

16강 벤야민과 아도르노: 다양한 사진작품과 사진사의 타락

1

◆1교시: 벤야민과 아도르노의 매체철학

▲ 벤야민에게 있어 포토그래피와 필름의 관계

영화하고 그 다음에 포토그래피 사실 이 두 개의 논문은 혹은 벤야민의 사유는 사실 함께 읽어야 되는 그런 작업입니다. 그래서 포토그래피에 대한 것을 읽지 않고 그리고 이제 영화 쪽으로 건너가게 되면 사실은 이제 영화가 왜 그런 식으로 얘기되고 있는가 라고 하는 점을 잘 이해하기 힘들고요, 그래서 또 사진에 대한 벤야민의 사유에서 멈추게 되면 가장 중요한 우리가 그 빠사쥬 아르바이트로 건너가게 되면 제일 중요한 그런 그 항목으로 나오는 개념 이 바로 이 군중이라고 하는 개념인데요, 여기서 군중 개념이라고 하는 그것이 설명되지 않습니다.

어쨌거나 사실 사진이란 매체는 혼자 보는 것이죠. 사진은 고독한 응시를 필요로 하는 그러한 이미지라고 한다면, 영화라고 하는 것은 이제 함께 보는 이미지입니다. 그래서 집단적 응시를 요구하는 그렇게 보도록 여겨지는 그런 매체인데요, 바로 이 벤야민에게는 소위 고독한 개인이라고 하는 문제는 사실 아도르노한테 제일 중요한 개념이지만 그러나 벤야민에게는 아도르노와 달리 바로 이 개인이라고 하는 것에 크게 뭐 아주 관심이 없었던 것은 아니지만 그러나 근본적으로 인제 그 벤야민은 역사철학적인 어떤 그런 혁명론을 인제 가지고 있는 사람이기 때문에 바로 이 집단성이라는 것이 가장 중요합니다.

그렇기 때문에 우리가 사진론에서만 멈추어서 벤야민의 매체에 대한 생각을 이해하게 되면 바로 그 문제가 해결이 되지를 않습니다. 고독한 응시를 필요로 하는 그런 사진 매체가 도 대체 벤야민이 근본적으로 사유의 그런 목적으로 생각하고 있는 그 혁명적인 사유하고 무슨 관계가 있는 것인가 라고 하는 것, 바로 그런 의미에서 바로 필연적으로 인제 영화라고 하는 그러한 영역으로 건너가지 않으면 안 되는 그러한 연결성이 탈락되게 되죠. 그래서 오늘은 그러한 연결선상에서 포토그래피하고 필름에 대해서 좀 얘기를 한번 해보도록 하겠습니다.

지난 시간 우리가 사진을 인제 그 으젠느 앓제하고 그 다음에 그 아우구스트 잔더의 사진을 보면서 인제 앓제는 소위 도시의 풍경 사진이고 그리고 잔더는 바로 인물 사진인데 바로 그 사이에 오늘 잠깐 얘기를 하겠습니까마는, 프란츠 카프카라고 하는 그런 벤야민이 굉장히 중요하게 생각했던 그런 그 소설가의 현대적 소설가의 초상 사진을 또 언급을 하게 됩니다. 그리고 그 앞에 인제 제가 오늘 책을 안 갖고 왔는데 그 벤야민의 문예이론 혹시 갖고 오셨습니까? 안 갖고 오셨습니까? 그기에 보면 옥타비우스의 시라고 하는 그런 초기의 사진과 이제 그 사진 두어 장이 나오는데 그런 그것으로부터 시작을 해가지고 몇 장의 사진을 함께

더듬어 내려가면서 벤야민이 바로 얘기하는바 사진의 작은 역사라고 하는 그런 역사적 관점의 사진을 보려고 하는 사유의 내용을 점검하도록 하죠.

▲ 벤야민의 사진론

벤야민이 그 다루고 있는 사진은 소위 벤야민이 사진론을 썼던 시기, 그 시기가 결국은 사실 사진사 전체적으로 보게 되면 초기 사진 중에 앳제나 아니면 아우구스트 잔더에서 끝나고 있는 그 사진은 30~40년대 인제 그렇게 얘기되고 있는 그런 사진사의 한 영역인데, 그것은 사실 전체적인 오늘날의 관점에서 보게 되면 아주 초기 사진사의 초기 사진의 그 속하는 부분이죠.

그러나 인제 또 벤야민이 볼 때는, 당대에 볼 때는 앳제의 사진보다는 아우구스트 잔더의 사진은 바로 인제 벤야민의 입장에서 보게 되면 그것이 가장 발전한 사진으로 여겨지고 대신 초기 사진이라고 하는 것이 그야말로 사진사에서 그야말로 초기 사진인 사진을 얘기하고 있습니다. 벤야민에게 중요한 것은 사진에 대해서 얘기할 때 바로 사진사 전체를 중요하게 얘기한다고 볼 수도 있지만 바로 다름 아닌 벤야민이 언급하고자 하는 사진의 중요한 그런 매체적 성격이 드러나는 사진은 이 초기 사진이라고 하는 그러한 사진입니다.

벤야민은 사진이 소위 역사적으로 인정되었던 공인되었던 시기가 1836년인가, 5년인가, 9년인가요? 불란서의 과학청에서 사진이라고 하는 그런 기술을, 물론 사진이 발명되기 전까지 지난한 과정이 있습니다, 그래서 일단은 사진이라고 하는 것이 상을 어떻게 붙잡아야 되는지에 대한 테크닉에서부터 붙잡고 나니까 어떻게 보관해야 되는 가 이게 붙잡기는 했는데 햇빛 속으로 들어가면 싹없어지니까 이걸 어떻게 기록으로 남길 건가 바로 그 문제, 기술을 발견하기 위해서 또 많은 싸움들이 있었고 그리고 사진이라고 하는 것이 광학적인 기술과 화학적인 기술, 광학적인 기술은 상을 붙잡아내는 기술이고 그 다음에 화학적인 기술은 붙잡은 이미지를 바로 인제 재현하는 기술입니다.

▲ 카메라의 기술적인 문제

다시 말해 인화하는 기술인데, 그래서 바로 그렇게 비로소 될 때에만 1차적으로 사진이라고 우리가 부르고 있는 바로 대상 그것 자체를 바로 카메라 옵스큐라의 그런 원칙에 의해서 똑같이 붙잡아 내고 그 다음에 붙잡아냈을 뿐만 아니라 그것이 보관 가능한, 이제 그 음화만이 아니라 바로 양화로 우리가 존재하게 하는 그럴 때만 사진이지요. 그리고 또 사실 사진의 존재적인 그런 조건은 그기에 있지만 또 하나는 실용적인 측면에서는 사진이라고 하는 것이 얼마나 빨리 찍힐 수 있는 것인가 라고 하는 이 문제가 큰 문제였습니다.

그래서 한번 찍으려면 30분씩 노출을 해야 되고 그래서 우리 사진사라고 하면 잘 알겠지만 좌우지간 한번 사진 찍으려면 거의 고문에 가까운 햇빛 쨍쨍 쬌는 햇볕에다가 지금 이게 기술 테크닉이 아직 미비하니까 되도록 빛이 정확하고 강렬할 때 비교적 상도 또렷해지고

그리고 그걸 붙잡아낼 수 겨우 있었기 때문에 광학적인 테크닉이 빛을 충분히 포착할 수 있는 기술이 아직 미비했죠.

그러니까 또 그래도 조명시설이 있는 것도 아니고 그러니까 사진 한번 찍으려면 그 쨍쨍 켜는 그리고 주변에 아무 것도 없는 공동묘지 같은 데서 많이 찍었다고 그러죠. 그래서 바로 사진의 그 롤랑 바르트 식으로 얘기하면 사진의 아이디어, 본질은 죽음이다 이렇게 얘기하는데 그게 무슨 추상적인 의미에서만 그런 얘기가 아니고 진짜 과거 초기 사진은 사진 찍은 일이 죽는 일이었습니다.

그래서 그 특히 여자들이 그 이미지에 대해서 욕심이 있으니까 그 귀족 부인들이나 돈 많은 상류층 부인들이 자기 이미지를 갖고 싶어 하니까 그거 한 장 가지려고 공동묘지에 가가지고 30분씩 앉아가지고 뜨거운 햇볕 속에서 가만히 있어야 되고 그래서 가만히 있을 수가 없지 않습니까? 그러니까 뒤에다가 받침대 대고 거의 꼼짝 못하게 지지대를 붙여놓기도 하고 그거 완전히 죽는 일이었다고 그래요, 좌우지간.

그렇게 그런 식으로 사진을 찍는 일 자체가 실용적인 측면에서는 인제 얼마나 빨리 정확하게 붙잡아낼 수 있는 기술을 가질 수 있느냐 이것도 또 큰 문제였습니다. 뿐만 아니라 이게 사진이 복제가 되어야 되는데 복제가 되어야 되는데 말하자면 복제라는 게 여러 장으로 만들어져야 되는데 옛날에는 그냥 원판 자체가 사진이었죠. 그래서 그걸 갖고 있으면 그냥 그게 엄청 비쌌던 거예요. 그게 인제 한 장 가지려면. 그렇기 때문에 이게 어떻게 한 장이 나오면 이걸 어떻게 여러 장으로 좀 만들 수 있을까, 이 테크닉 발견하는데 또 오랜 시간이 걸리고요, 그리고 또 나아가서는 인제 어떻게 싸게 한 번에 여러 장을 찍을 수 있을까,

우리 명암판 사진기술이 나오기 위해서 또 오랜 시간이 걸리고 또 그래서 디스 테린인가 하는 사람은 사진 가지고 제일 돈을 많이 벌었던 사람 중에 한 사람이라고 하는데, 명암판 사진이라고 하는 그런 기술과 더불어서 우리가 현재 얘기하고 있는 포토 스튜디오, 사진관이라고 하는 그런 돈벌이가 파리에서 성행을 했고, 거대한 화려한 사진 스튜디오를 만들어서 엄청난 돈을 또 벌었다고 하죠. 그런 명암판 사진을 통해서.

바로 이런 식으로 해서 오늘날까지 오는 겁니다. 사진사라고 하는 것은 사실 기술 발달사업입니다. 한편으로 보게 되면. 그리고 사진이 워낙 메카니즘을 통한 그런 이미지이기 때문에 이 카메라라고 하는 그 테크닉하고 떨어질 수가 없는 그러한 이미지적 성격을 갖고 있죠. 물론 회화도 물론 그 터치의 테크닉이라 던지 이런 것들이 동시에 병행될 때에만 가능하지만은 그러나 그것이 어느 정도 그런 그 말하자면은 그 한계성이 있다고 한다면 이 포토그래피 같은 경우는 기술과 떨어질 수가 없는, 그래서 아무리 좋은 그런 사진 이미지를 생각한 다 하더라도 카메라가 그걸 찍어내지 못하면 그건 그냥 머릿속에만 있는 것이지 그것이 결코 실재로서 재현될 수 있는 것은 아니겠지요.

그래서 바로 그런 의미에서 바로 그 바로 이 사진 이미지의 특수성이 있습니다. 그러면 베냐민이 다루고자 하는 초기 사진이라고 하는 그 상태에서 제일 미비한 사실 상태죠. 겨우 인제 그 어느 정도 빠르게 그리고 어느 정도 좀 그 분명하게 그리고 어느 정도 좀 보관 가

능할 수 있는 이미지를 얻어내었을 때 비로소 사진이라고 우리가 얘기하면 그 사진 처음 나왔을 때입니다.

▲ 벤야민이 바라본 사진술의 변천과정 그리고 그 의미

그게 바로 벤야민이 얘기하는 초기 사진이죠. 그리고 그걸 통해서 얘기하고 있는 게 우리 첫 번째로 다루게 될 인제 옥타비우스 힐이라고 하는 사진가, 사실은 원래 사진가가 아니라고 하죠, 그래서 그 얘기는 나중에 하겠습니다만, 바로 그 사진부터 시작을 해서 아우구스트 잔더까지 가게 되면 그래도 스튜디오가 있고 자기 작업실에서 바로 사진이 나오고 바로 인제 그런 자기를 어느 정도 표현할 수 있는 표현, 자기가 보여주고 싶은 이미지를 바로 어느 정도로는 좀 표현 가능하게 만들 정도의 사진 테크닉이 인제 이미 존재했었던 그 정도까지입니다. 그래서 바로 그 1900년대 후반부터 그리고 20세기 초에 이르는 거의 100여년에 그런 사진사를 지금 다루고 있을 때 벤야민이 그것이 사진의 작은 역사라고 얘길 하고 있습니다.

그러나 이게 전체적으로 보게 되면 벤야민이 사진을 보는 시각은 단순히 사진을 어떤 기술이라고 보는 것도 아니고요, 여러 가지 층위로 겹쳐져 있습니다. 그래서 복제 시대의 예술 작품이라고 하는 텍스트는 길지만 사실은 어느 정도 좀 쉽게 읽어 내려갈 수가 있습니다.

포토그래피라고 하는 그런 이 작은 역사라고 하는 이 논문은 아주 짧지만 굉장히 그 소설적으로 얘기하면 이야기의 그런 구조가 굉장히 그 복잡적으로 좀 되어있습니다. 그래서 다각적인 시선이 사진을 보는 그런 벤야민의 그런 다각적인 시선이 서로 겹쳐서 흘러 내려가고 있기 때문에 우리가 그 텍스트를 이해하기는 사실 복제시대의 예술작품에 비해서는 상당히 곤혹스러운 데가 있습니다.

그런 바로 제 개인적으로는 이 사진의 작은 역사라고 하는 논문은 벤야민, 그 제가 읽었던 벤야민의 논문 중에서도 굉장히 빼어난 논문이라고 저는 사실 논문의 그런 그 뭐라 그럴까요, 논문의 질로 봤을 때 빼어난 논문이 아닌가, 이런 건 참 쓰기 힘들다, 여러 가지 관점을 어떻게 이렇게 하나도 그 관점이 말하자면은 어느 한 쪽에 지나치게 드러나지도 않으면서도 그러나 수미일관하게 겹쳐서 어떤 그 마지막에 도달할 수 있는지, 글을 써보신 분들도 계시겠지만 상당히 어려운 일이거든요. 빗나가게 되어 있습니다, 빗나가게.

한쪽을 따라가다 보면 이쪽으로 접근이 안 되거든요. 다른 쪽으로. 나 이 얘기하고 싶은데. 그럼 이거 어떻게 매어야 되나, 다시 써야 되겠다, 다시 쓰는 경우도 있고 그런데, 참 잘 쓴 그런 논문이라고 저는 생각을 해요. 대단히 그 논문의 그런 퀄리티가 굉장히 있는, 그리고 많은 함량들이 들어가 있고, 그런 것을 볼 수 있습니다. 그에 비하면 사실 복제시대의 예술 작품이라고 하는 논문은 테제 그러니까 그 명제가 굉장히 그 말하자면 새롭고 그리고 굉장히 추상적이어서 굉장히 중요한 논문으로는 여겨질 수 있지만 그러나 논문의 서술체계 자체는 그렇게 제가 볼 때는 잘 쓴 논문은 아니라고 저는 개인적으로 생각을 합니다.

▲ 벤야민의 매체철학적 시각에서 본 사진사

바로 그 오늘 그 벤야민의 사진의 작은 역사다 하는 이름 아래 얘기될 수 있는 바로 사진사가 몇 개의 그 사진이라고 하는 대상을 이제 바라보고자 하는 그 바로 그 벤야민의 다각적 시선에 의해서 중첩적으로 서술되고 있는데요, 벤야민이 그 작은 역사라는 이름 아래 사진의 백년사를 더듬으면서 소위 기존의 사진사와는 전혀 다른 방식으로 사진의 역사를 나름대로 서술을 해내고 있습니다.

그것이 무엇이나 하면, 벤야민이 보는 그런 사진사, 100년간의 사진사는 소위 가장 초기 사진이었던 그 때가 사진의 전성기입니다. 그리고 그 다음에는 사진의 쇠퇴기예요. 이 시기가 사실은 가장 긴 시기인데, 그리고 그 다음에 마지막 시기가 뭐냐면 사진의 부흥기입니다. 이런 식으로 되어 있습니다.

우리가 그 벤야민의 그런 뭐 언어론이나 이런 거를 통해서 이미 우리가 알고 있었던 벤야민의 관점이 있지요. 뭐냐 하면, 모든 혁명의 가능성 혹은 변혁의 가능성은 그 시대가 시작됐던 가장 최초의 단계에 있다.

그런데 그것을 바로 역사가가 해야 되는 일은 바로 그걸 포착해야 하는 거다, 이렇게 얘기를 하는데, 그 시기는 소위 그냥 가장 최초의 시기라고 하는 것은 무엇이나면 동시에 뭐냐 하면 동시에 금방 나타나자마자 다시 사라지는 바로 그런 시기라는 거죠. 그리고 매체론에서도 바로 그런 것이 나타납니다.

언어에서도 언어의 가장 벤야민이 얘기하는바, 가장 언어의 그 뭐라 그럴까요, 아우라 아니면 언어의 공동체적 성격이 존재했었던 거는 언어의 최초의 단계였다. 그러나 그건 금방 언어 타락으로 건너간다 라고 했을 때 바로 벤야민이 얘기하고 있는 것처럼 사진도 마찬가지입니다.

매체에 대해서도 매체가 모든 매체가 새로운 매체가 태어나게 되면 그 매체 속에는 그 이전 단계까지는 전승되어 오고 있는 그런 전통, 전통을 완전히 뒤바꿀 수 있는 그런 뇌관이 들어 있는데, 그런 뇌관은 그러나 역사상으로 보게 되면 한 번도 실현된 바가 없이 다시 전통적인 흐름 속으로 끌려들어가게 되어 있다.

그런 의미에서 사진도 다른 게 아닙니다. 사진도 처음 태어났을 때 기술적으로는 아주 미비하고 그리고 여러 가지 문제점을 안고 있지만 그러나 벤야민이 가장 사진의 전성기라고 보고 있는 것, 그리고 사진이 가장 말하자면 어떤 그 어떤 혁명적이고 그리고 변혁의 힘을 안에 내장하고 있었던 시기는 바로 이 시기다, 처음에. 그렇게 얘기합니다.

그 다음에는 태어나자마자 그 시기가 잠깐 있었고 그리고 금방 다시 뭐냐하면 사진은 다시 바로 인제 그 말하자면 여러 가지 사회사적인 맥락에서, 정치적인 맥락에서, 혹은 테이스트 그러니까 소위 시민사회가 가지고 있는 타락한 테이스트에 의해서, 그리고 상업에 의해서, 자본주의적 상업성에 의해서 결국은 사진의 뇌관이 무력화되는 그런 시기가 바로 인제 그

사진의 그 다음에 넘어가고 있는 단계로 보고 있습니다. 그리고 또 벤야민은 바로 그것이 알레고리적 생각인데요, 결국은 모든 그런 혁명의 가능성은 그것이 매체이든 한 시대이든 가장 초기 단계에 있지만 그러나 그 혁명의 가능성이나 변혁의 가능성은 그 운명이 어디에 있냐 하면은 그것이 무력화되는데 있다 라고 얘기하죠.

그게 바로 지금까지 내려오는 역사의 과정이다 라고 그렇게 얘기합니다. 그러나 동시에 무력화된 것은 그러나 사라져버리고 없어지는 것이 아니라 타락이 가장 극점에 이르렀을 때 다시 되살아 난다 라고 하는 그런 관점을 제가 가지고 있다고 몇 번씩 말씀 드렸습니다.

벤야민의 그 변증법적인 역사관이라고 하는 것이, 다시 말하자면 언어도 원래 아담의 언어가 바로 태어났다가 존재했다가, 물론 이건 벤야민의 언어 철학적인 과정이긴 합니다만, 어쨌든 아담의 언어로 하는 것이 언어의 가장 본질적인 그런 완성태로서 존재했지만 그건 금방 언어의 타락사로 이어지고 그렇지만 그것이 마지막에 바로 기호라고, 기호 언어라고 하는 가장 아담의 언어와는 가장 거리가 멀고 그리고 가장 완전하게 그 아담의 언어가 타락한 형태에 있는 기호의 언어 속에서 다시금 아담의 언어라고 하는 그런 언어의 소통성이 되살아나는 식으로 인제 벤야민의 언어 철학적으로 그런 관점을 변증법적으로 응시하려고 하고 있다는 말씀을 드렸듯이 사진사도 마찬가지입니다.

그래서 바로 이러한 그런 관점에서 볼 때, 도대체 여기서 볼 때는 그러나 벤야민이 볼 때 바로 아까 말씀드린 것처럼 이러한 그런 사진사를 벤야민의 독특한 시선에 의해서 벤야민의 역사철학적인 관점에서 사실 실제로 실증적인 사진사는 전혀 이렇게 보고 있지 않죠.

◆2교시: 이미지에 대한 벤야민의 독특한 사유

▲ 전통과 역사에 대한 벤야민의 사유

벤야민이 늘 얘기하듯이, 역사는 거꾸로 읽기다 그랬을 때 바로 그 역사의 그런 진정한 흐름, 진정한 의미의 전승, 실제로는 그 전승되어 오려고 하고 있는 운동에 있는데 그 운동이 늘 내가 진짜 전승이야, 내가 진짜 전통이야 하는 역사의 흐름에 의해서 늘 이제 무력화되고 있다고 제가 말씀을 드렸는데, 그렇기 때문에 우리가 기존적으로 역사라고 알고 있는 것들을 거꾸로 읽는다고 하는 것은 그런 그 지배사적인 층위를 전부 거뒀을 때 드러나는 또 하나의 전승과정이 있다.

그건 한 번도 실현된 본 적이 없지만 그러나 끊임없이 실현되기를 요청하고 있는 그런 실현되지 못한 전통에 있는데, 그게 바로 벤야민에게는 전통입니다.

벤야민은 사실 전통이라고 하는 것을 굉장히 중요하게 생각했던 사람인데요, 바로 그 전통의 의미가 벤야민에게는 두 가지죠. 우리가 흔히 알고 있는 전통이라고 하는 것은 지배사가 만들어낸 가짜 전통이다.

지배사의 전통일 뿐. 그러나 진정으로 바로 역사는 항해성이 있고, 역사는 떠오르는 미래에 어떤 그런 해를 따라서 해바라기의 그쪽으로 돌아가듯이 바로 그렇게 돌아가고 있는 바로 실현되지 못한 그러나 끊임없이 면면히 이어져 내려오고 있는 그러나 아무도 그것에 대해서 언급할 수 없었던 혹은 깨닫지도 못했던 그러한 보이지 않는 침묵하는 그러나 면면히 살아 있는 그러한 전통이 있다. 그 전통을 복원해내기, 그게 바로 벤야민이 가지고 있는 역사철학적인 입지죠.

바로 그런 의미에서 볼 때도, 바로 인제 벤야민이 볼 때, 전승기 쇠퇴기 부흥기라고 하는 이런 사진사를 읽어내려고 하는 그런 맥락도 그러한 맥락이 사실 있습니다. 그래서 벤야민이 사진을 읽어낼 때 바로 우리가 인제 앞으로 얘기를 하게 되었습니다만, 여러 가지 관점이 여기에 투영되고 있는데, 일단은 기술사적으로 더듬어 내려가고 있습니다.

기술사적으로 보게 되면, 바로 사진은 전승기에서 쇠퇴기로 부흥기로 쭉 내려오는 것이 기술사적으로 보면 그게 사진이 발달하는 과정입니다, 테크닉으로. 동시에 바로 소위 그런 그 취향사로 벤야민에게 이 취향이라고 하는 것은 시민사회를 비판하는 중요한 하나의 맥락이 되고 있죠.

우리가 하나의 그런 사회를 분석하거나 아니면 진단하는데 여러 가지 방법이 있습니다만, 그 사회가 어떠한 소위 그런 시각의 퍼셉션의 테이스트를 갖고 있는가 이게 굉장히 중요한

항목입니다, 사실은. 그리고 바로 이 각 시대를 진단할 때, 그 시대가 어떠한 시대였던가를 바로 진단하는 가장 중요한 핵심적인 포인트 중에 하나가 특히 미시사적으로 볼 때, 바로 그 시대가 어떤 취향을 가지고 있었던가 그리고 한 시대가 타락하는 현상을 가장 잘 보여주는 것도 또한 뭐냐 하면 바로 경제적으로 타락했다 도덕적으로 타락했다 이거보다는 대상과 만나는 방식 그게 바로 취향인데 그 취향이 얼마나 타락해 있는가를 가지고 사실은 진단해 내는 방식도 있죠.

그래서 벤야민은 그런 방식으로 소위 부르주와 사회가 가지고 부르주와의 사회적 타락상을 다름 아닌 그 시대의 앞으로 얘기하겠습니다만 인테리어나던지 아니면 예술을 바로 받아들이고 있는 방식이라든지 아니면 또 뭐 의상을 인제 그 소비하는 방식이라든지 특히 상품과 만나는 방식이라든지 이게 전부 취향 아닙니까, 사실은. 그 시대의 집단적인 취향인데, 이 취향을 통해 읽어내려고 하는 그런 시선을 동시에 가지고 있습니다.

또 하나는 뭐냐면 다름 아닌 아우라의 문제입니다. 한편으로는 바로 이게 사진의 이미지가 점점 발달하는 과정이라고 볼 수 있기 때문에, 그런 의미에서 바로 다름 아닌 우리가 지난 시간에 얘기했던 아우라라고 얘기했던 것이 끊임없이 아우라가 생성될 수 있는 조건이라는 것이 점점 없어지는 과정이기도 하다 라는 것이죠.

또한 벤야민이 보려고 하던 것은 동시에 이 아우라가 아니라 또 다른 의미의 바로 이미지 체험으로 볼 수 있는, 저는 지난 시간에 Spur라고 하는 혹은 Trace라고 하는 그런 말로 설명을 했는데요, 바로 또 다른 의미의 아우라 체험이 가능해지는 또한 그러한 과정이기도 하다 라고 보고 있습니다. 또 하나는 바로 이러한 것들이 어떻게 자본주의의 발전과 만나고 있는가 라고 하는 자본주의의 시장사로도 읽어내려고 하는 측면들도 있습니다.

바로 그렇게 기술사, 취향사, 경제사, 그리고 벤야민이 특히 보여주고자 하는 것은 부르주와 사회의 타락사 뭐 이런 식의 관점에서 계속 사진을 중첩적으로 보이려고 해요. 근데 그건 사실 벤야민의 무슨 특별한 그런 관점에 앞서서 사진 이미지라고 하는 것은 바로 회화 이미지와 달리 다름 아닌 바로 기술과 그리고 그 대중적 취향과 그리고 사회적인 그런 상황과 그리고 특히 시장구조와 아주 밀접하게 그 연결되어 있는 이미지입니다.

그렇지 않습니까? 사진이라는 매체를. 사진이라고 하는 그런 매체를 회화인 것처럼 고유하게 어떤 영역에서만 존재하고, 그리고 어떤 취향의 카테고리 안에서만 존재하는 그런 식의 회화를 보는 방법론으로 다가가는 것은 처음부터 어불성설이죠.

이미지의 존재조건 자체가 다르다고 하는 것입니다. 그렇기 때문에 벤야민이 주목해서 보려고 하는 것은 바로 영상 이미지라고 하는 것은 전혀 다른 방식으로 접근하지 않으면 안 된다 라고 했을 때, 바로 이 사진 매체가 존재하게 하는 여러 조건들, 사회사적인 조건, 아니면 취향사적인 조건, 경제적인 조건, 또 역사적인 조건 뭐 이런 부분들을 전부 특히 기술사적인 조건 이런 것들을 전방위적으로 시각을 가지고 접근하려고 하는 그런 의도와 태도 혹은 서술이 바로 이 사진의 작은 역사라고 하는 논문 속에서 면면히 드러나고 있어요.

그래서 중요한 것은 왜 벤야민이 도대체 기술적으로는 가장 미비했던 사진 이미지를 바로 사진의 전승기라고 보았고, 그 이후의 그런 기술적으로 사진은 계속 발달하게 된, 기술 테크닉 상으로 발달하게 되어 있는데, 그 발달사를 벤야민은 쇠퇴기라고 보고 있고, 그리고 마지막에 와서 바로 사진이 가장 기술이 발달한 시대이면서 동시에 초기 사진적인 사진의 혁명적인 뇌관이 다시 나타나는 한 시기,

그 말은 아우구스트 잔더 같은 식으로 얘기하고 있는데, 무엇 때문에 아우구스트 잔더 같은 사진을 두고 벤야민이 가장 사진이 원래 자기 얘기로 돌아가는 성찰의 과정으로 그런 의미에서 사진이 비로소 사회적인 역할을 할 수 있는 그런 단계에 도달하는 그러한 시기로 보는지 우리는 그거를 사진을 하나씩하나씩 지난 시간에 보았던 것과 더불어서 더듬어 내려가면서 접근을 해보도록 하겠습니다.

▲ 사진의 전성기: 옥타비우스 힐 작품의 특성

벤야민이 전성기의 그러한 사진이라고, 사진의 전성기라고 이름 붙이고 있는 그런 사진을 예로 들 때 소위 그 옥타비우스 힐이라고 하는 그런 사진가가 찍은 두어 장의 사진에 대해서 얘기를 하고 있습니다.

이게 이제 그 소위 옥타비우스 힐이라고 하는 그런 이제 사진가가 처음에 찍었던, 그야말로 미비하기 짝이 없는 그런 기술로 찍었던 두 장의 사진입니다. 둘 다 여자의 사진을 얘기하고 있어요. 이걸 어부의 아내라고 하는 당대의 어부의 아내는 아마 이런 스타일이었던 거 같아요. 어촌에 살고 있는 어떤 어부의 아내고, 또 이거는 반면 부르주와 가족의 부부 초상입니다.

그래서 이 사람은 따로 보게 되면 다우 덴 다이 라고 하는 유명한 법률가의 아들이 바로 시인이었는데, 이 시인과 그 부인에 대해서, 부인이 그 초상화에 대해서 둘이서 부부사진을 찍었던 그 두 장의 사진을 두고 있습니다.

어쨌든 옥타비우스 힐이라고 하는 사람은 원래 이제 그 사진가는 아니었죠. 포토그래프는 아니었습니다. 당대 처음에 사진이 나왔을 때, 사진사에서는 잘 알려진 거지만, 그 사진을 가장 잘 이용했던 사람들이 누구냐 하면 화가들이었습니다.

그래서 예컨대 화가들이 그림 그리는 일이 너무 힘들죠, 뭐 하나 풍경화 그리려면 직접 그 풍경이 있는 데로 가서, 하루에 다 그리는 것도 아니고 다음날, 고향이 만날 보리밭 찾아가고 해바라기밭 찾아가는 것처럼 만날 가야되는 거예요, 그기를. 그리고 또 먼 이국에 있는 그림을 그리려고 하면 거기서 살아야 되는 거고, 그랬을 때 바로 화가들이 가장 즐겨하는 방식은 한번 가서 사진을 찍어오거나 스케치를 대신하는 것이죠.

여러 군데를 돌아다니면서 스케치로 풍경을 잡아오는 것이 아니라 사진을 찍어서 가져 오면 스케치로는 도저히 재현될 수 없는 아주 디테일한 부분들 풍경 그 자체가 바로 소유가 되

고, 그리고 또 그걸 갖다 놓고 자기가 스스로 보았던 풍경의 연상과 더불어서 그 풍경화를 그려나가는, 그리고 또한 뭐 잘 알려진 바지만, 카메라 옵스큐라의 테크닉에 의해서 회화의 어떤 말하자면 욕망 중의 하나가 어떻게 하면 대상을 똑같이 그릴 수 있을까 라고 하는 그러한 욕망이었던 거죠.

그런데 그걸 손으로 그리면 한계가 늘 있었습니다. 그랬을 때 바로 일찍이 빛이라고 하는 것이 투영되어 어떤 그림자가 생겨나게 되거나 아니면 어떤 그런 어떠한 이미지가 생겨나게 되면 바로 손으로 재현할 수 없는 그런 정확한 디테일을 갖고 있는, 아주 완벽한 재현의 이미지를 보여준다는 사실을 일찍이 알았고 그래서 그 상을 어떻게 붙잡아낼 수 있을까 그래서 발견해낸 것이 카메라 옵스큐라, 어두운 방이다 라고 얘기를 하는데 나중에 롤랑 바르트는 그걸 뒤집어가지고 이제 그런 카메라 루시다다, 밝은 방이다 이렇게 뒤집어서 얘기를 하는 사진론을 제기를 합니다만, 그런 테크닉은 일찌감치 있었고 그것들이 전부 어디서 그 목적이 어디에 있어, 효용성이 어디에 있었고, 그 목적성이 어디에 있냐면 바로 회화를 잘 그리기 위해서였습니다.

그래서 옥타비우스 힐도 처음에 사진이라고 하는 것이 나왔을 때 바로 다른 아님 많은 화가들처럼 한 사람의 화가였어요. 그리고 카메라를 들고 여기저기 다니면서 이미지를 포착해오는 사람이었는데, 유감스럽게도 하지만 아이러니컬하게도 화가로서의 옥타비우스 힐은 지금 아무도 알지 못하고 기록으로 남아 있지도 않습니다.

대신, 회화를 그리려고 그 준비, 찍어왔던 그 사진들이 바로 그 더 평가를 받게 되고 그것에 의해서 옥타비우스 힐은 오히려 사진가로서 훨씬 더 역사적 가치를 지니고 있는 그런 사람이 되었어요. 어쨌든 중요한 것은 벤야민이 바로 이 옥타비우스 힐이라고 하는 사람이 찍은 그런 회화를 그리기 위해서 찍었던 몇 장의 사진들 중에서 두 장의 사진을 얘기를 하면서 이게 바로 그 초창기 사진의 어떤 그런 중요한 덕목을 얘기하려고 하고 있습니다. 부인 설명을 하게 되면, 벤야민이 이렇게 얘기를 합니다.

이 두 사람은 하나의 어부의 부인이고, 그리고 이거는 부르주와 계층의 여인인데 벤야민이 무엇보다 주목하려고 하고 있는 것은 이 두 사람의 시선입니다, 이 두 사람의 시선. 여러분 가만히 보면 아시겠지만, 이게 그 초상 사진임에도 불구하고 남자의 시선은 카메라를 바라보고 있습니다. 여자의 시선은, 이 여자의 시선도 그렇고 또 이 여자의 시선도 그렇고 카메라를 바라보고 있는 것이 아니라 바로 어딘가 딴 곳을 바라보고 있습니다.

그 어딘가 아래쪽으로 사선으로 응시하고 있다 이렇게 얘기하고 있죠. 이것을 통해가지고 벤야민이 얘기하려고 한 것은 바로 이 특히 부인은 나중에 그런 전해오는 얘기에 의하면 나중에 손목을 그어서 자살을 했다는 그런 기록이 남아 있습니다. 그걸 통해서 벤야민이 한편 얘기하려고 한 것은 소위 부르주와 사회의 가부장적 패밀리어서 여성의 위치, 그리고 그 가부장적 이데올로기를 재현해내는 좋은 매체로서 그리고 그 이데올로기를 보급하는 매체로서 사진의 어떤 기능 그런 것들을 많이 볼 수가 있습니다.

뭐 아시겠지만 우리가 부부사진을 찍건 아니면 패밀리 포토를 만들던 지금도 그렇지만요,

우리가 그걸 어떻게 찍어야지만 그게 패밀리 포토이고 그리고 그것이 사랑을 표현해내는 부부사진인지 그게 이미 포즈가 정해져 있지 않습니까. 그래서 우리 그 스튜디오 가게 가면 아, 이렇게 보이세요 동그랗게 보이게 되고, 또 아버지는 가운데 앉아있고, 엄마 있고, 애들은 웅크려 모여 있고 뭐 이런 것들이 이미 사진의 이데올로기적, 물론 사진을 보는 여러 가지 그런 비판적 기준들이 있습니다만 사진에서 참으로 중요한 것은 이 포즈죠, 포즈. 그리고 나중에 잔더 얘기할 때 그 벤야민이 주목하는 것도 바로 잔더 사진에서 굉장히 중요하게 된 거 하나가 바로 포즈인데, 바로 이 포즈라고 하는 것은 사람이 신체를 하나의 작은 자세로 만들어내는 것인데, 바로 이 포즈는 그 안에서 읽어낼 수 있는 것은 사회 모습이라고 하는 것이죠.

그 사회가 이 개인들에게 무엇을 요구하고 그리고 그 개인들이 그 요구에 의해서 어떠한 그러한 형태로 자기를 드러내는가 라고 하는 바로 그것을 가장 잘 이렇게 그 보여주고 있고 그리고 그것을 어떤 일상사진 미학처럼 고정적으로 틀지어져 있는 것이 바로 사진 찍기라고 하는 것입니다. 그래서 바로 이 부분을 봐도 부부가 사진을 스튜디오에서 찍으면, 특히 가부장적인 부르주아적 패밀리 남자는 가족을 보호하고, 여자는 그 보호막 속에서 가정의 내부를 지키는 그림으로 해가지고 소위 부부라고 하는 이름 아래 이루어지고 있는 부르주아적 가정 그 바로 소위 가부장 사회에 어떤 그런 이상적인 구도가 다 드러나 있죠.

남자를 보게 되면 여자를 뒤로 붙잡고 가만히 지나치게 꼭 껴안는 것도 아니고 보호하듯이 뒤로 손을 돌려서 얘기를 하고 있고, 또 여자는 은근히 한쪽 어깨를 남자 쪽으로 기울여가지고 그 보호막 속에 안온한 모습으로 바로 인제 그 자세를 보여줌으로 해가지고 하나의 부르주아적 패밀리가 얼마나 평화롭고 그리고 얼마나 화해적이며 그리고 이 안에서 소위 사랑이라고 하는 것이 이 안에 얼마나 잠재적으로 들어 있는가를 재현해내려고 하는 것이 포즈이고 그리고 바로 그걸 통해가지고 사진이 보여주려고 하는 것은 바로 당대의 가족의 사랑이라든지 가족이라든지 아니면 어떤 그러한 여러 가지 사회를 유지시키기 위한 제도적 이데올로기들이 무엇이었던가를 한편으로 보여주고 한편으로는 어떻게 하는 겁니까.

보는 사람들에게 바로 계속 보급하는 것이죠. 바로 그런 것입니다. 바로 그러한 식으로 볼 때, 그러나 인제 벤야민이 주목하고 있는 것은 이 어부의 부인이든 아니면 브란테오의 어떤 그런 시인의 부인이든 간에 시선을 보게 되면 이 시선이 바로 이 사진이 재현해서 보여주고자 하는 어떤 행복과는 다른 행복의 어떤 영역 혹은 그 행복으로부터 벗어나고자 하는 바로 이 여성의 동경이나 혹은 욕망이나 이런 것들이 카메라와 정면으로 보지 않고 어딘가 다른 곳을 응시하고 있는 이 시선으로 이 사진 속에서 드러나고 있다 이렇게 얘기합니다.

그것을 통해서 벤야민이 얘기하려고 하는 것은 뭐냐 하면 바로 이 사진이 주장하는 것은 바로 그 당대의 사회를 옹호하고 그 당대의 사회의 어떤 이데올로기를 바로 그 정착시키려고 하지만 바로 그러한 이데올로기의 어떤 이미지 속에 같이 들어가 있는 그 인물들 자체는 어떠한 방식으로든지 바로 그 사진 이미지와 바로 어긋나고 있는 어떤 요소를 지니고 있다고 하는 것이죠. 그게 사진 이미지다, 이렇게 얘기합니다.

예를 들면 회화는, 회화가 그런다면 말이죠, 결코 시선을 이런 식으로 그리지 않을 것이다.

비록 이라고 있다고 하더라도 바로 화룡점정이라고 그리는 사람은 눈을 가운데에다 똑똑 찍어가지고 바로 어떻게 되는 겁니까, 이러한 당대의 여성적 개인들이 가지고 있었던 욕망의 그런 모습 아니면 욕망의 실제적인 문제 이런 것들을 지워버릴 수 있다는 것이죠. 그러나 사진은 단순무식하기 때문에 있는 그대로 그냥 다시 뜨내기 때문에 사진 속에서는 화가가 도저히 통제할 수 없는 어떤 부분이 같이 끼어들어가게 되어 있다, 이렇게 얘기합니다.

◆3교시: 롤랑 바르트의 폰쿠툼과 벤야민의 사진론

▲ 기술 복제품인 사진에서의 아우라의 문제

이미 롤랑 바르트도 얘기를 했던 나중의 얘기고요, 그럴 나중에 폰쿠툼이라는 이름으로 이제 얘기를 합니다만, 이게 벤야민이 사실 그 얘기를 하고 있어요, 그래서 사실 우리가 벤야민의 사진론을 얘기하려면 그걸 롤랑 바르트의 사진론하고 같이 연결해서 얘기하게 되면 아주 재미있는 측면들이 굉장히 많은데요, 그러나 벤야민이 여기서 주목하려고 하는 것은 이렇게 얘기합니다.

이것이 가장 초기 단계의 사진이다 그리고 이 가장 초기 단계의 사진은 기술적으로 보게 되면, 다망가진 어떤 흑백 톤의 음영이라든지 그리고 뚜렷하지 않게 나타난, 눈 같은 것들은 하나도 빛을 붙잡아낼 수 없었기 때문에, 물론 이게 또 한 번 복사된 거니까 그럴 수도 있습니다만, 실제적인 사진도 바로 이 눈가의 그림자 같은 것들을 또렷하게 투영해서 바로 그 눈이 드러나게끔 그런 중간 톤을 살려낼 수 있는 기술이 그 당시에는 없었어요, 기술적으로.

그렇기 때문에 바로 이 흑백 톤의 어떤 그런 디테일도 하나도 안 살아나고, 그래서 대체로 우리가 옛날 사진들을 보게 되면 무언가 분위기가 있는데 그 분위기가 옛날 사진들을, 꼭 그런 사진들이 아니라도, 우연히 발견한 고등학교 사진이라든지 아니면 뭐 젊었을 때 다들 뭐 젊으신데 젊었을 때는 아니겠지, 어쨌든 간에 좌우지간 어렸을 때의 사진이라든지 그런 걸 꺼내봤을 때 그 사진이 어느 정도 퇴색해 있고 그렇지 않습니까? 그때 그 사진이 가지고 있는 어떤 그 특별한 아우라가 있습니다. 그래서 옛날 사진만의 아우라가 있지요.

옛날 사진 속에서만. 사진 자체 속에 들어가 있는 게 아니라 옛날 사진이 되었을 때만 그 안에 동시적으로 들어가 있는 거. 그게 뭐 월터런 식으로 얘기하면 시간입니다, 시간. 그래서 독일의 월터런이라고 하는 그런 국민 시인이 있는데, 잘 아시죠, 그 시인이 바로 이 세상에 아무리 도덕적으로 아니면 정신적으로 타락한다고 하더라도 시간은 언제나 정확한 판단을 내린다, 이런 시를 쓴 적이 있습니다.

바로 그런 의미에서 볼 때, 우리가 옛날 사진이라고 하는 그런 아우라의 문제는 바로 그 사진이라고 하는 것이 바로 지금의 나를 영원히 간직하기 위해서 사진 이미지를 갖고 싶은 욕망이 사실 보게 되면 지금 나의 모습을 이 순간의 모습을 그대로 다시 영원히 정지시켜서 갖고 싶다고 하는 그런 욕망의 표현일 수 있죠.

그런 의미에서 사진을 찍고 싶은 욕망 속에서는 바로 뭐냐 하면 죽음에 항거하고자 하는, 시간에 항거하고자 하는 바로 그런 영원성의 어떤 욕망이 사실은 사실 사진 이미지에 대한

욕망 속에 들어 있습니다. 그러나 사진이 그렇게 찍혀진다고 한들 옛날 사진이 보여주는 것은 무엇입니까, 바로 그 욕망의 허무예요. 그리고 그 무엇도 시간성 앞에서 영원히 존재할 수 없다고 하는 바로 그것을 이 퇴색한 사진은 보여주게 되고 우리가 그 퇴색한 사진을 보면서 무언가 애잔하고 그 우수에 젖고 뿔뿔이하게 다가갈 수밖에 없는 것은 다른 아닌 그 욕망의 허위를 우리가 퇴색한 사진으로부터 사실은 무의식적으로든 어떤 식으로든 벌써 자각하게 되는 그런 과정을 생각합니다.

그래서 바로 그런 화두를 던져볼만하다는 거죠. 왜 우리는 옛날 사진을 보면 마음이 애잔해질까? 그리고 왜 좀 약간, 특히 비 오는 날 같을 때 그런 걸 발견하면 그 마음이 축 가라앉아가지고 아무 것도 하지 싫어지고 그러는 경우도 있을 텐데, 왜 그럴까? 그냥 옛날 거니까 그래 참 나도 옛날엔 그랬었는데 지금은 안 그렇구나, 이런 걸 깨달아서일까요, 그 정도에서 그치는 걸까요, 아니면 근본적으로 죽어야 하는 존재로서 바로 그 죽음에 대한 그런 관계와, 그 죽음과 맺고 있는 본질적인 관계와 과연 관계해 있는 것인가는 조금 더 통찰해볼 필요가 있습니다.

어쨌든 벤야민이 보고 싶어 하는 것은 이 기술적으로 보게 되면 아주 미비하기 짝이 없는 이 사진 속에서 사진에 대해서 벤야민이 이렇게 얘기합니다. 사진의 최초의 그 단계에서는 초기 사진 속에서는 바로 아우라라고 하는 것이 마지막으로 사라지는 흔적을 남겨놓고 있다 이렇게 얘기합니다. 그러면서 또 어떤 식으로 얘기하냐 하면 우리가 초창기 사진을 보게 되면 하나의 무엇을 발견하게 되냐 하면 초기 사진을 보게 되면 어떤 강박적 요청을 피할 수가 없다 이렇게 얘기해요.

이 사진을 두고도 얘기할 때 우리가 옛날 사진을 보았을 때 그 사진 속의 인물이든 특히 인물 사진이니까 그 인물이 우리에게 반드시 대답하지 않으면 안 되는 듯한 어떠한 요청을 하고 있다는 느낌을 받는다, 그리 얘기를 합니다. 피할 수 없는 어떠한 그 요구를 사진 속에 있는 오브제가 보는 사람에게 요청을 하고 있고 그리고 또 하나는 뭐냐 하면 우리는 어떤 식으로든지 그 요청에 대해서 대답을 하지 않으면 안 될 것 같은 그러한 어떤 강박적 상황을 우리가 느끼지 않으면 안 된다고 하죠.

그리고 그것이 무엇 때문이냐고 하면 옛날 사진에는 아주 보잘 것 없고 아주 작고 그리고 그냥 우리가 스쳐지나갈 수밖에 없는 아주 작은, 독일식으로 하면 운 샤인 바라고 하는데 거의 눈에 띄지 않는 어떠한 포인트가 있다. 말하자면 어떤 장소가 있다, 이렇게. 장소가 있다. 그 장소는 바로 어떠한 장소냐, 이 포인트는 보는 사람에게 어떠한 그런 반응을 불러 일으키냐 하면 사진이 이미지임에도 불구하고 이미지이기를 거부하는 그 무엇이다, 이렇게 얘기합니다. 사진은 그냥 이미지예요.

그러나 이미지 속에 들어있으면서도 그 이미지이기를 거부하는 바로 그것이 뭘니까, 어떤 리얼이다, 실체라고 하는 그런 주장을 하고 있는 아주 작은 금방 눈여겨보지 않으면 그냥 스쳐지나가고 마는 아주 조그만 포인트, 장소가 있는데 사진 속에서 바로 초기 사진 속에는 바로 그러한 부분이 들어있다 라고 하는 것이죠.

그것을 벤야민은 사진 속에 들어가 있는 어떤 그 에, 그렇게 얘기를 해요, 바로 그 부분에 대해서 벤야민이 얘기하는 것은 그것을 우리가 무엇이라고 부를 수 있는가라고 물어보면 그것은 다름 아닌 히어 앤 나우다. 그때 그 당시에 그랬음. 과거 현실이지만, 과거 사실이지만 이 얘기가 바로 롤랑 바르트 얘기하고 사진론에 대해서 아시는 분들은 이미 얼마나 맥락이 닿는 건지 금방 아실 거예요. 벤야민이 이미 얘기 하고 있습니다.

그래서 그 옛날 과거의 사진을 들여다보면 그 안에는 그것이 옛날 것임에도 불구하고 그리고 이미지임에도 불구하고 바로 그 안에서 보는 사람에게 끊임없이 말을 걸어오는 그 무엇이 있는데 그 무엇이 이미지를 거부하는 그 무엇, 즉 실체라고 하는 그 무엇. 그리고 또 하나는 뭐냐면 과거이기를 거부하는 어떠한 것, 즉 지금 여기라고 하는 어떤 포인트라는 거예요. 그게 뭐니까?

지금 여기면서 실체인 것은 뭐예요? 살아있다는 거예요, 다른 것이 아니고. 그렇지 않습니까? 바로 죽음의 시공간인 사진 이미지 속에 벤야민으로 하여금 바로 초기 사진이 끊임없이 보는 사람에게 충격으로 다가오게 만드는 어떤 사진적인 경험을 가능하게 하는 것은 그것이 무엇인지는 정확하게 명명해낼 수 없지만 그러나 우리가 더 히어 앤 나우란 이름으로 아니면 더 리얼이라는 이름으로 과거 속에 묻혀있지만 면면히 빛나고 있는 현재 그리고 이미지 속에 들어가 있지만 면면히 그러나 살아있는 실체성, 그런 것들이 바로 초기 사진을 보는 사람들에게 사진적 경험으로 다가오게 되고 그것이 바로 보는 사람에게 말을 걸게 되고 그 말을 걸게 되면 그 말을 일단 듣게 되면 보는 사람은 그것에 대해서 어떤 식으로든 대답을 하지 않으면 안 되는 그런 상황이라는 거죠.

바로 이 사진에서 얘기하려 할 때에 그것이 무엇이나, 그것이 시선입니다, 시선. 두 여인의 시선. 이 시대와 이 시대를 재현하고 있는 그 시대로부터 그 시대 밖 그리고 그 어는 곳으로 향하는 두 개의 시선 그리고 결국 이 시선이 도달하고자 하는 것이 그 사회가 바로 그것을 실현시키지 않았기 때문에 결과적으로 보면 이 여인이 스스로 손을 그어서 바로 한편으로 이 시대 속에서의 삶을 포기하고 혹은 바로 그 삶을 포기함으로써 자기가 가고자 했던, 시선이 가고자 하는 그 영역으로 건너가 버렸던 바로 그러한 것들이 빛나간 시선, 사진의 시선 그 어딘가 인지는 모르지만 벤야민은 그걸 바로 미래적인 것이라고 부릅니다.

이건 또 예를 들면 바르트하고는 전혀 차이가 있는 거예요. 바르트에게는 사진은 역사적인 것이 아니기 때문예요, 바로 그 바르트에게 사진 속에 히어 앤 나우가 있고 그리고 더 리얼이라고 하는 엘레먼트가 살아있지만 그럼에도 불구하고 미래를 지시한다 이런 것은 없습니다, 바르트에게는.

그러나 벤야민은 어디까지나 역사 철학적인 사유를 하고 있기 때문입니다. 바로 그것이 그토록 중요한 이유는 그것이 실현될 수 없지만 그러나 반드시 실현되어야 되는 그 어떤 미래 지점에 대해서 래퍼런스를 하고 있다, 지시를 하고 있다는 거죠.

바로 그러한 상황으로 볼 때 벤야민이 초기 사진, 사진이 최초로 태어났을 때 이 초기 사진 속에서 보려고 하는 것은 바로 이 시선이고 이 시선은 다름 아닌 벤야민이 다른 식으로 애

기를 하는 것처럼 바로 아우라라고 하는 것이 바로 회화에서 사진을 통해가지고 사라져가면서 마지막 피난처로 택했던 어떤 장소가 있다면 그게 바로 초기 사진 속이다, 이렇게 얘기합니다. 초기 사진 속이다.

이 말을 다른 식으로 얘기하면, 아우라라고 하는 것은 바로 회화라고 하는 그런 이미지나 이미지 수용 방식의 이데올로기에 의해서 바로 그것이 허위로서 존재했지만 그러나 아우라는 제가 처음에 얘기한 것처럼 인간학적인 조건이라고 얘기했습니다.

인간이 자연적인 존재로서 바로 자기의 외부의 환경들과 소통할 수밖에 없을 때 경험하게 되는 특별한 경험, 그것을 바로 아우라라고 얘기를 했던데, 인간학적 아우라라고 얘기했는데, 그 인간학적 아우라가 회화사 속에서 바로 어떤 이데올로기의 장치로서 계속 무력화되어 있었다면, 그러나 그 회화가 사진 이미지에 의해서 그런 이데올로기된 아우라가 불가능해지는 상황에서 바로 그 인간학적인 아우라는 사라지는 게 아니라 바로 사진이라는 최초의 첫 번째 새로 태어나는 매체 속으로 건너 들어오는 순간이었다 라고 얘기를 하고 있습니다.

그러나 그것이 곧 어떻게 된다는 얘깁니까, 그것이 곧 회화가 바로 그 아우라를 또 이데올로기화 했듯이 사진도 자기 속으로 피난처를 찾아들어오는 이 아우라를 결국은 다시 또 이데올로기하는 과정이 되어버린다 하는 겁니다. 바로 그러한 의미에서 이 최초의 사진은 벤야민에게 시선을 통해서 얘기를 하는 것처럼 아우라라고 하는 것이 사라져가는 마지막 흔적을 남기고 있는 바로 그러한 장소입니다.

그리고 그 장소는 사회사적으로 보게 되면 여전히 한 사람이 어떤 사회적인 이데올로기 속에 묻혀 있기는 하지만 무엇인가 다른 곳을 응시할 수 있는 가능성은 여전히 존재했을 때라고 하는 것, 이 여인들이 가부장적인 체제 속에 묻혀 있기는 하지만 그러나 다른 곳을 응시하는 시선이 가능했고 그리고 다른 곳이라고 하는 어떠한 영역에 대한 욕망이, 욕망의 존재가 여전히 살아 있었던, 다시 말하자면 인간이 완전하게 그 이후의 시대에 곧 들어섰듯이 완전하게 사물이 되지는 않았던 시기입니다.

인간이 완전히 사물화 되지는 않았던 시기예요. 다시 말하자면 바로 사진의 가장 최초의 단계는 부르주와 사회가 타락하기 시작하긴 했지만 그래도 여전히 완벽하게 그 부르주와를, 때때 부르주와의 어떤 그 타락한 사물로 만들지는 않았던 시기이고 그리고 그 시기에 태어난 사진 매체 속에는 그 바로 사라져가고 있는 앞으로 계속 자본주의 사회이든 아니면 부르주와의 사회이든 그런 것이 타락한 사회가 도래를 하면서 개인이 사물로 변해가는 시대가 오고 있는데 그러나 아직까지 그곳으로 건너가고 있기는 하지만 여전히 사람은, 사람이 없어지지 않는 그 시대예요.

타락의, 운명적인 타락이 시작되고 있는 최초의 지점이면서도 동시에 바로 그 이후에는 도저히 두 번 다시 찾아볼 수 없는 어떤 인간의 아우라가 그나마 남아있었던 시대, 그 시대가 벤야민에게 이 사진을 통해서 바로 이 사진이라는 매체 속에서 한편으로는 이 사진은 그 사회가 지금 어디로 가고 있는가를 보여주는 증거이면서 동시에 그 사회 속에 그래도 그 어떠한 것이 당대에는 살아있었던가를 동시에 보여주고 있다, 다시 말하면 벤야민이 얘기할 때

모든 시대는 그 시대로부터 탈출하고자 하는 측면을 지니고 있다 라고 얘기를 했을 때 다른 아닌 그것을 그대로 재현해내고 있는 그런 측면으로 볼 수 있습니다.

이 사진은 바로 그 당대의 어떤 가부장적 사회이든 아니면 이데올로기적 사회를 그대로 보여주고 있지만 그러나 이 안에는 그 바로 아까 얘기한 것처럼 이 시선이 이미지이기를 거부하고 실제로 존재하려고 하는 어떤 요소로서 작동하는 것처럼 바로 이 사진 공간 자체를 폭파시킬 수 있는 어떠한 탈 사진적, 바르트 식으로 얘기하면 탈 코드적 요소가 동시에 들어 있다 라고 하는 것이죠.

그러나 벤야민이 볼 때는 초창기 사진에만 가능했다 라는 거예요. 그리고 더 중요한 것은 뭐냐면 당대에는 바로 초창기 사진이라고 하는 것은 기술적으로 보게 되면 아주 미비한 단계라고 하는 것이죠. 이 말 속에는 이후의 사회가 타락하는 과정은 기술의 발달과 바로 내밀한 관계를 맺고 있는 그런 타락의 과정이라고 하는 것이죠.

바로 사회가 이후에, 자본주의 사회가 점점 인간을 사물화 시켜가는 식으로 진행이 되고 있는 그런 진행의 어떤 행로를 지니고 있다면 그기에 바로 그것을 가능하게 만드는 것이 뭐냐, 기술 발달사다. 그래서 바로 이 기술의 문제와 그리고 이 기술, 테크닉의 문제라고 하는 것은 사회의 그런 기술의 발달사하고 사회 발달사라고 하는 것은 바로 자본주의적인 세계에 형성과정에서 떼어놓을 수 없는 두 가지 항목이죠.

기술이 발달하지 않으면 인간을 사물화 시킬 수가 없어요. 예컨대, 우리 컴퓨터 시대를 봐도, 컴퓨터라고 하는 테크닉이 발달하지 않으면 지금처럼 이러한 말하자면 소위 인간을 완전히 정보화해가지고 다 침예하게 총체적으로 감시할 수 있는, 그러한 그림으로 해가지고 인간을 한 개인을 영혼이 있는 존재가 아니라 바로 정보의 단위로써 번호로써 기록할 수 있는 그런 의미에서 개인의 사물화의 가능성은 존재할 수가 없지요.

그리고 이전에 이미 여러 가지 테크닉 발달사가 다른 아닌 바로 개인이 소멸해가는 그런 과정, 사물이 되어가는 과정 바로 이게 테크닉의 도구화이고 테크닉과 권력화의 문제이지만요 바로 그러한 과정이 테크닉과 아주 밀접하게 관련이 되어 있다는 사실을 알고 있습니다.

▲ 사진의 등장과 회화 테크닉의 변화

그러나 벤야민은 사진이라고 하는 최초의 가장 새로운 테크닉의 등장하고 한편으로는 가장 테크닉 이 당대에는 그러니까 회화와는 전혀 다른 테크닉이 태어났고 그러나 그것이 동시에 인간의 그런 시선이라고 하는 것을 통해 가지고 인간의 존엄성, 인간의 바로 이 시선이란 걸 통해서 우리가 벤야민이 얘기하는 것처럼 인간의 어떤 영혼의 문제, 어떤 내면성 이런 것들이 여전히 존재할 수 있는 그러한 그 시대 바로 인간의 영원성이라고 하는 것과 그리고 테크닉이 가장 새로운 테크닉이라고 하는 것이 같이 만나게 되는 것, 이게 바로 벤야민이 실현하고자 하는 가장 인간적이면서 가장 문명이 발달한 어떠한 사회현상입니다.

인간이 가장 완성단계로 존재할 수 있으면서 인간으로 존재할 수 있으면서 테크닉도 가장 발달한 상태. 그러나 유감스럽게도 우리의 문명사는 아도르노가 일찍이 얘기하듯이 문명사의 운명은 기술의 발달과 그리고 인간의 발달이 갈수록 넓어지는 데 있다, 갈수록. 기술은 나날이 발달하는데, 인간은 나날이 퇴행하고 있다는 것. 바로 벤야민이 문명사의 문제 특히 서구 문명사의 문제를 바로 이 그렇게 얘기했듯이 유토피아라고 하는 것은 다른 것이 아니다.

기술력도 생산력도 최고치에 달해 있고, 그게 맑스가 얘기고 있는 코뮌리즘의 사회예요, 공산주의 사회예요. 테크닉, 생산력도 엄청나게 그래서 풍요한 물건들, 풍요한 물질이 넘쳐나는 그러한 생산력이 있고 동시에 인간 공동체도 바로 실현되는 사회, 그게 바로 공산주의 사회죠. 그걸 우리는 유토피아라고 부릅니다.

무슨 원시사회가 유토피아고 그리고 우리가 자연 상태로 돌아가서 다시 농사짓고 하는 그런 사회가 유토피아는 아닙니다, 절대로.

◆4교시: 타락사로의 사진사

▲ 사진에서 아우라를 재현해 보려는 시도

바로 이 인간의 그런 완성과 테크닉의 완성이 동시에 공존할 수 있는 어떠한 시공간, 어떠한 시대 혹은 어떠한 세계 그게 다름 아닌 유토피아의 개념이라면, 벤야민이 초기 사진에서 볼 수 있는 것도 그 이후에는 점점 불가능해지고 있는 기술과 인간의 만남, 그것이 아주 잠깐 동안 가능했던 그래서 만일 그 가능성이 이후 사진의 그런 기술적 발달사 속에서 확장되었다면 어쩌면 바로 쾰히 부르주와 사회가 아니라 원래 그렇게 되고자 했던 시민사회가 형성될 수 있었을 그러나 기술과 인간관계의 그런 운명상 최초의 단계에 잠깐 나타나게 되는 그 순간 무력화되고 말았던 어떠한 그 시기적 포인트, 그게 바로 벤야민의 사진의 전성기라고 부르고 있습니다.

기술적으로는 가장 미비했지만 이후에 기술사적으로 보게 되면 바로 그 시기는 사진이라고 하는 최초의 가장 그런 발달된 기술의 시기였고 그 시기에 바로 테크닉이 인간이라고 하는 것을 아우라와 아우라의 영역 속에서 재현해낼 수 있었던 바로 그러한 시기였다고 얘기를 합니다.

이것은 잠깐 동안이었고, 그 이후에는 사진은 그것이 예술의 이름이든 아니면 그것이 어떤 상업 사진의 이름이든 좌우지간 그것이 어떠한 이름을 달고 있든 그 이후로는 완전한 타락사다 그렇게 보고 있습니다. 그 한 예가 뭐냐고 하면, 그것도 여기에 아우라가 마지막 흔적을 남기면서 사라져가는 모습을 보이고 있다면 이 시기는 역설적으로 뭐냐 하면은 아우라의 완전히 그런 벤야민 식으로 얘기하면 아우라 식이예요.

바로 사진이라는 하는 매체를 통해서 아우라가 재생산되는 시기입니다. 사진이라고 하는 것이 빅토리아리즘적으로 회화적인 어떤 묘한 아우라를 재현해내려고 하는 그런 시기. 그럼으로써 서정적이고 그리고 신화적이고 그리고 나름대로 그런 분위기를 가지고 있는 사진들이 막 생산되었던 시기, 그것입니다.

▲ 사진의 시장화, 질식하는 아우라

그래가지고 사진이 시장화 되고 그리고 그것을 가능하게 한 것은 뭐죠, 그만큼 또 바로 사진 테크닉이 발달했기 때문이예요. 그러나 그 사진은 바로 상업적 의미에서 혹은 예술적 의미에서 아니면 어떠한 다른 의미에서 계속 바로 여러 가지 방식을 통해가지고 아우라를 만들어내는 식이었어요.

그 시기를 통해 생겨나고 있는 아우라를 벤야민은 숨 막히는 아우라라고 얘기하고 있습니다. 숨 막히는 아우라, 질식하는 아우라. 질식이라는 단어를 써서 그 당시의 사진 속의 그런

니까 아우라로 여러 가지 사진 테크닉을 통해서 인조화 된 사진 속에서 들어 있는 인물들을 두고 이 인물들은 전부 사진의 아우라 속에서 지금 질식당하고 있다, 이렇게 얘기를 하고 있어요. 그것이 무엇이나면 벤야민이 바로 얘기하려고 하는 사진은 근본적으로 아우라를 해체할 수밖에 없는데 그러나 사진의 본질은 그러하네 그러나 사진의 사회적인 그 도구화는 오히려 사진과 정반대쪽으로 움직이고 있다는 거죠, 아우라를 생산하게끔. 그 한 좋은 예가 벤야민이 얘기하는 것이 바로 그런 스튜디오 사진입니다, 당대에.

사진이 그 상업화되는 가장 커다란 성공을 거두었던 것이 다름 아닌 이 스튜디오고, 사진이 장사가 될 뻔하고 사진이 사람들이 옛날에는 굉장히 원판 하나만을 가질 수 있었기 때문에 돈을 엄청 많이 줘야만 찍을 수 있었던 사진이 바로 명함판 사진의 테크닉의 발달이라든지 아니면 여러 가지 기술의 발달로 인해서 싼 돈을 주고도 자기 얼굴을 사진 이미지로 얻을 수가 있었을 때 많은 사람들이 바로 사진을 찍으려고 했고 당대 제일 잘되는 장사 중의 하나가 바로 사진 장사였었어요.

그래서 거의 모든 화가들이 다 때려치우고 사진 스튜디오를 열었고 그리고 그림 가지고는 장사가 안 된다, 먹고 살기 힘들다, 이거 만날 한 장 밖에 못 그리는데, 근데 한 번만 찍으면 여러 장 팔아먹을 수 있고 그리고 금방 찍고 금방 다시 이미지로 만들어낼 수 있고 그리고 똑같고 더욱이. 그래서 사람들이 회화, 초상화 싫다 그거. 사진 찍으러 그렇게 사람들이 많이 그 인제 사진을 소비하게 되었고 당대에 바로 이 스튜디오라고 하는 것이 파리만 해도, 사진사를 보게 되면, 굉장히 많았다고 해요.

그 중에서도 제일 장사가 잘 되고, 소위 독점적 기업이 되었던 것이 디스 데일리인가, 그렇지? 디스 데일리가 아닙니까, 맞죠? 디스 데일리 스튜디오가 돈을 엄청나게 벌었는데 근데 그렇게 번 돈은 원래 잃게 되어있나 봐요. 나중에 디스 데일리로 그 돈 가지고 주식 투자를 했다가 뭐라나 해가지고 나중에 완전히 알거지가 됐습니다, 어쨌든 간에.

사진사적으로 보게 되면 그렇게 됐는데, 좌우지간 어쨌든 간에 이 당대가 그 당대가 사진이 확산됐고 그리고 시장화 됐고 그리고 대중화되는 시기입니다. 그 시기에 가장 일상적으로 찍었던 당대 사람들이 찍었던 것이 바로 이 스튜디오 사진이에요. 그리고 이 스튜디오 사진에서 벤야민이 보고자 하는 것은 이 스튜디오의 어떤 인테리어입니다.

당대, 우리 지금 뭐 얼마 전 요즘은 그런지 안 그런지 스튜디오 가서, 사진관 가서 찍는 일은 없어졌으니까 옛날에 우리 뭐 명함판 사진이라든 하나 얻으려면 사진관 가서 찍어야 되지 않았습니까, 동네 사진관에. 그림 꼭 인테리어가 있죠, 좌우지간. 특히 가족사진 찍으려면 뒤에 특유의 인테리어들이 있습니다. 근데 제가 오늘 안 갖고 와서 미안한데 좌우지간 어린 카프카의 사진이 한 장 있습니다.

7살이나 8살 밖에 안 된 카프카가 아버지 가족에 의해서 독사진을 찍히기 위해서 바로 그 당대에 유행했던 사진관에 가서 인테리어를 배경 인테리어를 두고 그 앞에서 인제 그 찍은 사진이 있습니다. 근데 카프카의 얼굴 자체가 본인은 카프카를 자기를 까마귀라고 불렀던데요 까마귀처럼 눈이 시커멓고 깊이 들어가고 해서 좀 약간 음울한 표정을 가지고 있는 그런

특유의 초상적인 얼굴을 가지고 있죠, 카프카가. 근데 이 어린 카프카가 당대에는 그랬다는 거죠. 당대에는 사진 이미지를 얻고자 하는 욕망과 더불어서 또 하나의 욕망이 뭐냐 하면 여행에 욕망입니다, 이국에 대한 욕망. 가볼 수는 없는데 그러나 돈 많은 사람만이 여행을 떠날 수가 있었고 그래서 일반 사람들은 이국에 대한 풍경이나 이국에 대한 여행에 대한 선망도가 굉장히 컸었죠.

그런데 나름대로 기차가 생기고 배가 생겼기 때문에 가능한 하지만 그러나 대중화가 아직 안 됐기 때문에 오직 많은 경비를 들여야만 외국에 갈 수가 있었던. 그래서 당대 잘 팔리던 사진 중의 하나가 뭐냐 하면은 사진가들이 그야말로 배낭을 메고 여러 나라를 돌아다니면서 풍경 사냥을 해오는 겁니다.

그래서 그 이집트에 가서 피라미드 찍어오면 그 굉장히 비싸게 팔리고 많은 사람들이 가보지는 못했지만 그걸 샀다가 걸어놓고 자기의 이국성에 대한 욕망을 해소하기도 하고 이런 식으로. 기이한 어떤 자연 풍경들, 이것들 찍어와 가지고 비싸게 복제해가지고 그걸 여러 장으로 팔아서 돈을 벌었던. 그러한 사진가들의 말하자면 이미지 사냥이 그때 아주 번성을 했었던거구요.

그리고 그것이 소위 자연 풍경 사진의 한 장르를 형성해내고 그러긴 했지만 어쨌든 간에 당대에 유행했던 것이 또 뭐냐 하면은 사진 스튜디오 안에서 사진을 찍지만 그러나 그 배경을 가보지는 않았지만 마치 가본 것처럼 무슨 열대 지방의 풍경이라든지 아니면 이런 아주 휴양지, 유명한 휴양지의 풍경이라든지 이런 그런 배경들을 뒤에다가 그림으로 놓고, 아니면 사진으로 놓고 그 앞에다가 사람을 세우고 찍는 겁니다.

그래서 찍으면 프레임 안에 공간 안에 들어 있는 이미지는 마치 그기 가서 마치 찍은 것처럼 이렇게 되는 게 있지요. 바로 그러한, 그걸 통해가지고 바로 벤야민이 보고자 하는 것은 사진이 바로 가짜 아우라를 계속 재생산해내고 있다. 그리고 그것을 통해가지고 어린 카프카가 찍은 사진 중의 하나가 카프카가 당대에는 부잣집 아이들이 그런 옷을 입었는지 모르지만 어린 아이가 바로 몸에 꼭 끼는 재킷 같은 거를 입고 한 손에는 밀짚모자를 들고 또 한 손에는 지팡이 같은 것을 들고 그리고 배경은 이국 풍경이 우선 파초도 있고 뭐 이런 거 이런 게 이래가지고 서 있는데 벤야민이 그 사진에 대해 언급을 하는 겁니다.

이 시선의 문제를 또 언급해요. 바로 이 두 여인들의 시선은 엇나가있지만 엇나간 것이 그러나 어딘가를 향하고 있다는 것이죠. 다시 말하자면 이들에게 아직 인간으로서 자기가 가고 싶어 하는 곳 혹은 도달하고 싶어 하는 곳 아니면 실현하고 싶어 하는 그런 영혼이 이들에게는 실현되지는 못하지만 여전히 존재했었다면 그러나 이 어린 카프카의 켤한 두 눈은 여전히 바로 이 여인들처럼 카메라를 바라보는 게 아니라 그 어딘가를 응시하고 있지만 그 두 눈은, 이 벤야민의 사진 경험을 얘기하고 있지만, 바로 자기가 살아가지 않으면 안 되도록 이미 운명지어있는 어떠한 세상, 그 세상을 깊은 슬픈 눈으로 응시하고 있을 뿐이다, 이렇게 얘기합니다.

카프카의 사진 속에 들어 있는 두 눈을 가지고. 그리고 그 세계란 무엇인가, 바로 이 아이

를 질식할 것 같은 가짜 아우라의 분위기 속에 가둬놓고 있는 인테리어, 이 가짜 아우라의 세상, 실제로는 전부 사라지고 그리고 오로지 타락한 취향에 의해서 재생된 데고 그리고 자본주의적 어떤 시장, 그 자본주의에 의해서 바로 그 재생산되고 있는 바로 그러한 그 소위 나중에 벤야민이 인제 파리를 얘기하면서 판타스마고리 얘기하는데 바로 이 판타스마고리로서의 그런 자본주의적 아우라로 가득 찬 바로 그거를 인제 그 얘기를 하고 있습니다. 또 동시에 그걸 얘기하면서 당대의 사진 스튜디오를 가지고 있는 소위 가짜 아우라의 인테리어는 지금도 사실 우리 저는 독일에서 공부를 했습니다만, 독일 친구 집에 가보면 여전히 소위 그 60년대 아니면 50년대 독일 가정이 가지고 있는 부르주와 사회 인테리어 그대로 있습니다만 이런 무슨 벌써 애들이 집에 가고 싶어 하지 않아요.

자기 집에 데려가려고 하지 않아요, 유치하다고. 그런데 어쨌든 간에 우리도 옛날에 보면 집에 시골집 같은데 보면 뭐 사진 막 찍어가지고 벽에다 이렇게 걸어놓기도 하고 또 뭐 뻔하지 뭐 있지 않습니까, 나름대로 장식을 했지만 당대는 누구나 장식을 했지만 그러나 지금 보게 되면 유치하기 짝이 없는 그러한 그런 인테리어가 있는데 독일에도 그런 인테리어가 있습니다. 탁자 같은 거를 놓고 거기다가 할아버지 할머니 엄마 아버지 사진들을 쪽 늘어놓고 또 커튼 같은 것도 주름을 많이 잡아가지고 이렇게 해놓고 그 소파도 쇠위 유겐트 스타일의 그런 이 곡선이 많은 스타일의 소파도 갖다놓고 그리고 사실 우리 아파트도 지금 보게 되면 가보면 거의 구조가 비슷하듯이 독일의 옛날 집도 가보면 거의 인테리어가 다 똑같아요. 거의 비슷해요.

바로 그 인테리어, 그 인테리어는 소위 막 타락하기 시작했던 부르주와 패밀리의 인테리어는 바로 사진 스튜디오의 인테리어 구조와 다르지 않다. 말하자면 실제로는 이 여인이 보여 주듯이 실제로 이 여인의 시선이 보여주듯이 실제로는 아무런 인간성의 어떤 관계가 존재하지 않는 그 공간을 그러나 마치 바로 인간성이 존재하고 있는 그 아름다움이 있는 공간인 것처럼 바로 그 인테리어를 꾸며놓은 살만한 공간이고, 평화로운 공간이고 그리고 가족애가 있는 공간처럼 만들어 놓고 그리고 이미 전통과 완전히 손을 끊고 오로지 자본주의적 이익 구조만을 따라 살고 있는 계층임에도 불구하고 무슨 오래된 전승구조가 여전히 그 가족 안에서 이어지고 있는 것처럼 사진들도 쪽 늘어놓고 이런 것들,

말하자면 바로 그러한 부르주와 가정의 인테리어라든지 아니면 사진 스튜디오의 인테리어라든지 그것들을 벤야민은 질식할 것 같은 타락한 아우라로 규정하고 그 타락한 아우라 속에서 그 어린 카프카가 어떻게 그렇게 버려진 상태에서 그리고 앞으로 살아갈 세상, 그 세상에 대한 암담한 그런 운명성을 예감하면서 바로 사진 밖을 응시하고 있는지 그 시선에 대해서 얘기하고 있습니다. 그 시기를 바로 벤야민은 쇠퇴기라고 불러요.

사진이 발달해가지고 가장 대중화되는 시기임에도 불구하고 그러나 벤야민이 볼 때 그 사진의 진정한 어떤 그런 그 사회적 의미나 인간적 의미라고 하는 것은 완전하게 무력화되어버리는 그리고 시장화 되어 버리는 그러한 의미에서 오히려 사라져가고 있든 실제로는 사라질 운명에 처해있기 때문에 사실은 없어진 아우라가 변성을 했던 바로 사진 공간 안에서 그 시기가 바로 쇠퇴기였다고 하지요.

바로 이 쇠퇴기가 지나고 나면 그 다음에 나타나는 것이 바로 으젠느 앳제나 아우구스트 잔더로 얘기되고 있는 말하자면 사진의 부흥기가 온다, 사진의 성찰기가 온다고 얘기를 하죠. 그 시기가 쇠퇴기라고 하는 사진이 가장 타락했던 지점에 이르렀을 때 더 이상 사진이 완전히 스스로 생산해내는 그 아우라에 의해서 스스로 질식당할 만큼 사진이 시장화 되고 한편으로는 무슨 유타주의적으로 사진이 예술인 것처럼, 벤야민은 사진을 예술로 치지를 않으니까요, 사진이 자기가 될 수 없는 것이 된 것처럼 그게 마치 착각하고 그리고 자기 이미지를 생산해내는 것이 바로 예술 사진입니다. 그래서 사진은 두 가지 방식으로 타락해요.

하나는 상업 사진으로 타락합니다, 그 벤야민에게. 또 하나는 뭐냐 하면 예술 사진으로 타락해요. 사진이 바로 진짜 가야될 길은 뭐냐 바로 우리 초창기 사진이 그런 것처럼 이 사회의 진실을 기록하는 데 바로 이 사진의, 벤야민 식으로 얘기하면, 바로 그 진정한 매체의 혁명성이 있었음에도 불구하고 그거는 전부 폐기시키고 무슨 예술 사진의 이름으로 한편으로는 돈벌이의 수단으로 그러면서 이게 양자가 동일하게 바로 도구화했던 것이 뭐냐 하면 사진의 본질상 관계가 없는 아우라를 재생산하기입니다.

아우라를 재생산해서 상업 사진의 그런 이익을 추구하고 아까 스튜디오 사진처럼, 또 예술 사진은 상업 사진이 아니라고 주장을 하면서 동시에 보여주고 있는 것이 뭐냐 바로 회화적 아름다움의 사진 이미지라는 거예요. 사진은 보급이 완전히 이뤄졌음에도 불구하고 벤야민은 이 시기에 사진이 가장 타락한 시기로 봐요. 그렇습니다.

그래서 바로 벤야민이 사진 읽어내는 방식이 다름 아닌 뭐 아우라를 통해서 읽어내기도 하고 그 다음 기술사를 통해서 읽어내기도 하고 또 사회사를 통해서 읽어내기도 하고 그리고 취향의 타락사 바로 사진의 아우라가 있는 사진들을 좋아하고 아우라를 만들어내고 있는 인테리어를 선호하는 이 취향 소위 뻔뻔 부르조와의 취향은 벤야민에게 그 시대 타락상을 그대로 개인이 재현해내고 있는 모습이고요, 취향이라고 하는 것은, 테이스트라고 하는 것은 그렇기 때문에 당대의 사진 속에서 읽어낼 수 있는 것은 또 하나의 내용이 뭐냐하면

▲ 취향의 자본주의화, 타락화

당대 개인들이 얼마나 타락한 취향을 가지고 있었던가, 아니면 얼마나 자본주의화되고 그리고 상업화된 취향을 마치 자기의 자연적인 그런 취향처럼 그것을 수용하고 있었던가라고 하는 모습이, 다시 말하자면 그걸 통해가지고 개인이라고 하는 것은 자기만의 고유한 취향을 가지고 있는 것을 개인이라면 그러한 자본주의적으로 아니면 시장적으로 아니면 소위 유타주의적으로 생산되고 있는 그러한 취향을 전부 선호하고 있다는 의미에서 집단적 취향성에 있어서 개인이, 바로 고유한 취향을 가진 것이 개인이라면 그러한 개인이 전부 사물화되어 가는 말하자면 취향의 사물성으로 변해가고 있는, 상품화된 어떤 취향에 순종하는 개인으로 변해가고 있는 그림으로 인해 개인이 점점 갈수록 존재 근거를 잃어가는 그러한 시기, 그 시기에 사진이라고 하는 것이 얼마나 커다란 역할을 했던가 라는 측면에서 이 사진을 쇠퇴기라는 이름으로 읽어내고 있습니다.

마지막 단계에서 벤야민이 보려고 하는 것이 으젠느 앳제나 아니면 아우구스트 잔더의 그런

사진을 두고 사진이 바로 부흥기, 자기 성찰기 다시 말하자면 내가 누구인가라고 하는 질문을 사진이 하기 시작한 시기, 그 시기를 바로 벤야민은 부흥기라는 이름으로 얘기를 하고 있어요. 그리고 좋은 두 예가 풍경 사진적으로는 으젠느 앳제이고 인물 사진적으로는 아우구스트 잔더로 되어 있습니다.