

롤랑 바르트의 ‘어두운 방’

: 사진의 특수성

박 상 우*

- I. 들어가는 말
- II. 지시체주의
- III. ‘그것이 존재 했다’와 인증의 한계
- IV. ‘밝은 방’에서 ‘어두운 방’으로
- V. 나오는 말

I. 들어가는 말

사진에 관한 글 중에서 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 『밝은 방 : 사진에 관한 노트(La chambre claire : Note sur la photographie)』¹⁾만큼 널리 읽히는 책도 드물다. 1980년 바르트가 사망하기 직전 저술한 이 책은 지금도 국내외 인문학 부문에서 베스트셀러 중 하나다. 자신의 마지막 저서가 되어버린 이 책에서 바르트는 무엇을 말하고자 했을까.

많은 사람들은 이 책에서 ‘푼크툼(punctum)’을 이야기 한다. 바르트가 이 책에서 의도하는 것은 사진이 수용되는 방식(스투디움(studium)과 푼크툼)이며 이

* 중앙대학교 첨단영상대학원 전임연구원

이 논문은 한국미학예술학회 2010년 가을 정기학술대회 자유주제로 발표한 원고를 수정보완하여 게재한 것임.

1) Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1980. 이 책은 국내에서 『카메라 루시다』와 『밝은 방』으로 각각 번역되었다. 여기서는 『밝은 방』을 책의 제목으로 취한다.

방식에서 핵심은 폰크툼이라는 것이다. 사진이론가들은 폰크툼의 개념을 다양한 철학적 개념들을 통해 설명하려고 애쓴다. 비평가들은 이 개념을 비판적으로 검토하지 않고 작품 분석에 기계적으로 도입하기도 한다. 하지만 이 개념은 이론에서 출발한 엄밀한 개념이 아니며 바르트의 개인적인 가정일 뿐이다. 총 두 부분으로 구성된 이 책의 전반부에서 폰크툼 개념은 매우 중요한 주제이다. 하지만 이 책의 전체를 관통하는 바르트의 문제의식은 폰크툼이 아니다. 다른 사람들은 이 책에서 ‘사랑’과 ‘죽음’을 이야기 한다. 바르트는 이 책에서 돌아가신 어머니를 추모하며 사진을 통해 사랑과 죽음을 얘기한다는 것이다. 하지만 이 견해는 전후가 바뀌었다. 이 책은 ‘사진을 통해 사랑과 죽음을’ 이야기하는 것이 아니라 ‘사랑과 죽음을 통해 사진’을 이야기한다. 책의 부제가 정확히 가리키듯이 이 책은 ‘사랑과 죽음에 관한 노트’가 아니라 ‘사진에 관한 노트’이다. 결국 바르트는 이 책에서 ‘사진’에 대해 말하고자 한다. 하지만 그는 사진의 ‘무엇에’ 대해 말하고자 할까?

이 책을 관통하여 바르트가 끈질기게 추적하는 것은 ‘사진의 특수성’(1장의 제목)이다. 그것은 사진의 근본적인 속성, 즉 사진이 언어나 다른 이미지와 구별되는 자신만의 고유한 속성에 관한 것이다. 그것은 한마디로 ‘사진이란 무엇인가’에 관한 것이며 결국 사진의 ‘존재론(ontologie)’에 관한 것이다. 바르트는 이 책의 첫 페이지에서 자신의 문제제기를 명확하게 밝힌다. “나는 사진에 대해 어떤 ‘존재론적’ 욕망에 사로잡혀 있었다. 무슨 수를 쓰더라도 나는 사진 ‘자체’가 무엇인지, 그것은 어떤 본질적인 특징을 통해 이미지들의 공동체와 구분되는지 알고 싶었던 것이다.”²⁾

바르트는 사진의 특수성을 탐구하기 위해 이 책 전반부에서 ‘쾌락(plaisir) - 여기에 스튜디오(studium)과 폰크툼³⁾이 해당 - 의 관점을 취한다. 하지만 그는 전반부의 마지막 장(24장 ‘취소의 말’)에서 지금까지 쾌락의 관점에서 사진의 본질을 파악하려 했던 자신의 기획이 실패했음을 고백한다. 그러나 바르트는 이 책의 후반부에서 돌아가신 어머니 사진 한 장을 발견하고 이를 통해 사진의 특수성을 다시 탐구한다. 하지만 이번에는 ‘쾌락’의 관점이 아니라 ‘사랑과 죽음’의 관점

2) 롤랑 바르트, 『밝은 방 : 사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006, p. 15. (이하 *La chambre claire*의 약자인 C.C로 표기 함).

3) 여기서 우리는 폰크툼이 이 책의 핵심 주제가 아니라 사진의 특수성을 파악하기 위해 바르트가 취한 관점 중의 하나임을 알 수 있다.

을 통해 사진의 본질을 탐구하기로 한다. : “나는 이제부터 쾌락의 관점에서가 아니라, 우리가 사랑과 죽음이라 낭만적으로 부를 수 있을 그 무엇과 관련해서 사진이 지닌 본질의 명백성을 탐구해야 한다는 사실을 깨달았다.”⁴⁾ 바르트는 결국 이 책 전체에 걸쳐 쾌락, 사랑, 죽음을 통해 사진의 특수성을 밝히려고 했다.

1979년 『카이에 뒤 시네마(Cahier du cinéma)』가 바르트에게 영화 관련 책을 요청했을 때 바르트는 왜 사진, 그것도 사진의 특수성에 관한 책을 집필했을까? 그 이유는 명확하지 않다. 그것은 아마도 1970년대 당시 서구 사진이론을 휩쓸었던 ‘변형(transformation)론’ 또는 ‘코드(code)론’을 바르트가 반격하기 위한 것으로 추측된다. 그가 지적하듯이 1970년대 사진이론은 변형론자들인 사회학자들과 기호학자들에 의해 주도되었다. 이들은 사진에는 ‘실재(le réel)’가 없으며 사진은 항상 ‘코드화’되어있다고 주장했다. 또한 이들은 사진이 실재를 ‘유사(analagon)’하게 재현하지 않으며 오히려 실재를 변형시킨다고 말했다. 바르트는 이들의 주장에 대해 사진은 실재와 유사하다는 것은 의심할 수 없는 사실이라고 반격한다. 하지만 바르트는 사진의 본질은 유사성에 있지 않다고 덧붙인다. 왜냐하면 유사성은 회화, 언어 등 다른 재현 수단들도 공유하는 속성이기 때문이다.⁵⁾ 바르트에게 사진의 고유한 속성은 ‘유사성’이 아니며 ‘코드’는 더더욱 아니다. 그것은 ‘다른 곳’에 있다. 그 다른 곳이란 바로 사진 ‘지시체(le référent)’의 특수성을 말한다. 따라서 바르트가 이 책에서 탐구하는 사진의 특수성이란 바로 사진 지시체의 특수성을 말한다. 이 사진 지시체의 특수성에서 바르트는 자신이 사진의 본질이라고 생각하는 ‘그것이-존재-했다(ça-a-été)’를 도출해낸다.

필자는 바르트가 이 책에서 던진 질문(사진의 특수성이란 무엇인가)이 매우 중요하다고 생각하며 그의 문제의식을 따라가고자 한다. 이 질문은 사진이론의 역사에서 계속 제기된 사진의 존재론에 관한 질문이기 때문이다. 즉 이 질문은 바르트 이전에 앙드레 바쟁(André Bazin, 1945), 로잘린드 크라우스(Rosalind Krauss, 1977), 그리고 1980년 바르트 이후에, 필립 뒤부아(Philippe Dubois, 1983), 장-마리 셰퍼(Jean-Marie Schaeffer, 1987), 그리고 지금까지도 여전히 제기되고 있다.⁶⁾

4) Ibid, p. 94.

5) Ibid, p. 111.

6) 박상우, 「사진과 프린트 : 기술 이미지 연구」, 『현대미술사연구』 28집(2009), pp. 107-133, p. 112.

하지만 필자는 바르트가 이 질문에 대한 답(지시체의 특수성과 ‘그것이 존재했다’)을 도출하기 위한 그의 사유과정을 따라가면서, 때로는 사진에 관한 그의 명민한 통찰력에 대해 감탄하기도 했고, 때로는 사진에 대한 그의 불충분한 이해에 실망하기도 했다. 본 논문은 바르트에 대한 필자의 이 같은 상반된 평가를 『밝은 방』의 핵심 주제인 사진의 특수성을 중심으로 엮어내고자 한다. 구체적으로 이 연구는 사진의 특수성과 관련된 주요 테마 - 지시체, 사진 지시체의 특수성, 사진 인증, 사진의 명확성 - 와 사진의 해석 방법에 대한 바르트의 사유를 비판적으로 검토하고자 한다. 이를 통해 사진의 존재론에 대한 논의를 더욱 풍부하게 하고 사진을, 필자가 생각하기에, 좀 더 타당하게 해석하는 하나의 태도를 제시하는 것을 목표로 한다.

이를 위해 본 논문은 특정한 연구방법론을 도입하지 않는다. 이 같은 태도는 정확히 바르트가 이 책에서 취했던 방법이기도 하다. 그는 이 책에서 사진을 분석하는데 사회학, 기호학, 정신분석학 등에 의지하지 않겠다고 선언했다. 그런데 바르트가 이 같은 모든 종류의 학문 또는 ‘과학’에 등을 돌리고 자아, 감정, 주관, 정서에 바탕을 둔 ‘감정 현상학’을 채택했다면 필자는 구체적인 현실에 뿌리를 둔 사진의 생생한 역사와 그 역사에서 ‘정제된’ 사진 이론에 기대고자 한다. 바르트가 사진에 관한 시선을 자아의 내적인 성찰에 향한다면 필자는 사진이 태어나고 활동했던 구체적이고 풍부한 사례로 가득한 사진의 역사에 향하고자 한다.

II. 지시체주의

바르트는 사진이 다른 재현 수단과 구별되는 독특한 속성으로 먼저 사진의 지시적 특성을 든다. 그에 따르면 사진은 항상 무언가를 가리키는 지시적 언어이다. “한 장의 사진은 언제나 이런 동작[어린아이가 손가락으로 무언가를 가리키는 동작]의 끝에 있다. 그것은 그것, 그거야, 이게 그것이야! 라고 말하지만 그 외엔 아무것도 말하지 않는다. (...) 결국 사진은 ‘보세요’ ‘봐’ ‘여기 있다’가 교대되는 노래에 불과하다. [사진은] 어떤 마주봄을 손가락으로 지시하며, 이런 순수한 지시적 언어로부터 벗어날 수 없다.”⁷⁾

사진은 항상 무언가를 가리킨다. 그런데 사진은 ‘무엇을’ 가리킬까? 바르트

는 사진이 '지시체', 즉 '사진이 재현한 대상'을 가리킨다고 말한다. 사진이 지시체를 가리킨다는 바르트의 주장은 타당하다. 하지만 문제는 사진이 '전적으로' 지시체만을 가리킨다는 그의 사고이다. 다시 말해 그는 사진에서 사진의 다른 모든 요소들을 걷어내고 지시체만을 보려고 한다. 바르트는 자신이 절대적 '지시체주의자'임을 다음과 같이 선포한다. “나는 [사진에서] 지시체만을 본다.”⁸⁾ 또한 그는 “내가 사진에서 의도하는 것은 (...) 사진의 토대를 확립하는 질서인 지시대상이다.”⁹⁾라고 말한다.

하지만 바르트의 주장처럼 사진은 지시체만을 가리킬까? 사진에서 지시체만을 보는 바르트의 관점은 정당할까? 바르트 자신이 선택하여 이 책에 실린 사진(총 25장)은 대부분 매우 선명하게 찍힌 인물사진들이다. 이 사진들을 언뜻 보면 바르트의 생각이 타당한 듯하다. 예컨대 앙드레 케르테즈(André Kertész)가 찍은 몬드리안(Mondrian)의 인물사진(1926)¹⁰⁾을 보자(그림1). 이 사진에서 지시체인 인물은 우리 눈에 너무도 선명하게 보이기 때문에 우리는 이 인물이 사진에서 마치 전부인 것처럼 느낀다. 하지만 조금만 생각해보면 사진에서 이토록 생생하게 느껴지는 이 지시체는 현실에서 사진 속으로 '그대로' 옮겨온 것이 아니다. 이 지시체는 인간(사진가)의 의도와, 이 의도가 반영된 사진기계(카메라와 감광판)의 특정한 파라미터(조리개, 셔터 스피드, 필름의 종류 등)를 통과하여 '생산'된 것이다. 따라서 한 장의 사진에는 '찍히는 자(지시체)'의 흔적뿐 아니라 '찍는 자(사진가와 사진기계)'의 흔적이 필연적으로 묻어있다.¹¹⁾ 비록 사진에는 사진가와 사진기계는

7) 롤랑 바르트, Ibid, p. 17. 인용문에서 [] 표시는 필자가 원본을 재번역하거나 추가한 것이다. 바르트의 이 대목은 『밝은 방』보다 3년 앞선 1977년에 『옥토버(October)』에 실린 로잘린드 크라우스의 「인덱스(index)에 관한 노트」를 연상시킨다. 크라우스는 퍼스의 인덱스 개념을 빌려 사진을 인덱스에 포함시켰다. 하지만 우리는 퍼스보다는 소쉬르 기호학에 몰두했던 바르트가 『밝은 방』을 집필할 당시 퍼스의 영향을 받았는지 파악하기 힘들다. 나아가 바르트가 크라우스의 『옥토버』에 실린 논문을 읽었는지는 알기 어렵다. 이에 대해서는 Katia Schneller, “Sur les traces de Rosalind Krauss : La réception française de la notion d'index.1977-1990”, *Etudes photographiques*, no. 21(2007), pp. 123-143.

8) Ibid, p. 19. (필자 번역)

9) Ibid, 98. 『밝은 방』의 번역자는 le référent을 '지시대상'으로 번역했지만 필자는 '지시체'로 번역한다. 이것은 전적으로 필자의 개인적 언어습관 때문이다. 이 책에 나오는 지시대상과 지시체는 같은 의미이다.

10) Ibid, p. 138.

11) 바르트가 사진에서 지시체외에 찍는 자(operator)를 보지 못했다는 이 주장은 필자의 것이 아니다. 이 주장은 필자의 지인인 프랑스 사진-영화이론가 세드릭 드 베이지(Cédric de

보이지 않지만...



그림1. 앙드레 케르테츠,
<자신의 아틀리에에서 피엣 몬드리안>, 1926

바르트는 이 책의 4장에서 사진의 세 가지 주체를 말한다. : 찍는 자(Operator), 찍히는 자(Spectrum), 보는 자(Spectator). 하지만 그는 사진을 바라볼 때 ‘찍는 자’의 관점을 철저히 배제한다. : “이러한 실천[찍는 것, 찍히는 것, 보는 것]들 가운데 하나[찍는 것]는 나에게 차단되어있기 때문에 나는 그것을 탐구하려고 해서는 안 [된다]. 즉 나는 전문 사진작가가 아니고 애호가도 아니었던 것이다. (...) 나는 그런 감동[사진가가 느낀 감동]에 대해 이야기 할 수 없다. 왜냐하면 그것을 경험한 적이 없었기 때문이다. 나는 사진작가 (...)의 무리에 합류할 수 없었다.”¹²⁾ 이처럼

찍는 자의 관점을 배제한 바르트는 이 책에서 찍히는 자와 보는 자의 관점만 선택한다. : “내가 내 마음대로 할 수 있는 것은 두 가지 경험, 즉 바라봄의 대상이 되는 자의 경험과 바라보는 자의 경험뿐이다.”¹³⁾ 그는 사진을 바라볼 때 사진가의 관점을 배제할 뿐 아니라 나아가 사진기계(사진기와 감광판)도 고려하지 않는다. 그는 이 책 전체에 걸쳐 사진을 분석할 때 사진의 기술적인 요소는 거의 언급하지 않았다.¹⁴⁾ ‘찍는 자’를 보지 못하는 바르트의 이 같은 강력한 ‘지시체주의’에 대해 프랑스 사진-영화학자인 필립 뒤부아는 다음과 같이 비판한다. : “바르트는 미메시스[유사성]가 아닌 지시체주의라는 함정에 빠졌다. 왜냐하면 이러한 유형의 사고에 도사리는 다음과 같은 위험 때문이다. : 그것은 (...) ‘실재의 이전 (transfert de réalité)’이라는 원칙을 일반화 또는 오히려 ‘절대화’하는 것이다. 바

Veigy)의 견해에서 빌려왔다. 이 논문에서 II절 ‘지시체주의’와 관련하여 몇 가지 중요한 사고는 2002년 필자가 그의 수업에서 배운 내용에 바탕을 둔다.

12) Ibid, p. 23.

13) Ibid, p. 23.

14) 바르트가 사진의 기술적인 요소를 거의 고려하지 않는다는 이 주장은 세드릭 드 베이지의 견해에서 빌렸다.

르트는 '지시체를 위한 지시체'라는 이상 - 광기 - 에서 벗어나지 못했다.”¹⁵⁾

사진은 분명히 지시적 언어이다. 하지만 사진은 지시체만 지시하는 것이 아니라 동시에 지시체와 마주하는 사진가와 사진기계를 반드시 지시한다. 따라서 바르트가 한 장의 사진에서 사진에 찍힌 대상만을 보려고 한다면, 필자는 그 대상과 함께, 그 대상을 찍은 사진가와 이 사진가의 의도, 나아가 이 사진가가 속한 제도 - 신문사, 잡지사, 광고회사, 경찰, 병원 등 - 의 의도, 그리고 이 사진가가 자신의 의도를 관철시키기 위해 선택한 사진기계의 파라미터를 보려고 한다. 바르트는 결국 한 장의 사진이 탄생하는 데 필수적인, 지시체와 마주보고 있는 '찍는 자'를 잊은 채 오직 사진에 나타난 '찍히는 자'만을 보고 있는 셈이다.¹⁶⁾

바르트의 이 같은 과도한 지시체주의는 여기서 멈추지 않는다. 사진에서 지시체만을 본 그는 급기야 '사진은 곧 지시체'(사진=지시체)라는 테제를 선포한다. : “[한 장의] 사진은 그것의 지시대상과 전혀 구분되지 않는다.”¹⁷⁾ 또한 그는 케르테츠의 <바이올리니스트의 발라드>(1921)라는 사진(그림2)을 예로 들면서 사진은 더 이상 '매체(medium)'나 '기호(signe)'가 아니라 '사물 자체'라고 주장한다. : “여기서 사진은 진정으로 그것 자체를 넘어선다. 이것이 사진예술에 대한 유일한 증거가 아니겠는가? 사진은 매체로서 스스로를 폐기시키고, 더 이상 기호가 아니고 사물 자체가 되는 것은 아니겠는가?”¹⁸⁾ 바르트의 이 같은 '사진=지시체' 또는 '사진=사물'이라는 등식에서 사진은 완벽히 사라진다. 사진은 그의 표현대로 '투명한 봉투(enveloppe transparente



그림2. 앙드레 케르테츠,
<바이올리니스트의 발라드>, 1921

15) Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1990, p. 45. (필자 번역)

16) 데릭 프라이스(Derrick Price)와 리즈 웰(Liz Wells)도 찍는 자에 관심이 없는 바르트의 시선을 비판한다. : “그[바르트]는 사진을 찍는 자와 찍는 행위에 대해 관심이 없고 대신 사진을 보는 행위(보는 자)와 사진의 지시체에 관심을 둔다.” (필자 번역) Liz Wells(ed.), *Photography : a Critical Introduction*, Routledge, New York, 2001, p. 31.

17) 롤랑 바르트, *Ibid*, p. 17. 번역본에는 '어떤 사진'이라고 되어있으나 필자는 '한 장의 사진'으로 번역한다.

18) *Ibid*, p. 62.

)¹⁹⁾이며 따라서 우리 눈에 보이지 않는다. : “[사진은] 언제나 비가시적이다 (invisible). 왜냐하면 사람들이 바라보는 것은 사진이 아니기 때문이다.”²⁰⁾

‘사진=지시체’라는 바르트의 이 같은 생각은 사진을 좀 더 깊게 생각해보면 오류임이 드러난다. 먼저, 사진에 찍힌 지시체라는 대상은 ‘형태’의 측면에서 결코 실제 대상을 온전히 나타낸 것이 아니다. 그것은 선택할 수 있는 무수히 많은 촬영 시점(point de vue) 가운데 특정 시점에서 재현된 형태일 뿐이다. 즉 특정 시점에 위치한 카메라의 렌즈를 통해 대상에서 반사된 빛이 감광판에 투사되어 나타난 하나의 형태일 뿐이다. 이 대상을 다른 시점들에서 찍으면 무수히 많은 다른 형태들이 나타난다. 게다가 3차원의 지시체가 2차원 평면으로 축소되고, 흑백 사진의 경우(바르트가 이 책에서 언급한 사진은 전부 흑백사진이다) 지시체의 컬러가 흑백으로 추상화된다. 결국 사진은 지시체 또는 사물 자체가 아니다. 사진은 실제 사물의 한 측면을 사진의 물리-화학적 규칙에 따라 변형시킨 것이다. 따라서 나의 눈은 바르트와 달리 사진과 지시체를 결코 혼동하지 않는다.

또한 바르트는 사진이 ‘투명한 봉투’이며 우리 눈에 ‘보이지 않는다’라고 언급했는데, 이 말은 우리가 선명한 사진을 볼 때 자주 드는 생각이다. 즉 매우 선명한 사진을 마주 대하는 우리 눈은 사진에는 지시체만 있고 사진은 ‘투명한 유리’처럼 느낀다. 하지만 사진의 이러한 투명성은 결코 사진의 ‘자연스러운’ 속성이 아니다. 그것은 사진 렌즈의 수많은 가능성 중 하나일 뿐이며 이 가능성을 실현하기 위해서는 렌즈의 ‘인위적인’ 조절이 필요하다. 즉 선명하고 투명한 사진을 찍으려면 렌즈의 파리미터 중 하나를 선택(예컨대 조리개를 최대한 조이는 것)해야 한다. 결국 사진의 투명성은 저절로 주어지는 것이 아니라 사진기의 여러 가능성 중 하나를 인간이 선택하여 인위적으로 ‘생산’한 결과이다.

사진이 투명하지 않다는 사실은 우리가 사진을 자세히 관찰해보면 알 수 있다. 사진에는 ‘피사계 심도’가 있으며 따라서 사진에는 선명한 부분과 흐릿한 부분이 공존한다. 바르트가 이 책에서 선택한 많은 사진들에는 역설적이게도 흐릿한 부분들이 곳곳에 있다(C.C., p. 64, p. 65, p. 106, p. 130, p. 140). 이 흐릿한 부분은 사진이 투명하지 않다는 점을 보여준다. 예컨대 바르트가 ‘사진=사물’의 중요한 예로 들고 있는 케르테츠의 <바이올리니스트의 발라드> 사진(그림 2)을 자세

19) Ibid, p. 16. 페이지 불어원본.

20) Ibid, p. 18.

히 보자. 이 사진의 지시체인 비포장 도로의 곁은 초점이 맞지 않아 매우 불투명하여 사진은 사물 자체라는 그의 등식을 증명하기에 가장 어울리지 않는 사진이다.²¹⁾

결국 사진은 바르트 주장과 달리 지시체 또는 사물 자체와 혼동되지 않는다. 사진은 지시체를 덮고 있는 투명한 봉투가 아니며 오히려 불투명한 봉투이다. 이 불투명한 봉투에는 항상 사진가의 의도와 이 의도를 반영하는 사진기계의 파라미터의 흔적이 묻어있다. 또한 사진은 사물 자체가 결코 아니며 오히려 매체이자 기호이다. 결국 사진은 '제시(presentation)'가 아니라 '재현(representation)'이다. 왜냐하면 사진은 사물 자체가 아니라 사물의 가짜인 '이미지'일 뿐이기 때문이다.

한편 바르트는 자신의 책 2장에서 “나는 언제나 [사진에] 있지 않을 수 없는 지시 대상의 그 집요함으로부터 내가 추구했던 [사진의]의 본질이 나타나게 되리라는 것을 아직 알지 못했다.”²²⁾라고 고백한다. 바르트가 말하는 '지시대상의 집요함'이 왜 사진의 본질 또는 사진의 특수성일까? 이 말은 무엇을 의미할까? 그는 이 질문에 대한 대답을 이 책의 후반부에서 본격적으로 펼친다.

III. '그것이 존재 했다'와 인증의 한계

바르트는 사진만의 고유한 속성을 사진이 가리키는 대상인 지시체의 특수성에서 찾는다. 그는 사진 지시체의 특수성을 밝히려는 자신의 기획을 다음과 같이 밝힌다. : “나는 사진의 지시 대상이 다른 재현 체계들의 지시 대상과 어떤 면에서 같지 않은지 생각해야했고, 가능하다면 그것을 분명히 말해야했다.”²³⁾ ‘어떤 면’에서 같지 않을까? 그것은 사진 지시체의 ‘필연적인 실재성(réalité)’에 있다. : “내가 ‘사진적 지시 대상’이라 부르는 것은 하나의 이미지나 기호가 지시하는 ‘임의적으로(facultativement)’ 현실적인 것이 아니라, 사진이 존재케 하는데 없어서는

21) 케르테츠의 이 사진에서 지시체가 불투명하다는 사실은 세드릭 드 베이지가 발견한 것이다.

22) Ibid, p. 18.

23) Ibid, p. 98.

안 되는 것으로 카메라 렌즈 앞에 ‘필연적으로’ 현실적인 것이다.”²⁴⁾

필자는 사진 지시체의 고유한 특징으로 지시체가 카메라 앞에 ‘필연적으로 실재해야 한다’는 바르트의 지적은 적절하다고 생각한다. 그가 말한 것처럼, 회화나 언어는 사진과 달리 실재 사건이나 실재 대상을 직접 마주하지 않고도 재현할 수 있다. 예컨대 화가나 신문기자는 전쟁터에 가지 않고도 거기에 참전했던 병사들의 증언만을 통해서도 전쟁 장면을 그림으로 그리거나 글로 묘사할 수 있다. 또한 회화나 언어는 실재 대상 외에 현실에 없는 상상적인 것(예컨대 용)도 재현할 수 있다. 하지만 사진의 경우 지시체는 촬영당시 사진기 앞에 반드시 ‘실체로’ 있어야 한다. 예컨대 이라크 전쟁 장면을 사진으로 기록하기 위해서는 사진기와 카메라가 이라크에 직접 가야한다. 그리고 전쟁 장면(군인들, 파괴된 건물, 우는 아이 등)은 카메라 앞에 반드시 실체로 있어야한다. 용은 카메라 앞에 실체로 존재할 수 없기 때문에 이것을 찍은 사진은 아직까지 존재하지 않는다. 바르트의 어머니 사진이 있기 위해서는 그 어머니는 과거에 카메라 앞에 한 번은 반드시 있어야한다.

사진 지시체의 이 같은 필연적인 실재성에서 바르트는 사진에 관한 하나의 확실한 사실을 이끌어 낸다. : “내가 사진에서 결코 부정할 수 없는 점은 사물이 거기에 있었다라는 것이다.”²⁵⁾ 그리고 여기에는 ‘실재(*la réalité*)’와 ‘과거(*le passé*)’가 결합되어있다고 그는 말한다. 바르트는 이러한 결합이 오직 사진에만 해당하기 때문에 ‘그것이-존재-했다(*ça-a-été*)’를 사진의 본질(*essence*)로 정의한다. 사진의 본질을 ‘그것’, 즉 ‘지시체’의 존재 했음으로 정의하는 바르트의 이 같은 시각은 사진에서 지시체만을 보았던 그의 사고(절대적 지시체주의)의 자연스러운 귀결이다.

하지만 ‘그것이 존재 했다’라는 바르트의 테제는 그의 것만은 아니며 또한 『밝은 방』에 처음 등장한 것도 아니다. 이 책이 나오기 전인 1945년에 바쟁은 이미 「사진의 존재론」에서 사진 지시체의 실재성을 강조했다. 그는 사진의 특수성을 사진의 ‘형성(*genèse*)과정’의 특수성(자동성, 인간배제)에서 찾는다. 그는 이미 지 역사상 처음으로 사진이 실재 대상과 이미지 사이에 인간이 개입하지 않고 ‘자동으로’ 형성된 이미지임을 강조한다. 따라서 그는 사진 이미지를 바라보는 “우

24) Ibid, p. 98.

25) Ibid, p. 98.

리는 [사진에] 재현된 대상의 존재(existence)를 믿을 수밖에 없다.”²⁶⁾라고 말한다. 바쟁의 이 말은 곧 사진 앞에서 ‘결코 부정할 수 없는 점’인 바르트의 ‘그것이 존재 했다’를 연상시킨다.

바르트가 바쟁의 이 작은 논문을 읽었는지 알 수 없다. 하지만 1964년 바르트는 이미지의 수사학에서 1980년에 등장할 ‘그것이 존재 했다’와 거의 유사한 테제를 세운다. : “사진이 함축하고 있는 의식의 유형은 실제로 전혀 없는 것[이다]. 사진은 사실 (모든 [재현]이 야기시킬 수 있는) 사물에 대한 ‘거기 있음(être-là)’의 의식이 아니라 ‘그곳에-존재-했었음(l’avoir-été-là)’의 의식을 자리잡게 해준다.”²⁷⁾ 1960년대 기호학과 구조주의가 서구에서 위세를 발휘하고 사진을 완벽한 코드로 바라보던 당시, 바르트는 다른 사람들과 달리 이미 이때부터 사진을 ‘코드가 없는 메시지’라고 규정하고 사진의 실재성, 리얼리즘을 강조했다.

사진의 본질을 ‘지시체의 실재성’ 즉 ‘그것이 존재 했다’에서 찾은 바르트는 다음으로 사진에만 고유한 ‘힘(능력)’을 사진에 부여한다. 앞에서 언급한 것처럼 사진이 있기 위해서는 지시체가 카메라 앞에 반드시 실제로 존재했어야 한다. 바로 이 부인할 수 사실에서 바르트는 모든 사진은 언어나 회화와 달리 지시체가 카메라 앞에 실제로 존재했음을 ‘인증한다(authentifier)’고 말한다. 그는 사진의 이 같은 독특한 능력을 사진의 ‘인증의 힘(pouvoir d’authentification)’이라고 부른다. 바르트는 인증의 능력이 사진만의 고유한 능력이라는 것을 보여주기 위해 언어의 인증의 ‘무능력’과 비교한다. 그에 따르면 언어는 결코 자신의 지시체가 존재했다는 사실을 인증하지 못한다. 그는 이 같은 언어의 무능력이 언어의 본질이라고 규정했다. 왜냐하면 ‘언어는 본성상 허구적’²⁸⁾이기 때문이다. 이에 반해 “[사진은] 꾸며내지 않는다. [사진은] 인증 자체이다.”²⁹⁾라며 사진만의 독특한 능력을 바르트는 언급한다.³⁰⁾

26) André Bazin, “Ontologie de l’image photographique”, in : *Qu’est-ce que le cinéma?*, CERF, 2002, pp. 9-14, p. 13. (필자 번역)

27) 롤랑 바르트, 「이미지의 수사학」, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 2005, pp. 86-109, p. 100.

28) 롤랑 바르트, *C.C.*, p. 108.

29) *Ibid.*, p. 108.

30) 바르트의 이 같은 사진 인증에 대한 강조에 대해 필립 뒤부아는 다음과 같이 말한다. : “[사진] 인증의 원칙을 가장 강조했던 사람은 물론 카메라 루시다의 바르트이다.” 필립 뒤부아, 『사진적행위』, 이경률 역, 사진마실, 2004, p. 71.

하지만 바르트는 ‘사진 인증’과 관련하여 자신이 의미하는 인증의 ‘내용’에 오해가 없도록 두 가지를 강조한다. 첫째, 그는 사진이 사물을 인증할 때 사물의 ‘의미(sens)’와 사물의 ‘존재(existence)’를 혼동하지 말 것을 강조한다. 바르트는 “[사진은] 결코 거짓말을 하지 않는다.”³¹⁾고 선언한다. 하지만 그의 이러한 선언은 우리가 흔히 생각하는 사진의 ‘객관성’ 또는 ‘진실성’을 의미하지 않는다. 그는 여기서 사진이 무엇을 인증하는지를 명확히 밝힌다. 사진은 사물의 ‘의미’가 아니라 사물의 ‘존재’를 인증한다는 것이다. : “[사진은] 본성상 편향적인 바 사물의 의미에 대해 거짓말을 할 수 있어도 사물의 존재에 대해선 거짓말을 할 수 없다.”³²⁾ 뒤부아도 『사진적 행위』에서 바르트의 이와 같은 견해를 받아들이며 사진이 사물의 의미가 아니라 사물의 존재만을 인증한다고 주장한다. : “사진은 어떤 순간과 어떤 주어진 장소에서 이 사물의 존재를 인증한다. 하지만 이 같은 존재의 인증을 의미의 설명으로 간주해서는 안 된다.”³³⁾

둘째, 바르트는 ‘사진 인증’과 관련하여 인증의 목적어가 ‘대상(objet)’이 아니라 ‘시간(temps)’임을 명백히 한다. 그는 우선 1970년대 당시 사진의 논쟁 - 사진은 유사성인가 코드인가 - 은 올바른 구도가 아니라고 말한다. 왜냐하면 사진의 본질은 그에게 유사성 또는 코드가 아닌 인증에 있기 때문이다. 그런데 사진은 무엇을 인증할까? 그는 사진은 ‘대상’이 아니라 ‘시간’을 인증한다고 말한다. 한 줄로 짧게 선언된 이 문장은 해독하기가 쉽지 않다. 필자가 해석하기에 사진은 대상의 ‘유사한 재현’을 인증하는 것이 아니라 대상의 ‘과거’(대상은 과거에 존재했다), 즉 지나간 ‘시간’을 인증한다는 것이다. 바로 이 때문에 바르트는 이 문장 다음에 곧바로 “사진에서 인증력은 재현력을 능가한다.”³⁴⁾라고 말한다.

결국 바르트에 따르면 사진이 인증하는 것은 i) 사물의 의미가 아닌 사물의 존재이고, ii) 대상(대상의 유사성)이 아닌 시간(대상의 과거)이다. 따라서 바르트는 자신과 같은 사진의 사실주의자들(réalistes)은 사진을 ‘실재의 복사(copie)’, 즉 유사성으로 간주하지 않고 ‘지나간 실재의 발산(émanation du réel passé)’으로 간

31) 롤랑 바르트, Ibid, p. 109.

32) Ibid, p. 109.

33) Philippe Dubois, Ibid, p. 81. (필자 번역). 참고로 뒤부아는 바르트의 생각과 완전히 일치하는 이 같은 내용을 자신의 책에서 서술하면서 자신의 견해가 바르트에서 빌려온 것임을 밝히지 않았다.

34) 롤랑 바르트, Ibid, p. 112.

주한다고 말한다. 즉 사진은 실재와 유사한 반영이 아니라 '지나간 실재'를 보여주는 것이다. 그는 지나간 실재를 보여주는 사진의 이 같은 능력 때문에 사진은 '예술'(재현할 수 있는 기술)이 아니라 '마술'이라고 말한다. 왜냐하면 지나간 실재 즉 과거는 결코 현재로 되돌릴 수 없는데 사진만이 이미 지나간 실재를 우리 눈에 보여줄 수 있기 때문이다. 이것은 '시간의 흐름'을 바꾸는 것이며 오직 '마술'만이 이것을 가능하게 한다는 것이다. 이 때문에 바르트는 이 책의 말미(47장)에서 사진을 새로운 형태의 '환각(hallucination)'이라고 표현했다. 이 환각은 '지각'의 차원에서는 잘못된 것이며 '시간'의 차원에서는 진실이라고 말한다. 이것이 의미하는 바는 사진에서 우리의 눈이 지각하는 대상은 실재 대상과 다른 '잘못된' 것(사진에는 실재 대상의 입체성이 평면성으로 켄러가 흑백으로 축소되고, 가까이 있는 사물은 사진에 크게, 멀리 있는 사물은 작게 나타나는 것 등)이다. 하지만 시간의 차원에서는 사진에 찍힌 대상이 '과거에' 있었음은 명백한 진실이라는 것이다. 이 지점에서 우리는 다시 한 번 바르트의 사진 인증에 대한 관점, 즉 사진은 대상이 아니라 시간을 인증한다는 말의 의미를 좀 더 이해할 수 있다.

바르트가 사진의 특수성에 대해 지금까지 전개한 일련의 사유과정 - 사진의 특수성은 지시체의 실재성이며 바로 이 지시체의 실재성 때문에 사진은 사물의 존재와 시간을 인증한다. - 을 따라가면서 필자는 사진에 관한 그의 예리한 통찰력에 놀라워했다. 하지만 필자는 동시에 바르트의 사유가 탄탄하지 못하며 사진의 특수성을 설명하기에는 충분치 못하다는 인상을 떨칠 수 없었다. 즉 사진의 고유한 속성('그것이 존재했다')에 대한 그의 명쾌한 진단에도 바르트는 그 진단에서 사진에 관한 중요한 몇 가지 요소들을 잊어버리고 있다는 느낌을 지울 수 없었다. 심지어 그는 사진 인증의 능력을 과도하게 평가하여 자신이 앞에서 했던 말과 모순되는 논리를 전개하고 있다는 생각이 들었다.

먼저 사진의 인증과 관련하여 바르트가 놓친 두 가지를 살펴보자. 첫째, 바르트는 사진이 지시체의 존재를 인증한다고 계속 언급했지만, 사진이 지시체와 마주보고 있는 사진가와 카메라의 존재를 동시에 인증한다는 사실을 언급하지 않았다. 이 같은 바르트의 태도는 사진에서 지시체만을 보았던 그에게 당연한 논리적 귀결이다. 하지만 우리가 사진에 인증의 힘이 있다고 말할 때 그것은 지시체와, 이 지시체와 마주보고 있는 찍는 자(사진가와 카메라)의 존재를 '동시에' 필연적으로 인증한다. 왜냐하면 사진을 촬영할 때 이 두 요소는 반드시 서로 마주보

면서 같은 시공간에 ‘함께 존재(co-présence)’해야 하기 때문이다. 따라서 바르트가 언급한 사진의 특수성의 테제인 ‘그것이 존재 했다’에서 ‘그것’이 가리키는 것은 단지 지시체만이 아니라 ‘찍는 자’이기도 하다. 왜냐하면 카메라와 그것을 작동시키는 인간이 없이는 사진은 존재하지 않기 때문이다.

둘째, 사진은 지시체와 찍는 자만 입증하는 것이 아니다. 흔히 잊기 쉽지만 사진은 ‘시간’을 필연적으로 입증한다. 그것은 사진 촬영과정에 반드시 시간이 개입되기 때문이다. 물론 바르트는 앞에서 ‘시간’을 입증한다고 언급했다. 하지만 그가 말하는 시간이란 ‘과거(le passé)’라는 매우 광범위하고 뭉뚱그려진 시간을 의미한다. 사진은 바르트 말처럼 과거를 입증한다. 하지만 사진은 과거 중의 ‘매우 특정한’ 시간을 입증한다. 왜냐하면 모든 사진촬영에는 보편적 시간의 흐름에서 매우 특정한 시간(0000년 0월 0일 0시 0분 0초)이 개입되기 때문이다. 그리고 이 특정한 시간을 나타내는 흔적들이 사진에 기록된다(일제시대, 1960년대, 2000년대 찍은 사진에는 각 시대를 나타내는 각각의 흔적들이 기록된다). 사진이 시간을 입증한다고 할 때 이 같은 보편적 시간 외에 또 다른 시간을 입증한다. 모든 사진 촬영 과정에는 지시체와 카메라가 서로 마주보고 있는 시간, 다른 말로 빛이 일하는 시간인 ‘노출시간’이 개입한다. 따라서 모든 사진은 반드시 노출시간(여기에 하나 더 추가하면 피사체의 속도)을 지시한다. 예컨대 피사체가 움직이고 노출시간이 길게 촬영되어 흐리게 재현된 사진은 이 두 종류의 시간을 좀 더 명확하게 지시하고 입증한다.

결국 사진은 무엇을 입증하는가? 바르트는 지시체의 존재와 과거라는 추상적 시간을 입증한다고 말한다. 하지만 우리는 사진 입증의 내용을 좀 더 명확하게 할 필요가 있다. 사진은 지시체가 속한 특정한 공간, 특정한 오퍼레이터(사진가와 사진기계), 그리고 특정한 시간들(보편적 시간, 노출시간, 피사체 속도)을 동시에 입증한다. 사진은 결국 이러한 특정한 공간, 특정한 시간, 특정한 파라미터의 조합이며 따라서 한 장의 사진은 다른 어떤 사진과도 같지 않다. 각각의 사진은 바르트의 표현대로 ‘절대적인 특수성(Particulier absolu)’을 지닌다. 따라서 한 장의 사진은 그것을 보는 자에게 다음의 것을 입증한다. : 어떤 사물이 어느 날 몇 시 몇 분 몇 초에 이 장소에 이런 상태로 있었다. 이것이 바로 한 장의 사진이 입증하는 구체적인 내용이다.

다음으로 사진에 입증의 힘을 과도하게 부과했던 바르트는 자신의 책에서

언급한 내용과 상반되는 논리를 전개한다. 그는 리처드 아베돈(Richard Avedon)이 찍은 <노예출신, 윌리엄 캐스비(William Casby)>(1963)라는 사진(그림3)을 예로 들면서 이 사진은 노예와 노예제도가 존재했음을 입증한다고 주장한다. :

“[이 사진에서] 노예마는 강렬하다. 왜냐하면 내가 사진에서 보는 자는 노예였기 때문이다. 그는 우리 시대로부터 그리 멀리 않은 시기에 노예제도가 존재했다는 것을 증명하고 있다.”³⁵⁾ 하지만 여기서 ‘내가 사진에서 보는 자’는 노예인지 노예가 아닌지 사진만으로 결코 알 수 없다. 바르트가 이 사진에서 보는 사람은 어떤 나이든 남자일 뿐이다. 이 사진이 바르트에게 입증하는 것은 그의 표현대로 사진에 찍힌 이 사람이 사진 촬영 당시 카메라 앞에

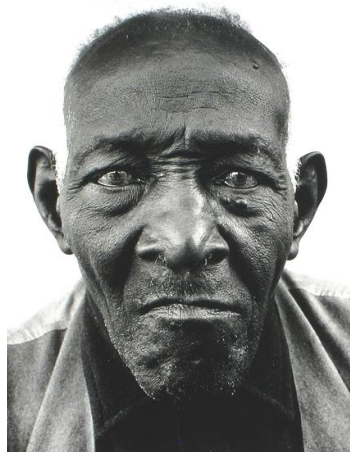


그림3. 리처드 아베돈,
<노예출신 윌리엄 캐스비>, 1963

이 상태로 존재했었다는 사실 뿐이다. 이 사진은 그 외에는 어떤 것도 입증하지 못한다. 즉 이 사진은 결코 사진에 찍힌 사람이 ‘노예’임을 입증하지도 않고 ‘노예제도가 존재했었다는 사실도 입증하지 않는다. 왜냐하면 바르트 자신이 직접 말한 것처럼 사진은 지시체의 ‘존재’만을 입증하지 지시체의 ‘의미’에 대해서는 입증하지 않기 때문이다.

그렇다면 바르트는 사진에 찍힌 사람이 ‘노예’임을 어떻게 알았을까? 그는 어떻게 사진에 찍힌 사람의 ‘신분’까지 알 수 있었을까? 그 이유는 간단하다. 그것은 바로 바르트가 사진 밑에 있는 ‘노예출신 윌리엄 캐스비’라는 사진 제목(텍스트)을 읽고 안 것이다. 만약 이 같은 사진 제목이 없었다면 바르트는 어떻게 사진 속 인물이 노예출신임을 알 수 있었을까? 과연 얼마나 많은 사람이 제목 없이 이 사진만 보고 이 사람이 노예출신임을 알 수 있을까? 여기서 노예와 노예제도를 입증하는 것은 사진 자체가 아니라 ‘역사적인 증언’이다. 즉 이 사진의 경우 사진 제목의 형태로 나타난 사진가의 증언이다. 다시 말하면 이 흑인 남자가 노예출신임을 이미 알고 찍은 사진가 아베돈의 증언 때문에 바르트는 이 사람이 과거에 노예였음을 확신하는 것이다.

35) Ibid, pp. 101-102.

바르트는 또한 다른 노예사진(노예매매사진)을 예로 들면서 사진의 새로운 역사적 증거능력을 강조한다. : “역사가는 더 이상 매개자(médiateur)가 아니었다. 노예제도는 매개(médiation) 없이 제시되었으며, 사실(fait)은 방법(méthode)없이 확립되었다.”³⁶⁾ 하지만 앞에서 언급한 것처럼 노예제도는 바르트에게 아무런 ‘매개’ 없이 제시된 것이 아니다. 그것은 오직 사진만을 통해 직접적으로 제시된 것이 아니다. 그것은 사진 제목의 형태로 나타난 ‘역사적 증언’이라는 ‘매개’를 통해 제시되었다. 또한 ‘사실’은 아무런 ‘방법’ 없이 사진만으로 확립된 것이 아니라 사진가의 ‘증언’이라는 ‘방법’을 통해 확립된 것이다.

전술한 것처럼 사진은 회화나 언어와 달리 특정한 실제 공간과 특정한 실제 시간을 입증하는 독특한 능력을 지닌다. 사람들은 바로 사진의 이 같은 ‘놀라운’ 능력을 거의 무의식적으로 ‘알고’ 있다. 바로 이 ‘알고 있음’ 때문에 사람들은 사진에 ‘객관성’, ‘중립성’, ‘사실성’, ‘진실성’이라는 딱지를 부여한다. 사진의 역사에서 포토저널리즘(나아가 TV를 비롯한 모든 영상 저널리즘)의 탄생과 발달은 바로 이 같은 사진의 입증 능력과 사진에 대한 이 같은 대중의 ‘환상(illusion)’에 기반을 두어 발달해왔다.

바르트 말처럼 사진만이, 정확히 말하면 ‘사진 시스템’³⁷⁾만이 사진에 찍힌 대상이 카메라 앞에 실제로 존재했음을 입증한다. 하지만 이 지점에서 분명히 해 두어야 할 것이 있다. 그것은 사진 입증의 능력이 정확히 여기까지라는 점이다. 사진은 사진에 찍힌 대상을 우리 눈에 보여주기만 할 뿐 그 외에는 어떤 것도 가르쳐주지 않는다. 사진 자체에서 우리가 얻을 수 있는 정보란 기껏해야 ‘지시체가 이리이러한 상태로 과거에 있었다’일 뿐이다. 사진에 찍힌 장소가 어디인지, 사진이 찍힌 날짜가 언제인지를 사진은 결코 우리에게 말하지 않는다. 예컨대 바르트가 이 책에서 자주 언급하는 코엔 베싱(Koen Wessing)이 찍은 <도로를 순찰하는 군인들>(1979)이라는 사진(그림4)만을 보면서 얼마나 많은 사람들이 사진에 찍힌 이 거리가 니카라과에 있는 거리임을 알 수 있을까? 나아가 사진은 사진가가 누구인지, 사진가의 의도가 무엇인지, 촬영 콘텍스트와 역사적 콘텍스트가 무엇인지를 말하지 않는다. 이것이 바로 - 바르트가 언급하지 않았지만 - 사진의

36) Ibid, p. 102.

37) 사진 시스템이란 빛과 감광판으로 이미지가 형성되는 모든 시스템, 즉 사진을 비롯해 영화, 비디오, TV, 디지털 이미지를 일컫는다. 필자가 의미하는 사진은 종종 이 같은 사진 시스템 전체를 의미한다.

한계이자 사진 인증의 한계이다.



그림4. 코웬 베싱, <도로를 순찰하고 있는 군인들>, 1979

사진 인증의 이 같은 한계 때문에 사진은 그것을 보는 자에게 의미체로 다가오기 위해서는 ‘언어’라는, 이미지와는 완전히 다른 종류의 재현 수단의 증언을 필요로 한다. 이 증언은 사진가의 증언일 수도 있고 찍힌 자의 증언일 수도 있고 촬영순간에 같이 있었던 다른 사람들(스텝, 목격자, 취재기자 등)의 증언일 수도 있다. 이 증언은 신문사진의 경우 텍스트의 형태(사진 제목, 캡션, 기사)로 사진 이미지 근처에 배치된다. 왜 사진은 보는 자에게 의미로 다가서기 위해서는 텍스트를 수반해야할까? 그것은 역설적이게도 바르트가 이 책에서 그 답을 제시한다. : “사진은 그것이 보여주는 것이 무엇인지 말할지 모른다.”³⁸⁾ 즉 사진은 ‘보여주기 (montrer)’만 하지 의미를 ‘설명하지(expliquer)’ 않는다. 오직 텍스트(언어)만이 ‘설명’의 힘을 지닌다. 따라서 한 장의 사진이 우리의 눈앞에 갑자기 제시되었을 때 그 사진의 의미는 다양한 해석의 가능성 사이에서 부유한다. 텍스트는 여기서 이미지의 애매하고 다양한 의미를 한쪽으로 고정시키는 ‘정박(ancrage)’의 역할을 한다. 이미지는 의미를 떠돌게 하고 텍스트는 의미를 정착시킨다.

38) 롤랑 바르트, Ibid, p. 125.

IV. ‘밝은 방’에서 ‘어두운 방’으로

사진의 특수성을 지시체의 특수성에서 찾은 바르트는 『밝은 방』의 말미(44장)에 이 책의 제목이 왜 ‘La chambre claire’, 즉 ‘카메라 루시다(camera lucida)’ 인지를 암시적으로 드러낸다.³⁹⁾ 그는 “사진의 기술적인 기원 때문에 [사진을] 어두운 통로(카메라 옵스큐라(camera obscura))의 관념과 연결시키는 것은 분명 잘못된 일이다. 우리는 밝은 방(camera lucida)을 언급해야 한다.”⁴⁰⁾고 주장한다.

바르트는 왜 카메라 루시다가 사진에 더 적합하다고 생각할까? 그는 그 이유에 대해 자신의 책에서 명확하게 밝히지 않는다.⁴¹⁾ 우선 이 책의 원제인 ‘La chambre claire’의 정확한 의미부터 살펴보자. 불어에서 이 말은 먼저 햇볕이 잘 드는 ‘환하고 밝은 방’을 의미한다. 이것은 부동산 광고나 호텔 광고에 고객을 끌기 위해 자주 등장하는 문구이다. 하지만 이 말은 광학 기술의 의미에서 19세기 화가들이 대상을 정확히 묘사하기 위해 사용했던 도구를 의미한다.⁴²⁾

바르트가 사진을 카메라 루시다에 연결시켰을 때 그것은 광학적 도구로서 카메라 루시다를 의미하는 것이 아니다. 그것은 오히려 카메라 루시다의 ‘관념’인 ‘밝은(lucida) 통로’를 의미한다. 이 비유적인 의미는 바르트가 말한 카메라 옵스큐라의 ‘어두운(obscur) 통로’라는 관념과 정확히 반대되는 개념이다. 즉 바르트는 사진에 대한 기존의 관념인 ‘어둠’에 반대하고 사진에서 ‘밝음’을 강조하기 위해 카메라 ‘옵스큐라’ 대신에 카메라 ‘루시다’라는 용어를 사용하고 있는 듯하다. 결국

39) 바르트가 이 책의 서두가 아니라 말미에 제목을 설명하는 이유를 정확하게 파악하기는 어렵다. 하지만 분명한 것은 ‘La chambre claire’라는 이 제목은 이 책을 관통하는 사진에 관한 바르트의 핵심 사상을 압축하여 표현한 것이라는 사실이다. 필자의 추측컨대 독자가 이 책 전체의 내용을 파악해야 비로소 제목의 의미를 이해할 수 있기 때문에 바르트는 책이 거의 끝나가는 곳에 제목을 설명한 듯하다.

40) Ibid, p. 131.

41) 바르트가 이 책의 제목을 ‘La chambre claire’로 붙인 이유에 대해 서구 사진이론가들은 침묵하거나 또는 다양한 방식으로 그릇되게 추측한다. 그것은 첫째, 바르트가 이 책에서 그 이유를 구체적으로 명확하게 설명하지 않았기 때문이다. 둘째, 그 이유를 이해하기 위해서는 앞에서 언급한 것처럼 이 책 전체를 관통하는 바르트의 사진에 관한 생각을 알고 있어야 하기 때문으로 해석된다.

42) 바르트는 이 책에서 광학적 도구로서 카메라 루시다를 직접 설명한다. : “[카메라 루시다]는 한 눈은 모델에, 다른 한 눈은 종이에 고정시킨 채 프리즘을 통해 대상을 그릴 수 있게 한 그 장치의 이름이었다.” Ibid, p. 131.

이 책의 제목인 *La chambre claire*, 즉 카메라 루시다는 바르트가 사진의 본성이 '밝은' 것에 있음을 말하기 위해 사용한 것으로 해석된다.

그런데 바르트는 사진을 왜 '어두운(*obscura, noir*)' 것이 아니라 '밝은(*lucida, claire*)' 것에 연결시킬까? 그는 그 이유에 대해 자신이 직접 설명하지 않고 프랑수아 문학 비평가인 모리스 블랑쇼(*Maurice Blanchot*)의 다음과 같은 난해한 문장만을 인용한다. : “[시선의 관점에서 보면] 이미지의 본질은 내밀함 없이 전적으로 바깥에 있으나 내면의 사유보다 더 접근할 수 없고 더 신비[하다]. 그것은 명시적인 의미는 없지만 가능한 모든 의미의 깊이를 부른다.”⁴³⁾ 하지만 블랑쇼의 이 언급만으로는 바르트가 왜 사진을 카메라 루시다에 연결시켰는지 이해하기 힘들다.

그러나 바르트는 이 인용문 다음에 곧바로 자신의 언어로 사진의 '밝음'에 대해 설명한다. 대신 그의 설명 방식은 매우 함축적이다. 그에게 사진은 먼저 '깊고 심오한(*approfondi*)' 것이 아니라 '얕고 평평한(*plat*)' 것이다. 따라서 그는 “사진을 깊이 파고들 수도(*approfondir*) 꿰뚫어 볼 수도(*percer*) 없다는 이 법칙을 따라야 한다.”⁴⁴⁾고 고백한다. 왜 그는 사진을 깊이 파고 들 수 없을까? 그것은 사진이 지닌 '명백함의 힘(*force d'évidence*)' 때문이라고 그는 답한다. 사진은 왜 명백할까(*évidente*)? 또는 위에서 언급했던 표현대로 사진은 왜 밝고 평평할까?

바르트의 말을 종합하면 그 이유는 두 가지로 해석된다. 첫째, 사진은 다른 재현수단과 달리 지시체를 우리 눈에 '확실한(*certaine*)' 방식으로 보여주기 때문이다. : “이미지에서 대상은 통째로(*en bloc*) 전달되며 - 나에게 불분명하고 논의의 여지가 있는 방식으로 대상을 제시하며, 내가 본다고 생각하는 것을 불신하게 만드는 다른 지각들이나 텍스트와는 반대로 - 그것의[대상의] 보임은 확실하다.”⁴⁵⁾ 이 문장을 해석해 보자. 우선 '이미지에서 대상은 통째로 전달되며'에서 '통째로'는 어떤 의미일까? 그것은 회화나 텍스트에서 화가나 작가가 자신들이 '그리고' 싶은 것만 그리기 때문에 대상은 항상 '부분적으로만' 재현되지만 사진 이미지에서 대상은 '전부' 감광판에 기록되기 때문에 대상의 모든 것이 보는 자에게 하나도 빠짐없이 '통째로' 전달된다는 의미로 해석된다.

다음으로 '대상의 보임은 확실하다'는 의미는 무엇일까? 그것은 '불분명하고

43) Ibid, p. 131.

44) Ibid, p. 131.

45) Ibid, p. 132.

논의의 여지가 있는 방식으로 대상을 제시하는' 다른 지각들이나 텍스트와는 달리, 사진은 대상에 대한 '완벽한 유사성(analogon parfait)'을 제시하기 때문에 사진은 대상을 나의 눈에 확실하게 제시한다는 의미로 해석된다. '대상의 보임은 확실하다'는 바르트가 앞에서 언급했던 '사진은 그것의 지시 대상과 전혀 구분되지 않는다'⁴⁶⁾ 또는 '사진은 동어반복적인 무언가를 지니고'⁴⁷⁾ 있다는 말과 관련이 있다. 즉 '사진 속에서 하나의 파이프는 언제나 파이프'⁴⁸⁾이기 때문에 사진에서 '대상의 보임은 확실하다'는 의미로 풀이된다.

바르트는 사진에서 '대상의 보임은 확실하다'라고 말한 뒤 곧바로 이 확실성은 '절대적(souveraine)'이라고 언급한다. 왜냐하면 "나는 사진을 강렬하게 관찰할 수 있는 여유가 있기 때문이다. 뿐만 아니라 나는 이러한 관찰을 연장해 봤자 소용이 없다. 그것은 나에게 아무것도 가르쳐주지 않기 때문이다."⁴⁹⁾ 우선 이 말은 우리 눈앞을 빨리 스쳐지나가는 영화와 달리 사진은 우리 눈이 '여유를 가지고 강렬하게' 관찰할 수 있기 때문에 사진에서 대상의 보임은 절대적으로 확실하다는 의미로 해석된다. 또한 한 장의 사진을 내가 아무리 오랫동안 보아도 사진은 나에게 더 이상의 정보를 주지 않기 때문에, 따라서 '해석이 중지'되기 때문에 사진에서 대상의 보임은 절대적으로 확실하다는 것이다. : "바로 해석의 이와 같은 정지 속에 사진의 확실성이 있다."⁵⁰⁾ 즉 파이프를 찍은 사진을 아무리 보아도 그 사진은 파이프라는 정보만 준다는 것이다. 따라서 이 사진에는 파이프라는 지시체를 식별하는 것 말고는 더 이상의 해석의 여지가 없다는 것이다. 여기에 바로 사진의 절대적인 확실성이 있다고 바르트는 말한다. 정리하면 바르트에게 사진의 명백함은 먼저 대상에 대한 '식별(identification)의 확실성'을 의미한다.⁵¹⁾ 바로 이

46) Ibid, p. 17.

47) Ibid, p. 18.

48) Ibid, p. 18.

49) Ibid, p. 132.

50) Ibid, p. 132. 이 내용은 이미 1961년 바르트의 「사진의 메시지」에서 거의 유사하게 등장한다. : "사진은 자신을 현실의 기계적 유사물로 생각하고, 그 첫 번째 메시지[일차적 메시지]는 말하자면 그 실체[사진의 표면]를 가득 채우며, 이차적 메시지가 전개될 여지를 조금도 남겨두지 않는다." 롤랑 바르트, 「사진의 메시지」, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 2005, pp. 65-85, pp. 11-12.

51) 1960년대 바르트는 사진에서 대상을 식별하게 하는 메시지를 '외시적 메시지(message denoté)'나 '일차적 메시지(message premier)' 또는 '디노테이션'을 의미한다. 그는 사진이 회화나 언어와 달리 대상에 대한 '완벽한 유사성'을 보장하기 때문에 사진은 대상을 '식별'

식별의 확실성 때문에 바르트는 사진을 '밝은' 것으로 보았고 사진을 카메라 옵스큐라 대신에 카메라 루시다에 연결시켰던 것이다.

바르트가 사진을 카메라 루시다에 연결시킨 두 번째 이유는 그가 말한 사진의 본질인 '그것이 존재 했다'의 절대적인 확실성 때문이다. 앞에서 인용한 '내가 사진에서 결코 부정할 수 없는 점은 사물이 거기에 있었다'라는 바르트의 문장은 그의 사진에 대한 이 같은 확실성을 잘 드러낸다. 그는 44장에서 사진의 명백성을 말하기 위해 사진 지시체의 '존재'의 확실성을 다음과 같이 다시 강조한다. : "나는 그것은 존재했다는 사실을 확인하는 데 온 힘을 기울인다. 사진을 손에 들고 있는 사람이면 누구에게나 이 사실은 이 이미지가 사진이 아니라는 것을 나에게 입증되는 경우를 제외하곤, 그 어떠한 것도 해체할 수 없는 '근본적인 믿음'이고 우르독사(Urdoxa : 근원적인 견해)이다."⁵²⁾

정리하면 바르트가 이 책의 제목을 'La chambre claire'으로 정한 이유는 사진은 어둠을 의미하는 카메라 옵스큐라보다는 밝음을 의미하는 카메라 루시다에 더 가깝다고 생각했기 때문이다. 즉 바르트에게 사진은 깊이가 없고 두께가 없는 얇고 평평한 것이다. 한 마디로 사진은 '밝은' 것이다. 사진이 그에게 '밝은' 이유는 사진이 지닌 두 가지의 확실성(명백성)에서 비롯된다. 첫 번째 확실성은 지시체의 '식별'의 확실성이고 두 번째 확실성은 지시체의 '존재'의 확실성이다. 바로 이 두 가지의 사진의 확실성 때문에 바르트는 사진을 '밝은 방'이라고 명명했다. 하지만 이처럼 사진을 '밝은 방'에 연결시킨 바르트의 생각은 과연 정당할까?

지금까지 사진을 카메라 옵스큐라 대신에 카메라 루시다에 연결시키는 바르트의 사유 과정을 따라가면서 필자는 앞에서 보았던 사진에 대한 그의 '일원적인' 시선을 다시 확인할 수 있었다. 즉 사진에서 오직 지시체와 지시체의 실재성만을 보았던 그는 바로 이 두 가지의 확실성(지시체 식별의 확실성과 지시체 실재성의 확실성)때문에 사진의 속성을 어둠(*obscurité*)보다는 밝음(*lucidité*)에 연결시켰던 것이다.

하게 하는 '일차적 메시지'로 가득 차 있다고 말했다.

52) 롤랑 바르트, *C.C.*, p. 132. 바르트는 1964년 「이미지의 수사학」에서 사진 지시체의 존재에 대한 확실성에 대해 이미 언급했다. : "사진의 실재성은 '그곳에 존재 했다(*l'avoir-été-là*)'의 실재성이다, 왜냐면 '그것은 이랬다(*cela s'est passé ainsi*)'에 대한 항상 놀라운 증거이 모든 사진에 있기 때문이다." (필자 번역) Roland Barthes, "Rhétorique de l'image", in : *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Seuil, 1982, pp. 25-61, p. 36.

이 지점에서 한 가지 의문이 생긴다. 바르트는 1960년대 사진에 관한 자신의 두 논문에서 사진이 지닌 두 메시지(디노테이션(dénotation), 코노테이션(connotation))을 동시에 고려했다. 그런데 그는 1980년 『밝은 방』에서 왜 디노테이션을 주로 강조하고 코노테이션에 덜 관심을 기울였을까? 그것은 아마도 바르트가 『밝은 방』을 쓴 목적이 사진만이 지닌 근본적인 속성을 찾고자 했기 때문인 듯하다. 그는 코노테이션은 언어, 회화 등 모든 재현 수단에 공통인 반면 ‘순수한’ 디노테이션은 오직 사진만이 지닌 속성이라고 생각했다. 프랑스 사진사가인 앙드레 루이에(André Rouillé)는 사진에서 바르트의 이러한 ‘순수한’ 디노테이션 입장을 비판한다. : “바르트의 사유는 ‘순수 디노테이션’으로서 사진이라는 신화에 의해 강하게 영향을 받았다.”⁵³⁾ 결국 바르트가 사진을 ‘밝은(claire)’ 것으로 생각한 이유는 그가 사진을 주로 디노테이션 차원에서만 바라보았기 때문이다.

앞에서 그가 제시한 사진의 명확성에 관한 두 가지 근거를 하나씩 검토해보자. 먼저, 그는 사진에서 ‘대상은 통째로 전달되며 (...) 그것의 보임은 확실’하기 때문에 사진은 명백하다고 말했다. 하지만 모든 사진에서 ‘대상의 보임’이 확실한 것이 아니다. 즉 사진에 찍힌 대상을 알아볼 수 없을 정도로 ‘불분명한(floue)’ 사진은 도처에 널려있다. 사진은 기술적으로 프로젝션(projection) 시스템⁵⁴⁾이기 때문에 대상에 대한, 바르트의 표현대로, ‘절대적 유사성(analogie absolue)’을 제공할 가능성이 있다. 그렇지만 이 가능성은 사진 렌즈의 수많은 가능성 중 단지 하나일 뿐이다. 바르트는 자신의 책에서 ‘대상의 보임이 확실한’ 사진만을 사진 도판의 예로 골랐다. 하지만 대상의 보임이 확실하지 않는 사진들은 도판에 실지 않았다. 예컨대 바르트는 이 책에서 프랑스 생리학자 에티엔트 쥘 마레(Etienne Jules Marey)의 사진을 언급했다. 그러나 그는 마레가 찍은 동작사진(크로노포토그래피(chronophotographie)), 특히 대상이 완전히 사라지고 오직 추상적인 선들로만 형성된 사진(그래픽 크로노포토그래피(chronophotographie graphique))(그림 5)은 도판으로 선택하지 않았다. 또한 주관적 사진의 대가인 오토 슈타이네르트(Otto Steinert)가 찍은 사진인 <행인>(1950)(그림 6)에서 ‘행인’은 긴 노출시간 때문에 거의 사라지고 발만 검게 나타난다. 이 사진들에서 대상은 ‘통째로 전달되지

53) *Dictionnaire de la photo*, Larousse, 1996, p. 59.

54) 사진의 프로젝션 속성에 대해서는 박상우, 사진, 닳음, 식별 : 베르티움 사진 연구, 『AURA』 제20집(2009), 한국사진학회, pp. 134-147.

않으며' 대상의 보임은 '불확실'하다.

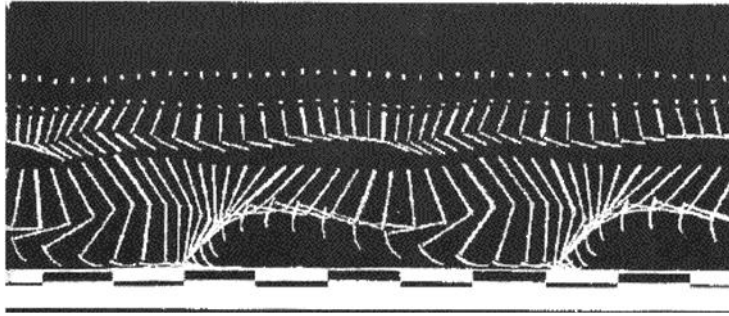


그림5. 에티엔트 쥘 마레, <기하학적 크로노포토프레지>, 1883



그림6. 오토 슈타이네르트, <행인>, 1950

다음으로 바르트는 '그것이 존재 했다'의 확실성에서 사진의 명확성을 느낀다. 그가 사진에서 체험한 이 같은 확실성에 필자도 전적으로 동의한다. 왜냐하면 그 확실성은 바르트 말대로 오직 사진만이 우리에게 제공하는 확실성이기 때문이다. 하지만 지시체의 존재했음에 대한 확실성 때문에 사진 자체를 '밝음', '명확성', '확실성'의 관념과 연결하는 것은 무리라고 생각한다. 그것은 한 장의 사진에서 보는 자가 확신하는 것은 '그것이 존재 했다'일 뿐이고 나머지에 대해서는 전혀 확신하지 못하기 때문이다. 즉 앞에서 말한 것처럼 한 장의 사진은 '대상이 이러이러한 상태로 카메라 앞에 있었다'만 보여줄 뿐이다. 그 외에 사진은 다른 어떤 정보도 보는 자에게 주지 않는다. 따라서 사진에서 보는 자에게 확실한 것은 '사물

이 이리이러한 상태로 존재했음'이라는 것뿐이다. 사진에서 이것을 제외한 나머지 모든 요소들 - 사진이 찍혔던 장소와 시간, 사진가의 의도, 이 의도가 반영된 카메라의 파라미터, 사진가가 소속된 집단의 의도, 편집자의 의도, 역사적 콘텍스트, 사진이 당시에 수용되었던 방식 - 은 보는 자에게 모두 불명확하고 불확실하며 '어두운' 것이다.

사진을 구성하는 이 같은 모든 요소들은 한 장의 사진의 의미를 올바르게 드러내는 데 필수적이다. 이 모든 요소들을 파악해야만 비로소 한 장의 사진은 보는 자에게 '밝고' 투명한 것으로 다가온다. 그런데 바르트는 사진 해석에 필수적인 이 정보들, 즉 사진 생산과정에 개입하는 다양한 요소들에 질문하지 않는다. 대신 그는 지시체가 존재했다는 확실성만 강조하여 사진의 본질을 '밝은 방' 즉 '카메라 루시다'에 연결시킨다. 예컨대 바르트는 케르테츠의 야전장에서 휴식중인 폴란드 병사들이라는 사진(1915)을 예로 들면서 "그들이 거기에 있었다라는 사실을 제외하고는 특이한 게 아무것도 없다."⁵⁵⁾라고 말한다. 이 사진에서 바르트의 시선은 병사들이 존재했다는 것만 보고 이 사진을, 사진가가 어떤 의도로, 어떤 사진기 파라미터를 통해, 누구의 부탁을 받고 찍었는지 그리고 편집자의 어떤 선택과정을 거쳐 잡지나 신문에 실렸는지를 질문하지 않는다. 이처럼 바르트는 이 같은 불투명한 사진 요소들에 대해 눈을 감고 자신이 보고 싶은 것('그것이 존재했다')만을 보고 거기서 느낀 절대적인 확실성 때문에 사진은 확실하고 명확하고 밝은 것으로 다가온 것이다.

따라서 바르트에게 사진이 '밝은' 것이라면, 필자에게는 위에서 열거했던 사진을 만드는데 개입된 다양한 요소들에 대해 사진이 침묵하기 때문에, 바로 그 이유 때문에 사진은 '어두운' 것이다. 바르트에게 사진이 깊이가 없는 것, 평평한 것, 얇은 것이라면 필자에게는 반대로 사진은 깊은 것, 움푹 파인 것, 두꺼운 것⁵⁶⁾이다. 바르트에게 사진은 아무리 오래 보고 생각을 해봐도 더 이상의 정보를 주지 않는 것이라면, 필자에게 사진은 사진에 묻어있는 사진기의 파라미터의 흔적을 통해 오래 관찰하고 깊게 생각할수록 새로운 정보를 제공한다. 바르트에게

55) 롤랑 바르트, Ibid, p. 105.

56) 앙드레 루이에는 사진이 두께가 없이 평평하다는 바르트의 입장을 다음과 같이 비판한다. : "바르트에게 [사진]이미지는 (...) 평평하고 얇으며 두께가 없는 것으로 나타난다. (...) 바르트는 [사진]이미지의 두꺼움을 보지 못한다." André Rouillé, *La photographie*, Gallimard, 2005, p. 25.

사진은 '해석의 중지'라면 필자에게 사진은 '해석의 연속'이다. 바르트는 사진 앞에서 대상이 존재했음에 대한 확실성을 느끼고 이 확실성 때문에 '놀라움'과 '광기'를 느낀다. 하지만 필자는 대상이 존재했음 외에 사진이 어떤 정보도 주지 않기 때문에 오히려 사진의 '불확실성'을 느끼고 바로 이 불확실성(애매함)때문에 끊임 없이 사진에 대한 '의문'이 생긴다. 바로 이 때문에 필자는, 바르트의 말을 바꿔 쓰면, "사진을 '밝은 통로(카메라 루시다)'의 관념에 연결시키는 것은 분명 잘못된 일이다. 우리는 '어두운 방(카메라 옵스큐라)'를 언급해야한다고 생각한다.

필자가 사진을 카메라 루시다보다는 카메라 옵스큐라에 연결시킨 다른 이유가 있다. 사진은 지금까지 언급한 사진의 '해석'의 관점에서 뿐 아니라 사진의 '생산'의 관점에서 인간에게 '옵스큐라'이다. 즉 전통적인 이미지(회화, 태생)에서는 인간이 이미지가 형성되는 과정을 눈으로 직접 볼 수 있다. 하지만 사진에서는 셔터가 열려있는 동안 빛에 의해 이미지(잠상)가 형성되는 과정을 인간은 직접 볼 수 없다. 왜냐하면 이미지가 형성되는 동안 인간은 카메라라는 이 어두운 방의 내부에 절대로 접근할 수 없기 때문이다. 이 시간 동안 인간이 할 수 있는 유일한 것은 이 어두운 상자를 통해 어떤 사진이 나올지 단지 '추측'만 할 수 있을 뿐이다. 즉 사진의 생산과정은 인간에게 '어두운' 과정이다. 바로 이 때문에 빌렘 플루서(Vilém Flusser)는 사진기를 '블랙박스(black box)'라고 지적한다.⁵⁷⁾

사진은 왜 수용의 측면에서 밝은 것이 아닌 어두운 것, 명확한 것이 아닌 애매한 것일까? 사진은 왜 보는 자에게 사진의 의미를 드러내는 데 필수적인 정보들을 제공하지 않을까? 그것은 사진을 보는 자가 대부분의 경우 사진의 촬영과정에서 배제되었기 때문이다. 한 장의 사진은 그것을 찍었던 자에게는 그 의미가 명확하다. 왜냐하면 그는 사진이 찍혔던 공간과 시간에 카메라 그리고 피사체와 '동시에' 있었기 때문이다. 즉 그는 이 사진이 언제, 어디서, 왜, 어떤 맥락에서, 어떤 기술적 파라미터를 통해 찍혔는지 알고 있다.

하지만 한 장의 사진이 그 사진을 찍은 사진가가 아닌 제3자의 눈에 제시되었을 때 그 사진의 의미는 불분명진다. 왜냐하면 사진을 보는 자는 그 사진이 찍혔던 시공간과 다른 시공간에 위치하기 때문이다. 즉 그는 그 사진이 언제 어디서 왜 찍혔는지 알 도리가 없다(이것을 설명해주는 증언이나 텍스트가 없다면...)

57) Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1994, 빌렘 플루서, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 역, 커뮤니케이션북스, 1999, p. 32.

(그림7).



그림7. 캡션이 없는 신문사진, 1940년경

대부분의 경우 사진 속의 시공간(과거, 저기)은 그 사진을 바라보는 자가 위치한 시공간(지금, 여기)과 다르다(이것은 오늘날 대중이 사진을 수용하는 전형적인 방식이다).⁵⁸⁾ 사진과 보는 자의 시공간에 대한 이 같은 차이가 벌어질수록 사진의 의미는 보는 자에게 더욱 더 어두워진다. 사진이 시대를 거슬러 올라갈수록(예컨대 19세기 사진), 그리고 내가 살고 있는 이 공간(대한민국)에서 - 물리적이 아닌 정신적으로 - 멀어질수록(예컨대 터키, 북유럽 사진) 사진의 의미는 점점 불투명해진다. 예컨대 19세기 중반 터키에서 찍은 한 장의 사진을 아무런 설명이 없이 오늘날 대한민국 사람에게 보여주면 그 사진의 의미를 파악하기란 쉽지 않다. 바로 이 같은 시공간의 차이 때문에 사진은 보는 자에게 ‘확실성’ 대신에 ‘불확실성’을 유발한다. 바로 이 불확실성 때문에 사진을 보는 자는 (그것이 존재했음의) ‘놀라움’ 대신에 ‘의문’이 생기며 이 의문을 풀기위해 생각에 잠기고 의식적 무의식적으로 ‘해석’을 한다.

V. 나오는 말

이 논문은 바르트의 『밝은 방』의 핵심 주제인 사진의 특수성에 관한 그의 생각을 비판적으로 검토함으로써 사진의 존재론에 관한 논의를 풍부히 하고 사진을 좀 더 타당하게 읽는 하나의 방법을 제시하고자 했다. 이 연구의 결론은 첫째, 바르트는 사진에서 지시체만을 보고 지시체와 마주보고 있는 찍는 자(사진가와 카메라)를 잊어버린다. 하지만 모든 사진에는 찍히는 자와 찍는 자의 흔적이 항상 동시에 남아있다. 따라서 사진을 바라볼 때 지시체만을 보는 ‘일원론적’ 시선 대신

58) 사진뿐만 아니라 영화, TV, 디지털 이미지 등 모든 기술적 이미지에 대한 대중의 수용 방식도 마찬가지이다.

에 지시체와 찍는 자를 동시에 고려하는 '이원론적' 시선을 견지해야한다. 둘째, 사진의 특수성을 지시체의 특수성에서 찾고 사진은 '그것이 존재했다'를 입증하는 힘이 있다는 바르트의 주장은 전적으로 타당하다. 하지만 그가 의미하는 사진 인증의 내용이 구체적이지 않고 추상적이라는 한계를 지닌다. 한 장의 사진은 추상적이고 일반적이 아닌 매우 특정한 공간과 매우 특정한 시간(보편적 시간, 노출시간, 피사체 속도)을 인증한다. 또한 바르트는 사진에 인증의 힘을 과도하게 부여하여 텍스트(증언)가 인증할 수 있는 것을 사진이 인증한다는 오류를 범했다. 셋째, 바르트는 지시체와 '그것이 존재 했다'의 확실성 때문에 사진을 카메라 루시다라는 밝음의 관념에 연결시켰다. 하지만 사진에는 그 확실성 외에는 다른 어떤 것도 확실하지 않기 때문에 사진은 오히려 어둠의 관념에 더 잘 어울린다. 따라서 사진은 밝은 방이 아니라 어두운 방 또는 블랙박스이다.

이 논문의 한계는 먼저, 바르트가 이 책에서 사진의 특수성에 대해 언급한 다른 내용들을 지면의 부족으로 다루지 못했다. 즉 이 연구는 '그것이 존재 했다'가 보는 자에게 불러일으키는 효과들인 '놀라움'(35장), '푼크툼으로서 시간'(39장), '광기와 연민'(47장)을 분석하지 못했다. 다음으로 이 연구는 바르트의 『밝은 방』에 대한 기존의 많은 연구들을 광범위하게 다루지 못했다. 기존 연구들을 체계적으로 정리 분석하는 후속 작업을 기대해본다.

* 논문투고일 : 2010년 8월 27일 / 심사기간 : 2010년 9월 1일-10월 15일 / 최종게재확정일 : 2010년 10월 30일.

참고문헌

- Barthes, Roland, “Le message photographique”, in : *L’obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Seuil, 1982, pp. 25-61, 롤랑 바르트, 사진의 메시지, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 2005, pp. 65-85.
- _____, “Rhétorique de l’image”, in : *L’obvie et l’obtus: Essais critiques III*, Seuil, 1982, pp. 25-61, 롤랑 바르트, 이미지의 수사학, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 2005, pp. 86-109.
- _____, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 1980, 롤랑 바르트, 『밝은 방 : 사진에 관한 노트』, 김웅권 역, 동문선, 2006.
- Bazin, André, “Ontologie de l’image photographique”, in : *Qu’est-ce que le cinéma?*, CERF, 2002, pp. 9-14.
- Dictionnaire de la photo*, Larousse, 1996.
- Dubois, Philippe, *L’acte photographique*, Nathan, Paris, 1990, 필립 뒤부아, 『사진적행위』, 이경률 역, 사진마실, 2004.
- Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie*, 1994, 빌렘 플루서, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 역, 커뮤니케이션북스, 1999.
- Rouillé, André, *La photographie*, Gallimard, 2005.
- Wells, Liz (ed.), *Photography: a Critical Introduction*. Routledge, New York, 2001.
- 박상우, 「사진, 다크, 식별 : 베르티옹 사진 연구」, 『AURA』 제20집(2009), 한국사진학회, pp. 134-147.
- _____, 「사진과 프린트 : 기술 이미지 연구」, 『현대미술사연구』 28집(2009), pp. 107-133.

국문 초록

이 논문은 바르트의 『밝은 방』의 핵심 주제인 사진의 특수성에 관한 그의 생각을 비판적으로 검토함으로써 사진의 존재론에 관한 논의를 풍부히 하고 사진을 좀 더 타당하게 읽는 하나의 방법을 제시하고자 했다. 많은 사람들은 이 책에서 폰크툼을 얘기하지만 이 책의 진정한 주제는 사진의 특수성이다. 그것은 사진의 근본적인 속성, 즉 사진이 언어나 다른 이미지와 구별되는 자신만의 고유한 속성에 관한 것이다. 그것은 한마디로 ‘사진이란 무엇인가’에 관한 것이며 결국 사진의 ‘존재론(ontologie)’에 관한 것이다. 바르트가 이 책에서 의미하는 사진의 특수성이란 바로 사진 지시체의 특수성을 말한다. 이 사진 지시체의 특수성에서 바르트는 자신이 사진의 본질이라고 생각하는 ‘그것이-존재-했다(ça-a-été)’를 도출해낸다.

이 연구의 결론은 첫째, 바르트는 사진에서 지시체만을 보고 지시체와 마주 보고 있는 찍는 자(사진가와 카메라)를 잊어버린다. 하지만 모든 사진에는 찍히는 자와 찍는 자의 흔적이 항상 동시에 남아있다. 따라서 사진을 바라볼 때 지시체만을 보는 ‘일원론적’ 시선 대신에 지시체와 찍는 자를 동시에 고려하는 ‘이원론적’ 시선을 견지해야 한다. 둘째, 사진의 특수성을 지시체의 특수성에서 찾고 사진은 ‘그것이 존재했다’를 입증하는 힘이 있다는 바르트의 주장은 전적으로 타당하다. 하지만 그가 의미하는 사진 인증의 내용이 구체적이지 않고 추상적이라는 한계를 지닌다. 한 장의 사진은 추상적이고 일반적이 아닌 매우 특정한 공간과 매우 특정한 시간(보편적 시간, 노출시간, 피사체 속도)을 인증한다. 또한 바르트는 사진에 인증의 힘을 과도하게 부여하여 텍스트(증언)가 인증할 수 있는 것을 사진이 인증한다는 오류를 범했다. 셋째, 바르트는 지시체와 ‘그것이 존재 했다’의 확실성 때문에 사진을 카메라 루시다라는 밝음의 관념에 연결시켰다. 하지만 사진에는 그 확실성 외에는 다른 어떤 것도 확실하지 않기 때문에 사진은 오히려 어둠의 관념에 더 잘 어울린다. 따라서 사진은 밝은 방이 아니라 어두운 방 또는 블랙박스이다.

핵심어

바르트, 사진, 지시체, 밝은 방, 인증, 카메라 옵스큐라

ABSTRACT

Roland Barthes's 'Camera Obscura' : The Photographic Specificity

Sang-Woo Park*

This paper attempts to make a critical analyse of Roland Barthes's idea of photographic specificity, which is the central subject of his *Camera Lucida*. By doing so, I aim to make a contribution to the discussion on the ontology of photography and suggest a method by which to interpret photography more appropriately. Barthes's real concern in this book is not 'punctum' but the specificity of photography, which is the fundamental properties of the photography as distinguished from those of language or other images. It is, in a word, 'what is photography?', finally the ontology of the photography. The specificity of the photography by which Barthes means in the book is that of the photographic referent. From this photographic specificity Barthes infer 'that-has-been', which is, he thinks, the essence of photography.

The conclusion is summarized as follows. First, Barthes sees only the referent in a photograph, and forgets the operator(photographer and camera) faced with the referent. However, in all photographs, remain the traces of the photographed and of the operator. Thus we have to stick to the dualistic approach considering the referent and the operator at the same time when interpreting a photograph, instead of having the monistic approach considering only the referent in the photograph. Second, Barthes's arguments that the

* Researcher of Chung-Ang University

specificity of photography is that of the referent, and that photography has the power of authenticating the existence of the referent are very appropriate. But his argument is limited in that what he meant by the contents of the photographic authentication is not concrete but abstract. A photograph does not authenticate the abstract, general space and time, but the very concrete, specific space and time such as universal time, exposure time, referent speed. Barthes gives a photograph the excessive power of authentication. Consequently he makes a mistake of taking the authenticating capacity of the text for that of the photography. Thirdly, Barthes connects photography with Camera Lucida meaning the idea of lightness, based on the certainty of the referent and of the 'that-has-been'. But otherwise photography do not have the certainty of any kind, I will connect the photography with the idea of darkness. So photography is not Camera Lucida, but Camera Obscura or black box.

Key Words

Barthes, photography, referent, camera lucida authentication, camera obscura