

포토제니 혹은 사진 이미지의 이중성과 정신성*

- 에드가 모랭의 논의를 중심으로

김 호 영
(한양대학교)

1. 서론

20세기 서구를 대표하는 인류학자이자 사회학자이며 영화학자이기도 한 모랭 Edgar Morin은 체계적이고 통합적인 관점을 바탕으로 사회와 문화의 제반 현상들에 대해 통찰했다. 인류학 분야에서 그는 원시 문화, 애니미즘, 신인동형론, 연금술 등을 연구했고, 사회심리학 분야에서는 소외이론, 통합적 사회론, 미래주의, 정신분석학 등에 관심을 가졌다. 모랭은 장 루슈 Jean Rouch와 함께 시네마 베리테 cinéma vérité 계열의 영화¹⁾ 제작에도 참여하

* 이 논문은 2011년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2011-327-A00233).

- 1) 잘 알려져 있는 것처럼, 모랭은 장 루슈와 함께 영화 <어느 여름의 연대기 Chronique d'un été>(1961)를 공동 제작한 바 있다. 모랭은 이미 1959년부터 장 루슈와 함께 이 영화를 구상하고 준비했으며, 1961년 '시네마 베리테의 실험 une expérience de cinéma vérité'이라는 부제와 함께 이 영화를 발표한다. 그해 칸 영화제에서 '비평가상Prix de la Critique'을 수상하기도 한 <어느 여름의 연대기>는 시네마 베리테라는 장르를 규정하고 그 성격을 알린 최초의 시네마 베리테 영화로 간주된다. 자세한 설명은 이기중, 「<어느 여름의 기록(Chronique d'un été)>(1961)를 통해서 본 '시네마 베리테(cinéma-vérité)'의 의미」, 『현대영화연구』 12호, 2011, 297-324쪽 참조.

는데, 영화학 분야에서는 베르그손 Henri Bergson과 사르트르 Jean-Paul Sartre의 이미지론 및 초현실주의 이론, 인류학적 사고 등을 영화이론에 접목 시키면서 그만의 고유한 영화적 사유를 발전시킨다. 특히, 영화와 관련해 모랭은 주저 『영화 혹은 상상적 인간 Le cinéma ou l'homme imaginaire』 (1956)이 보여주는 것처럼 ‘영화 이미지’의 본질과 구조를 탐구하는 데 주력한다. 그리고 그러한 탐구를 위해 무엇보다 영화 이미지의 근간이 되는 ‘사진 이미지 image photographique’의 속성과 특질을 분석하고 고찰한다. 따라서 모랭이 말하는 사진 이미지는 단지 사진이라는 매체의 국한된 이미지를 뜻하는 게 아니라, 사진과 영화 모두에 근간이 되는 ‘사진적 이미지’, 즉 카메라라는 기계적 도구에 의해 재생되는 실재의 이미지를 의미한다.

사진 이미지에 대한 모랭의 다양한 논의들은 대부분 사진 이미지의 ‘이중성’에 대한 그의 분명한 인식을 중심으로 전개된다. 모랭은 사진 이미지가 근본적으로 물질성과 정신성, 객관성과 주관성, 가시성과 비가시성을 동시에 지니는 양가적 특성의 이미지라고 간주하며, 사진 이미지를 기반으로 형성되는 사진과 영화 세계는 지각과 기억, 실재와 상상, 부재와 현전이 끊임없이 서로 소통하고 순환하는 세계라고 강조한다. 즉 모랭에게 있어 사진과 영화는 사물의 실재가 구체적으로 재현되는 장소이자 그에 대한 관객의 정신적 체험 및 무의식적 욕망이 개입되는 장소이며, 현실 세계가 객관적으로 재현되는 장소이자 그 재현된 세계에 대한 관객의 주관적 상상이 자유롭게 펼쳐지는 장소인 것이다. 아울러, 모랭은 사진 이미지의 또 다른 특징으로 ‘정신성’을 강조한다. 사진은 분명 물질성과 정신성, 객관성과 주관성이 만나는 이중성의 장소이지만, 그러한 이중성을 바탕으로 정신적인 것의 현현(顯現) 혹은 나아가 영적인 것의 현현이 이루어지는 좀 더 특별한 장소이기도 한 것이다. 모랭이 제시하는 ‘정령 génie으로서 사진’이나 ‘분신 double으로서 사진’ 개념은 이러한 정신적 이미지로서 사진의 특성을 잘 드러내준다.

‘포토제니 photogénie’는 사진 이미지에 대한 모랭의 이러한 사유를 압축적으로 보여주는 개념이라 할 수 있다. 실제로 사진의 영역에서 탄생해 초기 영화이론가들의 논의를 거치며 더욱 풍부한 의미를 얻게 된 포토제니 개념은, 모랭의 사유를 통해 다시 사진 이미지가 갖는 핵심적 특성으로 부각된다. 한

마디로, 모랭은 델뤽 Louis Delluc이 제시한 포토제니의 ‘이중적 특성’과 엡슈타인 Jean Epstein이 강조한 포토제니의 ‘정신적 특성’을 하나로 묶어 종합한다. 델뤽과 마찬가지로, 모랭에게 있어서도 포토제니란 ‘부재’하는 대상의 ‘현전성’을 바탕으로 발현되고 ‘물질적’ 이미지와 ‘정신적’ 이미지의 결합으로 이루어지며 객관적 실재를 지시하는 동시에 주관적 욕망을 나타내는 사진 이미지만의 고유한 특질이라 할 수 있다. 또 엡슈타인과 마찬가지로, 모랭은 포토제니가 사진이라는 기계적, 물질적, 가시적 이미지의 한계를 넘어서는 ‘정신적’이고 ‘비물질적’이며 ‘비가시적’인 특질에 해당한다고 주장한다.

본 논문에서는 우선 모랭이 제시하는 포토제니 개념의 본질과 특성에 대해 살펴볼 것이다. 이를 위해, 먼저 포토제니 개념의 변천과정을 검토할 것이며, 특히 델뤽이 제시한 포토제니 개념의 특성과 엡슈타인이 제시한 포토제니 개념의 특성이 모랭 포토제니 개념으로 수렴되고 종합되는 양상에 대해 자세히 고찰할 것이다. 다음, 포토제니를 넘어 사진 이미지 전반에 대한 모랭의 사유에 대해 살펴볼 것이다. 먼저 모랭이 제시한 ‘분신으로서 사진’ 개념을 통해 사진 이미지가 지니는 이중적 특성과 정신적 특질에 대해 검토할 것이며, 사르트르 Jean-Paul Sartre의 이미지론과 모랭의 이미지론을 비교하면서 물질적 이미지이자 정신적 이미지, 지각 이미지이자 기억(혹은 상상) 이미지로서 사진 이미지가 갖는 이중성에 대해 살펴볼 것이다.

II. 포토제니 : 사진의 정령

1. 델뤽의 포토제니 : 사진과 예술적 영감의 결합

‘포토제니’라는 용어는 19세기 중반 프랑스에서 사진과 관련해 처음 사용되었다. 정확히 1851년에 처음 등장한 포토제니는, “사진 건판을 충분히 감광시킬 정도로 빛을 산출하는(실제로는 빛을 반사하는) 오브제들을 가리키는”²⁾ 용어였다. 실제로, ‘포토 photo’의 어원인 그리스어 ‘phos’ 혹은 ‘photos’는

2) Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2008, p. 156.

‘빛’을 뜻하고, ‘제니 génie’의 어원인 그리스어 접미사 ‘genes’는 ‘산출하는 것’을 뜻한다.³⁾ 즉 포토제니는 사진 분야에서 글자 그대로 ‘빛을 산출하는 (어떤) 것’이라는 의미의 용어로 처음 사용된 것이다. 그런데 점점 더 감도 높은 사진감광유제가 발명되어 거의 모든 오브제들이 빛을 산출(즉 반사)할 수 있게 되자, 포토제니는 단순히 ‘빛을 산출하는 오브제’에서 ‘산출되는 빛의 질(質)’이나 ‘빛을 산출하는 오브제의 질’을 가리키는 용어로 바뀌어간다. 즉 주로 얼굴에 해당하는 “포토제니적 오브제”는, “사진에 잘 ‘반응하고’, 사진에 의해 더 높은 가치를 부여받으며, 조명 아래서 예상치 못하고 흥미롭고 시적이고 매력적인 모습을 보여주는 오브제”를 가리키게 된 것이다.⁴⁾

그런데 델뤽은 사진에서 사용되던 포토제니라는 용어를 영화의 영역으로 끌어와, 그것에 전혀 새로운 의미를 부여한다. 영화 비평의 창시자이자 영화 감독이기도 했던 그는 당시 영화인들과 예술인들 사이에 급부상하던 영화예술론에 참여하면서 ‘영화예술 art cinématographique’의 주요 조건 중 하나로 포토제니를 내세운 것이다. 델뤽은 포토제니라는 단어를 기존의 언어적 조합과는 다른 새로운 방식으로, 즉 좀 더 ‘프랑스어(語)’적인 차원의 조합 방식으로 설명한다. 그에게 있어 ‘포토 photo’는 ‘빛’이라는 어원을 뜻하기도 하지만 동시에 ‘사진’이라는 의미의 프랑스어 약자 ‘photo’를 뜻하며, ‘제니 génie’는 글자 그대로 ‘영(靈)’이나 ‘정령’ 혹은 ‘설명할 수 없는 영감’을 가리키는 프랑스어 ‘génie’를 뜻한다. 즉 포토제니는 ‘사진적인 것과’와 ‘영적인 것’의 결합 혹은 그보다 “사진과 영감의 신비로운 조화 accord mystérieux de la photo et du génie”⁵⁾를 뜻하는 용어가 된 것이다. 델뤽이 보기에, 사진적인 것과 영적인 것의 결합을 나타낼 수 있는 유일한 매체 혹은 예술은 사진 아니라 영화였다.⁶⁾

3) Christine de Montvalon, *Les mots du cinéma*, Belin, 1987, p. 342.

4) Jacques Aumont & Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, p.156.

5) Louis Delluc, "Photogénie", *Ecrits cinématographique I*, Cinémathèque Française et Editions de l'Etoile, 1990, p. 34.

6) 물론, 델뤽과 엡슈타인의 미학적 성찰 이후 포토제니라는 용어는 영화계 전반에서 빠르게 일반화된다. 특히 할리우드를 중심으로 하는 상업 영화계에서, 포토제니는 ‘조명을 잘 받고 실제 모습보다 스크린에서의 모습이 더 그럴듯한 배우’를 가리키는

일견 모호해 보이는 델뤽의 이러한 포토제니 개념은 실제로 그 안에 ‘리얼리즘’과 ‘형식주의’의 결합이라는 그만의 고유한 영화 미학을 압축하고 있다. 델뤽은 당시 카누도 Ricciotto Canudo 등에 의해 촉발된 ‘영화예술론’의 강력한 지지자 중 한 사람이었지만, 한편으로는 영화가 ‘실재의 기록’ 혹은 ‘현실의 재생’을 통해 영화만의 독자성과 정체성을 획득해야 한다고 믿었던 것이다. 그에게 있어 ‘실재’를 기록한다는 것은 일종의 ‘진실’을 기록하는 작업에 상응하는 것이며 그 진실의 작업은 연극에서는 불가능하고 오로지 영화에서만 가능하다. 그에 따르면, “진짜 극적인 영화는, 우리가 스크린에 옮겨진 연극배우들과 그들의 몸짓 신호가 자연[의 기록] 앞에서 지워질 수밖에 없다는 사실을 깨닫는 순간”⁷⁾ 태어난다. 즉 영화란 어디까지나 ‘예술’이자 동시에 ‘삶의 기록’이며, “양식화 stylisation와 살아 있는 현실 *réalité animée* 현실 사이의 중항(中項)”⁸⁾에 해당하는 것이다. 따라서 델뤽의 포토제니 개념은 영화에 대한 그의 이 같은 미학적 입장을 바탕으로 이해되어야 한다. 포토제니라는 용어에서 사진이자 빛을 뜻하는 ‘포토’는 실재에 대한 ‘정확한(객관적) 기록’을 의미하며, 영감을 뜻하는 ‘제니’는 그러한 실재의 기록을 바탕으로 예술작품을 만들어낼 수 있는 영화인의 특별한 ‘예술적 능력’을 의미한다. 즉 포토제니란 ‘실재의 정확한 기록’과 ‘예술적 영감’의 결합이라는 보다 확장된 의미를 지니며, 영화가 ‘예술적 양식화’와 ‘살아 있는 현실의 구현’이라는 상이한 목표에 동시에 도달할 때 그러한 포토제니는 자연스럽게 발현될 수 있다.⁹⁾

용어로 통용된다. Jacques Aumont & Michel Marie, *Op. cit.*

- 7) Louis Delluc, "D'oreste à Rio Jim", *Cinéa*, n 31 decembre, 1921, p. 14.
- 8) Louis Delluc, *CINEMA ET Cie.*(1919), repris in *Ecrits cinématographique II - vol 1*, Cinémathèque Française et Editions de l'Etoile, 1990, p. 31.
- 9) 아울러, 델뤽은 실재의 정확한 기록과 예술적 영감의 결합이라는 포토제니를 실현할 수 있는 영화적 방법으로 ‘구성 composition’을 제시하기도 한다. 모든 의미작용의 요소들을 영화의 시간과 공간 안에 정교하게 배치하고 연결시키는 ‘건축적 구성 composition architecturale’만이, 영화에 자율적 실존을 부여할 수 있고 나아가 현실로부터 비롯되는 아름다움을 부여할 수 있다고 본 것이다(Joel Magny, “Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac”, *CinémaAction. histoire des théories du cinéma*, n 60, 1991, p. 18.) 그에 따르면 “죽어 있는 혹은 침묵하는 자연은 영화의 구성자가 그것을 사용하는 자리에 따라 스스로 두드러지면서 생명을 얻을 수 있다.”(Louis Delluc, "D'oreste à Rio Jim", p. 14.)

한편, 엡슈타인은 델뤽의 포토제니 개념을 계승해 더욱 정교하게 다듬지만, 그의 포토제니 개념과 델뤽의 포토제니 개념 사이에는 중요한 차이가 존재한다. 델뤽의 포토제니 개념이 실제의 기록과 예술적 영감의 결합이라는 영화 이미지의 ‘이중성’을 바탕으로 형성되는 것에 비해, 엡슈타인의 포토제니 개념은 영화 이미지가 내포하고 발현하는 ‘정신성’에 더 큰 비중을 두기 때문이다. 엡슈타인은 여러 차례에 걸쳐 포토제니의 의미를 정의하는데, 기본적으로 그에게 있어 포토제니란 “영화적 재생에 의해 정신적 특질 *qualité morale*이 증대된 모든 사물들, 존재들, 영혼들의 양상”¹⁰⁾을 의미한다. 즉 포토제니 개념의 핵심은 무엇보다 ‘정신적 특질의 증대’에 있는 것이다. 다음, 엡슈타인은 포토제니의 또 다른 조건으로 ‘운동성 *mobilité*’과 ‘인격성 *personnalité*’을 제시하는데, 그에 따르면 “오로지 세계, 사물들, 영혼들의 운동적이고 인격적인 국면들 *aspects mobiles et personnels*만이 포토제니적일 수 있으며, 영화적 재생에 의해 증대되는 탁월한 정신적 가치를 얻을 수 있다.”¹¹⁾ 여기서 프랑스어 ‘*mobiles*’이 운동성 뿐 아니라 ‘유동성’, ‘가변성’ 등을 의미하는 단어라는 점을 고려한다면, 결국 정신적이고 유동적이며 인격적인 포토제니의 조건들은 모두 정신성 혹은 비물질성이라는 보다 큰 특징으로 수렴된다는 것을 알 수 있다. 엡슈타인에게 있어 포토제니란, “느껴지지만 설명되지 않고” “무언가를 구성하지만 분석할 수는 없는”¹²⁾ 것, 즉 정의할 수 없는 무엇을 가리키는 용어라 할 수 있는 것이다. 요컨대, 엡슈타인의 포토제니 개념의 핵심은 영화 이미지가 발현하는 ‘정신성’에 대한 강조에 있고 나아가 영화이미지에 내재된 ‘비물질적’이고 ‘비가시적’인 특질에 대한 강조에 있다.

2. 모랭의 포토제니 : 정령으로서 사진 이미지

델뤽이 본래 사진의 용어였던 포토제니를 영화적 용어로 전환시키며 그것에 새로운 의미를 부여했다면, 모랭은 델뤽이 부여한 그 새로운 의미를 바탕으로 다시 사진의 영역에서 포토제니의 의미를 고찰한다. 위에서 언급한 것처럼

10) Jean Epstein, "De quelques conditions de la photogénie"(1923), *Écrits sur le cinéma*, Editions Seghers, 1974, p.137.

11) *Ibid.*, p.140.

12) Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Nathan, 2002, p. 28.

럼, 이때 모랭이 말하는 ‘사진 이미지’는 사진과 영화라는 두 매체 모두에 기본이 되는 ‘사진적 이미지’를 뜻한다. 또한 델뤽의 포토제니 개념이 사진과 ‘영감’의 결합, 즉 설명할 수 없는 예술적 정신이나 영감을 드러내는 사진적 이미지의 특성을 가리킨다면, 모랭의 포토제니 개념은 사진과 ‘정령(精靈)’의 결합, 즉 일종의 정령으로 인식되고 수용되는 사진적 이미지의 특성을 가리킨다. 다시 말해, 모랭은 프랑스어 ‘génie’에 내포된 의미 중 특히 ‘정령’을 부각시킨 것이다.

모랭에 따르면, 사진이 정령으로서 혹은 영적 오브제로서 간주될 수 있는 것은 무엇보다 그것의 ‘현전성 présence’에 때문이다. 일단, 사진 이미지는 절대적 객관성과 현실성을 보장해주는 실제 대상이 ‘부재’한다. 하지만 사진 이미지의 고유한 특성은 바로 부재하는 대상의 부인할 수 없는 현전성, 즉 “부재하는 사람이나 사물의 현전성”¹³⁾에 있다. 특히 그 대상이 사람일 경우 부재하는 대상의 ‘존재성’은 더욱 증대되며 거기에는 그 누구의, 그 무엇의 중재도 필요치 않다. 가령, 가장 객관적이고 가장 기계적인 사진이라 할 수 있는 즉석 사진조차도 마치 “사진의 본래 대상이 이미지 속에 육화된 것처럼”¹⁴⁾ 그 나름의 방식으로 우리에게 특별한 감정을 불러일으키는 것이다. 모랭의 언급처럼, 우리는 부모의 사진이나 사랑하는 이의 사진을 바라볼 때마다 사진 속 인물들이 사진의 틀을 벗어나 우리와 함께 존재하는 것처럼 느낀다. 마치 ‘사진’이라는 물질적 이미지와 ‘기억’이라는 정신적 이미지가 서로 연결되어 있는 것처럼, 사진 속에는 인간의 정신, 감정, 영혼 등이 자연스럽게 스며들어 있는 것이다. “사진과 기억이라는 두 단어는 서로 연결되어 있으며, 심지어 서로 교환가능”¹⁵⁾하기도 하다. 사진 이미지는 그 자체로 “사랑했던 얼굴들, 찬탄했던 사물들, ‘아름답고’ ‘특별하고’ ‘강렬했던’ 사건들이 집적되어 있는 현전성의 더미”¹⁶⁾라 할 수 있다.

이처럼 부재하는 대상의 강렬한 현전성을 바탕으로 하는 사진 이미지는

13) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuits, 1956, p. 25.

14) *Ibid.*

15) *Ibid.*, p. 26.

16) *Ibid.*, p. 27.

따라서 일종의 ‘생명력’을 얻는다. 사진 이미지는 물리적으로 활성화되어 있지는 않지만 그렇다고 죽은 것도 아니며, 비가시적인 세계에 속하는 정령들을 항상 내포하고 있다. 사진 이미지의 본질적 특징인 포토제니는 결국 “인간의 눈에 보이지 않는 유령들을 필름 위에 고정시키는 신비로운 투시력”을 가리키는 것이라 할 수 있는 것이다.¹⁷⁾ 사진은 그 자체로 하나의 정령이며, 포토제니는 사진을 바라보는 이의 의식을 통해 그러한 정령이 현현하는 양상을 가리키는 용어이다. 즉 포토제니란, 부재하는 대상의 “정신적 현전에서 출발해 영적 매혹과 현전으로까지 발전해가는” 사진의 본성에 다름 아닌 것이다.¹⁸⁾

모랭에 의하면, 이러한 정령으로서 사진은 고대 문화 이래로 ‘부재의 존재’를 구현해오던 ‘부적’과 ‘주물(呪物)’의 위상을 대체하고 그것들의 기능을 대신하게 된다. 사진은 현실의 단순한 기계적 재현을 넘어 “마치 부적이나 주물이라 할 만큼 우리가 경험했던 것을 매우 강렬한 방식으로 상기시키며, 우리가 아직 만나지 않은 것을 너무나 친숙하게 만들고, 더 이상 우리 곁에 없는 것을 아주 가까운 것으로 만들어준다.”¹⁹⁾ “사진은 존재하는 것에 대한 단순한 응답 이상의 것”이며, “연장된 현존, 대체물, 감동의 근원, 숭배의 대상”²⁰⁾ 등이 될 수 있다. 그런데 정령으로서 혹은 주물로서 사진이 수행하는 의미작용에는 근본적으로 ‘관객’의 개입이 행해진다. 사진 이미지의 의미는 재현되는 대상(사람이나 사물)이나 기술적 효과에만 국한되지 않고, 반드시 관객의 ‘체험, 감성, 상상력’ 등을 포함한다. 다시 말해, 사진이 객관적으로 복제하는 현실의 이미지에겐 반드시 ‘주관성’이 개입하는 것이다. 즉 “사진의 풍요로움은 사실상 그 내부에 있지 않은 모든 것”으로부터 오며, “우리가 사진 속에 투사하고 고정시키는 것”으로부터 발생한다.²¹⁾

이처럼 모랭에게 있어 포토제니란 정령으로서, 부적 혹은 주물로서 사진이 지니는 특별한 선결과 기능을 의미한다. 그런데 이러한 포토제니의 특성은

17) *Ibid.*, p. 29.

18) *Ibid.*, p. 30.

19) Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, 1999, p. 54.

20) *Ibid.*

21) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 30.

일군의 초기 영화이론가들이 파악했던 영화 이미지의 포토제니적 특성과 유사하다. 가령, 엡슈타인은 포토제니적 영화 이미지가 그 자체로 생명력과 인격성을 갖춘 일종의 ‘애니미즘적 언어 *langue animiste*’가 될 수 있다고 보았다. 사진이 부재하는 것을 존재하게 만들고 비가시적인 정령을 필름 위에 고정시킬 수 있는 것처럼, 영화 역시 “그것이 지시하는 모든 것들의 외양에 생명을 부여하고” 가장 비-활적인 사물에도 강력한 생명력을 부여하는 일종의 “애니미즘적 언어”가 될 수 있다고 본 것이다.²²⁾ 엡슈타인에 의하면, “영화적 지성의 가장 두드러진 특징은 바로 그것의 애니미즘”에 있으며²³⁾, 영화는 렌즈, 마이크, 절단, 편집, 가속, 감속 등 그것의 모든 기술과 장치를 동원해 세계의 모든 사물과 식물, 동물들을 영혼과 감정이 있는 존재로 바꾸어놓을 수 있다. 특히, 시간에 대한 영화의 가속과 감속 기술은 산 것과 죽은 것 사이의 경계를 사라지게 만들며 그 어떤 것도 영원히 불변하거나 죽어 있지 않다는 사실을 보여준다. “영화(기술)는 사물들의 생명을 드러내고 돌을 식물화하며 식물을 동물화하고 짐승을 인간화하면서, 이 모든 존재들을 우리의 감각과 우리의 이성에 더 가까이 가져다 놓을” 수 있는 것이다.²⁴⁾

요컨대, 모랭은 텔뤽의 포토제니 개념과 엡슈타인의 포토제니 개념을 종합적으로 수용하면서 사진과 영화라는 두 매체의 근간이 되는 사진 이미지의 포토제니적 특성에 대해 설명한다. 우선, 텔뤽의 포토제니 개념과 마찬가지로 모랭의 포토제니 개념 역시 이중적인 성격을 지니는데, 그에게 있어 포토제니란 ‘부재’하는 것의 ‘현전성’을 바탕으로 하며 사진이라는 ‘물질적’ 이미지와 기억 혹은 상상이라는 ‘정신적’ 이미지의 결합으로 발현되고 객관적 실재를 지시하는 동시에 주관적 욕망을 나타내는 사진 이미지만의 고유한 특질이라 할 수 있다. 또한 모랭의 포토제니 개념은 엡슈타인의 포토제니 개념과 마찬가지로 사진 이미지를 통해 발현되는 ‘정령’이라는 비가시적, 정신적 존재를 강하게 암시하는데, 이는 사진이라는 기계적, 물질적, 가시적 이미지가 자신의 한계를 넘어 역설적으로 ‘정신적’이고 ‘비물질적’이며 ‘비가시적’인 무언

22) Jean Epstein, "De quelques conditions de la photogénie", p.140.

23) Jean Epstein, "L'intelligence d'une machine", p.244.

24) *Ibid.*

가를 산출할 수 있다고 보는 관점을 바탕으로 한다.

III. 분신으로서 이미지

모랭은 ‘분신’의 개념을 이용해 사진 이미지의 근본적인 이중성에 대한 설명을 시도한다. 그는 인류학적 관점과 정신분석학적 관점을 융합해 ‘존재와 그 분신 l'être et son double’이라는 개념으로 사진 이미지에 접근한다. 즉 원시 문화의 ‘분신’ 개념에 정신분석학적 개념인 ‘전이 transfert’와 ‘투사 projection’, ‘소의 aliénation’ 등의 개념을 더해, ‘분신으로서 사진 이미지’ 개념에 대해 고찰한다.

실제로, 인류 고대 문화에서 ‘이미지’는 자주 ‘분신’으로 간주되었다. 그리스 신화와 이집트 고대 예술에서 무수한 ‘분신’의 모티브들을 발견할 수 있으며, 수많은 기념물과 사원 각각은 천상의 존재의 ‘이미지’이자 ‘분신’이었다.²⁵⁾ 또한 개개의 인간이 각자의 분신을 소유하고 있다는 믿음도 널리 퍼져 있었다. ‘분신으로서 이미지’는 고대 인류 문화에서 널리 시도되었던 ‘인간에 의한 인간 형성의 밑그림’이었는데, 모랭에 따르면 고대인들은 “거울 속 모습이나 수면에 비친 모습, 그림자” 등을 통해 자신의 ‘분신’의 실존과 현전을 체험했고 혹은 “꿈”속에서 확인하기도 했다.²⁶⁾ 즉 고대 인류에게 있어서 ‘분신으로서 이미지’는 보편적인 개념이었으며 “전 인류 공통의 유일하고 거대한 신화”²⁷⁾였다. 또한 모랭은 고대인들처럼 문명 초기 단계에 있는 사람들 뿐 아니라 어린아이들 같이 인격 형성의 초기 단계에 있는 사람들에서 나타나 는 ‘분신-이미지’ 현상에도 주목했다. 모랭이 보기에, “이들은 대상의 부재를

25) Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2004, p.611.

26) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 33. 그리스의 ‘나르키소스 Narkissos 신화’도 ‘분신’이라는 주제를 내포하고 있다. 오비디우스의 『변신이야기』을 통해 널리 알려지게 된 나르키소스 신화는 ‘분신’, ‘변용’, ‘합일’ 등을 향한 꿈을 주제로 삼고 있는데, 20세기 들어 앙드레 지드는 나르키소스 신화에서 이미지, 분신, 예술가 등의 상징을 찾아내기도 한다. 자세한 설명은 René Martin, *Dictionnaire culturel de la mythologie greco-romaine*, Nathan, 1998, p.170 참조.

27) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 33.

의식하지 않았고 꿈의 현실성도 믿었다.”²⁸⁾ 즉 고대인들이나 어린아이들은 대상의 ‘이미지’를 대상처럼 믿으면서 일종의 대상의 ‘분신’으로 인식했고, 꿈 속 이미지를 실제의 또 다른 이미지로 혹은 실제의 분신으로 인식했다. 이들에게 ‘대상’과 대상의 ‘이미지’ 사이의 “유사성은 너무도 완벽해 보였고”, 그에 따라 이들은 대상의 이미지로부터 “실제 대상 앞에 마주하고 있는 것보다 더욱 강렬한 현실감”을 받았다.²⁹⁾

이러한 사실들로부터 모랭은, “대상에 대한 주관적 욕구가 강하면 강할수록 그 욕구가 고정시키는 대상의 이미지는 더 강렬하게 투사되고, 소외되고 (분리되고), 객관화된다”는 사실을 파악한다.³⁰⁾ 나아가 이처럼 ‘객관화’되는 이미지가 중국에는 환각을 일으키고 ‘물신화’되기까지 한다는 사실을 발견한다. 역으로 말해, 분신으로서 대상의 이미지는 외견상 객관적임에도 불구하고, 오히려 객관적이기 때문에 일종의 초현실성을 획득할 수 있을 만큼 강한 주관적 욕구를 담아낼 수 있는 것이다. 모랭은 연구 결과, “극도의 소외와 극도의 욕구가 부딪치는 지점에 혹은 극단적 주관성과 극단적 객관성이 만나는 지점에 ‘분신’ 또는 ‘환각적 이미지’가 존재함”³¹⁾을 발견한다. 이는 반대로, 분신이나 환각적 이미지가 나타나는 곳에는 극도의 소외와 극도의 욕구가 부딪치고 있고 극단적 주관성과 극단적 객관성이 만나고 있다는 것을 의미하기도 한다.

이처럼, 인류의 본원적 이미지라 할 수 있는 ‘분신’은 고대로부터 현대에 이르기까지 다양한 모습으로 존재해왔다. 고대인들에게 분신은 거울이나 수면에 반사된 이미지로 인식되었고, 어떤 경우에는 꿈이나 환각 속 이미지들로 나타나기도 했다. 좀 더 문화가 발달하면서, 분신은 그림이나 조각으로 재현되기 시작했고 따라서 예술가는 이미지라는 분신을 만들어내는 분신의 창조자로 간주되기도 했다.³²⁾ 모랭에 의하면, 분신은 근대에 들어와 일련의 물질적 이미지들에도 투사되며, 특히 사진 이미지와 영화 이미지에 매우 강렬한 방식으로

28) *Ibid.*, p. 31.

29) *Ibid.*

30) *Ibid.*, p. 32.

31) *Ibid.*, p. 33.

32) Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, p. 611.

투사된다. “실제로 스크린 위에서 우리의 눈앞에 나타나는 것은 지금 탄생중인 분신”이며, 그것은 “아이가 거울에서 발견하거나 혹은 고대인이 수면에 비친 모습에서 발견하는 분신”, 즉 “낮설면서도 친숙하고 상냥하고 옹호적이며, 약간 과장되어 있지만 그렇다고 초월적이지는 않은 분신”과 유사하다.³³⁾ 즉 사진 이미지와 영화 이미지는 물질성과 정신성 혹은 객관성과 주관성을 모두 담아내면서 현대인들에게 일종의 분신처럼 받아들여지는 것이다.

그런데 모랭에 따르면, ‘분신으로서 사진 이미지’는 좀 더 복합적인 의미를 갖는다. 우선, 분신으로서 사진 이미지는 다른 분신들과 마찬가지로 두 개의 이미지가 결합된 복합적 이미지다. 즉 분신으로서 ‘이미지’는 단순히 실재 대상의 외적 이미지만을 가리키는 것이 아니라 그 외적 이미지에 나의 정신이 더해진 것을 말하는데, 사진 이미지의 경우도 그와 마찬가지다. 사진 이미지 역시 단지 대상의 외적 이미지만을 재현한 것이 아니라 그 대상의 이미지에 대한 나의 정신이 더해져 생성된 이미지인 것이다. 모랭의 언급처럼, 사진 이미지는 “물질적 이미지이지만, 가장 풍부한 정신적 특질을 지닌 물질적 이미지”³⁴⁾라 할 수 있다. 혹은 좀 더 적극적인 관점에서 볼 때, 나의 눈앞에 현전하는 분신으로서 사진 이미지는 대상의 외적 이미지에 대한 나의 정신적 이미지가 새롭게 ‘대상화된 것’, 즉 ‘물질화된 것’을 의미하기도 한다. 물질적 현전성을 갖는 사진 이미지는 단순히 정신적 특질이 더해진 어느 대상의 이미지가 아니라, 나의 정신적 이미지가 투사 과정에서 그 ‘스스로를 대상화’하여 형상화시킨 물질적 실체이기도 한 것이다. 이 경우, 사진 이미지는 결국 정신적 이미지가 스스로를 대상화한 것이므로 원칙적으로 정신적 이미지와 동질의 것이라고 할 수 있다. 그리고 바로 이 동질성에서 사진 이미지와 관객 사이에 “일체화” 현상이 발생할 수 있으며, 그 일체화 현상과 함께 사진의 “마법적 특성”이 가능해진다.³⁵⁾

요컨대, 모랭의 ‘분신으로서 이미지’ 개념은 “경험하는 현전이자 실질적인 부재, 즉 현전-부재 *une présence-absence*”³⁶⁾로서 사진 이미지의 특성을 잘

33) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 47.

34) *Ibid.*, pp. 38-39.

35) 오카다 스스무, 『영상학 서설』, 강상욱·이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006, 95쪽.

36) *Ibid.*

설명해준다. 또 ‘객관적’인 대상이 ‘주관적’ 감정을 불러일으키고 ‘물질적’ 이미지가 ‘정신적’ 특성을 나타내는 사진 이미지의 이중성을 명증하게 드러내준다. 모랭에 의하면, 분신으로서 사진 이미지가 지니는 이러한 이중성은 결국 포토제니의 이중성이기도 하다. 포토제니 역시 부재하는 것의 현전, 객관적 실재에 새겨진 주관적 욕망, 물리적 이미지와 정신적 이미지의 결합 등으로부터 비롯되기 때문이다. 모랭은 다음과 같이 설명한다.

“포토제니란 그림자, 반사 이미지, 분신의 복합적이면서도 유일한 특질이다. 이 특질은 정신적 이미지의 고유한 감정적 힘들이 사진적 복제로 탄생한 이미지에 고착될 수 있도록 해준다. 또 다른 정의도 가능하다. a) 포토제니는 정신적 이미지의 고유한 특질들이 사진적 이미지에 전이될 때 발생하는 것을 의미한다. b) 포토제니는 그림자와 반사 이미지의 특질들이 사진적 복제의 성질 안에 내포될 때 발생하는 것을 의미한다.”³⁷⁾

IV. 사진 이미지의 이중성 : 물질이자 정신

1. 상상하는 의식과 아날로곤 - 사르트르

위에서 살펴본 것처럼, 모랭은 사진과 영화의 근간이 되는 사진적 이미지가 ‘물질적 특성’과 ‘정신적 특성’을 동시에 지니는 점에 주목한다. 사진 이미지가 단지 눈으로 지각할 수 있는 물질적 이미지(가시적 이미지)의 성질 뿐 아니라, 우리의 의식 세계에서 작동하는 정신적 이미지(비가시적 이미지)의 성질도 내포하고 있다고 간주한 것이다. 이러한 모랭의 관점은 가까이로는 이미지 자체를 ‘정신의 산물’이자 ‘의식 행위’로 바라본 사르트르의 사유로부터, 좀 더 멀리로는 영화이미지의 ‘정신성’과 ‘주관성’을 강조했던 초기영화이론가들의 사유로부터 영향을 받은 것이라 할 수 있다.

우선, 사르트르는 이미지의 정신성에 관한 논의를 통해, 그리고 상상계에 대한 논의를 통해 모랭의 이미지론에 중요한 영향을 미친다. 우선, 사르트르

37) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, pp. 41-42.

는 그의 두 저서 『상상력 L'imagination』(1936)과 『상상계 L'imaginaire』(1940)를 발표하면서 이미지는 물질의 산물이 아니라 ‘정신의 산물’이며 ‘의식 한 유형’이자 하나의 ‘의식 행위’라는 새로운 이미지론을 전개한다. 한편으로는 데카르트 René Descartes에서부터 베르그손에 이르기까지 이미지의 근본을 물질로 간주해온 서구의 주된 철학적 입장에 반대하고, 다른 한편으로는 이미지와 이미지의 대상 모두를 의식 안에 존재하는 것으로 간주한 또 다른 철학적 입장에도 반대한 것이다. 즉 그에게 있어 ‘이미지’란 “하나의 행위”이며, 의식 속이 아니라 의식 밖에 존재하는 대상에 대한 “의식의 한 유형”이다.³⁸⁾ 한마디로, ‘이미지는 어떤 것에 대한 의식’인 것이다. 이러한 사르트르의 이미지론은 특히 베르그손의 이미지론과 대조를 이룬다. 두 사람 모두 ‘이미지는 어떤 것에 대한 의식이다’라는 후설 Edmund Husserl의 동일한 테제에서 출발했지만, 베르그손이 ‘이미지는 어떤 것이다’라는 이미지-물질론으로 귀결한 반면, 사르트르는 ‘이미지는 의식이다’라는 이미지-정신론을 내세웠기 때문이다.³⁹⁾

요컨대, 사르트르에 의하면 이미지는 “의식이 대상과 맺는 관계”를 뜻하며, 다시 말해 “대상이 의식에 나타나는 어떤 방식 혹은 의식이 스스로에게 대상을 부여하는 방식”을 뜻한다.⁴⁰⁾ 이를 축약하면, 이미지는 하나의 ‘관계’일 뿐 다른 무엇도 아니다. 이 때문에, 사르트르는 전통적 의미의 ‘이미지’와 자신이 말하는 ‘이미지’를 구별하기 위해, 이미지 대신 ‘상상하는 의식 conscience imageante’이라는 용어를 사용하기도 한다. 즉 전통적 의미의 이미지는 ‘이미지’이며, 개인이 어떤 대상에 대해 자신의 의식 속에 떠올리는 이미지는

38) 장 폴 사르트르, 『사르트르의 상상력』, 지영래 역, 에크리, 2008, 228쪽.

39) 그러나 베르그손에게서 ‘물질’은 그 자체로 빛이자 ‘의식’을 뜻하며, 따라서 ‘이미지는 어떤 것이다’라는 그의 주장에는 ‘이미지는 물질이자 의식이다’라는 의미가 되어 있다. 베르그손이 빛과 의식은 물질에 내재해있다고 강조하면서 물질 중심의 이미지론을 전개한 것은 사실이지만, 그것은 어디까지나 물질과 의식의 동일성을 전제로 한 것이다. 이 때문에, 들뢰즈는 사르트르가 물질과 의식에 관한 베르그손의 사유에 주목했음에도 불구하고 베르그손의 사유의 폭을 너무 좁혀서 생각했다고 따라서 그의 혁신적 사유의 핵심을 제대로 파악하지 못했다고 지적한다. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, éd de Minuit, 1983, p. 90 참조.

40) 장 폴 사르트르, 『사르트르의 상상계』, 윤정임 역, 에크리, 2010, 27-28쪽.

‘상상하는 의식’인 것이다.⁴¹⁾ 또한 사르트르는 이러한 ‘의식의 한 유형이자 의식 행위’으로서 이미지 개념을 더 멀리 밀고나가, 상상하는 의식이 형상화하는 ‘정신적 이미지’와 그 형상화의 재료이자 조건이 되는 ‘물질적 이미지’를 구분하고 양자 사이의 상관성에 대해 설명한다. 사르트르에 의하면, 우리의 ‘상상하는 의식’이 그것의 실재 대상을 정신적 이미지로 형상화할 수 있는 것은 그 대상의 ‘물질적 이미지’ 덕분이다. 사르트르는 상상하는 의식의 재료가 되는 이 물질적 이미지를 “아날로곤 analogon”이라고 부른다. 아날로곤이란 한마디로, 우리가 우리 앞에 존재하지 않은 본래의 대상에 대해 다양한 의미를 부여할 수 있게 해주고 특히 상상하는 의식이 자신이 겨냥하는 대상에 대한 직관적 내용을 채울 수 있게 도와주는 ‘유사 물질 *matière analogique*’ 혹은 ‘유사 표상물 *représentation analogique*’이라 할 수 있다.⁴²⁾ 회화 이미지, 사진 이미지, 영화 이미지는 모두 이 아날로곤에 해당한다.

그런데 사르트르에 의하면, 상상하는 의식이 만들어내는 정신적 이미지와 현실 세계에 물리적으로 존재하는 물질적 이미지(아날로곤)는 분명히 서로 다른 영역에 속하는 것이지만, 어느 관점에서 볼 때는 양자 모두 동일한 하나의 계보에 속하는 것이기도 하다. 하나의 사진 이미지(물질적 이미지)를 구성하는 물질적 조건들은 의식의 바깥에 있고 그 사진 이미지를 보며 떠올리는 이미지(정신적 이미지)는 우리 의식 속에 있지만, 양자 모두 동일한 하나의 대상에 관계되고 동일한 하나의 기능, 즉 ‘상상하는 기능’에 연관되기 때문이다.

2. 물질적 이미지이자 정신적 이미지로서 사진 이미지 - 모랭

모랭은 이와 같이 이미지의 정신성을 강조한 사르트르의 이미지론으로부터 깊은 영향을 받으면서도, 사진 이미지와 영화 이미지를 포함한 모든 예술 작품의 이미지들을 아날로곤으로만 간주한 사르트르의 입장에는 동의하지 않는다. 물론 모랭이 보기에도, 원칙적으로 사진 이미지는 물질적 이미지인 아

41) 이에 관해, 사르트르는 다음과 같은 유명한 ‘피에르 예’를 들어 설명한다 : “온갖 애매함을 피하기 위해서 이미지란 어떤 관계일 뿐 다른 무엇이 아니라는 사실을 기억하도록 하자. 내가 피에르에 대해 가지는 상상 의식은 피에르의 이미지에 대한 의식이 아니다.” 위의 책, 28쪽.

42) 장 폴 사르트르, 『사르트르의 상상계』, 46-53쪽 설명 참조.

날로곤에 해당한다. 사진을 보면서 관객은 그 순간 부재하는 무엇인가를, 즉 사진 이미지가 불러일으키는 어떤 대상을 끊임없이 상상하게 되기 때문이다. 그러나 모랭에 의하면, 사진 이미지는 정신적 이미지가 형상화될 때 소용되는 물질적 조건, 즉 물질적 이미지로서 ‘아날로곤’일 뿐 아니라, 우리의 상상하는 의식이 설명할 수 없는 무언가를 덧붙여 재생산해내는 또 다른 차원의 ‘정신적 이미지’라고 주장한다. “사진에 속하는 것처럼 보이는 특성들은 사진에 부착되는, 그리고 사진이 우리에게 다시 반사하는 우리 정신의 특성들”⁴³⁾인 것이다. 사진에서 “모든 것은 물질적 이미지가 정신적 특질을 지니고 있는 것처럼 이루어지며”⁴⁴⁾, 따라서 사진 이미지는 그 자체로 물질적 이미지이자 동시에 정신적 이미지이다.

이처럼 모랭이 볼 때, 사진 이미지라는 물질적 이미지는 그 안에 이미 정신적 특성을 보유하고 있다. 이 같은 모랭의 관점은, 사르트르와 달리 ‘지각’ 행위와 ‘상상’ 행위를 동시 발생적 행위이자 상호간섭적 행위로 보기 때문에 가능하다. 사르트르는 의식의 주체가 ‘지각’ 행위와 ‘상상’ 행위 중 하나의 행위밖에 행할 수 없기 때문에 지각 행위와 상상 행위는 공존 불가능하다고 주장했다.⁴⁵⁾ 지각과 상상은 “대상의 유무에 관계없이 대상에 관여하는 관련 방법”이라는 점에서는 동일한 성격을 지니지만, 지각이 물리적 이미지에 관계되고 상상이 정신적 이미지에 관계된다는 점에서 양자는 서로 상이한 영역의 행위이자 동시에 실행될 수 없는 행위라는 것이다.⁴⁶⁾ 사르트르에게 있어 “실재하는 것과 상상적인 것은 본질적으로 공존할 수 없는” 것이며, 그것은 “전적으로 환원 불가능한 두 개의 서로 다른 감정들 및 행위들의 문제”이다.⁴⁷⁾

반면, 모랭은 지각과 상상은 동시에 이루어질 수 있는 행위이며, 서로 겹쳐지고 상호영향을 미칠 수 있는 행위라고 간주한다. 모랭은 “기억들 *souvenirs*

43) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 30.

44) *Ibid.*, p. 31.

45) 사르트르는 다음과 같이 설명한다 : “[...] 상상하는 의식의 형성은 지각하는 의식의 소멸을 동반하고 그 역도 마찬가지이다.”(Jean Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard [folio], 1940, p. 156)

46) 오카다 스스무, 『영상학 서설』, 88-89쪽.

47) Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 189.

로 배어 있지 않은 지각은 없다”⁴⁸⁾라는 베르그손의 주장을 인용하면서, 지각 행위에 기억, 감정, 상상 등 모든 정신적 작용이 개입된다고 강조한다. 베르그손에 따르면, “기억, 즉 과거의 이미지들의 존속”은 “항상 우리의 현재 지각과 혼합되며, 심지어 그것을 대체할 수도 있다.”⁴⁹⁾ 기억이라는 과거의 이미지들은 매순간 겪는 현재의 경험을 기존의 획득된 경험을 통해 더 풍부하게 만들면서, 그것을 보충한다. 외부 세계에 대한 우리의 현재적 지각은, 그 지각으로부터 비롯되는 ‘실재적 직관’과 그 직관에 덧붙여지는 ‘과거의 이미지들’에 비하면 미미한 것이다. 어떤 대상에 대한 우리의 현재적 지각은 곧바로 실재적 직관, 즉 순간적인 직관을 산출하고, 이 실재적 직관은 기억을 불러낸다. 베르그손에 따르면 “지각하는 것은 결국 기억하기 위한 하나의 기회에 불과”하며⁵⁰⁾, 따라서 기억들로 배어 있지 않은 지각은 없는 것이다. 베르그손과 마찬가지로, 모랭 역시 순수 지각이란 이론적으로만 가능할 뿐 실제 현실에서는 불가능한 것이라고 설명한다. 다시 말해, 사진 이미지는 물리적으로 눈앞에 현전하는 지각의 대상이자 관객의 상상과 기억 등 다양한 정신적 행위가 작용하는 상상의 대상이며, 그 두 가지 행위는 동시에 일어나고 상호영향을 미친다. 사진 이미지는 본질적으로 물질적 이미지이자 정신적 이미지이며, 사진 이미지에 내재된 물질성과 정신성은 항상 상호영향을 미치면서 서로 뒤섞이고 혼합되는 것이다.

요컨대, 모랭은 사르트르의 이미지론의 영향을 받지만 거기에 그만의 견해를 덧붙여 독자적인 이미지론을 제시한다. 모랭에 의하면, 사진 이미지는 지각의 대상이자 동시에 상상의 대상이며 물질적 이미지이자 동시에 정신적 이미지이다. 이런 맥락에서, 모랭은 사르트르가 말한 정신적 이미지의 ‘현전-부재’론을 사진의 특수성에 맞게 변형해 사진 이미지의 ‘현전-부재’론으로 제시하기도 한다. 즉 “정신적 이미지의 본질적 특징은 하나의 대상이 그것의 현전 한가운데서조차 부재하는 특정한 방식”⁵¹⁾이라는 사르트르의 주장을 빌어 와, 사진 이미지의 본질적 특징은 역으로 하나의 대상이 “그것의 부재 한가운데

48) 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005, 63쪽.

49) 같은 책, 116쪽.

50) 같은 책, 117쪽.

51) Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, p. 98.

서조차 현전하는 방식”⁵²⁾에 있다고 주장하는 것이다. 정신적 이미지와 마찬가지로, 사진 이미지 역시 경험하는 현전이자 실질적인 부재, 즉 ‘현전-부재’이다. 모랭에 따르면, 바로 이러한 ‘현전-부재’의 속성으로 인해 사진 이미지에서는 가장 ‘객관’적인 대상이 ‘주관’적 감정을 불러일으킬 수 있고 명백하게 ‘물질’적인 이미지가 ‘정신’적 특성을 나타낼 수 있다.

V. 결론을 대신하며

모랭은 엄밀한 의미의 영화학자라기보다는 인문사회학의 전 분야를 가로지르며 사유하는 통섭의 학자였지만, 영화 연구의 역사에서 결코 간과할 수 없는 중요한 위상을 차지한다. 무엇보다, 영화사 초기의 영화적 사유들이 후대의 영화적 사유들과 연결되는 데 있어 중요한 고리 역할을 수행했기 때문이다. 특히 모랭은 영화 이미지만의 고유한 특성을 밝히기 위해 다양한 논의들을 전개하는데, 본문에서 검토한 ‘포토제니’ 개념과 ‘사진 이미지’ 개념은 영화 이미지에 대한 그의 사유가 형성되는 데 있어 결정적인 단초가 되는 개념들이라 할 수 있다.

위에서 살펴본 것처럼, 모랭은 초기 영화이론가들이 주장한 포토제니 개념들을 재검토하고 종합하면서 그만의 독자적인 포토제니 개념으로 발전시킨다. 한편으로는 델뤽에 제시한 포토제니 개념을 바탕으로 실제의 기록이자 예술적 영감의 결합으로서 포토제니가 지니는 ‘이중적 특성’을 강조하고, 다른 한편으로는 엡슈타인이 강조한 제기한 포토제니 개념을 바탕으로 무어라 규정할 수 없는 ‘비물질적이고 정신적인 특질’을 포토제니의 속성으로 강조한다. 즉 모랭은, 물질적인 것과 정신적인 것, 객관적인 것과 주관적인 것의 공존이라는 이중성을 바탕으로 하면서도 특히 정신적이고 비결정적인 특질이 두드러지게 나타나는 사진 이미지만의 고유한 양상을 포토제니의 본성으로 규명한 것이다.

포토제니 개념을 통해 드러나는 이러한 모랭의 관점은 사진 이미지에 대한

52) Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 31.

그의 논의에서도 그대로 이어진다. 모랭에 의하면, 사진 이미지 역시 실재와 상상, 지각과 기억, 물질과 정신, 객관과 주관이 상호간섭하고 상호영향을 미치며 혼재하는 ‘이중성’의 장소이며, 동시에 부재하는 것의 강렬한 현전성을 바탕으로 비가시적이고 정신적인 것의 현현이 이루어지는 ‘정신’의 장소 혹은 ‘정령’의 장소이다. 이러한 사진 이미지 논의를 위해 모랭은 베르그손의 이미지론과 사르트르의 이미지론을 절충적으로 계승하며, 또 ‘분신’이라는 인류학적 개념을 도입해 분신으로서 이미지가 지니는 특성에 대해 조명하기도 한다.

나아가, 포토제니 개념을 중심으로 하는 모랭의 사진 이미지 논의는 후대 이론가들에게도 깊은 영향을 미친다. 가령, 바르트 Roland Barthes는 ‘퐁크툼 *functum*’ 개념을 중심으로 그의 사진 이미지 논의를 전개하는데, 퐁크툼이라는 개념 자체가 텔릭에서 모랭으로 이어지는 ‘포토제니’ 개념을 응용해 탄생한 것이라 할 수 있으며⁵³⁾, 그가 주장하는 사진 이미지의 ‘환유적 확장 *expansion metonymique*’ 논의 역시 사르트르의 이미지론을 근간으로 모랭의 사진 이미지론을 융합해 발전시킨 논의라 할 수 있다. 물론, 바르트는 모랭 만큼 뚜렷하게 사진 이미지를 물질적 이미지와 정신적 이미지의 합으로 보지 않으며, 오히려 사르트르의 입장을 따라 사진 이미지를 일종의 아닐로곤으로, 즉 물질적 이미지로 간주한다. 바르트에게 있어 사진 이미지는, 우리가 그것을 기반으로 정신작용과 의식 행위를 가동시킬 수 있고 우리의 상상을 무한대로 확장시킬 수 있는 하나의 물질적 재료이자 수단인 것이다. 그런데 바르트에 따르면, 사진 이미지의 이러한 환유적 확장성은 그것이 내포하는 두 가지 조건으로 인해 가능하다. 하나는 물리적 요소가 아닌 ‘정신적 현상’으로서 ‘퐁크툼’이며⁵⁴⁾, 다른 하나는 대상의 낙인으로서 사진 이미지가 지니는 ‘물리

53) Jacques Aumont, *Image*, Nathan, 1990, p. 242. 오몽은, 바르트의 퐁크툼 개념이 의도적으로 더해진 주관적 측면을 제외하고는 사실상 포토제니 개념을 그대로 가져온 것에 가깝다고 지적한다.

54) 바르트에 따르면, 퐁크툼은 사진-대상이 아닌 응시자-주체로부터 발생하는 것이며, 대상 자체에서 야기되는 ‘물리적 현상’이 아니라 그 대상으로부터 감화되어 응시자의 정신에서 발생하는 일종의 ‘정신적 현상’이다. 다시 말해, 퐁크툼은 사진 속의 물리적 대상(실제 얼룩, 상처 등)이나 관념적 대상(허무, 절망 등)을 가리키는 것이 아니라, 우리(관객)의 기분에 따라 변모하고 출몰하는 무엇, 가변적이고 설명할 수 없는 무엇, 즉각적으로 출현하는 미묘한 감성의 색조 *tonalité* 등을 가리킨다. Roland

적 유사성' 혹은 '절대적 유사성'이다.⁵⁵⁾ 즉 바르트가 사진 이미지의 가장 중요한 본성으로 강조한 환유적 확장성은 사진 이미지가 내포하는 '정신적' 특성과 '물질적' 특성을 바탕으로 형성되며, 이는 결국 모랭이 포토제니 개념을 통해 제시했던 사진 이미지의 이중적 특성과 다르지 않다.

요컨대, 모랭의 포토제니 개념과 사진 이미지 논의는 사진 이미지의 본성과 특질을 밝히고 나아가 사진이라는 매체와 영화라는 매체의 특성을 밝히는 데 있어 중요한 역할을 담당한다. 그의 논의들은 한편으로는 사진 이미지가 지니는 이중적 특성을 강조하고 다른 한편으로는 사진 이미지만의 정신적 특성을 강조하면서, 사르트르에서 바르트로 이어지는 사진 이미지에 관한 사유들 사이에서 일종의 가교 역할을 담당한다. 또한 궁극적으로는 사진 이미지 뿐 아니라 영화 이미지의 본성을 밝혀주면서, 영화 이미지에 관한 초기 영화이론가들의 사유를 종합해 미트리 Jean Mitry나 들뢰즈 Gilles Deleuze 같은 후대 이론가들의 사유와 이어주는 고리 역할을 수행하기도 한다. 포토제니 개념을 중심으로 초기 영화이론가들에서 모랭으로, 모랭에서 미트리와 들뢰즈로 이어지는 영화 이미지에 대한 사유는 이후의 연구과제로 남겨둔다.

Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, 1980, p. 74.

- 55) 바르트는 '사진이미지란 관객의 상상하는 의식을 위해 소용되는 매개물(아날로곤)'이라는 사르트르의 주장을 계승하면서도, 사진이미지가 그러한 '매개물'의 역할을 수행하기 위해서는 먼저 대상과의 '유사물(아날로그)'이라는 본래 역할을 충실히 수행해야 한다고 강조한다. 관객의 상상적 의식행위는 사진의 대상이 실제로 "존재했다 Ça a été"라는 사실에 대한 절대적 믿음으로부터 출발하기 때문이다. 바르트가 볼 때, 아날로곤으로서 사진이미지의 가장 본질적인 역할은 매개 물질이기 이전에 절대적 유사물이라는 그것의 본성을 기능적으로 실현하는 데 있다.

❖ 참고 문헌

- 앙리 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 아카넷, 2005.
- 장 폴 사르트르, 『사르트르의 상상력』, 지영래 역, 예크리, 2008.
- 장 폴 사르트르, 『사르트르의 상상계』, 윤정임 역, 예크리, 2010.
- 오카다 스스무, 『영상학 서설』, 강상욱·이호은 역, 커뮤니케이션북스, 2006.
- 이기중, 「<어느 여름의 기록(Chronique d'un été)>(1961)를 통해서 본 ‘시네마 베리테(cinéma-vérité)’의 의미」, 『현대영화연구』, 12호, 2011.
- AUMONT, Jacques, *Image*, Nathan, 1990.
- _____, *Les théories des cinéastes*, Nathan, 2002.
- AUMONT, Jacques, & MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin, 2008.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, 1980.
- CASETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Nathan, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma I L'image-mouvement*, éd de Minuit, 1983.
- DELLUC, Louis, "Photogénie", *Ecrits cinématographique I*, Cinémathèque Française et Editions de l'Etoile, 1990.
- _____, *CINEMA ET Cie.*(1919), repris in *Ecrits cinématographique II - vol I*, Cinémathèque Française et Editions de l'Etoile, 1990.
- _____, "D'oreste à Rio Jim", *Cinéa*, n 31 decembre, 1921.
- EPSTEIN, Jean, "De quelques conditions de la photogénie"(1923), *Écrits sur le cinéma*, Editions Seghers, 1974.
- MAGNY, Joel, "Premiers écrits : Canudo, Delluc, Epstein, Dulac", *CinémAction. histoire des théories du cinéma*, n 60, 1991.
- MARTIN, René, *Dictionnaire culturel de la mythologie greco-romaine*, Nathan, 1998.
- MONTVALON, Christine de, *Les mots du cinéma*, Belin, 1987.
- MORIN, Edagr, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Editions de Minuits, 1956.
- SARTRE, Jean Paul, *L'Imaginaire*, Gallimard [folio], 1940.
- SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 2004.

❖ ABSTRACT

Photogenie as the duality and mentality of the photographic image: a study based on the theory of Edgar Morin

Kim, Ho Young

This article presents a study on the concept of "Photogenie", which refers to the duality and mentality of the photographic image, with the viewpoint regarding the photographic image by Edgar Morin.

First, we will look at the evolution of the concept of "Photogenie". From the field of photography, the term "Photogenie" means objects that produce light, enough to impress the photographic plate. But theorists of cinema at the beginning of the 20th century have changed the meaning of the term. For Louis Delluc, the "Photogenie" means the effect of union between the reproduction of real and artistic genius. For Jean Epstein, the "Photogenie" means mental quality, non-material or indeterminate, of the photographic and cinematographic image. But Morin synthesized the arguments of Delluc and Epstein. For him, the "Photogenie" indicates both a double character of the photographic image and its mental quality.

Then, based on this concept of "Photogenie," Morin said on particular aspects in the photographic image. Considering photography as a double in the anthropological sense, it puts emphasis not only the dual nature of the photographic image but also mental and spiritual quality. Combining the theory of the mage Henri Bergson and Jean-Paul Sartre, he builds his own theory of the mage that concerns both photography and cinema. In short, to Morin, the photographic image is a place where coexist absence and presence, the real and the imaginary, perception and memory, the material and mental, as well that a place of mentality which appear all our memories, hallucinations, dreams, imagination etc.

Key Words

에드가 모랭, 포토제니, 사진 이미지, 영화, 분신

Edgar Morin, Photogenie, photographic image, cinema, double

논문접수일: 2014. 01. 25

심사완료일: 2014. 02. 28

게재확정일: 2014. 03. 12