



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](#)

이 보 연 교수 지도
석사학위 청구논문

프란체스카 우드만(Francesca
Woodman) 작품연구

- 모더니즘 사진의 형식주의 비판을 중심으로 -

2017

성신여자대학교 대학원
미술사학과
이 경 선

프란체스카 우드만(Francesca
Woodman) 작품연구

- 모더니즘 사진의 형식주의 비판을 중심으로 -

이 보 연 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

미술사학과

이 경 선

인 준 서

이경선의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 11월

심사위원장_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

심 사 위 원_____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1970~80년대까지 제작된 프란체스카 우드만(Francesca Woodman)의 반 형식주의 작품을 고찰한 논문이다.

우드만은 20세기 초부터 사진계에 성행한 모더니즘 형식주의 사진의 한계를 인식하였고 작업의 원류로 삼았다. 모더니즘의 출현으로 사진은 회화의 보조적 수단에서 벗어나 대상을 객관적으로 표현해 내었고, 이로부터 발생된 형식주의는 사진의 과학성과 기계적 기록성을 기초로 삼았다. 에드워드 웨스턴을 비롯한 형식주의 사진가들은 사진의 객관성을 넘어 대상의 형태와 아름다움에 집중하였고, 결과적으로 그들은 조형적인 미를 추구하였다. 그러나 지나친 형식성과 조형성은 대상에 대한 표현의 한계를 가져왔고, 사실성과 거리가 먼 리얼리티의 왜곡을 불러일으켰다.

모더니즘 형식주의 사진의 전통을 계승한 리스디(RISD)의 사진학과 학생으로서 교육 받은 우드만은 형식주의의 한계를 인식하고 있었다. 작가의 반 형식주의적 성향은 이러한 형식주의 담론의 한계와 교육적 배경에서 제대로 이해될 수 있다. 이에 따라 본 논문은 작가로서 우드만이 품은 형식주의 사진의 문제점과 작품 속에서 그 제한된 한계를 극복해 나간 과정에 초점을 맞추었다.

본격적인 논의에 앞서서 필자는 모더니즘과 사진 그리고 형식주의의 관련성을 되짚어보고 그로 인해 형성된 유럽과 미국의 형식주의사진의 전개 과정과 미국의 형식주의 교육 체계를 정리해 보았다.

다음으로 우드만의 반 형식주의 사상이 생성된 계기와 배경을 고찰하고 반 형식주의를 비난하기 위해 작가가 이용한 신체, 미국적 고딕, 초현실주의의 상관관계를 밝히고자 했다. 작가는 모더니즘 형식주의 사진의 과학적

사고와 논리, 사진의 기계성 그리고 객관성의 문제에 신체의 유연한 움직임과 의미가 변해버린 미국적 고딕 그리고 비합리성의 초현실주의를 이용해 대항했다. 또한 우드만은 불균형의 형태와 무질서한 배열 방식, 아무렇게나 자른 사진으로 형식주의 사진의 논리와 미학을 비난했고, 본질을 은폐하는 사진의 프레임을 왜곡된 리얼리티의 생산지로써 폭로했다. 덧붙여, 작가는 관람객 스스로 사진을 시각적으로 체험하게 함으로써 매체의 재료적 한계를 뛰어넘었고, 설치 중심과 관람객 참여 중심의 전시방식을 통해 형식주의 사진의 제의적 가치 추구에 도전했다.

필자는 반 형식주의적 입장을 통해 사진매체의 물리적, 재료적 한계를 폭로하고 이것을 능가하고자 한 우드만의 열망을 추적해보고자 했다. 그러므로 궁극적으로는 우드만이 형식주의 사진의 통제된 범위와 제한된 규정이라는 문제를 극복한 과정을 드러내고자 했다.

목 차

국문초록

I. 서론.....	1
II. 형식주의 사진의 전개와 양상.....	7
1. 사진, 모더니즘 그리고 형식주의.....	7
2. 순수사진의 계승과 Group f/64.....	11
3. New Vision의 수용과 시카고학파.....	18
III. 프란체스카 우드만의 반 형식주의 예술관과 작업의 미학적 특성....	26
1. 반 형식주의 태도의 형성 배경.....	26
2. 반 형식주의 미학의 요소들 : 신체, 고딕, 초현실주의.....	33
IV. 프란체스카 우드만의 사진 작품 분석.....	39
1. 형식주의 사진의 문제적 장(場).....	39
1) 사진의 과학성에 대한 비판.....	39
2) 왜곡된 리얼리티에 대한 저항.....	43
2. 형식주의 사진으로부터 확장된 장(場).....	48
1) 시각적 촉각성의 탐구.....	48
2) 체험하는 전시로의 전환.....	56
V. 결론.....	60

참고문헌

ABSTRACT

도판

도판 목록

*우드만 작품은 작가 명을 표기하지 않음.

- 도판1. 리차드 세라, <살아있는 동물 서식지(Live animal habitat)>, 1966.
- 도판2. <무제(Untitled)>, 1975~78.
- 도판3. 알프레드 스티글리츠, <삼등선실(The Steerage)>, 1907.
- 도판4. _____, <291화랑 뒤 창문에서 (From the Back Window, 291)>, 1915.
- 도판5. _____, <등가물(Equivalents)>, 1920.
- 도판6. 에드워드 웨스턴, <피망:30번(Pepper No.30)>, 1930.
- 도판7. 안셀 애덤스, <나무 울타리(Picket Fence)>, 1936.
- 도판8. 이모젠 커닝햄, <Calla Bud 3>, 1920년대.
- 도판9. 알렉산드로 로드첸코, <라이카를 맨 짙은 여인(Girl with a Leica)>, 1934.
- 도판10. 라즐로 모홀리 나기, <포토그램(Photogram)> 1925~29, 프러시아 문화재 국립 박물관, 독일.
- 도판11. 알렉산드로 로드첸코, <호른을 부는 공병(Pioneer with a Horn)>, 1930.
- 도판12. 아론 시스킨드, <무제(Untitled)>, 1949. Arizona.
- 도판13. 해리 켈러핸, <엘리노어(Eleanor)>, 1946.
- 도판14. _____, <무제(Untitled)>, 1961, Chicago.
- 도판15. 크리스 버든, <Shoot>, 1971, F Space, Santa Ana, CA.
- 도판16. 신디 셔먼, <무제 필름 스틸(Untitled Film Stills)>, 1977~1980.
- 도판17. 에바 헤세, <우연(Contingent)>, 1969, 유리섬유와 폴리에스터 수지,

무명천 위에 라텍스, 289.6~426.7cm×91.4~121.9cm.

- 도판18. <하우스(House)>, 1976, 13.3×13.3cm, Providence, Rhode Island.
- 도판19. <무제(Untitled)>, 1972~75, Boulder, Colorado.
- 도판20. <Angels, Calendar notebook>, 1978, Page from Artist's book.
- 도판21. <무제(Untitled)>, 1979~80, 15.4×15.4cm, New York.
- 도판22. <Horizontale>, 1976, 13.×12.4cm, Providence, Rhode Island.
- 도판23. <Portrait of a Reputation>, undated. Page from Artist's book.
- 도판24 <무질서한 내부 기하학들(Some Disordered Interior Geometries)>, 1980~81, Page from Artist's book.
- 도판25. <무제(Untitled)>, 1980, MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire.
- 도판26. 에드워드 웨스턴, <양배추 잎사귀(Toadstool)>, 1931.
- 도판27. 알프레드 스티클리츠, <5번 가의 겨울(Winter of 15th avenue)>, 1893.
- 도판28. <무제(Untitled)>, 1979~80, 11.4×11.4cm, Page from Some Disordered Interior Geometries, artist's book, New York.
- 도판29. <무제(Untitled)>, 1980~81, Page from Some Disordered Interior Geometries, artist's book.
- 도판30. <모델 찰리(Charlie The Model #2-9), 1976~77, Providence, Rhode Island.
- 도판31. <공간(Space²)>, 1975~76, Providence, Rhode Island.
- 도판32. <무제(Untitled)>, 1975~78, Providence, Rhode Island.
- 도판33. 리차드 세라, <스트라이크:로버타와 루디에게(Strike: To Roberta and Rudy)>, 1969~71, 열간압연강, 243.8×731.5×2.5cm,
- 도판34. <무제(Untitled)>, 1976, Providence, Rhode Island.

- 도판35. <천사가 되는 것에 관해(On Being an Angel #1)>, 1977, Providence, Rhode Island.
- 도판36. <천사가 되는 것에 관해(On Being an Angel)>, 1977, Providence, Rhode Island.
- 도판37. <Angel series>, 1977, 7.6×7.6cm, Rome.
- 도판38. <우드만의 필그림 밀 Pilgrim Mill 작업실(Francesca Woodman's studio at Pilgrim Mill)>, 1976~77, Providence, Rhode Island.
- 도판39. <물과 천을 가로지르는 물고기(Fish across marble cloth and water)>, 1980, diazotype, 107.4×16.3cm.
- 도판40. Installation view of *Swan Song*, 1978, Providence, Rhode Island, Courtesy George and Betty Woodman.
- 도판41. <무제(Untitled)>, 1978, 94.6×97.2cm, Providence, Rhode Island.
- 도판42. <무제(Untitled)>, 1978, 100.3×111.8cm, Providence, Rhode Island.
- 도판43. Woodman and Betsy Berne in front of Temple project. 《템플 프로젝트(Temple project)》, 1980, New York, Diazotype collage, 457.2×304.8cm.
- 도판44. <Caryatid>, 1980, Diazotype, 201.9×92.1cm, New York.
- 도판45. <Caryatid>, 1980, Diazotype, 181×92.1cm, New York.
- 도판46. <Caryatid>, 1980, Diazotype, 187×93.4cm, New York.
- 도판47. Francesca Woodman in Antella, Italy. Photograph by George Woodman, 1971.

I. 서 론

여성 사진작가인 프란체스카 우드만(Francesca Woodman 1958.4.3~1981.1.19)은 1970년대 미국에서 활동한 작가이다.

화가이자 사진작가인 아버지 조지 우드만(George Woodman)과 세라믹 조각가로 잘 알려진 베티 우드만(Betty Woodman) 사이에서 태어난 우드만은 아버지의 권유로 13세 때 처음 사진 작업을 시작하면서, 사진 미디어와 예술적 지식을 접했다. 주로 야외에서 작업한 콜로라도와 메사추세츠에서의 초기 작업에서부터 로드 아일랜드 디자인 스쿨(Rhode Island School of Design) 대학 시절의 실내작업과 졸업 후 뉴욕에서 도전한 패션사진이 대표적이다. 그리고 맥도웰과 스텐우드에서의 디아조 타입의 사진과 아티스트 북, 비디오 작품까지 우드만은 짧은 시기에 800여장의 사진을 남겼고, 그 중 120개의 이미지는 출판 또는 전시를 통해 소개됐다.

콜로라도주 덴버(Denver, Colorado) 출신인 그녀는 비디오 작가인 오빠 찰리 우드만(Charles Woodman)을 포함해 가족 모두가 예술가인 남다른 환경에서 성장하였고, 예술가 부모의 직업적 영향 아래 어린 시절을 보냈다. 작가이면서 학생들을 가르친 부모님은 콜로라도 대학교에서 1996년까지 교직에 재직했었으며, 그들의 동료 대부분이 비평가와 작가들이었다.¹⁾ 이들 중엔 아방가르드 필름 메이커 스탠 브래키지(Stan Brakhage)와 팝 아트 작가 데이비드 호크니(David Hockney), 예술 평론가 힐튼 크레이머(Hilton Kramer)가 포함되어 있었다. 이들은 종종 우드만의 가족을 방문하여 친분을

1) 콜로라도주 덴버(Denver, Colorado) 출신인 그녀는 태어나 그 이듬해까지 플로렌스(Florence)에서 지냈고 1964년엔 콜로라도 국립학교 입학 을 위해 다시 콜로라도(Colorado)에 거주했다. 1972년엔 메사추세츠(Massachusetts)의 사립학교인 에봇 아카데미(Abbot Academy)에 입학했으며 이곳에서 사진의 기술과 예술의 형식에 대한 흥미를 느꼈다. 1975년엔 로드 아일랜드 디자인 스쿨(Rhode Island School of Design) 대학 사진학과에 입학한다.

쌓기도 했다. 우드만과 그녀의 가족들은 이탈리아에 대한 남다른 애정을 가지고 있었다. 그들은 1963년과 71년 사이 이탈리아 안텔라(Antella)에서 매년 여름을 보냈는데, 이때 우드만은 미니멀리즘 조각가인 리차드 세라(Richard Serra)와 조각가 낸시 홀트(Nancy Holt) 같은 젊고 진도유망한 작가들과 만남을 가졌다. 그녀의 어머니 베티 우드만은 1966년 세라의 작품인 <살아있는 동물 서식지(Live animal habitat)>(1966)(도판1)로부터 우드만이 매력을 느꼈다고 말했으며, 이후 그녀의 작품 <무제(Untitled)>(1975~78)(도판2)는 세라의 작품과 형태상의 유사한 일치를 보였다.²⁾ 우드만은 일찍부터 다수의 예술가들과 만남을 가졌고, 자유롭고 다양한 예술적 체험을 했다. 게다가 미국과 이탈리아를 오가면서 쌓아온 노마드(nomad)적 경험은 우드만으로 하여금 미국과 유럽의 예술문화를 순수하게 수용하게 만들었으며, 다양한 예술적 감각과 분위기를 익혔다는 점에서 우드만에게 영향을 미쳤다. 우드만은 자살로 22세의 짧은 생을 마감하기 전까지 많은 작품을 제작했다. 그러나 그녀는 생전에 주목받지 못한 작가였고, 사후에나 열린 개인전과 간간히 있었던 학술적 연구로 인해 미술계에서의 작가의 존재는 미미했다.

우드만에 대한 최초의 비평은 작가 사후 5년째에 열린 전시 《프란체스카 우드만: 사진 작업(Francesca Woodman: Photographic Work)》에서 처음 이루어졌다. 이 전시는 1986년 웰즐리(Wellesley)대학교 미술관에서 개최되었으며 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 전시의 서문을 맡았다. 그녀는 작가의 사진을 모더니즘의 잔재인 예술의 형식주의와 형식주의 교육에 대한 비판적 시각을 가진 반 형식주의적 작업으로 분석해 내었다. 크라우스와 함께 전시서문 쓰기에 참여한 아비게일 솔로몬-고도(Abigail Solomon-Godeau)는 비평 글 「여성처럼(Just Like a Woman)」에서 우드만이 22세의 어린 나이에 죽었다는 점과 누드로 자신을 찍었다는 점을 토대로

2) Chris Townsend. *Francesca Woodman*. London : Phaidon , 2006, p. 46.

작가를 페미니즘 이론 틀에서 평가하기도 했다. 몇몇 비평가들은 작가의 사진을 그저 나이 어린 여성 작가가 자신의 신체를 이용해 여성의 성정체성을 탐구한 것으로 인식하거나, 자살이란 극단적 행동에 근거해 정신분석학적 이론의 기반에서 분석하기도 했다. 자살을 선택한 작가의 전기는 인생무상의 비평적 관점을 쏟아 냈고, 정신 분석학적 입장에서 아나 멘디에타(Ana Mendieta)와 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi)이와 묶어 해석되기도 했다.³⁾ 우드만에 대한 비평은 이처럼 작가의 전기적 측면과 여성성에 대한 논의로 진행되어오다 2000년대에 들어서면서 작품세계를 재조명하려는 움직임이 나타나기 시작했다. 벤자민 부홀로(Benzamin Buchloh)는 신체를 사용한 작가의 퍼포먼스가 비토 아콘치(Vitto Acconci)와 브루스 나우만(Bruce Nauman)의 작업에서처럼 관람자의 시·공간의 체험을 통해 심리적 효과를 창출한다고 논의함으로써 포스트 미니멀리즘 작가들의 작업과 관련시켰다.⁴⁾

2003년 아트저널 (Art Journal)주최로 조지 베이커(George Baker)과 앤 테일리(Ann Daly), 마그렛 선델(Margaret Sundell)등의 비평가들이 함께 논의한 세미나 「프란체스카 우드만 재조명 (Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation)」에선 작가를 페미니즘, 나르시시즘, 포스트미니멀리즘, 형식주의적 관점에서 다양하게 조명해 내었다. 학술적 연구 외에도 2011년엔 우드만이 생전에 쓴 작가 노트 『프란체스카 우드만의 노트북(Francesca Woodman's Notebook)』이 출간되었고, 다음해인 2012년에는 우드만과 가족 그리고 작가의 작업 일생을 담은 다큐멘터리 필름 《우드만가의 사람들(THE WOODMANS)》이 제작 되는 등 작가의 일상과 생애에도 많은 관심이 있

3) 아나 멘디에타(Ana Mendieta)는 자신의 신체를 대지에 형상화한 작가로 신체가 부재된 대지에 남겨진 흔적만으로 신체의 존재를 암시한 작품을 남겼다. 멘디에타는 칼 앙드레(Carl Andre)와 결혼 이후 만 36세인 1985년 9월 뉴욕 그리니치빌리지에 있는 34층 아파트에서 추락으로 사망한다. 쿠사마 야요이(Kusama Yayoi)는 자신의 환영에서 파생된 무언가 환각적 이미지를 이용하여 반복 거듭하며 작품으로 제작했다. 그녀는 10세 무렵 부모의 학대로 인해 심한 정신착란 증세를 겪고 학대의 후유증으로 강박증을 얻게 된 야요이는 자발적으로 정신병원에 입원했다. 같은 책, p. 59.

4) 이필, 「사진의 혼성적 공간 : 프란체스카 우드만의 경계를 넘나드는 사진」, 『현대미술사연구』 제35집, 2014, p. 66.

었다. 이와 함께 2011년에 샌프란시스코 현대미술관(San Francisco Museum of Modern Art)과 뉴욕 구겐하임 미술관(Guggenheim Museum)에서 열린 《프란체스카 우드만(*Francesca Woodman*)》은 작가 사후 20년이 넘어서야 처음 미국의 주요 미술관에서 열린 회고전임을 고려할 때 그 의미가 깊다. 전시 기획자 코레이 켈러(Corey Keller)를 포함한 줄리아 브라이언 윌슨(Julia Bryan-Wilson)과 제니퍼 브레싱(Jennifer Blessing)은 작가의 자전적 분석에 기반 하는 물음인 ‘그녀는 영재인가?’, ‘경험 많은 학생인가?’ 같은 낯은 물음 대신 작가의 업적에 새로운 견해를 제시해야함을 시사했다. 덧붙여, 작가의 사진이 계속해서 현대에 영향을 미치는 이유를 찾고자 했고, 우드만을 지속적으로 연구해야 하는 작가로 새롭게 조명했다.

필자는 우드만의 생애와 비평을 고찰하면서 작가가 모더니즘에서 포스트 모더니즘 시대로 전환해 가는 시대에 사진매체의 내적 문제와 외적 흐름을 이해하고 있었다는 점에 주목하고자 한다. 그 점은 작가가 활동한 1970년대의 미술사적 맥락과 관련이 있다. 당시의 미술은 1960년대 후반부터 일어나기 시작한 퍼포먼스 아트, 비디오 아트, 장소 특정적 미술 등 새로운 미술 장르가 번성한 시기였다. 실험적인 미술가들은 뉴욕의 소호(SoHo)에서 제공한 저렴한 작업 공간을 발판으로 포스트모더니즘 미술의 혼성적 매체 개념을 형성하거나 대중매체를 차용해 미술에 접목하는 미술을 선보였다. 말하자면, 1970년대는 모더니즘 시기를 지나 포스트모더니즘 시대로 진입하는 때였고, 매체 특성의 단선적 종속성에서 탈피한 반-그린버그, 반-형식주의, 탈-매체주의가 미술계 전반에 영향을 준 시기였다.

사진계에서도 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz)를 중심으로 발생된 모더니즘 사진이 에드워드 웨스턴(Edward Weston) 등의 작가에 의해 형식주의(Formalism) 사진으로 전개되면서, 모더니즘 사진의 형식성과 양식성의 문제가 대두되었다. 모더니즘 사진은 포스트모더니즘 시기를 만나 위기를

맞았고, 사진의 전개는 새로운 예술경향의 범주에서 진행되고 있었다. 1970년대의 사진은 모더니즘 사진의 전체성에서 벗어나 다원성을 지향하였으며, 해체를 통해 모더니즘 사진의 과학성과 합리적 정신을 포기하는 방식으로 전개되고 있었다. 필자는 우드만이 1970년대 사진계의 큰 변화 속에서 작업한 사진작가로서 시대 흐름에 직·간접적 영향을 받았으리라고 생각한다. 또한 유년 시절의 경험인 조각가, 미니멀리즘 작가, 팝 아티스트 등 여러 작가와의 만남은 다양한 매체의 예술을 접하는 차원에서 포스트모더니즘 시대의 탈-매체성을 수용하는 밑거름으로 존재했을 것이다. 더구나 작가는 모더니즘 형식주의 사진 교육을 지향한 리스디의 사진학과 학생으로서 형식주의 사진의 지나친 형식성이 사진예술의 다양화를 막고, 한계를 드러낸 점을 인지했었을 것이다. 그럼에도 불구하고 작가의 예술세계가 2000년대 중반에 이르러서야 동시대 미술동향의 맥락과 모더니즘 사진의 한계를 넘어선 맥락에서 논의되었다는 점은 아쉬운 부분이다. 특히 우드만이 모더니즘 시대와 포스트모더니즘 시대 양쪽의 과도기를 모두 경험한 작가였음에도 작가가 체험한 사진의 전환기적 과정에 대한 연구는 부족한 형편이다.

따라서 본 논문은 우드만이 모더니즘에서 포스트모더니즘으로 전환되는 시기에 어떻게 모더니즘 형식주의 사진의 문제를 비판하고 현현해 내었는가와 그 제한된 한계를 탈피하려는 사진적 활동은 무엇이었는지에 대해 분석해 보고자 한다. 우드만에 대한 이러한 연구는 모더니즘 형식주의 사진의 문제점인 지나친 형식성과 양식성에 대한 작가의 비판적 태도 및 대안 그리고 매체적 확장을 제시할 것이다.

본 논문은 2000년대 중반 이후 출판된 서적과 선행연구를 기반으로 진행되며 작품 연구 대상 역시 형식주의 사진의 특성과 한계에 도전적 경향을 띄는 작품들로 한정지어 선별되었다. 작가의 방대한 작품 중에 형식주의 사진의 한계성을 다루는 이미지는 일부분일 수 있으나, 논문의 주제에서 밝혔

듯 형식주의 사진의 문제와 사진의 확장을 탐구하는 관점에서 선택하였음을 밝힌다.

본 논문은 작가의 작품 분석을 위한 선행연구로 II장과 III장을 할애할 것이다. II장에서는 사진과 모더니즘 그리고 형식주의의 관계를 다룸으로써 형식주의 사진이 생성된 계기를 서술한다. 이어서 II장 2절과 3절에선 본격적으로 형식주의가 형성된 배경과 주요작가들의 활동에 대해 고찰해 보겠다. III장에서는 작가의 성장과정의 예술적 경험이 어떻게 반 형식주의 성향을 생성해냈는가와 반 형식주의의 미학적 특성을 연구하겠다. II장과 III장의 형식주의 사진의 역사와 과정 그리고 작가의 성장과정에 관한 고찰은 비교적 광범위한 논의가 될 수 있다. 그러나 우드만이 모더니즘 시대와 포스트모더니즘 시대 양쪽의 과도기를 체험한 작가로서 사진에 대한 역사적 지식이 있었다는 점과 포스트모더니즘을 추동한 예술가와의 만남을 즐겼다는 점은 작가의 작품을 이해하는데 중요한 부분이기에도 도움이 될 것으로 사료된다. 마지막 IV장에선 형식주의 사진의 문제점을 지적하는 작가의 작업방식과 작품속에서 형식주의를 벗어나 사진의 확장을 모색해 나간 과정을 고찰해 보도록 하겠다.

II. 형식주의 사진의 전개와 양상

본 장은 모더니즘의 출현과 이로 인해 달라진 사진매체 그리고 형식주의 사진을 고찰해 보겠다. 또한 유럽과 미국의 형식주의 사진가들의 발생과 전개 그리고 특성을 살펴해 봄으로써 형식주의 사진의 흐름과 주요 내용을 정리해 보겠다. 이와 더불어 매체의 순수성을 모색하는 과정에서 자생적으로 발생된 형식주의 사진의 특성과 문제점을 동시에 다룸으로써 형식주의 사진의 한계와 약체를 간략하게나마 설명할 것이다.

1. 사진, 모더니즘 그리고 형식주의

19세기 전반에 나타난 산업혁명의 여파는 유럽사회와 사회구조에 급격한 변동을 야기했다. 혼란스러운 사회의 변동은 기존체제에 대한 반항을 일으켰으며, 이로부터 생성된 모더니즘(modernism)⁵⁾은 근대의 자본주의 문명과 산업화 사회를 대표하는 시대정신으로써 사회전반에 걸쳐 나타났고, 문학과 예술계에도 퍼져 새로운 문학관과 예술관을 구축했다. 특히, 예술가들의 변화된 의식은 국가나 교회에 의한 종속적 구조로부터 벗어나 예술가 스스로 작품의 내용과 외양을 결정할 수 있었고, 20세기 전반에 융성했던 사실주의와 자연주의로부터 탈피하여 새로운 형식의 미술을 시도할 수 있었다.⁶⁾

5) 모더니즘과 모더니티는 구별되는데 모더니티(modernity)는 근대성이라는 의미로 라틴어 'modernus'에서 유래되었다. 현대성 또는 근대성으로 해석되는 '모더니티'는 현대적인 사회 현상을 의미하는 개념이다. 모더니티(modernity)는 과학 발전과 이성 권위, 개인 존중이 이념인 르네상스에서부터 시작된 것으로 확실하게 정립된 것은 18세기 계몽주의 시기부터였다. 반면 모더니즘은 '모던(modern)'이라는 '현대의', '새로운' 같은 의미로 그 정의는 좀 더 구체적으로 설명할 수 있다. 모더니즘은 하나의 미학 사상이고 예술 운동이며 미술 뿐 아니라 문학, 음악, 건축, 영화에서도 쓰이는 예술 사조로 '미학적 근대주의' 혹은 '근대주의'로 이해된다. 미술사에선 1860-1970년을 모더니즘의 구체적 시기로 보고 있는데 1860-1870년대 마네를 비롯한 인상파 화가들을 출두로 모더니즘이 시작된 것으로 본다.

6) 박준석, 「Group f.64와 모더니즘 사진 연구」, 홍익대학교, 석사학위논문, 1999, pp. 1~5.

미술은 모더니즘의 출현으로 과거의 재현 양식에서 벗어나 진보적인 형식적 접근 방법을 시도했다. 새로운 미술의 형식들은 도시화, 산업화, 세속화된 사회에 대한 미술가들의 표현적 적응이었으며 그들은 과학 기술과 원시주의의 표현, 정신성의 탐구 같은 내용을 형식으로 작품화했다. 예를 들어 미래주의와 구상주의는 과학적 사고의 본보기로써 형식화되었고, 표현주의와 입체주의는 원시주의와 이전에는 없던 문화에 대한 경험으로써 등장했다. 그리고 추상미술은 물질주의와 세속주의를 배격함으로써 정신세계를 탐구하고 예술로 양식화되어 표현되었다. 이 같은 모더니즘 미술의 신선하고 다양한 형식적 변화는 예술의 미적 판단을 형식방면에 제한한다는 비판을 낳았으나 모더니즘 미술 전반을 이끄는 핵심적 요인으로 작용하게 되었다.⁷⁾

모더니즘 미술의 형식성은 예술분야에서 각 매체를 엄격히 분리하는 것에서부터 시작되었다. 모더니즘 회화가 재현적 구속과 인습에서 탈피하기 위해 평면성과 매체의 물성을 특성으로 정의하였듯이 모더니즘 미술에서의 형식은 각 매체의 고유성을 발견하는 것이며, 동시에 다른 예술분야에서 독립하기 위한 표현이다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)는 매체의 순수성과 작품 자체에 내재된 물성, 주변 상황과 관계없는 독립성과 객관성을 강조하여 미술의 자율성을 주장했고, 모더니즘 형식주의를 완성하려 했다. 그린버그식의 모더니즘은 모더니즘을 형식주의 미학으로 정착시키려는 것으로 산업화와 민주화된 문화 아래에서 미술의 미학적 수준이 저하 되는 것을 막고, 미술의 엘리트주의적 성향을 지키려는 노력이었다. 그러나 그린버그의 이론은 미술과 인간의 경험을 분리 시켰다는 점에서 후에 포스트모더니즘(Postmodernism)의 공격의 대상이 되었다.⁸⁾ 좌파 미술사학자인 티모시 제이 클락(Timothy J, Clark)은 그린버그의 모더니즘의 논의에 대해 다음과 같이 반박했다. “그린버그는 모더니즘을 형식적인 특성으로만 이해하고 있고, 사

7) 같은 글 pp. 4~6.

8) 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」, 『서울대학교 조형연구소』, 1993, p. 72.

회적 관념의 장치로 정착한 모더니즘을 너무 순진하게 받아들여 진실을 왜곡한다.”⁹⁾ 그럼에도 불구하고 그린버그식의 모더니즘은 예술 전반에 공통적으로 적용되었다.

과학기술의 발전으로 출현한 사진은 근대(modernity)라는 시대정신이 반영된 모더니즘과 불가분의 관계를 맺으며, 모더니즘 사진은 모더니즘의 출현과 필연적으로 연관을 가진다. 사진은 태생부터 회화와 비교 되어 왔다.

유일성과 창작성을 보유한 회화와 달리 사진은 단지 회화가 대상의 실제 이미지를 그리기 위해 참고하는 보조적 수단으로 평가 받았다. “사진은 시간과 공간이 하나로 엮어진, 그것에 아무리 가까이 다가가도 거리가 느껴지는 불가사의한 환영”¹⁰⁾ 즉, 아우라(Aura)를 가질 수 없는 존재이며, 예술적 매체로써 그 자리를 확보하지 못했고, 단지 회화를 위협하는 기계적 산업적 산물이었다. 그리하여 사진은 회화의 모방이나 자연의 복제에 치중한 나머지 그 스스로 매체특유의 자율성을 포기하는 문제를 발생시켰다. 그러나 모더니즘의 등장으로 사진은 스스로의 독자성을 찾기 위해 새로운 기술과 표현형식의 방법을 확보하기 시작했고, 이를 모더니즘 사진의 기원으로 말할 수 있다. 과학성에 근거하여 무엇이든 거짓 없이 찍어내는 사진기의 사실성과 객관성은 회화주의 사진에 대한 반감으로부터 등장하여, 기계적 기록성을 바탕으로 한 미국의 스트레이트 사진(Straight Photography)과 유럽의 실험주의 사진 그리고 즉물주의(Sachlichkeit)사진을 등장 시켰으며, 근대사회 전체를 대표하는 모더니즘 사진양식으로 발전했다. 모더니즘 사진은 과거의 인습과 전통으로부터의 단절과 고전적 유티주의 사진관을 배척하는 것으로 대상의 사실성을 강조하고 객관적 묘사로 표현해내는 것이다. 이와 함께 주관적 사고와 개인주의를 중요시하여 주관적인 내면세계에 관심을 가졌으며, 사진의 순수성과 자기 목적성을 강조했다. 그리고 기존의 회화주의 사

9) 진취연, 『아방가르드란 무엇인가?』, 민음사, 2002, p. 19.

10) 장 록 다발, 박주석 역, 『사진예술의 역사』, 미진사, 1999, p. 30.

진의 단편성을 체계화시켜 사진의 내용을 다양하게 표현해내는 형식주의를 형성했다.

모더니즘 사진의 형식주의는 20세기 초 모더니즘 사진의 선각자로 불리는 미국인 알프레드 스티글리츠¹¹⁾의 사진 분리파(Photo Secession) 이후 나타났고, 폴 스트랜드(Paul Strand)를 거쳐 정립되었으며, Group f/64의 극사실주의 사진으로 이어졌다. 스티글리츠는 모더니즘의 자율성과 주관성을 스트레이트 사진을 통해 발현해 내었으며, 산업화로 변화된 현실과 그 속의 내적인 의미 그리고 자연에 대한 관조적 태도는 추상적 표현주의 방식으로 표현되어 에드워드 웨스턴과 Group f/64의 형식주의 사진에 영향을 미쳤다. 한편, 유럽에서는 러시아의 구성주의를 계승받은 독일의 나즐로 모홀리 나기(Laszlo Moholy Nagy)가 실험주의 사진인 포토그램(photogram)을 통해 새로운 시각적 탐구를 추구하는 과정에서 정립되었다. 그의 실험주의 사진은 독일 바우하우스(Bauhaus)를 거쳐 미국의 뉴 바우하우스(New Bauhaus)와 시카고 예술 학교(School of the Art Institute of Chicago)로 이어졌다. 그의 새로운 시각을 추구한 미국의 예술가들은 시각에 대한 새로운 방향으로써 조형적인 사진을 발전시켜 미국적 모더니즘 사진형식을 확립했다. 산업화로 가속화된 기계문명은 형식주의자들의 미의식과 세계관을 변화시켰다. 그들은 사진의 기술적 과학성을 중시했고, 대상을 객관적인 형식적 틀 안에서 표현해 내려고 노력했다. 또한 회화주의의 미학에서 탈피하여 개인의 주관적 견해를 담은 조형적, 형식적 미학을 추구, 리얼리티를 내포한 추상성을 생성해 내었다. 그리고 과학적 합리주의와 미국적 감수성을 보유한 조형주의적 사진형식을 확립하여 예술로서 사진을 대중화 시켰다. 그러나 이와 같은 사실성과 객관성만을 추구한 양식적, 형식적 측면의 변화에도 불구하고

11) 스티글리츠는 1902년에 '사진 분리파'를 결성하고, 1903년 1월에 이 클럽의 기관지인 『카메라 워크(Camera Work)』를 창간한다. 이 잡지는 사진과 당시 유럽 모더니즘 미술을 소개하였고 미국 현대 미술에 중요한 역할을 하였다.

형식주의는 회화의 미학에서 벗어나지 못했고, 여전히 화면구성과 조형감각, 빛을 다루는 방식에서 회화에 근원을 두고 있었다. 그리고 그들이 추구한 극사실적인 재현의 방식, 즉 극단적 클로즈업을 통해 대상을 낫설고 초월적인 이미지로 재탄생시킨 미는 객관성을 줄이고 주관성을 강화한 입장에서 리얼리티의 문제를 발생시켰다.

따라서 1960년대 모더니즘 사진계는 표현의 새로운 출구를 찾지 못하는 상태였고, 젊은 사진가들은 형식주의 사진의 한계를 넘어 개념사진 혹은 타매체와 혼성된 형태의 사진에서 탈출구를 모색했다. 이 같은 모더니즘 형식주의 사진의 조형적 미를 향한 일방적인 표현성과 다양한 사진형식의 접근을 막은 폐쇄성의 문제는 1970년대 중반 이후 등장한 포스트모더니즘 사진에 의해 종말을 맞이했다.

2. 순수사진의 계승과 Group f/64

제1차 대전 이후 유럽의 경제적 몰락과 함께 미국의 국력 상승은 유럽중심의 사진계에서 미국중심으로 바뀌게 되는 결정적 요인이 되었다. 이와 같은 논리 안에서 모더니즘 사진의 시작을 미국사진에서 찾는 것은 지난 시간동안 당연한 일이 되었다. 모더니즘 사진의 선구자적 역할을 한 알프레드 스티글리츠는 사진매체의 특성인 순수성과 객관성을 강조한 스트레이트 사진을 통해 사진의 자율성과 독자성을 인정받게 하는 데 기여했다. 그는 사진-분리파를 통해서 사진이 다른 예술 분야와 같은 순수예술임을 공식적으로 인정받게 했다. 그리고 기계적 속성을 가진 스트레이트 사진에 추상적 형식미를 결합시킴으로서 미국 모더니즘 사진의 미감을 드러내었다. 당시 미국 모더니즘 미학은 도시와 기계문화에 대한 예술가들의 태도와 적용에 의해 형성된 것으로 그는 모더니즘 미학의 도시화와 스트레이트 사진의 객관성을

결합하여 기계화와 산업화된 모더니즘 미학을 구현해 내었다.¹²⁾ 1900년에서 1914년 사이에 크게 유행했던 회화주의(Pictorialism)¹³⁾ 사진가였던 그는 미국의 회화주의 작가들과 사진-분리파¹⁴⁾를 결성하였고, 단체의 계간지(季刊誌)인 『카메라 워크(Camera Work)』¹⁵⁾를 1903년에 창간했다. 그러나 때마침 대두된 모더니즘의 개념은 사진의 예술성에 관한 논란을 부식시키기 시작했다. 예술은 전통예술의 모방을 거부한 채 고유한 속성을 구비하고자 했고, 예술가들은 그들 영역의 고유함을 위해 타 예술매체에서 파악될 수 있는 특성을 제거했다. 그리고 그 매체만의 개별성과 고유함을 추구해 나갔다. 이를 바탕으로 한 모더니즘 예술은 독자성과 주관성을 그 미학의 요지로 삼았고, 사진 역시 그러했다. 이 같은 상황 속에서 예술사진의 연구와 논의는 활발해졌고, 회화주의 이론과 사진의 예술적 지위의 상관관계에 대한 한계가 드러났다.¹⁶⁾ 결국 스티글리츠는 최종호인 49/50호에 폴 스트랜드의 스트

12) 이필, 「미국 모더니즘 예술 사진 비평과 미술 비평의 정치학 : 알프레드 스티글리츠와 클레멘트 그린 버그를 중심으로」, 『한국미학예술학회지』 통권 제32호, 2010, p. 115.

13) 회화주의(Pictorialism) 사진의 배경엔 사진의 대중화가 큰 작용을 한다. 19세기 말부터 불어온 사진의 대중화는 직업 사진가들에게 커리어와 생계에 위기감을 느끼게 했고, 아마추어 사진가들과 다른 새로운 사진 창작은 불가피한 것이었다. 그 결과 그들은 사진에 회화적 효과를 주는, 즉 '그림 같은(pictorial) 사진'을 제작함으로써 아마추어와 다른 사진을 제작하기 시작했다. 이들이 추구한 회화적 사진은 사진의 전 과정에 조작과 수정을 가함으로써 최대한 카메라의 기계적 속성을 멀리하고 회화의 구성적 효과를 사진에 포함시키는 것으로 원판 필름을 자르고 톤의 효과를 중시하여 제작되었다. 사진가들은 사진가의 눈에 들지 않는 소재들을 제거하는 이른바 "건어내기 기법"(dépouillement)과 거리두기 기법(techniques de distanciation)을 이용하여 사진을 회화 같은 순수미술의 수준으로 올려놓고자 했다.

14) 사진 분리파는 1902년 뉴욕에서 결성되었고 사진의 독자적 예술성을 주도한 단체이다. 에드워드 스키아켄(Edward Steichen), 거트루드 케즈비어(Gertrude Kasebier), 프랭크 유진(Frank Eugene), 클레런스 화이트(Clarance White)등이 초기의 회원이었다.

15) 『카메라 워크(Camera Work)』는 스티글리츠에 의해 1903년부터 1907년까지 뉴욕에서 간행되었던 잡지이다. 총50호까지 출간되었고 연간 구독료는 8달러로 고정되었다. 미국과 유럽의 1급 작품들의 사진 요판을 실는 등 사진에 관한 유명한 지침서였으며, 사진 외 다른 예술들에 대한 미학논문도 수록했다. 강운구, 『카메라 워크(Camera Work)』, 열화당, 1985, p. 63.

16) 1901년 미술평론가 찰스 카핀(Charles Caffin)은 『순수 예술로서의 사진(Photography as Fine Art)』을 통해 조작된 사진을 자연을 왜곡한 산물로 간주하여 회화주의 사진을 부정적으로 평가하기에 이르렀다. 또한 사다키치 하트만(Sadakichi Hartmann)은 회화의 모방이 독보적인 예술 매체로서 사진의 정체성을 희석시킨다고 언급하며 사진이 순수 미술로 인정받기 위해서는 순수 사진을 통해서만 가능하다고 주장하였다. 그리고 그 유일한 방법은 스트레이트 사진을 통해서임을 확신했다. 이필, 앞의 글, p. 115.

레이트 사진 여섯 점과 그의 에세이 「사진(Photography)」을 함께 게재함으로써 새로운 사진의 경향을 소개했다. 사진의 본질은 대상을 객관적으로 포착하는 것이라는 점에서 사진의 기록적 특성을 강조했고, 그것을 사진의 고유한 정체성으로 보았다. 그는 스트레이트 사진을 압도적으로 지지하면서 사진을 독자적이며 자율적인 매체로써 인정받는 계기를 마련했다. 더 나아가 스티글리츠는 스트레이트 사진과 미국 모더니즘 미학의 결합을 통해 스트레이트 사진을 ‘표현적인’ 매체로 발전시켰고 이를 ‘추상 사진’으로 표현해내었다.¹⁷⁾ 그는 1907년 <삼등선실(The Steerage)>(1907)(도판3)을 촬영하고 이를 1911년 『카메라 워크』 36호에 피카소의 큐비즘(cubism)을 암시하는 드로잉과 함께 게재했다. 이는 스티글리츠가 형태와 공간에 대한 기하학적 분석은 물론 미술의 큐비즘적인 성향과 그 추상화 경향을 따랐음을 알 수 있는 부분이다.¹⁸⁾

둥근 밀짚모자, 왼쪽으로 기운 굴뚝, 오른쪽으로 비스듬히 서있는 계단, 둥근 체인으로 만든 난간이 있는 흰색 도개교, 삼등석 아래쪽에 남자의 등을 가로지르는 흰색 멜빵, 철로 만든 기계의 둥근 모양, 하늘을 가르는 돛대, 삼각형 모양... 나는 형상의 사진을 보았고, 그것은 내가 인생에 대해 느끼는 감정의 근원이었다.¹⁹⁾

스티글리츠의 회상처럼 그는 <삼등선실>을 통해 현실을 기하학적 도형으로 환원시키고 있었다. <삼등선실> 이후 그의 사진 작업은 기하학적 탐구

17) 같은 글. p.115.

18) 스티글리츠가 추상성을 사진에 도입한 배경엔 『카메라 워크』의 공헌이 있었다. 그는 『카메라 워크』를 통해 유럽 아방가르드 화가들을 다수 소개했고, 291화랑에선 파블로 피카소(Pablo Picasso), 오귀스트 로댕 (Auguste Rodin), 조르주 브라크 (Georges Braque) 그리고 앙리 마티스 (Henri Matisse) 등의 전시를 개최하는 등 당시 새로운 미술의 경향을 직접적으로 체험했다. 그리고 당시에 회화와 조각은 이미 추상의 시기로 접어들고 있었기에 그의 추상성은 시대적 필연이었다고 할 수 있다.

19) Homer, Alfred Stieglitz, p. 70, 그라함 클라크, 진동선 역, 『포토그래피』, 시공아트, 2006, p. 188에서 재인용.

와 극단적 클로즈업을 이용한 대상의 추상화로 나뉘었다. 예로 <291화랑 뒤 창문에서(From the Back Window, 291)>(1915)(도판4) 시리즈는 큐비즘의 기하학적 형상을 따랐고, 조지아 오키프(Georgia O'keeffe)의 오백여점의 초상사진은 인체 형상의 추상적 탐구였다. 1920년대 촬영한 '구름' 시리즈는 화면의 좌우, 상하의 화면 개념을 없애고 하늘의 무한한 공간을 전달하려고 했다. 그는 구름시리즈를 통해 “천상의 인간 세계를 직접적으로 계시” 하려고 했음을 밝히기도 했다.²⁰⁾ 게다가 그는 이 구름 사진을 <등가물(Equivalents)>(1920)(도판5)라고 명명했는데 이는 작가의 경험과 작품의 등가성을 규정한 명칭이었다. <삼등선실>을 스티글리츠의 사진 미학의 전환점으로 파악하기도 한 뷰먼트 뉴홀(Beaumont Newhall)은 <등가물>에 대해 “도해적인 의미에서 추상화되어, 멋진 형식미의 쾌감을 느끼게” 해주었기 때문에, 스티글리츠의 구름은 재현적 모방에서 먼 추상과 연결 된다고 보았다.²¹⁾ 말하자면, 스티글리츠는 사진에 추상성을 도입함으로써 사진의 예술성을 보장해낸 것이었다. 특히, 그의 공간과 형태의 기하학적 분석과 클로즈업을 이용한 대상의 추상성은 에드워드 웨스턴에 의해 형성된 미국 모더니즘 사진의 이론인 형식주의 사진 이론으로 전개되는 근간이 되었다. 20세기 초반 주류 사진 양식인 회화주의를 거부하는 동일한 공감대를 가진 미국 서부 해안의 젊은 사진작가 7인은 사진의 객관성과 순수성을 공통적 스타일로 수용했다. 그들은 자신들이 사용하는 대형 사진기 렌즈의 최소 조리개 수치로써 최대의 선예도(sharpness)를 만드는 조리개의 크기인 f/64를 그룹의 명칭으로 채택했다. 즉 이들이 선택한 Group f/64 명칭은 정확한 초점과 가장 깊은 피사계심도를 상징하는 것으로 그들이 추구한 사진관을 함축적으로 나타낸 용어였다. Group f/64 명칭처럼 멤버들은 기술력이라는 최고의 원칙에

20) 최봉림, 『세계 사진사 32장면』, 디자인하우스, 2003, pp. 138~145.

21) 리유라, 「미국 모더니즘 사진과 회화에 나타난 매체순수성(Medium-Purity) 연구 : 20세기 초부터 1940년대를 중심으로」, 중앙대학교, 석사학위논문, 2012, p. 53.

따라 세상을 매우 세부적으로 강조했다. 이 단체는 스티글리츠의 생각이나 미학 그리고 순수 사진을 추구하였으며, 실제적으로 에드워드 웨스턴의 조형주의 사진을 따랐다.²²⁾ 그들은 사진을 순수한 사진적 방법으로써 하나의 예술 형식(Art-Form)으로 규정했다. 또한 사진의 정체성을 순수성으로 보았으며, 그 순수성을 통해 사진이 사진 내부뿐만 아니라 그 밖의 예술로부터 독립되기를 추구했다. Group f/64 사진가들은 사물을 이전엔 본적 없었던 것처럼 매우 신선한 눈으로 바라보았고, 의미 없는 현실의 단면일지라도 탐구의 대상으로써 주시했다. 말하자면 그들에게 세계에 존재하는 대상은 서열이 없었고 하늘, 풍경, 풀잎에 맺힌 이슬 그리고 그것들의 성장 과정 등 모든 것이 기록할 가치가 있는 것이었다.²³⁾

Group f/64에 큰 영향력을 행사한 에드워드 웨스턴은 1922년 스티글리츠와 만남을 계기로 회화주의 사진에서 스트레이트 사진, 즉 ‘순수’사진으로 작품 세계를 전향했다. 그는 1922년 오하이오에 위치한 스틸 공장 암코(Armco)의 거대한 산업시설물을 스트레이트 사진 방식으로 제작하였고, 스티글리츠의 인정을 받았다. 그리고 1923년부터 1926년까지 3년 동안 멕시코에서 리얼리티에 충실한 방식으로 멕시코 민중의 생활을 촬영했다. 그는 1922년을 기점으로 작가의 개입을 최소한도로 줄이고 광학적인 재현에 순응하는 사진 작업을 실행했다. “카메라는 우리의 눈보다 더 많은 것을 본다. 그런데 왜 그것을 사용하지 않는단 말인가” 자신의 생각처럼 웨스턴은 인간의 눈의 한계를 넘어서는 깊은 심도와 세밀한 디테일을 사진의 특성으로 삼

22) Group f/64의 출현은 1931년 샌프란시스코의 윌러드 반 다이크(Willard Van Dyke)와 그의 친구 프리스턴 홀더(Preston Holder)가 안셀 아담스(Ansel Adams), 이모겐 커닝햄(Imogen Cunningham), 에드워드 웨스턴(Edward Weston)의 사진에 매료되어 샌프란시스코를 중심으로 활동하는 사진가들의 모임의 필요성을 느끼면서 형성되었다. 그들은 1932년 여름 에드워드 웨스턴을 위한 모임으로써 안셀 아담스, 이모겐 커닝햄, 존 폴 에드워즈(John Paul Edwards), 소냐 노스코비(Sonya Noskowiak), 헨리 스위프트(Henry Swift), 윌러드 반 다이크(Willard Van Dyke)에게 사진 그룹의 결성과 전시회를 제안했고 회화주의(Pictorialism)를 거부하는 동일한 공감대를 가진 이들은 몇 번의 모임 이후에 단체를 결성하였다. 박준석, 앞의 글 pp. 20~24.

23) 장 록 다발, 앞의 책, p. 189.

있고, 이를 자신만의 예술 사진 방법으로 인정했다. 1927년 본격적으로 리얼리티에 대한 자신의 생각을 정물에 도입함으로써 ‘순수’ 사진을 조형적인 방식으로 표현했다. 웨스턴에게 ‘순수’사진이란 완벽한 구도, 정확한 노출, 명암의 배분을 셔터를 누르기 전에 완성하는 것이며, 완벽한 네거티브 상태를 인화지에 수정 없이 전사하여 완성하는 것이었다. 웨스턴은 이것을 ‘사진 결과의 예시’라는 개념으로 창안해 내었다.²⁴⁾ 웨스턴은 ‘순수’사진의 전형적인 표현방식으로 누드를 선택했다. 그의 누드 사진은 신체를 하나의 선 혹은 하나의 덩어리로서 표현한다. 매일 접하는 신체임에도 불구하고 이전엔 느끼지 못한 아름다움을 접하게 되면서 낯설음을 느끼게 한다. 그는 신체를 언덕이나 조개껍질처럼 바라보았고, 사물과 신체의 상호 유사함, 즉 한 사물에서 다른 사물의 모습을 발견했다. 그리고 그 과정에서 이질적인 사물의 형태적 상응과 상호 교류를 찾아냈다. <피망:30번(Pepper No.30)>(1930)(도판6)은 대표적 예이다. 웨스턴은 피망에서 남성의 인체인 등과 팔, 주먹을 발견한다. 피망은 그 자체의 본질이 철저히 제거된 채로 남성의 근육질 인체로 표현되었으며 마치 생명을 가진 사물로 변모했다. 그는 대상의 리얼리티를 최대한 살려 사물의 형태적 유사성과 더불어 낯선 감정을 경험하게 했다. 이를 위해 카메라의 위치, 앵글, 극단적 클로즈업, 조명, 노광시간, 감광유제 등을 까다롭게 선택했으며, 그 결과 사진의 외적인 기교 없이 매체 자체의 능력만으로 자신만의 형식을 추구해 내었다. 그에게 있어서 형식이란 사진 매체의 기계적 특성에 ‘순수’사진을 도입하여, 대상을 낯설게 보이게 함으로써 대상 그 자체의 대상성을 극복하는 것이었다.²⁵⁾

1943년 웨스턴은 그의 에세이 「사진적으로 보기 (Seeing Photographically)」를 통해 사진가는 자신이 대상으로 하고자 한 소재를 파

24) 에드워드 웨스턴은 네거티브 상황을 완벽하게 전사하기 위해 백금 인화를 고집했고, 간혹 은염 프린트를 선택한다고 해도 백금 인화처럼 네거티브의 중요성을 잊지 않았다. 최봉림, 앞의 책, p. 186.

25) 리유라, 앞의 글, p. 58.

악하는 법과 인화 결과를 머릿속에서 완전히 구상하고, 사진에 어떤 사진이 만들어질지를 그려보는 법을 연마해야 하며 기술적인 측면보다 사진 자체에 집중해야 함을 강조하기도 했다. 그의 형식적 사진 스타일은 Group f/64 사진가들에게 이어졌다. 그들은 조리개 수치를 작게 하여 피사계심도를 깊게 촬영했고, 음화의 선예도를 높게 하는 현상액을 골라서 사용했으며 색 보정과 인화방법에도 신중을 기했다. 또한 형식주의 사진에서 ‘형식’이라는 조형적인 아름다움은 프레임을 통해 조형적 요소로서 인식되는 것이기 때문에 프레이밍, 즉 사진을 자르는 행위를 중요하게 여겼다. 특히, 안셀 애담스(Ansel Adams)는 빛으로 물체를 세밀하고 미묘하게 변화시켜 자신만의 장엄하고 고결한 개성을 가진 미국의 풍경사진을 제작했다. 그는 통일감과 형태를 강조시켜 평범한 대상을 낯선 것으로 변형시켰다. <나무 울타리(Picket Fence)>(1936)(도판7)는 빛으로 울타리를 강조함으로써 세부적 장면에서 활기를 불어 넣어 평범한 대상의 잠재력을 깨워 그 존재감을 계발해낸 작품이다.²⁶⁾

웨스턴과 같이 신체 묘사에 관심을 보인 이모젠 커닝햄(Imogen Cunningham)은 극단적인 클로즈업을 이용했다. 그녀의 꽃봉오리는 여체의 하복부를 정면에서 바라본 모습을 하고 있고 컬러 릴리는 여성의 성기 혹은 남성의 성기로 변신한다. 커닝햄은 꽃의 형상과 인체가 서로 상응한다는 것을 나타냄으로써 사진가의 시각이 이미지를 낯설게 표현해 낸다는 것을 나타내었다.(도판8) Group f/64 사진가들은 스트레이트 사진의 객관성에 머무르지 않고 사진가가 추구하는 이상적인 형태의 아름다움을 위해 대상에 더 집중했다. 그들은 사실적인 묘사에 집중하였고 형태와 빛에 대한 탐구와 조형적인 미를 추구했다. 그리고 사진기, 렌즈의 조정, 프레임의 구성, 필름의 선택, 현상, 인화에 신중을 기여함으로써 미국적 모더니즘 사진의 형식주의

26) 그라함 클라임, 앞의 책, p. 192.

를 확립해나갔다. 또한 사진의 기술적 연구와 저술활동을 통해 학문으로써의 사진을 체계화하였으며, 예술학교의 사진과를 개설함으로써 체계화된 사진교육을 이끌어 내었다. 그들의 사진이념은 내면적이며 신비스러운 사진이론으로 사진미학을 완성한 마이너 화이트(Minor White) 줄기로 이어져 미국 형식주의 사진의 맥을 이었다. 그러나 Group f/64의 조형주의 사진의 지나친 형식성은 사진을 단편적으로 체계화 시켰다는 비난을 피하지 못했다. 그들은 사진 가치의 중심을 조형적으로써 완전한 대상으로 생각하였고 그 결과, 보여 지는 것에 대한 한계성을 드러냈다.²⁷⁾

3. New Vision의 수용과 시카고학파

미국에서 모더니티의 아름다움이 스트레이트였다면, 러시아에서는 ‘구상적’ 형식으로 나타난 새로운 사진으로 등장했다. 미국 사진가들이 작가의 주관을 표현한 그 자체를 예술의 목적으로 삼고, 자연과 인간의 삶, 인공물의 조화로운이라는 주제를 객관적 시각에서 탐구했다면, 러시아 사진가들은 보다 적극적이고 대담한 형태와 효과로 새로운 리얼리티의 단편들을 만들었다.²⁸⁾

1900년대 전 유럽은 공업기술의 발달로 대량생산 체제를 갖추었고, 그로

27) 미국 내에서 전위적인 사진 단체로서 영향력을 과시한 Group f/64는 1932년 11월 15일 샌프란시스코 엠 에이취 드 영 기념미술관(M.H. de Young Memorial Museum)에서 첫 전시회를 갖게 되었다. 7명의 창단 멤버와 프레스턴 홀더(Preston Holder), 컨수엘로 카나가(Consuelo Kanaga), 앨머 라벤슨(Alma Lavenson), 브렛 웨스턴(Brett Weston) 등 4명의 초청작가가 참여한 이 전시는 총 80점의 사진이 전시되었고 매우 성공적으로 개최되어, 1935년 말까지 미국 서부의 주요 도시에서 순회 전시 되었다. Group f/64는 이 전시를 통해 자신들이 추구한 순수사진을 대외적으로 알렸으며 사진을 예술 형식으로 규정하고 개방적인 태도를 보임으로써 대중에게 예술사진을 친숙한 형태로 제공했다. 그러나 첫 전시회 이후 Group f/64의 활동은 활발하지 못했다. 두 번째 전시는 1933년 9월 앤셀 아담스가 자신의 집에 설립한 작은 갤러리에서 열렸으나 주목을 끌지는 못했다. 그들의 모임은 다분히 친목적인 형태로 이어졌고, 1935년 모임의 주체적 역할을 했던 윌러드 반 다이크가 뉴욕으로 이주하게 되면서 Group f/64의 공식적인 모임은 더 이상 이루어지지 않았다. 하지만, 참여 작가들의 교류는 지속적으로 이루어졌으며 그들은 여전히 스트레이트 사진과 웨스턴의 사진에 대한 신념을 바탕으로 개인적인 활동을 이어나갔다. 박준석, 앞의 글 pp. 20~24.

28) 장 록 다발, 앞의 책, p. 175,

인해 산업화가 급속히 진행되었다. 유럽에 불어온 산업화는 산업 분업화와 예술장르의 전문화 바람을 불어 일으켰으며, 전통에 대항하는 전위적 예술 형태가 생겨나면서 과거의 예술 문화유산을 문제시하게 만들었다.²⁹⁾ 특히, 러시아에서는 광선주의(Rayonism), 절대주의(Suprematisme), 구성주의(Constructivism)³⁰⁾ 와 같은 아방가르드 예술운동이 러시아 자체 내에서 전개되었고, 이 같은 전위적 예술 경향의 여파는 혁신적인 성향을 겸비한 예술가들을 자극했다. 그 중 러시아의 전위적인 사진가들은 사진의 본질적 진실을 추구하기 위해 리얼리티의 아름다움을 거부했고, 과거에 찍은 방식, 즉 초기시대의 사진에서 벗어나 새로운 시각(new vision)과 추상적 대상사이에 존재하는 관계를 보여주려고 했다. 러시아의 전위적인 사진가들은 1915년경 발생한 러시아 형식주의를 사진에 적용하여 사진적 실험을 이어나갔다.³¹⁾

러시아 작가 중 적극적으로 형식주의를 작업에 적용한 작가는 구성주의 예술가 알렉산드르 로드첸코(Aleksandr Rodchenko)였다. 로드첸코의 사진 스타일은 대상을 요약, 공간을 넓혀놓거나 비스듬하게 잡은 시점으로 설명되는데 <라이카를 맨 젊은 여인(A woman holding Leica)>(1934)(도판9)은 그의 스타일을 보여주는 좋은 예이다.³²⁾ 그는 근대적 구성물인 격자모양, 선, 패턴의 기하학 한가운데 인간의 형상을 배치했다. 긴 의자에 앉아 있는 여

29) 김한신, 「조형예술을 위한 라즐로 모홀리 나기(Lazlo Moholy-Nagy)의 기초조형교육 연구」, 『한국디자인문화학회지』 제12권 제2호 (2006. 6), p. 202.

30) 러시아 구성주의는 1차 세계 대전이후, 1917년 사회의 모순과 사회주의 공산국가를 탄생시킨 볼셰비키 혁명 전후로 러시아에서 일어난 실험적인 미술 중 하나로 전통 파괴적 성질을 지닌 예술 경향이였다. 러시아 구성주의자들은 새롭게 태어난 사회주의 사회에 걸 맞는 새로운 미술을 추구하고자 했다. 그들은 회화의 원근법과 그에 따른 환영주의를 부르주아 계층을 위한 예술로 보았다. 따라서 르네상스 이후에 자리 잡은 예술의 미학과 부르주아 예술을 구성한 회화와 조각의 형식을 파괴하고자 했다. 최봉림, 앞의 책, 참조.

31) 러시아 형식주의(Russian Formalism)는 1915년경 모스크바 대학 학생들의 언어학회와 페트로부르크 학생들의 시어 연구회에서 정식으로 출범되었다. 그들의 중심개념은 ‘낯설게 하기(Ostranenie)’로 인간의 지각이 습관과 관습에 의해 친숙해지고 무더지게 된다면 처음의 순수한 상태를 잃어버린다는 개념이었다. 즉, 기존의 관습과 문화에서 벗어나야 함을 암시하는 이념으로 이해될 수 있다. 위커 에반스(외), 앞의 책, p. 79.

32) 장 클로드 르마니, 앞의 책, p. 234.

성을 대각선 구도에 위치시키고 지평선과 소실점을 부재시킨 이 구성은 원근법을 해체하고 3차원의 환영감을 없앴다. 그 결과 사진 이미지는 3차원의 공간감보다는 화면의 평면성을 강조해내었다. 그는 이와 같은 스타일을 통해 르네상스 이후에 자리 잡은 예술 미학과 부르주아 예술을 구성한 회화와 조각의 형식을 파괴하고자 했다. 그가 자주 사용한 대각선 구도와 부감과 양각 촬영, 극단적인 클로즈업, 비대칭적 구도와 이중 촬영 그리고 포토몽타주는 로드첸코 사진에 나타난 형식적 특징인 동시에 서구의 시각적 재현에 대한 거부이며 일방적 재현 방식으로서 리얼리즘에 의문을 제기하는 것이었다.³³⁾ 러시아에서 시작된 사진에 대한 새로움의 추구는 독일 바이마르로 옮겨지게 되었고, 나즐로 모홀리 나기에 의해 독일 바우하우스에 전파되었다.

헝가리 출신의 나즐로 모홀리 나기는 다다, 러시아 구성주의, 포토그램 사진 그리고 포토플라스틱의 재발견에 이르기까지 거의 모든 장르를 섭렵했다. 그는 20세기 초반 아방가르드 예술가들 중 누구보다도 새로운 시각을 열정적으로 추구한 작가였다. 그는 1923년 바이마르 바우하우스 시대에 기초 디자인과 금속 워크샵 과정의 교수로 처음 바우하우스에 부임했다. 그가 부임할 당시, 바우하우스에선 사진 연구 프로그램이 전무했었다. 하지만 당시 사람들의 관심 대상은 동호회 형태로써 여러 가지 사진적 실험을 시도하고 있었고 모홀리 나기는 그 중심에 있었다. 모홀리 나기가 사진에 가진 관심은 빛의 현상에 대한 연구였는데 이것은 그의 예술적 창작의 전 시기에 걸쳐 지속되었다. 특히 그는 ‘빛의 형태로서의 사진’이라는 개념으로 사진의 재현적 기능을 부정했다. 그 결과 모홀리 나기는 그 스스로가 ‘카메라 없는 사진’, ‘빛으로 쓰기(writing with light)’라고 부르던 포토그램을 제작했다.(도판10)³⁴⁾

모홀리 나기는 1927년 「전례 없는 사진(Die Beispiellos Fotografie)」이란

33) 최봉림, 앞의 책, p. 203.

34) 자닌 피들러, 박신의 역, 『나즐로 모홀리-나기』, 열화당 사진문고, 2003, 참조.

에세이에서 사진의 모더니즘을 선언하고 자신의 사진 실험인 포토그램³⁵⁾을 모더니즘 미학의 핵심으로 정당화 했다. 「전례 없는 사진」에서 모홀리 나기는 ‘빛의 현상을 포착하는 빛과 어둠의 미세한 계조 영역’을 사진만이 가진 특성으로 나타냈다. 이것은 사진이 타 시각매체와 구별되는 특성을 지닌 매체임을 의도하는 발현이었다. 그에게 사진이란 사진만의 가능성에 의지할 때 ‘전례 없는 것’이 되며, 그러기 위해선 물질성을 드러내는 회화와 조각과 달라야 했다. 즉, 사진은 전통적 재현 형태에 의지하지 않고 순수한 사진적 방식에 의거해서 사진 작업을 할 때 새로운 종류의 시각적 힘을 수립할 수 있었다. 그리고 이 조건이 수립될 때 모더니즘에 부합하는 새로운 예술이 될 수 있었다. 이에 따라 그는 시각재현의 규범적 법칙으로 인식되는 원근법과 단축법이 내재된 카메라 옵스큐라의 사진재현방법을 거부했다. 그리고 카메라라는 매개 없이도 가능한 ‘전례 없는’ 빛의 이미지로써 포토그램을 내세웠다.³⁶⁾ 비슷한 시기인 1925년경 모홀리 나기는 카메라를 직접 이용함으로써 사진의 기술적인 면을 확장해 나가기도 했다. 그의 이 같은 변화에는 러시아 구성주의자인 로드첸코와 엘 리시츠키(El Lissitzky), 그리고 영화감독인 지가 베르토프(Dziga Vertov)의 영향이 컸다.

모홀리 나기는 인간과 공간의 관계를 사진을 통해 정복하고자 했다. 그러나 기술과 산업화된 환경에 이미 익숙한 현대인들에게는 대부분이 익숙한 대상의 단순한 복제로 보였기 때문에 새로운 창조적 형식이 아니라면 의미가 없었다. 따라서 그는 로드첸코가 <호른을 부는 공병(Pioneer with a Horn)>(1930)(도판11)에서 보여준 것처럼 앵글을 왜곡시키고 사물을 매우 급진적이고 도전적으로 보이게 했다. 모홀리 나기는 친숙한 현실감을 갖게 하는 수평적 시선을 배제하고, 시선의 과감한 상승과 하강 효과를 내는 새

35) 포토그램은 사진기를 이용하지 않고 물체를 인화지 위에 놓고 노광을 주어 얻어낸 사진으로써 사진적 과정에서 생산된 고유한 특성을 가진 재현 기법이다. 모홀리 나지의 포토그램 작품은 특별한 제목 없이 1895년부터 1946년까지 제작되었다.

36) 지닌 피들러, 앞의 책, pp. 160~161.

로운 체험을 시도해 내었다. 또한 그는 사진의 주제를 분산시키고 카메라를 기울여서 얻어진 대각선의 앵글과 구도로 역동적인 구성을 만들어 내어 낮은 광경을 표현해 내었다.³⁷⁾ 모홀리 나기는 바우하우스의 중심인물로서 그리고 아방가르드 예술가로서 예술과 인간성을 기술시대의 기계와 결합하는 것을 목표로 삼았다. 이 같은 목적은 과학과 예술의 통합이라는 바우하우스의 정신과도 일맥상통한다. 그는 현대 과학적인 시대의식과 일치하는 새로운 차원의 시각을 모색했고, 이 같은 접근은 '뉴 비전'의 중심적 원리로서 형식적 특성을 가졌다. 그리고 사진 예술의 범위와 한계를 넓힌 모홀리 나기의 실험주의 예술 형식은 바우하우스의 조형적 이념과 함께 미국 시카고 학파 형식주의 조형사진 사진가들에게 전해졌다.

1920년대 독일 바우하우스의 조형적 이념은 모홀리 나기의 뉴 바우하우스를 통해 미국의 사진계로 이어졌다. 1937년 모홀리 나기는 시카고 미술공예 협회의 후원으로 뉴 바우하우스를 설립한다. 그러나 재정난의 이유로 1938년 폐쇄되었다가 1944년 디자인 연구소(Institute of Design)로 개명하여 명맥을 이었다. 그 이후엔 1946년 일리노이 공과대학(Illinois Institute of Technology)에 합병되어 미국 최초의 디자인 교육기관이 되었다. 당시 디자인 연구소(ID)의 교수였던 해리 캘러한 (Harry M. Callahan)과 아론 시스킨드(Aaron Siskind) 그리고 일리노이 공과대학과 디자인 연구소에서 그들의 학생으로서 수학한 바바라 크레인(Barbara Crane), 조세피 데이비드 자크나 (Joseph David Jachna), 레이 케이 메츠키(Ray K. Metzker), 아트 신사보(Art Sinsabaugh), 윌리엄 라슨(William Larson)등은 바우하우스의 정신과 모홀리 나기의 사상을 계승하였고 이들은 정확한 명칭 없이 시카고학파로 불려졌다. 이 조류는 탐구적 정신과 시각의 확장으로서 진리에 대한 철저한 현대적 신념을 가지고 있었다. 그들은 20세기 시대의식에 맞추어, 전통과는 상관

37) 자닌 피들러, 앞의 책, pp. 10~11.

없는 과학과 예술의 통합을 외친 바우하우스의 진위적인 시대정신을 따랐다. 또한 모홀리 나기가 정립한 새로운 차원의 시각 이념인 ‘전통적 원근법과 단일시점으로 부터의 탈피’ 그리고 ‘육안의 한계를 초월한 시각의 확장’인 뉴 비전에 영향을 받았다.³⁸⁾

시카고학파는 해리 켈러헨과 아론 시스킨드에 의해 정립되었다고 해도 과언이 아니다. 그들은 디자인 연구소의 사진교육 프로그램을 10년 동안 이끌어왔고, 1971년엔 로드아일랜드 디자인 학교의 교수로서 활동하면서 미국 사진교육을 이끌었다. 이들 중 아론 시스킨드는 다큐멘터리 사진가 단체인 뉴욕 포토리그(Photo League)에서 10년 동안 활동하면서 사회의 어두운 다면인 도시빈민의 삶을 기록했다. 그의 사진은 사회적인 이야기가 담긴 결과물이기도 했다. 그는 클로즈업을 통해 시골과 뉴욕의 벽, 돌, 문 그리고 울타리의 질감을 표현했으며, 도시의 여러 모습을 의미 있고 독특한 것으로 재 탄생시켰다. 그는 사진의 사실성과 재현의 능력을 최대한 이용하여 극사실적인 이미지를 단순한 형태로 만들었다. 그리고 추상적인 이미지를 생산하여 추상 표현주의를 완성했다³⁹⁾ 그의 추상사진은 형식보다 시대를 대변하는 것으로써 가장 변두리의 대상을 집어내어 그것을 잠재적 의미의 해설로 변화시켰다.(도판12)

누구보다도 1950년대 미국 현대사진의 새로운 조류를 이끌고 시카고학파의 조형주의 사진을 대표한 작가는 해리 켈러헨이다. 그의 사진 특성은 시각적 인식작용(visual perception)과 사진을 연관 시키는 것이었다. 그의 사진적인 인식 행위는 미지의 시간과 공간성에 대한 추구였고, 이와 같은 견해는 지난날 재현을 위한 기계적인 도구였던 사진의 한계를 넘어서려는 입장에서 출발했다. 사진은 인간의 눈이 볼 수 없는 새로운 차원의 시간과 공간을 포착할 수 있다. 따라서 그는 인간의 육안의 한계를 넘는 새로운 인식

38) 정시성, 「Bauhaus가 사진에 미친 영향」, 홍익대학교, 석사학위논문, 1991, p. 17.

39) 스티븐 파딩, 박미훈 역, 「501 위대한 화가」, 마로니에북스, 2009, 참조.

의 지평을 열고자 했다. 그러기 위해선 사물을 신선하게 바라보고 학습하면서 사진처럼 자세히 보는 법을 배워야 한다는 것을 깨달았다.⁴⁰⁾ 캘러헨은 사진을 찍기 전에 대상의 조형적 구성 원리를 파악하였고, 그 후 순수한 추상적 체계로 대상을 형상화했다. 그는 모홀리 나기로부터 받은 구성주의⁴¹⁾의 영향으로 면, 선, 형태의 반복, 선과 면의 대비, 형태의 대비, 밝음과 어둠의 대비 등을 통해 기하학적인 구성을 추구했다. 또한 사진의 조형적인 미, 톤의 미, 프린트의 아름다움을 중요하게 여겼다. 그의 이미지는 자연스럽게 찍은 자신의 아내와 딸, 디트로이트와 시카고, 뉴욕의 마천루 그리고 햇빛 속을 걷는 보행자까지 우리 주변 세계를 고도의 현실감을 느끼게 하는 동시에 서정적이면서도 신비스럽게 보여주었다.⁴²⁾ 예를 들어 그의 사진 <엘리노어(Eleanor)>(1946)(도판13)는 창문을 통해 들어오는 빛과 빛을 머금은 침대 그리고 엘리노어의 어두운 상체의 대비를 통해 형태의 완전성과 서정성을 나타내었고, <무제(Untitled)>(1961)(도판14)는 선과 방향의 반복을 통해 사진의 통일감을 주어 시카고의 보행자를 드라마 같이 표현해내었다.

캘러헨은 인간 감정의 외로움과 고립감의 미묘한 느낌을 포착해낸 분위기와 기하학적 구성 원리를 통해 추상적인 형태미를 추구하였고, 사진을 지성과 감성의 결합을 통해 이루어내려고 했다. 또한 시카고 디자인 연구소에 합류하기 전부터 콜라주(collage), 다중 노출(multiple exposure)을 실험 해왔고, 부임 이후엔 바우하우스 이념에 동화되어 사진의 제한성에 탈피하여 대상이 갖는 질감, 형태미, 양감, 색채, 구성 등을 표현했다. ⁴³⁾ 캘러헨은 학생들에게도 다양한 관점에서 이전과 다른 방식으로 다르게 보기를 가르쳤다.

40) 김남능, 「실험사진의 연계적 고찰 : Laszlo Moholy-Nagy와 Harry Callahan을 중심으로」, 중부대학교 석사학위논문, 2004, pp. 41~48.

41) 구성주의는 기하학적인 구성과 추상적인 형태미를 추구하여 대상세계의 구상적인 요소들을 생략해 버리고 순수 조형의 기본 요소만을 강조하는 것으로 캘러헨의 조형사진은 모홀리 나기의 구성주의와 연관된다.

42) 황인화, 「해리 캘러헨(Harry Callahan)의 작품에 나타난 디자인 원리」, 『한경대학교 논문집』 Vol. 30 No. 2, pp. 360~361.

43) 김남능, 앞의 글, p. 52.

그리고 학생들에게 직접적으로 영향력을 행사하는 대신, 예술 사진에 특권적 주관성을 표현해 내기를 격려했다. 사진에 대한 캘러헨의 접근은 미국 시카고를 중심으로 한 뉴 바우하우스의 주춧돌이 되었고, 그 뒤를 이은 젊은 세대에게 이어져 새로운 조형사진(Formal Photo)의 큰 줄기가 되었다.⁴⁴⁾ 더불어 그를 따랐던 거의 대부분의 예술가들이 교육에 종사하게 되면서 캘러헨의 지대한 영향력인 미친 시카고 디자인 연구소 사진은 1950년대와 60년대에 걸쳐 사진교육을 개발시키고 성장시켰다. 하지만 형식주의 사진의 지나친 추상성은 대중이 쉽게 이해 할 수 없다는 점과 산업화와 자본화로 발생된 인간 소외나 빈곤, 인간 상실 등 현실의 문제들을 반영하지 못했다는 점에서 비난을 받는 등 문제점도 가지고 있었다.

44) 같은 글, p. 50.

Ⅲ. 프란체스카 우드만의 반 형식주의 예술관과 작업의 미학적 특성

본 장에서는 우드만 작품세계의 반 형식주의 형성 과정과 특징 그리고 미학적 관점에 대해 고찰해 보고자 한다. 이를 위해서 반 형식주의 예술관이 형성된 1970년대 사진계의 동향과 리스디 사진교육의 특성을 살펴보고자 한다. 그리고 신체, 미국적 고딕, 초현실주의의 미학을 통해 작가의 반 형식주의에 대한 생각과 대립적 태도에 대해 분석해 보고자 한다.

1. 반 형식주의 태도의 형성 배경

1958년 출생으로 이른 나이에 작가로서 활동한 우드만에게 1970년대 미술계의 동향과 리스디 사진과의 교육과정은 모더니즘 형식주의의 비판성을 확립하는 배경으로 작용하였다.

1960~70년대는 한 매체의 순수성에 의지하기보다 사진과 대지미술, 조각과 영상 같이 매체간의 실험이 많아진 혼합매체(mixed media)들로 넘쳐났다. 1960년대부터 사진은 대지미술(Land Art), 신체미술(Body Art), 개념미술(Conceptual Art) 그리고 퍼포먼스아트(Performance Art)에 많이 활용되거나 구상미술(Figurative Art)을 대표하는 팝 아트(Pop Art), 하이퍼리얼리즘(Hyperrealism), 일상의 미술 등에서도 전략적으로 사용되었다. 사진의 역할이 크게 작용한 미술은 작가의 사고방식 자체가 작품이 되는 개념미술과 환경미술, 신체미술, 해프닝 그리고 퍼포먼스 등으로 기록을 목적으로 하는 미술적 차원에서 사진과 특별한 관계를 맺고 있었다. 개념미술 작가와 대지미술가들은 제작 초기부터 사진의 기록적 특성을 포함하여 작품을 계획하였

고, 그 결과 사진의 복제기능자체는 작품에 포함되었다.⁴⁵⁾ 1960년대 말과 1970년대 초의 미술동향 중 하나였던 신체미술과 퍼포먼스 아트 역시 사진의 기록성을 이용한 작품을 생산했다. 신체미술가들은 스스로 신체를 해하였고 이로 인해 얻은 물리적인 상처와 그 과정을 사진의 기록적 특성을 사용하여 작품으로 남겼다.(도판15)⁴⁶⁾ 당시의 사진은 미술과 혼재된 양상을 보였고, 그 결과 사진은 이제까지 이어온 문화적 고립으로부터 탈피 할 수 있었다. 미술가들이 활용한 사진의 기록적 특성은 미술을 사진과 같은 것으로 변화시켰다. 당시는 1960년대 발생한 포스트모더니즘 시대로 모더니즘이 수립한 고급문화와 저급문화의 구분과 예술 장르간의 폐쇄성에 대한 반발이 야기되었던 시기였다. 또한 과거미술에 대한 수용을 허락하고, 다양성을 받아들임으로써 모더니즘이 가진 확실성과 양식성에 대한 반발을 시대적 정신으로 수용한 시대였다.

이와 같은 시대적 상황에서 우드만은 1972년 첫 작업을 시작하였고, 1975년엔 모더니즘 사진교육의 전통성을 보유한 리스디 사진학과에 입학하였으며, 그 이후엔 뉴욕과 맥도웰, 스텐우드에서의 작품 활동을 했다. 우드만 스스로 밝힌 시대성과 그 영향력에 대한 이력은 없으나 신진 작가로서 동시대 미술의 흐름과 경향에 충분한 공감과 편승은 있었다. 동시대 작가였던 신디 셔먼(Cindy Sherman)은 1977년 전통적 회화와 조각에서 벗어난 사진

45) 개념주의 작가 조셉 코수트(Joseph Kosuth)는 사진의 재현이라는 개념 속에 일반 언어와 객관적 사물의 동일한 자격을 부여했다. 한스 하케 (Hans Haacke) 는 공공도서관에서 쉽게 구할 수 있는 기록된 사실들을 모아 거대 부동산 가문이 법인체로 가장해서 뉴욕 빈민가에 투기 목적으로 건설을 한 점과 소유주들의 연관성을 고발하기 위한 작품을 사진으로 남겼다. 그리고 대지 미술가들은 특정 장소를 점유하여 작업한 후 사진을 사용하여 기록하였고 이로 인해 널리 알려졌다. 할 포스터 외, 배수희 외 역, 『1900년대 이후 미술사』, ; 세미콜론, 2004, p .586.

46) 비토 아콘치 (Vito Hannibal Acconci)는 자신의 신체를 이로 물어뜯어 신체의 특정 부위에 자국을 새긴 후 그 자국을 사진으로 근접 촬영했다. 지나 판(Gina Pane) 은 직접 자신의 몸에 상처를 냈는데 컷 불을 면도칼로 가르거나 장미 가시를 팔목에 찔러 넣는 등 신체의 부위를 해한 후 근접 촬영을 하고 거대하게 확대한 신체부위를 사진으로 보여주었다. 데니스 오펜하임 (Dennis Oppenheim)은 「2도 화상을 위한 판독 위치」(1970) 작품에서 책을 올려놓은 상체를 태양에 몇 시간 동안 노출 시켰고 책을 제거 한 후 생긴 그늘림 자국을 촬영했다.

과 뉴미디어, 애니메이션 등 다양한 매체를 제시한 《픽처스(Pictures)》의 기획자 더글라스 크림프(Douglas Crimp)에 의해 발굴되었다. 셔먼의 작업은 텔레비전, 광고, 영화, 잡지 등 대중매체에 담긴 여성 이미지를 차용하여 작가 스스로 연기했고, 그것을 사진으로 보여줌으로써 대중매체에서 보여진 왜곡되고 고정된 여성성을 비판한 것이었다. 그녀는 <무제 필름 스틸(Untitled Film Stills)>(1977~1980)(도판16)시리즈로 1980년대 현대미술을 이끄는 주요 작가로 인정받았다. 이에 반해 우드만은 1980년 뉴욕에서 열린 세 개의 그룹전에 참여했지만 주로 픽토리얼리즘(pictorialism)의 미적 전통과 형식미를 높게 평가한 전시였고, 안타깝게도 작가의 작품은 당대 미술계 담론과 주요 쟁점에서 논의 되지 못했다.⁴⁷⁾ 크리스 타운센트(Chris Townsend)는 우드만이 미술계에서 이 같은 불운을 겪은 것은 당시의 예술 방식을 이해하지 못했고, 대중문화를 차용하는 표현방식을 작품에 적용하지 않았기 때문이라고 언급했다. 그는 TV 세대라고 불릴 정도로 가정 내에서 TV가 차지한 비중이 높았던 시기에 태어난 동시대 작가들과의 비교를 통해 우드만이 대중매체에 관심을 두지 않았다고 보았다. 우드만의 가족들은 어린 시절부터 우드만이 텔레비전을 가까이 하지 않았으며 소유한 적도 없어 대중문화의 영향권 안에서 성장하지 않았음을 밝혔고 친구이자 작가인 베트시 번(Betsy Bern) 역시 같은 맥락에서 우드만과 대중문화에 대한 연결을 부정했다. 그러나 작가가 대중문화를 차용하지 않은 점을 감안하더라도 작가의 작품은 명백히 모더니즘을 탈피한 시대적 조류를 따르고 있었다.

작가는 1960년대 미국 미술의 새로운 동향이었던 포스트미니멀리즘 조각에서 나타난 과정 예술(Process Art)의 전략을 취했다. 작가는 인체를 소재로 한 퍼포먼스적 예술 과정을 보여줌으로써 새로운 경향의 사진을 선보였다. 작가는 생물과 무생물적 이미지를 찍고, 이를 사진 안에서 보여줌으로써

47) 이필, 「사진의 혼성적 공간 : 프란체스카 우드만의 경계를 넘나드는 사진」, 『현대미술사연구』 제35집 (2014년 6월), p. 59~60.

관객들이 예술가의 행위과정을 실제로 체험하는 듯한 심리적 경험을 갖게 했다. 이것은 마치 포스트미니멀리즘 작가인 에바 헤세(Eva Hesse)⁴⁸⁾가 유리섬유나, 라텍스를 이용해 공간속에 휘거나 늘어진 형태로 배치하여 생물 형태의 유기적인 이미지를 실험한 것과 비유된다.(도판17) 헤세는 미니멀리즘의 견고성에 대한 도전으로 반 형식(Anti-Form)입장에서 사물을 다뤘다.

그녀는 반 직선적, 고정되지 않는 형태, 튼튼하게 구축되지 않은 조각, 일반적으로 재료의 속성과 과정을 탐구하는 작업을 선택하여 유동적인 재료의 물성을 보여주어 미니멀리즘의 견고성에 도전했다.

한편은 우드만이 사진에서 에바 헤세와 같은 딜레마로 고민하고 있다고 논쟁한 적이 있다. 헤세는 조각으로 1960년 중반기에 그녀에게 허용된 물질과 분절의 범위를 찾는 문제에 직면했다. 즉, 조각이 더 이상 물질, 생산과정, 산업 형태로부터 유지되지 않는 것에 대한 문제이다. ⁴⁹⁾

벤자민 부홀로의 언급처럼 우드만은 1960년대 이후 사진의 다양함과 새로운 경향을 이해하고 있었고 그 안에서 사진적 탐구를 시도하고 있었다. 그리고 리스디의 형식주의 사진교육은 모더니즘 사진의 진부함과 형식성에 대한 고민을 야기했고 반 형식주의를 확립하는 계기로 자리했다. 우드만은 1975년~78년 사이 리스디 사진학과에 재학한다. 1970년대 미국 대학 내 사진 교육은 전문작가들을 배출하는 대신 양육된 사진가들을 배출하는 경향을 보였는데 이것은 미국만의 독특한 현상이었다.⁵⁰⁾ 이와 같은 현상은 미국 대

48) 에바 헤세(Eva Hesse)는 독일 태생의 미국 조각가로 34세라는 짧은 생애동안 포스트미니멀리즘(Post-minimalism)이라는 독창적인 작품 영역을 구축하였다. 부드러운 조각이라 일컬어지는 그의 작품은 재료의 부드러운 물성과 형태, 자연스러운 배열과 감각적인 공간 연출을 통해 은유와 심리적 암시를 제공했다.

49) Benjamin Buchloh, *Francesca Woodman: Photographs 1975-1980*, New York: Marian Goodman Gallery, 2004. p. 43 ; 심소미, 「공간과 신체의 관계로 본 여성성의 표상」, 홍익대학교 석사학위논문, 2009, p. 31에서 재인용

50) 1960년대와 70년대 미국 대학 내 사진에 대한 관심은 매우 높았다. 1962년에 창립된 사진 교육 협회

학의 사진과를 맡은 교수들에 의해 형성되었다고 볼 수 있었다. 그들 대부분은 형식주의 작가 에드워드 웨스턴과 마이너 화이트를 우두머리로 하는 사진 유파와 해리 켈러한의 뒤를 잇는 사진 줄기로써 추상적인 조형의 미적 원리를 추구하는 형식주의 사진가들이었다.⁵¹⁾ 이들에 의해 형성된 미국의 사진 교육은 철학과 역사, 사회, 인류학을 교과과정에 포함시켰고, 학생들에게 고조된 의식의 인식을 더한 매체의 개념을 이해하도록 했다.⁵²⁾ 이런 점은 리스디에도 적용되었다. 당시 리스디는 뉴 바우하우스가 배출한 가장 탁월한 인물인 해리 켈러한과 아론 시스킨드가 사진과 교수로 제직 중이었다.⁵³⁾ 이들은 바우하우스의 조형개념을 수용한 시카고학과 사진가로서 리스디의 사진교육을 이끌었다. 모더니즘 사진교육의 전통을 기반으로 형성된 리스디의 형식주의 대한 집단적 사고는 1960~70년대 미술계 전반에 형성된 시대정신과 동떨어져 있었다.⁵⁴⁾ 이와는 상대적으로 우드만은 예술적인 표현을 완성하는 방식에서 자유로웠다. 작가의 친구 베스티 버네(Betsy Berne)는 우드만이 가진 예술세계에 대한 관심과 예술을 이해하는 방식에 관해 다음과 같이 언급했다.⁵⁵⁾

에는 1,500명의 교수들이 몰려들었고, 몇몇 독창적인 교수들은 학생들에게 지대한 영향을 끼치기도 했다. 1966년까지 Modern Photography(모던 포토그래피) 매거진에서는 '사진 전공하실 분? (Anyone for College Photo Courses?)' 이란 제목의 기사를 게재하였고 300여개의 학교가 동참했다. 대학 내 사진과 인기는 매우 높아 사진학과 다음으로 저널리즘, 그래픽 디자인 학부가 그 뒤를 이었으며 1970년대 초부터 거의 모든 대학에서 사진 과목이 개설되었다. 사진은 순수예술분야로서 전문성을 가진 학문으로 성장했고, 이에 함께 순수예술 학위의 수는 상승했었다.

51) 김남능, 앞의 글, p. 50.

52) Corey Keller, "A portrait of the Artist as a Young Woman", *Francesca Woodman*, D.A.P./San Francisco Museum of Modern Art 2012, p. 173.

53) 해리 켈러한과 아론 시스킨드는 시카고 디자인 학교에서 각각 1949년부터 61년까지, 1951년부터 1971년까지 교수로서 재직했고 그 이후 로드 아일랜드 디자인 (Rhode Island School of Design) 학교로 옮겨 사진을 가르쳤다.

54) 사진의 형식성에 대한 진부한 논의는 일부 대학만의 일은 아니었다. 1966년 뉴욕현대미술과 사진부의 디렉터 존 사코우스키(John Szarkowski)는 『사진가의 눈(The Photographer's Eye)』을 통해 사진의 개별적인 속성을 사물자체, 디테일, 프레임, 시간성, 시점으로 규정하였다. 이 같은 규정은 예술로서의 사진의 지위를 확보하기 위한 것으로 역사적, 사회적 맥락에서 사진을 분리시켜 '형식을 위한 형식성'을 중시한 결과를 낳았다. 그가 제시한 사진의 이슈들은 사진작가 스티븐 쇼(Stephen Shore)의 『사진의 문법(the nature of photographs)』에서 평면성, 프레임, 시간성, 초점으로 다시 분류 되어 사진의 묘사적 차원의 속성으로서 사진을 보는 평가 기준이 되었다. 위커 에반스(외), 앞의 책, p. 171.

우리는 작품에 대해 대화하는 것을 즐겼다. 그러나 분석적인 방식으로는 아니었다. “이 부분은 너무 좋아”, “그 장면이 너를 힘들게 하지 않았니?” 식이었다. 사실 우드만은 사진작가로서 작가(writer)였고 뛰어났고, 가공되지 않은 사람이었다. 우리는 좋아하는 것과 싫어하는 것을 막연한 추상성 안에서 평가하고 논의하였다. 56)

버네의 언급처럼 작가는 형식적 이론의 틀에서 작품을 이해하기보다 직접적이고 감정적인 표현을 선호했으며, 사진의 조합과 사진완성에 이르는 과정을 중시하는 등 사진의 표현적 제약으로부터 자유로운 사고를 가지고 있었다. 형식주의 사진가 에드워드 웨스턴이 렌즈의 사각(寫角) 필름, 인화지의 제조, 노출 그리고 현상법에 대해 완전히 인지 할 것을 사진가의 기본 지침으로 삼았다면, 사진가로서 우드만의 방식은 달랐다.

13세 때 처음 카메라를 접한 우드만은 렌즈가 두 개 달린 반사식 카메라(Yashica Mat twin-reflex)를 사용했다. 그 후엔 장인적 기술력을 가진 클래식 카메라, 중형포맷 카메라(medium format camera)⁵⁷⁾를 이용하였다. 그녀가 구식 카메라를 사용한 것은 속사성이 우수한 35mm 카메라(35mm camera)⁵⁸⁾와 대비되는 네거티브 결과 때문이었다. 35mm 카메라의 네거티브는 역동적이고 방향적인 반면 중형포맷 카메라는 확실히 클래식한 감각과 프레임의 중앙을 강조하는 경향을 보였다. 게다가 그녀는 노출을 측정하는 라이트 미터(light meter)도 사용하지 않았고, 다만 필름의 경향과 특성을 인지하기 위해 필름 제조사가 제공한 지침서를 익힐 따름이었다. 카메라의 앵글, 렌즈,

55) Chris Townsend, 앞의 책, p. 246.

56) 같은 책, pp. 246~247.

57) 중형 형식(Medium format)은 스틸 사진촬영에서 사용되는 필름 및 그 필름을 사용하는 장비와 관련 카메라를 말한다. 일반적으로 이 용어는 필름 및 디지털 카메라에서 사용되며, 35mm 필름(36mm * 24mm)보다 큰 형식이며 4인치 * 6인치의 대형 포맷 보다는 작다.

58) 퍼포레이션(perforation)이 뚫린 35mm 너비의 필름을 쓰는 24*36mm 화면의 카메라를 가리킨다. 휴대성과 속사성이 좋기 때문에 휴대용으로 널리 보급되었다. 투시과인더식과 1안반사식이 있으며, 휴대성과 속사성이 좋을 뿐 아니라 작은 화면이면서도 비교적 크게 확대인화를 할 수 있다. 표준형 카메라로서 가장 많이 보급되어 있다.

조명, 노광시간에 장고의 시간을 할애하여 완벽한 사진을 생산하고 조형적 아름다움을 미의 기준으로 삼았던 형식주의 사진과 달리 우드만은 직관적이고 감각적인 작업을 선호했다. 그 결과 작가는 형식주의 사진가들의 형식성과 집단적 사고방식에 치중하지 않았으며, 사진을 정해진 한계가 있는 매체로 상정하지 않았다. 코레 켈러는 우드만의 사진이 역사적 순간에 대항하면서도 그 시간을 초월하였고, 동시대 예술 사진의 규칙을 인식하고 이해하고 있었음을 지적했다.⁵⁹⁾ 이점은 당시 스트레이트 사진의 전통과 미학의 추구로 엄격한 형식을 강조한 형식주의 사진의 예술제도에 맞서는 것이었다.

우드만 사후, 「프란체스카 우드만 문제 풀기(Francesca Woodman: The problem set)」를 통해 작가에 대한 첫 전시서문을 담당했던 로잘린드 크라우스는 바우하우스의 조형성을 객관성이란 언어로 함축했다. 배우거나 들을 수 있는 형식적 언어(formal language)는 모더니즘의 교육적 전설이며, 이것은 가능한 오랫동안 주관성을 낮추어 순수한 개인성에 쉽게 빠지는 것을 두려워하는 훈련의 종류라고 지적했다. 그리고 500여장의 우드만 사진이 형식주의의 한계를 지적하기 위해 사진의 리얼리티에 대한 불투명함과 프레임, 평면성의 문제를 다룬다고 말했다. 말하자면, 우드만의 작업을 이데올로기적인 것, 당연시된 것, 드러나지 않았지만 세상을 지배하는 것, 즉 형식적 언어와 객관성을 비판하는 것으로써 평가했다.⁶⁰⁾

우드만은 모더니즘 사진 교육으로부터 매우 독립적인 학생이었다. 그녀에게 형식주의는 학생으로도 작가로서도 추구할만한 예술적 관심사는 아니었고, 지속적으로 연구할만한 소재는 더 더욱 되지 못했다. 오히려 모더니즘 사진교육과 사진의 형식주의는 도전의 대상이었고, 새로운 패러다임을 위해 극복해야 할 과제로서 작용했다. 이와 같이 리스디의 형식주의 교육에 대한

59) Corey Keller, 앞의 책, p. 185.

60) Rosalind Krauss, "Francesca Woodman: The problem set", *Bachelors*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1999. pp. 161~162.

반향과 1960~70년대 새로운 미술의 수용은 반 형식주의를 체계화하는 배경이 되었다.

2. 반 형식주의 미학의 요소들 : 신체, 고딕, 초현실주의

우드만은 1972년 미국 콜로라도와 메사추세츠에서 그녀의 초기 작품을 제작한다. 당시 그녀의 작업은 거의 야외에서 이루어졌으며 독특하게도 묘지(墓地)와 비석(碑石)이 그녀의 주된 작업 현장이었다. 이후 로마와 이탈리아에서의 작업은 실내 공간으로 이동되었고, 작가가 선택한 곳은 마치 고딕시대의 모습을 담아놓은 듯 음습하고 스산한 공간이었다. 대부분의 작품에서 누드로 출현한 작가는 스스로를 벽지 속에 가두고 비닐에 감겨진 모습으로 나타났다. 때로는 고의적으로 흐릿한(blur) 표현을 연출해서 마치 유명처럼 혹은 사라지는 듯 분위기를 연출하였고, 이것은 고딕의 여성이미지를 보는 듯하다. 이와 같은 이미지 때문에 우드만에 대한 재평가는 고딕의 범주 안에서 끊임없이 제기되었다. 아비게일 솔로몬 고도는 우드만의 <하우스(House)>(1976)(도판18)시리즈의 신체와 공간의 관계를 19세기 고딕의 범주 안에서 처음 제시했다.

아마도 우드만의 고딕적 관점은 <House> 시리즈에서 대부분 드러난다. 이 사진에서 여성의 신체는 집에 의해 물리적으로 사로잡혀 있다. 마치, 샬롯 퍼킨스 길먼(Charlotte Perkins Gilman)의 <노란 벽지(The Yellow Wallpaper)>처럼, 그곳은 여성의 격리된 장소이며, 세상으로부터 배제되고 수감된 공간이다. 벽난로에 의해 삼켜지고, 벽지에 의해 겹겹이 층을 이루고, 지워지고, 우드만은 마치 도무스(domus)⁶¹⁾에 살아있는 희생물로써 자신

61) 고대 로마에서 부유계급층의 고급주거. 중산계급 • 하층계급의 주거인 케나쿨룸(住戶, 아파트먼트)을 집합한 인솔라(집합주택)에 대해 말함.

을 제시한다. 62)

인용문에서처럼 고도는 폐허 같은 실내 공간을 헤집고 다니는 젊은 여성의 신체를 기묘한 분위기를 불러일으키는 빅토리아 시대의 여성의 모습으로 바라보았다. 남성에게 의해 억눌린 공간에 갇힌 나약한 여성, 공포와 음울한 분위기, 기괴하고 잔인한 사건들과 인간 내면의 억눌린 무의식적 욕망, 비이성적인 심리 상태를 다룬 고딕 범주 안에서 우드만의 신체를 연관시켰다. 그리고 스스로를 살아있는 희생물로 제시한 점을 작가의 자살과 관련시켰으며, 작가를 자전적 관점에서 평가했다.⁶³⁾ 고도가 언급한 고딕 리바이벌은 이성의 시대(The Age of Reason)로 불리던 18세기에 문학에서부터 시작되었다.

고딕(Gothic)은 당시의 엄격하고 규율적인 시대정신에 대한 반작용으로 이해될 수 있었고, 서구의 사실주의와 합리주의적인 전통과 달리 신비롭고 불가해한 영역에 대해 언급 할 수 있었다. 고딕 소설가들은 공포와 기괴한 분위기를 중심으로 잔인한 사건과 인간내면의 무의식적 욕망, 또는 비이성적인 심리 상태를 다루어 독자들의 호기심과 상상력을 자극했다. 고딕에서의 여성 이미지는 거인이나 마녀 같은 초자연적인 존재, 미친 사람, 히스테리적 여성, 폭군적인 악당에게 위협을 당하는 여인으로 표현되었다. 이 같은 고딕의 개념적 관점에서 타운센트는 만약 우드만이 70년대에 고딕의 구시대적인 개념을 직접적으로 이용했다면, 성숙되지 못한 스타일을 가진 그저 그런 작가였을 것이라고 언급하기도 했다. 왜냐하면 여성의 신체는 1960~70년대 페미니즘 여성 예술가들에 의해 재생산 되었고, 이로 인해 고딕의 개

62) Chris Townsend, 앞의 책, p. 20.

63) 우드만은 제인 에어 같은 빅토리아 시대 소설을 즐겨 읽었고 중고 숍(shop)에서 오래된 의상을 구입하는 등 일찍부터 빅토리아 시대의 고딕적 취향에 매료되어 있었다. 앤 가브나르트(Ann Gabhart)는 우드만의 사진과 그녀의 미적 취향에 대해 그녀가 빅토리아 시대와 잘 어울리며 우드만이 잘못된 시대에 태어났다고 언급하기도 하였다. 같은 책, p. 20.

념은 달라졌기 때문이다⁶⁴⁾

미국 내에서 고딕은 대중문화 생산의 여파로 프랑켄슈타인 같은 영화의 소재가 되었다. 고딕 소설인 웨스턴 어빙(Washington Irving)의 『소설 여행가의 이야기(*Tales of a Traveller*)』에서도 서스펜스와 공포감을 일으켰던 전통적인 고딕은 유머와 재치가 결합되어 표현되었다. 학자들은 어빙의 작품 경향을 장난스러운 고딕(*the Sportive Gothic*) 혹은 코믹 고딕(*the Comic Gothic*)으로 특징지어 설명하기도 했다.⁶⁵⁾ 1960~70년대 미국적 고딕은 죽음과 감금, 사회의 침범과 위법 그리고 신체의 경계를 통한 정체성의 붕괴 같은 그 본연의 뜻에서 벗어나 대중문화에 의해 변화하였고, 당시의 삶의 방식에 따라 변이되었다. 타운센트는 이 같은 점을 고려해 우드만이 고딕을 은유적으로 표현해 내었음을 지적했다. 예를 들어 작가의 <무제(*Untitled*)>(1972-75)(도판19) 시리즈는 누드로 등장하거나 머튼이 풀린 드레스를 입은 채 유령처럼 등장한다. 여기서 묘비 사이를 기어 다니며 사라지듯 혹은 존재하듯 표현된 신체는 사진의 고정성과 죽음을 탐구하는 수단으로 이용되었음을 알 수 있다. 왜냐하면 사진이 되는 것은 그 자체가 압축이며 요약이고 죽음이기 때문이다.⁶⁶⁾ 다시 말해 우드만 사진에 나타난 흐릿한 신체와 고딕적인 분위기는 사진 그 자체의 고정적 특성을 흔드는 것으로 설명된다. 작가는 대상을 찍어서 고정화시키는 사진의 과학성과 기계적 특성을 흐릿한 신체와 고딕적인 분위기로 은유화하여 사진의 고정성을 지적한다. 그리고 이로써 사진의 고정적 특성을 발판으로 형성된 형식주의를 비판했다.

64) 1960년대와 70년대 여성의 신체는 페미니즘 여성 예술가들에 의해 재생산 되었다. 그들은 남성의 폭력성과 여성의 왜곡된 환타지를 표현하기 위해 남성의 시각을 패러디했다. 신디 셔먼은 「무제 영화 스틸」(1977) 연작에서 셀프 포트레이트(*Self portrait*) 기법을 통해 대중매체에서 보여진 왜곡되고 고정된 여성상을 직접 연기하고 그것을 사진으로 보여주었다. 바바라 크루거 (*Barbara Kruger*)는 텍스트와 사진을 결합한 포토콜라주 양식으로 남성구조하의 사회적 편견에 저항했다. 그녀는 작품을 통해 남성의 구경거리로서 남성에게 의존하는 수동적인 존재로 표현된 여성을 공격하고 이를 고발했다.

65) 정연재, 「포우와 미국 고딕소설의 전통」, 『근대영미소설』 제13집 제1호 (2006), p. 245.

66) Chris Townsend, 앞의 책, pp. 20~23.

신체, 미국적 고딕과 더불어 초현실주의(surrealism)는 종종 우드만의 또 다른 미학적 특성으로 제시된다. 우드만과 초현실주의와의 관계는 리브렐리아 말도르(Libreria Maldoror)를 통해 이루어졌다. 작가는 1977년과 78년 사이에 리스디 우수학생 프로그램(honors program)을 통해 로마 대학의 학부에서 1년간 수업했다. 유년시절부터 이어진 이탈리아에서의 생활은 이탈리아의 언어와 문화를 받아들이는데 기여했고, 말도르 멤버들과의 교류를 수월하게 했다. 리브렐리아 말도르는 이탈리아에 위치한 갤러리이자 서점으로 모더니즘 시대의 예술과 텍스트, 오래된 사진 그리고 중고품을 다루는 곳이었다. 이곳의 명칭은 초현실주의 소설 『리 쇼 드 말도르 (Les Chants de Moldoror)』에서 따온 이름으로 매장은 습하고 어두운 분위기로 초현실적인 분위가 느껴졌으며, 수집가들이 흥미를 가질 특이한 물건들이 수집되어 있었다. 말도르에서 초현실주의적 감각을 익힌 우드만은 이곳에서 발견한 초현실주의 책과 잡지에서 찢어낸 사진을 작품에 활용하거나, 오래된 서적을 아티스트 북<Angels, Calendar notebook>(1978)(도판20)으로 제작하기도 했다.⁶⁷⁾ 또한 뉴욕으로 돌아온 이후 작가는 1979~80년도에 제작한 작품들에서 장갑과 머리핀, 신발, 목걸이, 모피, 속옷, 스타킹, 머리카락, 발 같은 성적 감정을 불러일으키는 초현실주의 오브제를 작품에 이용하기도 했다. (도판21)

하지만 작가가 사용한 초현실주의 오브제는 성적인 대상으로써 페티시즘(fetishism)을 유발시키기 위함은 아니었다. 예를 들어 작가에게 초현실주의 오브제는 <수평선(Horizontale)>(1976)(도판22)의 장갑처럼 성적쾌감을 주는

67) 리브렐리아 말도르(Libreria Maldoror)는 우드만이 초현실주의의 서적을 접할 수 있는 곳이었다. 운영자인 지세페 카세티(Giuseppe Casetti)는 우드만에게 있어서 초현실주의는 말도르를 의미한다고 언급하기도 했다. 그녀는 이곳에서 순수예술과 장식미술로 유명했던 벌링턴 매거진(The Burlington Magazine)과 미술 전문 잡지인 아트뉴스(Art News) 그리고 아트 매거진(Art Magazine)을 통해 초현실주의 작가 한스 벨머(Hans Bellmer), 듀안 마이클(Duane Michals), 패션사진작가 데보라 터베빌(Deborah Turbeville)등의 초현실주의 작가들의 작품을 접했으며, 특히, 터베빌으로부터 크게 매료되어 패션사진작가를 꿈꾸기도 하였다. 위의 책, pp. 32~33.

주물의 대상이 아니라 여성의 성기를 상징하는 오브제로 대체되었고, 아티스트 북 <Portrait of a Reputation>(undated)(도판23)에선 이미지의 연속성과 연결성에 대해 말하고 있었다. 줄리아 브라이언 윌슨은 작가의 초현실주의 오브제 사용을 두고 초현실주의 패션사진에 대한 영향과 그것의 파생으로도 볼 수도 있음을 시사하기도 했다.⁶⁸⁾ 우드만에게 초현실주의는 공상과 환상, 에로티시즘, 나체의 여성성, 육체성으로 존재하진 않았다. 작가는 초현실주의를 그대로 흡수하기보다 오직 제한된 형식적 구조 안에서 그것의 미학적 요소만을 받아들였다.

초현실주의, 명사. 이것은 순수한 심령의 자동주의를 통한 구두(口頭)또는 쓰기 아니면 진정한 사고활동에 의한 표현을 목적으로 한다. 아무런 이성의 통제가 없는 가운데 그리고 모든 미적 또는 도덕적 선입견에서 벗어나 사고를 구술한다.⁶⁹⁾

앙드레 브르통의 초현실주의에 대한 정의처럼, 우드만은 비이성과 꿈의 무한한 힘, 잠재의식을 추구한 초현실주의의 미학을 통해 극단적인 지적통제로 형성된 사진의 형식주의를 지적하고자 했다. 그리고 자유로운 신체의 움직임과 고딕의 괴이한 분위기를 통해 모더니즘 사진의 기계성과 객관성을 비판했다. 작가는 본래의 의미에서 벗어난 미국고딕을 형식주의 사진에 대한 작가의 주관적 사고를 발현하는 데 은유적으로 사용하였으며, 비합리성과 이성의 지배에서 벗어난 초현실주의의 미학적 요소를 형식주의 사진의 과학적 사고와 논리를 비판하기 위해 이용했다. 따라서 작가의 사진에서 나

68) 줄리아 브라이언 윌슨(Julia Bryan-Wilson)는 1979~1980년 사이 뉴욕에서 제작된 <무제(Untitled)> 작품들에서 우드만의 패션에 대한 호감이 나타난다고 보았다. 바닥에 자연스럽게 늘어트린 레이스, 도트무늬의 스타킹을 신은 채 치마단과 발 그리고 종아리를 클로즈업한 사진들이 패션사진과 관련을 가진다고 언급했다. Julia Bryan-Wilson, "Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman", *Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art, 2012, 참조.

69) 카트린 클링죄어 르루아, 김영선 역, 『초현실주의』, 마로니에북스, 2008, p. 6에서 재인용.

타난 신체와 미국적 고딕 전통, 초현실주의의 미학적 요소는 사진적 탐구의 도구였고, 형식주의의 논리적 체계에 대한 저항의 표현이었다.

IV. 프란체스카 우드만의 사진 작품 분석

1970년대를 배경으로 작업한 우드만은 근대 사회의 변화를 이해하면서도 전통적인 주제와 규범의 진부함을 동시에 인식하고 있었다. 특히 작가는 형식주의 사진 교육에 대한 지식이 있었고, 이것은 작가의 작품에 중요한 소재가 되었다. 본 장에서는 우드만이 형식주의 사진의 문제점을 지적하고 전례를 해체한 점과 사진예술의 확장을 논의한 과정을 고찰해 보겠다.

1. 형식주의 사진의 문제적 장(場)

1) 사진의 과학성에 대한 비판

지난 수십 년간 미국의 사진은 ‘웨스턴 주의’, 즉 관조적 사진에 의해 지배되어 왔다. 기술적으로 완벽함을 추구한 웨스턴과 치밀하게 계산된 아름다움을 지향한 화이트와 시스킨드에게 사진은 무엇보다 아름다워야 했다. 1930년 웨스턴이 찍은 피망사진은 여성의 누드사진보다 더 관능적이었고, 바우하우스 디자이너들은 과학용, 공업용 사진이 보여준 형태에 매료되었다.

이와 같이 형태의 완벽함을 추구한 형식주의의 아름다움은 수전 손택의 언급처럼 현대라는 시기(새로운 시각, 새로운 시대)에 대한 낙관주의와 연결되어 있었던 듯하다. 웨스턴과 바우하우스 학파가 대변해온 사진의 순수성은 과학적 사고와 사실성을 기반으로 피사체를 미화했다.⁷⁰⁾ 형식주의 사진가들은 인간의 육안으로는 볼 수 없고, 오직 카메라의 과학성으로 보여줄 수 있는 아름다움을 ‘근접 촬영’을 통해 이룩하였다. 그들은 카메라 외에 특

70) 수전 손택, 이재원역, 『사진에 관하여 On photography』, 이후, 2005, pp. 154~155.

정한 기계를 쓰지 않았다는 점(회화주의자들의 사진 조작)으로 부터 스스로를 명예롭게 생각했지만, 어찌되었건 카메라는 광선으로 물체의 상을 형성시키는 기계 장치이다. 이런 ‘근접 촬영’으로 얻어진 형식주의 사진가들의 완벽한 형태적 아름다움은 예술과 과학을 연결해 주는 역할을 했다. 형식주의 사진가들은 자신들의 사진에서 조형적 아름다움을 중요하게 여겼다. 그러나 이와 같은 형식주의 사진가들의 조형적 미의 추구는 사진의 표현력을 제한한다는 한계에 봉착하게 되면서 사진에 대한 비평적 논리에서 자유롭지 못했다.

형식주의에 대한 비판적 견해를 가진 우드만은 형태미를 강조한 형식주의 사진의 고무한 문제점을 사진의 본성, 다시 말해 기계적 기록성과 과학성에서 찾았다. 작가는 1980~81년 발표한 아티스트 북 <무질서한 내부 기하학들(Some Disordered Interior Geometries)>(1980~81)(도판24)에서 사진의 과학성을 다룬다. 작가는 이탈리아에서 수집한 오래된 수학책을 아티스트 북으로 이용했다. 아티스트 북이 작가의 사상을 긴밀하게 반영한 책이라는 점에서 작가가 오래된 고서(古書)인 기하학 책을 이용한 점은 매우 의미심장하다. 아티스트 북은 총 15장의 사진이 부착된 26쪽짜리 책으로 사진은 규칙과 형식 없이 무질서하게 배열되었다. 대부분의 사진에는 다리, 손, 팔 등의 파편화된 신체가 등장하고 거울과 유리, 의자, 장갑, 천 등의 오브제도 함께 사용되었다. 작가는 어지럽게 늘어져 있는 사물과 신체의 단면을 비정형의 형태로 찍어 순서를 개의치 않고 아티스트 북에 붙였다. 거기에 의미를 알 수 없는 글들을 적어놓거나 원(circle)을 군데군데 그렸다.

우드만이 논리성의 표본으로써 이성을 대표하는 기하학(71)을 자신의 아티스트 북으로 사용한 점은 카메라의 과학성을 나타내는 상징으로 읽을 수 있

71) 고대 이집트에서 기원한 기하학은 토지 측량을 위해 도형을 연구하면서 시작 되었다. 현재에는 선과 면, 도형등 대상의 크기, 모양, 공간의 성질에 대해 연구하는 수학의 한 분야가 되었고 측량과 측정을 위해 실용적인 지식으로 중요한 역할을 하고 있다.

다. 아티스트 북에서 작가는 기하학의 논리성을 사진의 기계적 특성과 과학성으로 대체하였고, 무질서하게 부착해 놓은 사진배열 방식과 중앙을 벗어난 사진 구도, 좌우·상하의 균형이 잡히지 않은 구성을 통해 사진의 정확함과 과학성을 흠뜨려 놓았다. 우드만의 다른 작품인 <무제(Untitled)>(1980) (도판25)는 크로노-포토그래피(Chrono-photography)⁷²⁾의 연속동작에 대한 대립항 내에서 카메라의 과학적 속성을 반대했다. 이 작품에서 작가는 신체를 이용하여 공을 다룬다. 공은 마블 패턴의 천위에 올려 있기도 하고 누워 있는 작가의 손등과 손바닥, 팔, 가슴 그리고 작가의 옷 위에도 올려져있다.

연속동작사진을 연상시키는 11장의 사진은 동그랗게 원을 그리며 검은 종이위에 매우 울동적으로 부착되어 있다. 작가는 조야(粗野)하게 자른 사진을 조각한 형태로 붙여 놓은 방식을 통해 카메라의 과학성과 정확한 형식이나 법칙을 기반으로 형성된 형식주의 사진을 비판했다⁷³⁾

작가에게 카메라의 기계적 특성, 그 정밀하고 정확한 사진의 과학성은 낡고 거스르기에 충분한 것으로 정의되었고, 문제의 요소로 인식되었다. 이와 같은 사진의 과학성 비판은 카메라가 발명된 뒤 카메라만이 보여줄 수 있는 아름다움, 즉 사진의 기계적인 기록성이 사물을 신선한 방식으로 바라 볼 수 있게 해준다는 형식주의자들의 믿음을 불식시킨다. 형태의 아름다움에 집착한 형식주의자들에게 카메라의 과학성은 중요한 요소였다. 카메라의 기계적인 속성은 이미지를 정교하게 만들었으며, 밝고 투명한 톤으로 표현할 수 있도록 도움을 줌으로써 형식주의 사진의 형태미를 탄생시켰다. 카메라의 기계적 기록성과 사진의 과학성은 형식주의 사진가들에겐 사진의 형태미

72) 인간과 동물의 움직임을 과학적인 맥락에서 분석하기 위해 제작된 연속동작사진.

73) 타운센트는 이외에도 우드만 사진의 과학성을 카메라 렌즈의 비유를 통해 형상화하기도 했는데 <무제(Untitled)>(1975-78)에서 작가는 거울-박제여우-유리판-작가의 얼굴을 순서대로 배열하였고 또 다른 <무제(Untitled)>(1975-76)에서는 거대한 동물의 두개골을 놓아둔 직사각형의 긴 유리 상자와 작가의 신체를 나란히 배열하였다. 타운센트는 이 같은 구도를 카메라 렌즈의 구조를 암시한 것으로 보았다.

를 체계화 시킨 원류였다. 아이러니하게도 형식주의자들은 기술적인 측면보다 사진 자체를 중요하게 여기고 집중해야 함을 강조했지만, 그들은 순수한 기계적 산물인 스트레이트 사진을 따랐고, 조형적 아름다움을 중요하게 여겼다. 1931년 웨스턴이 찍은 <양배추 잎사귀(Toadstool)>(1931)(도판26)의 피사체는 드레이핑(draping)이 잘 잡힌 옷처럼 보인다. 우리는 이 피사체의 정체를 확인하기 위해 사진의 제목을 봐야했고, 이 형상이 양배추의 잎사귀라는 것을 알게 되었을 때 놀라워했다.⁷⁴⁾ 형식주의 사진가들은 근접촬영을 통해 익숙한 오브제를 보는 방식을 다르게 만들었다. 그리고 그들은 자신들이 만들어 놓은 방식으로 아름다움을 생산했다.

그러나 우드만은 형식주의 사진가들이 지향했던 아름다움의 전형과 형태의 미를 둘러싼 특정한 관습을 작가 특유의 무질서함으로 비판한다. 아티스트 북 <무질서한 내부 기하학들>에 부착된 사진들은 형태의 순수성과 미를 지적한다. 작가는 지지분하고 넓은 공간의 여기저기를 무심한 듯 찍어낸다. 벽과 모퉁이, 바닥 그리고 신체의 부분을 질서 없이 찍어낸 사진에서 형태의 아름다움은 사장되었다. 즉흥적으로 찍어낸 듯 프레임의 중앙을 한참 벗어난 우드만의 사진은 치밀하게 계산된 근접촬영으로 조형성을 중요시한 형식주의 사진가들의 방법과는 다른 것이었다. 그들은 완벽한 조형성과 아름다움을 위해 조리개의 수치를 최대한 작게 하여 촬영하였고, 프레임(frame) 안에 피사체의 형태를 아름답게 배치해야만 직성이 풀리는 기준을 가지고 있었기 때문이다. 우드만은 형식주의 사진가들이 지향한 형태의 순수성과 근접촬영으로 얻어낸 아름다움을 일종의 클리셰(Cliché)⁷⁵⁾로 바라보았다.

작가는 <House>(1976)시리즈에서 노골적으로 혼란스러운 형태의 이미지를 생산한다. 낡은 실내 공간, 버려진 가구, 찢겨진 벽지 등을 미화하지 않고 엄격히 날 것 그대로 찍어 내었다. 그리고 긴 노출 시간을 이용하여 신

74) 수잔 손택, 앞의 책, p. 141.

75) 진부한 표현이나 고정관념을 뜻하는 프랑스어.

체를 흐릿하게 촬영하였고, 피사체를 제대로 포착하지 못해 ‘빛나간’ 프레임이 보여주는 미(美), 다시 말해 부주의가 빚어낸 아름다움을 보여주었다.⁷⁶⁾

작가는 카메라의 기계성에 의지해 형태의 아름다움에 집착한 나머지 완벽함이 아름다움의 전형이라는 평범한 주장을 한 형식주의자들의 사고를 비판했다. 그리고 이와 같은 미학적 사고가 사진의 표현력을 제한시켰다고 보았다. 형식주의 사진에서 사진의 과학성은 아름다움을 창조하지만 그 엄격한 미의 창조가 아름다움을 고갈시키기도 한다. 이점은 일정한 형식에 갇혀서 미적 형태미만을 좇은 형식주의의 한계였고, 작가에게는 문제적 요소였다.

2) 왜곡된 리얼리티에 대한 저항

“어떠한 대상을 사진기로 찍어보기 전에는 그 대상을 진정으로 봤다고 말할 수 없다.” 아마추어 사진작가이기도 했던 자연주의 문학의 주창자 에밀 졸라(Emile Zola)는 이렇게 말했다. 그의 말처럼 사진은 단순한 현실의 기록이 아니라 사물을 바라보는 기준이 되었다. 그리고 사진은 현실, 더 나아가 리얼리즘의 개념을 바꿔버렸다.⁷⁷⁾ 사진은 솔직하고 정직하다는 이유로 찬양받아 왔고 사진작가는 엄격한 관찰자였다.⁷⁸⁾ 하지만 누구라도 사물을 똑같이 사진으로 찍을 수 없다는 것을 안 순간 카메라가 객관적인 이미지를 생산해

76) 크라우스는 사진이 시, 공간에서 주체를 얼리는(freeze)는 능력을 보유한 것으로 보았고 우드만이 흔들림과 흐릿함을 이용해서 사진의 고정된 시간성을 거부한 것으로 언급했다. Chris Townsend, 앞의 책, p. 24.

77) 수잔 손택, 앞의 책, p. 134.

78) 사진 매체의 총괄적 성격은 무엇인가? 초창기 비평가들은 사진을 새로운 전달매체로서 과학을 그림제작에 이용한 것으로 보았다. 사진은 진보와 혁명의 상징이었지만 회화나 조각에 비해 열등한 것이었으며 사진은 회화를 위한 보조 장치로 존재했다. 회화의 복제수단으로 발명되어 회화와 시각구조의 유사함을 보이는 사진은 르네상스 시기 카메라 옵스 큐라로부터 기원을 찾을 수 있다. 15세기에 시작되어 17세기 18세기에 많이 활용된 카메라 옵스 큐라는 세계에 대한 객관적 진리의 접근이었고 자연의 법에 기초한 기하학적 시각을 구축했다. 카메라는 오류 없는 시각을 제공한 것이었으며 카메라의 기계적 표상은 눈으로 인식되는 신체의 감각을 능가했고 그것의 진정성(authenticity)은 의심의 여지가 없다고 인식 되었다. 따라서 사진의 힘은 실재성을 객관적으로 다루는 데 있었다. 전영백, 「미술사의 사진에 관한 화두 : 사진의 정체성과 예술성에 관한 논의」, 『미술사 연구』, 2006, 통권 제20호 p. 313.

넌다는 믿음은 사라져 갔다. 사진작가들은 사진의 객관성을 기반으로 저마다 개성 넘치는 놀랄만한 이미지를 찾았다. 알프레드 스티글리츠가 가장 적절한 순간을 찍기 위해 눈보라 속에서 세 시간동안을 견디 <5번 가의 겨울 (Winter of 15th avenue)>(1893)(도판27)를 찍은 것처럼 말이다. 특히, 형식주의 사진가들은 근접 촬영을 통해서 사물을 보는 사진의 가장 독창적인 방법을 찾았다. 그렇지만 피사체를 매우 가까이에서 찍거나 멀리서 찍는 방식은 이미지를 인식하기 힘들게 만들었으며, 주변 환경에서 떨어져 나온 피사체는 추상적으로 바뀌었다.⁷⁹⁾

사진이 예술과 영원히 양면적인 관계를 맺도록 만든 것은 옛날엔 사진이 받아들인 리얼리즘이었으며, 이제는 모더니즘의 유산이다.⁸⁰⁾

결국 형식주의 사진가들은 카메라의 기계성으로부터 야기된 파편적이고, 왜곡된 시각에 의해 자기식대로 리얼리즘을 생산했다. 그들은 피사체의 이상적인(아름다운) 재현을 위해 현실의 불필요한 부분을 프레임(frame)안에서 정교하게 잘라내었고, 세상을 사진의 평면성(flatten)안에 붙잡아두려고 했다. 따라서 형식주의 사진은 현실을 왜곡하였으며, 신뢰할 만한 사진을 만들어 내지 못했다. 사진의 개별 속성으로 규정되는 프레임은 1966년 존 사코우스키(John Szarkowski)의 글 「사진가의 눈(The Photographer's Eye)」에서 언급되었다. 그는 사진가에 의한 이미지는 사진가에 의해 창조되는 것이 아니라 선택되는 것이라고 했다. 필름의 네 모서리는 사진가가 가장 중요하다고 생각하는 것을 남기고 잘라낸 것이기 때문에 사진에 찍힌 대상과 사진에 담긴 대상은 서로 상이하다. 그런 즉, 사진을 찍는다는 것은 그 자체로 현실을 왜곡한다. 또한 사진은 평평하다. 평평한 종이에 사진을 찍는

79) 수잔 손택, 앞의 책, pp. 138~139.

80) 같은 책, p. 186.

다는 것은 현실을 가둬두는 방법이고 그대로 제자리에 있게 만드는 방법이기도 하다. 이것은 현실이 평평한 이미지, 즉 현실의 이미지가 카메라로 찍혀서 사진에 담기는 순간 이미지는 고정되는 것을 의미한다. 이러한 이미지의 고정은 사진이 지닌 명백함의 힘, 사진에서 보이는 것은 확실하며 그 확실성은 절대적임을 암시한다. 그러나 실제 입체감이 있는 대상이 사진의 평면성에 고정(죽음)⁸¹⁾될 때 실재와 다른 대상이 된다. 다시 말해 사진의 명백함이 사진의 본질이라도 현실과의 직접적인 관계에서는 의구심을 일으킨다. 예를 들어 마이너 화이트에게 풍경사진이 곧 작가의 내면 풍경이었고, 시스킨드와 켈러헌, 랭이 자신들의 작품을 예술 추구였다고 밝힌 점에서 보듯, 현실과 사진의 관계에서 격차는 발생한다.⁸²⁾

우드만은 형식주의 사진의 리얼리티가 사진의 프레임과 평면성 안에서 본질적으로 은폐된다고 보았다. 왜냐하면 형식주의 사진가들은 신뢰할 만한 기록으로서의 사진보다 아름다운 형태의 표현에 집중하기 위해 대상의 일부만을 프레임에 고정시켜 사진을 제작했기 때문이다. 크라우스는 작가의 비평을 시작하기 전에 리스디 교수들이 수용한 바우하우스의 교육 시스템과 그들의 언어에 대해 언급했다. 그녀는 바우하우스의 언어를 즉물주의 혹은 객관성의 세상으로 정의했다. 이 객관성은 대상의 진정한 특성(properties) - 나무의 변화무쌍한 리듬, 철의 차가움과 빛남 - 과 형태나 색상의 범칙을 의미하는 것이다. 객관성의 특성은 객관적(objective)이거나 형식적인(formal)것으로, 구성적 조화와 대조라는 규칙이 존재하며, 교육적으로 학습되어진 형식적 언어(formal language)안에서 설명된다. 즉 모더니즘 교육이다.⁸³⁾ 크라우스는 우드만의 작품을 객관적 언어에 대한 레지스탕스이며, 동

81) 수잔 손택은 '고정'을 '시간의 고정'이며 사진이 만들어 놓은 무례하고도 신랄한 정체 상태로 설명했다.

82) 수잔 손택, 앞의 책, p. 186.

83) 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss)가 언급한 객관성인 모더니즘의 형식주의는 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)에 의해 형성된 담론으로 그린버그는 모든 미디어에는 고유한 특성과 본질이 존재하며 회화의 본질적 특성은 원근법에 반대되는 평면성(flatness)이라는 것이다. Rosalind Krauss,

시에 객관적인 언어가 가시적이고 아주 중요한 요소가 아니라는 입장을 표출한 것으로 표현했다. 이것은 우드만이 모더니즘 교육으로 형성된 것, 즉 사진의 프레임과 평면적 특성을 비판한 것으로 설명된다. 그리고 이것들을 이용하여 절대적 미(美)만을 고집한 나머지 왜곡된 리얼리즘을 생산한 형식주의 사진을 비판한 것으로 받아들일 수 있다.

우드만은 1979~80년대 무제사진들에서 프레임의 속성을 언급함으로써 형식주의 리얼리티에 대항한다. 작가는 사각의 유리 프레임을 손바닥으로 가볍게 들고 있는 <무제(Untitled)>(1979~80)(도판28)에선 유리 프레임 밖으로 빠져나온 손바닥으로, 그리고 <무제(Untitled)>(1980~81)(도판29)에선 작은 유리 프레임에 담겨지지 않는 소라 조형물을 통해 대상의 리얼리티가 프레임 안에 온전히 담길 수 없음을 표현했으며, 동시에 이를 비판했다. 또한 우드만은 리스디 제학시절 제작한 <모델 찰리(Charlie The Model)>(1976~77)(도판30)와 <공간(Space²)>(1975~76)(도판31)에서 프레임과 평면성을 동시에 다루었다. <모델 찰리>에서 찰리는 19년간 리스디에서 활동한 모델이다. 그는 직사각형의 긴 종이와 거울을 자신의 신체 이곳저곳에 대보기도 하고 비춰보기도 한다. 몸에 비해 작은 종이와 거울, 흔들림으로 방해받는 종이의 형태, 창을 통해 들어오는 밝은 빛의 아른거림은 종이와 거울이라는 평면적 물체와 신체의 결합을 방해하는 요소로써 존재한다. 그 결과 찰리의 신체는 종이와 거울에 완벽하게 부합되지 못한다. 여기서 종이는 프레임의 상징이기도 하며, 사진의 평면성도 의미한다. 입체적인 신체는 평평한 종이에 잘 들어맞지 않는다. 이것은 사진이라는 사각의 평평한 종이가 현실을 다 담아낼 수 없고, 진실을 반영할 수 없다는 것을 의미한다. 다시 말해, 사진 매체의 사실성이 지닌 불투명함을 드러내는 것이다. 크라우스는 <모델 찰리>연작의 마지막 사진을 다음과 같은 의미에서 죽음(death)과 연관시킨

앞의 책, p. 161~162.

다. 찰리는 팔과 다리를 벌린 채 어두운 코너에 있다. 그의 가슴을 누르고 있는 판유리와 작가가 적어놓은 설명(caption), “때때로 사물은 매우 어두워 보인다. 찰리는 심장마비를 겪었다. 나는 그가 빨리 회복되기 바란다.”⁸⁴⁾는 평평한 사진에 입체적인 찰리의 신체가 고정(죽음)된 것을 의미한다. 사진에서의 고정은 실제 대상과 다른 모습을 의미하는 것으로, 변화하는 찰리의 신체를 평평한 사진 안에 고정시키는 것은 현실을 은폐시키는 형식주의 리얼리티와 연결된다.

또 다른 사진 <공간(Space²)>에서 작가는 모델로써 직접 등장한다. 작가의 신체는 직사각형의 유리상자안에서 유리에 밀착된 모습으로 나타난다. 얼굴과 가슴은 평면의 유리판에 눌러져 있고, 작가의 팔과 손은 상자의 프레임 밖으로 노출되어있다. 여기서 직사각형의 유리 상자는 프레임이 되고, 신체는 프레임을 공격하는 요소로서 나타난다. 그리고 평평한 유리에 눌러서 왜곡된 신체는 형식주의 사진의 리얼리즘의 부조리를 표현해 낸 것이다.

형식주의 사진가들은 대상을 세밀하게 관찰하고 그것의 본질을 명확히 드러내기 위해 좋은 구도를 잡는 방법을 익혔다. 하지만 그들은 보편적이며 객관적인 사고 보다 주관적 사고를 중시하였고, 현실의 객관적 묘사 보다 주관적인 내면적 세계에 주목했다.⁸⁵⁾ 그리하여 형식주의 사진가들은 개인의 식에 치중하여 편향적 사진 성향을 낳았고, 그들의 리얼리즘은 불명확함으로 귀결되었다.

작가는 조형성을 중시한 형식주의 사진교육이 진부한 리얼리즘을 생산한 점에서 형식주의 사진 교육과 리얼리즘 모두를 비판한다. 그리고 <무제(Untitled)>(1975~78)(도판32)를 통해 비판성을 표현했다. 총 11장으로 구성된 사진에서 우드만은 흐릿하게 등장한다. 흐릿한 신체는 벽에 기대어 있거

84) *Sometimes things seem very dark. Charlie had a heart attack. I hope things get better for him.*, 같은 책, p. 166.

85) 박준석, 앞의 글, pp. 45~46.

나 코너 한 곳에 누워있다. 또는 일어선 채로 머리를 돌리거나 무언가를 넘어서려는 시도를 한다. 이어서 한쪽 무릎을 세워 바닥을 기기도 하고 무릎을 꿇거나 점핑을 하듯 다리를 걷어차기도 하면서 퍼포먼스를 보여준다. 작가는 사진 위에 사각의 프레임을 드로잉 해 놓았다. 평평한 사진에 그려진 드로잉은 마치 작가가 입체적 공간을 넘나드는 것처럼 보이게 한다. 작가의 역동적인 행위는 사진의 평면성에 대한 대응으로 볼 수 있다. 평평한 사진에 고정된 신체가 아니라 지속적으로 움직임을 부여함으로써 사진에 고정되는 것을 거부한다. 또한 작가가 사진에 그려놓은 사각의 드로잉은 사진의 프레임을 언급하는 것으로 프레임의 권위와 제한을 전복하는 것으로 해석할 수 있다.

사진은 어떠한 맥락에서 보는가에 따라 변한다. 그러므로 그 누구도 대상의 원래 의미를 보장하거나 확신 할 수는 없다. 그것이 아름다움 그 자체만을 추구한 형식주의 사진일 경우에는 더더욱 그렇다. 현실을 아름다운 것으로 바꾸는 사진은 진실 전달에는 취약할 수 밖에 없기 때문이다. 우드만은 모더니즘 형식주의 사진 교육과 그것이 정한 형식, 규칙, 그리고 그것에 의해 왜곡된 리얼리티를 문제적으로 여겼다. 그리고 저항의 대상으로 삼았다.

2. 형식주의 사진으로부터 확장된 장(場)

1) 시각적 촉각성의 탐구

우드만은 형식주의 사진의 미학 추구에 대한 관습과 왜곡된 리얼리티에 관한 저항이자 사진 매체의 확장된 개념을 도입하기 위해 1960년대 후반의 예술적 경향을 사진에 수용했다. 작가는 당시 성행한 미니멀리즘 조각의 체험하는 공간을 사진에 적용했다. 미니멀리즘 조각은 관객의 신체적 움직임을

요구한다. 공간에 놓인 진 작품의 크기에 따라 관객은 객체가 크면 뒤로 물러서고, 작으면 앞으로 다가서는 등 객체와 주체 사이의 확장된 상황을 만들어내었다. 미니멀리즘 조각은 관객의 신체적 참여를 통해 객체의 다양한 위치와 조명의 조건 등 공간적 맥락에서 작품을 감상하게 함으로써 작품과 관객을 관계 맺게 했다. 덧붙여 이 같은 인식과정 중 시간성은 관객이 작품을 인식하는데 있어서 공간을 무대화하는 요소로 작용했다. 따라서 미니멀리즘 조각의 공간과 시간은 작품을 지각하는 장소로써 작품을 형성하는 조건으로 작용했다.⁸⁶⁾

타운센트는 우드만이 도입한 1960년대 후반의 예술 경향을 사진의 구조를 파악하려고 했다는 점과 공간과 신체에 대한 주관적 노출이 표현되었다는 점에서 동시대 작가인 리차드 세라와 골든 마타 클락의 예술 태도와 일맥상통한다고 보았다. 이것은 우드만이 사진에서 이동과 전이, 순환 그리고 반복을 통해 지각을 이끌어 내었기 때문인데, 이는 세라를 비롯한 당시 미니멀리즘 작가들에게서 나타난 현상이었다. 그리고 그는 우드만의 이와 같은 성향을 리차드 세라의 영향으로 보는 동시에 당시 미니멀리즘 작가들로부터 시작된 퐁티(Maurice Merleau-Ponty)의 현상학을 수용했기 때문이라고 언급했다.⁸⁷⁾

전후관계를 무시한 채 명백히 변신한 우드만의 출현, 그 독특한 작업은 신체적 경험의 희열에도 불구하고 미니멀리즘의 공간과 관련된 것으로 보인다. 공간과 대상간의 감각적 경험은 미니멀리즘이 현상학적인 점을 고려한다면 미니멀리즘과 현상학의 이상적 프로젝트이다.⁸⁸⁾

86) 오정향, 「1970-80년대를 중심으로 리차드 세라의 장소 특정적 작품 연구」, 경북대학교, 석사학위논문, 2009, p.18.

87) 현상학적 공간이란 신체와 사물이 접함으로써 비로소 생성되는 공간으로 이 같은 공간개념을 미술에 적용하면 관람객이 작품을 대면하는 장소에 해당한다. 즉 현상학에서는 공간과 신체가 유기적 관계를 형성해 내는 것으로 관람자의 주체적 행위를 통하여 지각된 공간을 뜻한다. Nick Kaye, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York: Routledge, 2000, p. 2.

조지 베이커의 언급처럼 우드만이 공간 안에서 신체를 운용하고 배치하는 방식은 작가의 독특한 작업이면서 미니멀리즘 조각이 강조한 ‘지각’을 떠올리게 한다. 세라의 <스트라이크(Strike)>(1969-71)(도판33)는 사물과 신체의 현상학을 유도해낸 작품이다. 거대한 철판은 갤러리 구석에 위치한다. 관객에게 이 거대한 철판은 신체를 위협하는 물건으로 나타나며 관객의 불안함을 자아낸다. 세라의 <스트라이크>를 패러디한 우드만의 <무제(Untitled)>(1976)(도판34)는 비록 그 매체가 사진이지만, 낡은 실내 건물에 아슬아슬하게 균형을 잡고 있는 나무 문짝이 관람자들을 불안하게 만든다. 관람자는 마치 그 공간에서 실제 불안함을 경험하는 것 같은 느낌에 도취된다. 우드만은 세라가 조각에서 창출한 심리적 불안감을 사진을 통해 발현해 내었고, 그 심리적 불안감은 촉각적으로 관람자의 감각을 자극시켰다.

당신은 믿지 못할 것이다. 내가 프란체스카를 위해 얼마나 자주 먼지, 톱밥과 같은 물질과 함께 공간을 데굴데굴 굴렀는지, 그리고 그것을 경험하고 느끼려고 어떠한 신체적인 경험을 하였는지. 1월의 온기도 없는 방에 서서 프란체스카가 됐다고 할 때까지 4시간 동안 알몸으로 서서 기다리면서.⁸⁹⁾

우드만의 친구이자 사진작가 슬로언 랭킨의 언급은 우드만이 미니멀리즘 조각의 신체적 경험을 사진에서 강조했다는 점을 알 수 있다. 우드만은 미니멀리즘 조각의 신체적 체험과 지각을 사진 안에서 촉각적으로 발현해 내고자 했다. 이를 위해 작가의 사진공간은 체험의 장소가 되었고, 신체는 체험하는 주체가 되었다. 따라서 관람자는 공간을 체험하는 작가의 신체를 바라보면서 시각적 촉각성을 경험하게 된다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)은

88) 같은 책, p. 45.

89) George Baker, "Francesca Woodman reconsidered." p.55, 심소미, 앞의 글, p. 39에서 재인용.

기술복제 시대의 예술작품에서 영화와 건축에 대해 시각적 촉각성(opische Taktilität)을 언급했다. 그의 언급을 따르면 촉각성은 신체적 접촉에 의한 촉각이 아닌 시각적 촉각성을 의미한다는 것으로 설명한다. 다시 말해 이미지를 눈으로 느끼는 시각적 체험으로써의 촉각성이다.⁹⁰⁾ 몸의 감각 영역에 주목한 그의 언급은 예술을 수용하는 과정에서 그 대상을 시각적으로 지각하기보다 눈으로 느껴지는 감각, 마치 촉각성과 비슷한 지각을 통해 예술을 체험하게 됨을 설명한다. 이와 같은 감각의 확장은 재현의 논리를 해체하고 시각중심주의의 논리를 뒤집는 것이다.

형식주의의 관조적 시각으로부터 탈피하기 위해 우드만의 신체는 시각적 촉각성의 체험을 사진 공간에서 다양하게 유도해 내었다. 그 중 <천사가 되는 것에 관해(On Being an Angel #1)>(1977)(도판35)에서 우드만은 상의를 벗은 상태로 허리를 뒤로 젖혀 카메라를 응시한다. 밝은 빛이 그녀의 가슴을 비치면서 바닥의 어두운 부분과 대조를 이루고 가슴은 더욱 강조된다.

같은 시리즈인 <천사가 되는 것에 관해(On Being an Angel)>(도판36)에서 우드만은 입을 벌린 상태로 머리를 뒤로 젖힌 상태인데 그녀의 얼굴은 화면에서 잘려져 있다. 이 시리즈에서 작가는 실재하지 않은 파편화된 이미지로 나타난다. 작가는 얼굴을 거꾸로 보여주거나 보여주지 않으므로 비가시적인 초상으로 존재하는데 이점은 여자, 여자 작가 혹은 작가 스스로의 이미지로 읽혀지는 코드를 방해 한다. 이미지에서 작가는 사적인(personal) 혹은 사적이지 않은(non-personal) 상태를 제시하면서 관람객에게 작가의 신체가 아닌 천사의 형상을 보는 듯한 경험을 유도해 내고 있다.⁹¹⁾ 이와 함께 우드만은 로마에서 제작한 엔젤 시리즈에서도 스스로를 지우고 천사라는

90) “보기는 확실히 하나의 열림이자 의식이며 모든 감수성, 의식으로서의 열림은, 시각이라고 불린다. 그러나 인지에 종속된 상태에서조차도 보기는 접촉과 근접성을 유지한다. 보이는 것이 눈을 어루만진다. 우리는 만지듯이 보고 듣는다. “Levinas, “Collected Philosophical Papers” (Dordrecht :Martinus Nijhoff, 1987), p. 118, 데이비드 라이클 레빈 (외), 정설철·백문임 옮김, 『모더니티와 시각의 해체모니』, 시각과 언어, 2004, p. 419에서 재인용.

91) Tracey Warr , *The Artist's Body*, Phaidon Press (April 2, 2012) p. 170.

또 다른 존재를 창출해 내어 사진을 보는 관람자로 하여금 천사를 보는 것 같은 시각적 체험, 즉 촉각적 감각을 불러일으켰다.(도판37)

이와 더불어 작가의 사진에서 시각적 촉각성의 감지는 또한 시간성의 도입에 의해 완성되었다. 우드만이 관객의 촉각적 감각을 유도해내기 위해 시간성을 개입시킨 것은 1960년대 미술가들이 실행한 과정미술 안에서 설명이 가능하다. 당시 미니멀리즘의 견고한 사물성에 싫증을 느낀 포스트 미니멀리즘 아트는 재료의 속성에 관심을 가졌다. 그리고 이 같은 관심은 작품 자체가 변화하는 가능성에 주목하여 과정의 개념을 생산해 내었다. 이로써 제작과정이 배제된 미니멀리즘과 달리 제작과정을 보여주거나 제작하는 행위를 관객이 감상할 수 있도록 하는 과정미술이 등장하였다.⁹²⁾ 과정미술은 과정의 연속성을 보여주어야 했기 때문에 시간은 중요한 개념으로 자리했다.

우드만의 사진에서 나타나는 흔들림 사진은 고정된 사진의 시간성을 흔드는 것으로 보기에 충분하다. 작가는 긴 노출 시간을 이용해 신체를 흐릿하게 담아내어, 과거의 기록을 담은 사진이 아닌 사진, 그것이 찍혀진 일정시간의 과정을 담아내었다.⁹³⁾ <우드만의 필그림 밀 Pilgrim Mill 작업실 (Francesca Woodman's studio at Pilgrim Mill)>(1976-77)(도판38)에서 우드만은 그녀의 스튜디오에 있다. 바닥엔 소품으로 이용하는 패브릭이 있고 정면엔 암 চে어와 거울이 함께 놓여 있다. 허름한 작업실은 삭막하고 황폐한 공간으로 느껴진다. 사진이 길게 붙여진 왼쪽 벽으로 우드만의 모습이 보인다. 긴 드레스에 부츠를 신은 모습이지만, 우드만의 형체는 마치 연기 같고 그림자 같은 모습으로 존재한다. 어디론가 이동하려는 듯 카메라 앞으

92) 정경연, 송윤진, 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유의 가변성 연구 : 로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」, 『한국영상미디어협회, 예술과 미디어』 제13권 제4호 (2014년 11월), p. 121.

93) 크라우스는 사진이란 시, 공간에서 주체를 얼리는(freeze)능력을 보유했다고 보았고, 우드만이 흔들림과 흐릿함을 이용, 즉 시간성을 도입하여 사진의 고정성을 거부한 것으로 보았다. Chris Townsend, 앞의 책, p. 24.

로 걸어 나오는 모습은 긴 노출 시간 동안 일어난 일로써 우드만은 유령처럼 공간의 흔적이 된다. 작가의 모습은 역동성과 빠른 속도감으로 사진 안에서 표현했다. 이와 같은 신체의 흐릿한 움직임과 유령 같은 형체는 관람객에게 낯선 경험을 체험하게 하여 촉각적으로 다가온다. 마치 눈앞에서 괴기할 형체로 나타난 작가의 신체를 시각적 체험, 즉 촉각적으로 느끼는 것이다. 우드만의 시간성 도입은 흔들림 이외에도 영화적 요소를 사진에 허용 시킴으로써 좀 더 구체적으로 나타난다.

<물과 천을 가로지르는 물고기(Fish across marble cloth and water)>(1980)(도판39)에서 우드만은 영화적 영상을 연상시키듯 사진을 연결하여 작품을 완성한다. 총8장이 연결된 이 작품에서 물고기는 헤엄치듯 오른쪽에서 왼쪽으로 이동한다. 물고기는 대리석 천위를 힘차게 헤엄쳐 천과 물을 가르고 구부러진 몸을 열심히 움직여서 마지막으로 가장 왼쪽에 있는 우드만의 팔을 통과한다. 일 열로 나열된 사진의 배열은 시간의 전후 관계와 지속되는 시간을 표현한다. 그리고 종이 위에 한 장씩 부착된 사진의 배열방식은 영화의 필름 같은 인상을 준다. 일반적으로 사진은 서술적 형식으로 영화와는 대조를 이룬다. 사진이 과거회상적 이라면 영화는 미래지향적이기 때문이다. 영화는 앞으로 일어날 일에 대한 예상과 기다림으로 관람자를 몰입하게 하며 ‘여기와 지금’이라는 즉시성을 통해 매력을 발산한다.⁹⁴⁾ 그러나 사진은 ‘이미 존재했다’라는 과거 시제로 나타나며 ‘거기와 그때’로 표현되었다. 이를 뒷받침하듯 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 그의 사진 철학에서 사진이란 과거에 ‘이미 존재한 것’을 기록하는 것이라고 언급했다.

그런 모방들과는 반대로 내가 사진에서 결코 부정할 수 없는 점은 사

94) 김우임, 「포스트모던 시간에서의 시간표현 연구」, 이화여자대학교, 석사학위논문, 2004, p. 37.

물이 거기 있었다는 것이다. 현실과 과거라는 이중적 위치가 결합되어 있다. 그리고 이러한 제약은 사진만을 위해서 존재하기 때문에 우리는 환원을 통해서 그것을 사진의 본질 자체, 노에마라고 간주해야 한다. (...) 따라서 사진의 노에마라는 명칭은 ‘그것은-존재-했음,’ 혹은 ‘완전한 것’이 될 것이다. 95)

하지만 어떤 사진이든 일정 시간 동안의 노출로 찍히는 것이고, 반드시 구별되는 시간의 한 묶음을 기록한 것이기 때문에 사진은 만들어졌던 그 시간 동안을 기록한다. 즉, 순간에 찍히는 사진이란 존재 할 수 없으며, 실제 사진은 일정시간에 포착된 하나의 장면일 뿐이다.96) 작가는 여러 장의 사진을 연속적으로 배열하여 이동하는 물고기의 움직임을 극대화함으로써 사진에 시간성을 표현해 내었다. 이와 같은 작가의 사진배열은 영화적 서술 형식을 따랐다. 그러나 작가는 영화의 모든 조건을 사진에 담진 않았으며 영화에서 얻을 수 있는 내러티브적인 요소는 모두 배제했다.

이것은 동시대 포토 시퀀스(Photo Sequence) 작가 듀안 마이클(Duane Michals)의 사진 시간성과는 대조되는 부분이다. 마이클은 영화의 내러티브적인 서술 방식과 연속적인 시퀀스를 이용해 전체로써의 하나의 이미지를 보여주었다. 그는 사진의 전개과정을 표현하기 위해 시간을 전달체로 이용했고, 그가 연출한 상황을 관람자들에게 공유하게 하여 해석하도록 도왔다. 따라서 그의 시간은 영화적 방식을 통해 관객의 서술적 논리를 유도해 내는 것을 목적으로 한다. 이와는 대조적으로 우드만은 허구적인 이미지와 구성적인 이야기를 사진에 포함 시키지 않았다. 다만, 이동하는 물고기와 그것의 움직임으로 관람자가 마치 물고기의 이동을 보는 것 같은 시각적 촉각성을

95) 롤랑 바르트, 앞의 책, p. 98에서 재인용.

96) 사진에서의 시간성은 사진은 ‘존재했다’라는 과거 시제로 나타난다. 시간의 압축을 나타내는 사진은 ‘죽을 것이다’라는 미래 시제를 동시에 내포하고 있다. 사진을 찍는 행위는 찍는 순간부터 죽음을 의미한다는 롤랑바르트의 말처럼 시간을 고정시킨다. 위커 에반스(외), 앞의 책 pp. 175~182 요약.

느끼게 해주었다. 여기서 우리는 우드만의 관심과 탐구의 영역이 사진에 몰두해 있음을 알 수 있다. 왜냐하면 작가의 영화적 방식 활용은 사진 이미지를 이야기로 전달하기 위함이 아니라 사진이 가진 잠재된 가능성을 탐구하는 수단이었기 때문이다.

우드만이 이용한 미니멀리즘 조각의 체험과 지각 그리고 과정미술의 시간성은 사진 안에서 촉각적 감각을 발현해 내었다. 작가가 사진에 촉각적 감각을 주입한 것은 형식주의 사진의 한계를 극복하기 위한 것으로 볼 수 있다. 형식주의 사진은 군더더기 없는 화면 구성과 안정된 프레이밍으로 사진의 아우라를 생성하고 사진미학을 강조하는데 주력했다. 또한 사진의 복잡성과 리얼리티가 사진 그 자체를 위협한다는 명목으로 스티글리츠의 예술사진의 개념을 따라 미학적 사진을 확립하고자했다. 이를 위해 형식주의 작가들은 사진이 많은 시간을 포함하고 있다는 것을 무시하고 순간의 사진으로 아름다운 사진만을 완성해 내었다. 그리하여 형식주의 사진은 피사체를 고정시켜 아름다움과 아우라 그리고 제의적 가치를 얻었고, 우드만은 이 점이 사진의 표현적 한계와 고립을 가져왔다고 보았다. 따라서 작가는 1970년대의 미술사적 맥락 안에서 포스트미니멀리즘 작가들이 수용한 현상학적 공간과 신체 그리고 사진이 배제한 시간성을 이용했다. 그리고 작가는 사진의 공간을 체험의 장으로, 신체를 체험하는 주체로 활용함으로써 관람자에게 사진을 촉각적으로 느끼게 했으며 그 결과 시각의 관점이 아닌 눈으로 만져지는 감각으로써의 촉각적 표현을 수용할 수 있었다. 이에 따라 우드만의 시각적 촉각성의 탐구는 형식주의 사진미학의 진부함을 넘어 형식주의의 해체였으며, 형식주의 사진의 통제성으로부터 확장된 사진을 생산해내었다.

2) 체험하는 전시로의 전환

우드만은 형식주의 사진의 미학과 형식의 강조가 사진의 확장을 단절시키는 요인으로써 작용한 것으로 보았다. 따라서 작가는 시각적 촉각성을 사진 내부에 시도함으로써 형식주의 사진미학의 한계를 넘어서려는 작가 주의적 사고를 실행해 내었다. 그리고 이와 같은 사진의 확장을 위한 작가의식은 사진 그 자체를 넘어 전시공간으로 이어졌다.

1978년 우드만은 리스디 우즈 갤러리(Woods-Gerry Gallery)에서 열린 졸업전시 《스완 송(Swan Song)》(도판40)에서 관람객의 체험을 유도해 내는 3차원의 사진을 소개한다. 작가는 방 전체를 전시공간으로 삼았다. 전시장은 젤라틴 실버 프린트(gelatin silver prints)로 만들어진 대형 사이즈(3feet×3feet)의 사진과 포스트 카드 보다 작은 사진을 병치했다. 작가는 롤타입의 사진을 찢어 벽면에 핀으로 고정했는가 하면 천장에 아주 가까이 붙이거나 바닥과 만나는 부분에 사진을 놓았다. 이런 방식은 프레임 안에 사진을 넣어 걸어둔 전통적인 방식에서 벗어난 것이었다. 모더니즘 형식주의 사진 전시는 개별적인 작품의 미학을 중시한 방식이었다. 1962년 모마 사진분과의 디렉터였던 존 사코우스키는 사진의 미학적 역할을 강조하면서, 그 자체의 영역에서 미학적 확립을 시도했던 인물이다. 그의 이런 점은 1964년에 기획한 사진 전시 《사진가의 눈》에서도 잘 나타났다. 이 전시에서 그는 형식주의적 주제를 다루면서 스티글리츠와 아담스 같은 대가와 무명작가들의 작품을 함께 전시했다. 그는 사진을 예술 고유의 기능과 담론으로부터 분화시켰고, 회화 전통과의 연속성을 중시하며 모더니즘 미술로 정립하고자 했다.⁹⁷⁾ 이와 같은 전시 방식은 형식주의 사진이 지향하는 아우라의 실현과 미학적 자율성을 숭배하는 제의적 가치가 표현되는 장으로 읽을 수 있다.

97) 손영실, 「사진적 모더니즘의 담론적 공간에 관한 비평적 재고」, 『한국기초조형학회』, 2016, p. 250.

이와는 대조적으로 우드만의 전시는 개별적인 작품의 중시보다 전시 자체의 전체적인 구성 효과를 노린 것으로 볼 수 있다. 작가는 벽, 바닥, 천장에 이르기까지 공간 전체를 전시공간으로 활용했고, 이것은 전시보다 설치에 중점을 둔 것이었다. 이런 방식은 또한 의도적으로 전시공간의 신체적 체험을 유도하고 관계 맺을 수 있도록 하기 위함이기도 했다.

우드만의 설치 사진 <무제(Untitled)>(1978)(도판41.42)는 작가의 작업실 천장에 작은 구멍을 뚫고 그 속에 카메라 렌즈를 꽂아 완성된 사진으로 이전의 작업과는 다른 방식이다. 우리는 사진에 들출된 검정 케이블 선을 보고 사진가의 의도를 파악 할 수 있다. 작가는 카메라를 향해 얼굴을 공개하지 않은 채로 신체의 포즈를 바꿔가며 자신의 움직임 찍는다. 작가의 여러 가지 포즈는 케이블을 이용해 자유롭게 찍혀진 것으로 관람객은 그 움직임에 유도된다. 이것은 벽과 벽을 이동하는 사진 설치와 함께 관람객에게 신체적 참여를 유도한 것으로 현상학적 시도라고 볼 수 있다. 우드만은 형식주의 사진 전시와는 확연히 구별되는 설치 중심의 걸이 방식과 관람객의 신체적 참여를 이끄는 형식으로 확장된 장으로 사진을 이끌어 내었다. 그리고 설치와 참여 중심의 전시방식은 다음 전시의 토대가 되었다.

1980년 우드만은 그 동안 사용한 젤라틴 실버 프린트 대신 해상력이 높아 복사 인화용 감광재료로 사용되는 디아조 타입(diazotype) 방식을 경험했다.

작가는 아세트산과 투명한 조직의 종이를 구성된 네거티브들을 이용하거나 슬라이드 프로젝터로 이미지를 투영함으로써 빛에 민감한 대형 시트를 노출시켰다. 이 대형 시트는 블루프린트 프로세서에 의해 인화되었는데 결과적으로 블루프린트 작업은 젤라틴 실버 프린트 보다 더 부드럽고, 시안블루⁹⁸⁾와 세피아 브라운의 계조범위⁹⁹⁾가 높아져서 퀄리티가 더 좋았다.

98) 화학염료인 시아닌(cyanine)의 청색, 바렌 색조의 녹색을 띤 청색으로 그림물감 이름으로 널리 알려진 시룰리언 블루(cerulean blue)라고도 한다.

99) 사진 감광 재료에 노출을 주고 현상한 경우, 화상의 사진 농도는 노출량에 따라 변화한다. 사진 재료가 받은 노출량과 사진 농도 증가의 관계를 계조라고 한다. 현상의 계조는 감광 재료의 종류, 노출 범

블루프린트에서의 경험은 매우 효과적이었다. 나는 블루프린트로 어떤 사이즈의 이미지라도 생산해낼 수 있다. 나는 이 겨울 신전(temple)을 건축하는 것에 집중하고 있다.¹⁰⁰⁾

뉴욕에서 우드만은 로마에 있는 미국 작가 수잔느 산토로(Suzanne Santoro)에게 디아조 타입의 경험을 이렇게 털어놓았다. 디아조 타입 방식을 경험하고 작가는 그룹전시 《비욘드 포토 80 (*Beyond photography 80*)》에 참여했다. 여기서 작가는 총길이가 15피트이며, 건축학적으로 구성된 개성 있는 블루프린트 콜라주인 《템플 프로젝트(Temple project)》(1980)(도판43)를 선보인다.¹⁰¹⁾ 템플 프로젝트에 담긴 <카리아티드(Caryatid)>(도판 44.45.46)¹⁰²⁾는 마치 고대 로마 신전의 파사드(façade)를 떠올리게 한다. 우드만이 이와 같이 실물크기의 5배가 넘는 대형 사진을 제작한 것은 사진을 볼 때 느껴지는 심리적, 물리적 경험을 유도하기 위함이다. 관람객은 대형 크기의 사진을 접할 때 그 크기에 압도당한다. 작가는 대형사진을 벽에 설치함으로써 관람객이 사진크기에 압도되는 체험을 경험하게 함으로써 사진에 대한 새로운 느낌, 작품과 대치되어 압도 되는 경험을 유도해 내었다. 이 같은 방식은 사진을 책이나 잡지의 이미지로 수용하는 전통적인 방식과는 다른 것이기도 하다. 우드만은 사진을 앨범, 책, 사진첩에 실리는 한정된 형식에서 벗어나게 했다. 또한 관람자가 아우라의 구현을 야기 시킨 모더니즘 사진으로부터 탈피하여 작품을 체험하고 전시에 참여하도록 했다. 이처럼 작가는 사진의 확장을 위해 모더니즘 전시와는 구별되는 설치방식과 대형사진의 압도적인 크기를 이용했다. 1947년까지 현대미술관 사진분과의 초대 큐레이터였던 뉴홀과 부위원장인 Group f/64의 안셀 아담스가 기획한 전시는

위 및 현상 조건에 따라 다르고 이것을 수량적으로 나타내는 데는 계조를 이용한다. 사진 작화에서는 인화와 네거티브 현상의 상태를 정성적으로 가리켜서 말하는 경우가 많다.

100) Corey Keller, 앞의 책, p. 180에서 인용.

101) 같은 책, p. 180.

102) 고대 그리스 신전 건축에서 기둥으로 사용된 여인상.

사진의 유일성과 개인적 표현 강조를 위한 형식주의적 접근이었다. 그들의 전시기획은 다양한 사진 영역을 미학적이라는 단일한 사진적 특성으로 일축시킨 것이다. 즉 그들에게 미술관이란 물리적인 장소일 뿐 아니라 미학적 담론의 장으로 이용된 것이다.¹⁰³⁾ 이와는 구별되게 우드만의 전시방식은 관람자와 사진작품이 물리적 관계를 맺는 장소였고 사진의 미학적 자율성이 소멸한 공간이었다. 작가의 전시는 사진의 확장된 가능성을 모색하는 방향으로 진행되었고 사진의 확장적 담론의 장이기도 했던 것이다.

사진과 미학의 합성어로 사진에서 미학적 가치를 탐구한 사진미학 (photograph aesthetics)은 사진을 카메라라는 매체를 사용한 예술적 창작물로 인정하고 그 자체의 미를 고찰했다. 이렇게 사진은 주어진 매체의 정의나 재료에 의지해왔고, 스티글리츠 이래로 형식미를 중시하면서 피사체를 특권적 위치에 올려놓았다. 스티글리츠로부터 이어진 무미건조한 미학의 탐구는 에드워드 웨스턴과 Group f/64의 형식주의 조형사진을 이룩했으며, 바우하우스의 전통을 이어받은 해리 캘러한의 다큐멘터리와 추상을 합성한 특색 있는 미적 이미지를 구축했다. 그리고 미국의 사진교육으로 이어지면서 고착화되었다.

우드만은 지난 시대 사진의 관습을 따르기보다 그것을 해체하였고 더 나아가 사진의 범위를 관객 참여, 설치, 체험의 전시로 확장시킴으로써 사진의 새로운 길을 열어주었다. 작가는 사진매체의 전통적 정의와 재료에 의지하기보다 사진 그 자체의 잠재성과 확장성에 눈을 돌렸다. 그리고 사진을 사진 내부에서만 파고들기보다 전시공간으로 이동시켜 탐구함으로써 사진의 물리적, 재료적 범위를 확장시켰다.

103) 김나정, 「인간가족 The Family of Man전의 이면」, 이화여자대학교, 석사학위논문, 2007, p. 24.

V. 결 론

우드만은 10대 초반의 이른 나이에 작업을 시작한 덕에 22세에 자살로 생을 마감하기 전까지 비교적 많은 작품을 남겼다.(도판47) 하지만 사후에나 열린 개인전과 다채롭지 못한 학술적 연구로 인해 지난 30년간 작가의 존재는 미미했고, 우드만은 개인적으로 짧은 생애를 산 불운한 여성이었다. 작가가 남긴 작품은 1960년대 후반에서부터 1980년도까지에 집중되어 있는데, 이시기가 새로운 미술 형식에 대한 수용이 촉구된 시기라는 점과 당시 작가가 전통적인 주제와 규범의 진부함을 인식하고 미술의 변화를 이해하고 있었다는 점에서 작품 속에서 작가만의 독특한 시각이 담겨있다. 1960~70년대는 미술의 복합적인 매체 개념과 확장된 미술 개념의 형성을 촉진한 시기였다. 20세기 중후반 까지 ‘미학적 근대주의’로 이해되는 모더니즘은 서구의 문화와 예술, 사고를 지배해왔지만 이후 본격적으로 발생한 포스트모더니즘에 의해 도전 받았다. 새로운 세상을 위한 시대의 정신이었던 포스트모더니즘은 모더니즘이 수립한 예술의 절대적 미를 공격하였고, 예술 장르간의 폐쇄성에 대해 반발했다.

우드만은 1960년대부터 1980년대까지의 미술의 변화를 겪은 작가로써 웨스턴 주의 사진 예술의 절대성과 관조적 예술 사진을 지향한 형식주의 사진의 문제에 비판적 관점을 지니고 있었다. 그리고 이것은 작가의 작품에 중요한 소재가 되었다. 이에 따라 본 논문은 새로운 예술 형식을 추구한 시대를 맞이한 우드만이 모더니즘 형식주의 사진의 문제점과 한계를 지적해 나간 과정을 고찰했다.

우드만의 반 형식주의적 시각은 형식주의 사진이 지향한 ‘절대적 미(美)’로부터 비롯되었다. 형식주의 사진은 피사체의 외형을 재현하는 카메라의

기계성에 의존했다. 현실을 객관적으로 다룬다는 점에서 기계적, 산업적 산물로 인식된 사진의 실재성에 의지한 형식주의 사진은 순수한 미적 경험을 불러일으키는 조형적인 아름다움을 중요시했다. 형식주의 사진에서 사진의 객관성은 현실을 아름다운 무언가로 바꿔치기하는 수단으로 이용되었다. 그러나 사진의 객관성은 미적 의식을 고양시켰을 진 몰라도 현실적 정서는 메마르게 만들었고, 완벽한 아름다움의 추구로 인해 현실의 리얼리티는 외면되었다.

1980년대 우드만은 아티스트 북 <무질서한 내부 기하학들>과 <무제>등에서 사진의 과학성과 카메라의 기계성을 형식주의 사진의 형태미를 완성시킨 요소로 인식하고 공격했다. 작가는 과학성에 대한 비난으로써 무질서한 사진 배열 방식과 균형을 무너트린 형태, 조악한 모양으로 자른 사진 그리고 식별이 불가능하게 찍은 이미지를 통해 사진의 객관성과 이를 뒷받침하는 카메라의 기계성에 대한 문제를 제기했다. 또한 사진프레임이 본질적으로 현실을 은폐하고 왜곡한다고 보고 이를 리스디 제학시절 제작한 <모델 찰리>와 <공간²>에서 다뤘다. 나아가 프레임을 벗어난 신체, 다시 말해 신체를 종이와 유리 틀에 빚나간 형태로 존재시킴으로써 프레임에서 빠져나온 피사체를 강조했다. 이것은 형식주의 사진이 조형성만을 중시한 결과 피사체의 진정한 리얼리티를 왜곡한 것에 대한 문제 제기로 볼 수 있다. 이처럼 우드만은 미학적 가치를 탐구한 형식주의 사진의 진부함을 비정형화된 신체와 공간을 강조함으로써 비판했다.

덧붙여, 필자는 우드만의 사진과 전시에서 사진매체의 확장 가능성을 찾아보았다. 사진은 시각에 의지해 감상할 수 있는 시각예술이다. 특히, 사진 미학을 중시한 형식주의 사진에서 시각은 대상의 형태와 아름다움을 감상할 수 있는 유일한 방법이었다. 그러나 작가는 대상의 사실성과 객관적 묘사를 강조하는 형식주의 사진관을 시각적 촉각성으로 배척하고자 했다. 시각적

촉각성은 벤야민이 언급한 것으로 새로운 형태의 예술작품을 수용하는 과정에서 우리가 어떤 대상을 시각적으로 지각하지만, 그것이 우리에게 마치 촉각성과 유사한 지각의 체험을 준다는 것이다.¹⁰⁴⁾ 작가는 <천사가 되는 것에 관해>와 엔젤시리즈에서 존재하지 않는 그 무언가를 보는 것 같은 시각적 체험을 유도해 내었고, <물과 천을 가로지르는 물고기>에선 물고기의 움직임을 보여줌으로써 시각적으로 대상의 움직임을 지각하게 하는 촉각성을 느끼게 해주었다. 작가가 선택한 시각적 촉각성은 관조적 예술로써 존재한 사진의 한계를 확장시키려는 것으로 이해된다. 또한 시각예술의 관조적 틀을 넘어선 사진은 관람객의 체험을 유도하기에 충분했으며, 이것은 작가의 전시에서 실행되었다. 작가는 개인전시 《스완 송》에서 벽과 바닥 등을 이용한 사진 배치로 관람객의 신체적 체험을 유도해 내었다. 또한 그룹전시 《비운드 포토 80》의 <템플 프로젝트>에선 거대한 대형 사진을 제작하여 관람객이 대형 사진에 압도되는 경험을 느끼게 해 주었다. 우드만이 취한 체험 전시는 미학과 아우라 구현을 추구한 형식주의 사진전시방식과는 상반된 것으로, 형식주의사진의 제의적 가치 추구의 한계에서 벗어난 것으로 볼 수 있다.

1960년대 말 모더니즘 사진계는 표현의 새로운 길을 찾지 못하는 상태였다. 사진가들은 형식주의 사진의 문제점과 한계를 개념사진이나 다른 매체와 혼합한 형태로 넘어서려고 하였다. 우드만을 비롯한 사진가들은 모더니즘 형식주의 사진의 조형적 미를 향한 일방적인 표현성을 사진의 가능성을 막는 문제로 인식하고 있었다. 이를 극복하기 위해 미국의 다큐멘터리 사진작가 로버트 프랭크(Robert Frank)는 1년 동안 미국의 48개 주를 여행했다. 그는 27,000장의 사진을 찍었고 그 가운데 83장의 사진을 선별하여 1958년에 사진집으로 출판했다. 당시 뉴욕현대미술관의 사진과장인 존 사코우스키

104) 발터 벤야민, 최성만 역, 『기술복제시대의 예술작품 사진의 작은 역사 외』, 길, 2007, p. 67.

는 버스정거장과 플라스틱 전화박스, 점심식사를 하는 카운터를 찍은 그의 사진을 두고 쓸데없는 것들만 찍어놓은 사진이며, 예술이 관여할 만한 사진은 아니라고 했다. 그러나 그의 《미국인(The Americans)》 사진작품은 때로는 유머러스하게 때로는 암울하게 미국과 미국인들의 관계를 함축적으로 말한다. 또한 그의 다큐멘터리 사진은 미국과 미국인의 진정한 삶을 바라볼 수 있게 해준 동시에 미국적 삶과 시대의 기록이었다.¹⁰⁵⁾ 그리고 1960년대 다큐멘터리 작가인 다이안 아버스(Diane Arbus)는 빈부격차, 인종차별, 동성애자, 장애인, 여성지위에 대한 갈등과 같은 사회적 문제들을 사진에 담았다. 그녀에게 사진이란 현실을 드러내고 반영하는 도구로 존재하였기에 사진의 객관성을 사진 외적인 부분에서 찾았다. 그녀는 현실의 고통, 연민, 불쾌감, 일상을 그대로 보여줌으로써 형식주의 사진에 외형적, 내용적으로 도전하였다.

동시대 사진작가들의 사진적 접근과 달리 우드만은 사진매체의 능력과 가능성에 집중하였다. 작가는 사진의 객관성과 과학성을 미국사회, 일상, 생활 등 사진외적인 부분에서 찾기보다 사진의 문제점과 한계를 사진 내부에서 발견함으로써 형식주의 사진에 대한 비판적인 견해를 표출해내었다. 이 점은 우드만과 타 사진가들과의 다른 점이며 작가의 사진적 견해를 알 수 있는 부분이다. 작가는 사진을 찍는 것과 사진에 찍히는 대상, 찍는 사람, 찍히는 시간, 프레임 등 사진의 내적요소를 탐구함으로써 형식주의 사진의 문제점을 지적하였고, 사진의 확장된 능력과 가능성을 열어보였다. 그리고 작가는 관조적, 제의적, 미학적, 객관적 형식의 추구에 몰두한 모더니즘 형식주의 사진의 통제된 용어들을 계속적으로 능가하면서 모더니즘 사진의 한계를 넘어서는 것에 관심을 가졌다. 동시대 사진작가들이 모더니즘의 고급문화의 폐기와 예술매체간의 복합적 사용개념에 강하게 집착했다면 우드만

105) 김종열, 「로버트 프랭크의 사진집 《미국인들》에 관한 연구」, 『디지털디자인학』 제15권 제4호 통권48호, 2015, pp. 289.

은 사진을 직접적으로 겨냥했다. 그녀는 다다(Dada)가 모든 예술 규범과 일관된 질서를 무시하고 심지어 그들 고유의 기준마저도 공격한 것과 논리적인 체계를 해체하고 형식적인 질서에 대항한 것처럼 형식주의 사진의 형식과 구조에 대응했다. 또한 포스트 미니멀리즘이 미니멀리즘의 알려지지 않은 것을 찾아 감돈 것처럼 우드만은 사진의 알려지지 않은 능력을 찾아 유희했다. 이를 위해 작가는 사진매체 안에서 생각하고 작업하면서 형식주의 사진의 문제점을 파악하고 사진매체의 가능성을 증명하고자 했다. 따라서 우드만은 사진작가로서 매체의 기술적 영역을 탐구하고 매체를 이해했다고 볼 수 있다. 그리고 형식주의와 매체의 한계성에 주저하지 않고 다양한 방식으로 한계를 넘는 실행을 해냄으로써 사진작가로서 사진매체에 자취를 남겼다. 즉 사진매체의 미지의 것을 탐구한 우드만은 스스로를 사진작가로서 정립했다.

도판



1. 리차드 세라, <살아있는 동물 서식지(Live animal habitat)>, 1966.



2. <무제(Untitled)>, 1975~78.



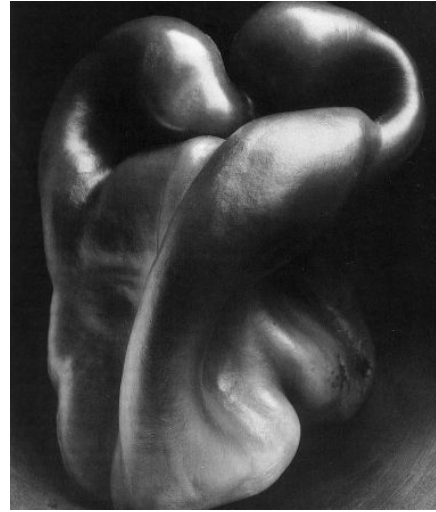
3. 알프레드 스티글리츠, <삼등선실(The Steerage)>, 1907.



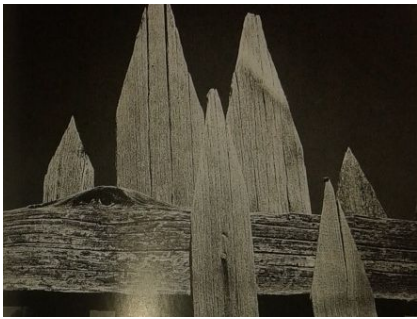
4. 알프레드 스티글리츠, <291화랑 뒤 창문에서(From the Back Window,291)>, 1915.



5. 알프레드 스티글리츠, <등가물 (Equivalents)>, 1920.



6. 에드워드 웨스턴, <피망:30 번 (Pepper No.30)>, 1930.



7. 안셀 애덤스, <나무 울타리 (Picket Fence)>, 1936.



8. 이모젠 커닝햄, <Calla Bud 3>, 1920년대.



9. 알렉산드로 로드첸코, <라이카를 맨 젊은 여인(Girl with a Leica)>, 1934.



10. 라즐로 모홀리 나기, <포토그램(Photogram)> 1925~29.



11. 알렉산드로 로드첸코, <호른을 부는 공병(Pioneer with a Horn)>, 1930.



12. 아론 시스킨드, <무제(Untitled)>, 1949.



13. 해리 캘러헨, <엘리노어(Eleanor)>, 1946.



14. 해리 캘러헨, <무제(Untitled)>, 1961.



15. 크리스 버든, <Shoot>, 1971.



16. 신디 셔먼, <무제 필름 스틸 (Untitled Film Stills)>, 1977~1980.



17. 에마 헤세, <우연(Contingent)>, 1969.



18. <하우스(House)>, 1976.



19. <무제(Untitled)>, 1972~75.



20. <Angels,
Calendar notebook>, 1978.



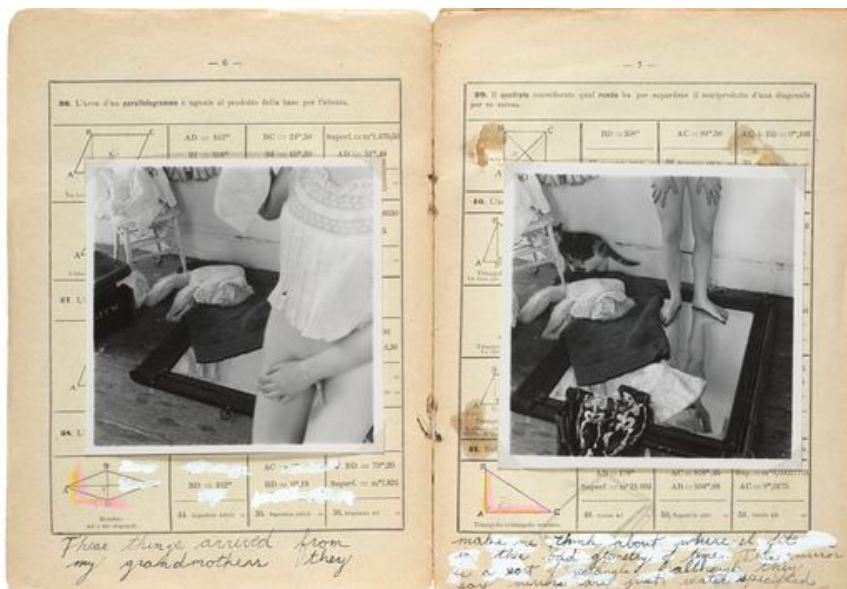
21. <무제(Untitled)>, 1979~80.



22. <Horizontale>, 1976



23. <Portrait of a Reputation>, undated.



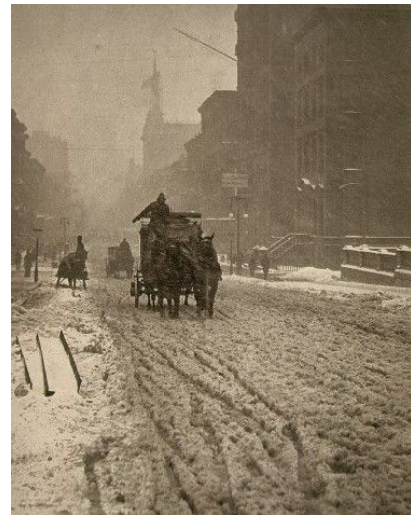
24. <무질서한 내부 기하학들(Some Disordered Interior Geometries)>, 1980~81.



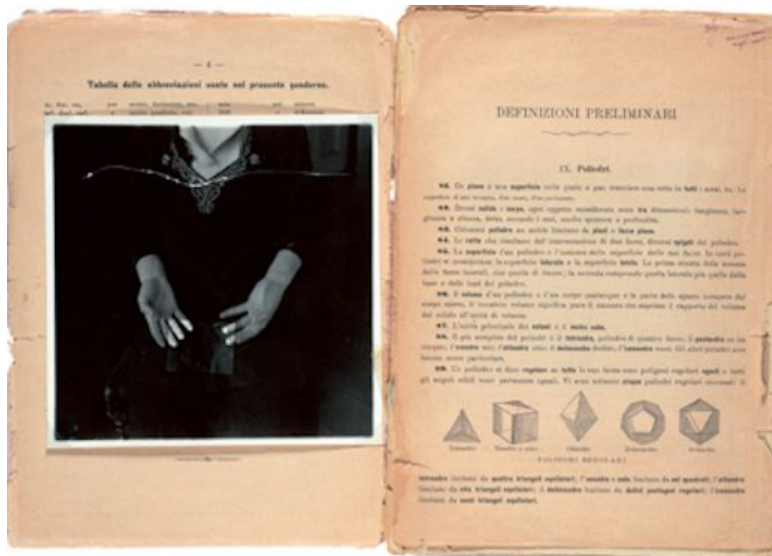
25. <무제(Untitled)>, 1980.



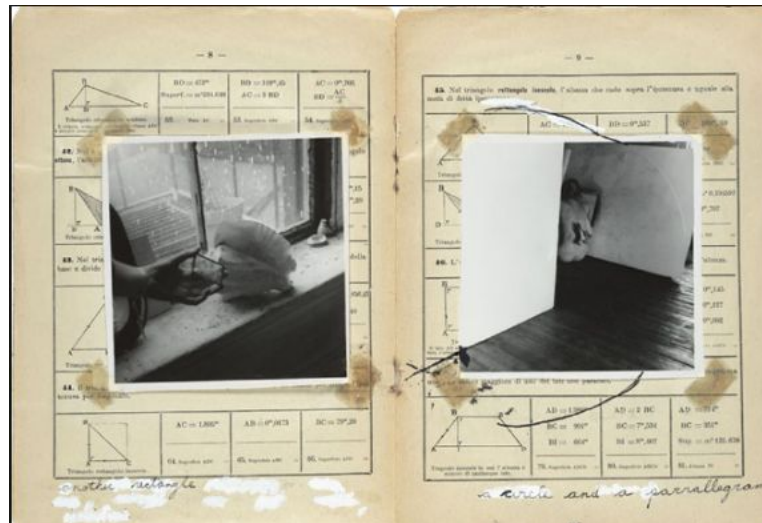
26. 에드워드 웨스턴, <양배추 잎사귀(Toadstool)>, 1931.



27. 알프레드 스티글리츠, <5번가의 겨울(Winter of 15th avenue)>, 1893.



28. <무제(Untitled)>, 1979~80.



29. <무제(Untitled)>, 1980~81.



30. <모델 찰리(Charlie The Model #2-9), 1976
~77.



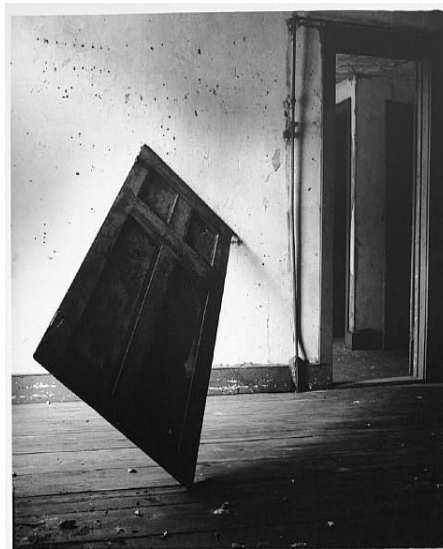
31. <공간(Space²)>, 1975~76.



32. <무제(Untitled)>, 1975~78.



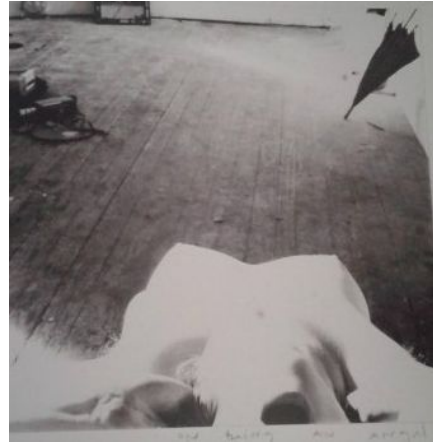
33. 리차드 세라, <스트라이크:로버타와 루디에게(Strike: To Roberta and Rudy)>, 1969~71.



34. <무제(Untitled)>, 1976.



35. <천사가 되는 것에 관해 (On Being an Angel #1)>, 1977.



36. <천사가 되는 것에 관해 (On Being an Angel)>, 1977.



37. <Angel series>, 1977.





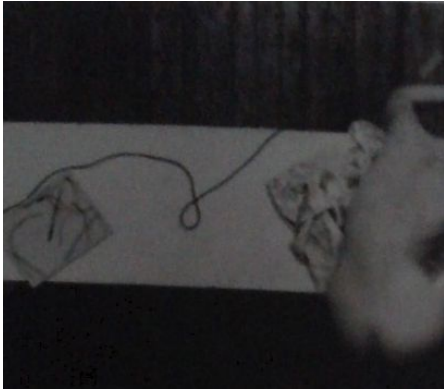
38. <우드만의 필그림 밀
Pilgrim Mill 작업실
(Francesca Woodman's
studio at Pilgrim Mill)>,
1976~77.



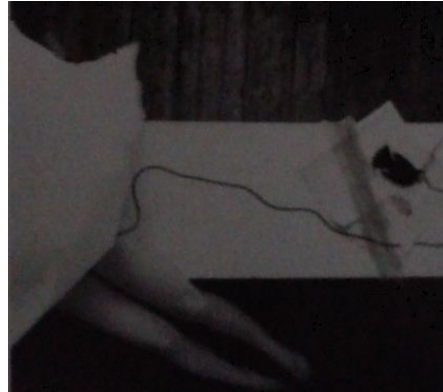
39.<물과 천을 가로지르는 물고기(Fish across marble cloth and water)>,
1980.



40. 《스완 송(Swan Song)》 전시 전경, 1978.



41. <무제(Untitled)>, 1978.



42. <무제(Untitled)>, 1978.



43. Woodman and Betsy Berne
in front of Temple project.
1980.



44.<Caryatid>, 1980.



45. <Caryatid>, 1980.



46. <Caryatid>, 1980



47. Francesca Woodman
in Antella, Italy, 1971.

참고문헌

1. 국문

단행본

- 강운구, 『카메라 워크(Camera Work)』, 열화당, 1985.
- 그라함 클라크, 『포토그래피』, 진동선 역, 시공아트, 2006.
- 데이비드 라이클 레빈 (외), 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 정설철·백문임 역, 시각과 언어, 2004.
- 뷰먼트 뉴홀, 『사진의 역사』, 정진국 역, 열화당, 1987.
- 수전 손택, 『사진에 관하여 On photography』, 이재원 역, 이후, 2005.
- 스티븐 파딩, 『501 위대한 화가』, 박미훈 역, 마로니에북스, 2009.
- 자넨 피들러, 『라즐로 모홀리-나기』, 박신의 역, 열화당 사진문고, 2003.
- 위커 에반스 (외), 『사진과 텍스트』, 김우룡 엮음, 눈빛, 2006.
- 장 퓌크 다발, 『사진예술의 역사』, 박주석 역, 미진사, 1999.
- 진희연, 『아방가르드란 무엇인가?』, 민음사, 2002.
- 최봉림, 『세계 사진사 32장면』, 디자인하우스, 2003.
- 카트린 클링죄어 르루아, 『초현실주의』, 김영선 역, 마로니에북스, 2008.
- 할 포스터 (외), 『1900년대 이후 미술사』, 배수희 (외) 역, ; 세미콜론, 2004.

논문

- 김남능, 「실험사진의 연계적 고찰 : Laszlo Moholy-Nagy와 Harry Callahan을 中心으로」, 중부대학교, 2004.

- 김우임, 「포스트모던 시간에서의 시간표현 연구」, 이화여자대학교, 2004.
- 리유라, 「미국 모더니즘 사진과 회화에 나타난 매체순수성(Medium-Purity) 연구 : 20세기 초부터 1940년대를 중심으로」, 중앙대학교, 2012.
- 박준석, 「Group f.64와 모더니즘 사진 연구」, 홍익대학교, 1999.
- 변현진, 「빛의 현상을 통한 에너지와 공간의 표현 연구 : 포토그램 이미지를 중심으로」, 이화여자대학교, 2004.
- 심소미, 「공간과 신체의 관계로 본 여성성의 표상」, 홍익대학교, 2009.
- 정시성, 「Bauhaus가 사진에 미친 영향」, 홍익대학교, 1991.
- 오정향, 「1970-80년대를 중심으로 리차드 세라의 장소 특정적 작품 연구」, 경북대학교, 2009.

정기간행물

- 김영나, 「모더니즘과 포스트모더니즘의 성격과 현상」, 『서울대학교조형연구소』, 1993, pp.70~77.
- 김종열, 「로버트 프랭크의 사진집 《미국인들》에 관한 연구」, 『한국디지털디자인협의회』, 제15권 제4호 통권49호, 2015, pp.285~292.
- 김한신, 「조형예술을 위한 라즐로 모홀리 나기(Lazlo Moholy-Nagy)의 기초조형교육 연구」, 『한국디자인문화학회지』 제12권 제2호, 2006, p. 202.
- 박상우, 「롤랑바르트, 어두운 방, 미학」, 『예술학연구』 32집. 2010, p.312.
- 손영실, 「사진적 모더니즘의 담론적 공간에 관한 비평적 재고」, 『한국기초조형학회』, 2016. p.250.
- 전영백, 「미술사의 사진에 관한 화두 : 사진의 정체성과 예술성에 관한 논의」, 『미술사 연구』, 2006, p.313.
- 정경연, 송윤진, 「과정미술(Process art)에서 나타나는 섬유적 가변성 연구 :

로버트 모리스, 에바 헤세 작품연구 중심으로」, 『한국영상 미디어협회, 예술과 미디어』 제13권 제4호, 2014, p.121.

정연심, 「픽처의 확장 : 크림프의 《Pictures》부터 '타블로 형식'과 타블로 비방(tableau vivant)까지(The Expansion of Pictures: From D. Crimp's Pictures to Tableau Form and Tableau Vivant)」, 『서양 미술사 학회 논문집』 제39집, 2013. pp.207~211.

정연재, 「포우와 미국 고딕소설의 전통」, 『근대영미소설』 제13집 제1호 2006, p.245.

이필, 「미국 모더니즘 예술 사진 비평과 미술 비평의 정치학 : 알프레드 스티 글리츠와 클레멘트 그린버그를 중심으로」, 『한국미학예술학회지 통권』 제32호, 2010, p.115.

이필, 「사진의 혼성적 공간 : 프란체스카 우드만의 경계를 넘나드는 사진」, 『현대미술사연구』 제35집, 2014, pp.59~60.

2. 영문

단행본

Buchloh, Benjamin, *Francesca Woodman: Photographs 1975-1980*. New York: Marian Goodman Gallery, 2004.

Gabhart, Ann, *Francesca Woodman: Photographic Work*, Wellesley, MA: Wellesley College Art Museum and New York: Hunter College Art Gallery, 1986.

Kaye, Nick, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York: Routledge, 2000.

- Keller, Corey, *Francesca Woodman*, D.A.P./San Francisco Museum of Modern Art, 2012.
- Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1985.
- Krauss, Rosalind, 'Francesca Woodman: The problem set', *Bachelors*, Cambridge, MA and London: MIT Press, 1999.
- Townsend, Chris. *Francesca Woodman*. London : Phaidon, 2006.
- Warr, Tracey, *The Artist's Body*, Phaidon Press, 2012.

논문

- Adan, Elizabeth, 'Matter, Presence, Image: The Work of Ritual in Contemporary Feminist Art,' Ph.D. diss., Santa Barbara: University of California, 2006.

정기간행물

- Baker, George. "Photography's Expanded Field" . *October* 114, (2005), pp. 120~40.
- Costello, Diarmuid. "Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts". *Critical Inquiry* 38, (2012), pp.819~854.
- "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and

- Margaret Sundell” .*Art Journal* 62, 2 (2003), pp.52~67.
- Foote, Nancy. “The Anti-Photographers”, *Art forum* (September 1976),
pp.46~55.
- Riches, Harriet. “A Disappearing Act: Francesca Woodman’s Portrait of a
Reputation” ,*Oxford Art Journal* 27.1 (2004), pp.95~113.

ABSTRACT

A Study on Francesca Woodman Works

- Focused on criticism of modernism photo formalism -

Lee, Kyeong-sun

Department of Art History

The Graduate School

Sung-shin University

Supervised by Professor Lee, Bo-yeon

In this study, anti-formalism works of Francesca Woodman being produced until 1970-1980s were considered.

Woodman recognized limitation of modernism, formalism photo being prevalent in photo circle from early 20c. Due to emergence of modernism, photo expressed objects objectively, breaking away from subsidiary means of paintings and formalism being derived from this trend was based on scientific nature and mechanical recordability of formalism photo.

Formalism photographers including Edward Weston focused on form and beauty of object beyond objectivity of photo and eventually they pursued formative beauty. However, excessive formalism and formativeness brought forth limitation of expression for objects and aroused distortion of reality that is far from truth.

Woodman who was educated as photography department student of RISD who succeeded tradition of modernism formalism photo recognized limitation of formalism.

Anti-formalism disposition of an artist could be properly understood under limitation of this formalism discourse and educational background.

As such, this study focused on problem of Woodman's formalism photo and a process of overcoming its restricted limitation in the works.

Before extensive discussion, the writer retraced relevance among modernism, photo and formalism and summarized development process of formalism photo of Europe and the USA being formed thereby and formalism education system of the USA.

As a next step, an opportunity and background of Woodman's anti-formalism thought were considered and correlation among body, American Gothic and surrealism being used by the artist in order to criticize anti-formalism was intended to be clarified.

The artist defied against scientific thought and logic of modernism formalism photo, mechanical property of photo and an issue of objectivity by using flexible physical movement, American Gothic of which meaning was changed and irrational surrealism.

In addition, Woodman criticized logic and aesthetics of formalism photo by unbalanced form, disordered arrangement mode, randomly cut photo and exposed photo frame concealing essence as distorted reality source. Furthermore, the artist transcended material limit of media by having audience experience photo visually and challenged pursuit of ritual value of formalism photo through exhibition mode based on installation and

audience participation.

The writer intended to trace passion of Woodman who revealed physical, materialistic limit of photo media through anti-formalism position and tried to surpass it. Therefore, eventually, he tried to disclose a process of overcoming an issue of controlled range and restricted regulation of formalism photo by Woodman.