

디지털 사진 이미지의 역설과 아우라*

— 디지털 복제시대의 사진예술과 이미지 비평 —

이 경 릉

(중앙대학교)

국문초록

20세기 후반 디지털 혁명은 이미 기술적으로 이미지 생성과정에 근본적인 변화를 가져왔고, 오늘날 더 이상 인간의 망막으로 구별하고 구별하지 못하는 엄청난 화소의 극사실주의를 보여주면서 지금 이 순간에도 새로운 테크놀로지와 함께 진행 중이다. 그 결과 이제 우리는 전통 아날로그 시대와는 달리 연출, 합성, 조작, 복제, 시물레이션, 3D 구성 등의 완벽한 컴퓨터 디지털 기술로 인해 사실상 인간의 눈으로 원본과 사본을 구별할 수 없게 되었다.

그럼에도 불구하고 디지털 사진 이미지는 부정적인 측면에서 언제나 "사진의 죽음"이라는 원죄를 가진다. 사실상 디지털 기술의 엄청난 발전은 사진, 영화, 텔레비전, 비디오 등 전통 아날로그 이미지에 대한 우리의 믿음 다시 말해 "현실의 기록"이라는 사진의 모방 능력에 대한 믿음을 근본적으로 굴절시켰다. 이로 인해 창작의 영역에서 원본과 복사본, 기록과 조작, 진품과 모조 사이에서 과거 사실에 대한 신빙성 문제를 야기했고, 나아가 디지털 이미지의 무한 복제능력과 무제한 전송은 아우라(aura 독)의 상실, 작가의 증발, 독창성 부재 등의 결과로 전통적인 예술작품의 성립조건까지 변질시켰다.

그러나 디지털 이미지의 기술적 발전은 결코 예술작품의 종말이나 사진의 죽음을

* 이 논문은 2008년도 중앙대학교 교내 학술연구비 지원을 받아 수행된 연구임.

암시하지 않는다. 디지털 이미지는 촬영자와 대상과의 관계에서 그것이 스트레이트 사진이든 조합-합성 사진이든 여하간 촬영자의 의도로부터 만들어진 이미지-행위로서, 오히려 전통 사진예술의 연속에서 새로운 창작의 길을 열어주는 진정한 재현도구가 된다.

또한 벤야민의 아우라는 대상 자체가 아니라 언제나 그것으로부터 반응하는 주체-관객의 상상적 환기에서 비롯되는데, 이러한 주체-관객으로의 관점의 이동은 오늘날 사진에 관한 가장 중요한 담론들 중 하나인 사진-인덱스(photo-index)론을 이루고 있다. 왜냐하면 현대 사진미학은 이미지 그 자체의 분석이 아니라 그 매체가 아날로그든 디지털이든 여하간 “사진은 궁극적으로 현실 그 자체의 직접적인 자국(index)”이라는 사실에서 출발하기 때문이다. 결국 디지털 이미지는 어떤 목적을 위해 활용되는 재현 도구일 뿐이다. 거기서 중요한 것은 관객의 상상력을 자극하는 상황적인 신빙성(ça a été 볼), 즉 관객으로 하여금 그러한 상황의 존재를 믿게 하는 사진적 사실주의(아날로그)이다.

주제어

디지털, 사진, 생성, 인덱스, 벤야민, 아우라

I. 들어가는 말

오늘날 이미지 image 특히 렌즈를 통해 현실의 사실주의를 담보로 출현하는 사진 이미지 photographic image 혹은 사진적 사실주의 photographic realism 는 거의 대부분 컴퓨터 기술에 의해 생산된 디지털 사진 이미지 digital photographic image 이다. 주지하다시피 20세기 후반 디지털 혁명은 이미 기술적으로 이미지 생성과정에 근본적인 변화를 가져왔고, 오늘날 더 이상 인간의 망막으로 구별하지 못하는 엄청난 화소의 극사실주의 디지털 시각을 보여주면서 지금 이 순간에도 새로운 테크놀로지와 함께 진행 중이다. 그 결과 이제 우리는 전통 아날로그 시대와는 달리 연출, 합성, 조작, 복제, 시뮬레이션, 3D 구성 등의 완벽한 컴퓨터 디지털 기술로 인해 사실상 인간의

눈으로 원본과 사본을 구별할 수 없게 되었고, 또한 언제 어디서나 그리고 실재든 가상이든 원하는 만큼의 이미지를 무제한 가질 수 있게 되었다.

게다가 점점 보편화되는 화상통화와 광역 와이브로 wibro 무선 인터넷의 획기적인 발전으로, 이제 디지털 사진 이미지 개념은 모니터나 액정에 출현하는 물질화 된 영상 이미지뿐만 아니라, 전파와 광자 혹은 반도체 회로에 의한 비 물질화된 잠재적 영상(온라인 이미지 전송, 홀로그램, 스캔된 컴퓨터 잡상)까지도 포함하는 광의적인 개념이 되었다. 그래서 오늘날 사진 이미지 *photographic image* 라는 용어는 비주얼 리터러시 *visual literacy* 영역에서 일반적인 사진 용어보다 더 포괄적이고 발생적인 의미를 가지게 되었다. 또한 디지털 사진 이미지의 다변화된 활용과 무한 복제는 정보소통 영역뿐만 아니라 특히 예술의 재현영역에서 뉴 미디어 *new media* 혹은 멀티-미디어 *multi-media* 형식으로 창작의 새로운 길을 열어주는 진정한 사진의 부활을 가져왔다.

그럼에도 불구하고 디지털 사진 이미지는 부정적인 측면에서 언제나 "사진의 죽음"이라는 원죄를 가진다. 사실상 디지털 기술의 엄청난 발전은 사진, 영화, 텔레비전, 비디오 등 전통 아날로그 이미지에 대한 우리의 믿음 다시 말해 "현실의 기록"이라는 사진의 모방 능력에 대한 믿음을 근본적으로 굴절시켰으며, 이로 인해 창작의 영역에서 원본과 복사본, 기록과 조작, 진품과 모조 사이에서 과거 사실에 대한 신빙성 문제를 야기했다. 나아가 디지털 이미지의 무한 복제 능력과 무제한 전송은 아우라(*aura* 독)의 상실, 작가의 증발, 독창성 부재 등의 결과로 전통적인 예술작품의 성립조건까지도 변질시켰다. 결국 이러한 급변은 전통적 사진 패러다임과는 전혀 다른 소위 포스트-사진 *post-photography* 시대를 예견하면서 사진예술의 종말임을 암시한다. 과연 그럴까?

엄밀히 말해 여기서 언급하는 사진의 죽음은 사진 자체가 사라진 것이 아니라 사진 이미지에 반응하는 우리의 개념적인 급변, 다시 말해 디지털 이미지 기술로부터 각인된 맹목적인 선입감에 관계한다. 디지털 이미지에 대한 맹신은 우선 모든 문화적 현상을 과학 지상주의 혹은 "기술 결정주의"에서 이해하려는 지나친 논리적 편견에서 비롯된다.

예를 들어 디지털 미디어가 대중화되는 1980년대 말 많은 비평가들은 디지털 기술의 획기적인 발전으로 이제 곧 문자로 된 모든 책이나 신문은 모두

전자북이나 전자신문으로 바뀔 것이라고 단언했고, 모든 학교수업과 현장교육은 장차 집에서 온라인 on-line 으로 이루어질 것이라고 예언했다. 그러나 20년이 지난 오늘날 과연 그렇게 되었는가? 출판은 오히려 온라인 덕분에 엄청난 판매실적을 기록했고 신문 역시 결코 사라지지 않았다. 아직도 학교는 존재하고 여전히 교육은 교실에서 선생님의 목소리와 분필로 이루어진다. 이것은 곧 무엇을 말하는 것인가?

예술의 영역에서 디지털 사진 이미지에 관한 수많은 담론들 역시 마찬가지이다. 예전에 발터 벤야민(Balter Benjamin)이 자신의 글 『기술 복제시대의 예술작품』에서 사진을 “아우라 상실”이라고 진단한 것처럼, 단순히 디지털 사진 이미지를 원본도 진실도 작가도 없는 가상공간의 시뮬레이션 simulation 이나 “실재의 상실”로 진단해 왔다. 담론은 바로 이러한 오류를 밝히기 위해, 다시 말해 사진예술에서 지나친 기술 결정주의에서 잘못 이해된 디지털 사진 이미지의 진실을 위해, 비록 주제가 다소 형이상학적인 문맥을 따라가지만 크게 세 가지 측면 즉 촬영 순간 이미지가 발생하는 생성의 관점 sujet-operator(라틴)¹⁾과 촬영 이후 이미지가 만들어지는 기록의 관점 sujet-spectrum(라틴) 그리고 끝으로 이미지를 이해하는 수용자(응시자) 관점 sujet-spectator(라틴)에서 진행될 것이다.

II. 디지털 사진 이미지와 자동생성

디지털 사진 이미지는 이미지가 만들어지는 과정에서 전통적인 아날로그 사진과 어떻게 다르고 어떤 차이점을 가지는가? 다시 말해 똑 같은 대상과 똑 같은 조건에서 디지털 카메라와 필름 카메라로 동시에 촬영했을 때, 결과물로 나온 각 이미지들은 각각 어떻게 다르며 또한 예술적 가치에서 어떻게 평가되는가? 이러한 물음에 그 누구도 선뜻 분명하게 대답할 수 없을 것이다. 그러나 분명한 것은 두 이미지 모두 공통적으로 최초 렌즈로부터 만들어진다

1) 영어 이외의 외래어 원어명 표기

는 사실이다.

우리는 흔히 자랑삼아 “이건 디지털 이미지야!”라고 말한다. 언뜻 보기에 디지털 이미지는 기술적으로 최종적으로 진화된 이미지로서 뭔가 우월적인 가치가 있는 것 같이 보인다. 그러나 그것은 논리적인 착각이다. 만약 우리가 디지털 이미지에 아날로그 이미지보다 더 우월한 예술적 가치를 부여한다면, 그것은 의식적이든 무의식적이든 오늘날 사진의 예술적 가치를 물질적 가치로 평가하려는 잘못된 선입감 즉 기술 결정주의에서 비롯된 것이다.

우리는 언제부터인지 보다 세련된 자동차, 보다 넓은 아파트, 보다 좋은 컴퓨터를 선호하고, 사람을 평가하거나 인간의 감성과 예술을 이해하는데도 모든 것을 물질적인 가치로 평가하는 습관을 가지게 되었다. 또한 우리가 쓰는 단어 중에서 최신이라는 말은 곧 최첨단 기술과 같은 맥락을 가지고 반대로 조금이라도 뒤쳐진 기술은 시대에 뒤떨어진 구닥다리를 말한다. 그리고 그 진화와 변화의 속도도 분명하고 획일적이고 집단적이다.

예컨대 당장 거리에 나가 공중전화를 찾아보자 어디에 있는가? 사라진지 오래되었고 만약 있어도 이제 사용하는 사람이 없다. 그러나 최첨단 도시 뉴욕이나 파리에 가면 아직도 공중전화가 거리 곳곳에 있다. 그곳의 디지털 기술이 우리보다 뒤떨어졌기 때문인가? 오늘날 첨단 디지털 시대 공중전화의 존재 바로 그 자체로만으로도 현재와 과거, 기술과 인간, 문화와 자연이 공존하는 것이 된다. 다시 말해 모든 가치의 척도가 최첨단 기술이 아니라는 것을 암시한다.

같은 맥락에서 오늘날 젊은 사진작가들 중 아날로그 필름과 밀착인화로 작업하는 작가가 과연 얼마나 되는가? 물론 양적인 숫자가 중요한 것은 아니지만 거의 없을 것이다. 아마도 거의 대부분의 작가들이 지향하는 것은 물론 반론의 여지가 있겠지만 새로운 매체로서 첨단 디지털 기술일 것이다. 그러나 지금도 외국에는 필름은 물론이고 19세기 구식 프린트로 작업하는 젊은 사진작가들이 있다. 왜냐하면 그들에게 19세기 알부민 프린트에서부터 오늘날 뉴미디어 첨단 소재까지 모든 매체는 단순히 자신의 메시지를 드러내기 위한 재현도구이기 때문이다.

한 마디로 디지털 사진 이미지는 작가의 의도를 재현하는 하나의 재현도구

에 불과한 것이다. 그것은 우리가 넓은 눈에서는 경운기를 가지고 경작하지만 산비탈에 있는 계단식 논에서는 직접 소를 몰고 경작해야 하는 것과 같은 경우이다. 반대로 경운기로 단 몇 시간 만에 끝날 일을 굳이 소를 가지고 어렵게 경작할 필요는 없을 것이다. 거기서 중요한 것은 경작한다는 사실이다. 경운기와 소는 상황적인 선택인 일 뿐이다. 마찬가지로 디지털 이미지와 아날로그 이미지는 프로세스 역시 상황적인 선택일 뿐이고, 촬영자가 무엇을 선택하든 여하간 거기서 중요한 것은 예술적 행위로서 사진을 실행을 한다는 것 즉 “사진적 행위 acte photographique(불)”²⁾이다.

이와 같이 예술작품에서 디지털 사진 이미지가 아날로그 필름 사진보다 우월하다거나 열등하다는 선입감은 예술적 가치가 이미지 안에 존재한다는 믿음 다시 말해 촬영 이후의 프로세스 과정에서 발생한다고 생각하는 것인데, 그것은 사실상 관념적인 착각이다. 엄밀히 말해 사진 행위의 예술적 가치는 촬영 이후가 아니라 촬영 직전의 촬영자의 어떤 의도에 있게 된다. 결국 사진 예술에서 첫 번째 디지털 사진 이미지의 역설은 이미지가 만들어지는 촬영 순간까지 “디지털 사진은 존재하지 않는다”라는 사실이다. 왜냐하면 “디지털 논리는 사진 후의 사진 photography after photography 논리”³⁾이기 때문이다. 이러한 역설을 사진이 만들어지는 이론적인 생성과정을 통해 좀 더 구체적으로 알아보자.

엄밀히 말해 사진이 만들어지는 과정 즉 사진 이미지의 생성에는 서로 다른 그리고 서로 공존하는 두 가지 생성이 있다. 하나는 노출 이후 빛에 의해 사진 이미지가 물리적으로 만들어지는 생성fabrication(불)인데, 문화적 영역에서 의미와 코드 그리고 상징으로 설명되는 모든 현실의 변형 transformation du réel(불)⁴⁾ 이 개입되면서 실질적으로 조작, 합성, 변형 등

2) cf. 필립 뒤봐, 『사진적 행위』(이경률 역), 사진마실, 2005.

3) 레브 마노비치, 『디지털 사진의 역설』, 김우룡 엮음, 『사진과 텍스트』, 눈빛, 2006, p. 288.

4) 현실의 변형은 실제 효과(effet de réel)로서 그때 “사진 이미지는 중성적인 거울이 아니라 언어, 다시 말해 문화적으로 코드화된 언어와 같이 실재를 이동시키고, 분석하고, 해석하는, 말하자면 실제의 변형적인 도구가 된다.” 필립 뒤봐, op. cit., p. 26.

의 기술적인 요소가 동원되는 이미지의 시각적인 출현을 말한다.

또 하나는 이와는 반대로 “찰각”하고 셔터가 움직이는 촬영 순간까지 주체-작동자의 관점에서 즉 촬영자와 대상 사이에서 발생하는 “어떤 형이상학적인 의도 *existence(불)*”로서의 생성 *genèse(불)*이다. 바로 이 생성은 사진 이미지의 존재론적 차원에서 인간의 손이 중재할 수 없는 촬영순간 그 존재의 자국 *trace d'existence(불)*으로 드러나는데, 이러한 존재의 자국을 필립 뒤보(Philippe Dubois)는 이미지-행위 *image-acte(불)* 혹은 행위-자국 *acte-trace(불)*이라고 하였으며, 또한 영화비평가 앙드레 바쟁(André Bazin)은 이미 1945년 자신의 글 『사진 영상의 존재론』에서 자동생성 *genèse automatique(불)*이라고 언급했다 : “처음으로 외부세계의 이미지는 엄격한 규범을 따르는 인간의 창조적인 중재 없이 자동으로 형성된다. (...) 모든 예술은 인간의 출현 위에서 이루어지지만, 사진은 유일하게 인간의 부재에서 출현한다. 사진은 우리에게 마치 꽃과 눈의 결정처럼 ‘자연적인’ 현상으로 나타나는데, 그 꽃과 눈의 아름다움은 식물이나 자연의 원형과 분리할 수 없다.”⁵⁾

이와 같이 사진예술에서 작가의 예술적 메시지와 가치는 결코 촬영 이후에 만들어지는 물리적 생성에 있는 것이 아니라, 특별한 경우를 제외하고 거의 대부분 촬영 순간에 이미 발생된(혹은 포착된) 생성을 드러내는 사진적 행위에 있다. 사실상 사진이 만들어지는 과정에서 디지털 사진 이미지와 아날로그 필름 이미지의 물리적 차이는 분명히 존재한다. 그러나 이러한 물리적 차이는 촬영 이후 이미지가 만들어지는 기술적 차이 다시 말해 작가의 예술적 메시지를 드러내는 재현방식의 차이일 뿐이다.

결국 우리가 촬영 순간 주체-작동자의 심정적인 의도에 사진예술의 가치를 부여하는 관점에서 볼 때, 역설적으로 “디지털 사진 이미지는 특별히 존재하지 않는다.” 이는 곧 전통 사진예술의 연속으로 이해될 뿐이다. 왜냐하면 디지털 이미지는 재현도구로서 근본적으로 “촬영 이후의 사진 논리”이기 때문이다. 그래서 디지털 사진 이미지의 기술적 발전은 결코 예술작품의 종말이나 사진의 죽음을 암시하지 않는다.

5) André Bazin, “Ontologie de l'image photographique” 1945, in *Qu'est ce que le cinéma?*, vol. I, Paris, édition du Cerf, 1975, p. 13.

III. 디지털 기술 혁명과 사진의 죽음

디지털 사진 이미지에 대한 두 번째의 역설은 "디지털 기술 혁명은 사진의 죽음이 아니라 오히려 사진의 진정한 부활을 가져왔다"라는 것이다. 이때의 사진 *photographic image* 은 전통적인 현실의 기록뿐만 아니라 포괄적인 의미로 오히려 재-생산 *re-production*(영/불 - 재구성, 상상 등과 같은 창의적인 영역을 포함)을 말한다. 그러나 지금까지 우리는 디지털 사진 이미지는 그 기술적인 편리성과 조작-합성⁶⁾의 잠재적인 변용 가능성을 고려하여 언제나 실재의 상실로서 "사진의 죽음"으로 이해하고, 전통적인 필름 사진은 그 반대의 선입감을 가지고 있다. 한마디로 디지털 사진 이미지는 그 출현 자체로 인공적인 현실이고 반면 아날로그 사진은 언제나 진실을 담보하는 실제의 현실이라는 말이다. 이러한 이분법적인 단언을 좀 더 구체적으로 알아보자.

오늘날 3D 컴퓨터 그래픽과 영상 시뮬레이션은 물론이고 신문, 잡지, 광고 등 우리가 보는 수많은 사진들은 현장의 생생한 장면을 보여주는 실재인 것처럼 보인다. 그러나 많은 사진들은 의도적이든 비의도적이든 혹은 공개적이든 비공개적이든 디지털 기술을 통한 가공된 이미지들이다. 포토샵 기술이 이미 보편화된 오늘날 디지털 조작-합성 이미지들은 간혹 어색한 부분도 있지만 사실상 눈으로 현장사진과 구별할 수 없는 완벽한 현실 이미지로 나타나고, 게다가 제목이나 주석과 함께 나타난 텍스트-이미지들은 응시자에게 더 이상 그 진위에 대한 의심을 허락하지 않는다. 이와 같이 디지털 첨단 기술을 통한 조작-합성 이미지는 긍정적인 측면에서 광고사진, 제품사진, 패션사진, 잡지 사진 등의 응용사진 분야에 무한한 아이디어를 제공할 뿐만 아니라, 특히 오늘날 젊은 작가들에게 창작에 있어 새로운 영감을 주는 중요한 도구가 된다.

그런데 디지털 이미지에서 가장 문제가 되는 것은 의도적인 조작-합성의 이미지 왜곡이다. 디지털 조작-합성 이미지들이 사진의 순수성(스트레이트)을 파괴하면서 곧 바로 "사진의 죽음"이라는 등식을 주는 부정적인 견해는 공정한 규칙과 심사가 보장되어야 하는 사진 공모전의 부정행위(스트레이트

6) 이미지를 변형시키는 모든 조작과 합성을 말한다.

사진으로 속이는)뿐만 아니라, 위조 여권, 조작된 신분증, 특히 정확한 정보 전달을 목적으로 하는 전통적인 매체사진(르포르타주, 신문, 잡지 등)의 의도적인 조작·합성으로부터 각인된 맹목적인 선입견이다. 왜냐하면 디지털 기술은 이러한 부정행위를 가능하게 하는 가장 효과적인 도구가 되었기 때문이다. 이럴 경우 조작·합성 이미지는 그것이 필름 이미지든 디지털 사진 이미지든 여하간 사진의 정보 전달기능과 대중과의 소통에서 심각한 문제를 야기한다.

디지털 사진 이미지는 오랫동안 전통적인 사진의 존재조건으로 지켜온 현실의 기록에 있어 진실의 교란자로 나타나고, 이미지의 디지털화 digitization은 단숨에 사진적인 기록의 근거와 지위 자체를 흔들면서, 오늘날 디지털 이미지에 대한 새로운 평가와 가치를 요구하게 되었다. 그것은 곧 전통적 사진의 종말을 암시한다. 여기서 말하는 "사진의 종말은 사진처럼 보이는 그 무엇의 종말이 아니라 고정된 것으로 간주되던 그 무엇의 종말"⁷⁾을 말하는데, 그 무엇은 이러한 종말 논쟁에서 가장 핵심적인 담론으로서 이미지가 외시하는 "기록의 진실 ça a été(불)"이다.

이러한 급변은 역사적으로 1839년 사진 발명 이후 들라로슈(Paul Delaroche)가 "오늘부터 그림은 죽었다"라고 단언한 당시의 상황과 비교할 수 있다. 처음 프랑스에서 사진술이 공포되어 다게레오타입(Daguerréotype) (불)이 널리 대중으로 보급되자 당시 동판화와 석판화의 이미지 제작업체들은 사실상 파산 선고를 맞았다. 특히 많은 미니어처 화가들은 다른 직업을 찾아 떠나거나, 전국 각지를 돌아다니는 다게레오타입 유랑 초상사진가로 변신하게 되었다. 당시 들라로슈가 말한 그림의 종말은 더 이상 그림이 수행할 수 없는 현실의 모방 기능을 말한 것으로, 사실주의 측면에서 그때까지 그림이 가진 전통적인 가치 상실을 암시했다.⁸⁾

7) Anne-Marie Willis, "Digitisation and the Living Death of Photography", Phillip Hayward, ed., *Culture, Technology and Creativity in the later Twentieth Century* (London : John Libbey, 1990), pp. 197-208 in 제프리 베첸, 『사진의 고고학』 (김인 역), 서울, 이매진, 2006, p. 249.

8) 그림은 특히 초상 분야에서 그 자체가 사라진 것이 아니라 새로운 방향으로 굴절되었다. 말하자면 그림의 사실주의는 더 이상 완벽한 현실의 외관이 아니라 삶과 인간의 정신 문제 그리고 자연 현상을 관찰하는 과학적 분석으로 이동하게 되었다.

그림의 죽음 이후 거의 170년이 지난 오늘날 디지털 혁명에서 또 다시 “오늘부터 사진은 죽었다”라고 언급할 수 있을 것이다. 그러나 오늘날 사진의 종말은 현실의 모방이 아니라 더 이상 사진이 수행할 수 없는 “현실의 기록적인 진위”를 말하는 것으로 특히 기록의 형태로 나타나는 모든 아카이브와 다큐멘터리 영역에서 심각한 사진의 정체성 문제를 야기하게 되었다. 조작과 합성 이미지를 진짜 사진으로 둔갑시키면서 더 이상 기록의 진위를 구별할 수 없게 만드는 디지털 이미지는 객관적 진실의 전달이 아니라 객관적 진실을 빙자한 현실의 모조 fake 에 관계한다. 결과적으로 사진은 독자적인 매체로서 정보 전달로서의 사진 고유의 특권을 상실하게 되었고 사람들 역시 점진적으로 사진의 증거성에 대한 믿음을 잃어버리게 되었다.

그래서 오늘날 몇몇 신문사의 편집장들은 정보의 결백성을 위해 디지털로 바꾼 이미지를 처음부터 밝히면서 아예 그 밑에 조작·합성이라는 의미로 “M(manipulation)”이라는 표시를 하기도 한다. 말하자면 공식적인 사진의 죽음인 것이다. 왜냐하면 편집장들은 이렇게 함으로서 조금이나마 독자로 하여금 신문 사진에 대한 의심을 누그러뜨릴 수 있다고 생각했기 때문이다.⁹⁾

이와 같이 우리는 신문이나 잡지에서 활용하는 매체사진 뿐만이 아니라 광고, 출판, 인터넷 등 거의 모든 분야에서 알게 모르게 수많은 디지털 이미지의 조작과 정보 왜곡에 노출되어 있음을 결코 부인할 수 없다. 결국 우리는 일상에서 언제나 디지털 이미지는 곧 조작 이미지로 생각하고 전통적 사진의 본질은 현실 그대로의 스트레이트 사진으로 생각하게 되었다. 예컨대 과제물을 해온 어떤 학생의 사진이 디지털 이미지라는 사실을 알게 되는 순간부터 선생님은 사진에 기입된 진실을 의심하게 되고, 반대로 순수 촬영한 필름 사진에 관해서는 그것이 무엇이든 사진에 기록된 상황을 믿게 된다. 이와 같이 “디지털 정보의 본질적인 특징은 컴퓨터에 의해 아주 쉽게 또 아주 빨리 조작하는데 있다. (...) (반면 전통 사진은) 자연스럽게 만들어진 실재 세계에 대한 진실한 보고로 어렵지 않게 받아들여진다.”¹⁰⁾

9) *Ibid.*, p. 251

10) William Michelle, *The Reconfigured Eye : Visual Truth in the Post-Photographic Era* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1992), p.225 in 레브 마노비치, op. cit.,

그런데 이러한 이분법이 과연 올바른 믿음일까? 만약 그렇다면 전통 아날로그 사진에는 조작-합성 이미지가 존재하지 않고 반대로 디지털 사진에는 스트레이트(순수) 이미지가 존재하지 않는다는 말인가? 엄밀히 말해 오늘날 디지털 카메라를 활용하는 사람들의 촬영 의도는 거의 대부분의 경우 이미지의 조작이 아니라 현실의 정확한 기록이며, 사진의 역사에서 특히 예술적 목적으로 필름 카메라를 활용한 많은 작가들이 궁극적으로 기대한 것은 현실의 증거로서 기록이 아니라 오히려 새로운 이미지 창안이었다는 사실을 고려해 볼 때, 이러한 선입견은 단순히 기술적인 측면으로부터 문화와 역사를 연역하는 우리의 맹목적인 판단일 뿐이다.

사실상 원본과 복사본 그리고 진실과 모조 사이에서 혼돈을 야기하는 조작-합성은 디지털 이미지와 함께 나타난 것이 아니라 원래 전통적인 아날로그 사진 이미지에서 오랫동안 작가들이 새로운 창작을 위해 활용한 조형적인 효과였다. 다시 말해 조작-합성은 디지털 이미지의 전유물이 아니라 전통 사진 예술에서 중요한 재현 기법이나 표현 효과로 간주되어왔는데, 다만 디지털 이미지는 이러한 효과에 기술적으로 너무도 쉽게 노출되어 있을 뿐이다.

놀랍게도 사진의 조작-합성은 이미 19세기 초 칼로타입 calotype(불)이 보편화되면서 특히 귀스타브 르그레(Gustave Le Gray), 샤를르 네그르(Charles Nègre), 등과 같은 사진을 그림의 일부 혹은 사실주의 실행의 참고와 새로운 이미지를 위한 실험도구로 간주한 화가들에 의해 널리 실행되었다. 그 후 이중 노출, 연초점, 리터칭, 돋부침, 삭제, 첨가 등의 음화 또는 양화의 조작과 합성은 헨리 피쳐 로빈슨(Henri Peach Robinson), 오스카 귀스타브 레이랜드(Oscar Gustave Rejlander), 줄리아 마가렛 캐머런(Julia Margatet Cameron) 등 사진을 데생이나 담채화로 간주했던 영국 빅토리아 시대 많은 조형사진가들의 그림-사진과 최초 국제 사진운동으로 사진의 진정한 예술을 지향했던 픽토리얼리즘(Pictorialisme 불)을 거쳐, 20세기 알프레드 스티글리츠(Alfred Stieglitz), 에드워드 웨스턴(Edward Weston), 앤셀 애덤스(Ansel Adams) 등으로 이어지는 소위 사진의 신성불가침인 순수사진 운동(리얼리즘 혹은 선

명주의 nettisme(불) 직전까지 오랫동안 사진의 중요한 효과로 간주되었다.

또한 러시아 구성주의 사진이나 스탈린 시대의 이데올로기 사진 그리고 독일 몽타주와 콜라주의 전통에서 확인할 수 있는 조작-합성 효과는 더 이상 리얼리즘을 전통 아날로그 사진의 본질로 규정할 수 없게 만든다. 특히 구소련이나 중국 공산주의 체제에서 특정 이데올로기를 목적으로 이용된 정치 사진(흔히 사회주의 리얼리즘이라고 한다)의 경우, 전통 리얼리즘으로 위장된 사진 이미지는 거의 대부분 세심히 연출되고 심하게 손질되어 일종의 눈속임 그림 trompe-l'oeil(불)과 같은 거의 허구에 가까운 현실을 보여준다. 그러나 이러한 위장 사진들은 오늘날 디지털 포토샵에서 누구나 단 몇 번의 마우스 클릭만으로도 가능하게 되었다.

사진 이미지의 조작-합성은 또한 신문이나 잡지에서 오랫동안 특종을 위한 위장도구로 악용되어 왔다. 물론 모든 탐방사진이 조작-합성 이미지라고 할 수는 없지만, 주지하다시피 역사적으로 스페인 내전, 세계 제 2차 대전, 베트남 전쟁, 중동 분쟁, 이라크 전쟁 등을 배경으로 우리가 아는 신문의 많은 특종 사진들(일부 디지털 사진을 포함)은 나중에 밝혀진 것이기도 하지만 당시 현장 그대로의 생생한 사진이 아니라 어떤 목적을 위해 사진에 검열과 위장을 거친 연출 이미지들이었다. 이미 1970년대 의식 있는 많은 비평가들은 이러한 조작과 검열 이미지를 신랄하게 비평하였으며 진실을 왜곡하는 사진의 죽음을 예언했다. 결국 당시 아날로그 필름 특종 사진들은 현장에서 생생히 현실을 포착한 “결정적 순간”이 아니라 암묵적인 조작-합성을 통한 오로지 특종을 위한 위장된 것이었다.

그 외 광고 이미지, 정치 포스트, 제품 디자인 등 필름 사진의 조작-합성 이미지에 관계되는 예를 굳이 다 열거할 필요는 없을 것이다. 그러나 정보 전달과 예술적 목적이 아닌 또 다른 관점에서 이용된 조작-합성 사진의 예를 하나 든다면, 20세기 미국의 유명 비평가인 헤랄드 로젠버그(Herold Rosenberg)가 사진작가 리처드 에이버든(Richard Avedon)의 초상사진에 관한 서문을 쓸 때 언급한 자신의 경험담¹¹⁾을 들 수 있다.

11) cf. Herold Rosenberg, “une médiation sur la ressemblance,” *Portraits de Richard Avedon*, Paris, Edition du Chêne(trad. English), 1976.

그는 어릴 때 부모를 따라 뉴욕 번두리 코니 아일랜드에 있는 어느 장터에 갔던 일을 기억하면서 어른이 되어서도 잊지 못할 이상한 경험을 소개했다. 그가 기억하는 것은 장터에 천막을 쳐 놓고 그 안에서 서커스와 마술을 보여 주면서 나중에 약을 파는 전형적인 유랑 서커스단이었는데, 천막 위에 얼굴이 두 개 달린 사람이 그려져 있는 큰 간판이 걸려 있었다. 그 그림을 보고 장터에 구경나온 사람들은 돈을 내고 천막 안에 들어가면 틀림없이 얼굴이 두 개 달린 진짜 괴물이 나올 것이라고 생각했다. 그는 마침내 부모를 졸라 돈을 내고 안에 들어가 진행되는 서커스와 마술을 보며 그 괴물이 나오기를 눈이 빠지게 기다렸다. 그런데 맨 마지막에 실제 괴물이 나오는 것이 아니라, 무대 위에 걸린 어떤 두루마리가 아래로 점점 풀리면서 실망스럽게도 얼굴이 두 개 달린 사람이 찍힌 사진이 나왔다. 그것은 사실상 교묘히 이중으로 촬영된 합성 이미지이었다.

그런데 이러한 일화를 언급하면서 그가 말하고자 한 것은 비록 두 눈으로 본 장면이 실체가 아니었다라도 여하간 사진으로 본 장면의 여운이 그가 어른이 될 때까지 줄곧 그를 따라다녔다는 것이다. 좀 더 구체적으로 말해 그것은 조작-합성으로 된 인공 이미지 자체가 아니라 조작된 이미지인 줄 뻔히 알면서도 오랫동안 그를 따라다닌 현실의 어떤 있음직한 사진의 신빙성 *ça a été* (불)이었다. 이와 같이 조작-합성 이미지는 합법적이든 암묵적이든 여하간 거의 모든 영역에서 필름 사진의 역사와 더불어 활용되어 왔다. 물론 논란이 여지가 있겠지만 어쩌면 사진의 역사는 바로 이러한 조작-합성의 역사인지도 모른다.

그럼에도 불구하고 우리는 언제부터인지 디지털 이미지를 언급할 때 단숨에 조작과 합성이라는 정적인 측면만을 생각하고, 반대로 아날로그 사진은 기록의 모든 진실을 담보하는 이미지의 긍정적인 측면만을 생각하게 되었다. 그것은 부분적으로 사진을 매체 고유의 특성에 따라 지나치게 “역사적 증거”와 “사건의 기록”으로만 구획한 20세기 모더니즘의 신화의 개념적 오류에서 비롯된 것이기도 하다. 이러한 오류에 관해 앨런 세쿨러(Allan Sekula)는 다음과 같이 쓰고 있다: “사진 문화에 감춰진 정언들은 우리를 두 가지 모순된 방향으로 이끈다. 하나는 ‘과학’과 ‘대상적 진실’이라는 신화를 향하고 있고,

다른 하나는 ‘예술’과 ‘주체적 경험’이라는 제의를 향하고 있다. 이 이중성은 사진을 끊임없이 괴롭히고 있다. 사진은 매체에 대한 가장 진부한 단언들 때문에 어리석은 모순을 항상 끌어들인다.”¹²⁾

이처럼 사진은 결코 역사적 기록으로만 활용되지 않았음에도 불구하고 오로지 현실의 진위를 밝히는 실제의 증거로서 “기록의 신화”를 가지게 되었다. 게다가 “디지털화 된 후기-사진 Post-Photography 의 출현은 리얼리즘/구조주의의 범주를 혼동시킬 수 있는 능력을 가졌음에도 불구하고 여전히 앨런 세쿨러가 지적한 어리석은 모순”¹³⁾을 오히려 증폭시키는 결과를 가지고 왔다.

결과적으로 디지털 기술 혁명이 곧 전통적 사진의 죽음을 암시한다면, 그것은 사진의 역사를 전혀 고려하지 않고 오로지 기술 결정주의의 잘못된 선입견과 모더니즘이 그어놓은 기록의 신화만을 주장하는 논리적인 착각이다. 디지털 사진 이미지의 조작·합성과 무한 복제능력 그리고 다변화된 활용은 오히려 오늘날 다중 매체의 정보 전달과 상호 소통을 가능하게 하는 가장 효과적인 도구일 뿐만 아니라, 특히 예술의 재현 영역에서 창작의 새로운 길을 열어주는 진정한 사진의 부활을 가져왔다. 디지털 사진 이미지의 역설은 바로 여기에 있다.

IV. 디지털 복제시대의 사진과 아우라

디지털 사진 이미지에 대한 많은 담론들은 초기부터 언제나 시공간을 초월하면서 소위 "존재하지 않는 것"을 만들어 내는 가상공간의 시물레이션과 원본과 복사본의 차이를 무효화시키는 완벽한 복제에 집중되었다. 왜냐하면 컴퓨터가 만들어 낸 디지털 사진 이미지에 결과적으로 응시자는 원본과 복사본

12) Allan Sekula(1986), “Reading an archive : Photography between Labour and Capital” in P. Holland, J. Spence and S. Watney(eds), *Photography/Politics : Two*, London : Comedia, p. 160, 마틴 리스트, 『디지털 시대의 사진 이미지』(우선아 역), 서울, 시각과 언어, 2000, p. 35에서 재인용.

13) *Ibid.*

그리고 시뮬레이션 혹은 하이퍼리얼리즘(hyperrealism)¹⁴⁾의 세계와 실제 세계¹⁵⁾를 구분할 수 없기 때문이다. 이러한 의미에서 흔히 사람들은 디지털 이미지의 특징을 “비현실화(derealisation)” 혹은 “실제의 상실”이라고 말한다.¹⁶⁾

사진예술에서 이러한 논리를 적용하여 예전에 발터 벤야민(Balter Benjamin)이 자신의 글 『기술 복제시대의 예술작품 The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction』(1936)에서 사진을 “아우라 상실”이라고 언급한 것처럼, 우리는 단숨에 디지털 사진 이미지를 원본도 진실도 작가도 없는 가상공간의 “실제의 상실”로 진단해 왔다. 또한 디지털 이미지는 근본적으로 장인 정신이 결여된 세속적인 것으로 간주되어 “작가(저자)의 죽음” 혹은 원본과 복사를 구별 불가능하게 만드는 완벽한 모조 fake 라는 이유에서 전통 사진예술의 죽음이라고 한다.

사실상 디지털 사진 이미지에 관계하여 지난 수 십 년 동안 발터 벤야민의 『기술 복제시대의 예술작품』을 반영한 많은 학술 논문들이 쏟아져 나왔다. 그러나 이러한 논문들의 내용은 “기계시대 mechanical age”가 단순히 전자 시대나 사이버 시대, 디지털 시대, 후기-사진 시대 혹은 후기-사진 문화 등의 말로 치환되었을 뿐 사실상 벤야민의 논증과 거의 같은 방식이었다.¹⁷⁾ 말하자면 벤야민이 말하는 기술 복제시대 아우라 상실은 곧 오늘날 디지털 무한 복제시대 실제의 상실이라는 것이다. 디지털 사진 이미지에 대한 우리의 선입견 역시 이와 같은 기술 결정주의의 주장과 결코 다르지 않을 것이다.

여기서 사진예술에 드러나는 디지털 사진 이미지의 역설은 분명해 진다. 과연 오늘날 1930년대 발터 벤야민의 유물론적 논증을 비록 그의 담론이 탁월한 견지를 가졌다고 하더라도, 벤야민을 둘러싼 당시 시대적 상황과 대상을

14) 하이퍼리얼리즘은 이미지 혹은 3D 형식으로 사이버 가상공간에 나타나는 가공된 현실로서 장 보드리야르의 용어이다.

15) 그러나 여기서 말하는 실제(實際)는 단순히 우리가 현실에서 보는 시각적인 것을 말하는데, 이것은 존재론적인 시각에서 이해되는 실존적인 것 즉 실제(實在)와는 분명히 다르다.

16) cf. *ibid.*, pp. 285, 286.

17) *Ibid.*, p. 16.

이해하는 다양한 사변적 스펙트럼을 전혀 고려하지 않고 현재에 통채로 끌어 오는 방식이 과연 적당한 것인가? 물론 오늘날 디지털 기술의 변화에 따른 이미지 생산방식과 그것으로 인한 인식론적인 변화를 부인하지는 않는다. 그러나 오늘날 이러한 과거 복고적인 담론을 현실에 그대로 적용하는 것은 현재의 상황을 고려하지 않는 시대착오적인 발상임과 동시에 진정한 예술작품에 오히려 아우라 상실의 누명을 씌우는 이론적인 폭력이 된다. 이러한 관점에서 볼 때 우리는 대상을 이해하는 새로운 이론적 도구가 필요할 것이다. 이를 위해 우선 1930년대 발터 벤야민이 영화와 사진을 통해 언급한 아우라 개념으로 다시 돌아가 보자.

원래 아우라 *aura* 는 라틴어로 “숨결의 분위기”라는 의미를 가지는데 언제나 영기와 같은 신비적인 측면을 가지면서 종교적인 제식에 관계한다. 이 개념은 “예술작품 특히 재현 예술에서 우리나라는 비의적 현상을 지칭한 것으로 좀 더 구체적으로 말하면 거의 신비에 가까운 감정으로 의미의 영역 밖에 존재하는 비논리적이고 비과학적인 개념이다. 다시 말해 아우라는 사진 용어 이전에 우선 논리로 설명되지 않은 존재론적인 정신현상을 말한다.”¹⁸⁾

그런데 이 용어는 전통예술의 관념론과 소박한(통속적인) 유물론의 두 가지 서로 다른 관점에서 이해된다. 한편으로 오랫동안 종교적 제식에 관계해온 전통 귀족예술에서 아우라 개념은 예술이 되기 위한 절대조건 즉 “지금 그리고 여기 *hic et nunc*(라틴)”로서 관념적으로 원본 그 자체에 들어있는 작가 고유의 사인이나 개성으로 간주된다. 이 개념은 예술의 성스러운 분위기로 둔갑해 카리스마(*charisma*)¹⁹⁾와 유사한 절대 권력자의 통치에 가장 효과적인 도구로서 활용되었는데, 사실상 “아우라는 대중과는 전혀 관계없는 조작과 위선의 자리”²⁰⁾가 되었다. 논리와 의미를 기반으로 하는 모더니즘 입장에서 볼 때, 아우라는 어떤 작품의 존재 근거가 되며 유일성을 보장해 주는 필요조건 즉 원본이 가지는 독창성 *authenticité*(불)으로 간주되는데, 특히 자본주의

18) cf. 이경률, 『현대 사진미학의 이해』, 서울, 사진마실, 2006, p. 144.

19) 원래 기적을 행하는 초능력을 말하는 카리스마는 비유적으로 사회의 지배자나 지도자의 절대적인 권위를 말한다. 카리스마 역시 통치를 위해 아우라 현상에 이러한 초능력을 뒤집어씌운 의도적인 위선이다.

20) *Ibid.*, p. 150.

개념에서 독창성은 작품이 물질적으로 평가되는 가치의 척도가 된다.

또 한편으로 소박한 유물론적 입장에서 아우라 개념은 전통예술이 가지는 비과학적이고 비의적인 것으로 간주되지 않는다. 아우라는 오히려 실제 대상에 과학적 현상으로 존재하면서 응시자에게 “아우라 현상”을 일으키는 일종의 심리적인 착각으로 이해된다. 즉 아우라는 인간의 비의적인 심리를 이용하는 위장된 관념일 뿐 더 이상 예술작품에 존재하지 않는다. 『기술 복제시대의 예술작품』은 1930년대 후반 벤야민이 당시 마르크스주의에 경도되어 있었던 시기에 쓴 글로 새로운 기술혁신에 따라 사회의 변혁이 이루어져야 한다는 마르크스의 유물론적 입장을 배경으로 한다.

그의 말에 의하면, 그때까지 “아우라”라고 하는 있음직한 신비를 뒤집어쓰고 통치를 목적으로 주술과 제식의 도구로 교묘히 활용된 전통예술 예컨대 궁정초상이나 종교적인 성화 특히 정치를 예술화하는 히틀러의 신성화는 대량생산을 가능하게 하는 기술 복제시대의 예술로서 더 이상 유효하지 않는다고 한다. 도공의 기술적 혁신으로부터 목판술, 석판술, 사진의 복제기술 그리고 영화의 출현으로 이어지는 복제기술의 획기적인 발전으로 이제 누구나 공유할 수 있는 사진(원본 하나로 무제한 인화)과 영화(원본 하나로 전국 동시 개봉)야말로 지배층의 전유물로서 오로지 원본에만 있다고 하는 아우라를 말끔히 소독하는 진정한 대중예술(예술의 정치화 Politisierung der Kunst 독)이라고 한다.

게다가 벤야민은 “자본주의는 점증하는 강도로 프로레타리아를 착취하게 될 뿐만 아니라 궁극적으로 자본주의 자체가 스스로 붕괴되는 상황까지 초래하게 될 것이다”²¹⁾라고 단언했다. 이는 곧 아우라를 상품화하는 “자본주의는 프로레타리아의 착취를 심화시킬 뿐만 아니라 궁극적으로 자본주의 자체의 폐지를 가능케 할 조건을 만들어낸다. (...) 자본주의를 유지하는 수단자체가 독이 되기 때문이다.”²²⁾ 여기서 말하는 체제 유지수단은 상품이며 예술의 경우 관념화된 예술적 가치로서 아우라가 된다. 이와 같이 벤야민은 “사진에서는 전시가치가 제의가치를 전적으로 대신 차지하기 시작했다”²³⁾라고 언급하

21) 발터 벤야민, 『기술 복제시대의 예술작품』, 김우룡 엮음, *op. cit.*, p. 92.

22) 제프리 베첸, *op. cit.*, p. 253.

면서 사진예술이 아우라 그 자체로 관념화되는 것을 철저히 거부했다.

그런데 최근 디지털 사진 이미지에 관한 많은 담론들은 발터 벤야민이 『기술 복제시대의 예술작품』에서 주장하는 “아우라 상실” 개념을 오늘날 디지털 복제시대 이미지에 적용한 것들인데, 보다 구체적으로 실체론적인 측면과 현상학적인 측면에서 설명된다. 우선 실체론적인 관점에서 본 벤야민의 아우라 상실은 우리의 관심을 사진 이미지에 대한 기술 결정주의의 문제로 다시 돌아오게 한다. 으젠 앓제(Egène Atget) 사진과 아우라 현상을 연구해 온 알랭 뷔진(Alain Busine)에 따르면, 앓제 사진에서 심리적 착각을 주는 아우라 현상은 당시 이미지의 물리적 현상에 있었다고 하는데, 특히 동판의 메조-틴토 mezzo-tinto(라틴)와 같은 비현실적인 다게레오타입과 유리판 사진에서 나타나는 흐린 할로(halo)현상과 스푸마토(sfumato 라틴)에 기인한다고 한다.²⁴⁾ 그런데 이러한 아우라는 벤야민의 논리에서 이미지를 생산하는 기술방식의 혁신에 따라 예컨대 선명한 이미지를 보장하는 대물렌즈의 출현과 실버 젤라틴 필름의 등장으로 사라졌다는 것이다.

같은 맥락에서 인간의 눈을 초월하는 디지털 이미지의 완벽한 극 사실에는 최근 첨단 디지털 기술²⁵⁾ 덕분으로 아우라의 실체로서 이전의 아날로그 사진에 그나마 존재하던 렌즈와 필름의 흐린 효과가 완전히 사라져, 예전에 예술의 성립조건으로 간주되었던 심리적인 아우라 현상은 더 이상 나타나지 않게 되었다. 이럴 경우 모든 디지털 사진 이미지는 긍정적이든 부정적이든 여하간 벤야민이 주장한 대중예술 이상 결코 순수예술이 될 수 없다는 모순된 논리가

23) 발터 벤야민, *op. cit.*, p. 101.

24) 이러한 설명은 알랭 뷔진의 아우라 분석에 의거한다. cf. Alain Busine, *Egène Atget ou la mélancolie en photographie*, Edition Jacqueline Chambon, Paris, 1994, pp. 115-122.

25) 오래전부터 아날로그 필름사진 촬영에서 초점을 아무리 정확히 맞추어도 의도하지 않게 이미지에 아주 미약한 흐린 현상이 나타났다. 이러한 현상에 대하여 사람들은 핀트를 못 맞춘 촬영자의 잘못으로 생각했다. 그러나 최근에 알려진 사실이지만 그것은 촬영자의 잘못이 아니라, 사진기 안에서 이미지를 감광시키는 필름면이 완벽하게 평면이 되지 못해 렌즈로부터 모든 면에 정확한 초점을 가질 수 없는 기술적인 문제에서 온 것임이 밝혀졌다. 이러한 사실은 최근 SLR 디지털 카메라 내부에 필름과 같은 역할을 하는 디지털 센스 연구에서 알게 되었다.

발생한다.

발터 벤야민의 “아우라 상실”은 또한 현상학적인 측면에서 설명되는데, 이미 언급하였듯이 벤야민은 당시 새로운 매체인 영화는 누구나 공유할 수 있는 예술로서 지배층의 전유물로서 오로지 예술작품의 원본에만 있다고 하는 아우라를 말끔히 소독한다고 주장했다. 그런데 벤야민에 따르면 “영화 테크놀로지가 진보적인 잠재력(즉 아우라 상실)을 가질 수 있었던 이유는 (...) 영화 테크놀로지에 이러한 잠재력이 부여되는 양상들 중의 하나로서 영화가 집단적으로, 대중적으로 경험된다는 것이다.”²⁶⁾

이처럼 영화는 아우라 상실에 가장 결정적인 공헌을 한 매체로 설명되는데, 그 이유는 “대상들을 복제하는 영화의 능력” 다시 말해 “고급문화의 맥락으로부터 대상들을 완전히 떼어내어서 '그것들을 더 가까이 밀착시켜놓는' 능력이다.”²⁷⁾ 여기서 아우라 상실은 결국 예전의 현실과 재현간의 단순한 일치로서 지배층에서만 향유하던 귀족예술이 사라지는 반면, 영화와 같이 집단적으로 즐기는 새로운 대중예술이 도래함을 암시한다.

이러한 문맥을 근거로 진술된 최근 어느 논문²⁸⁾에 의하면, 일회성을 극복하는 복제(동시상영) 덕분에 예술작품과 대중 사이를 “더 가까이 밀착시키는” 영화의 능력은 오늘날 디지털 복제시대, 하이퍼미디어 시대, 하이퍼리얼리티 세계, 사이버 공간, 지구촌 커뮤니케이션 등을 포괄하는 가상공간에서 불특정 다수를 “서로서로 근접 시키는” 컴퓨터의 능력, 다시 말해 사람들이 물리적이며 국경선을 가로질러 서로 바라보며 커뮤니케이션 할 수 있게 만드는 컴퓨터 테크놀로지 능력으로 번역되면서 또 다른 종류의 “밀착”을 암시한다고 한다.²⁹⁾ 이는 곧 영화와 마찬가지로 디지털 사진 이미지 역시 전통예술의 아우라를 파괴하면서 시공간을 초월한 사이버 공간에서 누구나 향유할 수 있는 진정한 대중예술이 된다는 것을 말하는데, 거기서 예전 아날로그 이미지에 존재하던 지시와 지시대상, 이미지와 실제로 존재했던 리얼리티의 거리가

26) 미첼 헤닝, 『디지털과의 마주침 : 신화적 과거와 전지적 현재』, in 마틴 리스트, *op. cit.*, p. 303.

27) *Ibid.*, p. 304.

28) cf. 미첼 헤닝, *op. cit.*

29) *Ibid.*

사라지면서 “실체의 상실”이 드러난다고 한다.

그러나 디지털 사진 이미지와 아우라의 관계는 “실체의 상실”이라는 단순히 벤야민의 유물론적 논리로만 해석되지 않는다. 만약 해석 가능하다고 하더라도 이러한 과거 복고적인 담론의 재적용은 논리를 위한 논리일 뿐 결코 바람직한 설명이 되지 않다. 엄밀히 말해 1930년대 벤야민은 비록 아우라를 마르크스 유물론적 방식으로 설명하지만 아우라 그 자체의 존재론적인 개념을 부정하거나 결코 과학적인 원리의 실체론적인 방식으로 설명하지 않았다. 오히려 『기술 복제시대의 예술작품』을 유심히 읽어보면 그가 진술하는 아우라 개념은 시종일관 모호한 입장을 취하면서 슬며시 존재론적이고 신비론적인 측면을 암시하고 있다. 실제 그의 초기 작품 『사진의 작은 역사 A short History of Photography』(1931)와 『보들레르에 있어서 몇 가지 모티브 On Some Motifs in Baudelaire』(1938)에서 벤야민은 아우라를 분명히 비의적인 개념으로 설명하고 있다.³⁰⁾

오늘날 사진에서 나타나는 아우라는 단순히 논리적으로 설명될 수 없는 존재론적 개념으로 설명된다. 이러한 관점은 아우라 현상을 이해하는 주체로서 인식론적 관점(구조 분석주의, 기술 결정주의, 대상주의 등)의 “주체-장면”에서 존재론적 관점(메타-구조주의, 참조주의, 수용미학 등)의 “주체-관객”으로의 이동을 말한다. 전자의 관점은 아우라가 원본인 대상 자체에 들어 있다는 관념론적 시각과 과학적 논리로 설명하면서 비의적인 아우라 현상 자체를 부인하는 유물론적 방식에 관계하는 반면, 후자의 관점은 아우라 현상은 사진 이미지 그 자체가 아닌 그것으로부터 감화 받는 관객의 심정적인 반응으로 이해되는 형이상학적인 개념이다. 그럼에도 불구하고 아우라 현상은 우리가 원본이라고 하는 대상 그 자체에서 발산하는 것처럼 보이는데, 이러한 현상은 마치 우리가 기차를 타고 갈 때 실제로는 기차가 가면서도 차창에는 나무들이 뒤로 지나가는 경우와 같은 인식론적인 착각이다.

이와 같이 주체-관객의 존재론적인 관점에서 이해되는 아우라 현상은 사실

30) 이러한 문맥에서 그가 언급한 아우라 개념은 언제나 열려있는 해석의 장을 던지고 있을 뿐 결코 1970년대 프랑크푸르트 학파들이 해석한 유물론적 개념으로만 해석되지 않을 것이다.

상 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 폰크툼 punctum(라틴) 개념과 대상과 응시자 사이의 상호 주관적 차원에서 이해되는 사르트르의 아날로공 analogon(라틴)과 같은 문맥을 가진다. 폰크툼은 논리적으로 이해할 수 없는 형이상학적인 특이성 singularité(불)으로 과거와 현실이 공존하는 사진에서 예견치 못한 불특정 상황으로부터 유발되는 일종의 아우라인 셈이다. 바르트의 『밝은 방 La Chambre Claire』에서 폰크툼은 오로지 1인칭 서술과 과거시제로 설명되는데, 왜냐하면 사진에서 발생하는 비현실적인 현상은 사진 안에 기입된 예견된 대상(코드 code)이 아니라, 전혀 예견치 못한 어떤 대상(탈코드 sans code 불)으로부터 감화된 관객 각자에 있기 때문이다.

이럴 경우 사진의 역할은 관객의 기억적인 연상을 자극하는 자극-신호 stimuli-signes(불)의 역할을 한다. 일반적으로 우리의 연상 메커니즘에서 가장 탁월한 자극-신호는 바로 사진이다. 바르트는 자신의 생각을 풀어나갈 때, 사진 이미지를 사진이라고 하지 않고 의도적으로 실존적인 개념으로 “아날로공”이라고 언급했다. 왜냐하면 그는 보는 행위 action(불)를 대상에 두지 않고 그 대상으로부터 반응하는 자신의 행위(acte 불)에 두었기 때문이다. 다시 말해 사진을 본다는 것은 근본적으로 장면의 문화적인 코드를 해석하는 것이 아니라, 실질적으로 관객 자신이 주체(주체-관객)가 되어 이미지의 2차원적인 재현을 3차원적인 자신의 경험적인 상황으로 재구성하는 상상적 행위 acte imaginaire(불)로 간주되는데, 거기서 어떤 설명할 수 없는 자신의 심정적인 충력(욕구 désir 불)에 의해 “폰크툼의 환유적 확장 expansion métonymique du punctum(불)”이 일어난다.

결과적으로 주체-관객의 존재론적 관점에서 볼 때 아우라의 비현실적인 경험은 아날로그 사진이든 디지털 사진 이미지가든 대상에 관계없이 언제 어디서나 발생한다. 왜냐하면 그것은 대상 “안”에서가 아니라 그것으로부터 전염된 응시자 자신의 환유적인 연상에 있기 때문이다. 그럼에도 불구하고 우리는 아직도 아우라가 사진의 원본 이미지에 존재한다고 인식하면서, 그리고 기술 복제시대 아우라는 이미 상실되었다고 생각하면서, 디지털 사진 이미지의 예술적 존재가치에 관해 언제나 부정적인 견해를 가지고 있다. 바로 여기에 디지털 사진 이미지의 또 다른 역설이 있다.

V. 나가는 글

우리는 언제부터인지 디지털 사진 이미지가 출현했을 때, 보여진 상황을 과거 사실로부터 포착된 **take** 이미지로 읽는 것이 아니라 현실로부터 모조된 **fake** 이미지로 이해하기 시작했다. 왜냐하면 디지털 세계에서 원본은 복제로부터 더 이상 구별 불가능하게 되었고, 3D 애니메이션이나 컴퓨터 홀로그램 등 디지털 첨단 기술이 만든 이미지는 사실상 실제의 현실을 담보로 하지 않기 때문이다.

이러한 혼돈은 예전에 발터 벤야민이 자신의 글 「기술 복제시대의 예술작품」에서 사진을 “아우라 상실”이라고 진단한 것처럼, 현실의 기록, 이미지의 유일성, 작가의 독창성 등과 같은 전통예술의 예술적 가치를 무효화시키는 “실제의 상실”을 암시한다. 그러나 디지털 무한 복제기술과 완벽한 조합-합성의 이유만으로 오늘날 모든 디지털 이미지를 단숨에 아우라 상실과 이로 인한 “예술작품의 죽음”으로 진단할 수는 없다. 만약 이러한 진단이 가능하다면, 그것은 작품을 논할 때 언제나 문제가 되는 기술 결정주의에서 나온 편견임과 동시에 오로지 디지털 미학의 논리적 궁지를 돌파하기 위한 맹목적인 선입감에 불과한 것이다.

벤야민의 “아우라 상실”은 바로 이러한 맹신의 가장 대표적인 용어로 우리를 따라다녔다. 사실상 아우라는 대상 자체가 아니라 언제나 그것으로부터 반응하는 주체-관객의 상상적 환기에서 비롯되는데, 이러한 주체-관객으로의 관점의 이동은 오늘날 사진에 관한 가장 중요한 담론들 중 하나인 사진-인덱스 photo-index 론을 이루고 있다. 왜냐하면 현대 사진미학은 이미지 그 자체의 분석이 아니라 그 매체가 아날로그든 디지털이든 여하간 “사진은 궁극적으로 현실 그 자체의 직접적인 자국 index”이라는 사실에서 출발하기 때문이다.

디지털 이미지의 기술적 발전은 결코 예술작품의 종말이나 사진의 죽음을 암시하지 않는다. 디지털 이미지는 촬영자와 대상과의 관계에서 그것이 스트레이트 사진이든 조합-합성 사진이든 여하간 촬영자의 의도로부터 만들어진 이미지-행위로서, 오히려 전통 사진예술의 연속에서 새로운 창작의 길을 열어 주는 진정한 재현도구가 된다. 다시 한 번 언급하지만 디지털 이미지는 어떤

목적을 위해 활용되는 재현도구일 뿐이다. 거기서 중요한 것은 관객의 상상력을 자극하는 상황적인 신빙성(ça a été 볼), 즉 관객으로 하여금 그러한 상황의 존재를 믿게 하는 사진적 사실주의(아날로공)이다. 디지털 이미지의 진실로서 진정한 아우라는 바로 여기에 있다.

❖ 참고 문헌

- 김우룡 엮음, 『사진과 텍스트』, 눈빛, 2006.
- 필립 뒤봐, 『사진적 행위』 (이경률 역), 서울, 사진마실, 2005.
- 마틴 리스트, 『디지털 시대의 사진 이미지』(우선아 역), 서울, 시각과 언어, 2000.
- 롤랑 바르트/수잔 손탁, 『사진론』 (송숙자 역), 서울, 현대미술사, 1996.
- 발터 벤야민, 『발터 벤야민의 문예이론』 (반성완 역, 1983), 서울, 민음사, 2002.
- 제프리 베첸, 『사진의 고고학』 (김인 역), 서울, 이매진, 2006.
- 이경률, 『현대 사진미학의 이해』, 서울, 사진마실, 2006.
- Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, 1992,
- Alain Busine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Paris, Edition Jacqueline Chambon, 1994.
- Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris, Gallimard, 1936.
- L'Home, le langage et la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, col. Meditations, 1971.
- La recherche photographique* n° 12 June, Paris, Audiovisuel, 1992,
- Roland Barthes et la Photo : le pire des signes*, Paris, contrejour, 1990.

❖ ABSTRACT

The Paradoxes of Digital Photographic Image and the Aura

LEE Kyoung-Ryul

Digital revolution in the late 20th century brought about fundamental change in the process of image generation to create ultra-realism with pixels which human eyes can not sense, and the change keeps going on with new technologies. As a result of development of such digital technologies in presentation, synthesis, copying, simulation and 3D composition, we can not tell an original copy from a duplicate with our eyes.

But a downside of digital technology is "death of photograph", which means that such amazing development of digital technology has shaken the foundation of our belief in conventional analogue images such as photographs, movies, TV and video as methods of "recording reality". Development of digital technology has raised an issue of credibility of original copy, and authentic record and fabrication, loss of aura of originals caused by unlimited capacity of duplication of digital technology, and disappearance of artists and their originality and conventional meaning and conditions of arts.

However, development of digital technology does not mean the end of arts or death of photographs. Digital imaging, as a means for a photographer to make images by straightforward way or synthetic way, may open a new horizon to conventional photography.

And aura of Benjamin is not an object itself but a production of relationship between a subject and audience, and such shift of point of view to the relation between a subject and audience is the essence of

the theory of photo-index which is one of the most important discourses of our time. Because a starting point of modern photography is not an analysis of an image but the fact that, analogue or digital, photograph is a direct index of reality.

After all, digital image is a means of reproduction for a certain purpose. An important thing here is credibility(ça a été) which stimulates imagination of audience, in other words, photographic realism (analogue) which makes audience believe existence of such situation.

Key Words

digital, photography, index, Benjamin, aura

논문접수일: 2008. 10. 30.

심사완료일: 2008. 11. 25.

게재확정일: 2008. 12. 10.