



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](#)

문학석사 학위논문

초현실주의 사진과 도큐먼트

2023년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

김 나 연

초현실주의 사진과 도큐먼트

지도교수 박 상 우

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2023년 5월

서울대학교 대학원
미 학 과
김 나 연

김나연의 석사 학위논문을 인준함
2023년 7월

위 원 장 _____ 김 진 엽 _____ (인)

부위원장 _____ 박 평 종 _____ (인)

위 원 _____ 박 상 우 _____ (인)

국문초록

본고는 ‘도큐먼트’ 개념을 중심으로 초현실주의 사진을 검토하고 초현실주의에서 사진의 역할을 밝히는 것을 목표로 한다. 1970년대 이후 초현실주의 사진을 분석하고 있는 초기의 연구들은 초현실주의 사진을 비현실적 이미지를 구현하기 위한 예술적 표현 매체로 이해하는 경우가 많았으며, 그로 인해 초현실주의 운동에서 발견되는 사진들 중 조형적으로 평범한 사진에 대한 연구는 상대적으로 미비하였다. 이에 따라 본고는 예술 사진이 아닌 평범하고 일상적이거나 혹은 학문적인 도큐먼트 사진과 초현실주의의 관계를 파악하고자, 던 아데스와 미셸 푸아베르의 초현실주의 사진론을 연구의 틀로 삼는다.

아데스는 초현실주의를 이해하기 위해 운동 기간 내 발간된 정기간행물을 논의 대상으로 확장시켰으며, 나아가 이를 토대로 초현실주의 텍스트와 사진 사이에 특별한 상호 관계가 존재한다는 사실을 밝혔다. 본고는 아데스의 이러한 연구에서 텍스트를 위한 기록이나 증거로서, 즉 도큐먼트적으로 기능하고 있는 사진들에 주목하여 그 역할을 정리한다. 아데스에 의하면 초현실주의 잡지는 연구에 전념하는 과학 잡지의 면모를 지니며, 그 안에서 사진은 일반 예술 잡지에 실린 작품으로서가 아니라 연구 내용을 검증하고 예시하기 위한 도큐먼트로 간주되었다.

이러한 맥락에서, 아데스는 소설과 초현실주의 잡지에 실린 텍스트에서 사진이 초현실주의 선구자 앙드레 브르통의 의식의 혁명을 위한 특정 개념들의 도큐먼트로 사용되었음을 발견한다. 현실을 객관적으로 포착할 수 있는 사진은 초현실주의적 미에 대한 경험으로서 ‘경이’의 장소를 기록하고 자연에서 나타나는 ‘경련적 아름다움’을 드러내기 위한 도큐먼트로 활용되었다. 뿐만 아니라 아데스는 브르통의 적대자 조르주 바타이유가 사용하고 있는 사진을 함께 검토하고 분석한다. 브르통과 바타이유는 모두 도큐먼트적 사진을 사용하지만 각각 비유물론과 낮은 유물론이라는 상이한 이론적 목표를 추구한다는 점에서 차이를 보인다.

아데스의 연구는 초현실주의에서 도큐먼트의 기능을 하는 조형적으로 평범한 사진 이미지에 주목하도록 하였다는 점에서 분명 의미 있으나, 초현실주의 사진가에 의해 제작된 사진에 큰 비중을 두고 있기 때문에 초현실주의와 도큐먼트 사진의 관계를 더욱 다채롭게 이해하기 위해서는 보완을 필요로 한다. 이에 따라 본고는 초현실주의 사진에서 사진의 실 천보다는 사용이 중요하다는 사실을 강조하는 푸아베르의 초현실주의 사진론을 검토한다. 푸아베르에 의하면 초현실주의자들은 사진을 제작하는 것보다 예술 바깥의 문화에서 생산된 사진을 재사용하는 것을 애호하였다. 그들은 19세기의 시대착오적 사진 이미지들을 오용하였으며, 이에 따라 푸아베르는 혁명을 통해 미래를 개척하고자 하는 아방가르드 운동 이면서 과거의 사진을 재사용한다는 점에서 반-모던적 아방가르드라는 역설적 특징을 초현실주의의 사진 활용 양상에서 탐지한다.

이처럼 초현실주의는 그 당시까지도 여전히 문화의 산물로서 반-예술 성을 내포한 사진을 활용하여 예술의 영역을 교란시켰다. 푸아베르는 이러한 반-예술적 사진이 초현실주의자들에 의해 어떠한 목적에서 초현실 주의의 예술 담론 내에서 다루어지게 된 것인지 검토한다. 예술과 삶을 결속시키고자 하는 동일한 욕망 아래, 미에 대한 상이한 이론을 추구하는 과정에서 브르통과 바타이유는 각각 다른 방식으로 과거의 반-예술 적 도큐먼트를 활용하였다. 그들은 반-예술적 도큐먼트 사진의 사용가 치를 그대로 보존한 채로, 시적으로 다양한 해석의 가능성을 열어두거나 새로운 미적 가치를 제시함으로써 사진이 예술에 대한 그들의 입장을 가장 분명하게 전달할 수 있도록 하였다.

초현실주의에 나타나는 도큐먼트 사진 분석을 바탕으로, 초현실주의와 도큐먼트의 관계에 대한 이해를 심화하고자 초현실주의의 핵심 원리로서 ‘자동기술법’의 역사를 재구축한다. 이는 푸아베르의 견지에 자동기술법 에서 초현실주의와 사진의 관계가 가장 선명하게 드러나고 있기 때문이 며, 또한 브르통의 초현실주의 이론의 역사적 의식을 소명하기 위함이기도 하다. 이를 위해 먼저 자동기술법 원리의 초기 확립에 ‘신비주의’와 ‘정신의학’이 끼친 영향을 살펴보고 그 안에서 과학적 도큐먼트 사진과

의 관계를 분석한다.

이러한 배경에서 탄생한 자동기술법이 갖게 된 ‘관념론적’ 성격으로 인하여 초현실주의는 정치적 혁명에 참여하는 예술 운동이 될 수 없다는 비난을 받게 되었다. 푸아베르는 다름 아닌 이 시기에 사진이 자동기술법을 옹호하기 위해 전략적으로 활용되었다고 주장한다. 푸아베르에 따르면 과학적 도큐먼트, 즉 이미지를 통한 사유의 포착을 암시하는 전기 불꽃 사진은 사유가 출현하는 순간을 구체적이고 시각적으로 제시함으로써 ‘유물론적’ 자동기술법의 물질적 수단이 될 수 있었다. 이러한 논의를 거쳐 본고는 초현실주의에서 사진이라는 매체가 갖는 중요성을 다시 한번 도큐먼트 사진을 통해 강조하고자 한다. 이를 계기로 초현실주의 운동에서 존재하지만 주목받지 않았던 다양한 사진 이미지들이 새로운 관점에서 조명되기를 희망한다.

주요어 : 초현실주의, 초현실주의 사진, 도큐먼트, 반-예술, 미셸 푸아베르, 던 아데스

학 번 : 2019-28393

목 차

국문초록	i
목 차	iv
서 론	1
I. 도큐먼트로 기능하는 초현실주의 사진	13
1. 비이성적 경험의 기록	13
2. 초현실주의적 미의 기록	24
2.1. 현실에 존재하는 경이	25
2.2. 자연의 경련적 아름다움	27
3. 저속함의 시각적 자료	34
II. 초현실주의에서 재사용된 도큐먼트 사진	40
1. 사진의 초현실주의적 용도	40
1.1. 예술 바깥에서 온 사진	41
1.2. 반-모던적 아방가르드	43
2. 상상을 위한 구체적 사진	48
3. 위반의 미학을 위한 역사적 사진	53
III. 자동기술법과 도큐먼트 사진의 관계	68
1. 자동기술법 원리의 모델과 사진	70
1.1. 신비주의: 영혼의 포착	73

1.2. 정신의학: 환자 내면의 포착	81
2. 자동기술법에 대한 사진 은유	88
2.1. 관념론에서 유물론으로	90
2.2. 과학적 도큐먼트의 역할	93
결 론	105
참고문헌	110
도 판	117
Abstract	156

서론

본 논문은 예술 사진과 구분되는 개념으로서 ‘도큐먼트(document)’ 사진을 중심으로 초현실주의에서 사진의 역할을 규명하는 것을 목표로 한다. 이를 위하여 초현실주의에서 도큐먼트의 용도로 제작된 사진, 그리고 초현실주의자들에 의한 반-예술적 도큐먼트 사진의 재사용 양상에 주목하고, 초현실주의 운동 내에서 그 사진들이 어떠한 목적으로 활용된 것인가 논구하고자 한다. 이와 같은 목표를 달성하기 위하여 본고는 미술사가 던 아데스(Dawn Ades, 1943-)와 사진사가 미셸 푸아베르(Michel Poivert, 1965-)의 초현실주의 사진 연구를 경유하여, 이전까지의 초현실주의 사진에 대한 논의에서 간과되어왔던 초현실주의와 도큐먼트 사진의 관계 양상을 조명할 것이다.

영어와 프랑스어에서 명사 ‘document’는 정보나 증거를 제공하는 기록물을 뜻한다.¹⁾ 따라서 도큐먼트는 기록을 위해 사용하는 매체가 무엇인지에 따라서 문서, 사진, 영상 등 다양한 방식으로 존재한다. 그러한 의미에서 ‘도큐먼트 사진’은 도큐먼트의 기능을 하는 사진, 즉 객관적이고 시각적 정보를 담고 있는 자료를 지칭한다. 그러므로 실용적 목적의 사진이라는 점에서 예술 사진과 구분된다. 특히 본고가 주목하는 도큐먼트 사진은 오늘날 통상적으로 ‘다큐멘터리’라는 용어로 통용되는 다큐멘터리 사진이나 다큐멘터리 영화가 내포하는 저널리즘(journalism)과 무관하며 오직 도큐먼트의 사전적 정의에 근거한다.²⁾ 나아가 본고에서 다루

1) ‘document’는 ‘가르치다’를 의미하는 라틴어 ‘docere’에서 파생된 ‘dōcūmentum’에서 유래하였으며, 우리말로는 맥락에 따라 ‘문서’, ‘자료’, ‘기록’ 등으로 번역된다. 본고는 ‘document’가 품고 있는 의미들을 함축적으로 전달하기 위해 외래어 표기법에 따라 ‘도큐먼트’로 옮겼다. 또한 이러한 도큐먼트의 특성이 드러남을 의미하기 위해 사용되는 형용사형 ‘documentary’ 혹은 ‘documentaire’는 특정 장르 사진을 연상시키지 않으면서 동시에 도큐먼트의 기능적 측면이 강조되도록 ‘다큐멘터리’가 아닌 ‘도큐먼트적’으로 옮겼다. OED online, Oxford University Press, March 2023, <http://www.oed.com/view/Entry/56328>; CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/document>

는 초현실주의 사진들은 두 가지 측면에서 ‘도큐먼트적(documentary; documentaire)’이다. 첫째로, 초현실주의자들에 의해 제작된 특정 사진들이 회화와 같은 예술 작품이 아닌 도큐먼트로 기능한다는 점이다. 둘째로, 초현실주의자들이 반-예술적 가치를 추구하기 위해 재사용하는 특정 사진들이 과거에 제작된 실용적 도큐먼트라는 점이다. 본고는 초현실주의에서 발견되는 이 두 가지 양상의 사진들을 도큐먼트로서 주목한다. 그렇다면 예술 운동으로서 초현실주의에서 사진을 도큐먼트 개념 아래 재고해야 하는 이유는 무엇인가?

이는 초현실주의에서 도큐먼트 사진이 주요한 역할을 수행하고 있음에도 불구하고 일반적으로 미술사에서 초현실주의 사진은 꿈같은 비현실적 이미지를 구현하기 위한 예술적 표현 매체로 이해되어 왔기 때문이다. 이에 대한 원인은 1920년대 예술 운동 다다(dada)³⁾를 포함하는 아방가

-
- 2) 사진사가 보먼트 뉴홀(Beaumont Newhall, 1908-1993)은 사진사에 등장하는 ‘다큐멘터리 사진’을 정의하는 과정에서, 사전적 정의에 기대어 어떠한 사진이라도 연구할 만한 특별한 주제에 관한 유용한 정보가 내포되어 있음이 발견된다면 하나의 도큐먼트로 간주할 수 있다고 쓰고 있다. 보먼트 뉴홀, 『사진의 역사』, 정진국 역, 서울: 열화당, 2003, p. 219. 그러나 그는 이러한 정의에서 더 나아가 우수한 ‘다큐멘터리 사진(documentary photography)’은 사실에 대한 존중과 세계에 대한 적극적 해석의 열망을 갖는다고 강조하며 도큐먼트가 담을 수 있는 1차적이고 중립적 정보 너머 2차적이고 사회적 역할의 중요성을 피력한다. 본고는 도큐먼트 사진을 논하면서 뉴홀 이래로 이어져 온 저널리즘 혹은 휴머니즘의 전달 매개로서 기능하는 ‘다큐멘터리 사진’을 지칭하지 않는다는 점에서 견해를 달리하며, 명시하였다시피 오직 도큐먼트의 사전적 의미에 근거하여 정보 및 증거를 담고 있는 시각적 기록 혹은 자료로서 도큐먼트 사진을 이해한다. 이에 더하여 본고는 이러한 맥락의 사진사에서 등장한 양식적 경향, 즉 회화주의(pictorialism) 사진에 대항하는 20세기 초 스트레이트 사진(straight photography)과 관련된 다큐멘터리 사진의 관점에서 도큐먼트 개념을 다루지 않는다. 초현실주의 사진가에 의해 제작된 사진의 경우 도큐먼트적 속성을 차용한다는 점에서 일부 공유하는 지점이 있으나, 본고는 도큐먼트에 예술 양식적 차원이 아닌 기능적 차원에서 접근한다.
- 3) 제1차 세계대전을 경험하면서 유럽 사회는 인간의 이성과 문명에 깊은 회의감을 갖기 시작하였다. 참혹한 전쟁의 폭력을 목도한 지식인들은 이성중심주의적 전통과 질서에 반발하고자 하였으며, 예술계에서는 중립국이었던 스위스의 취리히를 기점으로 하여 전통적인 고급 예술에 반기를 드는 다다라는 이름의 움직임이 대두되었다.

르드(avant-garde)에서 사진이 사용되던 방식에서 기인한다. 모든 가치를 전복시키고자 했던 아방가르드 예술 운동으로서 다다에게 사진은, 전통 예술을 비판할 수 있는 새로운 표현 매체로 이해되었다. 따라서 그들의 견지에 독특한 조형성을 보이는 예술 실험 형식으로서 ‘포토몽타주(photomontage)’⁴⁾ 혹은 ‘포토그램(photogram)’⁵⁾은, 사후적으로 특히 강조되면서 “아방가르드의 사진적 기호(signes)”⁶⁾가 되어 다다를 비롯한 아방가르드의 사진 이미지를 대표하게 되었다.

1919년경 파리 다다를 모태로 등장한 초현실주의는 다다 만큼 강하게 무정부주의나 허무주의를 표방하지는 않았으나 이성애 의해 억압된 무의식과 욕망의 탐구가 인간에 대한 총체적 이해를 도울 수 있다고 주장하

-
- 4) ‘포토몽타주’란 여러 장의 사진을 오려 붙이거나 조합 인화하여 마치 한 장의 사진 이미지처럼 보이도록 합성하는 기법 혹은 이를 통해 제작된 이미지를 지칭한다. 아방가르드에서는 특히 독일 다다이스트 존 하트필드(John Heartfield, 1891-1968) 혹은 게오르게 그로츠(George Grosz, 1893-1959)가 포토몽타주 작업으로 잘 알려져 있으며, 그에 비교하여 초현실주의자들은 포토몽타주 기법을 애호하지는 않았으나 소수 발견된다.
 - 5) ‘포토그램’이란 일반적인 사진처럼 카메라를 사용하는 것이 아니라, 감광지 위에 직접 사물을 올려두고 노출시키는 작업 방식 및 이를 통해 제작된 이미지이다. 사물의 투명도에 따라 빛이 투과하는 양이 달라지면서 실험적이고 추상적인 효과를 만들어 낸다. 포토그램이라는 명칭은 화가이자 이론가였던 라슬로 모호이너지(László Moholy-Nagy, 1895-1946)에 의해 부여된 것인데, 비슷한 시기에 초현실주의 사진가 만 레이(Man Ray; Emmanuel Radnitzky, 1890-1976)는 이러한 기법을 활용하여 제작한 사진을 자신의 이름을 따서 ‘레이요그래프(rayograph)’ 혹은 ‘레이요그램(rayogram)’이라 명명하였다. 따라서 사진사적으로 포토그램과 레이요그래프가 구분되어 사용되는 것이 옳으나, 오늘날 일반적으로 이와 같은 기법으로 제작된 사진 이미지를 포토그램으로 이해하고 호칭하기 때문에 본고 역시 관련된 이미지와 양상을 포토그램으로 통칭하고자 한다.
 - 6) 푸아베르는 이전까지의 초현실주의 사진 연구 경향을 간략히 요약하면서, 조형적 형식 차원에서 초현실주의 사진에 접근함으로써 다다로부터 계승된 포토몽타주와 포토그램이 아방가르드의 사진적 기호가 되었다고 설명한다. 다시 말해, 콜라주와 실험이라는 미술의 형식적 전통의 흐름 속에서 아방가르드의 사진이 해석되면서, 특히 포토몽타주나 포토그램과 같은 조작된 사진 이미지들이 강조되어 아방가르드 사진을 대표하게 되었으며 초현실주의 사진 분석에서 역시 그 경향이 이어져왔다는 것이다. Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” in *Littera*, no. 2, 2017, p. 61.

였다.⁷⁾ 나아가 억압된 무의식과 욕망으로서 비이성의 폭로를 통하여 고착화된 의식이나 사유에 대한 혁명이 가능하다고 믿었다. 이러한 초현실주의 운동의 형성 배경으로 인해 초현실주의 사진에 대한 접근 역시 그것이 비이성적 이미지를 구현하기 위한 수단이자 그 결과물이라는 판단으로부터 출발하였으며, 이와 같은 연구 경향은 오늘날까지도 지속되고 있다.⁸⁾ 그러나 과연 초현실주의에는 포토몽타주 혹은 포토그램과 같은

7) 제1차 세계대전 중 스위스의 취리히의 시인 및 화가들에 의해 시작된 다다의 움직임이 프랑스로 옮겨가 전성기를 맞이하면서 파리 다다 세력이 형성되었다. 초현실주의의 중심인물이었던 앙드레 브르통(André Breton, 1896-1966)은 당시 루이 아라공(Louis Aragon, 1897-1982), 필리프 수포(Philippe Soupault, 1897-1990)와 함께 초기 파리 다다의 핵심 인물 중 하나인 기욤 아폴리네르(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)와 친분을 쌓아가고 있었다. ‘초현실주의’의 어원 역시 아폴리네르가 러시아 발레단의 퍼레이드 공연에서 파블로 피카소(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)의 무대 디자인과 레오니드 마신(Léonide Massine, 1896-1979)의 안무를 아방가르드 형식 간의 새로운 종합으로서 구성하면서 이를 ‘초-현실주의’라고 명명한 데에서 비롯되었다. 이때 아폴리네르는 1917년 11월 ‘새로운 정신과 시인들(The New Spirit and the Poets)’이라는 제목의 강연에서 모던 예술의 특징은 바로 ‘놀라움’이라고 주장하면서 이를 ‘초-현실주의적’ 요소들과 연관시켰다. 그러나 브르통은 이후 그의 첫 번째 선언에서 아폴리네르가 ‘초-현실주의’라는 용어를 먼저 사용한 것은 인정하면서도, 그가 “정확한 이론적 사고의 틀을 제시하지 못했고, 그래서 그것이 별 의미를 갖지 못했다”고 비판하며 그의 용어가 지닌 의미로부터 차별화하였다. 매슈 게일, 『다다와 초현실주의』, 오진경 역, 서울: 한길아트, 2001, p. 173; p. 217.

8) 초현실주의 사진을 예술 표현 및 형식에 대한 실험으로 간주하는 경향은 특히 사진에 대한 역사서에서 쉽게 발견된다. 대표적으로, 앞서 언급한 바 있는 뉴홀은 만 레이와 모호이너지의 포토그램, 그리고 다다의 포토몽타주를 새로운 시각과 형상에 대한 실험으로 한 데 묶어 설명한다. 보먼트 뉴홀, 『사진의 역사』, p. 219. 사진사가 나오미 로젠블럼(Naomi Rosenblum, 1925-2021)은 아방가르드가 전통적 예술 표현에 반발하며 새로운 주제와 새로운 형태로 비이성적 본성을 표현하고자 했다고 설명하는데, 사례 중 하나로 만 레이의 포토그램과 몽타주가 제시된다. Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press, 1997, pp. 393-400. 장 룩 다발(Jean Luc Daval, 1937-)은 내면을 표현하기 위한 예술적 표현 매체로서 사진이 사용된 미술사를 다루는 과정에서 특히 만 레이의 실험적인 사진들에 주목한다. 장 룩 다발, 『사진예술의 역사』, 박주석 역, 서울: 미진사, 1991, pp. 193-215. 그로 인해 사진에 대한 개괄적 역사서를 참고하는 국내 학계에서도 이러한 경향은 답습되고 있다. 박주석, 『미술, 초현실주의, 사진』, 『논문집』, 광주대학교 민족문화예술연구소,

형식적 예술 실험 사진만이 존재하는가? 만약 그렇지 않다면, 초현실주의에는 어떠한 예술적이지 않은 도큐먼트 사진들이 발견되는가? 그리고 그것들은 구체적으로 어디에서, 어떠한 목적으로 사용되었는가?

이러한 문제의식과 함께 본고는 초현실주의에서 사용된 도큐먼트 사진을 중심으로 초현실주의와 사진의 관계를 재정립하고자 한다. 초현실주의와 사진의 관계는 1970년대 후반부터 주목받기 시작하였으며, 사진은 초현실주의의 핵심 시각 예술 매체로서 고려되어 사진의 역할에 관한 여러 분석들이 제시되었다. 그러나 푸아베르를 통해 지적하였듯 초기의 연구들은 초현실주의자들에 의해 제작된 실험적 사진을 중심으로 초현실주의 사진을 논하는 데 그쳤다.⁹⁾ 그러한 초현실주의 연구사의 역사적 맥

no. 6, 1997, pp. 171-188. 임성택; 「디지털 시대 초현실주의 사진의 환상과 미래: 에릭 요한슨의 작품을 중심으로」; 『커뮤니케이션디자인학연구』, no. 35, 2011, pp. 111-119. 기영미, 「1920년대 초현실주의 미술 운동 전개에서 사진 수용의 의미」, 『한국디자인문화학회지』, 한국디자인문화학회, Vol. 22, no. 2, 2016, pp. 52-62.

- 9) 초현실주의와 사진을 주제로 하였던 최초의 전시는 큐레이터 낸시 홀 던컨(Nancy Hall-Duncan)에 의해 기획된 <사진적 초현실주의(Photographic Surrealism)>(1979)이다. 해당 전시를 위한 카탈로그는 상대적으로 적은 분량으로 제작되었음에도 대단히 긴요한 질문을 던졌다는 점에서 의미 있다. 홀 던컨은 초현실주의에서 사진이 차지하는 중요성에도 불구하고 초현실주의와 사진의 관계는 대체로 무시되어 왔다는 사실을 지적하고 있기 때문이다. 홀 던컨이 지적하였던 문제에 대해, 사진사가 이안 워커(Ian Walker, 1952-)는 이러한 문제가 초현실주의와 사진 각각에 대해 일관된 정의를 내리고자 하였던 당시 미술사 및 사진사의 열망에서 비롯된 것으로 파악한다. 1970년대 후반 포스트모더니즘이라는 이름하에, 초현실주의의 다양한 실천을 검토하고 사진을 회화의 역사와 함께 선형적인 방식으로 접근하는 시도를 비판하는 과정에서, 초현실주의 사진 역시 다방면적으로 연구될 수 있었다는 것이다. 이에 따라 워커는 만 레이와 같은 유명한 초현실주의 사진가가 제작한 이미지들뿐만 아니라 스냅사진이나 포토 부스에서 촬영된 사진처럼 대중문화의 흔적이 담긴 이미지들이 초현실주의에서 발견된다는 사실을 강조한다. 그리고 이는 이후 자세히 서술하게 될 푸아베르가 초현실주의의 도큐먼트에서 발견한 특징이기도 하다. Ian Walker, "The short history of surrealist photography," 2016, online: <http://ianwalkerphoto.com/wp-content/uploads/2016/01/The-Short-History-of-Surrealist-Photography.pdf> 초현실주의에서 사진의 중요성에 주목한 또 다른 사례로, 홀 던컨의 전시가 개최되고 몇 년 후 초현실주의에서 사진 매체만을 단독으로 다룬 초현실주의를 계승한 시인이자 평론가였던 에두아르 자게(Édouard Jaguer, 1924-2

락에서 볼 때에 아데스의 연구는 초현실주의 사진의 범주를 확장시켰다는 점에서 의미가 있다. 런던의 헤이워드 갤러리(Hayward Gallery)에서 아데스의 연구를 토대로 기획된 전시 <다시 보는 다다와 초현실주의 (Dada and Surrealism Reviewed)>(1978)는 다다와 초현실주의 운동 기간 동안 발간된 정기간행물들을 연구 대상으로 하였는데, 덕분에 그 안에서 도판으로 사용된 다양한 종류의 사진들을 발견할 수 있었다.¹⁰⁾ 또한 아데스는 브르통을 중심으로 구성된 초현실주의자들의 잡지뿐만 아니라, 초현실주의 운동에서 주변 인물로 치부되었던 브르통의 적대자 조르주 바타이유(Georges Bataille, 1897-1962)의 주도하에 발간된 잡지를 함께 조명하였다.¹¹⁾ 이를 계기로 바타이유의 텍스트 및 함께 배치된

006)가 있다. 자계의 저서는 초현실주의에서 제작된 다양한 사진 이미지를 수집하여 출판함으로써 초현실주의 사진의 연구 자료를 정립하였다는 점에서 더욱 주목받았다. 이러한 시도들과 함께 사진이 초현실주의의 핵심 시각 예술 매체로서 점차 고려되었으나, 이들은 앞서 지적하였듯 실험 사진들을 중심으로 초현실주의 사진을 논한다. Édouard Jaguer, *Les Mystères de la Chambre Noire: le surréalisme et la photographie*, Paris: Flammarion, 1982.

- 10) Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London: Arts Council of Great Britain, 1978. 본고는 아데스와 푸아베르의 연구에 기대어 초현실주의 사진을 분석하는 과정에서 여러 초현실주의자들 중 브르통의 이론을 가장 중심으로 검토하고자 함을 밝혀둔다. 왜냐하면 우선 초현실주의의 선구자라 불리는 브르통은 초현실주의의 중심에서 운동을 이끌어나갔다는 점에서 그의 이론이 곧 초현실주의 운동의 성격을 대변하기 때문이며, 그럼에도 불구하고 1980년대 이후 초현실주의 연구에서 오히려 바타이유가 부각되면서 브르통이 오해와 비판의 대상이 되어 왔기 때문이다. 그러므로 본고는 초현실주의에서 도큐먼트 사진의 역할을 검토하는 과정에서, 특히 푸아베르가 견지하고 있는 브르통의 초현실주의 이론의 변혁의 시기를 규명함으로써 이러한 문제를 해소하는 것을 또한 목표로 한다.
- 11) 바타이유는 스스로를 초현실주의자로 규정하기보다 브르통에게 지속적으로 비난을 가하는 등 주류 초현실주의에 적대적인 모습을 보였다는 사실을 적시할 필요가 있는데, 왜냐하면 이로 인해 초현실주의 논의에 바타이유를 포함하는 것에 이견이 제기될 여지가 있기 때문이다. 그럼에도 본고는 다음의 두 가지 근거를 토대로 초현실주의 사진을 논하는 과정에서 바타이유를 함께 고려하였다. 첫째는 브르통과 바타이유의 기획적 밀접성에서, 둘째는 이후 초현실주의 사진 연구들이 취하는 입장에서 비롯된다. 비록 브르통이 주도하였던 초기 초현실주의의 관념론적 성격에 바타이유가 동조하지 않았음으로써 방법론의 차원에서 큰 차이를 보이기는 하나, 근본적으로 이성

도큐먼트 사진들이 초현실주의를 연구하는 미술이론가들로부터 주목받을 수 있었다.¹²⁾

본고는 이와 같은 아데스의 연구를 출발점 삼아, 초현실주의에서 나타나는 도큐먼트적 사진을 그들의 이론과 함께 연결지어 고찰하고자 한다. 그런데 아데스의 연구는 그 안에서조차 여전히 초현실주의 사진가들이 촬영한 사진에 큰 비중을 둔다는 점에서 초현실주의와 도큐먼트의 관계를 보다 폭넓게 이해하기에는 한계를 갖는다. 따라서 본고는 푸아베르의 초

중심주의의 전복을 위해 개념화되고 고착화된 지식에 반발하고자 한다는 동일한 목표에서 출발하였다. 실제로 1929년경 큰 갈등을 빚기 전까지 바타이유는 브르통 측근의 초현실주의자들과 교류하였으며, 이후 초현실주의 기관지에서 함께 집필 활동을 한 바 있다. 나아가 이와 같은 이유로, 아데스와 푸아베르뿐만 아니라 초현실주의 사진론 역사상 가장 영향력 있었던 미술이론가 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss, 1941-)의 연구 역시 바타이유를 초현실주의 운동 내부의 인물로 주요하게 다루며 바타이유의 이론을 통한 초현실주의 사진 해석을 시도하였다. 크라우스의 영향을 받은 할 포스터(Hal Foster, 1955-)는 심지어 브르통의 이론보다도 바타이유의 이론을 진정한 의미에서 초현실주의를 실현한 것으로 높이 평가하였다. 크라우스와 포스터가 바타이유의 초현실주의에 대해 논하는 자세한 내용은 각각 Rosalind E. Krauss, "Corpus delicti," in *L'Amour Fou: photography & surrealism*, Washington DC: The Corcoran Gallery of Art; New York; Abbeville Press, c1985; Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge; Massachusetts: MIT Press, c.1993 참고. 아데스 역시 바타이유를 중심으로 발간된 잡지 『도큐망(Documents)』에 대해, 표면상 초현실주의 잡지는 아니지만 바타이유가 해당 잡지를 위해 미셸 레리스(Michel Leiris, 1901-1990)나 앙드레 마송(André Masson, 1896-1987)과 같이 브르통에게 반대하는 초현실주의자들과 협업하고 이후 스스로를 초현실주의 '오랜 내부의 적'으로 표현하고 있다는 점에서 결국 초현실주의의 "내부적 대립(internal opposition)"으로 간주한다. Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, 1978, p. 229. 이에 따라 본고는 아데스와 푸아베르의 초현실주의 사진론을 도큐먼트라는 개념을 중심으로 정리하는 과정에서, 그들이 분석하고 있는 바타이유를 의도적으로 배제하지 않았다. 그러나 그 두 인물 간에 어떠한 갈등이 존재하였으며 그러한 견해의 차이로 인해 사진의 사용에서 드러나는 간극은 무엇인지 분명하게 명시하고자 하였다.

- 12) 대표적인 사례가 크라우스와 당시 갤러리 관장이었던 제인 리빙스턴(Jane Livingston, 1944-)에 의해 기획된 <광란의 사랑: 사진과 초현실주의(L'Amour Fou: photography & surrealism)>(1985)이다. 해당 전시의 카탈로그에 실린 글에서 아데스는 이전 연구를 기반 삼아 초현실주의 텍스트에서 사진이 도큐먼트, 즉 기록이나 증명의 역할을 하고 있다는 사실을 역설하였다.

현실주의 사진론을 함께 검토하는데, 왜냐하면 그는 예술 바깥에서 제작된 진정한 실용적 도큐먼트가 초현실주의에서 재사용된다는 사실을 논함으로써 초현실주의 사진과 도큐먼트에 관한 연구를 한 단계 발전시키기 때문이다. 이러한 접근 방식은 더욱 본질적인 도큐먼트를 중심으로 초현실주의 사진 활용 양상을 논할 수 있도록 한다. 초현실주의와 사진의 관계에 지속적으로 관심을 가져온 푸아베르는, 아데스와 마찬가지로 초현실주의 사진을 조형적 측면에서 해석하기 보다는 사진이라는 매체가 초현실주의 운동의 원리를 위해 어떠한 중추적 역할을 수행하였는지 그 기능적 측면을 분석한다. 그리고 그렇게 초현실주의에서 사용된 다수의 사진들이 반-예술적 특성을 갖는다는 사실, 즉 예술 바깥에서 제작된 과거의 도큐먼트라는 사실을 밝히고 그것들이 초현실주의의 예술적 담론 내에서 어떻게 가치를 획득할 수 있었는지 검토한다.

푸아베르 이외에도, 아데스 이후 초현실주의에서 도큐먼트적 성격을 띠는 사진들을 강조하는 몇몇 연구를 발견할 수 있으나, 대체로 초현실주의 사진가에 의해 제작된 사진을 대상으로 하는 까닭에 초현실주의와 도큐먼트에 대한 새로운 쟁점이 제시되지는 않았다.¹³⁾ 국내에서는 만

13) 초현실주의자들이 실험적 예술 사진보다 도큐먼트적 사진에 관심을 가졌으며 그러한 사진이 초현실주의의 사진 실천을 더욱 잘 대변한다는 통찰은 발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)의 선구적 연구에서 가장 먼저 나타나며, 수전 손택(Susan Sontag, 1933-2004)은 벤야민의 견해를 인용하여 초현실주의와 도큐먼트적 사진을 연결 지어 분석하였다. 발터 벤야민, 『역사의 개념에 대하여; 폭력비판을 위하여; 초현실주의 외』, 최성만 역, 서울: 길, 2008; 수전 손택, 『사진에 관하여』, 이재원 역, 서울: 이후, 2005. 아데스 이후 초현실주의에서 나타나는 도큐먼트적 사진에 대한 주목할 만한 연구는 다음과 같다. H. 매튜스(H. Matthews)는 초현실주의 정기간행물 『초현실주의 혁명(La Révolution Surréaliste)』을 중심으로 초현실주의에서 사진의 도큐먼트적 역할을 강조하고, 이때 사용된 개별 사진들을 세부적으로 분석한다는 점에서 본고의 입장을 부분적으로 선취한다. 그는 아데스와 유사하게 사진이 초현실주의적 경험이나 미와 관련된 개념을 시각적으로 ‘도큐먼트화(documentation)’하기 위해 사용되었다는 점을 강조하고 있으나, 주로 만 레이의 사진만을 사례로 논한다. J. H. Matthews, “Modes of documentation: photography in “La Révolution Surréaliste”,” in *Modern Language Studies*, 1985, Vol. 15, no. 3, Photography and Literature, 1985, pp. 38-48. 스티브 에드워즈(Steve Edwards)는 『광란의 사랑: 사진과 초현실주의(L’Amour Fou: photography & surrealism)』

레이의 사진을 제외하고서는 초현실주의 사진 자체에 대한 논의가 활발히 이루어지지 않았으며, 초현실주의에서 사용된 도큐먼트에 대한 연구는 부재하다시피 한다.¹⁴⁾ 이에 따라 본고는 아직 국내에 소개된 바 없

를 위한 서평에서 해당 전시를 기획한 크라우스가 주목하고 있는 사진 범주의 편협성을 비판하며, 초현실주의적 개념들을 이해하기 위해서는 스튜디오에서 제작된 실험 사진보다는 일상적이고 평범한 사진 이미지들을 살펴보아야 한다는 점을 역설한다. Steve Edwards, "Gizmo Surrealism," in *Art History*, Vol. 10, no. 4, 1987, pp. 509-517. 몰리 네스빗(Molly Nesbit)은 초현실주의자들이 도큐먼트적 사진에 매료되어 있었다는 사실을 언급하고 있으나, 이에 대한 논지를 구체적으로 심화시키지는 않는다. 몰리 네스빗, 「예술과 현대성(1910-1930)」, 『세계사진사』, 장-클로드 르마니, 앙드레 루이에 편저, 정진국 역, 서울: 까치, 2003, pp. 218-224. 가장 최근의 연구로, 워커는 초현실주의가 사실주의적인 매체로서 사진을 사용하기도 하였다는 사실을 크라우스가 간과하고 있다는 점을 지적하면서, 초현실주의의 도큐먼트적 사진이 오히려 암실 조작을 통해 제작된 사진들보다 더욱 혁신적 잠재력을 지닌다고 주장한다. 그러나 제목에서 볼 수 있듯이 도시라는 주제를 중심으로 도큐먼트적 성격을 갖는 사진들을 분석하고 있다. Ian Walker, *City Gorged with Dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press, 2002. 살펴본 바와 같이 이러한 연구들은 도큐먼트 사진을 특정 작가 및 주제 아래 분석하고 있다는 점에서 아데스의 연구를 유의미하게 보완하지 못하며, 이러한 이유로 본고는 도큐먼트적 성격을 갖는데 그치는 것이 아니라 그 존재 자체가 도큐먼트인 사진들을 대상으로 하는 푸아베르의 초현실주의 사진론에 주목하였다.

- 14) 초현실주의에 나타나는 사진의 도큐먼트적 속성을 언급하는 거의 유일한 국내 연구로서 손영실은, 초현실주의를 동시대에 분석하였던 벤야민을 인용하며 초현실주의자들이 일부 사진을 도큐먼트로 사용하고 있다는 사실을 밝힌다. 그러나 도큐먼트로 사용된 사진에 대한 탐구를 더 구체적으로 발전시키지는 않는데, 왜냐하면 손영실은 궁극적으로 초현실주의에 나타나는 다양한 사진을 범주화하는 것을 목적으로 하기 때문이다. 따라서 그는 크라우스의 초현실주의 사진론에 기대어 초현실주의적 창작물로서 조작된 사진 이미지들을 분석한다. 손영실, 「초현실주의 속의 사진」, 『한국프랑스학논집』, Vol. 57, 한국프랑스학회, 2007, pp. 283-296. 또 다른 국내 연구로, 조윤경은 텍스트와 사진 간의 상호적 관계를 연구하는 과정에서 일상적이고 평범한 도시를 담은 도큐먼트적 이미지의 역할에 대해 고찰한다. 이 과정에서 『나자』에 실린 사진만이 연구 대상인 까닭에, 상술한 국외 연구와 유사하게 다양한 양상의 도큐먼트 사진이 분석되고 있지는 않다. 조윤경, 「문학텍스트와 사진이미지의 상호매체적 관계 연구: 앙드레 브르통의 『나자』를 중심으로」, 『비교문학』, Vol. 46, 한국비교문학회, 2008, pp. 267-287.

는 아테스와 푸아베르의 초현실주의 사진론을 종합하여 정리함으로써, 비교적 생소한 초현실주의 사진 이미지들을 발견하고 이해할 수 있는 계기를 마련하고자 한다.

이에 더하여 본고가 푸아베르의 연구에 주목하는 또 다른 이유는, 아테스 이후 포스트모더니즘 미술이론가들이 바타이유의 초현실주의를 강조하면서 오히려 운동의 중심에 있던 브르통의 초현실주의를 평가 절하시키는 결과를 초래하였다는 사실을 지적하기 위함이다. 푸아베르는 브르통의 초현실주의 이론이 갖는 관념론적 성격으로 인한 오해를 해명하고자, 역사적 상황에 대한 브르통의 비판적 의식의 강조와 함께 초현실주의 사진의 재독을 제안한다.¹⁵⁾ 이를 위하여 그는 앞서 언급한 바와 같이 다수의 초현실주의 사진이 “발견된 기성의(toute faite) 이미지”¹⁶⁾라는 점을 견지하면서, 그와 동시에 브르통을 중심으로 고안된 초현실주의 원리 ‘자동기술법(automatisme)’의 역사에서 사진의 역할을 탐구한다. 따라서 본고는 도큐먼트를 중심으로 초현실주의와 사진의 관계를 분석함에 있어, 자동기술법이라는 초현실주의의 핵심 원리의 형성 및 위기 극복의 과정에서 사진의 역할과, 사용된 구체적인 사진 이미지들을 검토하고자 한다.

이와 같은 목표를 위하여 본고는 다음과 같이 구성된다. 먼저 I 장에서는 아테스의 논의를 중심으로 초현실주의 텍스트에서 사진이 도큐먼트적으로 기능하고 있는 사례를 확인한다. 이를 위해 첫째로 브르통을 중

15) “초현실주의와 사진의 관계에 관한 해석은 1985년 파리의 조르주 폼피두 센터에서 열린 전시회 <고정된-폭발(Explosant-fixe)>에 대한 **포스트모더니즘**의 해석에 많은 영향을 받았다. 이는 운동의 다른 예술적 실천들에 비교하여 사진의 탁월성을 확립하는 데에 기여하였다; 또한 **비정형**의 개념을 통해 조르주 바타이유의 초현실주의의 **혐오스러운 부분(part maudite)**을 신성시함으로써 앙드레 브르통이 주장한 관념론의 위치를 평가 절하하는 데에 기여하였다. 이러한 접근법은, 초현실주의의 역사적 변혁에서의 역할을 보여주기 위해 사진 이미지에 대한 브르통의 비판적 의식에 보다 예리한 역할을 부여하는 재독을 필요로 하였다.” Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” in *L’image au Service de la Révolution: photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg: Le Point du Jour éditeur, 2006, p. 9.

16) Michel Poivert, “Images de la pensée,” in *La Subversion des Images*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 309.

심으로 구성된 초현실주의자들이 주도하여 발간한 잡지에 게재된 텍스트와, 비슷한 시기에 쓰인 브르통의 소설을 검토한다. 그 안에서 초현실주의자들이 사진을 사용하고 있는 방식을 확인하고, 초현실주의적 경험을 객관적이고 이성적으로 전달하기 위한 사진의 도큐먼트적 기능을 알아본다. 그러한 맥락에서 사진이, 브르통이 규정하는 초현실주의적 아름다움과 관련된 개념들을 위한 도큐먼트로 활용되고 있음을 밝힌다. 둘째로 브르통과 적대적 관계를 유지하였던 바타이유의 핵심 논지를 파악하고, 그 내용이 전개되는 바타이유의 텍스트에서 사용된 구체적인 사진들을 검토하여 그것들의 목적을 살펴봄으로써 사용된 사진의 도큐먼트적 성격을 규명한다.

다음으로 II장에서는 아테스가 초현실주의자들에 의해 제작된 사진에 비중을 둠으로 인하여 소상히 분석되지 않았던, 초현실주의자들에 의해 ‘재사용’된 도큐먼트 사진을 푸아베르의 논의를 통해 분석할 것이다. 푸아베르는 초현실주의가 예술적 표현 매체로서 사진을 실천하기보다는 과거에 제작된 사진들을 사용했다는 사실에 주목한다. 왜냐하면 푸아베르에게 초현실주의자들은 사진의 창작자라기보다는 사용자들이었으며, 더 정확하게는 그들은 초현실주의 운동의 역사적 목적을 위해, 범죄학, 의학, 과학 실험, 인류학 등 예술 바깥으로부터 탈환해 온 이미지를 ‘오용(mésusage)’하였기 때문이다. 따라서 그들이 사진을 재사용하는 방식을 알아보고 궁극적으로 그러한 반-예술적 이미지가 어떻게 초현실주의 담론 내에서 예술적 논의를 이끌어낼 수 있었는지 확인한다.

끝으로 III장에서는 초현실주의에서 도큐먼트 사진의 핵심적 역할을 구체화하기 위한 하나의 심화 단계로서, 초현실주의의 핵심 개념인 자동기술법의 역사를 사진과의 관계 아래서 고찰할 것이다. 왜냐하면 푸아베르의 견지에 자동기술법은 초현실주의와 사진의 관계를 가장 잘 드러내고 있음에도 초현실주의 사진 연구에서 크게 주목받지 못하여 왔기 때문이다. 이에 따라 먼저 초기 자동기술법의 확립에 ‘신비주의’와 ‘정신의학’이 미친 영향을 살펴보고 그 안에서 자동기술법과 도큐먼트의 연관성을 검토한다. 그 후 자동기술법에 대해 브르통이 제시하는 사진적 유비를 확

인하고, 자동기술법의 위기에서 사진의 역할을 도큐먼트 사진을 중심으로 살펴본다. 이러한 논의를 통해 본고는 브르통의 초현실주의 이론에 대한 기존 연구들의 비판적 시각에 반문하고 오해를 소명함과 동시에, 초현실주의 운동에서 도큐먼트 사진의 중요성을 강조할 것이다.

I. 도큐먼트로 기능하는 초현실주의 사진

이 장에서는 전시 <광란의 사랑: 사진과 초현실주의>의 카탈로그에 실린 아테스의 「사진과 초현실주의 텍스트」를 중심으로 하여 초현실주의에서 도큐먼트로 기능하고 있는 사진들에 대해 알아본다. 아테스는 이 글에서 초현실주의의 역사, 특히 초현실주의의 등장 직후 15년간의 활동 내에서 텍스트와 사진의 관계를 파악하기 위하여 초현실주의 운동의 선구자 브르통의 소설 작품뿐만 아니라 여러 초현실주의 정기간행물들을 분석한다. 텍스트와 사진의 관계에서 드러나는 초현실주의에서 사진의 역할에 대한 아테스의 분석을 검토함으로써, 초현실주의에서 발견되는 많은 사진 이미지들이 예술 실험이 아닌 특정한 목적을 가지고 도큐먼트, 즉 초현실주의적 개념에 대한 ‘기록’ 혹은 ‘자료’로서 활용되었다는 사실을 확인할 것이다.

1. 비이성적 경험의 기록

초현실주의 역사에는 독특할 정도로 많고 다양한 정기간행물이 함께 하였는데, 그 중 첫 번째로 발간된 것은 브르통의 「초현실주의 선언」이 발표되었던 『초현실주의 혁명(La Révolution Surréaliste)』(1924-1929)이다. 그런데 『초현실주의 혁명』은 일반적인 예술 잡지들, 특히 초현실주의 이전 다다의 잡지와는 상이한 구성 방식을 보인다. 세로 두 단으로 나누어진 아주 촘촘한 활자의 칼럼에 흑백의 이미지들이 삽입된, 학술 연구지와 같은 모습이었다. 이러한 구성 방식을 보이게 된 까닭은, 뱅자맹 페레(Benjamin Péret, 1899-1959)와 함께 초기 공동 편집장을 맡았던 피에르 나빌(Pierre Naville, 1904-1993)이 프랑스의 과학 잡지인 『라 나튀르(La Nature)』¹⁷⁾를 『초현실주의 혁명』의 모

17) 『라 나튀르』는 화학자이자 발명가였던 가스통 티상디에(Gaston

델로 삼고 있었기 때문이다.¹⁸⁾ 어떻게 예술 활동과 전혀 무관한 과학 잡지가 그들의 모델이 될 수 있었는가?

아데스는 나빌이 과학 잡지의 형식을 추구했던 이유가 초현실주의 운동에서도 “연구(research)’에 대한 전념을 제안하고자”¹⁹⁾ 함이었다고 진단한다. 다시 말해, 다소 모순되게도 나빌은 ‘이성(raison)’에 대한 전복이라는 초현실주의의 운동의 목표를 보다 논리적으로 내세우기 위해, 마치 과학 실험 보고서처럼 “증거를 수집”²⁰⁾하고 제출하는 방식을 채택하였던 것이다. 그리고 나빌의 이러한 취향은 ‘순수미술(beaux arts)’에 대한 혐오에서 비롯된 것으로, 이는 『초현실주의 혁명』 제3호에 실린 「순수미술(Beaux-arts)」(1925)이라는 제목의 글에서 단적으로 드러난다. 이곳에서 나빌은 회화나 드로잉(drawing)은 진정한 초현실주의적 활동이 될 수 없다고 주장하는데, 아데스에 의하면 나빌이 제안하고자 한 바는 초현실주의의 시각적 “표현(expression)”이 아닌 시각적 “경험(experience)” 그 자체였기 때문이다.²¹⁾ 다시 말해, 의식의 너머를 조우하는 순간을 시각적 수단을 통해 이차적으로 표현하는 것이 아니라, 그

Tissandier, 1843-1899)에 의하여 과학의 대중화를 위해 설립된 프랑스 과학 잡지였다. 그리고 단지 그 구성 방식뿐만 아니라, 잡지에 실린 칼럼 및 사진 자료들은 초현실주의자들에게 큰 영감을 주었다. 이에 대한 구체적인 사례는 III장에서 소개될 것인데, 예컨대 초현실주의 화가 살바도르 달리(Salvador Dalí, 1904-1989)의 유명한 포토콜라주에는 『라 나뉘르』에 실린 범죄의학 연구를 위한 사진 이미지들이 직접적으로 재사용되기도 하였다.

- 18) 나빌은 부르통의 집에서 『라 나뉘르』를 발견하고서 이를 초현실주의 잡지에 적용하고자 결심하였는데, 나빌은 그 당시의 상황을 다음과 같이 술회하였다. 초현실주의의 “자료 제시를 위해, 실증주의로부터 영감받은 이정기간행물을 모방하자고 제안하였다. 내 생각에 그것은 우리의 기획이, 어디서나 볼 수 있는 미적 작업물의 전시로 너무 빨리 전환되지 않을 것이라는 보장이었다.” Pierre Naville, *L'Espérance Mathématique: Vol. I: Le temps du surréal*, Paris: Galilée, 1977, p. 104. (Ian Walker, “La Révolution Surréaliste and the urban spectacle,” in *City Gorged with Dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, p. 68에서 재인용.)
- 19) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.
- 20) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.
- 21) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 160.

러한 무의식적 경험 자체를 그대로 전달하는 것을 목표로 하였다. 따라서 나빌은 “나는 고상한 취향에서 오직 역겨움만을 경험한다. [...] 눈의 기억과 쾌락: 그것이 미의 전부이다”²²⁾라고 표명하며 초현실주의 회화를 부정한다.

경험 그 자체, 혹은 정제되지 않은 잠재의식의 강조는 초현실주의의 원리이자 수단으로서 ‘자동기술법(automatisme)’²³⁾에 대한 고수에서 연유하는데, 왜냐하면 그들은 다름 아닌 자동기술법을 통해 그 경험의 순간 자체를 기록하고자 하였기 때문이다. 왜 하필 자동기술법이었으며 자동기술법은 어떻게 실행되는가? 제1차 세계대전 이후 서구 유럽에서 이성중심주의와 지배 권력에 대항하여 발발한 움직임 중 하나인 파리 다다에 뿌리를 두고 있는 초현실주의는 이성으로부터 억압된 ‘순수한 정신’이 그에 대한 전복적 잠재력을 지닌다고 믿었다. 이에 따라 브르통은 순수한 정신을 포착하고 그대로 기록하기 위해, 수면 혹은 최면의 상태에서 떠오르는 것을 휘갈기듯 써내려 가는 자동기술법을 고안하였다. 그런데 회화는 지나치게 “정교하고, 어렵고, 학습을 요하고, 또한 기술-의존적”²⁴⁾인 까닭에 그들이 주장하는 ‘자동적’ 글쓰기에 준하는 수단이 될 수 없었다.

그렇기 때문에 당시 초현실주의 회화의 가능성에 대한 회의는 비단 나빌에게서만 발견되는 것은 아닌데, 예컨대 또 다른 초현실주의 초기 멤버였던 막스 모리즈(Max Morise, 1900-1973)는 『초현실주의 혁명』

22) Pierre Naville, “Beaux-Arts,” in *La Révolution Surréaliste*, no. 3, 1925, p. 27. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 160에서 재인용.)

23) ‘자동기술법’은 브르통을 중심으로 하는 초기 초현실주의 멤버들에 의해, 초현실주의를 작동시키는 원리이자 초현실주의적 경험을 기록하기 위한 수단으로 확립되고 사용되었다. 일반적으로 자동기술법은 정신분석학자 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856-1939)의 ‘자유연상법’의 영향을 받아 탄생한 것으로 잘 알려져 있으며, 브르통은 실제로 프로이트의 무의식 연구를 높이 평가하며 그로부터 받은 영향을 직접적으로 드러내었다. 그러나 프로이트의 무의식과 자유연상법에 대한 이론만이 자동기술법의 원리 형성에 영향을 미친 것은 아니다. 이러한 자동기술법의 탄생 배경에 대해서는 III장에서 검토할 것이다.

24) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.

의 창간호에서, ‘꿈’을 그리는 회화로 유명한 화가 조르조 데 키리코 (Giorgio de Chirico, 1888-1978)의 작업을 언급하며, 꿈 이미지는 왜곡과 기억의 속임수에 너무 취약한 까닭에 오랜 시간과 이성의 개입을 필요로 하는 회화는 적절한 수단이 될 수 없음을 지적한다. 그러나 모리즈는 ‘드로잉’에는 관대하였는데, 이때 드로잉은 “사유의 흐름을 지체 없이 기록하는” ‘자동적 드로잉(automatic drawing)’으로서 회화보다 오히려 “그래픽 방법(graphic method)²⁵⁾”에 가까웠다.²⁶⁾ 즉, 마치 인간이나 동물의 움직임 등을 기록하는 생리학자의 방식처럼, 의식을 배제한 채 떠오르는 단어나 이미지를 그저 ‘기록’하는 것이었다. 아테스의 견지에 순수미술, 특히 회화에 대한 초현실주의 내의 이러한 회의감 및 이와 관련된 그들의 논쟁이 중요한 이유는, 비록 초현실주의자들이 사진에 대한 탐구를 체계적으로 이론화하고 있지 않으나 “이 논쟁 안에서 사진이 특정 역할을 수행”²⁷⁾함으로써 그들의 사진에 대한 입장이 드러나기 때문이다.

이러한 배경 속에서, 『초현실주의 혁명』의 창간호에는 도판으로 회화가 단 한 장도 실리지 않았으며, 앙드레 마송의 드로잉 이미지, 그리고 만 레이의 사진 몇 장을 볼 수 있다. 그런데 주목할 만한 점은 작가가 명확하게 서명된 드로잉 이미지들과 달리, 사진은 익명이며 작품명조

25) 폴레주 드 프랑스(Collège de France)의 저명한 생리학자였던 에티엔느 쥘 마레(Étienne-Jules Marey, 1830-1904)는 인간과 동물의 움직임을 분석하는 데 있어 서구 과학에서 지배적으로 사용되던 관찰(observation) 혹은 언어묘사(description)와 같은 연구 방법으로부터 단절하고자 하였다. 왜냐하면 마레의 견지에 이러한 방법들은 움직임을 정확하게 기록하고 분석하기에는 너무 느리고 부정확하였기 때문이다. 이에 따라 마레는 대상의 움직임을 정확히 포착하기 위해 인간의 눈과 손의 개입 없이 움직임을 선으로 기록할 수 있는 ‘그래픽 방법(la méthode graphique)’이라는 과학적 방법을 고안해 냈다. 이 새로운 과학적 방법을 통해 마레는 신체 외부의 움직임뿐만 아니라 피의 순환이나 맥박과 같은 신체 내부의 움직임까지도 선으로 표현할 수 있었다. 박상우, 「이미지와 선(線): 마레의 크로노포토그라피 연구」, 『현대미술사연구』, Vol. 33, 현대미술사학회, 2013, pp. 201-203.

26) David Romas, “Modest recording instruments’: science, surrealism and visuality,” in *Art History*, Vol. 27, 2004, p. 631.

27) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.

차 기재되어 있지 않다는 점이다.²⁸⁾[도판1] 이것이 의미하는 바는, 비록 이 사진들이 만 레이의 것이라는 사실을 이제는 알 수 있지만, 당시 그것들은 한 예술 사진 작가의 작품으로서 제시되지 않았다는 것이다. 잡지에서 이 사진들은 나빌의 의도대로 “순수미술 잡지의 후광은 조금도 없이”²⁹⁾, 흡사 『라 나튀르』에서 사진이 텍스트의 내용을 “입증하고(document) 예증하기(illustrate)”³⁰⁾ 위한 용도로 사용된 것처럼 초현실주의의 이론적 개념이었던 ‘꿈’과 ‘자동기술법’에 대한 실험으로서 초현실주의적 경험을 ‘도큐먼트화’하기 위함이었다.

아데스에 의하면 초현실주의 내에서 회화 활동에 대한 나빌의 공격적

28) 제1호에 익명으로 실린 만 레이의 사진은 다음과 같다. 가장 첫 번째는 서문의 중앙에 배치된 사진으로 천과 밧줄로 감싸진 의문의 물건을 촬영한 것이다. 그 안에 감추어진 사물은 재봉틀인데, 이는 초현실주의자들의 사상에 지대한 영향을 준 로트레아몽(Comte de Lautréamont; Isidore Lucien Ducasse, 1846-1870)의 “해부대 위에서 재봉틀과 우산이 만나는 우연처럼 아름다움”(『말도로르의 노래(Les Chants de Maldoror)』)이라는 시구를 상기시킨다는 점에서, 떠오르는 단어를 우연으로 조합하는 문학적 수단으로서 자동기술법과 관련된다. 다음으로 나타나는 사진은 꿈에 대한 브르통의 텍스트 사이에 삽입되어 있으며, 창문의 빗자국이 몽환적인 그림자로 드리워진 나체 여성의 상반신을 담고 있다. 나머지 두 장의 사진은 이중노출을 통해 제작된 포토몽타주인데, 각각 팔걸이의자 위로 팔이 합성된 사진과 여성의 가슴 이미지를 위아래로 중복시키고 있는 사진이다. 이것들은 모두 작가나 제목을 명시하는 캡션 없이 단독으로 나타난다. J. H. Matthews, “Modes of documentation: photography in “La Révolution Surréaliste,” pp. 38-40. 이 사진들은, 특히 포토몽타주가 포함된다는 점에서 일견 단순한 예술 사진으로만 고려될 수 있다. 그러나 매튜스와 아데스 모두 이 사진들이 잡지에서 사용된 목적에 주목하여, 그것들이 놀라운 우연을 마주하게 하는 자동기술법을 도큐먼트화하는 시각 자료라고 주장한다. 무엇보다 아데스에 의하면 초기 초현실주의는 수면 혹은 최면 상태를 통해 무의식에 다다를 수 있다고 믿었기 때문에 당시 ‘꿈’과 ‘자동기술법’은 엄밀하게 구분되지 않는 상태였다. 그리고 이중노출 혹은 그림자 효과를 통해 제작된 만 레이의 몽환적인 사진은 꿈의 상태의 경험을 구현하는 것처럼 보인다. 아데스는 따라서 사진이 직접적으로 자동기술법으로 제시되고 있는 것은 아니지만, 꿈의 상태를 표현한다는 점에서 “진정한 시각적 초현실주의”로서 제공되었다고 이해한다. Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.

29) Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, p. 189.

30) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 159.

인 위협은 그를 대신하여 브르통이 편집장을 위임하게 한 원인 중 하나였다.³¹⁾ 그리고 이후 브르통은 『초현실주의 혁명』에서 「초현실주의와 회화(Le Surréalisme et la peinture)」라는 제목의 글을 연재하기 시작하였다. 첫 번째 글에서 브르통은, 인간의 “눈은 야만적인 상태로 존재한다”³²⁾는 사실, 즉 미리 숙고하는 사유 양상과 대립하는 시각의 ‘직접성’을 강조하였다. 브르통에게 야생적이고 문명화되지 않은 시각은 순수하고 이성으로부터 오염되지 않은 영역으로 간주되었기 때문이다. 이때 브르통의 주요 관심사는 물론 회화였으나 논의의 대상에서 사진이 배제되지는 않았는데, 그렇기 때문에 여러 회화 도판 사이에 만 레이의 포토그램이 포함되어 있었다.

브르통은 만 레이를 언급하면서, 만 레이의 포토그램이 사진의 “긍정적인 속성을 벗겨”³³⁾냈다는 사실, 즉 사진이 외부 현실을 충실하게 복제한다는 가식적인 주장을 포기하도록 강요하는 작업을 실천하였다는 점을 높게 평가한다. 브르통이 이처럼 평가하는 이유는, 사진은 특정 사건의 분위기 등을 포함하는 그 현실을 총체적으로 포착할 수 없는 까닭에, 사진이 외부 현실을 ‘충실하게’ 재현한다는 주장에는 한계가 있다고 생각하기 때문이다. 그러므로 브르통의 견지에 오히려 제작 과정에서 왜곡의 작업을 하는 만 레이는 사진의 이 같은 한계를 숨기지 않고 오히려 폭로하고 강조하고 있다는 점에서 가치를 지닌다. 따라서 브르통은 만 레이의 포토그램 이미지와 함께, 초현실주의 회화의 새로운 표현 수단으로 사진의 가능성을 제시하며 다음과 같이 진술하였다.

사진 프린트는, 그 자체로 보았을 때는, 그것을 대단히 귀중한 교환 대상으로 만드는 감정적 가치가 분명 스며있다(가치 있는 모든 책은 언제쯤 드로잉을 삽화로 쓰지 않고 오직 사진을 사용할 것인가?). 그러나 그 프린트는 특별한 제안의 힘을 부여받았다는 사실에도 불구하고, 궁극적으로는 **충실한** 이미지—즉, 우리가 곧 가지

31) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 160.

32) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1979, p. 1.

33) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 32.

지 못할 것으로부터 간직하고자 하는 이미지—가 아니다.³⁴⁾

브르통의 위와 같은 주장을 검토하기에 앞서, 사실 그의 「초현실주의와 회화」라는 텍스트를 이해하기란 굉장히 지난한 일이다. 왜냐하면 브르통은 상술한 바와 같이 인간의 눈에 대하여, 이성이 배제된 ‘야만적 상태’로 존재한다는 점에서 시각에 대한 우위를 부여하다가도 이내 꿈의 이미지를 비판하는 과정에서 시각에 대한 혐오를 드러내는 등³⁵⁾, 브르통 스스로의 자기모순으로 가득 차 있기 때문이다. 이와 같은 모순이 팽배하는 이 텍스트에서 사진에 대한 브르통의 입장 역시 그 모순 중 하나이다. 브르통은 사진이 지닌 ‘특별한 제안의 힘’, 즉 현실을 전달하는 사진의 힘을 인정하는 동시에, 그럼에도 불구하고 궁지에 몰린 초현실주의 회화를 구제하기 위한 목적으로, ‘새로운 표현의 수단’으로 사진을 사용한 만 레이의 작업이 지닌 특성을 강조하는 모습을 보인다.

이러한 사진에 대한 모순적 입장 속에서 아데스가 관심을 두는 지점은 브르통이 초현실주의에서 만 레이의 업적을 설명하는 과정에서 스쳐 지나가듯 던지는 물음, 즉 “가치 있는 모든 책은 언젠가 되어야 드로잉을 삽화로 쓰지 않고 오직 사진을 사용할 것인가?”라는 도판으로서 사진의 활용에 대한 브르통의 태도이다. 위와 같은 물음을 던지고서, 브르통은 이후 실제로 자신의 세 주요 저작 『나자(Nadja)』(1928), 『연통관(Les Vases Communicants)』(1932), 그리고 『광란의 사랑(L'Amour Fou)』(1937)을 위해 동료 사진가의 혹은 익명의 사진을 소설의 도판으로 적극 활용한다. 따라서 아데스는 브르통이 제기했던 그 물음이 결과적으로 초현실주의 운동 내에서 “사진에 대한 새로운 가치를 도입”³⁶⁾하는 계기가 되었다고 주장한다.³⁷⁾ 사진의 ‘새로운 가치’란, 예술적 창작

34) André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 32.

35) “이를 달성하기 위해 초현실주의에 제안된 또 다른 길, 즉 꿈의 이미지에 대한 이른바 ‘눈속임(en trompe-l'œil)’(그리고 이것이 그 길의 약점이다)을 통해 고정시키는 것은 무척이나 덜 확실하고 심지어 방황할 위험이 다분한 것으로 판명되었다.” André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, p. 70.

36) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 160.

과는 무관하게 초현실주의적 경험의 내용을 증명하고 입증하기 위한 도큐먼트로서의 활용 가능성이다.

그렇다면 브르통이 위와 같이 자문하고 그의 소설에서 사진을 도큐먼트로 활용하게 된 계기는 무엇인가? 이를 이해하기 위해서는 브르통이 추구하는 ‘초현실주의적 소설’의 경향을 먼저 알아야 한다. 아데스의 견지에 『나자』는 소설이 아니다. “‘광란의 사랑’이 되지 못한 경험에 대한 기록이다.”³⁸⁾ 그러므로 브르통은 독자에게도 이 글이 실화로 받아들여지기를 원했다.³⁹⁾ 일찍이 벤야민은 『나자』와 아라공이 쓴 『파리의 뜨내기(Paris Peasant)』(1926)를 염두에 두고서, 초현실주의의 글쓰기는 “문학이 아니라 다른 것”, 즉 예컨대 “선언문, 구호, 도큐먼트, 기만, 위조”⁴⁰⁾⁴¹⁾ 등을 주제로 삼고 있다고 주장하였다. 따라서 벤야민에 의하면 초현실주의자들의 글은, 마치 나빌이 초현실주의적 방식으로 강조했다

37) 달리 역시 이와 유사한 입장을 견지하며, 1929년 잡지 『라 가세타 리테라리아(La Gaceta Literaria)』에서 “언제쯤 우리는 비효율적이고 가치 없는 데생화가(dessinateur)를 포기하고, 사진적 증언의 생생한 감정으로 대체할 것인가?”라 자문한 바 있다. 이렇듯 당시 초현실주의자들에게 사진은 추상적이고 조형적인 매체보다도 구체적이고 사실적인 매체로 간주되고 있음을 알 수 있다. Michel Poivert, “Un art automatique?,” in *L'art de la Photographie des Origines à Nos Jours*, ed. Michel Poivert, André Gunthert, Paris: Citadelles & Mazenod, 2016, p. 535.

38) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 161.

39) 브르통주의자 프랭클린 로즈몬트(Franklin Rosemont, 1943–2009) 또한 아데스와 비슷한 시기에 『나자』가 소설이 아니라고 주장하였다. 그는 『나자』가 종종 소설로 오인되고는 하는데, 이 책은 소설이 아니기 때문에 어떠한 문학적 분석도 무의미하며 오히려 그러한 해석이 혼란을 초래한다고 지적한 바 있다. Franklin Rosemont, *André Breton and the First Principles of Surrealism*, London: Pluto Press, 1978, p. 61.

40) 발터 벤야민, 「초현실주의—유럽 지식인들의 최근 스냅 사진」(1929), 『역사의 개념에 대하여; 폭력비판을 위하여; 초현실주의 외』, 최성만 역, 서울: 길, 2008, p. 146. (필요에 따라 번역 일부 수정하였다.)

41) 그런데 벤야민은 왜 브르통의 소설을 묘사함에 있어 ‘도큐먼트’라는 표현과 함께, 정반대 개념인 듯 보이는 ‘기만’이나 ‘위조’라는 표현을 사용하는가? 위커가 지적하고 있다시피 브르통은 이 소설이 실화로 받아들여지길 원했기 때문에 도큐먼트적인 형식을 취하고 있으며, 또한 여주인공 나자의 존재 자체는 진실임에도 불구하고, 본질적으로 브르통은 이야기를 전개해 나가는 과정에서 허구를 진실처럼 서술함으로써 사실에 조작을 가하고 있기 때문이다. Ian Walker, “Nadja: A ‘voluntary banality?’,” p. 50.

던 것처럼, “이론이나 심지어 환상이 아니라 경험들이 주제”⁴²⁾라는 것이다.

아데스는 벤야민과 마찬가지로 브르통의 소설이 일반적인 소설의 면모를 탈피하고자 하였다는 사실에 주목한다. 글의 실제성을 높이기 위해 브르통은 첫째로, 주요 인물 ‘나자’와의 만남이 이루어지는 소설의 중심부를 구체적인 날짜가 기입된 일기의 형식⁴³⁾으로 제시하고, 이때 “의학적 관찰”⁴⁴⁾과 유사한 명료하고 객관적인 태도를 지향한다. 마치 실제 경험의 일부처럼 보이도록 하는 이러한 장치를 통해 브르통은 독자들에게 이 소설이 실화라는 사실을 납득시키고자 하였던 것이다. 브르통은 소설을 지배하고 있는 이와 같은 “반문학의 필요성”의 일환으로 자신이 “특히 신경정신의학적 관찰”의 방식을 사용하고 있다는 사실을 나중에 덧붙인 서문에서 명시하였다.⁴⁵⁾ 또한 브르통은 후일 『광란의 사랑』에서 의학적 관찰과 같은 어조의 필요성에 대해 다음과 같이 더욱 구체적으로 설명하였다.

여러 차례 나는 내 삶의 다양한 일상적 상황에 관련된 일련의 사건들에 관해 이야기 하였다. 그것들은 내가 관심을 가질 정도로 기이한 사건들이었기 때문이다. [...] 의학 보고서의 형식을 따를 것이 초현실주의에서 제안되었다. 임의성이 발견되지 않도록 어떠한 사건도 생략하지 않고, 어떠한 이름도 수정하지 않는 것. 특정 사건의 즉각적이고 혼란스러운 비이성에 대한 폭로는 그것을 전달하는 인간에 의한 **도큐먼트의 가장 엄격한 진실성(authenticité)**을

42) 발터 벤야민, 「초현실주의—유럽 지식인들의 최근 스냅 사진」, p. 146.

43) 『나자』는 세 개의 파트로 나누어져 있는데, 두 번째 파트에서 여주인공 나자와의 만남이 전개된다. 그리고 이 두 번째 파트의 일부는 마치 여러 날의 일기처럼 날짜의 표기와 함께 글이 시작된다. 그리고 그 내용에는 파리의 실제 장소들뿐만 아니라 그의 동료의 이름, 실제 초현실주의 텍스트의 제목 등이 언급되며 실제성을 강화한다. 예컨대 브르통은 “10월 12일, 막스 에른스트에게 나자 이야기를 한 적이 있는데, 그에게 나자의 초상화를 그려 달라고 부탁하면 내 청을 들어줄까?”와 같은 방식으로 글을 쓰고 있다. 앙드레 브르통, 『나자』, 오성근 역, 서울: 민음사, 2008, p. 106.

44) 앙드레 브르통, 『나자』, p. 6.

45) 앙드레 브르통, 『나자』, p. 6.

필요로 한다.⁴⁶⁾

다시 말해, 브르통이 목표로 하는 초현실주의 소설은 마치 질병을 진찰하고 진단하는 의사의 의학 보고서처럼, 현실에 나타나는 일련의 기이한 사건들을 객관적으로 관찰하고 어떠한 임의성도 배제된 채로 기술해야 한다는 것이다. 그리고 이러한 객관적 진단의 방식이 더욱 긴요했던 이유는 역설적이게도, 『나자』라는 소설에 등장하는 인물과 사건들이 지극히 비합리적인 성격을 띠고 있기 때문이다. 비합리성을 기반으로 전개되는 소설의 이야기가 실화라고 독자를 설득하기 위해서는 ‘도큐먼트의 엄격한 진실성’을 필요로 할 수밖에 없었다.

이러한 맥락에서, 『나자』에 등장하는 수많은 사진 이미지가 같은 목적을 가지고 의도적으로 사용된 것이라고 이해할 수 있다. 그렇기 때문에 아데스는 『나자』를 포함하는 세 편의 소설을 위해 브르통이 사진을 사용한 이유는 “초현실주의 내에서 사진의 미적 위상의 증진도, 사진의 잠재된 상상적 능력과도 관련이 없으며,” 그가 소설을 쓰면서 염두에 두었던 “기록(record)과 검증(verification)으로서의 사진”과 관련된 것이라고 주장한다.⁴⁷⁾ 실제로 브르통은 의학적 관찰의 어조와 더불어, 그의 텍스트가 ‘반문학적’이기 위해서 “『초현실주의 선언』에서 쓸모없다고 공격한 바 있는 모든 묘사를 없애 보려고 많은 사진과 삽화를 집어넣은 것”⁴⁸⁾이라 직접 밝혔다.⁴⁹⁾

46) André Breton, *L'Amour Fou*, Paris: Gallimard, 1987, pp. 58-59. (강조는 필자.)

47) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 161.

48) 앙드레 브르통, 『나자』, p. 6.

49) 브르통은 「초현실주의 선언」에서 학문과 예술을 궁지로 몰고 있는 사실주의에 대한 자신의 혐오를 설명하는 과정에서 사실주의적 소설이 사용하는 ‘묘사’를 비판한다. “그리고 저 묘사들! 이 묘사들의 허망함에 비교할 것은 아무것도 없다. 그것은 카탈로그의 그림들을 잔뜩 쌓아 놓은 것일 뿐으로, 작가는 거기서 이것저것 제멋대로 골라내서, 기회를 잡아 내 손에 제 그림 엽서를 슬쩍 쥐어주고는, 그 상투적인 표현들에 대해 나도 자기와 의견을 같이 하도록 촉구한다.” 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, 『초현실주의 선언』, 황현산 역, 과주: 미메시스, 2012, pp. 66-67. 이 대목에 대해서 역자 황현산은 브르통이 『초현실주의 선언』 이전부터 묘사를 거

당시 소설의 도판은 허구의 이야기를 효과적으로 시각화할 수 있는 데생 이미지가 삽화로 사용되는 것이 일반적이었다. 그러나 『나자』를 위해 브르통은 몇몇 드로잉 이미지를 제외하고는 대부분 사진을 도판으로 사용하고 있다.⁵⁰⁾ 물론 사진은 브르통과 나자를 중심으로 발생하는 소설 속의 예측 불가능하며 불가해한 비이성적 사건 그 자체를 구현할 수는 없는 까닭에, 그 사건들이 발생했던 장소를 단지 ‘기록’할 뿐이다. 아데스는 사진이 이러한 기록의 역할에 탁월할 수 있었던 것은, 사진이 회화는 결코 수행할 수 없는 방식으로 “사실의 가치”⁵¹⁾를 지니기 때문이라고 설명한다. 이렇듯 『나자』에서 사진이 상술한 바와 같은 목적을 가지고 사용된 것이라고 할 때, 구체적으로 어떠한 사진 이미지들이 도판을 구성하는가?

『나자』에 등장하는 많은 증명적 성격의 사진들은, 이 책을 위해서 초현실주의 사진가 자끄 앙드레 부아파르(Jacques-André Boiffard, 1902-1961)에 의해 촬영된 것이다.[도판2] 위커에 의하면 브르통의 책을 위해 사진을 촬영하는 작업은 아마도 만 레이가 부아파르에게 넘겨준 것으로 추측된다. 브르통 혹은 만 레이의 견지에 『나자』를 위해서는 만 레이와 비교했을 때 “덜 세련된(sophisticated) 사진적 시각이 필요”⁵²⁾했기 때문이다. 다시 말해, 사진이 ‘기록’과 ‘검증’으로서 기능하기

부해 왔다는 사실을 강조하며, 아데스와 마찬가지로 브르통의 소설에서 사진이 자주 등장하는 이유 역시 묘사의 무력함이라는 그의 태도와 관련되는 것이라 이해한다. 왜냐하면 나자와의 만남에서 발생하는 사건들처럼 비이성적 사건들을 통해 브르통이 관심을 두는 것은 사물의 외관이 아니기 때문이다. 브르통은 특정 인물, 장소, 사물 등에 대한 자세한 언어적 묘사보다는, 사물에 내재하는 이해할 수 없는 암시들, 그리고 인간과 세계의 관계에 대한 어떠한 계시를 보증하는 기호들에 더욱 관심을 가지고 이를 전달하고자 하였다.

50) 또한 『나자』에 사용된 드로잉들은 상황에 대한 묘사보다도 여주인공 ‘나자’의 존재 자체를 증명하기 위해 삽입된 자료이기 때문에, 이 드로잉들마저도 텍스트의 내용을 해석하거나 묘사하는 것이 아니라 도큐먼트로 제시되고 있는 것으로 이해할 수 있다. Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 161.

51) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 161.

52) Ian Walker, “Nadja: A ‘voluntary banality?’,” p. 59.

위해서는 오히려 덜 예술적이고 보다 평범한 이미지일 필요가 있었을 것으로 보인다. 이에 더불어 아데스는 부아파르가 브르통과 마찬가지로 의학을 전공하였기 때문에, 브르통이 원했던 ‘의학적 관찰’이라는 양식을 더욱 잘 이해할 수 있었을 것이라 이해한다.⁵³⁾ 요컨대 브르통은 마치 나빌이 초현실주의적 경험 그 자체를 제시하고자 목표하였던 것과 같은 맥락에서, 초현실주의적 경험에 해당하는 비이성적 사건을 보다 이성적으로 전달하기 위해 사진의 엄격한 진실성에 의지하였다. 그리고 이를 위해 사용된 부아파르의 사진은 비록 여전히 초현실주의 작가에 의해 제작된 사진이기는 하나, 어떠한 예술적 표현 형식에 대한 실험으로서가 아니라, 소설에서 전개되는 비이성적 사건들을 기록하고 증명하기 위한 수단으로 사용되었다는 점에서 차별성을 지닌다.

2. 초현실주의적 미의 기록

살펴본 바와 같이 아데스는 브르통의 주요 텍스트와 함께 초현실주의 정기간행물까지도 면밀히 검토함으로써 초현실주의에서 사진이 도큐먼트로 활용되었다는 사실을 밝혔다. 아데스가 초현실주의 잡지에 주목하였던 이유는 “초현실주의 활동, 즉 운동의 삶을 최대한의 의미 속에서 발견할 수 있는 장소가 있다면 그것은 초현실주의 정기간행물”⁵⁴⁾이기 때문이었다. 이때의 초현실주의 활동이란, 궁극적으로 미술계 내지 문학계 내에서 ‘예술 운동’으로서 스스로를 확립시키고자 하는 것이 아니라, 우리의 사유 방식, 그리고 우리를 둘러싼 것과 우리 스스로에 대한 의식에 있어서의 ‘혁명’을 목표로 하는 것이었다. 그들의 목표가 이러하다면, 도큐먼트로 사용된 사진들은 어떻게 의식의 혁명에 봉사할 수 있었는가? 이에 대한 이해를 위해 해당 절에서는 『나자』에서 사용된 부아파르의 사진을 출발점으로 삼아, 초현실주의 잡지 내 텍스트와 사진의 관계를

53) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163.

54) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 155.

몇몇 사례를 통해 살펴봄으로써 초현실주의가 사진을 활용하여 ‘현실’에서 그들이 추구하던 의식의 혁명을 일으킬 수 있는 초현실주의적 아름다움의 경험으로서 ‘경이’와 ‘경련적 아름다움’을 발견하고 있다는 사실을 확인할 것이다.

2.1. 현실에 존재하는 경이

아데스가 논하고 있듯이 『나자』에 등장하는 부아파르의 사진들에 대해 가장 많이 언급되는 특징은 ‘진부함(banality)’이다. 그것들이 ‘진부하다’는 의미는 일반적으로 우리가 초현실주의적인 것을 떠올렸을 때의 이미지와는 다르게 전혀 특별하지도 마술적이지도 않다는 것이다. 아데스는 불문학자 미셸 보주르(Michel Beaujour, 1933-2013)의 『나자』 연구에 기대어 이 사진들이 지닌 진부함의 성격을 설명한다. 보주르는 『나자』에서 브르통의 서술 방식을 “민족학적 탐험의 서술”이라 묘사하며, 그 안에서 사진은 “우리가 그곳에 있는 것처럼 포착하여 보여 줄 수 있었다”고 해석한다.⁵⁵⁾ 그런데 파리의 특정한 장소를 ‘보여주는’ 그 사진들은, 모순적이게도 정작 아무것도 ‘보여주지 않는다’. 왜냐하면 그곳에서 발생한 사건의 순간이 아니라 이제는 텅 빈 그 장소 자체만을 담고 있기 때문이다. 그러한 측면에서 보주르는 부아파르의 사진들이 아무런 이야기도 하지 않는 “완전히 병어리(dumb)”⁵⁶⁾라 말한다.

보주르는 이러한 부아파르 사진의 독특한 성격을 “자발적인 진부함”⁵⁷⁾이라 표현한다. 즉, 아무런 말도 하지 않는 사진의 진부함은 사진가에 의해 철저하게 의도된 진부함이다. 자발적 진부함의 평범한 이미지는 부

55) Michel Beaujour, “Qu’est-ce que ‘Nadja’?,” in *Nouvelle Revue Française*, no. 172, 1967, p. 797. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163에서 재인용.)

56) Michel Beaujour, “Qu’est-ce que ‘Nadja’?,” p. 797. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163에서 재인용.)

57) Michel Beaujour, “Qu’est-ce que ‘Nadja’?,” p. 797. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163에서 재인용.)

아파르의 사진을 아마추어의 스냅사진이나 철 지난 엽서 사진과 별다를 바 없게 만들기도 한다. 하지만 엽두에 두어야 할 사실은 사진의 그러한 특징이 결코 부아파르의 기술적 부족에서 기인하는 것이 아니라, 그 장면을 굴절시키지 않겠다는 그의 ‘의지’에서 기인한다는 것이다. 다시 말해, “학자(savant)의 눈이 본 것보다 더 많은 것을 말하지 않도록”⁵⁸⁾ 하기 위해 사진을 병어리로, 지극히 평범하게 만들었다고 볼 수 있다. 아데스는 보주르가 말하는 부아파르 사진의 이 같은 자발적 진부함이라는 성격이 『나자』의 “어떠한 중심적인 몰두”, 즉 “우연을 마주하는 경이의 장소”로서 ‘도시’에 대한 집념을 “확장하고 확인한다”⁵⁹⁾고 역설한다. 왜냐하면 도시라는 장소를 브르통은 다양한 우연을 마주할 수 있는 장소라고 생각하는데, 그렇게 마주한 우연은 예기치 못한 놀라움으로 경이의 감정을 일으키기 때문이다. 그리고 부아파르의 평범한 파리 거리 사진은, 나자와 함께 보내며 발생하는 사건들처럼 놀라운 경험을 그러한 평범한 장소에서 마주할 수 있다는 사실을 시사한다. 다시 말해, 우리의 지극히 일상적이고 평범한 삶에서 그러한 경이를 체험할 수 있다는 사실을 효과적으로 드러낸다.

그런데 브르통이 말하고 아데스가 인용하는, 초현실주의적 경험으로서 ‘경이’는 정확히 무엇인가? 프랑스어로 “기이하고 이상한 성격에 큰 놀라움을 자아내는 것”⁶⁰⁾을 뜻하는 ‘merveilleux’, ‘경이’는 “초현실주의 그 자체의 핵심에 위치한 매우 신비한 개념”⁶¹⁾인데, 왜냐하면 이 경이는 곧 ‘초현실주의적 아름다움’에 대한 다른 이름이기 때문이다. 브르통은 「초현실주의 선언문」에서 “경이는 항상 아름답다”고 언급하며 경이로움을 초현실주의적 아름다움의 존재 양상으로 규정하였다.⁶²⁾ 그렇기 때문에

58) Michel Beaujour, “Qu’est-ce que ‘Nadja’?,” p. 797. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163에서 재인용.)

59) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163.

60) CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/merveilleux>

61) Rosalind E. Krauss, “Photography in the service of surrealism,” in *L’Amour Fou: photography & surrealism*, p. 24.

62) “경이는 항상 아름답다, 어떤 경이라도 아름답다, 더 나아가서 아름다운 것은 경이밖에 없다. [...] 경이는 어느 시대나 똑같은 것은 아니다. 경이는 막연하게나마 일종의 보편적 계시의 성격을 띠며, 우리에게 전달하는 것은

경이는 말 그대로 예상치 못한 뜻밖의 발견으로 인한 놀라움의 경험인 동시에, 브르통에게 경이가 초현실주의적 아름다움이 존재하는 방식이므로 그러한 경험은 아름다움에 대한 경험이기도 하다. 소설 속 여주인공 나자를 중심으로 발생하는 ‘비합리적인 사건’과 그러한 사건들이 발생했음을 증명하는 지극히 ‘평범한 사진’의 결합은 그들이 추구하는 초현실주의적 아름다움에 대한 경험이 현실, 우리의 삶 도처에서 발견될 수 있음을 뜻한다. 따라서 아데스의 표현을 빌리자면 부아파르 사진 속 장소들의 ‘진부한’ 특성은 그로 인해 오히려 완전한 “가변성(disponibilité)” 혹은 가능성(availability)의 상태에 있는 목표 없는 방랑자의 장소”⁶³⁾가 된다. 즉, 브르통이 말하는 불가해하고 예측할 수 없는 아름다움으로서 경이가 발생하는 장소들의 이미지이다. 그렇기 때문에 부아파르의 사진은 경이란 “위험을 감수할 준비가 된 누구에게나 닿을 수 있는 곳에 있다”⁶⁴⁾는 사실을 암시한다.

2.2. 자연의 경련적 아름다움

이처럼 초현실주의는 일상적인 우리의 삶 속에서 아름다움의 존재 양상으로서 경이를 발견할 수 있다고 믿었다. 그리고 주어진 현실에서 발견할 수 있는 경이의 필요성은, 결국 그러한 충격적 경험을 통해 상상력을 자극하고 사유의 범주를 초과시킴으로써 인간 의식의 ‘혁명’을 이룩하기 위함이었다.⁶⁵⁾ 그렇기 때문에 초현실주의의 두 번째 정기간행물의 제호가 『혁명에 봉사하는 초현실주의(Le Surréalisme au Service de la

그 세부일 뿐이다. 그것은 낭만주의적 폐허, 현대의 마네킹이거나, 한 시대에 걸쳐 인간의 감수성을 흔들기에 적합한 여타의 모든 상징이다.” 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, pp. 76-78.

63) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163.

64) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 163.

65) 초현실주의는 직접적으로 예술 작품에 사회적·정치적 혁명의 메시지를 담고자 하지 않았는데, 왜냐하면 자유로운 예술적 실천을 통한 인간 개개인의 사유 방식과 의식에 대한 혁명이 곧 사회적·정치적 혁명을 도모할 수 있도록 한다고 믿었기 때문이다.

Révolution)』(1930-1933)인 것은 놀랍지 않다. 잡지의 창간호에서 그들은 당시 프랑스의 특수한 정치적 상황 속에서 ‘사회주의 인터내셔널(Socialist International)’에 대한 헌신을 표명하였으며, 이러한 목적의식으로 인하여 여전히 예술 잡지의 면모는 거의 비추어지지 않는다. 또한 앞서 보았던 『초현실주의 혁명』과 비교하여 잡지에서 삽화의 양은 다소 적어졌으며, 각호의 말미에 수록되었다. 그리고 한데 모인 이 사진들은 이제 새롭게 서로 간의 배열을 통해 특정 주제에 대한 독립적인 ‘시각적 에세이’로서 제시된다.

그렇기 때문에 『혁명에 봉사하는 초현실주의』에서 ‘시각적 에세이’로서 결집된 사진들은 잡지의 텍스트와 관련이 있기보다는 “반종교주의적 입장, 광적 애국주의에 대한 반대, 정부의 식민지 정책에 대한 공격과 같은 사회적 문제”⁶⁶⁾ 등, 당시 초현실주의자들의 관심 분야를 시각적으로 제시하는 용도로 사용되었다. 예컨대 잡지의 제4호에는 <식민지에 대한 진실(La Vérité sur les Colonies)>(1931)이라는 제목의 반식민주의적 전시를 위해 아라공, 폴 엘뤼아르(Paul Éluard, 1895-1952)와 이브 탕기(Yves Tanguy, 1900-1955)가 설치한 식민지 예술품의 사진이 실려 있는데, 이에 대해 어떠한 설명도 덧붙여져 있지 않다.[도판3] 단지 제2호에 이러한 식민주의에 관한 전시를 예고하는 글이 게재되었을 뿐, 이 사진에 대해 혹은 그들의 반식민주의적 입장에 대해 구체적인 텍스트가 동반되지는 않는다. 이렇듯 비록 사진의 사용이 적어지고 텍스트로부터 고립되기는 하였으나, 사유에 대한 혁명과 이를 토대로 하는 사회적 혁명에 대한 그들의 입장을 드러내기 위해 사진이 여전히 문서로 사용되고 있다는 사실을 알 수 있다. 그뿐만 아니라 이를 통해, 앞서 언급하였던 것처럼 보다 현실과 밀접하게 연결된 예술의 사회적 역할과 가능성을 모색하고 있음이 드러난다.

그리고 이러한 의식과 사유의 혁명을 위한 사진의 활용은 이후 세 번째 초현실주의 정기간행물 『미노토르(Minotaure)』(1933-1939)에서 어느 때보다 더욱 적극적으로 나타나게 된다. 극단적인 민족주의를 주장

66) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 175.

하는 파시즘(Fascism)에 맞서고자 하는 정치적 이념만으로 손을 맞잡은 브르통과 바타이유가 함께 참여한 잡지 『미노토르』를 통해 초현실주의는 그 어떤 잡지보다도, 심리학, 민속학, 자연사 등 예술 이외의 특정 주요 분야를 가장 광범위하게 아우르며 초현실주의적 태도 아래서 그 연구 결과를 제공하였다. 아데스는 『미노토르』에서 사진이 중요했던 이유에 대해, “유동적이고 유연하며, 브르통이 한때 회화에 대해 가했던 ‘한탄스러운 방책’이라는 비난에 결코 열려 있지 않은 사진”은 “현실에 대한 초현실주의적 관심을 시각화”할 수 있었기 때문이라고 설명한다.⁶⁷⁾ 이는 앞서 보았듯 『초현실주의 혁명』에서 초기 초현실주의자들이 주장한 초현실주의적 회화의 불가능성과 그 근거를 상기시킨다. 즉, 무의식과 잠재의식을 포착하기에 회화는 주관이 개입될 여지가 다분하다는 것이다. 이와 같은 이유로 아데스는 기계적 복제로서 사진이 잡지의 연구 대상이었던 혁명을 요하는 현실의 모습을 회화보다 더 효과적으로 제시할 수 있었다고 주장한다.

그렇다면 이 시점에서 초현실주의가 사진을 통해 포착하고자 했던 현실의 모습은 무엇인가? 이는 『미노토르』에 대해 아데스가 지적하고 있는 또 다른 특별한 지점과 관련된, 기존에 다루어졌던 ‘도시’라는 주제가 재등장한다는 사실이다. 그런데 아데스에 의하면 이때 도시는 『나자』에서와는 다르게, “자연과 폐허에 대한 명상을 위해 도시 형태를 거부하는 것”⁶⁸⁾이라는 목적하에서 다루어진다. 다시 말해, 살피본 바와 같이 『나자』에서 파리라는 도시는 그 자체로 경이를 발견할 수 있기에 의미 있는 새롭고도 현대적인 장소였다면, 이제 도시는 그 안에서 진정한 아름다움으로서 자연의 형상을 발견하고 과거의 폐허에 대해 사유할 수 있도록 하는 공간으로 변모한다. 대표적으로 달리의 「모던 양식 건축의 위협적이고 먹음직스러운 아름다움(De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style)」(1933)이라는 제목의 텍스트를 위해, 만 레이와 또 다른 초현실주의 사진가 브라사이(Brassaï;

67) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 179.

68) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 179.

Gyula Halasz, 1899-1984)는 각각 안토니 가우디(Antoni Gaudí, 1852-1926)가 건축한 빌딩의 이미지와 파리의 지하철 입구 조형물을 촬영하였다.[도판4,5] 그들이 포착한 사진 이미지 속에서 도시의 현대적인 건축물의 일부는 강박적이거나 에로틱한 동물 형상의 이미지로 재해석된다. 아테스는 이 사진들이 바타이유가 『도퀴망』에서 활용하였던 사진가 칼 블로스펠트(Karl Blossfeldt, 1865-1932)의 식물 확대 촬영 사진에 대한 의도적 응답이라고 해석한다.[도판6] 이 사진들은 확대 및 프레이밍 작업을 통해 자연의 아름다움에서, 인간의 눈으로는 발견할 수 없는 예술 작품과도 같은 아름다움을 발견하도록 한다.

또 다른 대표적인 사례로, 제12/13호에 게재된 페레의 「폐허의 몰락(La Ruine des ruine)」(1939)이라는 제목의 꽤 난해한 텍스트에는 라울 위박(Raoul Ubac, 1910-1985)의 사진 <오페라 극장의 화석(Fossile de l'Opera)>(1939)이 도판으로 삽입되어 있다.[도판7] 이 사진에서 위박은 ‘솔라리제이션(solarization)’⁶⁹⁾ 기법을 사용하여 무너지는 석고벽의 질감을 구현하였는데, 비록 암실 조작을 통해 제작된 실험 사진이기는 하나, 건물의 유적이 마치 화석의 음각과 양각처럼 보이도록 하는 효과는 폐허와 인간의 관계에 대해 설명하는 페레의 글에서 폐허의 이미지를 예시하기 위한 역사적 사료처럼 도큐먼트로 제시된다. 페레의 다른 글, 「자연은 진보를 삼키고 그것을 능가한다(La nature dévore le progres et le dépasse)」(1937)에는 숲 속에 방치되어 넝쿨로 뒤덮인 기관차를 담은 익명의 사진이 재사용되었다.[도판8] 페레는 이 기관차를 “연기가 나는 난초”라고 묘사하며, “숲의 불길은 먹이를 오랫동안 훔다가 결국 마치 굴처럼 삼켜버린다”고 부연한다.⁷⁰⁾ 아테스는 이러한 의기양양하고 탐욕스러운 ‘자연’에 의해 소멸된 인공물의 이미지가, 진보된 ‘문명’

69) ‘솔라리제이션’은 필름을 과도하게 노출시킴으로써 피사체 주위에 윤곽이 생기거나 부분적으로 반전되어 보이도록 현상하는 제작 기법이다. 솔라리제이션 기법은 위박과 더불어, 만 레이가 인물 사진에 자주 사용하여 잘 알려져 있다.

70) Benjamin Péret, “La nature dévore le progres et le dépasse,” in *Minotaure*, no. 10, 1937, pp. 20-21. (Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” pp. 179-183에서 재인용.)

에 반대하는 초현실주의자들의 표상이라고 설명한다. 당시 초현실주의자들은 도시를 더 이상 진보를 상징하는 현대적 공간이 아니라 순수 자연 혹은 지난 폐허와 연결 지어 이해하였다. 이에 따라 아데스는 『미노토르』에 실린 도시에 대한 그들의 텍스트와 사진 이미지는 “도시가 초현실주의자들에게 진보와 현대성의 상징이 아니라는 것”⁷¹⁾을 보여준다고 주장한다.

이러한 견지에서 아데스는 진보된 문명에 대항하는 반발적 상징으로서, 아름다움에 대한 그들의 입장이 18세기 후반의 미학과 유사하다는 사실을 발견한다. 다시 말해, 자연에서 아름다움을 목격하는 ‘픽처레스크(picturesque)’ 미학, 즉 “길들여진 것에 대항하는 야생, 문명에 대항하는 자연”⁷²⁾에 대한 긍정을 당시 초현실주의에서 읽어낸다. 그런데 여기서 요점은 아데스가 이러한 그들의 미적 취향에 대한 고찰을 토대로 브르통의 핵심 개념, ‘경련적 아름다움(*beauté convulsive*)’⁷³⁾을 해석한다는 사실이다. 브르통의 경련적 아름다움이라는 표현은 『나자』에서 가장 먼저 등장하는데, 그는 “아름다움은 경련적인 것이다. 그렇지 않으면 아름다움이 아닐 것이다”⁷⁴⁾라는 문장으로 글을 끝맺고 있다. 그리고 이후 『미노토르』에 「아름다움은 경련적일 것이다(*La beauté sera convulsive*)」(1934)라는 제목의 글을 게재하였으며, 이 글은 『광란의 사랑』의 첫 번째 챕터로 수록되었다. 글에서 브르통은 아름다움과 경련, 즉 떨림의 감정에 대해 다음과 같이 언급한다.

나는 자연의 광경과 예술 작품 사이에서 깊은 무감각을 느꼈음을

71) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 179.

72) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 183.

73) 프랑스어 ‘convulsive’의 명사형 ‘convulsion’은 “어느 정도 지속적으로 격렬하게 짧아지고 팽창하는 근육의 건잡을 수 없는 움직임”을 의미하며, 우리 말로 ‘경련’이나 ‘발작’에 해당한다. 따라서 ‘*beauté convulsive*’ 역시 일반적으로 ‘발작적 아름다움’ 혹은 ‘경련적 아름다움’으로 번역된다. 본고에서는 브르통이 말하는 아름다움이 주는 전율의 순간, 떨림의 감각을 더욱 효과적으로 전달하고자 ‘경련적 아름다움’으로 옮겼다. CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/convulsion>

74) 앙드레 브르통, 『나자』, p. 165.

일체의 당혹감 없이 인정한다. 바람이 내 이마를 스치고 지나가 진정한 떨림을 일으키는 것 같은 육체적 혼란을 즉각적으로 일으키지 않는 예술 작품 앞에서 말이다. 나는 이 감각을 에로틱한 쾌와 관련시키는 것을 결코 거부할 수 없었고, 그것들 사이에서 **정도의 차이**만을 발견할 수 있었다.⁷⁵⁾

이 구절에서 알 수 있듯이, 브르통에게 미적인 것은 예술작품만이 구현할 수 있지 않다. 마치 부아파르의 진부한 사진을 통해 우리가 현실 속에서도 충분히 아름다움에 대한 경험으로서 경이를 발견할 수 있다는 사실을 강조했던 것처럼, 비록 그 도시의 이미지는 달라졌으나 여전히 브르통은 현실에서, 특히 자연에서 그 아름다움을 발견할 수 있다고 주장한다. 따라서 미적인 경험과 현실은 분리가 불가능할 뿐만 아니라 오히려 예상치 못한 조우라는 점에서 더욱 전율을 일으키는, 즉 경련하는 아름다움에 마주하게 한다. 또한 위의 인용에서 브르통이 자연에서 느끼는 전율을 ‘에로틱한 쾌’와 연결 짓는다는 사실은, 자연과 경련적 아름다움의 연관성을 더욱 견고하게 한다. 왜냐하면 같은 글에서 그는 ‘경련적 아름다움’을 “베일에 가려진-에로틱, 고정된-폭발, 상황의-마법 (érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle)”⁷⁶⁾에 다름 아니라고 정의하고 있기 때문이다. 즉, 브르통에게 경련적 아름다움과 에로틱한 성격은 떼어놓을 수 없는 것이며, 예술작품뿐만 아니라, 혹은 오히려 자연에서 우리는 더욱 확실하게 이러한 아름다움이 주는 에로틱한 쾌를 느낄 수 있다.

그렇다면 이러한 자연이 일으키는 전율로서 경련적 아름다움에서 사진의 역할은 무엇이며, 어떻게 그 아름다움을 전달하는가? 아테스는 브르통에게 사진은 경련적 아름다움을 드러내는 자연의 존재를 전달할 수 있는 유일한 매체라고 주장한다. 왜냐하면 사진은 인간의 육안으로는 쉽게 발견할 수 없는 것들을 보여주는 능력, 즉 ‘현실’이지만 ‘비가시적이었던 현실’을 폭로하는 능력을 지니고 있기 때문이다. 대표적인 예로 ‘경련적

75) André Breton, *L'Amour Fou*, pp. 12-13. (강조는 필자.)

76) André Breton, *L'Amour Fou*, p. 26.

아름다움'의 특징 중 하나인 '고정된-폭발(explosante-fixe)'을 예시하는 만 레이의 사진은 '움직임'이 '소멸'되는 순간을 보여준다.[도판9] 풍성한 드레스를 입고 춤추는 여성의 모습을 순간 촬영한 사진 속 정지된 시간에서도 무용수의 치마는 마치 “열린 꽃잎처럼 소용돌이”⁷⁷⁾ 치며, ‘운동’과 ‘정지’의 변증법적 이미지를 구현한다. 순간 포착뿐만 아니라, 확대 촬영이나 독특한 프레이밍 등을 통해 사진은 지극히 다양한 방식으로 자연과 현실의 이면을 드러낸다.

그리고 이와 같은 방식으로 사진이 경련적 아름다움을 전달할 수 있는 탁월한 수단인 이유는, 브르통이 말하는 ‘발견된 대상(objet trouvé)’으로 기능할 수 있기 때문이다. ‘발견된 대상’이란 현실에서 마주한 특정 사물에서 그 사물의 본래의 형상이 아니라 보는 이의 무의식에 침전되어 있던 이미지를 역으로 투사함으로써 발견하는 것을 말한다. 예컨대 ‘상황의-마법’의 사례로 제시되는 브라사이의 싹이 난 감자 사진이 그러하다.[도판10] 이 싹이 난 감자의 모습은 확대와 프레이밍으로 인해 일견 전리품으로서 짐승의 머리 혹은 의식을 위한 가면의 형상처럼 보이기 때문이다. 하지만 이와 같은 모든 사례에서 무엇보다 중요한 사실은, 그렇기 때문에 브르통이 경련적 아름다움의 사례로 제시하고 있는 이 사진들은 저명한 사진가에 의해 창조된 예술 작품이 아니라 “객관적이고 무의식적인 경련적 아름다움에 대한 도큐먼트”⁷⁸⁾로 해석될 수 있다는 사실이다.⁷⁹⁾ 다시 말해, 브르통이 초현실주의적 미의 핵심으로 규정하고 있는 경련적 아름다움은 사진을 통해 시각적으로 제시될 수 있었으며, 이는 예술 작품으로서가 아니라 이미 작품으로 존재하는 전율을 일으키는 자연의 아름다움을 기록하기 위한 도큐먼트로서 브르통에 의해 수집된

77) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 183.

78) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 183.

79) 이때 아데스는 「아름다움은 경련적일 것이다」에 실린 익명의 사진 이미지인 <자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지(L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique)>를 또한 예시로 들고 있으나, 사진의 출처 및 제작 배경을 명확하게 밝히지 않고 “번개를 닮은 빛나는 물속 깃털 모양의 해초”라고 인상적으로 해석하고 있다. 이 사진 이미지는 III장에서 자동기술법의 사진적 유비에 대한 푸아베르의 분석을 토대로 재검토될 것이다. Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 183.

것이다.

3. 저속함의 시각적 자료

그런데 아데스는 단지 운동의 중심에 있는 브르통의 소설 혹은 그를 중심으로 구성된 정기간행물만을 검토 대상으로 삼지 않았다. 1929년에 이르러 초현실주의는 한 차례 큰 위기를 마주하게 되는데, 브르통은 ‘프랑스 공산당(Parti Communiste Français)’과 협력하고 혁명에 봉사하는 초현실주의를 구축하고자 하는 이념에 따라 몇몇 동료들을 운동에서 제명하기 시작한다.⁸⁰⁾ 이로 인해 일부 초현실주의자들 사이에서 브르통에 대한 적대감이 형성되었으며, 그들은 브르통의 초현실주의를 공격적으로 비판하던 바타이유를 중심으로 함께 활동하기 시작하였다. 이러한 초현실주의 내부 분열을 계기로 부아파르 역시 브르통을 떠나 바타이유와 함께 사진 작업을 하게 되었는데, 바타이유가 편집장으로 있었던 정기간행물 『도큐망(Documents)』(1929-1930)이 그 결과이다. 『도큐망』을 통해 바타이유를 비롯한 ‘반(反)-브르통파’의 초현실주의자들은 브르통의 초현실주의가 지닌 ‘관념론적(idealiste)’ 성격, 즉 순수한 정신적 경험 자체에만 몰두하는 성향을 지속적으로 비난하며 주류 초현실주의에 도전하였다.

잡지 표지에서 볼 수 있듯이 바타이유는 『도큐망』을 통해 “고고학(archéologie), 순수미술(beaux-art), 민속학(ethnographie)이라는 세 가지 주제”⁸¹⁾를 중심으로 다양한 문화 예술을 연구하고자 시도하였다.

80) 브르통은 뜻을 함께 하는 일부 초현실주의 멤버들과 함께 프랑스 공산당에 가입하는 등, 사회적·정치적으로 참여하는 예술 운동이 되고자 노력하였다. 초현실주의의 정치적 참여와 관련된 역사적 내용은, III장에서 자동기술법의 위기가 도래한 원인을 살펴보는 과정에서 보다 구체적으로 다루어질 것이다.

81) Dawn Ades and Fiona Bradley, “Introduction,” in *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, ed. Dawn Ades, Simon Baker, London: Hayward Gallery; Massachusetts: MIT Press, c2006, p. 12.

[도판11] 이러한 목표를 지닌 『도퀴망』에는 ‘자료(documents)’로서, 사진을 포함하여 대단히 다양한 종류의 이미지들이 실려 있다. 그중 부아파르의 사진은 총 17장으로 방대한 이미지의 양에 견주어 큰 비중을 차지하는 것은 아니지만, 그럼에도 지금까지 가장 강렬한 이미지로 기억에 남게 되었다.⁸²⁾ 『도퀴망』에서 첫 번째로 등장하는 부아파르의 사진은 제6호에 실린 바타이유의 글 「엄지발가락(Le Gros orteil)」(1929)과 함께 나타난다.[도판12] 한 면을 꽉 채우고 있는 부아파르의 사진 속 극적으로 확대 촬영된 엄지발가락은 강한 명암대비로 인해 그 전체적인 형상은 흐릿하면서도 세부적인 요소들, 예컨대 주름, 털, 이상하게 잘린 발톱 등을 선명하게 드러낸다. 이 경우에서 부아파르의 사진은 텍스트와 어떠한 관계를 유지하는가?

바타이유는 해당 텍스트에서, 엄지발가락은 선천적으로 괴상하게 생기지 않았음에도 불구하고 문화에 의한 이차적인 ‘왜곡’으로 인하여 불명예를 안게 된 신체 부위라고 주장한다. 인간이 동물로부터 고귀하게 차별화되는 지점은 ‘수직성’, 즉 두 발을 딛고 직립하는 이성적 존재라는 사실이다. 그러나 인간이 직립하고서도 신체의 가장 아래에서 여전히 진흙을 딛고 있는 발가락은 저속하고 혐오스러운 기관으로 인식된다. 아데스는 인체에서 바타이유가 발견한 고귀함과 저속함 사이의 이질성과 그로 인한 매혹, 즉 발이 가진 ‘저속한 유혹’을 부아파르의 사진이 적나라하게 보여준다고 말한다. 확대 및 대비의 효과와 함께, 사진 속 검은 배경에 둘러싸여 벌거벗은 채로 드러나는 발가락의 불쾌한 형상은 그 자체로 “충격적일 정도로 노골적”⁸³⁾으로 나타남으로써 바타이유의 논의를 가장 효과적으로 전달할 수 있기 때문이다.

이처럼 바타이유의 텍스트와 부아파르의 사진을 각각 해석하고 연결 짓는 과정에서, 아데스는 『나자』에서 부아파르 사진이 “‘비유물론적’인 무언가에 대한 증언”이었다면 『도퀴망』에서의 부아파르 사진은 “유물론을 지지하고 강조”하고 있다고 구분하며 그 차이를 비교한다.⁸⁴⁾ 그렇

82) Ian Walker, “Jacques-André Boiffard,” in *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, p. 174.

83) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 165.

다면 ‘비유물론적인 무언가’가 살펴본 바와 같이 비이성적이고 정신적인 경험과 관련될 때⁸⁵⁾, 부아파르 사진이 지지하고 강조하는 바타이유의 유물론은 무엇인가? 「엄지발가락」에서 주장하는 ‘저속함’에 대한 강조가 곧 바타이유가 주장하는 유물론, 더 구체적으로는 바타이유의 ‘낮은 유물론(bas matérialisme)’이다. 바타이유가 자신의 유물론에 대해 직접적으로 논하고 있는 텍스트는 「유물론(Matérialisme)」과 「낮은 유물론과 그노시스(Le bas matérialisme et la gnose)」이며, 『도퀴망』에 각각 1929년, 1930년 게재되었다. ‘bas matérialisme’의 프랑스어 ‘bas’는 ‘낮은’, ‘천한’, ‘저속한’ 등을 의미한다. 그러한 의미에서 ‘낮은 유물론’이란 마치 엄지발가락처럼 말 그대로 낮은 위치의 저속한 물질들을 위한 이론이라고 할 수 있다.

그런데 바타이유가 일반적인 유물론이 아니라 자신만의 ‘낮은’ 유물론을 제시하는 이유는 무엇인가? 이는 바타이유의 견지에 기존의 유물론조차 결국 게오르크 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)의 관념론을 모태로 이를 부정하는 과정에서 탄생하였다는 점에서 진정한 유물론으로 볼 수 없기 때문이다.⁸⁶⁾ 따라서 바타이유에게 기존의 유물론은, 저속한 물질 그 자체보다는 결국 물질의 관념적 혹은 이상적 형태를 원리로 삼는다는 점에서 비판의 대상이 되었다.⁸⁷⁾ 이처럼 바타이유

84) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 165.

85) 상술하였다시피, 『나자』의 여주인공 나자, 그리고 그녀와의 만남을 중심으로 발생하는 사건들은 지극히 정신적이고 비이성적인 까닭에 오히려 이를 증명할 수 있는 구체적이고 엄중한 도큐먼트로서 사진이 요구되었다.

86) 대표적인 유물론의 창시자 카를 마르크스(Karl Marx, 1818-1883)와 프리드리히 엥겔스(Friedrich Engels, 1820-1895)는 헤겔의 변증법적 관념론의 체계를 비판적으로 계승하여, 정신의 변화를 우선시한 헤겔과 달리 외부 환경으로서 물질을 우선시 하는 변증법적 유물론을 제안하였다.

87) “대부분의 유물론자들은 모든 정신적 본질의 제거를 원했음에도, 위계 관계가 특별히 관념론적인 것으로 규정되는 사물들의 질서를 서술하게 되어왔다. [...] 유물론이라는 말을 사용하는 이 시대는, 이제 종교적 관계의 영향하에 전개된 이념적 분석이라는 단편적 요소에 기초한 체계가 아니라, 모든 관념론을 배제한 원시적 현상에 대한 직접적인 해설에 주목해야 할 때이다.” Georges Bataille, “Matérialisme,” in *Œuvres Complètes I*, Paris: Gallimard, 1970, p. 179.

는 그의 낮은 유물론을 통해 서구 철학에서 플라톤으로부터 출발하여 헤겔을 거쳐 이상화 되어 온 ‘관념’ 혹은 ‘이성’의 가치에 반대하며, 그 대신 저열한 것으로 격하되어 온 현실 세계의 ‘물질’ 혹은 ‘비이성’에 주목한다. 그뿐만 아니라 그러한 물질적이고도 저속한 대상들의 시각적 현상을 일말의 미화 없이 적나라하게 드러내고자 하였다.

이에 따라 『도퀴망』에서 바타이유는 낮은 유물론을 토대로, 물질적이며 저속한 것들에 대한 이론을 전개한다. 그리고 아데스의 분석처럼, 바타이유는 이러한 이론적 내용을 예시하기 위해, 그 특성을 효과적으로 전달할 수 있는 시각적 자료로 물질적 현실에 보다 가까운 사진 이미지를 활용하였다. 그렇기 때문에, 브르통에게서 부아파르의 사진이 비유물론적인 것에 대한 기록과 검증을 위해서 사용되었다면, 바타이유에게서 부아파르의 사진은 낮은 유물론적인 것에 대한 기록과 검증을 위해 사용되었다고 이해할 수 있다는 것이다.

그럼에도 불구하고 위커가 지적하고 있듯이, 『나자』를 위해 부아파르가 촬영한 사진들과 『도퀴망』에 나타나는 부아파르의 일부 사진들에는 공통점이 있다. 브르통과 바타이유 모두 자신의 글을 위한 사진의 역할을 정확하게 이해하고 있으며, 이때 부아파르의 사진이 그 기능을 충족시키고 있다는 것이다. 기능을 충족하고 있다는 것의 의미는, “텍스트의 취지에 일치하는 동시에 [사진이 보유한] 직접적인 물질성이 브르통과 바타이유의 글의 수사학적 수식에 영향을 미치는 사진을 제작”⁸⁸⁾한다는 것이다. 다시 말해, 두 경우에서 모두 사진은 예술적 창작 수단이라 아니라, 글의 내용에 부합하는 수사를 위해 직접적인 시각적 사례를 제공한다. 따라서 『도퀴망』에서 역시 부아파르의 사진은 그 자체로 예술적 표현 수단이라기보다는 사진과 함께 배치된 텍스트를 위한 도큐먼트로 사용되었다고 파악할 수 있다.

아데스는 『도퀴망』에 등장하는 텍스트와 사진의 관계를 분석함에 있어, 더 나아가 때때로 사진이 오히려 “텍스트의 출발점을 제공”⁸⁹⁾하기도

88) Ian Walker, “Jacques-André Boiffard,” p. 178.

89) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 165.

한다는 사실을 발견한다. 예컨대 제4호의 「인간 형상(La Figure humaine)」(1929)이라는 제목의 글에서 바타이유는 우스꽝스러운 분장을 한 인물의 모습이나 결혼과 같은 특정 의례에 참석한 군상을 담고 있는 등, 이전 시대 사람들의 기이한 형상을 담은 사진을 검토한다.[도판 13,14] 그 과정에서 바타이유는 인간 형상이 드러내는 괴물과 같은 특징, 즉 개별적 인간들의 ‘기형성’을 강조함으로써 보편적인 ‘인간의 본성’이라는 개념의 가능성을 부정하였다. 또한 아데스가 언급하고 있지는 않지만 바타이유는 「인간 형상」과 동일한 논의를 비슷한 방식으로 「자연의 일탈(Les Écarts de la nature)」(1930)이라는 텍스트에서 개진하였다. 바타이유는 인류학자 프란시스 갈톤(Francis Galton, 1822-1911)이 제작한 ‘합성 초상사진(composite portrait)’⁹⁰과 리노 부부(Nicolas François Regnault, 1746-1810, Geneviève Regnault, 1746-1802)의 『자연의 일탈(Les Écarts de La Nature)』(1775)에 나타나는 기형적인 인체 드로잉을 비교한다.[도판15,16] 마찬가지로 바타이유는, 일종의 ‘유형’을 발견하기 위해 여러 초상사진을 합성함으로써 개별 인물의 이질성을 제거하고 동질화하는 갈톤의 방식을 비판하면서, 기형적 인체 드로잉이 드러내는 차이를 강조하였다.

살펴본 바와 같이 아데스는 초현실주의 소설과 잡지를 통괄하여 초현실주의에서 텍스트와 사진의 관계를 분석하였다. 본고는 아데스가 분석하고 있는 다양한 사례 중, 도큐먼트로 사용된 사진의 사례들에 주목하

90) 진화론을 주장한 생물학자 찰스 다윈(Charles Darwin, 1809-1882)의 사촌동생이자 인류학자였던 갈톤은 그의 활동 당시 유럽에서 지배적이었던 ‘유형학적 사상’의 신봉자였다. 그는 인종, 가족, 심지어 질병이나 범죄의 그룹에 포함되는 인물들의 공통된 신체 특징으로서 ‘유형’이 존재한다고 믿었다. 그리고 이러한 유형의 존재를 증명하기 위해 각 그룹에 해당하는 인물들의 초상사진을 겹쳐 제작한 ‘합성 초상사진’이라는 방식을 고안하였다. 박상우, 「인간 유형의 시각화: 갈톤의 합성사진 연구」, 『미술이론과 현장』, no. 19, 2015, p. 10. 본장에서는 이러한 도큐먼트 사진이 텍스트의 존재 이유를 제공한다는 측면을 보이기 위해 간략하게 언급하고 넘어가나, 바타이유가 갈톤의 사진을 사용하고 있는 목적과 이와 관련된 바타이유의 입장에 대한 보다 구체적인 설명은 다음 장에서 반-예술적 사진이 어떻게 예술적 담론 내에서 핵심적 역할을 수행할 수 있었는지 검토하는 과정에서 이루어질 것이다.

고 그 내용을 정리하였다. 그 결과 초기 초현실주의자들은 잡지에서 그들의 이론 및 초현실주의적 경험에 대한 객관적 증거물로 사진을 사용하고 있었으며, 특히 브르통에게 사진은 경이 혹은 경련적 아름다움이라는 초현실주의적 아름다움을 도큐먼트화 할 수 있는 탁월한 기록 매체로 간주되었다는 사실을 확인하였다. 또한 그러한 브르통의 초현실주의의 관념론적 성격을 비판하는 낮은 유물론을 발전시켰던 바타이유도, 그의 이론적 근거가 되는 시각 자료로 사진을 사용하고 있음을 알 수 있었다.

요컨대 사진의 활용적 측면에서 볼 때, 포토몽타주와 같은 실험 사진이 마치 회화와 같은 예술 작품으로 고려되고 전시되었던 다다의 예술 잡지와 비교하자면, 초현실주의자들은 작가에 의해 작업된 사진마저도 작품으로서가 아니라 그들의 이론을 뒷받침할 수 있는 시각 자료로 사용하는 모습을 보였다. 그런데 아데스는 초현실주의 잡지의 사진들이 모두 초현실주의자들에 의해 제작된 것은 아니며, 다수의 사진들이 “익명이거나 우연히 발견”⁹¹⁾된 사진이라고 명시하고 있음에도, 결과적으로 몇 장의 사진을 제외하고는 대체로 초현실주의 사진가의 작업만을 다루고 있다. 그렇다면 초현실주의 사진과 도큐먼트의 관계를 본격적으로 재고찰하기 위해서는 아데스의 이와 같은 통찰에서 출발하되, 익명의 발견된 사진들에 대한 추가적인 연구가 요청되는 듯 보인다. 이에 따라 이어지는 장에서는 푸아베르의 초현실주의 사진론을 중심으로, 초현실주의자들에 의해 발견되고 사용된 도큐먼트 사진의 목적과 역할에 관하여 알아볼 것이다.

91) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 155.

II. 초현실주의에서 재사용된 도큐먼트 사진

푸아베르는 초현실주의 사진에 관해 논하고 있는 일련의 연구를 엮어 낸 단행본 『혁명에 봉사하는 이미지: 사진, 초현실주의, 정치(L'image au Service de la Révolution: photographie, surréalisme, politique)』(2006)의 서문에서 자신의 연구들이 공통적으로 “역사 속에서 그들[초현실주의자들]의 미적 명제를 제시할 방법을 사진적 도큐먼트에서 어떻게 모색하였는지 관찰”하고 있음을 밝힌다. 다시 말해, 주지하다시피 의식과 사유의 혁명을 추구하였던 초현실주의자들은 그들의 목표를 성취하고자 도큐먼트 사진을 전략적으로 사용하고 있으며, 푸아베르는 그러한 도큐먼트의 사용 양상에 대해 탐구한다. 이번 장에서는 먼저 푸아베르가 초현실주의에서 나타나는 도큐먼트 사진의 사용에 주목하게 된 계기와 그 도큐먼트 사진의 ‘반(反)-예술적’ 특징을 검토하고자 한다. 나아가 그러한 반-예술적 사진이 초현실주의적 미와 관련한 그들의 이론에서 갖는 의의는 무엇인지 고찰할 것이다.

1. 사진의 초현실주의적 용도

푸아베르는 우리가 초현실주의 사진을 이해하고자 한다면 오히려 초현실주의에서 “사진의 실천이 아니라 용도(usages)를 연구하고, 걸작을 추양하기 보다는 전략을 분석”⁹²⁾해야 한다고 강조한다. 그러한 맥락에서 푸아베르는 초현실주의 사진에 대한 기존 연구들이 취하는 본질주의적 접근 방식을 비난하는데, 왜냐하면 사진의 본질을 선형적으로 규정하고 초현실주의 사진 연구에 적용하는 방식은 초현실주의가 사진을 어떠한 ‘용도’로 ‘전략’적으로 사용하고 있는지 파악할 수 없도록 하기 때문이다.⁹³⁾ 그러므로 푸아베르는 “초현실주의는 사진의 본질에 대해 말하지

92) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 11.

않을 뿐더러, 사진은 초현실주의의 본질을 전달하지도 않는다”⁹⁴⁾고 일축한다. 사진의 본질이란 무엇인가에 대한 문제와는 별개로, 초현실주의 운동 내에서 “사진과 가능성의 관계를 연구하는 것”⁹⁵⁾, 즉 각기 다른 출처를 지닌 사진이 각기 다른 상황에서 초현실주의의 원리와 관련하여 어떠한 관계성을 만들어내는지 매번 다른 방식으로 살펴보는 것이 요구된다.

1.1. 예술 바깥에서 온 사진

푸아베르는 왜 이토록 사진의 초현실주의적 ‘용도’를 강조하는가? 왜냐하면 초현실주의는 “실천하기 위해서보다는 그것을 사용하기 위해서, 더 정확하게는 오용하기 위해”⁹⁶⁾ 사진을 활용했기 때문이다. 이에 따라 그는 초현실주의 사진이 “너무 오랫동안 실험이라는 유일한 조건 하에서만 진술되어 오지 않았는가?”라는 물음을 던지면서, 사실 자세히 살펴보면 초현실주의 사진 자료의 “무시할 수 없는 지분이 19세기까지 거슬러 올라가는 도큐먼트적 이미지들의 재사용 형태”로 나타나고 있다는 사실을 역설한다.⁹⁷⁾ 푸아베르는 “<고정된-폭발>(1985)⁹⁸⁾이라는 유명한 전시

93) 이때 푸아베르가 말하는 본질주의적 시각은 대표적으로 크라우스의 초현실주의 사진론을 겨냥한다고 볼 수 있다. 왜냐하면 모더니즘의 형식주의와 시각중심주의를 전복시킬 수 있는 사진의 매체적 특수성을 ‘인덱스(index; 지표)’라는 기호적 특성으로 규정하였던 크라우스는, 세계가 암호로 이루어져 있으며 현실이 기호로 인식된다고 이해하는 초현실주의가 이러한 사진의 특수성을 적극적으로 활용하였다고 주장하였기 때문이다. 크라우스의 이와 같은 견해의 자세한 내용은 Rosalind E. Krauss, “Photography in the service of surrealism,” in *L’Amour Fou: photography & surrealism*, pp. 15-42; Rosalind E. Krauss, “Les noctambules,” in *Le Photographique pour une Théorie des Ecartes*, pp. 165-184 참고.

94) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 12.

95) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 11.

96) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 8.

97) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photo]graphies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 15.

에 나타나지 않은 대다수의 19세기 이미지들이 초현실주의 혁명에서 출몰”⁹⁹⁾한다고 언급하며 초현실주의 사진에는 이전의 연구들이 다루지 못한 범주의 사진들이 존재한다는 사실을 견지한다.¹⁰⁰⁾

그렇기 때문에 푸아베르가 주목하고자 하는 초현실주의의 사진 이미지들은 기존의 초현실주의 사진 연구에서 강조하여 논의되지 않았던 이미지들이다. 즉, 예술적 창작 활동의 일환으로 제작된 사진이 아니라 과거로부터, 예술 바깥으로부터 탈환하여 온 것이다. 따라서 이 사진들은 푸아베르의 표현을 빌리자면 “사진의 역사 속에서 진정한 밀렵 활동의 전리품”¹⁰¹⁾이다. 그리고 그는 이 사진들이 초현실주의 활동에서 지닌 가치가 이제는 재평가되어야만 한다고 주장한다.

사진의 실험적 측면—우리가 흔히 말하는 실험영화처럼—은 포토그램과 포토몽타주가 지배하는 장르가 되었다. 그러나 사진과 추상의 결합으로 저명한 이 실험적인 사진 이면에서, 우리는 더 도큐멘타적인, 즉 탈환된, 재사용된—건축과 장식에서 그러한 것처럼—, 대체된, 전환된 사진들의 세계를 추측할 수 있다... 요컨대 초현실주의가 뛰어났던 모든 차용(appropriation)의 전략.¹⁰²⁾

98) 아테스와 크라우스가 참여한 초현실주의 사진 전시 <광란의 사랑: 초현실주의와 사진>은 1985년 파리 풍피두 센터에서 <고정된—폭발: 사진과 초현실주의(Explosante—fixe: photographie & surréalisme)>라는 제목으로 개최되었다.

99) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 16.

100) 그러한 측면에서, 크라우스는 반모더니즘적 가치로서 작가의 명성에 대항하는 ‘익명성’을 강조하고 있음에도 불구하고, 정작 초현실주의에서 사진의 역할을 분석하는 과정에서 오로지 만 레이, 브라사이, 위박 등 초현실주의의 핵심 사진가들의 작품만을 대상으로 하는 경향을 보인다는 점에서 모순적이다.

101) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 16.

102) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 8. (강조는 필자.)

이처럼 푸아베르는 포토그램이나 포토몽타주처럼 추상적이거나 비현실적인 형태로 인해 초현실주의적 분위기를 자아내는 조형적 실험 사진 외에, 지극히 도큐먼트적인 사진의 세계가 존재함을 역설한다. 그리고 이때 그가 ‘차용(appropriation)’뿐만 아니라 ‘전용(轉用, détournement)’, ‘오용(mésusage)’, 또는 ‘이식(transplantation)’ 등의 다양한 단어로 표현하고 있는 초현실주의자들의 행위는 예술 이외의 분야에서 제작되어 이미 존재하는 사진을 가져와 그들의 담론 내에서 재사용하는 것을 지칭한다.¹⁰³⁾ 푸아베르에 따르면 초현실주의 잡지에는 조형적으로 새롭고 독특한 사진 작업들만큼이나, 수많은 ‘차용’의 사진들이 나타나는데, 앞서 어느 정도 살펴보았던 것처럼 그 출처는 인류학, 생리학, 범죄학 등 다양하며 심지어 할리우드 배우의 사진이나 브르통과 친구들이 박람회 포토부스에 촬영한 사진들과 같이 단순히 유희적이고 장난스러운 이미지들 까지도 발견할 수 있다. 초현실주의자들에 의한 이와 같은 도큐먼트의 “비뚤어진 사용(usage oblique)”¹⁰⁴⁾은 예술 바깥에서 발견된 사진 이미지들의 사용가치를 예상치 못한 강력한 시적 비유함, 즉 예술의 역할로 변형시킨다.

1.2. 반-모던적 아방가르드

그렇기 때문에 푸아베르는 “포토그램의 실험적인 특성과 그것들의 그래픽적 변형에 눈이 멀게 되더라도, 우리는 진실을 복원해야 한다”고 주장하는데, 그 진실이란 “초현실주의가 사진적 창작보다 도큐먼트에 훨씬

103) 본고에서 ‘전용’으로 번역하고 있는 ‘détournement’는 “편향, 전환, 변경, 왜곡, 오용, 착복, 강탈, 또는 무언가를 통상적인 진로나 목적에서 이탈시키는 행위를 뜻하는 프랑스어로, 초현실주의적 이념을 이어받아 50년대 상황주의자들이 발전시킨 기법”을 의미할 때에 주로 사용된다. Hal Foster et al., *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames&Hudson, c2011, p. 785. (할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘 반모더니즘 포스트모더니즘』, 배수희, 신정훈 외 역, 서울: 세미콜론, 2016, p. 862.)

104) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 8.

더 큰 관심을 보인다”는 사실이다.¹⁰⁵⁾ 따라서 그는 초현실주의 운동 내에서 나타나는 사진들 중에서도 특히 도큐먼트 사진, 즉 예술적 행위를 통해 생산된 것이 아닌 사진 이미지가 활용되고 있는 사례들에 주목한다. 그리고 푸아베르는 이러한 사진들에서 ‘일상적(vernaculaire)’이라는 공통된 특성을 발견한다. ‘일상적’이라는 것은 “시적이거나 미적 가치로의 점유 혹은 전환을 통해 대체된 1차적 사용가치로 규정되는 사진”¹⁰⁶⁾을 말한다. 즉, 예술의 바깥으로부터 온 그 사진들은 제작된 당시의 1차적 사용가치로서의 실용성이 완전히 억압되지 않는 상태로, 사진의 ‘문화적(culture)’ 풍미를 담고 있다. 이 일상적 사진들이 문화적 풍미를 담고 있다는 사실이 핵심적인 이유는, 푸아베르에 의하면 예술과 문화에 대한 개념이 오늘날 우리에게는 꽤 뒤섞여 있는 것과 달리, 20세기 예술사의 상당 부분이 정확히 그 차이를 활용하는 것으로 구성되어 있었기 때문이다.

푸아베르가 말하는 “일련의 사회적 규칙, 표현의 규범, 취향의 판단”¹⁰⁷⁾으로서의 ‘문화’라는 개념은 초현실주의 활동 당시만 해도 ‘예술’과 구분되는 통속적 개념으로 받아들여졌다. 신분사회가 무너지고 귀족이 몰락하면서 서민들도 예술을 향유하게 되었고, 산업혁명으로 인한 기계화와 분업화와 함께 노동 시간 외의 여가 시간을 가질 수 있게 되었다. 그리고 이러한 대중의 취향과 기호로 이루어진 사회적 분위기를 20세기에 대두된 현대적 인류학은 ‘문화’라는 이름으로 이해하기 시작하였다. 그렇기 때문에 푸아베르는 이러한 의미의 문화의 존재가 예술계 내에서 “위계(hiérarchie)를 유도하고 예술이 범주를 위반하려고 시도할 수 있는 한계를 설정”¹⁰⁸⁾하였다고 말한다. 다시 말해, 초현실주의를 비롯한 아방가르드 예술가들에게 ‘예술을 위한 예술’에 대응할 수 있는 가장 쉬운 방법은 예술 바깥의 문화를 예술에 침투시키고 훼손시키는 것이었다.

105) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 12.

106) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 62.

107) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 62.

108) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 7.

요컨대 당시 문화는 결코 예술이 아니었기에 가장 다양한 형태로 실험을 제공할 수 있으며, 무엇보다도 고급 예술로서 좁은 범주의 예술 영역 안에서 ‘반(反)-예술적’인 것을 구현할 수 있었다.

푸아베르에 따르면 이러한 전복의 유희 속에서 사진은 중심적인 위치를 차지하게 되는데, 왜냐하면 사진은 “그 당시 가장 통속한 재현(la plus triviale de représentation)의 형태를 구현하며, 기술이자 규율적 실천이며, 묘사에 있어 그래픽 예술의 노력을 능가하며, 끝으로 사진은 예술이 아니기에 무엇보다도 진정한 문화의 산물이었기 때문”¹⁰⁹⁾이다. 즉, 초현실주의자들은 사진을 ‘문화적’ 사실로 취급했다. 푸아베르에 따르면 그들은 문화와 예술이 서로 대립하고 있다는 것을 완전히 이해하고서, 앞서 말한 ‘일상적’ 사진을 문화의 산물로서 가져와 사용함으로써 예술의 영역과 위계를 교란시키고자 하였던 것이다. 그렇다면 일상적 사진은 구체적으로 어떻게 반-예술적 가치를 표현할 수 있었는가? 푸아베르는 초현실주의자들이 문화로부터 가져온 일상적 사진을 활용하여 예술적 문제에 대한 판단 기준들에 반대 입장을 취하고 있다고 분석하며, 이에 대한 몇 가지 예를 다음과 같이 제시한다.

예술은 의도이다: 사진은 우연의 기록으로 저명하다. 예술은 성찰적이다: 유희적인 사진 혹은 이미지를 통한 장난은 직설적이고 하찮은 행위일 뿐이다. 예술은 기술의 숙련을 요한다: 포토그램은 장치 없는 사진이며, 만 레이는 이를 어린이의 놀이라 칭한 바 있다. 추상 예술은 새로운 세계에 대한 전조(promesse)이다: 초현실주의의 추상 사진은 심령주의적 경험으로 간주된다. 현대 예술(art moderne)은 범주를 개혁하는 형식적 혁신이다: 초현실주의 사진은 비정형, 즉 가치의 격하와 혼란을 다룬다. 예술은 도덕적 금기에 대해 걱정하고 외설에 타협하는 것을 금한다: 초현실주의 사진은 범법적이고 제한이 없다. 아방가르드 예술은 예언적이며 미래를 약속한다: 초현실주의 사진은 종종 19세기 잡지에서 오려낸 옛날의 이미지이다...¹¹⁰⁾

109) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” pp. 7-8.

그리고 푸아베르는 마지막으로 “초현실주의 사진이 구현하는 가치는 반-예술적이기 위해 한 가지 조건을 충족시켜야 한다: 그것들은 반(反)모던적(antimodernes)이어야 한다.”¹¹¹⁾고 주장한다. 이때 푸아베르가 말하는 ‘antimoderne’의 특성은 크라우스를 비롯한 포스트모더니즘이 대변하는 ‘반모더니즘’, 즉 ‘antimodernism’과는 다른 것이다. 포스트모더니즘으로서 ‘antimodernism’이 미술이론가 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)의 예술 비평 개념인 형식주의 ‘모더니즘(modernism)’을 대상으로 하여 그에 반하는 의미라면, 푸아베르의 ‘antimoderne’은 진보로서의 역사에 나타나는 ‘현대성(moderne)’에 반하는 의미이다. 따라서 푸아베르에게 초현실주의 사진은, 예술을 통한 혁명을 외치는 아방가르드 운동인 동시에 과거의 도큐먼트를 탐하고 도용하는 “반모던적 아방가르드라는 역설적 태도”¹¹²⁾가 된다.

초현실주의에서 재사용된 과거의 사진들을 세부적으로 검토하고 있는 한 아티클에서, 푸아베르는 브르통이 오래된 것이 된 이미지에 관심을 갖는 이유를 ‘역사적 의식’을 통해 설명한다. 그는 역사란 “역사가들에게만 이야기를 정립하도록 하기에는 너무 신중한 문제”¹¹³⁾라는 점을 지적하면서, 브르통 역시 이를 이해하고서 직접 인간의 내면, 즉 숨겨진 욕망에 대한 탐구로서 초현실주의의 역사를 정립하고자 노력하였다는 점을 논설한다. 이러한 목적을 가지고 브르통은 하나의 가족사진과 같은 ‘일람표(tableau synoptique)’를 제작하여 『초현실주의 혁명』의 제1호에 게재하였다.[도판17] 이 포토콜라주는 초현실주의라는 명칭에 기여한 아폴리네르, 무의식을 연구한 프로이트 등 초현실주의적 이념에 영향을 끼

110) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” pp. 62-63.

111) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 63.

112) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 63.

113) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 16.

친 인물들의 초상사진으로 구성되어 있다.¹¹⁴⁾ 이처럼 미래의 지평을 열기 위한 발판으로 과거를 소급적으로 정립하고자 하는 역사적 의식을 아방가르드의 특성으로 규정하면서, 푸아베르는 브르통이 ‘히스테리(hystérie)’의 50주년을 기념하는 것 역시 이러한 “기반(fondation)의 전략”¹¹⁵⁾의 일부라고 해설한다.¹¹⁶⁾ 다시 말해, 초현실주의라는 하나의 이념이 존재하고 발전하기까지의 역사 속에서 그 정초의 기반이 될 수 있었던 것들에 대한 추적이며, 이는 초현실주의의 가능성을 확고히 하도록 돕는다.

그런데 이때 푸아베르는 이러한 현상, 즉 예술 바깥의 분야로부터 도큐먼트적 사진 자료를 가져오는 행위가 초현실주의만의 특유한 실천은 아니라는 점을 명시한다. 예컨대 모호이너지 역시 그의 저서 『회화, 사진, 영화(Malerei, Fotografie, Film)』(1927)에서 엑스레이 사진 혹은 현미경 사진 등을 도판으로 사용하고 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고

114) 이 익명의 콜라주에는 반공화주의 단체가 발간한 잡지 『악시옹 프랑세즈(L'Action française)』의 편집진 마리우스 플라토(Marius Plateau, 1886-1923)를 살해한 사건으로 유명해진 무정부주의자이자 노동조합원 제르맹 베르통(Germaine Berton, 1902-1942)의 사진이 중앙에 위치해 있다. 이 사진은 베르통에 대한 감식반(l'identité judiciaire)의 사진에서 가져온 것으로 추정되며, 콜라주는 그녀의 사진을 중심으로 여러 인물들의 사진이 배치된 학문적 도표(tableau)의 형태를 제공한다. 푸아베르에 따르면 첫 번째 「초현실주의 선언」이 발표되고 운동의 정체성을 알리고자 하던 시기에 제작된 이 콜라주는, 프로이트, 피카소, 데 키리코와 같이 외부적이지만 초현실주의에 영향력을 행사한 ‘꿈 공화국의 의장들’의 모습을 체계화하여 제시하고자 하는 의지를 보여준다. Michel Poivert, “Le phénomène de l’extase: ou le portrait du surréalisme même,” in *L’image au Service de la Révolution: Photographie, surréalisme, politique*, p. 37.

115) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 17.

116) 당시 브르통을 비롯한 초현실주의자들은 ‘히스테리’와 같은 정신질환에 관심이 많았는데, 대표적인 사례로 브르통과 아라공은 『초현실주의 혁명』의 제11호에서 「히스테리의 50주년(Le Cinquantenaire de l’hystérie)」(1928)이라는 제목의 글을 게재하였다. 이에 대한 더욱 구체적인 내용은 다음 장에서 정신의학과 초현실주의의 관계를 도큐먼트 사진과 함께 알아보는 과정에서 설명될 것이다.

이에 대해 ‘초현실주의적 사용’이 갖는 차이점은, 모호이너지가 그러한 반-예술적 이미지를 제작된 배경으로부터 탈맥락화 하여 결국 “과학적 사진이 구현하는 예술적 모더니즘을 위해 찬양”하고 있다면 초현실주의는 그들의 이념을 “역사적으로 정당화”시키기 위해 오히려 제작된 그 ‘과학적 맥락’을 수용함으로써 ‘반-예술적’ 속성을 보전하고 있다는 것이다.¹¹⁷⁾

2. 상상을 위한 구체적 사진

이로써 초현실주의에서는 새로운 예술 표현으로서 사진의 ‘실천’뿐만 아니라 예술 바깥으로부터 온 사진의 ‘사용’이 나타나며, 푸아베르의 견지에 이러한 반-모던적 아방가르드로서 사진의 사용은 오히려 초현실주의와 사진의 관계를 더욱 잘 드러낸다는 것을 알 수 있었다. 그런데 초현실주의가 이처럼 다양한 과거의 반-예술적 사진을 사용하였다면, 그럼에도 불구하고 그 사진들은 어떻게 예술적 함의를 획득하며 초현실주의적 예술의 담론을 형성하는 데 중심적 역할을 할 수 있었는가? 브르통의 초현실주의 이론에서 이는, 예술 바깥의 과거로부터 탈환된 사진이 초현실주의에 포섭된 후에 그저 도큐먼트에 머무르지 않기 때문에 가능하였다.

푸아베르에 따르면 1차적 사용가치로서 문화의 흔적을 가지고 있는 반-예술적 사진 이미지가 예술이 되는 과정에서, 사진은 초현실주의적 미의 “이중 체제 하에 자리 잡고 있다.”¹¹⁸⁾ 즉, 한편으로 예술을 위한 예술을 훼손하기 위한 반-예술적 ‘리얼리즘’, 그리고 다른 한편으로 상상력을 자극하고 현실 자체를 해석하여 ‘초현실적인 것’을 쟁취하려는 성향이다. 이 ‘구체성(concret)’의 문제와 ‘상상력(imaginaire)’의 문제는 일

117) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 19.

118) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 535.

견 지극히 모순적인 것처럼 보인다. 하지만 구체성이 제공하는 상상력은 초현실주의자들의 이론에서 보다 명백하게 설명되고 있으며, 또한 초현실주의에 나타나는 여러 도큐먼트 사진의 핵심 쟁점이기도 하다.

푸아베르가 말하는 이 이중 체제는 곧 달리가 고안한 ‘비판적-망상증법(méthod paranoïaque-critique)’이라는 개념에 다름 아니다. 따라서 비판적-망상증법과 함께 도큐먼트 사진의 의의를 이해해보고자 한다. 먼저 비판적-망상증법이라는 명칭을 살펴보자. 자기 자신과 자신 주변의 세상을 ‘정신착란’의 상태로 해석하는 것을 의미하는 ‘망상증(paranoïa)’이 어떻게 동시에 ‘비판적’으로 작용할 수 있는가? 달리는 그의 비판적-망상증법을 “해석의 정신착란’에 기초한 ‘비이성적 지식’의 형식”으로 정의하고 있는데, 이에 대해 아데스는 쉽게 말하자면 “주어진 단일한 구성에서 다른 이미지를 인지할 수 있는 예술가의 능력”이라고 설명한다.¹¹⁹⁾ 다시 말해, ‘리얼리즘’으로 주어진 어떠한 대상에서 망상증 환자와 같은 ‘상상력’을 통해 새로운 이미지를 발견하는 일종의 ‘분석법’이라고 할 수 있다.

그렇기 때문에 반-예술적 리얼리즘의 이미지는 오히려 달리의 견지에 망상증적 상상력을 촉발할 수 있는 계기가 될 수 있는 예술적 이미지인 것이다. 보다 구체적으로, 달리는 바르셀로나 잡지 『라 푸블리시타(La Publicitat)』에 실린 「도큐먼트-파리-1929- I (Documentaire-Paris-1929- I)」(1929)라는 제목의 글에서 다음과 같이 진술하였다.

도큐먼트 사진과 초현실주의 텍스트는 반-예술적, 특히 반-문학적 과정에서 본질적으로 처음부터 일치하는데, 예술적 현상의 본질적 특성인 미적, 감성적, 감상적 의도 등은 이 과정에 개입하지 않기 때문이다.¹²⁰⁾

즉, 반-예술적 혹은 반-문학적 면모를 보이는 초현실주의 텍스트와 같

119) Dawn Ades, *Dalí*, New York: Thames and Hudson, 1995, p. 119.

120) Salvador Dalí, “Documentaire-Paris-1929- I,” in *La Publicitat*, 1929. (Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538에서 재인용.)

이, 도큐먼트 사진이 그러한 특성을 그대로 지니고 있다고 달리는 설명한다. 이는 그것들 모두 예술적 의도를 가지고 제작되지 않았다는 공통점을 갖기 때문이다.

이러한 달리의 진술에서 우리는 아데스가 분석하였던 초현실주의 텍스트, 특히 브르통의 소설에 사용된 도큐먼트적 사진들을 떠올릴 수 있다. 예컨대 브르통이 부아파르에게 파리를 “혼란스러운 중립성”¹²¹⁾을 가지고 촬영하도록 요청하였던 『나자』의 도판은, 달리가 말하는 반-예술적 태도의 대표적인 사례이다. 이러한 맥락에서, 보주르와 아데스가 ‘진부함’이라 규정했던 반-예술적 도큐먼트 사진의 “냉담함(froidueur)”¹²²⁾은 오히려 상상력을 자극함으로써 보는 이에 의해 예술적 가치를 갖는다. 따라서 푸아베르는 달리를 통해, 상상력에 대한 욕망과 모순을 가지는 것처럼 보이는 도큐먼트 사진의 냉담함이 오히려 새로운 예술적 가치를 제공할 수 있다고 논한다.

그러므로 달리가 이해하는 반-예술적인 도큐먼트 사진의 냉담함이 지닌 잠재력은, “맥락에서 현실성을 추출하고 마치 나비 수집가처럼 그것을 핀으로 꽂아, 완전한 빛에 진열하여 해석적 정신착란(délire)에 빠뜨리는 것”¹²³⁾이다. 다시 말해, 도큐먼트 사진이 제공하는 강력한 현실성은 오히려 그 현실성으로 인해 그것을 보는 이가 주관적인, 일종의 정신착란을 일으킬 것만 같은 무한한 상상의 나래를 펼치도록 유도한다. 그리고 그러한 사진에서는, 어쩌면 당연히도, 어떠한 예술적 의도나 서사도 읽혀서는 안 되는데, 왜냐하면 오로지 사진을 보는 이, 즉 “관객만이 자신의 욕망을 그곳에 투영해야 하기 때문이다.”¹²⁴⁾

이에 따라 푸아베르는 이와 같은 “달리의 예술적 상상의 심리학”이 “시각적 은유에 의해 가장 확실하게 기능하는 해석적 정신착란을 불러일으키는 사진의 힘”¹²⁵⁾을 드러낸다고 기술한다. 즉, 사진의 현실성, 그리

121) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538.

122) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538.

123) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538.

124) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538.

125) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 538.

고 그 안에 담긴 구체성의 힘은 달리가 말하는 비판적-망상증법이 그 무엇보다도 효과적으로 작동할 수 있도록 한다. 이러한 달리의 ‘상상의 심리학’과 ‘사진’의 관계는 푸아베르가 인용하고 있는 『라 가세타 리테라리아(La Gaceta Literaria)』에 실린 달리의 「현실과 초현실(Realidad y sobrerrealidad)」이라는 제목의 글에서 잘 드러난다.

사진만큼 현실과 초현실 사이에 확립된 상호영향(osmoses)에 더 적절한 것은 없다. [...] 그것이 부과하는 새로운 어휘(vocabulaire)는 최대한의 엄격함과 자유로움에 대한 교훈을 동시에 제공한다.¹²⁶⁾

사진의 표면적 구체성과 잠재적 상상력은, 위와 같이 ‘현실’과 ‘초현실’이라는 이름으로 달리에 의해 서술된다. 달리에게 사진이 이처럼 ‘엄격함’과 ‘자유로움’에 대한 교훈을 동시에 제공하는 매체로 이해될 수 있었던 것은, 아테스가 분석하였다시피 달리에게 사진은 마치 브르통에게서와 마찬가지로 ‘객관성’을 지닌 도구로 간주되었기 때문이다. 달리의 견지에 육안으로 볼 수 없는 세계를 포착하는 “카메라는 인간의 눈을 방해하는 정형화된 시각과 미적 감각에서 벗어나 객관적인 세계”¹²⁷⁾를 드러낼 수 있는 탁월한 수단이었다. 그리고 그렇게 포착된 세계로서 반-예술적 사진의 리얼리즘은 예술가의 의도를 담고 있지는 않지만, 보는 이의 무한한 상상에 열려있기에 초현실주의 안에서 예술적 가치를 갖는다. 따라서 초현실주의 텍스트에 사용된 반-예술적 도큐먼트 사진을 보는 이는 어떠한 예술적 의도나 서사를 읽어내야 하는 것이 아니라, 마치 앞서 보았던 ‘발견된 대상’처럼 자신의 무의식에 잠재되어 있던 욕망을 역으로 그 이미지에 투영하고 발견하게 된다.

달리와 브르통의 이와 같은 사진에 대한 입장과 함께, 결론적으로 푸아베르는 초현실주의가 사용하는 반-예술적 도큐먼트 사진이 무한한 상

126) Salvador Dalí, “Realidad y sobrerrealidad,” in *La Gaceta literaria*, 1928. (Michel Poivert, “Un art automatique?,” pp. 538–541에서 재인용.)

127) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 176.

상의 “심연(gouffre)”을 열어준다고 말한다.

생물학자의 근접 촬영, 지형학자의 조감도, 촬영기사의 재현 혹은 심지어 생리학자의 순간사진은 현기증으로 시선을 사로잡는 그 이상의 심연을 —그들이 유도하는 시각적 충동과 그들이 만드는 비율의 변화를 통해— 열어준다. 이 은유들은 보는 이의 상상적 인식의 놀이에 의해 상상되는 동시에 발생한다.¹²⁸⁾

이러한 이유로 푸아베르는 초현실주의에 나타나는 도큐먼트 사진은 기존 예술이 전달하고자 하는 예술가의 전략적 의도를 전달하고자 사용된 것이 아니라고 주장한다. 다시 말하자면, 구체적이지만 오히려 그로 인해 무한한 상상력에 열려있는 반-예술적 사진은 그 구체성을 통해 관객의 욕망을 투영할 수 있는, 즉 “기능적 이미지에 새로운 생명을 부여하는 해석적 비틀기(torsion)”¹²⁹⁾를 제공한다. 그러므로 사진의 역사 속 밀렵 활동의 ‘전리품’으로서 초현실주의에 의해 재사용된 사진은 ‘해석적 비틀기’, 다시 말해 수용자의 다양한 해석적 왜곡을 가능하게 한다는 점에서 새로운 의미를 창조하고 예술적 가치를 지닌다고 말할 수 있다. 해석적 왜곡을 가능하게 하는 사진 이미지들의 1차적 사용가치는, 완벽하게 그 맥락이 제거되지 않다는 점에서 존중되는 동시에 새로운 예술적 가치를 목표로 예술 담론 내에서 재사용된다는 점에서 소멸된다.

이에 따라 푸아베르는 그러한 도큐먼트 사진이 “유물의 형태로 과거의 가치를 드러낸다”¹³⁰⁾고 설명하며, 그러한 면에서 푸아베르의 견지에 초현실주의에 나타나는 도큐먼트 사진에는 “언데드(morte-vivante)라는 특수성”¹³¹⁾이 있다. 이때 죽은 것, 그 사진에 유물의 형태로 남아있는

128) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 8.

129) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 9.

130) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 16.

131) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 66.

것은 사진의 실용성, 다시 말해 도큐먼트가 제작되었던 당시의 1차적 사용가치로서, 문화에 해당하는 인간 삶의 흔적이다. 그러므로 푸아베르가 지적하고 있는 기존의 초현실주의 사진에 대한 연구들이 지닌 한계를 극복함으로써 도출할 수 있는 결론은 초현실주의자들에 의해, 마치 아데스가 경이를 발견하는 사진의 기능과 함께 주장하였던 것처럼, 사진이라는 매체를 통해 재사용된 맥락으로서 ‘예술’과 그것이 품고 있는 문화적 맥락으로서 ‘삶’이 결합되고 있다는 사실이다. 그렇기 때문에 예술 바깥으로부터 온 도큐먼트 사진들은 “창조와 세계의 연결에 기여”¹³²⁾할 수 있었다고 말할 수 있을 것이다.

창조와 세계의 연결, 즉 예술과 삶 사이 긴밀한 결속이 필요했던 까닭은, 초현실주의에게 예술은 “더 이상 세상과 거리를 두는 감성적 지성(intelligence sensible)”¹³³⁾에 머무를 수 없었기 때문이다. 그리고 푸아베르는 바로 이러한 목적에서 사진, 특히 도큐먼트 사진이 특정한 역할을 수행할 수 있었다고 주장한다. 그 역할이란 예술과 삶을 동떨어진 것으로 간주하지 않기 위한, “현실에 대한 격양된(exacerbé) 시각적 접근, 시각에 대한 진정한 물신주의의 역할”¹³⁴⁾이다. 다시 말해, 예술적 이론을 위한 보다 반-예술적이고 시각적인 의존을 통한 ‘이미지화’의 역할이다. 푸아베르는 이때 아데스와 유사하게 이러한 동일한 기능이 브르통과 바타이유에게서 어떻게 상이하게 나타나는지 그 차이를 비교한다.

3. 위반의 미학을 위한 역사적 사진

바타이유에게 사진이 그의 ‘낮은 유물론’을 위한 도큐먼트로서 기능하였다는 사실은 아데스의 초현실주의 사진 연구를 통해 이미 살펴보았다. 그렇다면 바타이유가 도큐먼트로 사용하고 있는 반-예술적 사진들은 예술에 대한 그의 이론에서 어떠한 의미를 지니며, 어떻게 예술과 삶의 연

132) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 554.

133) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 10.

134) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 535.

결에 기여하는가? 이를 이해하기 위해 바타이유가 잡지 『도퀴망』을 창간할 때 옆두에 두고 있던 그의 ‘반-미학’으로서 ‘위반(transgression)’에 대한 개념과 이를 위해 사용하고 있는 구체적인 사진 이미지들을 살펴보고자 한다.¹³⁵⁾ 바타이유는 국립도서관(Bibliothèque Nationale)에서 일하던 당시 동료 피에르 데스페젤(Pierre d’Espezel, 1893-1959), 그리고 갤러리의 대표이자 미술품 수집가였던 조르주 와일든스타인(Georges Wildenstein, 1892-1963)과 함께 『도퀴망』이라는 잡지를 창간하였다.

그런데 사실 이 예술 잡지의 제호에 대해 고찰하여 보자면, ‘document’이라는 프랑스어는 ‘문서’ 혹은 ‘자료’를 의미한다는 점에서 의미심장하다. 잡지의 표지에서 보았던 것처럼 해당 잡지의 부제로는 ‘고고학’, ‘순수미술’, ‘민속학’이라는 세 가지 주제가 제시되었다. 그렇기 때문에 바타이유는 『도퀴망』을 통해 이 세 가지 주제를 중심으로 다양한 문화 예술을 연구하고자 하였다는 것을 짐작할 수 있다. 그런데 바타이유의 시대에 고고학이나 민속학은 순수미술과 별개의 영역으로 간주되었기 때문에 이는 오늘날의 기준에서와는 달리 꽤 파격적인 시도였다. 특히 바타이유가 말하는 ‘자료’라는 것이 고고학과 민속학에서는 그 연구 대상으로서 필수불가결한 반면에, 창조성을 목표로 하는 순수미술에서는 전혀 가치가 없는 것이었으며, 오히려 자료와 예술작품은 통상적으로 양립 불가능한 것으로 받아들여졌기 때문이다.¹³⁶⁾ 그렇다면 바타이유

135) 이하 바타이유의 ‘위반’ 개념에 대한 자세한 내용은 다음 논문을 참고하라. 박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, 『프랑스학연구』, no. 39, 2007, pp. 153-171.

136) 불문학자 드니 올리에(Denis Hollier, 1942-)는 『도퀴망』의 영인본 통합본을 위해 쓴 서문에서, 상기한 바와 같이 잡지의 제호로 사용된 단어 ‘자료’에는 독창성이나 개인의 창조성의 문제가 결여되어 있기 때문에 사실 예술과는 대척점에 있다는 사실을 지적하고 있다. “두 가지 가능성만이 존재한다: 자료(document)이거나 예술작품(work of art)이거나. 이러한 이분법적 대립은 (심지어 단독으로 사용될 때에도 용어 ‘자료’에 자체적으로 반-미학적 함의를 부여하며), 어휘를 새롭게 사용하기 위함이 아니다.” Denis Hollier, “The Use-value of the impossible,” trans. Liesl Ollman, in *October*, vol. 60, 1992, p. 5.

는 어떠한 이유에서 예술잡지를 통해 예술과는 무관한 ‘자료’라는 이름 하에 예술을 고고학과 민속학과 한 데 묶어 연구하고자 하였던 것인가?

크라우스를 위시하는 포스트모더니즘적 미술이론 진영에서 검토되었다시피 1920-30년대 프랑스 예술계에서는 모더니즘적 형식주의에 대한 비판적 움직임이 대두되었으며, 그러한 흐름의 중심에 브르통의 초현실주의와 바타이유의 낮은 유물론은 핵심적 역할로 위치하여 있었다. 그들은 형식주의로부터 벗어나기 위해 그들에게 참신하게 다가오는 여러 예술의 형태를 탐색하였는데, 그중에서도 특히 원시예술은 초현실주의자들을 강렬하게 사로잡은 것으로 이미 잘 알려져 있다. 미술사가 카를 아인슈타인(Carl Einstein, 1895-1940)이 원시 예술품 전시를 위한 텍스트에서 “이 예술은 역사적으로 다루어져야 하며, 더 이상 취향이나 미적 관점만으로 바라보아서는 안 된다”¹³⁷⁾라고 표명하였던 것처럼, 그들은 기존 관행의 ‘미’에 대한 추구로부터 의도적으로 벗어나 박물관과 미술관에 소장된 다양한 출처의 ‘자료’들을 검토하고 그 가치를 재평가 하고자 하였다. 이에 대해 민속학자 폴 리베(Paul Rivet, 1876-1958)는 『도취망』에서 다음과 같이 언급하였다.

민속학자, 고고학자, 선사 미술사가는 비록 무의미하거나 평범해 보일지라도 하나의 문명을 구성하는 모든 요소들 전부를 연구하는 것이 중요하다. [...] 소장품들이 지나치게 선택적이고, 진귀함이나 예술성, 세련미에 따라서만 가치가 정해진다는 점을 확인하기 위해서는 박물관을 한번 둘러보는 것으로 충분하다. 이 점에 대해 소장가들은 현재의 프랑스 문명을 매우 제한된 집단 내에서만 만나는 사치품을 통해 평가하는 우를 범하고 있다.¹³⁸⁾

137) Carl Einstein, “A propos de l'exposition de la Galerie Pigalle,” in *Documents*, no. 2, 1930, p. 104. (Denis Hollier, “The Use-value of the impossible,” p. 5에서 재인용.)

138) Paul Rivet, “L'Etude des civilisations matérielles; ethnographie, archéologie, préhistoire,” in *Documents*, no. 3, 1929, reprint., *Documents I*, Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. 133. (박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, p. 156에서 재인용.)

이러한 리베의 주장과 같은 맥락에서, 『도퀴망』에 참여한 여러 학자들은 고귀한 형식주의적 미에 대한 맹목적 추구로 인해, 여태까지 연구 대상으로 모든 자료를 검토하지 않고 선택적으로 다루어 왔다는 점을 비판한다.

그런데 이와 같은 배경에서 탄생한 잡지 『도퀴망』의 원시 예술에 대한 관심을 살펴볼 때에, 올리에의 표현을 빌리자면 “사용가치(use-value)의 원시주의라고 불릴 수 있는 회귀”¹³⁹⁾가 나타난다. 올리에가 말하는 ‘사용가치’란 마르크스가 『자본론(Das Kapital)』(1867)에서 특정 상품이 지닌 가치에 대해 설명하기 위해 ‘교환가치(exchange-value)’와 함께 제시한 개념이다. ‘사용가치’가 해당 상품의 물질성에 직결되는 유용성에 대한 가치라면, ‘교환가치’는 다른 상품으로 얼마만큼 교환할 수 있는지, 특히나 자본주의 사회에서는 해당 상품에 책정되는 가격으로서의 가치이다. 올리에에 의하면 시장에 대한 이와 같은 마르크스의 분석은 미술관에도 여지없이 적용된다. 추상회화를 신봉하는 형식주의 모더니즘은 예술품의 본래적 사용가치를 교환가치로 변질시켜버렸다. 이때 교환가치란 어떠한 용도와도 무관하게 단지 예술작품이 얼마나 값비싸고 세련된 존재인지 나타낸다고 할 수 있다.

그리고 올리에가 주장하는 바와 같이, 비록 그들이 『도퀴망』에서 마르크스를 직접적으로 언급하고 있지는 않지만 사용가치와 교환가치에 대한 마르크스의 분석에 매우 근접한 민속학적 연구를 제시한다. 왜냐하면 그들은 상기한 예술작품의 교환가치를 비판하고 사용가치에 주목함으로써, 고귀함과 예술성을 통해 가치를 평가하는 것이 아니라 평범하고 하찮아 보일지라도 우리 문명을 구성해온 것들을 연구 대상으로 삼고자 하기 때문이다. 예컨대 민족학자이자 고고학자 마르셀 그리올(Marcel Griaule, 1898-1956)은 『도퀴망』에 게재된 그의 글에서 형식주의에 사로잡힌 고고학자들과 미학자들을 비판하는데, 그리올에 의하면 그들은 “손잡이의 모양을” 찬양하면서도 “술을 마시는 사람의 자세를 연구하는 것은 철저히 삼가”¹⁴⁰⁾고 있기 때문이다. 다시 말해, 그들은 오로지 대

139) Denis Hollier, “The Use-value of the impossible,” p. 7.

상의 ‘형식’에만 몰두할 뿐 그것들이 실제로 어떻게 ‘사용’되었는지, 심지어 그것들이 ‘사용’되던 것이라는 사실조차에 대해서도 무관심하다는 것이다.

이러한 우를 범하지 않기 위해서 바타이유는 “원칙적으로 미술관이란 미술사의 모든 작품들을 소장할 수 있어야 하며, 인류학 박물관이란 인류사의 모든 자료들을 망라할 수 있어야 한다”¹⁴¹⁾는 것을 그의 원칙으로 제시한다. 그렇기 때문에 연구자는 획일화된 미에 대한 취향을 기준 삼아 대상을 임의로 배제해서는 안 된다. 그러나 기존의 전통은 미에 특권을 부여함으로써 미와 추를 이분법적으로 구분하고 미로부터 벗어나는 추를 드러내는 대상들은 연구 대상에서 배제하여 왔다. 그렇기 때문에 미의 역사는 기실 “배제의 역사”¹⁴²⁾이기도 하다. 이에 따라 바타이유는 자신의 ‘반-미학의 미학’을 통해 지나온 미의 역사에서 배제되어 온 ‘추’를 복원시키고자 하였으며, 이를 위해 『도퀴망』에서 다양한 기괴하고 불쾌함을 주는 형상을 연구하고자 시도하였다.

예컨대 아테스의 초현실주의 사진론을 검토하는 과정에서 언급한 바 있는 바타이유의 글 「인간의 형상」에는 유명 사진가의 스튜디오에서 촬영된 우스꽝스러운 복장을 한 배우의 사진 모음집이 도판으로 실려 있다. 푸아베르는 바타이유가 해당 텍스트에 실린 사진을 자료 삼아, 모든 미의 규범과 이를 통한 인간과 가치에 대한 전적인 비판을 시도하고자 한다고 설명한다.

바타이유는 가치에 대한 비판—이 경우 인간의 재현(“인간의 형상”)에 부여되는 것—을 우리의 인류학적 행동에서 가장 특징적인 대상의 수준으로 끌어내린다. [...] 스튜디오 사진이나 결혼식의 사진적 의식이 제공하는 매우 기괴해져버린 형상들(그러나 애초부터 기괴했던 것은 아닌가?)은 의인화(anthropomorphisme)를 통해 비웃음의 대상이 된다.¹⁴³⁾

140) Marcel Griaule, “Poterie,” in *Documents*, no. 4, 1930, p. 236. (Denis Hollier, “The Use-value of the impossible,” p. 8에서 재인용.)

141) 박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, p. 157.

142) 박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, p. 157.

다시 말하자면, 바타이유는 인간의 독특하고 심지어는 기괴하게 느껴지는 과거 인물들의 특징적인 형상을 통해, 기존의 역사가 무비판적으로 부여하는 가치에 대해 비난을 가하고자 시도한다는 것이다. 그리고 푸아베르가 밝히고 있듯이 이 스튜디오 사진의 보다 자세한 출처는, 사진가 샤를 로이트링어(Charles Reutlinger, 1816-1888)의 스튜디오 혹은 더 최근으로는 사진가 폴 나다르(Paul Nadar, 1856-1939)의 스튜디오에서 작업된 여배우의 초상사진과 활인화(tableau vivant)¹⁴⁴이다. 이 사진 이미지에 담긴 우스꽝스러운 인간들의 재현에서, 바타이유는 취향의 판단이라는 명목 하에 차치된 기괴하고 정상적이지 않은 것들이 주는 매혹을 느끼고 고백한다. 왜냐하면 그는 그러한 형상들이 지닌 ‘불쾌한 추함’에서 거부하고 싶은 동시에 벗어날 수 없는 역설적 매력을 발견하기 때문이다.

뿐만 아니라 바타이유는 한 장의 이미지 속에서 과거의 다양한 인간 군상을 보여주는 결혼식을 위한 단체 사진을 같은 맥락에서 제시하면서, 다음과 같이 미의 역사에서 배제되어 온 ‘추(odieuse)’가 지닌 매력에 대해서 역설한다.

우리의 눈에는 반쯤 괴물에 불과한 너무 많은 이상한 캐릭터들이 가장 어리석은 움직임에 의해 생동하고, 무고한 악행, 외설적인 열기, 서정적인 기운에 의해 오르골 종소리처럼 동요하는 듯 보인다... 어떤 반대되는 강박에도 불구하고, 이 불쾌한 추함(odieuse laideur)에서 벗어날 도리가 없다.¹⁴⁵

143) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 23.

144) 직역하자면 ‘살아있는 그림’을 의미하는 프랑스어 ‘tableau vivant’은 다양하고 화려한 복장을 한 실제 살아있는 모델을 연출된 세트장 앞에 세워두고 마치 한 폭의 초상회화처럼 촬영한 사진을 지칭한다. 언급하고 있는 로이트링어와 폴 나다르는 그들의 사진 스튜디오에서 이러한 활인화를 다수 작업한 것으로 잘 알려져 있다.

145) Georges Bataille, “Figure humaine,” in *Œuvres Complète I*, p. 185.

바타이유는 이처럼 사진이라는 매체를 활용하여, 미에 특권을 부여하고 그에 부합하지 않는 추를 배제해온 역사에 나타나는 기형적이고 보편적이지 않은 인간의 개별성을 제시하고 강조한다.

또한 「인간의 형상」의 말미에는 브르통이 『초현실주의 혁명』에서 게재한 일람표를 공개적으로 조롱하는 듯 보이는 포토콜라주(photocollage)가 등장한다.[도판18,19] 그런데 그러한 조롱의 목적 너머에서, 푸아베르는 이 포토콜라주에 사용된 사진들이 올리에가 말하는 원시적 ‘사용가치’에 대한 바타이유의 인식을 드러낸다고 이해한다. 왜냐하면 여기에서 마그리트의 벌거벗은 여자 그림의 자리를 대체하는 것은 그 콜라주가 제작될 당시 과거의 인물이 된 프랑스의 연극배우 장 무네-쉴리(Jean Mounet-Sully, 1841-1916)의 사진이기 때문이다. 따라서 푸아베르는 이러한 배우의 사진이 마치 과거 눈요기를 위해 제작된 핀업걸(pin-up)의 이미지처럼, 저급한 매력이 주는 쾌에 해당하는 사진의 1차적 사용가치를 드러낸다고 설명한다. 나아가 푸아베르에 의하면 이러한 사진들이 바타이유에 의해 “위반(transgression)의 몫을 부여”받을 수 있는 이유는, 그것들의 원시적 사용가치, 즉 “주된 용도가 가지고 있는 과학적, 기술적, 유희적 혹은 에로틱한 의지(déterminations)의 흔적”을 지니고 있기 때문이다.¹⁴⁶⁾ 따라서 예술이 아닌 다양한 영역으로부터 예술의 담론으로 이동한 이 사진 이미지들은 평범함, 혹은 더 나아가 추함이라는 특성을 내세워 미적 경험의 한계를 초과시킨다. 요컨대 푸아베르의 표현을 빌리자면, 바타이유에 의해 그러한 ‘위반’의 미학이라는 “가장 대담한 제안”이 “삽화라는 선형적으로 중립적인 형태”를 동반함으로써 제시된다.¹⁴⁷⁾

그런데 올리에가 지적하고 있듯이, 바타이유는 미에 대해서 당시 『도끼망』에 참여한 고고학자들 혹은 민속학자들과 상반된 입장을 취한다.

146) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 24.

147) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 24.

왜냐하면 그들이 미를 예외적인 것으로 간주하고 따라서 역사가 평범한 것들을 경시하고 예외에 주목하였다는 점을 비판하였다면, 바타이유는 오히려 미가 평균적인 것이고 거기서 벗어나는 추가 예외적이며 그렇기 때문에 멸시된 것으로 이해하기 때문이다. 예컨대 앞서 언급하였던 것처럼, 이와 같은 이유로 바타이유는 「자연의 일탈」에서 갈톤의 ‘합성 초상사진’을 비판하였다. 형상에 대한 위반이라는 바타이유의 입장을 이해하기 위해, 상술한 내용에서 더 나아가 갈톤의 합성 초상사진이 제작된 배경을 보다 자세하게 살펴보고자 한다.

합성 초상사진은 1870년대 영국의 교도소 경감이었던 에드먼드 두 케인(Edmund du Cane, 1830-1903)이 ‘타고난 범죄형’에 대한 식별을 통해 범죄의 근원을 찾고자 갈톤에게 요청한 결과물이다. 두 케인이 갈톤에게 의뢰한 내용은 범죄인들의 초상사진을 모아서 죄를 범하는 인간들의 전형적인 얼굴 유형을 정의하고 그것을 특정 범죄와 연관 지을 수 있는지에 대해 조사하는 것이었다.¹⁴⁸⁾ 갈톤은 이러한 연구를 위해, 범죄인들의 전형적인 얼굴 특징을 추출하기 위한 기존의 방법으로서 유형을 측정하고 선택하는 방법 대신에, “이미지의 ‘겹침(superposition)’이라는 새로운 방법”¹⁴⁹⁾을 사용하였다. 즉, 오늘날 컴퓨터 프로그램으로 여러 이미지를 하나의 이미지로 합성하는 것처럼, 여러 범죄인들의 얼굴 위치를 맞추고 한 데 겹쳐 노출시킴으로써 ‘유형’이라고 말할 수 있는 하나의 얼굴 이미지를 생성하는 것이다.

고고학자 게오르크 트로이(Georg Treu, 1843-1921)는 합성 초상사진을 활용한 갈톤의 연구 결과에 대해 “조합을 통해 생성된 허구의 인물은 개개의 인물보다 훨씬 아름답다”¹⁵⁰⁾고 이야기 하였다. 트로이의 입장처럼 바타이유는 마찬가지로, 미가 평균으로부터 벗어나는 예외적인 것이 아니라 오히려 합성된 이미지처럼 표준적인 것이 미에 해당한다고 주장한다. 예컨대 그는 글에서 “조합된 이미지는 플라톤적 이데아에 대한 현실성을 부여하며 이는 필연적으로 아름답다”¹⁵¹⁾고 언급한다. 그러나

148) 박상우, 「인간 유형의 시각화: 갈톤의 합성사진 연구」, p. 18.

149) 박상우, 「인간 유형의 시각화: 갈톤의 합성사진 연구」, p. 19.

150) 박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, p. 157.

바타이유는 마치 리노 부부 저서에 나타나는, 정상의 범주로는 분류될 수 없는 인체의 이미지들을 제시하면서 표준적인 것으로서의 미로 규정되지 않는 ‘기형’이 오히려 인간의 자연 자체를 정의할 수 있도록 하는 인간들의 ‘개별성’을 드러낸다는 점에서 중요하다고 강조한다.

형상에 대한 위반으로서 개별성에 주목하는 바타이유의 견해에 사진이 사용된 또 다른 사례는 『도퀴망』의 제3호에 실린 「꽃말(Le langage des fleurs)」이다. 이 글의 제목이 ‘꽃말’인 이유는 우리가 흔히 장미의 꽃말, 수선화의 꽃말이라고 말하며 사용하는 ‘언어적 상징’을, 그것이 감추고 있는 꽃의 실제 ‘양상(aspect)’과 대립시키고자 함이다. 바타이유는 이 글에서, 앞서 「엄지발가락」에서 그가 제시했던 것처럼 다시 한번 ‘문화적 모순’에 근거하여 추에 대한 그의 위반의 미학을 개진한다. 왜냐하면 꽃은 아름답게 개화하지만 시들어 갈 때에는 그 아름다움을 잃고 우스꽝스럽고 추하게 썩어가기 때문이다. 뿐만 아니라 바타이유의 견지에 꽃은 “유기체의 폐기물의 풍부한 부패를 먹고 있는 심토에 뿌리 내리고 있음에도 불구하고, 그 자체만으로도 미적 감각을 유도”¹⁵²⁾한다는 점에서 문화적 모순을 드러낸다. 이처럼 바타이유는 고귀하게 아름다운 식물이 지닌 정반대 급부로서 저열한 뿌리와의 대조를 발견한다.

실제로 극히 잠시 개화하여 빛난 뒤, 경이로운 꽃부리는 태양아래 음란하게 썩고, 그리고 식물에게는 눈에 거슬리는 오점이 된다. 퇴비의 썩은 냄새로부터 양분을 받으면서도 꽃은 그것을 피하여 천사 같고 서정적인 순결의 고양으로 향한 것처럼 보였지만 그러나 갑자기 원초적인 질서로 돌아가는 것처럼 보인다. [...] 사실 뿌리는 식물의 눈에 보이는 부분에 대한 완전한 반박이다. 게다가 낮은/저열한이란 단어가 갖는 이론의 여지없는 도덕적 가치가 뿌리의 의미에 대한 이 체계적인 해석과 관계가 있음을 지적해야 한다.¹⁵³⁾

151) Georges Bataille, “Les écarts de la nature,” in *Documents*, no. 2, 1930, *Documents I*, p. 82. (박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, p. 157에서 재인용.)

152) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 553.

꽃말이라는 언어의 피상적인 미화는 마치 겉으로 보기에 아름다운 꽃처럼, “사물의 외관만을 보기 위해 인간이 눈앞에 펼친 이 베일”¹⁵⁴⁾로 뒤덮여 그것의 실질적인 양상, 특히 개별적인 추의 양상은 은폐된다. 그리고 바타이유는 바로 이 글에서 앞서 말한 블로스펠트가 촬영한 꽃의 확대 사진을 삽화로 사용하였다. 바타이유가 사용한 이 이미지는 독일에서 블로스펠트의 제자들에 의해 출판된 『자연의 예술적 형식(Die Urformen der Kunst)』 (1928)이라는 제목의 저서에서 등장하는데, 자연과 인공 예술의 형식 간의 유비를 설명하기 위한 ‘식물의 해부학’적 도판으로서 배치되었다. 이러한 이미지는 아름다움으로 포장하는 언어적 미화가 이루어지지 않은 꽃의 양상을 보다 현실적이고 구체적으로 직면할 수 있도록 한다. 푸아베르는 부아파르의 확대된 곤충 파리 사진[도판 20], 엘리 로타르(Eli Lotar, 1905-1969)의 도살장 앞에 놓인 절단된 동물의 다리 사진[도판 21]과 함께, 이 “부검된(autopsiées) 꽃”의 사진은 “예술의 역사가 비정형(informe)이라는 맹아 상태의(embryonnaire) 개념 아래 모은 이미지들”이라고 역설한다.¹⁵⁵⁾ 이 이미지들이 드러내는 개념으로서 ‘비정형(informe)’은 무엇을 의미하는가?

비정형은 바타이유가 그의 낮은 유물론에서 지속적으로 강조하는 ‘저속함’의 속성을 잘 나타내는 대표적인 개념이다. 그리고 형상에 대한 위반으로서 ‘추함’을 드러내기 위한 바타이유의 직접적인 제안이기도 하다. 그는 『도퀴망』을 통해 이루어진 「비평사전」 작업 중 하나로서, 「비정형(Informe)」에서 비정형을 다음과 같이 정의하고 있다.

사전은 단어의 의미가 아니라 단어의 작용을 제시하는 순간 시작될 것이다. 그러므로 **비정형**은 그러한 의미를 가진 형용사일 뿐만

153) Georges Bataille, “Les Langages des fleurs,” in *Documents*, no. 3, 1929, reprint., *Documents I*, pp. 163-164. (박기현, 「조르주 바타이유의 시각 인류학 연구: 『도퀴망』을 중심으로」, 『프랑스문화연구』, no. 33, 2016, p. 332에서 재인용.)

154) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 553.

155) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 553.

아니라, 일반적으로 각각의 사물이 형태를 가지기를 요구하면서 격하시키는 데 기여하는 용어이다. 그것이 지칭하는 것은 어떤 의미에서도 권리가 없으며, 도처에서 거미나 지렁이처럼 뭉개진다. 기실 학문적 인간이 만족하기 위해서, 세계는 형태를 취해야 한다. 철학에게 그 외의 목표는 없다: 존재하는 것에 일종의 프록코트(redingote; frock coat)¹⁵⁶⁾, 즉 학문적 프록코트를 입히는 것이다. 반면에 세계가 무엇과도 유사하지 않으며 **비정형**에 불과하다고 표명하는 것은 세계가 일종의 거미나 침과 같은 것이라고 말하는 것과 같다.¹⁵⁷⁾

이처럼 바타이유에게 비정형은 기존의 모든 범주를 해체시키는, 비유하자면 으깨져버리는 거미나 지렁이 혹은 멋대로 퍼져 흐르는 가래침과 같은 것이다. 다시 말해, 일반적이고 규범적인 형태로부터 벗어나 어떠한 관념도 내포하지 않는 ‘비-형태’의 형태이다. 바타이유는 일종의 ‘개념’을 ‘수학적 프록코트’라 격하시키고 그러한 개념들의 추상성과 억압적 규범을 비판하며, 따라서 비정형 자체도 사전적으로 정의하려 하기보다는 그것에 임무를 부여하고자 한다.

푸아베르는 이러한 바타이유가 부여하는 비정형의 임무를 ‘잔혹 연극론’으로 잘 알려진 시인 앙토냉 아르토(Antonin Artaud, 1896-1948)의 ‘잔혹성(cruauté)’을 패러디하는 것이라 해설한다. 아르토는 연극이 인간의 어두운 본성을 드러낼 수 있으며, 이러한 잔혹성을 통해 대중을 각성시킬 수 있다고 믿었다. 이와 같은 삶과 인간의 추악함에 나타나는 잔혹성, 푸아베르는 이 “잔혹성의 초현실주의는 잔인한 사진을 통해 만들어내는 연출에 계속해서 매료”¹⁵⁸⁾되었다고 주장한다. 다시 말해, 아르토가 주장하는 연극의 물질성을 통해 관객에게 삶의 어두운 면을 각성시킬 수

156) ‘프록코트’란 18-19세기 유럽에서 유행한 격식을 갖춘 정장 외투의 이름이다. 바타이유는 학자들이 모든 존재들을 언어적 개념을 통해 정의하고 분류하고자 하는 시도를 프록코트라는 정형화된 격식의 외투에 비유함으로써 그와 같은 규범화의 한계를 비판한다.

157) Georges Bataille, “Informe,” in *Œuvres complètes I*, p. 217.

158) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 553.

있는 연극의 잔혹성을, 바타이유를 비롯한 반-관념론적 초현실주의자들은 사진을 통해 전달하고자 하였다는 것이다. 사진은 어떻게 잔혹성을 손쉽게 드러내는가? 예컨대, 화가이자 사진가인 볼스(Wols; Wolfgang Schulze, 1913-1951)의 사진에서 잔혹성의 미는 적나라하게 드러난다.[도판22] 가죽을 벗긴 토끼 머리를 담고 있는 이 사진은 일견 정물화의 고전적인 주제를 재현한 것 같지만, 푸아베르는 사진을 자세히 들여다보자면 “그의 사진 기법은 지극히 중립적이며 시체와 인간의 음식 사이의 언제나 추한 관계를 재정립하기 위해 소재를 **탈미화시킨다(désesthétise)**”¹⁵⁹⁾고 논한다.

이처럼 당시 잔혹성의 초현실주의로서 텍스트와 그에 사용된 도큐먼트 사진의 대표적인 사례는 『미노토르』의 제8호에 게재된 모리스 엔(Maurice Heine, 1884-1940)의 「인류고전학적 지옥에의 응시(Regards sur l'enfer anthropoclasique)」(1936)라는 제목의 글이다. 이 텍스트는 살인 전문가들 간에 이루어지는 ‘가상적’ 대화로서, 희대의 살인마 잭 더 리퍼(Jack the Ripper)¹⁶⁰⁾, 병리학 교수 폴 브루아르델(Paul Brouardel, 1837-1906), 사드 후작(Marquis de Sade, 1740-1814)¹⁶¹⁾, 그리고 메상주 백작(Comte de Mésange)이 모여서, 시체의 이미지를 두고 대화를 나눈다.¹⁶²⁾ 그리고 해당 텍스트에 사용된 첫 번째 도

159) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 553.

160) 최소 5명의 여성을 대상으로 매우 잔인한 수법을 사용하여 살해한 영국의 연쇄살인마로 범행 시기는 1888년도이다.

161) 사드는 상대에게 신체적 혹은 정신적 고통을 주면서 성적 쾌감을 느끼는 것을 의미하는 ‘사디즘(sadism)’이라는 용어로 잘 알려진 작가로서, 초현실주의적 이념의 형성에 영향을 준 대표적인 인물 중 하나이다. 푸아베르에 따르면 초현실주의자들은 사드를 재조명하여 초현실주의 담론에서 나타나는 어둡고 에로틱한 욕망의 이미지와 결부시켰다. 사드에 대한 초현실주의자들의 관심은 위의 모리스 엔의 글뿐만 아니라, 만 레이가 제작한 사드에게 경의를 표하는 일련의 사진 이미지들에서도 잘 드러난다. 사드와 초현실주의 사진에 관한 보다 자세한 내용은 다음 글을 참고하라. Michel Poivert, “Le surréalisme: Culte des images et contre-culture photographique,” in *Brève Histoire de la Photographie*, Paris: Hazan, 2015.

162) 출생 및 사망 년도에서 짐작할 수 있다시피 그들은 동시대 인물이 아니다. 글의 신빙성을 더하기 위해 엔은 그들의 대화 내용을 옮기기에 앞서

관은 썩 더 리퍼의 여덟 번째 희생자를 보여주는 사진으로, 그 살인마가 사용했을 칼의 기교를 보여준다.[도판23] 모리스 엔은 이미지를 앞에 두고 사드 후작이 이에 대해 설명하도록 한다. 그런데 그의 대사는 극도로 현실적이면서, 동시에 끔찍할 정도로 잔혹하다.

저는 제가 발명한 기계를 통한 힘의 효력을, 특히 얼굴에서 발견했습니다. 소녀가 타고 있는 바퀴를 상상해보세요. 이는 면도날로 된 원을 스치며 끊임없이 회전하고, 불행한 소녀는 회전할 때마다 사방으로 급히고 베이죠; 하지만 소녀는 스치기만 하기 때문에, 적어도 죽기 2시간 전까지는 계속 회전합니다.¹⁶³⁾

그리고서 해부학 교수는 법의학자의 작업을 통해 얻은 두 번째 사진을 제시하고, 절개 혹은 봉합과 같은 부검의 원리에 대해 진술한다.[도판 24] 엔의 텍스트에서 드러나는 이 “고문(supplice)의 미”¹⁶⁴⁾는 이와 같은 방식으로 계속되며 불에 탄 시체의 모습을 보여주는 사진으로 마무리된다.[도판25-1, 25-2]

푸아베르에 따르면 살인 전문가들의 해설이 이루어지고 있는 이 사진 이미지들은 의사이자 범죄학자였던 알렉상드르 라카사뉴(Alexandre Lacassagne, 1843-1924) 교수의 저서 『더 리퍼와 사디즘적 범죄 (Vacher l'Éventreur et les Crimes Sadiques)』 (1899)와 잡지 『공공 위생학 및 법의학 연대기(Annales d'Hygiène Publique et de Médecine Légale)』 (1895년 7월)에서 발췌된 것들이다. 그런데 이때 반-예술적 도큐먼트 사진은 어떻게 위반이라는 바타이유의 미학을 위해 기능하는

마치 연극이나 영화의 등장인물 소개와 같이 구체적인 나이 혹은 직업 등을 세부적으로 기술해두고 있다.

163) Maurice Heine, “Regards sur l’enfer anthropoclasique,” in *Minotaure*, no. 8, 1936. (Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 27에서 재인용.)

164) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 27.

가? 이는 상술하였던 것처럼, 반-예술적 도큐먼트가 지닌 리얼리즘의 역량으로부터 온다. 도큐먼트의 구체성과 그로 인한 증명의 기능을 통해서, 허구적인 이야기를 더욱 뚜렷하게 상상할 수 있도록 돕는다는 것이다. 푸아베르는 다음과 같이 이러한 도큐먼트 사진이 어떻게 존재 불가능한 허구적 대화의 가능성에 조력하는지에 대해 설명한다.

이야기의 허구성—시간성이 뒤섞이는—은 주로 이러한 이미지들이 제공하는 증명 위에 세워진다. 이 이미지들은 허구적 담론과 양식에 대한 무관심을 적절하게 예증하고 있으며, 심지어 이 사진들의 기교에 대한 기술적 무관심은 범죄 이야기의 진정성을 강화시킬 뿐이다.¹⁶⁵⁾

다시 말해, 푸아베르는 전혀 다른 시기와 공간에 존재하는 인물들 간에 이루어지는 대화라는 허구적 전개와 그것의 진정성을 극대화하기 위해, 과거로 거슬러 올라가는 범죄의학의 전문 서적의 도판이 사용된 것이라고 분석한다. 그리고 더 나아가 이러한 시대착오적 도큐먼트 사진은 지극히 당연히도 “어떠한 상상에 의한 데생보다도 범죄의 공포를 더 잘 보여준다.”¹⁶⁶⁾ 그렇기 때문에 푸아베르는 이와 같은 도큐먼트 사진이 등장 인물 간의 불가능한 만남을 가능하게 하며, 나아가 과거의 이미지가 현대의 예술에 보다 극적인 효과를 동반하여 재등장할 수 있도록 한다고 주장한다.

초현실주의가 이러한 반-예술적인 도큐먼트 사진을 통해 “우리의 문명에 던지는 이 인류학적 시선”¹⁶⁷⁾은 바로 푸아베르가 사진적 ‘실천’이 아닌 초현실주의의 사진적 ‘사용’에서 발견한 초현실주의에서 사진의 핵심 역할이다. 그렇기 때문에 브르통과 마찬가지로 바타이유에게도, “사진

165) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” pp. 27-28.

166) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 28.

167) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 12.

은 예술적이지 않다.”¹⁶⁸⁾ 다시 한 번 강조하자면, 이 사진 이미지들이 제작되던 당시의 1차적 사용가치를 보존하면서 예술을 훼손할 수 있었던 것은, 푸아베르가 지적하고 있듯이 마치 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)의 레디메이드(ready-made)처럼 “폐기물을 시적이고 비판적인 명제로 바꾸는 다다에게서 물려받은 입장 때문”이 아니다. 이는 그 사진들이 “문화의 산물로서 간주되었기 때문”¹⁶⁹⁾이다. 그들은 반-예술적 도큐먼트 사진의 사용가치를 그대로 보존한 채로, 시적으로 다양한 해석에 열어두거나 새로운 미적 기준을 제시함으로써 예술적 가치를 지닐 수 있도록 만들었다.

168) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 11.

169) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 12.

Ⅲ. 자동기술법과 도큐먼트 사진의 관계

앞서 I장과 II장을 통해 초현실주의 사진을 도큐먼트 개념 아래 재고해보았다. 이로써 초현실주의에서는 비현실적 이미지를 구현하기 위한 예술 실험 사진만이 아니라, 평범하고 일상적이거나 학술적인, 도큐먼트 사진들이 발견된다는 사실을 알 수 있었다. 초현실주의자들은 사유와 의식의 혁명이라는 운동의 목표를 위해 그들 이론의 근거가 되는 자료로서 도큐먼트의 성격을 갖도록 촬영된 사진을 활용하고, 또한 보는 이를 해석의 심연에 빠뜨리거나 전통적 미 개념을 극복하고자 반-예술적 도큐먼트 사진을 재사용하고 있었다. 그런데 초현실주의와 사진, 그리고 초현실주의 사진과 도큐먼트의 관계를 알기 위해 한 가지 더 검토해보아야 할 지점이 있다. 푸아베르는 그가 세운 가설, 즉 II장에서 언급하였던 초현실주의에서 나타나는 일상적 사진들을 ‘반모던적 아방가르드’라는 역설로 파악하고자 하는 그의 가설을 검토하기 위해서는 자동기술법에서 사진의 역할에 대한 이해가 요구된다고 주장하고 있기 때문이다.

앙드레 브르통이 초현실주의의 중심 개념, 즉 자동적 글쓰기와 이의 상징적 실천을 규정하고자 할 때 그의 이미지와 전략에 초점을 맞출 수 있다. 그가 선택한 이미지들은 무엇인가? 그는 그것들을 어떻게 구성하고 연구했는가? 이로써 우리는 일상적 사진이 초현실주의의 핵심에서 어떠한 역할을 하는지 이해할 수 있을 것이다.¹⁷⁰⁾

다시 말해, 브르통이 자동기술법을 규정하기 위해 사용하고 있는 사진들은, 앞서 살펴본 재사용된 도큐먼트가 초현실주의 사진 연구에서 갖는 중요성을 파악하는 데 핵심적 위치를 점한다고 할 수 있다.

푸아베르가 이처럼 초현실주의와 사진의 관계를 분석하기 위해 자동기

170) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 63.

술법에 주목하는 이유는, 서론에서 밝혔듯 브르통의 초현실주의의 역사적 의식을 소명하기 위함이기도 하다. 즉, 운동의 출발선상에서부터 시작되어 초현실주의 사진 연구에서 반복되고 있는 오해와 달리, 브르통은 그의 초현실주의 이론을 전개하는 과정에서 오직 관념론에 매몰되지 않고 현실, 즉 역사에 개입하고자 하는 의지를 표명하였다는 사실을 강조하는 일이다. 그리고 이때 푸아베르는 브르통의 초현실주의가 지닌 “역사의 일부가 되고자 하는 열망”¹⁷¹⁾을 해결하기 위한 용도로 사진이 활용되었다고 주장한다. 역사의 일부가 되고자 하는 열망이란, 그저 추상적 예술 운동 혹은 이론적 허구로 남는 것이 아니라 사회적이고 정치적인 문제에 개입할 수 있는 능력에 대한 필요성을 뜻한다. 물론 아테스에서 살펴보았던 것처럼, 브르통은 특정 작품을 통해 직접적으로 그러한 메시지를 전달하고자 했던 것은 아니며, 사유와 정신의 혁명이 이루어짐에 따라 자연스럽게 동반될 것이라 믿었다. 푸아베르는 자동기술법이라는 초현실주의의 원리에서 이러한 브르통의 열망과 사진의 관계가 가장 잘 드러난다고 역설한다. 왜냐하면 브르통이 그 모호함으로 공격받던 초현실주의의 핵심 원리로서의 “자동기술법을 옹호하고자 몰두했을 때”에 그가 “사진을 전략적으로 활용”¹⁷²⁾하고 있기 때문이다.

푸아베르가 주목하는 초현실주의의 ‘역사적 변혁’의 시기이자, ‘자동기술법의 위기’는 바로 초현실주의가 ‘관념론’에서 ‘유물론’으로 변모하던 시기이기도 하다. 초현실주의를 관념론적 시기와 유물론적 시기로 구분지어 이해하는 방식은 초현실주의 이론에 마르크스주의의 변증법적 유물론이 미친 영향을 논구하는 과정에서 주로 이루어졌다. 예컨대 최근의 연구로서, 1930년대 초현실주의 역사와 예술에 대한 그들의 사유를 중심으로 검토하고 있는 미술사가 스티븐 해리스(Steven Harris)는 브르통이 1930년대 이후부터 “인간 사유에 관한 얇에 기여하는 실험적 연구로서의 과학”¹⁷³⁾으로 예술을 재개념화(reconceptualize) 하고자 했다

171) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 10.

172) Michel Poivert, “Politique de l’éclair: André Breton et la photographie,” in *L’image au Service de la Révolution: Photographie, surréalisme, politique*, p. 67.

는 사실을 강조한다. 다시 말해, 당시 브르통이 ‘무의식(unconscious)’, ‘꿈(dream)’으로서의 관념론의 예술로부터, 보다 현실적인 정치 참여를 위해 ‘의식(conscious)’, ‘행위(action)’로서의 역사적 유물론의 예술을 실천하기 위한 초현실주의로 이행하고자 노력하였다는 것이다.

푸아베르 역시 브르통의 초현실주의 이론에 이와 같은 도약의 지점이 존재함을 인식한다. 그는 이를 최면과 수면을 통한 순수한 정신적 자동기술법의 “영매주의적(médiomnique) 시기로부터 과학 혁명에 영감을 받은 열린 이성주의(rationalisme ouvert) 시기로의 전환”¹⁷⁴⁾으로 서술하며, 이 과정에서 사진의 역할을 면밀히 분석한다. 그렇다면 푸아베르가 브르통의 초기적 초현실주의를 ‘영매주의적’이라 수식하는 이유는 무엇이며, 브르통이 추구하고자 하였던 ‘열린 이성주의’란 무엇인가? 푸아베르가 주목하는 자동기술법과 사진, 그리고 도큐먼트의 관계를 분석하기 위해서는 이와 같은 자동기술법의 형성 배경과 이행 과정에 대한 정리와 이해가 필요한 듯 보인다. 이에 따라 초현실주의의 핵심 원리 자동기술법의 역사를 중심으로 초현실주의와 도큐먼트 사진의 관계를 알아보기 위해, 먼저 초기의 영매주의적 초현실주의와 열린 이성주의로서 초현실주의는 각각 어떠한 모습이며 도큐먼트 사진과 어떠한 관련성이 있는지 검토하고자 한다.

1. 자동기술법 원리의 모델과 사진

‘영매주의적’이라는 것은 일반적으로 잘 알려진 초현실주의, 즉 앞서 바타이유의 낮은 유물론과 비교하는 과정에서 설명하였던 것처럼 순수한 정신에 매몰된 관념론적 초현실주의를 가리킨다. 따라서 푸아베르의 ‘영매주의적’이라는 표현은 정신적이며 추상적인 초기 초현실주의의 “몽환증(onirisme)에 대한 과도한 취향”¹⁷⁵⁾을 대표한다. 이는 브르통이 초현

173) Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930's*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004, p. 3.

174) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 9.

실주의를 구상하던 시기적 배경에서 연유하며, 그가 초현실주의의 원리로 규정한 자동기술법의 탄생 배경이기도 하다. 브르통은 1914년 의과대학 예과에 입학 후, 제1차 세계대전으로 인한 총동원령으로 군에 소집되어 프랑스 낭트(Nantes)에서 간호병으로 복무하였다. 그리고 1916년 생 디지에(Saint-Dizier)의 병원 정신병동에서 근무하던 시기, 전쟁의 참혹함으로 인해 정신병을 앓고 있는 군인 환자들을 마주하게 되면서 정신의학 및 정신분석학에 관심을 갖게 되었다. 브르통은 정신분석학자 프로이트의 이론 역시 같은 시기에 의사 엠마누엘 레지(Emmanuel Régis, 1855-1918)가 집필한 『정신의학 개론(Précis de Psychiatrie)』(1914)을 통해 간접적으로 처음 접하게 되었으며, 특히 브르통의 초현실주의의 핵심 원리인 자동기술법이 프로이트의 ‘자유연상법’의 영향을 받았다는 사실은 이미 자명하다.

자유연상법이란 프로이트가 환자를 치료하기 위해 초기에 사용하던 방법으로, 환자가 떠오르는 모든 것들을 이야기 하는 과정에서 억압되어 있는 무의식 속 욕망들이 표출되도록 유도하는 것을 목표로 한다.¹⁷⁶⁾ 브르통은 1924년 첫 번째 「초현실주의 선언」에서 직접적으로 우리가 “프로이트의 발견에 대해 감사해야 한다”¹⁷⁷⁾고 말하며 프로이트의 무의식에 대한 연구를 높이 평가하였다. 또한 “그 무렵 나는 여전히 프로이트에 몰두했고, 그의 무의식을 탐구하는 자유연상법 실험 방법에 숙달하여 전쟁동안 환자들에게 그 방법을 잠시 시험할 기회”¹⁷⁸⁾를 가졌다고 술회하였다. 그런데 여기서 더 나아가 브르통은 “환자들에게서 얻어 내려던 것을 내 자신에게서 얻어 내기로 결심했다”¹⁷⁹⁾고 표명함으로써 프

175) Michel Poivert, “L’au-delà de l’usage,” p. 11.

176) 그러나 정작 프로이트에게 자유연상은 최면술을 대체하거나 해석을 보완하기 위해 사용되던 보조적 수단이었으며, 브르통의 자동기술법은 프로이트뿐만 아니라 장 마르탱 샤르코(Jean-Martin Charco, 1825-1893)와 피에르 자네(Pierre Janet, 1859-1947)의 정신의학의 영향을 받아 그것들이 혼재되어 있는 양상을 보인다. 헬 포스터, 『강박적 아름다움』, p. 36.

177) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 70.

178) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 86.

179) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 86.

로이트의 이론에 대한 자신의 관심과 함께 자유연상법의 적극적인 활용 가능성을 드러냈다. 그리고 자유연상을 활용한 문학 및 회화 작품의 창작 기법을 ‘자동기술법’이라 명하고 이를 초현실주의의 원리이자 방법론으로 내세웠다.

그런데 사실 자동기술법은 초현실주의 원리일 뿐만 아니라 그 자체였다. 왜냐하면 같은 글에서 브르통은 ‘초현실주의’를 다음과 같이 사전적으로 정의하고 있기 때문이다.

초현실주의. 남성 명사. 순수 상태의 심리적 자동운동으로, 사고의 실제 작용을, 때로는 구두로 때로는 필기로, 때로는 여타의 모든 수단으로, 표현하기를 피하는 방법이 된다. 이성이 행사하는 모든 통제가 부재하는 가운데, 미적이거나 도덕적인 모든 배려에서 벗어난, 사고의 받아쓰기.¹⁸⁰⁾

이와 같은 초현실주의의 정의에서 알 수 있듯이, 브르통에게 자동기술법은 사실상 초현실주의를 대변한다. 그런데 이처럼 순수한 정신을 구두, 필기, 이후에는 이에 더해 드로잉을 통해 자동적으로 표출하고자 했던 초현실주의 초기의 ‘순수한 정신적 자동기술법’은 당시 유행하던 ‘영매주의’, ‘심령술(spiritisme)’, ‘최면술(hypnotisme)’ 등 ‘신비주의(occultisme)’¹⁸¹⁾ 문화에 등장하는 개념들과 결합되었다. 왜냐하면 브르

180) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, pp. 89-90. (필요에 따라 번역 일부 수정하였다.)

181) 프랑스어로 ‘occultisme’, 영어로 ‘occultism’은 ‘비밀’ 혹은 ‘숨겨진 것’을 의미하는 라틴어 ‘오쿨투스(occultus)’에서 유래한 단어로, 서구 문화에서 영적 현상에 대해 탐구하고 체계화 하려는 시도들을 가리킨다. 일반적으로 ‘신비주의(mysticism)’, ‘비교(秘敎, esotericism)’, ‘이교도(paganism)’와 관련된 다양한 영적 믿음과 실천을 포함한다. 그들은 정통 과학이 설명할 수 없는, 자연계를 움직이는 숨겨진 힘이나 에너지가 있다고 믿었다. 그렇기 때문에 보다 초자연적인 현상에 주목하는 ‘영매’ 혹은 ‘심령술’과 엄밀하게는 구분되어 사용되는 것이 옳으나, 인간의 내면에 대한 관념론적 탐구라는 점에서 푸아베르는 그것들을 구분하여 사용하고 있지 않다. Justin Sausman, “Occultism,” in *The Encyclopedia of the Gothic*, Vol. 2, 2012, p. 741 참고.

통은 실증주의적 이성애에 맞설 수 있는 방법으로 프로이트의 무의식 개념 뿐만 아니라 신비주의 영역 내의 영매나 심령술사를 통해 죽은 자와 대화하는 비이성적인 사유에의 접근 사례들을 적극적으로 활용하였기 때문이다. 그로 인해 정신분석학적 무의식과 신비주의의 정신은 ‘비이성’이라는 이름하에 뒤섞여 브르통에 의해 ‘자동기술법’이라는 운동의 원리로 태어났다.

이에 따라 푸아베르는 이러한 초기 브르통의 자동기술법에 보다 관념론적 성격을 부여하였던 영감의 원천으로서 ‘신비주의’에 주목하며, 뿐만 아니라 당시 신비주의적 성격을 다분히 지니고 있었던 ‘정신의학 (psychiatrie)’을 함께 검토한다. 그가 강조하고 있는 이 두 가지 사례가 갖는 공통점은 정신, 영혼과 같은 인간의 내면을 ‘포착’한다는 점에서 초기 자동기술법의 확립에 영향을 끼쳤다는 사실뿐만 아니라, 과학적 도상 (iconographie scientifique)과의 연관성이다. 신비주의와 정신의학에서 등장하는 과학적 도큐먼트와 초현실주의 사이의 관계는 이후 브르통이 과학적 사유를 전략적으로 활용하게 되는 자연스러운 이행 과정을 설명할 수 있는 실마리가 된다. 그렇다면 자동기술법이라는 초현실주의 원리에서 신비주의 및 정신의학의 영향, 그리고 그 안에서 도큐먼트 사진에 대한 초현실주의자들의 관심은 어떻게 나타나는가?

1.1. 신비주의: 영혼의 포착

앞서 자동기술법의 위기에 사진이 전략적으로 활용되었다고 기술하였는데, 그렇다고 하여 브르통이 자동기술법의 위기와 함께 갑작스레 자동기술법에 대한 사진의 은유를 제시한 것은 아니다. 브르통은 첫 번째 선언보다도 앞선 시기인 1921년 초현실주의 화가 막스 에른스트(Max Ernst, 1891-1976)의 전시 카탈로그를 위한 서문에서 ‘자동적 글쓰기’를 “사유의 사진(photographie de la pensée)”¹⁸²⁾이라 비유하였다. 왜

182) “19세기 말에 등장한 자동적 글쓰기는 진정한 사유의 사진이다.” André Breton, “Max Ernst,” in *Les Pas Perdus*, Paris: Gallimard, c1969, p.

하필 사진인가? 브르통은 손이나 의식의 영향 밖에 있는 사진이라는 매체의 “재현이 아니라는, 즉 성찰적(réfléchies) 구조가 아니라는 특수성”¹⁸³⁾을 통해, 사유 그 자체를 “보고, 포착하고, 기록하는 방식”¹⁸⁴⁾이라는 자동기술법의 특성을 설명하고자 하였다. 앞서 자동기술법을 실천하기 위한 가능성의 측면에서 회화의 무능력함과 비교되었던 것처럼, 사진은 숙련된 기술과 긴 시간을 요하는 재현의 한계로부터 벗어나 있다는 의미이다. 이러한 재현과 성찰로부터 자유로운 사진의 구조는 따라서 어떠한 의식의 개입이나 지체 없이 사유를 포착하고 기록하는 자동기술법에 대한 탁월한 은유가 될 수 있었다.

그런데 푸아베르는 이러한 브르통의 ‘사유의 사진’이라는 은유가 “신비주의 사진이 같은 표현 아래 수십 년 동안 겪은 성과”¹⁸⁵⁾에서 상당 부분 비롯되었다고 밝힌다. 브르통이 자동기술법에 대해 이처럼 ‘사유의 사진’이라고 비유할 수 있었던 것은 신비주의가 영적인 탐구를 위해 사진을 사용했던 방식으로부터 영향을 받았다는 것이다.¹⁸⁶⁾ 그들이 사용했던 방식이란 사진이 지닌 ‘순간성(instantané)’의 포착을 통한 ‘비가시성’에 대한 폭로와 관련된 것이며, 그리고 이는 이성주의에 대항하기 위한 비이성의 전복적 가능성을 모색하던 브르통에게 매력적으로 다가왔다. 더욱이 오늘날 전혀 무관하여 보이는 ‘신비주의’와 ‘정신의학’은 브르통이 활동하던 시기만 해도 서로 밀접하게 관련되어 있었기 때문에 의학을

81.

183) Michel Poivert, “Images de la pensée,” p. 309.

184) Michel Poivert, “Images de la pensée,” p. 310.

185) Michel Poivert, “Images de la pensée,” p. 310.

186) 이때 신비주의에 영향을 끼친 대표적인 사진의 사례는 ‘엑스레이(X-ray) 사진’이다. 이에 대한 내용은 포토그램과의 유비에서 더욱 자세히 다루어질 것이지만, 당시 엑스레이 사진은 과학과 신비주의가 조우하는 독특한 영역이었다. 왜냐하면 신비주의자들은 불투명한 표면을 투과하여 비가시적인 인간의 뼈를 가시화하는 엑스레이에 의해 비가시적 실재의 존재에 대한 그들의 믿음을 과학적으로 증명할 수 있게 되었다고 생각하였기 때문이다. 그들은 심지어 인간의 정신이나 영혼도 마찬가지로 보이지 않은 광선을 발산하며, 따라서 이 광선도 사진으로 가시화할 수 있다고 믿었다. 박상우, 「비가시성 미학: 엑스레이 사진이 현대미술에 끼친 영향」, 『미학』, vol. 85, no. 4, 한국미학회, 2019, pp. 99-100.

전공한 브르통이 신비주의와 관련된 여러 문화를 접하는 것은 어렵지 않은 일이었다. 그 당시에 “정신의학에서 (자칭) 영매들과 작업하는 것은 흔한 일”¹⁸⁷⁾이었으며, 당대 가장 유명한 영매 엘렌 스미스(Hélène Smith)를 연구했던 정신의학자 테오도로 플루노이(Théodore Flournoy, 1854-1920)의 이론에 대해서도 브르통은 이미 잘 알고 있었다. 브르통은 스미스의 “아름다운 잠재의식적(subliminal) 시”¹⁸⁸⁾를 동경하였고 그녀의 드로잉을 재사용하는 등 초현실주의 담론에 끌어와 자주 언급하였다. 혹은 여주인공 나자처럼, 소설의 주인공에게 비범한 능력으로 엘렌 스미스와 같은 심령주의적 예지력을 부여하기도 하였다.

브르통과 그의 동료들의 신비주의에 대한 관심은 초현실주의의 “수면의 시기(l'époque des sommeils)”¹⁸⁹⁾에 먼저 나타난다. ‘수면의 시기’란 1922년에서 1923년 사이의 초현실주의 활동을 가리키는데, 이 시기 동안 브르통을 중심으로 구성된 초현실주의자들은 자동기술법을 활용하여 ‘꿈’과 ‘최면’ 상태를 옮겨 적는 실험을 수행하였다.¹⁹⁰⁾ 르네 크레벨(René Crevel, 1900-1935), 로베르 테스노스(Robert Desnos, 1900-1945), 그리고 페레의 주도하에 그들은 의도적으로 최면에 걸린 듯한 수면 상태에 도달하고자 지속적으로 노력하였다. 수면 상태에 돌입한 자에게 질문을 던져 답하도록 하고 그러한 비몽사몽의 상태에서 종이

187) Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, p. 42.

188) ed. André Breton, and Paul Éluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paris: José Corti, 1991, p. 25. (Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 42에서 재인용.)

189) 『초현실주의 약어 사전(Dictionnaire Abrégé du Surréalisme)』에서 초현실주의는 ‘수면의 시기’를 다음과 같이 정의하고 있다. “수면(의 시기) - 1922년 말 초현실주의에 새로운 요소를 가져다준다. 그것은 수면의 시기... 그것은 잠재의식의 은밀한 응답을 최면적 수면 깊은 곳에서 모색하는 것이다. [...]” ed. André Breton, and Paul Éluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. <https://www.andrebretton.fr/series/109>

190) Rosalind E. Krauss, “Corpus delicti,” in *Le Photographique pour une Théorie des Ecarts*, p. 199.

위에 글을 쓰거나 그림을 그려서 기록하였다. 브르통은 잡지 『문학(Littérature)』에 게재된 「영매의 등장(Entrée des médiums)」(1924)이라는 글에서, ‘선지자(voyant)’의 시론을 주장하는 시인 아르튀르 랭보(Jean Nicolas Arthur Rimbaud, 1854-1891)를 예언하는 창조자로서 표현하고, 다음 인용에서와 같이 자의적으로 이끌어낼 수 있는 최면 상태가 지닌 시적 가능성에 대해 설명하였다.¹⁹¹⁾

1919년, 오로지 혼자서 잠이 들 무렵에, 내 정신에 인지되는 다소 불완전한 문장들에 주의를 집중하게 되었는데, 그 문장들에서 어떠한 선형적 의지도 전혀 찾을 수 없었다. 이 문장들은 놀랍도록 이미지가 뚜렷하고 완벽한 구문을 이루어 나에게 최고의 시적 요소로 다가왔다.¹⁹²⁾

이처럼 자동기술법을 활용하여 수면 및 최면의 상태에서 무의식에 침잠하여 그것을 기록하고자 했던 브르통과 그 동료들에게, 영혼과 대화하고 영혼을 대리하는 등 잠재의식에 도달할 수 있다고 주장하는 ‘영매’는 대단한 관심의 대상이 되었다. 예컨대 모리즈는 『초현실주의 혁명』의 창간호에 실린 텍스트에서 “광인들, 그리고 그들의 달아나는 환영을 고정시킬 방법을 모색하는 영매들을 찬미하자. 그들은 다른 방식으로 초현실주의에 전념하는 자이다.”¹⁹³⁾라고 표명하며, 그들이 무의식이나 잠재의식에 도달함으로써 경험할 수 있는 초현실주의적 능력을 인정하였다. 브르통 역시 영매에게 큰 매혹을 느끼고 있었으며, 모리즈와 마찬가지로 『초현실주의 혁명』에서 ‘선지자’에 대한 경의를 표하는 글을 헌정하기도 하였다.¹⁹⁴⁾ 뿐만 아니라 브르통은 「초현실주의 선언」에서도 “문명

191) 매슈 게일, 『다다와 초현실주의』, p. 205.

192) André Breton, “Entrée des médiums,” in *Les Pas Perdus*, p. 118.

193) Max Morise, “Les yeux enchantée,” in *La Révolution surréaliste*, no. 1, 1924, pp. 26-27. (Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” in *L’image au Service de la Révolution: Photographie, surréalisme, politique*, p. 59에서 재인용.)

194) André Breton, “Lettre aux voyant,” in *La Révolution surréaliste*, no. 4,

을 핑계로, 진보를 구실로, 옳건 그르건 미신이나 망상으로 간주될 수 있는 것 일체를 금지하기에 이르렀다”¹⁹⁵⁾고 쓰며 비이성적 문화에 대한 사회의 멸시에 유감을 표함으로써 신비주의의 가능성을 인정하고 수용하였다.

초현실주의와 신비주의의 관계가 이러했다면, 이 관계 안에서 사진은 어떻게 나타나며 어떠한 역할을 수행하였는가? 푸아베르는 사진이 지닌 기록의 ‘순간성’에 주목한다. 예컨대 당시 기술의 발전과 함께 등장한 ‘크로노포토티그래피(chronophotographie)’¹⁹⁶⁾[도판26]와 같이, 사진은 망막에 기록하기에는 너무 빠르기 때문에 육안으로 볼 수 없는 장면을 드러내는 것을 가능하게 해주었다. 신비주의 문화는 순간성을 통해 비가시적인 대상을 포착하는 과학적 도큐먼트에서 불가사의한 현상을 목격하고 이를 신비주의적으로 해석하였다. 따라서 푸아베르는 이러한 “과학적 이미지의 대중화”는, “비가시적인 것의 사진적 기록 안에서 초자연적 현상의 과학적 검증을 발견하는 신비주의 문화”와 만나 독창적인 이미지와 이론들을 생산하였다고 설명한다.¹⁹⁷⁾ 그리고 순간성과 비가시성이라는 특성을 중심으로 맞닿아있는 과학과 신비주의의 문화는 당시 예술가들에게 큰 영감의 원천이 되었다.

빛의 흔적, 선형의 다채로운 발산, 밀도에 대해 암시하는 단백광 등, 모든 종류의 장치(현미경 사진, 엑스레이 사진 등)를 사용하여

1925.

195) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 64; p. 70.

196) ‘크로노포토티그래피’는 ‘그래픽 방법’을 고안한 인물이었던 마레가 개발한 연속 촬영 장치 및 이를 통해 제작된 이미지를 지칭한다. 특정 속도로 이동하는 생물이 움직이는 모습을 일정한 간격으로 촬영하여 연속적 이미지를 같은 판에 모아놓은 것이다. 비단 초현실주의뿐만 아니라, 미셸 프리조(Michel Frizot, 1945-)가 검토하고 있듯이 크로노포토티그래피는 미래주의자들에게 ‘속도감’에 대한 가시화로서 영감의 원천이 되는 등 예술계에 지대한 영향을 끼쳤다. Michel Frizot, “Speed of Photography,” in *The New History of Photography*, Köln: Könemann, c1998, p. 248; pp. 253-257.

197) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 53.

수행한 관찰의 결과로서의 유체 사진의 도판(새로운 형식의 목록에서 가장 중요한 것들)은 아방가르드의 예술적 실험, 특히 초현실주의 틀 내에서는 만 레이가 대표적이었던 포토그램의 실천가들의 추상적 작품에서 종종 발견되는 듯 보인다.¹⁹⁸⁾

푸아베르가 언급하고 있듯이, 대표적인 사례로 우연한 기술적 발견에 의해 등장할 수 있었던 ‘엑스레이 사진’은 비가시적인 것을 드러낸다는 점에서, 존재의 내면성에 대한 계시¹⁹⁹⁾로 여겨지며 당시 초현실주의자들의 호기심을 크게 자극하였다.²⁰⁰⁾ 일례로 초현실주의 시인 장 콕토(Jean Cocteau, 1889-1963)는 「미국 사진가 만 레이에게 보내는 공개서한(Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain)」에서 그가 경험했던 엑스레이의 사탄과도 같은 신비로움²⁰¹⁾을 만 레이의 포토그램 이미지와 마주하여 느끼는 쾌와 연관지어 서술하였다. 그런데 비가시성을 포착하는 사진의 순간성에 더하여, 여타 재현 매체로부터 차별화되는

198) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 52.

199) 왜냐하면 ‘엑스레이’라는 새롭고 신비로운 광선은 인간 신체의 표면을 뚫고 내부를 이루고 있는 뼈의 형상을 드러내기 때문이다. 이러한 시각적 충격으로 인해 엑스레이 사진이 지닌 파급력은 과학과 의학의 범위를 넘어섰으며, 육안으로 볼 수 있는 세계 너머 ‘비가시적 실재(réalité invisible)’가 실제로 존재할 수 있다는 믿음이 퍼지기 시작하였다. 박상우, 「비가시성 미학: 엑스레이 사진이 현대미술에 끼친 영향」, p. 91.

200) 상술하였다시피 브르통이 ‘선지자’라는 개념을 사용하고 있다는 사실 또한 당시 엑스레이 혁명에 대한 초현실주의의 반응으로 이해할 수 있다. 이는 브르통이 “처음부터 오늘날까지 초현실주의의 모든 노력은 정신의 가장 깊은 지층을 투과하는 길들을 증가시키는 것이다. 단언하건대 비가시적인 것을 볼 수 있는 선지자가 되어야 한다”고 주장하고 있다는 사실에서 잘 드러난다. André Breton, *Œuvres Complètes Tome II*, La Pléiade, 1922, p. 491. (박상우, 「비가시성 미학: 엑스레이 사진이 현대미술에 끼친 영향」, p. 92 참고 및 재인용.)

201) “얼마 전 나는 아팠다. 그런데 엑스레이로 치료되었다. 엑스레이는 사탄이다.” Jean Cocteau, “Lettre ouverte à M. Man Ray, photographe américain,” in *Les Feuilles Libres*, no. 26, 1922, p. 134-135. (Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 60에서 재인용.)

사진이 본질적으로 지닌 ‘자동성(automaticité)’이라는 특성은 비가시적인 것에 대한 새로운 발견과 결합되어 초현실주의자들이 꿈꾸는 창조의 과정, 즉 자동기술법을 묘사하기에 완벽한 수사학적 형상을 마련할 수 있었다.

푸아베르는 이러한 배경 속에서 당시 브르통이 사진에 의지하게 된 계기를 만 레이의 ‘포토그램’에서 발견한다. 사진의 역사에서는 포토그램과 엑스레이 사진 사이의 형식적 유비에 종종 주목해 왔다. 예컨대 포토그램이라는 명칭을 고안한 인물이기도 한 모호이너지는 『회화, 사진, 영화』에서 빛의 역동적인 효과로서 천문학 사진, 섬광 사진, 손이나 동물의 엑스레이 사진과 함께 포토그램을 ‘새로운 시각(new vision)’을 드러내는 과학적 이미지로서 제시하였다. 이에 더해 푸아베르는 1899년 파리에서 폴 빌라르 박사(Paul Ulrich Villard, 1860-1934)에 의해 수행된 실험에서 얻은 결과²⁰²⁾가 지닌 포토그램과의 형식적 유사성을 발견한다.

빌라르 박사는 특히 라듐(radium)을 연구하면서 음화 엑스레이 사진을 얻는 것을 목표로 실험하였는데, 이 실험에서 제작된 집게나 톱니바퀴와 같은 물체 사진은 특히 만 레이의 『매혹장(Champs Délicieux)』(1922)에 나타나는 포토그램과 매우 유사한 이미지를 보여준다.[도판 27,28] 그러나 푸아베르의 분석이 지닌 통찰력은 기존에 거론되었던 형식적 유사성을 넘어서, 이에 더해 신비주의 문화 내에서 엑스레이 사진이 갖는 지위와 그 ‘신비로움’의 성격을 연결시킨다는 사실이다. 포토그램은 특히나 일반 사진과 비교하여 카메라가 부재하는 사진이라는 점에서, 브르통의 견지에 “정신(esprit)의 순수한 작용”²⁰³⁾에 다름 아니었기 때문이다. 앞서 언급한 글에서 모리즈는 신비주의 문화와 초현실주의 사이의 이 같은 연관성에 대해 논증하는데, 그는 수차례 영매를 찬미하면서 자동적 글쓰기에 해당하는 초현실주의의 조형성에 대해 언급한다. 그

202) Paul Villard, *Le Rôle des diverses radiations en photographie*, Paris: Gauthier-Villars, 1899.

203) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 54.

리고 이때 그는 만 레이에게 “최우선으로 필요한 것은 감광지와 빛을 받은 물체”²⁰⁴⁾라고 설명하며 만 레이를 ‘연금술사’로 묘사한다.

이러한 맥락에서, 만 레이의 포토그램은 순수한 정신적 자동기술법에 대한 탁월한 시각적 은유로 나타날 수 있었다. 만 레이 또한 그 스스로 자신의 사진 작업을 ‘글쓰기’ 모델로 간주하였는데, 캐서린 드레이어(Katherine Dreier)에게 보내는 서한에서 자신의 포토그램이 사진을 타자기처럼 사용할 수 있도록 한다고 표현하고 있기 때문이다.²⁰⁵⁾ 그렇기 때문에 푸아베르는 ‘사진-글쓰기’의 유비가 자동기술법 개념의 토대를 구성하며, 이는 신비주의 문화를 품은 담론 내에서 발전하였다는 사실이 분명하다고 단언한다. 자동기술법이라는 보증 하에 사진과 시적 상상력으로서 글쓰기와의 상호 작용을 가장 잘 보여주는 사례는 만 레이가 그의 첫 번째 포토그램 모음집에 붙인 『매혹장』이라는 제목이다. 왜냐하면 이는 브르통과 필리프 수포의 자동기술법을 활용한 텍스트의 제목 『자기장(Les Champs Magnétiques)』(1920)을 명시적으로 참조하고 있음이 드러나기 때문이다.

뿐만 아니라 푸아베르는 당시 신비주의 문화와 초현실주의자들이 또한 매료되어 있었던 손가락의 비가시적인 ‘손의 흔적(empreinte)’과의 연관성을 설명한다. 그들은 손의 흔적을 통해 “숨겨진 감각과 존재의 내면성의 폭로(révélation)”²⁰⁶⁾를 발견할 수 있다고 믿었다. 대표적인 사례로, 『미노토르』의 제6호에는 「손의 정신적 폭로(Les révélations psychiques de la main)」라는 제목의 글과 함께 초현실주의 예술가들과 그 외 인사들의 손 모양 각인을 담은 이미지가 나타난다.[도판29] 또한 손의 흔적과 유사한 사례로 『미노토르』의 제8호에서 브르통은,

204) Max Morise, “Les yeux enchantée,” pp. 26–27. (Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 59에서 재인용.)

205) Man Ray, lettre à Katherine Dreier, 20 février 1921, cité dans J. H. Martin, *Man Ray*, Paris: Ph. Sers/Centre Georges Pompidou, 1981, p. 7. (Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 59에서 재인용.)

206) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 61.

1921년에 정신의학자 헤르만 로르샤흐(Hermann Rorschach, 1884-1922)가 개발한 심리 검사²⁰⁷⁾의 원리에 기초하여 화가 오스카 도밍게즈(Oscar Dominguez, 1906-1957)가 발전시킨 데칼코마니(décalcomanie) 작업[도판30]에 대해서도 마찬가지로 내면의 폭로로서 이해하고 해설한다.²⁰⁸⁾ 왜냐하면 전혀 예측할 수 없는 데칼코마니 작업은, 그림에도 불구하고 생성된 이미지에서 특정한 형상을 발견하고 상상할 수 있도록 한다는 점에서 인간 내면의 정신을 드러내도록 유도할 수 있었기 때문이다. 이러한 맥락에서 푸아베르는 초현실주의에서 포토그램이 갖는 중요성에 대해, “손의 흔적이 갖는 매우 구체적 특성은 내면성의 폭로와 일치”²⁰⁹⁾한다는 믿음에서 기인하는 것이라고 주장한다. 다시 말해, 마치 손의 흔적이 내면의 정신을 폭로하는 수단으로 이해되는 것처럼, 포토그램 역시 카메라의 개입 없이 대상의 비가시적인 측면으로서 내면을 드러낸다는 점에서 그들에게 특별했다는 것이다. 이처럼 ‘순간성’과 ‘비가시성’이라는 공통된 관심사를 기반으로 신비주의와 과학의 도상은 사진이라는 매체에서 조우하며, 그곳에서 초현실주의의 자동기술법은 존재 원리를 확립하였다.

1.2. 정신의학: 환자 내면의 포착

207) ‘로르샤흐 잉크 반점 검사’라 불리는 이 심리 검사는 피실험자에게 좌우 대칭으로 된 잉크 얼룩을 보여주고 연상되는 것을 이야기하도록 함으로써 피실험자의 정신 상태를 진단하는 방식이다.

208) 도밍게즈는 로르샤흐가 심리검사를 위하여 잉크를 사용하여 좌우 대칭의 이미지를 제작하는 방식을 회화에 최초로 도입한 인물이며 이 기법은 ‘데칼코마니(décalcomanie)’라는 이름으로 불린다. 이는 ‘전사(轉寫)하다’를 의미하는 프랑스어 동사 ‘décalquer’와 ‘손으로 하는 기술·작업’을 의미하는 접미사 ‘-manie’의 합성어이다. 종이 위에 과슈를 바르고 이를 반으로 접거나 또 다른 종이를 겹쳐 압착함으로써 다양한 패턴이 생성된다. 그리고 브르통은 이렇게 생성된 이미지를 로르샤흐처럼 심리적 내면을 드러내는 것이라고 믿었다.

209) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 61.

그런데 당시 신비주의는 오늘날과 달리 정신의학과 상당히 상호적인 양상을 보였다. 왜냐하면 두 분야 모두 비가시적인 것을 가시화하기 위해 노력한다는 점에서 연구 방법을 서로 공유하기도 하였기 때문이다. 예컨대 플루노이는 ‘숨겨진 창조적 자아’ 이론을 고안하여, 이를 앞서 언급하였다시피 유명한 영매 엘렌 스미스를 연구하는 데에 적용하였다. 이 과정에서 플루노이는 자신의 정신의학 연구를 위해 영매들의 ‘교령회(交靈會, séance)’²¹⁰⁾와 유사하게 구성된 공간을 사용하기도 하였는데, 이러한 환경에서 영매는 유체이탈의 상태로 글을 쓰거나 그림을 그렸다.²¹¹⁾ 그로 인해 자연스럽게 브르통 또한 자동기술법을 규정하고 활용하는 과정에서 신비주의와 함께 정신의학의 영향을 크게 받았다. 이는 비단 신비주의와 정신의학의 연관성 때문만이 아니라, 브르통과 그 동료들의 출신에서 기인하기도 한다. 왜냐하면 앞서 언급하였다시피 브르통은 낭트에 위치한 생 디지에의 정신의학 병동에서 의학을 수련하고 샤르코의 제자인 바빈스키 아래서 일하였으며, 브르통뿐만 아니라 아라공 역시 정신의학을, 에른스트는 심리학을 전공하는 등 당시 초현실주의 그룹원들은 정신의학을 쉽게 접할 수 있는 환경이었기 때문이다.²¹²⁾ 브르통이 영향 받은 정신의학자와 그들의 이론은 다양하나, 그 중에서도 푸아베르는 샤르코의 ‘히스테리’ 연구와 이에 대한 브르통의 관심에 가장 주목한다.

샤르코에 대한 브르통의 관심을 검토하기에 앞서 언급할만한 점은, 브르통이 「초현실주의 선언」에서부터 이성을 잃은 광인이 지닌 초현실주의적 경험을 위한 잠재력에 관심을 드러냈다는 사실이다. 즉, 이성에 대

210) ‘교령회’ 혹은 ‘강령회(降靈會)’로 번역되는 프랑스어 ‘séance’는 영매들이 ‘교령 원탁’에 둘러앉아 죽은 이의 영혼과 대화를 시도하는 회합을 의미한다. 오늘날에는 이러한 의식이 전적으로 미신적인 것이라 치부되지만, 교령회가 유행하던 당시에는 정신의학뿐만 아니라 여러 분야의 과학자들에게 인기 있었으며 교령회 자체가 일종의 과학으로 받아들여지기도 하였다.

211) Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 42.

212) Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 41.

한 전복을 위한 비이성적 경험에 몰두하였던 브르통에게 이성을 잃고 정신착란적인 모습을 보이는 광인들의 모습은 오히려 인간의 내면을 있는 그대로 드러내는 ‘순진함’으로 비추어졌다.

광인들의 비밀스런 고백, 나는 평생을 보내서라도 그 고백을 유도할 것이다. 그들은 소심하고 정직한 사람들이며, 그 순진성과 맞먹는 것은 나의 순진성 밖에 없다.²¹³⁾

이와 같이, 앞서 모리스가 영매와 광인을 한 데 묶어 언급하였던 것처럼 그들에게 영매와 광인은 잠재의식을 폭로한다는 점에서 동일하게 이해되었다. 그리고 가장 주목할 만한 사건으로, 브르통과 아라공은 『초현실주의 혁명』의 제11호에서 「히스테리의 50주년」이라는 제목의 글을 게재하였다. 이 글에서 브르통은 비이성적 실천을 통해 사유의 역량 범위를 확장시키는 신비주의의 특성을 강조하면서, 그러한 성찰을 살페트리에르(Salpêtrière)의 병원에서 제작된 사진들을 함께 게재함으로써 그들이 히스테리적 여성에 표한 경의에 연결시켰다.[도판31]

살페트리에르는 샤르코가 ‘살아있는 병리학 박물관’이라 지칭하였던 병원으로, 5천명 이상의 정신병 환자들이 수용되어 있었다.²¹⁴⁾ 이곳에서는 진찰카드를 통해 가족, 병력, 신체 특징 등과 같은 환자의 개인 정보들이 체계적으로 기록되고 있었다. 또한 이 진찰카드에는 의사가 관찰한 환자의 증상이 매일 세세하게 ‘언어’로 기록되고, 맥박, 체온, 몸무게 등이 ‘숫자’로 기입되어 있었다. 그리고 이에 더하여 앞서 ‘살페트리에르 사진’이라 칭했던, 환자를 시각적으로 담고 있는 사진이 ‘이미지’로서 부착되어 있었다. 살페트리에르의 사진은 의사 샤르코의 지시 하에 또 다른 의사 데지레 부르느빌(Desiré Bourneville, 1840-1909)과 사진가이자 의사인 폴 레냐르(Paul Rénard)가 살페트리에르에서 히스테리 발작

213) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 64.

214) 이하 살페트리에르에서 제작된 정신병 환자 사진에 관한 자세한 내용은 다음 논문을 참고하라. 박상우, 「사진과 19세기 신경정신의학」, 『미술사학보』, no. 37, 2011, pp. 79-116.

을 일으키는 환자들을 촬영한 사진이다. 이 사진들은 이후 『살페트리에르의 사진도판(Iconographie Photographique de la Salpêtrière)』이라는 제목으로 세 차례에 걸쳐 출판되었다. 그리고 이러한 히스테리 환자 사진에서 영감을 받은 브르통과 아라공은 「히스테리의 50주년」에서 “히스테리는 병리학적 현상이 아니며 모든 점에서 최고의 표현 수단으로 고려되어야 할 것”²¹⁵⁾이라고 주장함으로써 히스테리 환자의 발작과 같은 특수한 경험이 지닌 내면의 폭로적 잠재력에 주목하였다. 그리고 이를 예시하기 위해 『살페트리에르의 사진도판』에 수록된 샤르코의 유명한 환자 오귀스틴(Louise Augustine Gleizes)의 히스테리 발작 자세를 포착한 사진들을 재사용하였다.

이러한 배경 속에서 푸아베르는 브르통의 순수한 정신적 자동기술법을 위한 영감의 원천으로 신비주의와 함께 정신의학을 제시한다.

그럼에도 정신의학과 영매주의가 정신적 자동기술법의 원리 확립에서 뿐만 아니라 더 광범위하게는 초현실주의의 원리에서 결합되어지고 있다는 점은 유념할 필요가 있다: 초현실주의의 혁명적 원리에서, 광기(folie)와 신비주의는 브르통이 맞서 싸우고 있는 실증주의적 이성애에 반항하는 두 가지 문화적 요소이다.²¹⁶⁾

특히나 살페트리에르에서 촬영된 히스테리 환자들의 사진은 인간의 내면적 모델을 구성할 수 있는 정신적 능력의 존재를, 단지 추상적이고 언어적인 차원이 아니라 의학적인 ‘임상적(clinique)’ 방식으로 예시하였다는 점에서 의미가 있다. 이로써 사진은 브르통에게 내면의 이미지를 포착할 수 있는 “창조적 힘의 오실로그래프(oscillographe)²¹⁷⁾”²¹⁸⁾, 즉 진동이나

215) André Breton, Louis Aragon, “Le Cinquantenaire de l’hystérie, 1878–1928,” in *La Revolution Surréalisme*, no. 11, 1928. (Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 43에서 재인용.)

216) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 56.

217) 푸아베르가 말하는 ‘오실로그래프’란 ‘교류 전류의 세기를 기록하기 위한

전압 따위를 기록하는 장치와 같이 내면을 기록하는 역할로서 간주될 수 있었다. 이처럼 당시 브르통의 견지에, 무의식 혹은 잠재의식을 표현하기 위한 자동기술법은 “다양한 형태를 취할 수 있었으며, 의학적 관점에서 영매와 환자 모두에게서 발생”²¹⁹⁾할 수 있었다. 게다가 당대 시인이자 심리학자였던 프레드릭 마이어스(Frederic William Henry Myers, 1843-1901)의 이론에서 히스테리는 자동적인 “잠재의식적 분출”²²⁰⁾로 간주되었기 때문에 초현실주의자들에게 히스테리 발작은 창조적 행위로 해석될 여지를 지니고 자동기술법의 한 예증으로 간주되는 것이 가능하였음을 짐작할 수 있다.

이 시기에 초현실주의와 히스테리 및 히스테리 사진 도판의 관계를 더 자세하게 살펴보면서 초현실주의와 정신의학의 관련성에 대한 논의를 마무리하고자 한다. 가장 대표적인 사례는 살페트리에르 사진을 활용하여 달리가 제작한 포토콜라주 작업이다. 푸아베르는 아마도 달리가 샤르코의 히스테리 환자들에 가장 매료된 초현실주의 예술가였을 것이라 말한다. 여러 사진 이미지를 한 면에 오려 붙이는 포토콜라주 기법으로 제작된 <황홀경 현상(Le phénomène de l'extase)>[도판32]을 통해서, 달리는 히스테리 도상을 자신이 역사상 가장 독특하다고 생각한 형태, 즉 가우디의 모던 양식 건축과 결합시켰다. 이 포토콜라주는 앞서 브라사이와 만 레이가 촬영한 건축물 사진이 삽입된 달리의 「모던 양식 건축의 위협적이고 먹음직스러운 아름다움」의 말미를 장식하며 잡지의 한 전면을 가득 채우도록 실렸다. 모던 양식의 건축이란 가우디의 파사드(façade) 작업을 가리키는 것으로, 가우디의 유명한 구엘 공원(Parc Güell), 카사

전자기계 장치'를 의미한다. CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/oscillographe>

218) Michel Poivert, “Images de la pensée”, p. 309.

219) Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 42.

220) Frederic William Henry Myers, *Human Personality and its Survival of Bodily Death, Part 1*, New York: Longmans, Green&co, 1954, p. 222. (Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, p. 43에서 재인용.)

밀라(Casa Milà) 등은 달리가 주목한 ‘트렌카디스(trencadís)’ 기법으로 이루어져 있다.[도판33] 트렌카디스 기법이란 주로 유리나 도자기로 만들어진 타일을 깨뜨려서, 그 깨진 조각을 이용하여 모자이크(mosaic)를 구성하는 방식이다. 이 기법을 최초로 고안하였던 가우디는 공장에서 여러 형상과 여러 색상의 타일 조각을 얻어 물결치듯 유동적으로 흐르는 그의 건축물의 표면을 장식하였다.

달리는 가우디가 “순간성에 대한 사진적 관심을 통해 조각된 물의 거대하고 엄청난 모자이크”를 사용하였다고 표현하며, 이러한 모자이크 작업을 활용하여 “액체의(liquide)” 건축물을 만들어낼 수 있었다며 경의를 표한다.²²¹⁾ 그리고 이러한 기법으로 만들어진 건축물의 표면을 이루는 타일 조각들은, 달리의 콜라주를 이루고 있는 조각난 사진 파편들의 모습을 연상시킨다. 또한 푸아베르에 따르면 『미노토르』의 편집진은 달리의 지시에 따라 <황홀경 현상>이라는 콜라주를 구성하는 과정에서, “몇몇 포르노그래피 출판물뿐만 아니라 『라 나뛰르』와 같은 인기 있는 과학 저널”²²²⁾을 탐색하였다. 실제로 콜라주에서 마치 액체의 건축물처럼 배열을 통해 시각적 리듬을 부여하고 있는 ‘귀’ 이미지들이 『라 나뛰르』에서 오려져 발췌된 것이다.[도판34] 그 사진들은 ‘감식반 사진’과 ‘구술초상화(portrait parlé)’²²³⁾라는 방법론의 창시자인 파리 경시청 감식반장 알퐁스 베르티옹(Alphonse Bertillon, 1853-1914)의 연구에 사용된 이미지들이다.²²⁴⁾

221) Michel Poivert, “Le phénomène de l’extase: ou le portrait du surréalisme même,” p. 32.

222) Michel Poivert, “Les fantômes du surréalisme: À propos de quelques photographies du siècle égarées dans les revues d’avant-garde,” p. 20.

223) ‘구술초상화’는 언어를 통해 얼굴을 묘사하기 위해 베르티옹이 고안한 방법이다. 보다 구체적으로는, 용의자의 초상사진을 보고 이마, 코, 귀와 같은 얼굴의 특정 부위를 언어로 자세하게 묘사함으로써 용의자를 식별하는 방법이다. 박상우, 「사진과 언어: 베르티옹의 ‘초상언어’」, 『프랑스학연구』, no. 48, 프랑스학회, 2009, pp. 337-338.

224) 달리와 잡지의 편집진들이 베르티옹 이미지를 사용하고 있다는 사실을 설명하는 과정에서, 푸아베르는 <황홀경 현상>에 대한 크라우스의 해석을 언급한다. 크라우스는 다다와 초현실주의 몽타주를 비교하면서, 다다의

이와 같이 포토콜라주 <황홀경 현상>은 히스테리와 모더니즘 건축 양식에 대한 달리의 관심으로부터 제작되었으며, 그곳에서 사용하고 있는 범죄의학적 도큐먼트 사진 역시도 히스테리 사진 도판이 보여주는 ‘황홀경’ 현상에 대한 이미지화를 위해 사용되었다. 이처럼 당시 정신의학, 특히 환자의 내면적 정신을 포착하는 이미지로서 히스테리 환자 사진은 초현실주의자들을 매료시키기에 충분했다. 그리고 이상에서 살펴보았듯 신비주의 문화에 해당하는 영매 혹은 심령술사들의 활동과 더불어 정신의학적 히스테리는 브르통이 그의 자동기술법을 확립하는 과정에서 핵심적인 모티브가 되었으며, 이때 다양한 도큐먼트 사진이 시각적으로 개입하였다는 사실을 알 수 있었다.

그러나 초현실주의와 그 원리로서 자동기술법이 발전하고 실천되는 과정 속에서, 당시 프랑스의 사회적·정치적 상황은 더 이상 브르통이 이러한 ‘영매주의적’, 즉 순수한 정신에만 몰두하는 ‘관념론적’ 초현실주의에 머무를 수 없도록 떠밀었다. 다시 말해, “1930년대에 개인주의와 ‘어리석은 문학적 모험(la stupid aventure littéraire)’을 거부하는 정치적 참여의 시대가 도래”²²⁵⁾하면서 브르통의 초현실주의 원리로서 순수한 정

포토몽타주에 사용되는 사진의 파편 각각이 마치 문장 속 단어처럼 작용한다고 해석한다. 그 중 한 사례로 제시되는 달리의 몽타주에 사용된 베르티옹의 이미지들에 대해 크라우스는 “사진을 이용하여 구술초상화를 구성하려는 19세기 범죄학적 시도”라고 설명한다. 그리고 이때 사진은 “물질적 현실의 묵언으로부터 메시지를 추출할 수 있다는 지난 세기의 기대를 증명”한다고 강조한다. 다시 말해, 마치 베르티옹의 ‘구술초상화’와 같이 사진을 변형시키는 과정에서 ‘현실’에 대한 일종의 해석을 제공할 수 있으며, 그렇기 때문에 다다의 포토몽타주가 정치적 혹은 사회적 메시지를 전달할 수 있다고 주장한다. 그러나 푸아베르에 따르면 베르티옹의 구술초상화는 어떠한 세부 사항들 제시하는 것이 아니라 범죄 인류학적 연구를 위한 ‘정면/측면’의 이미지만을 제시한다. 심지어 코의 크기, 귀의 형태 등과 같은 규정된 항목은 그 자체로 존재하는 것이 아니라, 그에 대해서 인류학적 혹은 인상 기록에 대한 일련의 ‘서술적 언급’이 덧붙여진다. 그렇기 때문에 푸아베르는 ‘구술’이라 불리는 그 이미지들에서, “정확히는 언어가 세부사항에 있어 이미지 자체를 대신하기 때문에 어떠한 정확성을 의미하는 것이 불가능”하다고 주장하며 크라우스의 해석에 반박한다. Rosalind E. Krauss, “Photography in the service of surrealism,” in *L’Amour Fou: photography & surrealism*, p. 28; Michel Poivert, “Le phénomène de l’extase: ou le portrait du surréalisme même,” p. 38.

신적 자동기술법은 위기에 직면하게 되었다. 다음 2절에서는 자동기술법 위기의 구체적인 원인을 초현실주의 역사 내에서 살펴보고, 이에 대한 브르통의 해결 방안에서 사진의 역할을 확인하고자 한다.

2. 자동기술법에 대한 사진 은유

푸아베르는 자동기술법이 “비-성찰적인 감성(un sensible non-réfléchi)의 포착으로서 기록과 이미지의 재사용”이라는 “두 개의 사진적 체계 (économie)를 통합”한다고 주장한다.²²⁶⁾ 즉, 초현실주의자들이 사진을 이해하는 방식으로서, 사진의 객관성이 ‘사유를 포착’할 수 있다는 사실, 그리고 그 사진이 창작되기보다는 ‘재사용’되었다는 사실이 자동기술법에서 모두 나타난다. 이러한 사진에 대한 초현실주의자들의 이중적 태도는 푸아베르가 검토하고 있는 자동기술법에 대한 세 가지의 사진적 은유 사례에서 명확하게 드러난다. 푸아베르가 발견한 자동기술법에 대한 사진적 은유에서는 세 가지 주제가 나타나는데, 각각 에로티즘, 유머, 그리고 과학이다. 아직 자동기술법의 위기가 도래하기 전, 자동기술법이 순수한 정신의 문학적 실천에 해당했던 시기에 등장한 한 장의 사진에 유머와 에로티즘의 은유가 나타난다. 이 사진은 1927년 10월 『초현실주의 혁명』의 표지에 실린 사진으로, 유명 여배우였던 루이즈 브룩스(Louise Brooks, 1906-1985)의 머리스타일을 한 여학생이 깃털 펜을 쥔 손을 책상에 올려놓고 있는 모습이다.[도판35] “영감을 받은 시인을 다소 익살스럽게 패러디하는”²²⁷⁾ 이 사진이 자동기술법에 대한 사진적 은유인 보다 명확한 이유는, 이후 1938년에 『초현실주의 약어 사전』에서 ‘자동적 (글쓰기)’라는 표제어의 삽화로 재사용되었기 때문이다.

225) Michel Poivert, “Politique de l'éclair: André Breton et la photographie,” p. 67.

226) Michel Poivert, “Images de la pensée,” p. 309.

227) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 63.

오랫동안 밝혀지지 않았던 이 사진의 출처는 푸아베르가 참여한 초현실주의 전시 <이미지의 전복(La Subversion des images)>(2009)²²⁸⁾을 준비하는 동안 사진사가 클레망 쉐루(Clément Chéroux, 1970-)에 의해 비로소 밝혀졌다. 이는 1920년대 인기 있던 사진가 알베르 윈담(Albert Wyndham)의 엽서를 브르통이 재사용한 것이었다.²²⁹⁾ 푸아베르는 이 사진에서, 다소 반항적이면서도 동시에 순종적인 모습으로 악보대에 손을 올리고 있는 여학생의 모습이 할리우드 영화와 그 스타들에 대한 브르통의 취향을 보여준다고 설명한다. 더 나아가 이러한 브르통의 다소 에로틱한 취향, 그리고 이를 초현실주의 운동의 자동기술법을 시각적으로 나타내기 위해 사용하고 있는 것에 대해, 그가 예술의 어떠한 “엘리트적 성격을 깨뜨리려는”²³⁰⁾ 것이라 이해한다. 같은 맥락에서, 『초현실주의 혁명』의 제3호에서는 맥 세네트 코미디(Mack Sennett comedies) 시리즈에 등장한 것 하나를 발견할 수 있는데, 이는 영화감독 맥 세네트(Mack Sennett, 1880-1960)가 찬양하였던 여배우들 중 한 명인 필리스 헤이버(Phyllis Haver, 1899-1960)가 수영복을 입고 있는 사진이다.[도판36] 이 이미지는 “시적이면서도 불경스러운” 페레의 텍스트에 도판으로 삽입되었는데, 푸아베르는 이러한 텍스트와 에로틱한 여배우의 사진이 “아방가르드와 대중성 사이의 실험적 대담(dialogue)에 대한 당시 잡지 편집진들의 경향”²³¹⁾을 보여준다고 설명한다. 즉, 영화나 연극 등을 포함하는 대중문화에 대한 초현실주의의 관심은, 정치적 참여를 위한 과학적 혁명의 모델을 도입하기 전까지 일종의 반-예술적 가치에 대한 실천을 위해 적극적으로 활용되었다.

그러나 이제 예술을 넘어 정치적 활동에 기여할 필요성은 초현실주의

228) 2009년 파리의龐피두 센터(Centre Georges Pompidou)에서 개최된 <이미지의 전복>은 400여 장이 넘는 초현실주의 사진을 다루는, 역사상 가장 거대한 규모의 초현실주의 사진 전시였다.

229) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 64.

230) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 64.

231) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 64.

가 여전히 영매주의의적인 모델을 과학 혁명의 모델로 치환하도록 촉구하였다. 이에 대해 푸아베르는 “스타가 소멸하도록 하는 것이 아니라 (반면에), 이제 더 과학적인 주제를 동원하는 것에 대한 문제”²³²⁾라고 말한다. 그렇다면 초현실주의가 영매주의적 모델을 과학 혁명의 모델로 치환해야만 했던 당대의 정치적 상황은 무엇이며, 과학과 사진의 관계는 무엇인가? 과학과 관련된 도큐먼트 사진이 자동기술법에 대한 은유에서 어떻게 등장하였는지 검토하기에 앞서, 자동기술법이 초현실주의 원리로서 위기를 직면할 수밖에 없었던 역사적 배경을 먼저 간략하게 살펴보고자 한다.

2.1. 관념론에서 유물론으로

혁명을 위한 수단으로 순수한 정신에의 몰입을 내세우는 브르통의 초현실주의에 대한 오해는 운동의 출발선상에서부터 대두되었다. 1919년경 태동하기 시작하였던 초현실주의는 사실 「초현실주의 선언」 이후 지속적으로 정치적 문제에 관심을 가져왔다. 그리고 초현실주의가 본격적으로 정치적 참여의 의지를 표명하게 된 계기는, 1925년 4월 모로코의 베르베르족이 세운 리프공화국의 독립투쟁으로 발발한 리프전쟁에 프랑스 군대가 투입된 사건이었다.²³³⁾ 그 당시의 지식인들은 리프전쟁을

232) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 64.

233) 스페인과 모로코 사이에서는 중세 시절부터 꾸준히 분쟁이 지속되어왔는데, 1912년 3월 30일 페스(Fès) 조약과 함께 모로코는 공식적으로 스페인과 프랑스의 보호령이 되었다. 같은 해 11월 스페인의 마드리드(Madrid)에서 프랑스는 모로코를 네 개의 행정 구역으로 나누고자 하는 조약에 서명하였다. 이로 인해 모로코에서는 몇 차례에 걸쳐 스페인과 프랑스에 맞서는 봉기가 발생하였으며, 결정적으로 1921년 6월 북동쪽 산악지대 리프의 베르베르족 추장 아브드 엘-크림(Abd el-krim)의 지휘하에 대규모 반란이 일어났다. 아브드 엘-크림은 리프를 독립 연방 국가로서 선포함으로써 스페인과 프랑스에 대한 공격을 시작하였으며, 이는 리프전쟁이라는 이름으로 1926년까지 이어졌다. David Drake, “The PCF, the surrealists, and the Rif war,” in *French cultural studies*, Vol.

향해 제국주의 국가를 위한 전쟁을 중단할 것을 주장하였는데, 특히 프랑스 공산당은 대표적으로 리프족의 독립을 지지하면서 제국주의에 반대하였다.

이러한 좌파 지식인들과 함께 초현실주의자들 역시 제국주의와 전쟁에 반대하는 입장을 표명하였다. 초현실주의자들은 특히 팸플릿이나 잡지를 매개로 집단 선언문을 배포하며 당대의 사회적·정치적 상황과 문제들에 관심을 보였다.²³⁴⁾ 그 중 자본주의에 맞서는 혁명의 필요성을 주장하는 「먼저 언제나 혁명을!(La Révolution d'abord et toujours!)」(1925)이라는 집단 선언문이 발표되었는데, 여기서 브르통이 ‘이성화 시기(la période raisonnante)’라 부르는 것이 선언되었다. 즉, “‘관념론’으로부터 ‘변증법적 유물론’으로 이행”하는 시기로서 초현실주의의 “운동의 전환점”이다.²³⁵⁾ 그러나 이때까지도 브르통은 유물론적 초현실주의의 가능성을 주장할 뿐, 이를 달성하기 위한 구체적인 초현실주의적 방법을 제시하지는 못하였다.

그렇기 때문에 여전히 단지 예술을 통해 비이성과 잠재된 의식에 접근하려던 초현실주의의 방식은 공산당의 견지에 진정한 혁명을 위한 예술이 되기에는 현실에 무관한 모습으로 비추어졌다. 그들은 공산당을 지지한다는 증거를 제시하고자 하였으나, 그럼에도 불구하고 그들이 실질적으로 “정치적 활동가가 될 수도 없을 뿐더러 되고자 하지도 않았기 때문에” 공산당은 그들을 같은 편으로 인정하지 않고 “이단으로 간주”하였다.²³⁶⁾ 따라서 브르통은 “공산당의 활동과 평행하게 활동을 추진하기”²³⁷⁾를 제안하면서, 그룹원들과 함께 프랑스 공산당에 직접 가입하고

17, no. 2, 2006, pp. 173-174.

234) 조르주 세바, 『초현실주의』, 최정아 역, 서울: 동문선, 2005, p. 39.

235) Maurice Nadeau, “The moroccan war,” in *The History of Surrealism*, trans. Richard Howard, Cambridge; Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1989, p. 120.

236) Maurice Nadeau, “Au grand jour,” in *The History of Surrealism*, p. 135.

237) 그러나 그럼에도 불구하고 공산당과의 지속적인 마찰이 발생하였는데, 왜냐하면 브르통이 “공산당의 활동과 평행하게 활동을 추진하기”를 제안하는 동시에 “그러면서도 그것과는 완전히 독립적으로 유지하기”를 역시 고

자 하였다. 이를 통해 혁명에 대한 초현실주의의 적극적인 입장을 피력하고 공산당의 승인을 바라며 사회적·정치적 혁명에 기여하는 초현실주의를 내세우고자 분투하였다. 이를 위해 브르통은 오로지 내면의 예술적 실험에 몰두하고 운동의 정치적 활동에는 부정적이었던 수포와 아르토를 그룹에서 공식적으로 제명하였다. 공산당에 입당한 후 발표된 집단 선언인 「백일하에(Au grand jour)」(1927)에서 그들은 초현실주의의 순수한 정신에만 몰두하는 예술운동으로서 “어리석은 문학적 모험의 고립된 추구”²³⁸⁾를 거부하였다.

이처럼 브르통을 위시한 초현실주의자들은 점차 초현실주의가 단지 상상적이고 추상적인 관념에 머무르지 않고, 가시적이고 구체적인 방법을 통해 실현되기를 바랐다. 그들이 궁극적으로 정치적 참여를 원했던 이유는 그들이 목표하는 의식의 혁명과 이를 통한 세계의 혁명을 이룩하기 위함이었다. 따라서 당시 공산당의 ‘유물론적 태도’를 함께 하면서 ‘물질적 수단’을 통해 그들이 운동의 초기부터 주장하던 절대적으로 순수한 정신을 실현하고자 하였다. 왜냐하면 물질적 수단의 존재는, 무의식적 사유가 그저 주관적이고 추상적인 것에 불과하지 않고 사회와 인간의 삶에 개입하는 기반이 됨을 입증할 수 있다고 여겨졌기 때문이다. 이와 같은 열망이 극에 달았던 1930년대에, 이제 브르통은 추상적이며 언어적인 차원에 머무르는 관념론적 초현실주의와 결별하고, 구체적이며 가시적인 차원으로 구현될 수 있는 실제의 유물론적 예술 운동으로 초현실주의를 이끌어내려고 하였다.

이러한 배경 속에서 자연스레 초현실주의의 정의이자 원리에 해당하는 자동기술법은 더 이상 인간 내부에 존재하는 잠재의식을 어렵듯이 묘사하고 그저 표출하는 데에 매몰되는 실천이 아니라, 외부적으로 사회적 문제에 기여할 수 있는 물질적 토대에서 확립된다는 사실을 증명할 필요

수함으로써 예술 활동과 정치 활동을 병행하게 추진하는 것을 목표로 하였기 때문이다. 조르주 세바, 『초현실주의』, p. 120.

238) André Breton, “Au grand Jour(1927),” in *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives, Tome I, 1922-1939*, Paris: Éric Losfeld éditeur, 1980, p. 67.

가 있었다. 그러나 자동기술법은 그 당시까지도 인간의 잠재된 내면에 도달하는 데에 있어 피상적이고 이론적인 허상에 지나지 않는 것처럼 보였다. 그로 인해 자동기술법은 물질적 조건과 전혀 무관한 활동으로 인식되었으며 초현실주의 활동에 대한 대표적인 비판의 대상이 되었다. 따라서 푸아베르는 브르통이 당시에 이러한 관념론적 초현실주의의 이미지를 변화시키고자 하였다는 점에 주목하여 다음과 같이 말한다.

1930년대 초반에 정치적으로 참여하는 초현실주의를 위해 비이성의 혁명적 모델(“수면의 시기”의 신비주의, 즉 최면에 의한 자동적 글쓰기)에 종속된 관념론적인 초현실주의의 이미지를 깨뜨리는 문제였다.²³⁹⁾

그럼에도 불구하고 브르통은 자동기술법이라는 원리 자체를 포기하지는 않는다. 오히려 그는 자동기술법을 단지 무의식적 사유의 자유로운 표출에 고착하는 것이 아닌, 주관적인 사유를 객관적으로 조망함으로써 사유를 확장시킬 수 있는 새로운 초현실주의의 이론이자 방법으로 제안하고자 시도하였다.

2.2. 과학적 도큐먼트의 역할

이러한 역사적 변혁의 시기로 인한 자동기술법의 위기는, 브르통에게서 어떻게 발견되는가? 푸아베르에 따르면 자동기술법이 직면한 위기의 첫 징후는 1930년 「초현실주의 제2선언」에서 나타난다. 브르통은 마르크스의 유물론을 통한 예술적 혁명의 가능성을 설명하는 과정에서, 이러한 노력이 초현실주의의 ‘자동기술법과 꿈 이야기’를 위해 활용되지 않았던 것에 대한 유감을 표한다. 왜냐하면 그렇게 생산된 초현실주의적 텍스트들이 “화려한 대목의 효과를 좀 과도하게 발휘”²⁴⁰⁾함으로써 본질

239) Michel Poivert, “Un art automatique?,” p. 545.

240) 앙드레 브르통, 「초현실주의 제2선언」, 『초현실주의 선언』, p. 167.

적 목표였던 의식의 혁명의 가능성을 약화시키는 결과를 초래하였기 때문이다. 이에 따라 브르통은 지난 자동기술법이 이룬 성과에 대해 다음과 같이 회의감을 내비친다.

초현실주의가 내내 끊임없이 요구해 온 것처럼, 보다 조직적이고 보다 일관된 노력이 예를 들어 자동기술과 꿈 이야기의 노선에 투입되지 않았던 것이 유감이다. [...] 이 잘못된 글을 쓸 때 자기들 내부에서 일어나는 것을 추호도 관찰하지 않은 채 종이 위에 펜이 달려가도록 내버려 두는 것으로 만족하는 [...] 그들 대다수 작가들의 만연한 게으름에서 연유한다.²⁴¹⁾

브르통은 초현실주의 작가들이 자동기술법을 수행하는 과정에서 내면을 관찰하고 파악하려 노력하기보다는, 그저 보기 좋은 꿈의 이미지로 표출하기에 급급했다는 사실을 지적하고 있다. 그러나 푸아베르가 강조하다시피 유념해야 할 점은, 그림에도 불구하고 브르통이 자동기술법이라는 원리 자체를 폐기하고자 하는 것은 아니라는 것이다. 이 글에서도 브르통은 결론적으로, 이러한 실수를 만회하기 위하여 “인간이 모르는 사이에 그 정신 깊은 곳에서 직조되는 것을 더 명백하게 파악하려고 노력하는 것”²⁴²⁾이 필요하다고 주장한다. 다시 말해, 자동기술법을 통해 무의식적 사유를 받아 적는 것에 그치는 것이 아니라, 그러한 무의식적 사유가 출현하는 순간 자체에 대해서도 충분한 탐구와 관찰이 필요하다는 사실을 깨달은 것이다.

브르통이 자동기술법에 있어 통감한 문제는 자동기술법으로 탄생한 글 『자기장』에서 브르통이 느꼈던 문제의식과 관련이 있다. 브르통은 글에서 자동기술법에 대해 “아마도 우리는 모든 현대 예술적 관심의 근원이 되는, 주관(sujet)에서 객관(objet)으로의 이동을 이보다 더 구체적이고 적극적으로 파악하지 못할 것이다”²⁴³⁾라고 표명하였다. 이에 따라 브

241) 앙드레 브르통, 「초현실주의 제2선언」, pp. 167-168.

242) 앙드레 브르통, 「초현실주의 제2선언」, p. 170.

243) André Breton, *Œuvres Complètes I*, Paris: Gallimard, 1988, pp. 1128-1129. (Michel Poivert, “Politique de l'éclair: André Breton et la

르통은 자동기술법이 한계에 직면하였을 때에도 그 원리 자체를 포기하지 않고, 자동기술법의 ‘객관’의 가능성을 끌어냄으로써 혁명에 이바지할 수 있는 사유의 ‘물질적 토대’를 증명하고자 목표하게 된다. 이때부터 브르통은 ‘객관화(objectivation)’라는 방법을 염두에 두고 ‘초이성주의(surrationalisme)’의 길에 들어서게 된다. ‘초이성주의’, 또 다른 이름으로 ‘열린 이성주의’란 과학철학자 가스통 바슐라르(Gaston Bachelard, 1884-1962)가 제안한 개념이다. 바슐라르는 과학적 진리란 객관적이며 확고하다고 주장하는 당시 오귀스트 콩트(Auguste Comte, 1798-1857)의 실증주의에 반대하여, ‘인식론적 단절(rupture épistémologique)’의 개념에 따라 상상력을 통한 과학적 진리의 능동적 발견을 강조하였다. 브르통은 이러한 바슐라르의 인식론에 영향을 받아 이를 자신의 예술론에 적용시켰다. 특히 그는 잡지 『카이에 다르(Cahiers d'art)』의 ‘오브제(objet)’ 호에 실린 「오브제의 위기(Crise de l'objet)」(1936)에서 구체적으로 정교화 하였는데, 그에 앞서 한 장의 과학 사진에서 브르통이 구축하고자 하였던 이와 같은 예술과 과학 사이의 유비 관계를 발견할 수 있다. 이를 이해하기 위해 1930년대 초 ‘섬광’ 혹은 ‘불꽃’ 개념을 중심으로 브르통의 사상에 과학의 혁명이 미친 영향과 사진의 역할을 살펴보고자 한다.

자동기술법의 위기의 첫 징후가 나타났던 「초현실주의 제2선언」이 발표되고 3년 후인 1933년, 『미노토르』 제3호에 실린 글 「자동적 메시지(Le message automatique)」에서 브르통은 영매주의적 초현실주의, 즉 오로지 관념론적인 자동기술법의 실패를 못 박는다. 그는 “초현실주의에서 자동적 글쓰기의 역사는 말할 것도 없이 계속되는 불행의 역사일 것”²⁴⁴⁾이라 단언하며, 자동기술법의 새로운 모델을 구하고자 시도한다. 푸아베르는 바로 이 시기에 브르통이 사진에서 그 해결의 실마리를 발견하였다고 주장한다. 무의식적 사유의 발생 원리에 보다 주목하고자 하였던 브르통은, 어떻게 사진을 통해 그것을 구현하는가? 이는 바로 사

photographie,” p. 76에서 재인용.)

244) André Breton, “Le message automatique,” in *Minotaure*, no. 3, 1933, p. 57.

진의 ‘이미지화’ 능력을 통해서이다. 이를 알기 위해 검토해야 할 정신에서 이미지가 자동적으로 생성되는 과정에 대한 브르통의 유일한 언급은, 브르통이 영매주의적 초현실주의의 행보에 회의를 표했던 「자동적 메시지」에서 나타난다. 그런데 자동기술법의 작동원리라고도 말할 수 있는 브르통의 이 묘사를 살펴보면, 마치 실제 두뇌에 대한 의학적 진단과 같은 어조를 띠고 있다. 아데스가 지적했듯이 브르통은 그의 소설에서도 의학적 진단의 어조를 사용하는 것을 애호하였기 때문에 그 자체가 놀라운 사실은 아니다. 이 구절에서 핵심적인 것은 브르통이 자동기술법이 작동하는 순간을 ‘이미지’로 표현하고 있다는 점이다.

[...] 내가 보기에 **시각적이거나 촉각적 이미지**(사전적으로든 동시에든 사후적으로든 언어에 의해서 표현되거나 언어로 파생되는 개입 없이 이루어지는 백색(*blancheur*)이나 탄성(*élasticité*)의 표상처럼 원시적이다)가 의식과 무의식 사이에 펼쳐진 측정불가능한 영역에서 자유롭게 흐르는 것이 분명하다.²⁴⁵⁾

브르통에 의하면 우리의 내부에서 사유가 발생하는 순간이란, 어떠한 선행적인 언어적 설명도 요하지 않는 순수한 시각으로서 ‘백색’, 혹은 순수한 촉각으로서 ‘탄성’과 같은 것의 발생이다. 이처럼 브르통은 사유의 출현을 특정한 ‘이미지’가 ‘순수한 추상’의 형태로 뇌에서 국지적으로 생성되는 것으로 설명하고 있다. 사유의 발생 순간에 대한 이와 같은 브르통의 묘사는 마치 어둠 속에서 예측할 수 없는 어떠한 하얀 빛이 번쩍이는 이미지를 떠오르게 한다. 그리고 푸아베르는 이러한 서술이 이듬해 『미노토르』의 제5호에 게재된 「아름다움은 경련적일 것이다」에 실린 ‘전기 불꽃(*étincielle*)’ 사진 <자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지>[도판37]로 이어진다는 사실을 발견한다.

이 사진은 아데스와 크라우스가 검토했던, ‘경련적 아름다움’을 묘사하기 위한 ‘베일에 가려진-에로틱[도판38], 고정된-폭발, 마법적-상황’에

245) André Breton, “Le message automatique,” p. 63. (강조는 필자.)

해당하는 사진 이미지들과 함께 브르통의 글 「아름다움은 경련적일 것이다」의 도판으로 사용되었다. 푸아베르는 그럼에도 불구하고 <자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지>는 위 세 가지 묘사에 대한 사진 이미지에 비해 “인용되거나 재생산되는 경우가 적다”²⁴⁶⁾는 사실을 지적한다. 아마도 이 사진은 초현실주의의 사진가에 의해 제작된 사진이 아닌 ‘익명’의 사진이었기 때문일 것이다. 그렇다면 이 사진은 어디로부터 온 것이며, 어떠한 의미에서 브르통에 의해 ‘자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지’로 간주된 것인가?

검은 배경에 빛나는 백색의 형상이 나타나는 이 사진은 흑백의 음화상을 보여준다는 점에서 일견 포토그램과 동일한 조형 원리를 사용하는 듯 보이지만, 그 출처를 살펴보면 전혀 다른 맥락을 지닌다. 먼저 푸아베르는 1997년의 아티클에서 이 불꽃 사진이 이폴리트 “바라뒱(Hippolyte Baraduc, 1850-1909)의 유체주의(fluidisme) 이론과 두뇌 활동에서 전기의 역할에 대한 알베르 드 로샤스(Albert de Rochas, 1837-1914)의 이론에서 파생된 도상학”²⁴⁷⁾을 연상시킨다고 말한다. 푸아베르가 언급하는 바라뒱과 로샤스의 공통점은 인간의 영혼 혹은 사유가 사진을 통해 물질적으로 포착될 수 있다고 믿고 이를 논증하기 위해 노력하였던 학자들이라는 점이다.

심령사진으로 유명한 물리학자 바라뒱은 사유나 감정, 심지어 영혼을 사진으로 포착할 수 있다고 생각하였으며, 실제로 자력계와 전위 기록기를 활용하여 비가시적인 현상을 물리적으로 포착하고자 다양한 실험을 수행하였다.[도판39] 바라뒱은 사진가 루이 다르제(Louis Darget, 1847-1923)와 함께, ‘휴대용 엑스레이 사진(radiographe portatif)’를 장치를 개발하고 이 장치를 대상의 이마에 고정시키면 뇌에 있는 사유가 발산하는 신비한 광선을 포착할 수 있다고 믿었다.²⁴⁸⁾ 또한 초자연적 현

246) Michel Poivert, “Politique de l'éclair: André Breton et la photographie,” p. 70.

247) Michel Poivert, “Le rayogramme au service de la révolution: photographie surréaliste et occultisme,” p. 63.

248) 박상우, 「비가시성 미학: 엑스레이 사진이 현대미술에 끼친 영향」, p. 101.

상을 연구하는 초심리학자(parapsychologist)로 활동했던 로샤스는 유체 이탈, 전생체험 등과 같은 신비주의적 현상에 ‘과학적 방식’으로 접근하였으며, 바라둑과 유사하게 심령사진에 관심을 가졌다. 따라서 푸아베르가 이처럼 사유를 사진으로 포착하기 위한 과학적 실천들이 브르통이 사용한 불꽃 사진으로부터 연상된다고 서술한 까닭은, 그들 모두 사유가 발생하는 순간을 물질적으로 증명하기 위해 사진이라는 매체를 사용하고 있기 때문이다. 앞서 살펴보았다시피 브르통은 엑스레이 사진을 중심으로 접목된 신비주의와 과학의 공통된 믿음과 연구에 대해 무지하지 않았기 때문에, 그러한 배경적 토대에서 사유가 발생하는 순간의 모습을 특히 사진을 활용하여 전달하였다는 사실은 충분히 설득력이 있다.

그런데 2000년 또 다른 아티클에서 푸아베르는 이 불꽃 사진이 어떻게 ‘자동적 글쓰기’를 의미할 수 있는지 이해하기 위해서는 “19세기 말에 촬영된 전기 불꽃의 사진, 예컨대 으젠 뒤크레테(Eugène Adrien Ducretet, 1844–1915)의 사진 같은 것들과 비교하여 인식될 필요”²⁴⁹⁾가 있다고 설명한다. 19세기 말 『라 나튀르』에서는 전기 불꽃에 관한 실험과 연구 내용을 발표하였는데, 과학자 뒤크레테는 1884년에 투명한 판을 이용해 전기 불꽃을 처음으로 사진에 담아내는 데에 성공하였다.²⁵⁰⁾[도판40] 푸아베르가 자동기술법에 대해 뒤크레테의 불꽃 사진과의 연관성을 언급하는 이유는, 브르통이 불꽃 사진보다 앞선 시기에 빛을 통한 글쓰기에 대한 비유를 위해 불꽃의 생성 과정에 대해 언급한 바 있기 때문이다. 브르통이 불꽃의 은유를 처음으로 사용하고 있는 곳은 다름 아닌 1924년 「초현실주의 선언」이다. 글에서 브르통은 초현실주의적 글쓰기를 통해 생성된 아름다움을 설명하는 과정에서 ‘섬광(éclair)’이라는 단어와 ‘섬광’의 특질을 언급한다.

249) Michel Poivert, “Politique de l’éclair: André Breton et la photographie,” p. 70.

250) Marie-Sophie Corcy, “Le journal *La Nature* et la constitution de la collection de photographie scientifique du Conservatoire des arts et métiers,” in *Documents pour l’histoire des techniques*, no. 18, 2009, p. 145.

그것[시의 구절]은 어떤 특정한 빛, 이미지의 빛이 뿔어낸 두 용어의 우연한 접근인 바, 그 빛에 우리는 민감함을 드러낸다. 이미지의 가치는 얻어진 섬광의 아름다움에 달려 있다. 그것은 따라서 두 전도체 간의 전위차의 함수이다.²⁵¹⁾

브르통이 말하는 ‘두 용어’란 상식적으로는 전혀 관계없는 현실의 두 대상을 지칭한다. 이때 브르통은 시인 피에르 르베르디(Pierre Reverdy, 1889-1960)의 시구를 예시로 드는데, 예컨대 “낮이 하얀 식탁보처럼 접혔다”²⁵²⁾는 시구에서 ‘낮’과 접히는 ‘식탁보’는 지극히 낮은 관련성을 지닌 채로 시인에 의해 하나의 문장에서 만나 초현실주의적으로 아름다운 이미지를 생성한다. 브르통은 이러한 두 용어의 ‘우연한 접근’이 주는 아름다움을 ‘섬광의 발산’에 비유한다. 왜냐하면 과학적으로 기체의 희박함이 더 강렬한 불꽃을 얻을 수 있게 하는 것처럼, 두 대상 사이의 전위차, 즉 무관성이 클수록 더욱 놀랍고 아름다운 이미지를 생성하기 때문이다. 다시 말해, 브르통의 견지에 ‘가장 아름다운 이미지’의 발생을 가능하게 하는 것은 바로 의식이 배제된 ‘기계적 글쓰기’이다. 따라서 뜻밖의 관계를 만들어내는 자동적 글쓰기는, 브르통에게 “밤 가운데 가장 아름다운 밤, 번갯불의 밤이다.”²⁵³⁾

이처럼 브르통은 운동의 초창기부터 지속적으로 자동기술법의 원리를 ‘섬광’의 형태를 한 사유의 갑작스런 ‘출현(surgissement)’의 이미지로 그려왔다. 그리고 브르통에 의해 <자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지>라는 캡션이 부여된 전기 불꽃 사진은 의식이 배제된 사유의 출현에 대한 실제 이미지를 제시한다는 점에서, 사유가 추상적이고 내면적인 정신에 머무르는 것이 아니라 구체적이고 가시화될 수 있음을 증명하도록 도왔다. 따라서 자동기술법의 이미지화에 대해 바라워 혹은 로샤스와의 연관성이 ‘사유’를 포착하는 사진이라는 점에 있다면, 뒤크레테의 도상과

251) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, pp. 105-106.

252) 이는 『뱃줄 벡타이』(1922)에 실린 르베르디의 「대기의 얼음」에서 인용한 시구이다. 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 105.

253) 앙드레 브르통, 「초현실주의 선언」, p. 107.

는 사유의 갑작스런 출현에 대한 ‘불꽃’의 비유에서 연관성을 지닌다. 푸아베르는 이후 가장 최근의 연구에서 이 사진의 보다 정확한 출처를 밝히기는 하나, 그림에도 변하지 않는 사실은 이 불꽃 이미지가 탄생한 맥락의 중요성, 즉 자동적 글쓰기를 위한 사유가 발생하는 순간의 보다 구체적인 이미지를 제시하기 위해 ‘과학적 이미지’를 동원하고 있다는 점이다.

이제 식별가능한 —이는 1888년으로 거슬러 올라가는 에티엔느 레오폴드 트루벨로의 사진과 관련된다— 프린트는 재사용의 완벽한 모습이다: 오래된 과학적 이미지는 자동적 글쓰기를 통한 작업에서 현상을 —“객관적”으로 만들기 위해— 구현해내기 위해 재개되고 이동하게 된다. 불꽃뿐만 아니라 섬광은[...], 과학주의와 영감의 출현(surgissement)에 대한 시학 사이의 연결 고리를 형성한다.²⁵⁴⁾

여기서 알 수 있다시피, 이 사진의 정확한 출처는 예술가이자 천문학자였던 에티엔느 트루벨로(Étienne Léopold Trouvelot, 1827–1895)이다.²⁵⁵⁾ 1888년경 제작된 것으로 추정되는 이 불꽃 사진은 과학 실험을 통해 탄생하였으며 브르통에게도 과거의 것이 된 이미지이다. 또한 상술 하였던 바와 같이, 이 사진은 유명한 초현실주의 사진가 만 레이와 브라사이의 비교적 잘 알려진 사진 이미지들과 함께 수록되었다는 점에서 더욱 특별하다. 푸아베르는 이러한 ‘오래된 과학적 사진’이 자동적 글쓰기라는 기법을 구현하기 위해 과학에서 예술로 ‘이동’하고 새롭게 ‘재개’되었다고 서술함으로써, 사진이 초현실주의에서 ‘재사용’되고 있다는 사실

254) Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” p. 65.

255) 천문학자 페르디낭 케니세(Ferdinand Quénisset, 1872–1951)에 따르면, 트루벨로는 불꽃을 사진으로 포착하는 문제에 가장 먼저 관심을 가졌다. 해당 이미지는 트루벨로가 양전기와 음전기 각각에 의해 생성된 이미지의 형태적 차이를 비교하는 과정에서 제시되었다. Marie-Sophie Corcy, “Le journal *La Nature* et la constitution de la collection de photographie scientifique du Conservatoire des arts et métiers,” p. 139; p. 146.

을 강조한다. 그리고 이러한 과학적 사진의 재사용은 자동적 글쓰기가 이제 더 이상 문학적 차원에서 그치는 것이 아니라 과학적이고 시각적인 이미지를 통해, 보다 ‘구체적’으로 작동한다는 사실을 증명하기 위한 수단이라고 이해할 수 있다. 브르통에게 이 사진이 비로소, 자동적 글쓰기를 통해 뇌에서 국지적으로 출현하는 이미지에 대한, 언어적 은유를 뛰어넘는 시각적 은유라는 ‘구체화’로 작용하기 때문이다.

따라서 푸아베르는 이와 같은 자동기술법의 구체화에서 나타나는 “과학적 기록의 객관성과 물리적 현상이 불러일으키는 경이의 융합”²⁵⁶⁾은 곧 브르통에게 있어 추상적인 이론에 ‘과학적 명성’을 부여하는 문제라고 설명한다. 보다 엄밀하게 하기 위해, 그는 브르통이 제시한 ‘사유에 대한 섬광의 은유’의 과학적 기원을 밝힌다. 푸아베르는 브르통이 영향 받았음이 분명한 수학자 앙리 푸앵카레(Henri Poincaré, 1854-1912)의 저서 『과학의 가치(La Valeur de la Science)』(1906)의 결론부에서 이러한 섬광의 은유가 묘사되고 있다는 사실에 주목한다. 실제로 브르통은 동료 자크 두세(Jacques Doucet, 1853-1929)의 도서관 프로젝트를 위해 프로이트, 알베르트 아인슈타인(Albert Einstein, 1879-1955), 앙리 베르그송(Henri Bergson, 1859-1941)의 저서와 함께 푸앵카레의 저서를 추천한 바 있다. 구체적으로 섬광이라는 용어는, 과학에 대해 철학적으로 사유하고 있는 저서 『과학의 가치』에서 푸앵카레가 사유의 ‘순간적’ 특성에 대해 이야기 하면서 “사유는 긴 밤 한가운데의 섬광에 불과하다”²⁵⁷⁾고 비유함으로써 사용되었다.

256) Michel Poivert, “Politique de l'éclair: André Breton et la photographie,” p. 71.

257) “사유되지 않는 모든 것은 순수한 무이다. 왜냐하면 우리는 오직 사유만을 사유할 수 있으며 객체에 대해 말하기 위해 규정한 모든 단어는 오직 사유만을 표현할 수 있기 때문이다. 그러므로 사유 외에 다른 것이 있다고 말하는 것은 의미를 가질 수 없는 확인이다. 그렇지만 지질역사학적 시간을 믿는 사람들에게 이상하게 느껴지는 모순은, 인생은 죽음의 두 극단 사이에 있는 짧은 에피소드일 뿐이며 바로 이 에피소드에서 의식적인 사유는 지속되지 않았으며 매우 짧은 순간 지속될 것이라는 사실을 보여 준다. 사유는 긴 밤 한가운데의 섬광에 불과하다. 하지만 이 섬광이 전부이다.” Henri Poincaré, *La Valeur de la Science*, Paris: Flammarion, 1913, p. 276. (Michel Poivert, “Politique de l'éclair: André Breton et

그리고 브르통은 푸앵카레의 이와 같은 사유에 대한 입장을 수용하여, 푸앵카레가 말하는 사유에 다름 아닌 ‘무의식적 사유’를 적용시킨다. 다시 말해, 브르통은 비가시적인 무의식을 가시화된 설파광 이미지를 통해 드러냄으로써, 자동기술법의 작동 원리를 보다 구체적으로 제시하고자 하였던 것이다. 따라서 푸아베르는 설파광이라는 은유가, 앞서 브르통이 “의식과 무의식 사이”²⁵⁸⁾에서 발생하는 것으로 파악한 ‘정신적 이미지’와, 불꽃 이미지를 통해 보았듯 사진만이 생성할 수 있는 ‘순간성’ 사이의 합성을 만든다고 서술한다.

일정 순간(instant T)에 대한 내부적 재현의 이미지를 생성한다고 간주되는 과학적 은유, 특히 설파광의 은유에 대한 의존은 재현불가능한 것에 대한 구원이 되었다.²⁵⁹⁾

다시 말해, 인간 내면에서 사유가 발생하는 순간에 대한 과학적 이미지는 관념론적인 순수한 정신을 증명할 수 있는 물질적 수단이 될 수 있었다. 이러한 사유의 발생을 포착하는 순간성의 이미지와 관련하여 한 가지 더 검토해보아야 할 지점은, 이 순간성의 이미지가 브르통이 ‘경련적 아름다움’이라 표현하는 것을 구현한다는 점이다. 사진의 순간성은 어떻게 브르통이 강조하는 경련적 아름다움과 서로 관련될 수 있는가?

그것은 사진 <자동적 글쓰기를 통해 발생하는 이미지>가 실린 「아름다움은 경련적일 것이다」에 나타나는 “아름다움의 문제에 있어 변증법적 심급(un ressort dialectique)을 구하겠다는”²⁶⁰⁾ 브르통의 의지에서 발견된다. 다시 말해, 브르통이 제시하는 아름다움에 대해서는 여러 층위의 설명들이 존재하는데 그중에서도, ‘변증법적’ 층위가 존재하며 여기에서 순간성의 문제가 뚜렷하게 드러나고 있다는 것이다.

la photographie,” p. 71에서 재인용.)

258) André Breton, “Le message automatique,” p. 63.

259) Michel Poivert, “Politique de l’éclair: André Breton et la photographie,” p. 83.

260) Michel Poivert, “Politique de l’éclair: André Breton et la photographie,” pp. 76-77.

내가 아름다움을 수식하기 위해 사용하는 **경련적**이라는 단어는, 운동의 만료 시점에서가 아니라 운동 안에서 인식되었을 때에만 의미를 가질 것이다. 아름다움은, 최소한 내게 중요한 아름다움—경련적 아름다움—은 그 대상의 운동과 정지를 통해 고려되는 상호적 관계를 긍정함으로써 얻어지지 않고서는 존재할 수 없다.²⁶¹⁾

브르통의 설명에서 볼 수 있다시피, 푸아베르가 발견한 브르통의 아름다움 개념에서 변증법적 심급이란, ‘운동’의 순간과 ‘정지’의 순간에 대한 변증법이다. 즉, 브르통의 견지에, 움직임이 멈춘 시점이 아니라 움직임의 순간과 멈추어있는 순간이 ‘합’이 되어 상호 관계를 드러내는 변증법에서 경련을 일으키는 아름다움을 경험할 수 있다.

사진의 순간성은 하나의 이미지에서 운동의 순간과 정지의 순간을 동시에 함축할 수 있도록 한다. 트루벨로의 전기 불꽃 사진 역시 유동하는 전기의 ‘운동’을 ‘정지’ 상태로 담고 있다는 점에서, 심지어 비가시적 에너지를 가시적으로 구현하였다는 점에서, 완벽한 변증법적 심급의 아름다움의 사례가 될 수 있는 것이다. 브르통은 위와 같이 운동과 정지의 변증법에 의해 나타나는 아름다움에 대해 설명하는 과정에서, 수풀에 방치된 기관차의 사진을 글에서 함께 제시하지 못 하는 점이 유감이라 표한다. 아데스가 밝혔듯 이 사진은 『미노토르』에 실린 페레의 「자연은 진보를 탐식하고 능가한다」라는 제목의 글에서 재생산되었던 이미지이다.²⁶²⁾ 이 익명의 사진은 마땅히 빠르게 달려야 하는 기관차가 제 기능을 잃고 수풀에 방치된 채 시간이 흘러 넝쿨에 휘감긴 모습을 드러내는 까닭에, 일상적으로는 경험할 수 없는 ‘운동’과 ‘정지’가 한 이미지에 상호 결합되어 변증법적으로 경련을 일으키는 아름다움의 순간을 완벽하게 구현한다. 이로써 자동기술법은 객관화라는 새로운 이름으로, 사유를 정지의 변증법으로 대상화 하는 경험으로 새롭게 구축되어 의식의 혁명을 위한 수단으로 자리매김할 수 있었다.

261) André Breton, *L'Amour Fou*, p. 15.

262) Dawn Ades, “Photography and the surrealist text,” p. 179.

이상에서 살펴본 바와 같이 자동기술법의 역사는 초현실주의와 사진, 그리고 초현실주의 사진과 도큐먼트의 관계 양상을 뚜렷하게 보여주고 있었다. 엑스레이 사진, 히스테리 사진, 전기 불꽃 사진과 같은 과학적 도큐먼트들뿐만 아니라 할리우드 여배우의 사진처럼 다양한 일상적 사진들은 자동기술법의 형성에 영향을 끼치거나 혹은 자동기술법의 시각적 은유로서 제시되었다. 그렇기 때문에 푸아베르의 주장처럼 자동기술법의 역사를 살펴보는 일은 도큐먼트라는 개념을 중심으로 초현실주의에서 사진의 역할을 검토하는 데에 필수적인 단계라 할 수 있다. 특히 자동기술법에서 사진의 활용을 분석하는 과정에서 우리는 앞서 I장과 II장에서 도출했던 반-예술적 리얼리즘과 이미지의 재사용이라는 초현실주의에서 사진 매체가 접하는 이중 체제를 모두 발견할 수 있었다.

결 론

본고는 이전까지 크게 주목되지 않았던 초현실주의의 도큐먼트 사진을 중심으로 초현실주의와 사진의 관계를 파악하는 것을 목표로 하였다. 초현실주의 운동에서 발간된 정기간행물을 검토해보았을 때, 초현실주의자들은 사진을 예술 창작의 수단으로 활용하고 있다기보다는 그들의 이론적 내용을 증빙하는 자료로 사용하고 있었다. 나아가 그들이 도큐먼트적 기능을 하도록 사용하고 있는 사진들 중 일부는 심지어 그들에 의해 제작된 것이 아닌, 과학이나 의학 등 예술 바깥에서 제작된 과거의 도큐먼트였다. 이에 따라 본고는 포토그램이나 포토몽타주와 같은 실험 사진으로 대표되어온 초현실주의 사진을 도큐먼트라는 반-예술적 이미지를 통해 재구성하고 그러한 도큐먼트 사진이 오히려 초현실주의와 사진의 관계를 잘 드러내고 있음을 보이려고 하였다. 결론에서는 이러한 목적을 가지고 전개되었던 본론의 논의를 요약한 후, 본 연구의 의의와 한계를 짚어보며 마무리하고자 한다.

I 장에서 살펴본 바와 같이 아데스는 초현실주의 잡지를 포함하는 초현실주의 텍스트와 사진 사이의 관계에 주목하였다. 초현실주의 잡지의 구성 방식은 예술 잡지보다는 대중 과학 잡지와 유사한 모습이었으며, 이때 잡지에 실린 사진들 역시 기존 아방가르드의 예술 잡지에서 사진이 예술의 조형적 실험의 결과물로서 전시된 것과 달리 초현실주의자들의 연구 결과를 기록하고 검증하기 위한 자료로 제시되었다. 이에 따라, 잡지 텍스트와 브르통의 소설을 검토하여 브르통이 제시하는 특정 개념을 위해 사용된 도큐먼트적 사진의 역할을 알아보았다. 현실을 객관적으로 포착할 수 있는 사진은 초현실주의적 미에 대한 경험으로서 경이의 장소를 기록하고 경련적 아름다움을 드러내는 자연의 모습을 담고 있는 도큐먼트로 활용되고 있었다. 아데스는 브르통 중심의 주류 초현실주의의 오랜 내부의 적이었던 바타이유를 함께 고려하여, 바타이유가 텍스트와 함께 사용하고 있는 사진을 분석하였다. 이에 따라 본고는 바타이유의 텍

스트에 사용된 사진들의 도큐먼트적 성격을 검토함으로써 그것들이 바타이유의 이론을 위한 시각적 자료로 제시되고 있음을 확인하였다.

이처럼 아데스의 초현실주의 사진론은 초현실주의에서 사진이 초현실주의적 경험을 기록하고 그 내용을 증명하는, 마치 과학 논문의 실험 사진처럼, 도큐먼트로 기능하는 측면을 보인다는 사실을 알 수 있었다. 그럼에도 불구하고 아데스의 연구가 다루고 있는 사진의 대다수가 초현실주의 사진가에 의해 작업된 사진이라는 점에서 초현실주의와 도큐먼트의 관계를 폭넓게 이해하기에는 부족하다고 판단하였다. 이에 따라 본고 II 장에서는 초현실주의에서 사진의 실천보다는 사용을 강조하는 푸아베르의 논의에 주목하여 초현실주의자들에 의해 직접 제작된 도큐먼트적 사진이 아닌, 예술 밖으로부터 가져와 재사용한 도큐먼트의 가치를 분석하고자 하였다. 초현실주의자들은 차용이라는 실천을 애호하였는데, 푸아베르에 따르면 사진을 직접 제작하기보다 종종 예술 바깥에서 제작된 과거의 도큐먼트를 가져오곤 하였다. 그러한 이유로 푸아베르는 혁명을 통해 미래를 개척하고자 하는 아방가르드 운동이면서도, 현대성을 역행하는 반-모던적 이미지를 과거 예술 바깥으로부터 탈환하여 온다는 점에서 초현실주의 사진을 반-모던적 아방가르드라는 역설적 특징으로 규정하였다. 이에 대해 살펴 본 바, 초현실주의가 반-모던적 사진들을 재사용했던 것은, 기존의 부르주아적 예술을 전복시키고자 했던 그들에게 당시까지도 여전히 사회적 산물로서 문화에 해당하는 사진은 반-예술적 가치를 내포하고 있었기 때문이었다.

본고는 더 나아가 이처럼 반-예술적 도큐먼트 사진들이 어떻게 궁극적으로 미에 대한 초현실주의자들의 이론적 담론 안에서 예술적 가치를 획득할 수 있었는지 논구하고자 하였다. 이를 위하여 먼저 달리의 비판적-망상증법을 중심으로 브르통이 사용하였던 사실적이고도 구체적인 도큐먼트 사진의 이미지가 오히려 상상력을 발휘하도록 유도함으로써 시적 비옥함을 지니며, 이를 통해 초현실주의에서 사진은 현실과 예술이 보다 밀접하게 연결되는 소통의 장이 될 수 있었다는 사실을 확인하였다. 또 한편 반-예술적 도큐먼트는 정형화된 아름다움을 고수하는 기존

의 미술사를 비판하기 위한 바타이유의 위반의 미학을 위해서 적극 활용되었다. 인간 및 자연의 기형성과 같이 불쾌함을 유발하는 추를 직설적으로 담고 있는 도큐먼트들은 역사적 자료로서 바타이유의 위반의 미학에 필요한 이론적 근거를 확립하는 데 기여하였다. 뿐만 아니라 비판적-망상증법과 유사하게, 구체적인 도큐먼트 사진은 불가능하고 잔혹한 위반의 미학을 위한 텍스트에 현실성을 부여함으로써 상상 및 존재가 가능하도록 하였다.

이와 같은 논의를 바탕으로 III장에서는 자동기술법을 통해 초현실주의와 도큐먼트 사진의 관계에 대한 이해를 심화하였다. 푸아베르에 의하면 자동기술법에서는 초현실주의가 견지하는 사유의 포착과 이미지의 재사용이라는 사진의 두 가지 체제가 결합된다. 따라서 초현실주의의 핵심 원리였던 자동기술법의 역사를 사유의 포착과 연관성을 갖는 도큐먼트 사진의 재사용 중심으로 재구축하고자 하였다. 먼저 신비주의 문화와 정신의학과 관련된 사진 실천을 살펴봄으로써 초기 자동기술법의 관념론적 성격이 형성된 배경을 확인하였으며, 이때 각각의 모델을 엑스레이 사진이나 히스테리 사진과 같은 도큐먼트 사진과의 관계 속에서 분석하였다. 이후 그러한 관념론적 특성으로 인해 초현실주의가 정치적 예술 운동으로서 비판의 대상이 되었을 때 그 한계를 극복하기 위해 사진이 전략적으로 활용되었다는 푸아베르의 논지를 검토하기 위해, 자동기술법 위기의 배경과 사진의 역할에 대해 살펴보았다. 그 결과 불꽃의 이미지를 포착한 과학적 도큐먼트 사진은 자동기술법을 이미지로 구현함으로써 무의식적 사유의 발생이라는 추상적 이론을 구체화 할 수 있었다는 사실을 알 수 있었다.

이러한 일련의 과정을 통해 본고는 다음과 같은 의의를 갖는다. 첫째로, 본고는 기존의 연구들이 강조하였으며 그로 인해 오늘날까지도 여전히 어느 정도 만연하여 있는 선입관과 달리 초현실주의에서 나타나는 사진에는 결코 꿈같은 이미지를 제작하기 위한 실천만이 존재하는 것이 아니라는 것을 확인하였다. 오히려 당시 예술의 여집합으로서 문화의 영역에서 오래전 생산된 이미지의 재사용이 존재하며, 초현실주의에서 사진

의 역할을 파악하기 위해서는 이러한 이미지들이 핵심적이라는 사실을 논증하였다. 초현실주의에서 사진은 회화적 표현 방법으로 포섭될 수 없는 명백하게 그 자체로 핵심적인 매체였으며, 사진이 그들의 역사적이거나 미학적 이념을 증명하고 실현하기 위해 목적을 가지고 사용되었다는 사실을 밝혔다.

둘째로, 본고는 초현실주의에서 나타나는 도큐먼트 사진의 역할을 탐구하면서, 포스트모더니즘 미술이론 진영의 초현실주의 연구가 사진의 본질적 특수성을 담지하거나 초현실주의의 반모더니즘적 성격을 강조하는 과정에서 오해와 비난의 대상이 되도록 야기하였던 브르통의 초현실주의를 해명할 수 있는 계기가 되었다. 특히 푸아베르가 극복하고 보완하고자 하는 크라우스의 초현실주의 사진론의 기호학적이고 정신분석학적인 성격은 역사의 일부가 되고자 하는 브르통의 역사적 의식을 등한시하도록 만들었다. 이에 따라 본고는 자동기술법의 역사를 도큐먼트 사진을 중심으로 검토하여 재구성하였으며, 이는 아테스 이후 초현실주의 사진 연구 지평에서 퇴색되어가던 혁명에 이바지하고자 하는 예술 운동으로서 브르통의 초현실주의가 지닌 의의를 되찾을 수 있도록 하였다.

그럼에도 본고는 다음과 같은 한계를 지닌다. 먼저 방대한 초현실주의 운동의 1차 문헌들을 도큐먼트라는 하나의 개념 아래 종합하고 정리하기 위해 아테스와 푸아베르의 연구를 틀로 삼는 과정에서, 그들이 세부적으로 다루지 않는 초현실주의 사진들은 논의에서 배제되었다. 또한 본고가 중심으로 검토하였던 그들의 텍스트가 주로 1930년대 초현실주의 운동에 나타나는 사진을 연구 대상으로 하는 까닭에, 본고 역시 1930년대 초현실주의와 사진의 관계를 중심으로 분석하게 되었다. 이에 따라 초현실주의 운동이 1919년 경 태동하여 1940년대 이후로도 지속되었다는 사실을 고려하자면, 시기적으로 초현실주의 운동 전반에 나타나는 사진 이미지들을 포괄적으로 다루지는 못하였다. 물론 푸아베르의 견지에 1930년대 중반을 전후로 하여 초현실주의가 내외적으로 큰 변화를 겪는 과정에서 초현실주의와 사진의 관계가 가장 분명하게 드러나고 있기 때문에 이 시기를 대상으로 하여 사진의 역할을 검토하는 것은 분

명 의미가 있다. 다만 1940년대 이후 브르통을 비롯한 초현실주의자들의 이념이 성숙되면서 살펴본 바와 같은 사진의 역할이 더욱 명확해졌는지 혹은 다른 양상을 보이게 된 것은 아닌지, 이에 대한 후속 연구를 기대할 수 있을 것이다.

참고문헌

1) 단행본

André Breton, *L'Amour Fou*, Paris: Gallimard, 1987.

_____, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris: Gallimard, 1979.

_____, *Les Pas Perdus*, Paris: Gallimard, c1969.

_____, *Tracts Surréalistes et Déclarations Collectives, Tome I, 1922-1939*, Paris: Éric Losfeld éditeur, 1980.

Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London: Arts Council of Great Britain, 1978.

_____, *Dalí*, New York: Thames & Hudson, 1995.

_____, "Photography and surrealist text," in *L'Amour Fou: photography & surrealism*, Washington DC: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, c1985.

_____, *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, ed. Dawn Ades, Simon Baker, London: Hayward Gallery; Massachusetts: MIT Press, c2006.

Franklin Rosemont, *André Breton and the First Principles of Surrealism*, London: Pluto Press, 1978.

Gavin Parkinson, *Surrealism, art and Modern Sciences: relativity, quantum mechanics, epistemology*, New Haven; London: Yale University Press, c2008.

Georges Bataille, *Œuvres Complète I*, Paris: Gallimard, 1970.

Hal Foster et al., *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson, c2011. (할 포스터 외, 『1900년 이후의 미술사: 모더니즘 반모더니즘 포스트모더니즘』, 배수희, 신정훈 외 역, 서울: 세미콜론, 2016.)

Ian Walker, *City Gorged with Dreams: surrealism and documentary photography in interwar Paris*, Manchester: Manchester University Press, 2002.

_____, “Jacques–André Boiffard,” in *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, ed. Dawn Ades, Simon Baker, London: Hayward Gallery; Massachusetts: MIT Press, c2006.

Justin Sausman, “Occultism,” in *The Encyclopedia of the Gothic*, Vol. 2, 2012.

Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, trans. Richard Howard, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1989.

Michel Frizot, *The New History of Photography*, Köln: Könemann, c 1998.

Michèle Poivert, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris: Hazan, 2015.

_____, "Images de la pensée," in *La Subversion des Images*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2009.

_____, *L'image au Service de la Révolution: photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg: Le Point du Jour éditeur, 2006.

_____, "Un art automatique?," in *L'art de la Photographie des Origines à Nos Jours*, ed. Michel Poivert, André Gunthert, Paris: Citadelles & Mazenod, 2016.

Rosalind E. Krauss, "Corpus delicti," in *Le Photographique pour une Théorie des Ecartés*, trans. Marc Bloch, Ann Hindry, Jean Kempf, Paris: Macula, c2022.

_____, "Photography in the service of surrealism," in *L'Amour Fou: photography & surrealism*, Washington DC: The Corcoran Gallery of Art; New York: Abbeville Press, c1985.

Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930s*, New York: Cambridge University Press, 2004.

Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the Occult: occultism and western esotericism in the work and movement of André Breton*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

매슈 게일, 『다다와 초현실주의』, 오진경 역, 서울: 한길아트, 1998.

발터 벤야민, 『역사의 개념에 대하여; 폭력비판을 위하여; 초현실주의 외』, 최성만 역, 서울: 길, 2008.

보먼트 뉴홀, 『사진의 역사』, 정진국 역, 서울: 열화당, 2003.

앙드레 브르통, 『나자』, 오생근 역, 서울: 민음사, 2008.

_____, 『초현실주의 혁명』, 황현산 역, 과주: 미메시스, 2012.

조르주 세바, 『초현실주의』, 최정아 역, 서울: 동문선, 2005.

2) 학술논문

David Bate, “Editorial,” in *History of Photography*, Vol. 29, no. 2, 2005, pp. 97–99.

David Drake, “The PCF, the surrealists, and the Rif war,” in *French cultural studies*, Vol. 17, no. 2, 2006, pp. 173–188.

David Romas, “‘Modest recording instruments’: science, surrealism and visuality,” in *Art History*, Vol. 27, 2004, pp.

627-650.

Denis Hollier, “The Use-value of the impossible,” in *October*, Vol. 60, 1992, pp. 3-24.

J. H. Matthews, “Modes of documentation: photography in “La Révolution Surréaliste,”” in *Modern Language Studies*, 1985, Vol. 15, no. 3, Photography and Literature, 1985, pp. 38-48.

Marie-Sophie Corcy, “Le journal *La Nature* et la constitution de la collection de photographie scientifique du Conservatoire des arts et métiers,” in *Documents pour l’histoire des techniques*, no. 18, 2009, pp. 131-149.

Michel Poivert, “Le surréalisme et la photographie: une avant-garde antimoderne?,” in *Littera*, no. 2, 2017, pp. 61-66.

Steven Harris, “Surrealism and photography,” in *History of Photography*, Vol. 29, no. 4, pp. 383-385.

박기현, 「조르주 바타이유의 시각 인류학 연구: 『도퀴망』을 중심으로」, 『프랑스문화연구』, no. 33, 한국프랑스문화학회, 2016, pp. 295-349.

박상우, 「비가시성 미학: 엑스레이 사진이 현대미술에 끼친 영향」, 『미학』, vol. 85, no. 4, 한국미학회, 2019, pp. 89-125.

- , 「사진과 19세기 신경정신의학」, 『미술사학보』, no. 37, 미술사학연구회, 2011, pp. 79-116.
- , 「사진과 언어: 베르티옹의 ‘초상언어」, 『프랑스학연구』, no. 48, 프랑스학회, 2009, pp. 337-364.
- , 「이미지와 선(線): 마레의 크로노포토프라피 연구」, 『현대미술사연구』, Vol. 33, 현대미술사학회, 2013, pp. 199-224.
- , 「인간 유형의 시각화」, 『미술이론과현장』, no. 19, 한국미술이론학회, 2015, pp. 7-39.
- 박평중, 「위반의 언어 - 조르주 바타이유의 예술론」, 『프랑스학연구』, no. 39, 프랑스학회, 2007, pp. 153-171.
- 손영실, 「초현실주의 속의 사진」, 『한국프랑스학논집』, Vol. 57, 한국프랑스학회, 2007, pp. 283-296.

3) 그 외

André Breton Archive: <https://www.andrebretton.fr>

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale: <http://www.cnrtl.fr/definition>

Ian Walker, “The short history of surrealist photography,” 2016, online: <http://ianwalkerphoto.com/wp-content/uploads/201>

6/01/The-Short-History-of-Surrealist-Photography.pdf

OED Online, Oxford University Press : <https://www.oed.com>

국립국어원 표준국어대사전: <https://stdict.korean.go.kr/main/main.do>

도 판



[도판1] Man Ray, <L'Enigme d'Isidore Ducasse> (1920)



(Photo J.-A. Boiffard)

La librairie de L'Humanité... (p. 63).

[도판2] Jacques-André Boiffard, <La librairie de L'Humanité> (1928)



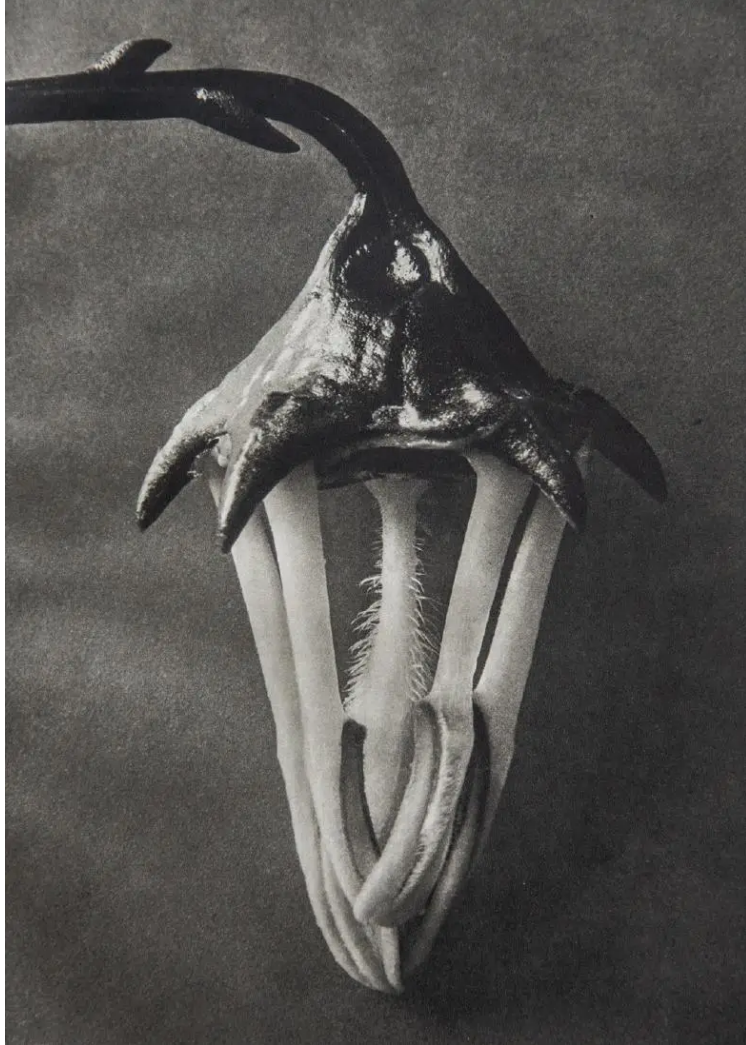
[도판3] Anonymous, <La Vérité sur les colonies> (1931)



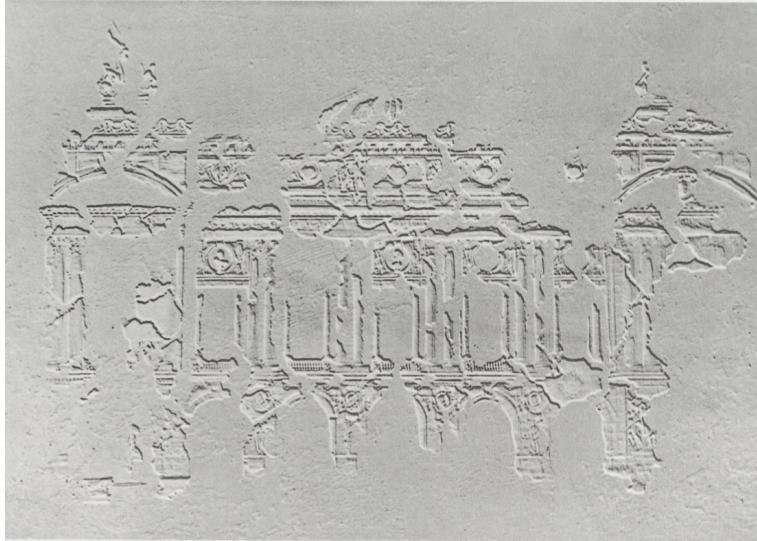
[도판4] Man Ray, <Untitled> (1933)



[도판5] Brassai, <Untitled> (1933)



[도판6] Published in Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst* (1928)



[도판7] Raoul Ubac, <Fossile de l'opera> (1939)



[도판8] Anonymous, published in *Minotaure*, no. 10 (1937)



[도판9] Man Ray, <Explosante-fixe> (1933)



[도판10] Brassaï, <magique-circonstancielle> (1933)

DOCUMENTS

**ARCHÉOLOGIE
BEAUX-ARTS
ETHNOGRAPHIE
VARIÉTÉS**

1

Magazine illustré
paraissant dix fois par an

2^e Année. — 1930

Georges BATAILLE. Le bas matérialisme et la gnose. — Marcel GRIAULE.
Légende illustrée de la reine de Saba. — Jacques BARON. Jacques Lipchitz.
— Jiujiro NAKAYA. Figurines néolithiques du Japon. — Robert DESNOS.
Pygmalion et le Sphinx.

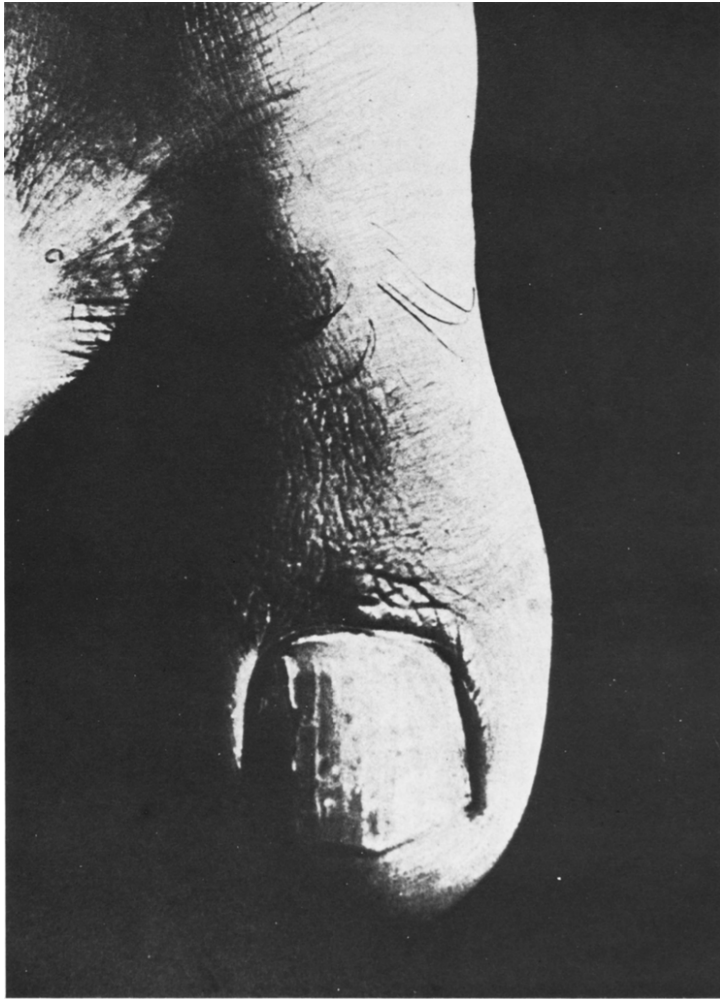
Chronique par Georges Bataille, Arnaud Dandieu, Robert Desnos, Carl
Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris, Georges Henri Rivière.

Photographies de Jacques-André Boiffard.

PARIS,

106. B⁴ Saint-Germain (VI^e)

[도판11] Cover of *Documents*, no. 1 (1930)



[도판12] Jacques-André Boiffard, <Untitled> (1929)



MADemoiselle DE RICNY



MADemoiselle CÉCILE SOREL.



MADemoiselle LANGOIX, DE L'ELDORADO,

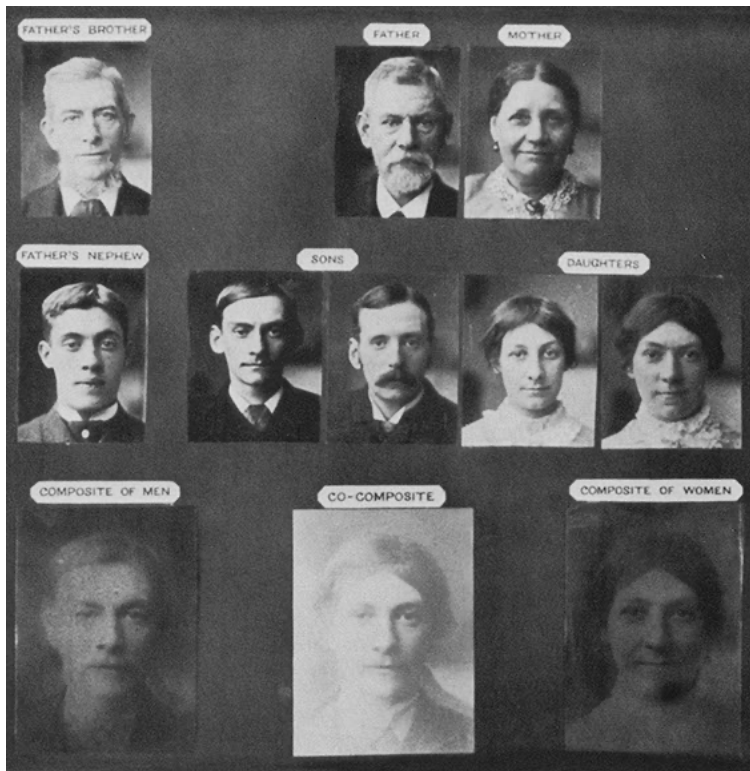


MADemoiselle BORONI, DANS " LE VOYAGE
DANS LA LUNE ".

[도판13] Page from *Documents*, no. 4 (1929)



[도판14] Anonymous, published in *Documents*, no. 4 (1929)



[도판15] Francis Galton, <Composite portrait> (1885)



[도판16] Published in Regnault, *Les Écart de la Nature* (1775)



*La femme est l'être qui
projette la plus grande
ombre au plus grande
lumière dans nos rêves.*
Ch. B.

[도판17] Page from *La Révolution Surréaliste*, no. 1 (1924)



[도판18] Page from *La Révolution Surréaliste*, no. 12 (1929)



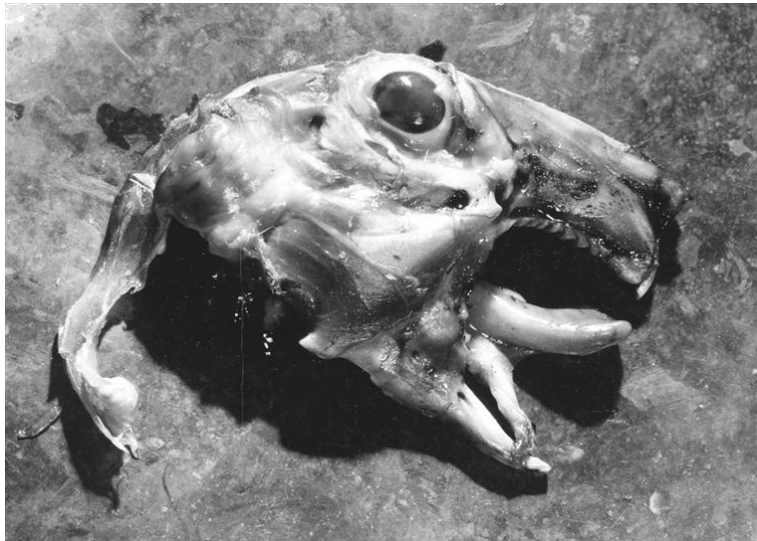
[도판19] Page from *Documents*, no. 4 (1929)



[도판20] Jacques-André Boiffard, <Untitled> (1930)



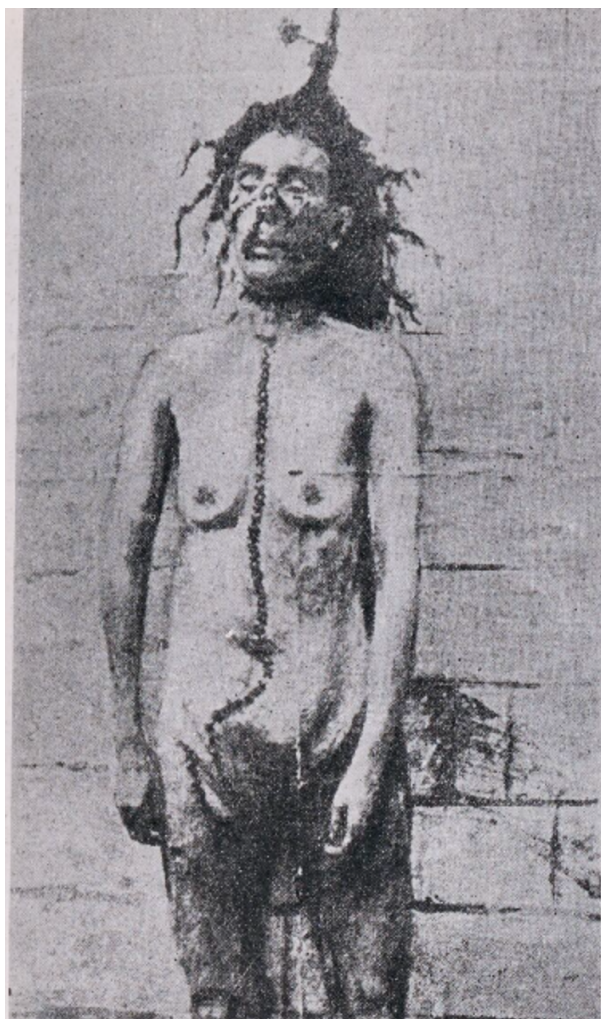
[도판21] Eli Lotar, <Abattoir> (1929)



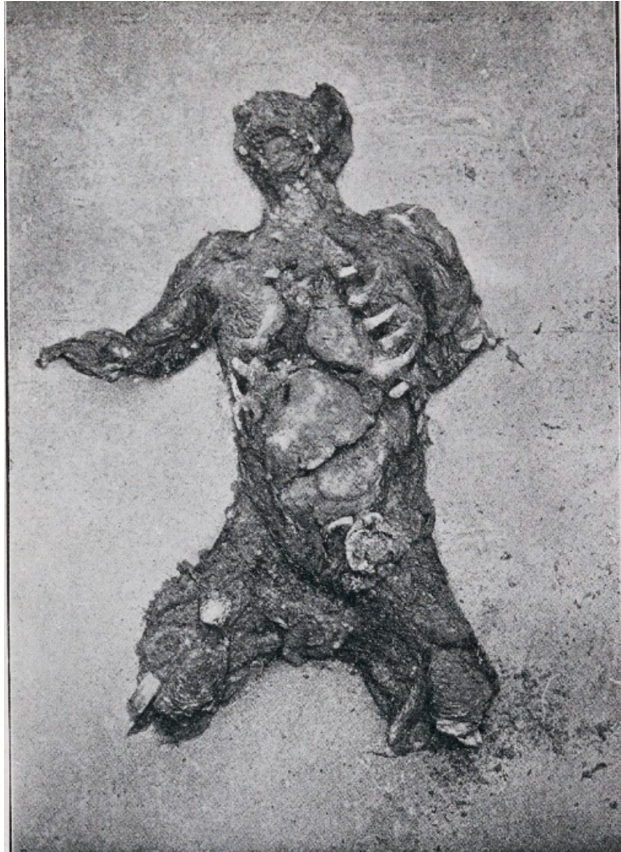
[도판22] Wols, <Untitled> (1938)



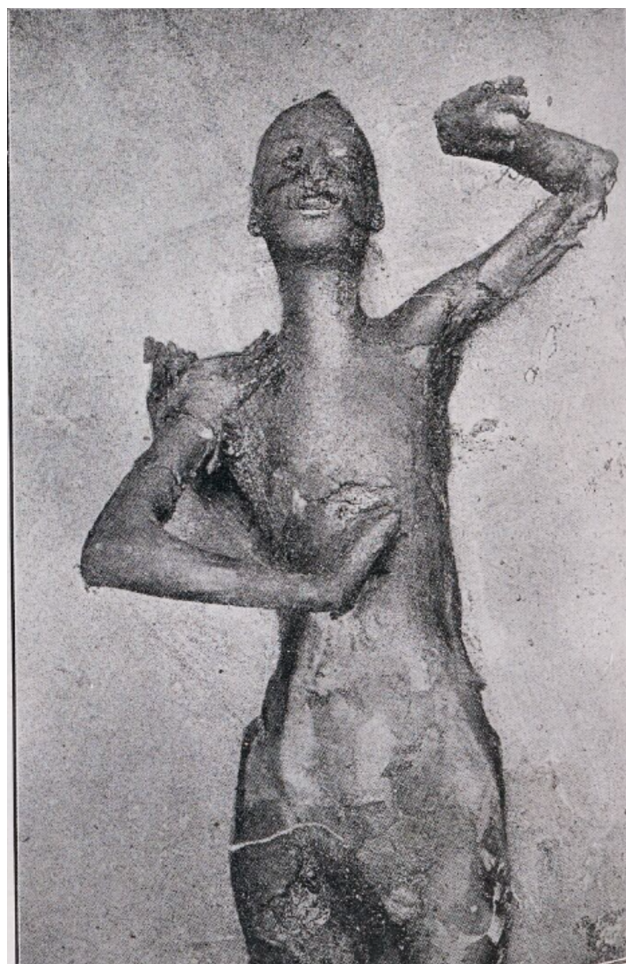
[도판23] Anonymous, published in *Minotaure*, no. 8 (1936)



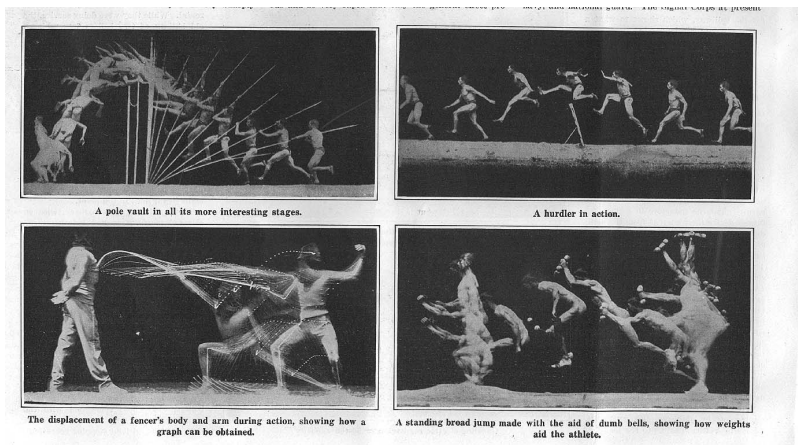
[도판24] Anonymous, published in *Minotaure*, no. 8 (1936)



[도판25-1] Anonymous, published in *Minotaure*, no. 8 (1936)



[도판25-2] Anonymous, published in *Minotaure*, no. 8 (1936)



[도판26] Etienne-Jules Marey, <Chronophotographie> (1883)



[도판27] Man Ray, <10th rayogramme> (1922)

l'amphithéâtre si je la retire du bain et que je l'éclaire par transparence. Elle n'est pas voilée et ne manifeste aucune tendance à devenir telle quand je la plonge de nouveau dans le bain révélateur, après l'avoir fortement éclairée.

Pendant que mon assistant effectue le fixage, je vais projeter

Fig. 8.

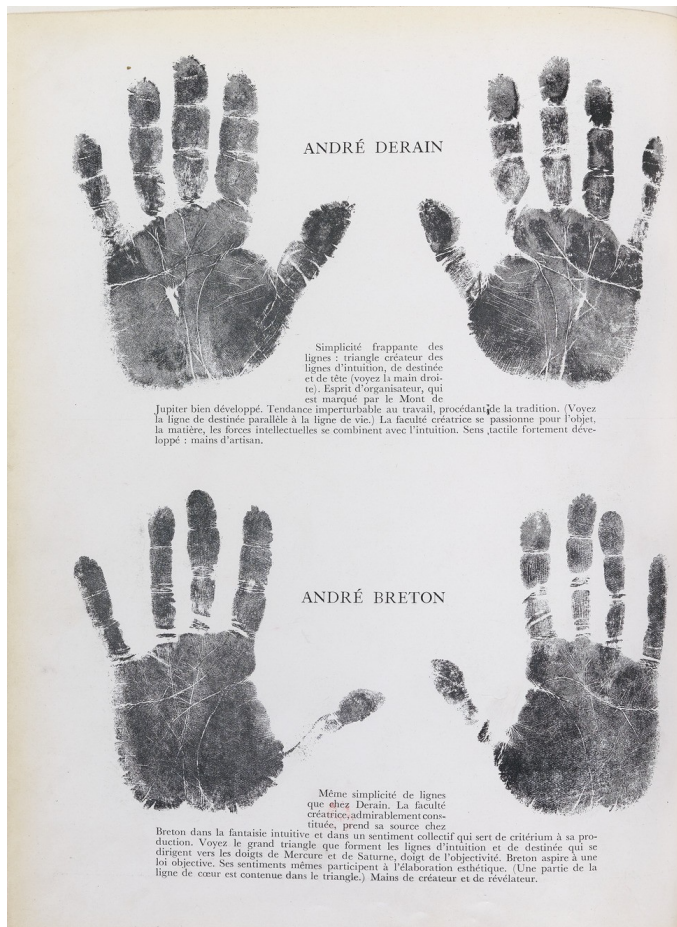


une radiographie ordinaire négative, puis celle que j'ai obtenue avec les mêmes objets par le procédé que je viens de vous indiquer et qui est, par conséquent, positive; c'est cette dernière que représente la *fig. 8*.

Les deux épreuves sont également nettes, et les demi-teintes données par les objets transparents aux rayons X sont égales.

[도판28] Page from Paul Villard,

Le Rôle des Diverses Radiations en Photographie (1899)



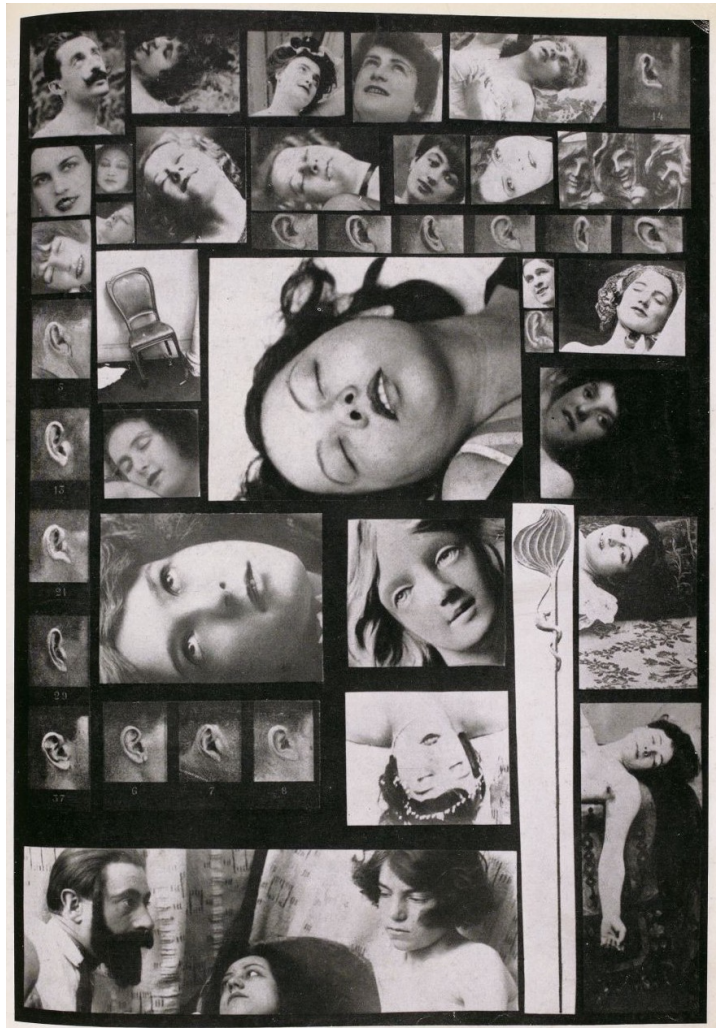
[도판29] Page from *Minotaure*, no. 6 (1934)



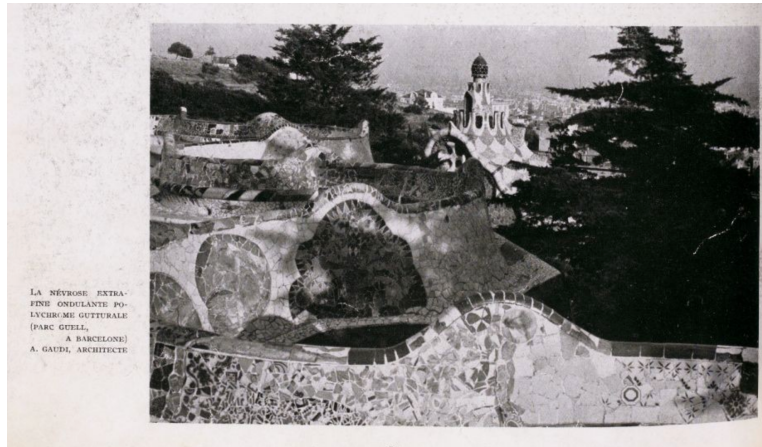
de mouvements propres. Oui, vraiment, je pouvais me diriger et je pus bientôt en faire l'expérience en passant au-dessus d'un paysage de forêts coupées de larges routes. Je descendis sur le sol et, promenant médiocrement, j'arpentai les routes sillonnant les bois. Ma promenade errante me conduisit au bord d'un lac noir plein de canards blancs que mon arrivée inopinée ne réussit pas à distraire de leurs jeux.
Je longeai la rive du lac, admirant la luxuriante végétation de

fumée fleurie d'agates et de clochettes de femmes, de coraux dorés et d'yeux clairs avec longs cils, quand au détour d'un buisson d'andépine de cristal, je vis sur un pré plus transparent que l'eau d'un torrent chargé de truites, couvant pour s'arrêter au bord du lac, une petite fille qui cherchait sa sœur.
— Vie, où es-tu? C'est bien ici que tu m'as donné rendez-vous. Je te cherche partout, sous les fongères et les champignons, dans le calice des gnomes-de-loup, dans les nids abandonnés et je ne te vois pas.

[도판30] Page from *Minotaure*, no. 8 (1936)



[도판32] Savador Dalí, <Les phénomènes de l'extase>, page from *Minotaure*, no. 3/4 (1933)



LA NÉVROSE EXTRA-
FINE ONDULANTE PO-
INCHROME GUTTURALE
(PARC GÜELL,
A BARCELONE)
A. GAUDI, ARCHITECTE

[도판33] Parc Güell, published in Minotaure no. 3/4 (1933)

Tout cela, au premier abord, est bien compliqué. En réalité, rien n'est plus simple : en examinant les photographies que nous donnons, nos lecteurs ne tarderont pas, j'en suis convaincu, à devenir d'aussi fins limiers que ceux de M. Lépine.

En terminant, il serait bon de se demander à quoi sert l'oreille. Ce sera vite fait : à rien ou à presque rien. Chez beaucoup d'animaux, — voyez le cheval, — le pavillon de l'oreille est manifestement destiné à recueillir les sons extérieurs, à les concentrer en



Fig. 1 — Particularités diverses des oreilles.

1. Bordure postérieure fondue. — 2. Élargissement darwinien. — 3. Saillie darwinienne. — 4. Tubercule darwinien. — 5. Lobe percé.
- 6. Lobe fendu. — 7. Lobe étroit. — 8. Lobe large. — 9. Bordure échancrée. — 10. Contour supéro-antérieur aigu. — 11. Contour supéro-postérieur aigu. — 12. Contour supérieur aigu. — 13. Lobe à inclinaison oblique interne. — 14. Lobe à inclinaison oblique externe. — 15. Lobe pointu. — 16. Lobe carré. — 17. Bordure froissée. — 18. Contour supéro-antérieur équerre. — 19. Contour supéro-postérieur équerre. — 20. Contour supérieur bicoudé. — 21. Lobe à torsion antérieure. — 22. Lobe à fossette. — 23. Lobe à virgule. — 24. Ride oblique postérieure du lobe. — 25. Antitragus fusionné avec hélix. — 26. Tragus pointu. — 27. Tragus bilobé. — 28. Pointe naviculaire en fossette. — 29. Oreilles étroites. — 30. Oreille large. — 31. Silons originaux de l'hélix et de l'antihélix contigus. — 32. Silons originaux de l'hélix et de l'antihélix largement séparés. — 33. Insure post-antérieure. — 34. Canal intertragien très étroit. — 35. Conque repoussée. — 36. Conque traversée. — 37. Pl. supérieur joignant la bordure. — 38. Pl. supérieur à plusieurs branches. — 39. Nématome du pl. supérieur. — 40. Oreille cassée à l'antitragus. — 41. Conque basse. — 42. Conque haute. — 43. Conque étroite. — 44. Conque large. — 45. Oreille à insertion très oblique. — 46. Oreille à insertion très oblique. — 47. Oreille collée supérieurement. — 48. Oreille collée inférieurement.

quelque sorte sur le tympan ; à cet effet, il est souvent doué d'une assez grande mobilité lui permettant d'en diriger la cavité vers le lieu supposé d'où part le son. Chez l'homme, le pavillon est absolument

immobile ; quelques personnes cependant peuvent lui imprimer de petits mouvements, mais ceux-ci sont tout au plus bons à « étonner la galerie ». Un physiologiste s'est demandé si, néanmoins, les

LA RÉVOLUTION SURREALISTE



L'ECRITURE AUTOMATIQUE

SOMMAIRE

HANDS OFF LOVE
 Visions de demi-sommeil : Max Ernst.
REVES :
 Aragon, Pierre Naville.
Journal d'une apparition : Robert Desnos.
 Et la lune donnait, et la rosée tombait :
 Xavier Forneret.
J. Vaché : Paul Nougé.
POEMES :
 Paul Eluard, Raymond Queneau, Jacques Baron,
 Fanny Beznos, Pierre Unik.
La question de l'analyse par les non-médecins :
 Sigmund Freud.

Corps à corps : Benjamin Péret.
Le surréalisme et la peinture : André Breton.
 Vie d'Héraclite : Éznelon.
Philosophie des paratonnerres : Aragon.
Mieux et moins bien : Pierre Naville.
CHRONIQUES :
Mouvements perpétuels : Aragon.
La Monade hiéroglyphique : Michel Leiris.
Revue de la Presse : P. Eluard et B. Péret.
ILLUSTRATIONS :
 Arp, le Cadavre exquis, Giorgio de Chirico,
 Max Ernst, André Masson, Picasso, Man Ray,
 Yves Tanguy, Jacques Vaché, etc.

ADMINISTRATION : 16, Rue Jacques-Callot, PARIS (VI)

ABONNEMENT,
 les 12 Numéros :
 France : 55 francs
 Étranger : 100 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD
 15, Boulevard Raspail, 15
 PARIS (VII)

CE NUMERO DOUBLE :
 France : 9 francs
 Étranger : 12 francs

[도판35] Cover of *La Révolution Surréaliste*, no. 9/10 (1927)



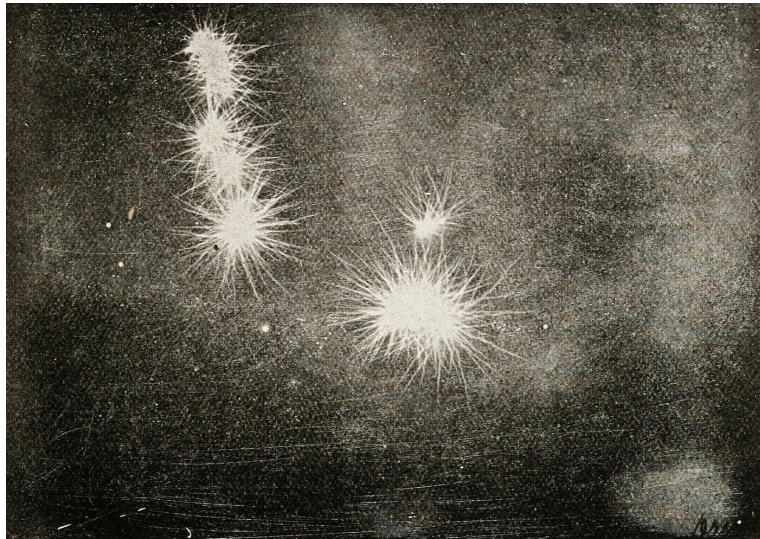
[도판36] Anonymous, published in *La Révolution Surréaliste*, no. 3 (1925)



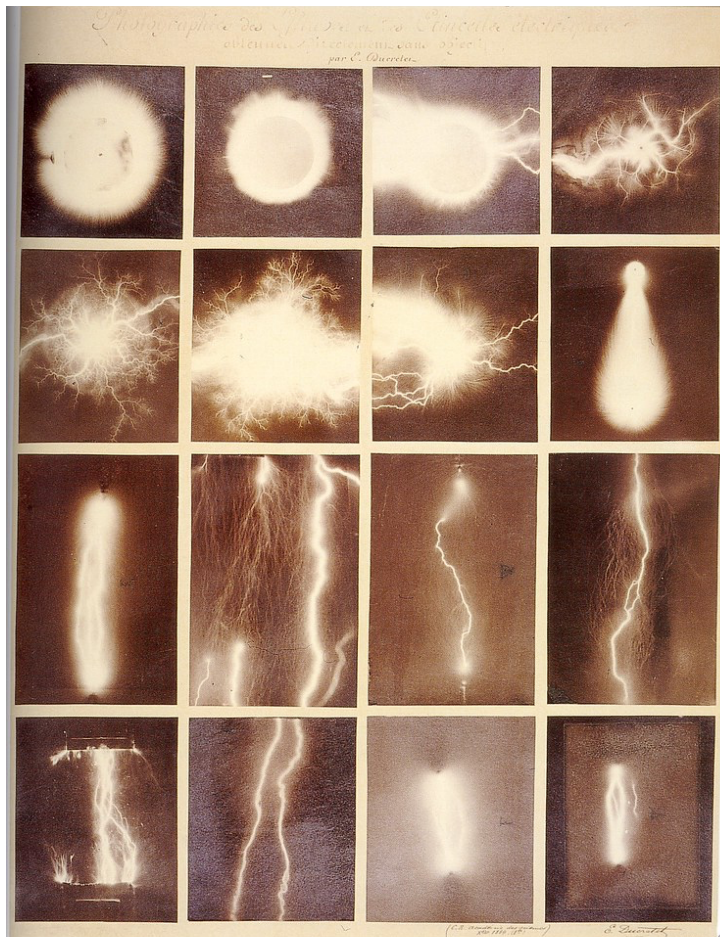
[도판37] Anonymous, <L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique> (1934)



[도판38] Man Ray, <Érotique-voilée> (1933)



[도판39] Published in Hippolyte Baraduc, *The Human Soul* (1913)



[도판40] Eugène Adrien Ducretet, <Untitled> (1884)

Abstract

The Photography of Surrealism and Document

Kim, Na Yeon

Department of Aesthetics

The Graduate School

Seoul National University

This thesis aims to review the photography in surrealism, focusing on the concept of 'document', and to reveal the role of photography in surrealism. Since the 1970s, early theories analyzing surrealist photography often perceived it as a medium of artistic expression for manifesting unrealistic images. Consequently, research on ordinary photography, found in surrealist movements, has been relatively insufficient. Therefore, to understand the relationship between ordinary, everyday, or academic documentary photography and surrealism—rather than art photography—, this thesis applies the theories of surrealist photography by Dawn Ades and Michel Poivert.

To better comprehend surrealism, Ades expanded the subject of discussion to include the periodicals published during the movement. From this, she further discovered a unique relationship between surrealist text and photography. In her researches, this thesis

focuses on photographs functioning as records or evidence for texts, that is, documents, and summarizes the role of them. According to Ades, surrealist magazines has the aspect of scientific magazines that devoted to research. Within these, photography is not considered as a artistic form typically found in art magazines, but rather as a document to record and verify the research contents.

In this context, Ades finds that photography, in novels and texts published in surrealist magazines, was used as a document of specific concepts for the revolution of thought and conscious, by André Breton, a pioneer of surrealism. Photography that can objectively captures reality was used as a document to record the place of 'marvellous' as an experience of surrealistic beauty and to reveal 'convulsive beauty' that appears in nature. Ades also reviews and analyzes the photographs used by Breton's antagonist, Georges Bataille. Both utilized documentary photography, but their theoretical goals diverged, with Breton aiming for non-materialism and Bataille advocating base materialism.

Ades' study, despite its importance in highlighting documentary photography within surrealism, requires further exploration to understand the relationship between surrealism and document photography, particularly since it places great importance on photographs taken by surrealist photographers. Accordingly, this thesis reviews Poivert's research of surrealist photography, which emphasizes that 'the use' of photography is more important than 'the practice' of photography in surrealist photography. According to Poivert, surrealists favored reusing photographs produced in cultures outside of art, rather than creating their owns. They 'misused' 19th century anachronistic photographic images, and accordingly, Poivert detects the paradoxical characteristic of anti-modern avant-garde in

surrealist photography: the reuses of past photographs as an avant-garde movement to pioneer the future through revolution.

As such, surrealism disrupted the realm of art by employing photography, which was considered an anti-artistic cultural product until that time. Poivert investigates how these anti-artistic photographs acquired artistic value through surrealists. Under the same desire to unite art and life, Breton and Bataille each utilize anti-artistic documents of the past for completely different theories of 'beauty'. They maintained the use-value of anti-artistic document photography while bestowing it with artistic value through poetic interpretation and the introduction of new aesthetic values.

Based on this understanding of photographic documents in surrealism, the history of 'automatism' as a key principle of surrealism is reconstructed to enhance the understanding of the relationship between surrealism and documentary photography. This is because the relationship between surrealism and photography is most clearly revealed in the concept of automatism, and it is also clarify the historical consciousness of Breton's surrealism. To this end, we examine the impact of 'occultism' and 'psychiatry' on the establishment of the principle automatism, and analyze their relationship with scientific photographic document in it.

And Poivert argues that photography was strategically used when surrealism was criticized for failing to be an art movement participating in political revolution due to the 'idealistic' nature of early automatism. According to Poivert, scientific document, the photograph of electric flame which denotes the capture of an image, could serve as a material means of 'materialistic' automatism by presenting the moment when an thought emergence in concrete and visually. Through these discussions, this thesis intends to

reemphasize the importance of the medium of photography in surrealism through documentary photography. With this opportunity, hope that various photographic images that exist in the surrealist movement but have not been noticed will be illuminated from a new perspective.

**keywords : Surrealism, Surrealist Photography, Document, Anti-art,
Michel Poivert, Dawn Ades
Student Number : 2019-28393**