



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

영상학석사학위논문

매체의 폭력성에 관한 연구

-카메라와 사진이미지의 폭력을 중심으로-



부경대학교 국제대학원

영 상 학 과

박 종 훈

영상학석사학위논문

매체의 폭력성에 관한 연구

-카메라와 사진이미지의 폭력을 중심으로-

지도교수 오 창 호

이 논문을 영상학석사 학위논문으로 제출함



2012년 8월

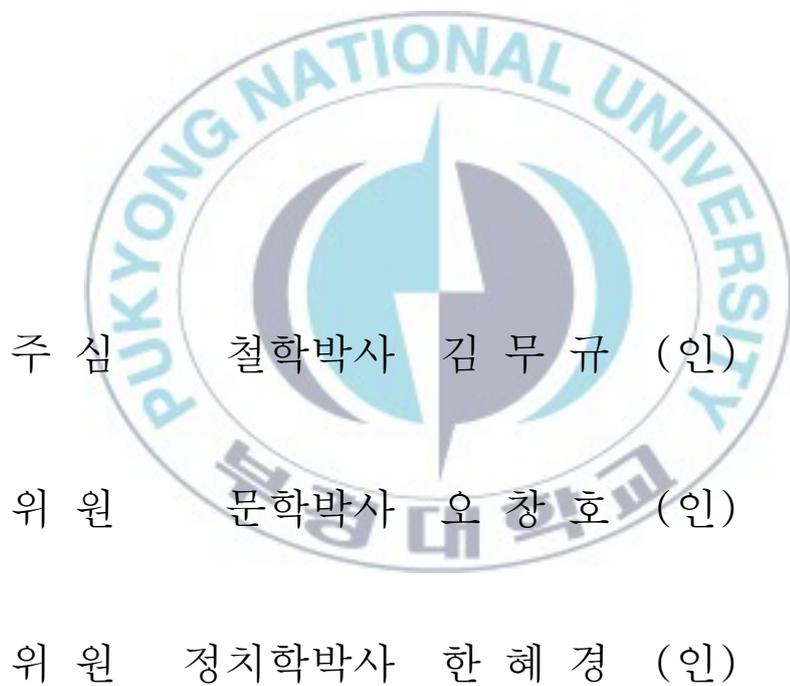
부경대학교 국제대학원

영 상 학 과

박 종 훈

박종훈의 영상학석사 학위논문을 인준함

2012년 8월 일



목 차

I. 서론	
1. 연구배경 및 목적	1
2. 연구범위와 방법	3
II. 폭력의 개념	
1. 폭력의 정의	5
2. 폭력의 유형	7
III. 카메라의 폭력	
1. 카메라의 권력	15
2. 보는 것과 보여지는 것	20
3. 촬영행위의 폭력성	27
IV. 사진이미지의 폭력	
1. 사진해석의 다양성	31
2. 사진의 조작과 왜곡	36
3. 사진과 폭력	43
V. 결론	51
참고문헌	53
도판목록	58
Abstract	59

I. 서론

1. 연구배경 및 목적

일반적으로 모든 예술은 동시대의 경제적·정치적·문화적 현상과 밀접한 관련을 맺고 있다. 그 중 다른 예술에 비해 늦게 출발한 사진은 이제 우리 생활에서 떼놓을 수 없는 중요한 한 부분이 되었다. 보편적으로 신문사진이나 과학적 활용(건축물, 도시계획 등), 가정에서의 상징적 기능(초상사진, 결혼사진 등)처럼, 사진은 대량복제가 가능한 기술로써의 기능적인 장점과 더불어 사실성과 기록성이라는 사회적 기능과 특성을 가지고 있다. 사진의 전개과정은 다른 어떤 장르의 예술보다 사회의 변화 및 발전과 함께 해왔다. 따라서 오늘날 사진이라는 매체는 여가 및 오락, 소비생활 등 거의 모든 부분으로 그 역할이 넓어지고 있다고 할 수 있다.

그러나 불행히도 이러한 사진매체가 가지는 단점 또한 만만치 않게 증가하고 있다. 수잔 손탁(Susan Sontag)은 자신의 저서 『사진에 관하여(On Photography)』를 통하여 촬영자가 파인더를 통해 어떤 대상을 보는 것, 마치 일방적으로 훑쳐보는 듯한 모습에서 사진이 타인에게 의도하였든 의도하지 않았든 얼마나 폭력적인 매체인지를 말하고 있다. 또한 미셸 푸코(Michel Foucault)도 『성의 역사』에서 사진의 폭력성에 대해 언급한다. “사실 사진은 훑쳐보는 즐거움에 봉사하기 위해 발명된 장치일지도 모른다. 사진기의 원형이 된 것은 16세기경부터 사용된 ‘카메라 옵스큐라(Camera Obscura)’이다. 라틴어로 ‘어두운 방’을 의미하는 이 장치는, 밀폐된 검은 상자에 작은 구멍을 뚫고 그 구멍을 통해서 반대쪽 면에 거꾸로 나타나는 밖의 풍경을 그리게 되어 있다. 말하자면, 풍경은 구멍을 통해서 ‘어두운 방’ 속으로 인도되고, 축

소된 이미지로써 소유할 수 있게 되었다. 그러므로 사진기는 처음부터 바깥세상을 훑쳐보기 위한 장치였고, 시선의 욕망에 따라 모든 것을 구멍을 통해서 비쳐진 광경을 바꿀 수 있었다. 이러한 이유로 아름다운 여성의 노골적인 자태는, 사진이라는 장치가 학수고대하고 있던 대상이었는데도 모르겠다.”고 말한다.¹⁾ 에로티시즘이 폭력적일 수 있는 것은 금기를 파괴시키고자 하는 특성을 지니고 있기 때문이다. 따라서 사진매체 자체가 에로틱할 수 있다는 주장은 폭력성 또한 내포하고 있음을 나타낸다.

현대인들은 일상생활에서 자주 사진을 찍고, 많은 사진이미지들을 접하게 된다. 우리가 평소 지니고 다니는 휴대전화에까지 사진기능이 지원될 정도로 늘 우리와 가까운 곳에 있다. 과거 순간을 영원히 간직하려는 특정계층의 욕망을 뛰어넘어 이제 사람들은 일상의 기록으로 사진을 찍기 시작하였고, 그것이 즐거움을 주는 하나의 놀이가 되는 시대이다. 하지만 만일 누군가 우리 자신에게 사진을 찍기 위해 카메라를 들이댄다면 어떨까. 게다가 촬영된 사진을 본인의 동의없이 온라인에 유포한다면 생각만 해도 끔찍한 일이 아닐 수 없다. 공공장소에서 카메라를 손에 쥐고 있다는 것만으로도 경계의 대상이 될 정도로 주위사람들로 하여금 긴장감을 불러일으키게 한다. 오늘날 문체시 되는 이러한 현상도 폭력의 일부라 할 수 있다.

또한 동일한 사진이미지를 보았음에도 불구하고 수용자마다 받아들이는 의미는 각기 다를 수 있다. 전시장에서 사진작품을 보는 관람자에게도, 언론매체를 통해 사진이미지를 보는 수용자에게도 마찬가지이다. 언론매체에서 사진이미지가 조작되어 왜곡보도 된다면 언론매체가 수용자에게 폭력을 가하는 것이다. 때리고, 부수고, 신체에 상해를 가

1) Foucault Michel, "The History of Sexuality", London: Penguin Books, 1998, p.164, 조현익, 「여성의 이미지와 물성을 통한 욕망의 메커니즘에 관한 연구」, 세종대 석사학위논문, 2007, p.31 재인용

하는 것만이 폭력의 전부가 아니다. 눈에 보이지 않는 사회의 권력에 의해 사회의 구조에 의해 폭력성이 잠재하고 있는 것이다.

본 논문이 이점에 주목하는 이유는 이러한 현상이 일상에서 비밀비재하게 일어나지만 우리는 그런 사진행위에 대해 불편함을 느끼면서도 간과하며 살아가고 있기 때문이다. 그렇다면 이러한 현상이 언제부터 어떤 형태로 우리로 하여금 당연시 여기며 묵인하게 만들었는지를 사진의 역사적 사실을 통해 알아보고, 더불어 사진을 찍는 자와 사진에 찍히는 자 그리고 카메라라는 도구에 대해 고찰해보고자 한다. 또한 한 장의 사진이미지가 우리에게 어떠한 영향을 주고, 어떻게 받아들여야 하는지를 살펴봄으로써 다양한 형태로 잠재되어 있는 폭력성을 다루는데 그 목적이 있다.

2. 연구범위와 방법

본 논문에서는 카메라의 폭력성과 사진의 결과물인 사진이미지가 내포하고 있는 폭력성에 대하여 연구하고자 한다. 물론 다른 예술분야에서도 각기 다른 형태의 폭력성이 있겠지만 사진은 유일하게 기계적 메커니즘에 의해 행위가 이루어진다는 점, 다시 말해 촬영자의 시선과 대상자의 시선 사이에 하나의 기계장치인 카메라가 존재한다는 것에서 다른 예술과 가장 큰 차이가 발생한다. 또한 사진은 ‘사실의 증거’라는 믿음이 큰 매체임에도 조작이 충분히 가능하다는 모순이 있다. 그래서 본 연구자는 이러한 유일함에 주목해 사진이라는 매체에 한정지어 연구를 시작하기로 한다.

따라서 II장에서는 우선적으로 폭력의 개념과 유형—직접적 폭력, 구조적 폭력, 문화적 폭력, 정치적 폭력, 상징적 폭력 등—에 대해서 알아보고, III장에서는 카메라가 가지는 폭력성과 과인더를 통해 대상을 들여다보면서 시작되는 촬영자의 폭력성, 그리고 촬영을 당하는 대상

에게 전달되는 폭력에 집중하여 어떠한 형태로 폭력이 행해지고 전과 되는지를 과거의 역사를 통해 살펴보고자 한다. 또한 IV장에서는 촬영 행위의 결과물인 사진이미지가 수용자에게 어떤 의미로 다가오며 어떻게 받아들여야 하는지에 대해 바르트와 가다머의 이론을 통해 알아보고, 사진이미지의 조작으로 인한 왜곡을 정치적 프로파간다의 도구로 사용한 시대적 배경과 그 과정에 대해 알아보기로 한다. 나아가 종합적 고찰을 통해 본론에서 밝힌 논의를 요약하고 우리가 앞으로 이러한 폭력성에 대하여 어떻게 바라보아야 할지 방향을 제시해 봄으로써 본 연구를 마무리하기로 한다.

따라서 이 논문은 선행연구자들의 문헌연구가 중심이 되며, 더불어 언론매체에 보도된 기사를 통해 과거의 사례를 찾아보고 어떠한 결과를 초래했는지 살펴보도록 하겠다.



II. 폭력의 개념

1. 폭력의 정의

‘폭력(暴力)’의 사전적인 의미는 “남을 거칠고 사납게 제압할 때에 쓰는 주먹이나 발 또는 몽둥이 따위의 수단이나 힘”으로 심리적인 측면에서의 공격행위와 사회적인 측면에서의 범죄와 관련되는 포괄적인 개념이다. 따라서 폭력은 자연적으로 생긴 개념이 아니라 우리가 살아가는 주위환경에 의해 만들어지는 개념이라 할 수 있다. 그리고 폭력에 대한 개념정의 중 가장 대표적인 것은 폭력을 ‘공격행동’과 구분하는 것으로 공격은 ‘타인에게 의도적으로 상처를 입히는 것’이라 규정하면서 여기에 신체적·물리적·언어적·상해를 모두 포함시킨다. 그리고 상처 입히는 정도가 대단히 극심한 경우와 의도적으로 타인에게 극심한 신체적 상해를 주려는 시도로 규정하고 있다.²⁾ 이러한 맥락으로 공격행동과 폭력은 구별되어진다. 공격행동은 긍정적 측면과 부정적 측면을 모두 포함하고 있으나, 폭력은 언제나 부정적인 의미를 내포한다는 점에서 폭력과 공격성에 대한 구별된 인식이 요구된다.

또한 폭력은 외부에 드러나기 쉬운 신체적인 피해를 우선적으로 강조하지만, 실제로는 보다 다양한 방법으로 행사되고 그로 인한 심리적·정신적 영향이 더 심각한 경우가 있을 수 있기 때문에, 폭력을 행사하는 자에 의해서가 아니라 폭력을 당하는 자에 의해 폭력의 성립유무가 결정된다. 그래서 폭력은 사람에 따라 서로 다른 기준들을 갖고 있으며, 같은 폭력이라도 개인이 속한 사회·문화적 환경, 개인적 특징에 따라 다르게 인식되어질 수 있다. 따라서 많은 폭력 연구자들은 서로 다른 다양한 정의를 내리고 연구를 진행해 오고 있다.

2) 오영렬, 「청소년의 폭력행동에 영향을 미치는 환경요인에 관한 연구」, 한일장신대 석사학위논문, 2003, p.17

조지 거브너(George Gerbner)는 “폭력이란 인간의 의지에 역행하여 살상하거나 살상당하면서 무기를 사용하건 사용하지 않건, 타인이나 자신에게 가하는 물리적인 힘의 공공연한 표현이다.”³⁾라고 보았고, 데이비드 클락(David Clark)과 윌리엄 블랭켄버그(William Blankenburg)는 “사람에게 신체적인 해나 재산에 피해를 입힐 목적으로 인간에 의한 물리적인 행동이나 물리적인 행동의 위협이다.”라고 보고 있다. 또한 요셉 거슨(Joseph Gerson)은 “물리적인 행위로만 국한시킬 필요 없이 사회적 또는 정신적인 해를 일으키는 비물리적 행위도 포함된다.”라고 정의하고 있다.⁴⁾ 그리고 우리나라에서 이문웅은 사회 환경이나 문화적 배경을 강조하면서 “사람이나 재산에 피해를 주는 인간의 공격적인 행위의 한 형태를 폭력”⁵⁾이라고 정의하였고, 최선열은 폭력을 “한 쪽이 다른 한쪽에게 어떤 형태의 강제적인 힘을 가함으로써 다른 한쪽에게 해를 입히는 것”⁶⁾이라 보면서, 특히 폭력의 사회성을 강조하고 있다.

우리는 태어나는 순간부터 폭력적인 상황에 놓이게 된다. 어머니의 몸을 통해 태어나서 바로 의사의 손에 의해 차가운 가위로 탯줄이 잘리는 고통스런 경험을 하고, 우렁차게 울면서 세상으로 나오게 된다. 폭력을 통해 나온 세상도 폭력의 위협에 항상 노출되어 있어 인간이 출생 시 겪는 고통이 폭력의 시초라고 할 정도이다. 이처럼 폭력이라는 것은 우리의 의지와는 관계없이 강제적으로 일어나는 것으로 피해

3) Gerbner George, *Violence in television drama: Trends and symbolic functions* in G. Comstock & E. Rubinstein(eds.), "Television and Social Behavior", Vol.1, Washington: U. S. Government Printing Office, 1972, pp.185-187

4) 신현중, 「멀티미디어의 폭력성, 선정성이 청소년에게 미치는 영향 연구-오락용 씨디롬 타이틀, 인터넷과 그 검열제도를 중심으로-」, 서강대 석사학위논문, 1997, p.21

5) 이문웅, 「폭력행위의 문화 인류학적 배경」, 『한국의 폭력문화와 폭력성 범죄: 제4회 형사 정책 세미나』, 한국형사정책연구원, 1991, p.87

6) 최선열, 「텔레비전 폭력물이 아동의 폭력성향에 미치는 영향 연구」, 『방송조사연구보고서』, 방송위원회, 제22집, 1991, p.9

자 입장에서는 피할 수 없는 필연적인 모습으로 다가온다.

우리가 살아가는 이 사회가 투쟁과 폭력의 연속이라는 사실을 우리는 알고 있다. 하지만 폭력은 오늘날에도 여전히 극성을 부리고 있어 폭력에 대한 무관심, 불감증 등의 안일한 태도를 취하면 폭력은 오히려 더 기승을 부릴 것이다. 더 큰 문제는 폭력에 대한 불감증이 심화될수록 인류가 폭력으로부터 벗어날 수 있는 가능성은 더욱 희박해질 것이다.

2. 폭력의 유형

폭력은 폭력을 행사하는 이유나 의도에 따라 또는 폭력의 주체가 개인일 수도 있고 집단일 수도 있으며, 폭력의 대상도 사람과 사물, 혹은 무형의 것인가에 따라 다른 의미를 지닌다. 그리고 그 결과로 인한 피해나 폭력의 강도에 따라서 폭력의 유형을 나눌 수도 있다. 하지만 일반적으로 물리적 힘이나 그로 인한 신체적 상해라는 직접적 폭력과 눈에 보이지 않는 간접적 폭력의 두 가지로 구분되며, 가해자의 행위에 초점을 두는 관점과 피해자에게 미치는 폭력의 결과에 초점을 두는 관점에서 접근할 수 있다.

여기서 사진은 직접적 폭력이 아닌 물리적 가해가 없는 다양한 형태의 간접적 폭력으로 볼 수 있고, 가해자와 피해자 두 관점 모두에 관해 논의해 볼 수 있다. 이러한 폭력의 요소는 우리 사회 속에 항상 내재되어 있고, 예술에 있어서도 마찬가지다. 다시 말해 예술작품 속의 주제나 소재가 폭력과 밀접한 관계를 가지고 있다는 것뿐만 아니라, 작품이 표현되거나 수용되는 형식에서도 폭력성이 발휘된다는 것이다.

1) 직접적 폭력

폭력은 앞서 설명했듯이 흔히 사람이나 재물에 물리적 피해를 가하

는 인간의 공격적 행위를 일컫는다. 따라서 학생들이나 노동자들이 돌멩이나 화염병을 던지고 전투경찰이 최루탄을 쏘거나 진압봉을 휘두르는 것은 사람이나 재물에 물리적 피해를 안겨주는 행위이므로 모두 폭력으로 규정할 수 있다. 그러나 폭력에 관하여 연구하는 사회과학자들 중에는 사회적 통념에 따라 폭력의 개념을 제도화된 행위 유형으로부터의 일탈로 한정하는 경향이 있다. 즉 폭력의 개념을 비합법적이거나 공인되지 않는 무력의 사용으로만 한정하는 것이다.

직접적 폭력은 비교적 구체적인 가해자와 피해자가 드러나는 폭력이기 때문에 그로인해 발생하는 반(反)평화적 상황들도 명확하게 나타난다. 그 대표적인 예가 최근의 아프가니스탄에서 일어난 국가 간의 전쟁이 될 수 있으며, 그 밖에도 개인과 개인 사이에 일어나는 갈등과 분쟁, 성폭력이나 아동과 노인 학대, 그리고 가정폭력이나 학교폭력 등과 같이 우리 사회 안에도 이미 곳곳에 퍼져있는 실정이다.

2) 구조적 폭력

구조적 폭력에 대해서 노르웨이의 평화이론가 요한 갈통(Johan Galtung)⁷⁾이 내린 정의에 의하면, 폭력은 인간의 잠재적 실현과 실제적 실현 간의 거리를 증가시키거나 감소시키려는 노력을 저지하려는 데서 발생한다고 한다. 그 거리를 넓히는 요인이나 좁히는데 방해가 되는 요인을 구조적 폭력으로 간주하고, 이러한 정의는 폭력이 신체적 피해를 의도하는 데서 발생한다는 일반적 인식에 비해 확대된 개념으로 설명하였다.⁸⁾ 이렇게 확대된 정의는 평화를 적극적 차원으로 개념화하

7) Galtung Johan은 1930년 노르웨이 오슬로에서 출생하여, 노르웨이 사회연구소에서 분쟁과 평화연구 프로그램의 평화연구에 심취하였다. 그는 평화의 개념을 소극적 평화와 적극적 평화로 구분하였고, 사회통합의 단계를 적극적인 평화로 보았다.

8) Galtung Johan, *Violence, Peace and Peace Research*, "Journal of Peace Research", Vol.6, No.3, 1969, pp.110-111

는 것과 논리적으로 연관되어 있다.

구조적 폭력은 구체적인 행위자에 의해 자행되는 것이 아니기 때문에 직접적 폭력보다 잘 드러나지 않는다. 또한 직접적 폭력은 그것이 불법적이고 잘못된 것이며 해롭다는 인식을 주지만, 구조적 폭력은 사회 구조에 내재하기 때문에 당연한 것으로 간주된다. 또한 구조적 폭력의 개념이 평화개념에 대해 가지는 관계는 중요한 의미가 있다. 즉 “확대된 폭력의 개념은 확대된 평화의 개념을 결과하게 된다.”⁹⁾ 평화가 폭력의 부재(不在)를 의미한다면 이제 소극적 평화는 직접적 폭력에 관련되고, 적극적 평화는 구조적 폭력에 관련된다. 다시 말해 적극적 평화는 불평등한 사회구조의 개혁을 통한 사회정의의 수립을 의미하게 된다. 따라서 평화연구는 평화의 두 차원에 관한 연구가 되지 않으면 안 된다. 하나는 갈등연구에 관련되고 하나는 발전연구에 관련된다는 것이다.¹⁰⁾

갈통은 폭력을 “인간의 기본적인 욕구에 대한 피할 수 있는 모독”¹¹⁾이라고 정의함으로써, 목숨을 잃더라도 그것이 피할 수 없는 경우라면 폭력이 행사되지 않았음을 강조한다. 예를 들어 어떤 사람이 병을 얻거나 사고를 당한 후 병원비가 없다는 이유로 의사의 적절한 치료를 받지 못해 죽었다면, 이 죽음은 피할 수 있었기 때문에 폭력(구조적 폭력)이 있었다고 볼 수 있다. 그러나 의사의 적절한 치료에도 불구하고 현재의 의료자원과 기술로는 고칠 수 없는 질병이나 치명적인 사고로 죽었다면, 이 경우는 피할 수 없는 죽음이었기 때문에 폭력이 있었다고 할 수 없다는 것이다.

3) 문화적 폭력

9) Ibid., p.130

10) Ibid., p.131

11) Galtung Johan, *Culture violence*, "Journal of Peace Research", Vol.27, 1990, p.292

갈통은 구조적 폭력이란 개념을 처음으로 사용한 뒤 약 20년 만에, 문화적 폭력이란 개념을 소개했다. 그 이유는 탈냉전을 맞아 변화한 국제정치상황 때문이었다. 문화적 폭력은 직접적·구조적 폭력을 올바른 것으로서 또는 적어도 잘못된 것은 아닌 것으로서 보이게 하거나 심지어 느껴지게 만든다고 하였다.¹²⁾ 따라서 문화적 폭력이 강조하는 것은 직접적 폭력의 행위와 구조적 폭력의 사실이 합법화되고, 그에 따라 사회에 수용되는 방식이다. 그리고 저지른 행위의 도덕적 색채를 붉고 잘못된 것으로부터 푸르고 올바른 것으로, 또는 적어도 노랑고 수용 가능한 것으로 변화시키는 것이 문화적 폭력이 작용하는 방식 중 하나이다. 그러한 한 가지 예로 ‘조국을 위한 살인은 올바르고, 자신을 위한 살인은 잘못된 것이다’라는 말을 들 수 있다. 현실을 불명료하게 만듦으로써 우리가 폭력적인 행위나 사실을 보지 못하게 하거나, 적어도 폭력적인 것으로는 여기지 않도록 하는 것도 또 다른 방식인 것이다.

문화적 폭력으로 볼 수 있는 문화의 단면들은 종교와 이데올로기, 언어와 예술, 경험과학과 형식과학(논리학, 수학)들로 예시될 수 있다. 이들은 우리 존재의 상징적 영역으로서, 직접적 또는 구조적 폭력을 정당화하거나 합법화하는데 이용될 수 있는 것들이기도 하다. 국가 또는 그룹(종교, 역사, 인종, 민족, 민주화, 성별 또는 시장)은 선택할 수 있는 것도 아니다. 문화적 폭력은 ‘타자’에 대해 우월한 흑 또는 백 같은 세계를 보는 것, 악에 대한 선의 투쟁, 제로섬, 단지 하나의 가능한 이익, 승패, 갈등에 직면했을 때 그것이 폭력적으로 또는 구조적으로 대응할 것을 선택할지 안할지에 영향을 미친다. 문화적 폭력은 물리적 폭력이나 구조적 폭력을 정당화하거나 합법화하는 데 사용될 수 있는 문화의 측면을 뜻한다.

12) Ibid., p.413

4) 정치적 폭력

정치적 폭력이라고 할 때, 폭력은 사회에 맞서는 피지배층의 저항에 대하여 강압적 수단을 활용하여 억압하고 통제하는 국가적 행위를 의미한다.¹³⁾ 그래서 폭력은 국가의 기능에 있어서도 일반적인 특징으로 나타난다. 그리고 이러한 국가기구들은 정치적·이데올로기적 기능을 수행하고, 정치적 폭력은 모든 정치권력이 최종적으로 의존하는 가장 확고한 수단이다.

국가는 지배적인 경제적·계급적 질서에 저항하는 투쟁을 억제하고 그 질서를 유지·보수하기 위하여 ‘합법적’인 폭력을 행사하게 된다. 국가의 계급성이 경제적·계급적 질서와의 관계 속에서 국가가 갖는 ‘기능’을 의미한다고 하면, 국가의 폭력성은 그러한 기능 수행의 ‘수단’을 의미한다고 할 수 있다. 따라서 국가에게 있어 폭력은 ‘위임받은 권한’에 속한다. 이른바 공권력이 민중들의 저항폭력이나 테러와 다른 것은 그것이 ‘동의를 받은’ 폭력이라는데 있다. 이때 동의라고 할 때 동의의 범위는 다를 수 있다. 동의의 범위를 벗어날 때 그 공권력은 ‘동의 없는 폭력’이 된다.

정치영역에서 정치폭력이 행사되는 이유에 대해서 기능론과 갈등론은 서로 다른 설명을 제시하고 있지만, 대체로 정치학자들은 국내에서 발생하는 정치적 갈등이나 폭력은 그 정치체도가 맡은 바 적정한 역할을 수행하지 못하거나 정치적 엘리트가 그 권위와 정통성을 상실하는 경우 발생한다고 설명한다. 이와 관련하여 정치폭력의 동기는 기존체제의 전복 또는 정치적 질서를 유지하거나 변화시키고자 하는데 있다. 그래서 정치폭력의 동기는 누가 무엇을 위하여 사용하는가에 따라 큰 차이가 있으며, 그때 폭력의 주체는 정치폭력의 유형을 분류하기 위한

13) 조희연, 『국가폭력, 민주주의 투쟁 그리고 희생』, 함께 읽는 책, 2002, p.24

하나의 기준이 된다.¹⁴⁾

5) 상징적 폭력

피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)는 현대사회에서 전개되는 지배와 피지배의 불평등한 관계가 개인의 무의식적인 아비투스(habitus)¹⁵⁾를 매개로 성립된다는 사실을 보여주기 위해 상징적 폭력이라는 개념을 사용한다.¹⁶⁾ 현대 자본주의 사회에서 계층적 위계를 규정하는 신분적 질서는 학력이나 우리가 살아온 가정의 배경으로부터 유래하며, 이것은 나아가 경제적 잉여의 불평등한 배분으로 이어진다. 특히 이론적으로 상징적 폭력의 개념에 있어 유념해야 할 것은 이러한 신분질서와 착취의 논리가 우리의 무의식적인 취향을 통해 발휘된다는 점이다. 따라서 착취와 지배라는 이중적 문제의식을 동시에 담아내고 있는 개념이기도 하다. 그는 이어 “모든 권력은 상징적 폭력의 작용이며, 모든 힘은 그 힘의 행사에 기반이 되는 권력 관계를 은폐함으로써 의미에 합법성을 부여하여 그 자체의 힘에 권력관계가 주입되어 있다.”¹⁷⁾라고 정의하고, 부르주아의 문화적 지배라는 문제의식에서 출발한 것이 상징적 폭력이라 하였다. 이는 구성원들의 지배, 피지배 관계를 자연화, 정당화, 보편화, 필연화하는 취향과 평가기준의 적용, 혹은 그것들의 재생산을 도모하는 일체의 의식적, 무의식적 상징 활동을 의미한다고 볼 수 있다.

또한 지배층이 문화적인 메커니즘을 통해 피지배층에게 간접적이고

14) 안청시, 「정치폭력의 개념화에 관한 실증적 연구」, 『한국정치학회보』, 한국정치학회, 제11집, 1977, pp.219-222

15) 아비투스란 habit(습관)에서 비롯된 것으로써, 인간의 육체에 각인된 기질(bodily disposition), 혹은 체화된 성향, 혹은 체질 같은 것을 의미한다. 프랑스의 사회학자 피에르 부르디외가 도입한 용어이다.

16) 홍성민, 『피에르 부르디외와 한국사회: 이론과 현실의 비교정치학』, 살림, 2004, p.41

17) Bourdieu Pierre & Passeron Jean-Claude, "Reproduction in Education, Society and Culture", London: SAGE Publications Ltd., 1977, pp.188-189

은밀한 방법으로 폭력이 행사된다. 따라서 일반적으로 사회적 관습 체계 속에서 겉으로 보이지 않는 권력을 행사하기 때문에 권력을 그 자체로 인식하지 못한 채 유지되는 경우가 대부분이다. 왜냐하면 상징적 폭력이 ‘오인(misrecognition)’¹⁸⁾의 메커니즘을 통해 작동하는 권력의 효과로 나타나기 때문이다. 오인 메커니즘이 작동되면 피지배자들은 인위적인 질서에 강제로 복종하는 것이 아니라, 정당한 사회 질서와 지도자에게 자발적으로 복종한다.¹⁹⁾ 그리고 개인적 아비투스에 깊게 각인된 사회의 정당한 믿음이며, 지배계급의 가치를 선형적으로 존재하는 보편적 가치로 작용하게 한다. 오인은 상징적 폭력을 성립하게 하는 핵심 개념으로, 오인에 의해 상징적 폭력이 가능해지고, 지배계급의 가치를 보편적 가치라는 ‘체계적인 착각’을 하게하며, 모든 자본의 가치 기준이 된다. 결국 이런 과정으로 인해 인위적이고 자의적으로 규정된 현상을 자연스러운 것으로 승인하게 되는 것이다.

그렇게 만들어진 ‘상징적 자본’²⁰⁾의 가치 기준은 어렸을 때부터 무의식적인 아비투스에 보편적 기준으로 자연스럽게 깊게 각인되기 때문에, 상징적 자본의 가치 기준은 속이는 사람도 없고 속는 사람도 없게 된다. 그래서 부르디외는 상징적 폭력은 집단적 기대들과 사회적으로 주입된 믿음을 토대로 하기 때문에 복종으로 지각조차 되지 않는 복종들을 강요하는 그런 폭력이라고 한다.²¹⁾ 상징적 폭력은 강제로 복종시키는 것이 아니라 자발적인 복종을 유도하는 속임수와도 같다.

다시 말해 상징적 폭력은 부드러운 폭력이며, 그 피해자들에게 조

18) 오인은 사회공간의 위계적 관계를 정당하고 합법적으로 받아들이는 체계적인 착각을 하게 하며, 사회의 습관적 믿음에 불과한 인위적으로 만들어진 집단적 표상 체계이다. 오인은 집단적 신념이며 환상(illusion)인 동시에 집단적 환상은 사회적 믿음 체계를 만들고 정당성의 지표로 작용한다.

19) 현택수, 『문화와 권력: 부르디외 사회학의 이해』, 나남, 2002, pp.168-169

20) 부르디외는 인위적인 질서를 자연스러운 질서로 정당화시켜주고, 수행하는 자본을 ‘상징적 자본’이라 부른다. 즉 신용, 명예, 미덕이 여기에 속한다.

21) Bourdieu Pierre, 『실천이성』, 김응권 역, 동문선, 2005, p.214

차 보이지도 느껴지지도 않는 폭력이고, 지배구조에 맞게 조정된 성향 속에 있다. 그 성향은 지배와 피지배의 관계와 같은 구조의 산물이기도 하다.²²⁾ 이러한 점에서 카메라와 사진이미지의 폭력은 부르디외의 상징적 폭력과의 연관성을 다음의 본론에서 다루어보기로 한다.



22) Olivesi Stéphane, "La communication selon Bourdieu: jeu social et enjeu de société(2007)", 이상길 역, 『부르디외 커뮤니케이션을 말하다』, 커뮤니케이션 북스, 2007, pp.68-70

Ⅲ. 카메라의 폭력

1. 카메라의 권력

사진은 디스테리(Andre Adolphe-Eugene Disderi)에 의해 특허를 받은 명함판 사진의 개발로 초상사진이 각광받으면서 대중화되기 시작하였다. 이 명함판 사진은 화가의 손에 의해 그려졌던 부르주아의 전유물인 초상화에서 기계적 방식으로 표현되는 초상사진으로 전환되는데 결정적인 영향을 주었다. 초상사진을 찍는 행위는 상승 중인 사회 계급에 속한 개인들이 자신은 물론이고 다른 사람에게도 자신의 지위를 보여주고, 상류계급에 자신을 속하게 하는 상징적 행위 중의 하나였다.²³⁾ 또한 초상사진은 렌즈를 통하여 사실 그대로를 보여준다는 기계적 특성을 가지고 있어 인물의 모습뿐만 아니라, 그 시대의 유행과 문화 등이 드러나게 되어 신분까지도 반영해주는 도구였다.

카메라는 우리나라에서도 ‘흔 뺏는 기계’라 하여 기피했던 외국 문물 중 하나였지만 신분 증명이라는 미명 아래 1910년 일제 강점 이후 일본인들에 의해 식민지 조선인들의 일거수일투족을 들여다보는 도구로 사용되어졌다.²⁴⁾ 원래 각종 시험의 대리응시 등을 방지하기 위해 증명사진을 사용해 왔지만, 조선총독부나 도쿄 경시청 등에서 요시찰 대상인 조선인을 통제하고 수감자들의 신상을 정면과 측면사진으로 수형기록표를 작성해 관리했던 역사가 있다.[도판 01]

일제강점기인 1910년 조선총독부가 일본 민족 지적 조사의 개척자로 평가받던 일본의 류조 토리이(鳥居龍藏)에게 조선인의 인체측정을 의뢰한 것이 대표적이다.²⁵⁾ 토리이는 제주도부터 함경북도에 이르는

23) Freund Gisele, 『사진과 사회』, 성완경 역, 기린원, 1989, p.13

24) 이경민, 『경성, 사진에 박히다』, 산책자, 2008, p.17

25) 최인진, 『사진과 포토그래피』, 눈빛, 2002, p.282



[도판 01] 한용운의 수형기록표, 서대문형무소, 1929

전 지역을 대상으로 주민들을 촬영하며 성별, 연령별, 직업별, 계층별로 인체측정 사진을 기획하였다.

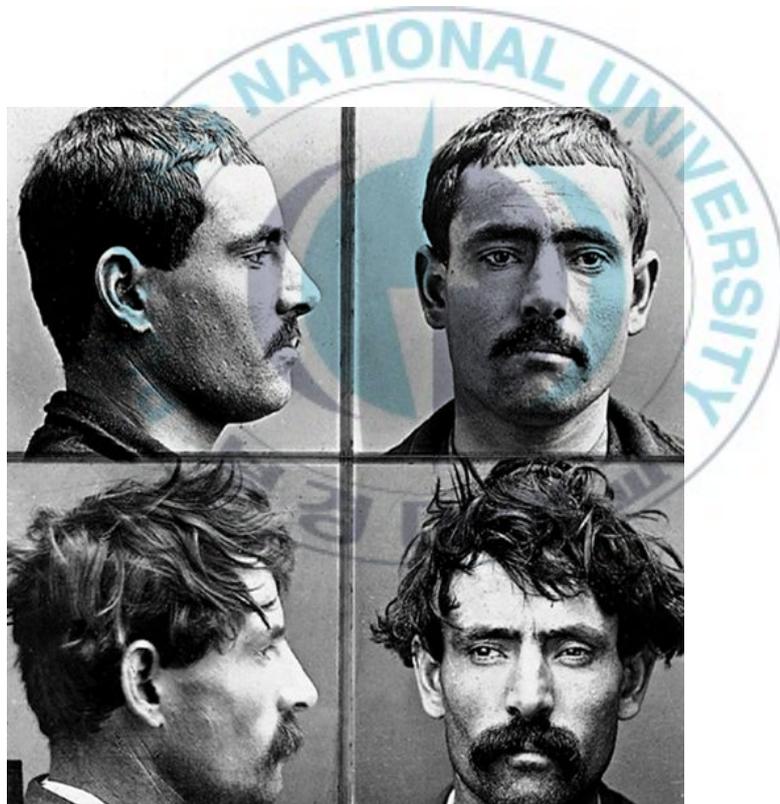
토리아에 의해서 인류학적 조사의 대상이 된 조선인들은 지역적으로 신체적인 특징을 강하게 드러내 보이게 되는데, 그러한 인물사진의 데이터가 축적되면서 얼굴의 생김새와 두상의 형태만으로 그 사람이 어느 지역 사람인지를 분별할 수 있는 상투형을 만들어낸다. 특히 그는 계층과 계급별 촬영도 시도하여, 백정과 무속인과 같은 하층계급들을 주로 촬영하였다.[도판 02] 이로써 이들의 토속성과 원시성을 부각시켜 조선인들을 인종학적으로 열등한 대상의 표상으로 만들어 버렸다.



[도판 02] 류조 토리이, 백정남녀를 인체측정사진, 충남 서산, 1915

이처럼 권력에 의한 사진 아카이브 작업은 앞서 설명한 식민지의 인류학적 아카이브와 경찰 아카이브로 크게 나누어진다. 프랑스에서 먼저 도모된 이러한 효과는 영국에서도 비슷한 맥락을 통해 발견된다.[도판 03] 정부의 권력기관인 경찰과 사진의 관계에 대해 설명한 존 탁(John Tagg)의 이론을 덧붙이자면, 사진은 이미지의 처리과정이 개선됨과 동시에 경찰력도 막대해지고, 보다 효율적으로 서로 발전해

갔다. 그리고 범죄자의 모습이나 범죄현장 그리고 범죄현장에서 가장 중요한 지문을 기록할 수 있는 것이 사진밖에 없었기 때문에 초기의 지역 사진전문가들에서 경찰소속사진가들의 증가가 대두되었다. 흔히 교통의 흐름을 돕고 교통위반자를 고발하기 위해, 검시관이 법정에서 사망사고의 잘못을 가리기 위해, 범죄현장과 증거를 정확하게 기록하기 위해, 또한 배심원에게 상처·부상·피해에 대한 시각적 증거로 제시되고 도둑이나 다른 침입자를 식별하기 위해, 위조나 수상한 문서를 찾아내고 거기에 사용된 방법을 밝혀내기 위해, 수상한 요주의 인물의 행동을 기록하기 위해, 이혼이나 사회보장에 대한 소송에서 간통이나 동거를 밝히는 데 쓰이는 등 사진의 사용과 용도는 끝이 없었다.



[도판 03] Alphonse Bertillon, 파리경시청, 1885년경

이처럼 경찰 유치장, 감옥, 점권실, 정신병원, 학교나 고아원에서 촬영자가 사진 찍을 준비를 할 때마다 수도 없이 되풀이되는 권력의 흔적인 것이다.²⁶⁾ 사진이 이렇게 객관적 증거로서 쉽게 인정받을 수 있었던 것은 사진은 빛과 화학 작용에 의한 기록이며, 촬영시 촬영자의 조작이 개입할 여지가 다른 매체에 비해 극히 적다는 생각이 깔려 있었기 때문이다. 이제 거의 모든 기관들에는 사진이 그 안에 자리잡고 있음을 볼 수 있다. 관찰은 곧 감시이며, 감시는 곧 지배인 것이다.

한편 19세기 후반, 소형카메라의 도입과 함께 연출하지 않고 촬영하는 스냅사진술이 등장하였고 사람들은 이에 반감을 가지게 되었다. 그 이유는 아무도 모르는 사이에 자신이 사진에 찍힐 수 있다는 불쾌함 때문이었다.²⁷⁾ 일반인들은 사진가와 함께 카메라에 대한 예절과 예법을 무시하는 그들의 행동을 싫어하였고, 이때 촬영행위를 처음으로 미학적인 측면이 아닌 도덕적이고 윤리적인 측면을 주목하게 되었다.

미국에서는 1884년 『뉴욕 타임즈(New York Times)』에서 스냅사진이 국가적인 골칫거리가 된 것을 콜레라에 비유한 ‘카메라 유행병(The Camera Epidemic)’이라는 기사를 실어 상황의 심각성을 알렸고, 『시카고트리뷴(The Chicago Tribune)』의 ‘카메라광(The Camera Fiend)’이라는 제목의 기사에서는 몰염치한 사진가의 카메라를 부숴버린 사람에게 자신의 권리를 지키기 위한 행동이었다며 무죄를 선언해야 한다고 주장하는 등 카메라로 인한 논란은 끊이지 않았다.

한편 빌렘 플루서(Vilém Flusser)는 카메라를 사용하는 사진행위자에 대해 “촬영자는 자신의 사냥감을 넓은 초원이 아니라 문화대상의 숲 속에서 추적하고 있고, 그가 밟을 놓은 길은 문화라는 인공적인 공간으로 형성되어있다.”고 하며, 촬영자를 구석기시대 툰드라지역 사냥

26) 이영준, 『사진이론의 상상력』, 눈빛, 2006, pp.181-182

27) Newhall Beaumont, 『기록으로서의 사진』, 이주영 역, 눈빛, 1996, p.39

꾼의 모습에 비유하면서 인간과 카메라와의 관계를 산업혁명 이전과 이후로 구분 짓는다. “산업혁명 이전에는 인간이 도구에 에워 쌓여 있었으나 산업혁명 이후에는 기계가 인간을 에워 쌓게 되었고, 이전에는 작업도구가 변수였고 인간이 상수였으나 이후에는 인간이 변수가 되었고 기계가 상수가 되었다. 이전에는 도구가 인간의 기능 속에서 기능했으나 이후에는 인간이 기계의 기능 속에서 기능하게 되었다.”²⁸⁾라고 설명하기도 한다.

카메라를 촬영자의 작업도구라고 가정한다면 겉으로는 촬영자가 카메라를 이용해 자신의 의도에 맞게 구도를 설정하고 촬영하는 것처럼 보이지만 촬영자는 이미 프로그래밍 된 카메라라는 도구 속에서 통제되어 있다는 것이다. 다시 말해 36컷짜리 필름에 그 이상의 사진을 기록할 수 없고, 카메라에 고속연사 기능이 없으면 촬영자는 고속촬영을 할 수 없으며, 스피드라이트(플래시)가 없으면 어두운 곳에서는 촬영을 할 수가 없다. 즉 카메라는 사진을 생산하도록 프로그래밍 되어있고, 모든 사진은 장치의 프로그램 속에 함유된 가능성 중에서 하나의 가능성을 실현한 것이다. 따라서 촬영자는 이미 만들어진 틀 속에서 자연을 인간이 있는 곳으로 옮기기 위해 자연으로부터 대상을 카메라로 촬영한다는 것이다. 이로써 촬영자는 구조화된 카메라에 의해 주체가 역전된다.

2. 보는 것과 보여지는 것

존 버거(John Berger)는 “우리가 사물을 보는 방식은 우리가 알고 있는 것 혹은 우리가 믿고 있는 것과 깊이 관련되어 있고, 일반적인 ‘본다’라는 상황은 자신이 묘사하는 대상에 달려있다.”고 한다.²⁹⁾ 그

28) Flusser Vilém, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 역, 커뮤니케이션 북스, 1999, p.28

29) Berger John, 『본다는 것의 의미』, 박범수 역, 동문선, 2000, p.144

대상이 촬영자의 시점보다 낮게 있어도 이미 고정관념으로 대상을 바라보게 된다. 혹은 멀리 높게 있어도 관념화된 이미지로 바라보게 되어서인지 현재의 시각보단 대상에 따른 기존의 생각을 떠올리게 되는 것이다. 예를 들어 우리는 63빌딩을 생각해보면 흔히 신문이나 잡지 등에서 봤던 이미지를 떠올리기 마련이다. 이것은 우리가 사물을 볼 때 그 자체를 보는 것이 아니라 길들여진 시각으로 그 사물의 이미지를 본다는 것이다. 마찬가지로 기존에 인지하고 있던 정보를 통해 사물의 이미지를 떠올리게 된다는 점이다. 즉 ‘본다’라는 것은 망막에 비치는 그대로의 상을 의미하는 것이 아니라 인지, 판단, 관찰이라는 의미가 포함되어 있는 것이다.

오늘날 미디어의 홍수 속에서 우리가 접하는 대부분의 정보는 오히려 그 본연의 가치를 잃어가고 있다. 이 때 우리가 할 수 있는 일은 나름의 기준을 세우고, 이를 중심으로 본질에 접근하고자 하는 노력이 필요하다. 이러한 시각적 이미지를 가지고 있는 것이 바로 눈(eyes)이다. 르네 마그리트(René Magritte)의 작품 <잘못된 거울(Le faux miroir, 1935)>은 눈을 그린 작품이다.[도판 04]

눈에 비친 하늘의 모습은 이것이 눈인지 밖의 하늘을 보게 하는 창문인지 그 역할이 모호하다. 이 그림처럼 눈은 가짜 거울이며, 어느 곳이나 시선의 이동이 가능한 카메라이다. 눈과 같은 카메라는 사람들이 보고자 하는 장면을 담아낸다. 카메라는 우리 눈의 시각과 같이 사물을 응시하는 기본적인 시점을 만들어내는 기능을 담당하여, 사물을 보는 시각과 방향을 결정지을 뿐만 아니라 이에 따른 여러 가지 관점을 설정한다. 그러나 카메라를 우리 눈과 완전히 동일한 것으로 보기에는 무리가 있다.



[도판 04] René Magritte, <잘못된 거울(Le faux miroir)>, 1935

왜냐하면 우리의 시각은 언제나 ‘나’를 중심으로 하는 주관적인 시점 속에 있는데 카메라는 그렇지 않기 때문이다. 분명 우리에게 카메라는 인지행위나 기록에 도움을 주는 매개체이지만, 상대방의 주관성을 있는 그대로 이해하면서 상대방의 주관적인 의도를 균형감 잃지 않고 비판할 수 있는 것은 결코 쉬운 일이 아니다. 그리고 버거는 회화를 통해 그림 속에 남성의 시선은 여성을, 여성의 시선은 그림의 바깥쪽을 향하고 있다고 하였다.³⁰⁾ 다시 말해 남성은 ‘행동(act)’하고 여성은 ‘나타난다(appear)’고 하며, 남성과 여성의 차이를 설명한다.[도판 05] 사진행위에 있어서도 보여진다는 의미가 강한 여성 모델이 본다는 의미가 강한 남성을 촬영자로 가정한다면, 결국 사진을 찍는 사람의 경우 몰래보기의 전형적인 방법은 아니지만 몰래보기의 심리적인 조건은 갖추고 있게 된다. 그러나 이러한 점보다 더 중요한 것은 파인더를 통해 보는 행위 이전에 대상을 사진에 담으려는 본인의 마음속에 은밀히 보고자 하는 성적 욕망이 감추어져 있다는 것이다.

30) Berger John, 『이미지』, 편집부 역, 동문선, 1997, p.99



[도판 05] Hans von Aachen, <Baccus, Ceres, Cupid>

무엇인가를 훑쳐보는 행위는 인간에게 있어 분명히 흥분되는 일이다. 일상적으로 우리가 바라본다는 것은 우리 역시도 누군가에게 보여지고 있을 수 있다. 보는 것에 의해서 상대를 소유하는 것은, 반대로 보여지는 것에 의해서 소유당하는 것이기 때문이다. 그러나 훑쳐본다는 것은 이러한 시선의 상호작용이 무시된다. 훑쳐보는 것은 일방적으로 대상을 바라볼 뿐이다. 이에 손탁도 마찬가지로 본다는 행위, 즉 시선 안에서 보여진 대상을 소유하고자 하는 욕망이 함축되어 있다고 한다.³¹⁾ 다시 말해 사진을 찍을 때 생기는 소유욕을 말하는 것인데, 피사체를 보는 과정에서 그 소유욕이 은밀하게 내포된다는 것이다. 따라

31) Barthes Roland, 『사진론: 바르트와 손탁』, 송숙자 역, 현대미학사, 1994, p.124

서 촬영행위를 성립시키는 가장 기본적인 조건인 촬영자와 대상자, 혹은 그 사진을 보는 자와의 사이에 존재하는 거리가 ‘본다’는 것의 고립과 비대화를 점차 확대시킨다.

대상을 촬영하기 위해선 파인더를 통해 대상을 바라보는 과정을 반드시 거쳐야한다. 이 과정에서 촬영자의 사진행위는 대상자에게 피해를 입힐 수 있다. 그것은 초상권(肖像權)에 대한 문제이다. 여기서 말하는 초상권은 사람이 자신의 얼굴, 기타 사회통념상 특정인임을 식별할 수 있는 신체적 특징에 관하여 함부로 촬영되고 공표되지 아니하며, 광고 등에 영리적으로 이용되지 아니하는 법적 보장이라고 할 수 있다.³²⁾ 다시 말해 초상권은 사회통념상 특정인이라고 식별할 수 있는 신체적 특징에 관하여 이를 함부로 촬영하여 광고 등에 무단으로 사용하거나, 촬영에 동의한 경우라도 본인이 예상한 것과 다른 내용 또는 다른 방법으로 사진을 공표할 수 없는 권리를 말하는 것이다. 또한 사진 이외에 일러스트레이션과 같은 회화적 방법에 의한 초상 묘사의 경우에도 초상권은 보호를 받는다. 즉 초상권은 인간의 외면적인 모습을 그 보호대상으로 함으로, 묘사된 초상이 사회일반인이 보아 누구인가를 곧 알 수 있을 정도인 경우에 한하여 초상권의 침해를 인정할 수 있다.³³⁾

개인의 사생활을 함부로 침해할 수 없는 것은 당연한 사실이다. 이전에는 촬영만으로는 대상자의 이익에 특별한 침해가 없다는 이유로 이를 부정하기도 하였으나, 오늘날 국내에서는 일반적으로 ‘수치스러운’ 상황에서 촬영을 당하는 것만으로도 고통이 가해질 수 있다는 이

32) 엄동섭, 「언론보도와 초상권 침해: 판례를 중심으로」, 『언론중재』, 언론중재위원회, 1998, pp.24-25, 그러나 이러한 기사적인 개성들을 통해서가 아니라 언어로써 특정인의 경력, 행동, 성격 등을 표현하는 것은 초상권의 문제가 아니라 일반적인 인격권의 문제로 보아야 할 것이다.

33) 전문영, 『21세기를 겨냥한 저작권 해설: 영상, 음악, 출판인의 실무 지침서』, 범우사, 1999, p.110

유에서 이 권리를 인정하고 있다. 그러나 반드시 대상자의 수치스러운 상황이나 모습이 공개되는 경우에만 초상권의 침해가 성립되는 것은 아니다. 왜냐하면 초상은 일단 촬영이 되면 언제든지 공표되고 복제될 수 있기 때문에 그 사전단계에서 초상권의 충실한 보호를 위해 촬영·작성거절권이 인정된다고 보아야 할 것이다. 따라서 촬영·작성자에게 공표와 복제의 의도가 없었더라도 초상본인의 의사에 반하는 것이라면 촬영·작성거절권의 침해가 성립된 것이라고 볼 수 있다.³⁴⁾

초상권 문제는 흔히 매체에 노출이 잘되는 유명인의 사례에서 잘 나타난다. 파파라치(Paparazzi)³⁵⁾라고 일컬어지는 공인의 사생활을 폭로하는 사진가에 의한 그 폐해는 심각할 정도이다. 대표적 사례인 영국 황실의 황태자비이며 아이콘이었던 다이애나 스펜서(Diana Frances Spencer)가 교통사고로 목숨을 잃은 사건이었다. 다이애나는 사고가 일어나기 전까지 끊임없이 사생활을 캐려는 황색언론의 주목을 받고 있었다. 이에 그녀가 탄 차의 운전자는 파파라치의 차량과 오토바이를 따돌리기 위해 지그재그로 질주하다 터널의 기둥과 정면충돌을 한 이유로 파파라치에게 비난의 화살이 쏟아졌다. 현장에서 7명의 파파라치가 체포되었고, 그 후 모두 9명의 사진가가 ‘과실치사와 부상, 혹은 위험에 처한 인명을 방치한 혐의’로 기소되었으며 모든 사진은 압수되었다.[도판 06]

그리고 다이애나를 애도하는 세계적인 물결 앞에 카메라를 든 모든

34) 엄동섭(1998), 앞의 글, pp.25-26

35) 1960년 이탈리아 감독 페데리코 펠리니가 만든 영화 “라 dolce 비타(La Dolce Vita)”에 등장한 한 배우의 역할에 그 기원을 두고 있다. 월터 산테소라는 배우가 연기했던 인물의 이름이 파파라초였는데 극중에서 뉴스사진가역을 맡았다. 펠리니는 모기가 웅웅하고, 내는 소리를 묘사하는 이탈리아의 한 방언 낱말 ‘파파라초’에서 힌트를 얻었다고 한다. 현재 파파라치(파파라초의 복수형)는 주로 연예인(유명인사, 공인)들의 사생활을 찍어서 신문이나 잡지에 공급하여 수익을 올리는 사진가라는 뜻으로 통용되고 있다. 파파라치는 대부분 프리랜서로 일한다. 누구나 고화질의 디지털카메라를 다룰 수 있게 된 지금 언론사에서 발행한 기자증이나 PD신분증이 있어야만 사진을 찍을 수 있고 동영상을 찍을 수 있는 시대는 아니다.

이들은 범죄인 취급을 받았다. 흥미만을 추구하는 파파라치와 더불어 보도사진을 추구하는 통신사의 사진기자들까지 논란이 되었고 윤리적인 관점을 바탕으로 비판은 거셌다. 결국 1997년 영국 다이애나 왕세자비를 죽임으로 내몬 것도 파파라치라고 본 것이다. 이처럼 스타의 초상권 공방이 벌어지는 이유는 단순하다. 엄청난 수입과 직결되기 때문이다.



[도판 06] 파파라치에 의해 다이애나비의 마지막 모습이 찍힌 사진

하지만 그런 카메라의 시선이 이제는 일반인에게까지 향한다. 그러나 실제로 어느 정도의 지명도를 가져야 공적 인물로 볼 수 있는 지에 대한 판단기준은 명확하지 않다. 또한 공인도 공적 생활 이외에는 사생활의 비밀과 자유를 보장받아야 하며, 그 가족과 친지 등에 대한 보호의 범위와 한계의 설정도 쉽지 않다. 게다가 공인도 영구불변일 수 없으며 언젠가는 보통의 평범한 사람으로 돌아오는 경우가 많다. 따라

서 시간의 흐름에 따른 개인의 프라이버시를 존중해줘야 할 것이다.

3. 촬영행위의 폭력성

우리는 평소 카메라를 들이치는 행위로 인해 타인의 일상에 뛰어드는 경우가 있다. 그래서 일상 밖으로 나와 사람들을 내다보는 듯한 경우를 겪게 된다. 그로 인해 서로 웃음으로 환영받을 수도 있고, 상대의 어색함이 불편함으로 되돌아올 수도 있다. 카메라로 찍고 찍히다보면 은연중에 상호간 교감이 교환되지만, 대개 사진을 찍는 촬영자가 일방적인 교감을 주게 되고, 카메라에 순간 기록된 사진이미지는 촬영자가 갖는 것이 일반적이다. 어떤 현장에서 글로써 표현하는 것과 다르게 사진은 사진으로 표현하기 위해 행해지는 찍는 행위를 상대가 눈치 채기 쉽다. 혹은 상대가 모르게 상대를 사진에 담으면 그 사람의 무언가를 몰래 가져온 것이기 때문에 도둑질과도 다를 바 없다. 글로 쓰는 것보다 사진을 찍는 것이 대상의 이미지를 직접적으로 보존하면서도 수고스럽지 않다는 사실도 어딘가 불편함을 더한다. 보통 사진에는 촬영자에 의해 상대방은 필름에 기록되어 남지만 정작 그 사람과 함께 있었던 자신의 흔적은 남지 않는다. 상대방과 한 순간, 한 공간에 있었다고는 하지만 촬영자와 상대방 사이에는 쉽게 허물 수 없는 벽이 존재한다.

이를 인류학자인 요하네스 파비안(Johannes Fabian)은 ‘공재성(coevalness)’이란 개념을 가져와 설명한다.³⁶⁾ 공재성이란 ‘함께 한 자리에 있다’는 뜻이다. 그는 인류학적 지식이 지닌 폭력성을 꼬집고자 이 개념을 고안하였다. 즉 인류학은 선주민의 사회와 문화를 지적대상으로 삼는데, 인류학자는 현지 조사에서 통역자와 안내인을 거쳐 원주민과

36) Fabian Johannes, "Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object", New York: Columbia University Press, 1983, pp.38-40

대화를 나눠야 그들의 사회와 문화를 이해할 수 있다. 하지만 그렇게 해서 습득한 재료들이 말끔한 지식의 모습을 갖출 무렵에는 통역과 교류의 흔적은 사라지고 같은 시간, 같은 공간에 있었을 인류학자와 선주민은 앎의 주체와 앎의 대상으로 명확하게 나누어진다. 이를 두고 파비아노는 ‘공재성의 상실’이라고 말하였다. 분명 파비아노가 지적한 상황은 여행에서 남들의 일상을 사진에 담을 때 일상적으로 흔히 벌어진다.

사진 찍기는 파인더를 통해 선택과 절단과 추출의 연속된 과정이다. 자기 필요에 따라 피사체의 고유한 나머지 의미들은 스스로 걸러버린 채 자신이 원하는 이미지만을 담아올 가능성이 크다. 카메라의 초점이 외면한 여백은 여백대로 잘려나간 공백은 공백대로 눈에 잡히지 않는 부분을 상상하도록 이끈다. 또한 사진을 찍으려고 심도를 재고 각도를 정하고 빛의 양을 조절하는 일들은 그 하나하나가 대상을 어떤 모습으로 간직하고 싶은지 사고의 절차를 밟도록 만든다. 그중에 어떤 사진은 보고 있자면 왜 저렇게 찍었는지 그때의 감상이 묻어나기도 한다. 그리하여 사진을 찍는 일과 보는 일은 해석학적 기쁨을 동반한다. 삶의 한 순간을 포착해 의미를 입히거나 잘려진 삶의 한 단면에서 풍부한 의미를 발견해내는 일은 삶이 지니고 있을 깊이와 복잡한 결을 이해하는 일종의 훈련이 된다. 사진가는 이러한 과정을 통해 대상자의 모습을 기록하지만 촬영자에게는 그 행위에 관해 그들에게 답해야 할 책임이 없다. 비로소 그 장소를 떠나 돌아오면 사진가와 그 사람은 감상하는 자와 사진첩 속의 인물로 역할이 확정된다. 이렇듯 카메라를 사이에 두고 인식주체와 인식대상이 나누어진다.

미국의 여류사진가 다이안 아버스(Diane Arbus)는 “사진가를 허기진 이리떼에 비유하며, 왜 그토록 카메라만 쥐면 이미지 사냥꾼이 되는지, 왜 그토록 먹이를 찾는 약탈자가 되는지, 약탈은 누가 지시하며

누가 조장하는가” 등의 자기고백처럼 늘 고통스러워하며 성찰, 반성, 자각하기를 바랬다.³⁷⁾ 또한 손탁이 촬영(shot)에서 저격(shot)의 어감을 읽어내며 대상자를 향해 카메라를 들이대는 모습을 공격적이라고 말한 것도 촬영행위의 폭력성과 연관이 있다고 볼 수 있다.

우리는 과연 모든 사진이 근원적으로 폭력적이며, 무차별한 포획과 탈취의 결과물이며, 촬영자는 그에 대한 양심의 가책이나 반성조차 필요없는 권력을 가진 것인가에 대해 생각해보아야 한다. 이에 대한 손탁의 바램은 두 가지로 요약할 수 있다. 첫째는 어둠의 동굴에서 자신을 비춰보는 반성의 거울로, 포획된 피사체를 향한 끊임없는 반성을 요구해야하며, 둘째는 위선의 가면을 벗겨내는 이성적 자각으로, 예쁘고 아름답고 화려한 것만 추구하는 차별적인 남용과 오용에 대한 이성적인 자각이 필요하다고 하였다.

현장에서 사진촬영을 하다보면 제3자를 향해 사진을 찍어야 할 일이 상당히 많다. 먼 거리에서 사진을 찍을 경우 상대방의 거부반응이 덜한 반면, 가까운 거리에서 사진을 찍을 때는 대부분 당황하거나 경직되는 것을 파인더를 통해 느낄 수 있다. 하지만 외국인을 찍을 땐 당황하거나 경직되는 경우가 적고 오히려 더 자연스러운 포즈로 잘 응해주는 것을 경험할 수 있다. 우리는 언론보도를 통해 단지 쳐다봤다는 이유로 언쟁이 벌어지고, 심지어 폭행사고까지 일어났다는 기사를 접할 수 있다. 그렇다면 우리나라 사람들은 언제부터 무슨 이유로 다른 사람의 시선이나 카메라의 시선을 불편하게 느끼는지, 이러한 현상에 대해 과거의 역사적 사실을 통해 조금은 이해할 수 있을 것이다.

이러한 표상은 일본인들이 자신들의 인종학적 우월성을 강조하고 강한 자가 지배한다는 식의 논리로 식민 지배의 정당성을 설명하는데 이용하게 된다는 점에서, 토리이의 인류학적 사진은 제국주의의 시선

37) Sontag Susan, 『사진에 관하여』, 이재원 역, 눈빛, 2005, p.12

을 그대로 보여준다.³⁸⁾ 이처럼 일제강점기에 일본은 급격히 근대화의 길을 걸으면서, 서구의 전례를 그대로 우리나라에서 실행하였다. 그들은 한반도의 토지와 자원뿐만 아니라 우리의 관습과 문화마저 탈취하였다. 일본인과 조선인, 경찰과 범죄자, 카메라와 촬영자의 관계를 하나의 사회적 제도와 사회적 구성원으로 본다면, 결국 구조화된 사회체도로 인해 지배층과 피지배층이 갈라지고, 결국 이러한 역사적 사실로 인해 그 아비투스도 아직도 우리가 살고 있는 이 사회에 남아있고, 우리는 여전히 반복된 패턴 속에 살고 있는 것이다.



38) 최인진(2002), 앞의 책, p.285

IV. 사진이미지의 폭력

1. 사진 해석의 다양성

우리는 신문이나 잡지 등 무수한 매체를 통해 사진이미지들을 접하며 살아간다. 사진은 사실 그대로를 담아내는 특성을 지닌 매체이므로 수용자들은 의심의 여지없이 그것을 받아들여지게 된다. 하지만 같은 사진이미지를 보았음에도 불구하고 수용자마다 받아들이는 의미는 각기 다를 수 있다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)는 사진의 큰 특성 중의 하나를 ‘코드 없는 메시지’라고 하였다. 그는 사진이 갖는 코드 없는 메시지, 즉 자연스럽게 읽게 되는 외시적 메시지의 특성에 대해 인류가 역사상 처음으로 만난 코드 없는 메시지이며, 그렇기 때문에 사진은 이미지 그룹의 새로운 구성원으로서가 아닌 구조적으로 다른 차원의 매체로 간주되어야 한다고 말한다.³⁹⁾ 그에 의하면 사진은 메시지를 전달하는 ‘기호’가 아니라, 코드의 바깥에서 우리를 찌르고, 마음을 찢고, 때로는 전율에 떨게 하는 ‘사물’인 것이다. 사진은 뭔가를 재현하는 그림(icon)도 아니고, 뭔가를 전달하는 문서(symbol)도 아니며, 그저 존재했던 어떤 것의 흔적(index)일 뿐이다. 그래서 언어의 특성인 문장을 읽는 순간에 이미 문법과 속어 등의 코드가 들어있는 것과는 반대로 사진에는 이러한 코드나 약속이 없이도 알아볼 수 있는 메시지가 들어있다는 것이다.

특히 바르트는 여러 용도의 사진 중에서 보도사진을 하나의 메시지로 보고, 가능한 두 가지의 접근 경로를 제시한다. 하나는 커뮤니케이션 체계로서 메시지의 송신과 수신, 즉 전달이라는 사회학적인 영역으

39) Barthes Roland, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 1993, pp.67-69

로서의 접근방법이고, 다른 하나는 사회학적 분석에 선행하는 사진 자체의 독창적 구조의 내재적인 분석이다. 이 내재적 분석의 영역 또한 두 가지 구조로 세분화될 수 있는데, 언어적인 구조와 엄밀한 의미에서의 사진의 구조가 그것이다. 바르트가 보기에 사진은 대상과 이미지 사이에 어떤 코드도 필요로 하지 않는다는 측면에서 철저하게 ‘유사물’로서 기능하며 본질적으로 코드 없는 메시지라고 하는 것이다. 그렇기 때문에 보도사진 분석에서 사진은 자신을 현실의 기계적 유사물로 생각하고, 그 첫 번째 메시지는 말하자면 그 실체를 가득 채우며, 이차적 메시지가 전개될 여지를 조금도 남겨두지 않는다고 하였다.⁴⁰⁾ 다시 말해, 사진은 현실을 그대로 보여주고 변형이 불가하므로 ‘코드 없는 메시지’로 보았지만, 이러한 사진의 객관적이고 완벽한 유사성 또한 신화적이 될 수 있다는 것이다. 왜냐하면 사진은 코노테이션(connotation)의 요인들인 전문적, 미적, 이데올로기적 기준들에 의거해 작업되고, 선별되고, 구성되고, 제작되고, 처리된 대상물이므로 사진 또한 이데올로기가 함축될 수 있다는 것이다.

한 장의 사진이 전달하고 있는 이차적인 메시지, 즉 코노테이션을 만들어내는 여섯 가지 방식들인 트릭의 사용, 포즈의 조절, 피사체의 선정 혹은 구성, 조명·감광·인화의 기술에 의한 미화, 유티주의, 연쇄적인 이미지의 통사론을 소개하면서 바르트는 코노테이션의 코드들이 결코 자연적이지도 인위적이지도 않음을 밝힌다. 그것은 오히려 역사적이거나 문화적이다. 따라서 사진이미지를 보는 수용자는 이러한 코노테이션의 코드들을 읽어내기 위해 세계와 문화에 대한 지식이 필요하다. 그래서 바르트에게 사진이 매력적인 것은 비문화적인 기계문명의 예술이 역설적으로 가장 문화적이면서 사회적인 의미를 담아내고 있다는 점이다. 그것이 사진이미지가 우리에게 다가오는 방법이다.

40) Ibid., p.69

그리고 그는 문학적 차원에서 저자, 즉 제작자의 위치를 설명하기도 하였다. 작가란 글을 통해 현실을 직시하거나 적어도 현실을 문제시 삼으려는 시도를 하게 되는데, 이러한 시도가 사회를 정의하는 원칙이나 기존의 법칙을 규범화시키는 조직 속에 흡수되어, 결국 문화 속에서 이데올로기적인 상계로부터 벗어난 것을 거부하는 메커니즘의 일부를 이룬다고 보았다.⁴¹⁾ 그리고 저자는 역사적으로 주어진다든 의미에서, 역사를 전복하는 인물로 표상되는 우리 시대의 저자 기능은 이데올로기의 생산물이라는 일면을 갖는다. 역사상 나타난 기능이 그것을 역전시키는 인물 속에 나타날 때, 이데올로기적 작품이 등장한다. 그러므로 저자는 우리가 의미의 확장을 두려워하는 방식을 특징짓는 이데올로기적 인물인 것이다.⁴²⁾ 따라서 저자는 이데올로기의 산물이라고 말할 수 있다.

어쩌면 지금까지도 작품의 해석에서 저자의 위치는 결정적이라 할 수 있다. 하나의 작품은 저자의 일생, 취미, 열정 등에 집중되어 이것을 표현한 것이라고 여겨질 뿐이었다. 즉 작품해석의 기준은 작가의 의도에 있다는 것이다. ‘저자의 죽음’을 처음 주장한 바르트는 작품에서 작가의 의도가 지배적으로 작품의 모든 면을 설명해주는 것을 거부한다. 작가의 심리적인 상태나 자라온 환경 등 개인적인 배경이 작품을 말해주는 것보다는 작품은 그 자체로서 작품이라고 말하는 것이다. 작가의 의도를 배제시키기 때문에 작가의 죽음을 이야기한 것이다. 작가의 죽음으로 인하여 새롭게 탄생될 수 있는 존재는 바로 독자이다. 바르트에게 있어 독자는 작품을 다양하게 받아들일 수 있고, 그것이

41) Barthes Roland, From Work to Text, Richter David H., "The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends", New York: Queens College of the City University of New York, 1989, pp.1006-1007 재인용

42) Pollock Griselda, "Vision and Difference Femininity, Feminism and Histories of Art", London: Routledge, 1982, p.927

작가의 의도와 맞는 것인지 잘못된 것인지는 중요하지 않다.

한편 해석학을 연구한 철학자인 가다머(Hans-Georg Gadamer)는 기존의 해석학들이 과거와 현재를 관통하는 보편적이고 고정불변의 이해의 근거를 탐구해온 것과 반대로, 과거와 현재의 만남으로서 새로운 해석의 가능성에 주목한다. 그는 어떤 해석에 있어 판단에 앞서는 의식, 무의식적인 전체인 선입견을 인간의 의식과 이해작용의 '지평(horizont)'⁴³⁾으로 새롭게 받아들였다. 우리가 가진 선입견이 이해를 방해하는 것이 아니라 무엇을 이해한다는 것은 역사성 속에 근거해있는 공통성이 우리에게도 남아있음을 확인한다는 것이다. 즉 이해되었다는 것은 그 속에 공통적인 것이 우리에게 내재해 있음을 말한다.⁴⁴⁾ 그리고 근대 철학의 문제가 객관에만 치우친 나머지 주관은 경시함으로써 주관과 객관의 상호관계를 파악하는데 실패했다고 평가하며, 주관과 객관의 존재를 모두 인정하고 상호작용의 결과로 우리에게 드러나는 것이 참된 현상이며, 그것이 바로 진리라고 하였다. 또한 진리가 반드시 방법으로만 구해지는 것이 아니라는 것, 그리고 이해의 지평이 되는 정당한 선입견은 결코 고정된 것은 아니며 역사적으로 변화한다고 강조하는데, 이것을 가다머는 '지평융합(horizontal fusion)'이라고 불렀다.

지평융합은 '대화를 통한 의견일치'나 '공유된 이해'와 개념을 달리 하는 것은 아니다. 해석자가 가진 현재의 지평이라는 것은 해석 당사자인 인간의 선입견이 구성하고 있는 시각이며, 해석의 대상이 되는 지평은 텍스트의 내용이 담고 있는 다양한 질문의 또 다른 모습이다.

지평융합은 결론적으로 두 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째는 지평에 따라 어떠한 것에 대한 사고는 달라진다는 것이다. 인간이 자신의 현

43) 지평이라는 단어는 시야의 한계라는 의미를 포함하고 있기도 하지만, 적극적으로 시야의 한계를 극복하는 가능성도 함께 내포하고 있기 때문에 이를 철학적 용어로 사용하였다.

44) 박순영, 「Gadamer 해석학과 정신과학의 방법론」, 『哲學』, 한국철학회, 제24집, 1985, p.13

재 상황에 제한되어 있음을 의미하는 지점에 머무르기보다는, 현재의 상황을 넘어서 새로운 상황으로 나아갈 수 있다는 것을 보여주고 있고, 이 점에서 언제나 확장 가능한 것이고 개방적인 것이며, 또 그렇게 되어야 하는 것이기 때문이다.⁴⁵⁾ 둘째로는 현재의 지평은 다만 현시점에서의 최종국면에 지나지 않는 인식이다. 현재는 과거에서 영향을 받았고, 미래도 과거화된 현재로부터 영향을 받게 될 것이며, 과거의 사건이 새로운 지평의 작용을 받아 다시 해석될 것이다. 이러한 순환의 역사를 가다머는 ‘영향과 작용의 역사’라고 불렀다. 그래서 지평은 서로 통합되기도 하며 역동적으로 움직이는 것이다. 그러므로 어떤 대상을 이해한다는 것은 관찰자인 우리가 주어진 역사적 상황 안에 이미 놓여져 있다고 전제하여 우리가 관찰하고자 하는 대상 속에서 매몰되는 것이 아니라, 관찰자인 해석자가 필연적으로 사회·역사적인 맥락 속에 연결되어 있을 때만 가능한 행위인 것이다.

사진해석에 있어서도 가다머의 ‘지평융합’ 이론은 중요하다. 왜냐하면 언어적 혹은 비언어적 예술작품을 읽으려 하는 관람자가 맨 먼저 지켜야 할 마음의 자세를 함축하고 있기 때문이다. 또한 사진을 해석한다는 것은 곧 사진에 대한 ‘말 걸음과 귀 기울임’이 된다. 한 장의 사진은 종종 우리에게 어렵게 말을 걸어온다. 그렇다고 해서 분석의 칼을 들이대서는 안 되며, 오히려 개방된 마음으로 대화하고 경청하려는 ‘귀 기울임의 태도’가 요청된다. 이처럼 이해하려는 마음이야말로 작가와 관람자 사이를 가로막는 그 어떤 장벽들이 제거되기 때문이다.⁴⁶⁾

그리고 타인의 사진을 본다는 것은 최초에 사진을 찍었던 작가의 본래 의도를 분석하는 것이 아니라 우리에게 말하는 것에 대해 귀를

45) 이현철, 「가다머 해석학에 있어서 이해와 실천」, 한양대 석사학위논문, 1999, p.32

46) 진동선, 『한 장의 사진미학』, 사진예술사, 2001, p.75

기울이는 행위이다. 가다머의 해석학은 작품의 해석을 작품의 이해로 규정한다. 이처럼 사진해석은 작품에 대한 객관적인 분석도 작가가 의도한 본래의 의미도 아닌, 이해하는 자의 관점으로부터 나온다는 가다머의 해석학이야말로 과격적이면서도 신선하다.

2. 사진의 조작과 왜곡

1839년 사진술이 공표되자마자 유럽 전역에 열풍처럼 불어 닥친 초상사진의 유행 속에서 초상사진을 만들 때 자신이 원하는 정도의 이미지를 표현하기 위해 덧칠을 하거나 지우기를 하는 등 여러 가지 리터칭 작업을 통해 조작을 하였다. 사진이미지의 조작은 당시 중산층이 초상사진을 찍을 때 포즈를 취하는 것만으로는 감추지 못하는 보기 싫은 점이나 주름살 등, 불쾌한 세부적인 부분들을 없애기 위해 사용했던 방법이다. 이들은 유리원판에 낀 먼지나 원판이 깨졌을 때 생긴 균열을 없애는 작업을 하면서 수정 방법을 창안해 냈는데, 이렇게 시작된 조작은 곧 사진의 가장 중요한 현실 그대로의 객관적인 사실의 표현이라는 사진의 특성을 무시한 채 필요에 따라 사진을 수정했던 것이다.

최초의 합성사진은 1850년대에 영국에서 회화주의 사진이 이목을 끌면서 크게 유행하게 된다. 영국의 화가 오스카 G. 레일란더(Oscar Gustave Rejlander)는 맨체스터에서 서로 다른 30여장의 네거티브로 만든 <인생의 두 갈림길(The Two Ways of Life, 1857)>이란 합성사진을 전시해 큰 화재를 불러 일으켰다.[도판 07]

그리고 헨리 피치 로빈슨(Henry Peach Robinson)은 사진을 회화적으로 표현하기 위해 장면을 인위적으로 연출하여 각각의 장면을 필름으로 기록한 후 다시 여러 장의 필름을 합성하여 하나의 사진을 만들었다.[도판 08]



[도판 07] Oscar Gustave Rejlander,
<인생의 두 갈림길(The Two Ways of Life), 1857>



[도판 08] Henry Peach Robinson, <임종(Fading Away)>, 1858

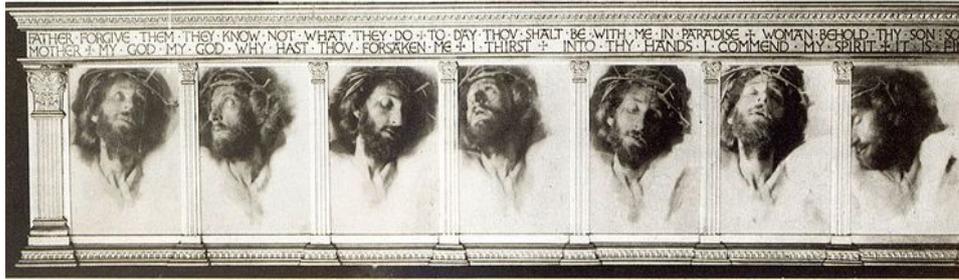
그는 의자에서 죽어가는 소녀를 담고 있는 <임종(Fading Away, 1858)>이라는 사진이미지로 퍼시 비쉬 셸리(Percy Bysshe Shelly)의 시를 영상화시키기도 하고, 노엘 패튼 경(Sir Joseph Noel Paton)의 유화<The Dead Lady>를 밑그림으로 하여 연출 사진을 촬영한 후 5장의 네거티브를 가지고 한 장의 인화지 위에 정교한 기술로 인화한 합성사진을 제작하였다. 또한 “사진작가는 야비한 것과 폭로적인 것 그리고 추한 것을 피하고 사진 대상을 격상시켜 이상한 형태를 띠는 것을 피하며, 추한 것을 교정하는 것이 엄연한 임무다. 사진에서 진실된 것과 인위적인 것을 결합함으로써 매우 아름다운 사진이 만들어질 수 있다”고 사진을 조작하는 이유를 설명하기도 하였다.⁴⁷⁾

이처럼 레일란더와 로빈슨은 기록적인 차원에서 벗어나 합성이나 수정에 의해 사진의 영역을 확장하는 예술사진 운동을 계속 벌여 나갔다. 이러한 움직임은 이른바 “사진은 조형할 수도, 상상할 수도, 이상화할 수도 없다.”라는 회화의 사진에 대한 비판에 반발하여 회화화된 사진을 만들려는 하나의 방향전환이었다. 따라서 이러한 예술사진의 흐름은 필연적으로 당시의 회화 경향을 쫓아가게 되었다.⁴⁸⁾

또한 1898년 홀랜드 데이(Fred Holland Day)는 시리즈로써 예수 그리스도의 마지막 7일을 사진이미지로 묘사하였다.[도판 09] 그는 사진 시리즈를 제작하기 위해 일 년 동안 꾸준히 다이어트를 한 후 자기 자신이 직접 포즈를 취하여 촬영하였다. 이렇게 만들어진 사진이미지는 사진을 조작하는 방법을 사용하였지만 오늘날에는 하나의 표현방법으로 인정되기도 한다.

47) Rothstein Arthur, 『다큐멘터리 사진론』, 임영균 역, 눈빛, 1997, p.16

48) 이토우 도시하루, 『사진과 회화』, 김경연 역, 시각과 언어, 1994, p.52

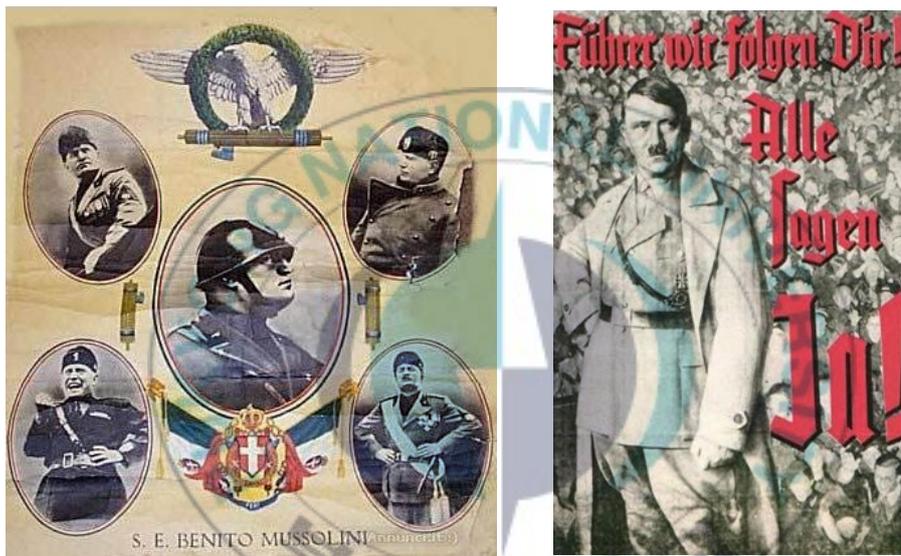


[도판 09] Fred Holland Day, <The Seven Last Words>, 1898

하지만 자신의 사상이나 이념을 합리화시키기 위하여 사진이미지를 조작한 역사도 있다. 과거 사회주의 국가에서 시작해 오늘날까지도 이어지고 있는 정치적 프로파간다(propaganda)는, 특히 독재자가 자신을 우상화하고 국민을 선동하는 등의 목적을 달성하기 위한 하나의 수단으로 사진을 이용하였다. 그 중 정치적 선전포스터, 책표지, 우편엽서, 잡지, 그리고 전람회 작품 등에서 급격히 확대된 포토몽타주(photomontage) 형식이 주를 이뤘다. 왜냐하면 대량생산이 수월한 앞의 매체들을 통해 일상생활의 모든 형태에 침투해 들어갈 수 있고, 대중의 정치의식을 변화시킬 수 있는 시각적 매체라는 점에서 중요하게 다루어지고 있었기 때문이다. 그 중에서 포토몽타주는 베를린 다다이스트와 러시아 구성주의에 의해 처음 시도되었던 것으로, 사진을 여러 형태로 오려낸 후 다시 그 조각들을 붙여 새로운 합성 이미지를 만드는 기법으로, 글이나 그림을 덧붙이기도 하여 현실과는 다른 새로운 장면이나 사상적 내용을 표현하는데 용이한 수단이었다.

파시스트인 무솔리니(Benito Mussolini)는 포토몽타주를 주로 자신의 초상사진으로 영화, 엽서, 깃발, 포스터에 사용했으며 그 사진에서 노동자나 청소부같은 대중들과 비슷한 모습으로 등장하여 자신을 국민

과 함께 하는 지도자상으로 내세웠다. 그리고 나치독일에서도 선전을 위한 포스터에 히틀러(Adolf Hitler)를 부각시키기 위해 혹은 자국의 우월성을 강조하기 위해, 사진 속 포즈와 복장 그리고 배경까지도 교묘히 조작하였다.[도판 10] 이렇게 조작된 사진을 세계 각국의 신문에 배포했고, 히틀러의 사진자료가 없던 해외의 신문사들은 할 수 없이 조작된 사진을 게재하여 히틀러의 위대함과 전쟁의 정당함을 알리는 역할을 하는데 이용당해야만 했다.



[도판 10] 무솔리니와 히틀러를 내세운 선전포스터

독일의 군국주의가 만연한 시기에 베를린 다다의 대표적인 작가인 존 하트필드(John Heartfield)는 이에 대해 나치 독일의 아이러니를 풍자하고 비판하기 위해 자신의 작품을 발표하기에 이른다.[도판 11] 그의 작업은 히틀러와 나치정권을 공격하는 프로파간다 성격으로 정치적인 메시지가 뚜렷하였으며, 이미지의 모호함은 문자의 삽입으로 극

복하는 등 대중들에게 쉽게 다가갈 수 있도록 하였다.



[도판 11] John Heartfield, <슈퍼맨 아돌프 히틀러>, 1925

그리고 바르트가 프랑스의 잡지인 ‘파리마치(Paris-Match)’를 본 일화도 같은 맥락이 될 수 있다. 바르트는 이발소에 들른 어느 날 이발사가 내민 ‘파리마치’의 표지를 보게 된다. 잡지 표지에는 프랑스 군복을 입은 한 흑인 젊은이가 눈을 똑바로 뜨고 삼색기에 잡힌 주름을 바라보며 거수경례를 하고 있다.[도판 12] 여기서 일차적으로 눈에 보이는 것은 흑인병사가 프랑스식 거수경례를 한다는 것이지만 바르트는 곧장 이 이미지의 의미를 간파한다. 그 속에는 프랑스는 위대한 제국이라는 것, 모든 프랑스의 아들은 피부색의 구분 없이 삼색기 아래서 충심으로 봉사한다는 것, 그리고 반식민주의자들에게는 이 흑인의 애국심보다 더 훌륭한 대답이 없다는 것을 이 사진은 말해주고 있는 것이다. 때는 알제리의 독립전쟁이 한창이던 1950년대의 프랑스였다.



[도판 12] <Paris-Match> 표지에 실린 경례하는 흑인병사, 1955

이러한 역사적 사례들은 증거적 수단으로 활용되어 왔던 사진이미지가 조작으로 인해 사실 자체를 왜곡시킬 수도 있음을 보여주고 있다. 사진을 정치적 도구로 사용하는 가장 큰 이유는 문자의 해독성에 비해 사진이 가지는 해석의 편이성과 무엇보다도 대중들이 사진의 영상을 진실이라고 믿고 있는데서 비롯된다.

이처럼 사진이미지의 조작은 여러 형태가 있지만 크게 두 가지로 나눌 수 있다. 사진이미지에 가위질을 하거나 오려 붙이는 등의 수작업을 가하여 조작하는 것과 어떠한 수작업을 거치지 않고 사용자가 신문, 잡지 등의 지면에 사진을 게재할 때 기사나 내용설명을 사진의 본래의 상황과 다르게 바꾸어 왜곡시키는 경우이다. 왜곡된 사진이미지를 대하는 수용자들은 사진이 왜곡되었다는 사실도 모른 채, 사진이라

는 매체의 진실성 때문에 조작되고 왜곡된 사진을 믿고 머릿속에 각인 시키게 된다. 나중에라도 그 사진이 조작된 것이라는 사실을 알게 되었을 때는 이미 인지되어버린 생각을 바로 잡기가 쉽지 않다. 이러한 잘못된 사용으로 인한 사회적·정치적 문제는 사진매체가 갖고 있는 고유의 진실성과 신뢰성에 커다란 위협을 가하고 있다.

3. 사진과 폭력

잡지와 신문에 실린 대중매체 속 사진이미지들은 마치 필수품처럼 우리의 일상생활에 깊이 파고들고 있다. 사진이미지는 세상 모든 이들에게 언어나 어휘 또는 문법의 한계가 없이, 교양의 유무에 상관없이, 그리고 누구에게나 고도의 지성을 요구할 것 없이 바로 인지되는 시각적인 언어인 것이다. 그래서 현대사회를 살아가는 우리는 이미지의 홍수로 인해 어떤 은밀한 압력을 받고 있는지도 모른다. 회화, 조각 등의 예술 또한 각각의 분야에서 자신만의 표현을 나타내기 위한 다양한 수단과 방법이 요구된다. 각기 다른 유형의 예술은 각기 다른 예술 작품의 요소와 재료에 의해 새롭게 창조된 형식을 갖게 된다. 그러한 형식을 갖기까지, 그리고 그 형식으로 인해 작품이 되어 세상에 나오기까지는 폭력이라 할 수 있을 정도의 고통이 따르게 마련이다. 일반적으로 예술가의 고통을 수반하지 않는 예술은 없기 때문이다. 그래서 예술은 항상 새로운 것을 지향하는 일종의 폭력을 생산한다고 말할 수 있다. 특히 고든 파크스(Gordon Parks)는 “카메라는 무기다”⁴⁹⁾라고 하면서, 카메라라는 기계를 사용하는 사진매체는 이러한 폭력성을 내포하고 있다고 주장하기도 한다.

그렇다면 예술의 대표격인 회화와 구별되는 사진의 폭력성은 어디

49) Newhall Beaumont, 『기록으로서의 사진』, 이주영 역, 눈빛, 1996, p.27

에서 유래하는가? 먼저 회화와 사진의 차이점에 대해 알아보자. 첫째 사진은 기계적 기능을 바탕으로 하는 특성이 있지만 회화는 작가의 수작업으로 이루어진다. 다시 말해 사진은 일정한 과학 법칙만 따르면 현상·인화에 따라 크게 다르지 않는 결과가 나타나지만 회화는 직접 손으로 그리는 작업이기 때문에 사람에 따라 결과물이 달라지기 마련이다. 둘째는 사진은 인식의 예술임에 비해 회화는 창조의 예술이다. 사진은 현실의 대상을 그대로 옮기는 작업이며 그 과정에서 해석을 부가(附加)하지만, 회화는 현실의 사물에서 동기를 얻는다하더라도 대상을 그대로 옮기는 것이 아닌 그 대상을 바탕으로 작가가 그려내는 것이다. 즉 회화는 작가의 산물이지만 사진은 자연의 산물이며 과학의 산물이다. 그래서 사진은 들여다볼수록 대상에 대해 더 자세히 알게 되지만 회화는 들여다볼수록 작가를 자세히 알 수 있을 뿐이다. 따라서 사진은 사물이 먼저 의식이 되고 후에 작가가 의식이 되지만 회화는 그 반대이다. 셋째는 사진은 분석적 매체이지만 회화는 종합적 매체이다. 사진은 시·공간적으로 어느 일부분이 찍힌다. 즉 시·공간이 분석되는데, 회화는 작가의 종합적 판단이 그림 위에 종합된다. 마지막으로 사진은 시간예술이지만 회화는 공간예술이다. 회화에서 시간이란 작품제작 기간이라든가 표현하고자 하는 내용이 시간적 상황이라는 것일 뿐 시간이 직접적으로 회화에 작용하지 않는다.

또한 사진과 회화는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 아우라(aura)⁵⁰⁾ 개념에 의해서도 차이가 발생한다. 벤야민은 초기사진에서 이루어지는 긴 촬영시간이 아우라를 만들어내며, 초상회화에서의 감동은

50) 아우라는 그 어원상 의미는 신성한 기운, 종교적 후광 현상을 이르기도 하며 예술가의 창조성이나 천재성에서 생겨나는 것이 아니라, 그 작품이 가지고 있는 원본성, 일회성, 진품성에서 생겨난다고 한다. 예술작품은 '원본의 여기와 지금'이라는, '일회적인 현존재'로 나타난다는 것이다. 하지만 기술복제의 등장으로 예술작품에 대한 수용자의 교감작용도 사라지고 역사성과 진품성을 붕괴해 버렸다는 의미인 '아우라의 상실'을 1930년대 「기술 복제 시대의 예술 작품」이라는 자신의 논문에서 언급하였다.

모델과 시·공간을 함께 한 덕분인데 촬영시간이 오래 지속되는 동안 모델과 친숙하게 되면서 스냅식 촬영에 의해 포착되는 모습과는 전혀 대조적인 모습을 보여준다고 하였다.⁵¹⁾ 이러한 기술의 미약함으로 인하여 사진이 찰나의 순간을 보여주는 것이 아니라 빛에 의한 명암의 연속성을 보여주고, 모델과 촬영자의 인격적 교감 또는 촬영하는 시간과 장소의 역사적 의미 때문에 전통적인 회화와 마찬가지로 ‘아우라’를 형성하였다.

그러나 후기 사진에는 기술적 진보로 인하여 초기사진의 특성—장시간의 노출—을 잃어버리게 되었고, 그 대신 초상사진을 벗어나 건축물이나 유적 등 사실적 기록이 필요한 대상으로 관심영역이 바뀌게 되었다. 또한 사진 예술작품은 복제성으로 인해 시간과 장소를 가리지 않고 일반대중들이 쉽게 접할 수 있게 되었으며 이에 따라 예술작품의 권위—원본성과 유일성—도 함께 쇠퇴하였다. 이것이 벤야민이 말하는 ‘아우라의 상실’이다. 이러한 예술작품이 겪게 된 전통의 동요와 권위의 상실문제를 부정적으로 받아들일 필요는 없다. 오히려 ‘아우라의 상실’로 인해 전통의 동요와 사물의 권위가 상실하는 현실에서 새로운 가능성과 문제의식을 찾을 수 있다는 의미에서 벤야민은 ‘아우라의 상실’을 긍정한다.

이제 사진은 르네상스 이후의 전통적인 원근법에서 이탈하였고 망원에서부터 어안에 이르는 다채로운 렌즈나 인화 기술 등을 통해 기계적 영상의 특성이 본격적으로 드러나기 시작한다. 그래서 사진이 ‘인간의 눈’이 아님을 인정할 수밖에 없게 되며, 이것이 회화와 차이점이라 할 수 있다. 과학의 발달로 끊임없이 급변하는 인간의 외부 환경뿐만 아니라 내부의 감각 세계까지 침투해 가는 기계시대를 재현하고 찬미하는데 있어 사진은 가장 적절한 매체가 되었다. 이어 ‘아우라의 상

51) Benjamin Walter, 『발터벤야민의 문예이론』, 반성환 편역, 민음사, 1983, p.240

실'이 가져온 기술복제시대의 예술은 제의적·숭배적 기능은 몰락하고, 전시적 기능이 자리 잡으면서 동시에 매체의 폭력성을 은폐한 채 대중에게 더 가까이 다가가게 된다.

이처럼 아우라의 상실을 긍정적으로 받아들이듯이, 폭력성 또한 부정적인 의미로 해석할 필요는 없다. 프란시스 베이컨(Francis Bacon)과 앙토냉 아르토(Antonin Artaud)는 익숙한 것을 재생산하는 예술이 아니라 예기치 못한 것을 생산함으로써 인간의 감각기관 전체를 당황스럽게 만드는 예술을 지향한다. 왜냐하면 그들은 그런 예술만이 삶을 변화시킬 수 있다고 믿었기 때문이다. 아르토의 표현대로, 그래서 예술은 본질적으로 잔혹하다. 베이컨이 말하는 예술의 '폭력성' 역시 마찬가지다. 베이컨의 폭력은 구타당하고 피 흘리는 인간의 참혹한 몰골과는 아무런 관련이 없다. 아르토의 잔혹성도 단순히 피가 난무하는 육체적·물리적 잔혹성을 의미하는 것이 아니다. 이들이 말하는 폭력성과 잔혹성은 익숙한 것에 가해지는 충격이며, 본래의 삶이 표현하지 못했던 강렬함을 의미한다.

베이컨의 그림에는 형상만 있고, 일반적인 세밀한 표현이 없다. 눈이나 입만 보이는 절규하는 괴물, 소리 없는 비명을 외치는 남자들, 형체가 일그러질 정도로 뒤엉켜 있는 남자들, 녹아서 흘러내리는 살덩어리, 얼굴 자체가 뒤죽박죽이 되어 얼굴인지 살덩어리인지 분간이 힘든 자화상, 얼핏 보면 보는 것 자체가 험겁고 버거운 그림들이다.[도판 13, 14] 인간과 동물, 살덩어리가 뒤섞여 있는 그림의 대상을 보면서 그의 작품을 보는 것은 편하지만은 않다. 오히려 보는 이들에게 충격적으로 다가온다. 왜냐하면 그에게 예술은 고통이고 아픔이기 때문이다.



[도판 13] Francis Bacon,
 <자화상(Study for Self-Portrait)>,
 1980



[도판 14] Francis Bacon,
 <두 형상(Two Figures)>, 1953

한편 아르토는 ‘잔혹연극’으로 연극의 변화를 시도한다. 기존의 무대 언어인 대화로 어떤 주제를 전달하는 형식에서 벗어나 몸짓과 고향으로 대체한 것이다. 그 이유는 종래의 텍스트 중심의 연극으로부터 탈피하여 관객에게서 난폭한 반응을 유도해 낼 수 있는 대상을 풀어놓아 음악, 장치, 조명, 소리 등 모든 물질을 동원하여 인간의 내재된 감각을 일깨우고자 하기 위해서였다.⁵²⁾ 잔혹연극은 이제까지 우리가 믿고 당연시했던 모든 것들을 파괴하고 경악하도록 만드는 것, 그것을 출발점으로 삼는다.

회화와 연극처럼 사진이미지에도 ‘폭력성’을 내재하고 있다. 그 이유는 기념사진이든, 보도사진이든, 순수사진이든 사진이미지를 통한 메시지의 전달에는 이미 사회적인 필요와 목적이 개입하기 때문이다. 사진이미지는 이미지만 보여줄 뿐, 말로 설명해주지 않는다. 단지 우리들

52) Antonin Artaud, "Le théâtre et son double", Paris: Gallimard, 1964, p.16

각자가 교육기관에서 습득한 지식을 일정한 틀 속에서 나름의 해석을 한다. [도판 15]는 세계적인 발레리나 강수진의 발이 찍힌 사진이미지이다. 이 사진이미지를 보았을 때 각자의 생각과 느낌은 모두 다르다.



[도판 15] 발레리나 강수진의 발

보통 문화적으로 빈곤한 계층의 사람들은 강수진이 발레리나인 것을 인지도 못한 상황에서 ‘저런 흉측한 사진을 왜 찍었을까’, ‘도대체 무슨 일을 하는 사람의 발일까’, ‘얼마나 고통스러웠을까’ 정도의 실제적인 감정이나 윤리적 공감만 표시할 것이다. 반면 문화적으로 여유가 있는 상급계층의 사람들은 ‘아름다운 발이다’, ‘세계적인 발레리나의 영광스런 발이 경이롭다’고 말할 것이다. 지식의 배경이 많을수록 고정된 세계관을 탈피하려는 경향이 강하고, 추상적으로 표현하려는 성향이 강하다.⁵³⁾ 반대로 지식의 빈곤층에서는 미학적 판단은 보여주지 못하고, 보여지는 그대로 평가를 내릴 뿐이다. 부르디외는 이것을 ‘형태화하기’라고 한다. ‘형태화하기’는 사회 권력의 객관화 과정에서 등장하는

53) Bourdieu Pierre, 『구별짓기(上)』, 최종철 역, 새물결, 2005, p.94

사회적 서열을 말한다.⁵⁴⁾ 따라서 직위의 가장 중요한 역할은 권력의 존재자체를 인정하도록 만드는 것이다. 이러한 과정을 통해서 자연스럽게 한 사회의 지배문화가 피지배문화를 압도하게 된다.

또한 우리는 과거 교과서를 통해 혀의 부위에 따라 다른 맛을 느낀다고 배웠다. 하지만 맛을 느끼는 것은 혀의 표면에 돌출되어 있는 ‘미뢰(味蕾)’라고 하는 감각기관이라고 밝혀졌다. 혀의 부위에 따라 다른 맛을 느낀다는 과거 교과서의 주장은 근거가 없는 잘못된 것이라는 연구결과가 나온 것이다. 하지만 이런 사실에도 불구하고, 당시 학교에서는 과거의 잘못된 내용으로 학생들을 계속 가르쳤고, 학생들은 교과서 내용 그대로 시험을 치러야 했다. 이처럼 세상은 우리 눈에 보이지 않는 계층에 의해 움직이고 있으며, 알고 있는 것 같지만 결국 우리는 정확히 알지 못한 채 그것이 당연하다고 여기며 무비판적으로 살아가고 있는 것이다. 즉 자본과 제도에 의해 우리도 모르는 사이에 지배층에 의해 피지배층이 압도되고 있다.

부르디외는 이러한 것을 ‘집단적 오인’이라고 설명하였다. 여기서 집단적 오인이란 사회적 믿음의 차원에 밀접히 연관되어 있는 것으로, 지적인 인지가 아니라 사회적 혹은 집단적으로 구성된 감정의 이입 상태로써, 지배상태를 당연한 과정으로 여기도록 만드는 내면화 과정을 말한다.⁵⁵⁾ 그리고 그 속에는 불평등한 지배관계를 내포하고 있다. 폭력이 상징적일 수 있는 계기는 피지배자들이 그러한 불평등한 사회적 지배관계를 자연적이고 정당한 것으로 인식하는 순간에 가능해진다.

이처럼 한 장의 사진이미지로 건물, 사람들의 옷차림, 행동, 사물 등 사진 속에 우선적으로 눈에 보이는 소재나 대상을 볼 수 있고, 나아가 보이지 않는 부분 즉, 의식되지 않는 부분인 그 시대 정치적·사

54) 홍성민, 『문화와 아비투스: 부르디외와 유럽정치사상』, 나남, 2000, p.106

55) 같은 책, p.100

회적 쟁점과 문제들도 짐작할 수 있다. 부르디외가 사진은 우리 사회의 만연한 사회적 실천이라고 강조한 것은 이러한 사진의 사회성 때문이다. 분명 사진은 말이 없다. 그러나 그 속에 드러나지 않는 우리의 아비투스도 인해 해석이 가능하다. 그 해석이 옳고 그림의 문제가 중요한 것이 아니라 그런 사회에 살고 있는 우리의 모습이 중요하다. 역설적이지만 사진은 그러한 것들을 말없이 보여주면서 우리에게 은밀히 알려주고 있다.



V. 결론

지금까지 사진이라는 매체가 어떠한 형태로 우리에게 폭력적으로 다가오는가에 대해 살펴보았다. 사진은 촬영행위에서부터 결과물인 사진이미지에 이르기까지 다양한 형태의 폭력이 가해지고 있다. 때리고 부수고 하는 것만이 폭력이 아니라는 것은 본문에서 언급했듯이, 사회에는 눈에 보이지 않는 폭력이 내재하고 있다.

카메라로 대상을 촬영할 때, 촬영하기 직전까지는 상대방의 움직임을 최소화하여 순간을 포획하고 촬영 후에는 필름과 디지털의 이름으로 고정시킨다. 이 과정에서 촬영자와 상대방은 같은 시·공간에 있었음에도 보이지 않는 벽이 만들어진다. 하지만 촬영자는 카메라의 기계적으로 프로그래밍 된 한계 내에서만 촬영행위를 했기 때문에 자신마저 카메라에 포획되어 버렸다는 생각은 미처 하지 못한다. 이처럼 촬영자는 대상을 지배하고 촬영자는 카메라에 지배당하는 등 연쇄적인 지배의 양상을 가지게 된다.

또한 언어와 문자에는 다양한 약속과 체계들이 있지만 사진이미지에는 약속과 체계가 없을 뿐만 아니라 어떤 말도 해주지 않는다. 수용자는 사진이미지를 어떻게 보아야 할 것인가. 수용자는 각자 다른 환경 속에서 경험을 하면서 살아왔으며, 한 장의 사진이미지를 바라볼 때 경험과 지식으로 인해 형성된 선입견을 가지고 보며 해석한다. 제작자의 의도를 제대로 간파하고 정확하게 분석하고 괴리를 좁히기보다는 개방적으로 이해를 하려는 자세를 지니는 것이 수용자에게 있어 더욱 중요할 것이다. 따라서 해석의 주체는 독자가 될 수 있고 사진이미지의 조작과 왜곡의 주체는 촬영자나 편집자가 될 수 있다.

카메라와 사진이미지가 가지는 폭력의 형태들은 촬영자, 대상자, 수

용자의 가까운 곳에서 가해지는 폭력들이다. 기계장치로서의 폭력을 내재한 카메라 본래의 특성에서 이러한 부가적인 요인들을 무비관적으로 관습처럼 당연하게 받아들여지게 된다면 또 다른 형태로 새로운 폭력을 생산해낼 것이다. ‘아우라의 상실’을 가져왔던 사진을 통하여 대중들이 의식하지 못하였던 소격에 의해 우리의 몸속 깊숙이 자리해있는 무의식의 세계를 경험할 수 있다. 한 장의 사진이 세상을 바꾸게 했던 역사가 있듯이 사진의 폭력은 베이컨의 작품과 아르토의 잔혹연극에서 수용자가 받는 충격처럼 이것을 긍정의 자극으로 받아들인다면, 잔혹연극이 연극계의 새로운 전환점이 되었듯 사진도 그와 같은 발전을 기대할 수 있을 것이다.

전율과 충격을 불러일으키는 이러한 예술들은 대상과의 벽을 허물고 마침내 자기 자신을 성찰하게 도와주는 예술작품 고유의 역할을 수행한다. 동시에 사진에 있어서 카메라와 사진이미지에서 전달되는 촬영자와 대상자의 경계를 넘어섬으로써 사진에 잠재해있는 폭력도 부정적인 시각에서 벗어나 새롭고 다양한 시각으로 수용할 수 있는 긍정적인 자세가 필요하다. 사진의 폭력이 미치는 영향은 오늘날 영상매체가 활발히 사용되고 있는 사회적 맥락을 통해서 이해되어야 한다. 사진이 폭력성을 내재해 있다고 해서 거리를 두고 살아갈 수 있는 시대도 아니다. 그래서 점점 일상 속으로 확장해가고 있는 매체의 성격과 예술에 미칠 폭력적인 영향에 대한 지속적인 탐구는 앞으로도 계속 진행되어야 할 것이다.

참고문헌

단행본

- 김우룡, 『사진과 텍스트』, 눈빛, 2006
- 김철권, 『사진의 의미와 사진의 구조』, one & one, 1999
- 이경민, 『경성, 사진에 박히다』, 산책자, 2008
- 이영준, 『사진이론의 상상력』, 눈빛, 2006
- _____, 『이미지 비평』, 눈빛, 2008
- 이이자와 코타로, 『사진과 페티시즘』, 이병용 역, 타임스페이스, 1996
- 전문영, 『21세기를 겨냥한 저작권 해설: 영상, 음악, 출판인의 실무 지침서』, 범우사, 1999
- 조희연, 『국가폭력, 민주주의 투쟁 그리고 희생』, 함께 읽는 책, 2002
- 진동선, 『한 장의 사진미학』, 사진예술사, 2001
- _____, 『현대사진의 쟁점』, 푸른세상, 2008
- 채 운, 『재현이란 무엇인가』, 그린비, 2009
- 최인진, 『사진과 포토그래피』, 눈빛, 2002
- 현택수, 『문화와 권력: 부르디외 사회학의 이해』, 나남, 2002
- 홍성민, 『문화와 아비투스: 부르디외와 유럽정치사상』, 나남, 2000
- _____, 『피에르 부르디외와 한국사회: 이론과 현실의 비교정치학』, 살림, 2004

번역서

- Ades Dawn, 『포토몽타즈』, 박주석 역, 해돋이, 1992
- Barthes Roland, 『이미지와 글쓰기』, 김인식 편역, 세계사, 1993
- _____, 『사진론: 바르트와 손탁』, 송숙자 역, 현대미학사, 1994

- Benjamin Walter, 『발터벤야민의 문예이론』, 반성완 편역, 민음사, 1983
- Berger John, 『본다는 것의 의미』, 박범수 역, 동문선, 2000
 _____, 『이미지』, 편집부 역, 동문선, 1997
- Bourdieu Pierre, 『구별짓기(上)』, 최종철 역, 새물결, 2005
 _____, 『자본주의의 아비투스』, 최종철 역, 동문선, 2002
 _____, 『실천이성』, 김응권 역, 동문선, 2005
- Daval Jean-Luc, 『사진예술의 역사』, 박주석 역, 미진사, 1991
- Flusser Vilém, 『사진의 철학을 위하여』, 윤종석 역, 커뮤니케이션 북스, 1999
- Freund Gisele, 『사진과 사회』, 성완경 역, 기린원, 1989
- Kesting, Marianne, 『사진의 독재』, 이영준 역, 눈빛, 1994
- Mitchell William J., 『디지털이미지론』, 김은조 역, 클라이닉스, 2005
- Newhall Beaumont, 『기록으로서의 사진』, 이주영 역, 눈빛, 1996
- Olivesi Stéphane, 『부르디외의 커뮤니케이션을 말하다』, 이상길 역, 커뮤니케이션 북스, 2007
- Rothstein Arthur, 『다큐멘터리 사진론』, 임영균 역, 눈빛, 1997
- Rouillé Andre, 『사진의 제국』, 정진국 역, 열화당, 1992
- Sontag Susan, 『사진에 관하여』, 이재원 역, 눈빛, 2005
 _____, 『타인의 고통』, 이재원 역, 이후, 2004
- Tosiharu Itou, 『사진과 회화』, 김경연 역, 시각과 언어, 1994
- Warnke Georgia, 『가다머-해석학, 전통 그리고 이성』, 이한우 역, 민음사, 1999

학위논문

김정숙, 「가정내의 폭력에 관한 이론적 고찰: 아내 구타를 중심으로」,

- 효성여대 석사학위논문, 1986
- 신현중, 「멀티미디어의 폭력성, 선정성이 청소년에게 미치는 영향 연구 -오락용 씨디롬 타이틀, 인터넷과 그 검열제도를 중심으로-」, 서강대 석사학위논문, 1997
- 장문기, 「디지털 기술과 포토저널리즘에 관한 연구」, 중앙대 석사학위논문, 2000
- 조현익, 「여성의 이미지와 물성을 통한 욕망의 메커니즘에 관한 연구」, 세종대 석사학위논문, 2007
- 오영렬, 「청소년의 폭력행동에 영향을 미치는 환경요인에 관한 연구」, 한일장신대 석사학위논문, 2003
- 이현철, 「가다머 해석학에 있어서 이해와 실천」, 한양대 석사학위논문, 1999

학술지

- 박순영, 「Gadamer 해석학과 정신과학의 방법론」, 『哲學』, 한국철학회, 제24집, 1985
- 안용교, 「초상권의 개념과 의의」, 『언론중재』, 언론중재위원회, 1982
- 안청시, 「정치폭력의 개념화에 관한 실증적 연구」, 『한국정치학회보』, 한국정치학회, 제11집, 1977
- 엄동섭, 「언론보도와 초상권 침해: 판례를 중심으로」, 『언론중재』, 언론중재위원회, 1998
- 이문웅, 「폭력행위의 문화 인류학적 배경」, 『한국의 폭력문화와 폭력성 범죄: 제4회 형사 정책 세미나』, 한국형사정책연구원, 1991
- 정병언, 「흑인여성 이미지와 상징적 폭력」, 『현대영미드라마』, 한국현대영미드라마학회, Vol.20 No.2, 2007
- 조종혁, 「미디어 아비투스과 상징적 폭력」, 『커뮤니케이션학연구』, 한

국커뮤니케이션학회, 제15권 1호, 2007

최선열, 「텔레비전 폭력물이 아동의 폭력성향에 미치는 영향 연구」, 『방송조사연구보고서』, 방송위원회, 제22집, 1991

한상범, 「사진보도와 초상권」, 『언론중재』, 언론중재위원회, 1982

국외원서

Artaud Antonin, "Le théâtre et son double", Paris: Gallimard, 1964

Barthes Roland, From Work to Text, Richter David H., "The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends", New York: Queens College of the City University of New York, 1989

Berger John, "About Looking", New York: Pantheon Books, 1980

Bourdieu Pierre & Passeron Jean-Claude, "Reproduction in Education, Society and Culture", London: SAGE Publications Ltd., 1977

Fabian Johannes, "Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object", New York: Columbia University Press, 1983

Foucault Michel, "The History of Sexuality", London: Penguin Books, 1998

Galtung Johan, *Violence, Peace, and Peace Research*, "Journal of Peace Research", Vol.6, No.3, 1969

_____, *Culture violence*, "Journal of Peace Research" Vol. 27, 1990

Gerbner George, *Violence in television drama: Trends and symbolic functions* in G. Comstock & E. Rubinstein(eds.),

"Television and Social Behavior", Vol.1, Washington:
U. S. Government Printing Office, 1972

Moyer Kenneth Evan, "Violence and Aggression: A Physiological
Perspective", New York: Paragon House, 1987

Nadin Terry, Theory and Practice in Conflict Research, Ted
Robert Gurr, ed. "Handbook of Political Conflict: Theory
and Research", New York: Free Press, 1980

Pollock Griselda, "Vision and Difference Femininity, Feminism
and Histories of Art", London: Routledge, 1988

Sontag Susan, "Sur la photographie", Paris: Christian Bourgeois,
1993

인터넷

<http://suntag.tistory.com/1294>

<http://suyunomo.net/?p=990>

<http://www.boannews.com/media/view.asp?idx=6598&kind=0>

[http://www.dt.co.kr/contents.html?article_no=201202160201165765
0001](http://www.dt.co.kr/contents.html?article_no=2012021602011657650001)

<http://www.nocutnews.co.kr/Show.asp?IDX=2112106>



도판목록

- [도판 01] 한용운의 수형기록표, 1929
- [도판 02] 류조 토리이, 백정남녀의 체격측정사진, 충남 서산, 1913
- [도판 03] Alphonse Bertillon, 파리경시청, 1885년경
- [도판 04] René Magritte, <잘못된 거울(Le faux miroir)>, 1935
- [도판 05] Hans von Aachen, <Baccus, Ceres, Cupid>
- [도판 06] 파파라치에 의해 다이애나비의 마지막 모습이 찍힌 사진
- [도판 07] Oscar Gustave Rejlander, <인생의 두 갈림길(The Two Ways of Life)>, 1857
- [도판 08] Henry Peach Robinson, <임종(Fading Away)>, 1858
- [도판 09] Fred Holland Day, <The Seven Last Words>, 1898
- [도판 10] 무솔리니와 히틀러를 내세운 선전포스터
- [도판 11] John Heartfield, <슈퍼맨 아돌프 히틀러>, 1925
- [도판 12] <Paris-Match> 표지에 실린 경례하는 흑인병사, 1955
- [도판 13] Francis Bacon, <자화상(Study for Self-Portrait)>, 1980
- [도판 14] Francis Bacon, <두 형상(Two Figures)>, 1953
- [도판 15] 발레리나 강수진의 발

A Study of Media Violence
-Focusing on Camera and Photographic Images of Violence-

Park Jonghoon

*Department of Visual Communication,
The Graduate School of International Studies,
Pukyong National University*

Abstract

This study of the camera and the photographic images of violence are reported on. Photographs from the shoot behavior resulting from photographic images various forms of violence are being imposed. Violence is not simply smash hit.

When shooting with the camera target, until shortly before shooting to minimize the opponent's movements moments after shooting film and digital capture and fixed in the name of the makes. In this process, the photographer and the other was in the same time and space, even though the walls are made invisible. But the photographer is programmed into the camera's mechanical actions taken within the limits because it is trapped in his thinking that even the camera does not realize. Thus the photographer and the target dominated the subjugated to the camera as the photographer chain will have a pattern of domination.

It also promises a variety of languages and character of the

system, but there is no system for photographic images as well as promises and does'll say anything.

How should the photographic images, the audience will be. In each of the audience will experience a different environment and have lived at one picture when viewing images due to the experience and knowledge have formed stereotypes are interpreted watch. Penetrated the author's intentions correctly and accurately analyze and narrow the gap in understanding, rather than openly to the audience's attitude is more important. Thus, the audience may be the subject of interpretation and photo manipulation and distortion of the image the photographer or the subject can be an editor.

Camera and photographic images with forms of violence photographer, the subject, the applied violence of the audience are in close proximity. Violence of the machinery from the characteristics of the original camera with additional factors such as customs uncritically accept, if granted by another form of production could develop new violence. 'Loss of aura' brought to public consciousness through picture by estrangement never located deep in our subconscious can experience the world. A picture of history that changed the world, as the violence of the picture in the drama of Bacon's works and Artaud, who shocked the audience, as if one accepts this as a positive stimulation, these new turning point in the play as stated in the theater, a picture with him would expect the same development.

The art that evokes thrill and shock, eliminating the walls

between the target and finally reflect on their own unique works of art that helps to perform the role of. At the same time in pictures and images of the camera that is passed from the photographer and the subject beyond the boundaries of the island by hiding in the pictures away from the negative view of violence is also new and different perspective to accommodate the positive attitude is needed. Photographs of the violence impact of visual media today is being actively used shall be understood through the social context. Photographs that latent violence and to live at a distance nor time. So, gradually expanding everyday to go into the nature of the media and the arts have on the impact violence in the ongoing quest to continue in the future should be.

