# 부르디외와 사진

## 사진행위에 대한 부르디외의 분석이 갖는 의의와 한계

**주형일**

(영남대학교 매체정보학과 전임강사)

사진과 사진행위에 대한 부르디외의 사회학적인 분석은 ≪중간예술≫과 ≪구별짓기≫를 통해 발표되었다. 여러 문화적 산물들 중 사진은 사회과학에서 소홀히 다루어져 왔기 때문에 사진에 대한 부르디외의 연구는 주목할 만한 가치가 있다. 특히 ≪중간예술≫은 거의 모든 사진 장르들을 다루면서 사회적 계급들이 사진에 대해 적용하는 규범 체계들, 사진행위의 유형들, 여러 분야의 전문 사진가들이 자신들의 직업에 대해 가지고 있는 생각들과 그들이 참조하는 미학들을 분석하고 있고 최종적으로는 그러한 분석을 바탕으로 사진에 대한 정신분석학적 분석도 시도함으로써 사진과 사진행위에 대해 체계적이고 명료하게 인식할 수 있는 기회를 제공했다는 점에서 대단히 의미가 있는 작업이라 할 수 있다.

그러나 주요 분석 대상인 사진이 급속한 기술적 변화를 겪고 있는 매체이며 경제적이고 문화적인 요인들의 변화에 따른 위상의 변화를 보이고 있는 매체라는 점에서 부르디외의 분석은 오늘날 몇 가지 수정되어야 할 부분들을 가지게 되었다. 우선 부르디외가 강조한 사진의 사회적 기능이 무척 약화되었다. 반면에 사진의 예술적 지위는 대단히 상승했다. 이에 따라, 사진과 사진행위를 둘러싼 사회적 계급 간의 관계들도 변했을 것이라 가정할 수 있다. 물론 이러한 계급 간의 관계의 변화는 이후의 연구들을 통해 입증되어야 할 것이지만 적어도 오늘날, 부르디외가 연구를 진행했던 시기처럼 단호하게 사진을 중간예술이라고 규정하는 것은 무리가 있어 보인다.

따라서 부르디외의 작업을 현재의 상황에 무비판적으로 적용하기 전에 그 작업을 1960년대의 프랑스라는 사회적이고 역사적인 특수성 안에 위치시키고 사회학, 심리학, 미학, 기호학이 충돌하는 지식의 장 속에서 부르디외의 역할을 살펴봄으로써 그의 연구가 갖는 특성과 한계에 대해 명확히 인식할 필요가 있다.

[키워드 : 부르디외, 사진, 미학, 기호학, 예술, 아비투스, 구별짓기]

## 1. 들어가며

피에르 부르디외는 사회가 어떻게 유지되고 변화하는지에 대해, 그리고 사회의 모습을 분석하는 학문인 사회학은 어떤 모습을 가져야 하는지에 대해 독창적인 방식으로 접근함으로써 하나의 사회과학 패러다임을 만들어냈다. 부르디외는 특히 아비투스, 장, 문화적 자본, 상징적 폭력 등의 개념들을 내세우며 어떻게 사회 구성원들이 특정한 방식으로 평가하고 행동하고 투쟁하는지에 대해 분석하려 한다. 이 분석 과정에서 그는 그림, 문학, 사진, 음악, 스포츠 등 여러 문화적 요소들의 소유와 이용 행위를 주요한 분석대상으로 삼는다.

사진과 사진행위에 대한 부르디외의 사회학적 분석은 ≪중간예술(*Un art moyen*, 1965)≫과 ≪구별짓기(*La distinction*, 1979)≫을 통해 발표되었다. 여러 문화적 산물들 중 사진은 사회과학에서 소홀히 다루어져 왔기 때문에 사진에 대한 부르디외의 연구는 매우 주목할 만한 가치가 있다. 사실 부르디외가 사진을 분석할 당시, 사진은 주로 미학이나 기호학 분야에서 다루어져 왔고 사회과학 분야에서 사진이 언급되는 경우는 드물었다.[1] 사회과학 분야에서 사진이 다루어질 때는 대개 사회 조사 자료를 수집하는 방법으로서의 사진의 유용성을 고찰하거나 과학적 인식론의 차원에서 사진가와 사회과학자를 비교하기 위해서였다. 지금도 사진 자체의 사회적 의미나 문화적 효과에 대한 관심은 사회과학 분야에서 발견하기 어렵다. 상황이 이렇기 때문에 부르디외의 작업은 사실 사회과학 분야에서 거의 독보적이라고 할만하다.

하지만 사진에 대한 사회과학적 연구가 드문 것처럼, 사진에 대한 이러한 부르디외의 작업에 대한 평가도 찾아보기 어렵다. 이 논문은 그러한 공백을 메우기 위한 목적으로 쓰여졌다. 이 논문에서 우리는 사진에

1) 언론학 분야에서 저널리즘 사진을 종종 다루었지만 대개는 특정 사진에 대한 기호학적 분석이나 저널리즘 사진에 대한 개론서 수준에 머무는 경우가 많았다.

대한 부르디외의 접근 방법에 대해 알아보고 사진과 관련된 현재의 기술적, 사회적, 문화적 환경 속에서 부르디외의 작업이 어떤 의미를 갖는지 평가해볼 것이다.

## 2. 어떻게 사회과학적으로 사진에 접근할 것인가?

"사진행위와 사진 이미지의 의미는 사회학의 연구주제가 될 수 있고 되어야 하는가?" 이러한 질문으로부터 부르디외는 ≪중간예술≫의 서론을 시작한다. 부르디외가 이러한 질문으로 글을 시작하는 이유는 사진이 사회과학 분야에서 연구할 가치가 없는 무의미한 대상으로 간주되고 있다고 보기 때문이다. 부르디외가 보기에, 사진이 이처럼 홀대받는 것은 각 학문분야가 각 사회, 각 시대마다 가지는 적법한(légitime)[2] 연구 대상들의 체계를 가지고 있기 때문이다. 즉 현재의 사회과학이 연구할 만한 가치가 있다고 간주하는 적법한 연구대상들 속에 사진이 포함되어 있지 않은 것이다.

사진이 이러한 취급을 받는 이유는 사진을 생산하거나 소비하는 행위는 특별한 학습이나 교육, 문화적 소양을 필요로 하지 않으며 누구나 사진을 소유하고 사용할 수 있다고 생각하기 때문이다. 따라서 사진은 사회적, 문화적 의미를 결여한 개인의 즉흥적인 작업의 결과로 간주되고 사회과학자는 이러한 사진에 관심을 기울이지 않는다. 반면 사진에 의미를 부여하려는 사람들이 있기는 하다. 하지만 이들은 사진으로부터 모든

2) 부르디외가 문화나 미학을 말할 때 자주 사용하는 légitime, légitimité라는 용어는 보편적으로 인정되는 규칙을 가리킨다. 이 규칙은 강제성을 가지지 않는다는 점에서 "합법성(légalité)"과는 구분된다. 일반적으로 한국에서는 "정당"이나 "정통"이라는 말로 번역하지만 나는 보편적인 규칙이라는 뜻을 강조하기 위해 "적법"이라는 번역어를 사용한다. 이때의 법은 명문화된 법률의 의미가 아니라 규칙으로서의 방법이나 방식이라는 의미이다.

사회적 기능들을 제거하고 순수한 미적 형태로서 사진을 보려 한다. 따라서 결국 사진은 순수 미학의 관점에서는 종종 다뤄질 수 있는 대상이었지만 사회과학적 관점에서는 무의미한 대상으로 머물러 왔다.

그런데 부르디외는 실제로 사진을 찍거나 소유하는 행위는 명시적으로 드러나지는 않지만 일정한 규칙을 따른다고 본다. 또한 사진에 부여하는 의미나 사진 앞에서 취하는 태도도 집단이나 계급에 따라 다르게 나타난다고 생각한다. 따라서 사회과학이 인간의 경험과 행동에 대한 일반적이고 추상적 조건들만을 연구하는 분야가 아니라면, 사진도 사회과학의 연구대상이 될 수 있으며 또 되어야 한다고 부르디외는 주장한다.

이처럼 사진이 사회과학의 적법한 연구대상이라면, 사회과학자는 사진에 어떻게 접근해야 하는가? 부르디외가 보기에, 사회과학자는 우선 사진 자체라기보다는 사진의 사회적 가치에 대해 관심을 갖는다. 그런데 사진의 사회적 가치는 사진의 사회적 사용으로부터 발생한다. 따라서 사회과학자가 분석해야 하는 것은 사진이 아니라 사람들이 사진을 찍는 행위들과 사진에 부여하는 의미들이다. 다시 말해 개인이 어떻게 자신이 속한 집단이나 계급의 에토스를 사진을 찍는 행위를 통해, 사진에 부여하는 의미를 통해 표명하는가 하는 것이 사회과학자가 분석해야 하는 것이다.

그런데 사람들이 왜 사진을 찍는가에 대해서는 여러 가지 설명들이 제시되고 있다. 부르디외는 사진행위에 대해 일반적으로 통용되는 이러한 설명들을 다음과 같이 요약한다.

> 사진을 찍고 보관하고 바라본다는 것은 "시간으로부터의 보호, 다른 이와의 커뮤니케이션과 감정의 표현, 자아 실현, 사회적 위세, 오락 도는 도피"이라는 다섯 가지 영역에서 만족을 가져다줄 수 있다. (…) 반대로 "경제적 제지, 실수나 웃음거리가 되는 것에 대한 두려움, 일이 꼬이는 것을 피하려는 욕구"는 사진행위의 주요 장애물을 구성한다고 한다 (Bourdieu, 1965, p. 33).

부르디외가 보기에, 사진을 찍는 행위와 사진을 바라보는 태도에 대해 흔히 제시되는 이와 같은 설명들은 흔해빠진 생각들을 과학적인 언어로 표현하면서 사람들이 사진이나 사진행위에 대해 갖는 견해들을 열거할 뿐 왜 사진행위가 특정한 사회적 규칙들에 따라 특정한 사회적 기능들을 수행하는지에 대한 진정한 답을 제시하지 못한다. 이러한 설명들은 사람들이 사진을 찍는 행위, 또는 찍는 것을 회피하는 행위에 대해 집단이나 상황에 관계없이 모든 사람들에게 공통적으로 적용되는 심리적 이유들을 제시할 뿐이다. 그러나 이러한 심리적 이유들은 사진을 찍거나 회피하는 행위를 설명하는 것이 아니라 그러한 행위를 통해 나타나는 심리적 결과들을 설명하는 것이다. 따라서 사진을 찍는 것에 대해 일반적으로 사람들이 제시하는 이러한 심리적 이유들 또는 동기들은 사진행위를 유발시키는 원인이라기보다는 사진행위가 유발시키는 여러 가지 효과들이라는 것이 부르디외의 주장이다.

이렇게 단순히 심리적인 동기나 추상적인 개념들을 통해 사진행위를 설명하는 것이 문제가 있다면, 어떻게 직관적 주관주의와 추상적 객관주의를 동시에 배제하면서 사진행위를 유발시키는 진정한 이유들을 발견할 수 있는가? 부르디외는 사진을 찍거나 사진을 소유하는 행위들 그리고 그러한 행위들에 부여되는 의미들을 설명하기 위해서는 그 행위들의 주체가 처한 사회적 상황, 즉 그가 속한 계급, 집단, 그 계급이나 집단의 에토스, 그리고 그의 아비투스 등을 고려해야 한다고 주장한다. 즉 개인이 사진행위와 맺는 관계는 다른 계급의 구성원이 사진행위와 맺는 관계, 계급들 간의 관계들의 구조 등과 연관지어 고려되어야 한다는 것이다.

이를 위해서 부르디외는 여러 사진가 집단들에 대한 통계 조사와 각 사회 계급 분파들, 사진가 집단들의 구성원들과의 직접 면담을 통해 수집된 자료들을 이용한다.[3] 특히 부르디외가 중요하게 여긴 것은 직접

3) 부르디외와 동료 연구자들은 1961년에서 1964년에 걸쳐 파리와 몇몇 지방 도시에

면담을 통해 조사대상자들이 했던 진술들을 분석하는 것이다. 부르디외가 보기에, 이러한 진술들을 분석함으로써 사회과학자는 조사대상자들이 자신들의 객관적인 상황을 어떻게 인식하고 내재화하고 있는지에 대해 구체적으로 파악할 수 있고 그럼으로써 추상적인 통계의 수치들이 의미하는 바를 명확히 알 수 있다.

## 3. 사진행위에 대한 부르디외의 분석

앞에서 밝혔듯이, 부르디외는 ≪중간예술≫과 ≪구별짓기≫에서 사진과 사진행위에 대한 사회과학적 분석을 시도한다. ≪중간예술≫은 부르디외가 자신의 연구와 뤽 볼탄스키(Luc Boltanski), 로베르 카스텔(Robert Castel), 쟝-클로드 샹보르동(Jean-Claude Chamboredon), 도미니크 쉬나페르(Dominique Schnapper)의 연구들을 함께 묶어 1965년 발간한 책이다. 이 책의 내용은 "사진의 사회적 사용들에 대한 에세이(Essai sur les usages sociaux de la photographie)"라는 부제가 드러내듯이 사진 자체에 대한 분석이라기보다는 사진의 사회적 기능과 사진행위가 갖는 사회적 의미에 대한 분석에 할애돼 있다.

≪구별짓기≫는 "판단에 대한 사회적 비판(Critique sociale du jugement)"이라는 부제가 붙어있으며 부르디외의 가장 대표적 저술로 꼽힌다. ≪구별짓기≫에서 부르디외는 사진뿐만 아니라 회화, 음악, 문학, 연극 등

---

서 약 20여 개의 조사를 실시했다. 이들 조사는 대도시, 중소도시, 농업지역, 공업지역 등 지역별로 나뉘어 실시되었다. 여기에는 가족사진, 광고사진, 보도사진, 예술사진 등의 분야별 종사자들에 대한 조사와 사진학교, 아마추어 사진클럽, 그리고 사진도구 판매상들에 대한 조사가 포함되었다. 이들 조사는 주로 설문지와 개인면담을 통한 진술 수집의 형태를 띠었지만 사진 자료의 내용분석의 형식을 띤 것도 있었다. 이들 조사 외에 부르디외는 사진 시장과 사진행위에 대해 다른 조사기구들에서 실시한 여섯 개의 통계조사를 이용했다.

여러 분야의 예술작품들과 음식, 미용, 의상 등의 생활용품들, 스포츠와 레저활동, 신문과 잡지구독 등 다양한 문화적 산물들이 서로 다른 문화적 자본, 경제적 자본들을 가진 사회적 계급들과 지역에 따라 어떻게 다르게 소비되고 인식되는지에 대해 보여준다. "판단에 대한 사회적 비판"이라는 부제는 이 책의 내용이 특정한 문화적 산물들의 소비를 좋아하거나 싫어하는 취향(goût) 판단을 결정하는 사회적인 조건들을 분석하는데 할애되고 있음을 보여준다.

≪중간예술≫과 ≪중간예술≫의 사진행위 분석을 그대로 이어받은 ≪구별짓기≫에서 나타나는 사진행위에 대한 부르디외의 분석은 크게 두 가지 방향으로 전개된다. 하나는 사진의 사회적 기능에 대한 분석이고 다른 하나는 사진의 소비과정에 개입하는 미적 판단에 대한 분석이다. 이 두 분석은 모두 사진을 중심으로 사회적 계급들이 어떻게 다른 태도들을 보이는가를 밝히는데 초점을 두고 있다. 두 가지 분석들에 대해 보다 자세히 알아보자.

1) 사진의 사회적 기능에 대한 분석

심리적인 동기에 의해 사진행위를 설명하는 것에서 벗어나기 위해 부르디외는 우선 가장 일상적인 사진행위를 발견하려 한다. 이 과정에서 부르디외는 통계적으로 사람들이 가장 많이 찍는 사진은 가족사진이나 기념사진, 여행사진 등 특정한 가족사적인 사건을 기록하는 사진들이라는 것을 발견한다. 즉 사진은 가장 우선적이고 가장 일반적으로 가족이나 친구 집단에 의해서, 그들을 위해서, 그들이 벌이는 사건을 기록한다. 그리고 주로 가족이 사진행위의 주체이자 대상이 된다는 점에서 가족의 결속력이 클수록 사진행위의 강도가 커진다. 바로 이러한 이유로 부르디외는 공동체의 결속력과 통합도가 큰 농촌 사회에서 사진의 사회적 기능과 의미가 가장 명백히 드러난다고 봤다.

부르디외는 사진의 사회적 기능은 결혼이나 첫 영성체, 가족모임 등 가족적인 사건들을 기록하면서 그 사건들을 기념할 만한 것으로 만들고 가족에 대한 사회적 기억을 형성, 유지시키며 나아가 가족의 통합을 강화하는 것이라고 평가한다. 따라서 이러한 사진들은 의례적인 성격을 띠기 때문에 주로 직업사진가들의 손을 빌려 제작된다. 또, 개인적으로 이러한 가족사진을 찍는 경우에도 대부분 직업 사진가의 역할을 보조하는 수준에 머문다. 사진이 이러한 사회적 기능을 가지기 때문에, 사진은 항상 특정한 행사나 시기에만 찍혀지며 사진 그 자체가 목적이라기보다는 특정 행사나 활동을 기리는 수단으로서만 존재한다. 이처럼 사회적 기능을 수행하는 사진행위를 통해 행위자들은 사회적으로 규정된 대상과 시기를 사회적으로 규정된 방식으로 표현하는 사진을 생산하며 이렇게 생산된 사진은 사회적으로 규정된 방식으로 전시된다.

반면에 사진 그 자체를 목적으로 하는 자율적 행위로서의 사진행위는 항상 사진의 사회적 기능에 대한 거부를 전제한다. 이러한 사진행위는 미적인 의도를 담은 사진을 생산하는 행위이다. 즉 특정한 사회적 기능을 수행하는 것이 아니라 사진 자체의 아름다움을 추구하는 사진행위인 것이다. 이처럼 사진에게 부여된 사회적 기능의 수행을 거부하고 미적인 목적을 추구하는 사진행위에 열중하는 행위자들은 젊거나 독신이거나 아이가 없는 등 가족적 결속의 필요성을 강하게 느끼지 않는 경우가 많다. 즉 사회적 집단에 대한 통합도가 낮을수록 전통적인 사회적 기능들을 수행해야 하는 필요성에서 더 자유로워지고 그 결과 미적인 목적을 추구하는 사진행위를 보다 쉽게 선택할 수 있는 것이다.

이러한 미적인 사진행위는 일반적으로 한 사회집단이 사진에게 부여한 기능을 수행하는 것을 거부한다는 점에서 일탈행위로 간주된다. 따라서 자신이 속한 사회집단 안에서 일탈행위로 규정된 사진행위를 하는 행위자는 그 행위에 대한 강한 확신과 열정을 가져야 하며 자신의 행위를 스스로 정당화시켜야 한다. 그런데 이러한 일탈적인 사진행위에 대한

확신과 열정의 정도, 그리고 사회 집단의 반응은 각각의 집단에 따라 다르게 나타난다.

이처럼 부르디외는 농촌, 소도시, 대도시 지역 거주민들의 가족 생활에서 사진이 차지하는 역할이 사는 지역뿐만 아니라 성, 연령, 자식의 유무, 결혼 유무, 경제적 수입 등에 따라 어떻게 달라지는지를 분석한다. 그는 여러 사진들이나 사진 양식들에 대한, 사진을 찍는 행위에 대한, 사진을 찍거나 찍지 않는 이유에 대한 여러 질문들에 대해 조사대상자들이 답변한 내용들을 토대로 각각의 사회적 집단들의 태도들이 어떤 차이를 보여주는지를 분석한다.

부르디외는 사진을 대하는 개인들을 그들의 직업, 경제적 자본, 문화적 자본 등에 따라 크게 민중계급, 중간계급, 상층계급이라는 세 가지 사회적 계급들로 분류한다. 이들 세 계급들은 다시 노동자, 사무원, 수공업자와 상인, 중간간부, 고급간부와 자유직업종사자라는 다섯 카테고리로 구분된다. 이런 직업에 따른 카테고리들은 보다 세분화되거나 다른 방식으로 나타날 수 있다.[4]

이들 세 계급들은 사진에 대해 각각 다른 태도들을 취한다. 사회적 기능들이 제거된 문화적 사물이나 행위를 선호하며 탐미주의적 성향을 가지는 상층계급들은 누구나 쉽게 시작할 수 있는 사진행위를 다양한 핑계를 대며 기피한다. 상층계급들은 사진을 저속한 행위로 간주하며 기념사진이나 가족사진을 남기기 위한 행위로만 받아들인다. 사진의 전통적 기능들만을 인정하는 것이다. 반면에 문화적이고 미적인 활동들을 갈망하며 스스로를 과시하고자 하는 성향을 가지는 중간계급들은 기념사진이나 가족사진 같은 사진의 전통적 기능들을 위해 사진을 찍는 것을 거부하며 사진행위를 예술행위로서 이해하려고 한다. 마지막으로 사물

4) ≪구별짓기≫에 나타나는 직업 카테고리의 분류는 ≪중간예술≫에서보다 더 세분화돼 제시된다. 예를 들어 사진과 관련해 부르디외는 소부르주아지를 수공업자와 소상인, 사무원과 중간행정관리, 기술자, 교사, 신흥 소부르주아지로 분류한다.

이나 행위의 실용성을 중시하는 성향을 가지는 민중계급들에게 있어서 좋은 사진은 기념할 만한 사물을 정확히 찍은 사진이며 아름다운 사진은 아름다운 사물을 찍은 사진이다. 민중계급들에게 있어서 사진행위는 사회적 기능을 수행하는 의례적이고 예외적인 행위로서만 존중된다. 특히 사진의 사회적 기능을 강조하는 농부는 휴가를 와서 사진기를 들고 어슬렁거리는 도시 중간계급 사람들의 태도를 비판적인 눈으로 바라본다.

따라서 상층계급들과 민중계급들은, 서로 이유는 다르지만, 사진행위를 전통적인 사회적 기능들을 수행하는 행위로 한정시켜 보려는 태도를 가지며 중간계급들은 미적인 의도를 가진 사진행위에 가치를 부여하려는 태도를 보여준다. 이처럼 사진과 사진행위에 대해 가지는 서로 다른 태도들을 통해 각 계급은 스스로를 다른 계급들과 구분한다. 그리고 사회과학자에게 있어서 이러한 태도들의 차이는 여러 계급들을 구분하도록 도와주는 지표가 된다 그리고 사진행위는 각 계급이 스스로의 위치를 강화하거나 계급 상승을 꾀하는 투쟁의 장을 제공한다. 게다가 사진이 가진 특성상, 사진행위는 이러한 투쟁의 모습을 가장 잘 드러내주는 것들 중의 하나이다.

사진만큼 흔한 것은 아무 것도 없다. 왜냐하면 싼 사진기와 손쉬운 조작이 있고 그것을 사용하는 경향(단지 적성뿐만이 아니라)은 학습이나 교육의 산물이 아니기 때문이다. 그리고 이처럼 접근이 용이한 행위에 가치를 부여하려는 의도는 반드시 일상적 행위에 대해 적어도 부정적인 생각을 갖는다. 계층화된 사회의 여러 집단들은 사진행위를 다른 규범들에 복종시킬 수 있는데 이 규범들은 적어도 공통적으로 가장 일상적 행위를 지배하는 규범과 (다르게) 차이가 있다. 그래서 사진은 '차이를 위해 차이를 추구'하는 논리를, 또는 문화적 행위를 그 자체로 그 자체를 위해 즐기는 것이 아니라 그것에 열중하는 집단들과의 관계의 형태로서 즐기는 속물 근성을 추구하는 논리를 관찰할 수 있는 좋은 기회를 제공한다 (Bourdieu, 1965, p. 73).

### 2) 미적 취향 판단에 대한 분석

사진은 특정한 구도나 형태를 가지고 표현된 재현물이라는 점에서 미적인 속성을 가진 것으로 여겨진다. 사진은 가족사진과 같은 형태로 특정한 사회적 기능을 수행하기도 하지만 미적인 판단을 필요로 하는 작품으로 간주되기도 한다. 따라서 사진이 수행하는 전통적인 사회적 기능과는 별도로, 사진에는 미적 취향 판단의 문제가 결부된다. 부르디외가 보기에 미적 취향이라는 것은 서로 다른 경제적 자본, 문화적 자본을 가진 사회 집단들의 차이를 드러내는 또 하나의 지표이다. 미적 취향은 개인적인 문제가 아니라 집단의 에토스를 드러내는 구조화된 규범의 문제이기 때문이다.

부르디외에 의하면, 상층계급들에 의해 소유되고 사회적으로 지배적인 위치를 차지하는 미적 규범들에 얼마나 일치하는가에 따라, 즉 지배적 규범들에 의해 얼마나 인정되는가에 따라 문화적 행위들은 세 가지로 구분된다. 우선 회화, 조각, 음악, 문학처럼 완전히 인정된 장르들이 있다 이들은 학교교육을 통해 전수된다. 다음이 완전히 인정되지는 못하고 인정되기 위해 투쟁하는 영화, 사진, 재즈, 대중음악 등의 장르가 있다. 이들은 비평가들이나 동호회 등에 의해 평가되고 전수된다. 그리고 마지막으로는 전혀 인정받지 못하는 의상, 화장, 요리, 장식, 실내장식, 스포츠 경기 등의 장르들이 있다. 이러한 분류에 따르면, 사진은 순수미술의 영역에 들어가지 못한 채 아직 공인받지 않은 중간예술(art moyen)이다. 그리고 사진이 중간예술이라는 모호한 지위를 갖는다는 것은 사회적 계급들 간의 관계가 사진과 사진행위를 통해 보다 갈등적인 방식으로 드러날 수 있는 기회를 제공한다.

사진을 중간예술로 보는 부르디외의 생각은 ≪구별짓기≫에서도 그대로 이어진다. ≪구별짓기≫에서 부르디외는 고전 음악, 미술, 문학에서부터 영화, 사진을 거쳐 가구, 스포츠, 의상에 이르기까지 여러 문화적

산물들에 대한 여러 계급들의 취향이 서로 어떻게 다르며 그러한 취향의 표출을 통해 각 계급이 어떻게 자신을 다른 계급과 구분하고 사회적 장에서 유리한 위치를 점하기 위해 투쟁하는지를 보여준다. 이 과정에서 사진은 여전히 칸트 식의 순수 미학을 거부하는 민중계급들의 미적 규범들을 가장 잘 드러내는 전형적인 중간예술의 하나로 파악된다(Bourdieu, 1979, pp. 31-67).

이처럼 사진을 중간예술이라고 할 때 사용되는 중간(moyen)이라는 형용사는 여러 의미로 해석될 수 있다. 우선은 위에서 살펴봤듯이 공인된 순수 예술과 실용 기술 사이에 위치한 완전히 공인되지 못한 예술이라는 의미에서 해석될 수 있다. 다음은, 사진이 사진행위를 하나의 예술 활동으로 간주하려는 경향을 가진 중간계급들이 적극적으로 사용하는 매체라는 의미에서 해석될 수 있다. 즉 중간계급의 예술이라는 의미로 해석될 수 있다. 또 미학적 관점에서 볼 때, 좋지도 않고 나쁘지도 않은 보통의 미적 생산물이라는 의미로 해석될 수 있다. 그리고 보통 사람이라면 누구나 접근할 수 있는 평범한 매체라는 의미로도 해석될 수 있다.

결국 중간예술로서의 사진은 순수미학(esthétique pure)의 규범들을 추구하지만 끊임없이 대중미학(esthétique populaire)의 관점에서 해석되는 특수한 모습을 보여준다. 이러한 이유로 부르디외는 ≪중간예술≫에서, 그리고 ≪구별짓기≫에서 계속해서 순수미학과 대중미학을 조직적으로 대립시킨다. 순수미학이란 칸트의 미학적 개념을 수용하는 것으로, "기쁘게 하는 것(ce qui plaît: 이성 있는 동물로서의 인간이 느끼는 아름다움의 쾌락)"과 "기쁨을 만드는 것(ce qui faire plaisir: 이성이 없는 동물들이 느끼는 쾌적함의 쾌락)"을 구별하며 "무욕(désintéressement)"의 상태에서 미적인 발견에 도달하는 것이다. 이때 아름다움은 목적 없는 궁극목적(finalité sans fin)으로서 간주된다. 따라서 순수미학은 사회적으로 조건지어지지 않은 아름다움을 추구하며 모든 계급들과 사회들에 보편적인 아름다움을 제시한다고 여겨진다. 그런데 부르디외가 보기에 이러한 순수미학의 규범들은

상층계급들이 소유하며 교육에 의해 획득된다는 점에서 교양 있는 문화(culture savante)를 구성한다. 이처럼 순수미학의 규범들이 교육에 의해 획득되며 상층계급들에 의해 추구된다는 점에서 칸트의 생각과는 달리 순수미학도 특정한 사회적 경험을 전제로 한다.

대중미학은 사회적으로 조건지어진 대중적 경험에 의해 생산되는 것이다. 이것은 사진을 그 자체로 평가하기보다는 사진이 행하는 사회적 기능에 의거해 사진을 평가한다. 즉 일정한 사회적 기능을 수행하지 않는 사진은 무의미한 사진이다. 따라서 공동체의 가치와 규범 체계에 따라 사회적으로 인정된 대상을 보여주는 것이 좋은 사진이다. 결국 사회적으로 인정된 대상을 가장 전형적인 방식으로 사실적으로 재현하는 사진이 좋은 사진이 되는 것이다. 사진의 아름다움을 판단하는 기준은 사진이 재현하는 대상의 적절성, 대상의 객관적이고 사실적인 묘사, 대상을 재현하는 전형(stereotype)화된 방식, 그리고 사진 해독의 용이성 등이다. 아름다운 사진이란 아름다운 것을 찍은 사진이며 아름다운 것이란 사회적으로 아름답다고 인정된 것이다. 즉 미적 규범을 사회적 규범과 일치시키는 것이다. 이러한 대중미학은 주로 민중계급들이 가지는 미학으로 사회적 기능에 의해 아름다움을 평가하는 기능적 미학(esthétique fonctionnelle)이며 관습적이고 전형화된 시각으로 사진을 구분하는 총칭적 미학(esthétique générique)이다.

부르디외는 이처럼 순수미학과 대중미학을 대립시키면서 순수미학은 교육을 통해 전수되는 제도적으로 공인된 미학으로 사회적으로 지배적인 위치를 차지하는 반면 대중미학은 일상적인 경험을 통해 형성된 암묵적인 미학으로 조직적인 체계를 가지지는 않지만 순수미학에 반대하며 아름다움에 대한 나름대로의 판단 기준들을 갖는다고 본다. 순수미학자들이 보기에는 대중미학은 미학이 아닌 것(anti-esthétique)일 수 있지만, 사회과학자의 관점에서 본다면 대중미학은 암묵적인 원칙과 규칙 체계를 통해 미적인 것과 미적이지 않은 것을 판단한다는 점에서 여전히 하

나의 미학이다. 즉 누구도 아무거나 사진 찍지는 않는다는 것이다.

사진은 그것의 기술적 속성 때문에 대단히 사실적인 이미지를 만들어 낸다. 이것은 사진이 자연적 사실주의를 선호하는 민중계급들의 가치체계와 일치한다는 것을 의미한다. 즉, 회화나 조각 같이 공인된 예술 장르들과는 달리 사진은 교육을 통해 획득되는 미학적 지식이 부족하더라도 나름대로 감상하고 평가할 수 있는 장르이다. 바로 이점 때문에, 공인된 미적 규범의 소유자들인 상층계급들은 사진을 폄하하고 사진행위를 기피한다. 하지만 바로 같은 이유 때문에, 중간계급들은 사진을 자신들의 주요한 예술활동 수단으로 삼는다.

중간계급들은 민중계급들의 대중미학의 규범들을 의도적으로 거부하면서 사회적 기능으로부터 해방된 사진을 찍으려 한다. 중간계급들은 순수미학의 개념들을 빌어 사진을 평가하고 자신들의 사진행위를 정당화한다. 그들은 동일한 대상들을 다르게 찍기보다는 다른 대상들을 찍으면서, 그리고 새로운 의미를 도입하기보다는 전통적 기능들을 거부하면서 자신들의 예술적 의도의 독창성을 표명하려고 한다.

반면에 상층계급들은 예술 활동으로서의 사진행위를 거부하며 사진을 전통적인 사회적 기능을 수행하는 수단으로 보려 한다. 그들이 사진행위를 예술활동으로 간주할 때조차도 사진행위에 열광적으로 몰입하기보다는 회화와 같은 다른 예술활동에 대해 가지고 있는 그들의 미적 규범들을 응용해보는 부차적인 활동으로 파악한다.

민중계급들은 사진행위를 전통적인 사회적 기능의 수행이라는 관점에서 바라보며 그러한 기능을 수행하지 않는 사진은 무의미하다고 평가한다. 이러한 대중미학의 확고한 지지자로서 민중계급들은 순수미학을 지향하는 사진에 대한 거부감을 드러낸다. 하지만 그들도 순수미학이 가진 지배적인 위치를 인식하고 있으며 순수미학을 완전히 부정하지 못한다. 따라서 순수미학을 완전히 부정하지도 못하고 자신들의 미학을 지배적인 것으로 만들 수도 없기 때문에 민중계급들은 종종 사진에 대해

이중적인 판단 기준을 갖는다. 즉 "그 사진은 아름답지만 내가 좋아하는 스타일은 아니에요"라는 식으로 순수미학의 관점에서 본 사진의 아름다움을 인정하지만 그것을 자신의 평가로서 수용하는 것은 거부하는 것이다.

이처럼 사진을 둘러싼 순수미학과 대중미학의 대립을 통해, 부르디외는 여러 계급들의 에토스를 밝힘과 동시에 순수미학이 사회적 조건으로부터 자유로운 보편적 미학이 아니라는 것을 보여준다.

## 4. 부르디외의 사진행위 분석에 대한 평가

사진과 사진행위에 대한 부르디외의 분석은 지금으로부터 35년에서 20년 정도 과거의 상황에 대한 분석이며 프랑스라는 특수한 지역에서 전개된 상황에 대한 분석이다. 이처럼 부르디외의 분석이 우리와 시간적, 공간적으로 거리를 두고 있다는 사실로부터 대단히 흥미로운 관찰이 가능해진다. 왜냐하면 부르디외는 문화적 산물에 대한 사람들의 취향을 분석한 자신의 분석틀이 시간과 장소에 관계없이 어느 정도 동일하게 적용될 수 있다고 믿는 것처럼 보이기 때문이다.

부르디외는 ≪구별짓기≫에서 사용된 자료들이 낡은 것이라는 지적에 대해 "연구의 목적은 역사를 가로지르는 불변의 것(invariants trans-historiques)들을, 또는 상대적으로 안정적이고 지속적인 구조들 사이의 관계들의 집합들을 발견하고자 하는 것이다. 이러한 관점에서 자료들이 5년이나 15년 지난 것이라는 것은 별로 중요하지 않다"고 대답한다 (Bourdieu, 1992, p. 57). 또한 그는 프랑스라는 특정한 공간에서의 행위들에 대한 연구라는 것도 연구의 보편적 타당성을 훼손시키지 않는다고 본다. "마찬가지로, 내가 1960년대에 당시의 지배적 생각(그리고 특히 미국을 사회적 유동성의 천국으로 보는 끈질긴 신화)과는 반대로 묘사한 재생산

메커니즘들이 미국, 스웨덴 또는 일본과 같이 다른 국가들에서 작동한다는 것을 보여주는 책이나 논문이 매주 출간되고 있다"(Bourdieu, 1992, p. 58).

이러한 시간과 공간의 특수성을 뛰어 넘는 보편적 구조에 대한 추구는 정도의 차이는 있지만 사회과학 일반이 추구하는 것이기 때문에[5] 부르디외를 역사를 무시하는 구조주의자라고 쉽게 치부할 수는 없다. 실제로 부르디외 자신도 "모든 사회학은 역사적이어야 하며 모든 역사학은 사회학적이어야 한다"고 밝히고 "구조적 역사학(histoire structurale)"이라는 명칭 하에 구조의 재생산과 변화를 모두 드러내 보여줘야 한다고 주장한다(Bourdieu, 1992, p. 67).

그런데 부르디외가 주장하는 구조의 지속성과 보편성을 어느 정도 인정한다고 해도, 특수한 시간과 공간에서 도출된 구조를 그와는 다른 시간과 공간에 도입할 때는 그 구조의 적합성에 대해 의문을 제기해보는 것이 반드시 필요하다. 특히 부르디외가 분석한 사진행위의 경우, 그 사진행위 자체를 가능하게 만드는 매체인 사진이 기술적 물체로서 사회적 변화와는 구분되는 별도의 기술적 변화를 겪는다는 것이 큰 변수로 작용한다. 이러한 이유로, 사진행위에 대한 부르디외의 분석을 무비판적으로 수용하는 것은 문제가 있는 일이며 현재의 변화된 상황 속에서 그 분석의 적절성을 다시 고려해야 할 필요가 있다.

### 1) 사진 기술의 발전이 야기한 문제들

사진과 사진행위의 경우, 적어도 발달한 산업 사회에서는 실제로 부르디외가 그것들을 분석했던 1960년대 이후 많은 변화를 겪었다. 우선 많은 기술의 발전이 있었다. 칼라 필름은 이제 더 이상 부르디외가 분석했

5) 모든 것이 특수하다면 일정한 이론 틀들과 개념들을 공유하는 사회과학 자체가 불가능하다.

던 시대처럼 비싸고 접근하기 어려운 재료가 아니다. 칼라필름은 일상적인 것이 됐고 오히려 흑백 필름이 몇몇 아마추어나 직업사진가들의 전유물이 되었다. 값비싼 사진기들도 여전히 존재하지만 저렴하고 성능 좋은 사진기들이 대량 보급됐고 일회용 사진기들도 등장해 일상적으로 쓰인다. 따라서 이제 경제적 이유로 사진을 찍지 않는다는 핑계는 더 이상 가능하지 않게 되었다.

이처럼 사진기가 진기한 물건이 아니라 일상적인 물건이 됨에 따라 사진기는 더 이상 호사가나 도시인의 상징이 되지 않는다. 사진도 아주 쉽게 찍고 소유할 수 있는 것이 되었다. 사람들은 이제 첫 영성체나 결혼식 등 특별한 가족 행사가 아니더라도 아주 일상적인 생활 속에서 아이들, 친구들, 연인들, 가족들의 사진을 찍는다. 특별한 행사를 성대히 기리고 가족의 결속과 통합을 확인, 과시하는 수단으로서 사진이 갖는 사회적 기능은 많이 약해졌다. 결혼식과 같은 특별한 행사에서 사진이 수행하는 의례적인 역할은 여전히 중요하게 인식되지만(Lewis, 1998), 비디오 카메라가 일상화되면서 사진이 수행하던 사회적 기능을 비디오 카메라가 대신하는 일이 많아졌다.

또 디지털 카메라와 컴퓨터 기술의 발달로 컴퓨터로 사진을 편집하고 색과 형태를 마음대로 조절해서 인쇄하거나 이메일을 통해 전송하는 일이 일반화되고 있다. 이처럼 쉽게 사진을 수정할 수 있게 되고 그림이나 무늬로 사진을 장식하는 것이 쉬워지면서 이를 이용하는 스티커 사진기와 같은 자동 기계가 등장함에 따라 사진은 오락 수단의 하나가 되었다.

이와 같은 사진 기술의 발달로 사진이 보관되고 전시되는 방식도 크게 달라졌다. 전통적인 사진첩이 차지하는 위치가 점점 줄어들고 있다. CD-ROM이나 인터넷 홈페이지가 사진첩을 대신하기 시작했다. 사진을 액자에 담아 벽이나 책상 위에 전시하는 전통적인 전시 방식 외에 열쇠고리, 옷, 쿠션 등에 사진을 인쇄해 사용하는 일이 일상화되었다. 특히 스티커 사진의 등장으로 휴대전화나 책, 수첩 등 일상적인 생활용품들

위에 사진을 부착하는 일이 빈번히 일어난다. 편지 봉투 위에 우표와 함께 자신의 사진을 붙여 발송하는 일도 있다.[6]

이처럼 사진 기술의 발달은 사진을 이용하는 여러 형태들을 변화시켰다. 부르디외가 사진행위를 분석할 때 사용했던 주요한 변인들인 지역(농촌과 도시), 경제적 능력(수입), 필름의 종류(흑백과 컬러), 사진기의 소유 등이 갖는 중요성이 많이 줄어들 수밖에 없는 것처럼 보인다. 또한 부르디외가 그토록 강조했던 사진의 전통적인 사회적 기능도 약해진 것처럼 보인다. 사진의 전통적인 사회적 기능이 약해지는 대신에 오락적 기능과 장식적 기능이 새롭게 나타나고 있다. 아마도 이러한 점이 역설적이게도 예술매체로서의 사진의 지위를 만들었는지도 모른다. 또한 디지털 기술이 사진기술에 적용됨으로써 사진의 자유로운 편집과 수정이 가능해짐에 따라 객관성이라는 사진 고유의 속성, 또는 사람들의 믿음에 큰 변화가 불가피해졌다. 이러한 변화가 또한 사진이 행해오던 여러 사회적 기능들을 약화시키는 데 기여하고 있다.

2) 예술영역의 변화

사진의 전통적인 사회적 기능이 약해지는 현상은 예술영역 안에서의 사진의 위상 변화와 맞물려 나타난다. 부르디외는 사회적 기능을 수행하는 가족사진은 순수미학에 의해 예술 사진과 명확히 구분되는 현상이 관찰된다고 주장했다. 즉 사진의 사회적 유용성에 가치를 부여하는 민중계급들은 사회적 기능을 수행하지 않는 사진을 무의미하다고 보는 반면에, 사진 자체의 아름다움을 추구하는 탐미주의자들은 사회적 기능을 수행하는 사진(가족사진이나 기념사진들)에 예술적 가치를 부여하는 것을 거부한다는 것이다.

---

6) 최근에 프랑스 우체국은 개인의 사진을 우표로 제작해 주는 서비스를 시작해 인기를 끌고 있기도 하다.

그런데 최근의 사진전시회들에서는 전형적인 가족사진, 기념사진, 관광사진 등 전통적인 사회적 기능을 수행한다고 간주되는 사진들이 예술작품으로서 전시되고 있다. 대중미학이 중시하는 가치들인 정면성(frontalité)[7], 명확하고 정확한 사실적 재현 등을 명시적으로 표방하는 가족사진 등이 예술작품의 지위를 가지고 순수미학의 전유 공간인 공인된 미술관의 벽에 걸리고 있는 것이다.[8]

가족사진은 전통적인 사회적 기능을 수행하기 때문에 순수미학의 영역에 포함될 수 없다고 여겨졌지만 이제는 그러한 사진들이 공인된 예술작품으로서 공인된 전시 공간에서 전시될 뿐만 아니라, 사진자체가 순수예술의 한 분야로 인정되고 있다. 이제 현대 예술영역에서 사진은 전혀 무시할 수 없는 예술매체로 자리 잡았다. 대학과 예술학교에서 사진을 가르치기 시작한지 오래됐고 비평가나 사진가들은 사진의 예술성을 억지로 증명할 필요를 더 이상 느끼지 않는다. 따라서 이제 더 이상 사진을 부르디외가 내세웠던 중간예술이라는 이름으로 부를 수가 없게 된 것처럼 보인다.

순수미학에 의해 배척된 채, 대중미학의 요구들을 충족시키는 매체로 머물기는커녕, 사진은 오히려 순수미학의 기존 개념들을 파괴, 전복시키고 현대 미학을 새롭게 재구성했다. 사진이 가지고 있는 기계적 속성들은 동일한 복제품들을 무한히 생산할 수 있도록 하고 결국은 예술작품 창작에 있어서 작가의 창조성이나 원본의 아우라 등, 기존 미학의 주요한 근거가 되는 개념들을 파괴한다. 이러한 이유로 사진은 예술의 위기를 불러왔으며 동시에 새로운 미적 가치들을 생산해냄으로써 현대 미학의 중심에 서게 되었다(Krauss, 1984, pp. 49-68).

---

7) 대상의 정면을 표현하는 미적 형식. 사진의 경우, 똑바로 서서 카메라를 정면으로 바라보고 찍힌 모습.

8) 예를 들어 대표적인 가족사진 전시회로 미국 뉴욕의 Museum of Modern Art에서 1991년 9월 26일부터 12월 31일까지 열린 <Exposition Pleasures and Terrors of Domestic Comfort>가 있다.

크라우스(Krauss, 1999)는 사진이 순수예술 분야에 성공적으로 진입하기 시작한 것을 1960년대부터라고 본다. 사진은 이미 20세기 초에 유럽의 아방가르드 예술가들, 소련의 구성주의자들에 의해 본격적인 예술매체로서 다뤄지기 시작했고 1930년대에는 발터 벤야민(Walter Benjamin)에 의해 미학적 관점에서 분석되었다. 하지만 사진이 본격적으로 예술계와 학계의 주목을 받기 시작한 것은 1960년대부터이다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 사진에 관련된, 아직까지도 큰 영향력을 가진, 여러 에세이들을 저술하기 시작했고 로버트 프랭크(Robert Frank), 윌리엄 클라인(William Klein) 등을 필두로 많은 사진가들이 예술영역에서 큰 반향을 불러일으키며 등장했다.

이처럼 1960년대 이후 사진은 본격적으로 이론적 분석 대상이 되면서 순수예술 영역에 진입했다. 기호학의 발달로 사진이라는 매체에 접근할 수 있는 분석도구들이 제공되면서 사진은 언어, 문학, 회화 등과 동일한 지위를 가지는 주요한 이론적 접근 대상이 되었다. 제2차 세계대전을 겪으면서 양산된 전쟁사진들은 다큐멘터리로서의 사진의 위상을 각인시켰고 인간의 고통, 슬픔, 즐거움, 희망 등은 물론 시대정신을 표현할 수 있는 매체라는 인정을 받게 되었다. 사진의 기계적 복제성은 예술작품은 단일한 작가의 창조적 영감을 통해 생산된 유일한 것이라는 순수미학의 예술관을 파괴하며 예술 개념에 대한 본질적인 문제를 제기했다. 사진의 영향으로, 예술가란 아름다움을 창조하는 사람이 아니라 예술의 본질에 대해 질문을 던지는 사람이라는 인식이 형성되었다. 따라서 사진은 개념예술(conceptual art)의 등장과 발전에 기여했다.

사진이 이처럼 예술작품으로 인식됨에 따라 사진의 사회적 기능은 더욱 더 잊혀진다. 벤야민이 말했듯이, "어떤 물체가 예술작품으로 보여지는 순간부터 그 물체는 원래대로 기능하는 것을 완전히 멈춘다. 이러한 이유로, 예술작품의 특수한 효과에 있어서, 현대인은 기능적 맥락에서 벗어난, "그 맥락에서 떨어져 나온, 또는 폐품 처리된" 물체들의 경우에

더 많은 효과를 경험할 것이다"(Benjamin, 1991, pp. 179-180).

### 3) 사회구조는 변하지 않는가?

기술과 경제의 발달로 오늘날 사진은 더 이상 일정한 경제력을 가져야 접근할 수 있는 예외적인 물체가 아니며 예술영역에서도 확고한 위치를 구축했다. 사진의 사회적 기능도 많이 축소되었다. 사진에 대한 사회적 규정 또한 변했다고 할 수 있다. 그렇다면 사진과 사진행위에 대한 부르디외의 분석은 오늘날 더 이상 의미가 없는 것이 됐는가? 그것은 단지 죽어버린 고전일 뿐인가?

문화적 산물의 사용이 시대에 따라 변한다는 것을 부르디외가 모르지는 않는다. 1989년 일본에서 열린 한 강연회에서 부르디외는 이렇게 말한다. "몇몇 사람들은, 예를 들어, 테니스나 심지어 골프가 오늘날 더 이상 예전처럼 지배적인 지위들과 독점적으로 결부돼 있지 않다는 사실에서 우리가 제안한 모델—이 모델의 다이어그램은 구성된 계급들의 공간과 행위들의 공간 사이의 대응관계를 제시하면서 비유적이고 개관적인 형상을 보여준다—이 거부되는 모습을 발견하고자 할 것이다"(Bourdieu, 1994, p. 19). 분명 사회와 시대에 따라 문화적 산물들에 대해 각 계급들이 부여하는 의미와 사용 방식은 변화한다. 하지만 그러한 변화가 사회적 공간(espace social) 속에 위치한 개인이나 계급의 자리가 가진 근본적 속성의 변화를 의미하는 것은 아니다. 중요한 것은 다른 개인, 다른 계급들과의 관계 속에서 특정한 문화적 산물의 사용과 그것에 대한 태도가 특정한 사회, 특정한 순간에 특정한 개인 또는 계급의 사회적 공간 속에서 차지하는 위치와 상관 관계를 맺는가 하는 것이다.

따라서 이러한 부르디외의 생각에 따른다면, 사진의 사용이나 사진의 지위 그리고 사진행위에 부여되는 의미가 변화했다는 것이 경제적 자본과 문화적 자본이라는 두 개의 축에 의해 만들어지는 사회적 공간 속에

서의 계급들의 관계 자체를 변화시키지는 않는다. 사진이 공인된 순수 예술의 영역에 들어가게 된 것은 중간계급들이 확장되고 다양화됐으며 전반적 교육 수준이 향상된 결과일 수 있다. 하지만 여러 계급들은 여전히 사진과 사진행위를 매개로 서로 간의 차이를 확인하고 대립한다.

대응분석(Correspondence Analysis)을 이용해 사회적 계급들과 문화적 산물들 사이의 관계를 조사한 부게니히와 므니히(Wuggenig & Mnich, 1994)의 연구에 따르면, 각각의 사회적 계급들은 특정한 문화적 산물들과 밀접한 관계를 맺는다. 즉, 사회적 계급들에 따라 선호하는 문화적 산물들이 다른 것이다. 예를 들어 책이나 조각작품은 학술적이고 지적인 직업을 가진 사람들과 밀접한 관계를 맺고 있으며 사진과 음악 기구들은 신중간계급(상징적 재화와 서비스를 제공하는 직업종사자들)과 밀접한 관계를 맺는다. 이 연구는 비록 완전하지는 않지만, 적어도 문화적 산물들이 사회적 계급들을 구별짓는 기호로 여전히 기능한다는 것을 보여준다. 게다가 사진은 여전히 중간계급들이 선호하는 문화적 산물이다.

따라서 사진과 사진행위를 통해 여전히 여러 사회적 계급들은 서로를 구별하면서 계급으로서 존재할 수 있다. 왜냐하면 사회적 계급들은 고정된 실체로서 존재하는 것이 아니라 사회적 공간 안에서의 역할 관계에 따라 매 순간 형성되는 것이기 때문이다.[9] 부르디외에게 있어서, 계급들

9) 각각의 단어는 특수한 역사적, 사회적, 문화적 상황에 따라 객관적이고 기술적인 의미 외에 여러 다른 정서적 의미들을 가질 수 있다. 번역의 어려움 중의 하나는 특정한 사회에서 쓰이는 언어를 다른 사회의 언어로 대체하면서 그것이 갖는 정서적 의미까지 완벽히 표현할 수는 없다는 것이다. 따라서, 특정 단어들에 포함된 정서적 의미가 그 단어를 사용하는 텍스트의 의미를 해석하는데 장애물이 될 수 있다. 현대사에서 한국 사회가 겪은 치열한 이념대립으로 인해 계급(classe)이란 용어는 특수한 정서적 의미를 가지게되었다. 계급에 부여된 이러한 정서적 의미가 부르디외의 작업을 이해하는데 일정한 왜곡을 가져온다. 부르디외의 글을 앞에 두고 던지는 "한국 사회에서 아직도 계급을 이야기하는가?"라는 질문은 한국 사회에서 계급이란 용어가 얼마나 특수한 의미를 가지는가를 보여준다. 사회과학에서 계급(classe)은 특정한 속성들을 공유하는 개인들의 집단을 가리키는 중립적인 용어이다. 각각의 연구자들은 자신들의 연구들에 따라 계급 개념을 나름대로 규정해

은 사회적 관계 속에서 포착 가능한 것이며 특정한 장 속에서 더 많은 자본과 더 유리한 지위를 차지하기 위해 투쟁할 때만 존재를 확인할 수 있다. "존재하는 것은 사회적 공간, 차이들의 공간이다. 그 공간 안에서 계급들은 주어진 것이 아니라 만들어야 할 어떤 것으로서, 점선으로 그려진 일종의 잠재적 상태로 존재한다"(Bourdieu, 1994, p. 28).

사진이 사용되는 환경, 사진행위에 부여되는 의미, 사진에 대한 사회적 규정은 바뀌었지만 사진과 사진행위를 둘러싼 계급들 간의 차이가 여전히 드러난다는 점에서 부르디외의 작업은 오늘날에도 충분히 고려될 만한 가치가 있다. 하지만, 부르디외의 분석은 사진과 사진행위의 변화를 예측해낼 수 없다는 문제점을 가진다. ≪중간예술≫은 부르디외의 비교적 초기 연구서이기 때문에 분석과정에서 문화적 자본, 장(champ), 아비투스와 같은 부르디외 고유의 개념들이 명확히 규정된 채 사용되지는 않는다. 하지만 사진행위를 통해 나타나는 사회적 계급들간의 차이를 경제적 수준, 교육 정도 등의 변인과 관련해 설명하고 있다는 점에서 그의 전반적인 이론틀을 따르고 있다고 볼 수 있다. 따라서 이러한 문제

---

사용한다. 맑스에게 있어서 계급은 생산수단의 소유자와 노동력의 제공자라는 속성을 가진 집단들로 구분되며, 베버에게 있어서 계급은 유사한 이해관심들(interests)을 보여주는 동일한 상황에 처한 개인들의 집단이다. 부르디외에게 있어서 계급은 사회적 행위자들의 태도나 행동들을 결정하는 관계들이 만나는 장소이다. 따라서 계급이란 용어를 사회주의(또는 공산주의)의 이념 용어로 협소하게 받아들이며 계층(stratification)이라는 용어와 대립하는 개념으로 쓰는 것은 지나치게 경직된 한국 사회의 지적 풍토에서 비롯된 것이다. 엄밀히 말하면, 계층과 계급은 서로 대립하는 개념들이 아니다. 굳이 개념에 따라 사회적 이론들을 구분한다면, 계층이 가진 사회학적 함의와 구분되는 사회학적 함의를 가진 개념은 계급투쟁이다. 그리고 부르디외가 지향하는 것은 이 두 개념에 의해서 대표되는 사회학적 관점들이 갖는 한계를 극복하는 것이다. 이렇기 때문에, 부르디외가 사용하는 계급이란 용어를 무조건 맑스적인 개념으로 이해하게 될 경우, 부르디외의 논지를 오해할 위험이 있다. 부르디외가 계급(classe)이라는 용어를 거의 항상 복수(classes)로 사용하며 계급 분파들(fractions)이라는 개념을 자주 사용한다는 것도 이러한 점에서 주목할 필요가 있다. 한국 사회에서 형성된 계급이란 용어에 대한 정서적 의미를 제거하고 부르디외의 글을 읽을 필요가 있다.

는 부르디외의 이론 전반이 갖는 문제라고도 할 수 있다.

부르디외는 장(champ) 안에서의 경제적, 문화적, 사회적, 상징적 자본에 따른 계급들의 분화와 투쟁을 설명한다. 부르디외는 장 안에서의 개인과 집단들 사이의 상호관계를 대립적인 투쟁의 게임으로 보고 있다. 자원의 불평등한 분배 속에서 개인은 자신이 속한 장에서 불평등하게 소유한 각각의 문화적 자본, 경제적 자본, 사회적 자본 등에 의해 결정되는 자신의 지위에 맞는 전략을 세워 경쟁하고 대립한다. 그런데 문제는 이러한 행위자의 투쟁 전략이 아비투스로부터 발생하며 이 아비투스는 구조에 의해 형성된다는 것이다.

부르디외의 설명에 따르면 기본적으로 실천이란 것은 상황과 아비투스 사이의 변증법적 관계의 산물이다. 아비투스란 지속적인 성향들의 체계이며 과거의 모든 경험들을 통합하면서 매순간마다 인지와 평가와 행동을 결정하는 구조화된 실천감각이다. 즉 아비투스는 일정한 방식의 인지와 판단과 행동의 성향 체계로 개인의 일상생활을 통해 구조화되고 육화된 것이다. 개인의 일상적인 실천 행위를 통해 구조화된다는 점에서 아비투스는 전환이 가능한 것이라고 부르디외는 주장한다. 하지만 동시에 개인은 아비투스를 통해 일상적 행위를 한다. 즉 아비투스가 일상적 행위들을 구조화하는 것이다. 아비투스는 객관적 관계들과 개인적 행위들 사이의 매개물로서 위치함으로써 객관적 조건들이 내면화된 것인 동시에 개인 행위들의 조건들인 것이다. 따라서 객관적인 규칙의 체계와 직접 관찰이 가능한 행위체계 사이에 아비투스가 위치한다. 특정한 상황 속에서 개인은 아비투스를 기반으로 해서 자신의 자본을 동원하고 특정한 행위를 한다.

사회적 공간 안에서 각 계급들은 보다 유리한 위치를 점하려 한다. 민중계급들은 그들의 지위를 상승시키려 하고 상층계급들은 민중계급들과의 구별짓기를 통해 자신의 우위를 계속 유지하려 한다. 민중계급들의 지위 상승 노력은 지배적인 상징체계들의 획득을 통해 이루어진다. 그런

데 이러한 상징체계들은 상층계급들이 소유하고 있는 것이며 상층계급들에 의해 체계화된 것들이다. 따라서 민중계급들의 지위 상승 욕구는 상층계급들의 상징체계들을 자신의 것으로 만드는 행위를 통해 구체화된다. 그런데 문제는 민중계급들이 일상생활들을 통해 습득한 아비투스가 그러한 상층계급들의 상징체계와 충돌하면서 그 상징체계의 원활한 소유를 방해한다는 것이다. 결국 상층계급의 상징체계와 충돌하는 아비투스를 가진 개인이나 집단은 그 상징체계를 획득하기 어렵게 되거나 또는 무의식적으로 스스로 그 상징체계를 거부하게 된다.

사진의 경우, 각 계급의 아비투스는 사진과 사진행위에 대한 그 계급의 태도를 결정한다. 상층계급은 사진을 특정한 사회적 기능을 수행하는 것으로 한정지어 생각하려 하고 중간계급은 사진의 그러한 기능을 부정하려 한다. 상층계급 사람들의 경우, 누구나 쉽게 접할 수 있는 손쉬운 매체인 사진이 자신들이 독점하고 있는 순수예술의 영역에 들어오는 것을 거부함으로써 자신들을 중간계급이나 민중계급 사람들과 구분하려 한다. 중간계급 사람들의 경우는, 자신들이 쉽게 접할 수 있는 사진이 순수예술인 회화와 흡사한 형태를 띤다는 사실을 바탕으로 사진에 미적 가치를 부여함으로써 자신들이 쉽게 다룰 수 있는 사진을 순수예술의 영역에 진입시키려 한다. 그것이 자신들이 상층계급에 한층 더 다가가는 것이라고 보기 때문이다. 그런데 이 과정에서 중간계급은 자신들이 생활을 통해 습득한 대중미학적 취향을 의식적으로 거부하고 상층계급의 미학인 순수미학을 적극적으로 수용하려 한다. 이것은 그들을 하층계급과 구분시켜주며 상층계급에 동일시할 수 있도록 만들어주는 기능을 한다. 그럼에도 불구하고 실제로는 중간계급 사람들은 여전히 상층계급 사람들과 다른 방식으로 사진을 평가한다. 반면 상층계급의 미적 취향 체계를 수용할 여력이 없는 하층계급 사람들은 순수미학을 거부하며 대중미학의 가치들을 고수함으로써 자신들의 정체성을 재확인한다.

이러한 부르디외의 설명을 충실히 따른다면, 우리는 사회구조의 변화

가 사실상 불가능하다는 결론에 다다르게 된다. 부르디외는 개인의 행위를 강조하면서 구조화되는 구조(structure structurante)를 말하고 사회구조는 불변의 것이 아니라 다만 상당 기간 지속적인 것일 뿐이라고 주장한다. 또 부르디외는 자신의 이론이 구조가 아비투스를 생산하고 아비투스가 다시 구조를 생산하는 순환적이고 기계적인 모델을 설정한다는 비판에 대해, 바로 그러한 결정론적 모델을 탈피하기 위해 도입한 개념이 아비투스라고 주장한다(Bourdieu, 1992, pp. 106-115). 왜냐하면 아비투스는 열려진 성향 체계이기 때문이다. 하지만 문제는 부르디외의 연구들(적어도 사진행위에 대한 연구들)이 사회적 공간 안에서 행위자들이 아비투스를 기반으로 어떻게 서로 대립하고 사회구조를 재생산하는지는 보여주지만 사회구조가 어떻게 변하는지를 보여주지는 않는다는 것이다. 즉, 열려진 성향 체계로서의 아비투스의 존재를 가시화해 보여주지 못한다.

부르디외의 주장대로라면, 투쟁의 전략은 구조를 극복하는 것이라기보다는 그 구조 내에서 보다 유리한 위치를 차지하려는 투쟁이 될 수밖에 없다. 투쟁에 의해 신분 상승이나 지위 상승을 이룰 수는 있지만 사회구조 자체가 변화하지는 않는다. 칼훈이 잘 지적한 대로 부르디외의 이론은, 부르디외의 바램과는 달리 구조의 재생산 과정은 대단히 잘 설명하지만 구조의 변화 과정은 제대로 설명해내지 못하는 것이다(Calhoun, et al., 1993, pp. 63-72). 즉 부르디외의 이론은 횡적인 시간 단면의 분석에는 대단히 큰 설득력을 갖지만 종적인 시간 변화는 잘 설명하지 못한다. 사진의 경우, 사진의 사회적 기능이 약해지는 현상이나 예술영역으로 사진이 성공적으로 진입하는 현상을 부르디외는 설명해내지 못한다. 아니, 어쩌면 부르디외는 이미 이러한 문제를 인정한 채 분석 당시의 사진과 사진행위를 통제하던 상당히 지속적인 규칙성들을 밝혀내는데 만족했던 것 같다. 부르디외는 ≪중간예술≫의 서론을 이렇게 끝맺는다.

> 사진이 적어도 외면상으로는 엄밀하게 사회학적인 분석들에 대단히 적합하지 않기 때문에, 사진은 '일반 상식'일 뿐인 것을 해독하고자 하는 사

> 회학자가 예언가(visionnaire)가 되지 않으면서도 이미지를 처리할 수 있다는 증거를 만들 수 있는 아주 좋은 기회를 제공한다. 그리고 사회학이 자신들에게 '전망들(visions)'을 제공해주기를 바라는 사람들에게는 막스 베버가 했던 "영화나 보러 가라"는 말 외에 어떤 말을 할 수 있겠나?(Bourdieu, 1965, p. 28)

사회과학자가 미래에 대한 구체적이고 특정한 전망을 제시해줄 수 없다는 것에 대해서는 동의할 수 있다. 하지만, 사회가 변화한다는 사실을 인정한다면, 사회과학자는 사회현상에 대한 분석을 통해 그 변화의 규칙 또는 가능성을 보여줘야 할 것이다. 부르디외는 사회가 변화한다는 것을 인정하고 추상적인 개념들을 통해 그것을 설명하면서도, 정작 그의 구체적인 분석 안에서는 그러한 변화를 보여주지 못한다. 사진의 경우, 기술의 발달에 따라, 필연적으로 사진행위에 대한 사회적 규정들이 변할 수밖에 없음에도 불구하고, 부르디외의 분석 안에는 그러한 기술적 변수에 대한 고려가 없다.

### 4) 사진행위에 대한 부르디외 작업의 역사적 특수성

부르디외가 처음 사진과 사진행위를 분석했던 시기는 1960년대이다. 이 시기는 사진이 이론적 분석 대상으로 구성되면서 예술영역에 성공적으로 진입하던 시기다. 사진이 예술작품의 지위를 얻어가고 사진행위가 예술 행위로서 인정되기 시작하던 시기에 부르디외는 사진의 사회적 기능에 대한 연구에 착수했던 것이다. 이것은 부르디외의 연구가 역사적인 특수성에 의해 조종된 것일 수 있다는 것을 암시한다. 실제로 부르디외의 ≪중간예술≫은 이스트만 코닥 사(Eastman Kodak Company)의 프랑스 계열사인 코닥-파떼(Kodak-Pathé)의 의뢰로 진행된 연구의 결과물을 모은 것이다. 프랑스 최대의 사진관련 기업이 대규모의 연구 프로젝트를 기획, 의뢰했다는 것은 사진에 대한 관심과 소비가 급증하고 있던 당시의 상황을 기업 입장에서는 객관적으로 파악할 필요를 느꼈기 때문일 것이

다. 사진에 대한 사회과학적 연구의 필요성이 대두될 정도로 사진에 대한 사회적, 문화적 관심이 컸던 것이다.

이처럼 부르디외의 연구가 위와 같은 특수한 사회적 조건들 속에서 요구된 것이라면, 그 연구 자체가 사진을 이론적 연구 대상으로 구성하는데 일조하며 동시에 그러한 현상을 반영한다고 볼 수 있다. 사진은 이미 부르디외가 연구대상으로 삼아야 하는 중요한 매체가 됐으며 부르디외는 사진을 사회과학적 연구 대상으로 수용하면서 사진의 중요성을 인정하고 증대시키는 데 도움을 준 것이다. 부르디외의 말을 빌어 부르디외의 행위를 표현하자면, "문화적 적법화(légitimation culturelle)의 독점권을 소유하고 있는 자들, 즉 교수들"(Bourdieu, 1965, p. 137) 중의 한 명인 부르디외가 자신의 문화적 권력을 통해 사진을 문화적으로 적법화하는 데 동참하고 있는 것이다.

더구나 부르디외의 이러한 작업은 학문의 장에서 자신이 실천하는 학문인 사회학과 다른 학문들을 구별지으려 노력한다는 점에서 문화의 장에서 사진을 적법화하려는 시도와 학문의 장에서 사회학의 위상을 높이려는 시도를 모두 포함한다. 부르디외는 ≪중간예술≫에서 심리학, 미학, 기호학으로부터 사회학을 구별지으려 한다. 앞에서 살펴봤듯이, 부르디외는 심리학적 방법이 사진행위를 "욕구"와 "충족"의 관점에서만 바라볼 뿐, 그 욕구와 충족을 결정하는 사회적 규칙들을 염두에 두지 않는다고 비판한다. 부르디외가 보기에 심리학적 분석은 "우리가 그것을 사회학에 의해 파악된 행동들의 규칙성들 안에서 나타나는 요구들과 대조할 때만 그것의 모든 의미를 가질 수 있다"(Bourdieu, 1965, p. 287). 미학(순수미학) 또한 특수한 사회적 경험에 의해 매개되지 않는 보편적 미적 판단을 상정한다는 점에서 비판된다. 기호학적 방법에 대한 비판은 조금 특수한 면을 띤다. 왜냐하면 부르디외와 그의 동료들이 기호학적 개념들을 이용해 사진행위를 분석하면서 동시에 기호학적 방법에 대해 비판하고 있기 때문이다.

≪중간예술≫의 내용 중, 사진과 관련된 기호학적 방법론에 대한 가장 직접적인 비판은 부르디외의 글이 아니라 뤽 볼탄스키의 글인 ≪형상의 수사학(*La rhétorique de la figure*)≫[10]에서 발견된다. 볼탄스키는 사진 메시지의 "내재적 의미 작용에 대한 구조적 분석"에 집착하는 기호학적 방법은 "글로 된 자료나 도상 자료들처럼 죽어 있는 재료들만을 연구하면서 규칙들을 재발견하려 하는 것"이며 그 규칙들을 "변형시키고 축소시키는 것"이라고 비판한다(Bourdieu, 1965, pp. 194-196). 볼탄스키가 보기에, 사진의 의미 작용을 이해하려면 사진을 생산하는 특수한 집단들을 직접 접하고 그들로부터 직접 자료들을 얻어냄으로써 그들이 사진을 생산하는데 사용하는 규범 체계들을 알아내야 한다. 이러한 구체적이고 특수한 모든 자료들을 배제한 채 메시지의 내재적 분석이라는 추상적 작업에만 매달리는 것은 이미 다 알려진 사실들을 재발견하는 일일 뿐이다.

그런데 볼탄스키의 이러한 비판은 바르트 식의 특정한 기호학적 방법을 겨냥한 비판이지 기호학 일반에 대한 부정이라고 보기는 어렵다. 실제로, ≪중간예술≫에서 부르디외와 볼탄스키를 비롯한 부르디외의 동료들은 기호학적 개념들에 의존해 사진의 기능을 설명하고 있다. ≪구별짓기≫에 등장하는 사진의 해석 행위에 대한 부르디외의 분석도 기호학적 분석의 형식을 띤다. 부르디외가 보기에, 사진에 재현된 사람들의 포즈는 그 사람들의 사회적 지위를 드러내는 기호이며, 특정한 사진행위를 선호하는 것은 사회적 계급을 나타내는 기호이다. 또한 사진에 찍혀진 대상을 해석하는 것은 해석자의 사회적 경험에 의해 매개되기 때문에 사진의 내연적 의미(connotation)는 사회적 계급에 따라 변한다.[11]

---

10) ≪형상의 수사학≫이라는 제목 자체가 광고사진을 분석한 바르트의 유명한 논문인 ≪이미지의 수사학≫(Rhétorique de l'image. *Communications* 4, 1964, pp. 40-51)을 볼탄스키가 염두에 두고 있음을 보여준다.

11) 예를 들어 부르디외는 주름 가득한 노파의 손을 찍은 사진에 대한 농부들의 반응에 주목한다. 농부들이 노파의 손에서 보는 것은 정직한 노동이다(Bourdieu, 1965, p. 132). 반면에 파리에 엔지니어들이 이 사진에서 보는 것은 힘든 노동과 가난이다(Bourdieu, 1979, p. 46).

기호학 자체가 "사회적 삶 속에서의 기호들의 역할을 연구하는 과학"(Saussure, 1972, p. 33)으로서 사회 제도나 사회적 규범 등의 사회적 제약들이 어떻게 기호들의 사용과 의미 작용을 규정하는지를 밝히고자 하기 때문에, 기호학은 본질적으로 기호에 대한 사회학적 접근이라고 할 수 있다.[12] 실제로 ≪중간예술≫이나 ≪구별짓기≫에 나타난 부르디외의 분석은 사진과 사진행위가 어떻게 사회적 의미를 전달하는 사회적 지위를 부여하는 기호로서 작용하는지를 보여준다는 점에서 기호학적 분석이라고 할 수 있다. 다만 부르디외는 그러한 기호학적 분석이 구체적인 사회적 상황과 유리되지 않도록 주의한다. 기호학적 방법이 텍스트의 내재적 구조만을 분석함으로써 텍스트의 의미를 추상적이고 보편적인 차원에서 파악하는 것을 비판하는 것이다. 모든 텍스트는 특정한 사회적 계급에 의해 특정한 사회적 공간 속에서 특정한 의미 작용을 한다. 사회학의 임무는 그 의미 작용의 규칙성을 발견하는 것이라고 부르디외는 생각한다. 결국, 통계를 통해 객관적 의미의 분포를 밝히는 작업(사회물리학, physique sociale)과 행위자에 의한 의미의 해석과 조작 과정을 밝히는 작업(사회기호학, sémiologie sociale)의 대립을 극복하고 그 둘을 포괄하는 것이 바로 부르디외가 지향하는 것이다(Bourdieu, 1979, pp. 562-563).

이렇게 부르디외는 다른 작업들에서도 그랬듯이 여기에서도 양적 방법과 질적 방법을 모두 포용하려는 그의 의지를 드러낸다. 하지만 그는 회귀분석보다는 대응분석을 선호하고 사진의 내용분석보다는 사진에 대한 관찰자의 진술 분석을 선호함으로써 양적 분석과 질적 분석, 각각에 대해 일정한 거리를 둔다. 결국 그는 두 가지 방법론 모두를 수용하려 했지만 그 두 가지 모두에 대해 불철저했던 것이다. 그렇지만 그가 이러한 시도를 계속 하고 있다는 사실 자체는 객관주의와 주관주의를 모두 아우르려 했던 베르그송(Bergson) 이후(적어도) 프랑스 지식계의 한 흐름

12) 네이바(Neiva, 1992)는 기호이론에 대한 소쉬르의 꿈은 뒤르켐(Durkheim)을 위시한 프랑스 사회학파의 개념들을 통해서만 가능할 수 있었다고 본다.

속에 부르디외가 위치하고 있다는 것을 보여준다. 그의 이러한 시도가 얼마나 성과를 거뒀는가 하는 것은 또 다른 흥미로운 연구주제가 될 것이다.

## 5. 결론을 대신해서

사진과 사진행위에 대한 부르디외의 분석은 사진에 대한 흔치 않은 사회과학적인 연구라는 점에서 의의를 갖는다. 특히, ≪중간예술≫은 가족사진, 예술사진, 신문사진, 다큐멘터리 사진, 광고사진, 예술사진 등 거의 모든 사진 장르들을 다루면서 사회적 계급들이 사진에 대해 적용하는 규범 체계들, 사진행위의 유형들, 여러 분야의 전문 사진가들이 자신들의 직업에 대해 가지고 있는 생각들과 그들이 참조하는 미학들을 분석하고 있고 최종적으로는 그러한 분석들을 바탕으로 사진에 대한 정신분석학적 분석도 시도함으로써 사진과 사진행위에 대해 체계적이고 명료하게 인식할 수 있는 기회를 제공했다는 점에서 대단히 의미가 있는 작업이라 할 수 있다.

그러나 주요 분석대상인 사진이 급속한 기술적 변화를 겪고 있는 매체이며 경제적이고 문화적인 요인들의 변화에 따른 위상의 변화를 보이고 있는 매체라는 점에서 부르디외의 분석은 오늘날 몇 가지 수정되어야 할 부분들을 가지게 되었다. 우선 부르디외가 강조했던 사진의 사회적 기능이 무척 약화되었다. 반면에 사진의 예술적 지위는 대단히 상승했다. 이에 따라 사진과 사진행위를 둘러싼 사회적 계급들 간의 관계들도 변했을 것이라 가정할 수 있다. 물론 이러한 계급들 간의 관계들의 변화는 이후의 연구들을 통해 입증되어야 할 것이지만 적어도 오늘날, 부르디외가 연구를 진행했던 시기처럼 단호하게 사진을 중간예술이라고 규정하는 것은 무리가 있어 보인다.

물론 사진행위에 대한 부르디외의 분석이 이러한 한계를 가지고 있다는 것이 그의 분석 자체를 무의미한 것으로 평가하게 만들지는 않는다. 경제적, 문화적 자본들을 상이하게 소유한 여러 사회적 집단들이 문화적 산물들을 생산, 소비하는 행위를 통해 특정한 방식으로 대립하며 서로 간의 차이를 가꿔간다는 부르디외의 주장은 여전히 유효해보이기 때문이다. 하지만 대립의 형태들과 구조들은 사회에 따라 달라지지 않겠는가?

여기에서 우리가 사진과 사진행위에 대한 부르디외의 작업을 평가함으로써 얻고자 하는 것은 부르디외의 작업 전체를 폐기하는 것이 아니다.[13] 우리는 부르디외의 작업을 사회적이고 역사적인 특수성 안에 위치시킴으로써 그 작업이 갖는 특성과 한계에 대해 명확히 인식하고자 한다. 바로 이러한 인식이 현재의 사회, 문화적 상황에 더 적합한 분석을 이끌어낼 수 있는 가능성을 제시하기 때문이다.

앞에서 살펴보았듯이, 사진과 사진행위에 대한 부르디외의 작업 자체가 당시의 사회적, 경제적 필요성에 의해 요구된 것이고 사회학자로서의 부르디외의 이해가 반영된 것이다. 이러한 부르디외의 작업이 가지는 특수성과 그 특수성에 의해 필연적으로 나타나는 한계들을 인식한 후에야 비로소 현재의 상황을 분석하는 데 있어서 부르디외의 작업을 참고할 수 있을 것이다.

---

13) 사실 어떤 특정한 사회 이론이 "한물 갔다" "최신이다"라고 말하는 것은 대단히 사회과학적이지 못한 태도이다. 특정 사회 이론이 영원한 진리로 계속 유효할 수는 없지만 식상하다는 이유로 유행처럼 바뀌거나 식품처럼 일정한 유효기간을 가지는 것은 아니다. 중요한 것은 현재의 특수한 시공간적 조건들 안에서 기존의 사회 이론들의 적용 가능성들을 끊임없이 조사하고 새로운 이론들을 만들어나가는 것이다. 적어도 사회 이론의 경우에는, 폐기되어야 할 이론도 없으며 최신의 이론도 없다. 단지 계속 검증 비판되어야 할 이론들만이 있다.

## ● 참고문헌

현택수 (편) (1998). ≪문화와 권력. 부르디외 사회학의 이해≫. 서울: 나남.

Benjamin, W. (1991). *Ecrits français*. Paris: Editions Gallimard.

Bourdieu, P. (sous la direction de). (1965). *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographic*. Paris: Editions de Minuit.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Editions de Minuit.

Bourdieu, P. (avec Wacquant, L.) (1992). *Réponses: Pour une anthropologie reflexive*. Paris: Editions du Seuil.

Bourdieu, P. (1992). *Les regles de l'art: Genese et structure du champ litteraire*. Paris: Editions du Seuil.

Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques: Sur la theorie de l'action*. Paris: Editions du Seuil.

Calhoun, C., LiPuma, E., & Postone, M. (Eds.) (1993). *Bourdieu: Critical pers- pectives*. Cambridge: Polity Press.

Frizot, M. (sous la direction de) (1994). *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas.

Krauss, R. (1984). A note on photography and the simulacra. *October*, 31, 49-68.

Krauss, R. (1999). Reinventing the media. *Critical Inquiry*, 25, 289-305.

Laermans, R. (1992). The relative rightness of Pierre Bourdieu: Some sociological comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture. *Cultural Studies*, 6(2), 248-260.

Lewis, C. (1998). Working the ritual: Professional wedding photography and the American middle class. *Journal of Communication Inquiry*, 22(1), 72-92.

Neiva, E. (1992). On photography: 'Sémiologie' and 'sociologie'. *Semiotica*, 91(3-4), 371-381.

Newbury, D. (1997). Talking about practice: photography students, photographic culture and professional identities. *British Journal of Sociology of Education*, 18(3), 421-434.

Saussure, F. (1972). *Cours de linguistique générale*. Paris: Editions Payot.

Stallabras, J. (1996). Cold eye. *New Left Review*, 220, 147-152.

Wuggenig, U., & Mnich, P. (1994). Explorations in social spaces: Gender, age, class fractions and photographical choices of objects. In M. Greenacre & J. Blasius (Eds.), *Correspondence analysis in the social sciences* (pp. 302-323). London: Academic Press.

# Bourdieu and Photography

A Critical Review of Bourdieu's Works in the Sociology of Photography

Hyoung Il Joo
(Yeungnam University)

Bourdieu is one of the few social science researchers who were interested in photography. Bourdieu's work on photography appears principally in two books: Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie(1965) and La distinction(1979). In these books, Bourdieu analyzes the role of photography in the family life of peasants and small town and urban dwellers. He shows how different classes and groups express their esthetic worldview in response to different photographs and photographic styles. What Bourdieu analyzed is not just photography but ways of photographing and ways of looking at pictures. Through these analyses, Bourdieu explores the social definition of photography. Bourdieu's ideas on photographic practice in social life are as follows. First, the photography, especially family photography generally practiced, has the integrative function. It recreates the group by ritualizing and solemnizing the important moments of social life in which the group reaffirms its unity. Second, the photography as esthetic practice in search of legitimacy as a fine art becomes a means by which different classes are pitted against each other. Each of classes gives its own meaning to photographic practice. Despite its originality and persuasive power, Bourdieu's work on photography has its own limits. The data used by Bourdieu are 35 years old and relevant to European social life. Things has changed since. First, the technological improvement and innovation in photography was considerable. Cheap and good photographic materials, easy to operate, made photographic practice everybody's everyday activity. New media like camcorder and digital camera made photography one of the industrial discards like jukebox. It means that photography does not function as important means of distinction between classes any longer. The integrative function of the photography becomes more ambiguous too. Second, the esthetic status of the photography has changed. The family photography was already integra-

ted into fine art. Photography is not a middle-brow art any more. Bourdieu's work on photography shows how photography was used by different social classes in European social life of the 1960's. His work is historically and geographically limited. Moreover, his work was ordered by the french affiliate of Eastman Kodak Company. And all along the analysis, Bourdieu didn't hide his intention of distinguishing his sociological method from the other methods, especially psychological one. These mean that Bourdieu's work was done in a specific context, for specific purposes. In this respect, Bourdieu's work on photography, like every sociological work, can not claim to be universal.

[Keywords: Bourdieu, photography, esthetics, semiotics, art, habitus, distinction]