현대의 문맹과 사진이미지의 문법을 위한 기초 개념

박평종*

‖ 차 례 ‖

1. 서론
2. 사진의 원근법과 공간의 기술(記述)
3. 사진의 유사성
4. 지시와 역설
5. 수사의 기술
6. 결론

【국문초록】

본 논문은 현대문화의 주요 특징이 복제를 근간으로 하여 대량으로 생산, 유통되는 사진 이미지의 편재성에 있다는 인식 아래 현대인의 '아비투스' 형성에 큰 영향을 미치는 이미지의 문법구조를 개략적으로 정리하려는 시도이다. 일반 언어와 비교할 때 이미지의 문법은 체계화되어 있지 않을 뿐만 아니라 불연속성을 특성으로 하는 이미지의 속성 때문에 의미 생성의 규칙을 세우기가 어렵다. 따라서 본 논문의 목적은 것은 사진 이미지가 어떤 기계적 원리에 따라 생산되는가, 그리고 사진 이미지의 독해에 필요한 기초 개념에는 어떤 것들이 있는가를 간략하게 정리함으로써 향후 후속 연구에 필요한 사전 이해를 도모하는 데 있다.

사진은 원근법의 원리에 근거하여 공간을 기술하는 방법이다. 이를 위해 사용했던 도구가 카메라 옵스쿠라라는 광학장치이다. 이 도구는 본래 과학적 지식을 얻어내는 데 쓰였으나 점차 화가들 사이에서 정교하게 그림을 그리기 위한 장치로도 활용되었다. 이 도구를 사용하여 공간을 기술할 때 부가되는 효과가 유사성이다. 사진은 실제 사물과 완벽에 가까울 만큼 닮았다. 이러한 유사성은 광학장치가 원추형 투사 시스템에 의거하고 있기 때문이다. 한편 사진의 유사성은 재현 대상을 직접 가리키는 지시성을 지닌다.

* 명지대학교 한국사진사연구소 전임연구원.

지시대상과 이미지는 불가분의 관계에 있으며, 여기에서 사진이미지의 일차적인 의미망이 생겨난다. 바르트는 이를 외시적 의미라고 칭하면서 이 구조는 기표와 기의의 구분이 없는 상태라고 언급한다. 하지만 사진의 의미는 단지 외시적 메시지에만 붙들려 있지 않고 다시 공시적 의미로 확장된다. 이러한 의미의 확장이 가능한 것은 이미지의 수사 때문이다. 사진의 형식적 요소를 수사의 수단으로 활용함으로써 사진은 풍요로운 의미를 끌어들인다.

주제어 : 카메라 옵스쿠라, 이미지의 수사학, 원근법, 유사, 지시

1. 서론

'이미지의 시대'라는 말은 더 이상 우리에게 낯설지 않을 뿐만 아니라 식상한 느낌을 줄 정도로 보편적인 말이 되었다. 그만큼 현대는 이미지의 범람 속에 놓여있다. 말과 글이 사고와 감수성, 취향을 형성하는 데 중요한 역할을 담당했던 시대는 어느덧 과거가 되어가고 있으며, 이제는 이미지가 그 기능을 물려받고 있다. 우리 시대의 '아비투스'는 이미지로부터 나온다고 해도 과언이 아니다. 일반 언어와 이미지가 이 '아비투스'의 형성 과정에서 작동하는 영역은 물론 다르다. 보통 이미지는 즉각적이고 감각적이며 차분한 사유를 방해한다고 말한다. 이러한 견해가 옳건 그르건 중요한 문제는 감각과 인식의 재료가 되는 일반 언어와 이미지의 문법 구조를 우리가 얼마나 이해하고 있으며, 이를 교육과 학습에 제대로 적용하는가이다. 일반 언어의 문법은 오랜 형성의 역사를 거치는 과정에서 체계적으로 다듬어져 있다고 할 수 있다. 반면 이미지의 문법은 거의 연구되어 있지 않을 뿐만 아니라 체계도 없고 거칠다. '이미지의 시대'라는 말이 무색할 정도로 우리는 이미지가 어떻게 해서 의미를 전달할 수 있는지, 이미지가 실어 나르는 의미의 수용 과정에 불연속성은 없는지, 요컨대 의미의 왜

곡은 없는지, 어떻게 해서 단순한 하나의 이미지가 복잡한 의미를 창출해 내는지 등에 관해 거의 아는 바가 없다. 고다르는 "올바른 이미지란 없다. 단지 이미지가 있을 뿐이다"라는 말로 이미지의 무고함에 대해 항변하고 있는데, 이는 이미지의 문법이 부재하는 현실에 대한 반증으로 읽히기도 한다.

벤야민은 <기계복제시대의 예술작품>에서 20세기의 문맹은 사진을 모르는 사람이 될 것이라고 언급한다. 다소 과장처럼 들리기도 했던 그의 진단은 그러나 점차 현실이 되어가고 있는 것처럼 보인다. 이러한 진단을 낳게 한 것은 사진의 복제력이다. 우리가 현대사회에서 마주하는 이미지는 대부분이 복제된 사진이미지를 기초 단위로 하고 있다. 원본 이미지가 그림이건 만화이건 사진이건 복제 이미지는 결국 사진을 매개로 하는 것이다. 따라서 우리는 그림을 볼 때조차도 그것이 박물관의 원본이 아닌 이상 복제된 사진 이미지를 통해서 본다. 심지어는 TV나 인터넷상에서 보는 이미지조차도 기본 단위는 사진으로 이루어져 있다. 이러한 상황에서 사진 이미지의 문법 구조를 이해하는 것은 현대 영상문화의 기초를 이해하기 위한 근간이 된다.

그렇다면 사진 이미지의 문법은 가능한 것인가? 우리는 '이미지의 문법'이라는 표현이 함축하고 있는 모순된 의미에 대해 먼저 지적할 필요가 있다. 일반 언어에서의 문법과 달리 이미지의 문법은 연속적인 구조 속에 놓여 있다. 일반 언어를 예로 들자면 맞춤법과 철자는 지정되어 있으며 주어와 동사의 연결구조, 어미변화도 일정한 법칙에 종속되어 있다. '나는 사람이다'라는 문장은 문법체계를 따르고 있지만 '나는 사람은'이라는 문장은 있을 수 없다. 또한 '나는 사람이다'와 '나는 남자다'라는 두 문장은 서로 다른 사실을 말하고 있다. 즉 두 문장 사이에는 불연속성이 있는 것이다. 그러나 두 장의 유사한 이미지 사이에는 미세한 연속성이 있다. 하나의 이미지에서 어떤 요소를 첨가하거나 뺀다고 해서 큰 차이가 생겨나는 것은

아니다. 가장 평범한 증명사진에서 얼굴색을 조금 진하게 하거나 옅게 한다고 해서, 혹은 머리카락 한 올이 이마를 덮는다고 해서 그 사진이 다른 사람의 사진이 되는 것은 아니다. 이러한 연속성을 낳는 것은 이미지가 유사의 구조를 갖고 있기 때문이다. 한편 일반 언어의 폐쇄적인 문법구조는 불연속성 위에 기초하고 있다. 철자 하나만 달라도 전혀 다른 의미를 띠게 되는 것이다. 따라서 '이미지의 문법'은 연속성을 특성으로 하는 수많은 변수들을 모두 고려해야 한다는 난제를 끌어들인다. 아직까지 우리는 이러한 '이미지의 문법'을 갖고 있지 않으며, 이를 세워나가는 데는 많은 연구와 오랜 시일이 필요하다.

본고에서는 사진 이미지의 문법을 세우는 데 필요한 기초 요소들을 개괄적으로 정리하고 이미지의 독해에 필요한 주요 개념들을 살펴보고자 한다. 사진 이미지가 비록 일반 언어와 같은 문법구조를 갖추고 있지는 않지만 이미지의 생산 원리는 갖고 있다. 이는 사진이 기계적 이미지이기 때문이다. '이미지의 문법'은 아직 체계화되어 있지 않으나 사진 이미지의 생산은 일정한 법칙을 따르고 있는 것이다. 사진 이미지의 생산을 결정하는 주요 요소와 개념에 대한 이해가 바탕이 되었을 때 우리는 비로소 이미지에 대한 이해의 폭을 넓힐 수 있다. 이미지가 차분한 성찰과 깊이 있는 사유를 방해한다는 통념은 우리가 이미지를 단지 감각적으로만 수용해 왔기 때문이다. 사실 이미지는 꼼꼼한 관찰과 분석적인 사유의 대상이 되기도 한다. 현대의 많은 사상가들이나 비평가들은 오히려 이미지로부터 깊이 있는 성찰을 이끌어내고 있다. 이러한 점을 고려할 때 이미지는 일반 언어 못지않게 풍부한 사유의 가능성을 열어줄 수 있다. 이를 위해 필요한 것이 사진 이미지의 기초 개념에 대한 이해이다.

2. 사진의 원근법과 공간의 기술(記述)

사진은 공간을 기술하는 가장 효과적인 방법이다. 리오타르가 사진이 "15세기에 고안된 가시적 세계를 배열하는 프로그램을 완성시킨 것"이라고 말할 때, 사진은 르네상스 화가들 사이에 널리 퍼져있던 원근법에 기계적인 정확성과 정교함을 덧붙인 것이라고 할 수 있다. 원근법은 공간을 평면 위에 재현하는 방법이며, 사진의 원근법은 15세기에 등장한 투시 원근법을 근간으로 하고 있다. 사진이 실제 현실에 대해 가장 정확한 이미지를 제공할 수 있는 것은 원근법에 의거하여 공간을 기술하기 때문이다. 사실 공간을 기술하는 방법은 15세기 이전부터 있었다. 가장 널리 알려진 도구는 카메라 옵스쿠라(Camera Obscura)이며, 사진사가들은 이 도구가 카메라의 기원이라는 견해에 대체로 동의한다.

카메라 옵스쿠라는 르네상스 시대에 오면서 공간을 재현하기 위한 도구로, 사물을 정확히 그리기 위한 광학 장치로 활용되지만, 그것의 본래 기능은 자연을 관찰하는 데 있었다는 것이 통설이다.[1] 요컨대 이 도구는 세계에 대한 과학적 지식을 축적해나가는 데 매우 유효한 수단이었다는 것이다. 데카르트가 <굴절광학(La Dioptrique)>에서 카메라 옵스쿠라의 활용법에 대해 기술하고 있는 내용도 이를 뒷받침한다. 빛의 굴절 현상에 따라 인간의 눈이 어떻게 사물을 왜곡되게 지각하는지, 그리고 이러한 착시를 교정하기 위해 렌즈를 어떻게 제작해야 하는지를 설명하고 있는 이 저술에서 데카르트는 눈의 구조와 카메라 옵스쿠라의 구조가 매우 유사하다는 점을 지적하고 있다.[2] 사람의 눈으로 보는 것과 흡사한 이미지를 제공해 주는 이

---

1) 이는 이미 11세기에 주로 활동했던 아랍의 과학자인 알 하젠(Al Hazen)이 카메라 옵스쿠라를 일식 관찰을 위해 사용했던 기록을 통해서도 알 수 있다.

2) René Descartes, 「La Dioptrique」, in 『Discours de la méthode』, Paris, Flammarion, pp.133-135. 데카르트는 제5장에서 눈과 카메라 옵스쿠라의 구조를 비교하고 있다. 어두운 방의 한쪽 벽면에 구멍을 뚫고 갓 죽은 동물의 눈(예를 들면 황

도구는 세계에 대한 지식을 쌓아나가는 데 유효한 수단이 되는 것이다.

이러한 생각은 이미 13세기 이전의 알 킨디(Al-Kindi)나 알 하젠(Al-Hazen), 아비케나(Avicenne) 등 아랍 쪽의 학자들이나 로저 베이컨(Roger Bacon)과 같은 라틴 학자들에 의해 상세히 정리되어 있었다. 그 내용을 간략히 정리하면 다음과 같다.

빛을 발하는 물체는 자신의 가시성을 직선경로에 의해 전달한다. 그 때 빛은 가시적인 대상의 이미지를 왜곡 없이 완전하게 전달할 수 있다. 이 때 대상과 닮은 형상은 투명한 공간을 지나면서 사물의 이미지를 온전하게 드러낸다. 어두운 방에서의 경험이 이를 증명한다. 조그만 구멍을 통해 빛이 들어올 때 그 빛은 빛이 통과한 구멍의 형체가 아니라 빛이 출발한 바로 그 대상의 이미지를 보여준다. 이것이 카메라 옵스쿠라에서 상이 맺히는 과정이다. 그 이미지가 보여주는 유사성은 기하학의 원리에 의거하여 빛을 통해 얻어진다. 눈은 그 자체로 광학적인 구조를 갖고 있다. 빛은 수정체를 통과하면서 가시적인 대상의 이미지를 만들어낸다. 시각은 그래서 가시적인 대상에 의해 유도된 일종의 수신과도 같다. 눈은 이미지를 만드는 기관도, 대상으로부터 반사된 빛을 내보내는 기관도 아니고 단지 이미지를 받아들이는 감각기관이다. 결국 시각은 수정체의 표면에 새겨진 형상을 그대로 받아들인다는 점에서 대상을 통해 전달된 실제의 형상에 의해 발생하는 수동적인 반응, 혹은 일종의 정보이다. 수정체 위에 새겨진 형상은 시각 신경을 통해 뇌로 전달되며, 최종적인 지각은 양쪽 눈에 새겨진 이미지가 겹쳐지는 두 시각 신경의 만남에 의해 이루어진다.[3)]

이처럼 원근법은 빛의 전파와 이미지의 형성에 관여하는 기초원리이며, 카메라 옵스쿠라는 눈이 지각해내는 이미지의 형성 과정을 알려주는 중요

소)을 거기에 갖다 놓으면 반대편 벽면에 밖에서 들어오는 빛이 선명한 이미지를 형성한다. 이 때 방 전체는 수정체의 구조와 같다는 것이다.

3) Olivier Boulnois, 『Etre et représentation』, Paris, PUF, 1999, pp.59-61.

한 도구처럼 생각되었다. 카메라 옵스쿠라의 활용은 여기에서 멈추지 않는다. 르네상스 시대의 화가들은 이 도구가 그림을 정교하게 그려낼 때 매우 편리하다는 사실을 알고 있었다. 여기에서 중요한 요소는 역시 공간의 기술이다. 기하학적 원리에 근거하여 사물의 원근을 일정한 비례에 따라 평면 위에 배치하는 수단으로 그보다 효율적인 도구는 없었다. 특히 곡선 부분의 원근감을 묘사할 때 이 도구는 탁월한 효과를 가져다주었다. 그러나 카메라 옵스쿠라가 재현해내는 공간은 실제 사람의 눈이 인식해 내는 공간과 차이가 있다. 이 차이가 환영을 부른다. 카메라 옵스쿠라와 같은 광학장치가 만들어내는 환영의 효과는 확연히 눈에 띄지는 않는 것이지만 그것이 지식의 차원에서는 착오와 왜곡된 인식으로 이어진다는 점이 분명하다. 18세기 이후 카메라 옵스쿠라가 관찰도구로서의 역할을 더 이상 하지 못하게 되는 것은 그런 점에서 자연스럽다.[4)]

사진의 기계적인 원리는 카메라 옵스쿠라라는 광학장치에 기초를 두고 있다. 요컨대 사진은 공간을 기술하는 장치이자 세계를 원근법이라는 기하학적 원리에 따라 평면적으로 배열하는 수단이다. 그것이 기계적인 정확성과 정교함을 갖고 있다는 것 또한 사실이지만 동시에 원근법의 원리 자체가 환영의 효과를 창출하는 것 또한 부인할 수 없다. 카메라는 단일시점하에서 세계를 본다. 그래서 데카르트는 카메라 옵스쿠라를 '외눈박이 황소의 눈'에 비유했다. 사람의 눈이 인식해 내는 세계와 카메라의 도움으로 인식해내는 세계는 근본적으로 다른 것이다.

---

4) 이러한 견해는 조나단 크래리가 표명한 것이다. 조나단 크래리, 『관찰자의 기술』, 문화과학사, 2001.

3. 사진의 유사성

사진의 기계적 재현방식이 지닌 또 다른 특징은 유사성이다. 사진 이미지는 사진 찍힌 대상과 닮았다. 사진의 닮음은 어떤 다른 이미지보다도 탁월하여 때로는 실재와 구분하기가 어려울 정도이다. 그래서 바르트는 사진이 대상과 '완벽한 유사성(analogon parfait)'을 지닌다고 언급한다. <밝은 방(La Chambre Claire)>에서 지적한 사진 이미지의 유사적 속성은 사르트르의 '준 동일성(quasi identité)' 개념과 크게 다르지 않다.[5] 즉 동일성에 준하는 유사성을 갖는다는 것이다. 그렇다면 실재와 외형적으로 차이가 없어 보일만큼 완벽에 가까운 사진의 유사성은 어떻게 해서 생겨나는 것일까?

이는 사진 이미지의 생산이 근본적으로 '투사(projection)'의 원리를 따르고 있기 때문이다. 좀 더 정확히 말하자면 사진은 원추형 투사(conical projection)의 원리에 따라 만들어진 이미지이다.[6] 투사는 하나의 점을 다른 장소로 직선 방향으로 이동시킬 때 중간에 위치한 점들을 연결하는 원리를 따르고 있다. 이 때 투사의 시작지점과 이동 과정에 위치한 점들 사이에는 위치의 변화가 있다. 이 변화는 분명 존재론적 변화이다. 하나의 사물이 같은 시공간에 두 번 출현할 수 없다는 단일자의 원칙에 따르자면 투사는 단일자의 복제에 불과하다. 문제는 이 투사 방식에 따른 복제가 기하학적 원리에 충실하여 투사대상과 유사관계를 갖는다는 점이다. 이 때 생겨나는 닮음이 '투사 유사성(projective homology)'이다. 투사의 시작점과 투사를 통한 변환 사이에는 크기의 변화만 있을 뿐 형태의 차이가 없다. 그것이 양자 사이에 유사 관계를 불러온다. 이는 사진의 경우에도 똑같이 적용

---

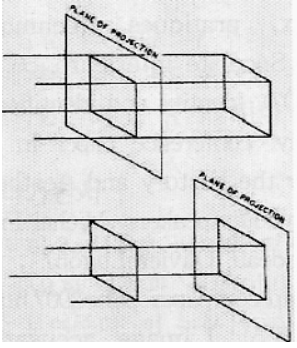
5) 사르트르는 "이미지의 현상학"이라 명명한 자신의 연구에서 이미지로 주어진 초상은 '거의 그 사람(quasi-personne)'이라고 언급한다. Jean-Paul Sartre, 『L'Imaginaire』, Paris, Gallimard, 1940, Folio essais, 1986, p.49.

6) 이러한 견해는 박상우의 논문 「사진, 닮음, 식별 : 베르티옹 사진 연구」, 『한국사진학회지 AURA』(한국사진학회, 2009)에 상세히 기술되어 있다.

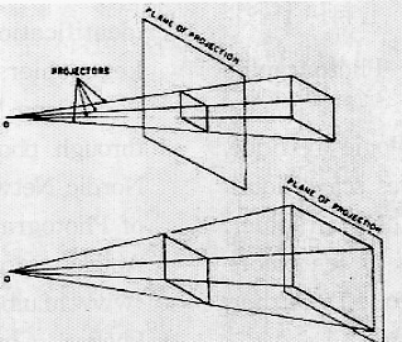
된다.

> "감광판에 평행인 모든 면에 나타난 형태들은 어떤 왜곡도 없이 렌즈에 의해 재현되는데 형태들 사이에 선의 각도나 비율은 일정하다. 따라서 사각형은 사각형으로, 원은 원으로, 같은 길이의 두 선은 같은 길이의 두 선으로 남는다."7)

아래 도판은 평행형 투사와 원추형 투사의 원리를 보여주고 있다. 평행형 투사의 경우는 마치 판화처럼 투사의 원점과 투사된 대상 사이에 크기의 변화를 가져오지 않는다. 한편 원추형 투사에서는 투사지점을 출발하여 같은 비율에 따라 크기를 변화시킨다. 이 과정에서 원래 대상과의 연속성은 유지된다. 사진을 크게 확대하더라도 원래 이미지와의 사이에 유사성이 생겨나는 까닭은 사진이 이처럼 원추형 투사에 근거하고 있기 때문이다.

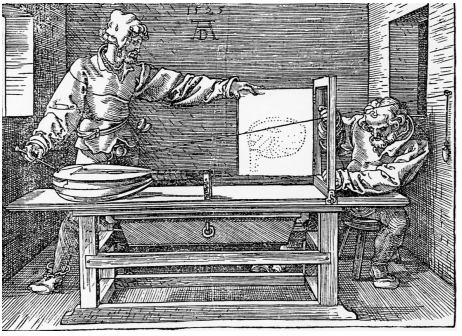


〈직각 평행 투사〉



〈원추형 투사〉

7) 박상우, 앞의 논문, 138쪽.



〈알브레히트 뒤러의 목판화〉

그림이 정교한 유사성을 얻어내기 위해서는 과학적 도구에 의존해야 했다. 화가의 눈에 의존해서 그려내는 그림에는 한계가 있었던 것이다. 알브레히트 뒤러의 그림은 곡선 부분을 닮게 그리기 위해 화가들이 기울였던 노력을 잘 보여주는 예이다. 한쪽 벽면에 선을 고정시켜놓고 반대쪽 선을 그리고자 하는 부분에 위치시켜 창문을 여닫을 때마다 중간 부분을 통과하는 점들을 연결시켜 그림을 그렸던 것이다. 이 방법은 사진의 원추형 투사 원리를 따르고 있다.

한편 사진 이미지가 실재와 유사관계를 갖는 이유가 단지 투사의 원리에 따라 만들어지기 때문만은 아니다. 또 하나의 중요한 문제는 우리의 눈 역시 투사의 원리에 따라 사물을 지각한다는 것이다. 사진 이미지가 마치 실제로 우리가 사물을 보는 것과 유사한 이미지를 제공하는 까닭은 우리의 눈 또한 투사의 원리에 따라 사물을 보기 때문이다. 즉 우리가 지각해 내는 이미지는 원추형 투사 방식에 따라 망막에 맺힌 이미지이다. 만약 우리의 눈이 원추형 투사법에 따라 사물을 보지 않는다면 사진이 실재와 유사하다는 인상은 생겨날 수 없다. 마지막으로 사진 이미지가 완벽에 가까운 유사성을 지닐 수 있는 이유는 그것이 기계적 재현 방식을 따르고 있기 때문이다. 사람의 손은 두 장 이상의 이미지를 똑같이 그려낼 수 없다. 제 아무리

탁월한 재능을 가진 화가라 하더라도 기분이나 상황에 따라 복제 이미지에는 아주 미세한 오차가 발생할 수 있다. 반면 사진의 기계적 재현은 무수히 많은 동일한 복제 이미지, 즉 완벽에 가까운 유사 이미지를 생산해 낼 수 있다.

사진 이미지가 비록 '완벽한 유사성'을 지녔다 할지라도 대상에 대한 자명한 지식을 가져다주지는 않는다. 이는 사진의 원근법이 기하학적인 원리에 따라 공간을 기술함에도 불구하고 그 이미지가 결국은 환영에 불과한 것과 마찬가지이다. 유사는 동일성과 차이의 중간에 위치하는 매개자일 뿐이다. 유사는 대상에 대한 '준(準) 지식'을 줄 수는 있을지언정 자명한 지식을 제공하지는 못한다.

4. 지시와 역설

유사의 속성으로부터 사진의 지시성이 파생되어 나온다. 사진 이미지는 사진 찍힌 대상을 직접 가리킨다. 사진이 지시적 성격을 갖는다면 우리는 사진 이미지를 일종의 기호로 간주할 수 있다. 기호의 가장 보편적인 기능이 지시성에 있다고 말할 수 있다면 말이다. 따라서 우리는 이미지로서의 사진과 지시 기호로서의 사진이 갖는 공통점과 차이를 살펴보아야 한다.

기호의 범주를 세분화하고 각종 기호의 성격을 밝혀 기호이론의 토대를 세운 중세 논리학에서 이미지는 자연 기호에 속한다. 예를 들면 아우구스티누스는 기호를 크게 자연기호와 협약기호로 구분하는데, 전자는 자연의 인과율에 의거하여 생산된 기호로 연기, 동물의 발자국, 사람의 얼굴 등이 여기에 속한다. 아우구스티누스의 생각을 물려받아 본격적인 기호이론을 개진한 로저 베이컨(Roger Bacon)은 자연기호를 크게 흔적(vestigium)과 이미지(imago)로 구분하여 그것이 협약기호와 달리 지향적 의미를 갖지는

않는다고 언급한다.[8] 반면 문자와 같은 협약 기호는 규칙에 의거하여 의미를 가진다. 베이컨에 따르면 이미지가 갖는 지시성, 즉 이미지가 가리키는 의미는 적합성(convenientia) 때문에 생겨난다. 요컨대 이미지와 지시대상 사이에는 적합 관계가 있으며, 이를 낳는 것은 유사성이다.

사진의 지시성 또한 일반 이미지와 마찬가지로 유사성에서 비롯된다는 점은 분명하다. 사진에서 지시대상을 지각해 내기 위해서는 어떠한 매개자의 도움도 받을 필요가 없다. 그런 점에서 바르트는 사진이 '코드 없는 메시지'라고 언급한 바 있다. 지시대상과의 유사적 완벽함에서 비롯되는 의미를 그는 다시 외시적 메시지(message dénoté)라고 규정한다.[9] 외시적 메시지는 이미지 자체만으로 이루어진 의미, 즉 사진의 지시대상 자체를 가리킨다. 사진 이미지를 일반 언어의 경우처럼 기표와 기의의 구조로 이해할 때 사진의 기표는 곧 기의가 된다. 기표와 기의가 하나의 통일체를 이루는 구조인 셈이다. 사진의 외시적 차원에서 보자면 기의는 "사진이 보여주는 장면이 가리키는 실제 사물들로 구성되며, 기표는 사진 찍힌 바로 그 사물들"[10], 즉 이미지 자체인 것이다. 그런 점에서 외시적 메시지의 특징은 "기표와 기의의 관계가 거의 동어반복적"[11]이라는 점에 있다. 사진의 지시성이 지닌 직접성이나 명료함은 이처럼 기표와 기의의 구분이 쉽지 않을 만큼 양자가 거의 일치 상태에 있다는 특성에서 온다. 사진 속에서 이미지로 변환된 사물과 지시대상을 분리하기 위해서는 이미지 자체를 변형시키지 않고는 불가능할 정도이다. 따라서 외시적 메시지는 기표만으로 지시가 이루어지는 의미, 어떤 점에서는 기의를 갖지 않는 기표라 할 수 있다.

---

8) Joel Biard, 『Logique et théorie du signe au XIVème siècle』, Paris, Vrin, 1989, pp.41-42.

9) Roland Barthes, 「Le Message photographique」, in 『L'Obvie et l'obtus, Seuil』, 1982, p.11.

10) 앞의 책, 28쪽.

11) 앞의 책, 28쪽.

그것이 바르트가 명명한 '사진의 역설'이다.[12] 물론 바르트는 사진의 메시지가 외시적 차원에서 멈추지 않고 공시적 차원으로 확장되어 나간다는 점을 지적하고 있지만,[13] 사진의 기본적인 의미는 외시적 메시지에 토대하고 있다. 기표와 기의가 구분되지 않는 외시적 의미의 역설은 이미지에 관한 두 가지의 기초 개념을 비교해 봄으로써 좀 더 상세히 설명할 수 있다.

그리스인들은 이미지를 두 가지의 다른 방식으로 이해했다. 첫째는 에이콘(eikon)이고 둘째는 에이돌론(eidolon)이다. 에이콘은 보통 성상, 성화, 이미지, 그림을 뜻하는 아이콘(icon)의 그리스 어원이며, 에이돌론은 우상(idol)의 그리스 어원이다. 에이콘으로서의 이미지는 유사성이 핵심이다. 플라톤이 이 용어를 쓸 때 에이콘은 형상(idea)론에 연결된다. 즉 감각세계는 이데아의 모방이자 이미지이다. 거기에는 존재의 감소가 있다. 이미지로서의 감각세계는 그것을 낳은 이데아에 비해 열등하다. 이미지의 열등함은 거기서 비롯된다. 모방으로서의 이미지는 대상의 본질을 재현하지 못하며 피상적일 뿐이다. 이 점에 대해 플라톤은 소크라테스의 입을 빌려 말한다. "소크라테스는 10이라는 수는 정확히 10이라고 설명한다. 만약 우리가 거기에 무언가를 조금이라도 덧붙이거나 뺀다면 다른 수가 된다. 그러나 이미지에 대해서는 다른 종류의 정확성을 추구해야 한다. 만약 우리가 이미지에 약간의 세부를 빼거나 덧붙이더라도 그 이미지가 자신이 아니라고 할 수는 없다. 그런 점에서 이미지는 피상적이다."[14] 에이콘이 비록 열등한 모방임에도 불구하고 본질(신성)의 매개자 역할을 할 수 있는 이유는 유사성을 갖고 감각적으로 주어지기 때문이다. 그것 없이 인간은 초감각적인

---

12) 앞의 책, 10-13쪽.

13) 공시적 메시지(message connoté)는 상징과 암시, 은유를 통해 확장되는 의미라 할 수 있다. 외시적 메시지가 '코드 없는' 메시지라면 공시적 메시지는 '코드', 즉 특정한 문화의 장 속에서 새롭게 추가되는 의미이다. 바르트는 <이미지의 수사학>에서 이 점을 상세히 다룬다.

14) Alain Besançon, 『L'Image interdite』, Paris, Fayard, 1994, p.45.

신성을 지각해낼 수 없을 뿐만 아니라 어떠한 관계도 맺을 수 없다.

한편 에이돌론은 본래 그리스인들에게 눈에 보이는 형상 자체를 뜻했다. 그것은 시각에 주어지는 것 이상도 이하도 아니다. 가짜 형상, 허구적 이미지를 가리키는 에이돌론의 부정적 의미는 나중에 덧붙여진 것이다. 에이돌론이 우상이라는 의미를 갖게 되는 것은 70명의 그리스 학자들이 번역한 히브리 성경의 헬라어본에서부터이다. 이 단어는 허영, 무(無), 거짓, 불안, 혐오 등을 뜻하는 다수의 히브리어를 번역한 것이다.[15] 이 단어들이 갖고 있는 다양한 편차에도 불구하고 역자들이 고려했던 점은 거짓, 가짜라는 의미의 공통분모이다. 그렇지 않다면 에이돌론은 가치중립적인 이미지 개념과 다를 바 없고, 결국 에이콘(eikon)이나 이마고(imago)와 같은 단어들과 차이가 없을 것이다. 여기에서 염두에 두어야 할 점은 우상이라는 개념이 히브리 성경의 유일신 사상에서 흘러들어왔다는 것이다. 그리스인들에게 우상이라는 개념은 애초부터 존재하지 않았다. 그들에게는 돌을 깎아 만든 석상이 신성을 구현하고 있는 에이콘이었다. 반면 히브리인들에게 그 똑같은 석상은 곧 우상과 다를 바 없었다.[16] 즉 동일한 이미지가 어떤 경우에는 성상이, 또 다른 경우에는 우상이 되는 것이다. 이는 두 가지의 다른 이미지가 있는 것이 아니라 이미지는 두 가지의 다른 방식으로 존재한다는 사실을 말해준다. 요컨대 똑같은 이미지가 때로는 참상으로, 때로는 허상으로 주어지는 셈이다. 그러나 허상을 뜻하는 에이돌론(우상)은 본래 시각에 주어진 것 자체로, 가치판단을 떠나서 눈에 보이는 이미지를 가리키는 것이었다. 그것은 곧 기표와 기의의 구분이 없는 상태, 혹은 기표 자체가 기의를 대신하고 있는 상태와도 같다. 에이돌론으로서의 이미지는 그런 점에서 순수하게 외시적이다.

---

15) 앞의 책, 94쪽.

16) 토라의 이미지 금지에 대해서는 위의 책 제2장을 참고할 것.

5. 수사의 기술

바르트는 사진의 외시적 의미와 길항하는 공시적 의미가 다양한 요소들에 의해 생겨난다고 <사진의 메시지>와 <이미지의 수사학>에서 언급하고 있다. 트릭, 포즈, 피사체, 포토제니, 유미주의, 통사론과 같은 개념이 그것이다. 사진의 의미가 지시대상에 묶여있지만은 않으며 다양한 수사법에 따라 지시대상을 넘어 풍요로운 의미를 이끌어낼 수 있다는 것이다. 즉 사진 이미지는 초월적 구조를 하고 있으며, 이를 가능케 하는 것이 수사의 기술이다. 바르트가 공시적 의미를 낳는 요소들로 제시하는 것들은 여전히 지시대상과 관련이 있다. 결국 지시대상을 기초로 한 수사법인 것이다. 한편 사진의 수사법은 지시대상과 상관없이 이미지를 형성하는 다른 형식적 요소들이나 촬영자의 태도 등을 통해서도 좌우된다.

우선 사진 이미지의 전체적인 구조를 결정하는 요소는 틀(frame)이다. 틀은 이미지의 경계이자 현실의 일부를 추출하여 평면 위에 안착시키는 형식적 요소이다. 즉 현실을 보면서 필요한 부분만을 선택할 때 생겨나는 실재와 이미지의 경계인 것이다. 따라서 틀은 현실도 아니고 이미지도 아닌 양자의 중간지대이다. 틀이 만들어낸 이미지는 얼핏 보아 우리가 보는 현실과 유사하지만 그 이미지는 사실 실재가 아니다. 현실의 단편을 추출해내기 위해 틀을 경계지우는 것은 결국 공간을 선택하는 행위이며, 그렇게 선택된 공간이 이미지의 세계이다.

틀을 통해 현실의 일부를 잘라내는 과정에서 공간은 이미지 자체가 된다. 이렇게 이미지의 경계를 구획 짓는 행위가 곧 촬영이다. 이미지는 곧 틀 내부의 장(場)을 가리킨다. 따라서 틀은 현실을 바라보는 창의 역할을 한다. 유진 스미스의 아래 사진은 임종을 지켜보는 가족들의 모습을 촬영한 것으로 창을 통해 현실을 바라볼 때의 거리감을 잘 나타내고 있다. 이 거리로 인해 죽음은 객관화된다. 한편 틀에 의해 결정된 이미지, 즉 틀 내

부의 공간이 항상 경계 안에 머물러 있지만은 않는다. 이미지를 보는 사람들은 틀 바깥의 공간을 상상하며 이를 통해 틀은 확장된다. 눈에 보이는 틀 내부의 공간과 눈에 보이지 않는 바깥의 공간 사이에 유기적인 관계가 생겨나는 것이다. 따라서 틀은 가시적 공간만을 결정하는 것이 아니라 비가시적 공간도 함께 결정한다. 사진이미지가 전달하는 메시지는 오히려 틀 밖에서 상상을 통해 주어지는 공간을 통해 더욱 풍부해진다. 로버트 프랭크의 아래 사진은 중절모를 쓴 중년의 미국인들이 왼편 어딘가를 바라보고 있는 모습을 촬영한 것이다. 모두의 시선이 한편에 쏠려있어 그들이 바라보고 있는 틀 바깥의 모습에 대한 궁금증을 자아낸다.

〈유진 스미스, 임종〉

〈로버트 프랭크, 미국인들〉

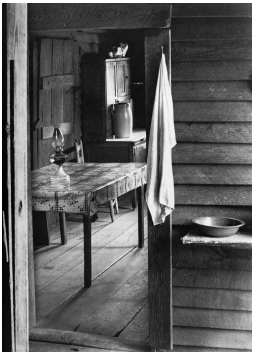
사진 이미지가 현실에서 필요한 부분을 잘라내는 틀에 의해 결정된다고 할 때, 이는 촬영자가 원하는 대상을 선택한다는 뜻을 포함하고 있다. 하지만 동시에 틀은 불필요한 부분을 배제하는 수단이 되기도 한다. 따라서 틀은 선택과 배제라는 두 가지의 방법에 따라 결정된다. 하지만 사진의 사각틀은 기계적으로 정해져 있기 때문에 선택의 순간 불필요한 사물이 들어오는 것을 피할 수 없다. 이를 효과적으로 조절하는 것이 틀의 결정에 중요하다. 불필요한 부분이 틀 안으로 들어오는 경우 화면의 구성이 복잡해지고 메시지가 흐려지므로 반드시 필요한 부분만을 선택하기 위해서는 배제의

방법을 활용할 수 있어야 한다. 이를 위해서는 피사체에 가깝게 접근하여 주변의 사물을 화면 밖으로 빼거나, 주 피사체 이외의 요소들은 초점을 흐리게 하여 시각적 집중도를 낮추는 방법을 활용할 수 있다. 한편 촬영이 끝난 이후 적절한 트리밍을 통해 새롭게 틀을 재구성해 낼 수도 있다.

수사의 기술이 이러한 형식적 요소들을 통해서만 가능한 것은 아니다. 사진은 근본적으로 현실을 기계적으로 재현해 내지만 재현의 수단이 기계적이라고 해서 재현 자체가 기계적이라고 말할 수는 없다. 기계적 재현을 실행하는 주체의 관점에 따라 재현의 성격은 크게 바뀔 수 있다. 카메라가 어디에 위치하느냐에 따라, 즉 관찰자가 어디서 바라보느냐에 따라 사진의 내용은 질적으로 크게 변화할 수 있다. 관점은 주체와 객체, 카메라의 시선과 세계의 관계를 중재하는 출발지점이다. 관점의 변화에 따라 프레임과 앵글, 각도, 촬영거리 등 모든 것이 따라 변한다. 관점은 또한 피사체를 선택하는 행위 자체가 되기도 하며, 그렇게 촬영자의 시각과 의도를 반영한다. 요컨대 관점의 변화에 따라 사진은 적극적인 해석의 언어가 된다. 사진이미지는 관점에 따라 때로는 현실을 허구처럼, 허구를 현실처럼 보여줄 수도 있고 가치판단을 극적으로 바꾸어 놓기도 한다.

관점은 크게 객관적 관점과 주관적 관점의 두 유형으로 분류할 수 있다. 객관적 관점은 현실을 왜곡시키지 않고 가능한 충실하게 묘사하는 방법이라 할 수 있다. 자연주의, 사실주의 등의 이름으로 불려온 이 관점은 기계적 복제를 속성으로 한 사진에 고유한 것이기도 하다. 현실을 왜곡하지 않고 있는 그대로 보여주고자 하는 사진기록이나 정보전달을 목적으로 하는 저널리즘 사진 등에서 이 관점은 하나의 원칙이 된다. 워커 에반스가 1936년 미국 소작 농가의 내부를 촬영한 사진은 빈민 가정의 생활환경에 대한 작가의 시각을 가급적 배제하고 있는 그대로 보여주는 데 힘썼다. 특별한 렌즈 효과나 앵글, 원근감의 활용 없이 소박하게 현실을 객관적인 관점에서 접근한 경우이다. 하지만 객관적 관점이란 원칙론에 불과할 때가 많다.

카메라가 물리적 공간을 차지하면서 하나의 관점을 취하는 순간 여기에는 이미 최소한의 주관이 개입하며, 피사체의 선택 자체가 이미 주관성의 발현이기도 하다. 따라서 객관적 관점을 유지하기 위해서는 촬영자의 의도를 최소화하는 것이 필요하다. 주관적 관점은 촬영자의 의도와 시각, 세계관, 촬영 목적 등을 드러내면서 설득의 수단으로 활용될 수 있다. 상품 판매용 광고나 명료한 메시지를 전달하고자 하는 각종 커뮤니케이션의 분야에서 주관적 관점은 효과를 발휘한다. 로버트 프랭크가 미국인의 모습을 유럽인의 시각에서 해석한 사진은 1950년대 미국사회의 인종차별적인 분위기를 잘 보여주고 있다. 현실을 왜곡하거나 과장시키지 않았음에도 불구하고 기차의 앞뒤에 자리 잡은 백인과 흑인의 모습을 대조적으로 구성하여 작가의 관점을 효과적으로 드러내주고 있다.



〈워커 에반스, 알라바마〉

〈로버트 프랭크, 미국인들〉

6. 결론

사진 이미지의 특성에 관해 앞에서 간략하게 살펴본 내용들은 임의적일 뿐만 아니라 중요한 다른 개념들을 다루지 못하고 있다. 이는 사진 이미지

의 문법이 아직 체계적으로 다듬어져 있지 않고 형성 과정에 있기 때문이다. 이미지의 문법을 구축해나가는 것이 쉽지 않은 또 다른 이유는 우리 시대의 미디어 환경이 빠른 속도로 변화하고 있다는 데 있다. 컴퓨터와 인터넷 같은 새로운 미디어를 통해 유통되는 디지털 이미지들에 비하면 사진은 고전적으로 느껴질 정도이다. 이러한 환경에서 우리의 사고와 감성은 이미지와 접촉하는 과정에서 형성되며 그 영향은 날로 커가고 있다.

사진은 자신이 보여주는 지시대상에 대해 어떠한 견해나 입장도 밝히지 못한다. 그래서 독립적으로 주어지는 사진 이미지는 사실 관계에 대한 오해를 불러일으킬 수도 있고, 현실을 왜곡할 개연성도 있다. 따라서 사진 이미지를 수용하는 올바른 자세와 의미를 제대로 읽어내기 위한 훈련이 필요하다. 서양의 경우 사진 교육은 이미 초등학교에서부터 시행하고 있다. 일반 언어의 문법을 배우듯이 사진의 문법도 함께 배우는 것이다. 일반 언어와 이미지에 차이가 있는 것은 사실이지만 이미지 또한 언어에 속한다. 언어에 규칙이 있는 것과 마찬가지로 이미지에도 규칙이 있다. 이미지라는 언어의 규칙은 일반 언어의 그것에 비해 모호하고 추상적이며 아직 표준이라 할만한 체계가 갖추어져 있지도 않지만 최소한의 기초 개념에 대한 이해는 이미지의 올바른 독해를 위한 전제조건이라 할 수 있다.

문화의 성숙도를 판단하는 척도가 정신과 생활의 풍요를 기초로 한 고양된 삶의 실현에 있다고 할 때 언어는 그 가능성을 높여줄 수 있는 가장 중요한 통로가 된다. 우리 시대의 문화는 여전히 문자 언어를 근간으로 하여 형성되어 있지만 영상 언어의 중요성은 점차 커나가고 있으며 그것이 새로운 세대에 미치는 파급력은 상상할 수 없을 정도이다. 그들은 문자 언어보다 이미지를 선호하는 경향을 보이며 거기에 즉각적으로 반응한다. 나아가 그들은 이미지를 통해 지식을 쌓아나가며 이를 바탕으로 생각하고 행동한다. 그러나 이러한 이미지의 수용 과정은 철저하게 자의적으로 이루어지고 있다. 어떠한 규칙도, 지침도 없는 것이다. 그들은 이미지의 홍수에

무방비 상태로 노출되어 있다. 스스로 이미지를 올바르게 읽어내고 걸러서 받아들일 수 있는 준비가 되어있지 않은 것이다. 이미지의 문법을 배우지 않았기 때문이다. 이러한 점을 고려할 때 이미지의 문법에 대한 체계적인 학습이 필요하며, 이는 올바른 영상문화의 초석이 된다. 잘못된 언어습관이나 왜곡된 언어교육이 병리적인 국어문화를 낳는 것처럼 이미지에 대한 올바른 교육이 없다면 영상문화 또한 뒤틀린 형태로 전개되어 나갈 것임은 자명하다. 아직 채 완성되어 있지 않은 이미지의 문법을 다듬어나가는 노력이 수반되어야 함은 물론이다. 그것 없이 우리 문화의 미래에 거는 기대는 불투명할 수밖에 없다.

【참고문헌】

박상우, 사진, 닮음, 식별 : 베르티옹 사진 연구, 한국사진학회지 AURA, 2009.
조나단 크래리, 관찰자의 기술, 문화과학사, 2001.
Alain Besançon, L'Image interdite, Paris, Fayard, 1994.
Jean-Paul Sartre, L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1940, Folio essais, 1986.
Joel Biard, Logique et théorie du signe au XIVème siècle, Paris, Vrin, 1989.
Olivier Boulnois, Etre et représentation, Paris, PUF
René Descartes, La Dioptrique, in Discours de la méthode, Paris, Flammarion.
Roland Barthes, Le Message photographique, in L'Obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.

Abstract

Basic concept for photographic image's rhetoric

Park, Pyung-Jong

The aim of this study is to propose a ‘grammar’ of photographic image. One of the primary characteristics of the contemporary culture is the ubiquity of the photographic image which is based on the mass reproduction and the distribution. Therefore, the ‘grammar’ of photographic image has an effect on modern people's 'habitus'.

Compared with the languages, the ‘grammar’ of the image is not systematic. And also it is too difficult to make his own rules because of the image's discontinuity. That's why this study is to make clear the mechanical principles of the image's production and the basic concepts for reading the photographic image. It allows far more the comprehension for the following research.

Photographs foreshorten the spaces with optic devices named camera obscura. This device originally is used for obtaining the scientific knowledge and gradually for drawing the pictures in great details. The resemblance is the second effect as drawing the spaces with this device. A photograph is very similar to the real appearance. This resemblance results from the conical projection system. The other hand, the photographic resemblance has the indication which refers to the representative object. After Barthes, it is the denotative signification of the photography without distinction the signifiant and signifier. However, the meaning of photography is not only the denotative message but also the connotative meaning. This extension comes from the image's rhetoric.

Key-words : Camera obscura, Rhetoric of image, Perspective, resemblance, indication

박평종
명지대학교 한국사진사연구소 전임연구원
주소 : 경기도 고양시 일산서구 가좌동 가좌마을 303-205
전화번호 : 010-7108-8968
전자우편 : paixaube@hanmail.net

이 논문은 2009년 10월 31일 투고되어
2009년 11월 17일 편집위원회의 심사를 거쳐
2009년 11월 17일 게재 확정됨.