

## 17장 벤야민과 아도르노: 다양한 사진작품과 사진사의 타락

### 2

#### ◆1교시: 벤야민이 보는 앳제 사진의 특징

##### ▲ 안개막에 쌓여 있는 앳제의 작품들 그리고 그 한계

바로 이 사진이 자기 성찰을 시작하는 그러한 그 시기로 사진의 부흥기를 위해 설명을 하고 있습니다. 앳제의 사진을 두고 벤야민이 얘기하고 있는 것은, 우리는 앳제의 사진을 봤죠, 그래서 파리의, 그 사라져 가고 있는 파리 그리니까 현대화되기 이전 막 도시 계획이 이루어지고 있을 때 소위 모던 시티로서, 메트로폴리스로서 인제 재편성되고 있던 그 파리, 그럼으로 해가지고 우리 식으로 말하자면 재개발되고 있는 파리의 모습, 그 이전에 존재했던 그 파리가 인제 사라져가고 있는 그런 모습들을 풍경 사진으로 찍었습니다.

벤야민은 사실 앳제의 사진, 우리가 앳제의 사진을 봤지만요, 앳제의 사진을 통해서 주목하고 있는 이미지의 요소들은 소위 그 앳제의 사진 자체가 가지고 있는 뿌연 안개막 같은 것들이 서려 있는 그러한 사진적 이미지의 특성하고 또 사실 그것도 여전히 한편으로는 두 가지 이유가 있습니다.

하나는 바로 그 디테일을 완벽하게 살릴 수 없었던 기술적 한계성에서 나오고 있는 메카니즘의 어떤 그러한 한계에서 나오고 있는 이미지들일 수도 있고요, 또 하나는 바로 앳제 사진이 가지고 있는 그런 뿌연 어떤 빛의 포막은 다름 아닌 앳제 사진들이 대체로 새벽에 나와서 찍었기 때문입니다, 아직 해가 완전하게 떠오르지 않았던 시기에 나와서 찍었던 그러한 결과이기도 합니다.

또 하나 벤야민이 보고 있는 앳제 사진의 주요한 성찰의 포인트는 사람이 없다, 사진 속에. 그래서 도시의 모습을 찍었음에도 불구하고 사람의 모습이 전혀 드러나지, 물론 사람을 안 찍은 것은 아닙니다. 거기에 무슨 거리의 악사라든지 뭐 이런 사람들 거지라든지 뭐 이런 사람들을 찍긴 했지만 그건 다른 의미에서 다른 요소들로 인제 그 앳제가 의도적으로 포착한 의미들이고요, 바로 이 사라져가고 벤야민이 특히 주목하고 있는 앳제의 사진들 인제 그 변화되고 있는 그래서 과거로 이제 변해가고 있는 그러한 파리의 도시 풍경으로서의 사진 속에는 사람의 그 소위 인적이라고 하는, 사람의 흔적이 전혀 들어 있지 않습니다. 텅 비어 있다고 하는 것이죠.

##### ▲ 벤야민이 주목하는 앳제 사진 특유의 아우라

그래서 벤야민이 주목하고 있는 것은 두 가지예요. 그러니까 그 앳제의 사진 특유의 아우라 혹은 아우라라는 말은 이런 거기에서 쓸 수 있는데, 쓰면 사실 안 되겠지만 벤야민이 이야기하고 있는 분위기와 앳제 사진이 가지고 있는 분위기와 그리고 그 텅 빈 그런 거리 풍경

바로 이 두 개를 벤야민은 앳제의 사진에서 주목하는 두 개 포인트로 생각하고 있습니다. 그런데 이 바로 이것은 사실 벤야민은 바로 이러한 앳제의 사진에 어떤 그러한 특별함들, 특별한 요소들을 다름 아닌 앳제의 사진가적 자의식과 연결을 시킵니다.

연결을 시키지만 사실 우리가 사진사적으로 보게 되면, 앳제가 이런 사진을 찍었던 것은 사진사적 무슨 그런 그 의식 때문이라고 보긴 보다는 사실 앳제가 찍었던 거의 모든 사진들이 당대 인제 파리의 그런 인제 그 기록청에서 바로 그 재편성되어가고 있는 파리, 이전의 파리의 모습들을 기록으로 보관하려고 했던 아카이브의 요청에 의해가지고 앳제가 주문을 받았던 거고, 주문을 받았기 때문에 앳제는 새벽마다 카메라를 둘러매고 또 그리고 이 기록사진 속에는 사람이 들어있지 않고 바로 건축물 자체가 보관이 되어야 했어니까 사람이 없는 시간을 택해서 새벽에 나가서 사진을 찍었기 때문에 그러한 사진이 지금 우리가 앳제 특유의 사진이라고 부르긴 하지만, 앳제 특유의 사진이 어떤 실용적 목적성 때문에 나왔지, 벤야민이 보고자 하듯이 앳제가 사진 매체에 대한 작가적 자의식에 의한 의도적 사진 찍기였다는 것은 사실 아닙니다.

#### ▲ 벤야민의 사진적 경험

그건 벤야민의 어떤 사진적 경험에 대해서 스스로 이야기하고 있는 것이 실제로는 그렇지 않습니다. 중요한 것은 그럼에도 불구하고 바로 인제 여담이지만 앳제 사진집 같은 것을 보게 되면요, 여러 가지 그런 사진들이 상당히 많습니다. 그래가지고 앳제가 죽을 때 그랬다고 그러죠. 갑자기 앳제가 별떡 일어나가지고, 원래 여러 사람들 이름 있는 사람들이 죽어가는 마지막 모습들을 전하는 모습들이 많은데 뭐 괴테는 오, 나에게 빛을 라고 말을 했다고 하는데, 앳제의 경우에는 그런 기록이 남아있다고 합니다, 누워서 병이 들어가지고 노환으로 있다가 갑자기 일어나더니 테라스로 나가서 활짝 문을 연 다음에 파리를 내다보면서 그렇게 외쳤대요.

앳제가 이제 죽는다! 하하하하 뭐 그런 얘기가 있습니다. 인제 앳제가 죽는다고 얘기했을 때 그 말을 통해가지고 얘기하려는 하는 것이 무엇이었는지, 파리를 내려다보면서 자기가 수십 년 동안을 그냥 사진으로 기록했던 그 파리를 향해서 얘기했을 때 그것이 무엇을 의미하느냐, 참 재미있는 현상이에요. 참 그런 걸 한번 분석해나가는 방식도 참 재미있습니다.

어쨌든 간에 바로 그 앳제의 사진들을, 사진집 같은 여러 사진들을 쭉 보다보면 저 같은 경우는 재미있는 것을, 진짜 앳제다운 사진을 발견할 때가 있습니다. 그건 뭐냐 하면 앳제가 새벽에 일어나가지고 카메라를 들고 의도된 건물이 있거나 의도된 거리가 있으면 그것을 찾아가거든요. 찾아가는데 찾아가는 과정이 그 길거리에서 전혀 의도하지 않았음에도 불구하고 문득 문득 만나는 풍경, 그 풍경을 찍은 기록물들이 있습니다.

그것은 말하자면 어떤 사진 하나를 찍으러 가다가 그냥 중간에 전혀 의도하지 않고 우연스럽게 포착되어서 그것을 기록했던 사진들로 보이는, 그런 사진들이 꽤 있어요. 근데 그런 사진들을 보게 되면 굉장히 많은 생각을 하게 만드는 그러한 이미지가 다가올 수가 있습니다.

목적적으로 찍은 사진들을 보게 되면 구도라든지 아니면 되도록이면 사라져가고 있는 건물의 어떤 특징적인 모습을 포착해내려고 한다든지 말하자면 기록 사진에 충실하려고 하는 그런 의도가 굉장히 많이 읽히기도 하는데요, 그런데 어떤 사진들은 그런 의도와는 무관하게 바로 우연스럽게 가닿은 시선과 우연스럽게 시선과 마주친 어떤 대상의 만남, 그 만남 때문에 그것을 그냥 기록한 어떤 풍경처럼 보이는 그래서 사진적으로 보게 되면 마치 그 프레임이 어떤 풍경을 완벽하게 다 집어넣은 것이 아니라 그냥 잘라버린 듯한 그런 모습으로 나타나고 있는 그런 사진의 이미지, 이런 것들이 많이 끼어있어요.

그래서 저는 사실 으젠느 앗제의 사진을 보면서 그런 것에 많이 주목을 합니다. 참 재미있는 사진이다 라고 하는, 워낙 많은 사진을 찍어가지고 굉장히 많다고 합니다, 앗제의 사진이. 근데 그 중에 그런 사진들이 무의도적으로 찍은 그리고 그때 그 순간이 아니면 두 번 다시 만날 수 없는 어떠한 이미지, 그 이미지를 포착한 그런 걸로 보이는 사진들이 꽤 있어요. 그런 사진들을 오래 바라보면 생각나는 게 많습니다, 되게 많아요.

벤야민은 어디까지나 사실 사진보기가 본인의 역사철학적인 아니면 매체 이론적인 그런 퍼스펙티브해서 접근하고 있기 때문에 그런 사진들은 사실은 중요하게 받아들이지 않고 있어요. 오히려 전형적으로 바로 그야말로 기록에 그런 목적에 의해서 찍혀진 그런 사진들을 굉장히 중요하게 여기고 있습니다.

#### ▲ 벤야민이 주목하는 앗제 사진의 새벽 분위기

어쨌든 벤야민이 주목하고 있는 것은 앗제 사진 특유의 어떤 그런 새벽의 분위기 그리고 그 분위기가 다른 아닌 사람의 흔적이 하나도 없음으로 해가지고 공허함 이 두 개, 텅 빔과 그리고 그 텅 빔이라고 하는 공간이 그냥 텅 빔으로 존재하는 것이 아니라 그 무엇인가를 말해주는 듯한 분위기로써 재현되고 있는 그러한 앗제의 사진의 이미지에 대해서 벤야민은 이렇게 얘기합니다.

앗제의 사진은 바로 그 가장 중요한 특성이 뭐냐 하면 그 도시풍경으로부터 혹은 사진이미지로부터 아우라를 마치 스핀지가 물을 빨아들이듯이 그리고 침몰하는 배로부터 물을 빼내듯이 바로 아우라를 전부 빼내고 있다, 이렇게 얘기하고 있습니다. 그래서 역설적으로 오히려 우리는 앗제 사진을 보면서 상당히 분위기가 있다고 얘기하는데, 벤야민의 시선에 의하면 앗제가 가지고 있는 그 특별한 분위기는 바로 아우라를 제거했기 때문에 나타나는 분위기라는 식으로 얘기를 하고 있습니다.

그래서 앗제의 사진은 아우라를, 참 재미있는 표현이고 의도가 많이 들어가 있는 표현이에요, 뭐냐 하면 침몰하는 배에서 물을 빼내듯이 바로 사진 이미지로부터 물을, 그 아우라를 빼내고 있다라고 얘기했을 때 벤야민이 그 의도가 충분히 벌써 그 문장 속에 들어가 있지요. 사진이 진정, 사진이 해야 될 것이 무엇인가라고 하는 것이죠.

어떤 도시를 바로 말하자면 몰락하는 도시로 만들어 가고 있는 그 어떤 요소가 그 도시 속

에 들어가 있는데, 앓제는 그 도시를 재현하면서 그냥 재현하는 게 아니라 그 몰락시켜가고 있는 그 무엇 즉, 그것이 아우라인데 가짜 아우라를 빼내는 식으로 도시를 재현하고 있다는 것입니다.

다시 말하자면 앓제는 단순히 기록하는 것이 아니라 도시를 기록하면서 어떻게 하려고 하는 겁니까, 침몰하는 배를 어떻게 하려고 하는 거예요. 살려고 내려고 하는 거지요. 그겁니다. 바로 그 앓제가 아우라를 그냥 없앤다 뭐 이런 식으로 얘기 하는 것이 아니라 그 은유를 써서 이게 바로 벤야민의 아주 문학적인 그런 암시성이 많이 들어가 있는 문장들에서 읽어내야 하는 그런 부분들인데요, 바로 앓제 사진은 아우라를 빼내는 것이 그 단순히 사진의 어떤 매체적 본질을 재현시키려고 하는데서 끝나는 것이 아니라 그 사진적 매체가 무엇을 위해서 쓰여 저야 되는가를 보여주고 있다고 말합니다.

다시 말하자면 아우라라고 하는 것을 도시로부터 빼내서 침몰하는 배에서 물을 빼내서 그 도시라고 하는 침몰하는 배를 다시 물 위로 떠올라서 바로 구원할 수 있는 그러한 이미지를 만들려고 그랬다, 라고 하는 것이 바로 벤야민이 보고 있는 앓제 사진에 대한 자기 성찰적인 작가 의식 문제입니다. 바로 그걸 두고 얘기하는 것처럼 벤야민도 이렇게 얘기합니다.

#### ▲ 텅 비어 있는 이미지의 앓제 사진

앓제의 사진은 텅 비어 있다. 사람의 흔적이 하나도 없다. 이 흔적이 하나도 없는 텅 빔에 대해 두 가지 방식으로 얘기를 해요. 하나는 뭐냐 하면 바로 앓제의 사진을 보게 되면 마치 범죄가 일어난 다음에 범죄 현장을 보는 것 같다, 이렇게 얘기를 합니다. 우리가 어떤 범죄가 일어나면 그 범죄가 일어나고 나서 전부 소거되죠, 그죠? 소거됐을 때 우리가 텅 비어있는 그런 분명히 사건이 아주 그 비극적인 사건이나 아니면 굉장히 잔인한 사건이 일어난 공간임에도 불구하고 그 사진 자체가 전부 제거하고 난 다음에 남아있는 어떤 풍경을 보는 듯한 텅 빔의 풍경 즉, 범죄 사건이 일어난 범죄 공간으로서의 어떤 낯선 텅 빔, 그것이 바로 우리가 앓제의 사진을 보게 되면 받아들이게 되는 그러한 텅 빔의 이미지이기도 하다.

그러면서 물어보기를 이렇게 물어봅니다. 그러나 사실 도시, 소위 현대 도시 어느 장소가 범죄 장소가 아닌 곳이 있겠는가, 이런 식으로 주석을 답니다, 벤야민이. 그 이해하시겠습니까? 사실 우리 이런 식으로 서울 공간을 보게 되면 서울 공간 그 어느 곳이 바로 범죄라고 하는 범죄 공간이 아닌 곳이 있겠는가라는 것이 여전히 유효하고 혹은 더 가열한 그런 그 말하자면 진실성을 지니고 있는 질문이라고 볼 수 있습니다.

문제는 범죄가 무엇인가라고 하는 것이죠. 범죄를 우리가 무엇으로 규정하느냐, 범죄라고 하는 것이 누굴 죽이거나 누굴 강간하거나 아니면 누구 것을 훔치거나 이런 의미에서 흔히 범죄학에서 얘기하고 있는 범죄가 아니라 인간학적 범죄를 얘기할 때, 예컨대 말입니다.

그래서 과거에 그런 황석영 씨가 쓴 소설 중에 하나가 아우에게 라고 하는 그런 소설이 있습니다. 짧은 소설인데, 그 아우에게 라고 하는 짧은 소설. 한 때 인제 지금의 황석영 씨는 문제가 참 많지만, 내 눈에. 그래도 초창기의 그 황석영 씨의 60년대, 70년대의 그 황석영

씨는 정말 좋은 소설가였고, 우리 한국 문학사에서 정말 중요한 역할을 했던 작가라고 생각이 드는데 바로 그때 썼던 황석영 씨의 짧은 소설 중에 아우에게 라고 하는 작품이 있고요, 그 맨 끝에 이런 말이 있습니다.

아우에게 보내는 편지예요, 아우가 군대를 가는데 군대를 가기 전에 형이 그 아우에게 이제 쓰는 편지의 형식으로 편지 문학인데, 그 맨 끝에서 이런 식으로 얘기합니다. 오늘 이 시대에 차가운 겨울날 어느 거리에서 그 누군가가 얼어 죽었을 때 누가 나의 책임이 아니라고 주장할 수 있겠는가, 이런 문장을 쓰고 있습니다.

한 사람이 차가운 겨울 거리에서 얼어 죽었을 때 그것이 나의 책임이라고 말할 사람이 과연 있을 수 있을까. 이 시대적인 상황을 얘기하고 있는 것이지요. 다시 말하자면 우리 모두가 거기 책임이 있다는 것이고, 그런 의미에서 보게 되면 바로 얼어 죽었다고 하는 이 비인간적인 사건에 대해서 우리 모두가 범죄인이라고 얘기하는 거죠.

더 좋은 예를 들면, 봉준호 감독이 만들었던 살인의 추억이 있지 않습니까, 그렇지 않습니까. 그 살인의 추억 맨 마지막에 가면, 그 송강호가 거기 뭐야 형사가 하수구 같은 데를 들여다보다가 갑자기 얼굴을 돌려서 관람객을 뚜렷한 눈으로 응시하고 있는 장면을, 그런 장면을 마지막 장면으로 컷트를 시키는데요, 바로 그 시선을 통해서 우리가 만나게 되는 질문은 뭘니까, 너희들도 혹시 살인자 아니야? 하는 질문이겠죠.

바로 그런 식으로 그런 범죄 성격이라고 하는 것을 그런 식으로 규정하게 되면 벤야민이 바로 현대화가 되어가고 있는 파리에 대해서 왜 그런 질문을 했는지 이해할 수 있습니다. 바로 이 파리라고 하는 대도시 중에 그 어느 장소가 범죄 장소가 아니겠는가, 아닐 수 있는가? 이미 대도시화된다고 하는 것은 도시 공간 자체가 범죄 공간이 되는 것이다.

왜냐하면 대도시가 된다고 하는 것은 이미 벤야민 식으로 얘기하면 전통적인 소통관계가 완전하게 어떤 그런 자본주의적 소통관계라든지 아니면 시장주의적 교환관계로 변하는 것을 의미하기 때문에 그 안에서는 서로가 서로에게 범죄를 저지르려는 그러한 인간관계의 공간으로 변하는 것이기에 그 안에서 그 어느 공간 그 어느 개인이 나는 범죄자가 아니요, 이 공간은 안전 공간이요, 순수 공간이라고 주장할 수 없다는 것이지요. 그게 바로 벤야민이 가지고 있는 메트로폴리스에 대한 시선입니다.

대도시라고 하는 것에 대한, 바로 그러한 의미에서 바로 앳제가 찍어내고 있는 파리라고 하는 것은 바로 그러한 시선에서 찍어낸 파리다. 그리고 그 파리의 모습이 우리에게 무언가 불안하고 무언가 낯설고 그런 무언가 우리를 두렵게 하고 있는 어떠한 분위기를 지니고 있는 이미지라면 그건 다름 아닌 앳제가 파리라고 하는 대도시를 보고 있는 시선 자체가 바로 그런 범죄라고 하는 이름을 갖고 질문을 제시하는 그런 시선으로 바로 파리를 보고 있기 때문에 그것이 그대로 다시 보여지는 것이다, 이런 식으로 얘기를 합니다.

그것이 바로 앳제 사진이 가지고 있는 이런 낯선 텅 빔 그리고 그 낯섬이라고 하는 그런 불안한 그런 분위기를 가지고 있는 텅 빔에 대한 벤야민의 해석이라고 한다면 또 하나는 바로

앗제 특유의 텅 빔에 대해서 이렇게 얘기를 합니다. 앗제의 텅 비어있음은 그러나 결코 외로움이라고 하는 것을 나타내고 있는, 우리에게 느끼게 만드는 텅 빔이 아니다, 이렇습니다.

## ◆2교시: 벤야민이 이야기 하는 텅 빈 이미지

### ▲ 앗제의 텅 빈 공간

말하자면 마치 그 벤야민이 얘기하기를 앗제의 텅 빔은 외로움이라고 하는 이름의 텅 빔이 아니다. 앗제의 텅 빔은 바로 기다림이라고 하는 이름의 텅 빔이다, 이렇게 얘기합니다. 다시 말하자면 외로움으로서의 어떤 텅 빔이라고 하는 것은 그 안에 있었던 것들이 전부 사라져 버렸기 때문에 바로 우리가 갖게 되는 어떤 텅 빔의 이미지의 어떤 감정이라고 한다면 모든 것이 지금 다 끝나버렸다. 그리고 모든 것이 소멸해버렸다.

그래서 그 이후에 나타나고 있는 모든 것이 사라져버린 뒤에 텅 빔의 감정이 외롭다, 고독하다 라고 하는 그런 그 텅 빔의 어떤 감정으로 다가온다면 바로 벤야민이 앗제의 텅 빔의 공간에 대해서 기다림의 텅 빔이다, 이렇게. 다시 말하자면 앗제의 텅 빈 공간은 무엇이 떠나갔기 때문이 아니라 무엇이 아직 안 왔기 때문에 비어있는 공간이라는 거예요. 이해하시겠습니까? 그게 바로 벤야민이 앗제에게 보려고 하는 그것입니다.

지금 뭐냐고 하면, 나중에 도시 철학하게 되면 이제 그걸 얘기하겠습니다만, 벤야민이 파리를 한편으로는 폐허로 보면서 또 한편으로는 어떠한 그러한 파리로 보느냐면 바로 똑같은 시선으로 보고 있습니다. 대기발령의 상태. 어떤 게 지금 분명히 도래하고 있는데 아직 도래하지는 않은 그러나 분명히 도래하고 있는. 우리가 어느 부서로 옮겨가기 전에 잠깐 동안 아무 그, 물론 대기발령이라는 게 쫓아내는 퇴직시키는 한 과정이기도 하지만 저도 회사생활을 해봤지만 침에 들어가니까 아무 일도 안 시키고 만날 책상에만 앉아있으라는 거야.

그렇다고 날 쫓아내려는 게 아니고 앞으로 뭘 주겠다는 애긴데 그럼에도 불구하고 만날 아침마다 정시에 출근하고 그걸 거의 한 달을 한 거 같아. 하는 일은 만날 책상에 앉아가지고 사진집이나 들여다보고, 만날 디자인 책이나 보고 뭐 그러면서 시간을 보내면 월급 주니까 어쨌든 뭐 아무 문제는 없지만 뭐 어쨌든 간에. 그런 시기가 있었는데 당대 그 아무 것도 할 일 없음. 그 무료함이라고 하는 건 묘한 무료입니다. 지금 나는 정말 아무 것도 할 일이 없지만 그러나 불안하지 않은. 그럼으로 해가지고 끊임없이 무엇인가가 다가오고 있는 듯한 그거를 맞이하기 위해 내가 지금 있는 어떤 특별한 텅 빔의 공간. 뭐 이런 것들인데 그걸 바로 벤야민은 나중에 빠사쥬 아르바이트에 들어가면 권태라고 부릅니다, 에뚜이.

보들레르 얘기하면서 보들레르의 시색이 특징 중의 가장 강한 특징 중의 하나는 권태다. 뭐 지루함, 건달 수 없음, 아무것도 할 수 없음. 이게 바로 당대 그 부잣집 백수들이 가지고 있는 일종의 도시감각인데요, 아무것도 할 일이 없으니까 돌아다니면서 이것저것 응시하고 이

것저것 기록하고 벤야민도 결국 가난하지만 그 흥내를 냈지만 어쨌든 간에 보들레르의 시 속에 끊임없이 흐르고 있는 내재적 에너지 중의 하나는 뭐냐 하면 권태다 이것입니다, 권태.

#### ▲ 벤야민이 보는 보들레르의 권태

바로 그러나 벤야민이 볼 때, 보들레르의 권태는 어떤 폐쇄적인 권태고, 그리고 그것이 어떤 히스테리에서의 권태가 아니다. 그것은 뭔가가 창조되기 이전에 반드시 건너가지 않으면 안 되는 에너지의 어떤 고임상태다, 이렇게 얘기하거든요. 그러면서 파리를 돌아다니고 있는 그런 대중을 보면서, 노동자들을 보면서 그 노동자들의 에너지를 권태 에너지로 바로 분석합니다. 저들의 어떤 할 일 없이 그냥 왔다 갔다 하고 있는 이 맛에 이 군중들을 벤야민은 단순히 맑스가 봤듯이 프롤레타리아, 밀려난 어떤 가망성 없는 어떤 프롤레타리아만으로 보는 게 아니라 그 프롤레타리아들은 하나의 에너지다.

어떤 에너지냐, 무언가를 기다리고 있는 권태 에너지다, 이렇게 얘기하거든요. 어떻게 하면 이 권태 에너지를 도치 에너지로 바꿀 것인가. 이게 이론가가 해야 될 일이다, 그 얘기에요. 그러면서 이 대중이라는 게 나중에 영화 얘기하면서 대중 얘기를 해야 된다고 얘기를 했습니다만, 바로 이 대중, 혹은 군중이라, 대중이라는 것은 어느 정도 규격화된 것을 대중이라고 얘기하지만, 군중이라고 하는 것은 도시 현상 속에 필연적으로 인제 발생하지 않으면 안 되는 서로 간에 다 파편화되고, 서로 간에 다 익명적 존재임에도 불구하고 그러나 하나의 공동적인 현상으로 존재하고 있는 어떤 인간군, 그게 바로 군중이죠.

아직 정치화되지 않은 바로 인간의 어떤 집단적인 운동체, 이걸 바로 군중이라 부르는데 그게 정치화되면 민중이 되기도 하고 아니면 대중이 되기도 하고 아니면 정치세력이 되기도 하고, 그런 것 아니겠습니까? 그러니까 아직 정형화되지 않은 미지의 집단 공동체, 그걸 바로 군중이라고 부르면 이 군중을 바로 벤야민은 권태 에너지의 장소로 봤습니다. 이 권태 에너지를 소통을 어느 한쪽으로 시켜주면 도치 에너지로 변한다, 말하자면 그쪽으로 완전하게 댐 무너진 것처럼 그 에너지가 바로 글로 흘러나가게 되어있다 라고 하는 것이죠.

이 통로를 열어주기. 그래서 우리 그 아까 여기 책을 가지고 있지만 일반 통행로라고 하는 재미있는 책이 있습니다, 벤야민이 쓴 책에. 그기에 보면 사유란 무엇인가? 주유하는 일이다. 주유소를 얘기하면서. 당대니까 그 모던 뭐라 해야 되나 현대적인 도시 생활 속에서 바로 굉장히 중요하게 여겨졌던 하나의 새로운 현상이 뭐냐면 주유소의 탄생이에요. 자동차가 탄생하면서 그 다음에 주유를 해야 되니까, 기름을 넣어야 되잖아요?

그러니까 이전에는 없던 것들이 태어나게 되는데 그 중에 하나가 바로 주유소인데, 바로 이 주유소를 보면서 벤야민이 얘기하기를 사유를 얘기합니다. 사유라고 하는 것은 아무데나 막 에너지를 집어넣는 것이 아니다. 사유라고 하는 것의 힘은 어디에 있냐 하면, 어디다가 기름을 집어넣어야 하는지를 정확하게 아는 거다, 정확하게. 마치 주유소에서 바로 그 주유구에다가 기름을 넣어야지 자동차가 그 힘을 받고 나가서 움직일 수 있듯이.

아무데나 기름 뿌리는 데가 주유소가 아니라는 거죠. 그렇듯이 바로 이 주유소라고 하는 것을 매개로 삼아서 그런 얘기를 하는데 사유라고 하는 것은 정확하게 그 사유의 에너지가 어디에 바로 그 저기 뭐야 주유가 되는지를 아는 것, 이게 진정한 사유의 힘이다, 이렇게 얘기를 하거든요. 마찬가지로 얘기입니다. 어디다 주유를 해야 되는 거예요, 벤야민 식으로 얘기하면? 군중에게 바로 주유해야 된다는 겁니다. 뭐를? 도치라고 하는 휘발유를.

그게 바로 그 벤야민이 얘기하고 있는 바로 그 그건데요, 바로 여기서 얘기하는 것도 똑같은 얘기를 하고 있습니다. 바로 그 앗제의 텅 빈 공간은 무엇이 그냥 떠나버린, 폐허로서의 공간이 아니라 마치 아직 이사 올 사람이 이사 오지 않을 때 생겨나는 공간이다, 이렇게 얘기하고 있습니다.

그 얘기는 다른 말로 바꿔서 얘기하면 이미 앗제한테서 뭐라고 얘기했습니까? 앗제의 사진은 침몰하는 배에서 물을 빼내듯이 바로 도시로부터 아우라를 빼내고 있다고 했을 때, 똑같은 생각을 두 번 다른 식으로 지금 얘기하고 있는 거예요, 다른 식으로. 지금 사진 찍는 일은 그냥 기록하는 일에 지나는 게 아니라 바로 그 기록이라고 하는 힘이 어디로 바로 주유되어야 되는가를 알고 있을 때 비로소 나올 수 있는 것, 그게 바로 사진이라고 하는 힘이다, 그 말입니다.

그것을 바로 보여주고 있는 것이 앗제의 사진이다, 이렇게 말하고 있습니다. 그래서 벤야민이 우리가 보았던 앗제의 사진에 대해서 인제 얘기하고 있는 그러한 측면들이 인제 그런데 있다고 한다고 바로 그걸 전부 인제 하나로 얘기해서 벤야민은 그렇게 얘기합니다.

그러나 거짓 아우라는 바로 앗제는 풍경으로부터 거짓 아우라라고 하는 이데올로기 사실은, 그 시대를 지배하고 있는 이데올로기라고 하는 아우라인데 바로 그 이데올로기의 아우라라고 하는 것은 가짜 아우라라고 하는 풍경에서 앗제는 풍경으로부터 가짜 아우라를 지워버렸다면 그러나 그건 좀 쉬운 일이었다, 이렇게 얘기합니다.

#### ▲ 아우라를 빼내기 힘든 사람의 얼굴

왜냐하면 풍경으로부터 아우라 빼내는 그나마 좀 쉬운 일이다. 정말 아우라를 빼내기가 힘든 대상이 있는데 그건 뭐냐? 사람의 얼굴이다, 이렇게 얘기합니다. 사람의 얼굴이다. 왜냐하면 우리가 사람의 얼굴이라고 이미 얘기했을 때, 우리는 그 사람의 얼굴을 이목구비로만 보지 않는다는 거죠, 마치 실제로는 사물로 변해버렸음에도 불구하고 우리는 저 사람 사물이야 라고 생각하지 않는다는 거, 저 사람 사람이야 라고 생각한다는 거죠.

바로 벤야민이 볼 때 이 현대 사회의 바로 그 이데올로기, 아주 그 인간을 개인을 지배하고 있는 본질적인 이데올로기가 뭐냐고 하면 사람 이데올로기입니다. 실제로는 전부 소비주체로 만들어버리고, 실제로는 전부 교환주체로 만들어버리고, 실제로는 바로 상품처럼 마음대로 바꿀 수 있는 역할주체로 만들어버려서 이미 어떤 그 사물로 상품과 다름없게 되어버린



그런 그 자본주의적 개인들을 그림에도 불구하고 광고나 뭐나 그 마치 고유한 취향이 있고, 고유한 욕망이 있고, 고유한 사랑이 있고 이런 것들이 여전히 담지 되어 있는 사람으로 자꾸만 주장을 한다는 거죠.

그래서 이걸 사면 당신은 이게 됩니다, 이렇게 얘기하지 않고 이걸 사면 당신은 사람이 됩니다, 이렇게 얘기됩니다. 아파트 광고하는 거 보세요, 나는 자이인지 뭔지 모르지만 좌우지간, 아 나는 자이에 살아요 라고 하는 식의.

당신 그 아파트에 살면 사람 되요. 근데 아파트 되죠, 사람 됩니까? 그렇지 않습니까? 광고가 진정으로 얘기하려는 건 뭐예요? 당신과 아파트를 동일시하는 거죠. 근데 광고 문화는 됩니까? 당신과 아파트를 구분해요, 사실을 보게 되면. 아파트는 공간이고, 당신은 아파트에 살면 아파트가 되는 게 아니라, 아파트에 사는 사람 됩니다, 이렇게 얘기하죠. 광고 아닙니까? 광고 이데올로기적인 성격이죠.

#### ▲ 벤야민이 말하는 본질적인 아우라

근데 바로 벤야민이 얘기하려고 하는 것도 그거예요. 바로 그 상품이든 사물화된 자본주의 사회가 끊임없이 자기를 유지하기 위해서 만들어내고 있는 본질적인 아우라, 그건 뭐냐 하면 사람이다. 바로 그것 때문에 우리는 사람 보면, 재 동전이야, 재 모자 쓰고 있는 모자야, 이렇게 안 보고 좌우지간 쟀 특별한 데가 있어, 뭐가 있어 뭐가 있어 이렇게 얘기를 하면서 말하자면 그 오랫동안 전승되어온 원래 사실 그랬었는데 아담의 언어 영역에서는 사실 그랬어요, 얼굴과 영혼이 하나였죠. 그래서 얼굴 보면 바로 우리가 이목구비를 보는 게 아니라 그 영혼을 보는 거죠. 그게 원래 얼굴 보기였습니다.

그게 원래 사람의 얼굴이었고, 근데 그게 금방 타락해서 뭐가 됐습니까? 얼굴이 기호가 됐죠. 뭐 미적 기준의 어떤 대상들이 되거나 이런 현상들을 통해서. 잘 살면 얼굴이 좀 달라, 확실히. 외국에서 많이 살다오면 얼굴이 달라, 확실히. 이런 식으로 기호화되어 버렸습니다. 영혼이 드러나는 것이 아니예요, 더 이상.

그럼에도 불구하고 우리는 초상화에서 보는 것처럼, 초상화에서 사람의 이목구비를 그리는 것이 아니라 초상화의 본질적인 목적이 뭐니까, 영혼을 그리는 겁니다. 그리고 사진의 초창기 초상 사진도 뭐를 그렸습니까? 나다르 같은 경우도 사람 찍을 때 보들레르 찍고 누구 찍고 다 뭐 모델 배우들 찍고 또 발자크도 찍고 그 예술가들 찍고 드러내려고 하던 것이 그 사람들 얼굴입니까? 얼굴 아니예요.

보들레르의 영혼, 그리고 발자크의 문학적 영혼 말하자면 문학적 얼굴. 아니면 여자 배우의 그런 독특한 영혼 뭐 이런 것들을 드러내려고 하는 게, 여러분 나다 사진을 아시는지 모르겠지만 여러분 사서 보십시오, 하여튼 뛰어난 사진이지만 좌우지간 사람의 얼굴은 영혼이지 이목구비가 아니예요.

근데 사실은 지금 사람이라고 하는 거, 우리 현대 포스트 모던적 개인들 그리고 물질적인 교환 체제 속에서 살고 있는 우리들 우리가 물론 개인입니다 그렇지만 고유한 개인, 참 그건 우리가 얘기하기 비판적으로 얘기하면 바로 아도르노나 인제 벤야민이나 루카치 같은 경우는 그건 사물이라고 얘기하죠, 사물. 더 썩어 버렸다.

그래서 영혼이 없는 신체, 그건 사물입니다. 조금 더 현실적으로 얘기하면 강시예요. 좌우지간 그럼에도 불구하고 우리는 서로를 볼 때 사람으로 보는 거예요. 저 사람 사람이야.

◆3교시: 벤야민이 말하는 없애기 힘든 아우라: 사람의 얼굴

▲ 아우구스트 잔더가 말하는 사진론

그렇기 때문에 벤야민이 이야기하듯이 정말 없애기 힘든 아우라는 뭐냐, 사람의 얼굴이 가지고 있는 아우라다. 사람 아닌데도 바로 사람이기 때문에 사람의 얼굴이기 때문에 같이 우리가 생각하고 받아들이게 되는 그 어떤 것, 그러나 실제로는 존재하지 않는, 이미 깨끗이 없어져 버린 그것, 그거를 없애기는 정말 힘든 일이다, 이렇게 얘기를 했죠. 그걸 없앤 게 누구냐, 그게 아우구스트 잔더다 이렇게 얘기합니다.

그래서 아우구스트 잔더는 독일 사진가예요. 그래서 아우구스트 잔더의 사진은 잔더는 그 말하자면 소위 그 초상화의 전통과 결별하지 못했던 소위 초상 사진들을 완전히 끊어내고 소위 우리가 사진 이론적으로, 사진사적으로 얘기하면 유형학적 사진이라고 하는 그러한 그 장르 쪽으로 초상 사진을 이끌어내는 그런 최초의 작가라고 얘기를 보통 많이 합니다. 근데 앗제는 사람의 얼굴을 계속 찍었어요.

계속 찍었는데, 앗제가 찍은 것은 말하자면 무슨 나라의 경우처럼 어떤 영혼을 찍은 것이 아니라 그 잔더가 사진을 찍으면서 나름의 사진의 계획을 포토폴리오를 준비를 했는데요, 그기에 사람의 얼굴들을 7개의 섹션으로 나뉘었다고 합니다. 분류를 했어요. 그래가지고 제가 정확하게 기억할 순 없지만 뭐 농부로부터 대지로부터 이 땅으로부터 가장 가까운 순서대로 해가지고 멀어지는 순서대로 짰는데, 예를 들어 농부부터 시작을 했다.

땅. 그 다음에 무슨 법률 법률가 또는 특히 예술가 그룹 이게 뭐 문학가도 있고 무대 예술가도 있고 음악가도 있고. 그 다음에 노동자 단순 노동자들이예요. 이 사진들을 제일 많이 찍었죠. 그 다음에 여자, 그리고 여자들에서 어린이 뭐 이런 계통의 섹션들을 쭉 하나 둘 셋 넷 다섯 두 개 마지막에는 그 노인네들 죽어가는 사람들 또 하나는 집시 이런 사람들을 많이 찍었습니다.

방랑자들 지금 식으로 얘기하면 노숙자들 이런 사람들을 찍었는데 바로 이런 식으로 당대의 사회를 구성하고 있는 그 인간 사람들의 그런 그 분야를 7개로 나누어서 그 7개로 나눈 1개 섹션마다 여러 장의 사람 얼굴들을 찍었습니다.

바로 그걸 잔더의 그런 사진이 저기 뭐야 들여다보면 그래서 사람의 그런 그 찍고 있는 사진의 맨 밑에 보면 이름 들어가 있고 그런 게 아니라 직업이 들어가 있습니다. 무슨 벽돌 나르는 사람, 아니면 주방장, 아니면 농부 뭐 이런 식으로. 그리고 무슨 법률가, 아니면 무슨 노인, 집시 이런 식으로 사진을 쭉 찍었어요. 그래서 여러분 지난 시간에 우리 잔더 사

진 보면서 그 주방장이 원래 음식 하는 사람들이 왜 살이 찌는지는 모르지만 좌우지간 하면서 계속 먹는지 어찌는지 모르지만 어쨌든 배가 이렇게 나와 가지고 그러나 자신만만하게 냄비 하나 딱 들고 이렇게 그 포즈를 취하는 모습도 있었고요, 그리고 아주 재미있는 사진 중의 하나는 그 젊은 농부 세 사람이 사실 농부의 그런 청년 농부들이 양복 입을 일이 없잖아요, 농사일하는데.

만날 작업복 입고 농부복 입고 그러다가 마을에서 축제가 있으니까 축제에 가면 예쁜 동네 처녀들도 오고 그러니까 멋 내고 양복을 뭐 자기 것인지 남의 것인지 그땐 세탁소가 없으니까 빌려서 어디서 빌렸는지 모르지만 어쨌든 간에 대충 입고 그러면서 걸어가다가 지팡이가까지 들고 당대에 보면 소위 멋 내는 스타일이라는 것이 거기에 있는 거죠.

도시적 스타일을 바로 자기 몸에 걸치고 나갈 때. 존 버거가 이 사진 가지고 재밌는 얘기 했었어요, 나는 뭐냐면 그 사진에서 진짜 우리가 보아야 하는 것은 농사일로 농사일을 한다고 하는 것은 그냥 직업에 끝나는 것이 아니라 신체가 변하는 거다, 신체가 변하는 거. 어깨 구조라든지 아니면 근육 구조라든지 뭐 아니면 이런 뭐 바로 농사일을 한다고 하는 어떤 일을 한다고 하는 것은 그 일에 맞게끔 뭐 합니까, 체형이 변하는 거다.

그런데 이 재킷이라고 하는 것은, 양복이라고 하는 것은 농사일을 하는 그런 체형을 위해서 만들어진 게 아니죠. 그건 바로 도시인들, 소위 화이트칼라들이 그런 일을 하고 있는 이런 저기 뭐야 테스킷의 일을 하고 이런 사람들을 위해 만들어진 거죠. 그래서 사실 그 앳제의 세 명의 농부 사진에 대해서 우리가 봐야 되는 것은, 버거의 시선에 의하면, 이 옷과 이들이 가지고 있는 체형의 어울리지 않음이 바로 사진 속에서 드러나고 있는 굉장히 중요한 포인트다, 이렇게 얘기를 하고 있습니다. 그래서 재밌는 발상인 거 같아요.

재밌는 시선인데, 어쨌든 바로 그런 것처럼 바로 젊은 농부들의 그런 모습을 찍는다든지 뭐 이런 것입니다. 그러면서 앳제 사진에서 굉장히 중요한 것은 바로 직업, 사람의 얼굴이라고 하는 것은 무슨 고유한 개인의 영혼이 그 안에 드러나고 있는 그러한 영역이 아닙니다, 더 이상 잔더에게는. 잔더에게는 말하자면 얼굴은 그 사람이 어떠한 사회적인 직업 아니면 사회적인 패션 아니면 사회적인 어떠한 그런 노동을 하고 있는 사람인가를 그대로 다시 보여주는 바로 그런 영역이라는 거죠.

#### ▲ 영혼의 영역이 아닌 사회적 영역으로서의 얼굴

얼굴은 말하자면 영혼의 영역이 아니다. 얼굴은 사회의 영역이다, 이겁니다. 얼굴은 자연의 영역이 아니라 얼굴은 문화의 영역이다, 이겁니다. 혹은 요즘에 오게 되면 어떤 작가가 다시 유형학적 사진을 찍으면 이렇게 찍을 것 같아요. 얼굴은 자연의 영역도, 사회의 영역도 아니고, 무슨 영역일까요? 성역의 영역이다. 하하하. 그 생각 좀 해봤습니다.

아주 재밌는 거 같아요. 어쨌든 얼굴이라고 하는 것이 얼마나 시대적으로 실제로 변해왔으며 동시에 얼굴이라고 하는 것을 이해하는 방식이 얼마나 달랐든가 하는 거 그게 참으로 저

그인데 좌우지간 벤야민이 그러나 잔더의 사진을 통해 보려고 하는 것은, 잔더가 얼굴이라고 하는 공간을 자연의 공간이 아니라 다른 아닌 사회의 공간, 직업의 공간으로 바꿔버림으로서 잔더가 실제로 했던 굉장히 중요한 혁명적인 사건은 뭐냐고 하면 얼굴이라고 하는 것 으로부터 가짜 아우라라고 하는 것을 빼내버린 거다. 이렇게 얘기를 합니다.

그러면서 인간이라고 하는 것은 현대적인 인간이라고 하는 것은 바로 과거에 그런 인간관처럼 무슨 자연적 존재가 아니라 말하자면 사회적 존재이다. 인간의 운명은 자연으로 귀결되는 것이 아니라 사회 여건에 의해서 규정되는 존재라고 하는 것을 극명하게 보여줬다는 거죠. 그럼으로 해가지고 바로 한 사회가 혹은 한 시대가 혹은 그 시대가 자기를 유지하기 위해서 끊임없이 유포하고 강화하고 재생산하고 있는 그 어떤 그런 이념이든 이데올로기든 에 피스테메든 그러한 보이지 않는 권력이 사람이라고 하는 얼굴을 어떻게 바꿔나가고 있는가라는 것을 극명하게 보여주고 있다는 거죠.

그럼으로 해가지고 바로 벤야민이 얘기하려고 하는 것은 앗제가 풍경으로부터 아우라를 거뒀던 아우라를 전부 제거해버렸다면 그러면 바로 잔더는 사람의 얼굴이라는 것부터 아우라를 완전히 제거해버렸다 라고 얘기를 합니다.

그러면서 뭐가 남는가라고 하는 거. 뭐가 남는가라고 하는 것은 바로 풍경 사진의 경우에는 바로 앗제가 얘기하듯이 바로 침몰하는 배에서 아우라를 빼내듯이 빼냈고 그렇기 때문에 그 텅 빈 공간이 무언가를 기다리고 있는 또 무언가가 도래하게 되어있는 그런 텅 빈 공간으로서의 어떤 풍경 이미지를 만들어냈다면 잔더에게는 바로 과거 이데올로기로서의 사람의 얼굴을 완전히 사회적인 얼굴로 없애버리면서 바로 그 얼굴이 어떤 다른 얼굴에 얼굴을 이제 그 얼굴로 변할 수 있는 가능성의 공간으로 이제 다시 여겨지고 있다.

그런 식으로 제시를 하고 있다고 얘기를 하고 있습니다. 바로 그러면 아우라가 없어진 얼굴, 사회적인 얼굴 속에서 아우라가 빠져나가서 아우라가 텅 비어 있는 어떤 얼굴의 공간이 다시 사람의 얼굴이 그 안으로 들어와야 된다면 그 얼굴은 무엇일까 하고 물어보면 그게 바로 벤야민에게는 대중입니다, 군중이에요. 개인의 얼굴이 아니라 바로 이 군중이라는 이름의 얼굴이죠. 집체적 얼굴이죠. 다시 말하면 집체적 얼굴이라고 하는 것은 뭐냐고 하면 지금까지 한 번도 있어보지 않았던, 과거에 있었지만, 아주 아담의 그런 언어라고 하는 그런 시기에는 있었지만 그 이후로는 한 번도 있어보지 못했던 그 얼굴이 복원되는 얼굴입니다. 그 얼굴을 바로 벤야민에게는 그것이 개인의 얼굴이 아닙니다.

#### ▲ 벤야민이 말하는 복원되는 얼굴, 역사적 얼굴

개인의 얼굴이고 역사의 얼굴이다. 그런 의미에서 잔더가 보여주고 있는 소위 아우라 없는 그런 얼굴은 바로 앗제의 텅 빈 공간처럼 바로 이 역사의 얼굴을 기다리고 있는 또 하나의 어떤 텅 빈 그런 공간으로 우리가 이해할 수 있습니다.

바로 이러한 점에서 우리가 이제 사진을 통해서 벤야민이 얘기하고 있는 그러한 그 이야기

가 이 점에서 얘기가 끝난다면 그 이후로 더 얘기해야 될 것들이 어떤 방향으로 나가야 되는가 하는 것을 예감할 수 있고, 그 예감이 바로 똑같은 영상 이미지이면서 그러나 두 가지 점에서 차이가 나는, 누구나 알듯이 사진과 영화의 차이는 사진은 단사진이고 정지 이미지인 반면, 바로 영화라고 하는 것은 시간성이 부여된 바로 그 활동사진이고 움직이는 그런 이미지고 동시에 그것이 단사진이 아니라 여러 장의 사진들이 같이 연결되는 인제 그러한 이미지인 반면 또 하나는 바로 생산 층위에서는 차이가 있지만 수용 층위에서는 사진은 혼자 보는 이미지예요.

그런 점에서 회화로부터 수용 방식으로 보게 되면 결별될 수 없습니다. 회화도 혼자 보는 거거든요. 그렇죠? 혼자도 사실 회화도 바로 그 혼자 바로 관조하는 거죠, 관조하는 거. 그리고 사진도 마찬가지입니다. 그 점에서 수용방식에서는 바로 그것이 물로 복제화 되고 그리고 여러 가지 차이가 있지만 그러나 고독한 응시를 필요로 하는 매체라고 하는 방식에서는 동일한 응시 방법을 가지고 있지만 영화는 전혀 다르다.

영화는 집단적이다 라고 하는 것이죠. 그런 의미에서 바로 똑같이 사진이라고 하는 그런 영상 이미지라고 하는 사진 메커니즘을 이용하면서도 영화는 그 메커니즘을 전혀 다른 영역으로 옮겨놓는 그러한 매체이기도 하다, 이렇게 얘기하기도 합니다. 그러한 연결 선상에서 벤야민이 영화의 그 어떤 부분들을 평가하려고 하는가. 그리고 영화의 어떤 부분들이 바로 그렇게 벤야민에게 중요했는가 라고 하는 것을 우리가 기술 시대의 저기 뭐죠? 복제 시대의 예술 작품이라고 하는 거기서 얘기되고 있는 영화론입니다.

그래서 바로 이런 식으로 얘기할 수 있습니다. 사진은 처음에 커다란 혁명의 뇌관을 가지고 있었지만 그러나 모든 역사적인 새로움이 그러한 운명을 겪어왔듯이 마찬가지로 바로 이 쇠퇴기로 그 혁명적 에너지가 무력화되는 그런 결과를 과정을 거치지 않으면 안 되었고, 그 마지막 지점에서 바로 이런 사진 매체의 기본적인 에너지에 대한 성찰이 사진작가들에게서 사진 그 의식 있는 사진작가들에 의해서 다시 성찰되기는 했지만 그러나 이 시기는 이 시기에 사진의 그런 그 이게 바로 그러니까 여기까지가 전체적으로 얘기하면 바로 벤야민에게는 초기 사진입니다, 사실은.

그 이후의 사진의 그런 발달들이 계속 있어오고 그 발달은 우리가 사진사를 통해 알고 있어요. 그 이후로 벤야민은 여기서 사진은 끝났다고 보는 겁니다, 여기서. 그 이후는 다시 뭐냐, 이 겨우 살아났든 사진의 자기 성찰이나 사진의 어떤 혁명적 에너지는 그 이후에 두 번 다시 회복될 수 없도록 완전히 뺏니까? 폐기되었다는 것이죠. 그게 오늘날의 사진의 모습이다. 어쩌면 디지털 사진의 모습이다, 라고 할 수 있는 겁니다.

더 이상 누가 사진으로부터 무슨 벤야민이 생각하고 있는 그런 그 사회변혁의 가능성을 누가 점치고 있습니까? 바로 벤야민이 여기는 일종의 깊은 뺏니까? 멜랑콜리가 있어요. 되돌릴 수 없도록. 마치 말하자면 사진이라는 이름의 ‘스완’성입니다.

백조는 죽을 때 딱 한 번 가장 아름다운 노래를 부른다고 하죠? 그래서 벤야민의 모든 노래는 바로 ‘스완’성 이예요. 백조의 노래예요. 바로 사진도 이 사진이라고 하는 백조가 마지막

으로 정말 노래 한 번 부를 때가 있었는데 그게 벤야민 식으로 얘기하게 되면 뭘니까? 그게 앳제였고, 그게 잔더였다. 그 이후로 사진이라고 하는 이름의 스완은 죽었다고 합니다. 대신 그렇다고 해가지고 사진의 혁명적인 에너지가 되었던 그 무엇도 동시에 죽었는가, 아니 안 죽었어. 어떻게 된 겁니까?

다른 매체로 건너갔다. 그게 뭐냐? 영화다. 그래서 바로 벤야민은 그러지 않습니까? 미메시스적인 것은 사라지는 것이 아닙니다. 판테로 건너간다 이거죠. 그게 바로 벤야민이 왜 테크닉이라고 하는 것을 그렇게 중요하게 여겼는가 라고 하는 것, 그 측면은 동시에 벤야민이 가지고 있는 그 유물론자로서의 필연적인 성찰의 조건이기도 했지만 바로 이 벤야민에게 테크닉이라고 하는 것이 왜 그리 중요했고 그걸 끝까지 붙잡으려고 했던가, 그건 바로 이런 생각에서 나오는 겁니다.

바로 인간적인 그 무엇이라고 하는 것은 그 기술에 의해서 바로 억압을 받기도 하지만 동시에 그것은 억압받는다 사라지는 것이 아니라 그 기술 속으로 도피한다, 이거거든요. 그렇기 때문에 테크닉이라고 하는 것은 이중적이다. 하나는 억압이지만 또 하나는 그것의 피난처다. 그게 바로 벤야민이 보고 있는 매체 이론의 키포인트예요. 왜 매체인가 라고 하는 거. 바로 그런 점에서 사진도 벤야민에게는 여기서 끝난 겁니다. 여기서 끝난 거예요.

그렇지만 사진은 끝났지만 사진 속에 들어가 있었던 바로 본질적인 변화력은 사라지지 않는다, 사라질 수가 없다. 그리고 어디로 건너갔는데 다른 매체로 건너갔다. 그게 뭘니까? 다른 매체로 건너간 게 바로 영화죠. 그리고 그러한 점에서 보게 되면 벤야민의 영화로는 사진의 종말이기도 하지만 동시에 사진의 완성이기도 하다는 측면으로 우리가 이 벤야민의 영화론을 같이 읽어내지 않으면 안 됩니다.

자, 그래서 이제 그 이 사진론을 오늘 이제 영화론을 미쳐 다 못하게 됐습니다. 다음 시간으로 넘어가죠. 넘어가서 다음 시간에 영화론을 좀 정리를 하고, 그 다음에 사진론에서 많이 얘기했던 부분들이 영화론에서 좀 반복되는 부분이 있으니까 그 부분들은 접어놓고 조금 얘기하도록 하고 그 다음에 도시 부분으로 건너가는 시간을 갖도록 하겠습니다.