

映像藝術學碩士 學位論文

제목(Title)이 이미지(Image)에
미치는 영향 분석

慶州大學校 産業經營大學院

映像藝術學科

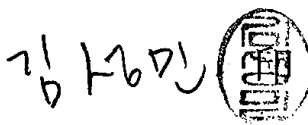
金 文 植

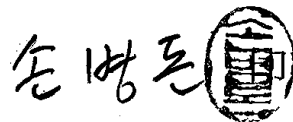
2004年 12月

016764

金文植 의 碩士學位 論文을 認准함

審査委員長 

審査委員 

審査委員 

慶州大學校 産業經營大學院

2004年 12月

목 차

국문초록	1
영문초록	4
 I. 서 론	7
1. 문 제 제 기	8
2. 제목(title)과 이미지(image)와 관계	11
 II. 이론적 배경 및 논의	15
1. 제목(title)의 실체적 연구	15
2. 이론적 접근방법	17
1) 기호학적 접근	17
2) 도상학적 접근	21
3) 정신분석학적 접근	24
4) 과학적 접근	26
 III. 제목과 이미지의 관계 분석	28
1. 이미지와 제목의 무관성(無關性)	28
2. 제목이 이미지에 미치는 영향	31
1) 해석의 문제	31
2) 제목이 이미지해석에 간섭을 주는 요인들	35
(1) 이미지해석의 경계	38
(2) 미학적 분석	41
(3) 표현법에 의한 상호간섭	42
3) 해석자의 개인차에 의한 해석차이	45
 IV. 결 론	48

제목(Title)이 이미지(Image)에 미치는 영향 분석

김 문 식

경주대학교 산업경영대학원

영상예술학과

(지도교수 김 성 민)

(초록)

이미지 구성 요소로서 제목이 감상자의 의미 해독에 영향을 미칠 것이라는 문제제기와 함께 실제 감상자에 대한 제목의 영향력을 검증하는 연구의 필요성이 제기되고 있다. 따라서 본 논문에서는 이미지에 제목이 어떠한 영향을 미치는지에 대하여 고찰해보고자 한다. 이미지 자체도 기호학적으로는 기호에 해당되는 것이라 하지만 이미지에 기호로 제목을 확정(確定)함으로써 이미지 생산자는 이미지에 대한 생산자의 의도를 보다 정확하게 근접할 수 있는 것이다. 제목이라는 것 자체가 추상적이고 모호한 것이 다반사이기 때문에 제목이 이미지의 해석을 고정(固定)시킨다는 점에서 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 기호학적 논의를 살필 것이다. 나아가 제목이 그 이미지의 의미를 변화시키거나 더욱 명확히 확정시키는 역할을 하는 것이 어떠한 원인에 의하여 영향력이 발휘되어지는지에 대한 것과 제목이 이미지에 간섭을 주거나 영향을 미침에 대하여 고찰해볼 필요가 있는 것이다.

단어 하나에 불과하더라도 그 제목은 그 이미지의 텍스트가 되며 길잡이가 된다고 할 수 있다. 제목이란 사물의 정체성을 지시하는데 사물자체가 끊임없이 변하고 있으므로 항상 고금을 통하여 똑같이 해석되어질 제목이란 없다.

이미지 자체가 기호가 되고 제목 또한 기호인 까닭에 기호학적 측면에서 살펴봐야 할 것이다. 이미지 표면에 흐르는 이미지를 하나의 기표(signifier)로 그리고 그 뒤에는 항상 각각의 기의(signified)가 존재한다는 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 의견을 들을 필요가 있다. 나아가 도상학(圖像學)적 해석 측면에서 문자적 기호인 제목이 도상적 기호인 이미지와 접할 때 도상의 심상과 표상의 상호작용에 대하여 고찰하고자

한다.

그리고 정신분석학은 인간의 주체성, 섹슈얼리티, 무의식을 중요하게 다루는 이론들을 구성하는데 주체성은 보는 사람의 특성을 말하며 감상자에게 미치는 이미지의 감정적 효과에 따라 이미지의 해석에 변화를 주는 것이다.

이미지에 나타난 그 어떤 것도 감상자의 일생을 통하여 경험한 바에 따라 똑같은 이미지를 같은 장소에서 느껴도 다를 수밖에 없는 것이며 이미지에 제목은 그 이미지와 감상자의 경험치(經驗値)에 의하여 변화되고 간섭받지 않을 수 없는 것이다.

이미지와 제목의 관련성에 대하여 분석한다면 문자언어(文字言語)인 제목이나 시각언어(視覺言語)인 이미지는 한 덩어리가 되어서 제작자의 의도를 나타내는 것이나 이미지의 해석은 제목과 서로 떼어놓고는 생각할 수 없는 것이다. 제작자는 무엇을 말하려하는가를 감상자에게 전달하기를 부단히 노력할 것이며 감상자는 제작된 이미지를 통하여 부단히 제작자의 의도를 알아내기에 분주하다. 그러나 이미지만으로 그러한 대화가 불충분하기 때문에 제목을 제시하여 대화의 폭을 넓히고 깊이를 더하게 하는 것이다.

나아가 이미지에 제목이 미치는 영향력을 살펴건대 우리가 이미지를 있는 그대로 볼 수 없는 것은 고정관념을 소유하고 있기 때문이며, 있는 그대로 이미지의 의미에 접근하지 못하기 때문이다. 이미지가 예술작품으로서 제시되었을 때 사람들은 그 견해를 예술에 관하여 배운 갖가지 선입관(先入觀) - 미, 진리, 재능, 문명, 형태, 지위, 기호 등 등 - 에 의하여 영향을 받고 있기 때문이다. 따라서 보는 이의 상황에 따라 그해석이 달라지는 것이며 개인의 미적 감각이나 사고의 폭, 문명의 수준 등 개인의 성향에 따라 이미지를 접할 때 그해석이 달라지는 것이다.

그러하므로 우리는 이미지와 제목이 어떤 상관관계를 가지며 그 해석에 어떠한 것이 해석에 간섭이 되는지 분석해 볼 필요가 요구되는 것이다. 제목이 일종의 인지(認知)명령(命令)이라는 사실은 하나의 예술작품이 다른 식으로도 인지될 수 있다는 것을 전제 하는 것이 분명하므로 이미지에 제목이 영향을 미치는 것이며 제작자의 의도와 달리 해석 될 수 있는 것이다.

이미지의 해석 자체에 그 의미의 변화를 순간적이고 찰라적으로 제목이 제시하는 방향으로 해석되고 확정 되어지는 것은 이미지의 해석에 제목이 순간적이고 찰라적으로 변화를 주며 이미지와 제목사이에 방황하고 있는 것이다. 이와 같이 제목이 이미지해석에 간섭(干涉)을 주는 여러 요인들을 파악할 것이다.

롤랑 바르트(Roland Barthes)가 예시한 보편적이고 문화적이며 관습적인 스튜디오와 주관적이고 환유적인 이미지해석에 많은 변화를 주는 폰크툼의 의미를 파악하고 전통적 미학으로는 작가의 설명이나 작가의 의도가 중시되어 왔지만 현대 미학에 와

서 감상자위주에서 제작자의 의도 따로 감상자의도 따로 이해되어 가고 있는 것이므로 감상자가 아는 만큼 느끼고 본만큼 해석되어지는 현상을 미학적 측면에서 살피고자 한다.

나아가 표현법(表現法)에 의한 상호간섭을 주는 경우로 이미지와 제목이 상호간섭에 의해 감상자가 이해하는 것은 제작자의 뜻과 달리 해석되는 것을 간과 할 수 없다. 제목은 제작자가 이미지의 해석을 위해 비유법(比喩法)을 동원하여 제목을 구성하는데 이는 수사법(修辭法)의 일종으로 표현하고자 하는 대상을 다른 대상에 비유하여 표현할 때 제목은 이미지의 해석에 영향을 미치는 것이다. 이는 해석자의 개인차에 의한 차이를 볼 수 있는데 성별이나 학력, 지적수준 및 경험에 따라 이미지에 제목이 영향을 미치는 것을 관찰할 수 있다. 또한 관습에 의해 사물의 관찰에 차이가 나고 이미지의 해석이 달라짐을 규명하고자 한다.

이미지와 제목의 관계는 바르트의 '정박(anchorage)'기능으로 설명된다. 바르트는 사진을 설명하기 위해 동원된 언어의 기능을 '정박한다'라는 용어로 설명하고 있다. 생산자의 의도는 충분한 구속력을 부여하는 설명이나 상황 없이는 해석자의 의미와 일치하지 않을 수 있기 때문에 이미지의 제작을 제작자의 의도된 대로 표현되고 이해된다는 것은 기대할 수 없다. 따라서 이미지는 제목에 의해서 해석에 영향을 미치는 것은 자명하다. 그러나 이미지 자체만으로도 감상자의 입장에 따라 해석이 분분 하지만 제목이 부가됨으로 제작자의 의도를 분명히 하고 표현하고자 하는 의도가 오히려 감상자의 내면적 이해의 차이와 외적인 상황에 따라 이미지 해석에 변화를 주는 것이다.

An Analysis of Effects of Title on its Image

Kim, Mun-sik

Department of Visual Arts
Graduate School of Industry & Business Administration
Gyeongju University

(Supervised by Professor Kim, Sung-min)

(Abstract)

The need of experimentation of this subject has been tempered since the title of the image could variably cause a crucial effect on the evaluation of its viewers.

Thus, in this thesis we are experimenting what effects the title has on its image. Image in semiological term could be considered a symbol, however, image with the substitution of a title will help the audience get closer to what the creator actually meant.

It is necessary to investigate on how the title could either guild the viewer to its true meaning or distorted meaning farther more we will also look upon how the title can influence the image.

Even though a title with few words can be a crucial effect of how the image would be evaluated by the viewer. There is no title that could be explained same way since the matter is always changing as to the directionality of the evaluator.

Since image itself is a symbol and title could also be a symbol, we will have to investigate in semiological sense. Roland Barthes said that 'impression of the image will bring a signifier and under that a signified'.

Further more, when iconographic image and the charactorised symbolized title are fused together we are to investigate how the one's mental picture and representation is effected.

Psychology is consisted of three important theories, humans subjective, sexuality and unconsciousness. To that subjective plays a role of the persons unique

qualities and effect the way the person would evaluate the image depending on how its emotional effect is.

Depending on what the person has experienced, the image showed on the same place as others with different experiences in their life has a crucial effect on the evaluation, for every different person there is a different perspective. Title in that sense is to be changed constantly by the evaluator and effect is inevitable.

Looking at the relationship between image and the title we noticed that we couldn't think without either the title or the image since they are needed to fully pass the means to the evaluator unless it is impossible.

Either of the sides will work hard to pass the means to or to find and understand the means of the image. However, image isn't sufficient medium to pass on what the creator is trying to say, thus introducing title, giving a wild and depth to the image.

On further more of the effect of title on image we aren't able to understand fully of the image is because of person's fixed ideology. When image was first shown as a form of art people started look through with the preconception they got from learning art: beauty, knowledge, culture, form, symbol, social standing and so on. Thus when and how they show the image made a great variety of explanations of the image they were seeing and also affected by individuals' emotions, consideration, and cultural level and by personal interests.

If title can be said to be human intellect and command then it is meant that a piece of art work can be human intellect in other way, and saying that title in fact has an effect on the image and could be understood in different way than that of creator's.

We should understand the meaning of *studium* (what Barthes prophesied universal, cultural, custom) and *punctum* (altering the explanation of subjectivity, metonymial image). In traditional work of art creator's explanation and his/her purpose was in great aspect however in the recent times art work has been understood separately from the creators and the viewers causing the viewers to only gain what they know and understood.

Moreover, the expression of the title of the image may cause that the viewer analyzes the image on different purpose rather than the creator (author) of the image intended. But, it cannot be ignored. The title of the image is created by

using metaphor which is one of the ways of rhetoric, such as something is expressed by comparing the other objects. This way may affect the viewers to analyze the images. Effect of the title on image is different for everyone because of the individual differences including sex, grade of education, experiences and cultural backgrounds.

Relationship between title and the image can be explained by Barthes 'anchorage' (Barthes called the function of language 'anchorage' that was used to explaining the image). Without the proper linguistical explanation from the creator, evaluator's evaluation would tend to be no doubt different of the original meaning thus the title in minimum give a start point of where the viewer must think. Consequently, what the creator wants to say is actually from the difference of inner understanding and outer situation giving the image explanation.

I. 서 론

글로 쓰여진 것을 보지 않고 하루도 살수 없듯이 이미지를 접하지 않고는 하루도 살아 갈 수 없는 것이 오늘날의 현실이다. 이런저런 환경 속에 많은 이미지들이 스며들어 있으며 우리들이 당연히 받아들이는 이미지들은 나름대로 해석되고 설명할 수 없는 영역까지 표현하기를 주저하지 않는다.

우리가 전시장에 가면 눈길이 어디로 향하는지 이미지 즉 작품을 대할 때, 작가의 이름과 작품의 제목을 번갈아 보면서 그 작품을 나름대로 해석하고자 한다. 먼저 작품을 해석하는 것을 주저하지 아니하고 감상에 임하여 보지만 도대체 무엇을 작가가 의미하는지 알 수 없는 경우를 많이 경험한다. 그러나 이미지를 본 느낌이 제목을 보는 순간 그 의미가 더욱 혼란해지거나 또는 정리가 됨을 알 수 있을 것이다.

이미지를 바라보고 그 이미지 자체만을 오로지 느끼고 감상할 때 어떻게 이해하고 어떻게 감지해야 할지를 그 자체만을 놓고는 혼란스러워 할 경우가 매우 많다.

이미지의 생산은 제작자와 감상자와의 사이에 일방의 의사 즉 제작자의 의사전달이 가장 필수적인 것이다. 이미지 제작자는 제작자의 의도대로 감상자가 전적으로 공감하고 이해되기를 바라는 것이므로 그 이해를 돕고 제작자의 의도를 확실히 하기 위해 제목을 붙이는 것이다.

따라서 이미지와 제목의 상관관계를 살펴야 할 것이며 이 상관관계를 통해 감상자와의 의사소통 과정에서 발생될 수 있는 여러 가지 상황을 분석할 필요가 있다.

기본적으로 감상자는 이미지와 제목 사이의 역동(逆動)적 상호작용과 사회문화적 경험에 의하여 제작자의 의도에 적합한 해석을 할 것인가 하는 문제와 이미지 구성 요소로서 제목이 감상자의 의미 해독에 영향을 미칠 것이라는 문제 제기와 함께 실제 감상자에 대한 제목의 영향력을 검증(檢證)하는 연구의 필요성이 제기 되고 있는 것이다.

이미지를 생각한다는 것은 우선 우리가 사고와 언어를 혼동하지 말아야 하리라는 것을 전제로 한다. 왜냐하면 이미지는 기호의 일정한 조합과는 다른

방식으로 생각하게 하기 때문이다.¹⁾

그러나 우리는 이미지를 접할 때마다 우리의 사고나 언어에 방해를 받으며 우리들은 한쪽에서 다른 쪽을 바라다 볼 때 본다는 것 하나만으로도 해석이 구구해지는 것을 보면서 어떻게 바라보며 어떻게 해석되고 어떻게 이해되는가를 규명(糾明)할 필요성을 느끼게 된다.

나아가 모든 이미지는 모호한 것이어서 감상자나 생산자가 확정적인 표현의 결과를 나타내기에는 부족하기 때문에 제목으로 작품의 성격을 확정 짓거나 확정 지음에 영향을 미친다는 것을 부인할 수 없다.

이러한 이유에서 이미지에 제목이 어떠한 영향을 미치는지에 대한 이론적 고찰과 경험적 연구의 필요성이 절실하다고 하겠다.

1. 문 제 제 기

이미지 텍스트는 기본적으로 시각적인 이미지와 그 이미지의 표현을 확실하게 하기 위해 문자 언어인 제목으로 이루어진다. 제목을 첨부하여 시각적 이미지의 의미를 명확하게 표현하고자 제작자는 제작한 이미지에 제목을 첨부하기 위해 고심하는 것이다.

이는 제작자의 이미지 제작에 따른 의미를 나타내는 수단으로 제목을 활용하고 감상자의 자의적인 해석에 제작자의 의도가 강제적으로 작용하여 이해되기를 바라는 것이며 이미지의 의미구조와 틀을 제공한다고 할 수 있을 것이다.

문자로 된 읽을 수 있는 언어와 시각적으로 볼 수 있는 형상(形象)언어는 상호 영향을 미친다. 이는 이미지와 문자언어의 관계를 별도로 보지 아니하고 이미지에 읽을 수 있는 문자언어가 첨부 되었을 때 문자언어와 시각언어와의 간섭이나 왜곡현상을 일으킨다. 이것은 이미지 해석에 분명히 상호(相互) 영향을 미치고 간섭하고 있는 것이라고 볼 수 있기 때문에, 이를 규명해야 할 필요가 있는 것이다.

쓰여 지는 언어도 일종의 그려지는 과정을 거친 것이며 그려지는 이미지도

1) 레지스 드브레 지음, 정진국역, 이미지의 삶과 죽음, 시각과언어, 1994, p53

일종의 그려진 언어라고 할 수 있다. 이것은 언어와 이미지라는 두 영역이 공통분모를 가진다는 것이며 그 기원을 공유하고 있다는 것을 의미 한다.²⁾ 이미지 제작도 창작이며 이에 못지않게 제목달기도 창작의 일부 인 것이다.

오랫동안 회화의 제목 붙이기는 표현된 장면이나 그려진 물건의 단순한 지시로서만 작품과 연결되는 변하지 않는 담화 형태로 간주되어 왔다.³⁾

그러나 오늘날 이미지에 제목을 붙이는 것은 이미지 제작자의 표현영역이 이미지 자체가 제시하는 의미를 표현하는데 국한하지 아니하고 제목이 지시하는바 이미지의 해석에 제작자의 의도가 제목에 따라 변할 수 있으므로 제작자는 제작자의 의도를 확고히 하기위해 제목으로 표현영역을 구획하고자 하는 것이라고 하겠다.

이미지 자체도 기호학적으로는 기호(記號)에 해당되는 것이며 문자기호인 제목을 이미지에 부여함으로써 이미지 감상자는 이미지에 대한 생산자의 의도에 보다 정확하게 근접할 수 있는 것이다.

그러나 제목이라는 것 자체가 추상적이고 모호한 것이 다반사(茶飯事)이기 때문에 우리는 이를 분석하고 제목이 이미지에 어떠한 영향을 미치는 지를 연구할 필요가 있는 것이다

따라서 이미지는 여러 가지 선입관이나 교육에 의하여 이해가 달라지며 제목을 붙이는 것도 이러한 오해를 바로잡거나 작가의 의도함을 명확히 하기위한 수단으로 볼 수 있는 것이다.

보는 것이 언어보다 선행한다는 것에는 다른 의미가 내포되어 있다. 세계에서 우리들의 위치를 결정 할 수 있는 것은 보는 것이기 때문이다. 결국 우리들은 이 세계를 언어로 설명하고 있지만 언어는 우리들이 그 세계를 보고 있고, 그 세계로 둘러싸여 있다는 사실을 부인할 수가 없다. 우리들이 보고 있는 것과 알고 있는 것과의 관계는 항상 불안정하다.⁴⁾는 것이다. 따라서 언어로 설명하는 것이 본다는 것에 항상 영향을 미치는 것이며 감상자의 지적 수준과 경험치(經驗値)에 따라 변한다는 것을 알 수가 있다.

‘초록색’이라는 제하(題下)의 작품을 보고 우리가 해독하는 것이 ‘초록색’의

2) 신방훈, 시각예술과 언어철학, 생각의나무, 2001, p13

3) 베르나르보스동, 이수미역, 회화이미지의 담화적구성, p149

4) 존 버거, 편집부옮김, 이미지, 동문선, 1999, p24

의미 다시 말해서 화학적·이론적 담론의 개념들인가? 아니면 더 깊이 들어가 사진작가의 의도를 포착하고 그의 문화콘텍스트까지 해명해야 하는가? 도대체 언제쯤이면 이 암호해독 행위에 만족할 수 있을까?5) 초록색에 대한 가치나 추억이 같은 초록색이라 하더라도 감상자의 개별적 상황에 따라 느끼고 이해되는 것은 초록색에 대한 경험이나, 교육되어진 선입관이나, 심리적 느낌 등에 따라 천차만별인 것이다.

존 버거는 “언어가 어떻게 이미지를 변화시키는가를 정확하게 규정하기는 어렵지만 그것은 틀림없이 이미지를 변화 시킨다. 여기에서 문장을 설명하고 있기 때문이다. 본장에서 열거하였던 각각의 복제된 이미지는 논거의 일부이며 그 그림의 원화가 가지는 독립된 의미와는 다르거나 혹은 완전히 아무 관련도 없게 되어버린다. 언어는 그림을 인용함으로써 스스로의 권위를 확신할 수 있기 때문이라”6)한다.

따라서 어떤 방향으로 해독의 변화를 가져오는지 수용자 개개인의 성향에 따라 어떤 영향을 미치는지를 분석해 볼 가치가 있다고 생각한다.

이미지는 단지 사물의 연장일 뿐이어서 이미지나 사물은 모두 본질을 들어낼 수 없는 것으로서 합리적인 오성의 재 사고를 요구 한다7)는 것이므로 각자의 상황에 따라 재사고하고 이해하는데 이미지에 제목이 있음으로 인하여 제작자의 제작의도를 파악하게 하고 이러한 행위들은 자연의 물체를 작품화하여 화면에 옮기는 순간 물체는 이미지, 즉 하나의 기호(sign)가 되는 것이다.

그런데 20세기 현대 미술은 ‘미술품=기호’라는 관계를 붕괴시켜 버린다. ‘미술품=기호(sign)가 아니라 ’미술품=오브제(object)가 되어 버린다. 오브제는 20세기가 만든 독특한 기호가 아닌 기호이다. 8)

따라서 이미지와 제목은 하나의 덩어리가 되고 그 자체가 제작자의 작품으로서 이해되는 것이므로 우리는 이미지와 제목을 따로 떼어 놓고는 생각할 수 없는 상황이라 생각한다. 다시 말해서 이미지와 제목이 혼합되어 화학적 작용과 화학적 반응을 하여 변화된 의미를 나타내는 것이다. 그러므로 우리는 이미지를 생산하는 ‘생산자가 어떠한 의도를 가지고 이미지를 생산 하는가?’에

5) 빌렘 플루서, 윤종석역, 사진의 철학을 위하여, 커뮤니케이션북스, 1999, p57

6) 존 버거, 같은 책, p58

7) 우선아, 사진이미지의 본질과 의미작용, 홍익대학원, 1997, p8

8) 박우찬, 미술은 이렇게 세상을 본다 본다, 도서출판 재원, 2002, p128

대해서 제목을 도외시 할 수 없는 것이며 ‘생산자가 의도한대로 수용자는 그 이미지를 해석하고 느끼는가?’ 하는 문제에 대해서도 제목과 분리해서 생각할 수 없는 것이다. 이미지와 제목은 하나이며 서로 영향력을 행사하고 있음을 부인 할 수 없는 것이기 때문이다.

이미지가 예술작품화 되었을 때 사람들은 그 해석을 예술작품에 대하여 갖가지 경험과 선입관 - 미, 진리, 재능, 학력, 문명, 형태, 지위, 기호 등 등 -을 갖기 때문에 그 해석은 많은 차이를 낳게 되고 제목에 의해 작품화된 이미지들의 해석 또한 변화를 가지기 때문에 본 논문은 이미지에 제목이 어떠한 영향을 미치는지, 감상자의 개인적 성향에 따라 어떠한 해석의 차이가 있는지, 제목 자체가 이미지의 변별력(辨別力)에 어떠한 변화를 주는가에 대하여 고찰하고자 한다.

본 논문의 근간이 되는 이론적 배경은 제목이 특정이미지의 해석을 고정(固定)시킨다는 점에 착안한 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 기호학적 논의이므로, 이에 관해 먼저 고찰할 필요가 있다. 이미지에 제목이 주어짐으로 이미지 자체에 제목이 이미지의 의미를 변화시키고 해석에 변화를 주는 것이다. 더욱이 제목이 의미해석을 명확히 확정(確定)하게 하는 역할에서 어떠한 원인에 의하여 영향력이 발휘되어지는지에 대하여 중점적으로 고찰해 볼 필요가 있는 것이다.

따라서 제목이 이미지에 간섭(干涉)하는 것은 어떠한 연유에 의해 영향을 이미지해석에 미치는가에 대하여 고찰해보고자 하는 것이다.

2. 제목(title)과 이미지(image)와 관계

아직까지 제목의 확정적 정의는 존재하지 않고 있다. 그러나 모든 표현하고자 하는 총체적 이미지나 조형물 등 제작자의 창작물에 대한 작품의 의미와 발현(發顯)하고자 하는 제작자의 의도가 포함된 이미지의 총체적인 개체의 독립성을 나타내는 개개 작품의 고유 명사라 하겠다.

모든 사물이 처음부터 이름이 없었듯이 이미지 작업 전에는 제목이 확정된 것이 없는 것이 일반적이다. 제목이란 사물의 정체성을 고정시킴으로써 인간이 그것의 의미를 소유하고자 하는 소유욕에서 파생된 것이다. 그래서 제목이

란 사물에 대한 고정관념을 생성하고 그 관념을 인간이 소유하도록 만든 것이다. 제목이란 사물의 어느 일부분의 성격을 마치 그것의 전체인양 확대하여 다른 사물로부터 분리시켜 내는 작용을 한다.

그림의 제목 붙이기에 대한 연구는 우리로 하여금 이 예술에 대해 우리가 가지고 있는 개념들이 언어적 지표에 의해 이런저런 방식으로 표현 되고 있음을 보여 준다⁹⁾.

그러므로 제목이라는 것은 제목을 붙여주는 명명자가 그의 작품에 대한 작품관이나 인생관이나 희망사항을 제시하는 것이다. 결국 제목은 그 작품의 제작자에 의해서 명명되어지는데 그 제작자의 제작의도가 내포하고 있다고도 볼 수 있다. 또한 제작자는 이미지에서 표현하지 못한 의미를 자신 작품의 제목을 통하여 부여하고자 한다. 나아가서 해석자, 또는 감상자에 따라서 의미해석을 각기 달리하는 것을 가능한 한 막기 위한 제작자의 의도이며 제작자의 뜻에 따라 해석되도록 하기 위해 명명되어지는 것이 제목인 것이다.

따라서 제목은 제작자의 고유한 권한이며 어떠한 경우의 제목이라 할지라도 고유하며, 그 제목은 독립적으로 살아 움직이는 것이다.

‘우리가 제목 없이는 작품을 생각할 수 없다는 점에서 표제(表題)는 작품과 불가분의 관계에 있다고도 말할 수 있다.¹⁰⁾ 그러한 까닭에 제목이 무엇인가 하는 문제에 봉착하게 되는 것이고 제목이 단지 서술적 의미의 작품의 해석에 앞서 “작품의 이름은 회화, 그림의 이름이다.” “작품의 이름은 정의나 설명, 더 나아가서는 해설을 지닌 일종의 라벨이다.” “작품의 이름은 그 작품이 그리고 있는 대상의 ‘시각적 특성’에 의해 사실상 한정 된다”고 하지만 제목과 회화 즉 이미지들과의 관계는 그 제목의 명명으로 말미암아 해석이 달라지고 이미지에 변화가 가해지는 것을 간과하지 않을 수 없는 것¹¹⁾이므로 제목의 태생에 대하여 먼저 고찰해 볼 필요가 있다.

제목이 있기 전에 이미지가 먼저 생성되고 이미지의 생성으로 인하여 그 이미지의 설명이나 명명을 위하여 말이나 글이 동원된다. 태초에 말·글·그림이 하나로 융합적(融合的)으로 존재하던 시절이 있었다. 신화와 역사, 허구와 사

9) 한국기호학회 엮음, 영상문화와 기호학, 문학과지성사, 2000, p162

10) 사사키켄이치, 최은희 역, 예술작품 표제의 기호학-두텍스트의 상호 관계, 삶과 기호, 문학과지성사, 1997, p337

11) 베르나르보스동, 같은 논문, p149

실의 구분이 없었으며 그들에게엔 오로지 생명의 원천인 리듬이 중시 되었다¹²⁾. 말과 그림은 그 태생에서 동일한 것이나 글은 문명의 산물로서 집단적 약속에 의해 이해되지만 이미지는 있는 그대로 보았고 있는 그대로를 표현하는 것이며 이미지가 존재한다는 존재적 의미를 담고 있다. 그때 ‘그림에는 말과 글이 스며 있었으며 그들의 말에는 생생한 그림이 있었고 글과 그림이 한 덩어리였다.¹³⁾ 그러한 까닭에 그림을 보고도 작품의 제목이 떠오르고 제목만 듣고도 그림을 연상할 수 있는 것이다.

표제란 특권적이고도 독립적인 방식으로 하나의 예술 작품에 부여되고 통합된 메타 텍스트이다. 여기에서 메타 텍스트란 또 다른 하나의 텍스트에 대하여 이야기하는 텍스트를 의미하며 모나리자나 햄릿과 같은 단 하나의 단어로 이루어진 매우 짧은 표제도 텍스트로 간주될 수 있는 것은¹⁴⁾ 단어 하나에 불과하더라도 그 제목은 그 이미지의 텍스트가 되며 길잡이가 된다고 할 수 있다. ‘모나리자’란 제목만으로도 모나리자의 그림을 연상하듯이 비록 단어 하나에 지나지 않지만 단어 하나에서도 이미지를 연상할 수 있기 때문에 이미지와 단어는 하나라 할 수 있는 것이다. 따라서 이미지와 글자의 형상은 이 둘을 비슷하게 하는 것. 즉 유사에 기초하여 서로 소통 시킨다는 것이다.¹⁵⁾ 따라서 제작자는 이미지제작도 중요하지만 제목이나 설명도 중요한 이미지제작에 중요한 일부분이 되는 것이다.

시각언어의 메타적인 요소가 예술의 필요충분조건이 된 것은 이미 20세기 초반의 일이다. 추상예술, 개념예술, 미니멀 예술, 대지 예술, 행위 예술 등은 모두 유사와 재현에 의존하기 보다는 예술을 위한 예술에 봉사하였고, 예술내적인 언어 개발에 열을 올린 표현들이었다.¹⁶⁾

제목이란 그 이미지나 양태의 정체성을 표상해 준다. 그러나 ‘오빠’라는 말은 예전에는 ‘오라버니’를 의미했었는데 요즈음에는 거의 ‘애인’이라는 뜻으로 쓰이기도 한다. 결국 제목이란 시대에 따라 항상 그해석이 변한다. 그래서 제목은 이미지의 정체성을 지시하는데 제목 자체의 의미가 변하므로 항상 동일

12) 김성도, 말, 글, 그림 - 융합기호학의 서설, 기호학연구 제7집, 2000, p41

13) 김성도, 같은 책, p41

14) 사사키겐이치, 예술작품 표제의 기호학 - 두텍스트의 상호 관계, p337

15) 신방훈, 같은 책, p15

16) 신방훈, 같은 책, p16

한 의미를 내포하는 제목은 있을 수 없다. 결국 우리의 관심사는 우리 당대사회에서 사용되는 이미지일 수밖에 없는 것이다¹⁷⁾. 따라서 제목이란 사물의 정체성을 지시하는데 사물자체가 끊임없이 변하고 있으므로 항상 고금을 통하여 똑같이 해석되어질 제목이란 없다. 사물자체가 변하면서 제목이 지시하는 내용도 함께 변화하게 된다.

푸코는 시각예술은 유사(類似)를 통해 보게 하며 언어적 재현은 차이(差異)를 통해 말하는 것이고, 이 두개의 체계는 교차되거나 융해되지 않아 왔음을 지적 한다.¹⁸⁾

작품의 제목들은 제작자의 자유이상 즉 제작의도를 표현하고 발현(發顯)하기 위한 제작자의 의도를 나타낸 것이라 볼 수 있다. 이러한 제목들은 대부분 제작자에 의해 지어지고 작품이 생존하는 한동안 변함없이 하나의 제목으로 불리어 졌는데, 표제에 의하여 제공된 메타 텍스트에의 인식은 어떤 의미에서는 곧 그림의 일부이기 때문에¹⁹⁾ 이미지와 제목은 같이 움직이며 감상자는 그 이미지를 보고 느낀 것을 제목을 보자 제목의 상상력에 의존하여 사고의 변화를 주는 것이다.

‘우리가 제목 없이는 작품을 생각할 수 없다는 점에서 표제는 작품과 불가분의 관계에 있다고 말할 수 있다.²⁰⁾ 따라서 제목과 이미지는 분리하여 생각할 수 없으며 제목과 이미지는 함께 감상자에게 다가오는 것이다. 그리고 ‘말·글·그림 사이의 관계에 대한 논의는 단지 삼자의 존재 양식의 테크닉의 차이로 환원될 수 없는 존재론적·인식론적·방법론적·정치적·윤리적·미학적 문제들을 동반하는 복잡성을 내포 하는²¹⁾ 것이며 중국에는 제목이 그이미지를 대신하는 역할을 하게 되며 이미지와 융합되어 감상자로 하여금 작품의 해석을 확정케 하는 것이다. 따라서 제목과 이미지와의 관계는 상호 보완적이며 상호의 존적 관계를 가지는 것을 부인할 수 없는 것이다.

17) 마크로스킬과 데이비드 케리어, 이계수역, 시각 이미지의 참과 거짓, 눈빛, 1996, p15

18) 신방훈, 같은 책, p15

19) 사사키젠이치, 같은 논문, p340

20) 사사키젠이치, 같은 논문, p337

21) 김성도, 같은 책, p42

II. 이론적 배경 및 논의

1. 제목(title)의 실체적 연구

이미지의 제작자는 이미지에 고유의 설명이나 이름을 붙임으로써 자신의 작품을 완성 한다. 제작자는 이미지의 표현을 명확히 하기 위하여 제작된 이미지에 이름을 붙이고, 그 이름이 제작자의 내심의 의도가 표현되기를 바라는 것이다. 이런 맥락에서 볼 때, 제작자가 그 이미지에 이름 즉 제목을 부여하는 설정 의도나 과정에 대하여 고찰해볼 필요가 있다. ‘표제(表題)라는 메타 텍스트는 미학 또는 이론 예술의 메타 텍스트를 포함한다. 이러한 관점에서 볼 때 작가가 그의 작품에 표제를 다는 관행(慣行)이 이루어진 시기에 한해서 미학의 역사를 기술 할 수도 있을 것이다.²²⁾ 제목이란 원래 이미지가 먼저 만들어진 후에 이를 설명하거나 고유명사로서 작품의 존재 확인과 이미지의 해석을 위하여 명명되어 진 것이라 할 수 있다.

‘예술가가 그림을 제작할 때 그림은 이미지 자체가 되는 것이며 목적은 표현의지로 설명할 수 있는 제목인 것이다. 그러므로 예술 활동은 표현적이며 작가에 의한 행위나 선택으로 작품에 대한 표현에의 의지를 표현적 관계성에 입각하여 주체적인 개인 언어로 서술해 나가는데,²³⁾ 이 서술이 제목이 되고 이 제목을 설정함으로서 제작자는 작품을 마무리 하는 것이다.

처음부터 사물이나 이미지, 작품에는 이름 즉 제목이 없다는 것을 우리는 설명할 이유가 없다. 이미지가 생성, 창작되고 이의 해석이나 설명을 위해 제목이나 캡션이 있는 것이다. 이를 위해 제작자는 어떻게 충분한 표현을 이미지에 첨가하여 자신의 이미지의 표현을 명확히 할 것인가 고민하는 것이다. 하지만 제목에 대하여 어떠한 형태의 제목이 명명된다 하더라도 보는 이나, 감상자의 입장에 따라 어떻게든 달리 느껴지는 것은 어찌할 수 없는 것이라 하겠다. 일례로 6.25전후 오래전 미술수업시간에 모델을 구하기가 아주 어려웠던 시절이 있었다. 그때 서울역 앞에서 지게꾼 한사람을 일당을 주고 모델로

22) 사사키겐이치, 같은 논문, p342

23) 이정열, 상징적 이미지에 의한 표현 연구, 한남대학교 대학원, 1998, p?

데려 왔다 한다. 그 사람이 실기실로 들어서면서 하는 말이 "웬 '지게'들이 이렇게 많아"라는 것이었다. 그는 이젤이라는 것을 처음 보았고, 그것을 지게로 본 것이다. 만약 양장점의 쇼윈도를 관리하는 사람이 실기실에 들어왔다면 "웬 옷걸이들이 이렇게 많아?" 하고 말했을 것이다. 사실 지게는 이젤이 될 수 있고 이젤이 지게의 역할을 할 수도 있으며 옷걸이도 될 수 있는 것이다.

즉 처음부터 "이젤"이라는 명사는 '옷걸이,' '지게,' '의자' 등의 모든 의미들을 포함하고 있는 것이었다. 그런데 이젤이라는 하나의 기능이 이름 속에 속박되어서 진정한 이름의 의미를 발현하고 있지 못할 뿐이었던 것이다.

마르셀 뒤샹이 남자소변기에다가 '샘'이라는 이름을 붙여서 전시장에 내놓았는데, '일용품'이라는 이름으로부터 '작품'으로 탈바꿈 하게 된다. 그러나 '샘'이라는 이름을 마르셀 뒤샹이 그 변기에 덧붙여 주었을까? 아니다. 변기는 변기라고 이름 지어지기 이전에도 '샘'이라는 이름도 붙일 수 있는 것이고 '그릇'이라 해도 될 것이고 '그 무엇'의 이름도 될 수 있는 것이다. 그러한 이유로 '뒤샹'은 레디 메이드에서 새로운 미학의 의미를 찾아냈던 것이라 생각한다. 화장실에 놓였을 때는 변기이지만 전시장에 놓였을 때는 전혀 다른 의미로 전환되게 되는 것이며, 레디 메이드, 즉 기성품을 그 일상적인 환경이나 장소에서 옮겨 놓으면 본래의 목적성을 상실하고 작품으로서 새로운 의미를 갖게 됨을 우리는 느낄 수 있다. 따라서 이것이 레디 메이드의 미학적 전환인 것이다.

꽃의 시인 김춘수가 '꽃'을 '꽃' 이라고 이름 불러주기 전에도 이미 꽃은 꽃, 플라워워 뿐만 아니라 사랑, 슬픔, 등등의 수많은 이름으로 존재하고 있었다. "내가 그의 이름을 불러 주기 전에는/ 그는 다만/ 하나의 몸짓에 지나지 않았다./ 내가 그의 이름을 불러 주었을 때/ 그는 나에게 와서/ 꽃이 되었다. "고 김춘수는 꽃이라는 시에서 '꽃'이라는 이름에 대하여 이야기하고 있다. 우리가 이름 불러준다는 것은 그것들을 구속하고 제한시켜서 결국 소유하고자 하는 욕망일 뿐이다. 인간은 자신이 이름을 붙이고 이름은 의미를 제한하고 인간은 의미를 소유하면서 의미 속으로 빠져들고 그 의미를 소유하는 욕망의 노예가 되어 버리는 것이다.

도(道)가 이름 붙일 수 없는 그냥 그러한 도(道)이듯 이름이란 그냥 그러한 이름이다. 이름과 의미를 연상시키고 그것을 욕망한다면 우리는 그것의 형태를 본다. 형태란 한정된 그 무엇을 말하는 것이다.

뒤상은 변기가 나름대로 성공을 거둔 뒤 이번에는 전시장 입구 구석진 곳에 평범한 옷걸이를 하나 걸어 놓는다. 사람들은 응당 옷걸이가 있어야 할 장소에 있었으므로 그것이 작품이라는 생각은 전혀 못했다. 옷걸이라는 이름 속에서 자신이 소유한 지식을 좀더 확장시킬 어떠한 노력도 하지 않았다. 옷걸이는 옷걸이를 의미하는 것이 아니고 유려한 곡선과 직선이 조화를 이룬 하나의 조형작품으로 서있었던 것이다. 그것은 처음부터 옷걸이가 지니고 있었던 의미의 일부였다.

이 세상은 많고 많은 이름들로 충만하여 있고 그 이름의 외양을 보려는 사람들에게는 그 이름만큼이나 이미지로 가득 찬 곳이며 각각의 이미지들은 서로 독립하여 지극히 제한적 의미를 가지고 명명자의 의지에 의해서 존재하는 것이다. 제목을 첨부하는 행위는 제작자의 이미지에 보다 충분한 표현을 위한 것이며 이미지와 제목은 하나로서 또는 독립한다 하더라도 서로 떼어 낼 수 없는 관계로 감상자 앞에 놓여지는 것이다. 그러나 그 이름의 태초의 시작을 보려는 사람에게에는 모든 존재는 의미와 정신의 세계이며 의미와 정신은 서로 긴밀하게 연결되어 있고 형용할 수 없는 다양함으로 의미해석이 되어 지는 것이다.

2. 이론적 접근방법

1) 기호학적 접근

모든 이미지들은 애매모호하여 어떤 무엇을 의미하는지 전혀 방향을 잡을 수 없는 경우가 많다. 따라서 이러한 애매모호한 점을 제작자의 의도에 부합되도록 하기 위해 언어로 된 설명을 부가하게 된다. 이때 이미지와 제목은 하나의 기호로서 제작자와 감상자 사이에 상호의미 전달을 하게 되므로 이러한 기호들을 기호학적으로 풀어볼 필요가 있으며, 이미지 자체가 기호라는 측면에서 기호학적으로 규명해 보아야 할 것이다. 이미지 또는 이미지의 제작과정을 살펴보면 기표(signifier)만 있는 단계와 기의(signified)를 담은 명시적(明示的) 의미를 제시하는 단계가 있다. 이 단계에는 말이나 글로 된 설명이 있거

나 동일하게 해석될 뚜렷한 상황이나 문맥이 있는 경우가 있다. 이때에 이미지의 기표는 의미가 달리 변화된다.

기호이론의 핵심은 기호제작과 해석이라는 이 영원한 과정 속에 포함된 요소들을 정의하고 우리로 하여금 문학적 활동의 여러 영역 속에 퍼져있는 그 과정을 파악하도록 도와주는 개념적 도구를 개발하는 것이다.²⁴⁾

하나의 기호에 또 다른 하나의 기호를 덧붙이면 그만큼 다른 기호들의 의미를 감소시키거나 변화를 주게 된다. 이와 마찬가지로 만일 처음에 단 두 개의 기호만을 선택할 수밖에 없었다면 모든 의미는 이 두 개의 기호에 배분될 것이다. 한 기호는 대상들의 반을, 그리고 다른 기호는 나머지 반을 지시하게 될 것이다.²⁵⁾ 결국 이미지라는 기호에 또 다른 제목이라는 기호가 첨부됨으로 이미지의 해석에 영향을 주며 나아가 이미지와 제목이 하나로 융합된 의미를 나타내게 되는 것이다.

모든 이미지는 다의적이기 때문에 언어적 메시지는 “불확실한 기호들의 테러”를 격퇴시키기 위해서 모든 사회가 의존하는 테크닉들 가운데 하나다.²⁶⁾ 이미지 자체만으로도 해석이 분분하고 난해한 것을 제목으로 범위를 다소 좁힐 수 있는 것이다. 의미의 생산과 수용과정을 비롯해 문화적 활동의 본질의 논리를 탐구하는 기호학은 인간의 사회적 삶 속에서의 기호의 산출과 해석 속에 배태(胚胎)된 메카니즘과 원리를 파악할 수 있는 개념적 틀을 마련해 준다는 점에서 기본적으로 세상을 바라보는 ‘눈’이자 모델이며 하나의 방법으로 궁극적으로는 하나의 세계관이며²⁷⁾ 모든 사물의 해석의 바로미터(barometer)가 되는 것이다.

예술기호론(藝術記號論)적으로(semiotic theory of art) 이미지 자체를 설명한다면 이미지 즉 예술작품을 기호 또는 기호 집합체로 파악하여 그 구조와 기능의 관점에서 해명하려는 것이 기호학적 접근이라 본다. 형식면에서는 언어가 어휘와 통사규칙을 가지는 데 대하여 예술작품은 이러한 기본단위와 결합규칙을 가지고 있지 않으며, 단일하고도 불가분의 기호이다. 또 내용면에서도 언어는 개념적 의미를 표현하는데, 예술작품은 언어로는 정의를 내릴 수

24) 노만 브라이슨외, 김윤희 양은희 역, 기호학과 시각예술, 시각과 언어, 1995, p17

25) 안느 에노, 박인철 역, 기호학사, 한길크세주, 2000, p33

26) 김성도, 같은 책, p54

27) 김우창 성완경외, 이미지는 어떻게 살고 있는가, 생각과 나무, p143

없는 인간 감정이나 생명 본질의 형(型)을 파악한 다음에 이것을 감각에 대하여 직접 호소하는 것이 특색이다.

사물은 소비되기 위해서 기호를 부여받지 않으면 안 된다. 메시지가 되어야만 하는 것이다. 사물은 의미를 부여받아 결국 기호가 됨으로써 ‘인간화’되어 소비된다. 소비는 더 이상 기능적 필요나 만족의 근원으로서의 사물에 의해 지시되지 않고 그 기호적 위력에 의해 지시 된다.²⁸⁾ 사물이 이미지화되고 이의 해석을 위해 제목이 첨부되고 첨부된 제목과 이미지는 하나의 묶음으로 감상자 앞에 놓여질 때 제작된 작품은 생명력을 갖게 되고 살아 움직이는 이미지가 되는 것이며 하나의 완성된 기호가 되는 것이다.

예술을 기호라고 생각하며, 기호의 기능은 커뮤니케이션(communication)이라고 본다. 기호의 커뮤니케이션 기능에 대해서는, 전기통신 분야에서 명확한 수학적 이론과 그것을 실현하는 공학적 기술이 확립되었다. 예술이 기호인 한 이것은 언어와 동일한 커뮤니케이션 기능을 갖는다.²⁹⁾ 따라서 이미지에 제목을 명명하는 것은 이미지 생산자와 이미지의 감상자간의 대화이며 생산자는 설명하고 통일된 약정에 의한 기호학적 표현행위이며 감상자는 보통의 정보와 개인의 보편적 경험에 의해 이해하는 해석 행위인 것이다.

‘커뮤니케이션(communication)’이라고 부르는 정보조작 과정은 두 가지 단계로 짜여져 있다. 첫 단계에서는 정보가 생산되고, 두 번째 단계에서는 그 정보가 저장되기 위하여 기억저장소에 배분된다. 첫 번째 단계를 ‘대화(Dialog)’라고 부르고, 두 번째 단계를 ‘담론(Diskurs)’이라고 부른다.³⁰⁾

시각 커뮤니케이션은 그 의미를 완성함에 있어서 송신자와 수용자 간 공동의 ‘참여적’ 역할이 기대된다. 다시 말해 하나의 시각 이미지가 의미로서 완성되는 데에는 공유된 보편적인 시각 경험을 바탕으로 이미지 생산자와 수용자간에 적극적이고 공통적인 의미창출의 역할이 부여 된다는 것이다.³¹⁾

이미지 표면에 흐르는 영상을 하나의 기표(signifier)로 그리고 그 뒤에는 항

28) 이원호, 소비-대중매체 시대의 상징적 이미지와 그 은유적 표현, 홍익대학교 대학원, 1998, p9

29) 기와노 히로시, 진중권, 예술, 기호, 정보, 새길, 1999, p12

30) 빌렘 플루서, 윤종석 역, 사진의 철학을 위하여, 커뮤니케이션북스, 1999, p57

31) 이유연, 시각이미지의 중복성에 따른 수용자 의미생산에 관한 연구, 홍익대학교 산업미술 대학원, 1997, p16

상 각각의 기의(signified)가 존재한다고 생각한다면, 생산의 장으로서의 텍스트를 일관되게 주장해 온 프랑스의 구조주의 비평가 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 의견을 들을 필요가 있다. 하나의 신화(myth)에서 기표와 기의는 기의를 형성함과 동시에 기호자체가 다시 하나의 기표가 되어 또 다른 기의를 생산한다고 말한다. 기표는 기의와 함께 새로운 기표를 형성하며 그 기표는 새로운 기의와 함께 새로운 기표를 형성하는 즉 역사적 시점에서 볼 때 말·글·그림의 변증법은 하나의 문화가 짜는 기호들의 직물에서 지속적으로 나타난다. 말하자면, 인류의 문화사는 부분적으로는 바로 그림기호(pictorial sign)와 언어 기호(말과 글)사이의 지배를 위한 연장된 투쟁의 역사이며 각자는 자신의 본질에 대한 특권과 소유권을 주장하면서 삼자의 관계를 위계화 시켰다.³²⁾ 제작자와 감상자간의 의사소통은 작품을 통한 대화이며 작품으로 담론을 표현하는 쌍방향 교류인 것이다.

물질적 실체를 가지고 있으며 무엇인가 의미하는 바가 있는 경우 이를 ‘기호(記號)’라고 할 수 있다.³³⁾ 기호는 이미지와 함께 서로 간섭 또는 보충을 하면서 이미지를 이해하고 감상하는데 제작자의 의도를 도출해 내고 대변하는데 언어로서 표현하기를 주저하지 아니 한다. 롤랑 바르트는 ‘유행의 체계’(systeme la mode)에서 잡지에 나타난 모드는 언어의 설명이 있어야 의미를 가지기 때문에 언어의 하위 범주가 되는 기호라고 생각하였다. 반면 소쉬르는 언어학을 기호학의 하위 범주로 간주하였다.³⁴⁾

롤랑 바르트는 ‘유행의 체계’에서 잡지의 모드는 글로 썬어진 의복체계의 도움 없이는 제대로 의미전달을 못한다는 점을 지적 하였다.³⁵⁾ 이미지 자체만으로 제작자의 의도한 바를 수용자에게 충분히 이해시키기 위해서는 개념의 정립을 위해 글로 쓰여진 제목이 새로운 이미지로 태어나는 것이며 피사체의 개념적 이미지와 사진의 실물 이미지와의 차이가 이루는 변별성(辨別性)은 또 다른 의미를 생성 한다³⁶⁾는 것이다.

사진이미지에 있어서는 언어는 그것이 대표하는 대상체들을 미래로 지연시

32) 김성도, 같은 책, p42

33) 박유정, 사진의 기호학, p403

34) 박유정, 같은 논문, p404

35) 박유정, 같은 논문, p411

36) 박유정, 같은 논문, p409

키지만 사진은 여기-지금에 자신을 고착시킴으로써 대상체들을 과거로 지연시키는 언어이다. 사진은 부재증명을 위한 순수한 언어이기도 하다. 하지만, 포스트모던 사진은 인위적 조작을 이미 함축의 코드로 사용하고 있다. 함축의 코드는 모든 가능성을 두고 볼 때, '자연적'인 것도, '인위적(人爲的)'인 것도 아니고 역사적인 것 또는 보다 나은 말로 문화적(文化的)인 것이다.

포스트모던 시대에는 두 가지 현실이 있다. 현실이 있고 포스트모던 매체의 현실이 있다. 이 두 가지 현실은 서로 겹쳐져 있다. 혼란스러운 일이다. 기호학적으로 볼 때, 이것은 이 시대의 어려운 증상이다. 매체소비자들은 '거짓의 파라독스'에 잡혀 있지만 어느 것이 진실인지 어느 것이 허위인지 분별해 낼 생각조차 하지 않는다. 대체로 매체소비자들은 매체의 현실을 진짜 현실로 받아들이는 것 같다. 마치 전선이 합선되면 불꽃을 일으키듯, 대중매체는 새로운 기호학적 질서를 일으키고 있음이 분명하다. 대중매체가 진실을 말하고 있느냐 아니냐를 따지는 일은 이미 무의미한 일이 되었다. 그러나 대중매체가 그것의 의미작용을 확산하는 결과는 그것의 의미를 예의주시해야 한다.

기호학은 상징체(象徵體)의 창조와 의미작용이 어떻게 이루어지는가를 연구하는 학문이다. 다른 한편으로는 연구의 대상이 되는 상징체가 어떤 구조로 만들어져 있으며, 어떤 의미를 품고 있는가를 분석하는 것이다. 이러한 측면에서 이미지 자체도 기호로 해석되고 제목 또한 기호로서 상호작용을 하고 이미지만으로도 기표와 기의가 있을 것이며, 제목에도 기표와 기의가 작용하고 이미지와 제목이 하나가 되어 기표와 기의를 갖는다면 의미해석의 의미작용은 무한히 상황에 따라 상호영향을 미치는 것이라 하겠다.

2) 도상학적 접근

현시대를 풍미하는 대중문화의 중요한 특징들 중 하나는 그것이 생산하는 텍스트에 도상과 지표를 광범위하게 사용한다는 점이다. 지금까지 다루어온 신화의 텍스트들은 자의성에 의해 생산된 상징을 주로 쓴 것들이다. 상징위주의 문자적 구어적 텍스트들과 도상적 지표적 텍스트들의 혼합은 문자적 제목과 결합하여 이 시대의 매우 흥미로운 새로운 텍스트로 변화하는 현상이 도상학적으로 이미지의 해석을 생산자와 수용자의 커뮤니케이션을 위하여 기여한

것을 경험할 수 있다.

주제 혹은 의미는 당대의 수용자들이 가지고 있는 이미지 안에 있는 상징들과 기호들에 대한 이해를 지칭함으로써 만들어진다고 주장하는데, 이러한 이해들을 해석하기 위해서는 의미들이 의존하고 있는 역사적으로 특정한 상호 텍스트성을 포착하는 것이 요구된다.

일차적 의미의 해석이나 이차적 의미의 도상학적 해석은 있는 그대로의 이미지를 받아들이면 되는 것으로 제목과는 별로 관련이 없다 하겠으나 삼차적 의미의 해석은 제목에 따라 상당한 변화를 줄 것으로 생각된다. 그래서 성철 스님은 '산은 산이고 물은 물이다'라고 말한다. 어떤 것에 대하여 고정된 의미를 부여하지 말고 있는 그대로를 보면 보이지 않았던 모든 의미들이 충만하게 튀어나온다. 패러디라는 작업은 이러한 고정된 이름의 껍질을 떼어내어 의미와 본질을 분리하여 부유하게 함으로써 고정된 의미들에 의해 감추어졌던 새로운 의미들이 튀어나오게 하는 작업이다. 우리가 이미지를 그대로 볼 수 없는 것은 고정관념을 소유하고 있기 때문이며, 반대로 있는 그대로의 이미지의 의미에 접근하고 있지 못하기 때문이다. 산은 산이고 물은 물로 볼 수 있는 것이 이미지를 도상학적으로 그대로 느낄 수 있는 것이다.

(1) 일차적 의미는 사실적 자연적 의미 즉 이미 경험을 통해 알고 있는 것과 동일한 것으로 의미해석을 하는 것으로 예를 들면 아는 사람이 자신의 모자를 들어 길에서 나를 맞이할 때, 모자를 든 신사의 해석이 요하지만 기본적으로 쉽게 이해됨으로 있는 그대로 일차적 의미만으로 이해하면 되는 일차적 의미의 도상학적으로 해석으로 볼 수 있는 것이다.

모든 이미지에 대하여 주전자면 주전자, 나무면 나무, 산이면 산으로 그 자체의 의미로 해석하는 것을 의미한다.

나아가서 감정 동화의 과정을 거쳐 밖으로 표현되는 감정 상태를 감지하는 감수성이 요구되는 표현의미를 제작자는 자기의 이미지에 직설적으로 표현하는 경우, 연기는 불이 났다는 신호이고 먹구름은 비가 올 것이라는 신호이다. 이때 불을 우리말로 '불'이라고 영어로는 'fire'라고 부르는 것은 관례의 문제이지만, 연기가 불의 신호라는 것은 관례의 문제가 아닌 우리가 살고 있는 자연의 법칙인 것이다. 그리고 그것이 자연의 법칙이라는 말은 우리가 그것을 다르게 파악할 수 있는 가능성은 없다는 말이며 이는 세계를 파악하는 우리의

선천적인 능력이 고정되어 있다는 의미일 것이다.³⁷⁾

(2) 이차적 의미로 관습적 의미 즉 지성의 작용을 매개로 하여 감각적이 아닌 경험적으로 해석이 필요한 경우를 말하는데 상대방이 모자를 들어 나에게 흔들 때 ‘나에게 인사 한다’는 것을 내가 알아차릴 수 있는 것은 상징적 반향을 가지는 이차적 의미의 해석이라 할 수 있을 것이다.

이러한 경우 지성의 작용이 요구되며 모자를 벗는 행위를 보면 서양문화의 예절을 알아야 해석이 가능하고 시대성이나 역사를 알아야만 이해되는 것이다. 모티브들을 결합하여 만들어 내는 주체성이나 구성 의도 등이 내포된 구성들을 서로 연결하여 이차적 주제를 파악하는 것이다. 예를 든다면 예리한 단검의 이미지로 성 바르톨로메오를 연상하고 식탁위의 여러 사람을 보고 최후의 만찬으로 해석한다든지 여자와 복숭아의 이미지에서 진실성을 연상할 수 있는 해석의 모티브는 그림이나 이미지의 단위가 되는 것이다. 이는 형태의 문제가 아닌 주제의 문제를 말할 때 이차적 관습적 주제의 영역이다.

(3) 상징적 의미의 해석은 밖으로 들어난 모티브들이 다른 여러 가지 특징을 유추해석(숨은 뜻)하도록 요구하는 것으로서 시각 이미지들의 일반적인 문화적 코드를 인식할 수 있는 일반적 상황을 의미하는데 예를 들면, 모자를 든 이미지를 볼 때 상징적 혹은 도상적 차원으로 의미해석을 필요로 하는 것이며 모자를 드는 제스처를 이 남자의 전체적 성격과 배경의 징후로서 해석하는 상징적의미를 국가, 계층, 기간, 종교, 인종, 철학적 사고등의 규칙을 감지함으로써 이해할 수 있는 것이다.

1차적 의미든 2차적 의미든 상징적 의미든 산은 산이고 물은 물이라고 하는 있는 그대로의 의미에 ‘산’ ‘물’이라는 문자적 이름이 도상해석에 영향을 미칠 수 있는 것이라고 본다.

사르트르는 감각을 소재로 해서 지각하는 것의 이미지를 ‘표상’이라 하고 우리가 회상하여 상상하는 것의 이미지를 ‘심상’이라 부른다. 사르트르는 이 작용들을 현실계와 비현실계 즉 상상계의 두 대상을 지향하는 상이한 의식태도로 설명 한다.³⁸⁾

도상에 제목 즉 문자적 기호가 도상적 기호와 접할 때 도상은 심상이라면

37) 오종환, 재현과 허구의 관계에 대한 고찰, 한국미학회춘계발표회, 1997

38) 우선아, 사진이미지의 본질과 의미작용, 홍익대학원, 1997, p62

문자적 기호는 표상이라 설명할 수 있다. 이미지의 대상은 마음 밖에 있는 물리적 실체일 수 있고 마음 안에 있는 개념적 실체일 수도 있다. 외부 대상체가 마음에 이미지를 인각하는 작용이 지각이라면 내부 대상체가 마음에 이미지를 불러일으키는 작용은 상상이다. 따라서 지각과 상상이 이미지 해석에 상호작용을 하며 이미지인 도상적 기호에 문자적 기호인 제목이 상호 영향을 미치는 것이다.

3) 정신분석학적 접근

정신분석학은 인간의 주체성, 섹슈얼리티, 무의식을 중요하게 다루는 이론들을 구성한다. 주체성은 보는 사람의 특성을 말하며 수용자에 미치는 이미지의 감정적 효과에 따라 이미지의 해석에 변화를 주며 무의식속에 잠재하였던 것이 의식화됨으로 영향을 미치는 것이다.

벤야민은 사진을 정신분석과 비교하면서 우연의 무의식적 힘을 말하였다. 그는 프로이트(Freud)의 이론이 충동의 무의식을 드러내 보여주는 것과 마찬가지로 사진은 ‘시선의 무의식’을 보여준다고 주장한다.³⁹⁾

프로이트(Freud)의 전통적 정신분석학은 아무도 몰랐던 무의식의 세계를 끄집어냄으로써, 겉으로 인식할 수 없는 의식이나 보통 때에는 의식할 수 없지만 주의를 기울이면 의식의 세계로 나오는 전의식과 무의식의 세계로 구성된다는 의식세계를 규명하였다. 의식세계를 규명한 프로이트(Freud)는 의식은 성욕, 열등감, 폭력성 등을 무의식 영역에 가둬 두고 있기 때문에 이의 표출에 따라 이미지의 해석이나 상황의 판단에 변화가 있는 것이다.

프로이트(Freud)는 인간의 성격구조를 빙산에 비유해서 3가지영역 즉 의식, 전의식, 무의식으로 구성되어 있는 것으로 보고 이들에 영향을 주는 것들로 원초적 본능인 원욕(願慾) 즉 이드(id), 초자아와 이드를 조정해 현실을 살아가는 자아(自我)(ego), 윤리적 규범적인 본능인 초자아(superego)가 있다고 설정하고 있다.

우리의 인성(人性)은 세 개의 층으로 되어 있다. 가장 아래층은 이드(id)다.

39) 우선아, 같은 논문, p47

이드는 원초적 본능으로, 무의식의 바다에서 물고기처럼 퍼득이는 욕망 덩어리다. 이드는 원초적 주체로 아직 논리나 이성, 도덕이나 윤리를 모른다. 그는 다만 쾌락원리에 따라 본능적 욕구를 만족시키려 할 뿐이다. 이드는 꿈으로 소망을 실현하기도 하나, 아직 꿈과 현실을 구분하지는 못한다. 두 번째 층은 자아(Ego)다. 여기서 꿈과 현실은 분리된다. 세 번째 층은 초자아(Superego)다. 이 세계의 층이 하나가 되어 우리의 인성을 이루며 자아는 이드와 초자아 가운데서 양자를 적절히 통제한다. 그리하여 세층이 조화를 이룰 때 원만한 인격을 갖게 되고, 그렇지 못하면 신경증에 시달리게 된다.⁴⁰⁾

프로이트(Freud)의 정신분석학적 인간관은 인간이란 비합리적이고, 결정론적인 존재를 가정하고 있다.

프로이트(Freud)는 인간의 정신적 문제는 왜 발생하는가에 대해 적응적인 성격이란 원욕, 자아, 초자아가 적절히 균형을 유지하고 있는 상태라고 가정하였는데, 이때 어느 한 요소의 충동이 너무 강하게 되면 자아가 충동에 대해 위협을 느끼게 되어 신경증 또는 불안을 경험한다고 보았다. 불안의 종류는 어느 요소의 힘에 의해 불안이 야기되었는지에 따라 신경증적 불안(원욕), 현실적 불안(자아), 도덕적 불안(초자아)으로 구분된다. 여기에서 감상자의 신경증이나 불안의 샘인 무의식 속에 각자 담겨 있는 내용에 따라 이미지의 해석과 제목의 해석이 달리 형성되며 이미지와 제목이 상호 작용을 할 것이고 이드(id), 자아, 초자아속에서도 각자 깊은 갈등 속에 표현되는 해석은 다르게 나타날 것이다.

또한 비트겐슈타인은 “양태를 파악하는 순간적인 감이란, 반은 시각적인 경험이고 나머지 반은 사유인 것 같다”라고 말한다. 이러한 그의 주장으로 미루어서 우리는 감각적인 것과는 별개의 ‘사유’라는 것이 항상 예술 작품에 관여함을 인정하게 된다.⁴¹⁾ 시각은 이미지를 해석하며 사유는 제목을 인식하고자 하지만 시각적 경험과 인식적 사유가 합하여져 여러 가지로 반응되는 것이다. 사유함에는 정신분석학적으로 무의식이 작용하여 의식화되는 것이라고 본다.

무의식속의 불안은 개인으로 하여금 위험한 상황에 적합한 방법으로 반응하도록 하는데 만일 자아가 합리적인 방법으로 불안을 상대할 수 없을 때는 비

40) 진중권, 미학오디세이2, 현실과과학, 2001, p196

41) 사사키 겐이치, 같은 책, p341

현실적인 것에 의존하게 된다. 이때 나타날 수 있는 것이 방어기제(defence mechanism)로 여러 면에서 볼 수 있는데 이러한 면들이 사유함에 영향을 미치는 것이라고 본다.

억압(repression)에 의해 사회적이거나 윤리적으로 용납될 수 없다고 생각되는 욕구나, 충동, 사고 등이 자신의 무의식 속으로 숨겨버림으로 인해 이미지의 해석이나 이미지의 제목의 관련성에 대하여 왜곡되거나 곱해되는 경우를 볼 수 있다.

또한 반동형성(reaction formation)에 영향을 받아 실제의 욕구나 충동과는 반대되는 행동을 함으로써 금지된 욕구나 충동의 표출로 갖게 될 불안으로부터 자아를 보호한다. 따라서 모든 상황의 이해에 왜곡이 있는 것이며 투사(projection) 즉 자신의 결점이나 약점을 무의식적으로 다른 사람이나 사물에 전가시켜 비난함으로써 자신의 결점이나 약점을 보호하기 위해 반사적으로 사물의 해석이나 이미지와 제목과의 패리를 만들기도 한다. 또한 합리화(rationalization)를 통하여 자신의 현실을 왜곡시켜 불합리한 추리를 통해 자존심을 보호하는 상황으로 모든 것을 해석하고 발견하려 한다. 나아가서 전위(displacement)하는 경우도 있는데 덜 위협적인 상대에게 전가함으로 이미지나 상황을 왜곡시키는 경우가 있다.

4) 과학적 접근

어떠한 이미지를 접할 때 머릿속에 떠오르는 선입관에 의하여 이미지에 대한 기억을 이끌어 내는 “프루스터 현상”이 이미지나 이미지의 제목이 이미지 해석에 영향을 미치는 것이라 할 수 있다.

2001년 미국 모넬 화학감각연구센터의 레이첼 헤르츠 박사는 사람들에게 사진(寫眞)과 특정(特定) 향(香)을 함께 제시한 다음 나중에는 향(香)만 맡게 했을 때 사진을 볼 때의 느낌을 훨씬 더 잘 기억한다는 사실을 확인했다.

냄새의 기억이 자극되자 이와 연결되어 있는 다른 기억들이 연결되면서 과거의 기억이 온전히 살아났다고 볼 수 있는 것이다. 그런데 최근에 영국 런던대의 제이 고트프리트 교수는 헤르츠 박사의 실험과 정반대의 실험으로 사람들에게 사진과 특정 향을 함께 보여준 뒤 나중에 향 없이 사진만을 보여 줬을

때도 사람들의 뇌에서 냄새를 처리하는 부위가 활발히 활동하는 것을 발견하였다. 이 연구팀은 실험결과를 신경과학의 최고 권위지인 ‘뉴런’지에 2004년5월27일자에 발표하였는데 논문에서 고트프리트 박사는 “이번 연구는 하나의 기억으로 연결된 시각, 청각, 후각 정보가 한데 모여 있지 않고 뇌 여러 곳에 흩어져 있다는 것을 의미 한다”고 설명했다. 그러므로 뇌에 분산되어 있는 하나의 감각기능만 자극해도 이와 연결되어 있는 전체 기억이 재생되는 것을 의미하는 것이다. 따라서 이미지에 나타난 그 어떤 것도 수용자의 일생을 통하여 경험한 바에 따라 똑같은 이미지를 같은 장소에서 느낀다 하더라도 다를 수밖에 없는 것이며 이미지에 제목이 또한 그이미지와 감상자의 경험 측에 의하여 변화되고 간섭받지 않을 수 없는 것이다.

III. 제목과 이미지의 관계 분석

1. 이미지와 제목의 무관성(無關性)

이미지에 제목이 미치는 영향을 살펴보면서 제목과 연관 짓지 아니하고 이미지만으로 표현되고 의미가 전달되기를 바라고 제작된 제목 없이 발표된 작품(untitled)들을 많이 볼 수 있다. 이미지를 생산하는 제작자는 이미지 자체만으로 표현하고 의미자체를 최대한으로 표현하고자 한다. 그러기 때문에 제작자는 작품에 표현하고자 하는 의미를 이미지 자체만을 강조하거나 주제를 부각시키기 위해 노력한다. 따라서 이미지만으로 제작자의 의중을 나타내기 위해 제작에 일관성 있는 이미지를 부여하고 다른 이미지와 확연히 구별되는 이미지로 변별력 있는 제작에 심혈을 기울이고 이미지의 정체성을 강화함으로써 이미지만으로 제작자의 뜻을 나타내고자 한다.

또한 순수 기록사진은 그 자체로는 기의를 가지지 못하는 기표만의 기호 상태이며 기록 그 자체와 나타난 사건만을 표현하고자 하는 것이다.

특히 회화나 사진에 있어서 주제를 확연히 부각시켜 선조성(線彫性 linearity)을 나타낸다든지 함으로써 이미지만으로 제작자의 뜻을 감상자에게 전하고자 하며 이때 ‘제목 없음(untitled)’으로 발표되는 것이다.

그러한 까닭에 사진을 관람하는 입장을 고려해 본다면 사진에는 일종의 선조성(線彫性 linearity)이 있음을 알 수 있다. 사진을 보는 사람은 사진의 가장 또렷한 부분, 즉 초점이 맞춰진 부분에서부터 사진을 보기 시작한다. 이 포커스는 문장의 주어와 같은 역할을 한다.⁴²⁾

따라서 이미지가 이미지로 읽히기에는 제작자 입장에서는 불안한 면이 있더라도 이미지만으로 제작자의 의도를 있는 대로 전달하고자 한다. 제목이 이미지에 간섭되어 이미지해석에 왜곡을 주는 것을 피하기 위하여 제목과 무관하게 독자적으로 이미지를 표현하려 한다.

이미지와 제목 없이 독자적으로 부각되는 것은 I.T.의 발달과 인터넷 시대의 도래로 이미지와 제목은 완전히 따로 분리되어 있는 현상을 볼 수 있다. 이미

42) 박유정, 같은 논문, p405

지와 전혀 관계없이 ID나 바코드나 약호나 숫자로 목적물을 명명하고 이미지 자체도 연상되지 않는 현상도 보는 것이다.

탈산업시대와 인터넷시대에 와서 오늘날 이름 대신에 1st-ms 443, han. 등의 ID로 대체된다. ID는 인터넷에서의 우리의 정체성의 표상이다. ID에는 지역성이나, 직업 등의 표상이 없고 단지 자신의 취향이나, 선택의 여건 등이 있을 뿐이다. 박물관이나 미술관, 전시장의 작품들이 번호로 관리되고, 국가가 우리들을 인식하는 방법은 주민등록 번호로 대치되었다. 이제 구체적인 그 숫자나 기호들은 다시 기계만이 그것을 판독할 수 있는 바코드로 대치되어간다. 슈퍼마켓의 물건들의 가격표는 이미 바코드로 되어있고, 신용카드나 현금카드 등도 바코드로 되어있다.

이와 같이 요즘의 이미지 작품은 대부분 무제(untitled)로 남아 있거나, 미술가의 작품에 서명조차 없어지고 있다.

‘무제’가 근본적으로 부정하는 것은 예술의 특정한 한 개념이 아니라 작품이라는 대상으로서의 텍스트와 독점적이고도 특권적인 하나의 메타 텍스트와의 혼합인 것이다 그것 또한 예술작품의 자율성을 추구하기 위한 일환인가? 그 보다는 그림을 감상하는 이에게 자유로운 해석의 장을 열어주기 위한 몸짓이라고 보는 것이 나을 것이다.⁴³⁾

‘무제’도 단어의 무게를 그림에 싣지 않으려는 의지를 가득 표현하고 있다.⁴⁴⁾ 이미지 자체만으로 제작자의 작품의도를 표현하고자 하며 제목이 이미지 해석에 영향을 주지 않게 하기 위한 것이다

또 이미지 제작자는 자신만의 장르만의 형식을 고집하지 않는다. 작품은 아는데 작가는 모른다. 우리는 많은 대중가요들을 알고 있지만 그것의 작곡자는 대부분 모른다. 이 말은 작가로 보자면, 자아정체성이 변하고 있다는 좋은 징조이고, 사회적인 입장에서는 작품이 개인적인 의미에서 진정한 공동체적인 의미로 전환되고 있는 현상이다.

포스트모던 대중문화의 특징을 대표하는 TV, 영화, 사진, 만화 등의 이미지들을 열거 할 수 있는데. TV는 구어체와 문자 기호들과 도상들의 혼성 텍스트이며 영화는 구어체 기호들과 도상들의 혼성 텍스트이다.

43) 사사키겐이치, 같은 책, p348

44) 한국기호학회, 같은 책, p163

사진은 거의 순수한 도상적 텍스트이지만 문자기호로 된 내용을 포함할 수 있다. 한편 사진이 잡지와 신문에 쓰일 때는 많은 경우 문자 기호로 된 텍스트를 동반한다. 대부분의 만화는 도상과 문자기호로 된 텍스트이다. 이런 포스트모던 텍스트들에서 도상들이 하는 기능은 무엇인가? 이러한 시각에서 볼 때 (화학적이고 광학적인), 기존의 테크놀리지는 제한적이고 왜소해지는 반면 새로운 전자 테크놀리지는 이미지를 창조하는데 있어 거칠 것 없는 융통성의 시대가 도래(到來) 함을 약속 한다. 여기에는 사진의 고유한 본성인 자동성과 리얼리즘이 사진을 엮어매고 있었다는 의미도 포함되어 있다.⁴⁵⁾ 또한 멀티미디어는 이 시대에 나타난 새로운 예술체제이며 새로운 이미지예술의 표현 방법이다. 그것에는 그 나름의 문법이 있고, 어휘들이 있다. 멀티미디어란 우리가 이 시대에 새로운 코드이고, 그것의 어휘들은 이미지, 그래픽, 말, 숫자 같은 이미 복잡한 조직을 가지고 있는 기호체들이다.

멀티미디어의 대표적인 TV프로그램은 여러 수준에서 의미의 최소 단위를 가려내는 일은 지극히 힘들기 때문에, TV의 화면 하나하나가 이미 텍스트인 것이다. 즉 하나의 TV프로그램은 수많은 미시텍스트(micro-text)로 이루어져 있다.

전통적 언어에서는 언어와 시각 메시지는 뗄 수 없이 융합 됐지만, TV에서 언어와 시각 메시지는 인위적으로 분리되었다가 인위적으로 재결합된 형태의 것이다. 또한 영화이론가들은 주체의 담론이란 통상 거짓표현이고, 이를 듣는 수신자의 이해의 거짓 인식이라 한다.

가상보다 더 많은 상징적인 것과 묘사와 환상, 그리고 더 많은 기호와 실재의 흔적, 미디어보다 더 많은 메시지, 인간의 추방보다 인간의 더 많은 확장, 그것은 현대 예술과 현대 예술가를 이해하고 사랑하는 그의 능력에 힘입어, 보드리야르가 우리에게 예고하는 우리 사회의 완전 범죄일 것이다.⁴⁶⁾

영화와 영화를 구경하는 사람 사이에는 바로 이런 상황이 있다는 것이다. 영화구경을 하는 사람은 영화가 거짓을 말하고 있는지 아닌지 알 수 없다. 그러나 둘 중 하나는 거짓을 말할 수 있는데도 영화구경을 하는 사람은 그것을 눈치 채지 못한다. 영화 감상이란 결국 거짓인식을 즐기는 일일 따름이다.

45) 마틴 리스트, 우선아 역, 디지털시대의 사진이미지, 시각과 언어, 2000, p50

46) 배영달 편저, 예술가의 음모, 보드리야르의 예술론, 백의, 2000, p110

디지털 이미지는 이제 사진이미지와는 매우 상이한 속성을 가지고 ‘새로운 종류의 기호(token)’를 구성한다. 이러한 새로운 이미지들은 새로운 ‘이해 형식을 낳을 것’이고 또한 ‘편안하게 안주했던 경계들을 허물어 버리고 그동안 지켜왔던 규칙들을 바꾸도록 종용하면서 우리를 방해하고 혼란스럽게 할 것이다.⁴⁷⁾ 따라서 이 시대와 다가올 시대에 새로운 패러다임으로 정지된 이미지와 여러 혼성된 이미지들이 독립적으로 제목도 없이(untitled) 설명도 없이 해석되는 것도 바라지 아니하며 우리들 앞에 전개 될 것이다. 이는 제목에서 해방될 것이며 예술체계의 새로운 전개를 예견 할 수 있는 것이다.

2. 제목이 이미지에 미치는 영향

1) 해석의 문제

해석(解釋·interpretation)은 설명(說明)의 일종으로 일반적으로 넓은 의미에서의 기호나 표현 등을 어떤 조작을 통하여 밝히거나 의미를 부여하는 것을 말하는데 그 의미는 해독하는 사람의 사회적 상황에 따라 의미가 각양으로 부여되며 그 숫자만큼이나 다양하게 해석되어진다.

이미지를 접할 때 그 이미지 자체로서 우리가 느끼고 이해하면 되지만 도무지 이미지 자체만으로 이해되지 않고 나아가 제작자의 의도 또한 분명하게 이해되지 않는 경우가 다반사이다. 따라서 우리는 주어진 이미지 즉 형태가 있는 어떠한 목적물에 대한 해석이나 이해가 필수적으로 따라오는 것이며 그것이 이 작품의 해석이자 주어진 텍스트에 대한 이해인 것이다. 텍스트란 무엇인가? 텍스트는 쓰여진 담론이다. 쓰여진 담론이라는 것은 텍스트의 특성을 우선적으로는 담론에서 찾으면서, 그 다음으로는 말하기로서 의미를 찾는 것로부터 쓰여진 것으로의 맥락으로 옮겨가게 하는 것이다. 그리고 이 쓰여진 것에 대한 의미 분석은 해석학적 영역으로 넘어가게 된다.⁴⁸⁾ 이미지에서의 텍스트는 이미지 자체보다 제목이나 캡션이 있는 담론을 말한다. 따라서 시각적으로 볼 수 있는 언어인 이미지와 읽을 수 있는 문자 사이에 전자는 문자 언

47) 마틴 리스트, 같은 책, p56

48) 신방훈, 같은 책, p36

어를, 후자는 시각언어를 말한다. 전통적으로 문학에서는 문자언어를, 예술에서는 시각언어를 사용하는 것으로 구분되어 왔다. 또한 문자언어는 쓰여지는 것으로, 시각언어는 그려지는 것으로 구분되어져 왔다. 그러나 쓰여지는 언어도 일종의 그려지는 과정을 거친 것이며, 그려지는 이미지도 일종의 그려진 언어라고 할 수 있다. 이것은 언어와 이미지라는 두 영역이 공통분모를 가지는 것이며 그 기원을 공유하고 있다는 것을 의미한다.⁴⁹⁾ 따라서 문자언어인 제목이나 시각언어인 이미지는 한 덩어리가 되어서 제작자의 의도를 나타내는 것임으로 작품의 해석은 이미지와 제목을 서로 떼어놓고는 생각할 수 없는 것이다. 그러한 까닭에 마르셀 뒤샹이 '샘'이라는 제목을 '소변기'에 붙여서 전시한 상황에 대하여 그것은 '일용품'이라는 이름으로부터 '예술작품'이라는 새로운 것으로 창조된 것이다.

'샘'이라는 작품을 보고 우리가 제목을 그대로 볼 수 없는 것은 고정관념을 소유하고 있기 때문이며, 반대로 있는 그대로의 제목의 의미에 접근하고 있지 못하기 때문이나 제목과 이미지는 하나로 봐야 할 것이다. 고정관념을 가진 감상자의 고정관념 자체도 이미지의 해석에 부인 되어서도 아니 됨으로 제작자의 의도를 다각도로 변질됨을 부인할 수 없다. 언제 어떤 내용을 배경으로 그 기표가 등장하는가에 따라 기의가 달라지는 것이다.⁵⁰⁾

마르셀 뒤샹이 '변기'를 미술관에 전시해 놓고 이것이 바로 예술이라며, 예술은 그렇게 부르는 우리가 정하기 나름이라고 강변했던 마르셀 뒤샹 이후로, 예술만큼이나 편리하며 도전 받지 않은 영역이 다시 있을까 모를 일이다.⁵¹⁾

의도란 사진가의 의식이고 반의도란 우연적인 것이므로 우연 속에도 제작자나 감상자의 고정관념이 내포되어 있는 것이다. 제작자의 의도가 내포된 이미지나 반의도적인 우연적 이미지라 할지라도 제작자의 행위를 떠나 이미지는 이미지로서 읽혀지는 것이다.

어떠한 이미지라도 서로 다른 해석은 사진을 찍은 제작자의 뜻과 반드시 일치하지는 않는다. 오히려 사진의 해석은 관람자에게 속하는 영역이다.⁵²⁾ 쓰여진 담론 또는 주어진 이미지에 대한 이해라는 것은 제작자의 의도를 읽기 위

49) 신방훈, 같은 책, p13

50) 박유정, 같은 책, p412

51) 정진국, 사진이미지의 안과밖, 눈빛 사진전서, 1999, p162

52) 박유정, 같은 책, p415

한 것이며 제작자의 의도를 알아낸다는 것은 제작자가 무엇을 표현하고자하는가를 알기위한 제작자와 감상자간의 대화인 것이다. 따라서 해석의 문제는 제작자와 감상자간의 커뮤니케이션이라 할 수 있다.

‘커뮤니케이션’이라함은 제작자에 의해 정보가 생산되고 감상자에 의해 그 정보가 읽혀지고 이해되는 대화(dialog)라고 할 수 있다. 이러한 대화를 위해서는 제작자는 무엇을 말하려 하는가를 감상자에게 전달하기를 부단히 노력할 것이며 감상자는 제작된 이미지를 통하여 부단히 제작자의 의도를 알아내기에 분주할 것이다. 그러나 이미지만으로 그러한 대화가 불충분하기 때문에 제목을 제시함으로 대화의 폭을 넓히고 깊이를 더하게 하는 것이다.

따라서 이미지에 제목이 부가됨으로 그 해석에 많은 변화를 주고 이미지 자체의 해석에 제목과 한 덩어리가 되어 감상자에게 주어지는데 제작자가 의도한 의미를 전달할 수 있게 하는 방법 중 하나는 언어로 된 설명을 부가하는 것이다. 동일한 이미지가 설명이 달라짐에 따라 여러 의미를 가질 수 있는 것도 바로 이미지의 제목이 해석에 영향을 미칠 수 있다는 성질 때문이다.

이미지 제작에는 무엇보다도 창조성(creativity)이 중요하다. 특히 이미지의 표현계획이 세워지는 단계에 들어가면 제작자가 지닌 창조성이 그 위력을 발휘하게 된다. 이와 같은 창조성은 예술작품을 생산하는 일에 종사하는 모든 사람들에게 요구된다.

그렇다면 창조성과 밀접한 관계에 있는 메시지란 무엇인가?

메시지란 커뮤니케이터가 자기의 목적을 달성하기 위하여, 즉 수용자로부터 자기가 의도한 반응을 얻기 위해 고안된 기호들의 집합 또는 자극들의 집합체라 할 수 있다. 여기서, 기호란 어떤 객관적 사실(事實), 사상(事象), 상황(狀況)을 대신하는 언어, 그림, 도식 등을 의미하는 것으로써, 커뮤니케이터가 머리 속에 가지고 있는 생각(idea)과는 구별된다.

예술표현 방법에 있어서 메시지는 매우 중요한 요소라 할 수 있다.

롤랑 바르트는 ‘유행의 체계’에서 잡지의 모드는 글로 씌여진 의복 체계의 도움 없이는 제대로 의미전달을 하지 못한다는 점을 지적하였다.⁵³⁾

책 표지와 레코드표지의 표상은 종종 그 도안의 각 부분에서 그 이미지와 텍스트에 같은 역할을 수행하는 것처럼 보이게 마련이다. 그리고 이러한 사실

53) 박유정, 같은 책, p411

은 이미지의 결합, 묘사적 문장이나 구절들의 결합이, 양자가 서로를 강화시킬 때조차도 그 확언력에 있어서는 서로 어떻게 다른가 하는 보다 깊이 있는 질문으로 이끈다.⁵⁴⁾

이미지를 생각한다는 것은 우선 우리가 사고와 언어를 혼동하지 말아야 하리라는 것을 전제로 한다. 왜냐하면 이미지는 기호의 일정한 조합과는 다른 방식으로 생각하게 하기 때문이다.⁵⁵⁾ 이미지만을 볼 때 우리의 사고는 보이는 대로 느끼겠지만 설명이나 제목 즉 언어적 해석을 볼 때 그 의미가 혼동을 준다. 흔히 볼 수 있는 그림 중 파도가 넘실거리는데 돛단 배가 아침햇살을 받으며 항해하는 그림이 있다 이 그림에 ‘아침 안개를 걷으며 당당하게 항해하는 풍경’이란 설명이 있다. 같은 그림 또 다른 설명을 ‘거센 풍파를 만나 침몰할 것 같은 난파선’으로 해석하면 정말 불길한 그림이 되고 만다.⁵⁶⁾ 그냥 당당히 항해 하는 그림은 희망의 항해를 힘차게 느끼지만 그 설명이나 제목에 따라 완전히 해석이 달라지는 것이다.

화가는 말하는 것이 아무것도 없다. 그러나 그가 우리에게 보여 주는 것이 우리에게 ‘말을 걸며’, 또 우리에게 우리를 설명하고픈 욕구를 주며, 우리를 말더듬이로 만든다. 말은 매혹을 다시 불러일으키지는 못할 지라도 적어도 우리들 속에 이미지와 그 효과. 반향, 표류를 다시 모사해주는 데에 전력을 다할 수 있다.⁵⁷⁾

글쓰기를 통한 담론, 즉 텍스트는 글을 쓰는 주체인 작가의 영역을 벗어나, 작가에게 속해 있는 한정된 자신의 행로를 이탈한다. 작가가 말하고자하는 것을 넘어가서 그 이상의 것을 작가의 말과 말 사이에서 펼쳐 보이게 된다는 것이다.⁵⁸⁾ 감상자의 개인적 지적 경험적 요소에 의하여 개별적인 상황에 따라 확연히 달라지는 것이다.

예를 들어 동일한 사진을 놓고 순서를 바꾸어 사진 설명을 달리하는 것을 본다면 그것을 보고 이해하는 데는 많은 차이가 있음을 알 수 있는 것이다. 거리에 있는 미국군 탱크 사진이 있다. 첫 번째 사진에는 “스스로의 운명을

54) 마크로스킬과 데이비드 캐리어, 같은 책, p37

55) 레지스 드브레, 이미지의 삶과 죽음, 1994, p53

56) 박석우, 일상속의 미술 이발소그림, 동연, 1999, p28

57) 레지스 드브레, 같은 책, p37

58) 신방훈, 같은 책, p37

결정할 수 있는 민중의 권리를 무시하고 미국정부는 이라크 국민의 봉기를 진압하기 위해 장갑차 사단을 파견했다.”라는 설명이 있고 두 번째 사진에는 “이라크 국민은 미국의 원조를 요청했다. 노동자의 보호와 질서 회복을 위해 미국 기갑부대가 파견되었다.”라는 설명이 있다.⁵⁹⁾ 이렇게 같은 이미지에 설명이 달라질 때 완전히 정반대로 해석될 수 있는 것이다. 따라서 설명이나 제목이 이미지해석에 확연한 차이를 주는 것을 알 수 있으며 제목에 의하여 그이미지의 운명이 결정되어 진다해도 과언은 아니다. 초상사진 이미지의 경우 초상을 결정하는 또 다른 외적기준은 제목이다. 우리가 ‘자화상’이라는 제목이 붙은 그림을 본다면, 그 그림이 초상 하는 것이 화가 자신이라는 것을 알게 되는 이유는 제목 때문이다. 따라서 제목이 없는 그림의 경우에는 우리는 그 그림이 무엇을 초상 하는지 알 수 없게 된다.⁶⁰⁾ 따라서 이미지에 제목은 이미지에 서의 느낌도 각각이지만 그 해석에 제목이나 설명이 얼마나 그이미지 해석에 달리 영향을 미치는 것을 알 수가 있다. 이러한 해석의 문제는 이미지의 제작 의도를 완결 짓는 과정이며 종착이 되는 제목이나 캡션의 중요성이 무엇 보다 요구되는 것이다.

2) 제목이 이미지해석에 간섭을 주는 요인들

모든 이미지는 지각(des perception)으로부터 생겨난다. 그러나 창조적인 예술가는 지각이나 외부로부터 오는 이미지들을 예상 밖의 차원으로 표현한다. 제목이 이미지 해독에 방해를 주거나 왜곡을 주는 경우가 다반사라는 것은 제목이 이미지에 대한 접근을 가로막기 때문이다. 그 제목은 그 명확함, 이해하기 용이함, (조금도 기묘하지 않고 조금도 초현실적이지 않은) 고전주의에 의해서 우리를 유추의 길로 이끄는데 그 길은 차단되어 있음이 곧바로 드러나기 때문이다.⁶¹⁾

우리가 이미지를 그대로 볼 수 없는 것은 고정관념을 소유하고 있기 때문이며, 있는 그대로의 이미지의 의미에 접근하고 있지 못하기 때문이다. 이미지

59) 우선야, 같은 논문, p45

60) 존 버거, 같은 책, p29

61) 노만 브라이슨, 같은 책, p259

가 예술작품으로서 제시되었을 때 사람들은 그 견해를 예술에 관하여 배운 갖가지 선입관 - 미, 진리, 재능, 문명, 형태, 지위, 기호 등 등 - 에 의하여 영향을 받을 우려가 있다.⁶²⁾ 따라서 보는 이의 상황에 따라 그 해석이 달라지는 것이며 개인의 미적 감각이나 사고의 폭, 문명의 수준 등 개인의 성향에 따라 이미지를 접할 때 그 해석이 달라지는 것이다. 그러므로 이미지 제작자는 작가의 의도에 합치 할 수 있는 제목이라는 언어를 사용하는 것이고 그 언어를 통하여 이미지의 표현을 자신의 의도에 접근 시키고자 하는 것이다. 그러한 까닭으로 우리가 주목해야할 사실은 시각 메시지의 참과 거짓을 갈라놓는 결정적인 단서는 바로 언어라는 사실이다. 즉 하나의 이미지가 참이나 거짓이나는 결코 이미지가 표상하는 것 자체에 의해서 결정 될 수 없으며 오직 그 이미지가 표상하는 것에 대한 언어의 표지에 의해서 판가름 난다. 예컨대 이미지와 이미지의 주석 사이의 관계가 참으로 받아들인다면, 이미지는 참인 것으로 판단될 것이다. 그렇지 않을 경우에는 거짓으로 낙인찍힐 것이다.⁶³⁾

나아가서 이미지라는 것은 실질적인 실물 자체가 아니며 허상을 실물화 하는 작업이므로 포스트 모더니스트인 장 보들리야르는 이미지라는 것이 단순히 현실을 반영하는 그림자일 뿐이라는 플라톤적 동굴의 비유를 포스트모더니즘 이론에 그대로 차용하였다. 그에 따르면 결국 현실 속에서 우리가 볼 수 있는 실체는 아무것도 없고 단순히 현실을 반영하는 시뮬라크르, 즉 허상만이 존재한다는 것이다. 이런 허상을 사실로 인식 할 수 있는 가교가 이미지의 제목이며 이름이라 할 수 있을 것이다.

이미지란 어원적으로 살펴볼 때, 이마고(imago, 표상·모방)와 이미토르(imitator, 모방하다·재생하다)와 깊은 관련을 맺고 있다. 즉 심리적 현실과 정신적 진리가 반영되어 있다. 여하튼 이미지라는 것은 우리가 일반적으로 생각하는 ‘현실’에서 구분되는 또 다른 현실인 것이 분명하다.⁶⁴⁾

사진 이미지에 대하여서도 관찰한다면 그 자체 또한 허상(虛像)이며 이미지가 실물은 아니지만 실물로서 인식되고 그 허상이 제목지어지고 명명됨으로써 더욱 실물과 같이 인식되어 진다는 착각에 이르는 것이다. 사진은 출현하는

62) 존 버거, 같은 책, p29

63) 김성도, 같은 책, p44

64) 이병도, 사진으로 보는 이미지의 상징형식과 그 역동적 관계, 홍익대학교, 산업미술대학원, 1998, p17

순간 그 기제 내용이 이미 과거이다. 아무리 즉석사진기로 찍어도 사진은 과거의 한순간을 재현할 뿐이다. 따라서 앞에서 말한 것처럼 사진은 설명 없이는 그 자체 의미가 잠재적일 뿐이다.⁶⁵⁾ 사진은 동일한 것이라 해도 문맥과 상황에 따라 느낌이 달라질 수 있다.

사진은 그 자체만으로는 결코 해석될 수 없다. 그것은 기표와 존재(存在) 함의(含意)만을 가진 기호이다. 따라서, 주어지는 상황이나 문맥은 서로 다른 의미를 사진에다 부여하게 되어, 전혀 다른 의미를 가지고 보여지게 되는 것이다.⁶⁶⁾

그러므로 우리는 이미지와 제목이 어떤 상관관계를 가지며 그 해석에 어떠한 것이 해석에 간섭이 되는지 분석해 볼 필요가 있는 것이다. 표제가 일종의 인지 명령이라는 사실은 하나의 예술작품이 다른 식으로도 인지될 수 있다는 것을 전제한다.⁶⁷⁾는 것은 분명 이미지에 제목이 영향력을 행사하는 것이며 제작자의 의도와도 달리 해석 될 수 있다는 것이다.

기억이란 의식의 가장 위대한 조직자이다. 기억은 우리들의 지각들을 단순화하며 개인적 지식의 단위들로 구성 된다.⁶⁸⁾ 기억이라는 것이 사람마다 다른 것이고 각 사람에 대해서도 시간의 흐름에 따라 변화됨으로 하나의 이미지에 도 장소나 시각에 따라 달리 해석 되어지는 것이다.

현대 예술은 워홀이나 뒤샹처럼 불확실성과 비의미의 상태 위에서 계속해서 창작한다. 보드리야르는 우리에게 다음과 같이 말한다. ‘당신들은 나의 저작을 전혀 이해하지 못하나요? 하지만 그건 당연 합니다. 거기에는 이해할 것이라고는 없지요 세계는 오늘날 더 이상 이해할 것이라고는 없는 그대로이기 때문입니다.’⁶⁹⁾ 현대 예술은 더욱 난해해지고 날로 불어나는 이미지의 홍수 속에서 창작을 하는 제작자 자신조차도 의미를 자신 있게 주장하지 못하는 것은 것을 부인할 수 없다. 그러나 이럴수록 제목이나 설명의 역할이 이미지해석에 중요한 역할을 하는 까닭에 이미지와 제목의 관계를 더욱 살펴야 할 것이다.

65) 박유정, 같은 책, p413

66) 박유정, 같은 책, p414

67) 사사키겐이치, 같은 책, p341

68) 김찬일, 연상작용에 의한 이미지에 관한 연구, 홍익대학교 대학원 서양화과, 1989, p9

69) 배영달, 같은 책, p110

(1) 이미지해석의 경계

이미지의 해석은 이미지를 접하는 순간 개인적인 여러 가지요인에 의해 인지명령이 내려지는데 제목을 접하는 순간 상황은 급변하게 된다. 순간적 화학 반응과 같이 이미지와 제목이 혼합되어 새로운 인지명령이 발동하게 된다. 이미지해석에 제목을 보는 순간 그 해석이 확정되어지는데, 순간적 그 시점을 임계점에 비유하여 설명 할 수 있다. 보통 임계점이라 하면 임계상태일 때의 임계온도·임계압력 등의 값을 뜻하며, 또 각 물질의 임계점을 임계온도로 나타내는데 이미지에 있어서 그 해석의 경계점을 뜻할 수 있다.

물도 아닌 얼음도 아닌 상태, 고체와 액체의 변화가 시도된 시점, 즉 경계가 소실되어 하나의 상의 상태로 되어 공존하게 되는 점을 임계점이라 한다. 또 임계점에서의 물질의 상태를 임계상태라 하며, 이 때의 온도·압력을 각각 임계온도·임계압력이라 한다.

이미지의 해석 자체에 의미변화가 순간적이고 찰라적으로 제목이 제시하는 방향으로 해석되고 확정 되어지는 그 순간의 상황을 임계상태라 말할 수 있는 것이다. 따라서 이미지의 해석에 제목은 순간적이고 찰라적으로 변화를 주며 이미지와 제목사이에 순간적으로 방황하는 시점을 임계점이라 할 수 있는 것이다.

그러한 상황에서 시간적으로도 현실과 과거 사이의 확정을 의미하는 사진은 과거와 현실 속에서 방황하며 과거를 현실로 착각함을 바로 잡아주는 것이 제목이라 할 것이다. 이와 같이 창작물의 감상의 순간이나 예측의 순간 기존현상에서 상상의 경계로 넘어가는 시점에 예측가능 한 제목이 이정표를 제시하고 감상자는 제작자의 작품 제작 의도를 순간적으로 느끼고 해석 되어지는 것이다.

경험 철학자들에 의하면, 내가 눈을 감고 상상하는 것은 내가 눈을 뜨고 지각한 것의 반영이나 잔재에 지나지 않는 것이라 한다. 말하자면, 상상한 것은 경험된 인상의 반영물이다. 이와 반대로, 지각에는 상상이 투영되지 않은 적이 없다. 행위와 무관한 상상의 투영은 대상세계를 낫선 것으로 만들 것이다. 말하자면, 인간이 세계에 대해서 갖는 최초의 지식은 언제나 정념 또는 정서, 성향으로 물들어 있으며, 그래서 원초적으로 신화(lemythe)나 공상(l'imaginaire)

처럼 느껴질 수 있다. 따라서 상상과 경험사이에서 이미지의 해석에 실제상황과 미래상황 만큼이나 차이가 날것이다.

그러나 지성을 통하여 이런 공상의 세계를 극복하고 실재 대상과 마주친다. 브렁슈비크(Brunschicg)는 "과학은 예측하지만, 사람들은 과학을 예측하지 못한다."고 한다. 그러나 상상에는 어떤 소재가 필요하다. 창조적 상상조차도 - 과학 작품의 경우에도 또 예술 작품의 경우에도 - 무로부터 창조하는 것은 아니다. 유토피아를 꿈꾸는 자도 그가 사는 사회상이 그 작품에 반영되어 있다. 또한 상상은 전후 연관 없이 불쑥 솟아나는 것이 아니다. 창조는 창조 이전의 작업과 필연적인 관계가 있다. 창조의 작업이 성숙 되었을 때, 창조가 이루어진다. 뉴턴과 라이프니츠의 미적분 상상이나, 달에 가는 상상이 우주여행을 가능케 하였고 날고 싶은 상상이 비행기를 발명하였다. 사람들은 발명의 방법과 논리적 태도가 다르다고 한다. 콩디악은 논리는 우리를 전진하지 못하게 한다고 보았다. 서로 다른 현상을 하나로 연관 지을 수 있는 사람은 새로운 상상을 한다. 그래서 발레리는 "뉴턴의 천재성은, 모든 사람이 달은 떨어지지 않는다고 생각할 때 달도 떨어진다고 상상함으로써 새로운 창조가 있는 것이다. 따라서 예술작품은 상상에서 창작되고 상상의 연장선에서 해석된다.

롤랑 바르트가 말하는 사진을 바라보는 시선에는 두 가지 방식이 있다. 하나는 문화에 속하는 것으로 '거의 길들이기에 가까운 평균 감정'에 속하는 스튜디오(studium)과 우연적이고 원색적 감정인 두 번째 요소, 푼크툼(punctum)이 있다. 이를 바르트는 스튜디오(studium)을 방해하러 오는 이 두 번째 요소를 푼크툼(punctum)이라고⁷⁰⁾ 하는데 바르트의 푼크툼은 기존의 알고 있는 총체적 지식체계 즉 인식적 앎을 말하는 스튜디오를 전복시키고 또 당시 영상이론에서 지배적이었던 구조주의적 야망을 박탈시키면서 '은밀하고 세련된 그리고 폭동적 현상학'으로 출현한다. 그러나 사진적 사실주의에서 이러한 비논리적이고 비인식적인 고찰은 역사적으로 사실상 발터 벤야민의 탁월한 사진 감각에서 이미 암시되고 있다. 처음으로 사진의 독자적인 은밀함을 누설하는 30년대의 그의 저서 '사진의 짧은 역사'와 '기술 복제시대의 예술작품'에서 사진은 그림과 같은 다른 예술에서 볼 수 없는 비과학적이고 비이성적 측면 다시 말해 현재적 사진 이미지의 출현 속에서 지나간 과거 사실의 여운 혹은 향수

70) 롤랑 바르트, 조광희 역, 카메라루시다, 열화당, 1986, p32

를 누설한다고 그는 말하고 있다.

일반 상황적 문화적 교육적인 사진에서 스튜디오를 알 수 있으나 폰크툼은 찌름, 작은 구멍, 작은 반점, 작은 흠이며 또한 주사위 던지기이기 때문이다. 사진의 폰크툼은 그 자체가 나를 찌르는 우연이다.⁷¹⁾ 폰크툼적 해석은 세부적이며, 부분적인 대상, 개별적 부분에 대하여 확장의 힘을 가진다. 감상자가 읽을 수 있는 주관적 요소로서 사진에 대한 개인적인 울림으로 개념만으로 표시될 수 없다. 구성적 고려를 바탕으로 읽을 수 있는 해석의 가능성을 가진 부분이다. 아무리 순간적이라고 하여도 폰크툼은 다소간 잠재적으로 확장의 힘을 가진다.⁷²⁾

스튜디오는 문화에 속하는 것으로서 그것을 만드는 사람들과 소비하는 사람들 사이에 맺어진 하나의 계약이기 때문이다.⁷³⁾ 감상자의 지식과 교양에 의해 친근하게 느낄 수 있는 영역의 범위로 고전적 정보를 담고 있다. 길들여진 평균 감정에 속하는 것으로서 누구나 보편적으로 읽을 수 있는 부분이며 교육된, 훈련된 감상자간의 계약에 의한 문화이며 개념화된 내용이며 객관적 해석이 가능한 부분이기 때문에 일반적 해석이 가능한 정보이다. 이에 반하여 폰크툼은 점, 우연, 환유, 연상, 수용자에 따라 주관적이며 환유(換喻)적 의미이기 때문에 폰크툼적 요인으로 인하여 제목과 이미지의 관계도 주관적 해석이 많아 감상하는 사람의 개인적인 상황에 따라 해독이 달라지고 느낌 또한 각각인 것이다.

이상에서 본바와 같이 이미지가 제목을 만날 때 감상자는 감상자의 여러 가지 상황에 따라 해석에 변화를 주며 감상자 각각의 경우에 따라 순간적인 해독의 결정을 내리려는 경계선에서 고민하게 되는 것이다. 제작자의 의도와는 각기 다른 해석이 내려질 수 있는 이때 제목이 제작자의 의도에 근접하게 해석되어 지도록 역할을 하는 것이다.

71) 롤랑 바르트, 같은 책, p32

72) 롤랑 바르트, 같은 책, p48

73) 롤랑 바르트, 같은 책, p33

(2) 미학적 분석

미학(美學)은 "예술과 미(美)에 대한 철학적 접근"이라 할 수 있다. 그러니까 미학은 "예술" 혹은 "미"라는 특수한 주제를 가지고, 철학이라는 학문적 범주 안에 속하는 하나의 학문이다. 그러나 "미학(美學)"을 "미(美)"의 대용어로, 혹은 특정 작가의 개성적 양식이나 작품 제작기법, 예술관 등을 지칭하는 말로 사용하는 것은 미학에 대한 오해를 불러일으킬 소지가 있다. 쉽게 짐작할 수 있듯이 미학은 아름다움을 그 주요한 탐구의 대상으로 삼는다. 아름다움이란 무엇인가? 아름다움은 추상적이고 정신적인 속성인가 아니면 눈에 보이는 구체적인 사물인가? 만약 어떤 사물이 아름답다면, 그것을 아름답다고 할 수 있는 근거는 어디에서 찾을 수 있는가? 그 사물이 가지고 있는 어떤 객관적인 속성인가? 등 등 아름다움에 대해 이야기하곤 한다. 그런데 사람들은 통상 예술과 미를 밀접히 관련시키고 예술은 미라는 가치를 추구하는 활동으로 간주하면서 예술작품 즉 이미지를 통해 미를 느끼기를 기대하는 경향이 있다. 아름다운 것만이 예술일 수 없으며 이미지일 수 없는 것이다. 따라서 제작된 작품의 해석에 아름다움 즉 미학적으로 평가할 수 있는 기준이 제목(題目)에 의해서 영향을 미칠 수 있는 것이다.

전통적 미학으로는 작가의 설명이나 작가의 의도가 중시되어 왔지만 현대 미학에 와서는 수용자의 해석이 중요시되어, 감상자위주에서 제작자의 의도 따로 감상자의 의도가 따로 이해되어 가고 있는 것이므로 감상자가 아는 만큼 느끼고 본만큼 해석되어지는 것이다

미학의 일차적 과제는 이론을 추구하는 것이 아니라, 예술이라는 개념을 명료히 하는 일이다. 특히, 그것은 우리가 그 개념을 정확하게 사용하는 조건들을 기술하는 일이다. 정의나 재구성 또는 분석과 같은 유형들은 예술에 대한 이해를 왜곡시키며 또 그에 대해 아무런 도움도 주지 못하는 것이기 때문에 미학에서 제자리를 차지할 수 없는 것들이다. 그렇다면, "X는 예술작품이다"라는 명제의 논리는 무엇인가?

우리가 실제로 그 개념을 사용하고 있는 바대로 "예술"이라는 말은 "의자"와 같은 말처럼 기술적(descriptive)이기도 하며, 동시에 "좋다"라는 말처럼 평가적(evaluative)이기도 하다. 즉, 우리는 "이것은 예술 작품이다"라는 말로 때로

는 어떤 것을 기술하고, 때로는 어떤 것을 평가하고 있다. 이러한 두 가지 용법은 누구에게나 친숙한 것이다.

수용 미학은 텍스트로서의 예술작품의 완성이 수용자(감상자)의 수용이라는 소통과정을 통해서만 이루어진다고 판단하고, 작품 완성의 최종단계인 수용과정의 분석에 예술연구의 목표를 두고 있다. 그러나 수용미학은 아리스토텔레스나 고대 수사학자들과는 달리, 예술작품이 일방적으로 수용자에게 쾌락이나 교훈을 전달하는 것이 아니라 수용자의 의식적인 참여행위로서의 '수용'(Rezeption)을 문제 삼는다. 주요목표는 수용이 이루어지는 과정에서 생겨나는 '심미적 경험'(Ästhetische Erfahrung)의 분석에 있다. 수용미학은 독일 콘스탄츠대학교 H. R. 야우스 교수의 취임 강의 '도전으로서의 문학사'로부터 구체화되었다. 수용미학의 입장에서 볼 때 문학작품이나 이미지는 작가·작품·수용자·감상자·독자 간의 소통과정을 담고 있는 소통 담지자에 불과하므로, '작품'이라는 말 대신에 '텍스트'라는 말을 사용한다.

왜냐하면 작가가 쓴 텍스트는 감상자와의 소통과정을 거쳐야 비로소 작품으로 탄생되기 때문이다. 따라서 예술작품이란 더 이상 하나의 고정된 의미를 전달하는 진리의 양식이 아니라 수용자의 작품 경험에서 의미가 구체화되는 경험의 매개일 뿐이다. 또한 W. 이저는 텍스트 안에 독자들에게 어떤 반응을 유발하도록 구조적으로 한정시켜주는 '내포 독자'를 상정하도록 제시함으로써 수용미학의 대상으로서의 텍스트에 관한 보다 진전된 관점의 확보를 도왔다. 수용미학은 역사를 도외시한 러시아의 형식주의와 텍스트를 도외시한 사회이론과의 절충을 찾기 위해 입론된 예술관이다.

이러한 관점에서 이미지와 제목은 있는 그대로 해석하고 이미지와 제목이 하나가 된 텍스트로서 의식적으로 수용하고 감상되어질 때 예술적 가치를 찾는 것이다.

(3) 표현법에 의한 상호간섭

이미지와 제목이 이미지 자체로 이미지 제작자의 제작 의도를 나타내고 이해되어야하지만 그 부족한 부분을 제목으로 채우는 것 자체도 상호 간섭에 의해 감상자가 이해한다는 것은 제작자의 뜻과 달리 해석되어 지는 것을 간과할

수 없는 것이다.

이미지 자체에 대하여도 사진은 ‘코드 가진 메시지’와 ‘코드 없는 메시지’로 확연히 구분되는 것이 아니라 두 층위를 모두 가지고 있다. 기록이 강조된 사진은 그 의미가 환유적인 반면 상징이 강조된 사진은 은유적 의미를 갖는다. 수용자는 이 두 층위를 끊임없이 넘나들며 사진의 수많은 의미들을 읽는다.⁷⁴⁾ 사진의 기호학의 궁극적 목표는 바로 이 ‘사진의 문법’을 정립하는 것이라 하겠다.⁷⁵⁾

제목은 제작자가 이미지의 해석을 위해 비유법(比喩法)을 동원하여 제목을 구성하는데 이는 수사법(修辭法)의 일종으로 표현하고자 하는 대상을 다른 대상에 비겨서 표현하는 방법이다. 비유에서 표현하고자 하는 주제를 원관념이라 하고, 원관념에 비유되는 것을 보조관념이라 한다. 비유하는 데 있어서는 언제나 표현 대상과 대상에 비겨보는 대상 사이의 유추(類推)의 발견이 필요하다.

비유법에서는 특히 개성적인 유추가 생명인데 이 유추는 인간의 경험이라는 공통성을 기반으로 한 것이어야 한다.

비유법에는 은유(隱喩)·직유(直喩)·풍유(諷喩)·환유(換喩)·제유(提喩)·의인(擬人)·의성(擬聲)·의태(擬態)·중의(重義) 등 여러 방법이 있는데. 은유법은 ‘A는 B이다’라는 도식으로 표현되는 것으로서 표현대상인 원관념 A와 비유적 대치물인 B 사이의 관계는 등가성(等價性)의 원리가 적용된다. 은유는 비슷한 가치 속 이미지와 동등한 의미를 추구한지만 해석자의 식견에 따라 왜곡되기도 한다. 예를 들면 ‘내 마음은 호수요’라고 표현하는 것을 은유라 하는데 호수의 이미지는 모두가 똑같을 수는 없는 것이다. 은유도 분석중인 어떤 상황에 대한 신선한 시각을 얻기 위해 응용될 수 있다. 은유는 다른 무관한 단어나 어구에 응용하여 비전통적인 관계를 만들어내는 단어나 어구이다.

직유법은 ‘A는 B와 같다’라는 도식으로 ‘~처럼’ ‘~인양’ ‘~듯’과 같은 비교하는 어사를 써서 표현 한다. 이때 제목은 이미지와 혼동되지 아니한 제목이 대체적임으로 혼동의 여지는 없는 것이다. 또한 풍유법에 의한 표현으로 은유법이 가진 형식 중 원관념을 숨기고 보조 관념만을 제시하여 보조관념 뒤에

74) 우선아, 같은 논문, p2

75) 박유정, 같은 논문, p416

숨겨진 풍자적이고 암시적인 원관념의 의미를 밝힘으로서 서술적이고 설명적임으로 이 경우에는 오해의 여지는 적어진다고 할 수 있다.

환유법적 표현으로 표현대상과 비유적 대치물(代置物) 사이에 인접하는 공간적·시간적·인과적 연상이 있다고 믿어지는 데서 성립되는 비유이다

제유법적 표현으로 전체를 그 일부분으로 혹은 일부분을 전체로 표현하는 ‘인간은 빵만으로 살 수 없다’는 식의 비유이다

유추는 두 대상 사이의 유사한 점을 활용하는 비유법이다. 유추는 “친숙한 대상을 낯설게 만들고, 낯설은 대상을 친숙하게 만드는 역할을 한다. 유추를 사용함으로써 개인 또는 집단은 때때로 문제와 그 해결책의 본질에 대하여 새로운 통찰력과 접근방법을 찾을 수 있다.

상징법으로써 원관념은 겉으로 나타나지 않아 암시에만 그치고 보조 관념만이 글에 나타난다. 이는 은유법과 비슷하지만 원관념이 직접 나타나지 않는 점에서 다르다. 그러나 원관념이 나타나 있지 않아도 그 표현만으로써 원관념을 짐작할 수 있다면 그것은 은유법이다.

빨강·노랑·파랑인 교통신호의 색이 뜻하는 것을 알지 못하면 운전이 불가능하며 안전하게 걸을 수도 없다. 사회에는 교통신호의 색처럼 세계 공통인 것도 있으나 사물의 의미는 사회에 따라 다른 것이 많다. 따라서 다른 사회의 사물이나 사람들의 행동의 의미를 알아야만 그곳에서 비로소 해석해 나갈 수가 있다.

특히 뉴스 텍스트들(뉴스, 다큐멘터리, 광고 등)은 사실적 효과, 시청자들이 텍스트를 보고 사실처럼 느끼게 하는 효과를 내기 위해 노력한다. 도상적 환유, 지표, 신화들은 사실적 효과를 내는 기호체들이다. 환유는 어떤 현실체와 실존적 연계(連繫)를 갖기 때문에, 또 신화는 그 속에 있는 어떤 신호가 시청자들을 자극하여 그 신화를 구성하는 기의 고리의 나머지 부분을 시청자들로 하여금 구성하게 하기 때문에, 이들은 마치 현실과 동일 평면에서 일어나는 일들로 보이게 된다. 즉 이것은 ‘의문의 여지가 없는’ 사실의 환유가 되는 것이다. 그러나 이 모든 것이 ‘그럴듯함’의 문제를 가지고 있다. 즉 대중문화의 텍스트 소비자들은 항상 두 개의 현실-저 밖의 현실과 텍스트 속에 들어와서 현실인 체하고 있는 현실 사이에 얹혀 있으면서, 그 중 하나를 선택하거나 두 개의 현실을 화해(和解)시켜야 하는 입장에 놓여있다. 또한 여기에는 텍스트

제작자들로부터 오는 상당한 이데올로기적 조작이 은연중에 개입(介入)되어 있다.

은유와 상징은 광고와 연예오락물에 주로 많이 쓰인다. 은유나 상징들은 초사실적 효과를 일으킴으로써 대중문화 소비자들을 현혹한다. 광고와 오락은 포스트모던 대중매체에서 불가분의 관계에 있고, 이 두 가지는 자본주의 이데올로기를 활성화하는 기본 고안들임은 더 이상 비밀이 아니다. 대중매체가 생산되고 사용하는 기호체들이 사실효과를 일으키든 초사실적 효과를 일으키든, 그것들의 총체적 효과는 대중을 현실에 놓아두는 것이 아니라 대중문화가 자의적으로 현실이라고 정의하는 의사 현실에 묶어두는 것이다.

도상(圖像)들의 미학적 코드를 수반하는 것이 특징이다. 그래서 도상이 의도하는 의미작용은 텍스트에 은유적으로 옮긴 저 밖의 현실로 하여금 환유로 보이게 하는 일이다.

회화가 ‘말없는 시’요, 시는 ‘말하는 그림’이었던 그리스 시인 시모니데스의 뒤를 이어 푸생은 그의 직업을 ‘무언(無言)의 것을 고백하는 예술’이라고 정의했다.⁷⁶⁾

직업이나 생활 습성 등을 기준으로 사물을 보는 방법이 다르고 이미지와 제목에 따라 느낌이 달리 반응함을 알 수가 있다.

3) 해석자의 개인차에 의한 해석차이

이미지를 해석하는 해석자들은 나름대로 해석하고 그 이미지와 제목 간에 상당한 격차로 해석이 분분하며 감상자의 입장에 따라 전혀 다른 이해와 해석을 내리는 것이다 이는 문화, 인종, 계급, 성별, 나이, 경험 등 모든 인구학적 및 개인적 특질들의 총합이 이런저런 상이한 의미를 사진에 부여한다. 따라서 동일한 사진에서도 보는 초점과 시각이 사람에 따라 달라지는 것이다. 관람자는 자신의 임의로 의미를 부여 한다.⁷⁷⁾ 이미지에대한 것도, 제목에 관한 것도 개인의 입장에 따라 특이하게 해석의 차이가 나는 것은 여러 가지요인에 기인한다. 문화적 차이와 인종이나 민족의 문화적 전통과 관습의 차이, 소속된 계

76) 레지스 드브레, 진중권 역, 이미지의 삶과 죽음, 시각과 언어, 1994p53

77) 박유정, 같은 논문, p415

층(階層)에 의한 차이, 성별과 나이, 경험이나 학력이나 지적수준에 따라 이미지에 제목이 영향을 미치는 것을 관찰할 수 있다. 사물의 관찰이 차이가 나듯 이미지를 느낌과 제목이 이미지의 해석이 달라짐을 알 수 있다. 에코에 따르면 텍스트의 의미하는 사람(encoder)과 해독하는 사람(decoding)사이의 중요한 사회적 차이들이 존재할 때마다 해독(解讀)은 반드시 '일탈적(逸脫的)'일 것이라고 주장한다. 텍스트는 일련의 다른 부호들에 의해 해독 될 것이며 그 의미는 사람보다는 해독하는 사람의 사회적 상황에 의해 결정될 것이라고 주장한다.⁷⁸⁾

감상자 가지고 있는 미적 감각, 진리, 재능, 문명 등의 선입관에 의하여 해석의 영향을 받는 것이고 상징적 의미지만 국가, 계층, 종교, 인종, 철학적 사고 등의 규칙을 감지함에 따라 이미지나 제목에 의한 해석이 각기 달라지는 것이다.

정신분석학적으로 무의식의 세계를 끄집어냄으로써, 겉으로 인식할 수 없는 의식이나 보통 때에는 의식할 수 없지만 주의를 기울이면 의식의 세계로 나오는 전의식과 무의식 세계의 작용이 사람마다 다르기 때문에 이미지의 해석이 제목과 혼합하여 각기 다르게 영향을 미치는 것이다.

또한 우리는 감각적인 것과는 별개로 '사유(思惟)'라는 것이 항상 예술 작품에 관여하는 것을 부인할 수 없으므로 시각은 이미지를 해석하고 사유는 제목을 인식하고자 하지만 시각적 경험과 인식적 사유가 합하여져 여러 가지로 반응되는 것이다. 사유함에는 무의식이 작용하여 의식화 되는 과정에서 각양각색의 해석이 나타난다.

기억이라는 것이 사람마다 다른 것이고 각 사람에 대해서도 시간의 흐름에 따라 변화됨으로 하나의 이미지에도 장소나 시각에 따라 달리 해석 되어지는 것이다

바르트가 주장하는 폰크툼은 수용자에 따라 주관적이며 환유(換喻)적 의미이기 때문에 폰크툼적 요인으로 인하여 제목과 이미지의 관계도 주관적 해석이 많아 감상하는 사람의 개인적인 상황에 따라 해독이 달라지고 느낌 또한 각각인 것이다.

78) 안선경, TV텍스트 구성요소가 수용자의 의미해독에 미치는 영향경희대학교 대학원, 2002, p14

예술 작품을 보고 "좋다"라는 말처럼 평가적(evaluative)인 해석을 내릴 때 '좋다'는 평가적 의미는 각 사람에 따라 상대적 평가인 것이므로 천차만별의 해석이 이루어진다.

비유법에서는 특히 개성적인 유추가 생명인데 제각각이 다른 것이 개성이라 한다면 이 또한 인간의 경험이라는 공통성 이외에 각각의 해석을 내놓을 것이다.

우편과 전기통신이 의미의 수송을 독점하고 있는 것은 아니다. 오직 언어만이 기호로 보인다고 생각할 수는 없다. '인간은 그 신체, 몸짓, 시선, 접촉, 냄새, 외침, 춤, 흉내 등등으로 전달하고 수용하며, 모든 신체 기관들이 전달 기관으로 쓰일 수 있다.⁷⁹⁾ 그러므로 감상하는 장소에 따라 해석에 변화를 줄 수 있는 상황도 간과 할 수 없다 미술관에 둔 이미지와 도로나 노상에 있는 경우의 작품이 같은 작품이라 하더라도 그 작품의 설치 장소에 따라 해석이 달라지는 것이다. 따라서 이미지는 해석의 문제이며 해석에 따라 이미지의 역할은 변화하는 것이다.

인간의 몸짓이나 표정·습관·제도·종교·학문·예술 등 인간정신의 소산을 이해하는 것을 뜻한다. 예를 들면 상대방의 표정으로 그 사람의 감정을 읽거나, H.R. 렘브란트의 동판화를 보고 17세기 사람들의 종교적 심정을 간파(看破)하는 등 일상생활에서 별로 의식하는 일 없이 경험하는 것이면서도 인간생활의 중요한 부분을 차지하고 있다. 이러한 해석 방법론을 다루는 것이 해석학이며 W. 딜타이·M. 하이데거 등에 의해 학문적으로 체계화되어 오늘날 인문계 제반 현상에 대한 이해에 영향을 주고 있다.

바르트는 외연(外延) 단계에서 작용하는 기호는 해독하기 쉽다고 제시한다. 이는 외연적 기호는 이해하기 쉽지만 다른 단계에서는 혼동스러운 정도로 많은 잠재적 의미를 내포하고 있다는 것이다.

이미지의 다의적 해석을 최소화하기 위해 이미지에 제작자는 제목을 첨부하게 되는데 해석자의 개인차(個人差)에 따라 제목이 또한 이미지를 달리 해석케 하는 왜곡(歪曲)현상을 보일 수 있다

79) 레지스 드브레, 같은 책, p53

IV. 결 론

이미지를 해석하는 감상자는 제작자의 의도대로 이해되는 것이 가장 이상적이라고 할 수 있다. 그러나 그러한 상황은 절대 불가능 한 것이기에 제작자는 그 이미지의 해석을 위해 제목을 부가한다는 것을 여러 각도에서 분석해 보았다. 한편 이미지에 제목이 부가된다하더라도 혼돈이 있음은 부인 할 수 없으나 각자의 변별력에 따라 이미지와 제목이 결합하여 하나의 결론에 도달 할 수 있음도 부인 할 수 없는 것이다. 바르트가 ‘이미지의 수사학’에서 정박의 이데올로기적 기능으로 정의한 이미지와 텍스트의 상호 작용의 변종 관계는 이미지와 음성 언어 사이에 연구된 것만큼 다양하다. 이미지와 제목의 관계는 바르트의 ‘닻 내리기(anchorage)’기능으로 설명된다. 그는 사진을 설명하기 위해 동원된 언어의 기능을 ‘닻을 내리다’라는 용어로 설명하고 있다.

시각적 이미지는 다의적이기 때문에 사진이미지 설명을 기표 밑에 위치시켜서, 부유하는 기의의 다발 중에서 독자들이 적절한 기의를 선택하고 부적절한 기의는 무시 할 수 있도록 도와준다는 것이다. 그런데 여기서 우리가 주목할 것은 정박이 이데올로기적일 수 있다는 바르트의 견해이다. 아니 오히려 그것을 주요 기능으로 본다. 어떤 것은 회피하고, 어떤 것은 받아들이도록 만든다. 매우 미묘한 급송(dispatching)을 통해서 언어적 메시지는 미리 선택된 의미로 독자를 원격 조정한다.

‘정박’의 또 다른 기능은 바르트 식의 용어로 말하면 ‘이름짓기’(demonination)라 하는데 있다. 이를 통해 사진이 정확히 무엇에 대한 것인지 알 수 있으며 또한 세상에 대한 기존의 경험 내에 정확하게 위치시킬 수 있는 것이다. 예를 들면 ‘노팅 힐 폭발사건’이란 명칭을 붙임으로서 해독자로 하여금 해독자의 경험 내에 위치시키며 의미의 닻을 내릴 수 있다는 것이다.⁸⁰⁾ ‘삼풍백화점’하면 ‘붕괴’나 ‘성수대교’하면 ‘부실’을 연상하게하며 ‘연꽃’은 해탈이나 불교를 의미하는 쪽으로 닻을 내리는 것이다.

이미지의 해독에 제목이 결정적 영향을 미치는 것은 자명한 사실이나 감상자 또는 해독자의 개인감정이나 이미지나 제목과 상관하지 아니하고 이미지의

80) 안선경, 같은 논문, p13

해독을 중계하는 과정에 기호학적으로 기의는 일정한 법칙이 없이 표출 되고, 도상학적으로 도상적기호의 인식은 감상자의 상상에 따라 해석이 달라지는 것이라 하겠다.

정박과 중계에 이어서 텍스트는 이미지와 언어의 기표. 언어의 시적 차원, 함축적 의미, 수사학적 비유와 전의들에 대해서 놀이를 하는 관계를 맺는다. 이것을 우리는 이미지와 텍스트의 상징적 관계라고 볼 수 있을 것이다.⁸¹⁾

롤랑 바르트의 '카메라루시다'에서 언급되는 단순한 구두끈, 여자 목걸이, 광대뼈, 웃는 어린아이의 찡은 이 등의 예를 통해 형용할 수 없는 주관적 감정들은 곧 현상학적 방법임을 알 수 있다. 이러한 관점에서 볼 때 사진은 본질적으로 존재론적 현상학에 속한다고 볼 수 있다.

사진의 기록의 충실성이나 사실성의 정도에 따라 그 의미 생산과정의 여정이 달라지고 제목이나 해설에 따라 그 의미 해석이 확정되어지는 것이다. 예술작품이 표현하는 것은 자연의 대상 자체가 아니며, 그것에 관한 이상화된 바람직한 모습, 즉 감정적으로 윤색되고 비일상적인 이미지이다.⁸²⁾ 교육되고 훈련된 사고로 이미지를 통일성 있는 문화 속에서 도출된 스튜디오적 해석은 감상자간에 해석의 공감을 연대할 수 있다. 그러나 개인의 성향화(性向化), 화살촉으로 찌르듯이 이미지의 개인의 독립된 주관적 환유에 의해 관찰되는 감상자의 해석은 상호(相互) 달리 해석되는 것이다.

예술작품은 상징이지 신호(信號)가 아니므로, 그것이 표현하는 것은 어디까지나 비현실적인 감정의 정서적 이미지 내지 의미이며, 예술작품은 이것을 언어와는 다른 독자의 논리 형식으로써 형성하는 것이다.⁸³⁾

예술은 하나의 형태이고 형태란 정확히 역사를 갖지 않는 무엇이다.⁸⁴⁾ 예술의 목적이 정보를 알리는 것이다. 뿐만 아니라 설득하는 것이므로, 메시지 형식에 있어서 수사법은 언어적 메시지뿐만 아니라 가장 효과적인 설득력을 갖는 표현 방법으로 사용되고 있으며, 종종 수사적 형태, 도구의 이용과 혼합되기도 한다.

발자국, 연기, 먼지와 같은 그 지시대상과 '실질적 연결', 혹은 물리적 연상'

81) 김성도, 같은 책, p82

82)가와노 히로시, 같은 책, p82

83)가와노 히로시, 같은 책, p82

84) 배영달, 같은 책, p110

의 관계를 가진다는 이유로 아이콘과 상징으로부터 구별된다. 결국 여기서는 지시와 그 지시대상 사이는 어떤 원인관계에 의해 성립하게 되는데, 그런 원인성은 분명한 논리적 관계보다는 불확실하고 불특정한 그렇지만 존재적인 개념에 관계한다. 까닭에 어떠한 이미지에 제목이라는 것이 상징하는 바의 상징을 확정시키고 소통시키는데 역할을 감당하고 있음을 볼 수 있는 것이다.

또한 근래에는 비언어적 기호를 사용하는 설득 커뮤니케이션 메시지들이 증가하고 있다. 예컨대, 광고의 경우만 보더라도 그 메시지들의 중요 기호들이 그림이나 영상 또는 만화 등으로 처리되고 있다. 이것은 비언어적 기호가 이해하기 쉬울 뿐만 아니라, 감정적 반응을 유발하는데 있어서 보다 효과적일 수 있기 때문이다. 그러나 아직까지는 이 분야에 대한 연구들이 비교적 경시되어 온 감이 없지 않으며, 최근에 들어와 시각을 매우 중요한 요소로 표현함에 따라 비언어적 기호의 처리방법에 관한 많은 연구들이 언어적 요소와 연구와 함께 매우 활발히 전개될 것으로 예상된다. 더욱이 현대예술은 아름다움과 추함, 선과 악, 진실과 허위를 해석하는 도덕적 담론으로서의 미학을 받아들이지 않는다. 현대예술은 아름다움과 추함 자체를 넘어서며, 나아가 선과 악, 진실과 허위 자체도 넘어서고 있는 것이다.⁸⁵⁾

결론적으로 이미지와 제목의 관계에 있어 생산자의 의도는 충분한 구속력을 부여하는 설명이나 상황 없이는 해석자의 의미와 일치하지 않을 수 있기 때문에 이미지의 제작을 제작자의 의도된 대로 표현되고 이해된다는 것은 기대할 수 없는 것이다. 그러한 까닭에 변별성과 선입관, 학습, 경험, 선조성, 통사규칙 등에 의해 모든 기호 체계는 습득되어지는 것이고 이러한 습득을 통하여 아는 것만큼 이해되고 해석되어 지는 것이며 이미지는 제목에 의해서 해석에 영향을 미치는 것은 자명하다. 따라서 이미지의 해석에 제목이 첨부됨으로 상호 역학적 간섭을 준다는 것은 명확히 증빙된 것으로 본다면 이러한 변화나 간섭은 선입관, 지식, 경험, 학력, 잠재의식, 기억, 문명, 지위, 변별력, 등등의 모든 합의 합력의 방향으로 해석되어 지는 것이라 주장하는 바이며 이미지 자체만으로도 감상자의 입장에 따라 해석이 분분 하지만 제목이 부가됨으로 제작자의 의도를 분명히 하고자 하는 의도에 대하여 감상자의 내면의 이해의 차이와 외적인 상황에 따라 감상자 자신도 모르게 이미지 해석에 변화를 주는 것이다.

85) 배영달, 같은 책, p110

《참 고 문 헌》

《단 행 본》

- 1) 레지스 드브레 지음, 정진국역, 이미지의 삶과 죽음, 시각과언어, 1994
- 2) 신방훈, 시각예술과 언어철학, 생각의나무, 2001
- 3) 롤랑 바르트, 조광희 역, 카메라루시다, 열화당, 1986
- 4) 존 버거, 편집부옮김, 이미지, 동문선, 1999
- 5) 빌렘 플루서, 윤종석역, 사진의 철학을 위하여, 커뮤니케이션북스, 1999
- 6) 박우찬, 미술은 이렇게 세상을 본다 본다, 도서출판 재원, 2002
- 7) 한국기호학회 엮음, 영상문화와 기호학, 문학과지성사, 2000
- 8) 사사키겐이치, 최은희 역, 예술작품 표제의 기호학-두텍스트의 상호 관계 삶과 기호, 문학과지성사, 1997
- 9) 사사키겐이치, 예술작품 표제의 기호학 - 두텍스트의 상호 관계
- 10) 마크로스킬과 데이비드 케리어, 이계수역, 시각 이미지의 참과 거짓, 눈빛 1996
- 11) 노만 브라이슨외, 김윤희 양은희 역, 기호학과 시각예술, 시각과 언어 1995
- 12) 안느 에노, 박인철 역, 기호학사, 한길크세주, 2000
- 13) 김우창 성완경외, 이미지는 어떻게 살고 있는가, 생각과 나무
- 14) 기와노 히로시, 진중권, 예술, 기호, 정보, 새길, 1999
- 15) 진중권, 미학오디세이2, 현실과과학, 2001
- 16) 마틴 리스트, 우선아 역, 디지털시대의 사진이미지, 시각과 언어, 2000
- 17) 배영달 편저, 예술가의 음모, 보드리야르의 예술론, 백의, 2000
- 18) 정진국, 사진이미지의 안과밖, 눈빛 사진전서, 1999
- 19) 레지스 드브레, 진중권 역, 이미지의 삶과 죽음, 시각과 언어, 1994
- 20) 박석우, 일상속의 미술 이발소그림, 동연, 1999

《 논 문 》

- 1) 우선아, 사진이미지의 본질과 의미작용, 홍익대학원, 1997년
- 2) 김성도, 말, 글, 그림 - 융합기호학의 서설, 기호학연구 제7집, 2000
- 3) 베르나르보스동, 이수미역, 회화이미지의 담화적구성
- 4) 이정열, 상징적 이미지에 의한 표현 연구, 한남대학교 대학원, 1998
- 5) 이유연, 시각이미지의 중복성에 따른 수용자 의미생산에 관한 연구, 1997, 홍익대학교 산업미술대학원
- 6) 김찬일, 연상작용에 의한 이미지에 관한 연구, 홍익대학교 대학원, 1989
- 7) 안선경, T.V 텍스트 구성요소가 수용자의 의미해독에 미치는 영향, 경희대학교 대학원, 2002
- 8) 이원호, 소비-대중매체시대의 상징적 이미지와 그 은유적 표현, 홍익대학교 대학원, 1998
- 9) 이병덕, 사진으로 보는 이미지의 상징형식과 그 역동적 관계, 홍익대학교 산업미술대학원, 1998
- 10) 오종환, 재현과 허구의 관계에 대한 고찰, 1997한국미학회춘계발표회, 한국미학회, 1997