

“사진의 철학을 위하여”에 대한 소고

김 주 환*

A Study on "Für eine philosophie der Fortografie" by Vilém Flusser

Joo Hwan Kim*

요약 : 저자는 이 책에서 사진의 기교적·예술적 측면에 대해 다루기 보다는 사진술을 미학적·과학적 그리고 정치적 현상으로 파악하고 있다. 저자는 사진술 속에서 20세기 말 우리 문화가 당면하고 있는 근본적인 위기를 성찰하면서 그 원인과 해결책을 포괄적으로 분석하는 개념을 발전시키고 있다. 이를 위해 저자는 사진과 관련된 제 현상들, 프로그래밍된 자동 사진기의 작동원리, 사진의 생산과 배포 과정 등을 철학적 정신에 입각해서 분석, 사진을 현재 유행하는 디지털 미디어의 고전적·선구적 형태로 파악함으로써, 사진의 역사로부터 오늘날 디지털 혁명의 뿌리를 캐고 있다.

주요어 : 사진술, 자동사진기, 작동원리, 사진의 생산과 배포

Abstract : This book deals with a gesture of photography as a political phenomena. In the gesture of photography, the conceptions that influences the cause and the policy of solutions that conflict the cultures, are developed. The contents of this book contains lots of items, and efforts to find the root of the digital revolution of nowadays.

key word : photography, automatic camera, working principle, production, distribution.

I. 문제의 제기

오늘날과 같이 사진의 중요성이 점점 더 강조되던 시기는 일찍이 없었을 것이다. 따라서 사진은 사진을 전문적으로 다루는 사진학에서 뿐만 아니라 기타의 다른 학문 분야에서도 관심이 매우 크다. 또한 최근에는 사진 자체의 중요성과 더불어 사진의 응용에 관한 접근이 매우 다양해지고 있으며, 아날로그식 사진에서 디지털사진의 등장으로 종전의 사진에 관한 생각들이 많이 흔들리고 있어 나름대로의 장단점 등이 조심스럽게 검토 연구되고 있다. 그러나 사진에 관심을 갖는 대부분의 사람들은 사진이 만들어지는 물

리적인 과정 자체에 더 신경을 쓸 뿐 사진이 내포하고 있는 순기능적이며 가치 지향적인 면에는 별 관심이 없을 뿐 아니라 사진이 갖는 철학에 관해서는 더욱 소홀하다는 생각이 든다. 특히 사진지리학의 영역과 연구범위나 과제 등을 체계화시키고 그 내용을 심화시켜야하는 지리학 분야에서는 더욱 그렇다.

본 논문에서는 이러한 점에 착안해 플루서의 『사진의 철학을 위하여』라는 글을 중심으로 사진철학의 형식과 내용 등의 특징을 정리하고 사진이 갖는 의미와 역할을 철학적으로 접근해 보려는 것이다.¹⁾

* 동국대학교 사범대학 지리교육과 교수

II. 생평과 사상

『사진의 철학을 위하여—Für eine Philosophie der Fotografie(독)—, —Towards a philosophy of photography(영)—』는 1983년 독일어로 처음 출판된 후 현재까지 여러 나라에서 최근에는 중국어와 일본어로도 번역되는 등 15개국어로 출판된 책이다. 이 책은 사진철학이라는 테마에 관해 지금까지 발표된 책들 중에서 많은 영향력을 발휘한 책으로 인정받고 있다.

빌렘 플루서(Vilém Flusser, 1920~1991)는 미디어 철학자이자 디지털 사상가이다. 그는 체코 프라하의 유대인 집안에서 태어나 브라질, 유럽 등에서 망명 생활을 한 후 프랑스와 독일 대학에서 강의하였다. 또한 그는 80년대 초반부터 ‘디지털혁명’으로 상징되며 미디어 변화로 야기되는 인간 사고방식과 문화의 패러다임 교체에 관심을 기울였다.²⁾ 그의 인생은 정신적·문화적 방황과 혼란으로 특징지을 수 있다. 플루서는 자신의 개인적인 고통스러운 경험들에 어떤 일반적인 의미를 부여함으로써, 즉 뿌리 없음으로부터 긍정적인 계기를 인식함으로써 좌절과 절망으로부터 빠져나오려고 하였다.³⁾

III. 사진철학의 형식

사진철학의 형식은 여러 각도에서 접근이 가능하다. 플루서의 「사진의 철학을 위하여」에서는 전체가 9개의 부분으로 구성되어있다. 즉 그는 사진이라는 이미지가 만들어지고 배포·수용되는 일련의 과정 속에서 필수적으로 거쳐야만 하는 필요한 과정을 여러 단계로 설명하였다. 그 구체적인 예로 이미지(the image), 기술적 영상(the technical image), 사진기(the apparatus), 사진 찍기의 동작(the gesture of photography), 사진술(the photograph), 사

진의 배포(the distribution of photographs), 사진의 수용(the reception of photographs), 사진의 영역(the photographic universe), 사진의 철학의 필연성(why a philosophy of photography is necessary) 등이 그것인데 몇 개씩 묶어서 정리해 보았다.

1. 이미지와 기술적 영상의 생성

이미지⁴⁾는 의미를 나타내는 평면이며 대개는 ‘저기 바깥에 있는’시공간 속의 어떤 것을 가리킨다고 볼 수 있으며 그 어떤 것을 우리에게 추상물로 표상 하도록 한다. 만약 우리가 추상화된 차원을 재구성하고자 한다면, ‘스캐닝(scanning)’을 하여야 한다. 따라서 이미지의 의미는 이미지 속에 표명된 의도와 관찰자의 의도가 종합되어 이루어진다.⁵⁾

기술적 영상은 장치⁶⁾를 이용해 만들어진 이미지이며 장치는 자기 나름대로의 방식으로 응용된 과학적 텍스트의 간접적인 생산품이라고 볼 수 있다. 따라서 기술적 영상은 전통적인 이미지와는 다른 지위를 부여받는다. 역사적으로 볼 때, 전통적인 이미지는, 그것이 구체적인 세계를 추상화시키고 있다는 점에서 제1단계의 추상물인 반면에, 기술적 영상은 제3단계의 추상물이다. 따라서 전통적인 이미지는 ‘전역사적’이고, 기술적인 영상은 ‘탈역사적’⁷⁾이다. 존재론적으로 볼 때, 전통적인 이미지는 현상을 의미하는 반면에, 기술적인 영상은 개념을 뜻한다. 그러므로 기술적 영상을 해독하는 것은 결국 그 영상으로부터 개념의 위치를 간파해 내는 것이다.⁸⁾

2. 사진 찍기의 동작과 사진술

기술적 영상은 장치에 의해서 만들어진다. 여기서 우리가 알 수 있는 것은, 오로지 장치만이 갖고 있는 성질이 또한 사진기 속에서도 보존되어 있고, 그 사진기로부터 기술적 영상이 만들어

진다는 것이다. 사진기는 장치의 원형으로서, 장치에 대한 어떤 일반적인 분석을 위해 적절한 단초를 제공하고 있다.⁹⁾

사진사는 자신의 피사체를 넓은 초원이 아니라 문화대상의 덩불 속에서 추적하고 있고, 그가 밟을 놓은 길은 문화라는 인공적인 타이가(Taiga)이다. 그러므로 문화의 대상은, 사진으로부터 판독될 수 있을지도 모른다. 즉 사진의 숲은 문화대상, 다시 말해서 '의도적으로 쳐 놓은 대상'으로 구성되어 있다. 사진비평은 이러한 문화적 조건을 사진으로부터 재구성할 수 있어야 한다. 왜냐하면 문화적 조건의 구조는 사진 찍기의 행위 속에서 지양되는 것이지 사진 찍기의 대상 속에서 지양되지는 않기 때문이다.¹⁰⁾

사진을 소박하게 관찰하는 사람에게 사진의 세계는 그 자체로 표상 되는 것이며 사진에 관한 철학은 지루한 사고의 유희쯤으로 여겨진다.

흑백의 사진의 상태는 이 세상에 더 이상 존재할 수 없다. 왜냐하면 흑색과 백색은 한계치이고 관념 속에서만 존재하는 '이상적인 경우'이기 때문이다. 흑색은 빛 속에 포함된 모든 진동의 총체적인 부재이며, 백색은 모든 진동요소의 총체적인 현존이다. 흑색과 백색은 광학의 이론적인 개념이다. 즉 흑백색의 상태는 이론적이기 때문에, 사실상 이 세계 속에서는 존재할 수 없으나 흑백사진은 실제로 존재한다. 왜냐하면 그것은 광학이론의 개념에 관한 영상이라는 말이다. 다시 말해서 그것은 광학이론으로부터 생성된 것이기 때문이다. 흑색과 백색은 존재하지 않는다. 그러나 그것은 존재해야만 한다. 왜냐하면 우리는 세계를 흑백색 속에서 마치 그것이 논리적으로 분석 가능한 것 처럼 관찰할 수 있기 때문이다. 흑백적 세계관의 단점은 이와 같은 혼합이 컬러가 아니라 회색으로 침전될 것이며 따라서 회색은 이론의 색이다.¹¹⁾

3. 사진의 배포와 수용

사진을 다른 기술적 영상과 구분 짓는 특징은 사진이 꾸준히 재생산 과정을 통해 배포되고 있다는 사실이다. 사진 배포의 이와 같은 특수성을 좀 더 자세히 파악하기 위해서는 정보의 배분과정 일반에 관한 몇 가지 상세한 설명이 먼저 제시되어야 할 것 같다. 전체로서의 자연은 정보가 열역학 제 2법칙에 따라 진보적으로 해체되는 하나의 체계이다. 이와 같은 자연적인 엔트로피¹²⁾에 대해 인간은 정보를 수용만 하는 것이 아니라, 저장하고 전달하며 또한 정보를 의도적으로 생산함으로써 대응해 나가고 있다.

사진을 찍을 줄 아는 사람이 또한 무조건 사진을 해독해야만 하는 것은 아니다. 카메라¹³⁾는 사람들에게 의해 구입되고 이러한 행위는 광고장치에 의해 프로그래밍 되어있다.

카메라는 구조적으로는 복잡하지만 기능적으로는 간단한 유희도구인 장난감이라고 할 수 있다. 이런 점에서 본다면 카메라는 구조적으로는 간단하지만 기능적으로는 복잡한 장기와는 정반대의 성격을 가지고 있다. 즉 장기의 규칙은 쉽지만, 장기를 잘 두는 것은 어렵다. 카메라를 쥐고 있는 사람은, 그가 얼마나 복잡한 과정을 서터 하나로 작동시키고 있는가를 전혀 알지 않고서도, 훌륭한 사진을 만들어 낼 수 있다. 카메라는 그 소지자에게 계속해서 찍을 것을, 계속해서 또 다른 잉여적 영상을 생산해 낼 것을 요구한다. 따라서 카메라맨은 단지 장치를 통해서만 그리고 사진의 범주 내에서만 세계를 관찰할 수 있는 입장이 된다.¹⁴⁾

어떤 사진에서는 그 사람의 고정된 체험이나 인식 혹은 가치를 인식하기보다는, 자동적으로 실현된 장치적 가능성을 인식하게 된다. 사진작가와 결코 다른 존재가 아닌 다큐멘터리 사진작가는 항상 똑같은 시각으로 항상 새로운 장면에

관심을 가지고 있다. 그러나 여기서 의미된 사진(사15)은 이와는 반대로 항상 새로운 시각으로 관찰하고, 따라서 새로운 정보적 사태를 산출해 내는데 관심을 쏟고 있다. 사진을 자동적으로 모사된 세계로 간주하는 경우 다음과 같은 모순적인 결론, 즉 점점 더 많은 사람들이 사진을 찍을수록 사진의 해독은 점점 더 어려워진다는 결론으로 이어진다. 즉 모든 사람들이 사진을 해독하는 것이 불필요하다고 믿는다.

4. 사진의 영역

사진의 영역(16)에 거주하는 우리는 사진에 익숙하거나 사진이 우리에게 익숙하다. 우리는 대부분의 사진을 더 이상 지각하지 않는다. 왜냐하면 사진이 관습에 의해 은폐되어 있기 때문인데, 이는 우리 주변에 있는 모든 익숙한 것들이 항상 간과되고 단지 주변환경 속에서 변화되는 것만이 지각되는 것과 같은 이치이다.

19세기의 세계는 회색이었다 : 벽, 신문, 책, 양복, 작업도구, 이 모든 것이 검은색과 흰색 사이에서 맴돌았으며, 그 색상은 인쇄된 텍스트처럼 회색으로 혼합되었다. 이제는 컬러의 색상으로 글을 쓰고 있다. 그러나 그것은 귀머거리 앞에서 소리를 질러대는 것이다. 우리는 시각적인 환경오염에 익숙해진 상태이고, 그 오염은 우리의 눈과 우리의 의식을 통과해 부지불식중에 우리 내부로 들어오고 있다. 그것은 섬세한 영역속으로 침투해 들어가 작용하고 있으며, 우리의 행태를 프로그래밍하려고 할 것이다.¹⁷⁾

5. 사진철학의 필요성

사진에서 본질적인 것을 파악하고자 했던 지금까지의 논의 중에서 이미지·장치·프로그램·정보와 같은 몇 가지 근본개념이 나타났다. 그 개념들로부터 사진에 대한 다음과 같은 정의가 가능하

다. 즉 사진은 프로그램에 입각해서 장치에 의해 생산되어 배포된 영상이며, 그 영상의 기능은 정보를 주는 것이다. 거기에서 각각의 기본개념들은 이제 또 다른 개념을 포함하게 된다. 이미지는 마술을, 장치는 자동화와 놀이를, 프로그램은 우연과 필연성을, 정보는 상징과 비개연성을 포함한다. 이것은 사진에 대한 좀 더 포괄적인 정의를 가능케 해준다. 즉 사진은 자동적으로 프로그래밍된 장치에 의해 우연에서 기인하는 유희의 와중에 필연적으로 생성되어 분배된 마술적인 어떤 것의 영상이며, 수용자에게 정보를 준다.

여기서 말하는 정의는 철학으로서는 받아들일 수 없는 점을 지니고 있다. 사진·장치·프로그램 그리고 정보 등의 기본개념을 관찰해 보면, 그것들 사이에서 내적 연관관계가 있음을 알 수 있다. 즉 이미지는 그 위에 눈이 머무르면서 순환하는 평면이며, 시선은 항상 처음 출발점으로 되돌아갈 수 있다. 또한 장치는 항상 똑같은 운동을 반복하는 유희도구일 뿐이고 프로그램은 항상 똑같은 구성요소를 조합하는 유희이다.¹⁸⁾

IV. 사진철학의 내용

여기서도 사진철학의 형식에서 다루었던 부분들의 내용을 좀 더 자세하게 다루려 한다.

1. 이미지와 기술적 영상

1) 이미지

이미지에 고유하게 존재하는 시공간은 역사적 선형성(historische Linearität)의 세계, 즉 그 안에서는 어떤 것도 반복되지 않으며 모든 것이 원인과 결과를 지니는 그런 세계와 구조적으로 구별되며, 따라서 이미지의 의미는 이처럼 마술적이다. 그러므로 이미지 속에서 ‘응고된 사건들’을 관찰하고자 하는 것은 오류이며 이미지에

내재하고 있는 변증법, 즉 이미지의 고유한 모순은 이러한 마술이라는 빛 속에서 관찰되어야 한다. 이미지는 세계를 표상하는 것이 아니라 세계의 위치를 바꿔 놓는 것이다. 이렇게 이미지의 기능이 뒤바뀌는 것을 ‘이미지숭배’¹⁹⁾라고 하며, 우리는 지금 이러한 이미지숭배가 어떤 식으로 진행되고 있는지를 관찰할 수 있다. 우리 주변에 나타나는 기술적 영상은 우리의 ‘현실’을 마술적으로 구조 변화시키고, 전지구적인 영상의 시나리오로 뒤바꾸려 한다. 여기서 야기되는 본질적인 문제는 ‘망각’이며 인간은 세계 속에서 그 이미지에 맞춰 자신의 좌표를 설정하기 위해, 자기 자신이 그것을 만들어낸 존재라는 점까지도 망각하게 된다.²⁰⁾ 그러한 차원에 이르면 인간은 이미지를 더 이상 해독할 수 없으며, 이제부터는 자기 자신에게 고유한 이미지의 기능 속에서 생활하게 된다.

어떤 사람들은 이미지의 배후에 숨어있는 근원적인 의도를 기억해 내려는 의도에서 이미지 표면을 분해하려고 한다. 즉 그들은 선형 문자(lineare Schrift)²¹⁾를 발명하여 마술의 순환적인 시간을 역사의 선형적 시간으로 코드 변환시키는 작업을 하였다. 이것이 ‘역사적 의식’의 시작이자, 동시에 좁은 의미에서의 ‘역사’의 시작이라고 할 수 있다. 그후 이미지에 대한 문자의 갈등, 마술에 대한 역사적의식의 갈등이 전체 역사를 특징짓게 되는 것이다. 그 능력의 본질은 표면으로부터 선형을 추상화시키는 것, 다시 말해서 텍스트를 생산하고 이것을 해독하는 것이다. 문자의 개념적인 사고는 이미지의 상상적인 사고보다 더 추상적이다. 이러한 과정을 통해 개념적 사고방식과 상상적 사고방식은 서로를 강화시키며 이미지는 점점 더 개념적인 것이 되었고, 텍스트는 점점 더 상상적인 것으로 되었다. 현재 최고 단계의 개념성은 컨셉트적 이미지 속에서,

그리고 최고 단계의 상상력은 과학적 텍스트 속에서 발견된다. 그 결과 은연중에 코드의 위계가 뒤바뀐 셈이 된다. 텍스트숭배는 19세기에 하나의 비판적 단계로 접어들었다. 정확히 말하자면, 이 단계와 더불어 역사가 종말로 이르게 된다. 정확하게 말한다면 역사란 이미지로부터 개념에까지 이르는 진보적인 코드전환(Transcodieren), 표상에 대해 선형적인 형태로 전개된 어떤 진보적인 설명, 하나의 진보적인 탈마술화, 진보적인 개념화이다. 그런데 텍스트가 표상 불가능하게 된다면, 더 이상 설명할 수 있는 것이 존재하지 않게 되며, 역사는 종말에 이른다. 이와 같은 텍스트 위기 속에서 기술적 영상이 나타나게 되는 것이다. 즉 텍스트를 또 다시 표상 가능케 하기 위해서, 텍스트를 마술적으로 장치하기 위해서, 나아가 역사의 위기를 극복하기 위해서 기술적 영상이 발명되었다.²²⁾

2) 기술적 영상

따라서 기술적 영상이 해독하기 힘든 것은 그럴만한 이유가 있기 때문이다. 다시 말해서 기술적 영상은 그것의 의미와 동일한 현실표면 위에 놓여 있는 것처럼 보인다. 따라서 우리가 표면 위에서 보고 있는 것은, 우리가 해독해야 하는 상징이 아니라 세계의 징후²³⁾이며, 비록 간접적이기는 하지만 그 징후를 통해 세계가 간파될 수 있기 때문이다. 관찰자는 기술적 영상을 이미지로서가 아니라 창문으로 간주하게 되며 자신의 눈과 같이 신뢰한다. 따라서 그는 기술적 영상을 이미지로서가 아니라, 세계관으로서 비판한다. 그의 비판은 영상의 생산에 대한 분석이 아니라 세계에 대한 분석이다. 그 이유는 기술적 영상은 다른 모든 영상과 마찬가지로 상징적일 뿐만 아니라, 전통적 이미지보다 훨씬 더 추상적인 상징복합체를 묘사하고 있기 때문이다. 기술적 영상

이 생산해 내는 상상력은 개념의 코드를 텍스트에서 영상으로 변환시키는 능력이고 우리는 영상을 관찰할 때마다, 저기 바깥에 있는 세계에 대해 새롭게 암호화된 개념을 보게 되는 것이다.

만약 우리가 그와 같은 종류의 이미지를 해독하려고 한다면, 그 화가의 ‘머리’속에서 진행되었던 코드화 과정을 해독해야만 하며 그 때마다 기술적 영상의 이미지가 그렇게 분명하게 드러나지 않는다. 분명한 것은 기술적 영상은 창문이 아니라 이미지이며 모든 것을 사태로 옮겨 놓은 평면이라는 것이다. 기술적 영상의 미술적 매력은 도처에서 관찰된다. 그것은 삶을 미술적으로 만들고, 우리는 이러한 영상의 기능 속에서 체험·인식·평가하고 행동한다. 따라서 이제부터 중요한 사항은 현재 어떤 종류의 미술이 문제되고 있느냐 하는 질문을 던지는 것이다. 낡은 미술은 전역사적이고, 그것은 역사적 의식보다 먼저 생겨났으며 새로운 미술은 ‘탈역사적’이고, 그것은 역사의식 다음에 나타나는 것이다. 새로운 종류의 미술은 저기 저 바깥의 세계를 노리는 것이 아니라, 세계와 관련된 우리의 개념을 변화시키기를 원하고 있다. 낡은 미술과 새로운 미술의 차이는 다음과 같이 파악될 수 있다. 즉 전역사적인 미술은 ‘신화’라고 불리는 모델의 의례화²⁴⁾인데 반해, 현재의 미술은 ‘프로그램’²⁵⁾이라고 불리는 모델의 의례화이다. 신화는 입으로 전달되었고, 그 작가—하나의 ‘신’—은 커뮤니케이션 과정의 저편에 있는 모델이다. 이에 반해 프로그램은 문자로 전달되며, 작가—‘작동인’²⁶⁾—은 커뮤니케이션 과정의 내부에 있다. 기술적 영상의 기능은, 역사적 의식을 제2단계의 미술적 의식으로 대체시키고 개념적 능력을 제2단계의 상상력으로 대체시킴으로써 그것의 수용자를 개념적 사고방식이라는 필연성으로부터 미술적으로 해방시키는 것이다.

사진술은 최초의 기술적 영상으로서 텍스트를 또 다시 미술적으로 장치하기 위해 19세기에 발명되었다. 사진술의 발명은 문자의 발명만큼이나 획기적인 역사적 사건으로 사진술과 더불어 사실상 텍스트 승배에 대한 갈등으로서의 탈역사가 시작되었다.²⁷⁾

문화는 세 가지로 구분할 수 있다. 즉 전통적이지만 개념적·기술적으로 풍성해진 이미지에 의해 자양분을 공급받은 아름다운 순수예술의 가치, 난해한 해석적 텍스트에 의해 자양분을 공급받은 과학과 기술의 가치, 값싼 텍스트에 의해 자양분을 공급받은 광범위한 사회계층의 가치 등으로 구분된다. 이와 같은 문화의 분열과 해체를 막아보기 위해 기술적 영상이 발명되었으며, 그것은 전체 사회에 대해 타당성을 지니는 코드이기도 하다.

기술적 영상은, 첫째로는 이미지를 다시 일상생활 속으로 끌어들이 것이라는 의미에서, 둘째로는 난해한 해석적인 텍스트를 표상 가능토록 하고, 셋째로는 값싼 텍스트들 속에서도 계속 영향을 미쳤던 섬세한 미술을 다시 가시화 시킬 수도 있다는 의미에서 발명된 것이다. 기술적 영상은 예술·과학 그리고 정치를 하나로 묶는 공통분모를 형성할 수 있다. 다시 말해서 ‘미’, ‘진’, ‘선’을 동시에 구현할 수 있기 때문에 보편타당한 코드로서 문화—예술과 과학 그리고 정치—의 위기를 극복할 수 있을 것이다. 실제로 기술적 영상은 다른 방식으로 기능하고 있다. 그것은 전통적인 이미지를 일상적인 생활 속으로 환원시키는 것이 아니라 재생산을 통해 대체하고 있고, 전통적인 이미지의 자리를 차지하고 있다. 또한 원래 의도와는 달리 난해한 해석적인 텍스트를 표상 가능토록 하는 것이 아니라 오히려 그것을 왜곡시키고 있다. 기술적 영상은 값싼 텍스트에서 승화된 채 함유되어 있는 전역사적인 미술을

전혀 가시화 시키고 있지 않으며, 새로운 종류의 미술, 다시 말해서 프로그래밍된 미술로 대체시켰다. 전통적인 이미지는 기술적 영상 속으로 흘러 들어가 영원히 재생산할 수 있게 되며 기술적 영상을 통해 순환하고 있다.

결국 기술적 영상으로 처리되지 않는 그 어떤 예술적·과학적·정치적 행동도 존재하지 않으며, 사진·영화·비디오화 되고 싶지 않은 그 어떤 일상행위도 존재하지 않는다. 왜냐하면 모든 것이 영원히 기억저장소에 머물기를 원하며 영원히 반복되기를 원하기 때문이다. 이로써 모든 행위는 자신의 역사적 성격을 상실하고, 미술적 의례와 영원히 순환되는 운동으로 전락한다.²⁸⁾

2. 사진기

1) 장치로서의 사진기

‘장치’라는 단어는 자연현상에도 적용된다. 예를 들면, 우리가 동물의 ‘청각장치’에 관해 언급할 때와 같다. 그러나 이와 같은 언어사용은 은유적이다. 즉 우리는 이러한 기관을 청각장치라고 부르는데, 그 기관들은 ‘소리를 기다리고 있기’ 때문이다. 이로써 우리는 하나의 문화개념을 자연에도 적용시키고 있는 셈이다.

문화의 대상은 두 가지로 구분될 수 있다. 하나는 소비되기 좋은 소비재(Konsumgüter)이고, 다른 하나는 소비재의 생산에 좋은 도구들이며 양자에 공통되는 것은 ‘좋다(gut)’라는 것이다. 즉 그것은 ‘가치’가 있어야만 하는 것이다. 다시 말해서 그것은 의도적으로 생산된 것이며 이것이 바로 자연과학과 문화과학의 차이이다. 문화과학은 사물의 배후에 숨어 있는 의도를 탐색하며 그것은 인과관계만을 연구하는 것이 아니라, 목적도 생각하며, 또한 사진기의 배후에서 어떤 의도가 있는가를 탐색한다. 그러므로 이와 같은 기준에 따라 평가해 본다면, 사진기는 하나의 작업

도구(Werkzeug)이고, 그것이 궁극적으로 목표하는 의도는 사진을 만들어 내는 것이다. 일상적인 의미에서의 작업도구는, 자연을 인간이 있는 곳으로 옮겨 놓기 위해 자연으로부터 대상을 찾아 자연적 대상이 반자연적이고 비개연적인 형태를 띠게 만들며 문화적으로 된다는 것을 의미한다. 자연대상의 이러한 산출과 정보 전달을 ‘노동(Arbeit)’이라고 부르며, 그 노동의 결과가 ‘작품(Werk)’이다.

사진은 확실히 정보를 지니고 있기 때문에, 사진기는 바늘과 같은 종류가 아닌가? 작업도구는 그것에 의해 연장된 기관을 시뮬레이션 한다. 즉 화살은 손가락을, 망치는 주먹을, 팽이는 발가락을 시뮬레이션 한다. 작업도구는 ‘경험에 입각한’ 것이다. 그런데 산업혁명과 더불어 도구는 더 이상 경험적인 시뮬레이션에 국한되지 않고, 과학적인 이론을 이용하고 있다. 즉 ‘기술적’인 것이 되었다. 사진기도 눈을 시뮬레이션하고 동시에 광학이론을 응용하고 있기 때문에 하나의 기계가 아닐까? 다시 말해서 하나의 ‘시각적 기계’가 아닐까? 일상적인 의미의 작업도구가 기계가 되었을 때, 작업도구와 인간의 관계는 역전된다. 산업혁명 이전에는 인간이 도구에 에워싸여 있었으나, 산업혁명 이후에는 기계가 인간에 에워싸이게 된다. 이전에는 작업도구가 변수였고 인간이 상수였으나, 이후에는 인간이 변수가 되었고 기계가 상수가 되었다.

기계가 더 커지고 더 비싸지면서 자본가만이 기계를 소유할 수 있게 되었다. 대부분의 사람—프롤레타리아—은 기계의 기능 속에서 노동한다. 따라서 인류는 두개의 계급으로 나뉜다. 그 하나가 기계소유자들의 계급인데, 기계는 이들의 이해를 위해 일한다. 다른 하나는 프롤레타리아 계급인데, 그들은 이러한 이해의 기능 속에서 기계에 몰두하여 일한다. 장치는 분명히 정보를 전

달하며 기술적으로 신체기관(Organ)을 시뮬레이션 한다. 분명한 것은 인간은 장치의 기능 속에서 움직인다는 것이다. 분명히 장치 뒤에는 의도와 이해가 숨겨져 있으나 그것이 장치에게 결정적인 것은 아니다. 이 모든 의문은 본질적인 측면을 간파하지 못하고 있는데 그 이유는 장치라는 산업복합체에서 유래하고 있기 때문이다.

산업사회의 기본 카테고리는 노동이다. 도구와 기계는 자연으로부터 대상을 잡아당기고 그것에 정보를 줌으로써, 다시 말해서 세계를 변화시킴으로써 노동을 수행하고 있다. 그러나 장치는 이러한 의미에서는 어떠한 노동도 수행하지 않는다. 그것은 세계를 변화시키는 것이 아니라, 세계의 의미를 변화시킨다. 그것의 의도는 상징적이다. 사진사는 비록 노동하지는 않지만, 그 무엇인가를 행하고 있다. 그는 상정을 생산하고 처리하며 저장한다. 그렇게 일해 왔던 부류의 사람들은 어느 시대에나 있었다 : 즉 작가, 화가, 작곡가, 서기, 관리 등이 그들이다. 이 경우에 이 사람들은 책, 그림, 악보, 장부, 기안문서 등의 대상을 산출해 낸다. 이 대상은 소비되는 대상이 아니라 정보의 전달체로서 이용된다. 즉 읽혀지고 관찰되며, 연주되고 계산되며, 의사결정의 기초로 이용된다. 그것은 목적이 아니라 수단이었다. 현재 이러한 활동은 장치가 대신한다.

장치를 통해 생산된 정보대상은 점점 더 큰 영향력과 파급력을 갖게 되었고, 낡은 의미에서의 모든 노동을 프로그래밍하고 통제 할 수 있게 되었다. 그래서 현재는 대부분의 사람들이 노동을 프로그래밍하고 노동을 통제하는 장치에 몰두해, 그 안에서 일하고 있다. 장치의 발명 이전에는 이러한 활동이 ‘서비스업’, ‘제3차 산업’, ‘정신노동’ 등으로, 간단히 말해서 주변부적 영역²⁹⁾으로 간주되었으나, 현재는 중심에 위치하고 있다. 따라서 문화분석에 있어서는 ‘노동’이

라는 범주 대신에 ‘정보’라는 범주가 적용되어야만 한다.

만약 우리가 이러한 의미에서 사진기를 관찰한다면, 사진기가 상정을 산출하고 있음을 인식할 수 있을 것이다. 사진기는 사진을 생산하도록 프로그래밍 되어 있고, 모든 사진은 장치의 프로그램 속에 함유된 가능성 중의 하나를 실현한 것이다. 왜냐하면 ‘사진찍기’라는 개념은 정보적인 이미지의 산출에 국한되어 있기 때문이다.

그가 장치를 매개로 세계를 주시하는 것은 이 세계가 그의 흥미를 끌기 때문이 아니라, 정보를 산출하고 사진프로그램을 활용하기 위해서 그리고 새로운 가능성을 탐색하기 위해서다. 그의 관심은 장치에 집중되어 있고, 그에게 있어 세계란 단지 장치가 지닌 가능성의 실현을 위한 것이다. 간단히 말해서 사진사는 노동하지 않으며, 세계를 변혁시키려고 하지도 않지만 대신 그 정보를 추적하는 것이다.

2) 사진사의 역할

사진사는 사진기를 가지고 유희하며, 따라서 사진기는 결코 작업도구(Werkzeug)가 아니라 유희도구(Spielzeug, 장난감)가 되며, 사진사는 노동자가 아니라 유희하는 사람이다.

노동자와는 달리, 사진사는 장치 속에 들어가 있으며 장치와 더불어 뒤엎혀 있다. 이것은 새로운 종류의 기능인데, 그 함수 관계에서 인간은 상수도 변수도 아니며, 인간과 장치는 서로의 윤곽이 애매한 통일체가 되므로 사진사를 작동인(Funktionär)이라고 부를 수 있게 된다.

장치의 잠재능력은 장치 작동인의 능력보다 더 크다. 정확하게 프로그래밍된 사진기는 한 명의 사진사에 의해서는 전체적으로 콘트롤되지는 않는다. 따라서 기능한다고 하는 것은 상징과 유희하고 이것을 조합하는 것을 말한다.

이러한 ‘지능을 갖춘 작업도구’가 인간의 노동을 대체하고 있으며 사진기는 노동의 로봇화를, 그리고 유희를 위한 인간의 해방을 말해 주고 있다. 사진기는 지능을 갖춘 작업도구여서 영상을 자동적으로 생산하고 있다. 사진사는 화가와 같이 더 이상 붓끝에 집중할 필요가 없고, 사진기와의 유희에만 전념할 수 있게 되었다. 두 가지 서로 얽힌 프로그램이 사진기 속에 존재하는데 하나의 프로그램은 장치를 자동적인 이미지 생산으로 움직이게 하고, 다른 하나는 사진사로 하여금 유희를 가능케 한다. 그들 배후에는 아직 또 다른 프로그램이 숨어 있다. 다시 말하면 사진기는 사진산업을 위해 기능하고, 사진산업은 산업공단을 위해, 산업공단은 사회, 경제적 장치를 위해 기능하기 때문이다. 따라서 장치를 누가 소유하느냐가 아니라, 누가 장치의 프로그램을 소진시키느냐가 문제다. 더욱이 장치를 하나의 대상처럼 소유하고자 하는 것은 별 의미가 없다. 만일 우리가 사진기를 구입할 때 그 대가로 얻는 것은, 장치의 금속 혹은 플라스틱적 속성이라기 보다는, 장치가 이미지를 생산하는 것을 가능케 하는 프로그램이다. 즉 사진사는 사진의 관찰자에 대해 권력을 지니고, 그들의 행태를 프로그래밍 한다. 그리고 장치는 사진사에 대해 권력을 지니고, 사진사의 동작(제스처)을 프로그래밍한다. 따라서 ‘장치’라는 개념은 다음과 같이 정의될 수 있다. 즉 장치는 하나의 복잡한 유희도구이며, 유희도구와 유희하는 사람이 그 도구 자체를 간파하지 못할 정도로 복잡하다. 유희는 그 유희프로그램 속에 포함된 상징의 조합으로 구성되어 있으며, 이 때, 프로그램은 하나의 메타 프로그램에 의해 입력되어 있고, 그 유희 결과는 또 다른 프로그램이 된다. 완전히 자동화된 장치에서는 인간의 간섭이 거부될 수도 있으며 이와는 반대로 장치는 인간이 유희자이자 작동인이

되기를 바란다. 장치는 특정한 사고과정을 시뮬레이션하기 위해 고안되었다. 즉 사진기는 계산적인 사고 방식의 하드웨어적 형태이며 그것은 모든 장치운동 및 기능을 만족시키는 구조다.

간단히 말해서, 장치는 숫자와 유사한 상징과의 조합게임이라는 의미에서 사고방식을 시뮬레이션하고, 동시에 이러한 사고방식을 기계화시키는 블랙박스이다. 그래서 궁극적으로 미래에는 사람들이 사고를 점점 덜 하게 되고, 결국 사고행위를 장치에 맡겨야만 할 정도로 기계화될 것이다. 따라서 그 기계는 사람보다 더 잘 사고할 수 있는 과학적인 블랙박스가 된다.³⁰⁾

3. 사진 찍기의 동작과 사진술

1) 사진찍기의 동작

카메라의 범주는 카메라의 외부 몸체에 기록되어 있다. 다시 말해서 장치가 완전히 자동화되지 않는 한, 카메라의 몸체 외부에서 조작될 수 있다. 사진사는 하나의 시공간 형식으로부터 다른 시공간 형식으로 바꾸기도 하는데, 그는 공간 및 시간 범주를 조합하여 서로 조율한다. 사진사는 하나의 범주, 즉 콤비네이션을 선택한다. 예를 들면 그는 피사체를 자기가 원하는 장면으로 촬영하려고 사진기를 조작한다. 그는 피사체를 자유롭게 선택하고 있고, 사진기도 그의 의도에 따르고 있는 것처럼 보이나 그 선택은 장치의 범주 속에 제한되어 있으며, 사진사의 자유는 하나의 프로그래밍된 자유로만 남게 된다.

분명히 사진사는 새로운 범주를 발견할 수 있고 이 경우 사진사는 사진적 동작을 뛰어넘어, 사진산업이나 자신이 직접 제작한 메타 프로그램 속으로 뛰어들며, 사진장치가 프로그래밍된다. 다시 말해서 사진동작 속에서 장치가 사진사의 의도를 실행하고 있지만, 사진사는 단지 장치가 실행할 수 있는 것만을 의도해야 하며 모든

것을 촬영해야 하나 현실적으로는 그렇지 못하다. 사진사가 무엇을 촬영하려고 하든지 간에, 비록 촬영되는 ‘대상’의 선택은 자유롭지만, 그 선택 자체도 장치의 프로그램의 한 기능에 불과하다고 볼 수 있다. 사진의 소재를 선택할 때 사진사는 아마도 자신의 미학적·인식론적 또는 장치적 특성과 관련시켜서 촬영하고 있다고 생각할지도 모른다. 그는 자신이 예술적·과학적 또는 정치적인 작품을 만들어 내고 있고, 그에게 카메라란 단지 수단에 불과하다고 여길지도 모른다. 그러나 언뜻 보아 장치 외적인 것처럼 보이는 그의 범주들도 실은 장치의 프로그램에 종속되어 있는 것이다. 사진사는 장치의 몸체 외부에 프로그래밍 되어있는 장치를 ‘작동’시켜야만 하는데 그것은 하나의 기술적 동작인데, 정확히 말하면 하나의 개념적 동작이 되는 셈이다. 그러므로 카메라를 가지고 예술적·과학적 또는 정치적 영상을 위해 작동 시킬 수 있기 위해서, 사진사는 예술·과학 또는 정치에 관한 개념을 가져야만 한다.

사진은 개념을 영상화한 것이기 때문에 사진사의 모든 카테고리리는 장치의 프로그램 속에 개념으로 함유되어 있다. 따라서 사진으로 촬영할 수 있는 모든 것을 실제로 전부 사진으로 촬영할 수는 없다. 여기에서 말하는 사진사는 장치프로그램에서 아직 개척되지 않은 가능성들, 결코 이전에는 한번도 본 적이 없는 비개연적·정보적인 영상들을 추구하고 있다. 근본적으로 사진사는 이전에는 존재하지 않았던 사진을 만들어 내려고 하며, 그것을 저기 저 바깥 세계에서 추구하지 않는다. 왜냐하면 그에게 세계란 단지 만들어질 사진을 위해서만 존재하기 때문이다.

사진적 동작에서는 셔터를 누르는 것으로 최종 결정이 내려진다. 그러나 현실적으로는 이러한 최종적인 결정도 단지 일련의 미세한 부분결

정들 중의 마지막 결정에 불과하고 결국은 양자적 결정이 된다. 결국 그 어떤 결정도 현실적으로 ‘결정적’인 결정이 아니고, 단지 일련의 명석 판명한 양자적 결정의 부분이기 때문에, 일련의 사진만이 사진사의 의도를 증명할 수 있다. 왜냐하면 어떠한 개별사진도 사실상 결정적이지 않기 때문이고, 심지어 ‘최종결정’조차도 사진 속에서 입자화된 채 나타나기 때문이다.

요약하자면, 사진적 동작은 일종의 사냥하는 동작이다. 이 경우 사진사와 장치는 분리 불가능한 기능 속으로 흘러 들어가, 그것은 새로운 사태, 아직 관찰되지 못한 상황, 비개연적인 것, 즉 정보를 사냥한다. 사진적 동작의 결과는 우리가 다방면에서 관계하고 있는 사진이다.³¹⁾

2) 사진술

사진은 광학의 이론을 하나의 영상으로 옮기고, 이를 통해서 이론에 마술적으로 힘을 불어넣고, ‘흑색’ 그리고 ‘흰색’과 같은 이론적 개념을 사태로 코드 변환시킨 것이다. 흑색사진은 이론적 사고의 마술로 보는 이유는 그것이 이론적인 선형적 담론을 평면으로 변화시킨 것이기 때문이다. 많은 사진사들은 컬러사진보다는 흑백사진을 선호하는데, 그 이유는 흑백사진 속에 사진의 고유한 의미가 더 분명히 표현되기 때문이다. 최초의 사진은 흑백사진이었고, 그것은 사진의 근원이 광학이론으로부터 비롯된 것임을 분명히 말해 주고 있다. 그리고 그 후의 다른 화학이론의 발전과 더불어 컬러사진도 가능하게 되었다. 따라서 언뜻 보면 사진은 먼저 세계로부터 색채를 추상화시켰고, 그런 다음에 그 색채를 또 다시 세계 속으로 잠입시킨 것처럼 보인다. 현실적으로 컬러사진의 색채는 적어도 이론적으로는 흑백사진과 마찬가지로 다. 가령 사진으로 색채는 찍혀진 초원의 초록색은 ‘초록색’이라는 개념의

영상인데, 그것은 화학의 이론에서 따온 그대로이다. 그리고 사진기는 이러한 초록색 개념을 영상으로 옮겨 놓도록 프로그래밍 되어 있다. 사실 사진 속의 초록색과 초록색의 초원사이에는 매우 간접적이고 상당한 연관성이 있다. 사진 속의 초록색과 초록색의 초원사이에는 일련의 복잡한 코드화 과정이 삽입되어 있으며, 그것은 흑백사진으로 찍혀진 초원의 회색빛을 초록색의 초원과 연관시키는 그런 과정보다 더 복잡하다. 따라서 컬러사진은 흑백사진보다 더 높은 추상화 단계에 있게 되며 흑백사진은 더 구체적으로 이런 의미에서 진리와 좀 더 가까운 셈이다. 그와는 반대로, 컬러사진의 색채는 ‘진짜’와 가까워지면 가까워질수록 더 거짓이며, 그것은 자신의 이론적 출처를 위장하고 있는 셈이다.

컬러사진의 색채에 적용되는 것은 모든 다른 사진의 구성요소에도 적용된다. 사진의 진정한 의미인 프로그래밍된 개념을 나타내기 위해서, 즉 사진술에서는 추상적인 개념의 상징복합체가 관건이라는 점을 나타내기 위해서, 이와 같은 기만의 암호가 해독되어야 하는 것이다. 사진을 해독할 때 내가 행하는 것이 ‘초록색’의 의미, 즉 화학적·이론적 담론의 개념들인지, 아니면 더 깊이 들어가 사진작가의 의도를 포착하고 그의 문화 콘텍스트까지 해명해야 하는 것인지 알 수가 없다.

‘사진기·장치’라는 복합체 속에서 일어나고 있는 코드화하는 의도를 발굴해내는 것으로 만족할 수 있으며 만약 우리가 이러한 코드화를 사진으로부터 읽어냈다면, 그 사진은 해독되었다고 간주될 수 있다. 간단히 표현하면, 사진사의 의도는 바로 이것이다. 첫째, 세계에 관한 그의 개념을 영상으로 암호화시키는 것, 둘째, 이 경우 사진기를 사용하는 것, 셋째, 그렇게 해서 생성된 영상을 다른 사람에게 보여줌으로써 그 영상이 그들에게 체험·인식·가치평가가 그리고 실천

을 위한 모델로 이용되도록 하는 것, 넷째, 이 모델이 가능한 한 영구히 유지되도록 하는 것 등이다. 간단히 말해서, 사진사의 의도는 다른 사람에게 정보를 제공하고, 자신의 사진을 통해 다른 사람의 기억 속에서 자신이 잊혀지지 않도록 하는 것이다. 그런 사진사에게 있어서 자신의 개념은 사진 찍기 행위에서 주요 관심사이며, 장치 프로그램은 이러한 주요 관심사에 봉사해야만 하는 것이다.

장치 프로그램은 바로 다음과 같다. 첫째, 그 속에 포함된 가능성을 영상화시키는 것. 둘째, 이때 완전자동화라는 극단적인 경우를 제외하고는 장치프로그램이 사진사를 부리고 있다는 것. 셋째, 이렇게 해서 생성된 영상을 배포하는 것. 넷째, 점점 더 개선된 영상을 생산해 내는 것 등이다. 사진사의 의도를 장치프로그램의 의도와 비교해 본다면, 이 두 가지가 수렴되는 점과 그것이 분산되는 또 다른 점이 존재하고 있음을 알 수 있다. 모든 개별사진은 장치와 사진사 사이의 협력과 갈등의 결과물이다. 만약 그 속에서 어떻게 협력과 갈등이 서로 관계를 맺고 있는가를 확인하는데 성공한다면, 결국 하나의 사진은 해독되었다고 간주될 수 있다. 따라서 사진비평에 의해 사진술에 제기되는 의문은 다음과 같다. 과연 사진사가 어느 정도까지 장치프로그램을 자신의 의도에 종속시킬 수 있으며, 어떤 방법으로 그렇게 할 수 있을까? 또는 반대로, 장치들이 과연 어느 정도까지 사진사의 의도를 장치프로그램을 위해 활용할 수 있으며, 어떤 방법으로 그렇게 할 수 있을까?

최고의 사진이란, 사진사가 장치프로그램을 자신의 인간적인 의도라는 의미에서 정복했을 때, 다시 말해서 장치를 인간적인 의도에 굴복시킬 때이다. 분명히 인간 정신이 프로그램에 대해 승리한 그와 같은 ‘좋은’사진이 존재한다. 사진

비평의 과정은 한편으로는 인간이 얼마나 장치를 장악하기 위해 노력하고 있고, 다른 한편으로는 장치들이 인간의 의도를 자기 내부로 얼마나 허용하고 있는지를 보여주는 것이다.³²⁾

요약하자면, 사진은 어떤 상태로 암호화된 개념이다. 그리고 더욱이 사진사의 개념은 장치 속에 프로그래밍되어 있는 개념과 마찬가지로의 개념이다. 이로부터 생성되는 사진비평을 위한 과정은, 사진사와 장치의 서로 얽혀 있는 두 가지 암호를 각각의 사진의 시각에 입각해서 해독하는 것이다. 사진사는 다른 정보를 제공하기 위해, 그 정보를 위한 모델을 산출해 내기 위해, 그리고 동시에 다른 사람의 기억 속에 불멸의 존재로 남기 위해, 자신의 개념을 사진적 영상으로 암호화시킨다. 장치는 장치 속으로 프로그래밍된 개념을 영상으로 암호화시키고, 진보적인 장치개선을 위한 피드백 형태를 목적으로 사회를 프로그래밍한다. 만약 사진비평이 이 두 가지 의도를 사진으로부터 도출해 내는데 성공하지 못한다면, 사진은 해독되지 못한 채 저기 저 바깥 세계의 사태에 관한 모사상(Addilder)으로서만 나타날 것이다.³³⁾

4. 사진의 배포와 수용

1) 사진의 배포

‘커뮤니케이션’이라고 불리는 정보조작 과정은 두 가지 단계로 이루어져 있다. 첫 단계에서는 정보가 생산되고, 두 번째 단계에서는 그 정보가 저장되기 위해 지역 저장소에 배분된다. 첫 번째 단계를 ‘대화(Dialog)’라고 부르고, 두 번째 단계를 ‘담론(Diskurs)’이라고 부른다. 대화에서는 사용 가능한 정보가 하나의 새로운 정보로 합성되고, 이 경우 합성되는 정보는 어떤 유일한 기억의 형태로 존재할 수 있으며, 담론에서는 대화 속에서 산출된 정보가 배포된다. 담론방법은

네 가지로 구분할 수 있는데. 첫째, 수신자가 극장에서와 같이 반원형의 형태로 발신자를 에워쌀 수 있다. 둘째, 발신자는 군제에서와 같은 일련의 텔레이식 정보전달자(중계소)를 이용할 수 있다. 셋째, 발신자는 정보를—과학적인 담론에서와 같이—대화과정에 유포하고, 그 대화는 정보를 풍부하게 하면서 계속 전달된다. 넷째, 발신자는 마치 방송에서와 같이 정보를 공간 속으로 발산한다. 이 방법들 각각에는 특정한 문화상황이 상응하는데, 첫 번째 상황에는 책임성이, 두 번째에는 권위가, 세 번째에는 진보가, 네 번째에는 대량화가 상응하고 있다: 여기에서 사진의 배포는 네 번째 방법을 사용하고 있다.

비록 사진이 조만간 전자기적 테크놀로지에 의해 밀려난다고 하여도, 아직까지는 여전히 잠정적으로 하나의 뼈라로서 재생산을 통해 배포될 수 있다. 카메라가 네가티브 필름을 생산하면 그 원형으로부터 원하는 만큼 많은 현상 인화물을 산출하여 확산시킬 수 있다. 그러므로 오리지널이라는 개념은 사진과 관련해서는 전혀 의미를 지닐 수 없고, 대상, 사물로서의 사진은 단지 하나의 종이장과 같이 무가치할 뿐이다.

사진의 가치는 사물에 있는 것이 아니라 그 표면 위에 부착된 정보에 있으며, 대상의 소유와 분배의 문제는 사라지고, 정보의 프로그래밍과 분배의 문제가 남게 될 것이다. 사진이 아직은 전자기적인 것이 아닌 한 그것은 산업적 대상과 순수한 정보 사이의 연결장치 역할을 할 것이다. 그런 점에서 사진은 분명히 사물과 ‘소유’개념의 몰락을 가져왔으며, 사진은 소유한 사람이 아니라, 사진 위에 부착된 정보를 생산한 사람이 권력을 가지고 있게 되었다. 즉 소유자가 아니라 정보의 프로그래머가 힘있는 자가 되는 것이다.

‘순수한 정보화 사회’에 도달했다고 하더라도, 우리는 진부한 사진과 같은, 여전히 손으로 만질

수 있는 종이장 같은 것에 집착하게 된다. 다른 모든 장치와 마찬가지로, 사진배포장치도 하나의 프로그램을 가지고 있는데, 그 프로그램에 따라 사회를 피드백 형태로 프로그래밍하고 있다. 이와 같은 프로그램에서 특징적인 것은 다양한 채널로 사진을 배분하는 것, 즉 사진의 ‘채널화’이다.

이론적으로 정보는 다음과 같이 분류될 수 있다.

정보	{ 지식적 정보 : A는 A이다 ————— 진리 { 명령형 정보 : A는 A이어야 한다 ————— 선 { 소망형 정보 : A는 A이고 싶어한다 ————— 미
----	---

그러나 이와 같은 이론적인 구분은 구체적으로는 적용될 수는 없다. 왜냐하면 모든 과학적인 지시적 정보는 동시에 정치적·미학적 측면도 지니고 있으며, 모든 소망적 정보(예술작품)는 과학적·정치적 측면도 지니고 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 배포장치는 바로 이와 같은 이론적 분류를 실천하고 있다. 이와 마찬가지로 소위 지시적 사진(예를 들면 학문적 출판물과 르포잡지)을 위한 채널, 소위 명령적 사진(예를 들면 정치적·상업적 광고전단)을 위한 채널, 그리고 소위 예술적 사진(예를 들면 갤러리 및 예술잡지)을 위한 채널이 각각 존재하고 있다. 본질적인 것은 사진이 다른 채널로 옮겨가면서 새로운 다른 의미를 얻고 있다는 점이다. 즉 과학적인 의미가 정치적인 의미로, 정치적인 의미가 상업적인 의미로, 상업적인 의미가 예술적인 의미로 변환될 수 있다.

2) 사진의 배포

사진사는 이러한 코드화 과정에 참여하고 있으며 그는 이미 사진 찍기 과정에서 분배장치의 어떤 특수한 채널을 염두에 두고 있기 때문에, 그의 영상을 채널의 기능 속에서 코드화시키고

있다. 또 그는 특정한 과학적 출판물, 특정한 종류의 삽화, 특정한 전시 가능성을 위해 사진을 찍는데 그 이유는 첫째로는 그 채널이 많은 수신자에게 도달할 수 있는 방법이기 때문이고, 둘째로는 그 채널이 그를 먹여 살리기 때문이다. 사진사는 신문프로그램에 맞는 사진만이 공표될 수 있다는 점을 알고 있기 때문에, 자신의 사진 속으로 미적·정치적 혹은 인식론적 구성요소를 눈에 띄지 않게 삽입시켜 놓음으로써 신문이 쳐 놓은 검열을 통과하려 한다.

사진비평은 대체적으로 과학적인 채널에는 과학적인 사진을 배포하고, 정치적인 채널에는 정치적인 사진을, 예술적인 채널에는 예술적인 사진을 배분하고 있다는 것을 기정 사실로 받아들이고 있다. 따라서 비평가들은 채널의 기능 속에서 움직이고 있는 셈이다.

요약하면, 사진은 목소리 없는 뼈라들이다. 그것은 재생산을 통해서, 특히 프로그래밍된 거대한 분배장치를 대량생산하는 채널을 통해서 배포되고 있다. 사진의 가치는 그것의 정보에 있으며, 사진은 그 정보를 사진의 표면 위에 담고 있기 때문이다. 사진은 탈산업 사회 일반의 메시지이다. 즉 사진의 관심이 대상에서 정보로 옮겨지고 있으며, 소유는 사진에 있어서는 더 이상 쓸모 없는 범주에 속한다.

배포채널, 즉 ‘미디어’가 최종적으로 의미를 코드화하고 있으며 이러한 코드화는 배포장치와 사진 사이의 갈등으로 묘사되고 있다. 사진 비평은 이러한 갈등을 비밀화함으로써, ‘미디어’가 사진 수용자의 눈에 보이지 않게 한다.³⁴⁾

간단히 말해서 우리는 사진을 가지고 우리가 원하는 대로 할 수 있다. 사진에 부착되어 있는 사물성의 마지막 잔재는 우리가 사진에 대해서 역사적으로 행동할 수도 있다는 인상을 불러일으킨다. 그러나 사실상 문자로 기술된 행동의 체

의(Ritual)적 동작에 불과하다. 텍스트와 사진의 관계가 이처럼 뒤바뀌는 것이 탈산업을 특징지으면서 모든 역사적 행위를 불가능하게 만들고 있다. 역사의 진행과정에서는 텍스트가 이미지를 설명해 왔으나, 이제는 사진이 신문 기사를 삽화로 설명하고 있다.

분명히 우리는 사진을 단지 관찰만 하는 것이 아니라, 그 사진에 의해 삽화로 그려진 기사를 읽는다. 텍스트의 기능이 이미지에 종속됨으로써, 텍스트는 이미지에 대한 우리의 이해를 신문 프로그램의 방향으로 조정한다. 이렇게 하여 텍스트가 이미지를 설명하는 것이 아니라, 이미지를 더 단단하게 만든다.

그래서 사진은 수용자의 행태를 위한 하나의 모델이 된다. 사진은 바로 비판적 능력의 이와 같은 억압에 기여하고 있으며, 그것은 이와 같은 기능작용에 기여하고 있다. 다시 말해서 그것에는 이미 마술의 힘이 실려져 있으며, '기능적'인 것이 될 수 있다.

요약하자면, 사진은 가치가 없는 대상으로 수용되며, 그것은 모든 사람이 생산할 수 있고, 또 갖기를 원할 때 가질 수 있는 그런 무가치한 대상으로 수용된다. 그러나 실제로 사진이 우리를 부리고 있고, 그것은 장치를 위한 피드백 작용에 이용할 목적으로 우리 자신을 어떤 제의적 행태를 위해 프로그래밍하고 있다. 사진은 우리의 비판적인 의식을 억압함으로써 우리로 하여금 기능작용의 어리석은 부조리성을 망각하도록 하는데, 비로소 이러한 억압 덕분에 기능작용 일반이 가능해진다.³⁵⁾

5. 사진의 영역

만약 우리가 우리 자신의 색채를 중세의 색채 또는 비서구적 문화의 색채와 비교해 본다면, 중세의 색깔과 이국적 문화의 색깔이 마술적 상징

이며 신화의 요소를 의미하는 반면에, 우리의 색채는 이론적으로 가공된 신화의 상징이자 프로그램의 구성요소라는 점을 발견하게 될 것이다.

그러나 사진영역의 이와 같은 카멜레온적 성격, 그것의 변화무쌍한 다채로움은 단지 하나의 주요현상이자 표면적 특징일 뿐이다. 그것의 심층적인 구조에 따르면, 사진의 영역은 입자적이고, 외관과 색채를 바꾸고 있다. 사진의 영역은 그와 같은 조각 및 양자로 조립되어 있다. 다시 말해서 사진의 영역이 보여 주는 것은, 원자적인 점단위의 구조는 모든 장치적인 것 일반에 해당되고, 또한 미끄러지듯이 흐르는 것처럼 보이는 그와 같은 장치적 기능이 사실은 점 단위의 구조에 의존하고 있다는 사실이다.

사진의 영역과 프로그램 사이의 이와 같은 양극적인 조화로운 관계 덕분에 사진영역의 장치는 전지전능하다. 프로그램은 사진을 의미하는 것이 아니라, 프로그램의 구성요소인 사진 그 자체이다. 따라서 장치에서 중요한 판건은 부조리한 전지성과 전능함이다. 즉 장치는 모든 것을 알고 있고, 이러한 지식과 능력을 위해 미리부터 프로그래밍되어 있는 영역 속에서 모든 것을 행할 수 있다.³⁶⁾ 여기에서 '프로그램'의 개념을 정의할 수 있다. 즉 우리가 정의할 수 있는 프로그램은 완전히 자동적인 프로그램, 즉 우연에 의존하는 콤비네이션 게임이다.

장치도 '사고'한다고 할 수 있다. 그리고 이와 같은 의미에서 장치는 사진의 영역 속에서는 전지적이고 전능적이다. 현재 우리를 둘러싸고 있는 사진의 영역은 장치프로그램 속에 내재한 몇 가지 가능성이 우연히 실현된 하나의 양태일 것이다. 의식적으로 프로그램에 대항해서 유희하는 사진사들의 정보적 사진은 사진적 세계의 파괴를 의미하고 있으며, 이것은 프로그램 속에서는 예견되지 않는다. 여기서 얻을 수 있는 결론

은 첫째, 사진의 영역은 콤비네이션 게임의 과정 속에서 생산되었고 그것은 프로그래밍되어 있으며 또 프로그램을 의미한다. 둘째, 그 게임은 자동적으로 진행되며 어떠한 고의적인 전략에도 복종하지 않는다. 셋째, 사진의 영역은 각각 자기 자신을 위해 하나의 프로그램의 점을 의미하는 명석 판명한 사진으로 구성되어 있다. 넷째, 각각의 개별사진은 이미지의 표면으로서 그의 관찰자의 행동을 위한 마술적 모델이다.

요약하자면, 사진의 영역은 사회를 확고한 필연성으로써 콤비네이션 게임에 따라 마술적인 피드백의 행태를 위해 프로그래밍하는 수단이며, 사회를 주사위나 장기알 그리고 함수들로 자동적으로 그 프로그램을 변환시키는 수단이다.

사진의 영역에 대한 이와 같은 시각은 두 가지 방향으로 나아갈 것을 요구한다. 즉 사진의 영역에 의해 둘러싸여진 사회라는 방향과 사진을 프로그래밍하고 있는 장치의 영역이라는 방향이 그것이다. 사진의 영역 속에서 스스로를 발견한다는 것은 세계를 사진의 기능 속에서 체험·인식·가치평가를 한다는 것을 말한다. 각각의 개별적인 체험·인식·가치평가는 개별적으로 엿보여지고 평가된 사진 속에서 분해될 수 있다. 그리고 각각의 개별 행위는 개별적인 모델로 적용된 사진으로 분석될 수 있다. 이제 모든 경험·인식·가치평가 그리고 행위가 점과 같은 구성요소(비트)로 분해될 수 있는 로봇과 같은 종류의 현존재가 우리에게 그 실재를 드러냈다. 사진의 영역과 모든 장치적인 영역은 인간과 사회를 로봇화시키고 있다.

그와 같은 종류의 문화비평에서는 사진술의 발명이 한 시대를 구분하는 획을 긋고 있다. 왜냐하면 사진술의 발명으로부터 비로소 모든 문화현상은 물 흐르는 듯한 활주의 선형적 구조를 프로그래밍된 조합이라는 스타카토 구조로 대체

시키기 시작했기 때문이다. 따라서 새로운 문화현상은 산업혁명 이후의 그것과 같이 어떤 기계적인 구조를 취하고 있는 것이 아니라, 장치들 속에서 프로그래밍된 사이버네틱(Kybernetik, 자동조절학)적 구조를 취하고 있다. 이제 장치를 비판하려고 한다면, 먼저 사진의 영역을 카메라와 배분장치의 산물로 간주해야 한다. 그리고 그 배후에 있는 산업장치, 광고장치, 정치·경제적 장치, 관리장치와 기타 장치를 인식할 것이다. 이와 같은 개별 장치는 점차 더 자동화되고 사이버네틱적으로 다른 장치와 결합된다.

사진은 또한 권력자의 숨겨진 이해관계의 표현이다. 코닥 투자가들, 광고대행사 소유자, 미국 산업정책 기획자들의 이해관계, 심지어는 전체 미국의 이데올로기·군부·산업체제의 이해관계의 표현이다. 만약 우리가 이와 같은 이해관계를 폭로한다면, 각각의 개별 사진과 전체 사진영역의 암호가 풀렸다고 간주될 수도 있을 것이다.

사진의 영역은 하나의 콤비네이션 게임, 명석 판명한 조각들의 변화무쌍하고 다채로운 그림 맞추기 게임을 반영하고 있다. 그것은 관찰자를 어떤 마술적이고 기능화된 행태로 프로그래밍하는데, 이것을 자동적으로 프로그래밍한다.

사진사는 정보적 이미지를 만들려고 하는 사람이다. 또 비평가는 프로그래밍의 자동적인 게임을 투시하려고 노력하는 사람이다. 그리고 이들 모두는 장치에 의해서 지배된 세계 속에서 인간이 의도하는 것에 대해 자리를 마련해 주려고 노력하는 사람들이다. 그러나 장치는 자동적으로 이와 같은 해방의 시도와 동화작용을 하면서 자신의 프로그램을 더 풍부하게 만든다. 따라서 사진의 철학적 과제는 인간과 장치 사이의 이와 같은 갈등을 사진의 영역에서 적나라하게 분석하여 그 갈등의 해결책에 대해 심사숙고하는 것이다. 따라서 여기에서 제안된 가설은 다음

과 같다. 만약 그와 같은 종류의 철학이 자신의 과제를 충족시키는데 성공할 수 있다면, 그것은 단지 사진의 영역에서뿐만 아니라 탈산업 사회 전체를 위해서도 의미를 지닐 것이라는 점이다. 사실 사진의 영역은 무수한 장치적 영역 중의 하나에 불과하며, 장치적 영역 중에서는 더 중대한 세계도 있다.³⁷⁾

6. 사진의 철학의 필연성

우리는 세계 속에서 어떤 근원적인 정보를 자신의 인풋(빅뱅)속에 포함하고 있고, 필연적으로 우연을 통해 이러한 정보를 실현시키고 소진(열죽음)시키도록 프로그래밍되어 있는 장치를 발견한다.³⁸⁾ 이미지·장치·프로그램 그리고 정보 등 네 가지 기본개념은 자발적으로 우리의 우주론적 사고를 담지하고 있다. 이 경우 우리는 자발적으로 기능적인 전개과정을 파악하게 되고 이와 동일한 것이 심리학·생물학·언어학·사이버네틱·정보학과 같은 다른 영역에도 해당된다.

모든 것이 원인과 결과를 가지고 있다면, 즉 모든 것이 '조건 지워져' 있다면, 인간의 자유를 위한 공간은 어디에 있는가라는 질문의 대답은 다음과 같은 하나의 개념으로 환원될 수 있다. 즉 인간은 한계를 지닌 존재로서 마치 '조건 지워져 있지 않은' 듯한 태도를 취할 수 있을 정도로, 원인이 착종되어 있고 결과가 예측 불가능하다. 인간의 노동이 어떻게 자동기계(로봇)에게 맡겨지고 사회의 대다수가 '제3차적 영역'³⁹⁾에서 공허한 상징과의 유희에 몰두하기 시작하는지를, 사물적 세계에 대한 실존적인 관심이 어떻게 상징의 세계로 전이되고, 사물의 가치가 어떻게 정보로 전이되는지를 관찰할 수 있다. 우리의 사고·감정·소망 그리고 행위가 어떻게 로봇화되는지, '산다는 것'이 어떻게 장치를 먹여 살리고 또 그 장치에 의해 연명하게 되었는지, 간단히 말해서

어떻게 모든 것이 부조리하게 되었는지를 관찰하고 있다. 그런데도 아직 인간의 자유를 위한 공간이 있다고 말할 수 있을까? 사진사들은 이미 장치적 미래의 인간이다. 그들의 몸동작은 사진기에 의해서 프로그래밍되어 있고, 그들은 상징과 유희하고 있으며, '제3차적 영역'에서 활동하며, 정보에 관심을 가지고 있다. 그럼에도 불구하고 그들은 자신의 활동을 가장 부조리한 활동이라고 간주하며, 자유롭게 행동하고 있다고 믿고 있다. 사진의 철학의 과제는 사진사들에게 자유에 대해 심문하여 자유를 추구하는 그들의 실천행동을 조명하는 것이다.

그리고 실제로 몇 가지 해답이 내려질 수 있게 되었다. 첫째, 장치는 그것의 무뚝뚝함으로써 특징지을 수 있다. 둘째, 장치의 프로그램 속에 장치에서는 간파될 수 없는 인간적인 의도를 삽입시킬 수 있다. 셋째, 장치가 미리 간파될 수 없는 것, 비개연적인 것, 정보적인 것을 산출하도록 강제할 수 있다. 넷째, 장치와 그것의 결과물을 무시하고 사물의 관심을 정보에 집중시키기 위해 주의력을 흐려놓을 수 있다. 간단히 말해서 자유는 인간 의도의 우연과 필연에 종속되는 전략이다. 자유는 장치에 대항해서 유희하는 것이다. 사진의 역사에 관한 저작들 속에서 발견할 수 있듯이, 만약 우리가 사진사들의 이야기를 읽어보면, 우리는 사진의 발명과 더불어 현실적으로 심오한 변화가 일어나지 않았고, 모든 것이 근본적으로 예전과 똑같이 진행되고 있다는 지배적인 의견과 마주친다.

소위 말하는 실험적 사진사들은 사실상 '이미지', '장치', '프로그램' 그리고 '정보'가 근본적인 문제이고, 그들이 그 문제에 몰두해야 한다는 점을 의식하고 있다. 그들은 숨겨져 있는 정보를 생산하려고, 다시 말해서 장치로부터 어떤 것을 생산해서 장치의 프로그램에 있지 않은 것을 이

미지로 나타내려고 의식적인 노력을 하고 있으며, 그들이 장치에 반대해서 유희하고 있다는 점을 알고 있다. 사진의 철학은 사진적 실천을 의식의 영역으로 끌어올리는데 필수적이다. 사진적 실천 속에서 탈산업적 콘텍스트 일반에서의 자유에 관한 모델이 나타나기 때문이다. 사진의 철학이 해명해야 하는 사실은, 인간의 자유는 자동적인, 프로그래밍되는 또는 프로그래밍하는 장치의 영역에서는 그 여지가 없다는 점을, 그러나 궁극적으로는 자유를 위해서 어떤 여지를 남기는 것이 가능하다는 점을 보여주어야만 한다는 것이다. 사진의 철학은 자유의 이와 같은 가능성—그와 동시에 의미부여의 가능성—을 장치에 의해서 지배되는 세계 속에서 메타적으로 사유해야 하는 의무를 지니고 있다. 즉 인간이 장치에 의해 지배당하면서도 죽음이라는 우연적 필연성에 직면해서 자신의 삶에 의미를 부여하는 것이 어떻게 가능하냐는 것에 대해 메타적으로 숙고하는 것이 의무이다.⁴⁰⁾

V. 요약 및 결론

저자는 이 책에서 사진의 기교적·예술적 측면에 대해 다루기보다는 사진술을 미학적(감성론적)·과학적 그리고 정치적 현상으로 파악하고 있다. 저자는 사진술 속에서 20세기말 우리 문화가 당면하고 있는 근본적인 위기를 성찰하면서 그 원인과 해결책을 포괄적으로 분석하는 개념을 발전시키고 있다. 이를 위해 저자는 사진과 관련된 제반 현상들, 프로그래밍된 자동사진기의 작동원리, 사진의 생산과 배포과정 등을 철학적 정신에 입각해서 분석, 사진을 현재 유행하는 디지털 미디어의 고전적·선구적 형태로 파악함으로써, 사진의 역사로부터 오늘날 디지털 혁명의 뿌리를 캐고 있다.

특히 사진사와 사진기의 관계를 현대의 자동적으로 프로그래밍된 기계장치와 그것을 작동시키는 인간의 문제로 해석하면서, 소위 ‘정보화 사회’—‘탈산업 사회’에서 인간의 자유란 무엇인가라는 철학적 문제를 제기하고 있다. 그럼으로써 저자는 인간과 디지털 기계장치의 변증법적 관계를 해명하는 ‘사진의 철학’이야말로 현대 문화의 근본위기에 대한 성찰과 처방을 제시할 수 있는 문화비평의 방법론이라고 주장하고 있다.

플루서는 문화사를 문자(Schrift)와 이미지(Bild)의 대립 속에서 파악하고 있다. 그는 정보를 저장하고 전달하는 미디어(코드)를 기준으로 문화사의 시대를 구분하는데, 즉 선형문자(알파벳, 음성문자)의 발명과 오늘날 기술적 영상의 발명이 문화사의 획기적 사건으로 파악되고 있다. 이에 따라 플루서는 문화사를 세 가지 단계로 시대 구분하는데, 각각의 시대를 어떤 특정의 코드에 따라 특징짓고 있다. 가령 “전역사적인 의식차원은 전통적인 그림[형상] 코드 속에서 표현되고 역사적 의식차원은 알파벳적 코드 속에서, 그리고 새로운 탈역사적 의식차원은 디지털 코드 속에서 표현된다고 한다.

의차원식	{	전역사적 — 전통적인 이미지나 영상 코드
		역사적 — 표현 알파벳적 코드
		탈역사적 — 디지털 코드

이미지는 인간의 상상력을 매개로 4차원적 시공간을 2차원적으로 추상화시킨 다의적인 의미평면으로서, 전자기적 영상과는 달리 물질적(사물적) 토대를 지니고 있다. 이미지는 인간의 상상력에 의해 매개되는 마술적·신화적 사고를 표현하는 코드이다. 이에 반해서 알파벳 문자는 그림의 이와 같은 마술적·신화적 사고를 논리적·선형적·추상적 사고로 변형시킨다고 한다.

즉 “문자의 발명과 더불어 역사가 시작되고 있

다. 왜냐하면 문자가 과정을 고정시키기 때문이 아니라, 그림의 장면을 과정으로 변형시키기 때문이다. 문자가 역사적 의식을 생성시키고 있다.

그러나 선형문자가 인간의 의식으로부터 마술적·신화적인 족쇄를 부수고 인간의 의식을 해방시켰지만, 그것 역시 인간의 의식을 개념과 숫자라는 고도의 추상적인 형태로 억압하였다. 새로이 나타나는 기술적 영상은 또 다시 구체화되는 경향으로 나아가고 있다. 그러나 이것은 인간의 상상력에 의해 매개되는 전통적인 이미지와 달리 프로그램과 장치에 의해서 생성되는 이차적·인공적 형상이다. 새로운 영상은 전통적인 이미지와는 다른 영상이다.

문자 이전 이미지 시대가 전역사(선사)이고, 문자의 시대가 역사라면, 문자 이후 디지털 코드의 시대는 바로 탈역사(역사 이후)가 된다. 그에게 있어 탈역사(Nach-geschichte) 내지 포스트역사(Posthistoire)는 바로 문자의 지배가 끝나고 디지털 영상이 지배하는 상황으로서, 문자를 매개로 하는 선형성과 진보로서의 우리 문화와 역사의식이 위기에 처하게 된 시대이다. 따라서 오늘날 영상의 홍수는 역사적 진보의식과 문화의 위기를 표현하고 있는 것으로 해석된다.

플루서는 사진술을 최초의 기술적 영상으로 파악하고 있다. 그리고 이 사진술과 더불어 텍스트송배에 대한 투쟁과 탈역사가 시작되었다고 한다. 이때 플루서가 이해하는 사진술에서 사진기(장치)란 인간이 그것을 가지고 노동을 수행하는 작업도구가 아니라, 사진을 생산하도록 자동적으로 프로그래밍된 장치로서, 그 장치를 작동시키는 사람은—그 장치의 내부구조(일종의 블랙박스)에 대해서는 알지 못한 채—그 프로그램이 지닌 가능성을 콤비네이션하고 선택하는 사람이다. 이때 그 장치를 작동시키는 사람, 즉 사진사는 마치 자유롭게 콤비네이션을 선택하고

있는 것처럼 보이지만, 그러나 그 선택은 사전에 사진기(장치)의 카테고리 속에 제한되어 있다. 따라서 사진사의 자유는 기껏해야 프로그래밍된 범위내에서 자유다.

다시 말해서 사진 찍기를 통해 사진사는 자신의 의도를 실행하고 있는 듯하지만, 사진사는 단지 그 사진장치가 실행할 수 있는 것만을 의도해야 한다. 이것이 바로 모든 사진 찍기와 장치적인 것 일반의 변증법, 나아가 현재 우리 문화가 처해 있는 딜레마이다.

플루서는 ‘사진의 철학’을 인간과 장치 사이의 이와 같은 변증법과 딜레마를 사진의 영역에서 분석하여, 그 갈등의 해결책을 심사숙고하는 작업으로 이해하고 있다. 그리고 이러한 사진의 철학은 장치의 속성을 범례적으로 보여주는 사진의 영역에서뿐만 아니라 또한 장치의 기능주의에 의해서 지배되는 탈산업 사회의 문화 전체에 대해서도 타당한 모델이라고 한다.

그러나 플루서가 말하는 진정한 의미의 사진사는 장치가 그에게 허용하는 것을 단순히 수용만하는 그런 사람이 아니다. 그는 장치의 프로그램을 넘어서서 새로운 콤비네이션 가능성과 새로운 시지각 가능성을 탐구하고, 비개연적인 것을 제공하는 사람이다.

우리는 바로 이 사진사의 작업으로부터 탈산업 사회에서의 자유의 문제에 비로소 도달할 수 있다. ‘사진의 철학’의 과제는 자동적으로 프로그래밍되어 있는 장치의 영역에서는 비록 인간의 자유를 위한 공간이 없지만, 그럼에도 불구하고 그것이 가능하다는 점을 보여주는 것이다.

플루서가 사진사들에게 요구하는 “장치에 대항해서 유희하라”는 요청은 혁명적·해방적인 사고이며, 현대의 사진술에 대해 적극적인 의미를 부여한 것이다.

플루서는 사진술과 같은 기술적 미디어에서

미래의 세대를 위해 가치 있는 가능성을 간파했다. 비록 그는 현재의 정보화 혁명에서 ‘텔레마틱 유토피아’의 가능성과 ‘디지털 야만’의 가능성을 동시에 간파했지만, 그는 디지털 기술에 대한 공포를 선동하는 것이 아니라 우리가 그 공포를 극복하도록 하고 있다. 그는 기계장치에 의해 지배되는 현재의 상황에 대한 날카로운 통찰과 비판에도 불구하고, 궁극적으로는 ‘장치의 콘텍스트 속에서의 자유’에 대한 희망을 던져주고 있다. 이러한 염원이야말로 미래에 진지한 자세로 임할만한 가치가 있는 유일한 염원이 아닐까? 좋은 삶은 우리는 첨단 디지털 장치와 더불어 살아야 하기 때문이다.

플루서의 저작을 눈여겨볼 때 특이한 점은 그 어떤 각주와 인용도 없다는 것이다. 그는 머리말에서 그의 글의 ‘가설적’ 성격을 유지하기 위해 그렇게 했다고 설명하고 있다.

그는 기존 사상과 고정관념에 구속받지 않고 글을 쓰고 있다. 즉 그의 두 번에 걸친 망명체험은 자신이 내던져졌다는 비관주의가 아니라 그에게 실존적인 자유를 체험케 했다. 물리학자 막스 플랑크가 그의 자서전에서 독창적인 사고의 생성을 위한 중요한 두 가지 조건 중에서 우선 자유로움을 꼽았는데, 플루서의 삶 자체가 그에게 이런 기회와 조건을 마련해 준 것 같다.

플랑크는 독창적인 사상은 그것이 이해되기까지는 한 세대가 지나야 한다고 주장하였는데—비로소 다음 세대가 그 사상을 올바로 이해할 수 있기 때문에—플루서의 사상이 사후에 더 조명되고 있다는 점은 플루서의 사상이 플랑크의 이 두 조건을 모두 충족시키고 있음을 말해 주는 것이라고 할 수 있다.

註

1) 여기서 주로 참고한 문헌은 원저자 Vilém Flusser

- 의 영역본(Anthony Mathews, 2000, Reaktion books)과 한국어 번역본(윤종석 옮김, 1999, 커뮤니케이션북스)이다.
- 2) 플루서에 관한 연구는 그의 사후에 더욱 활발하게 이루어지고 있다. 예를들면 Überflusser, 1990, 미디어 예술상 수상, 1977, 플루서를 추모하는 심포지움 개최, 웹사이트개설 등이 그 좋은 예이다.
 - 3) 윤종석, 1999, p.97.
 - 4) 이미지를 원저자는 Bild로 표현하고 영문번역(Anthony Mathews)에서는 이미지(image)로 번역하였다. 저자는 이미지를 ‘화소들이 미술적으로 배열되어 있는 의미있는 평면’이라고 정의한다.
 - 5) 윤종석 역, 1999, 상계서, p.10.
 - 6) 장치(Apparat) : 사고를 시뮬레이션하는 유희도구이다.
 - 7) 탈역사(Nachgeschichte) : 개념으로부터 그것의 이미지인 표상으로 되돌아 가기.
 - 8) 윤종석 역, 1999, 상계서, p.16.
 - 9) 윤종석, 1999, 상계서, p.26.
 - 10) 윤종석, 1999, 상계서, pp.39~40.
 - 11) 윤종석, 1999, 상계서, pp.47~48.
 - 12) 엔트로피. 점점 더 개연성이 높은 상태로 흐르는 경향.
 - 13) 저자는 사진기와 카메라, 사진사와 카메라맨을 의도적으로 구분하고 있다. 사고를 시뮬레이션하는 유희도구로서의 사진기를 가지고 비개연적인 정보를 생산하는 사람을 사진사라고 부르는 반면, 카메라맨은 아마추어로 자동카메라와 같은 도구를 이용, 잉여적 영상을 만드는 사람임.
 - 14) 윤종석, 1999, 상계서, pp.66~67.
 - 15) 플루서가 말하는 사진사는 사진장치의 프로그램에 사전에 규정되어 있지 않은 비잉여적·비개연적 정보를 영상으로 나타내려고 노력하는 사람임.
 - 16) 영역. 사진으로 이루어진 세계. 사진의 영역이란 사진 코드의 콤비네이션 가능성 전체 또는 그 코드 의미의 전체를 말한다.
 - 17) 윤종석, 1999, 상계서, pp.74~75.
 - 18) 윤종석, 1999, 상계서, pp.86~87.
 - 19) 그림송배란 개별 화소들을 읽어낼 수는 있지만, 그것으로부터 개념의 이미지인 표상을 도출시키는데는 무능한 것으로 오늘날의 영상송배에 해당한다.
 - 20) 윤종석, 1999, 상계서, p.12.
 - 21) 윤종석, 1999, 상계서, p.12.
 - 22) 윤종석, 1999, 상계서, pp.1~15.
 - 23) 징후(Symptom) : 자신의 의미에 의해서 야기된 어떤 기호를 말함.
 - 24) 의례(Ritus) 또는 제의. 미술적 현존형식에 상응하는 행태.

김 주 환

- 25) 프로그램이란 명석판명(clear and distinct)한 구성 요소들과의 조합게임임.
- 26) 작동인(Funktionar)이란 장치와 유희하고 장치의 기능 속에서 행동하는 인간을 말함.
- 27) 윤종석, 1999, 상계서, pp.20~21.
- 28) 윤종석, 1999, 상계서, pp.17~23.
- 29) 정보가 생산되는 활동영역.
- 30) 윤종석, 1999, 상계서, pp.26~38.
- 31) 윤종석, 1999, 상계서, pp.40~46.
- 32) 윤종석, 1999, 상계서, p.54.
- 33) 윤종석, 1999, 상계서, pp.49~52.
- 34) 윤종석, 1999, 상계서, pp.57~64.
- 35) 윤종석, 1999, 상계서, pp.69~73.
- 36) 윤종석, 1999, 상계서, p.78.
- 37) 윤종석, 1999, 상계서, pp.75~85.
- 38) 열의 소멸, 즉 저온현상으로 인한 우주소멸의 가설임.
- 39) 정보가 생성되는 활동 영역.
- 40) 윤종석, 1999, 상계서, pp.88-92.

文 獻

김주환, 1996. 7, “사진인에게 요구되는 지역개념과

자연관” 서울 사진강좌(126회), 사단법인 한국사진 작가협회, 출판문화회관, 자료 pp.4~36

——, 1997. 11, “예술가의 정신” 서울 사진강좌 (157회), 사단법인 한국사진작가협회, 출판문화회관, 자료 pp.22~53

——, 1998. 4, “예술가의 정신”, 사단법인 한국사진작가협회, 제163차 전국 사진강좌 대전광역시 시민회관 소강당, 자료 pp.1~29

——, 1999. 7, “사진작가가 되기전에 생각해 볼일”, 사단법인 한국사진작가협회, 인천지부, 특강

——, 2000. 12, “사진 예술의 발달”, 사단법인 한국사진작가협회 서울 사진강좌 (236회)특강

——, 2001. 11, “사진예술의 발달” 사단법인 한국사진작가협회, 군산지부특강.