

만들어진 얼굴, 상상의 가족

강홍구 (미술가, 고은사진미술관장)

1

사진이 최초 발명되었을 때 주요한 쓰임새는 초상 사진이었다. 사진이 발명된 배후에도 당시의 신혼 부르주아들이 요구한 초상화의 수요를 감당할 수 있는 방법을 찾으려는 것도 한몫했다. 이는 사진이 발명된 19세기의 시대적 상황이면서 동시에 인간들이 가지고 있는 이미지를 통한 불멸의 욕망과도 맞닿아 있다. 지금도 여전한 기념사진과 셀카 열풍을 보면 그것은 자명해진다.

사진이 발명되기 이전에 한 개인이 이미지화되는 것은 대단한 특권이었다. 그것은 동서양 모두 마찬가지였다. 로마 시대에도 초상 조각은 아무에게나 허용되는 것이 아니었고 금화나 동전에 얼굴이 새겨지는 것은 황제나 가능한 일이었다. 동양에서도 초상화가 그려지는 것은 특권이었다. 그러기에 합당한 신분, 권력과 재력을 갖추지 않으면 불가능했다.

일반적으로 사진 초상은 포트레이트(Portrait)와 에피지(effigy)로 구분하기도 한다.

포트레이트는 인물의 개별적인 성격과 특성을 묘사하는 경향을 의미하고, 에피지는 개인이 가진 사회적 지위와 양상을 담으려는 경향을 말한다. 하지만 이는 명확하게 구분할 수 있는 것은 아니다. 예를 들면 아우구스트 잔더가 찍은 인물들은 명백히 에피지의 일종이라 할 수 있지만 동시에 포트레이트적 성격이 없다고 말할 수는 없다. 나다르가 찍은 시인, 예술가들은 확실히 포트레이트이지만 동시에 에피지가 아니라고 할 수는 없는 것이다. 때문에 모든 초상 사진, 인물 사진에는 두 가지 요소가 동시에 들어 있고 그 의미 또한 작가의 의도와는 달리 확장되기 마련이다. 사진 초창기부터 개인의 초상뿐 아니라 가족 사진, 친구 사진, 단체 사진 등은 관습적 장르의 하나였다. 이런 사진들은 서로의 정체성과 유대를 확인하며 사진 속에 속해있지 않은 사람들과 분리시킨다. 즉 다른 사람들을 타자화하는 것이다.

특히 가족사진은 전통적으로 혈연의 기록이자 증거이다. 가족사진을 사진관이나 스튜디오에서 찍건, 집에서 찍건 사진 속의 사람들이 동시에 같은 장소에 존재했음을 증명한다. 가족사진에 등장하는 인물들이 특수한 관계라는 것은 일종의 가족 유사성에 의해 다시 한번 확인된다. 이때 가족 유사성은 물론 비트겐슈타인이 말하는 철학적 의미가

아니라 정말 가족끼리 닮았다는 시각적, 유전적 의미이다. 때문에 가족사진을 들여다보면 모계와 부계의 흐름이 어떻게 얼굴과 체형, 체구에 유전되고 배분되는지를 알 수 있다.

가족사진은 과거에도 찍혔고, 지금도 찍혔으며 미래에도 찍힐 것이다. 물론 사진작가들이 작품의 대상으로 가족을 찍는 것이 흔한 일은 아니다. 토마스 스트루스의 가족사진 연작 정도가 예외적일 것이다. 변순철의 실향민 가상 가족사진은 어쩌면 훨씬 더 특수한 경우를 담은 가족사진이다.

2.

한국에서 실향민이란 일반적으로 북한을 떠나 남쪽으로 피난 온 사람들을 의미한다. 물론 문자 그대로는 고향이 사라진, 돌아갈 수 없는 모든 사람들을 뜻하지만 대체로 그러한 뜻으로 쓰인다. 실향민의 수는 통계에 따라 다르지만 2, 3세를 합하면 800만이 넘는다고 하기도 하고 그 이하라는 설도 있다. 문제는 실향민의 수가 아니라 흩어진 가족과 연락이 불가능하며 이산가족 상봉이라는 특별한 행사 이외에는 만나볼 수도 없다는 정치적 상황이었다.

변순철이 착안한 지점이 바로 그곳이다. 서로 볼 수 없고 만날 수 없는 사람들을 사진으로 상봉하게 하는 것이다. 물론 그 과정은 간단치 않았다. 작가의 아이디어를 바탕으로 적절한 기업의 후원을 받는 것이 시작이었다. 그 뒤에 적십자사 등을 통해 일차적으로 희망자를 모집했다. 대한적십자사에서는 영상 편지 작업에 참여하는 등 보다 적극적으로 이산가족 찾기 사업에 동참하던 이산가족 2천 명에게 연락을 하는 작업을 진행했다. 그들 가운데 어떤 형태든 가족사진을 가진 사람을 골랐다. 북쪽에 있는 가족의 70년 전 사진을 가지고 있는 대상자들은 극히 적었다. 70년 전에 가족들의 사진을 찍고 그 사진을 가지고 피난 와 고이 보관하고 있는 것도 모두 어려운 일이라서 연락된 사람의 약 1% 정도가 그런 사진을 가지고 있었다. 작가는 그들의 거주지에 찾아가서 촬영을 진행하려고 하였으나 작품의 일관성을 위해서 작가의 작업실에서 촬영하였다.

그러는 동안 한국과학기술연구원(KIST)에서는 이산가족이 제공한 오래된 사진들을 프로그램을 통해 변형하는 작업을 했다. 한국과학기술연구원(KIST) 영상미디어 연구단의 '3D 나이 변환 기술'은 미제 사건의 범인 검거, 오랜 시간 찾지 못한 미아 찾기 등을 지원할 목적으로 2014년에 개발이 되었다. 한국인의 얼굴 표본을 DB 화해 세대별 주름 양과 부위, 피부 두께, 얼굴색 등을 분석 후 몽타주에 적용하는 방식이며 정확도는 80%라고 한다. 이

프로그램은 어린 형제자매를 수십 년 나이 먹은 노인으로 만들어 주었다. 젊은 부모들 역시 이미 노인인 이산가족 옆에 나이 든 모습으로 나란히 서게 되었다.

얼굴이 아닌 가족들의 몸은 작가가 다른 노인들을 섭외해 스튜디오에서 촬영했다. 그 몸에 얼굴을 붙여서 부재하는 가족의 신체가 완성되어 사진이 만들어진 것이다. 그 수는 모두 23명이었다.

사진 속의 주인공들은 6, 70년이라는 가상의 나이를 먹은 모습으로 실존하는 가족과 나란히 서 있다. 그렇게 만들어진 사진 이미지는 결국 실재하는 것을 바탕으로 한 일종의 디지털 가상이다. 하지만 모든 이미지들이 그렇듯이 가족 이미지는 거의 주술적 효과를 발휘했다고 작가는 말한다. 어떤 사람은 자기 아버지가 스튜디오에 계시는데 함부로 떠날 수 없다고 스튜디오 근처로 아예 출퇴근하듯이 나왔다고도 한다.

빌렘 플루서의 지적처럼 가상적 이미지가 현실과 뒤섞이고 구분이 되지 않고 기묘한 중첩이 되는 일종의 파타피직스(Pataphysics) 상태가 된 것이다. 만들어진 결과물은 객관적인 닻의 정도를 정확히 검증할 수는 없다. 하지만 사진을 갖고 싶어 한 실향민들에게는 실제와 다름없는 대체물이며 심리적으로는 실제와 정확히 일치할 수도 있을 것이다. 또한 이 사진들을 들여다보고 있으면 언캐니(uncanny)함을 느끼지 않을 수가 없다. 가상은 현실만큼 실재적이고, 현실은 가상만큼 으스스해진다는 의미의 언캐니(uncanny)는 이 작업들에서 유감없이 그 힘을 발휘한다. 사람들의 얼굴과 모습은 현실과 가깝게 자연스럽게 흑백 톤으로 인해 더욱 부담이 없다. 하지만 합성된 사진이 가지는 낯설고 기이한 분위기는 어쩔 도리가 없으며 역설적으로 그것이 이 사진들이 가지는 강력한 힘처럼 보이기도 한다.

3.

민족이 하나의 상상 공동체이듯이 실재하는 혈연 공동체로서의 가족도 일종의 상상이다. 가족은 공적인 영역과 사적인 영역을 구분하는 가운데 탄생했고 가족은 내밀성과 프라이버시를 기본으로 한다. 가족은 생물학적인 동시에 사회적이며 사회질서의 제한을 받는다. 생물학적 가족이 폐쇄적 세계만을 형성한다면 사회는 존속할 수가 없기 때문이다. 가족이라는 개념 자체는 역사적인 것이고 전통적인 개념의 가족은 해체 중이다. 지금은 아무리 가까운 가족들도 가끔 얼굴을 볼뿐 대부분 서로 멀리 떨어져 살면서 단톡 방과 같은 가상공간에 집합한다. 일종의 가상 가족이 만들어지면 현실 가족의 대안이 되지만 그것도 현실 가족이 있다는 전제하에서다. 이산가족은 상처 받은 가족이다. 부재와 결핍이 가족의

환부를 이루며 그것을 채우기 위한 노력이 이산가족 상봉이나 생사를 알기 위한 다양한 시도들로 드러난다. 상처를 치유하기 위한 한 방식의 일종으로 가상 가족이 변순철에 의해 만들어졌다. 그리고 그 사진들은 한편으로는 전시장에서 작품으로 보여지고, 다른 한편으로는 실향민들에 의해 특별한 기념사진으로 간직된다.

사진의 이 두 쓰임새는 사진의 정체성을 다시 묻게 만든다. 어느 쪽이 더 의미 있는가? 본래의 쓰임새는 무엇인가? 이는 가족에 대한 질문과 겹쳐 사진에 대한 가상적 대안을 생각하게 한다. 즉 이제 더 이상 사진은 사실에 대한 증거가 아니라 소망을 이루려는 한 수단이 된 것이다. 모든 이미지가 그렇듯이 사진 또한 태생부터 그러했다. 하지만 디지털 사진 이후에 사진들은 단순한 메이킹 포토를 넘어 사진 자체에 대한 규정을 다시 하게 만든다. 그것은 과거의 초현실주의와는 전혀 다른 현실을 넘어선 초현실을 가능케 했다.

그 초현실 성이 현실의 틈에 배어들고 현실과 결합한 상태가 바로 빌렘 플루서가 말하는 기술 형상(Techno-bild)이다. 디지털 이미지는 일종의 기술적 마술이며 작품의 영역에서 보다 현실 영역에서 그 힘을 발휘해 왔다. 작가들이 작업에서 이를 본격적으로 인식하기 이전에 한국의 성형외과 광고들은 기이한 언캐니함을 지하철 광고판에서 발휘했다. 어쩌면 사진가들뿐 아니라 예술 자체가 이제 현실을 뒤따르는 후발 주자가 되었다. 과거의 아방가르드적 기능이 사라진 것이다. 변순철의 가상 가족은 디지털 시대에 사진이 무엇을 할 수 있는가, 혹은 해야 하는가에 대한 일종의 시금석이다. 물론 그 결과는 장담할 수 없다. 왜냐하면 실용성이 있다고 해서 반드시 작품성을 보장할 수 없고 그 반대의 경우도 마찬가지이기 때문이다.

변순철은 그들을 정면에서 찍었다. 가족사진이 그렇듯이 정면은 정체성을 보여주는 가장 좋은 포즈이다. 이 사진들은 이전의 초상, 인물 사진들의 관습을 유지하지만 동시에 그것을 벗어나 있다. 포즈란 어느 경우에도 연극적이며 일종의 시나리오에 의해 연출되며 의상, 소품 화장을 필요로 한다. 누군가는 가상 가족들과 똑바로 서 있고, 누군가는 손을 맞잡고, 어깨에 손을 올리고 있다. 하지만 이 포즈들 역시 가상이다. 그것이 가상이라는 말은 사진의 일반적 정체성의 일부로 취급받는 지표성(index)이 사라졌다는 의미이다.

즉 그 사진들이 더 이상 빛의 객관적 자국이 아니라는 뜻이다. 현실에 기반을 둔 일종의 디지털 몽타주인 이 사진들은 어쩌면 할 포스터가 말하던 외상적 주체의 집합 인지도 모른다. 할 포스터에 따르면 예술 작품 속에 등장하던 근대의 영웅적 주체는 사라지고, 대신에 상처 받은 외상적 주체들이 현대 예술 속에 주로 등장한다. 변순철이 만들어낸 가족은 외상적 주체들이 하나의 가족을 이루고 서 있는 것일 수도 있다. 물론 그 외상들은

우리의 역사와, 전쟁을 포함한 세계사적 결과물이며 어느 누구도 거기에서 벗어날 수는 없어 보인다.

4.

변순철의 작업에서 가족은 이산가족사진 이전에도 그의 작품의 중심에 있었다. 뉴욕 시절의 흑백 사진에서 그 싹을 보이기 시작해서 <짹-패>에서는 본격적으로 가족을 찍었다. <짹-패> 시리즈는 적나라하게 드러난 몸과 예민한 가족 내부의 권력관계 등을 다인종 가족을 통해 보여주었다. 그의 대표작의 하나인 <전국노래자랑> 역시 노래자랑이라는 방송 행사를 통해 대한민국 사람들이 하나의 거대한 유사 가족으로서의 태도와 문화적 친연성이 얼마나 강한 것인지를 증명했다.

노래자랑의 출연자들은 모두 다 서로 다른 의상을 입고 색다른 포즈를 취하지만 아이러니컬하게도 놀랍게 닮은 가족이 되고 마는 것이다.

그의 실향민도 결국은 가족, 커플들의 관계를 통해본 현실이자 역사적 상처이다. 그 현실은 가상적 컴퓨터 이미지 생성 프로그램이 재현적 리얼리티를 보탠다. 그리고 가장 실용적이며 현실적 사용처를 가진 사진이 된다. 어쩌면 이미지가 가진 가장 원초적, 근본적 기능으로 돌아갔다고 할 수도 있다. 사진이 사회적, 심리적, 역사적 문제를 다루는 방식이 현실과 가상, 기억과 기록의 융합이 된 것이다. 당연히 이런 사진들은 사진 초창기의 사진과 전혀 다르며, 훨씬 더 복잡한 양상을 띠고 있다. 그렇다면 이런 사진 이후의 사진은 어떻게 전개될까? 개인적으로 변순철의 다음 작업이 무엇일지 궁금한 이유이기도 하다.

Constructed Faces, Imagined Families

1.

At its invention, photography was mainly used to produce portraits. The rising demand for portraits was driven by the emergent bourgeois of the time. The early history of photography speaks of the historical context of the 19th century, as well as humanity's desire to obtain immortality through visual replication. The abiding popularity of memorial photos and selfies shows us as much.

Before the advent of photography, having one's own image visually reproduced was considered a rare privilege, in both the West and East alike. Portrait sculptures were allowed only for the select few in ancient Rome, and emperors had the exclusive power to engrave their faces on gold or other metal coins. The same rule applied in the East; portrait paintings were only for the high, rich, and mighty.

Portrait photography can be categorized into portraits and effigies. A portrait tends to illuminate individual characteristics, whereas effigies attempt to capture the subject's social status. However, there does not exist any set metric for distinguishing these two genres. For instance, photographs by August Sander clearly count as effigies, but they also harbor the properties of portraits. Nadar's photographs of poets and artists are portraits, but they cannot be denied as effigies, as well. As such, all portrait photography has this dual aspect, allowing for extensible meaning distinct from the artist's intention. From the early days of its history, portrait photography captured not only individuals but also families, friends, and groups as part of its genre tradition. These photographs set the subjects apart from others who are not present in the frame, affirming the identity of and the connection between the subjects. In other words, portrait photographs alienate others.

Family portraits have long served as documentation and evidence of blood ties. Whether taken at home or at a formal studio, family portraits prove that the people within the frame existed together at the same place, at the same time. The special connection between the subjects is confirmed yet again through the sense of affinity the photo imparts – affinity in the sense of visual and biological resemblance rather than

Wittgenstein's notion of family resemblance. Family portraits show how the familial lines flow through the face, body type and build, and how they are inherited and distributed.

Family portraits have existed in the past. They are still taken nowadays, and will continue to exist in the future. Of course, photographers seldom select entire families as their subject matter, with rare exceptions such as Thomas Struth's family portraits. Byun Soonchoel's imaginary family portraits of the displaced therefore stand out among their kind.

2.

In the Korean context, 'the displaced' refers to those who left their home in North Korea and came to the South as war refugees. The literal meaning of the word implies the complete loss of home, but the contextual reference gestures to war-torn diaspora. Statistics vary, but certain records suggest that there are over 8 million displaced including second and third generations, while other documentation offers smaller numbers. The key issue at stake, however, is not the exact count of displaced people but the political circumstances surrounding the transplantation; the impossibility of reconnecting with family back home, unless through rare and special occasions arranged by the government.

This is where Byun enters the scene. He helps these families reconnect across the political chasm through his photography. Of course, the process was by no means simple. The first step was to secure a corporate sponsorship based on the concept. Then, he recruited volunteers with the help of various organizations. The Red Cross, in particular, reached out to two thousand displaced family members who had shown stronger initiative to reconnect with their lost family, such as participating in video message projects. From the volunteers, Byun selected those who had family portraits. Only about one percent of the group qualified, since preserving and keeping decades-old photographs was no easy task in and of itself. Byun tried to photograph them at their homes, but in the end, he invited them to his studio to maintain a sense of consistency in the series.

Meanwhile, Korea Institute of Science and Technology (KIST) digitally converted the old family portraits. Their Center for Imaging Media Research's '3D aging technology' was developed in 2014 to help solve cold cases or find lost children. Using a database of Korean facial structure and other traits, the program analyzes each subject's facial features such as the wrinkle volume, partial characteristics, skin thickness, and countenance, and applies the results to montages with a reported precision rate reaching up to eighty percent. The program transformed young girls and boys into old women and men. Young parents were able to stand side by side with their aged family members across the uncrossable border.

The body portions of the portraits were taken from photographs of other models who were of proper age, recorded at the studio. The bodies were then attached to the faces to complete the absent family member and the photograph. In total there were twenty-three subjects.

The people in the photographs stand side by side with their faraway family, having gained sixty or even seventy years in their virtual age. The resultant images are digitally rendered, virtual outcomes. Still, the artists assert that just like any other image, the image of the family exerts a magical power. One person, he recalls, even 'commuted' to the studio almost every day, saying that he couldn't just leave his father in there without looking in on him.

The photographs have, as Vilém Flusser would say, entered the state of pataphysics – an uncanny state where virtual images mingle with the real and become indistinguishable, resulting in an uncanny overlap. The end product's resemblance to the real deal cannot be objectively verified. However, it serves as an effective substitute for the displaced who wants such a photograph. Psychologically, one could even say the virtual photograph is no different from the real. The photographs are indeed uncanny. Almost but not quite, the virtual comes infinitely close to the real while the real becomes defamiliarized, their uncanniness unapologetically demonstrative of its power in that process. The faces and bodies carry a compelling verisimilitude, presented in a natural scale of black and white. Still, the uncanny feel of the composite portrait persists – perhaps, this uncanniness is itself part of the photographs' powerful appeal.

3.

Just as an ethnically homogenous people form an imaginary community, biologically connected families are also imaginary communities of a kind. Family structures were born out of the process of distinguishing the public sphere from the private, and families are built upon intimacy and privacy. Family ties are biological but also social, governed by social order; the society cannot be sustained should it rely on the closed-out units of biological families alone. The concept of family is historical in nature, and the conventional family structure is undergoing dissolution. Even close family members seldom see one another these days; we all live apart congregating only in virtual spaces like shared chatrooms. Virtual families could serve as surrogate for real ones, but even this option is predicated upon the preexistence of an actual family. Displaced families are wounded families. They carry the trauma of loss and absence, and attempts to resolve this hurt take various forms such as attempts to dress the wound. Byun's virtual family is one such attempt. The virtual family portraits are exhibited as works of art, but also kept as precious embodiments of memory by the displaced.

These two different uses push us to question the identity of photography once again. Which is more significant? Which is the more fundamental use? Such questions overlap with questions of family, prompting us to devise virtual alternatives to the photograph. The photograph, in this sense, is no longer proof of the real but a mechanism of realizing the desired unreal. As is the case with all images, the photograph has served this function since its inception. However, the advent of digital photography has not only changed the process of making a photograph, but also reconfigured the very definition of photography, enabling the 'surreal' in a way that differs from the vision of surrealism.

The state wherein this surreality pervades and combines with the real is what Vilém Flusser calls 'Techno-bild.' The digital image, as a form of technological magic, has exerted its powers more in the realm of the real than it has in the realm of art. Even before artists picked up on this potential, Korean plastic surgery advertisements showed off their uncanniness on subway billboards. Not only photographers but art itself lagged behind, trailing at the heels of the real. The avant-garde function is lost. Byun's virtual

family is a touchstone of photography's capacity, potential or even role in the digital age. No one can guarantee what the answers to these questions would be like, for practical applicability does not warrant artistic integrity and vice versa.

Byun photographed his subjects from the front. As seen in family portraits, this pose is optimal for illuminating the subject's identity. The photographs retain the customs of portrait photography while also stepping away from such conventions. Poses are always performative to some degree or another; they are directed and guided based on certain scenarios, and require proper costumes, props, and makeup. Some people stand erect with their virtual families, while others hold hands or caress shoulders. But these postures are also virtual. The term virtual here means that the photograph has lost what is treated as a part of its general identity, its index.

In other words, the photographs are no longer objective traces of light. As reality-based digital montages, the photographs may be, in Hal Foster's words, a collection of traumatized subjects. According to Foster, the modern heroic subject is now gone from contemporary art, replaced by traumatized subjects. Byun's family could be a collective of such traumatized subjects. Of course, the traumas are the result of our history and war, both Korean and of the world, and it seems no one can escape from that.

4.

Family has occupied a central position in Byun's work, even before he began to work on the project on displaced families. Inklings of his interest in families can be seen in the black and white photos from his New York days, fully blooming in < 짝-패 *Interracial Couple*>. The < 짝-패 *Interracial Couple*> series shows raw images of exposed bodies and sensitive relationship dynamics within families through multiracial families. His most representative piece < 전국노래자랑 *National Song Contest*> (a national singing competition program on Korean television) also demonstrates the powerful cultural affinity between Koreans as members of a shared nation through the publicly broadcast singing contest.

The contestants all dress differently and show off unique poses of their own, but ironically, they all become members of a family, in their startling resemblance.

His displaced families, in this light, are also part of a larger reality and historical trauma that emerges through family relations. Virtual image generation programs add mimetic verisimilitude to this reality, and the photographs acquire the most practical and realistic of uses. One could even say that they reinstate the image's most primal, fundamental function. The way in which photography deals with social, psychological, and historical issues becomes a fusion of the real and the virtual, memory and record. Naturally, these photos are vastly different from their earlier iteration, far more complex in their manifestation. And if so, then how would they further evolve in the future? One cannot help but wonder this, which is also why Byun's next move incites keen interest.

Kang Hong Gu (Artist, Director of GoEun Museum of photography)