니라 성적으로 소수자인 그 사람이 불행하리라고 상상할 테지만, 정작 그 사람이 정신적 고통을 받고 있는 것처럼 보이는 사진은 별로 없다. 비정상적인 괴짜를 찍은 그녀의 사진은 그 사람의 고통보다는 그 사람의 초연함과 자립성을 강조하고 있다.⁹¹⁾

다시 말해서, 손택은 관람자들이 유전적 기형, 즉 불행을 안고 태어난 이들에게서 그들이 겪는 고통의 현장을 볼 것으로 기대한다고 보았다. 하지만 아버스의 사진에 포착된, 무덤덤하거나 옅은 미소를 띠고 평범한 사람들과 똑같아 보이는 삶을 살아가고 있는 그들의 모습에서 관람자는 기대했던 것을 발견하지 못하고 혼란을 느낀다. 기형인들이 불행하고 고통스러울 것이라는 편견이 깨지면서 관람자들은 그들의 담담한 모습을 이상하고 기이한 것으로 생각하게 된다는 것이다. 손택은 아버스의 사진이 충격을 주는 요인이 관람자의 인식에 대한 공격으로 보았다. 하지만 기형인들은 고통스러울 것이고 평범한 사람들은 고통스럽지 않을 것이라는 전제된 손택의 논의는 육체적 장애를 가진 이들에 대한 인식을 지나치게 축소, 이분화 시키고 있는 것처럼 보인다. 오히려 필자는 아버스의 사진에서 기형인들의 모습이 관람자에게 충격을 주는 것은 그들의 기괴한 외형에서 기인한 것뿐만 아니라 환상 속의 인물 같아 보이는 피사체들을 일상적 맥락에 위치시키고 있기 때문인 것으로 보았다. 다시 말해서, 현실에 존재하지 않을 법한 외형의 인물과 평범한 일상 공간이라는 이질적 요소의 결합은 인물의 모습을 생경한 것으로 만들기 때문에 관람자에게 낯선 두려움을 유발한다.

손택은 오히려 정상적인 사람들의 사진에서 기형인들의 사진에서 기대했던 부자연스러운 고통의 순간이 발견된다고 지적했다.⁹²⁾ 센트럴 파크에서 놀던 아이를 촬영한 <센트럴파크에서 수류탄 장난감을 들고 서 있는 아이 (Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.)>(1962)(도판21)의

91) 수전 손택, 이재원 역, 같은 책, p.66.

92) 같은 책, p.66.

어린이는 실제로는 정상적인 아이지만 어딘지 모르게 뒤틀리고 비정상처럼 보인다. 아이의 표정은 놀란 듯 눈을 크게 뜨고 있으며 입은 뒤틀린 것처럼 굳어있는 상태이다. 아이의 경직되어 보이는 입과 포즈는 아이를 정신지체, 혹은 신체의 장애가 있는 것이 아닐까하는 의심을 불러일으킨다. 손택의 지적처럼 아버스는 장애가 없는 사람들을 오히려 어떤 유전적 질병을 겪고 있는 것은 아닐까 하는 의구심이 드는 순간에 포착했다. 하지만 아버스가 촬영하고자 한 것은 평범한 인물들의 고통스러운 순간이 아니라 우리에게 익숙한 인물들이 낯설게 보이는 순간이다. 이것은 모든 인물들을 동일선상에 놓고 바라본 아버스의 인간관이 반영된 것으로, 평범한 사람들도 장애를 가진 사람들과 충분히 초현실적인 모습을 가지고 있다는 것을 보여준다.

평범한 인물을 기이해 보이는 순간에 포착한 <성조기를 들고 있는 애국청년(Patriotic young man with a flag, N.Y.C.)>(1967)(도판22)은 행진에 참여한 젊은이를 포착한 사진이다. 청년의 가슴에는 성조기 이미지 위에 “I’m proud” 라고 적혀있는 배지를 달고 있으며 성조기를 들고 있다. 이 청년의 사진에서 무엇보다 강렬하게 시선을 끄는 것은 바로 그의 얼굴 표정이다. 시선은 약간 위를 바라보고 있는데 눈에 초점이 없어 보이고 무엇인가 다른 생각에 빠져있는 듯하다. 또, 고르지 못한 이를 보이며 살짝 미소를 짓고 있다. 얼굴의 표정 때문에 이 젊은이는 마치 정신질환을 앓고 있는 것처럼 보인다. 특히 그의 밝은 눈동자는 카메라의 플래시 때문인데 이것은 젊은이의 젊음을 보여주는 동시에 거의 광적으로 입을 벌리고 환상에 빠져 신이 난 듯한 내면의 상태를 강조하고 있다.⁹³⁾ 광기어린 표정은 청년의 애국심을 보여주는 배지와 성조기와 함께 어우러져 더욱 이미지를 언캐니한 것으로 만든다. 그의 기이한 표정덕분에 배지와 성조기가 상징하는 애국심마저 광적이고 기이한 것으로 변질되기 때문이다.

세부요소들이 우리에게 평범하고 친숙한 사람들을 낯설게 만드는 순간은

93) Frederick Gross, 위의 논문, p.125.

개인들의 사진뿐만 아니라 가족을 촬영한 사진에서도 발견할 수 있다. <뉴욕 브루클린 젊은 가족의 일요일 나들이(A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C.)>(1966)(도판23)는 이탈리아 출신의 차고 기술자인 리처드 더리아(Richard Dauria)의 가족사진으로 리처드와 그의 부인 마릴린(Marylin), 그리고 두 명의 아이들 리처드 주니어(Richard Jnr.)와 던(Dawn)의 모습을 볼 수 있다. 사진에서 눈길을 끄는 것은 바로 화려한 머리와 과장된 화장을 하고 있는 마릴린과 아버지의 손을 잡고 있는 리처드 주니어의 모습이다. 마릴린의 화장과 머리는 마치 영화배우나 가수처럼 지나치게 화려한데, 이에 대해 마릴린은 인터뷰에서 엘리자베스 테일러(Elizabeth Taylor)와 비슷해 보이기 위해 머리를 까맣게 염색하고 비슷하게 화장을 했다고 이야기했다.⁹⁴⁾ 또, 기괴한 표정을 짓고 있는 리처드 주니어는 정신지체아로 리처드의 손을 잡고 있다. 젊은 부부와 아이들이 함께 주말에 외출을 하는 풍경은 매우 평범하고 관람자에게 익숙한 풍경이다. 하지만 마릴린의 어색하고 과장되게 화려한 모습과 리처드 주니어의 괴상한 표정은 우리에게 친숙할 법한 가족의 모습을 낯선 것으로 만든다.

특히 아버스는 이 사진을 1968년 11월 선데이 타임즈 매거진(Sunday Times Magazine)에 <어느 가족의 일요일, 웨스트체스터의 잔디위에서(A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y.)>(1968)(도판24)와 함께 “두 미국의 가족들(Two American Families)”이라는 제목으로 게재했다.(도판25) 웨스트체스터의 가족은 부유한 미국의 중상층 가족이며 아버지인 타나폴(Tarnapol)은 음악계의 성공한 평론가였다. 부부는 수영복을 입은 채 잔디 위 의자에 누워있고 그들의 아들은 뒤쪽의 조그만 튜브 풀장을 들여다보고 있다. 얼핏 보기에는 여타 다른 가족의 모습과 다른 점이 없어 보이지만 당시에는 중상층 가족이 공공의 공원 잔디에서 썬베드(sun-bed)를 가져다 놓고 수영복을 입은 채 일광욕을 즐기고 있는 모습을 일반적인 모습으로 보

94) Diane Arbus, “Two American Families”, *Diane Arbus, Magazine Work*, (New York: Aperture, 1984), p.106.

기는 힘들다. 오히려 아버스가 1971년 에스콰이어(Esquire) 잡지에 게재한 리키 넬슨(Ricky Nelson)의 가족사진(도판26)을 당시 관람자들에게 친숙하고 이상적인 중상층 가족의 이미지로 볼 수 있다. 넬슨가족의 사진은 웨스트 체스터의 가족과 마찬가지로 야외의 풀밭에 부모와 세 명의 아이들이 함께 앉아있지만 넬슨의 가족은 모두 웃을 입을 채 화목한 가족의 분위기를 보여주고 있다. 웨스트 체스터의 가족사진은 관람자에게 익숙할 수 있는 가족의 모습을 공공장소에서 수영복을 입고 있는 익숙하지 않은 상황에서 포착한 것으로, 타나폴 가족은 그들이 있는 위치와 상황 때문에 낯선 가족의 이미지로 변질된다.

아버스가 촬영한 기형인들은 외형은 매우 기이해 환상속의 인물 같지만 그들이 있는 환경, 그리고 세부요소들은 사진을 바라보는 관람자들의 일상과 같다. 이것은 관람자로 하여금 마치 환상 속 인물들이 우리의 일상에 침투한 것과 같은 느낌을 자아내는데, 이 때문에 환상과 현실이 모호해진다. 또 반대로 아버스는 우리가 주변에서 흔히 볼 수 있는 익숙한 인물들, 즉 평범한 어린이나 젊은이들이 어딘지 모르게 낯설게 보이는 순간에 포착했다. 이처럼 사진에 나타나는 기형인들, 그리고 보통 사람들은 사회에서 규정해놓은 비정상과 정상의 범주를 와해시키고 있는 것으로 볼 수 있다. 이것은 모든 인간을 동일하다고 보고 우리가 보아야할 것은 각 개인의 개별성, 즉 약점(flaw)이라는 아버스의 믿음을 확인시켜준다. 동시에 아버스의 사진은 그것을 바라보는 관람자에게 과연 무엇이 진정으로 정상이고 비정상인지에 대한 의문을 제기하고 있는 것처럼 보인다.

2. 나체촌(Nudist Camp)사진

다이안 아버스가 자주 촬영했던 주제중 하나는 바로 나체촌(Nudist Cam

p)⁹⁵⁾ 사람들의 모습이다. 유럽에서는 역사적으로 누디즘(Nudism)에 대한 논의가 활발했지만 미국에 처음 나체촌이 등장하게 된 것은 1929년, 커트 바텔(Kurt Barthel)의 작은 소모임을 통해서이다. 바텔의 소모임은 유럽의 나체주의 전통을 이은 단체로 독일계 미국인이 주도적으로 참여하였다. 이러한 소모임으로 부터 시작된 나체촌은 처음에는 옷을 벗고 자연 속에서 생활하는 것으로부터 일종의 테라피의 효과를 얻는 것을 목표로 했다. 그들은 옷을 벗고 생활하는 것을 통해 건강을 지킬 수 있다고 믿었다. 하지만 1931년, 그들의 생활 방식이 지나치게 선정적이라는 이유로 법정에 서게 되면서 나체촌은 논란의 대상이 되었다. 하지만 나체주의자들이 철저하게 공공의 대중들과 분리되어 자신들만의 프라이버시를 지키고 있었기 때문에 법원은 그들 단체를 합법으로 인정했다. 이런 예상치 못한 승리에 힘입어 잠시 나체촌의 수가 늘어났지만 여전히 논란의 대상이었다. 그러던 도중, 1958년에 미국 대법원에서 나체주의자들에 대해 공식적인 인정을 표명했고, 그 다음해 미시간(Michigan) 주에서는 나체주의자들이 일정한 숙박시설을 소유하고 운영할 수 있도록 허용했다.⁹⁶⁾

이처럼 나체촌의 수가 늘어난 데에는 당시의 시대적 분위기의 영향이 크

95) 뉴저지에 위치한 Sunrise Haven은 작은 마을로 사람들이 나체로 생활한다. 일종의 가족캠프와 같은 형태로 원칙적으로는 싱글인 남성 혼자 생활하는 것은 불가능하나 남성이 나체촌에 거주하기 시작한 이후에 이혼을 했거나 사별한 경우에는 혼자서 사는 것이 허용된다. 아버스는 이곳에서 그들과 함께 옷을 벗고 생활했다. 나체촌에 거주하는 대부분의 사람들은 평생을 이곳에서만 지내는 이들도 있지만 대다수는 각자 원래의 집이 있고 마을 근처에 직업을 가지고 있다. 또 몇몇은 은퇴 후 이곳에서 지내거나 매주 주말 혹은 여름휴가동안, 또는 며칠씩 지내다가 돌아가기도 한다. 원칙은 옷을 벗고 지내는 것이지만 날씨가 추울 때는 옷을 입는다. 나체촌에 거주하는 사람들이 옷을 벗고 생활한다고 해서 순수주의자(purist)들은 아니다. 때로 그들은 옷을 입을 때 더 편안함을 느꼈고 그럴 때에는 옷을 입기도 했다. 또 대다수는 모자나 선글라스, 신발 등의 액세서리나 장신구를 착용하고 있었다. 그들이 거주하는 나체촌의 풍경은 일반적인 마을의 모습과 같았으며 생활 또한 나체촌 밖의 생활과 같았다. 그들은 외부의 사람들과 똑같이 일을 하고 TV를 시청하기도 하며 똑같은 음식을 먹고 평범한 집에서 거주했다. 또 사람들은 서로의 성(姓)은 알지 못한다. 하지만 나체촌에도 엄연히 규칙이 존재했고 이를 어길 시에는 마을에서 추방되었다. 그들은 서로를 뻔히 응시하는 것이 금지되었으며 남성들의 경우 충동적인 발기가 금지되었다. Diane Arbus, "Notes on Nudist Camp", *Diane Arbus, Magazine Work*, (New York: Aperture, 1984), pp.68-69.

96) Gary L. Mussell, "A brief History of Nudism and the Naturist Movement in America", the Southern California Naturist Association(SCNA), pp.2-4.

다. 예를 들어, 1950, 60년대의 미국은 팝문화의 유행으로 이전의 보수적인 분위기에서 허용되지 않았던 누드사진이나 벌거벗은 여자들의 이미지가 여러 영화나 미술, 사진 등 시각예술분야에서 자주 등장하게 되었는데, 이로 인해 나체에 대한 사람들의 인식이 이전과 달라졌다. 또 나체주의자들이 창간한 선사인 앤 헬스(Sunshine and Health)⁹⁷⁾와 같은 잡지는 나체주의에 대한 긍정적 이미지를 홍보해 대중의 이해를 이끌어내고자 했다. 그들은 나체주의자들이 문란한 성생활이나 선정적인 것들과는 무관한 것임을 선전하고, 나체촌이 매우 가족적이고 건강한 삶, 그리고 삶의 유희와 관련된 긍정적인 형태의 커뮤니티라는 것을 홍보하고자 했다. 하지만 이러한 노력에도 불구하고 50년대 말과 60년대 초 팝아트의 성행으로 벌거벗은 신체가 하나의 상품적 가치를 지닌 이미지로 전락하면서 1960년대 초 나체촌은 잠시 쇠락하는 듯했다. 그러나 1960, 70년대의 대항문화 세대에게 나체주의는 보수적인 기성세대의 성에 대한 해방과 중산층에 대한 도전을 실천하는 자유로운 삶의 한 형태로 받아들여지게 되었다.⁹⁸⁾

이러한 사회, 문화적 분위기에서, 특히 대항문화의 영향을 받은 삶을 살았던 아버스가 나체촌에 관심을 보인 것은 당연한 것으로 보인다. 그녀는 1963년 미국 뉴저지의 나체촌을 시작으로 일생동안 총 세 군데의 나체촌에 들어

97) 1933년 처음 발간된 선사인 앤 헬스(Sunshine and Health)는 책의 표지에는 더 누디스트(The Nudist)로 표기되어 출판되었다. 선사인 앤 헬스는 나체주의자들의 이상과 그들의 활동들 그리고 여러 나체촌에 관한 정보를 수록했다. 또, 여성, 남성, 어린이 등 인종에 관계없이 남녀노소 나체주의자들의 벗은 몸에 대한 일러스트나 삽화 그리고 사진들을 제공했다. 하지만 1963년경 이런 나체주의자들에 관한 잡지가 포르노 잡지처럼 규정되면서 폐간되었다. Brian Scott Hoffman, *Making private parts public: American nudism and the politics of nakedness, 1929-1963*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, (2009), p.4, p.289.

98) 하지만 나체촌은 주류의 사회와는 완벽하게 분리되어 있는 작은 커뮤니티였다. 사회에서 나체촌은 그들이 일반대중과는 분리되어 자신들의 프라이버시를 노출하지 않는다는 전제하에서 허용되었던 것이다. Hoffman, Brian Scott, 같은 논문, pp.281-290.; 1963년 로렌스 캐슬러(Lawrence Casler)의 보고서에 따르면 나체촌의 많은 사람들이 건강을 위해서, 혹은 자연으로 돌아가고 싶은 욕망이나 일종의 해방, 혹은 자유로움을 느끼기 위해서 나체촌에 들어왔다고 응답했다. Lawrence Casler, "Some Sociopsychological Observations in a Nudist Camp: A Preliminary Study", *Journal of Social Psychology*, Vol.64, No.2, (1964), p.312.

가 그들과 함께 생활하며 나체촌 사람들의 일상을 사진으로 기록했다.⁹⁹⁾ 아버스는 나체촌에 처음 들어갔을 때의 인상을 다음과 같이 설명했다.

약간은 환각 속으로 걸어 들어가는 것 같았는데, 그게 누구의 환각인지 몰랐다. 그때는 정말 깜짝 놀랐다.…… 이전에 그렇게 많은 사람들이 전부 한꺼번에 벗은 모습을 본 적이 없었다.…… 그곳에는 빈 유리병이나 녹슨 머리핀이 발밑에 떨어져 있었다. 호수바닥의 진흙은 지저분하게 흘러내리고 있었고, 별채에서는 냄새가 났으며, 숲속은 지저분했다. 그곳은 마치 아담과 이브가 타락한 이후 신에게 용서를 구하고 있었던 바로 그 에덴동산처럼 보였다. 신은 참을 수 없는 분노에 차서 그들에게 말했다. “좋다. 그러면 동산에 머물러라. 그리고 문명화 되어라. 아이를 낳아라. 모든 것을 망쳐라.” 그리고 그들은 그렇게 했다.¹⁰⁰⁾

인용문에서 언급했듯, 아버지에게 나체촌은 처음에는 일종의 환상의 세계와도 같았다. 이와 관련하여, 루돌프 아른하임(Rudolf Arnheim)은 숲 속이나 오두막, 혹은 거실에 있는 가식없는 상태의 인간의 신체는 초현실적인 이미지로 다가온다고 지적했다. 인간 육체의 실체가 직접적으로 나타나지만 관람자는 그런 별거벗은 육체의 현상과 사진가의 환상을 구분할 수 있기 때문에 그것은 오히려 일종의 꿈이며 환각처럼 다가온다는 것이다.¹⁰¹⁾ 하지만 시간이 지나면서 아버지에게 나체촌은 원죄이후 망쳐진 에덴동산처럼 보이기 시작했다.

캐롤 암스트롱은 나체촌 사진들이 바로 성경에 나오는 아담과 이브의 모습

99) 아버스는 나체촌의 사진들을 자신의 글과 함께 발간하고 싶어 했으나 사진에 등장한 사람들에게 허락을 받지 못해 당시에는 발간되지 못했다.

100) It's a little bit like walking into an hallucination without being quite sure whose it is. It was really flabbergasted the first time. I had never seen that many men naked, I had never seen that many people naked all at once. …… there'll be an empty pop bottle or a rusty bobby pin underfoot, the lake bottom oozes mud in a particularly nasty way, the outhouse smells, the woods look mangy. It gets to seem as if way back in the Garden of Eden after the Fall, Adam and Eve had begged the Lord to forgive them and He, in his boundless exasperation had said, "All right, then. Stay. Stay in the Garden. Get civilized. Procreate. Muck it up." And they did. Doon Arbus, Marvin Israel, eds.,(2011), 같은 책, p.5.

101) 루돌프 아른하임, 이완교 역, 「사진에 본질에 관하여 (1974)」, 『현대사진미학 1945-1980』,(서울: 헤뎀, 1988), p.143.

을 패러디한 것으로 보았다. 이와 동시에 아버스가 이 현대의 아담과 이브를 통해 보여주고자 한 것은 성별의 차이가 아니라 각 개인의 개별성을 보여주는 것인데, 성별의 차이는 이 개별성 중 하나라고 주장했다.¹⁰²⁾ 결국 아버스가 나체촌 사람들의 사진을 통해 보여주고자 했던 것은 성별을 떠나서 각자 모든 이들의 육체의 개별적, 자연적 모습이 모두 제각각이며 다르다는 것이다. 그리고 이 차이는 아버스가 언급했던 약점(flaw)이 누적되어 형성된 것이다. 하지만 무엇보다 나체촌사진 시리즈를 강렬하게 만드는 것은 남녀의 현실적이며 적나라한 누드이미지뿐만 아니라 사진 속 인물들이 있는 환경과 그들이 착용하고 있는 장신구와 같은 세부요소들이다.

<뉴저지의 나체촌 숲속에 서 있는 부부(A husband and wife in the woods at a nudist camp, N.J.)>(1963)(도판27)는 나체촌 시리즈의 대표작으로 손꼽히는 사진이다. 이 사진은 숲 속에 서있는 부부를 촬영한 사진으로, 나체주의자 부부가 벌거벗은 채 숲속에 서서 카메라의 정면을 응시하고 있다. 이 사진에서 처음 눈길을 끄는 것은 그들의 현실적이고 사실적인 신체이다. 사진 속 벌거벗은 두 육체는 남성과 여성의 차이를 성기를 드러내 보임으로써 직접적으로 보여주고 있다. 또 남성의 실루엣은 직선적인 반면 여성의 실루엣은 둥근 배 모양(pear-shaped)의 곡선형태라는 점도 상징적으로 이들의 성별을 대조적으로 보여준다.¹⁰³⁾ 암스트롱의 설명대로 사진의 배경인 숲과 벌거벗은 두 육체는 현대판 아담과 이브를 상징하고 있는 것처럼 보인다.

하지만 사진 속 부부가 몸에 걸치고 있거나 가지고 있는 장신구, 혹은 상품들은 태초의 인간들의 모습을 부자연스럽고 미묘하게 이상한 것으로 만든다. 사진을 살펴보면 부인은 목걸이를 착용하고 있으며 슬리퍼를 신고, 손톱에는 하얀 매니큐어를 칠한 상태이다. 또, 남편은 손에 담배로 추정되는 물건을 들고 있다. 그들이 서있는 숲속도 인물의 오른쪽, 왼쪽 뒤편으로 오두막이

102) Carol Armstrong(1993), 앞의 논문, p.31.

103) 같은 논문, p.31.

어렵풋하게 모인다. 부부가 몸에 지니고 있는 목걸이, 슬리퍼, 매니큐어나 담배는 대량생산된 상품들로, 이 부부가 태초의 인간이 아닌 동시대 사람들이라는 것을 보여주는 기호들이다. 배경의 오두막도 부부가 서 있는 곳이 태초의 에덴동산이 아니라 현대의 사람들이 살아가는 삶의 터전의 일부라는 것을 보여준다.

숲속의 부부사진과 유사하게 <백조모양의 선글라스를 착용하고 있는 나체주의자 여인(Nudist lady with swan sunglasses, Pa)>(1965)(도판28)에는 별거벗은 여성이 키치한 백조모양의 선글라스를 착용하고 신발을 신고 장신구들을 착용하고 있다. 특히 이 여성은 자신의 몸매를 뽐내는 듯한 포즈를 취하고 있는데, 이것은 고전적인 콘트라포스토(contrapposto) 자세를 보여주는 동시에 60년대 팝아트 상품에 자주 등장하는 핀업 걸들의 포즈를 연상시킨다.¹⁰⁴⁾

이상에서 본대로 두 사진에서 인물들이 착용하고 있거나 들고 있는 팝문화의 상품들은 별거벗은 인간의 육체와 같은 자연을 상징하는 이미지들과 한 프레임 안에서 충돌하게 된다. 다시 말해서, 나체주의자들의 사진은 자연의 기호들(숲속, 혹은 별거벗은 육체)과 문화의 기호들(장신구, 오두막)이 서로 혼재하는 양상을 보이고 있다. 자연스레 사진 속 별거벗은 인간의 신체에는 이질적 기호들이 공존하게 되는데, 이러한 배타적인 기호들의 뒤섞임은 사진 속 인물들을 마치 현실과 환상, 그 경계에 있는 사람들처럼 만들고 있다.

그 뿐만 아니라, 관람자는 별거벗은 부부와 여성이 화면 중앙에 서서 어떤 수줍어함이나 당황함 없이 정면을 바라보고 있는 것을 볼 수 있다. 그들의 이런 당당함은 마치 나체주의자들이 윤리적, 도덕적 삶의 전형 - 본질이 외형보다 중시되고, 자연이 문화의 인위적인 부분보다 중요하며 단순 명쾌함이 중도보다 우선시되는 - 을 살고 있는 것처럼 보이게 만든다.¹⁰⁵⁾ 하지만 현실

104) 백조모양의 선글라스를 낀 나체촌 여성의 사진에서도 앞의 두 부부들의 사진과 마찬가지로 자연적이고 현실적인 육체는 팝문화의 생산물들과 충돌하고 있다. Frederick Gross, 앞의 논문, p.170.

105) Louise A. Sass, 앞의 논문, p.28.

에서 나체주의자들의 삶은 사회에서 철저히 숨겨졌던 것이다. 그들은 친척들이나 직장동료들에게 자신들이 나체촌에서 생활하는 것을 알리고 싶어 하지 않았고, 그 때문에 나체촌의 사람들은 서로의 이름밖에 아는 것이 없었다.¹⁰⁶⁾ 이러한 지점에서 나체주의자들의 삶은 윤리적이거나 도덕적인 삶의 모습과는 거리가 멀었다. 1950, 60년대 나체촌의 수가 이전에 비해 늘어났음에도 불구하고 여전히 나체촌은 사회에서 주류사회로 드러나지 말아야 할 사회 속의 또 다른 사회였다. 또한 나체주의자들의 생활방식은 기성세대에 대한 도전적인 삶의 형태나 히피적인 삶과 비슷한 것으로 인식되었기 때문에 나체주의자들이 마치 도덕적 삶의 전형을 살고 있는 것처럼 화면의 전면에 등장하는 것은 특히 1960년대의 관람자들에게는 받아들이기 힘든 이미지였다.

두 사진과 비슷하게 <은퇴한 부부의 어느 날 아침, 뉴저지의 나체촌 가정에서(Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning, N.J.)>(1963)(도판29)는 은퇴하고 난 후 나체촌에서 거주하고 있는 미국의 중상층 백인 부부의 모습을 촬영한 사진이다. 이들이 옷을 입고 있었다면 특별한 점이 없는 사진이겠지만 부부가 옷을 벗고 있기 때문에 이 사진은 미묘하게 이상해 보인다. 사진 속 노부부는 옷은 모두 벗고 신발만 신은 채 거실의 쇼파에 앉아있는데, 부부의 중간에는 TV가 있고 왼쪽 벽에는 여성의 누드그림이 걸려있다. 거실에 배치된 요소들은 1960년대 TV문화와 팝아트의 영향을 잘 보여주는 기호들이다.¹⁰⁷⁾ 아버스가 이 사진을 촬영했던 1960년대 초반에는 TV가 널리 보급되어 본격적으로 TV가 라디오를 대체하게 되었다. 또 팝아트와 키치 문화의 영향으로 사진 속 벽면에 걸린 여자의 누드그림이 인테리어 소품으로 인기가 있었다. 이처럼 노부부의 사진에는 앞서 보았던 숲속의 부부사진과 마찬가지로 자연 상태의 육체와 1960년대의 상품들이 서로 대조

106) 실제로 아버스는 그들의 가장 어두운 삶 속에 뛰어난 것과 다름없었다. 그들과 똑같이 옷을 벗고 생활하며 생활했기 때문에 나체촌의 사람들은 아버스를 똑같은 나체촌의 방문자로 생각했다. 주로 아버스는 그들의 집에 가서 함께 TV시청을 하고 게임을 하면서 나체주의자들과 어울렸다. 이 때문에 나체촌의 사람들은 그녀의 카메라 앞에 포즈를 잡고 자신들의 모습을 보여주는 것을 두려워하지 않았다. Frederick Gross, 같은 논문, pp.130-131.

107) 같은 논문, p.130.

되면서도 공존하는데, 이런 세부요소들은 모두 자연과 문화의 경계를 모호하게 만들고 있다.

또 이들의 사진이 더욱 눈길을 끄는 이유는 바로 사진 속 노부부의 모습이 당시 사람들이 생각한 이상적인 은퇴한 백인 노부부의 일상과는 거리가 있기 때문이다. 1960년대 미국사회에서 관람자들이 기대하는 완벽한 모습의 은퇴한 노부부는 편안하고 안락한 집안에서 여유있는 생활을 하며 노년을 보내는 사람들이다. 오히려 아버스가 패션잡지에 실기 위해 촬영한 다다이스트 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)부부의 사진(도판30)이나 유명배우인 오지 넬슨(Ozzie Nelson)부부를 촬영한 사진(도판31)이 이에 부합하는 것으로 볼 수 있다. 그런데 나체촌의 노부부는 이들과 마찬가지로 편안한 표정으로 앉아 있지만 무엇보다 옷을 모두 탈의하고 있기 때문에 이들의 모습은 특히 1960년대 관람자들에게 매우 이상하고 낯선 모습으로 다가왔다.

덧붙여, 부부의 편안한 자세와 표정은 오히려 이미지를 불편하게 만드는 요소로 작용하는데, 모델에게서 볼 수 있는 편안함은 바로 피사체와 사진가의 관계로부터 기인한 것이다. 본래 시각예술의 역사에 있어서 사진가와 관람자는 누드를 바라보는 주체이며 모델은 응시의 대상이 되었다. 하지만 아버스의 나체촌 사진에서는 기존의 사진가와 관람자 그리고 누드상태인 모델의 일반적인 관계가 성립되지 않는다. 실제로 아버스는 나체촌의 사람들을 촬영할 때 그들과 똑같이 옷을 입지 않은 상태였다. 이 때문에 모델과 사진가는 같은 환경과 같은 위치에서 서로를 응시하게 되었다. 이러한 상황에서 사진가 또한 모델의 응시의 대상이 되는데, 이때 모델과 사진가의 관계에서 관습적인 주체와 대상의 관계는 전복되고 그 둘의 구분이 사라진다. 주체는 곧 대상이 되며 대상은 곧 주체가 된다. 이러한 관계 때문에 모델들은 자신이 관찰의 대상, 혹은 응시의 대상이 된다는 것을 의식하기 보다는 집에 있는 것처럼 편안하고 일상적인 포즈와 표정을 보여줄 수 있었다.¹⁰⁸⁾ 다시 말

108) Ann Millett, 앞의 논문, p.184.

해서, 아버스와 나체촌의 사람들의 관계에서는 사진가와 모델 - 응시의 주체와 대상- 이라는 관계가 전복되고, 그 경계가 와해된다. 하지만 이런 응시가 관람자와 피사체의 관계로 옮겨오게 되면 옷을 입은 관람자는 누드 상태인 모델의 편안한 응시에 불편함을 느끼게 된다.

결론적으로 나체촌의 사람들을 촬영한 사진에는 1960년대의 문화적 기호들과 별거벗은 몸이라는 자연의 기호가 서로 충돌하고 있다. 이러한 기호들이 한 공간 안에서 공존하면서 아버스의 사진에서는 자연과 문화의 경계가 무너지게 된다. 또 아버스는 피사체와 같은 위치에서 그들의 모습을 촬영했는데, 이러한 사진가-모델의 관계가 관람자-모델의 관계로 옮겨오면 응시의 대상과 주체의 구분을 붕괴시키며 관람자를 낮은 감정으로 이끈다. 궁극적으로 아버스가 포착한 나체주의자들의 사진은 물질만능주의에 찌들고 편안함과 안락함만을 추구했던 기성세대에 대한 젊은 대항문화세대의 저항을 은유적으로 보여주는 것으로 볼 수 있다.

3. 제 3의 성(性)을 가진 사람들의 사진

아버스가 즐겨 촬영했던 또 다른 사람들은 바로 복장 도착자, 즉 여장남자들이다. 이들 역시 장애인이나 나체촌 사람들과 마찬가지로 사회의 비주류였던 사람들이다. 실제로 1967년까지 여장남자들은 기형인의 세계에서도 받아들여지지 않았던 이들이기 때문에 당시 이들의 모습을 주제로 택한 아버스의 사진은 매우 놀랍고 획기적인 것이었다.¹⁰⁹⁾ 사진 속의 인물들은 모두 동성애자들로 복장도착자이거나 트랜스젠더였으며 유전적인 질병으로 인해 남성과 여성을 모두 지닌 돌연변이들도 있었다. 아버스는 장애인들과 마찬가지로 여장남자들과도 매우 친밀한 관계를 유지하며 그들의 일상적인 모습을 카메라

109) 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 앞의 책, p.305.

에 담았다.

<여자가 된 벌거벗은 남자(A naked man being a woman, N.Y.C.)> (1968)(도판32)는 준비를 하고 있는 여장남자인 캐서린 브루스/브루스 캐서린 (Catherine Bruce/Bruce Catherine)을 촬영한 사진이다. 화면의 중앙 방 안에 한 사람이 서 있고 뒤편에는 어질러진 침대가 보이며 커튼이 드리워져 있다. 어질러진 침대는 사진 속 방 안에서 어떤 성적인 행위가 막 일어났었음을 암시해주는 것처럼 보인다.¹¹⁰⁾ 벽면은 왼쪽은 검정색, 오른쪽은 흰색으로 대비를 이루고 있는데, 흑백의 대비를 이루는 배경은 남성과 여성이 함께 나타나는 모델의 정체성을 암시해주는 듯하다. 또 화면 중앙의 인물은 콘트라포스트 자세를 취하고 있는데 마치 그리스 조각상의 형태와 아름다움을 연상시킨다.

무엇보다도 인물에게서 주목해야 할 것은 그의 얼굴과 몸이다. 예를 들어, 얼굴은 여성처럼 화장을 하고 있지만 드러난 상체는 분명 남성의 모습이다. 또 그/그녀는 남성이지만 자신의 성기를 다리사이에 집어넣어 마치 여성인 것처럼 자세를 취하고 있다.¹¹¹⁾ 하지만, 외적으로 남근이 사라졌다고 해서 그가 완벽하게 생물학적 여성이 된 것은 아니다. 다시 말해서, 모델을 화장을 하는 중간에 인위적인 자세를 취해 자신의 남성을 숨기고 여성처럼 보이려고 하고 있지만 그는 완벽한 여성이 될 수 없다. 오히려 남성을 숨기는 포즈 때문에 그의 몸에는 애매하게 남성과 여성이 공존하게 되었고, 남성도 여성도 아닌 또 다른 인물이 된 것처럼 보인다. 양성이 혼재하는 모델의 신체는 곧 동성애자라는 그의 정체성을 암시하고 있는 것이기도 하다.

아버스는 특히 그가 준비를 끝마친 후가 아니라 준비하는 도중에 인물을 촬영했는데 남성에서 여성으로 변형되는 과정에 있는 인물은 그의 정체성을 가시적인 것으로 효과적으로 보여주고 있다. 이와 비슷하게 아버스는 <뉴욕

110) Louise A. Sass, 같은 논문, p.28.

111) Gross는 남성이 성기를 다리사이에 집어넣고 자신의 성기를 숨긴 채 편안하고 심지어는 자랑스러워 보이는 표정을 짓고 있기 때문에 이 사진이 프로이트의 남근선망(penis envy)를 패러디 한 것으로 보았다. Frederick Gross, 위의 논문, p.204.

웨스트 20번가의 집에서 롤러를 하고 있는 젊은 남자(A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C.)>(1966)(도판33)에서도 여성처럼 보이기 위해 준비하고 있는 여장남자를 클로즈업해서 촬영했다. 눈썹을 그리고 롤러를 말고 매니큐어를 바른 모습이지만, 관람자는 코밀과 턱에서 채 가려지지 않은 수염자국으로부터 그의 정체성과 성별을 알아차릴 수 있다. 아버스는 두 사진에서 여성의 모습으로 탈바꿈하는 과정에 있는 여장남자들의 모습을 촬영해 사회에서 규정해놓은 남성과 여성의 범주를 모호한 것으로 만든다. 남성과 여성이 혼재하는 그들은 사회에서 규정해놓은 남성과 여성, 어느 한쪽 범주 안에도 들지 않는 이들이다.

앞서 본 여장남자들의 사진에서 아버스가 남자들이 여성으로 탈바꿈하는 과정을 촬영해 직접적으로 성의 혼재를 보여주고 있다면 그것이 분명하게 드러나지 않는 사진도 있다. 또 다른 복장도착자인 비키(Vicki)를 촬영한 <여장남자, 그녀의 생일파티에서(Transvestite at her birthday party, N.Y.C.)>(1969)(도판34)에는 이가 절반쯤 없고 침대에서 굴고 통통한 허벅지를 노출하고 누워있는 ‘여성’을 볼 수 있다.¹¹²⁾ 아버스는 텍스트를 통해 처음 비키를 만났을 때를 다음과 같이 회상했다.

나는 자전거를 타고 가던 도중 그녀와 그녀의 친구가 함께 있는 것을 보았다. 그들은 모두 키가 크고 뚱뚱했는데, 나는 그들을 덩치가 큰 레즈비언으로 생각했다. 그들이 식당으로 들어가고 나는 그들을 따라 들어가 사진을 찍어도 되겠냐고 물었다. ... 다음날 아침 그들의 사진을 찍으러 갔을 때 그들은 나에게 말했다. “사진을 찍기 전에 네가 꼭 알아야 할 것이 있는데, 우리는 남자야.” 나는 할 말을 잃었지만 다른 한편으로는 매우 기뻐했다.¹¹³⁾

112) 실제로 이 ‘여성’, 비키는 키가 180센티가 넘는 건장한 남자 매춘부로 아버스는 비키와 친밀한 관계를 유지했다. 그는 항상 여장을 하고 매춘을 했으며 여성스러워 보이기 위해 호르몬 주사를 맞았다. 그녀는 호텔에서 열린 자신의 생일파티에 아버스를 초대했는데, 실제 파티에 초대된 유일한 이가 바로 아버지였다. 그녀가 누워있는 공간은 넓고 악취가 나고 오물이 있는 더럽고 낡은 호텔이다. 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 위의 책, pp.304-305.

113) I was riding my bicycle on Third Avenue and she was with a friend of hers. They were enormous, both of them, almost six feet tall, and fat. I thought they were big lesbians. They went into a diner and I followed them and asked if I could photograph

이후 아버스는 그 중 한명인 비키와 친밀한 관계를 유지했는데, ‘그녀’와 함께 다니면서 오히려 더욱 비키를 여성으로 생각하게 되었다.

비키는 언제나 늘 여자처럼 차려입고, 여성으로서 매춘을 했다. 나는 그녀 안에서 어떠한 남성도 보지 못했다. 단 한 번도 그녀가 여성인 척 흉내 내는 것 같다는 느낌을 받지 못했다. 그녀와 함께 레스토랑에 들어갈 때마다 남자들이 쳐다봤고 휘파람을 불어댔다. 하지만 그것은 그녀 때문이었지 나 때문이 아니었다.¹¹⁴⁾

아버스는 처음 비키를 만났을 때 그가 남자인지 전혀 눈치 채지 못했는데, 그가 남성인 것을 알게 된 이후에도 비키는 여전히 아버지에게 “여성”이었다. 사진 속 비키의 모습에서도 그가 생물학적으로 남성이라는 사실을 알아차릴 수 있는 단서는 전혀 없다. 비키가 남자라는 사실은 오로지 제목과 그에 대해 설명한 아버스의 텍스트를 통해서야 비로소 인지할 수 있다.

아버스는 텍스트에서 그들의 일상이나 걸모습을 설명할 뿐 그들의 정체성이나 그것으로 인해 복잡하고 어려움이 있을 그들의 삶에 대해 언급하지 않았다. 실제로 아버스의 글을 통해 다른 사람들도 비키를 남성으로 전혀 인지하지 못했던 것을 알 수 있다. 아버지에게 비키의 성별과 정체성은 그/그녀의 개별성이며 특징이었다. 그/그녀의 개별성은 일반적인 사회적 계층이나 범주와는 모순되고 충돌되는 것이지만 아버스는 텍스트에서 그녀에 대해 평범한 보통의 사람들처럼 언급함으로써 사회에서 통용되기 힘든 비키의 정체성을 평범한 것처럼 만들었다. 아버스의 이러한 태도는 시각적으로 먼저 인

them.... The first thing they said was, "I think we should tell you" - I don't know why they felt so obligated - "we're men." I was very calm but I was really sort of pleased. Doon Arbus, Marvin Israel, eds.(2011), 같은 책, pp.13-14.

114) She lives always dressed as a woman and she whores as a woman. I would never think she was a man. I can't really see the man in her. Most of the time I absolutely know but she has none of qualities of female impersonators that I can recognize. I have gone into restaurants with her and every man in the place has turned around to look at her and made all kinds of hoots and whistles. And it was her, it wasn't me. 같은 책, p.14.

지했을 때는 여성이지만 생물학적으로는 남성인 비키를 과연 사회적으로 어떻게 정의내릴 것인가 하는 문제를 제기하는 것처럼 보인다. 또 텍스트뿐만 아니라 아버스는 정방형에 가까운 평범한 프레임을 선택하고 있는데, 이런 중립적인 프레임의 선택은 인물의 보이지 않는 기구한 삶과 정체성을 오히려 덤덤하게 포착하고 있는 것으로 볼 수 있다.¹¹⁵⁾

앞서 본 여장남자들의 사진에서 그들이 남성에서 여성으로 탈바꿈하는 과정을 포착해 그들의 양성적 정체성을 드러내고 있는데 『Diane Arbus: An Aperture Monograph』에 실제로 남성과 여성을 모두 가지고 있는 양성공유자(兩性共有者)¹¹⁶⁾의 사진 한 장이 포함되어 있다. <축제 트레일러에 있는 양성공유자와 개(Hermaphrodite and a dog in a carnival trailer, Md)>(1970) (도판35)는 관람자에게 좀 더 직접적으로 충격을 주는 이미지이다. 사진 속 모델은 휴버트 박물관에서 공연을 하던 인물로 태어날 때부터 남성과 여성의 성기를 모두 가지고 태어났다. 이전의 사진 속 인물들처럼 직접적으로 성기를 보이고 있지는 않지만 인물의 복장과 신체는 그가 남성과 여성을 모두 가지고 있다는 것을 암시적으로 보여준다. 사진 속 인물은 공연 전 준비를 끝마친 모습인데, 머리에는 가발을 쓰고 질게 눈 화장을 하고 인위적으로 눈썹을 그렸으며, 새빨간 립스틱을 바르고 있다. 목걸이와 귀걸이, 팔찌 등 화려한 장신구들을 착용하고 스펅글이 달린 무대용 의상을 입고 있다. 인물의 부자연스럽고 진한 화장과 화려한 의상, 그러나 일반적인 여성들과 달리 허리가 없고 살집이 있는 그/그녀의 신체는 관람자들에게 존재자체 만으로도 강

115) 아버스는 대부분 모든 사진을 자르거나 편집하지 않고 있는 그대로 인화했다. 그렇기 때문에 모든 사진은 평범한 정사각형에 가까운 프레임에, 대부분의 피사체는 프레임의 중앙에 위치해있다. 사진의 형태와 구도는, 평범하지 않았던 사진 속 인물들의 모습과 대조적으로 지극히 평범하고 일반적이다. 충분히 시각적으로 강조되고 부각되는 존재들임에도 불구하고 사진을 인위적으로 편집하거나 기이함을 강조하지 않았다. 오히려 있는 그대로, 정방형에 가까운 평범한 프레임을 사용한 것은 아버스가 그들의 비정상적 모습과 삶을 담담하고 중립적인 시선으로 바라보고 있는 것으로 볼 수 있다. Philip Charrier, "On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis", *History of Photography*, Vol.36, No.4, (2012), p.433.

116) 양성공유자(兩性共有者), 즉 허마프로다이트(hermaphrodite)는 선천적으로 남성과 여성의 생식기를 모두 가진 사람으로, 유전적 질환의 일종이다.

렬한 인상으로 다가온다.

좀 더 사진을 살펴보면 그/그녀의 장신구나 메이크업뿐만 아니라 신체도 그/그녀가 생물학적으로 남성과 여성을 모두 가지고 있다는 것을 상징적으로 보여주고 있는데, 몸의 왼쪽팔과 왼쪽 다리에겐 남성처럼 털이 무성하지만 오른팔과 다리는 제모를 해 깨끗한 상태이다. 또 그/그녀는 여성의 가슴을 가지고 있지만 남성의 허리라인을 가지고 있으며 남성의 성기를 가지고 있다. 이와 같이 모델이 착용하고 있는 문화적 기호들과 신체는 그/그녀가 이중적으로 성별화 되어있을 뿐만 아니라 이중적으로 젠더화 되어있음을 보여준다.¹¹⁷⁾ 이처럼 과장되고 인위적으로 보이는 의상과 얼굴, 그리고 남성과 여성이 함께 혼재하고 있는 모델 신체는 남성과 여성 어느 범주에도 속하지 않는 제3의 성을 가진 새로운 인간상을 보여준다.

암스트롱은 여장남자와 양성공유자의 모습에서 나타나는 남성과 여성의 혼재를 자연과 문화, 성(sex)과 젠더(gender)의 범주와 결부시켜 다음과 같이 설명하고 있다.

남성과 여성이라는 성, 그리고 젠더의 결합은 자연과 문화의 범주에서 보았을 때 매우 동물적인 것이다. 그/그녀의 신체의 모든 장신구들은 육체적, 동물적인 것처럼 보인다. 만약 그것이 자연스럽게 보이지 않는다면, 그것이 문화에 의해 쓰인 것으로서 작용하기 때문이다. 젠더가 인간의 한 단면, 혹은 특성이라면 아버스의 “프릭쇼”사진 중에서 이 양성공유자의 사진은 젠더가 생물학적 육체에 속해있는 것이며, 단지 육체의 유전적 일탈에 지나지 않는다는 것을 보여준다. 또한 젠더는 문화와 자연에 의해 형성된 일종의 문화적 보충물에 불과하다는 것을 강조하고 그것을 효과적으로 보여주고 있는 것이다. 이것은 바로 개개인의 차이점의 다원성을 보여주는 것이다.¹¹⁸⁾

117) Carol Armstrong(1993), 위의 논문, p.53.

118) So his/her sex/gender combination is as specifically animal in nature as it is cultural; all the decorations of his/her body seem to be as much corporeally, animally, if not naturally, motivated as they are underwritten by culture. If gender is one of the peculiar aspects of the human being that is thematized in Arbus's monographic “freak show”, then the hermaphrodite helps to emphasize that gender belongs to the biological body, that cultural supplementation of that body is merely a further deviance, motivated by “nature” as much as by “culture”, 같은 논문, p.53.

남장여자, 그리고 양성공유자의 사진에서 나타나는 문화적 기호들, 즉 신체의 장신구들은 나체촌 사진에서 나타나는 것과 다른 효과를 낸다. 남장여자들의 사진 속에서 일반적으로 문화적인 젠더를 보여주는 화장과 장신구들은 그것을 착용한 모델들의 성별과 일치하지 않는다. 오히려 문화의 기호는 자연의 기호의 일종의 변형, 혹은 일탈에 불과한 것이다. 따라서 남성과 여성이 혼재하는 신체에서 남성스러운, 혹은 여성스러움을 나타내는 기호들은 그저 개별적 특징으로 전락한다. 그것들은 오히려 성의 혼란을 가중시키는 역할을 한다. 결과적으로 문화적 기호(장신구)와 자연적 기호(신체)는 모두 남성과 여성이라는 이분법의 체계 어느 한 쪽에도 속하지 않는다. 오히려 그것들은 한 육체 안에 뒤섞이며 남성과 여성의 구분을 와해시킨다.

아버스는 여장남자들의 사진에서 남성에서 여성으로 탈바꿈하는 과정을 포착해 남성과 여성의 혼재를 더욱 극적으로 보여주고 있다. 이것은 동성애자라는 그들의 정체성을 실제로 시각화해서 보여주는 것으로 아버지에게 그들의 정체성은 남성과 여성과 같은 하나의 특징일 뿐이었다. 아버스는 그들의 이미지와 텍스트를 통해 성이나 젠더와 같은 범주가 모든 인간을 규정할 수 없다는 한계를 지니고 있음을 여실히 보여준다. 덧붙여 제한적이며 한계를 지닌 사회적 범주로 그들을 소외시키고 있는 우리에게 그들을 어떻게 바라볼 것인가 하는 질문을 제기하고 있는 듯하다.

4. 무제(Untitled) 시리즈

무제(Untitled) 시리즈는 다이안 아버스가 자살하기 2년 전인 1969년부터 뉴저지(New Jersey)의 바인랜드(Vineland)와 필라델피아(Philadelphia)에 위치한 보호소에 있는 중년의 정신지체자들을 촬영한 사진이다. 정신지체자들이 생활하고 있는 보호소는 나체촌과 마찬가지로 사회의 주류로부터 동떨어

져 격리되고 소외되어 있는 작은 커뮤니티였다. 이곳에서 촬영한 사진들은 아버스가 지속적으로 포착하고자 했던 1960, 70년대 미국사회에서 고립되고 숨겨져야만 했던 존재들의 사진 중에서도 그 정점을 찍는 것으로 평가된다.¹¹⁹⁾

무제시리즈 사진에는 일반적인 복장을 입고 있는 사람들과 할로윈 복장에 마스크를 쓰고 있는 사람들의 이미지가 섞여있다.¹²⁰⁾ 아버스는 정신지체자들의 “극도의 순수”, 즉 자의식이 완벽하게 결여된 모습에 매료되어 그들의 모습을 기록했다. 이 중년의 정신지체자들은 아버스가 사진을 찍을 때에도 전혀 주목하지 않았으며 카메라 앞에서 자유롭게 웃고 장난치고 이상한 소리를 내며 예측 불가능한 행동을 했다.(도판36) 아버스는 자신이 하는 것에만 오로지 몰두하는 정신지체자들의 모습에 감동을 느꼈다.¹²¹⁾ 자신의 모습을 전혀 의식하지 않는 피사체들 때문에 무제시리즈는 이전의 아버스의 사진들과는 조금 다른 경향을 보인다.¹²²⁾

사진 속 정신지체자들의 순수한 모습은 바로 그들이 자신에게 주어진 운명을 어떻게 받아들이고 있는지 보여준다. 아버스의 피사체 중에서도 가장 그로테스크한 인물들이지만 그들은 오히려 호텔방에 앉아있는 모랄레스나, 비키보다 훨씬 편안하고 순수한 모습이다. 그들은 자신의 운명에 대해 화를 내거나 슬퍼하지 않는다. 그들이 자신의 운명을 인식하지 않고 있는 그대로 받

119) 특히 2003년 출간된 『Revelations』에는 1969년 다이안 아버스가 앨런 아버스에게 쓴 편지가 게재되어 있는데 그녀는 편지에서 바인랜드의 보호소에서 촬영한 사진들에 대해 “마침내 내가 찾아왔던 것을 찾았다(FINALLY what I have been searching for)”고 적었다. Ann Millett, 같은 논문, p.190.

120) 다이안 아버스는 1969년부터 자살하기 직전인 1971년까지 정신지체자들의 사진을 다수 촬영했다. 하지만 그 당시에 이 무제 시리즈는 따로 모아서 출간되지 않았었다. 처음 Aperture에서 1972년 초판 발간된 『Diane Arbus: An Aperture Monograph』에는 아버스가 촬영한 50여장의 사진 중 7장만이 맨 마지막 부분에 실렸다. 이후 1995년 처음으로 이 무제시리즈들만을 모아 『Untitled: Diane Arbus』가 출간되었다.

121) 패트리샤 보스워스, 김현경 역, 앞의 책, p.397.

122) 그로스는 정신지체자들은 자신이 어떻게 보일 것인가에 대해 전혀 고려하지 않고 자기 자신에 대해서도 전혀 의식하고 있지 않은 상태이기 때문에 아버스의 다른 피사체들과는 다른 인물들이라고 설명했다. 특히 아버스가 언급했던 “의도와 효과의 괴리(the gap between intention and effect)” 중 정신지체자들의 사진은 의도는 없고 효과만을 보여주는 사진이라고 설명했다. Frederick Gross, 앞의 논문, p.213.

아들일 수 있는 것은 모두 사람들이 무지, 혹은 정신지체, 백치로 규정해놓은 그들의 특징 때문이다. 이런 면에서 오히려 그들의 무지와 순수함은 매우 지능적이다. 그들은 숨기는 것 없이 모든 것을 있는 그대로 보여주며 자신에게 주어진 것을 받아들이는데, 이들의 모습은 모든 것을 왜곡하고 있는 것은 그들을 사회로부터 격리시킨 똑똑한, 정상적인 사람들이라는 것을 함축하고 있는 것처럼 보인다.¹²³⁾

무제시리즈 속 인물들은 대부분 중년의 인물들이지만 그들에게서는 어린아이와 같은 모습들을 발견할 수 있다. 예를 들어, <무제(1)>(1970-1971)(도판 37) 속 두 명의 모델들은 중년의 여성들이지만 어린아이처럼 천진난만하게 웃고 있다. 그들이 입고 있는 복장 또한 어린아이의 복장과 비슷해 보이는데 큰 꽃모양의 장식이 달리고 턱밑으로 끈을 묶어 고정시키는 모자를 쓰고 있고 무릎까지 오는 스타킹을 신고 있다. 그들의 포즈는 마치 졸업파티에 참석하기 위해 옷을 차려입은 수줍은 소녀들 같아 보인다.¹²⁴⁾ <무제(5)>(1970-1971)(도판38)의 모델도 어린소녀처럼 큰 꽃이 달린 모자를 쓰고 레이스가 달린 원피스에 가디건을 착용하고 있다. <무제(4)>(1970-1971)(도판39)은 할로윈 의상을 입고 종이봉투로 만든 가면을 쓰고 있는 네 명의 모습을 볼 수 있는데 어린아이들의 할로윈 의상과 같은 옷을 입고 삐뚤삐뚤 직접 그림을 그려 넣은 종이봉투를 뒤집어쓰고 있어 나이를 가늠하기 힘들다. <무제(6)>(1970-1971)(도판40)의 경우에는 세 명의 여성이 잔디밭에서 제각각의 포즈를 취하고 있다 맨 왼쪽은 인물은 수영복을 입은 채 바닥을 내려다 보고 있고 중앙의 전경에는 수영복을 입은 또 다른 인물이 마치 물구나무서기를 시도하려는 듯 바닥에 머리를 대고 우스꽝스러운 자세를 취하고 있다. 오른쪽의 인물을 하늘을 쳐다보며 웃고 있는데 모두 카메라를 전혀 의식하지 않고 있다. 이 세 명의 모습은 아무것도 모르는 원시적인 상태의 인간들처럼 보인다. 이처럼 무제시리즈 속 인물들은 의상이나 행동 그리고 카메라를 전

123) Leo Rubinfien, "Where Diane Arbus Went." *Art in America*, Vol.10, (2005), p.75.

124) Ann Millett, 위의 논문, p.198.

혀 의식하지 않는 모습에서 마치 어린아이와 같은 면모를 보여주고 있다. 어른의 몸에서 발견되는 어린아이의 모습들은 인물을 매우 괴상하게 만드는데, 이것은 무제시리즈 속 인물들이 관습적이고 보편적인 인간의 신체의 개념과 범주를 따르지 않고 있기 때문이다.¹²⁵⁾ 다시 말해서, 어린아이의 복장을 하고 어린아이처럼 천진난만하게 행동하고 있지만 그들의 신체는 분명히 중년의 어른이기 때문에 이들의 모습은 마치 어린아이와 어른이 뒤섞여 있는 것처럼 보이는 것이다. 이들의 모습은 어른과 어린아이, 혹은 청소년, 어디에도 속하지 않는 다른 범주의 인간의 모습처럼 보인다.

정신지체자들의 행동과 표정에서 볼 수 있는 이런 천진난만함은 곧 그들이 가진 특성이다. 미셸 푸코(Michel Foucault)는 자신의 저서 『광기의 역사』에서 정신장애, 즉 광기의 여러 가지 형태에 대해 설명하고 그것이 인간사회에서 어떻게 취급되어 왔는지 설명했다.¹²⁶⁾ 그는 광인들이 보여주는 행동들과 특징을 다듬어지지 않은 일종의 “원시적인 순수성(inaccessible primitive purity)”과 같은 것으로 보았다.¹²⁷⁾ 푸코는 광기가 외부 세계나 외부 세계에 숨겨져 있는 것들과 연결되어 있는 것이 아니라 인간 자신 그 내부의 것과 결부되어 있는 것으로 보았다. 광기는 이성과 관련되어 있으며 나아가 이성의 한 형태라는 것이다. 그렇기 때문에 모든 광기에는 이성이 있으며 모든 이성에는 광기가 존재한다.¹²⁸⁾ 다시 말해서, 광기는 인간 외부의 세계와 연결

125) Ann Millett, 앞의 논문, p.197.

126) 특히 역사적으로 광기는 이성과 대립되는 것으로 생각되었고 이에 따라 광인들은 사회에서 격리되었다. 여기에서 광인이란 일반적인 정신착란뿐만 아니라 우울증, 백치나 우둔, 등으로 치부되었던 정신장애를 가진 모두를 포함하는 것이다. 푸코는 이성적 사고가 중심이 된 사회에서 광기는 사회의 윤리적 규범을 위반한 범법자등과 함께 악인으로 낙인찍혀 격리, 수용되었고 타자화 되었다고 설명했다. 그는 이러한 격리가 광인들의 사회의 질서와 도덕, 규범, 가치관에 반하는 비이성적인 행동 때문이기도 하지만, 과거 부르주아 권력의 사회에서 그들의 비생산성을 향상시키기 위해서 행해진 것으로도 보았다. 광인들은 격리되어 수용된 이후 강제적으로 노역이 부과되었기 때문이다. 시간이 지남에 따라 오랜 역사를 지녔던 이런 감금의 제도가 종식되기는 했으나 여전히 광인들의 동물성, 혹은 야만적인 특성을 순화시켜야 한다는 명분으로 여전히 그들은 사회에서 격리, 소외되었다. 미셸 푸코, 이규현 역, 『광기의 역사』, (서울: 나남출판, 2003), pp.23-25.

127) Ann Millett, 위의 논문, p.196.

128) 미셸 푸코, 이규현 역, 같은 책, pp.78-97.

되어 있는 것이 아니라 인간 그 자신 내부로부터 유발되는 것이다. 정상의 범주에 있는 사람일지라도 내부의 이성, 의식에는 광인이 보여주는 일종의 흥폭함, 혹은 거칠고 다듬어지지 않은 원시적인 순수함이 내재되어 있다.

푸코와 같은 시각에서 아버스는 정신지체자들의 어린아이와 같은 천진난만함, 아무것도 의식하지 않고 오로지 자신에게만 집중하는 모습을 결국 우리 모두의 이성 안에 존재하는 일종의 원시적임, 순수함, 천진난만함이 겉으로 드러나 개인의 특징과 개별성으로 나타난 것이라고 보았다. 특히 어른과 어린아이의 모습이 혼재하는 외형은 이런 그들의 성격을 더욱 강렬하게, 그리고 효과적으로 부각시키고 있다. 하지만 관람자에게는 이런 성인의 육체에서 보이는 무차별적인 천진난만함은 순수함을 넘어서 일종의 야만적인 느낌마저 들게 한다.

어른과 아이가 존재하는 모습은 인간복제와 변종 개념과도 연결될 수 있다. 무제시리즈에서 볼 수 있는 정신지체자들의 모습이 반복적으로 등장하는데 그들의 모습은 일종의 유전적 변종의 결과물이다. 관람자들은 다듬어지지 않은 정신지체자들의 모습을 직면하게 되면 그들의 신체가 우리와 다르다는 것을 지각함과 동시에 그러한 변종이 나타나게 된 원인과 그 과정에 대해 생각하게 된다. 그리고 그 과정에서 우리가 상상할 수 없고 예측불가능하며 제어할 수 없는 강력한 힘이 작용했다는 것을 인식할 수 있다. 이러한 불가사의한 힘에 의해 유전적 변이가 일어났고, 이로 인해 인간 이성의 이면에 존재하는 야만성이 이성을 압도하고 표출되어 그것이 눈앞에 실체로 드러났다는 것을 깨닫게 된다.¹²⁹⁾ 이 때문에 관람자들에게 정신지체자들의 원시적으로 보이는, 어린아이와 같은 모습은 낯설면서 동시에 두려운 이미지이다.

무제시리즈 사진에는 평범하게 옷을 차려입은 인물들과 할로윈 복장을 입고 가면을 쓰고 있는 인물들이 매우 상반되는 모습으로 나타난다. 우선, 가면을 쓰지 않은 인물들은 천진난만한 표정을 직접 드러내고 있으며 포즈 또한

129) Carol Armstrong(1993), 위의 논문, p.45.

생동감 있고 생기 있게 취하고 있다. 예를 들어, <무제(2)>(1970-1971)(도판 43)의 모델들은 왼쪽의 인물은 허공을 바라보며 미소를 띠고 있고 오른쪽 인물은 정면을 바라보며 웃고 있다. 이 둘은 금방이라도 뛰어오를 듯한 자세를 취하고 있다. <무제(6)>(1970-1971)(도판40)의 인물들은 매우 역동적이며 생기 넘치는 포즈를 취하고 있다. <무제(10)>(1970-1971)(도판36)의 여성은 마치 무아지경에 빠진 듯한 표정으로 잔디위에 누워있다. 이처럼 평범한 복장을 하고 얼굴을 드러내고 있는 인물들의 모습은 매우 생생하고 생기 있어 보인다. 그들은 무아지경에 빠져 즐거운 상태라는 것을 가감 없이 표정에 드러내 보이고 있다. 이런 천진난만함은 몸은 어른이지만 정신은 어린아이와 같은 상태라는 것을 명확하게 보여준다.

이와 대조적으로 가면을 쓰고 있는 인물들의 사진은 마치 시간이 멈춘 것 같은 모습으로 매우 정적이다. 예를 들어, <무제(3)>(1970-1971)(도판41)의 인물은 침대 천을 뒤집어 쓴 것처럼 보이는 하얀 천을 몸 전체에 두르고 기괴해 보이는 가면을 쓴 채 들판에 홀로 서있다. 인물의 모습은 시간이 정지된 것처럼 보이며 마치 살아있는 것인가 하는 의심이 드는 모습이다. 또, 괴기스러운 가면 때문에 인물이 이 세상의 인물이 아닌 것 같은 느낌마저 든다. <무제(4)>(1970-1971)(도판39)의 사람들도 가면을 쓰지 않은 사람들과 대조적으로 꼳꼳이 서 있다. <무제(22)>(1970-1971)(도판44)의 세 명의 인물들도 아무런 미동도 없는 듯 카메라만을 응시하며 서 있다. 이러한 인물들은 가면 뒤로 그들의 표정을 숨긴 채 시간이 멈춘 듯한 자세를 취하고 있어 매우 기괴해 보인다.

아버스의 사진 속 가면을 쓰지 않은 이들과 가면을 착용한 이들은 모두 자기 자신과 사진가를 의식하지 않는 상태이다. 하지만 가면을 쓰지 않은 사람들은 매우 과장된 얼굴 표정을 지어보이고 동적인 포즈를 취하고 있는 반면 가면을 쓴 인물들은 아예 감정이 없어 보이거나 아무런 제스처를 취하지 않고 멈춘 상태로 포착되었는데, 이런 상반되는 이미지의 교차는 양쪽 모두를

으스스한 것으로 만든다.¹³⁰⁾ 즉 아버스는 정신지체자라는 같은 범주 안의 인물들을 생기가 있는 상태와 없는 상태, 양가적인 상태로 포착한 것이다. 관람자들은 이러한 정신지체자들의 생동이 넘치는 모습과 마치 죽어있는 듯한 모습에서 그들의 모습에서 삶과 죽음이 혼재하고 있는 것처럼 느끼게 된다.

특히 무제시리즈에 자주 등장하는 가면을 쓴 인물들은 얼굴 표정을 전혀 알 수 없다. 그들이 쓰고 있는 가면은 정신지체자들의 특징적인 모습을 숨겨 관람자의 시선을 끄는 역할을 한다. 서구문화에서 가면은 역사적으로 일종의 기만이나 혹은 사기, 그리고 진실을 은폐하는 것으로 간주되었다. 가면의 개념은 인간 체험 중에서도 어둡고 복잡하며 비밀스러운 것과 연관되는 것이었다.¹³¹⁾ 이런 가면의 속성 때문에 가면을 쓴 인물들은 무엇인가를 숨기고 있는 것처럼 보이며 비밀스러워 보인다. 가면을 쓰지 않은 인물들이 표정을 드러냄으로써 정신지체자라는 것을 완벽하게 보여주고 있다면 가면을 쓴 인물들은 그들의 순수함, 그리고 무차별적인 천진난만함을 가면 뒤로 숨기고 있다.

특히 아버스는 앞서 보았던 기형인들이나 나체촌, 복장도착자들의 사진에는 다큐멘터리 사진처럼 그들에 대한 간략한 정보와 장소를 제목으로 기록했지만 정신지체자들의 사진에는 모두 제목을 붙이지 않았다. 가면과 더불어 인물에 대한 아무런 정보도 제공하지 않는 무제의 제목은 인물의 비밀스러움과 괴기스러움을 더 증폭시킨다. 무제의 제목과 가면은 그들의 정체성을 철저하게 숨기고 있는데 이것은 관람자들이 바라보는 정신지체자들에 대한 시선을 폭로하는 것이기도 하다. 그들이 쓰고 있는 가면과 아무것도 표기되지 않은 제목은 곧 사람들이 정신지체자들에게 부여한 이름이자 범주이다.¹³²⁾ 사회는 그들을 정신지체자로 규정하고 격리시켰으며 그들은 사회에서 은폐되

130) Carol Armstrong(1993), 같은 논문, pp.44-45.

131) Mary Kathryn Shields, *Masking in photography and the art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, Ph.D. diss., Virginia Commonwealth University, 2001, pp.37-39.

132) 같은 논문, p.237.

어야하며 아무것도 아닌 존재들이었다. 이것은 우리 모두가 쓰고 있는 내면의 가면, 즉 편견을 실체로 보여주는 것이다.

정신지체자들의 사진은 아버스 작품의 정점을 찍는 것으로 가장 기괴하고 기이한 이미지들이다. 그들은 성숙한 어른의 신체를 가지고 있지만 어린아이와 같은 정신을 가지고 있다. 그들은 어른이나 어린아이를 규정할 수 없는 다른, 새로운 범주의 인물들이다. 그들의 다듬어지지 않은 순진함, 무아지경, 그리고 타인을 의식하지 않는 행동들은 사회에서는 광기로 분류되었다. 하지만 이런 광기는 정상의 사람들의 이성의 한 단면이다. 이 때문에 정신지체자들의 이미지는 일반적인 사람들에게도 내재되어 있는 광기를 상기시키고 나아가 이러한 광기를 불러일으키는 원천을 알 수 없는 힘을 연상시키기 때문에 관람자에게 낯선 두려움을 유발한다. 아버스는 이러한 정신지체자들의 이미지를 통해 우리가 가지고 있는 편견, 나아가 사회에서 규정해놓은 범주에 따라 이들은 격리, 소외 시키고 있는 우리의 모습을 보여주고 있다.

V. 결론

다이안 아버스는 1960년대 대항문화의 영향을 받아 부유한 유대인이라는 배경에 비해 비교적 자유로운 삶을 살았다. 그녀는 사회에서 소외되었던 이들과 친밀한 관계를 유지하며 그들을 사진의 주제로 삼았다. 자신만의 스타일을 구축해 나가기 시작한 1958년부터 1971년 자살로 생을 마감하기 전까지 모든 인물이 동일한 위치에 있는 것으로 보고 그들을 서로 다르게 만드는 개별성을 포착하고자 했던 자신의 시각이 담긴 사진을 남겼다. 본 논문에서는 아버스의 독특한 사진과 프로이트가 설명한 언캐니와의 접점을 밝히고 사진 속의 세부요소들을 분석하였다.

기존의 논의들에서 연구자들은 아버스 사진의 피사체들이 기이한 외형이라는 것에 주목했고, 동시에 세부요소들이 바르트가 제시한 푼크툼으로 작용해 강렬한 인상을 남기는 것으로 보았다. 수전 손택은 이런 아버스의 사진을 주제가 제한적이며 사진가 개인의 감정적 표현의 결과물 정도에 지나지 않았다고 혹평했다. 하지만 필자는 손택의 평가가 아버스의 삶과 당시의 사회문화적 분위기의 연관성과 그것이 작품세계에 미친 영향에 대해 고려하지 않은 것으로 보았다.

또 캐롤 암스트롱은 손택에 비해 아버스의 작품을 주제별로 분류해 세밀하게 분석하고 있는데 아버스 사진의 세부요소들이 이분법적 경계들을 해체하고 있다고 보았다. 이것은 필자도 동의하는 바이지만, 암스트롱은 이후에 이런 세부요소들을 바르트가 논의한 푼크툼의 개념과 연결시키는 오류를 범하고 있다. 이것은 아버스 사진 속 비의도적, 우연적 세부요소들을 모두 사진에 포함하고자 한 것이 사진가의 의도였다는 것을 간과했기 때문인 것으로 보인다. 이러한 지점에서 바르트의 푼크툼 개념은 아버스의 사진 속 디테일들을 포괄하지 못하는데, 필자는 아버스의 세부요소들이 프로이트가 설명한 언캐니의 개념과 부합하는 것으로 보았다.

프로이트의 정신분석학에서 언캐니의 개념은 낯설면서 동시에 두려운 감정을 의미한다. 언캐니는 정신분석학의 의식과 무의식의 분열과 꿈의 관계에서 나타나는 근본적 모호성을 기저에 두고 있다. 기존의 초현실주의 사진의 논의에서 프로이트의 언캐니는 친숙한 것이 소외되었을 때 느낄 수 있는 낯선 두려운 감정으로 죽음을 상기시키는 경험과 관련된 것으로 정리되었다. 하지만 프로이트가 설명하고 있는 언캐니는 우리의 이분법적 경계가 와해되거나 일반적인 인식으로 명확히 파악 불가능한 일 - 현실과 환상의 경계가 무너져 현실인지 환상인지 구분할 수 없는 것과 같은 경험 등 - 을 경험했을 때 느낄 수 있는 감정으로 이해할 수 있다. 그리고 이러한 사례들은 아버스의 사진 속에서 세부요소들이 만들어내는 효과와 무관하지 않다.

아버스의 사진은 1960년대 소외되었던 금기시되었던 이들, 사회에 숨겨져 있던 이들을 공공연하게 의식의 수면 위로 불러낸다. 기형인들, 나체주의자, 복장도착자 그리고 정신지체자와 같은 이들은 외형적인 측면에서도 관람자들에게 기이한 모습이다. 이와 더불어 그들이 위치하고 있는 맥락과 사진 속 세부요소들은 사회에서 규정해놓은 이분법적 범주들을 해체하거나 환상과 현실의 구분을 모호하게 하면서 관람자에게 강렬한 이미지로 다가온다.

아버스는 기형인들을 우리의 일상에 불러오거나 혹은 우리가 기형인들의 세계, 즉 환상적인 세계에 들어가 있는 듯한 느낌을 자아낸다. 또 평범한 인물들이 오히려 환상 속의 인물처럼 보이는 순간에 포착하기도 했다. 이러한 사진은 관람자에게 기형, 혹은 괴짜와 같은 면모는 인간 모두에게 내재되어 있다는 아버스의 시각을 보여준다.

나체촌 사진은 당시 대항문화세대가 추구했던 기성세대에 대한 반발과 그 대안으로 생각한 삶의 모습 중 일부를 기록한 것으로 볼 수 있다. 나체주의자들의 신체와 그들이 있는 환경에는 문화와 자연의 기호들이 혼재하며 그러한 혼란은 미국사회가 추구했던 이상적인 인간상까지도 불확실한 것으로 만든다.

여장남자들의 사진은 남성과 여성 어느 한쪽으로도 규정될 수 없는 제 3의

성을 가진 인물들에 주목한 것으로 기존의 남성과 여성이라는 성 구분을 불확실한 것으로 변질시킨다.

정신지체자들은 어린아이와 어른이 혼종된 모습으로 사진에 나타난다. 이들의 모습은 복장이나 가면과 같은 세부요소들로 인해 그 기이함이 증폭된다. 지나치게 모든 것을 드러내 보여주거나 가면 뒤로 무엇인가를 숨기고 있는 정신지체자들의 모습은 무제의 제목과 함께 사회에서 규정해놓은 그들의 범주를 실제로 드러내 보여준다. 나아가 우리 모두가 그들에 대해 가지고 있는 인식과 편견을 성찰하도록 유도하고 있다.

아버스가 자신의 사진을 통해 보여주고자 한 것은 단순한 개인의 호기심이나 관심이 아니다. 그녀의 사진은 전후 전례없는 번영을 누리던 미국사회 이면의 모습이며 그 이면에 존재하는 이들에 대한 기록이다. 또한 아버스 사진은 모든 인간을 동일선상에 놓고 개개인의 개별성을 면밀히 살펴보고자 했던 작가의 인간관을 보여주고 있는 것이다. 나아가 언캐니한 이미지를 통해 당시 대항문화세대가 끊임없이 제기했던 질문 - 무엇이 진실이며 옳은 것인가 -을 관람자에게도 던지고 있다. 아버스는 풍요했던 사회 이면의 소외된 이들의 초상을 통해 우리가 보지 못하고 있는 진실, 그리고 편견과 많은 오류를 범하고 있는 사회적 범주들에 대한 의문을 제기한다.

궁극적으로 앞선 연구들이 다이안 아버스 사진을 일반적인 의미의 언캐니로 해석하는 모호한 입장을 취하고 있는 반면, 필자는 그녀의 사진을 프로이트의 언캐니 이론과 결부시켜 분석하고자 했다. 이를 통해 이분법적 체계와 사회에서 규정된 범주를 전복시키는 아버스의 사진이 관람자에게, 그리고 우리사회에 의미하는 바에 대해 통찰하고자 했다. 나아가 당시 미국의 시대적 배경과 사진계의 흐름을 함께 살펴봄으로써 미국의 뉴 다큐멘터리 사진가로서의 아버스의 위치 또한 함께 유기체적으로 조명하고자 했다. 그래서 다이안 아버스의 사진 연구의 폭을 확대하고, 아버스 사진의 미술사적 위치를 통합적으로 제시하고자 했다.

참고 문헌

1. 국문

단행본

- 고쿠보 아키라, 『현대사진의 이해 : 1960-1980년대까지의 미국 현대사진』, 김남진 역, 눈빛, 1993.
- 볼프강 캠프, 『현대사진미학 1945-1980』, 이완교 역, 해돋이, 1988.
- 로잘린드 크라우스, 『사진, 인덱스, 현대미술』, 최봉림 역, 궁리, 2004.
- 로라 멀비, 『1초에 24번의 죽음』, 이기형 (외) 역, 현실문화, 2007.
- 롤랑 바르트, 『밝은방』, 김웅권 역, 동문선, 2006.
- 미셸 푸코, 『광기의 역사』, 이규현 역, 나남출판, 2003.
- 세르게이 에이젠슈테인 (외), 『사유 속의 영화』, 이윤영 역, 문학과 지성사, 2011.
- 수전 손택, 『사진에 관하여』, 이재원 역, 이후, 2011.
- 이주영(외), 『미국현대사의 흐름- 뉴딜에서 현재까지』, 비봉출판사, 2006.
- 장 클로드 르마니(외), 『세계사진사』, 정진국 역, 까치, 2011.
- 지그문트 프로이트, 『예술, 문학, 정신분석』, 정장진 역, 열린책들, 2012.
- _____ , 『쾌락원리 너머』, 김인순 역, 부북스, 2013.
- 패트리샤 보스워스, 『다이앤아버스: 금지된 세계에 매혹된 사진가』, 김현경 역, 세미콜론, 2007.
- 할 포스터, 『욕망, 죽음 그리고 아름다움』, 전영백과 현대미술연구팀 역, 아트북스, 2007.

정기간행물

- 강미정, 「사진과 죽음의 수사: 바르트 사진론 다시읽기」, 『현대미술학회 논문집』, Vol.15, No.2, 2011, pp.7-40.
- 장인혜, 「리 프리들랜더의 뉴 다큐멘터리 사진과 1960년대 말의 미국 사회」, 『현대미술사연구』, Vol.22, No.1, 2007, pp.7-36.
- 김영진, 「정신 장애인의 투표권 보장에 관한 소고: 미국과 캐나다의 사례를 중심으로」, 『美國憲法研究』, Vol.23, No.1, 2012, pp.61-91.
- 남정애, 「낮설 그리고 억압된 낮익음 -프로이트적 관점에서 살펴본 호프만 스타의 『안드레아스』에 숨겨진 이야기」, 『獨逸文學』, Vol.115, 2010, pp.83-99.
- 유현주, 「현대예술 및 문화 : 두려운 낮설음 -프로이트, 호프만, 키틀러 그리고 언캐니 벨리」, 『브레히트와 현대연극』, Vol.23, 2010, pp.203-221.
- 안소연, 「‘초현실주의 오브제’에 대한 정신분석학적 재조명 : 1930년대 자코 메티의 초기작품을 중심으로」, 『현대미술사연구』, Vol.27, No.1, 2010, pp.7-38.
- 이경률, 「롤랑 바르트의 『밝은 방』에 나타난 폰크툼의 환유적 확장」, 『프랑스학연구』, Vol.39, 2007, pp.335-360.
- 이재원, 「식민주의와 “인간 동물원(Human Zoo)” - “호텐토트의 비너스”에서 “파리의 식인종”까지」, 『西洋史論』, Vol.106, 2010, pp.5-31.
- 정영혁, 「기록으로서의 초기 다큐멘터리 사진에 관한 연구」, 『Viscom』, Vol.4, 2003, pp.88-98.
- 조현준, 「『프랑켄슈타인』에 나타난 “낮선 두려움” : 서사 구조, 응시, 비체에 대한 정신분석학적 접근」, 『19세기 영어권 문학』,

Vol.13, No.1, 2009, pp.161-186.

황혜성, 「비평논문 : 미완성의 모자이크 -미국의 “60년대” 와 “젊은이들의 반란” 연구」, 『西洋史論』, Vol.99, 2008, pp.239-269.

2. 영문

단행본

Arbus, Doon, Israel, Marvin, eds., *Diane Arbus, Magazine Work*,
New York: Aperture, 1984.

Arbus, Doon, Israel, Marvin, eds., *Diane Arbus: An Aperture
Monograph*, New York: Aperture, 2011.

Graham, Clarke, *The Photography*, Oxford: Oxford University Press,
1997.

Orvell, Miles, *American Photography*, Oxford: Oxford University Press,
2003.

학위논문

Budick, Ariella G, *Subject to scrutiny: Diane Arbus's American
grotesque (photography)*, Ph.D. diss., New York
University, 1996.

Gross, Frederick, *Fairy tales for grown-ups: Diane Arbus's social
panorama*, Ph.D. diss., City University of New York,
2005.

Hoffman, Brian Scott, *Making private parts public: American nudism and the politics of nakedness, 1929-1963*, Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.

Millett, Ann, *Spectacular spectacles: The disabled body in contemporary art*, Ph.D. diss., The University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.

Shields, Mary Kathryn, *Masking in photography and the art of Diane Arbus and Ralph Eugene Meatyard*, Ph.D. diss., Virginia Commonwealth University, 2001.

정기간행물

Armstrong, Carol, "Biology, Destiny, Photography: Difference According to Diane Arbus", *October*, Vol.66, (1993), pp.28-54.

_____, "Automatism and Agency Intertwined: A Spectrum of Photographic Intentionality", *Critical Inquiry*, Vol.38, No.4, (summer 2012), pp.705-726.

Casler, Lawrence, "Some Sociopsychological Observations in a Nudist Camp: A Preliminary Study" *Journal of Social Psychology*, Vol.64, No.2, (1964), pp.307-323.

Charrier, Philip, "On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis", *History of Photography*, Vol.36, No.4, (2012), pp.422-438.

Goldman, Judith, "Diane Arbus: The Gap between Intention and Effect",

Art Journal, Vol.34, No.1, (1974), pp.30-35.

Fried, Michael, "Barthes's Punctum", *Critical Inquiry*, Vol.31, No.3,
(Spring 2005), pp.539-574.

Lisa A. Baird, "Susan Sontag and Diane Arbus: The Siamese Twins
of Photographic Art", *Women's Studies*, Vol.37, No.8,
(Oct 2008), pp.971-986.

Rubinfiel, Leo, "Where Diane Arbus Went" , *Art in America*, Vol.10,
(2005), p.65, p.71, p.73, p.75, p.77.

Sass, Louise A, " "Hyped on Clarity": Diane Arbus and the Postmodern
Condition", *Raritan*, Vol.25, No.1, (2005), pp.1-37.

Stallabrass, Julian, "What's in Face? Blankness and Significance in
Contemporary Art Photography", *October*, Vol.122,
(2007), pp.71-90.

카탈로그

Mussell, L. Gary, "A brief History of Nudism and the Nudist
Movement in America" , the Southern California
Nudist Association(SCNA), pp.1-8.

전시장 벽면의 글

Szarkowski, John, Wall Label for "New Documents", February 28- May
7, (1967), The Museum of Modern Art, New York.

ABSTRACT

Social others and the image of the uncanny : A study on Diane Arbus's Photographs

Choi, Soo Yeun

Department of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised by Professor Jin, Whui-yeon

This thesis is a study about Diane Arbus's photographs, and its main theme is about representing the social others.

Since the late 1950s, Arbus took pictures of the disabled, drag-queens, and the mentally-retarded who were marginalized in society. Her photographs have been quite controversial, because the appearance of the subject is very eccentric. In the former studies, the subjects and the details of her photographs have been considered as Roland Barthes's concept of punctum. However, I believe that the concept of punctum is inappropriate to explain the details in Arbus's photographs.

Prior to the main discussion, I examine American social, and political backgrounds in the 1950s to understand why Arbus focused on those eccentric people. In addition, this paper attempts to assess Diane Arbus as a new documentary photographer. For doing this, the paper explores New documentary photographers's works, such as Garry Winogrand and Lee

Friedlander who are categorized as New Documentary photographer with Diane Arbus and tries to find differences.

Also, the paper attempts to consider Sigmund Freud's theory of uncanny. I believe that the concept of the uncanny is appropriate to explain the most significant factors that make Arbus's works so powerful. For applying the concept of uncanny, I look over Freud's uncanny, and former studies about the relationship between photography and the uncanny.

Arbus's photograph is a document about people who were marginalized from the affluent 1960s American society. Both personal experience and 1960s counterculture influenced Arbus to be interested in those people. Especially, Arbus's eccentric subjects and details collapse binary system, and at this point, her photographs have very strong power. She makes people face social others through the uncanny images. These kind of photographs attack social binary system and bias that people have against marginalized people.

Ultimately, I analyzed Arbus's photographs, based on Freud's concept of the uncanny. Especially, I mainly focused on her uncanny images and attempted to find the meaning of those images to society and people by considering social, and political backgrounds.

도 판



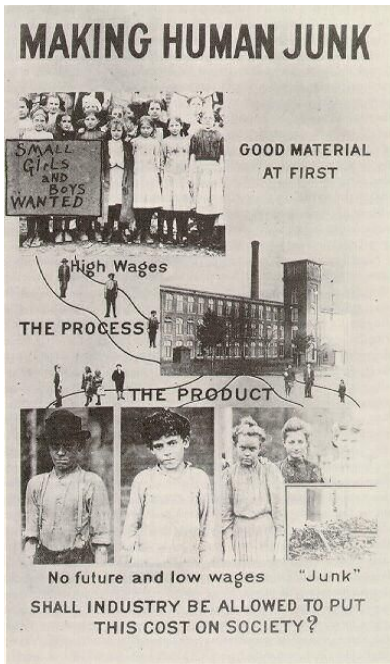
도판1. 다이안 아버스의 초상, 1949.



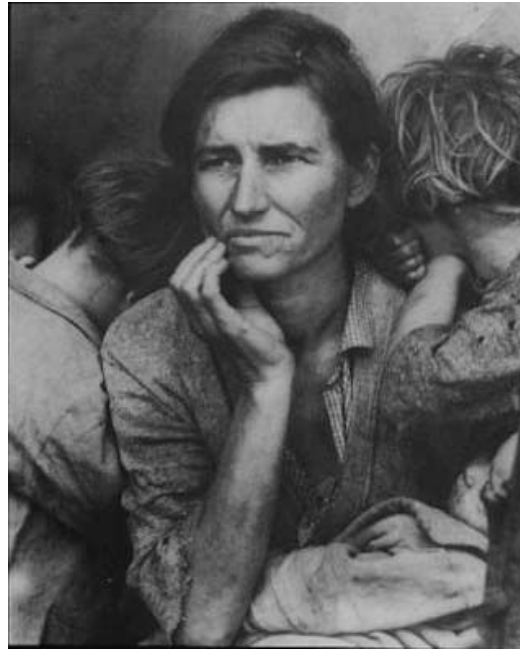
도판2. 월터 로젠블룸, <그네위의 세 명의 아이들>, 1938.



도판3. 루이스 하인, <소년의 삶>, 1924.



도판4. 루이스 하인, <인간을 정크로 만들기>, 1915, 포스터.



도판5. 도로시아 랭, <이민자 어머니>, 1936.



도판6. 유진 해리스, <페루인 플루트 연주자>, 1954.



도판7. 레옹 레빈스타인, <뉴욕의 커플>, 1954.



도판8. 게리 위노그랜드, <센트럴 파크 동물원, 뉴욕>, 1967.



도판9. 게리 위노그랜드, <샌프란시스코 국제공항>, 1964.



도판10. 케리 위노그랜드, <평화 시위, 센트럴파크, 뉴욕>, 1969.



도판11. 리 프리들랜더, <카운트 베이시 밴드>, 1956.



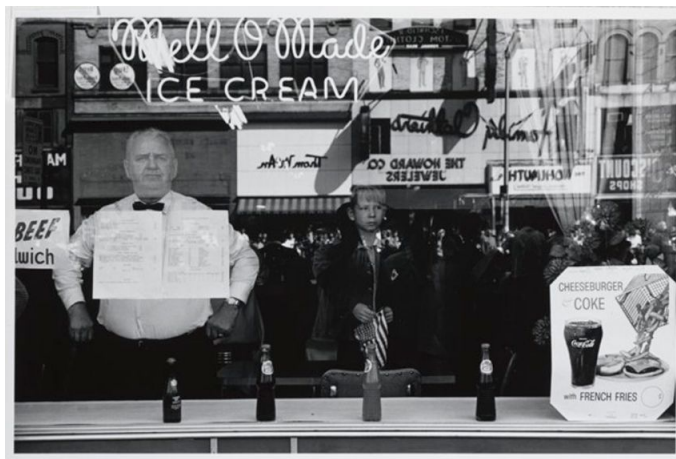
도판12. 리 프리들랜더, <영 텍시도 브라스밴드>, 1959.



도판13. 리 프리들랜더, <앨버커키, 뉴멕시코>, 1972.



도판14. 리 프리들랜더, <9W 도로, 뉴욕>, 1969.



도판15. 리 프리들랜더, <뉴어크, 뉴저지>, 1952.



도판16. 리제트 모델, <코니아일랜드의 수영하는 사람>, 1944.



도판17. <일란성 쌍둥이, 로젤, 뉴저지>, 1967.



도판18. <뉴욕 100번가 거실의 러시아 난쟁이들>, 1963.



도판19. <뉴욕 호텔방의 멕시코 난쟁이>, 1970.



도판20. <브롱스의 집에 부모님과 함께 있는 유대인 거인>, 1970.



도판21. <센트럴파크에서 수류탄 장난감을 들고 서 있는 아이>, 1962.



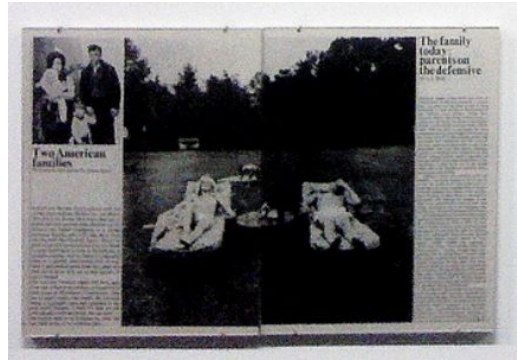
도판22. <성조기를 들고 있는 애국 청년>, 1967.



도판23. <뉴욕 브루클린 젊은 가족의 일요일 나들이>, 1966.



도판24. <어느 가족의 일요일, 웨스트체스터의 잔디 위에서>1968.



도판25. 도판23과 도판24가 함께 게재된 선데이 타임즈 매거진의 “두 미국의 가족들”



도판26. <리키넬슨과 가족>, 에스콰이어지에 실린 사진, June 1971.



도판27. <뉴저지의 나체촌 숲속에서 있는 부부>, 1963.



도판28. <백조모양의 선글라스를 착용하고 있는 나체주의자 여인>, 1965.



도판29. <은퇴한 부부의 어느 날 아침, 뉴저지의 나체촌 가정에서>, 1963.



도판30. <마르셀뒤샹과 그의 아내 알렉시나 새틀러의 초상, 뉴욕의 집에서>, unpublished, 하퍼스 바자, 1965.



도판31. <The happy, happy, happy Nelson>, 에스콰이어지에 실린 사진, June, 1971.



도판32. <여자가 된 벌거벗은 남자>, 1968.



도판33. <뉴욕 웨스트 20번가의 집에서 롤러를 하고 있는 젊은 남자>, 1966.



도판34. <여장남자, 그녀의 생일파티에서>, 1969.



도판35. <축제 트레일러에 있는 양성공유자와 개>, 1970.



도판36. <무제(10)>, 1970-1971.



도판37. <무제(1)>, 1970-1971.



도판38. <무제(5)>, 1970-1971.



도판39. <무제(4)>, 1970-1971.



도판40. <무제(6)>, 1970-1971.



도판41.<무제(3)>, 1970-1971.



도판42. <무제(7)>, 1970-1971.



도판43. <무제(2)>, 1970-1971.



도판44. <무제(22)>, 1970-1971.