

寫眞 藝術의 史的 흐름과 美學的 考察

부교수 임 영 방

目 次

序 論	(1) 機械의 눈과 사람의 눈
I. 人間과 機械	(2) 寫眞의 美와 그 藝術性
(1) 時代思潮와 生活	結 論
(2) 機械의 눈(眼)의 出現과 發達	寫眞圖版
II. 寫眞과 美術	參考文獻

序 論

사진의 出現으로 教會가 自體의 立場을 公明히 보여준 것은 1839年 독일의 한 新聞으로 였다.

「잡히지 않은 反映을 고정시키겠다는 것은 독일에서 이미 심각하게 경험한 바 있었듯이 不可能한 것이고 또 그것은 瀆聖에 가까운 일이다. 神은 사람을 自身의 心像에 맞추어 創造하였고, 어떠한 人間의 機械라도 神의 心像을 作을 수는 없다. 이러한 神의 永遠한 眞理를 반영 하듯이 巴里의 한 프랑스 사람이 악미와 같은 發明을 이 世上에 내어 놓았다」⁽¹⁾

機械로 인한 사진의 出現은 그 自體가 偉大한 發明이기 이전에 人間의 精神的인 질서를 혼란케 만든 要因이 되었다. 그것은 기계라는 科學的인 힘과 그 效果를 豫想치 못한 탓이었고, 映像世界의 價値觀을 뒤엎어 놓은 結果에서 였다. 그러나, 그 當時의 社會는 감탄과 경악속에 새로운 映像을 받아 들였고, 그 偉力を 注視하였다. 기계로 發現되는 映像에 關心과 興味를 社會가 가질 수 있었던 사실도 重要하다.

1850年頃の 프랑스는 나폴레옹 三世(Napoleon III, 1852~1870)의 有産階級 옹호정책에 따라 産業과 商業伸張에 注重하였고 새로운 企業發生을 보게 되었다. 例를 들어 이 때에 오늘날에도 볼 수 있는 큰 百貨店인 르 본 마르세(Lc Bon Ma-

rché), 르 루블(Le Louvre), 라 벨 자르디니에르(La Belle Jardinière) 등이 開店하였던 바이다. 이와같은 경제정책은 社會와 경제 生活面에서 그때까지 보지 못했던 發展樣相을 나타내었고, 그것은 社會의 새로운 階層의 生活上의 欲求요, 그 充足을 위한 것이었다.

産業文明의 發展은 주로 中産階級이 그 惠澤을 받게 되었고, 또 이들의 社會意識은 그 社會의 位置에서 發生되는 現象으로 보였던 바이다. 이것은 中産層의 積極적인 社會참여로 이루어질 수 있었던 것이고 이 階層의 實生活이 經濟的인 面에서 安定을 얻고 있었다는 點에서, 스스로의 社會的인 存在 價値를 外的으로 表出하고자 하는 欲求를 볼 수 있었다. 이러한 상황에서 寫眞은 中産層에게 가장 적절한 만족을 줄 수 있는 길이었고 또 그러한 道具였다. 즉 사진으로 自身들의 肖像이나 모습을 나타내어 길이 保存하고 自己滿足의 意識을 가질 수 있었다. 이와 같은 現象의 裏面에는 肖像畫의 社會的인 價値와 그 상징이 中産層으로 意識되었음을 잊어서는 안될 것이다. 왜냐하면 그때까지도 소위 特權層의 社會的인 表出은 肖像畫로 상징되어 나타나 있었기 때문이다. 결국 人物像을 中心으로 사진과 繪畫와의 對立은 肖像의 藝術性을 심각하게 論하게 되었고, 여기서 그 時代의 精神과 美觀의 露出을 보게 된다.

「마음과 精神이 없는」 직업적인 도구에 不過하다고⁽²⁾, 공격을 받던 사진은 우선, 산업발전

(1) Leipziger Anzeiger, 1839.

(2) Gisèle Freund: Photographie et Societé p. 35

에 따른 産物이었고, 또 當時 時代社會가 이를 받아들임으로서 사진의 社會性은 多面的으로 發揮되어 그 價値를 인정받게 되었다. 그러나 여기에는 人間과 機械, 그리고 時代와 社會라는 대칭에서 사진의 出現과 그 發達을 考察해야 될 것이며, 사진의 社會性과 藝術性이 鮮明하게 드러나야 될 문제가 있었던 바이다. 또한 時代精神이 機械를 통한 映像을 어떻게 받아 들이고 活用하였는가에 따라 사진의 發達과 그 價値가 評價될 것이다. 사진의 複合的인 性格의 하나로 그 藝術性을 내 보일 때, 美術과 寫眞藝術과의 美學的인 觀點은 서로의 獨自的인 創作世界로 대변하고 있으며, 여기서 兩者의 藝術性이 比較追究되어야 할 것이다. 이러한 見地에서 사진과 美術과의 關係가 어떻게 얽혀져 있었으며, 時代와 社會의 發展은 兩者의 美觀을 어떻게 또 어느 方向으로 흐르게 하였는지 探究할 여지가 있다고 본다.

사진과 美術을 기계와 人間으로 대칭하여 본다면 共通된 要素는 「나타내 보여 준다」 것에 있다. 따라서 表現인지 혹은 機械的인 것인지를 究明해 볼 때 사진과 美術과의 美的 本質이 엇보일 것이라 생각한다. 사진과 미술과의 映像學上의 關係는 實로 많은 學者와 專門家들에 의해 탐구되었고 또한 사진史에 關한 Christ Pollack의 글도 있으며, Aaron Scharf의 美術과 사진과의 比較研究도 있었다. 이러한 分野를 세심스리 考察 하고자 하는 理由는 사진기의 발명이 19世紀의 西歐社會와 그 文明에 어떤 發展的인 要素를 가져왔는지 究明해 보고자 하는 點도 있고, 또 이와 反對로 한 社會가 사진 文明을 받아들일 때 社會의 어느 分野와 階層에서 어떠한 反應을 나타내는지, 또 그 反應이 무슨 社會的 生理를 대변하는 가를 알아보기 위한 것이다. 肖像畫의 貴族性은 肖像寫眞의 民主化로 계급의식을 흐리게 하였다는 사실만도 社會問題였고, 또한 社會 各 分野에서 사진을 그 自體의 發展的인 요소로 받아들이고 利用 하였다는 點에서 時代的 精神이 全體 社會발전에 反映되고 있었음을 알게 된다. 결국 사진文明의 社會性이란 것이 무엇이고, 어떻게 그 價値를 집을 수 있는 것인가

를 研究할 필요가 있다.

I. 人間과 機械

1. 時代思潮와 生活

中世(12世紀) 때의 修士였던 테오필(Theop-hile)은 방대한 著書인 「地上의 거울(Specculum-Mondi)」을 내어 놓았다.

造物主의 攝理에 따라 모든 自然이 存在하고 조화를 이루고 있으며, 따라서 人間은 이러한 창조물을 따르고 존중해야 된다는 倫理觀과 교훈을 論한 것이다. 따라서 사람의 主觀的인 해석이나 能動的인 活動은 있을 수 없다는 것이다. 모든 物體는 客體로서 받아들이는 수동적인 人間자세를 中世紀 때에 보게 된다. 이와 같은 경우는 現實에 對한 人間의 자세가 先驗的인 가치에 놓여 있었음을 알려 주는 것이다. 人間生活에서의 現實에 對한 意識은 自然의 價値를 어떻게 感知하고 있느냐에 時代性을 나타냈고, 또 이에 論點이 있으리라고 본다.

19世紀 初半 産業이 一般生活을 편리하게 만들기 시작했고, 小市民은 직접 또는 간접으로 경제면에 關連하여 生活을 개선하려 하였고, 스스로 社會的 地位를 높이려고 힘쓰고 있었다. 아울러 産業의 발전은 기술을 습득케 하였고, 새로운 人間의 能力과 그 效力을 自覺케 했다. 여기서 비로소 사람이 自然을 대하는 태도와 外部世界를 보는 눈이 달라지고 있음을 알게 된다. 즉 현실에 대한 意識은 外部世界에 對한 새로운 價値觀에 의한 評價로 自我의 참여와 그 實證的인 內容에서 형성되고 있음을 보게 된다. 이러한 상황은 그 時代思潮에서도 나타나 있다.

「藝術哲學」의 著者인 위폴리트 텐느(Hippolite Taine)는 그의 글에서 「藝術作品이나 作家나 藝術家들을 이해하려면 그 時代社會의 觀습을 확실하게 알아야 한다.

人間精神의 소산과 自然生態의 소산 등은 그 自體의 環境으로만 說明된다」⁽³⁾고 하였다. 여기서 텐느가 말한 환경은 直視된 현실에 대한 主觀的인 사람의 인식과 이해로서 行動的이고 긍정적인 사람의 참여를 뜻하는 것으로 생각할 수

(3) Philosophie de l'art, 1882

있다. 이와 같은 자세는 物質에 接近을 하게 되고, 편안하고 安逸한 生活환경을 찾게 한다. 즉 技術과 科學의 發達は 産業化를 促進시키고 生活의 편리한 手段을 가져 온다. 기관차나 기선이 交通수단으로 등장되어 時間과 空間概念을 바꿔 놓고 사람의 精神을 科學의 힘에 집착 시키게 한다. 이런 현상은 어느 時代에 있어서나 볼 수 있었던 그 時代나름의 價値觀에 따라 믿음의 表現이 있었던 것과 마찬가지로 이다.

19世紀 初半에 사람들은 知的이며 精神的인 發達の 可能性을 믿었고, 여기서 人間精神의 開放을 보게 되었던 것이다. 특히 重要的 것은 發展의 進歩에 믿음을 두었다는 點에서 사람들의 努力이 具體的인 것에 接近하고 깊이 있게 探究하여 그 時代(Hic. Nunc)의 상황을 알아 보고 받아 들일 자세를 나타냈다는 사실이다. 따라서 그 時代生活은 來日의 기대를 위한 오늘의 努力이었다고 할 수 있다.

科學의 發達が 人間生活의 편리함을 위한 自然研究에 그 基本性을 두고 있다는 점에서, 自然은 無限한 자료를 探究의 대상으로 제공해 주는 價値로 보게 되었다. 外部世界에 對한 사람들의 자세는 두 가지로 나뉜다. 첫째는, 지각 대상의 共通된 확인을 욕구하는 계몽정신의 흐름이고, 둘째는 現實을 自我발전의 바탕으로 삼고 있었다는 점이다.

여기서 外部世界에 對한 關心과 그 客觀性을 이해하려 하는 人間의 姿를 엿보게 된다. 이러한 자세는 의식의 直與문제를 실질적인 경험에서 찾는 현상을 낳게 하였다.

「經驗은 客觀과 主觀사이에서 仲裁한다」고 한 클로드 베르나르(Claude Bernard 1813~1878)의 理論도 客觀世界에 對한 人間의 主觀性을 문제 삼은 것이었다.⁽⁴⁾ 外部世界가 人間의 主觀的인 경험대상이 된다는 觀點은 客觀的인 이해나 判斷을 招來하지 못한다는 것이다. 그러나 外部世界가 人間의 직접적인 共通 경험대상으로 됨으로서 客觀性을 찾아 낼 수 있다고 하면, 이것은 先驗的(A Priori)인 價値世界를 排除한 立場이고, 실험적인 것에 客觀的 價値를 보려고 한 처지에서 일 것이다. 이러한 現象은 社會學者 막스

웨버(Max Weber)의 理論을 생각하게 한다. 즉 「어떤 探求의 대상의 價値尺度는 그것을 探求하는 사람의 關心도에 있다」고 한 그의 말은 결국 그 探求대상이 무엇이고 어디에 있는 것이냐에 초점이 있다. 앞에 언급한 실험적인 世界는 現實의 실증세계로 共通된 價値를 認定받게 되었고, 또 實證의 보편성은 現實과 科學性으로 可能케 되었다. 19世紀 美術의 Réalisme, 그리고 Réalité의 基本性은 이와 같이 個人 누구나 다 같은 條件에서의 現實이라는 사실과 實證價値를 認定할 수 있는 立場을 말하는 것이다. 따라서 人間은 이와 같은 Réalité에 關한 이해에서 서로가 同等하다는 意識을 갖게 되었고, 삶의 價値는 현실 참여로서 얻어지는 이해로 매듭지어 진다고 보았다. 이 觀點에서 當代的 作家 프로베르(Flaubert)의 「보바리 婦人(Madame Bovary)」이 中産層 가정의 기만적이고 偽善的인 人生觀을 露出시킨 것으로 社會的인 규탄을 받았던 바이다. 이처럼 솔직하게 生活周邊을 보고 確認한다는 데에 生活 信條가 있었고 먼 곳이 아닌, 바로 가까운 곳을 正確하게 보자는 意識과 그러한 눈(眼)이 있었다.

무엇 보다도 가장 적절하게 이러한 상황을 藝術人으로서 代辯한 사람은 쿠르베였다. 「믿음도 宗教도 없는 쿠르베」라는 自稱은 生活上의 목격되는 현실에 모든 價値를 두었던 立場에서 있다. 바꾸어 말하면 그의 눈은 Réalité를 대면한 다기 보다, Réalité 그 自體라고 할 수 있다. 왜냐하면 그의 눈이 Réalité를 담아 놓음으로서 그것이 表現되고, 또 그에 따라 Réalité가 인식되어진 까닭이다. Réalité는 결국 눈의 Réalité로 되어진 상태인 것이다. 쿠르베의 눈이 모든 사람들의 눈으로 될 수 있었다면 쿠르베의 Réalité는 그의 主張과 같을 것이었다.

그러나, 사람마다 Réalité의 눈이 있을 것이다. 그러므로 눈을 통한 Réalité의 樣相이 數많은 Réalité를 招來한다. 따라서 19世紀의 Réalisme 美術이 內色하고 있었던 이러한 문제는 以後, 새로운 打開의 길을 모색하게 하였다.

보여지는 것과 본다는 사이의 關係는 계속적인 平行線을 이루고 있다는 해석을 現象學에서

(4) Introduction à la médecine experimentale p. 52

現代哲學者 멜로 폰티(Merleau Ponty)가 내세우고 있다.

19世紀 初半에 쿠르베가 믿었던 눈은 當代의 누구에게도 바뀐이된 눈 이었다. 즉, 萬人의 共通된 눈을 뜻한다.

이 밖에도 Réalité가 視覺對象의 既與的인 상황이라고 볼 때 쿠르베의 눈은 같은 한 순간 도처에 있어 버는 문제도 된다. 물론 視覺對象의 寫實性을 어디에서 찾느냐 하는 문제에서 그 범위와 내용이 논의 될 것이다.

예를 들면 1860年代의 作家 「클로드 모네(Claude Monet)의 눈은 가시한 눈이다. 그는 눈 뿐이다」고한 폴 세잔느(Paul Cézanne)의 말은 Monet의 能動的인 寫實性的 追究가 視覺現象의 源泉으로 빛을 보았다는 뜻 이었다. 빛이 視覺現象의 源泉이 된다면 눈의 主格이 빛의 主格으로 되어진 셈이다.

以上에서 지적된 Réalité의 여러가지 문제를 해소하는 길은 없었을까, 萬人들의 共通된 同時性을 發揮할 수 있는 눈, 視覺現象의 源泉인 빛의 現象을 알아 보는 눈 :

이에 對한 答을 오귀스트 콩트(Auguste Comte)의 實證主義理論으로 내리 진다.

「모든 知識은 經驗과 관찰을 기초로 한 科學的인 것이어야만 한다. 實證主義는 直與的인 事實, 實用的이고도 確實한 것, 正確한 것, 有限的인 것, 相對的인 것 등을 意味한다」고 하였다. 이 主張은 보는 눈이 어떻게 보아야 하는가를 간접적으로 提示한 것이다. 萬能的인 눈을 갖고 싶어 하는, 이러한 現象은 人間의 本質적인 本能이며 人間自身的 능력을 과시하기 위한 外部世界에 對한 도전과 努力이라 할 수 있다. 19世紀에 보여진 實證主義思想과 人間的인 態度는 그 옛날에도 있었다고, 現代美學者 르네 위그(René Huyghe)는 말한다. 「거울로도 外部世界를 담아 놓을 수 없다. 그러나, 그것을 잡아 놓을 수는 없다. 外部世界를 손과 눈으로 自身的 것으로 만들기 위하여 정복하고 거울의 일시성인 時間을 정복하려는 癖은 오랫동안 人間の 野心 이었었고, 15世紀에 그 發露를 보게 된다」⁽⁵⁾

거울의 反映이 속임수 없는 것으로 보고 15世紀의 作家 지오바니 벨리니(Giovanni Bellini)는 作品 「眞實」을 볼록거울을 들어 보이게 하였으며, 19世紀의 作家 드가(Degas)도 作品 「팔레티나」에서 壁面의 鏡 거울로 舞姬들을 反映시키기도 하였다. 무엇을 가야 되고 또 어떻게 가야 한다는 寫實主義의 눈의 美學의 結局 그 時代의 思潮에 따라 各觀的인 科學性과 機械的인 正確性이라는 길을 찾게 되었고, 이 方法을 알려 주는 것이 다귀레오тип(Daguerréotype)即, 다귀르(Daguerre)式이었다.

2. 機械 눈(眼)의 出現과 發達

1839年 도이취의 新聞 Leipziger Anzeiger紙에 다음과 같은 記事가 있었다. 「도이취에서 심각하게 經驗한 結果가 증명 하였듯이 스저가는 그림자를 잡는다는 것은 不可能한 일이고 또 그것을 원한다는 것은 讀聖에 가까운 일이다. 神이 人間을 自身の 모습처럼 創造하였으며, 어느 人間의 機械로도 神의 모습을 삼을 수는 없다. 이러한 原理를 相反하듯이 巴里에서 한 프랑스인이 상상할 수도 없는 發明을 世上에 내어 놓았다」⁽⁶⁾

사실, 1839年 8月 19日 프랑스의 物理學者 이라고(Arago)는 學術院總會에 다귀르(Daguerre)의 發明을 正式報告하여 史上 처음으로 사진기의 科學的인 근거와 그 價値를 主張하고 認定을 받았다. 다귀르의 사진기 發明은 예마침 그 時代가 要求하던 「萬人의 눈」으로 환영을 받을 수 있었지만 또 그 反面, 위험스럽고 不安한 것으로 否定的인 反應을 받았다. 公認된 사진기의 出現은 그 時代社會의 一大事件으로서 각가지의 反應을 볼 수 있었다. 우선 肯定的인 面은 人間이 必要한 映像을 얻어 낼 수 있고 個性的인 表現을 준다는 것이다. 다시 말하면 사진의 重要性은 사진기가 偉大한 發明 이었다는 것 뿐만 아니라, 특히 우리의 생각을 꾸미고 처신상의 영향을 주는 가장 效果的인 方法의 하나라는데 있다. 그러나 萬人의 눈이며 公正한 눈이라는 렌즈는 사진기를 作動하는 사람의 보는 눈과 後

(5) les Puissances de l'image Ed. Flammarion, Paris, 1965 p. 24

(6) Pierre Bourdieu, Un art Moyen, Ed. de Minuit, Paris, 1965 p. 290

見人の 要求에 따라 映像의 性格이 매번 定해짐으로서 Réalité를 마음대로 왜곡할 수 있다는 點이 있다. 여하간 肯定的이건 否定的이건, 사진은 社會的 機能인 'Mass media'의 根源으로, 그 出現을 보게 되었다.

1839年 大衆社會에 出現한 사진은 革命後의 社會階級 意識을 更新하는 데 큰 힘이 되었고, 中産層의 社會的 地위를 表出하는데 重要한 役割을 하였다. 그것은 지난 날의 封建社會制度下에서의 貴族完과 부유층의 表出이 肖像畫로 상징되어 있었던 社會的인 格式이 잠재 意識으로 새로운 社會內에 남아 있었던 탓이었다. 貴族社會에서의 肖像畫는 品位있는 像과 사실향인 모습이 必然的인 條件으로 되어 있었고 情을 잊지 못할 사람의 肖像을 微細畫로 하여 翫대 하였다. 縮小版의 肖像畫는 19世紀 初葉까지 貴族社會에서 流行되었으며 畫工職의 盛業은 平均 30個의 微細畫를 一年內에 만든다는 것으로 되어졌다. 그러나 機械工業의 發達は 手工業을 소멸시키고, 이에 따라 中産層의 社會的 地위는 産業 및 商業을 通하여 中軸的인 存在로 되어졌다. 새로운 社會를 支配하게 된 中産層의 形式은 事業家, 工場主, 銀行家, 高級官吏, 文人, 學者를 비롯한 知識人 등이었다. 이들이 그 時代 社會의 經濟的인 基盤을 세웠으며, 이들에 알맞는 社會風潮를 일으키게 하였다. 그것은 다름아닌 그들의 經濟的인 상태와 理念에 부합되는 自體 表象을 내세우는 方法으로 그 社會性을 사진에서 찾았던 바이다. 이들의 社會的인 位置는 사진의 性格과 그 發達을 左右하였다. 사진의 價値가 이러한 中産層의 社會的 表出로 利用될 수 있다는 認定과 同時에 肯定的인 時代精神의 呼應이 사진의 出現으로 말미암았다는 사실이다.

그것은 人間의 精神과 知的 發達의 可能性을 믿는다는 것으로 開放的인 精神을 明確히 하여 준다. 進歩를 믿는다는 것은 그 時代性을 確認하기 위해 具體性에 對한 接近과 깊이 있는 探求와 努力인 것이다.

이러한 觀點에서 볼 때, 政治的인 地위가 그 때까지도 確固하지 못했던 知識中産層은 科學과 精神에 目的을 둔 모든 研究와 改革을 하는

일에 주저하지 않았고, 또 이에 敏感하였다.

이들이 國家로 하여금 사진기의 發明을 사들이게 하고 公式으로 大衆에게 알리게 한 것은 놀라운 일이 아니었다. 사진기의 發明으로 새로운 法을 制定하기 爲해 報告書를 作成한 物理學者 게이류삭크(Gay-Lussac)는 다음과 같은 말을 하였다.

「物心 兩面의 福祉를 爲해, 文明發達의 全般에 기여하는 모든 것이 賢明한 政府의 한결같은 配慮의 대상이 되어야 한다. 이와 같은 貴重한 使命을 擔고자 힘껏 努力한 사람들은 명예스러운 보상이 그들의 成功을 爲해서 있어야만 한다」⁽⁷⁾

이처럼 다괴르의 發明은 그 時代가 必要했고, 또 그 眞價를 알아 보는 創造的이고 進步的인 精神의 적극적인 呼應이 있었다는 事實이 重要하다.

그 當時의 知識人들은 自然科學 研究에 사진이 막대한 도움이 될 수 있다는 데에 意見을 一致하고 있었다.

다괴르가 發明한 初期의 사진기는 準備 절차가 복잡하여 四〇分이나 걸려야 했으며, 무게는 四〇kg이었고, 사진의 복사도 不可能하였다 한다 따라서, 初步的인 이 機械의 産業化는 어려웠다. 그러나 이 機械의 改良이 새로운 分野의 發展을 招來케 했다는 點이 그 時代로서는 매우 重要 하였다.

1839年末에 이르러 세규이에르(Séguier)라는 사람이 14kg되는 機械를 만들어 무게와 부피를 줄였고, 1840년에는 光學者 세발리에르(Chevalier), 르레스부르(Leresbours), 쏘레이(Soleil), 뷔롱(Buron), 몽미레르(Montmirel) 등이 새롭고 값이 싼 機械를 만들었다.

이어, 도이취에서 光學者 보이텔렌드(Voigtlander)가 새로운 렌즈를 만들어 사진기의 發達을 보았으나, 제작상의 경쟁을 불러 일으켰다. 例로, 1839년에 必要한 露出시간은 15분이었는데 1841년에는 2分 이었던 것이 1842년에는 30秒 정도 밖에 안걸리는 기계가 속출 하였다는 사실이다. 다괴르의 사진기 制作原理는 유럽을 위시하여 美國에까지 전파되어 1840년부터 1860년까지

(7) Gisèle Freund: Photographie et Societé, p. 24

社會 各 分野의 發展에 큰 影響을 끼쳤고, 사진의 時代를 이룬 셈이었다. 다피르式의 機械는 金屬板을 原板으로 使用하는 까닭에 一回로 그치는 複製不可의 不便한 것이었으나, 유리板이 나오므로서 이러한 事情은 改善되었다. 여기서 指摘되어야 할 것은 다피르의 發明이 公認됨에 따라 사진에 關係된 考案者 및 다피르式의 改案者들의 續出을 보게 된 사실이다. 이들의 經歷과 研究內容을 여기서 列擧하기 보다는 사진기 自體의 變遷的 發達이 重要하며, 이것이 科學技術의 時代性을 나타내고 있다는 點이다.

1839年 1月 30日, 英國人 數學者 탈보트(William Henry Fox Talbot)의 「사진 映像과 그 製作過程에서의 自然物體 表現」이라는 강연이 있었으며 같은 해에 英國人 허셀(William Herschel)의 論文「사진 映상을 위한 빛의 代學的 反射應用」이 Royal Society에 提出되었고, 다피르의 「다피르形式과 透視畫의 方法說明과 그 歷史」라는 冊字의 출판과 블랑과르 에바(Blanquart-Evard)의 「紙面의 사진」論이 1851년에 發表되었다. 특히 1851년에 처음으로 프랑스의 사진 雜誌인 빛(La Lumière)이 出刊되었음은 記錄할만 한 일이다. 같은 해에 美國 化學者 스코트 알서(Scott Archer)는 「콜로더온 사진을 위한 절차 概要」(Manual of the Collodion Photographic Process)라는 책을 出版하였다. 알서의 사진 제작의 절차는 콜로더온을 이용한 陰畫이며 簡素化된 과정에다가 이 陰畫를 保管할 수가 있어서 언제라도 必要할 時 複製가 可能한 程度까지 되었다. 이와 같이 다피르式의 사진기는 改良된 새로운 案의 續出된 發明으로 10年 사이에 오늘의 사진기의 원형에 이르게 까지 되었다. 「스처가는 映像을 포착하는 악마와 같은 發明」은 10年 사이에 그 時代 社會의 文明生活를 支配할 程度로 되었으며, 時代精神의 呼應을 얻은 모든 分野의 肯定的인 참여를 있게 하였다. 19世紀 前半의 社會가 科學과 產業에서 人間生活의 發展의인 進歩를 具體的이고 現實的인 것으로 믿었다면 사진기의 出現은 그 代表的인 좋은 例라고 볼 수 있다.

光學, 天文學, 化學, 物理學, 文學, 美術, 考古學 分野 등 全般에 걸쳐 많은 學者와 專門家

들의 關心과 積極적인 참여는 사진기의 發達과 同時에 各專門分野의 發展을 招來케 하였다. 이러한 現象의 裏面에는 우선 사진기를 利用하여 各分野 自體의 實質的인 發展 價値를 인식하고 있었다는 事實이다. 실제로 構造的인 社會分業 體制에서 어느 한 分野에서의 發明이 모든 分業의 關心과 影響을, 그리고 參與를 가져온 事例는 오늘날까지도 드문 일이다.

1844年 탈보트는 24枚로된 건축물과 自然體의 사진첩을 出版하고 이어 1845년에는 스코틀랜드의 風景사진첩(Sun Pictures of Scotland)을 내어 놓았다. 이것은 오늘날의 觀光資料나 宣傳광고의 初步的인 것으로 볼 수 있다. 다피르式 사진으로 再現된 「巴里와 그 近郊」라는 冊子가 發刊된 것도 1840년이었는데, 記錄的인 性格의 것이었고 사진의 多角的인 有用性을 보이기 始作하였다. 이러한 例는 그 時代精神을 엿보게 하고 있으며 무엇보다도 文化的인 面에 置重하고 있음을 시사하여 주는 것이다.

특히 注目할 것으로 1839년에 프랑스 文化財 委員會는 다피르의 發明을 利用하여 古建物文化財를 사진으로 收錄하자는 決議를 하였던 事實이다.

文學家로 알려진 프랑스의 막심 듀캉(Maxime du Camp 1822~1894)의 例만 보더라도 1852년에 「에집트, 팔레스타인, 시리아旅行 사진첩」을 二卷으로 發行했으며 여기에 125枚의 기록사진을 볼 수 있었다 한다. 聖地 예루살렘, 이테리, 알제리 등의 旅行記錄 사진첩들이 學者 또는 사진 애호가들에 의해 만들어 졌다.

이러한 事實들은 特殊學門分野의 考證이라는 觀點에서 知識의 普及化와 學究的인 精神狀態를 立證해 주는 것으로 믿을 수 있다. 이 點은 1851年 프랑스 藝術局의 行政的인 처사로 強調되고 있다. 즉 「考古學과 風致資料의 根據를 마련하기 위한 委員」을 構成하고 各地方 高유의 유적을 사진으로 收錄하도록 한다는 것이었다. 이것은 一種의 國內史蹟調査와 文化財記錄으로서 처음보는 事例였었다. 사진의 利用價値는 記錄的인 것도 있지만 報道的인 面에서 「英國의 아름다움」이라는 사진보도誌도 나왔고, 이것은 프랑스의 外交官이었던 카밀 실비(Camille Silvy)의

손으로 이루어 졌다.

美國의 나이아가라(Niagara)폭포를 사진으로 처음 담아 놓은 때도 이 즈음이었고, 이것은 도이취 태생인 랑겐아인(Langenheim)에 의해서였다. 이처럼 사진이 興味와 文化面에 適用되었다는 사실은 固定, 保存, 傳達 등으로 사진의 哲學을 이해하게 된다.

사진의 出現과 肖像은 心理學的인 側面에서 우선 그 關係를 考察할 必要가 있다. 水面에 비추어지는 自我의 反映은 놀라움과 好奇心과 反省을 招來한다. 이것은 거울을 통해 自我의 모습을 돌아보고 가다듬는 自滿과 自愛의 現象을 말하는 것이다. 다시 말하면 kompleks의 表出이고 自像의 反映을 願하는 것으로 볼 수 있다. 이러한 觀點에서 肖像사진을 살펴보는 일도 무의미한 일은 아닐 것이다.

初期에 肖像사진으로 나타난 英國의 빅토리아女王과 그의 男便 엘버트, 그의 家族인 프랑스의 攝政 루이 쾨리프는 1841年 英國人 잔 클로테(Jean Claudet)를 시켜 肖像사진史를 기록케 하였다. 肖像사진의 선진적인 性格은 唯我獨存의 樣相과 함께 社會的인 意味를 內包하고 있다. 예를 들어 나폴레옹三世가 1859年 이태리 遠征軍을 이끌고 巴里를 떠날 때 디스드리(Disderi) 사진관에 멈추어 肖像사진을 찍었다는 事實이나 1860年 사진사 블래디(Mathew B. Blady)의 「美國人名士寫眞館」이란 名稱은 社會的優越성을 뜻하는 것이라 볼 수 있다. 美國의 링컨(A. Lincoln)大統領이 잘 알려지지 않은 辯護士일 때 사진사 알렉산더 헤슬러(Alexander Hesler)가 찍은 肖像사진이 選舉와 그의 人氣上昇에 絶對적인 役割을 하였음을 링컨 自身이 시인하였다 한다.⁽⁸⁾

또한 「寫眞史」를 著述한 카임에 의하면 1867年 스코트랜드의 王女와 그의 딸의 사진은 30萬장 以上이나 판매되었다 하며 著名人士의 肖像사진의 수집은 社會的으로 熱된 流行이 되었다. 人物 寫眞의 流行과 그 社會的인 意義는 결국 사진사와 사진을 願하는 사람 사이에서 찾게 된다. 사진기의 발달에 따라 사진사가 새로운 職業으로 出現되었고 또 사진의 社會的인 意義

에 따라, 그 分野의 特殊性을 專門化하는 현상이 나왔다는 사실이다.

사진 技士 다스드리가 사진의 社會的인 有効性和 그 實用的인 價値를 提供해 주었다는 사실이다. 1854년에 명함판의 사진을 창안하여 여러 장을 同時에 만들어 냈다는 일이다.

사진의 대중화는 實用的이고 누구나 쉽게 사진과 接近할 수 있다는 點이라면 디스드리 創案은 革新的인 事件이라 할 수 있다. 사진 技士는 各界各層의 人物들에 맞게 자세를 잡아 주고 또 寫眞館의 內部장식과 人物寫眞의 背景을 위한 장치도 갖추게 되었다.

이에 해당되는 有名한 例는 사진기사 푸르나송(Gaspard Félix Tournachon 1820~1910), 別稱 나다르(Nadar)를 들 수 있다. 분수와 사철 나무, 새들이 지저귀는 분위기를 갖춘 나다르 寫眞館은 巴里의 名士들이 고객이었다. 손님은 自然스런 자세를 취하면, 사진기사가 임의로 포착하여 찍는다는 點이 特色이었다. 이것은 사진기사의 눈으로 選擇된 손님의 表現的인 性格의 露出이라 할 수 있다. 디스드리가 사진의 大衆化의 길을 열고, 또 演藝人들의 肖像사진을 廣告에 利用하였으나, 거기에 個性的인 性格表現은 없었다. 이러한 觀點에서 푸르나송은 한 個人의 人物寫眞으로 社會階層을 알려주는 表現的인 면까지 보여 주었다.

1854年 巴리에 開店한 나다르 사진관은 그 고객中에 듀마(Dumas) 아버지, 네르발(Nerval), 테오필 고티에르(Théophile Gautier), 롯시니(Rossini), 프루돈(Proudhon), 리스트(Listz) 드라크로와(Delacroix), 조지 샌드(George Sand) 등의 藝術家들이 있었다. 나다르의 個性的인 表現은 各界人士들의 肖像사진을 心理的인 면과 外樣的인 特徵으로 그 이름을 남겼다. 그러나 그의 동료인 에티엔 칼자(Etienne Carjat)는 單純하고 正確한, 그리고 밝은 肖像사진을 제작하여 나다르의 눈과 대조적이었고, 보드레르(Baudelaire)와 롯시니의 肖像사진이 본보기가 되고 있다. 사진의 特色을 보인 또 한 사람은 彫刻家인 아담 살로몽(Adam Salomon)이고, 그의 사진기술은 렘브란트(Rembrandt)式이라 불리워 졌

(8) Jean Keim: Histoire de la photographie, Ed. P.U.F. 1970, Paris, p. 37

데, 이것은 흰 천을 背景으로 하고 特殊照明으로 조정하는 것이었다. 따라서 肖像사진의 明暗上的 효과는 분위기를 조작하는데 새로운 사진의 조건을 提示하였다. 以上の 代表的인 1850年代의 肖像사진가들은 결국 人物像을 돋보이게 하기 위하여 부수적인 條件을 개발하였다. 다시 말하면 肖像사진의 社會的인 價値를 인식한 點이고 또한 사진의 조작적인 性格과 사진기사의 社會的美의 眼目을 立證하는 것이라 볼 수 있다. 그러나 數 많은 當代의 사진기사 中에서 나다르가 浮刻되고 있는 것은 史上 처음으로 空中 사진에 1858년부터 關係을 두고 1863年 10月 4日 巴里的 練兵場에서 20萬의 觀衆이 지켜 보는 가운데 風船이 띄워졌다는 事實에 있다.

5時間에 걸친 空中 飛行은 成功的으로 이루어졌고, 이어 18日에 2次 出發하여 17時間의 空中 飛翔을 하였다. 空中사진의 意義는 勿論 視野를 넓히는데 있고, 「본다」는 通常的인 角度에서의 離脫을 뜻하는 것이다. 따라서 物體形態의 새롭고 異色的인 상황을 얻어 낼 수 있고 展望을 통한 空間개념(재래식의 遠近法)의 革新과 映像表現의 새로운 分野를 개척한 것이 된다. 이 밖에 注目할 만한 것은 空中사진을 위한 사진기의 特殊장치와 렌즈의 發達이 시종된다는 點이다. 나다르는 上空을 돌기 위한 手段이 必要하였고 風船 제양(Géant)을 考案하기까지 이르렀다. 이에 關한 잔사를 아끼지 않은 빅돌 위고(Victor Hugo)의 公開便紙 하늘(Plein Ciel)은 나다르의 공적을 높이 評價하는 것이다.

다피르의 사진기가 出現되어 萬能의 눈, 萬人의 눈으로 그 實用的인 價値와 社會性을 立證하여 준 것은 以上에서 列擧된 代表的인 사진기사의 活動에서 알게 된다. 우선 사진이 새로운 職業으로 19世紀初半 社會에 登場되어 一定한 專門知識없이 많은 사람들이 사진기 事業을 하였다는 사실이다. 또 사진은 人物의 社會的인 身分을 確認시켜 주는 媒介體 또는 手段으로 되어 있다는 사실이다. 사진기의 發達과 사진의 有用性은 印刷, 出版, 報道, 記錄이라는 分野를 浮刻시켰고 科學과 學問世界에 活力素를 넣어

준 결과를 나타 냈다. 그러나 더욱 重要的 點은 사진의 報道나 記錄的인 性格으로 時間과 空間의 通常的인 개념을 革新시켰다는 것이다.

以上の 肯定的인 側面에 反해, 사진이 機械눈이라는 點에서 이 機械를 操作하는 사람의 眼目이나 主視에 左右되고 있다는 否定的인 面도 있다. 事實 혹은 事實性을 歪曲시킬 수 있다는 點에서 사진기를 다루는 사람의 表現的인 能力을 重要視하게 된다. 왜냐하면 기계눈이 돌리지는 對象과 그 角度는 선택을 意味하는 까닭이다. 선택은 價値判斷이고 自由를 전제로 하고 있는 것이다. 이와 같은 兩面을 內包하고 있는 사진은 결국 正確하고 眞實된 面이 사진으로서 그 價値를 나타내 보인다고 할 수 있다. 이것이 우선 藝術性和 먼 사진의 世界라 할 수 있고 그 存在價値라 믿을 수 있다.

II. 寫眞과 美術

1. 機械의 눈과 사람의 눈

藝術院 會員이었고 官學風 美術의 巨匠이었던 畫家 폴 들라로슈(Paul Delaroché)는 1839年 8月 19日 學術院 모임에서 「繪畫은 오늘부터 죽었다」⁽⁹⁾고 證言하였다.

이 말은 勿論, 다피르의 사진기의 出現을 念頭に 두었던 것이다. 들라로슈가 그 時代의 모든 사람들처럼 美術만이 映像을 얻어 낼 수 있는 길이었다고 믿었던 처지에서 視覺對象의 表現보다도 그 再現에 目的과 價値를 두었던 것으로 볼 수 있다.

美術의 獨점적인 映像世界가 同一의 對象을 얻는 되풀이 해서 그려도 똑같아야 되고 이를 위해서 作家는 視覺對象을 보편적으로 나타내야 한다는 美觀으로 支配되었음을 알게 된다.⁽¹⁰⁾

따라서 사진은 美術의 絶對的인 領域을 침범하는 敵으로 취급되었고 또한 그 出現으로 그 効力에 對한 疑惑을 불리 일으키게 하였다. 그러나 그 時代의 美觀이 오귀스트 콩트(Auguste Comte)의 實證主義哲學을 기반으로 한 레알리즘(Réalisme)이었고 이에 따라 美術作品에 科學的인 正確性

(9) Histoire de la Photographie, p. 41

(10) P.I. Prudhon, Du Principe de l'art et de la destination Sociale Paris, 1865, p. 287

과 現實에 忠實한 복제를 要求하고 있었다. 그렇다면 사진은 이러한 美觀에 附屬되는 새로운 형식의 美術로서 받아 들여질 수도 있었던 바이다. 사진의 藝術的인 價値를 論하게 되었던 事實도 이와 같은 觀點에서였지만 사진이나 美術이나 그 當時의 美觀으로 共通된 點은 오로지 볼 수 있는 世界만이 그 領域이었다는 것이다. 想像世界는 客觀性이 없는 臆조를 爲한 主觀의 傾向이라는 點에서 배척되고 있었다. 사진의 價値와 그 影響을 美術世界에서만 볼 때, 肯定과 否定의 兩論이 對立되는 時代의 精神을 엿보게 된다. 「무엇이 美術家를 만드는가 덧상도 아니고 물감도 아니고 忠實한 寫實性을 나내주는 것도 아니다 物質의 源泉이 아닌 崇高한 奇想이다. 손도 아니고 머리가 作家를 形成한다. 機械는 作動에 따를 뿐이다.」⁽¹¹⁾

이것은 批評家의 美術과 사진을 區別하는 글이었으나 精神文化의 哲學에서 볼 때에 人間精神의 產物이나 自然生物의 發生은 그 自體의 환경에서만 설명되고 또한 美術의 目的이 완벽한 模寫를 하는데 있어야 되는가, 美術이나 藝術이 눈속임(Trompe-l'oeil)의 作品을 最高로 보지 않는다는 當代의 實學者 이폴리트 텐느(Hippolyte Taine)의 觀點도 重要하였다.⁽¹²⁾

이러한 主張은 결국 美術의 독자적인 特性을 再確認하는데 人間의 精神力을 重要視하고 強調한 것이었다. 1850년부터 1859년까지 나타났던 사진주의 美術이 사진에 同調적이었던 傳統的인 美術(古典派) 또는 精神의 創造力을 重要視하는 藝術人들은 美術의 獨自의인 世界를 主張하고 있었다. 이러한 現象은 美術의 本質과 現實(Reality)에 對한 이해에서 사진의 藝術的 價値를 考察한 결과라 할 수 있다.

「나는 사람을 보거나, 말을 보거나 나무나 自然의 어느 사물을 보거나 같은 느낌으로 본다. 나의 눈앞에 自然物이 있는 限 어디에 내가 있어도 좋다」⁽¹³⁾는 꾸르베의 美術은 自身의 눈만을 重大視한 것이었다. 눈의 완전한 客觀性이 美術

을 위하여 主張된 경우는 後代의 모네에서도 볼 수 있었다. 그러나 「같은 느낌으로 본다」하여도 視點을 어디에 놓느냐에 따라 視覺對象의 樣相은 달라 질 것이다. 꾸르베가 完全한 受映者로서의 美術人이었다면 視力의 문제와 視覺의 正確性까지도 論議가 되어야 할 것이다. 열번이나 되풀이한 對象이 同一한 그림이 되어야 한다는 主張도 視覺對象의 物體意識없이는 不可能한 것이다. 模寫를 위한 그림이라 하여도 視點을 定하지 않는 限 畫面構成이 不可한 것이다. 例를 들어 古代 그리스의 藝術이 並列式의 遠近法을 널리 使用하고 이것이 意識的으로 構成된 遠近法이 아니었음을 여기서 言及할 必要가 있는 것 같다. 그러나 꾸르베의 그림은 이러한 事實을 反證하고 있다. 視覺問題를 重要視한 도이취의 美術史學者 오토스텔제르(Otto Stelzer 1914~1970)는 그의 著書인 「寫眞과 藝術」에서 「본다」는 것을 두 種類로 區別한다.⁽¹⁴⁾ 하나는 事物의 有用性에만 둘러지는 知覺, 즉 事物과의 關係만을 目的으로 삼은 事物의 知覺이라 하여 도이취의 近代哲學者 하이데게르(Heidegger)에 依한 「돌아 본다」는 보는 方法이고 두번째의 보는 方法은 처음으로 觀察空間에서 主體와 客體의 分離가 決定的인 形式으로 이루어 진다고 한다. 여기서 世界는 對象으로 되어 觀賞者와 마주보게 된다는 것이다. 이 단계에서 처음으로 空間的, 事物的 世界는 그 나름의 線遠近法의 秩序안에서 나타나고 또 이 段階에서 線遠近法을 使用한 表現이 可能하다 한다. 對象物의 어느 한 局面에 사람이 자리잡고 있다 하여도 그 對象物의 多面性은 想起되어진다는 것이 遠近法이라 한다.

이러한 視覺現象은 寫實主義의 對象이 아니었다. 꾸르베의 눈이 사진기의 렌즈와 比較될 수도 없었다. 그것은 꾸르베가 作品 製作에 앞서 寫實性에 對한 意識을 하고 있었다는 事實에서이다. 따라서 寫實에 接近하려고 努力하였다는 點도 寫眞과의 거리를 좁히자는 關係를 말해 주고 있는 것이었다. 사진의 미묘한 效果를 알아

(11) Francis Wey: Du Naturalisme dans l'art 1851

(12) Philosophie de l'art, p. 7

(13) Aaron Scharf: Art and photography Penguin Press, 1968, p. 127

(14) Kunst und Photographie, Ed. R. Piper, München, 1966

차린 當代的 詩人 라마르틴(Lamartine)은 彫刻家 아담 살로몽(Adam Salomon)의 사진 作品을 보고, 「그것은 藝術보다 더 훌륭하다. 太陽象을 作家가 적절하게 利用하였다」⁽¹⁵⁾고 하였다. 이 指摘은 사진기의 눈이 빛을 알맞게 利用할 때 對象의 사실성이 效果 있게 反映될 수 있다는 것이고 이에 比하여 꾸르베의 눈은 이러한 사실성의 樣相을 反映치 못하였다. 이 點을 感知한 때가 印象派 時期였고, 모네의 빛을 쫓아 다니는 눈과 그의 連作을 보게 된다.

視覺現象의 源泉을 太陽光線에 두었던 모네는 對象의 참다운 모습의 포착이 빛에 左右됨을 認識하고 빛의 變化에 따라 같은 對象을 連作하였던 바이다. 꾸르베가 對象의 사실성을 作品에서 추구하였다면 그의 눈이 잡은 映像은 〇〇年 〇月 〇日 몇時的 「浴女」라는 기록이 있었어야만 될 것이었다.

꾸르베의 눈과 사진기의 눈과의 關係는 사실성을 두고 있게 된다. 누드사진사로 알려진 빌뇌브(Villeneuve)의 裸體 사진 作品이 꾸르베의 作品 「畫室」(Atelier 1855年作) 製作을 爲하여 使用되었다 하며, 1866年 作品인 「女人과 앵무새」(La femme au perroquet)도 빌뇌브의 사진 作品으로 이루어 지고, 作品 「浴女」(Les Baigneuses)도 사진을 근거로 삼았었다고 한다.⁽¹⁶⁾

風景畫의 경우 꾸르베의 作品 「쉬옹城」(Le Chatcau de Chillon)은 作家가 스위스에 퍼진하였을 當時의 作品이라 하지만 사진 작가 아돌프 브라운(Adolphe Braun)의 쉬옹城 사진이 모델로 使用되었다 한다. 이러한 事實은 결국, 꾸르베의 눈이 사실성을 파악하기에는 不足하였다는 것이고, 사진기의 눈의 도움을 받았다는 것이다. 그러나 사진을 美術의 補助的인 資料로 삼았다 하여도 꾸르베와 같은 立場에서가 아닌 드라크로와의 例도 볼 수 있다. 그에 따르면, 사진은 視覺으로 잡히지 않은 面까지도 明確히 나타나고 暈상을 하기 위해서 이러한 部分이 참으로 될 수 있다고 하였다. 그러나 作品은 對象의 外樣만을 模寫하는 것이 아니니만큼 行象의 경우 人物의 精神이 對象이 되어야 한다고 말한다.

사진의 位置가 美術의 경쟁 對象으로 되어 있다는 點에서 作家들은 美術作品과 사진과의 比較를 하게 된 셈이다. 比較의 軸점은 물론 對象의 映像價値를 論하는데 있었고, 그 寫實性에 注目이 되어 있었던 것이다. 特別 史的 作品의 경우, 그 記錄性때문에 史的인 內容이 문제 되었고, 時代的인 문제가 反映되어야 하는 點이 重要하였다. 따라서 史畫를 하는 作家들에게는 사진의 出現과 사진기의 눈이 貴重한 도움으로 되고 있었다.

나폴레옹 3世(Napoleon III)의 솔페리노(Solferino)戰鬪의 勝利를 記錄하기 위한 史畫는 畫家 이본(Yvon)에 依해 제작되었지만 사진사 비송(Bisson)의 사진을 通하여 可能하였다는 事實도 그 時代에 사진의 位置가 美術에 있어서 어디에 있었는가를 짐작하게 한다. 이러한 關係에서 美術人들은 사진의 眞價를 考慮하는 자세를 보여 주지 않았다. 즉, 美術의 映像과 사진의 獨自的인 映像의 區別性을 考察하지 않았다는 이야기이다. 이 문제는 當時의 레알리즘에 對한 해석과 이해에서 發生된 것으로 보게 된다. 作家의 눈이 꾸르베式이거나, 모네式의 사실성을 이해하는 길로 追究하였지만 사진기의 눈은 레알리즘에 關한 해석이나 이해는 不可能하다는 點이다. 꾸르베의 눈 또한 視覺對象의 部分的인 面만 볼 수 있다는 점에서 사실성의 이해에 지나지 않았다. 視覺中心의 리얼리티는 對象의 數 많은 리얼리티를 產出시킬 수 있다는 事實을 꾸르베는 몰랐던 것 같다. 15世紀의 얀 반 이이크(Jan Van Eyck)의 作品 Arnolfini는 畫面內에 背景으로 불룩거울을 導入하여 視覺이 닿지 않는 裏面까지 反映시키고 있다. 여기서 視覺의 限界性的의 繪畫에 나타나고 있음을 알게 된다. 그 時代 사람이 되어야 한다는 口號가 사실주의를 두고 主張되었지만 사진의 多邊的인 機能을 이해하고 받아 들이는 자세에 도리어 그 時代 사람이 될 수 있었으리라 믿어 진다. 사실주의 以前의 낭만주의가 드라크로와의 代辯으로 「美는 도처에 있고 또 모든 사람들이 볼 수 있으며 그것을 각기 自身の 길로 나타내야 한다」⁽¹⁷⁾고

(15) Gisèle freund Photographie et Société, p. 79

(16) Art and Photography, p. 133

(17) Realisme, p. 104

主張한 처지는 도리어 그 時代 사람답다고 할수 있다. 이러한 例의 列擧는 視覺의인 經驗이 사물에 關한 意識構造를 更新 시키고 보는 눈을 進化시키게 하는 까닭이다. 이러한 觀點에서 볼 때, 固定的인 눈은 거울을 必要로 하였고, 또 사진의 도움이 必要하였던 것이었다.

2. 사진의 美와 그 藝術性

사진이 처음(1859年) 프랑스의 官展에 반어진 事件에 關해 보드레르의 評은 혹독하였다.

「미친 것이다...崇高한 美術과 괴상한 것을 같이 취급 한다는 것은...」⁽¹⁸⁾

사진이 藝術이라는 것을 認定치 않으려 하는 경향은 앙그르(Ingres)를 위시한 많은 作家들의 자세였고 이것이 時代的 美觀이었다. 그러나 드라크로와와 의 경우 사진은 그 獨自의인 自體世界가 있고 그 時代的 繪畫美術과는 별도의 것이라고 믿었다. 사람이 因襲의으로 事物을 보는 눈을 排除한다면 얼마나 많은 發見이 可能한가를 알았을 것이다.

보이지 않는, 보려고 생각지 않은 것을 發見 하려 하는 것이나 또는 이미 알고 있다는 것을 再發見하고자 할 때 낭만주의나 드라크로와의 자세나 그 美術이 높이 評價되는 바이다. 여기에 나다르의 氣球를 利用한 空中사진도 있었던 것이다. 이런 角度에서 사진의 美는 通常的인 안목에서 벗어난 視野와 그 映像世界에서 우선 찾게 된다. 사진기의 客觀性을 意識한다는 點에서 通常的인 視覺에 依한 영상과는 다르다는 것이다. 나다르가 氣球를 利用하여 上空에서 巴厘를 撮影한 사실을 두고 當代의 畫家 도미에르(Daumier)가 풍자적인 만화를 通하여 「사진을 藝術의 높이까지 추켜 올린 나다르」⁽¹⁹⁾라고 한 것이 사진과 미술과의 독자적인 가능성 있는 세계를 시사한 것으로 볼 수 있다. 사실 나다르의 空中 사진이 보여준 現實의 여러 樣相은 사람들의 習慣的인 눈의 세계와 큰 거리가 있었다. 그것은 사람의 知覺으로 因한 修正的인 경향에 따라 變更된 세계가 아니었던 까닭이었다. 直線과

직사각형이 構圖를 形成하는 線으로 變하고 있다는 사실은 나다르 自身도 몰랐던 結果였고 우연의 所産이었다. 스텔제르는 이 構圖에 對하여 「사람들의 마비된 視覺에 새로운 바람을 불어 넣었을 것이라 하였다」⁽²⁰⁾ 마비된 시각이라는 말의 裏面에는 인습적으로 보는 눈과 映像의 固定的인 자태, 즉 관념적인 像을 뜻하였던 것이며 르네상스以來, 支配的이었던 線遠近法에 의거한 映像습관을 말하는 것이었다. 사진이 보여준 構圖美는 特別 當代의 畫家들에게 충격적인 것이었을 것이고, 映像表現의 새로운 길을 찾았을 것이었다. 印象派의 모네나 피사로(Pissaro)의 作品 「大路」(Boulevard)나, 1873年作 「카프신느大路」(Boulevard Capécine) 등은 이러한 사진이 없었다면 아마도 볼 수 없었을 것이었다. 「大路」라는 作品이 1874年, 印象派의 第1回展에 出品되었고 또 이 전시가 나다르 사진관에서 있었다는 事實로 보아 美術의 前衛的인 活動이었던 印象派와 사진分野와의 關係를 짐작할 수 있을 것이다. 視覺으로 因한 映像의 源泉을 日光에 두었던 印象派가 빛에 따라 순간마다 變化되는 視覺 對象의 現象을 포착하는 것에 物體의 客觀的 樣相이 浮刻된다는 것을 믿었고, 또 이에 따라 모네같은 사람의 連作을 볼 수 있게 된 것이다.

光線을 利用한 造形作家가 사진기사라 할 때 印象派와 사진기사와의 關係는 그 實驗的인 作品世界에서 結合되고 있는 바이다. 햇빛의 모든 視覺的 映像의 現象을 歸着시킨다는 것은 인습적인 눈으로 포착하지 못하던 것을 볼 수 있는 것으로 바꾸는 可能性을 찾는다는 것이며, 여기에는 科學的인 性格과 精神이 있었음을 알게 된다. 따라서 사진에는 構圖的인 美와 순간 映像의 美 그리고 科學性이 있는 美를 指摘할 수 있다. 결국 사람이 五百年동안이나 觀照空間을 通하여 갖추고 準해 왔던 映像이든 또는 遠近法으로 사람의 位置에 左右된 映像空間은 지금에 와서 存在치 않게 되었다. 19世紀末부터 20世紀初에 보여진 美術이 形態의 감각적 表現보다도 情的인 세계와 知覺으로의 形態추구로 인하여 表現主義

(18) Histoire de la Photographie, p. 44

(19) Kunst und Photographie, p. 69

(20) Ibid. p. 70

와 立體派를 發生케 하였다. 이러한 現象은 例를 들어 繪畫美術에서 본다면 어느 한 視點에서 본 對象表現이 그 局限性을免치 못한다는 點에서 色彩의 獨立的인 힘을 빌렸고, 또 複眼을 代辯하여 주는 知覺으로 物體의 立體性を 構成하였던 것을 들 수 있다. 이것은 現代美術의 造形의 探求였고 對象의 形開圖라고 할 수 있다. 다시 말한다면 畫家의 視點이 가지고 있는 特權의 位置를 否定하는 뜻도 된다. 따라서 立體派가 이루어 놓은 革新이라면 表現樣式上의 것이라기 보다는 더 깊은 人間의 世界認識에 關한 것이라 할 수 있다.

1896年 英國의 사진기사 월터 우드버리(Walter Woodbury)가 出刊한 사진의 즐거움(Photographic amusement)은 同一人物의 모습을 양쪽 側面과 正面, 背後에서의 像으로 지울을 使用하여 同時에 보여주는 것이었다. 이것은 立體派와 未來派 美術에서 表現의 同時性を 보여준 映像의 全體表現을 앞당긴 것이었다.

遠近法에 의거한 表現은 多面的 同時像으로 옛 이야기가 되어 버린 셈이 된다. 視覺空間에서 결국 축각空間으로 轉移되어진 것이다. 物體에의 接近은 表面構造와 素材의 質感世界를 알게 하고 새로운 映像을 낳게 하였다. 눈에 안 보이는 現實, 즉 微細한 構造에 對한 사람의 눈의 感受性を 불리 일으킨 셈이 되었다. 스티븐 제르네는 質感과 構造에 對한 눈의 지속적이며 보편적인 혼란이 사진이 가져온 가장 중요한 성과의 하나로 보고 있다.⁽²¹⁾

그렇다고 하면 사진은 사람이 보는 눈을 달리 하여 놓았고, 또 보는 方法도 제시 하였다. 사진의 美는 多樣한 物體의 裏面을 올바르게 보여준 데에 있고, 物體의 接近 관찰과 航空사진처럼 먼거리에서의 관찰로 因한 映像의 空間的인 關係를 나타내 주는 데에 있다. 創造的인 사진과 그 樣式形成能力에 關한 實踐家이며 同時에 理論家였던 모홀리 나기(Moholy-Nagy 1895~1946)는 사진의 特性을 지적하는 다음과 같은 말을 하였다. 「人間의 눈은 獨自的인 힘으로 이러한 새로운 「미전」에 도달할 수는 없고, 사진이라는 기

계적인 視覺의 도움이 必要하다고 強調하였다⁽²²⁾ 나기의 이런 發言은 無限한 映像의 造形世界의 可能性을 시사하여 주는 것이다. 그러나 藝術家의 造形意志가 사진을 支配하고 있다는 事實도 잊어서는 안될 것 같다. 사진 映像世界의 「多重露出」(Photo-Montage)도 造形意志의 한 例라 할 수 있다. 立體派 作家들이 物體의 多面的인 構造性を 축각공간으로 分解하여 要素들의 重復的인 映像을 보여 주었지만 物體상황의 可視體의 重復은 아니었다. 換言하면 실제로 있을 수 없는 結合으로 對象의 因果關係를 매제시킨 상황인 것이다. 생각하면 超現實主義的인 造形表現의 先驅였다고 할 수 있다.

Sweden의 作家 레이린델(Gustave Oscar Rejlander 1813~1875)은 1860년에 「多難의 時代」 「꿈」이라는 表題로 合成사진을 처음 世上에 내놓았다. 이것이 世稱 「몽타주」(Montage) 사진이다. 독일 태생의 和蘭의 Dada作家 시트로엔(Paoul Citroen 1896~)의 사진 作品 「都市」의 경우 數많은 視點을 보여 주는 몽타주 사진이다. 이 사진의 많은 視點은 角度를 제각기 달리하고 또 기리도 달리하고 있다는 것이다. 따라서 「都市」의 像은 平面사진에서 複合視像으로 나타나 있다는 이야기이다.

1912年 조지 브라크(George Braque)가 벽지를 畫面에 도입함으로써 콜라주(Collage)라는 말이 現代美術에 있게 되었다. 여기서 現代美術의 特色이 나왔던 바이다. 그것은 材料의 限界가 없어진 사실이고 繪畫의 平面性이 무너지게 되었다는 점이다. 그러나 한편 造形表現을 위한 사진 作品에서 英國人 로빈슨(H.P. Robinson 1830~1901)은 1860年頃 鉛筆로 된 스케치 위에 사진을 붙였다. 새로운 마티에르(Matière)의 發場의 하나로 사진이 畫面에 도입된 사실이며 同時에 다른 상황의 映像이 繪畫映像과 併行되어 있다. 우리의 觀念世界의 映像이 낮익은 상황이라 할 때 異質的인 두 상황의 同時表出은 現代美術에서 超現實主義로 대변되고 있지만, 팝미술(Pop Art)의 근거로 되고도 있다. 우연한 會合이 非合理性을 나타내고 있고, 이것이 美術以

(21) p. 89

(22) Kunstund Photographie, 1966, p. 122

前에 사진으로 이루어졌다는 點이다. 사진의 多面的인 表出力은 空間에서 發生되는 여러 現象을 순간에 포착할 수 있다는 事實과 制限없는 對象을 어느 角度에서도 잡을 수 있다는 立場에서 이다.

일찌기 視覺言語에 關한 研究를 專念했던 도이취의 數學者 헤르만 민코스키(Herman Minkowski 1864~1909)는 그의 著書視覺言語(Langage of Vision 1951年)에서 空間과 時間은 連合되어 世界를 이루고 있다고 하였다. 現代作家인 만레이(Man Ray)나 나기도 역시 視覺을 時空의 連續體에 關連되고 있는 것으로 보았다.

이 문제는 결국 視覺의 次元에 關한 것으로 눈은 運動속에 그침없이 變化하는 現象에 끌려 들어 가고 있다는 사실이다. 따라서 사람은 항상 特定한 時間에서만 場所를 知覺하고 있고 또 特定한 場所에 있어 서만 時間을 知覺할 수 있다는 이야기다. 이러한 민코스키의 學說은 藝術家에게 새로운 空間概念을 提示하여 주었다. 이러한 근거로 재래의 遠近法으로 因한 제시된 空間은 空間과 時間과의 統一로서 藝術的 表現을 더욱 풍부하게 하였다. 이에 해당 되는 가까운 예가 바로 사진의 순간성이라 볼 수 있다. 動的인 상태와 순간에 관한 論理는 나기의 弟子이며 같은 향가리 사람인 조지·케페스(Georgy-kepes, 1906~?)가 제시하여 주었다. 그것은 動的인 모든 現象을 눈으로 알아 차리는 人間 스스로가 끊임 없는 운동과 변천의 대상으로 되어 있다고 한다. 넓이와 거리라는 空間的 事實의 理解에는 必然的으로 時間의 要因이 포함되어 있다.

- 空間과 時間의 融合 이것은 우리들이 운동이라고 부르는 것이라고 하였다.
- 이러한 視覺上의 작성은 새로운 視覺 즉 動的인 世界의 映像이라는 次元에서 時間的 要因의 介入을 보게 된다.
- 눈이나 사진 기계로 포착하는 對象은 움직이는 映像으로 나타내야 하므로써

에드가르·드가(Edgar Degas)의 舞姬世界("Le foyer de la Danse" 1872年作)도 있었던 것이다. 드가가 舞姬의 動作을 表現하기 위한 手段으로

사진을 근거로 삼았다고 한다. 그것은 사진으로 運動의 순간적 분해 表現이 可能했기 때문이었다. 사진의 순간적이며 動的인 映像의 次元 문제에서 드가의 作品世界에 영향을 주었음을 알려 주는 當代的 文學家 폴·발레리(Paul Valéry)의 말을 들어 보자면 "드가는 아마도 사진이 畫家에게 무엇을 알려 줄 수 있고 또 사진에서 무엇을 피해야 하는 가를 알아 차린 作家中의 첫 사람이다."고 하였다.⁽²³⁾ 물론 物體의 客觀的 事實을 모네의 눈이 받아 드린 상태는 포플라, 루앙聖堂 등의 連作으로 立證이 되고 光線으로 因한 客體의 變化를 畫面으로 보여 주었다. 이 사실은 時間의 흐름을 말하는 것이고 빛의 動的인 次元을 物體를 通하여 확인한 것이다. 이에 비해 사진은 모든 客體의 動態를 직접 포착 하지만 그것은 순간적인 運動의 停止 상태로 나타나게 된다. 따라서 이러한 순간 순간이 사진으로 잡혀 질때 그 連續性으로 運動 과정을 알게 된다. 사진의 冒險은 여기서 展開 된다. 1870年代에 英國人 에드워드 머이브리지 (Eadward Muybrdge 1830~1904)가 動態사진의 實證을 하였고 뛰고 있는 말의 모습을 잡은 12장의 連續 사진이 나온 것이 1878年이었다. 눈으로 보는 그대로 믿는다는 꾸르베의 映像世界가 얼마나 허위스러운가를 사진이 立證하여 준 것이다. 사실 눈이나 사진 기계의 렌즈나 對象의 순간적인 상태를 잡는다. 그러나 動態의 순간은 그 連續性으로 一連化 되어 視覺에 끌려 오지 않는다. 사진의 순간성이 우리의 보는 습관과 이에 시종되는 映像을 시정하여 주고 또 못 보는 像의 상태를 제시해 줌으로써 映像世界를 넓게 하여 주었다. 結果로 造形世界의 無限性을 사진이 갖고 있는 것이다. 畫家 드가의 舞姬들이 여러 動態를 보이고 있지만 時間次元의 連續性은 조작된 映像으로 되어지고 있다. 이것은 일찍이 제리코르(Gericault 1791~1824)가 보여준 "에푸숨에서의 競馬"(Cours de chevaux à Epsom, 1821)로 뛰는 말의 허상이었다. 머이브리지의 連續순간 사진에 나타난 말의 動態와 比較할 때 순간的 動態의 差가 얼마나 큰 가를 알게 된다. 사진의 映像은 1887년에 이르러 머이브리지의 "動物의

(23) Aron Scharf, Art and Photography Penguin Press, 1968, p. 184

運動, 電動 사진으로의 動物의 運動의 連續 形態 研究” 全11卷(Animal locomotion, an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movement) 出版으로 動態의 實像을 보게 되었다. 動態의 實像은 그 漸進的 連續에서 因果關係를 나타내는 것에 있다. 또 이것이 사진에서만 지적될 수 있는 美가 아닐까, 이러한 사진映像의 重要性은 動態에 對한 視覺的인 不足을 精神的인 連想領域에서 補充하고 있다는 事實이다. 1907年을 기점으로 나타난 立體主義 美術이 한 곳에서의 視點으로 본 統一的인 視覺像을 否定하고 複數의 視點을 結合 시키고 있음을 보게 된다.

이것은 복잡한 多面體의 集合이고 對象의 解體와 그 再構成이라 할 수 있다. 따라서 形態가 갖고 있는 無限한 可能性의 世界로 突入하는 것이며 理知的인 側面을 나타내는 畫面의 再構成이 그 과정으로 되어지고 있다. “立體主義 美術은 視覺的인 現實에서가 아니고 知覺的인 事實에서 얻은 要素로 이루어진 새로운 繪畫美術이다”(24)고 當代의 詩人 귀욤·아폴리네르(Guillaume Apollinaire)의 말은 造形美術이 새로운 意地와 構成的인 性格의 美術임을 알려 주고 있는 것이다. 그러나 先覺的인 立體主義 美術의 視覺像에서 知覺像으로의 환원은 空間과 時間의 同時表現인 運動이라는 表現原理까지는 아직 먼 거리에 있었다. 왜냐하면 사진이 눈에 띄지 않는 것을 보이게 하는 새로운 形式을 보이고 있는 탓이었다. 1890年에 出版되었던 “새(鳥)의 飛翔”(“le vol des oiseaux”)이나 “運動”(“Le Mouvement” 1894年)은 巴里 태생인 生物學者인 에티엔느 줄 마레(Etienne Jules Marey 1830~1904)의 著書이며 머이브리주의 연속 사진을 生動하는 영상으로 合成 하였다. 그것은 硬直한 運動姿勢의 映像連續이 아니고 映像의 重複으로 運動의 移行 흔적을 나타낸 것이었다.

1909年 巴面의 日刊紙 ‘르휘가로’(Le figaro)에 선언문을 낸 未來派의 活動은 뛰는 말(馬)의 다리가 四개가 아니라 20個라는 運動으로 대변

되고 있지만 ‘줄 마레’가 보여준 視覺體驗은 1885年이있음을 상기할 必要가 있는 것이다. 여기서 문제되는 것은 사진과 美術의 새로운 次元 도입의 先後 관계가 아니고 映像의 時空과의 관계인 것이다. 바꾸어 말하면 映像의 지속성이 사진에서 제시되어 졌다. 지속에 關한 견해는 抽象美術의 선구자였던 로베르 들로네(Robert Delaunay)가 發說하는데 “未來派의 時間은 기계조작인 時計로 이루어지는 時間이고 持續은 아니다”(25)고 말한다. 사실 持續이란 개념은 앙리·베르그송(Henri Bergson) 哲學에서(1896年) 定義되어 計測할 수 있는 時間이 아니고 끊임없이 변화되는 流動性을 뜻하는 것이었다. 이 持續은 끊임없는 흐름이고 分析 不可能한 것이 그 特性이라 한다. 이러한 까닭에 사진의 運動性과는 별도의 次元 이야기이다. 그러나 ‘持續’이라는 문제가 사진과 미술에 제기된 以上 이것은 知覺化 되지 않았던 映像世界를 나타내고 있으니 만큼 마레의 “날르는 새(鳥)의 運動速度, 律動이 重要視되고 또 여기의 現代的인 美를 보게 되는 것이다. 未來作家인 지아코오 바라(Giacomo Balla)의 “칸에 매달린 개”(chicn en laisse 1911年作)가 일종의 좋은 例라 할 수 있다. 當代의 藝術觀이나 美觀은 未來派로 대변시켜 볼 수도 있다. “원천적인 모든 形態를 찬양하며 그것이 무모하고 과격하다 하여도 좋다. 運動과 빛은 物體를 분쇄하고 分割主義와 同時性은 現代生活에 끼어든다.”(26) 이것은 그들이 말하는 새로운 感性의 原始人으로 상징되고 있다. 여기에 언급된 원천적인 모든 形態는 運動과 빛을 뜻하는 것으로 視覺像 以前의 상태를 말하는 것이다. 그렇다면 視覺으로 因한 映像이 아니고 反對로 映像으로 因한 視覺 상태가 되는 셈이다. 다시 말해서 《눈이 볼 수 없는 것을 보이도록 하여 주는 결과가 사진이고 또 그 無限한 流動的이고 변화世界에서 運動, 速度, 리듬으로 現代美를 노출하고 있다고 할 수 있다.》 現代美術이 마스셀·듀상(Marcel Duchamp)의 “階段을 내려오고 있는 裸體”, 1912年 作으로

(24) Les Peintres cubistes, Meditation esthetique Paris Ed. Fguière, 1913

(25) Du Cubisme à l'art abstrait, Paris, 1957, p. 110

(26) Michel Seuphor, Le style le cri. Ed. Seuil, Paris, 1965, p. 21

美觀을 更新 하였다는 點은 移動的이고 리듬에 따르는 動線에 있다고 한다. 이것은 결국 集點에 따르는 映像의 消滅을 뜻하는 것이다. 듀상 자신이 그의 作品을 두고 多重露出 사진의 자극을 받은 탓이라고 한말로 사진에서의 現代美의 근원을 시사한 것이라 볼 수 있다. 사진의 美學이 결국 時空次元에서만 볼 수 있는 映像世界에 담겨져 우리의 視覺意識을 更新시킨 곳에 있고 또 그 藝術性은 先驗的인 상태에서 先驗的인 形象世界를 나타내 보여 주는데 있다. 다시 말해서 時空次元에서의 빛을 통한 映像現象은 唯一한 映像世界로 되어 진다는 點이다.

結 論

사진이 本格的으로 出現된 19世紀 初半期를 두고 그 時代性을 藝術 社會學者 피에르·후랑카스텔(Pierre Francastel)은 다음과 같이 말한다. “固定된 藝術史의 개념과 物質世界의 변천은 사람의 生活手段과 價値와 目的 等を 되돌이킬 수 없이 바꾸어 놓았다.”(27) 이것은 藝術과 産業과의 불가피한 結合과 새로운 美觀을 말하는 것이다. 사진의 出現은 機械産業이 日常生活을 支配하기 시작한 그 時代에 科學의 偉力을 세삼 과시한 것이었다. 그것은 人間의 視覺을 再檢討하게 하였고 또한 固定的인 美觀을 疑心케 만들었다. 同時에 科學에 對한 人間의 關心과 그 偉力을 탐구 하고자 하는 覺醒을 초래 하였다. 이러한 시점에서 사진 기계의 發達은 科學意識의 발로이고 그 有効性的인 社會的인 認識이라 해석될 수 있다. 이러한 現象下에 사진 發達을 위한 많은 科學者와 學者들의 참여를 보았고 사진 기사들의 出現을 보았다. 사진 기계의 發展的인 內容과 技術上的 放良이 社會性을 보여주고 그 價値를 나타낸 史的인 기록내용 보다도 사진 기계로 因한 社會各分野의 主要한 關心과 참여 그 영향 등이 이글의 軸점으로 되고 있다. 따라서 사진 발달상의 重要한 事件과 그 結果가 社會的으로 어떻게 취급되고 또 意識化 되었는가를 史的 考察로 삼은 바 이다. 이러한 立場은 사진기계 出現을 둘러싼 여러 事實의 기록적인 나열

보다 사진기계 및 사진에 對한 肯定的 또는 否定的인 社會各分野의 反應이 그 發展을 위해 더 重要한 要因이 되었었다고 생각되는 까닭이다. 사진 出現과 그 경제성은 階級意識을 감소시켰고 産業의 大衆化는 民主主義 精神을 고무 하였다는 사실이다. 사진의 社會性은 결국 物體에 對한 사람들의 意識이 바뀌어지고 單一價値에서 複合價値로 전환된 것에 있다. 그것은 한 社會에서의 어떤 有効的인 既存價値가 多邊化 되어 졌음을 뜻하는 것이다. 나다르가 氣球에서 巴里를 내려 본 사진이 構圖의 樣相을 나타냈을 때

- 巴里市街는 그때까지 裏面을 건너다 볼 수 없는 建築物들의 나열과 가로 수가 있는 大路로 누구에게나 보여졌다. 線과 네모진 形의 組合으로 巴里市街의 視覺化되어진 結果가 사진으로 나타났던 것이다. 貴人의 肖像畫가 庶民의 肖像映像으로 轉移될 때 그 藝術的 寫真性은 複合的이며 多邊的인 意味를 드러냈다. 여기서 19세기 미술이 寫真과 밀접한 關係를 갖게 되었고 또 同時에 反발도 볼 수 있었던 것이다.

사진과 美術과의 關係는 形像의 藝術的인 사진性을 두고 볼 수 있었지만 映像과 視覺과의 문제로서 當代의 美術이 나타내지 못한 造形性(例 나다르의 巴里市街)을 제시 하였다. 사진이 잡은 영상은 사람의 視覺的인 表現과 造形世界의 結合을 補充하게 되었고 視覺의 弱點을 意識하게 하였다. 이것은 사람의 눈과 사진기계의 눈과의 차이를 말하는 것인데 결국 時空次元에서의 순간이 映像의 實態인 像을 알게 하여 주었다. 이렇게 사진과 미술 사이의 對立的인 狀態는 次元上的 문제로 전환되어 진다. 美術이 動的인 世界를 自體領域에 도입하지 못하는 立場이고 사진의 映像에서 造形的인 可能性을 찾게 된다. 사진의 美學的 考察은 視覺에서 집혀지지 않은 “Macro” 世界와 “Micro” 世界의 形像과 動態의 순간 世界 및 그 移動態에서 이루어진다. 이러한 世界는 先驗的이고 唯一한 現象으로 볼 수 있고 知覺化 될 수 없는 無限性에 續하는 形像이라 할 수 있다. 물론 그 現象의 原點은 빛의 時空性에 있지만 같은 形像의 되풀이는 있을 수 없다는 점이다. 現代美術의 한 分野로 視覺藝術

(27) Art et technique, Ed. Mifuit 1956 Paris, p. 21

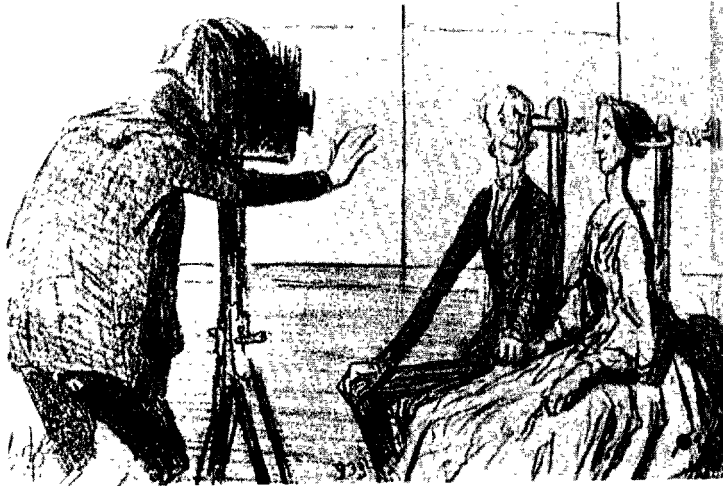
의 基本性은 바로 以上の 原理를 利用하고 있다. 運動의 持續이 映像化될 때 거기에는 同時性과 多重露出을 볼 수 있고 像의 추상化를 알게 된다. 先驗的인 이러한 世界는 美的感覺을 각성시키고 固定映像에서 끊임없이 변화하는 지속세계로 美를 탐구하게 만든다. 여기서 사진의 藝術性은 무엇인가 라고 質問이 있게 된다. 사진의 藝術性은 知覺化 될 수 없는 先驗的세계를 現象化 시켜주는 것에 있고 또 이를 뒷 받침하는 사람의 創造的 努力에 있다고 믿는다.

參 考 文 獻

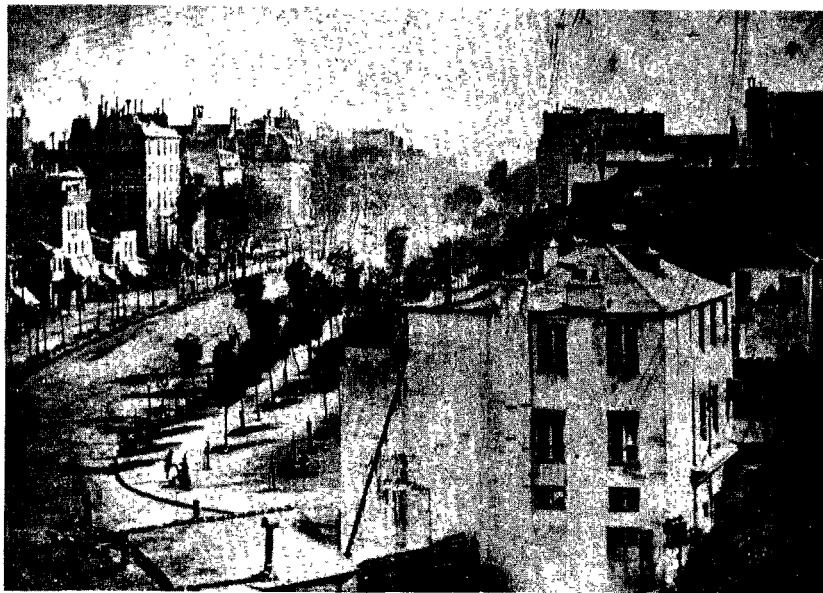
- Jean Princt: La Photographie, Ed. P.U.F. Paris, 1945.
- Pierre Francastel: Art et technique, Ed. Flammarion, Paris, 1956.
- Baumont Newhall: The history of Photography, Ed. The Museum of Modern art, N.Y. 1964.
- Pierre Bourdieu: Un art moyen, Ed. de Minuit, Paris, 1965.
- Gisel Freund: Photographie et Société, Ed. Point, Paris, 1965.
- René Huyghe: les Puissances de l'image, Ed. Flammarion, Paris, 1965.
- Michel Seuphor: le style et le Cri, Ed. Seuil, Paris, 1965.
- Otto Stelzer: Kunst und Photographie, Ed. Piper, München, 1966.
- Photographers on Photography, Ed. Nathan Lyons, 1966.
- Aaron Scharf: art and Photography, Ed. Penguin Books, 1968.
- Jean Keim: Histoire de la Photographie, Ed. P.U.F. Paris, 1970.
- Linda Nochlin: réalisme, Ed. John Fleming, 1971.
- Volker Kahmen: la photographie est-elle un art? Ed. Chêne, Paris, 1974.



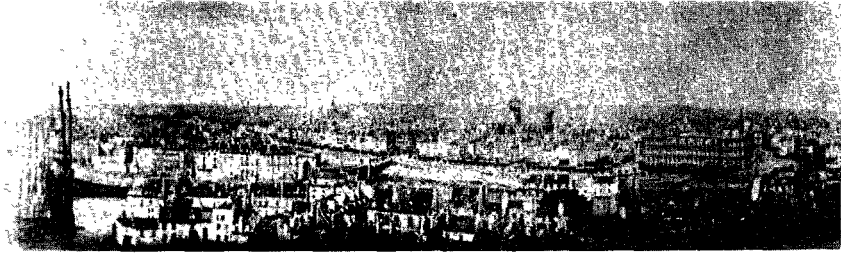
1. 조지워싱턴의 실루엣초상 1798年



2. 도미에르의 판화작 “사진” 1856年



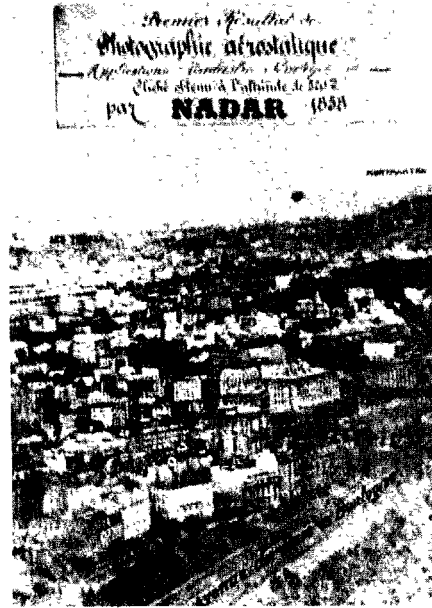
3. 다게르의 사진 巴里의 大路 1838年



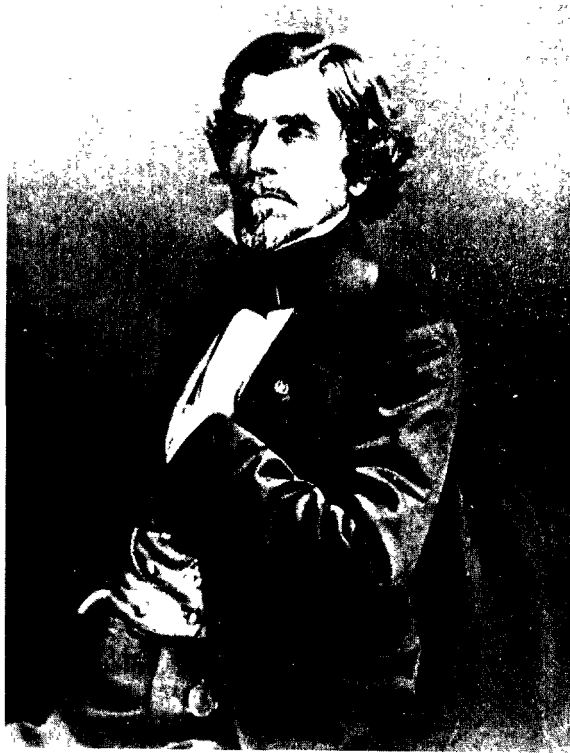
4. 다게르의 사진 巴里市街展望 1844年



5. Villeneuve作 裸體習作사진 1853年
“쿠르베의 浴女”와 비교



6. 나다르의 사진 氣球에서 본 巴里市街 1858年



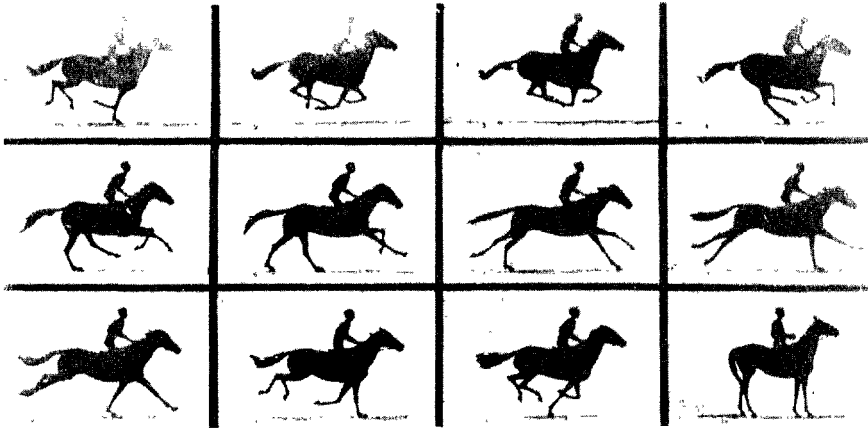
7. 나다르 自像 1861年



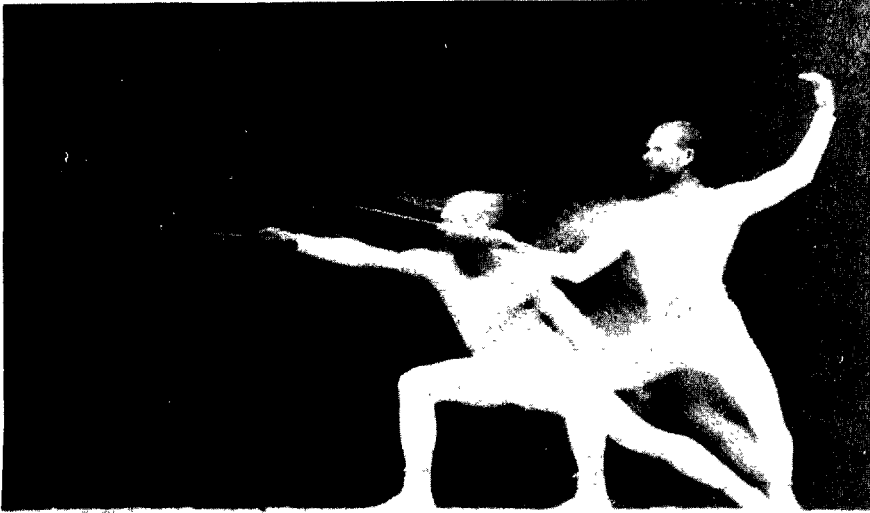
8. 디스데리작 명함판의 사진 1860年



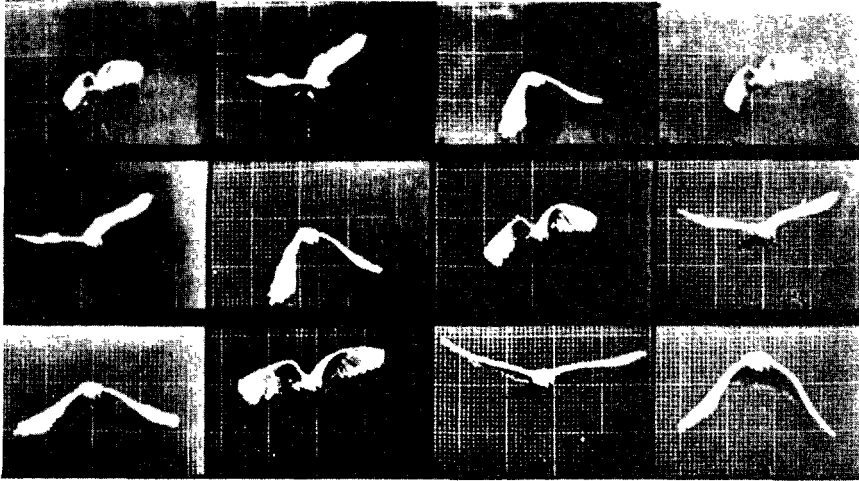
9.° Courbet作 앙무새와 裸婦 1866年



10. 메이브리쉬작 말(馬)의 動作 1878年



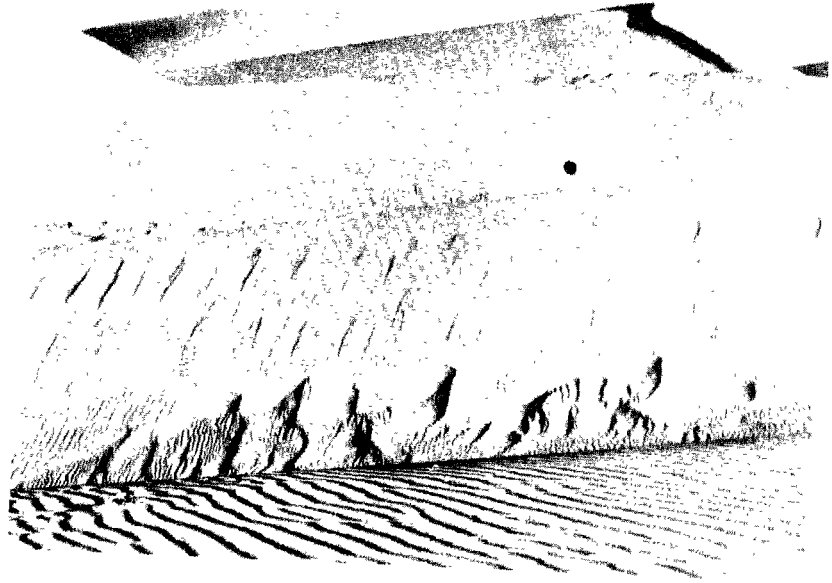
11. 마레作 환성 1885年



12. 머이브리취의 새(鳥)의 動態 1887年



13. 마르셀 뒤샹작 계단을 내려오는 裸婦 1912年



14. Edward weston(에드워드 윗시톤) 白砂漠 1936年