

테크놀로지 미학으로서의 사진

진 동 선*

- I. 서론-새로운 매체 현실과 사진 존재론
- II. 기계 미학적 자동주의와 장치들
 1. 기계 장치들의 존재론적 역설
 2. 기계 미학으로서의 사진
- III. 사진이미지 생성론과 존재론적 인덱스
 1. 사진 생성의 기원과 본질
 2. 사진의 자동성과 자연성의 의미
- IV. 버추얼 리얼리즘과 가상성의 문제
 1. 디지털 코드와 수치 영상
 2. 이미지 확장과 기술적 변형
- V. 결론

요약

오늘날 사진은 새로운 테크놀로지 형태인 디지털 이미지 프로세싱 앞에 심각한 정체성 위기와 존재론적 딜레마에 봉착했다. 사진은 그동안 우리에게 세상을 새롭게 바라보는 방법을 제공하고, 또 우리 스스로 주변을 돌아볼 수 있는 자각을 주었으며, 나아가 삶의 리얼리티의 본질을 재인식시키는데 크게 기여했다. 그런 사진의 기능이 오늘날 무력화되고 있다. 디지털 테크놀로지의 출현으로 사진은 더 이상 사실의 기록, 결백의 증거, 그리고 리얼리티의 거울로서 간주되지 않는다. 오히려 유희의 도구 혹은 우리가 사는 세계의 환영과 기쁨을 창조하는 수단으로 간주된다. 그러나, 디지털 테크놀로지의 출현은 이제 비로소 사진의 존재론적 당위성과 정체성의 문제를 냉정히 돌아보게 한다.

본 논고는 전자시뮬레이션 시대 새로운 이미지 생산의 침병으로 등장한 디지털

* 사진평론가, 현대사진연구소 소장.

이미지의 존재론적 측면을 규명하는데 있다. 이를 위해 인류의 첫 번째 프로그램 미학으로 말해지는 사진과 첨단테크놀로지 미학으로 말해지는 디지털 이미지와의 관계를 기계미학적 관점에서 살펴보려 한다. 특히 올드미디어(사진)와 뉴미디어(디지털) 사이에 갈등 구조를 자본주의 역사관과 물질적 관점에서 살펴보려 한다. 본 논고는 이를 위해 우선 사진의 정체성 위기와 존재론적 위협이 어디로부터 발현된 것인지를 살피고, 또 지금까지 생산된 매체 미학적 담론들이 어떤 비평적 쟁점 속에 놓였는지를 살피고자 한다. 특히 사진이 강점으로 여긴 존재론적 인덱스와 생성론적 텍스트에 주목하여 사진 재현의 기반인 사실적 기록, 명료한 증거, 그리고 기술적 정교성이 어떤 기계미학의 총위에 있는지를 디지털 이미지를 대척에 두고 분석하고자 한다.

그리하여 최근 일고 있는 사진의 죽음, 사진의 종말에 관한 담론들이 심각한 오류가 있음을 지적하고자 한다. 올드 테크놀로지로서 사진이 당면한 위기, 즉 현재 사진이 안고 있는 존재론적 위기(컴퓨터화 된 디지털 이미지 출현) 그리고 인식론적 위기(윤리, 지식, 가치관 등 급격한 문화 변동)는 매체미학의 본질상 당연한 위기임을 정당화하고자 한다. 본 논문은 이 같은 주장을 위하여 역사적으로 사진술이 어떤 생성과 소멸의 과정을 거쳤으며, 또 어떻게 지금의 디지털 이미지에 이르게 되었는지 테크놀로지 미학 안에서 자동생성주의로서 색인 이미지, 디지털 코드로서 수치 이미지의 생성, 기원, 본질 그리고 정체성을 규명하고자 한다.

특히 본 논고는 논지의 정당성을 위해 다양한 매체미학자들의 주의주장 및 이론적 쟁점을 분석하고자 한다. 또 분석틀을 통해서 테크놀로지 미학의 근간인 기계, 기술성을 바탕으로 한 사진의 생성적 측면과 문화 안에서 변형된 프로그램에 의해 창조되는 디지털 이미지의 변형적 측면의 본질을 파악하고자 한다. 이렇게 사진과 디지털 이미지의 양자의 비교를 통해서 테크놀로지 미학 안에서 올드 미디어(사진)와 뉴 미디어(디지털 이미지)의 자리바꿈은 정당한 것이라는 사실과, 이런 역설적인 구조야말로 기계, 기술을 바탕으로 삼는 테크놀로지 매체의 숙명성이라는 사실을 강조함으로써 논문의 정당성을 강화하고자 한다.

마지막으로, 본 논고는 하나의 얼굴, 하나의 정체성으로 자리할 수 없다는 사실을 역사로서 확증하고, 또 사진에서 부동의 존재론과 인식론의 모습은 애초부터 불가능하다는 사실을 지적함으로써 오늘날 제기되고 있는 ‘사진의 죽음’, ‘사진의 종말’은 쟁점의 정당성에도 불구하고 매체미학의 역사를 간과하는 오도된 비평이라는 사실을

결론으로 도출하고자 한다.

키워드 : 사진, 테크놀로지, 디지털 이미지, 존재론, 인덱스

I. 서론 - 새로운 매체 현실과 사진존재론

오늘날 우리는 디지털 이미지들의 활용과 그것들의 의미들, 그리고 디지털 이미지들이 야기한 새로운 역사적 가치 체계와 그것들을 지각하는 현대문화의 상호작용 앞에 서있다. 인간은 도구사용 이래 테크놀로지와 함께 해왔으며 테크놀로지가 제공하는 이미지 역사 속에서 세상을 새롭게 바라보고 해석했다. 또 부단히 새로운 도구들의 발명과 출현을 통해서 진보의 역사와 함께 해왔다. 때문에 테크놀로지와 인간과의 관계는 인간 신체의 확장이라는 단순한 도식적 관계를 넘어서 사진의 역사가 증거하는 것처럼 전혀 다른 이미지의 생성, 존재, 재현의 양태를 통해서 세계를 인식하고 세계의 모습을 결정짓는 역사, 사회, 문화의 패러다임의 중추였다. 인류가 사진의 발명을 불의 발명에 견주었을 만큼 인류사의 가장 위대한 도구적 발명이 사진이었다. 덕분에 인류는 사진에 의존하지 않고서는 진보의 발걸음을 내디딜 수 없었고 사진의 힘을 빌리지 않고서는 정치, 경제, 사회, 문화의 모든 발전을 기대할 수 없었다.

사진은 부정할 수 없는 근대과학의 산물이다. 당연히 기계 이미지이고 기계미학이다. 피터 바이벨(Peter Weibel)은 사진을 근대 기술에 지원 받았던 첫 이미지 생산 방식, 최초로 하나의 독립된 기계, 그리고 인간의 신체로부터 자유로운 진보적 장치 이미지²⁾라고 말한다. 이는 사진이 근대라는 새로운 역사적 인식과 합리적 사고, 그리고 과학적 지식체계 구축이라는 실증주의적 세계관으로부터 출현했다는 말이다. 또한 나아가 사진이 곧 근대사라는 인식과 함께 민주주의와 자본주의가 결합된 정치, 경제, 사회의 기원이라는 사실, 또 이러한 사실 뒤에 사진 매edium의 역사적 정체성³⁾이 있다는 말이기도 하다.

2) 피터 바이벨은 사진을 대표적인 민주적, 진보적, 과학적 도구 및 장치로 인식한다. 특히 같은 맥락에서 빌렘 플루서는 카메라를 인류 최초의 프로그램 장치라고 말한다.

3) Alan Trachtenberg(ed.), *Classic Essays On Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p.vii.

역사에서 사진의 부침은 이 같은 기계 미학의 본질과 매체 미학의 정체성 때문이었다. 또 사진이 부단히 미술(회화)로부터 정체성 시비에 말려들었던 것도 이 같은 사진만의 특별한 존재론적 특성 때문이었다. 사진은 역사 속에서 줄곧 기계 미학의 모습을 띠었다. 이미지의 출현 방식과 존재 방식, 그리고 재현의 방식까지 언제나 기계에 의존한 자동생성의 모습이었고, 또 언제나 기술에 의존한 이미지 툴(Tool)의 모습이었다. 그러나 새로운 도구는 근대성의 역사 인식이다. 새로운 이미지 툴이 야기하는 논점은 응당 새로운 시지각이 제공하는 세상 파악과 이해 방식의 문제이다. 사진 존재론은 역사와 시대 속에서 부단히 제기되는 근대성의 인식이다. 회화와 사진의 관계에서, 그리고 지금의 디지털과 사진의 관계에서 사진에 줄곧 제기되었던 쟁점은 시대의 쟁점이자 시대 인식의 쟁점이었다. 사진이 기술 문화의 총아라는 점에서 사진의 부침은 시대의 부침이다. 또 그 부침의 본질은 테크놀로지에 기반한 이미지의 생성, 존재, 재현의 시대성이다. 맑스는 자본주의 물질 문명과 기계 문명은 시대로부터 자유로울 수 없다고 했다. 맑스에서 벤야민을 거쳐 앨런 세쿨라, 존 탁(John Tagg)까지 맑시스트들이 사진에 주목한 것은 자본주의 기술경제학의 심층이다. 맑시스트 비평가 존 탁은 말한다.⁴⁾

사진에는 어떤 정체성도 없다. 하나의 테크놀로지로서 그 상태는 너무도 다양하다. 때문에 사진을 하나의 고정된 틀과 하나의 무엇(작품)으로 규정하는 것은 사진의 본질에 반한다. 문화적 생산 방식으로서 사진의 기능은 그것의 존재 조건과 연관되어 있다. 그리고 또한 그것의 생산 방식과 연관되어 있다. 따라서 오직 특별한 현재성 안에서만 의미 있고 판독가능하다. 사진의 역사는 단일성이 아니다. 제도적 공간에서 날아다닌다.

사진이 지금까지 안팎으로 부단한 정체성 시비에 직면했던 것도, 그리고 예술로서 집요하게 미술로부터 검증을 요구받았던 것도 기원과 본질이 테크놀로지 이미지였기 때문이다. 우리 모두는 우리 시대 가장 뛰어난 진보적 시각 장치가 카메라라는 사실과, 가장 유용한 현대성의 조망 장치가 사진이라는 점을 인정하면서도 줄곧 사진의

4) 존 탁은 사진은 사회적 발전과 정치적 형성 속에 있다고 말한다. 사진의 출현은 증산층, 산업, 새로운 사회적 질서, 특히 새로운 부르주아 이데올로기의 모습이라고 말한다. 앨런 세쿨라는 한발 더 나아가 자본주의 논리의 근대적 발전으로 사진의 출현을 바라본다. Geoffrey Batchen, *Burning With Desire*, MIT Press, 1997, p. 19.

본질을 폄하하거나 존재론적 당위성에 대한 검증을 요구했다. 이유는 말할 것도 없이 사진의 태생적인 기계장치 이미지, 즉 테크놀로지에 기반한 기계 이미지였기 때문이다.

따라서 오늘날 사진에게 제기되는 존재론적인 문제는 결국 테크놀로지 미학으로서 사진이 짊어져야 하는 매체성의 문제이다. 지금의 쟁점은 디지털 이미지이다. 디지털 이미지 프로세싱은 새로운 기술주의, 새로운 자본주의 경제 체제의 산물이다. 때문에 전적으로 유물론적인 문제이다. 또 자본주의 물질성의 문제이고, 자본주의 시대 인식의 문제이다. 사진의 죽음이 회자되고 있다. 죽음의 문제를 디지털이 제공했지만 문제의 핵심은 유물사관이다. 기술에 기반한 테크놀로지의 숙명성은 뉴 미디어가 더욱 새로운 장치 앞에서 올드 미디어로 전락하는 유물사관의 문제이다. 사진과 디지털 사이에서 펼쳐지는 헤게모니는 신구(新舊) 매체간의 갈등-뉴 미디어와 올드 미디어간의 도전과 응전이다. 이 같은 측면을 일찍부터 예견한 사람이 발터 벤야민이다. 그는 기술재생산시대에서 필연적으로 시대의 주류 매체(예술매체)를 규정하는 것은 동시대 사회이며, 동시대 사회가 부단히 주류 미디어를 결정할 뿐만 아니라 주류 미디어가 대중들의 지각방식을 변화시킨다고 했다.”⁵⁾

역사가 증명하듯이 사진은 테크놀로지 매체의 역사이다. 사진이 디지털 이미지 앞에서 죽음을 맞고 있다는 것은 그런 점에서 매우 시사적이다. 사진은 우리시대의 가장 특수한 정보체계, 가장 특수한 기록적, 커뮤니케이션 미디어로서 인정받았다. 폴 비릴리오(Paul Virilio)의 말처럼 발명 직후부터 ‘믿음과 증거’가 되었으며 새로운 삶, 새로운 생산 방식에 의해 시각장치의 대변자로 평가받았다.⁶⁾ 그런 사진의 권능이 디지털에 의해 소멸되고 있는 것이다. 가장 혁신적이고 가장 진보적이었던 사진이 죽음을 맞이한 것이다.

발터 벤야민은 사라져간 모든 올드 미디어들은 한때 뉴 미디어였다고 말한다. 벤야민의 관점을 빌린다면 역사 속으로 사라져간 무수한 테크놀로지 매체들처럼 사진도 이제 올드 미디어로서 자신의 기원, 본질, 의미, 정체성을 재인식해야 한다. 사진의 죽음을 논하는 것은 따라서 사진의 정체성을 재발견하는 일이자 사진의 본질을

5) 벤야민은 “기술복제시대의 예술작품”에서 동시대의 예술 매체를 결정하는 것은 전적으로 그 시대라고 했다. 동시대가 예술의 정체성과 방향성, 그리고 생산의 모습, 소비의 모습까지 규정한다고 했다.

6) Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, Translated by Philip Beitchman, *Semiotext(e)*, 1991, p. 41.

재인식하는 일이다. 뿐만 아니라 스스로 존재론적 당위성을 재구축하는 일이기도 하다.

사진의 존재론을 재인식하는 일은 그 점에서 매체 미학의 본질을 탐색하는 일이다. 테크놀로지 매체에서 죽음의 문제는 필연적으로 생성과 소멸의 문제이다. 그렇다면 지금 사진이 물어야 할 물음은 크게 세 가지로 말해질 수 있다. 하나는 기계미학적 자동주의이란 무엇인가, 또 하나는 존재론적 인덱스란 무엇인가, 마지막 하나는 사진적 사실주의란 무엇인가이다. 세 가지 질문들은 과거 완료형으로 말해져야 한다. 물론 역사 속에서 부단히 물어졌고, 또 수없이 쟁점으로 재기되었던 물음이다. 그러나 새롭게 완료형으로 말해져야 한다. 세 가지 질문은 결국 ‘사진이란 무엇이었는가?’를 지시한다. 새로운 매체 현실 앞에서 한 순간 올드 미디어로 전락한 사진 존재론과 정체성을 묻는 역사적 테제이다.

매체 미학의 본질은 ‘생성-소멸’에 있다. 맑스는 모든 유물론적 역사는 사라지는 순간에 비로소 깨닫게 된다고 했다. 발터 벤야민도 새로운 시대는 늘 새로운 미디어를 꿈꾸며, 모든 테크놀로지 미디어는 숙명적으로 새로움 앞에서 사라지고 마는 존재라고 했다.⁷⁾ 모든 미디어의 생성과 소멸은 그 점에서 이중성(duality)이다. 이 같은 이중성이 테크놀로지 미학의 역설이기도 하다.

본 논고는 매체 미학적 차원에서 사진 존재론을 탐색한다. 제1장 장치의 역사에서 출발하여 제4장 버추얼 리얼리즘과 이미지 가상성까지, 테크놀로지 미학이 중요시하는 존재론적 인덱스의 양태를 살펴보고자 한다. 기계 이미지로서 사진은 문화 현상학이다. 오늘날 사진과 디지털 이미지 사이에 야기되는 재현의 문제, 사진적 정체성의 문제를 존재론적 차원에서 규명하고자 한다.

7) 맑스처럼 벤야민은 기술적 미디어에는 어떤 영속적인 모습도, 개념도, 본질도, 의미도 없다고 본다. 특히 벤야민은 사진을 통해서 매체의 생성과 소멸의 모습을 지시한다. 새로운 미디어의 수용 모드(mode of reception)는 대중들에게 이전과 다른 새로운 시각 지도를 갖게 한다고 말한다. Hans Ulrich Gumbrecht, Michael Marrinan(ed.), *Mapping Benjamin: the work of art in the digital age*, Stanford University Press, 2003, p. 3.

II. 기계 미학적 자동주의와 장치들

1. 기계 장치의 존재론적 역설

빌렘 플루서(Vilem Flusser)는 『사진의 철학을 위하여』에서 인간 문화의 비약적 발전은 도구장치의 발명으로부터 비롯되며, 그 가운데서도 기술적 영상, 특히 사진의 발명이야말로 가장 특징적인 진보 문화에 기여한 도구장치였다고 말한다.⁸⁾ 누구보다도 사진을 도구적, 장치적 측면에서 바라본 플루서가 근대사회의 발전의 견인차로서 사진을 꼽고, 또 카메라의 출현을 가장 뛰어난 근대 기술 장치의 업적으로 자리매김한 것은 근대성과 기계와의 불가분한 관계 때문이다. 이러한 관계망은 피터 바이벨의 언술에서도 나타나는데 바이벨은 『인터페이스로서의 세계』에서 카메라를 근대 과학과 기술의 결정체로, 그리고 사진을 예술, 문화, 과학이 합작한 우리 시대 가장 뛰어난 영상 매체라고 말한다.⁹⁾ 매체 미학자들은 사진 이전에 카메라, 카메라 이전에 장치와 도구성에 주목한다. 사진은 도구와 장치로서 이해되고, 과학과 기술과 자본이 결합된 근대의 힘으로 규정된다. 대표적인 예를 맑시스트 비평가 앨런 세쿨라의 글에서 알 수 있다. 세쿨라는 『입자에 대항한 사진』에서 이렇게 말한다.¹⁰⁾

사진은 근대 과학의 발전과 성장의 모습이다. 근대라는 물질적 힘, 상징적 힘, 사회과학적 유용성, 그리고 자본주의 경제, 사회, 과학적 특성이 총망라된 새로운 기술의 이미지이다.

매체 미학자 가운데 사진의 장치성을 강조한 사람은 빌렘 플루서이다. 그는 사진을 말할 때 도구와 장치 그리고 프로그램을 간과하는 것은 상상조차 할 수 없는 일이라고 말하며, 또한 나아가 사진은 거역할 수 없는 기계 장치이자 기계 이미지라고

8) Vilem Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography, 1994./빌렘 플루서, 윤종석 역, 『사진의 역사를 위하여』, 서울: 커뮤니케이션북스, 1999, pp. 16~25.

9) 피터 바이벨은 사진과 카메라를 구분한다. 카메라는 과학과 기술의 산물로, 사진은 과학, 예술, 문화의 산물로 바라본다.

10) Allan Sekula, <Photography Against The Grain>, The Press of the Nova Scotia of Art and Design, 1984. p. 79.

말한다. 다음과 같은 플루서의 언술은 사진이 왜 여타 시각 이미지와 구별되며, 그 기원과 본질, 그리고 존재론적 형상이 어떻게 다를 수 있는지를 보게 한다.¹¹⁾

기술적 영상(사진)은 장치를 이용해 만들어진 그림이다. 장치는 나름대로의 방식으로 응용된 과학적 텍스트의 산물이기 때문에, 기술적 영상에서 중요한 것은 그것이 과학적 텍스트의 간접적인 생산품이라는 사실이다. (중략) 사진술은 최초의 기술적 영상으로서 19세기에 발명되었다. 사진술의 발명은 문자의 발명만큼이나 획기적인 역사적 사건이다. (중략) 기술적 영상은 장치에 의해서 생산된다. 그런 점에서 사진기는 현재와 미래를 결정적으로 규정하게 될 적절한 단초를 제공한다.

플루서가 강조하는 장치의 개념은 유물론적이다. 그가 사진을 바라보는 관점은 도구적 리얼리즘과 기계적 물질주의에 걸쳐 있다. 사진은 기계 문명의 총아로서 자본주의 경제와 밀접히 관련되어 있다. 또한 자본주의로부터 무한한 이미지 생산과 소비의 메커니즘 속에 있다. 19세기 사진장치 연구가 올리버 웬델 홈즈(Oliver Wendell Holmes)는 사진을 도구가 매개된 근대 자본주의 정치경제학으로 바라본다. 뿐만 아니라 그는 사진이 자본주의 체제 하에서 대중의 수용성을 증대시키고, 즉각적으로 경제적 가치를 창출하기 때문에 부르주아 시장경제체제의 영향으로부터 자유로울 수 없다고 말한다.¹²⁾

플루서와 홈즈의 견해처럼 사진은 발명 이후부터 지금까지 근대기술과 산업의 모습이었다. 또 부단히 자본주의 정치, 경제, 사회, 문화와 결합된 유물론적 물질성의 모습이었다. 20세기 사진사가 뷰먼트 뉴홀(Beaumont Newhall)이 『사진의 역사』¹³⁾에서 사진의 역사를 기술의 역사 절반, 표현의 역사 절반으로 규정한다. 또 사진의 역사를 기계 장치의 역사, 기계 장치로부터 출현한 이미지의 역사로 바라본다. 최근 매체 미학자 빌렘 플루서, 폴 비탈리오, 프란츠 로, 죠프리 배천, 프레드 리친 등은 좀 더 분명하게 사진의 본질을 기계미학에서 찾고 있다. 이들은 카메라와 사진을 분

11) 빌렘 플루서, 윤종석 역, 『사진의 역사를 위하여』, 서울: 커뮤니케이션북스, 1999, pp. 16~25.

12) 올리버 웬델 홈즈는 사진을 “자본주의 돈과 혈육(the photograph is akin to money)”의 관계로 바라본다. Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the stereograph,” *Atlantic Monthly*, Vol. III, No. 20, June 1859, p. 738.

13) 뷰먼트 뉴홀은 가장 명망 높았던 사진사가다. 1937년에 출간한 『사진의 역사』는 세계적으로 가장 널리 읽혀진 사진역사서로서 사진의 역사를 기술(medium)과 표현(expression)의 역사로 구분한다.

리시키지 않는다. 같은 물질성, 같은 자본성으로 파악한다.¹⁴⁾

매체 미학자들에게 사진은 물질(기계), 기술(프로그램), 자본(활용)의 모습이다. 때문에 그들의 일차적 관심은 기계 미학적 장치이다. 플루서의 아파라트(Apparat), 비릴리오의 시각 기계(The Vision Machine), 배천의 포토제닉스(Photogenics)는 기계 미학으로서 사진의 장치성을 강조한 것이다. 그들에게 기계성과 물질성은 사진 발명에서 디지털까지 매체 미학적 존재론을 탐색하는데 요체가 된다.

사진의 기계 장치들이 왜 중요한지를 명료하게 말한 사람은 맑시스트 비평가 앨런 세쿨라이다. 그는 『사진적 의미의 발명』에서 이렇게 말한다.¹⁵⁾

카메라사진이라는 새로운 도구적 언어는 이미지 생성의 자동성뿐만 아니라 언어의 자연성까지도 중요하다. 초기 사진언어의 자동성은 곧 자연에 가까운 자연성이었다. (중략) 따라서 이제 사진의 기계주의를 재인식하고 사진의 의미를 살핀다는 것은 사진의 기계적 자동생성과 함께 이미지의 가상성과 변형성까지 기술과 자본 중심의 대중사회로부터 사진의 합법적 권능을 보는 일이다.

세쿨라의 논점은 테크놀로지 미학으로서 사진이 왜 기계미학적 자동주의와 장치들을 재인식해야하는지를 명료하게 밝히고 있다. 뿐만 아니라 사진의 본질과 존재론적 규명이 기계주의와 물질성에 있음을 분명히 드러내고 있다. 그러니까 사진만 가능한 것, 사진만이 유일한 존재론적 본질이 있다면 그것은 기계미학적 자동주의라는 것이다. 자동주의 생성은 눈과 인식의 지평을 새롭게 열었던 사진만의 통각들이다. ‘사진적’이라고 말하는 심층에는 기계적 자동주의(automation)와 자연주의(naturalism)가 있다. 여기서 자동주의란 이미지 생성의 자동성을 말하며, 자연주의란 재현 리얼리티의 자연성을 말한다. 자동성은 인간의 손을 거치지 않고 기계 장치로부터 자동적으로 사진 이미지가 획득되는 생성의 자동적 측면이다. 또 자연성이란 사진 이미지가 어떤 변형, 조작, 왜곡이 없이 원래의 리얼리티 그대로 자연 그 자체가 그대로

14) 로저 카르티에는 사진 매체를 물질, 기계, 자본의 결합으로 파악한다. 자본주의 시장의 우월한 상업적 문화의 승리는 사진매체의 승리이고, 사진은 작가와 관객 사이의 구별 없이 첨단 기술과 경제의 개입 밀도의 여부에 달렸으며, 이런 모습은 갈수록, 사진을 대중민주주의와 자본주의 시장경제체제로 이입시킬 것이라고 예견한다. Roger Chartier, *From Mechanical Reproduction to Electronic Representation*, in *Mapping Benjamin*, California: Stamford University Press, 1994, p. 110.

15) Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning: Essays and Photo Works 1973-1983," in *Photography Against The Grain*, Nova Scotia: The Press of the of Art and Design, 1984, pp. 79~96.

의 형상으로 자리하는 생산적 측면을 말한다.

2. 기계 미학으로서의 사진

사진적 사실주의는 사진의 본질이자 존재론적 인덱스이다. 사실주의는 재현의 본질로서 그대로 사물, 그 자체(thing itself)가 스스로 새기는 실재성의 형상이다. 역사 속에서 사진적 사실주의는 두 가지 모습으로 자리한다. 하나는 기계미학으로서의 사진이다. 즉 기계주의와 관련하여 사물 자체가 스스로 날아와 상을 맺음으로서 사실로 인식된다는 자동생성 인덱스와 관련된다. 다른 하나는 회화와 관련하여 서로 사물의 외관을 묘사하지만 회화가 주관적 사실주의를 지향한데 반해 사진은 객관적 사실주의를 지향한다는 점과 관련된다. 사진은 발명 직후부터 사진적 사실주의를 사진의 정체성으로 삼았다.

따라서 사진의 사실주의는 분명한 두 가지 모습이 있다. 하나는 생성적(혹은 자연적) 리얼리티의 측면이고, 다른 하나는 활용적(혹은 문화적) 리얼리티의 측면이다. 사진적 사실주의를 가장 명료하게 설명하는 사람이 조엘 아이징거(Joel Eisinger)이다. 그는 이렇게 말한다.¹⁶⁾

사진적 사실주의는 자국(trace)과 변형(transformation)으로 구분될 수 있다. 자국은 객관적 기록이다. 반면 변형은 창조적 응용이다. 사진은 두 가지 모습을 다 갖고 있다. 그래서 사진은 ‘역설적인 매체(a paradoxical medium)’가 된다. (중략) 사진의 힘은 복제의 힘이고 또 ‘조작의 힘이기도 하다. 외부 조건(trace)과 내부조건(transformation) 사이에 걸쳐 있다. (중략) 19세기 사진에서 의미 있는 사진 미학은 변형주의자들의 픽토리얼 포토이다. 그들은 객관적 시각에 ‘주관적 변형(a subjective transformation)’을 가했다. 최초의 사진 이론과 이슈의 출현이었다. (중략) 반면 스트레이트 사진가들은 픽토리얼 포토의 주관적 변형을 비난했다. 눈으로 보는 현존의 대상을 드러내는 객관적 흔적(an objective trace)을 선호했다.

아이징거의 매체 미학적 구분은 ‘있는 그대로 대상에 충실한가’ 아니면 ‘대상의

16) Joel Eisinger, Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995, pp. 6~15.

변형을 마다하지 않은가' 이다. 아이징거가 예로 들었던 사례들은 오랜 예술 사진의 중심 테제이다. '자국(trace)'의 영역은 객관적 기록의 영역으로서 순수 사진의 전통이며, 그 대표적인 모습이 스트레이트 포토그래피이다. '변형(transformation)'의 영역은 창조성의 영역으로서 이미지를 자유롭게 활용하는 회화적 사진의 전통이며, 그 대표적인 모습이 픽토리얼 포토그래피이다. 아이징거의 trace/transformation의 논점은 역사 속에서 회화주의와 스트레이트 사진, 살롱사진과 순수사진, 찍는 사진과 만드는 사진, 아날로그 사진과 디지털 사진의 갈등 구조를 재인식시킨다.

사진이 테크놀로지 미학으로서 자신의 정체성을 자각하고 존재론적으로 탐색한 때는 사실 발명 직후부터이다. 사진이 발명되었을 때 대중들이 놀랐던 것은 사물이 스스로 날아와 박히는 '자연 그 자체(nature itself)'의 드러남이다. 이미지의 정확성과 정교함이 자동주의 생성론의 큰 힘이 되었고 이 여파가 또 다른 테크놀로지 장치들을 출현시키는 힘이 되었다. 그 대표적인 장치중의 하나가 입체감을 주는 스테레오스코프(stereoscope, 입체경)의 출현이다. 대중들은 새로운 조망 장치를 통해서 새로운 현실 파악과 시지각적 인식을 확장시켜나갔다.¹⁷⁾

폴 비릴리오, 죠프리 배첸과 같은 매체 미학자들은 사진이 이끄는 지각 변화에 주목한다. 특히 환영 장치로서 스테레오스코프의 효과에 주목한다. 비릴리오의 말처럼 대중들의 지각 변화는 테크놀로지가 제공한 경험 때문이다. 사진 발명 이후 광학적 조망 장치들이 어떤 리얼리티 효과를 제공했는지 비릴리오는 다음과 같이 말한다.¹⁸⁾

사람들은 사진 속에서 새로운 지형적 특징을 바라보았다. 사진이 인공 기억 장치로서 이것들이 앞으로 수행할 능력을 보았으며, 또 실제로 여러 사진의 기계적, 광학적 장치들(devices)을 통해서 경험하는 리얼리티의 효과를 통해서 세상에 대한 새로운 지각 체계, 곧장 리얼리티의 세부와 판단과 오류와 왜곡의 수정, 판단, 결정하는 경험과 지침을 갖게 되었다.

17) 사진이 발명되었을 때 사람들의 관심과 사진가들의 관심을 비교적 명료하게 구분한 사람이 폴 비릴리오와 죠프리 배첸이다. 특히 배첸은 사진은 발명부터 기원과 본질 그리고 정체성을 광학적 장치(devices)에 있었다고 말한다. 세상에 대한 지각 체계가 변하면서 사진은 기계성 앞에서 존재론과 인식론으로 구분되기 시작한다. Geoffrey Batchen, *Burning With Desire*, MIT Press, 1997, p. 33.

18) Paul Virilio, *The Vision Machine*, Indiana University Press, 1994, p. 8.

비릴리오의 논점은 대중들의 환영에 대한 인식이다. 그는 대중들이 스테레오스코프와 같은 새로운 장치를 통해서 얻은 가상 체험들에 대해 주목한다. 사진 이후에 출현한 여러 가지 환영 장치들이 인간과 기계의 인터페이스를 눈뜨게 하고 그렇게 지각된 감각의 변화가 더욱 새로운 광학장치, 조망장치, 환영장치, 원격장치의 출현을 이끌어 이전에 지각하지 못한 순간성, 가상성 원격성까지 경험하게 한다는 것이다.

III. 사진 이미지 생성론과 존재론적 인텍스

1. 사진 생성의 기원과 본질

테크놀로지 미학으로서 사진의 존재론을 규명한다는 것은 언제나 두 가지 난제가 따른다. 하나는 사진이 부단히 현실계와 직접 마주치고 있다는 현실의 리얼리즘의 문제이고, 다른 하나는 똑같이 찍어낸다는 도구적 리얼리즘의 문제이다. 사진이 기계장치에 의존한다는 점에서 도구적 리얼리즘과 피할 수 없다. 또 현실에서 이미지를 취한다는 점에서 현실의 리얼리즘과도 피할 수 없다. 매체의 역사는 도구적 리얼리즘과 현실의 리얼리즘 사이의 갈등의 역사였다. 회화가 사진을 공격한 것, 스트레이트 포토가 픽토리얼 포토를 공격한 것, 다큐멘터리 사진이 순수 사진을 공격한 것, 찍는 사진이 만든(연출) 사진을 공격한 것, 아날로그 사진이 디지털 사진을 공격한 것은 도구적 리얼리즘과 현실의 리얼리즘의 헤게모니이다. 때문에 테크놀로지 미학으로서 사진의 본질과 존재론의 층위를 밝히는 것은 두 가지 상충된 리얼리즘의 갈등 구조를 파악하는 일이다.

사진의 생성 기원과 본질은 최초의 사진발명자 프랑스의 니엠프와 다게르로부터 출발한다. 세쿨리는 사진의 출현 조건으로서 초기 역사적 정황들을 다음과 같이 말한다.¹⁹⁾

사진의 출현은 그 시대 사회문화 환경이 사진을 둘러싼 철학, 미학, 과학의 조건

19) Allan Sekula, *Photography Against The Grain*, The Press of the Nova Scotia of Art and Design, 1984, p. 77.

속에 놓여 있었다. 사진의 진실과 사진의 기쁨(유희) 또한 역설적이게도 같은 조건과 상황 속에 있었다. 그런 점에서 사진은 대중적 텍스트(popular texts) 속에 있었다고 보아야 한다.

역사적 기원은 발견의 측면과 발명의 측면을 구분한다. 이것들이 존재론적 갈등 구조의 심층이기 때문이다. 역사가 니엠프와 다게르를 구분하는 것도 여기에 있다. 니엠프의 발견적 요소와 다게르의 발명적 요소를 구분할 때 사진의 오랜 갈등 구조인 두 개의 리얼리즘이 확연히 드러난다. 과학주의자 니엠프는 ‘발견(discovery, 생성)’의 측면에서 다가간 연구자이다. 이에 반해 실용주의자 다게르는 ‘발명(invent, 활용)’으로 다가간 사업가이다. 두 사람은 거주 환경도 달랐다. 니엠프의 연구실은 다락방(자연)이었고, 다게르의 연구실은 극장(문화)이었다.²⁰⁾

인류 최초로 다락방 창문을 통해서 세계 영상을 포착한 니엠프는 클로드에게 보낸 편지에 이렇게 썼다.²¹⁾

난 발견했어. 종이위에 음화로 영상을 재현하는데 성공했어. 빛에 의해 그려진 영상을 약산으로 고정시킨 거야.

니엠프의 짧은 글에서 알 수 있는 것은 존재론적 조건들이다. 사진이 발견의 원리(이론) 속에 있다는 것, 생성의 도구(카메라)속에 있다는 것, 그리고 이미지 재현을 위한 물질(화학) 속에 있다는 것을 보여준다. 니엠프의 표현은 사진의 기원과 본질을 지시한다. 뿐만 아니라 발명에 우선하여 발견을, 재현에 앞서 재현의 조건인 화학적 물질성을 바라보게 한다.

반면 다게르는 이미지의 생성보다는 사진의 활용성과 효용성에 천착한다. 그는 자신의 다게레오타입에 대해서 이렇게 말한다.²²⁾

20) 역사 속에서 니엠프는 기계 발명가로서 사진을 자연과학적 물질로 다가선 반면 다게르는 파리에서 극장식당을 운영하는 사업가로서 사진을 발명품으로, 발명품의 문화적 활용(환영장치 디오라마)를 위해 다가선다. 발명자의 목적, 조건, 환경이 극명하게 구분된다.

21) 니엠프는 1816년 5월 5일 클로드 니엠프에게 사진영상을 포착했다는 편지를 보낸다. 그가 영상을 발견하고 포착하기 위해 어떤 노력을 다했는지 실패와 좌절의 경험까지 기술한다. 특허를 위한 발명이지만 연구 자세와 방법론은 자연과학적이었다. 장 파주, 김윤혜 역, 니세포르 니엠프와 사진, 서울: 눈빛출판사, 1989, p. 27.

22) 원문은 사진사가 헬뮤트 게른사임과 그의 아내 엘리슨 게른사임에 의해 1956년 (L. M. J.

나의 다게레오타입은 빠른 속도, 이미지 선명도, 미세한 톤 제조 그리고 무엇보다 완벽한 디테일이 있다. (중략) 그리하여 완벽한 자연의 이미지를 얻을 수 있기 때문에 그 용도는 헤아릴 수 없다. 모든 나라, 모든 곳에서 빠르게 자연의 상 그대로를 복제해 낼 수 있고 빛이 좋은 곳에서는 더욱 더 빨라질 수 있다. (중략) 나의 사진술은 정확하고 완벽한 디테일을 자랑하기 때문에 여러 용도를 쓰일 수 있는데 무엇보다 과학(중요한 발견)을 위시하여 새로운 예술의 충동, 대중들의 레저에서 이미지를 얻는데 유용하다.

다게르의 언술은 사진이 완벽한 디테일을 갖추고 있다는 것, 그렇기 때문에 자연 이미지를 얻을 수 있다는 것, 그리고 너무 정교하여 과학은 물론이고 새로운 예술의 충동, 대중들의 레저 활용까지 가능하다는 활용 방안을 드러낸 것이다. 영국의 사진 발명자 폭스 탈보트(W. H. Fox Talbot) 역시, 사진의 본질을 말한다. 과학자답게 탈보타입의 원리와 생성 프로세스를 학문적 차원에서 체계화 하는데 그가 밝힌 사진 생성의 기원과 본질은 이렇다.²³⁾

탈보타입은 “포토제닉 드로잉(photogenic drawing)”이다. 자연의 이미지들이 그들 스스로 프린트하고 그리고 그것들이 종이 위에 영원히 남겨진다면 얼마나 황홀하고 매력적인 일인가. 사진 이미지는 전적으로 자연이 만든 이미지이며, 또 자연이 자신 스스로를 그려 그린 ‘자연의 연필’이다. (중략) 내 자신에게 물었다. 과연 그런 일이 가능할 수 있을 것인지. 지금, 빛은 그것을 가능하게 하고 있다. 지금, 빛은 그것들을 존재케 하고 있다. 자연이 물질적 신체가 되어 종이 위에 펼쳐 보이고 있다.

니엵스에서 다게르, 다게르에서 탈보트까지 초기 사진의 발명자들은 정도의 차이가 있지만 생성의 비밀을 기계적 자동주의로 보았다. 스스로 날아온 자동적 생성, 자연적 닮음으로 사진적 사실주의를 파악하고 기계적 자동성과 자연성을 사진 발명

Daguerre: The History of the Diorama and Daguerreotype> 이라는 제목으로 런던의 마틴 & 와버그(Martin and Warburg) 출판사로부터 영어판으로 처음 나타났다. 이후 앨런 트란크텐버그의 편집으로 널리 알려졌다. Alan Trachtenberg(ed.), *Classic Essays On Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980 pp. 11~15.

23) 원문은 “A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art” in <The Pencil of Nature> (London: 1844~46)에 처음 나타났다. 이후 Alan Trachtenberg(ed.), *Classic Essays On Photography*, New Haven: Leete's Island Books, 1980, p.29.에 재차 실렸다.

의 요체로 삼았다. 다케르만이 유일하게 생성 못지않게 사진의 활용성을 강조했지만 그 또한 자동 생성의 기계적 사실주의를 사진의 본질로 규정했다.

2. 사진의 자동성과 자연성의 의미

앙드레 바쟁은 〈사진적 영상의 존재론〉에서 사진의 본질은 유사성이라고 말한다. 또 리얼리즘과 관련하여 자동 생성적 측면과 존재론적 인덱스 측면을 동시에 탐색한다. 매체 미학의 존재론적 심층이 자동 생성과 전사의 인덱스에 있음을 이론적으로 논증하고자 한다. 그의 존재론적 개념은 세 가지이다. 실제 그대로의 물리적 드러남, 인간을 배제한 기계적 재현으로서의 자동성, 그리고 사실이라고 믿는 심리적 사실주의 실재성이 그것이다.

바쟁의 일차적인 관심은 리얼리즘 영화에 있었다. 그가 그 근간이 되는 사진적 사실주의에 다가간 것은 당연하다. 그는 사진의 사실주의란 무엇인가? 를 묻는 과정에서 마침내 바로크 회화가 추구했던 ‘유사성의 미학’이 사진적 리얼리즘과 만난다는 사실을 발견한다. 그리하여 유사성의 미학이야말로 사실주의의 본질이며, 존재론적 실재의 핵심이라는 결론에 이른다. 바쟁은 사진적 사실주의를 이렇게 규정한다.²⁴⁾

회화와 비교되는 사진의 독창성은 본질적인 객관성이다. 최초의 사물과 그 표현과의 사이에 카메라 외에 아무 것도 매개되지 않은 것은 초유의 일이다. 사진은 외부 세계의 상이 인간의 창조적 간섭 없이 ‘자동적으로 생성되는’ 최초의 사건이다. (중략) 사진은 실제로 재현된 것, 즉 시간과 공간이 동시에 밀착된 것이자 사물로부터 재현물에게로 실재로 전이된 것이다. 사진은 사물 그 자체의 자연적 전사(轉寫)이다.

바쟁은 생성의 근간이 자동성과 자연성에 있음을 말한다. 또 생성의 본질이 인간을 매개하지 않은 자연적 전사(轉寫)에 있음을 말한다. 바쟁이 지시하는 자동생성은 전사의 모습이다. 실재가 재현된 것, 시간과 공간이 밀착된 것이 전사의 인덱스이다. 유사성의 미학은 전사의 인덱스를 기반으로 사진적 사실주의를 완성한다.

사진의 사실성은 ‘실재가 그대로 날아와 박힌다’는 색인성이다.²⁵⁾ 역사 속에서 사

24) 위의 책, pp. 14~20.

25) 사진이 사실이라고 믿는 이유에는 기계적인 측면과 심리적인 측면이 있다. 먼저 심리적인 측면

진이 수많은 오해와 오독과 비판에 직면한 것도 색인성의 문제였다. 필립 뒤바는 사진의 인덱스 개념을 퍼스의 지표개념, 바르트의 지시주의, 바쟁의 자동 생성론, 로잘린드 크라우스의 사진-인덱스론을 적용시킨다. 뒤바에 따르면 인덱스는 기호적 개념이다. 사물의 지시체, 사건의 흔적으로서 지표(指標) 개념이다. 뒤바는 사진-인덱스를 다음과 같이 정리한다.²⁶⁾

사진은 의미 이전에 인덱스가 우선이며, 인덱스가 사진의 존재 증거이다. 사진의 사실주의는 큰 맥락(꺾대-닭음에서 인덱스까지)에서 세 가지의 모습이다. 실재의 거울로서(모방의 담론), 실재의 변형으로서(코드와 해체의 담론), 실재의 자국으로서(인덱스와 지시의 담론) 모습이 그것이다. (중략) 사진이 사실일 수 있는 근거는 실재의 자국으로서 인덱스의 성질 때문이다. 사진의 자국이란 자동 생성된 빛의 자국을 의미한다. 이는 지시대상의 지표성으로서 오직 하나, 물리적 연결로서 절대 닭음의 증명이다.

존재론적 인덱스 개념은 매우 포괄적이다. 뒤바의 언급처럼 퍼스의 지표 개념에서부터 바쟁, 바르트, 메츠를 거쳐 로잘린드 크라우스의 사진-인덱스 개념까지 폭넓은 구조로 이끌어진다. 인덱스가 생성의 자동성, 자연성과 연계되는 이유도 여기에 있다.

역사 속에서 사진의 자동성과 자연성을 언급한 텍스트들은 비교적 풍요롭다. 탈보트는 <자연의 연필(pencil of nature)>에서 인간의 손으로부터 탈각된 태양으로부터 직접 취해진 자연성의 모습이라고 했고, 미국에 다케레오타입을 전파한 미국사진의 아버지 사무엘 모스(Samuel Morse)는 다케레오타입을 자연성과 자동성의 극치라고 했다. 또 스테레오스코프의 연구자 올리버 웬델 홈즈는 사진의 자동성이란 자연 자체가 저절로 생산된 것이고 했고, 앨런 세쿨라는 사진의 자동주의란 이미지가 자동의 생성된 자연주의 미학이라고 했다.²⁷⁾

은 관찰자는 자신이 눈으로 본 것과 똑같다(닭음)는 사실을 인지 심리적으로 확증한 경우이다. 기계적인 측면은 어떤 인위적 조작 없이 실재가 그대로 날아와 박히게 되는 자동적이고, 자연적일 경우이다. 두 가지가 결합될 때 관찰자는 사실이라고 믿는다.

26) 같은 책, pp. 6~26, p.75.

27) 세쿨라는 <사진의 의미의 발명>에서 탈보트, 모오스, 홈즈 등 사진의 자동성과 자연성의 의미를 추적한다. 초기 사진 발명자에서부터 최근 매체미학자들의 담론까지 사진의 생성론을 중심으로 자동성과 자연성의 의미를 파악한다. Allan Sekula, <Photography Against The Grain>, The

인텍스론자들이 자동성과 자연성에 주목한 것은 테크놀로지 미학의 정체성 때문이다. 바쟁, 플루서, 뒤바는 매체 미학의 정체성을 우선적으로 기계 장치의 자동성과 자연성에 찾는다. 그들에게 존재감이란 물리적으로 연결된 실재성이며, 사실성이란 한 순간 영원히 부동의 모습으로 자리하는 자연성의 모습이다. 사진적 사실주의는 자동성, 자연성, 실재성, 사실성의 총체로 본 것이다.

벤야민은 복제성과 자동성을 동전의 양면처럼 뗄 수 없는 인텍스로 파악한다. 그리하여 사진적 사실주의를 기술 복제 능력에 의해서 스스로 폭로 되는 이미지((disclosed image itself, 자동성), 스스로 드러내는 이미지(appeared image itself, 자연성)의 모습으로 규정한다.²⁸⁾ 마틴 리스트(Martin Lister)도 사진적 사실주의를 오브제 자체의 오브제로 규정한다. 자동적으로 이미지가 생산되는 자동성과 자연의 이미지가 그대로 박힌 자연성의 모습을 인텍스의 요체로 삼는다.²⁹⁾

IV. 버추얼 리얼리즘과 가상성의 문제

1. 디지털 코드와 수치 영상

세기의 전환점을 앞두고 1995년 독일 사진 전문지 『유럽 사진 European Photography』은 21세기를 겨냥한 아주 첨예한 사진의 이슈를 특집 주제로 내세웠다. 사진과 디지털의 관계, 나아가 사진의 미래를 짚어보는 “2000년대 사진의 전망”이었다. 특집은 사진이론가, 비평가, 작가, 매체미학자, 전시기획자 등 사진관련 유력 인사 11명에게 사진과 디지털에 관련된 중요한 몇 가지 질문을 던지고 이 질문의 답을 통해서 21세기 사진의 모습을 전망한다.³⁰⁾

설문에 응한 11명의 인사 중에는 맑시스트 비평가 빅터 버긴(Victor Burgin)을 비

Press of the Nova Scotia of Art and Design, 1984.

28) Bernhard Siegert, *There Are No Mass Media*, Stanford University Press, 2003, p. 30

29) Martin Lister, "Extracts From Introduction to The Photographic Image In Digital Culture, London: Routledge, 1995. p. 219.

30) 현대사진에서는 1995년을 사진과 디지털 사진의 전환점으로 파악한다. 이때부터 학문적인 담론들과 전시기획이 출현한다. 대표적인 사례가 독일 사진전문지 <유럽사진>이다. *European Photography*, Fall/Winter 1995, no. 58, pp. 68~72.

롯, 모더니즘 사진이론가 반 데른 코크(Van Deren Coke), 사진가 조엘 피터 위트킨(Joel Peter Witkin), 매체미학자 폴 뎀벨(Paul Wombell), 그리고 <사진과 디지털 미디어> (1995)전을 기획한 프로리안 뢰쩌(Florian Rotzer)가 포함되어 있다. 특집의 질문은 다음과 같다.

- 1) 사진이 디지털 혁명 시대에 살아남을 것인가?
- 2) 2000년대 사진은 어떻게 규정될 것인가?

첫 번째 질문의 요지는 디지털 시대, 아날로그 사진(film based analog photo)이 계속 존재할 수 있을 것인가를 묻는 질문이다. 질문에는 디지털 코드 방식에 대한 우려감과 이미지 출현 방식에 대한 우려감이 깔려 있다. 사진의 사전적 정의는 “광학과 화학적 성질에 의존한 빛의 영상을 포착하는 이미지 생성”이다. 사전적으로 보면 사진은 조망 장치인 렌즈(광학), 기록 장치인 필름(화학)이 협력하여 빛의 영상을 포착하는 코드화이다. 알고리즘과 픽셀로 처리된 디지털 이미지와는 근본적으로 다르다. 과연 필름 베이스 이미지가 살아남을 수 있을 것인가가 첫 번째 질문에 내포되어 있다.

두 번째 질문의 요지는 만약 사진이 살아남을 수 있다면 그 존재 이유가 무엇인지를 묻는 질문이다. 이 질문에도 우려감이 깔려 있다. 사진이 디지털에 흡수되더라도 사실주의 미학을 정체성으로 유지할 수 있는지의 우려감과 필름 베이스 사진이 변함없이 사회적 효용성을 얻을 수 있는지에 대한 우려감을 두 번째 질문은 내포하고 있다.

응답자들은 사진이 디지털 혁명 시대에도 여전히 살아남을 것이라고 답한다. 그 이유로서 테크놀로지 미학의 역사성을 든다. 사진의 역사가 기술 변천의 역사였고 부단히 역사 속에서 모습을 변화시켜 왔다는 점을 주목한다. 또 정체성 문제에 대해서는 사진이 디지털과 타협하면서 생존을 모색할 것이라고 답한다. 생성의 방식(존재론적 인덱스)은 무력화되었지만 절대적 미학인 사진적 사실주의는 지켜낼 것으로 예측한다.

응답자들의 개별 의견들을 보면 빅터 버진은 베를린 장벽의 붕괴처럼 사진과 비디오 등, 온갖 영상 매체와 인쇄 매체가 붕괴될 것으로 예측했고, 폰 알메룬센(H. Von Amelunxen)은 보드리야르의 말을 인용하여 디지털에 의해서 사진도 급격히 시뮬라크럼(simulacrum, 모조 이미지) 시대로 전환될 것이라고 했고, 켐핑거(Herwig Kempinger)는 모든 필름은 전차 칩으로 대체 될 것”이라고 예견했으며, 폴만(Ulrich

Pohlmann)은 암실이 없어진 사진은 디지털 이미지 프로그램에 의해 애니메이션화 되고 무한 복제될 것이라고 했다.³¹⁾

이들과는 다른 관점으로 사진가 조엘 피터 위트킨은 오히려 역으로 2000년대는 19c 전통적 케미컬 프로세스의 복귀로 나타날지 모른다는 답을 했고, 봄벨(Paul Wombell)은 어쩌면 사진에서 디테일이 더욱 강조된 대형 사진이 출현할지 모른다고 답하기도 했다. 답변들을 종합하면 전체적으로 디지털은 시대의 대세이며, 사진도 버추얼 리얼리즘과 가상성을 수용할 수밖에 없는 시대가 도래 할 것이라고 내다봤다. 반 데렌 코크와 같은 보수 모더니즘 사진 비평가조차 2000년대의 사진은 "컴퓨터 이미지의 시대, 디지털 혼합 매체의 시대"를 예견한다.³²⁾

이들의 답변에서 특히 주목할 점은 테크놀로지 미학으로서의 사진의 방향성이다. 다수의 응답자들이 디지털 시대를 맞아 새로운 픽토리얼리즘의 도래를 전망했다. 새로운 픽토리얼리즘이란 바로 '디지털 픽토리얼리즘(digital pictorialism)'이다. 픽토리얼리즘은 회화주의 방법론을 활용한 예술사진의 첫 번째 사진미학적 방법론이다. 회화를 모방(정확히는 회화적 정신과 방법론)하고 이미지 변형을 앞세웠기 때문에 인텍스주의자들로부터 비난을 받았으며, 자동생성의 자국이 아닌 이미지 변형을 강조했다기 때문에 사진적 사실주의와 오랜 갈등 관계에 있었다.

따라서 미래의 사진이 디지털 픽토리얼리즘으로 자리한다는 것은 생성의 인텍스주의가 쇠락하고 변형의 활용주의가 중심이 된다는 것을 의미한다. 사진의 역사는 생성(자연)과 활용(문화)의 양자택일이었다. 시대에 따라 어느 한쪽이 강하면 어느 한쪽이 급격히 기울어지는 모습이었다.

그렇다면 사진이 버추얼 리얼리즘과 이미지 가상성을 어떻게 수용할 수 있을까. 또 사진이 디지털 픽토리얼리즘으로 나아간다면 사진의 정체성은 어떻게 규정될까. 이 같은 사진의 미래 비전에 대해서 폰 알메룬센은 디지털 픽토리얼리즘을 '테크노-키치화(techno-kitsch)'로, 반 데렌 코크는 '전자 콜라주(electronic collages)'로, 프로리안 뢰처는 '아트 페티시(art fetish)'로, 빅터 버진은 '시물라그럼 전자 이미지(simulacrum electronic image)'로 보았다.³³⁾

버추얼 리얼리즘과 이미지 가상성의 문제는 결국 디지털 코드와 수치영상의 문제

31) 위의 책.

32) 같은 책.

33) European Photography, Fall/Winter 1995, no. 58, pp. 68~72.

이다. 사진이 디지털 픽토리얼리즘을 수용하기 위해서는 사진적 사실주의와 버추얼 리얼리즘, 그리고 색인 영상과 수치 영상 사이의 타협점을 모색해야 한다. 티모시 드럭커리(Timothy Druckery는 <From DaDa to Digital>이라는 글에서 사진의 미래를 이렇게 예측한다.³⁴⁾

기계, 기술, 도구, 장치에 의존하는 것이 테크놀로지의 숙명이자 사진의 숙명이다. 사진은 진보적인 이미지 장치를 거역하지도, 외면할 수도 없다. 그것이 기계미학으로서 사진의 본질이다. 사진의 모습은 동시대 가장 진보적인 시각 장치로부터 새롭게 구성된다. 지금 디지털 사진이 보여주는 컴퓨터 포토몽타주(Computer Photomontage), 다큐멘터리 픽션(Documentary Fictions), 환영(Phantasm), 가상풍경(The Virtual Landscape)은 필연적으로 새로운 시대, 새로운 이미지 틀에 의한 이미지 재현의 모습이다. 이것들이 기계미학으로서 미래의 사진의 모습이다.

드럭커리의 논점에서 사진의 미래(새로운 존재론)를 예측하는 것은 어렵지 않다. 또 반대로, 테크놀로지 미학으로서 사진의 숙명성을 예견하는 것도 어렵지 않다. 새로운 문화현상 앞에서 사진과 디지털의 차이는 장치의 차이와 재현의 차이를 넘어서 문화적 인식의 차이이다. 또 그것은 지각 체계의 차이이고 세상에 대한 인식론의 차이이기도 하다. 드럭커리가 다다이즘(dadaism)에 주목했던 것은 물질성보다는 정신성, 자연성보다는 문화성이다. 드럭커리는 인식론적 변화의 지표를 이렇게 구성한다.³⁵⁾

공간의 변화 : 렌즈-모니터

시간의 변화 : 연속-파편

인식의 변화 : Real-Unreal(Virtual)

드럭커리의 관점은 버추얼 리얼리즘과 이미지 가상성에 있다. 컴퓨터에 의한 이미

34) 티모시 드럭커리는 1994년에 간행된 『아파추어Aperture』 특집 판 <변형: 전자시대에서의 사진 Metamorphoses: Photography in the Electronic Age>에서 디지털 사진의 존재론적 본질과 그 요소들을 누구보다도 명료하게 기술한다. Timothy Druckery, "From DaDa to Digital," in Metamorphoses: Photography in the Electronic Age, New York: Aperture, 1994, pp.4~7.

35) 같은 책.

지 합성은 실재(real)/비실재(unreal)의 인식의 차이를 야기하는 새로운 코드화의 모습이다. 케빈 로빈슨은 다음과 같이 드럭커리 지표를 보다 확장한다.³⁶⁾

자연-인공 실재-환영 발견-제작 정신-물질
진실-거짓 존재-변형 자아-타자 아름다움-추함
은염화상-전자화상 렌즈중심-디지털 스캔중심

두 사람의 인식론적 지표는 레지스 드브레(Regis Debray)가 일찍이 장치와 물질성의 진보에 따른 인식론적 변화를 지표화 한 것과 같다. 드브레는 새로운 미디어의 출현에 따라 문자매체 이후(after writing), 인쇄매체 이후(after printing), 시청각매체 이후(after audiovisual)로 구분한다. 그런 다음 시각 매체의 3가지 시대적 변천에 따라 다음과 같은 인식론적 지표를 구성한다.³⁷⁾

logosphere graphosphere videosphere
presentation representation simulation
supernature nature virtual

사진은 전통적인 ‘타임(time)’ 이미지이다. 그에 반해 디지털은 ‘이벤트(event)’ 이미지이다. 사진과 디지털 이미지간의 가장 큰 차이는 색인 영상인가, 수치 영상인가로 나타난다. 주지하다시피 디지털 이미지는 0과 1의 수치 영상이다. 세상 그 자체가 자동으로, 자연으로 날아와 박힌 색인 이미지가 아니라 알고리즘에 의해 수치로 바뀐 데이터 이미지이다. 사진과 디지털의 통합의 문제는 이 같은 이질적인 코드, 이질적인 이미지 존재방식이 관건이다.

2. 이미지 확장과 기술적 변형

36) 미국에서 발행된 사진전문지『See』는 1994년 특집호에서 디지털 사진의 미래를 예측하고 있다. 케빈 로빈슨은 레지스 드브레와 티모시 드럭커리의 인식론적 변화 개념을 좀 더 확장한다. pp. 4~7.

37) 레지스 드브레는 <이미지의 삶과 죽음>에서 주요 매체의 발달로부터 세 가지 인식론적 변화를 구분한다. 시청각 매체 이후에 출현한 디지털은 모의와 가상을 기반으로 한다.

사진에서 디지털로의 이행은 매체 미학적 차원에서 보면 확장과 변형이다. 디지털 이미지 틀은 도구 및 장치의 역사가 증거 하듯이 새로운 시대, 새롭게 요구되는 조망 장치이자 재현 장치이다. 때문에 기계적 측면에서 본다면 사진과 디지털 이미지 사이의 본질 및 기능은 차이가 없다. 일례로 조망장치의 요체인 렌즈가 그대로이다. 거기에 어떤 광학적 차이도 없다. 문제는 필름인데 디지털이 전자칩을 사용한다는 점에서 화학적 필름과 구분되며, 또 전자칩을 사용한다는 점에서 기록 시스템의 차이가 있다. 예컨대 자동적으로, 자연적으로 영상이 날아와 렌즈를 관통한 것까지는 사진과 다를 바 없지만 관통한 다음에 전자칩에 디지털되기 때문에 영상이 존재하지 않은 기록 시스템을 갖는다.

수차례 언급했듯이 사진은 실제 상이 기록되는 색인 영상이다. 실제 상이 아닌 알고리즘으로 디지털된 디지털 수치 영상과 다르다. 이 차이가 사진과 디지털의 정체성 및 존재론을 갈라놓는다. 밀착 프린트(contact print)가 대표적인 예이다. 사진은 상이 박혀 있기 때문에 물리적인 대면(필름과 인화지의 접촉)을 통해서 밀착 인화가 가능하다. 그러나 디지털은 영상 자체가 존재하지 않기 때문에 밀착 인화 자체가 불가능하다. 이처럼 테크놀로지 미학에서 밀착은 곧 인덱스이다. 발자국이나 지문처럼 밀착되어야 이미지가 찍혀 나오는 존재론적 자국이다. 밀착 인화가 가능한 사진과 애초부터 불가능한 디지털 사이의 존재론적 차이는 여기에 있다.³⁸⁾

매체 미학자들은 디지털 이미지의 강점을 이미지 확장과 변형성에서 찾는다. 물론 과도한 이미지 확장과 변형으로 케빈 로빈스의 지적처럼 ‘기술 물신적(techno fetishistic)’ 도착에 빠질 위험성도 크지만 도구적 물신성은 그러나 테크놀로지 미학의 본질이다. 사진의 역사 또한 도구적 물신성의 역사이다. 디지털 이미지의 기반이 되고 있는 컴퓨터, 전자 프로그램, 이미지 틀은 새로운 세상이 기대하고 열망하는 기계미학의 물질성이다.

그런 점에서 디지털 현상학은 새로운 문화의 인식론적 모습이다. 변형의 개념은 문화적 상호성(cultural context)에 있다. 누가 사진을 필요로 하는가. 또 누가 어떤 이유로, 어떤 목적으로 사진을 활용하고 소통시키고, 재현하는가가 중요하다. 과학과 기술이 뗄 수 없는 한 몸인 것처럼 기술과 문화도 뗄 수 없는 한 몸이다. 리즈 웰스

38) 매체미학자들은 사진의 존재론적 본질을 자국(trace 혹은 인덱스)에서 찾는다. 사진이 직접 대면한 이미지기 때문에 물리적 밀착성을 중요시한다. 많은 매체미학자들이 물리적인 직접 접촉을 통해 상이 나타나는 포토그램(photogram)을 주목해서 보는 이유도 여기에 있다.

(Liz Wells)는 이미지의 확장과 변형의 문제를 새로운 문화적 인식론에서 찾는다.³⁹⁾

사진은 이미지이면서 동시에 사회문화적 컨텍스트이다. 격변하는 사회 속에서 사진이 끝까지 사진적 사실주의와 자동 생성만을 정체성으로 고집할 수는 없다. 후기 산업사회 이후 새로운 인식론의 변화는 문화적 변형으로서 활용주의였다. 80년대 포스트모더니즘(정확히 후기구조주의)이 모더니즘 반기를 들었던 것도 문화성 결여였다. 포스트모더니즘 사진이 문화성에 주목한 것도 이 때문이며, 사진을 적극적 문화 안으로 끌어들이는 것도 이 때문이다. 포스트모더니즘 사진은 이미지 도용을 용인할 정도로 변형에 능동적이었다. 또 차용과 변형을 전략적 방법론으로 삼을 만큼 사진적 사실주의와 결별했다.⁴⁰⁾

오늘의 문화는 가상성과 모조성을 현대성으로 파악한다. 볼프강 벨쉬(Wolfgang Iser)가 사실성과 가상성, 자연성과 인공성을 동전의 양면으로 본 것처럼 세계는 가상성과 인공성이 현대문화의 새로운 요체가 되고 있다. 때문에 벨쉬는 테크놀로지 매체의 가상성과 인공성을 문제 삼은 것은 옳지 못하다는 견해를 피력한다.⁴¹⁾

벨쉬의 논점은 버추얼 리얼리즘과 이미지 가상성을 재인식하도록 한다. 디지털 현상학은 가상의 문제, 인공의 문제, 시뮬레이션의 문제, 모조성의 문제이다. 전적으로 문화 담론이다. 또 이는 오랜 서구 문화의 강력한 판타지와 욕망의 결과물이기도 하다. 새로운 사회는 새로운 기술의 출현을 갈망한다. 디지털은 새로운 기술의 출현을 기대하는 대중사회의 열망이기도 하다. 그것은 또 새로운 기술의 출현이 새로운 예술과 문화의 세계를 바라보게 한다는 벤야민의 논점의 확증이기도 하다.⁴²⁾

사진과 디지털의 갈등은 유물론적이다. 사진의 위기는 그 점에서 도구성의 위기가 아니라 문화의 위기, 특별히 모조성과 유희성의 위기이다. 도구성의 위기는 매체 미학의 본질이기 때문에 뉴 미디어가 올드 미디어로 전략하는 것은 위기가 아니다. 삶의 모조성과 도구적 유희성은 문화 인식의 문제이다. 이것이 사진의 죽음의 실체이

39) Liz Wells(ed.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, p. 7.

40) Steve Edwards, *Snapshooters of History: Passage on the postmodern argument*, Ten, vol. 32, 1980, p. 183.

41) 볼프강 벨쉬는 『전자매체 세계와 다른 세계들의 고찰』에서 가상과 인공성과 인위성은 상대적인 개념으로 파악한다. 인공성의 버추얼은 철학의 테제일 뿐만 아니라 모든 매체미학의 기반이라고 말한다.

42) 벤야민은 기술재생산방식은 동시대 문화가 규정하며. 그것은 오랜 서구문화의 욕망과 판타지라고 했다. Water Benjamin, *Extracts From The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*(1936), in Hannah Arendt(et.), *Illumination*, London: Fontana, 1973, p. 49.

다. 전적으로 인식론의 위기이고 리얼리즘의 위기이다. 사회가 인식론적 체계의 근본적인 변혁을 요구한다면 사진의 죽음은 필연적이다.

V. 결론

마이클 하임은 『가상현실의 철학적 의미』에서 컴퓨터를 매개로 한 새로운 커뮤니케이션의 출현을 정당화했다. 그가 문제로 삼은 것은 매체 미학의 본질과 문화 인식론의 간극이다. 지금 사진이 그런 모습이다. 사진은 스스로에게 ‘죽음’의 문제, ‘시효 만료’의 문제를 묻는 내적 성찰의 시간 속에 있다. 즉 사라짐에 대한 존재론적 성찰이다. 도구의 역사, 매체의 역사가 증명하듯이 장치와 기술에 기반한 매체 미학은 사라짐을 전제로 한다. 이 때의 사라짐은 죽음이 아니라 역사로서 새롭게 태어남이다. 벤야민이 올드 미디어는 한 때 뉴 미디어였다고 했던 것처럼 하나의 매체가 종말을 고한다는 것은 새로운 세상, 새로운 문화를 보게 하는 새로운 틀이다. 매체의 죽음은 당연한 자본주의 기술경제학의 심층이다.

사진의 역사는 기술과 문화의 역사였다. 그 시간 속에서 부단히 진보적 이미지를 생산해 냈다. 당연히 그 과정에서 정체성의 시비와 존재론적 의문이 제기되었다. 사진적 사실주의가 오랜 미학의 근원이 된 것도 존재론적 당위성 때문이었다. 사진의 사실성은 결코 포기할 수 없는 정체성의 심층이었다. 사진이 그토록 자동 생성주의와 존재론적 인텍스를 무기로 삼았던 것도 그 때문이다. 사진은 사진적 사실주의를 불변의 본질로 규정했다, 그러나 그럼으로써 또 하나의 중요한 리얼리즘의 본질을 간과했다. 바로 문화적 리얼리즘이다.

역사 속에서 사진적 사실주의에 반기를 들었던 여러 문화 인식들이 출현했다. 19세기 픽토리얼 사진이 그것이고, 20세기 포스트모더니즘 사진이 그것이고, 21세기 디지털 이미지가 그것이다. 이들 저항적 매체들은 공통으로 변형을 요체로 삼는다. 변형은 사진의 자동성과 자연성에 반한다. 사진의 원리주의가 생성의 자국이라면 이미지 변형은 사진의 수정주의이다. 역사 속에서 사진의 갈등 구조는 이런 원리주의(생성-자국)와 수정주의(문화-변형) 사이에 있었다.

본 논고는 “테크놀로지 미학”이라는 주제 속에서 사진적 사실주의와 두 가지 중심축인 기계적 생성주의와 문화적 활용주의를 중심으로 살펴보았다. 자동생성을 존

재론적 인텍스로, 그리고 이미지 변형을 또 다른 존재론적 인텍스로 규정짓고자 했다. 이를 위해 테크놀로지 미학의 본질을 생성(자연) 모드와 활용(문화) 모드 속에 있음을 강조하고자 했다. 그리하여 사진의 역사가 지나치게 한쪽을 강화함으로써 한쪽을 폄하시킨 이유가 무엇이었는지를 고찰하고자 했으며, 그 고찰을 통해서 사진의 본질과 존재론적 정체성을 규명하고자 했다.

본 논고의 출발점은 발터 벤야민이었다. 또 종착역도 발터 벤야민이었다. 모든 매체는 시대의 원리주의와 수정(경험)주의로부터 자유로울 수 없다는 그의 논지와, 올드 미디어와 뉴미디어의 간극은 결국 역사적 유물사관이자 테크놀로지 미학의 숙명성이라는 논지는 테크놀로지 미학으로서 사진의 어제와 오늘을 고찰하는 재인식의 테제였다. 그의 말처럼 모든 매체의 원리주의는 어느 순간 경험(수정)주의로 대체된다. 또 경험주의는 어느 순간 원리주의로 되돌아간다는 혁신과 보수, 생성과 소멸의 이중성(duality)이다. 사진이 그런 모습이다. 어제의 뉴 미디어였던 사진이 오늘 올드 미디어로 전락하고 있다. 그러나 그것은 죽음이 아니다. 테크놀로지 미학의 본질이자 역사적 숙명성이다. 사진의 본질과 존재론적 정체성은 어느 하나로 규정지을 수 없다는 사실을 본 논고를 통해서 규명하고 싶었다.

■ 참고문헌

- Allan Sekula, *Photography Against The Grain, The Press of the Nova Scotia of Art and Design*, 1984.
- Andre Bazin, "The Ontology of the Photographic Image," in *What is Cinema? Vol. 1*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Alan Trachtenberg(ed.), *Classic Essays On Photography*, New Haven: Leete's Island Books, New Haven, 1980.
- C.S. Peirce, "Logic as Semiotic: The Theory of Signs"(1897-1910), in *Philosophical Writings of Peirce*, (et. Justus Buchler), Dover, 1955.
- Franz Roh, "Mechanism and Expression," in *Photo-Eye, 96 Photos of the Period*, 1929.

- Fred Ritchin, *In Our Own Imaging: The Coming Revolution in Photography*, New York: Aperture, 1990.
- Fred Ritchin, "Photojournalism in the Age of Computers," in *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, (ed. Carol Squiers), Seattle: Bat Press, 1990.
- Geoffrey Batchen, *Burning With Desire*, Cambridge: MIT Press, 1997.
- John Berger, "Understanding a Photograph," in *The Look of Things*, Viking Press, 1974.
- John Tagg, *The Burden of Representation*, London: Macmillan, 1988.
- James W. Carey, *Communication as Culture: Essays on Media and Society*, Boston: Unwin Hyman, 1988.
- Kevin Robins, "Into the image: visual technologies and vision cultures," in *Photography in the Age of the Computer*, London: Rivers Oram Press, 1991.
- Liz Wells(ed) , *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003.
- Lisa Gitelman and Geoffrey B. Pingree(ed.), *New Media: 1740-1915*, Cambridge: MIT Press, 2003.
- Martin Lister, *The Photographic Image in Digital Culture*, London: Routledge, 1995.
- Paul Virilio, "The Aesthetics of Disappearance," Translated by Philip Beitchman, *Semiotext(e)*, 1991.
- Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris and Brussels: Nathan and Labor, 1983/1990, 사진적 행위, 이경률 역, 서울: 마실가, 2004.
- Oliver Wendell Holmss, *The Stereoscope and the stereograph*, *Atlantic Monthly*, Vol. III, No. 20, June 1859.
- Roland Barthes, "Image-Music-Text," Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1973.
- Roland Barthes, "Rhetoric of the Image(1964)," *Image, Music, Text*, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Susan Sontag, *On Photography*, Hamondsworth: Penguin, 1979.
- Victor Burgin, "Looking at Photographs," in *Thinking Photography*, London: Macmillan, 1982.

- Siegfried Kracauer, "Photography," in *Nature of Film*, London: Dobson Books, 1960.
- Timothy Druckery(ed.), *Electure Culture*, New York: Aperture, 1996.
- Walter Benjamin, "The Work of Art in an Age of Mechanical Reproduction(1936)," in Hannah Arendt(Editor), *Illumination*, London: Fontana, 1973.
- Steve Edwards, *Snapshooters of History: Passage on the postmodern argument*, Ten, vol. 32, 1980.
- Umberto Eco, "A Photograph," in *Faith in Fakes*, London: Secker & Warburg, 1986.
- W. J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, Cambridge: MIT Press, 1992.

■ Abstraction

The Photography as Technological Aesthetics

Jin, Dong-Sun

Today, photography is facing to the crisis of identity and dilemma of ontology from the digital imaging process in the new technology form. It is very important points to say rethinking of the traditional photographic medium, that has changed the way we view the world and ourselves is perhaps an understatement and that photography has transformed our essential understanding of reality. Now, no longer are photographic images regarded as the true automatic recording, innocent evidence and the mirror to the reality. Rather, photography constructs the world for our entertainment, helping to create the comforting illusions by which we live. The recognition that photographs are not constructions and reflections of reality, is the basis for the actual presence within the contemporary photographic world. It is shock.

This thesis's aim is to look for the problems of photographic identity and

ontological crisis that is controlling and regulating digital photographic imagery, allowing the reproduction of the electronic simulations era. Photography loses its special aesthetic status and becomes no more true information and, exclusively evidence by traditional film and paper that appeared both as a technological accuracy and as a medium-specific aesthetic. The result, photography is facing two crises, one is the photographic ontology(the introduction of computerized digital images) and the other is photographic epistemology(having to do broader changes in ethics, knowledge and culture). Taken together, these crises apparently threaten us with the death of photography, with the 'end' of photography and the culture it sustains.

The thesis's meaning is to look into the dilemma of photography's ontology and epistemology, especially, automatical index and digital codes from its origin, meaning, and identity as the technological medium. Thus, in particular, thesis focuses on the analog imagery presence, from the nature in the material world, and the digital imagery presence from the cultural situations in our society. And also thesis's aim is to examine the main issues of the history of photography has been concentrated on the ontological arguments since the discovery of photography in 1839. Photography has never been only one static technology form. Rather, its nearly two centuries of technological development have been marked by numerous, competing of technological innovation and self revolution from the dual aspects.

This thesis examines recent account of photography by the analysis of the medium's concept, meaning, identity between film base image and digital base image from the aspects of photographic ontology and epistemology. Thus, the structure of thesis is fairly straightforward to examine what appear to be two opposing view of photographic conditions and ontological situations. Thesis' view contrasts that figure out the value of photography according to its fundamental characteristic as a medium. Also, it seeks a possible solution to the dilemma of photographic ontology through the medium's origin from the early years of the nineteenth century to the raising questions about the different meaning(analog/digital) of photography, now.

Finally, this thesis emphasizes and concludes that the photographic ontological crisis reflects to the paradoxical dynamic structure, that unsolved the origins of the medium,

itself. Moreover, even photography is not single identity of the photographic ontology, and also can not be understood as having a static identity or singular status from the dynamic field of technologies, practices, and images.

Key Words : Photography, Technology, Digital Image, Ontology, Index