

## 예술사진의 기호학적 연구

남택운

중부대학교 예술영상학부

### A Semiotic Study on Art Photography

Tack-On Nam

Dpt. of Photography and Photographic images, Joong Bu University

E-mail : [twnam@joongbu.ac.kr](mailto:twnam@joongbu.ac.kr)

#### 요약

시각예술 분야의 폭발적인 확산과 국제 영화제와 국제미술제가 실생활에까지 관계를 맺는 것은 교육의 대중화로 인한 일반인들의 문화욕구와 상류문화와 하류문화의 경계를 넘는 현대예술표현의 특성 때문이다. 모든 시각예술은 맥락 속에 존재한다. 사진이라는 기호 또한 고유하고 단일한 의미체계는 없으며 다른 모든 것과 마찬가지로 사회, 문화적인 맥락에 의거한다. 현대미술에 관한 이론적 해체와 실험적 표현은 난무하지만 이에 관한 해부는 그동안 미학과 미술사적 해석에 의존해 왔다. 그러나 최근의 포스트모던한 회화작품이나 사진작품을 이해하는 데에는 기호학적 해석이 이용되면서 이해의 영역을 넓히고 있다. 지금까지는 전시장에 보러가고 공연장에 들으러 간다고 이야기했지만 이것은 단지 시각적이고 청각적인 것으로 보기만 하고 듣기만 한다는 것으로 이해 될 수 있다. 이 글은 현대미술과 사진작품을 통하여 작품을 보기만 하는 것보다는 기호학적으로 읽어서 보다 총체적으로 접근 할 수 있다는 것이다.

#### Abstract

A semiotic approach to modern visual arts has emerged since French post-structuralism was introduced to Anglo-American academics by "deconstruction" or "postmodernism." It views a work of art as a sign, which is its methodical assumption and, at the same time, makes its application more accessible. In the milieu of modern visual arts' effort to be intimate with general audience, modern art photography is now faced with the request to be a familiar and universal domain, instead of being left only in photo books as artistic and academic achievements. More specifically, various photo images from such visual media as newspapers, TVs, and computer graphics to such megaexhibitions as "Gwangju Biennale," "Media City Seoul," and "Pusan International Art Festival," are main objects of study. A coherent and scientific analysis of visual semiotics is still on the way; however, it is an urgent task how to read and interpret a photo image with multiple meanings. This study argues that visual semiotics can be a powerful tool to enhance the understanding of art photography. After all, semiotics is a product of age; we live in the age of legibility, that is, of reading the work of art well as the social events and phenomena.

## I. 서론

기호학이 현대시각예술에서 중요한 이론으로 부각된 것은 후기 구조주의가 프랑스에서 벗어나 영미권에 유입되어 헤체론이라는 이름으로, 또는 포스트모더니즘이라는 이름으로 불리면서 모든 시각적 현상을 기호로 파악하려는 지적 흐름을 형성하면서부터였다. 이것은 시각예술 작품을 하나의 기호로 보고 그에 대해 해석해 가는 방법이 전문적인 사람들은 물론이고 일반인들에게도 접근하기 용이한 방법으로 이해될 수 있다는 긍정적인 면이 있다고 보기 때문이다.

현대 시각예술이 관객을 의식하고 친근감을 유발하기 위해 노력하고 있는 상황에서 현대예술사진 역시 책 속에만 담긴 학문적 성과로 남기보다는 많은 대중들에게 흥미를 가지고 접할 수 있는 보편적인 분야로 변신해야 된다는 요구가 일기 시작하였다. 구체적으로는 한국에서도 이미 4회를 진행한 '광주비엔날레'와 작년부터 시작된 '서울 미디어 시티', 그리고 부산의 '부산 국제 아트 페스티벌(PICAF)'과 같은 대형 전람회에서 표현되고 있는 사진과 영상매체의 표현을 읽고 해석하는 데에는 중요한 연구 분야이다. 또한 영화도 '부산국제영화제', '부천영화제', '전주영화제'가 해마다 열리고 있는데 영화의 표현이 대중적이면서도 현대시각예술운동의 중요한 부분을 주도적으로 표현하고 있기 때문에 이에 대한 해석과 비평 영역에서도 기호학은 중요한 코드로 인식되고 있다.

상호의존적인 관계에 있는 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand De Saussure, 1857-1913)의 유럽 기호학(semiology)과 찰스 퍼스(Charles Sanders Peirce, 1834-1914)의 미국기호학이 기호학에 관한 토대를 마련하였고, 기호학을 사진 분야에 가장 먼저 적용한 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)의 1961년에 발표된 'The Photographic Message', 1964년에 발표한 'Rhetoric of Image', 1970년의 'The Third of Meaning'과 그의 최후의 저술인 1980년의 'La Chambre Claire'에서 사진과 영상에 관련된 기호학 연구가 실려 있다. 이어서 움베르토 에코(Umberto Eco, 1932-)의 '기호와 현대예술'과 '기호학 이론', 장 마리 플로슈(Jean-Marie Floch, 1947-)의 '조형기

호학', 유리 로트만(Yuri M Lot man, 1922-1993)의 '문화 기호학'과 '영화기호학'이 있고, 시각기호학자인 기 고티에(Guy Gautier) 등이 이 분야에서 연구하였다.

아직은 일관되고 과학적인 사진 기호학이나 이미지 기호학이 많지 않아도 다양한 의미로 해석될 수 있는 사진이 어떻게 읽혀지는가 하는 문제는 여전히 기호학의 연구 대상이며 사진이론의 주요과제가 아닐 수 없다.

시각예술 분야의 폭발적인 확산과 국제 영화제와 국제미술제가 실생활에까지 관계를 맺는 것은 교육의 대중화로 인한 일반인들의 문화욕구와 상류문화와 하류문화의 경계를 넘어서는 현대 예술표현의 특성 때문이다.

## II. 기호학

인문과학에 있어서 기호학은 최근의 학문이다. 기호학은 20세기 초반에 태어났으나 찬사와 거부불 함께 받는 등 유행을 타기도 하였다. 점차 새로운 사고가 생겨나 발전을 거듭하면서 초기의 단순하고 소박한 생각들이 극복되었다. 기호학의 기원은 고대 그리스 시대의 플라톤과 아리스토텔레스로 거슬러 올라가며 의학이나 언어철학에서 그 뿌리를 갖고 있으며, '기호(signe)'를 뜻하는 고대 그리스어 *semeion*에서 생겨났다. 기호학에는 크게 보아 페르디낭 드 소쉬르에 기반을 둔 언어학 위주의 유럽기호학(semiology)과 찰스 퍼스 중심의 미국기호학(semiotics)이 있다. 두 사람은 20세기 초반이라는 비슷한 시기에 활동했으나 서로 교류가 없었으며, 상식적으로는 소쉬르만이 기호학의 비조로 알려져 있지만 그의 연구는 언어학의 모델에 근거한 커뮤니케이션의 수단에 주력된 것인 반면 퍼스는 해석될 수 있는 모든 현상의 의미작용에 관심을 가지는 보다 종합적인 특성을 가진다는 평가를 받고 있다(2).

기호학은 기호들이 어떤 의미를 가지는가보다는 기호들의 조직화, 다시 말해서 의미를 만들기 위해서 기호들이 어떻게 구조적으로 엮어지는가를 탐구한다. 따라서 기호학의 연구영역에는 기호 자체에 대한 연구뿐만 아니라, 기호들이 조직되는 약호 또는 시스템, 그리고 이러한 약호의 작용을 가능하게 하는 문화에 대한 연구들이 포함된다. 움베르토 에코에 의하면 기호학이란 "이미 확보된 사회적인 관습에 의존하여

그 자체와는 다른 무엇인가를 나타내는 모든 것이 기호가 될 수 있다.[8],[22] 다시 말하자면, 기호는 어떤 물리적인 형태 즉, 문자, 소리, 그림, 영상으로 존재하며 그 자체와는 다른 무엇인가를 가리키고, 또한 그것이 기호이기 위해서는 그것을 사용하는 사람들에 의해서 기호로서 인식되어야 한다[8],[23].

### 1. 소쉬르

많은 학자들이 공통적으로 지목하듯이, 기호학의 태동에 결정적인 역할을 한 사람은 스위스의 언어학자인 소쉬르이다. 소쉬르는 기호를 기표(signifier signifiant)와 기의(signified: signifie)로 나누었는데 기표는 의미의 운반체이며, 기의는 기표가 지시하는 생각들을 표현하는 기호의 체계이다. 따라서 씌어진 글, 맹인용 점자, 상징적 축제, 예법의 약호, 군대의 신호에 비교될 수 있다. 언어는 이 모든 체계 중에서 가장 중요하다. 그리고 이것을 기호학이라고 불렀다. 두 실체, 즉 기표와 기의는 기호운반체(sign-vehicle)와 의미(meaning)를 지닌 것으로서의 기호의 개념을 예견하였고 기호-기능의 모든 상관 관계적 정의를 촉진시켰다. 소쉬르는 기호를 분명하게 정의하지 않았다. 그는 그것을 심적 이미지 즉 개념과 심리적 실체 사이의 중간에 남겨 두었다. 기호는 함축적으로 의미소통이나 무엇을 표현하려고, 의도적으로 겨냥하는 두 인간 사이에 발생하는 의미 소통적 고안물로 여겼다[6],[22].

소쉬르는 기호를 기표와 기의의 결합체로 정의한다.

$$\text{기호} = \text{기표} + \text{기의}$$

그리고 언어기호의 경우 기표와 기의는 어떠한 자연적 관계도 갖지 않으며, 역사적인 우연을 통해 규범적으로 그냥 결합되었기 때문에 그것들은 자의적 관계를 갖는다고 한다. 기표와 기의는 같지 않다.

$$\text{기표} \neq \text{기의}$$

예를 들어 “친구”라는 개념을 반드시 “친구”라는 음소로 표현할 필요는 없다는 말이다. 그렇기 때문에

다른 언어들은 똑 같은 개념을 “frend”(friend), “ami”, “amigo”로 표현한다[4]. 장소의 차이 즉, 미국, 프랑스, 스페인에 따라 다르게 부른다.

구체적으로 언어학의 예를 들어보면, 우리가 이탈리아어 문장 “questo e un cane.”를 쓴다고 생각해 보자. 이것은 “this is a dog.”을 의미한다. 이제 문자 기호 “cane”를 따로 떼어 영어문장에 써 보자. “this is a cane.” 이 된다. 그러면 그것은 더 이상 “dog”의 의미를 나타내지 못하고 웹스터 사전에 의하면 ‘가는 다랑고 속이 빈 대나무와 같은 식물의 연결된 줄기’의 뜻으로 변화한다. 이것이 의미론적 분열의 한 적절한 예이다. 그렇지만 이러한 작용을 본떠서 같은 관객 앞에서 전시장 벽에다가 어떤 가능한 문맥과는 동떨어진 채로 ‘cane’이란 말만 쓴다고 가정해 보자. 관객들은 더 이상 언급하고자 하는 것이 “cane”이 라틴어의 명령어인 “sing”이 될 수 있다는 것은 접어 두고서라도, 둘 중의 어떤 의미인지 알 수 없을 것이다[21].

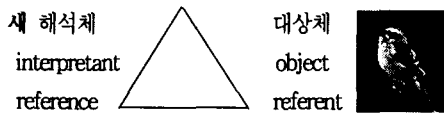
이것이 대다수의 언어 기호들이 갖는 특징이라면 기호의 표현적 실체와 그것을 매개로 전달되는 의미가 나름대로의 연관성을 갖는 상징 기호들도 있다. 상징 역시 표현과 의미의 관계가 문화적으로 설정되지만 자의적인 특징을 갖지는 않는다. 즉 “우정의 대상”을 반드시 “친구”라는 소리나 문자로 표현할 논리적인 이유는 없지만 그렇다고 해서 “평화”를 “도끼”나 “코브라”로 상징할 수도 없는 노릇이다. 이렇게 상징의 표현과 의미의 결합관계는 제약을 받는데 그것은 다름 아닌 사회가 인정하는 유사성에 근거한다. 다시 말해 “평화”는 일반적으로 하얀 비둘기로 상징되지만 그것이 유일한 표현방법은 아니다. 경우에 따라서는 “버드나무”나 “어린이의 도상” 심지어는 “스마일 도상”으로 표현될 수도 있다. 문제는 이런 표현과 그것이 연상시키는 것의 일부분이 일치될 수 있다는 사회적 동의에 있는 것이다. 따라서 부분적 연관성의 설정은 나름대로의 규약적인 특징을 갖는 것이다[4].

기의는 기호의 의미 내지는 개념을 가리키지만 정확하게는 개념의 문화적 덩어리이다. 요컨대 영어 단어 “touch”의 기의는 한국어나 프랑스어에서 찾아볼 수 없는 개념의 집합체이다. 그렇기 때문에 소쉬르는 언어에 따라 기의의 가치 차이들을 강조했다. 예를 들어 우리말의 “쌀”과 영어의 “rice”는 그 가치가 다르다. 왜냐하면 우리말에는 “벼”, “쌀”, “밥”이 있는

반면에 영어는 그렇지 않기 때문이다. 마찬가지로 불어 사전을 보면 “정”의 정확한 번역을 찾아 볼 수 없다.(우정, 애정 등의 개념을 제시할 뿐이다)[4].

## 2. 퍼스

퍼스는 미국기호학의 창시자인데 그의 이론적 작업의 목적은 언어를 보다 넓은 조망에 위치시켜 상대화하려는 것이었다. 그는 기호를 “어떤 관계나 명목 하에 어느 누군가를 위해 무언가를 대신하는 것(Something which stands to somebody for something in some respect or capacity)”으로 정의했다. 여기서 어떤 관계는 기호가 그 대상의 전체를 가리키기보다는 —다양한 추상화의 경로를 통해— 이런 저런 관점이나 특정한 사용법의 관점에서 그것을 대신한다는 의미를 갖는다. 먼저, 기호의 표상성(representativeness)이란 “어떤 다른 것을 의미 있게 대신할 수 있는 것이면 무엇이든 기호가 될 수 있다.”는 말이다.



그림에서 왼쪽 기호는 자기 자신 이외의 어떤 것, 즉 물체를 대표한다. 예로 그림 오른쪽 꼭대기에 있는 새 모양은 기호로서, 자연에서의 새를 표상한다. 그림 왼쪽에 있는 해석체는 해석자나 기호의 사용자가 아니고, 기호에 의해서 일어나는 어떤 정신적 개념이다. 이런 해석체는 물론 기호 사용자의 과거 경험으로부터 떠오르기도 한다. 새 모양의 기호가 유발시키는 정신적 개념은 평화이다. 영국의 수사학자 오그돈과 리차즈(C.K.Ogden & I.A.Richards)의 용어를 써서 이를 다시 설명해 보면, 그들은 물체를 대상체(referent)라는 말로, 해석체를 사상체(reference)라는 말로 표현한다. 만들어진 기호는 두 가지 일을 동시에 수행한다. 기호가 일단 만들어지면, 그것이 대표하고 있는 어떤 것(물체 또는 대상체)을 은연중에

항상 지시(refer to)한다. 그래서 대상체는 기호 주변에 있어도 좋고 없어도 좋다. 좀더 나가면 기호는 실제 대상체를 잠적시키는 역할을 한다. 표상성에 대한 종합으로 방브니스트(Émile Benveniste, 1902-1976)의 글을 인용하면, “기호의 역할은 대표하는 것, 즉 대체에 의해 다른 어떤 것을 언급하며 그 자리를 차지하는 것이다.”라고 하였다[3].

또한 만들어진 기호는 대상체를 대표함과 동시에 어떤 정신적 개념을 가지게 된다. 이것은 위에 인용된 방브니스트의 말 중 “다른 어떤 것을 언급하는 것”과 관련된다. 이 사실은 기호의 대표성이란 해석체를 기호 사용자의 마음속에 유발시켜 주는 능력이기도 하다는 것을 뜻한다. 그러나 그 능력의 일부는 기호 사용자의 과거 경험을 빌리는 데서 언어지기도 한다. 기호는 대상체를 사라지게 하는 대신, 해석체(또는 사상체)를 떠오르게 한다. 하트모양은 우리 마음에 “사랑”이란 뜻으로 해석된다. 중요한 것은 하트모양의 기호가 만들어진 이상, 꽃님이 “사랑”을 보여 주기 위하여 피가 줄줄 흐르는 진짜 심장을 꺼내 보여줄 필요가 없어진 것이다. 요컨대 기호는 대상체를 대표하고, 동시에 해석체를 내건다. 기호는 이 두 가지를 동시에 하기 위해 존재한다[3].

오늘날에는 퍼스의 기호학이 더 각광을 받는데 그 이유는 그가 의미화의 과정을 고정된 것이 아닌 역동적인 것으로 파악하여 수용자 중심의 이론을 편 때문이고 이는 특히 관람자의 역할이 강조되는 시각 기호학에 적절한 것이기 때문이다.

퍼스는 기호를 도상(icon), 지표(index), 상징(symbol)으로 구분한다.

도상은 그 대상의 실질적인 형태를 재현하여 물리적인 특질의 유사성에 의해 대상을 지시하는 기호라고 할 수 있다. 초상화는 이차원의 캔버스 위에 그려지고 그렇게 그려진 사람은 실제의 콧구멍이나 귓구멍이 아니다. 콧구멍을 나타내는 검은 점이 두 개 있을 뿐이다. 그러나 우리는 도상적 코드에 입각하여 그것을 진짜 콧구멍으로 인식한다. 이렇게 초상화는 실제 인물의 일부분만을 표현한 도상이다. 가령 하늘이나 건물을 나타내는 전동회화나 조각 그리고 사진의 이미지는 실제의 하늘이나 건물과 연관시킬 수 있기 때문에 도상이라고 볼 수 있다. 그러나 유사성이 시각적이 아닌 다른 것일 수도 있다. 도표나 구조

의 공식 그리고 말발굽 소리 흉내나 녹음은 이론상 다른 모방 기호(아이들의 장난감에 사용되는 합성 향수, 인조가죽, 음식의 혼합된 맛)와 동일한 자격을 지닌 도상 기호로 간주하고 있다. 그래서 재현성과 비례하지는 않는다.

지표는 기호가 재현대상과 인접성 때문에 인과관계를 유지하거나 물리적 접촉에 의해 나타난 기호들을 말한다. 재현대상과 닮을 수도 있고 또는 닮지 않을 수도 있다. 예를 들면 지면 위의 습기자국, 피곤할 때 나타나는 창백함, 불을 나타내는 연기, 비를 나타내는 구름 그리고 동물의 발자국, 지문, 투영된 그림자 그리고 의학적인 증상 등과 같은 기호들의 경우이다. 그래서 회화에서 작가의 손의 존재나 행위의 결과로 나타난 표현주의적 작품이나 서명이나 흔적도 인과관계에 의해서 나타나기 때문에 지표이다.

상징은 대상을 협약이나 관용적인 관계에 의해 지시할 경우이다. 국기나 평화를 위한 비둘기와 같은 고전적인 상징이 바로 이 범주에 속하며, 언어기호도 상징으로 분류한다. 그리고 한 대상이 반드시 이 세 분류 중에 한가지에만 해당되지는 않는데 사진은 재현 대상과 꼭 닮았다는 점에서 도상이지만, 대상이 발산하는 반사광이 감광판에 물리적으로 접촉하면서 생겨나는 기호인 까닭에 지표이다[18]. 또 사진이라는 이미지가 표상하는 모든 사회적인 측면을 가진 상징기호이기도 하며 더 나아가 퍼스가 다소 모호하게 지표에 포함시킨 지시적인 기능도 공유하고 있다 [2].

### III. 마르셀 뒤샹

미국 컬럼비아대학교 미술사 교수로 있는 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss)는 진보적 미술잡지이며 포스트모더니즘의 확산에 중심에 있었던 「옥토버」지를 창간하고, 「지표에 대한 생각」 「아방가르드의 독창성과 모더니즘 신화」와 같은 글에서 미술과 사진에 관한 것을 발표하였다. 현대미술사의 전개에서 가장 특징적인 면모를 '아이콘'에 대한 '인덱스'의 우위현상으로 상정한 다음, 이를 사진을 통해 사진에 의거하여 검증하고자 했다.

도상(icon)이 그 재현 대상과의 관계 속에서 그 유사성을 매개로 생겨난 기호라면, 이것은 전통 회화와 조각의 재현기호인 반면, 지표(index)는 재현 대상과 인접성, 물리적 접촉에 의해 생겨난 기호로서 대상과

닮을 수도 혹은 닮지 않을 수도 있는 기호다. 예를 들면 발자국·지문·의학적 증상 등이 그것들이다. 사진은 재현 대상과 꼭 닮았다는 점에서 도상(icon)이지만, 대상이 발산하는 반사광이 감광판에 물리적으로 접촉하면서 생겨나는 기호인 까닭에 지표(index)이다. 현대미술에서 도상(icon)에 대한 지표(index)의 점령현상을 이해하기 위해서 로잘린 크라우스는 그 방법론적인 도구로서 지표(index)의 개념을 포함하는 '사진적인 것(le photographique)'을 선택했다.

크라우스가 보기에 현대미술의 '사진적인 것'의 기원에는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp, 1887-1968)이 있었다. 뒤샹에 깊은 관심을 갖게 되면서, 크라우스는 사진과 미술의 상호관계에 대한 일반적인 글들이 기술한 상투적이고 순진한 사고를 떨쳐 버렸고, '일탈적인 이론'을 제시할 수 있었다[18].

#### 1. 로즈 셀라비(Rose Sélavy)

마르셀 뒤샹은 다다, 모더니즘, 아방가르드, 개념미술, 설치미술, 포스트모더니즘의 정점에 서있으면서 모든 개념의 관계에 대해 가장 구체적인 방법과 실천을 제시한 작가임에 틀림없다. 그는 창조적인 행위와 자신이 위선적인 분위기 속에서 행한 모든 것을 설명하는 견해 사이의 관계를 이용함으로써 자신이 생산한 가공물에 이중생활을 이끌어 가는 스파이나 첩보원의 행동에서 느껴지는 것과 같은 매력을 부여했다[14]. 이후에 작가의 자기 분장은 미술의 표현방식의 한 유형이 되었고, 단순한 자화상(self portraits)에서 복합적인 자현상(self presentation)으로 확장되었다. 뒤샹은 레디메이드를 통해서 사물이 하나의 기호이지만 때로는 비어 있고, 맥락에 따라 그 의미가 변환되는 것임을 이해하고, 가변적일 수 있는 기호의 유동성을 자신에게 적용해 보았다[9].

뒤샹은 1920년 늦여름 여자로 분장한 모습을 사진으로 남겼다. 그는 그 사진에 「로즈 셀라비(Rose Sélavy)」란 여자 이름을 제목으로 붙였다. 그의 신분을 바꾸고 싶어서 처음에는 유대인 이름을 생각하다가 자신의 성(sex)을 바꿔 여자로 표현하였다. 「로즈 셀라비」는 피카비아(Francis Picabia, 1879-1963)가 모든 친구에게 서명을 요구한 그림에 'PiQu'h'abilla Rose Selavy'라고 서명하면서 처음 사용된 가명이다. 레디메이드 작품 「샘」에서 리처드

머트(Richard Mutt)라고 서명하여 자신을 지칭하는 은유적인 이름을 사용한 바 있는 그는 「로즈 셀라비」란 이름을 사용하여 자기 자신을 여성적 도상으로 표현함으로써 자신을 이차적(二者的) 관계의 분열된 자아로 묘사했다. 그런데 「로즈 셀라비」란 이름은 뒤상의 또 다른 자아에 부여된 여성 이름이란 점 이외에, 기존 낱말의 명시적 의미를 혼란에 빠뜨리려는 전략을 반영하기도 한다. 그것은 청자(聽者)들에게 두 가지의 전혀 다른 의미를 연상시키는 동음이의어이다. 우선 그것은 고유한 여성 이름을 의미하는 것으로 들리면서 다른 한편으로는 어떤 문장을 의미하는 것으로 들리기도 한다. 특히 후자의 경우 로즈(Rose)의 첫 두 자음 중에서 맨 앞의 자음 R이 붙어 음운의 '에르'(er)라고 발음되기 때문에, 에로스 셀라비(Er-rose Sélavy)는 곧 '에로스, 그것이 삶이다(Éros, C'est la vie)'란 내용의 문장, 다시 말해 뒤상이 언젠가 삶을 부도덕한 에로티시즘으로 진술했던 것과 같은 동일한 내용의 문장을 연상시킨다[5].

만 레이(Man Ray, 1890-1976)가 찍은 「로즈 셀라비」는 우측 하단에 '가명이 마르셀 뒤샹인 사랑스런 로즈 셀라비(lovingly Rose Sélavy alias Marcel Duchamp)'라고 서명된 사진으로 표현된 작품이다. 그녀는 관능적인 눈과 그늘진 눈빛을 하고 있으며 손은 털 깎기를 끝쳐세우고 있다. 피카비아의 연인이었던 저메인 에버링(Germaine Everling)의 모자를 쓰고 있는데 이 종 모양의 여성 모자는 기호학적 형태로 된 대담한 띠가 둘러져 있다. 로즈는 또한 반지와 팔찌를 하고 있으며 모피를 얼굴 주위에 섬세하게 두르고 있다.

뒤샹은 권력의 중심이라고 인정되는 유럽의 백인 남성이다. 그는 자신의 또 다른 자아로 소외되고 부수적인 「여성」을 표현하는데, 미술의 성 정치적 관심에 대한 공격을 암시 한다고 할 수 있다. 동시에 그는 스스로 단일한 정체성을 거부하면서 자신을 끊임없이 불안정하고 유동적인 경계에 놓음으로써 모더니즘 시대의 논리적 작가관에 도전하고 있다. 변이가 놓인 위치에 따라 변화하는 일

사진1. 「로즈셀라비」 1920-1921, 21.6×17.3cm,

사진(만 레이)

종의 투명한 기호로 존재하듯이 자신을 하나의 변환적인 이동장치(shifter)이자 고정되지 않은 기호로 인



식하였다. 뒤샹은 자신이 다른 오브제들처럼 내적으로 결정된 기표인 남성 「마르셀 뒤샹」이 아니라, 투명한 기호이자 상대적인 기표로서 맥락에 따라 얼마든지 전환 가능성을 보여주고 있다[9]. 또한 「로즈 셀라비」는 뒤샹 예술의 다중정체성 전략을 가장 단적으로 보여 주는 것으로, 그녀를 통해 뒤샹은 남성의 정체성을 상실했다기 보다는 다중정체성을 획득 하였으며, 또한 그의 작가로서의 영역이 더욱 확장된 것으로 볼 수 있다[1]. 즉, 자신을 통하여 소쉬르의 기호학의 정의인 '기표와 기의는 같지 않다.'는 것을 보여 주었다. 「로즈 셀라비」에서 표현된 언어성과 기호학적인 의미는 이후에 개념미술의 중요한 표현 수단이 된다. 뒤샹에 대한 이런 참조는 포스트모더니즘에서 일어나고 있는 '이행(shift)' 이 자연에서 문화로의 이행이 아니라 언술 양식상의 이행, 즉 역사에서 담론으로의 이행으로 파악되어야 한다는 것을 시사한다. 로잘린 크라우스는 「지표에 대한 생각」이란 글에서 그것은 '언어 기호의 파기(...)의미와 관련된 엄청난 자의성'을 나타낸다고 설명하고 있다. 또한 자크 데리다(Jacque Derrida, 1930-)는 '우리는 단어를 다른 단어들을 가지고 정의하기 때문에 의미는 항상 유보되며, 근본적인 의미와 궁극적인 의미란 모두 존재하지 않는 것이므로 텍스트의 관계적인 구조와 코드를 파헤칠 수 있다.'고 주장하였다. 그러므로 우리는 「로즈 셀라비」를 기표의 자율성, '기의의 독재'로부터 해방을 선언한 작품이라고 읽을 수 있다.

## 2. 「L. H. O. O. Q」

뒤상의 레디메이드(Ready-made : 대량생산된 기성품)는 회화도 조각도 아니며, 또한 둘 다에 양다리를 걸친 상호 특정한 그 무엇도 아니다. 레디메이드는 총칭적이다. 그러므로 레디메이드의 '예술적 위상'을 결정했다고 볼 수 있는 것은 미적 판단이 아니라 레디메이드의 맥락이다[17]. 또한 구조주의자들과 후기 구조주의자들은 플라톤의 모방적 예술관에서 유래한 '본질의 복제'를 한결같이 거부하였다. 데리다 역시 '텍스트는 모방, 즉 이차적인 구성물로서 언제나 경험적 실재라는 일차적인 세계를 지시한다.'라는 가정을 무너뜨린다. 이를 바탕으로 데리다는 텍스트에 결정적인 의미를 부여하는 존재라는 뜻에서의 확실한 '저자'란 있을 수 없다고 주장한다. 해체주의의 해석에 의하면 저자나 미술가는 신이 될 수 없다. 그리고 '빛이 있으라'는 말씀(logos : 신의 '말')이 빛을 창조한 것은 아니다. 그러므로 데리다는 '신성한 미켈란젤로'나 '지오토의 일루저니즘'이나 '라파엘로의 아름다운 여성상'과 같은 훌륭한 미술은 미술가의 정신과 영혼에 깃든 어떤 '이데아'를 형상화한 것이라는 플라톤의 본질적인 이데아의 개념도 거부한다[12].

로잘린 크라우스는 「지표에 대한 생각」에서 레디메이드의 의미가 대단히 임의적으로 결정되며, 언어적 기호의 컨텍스트로부터 단절된다는 점에서 레디메이드가 '스냅사진'과 같다고 말한다. 레디메이드와 사진의 유사점은 레디메이드의 제작방식에서 확증된다. 그 제작방식은 간단히 말해서 순간적인 선택 혹은 분리결정에 의해 대상물을 현실의 연속적 시공간에서 미술-이미지의 정지된 상태로 옮기는 일이다. 또한 이러한 제작절차는 전환사(Shifter, 언어학자 야콥슨(Roman Jakobson)이 정의내린 용어로, '비어있기' 때문에 비로소 '의미화작용으로 가득 채워지는' 언어적 기호의 한 범주)의 기능을 상기시킨다. 전환사가 의미를 갖지 않는 기호이듯이, 레디메이드도 본래부터 의미가 '빈' 기호이며, 기호의 의미화작용 역시 대상물의 실존적 현존에 의해 부여되는 것이다. 말하자면 레디메이드는 지표의 항목들을 통해 비로소 의미를 채우는 무의미한 의미의 존재이다[5].

1919년에 뒤상은 레오나르도 다빈치의 「모나리자」를 프린트한 싸구려 그림엽서에다 코 밑 수염과 턱수염을 연필로 그려 넣고, 아래에 대문자로 「L. H. O. O. Q.」라고 적어 넣었다. 이 철자를 발음하면 L은 [el]로, H는 [af]로, O는 [o]로, 그리고 Q는 [ky]로 발음되기 때문에, 이것을 합하

여 발음되는 대로 빨리 읽으면 「elle a chaude au cul」이 된다. 이 말은 영어로 「she has a hot ass」라는 뜻이 되는데, 즉 「그녀는 화끈한 엉덩이를 가지고 있다」는 뜻이 되어 「모나리자」의 예술적 절대 권위를 조롱하는 듯하게 보인다. 콧수염과 턱수염을 그려 넣어 기존 작품의

우상타파적인 의도는 다다적 자극과 충격요법이다. 그가 조롱하는 것은 다빈치의 진정한 예술적 업적이 아니라, 종교적인 부르조아 예술의 사원이 되어버린 프랑스의 루브르 박물관 안에서 이제는 무조건적으로 절대권위를 가지고 부르조아의 숭배대상이 되어버린 「모나리자」 회화 작품의 현실이다. 또한 평가체제의 획일성과 역사화를 통한 교육으로 이어지는 고전미에 대한 숭배를 비판하고 있다.

「모나리자」로 대표되는 고전미술은 더 이상 난공불락의 요새도, 절대미의 영역도 아니며, 순수미술이 지녔던 독자성은 이제 일상성의 영역과 서로



사진2. 「L.H.O.O.Q.」 1919, 19.4×12.2cm 연필과 레디메이드

혼합되고 교류한다. 이후에 많은 작가들이 기존의 작품을 하나의 소재나 오브제로 활용하기도 하는데, 뒤상은 이 작품에서 원본과 모사의 관계를 좀 더 확대하였다[9].

복제세계에서는 독창성과 유일성이 점차 감소되고 틀짜기와 컨텍스트가 의미를 규정한다는 것으로 파악하고 소비물품과 이미지들을 레디메이드 예술로 도용한 최초의 인물이었다. 그는 이 오브제들을 예술 컨텍스트 속에 재위치 시킴으로써, 예술을 상품물신주의의 구조들 내에서 규정하는 새로운 의미를 전달했던 것이다. 그리고 레디메이드는 기표와 기의가 같지 않다고 해석되어 기표들이 별이는 의미의 놀이로 만들었다.

#### IV. 사진

발터 벤야민(Walter Benjamin, 1892-1940)은 19세기 말 사진술의 부흥에 관하여 논한 글에서 표제설명의 출현을 언급한 적이 있다. 잡지의 사진을 감상하는 사람들에게 주어지는 사진의 표제설명은 더욱더 명시화되었다. 벤야민의 설명대로라면 사진은 이미 19세기 말에 기호의 자율성의 붕괴를 예고했던 셈이다. 왜냐하면 사진은 그 자체로는 무의미한 것이며, 오직 텍스트의 부가에 의해서만 의미를 채우게 되기 때문이다.

1961년에 발표된 롤랑 바르트(Roland Barthes, 1915-1980)의 「사진적 메시지(The Photographic Message)」라는 글에서 사진은 리얼리티의 기계적인 유사물이며 일차적인 메시지이기 때문에 이차 메시지로 발전할 여지를 남기지 않는다고 했다. 즉 사진은 대상과 그 기호 사이의 유사성의 정도가 그림 등과 비교할 수 없이 우월한 도상적인 기호이기 때문에 기표와 기의의 사이에 관계가 준-동어반복적인 관계로 양자 사이에 조절자(modulator)가 없다. 결과적으로 사진은 그를 읽어낼 “코드 없는 메시지”가 되며, 드로잉, 회화, 시네마 등도 같은 종류로 보이지만 이들은 스타일이라는 보충적인 메시지로 발전하기 때문에 명시적(denotation)인 것과 함축적(connotation)인 메시지가 있는데 반해, 사진은 명시적인 메시지밖에 없다는 것이다. 그러나 문제는 이러한 ‘완벽한’ 명시성이 바로 신호로 비칠 우려가 있는데, 왜냐하면 사진은 지각될 뿐만 아니고 읽히기 때문이며, 명시적인 의미를 근거로 함축적인 메시지가 발전하기 때문에 결국 기의가 사회의 특수한 문화를 참조하게 되어 결과적으로 두 가지 메시지가 공존하는 파라독스가 생긴다는 것이다. 그가 실례로 들고 있는 것은 흑인병사가 프랑스 삼색기를 향해 군대식 경례를 하는

사진인데, 여기서 흑인병사가 경례를 하는 것은 기표이고 프랑수아적인 특성과 군국주의의 혼합이 기의가 되며, 이 사진에는 경례한다는 사실 그 자체인 명시적 메시지와 또 원주민들은 착취되지 않았다는 함축적 메시지가 공존한다는 것이다. 더 나아가 그는 사진에는 선택, 기술적인 처리, 프레임링(framing), 배치 등의 명시적인 요소와 트릭, 포즈, 오브제 등과 포토제니아(photogenia), 미학, 구문 등의 함축적인 메시지가 있고, 이 위에 텍스트가 보태지는데 결국 이런 함축적인 코드 때문에 사진은 언어처럼 읽히게 된다고 하였다.

그리고 1980년에 발표한 「카메라 루시다(LaChambre Claire)」에서는 사진을 일반적이고 사실적인 요소를 스튜디오(studium)으로, 개인적으로 충격적인 반응이 오는 비논리적인 특성을 포크툼(punctum)이라고 했다. 결국 바르트의 사진 기호학은 리얼리즘에 근거한 “코드 없는 메시지”와 명시적 이미지와 함축적 이미지라는 이분법적 해석으로 요약된다. 현대의 가장 저명한 기호학자인 움베르트 에코(Umberto Eco, 1932-)는 지각행위 자체가 탈코드(decoding)의 작업이기 때문에 시각이미지가 비코드화된 것은 없다는 사실을 지적하였다. 예를 든다면 세 명이 있는 사진을 실제의 모델과 사람 모양으로 오려 낸 평면의 인쇄물과 인형으로 이루어 졌을 가능성도 있다고 하면서 사진적 이미지와 실물의 인식 간에는 차이가 있다고 하였다. 사진이 대상을 정확히 재생한다는 것과 그것이 대상과 동일하다는 것은 같은 말이 될 수 없고, 사진적 리얼리즘이라는 말도 더 이상 무분별하게 사용될 수는 없다고 하여 바르트와는 다른 결론을 내렸다.

지금까지는 일관되고 과학적인 사진기호학이나 이미지 기호학이 정리되지 않았다 하더라도 다양한 의미로 해석될 수 있는 사진이 어떻게 읽혀지는가 하는 것은 여전히 기호학의 연구 대상이며 사진이론의 중요한 과제이다[2]. 사진이 언어인가 아닌가 또는 사진이 언어처럼 읽히는 것인가 아닌가의 문제는 리얼리즘론이 쇠퇴한 현재의 사진이론에서 중요한 문제가 되어 있다. 초현실주의 사진이나 사진을 이용한 팝아트, 1980년대의 구성사진(Constructed Photography)은 찍는 사진(Taking Photography)이 아니고 만드는 사진(Making Photography)이어서, 사진의 리얼리티, 복제성, 재현성을 부정하고 연출, 구성, 콜라주, 컬러링 등 다양한 표현을 복합적으로



하는 것이 특징이다. 이러한 사진이 포스트모더니즘과 함께 새로운 경향을 이루었던 것은 사진의 리얼리티보다는 자유로운 시각표현매체로서의 욕구가 테크닉의 발달로 미디어 이미지의 세계에 유혹되어 가고 있는 사실도 중요한 이유가 된다. 이러한 사진들은 사진적 리얼리티를 최대한 이용하기도 하고, 공략하는 전략을 택하고 있으며 사진조각이나 사진 인스톨레이션 또는 사진 퍼포먼스 등은 사진을 특수한 효과를 얻기 위한 수단으로 사용하고 있기도 하다. 이런 연출된 리얼리티를 사진이라는 가장 재현력이 강한 매체를 통해 표현하는 것은 종래의 사진문법을 의도적으로 해체하고 전혀 새로운 사진읽기의 틀을 요구하는 것이며, 사진과 리얼리티 사이의 이와 같은 새로운 긴장관계는 사진이라는 기호를 전혀 새로운 각도에서 바라볼 수밖에 없도록 만들고 있다.

많은 포스트 모더니스트는 비디오와 사진으로 작업을 하였다. 이러한 접근법의 실례로 신디 셔먼(Cindy Sherman, 1954-)과 존 밸드서리(John Baldessari, 1931-)를 꼽을 수 있다. 셔먼은 다양한 포즈와 상황 연출을 통하여 자신을 묘사했던 「무제 필름 스틸」 연작으로 1980년대에 유명해졌다. 각 장면마다 자신의 화장, 머리 스타일, 포즈와 얼굴 표정을 바꾸었기 때문에 사람들은 본래의 젊고 평범한 모습의 예술가를 인식할 수 없다. 구식 할리우드의 멜로드라마와 스릴러물의 한 장면을 연상시키면서 그 이미지들은 긴장과 위협이 공존하는 모호한 감정을 전달한다. 그 장면들 뒤의 실제 여성은 숨겨져 있어서 찾아 낼 수 없게 되어 있다[15]. 셔먼의 사진 행위는 기호=의미=전달이라는 언어작용의 하부로 내려가도 모체로서의 신체에는 맞닥뜨리지 않는다고 하는, 어떤 종류의 단념 가운데에서 성립하고 있다. 자기를 자신이 찍는다고 하는 의미 생성의 장을 출현시키고 거기서 찾을 수 있는 것은 개체와 말, 의식과 무의식 사이에 있던 그 여성이라고 하는 본질적인 존재 즉 기표가 아니라, 무언가 정체를 알 수 없는 공포스러운 기의이다. 지금까지 주체도 객체도 아닌, 동시에 양자(兩者)라고 하는 객관적인 경계로 들어가서 그곳에서 밖에는 감지할 수 없는 것을 하나의 징표로서 신체화 시키고, 우리들이 어떤 문화적 환경이나 사회적 상황에 정주해 버렸는지를 알려 준다. 처음부터 아버지가 없는 사생아이며, 어머니가 있기는 하지만, 그 어머니는 부재 한다는 것만을 알리는 미디어 마더(media mother)로 해석된다[16].

또한 사진과 문자를 주요 매체로 사용해 온 밸드서리는 문자와 사진이미지에 대한 태도를 다양하게 가졌다. 철학적이고 언어학적인 한편 기호적이다. 그는 레비-스트로스(Claude Levy-Strauss, 1908-)의 구조주의에 의해 언어와 사회구조의 상관관계에 대하여 성찰하게 되고 소쉬르와 비트겐슈타인(Ludwig Wittgenstein, 1889-1951)의 언어철학을 통해 글과 이미지 간의 의미론적 관념성에 관심을 가졌다. 문자와 사진을 결합한 그의 작품은 글과 이미지 간의 관계에 주의를 환기시킴으로써 언어의 임의성을 드러낸다. 또한 기호학적 색면으로 사진의 일부를 가리거나 특정 형상을 단색의 색채로 평면화시키면 그 장면의 비현실성이 강조되는 효과를 가져 온다. 특히 얼굴이나 몸 전체를 평면적 색면으로 지우게 되면 특정 인물이 그 개성을 잃고 무명의 상징으로 변하게 된다. 폴록(Jackson Pollock 1952-1956)의 신체를 흰색으로 지운 「흰색의 형태」에서 폴록이라는 미술가의 아이덴티티는 증발하고 그 형태는 현대미술가의 일반적인 도상이 된다. 그리하여 그 그림은 추상미술을 지향하는 모더니스트 또는 모더니즘 일반에 대한 모종의 언급이 되는 것이다[7].

## V. 결론

모든 시각예술은 맥락 속에 존재한다. 사진이라는 기호 또한 고유하고 단일한 의미체계는 없으며 다른 모든 것과 마찬가지로 사회, 문화적인 맥락에 의거한다는 결론을 맺게 된다. 현대미술에 관한 이론적 해체와 실험적 표현은 난무하지만 설명적인 해부는 그동안 미학과 미술사에 의지해 왔다. 그러나 최근의 포스트모던한 회화작품이나 사진작품을 이해하는 데에는 기호학적 해석이 유효하다. 지금까지는 전시장에 보러가고 공연장에 들러 간다고 이야기했지만 이것은 단지 시각적이고 청각적인 것으로 보기만 하고 듣기만 한다는 것으로 이해 될 수 있다.

하나의 사진작품이나 설치회화작품 그리고 비디오, 록 음악을 수용하는 행위는 메타 언어적인 상호작용이 필요하다. 자신의 견해를 전달하기 위해서는 직접 만나서 태도와 복장 그리고 표정을 나타내며 말을 하는 것이 가장 정확할 것이다. 그러나 이런 방식은 전달하는데 시간상, 공간상의 제약이 있고 보존이 불가능하다. 이 때문에 인류역사를 통해 보다 정확한 전달을 위해 글에서 그림, 그림에서 사진, 사진에서

영화로 전환되면서 미디어가 발달한 것이다. 그러나 미디어는 중간 매체이기 때문에 그것을 표현하는 방법과 해석하는 방법 사이의 차이가 생기게 된 것이다.

이 글은 현대미술과 사진작품을 통하여 작품을 보기만 하는 것보다는 기호학적으로 읽어서 보다 총체적으로 접근 할 수 있다는 것이다. 기호학은 현대예술과 같이 시대의 산물이기도 하다. 이제 우리는 예술작품 뿐이 아니라 문화도 그렇고, 또한 사회적 사건이나 현상을 읽는 시대에 살게 됐다.

#### 참고문헌

- [1]강승완(2001). 20세기의 서양미술. 미술사연구회 편. 조형교육
- [2]강태희(1995). 사진의 기호학적 고찰. 학술진흥재단
- [3]김경용(1996). 기호학이란 무엇인가. 민음사
- [4]김광현(2000). 기호인가 기만인가. 열린 책들
- [5]서영희(1998). 지표에 대한 생각. 현대미술의 지형도 시각과 언어
- [6]서우석(1996). 기호학이론. 문학과 지성사
- [7]윤난지(2000). 현대미술의 풍경. 예경
- [8]정재철(1998). 문화연구이론. 한나래
- [9]진휘연(2002). 아방가르드란 무엇인가. 민음사
- [10]기 고티에(1997). 영상기호학. 유지나·김혜련 옮김, 민음사
- [11]로버트 솔소(2000). 시각심리학. 신현정·유상욱 옮김, 시그마프레스
- [12]로이 슈나이더 애덤스(2000). 미술사 방법론. 박은영 옮김, 조형교육
- [13]마르틴 졸리(1999). 영상 이미지 읽기. 김동윤 옮김, 문예출판사
- [14]마크 로스킬과 데이비드 캐리어(1996). 시각 이미지의 참과 거짓. 이계숙 옮김, 눈빛
- [15]신시아 프리랜드(2002). 과연 그것이 미술일까?. 전승보 옮김, 아트북스
- [16]이토 도시하루(1997). 최후의 사진가들. 양수영 옮김, 타임 스페이스
- [17]티에리 드 뒤브(1995). 현대미술 다시 보기. 정현이 옮김, 시각과 언어
- [18]최봉림(2002). 일탈적 사진이론을 통한 현대미술

읽기. 월간미술 2002년 7월호

[19]기호학연대(2002). 기호학으로 세상 읽기.

소명출판

[20]Émile Benveniste(1985), *The semiology of language*, In Robert E. Innis(ed.),

*Semiotics : An Introductory Anthology*,

Bloomington : Indiana University Press, pp. 22-250

[21]Umberto Eco(1971). *Lowbrow Highbrow*,

*Highbrow Lowbrow*, The Times Literary

Supplement

[22]Umberto Eco(1976). *A Theory of Semiotics*,

Bloomington: Indiana University Press, 1976, P.16.

[23]Tim O'Sullivan(1983), *Key Concepts in*

*Communication*, London : Methuen, 1983, p.210