

텔레비전 영상의 미학적 특성과 문화철학적 의미에 관한 연구

하 선 규*

- I. 들어가는 말
- II. 텔레비전에 대한 인문학적·미학적 연구의 어려움
- III. 텔레비전 영상의 미학적 기초개념들
 - 1. 지각현상학적 특징
 - 2. 세계상(world-image)
 - 3. 공간 교차(crossover of spaces)와 동시성(simultaneity)
 - 4. 사건성(character of event)
 - 5. 흐름(flow)과 세분화(segmentation)
 - 6. 연속(series)
 - 7. 잠재성(virtuality)
- IV. 텔레비전 영상의 문화철학적 의미
- V. 나오는 말: 매체복합과 매체효과의 미학적 해명을 위하여

I. 들어가는 말

20세기 전반 가장 강력한 영향력을 미쳤던 대중매체가 영화였다면, 20세기 후반부터 오늘날까지 그러한 위치를 차지하고 있는 매체는 텔레비전이라 할 수

* 홍익대학교 교수

본 논문은 2007년 정부재원(교육과학기술부)으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2007-327-A00250).

있다. 물론 이 때 ‘영향력’이란 말을 구체적으로 어떻게 이해하느냐에 따라 텔레비전이 오늘날 삶의 과정에서 갖고 있는 의미를 달리 평가하게 될 것이다. 부인하기 어려운 것은 텔레비전이 영화와는 또 다른 방식으로 대중들의 삶과 경험, 현대 사회의 문화 전반에 큰 충격과 파장을 야기했고, 이것은 현재의 디지털 다중매체 환경에서도 여전히 유지되고 있다는 점이다. 지난 세기와 비교했을 때 오늘날 유무선 네트워크에 접속할 수 있는 가능성은 상상할 수 없을 정도로 확대되었으며(PC, 핸드폰, PMP 등), 이를 통해 유통, 소비되는 콘텐츠의 종류도 대단히 다양해졌다. 하지만 개개인이 이러한 콘텐츠를 감상하고 수용하는 과정을 잘 생각해보면, 이 과정의 근본적인 틀을 지배하고 있는 매체가 텔레비전이라는 점을 쉽게 알 수 있다. PC 모니터의 형태는 물론이고, 작은 핸드폰을 통해 DMB 방송을 보는 사람이 이미지와 소리에 주목하는 방식을 떠올려보라. 또 인터넷 포털 사이트에 접속하여 헤드라인을 클릭하는 사람이 어떤 태도로 정보를 받아들이며, 그 정보를 좀 더 생생하고 리얼하게 보완할 수 있는 길로 암암리에 ‘텔레비전의 보도’를 욕망하고 있다는 점을 상기해보라.¹⁾

텔레비전은 인류 문명사에서 처음으로 공간의 차이를 뛰어넘어 공간들을 상호 교차시키는 데 성공한 매체였다. 한 장소에 있는 대상의 이미지를 공간적인 이격(離隔)을 뛰어넘어 동일한, 혹은 거의 동일한 시간에 다른 장소로 전송하는 일을 실현했기 때문이다. 텔레비전은 새로운 시지각의 가능성을 열어주었으며, 주체가 시간과 공간을 지각하고 사유하는 방식에도 큰 변화를 야기하였다. 그러나 텔레비전에 대한 인문학적 연구는 그 동안 상당히 드물었다. 물론 텔레비전에 관한 학문적 연구는 우리나라에서도 1960년대 후반부터 사회학, 심리학, 언론학, 방송학, 경제학 등 다양한 사회과학적 분과학문을 중심으로 활발히 진행되어 왔다.

1) 스톨테는 텔레비전이 일깨우고 충족시켜 주는 8가지 인간적 관심-오락, 유희, 창조, 문화, 도덕, 사회, 지구촌 정보망, 정향-을 서술하고 있다(D. Stolte, *Wie das Fernsehen das Menschenbild verändert*, München: C.H. Beck, 2004). 텔레비전과 PC의 관계, 특히 인터넷을 매개로 한 두 매체 사이의 상호 작용과 상호 침투 양상은 별도로 논의해야 할 흥미로운 연구주제일 것이다. 잠정적으로 지적할 수 있는 것은, 인터넷의 등장으로 두 매체가 만들어내는 ‘형식들’의 유연성과 중첩 가능성이 현저하게 증가했다는 점이다.

그러나 이들 학문은 텔레비전의 ‘매체성’ 자체에 주목한다기보다는 거의 대부분 ‘제도’, ‘산업’, ‘기술’, ‘영향력’ 등의 측면을 실증적-통계적으로 분석하는 방식으로 텔레비전을 논의해 온 것이다. 반면에 텔레비전을 하나의 고유한 ‘심미적-감성적’ 경험의 통로로서, 이런 의미에서 독특한 인문학적-미학적 반성 대상으로서 고찰하는 연구는 거의 이루어지지 못했다고 할 수 있다.²⁾

이러한 문제의식에서 본 연구는 텔레비전의 매체성격과 텔레비전 영상의 고유한 특성에 대한 매체미학적 논의를 시도하고자 한다. 매체미학은 텔레비전을 단순한 의사소통 수단의 하나로 보지 않는다. 매체미학은 오히려 텔레비전을 철저하게 역사적인 관점에서, 현대 사회의 존재 상태와 주체 구성의 문제와 밀접하게 연결된 것으로 파악한다. 텔레비전을 20세기 후반 후기자본주의 시대의 ‘지각 구조’와 ‘역사적 양식’을 형성한 포괄적인 역사적 조건으로서 고찰하고자 하는 것이다.

본 연구는 먼저 주체가 텔레비전 영상에 접속하는 상황을 현상학적으로 기술해 볼 것이다. 이어서 텔레비전 영상의 핵심적인 존재론적 계기들이자 미학적 기초개념들이라 할 수 있는 ‘세계상’, ‘공간교차’와 ‘동시성’, ‘사건성’, ‘흐름’과 ‘세분화’, ‘연속’, ‘잠재성’ 등을 상세히 토론하고자 한다. 이들에 대한 토론은 텔레비전의 매체성격과 매체효과를 심층적으로 이해하기 위한 이론적 토대를 마련한다는 의미에서 시급하고 중요하다고 하겠다. 마지막으로 본 연구는 텔레비전이 인간학적으로, 또 문화철학적으로 어떤 의미를 가진 매체인가에 대해서 맥루언(M. McLuhan), Kittler(F. Kittler), 볼츠(N. Bolz), 앵겔(L. Engell) 등 주요 이론가를 중심으로 개략적이거나 서술해 보고자 한다. 텔레비전 영상의 특성과 매체효과를 매체미학적으로 반성하는 본 연구는 기술복제 영상의 존재론적 본성을 해명하는데 기여할 수 있을 것이다. 나아가 그것은 기술복제 영상의 인간학적 의미와 사회문화적 중요성을 밝히는 데도 생산적인 시사점을 던져줄 수 있을 것이다.

2) 설사 인문학적 관심에서 진행된 연구라 하더라도 거의 대부분 텔레비전 프로그램의 내용 분석에 기존의 문예학적 방법론을 적용하거나 사회정치적 입장과 주장을 읽어내고 비판하는 방식을 취해왔다. 최영목·주창윤, 『텔레비전 화면개기』, 한울, 2003; 오연희, 「문학의 확장과 현대의 신화」, 『한국언어문학』 제56권(2006), 한국언어학회, pp. 275-295 참조.

II. 텔레비전에 대한 인문학적·미학적 연구의 어려움

매체철학적 내지 매체미학적 관점에서 텔레비전 영상의 특성을 논하기에 앞서 먼저 살펴보아야 할 문제가 있다. 그것은 왜 그 동안 사진과 영화에 비해 텔레비전에 대한 인문학적·미학적 연구가 미흡했었는가 하는 문제이다. 텔레비전이 지나치게 평범하고 일상적인 생활필수품이기 때문인가? 텔레비전이란 매체는 근본적으로 인문학적 반성을 위해 반드시 필요한 ‘비판적 거리두기’를 허용하지 않는 것은 아닐까?³⁾ 연구의 어려움을 야기하는 원인으로 적어도 다음 세 가지 측면을 음미해봐야 할 것이다.

첫째로는 매체로서 텔레비전이 가진 다의성을 지적할 수 있다. 텔레비전은 상황과 맥락에 따라 매우 다양한 뜻을 갖고 있다. 그것은 우선 거의 모든 가정과 공공장소에 설치되어 있는 ‘수상기’나 전국적 혹은 지역적으로 전파 송출을 허가 받은 ‘방송사’를 의미한다. 또한 그것은 매일 내지 매주 단위로 반복되는 방송사의 ‘프로그램들’을 뜻하기도 한다. 나아가 텔레비전은 시청자가 듣고 바라보는 ‘동영상의 흐름’ 자체를 의미하기도 한다. 게다가 어떤 학문적 혹은 방법론적 관점에서 텔레비전에 접근하는가에 따라 그 의미와 중요성은 상당히 다른 모습을 띠게 된다. 예를 들어 사회학적 혹은 정치학적 관점에서는 텔레비전이 특정한 이데올로기와 가치관을 (재)생산하는 매체로서 부각될 것이며⁴⁾, 정신분석학적 관점에서는 텔레비전을 시청자의 소망이 투사되고(projection) 관음증적 대리만족이 이루어지는 매체로 주목할 것이다.⁵⁾ 반면 문예학적 관점에서는 대중적 영향력이 각별히 큰 드라마나 프로그램을 하나의 ‘완결된 작품’으로서 해부하고 비평하는 시도가 중심이 될 것이다.

3) N. Bolz, *Das kontrollierte Chaos* (1995), 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, 문예출판사, 2000, p. 275.

4) S. Hall, “Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen”(1989), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 344-375; P. Bourdieu, *Sur la télévision* (1994), 현택수 역, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 1998, pp. 24-64.

5) M. Esslin, *The Age of Television*, San Francisco: W. H. Freeman, 1982 참조.

이 뿐만이 아니다. 텔레비전의 매체 기술과 존재 방식이 인쇄된 책과 달리 끊임없이 변화하고 있다는 점 또한 텔레비전의 다의성과 복합성을 더욱 가중시킨다. 이미 상용화된 DMB나 빠르게 보급되고 있는 IPTV에서 볼 수 있듯이 텔레비전은 새로운 기술공학적 표준을 기반으로, 또 다른 매체들과 결합하면서 계속 진화하고 있다. 또한 텔레비전이 산출하는 ‘매체 형식’이라 할 채널들과 프로그램들도 각각을 조금만 자세히 보면 적지 않게 변화하고 있다.

인문학적-미학적 연구를 어렵게 하는 두 번째 이유로 보이는 것은 텔레비전 매체의 가장 중요한 특징이라 할 편재성과 일상성이다. 서구에서는 이미 1960년대 이래, 한국의 경우 1980년대 이래 텔레비전은 거의 모든 가정과 공공장소에 자리 잡았다. 특히 최근 DMB 방송이 널리 보급됨으로써 ‘텔레비전 영상’의 편재성(ubiquity)이 완성되었다고 할 수 있다. 이제 텔레비전은 장소에 구애되지 않고 어느 다른 매체들보다 신속하게 시청자의 눈과 귀에 도달할 수 있게 되었다. 그런데 텔레비전이 대상을 비취주는 방식은 결코 파격적이거나 혁신적이지 않다. 즉 어떠한 대상과 사건이든 근본적으로 시청자에게 익숙한 형태로, 무엇보다도 쉽게 이해할 수 있는 방식으로 보여주는 것이다. 간혹 MTV나 광고 등에서 상당히 파격적인 영상이 등장하기도 하지만 이 또한 텔레비전의 정형화된 ‘프로그램 도식(scheme)’ 속에 통합되어 있어서 그 실험성과 예외성이 중화되지 않을 수 없다. 아울러 프로그램의 성격에 따라 일부 차이가 있지만 거의 모든 프로그램들은 일정한 주기로 연속되기 때문에 근본적으로 친숙함의 분위기 안에 놓여 있다고 할 수 있다. 이러한 일상성은 사진과 영화에서 일반화된 ‘예술사진’과 ‘예술영화’와 같은 장르가 텔레비전에는 부재한 데에도 반영되어 있다. 결과적으로 텔레비전은 ‘개성적인 창조’나 ‘독창적인 표현’과 동떨어져 있다는 관념이 널리 받아들여지고 있으며, 이 때문에 진지한 인문학적-미학적인 고찰 대상으로 간주되지 못해 온 것이다.

하지만 이러한 다의성과 일상성의 여파보다 더 중요한 이유가 있다. 그것은 바로 텔레비전 영상의 고유한 특성이라 할 다층성과 복합성이다. 텔레비전 영상은 다양한 종류의 프로그램과 채널에서 드러나듯 형식적으로 대단히 복합적이다. 또한 내용적으로도 어떤 규정이 불가능할 정도로 시시각각 변화하고 있는 상태이다. 특정 프로그램을 분리하여 그 내용을 정리할 수는 있겠지만, 그럴 경우 이 내

용은 그 프로그램의 ‘오늘 내용’이지 결코 텔레비전 영상의 흐름 일반을 대변하는 내용이 아니다. 또한 텔레비전 영상의 흐름은 신문, 잡지, 포스터, 사진, 영화 등 기존의 매체들과 이들이 산출한 형식들을 자신의 ‘메시지’로 흡수하고 있다. 나아가 텔레비전은 스포츠 중계, 퀴즈쇼, 선거방송, 심야토론 등 실시간으로 방송되는 특유의 형식들을 주기적으로 생산하는 매체이다. 요컨대 텔레비전은 사진이나 영화와는 비교할 수 없이 불확정적이며 유동적인 구조를 가진 멀티미디어인 것이다. 바로 이러한 다층성과 복잡성이 전통적인 인문학적-미학적 접근을 난감하게 하는 중요한 이유가 되었다고 할 수 있다.

그렇다면 이러한 어려움을 직시하면서 텔레비전의 본질적 매체성격에 좀 더 엄밀하게 접근할 수는 없을까? 필자는 방법론적으로 매체미학적 접근⁶⁾이 가장 생산적이라고 생각한다. 매체미학적 접근은 텔레비전을 ‘개별 프로그램들’, ‘프로그램의 내용’ 혹은 ‘시청자의 반응’ 등으로 인위적으로 분할하거나 축소시키지 않는다. 반대로 그것은 철저하게 역사적인 관점에서 텔레비전의 매체성을 총체적으로 고찰하고자 한다. 그것은 벤야민, 맥루언, 푸코(M. Foucault)의 문제의식을 계승하면서 텔레비전을 후기 자본주의 시대의 ‘기술적-역사적 선행성(a priori)’으로서 바라보고 그 인간학적, 사회문화적 의미와 파급효과를 엄밀하게 기술하고 분석하고자 하는 것이다.

Ⅲ. 텔레비전 영상의 미학적 기초개념들

텔레비전 영상은 끝없이 이어지고 반복된다. 심지어 공영방송의 경우 방송이 중단되는 새벽의 몇 시간 동안도 예외라 할 수 없다. 이 시간도 텔레비전의 연속되는 영상과 무관한 것이 아니라 사실상 그 영향력 아래에 있기 때문이다. 그렇다면 텔레비전 영상에는 어떤 고유한 존재론적 내지 의미론적 계기들이 내재

6) R. Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, 강호진·이상훈·주경식·육현승 역, 『미디어 미학』, 이론과 실천, 2005, pp. 22-31; 심혜련, 『사이버스페이스시대의 미학』, 살림, 2006, pp. 21-32.

하고 있을까? 영화의 영상에 대해 이러한 질문을 던졌던 고전적인 영화이론가는 지그프리트 크라카우어(S. Kracauer)였다. 그는 영화이론의 주저인 『영화의 이론』(1961)에서 다섯 가지 ‘친화성(affinities)’이란 개념—이들은 비작위성, 우연성, 비종결성, 비규정성, 삶의 흐름 등이다—으로 이에 대해 대답한다. 영화의 영상과 자본주의 대도시 현실의 모습은 공통적으로 이러한 다섯 가지 의미론적 계기를 포함하고 있으며, 그런 의미에서 서로 중첩되며 또 상호 침투하고 있다는 것이다.⁷⁾ 이제 우리는 텔레비전 영상에 대해서 이와 유비적인 시도를 하고자 한다. 즉 텔레비전 영상의 존재론적 성격과 고유한 매체효과를 이해하는 데 필수적인 핵심 개념들을 찾아내고, 이들의 의미와 상호 연관 관계에 관하여 토론해보고자 한다. 이것은 칸트의 『순수이성비판』과 하이데거의 『존재와 시간』을 원용하여 표현하자면 텔레비전 영상의 ‘분석론(Analytik)’이라 부를 수 있을 터인데, 이러한 분석론은 텔레비전 영상과 매체효과를 좀 더 엄밀하고 심층적으로 분석하기 위한 토대를 마련한다는 의미를 갖는다. 또한 그것은 다음 장에서 개략적으로나마 시도될 텔레비전 영상의 인간학적 및 문화철학적 중요성의 문제에 다가가기 위한 이론적 전제가 된다고 할 수 있다. 하지만 분석론적 기초개념들을 본격적으로 토론하기에 앞서 한 주체가 텔레비전 영상을 마주하고 바라보는 상황을 지각현상학적으로 찬찬히 들여다보기로 하자.

1. 지각현상학적 특징

한 주체가 텔레비전 영상을 마주하고 바라보는 과정은 구체적으로 어떠한가? 주체가 텔레비전으로 다가가면서 텔레비전의 일차적인 대상적 성격, 즉 텔레비전이 지닌 ‘도구적 있음(Zuhandenheit)’의 존재 성격이 확연해진다. 그런데 주체가 눈과 손을 사용하여 리모컨을 누르는 순간, 텔레비전의 존재 성격 또한 변화한다. 그것은 더 이상 단순히 ‘도구적 있음’의 상태에 있지 않고, 수많은 종류의 이

7) S. Kracauer, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, pp. 95-112. 이에 대해선 즐고, 「소외와 구제의 이미지—크라카우어의 영상철학에 대한 시론」, 『미학』 제53집(2008), 한국미학회, pp. 149-199 참조.

미지와 소리를 동시다발적으로 내보내는 ‘자발적인 상대방’이 된다. 더 이상 객체가 아니라 끊임없이 변화하는 ‘이미지-소리의 생산 주체’로 등장하는 것이다. 물론 주체는 이러한 변신에 대해 놀라지 않는다. 오히려 주체에게 텔레비전은 이러한 변신이 이루어질 때 비로소 온전한 의미에서 실제로 존재하기 시작한다고 할 수 있다.

텔레비전에 다가가는 주체는 절박한 걱정에서 사로잡히거나 시간의 흐름에 직접적으로 쫓기지 않는 상태에 있다. ‘사로잡히지’ 않고 ‘쫓기지’ 않으므로 어떤 문제나 대상에 존재적으로 종속되고 수동적으로 끌려가는 상태가 아니라고 할 수 있다. 신체현상학적으로 표현하자면 주체가 급작스러운 놀람과 신체성의 수축 상태인 ‘원초적인 현재(primitive Gegenwart)’로부터 의식과 사유, 지각과 상상이 시작되는 ‘전개된 현재(entfaltete Gegenwart)’의 상태로 이행했다고 할 수 있다.⁸⁾ 달리 말해서 주체가 존재적인 자유의 가능성, 즉 주체 자신과 세계 사이의 존재적 거리두기를 수행하여 세계의 ‘대상화’와 개체적 ‘자립성’을 상당한 정도로 실현하고 있는 것이다. 무엇보다도 주체는 텔레비전을 외부의 강요 때문이 아니라 일정 정도 자발적으로 본다는 것을 의식하고 있다. 프로그램의 종류와 개인적 관심에 따라 차이가 있겠지만, 텔레비전을 켜는 일은 근본적으로 ‘자유로운 선택’의 결과로 받아들여지는 것이다.

또한 주체는 거의 대부분 매우 익숙한 공간과 분위기 속에서, 또 익숙한 자세를 취하고 텔레비전을 켜는 것이다. 가장 흔한 자세는 의자, 소파, 벽 등에 편안하게 기대어 앉은 자세이지만, 누워서도 서서도, 힘들지 않은 다른 일상적인 일을 하면서도 얼마든지 텔레비전을 시청할 수 있다. 이러한 자세보다 더 중요한 것은 주체가 긴장을 풀고 눈과 귀, 시각과 청각을 연 상태에서 텔레비전 영상과 ‘신체적으로’ 교류한다는 점이다. 이러한 신체적 교류 과정은 우선 주체의 ‘신체성(Leiblichkeit)의 느낌’이 전개된 현재의 상태를 기반으로 텔레비전 영상과 유희적으로 동일시되는 과정이라 할 수 있다.⁹⁾ 좀 더 정확히 표현해서 그것은 신체성의 전체적인 느낌이 ‘비자의적으로’ 영상의 흐름 속으로 스며들고 내포(involved)되는 과정이며, 그럼으로써 그 상황의 독특한 분위기와 암시성(suggestion)을 공감하게

8) H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn: Bouvier, 1990, pp. 48-51.

9) H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, pp. 174-178.

되는 과정이다. 그것은 주체의 신체성과 영상의 흐름 사이에 독특한 ‘놀이-공간 (Spiel-raum)’이 형성되는 과정이라 할 수 있다. 물론 이 놀이-공간의 구체적인 양상, 다시 말해 주체가 텔레비전 영상과 신체적, 지각적, 의식적으로 교류하는 방식은 주체의 주관적 조건과 기대, 프로그램의 종류와 진행 상황에 따라 그때그때 달라질 것이다. 분명한 것은 이 놀이-공간이 단순히 지루함을 거부하고 회피하기 위한 소극적인 수단이 아니라 내적 긴장의 구조를 가진, 생성되고 있는 사건이라는 점이다. 그것은 ‘친숙함과 새로움’, ‘기대와 실망’이 교차되는 극적인 과정이다.¹⁰⁾ 주체의 신체성이 예기치 않게 긴장과 이완, 확장과 수축 사이를 오가게 되는 ‘살아있는 유희’인 것이다.

볼츠의 말대로 대중들은 어쩌면 세상과 단절하기 위해서 텔레비전을 켜는지도 모른다.¹¹⁾ 진정한 ‘인간적’ 소통이 아니라 차가운 전자적 데이터 흐름에 접속하고 있다는 사실 자체가 본질적인 사태인 것이다.¹²⁾ 또 보드리야르가 지적하듯, 인간의 역사적 정열들은 텔레비전을 통해 어떤 인공적인 친밀감의 빛 속에 몸을 수그리게 되었다고 비관적으로 평가할 수도 있을 것이다. 소파에 비스듬히 누워 반쯤 감긴 눈들은 텔레비전 영상들의 평화로운 좁은 길을 더 많이 탐지하게 되었기 때문이다.¹³⁾ 그러나 적어도 지각현상학적 관점에서 볼 때 텔레비전 영상과 교류하는 과정은 결코 주체가 전적으로 수동적으로 끌려가거나 의식의 자유로움이 완전히 배제된 상태가 아니다. 주체는 리모컨을 사용하여 광고 건너뛰기와 채널 변경을 마음대로 할 수 있는 상태에 있다. 아울러 주체의 신체성이 영상의 흐름과 신체적으로 공감하고 교류하는 과정은 본질적으로 심미적 체험의 자유로움, 유연성과 극적 긴장감이 동반되면서 전개되기 때문이다.

10) S. Cavell, “The Fact of Television” (1982), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 125-164.

11) G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München: C.H. Beck, 1987, pp. 107-109 참조.

12) N. Bolz, 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, pp. 289-292.

13) J. Baudrillard, *Écran total* (1997), 배영달 역, 『토탈 스크린』, 동문선, 2002, pp. 211- 215.

2. 세계상(world-image)

텔레비전 영상의 가장 두드러진 특징은 무엇일까? 정보, 오락, 교양, 영화, 취미 등 여러 가지 목적을 떠올릴 수 있을 것이다. 하지만 역시 가장 근간이 되는 중요성은 세계를 향한 ‘창문’이라는 데에 있다고 보인다. 물론 텔레비전 영상은 단순히 외부를 그대로 ‘투명하게’ 비춰주는 창문이 아니다. 오히려 매우 다양한 모습들이 동시다발적으로 존재하며, 예기치 않은 방식으로 조합되는 ‘파노라마적 만화경(kaleidoscope)’에 가깝다. 텔레비전을 켜는 순간 하나의 움직임이고 변화하는 세계상이 나타나며, 채널을 바꾸면 또 다른 변화하는 세계상이 다가온다. 프로그램과 프로그램, 채널과 채널을 넘나들게 되면 주체에게 다가오는 세계상은 더욱 복잡하게 착종된다. 하지만 그럼에도 각 채널의 세계상들 사이를 가로지르면서 매일 새롭게 ‘텔레비전적인 세계상’이 구성된다. 그것은 텔레비전의 색점 기술과 유사한 일종의 ‘모자이크된 이미지들의 세계상’이다.¹⁴⁾ 이 텔레비전적인 세계상이 내포하고 있는 의미론적 계기에 대해 생각해 보자.

가장 먼저 ‘가까움’과 ‘친숙함’의 계기를 떠올릴 수 있다. 이것은 텔레비전이란 대상 자체가 늘 곁에 존재하는 사물이라는 점, 주체가 텔레비전 영상의 흐름과 변화에 익숙해 있고 또 쉽게 이해할 수 있다는 점에 연결되어 있는 계기이다. 그러나 좀 더 중요한 것은 가까움과 친숙함을 텔레비전 영상 자체에 내재한 본질적인 성격으로 이해하는 일이다. 즉 텔레비전 영상을 통해 나타나는 세계의 모습이 결코 어떤 ‘낯설고 섬뜩한(uncanny)’ 대상, ‘두렵고 불안을 야기하는’ 대상으로 나타나지 않는다는 점이다. 텔레비전적 세계상이 예상하기 어렵고 ‘비선형적인’ 방식으로 구성됨에도 불구하고 그것은 정말로 충격적이지는 않다. 그것은 동물원 우리에게 간혀 있는 맹수들을 관람하는 상태와 유사하다. 그것은 존재를 위협하는 ‘날 것의 사실(factum brutum)’이 아니라 ‘전시된 불거리’로서의 세계인 것이다.¹⁵⁾ 물론 간혹 잔혹하고 끔찍한 장면이 직·간접적으로 비춰지기도 한다. 하지만 이

14) A. A. Berger, *Seeing is Believing* (1989), 이지희 역, 『보는 것이 믿는 것이다』, 미진사, 1998, pp. 122-124.

15) O. Razac, *L'écran et le zoo* (2002), 백선희 역, 『텔레비전과 동물원』, 마음산책, 2007, pp. 96-103.

러한 장면도 계속 변화하는 이미지들의 모자이크 속에 통합됨으로써 그 진정한 충격과 깊이가 현격하게 중화(中和)되게 된다. 텔레비전으로 생중계되었던 <걸프 전쟁>(1991) 개전 장면과 뉴욕의 <9. 11 테러>(2001) 장면을 떠올려 보라.¹⁶⁾ 또 다른 예로 언어를 전혀 이해하지 못하는 낯선 나라에 여행 가서 텔레비전을 켜는 때를 들 수 있다. 우리는 매우 낯선 나라에서도 텔레비전을 켜고 채널들 사이를 넘나들면서 전체적으로 익숙하고 편안한 느낌을 갖는다. 그것은 텔레비전적인 세계상에 접속하고 있다는 ‘실존적인 안도감’이다. 그것은 또한 이 세계상을 통해 실현되고 있는 ‘진정한 실재’에 함께 ‘참여하고’ 있다는 느낌이다. 그것은 원격 통신 기술의 지구적 연결망(network) 속에 놓여 있는 오늘날의 주체가, 바로 이 세계 상황에 적합한 방식으로 자신의 ‘존재론적 능동성’을 확인하는 순간이라 할 수 있을 것이다.

그런데 이렇게 안도감과 능동성의 느낌이 동반된다는 것은 무엇을 뜻하는가? 이것은 텔레비전적인 세계상이 가깝고 친숙하다고 해서 지루하거나 무감각하게 수용되는 것은 아니라는 것을 의미한다. 앞서 지적했듯이 주체는 텔레비전 영상과 마주하여 ‘유희적 동일시’의 관계를 맺고 있으며, 또한 상황과 프로그램 성격에 따라 독특한 ‘우연성의 긴장감’ 속에서 신체적, 정서적으로 교류하고 있는 것이다. 이것은 ‘제2의 자연’으로서 인간을 확장하고 인간과 결합된 다른 기술문명 매체들의 경우도-예컨대 신문, 사진, 전화, 라디오, 영화, 도로 등-마찬가지라 할 수 있다.

그렇다면 텔레비전적인 세계상을 철학적 관점 내지 사상사적 맥락에서 어떻게 자리매김할 수 있을까? 여기서 하이데거의 에세이 「세계상의 시대」(1938)¹⁷⁾를 상기해 볼 필요가 있다. 이 의미심장한 에세이에서 하이데거는 중세를 벗어난 근대의 본질적 성격, 그러니까 오늘날과 같은 기술문명이 사상적-원리적으로 정초된 시대의 본질적 성격을 그리스 고대 및 중세와 명확히 차별화하면서 논의한다.

16) 볼츠는 이를 시청자가 텔레비전 ‘화면(Bild-Schirm)’이라는 ‘하나의 우산(Schirm)’으로 자기 자신을 가리고 보호한 상태에서 세계의 대파국을 관찰하고 있다고 말한다. N. Bolz, 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, p. 299.

17) M. Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1980⁶⁾, pp. 73-110.

그는 특히 근대부터 폭발적으로 발달한 실험적 자연과학이 어떠한 형이상학적 조건을 전제하고 있었는가를 밝히고자 한다. 다시 말해 근대에 이르러 ‘주체(subject)’와 ‘객체(object)’의 의미와 상호 관계가 어떻게 새롭게 정립되었는가를 드러내고자 하는 것이다. 하이데거에 따르면 근대에 이르러 존재하는 대상들 전체, 즉 이 ‘세계 전체’의 근본적인 의미는 주체와의 관계를 통해서 규정되게 되었다. 대상으로 등장하는 모든 것이 ‘표상하고(vor-stellen) 제작하는(her-stellen)’ 주체와의 관계에 의해 지배받게 된 것이다.¹⁸⁾ 이것은 세계 안의 존재자의 기준이 주체가 표상할 수 있는 것, 즉 주체가 ‘상(Bild)’으로서 자신 앞으로 끌어오고 세 워둘 수 있는 것으로 변화되었음을 가리킨다. 실제로 데카르트가 도달한 사유의 명증한 내재적 영역으로서의 코기토(Cogito)와 칸트가 『순수이성비판』의 「선험적 연역론」에서 밝혀낸 “나는 생각한다. 이것이 모든 나의 표상을 동반할 수 있어야만 한다”¹⁹⁾는 선험적 통각의 원리는 이러한 근대적 주체와 대상의 관계를 정당화하는 논변이라고 볼 수 있다. 또한 근대에 들어와 뉴턴의 광학(Optik)이나 람베르트(H. Lambert)의 현상학과 같은 ‘시각적 상’에 관한 학문 분야가 대두된 것, 그리고 말브랑슈(N. de Malebranche), 흄(D. Hume), 볼프(Ch. Wolff), 칸트 등이 상상력(Einbildungskraft)의 의미와 작용방식을 치밀하게 파헤친 것은 우연이 아닐 것이다.²⁰⁾ 하이데거는 “근대의 원초적 과정(Grundvorgang)은 세계를 상(Bild)으로서 정복한 것이다. ‘상’이라는 말은 이제 표상하는 생산이 만들어낸 형성물(Gebild)을 뜻한다”²¹⁾고 역설한다. 에세이의 말미에서 그는 근대의 이러한 본질적 성격이 20세기에 들어와 더욱 가속화되어 실현된 증거로 ‘원자(핵)물리학’, ‘비행기’, ‘전신과 라디오’ 등을 들면서, “진정한 숙고(Besinnung)의 힘”으로 근대성의 ‘그림자’에 대한 근본적인 성찰이 이루어져야 한다고 촉구한다.

18) M. Heidegger, *Die Frage nach dem Ding, Gesamtausgabe*, Bd. 41, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1984 참조.

19) I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe III*, ed. W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, B 131.

20) G. Böhme, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, pp. 183-192.

21) M. Heidegger, “Die Zeit des Weltbildes”, p. 92, 특히 pp. 85-94를 볼 것.

하이데거적인 전망에서 텔레비전은 ‘상’으로서의 세계의 지배가 완성된 종결점이라 할 수 있다. 오늘날 대상의 존재 가능성과 경험 가능성은 텔레비전 카메라가 도달할 수 있는 한계와 일치한다고 해도 과언이 아니다.²²⁾ 첨단 정보통신 기술과 기계장치에 의해 원칙적으로 지구촌 어느 장소의 어떤 사건이든 실시간으로 그 이미지로 전유할 수 있게 된 것이다. 그런데 바로 여기서 역설적인 전도가 일어난다. 세계상의 시대가 정점에 도달한 오늘날 오히려 대상 자체와 대상의 현존성이 가진 무게와 진지함이 광범위하게 해체되는 상황이 도래하게 된다. 세계가 멈추지 않고 흘러가는 모자이크 영상으로 대체되면서 대상과의 생생한 만남, 즉 대상 앞에서 기다리면서 대상의 온전한 드러남(탈-은폐, Un-Verborgenheit)에 귀 기울이고 주목할 수 있는 가능성이 현격하게 위축되는 것이다. 세계의 존재 방식은 이제 “순간적인 흘러감”과 다른 영상의 흐름에 의해 “대체되고 잊혀짐”의 형식을 취하게 되었다. 텔레비전 영상의 “무한한 가까움”이 거꾸로 인간과 사물에 대한 모든 섬세하고 깊은 현상학적 이해를 배제한다고나 할까.²³⁾ 아무튼 하이데거가 세계상의 시대를 드리우고 있는 ‘그림자’를 말하는 이유는 분명하다. 그는 텔레비전이 지배하는 시대에 내재한 위험성을 겨냥하고 있다. 즉 그는 대상과 진리가 “악무한(schlechte Unendlichkeit)의 영상”으로 분해되고, 이에 따라 주체 또한 실존적 본래성(Eigentlichkeit; Jemeinigkeit)을 망각한 상태에서 피상적이며 순간적인 반응 속에서 살아가고 있음을 경고하고 있는 것이다.

그러나 우리는 텔레비전적인 세계상을 하이데거처럼 “근대 형이상학적 지향”의 완성으로서만 볼 필요는 없을 것이다. 텔레비전을 근대 기술문명의 근본적인 세계이해, 하이데거가 말하는 ‘몰아세움(Ge-stell)’의²⁴⁾ 태도가 전면적으로 실현

22) 역사적으로 이를 상징적으로 보여준 것은 텔레비전 카메라에 잡힌 1969년의 케네디 암살 장면과 달 착륙 장면이었다. 이에 대해선, L. Engell, “Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur”, in: *Medienphilosophie*, ed. S. Münker u. a., Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, pp. 53-77.

23) R. Dienst, “Seinsgefahren in einer televisuellen Welt. Heidegger und die onto-technologische Frage”, in: *Philosophie des Fernsehens*, ed. L. Engell and O. Fahlé, München: Wilhelm Fink, 2006, pp. 23-40, 특히 p. 35.

24) M. Heidegger, “Die Frage nach der Technik”, in: *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen: G. Neske, 1978⁴, pp. 18-27.

된 결과로 해석할 수 있다 하더라도, 텔레비전의 세계상이 지닌 존재론적 성격이 부정적이며 비판적인 것만은 아니기 때문이다. 먼저 이 세계상을 시청하는 주체가 완전히 수동적인 상태에 있는 것은 아니다. 주체는 대부분 고립된 사적 공간에서 매일 우연적인 세계상을 만들고 있다. 하지만 이 때 주체는, 앞서 지적했듯이 기대와 실망, 익숙함과 새로움의 ‘긴장감’ 속에서 자신을 세계상의 구성과 변화와 유희적으로 동일시하고 있다. 벤야민의 말을 빌리면 주체는 세계상에 대해 ‘비평적 태도’와 ‘감상적 태도’를 동시에 견지하면서 공감적으로 소통하고 있다. 주체는 그럼으로써 부분적이며 단편적일지언정 세계상의 수준에 대한 ‘산만한 시험관’의 역할도 하고 있다고 봐야 한다.²⁵⁾ 또한 텔레비전의 세계상은 우리를 둘러싼 자본주의 사회 현실에 대한 반전통적이며 상대주의적인 관점을 강화해 준다. ‘상’으로 분해된 세계는 근본적으로 완결되고 완성된 것이 아니라 잠정적이며 임시적인 것으로 나타난다. 텔레비전의 세계상에는 근본적으로 ‘불확정적이며 변경 가능한 것’이라는 존재론적 성격이 함축되어 있다. 이에 따라 주체는 자신을 둘러싼 세계에 대해서도 이러한 태도를 취하게 된다. 즉 어떠한 정치적, 경제적, 사회적 상태이든 필연적이며 불변하는 것이 아니라 언제든지 새롭게 변경되고 구성될 수 있다는 관념을 갖게 되는 것이다.²⁶⁾

아울러 ‘세계상의 시대’는 17-18세기 근대부터 오늘날 21세기까지 간단없이, 일직선으로 진행된 과정이라 할 수 없다. 무엇보다도 19세기 이후 급속도로 다변화되면서 발전해 온 영상매체들, 이들 각각의 매체기술적 특성과 고유한 매체효과들을 좀 더 세밀하게 분화해서 살펴봐야 한다. 사진, 영화, 텔레비전, PC 등 새로운 주도적 영상매체들이 등장할 때마다 세계상의 표현 방식과 존재론적 성격이 어떻게 새로운 양상을 띠게 되었는지, 이러한 표현 방식이 주체의 지각과 상상, 주체의 신체성의 구성에 어떻게 개입하고 있는지를 이해하는 일이 필요한 것이다. 또한 텔레비전이 기존의 매체들을 ‘메시지’로서, 즉 자신의 ‘표현 형식들’로서 통합한 사태가 세계상의 표현 방식과 어떻게 연관되는가도 숙고해 봐야 할 문제이다.

25) W. Benjamin, 최성만 역, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집 2』, 길, 2007, pp. 80-92.

26) S. Kracauer, *Das Ornament der Masse* (1920-31), ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, p. 39.

이러한 문제들에 대한 성찰을 경유해야만 매체예술의 의미, 예컨대 백남준에서 빌 비올라(B. Viola)에 이르는 비디오아트가 지닌 철학적-미학적 의미를 엄밀하게 해석할 수 있을 것이다.

3. 공간 교차(crossover of spaces)와 동시성(simultaneity)

텔레비전 영상은 인류 역사상 처음으로 공간적으로 멀리 떨어진 사물을 실시간으로 보고 들을 수 있게 해 주었다. 이는 텔레비전 화면이 두 공간이 교차하는 ‘접면(interface)’이며, 텔레비전 영상이 주체가 존재하는 공간과 주체가 부재한 공간이 서로 만나는 지점이라는 것을 뜻한다. 따라서 우리는 ‘세계상’에 이어 중요한 미학적 기초개념으로 공간 교차에 주목해야 한다. 텔레비전 영상에서 공간 교차는 구체적으로 어떻게 이루어지고 있는가? 우선 교차하는 두 공간은 질적으로 완전히 상이하다. 주체가 있는 장소는 대부분 사적인 주거 공간이다. 설사 낯선 지역이나 사적 성격의 공간이 아니더라도 텔레비전과 만나는 공간의 상태와 분위기는 잘 알려져 있으며 친숙하다. 반면 텔레비전 영상이 비춰주는 공간은 근본적으로 2차원의 화면으로 환원된 상태이며, 고정된 것이 아니라 끊임없이 변화하고 있다. 주목해야 할 것은 이 변화하는 공간이 본질적으로 다층적이며 복합적인 구조를 갖고 있다는 점이다. 프로그램과 프로그램, 프로그램과 광고, 채널과 채널 사이가 분절되면서 전혀 상이한 공간들이 서로 결합되고 있기 때문이다. 뿐만 아니라 하나의 프로그램 안에서도 공간들은 계속 변화하고 뒤섞인다. 예를 들어 저녁 메인 뉴스를 생각해 보라. 주체는 뉴스 진행자가 앉아 있는 스튜디오와 접속하고 있지만, 이 스튜디오의 배경화면은 다시 수많은 공간들을 매개하는 ‘접면’이 된다. 이 접면에서 이질적 공간들이 ‘혼종적이며 비선형적으로’ 분화되고 결합하는 유희가 펼쳐지며, 주체는 이 공간들의 유희와 다시 ‘유희적으로 동일시’하면서 공감적으로 소통하고 있다. 물론 공간들의 다층적인 유희가 일체의 실마리가 없이 전적으로 우연에 의해 지배되는 것은 아니다. 주체가 이미 갖고 있는 시청 경험과 기대 수준, 개별 프로그램의 성격에 따라 일정한 정도의 개연성을 전제하면서 공간의 변화를 수용하고 있기 때문이다. 이와 관련하여 텔레비전의 영상에 반

드시 동반되고 있는 청각적 요소(목소리, 음악, 음향효과 등)들도 매우 중요한 역할을 한다. 청각적 요소들은 영상 결합의 ‘우연성과 놀라움’을 결정적으로 약화시키고 또 그 결합의 의미를 상당 부분 이해시켜 준다.

그런데 여기서 청각적 요소가 공간 교차의 문제와 어떻게 연관되는가를 반성해 볼 필요가 있다. 지금까지 우리는 텔레비전을 주로 시각적 요소와 ‘영상매체’의 측면에서 고찰하였다. 하지만 텔레비전은 시각적인 만큼 청각적인 매체이다. 아니 텔레비전의 일반적인 수용 과정에서는 청각적 요소들이 훨씬 더 중요하다고 할 수 있다. 청각적 요소들, 그 가운데 사람의 목소리는 주체에게 텔레비전 영상의 상황과 내용에 대한 필수적인 정보를 제공한다. 무엇보다도 목소리를 중심으로 한 청각적 요소들은 주체가 영상의 흐름을 신체적으로 느끼고 공감적으로 소통할 수 있는 가장 근본적인 바탕이 된다.²⁷⁾ 목소리를 비롯한 청각적 요소가 사라질 때 텔레비전 영상의 인상과 효과, 그 존재 성격 자체가 얼마나 밋밋하게 탈색되는가를 생각해 보라. 청각적 요소의 중요성을 공간 교차의 측면에서 이렇게 표현할 수 있다. 먼저 청각적 요소가 주체가 머물고 있는 공간의 분위기를 선택된 영상의 상황에 적합한 뉘앙스로 변화시킨다. 그리고 주체의 신체성은 이 뉘앙스의 리듬과 방향에 맞춰 선-이해(Vor-verständnis)하고 기대하면서 영상 공간들의 다층적인 결합과 공감적으로 교류하게 되는 것이다.

또 한 가지 눈여겨보아야 할 문제는 텔레비전 영상의 공간 교차가 공간성에 대한 관념에 어떠한 변화를 가져오는가이다. 텔레비전 영상은 단지 물리적인 외적 공간만을 매개하지 않는다. 스포츠채널, 영화채널, 바둑채널, 게임채널, 탐험채널 등에서 보듯이 텔레비전 영상은 다른 모든 실제적이며 가상적인 상황과 현장, 매체와 게임을 대체하는 ‘열린 공간’의 역할을 한다. 심지어 예술채널이나 종교채널의 경우처럼 보이지 않는 초월적인 가치의 영역과 정신적인 감화를 목표로 하는 공간도 매개하고 있다. 그런데 이러한 무차별적이며 거의 무한히 증식하는 매개의 결과, 주체는 이제 모든 실제적이며 허구적인 체험이 텔레비전의 영상 공간으로 재현되고 반복될 수 있다는 점을 암묵적으로 받아들이게 된다. 절대적으로

27) R. Altman, "Television Sound"(1986), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 388-412.

다가갈 수 없고 알려질 수 없는 대상과 체험이란 더 이상 존재하지 않는다. 왜냐하면 설사 이러한 대상과 체험이 존재한다 하더라도 이 또한 ‘아직 텔레비전의 영상 공간으로 재현되지 않은’이란 의미를 갖게 되었기 때문이다. 벤야민의 개념을 사용하여 표현한다면, 절대적으로 ‘일회적인’ 대상과 상황을 둘러싼 분위기 혹은 이러한 대상과 상황에 대한 주체의 감각이라 할 ‘아우라’가 사진, 영화를 거쳐 텔레비전에 이르러서는 거의 완전히 붕괴된다고 할 수 있다. 또한 다양한 공간들이 쉴 새 없이 ‘매개되고 전시됨’으로써 공간의 질적 차이도 상당 부분 의미를 상실하게 된다. 즉 사적 공간과 공적 공간, 외적 공간과 내면적 공간, 현실적 공간과 허구적(가상적) 공간 사이의 구분과 경계선이 현저하게 희미해지게 되는 것이다. 이러한 관점에서 볼 때, 몇 년 전부터 다양한 형태로 제작되고 있는 소위 ‘리얼리티 TV’ 류의 프로그램들은 텔레비전의 진정한 새로운 형식으로 간주할 수 없을 것이다. 오히려 그보다는 공간들 사이의 질적 차이를 사라지도록 만드는 텔레비전의 매체효과가 도달한 귀결점 혹은 이러한 매체효과가 가장 극명하게 가시화되는 형식으로 봐야 할 것이다.

다른 한편, 공간의 문제는 언제나 시간의 문제이기도 하다. 텔레비전 영상의 경우도 마찬가지다. 텔레비전에서 무수한 공간들이 교차하고 중첩될 때 반드시 숙고해야 할 계기가 바로 동시성이다. 가장 기본적인 의미에서 동시성은 주체의 공간과 영상이 매개하는 공간이 ‘동일한 시간(순간)’에 만나고 있음을 가리킨다. 주체는 매개된 공간을 보면서 자신이 ‘바로 이 순간’ 그 공간을 보고 있음을 의식하고 있다. 중요한 것은 주체가 이 시간적 동시성과 함께 이를테면 ‘참여적 동시성’을 느끼고 있다는 점이다. 이 동시성은 영상의 흐름에서 배제되지 않았다는 안도감과 ‘능동적으로’ 세계상의 현실에 참여하고 있다는 자아의식의 기반이 된다고 할 수 있다. 그런데 여기서 흥미로운 것은 텔레비전 영상 자체가 본질적으로 ‘동시성’을 지향하고 있다는 점이다. 생중계되는 뉴스나 스포츠는 물론이고, 녹화된 프로그램들도 ‘바로 지금 실시간으로’ 진행되고 있음을 직·간접적으로 암시하고 있다. 또 곧 방송될 프로그램에 대한 예고나 헤드라인 장면도 내용 소개라기보다는 ‘당신은 곧 실시간으로 이 영상의 흐름과 만날 것이다’라는 암시와 강조를 위한 것이라 할 수 있다.

혹자는 텔레비전 영상이 동시성의 지향을 내포하고 있는 원인을 경제적인 측면에서 찾으려 할 것이다. 시청자를 좀 더 오랜 시간 화면 앞에 머물도록 하고, 그럼으로써 좀 더 많이 상품 광고에 노출시키려는 목적으로 프로그램의 동시성과 생동감을 부각시키는 것이라 설명할 것이다. 이는 물론 틀린 말이 아니다. 거의 모든 텔레비전 방송의 산업적-경제적 기반이 상품 광고에 있음은 주지의 사실이다. 하지만 결과는 언제나 원인을 넘어서며, 경제적 설명이 현상 자체의 이해를 대체할 수 없음을 잊지 말아야 한다. 경제적 강압의 유무와 상관없이, 주체는 일반적으로 텔레비전의 영상에 실시간으로 참여한다고 믿고 있으며, 마찬가지로 동시성의 지향은 텔레비전 영상의 고유한 존재론적 특징으로 이해되어야 하는 것이다.

그렇다면 텔레비전 영상의 동시성은 주체의 지각 방식과 주체의 시간 경험에 어떤 영향을 미치게 될까? 이 질문은 ‘시간성의 철학’과 연결되어 있는, 깊고 상세한 논의가 필요한 문제이다. 여기서는 다만 텔레비전을 시청하는 주체의 상태와 연관하여 두드러진 지점만을 언급하도록 하겠다. 앞서 우리는 주체가 ‘원초적 현재’로부터 ‘전개된 현재’로 이행한 상태에서 텔레비전 영상과 만나고 있음을 지적하였다. 전개된 현재란 원초적 현재에서 신체성의 ‘절대적 지점’으로 급작스럽게 응결된 다섯 가지 계기들이—지금(Hier), 여기(Jetzt), 이것(Dieses), 현실성(Wirklichkeit), 주관성(Subjektivität)—서로 느슨하게 풀려나면서 일상적인 의식적 삶의 ‘개체적 해방’과 ‘대상화’가 이루어지는 존재 상태를 가리킨다. 전개된 현재는 주체가 자신과 정서적으로 연관된 인상, 상황, 대상과 유희적으로 동일시할 수 있는 토대일 뿐만 아니라 주체의 은유와 상상이 활동을 시작할 수 있는 ‘자유의 지평’이 된다고 할 수 있다.²⁸⁾ 이제 전개된 현재 상태에 있는 주체, 그러니까 유희적 동일시와 은유와 상상을 시작한 주체가 텔레비전 영상과 만나는 것이므로, 이 영상의 동시성 또한 이러한 상태의 주체에게 영향을 미친다고 봐야 한다. 즉 물리적 동시성과 참여적 동시성의 계기가 주체가 텔레비전 영상과 유희적으로 동일시하는 일을 보다 용이하게 해주며, 주체의 상황과 프로그램에 따라 영상의 진실성에 대한 믿음을 강화시켜 준다고 볼 수 있는 것이다. 주체의 상태에서부터 뒤집

28) H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, pp. 135-193 참조.

어서 말하자면, 동시성의 계기로 인해 텔레비전의 영상을 보는 주체가 전개된 현재의 상태에서 '지루함'의 상태로 쉽게 접어들지 않는다고 할 수 있다. 그런데 지루함(Lange-weile)이란 시간의 흐름과 분절을 자기반성적으로 침예하게 의식하는 상태이다. 그것은 과거, 현재, 미래라는 시간성의 세 차원이 의식과 사유에 대립적으로 부각되는 상태, 특히 다가오는 미래의 차원이 의식과 사유를 압박해 오는 상태인 것이다. 따라서 영상의 동시성은 의식이 스스로 자신을 되비추면서 내면적으로 확장, 심화되는 것, 이에 따라 주체가 시간성의 차원 내지 '실존적 역사성'과 맞닥뜨리는 것을 최대한 억제하게 된다고 추론할 수 있다.²⁹⁾

동시성의 영상은 또한 주체의 지각 방식과 정신적 성향에도 적지 않은 영향을 끼친다. 대부분의 경우 주체는 텔레비전의 영상과 우연적으로, 또 순간적으로 동일시하게 된다. 그렇기 때문에 주체는 자연스럽게 새로움, 센세이션, 직접성, 즉흥성, 일시성 등에 대한 감수성과 이에 반응하는 심적 성향을 훈련하게 된다. 아울러 주체는 지나친 자극으로부터 정신적 평형 상태를 보호하기 위해 쇼크 방어, 조건 반사적 대응, 특히 둔감함과 무관심성의 태도도 함께 체득하게 된다고 할 수 있다.³⁰⁾ 거시적인 관점에서 텔레비전의 동시성의 영상은 결국 주체의 역사에 대한 의식, 다시 말해 주체가 과거와 전통의 권위와 연속성을 바라보는 태도를 현저하게 변화시키게 된다. 벤야민은 영화 매체의 카타르시스적 측면을 '전통의 청산 작업'이라³¹⁾ 일컬은 바 있는데, 이 작업을 텔레비전이 최종적으로 종결짓는다고 할 수 있을 것이다.³²⁾

29) N. Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1985, pp. 123-140.

30) G. Simmel, 김덕영·윤미애 역, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 새물결, 2005, pp. 40-46.

31) W. Benjamin, 최성만 역, 「기술복제시대의 예술작품」, p. 47.

32) 여기서 더 논의할 수는 없지만 인터넷의 등장으로 동시성의 계기가 텔레비전의 시대보다 훨씬 더 일상적으로 확산되고, 또한 하이퍼 텍스트적 형태로 보다 다변화되고 강화되었음은 분명하다 하겠다. 이러한 관점에서 PC와 인터넷은 텔레비전 매체에 잠재되어 있던 '편재성과 동시성'의 꿈이 현실화된 결과로 진단할 수 있다. 여기서도 벤야민과 맥루언이 통찰한 '매체 진화'의 법칙, 즉 이전 시대의 매체 속에 미래의 매체와 지각 방식이 잠재되어 있다는 법칙이 엄격하게 관철되고 있다고 보인다.

4. 사건성(character of event)

텔레비전 영상의 동시성과 긴밀하게 연결된 계기가 ‘사건성’이라는 점은 쉽게 드러난다. 참여적 동시성이 주체가 화면을 보고 들으면서 ‘실제 사건의 진행’이라고 믿으며 실존적인 안도감과 능동적 자아의 느낌을 갖는 것이기 때문이다. 그리고 동시성과 마찬가지로 사건성의 계기 또한 텔레비전 영상 자체의 존재론적 특징 내지 의미론적 지향으로 볼 수 있다. 비트겐슈타인은 세계가 “사물들의 총체가 아니라 사실들의 총체”라고 주장했었는데,³³⁾ 텔레비전의 영상이 지배하게 됨으로써 이제 세계는 ‘사건들의 총체’가 되었다고 할 수 있다.

그런데 사건성의 계기는 단지 실제로 시청하고 있는 영상에 국한되지 않는다. 텔레비전의 세계상에 익숙한 주체는 어떠한 사건이 일어나는 현장이든 텔레비전 카메라가 다가갈 수 없는 곳은 없다는 것을 암묵적으로 받아들이고 있다. 다시 말해 텔레비전 영상의 가능성과 영향력은 보이는 사건은 물론, 보이지 않는 사건, 아직 일어나지 않은 사건, 알려지지 않은 사건 모두를 포괄하고 있는 것이다. 게다가 최근 텔레비전에도 상용화된 CG기술은 사건성의 계기를 현저하게 강화시켰다. 이제 어떠한 가상적이며 환상적인 사건일지라도 CG기술을 통해 실사(實寫)장면과 다름없을 정도로 생생하게 재현할 수 있게 되었는데, 이로써 ‘사건-영상’의 구현 가능성이 완벽한 수준에 도달했다고 할 수 있다.

매체미학적으로 중요한 지점은 ‘사건성’, 즉 ‘사건이란 무엇인가’에 대한 우리의 관념이 텔레비전의 매체효과와 긴밀하게 연결되어 있다는 점이다. 우리가 생각하는 ‘사건’의 형식과 내용 자체가 텔레비전 매체의 특성과 영상 구성방식에 의해 결정적으로 규정되고 있는 것이다. 오늘날 어떤 사건에 대해 얼마나 알고 있는가의 기준은 무엇일까? 조금만 생각해 보면 그 기준이 그 사건을 얼마나 상세하고 빈틈없이 텔레비전 영상으로 재현하고 해설할 수 있는가와 다르지 않다는 점을 인식할 수 있다. 또한 어떤 사건이 사건으로서 선택될 수 있는지, 사건들 사이의 중요성의 차이는 어디에 있는지, 사건들 간에 어떤 연관성이 있는지 등의

33) L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921), 이영철 역, 『논리-철학 논고』, 천지, 1990, p. 35.

문제도 근본적으로는 텔레비전 영상의 특성과 표현 방식에 의해 좌우되고 있다. 이를 상징적으로 보여주는 것이 살인 피의자의 ‘현장 검증’이다. 현장 검증의 일차적인 의미는 범죄 사실, 즉 살인을 저지른 과정을 재구성하는 데 있다. 하지만 현장 검증을 통해 명확하게 드러나야 하는 것은 내용적으로 볼 때 사건 전체에 대한 세부적인 장면들과 이들에 대한 뉴스 보도 형식의 설명들과 다르지 않다. 또 흥미롭게도 오늘날 대부분의 현장 검증은 사실상 텔레비전 카메라를 위한 ‘뉴스 거리’로서 연출되고 있다. 따라서 ‘현장 검증’은 재현 방식에 있어서나 재현 목적에 있어서 근본적으로 텔레비전 영상의 ‘사건성’에 기반을 두고 있는 셈이다.³⁴⁾

텔레비전 영상의 사건성이 투영되어 있는 또 다른 중요한 실례는 인터넷 포털사이트의 헤드라인이다. 주체가 이 헤드라인을 거의 무의식적으로 클릭하는 것은 즉자적인 호기심과 아울러 세계의 변화로부터 소외되지 않았다는 실존적인 참여의 느낌 때문이다. 그런데 헤드라인을 클릭하면서 주체가 암암리에 기대하는 것은 ‘실시간의 사건으로 생생하게 보여주는 텔레비전의 영상’이다. 포털사이트의 헤드라인 속에 텔레비전의 사건-영상을 향한 꿈과 욕망이 숨어 있는 것이다. 흥미롭게도 텔레비전은 얼마 전부터 이러한 헤드라인을 다시 자신의 ‘표현 형식’ 속에 통합시켰다. 뉴스 화면 아래에 계속 흘러가는 자막이 그것인데, 이는 매체로서 텔레비전이 지닌 자유로운 변형가능성과 자기반성성, 그리고 현대 영상매체들 사이에서 지속적으로 일어나고 있는 상호침투 양상을 잘 보여주는 사례라 할 수 있다.

5. 흐름(flow)과 세분화(segmentation)

텔레비전을 켜면 영상과 소리의 흐름이 결코 멈추지 않는다. “모든 것은 흘러간다(panta rhei).” 헤라클레이토스(Herakleitos)의 이 단편이야말로 텔레비전 영상의 잠재된 세계관을 가장 적절하게 표현한 것이 아닐까. ‘흐름’ 개념을 텔레비전

34) 물론 텔레비전의 뉴스에서 보여주는 현장 검증 장면의 목적은 사건 과정의 치밀한 재구성이라기보다는 사건의 뉴스가치, 즉 사건의 ‘충격과 잔혹함’을 다시 한 번 강조하는 데 있다. 범행 재현 장면이 사실감이 전혀 없이 맥 빠진 듯해도 상관없는 것이다. 이 과정의 실질적인 주인공은 얼굴을 가린 피의자가 아니라 동네 사람들, 더 정확히는 이들의 반응을 바라보는 시청자들인 것이다.

영상의 본질적인 계기로서 부각시킨 이론가는 영국의 문화이론가 윌리엄스(R. Williams)였다. 그는 이렇게 쓰고 있다.

우리에게 제공되는 흐름은 또한 텔레비전이라는 경험 그 자체와 보다 밀접하게 연관되는 것이다. 여기에 관해서는 두 가지 관점이 일반적이다. 이미 지적한 바와 같이, 우리 대부분은 '뉴스'나 '드라마', '축구경기' 등을 시청했다고 말하기보다는 '텔레비전을 봤다'고 말한다. [...] 또 그다지 달가운 사실은 아니지만, 우리는 흔히 텔레비전을 끄기가 매우 어렵다는 사실을 느낄 수 있다. 어떤 특정 프로그램을 보기 위해 텔레비전을 켜는 경우에도 우리는 흔히 다른 프로그램까지 연속적으로 보게 된다.³⁵⁾

윌리엄스는 '흐름'의 계기를 산업적 요인이나 방송제도적 조건만으로 설명할 수 없는 텔레비전의 고유한 매체적 특성임을 강조한다. 텔레비전이 주체와 교류하고 주체에게 영향을 미치는 방식을 적절히 파악하기 위해선 개별 프로그램이나 특정한 주장이 아니라 프로그램들의 전체적인 흐름을 눈여겨보아야 한다는 것이다. 윌리엄스는 이런 문제의식에서 당시 프로그램 구성의 흐름에 대한 실증적인 분석을 시도한다.³⁶⁾ 흐름의 계기는 매체미학적으로도 중요하다. 텔레비전을 보는 주체는 언제나 흐름을 전제하고 있다. 늘 다음 순간 새로운 영상과 소리가 이어질 것임을 의심하지 않는다. 설사 한 장면, 하나의 에피소드에 각별히 집중한다 해도, 그 장면과 에피소드가 영상의 '흐름 속의' 부분임을 의식하고 있다. 그 장면과 에피소드를 둘러싼 흐름의 틀이 중단되거나 사라지는 것은 상상할 수 없는 것이다. 주체는 또한 텔레비전의 영상과 소리가 일상적 삶의 흐름과 뒤섞이고 어우러질 수 있음을 알고 있다. 마치 익숙한 배경 음악처럼 일상적 삶을 동반하면서 함께 움직여가는 흐름이라는 점이 텔레비전의 가장 근간이 되는 매체효과인 것이다.

그러나 주지하듯이 텔레비전 영상은 계속 흘러가는 만큼 지속적으로 중단되고 또 다시 이어지고 있다. 광고시간과 정기적으로 순환하는 프로그램 도식에 따라 서로 다른 부분들로 구분되어 있을 뿐 아니라, 무엇보다도 리모컨 작동에 의

35) R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (1974), 박효숙 역, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996, p. 152.

36) R. Williams, 박효숙 역, 『텔레비전론』, pp. 155-185.

해 쉴 새 없이 세분화되고(segmentation) 있는 것이다. 게다가 주체가 원칙적으로 언제나 영상의 흐름에서 벗어날 수 있음을 감안하면 텔레비전의 고유한 세계관은 “모든 것은 중단될 수 있다”인 듯하다. 미국의 매체이론가인 엘리스(J. Ellis)는 바로 바로 이 점에 주목한다. 그는 윌리엄스와 달리 텔레비전 영상이 영화의 영상과 근본적으로 다른 점이 “세분화된 구조”에 있다고 강조한다.³⁷⁾ 실제로 주체는 영상의 흐름이 언제나 같은 속도와 리듬으로 진행되지 않음을 알고 있다. 프로그램과 광고, 프로그램과 프로그램, 채널과 채널의 변화 가능성이 늘 상존하고 있을 뿐 아니라 영상이 매개하는 사건들이 똑같이 중요하지 않다는 것을 받아들이고 있기 때문이다. 아울러 주체는 한 프로그램 안에서도 단조로운 진행이 계속되지 않고 특별한 장면이나 에피소드가 각별히 부각되기를 기다리고 있다. 프로그램의 흐름 도중에 자신의 고유한 관심과 정서적 참여를 눈에 띄게 자극하는 사건들과 프로그램들이 등장할 수 있다는 점, 그렇지 않은 경우 ‘독자적으로’ 새롭고 흥미로운 모자이크-세계상을 구성할 수 있다는 점, 하지만 언제나 이러한 세계상으로부터 일상적 삶으로 이행할 수 있다는 점 등을 암묵적으로 전제하고 있는 것이다. 이렇게 볼 때 세분화의 계기는 텔레비전 영상의 내적 구조일 뿐만 아니라 주체의 새로움에 대한 기대와 긴장감 있는 수용방식의 실질적인 근거라 할 수 있다.

그러나 텔레비전 영상의 세분화된 부분들은 또 다시 보다 더 포괄적인 흐름 속으로 통합된다. 아무리 세기적이며 단 한번 뿐인 사건도 텔레비전 영상의 ‘무한하고 영원한’ 흐름을 벗어날 수는 없기 때문이다. 요컨대 “텔레비전 바깥에는 아무 것도 없다”고 할 수 있을 것이다. 모든 것은 흘러가고, 모든 것은 중단될 수 있다. 하지만 모든 흐름과 중단을 넘어서는 또 다른 거대한 흐름이 늘 저변에 존재하고 있다. 텔레비전을 ‘흐름과 세분화의 변증법적 분화와 지양’의 매체라 부를 수 있는 이유가 여기에 있다.

37) J. Ellis, “Visible Fictions” (1992), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 44-73.

6. 연속(series)

텔레비전 영상과 프로그램은 끝없이 이어진다. 방송 자체가 중단되는 것을 상상할 수 없듯이, 뉴스, 광고, 드라마, 스포츠, 영화와 같은 프로그램 ‘장르’들도 영원히 존속할 것처럼 보인다. 물론 똑같은 것이 반복되는 것이 아니라 주기적으로 새로운 ‘개별자들’이 이전 ‘개별자들’의 자리를 대체하는 방식이다. 텔레비전 영상은 사실상 남김없이 연속물들로 채워져 있다고 할 수 있다. 그런데 이러한 ‘연속’의 계기는 앞서 살펴본 ‘흐름’과 ‘세분화’와 긴밀하게 연관되어 있다. 좀 더 정확히 말해서 연속의 계기는 영상의 흐름이 ‘프로그램 도식’이라는 제도적-구조적인 틀로 세분화되어 나타난 결과라 할 수 있다. 또한 주체의 흥미를 유발하고 소위 시청률을 제고하겠다는 방송사의 목표도 연속성을 근간으로 삼게 되는 중요한 원인이라 할 수 있다.

그러나 여기서도 다시 한 번 원인을 넘어서는 결과의 의미에 주목해야 한다. 연속의 계기는 핵심적인 프로그램 장르들이 반복된다는 것에 그치지 않는다. 개별 프로그램들을 자세히 들여다보면, 이들의 영상의 흐름 안에서도 연속의 계기가 관철되고 있음을 확인할 수 있다. 등장인물들 사이의 관계 설정, 네러티브 구성 방식, 영상과 소리의 조합, 카메라 앵글과 시점 등 미적-형식적인 표현 방식에 있어서도 연속되는 측면을 보여주는 것이다. 또한 텔레비전 채널의 역사를 돌이켜보면, 프로그램 ‘장르들’ 자체가 스스로 자립하여 ‘독자적인 연속의 공간’을 창출해냈음을 인식할 수 있다. 뉴스채널, 쇼핑채널, 드라마채널, 영화채널, 스포츠채널, 다큐멘터리채널, 음악채널 등과 같은 이른바 ‘전문방송채널들’이 바로 그러하다. 또한 전문채널들의 확충과 재방송 가능성, 특히 최근의 VOD 서비스와 IPTV 기술로 인해 텔레비전 영상의 연속성은 이제 기술적으로 완벽하게 뒷받침되었다고 할 수 있다.

이론적으로 좀 더 중요한 것은 연속의 계기가 지닌 매체미학적 내지 매체철학적 의미이다. 무엇보다도 연속의 계기가 텔레비전 영상의 존재론적 특성으로서 정신적인 혹은 ‘형이상학적인’ 기능을 수행한다는 점을 놓치지 말아야 한다. 텔레비전이 비춰주는 ‘동시성의 영상’이 본질적으로 반복과 회귀의 틀 속 있다면, 이

영상의 ‘현재(presence)’ 또한 절대적인 것이 아니라 상대적인 것으로 나타나게 된다. 텔레비전은 반복 가능한 영상의 흐름이 매 순간 새롭게 되돌아오는 ‘영겁회귀’의 매체이기 때문이다. 이에 따라 엄밀한 의미에서 ‘현재의 순간’이 지닌 절대적인 일회성과 우연성은 상당 부분 그 무게를 상실하게 된다. 텔레비전은 구조적으로 세계와 삶의 일회성과 우연성을 희석시키고 은폐하고 있다고 할 수 있다. 텔레비전의 매체효과는 주체가 전(全)인격적인 ‘삶의 지속’을 느끼며 ‘비자의적인’ 기억을 깊이 음미하는 일을 구조적으로 차단한다. 키에르케고어를 원용하여 표현하자면, 텔레비전 영상의 연속성이 주체가 자신의 실존적인 ‘역사성과 유한성’과 대면하는 일, 온전한 의미에서 자기 자신(Selbst)이 되는 일을 억압하는 결과를 낳는 것이다.³⁸⁾ 바로 이런 의미에서 텔레비전은 현대인에게 가장 즉각적이며 효과적인 ‘자아-심리 상담자’이자, 자기도피적인 ‘호스피스’의 역할을 한다고 볼 수 있다.

7. 잠재성(virtuality)

텔레비전 영상의 고유한 특성을 보여주는 또 다른 계기가 ‘잠재성’이다. 잠재성의 계기도 내용적으로 지금까지 살펴본 여러 계기들과 긴밀하게 얽혀있다. 먼저 잠재성은 텔레비전 영상의 제한 없는 존재 가능성을 뜻한다. 텔레비전 영상은 늘 존재한다. 텔레비전을 켜지 않고 보지 않아도, 아니 텔레비전이 집안에 없다 해도 텔레비전 영상은 ‘이미’ 존재한다고 할 수 있다. 현대 사회의 주체는 언제든 이 영상의 흐름에 접속할 수 있음을 암묵적으로 의식하고 있는 것이다.

좀 더 구체적인 의미에서 잠재성의 계기는 리모컨을 통한 세계상의 호출 가능성과 구성 가능성을 가리킨다. 주체는 리모컨을 사용하여 프로그램과 채널을 자유롭게 넘나들 수 있다는 것을 알고 있다. 또한 그럼으로써 날마다 ‘세계를 향한 창문’을 활성화시킬 수 있다는 사실을 당연히 하고 있다. 더불어 주체는 이질적 공간들의 이미지를 자유롭게 조합하여 ‘새로운 세계상’을 만들어 낼 수 있음도 잠재적으로 의식하고 있다.

38) S. Kierkegaard, trans. H. Rochol, *Die Krankheit zum Tode*, Hamburg: Meiner, 1995, pp. 9-25.

잠재성은 또한 모자이크의 세계상 자체의 존재론적 성격을 나타낸다. 이 세계상은 결코 무겁지 않다. 그렇다고 주체가 그것을 무시할 수 있는 것은 아니다. 또 텔레비전의 세계상은 필연적인 것으로 다가오지 않는다. 그럼에도 그것을 바라보는 주체의 믿음의 정도가 약한 것은 아니다. 그것은 객관적인 것이 아니다. 하지만 단지 주관적인 것도 아니다. 그것은 객관적인 것과 주관적인 것 사이에서, 그것도 늘 불안정하게 변화하고 있다. 이러한 잠재적인 세계상들 사이로 흥미로운 체험의 틈새를 찾는 것, 산만한 즐거움의 행운을 찾는 것, 이것이 바로 주체가 텔레비전 앞에서 명상하는 목표가 아닐까.

IV. 텔레비전 영상의 문화철학적 의미

지금까지 논의한 매체미학적 기초개념을 토대로 텔레비전 영상의 문화철학적 의미를 개략적으로나마 진단해 보자. 매체고고학적인 관점에서 텔레비전은 우선, 제2차 세계대전 이후의 냉전시대와 정치경제적 네트워크를 배경으로 등장한 매체이다. 즉 텔레비전은 20세기 후반 소위 ‘후기자본주의’ 시대의 군사기술적이며 경제적인 ‘무한 경쟁’을 배경으로 탄생한 첨단 전자 기술 매체인 것이다.³⁹⁾ 또한 텔레비전은 사회적 정보 생산과 소통의 측면으로 볼 때 무수한 흥미로운 사건들과 일상적인 삶의 단편을 선별하여 관찰하고, 또 기억하고 전송하는 매체이다. 중요한 것은 이로써 텔레비전이 이른바 ‘뉴스 가치(news value)’를 통해 복잡하고 혼란스러운 현실을 이해하기 쉬운 형식과 내용으로 선구조화(pre-structuring)하고 있다는 사실이다. 달리 말해 텔레비전은 ‘사태의 복합성’을 축소하고 이해가능성을 산출하여 사회의 현 상태(status quo)를 유지하는 데 기여하는 핵심적인 ‘조정 매체’의 역할을 하는 것이다.⁴⁰⁾

텔레비전은 사회적인 정보 전달과 커뮤니케이션 수준을 완전히 새로운 단계로 옮겨 놓음으로써 주체가 자신을 둘러싼 사회와 환경을 지각하는 새로운 ‘기술

39) F. Kittler, *Optische Medien*, Berlin: Merve, 2005, pp. 300-314.

40) N. Bolz, *Die Wirtschaft des Unsichtbaren*, München: Econ Verlag, 1999, pp. 13-18 참조.

문명적 조건'을 형성했다고 할 수 있다. 달리 말해 “텔레비전은 세계를 거실 안으로 가져오면서 세계를 바꾸어놓았다”⁴¹⁾고 할 수 있는데, 이는 텔레비전이 현대 자본주의 세계를 이미지로 경험하는 방식을 ‘선택적으로’ 구조화함으로써 일종의 ‘형이상학적’이며 ‘존재론적’인 기능을 수행했음을 뜻한다. 20세기의 가장 중요한 매체이론가로 평가되는 맥루언은 ‘내파(implosion)’와 ‘지구촌(global village)’이란 개념을 부각시킨 바 있는데⁴²⁾, 이들은 텔레비전을 중심으로 한 전자매체 시대가 세계 전체의 존재 방식과 경험 방식에 가져온 혁신적인 변화를 포착하고자 한 개념들이라 할 수 있다.

텔레비전은 진화가 완결된 상태의 매체가 아니다. 완결된 구조가 아니라, 스스로 자신의 형태를 혁신하고, 끊임없이 새로운 ‘표현들’과 ‘형식들’을 산출하는 시스템으로 봐야 한다. 루만적인 용어로 말해서, 텔레비전은 ‘자기-생성적인 시스템’인 것이다. 텔레비전은 벌써 오래 전에 한낱 대상과 객체의 지위를 넘어섰다. 오히려 텔레비전은 현대의 사회와 문화에서 자신의 가능성과 한계를 스스로 질문하고 진단하고 처방하는 ‘사유하는 주체’로서⁴³⁾ 기능하고 있다고 할 수 있다.

더불어 텔레비전이 현대 예술의 새로운 형식들이 출현하는 데 결정적인 역할을 했다는 점은 따로 설명할 필요가 없을 것이다. 비디오아트, 미니멀리즘, 팝아트, 개념미술, 해프닝, 퍼포먼스 등은 모두 직간접적으로 텔레비전의 매체 효과와 이것이 가져온 사회문화적 변화를 배경으로 한 예술 형식들로 해석해야 할 것이다. 요컨대 텔레비전은 20세기 후반 서구사회의 ‘시대적 양식’⁴⁴⁾을 형성한 가장 중요한 ‘역사적-기술적 조건’이라 할 수 있다.

41) S. Münker and A. Roesler(ed.), *Televisionen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, p. 7.

42) M. McLuhan, *Understanding Media* (1964), 한현우 외 역, 『미디어의 이해』, 파주: 민음사, 2005.

43) L. Engell, *Philosophy des Fernsehens*, pp. 16-19.

44) B. Balázs, “Der Geist des Films” (1930), in: *Schriften zum Film*, ed. H. H. Diederichs and W. Gersch, Berlin/München: Hanser, 1984, pp. 49-205, 특히 p. 81 참조.

V. 나오는 말: 매체복합과 매체효과의 미학적 해명을 위하여

지금까지 매체미학적 입장에서 텔레비전 영상의 미학적 특성과 문화철학적 의미에 대해 논의해 보았다. 텔레비전 영상의 미학적 특성을 해명하는 일은 무엇 보다는 이 영상에 본원적으로 내재해 있는 순간성, 변형 가능성, 다의성, 다층성 등으로 인해 결코 쉬운 과제가 아니다. 하지만 본고가 주목한 세계상, 공간교차와 동시성, 사건성, 흐름과 세분화, 연속, 잠재성 등의 계기들이 지닌 중요성과 이들 사이의 상호 연관성은 반드시 함께 고려해봐야 한다. 본고는 이를 위한 심화된 인문학적 토론의 장을 열고자 했다.

또 하나 본고를 통해 분명해진 것은 오늘날과 같은 다중복합 매체 현실 속에서 텔레비전 영상이나 프로그램을 고립시켜 논구하는 일이 근본적으로 시대착오적이라는 점이다. 그보다는 텔레비전 영상을 다른 매체들과의 연관성 속에서, 다른 이미지, 소리, 텍스트 등과의 상호작용 속에서 세밀하게 분석하지 않으면 안 된다. 이 과정에서 실증적인 자료의 축적보다는 넓은 의미의 세밀한 미학적 관찰과 엄격하고 조심스러운 기술(description)이 더욱 요청된다고 하겠다. 이러한 기술은 텔레비전 영상이 지닌 인간학적-철학적 중요성과 미학적-현상학적 중요성을 다시 한 번 구체적으로 부각시켜 줄 수 있을 것이다.

하지만 본고는 텔레비전 영상과 연관된 여러 중요한 철학적, 미학적 문제들을 만족스러울 만큼 깊이 다루지는 못했다. 본고는 핵심적인 미학적 기초개념들을 추출하고 그 의미를 서로 비교하면서 토론하고자 시도했다. 하지만 이들 사이의 심층적인 연관성을 존재론적 내지 범주론적으로 해명하는 데까지는 나아가지 못했다. 특히 이들 기초개념들을 현대의 철학사적, 문명사적, 미학사적 문헌들과 밀접하게 연결시켜 논구하는 일은 거의 하지 못했다. 또한 본고는 시간성과 공간성의 문제에 관해서도 충분히 논의하지 못했다. 물론 이는 부분적으로 제한된 연구범위와 지면 때문이기도 하지만, 이들 문제의 중요성을 생각할 때 향후 반드시 별도의 본격적인 연구가 이루어져야 할 것이다. 이와 관련하여 텔레비전 영상에 대한 정신분석학적 접근, 즉 텔레비전 영상이 주체의 욕망과 구성에 어떤 방식으로 개입하고 영향을 미치고 있는가도 보다 심층적인 연구가 요구되는 중요한 주

제라 할 수 있다.

핵심어

공간 교차, 동시성, 매체미학, 매체철학, 사건성, 세계상, 세분화, 연속, 이미지 이론, 잠재성, 텔레비전 영상, 텔레비전, 흐름

참고문헌

- Altman, R., “Television Sound” (1986), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 388-412.
- Anders, G., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, München: C.H. Beck, 1987.
- Balázs, B., “Der Geist des Films” (1930), in: *Schriften zum Film*, ed. H. H. Diederichs and W. Gersch, Berlin/München: Hanser, 1984, pp. 49-205.
- Baudrillard, J., *Écran total* (1997), 배영달 역, 『토탈 스크린』, 동문선, 2002.
- Benjamin, W., 최성만 역, 「기술복제시대의 예술작품」, 『발터 벤야민 선집 2』, 길, 2007, pp. 80-92.
- Berger, A. A., *Seeing is Believing* (1989), 이지희 역, 『보는 것이 믿는 것이다』, 미진사, 1998.
- Böhme, G., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Bolz, N., *Das kontrollierte Chaos* (1995), 윤종석 역, 『컨트롤된 카오스』, 문예출판사, 2000.
- _____, *Die Wirtschaft des Unsichtbaren*, München: Econ Verlag, 1999.
- Bourdieu, P., *Sur la télévision* (1994), 현택수 역, 『텔레비전에 대하여』, 동문선, 1998.
- Cavell, S., “The Fact of Television” (1982), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 125-164.
- Dienst, R., “Seinsgefahren in einer televisuellen Welt. Heidegger und die onto- technologische Frage”, in: *Philosophie des Fernsehens*, ed. O. Fahle and L. Engell, München: Wilhelm Fink, 2006, pp. 23-40.
- Ellis, J., “Visible Fictions” (1992), in: *Grundlagentexte zur*

- Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 44-73.
- Engell, L., “Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur”, in: *Medienphilosophie*, ed. S. Munker u. a., Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, pp. 53-77.
- Engell, L., and Fahle, O., *Philosophy des Fernsehens*, München: Wilhelm Fink, 2006.
- Esslin, M., *The Age of Television*, San Francisco: W. H. Freeman, 1982.
- Hall, S., “Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen”(1989), in: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft*, ed. R. Adelman u. a., Konstanz: UVK, pp. 344-375.
- Heidegger, M., “Die Zeit des Weltbildes”, in: *Holzwege*, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1980⁶, pp. 73-110.
- _____, *Die Frage nach dem Ding, Gesamtausgabe* Bd. 41, Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1984.
- _____, “Die Frage nach der Technik”, in: *Vorträge und Aufsätze*, Tübingen: G. Neske, 1978⁴, pp. 18-27.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe* III, ed. W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Kierkegaard, S., trans. H. Rochol, *Die Krankheit zum Tode*, Hamburg: Meiner, 1995.
- Kittler, F., *Optische Medien*, Berlin: Merve, 2005.
- Kracauer, S., *Das Ornament der Masse (1920-31)*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- _____, *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*, ed. K. Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- McLuhan, M., *Understanding Media (1964)*, 한현우 외 역, 『미디어의 이해』, 파주: 민음사, 2005.

- Münker, S., and Roesler, A.(ed.), *Televisionen*, Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1999.
- Postman, N., *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1985.
- Razac, O., *L'écran et le zoo* (2002), 백선희 역, 『텔레비전과 동물원』, 마음산책, 2007.
- Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand*, Bonn: Bouvier, 1990, pp. 48-51.
- Schnell, R., *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, 강호진·이상훈·주경식·육현승 역, 『미디어 미학』, 이론과 실천, 2005.
- Simmel, G., 김덕영·윤미애 역, 『짐멜의 모더니티 읽기』, 새물결, 2005.
- Stolte, D., *Wie das Fernsehen das Menschenbild verändert*, München: C. H. Beck, 2004.
- Williams, R., *Television: Technology and Cultural Form* (1974), 박효숙 역, 『텔레비전론』, 현대미학사, 1996.
- Wittgenstein, L., *Logisch-Philosophische Abhandlung* (1921), 이영철 역, 『논리-철학 논고』, 천지, 1990.
- 심혜련, 『사이버스페이스시대의 미학』, 살림, 2006.
- 오연희, 「문학의 확장과 현대의 신화」, 『한국언어문학』 제56권(2006), 한국언어학회, pp. 275-295.
- 최영목·주창윤, 『텔레비전 화면개기』, 한울, 2003.
- 하선규, 「소외와 구제의 이미지-크라카우어의 영상철학에 대한 시론」, 『미학』 제53집(2008), 한국미학회, pp. 149-199.

Abstract

**A Study on Aesthetic Properties and
Culture-philosophical Meaning
of Television Images**

Sun-Kyu Ha*

Undoubtedly, television has had a great and massive influence on culture, society, politics and human being himself since 1950's. However contrary to positivistic studies of social science field there were few philosophical discussions on moving images of television. This paper is methodically based on the media-aesthetic approach that regards a medium not as a neutral channel of information but as 'technological-historical a priori' of symbolic forms of culture.

In the first part of this paper I try to describe some reasons why philosophical and aesthetic analysis of television image is confronted with theoretical difficulties. And in the next part I move on to explicate some elementary aesthetic concepts like world-image, simultaneity, crossover of spaces, flow, series, event and virtuality. The importance of these concepts can be revealed by the recognition that they stand not only for phenomenal character of moving images of television but also for essential ontological moments of them. A special emphasis will be laid on the fact that these concepts rule the way a viewer receives moving images and

* Professor of Hongik University

This work was supported by the Korea Research Foundation Grant funded by the Korean Government(KRF-2007-327-A00250).

—this weighs heavier—indicate a specific mode of constitution of subjectivity. In other words, they are key ideas with which we inquire into modern situation and transformation of ways of perception and cognition of subject. In addition it is necessary to understand relevant co-relationship among their meanings and effects.

Based on significant theories of television of M. McLuhan, F. Kittler and L. Engell, I examine in the last third part culture-philosophical meaning of television image. This paper can first make contributions to comprehension of perceptive singularity of television image and of its ontological status. Secondly it will be functioned as a starting ground on which the relation between moving images and technological civilization can be investigated. And finally it will provide opportunity to study further the anthropological und socio-cultural meaning of moving images.

Key Words

aesthetics of media, crossover of spaces, event, flow, philosophy of media, segmentation, series, simultaneity, television, television image, theory of moving images, virtuality, world-image