새로운 사진 이론을 위하여: 장치와 인간

미셸 프리조(Michel Frizot)

1.

이 강연의 목적은 두 가지이다. 첫째, 사진을 생산하는 실제적이고 구체적인 – 상상적이고 환상적이 아니라 – 프로세스 분석에 기반하여 사진의 존재론을 확립하는 것이다. 둘째, 이를 통해 모든 사진을 이해하고, 사진의 특수한 수용 원리를 밝히는 것이다.

2.

사진역사가이자 사진이론가인 나는 작가 또는 '위대한 사진가'라는 개념에 집착하지 않는다. 또한 사진들 사이에 위계를 세우지 않고 사진의 모든 범주와 모든 실천을 고려한다. 나는 사진의 예술적 기준이나, "좋은" 혹은 "성공한" 사진의 규칙을 설정하지 않는다. 우리가 사진을 보는 방법을 아는 순간부터 사진은 매우 흥미롭게 된다.

3.

나는 1970 년대 사진 발명의 역사적 중대함, 사진의 사회적, 매체적 영향, 한마디로 인간에 대한 영향을 발견하고 알게 된 세대에 속한다. 이 세대는 팝 아트, 개념미술, 대지미술과 함께 아방가르드 현대미술에 사진이 도입되는 것을 목격했다. 이러한 상황을 전반적으로 반영한 결과물이 바로 나의 저서, <사진의 새로운 역사>(1994)이다. 또한 나는 아마추어[일반인] 사진을 포함한 모든 사진과 모든 사진 생산을 통합하는 실제적인 성찰을 하게 되었다. 나의 이 성찰은 사진의 엄청난 성공을 가능하게 하고, 사진이 다른 재현 형태를 대체하게 한 사진의 특수성을 정확하고 적절하게 밝혀내는 것이었다.

4.

특정 시대의 사진들을 이해하기 위해서는, 우리는 머리 속에서 그 사진들을 그 시대의 상황과 가능성에 재배치할 수 있어야 한다. 사진에서 피사체를 파악하기 위해서는 사진을 빠르게 보는 것만으로는 충분하지 않다. 사진에서 "그것이 재현하는 것"을 제대로 알기 위해서는, 우리는 사진 매체에 관한 지식을 가지고 있어야한다. 또한 사진을 어떻게 촬영했고, 왜 촬영했는지를 알아야하고, 사진의 "존재이유"도 이해하고 있어야 한다. 이런 '이해'는 일반적, 전체적 방식이 아니라 각각의 사진 '단위'에 유효한 방식으로 진행되어야 한다.

5.

요컨대, 나는 롤랑 바르트의 저서인 카메라 루시다 (밝은 방)와 반대 입장이다. '카메라 루시다'라는 제목에서 우리는 바르트가 책에서 사진에 관심을 가질 것이라는 점을 파악할 수 없다. 바르트는 소녀 시절에 촬영된 한 장의 어머니 사진(그는 이 사진을 책에서 보여주지 않는다)에서 출발한다. 그는 이 사진을 통해 사진의 본질, 사진의 존재론, 사진의 근원적 특성을 사유하려고 한다. 하지만 바르트의 이 글은 텍스트 연구의 연장선에 있고, 기호학의 맥락과 이미지에 적용된 의미 연구의 맥락에 있다.

6.

카메라 루시다는 그가 매우 사랑했던 어머니의 죽음 이후에 씌어졌다. 이 글은 한 장의 단순한 사진이 그 사진을 바라보는 아들에게 불러일으키는 특별한 감정의 실체를 밝히고자 한다. 그리고 바르트는 이러한 사진의 힘을 1980 년대 당시 그가 알고 있던 모든 사진으로 옮긴다. 그의 말을 직접 들어보자. "나에게 확실하게 존재하는 한 장의 사진에서 모든 사진(사진의 본질)을 도출하고자 결정했다". 따라서 바르트는 자신이 좋아하는 사진가들의 사진을 분석한다. 특히 그가 잘 아는 사진집의 작가인 앙드레 케르테츠의 사진을 분석한다. 하지만 바르트는 이를 위해 사진의 역사 속으로 들어갈 어떤 의도도 없었다. 게다가 당시 사진의 역사는 매우 단편적이었으며 파악하기도 어려웠다.

7.

1980 년대 퍼스 기호학에서 출발한 사진이론들이 등장했다. 하지만 이 사진이론들은 다른 재현시스템과 사진의 '차이'를 기술하거나 설명하는데 부적절하고 불충분하다. 이 이론들에 등장한 '인덱스' '인과성' '지시체' '유사성'이라는 기호학 개념들은 부정확하며 올바르게 정의되지도 않는다. 때문에 이 기호학 개념들은 사진이 지닌 '생각지도 못한' 풍부함과 새로움을 설명할 수 없다. 이 사진 이론들은 사진의 기술적 프로세스, 사진의 광학적, 화학적 물질성, 사진의 물리적 특성을 고려하지 않는다. 대신 이 이론들은 언어학, 텍스트와 기호 연구에서 물려받은 일반적 성찰에만 머무른다. 그리고 이 이론들은 사진을 직접 보지 않으며 사진이 지닌 엄청난 다양성에도 주목하지 않는다. 즉, 이 이론들은 실제 사진을 검토하지 않고 사진을 성찰한다.

8.

나는 대학에서 두 가지 전공을 마친 후에 사진을 연구하게 되었다. 하나는 물리 화학을, 다른 하나는 고고미술사를 공부했다. 내가 사진에 관심을 가지게 된 계기는 1972 년 에티엔느 쥘 마레라는 19 세기 프랑스 생리학자의 사진을 발견한 후부터이다. '크로노포토그라피'라는 서로 겹쳐진 연속 사진들로 구성된 마레의 사진은 그 당시 나에게 너무나 아름다웠고 신비로웠다. 마레의 사진적 연구방법은 과학적 목적에 부합하는 특별한 카메라를 제작함으로써 사진의 능력을 최대한 활용한 것이었다. 하지만 마레는 이를 과학적으로 엄정하게 실행하면서 역설적이게도 매우 시적인 사진을 제작했다.

9.

당시 미술사가였던 나는 마레의 사진을 이미지 시스템이라는 일반적 맥락에, 서양에서 '예술'이라고 부르는 재현 시스템의 연장선에 재배치하고자 했다. 사진의 본질을 이해하기 위해서는 사진만 보아서는 안된다. 대신 19 세기 서양에서 이미지와 재현의 세계에 갑자기 등장한 사진이 몰고온 거대한 충격을 이해해야 한다. 그곳은 이미지가 매우 중요하고 의미를 지닌 세계이다. 당시 이미지로는 회화(캔버스나 나무에 칠해진 유화), 데생, 그리고 석판화와 같은 판화가 있었다. 특히 석판화는 이미 19 세기 중반에 잡지와 책에서 대량으로 유통되었다.

10.

여기서 19 세기 말 회화와 사진을 보자. 이를 통해 나는 사진이 당시 유발한 시각적 충격을, 그리고 정신적 이해와 시각적 인상의 단절을 제시하고자 한다. 즉, 회화는 컬러이지만, 사진은 사물의 색이 제거된 모노크롬(하지만 단일한 갈색 톤)이다. 이 두 이미지는 서명이 있으므로 작가의 예술작품으로 간주된다.

11.

여기서 우선 눈에 띄는 것은 사진의 정확성이다. 사진은 현실의 모든 디테일을 묘사할 수 있지만, 회화나 데생은 그것을 결코 할 수 없다. 여기서 우리는 사진의 매우 확대된 디테일을 볼 수 있다.

12.

하지만 사진의 진정한 '혁명'은 다음과 같다. 19 세기 중반에 모든 이미지는 인간의 손에 의해, 지지체위에서 인간 행위에 의해 제작되었다. 이런 상황에서 사진(데생처럼 종이에 제작)은 자동으로, 빛의 작용으로만, 인간의 수정없이 제작되었다. 게다가 사진 제작은 매우 빨랐다. 그 당시 그려진 이 삽화에 따르면, 초상화는 4 시간, 초상 사진은 1 초가 소요되었다. 이것은 당시 습관의 완전한 변화, 직업의 변화, 이미지 개념의 변화 그리고 이미지를 바라보는 방식의 변화를 의미했다.

13.

사진은 항상 마법의 기술로 여겨져 왔다. 때문에 사람들은 사진의 내부 작동방식을 이해할 필요가 없다고 생각한다. 그들은 사진을 이해하기 위해서는 사진을 보는 것만으로도 충분하다고 생각한다. 하지만 반대로 나에게 사진은 불투명하고 수수께끼같은 세계이다. 그리고 사진이 인간의 관계, 정신의 변화, 감정의 전달에 끼친 영향을 이해하는 것이 중요하다. 이러한 이해를 위해서는 이러한 놀라운 이미지를 생성하기 위해 사진 프로세스 내부에서 '무슨 일이 벌어지는지', 모든 사진적 행위가 '어떻게 실행되는지'를 분석해야 한다.

이 강연에서 나는 이미지의 세계에서 사진의 특수성이 무엇인지 보여주고자 한다. 이를 위해 손으로 제작된 이미지와 차별화되는 사진의 주요 특성에 주목할 것이다.

나는 다음을 분명히 하고자 한다. 사진은 **기술적인** 발명품이다. 그리고 사진은 물리학과 화학의 세계에 속한다. ‘photographie’라는 단어는 사진 발명 이전에 이미 물리학의 용어에 존재하고 있었다.

1, 사진 장치

14.

사진을 제작하는 것은 물리적 실험을 하는 것이다. 이 실험은, 예컨대 빛의 작용으로 은염의 색이 변하는 것처럼, 특정 물질의 감광성을 이용하는 것이다. 이것이 바로 내가 ‘감광판의 절대필요성’이라고 부르는 것이다. 나의 사진이론은 감광판의 필요충분한 의무에 기반한다.

15.

이를 통해 나는 사진의 근본 원리를 다음과 같이 정의한다.

모든 사진은 감광판에서 빛의 작용으로 생산되며, 이 작용으로 얻은 효과를 처리하여 가시화하고 항구적으로 만든다.

16.

사진에 대한 이 정의는 모든 시대의 모든 사진에 해당한다. 이 정의는 아날로그 사진인 나다르 사진, 보도사진, 회화주의 사진, 아마추어 사진은 물론, 디지털 사진에도 해당한다. 왜냐하면 디지털 카메라에도 감광판이 있기 때문이다. 각각의 감광판은 서로 다른 특성을 지니고 있다. 때문에 사진의 역사는 우선 감광판을 수공업적 또는 산업적으로 고안하고 제조해온 역사이다. 지금 보여준 이 모든 사진은 다른 종류의 감광판으로 제작되었다.

17.

19 세기 중반 어떤 대상이든 재현할 수 있게 하고, 이미지를 빠르게 제작할 수 있게 한 이 물질의 특성을 자세히 살펴보자. 감광판은 금속, 종이, 유리로 된 평평한 지지체이다. 이 지지체 위에는 빛을 받으면 물리적 속성이 변하는 물질이 얇게 펼쳐져 있다.

감광판은 정확한 과학적 원리에 따라 반드시 사전에 준비되어야 한다. 따라서 감광판의 모든 기술이 자리를 잡게 된다. 사진 발명 이후 몇 십 년 동안 사진가는 스스로 자신의 감광판(예컨대 1855 년 콜로디온 판)을 제작해야 했다. 그러다가 1870 년대부터 사진가는 감광판(예컨대 유리원판이나 60 밀리 혹은 35 밀리 너비의 필름)을 상점에서 살 수 있게 되었다.

18.

특히 다음을 이해하는 것이 중요하다. 빛의 효과는 빛의 기본 양자인 광자[빛 입자]의 의해 생산된다. 광자는 감광판 위에서 노출시간동안 축적된다. 따라서 광자가 유발한 효과(예컨대 아날로그 사진에서 흑화黑化 현상)는 빛의 양에 비례한다.

19.

이러한 빛의 효과는 중립적이다. 즉 이 효과는 피사체의 어떤 색에도 배정될 수 없다. 예컨대, 사진의 한 지점에서 발생한 흑화를 통해 우리는 이 흑화를 유발한 실제 색을 알 수 없다. 사진은 '무색(無色)'이다. 19~20 세기 사진의 대부분은 '색이 없다'. 우리는 그 무색을 19 세기에는 세피아, 20 세기에는 흑백이라고 불렀다.

20.

사진 프로세스는 대상, 형태, '실제'를 알지 못한다. 사진 프로세스는 사진 표면에서 콘트라스트와 형상을 나타나게 하고, 형태를 구분하는 빛의 양만을 안다. 이것이 바로 사진의 첫번째 요소인 감광 요소이다. 여기서, 빛의 효과로 형태가 사라지는 아마추어 사진 한 장을 보자. 이 사진에서 의자, 가운데 하얀 어떤 것 그리고 나뭇잎 그림자가 보일 것이다. 그리고 갑자기 사진 중앙에 진짜 피사체가 보일 것이다. 그것은 바로 아이인데, 이 아이의

머리, 그리고 오른쪽으로 향하면서 웃고 있는 얼굴이 보일 것이다. 사진은 인간 눈이 형태를 인식해야 하는 빛의 양의 집합체일 뿐이다.

21.

하지만 이 물리 실험은 감광판을 '카메라 옵스큐라' (렌즈가 장착된 방)안에 넣고 진행된다. 카메라 옵스큐라는 그림을 그리기 위해 17 세기부터 사용되었다. 이것은 빛의 경로를 조절하여 감광판이 놓일 표면에 '광학 이미지'를 형성하는 도구이다. 이것은 카메라의 광학적 기능에 의한 사진의 기하학적 구성요소이다.

22.

사진 장치는 감광판이 배치되고 렌즈가 장착된 카메라로 일관되게 정의된다. 디지털 카메라도 마찬가지이다. 여기서 감광판은 빛을 전기신호로 바꾸는 CCD 이다. 여러분의 스마트폰 카메라도 매우 소형이지만 같은 방식으로 제작된다.

23.

장치를 이처럼 이해하면, 사진을 제작하기 위해서는 장치가 반드시 존재해야 함을 알 수 있다. 그리고 장치는 마주보는 피사체에서 반사된 빛을 포착할 수 있어야 한다.

회화는 상상해서 그릴 수 있다. 수많은 풍경화가 아틀리에에서 그려졌거나 완성되었다. 심지어 인상파에서도 마찬가지였다. 하지만 풍경사진을 촬영하기 위해서 사진가는 카메라와 필요한 모든 장비를 원하는 장소까지 운반해야 한다. 1857 년 독일 사진가 요셉 알베르트처럼.

24.

따라서 각각의 모든 사진은 전세계 공간의 단 하나의 지점에 각각 부착되어 있다. 우리는 이를 GPS 로 하는 것처럼 '지리로케이션'이라고 부른다. 그리고 모든 사진은 카메라가

마주하는 공간의 일부에서 반사된 광선에 의해 생성된다. 우리는 이를 '프레이밍'이라고 부른다.

한 장의 사진을 보면, 우리는 그 사진이 지구의 특정 장소에서 촬영된 부분 장면이라는 것을 확신한다.

25.

카메라의 광학적 기능은 놀라운 속성을 지닌다. 그 속성이란 이미지 평면에 기하학적 투사를 통해 대상이나 볼륨의 형태와 비율을 보존하는 것을 말한다. 따라서 사진을 보는 사람은 사진에 찍힌 피사체의 형태를 식별할 수 있다. 마치 인간 눈이 직접 실제 피사체의 형태를 지각하는 것처럼.

26.

바로 이러한 형태 유사성의 원리가 사진의 객관성이라 불리는 것을 보증한다. 이 원리는 사진의 모든 역사를 지배하고 사진의 도큐먼트 역량의 근거가 된다. 이 원리는 특히 19 세기말 범죄인 초상 사진이나 오늘날 신분증 사진의 근거가 된다. 이러한 기하학적 유사성의 원리는 또한 사진의 모든 성공을 결정한다. 오늘날 우리가 누군가의 사진을 촬영하는 것은 사진이 우리 앞에 있는 실제에 충실하다는 것을 우리가 확신하고 있기 때문이다.

27.

사진 프로세스의 작동을 위한 세번째 사진 요소가 필요하다. 이 요소는 물론 감광판, 카메라와 결부되어 있다. 그 요소는 바로 노출시간이라 불리는 빛의 작용 시간이다. 이 사진작업의 시간은 제한적이라는 특성이 있다. 이 시간에는 시작과 끝이 있다. 따라서 사진에서 주요 행위는 특정 순간에 작동을 개시하는 것이다. 즉, 렌즈 덮개를 제거하거나 셔터 버튼을 누르는 것이다.

28.

이것은 매우 중요한 결과를 낳는다. 즉 모든 사진은 발생 날짜를, 그것도 단 하나의 날짜를 지닌다. 사진은 흐르는 시간의 한 순간에, '역사'의 한 순간에 부착되어 있다. 사진은 사실과 사건의 연대기를 매우 정확하게 가리킨다. 따라서 사진은 역사를 보고할 수 있다. 객관적 사실을 이미지로 변형하는 사진은 사건 자체를 창조한다. 사진은 사건을 형상화하며 심지어 사건의 상징이 된다. 내가 보도사진에 대해 쓴 것처럼, 각각의 사진은 하나의 사건이다.

29.

게다가 사진은 시간 연대기의 도구이다. 왜냐하면 사진은 특정 순간의 상황에 대한 기록이기 때문이다. 예컨대 백 년 전에 특정 장소와 특정 방향에서 촬영된 사진을 여러분이 가지고 있다고 하자. 여러분은 사진 장치를 정확히 같은 장소와 같은 방향에 놓고 새로운 사진을 촬영할 수 있다. 그리고 여러분은 두 사진에서 발생한 변화를 시각적으로 분석할 수 있다. 우리는 이러한 아이디어를 'rephotography'라고 부른다. 이런 사진의 사례로 다니엘 케네의 사진을 들 수 있다. 그의 사진은 20 세기 초 파리 사진과 앗제의 베르사이유 사진을 바탕으로 촬영된 것이다.

30.

노출 시간은 물리적 실험을 잘 수행하기 위해 일반적으로 미리 정확하게 정의되어 있다. 이 시간은 수작업으로 이미지를 생산하는 시간에 비해 짧다. 예컨대, 사진발명 초기에는 분 단위, 이후에는 초 단위, 그 이후에는 1 초 이내의 단위이다. 1950 년에는 100 만분의 1 초에 도달한다. 하지만 노출 시간은 천문학 사진처럼 수시간이 될 수 있고, 지속하는 움직임을 기록하기 위해 몇 초가 될 수도 있다. 바르트처럼 사진을 스냅사진으로만 한정해서는 안된다. 그리고 노출시간은 물리적 장치로 조절되는 물리학의 시간이고, 인간이 경험한 시간과는 완전히 다르다는 사실을 항상 기억하자.

31.

지금까지 요약하면, 사진 제작이 지닌 세 가지 특성은 다음과 같다.

첫째, 사진은 카메라, 렌즈, 감광판으로 구성된 사진 장치를 사용해야 한다.

둘째, 사진은 공간의 한 지점인 ‘시점’에 의해 결정된다. 그 지점에서 사진은 특정방향으로 공간의 일부를 고려하면서 촬영된다.

마지막으로, 사진은 카메라 작동 순간인, 매우 특정한 발생 날짜와 항상 일치한다.

이 지점에서 나는 사진을 ‘제조하거나’ ‘생산하는’ 것은 내가 정의한 사진 장치라는 것을 단언할 수 있다.

2. 사진가

32.

나는 하나의 역설에 이르렀다. 즉, 물리적으로 이미지를 생산하는 이 장치는 인간에 의해서만 존재하고 기능한다. 사진 작동은 필수요소인 사진가라는 작동자에 의해 실행된다. 왜냐하면 사진 장치를 관할하는 것은 바로 사진가이기 때문이다. 장치와 카메라의 작동과 관련된 여러 결정을 내려야 하는 사람은 바로 사진가이다. 사진가는 공간에서 장치의 위치와 자신의 위치를 결정한다. 사진가는 자신의 장치가 다루기 쉬울 경우, 조준의 방향을 수평, 위 혹은 아래로 결정한다. 이것이 바로 우리가 ‘시점’이라고 부르는 것이다. 시점은 사진 렌즈 중심에 있는 특정 위치를 가리킨다.

33.

‘시점’ 덕분에 사진가는 그가 촬영할 피사체를 정의하고, 사진에서 피사체가 차지하는 크기를 정의한다. 이 크기는 장치와 피사체의 거리에 따라 결정된다. 사진가는 좌우, 전후로 이동하면서 사진의 프레임을 결정한다. 예컨대 케르테츠가 1933 년 파리에서 촬영한 세 장의 사진을 보라.

34.

이와 관련하여, 여기 이 사진은 특히 흥미롭다. 이 사진은 바닥에 누워서 촬영하고 있는 사진가들을 보여준다. 이 사진가들은 베트남 미군 참전용사들과 그들이 방금 시위했던 뒤에 있는 워싱턴 기념비의 오벨리스크를 한 프레임 안에 담기 위해 누워있다.

35.

장치를 다루는 사진가의 또 다른 중요한 기능은 그가 시간의 주인이라는 것이다. 그 시간은 사진 촬영의 개시라는 사진 행위의 가장 창의적인 순간이다. 사진가의 이러한 매우 짧은, 최소한의 동작(버튼 누르기)은 '찰칵' 혹은 '찰칵 찰칵'이라는 셔터 소리에 의해 순간포착 사진의 상징이 되었다. 사진의 성공을 결정하는 것은 때때로 사진가의 행위 과정에서 셔터 버튼을 누르는 순간의 정확성이다.

36.

하지만 사진가는 이러한 기술적인 작업으로만 환원되지 않는다. 기계와 달리, 사진가는 사유한다. 사진가는 의도, 전략, 감정, 개인적 욕망을 지닌다. 전문 사진가와 아마추어 사진가의 의도를 구별해야 한다. 예컨대 언론사 소속 사진가의 의도는 사건이나 상황을 읽을 수 있고 대표하는 다큐멘터리 사진을 제공하는 것이다.

37.

반대로 아마추어 사진가는 매우 세세한 의도를 지니지만 사진 기술을 습득하지 못하고 사진 촬영에 임한다. 예컨대 피사체인 고양이를 여러분이 점차 식별하게 되는 이 사진을 보라. 아마추어 사진가에게 기술의 이해는 부차적이다. 이들에게 중요한 것은 찍힌 대상과의 사적인 관계이다.

그럼에도 이 사진이 '실패'했다고 말할 수 없다. 왜냐하면 이 사진은 단순히 장치로 행한 실험의 결과이며, 미리 결정된 모든 미적 위계를 벗어난 성공적인 결과로 받아들여져야 하기 때문이다.

38.

이 지점에서 나는 사진과 손 이미지(회화, 데생)와 차이를 다시 보여주기 위해, 사진을 새롭게 정의한다.

모든 사진은 어떤 순간, 어떤 방향, 어떤 장소의 '상황'에 정확하게 일치한다. 사진의 이러한 시공간 정보는 인간의 차원에 비례하지 않은, 우주 물리적 특성이다.

하지만, 촬영의 순간, 방향, 장소를 결정하는 것은 바로 사진가라는 인간이다. 장치의 작동을 결정하는 것은 바로 사진가이다.

따라서 자신이 결정한 이미지로서 사진을 존재하게 하는 것은 바로 사진가라 할 수 있다.

3. 피사체

39.

앞에서 보여준 모든 사진에서, 사진가는 무질서하고 아무 생각없이 행동하지 않았음을 여러분은 눈치챘을 것이다. 사진가의 행동에는 제한이 있다. 우선 사진가는 반드시 카메라를 '앞에' 있는 무언가에 향해야 한다. 앞에 있는 이 대상은 사진의 생산과 본성에 강력하게 개입하고, 사진 행위의 주된 동기가 된다. 따라서 지금 나는 장치, 사진가 다음으로 사진의 세번째 결정적 요소를 제시하고자 한다. 그것은 우리가 '대상'이라고 부르는 피사체이다.

40.

디지털 사진이 등장하기 전까지 사진 행위는 사진 제품 및 재료 비용, 이미지 처리 단계[현상, 인화], 사진을 촬영할 드문 경우에 의해 제한을 받았다. 사진 촬영을 결정하는 것은 주어진 순간에 사진가의 의도, 기획, 기대에 대한 피사체의 적합성이다. 사진을 찍는다는 것은 사진으로 존재할 수 있는 것, 사진이 될 수 있는 것을 이해하는 것이다. 따라서 촬영을

유도하는 것은 피사체이다. 케르테츠는 피사체의 갑작스런 출현을 감지하는 대가이자, 사진에 의미를 부여하는 프레이밍의 대가이다.

41.

피사체는 의뢰 받은 초상사진의 경우처럼 스튜디오에서 촬영될 수 있다. 여기 1960 년대 프랑스 배우를 보라. 사진가는 매우 정교한 조명으로 사진을 촬영했고, 매력적인 표정을 얻기 위해 배우의 자세에 의존했다. 사진은 사진가와 피사체의 협력의 결과일 뿐이다.

42.

하지만 피사체는 예측 불가능하여 사진가의 의도를 크게 벗어나기도 한다. 예컨대 비둘기가 날아가는 이 사진을 보자. 비둘기의 비행은 사진 중앙에 보이는 아이가 촉발한 것이다. 그러나 사진은 오직 빛의 효과이기 때문에, 비둘기의 흰 자국을 촉발한 것은 사진가의 플래시이다. 이 흰 자국에서 우리는 날개 짓의 속도 때문에 발생한 동작의 흐림이라는 사진의 주요 효과를 볼 수 있다.

43.

따라서 피사체는 결코 중립적이지 않다. 피사체는 다른 사진가가 아니라 마주보는 한 사진가의 반응을 유발한다. 피사체가 한 사람 또는 여러 사람일 때 사진가와 관계가 형성된다. 그리고 이 관계는 사진 생산에서 결정적인 방식으로 개입한다. 이러한 순간적 관계의 내용을 정의하는 것은 바로 사진가를 향한 피사체의 시선이다.

44.

20 세기 사진가에게 사진을 촬영한다는 것은 많은 경우 자신의 인간 환경[피사체]과 맺은 개인적, 직관적 관계를 다스리는 것이다. 그리고 사진에서 가장 흥미로운 부분은 사진가나 렌즈를 향하는 피사체의 시선을 다스리는 것이다. 예컨대 1910 년경 촬영된 프랑스 카페 내부로 가보자. 길거리 사진가가 이 카페에 들어와 우편엽서 사진을 촬영하고, 이 사진을 촬영된 사람들에게 팔 것이다. 그리고 이 사람들은 이 사진을 자신의 가족과 지인들에게 나눠줄 것이다. 이 사진의 특징은 촬영 순간 사진가로 향한 시선들의 집요함이다. 왜냐하면

이 사람들은 자신들의 시선이 나중에 사진을 바라보는 사람들에게 전달될 것임을 알고 있기 때문이다. 그리고 이 사진은 아마도 그들이 평생 동안 가질 수 있는 유일한 초상사진일지도 모른다.

45.

시선은 매우 사적인, 내면의 무언가를 전달한다. 시선은 흔히 영혼의 길이라고 한다. 시선은 사진에서 가장 의미 있고, 감동적인 것이다. 특히 정면 시선이 그러한데, 이 시선은 피사체에서 사진을 보는 우리에게 직접 다가오는 듯하다. 하지만 시선을 해석하는 데는 많은 어려움이 따른다. 왜냐하면 현실에서 시선은 매우 유동적이고 항상 변화하는데 반해, 사진은 시선을 확정된 상태로 고정하기 때문이다. 소년의 즉석사진을 보자. 몇 초 간격으로 촬영된 두 사진에서 소년의 시선은 달라진 것처럼 보이며, 같은 표정을 전달하지 않는다. 마치 소년의 정체성이 균형을 잃은 것처럼.

이 시점에서 나는 사진을 고유하고 구분되는 대상으로 존재하게 하는 것은 바로 피사체라고 단언할 수 있다.

4. 보는 자들

46.

하지만 이 마지막 사진들에서, 나는 사진 이해를 위한 최종 요소를 도입했다. 그 요소란 바로 나, 여러분, 즉 사진을 보는 자이다. 하지만 나는 오히려 '보는 자들'이라고 말할 것이다, 왜냐하면 보는 자는 종종 여럿이기 때문이다.

사진을 찍는 것은 나중에 보여지기 위한 것이라는 점은 분명하다. 사진은 우선 본질적으로 사진가 자신을 향하지만, 가깝거나 먼 미래에 미리 결정되었든 아니든, 다른 사람을 향하기도 한다. 특히 전시회를 통해.

47.

사진의 사명은 집단적이다. 복제, 증식, 배포 개념은 사진 발명부터 사진 프로세스에 속해왔고, 사진의 본질적 특성 중 하나이다. 네거티브 필름 한 장에서 많은 사진을 인화할 수 있다. 사진처럼 감광판에 기반한 사진 제판 기술 덕분에, 사진은 일찍부터 신문, 잡지, 책 속에 실릴 수 있었다. 예컨대 1949 년 수백만 명의 사람이 <라이프> 잡지에서 동일한 사진을 볼 수 있게 되었다. 앨범 사진, 신분증 사진, 광고, 패션, 보도 사진은 모두 다양한 순간에 다수의 보는 자를 향한다.

48.

반면에, 사진을 지각하는 시스템은 모든 인간에게 동일하다. 우리가 사진을 인지하고, 이해하려고 하는 것은 바로 시선을 통해서이다. 하지만 시선은 눈과 정신이라는 두 요소의 활동이다. 먼저, 시선은 눈의 활동이다. 왜냐하면 표면의 탐색은 두 눈의 방향을 모우면서 이뤄지기 때문이다. 다음으로, 시선은 정신 또는 뇌의 활동이다. 왜냐하면 눈에서 나온 신경 흐름은 뇌의 여러 중추에서 형태 인식, 시각적 기억, 감정 등으로 처리되기 때문이다. 17 세기에 데카르트는 이미 이러한 시각적 지각 개념을 기술하고 표현했다.

49.

인덱스 이론가들에게 사진은 투명한 것이고, 사진을 보면 곧바로 지시체의 인식으로 이어진다. 나는 반대로 사진은 우리의 지각시스템에 불투명하고, 사진은 설명할 수 없는 것, 수수께끼같은 어떤 것을 항상 지니고 있다고 생각한다. 이러한 생각이 바로 내 책 <모든 사진은 수수께끼이다 Every photography is an enigma>의 기반이다.

50.

강연 초반에 제시했던 사진의 근본 원리로 돌아가자. 사진은 물리학 원리에 따라 생산된 기술적 사물이고 디지털 사진은 이 개념을 강화한다. **사진은 광자(빛)의 양화일 뿐이다**. 사진은 우리가 공간에서 눈으로 지각한 것의 아날로공(복사품)이 아니다. **따라서 사진의 이해는 우리의 지각 원리와 독립되어 제작된 기술적 사물과, 우리의 생물학적인 인지적, 지각적, 시각적, 정신적 능력 사이의 대면이다.**

51.

사진은 이차원 표면에서 파악 가능한 의미 집합체이고, 시공간에서 선택된 것이다. 하지만 우리는 사진을 현재의 시간과 삼차원의 살아있는 환경에서 지각한다. 따라서 현재 자신의 지속 시간을 살고 있는 보는 자는 백분의 1 초밖에 걸리지 않은 과거 현상을 기록한 것을 관찰한다.

우리는 시선으로 사진 표면을 훑으면서, 사진을 생산한 것의 원래 특성을 복원하고자 한다. 하지만 우리는 사진의 역사적 상황, 사회적 맥락, 사진가의 의도를 알지 못한다. 때때로 사진 캡션은 사진 장면을 이해하는데 도움을 준다. 예컨대 미국 법정 앞에서 <사진기자를 쫓고 있는 여성 피해자>라는 캡션이 그것이다. 그러나 이 사진의 실제 의미와 상황은 우리를 벗어나지만, 이 사진은 매우 인간적인 상황, 제스처, 감정적인 인상을 묘사하고 전달하기 때문에 우리에게 감동을 준다.

52.

바라보기는 본질적으로 개인의 정신적 행위이다. 사진에 대한 이해는 일반화하는 미학에 갇힐 수 없는 개인의 투사이다. 왜냐하면 개인은 자신의 고유한 지식, 기억, 인상, 감정을 가지고 자신을 사진에 회고적으로 투사하기 때문이다.

사진을 살아있게 하고, 사진을 존재하게 하며, 사진에 의미(이 의미는 보는 자마다 고유함)를 부여하는 것은 바로 사진을 향한 시선이다. 그러면 사진은 거의 백 년의 시간차를 두고 보는 자와 사진 속 인물 사이에 미결정의 상태로 남겨진, 불확실한 가상의 교환 장소가 된다. 매우 다양한 개인과 주인공이 연관된 이 교환에서 가장 중요한 요소는 시선이다. 그리고 마지막으로 사진을 볼 때 우리를 바라보는 것 같고, 우리가 사진을 보면서 느끼는 것에 대한 메시지나 의문을 던지는 것 같은 것은 바로 사진 그 자체이다.

53.

사진을 보는 사람은 촬영순간에 카메라 렌즈가 위치한 곳에 자신의 눈을 위치시키는 것처럼 정신적으로 반응한다. 사진을 보는 사람은 사진을 이해하기위해, 그가 카메라 '시점'에서 렌즈 대신에 본 것을 사진이 그에게 전달하는 것처럼, 자신을 카메라 렌즈에 가상적으로 위치시킨다.

따라서 우리가 사진을 볼 때마다 사진이 전달하는 과거는 보는 자인 우리의 현재와 충돌한다. 왜냐하면 사진에는 과거의 날짜가 기록되어 있고, 때때로 사진은 우리가 모르는 시간에서 온 것임을 우리가 알고 있기 때문이다.

지금 보여주는 이 사진에는 1930 년 11 월 11 일이라는 날짜가 적혀 있다. 이 날짜는 1918 년 11 월 11 일 1 차세계대전 종전 12 주년 기념일이다. 그리고 이 소년이 보여주는 것은 전쟁에서 사망한 아버지 사진, 자신의 지갑에 보관하고 있던 사진이다. 소년은 이 사진을 누군가에게 보여줌으로써 기억을 증언하고자 한다. 그리고 소년은 렌즈를 바라보면서 누군가에게 호소하고 있다. 하지만 소년은 현재 사진을 보고 있는 우리에게 호소하지 않는다. 사진을 본다는 것은 우리를 벗어나는 역사에 참여하기 위해 한 시점으로 들어가는 것이다.

이 아마추어 사진은 사진의 두 가지 기능을 압축해서 잘 보여준다. 그 기능이란 무언가를 **보여주고, 보여지는** 것이다.

이 시점에서, 사진을 해석하고 자신만의 방식으로 사진에 의미를 부여하면서 사진을 '존재하게 하는' 것은 각각의 보는 자라고 말할 수 있다.

54.

끝으로, 1938 년에 촬영된 보도사진 한 장을 보자. 이 사진에서 사진기자는 차안에서 얼굴을 가린 채 사건에 연루된 한 남성을 촬영하고자 했다. 이 사진은 사진적인 특성으로 충만한 이미지이다. 플래시로 자동차 창문을 촬영함으로써, 사진기자는 그곳에 있던 여러 인물을 부각시켰다. 자동차 반대편에 네 명, 사진가 쪽의 네 명으로, 이들은 마치 유령처럼 보인다.

이 장소에 있었던 이러한 상황과 사람들에게서 사진에 남아있는 것은 오직 빛의 효과일 뿐이다. 그 효과는 다소 보이거나, 다소 읽을 수 있거나, 다소 지워진다. 하지만, 이 사진을 바라보는 우리는 시선을 통해 이 사람들과 관계를 맺고, 이 상황에 회고적으로 참여하며, 각 얼굴 표정에 관심을 갖는다. 그리고 우리 각각의 시선마다, 사진과의 이러한 교환은 이 순간에 우리가 세계에 존재함을 감정적으로 증명한다.