

기호학 연구 제72집

기호학 연구 제72집
Semiotic Inquiry No. 72



한국기호학회
Korean Association for Semiotic Studies

2022

차례

김민형 : 물질성 연구의 기호학적 적용 - DIY 제작 문화를 중심으로	7
김예경 : 그로테스크, 파생성(破生性)의 미학	39
송치만 · 이민주 · 백일 : 나이키 〈Play New〉 캠페인 전략의 기호학적 분석	73
여문주 : ‘토리노의 수의’를 통한 앙드레 바쟁의 사진적 지표성 개념 재고	93
윤예영 : 디지털 내러티브의 생산과 전유 - 리얼리티 쇼 ‘요즘 육아 금쪽같은 내새끼’를 중심으로	125
홍승혜 : 향진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제에 관한 기호학적 접근 - ‘지각적 판단’과 ‘논리적 해석체’를 중심으로	169
홍정표 : 프랑스 보들레르 시 「백조」의 정념과 담화 기호학적 분석	199
황영삼 : 건축의 물질성과 추상성의 관계 모델링을 위한 기호학적 연구	233

물질성 연구의 기호학적 적용*

– DIY 제작 문화를 중심으로

김민형**

【 차 례 】

- I. 시작하며
- II. 이론적 고찰
 - 1. 신유물론과 물질성: 사물, 경험, 미학
 - 2. 물질성 담론의 확장: DIY 문화와 메이커 운동
- III. 삼원적 기호학과 융합 모델
- IV. 사례연구: 실감미디어의 DIY 제작 문화
- V. 마치며

국문초록

21세기의 개막과 더불어 물질성(materiality) 연구는 인문학과 사회과학 분야에서 빠르게 진전하였고, 다양한 학제적 연구의 가능성 또한 만개하였다. 무엇보다 물질성 담론이 기존의 학문 체계가 제대로 다루지 못했던 의제들을 명시적으로 부각하고, 참신한 통찰과 방법론을 모색하는 데 적극적인 역할을 수행할 것이라는 기대감은 나날이 확산되고 있다. 본 연구는 물질성 연구의 성과를 기호학적 관점에서 해석하고 적용할 가능성을 모색하는 데에서부터 출발한다. 먼저 1, 2절에서는 물질성 담론의 최근 경향을 선별하여 개괄하고, 새롭게 부상하는 디지털 사물 세계와 연관하여 제작 문화의 물질적 특성을 살펴볼 것이다. 이러한 논의에 이어 3절에서는 삼원적 기호학에 기반하는 융합 모델을 제시해보려고 한다. 그것은 퍼스의 삼분법을 중심으로 삼아 물질성과

* 이 연구는 2022학년도 한국외국어대학교 교원연구지원사업 지원에 의하여 이루어진 것임.
이 논문은 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2018S1A5A8029377).

** 제1저자, 한국외국어대학교 융합인재학부, 부교수, minkim@hufs.ac.kr

제작 문화의 주요 개념을 아우르면서 ‘경험’과 ‘미학’으로 수렴하는 구조를 지닌다. 마지막으로 본 연구는 기호학 × 물질성 × DIY(Do-It-Yourself) 제작 문화의 융합 모델을 실감미디어(immersive media)의 사례에 적용하여 분석함으로써 물질성 연구의 기호학적 적용의 결과를 도출하고자 한다.

열쇠어 : 물질성, 삼원적 기호학, DIY, 제작 문화, 실감미디어

I. 시작하며

21세기의 개막과 더불어 물질성(materiality) 연구는 인문학과 사회과학 분야에서 흥미진진한 격전장으로 떠올랐다. ‘사물(thing)’, ‘물질(material)’, ‘객체(object)’ 등의 핵심 개념을 중심으로 물질문화(material culture), 기술사회학(sociology of technology), 과학기술학(STS: Science and Technology Studies) 연구들이 양적 질적으로 빠르게 진전하였다. 특히 과학과 기술의 사회적 조건을 탐구하는 행위자 연결망 이론(ANT: Actor-Network Theory)을 인문학과 예술 분야로 확장하거나(그림 1),¹⁾ 문학 비평의 권위자들이 ‘사물 이론(thing theory)’²⁾을 주창하며 비판적 수용을 행하는 과정에서 다양한 학제적 연구의 가능성은 더욱 만개하였다. 한편, 초국적으로 전파되는 물질성 담론이 명확한 개념 정의에 근거하기보다는 물질성이란 용어를 선불리 자명한 것으로 간주하는 경향을 지적하고,³⁾ 융합과 혁신을 빙자하여 각종 물질성 이론의 합성어가 난립하는 현상을 경계하는 목소리도 제기되었다.⁴⁾ 그러나 현대적 일상생활

1) Latour, Bruno and Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, The MIT Press, 2005, pp.658~659; 라투르와 바이벨이 큐레이터로 참여하여 ZKM Center for Art and Media에서 개최한 전시회 자료는 <https://zkm.de/en/exhibition/2005/03/making-things-public> 참조 (검색일: 2022년 11월 22일).

2) Brown, Bill, “Thing Theory”, in *Things*, The University of Chicago Press, 2004, pp.1~22.

3) 김환석, 「사회과학의 ‘물질적 전환(material turn)’을 위하여」, 『경제와 사회』 112, 비판사회학회, 2016, 209~210쪽.

의 중심부를 차지하는 각양각색의 물질적 요소에 진지한 학문적 관심이 쏟아지는 것은 타당하다는 인식이 지배적이다. 무엇보다 물질성 담론이 생태 위기, 재난, 자동화, 동물권 등 기존의 학문 체계가 제대로 다루지 못했던 의제들을 명시적으로 부각하고 참신한 통찰과 방법론을 모색하는 데 적극적인 역할을 수행할 것이라는 기대감은 나날이 확산되고 있다.



[그림 1] “Making Things Public” 전시회에서 강연하는 라투르와 전시회 전경

이와 같이 인문사회과학 분야에서 전개되는 ‘물질적 전환(material turn)’은 물질과 정신을 이분하고 물질세계에 대한 정신세계의 우위를 정당화하는 근대주의적 위계질서에 줄기차게 도전해온 역사의 결과이다. 오늘날 물질성을 전회하는 원동력은 멀게는 우주와 물자체에 대한 인간의 주체적 접근 및 인식론의 오랜 전통에 다다르고, 가까이는 20세기 말을 주도했던 포스트구조주의와 사회적 구성주의에 대한 반작용과 초극에 이른다. 따라서 물질성 논쟁에 참여하는 제각각의 학문적 입장은 상당히 다원적이다. 그러나 일정 부분 물질적 사유의 공유지가 확보된 것도 또한 사실이다. 이를테면, 광범위한 사물의 관계망을 복원하려는 노력이 고전적 유물론을 원래대로 되살리는 것을 의미하지는 않는다. 각기 다른 양태로 존재하는 사물들을 문화사회적 현상의 원인이나 매개의 등가물

4) Roberts, Jennifer L., “Things: Material Turn, Transnational Turn”, *American Art* 31(2), The University of Chicago Press Journals, 2017, p.65.

로 단순 환원할 수 없음은 일찍이 간파되었다. 객체 지향적 사고가 인간과 비인간, 객체와 객체를 횡단하는 역동성의 경계와 물질적 상호 작용에 주목함으로써 인간중심적 세계관을 약화하고 초월적 존재론을 탈피하는 효과를 거둔다는 데 크게 의견을 달리 하지 않는다. 대다수의 학자들은 물질성 담론이 기존의 분과 학문을 보완할 뿐만 아니라 미지의 연구주제를 발굴하여 해당 분야의 초학제적 역능을 강화한다는 데 보편적으로 동의한다.

물질성 담론의 쟁점과 전망을 가늠하는 연구자들 사이에서 작금의 인류가 목도하는 기후 재난과 팬데믹의 문명적 위기를 관측하고 고유한 물질성을 판별하여 실천적 방법론을 강구하는 작업은 초미의 관심사이다. 물질성 연구가 돌파하고 나아가야 할 지향점으로 ‘생태적 지평(ecological horizon)’과 ‘가상성의 지평(horizon of virtuality)’을 제시하는 주장은 시사하는 바가 크다.⁵⁾ 전자는 개별 사물의 물질적 요소를 세밀하게 분석하는 미시적 관점을 중시하면서도, 지구와 같이 인간의 척도를 뛰어넘어 거대한 시간과 공간을 수반하는 ‘초객체(hyperobject)’⁶⁾ 또한 포착해내는 거시적 관점이 요청된다고 강조한다. 후자의 경우 가상 금융 시스템과 메타버스가 확장하면서 한편으로는 많은 사물들이 우리의 물리적 시야에서 사라지는 것처럼 보일지 모르지만, 상대적으로 덜 물질적이라 여겨지는 디지털 객체들이 오히려 전 지구적 연결성을 극도로 심화하는 동인이라는 점에 주의를 촉구한다.

본 연구는 물질성 연구의 성과를 기호학적 관점에서 해석하고 적용할 가능성을 모색하는 데에서부터 출발한다. 지금까지 드러난 물질성 담론과 기호학의 학문적 관계는 특별히 우호적이거나 그렇다고 적대적이지도 않으며, 아직 전면적인 교류가 이루어졌다고 보기 어렵다. 그러나 소

5) *Ibid.*, p.68.

6) Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013, p.47.

위 ‘물질기호학(material semiotics)’의 효시는 낙관적이다. 예컨대 라투르(Bruno Latour)는 ANT 이론의 절반은 가펑클(Harold Garfinkel)에게 또 다른 절반은 그레마스(Algirdas J. Greimas)에게 빚지고 있음을 밝힌 바 있다.⁷⁾ 또 다른 ANT 주창자인 로(John Law)는 물질기호학이 사회학 분석의 유용한 도구가 될 것이라 확신하고 그 성립과 체계화의 노력을 기울여 왔다.⁸⁾ 이 글에서는 먼저 물질성 담론의 최근 경향을 선별하여 개괄하고, 새롭게 부상하는 디지털 사물 세계와 연관하여 제작 문화의 물질적 특성을 살펴볼 것이다. 이러한 논의에 이어 필자는 삼원적 기호학에 기반하는 융합 모델을 제시해보려고 한다. 그것은 퍼스(Charles S. Peirce)의 삼분법을 중심축으로 삼아 물질성과 제작 문화의 주요 개념을 아우르면서 ‘경험’과 ‘미학’으로 수렴하는 구조를 지닌다. 마지막으로 필자는 기호학 × 물질성 × DIY 제작 문화의 융합 모델을 실감미디어의 사례에 적용하여 분석함으로써 물질성 연구의 기호학적 적용의 결과를 도출하고자 한다.

II. 이론적 고찰

1. 신유물론과 물질성: 사물, 경험, 미학

최근 창발하는 물질성에 대한 담론은 존재론과 생태주의, 매체학, 사회학 등 다양한 분야의 이론과 개념을 선별하고 재구성하며 폭넓게 전개되고 있다. 그 중에는 전통적인 유물론을 바라보는 시각 차이를 선명하게 드러내며 현대적 삶의 물질적 기반을 실질적으로 확대하려는 시도가

7) Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005, p.54f.

8) Law, John, “Actor Network Theory and Material Semiotics”, in *The New Blackwell Companion to Social Theory*, Wiley-Blackwell, 2008, pp.141~158; Law, John, “Material Semiotics”, 2019, <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf> (검색일: 2022년 11월 22일).

주목받고 있다. 이른바 ‘신유물론(new materialism)’이라 명명되는 학문적 조류 속에서 국내에도 활발하게 소개된 바 있는 브라이언트(Levi R. Bryant)는 ‘유물론의 갱신(a renewal of materialism)’이라는 담대한 목표 아래 유물론의 비판자와 옹호자를 동시에 대응하는 전략을 취한다. 그에 따르면 인간의 존재와 사유, 문화와 문명이 물질성의 차원을 벗어나거나 그것과 무관하다고 주장하는 반계몽주의로부터 유물론을 철저히 변호할 필요가 있다. 이와 동시에 오랫동안 유물론을 옹호해온 정치 사회 이론가들이 사물을 한낱 사회적 의미와 관계의 매개체로 다루거나 ‘역사’와 ‘실천’의 질료로만 파악하여 사물 고유의 역능을 간과하는 모순으로부터 적극적으로 유물론을 구해내야 한다. 특히 브라이언트는 고전적 유물론을 편향적으로 수용하는 옹호론자들이 사실상 더 큰 위협임을 지적하면서, 인간과 비인간을 망라하는 물질적 행위주체들을 은폐하고 물질성 자체를 희석하는 역사적 유물론은 오늘날 당면한 기후 재난과 같은 생태적 위기를 입증하고 돌파하는 힘을 상실하였다고 역설한다.⁹⁾

이들 신유물론자들은 착취적이고 파괴적인 인간중심주의(anthropocentrism) 패러다임에서 탈피하여 인간-비인간 행위자 사이의 투쟁과 협상이 거듭되는 혼종적 세계를 지향하는 한편, 인간의 유일성을 성공적으로 관철시킨 근대적 합리성의 핵심 전제를 줄곧 의심하며 실재론의 물질적 토대를 재검토하는 작업을 진행하고 있다. 이러한 경향을 대표하는 샤비로(Steven Shaviro)는 ‘사변적 실재론(speculative realism)’을 기반으로 화이트헤드(Alfred N. Whitehead)의 사상을 새롭게 조명한다. 그가 간파하는 화이트헤드 이론의 요체는 우리 인간과 ‘동료 피조물들(fellow creatures)’, 즉 ‘사물들(things)’이 함께 거주하는 ‘공통 세계(common world)’이다.¹⁰⁾ ‘생성(becoming)’과 ‘창조(creativity)’는 인간이 독점하는 것이 아니라 우

9) 브라이언트, 레비 R., 『존재의 지도: 기계와 매체의 존재론』, 김효진 역, 갈무리, 2020, 17~22쪽.

10) 샤비로, 스티븐, 『사물들의 우주: 사변적 존재론과 화이트헤드』, 안호성 역, 갈무리, 2021, 20, 85쪽.

주에 존재하는 만물에 해당하며, ‘현실적 존재’와 ‘현실적 계기’를 통해 드러나는 ‘사물(thing)’과 ‘사건(happening)’이 세계를 구성한다.¹¹⁾ 이 때 실재하는 각각의 개체는 단순히 자기동일성을 유지하는 항상적 존재이기보다는 능동적이면서도 부분적이며, 지속성과 유한성 및 다양성을 불규칙하게 표출한다. 따라서 이들이 규정하는 물질성은 오로지 동작과 행위로서 발현되며 역동적으로 포착된다는 것이 샤비로의 견해이다.¹²⁾

소위 신유물론자로 분류되는 일련의 학자들은 화이트헤드를 비롯한 존재론의 고전적 사유를 수용하는 데 있어 반드시 서로 일치하지는 않으며, 때때로 극단적인 입장 차이를 보이기도 한다. 그러나 인간중심주의의 대안을 추구한다는 절박한 과제를 두고 이들 주류는 ‘객체 지향 존재론(OOO: Object-Oriented Ontology)’을 정교하게 구축하였다. ‘사물로 돌아가라(Back to things)’고 외치며 ‘물정치(Dingpolitik)’¹³⁾를 주창한 라투르를 입체적으로 계승해온 하먼(Graham Harman)¹⁴⁾과 브라이언트 등 일련의 학자들이 주도하는 OOO는 ‘객체들의 민주주의(The Democracy of Objects)’를 선언하며 모든 객체를 동등한 지평에 두는 ‘평평한 존재론(flat ontology)’을 설파한다.¹⁵⁾ 근본적으로 인간적 주체성과 객체적 세계의 균열을 극복하려는 이들은 견고한 인식론의 전통에 정면으로 도전하며 행위자, 객체 혹은 사물은 지식으로 습득되는 것이 아니라 경험되는 것임을 역설한다. 즉 ‘어떻게 어느나’의 문제는 결코 선행할 수 없으며 사물 그 자체를 사물에 대한 경험에 종속시킬 수 없기 때문에 인식론은 이제 특권적 지위를 내려놓아야 한다는 것이 그들의 주장이다.¹⁶⁾ 사물로

11) 같은 책, 29, 76쪽.

12) 같은 책, 34쪽.

13) Latour, Bruno, “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public”, in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, The MIT Press, 2005, pp.14~41.

14) Harman, Graham, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, re.press, 2009; Harman, Graham, *Bruno Latour: Reassembling the Political*, Pluto Press, 2014.

15) Harman, Graham, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican, 2018; Bryant, Levi R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011.

16) 샤비로, 앞의 책, 20쪽.

이루어진 이 세계는 곧 ‘경험하기(experiencing)’로 구성된다는 관점¹⁷⁾은 ‘경험된 사물은 그것에 대한 우리의 지식과는 구별’되며,¹⁸⁾ ‘주체의 경험을 떠나서는 아무것도 없다’고 강조한 화이트헤드의 주장과 상통한다.¹⁹⁾

궁극적으로 신유물론의 물질성 담론은 사물과 경험, 객체와 미학의 차원으로 나아간다. 샤비로는 사물들의 공통 세계 속 수많은 차이들이 조정과 적응의 과정을 거치면서 뚜렷한 대비의 형식으로 직조되어 ‘강렬한 경험(intense experience)’을 창출하고, 이러한 차이의 혼합물이야말로 아름다움을 창조한다고 강조한 화이트헤드를 되새긴다.²⁰⁾ 하먼이 사물을 경험하는 원리를 ‘매혹(allure)’에 근거하는 반면, 화이트헤드의 경우 아름다움은 ‘조화(harmony)’와 ‘부조화(discord)’를 모두 포함하고 이들 상반되는 두 요소가 작용하여 ‘미적 파괴(aesthetic destruction)’의 핵심적 역할을 수행한다고 천착하였기 때문이다.²¹⁾ 현대를 압도하는 디지털 문명의 중심에서 샤비로는 다음의 주장을 결연하게 전개한다.

모든 문화적 표현 방법이 디지털 부호화 사이를 가로질러 전자적으로 보급되는 세계, 유전적 물질이 자유자재로 재조합되는 세계, 물질을 원자 및 아원자적 규모에서 직접 조작할 수 있게 된 세계, 우리는 그런 세계에서 살고 있다. 무엇도 비밀스러운 게 없으며, 더는 숨겨진 깊이라고 말할 것도 아니다. 사물들의 우주는 우리가 접근할 수 있느냐가 아닌 피할 수 있느냐는 차원의 이야기다. 지금 여기에 화산은 현실로 있다. 우리는 결코 화산의 분화로부터 도망칠 수 없다. 우리에게 지배적인 심미적 절차는 샘플링하기, 합

17) Shaviro, Steven, *The Universe of Things*, University of Minnesota Press, Kindle Edition, 2014, loc.1047.

18) Whitehead, Alfred N., *Science and the Modern World: Lowell Lectures*, The University Press, 1925, p.110, <https://archive.org/details/b29978531/mode/2up?ref=ol&view=theater> (검색일: 2022년 11월 22일).

19) Whitehead, Alfred N., *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, The Free Press, 1978, p.167, <https://archive.org/details/processrealitygi00alfr> (검색일: 2022년 11월 22일).

20) Whitehead, Alfred N., *Adventures of Ideas*, The New American Library, 1933, pp.252, 263, <https://archive.org/details/adventures-of-ideas> (검색일: 2022년 11월 22일).

21) 샤비로, 앞의 책, 88쪽.

성하기, 리믹스하기, 잘라내기, 그리고 붙이기를 포함한다. 그런 세계에서 우리가 직면하는 미학의 문제는 하만의 것이기보다는 화이트헤드의 것이다.²²⁾

2. 물질성 담론의 확장: DIY 문화와 메이커 운동

21세기를 주도하는 디지털 문명의 생태계와 기술 환경을 고려할 때 동시대에 변성하는 사물 세계의 물질성을 가장 적극적으로 표출하는 분야 중 하나는 ‘제작(making)’과 관련된 문화와 운동이다. 이 글에서는 새로운 제작의 관행을 망라하는 DIY(Do-It-Yourself) 문화와 메이커(maker) 운동을 중심으로 물질성 담론이 확장하는 양상을 살펴보고자 한다. 제작에 기반하는 물질적 실천은 시몽돈(Gilbert Simondon)의 사유로부터 중요한 단초를 발견할 수 있다. 시몽돈은 ‘기술미학(techno-aesthetics)’을 전면에 내세우며 사물을 대상화하고 ‘관조(contemplation)’하는 정태적 접근이 결코 미학적 출발점이 될 수 없다고 단언한다. 그가 주장하는 기술미학은 도구의 중재를 통해 개별 사물과 직접 소통함으로써 발생하는 특정한 ‘사용(usage)’과 ‘행위(action)’에서 비롯되기 때문이다. 시몽돈은 사물과 도구, 신체가 개입하는 ‘역동적 체계(dynamic regime)’와 여기에서 촉발되는 ‘감각의 집합체(the set of sensations)’에 주목한다. 말하자면 우리는 신체 근육의 물리적 운동이 추동하는 ‘동적인 기쁨(motoric pleasure)’ 및 물적 도구와 대상이 구조적으로 작동하는 ‘기계화된 즐거움(instrumentalized joy)’을 경험하게 되는데, 시몽돈은 이로부터 미학이 시작된다고 확신한다.²³⁾ 시몽돈의 기술미학은 사물들과 상호 작용하는 수행성을 우선시 하고 자본주의의 지배 구조를 비판적으로 성찰한다는 점에서 사물과 인간의 관계를 재조정하고 정치적 각성을 촉구하는 DIY

22) 같은 책, 90~91쪽.

23) Simondon, Gilbert (Arne De Boever, trans.), “On Techno-Aesthetics”, *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy* 14, 2012, pp.2~4.

문화 및 행동주의(activism)와 연계성을 가진다.

‘자가 제작’으로도 통용되는 DIY 개념은 흔히 스스로의 노동으로 일상의 필요를 충족하거나 자신만의 취미 활동을 영위하며 삶의 질을 향상하는 개인적인 의미로 쓰이는 경우가 많다. 그러나 그 계보를 거슬러 올라가면 DIY의 시초는 1950년대의 아방가르드 예술 운동 및 1960년대 후반 분출하였던 대안문화(counterculture)와 밀접하게 관련된다. ‘스스로 하기’로부터 출발하는 DIY의 핵심 개념은 기업 중심의 대량 생산 및 상용 기술에 종속된 소비를 강하게 비판하는 반소비주의(anti-consumerism)에 바탕을 두기 때문에, 내 자신의 문제를 해결하기 위하여 제3자에게 상업적 비용을 지불하는 방식 자체를 거부한다.²⁴⁾ 이와 같은 DIY 특유의 가치관은 80~90년대를 관통하며 하위문화의 감수성을 배양하는 주요 토대 및 자본주의 상품화를 비판하는 세계관을 형성하였다. 또한 DIY 문화의 유산은 인간 본연의 수작업을 존중하는 공예(craft) 정신에 정치적 실천을 결합한 ‘수공예 행동주의(craftivism)’와 같은 사회 운동으로 계승되어 왔다.²⁵⁾ 특히 정보통신기술과 결합한 DIY 운동은 반제국·반자본의 기치 아래 유포되는 글로벌 해커 행동주의(hacktivism), 카피레프트(copyleft), 오픈소스(open source) 운동 등 디지털 생태계로까지 그 역사가 이어지고 있다.

DIY 문화는 정치와 예술, 기술과 문화의 21세기적 융합으로 이해될 수 있으며, 다양한 제작 관행에 근거한 실재적 정체성을 구성한다. 현전하는 물리적 세계와 소통하며 직접 ‘하기(doing)’에 기초하는 DIY 문화는 관여(engagement)와 수정, 제작의 순환으로 이루어진 ‘팅커링(tinkering)’의 역할을 강조한다. ‘땀질하기’를 뜻하는 텅커링은 기술적 생산인 동시에 문화적 생산의 한 형태이다. 또한 DIY 문화를 실천하는 ‘제작자

24) Gauntlett, David, *Making Is Connecting: The Social Power of Creativity, from Craft and Knitting to Digital Everything*, Polity Press, 2011, p.56.

25) Levine, Faythe and Cortney Heimerl, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Princeton Architectural Press, 2008.

(maker)’의 정체성은 ‘기술적 관여(technical engagement)’를 통해 전문성을 대중화하고, 전문가와 비전문가의 경계를 허물어 보다 평등한 사회적 관계를 확산하고 대중의 정치적 참여를 북돋는다.²⁶⁾ DIY 문화는 은폐되고 신비화된 체계 속에 특정 전문가만이 권위를 독점하는 배타적 기술 문화에 대처하는 방안이 될 것이라는 기대감을 드높인다.

이러한 DIY 문화의 자발적 실천 역량은 점차 시민 사회 일반에도 적용되고 있다. 하틀리(John Hartley)는 공민적(civil), 정치적, 사회적 시민성에 문화적 시민성과 ‘DIY 시민성(DIY citizenship)’ 유형을 추가로 제안하였다. 그는 시민성의 전통적 개념을 확장하는 근거로서, 시민성은 더 이상 국가와 개인 간에 이루어지는 사회적 계약에 국한되거나, 특정 공동체의 문화적 자산이 아니라고 강조한다. 현대적 시민성의 기초는 스스로 선택할 수 있는 권리, 즉 자기 결정권(self-determination)에 있기 때문에, 개인의 결정에 따라 주어진 정체성을 변화시키거나 다른 범주의 정체성으로 이동하기도 한다. 이렇듯 DIY 시민성은 고정된 정체성보다는 유동적 차이를 기반으로 하며, ‘기호계(semiosphere)와 매체계(mediasphere)’에서 유래하는 이용 가능한 선택, 양태 및 기회로부터 정체성을 조합하는 실천’으로 구성된다. 따라서, ‘DIY 시민(DIY citizen)’이란 자신에게 주어진 기호적 자원(semiotic material)을 스스로 선택하여 자신의 정체성과 개성을 형성하는 주체이다.²⁷⁾

한편 전 지구적 생태 위기가 날로 심화되고 기술의 초고도화와 노동 혁신을 표방하는 4차 산업혁명이 확산하는 국면에 이르러 제작 문화의 담론은 보다 적극적인 실천과 참여를 촉구하는 ‘선언’과 ‘운동’의 형태로 구체화되었다. ‘메이커 운동(maker movement)’의 새로운 패러다임은 자본주의 경제성장을 지탱해온 발전주의 모델 자체를 비판하는 탈성장 담

26) Dunbar-Hester, Christina, “Radical Inclusion? Locating Accountability in Technical DIY”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014, p.75.

27) Hartley, John, *The Uses of Television*, Routledge, 1999, p.167; p.178.

론과 유의미한 교집합을 형성한다. 성장의 목표를 과감히 폐기하고 공유와 협력을 통해 자원을 산출 및 관리하는 공동체를 형성할 것을 주창하는 탈성장 담론은 규범이론의 성격이 강하고 실천 전략이 모호하다는 비판 속에 여전히 주변화 되어 있는 것이 현실이다.²⁸⁾ 이에 비해 메이커 운동은 ‘공동체 공통자원(community commons)’을 토대로 생산 도구를 공유하고 이에 부응하는 대안 노동을 추구한다는 점에서 탈성장 담론과 유사하지만, 오픈소스에 기반한 ‘디지털 공통자원(digital commons)’을 축적하고 물질세계에 실제 적용하기에 힘쓴다. 디지털 공통자원이 존재 하더라도 이를 활용하는 과정에 필수적인 도구를 개개인이 직접 구비하여 작업하기는 쉽지 않다. 메이커 운동이 지향하는 도구의 공유는 생산 비용을 절감할 뿐만 아니라 메이커 스페이스(Makerspace), 팹랩(FabLab) 등 공동 제작의 인프라를 구축하고 ‘동료 협력 생산(peer production)’의 실질적 성과를 도출하고 있다.²⁹⁾ 이러한 협력의 공동체는 월드와이드웹의 창시자인 버너스리(Tim Berners-Lee)가 일찍이 표방하였던 ‘상호 창의성(intercreativity)’을 실현하며,³⁰⁾ 제작 행위의 문화정치와 시민운동을 표상하는 ‘제작 행동주의(maktivism)’로 고양되기도 한다.³¹⁾ 또한 탈성장 담론은 물질 소비를 축소하여 환경을 보호하고 인간의 윤리성을 회복할 것을 주장하는 반면, 메이커 운동의 경우 물건을 고치고 땀질하여 사용 주기를 연장하는 방식으로 소비주의에 대한 비판을 직접 실행에 옮긴다. 이러한 과정을 통해 메이커 운동은 인간과 사물의 관계성을 재설정하고 ‘사물과의 연대’를 지향한다.³²⁾

28) 장훈교, 「시민제작도시, 도시의 전환을 위한 탈성장·제작자 운동」, 『사물에 수작 부리기: 손과 기술의 감각, 제작 문화를 말하다』, 안그라픽스, 2018, 43~44쪽.

29) 같은 글, 49~51쪽.

30) Berners-Lee, Tim, “Focus on Intercreativity Instead of Interactivity: Create Things Together”, in *5th International World Wide Web Conference*, 1996.

31) Mann, Steve, “Maktivism: Authentic Making for Technology in the Service of Humanity”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014, pp.29~52.

32) 장훈교, 앞의 글, 55쪽.

2000년대 이후 메이커 운동의 패러다임은 북미권을 거점으로 하여 본격적으로 전파되기 시작하였다. IT 기업가와 기술자들이 주도했던 활동은 『메이커스(Makers)』,³³⁾ 『메이커 운동 선언(The Maker Movement Manifesto)』³⁴⁾ 등의 저작물로 세상에 널리 알려졌다. 결정적인 계기는 2016년 개최된 다보스 포럼이다. 이 행사에서 디지털 제조업 기반의 구조적 대전환을 포괄하는 4차 산업혁명이 핵심 의제로 다루어지면서 메이커 운동의 성공 사례가 각광받고, 많은 국가들의 주요 정책으로 빠르게 흡수되었다. 특히 정규 교과과정에 메이커 운동의 방법론을 접목하는 시도가 활발하게 이루어졌다. 이 중에서도 라토(Matt Ratto)가 정의한 ‘비판적 제작(critical making)’이 많은 주목을 받았는데, 그는 대학의 사회과학 수업에 ‘물질적 관여(material engagement)’를 결합한 교수법과 연구조사 방법론을 창안하였다. 라토가 지향하는 교육 목표는 별개로 나뉘어져 이질적인 것으로 취급받는 두 개의 세계, 즉 개념적이고 언어적 차원에 기반하는 ‘비판적 사고(critical thinking)’의 세계와 목표 지향성이 강한 물리적 ‘제작’의 세계를 다시 이어주는 것이다. 비판적 제작은 기술이 개입하는 물리적 형태를 사용하여 개념적 성찰을 보충하고 확장해서, 우리의 일상적 기술 경험을 사회과학의 비평 작업으로 연계한다. 라토는 비판적 제작을 행하는 과정에서 사물의 물질성을 적극 활용함으로써 동료 사이의 상호 소통을 증진하고 공통체 의식을 함양할 수 있음을 역설하였다.³⁵⁾

라토가 설계한 비판적 제작 워크숍은 분석과 수행을 통합하는 세 가지 과정으로 이루어진다. 먼저 문헌 연구를 통해 유용한 개념과 이론을 수집하고, 이를 바탕으로 해당 주제와 관련된 다양한 관계자들을 섭외하여

33) Anderson, Chris, *Makers: The New Industrial Revolution*, Crown Business, 2012.

34) Hatch, Mark, *The Maker Movement Manifesto: Rules for Innovation in the New World of Crafters, Hackers, and Tinkerers*, McGraw Hill, 2013.

35) Ratto, Matt, “Critical Making: Conceptual and Material Studies in Technology and Social Life”, *The Information Society: An International Journal* 27(4), 2011, pp.252~253.

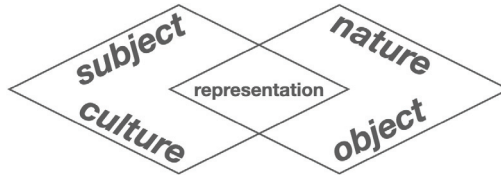
기술적 프로토타입을 설계하고 제작한다. 마지막으로, 구현된 프로토타입을 표현, 비평, 피드백하고 개선하는 과정을 반복적으로 수행한다. 각 단계의 작업은 추상적 사고를 시각화하고 일정한 서사를 부여하는 스토리보드와 브레인스토밍, 적절한 도구의 사용과 신체 활동을 포함하는 바디스토밍(bodystorming)과 프로토타이핑을 모두 포괄한다. 라토의 방법론은 인문사회적 이슈를 다루는 과정에 인위적 물질성을 부여하여 비판력과 실천성을 강화하는 방식으로 진행된다. 그는 라투르가 제안하였던 기호적 삶과 물질적 삶의 상호 연결성 모델을 토대로 비평과 제작이 통합되는 효과를 의도하였다. 궁극적으로 라토는 비판적 제작 과정을 통해 낙관론과 비관론으로 양분된 기술결정론적 사고의 경직성을 실질적 기술 경험의 힘으로 극복하고, 물질성과 윤리성을 연결하는 방향으로 나아갈 것이라고 전망한다.³⁶⁾

Ⅲ. 삼원적 기호학과 융합 모델

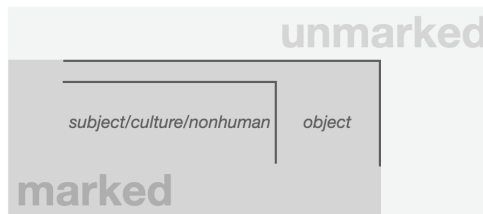
일견 물질성 연구는 의미와 해석을 중심으로 펼쳐지는 기호학적 사유와는 상당히 이질적이거나 혹은 상충한다고 간주될 수 있다. 앞서 서술한 신유물론의 새로운 조류 안에서도 기호학은 근대적 합리성을 견고하게 지탱해온 인식론의 전통과 더불어 전면적인 비판에 직면하였다. 가령 브라이언트의 경우, 어떤 객체가 무엇인지는 그 객체에 대한 우리의 접근으로 환원될 수 없기 때문에 존재론에 관한 물음이 인식론에 관한 물음보다 앞서야 한다고 주장한다. 이와 같은 비판적 관점을 견지하는 물질성 연구자들은 객체가 그저 주어지는 소여의 산물이 아님을 강조하며 ‘인식론적 실재론(epistemological realism)’이 아닌 ‘존재론적 실재론(ontological realism)’을 선택한다. 전자가 인간의 표상과 언어 체계에 특

36) Ratto, Matt, “Critical Making”, in *Open Design Now*, BIS Publishers, 2011, <http://opendesignnow.org/index.html%3Fp=434.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

권적 지위를 부여하는 반면, 후자는 객체에 대한 인간 지식이 아닌 객체 자체의 본질을 논하기 때문이다. 무엇보다 존재론적 실재론을 옹호하는 입장은 객체를 인간의 구성물로 여기는 것을 거부하며, 번역되는 객체와 그 번역물은 별개의 존재임을 분명히 한다.³⁷⁾ 브라이언트는 자연의 세계와 문화의 세계를 분리하고 객체를 주체에 마주하는 대극으로 여기는 인식론적 실재론의 기본 구조(그림 2)를 논박하며, 독자적으로 존재하는 객체, 즉 ‘주체 없는 객체(subjectless object)’의 자리가 필요하다고 역설한다.³⁸⁾ 그림 3에서 보는 바와 같이, 그는 무표(unmarked) 공간으로 밀려난 채 주체와 대립하던 객체를 유표(marked) 공간으로 끌어올리고, 주체와 문화를 배제하는 것이 아니라 특정한 종류의 객체로 재배치함으로써, 인간 중심의 관습적 준거를 약화하고 객체들의 다양한 ‘집합체(collectives)’를 획득하는 효과를 꾀한다.³⁹⁾



[그림 2] 인식론적 실재론의 기본 구조



[그림 3] 유표-무표 공간과 객체의 재배치

37) 브라이언트, 레비 R., 『객체들의 민주주의』, 김효진 역, 갈무리, 2021, 19~20쪽.

38) 같은 책, 15, 21쪽.

39) 같은 책, 25~26쪽.

본 연구는 물질성 연구의 기호학 비판에 대한 대안적 관점을 검토하고, 물질성 연구와 기호학의 접점을 모색하는 융합 모델을 제시하고자 한다. 이 글에서는 퍼스가 확립한 ‘삼원적 기호학(triadic semiotics)’의 기본 원리를 토대로 물질성 연구의 기호학적 적용 가능성을 검증하고자 한다. 퍼스의 기호학은 기호의 개념과 속성, 의미작용의 원리를 다루는 일반론을 포함하며 다양한 기준으로 세분화된다. 그가 정밀하게 구축한 범주 이론을 중심으로 살펴본다면, 퍼스의 삼원론은 우주 전반의 현상을 탐색하는 제1요소인 현상학과 그러한 현상의 목적성을 탐구하는 제2요소인 규범과학 및 현상의 재현 양상을 분석하는 제3요소로서의 형이상학으로 나눌 수 있다.⁴⁰⁾ 특히 표상체, 대상, 해석체의 삼원적 관계로 구성되는 퍼스의 기호 개념은 세계를 관찰하고 경험하는 행위에서 비롯되는 세 가지 쟁점과도 상통한다. 즉 대상 자체를 고려하거나 대상과 대상이 맺는 관계를 포착하는 한편, 대상의 재현 방식에 집중하기도 한다. 이와 같은 퍼스의 삼원론 체계는 그가 펼친 사상의 시기별 특성에 따라 주안점이 달라지거나 기호의 형식적 범주가 늘어나기도 하였으나, 재현의 환원 불가능한 삼원적 관계 자체는 변함없이 끝까지 유지되었다.⁴¹⁾ 퍼스는 소쉬르의 이원적 기호학과 대조적으로 기호의 생성적 성격을 규명하는 데 천착하였고, 소쉬르의 기호 개념에는 드러나지 않는 ‘대상들(Objects)’로부터 끊임없이 지속되는 의미작용의 원동력을 발견하였다. 퍼스가 규정한 대상의 속성은 양적 질적으로 증가하는 복잡성을 띤다. 왜냐하면 삼원적 관계 속에서 대상은 현재 개별적으로 존재하는 것은 물론, 이미 존재하였거나 앞으로 존재할 것으로 여겨지는 것, 혹은 그러한 것들의 집합체일 수도 있기 때문이다. 또한 어떤 성질, 관계, 사실이 곧 대상이 되기도 한다.⁴²⁾

40) 이윤희, 『찰스 샌더스 퍼스』, 커뮤니케이션북스, 2017, xxiv.

41) 같은 책, xxiv, 20~22쪽.

42) 세리프, 존 K., 『의미의 이해: 찰스 퍼스와 구조주의 그리고 문학』, 이윤희 역, 한국외국어대학교 지식출판원, 2016, 110쪽.

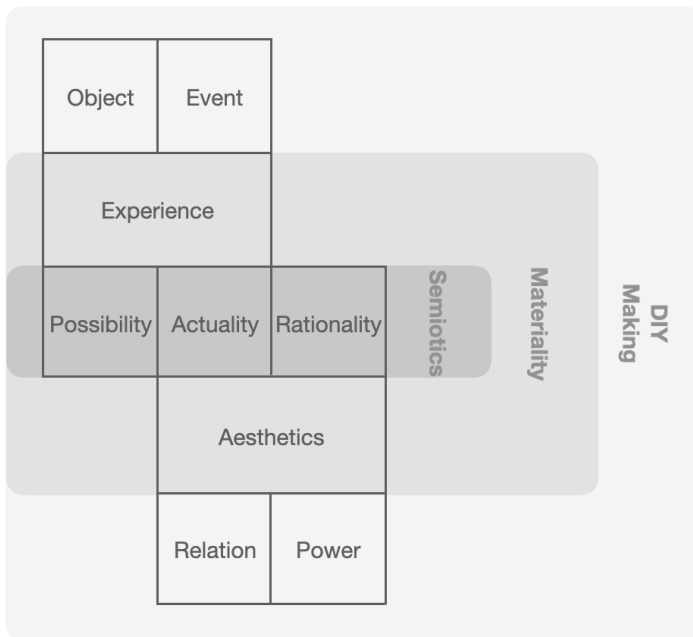
한편 표상체와의 관계, 즉 기호의 재현적 조건을 근거로 파악되는 대상은 그것이 기호로 재현되는지 아니면 기호를 제약하는지에 따라 ‘직접적 대상(immediate object)’과 ‘역동적 대상(dynamic object)’으로 구별된다.⁴³⁾ 이처럼 퍼스의 기호학은 대상과 현상(파네론, phaneron)을 면밀하게 관찰하고 분류하는 총체적 과정을 수반한다. 따라서 퍼스의 삼원론을 바탕으로 확장하는 기호학의 영역은 광범위한 객체를 지향하는 물질성 연구와 맞서기보다는 오히려 대상의 복잡성과 유동성을 감당하는 효과를 통해 사유의 공유지를 효과적으로 확보할 수 있을 것이다.

퍼스의 기호학은 궁극적으로 1차성(Firstness), 2차성(Secondness), 3차성(Thirdness)의 범주를 포함하는 삼분법의 체계로 수렴한다. 셰리프(John K. Sheriff)는 퍼스의 범주 구성이 존재론적인지 혹은 현상학적인지 때때로 명확하지 않은 점을 충분히 인지하면서, 이는 퍼스의 사유가 일관성을 결여하였기 때문이 아니라 세부 범주의 속성에 따라 물질적 측면과 형식적 측면이 각각 다르게 분포하는 양상을 포착하였기 때문이라고 역설한다.⁴⁴⁾ 즉 퍼스의 삼원적 기호학은 결코 기호의 물질적 기반으로부터 이탈하지 않는다. 셰리프의 퍼스 독법에 따르면, 1차성은 다른 어떤 것과 관련이 없는 ‘독자적(sui generis)’인 것의 개념이며, ‘하나의 가능성(a possibility)’으로 존재하는 현상의 ‘자질(quality)’이다. 이에 비해 2차성은 ‘사실(fact)’이자 ‘사건(event)’으로 존재한다. 이 때의 사건은 존재자들이 우주와 관계를 맺는 ‘현실성(actuality)’의 차원이며, 이성이나 규칙 등의 특정한 이유없이 존재하는 맹목적인 어떤 것이다. 마지막으로 3차성은 예측가능한 방법과 일반 규칙에 부합하려는 사물의 경향에 존재한다. 3차성에는 시간이 개입하며, 이는 삶을 동반하는 ‘통합적 의식(synthetic consciousness)’으로 나타난다.⁴⁵⁾

43) 이윤희, 앞의 책, 23쪽.

44) 셰리프, 앞의 책, 117쪽.

45) 같은 책, 113~116쪽.



[그림 4] 기호학 × 물질성 × DIY 제작 문화의 융합 모델

필자는 퍼스의 삼원적 사유 체계를 기반으로 하여 물질성 연구의 요점을 기호학적으로 전유하고, DIY 제작 문화와 융합할 수 있는 개념 모델을 그림 4와 같이 제안한다. 퍼스의 1차성은 ‘즉각적인 느낌(immediate feelings)’이며, 그 자체에 대한 인식이 없는 일종의 ‘상태(state)’이다. 이러한 1차성은 두 사물의 ‘역동적인 상호 작용(dynamic interaction)’에서 기인하는 2차성과 결합하여 ‘경험(experience)’을 생산한다. 앞서 서술한 바와 같이 물질성의 핵심 요소인 경험은 서로 다른 요소들이 어우러져 차이 속에 촉발하는 강렬함이며, 제작 문화에서 핵심 역할을 수행하는 ‘사물’과 ‘사건’으로 연결된다. 또한 다른 어떤 것과 상관하여 존재하는 2차성은, ‘중재(mediation)’의 역할 및 사실들을 통솔하는 법칙으로 존재하는 3차성과 결속하여 고유한 ‘미학(aesthetics)’을 창출한다. 이 때의 미

학은 객체들이 지속적으로 조우하고 접촉함으로써 발생하며, 객체 사이의 혼종적 관계는 이론이나 실천, 인식 혹은 윤리를 선행하는, 근본적으로 미학적이다. 즉 물질성의 미학은 객체적 ‘특이성(singularity)’과 객체 간 ‘상보성(supplementarity)’으로 이루어진다.⁴⁶⁾ 따라서 2차성과 3차성이 추동하는 미학은 ‘관계’와 ‘권력’의 작동을 적극적으로 인지하고 이에 개입하려는 제작 문화의 특성으로 이어진다.

IV. 사례연구: 실감미디어의 DIY 제작 문화

이 장에서 필자는 그림 4의 융합 모델을 활용하여 실감미디어(immersive media)에 기반한 제작 문화의 사례를 분석하고자 한다. 포스트 팬데믹 시대가 야기한 비대면 테크놀로지의 급격한 성장 속에 실감미디어는 그 어느 시기보다 주목받고 있으며, 다양한 기술적·문화적 실험 또한 행해지고 있다. 실감미디어는 입체적인 감각 정보를 사용자에게 최적화된 인터페이스로 전달하여 몰입감과 참여도를 극대화하려는 매개의 욕망을 포괄한다. 실감미디어의 기술은 기본적으로 디지털 3차원 공간에서 작동한다. 전통적인 2차원 평면에서 전개되는 영상과 달리 3차원의 입체 영상은 그림 5⁴⁷⁾과 같이 360도를 아우른다. 즉 실감미디어의 저작은 전, 후면과 좌, 우 2개의 측면 및 위, 아래 등 최소 6면을 포함하는 3차원의 ‘환경(environment)’을 고려하는 데로부터 출발한다. 따라서 그림 6⁴⁸⁾과 같이 6면체로 구조화된 스토리보드도 실감미디어의 서사 구조를 기획하는 유용한 방법이 될 수 있다.

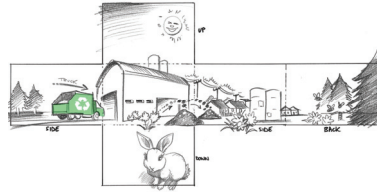
46) 샤비로, 앞의 책, 106쪽.

47) Photo London UK, “Paris Aerial 360 Panoramic Cityscape View in France”, Adobe Stock #240910500, https://stock.adobe.com/contributor/203781018/photo-london-uk?asset_id=240910500 (검색일: 2022년 11월 22일).

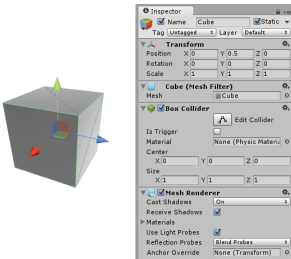
48) Mason, Roger, “VR and AR Storyboards”, <https://looksgoodonpaper.co.uk/vr-ar-storyboards/> (검색일: 2022년 11월 22일).



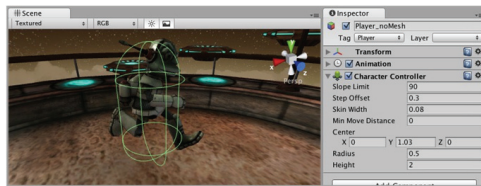
[그림 5] 360도 이미지 예시



[그림 6] 실감미디어 스토리보드 예시



[그림 7] 3D 오브젝트 예시



[그림 8] 3D 오브젝트 예시

실감미디어가 작동하는 3D 입체 공간의 ‘존재(existence)’ 양태는 그 공간을 이루는 각각의 사물에도 동일하게 적용된다. 현재 통용되는 기술 용어로는 3D 오브젝트 혹은 3D 캐릭터라 불리우는 디지털 사물들은 2차원의 X, Y축에 Z축(깊이)가 더해지는 물리 법칙에 따라 생성된다(그림 7).⁴⁹⁾ 그리고 3D 오브젝트들은 그 속성을 제어하는 소프트웨어를 통해 전체 공간과의 관계성 및 시간이 결합된 운동성을 부여받고(그림 8),⁵⁰⁾ 개별 ‘사물’로서 특정 ‘사건’ 속에 존재하게 된다. 제작자가 지향하는 전문성과 목적성에 따라 3D 오브젝트를 모델링하는 소프트웨어를 선택할 수 있는 폭은 매우 넓다. 그림 7, 8의 예시와 같이 제작자가 직접 3D 모

49) Unity, “GameObject”, *Unity User Manual*, 2021,

<https://docs.unity3d.com/Manual/GameObjects.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

50) Unity, “Character Controller Component Reference”, *Unity User Manual*, 2021,

<https://docs.unity3d.com/Manual/class-CharacterController.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

텔링을 수행하기도 하는 한편, 기성의 오브젝트를 샘플링하고 리믹스하는 과정을 거쳐 작품에 활용하는 방식도 가능하다. 이처럼 오픈소스로 공개된 3D 오브젝트는 DIY 제작자들과의 관계망 속에 실재하며 디지털 생태계의 본질을 명확하게 드러낸다. 소위 ‘제작 행동주의자(maktivist)’의 존재감은 오픈소스 운영체제인 리눅스(Linux)와 클라우드 컴퓨팅 환경에서 더욱 두드러진다. 이들은 전문적이고 체계적이며 계획적인 기술 시스템과 대조적으로 나름의 자체 제작 기술을 즉흥적으로 구사하면서 참여와 공유의 가치를 복돋는다.⁵¹⁾

실감미디어를 구현하는 응용 소프트웨어 중의 하나인 틸트 브러쉬(Tilt Brush)는 3D 오브젝트의 사물 세계에 독특하게 ‘관여’한다는 차원에서 디지털 제작 문화의 잠재력을 잘 보여준다. 2014년 최초 개발된 후 구글이 인수하여 출시한 틸트 브러쉬는 VR 기술을 출력하는 착용형 디스플레이 장치(HMD: head-mounted display)의 보급과 더불어 빠르게 상용화되었다. HMD 사용자는 고글 형태의 모니터가 탑재된 헤드셋을 머리에 장착하여 시각과 청각을 통해 VR 공간으로 진입한 후, 모션 컨트롤러를 양손에 잡고 가상 세계의 객체와 촉각적으로 상호 작용한다. 틸트 브러쉬는 HMD로 구동하는 3차원 페인팅 프로그램이다. ‘당신의 방이 곧 캔버스’⁵²⁾라는 홍보 문구가 잘 보여주듯이 사용자는 물리적 캔버스의 제약 없이 눈앞에 펼쳐지는 3차원의 공간을 자유롭게 전유하고, 붓과 팔레트의 기능을 하는 핸드 컨트롤러를 사용하여 실제 크기의 그림을 창작할 수 있다(그림 9).⁵³⁾ 틸트 브러쉬 그리기 기능으로 구현된 점, 선, 면의 모든 시각 요소들은 각각의 벡터값을 가진 3D 객체로 존재하며, 손으로 직접 입체 형상을 빚어내듯 직관적으로 모양과 크기, 위치 등을 변형할 수

51) Mann, *Op. cit.*, p.29.

52) Tilt Brush by Google Official Website, <https://www.tiltbrush.com/> (검색일: 2022년 11월 22일).

53) Google, “Tilt Brush: Painting from a New Perspective”, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=TckqNdrdbgk> (검색일: 2022년 11월 22일).

있다(그림 10). 마침내 실감미디어의 제작자는 회화와 조형의 경계를 허물면서 펼쳐지는 ‘그려진 조각(painted sculpture)’, ‘조각된 그림(sculpted painting)’의 세계와 새로운 위치에서 새로운 관계를 맺기 시작한다.



[그림 9] 틸트 브러쉬 사용 예시



[그림 10] 틸트 브러쉬 기능 예시



[그림 11] 오픈 브러쉬 사용 예시



[그림 12] 멀티 브러쉬 사용 예시

구글은 틸트 브러쉬 개발과정에서 예술가 레지던스 프로젝트(AiR: The Tilt Brush Artist in Residence)를 진행하였다.⁵⁴⁾ 60여 명의 예술가를 초빙하여 진행한 이 프로젝트는 화가, 그래픽 디자이너, 그래피티(graffiti) 아티스트, 만화가, 무용가, IT 기술자 등 다양한 분야의 전문가들을 망라한다. 프로젝트 해설에 참여한 맥클라우드(Scott McCloud)는 3차원 공간을 2차원 공간에 재현하는 전통적인 그리기의 관습에 견주어 3차원 공간에 그리기라는 새로운 현실에 주목하였다. 그에 따르면 틸트

54) Tilt Brush Artist in Residence Official Website, <https://www.tiltbrush.com/air/> (검색일: 2022년 11월 22일).

브러쉬가 창출하는 가상 입체 공간에서는 작가가 창작물을 에워싸는 동시에, 창작물이 작가를 에워싸게 된다.⁵⁵⁾ AiR 프로젝트에 참여한 몇몇 예술가들 역시 이와 유사한 관점에서 자신들의 창작 경험을 설명하였다. 가령 나의 작품 공간으로 직접 걸어 들어가거나, 내 작품 안에서 ‘거주(inhabit)’하는 느낌을 받았다고 한다. 제작자와 사물 사이에 새롭게 조성되는 평평한 권력 관계는 실감미디어 콘텐츠와 관람자 사이에서도 발견할 수 있다. 이를테면 VR 콘텐츠의 관람자는 360도로 펼쳐지는 가상 공간에 적극적으로 개입하며, 매순간 서사의 관점을 스스로 선택해야 한다. 따라서 실감콘텐츠의 서사를 이끌어가는 주도권은 상당 부분 관람자에게 이양되고 분산된다.

실감미디어의 제작자는 창작물 및 관람자와의 다중적인 상호 작용뿐만 아니라 다른 제작자들과의 중첩된 관계성, 더 나아가 디지털 생태계의 네트워크 변화에도 폭넓게 관여한다. 틸트 브러쉬의 사례에서 볼 수 있듯이, 수많은 DIY 제작자들은 온라인 개방형 라이브러리에서 선별한 3D 오브젝트를 프로그램으로 불러들여 재가공하거나, 역으로 본인이 작업한 결과물을 그래픽 파일로 추출하여 다른 어플리케이션과 연계하고 공유 플랫폼에 제공하기도 한다. 이러한 추세는 2021년 구글이 틸트 브러쉬를 오픈소스로 공개한 후 더욱 가속화되고 있다.⁵⁶⁾ 틸트 브러쉬의 오픈소스 코드는 소스 코드를 호스팅하고 디지털 협업 기능을 지원하는 글로벌 개발 생태계의 핵심 플랫폼인 깃허브(GitHub) 페이지에서 누구나 쉽게 습득할 수 있다.⁵⁷⁾ 틸트 브러쉬가 오픈소스로 공개된 이후 깃허브에서는 Icosa라는 개발자에 의해 원 프로그램의 사실상 무료 버전인 ‘오픈 브러쉬(Open Brush)’가 탄생하였다.⁵⁸⁾ 해당 개발자는 DIY 창작물

55) Google AR & VR, “Tilt Brush Artist in Residence”, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=LBJPIgNXUDI> (검색일: 2022년 11월 22일).

56) BBC, “Google’s Tilt Brush VR Painting App Goes Open Source”, 27 January 2021, <https://www.bbc.com/news/technology-55826249> (검색일: 2022년 11월 22일).

57) Tilt Brush GitHub Page, <https://github.com/googlevr/tilt-brush> (검색일: 2022년 11월 22일).

58) Icosa Foundation GitHub Page, <https://github.com/icosa-gallery; Open Brush Official>

을 공유하는 갤러리 베타 버전을 오픈하고, 최근에는 실제 공간과 융합하여 작동하는 XR(extended reality) 버전을 발표하였다(그림 11).⁵⁹⁾ 또한 Rendeвер 개발자는 틸트 브러쉬의 소스 코드를 활용하여 다중 사용자가 동시 접속하여 공동 작품 제작이 가능한 멀티플레이어 버전인 ‘멀티 브러쉬(MultiBrush)’를 출시하기도 하였다(그림 12).⁶⁰⁾

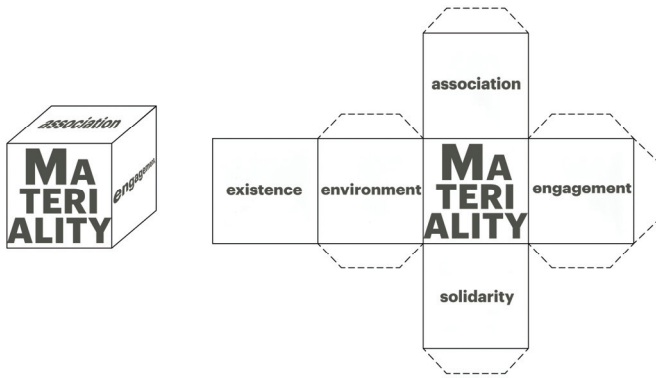
요약하면 실감미디어의 제작은 확장된 환경, 사물과 사건의 존재 양식, 행위자들의 관여도를 고도화하는 경험을 수립하는 과정이다. 실감미디어의 제작 문화는 사물들 사이의 입체적인 상호 작용뿐만 아니라, 제작 공동체가 주도하는 DIY 개발과 DIT(Do-It-Together) 협업⁶¹⁾을 촉진하고 디지털 생태계의 행위자 관계망을 강화한다. 그 결과 연계(association)와 연대(solidarity)에 기반하는 물질성의 미학이 창출될 수 있다. 그리하여 필자는 그림 4의 융합 모델로부터 다음과 같이 파생된 버전을 도출하였다(그림 13). 즉 물질성의 원동력인 경험과 미학을 각각 환경, 존재, 관여 및 연계, 연대의 세부 요소로 나누고, 이들을 다시 하나의 공간으로 통합하였다. 그 결과 경험의 축과 미학의 축으로 이루어진 물질성의 정육면체가 탄생하였다. 필자는 그림 4의 융합 모델을 3D 오브젝트로 전환하려는 시도 끝에 주사위 전개도를 재가공하여 DIY 디자인을 구성하였는데, 이를 적절한 용지에 인쇄하여 간단한 도구를 사용하면 실물 모형으로 직접 제작도 가능하다. 다만 이 글에서는 내용과 형태 모두 여전히 개발 중인 베타 버전임을 밝혀둔다.

Website, <https://openbrush.app/> (검색일: 2022년 11월 22일).

59) Open Brush, “Passthrough Available in Open Brush XR Beta!”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Gluzf8cVYDI> (검색일: 2022년 11월 22일).

60) Rendeвер, “MultiBrush Now Includes Oculus Avatars and AR Passthrough Support!”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=7mnMfnsRc4k> (검색일: 2022년 11월 22일).

61) Mann, *Op. cit.*, pp.30, 35.



[그림 13] 물질성의 3D 모델과 정육면체 모형

V. 마치며

사물로 돌아가라. 이 취약하고 일시적인 대혼란(pandemonium)으로 돌아가라. 이것이 우리의 전시와 이 카탈로그가 의도하는 바이다. 전술하였듯이 악마(demon)와 민중(demos)은 어원이 동일하다. 만약 전자를 따른다면, 당신은 어긋나고 분열하는 계기를 증폭시킬 것이다. 만일 후자를 좇는다면, 당신은 동의하고 구성하고 모으고 공유하는 기회를 확산할 것이다. 이 둘의 차이는 마치 칼날처럼 얇다. 두 가지 경우 모두 사물(Ding)은 해체될 것이다. 이 전시회도 마찬가지이다. 만약 “정치적 악마”가 당신에게 병의한다면, 과도한 통합과 과도한 분열이라는 특정한 양상이 출현할 것이다. 그러나 만일 당신의 행위를 통해 유령 대중(Phantom Public)이 지나가는 것을 감지할 수 있다면, 통합의 요구를 줄이고 분열의 확산을 더는 또 다른 양상이 나타날 것이다. 니세롱(Nicéron) 수도사의 시대와 마찬가지로, 구성에 대한 탐색은 다시금 시작되었다. 우리는 적어도 이러한 효과가 방문자와 독자들에게 나타나기를 바란다.⁶²⁾

62) Latour, *Op. cit.*, pp.40~41; 한국어 번역은 라투르, 브루노, 『현실정치(Realpolitik)에서 물질정치(Dingpolitik)로: 혹은 어떻게 사물을 공공적인 것으로 만드는가?』, 『인간·사물·동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스』, 홍성욱 편, 이음, 2018, 302~303쪽 참조.

지금까지 본고는 물질성 연구의 성취를 기호학적으로 재해석하고 적용하는 하나의 시도를 수행하였다. 새로운 세기의 새로운 ‘대혼란’이 가중되는 오늘날, 물질적 사유의 행로는 어디를 향하고 있는가? 기호학의 지평과는 어깨를 견게 될 것인가, 아니면 등을 맞댈 것인가? 물질세계에서 발휘되는 대중의 자기 결정권이 신장하는 한편, 보이지 않는 자본의 지배는 여전히 견고하여 ‘비판적 제작자(critical maker)’⁶³⁾의 앞날은 상당히 험난해 보인다. 그러나 암중모색을 이어가기 위해서는 반드시 ‘손’이 필요한 법이다. 손으로 행하는 경험적 연구가 축적되고 학제적 물질성이 증대한다면 희망은 있을 것이다.

63) Ratto, Matt and Megan Boler, “Introduction”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014, p.3.

참고문헌

(국내)

김환석, 「사회과학의 ‘물질적 전환(material turn)’을 위하여」, 『경제와 사회』 112, 비판사회학회, 2016.

라투르, 브루노, 「현실정치(Realpolitik)에서 물정치(Dingpolitik)로: 혹은 어떻게 사물을 공공적인 것으로 만드는가?」, 『인간 · 사물 · 동맹: 행위자네트워크 이론과 테크노사이언스』, 홍성욱 편, 이음, 2018.

브라이언트, 레비 R., 『존재의 지도: 기계와 매체의 존재론』, 김효진 역, 갈무리, 2020.

_____, 『객체들의 민주주의』, 김효진 역, 갈무리, 2021.

샤비로, 스티븐, 『사물들의 우주: 사변적 존재론과 화이트헤드』, 안호성 역, 갈무리, 2021.

세리프, 존 K., 『의미의 이해: 찰스 퍼스와 구조주의 그리고 문학』, 이윤희 역, 한국외국어대학교 지식출판원, 2016.

이윤희, 『찰스 샌더스 퍼스』, 커뮤니케이션북스, 2017.

장훈교, 「시민제작도시, 도시의 전환을 위한 탈성장 · 제작자 운동」, 『사물에 수작 부리기: 손과 기술의 감각, 제작 문화를 말하다』, 안그라픽스, 2018.

(국외)

Anderson, Chris, *Makers: The New Industrial Revolution*, Crown Business, 2012.

Berners-Lee, Tim, “Focus on Intercreativity Instead of Interactivity: Create Things Together”, in *5th International World Wide Web Conference*, 1996.

Brown, Bill, “Thing Theory”, in *Things*, The University of Chicago Press, 2004.

Bryant, Levi R., *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, 2011.

Dunbar-Hester, Christina, “Radical Inclusion? Locating Accountability in Technical DIY”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014.

Gauntlett, David, *Making Is Connecting: The Social Power of Creativity, from Craft and Knitting to Digital Everything*, Polity Press, 2011.

Harman, Graham, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, re.press, 2009.

_____, *Bruno Latour: Reassembling the Political*, Pluto Press, 2014.

_____, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Pelican,

2018.

Hartley, John, *The Uses of Television*, Routledge, 1999.

Hatch, Mark, *The Maker Movement Manifesto: Rules for Innovation in the New World of Crafters, Hackers, and Tinkerers*, McGraw Hill, 2013.

Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005.

_____, “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public”, in *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, The MIT Press, 2005.

Latour, Bruno and Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, The MIT Press, 2005.

Law, John, “Actor Network Theory and Material Semiotics”, in *The New Blackwell Companion to Social Theory*, Wiley-Blackwell, 2008.

_____, “Material Semiotics”, 2019, <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2019MaterialSemiotics.pdf> (검색일: 2022년 11월 22일).

Levine, Faythe and Courtney Heimerl, *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Princeton Architectural Press, 2008.

Mann, Steve, “Maktivism: Authentic Making for Technology in the Service of Humanity”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014.

Morton, Timothy, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, 2013.

Ratto, Matt, “Critical Making: Conceptual and Material Studies in Technology and Social Life”, *The Information Society: An International Journal* 27(4), 2011.

_____, “Critical Making”, in *Open Design Now*, BIS Publishers, 2011, <http://opendesignnow.org/index.html%3Fp=434.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

Ratto, Matt and Megan Boler, “Introduction”, in *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*, The MIT Press, Kindle Edition, 2014.

Roberts, Jennifer L., “Things: Material Turn, Transnational Turn”, *American Art* 31(2), The University of Chicago Press Journals, 2017.

Shaviro, Steven, *The Universe of Things*, University of Minnesota Press, Kindle Edition, 2014.

Simondon, Gilbert (Arne De Boever, trans.), “On Techno-Aesthetics”, *Parrhesia: A*

Journal of Critical Philosophy 14, 2012.

- Whitehead, Alfred N., *Science and the Modern World: Lowell Lectures*, The University Press, 1925, <https://archive.org/details/b29978531/mode/2up?ref=ol&view=theater> (검색일: 2022년 11월 22일).
- _____, *Adventures of Ideas*, The New American Library, 1933, <https://archive.org/details/adventures-of-ideas> (검색일: 2022년 11월 22일).
- _____, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, The Free Press, 1978, <https://archive.org/details/processrealitygi00alfr> (검색일: 2022년 11월 22일).

(웹페이지 및 영상자료)

- BBC, “Google’s Tilt Brush VR Painting App Goes Open Source”, 2021, <https://www.bbc.com/news/technology-55826249> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Google, “Tilt Brush: Painting from a New Perspective”, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=TckqNdrdbgk> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Google AR & VR, “Tilt Brush Artist in Residence”, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=LBjPIgNXUDI> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Icosa Foundation GitHub Page, <https://github.com/icosagallery>, (검색일: 2022년 11월 22일).
- Mason, Roger, “VR and AR Storyboards”, <https://looksgoodonpaper.co.uk/vr-ar-storyboards/> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Open Brush, “Passthrough Available in Open Brush XR Beta!”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Gluzf8cVYDI> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Open Brush Official Website, <https://openbrush.app/> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Photo London UK, “Paris Aerial 360 Panoramic Cityscape View in France”, Adobe Stock #240910500, https://stock.adobe.com/contributor/203781018/photo-london-uk?asset_id=240910500 (검색일: 2022년 11월 22일).
- Rendeever, “MultiBrush Now Includes Oculus Avatars and AR Passthrough Support!”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=7mnMfnsRc4k> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Tilt Brush Artist in Residence Official Website, <https://www.tiltbrush.com/air/> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Tilt Brush by Google Official Website, <https://www.tiltbrush.com/> (검색일: 2022년 11월 22일).
- Tilt Brush GitHub Page, <https://github.com/googlevr/tilt-brush> (검색일: 2022년 11월 22일).

월 22일).

Unity, “Character Controller Component Reference”, Unity User Manual, 2021, <https://docs.unity3d.com/Manual/class-CharacterController.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

Unity, “GameObject”, Unity User Manual, 2021, <https://docs.unity3d.com/Manual/GameObjects.html> (검색일: 2022년 11월 22일).

ZKM Center for Art and Media, “Making Things Public: Atmospheres of Democracy”, <https://zkm.de/en/exhibition/2005/03/making-things-public> (검색일: 2022년 11월 22일).

A Semiotic Adaptation of Materiality Studies: With a Focus of DIY Making Cultures

Kim, Min-Hyoung

Since the turn of the century, materiality studies have made major advancements in the humanities and social sciences, and the potentials of numerous interdisciplinary studies have also blossomed. Most significantly, there is a growing expectation that materiality discourse would actively look for new approaches and insights while simultaneously drawing attention to problems that the existing academic system has not sufficiently addressed. This study begins by investigating if it is possible to comprehend and make use of the accomplishments of materiality studies from a semiotic perspective. In the first and second sections, I will select and outline the current themes in the discussion of materiality, as well as examine the material characteristics of making cultures linked to a newly emerging world of digital objects. Following this debate, an integrated conceptual model based on Peirce's triadic semiotics will be proposed in the third section. It has a framework that converges into 'experience' and 'aesthetics', while incorporating the key concepts of materiality and making culture studies, with Peirce's trichotomies serving as the primary axis. Lastly, I intend to present how materiality studies may be semiotically adapted by applying and analyzing my integrated model of semiotics × materiality × DIY making culture to the case of immersive media.

Keywords : materiality, triadic semiotics, DIY, making culture, immersive media

투고일: 2022. 11. 25./ 심사일: 2022. 12. 18./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

그로테스크, 파생성(破生性)의 미학*

김예경**

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 그로테스크의 ‘파생성(破生性)’
 - 1. 파괴, 전복의 힘 그러나 생성의 힘
 - 2. 그로테스크, 근대적인 몸
 - 1) 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸
 - 2) 뭉테뉴: 비우기, 구멍 내기, 기생충 되기
 - 3) 잘린 몸과 바흐친
 - 4) 파생성, 죽음을 앞세운 탄생
- III. 나가며

국문초록

본 연구는 사회, 문화 및 현대미술을 관찰하며 다종다기한 형태로 나타나는 일련의 두드러진 표출방식 즉, 그로테스크에 주목한다. 사실, 전통 미학의 이단아로서 그로테스크는 부정적인 인상, 느낌, 그리고 미적 판단을 불러일으킬 수 있는 다양한 요소들로 가득하다. 기이한 점은 그럼에도 불구하고 그것은 수용자에게 모순된 반응을(‘불편하지만 매력적인’, ‘두렵지만 보고 싶은’) 일으켜왔으며, 이를 통해 ‘그로테스크란 무엇인가?’라는 질문을 지속적으로 던지도록 해왔다. 본 연구는 그로테스크의 본성 내지는 정체성을 탐구하고자 하며 이를 “파생성(破生性)”의 개념으로 접근해 보고자 한다. 파생성이란 저자가 제시하는 용어이다. 생성을 의미하지만 파괴, 전복적인 힘을 강조하고, 그로테스크에서 나타나는 ‘죽음을 앞세운 탄생’이란 시간의 붕괴 경

* 본 연구는 한국연구재단 일반공동연구지원사업(과제번호: 2019S1A5A2A03045908) 및 2022년도 홍익대학교 학술연구진흥비의 지원을 받아 수행됨.

** 홍익대학교 불어불문학과 부교수, metaphysika@hongik.ac.kr

향을 부각시키는 용어이다. 이 그로테스크의 파생성의 특징을 잘 관찰할 수 있는 곳은 몸이며, 보다 구체적으로는 근대적인 재현의 세계에서 부상한 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸이다. 바흐친은 이러한 몸의 특성을 그로테스크 형식의 일부로 보았다. 그것은 16세기 몽테뉴의 글쓰기 형식에서도 나타난다. 논문은 이러한 잘린 몸의 특성에서 출발하여 그 안에 잠재한 시간성의 문제에 관심을 둔다. 그리고 그것을 화살 시간의 붕괴 경향, 또는 아나크로니즘(anachronism)내지는 아나크로니(annachrony)의 개념으로 접근할 가능성을 또한 타진해 보고자 한다.

열쇠어 : 그로테스크, 몸, 바흐친, 생성, 아나크로니즘, 절단된 신체, 파생성

I. 들어가며

본 연구는 사회, 문화 및 현대미술을 관찰하며 다종다기한 형태로 나타나는 일련의 표출방식에 주목한다. 그것은 이질적인 것의 기이한 결합, 비-규정적, 낯설고 ... 때로는 언케니한uncanny 감정을 불러일으키는 것들로서, 이러한 방식의 것을 두고 본 연구는 ‘그로테스크의 귀환’이라 칭하고자 한다.

전통 미학의 이단아로서 그로테스크는 부정적인 인상, 느낌, 그리고 미적 판단을 불러일으킬 수 있는 다양한 요소들로 가득하다. 위엔 위엔 Yuan Yuan은 자신의 연구 서문에서 이 점을 특히 부각한다.¹⁾ 그는 문학 수업에서 학부생들에게 윌리엄 포크너, 플래너리 오코너, 나다니엘 웨스트 등... 미국 현대 문학을 대표하는 한 무리 작가들의 소설을 읽고 그 안에 나타난 그로테스크의 양상을 용어별로 정리하도록 요청했으며, 이어 학생들은 “초인간적, 비인간, 악마적, 고립, 추, 소외, 공포, 음울한, 일상을 넘어서, 위험한, 역겨운, 뒤틀린, 변형, 비정상, 심리적 이상...” 등

1) Yuan Yuan, *The Riddling between Oedipus and the Sphinx, Ontology, Hauntology, and Heterologies of the Grotesque*, Lanham : University Press of America, 2016, p.2.
(이하, *The Riddling between Oedipus and the Sphinx*로 칭함)

의 용어 묶음을 제시했다고 전한다. 이어 그 안에서는 “단 한 개도 긍정적인 용어가 발견되지 않”았다고도 토로한다.²⁾ 이 나열된 부정적인 성질들은 근대 문학에서만이 아니라 다른 예술적 매체에서도, 그로테스크로 지시된 것들 사이에서, 꽤 일관되게 관찰되는 것들이다. 한편, 그럼에도 불구하고 그는 이 독서가 얼마나 학생들의 열광을 불러일으켰는지를 강조한다. 그로테스크에 관해선 독자나 관객의 이러한 모순된 반응(‘불편하지만 매력적인’, ‘두렵지만 보고 싶은’)이 이론가들을 통해 자주 환기되었던 것이 사실이다. 이 설명할 수 없는 호기심이나 기이한 궁금증에 관해선, 이와 매우 유사한 감정이 이미 16세기에, 즉 이탈리아에서 그로테스키(grotesqui, 동굴)란 용어가 탄생한 시기에, 레오나르도 다빈치와 같은 인물을 통해서도 표출된 바가 있다. “그리고 입구에 잠시 머물러 있던 내게 두 가지 대비된 감정이 일었는데, 위협적인 암흑 동굴에 대한 두려움과 그 안에 어떤 경탄할 만한 것이 있는지 보고 싶은 욕망, 즉, 두려움과 그것을 향한 욕망이었다.”³⁾ 이러한 모순된 심리와 욕구는 ‘그로테스크란 무엇인가?’라는 이론가들의 지속적인, 미학적 내지는 사변적인 질문의 배후이기도 하다.

한편, 그로테스크에 관해선 카이저도 부분적으로 밝혔듯이, 그것이 지닌 다양한 양상에 관해 미묘한 차이점을 구해내는 작업도 매우 필요하지만, 그것의 총체성 및 본성(nature) 내지는 정체성(identity)을 규명하려는 연구 또한 요청되는 바이며, 이 방향의 연구는 일부 이론가들에 의해 꾸준히 진행되어왔다. 본 연구는 그로테스크의 특성을 후자의 방향성에서 고찰하려는 작업에 더 가깝고, 그것의 주요 특성 중 하나를 다이내믹한 ‘파생성’으로 이해하며 접근하고자 한다. 이는 본 연구가 다음의 사실을 염두에 두기 때문이다. 그로테스크는 현상적으로는 이미 고대부터 존재해왔으나, 그것을 가시화하고 또 포괄할 용어의 출현 시기와 관련해(16

2) Ibid.

3) Vinci, *Notebooks of Leonardo da Vinci*, 526.

세기) 근대적이라는 지시성을 암암리에 갖게 되었다. 그리고 19세기를 거쳐 20세기에는 그 현상이 점점 증가하고 확장되었다. 다만, 이러한 확장은 제프리 할팸(Geoffrey Harpham)이 말하듯이, 이론적인 문제를 의외로 초래하게 되었는데, 그것은 그로테스크의 현상이 문학과 예술에서 크게 확산하면서 오늘날엔 그로테스크를 따로 구분할 수 없는 정도로 만연해졌고, 따라서 그로테스크의 특성을 포착하는 것이 어려울 정도가 되었다는 것이다. 할팸의 주장은 잊히기 전에 그로테스크의 본성을 파악하는 작업에 새롭게 착수해야 한다는 것이다.⁴⁾

한편, 이러한 필요성과는 별도로 그로테스크의 총체성을 규명하는 쪽에서의 작업은 나름의 어려움을 마주해왔다. 이는 동시대 연구자들이 그로테스크의 총체성을 파악하기 위한 연구에 착수하며, 20세기 초반과 중반에 특히, 카이저와 바흐친을 중심으로 중요하고 또 매우 의미 있는 연구를 낳았지만, 문제는 이들이 각각 양립이 쉽지 않은 두 개의 상반된 관점의 이론을 제공하면서 통합된 이론의 부재를 안겨주었다는 것이다.

4) Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque, Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora, The Davies Group publisher, 2006, Preface xxvi- xxvii.

“In short, the grotesque – with the help of technology – is becoming the victim of its own success: having existed for many centuries on the disorderly of Western culture and the aesthetic conventions that constitute that culture, it is now faced with a situation where the center cannot, or does not choose to, hold; where nothing is incompatible with anything else; and where the marginal is indistinguishable from the typical. Thus the grotesque, in endlessly diluting forms, is always and everywhere around us – and increasingly invisible. This moment of crisis in the history of the term is also, however, an appropriate time to try to establish the nature of the grotesque, before it hides itself from us completely.”

(요컨대, 그로테스크는 자신의 성공에 대한 (기술의 도움으로) 희생자가 되고 있다. 말하자면, 수 세기 동안 서구 문화의 무질서함과 그 문화를 구성하는 미적인 관습 위에 존재해 온 그로테스크는 이제 다음과 같은 상황에 직면해 있다. 즉, 중앙이 그것을 유지할 수 없거나, 또는 유지하려고 하지 않으며, 다른 것과 양립할 수 없는 것이 전혀 없고, 그리고 주변적인 것이 전형적인 것과 구분되지 않는 그런 상황 말이다. 이렇게 그로테스크의 형상은 끝없이 희석되면서 언제, 어디서나, 우리 주변에 있다. 그리고 점점 더 보이지 않는다. 그럼에도 불구하고, 그로테스크란 용어의 역사가 처한 위기의 순간은 그로테스크의 본질을, 그것이 우리에게서 완전히 모습을 감추기 전에, 규명하기에 적합한 시간이다.)

20세기 후반에는 증가하는 현상의 다양성과 더불어 이론가들의 후속 연구들 또한 수가 증가하면서 서로 다른 관점들이 더해졌고, 이러한 양상은 총체성을 겨냥한 규명에 어려움을 더하고 있다.⁵⁾ 이런 연구 환경 속에서 본 연구는 19세기 이후 근대 시각예술과 문학 그리고 부분적으로는 대중문화의 자료들을 대상으로, 이 세 영역을 관통하는 일군의 그로테스크 현상을 ‘파생성’의 용어로 칭하며 탐구해 보고자 한다.

II. 그로테스크의 ‘파생성(破生性)’

1. 파괴, 전복의 힘 그러나 생성의 힘

파생성(破生性)은 그로테스크를 부단한 성장, 변신 및 변화의 주체로 이해하기 위해 저자가 제시하는 개념이다. 그것이 바흐친의 고찰에 어느 정도 빚지고 있는 것도 사실이다. 파생성은 생성 또는 되기(being/devenir)의 의미를 갖지만, 그로테스크에서의 ‘되기’는 장구하게 존속하며 독자적인 현상을 거느려온 근대 미학에 관계한다는 차원에서, 그 특성을 부각할 수 있는 용어가 필요하지 않느냐는 생각을 저자는 갖는다. 그래서 파생성이다. (고착된 질서에 대해 파괴적 성향을 드러내고, 드세며, 과장되고, 하이브리드하고, 파편적이며, 예측불허하고 모순의 성질을 지닌 것이 그로테스크이다). 먼저, 파(破)는 깨트리다, 부수다, 파괴하다

는 뜻을 가진 용어이다. 이 외에도 지우다, 쪼개다, 흩뜨린다는 뜻을 갖는다. 石(돌 석) + 皮(가죽 피)로 된 단어에서 ‘피’는 동물의 가죽을 벗기는 모습을 형상화한 것으로 동물에서 얻어진 가죽을 말하며, ‘파’는 돌만이 아니라 넓게 사물의 깨어짐, 찢어짐을 뜻하게 된다. 주요 용례인 ‘파죽지세(破竹之勢)’에서 ‘파’는 대나무를 쪼개는 기세(氣勢)로써 세력이 강대하여 거침없이 나아가는 모양을 가리킨다. ‘파천황(破天荒)’에서

5) *The Riddling between Oedipus and the Sphinx*, p.2.

의 ‘파’는 천지가 아직 열리기 이전 혼돈의 상태(天荒)를 ‘깨뜨려’ 새로운 세상을 연다는 뜻을 갖는다.⁶⁾ 즉, ‘파’는 단순한 깨기, 부수기, 파괴에서부터 그 이상의, 강렬한 기세로의 전진, 완전히 새로운 세계를 열기 위한 파괴까지 의미의 확장이 가능한 용어이다. 그로테스크의 결정적인 특성을 ‘파생성’이라 말할 때 (바흐친은 “시간과 생성의 관계는 그로테스크 이미지의 필수적이고 본질적인(결정적인) 특징이다”⁷⁾라고 말하였다), 여기서 ‘파’는 파괴, 파국, 내지는 전복의 성질을 지시하면서 동시에 그 안에 내재한 ‘되기’의 힘을 가리킨다. ‘파’의 또 다른 쓰임새를 참고하자면 ‘되기’는 다이내믹한 완전한 새로운 세상 개화의 의미에 연결된다.

그로테스크를 두고 위고에서 카이저, 바흐친에 이르기까지의 이론가들, 또한 이들을 계승하는 후대 연구자들은 이구동성으로 전술한 특성(파괴, 강렬, 과장, 하이브리드, 양면성, 모순성 등...)을 제시했다. 그중 ‘양면성’ 내지는 ‘모순성’을 예로 들자면, 그로테스크의 파생성의 기조적인 특성이다. 달리 말해 그로테스크에서 파괴는 생성과 불가분의 관계로 나타난다는 말이다. 그로테스크의 모순성이 근대에 있어서 가장 가시적으로 드러나는 곳은 아마도 감성적인 부분에서일 것이다. 이 부분을 필립 톰슨이 대변하도록 해 보자. 그는 괴물스러움, 섬뜩함, 혐오, 공포스러움, 두려움, 그리고 희극이란 상반된 감정 요소의 동시적인 채택과 둘 간의 철저한 불일치를 그로테스크의 특성으로 파악하였다.⁸⁾ 그로테스크에서 이 둘은 하나(+)가 대비되는 다른 하나(-)의 기세를 꺾기보다는, 긴장 속에서 공존하고, 결합한다(위고는 『웃는 남자 *L'homme qui rit*』를 통해 이러한 결합의 양상을 선명하게 예시한다.⁹⁾). 톰슨은 카프카의 『변신

6) 네이버 온라인 한자 사전.

7) 미하일 바흐친, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형, 최건영 옮김, 대우학술총서 507, 2001, 55쪽. (이하 『프랑수아 라블레』로 칭함.)

8) 필립 톰슨, 『그로테스크』, 김영무 역, 서울대학교출판부, 1986, 7쪽.

9) 『웃는 남자 *L'homme qui rit*』(1869)의 주인공인 그윈플레인은 폭력적으로 아이 때 입이 찢긴 채 평생 웃는 얼굴을 하게 되었고, 광대의 직업을 갖는다. 그는 비극적인 인물이며, 찢어진 입은 괴물스럽지만 늘 웃는다.

』을 읽으며, 희극적인 것을 어느 정도 연상할 수 있거나 그것을 잠재적으로 포함하지 않고는 즉, 단순한 섬뜩함 만으로는 그로테스크의 가장 적절한 표현이 되지 않는다고 설명하였다. 같은 맥락에서 봐야만 하겠는데, 파괴와 전복의 능력 혼자만으로는 그로테스크를 적절히 설명하기 어렵다. 그로테스크에서는 상반된 두 개의 힘인 인력(引力)과 척력(斥力)이, 옛것과 새것이, 내파(內破)의 흉상을 지닌 몸(하이브리드)이 말하듯이 파괴와 생성이 늘 동시에적으로 주어지고, 공존할 것이기 때문이다. 위고에 이어, 후일 바흐친은 그로테스크를 “이중적인 몸”으로 불렀으며, 그것에선 상반된 것의 공존과 긴장이 두드러지게 된다.

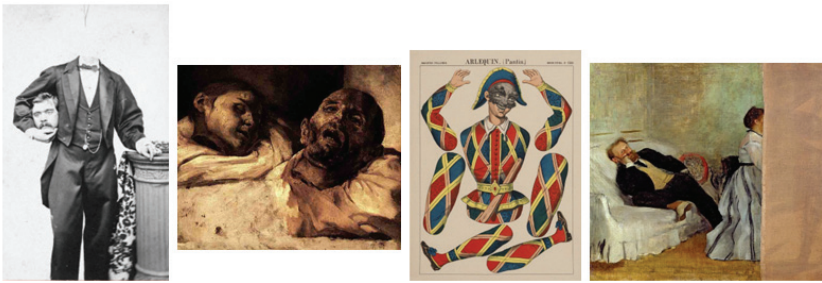
본 연구는 그로테스크의 다이내믹한 ‘생성의 힘’에 관심을 두며, 그것의 성질을 특히 ‘파생성’으로 칭하고자 한다. 파생성의 특징을 잘 관찰할 수 있는 곳은 몸이며, 보다 구체적으로는 근대 예술에서 부상한 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸이다. 특히 바흐친은 (설명이 부분적이라도 해도, 분명) 이러한 몸의 특성을 그로테스크의 재현 형식의 일부로 보았다. 파생성에 관련한 그 몸에 관한 고찰을 본 연구는 근대미술과 대중문화에서 나타난 일련의 현상을 대상으로 시도하고자 한다.

2. 그로테스크, 근대적인 몸

1) 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸

19세기 이후 근대미술과 대중문화에서 즉, 회화, 드로잉, 사진에서부터 대중적인 퍼포먼스 또는 스펙터클에 이르기까지, 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸의 자료가 다원적일 뿐만 아니라 풍부하다. 예를 들어, 19세기 말 빅토리아 여왕 시대에 유행한 머리가 없는 초상사진들(<그림 1>), 테오도르 제리코의 <팔과 다리에 관한 연구>(1818)와 <기요틴을 당한 사람의 잘린 머리>(1819)(<그림 2>), 18세기에 등장하여 19세기 파리에서 크게 유행한 종이 인형 팽탱들(<그림 3>), 에드가 드가의 <에두아르

마네와 그의 부인>(1868)(<그림 4>)을 비롯하여 모네의 풍속화에 등장하는 잘린 군상들... 그리고 20세기 뒤샹의 <에탕도네>(1946-66)에 담긴 소규모 부분 신체들(예를 들어, <왼쪽 다리>(1949))과 그의 소규모 <에로틱 오브제> 시리즈(1950), 루이스 부르주아의 거꾸로 메달린 머리 조각들, 신디 셔먼의 잘린 신체 사진들(<무제 #153, 요정 이야기 시리즈>(1985)), 사라 루카스의 입체작업들(<버니의 스누커드 당구게임 #8>(1997)) 등...



[그림 1] 왼쪽에서 오른쪽으로) 19세기 빅토리아 여왕 시대에 영국에서 유행한 <머리 없는 초상사진>, 조르주 이트맨하우스 소장품(Headless Photography, George EatmanHouse Coll.), 테오도르 제리코, <메두사의 뗏목>의 부분 작업인 <기요틴 당한 사람의 잘린 머리/또는 희생자>(Théodore Géricault, Guillotined heads/Victims)(Study for 'The Raft of the Medusa, 1819-1820, 60*48cm, oil on canvas, Paris Louvre), 종이 인형 팽탱의 아를르캥 캐릭터(Pantins à découper, Arlequin, 1860-1900, Imagerie Pellerin, imprimeur Epinal, France), 에드가 드가, <에두아르 마네와 그의 부인>(Edgar Degas, Monsieur et Madame Edouard Manet, 1868-1869, 65*71cm, KitakyūshūMunicipal Museum of Art,

잘린 몸은 19세기 초반 이후 유럽의 크고 작은 대중적 스펙터클에서도, 예를 들어 일군의 파리 시민과 당대를 대변하는 문학가들(낭만주의, 상징주의)을 사로잡은 새로운 팬터마임 무대에서도 선명하게 나타난다. 이 새로운 팬터마임은 공포(비극)-희극이 혼합한 형식의 것으로서 중국에는 그로테스크 미학에 연루된 것이었으며, 당대 이 팬터마임 무대에

매료되었던 문학가 중 하나는 보들레르이다. 그의 관람 경험을 들어보자. (팬터마임 무대의 주인공은 혼합된 성질의 피에로이다.)

“피에로는 결국 자기의 운명을 따랐다. 목에서 떨어져 나간 머리, 희고 붉은색의 커다란 머리는 프롬프터를 위한 구멍 앞에서 소음을 내며 구르며, 피가 흥건한 목의 잘린 면, 분절된 척추뼈, 정육점에서 진열하기 위해 얼마 전 잘라놓은 육류의 모든 세부를 드러냈다. 자, 그러나 갑자기, 저항할 수 없는 비행의 열광에 따라, 짧아진 상체를 곧게 폈고, 마치 훈제 햄이나 포도주병과 같은 자기의 잘린 머리를, 위대한 생드니 성인보다도 더 용의주도하게 낚아채고는, 자신의 주머니에 쑤셔 넣었다.”

(Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, une grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le trou de souffleur, montrant le disque saignant du cou, la vertèbre scindée, et tous les détails d'une viande de boucherie récemment taillée pour l'étalage. Mais voilà que, subitement, le torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête comme un jambon ou une bouteille de vin, et, bien plus avisé que le grand saint Denis, la fourrait dans sa poche)¹⁰⁾

무대에 나타난 잘린 신체의 예는 훨씬 이후에도 물론 나타난다. 20세기 초 이탈리아에서 미래파가 선보인 단막극 <발 Feet> 즉, 발로 연기하는 퍼포먼스의 예가 그러한데, 이 공연에서 연기자들은 아래만 올려진 커튼 뒤의 의자에 앉아 연기하였고, 관객은 커튼 아래로 보이게 발만을 관람하게 되었다.¹¹⁾

10) Baudelaire, Charles, “L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”(1868), Vol. 2, *Œuvres complètes*, Réédition, Paris: Gallimard, 1976, pp.525~544.

11) Goldberg, Roselee, *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1979, p.19. 린다 노클린이라면 이 퍼포먼스를(『절단된 신체와 모더니티』에서 저자가 그렇게 다루었듯이) 패티시즘의 일환으로 해석하겠지만 그것은 접근 가능한 방식의 하나일 뿐이다.

잘리고, 분화되고, 파편화된 몸과 사물의 이미지 재료들은 18세기 말을 거쳐 19세기에는 서구 예술에서 다수의 현상으로, 나아가 근대성의 표상으로 뚜렷이 자리를 잡는다. 따라서 미술사가인 노클린(Linda Nochlin)은 이 이미지들을 근대 재현의 가장 근본적인 특징이라 칭하는데,¹²⁾ 이는 잘리고, 파편화된 몸만이 아니라 중심이 빈(emptyness) 이미지에 관해서도 마찬가지이다. 잘린 몸의 이미지는 안으로는 전통에서 유래한 총체성의 문제를 강하게 환기한다. 즉, 그것은 근대가 총체성을 상실했다는 근거이고, 노클린이 주장하듯이 (“이러한 상실로부터 근대 자체가 형성되었다”¹³⁾) 근대를 알리는 토대적인 현상이다. 프랑스 혁명을 두고 근대의 역사적인 흐름의 유동성을 가속화 한 사건이라 칭해왔다면, 잘린 몸의 이미지는(머리, 발, 팔 등...) 이 전환적 시대를 상징하는 의미를 갖게 되었다. 물론, 그 이미지는 단순한 재현물 이상의 역사적으로 실재한 사건들에, (기요틴에 처형된 루이 14세에서부터 콩코르드 광장의 기요틴에 섰던 여타 정치적인 인물들에 이르기까지...), 연루되어 있다는 차원에서 차별적이다. 어쨌거나 혁명기에 나타난 잘린 몸의 이미지는 근대적인 프랑스 대혁명의 이데올로기를 전하는 시각적인 수사법으로 활용되었을 뿐 아니라, 로베스피에르의 처형과 프랑스 혁명의 중심 세력의 몰락 이후에도, 부정적이기보다는 긍정적인 비유로 자리 잡았다. 전제정치와 종교적 권위를 통해 발현된 앞 시대의 억압적인 전통을 제거하는 것으로, 또한 새로운 문명의 도래를 위해 앞선 문명을 비우고 청소하는 근대적인 과정으로 그것의 의미가 수용되었기 때문이다.

2) 몽테뉴: 비우기, 구멍 내기, 기생충 되기

잘린 몸, 파편화된 몸, 중심이 빈 이미지에 관한 근대의 예술적이고 형식적인 활용에 관해선 주목해야 할 훨씬 앞선 예가 있다. 르네상스 시대

12) 『절단된 신체와 모더니티』, 정연심 역, 조형교육, 2001, 5쪽.

13) 같은 책, 12쪽.

미셸 드 몽테뉴(Michel de Montaigne)(1533-1592)의 문학이 그것이며, 그의 예는 그로테스크, 잘린 신체, 근대성이 세기말보다 훨씬 이전인 16 세기에 이미 서로 관계성을 갖기 시작했음을 말해준다.

몽테뉴는 당대에 등장한 분화된, 파편화된, 변두리화된, 또는 중심이 비어있는 이미지에 주목하게 되었는데, 그것은 바로 그로테스크의 산물이었으며, 그는 이와 닮은 꼴의 문학적 형식을 발전시키고자 하였다. (그의 활동 시기와 근대적 그로테스크의 예술적 부활이 중첩된다는 사실 외에도, 카이저가 말하듯이, 그는 그로테스크를 예술에서 문학으로 최초로 도입한 인물이며 그로테스크의 문학적 형식을 고안한 인물이다. 따라서 주목할 필요가 있다.)

“내가 고용한 화가의 작업 방식을 존중하게 되어 [글 형식으로] 그를 닮고 싶다는 마음이 들었다. 그는 각각의 벽 중앙에 최상의 자리를 정해서 화가로서 능력을 모두 발휘한 그림을 배치하고, 그 주위의 빈 공간을 환상적인 그로테스크 회화로 채웠는데, 후자의 독보적인 매력은 다양성과 낯섦이다. 여기서 나타난 것은 또한 진실로 일정한 형태도 없고, 질서도, 순서도, 비례도 없이, 다양한 구성요소들이 그저 우연히 조합된 그로테스크하고 괴물스러운 몸이 아니면 무엇인가?”

Considerant la conduite de la besongne d'un peintre que j'ay, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroy, pour y loger un tableau elaboure de toute sa suiffisance; et, le vuide tout au tour, il le remplit de crotresques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grace qu'en la variete et estrangete. Que sont-ce icy aussi, à la verité, que crotresques et corps monstrueux, rappiepez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite? (197-98)¹⁴⁾

14) Epps, Brad, “Grotesque Identities: Writing, Death, and the Space of the Subject (Between Michel de Montaigne”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 28, No. 1, Identities, Spring, 1995, (pp. 38-55), p.39. 저자의 인용을 재인용. (이하 “Grotesque Identities”로 칭함)

앞의 문장은 당대에 찬사와 폄하를 동시에 받은 몽테뉴의 수필집 『수상록 *Les Essais*』 한가운데 자리 잡고 있다. 더구나 그 문장은 그로테스크와 몽테뉴의 글쓰기의 관계성을 강하게 시사하면서 『수상록』에서 나타난 파편적인 글쓰기와 더불어 다수 학자의 관심을 끌었다. 참고로 16세기에 출판된 보르도판 (Bordeaux, 1580) 『수상록』의 표지 안쪽은 그로테스크 이미지가 장식하고 있고, 17세기 루앙(Rouen, 1619)판에서도 역시 그러하다. 즉, 그로테스크에 관한 몽테뉴의 관심은 단순한 호기심이나, 우연적이고 일회적인 문제 이상의 것이라는 말이다. 예시한 문장에서 보듯이 몽테뉴가 고용한 화가는 (그림을 배치할) 벽의 중앙을 두고 그 주위의 “빈 곳”을 “그로테스크로 채우”고자 했는데, 이 예술적 실천의 예시에서 출발해 몽테뉴는 그로테스크를, 인식이 가능한 일정한 형태나 조화로운 비율 및 전통의 규칙이나 질서를 벗어나는 것뿐 아니라, 중앙부를 이탈하는 것(중앙을 비운 것) 내지는 변두리를 구성하는 것으로 설명하고 있다. 특히 후자의 무리는 그로테스크를 총체성과 중앙집결에 대한 지향이나 관성을 넘어서, 이와 연동해서, 분화(分化), 잘림, 파편적인 것에 관계한 것으로 제시하면서, 그로테스크를 낯센과 다양성의 주제로 연결시킨다. 이러한 연결은 기존 질서의 파괴 또는 뒤집기가 그로테스크에 있어선 이종(異種)의 결합과 다양성, 새로움의 양상에 잠재적으로 또 늘 결부되어 있기 때문이다.

이런 분화와 잘린 형식을 몽테뉴는 글쓰기에 도입하였다. 그의 시도를 브래드 엡스(Brad Epps)는 (예술과 관련해) 근대성에 대한 최초의 철학적 표현이라 설명한다. 후대 벤야민이 발전시킨 짧고 분화된 글쓰기 형식에는 낭만주의란 선례가 있지만, 낭만주의자들은 또다시 몽테뉴, 파스칼, 샹포르(Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort)를 그들의 모델로 삼았다는 사실에서, 몽테뉴의 파편화된 형식(form of fragment)은 가장 의미 있는 선례로 남게 된다. 다시 말해, 몽테뉴는 잘리고, 파편화된 글쓰기의 문학적 형식의 고안자이며, 그의 실험은 낭만주의를 거쳐, 벤야민 등의

근대 문학가들로 후속된다.

『수상록』에서 후대 학자들이 발견한 것은 몽테뉴가 고안한 파편적 형식의 중요한 특징이 ‘중심 비우기’라는 것이다. 먼저, 몽테뉴의 『수상록』 첫 번째 판본에는 책 중앙에 그의 유명한 “우정에 관하여(De l'amitié)” 장이 자리 잡고 있다. 이 논문에서 앞에 인용한 문구는 바로 이 “우정”의 장 서문에서 등장한다. 이 장의 중요성과 또 이 장이 겪는 변화를 고려할 때, 그것이 책의 중심에 자리한다는 점을 결코 우연으로 여겨 안 된다는 점을 연구자들은 강조한다. 이 장의 도입부에서 몽테뉴는 『수상록』을 자신이 고용한 화가의 작품에 비유하였고, 그것과 같은 형식으로 글을 써나가겠노라 예고하였다. 전술했듯이(인용문) 예술가는 각 벽의 한가운데에 그의 능력을 모두 발휘한 최고의 그림을 배치하고, 그 주변 공간을 그의 기묘한 능력을 즐기게끔 하는 환상적이고 낯선 모습의 이른바 그로테스크의 그림들로 채웠다. 그것은 특정한 형태도, 본질적인 필요성을 전제한 순서도 없는, 기이한 조합의 그로테스크 형상이었다. 단지, 몽테뉴의 글쓰기가 그의 화가가 구현한 그로테스크를 닮았다 해도 그것과 완전히 일치하지는 않는다. 그는 화가가 구현한 균형 잡힌(또는 아름다운) 중앙을 자신의 작업에서 배제하였기 때문이다. 대신 그는 『수상록』 제1권의 제28장을 그의 소중한 친구인 에티엔 드 라 보에시(Etienne de La Boétie, 1530-1563)와의 우정에 관한 에세(essais)로 구성한다. 연이은 제29장 역시, 라 보에시가 쓴 소네트가 자리 잡도록 하였다. 총 57개의 수필로 구성된 제1권에서 제28장과 제29장에, 즉 중요한 정중앙의 자리에, 먼저 세상을 떠난 친구와의 우정어린 관계를 예증하는 글과 그 친구의 글을 배치한 것이다.

몽테뉴가 새롭게 발전시킨 그로테스크 글 형식과 관련해 특히, 제29장은 써진 글(소네트), 곧 몸에 관한 독특한 위상을 드러낸다. 이는 몽테뉴가 이어지는 판본에서 이 소네트를 제거하였기 때문이다. 이 문제는 스타로벤스키(Jean Starobinski)의 관심을 끌었다. 그는 이 두 장을 검토하

면서 『수상록』의 1580년 판본에서는 존재했던 제29장의 “에티엔 드 라 보에시의 29개 소네트 *Vingt-et-neuf sonnets d'Étienne de La Boétie*”가 1588년 인쇄본에서 제외되었고, 즉 장이 빈 상태로 출판되었고, 1590년 대의 판본 또한 동일한 상태로 출판되었음을 파악하였다. 제29장에서 기존의 29개 소네트를 제거한 후, 몽테뉴는 ‘빈’ 장의 끝부분 그것이 이미 다른 곳에서 소개되었다는 (즉, 재차 실지 않는다는 의미의) 매우 짧은 문구를 담아두었다(1571년에 몽테뉴는 라보에시의 시집을 “*Vers françois de feu Estienne de La Boetie*”(1572)의 제목으로 출판한 바 있다). 이 비워진 장소를 후일, 예컨대 엡스는 다양하게 명명하는데, 스타로벤스키를 빌어 “구멍 내기”(또는 기묘한 제거)로 칭하기도 한다. 그는 이 장소가 당장에는 채워진 상태로 있다 할지라도 이는 부수적인 상태로만 그러할 뿐, 본래는 “빈터 내지는 이전(移轉)(a clearing or removing)”¹⁵⁾의 공간으로 부르기 적합한 장소라 설명한다. 몽테뉴에게 있어선 그곳이야말로 “예술적 (자기) 창조의 중심이자 텅 빈 또는 심연 (the center of artistic (self)-creation occupies a void or abyss)이 자리한 곳이다.”¹⁶⁾ (중심 비우기, 치우기, 주변화는 예를 들어 후일 근대미술에선 매우 두드러진 현상이 된다. 피사로에서 모네, 드가 등이 구현한 잘리고, 한쪽으로 치우치고, 중심이 빈 풍경화나 풍속화를 거쳐 20세기 초 키르히너 등이 표현한 확연히 파편화된 도시 풍경화, 보다 후일에 등장한 중심이 완전히 사라진 폴록의 전면 페인팅에 이르기까지, 그리고 라우센버그의 <드크닝 작업 지우기(Erased de Kooning Drawing)>에서 존 케이지의 <4'33" / 침묵(Silence)>에 이르기까지... 그 현상은 단순히 두드러질 뿐 아니라, 현대 미술 혁신가들의 실천 속에서 다양하게 변신 및 증식한다.) 엡스는 이 빈 장소를 본질적인 그로테스크의 공간, 즉, “그로테스크의 공간 그 자체이며, 그로테스크들의 공간(the space of the grotesque, of grotesques)”¹⁷⁾

15) *Ibid.*, p.40.

16) *Ibid.*, p.39.

으로 명명한다.

스타로벤스키는 몽테뉴의 “구멍(hole)”을 그것이 내포한 복합적인 의미에 따라 다양한 연결된 용어로 또한 설명하는데 그중 하나는 “불충분함(inadequacy)”¹⁸⁾이다. 이때 하나의 불충분함은 ‘다른’ 불충분함의 함수이고, 하나의 부족은 ‘타자’의 부족에 의해 채워진다. 엡스는 몽테뉴가 에티엔 라보에시(Étienne de La Boétie)와의 우정을 이러한 함수적인 불충분함의 예로 삼고 있다고 말한다. 이를 두고 그는 몽테뉴의 수필 작업이 수행한 ‘구멍 내기’는 “윤리적, 정치적, 존재론적이고, 시적이다”¹⁹⁾라고 말한다. (앞의 두 장은 몽테뉴와 친구 라보에시와의 깊은 우정의 관계를 증언하지만, 그것만이 다는 아니다. 이 텅 빈 또는 구멍이 난 공간이 정치적이 될 수 있는 이유는, 요절한 라보에시가 『자발적 복종에 관한 논설 *Discourse de la servitude volontaire*』(1577)을 통해 절대권력과 압제에 반해 자유를 격정적으로 논했기 때문이며, 몽테뉴 또한 수필에 그를 불러옴으로써 정치적인 무언의 옹호 메시지를 배후에 담아내고 있다고 추정할 수 있기 때문이다). 이 한가운데가 구멍 난 형식은 다른 말로 “타자에 의해 기괴하게 뚫린 형식”이기도 하다. 그로테스크는 이질적인 것이 결합한 하이브리드의 본성을 갖는다. 몽테뉴의 그로테스크한 글쓰기 또한 자신의 자화상을 타자(라보에시)의 말과 이미지로 채우고, 자기의 초상화가 낡은 것(타자)과 기묘하게 얹히도록 한다는 차원에서 하이브리드의 성질을 띤다.

몽테뉴의 빈 공간은 또한 말하자면 최고로 공들인 그림을 둘러싸는 일, 엡스가 말하듯이, 다른 작가의 기술과 충일(skill and sufficiency)을 증명하는 일에도 관계한다. 이런 면에서 그것은 “본래적/독창적이기보다는 부수적이고, 중심적이기보다는 주변적이고 (...) 나아가 기생충적이다

17) *Ibid.*, p.40.

18) *Ibid.*, p.39.

19) *Ibid.*

(original not central but peripheral, even parasitic).”²⁰⁾ 스타로벤스키 역시 몽테뉴의 그로테스크 글쓰기를 “주변 채우기”로 칭한 바 있다. 이것이 드러내는 것은 빈 공간의 다산성이다. 『수상록』에서 보듯이 (전 권은 전체를 총괄하는 기획된 구성과 장(章)들 간의 연속성을 보여주지 않는다), 중앙의 비어있음은 배열순서, 연속성, 균형(비율)가 아닌 오히려 우연적이고, 잘리고, 파편적인 형식의 창출에 기여함으로써 글쓰기는 거칠고 무성하게 증식하기 때문이다. 이 텅 빈 중앙에는 (친구의) ‘죽음’이 자리하고 있음을 기억해야만 하겠으며, 엡스는 몽테뉴의 글쓰기에선 그곳이 곧 암묵적인 창조의 자리임을 강조한다.

3) 잘린 몸과 바흐친

잘리고, 찢기고, 먹히고, 뜯기고, 분화되고, 파편화된 그로테스크 몸은 죽음에 연루되어 있다. 둘 간의 관계성은 그로테스크를 미학의 범주에 과감히 포함했던 위고에게 있어서도 명료히 드러난다. 그로테스크를 낭만주의 미학의 토대로 표방한 그는 희곡 『크롬웰Cromwell』 서문>에서 그로테스크의 출생지를 죽음이 있는 곳, “낡은 문명의 폐허”²¹⁾로 표현하기 때문이다. 이는 20세기 후반의 그로테스크 이론(그로테스크 리얼리즘)을 대변하는 바흐친에 있어서도 마찬가지인데, 그는 잘린, 파편화된 몸의 예와 죽음의 관계를 중세 문학과 르네상스 라블레 문학(『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』)에서 찾았다. 중세의 예는 무엇보다도 신앙심의 징표이자 종교심에 의해 맹렬한 쟁탈전과 소유권의 대상이 되었던 조각난, 파편화된, 성인들의 몸이다. 종교사에 다양한 에피소드를 남긴 이 성인들의 조각난 몸들은 교인들을 위한 실물교재

20) *Ibid.*, p.40.

21) Hugo, Victor, *Œuvres complètes: Cromwell, <Préface>*, Hernani, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23]-Théâtre, tome I. (pp. 7-51). Wikisource, la bibliothèque libre. (2022년 02월 15일 검색자료). https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face (이하 <Préface>로 칭함)

(realia)이자 신성한 성물(聖物)로서 중요한 종교적 가치를 발산했다.²²⁾ 한정된 물적 자료는 종교적 애착심에 근거한 소유권의 전쟁으로 이어지고 분화된 성인의 몸 조각들은 유럽 각지로 흩어져 성소에 보관되기에 이르렀다. 이 몸의 조각들은 그로테스크와 육체 관념의 발전에 일정 부분 일조한 것으로 보인다.²³⁾ 바흐친에 따르면 중세 라틴 문학에선 텍스트 곳곳에서 기괴하게 찢기고 파편화된 성인들의 몸이 등장하면서 줄곧 장황하고 기이한 열거법의 대상이 되었으며, 이것은 후대 문학에서 발견되는 동일한 열거법의 기원이기도 하다. 한편, 이 분화된 몸들은 단순한 종교적 상징물은 아닌 것이, 그것이 실재한 사건에 관한 역사적인 산물이기 때문이다. 그런 면에서 이 문학적으로 열거된 몸들은 19세기 프랑스 혁명기에 시각예술에서 등장한 파편화된 몸(그 또한 실제 경험을 토대로 재현되었다)과 공통점을 지닌다. 바흐친 논의의 요점은 이 조각난 몸들에 관한 묘사가 중세의 특히 패러디문학에서, 라틴어로 된 여흥 문학에서 그것도 기괴한 희극의 형식으로, 즉, 떠들썩한 성물화와 달뜬 수집 열을 겨냥한 풍자의 형식으로, 풍부하게 등장한다는 것이다. “알빈의 신장, 루피의 내장들, 배, 위장, 허리, 엉덩이, 갈비뼈, 가슴, 다리, 팔, 두 뺨. 또 무엇이 있지? 아무튼, 두 순교자의 모든 신체 부분들을 다 가져오시오.”²⁴⁾ 첨언하여, 이러한 예는 11세기의 문학에서도 이미 발견된다.

논의와 직결되지 않지만 언급할 필요는 있을 것이다. 바흐친도 그렇지만, 절단된 몸, 파편화된 몸의 재현에 관심을 두었던 미술사가 린다 노클린 또한 잘리고 분화된 이미지의 가장 먼 기원과 서유럽 이외 지역에서 나타난 예에 관심을 가졌다. 바흐친은 그러한 몸의 기원을 고대 인도의 예에서 찾았다. 인도의 고대 경전 『리드베다(Rig-Veda)』에 담긴 푸루샤 신화가 그 예인데, 그에 따르면 이것은 분화되고 파편화한 몸 이미지의

22) 앙드레 샤스텔, 장 피에르 바블롱, 『문화재의 개념』, 김예경 역, 아모르문디, 2016, 제1장 8~16쪽 참고.

23) 『프랑수아 라블레』, 542쪽.

24) 같은 책, 주석 67, 544쪽.

가장 오랜 예로서, 제의적 의미를 갖는다.²⁵⁾ 린다 노클린의 경우, 절단된 몸이 (동)아시아 지역에서도 나타난다는 점에 주목하며 일본 판화를 단문으로 언급한다.²⁶⁾ 참고로 서구 미술사에선 19세기 이전의 서구 전통미술에 나타나는 절단된 몸은 제의적 의미에 결부되어 있으며, 특히 순교, 수난과 고통, 희생과 죽음이라는 일관된 도상학을 형성하는 것으로 파악해왔다.²⁷⁾ 한편, 다양한 지역과 시대적인 예를 검토한 것으로 보이는 바흐친이나 노클린 또한 언급하지 않은 예가 있는데, (이는 이들이 지닌 문제의식에 주요 예시가 되지 않기 때문으로 보인다), 고대 로마에서도 현실 사회와 관련된 다수의 잘린 몸의 물적 자료들이 존재한다. 장례문화를 통해 로마 문화는 수많은 조상의 테스마스크와 잘린 두상을 탄생시켰고 이것은 로마인들의 일상 깊숙이 자리하고 있었다. 그것은 종교적 기원의 제례 의식의 소산이긴 하지만, 동시적으로 정치·사회적, 미(예술)적인 부분에 복합적으로 연결되어 있었다.²⁸⁾

바흐친이 중세 풍자문학에 나타난 파편화된 성자(聖者)의 몸에 주목한 것은 그 안에서 앞의 예들과는 다른 현상을 발견했기 때문이다. 그는 그로테스크(리얼리즘) 이론을 전개하며 조각나고 파편화한 몸이, 교회의 제례적인 의식보다는, 민중의 총체적인 삶에 연결되어 있으며, 그것이 또한 죽음의 이미지를 증식시키기는 하지만, 이와는 상반된, 탄생, 생성, 생장의 이미지에 무엇보다도 결합한다는 점을 강조하였다. 이때 탄생은

25) 신화에서 푸루샤의 몸은 제물로 바쳐진 후 찢어지고 이후 분화된 몸은 세계 발생의 계기이자 사회의 다양한 집단을 형성의 기원이 된다. 바흐친에 따르면 이 신화는 고대인의 기원에 관한 이미지 속에서 ‘몸의 분화’(소우주)가 어떻게 ‘사회의 분화’(대우주)에 대응하는지 또는 유비적으로 조응하는지를 드러내는 예가 된다.

26) 『절단된 신체와 모더니티』, 6쪽.

27) 같은 책, 28쪽.

28) 제례 의식과 관련해선 그것은 가문 내부적으로 계보를 전체적으로 지시하는 일종의 제유법으로서 자신의 조상을 경배하고 가문의 이름과 권위를 세습하는 일에 관계했다. 정치·사회적으로, 시대적인 발현의 양상이 다르지만, 공화정 초기에 테스마스크나 잘린 두상은 로마제국의 건설에 기여한 (희생한) 개인 가문들이 사회적 지위를 획득하고 또 합법화하는 일에도 연결되어 있었다. 그것은 고대 사회에서 개인에 관한 관심의 증가세를 보여주는 예이기도 하다.

분화된 몸들의 새로운 결합을 통해 예보되는 만큼, 이중적이고, 자유롭고, 예측불허하고, 다산의 특성을 갖게 된다. 그렇다면 이제 잘리고, 분화된 몸들에 내재한 이중의 성질에 주목하는 것이 필요하다.

4) 파생성, 죽음을 앞세운 탄생

(1) 격하(degradation)의 이중성

그로테스크의 몸은 죽음과 탄생이 동시에 벌어질 수 있는 장소임을 중세 풍자문학은 알려준다. 그로테스크의 주요 논리의 구성물 중 하나는 상반된 것의 결합이란 점에 주목하자. 먼저, 분화되고 파편화된 중세 성인들의 실물적 몸은 중세의 민중적인 풍자문학 속에서 패러디 문법에 결합되고, 종교적인 엄숙함은 웃음과 하나가 되었으며, 동일한 방식으로 상위 공식문화는 하위 민중문화와 결합되었다. 바흐친의 독창적인 그로테스크(리얼리즘) 이론에서 웃음은 박탈 및 점진적 격하(格下)/강하(降下)의 중요한 원리이다.²⁹⁾ 바흐친에게 ‘격하’란 원론적으로 상부에서 하부로의 운동을 지칭한다. 그리고 ‘격하’의 두드러진 예는 바로 웃음이다. 어릿광대의 웃음의 효과처럼, 웃음은 높은 것, 권력을 지닌 것을 ‘격하’시키기 때문이다.³⁰⁾ 격하의 웃음은 공포와 죽음마저도 우스꽝스럽게 만들며, 그로테스크에서 이 둘은 불가분의 관계이다. 한편, 바흐친에게 있어서 ‘격하’는 독자적인 개념이란 점에 주의할 필요가 있는데, 이는 그것의 의미가 단순한 하강 운동에 멈추지 않기 때문이다. 다시 말해 그것은 양면성을 창출하는 개념이며, 이러한 특성이 없이는 종교적 성인의 파편화된 몸은 죽음만을 환기할 뿐 생성의 계기가 되지 못한다. 격하라는 것은 강하를 통해 이질적인 것들을 연결하며 상부(천상)와 하부(대지)

29) 이 용어를 바흐친은 ‘degradation’이라 명명하였는데 이덕형과 최건영의 번역본(『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』)는 이를 ‘격하(格下)’로 번역하였다. ‘격하’는 ‘자격이나 등급, 지위 따위의 격이 낮아짐’을 뜻하며 ‘박탈하다’의 의미를 갖는다.

30) 『프랑수아 라블레』, 153쪽.

를 결합하게 하고, 형이상학적 범주의 것을 물질화·육체화한다. 다시 말해 ‘격하’는 예스-노(yes-no)를 엮는 상반된 것 결합의 원리이다. 이때 바흐친에 있어서 상부에 반한 것, 하부와 물질적인 것을 대변하는 것은 바로 대지이다.³¹⁾

한편, 후자의 특성은 흡수, 매장, 부패, 무덤, 죽음에 관계하지만, 지형학적으로 또한 왕성한 생식력이 발휘되는 곳으로서 수태, 출산, 생장에 동시에 관여한다는 것이다. 따라서 격하는 무(無)나 절멸(絶滅)과는 무관한 것이다. 성인들의 잘린 신체와 웃음의 만남이 발산하는 의미는 바로 이것이다. 여기서 분화된 신체는 죽음-삶의 양면적 가치를 발산하며, 소멸과 죽음은 “씨뿌리기”³²⁾와 같은 새로운 탄생의 조건에 양도된다. (라블레의 작품에선 유쾌한 웃음만이 아니라, 죽음은 음식, 술과도 흔히 함께 제시되고, 또한 새 생명의 탄생과 직접 연결되기도 한다). 그로테스크에서 죽음은 “보다 훌륭하게 다시금 탄생하기 위해 죽는 것이다.”³³⁾

(2) 잘리고 파편화된 몸과 아나크로니즘

이 단계에서 궁금해지는 것은 잘린 신체, 파편화된 신체에 잠재한 시간성이다. 잘린 신체가 그로테스크의 특성을 분유하는 한, 양극에 동시에 관여하며 이때 죽음은 삶과 구별 지음 없이 곧, 불가분하게 새로운 ‘되기’에 연결된다. 『프랑수아 라블레...』에서 바흐친은 이러한 국면을 강조하기를, “노년은 임신을 하고 죽음은 수태를 하”며³⁴⁾, “무덤은 대지라는 탄생의 모태와 연관을 맺는”다.³⁵⁾ 이러한 종류의 표명들에서 주목하게 되는 것은, 바흐친이 문장에서 죽음을 늘 탄생 ‘앞에’ 놓는다는 사실

31) 같은 책, 50쪽.

32) 미하일 바흐친, 『장편소설과 민중언어』, 전승희, 서경희, 박유미 역, 창비, 2020, 409쪽.

33) 『프랑수아 라블레...』, 50쪽.

34) 같은 책, 96쪽.

35) 같은 책, 92쪽.

이다. 이를 우연이라 할 수는 없다. 따라서 ‘시간 뒤집기’로 칭하고자 한다. 이는 곧, 과거(탄생)에서 미래(죽음)를 향한 시간의 연쇄적인 흐름 또는 일 방향적이고 선형적인 시간 화살의 표상 뒤집기를 지시한다. 예를 들자면, 늙음은 회춘으로 통하고, 죽음은 재생을 향하며, 바흐친이 표현 하듯이, 노파는 임신한다. 죽음은 삶과 한 몸을 이룬다. 이러한 시간의 역설 내지는 모순은 그로테스크의 속성에서 비롯되는 바, 관습적인 화살 시간의 표상(과거-현재-미래를 향해 흐르며 각각의 시간대는 단일 속성을 가진다는) 또한 재고의 대상이 된다. 달리 말해, 그로테스크는 전자에 문제를 제기한다. 또는 그것을 뒤흔든다. 여기서 본 연구는 바흐친의 그로테스크(리얼리즘)에서 제시된 시간 역행의 문제 또는 시간 표상의 뒤집기의 문제에서 시작하여, 그로테스크의 시간성을 아나크로니즘(anachronism) 또는 아나크로니(annachrony)의 개념으로 접근할 수 있는 지를 타진해 보고자 한다. 아직 소고(小考)에 불과하나, 본고는 그로테스크의 잘리고 파편화된 몸은 아나크로니즘을 부분적이라도 예시한다고 본다. 이러한 특성은 파생성에 대한 관념에도 역시 연결될 수 있다고 전제한다.

① 아나크로니즘

아나크로니즘은 고대 그리스어로서 접두어 ‘ana-(against)’와 명사 ‘kronos (time)’가 결합한 단어이다. 서구 사전에선 “시대 착오(confusion de dates)”, “사실, 용도, 인물 등이 실제로 속하거나 속해 있는 시간이 아닌 다른 시간에 배치하는 행위(Action de placer un fait, un usage, un personnage, etc., dans une époque qu’ils ne leur appartient pas)”³⁶⁾로 정의하고 있다. 국어사전에서도 일관되게 ‘시대적인 오류’, ‘시대의 일반적인 조류에 대한 역행’

36) *Nouveau Petit Le Robert, Dictionnaire de la langue française*, 1994, CNRTL(Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). <https://www.cnrtl.fr/portail/>

으로 번역하고 있는 용어이다. 이 아나크로니즘은 서구에서 전시대가 부정적인 의미를 물려주었지만, 우리 시대에 일부 이론가들은 이 용어를 아나크로니의 개념과 더불어 시간이나 내러티브를 논하기에 긍정적인 개념으로서 수용하고 있다.³⁷⁾ 그 예 중 하나는 자크 랑시에르(Jacque Lancière)이다. 앞의 두 개념에 대해 그는 다음과 같이 말한다. “아나크로니즘이란 없다. 그보다는 우리가 긍정적인 의미로 아나크로니라 부를 수 있는 연결 방식이 있다. 즉, [연대기적으로 흐르는 시간에 반(反)해] 시간을 역으로 돌리고, 동시대성을 모두 벗어나고 또 시간이 ‘자기’ 시간과의 일체성을 피하도록 하는 방식으로 의미를 순환시키는 사건들, 관념들, 의미들을 뜻한다.” (“Il n’y a pas d’anachronisme. Mais il y a des modes de commexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies: des évènements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d’une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identités du temps avec “lui-même”).³⁸⁾ [문장에서 랑시에르는 아나크로니즘에서 아나크로니를 옹호하는 데으로 넘어간다. 아나크로니즘이 행위(action)를 지시한다면 아나크로니는 개체(entity)를 지시하며 또한 개체들 간의 다층적인 연결 방식을 의미한다. 랑시에르의 고찰에서 아나크로니즘은 아나크로니와 연결되어 그 의미를 형성한다.]

아나크로니즘은 선형적, 연대기적인 시간에 반(反)한다. 랑시에르는 말하기를, “보편적인 연대학(연대기적 시간관)에 맞서 남아 있는 것은 아나크로니즘 뿐이다.” (L’anachronisme est resté seul pour désigner la faute

37) 우리 시대 프랑스의 연구자들 사이에서 연구가 촉진되었으며 자크 랑시에르(Jacque Lancière), 조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman), 다니엘 아하스(Daniel Arasse) 등이 있으며, 더불어 발터 벤야민이 있다.

38) Rancière, Jacques, “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, *L’Inactuel* n°6, Calmann-Lévy, 1996, (pp.53~68), p.65. (이하 «Le concept d’anachronisme»으로 칭함.)

contre la chronologie en générale.)³⁹⁾ 접두어 ‘- ana’가 지시하듯이 아나크로니에서 하나의 사건은 시대를 앞질러 미래에 속한 것으로 나타날 수 있다(조속하게 미리 나타나는 것). 같은 논리로 시간은 흐름을 역행해 과거를 향할 수도 있다(과거의 재활용, 잠재태가 된 과거 것의 새로운 나타남). 여기서 시간은 “단일한 실체 또는 속성 또는 본질(a single substance, or attribute, or essence)”⁴⁰⁾로 나타나지 않는다. 단어, 관념, 또는 사건의 개념을 빌자면, 이러한 것들이 생겨난 ‘자기 시간대’와의 불일치를 통해 다른 시간대로의 튀기(saut/jump)나 연결(connexion)을 보장할 수 있게 된다. 또는 ‘하나’의 시간대가 과거, 현재, 미래의 서로 다른 시간대로 선회를 변경하는 일이 가능해진다. 이질적 시간(대)의 복합적인 연결 또는 (그로테스크에서 익숙한) 불편한 공존 내지는 혼돈이 가능해진다.

역사학에서 아나크로니즘은 전복적인 관점을 제공한다. 랑시에르에게 특히 아날학파(Annales school)의 역사학적 관점을 비판적으로 접근할 수 있는 개념적인 열쇠어가 되어준 것도 바로 아나크로니즘이다. 그의 비판은 구체적으로 아날학파의 제1세대인 루시앵 페브르(Lucien Febre)와 공동 설립자인 마르크 블로크(Marc Bloch)를 향한다.⁴¹⁾ 먼저, 아날학파는 기존의 연대기적인 역사학, 사건의 역사학(대규모 정치적 사건과 개별 우상에 특권을 부여하는 역사학)을 타파하고자 하였으며, 방법론적으로는 가장 감정적이고 자발적인 형태에서, 가장 반성적인 형태에 이르기까지의 한 시대의 정신세계, 다른 말로 하자면, 한 시대의 심리적 분위기(집단 심성사)와 집단이 모두 공유하는 관습, 습관(집단 문화/사회사)에 초점을 맞춰 한 시대의 정신세계를 재구성하고자 하였다.

이들 초기 설립자들의 학술적 관점에 랑시에르가 문제점을 제기하게

39) “Le concept d’anachronisme”, p.54.

40) Burton, Stacy, “Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative : Writing “the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute”, *Comparative Literature*, Vol. 48, No. 1, (Winter, 1996), (pp. 39-64). p.43. 저자를 재인용. 원저자, Brumbaugh, Robert. *Unreality and Time*, Albany: State University of New York Press, 1984, pp. 136~137.

41) «Le concept d’anachronisme», pp.57~60.

된 것은 이들의 방법론이 개인이나 한 집단의 의식과 그들이 속한 시대 간의 ‘완벽한 일치’를 지향했을 뿐 아니라, 나아가 그것을 학문적으로 범령화하려 했다는 점 때문이다. 랑시에르에 따르면, 페브르식의 연구방법론은 연대기적인 불일치(역사의 인물들과 ‘자기 시대’와의 통일성의 파괴), 아나크로니즘을 그들 이론이 전제한 시간 과학에 대해 용서할 수 없는, 말하자면, 죄수(“ils(les hommes) en sont les captifs”⁴²⁾)로 간주하였다. 그의 논점은 이러하다. 특정 시대의 그 누구도, 그 무엇도, 시대의 심리적 분위기와 주어진 집단 전체가 공유한다고 가정되는 관습 또는 습관에 잠식되어 시대를 이탈할 수 없다면, ‘차이나 변화’를 만드는 일은 불가능한 일이 된다. 공교롭게도 페브르가 아날학파의 새로운 방법론을 설립하는 과정에서, 아나크로니즘을 (또는 아나크로니를) 축출하기 위해, 그의 연구의 상징이 될 예시로 삼은 것은 프랑수아 라블레이다. 랑시에르의 논의가 본 연구의 관심을 끄는 이유 중의 하나도 이점이다. 페브르가 주장하듯이, 라블레는 결코 집단 심성과 사회 구조를 넘어 (자기 시대를 앞질러) 무신론자가 될 수는 없는 걸까?⁴³⁾ 자기 시대를 뛰어넘어

42) *Ibid.*, p.59.

43) 1942년 페브르는 『16세기 무신앙의 문제에 대하여, 라블레의 신심(*Le problème de l'incroyance, La religion de Rabelais*)』을 출판하였다. 오랫동안 아날학파의 걸작이라 여겨진 이 책에서 그는 앞서 아벨 르프랑(Abel Lefranc)이 라블레의 가르강튀아와 팡타그뤼엘에 대한 연구서를 출판하며(*Oeuvres de François Rabelais*, 1912) 서문에서 주장하는 후자의 라블레에 관한 관점에 대해 반박을 전개한다. 르프랑은 라블레의 소설의 패러디 형식 배후에 숨겨진 무신론적인 태도를 읽어낸 것에 반해, 페브르는 16세기 인문주의자인 프랑수아 라블레의 사례를 통해서 개체와 집단의 문제에 접근하며, 시대를 대변하는 라블레가 자기 시대의 관습과 정서를 벗어나 무신론자가 될 수는 없다고 반박하였다. 랑시에르는 설명하기를, 라블레에 관한 페브르의 초기 질문은 (“그가 무신론자라는 것이 가능할까?”) 최종 시간관념이 개입한 형태로 변화된다(“그가 신앙인이 아니라는 것이 가능한가?”). 페브르의 주장에 따르면 라블레의 시대는 무신론을 체계적으로 전개할 수 있는 심성적 도구를 갖지 못했으며, 그와 같은 탁월한 인물일지라도 자기 시대와의 제반 관계 속에서 후자의 구조(한계)를 벗어날 수 없었으며, 따라서 그는 무신론자가 아니었을 뿐만 아니라 될 수도 없었다. 아벨 르프랑이 출판한 *Oeuvres de François Rabelais*는 현재 인터넷 아카이브로 접할 수 있다.

<https://archive.org/details/oeuvresdefranoi1rabe/page/n43/mode/2up>

미래라는 다른 시간대를 선취한 개체, 시대와의 불일치를 생산한 아나크로니즘의 예가 될 수는 없을까? 차이나 변화의 불가능성은 랑시에르의 관점에서선 곧 역사의 불가능성과도 같다.⁴⁴⁾ 불가능 속에서 시간은 단일하고(다른 시간대와 연결 가능성이 없으며), 공간화되고, 경화(硬化)된다. 이것을 랑시에르는 역사의 아나크로니시티(anachronicity)로 맞서며, 후자의 성질을, 즉 시대를 닮지 않음, 시대에 대한 위반, 불일치 또는 부조화, 엄청난 텐션과 갈등의 성질을 “사건의 정상 상태(the normal state of affairs)”⁴⁵⁾로 여긴다. 그에겐 아나크로니와의 연결이야말로 역사를 만드는 힘이다. 그 안에서 시간은(현재는) 조속하게 이미 (미래에) 도달해 있고, 과거는 결코 완결성을 갖지 못한다. 예컨대, 르네상스 라블레의 소설에 나타난 절단되고 파편화된 몸의 이미지는, 바흐친이 강조하듯이, 시대적으로 전혀 새로운 것은 아니었다. 그것은 전통(중세 풍자문학)과 과거(고대 제례적 이미지)로부터 제공된 제재들이었으며, 라블레를 통해 르네상스 시대에 그로테스크 이미지들 속에 보존되게 됨으로서 새로운 의미를 부여받게 된 것들이기 때문이다. 그 이미지들은 연대기적인 시간에 대한 ‘편차(불일치)’의 제재들이다.

이 연대기적 시간의 붕괴 양상이 라블레에서만 드러나는 것은 아니다. 네겔과 우드(Alexander Nagel and Christopher Wood)는 르네상스를 연구하며 시간 화살의 붕괴 경향, 시대적 불일치로서의 아나크로니즘이 르네상스 미술에서부터 당대 조성된 그로테스크 정원에 이르기까지 광범위하게 나타난다는 사실을 알았다.⁴⁶⁾ 사실, 르네상스 시대에 있었던 고대의 부활은 아나크로니즘의 대표적인 예이다. 이들은 설명하기를, 르네상

44) “그리고 바로 이 선로변경들, 도약들 및 연결들로 인해 역사를 만드는 힘은 존재할 수 있게 된다.” (Et c’est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu’existe un pouvoir de “faire l’histoire” (“Le concept d’anachronisme”, p.68)

45) Claus Uhlig, “Forms of Time and Varieties of Change in Literary Texts”, *Comparative Literature*, Vol. 37, No. 4 (Autumn, 1985), (pp. 289~300), p.293.

46) Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010, p.48.

스는 시간의 불안정성 또는 일방향적인 화살 시간에 반(反)할 수 있다는 날카로운 이해력을 얻은 시대이며, 이러한 배후의 이해력을 토대로 예술 품을 재-창조한 시대였다.⁴⁷⁾ 참고로, 전통과 과거로의 회귀, 차이 내기 또는 쇄신하기... 아나크로니즘은 르네상스를 넘어 현대미술에서도 (앞서 전위예술을 통해) 풍요로운 예시를 제공한다. 마네(<올림피아 Olympia>, 1863>)와 뒤샹(일명 <큰 유리 Grand Glass>, 1914-23)에서 각각 나타난 르네상스 미술의 재활용 예, 피카소의 16세기/19세기 전통의 민중극인 팬터마임의 재활용 예(<퍼레이드 Parade>, 1914), 취리히 다다를 창설한 휴고 발의 예(중세 비가를 재활용한 1916년도 퍼포먼스) 등이 그러하다.

② 잘리고 파편화된 몸의 시간성

다양한 또는 상반된 시간 층의 중첩(과거로 가면서 동시에 미래로 향하기) 양상을 그로테스크 몸은 잠재적이지만 다양하게, 혹은 가시적으로 제공한다. “상부가 끊임없이 하부로 내려오고 그 반대로 하부는 상부로 올라가는” 상반된 두 운동의 결합(離接性, 이접), 하나가 아닌 ‘둘’로 나타나기(양체 일체성), 다른 것으로 관통되기, 먹히기 등... 그로테스크가 본질적으로 두 개의 몸으로 형성된다는 점은 바흐친도 말하듯이 이미 충분히 논의되었다. (이들 형상을 바흐친은 중세 전통 장터의 마당극에서 공연하던 희극 광대들에서 발견하였다.⁴⁸⁾ 그것은 19세기 민중적인 소극장을 활동무대로 삼은 희극 광대들에게 전승되며 19세기와 20세기 근대 미술과 문학에도 영향을 주게 된다.⁴⁹⁾ <그림 2>의 이미지들은 예술적 매체들 간의 이러한 상관관계를 드러낸다.) 연대기적 시간에 대한 전복, 라블레식의 절단면 만들기, 또는 몽테뉴 식의 정체성에 구멍 내기는 랑시

47) Morgan, Like, *The Monster ion the Garden, The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design*, 2016, Philadelphia, Pennsylvania : University of Pennsylvania Press, p.152.

48) 『프랑수아 라블레』, 548쪽.

49) 저자의 줄고를 부분적으로는 참고할 수 있다. 「그로테스크 미학: 19세기 대중예술의 팬터마임과 파국의 피에로」, 『기호학연구』 68, 한국기호학회, 2021, 59~89쪽.



[그림 2] 왼쪽에서 오른쪽으로) 근대 서커스 곡에서 사진, 근대 서커스 광대인 핸론 브라더스의 〈스위스 여행〉 공연 사진 (Hanlon Brothers, *Le voyage en Swiss*, 1879년 공개), 막스 에른스트, 〈친절한 한 주〉를 위한 삽화 (Max Ersnt, *Illustration to A week of Kindness* 1934), 피카소, 〈곡예〉 (Picasso, *Acrobat*, 1930).

에르가 강조하듯이 “접목의 방식들(*des modes de connexions*)”⁵⁰⁾에 의해서만 가능해진다. 다시 말해, 이질적인 시간의 접목 또는 유희는 그로테스크와 아나크로니즘에게 있어서는 모두 긍정적인 양상을 띤다. 잘리고 파편화된 몸은 이러한 접목의 가능성을 극대화한다. 여기서 목도하는 것은 단일한 실체가 아닌 다층적인 것으로서의 시간성의 폴리포니(*poliphony*)이다. 이때 시간은 랑시에르를 따르자면 “가능성의 범주(*la categorie du possible*)”⁵¹⁾에 속하게 된다.

연대기적 시간의 붕괴는 새로운 것의 출현 가능성을 의미한다. 절단되고 분화된 몸 또한, 그것을 암시한다. 후자는 기존 조건들이 해체됨에 따라, 부재함에 따라, ‘단힌 몸’이 가졌던 경계를 넘어 주위의 타자들과 새로운 관계 형성이 가능해진 몸이다. 이것이 의미하는 것은 차이와 변화이다. 바흐친은 이러한 몸을 그로테스크의 탄생 원리로서 이해하였는데, 그것은 곧 무한한 ‘되기(*becoming/devenir*)’의 원리이다. 엡스 또한 “그로테스크는 반복적으로 운동에 결합되었다(*The grotesque is repeatedly associated with movement*)”고 설명한다.⁵²⁾ 그것은 과거로 회귀하면서도

50) “Le concept d’anachronisme”, p.67.

51) *Ibid.*, p.66.

52) “Grotesque Identiites”, annotation 22. p.54.

차이를 내고, 새로워지고, 다시 태어나는 것에 관계된다. 여기서 해체나 죽음, 또는 차이가 기존의 권위나 현실의 종말을 의미하는 것은 아닐 수 있다. 분명한 것은 그로테스크는 부서진 세계일 뿐만 아니라 (따라서 접근하기 어려운 세계이기도 하다) 더욱 열렬한 재생산과 확산이 일어나는 파생성의 세계를 제시한다는 것이다. 화병이 깨진 후 감쪽같이 되 붙인다 해도 원상태로 결코 되돌아갈 수는 없는 상태가 아닌가. 그로테스크의 ‘되기’는 뒤상이 몰두했던 ‘앵프라망스(inframince)’ 개념을 떠올리게도 하는데, 이 둘이 내포한 공통의 관심사는 미세한 편차 또는 차이 또는 변화이다. 그로테스크에서 이것은 절단되고 분절된 몸과 불가분의 관계를 갖는다. 전자의 불안정한 체계는 엔트로피(물질계의 에너지는 안정된 상태에서 분산된 상태의 무질서로 향한다)를 떠올리게도 하는데, 현대 물리학은 이러한 불안정성이야말로 물질세계를 관장하는 자연의 상태라 말한다.

다시 말해, 그로테스크의 몸은 결코, 완성되지 않는다. 그것은 그로테스크가 변화, 변신, 변종의 원리의 탁월한 대변자이기 때문이며, 바흐친



[그림 3] 테오도르 제리코 <팔과 다리에 대한 탐구>(Théodore Géricault, Étude de bras et jambes, huile sur toile, 1818-19, 52*64cm, Musée Fabre, Montpellier)

이 표현하듯이, 그것에 각인된 거친 충돌과 대립 (새롭게 출생하려는 것과 완결된 것, 경화된 것, 또는 그것에 완강히 저항하는 것)의 흔적은 그곳이 바로 새로운 것이 출생하는 사건의 장이자 변화라는 위기의 장임을 말해준다. 이것을 본고는 파생성의 장(場)으로 칭하고자 한다. 이 장이 초래할 미지의 새로운 탄생에 관한 두려움은 기대감 없이 생겨날 수는 없으며, 이 증폭된 불안감과 기다림의 모순된 상

황을 제리코의 파편화된 몸들(<그림 3>)은 매우 극적으로 대변하고 있는 것은 아닐까.

Ⅲ. 나가며

본 연구는 그로테스크의 전복적인 힘에 주목하며 그 주요 성질의 하나를 “파생성(破生性)”의 개념으로 제시하고자 하였다. 그로테스크의 이 전복적인 힘, 파괴적인 성향은, 몽테뉴의 ‘중심 비우기’, ‘치우기’, ‘구멍 내기’의 개념이 제시하듯이, 부정적이기보다는 창의적인 힘과 새로운 것의 발현이란 관점에서 보아야 할 문제이다. 이러한 파생성은 그로테스크 탄생의 원리인 ‘죽음을 앞세운 탄생’에 근본적으로 연결되며, 나아가, 앞의 원리에 연루될 수 있는지의 가능성을 조심스럽게 탐색해 보았던, ‘시간 화살의 붕괴’ 성향을 함축할 수 있는 용어이다. 그로테스크의 이러한 파생성의 특징을 가장 잘 관찰할 수 있는 곳은 ‘몸’이다. 더 구체적으로는 근대 재현의 세계에서 부상한 잘리고, 분화되고, 파편화된 몸이다. 이러한 상정의 가능성을 제공한 것은 정도는 미약하지만 바흐친이며, 그는 잘리고 파편화된 몸의 특성을 그로테스크 형식의 일부로 보았다. 한편, 파편화된 몸의 개념이 16세기 몽테뉴의 그로테스크 글쓰기 형식에서도 나타난다는 점은 주목할만하다. (엡스가 말하듯이, 몸의 개념은 문학의 텍스트를 의미하는 데로도 확장될 수 있으며, 이러한 발상의 가능성을 그는 몽테뉴에서 보았다). 새로운 문학적 형식을 통해 그가 선취한 그로테스크의 여러 특성들 - 파편성, 중앙의 공동화(空洞化) 또는 타자에 의한 뚫림의 성질, 주변성, 우연성, 비선형성, 등 - 도 물론 그렇지만, 그의 그로테스크 글쓰기의 빈 중앙에 자리한 죽음(창조력)의 성질은 본 연구의 관심을 끈다. 앞의 관심은 본 논문의 전제에 직결되어 있다. 즉, 그것은 그로테스크의 파괴력과 ‘삶에 선행한 죽음’의 성질이 잘리고, 파편화된 몸의 표상을 통해 그로테스크에 잠재한 내부적 시간성을 파생성의 테

두리에서 탐색할 수 있도록 도울 것이란 것이다. 그래서 보고자 했던 것이 화살 시간의 붕괴 경향, 또는 아나크로니즘(anachronism)내지는 아나크로니(annachrony)이다. 한편, 본 연구의 탐색적인 성향은 그로테스크의 시간성에 관한 연구연구가, 던져놓은 개념들을 포함해, 간략한 가능성의 타진 이상으로 진전될 필요가 있음을 함축하기도 한다. 이렇게 후속 연구를 요청해 본다.

참고문헌

- 김예경, 「그로테스크 미학: 19세기 대중예술의 팬티마임과 파국의 피에로」, 『기호학연구』 68, 한국기호학회, 2021, 59~89쪽.
- 미하일 바흐친, 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형·최건영 역, 대우학술총서 507, 2001.
- 미하일 바흐친, 『장편소설과 민중언어』, 전승희, 서경희, 박유미 역, 창비, 2020.
- 린다 노클린, 『절단된 신체와 모더니티』, 정연심 역, 조형교육, 2001.
- 앙드레 샤스텔, 장 피에르 바블롱, 『문화재의 개념』, 김예경 역, 아모르문디, 2016.
- 필립 톰슨, 『그로테스크』, 김영무 역, 문학비평총서, 서울대학교출판부, 1985.
- Alexander Nagel and Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- Baudelaire, Charles, “L’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”(1868), *Œuvres complètes*, Vol.2, Réédition, Paris: Gallimard, 1976.
- Brumbaugh, Robert. *Unreality and Time*, Albany: State University of New York Press, 1984.
- Burton, Stacy, “Bakhtin, Temporality, and Modern Narrative : Writing “the Whole Triumphant Murderous Unstoppable Chute”, *Comparative Literature*, Vol. 48, No. 1, (Winter, 1996), pp. 39~64.
- Claus Uhlig, “Forms of Time and Varieties of Change in Literary Texts”, *Comparative Literature*, Vol. 37, No. 4 (Autumn, 1985), pp. 289~300.
- Epps, Brad, “Grotesque Identities: Writing, Death, and the Space of the Subject (Between Michel de Montaigne”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 28, No. 1, Identities, Spring, 1995, pp. 38~55.
- Goldberg, Roselee, *Performance, Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1979, pp. 19.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque, Strategie of Contradiction in Art and Literature*, The Davies Group Publishers, 2006.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes: Cromwell*, <Préface>, Hernani, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23]-Théâtre, tome I. Wikisource, la bibliotheque libre. (2022년 02월 15일 검색자료). https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Pr%C3%A9face
- Morgan, Like, *The Monster ion the Garden, The Grotesque and the Gigantic in*

Renaissance Landscape Design, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

Rancière, Jacques, “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien”, *L’Inactuel*, n°6, Calmann-Lévy, 1996, pp. 53~68.

Yuan Yuan, *The Riddling between Oedipus and the Sphinx, Ontology, Hauntology, and Heterologies of the Grotesque*, Lanham: University Press of America, 2016.

Grotesque, Aesthetic of Destructive Creation

Kim, Yea-Gyung

This study attempts to explore the identity or the nature of the Grotesque by approaching it through the concept of *destructive creation*. Here, *destructive creation* is a concept proposed by the author. The term *destructive creation* emphasizes destructive and revolutionary power, particularly the collapse of time in the form of “creation preceded by death” appearing in the Grotesque. This nature of the Grotesque is evident in the Modern era’s mutilated, disintegrated, and fragmented representations of the body. Bakhtin viewed these as elements of the Grotesque style, which also appeared in Montaigne’s literature in the 16th century. This article starts from the aspects of mutilated representations of the body and focuses on the problem of time inherent in them. Furthermore, we will examine the possibilities of approaching the topic using the ideas from anachronism and anachrony.

Keywords : anachronism, Bakhtin, becoming, body, devenir, grotesque

투고일: 2022. 12. 06./ 심사일: 2022. 12. 19./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

나이키 <Play New> 캠페인 전략의 기호학적 분석

송치만* · 이민주** · 백일***

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 나이키 <Play New> 캠페인 분석
 - 1. ‘JUST DO IT.’, ‘Play New’ 슬로건 비교분석
 - 2. <Play New> 캠페인 광고 영상 분석
 - 1) 계약의 거부와 새로운 주체의 형성
 - 2) 행위자의 주제적 역할과 가치화
- III. 결론

국문초록

본 연구는 나이키의 <Play New> 캠페인(2021)을 기호학적으로 분석함으로써 나이키의 혁신 전략이 어떤 의미를 생성하고 있는지 알아보고자 한다. 이를 위해 나이키 <Play New> 캠페인의 로고와 광고 네 편을 분석 대상으로 선정하였다. 새로운 슬로건의 언어적·조형적 요소 분석을 통해 나이키가 새롭게 추구하고자 하는 브랜드 정체성을 파악하고, 그레마스의 서사기호학 이론을 이용하여 영상 광고의 의미생성 과정을 추적하였다.

‘JUST DO IT.’과 ‘Play New’슬로건의 의소분석을 통해 의미측면을 찾았고, 로고의 조형적 분석을 통해 표현 측면을 도출하여 <Play New>의 준·상징체계를 완성할 수 있었다. 조형적 요소의 체계적인 대립양상이 획일성과 다양성, 연속성과 불연속성의 의

* 제1저자, 건국대학교 미디어커뮤니케이션학과 교수, limoges@konkuk.ac.kr.

** 교신저자, 건국대학교 문화콘텐츠·미디어커뮤니케이션학과 석박통합과정, leemj0816@gmail.com.

*** 공동저자, 건국대학교 문화콘텐츠·미디어커뮤니케이션학과 박사과정, luckybaek1@gmail.com.

미 대립과 조용하고 있었다.

영상 분석을 통하여 혁신 전략에 기여하는 구조적 특징을 발견할 수 있었다. 첫째, 기존 계약이 파기되고 새로운 계약이 맺어지는 과정에서 주체가 추구하는 새로운 가치대상이 드러났다. 이 과정에서 주체의 서사행로가 혁신의 심층 가치에 기반을 두고 있다는 것을 확인할 수 있었다. 또한, 이러한 서사적 역할 변화가 행위자화로 전환되는 과정을 볼 수 있었다. ‘학생’, ‘여성’, ‘소수자들’의 행위자들에 내재된 주제적 역할이 기존의 스포츠 이데올로기에 저항하고 새로운 스포츠를 지향하는 모습을 보여주고 있다.

나이키 브랜드의 혁신 전략은 기존의 가치를 폐기하는 것처럼 보이지만 새로운 가치체계의 추구를 통해 기존 브랜드 정체성을 확장하는 것이다.

열쇠어 : 기호학, 나이키, 브랜드 정체성, 스포츠 이데올로기, 의미생성행로

I. 서론

브랜드의 정체성은 플로슈Jean Marie Floch가 리코르Paul Ricœur를 인용하여 말한 것처럼 ‘침전’과 ‘혁신’의 변증법을 통해 구성된다고 할 수 있다.¹⁾ 침전은 브랜드가 오랜 시간 걸쳐서 쌓아온 결과물로서 영구화와 연속성을 통해 확립한 고유한 것이다. 반면 혁신은 그러한 일관성 속에서 브랜드 정체성과 연관하여 해방되는 자기성이다. 침전과 혁신 사이의 변증법은 브랜드가 성숙되어 가는 과정을 설명한다.

이런 맥락에서 나이키의 의미화 전략은 흥미롭다. 2021년, 코로나19 기간에 발표한 나이키의 새로운 캠페인은 ‘Play New’라는 새로운 슬로건을 통해 기존의 ‘JUST DO IT.’과의 차별화를 시도하고 동시에 영상 광고를 통해 캠페인의 고유한 의미를 생성하고 있다. 우리는 이미 스포츠 브랜드 시장에서 선두 주자의 자리를 공고히 하고 있는 나이키가 왜 새로운 슬로건을 제시했는지 그리고 이를 통해 어떤 의미를 생성하고 싶

1) 장마리 플로슈, 『비주얼 아이덴티티』, 권승태·박일우 역, 커뮤니케이션북스, 2017, 32~36쪽.

은지 알아보고자 한다. 기존의 의미를 전복하고 새로운 의미를 축적해서 브랜드의 혁신을 이루어내는 침전과 혁신의 변증법을 나이키에서 발견할 수 있을 것이다.

‘JUST DO IT.’ 슬로건이 기존에 생성하고 전달하던 의미를 토대로, 새로운 슬로건인 ‘Play New’가 어떤 변화를 통해 새로운 의미 생성을 시도하는지 확인하고자 한다. 이를 위해 먼저 두 슬로건의 로고를 분석할 것이다. 언어적 차원의 분석과 조형적 요소의 분석을 통해 나이키가 새롭게 추구하고자 하는 의미가 슬로건에 어떻게 반영되어 있는지 살펴보고자 한다.

또한 ‘Play New’ 슬로건으로 진행된 캠페인 광고 영상 4종²⁾을 분석할 것이다. 브랜드의 의미형성을 담당하는 요소 중에서 영상 광고는 의미를 구체적으로 구성할 수 있다는 장점을 갖는다. 광고의 콘셉트부터 구상화에 이르는 과정은 그레마스Algirdas Julien Greimas의 의미생성행로³⁾를 이용하여 분석할 것이다. 심층의 의미가 서사적 전개를 거쳐 구체적 담화로 전환되는 과정의 검토는 나이키가 4편의 광고를 통해 새롭게 전달하고자 하는 가치가 무엇인지 보여줄 것이다. 기존의 공고한 의미와 이데올로기가 어떻게 구체적인 이야기와 인물들에 의해 변화를 겪게 되는지를 밝히는 과정은 논문에서 핵심적인 위상을 갖게 될 것이다.

브랜드의 정체성은 오랜 시간에 걸쳐 형성되고 쉽게 바꾸기 어려운 측면이 있다는 점을 고려해야 한다. 나이키가 ‘Play New’라는 단기 전략을 통해 기존의 가치를 손상하지 않은 채 무엇을 얻고 싶은지는 세심한 분석을 통해서만 확인할 수 있을 것이다.

2) 한국, 일본, 미국, 글로벌 버전의 영상 광고 네 개.

3) 그레마스의 의미생성 행로는 심층층위에서 출발한 의미가 서사층위, 담화층위를 거쳐 표층층위에 이르면서 그 양상이 풍요로워지는 역동적인 과정을 보여준다.

II. 나이키 〈Play New〉 캠페인 분석

<Play New> 캠페인의 의미화 전략을 살펴보기에 앞서 기존의 ‘JUST DO IT.’슬로건을 통해 나이키가 구축한 정체성은 무엇인지 선행연구를 확인하고자 한다.

먼저 나이키의 로고인 ‘스우시Swoosh’에 대한 연구를 볼 수 있다.⁴⁾ 해당 연구는 로고를 하나의 미디어로 바라보며 나이키의 로고가 브랜드 이미지를 얼마나 잘 전달하는지 브랜딩과 스토리텔링의 관점에서 고찰하였다. 나이키가 가진 ‘승리’라는 브랜드 정체성은 브랜드가 차용하고 있는 신화적 원형인 승리의 여신 니케(그:Νίκη, 영:Nike)에 대한 분석과 맞닿아 있다. ‘스우시’는 로고의 이름과 승리를 상징하는 여신 니케의 날개를 적절하게 조합시켜 ‘승리’라는 브랜드 이미지를 전달한다. ‘경쟁’이라는 모티프를 기반으로 하는 스포츠 분야에서 ‘승리’라는 이미지를 위해 신화의 이미지와 스토리텔링 기법을 활용하여 네이밍과 심볼을 결합시킨 것이다.

두 번째로는 나이키 광고의 상징과 의미전달 방식을 기호학적으로 분석한 연구를 들 수 있다.⁵⁾ 해당 연구는 나이키의 지면 광고를 바르트 Roland Barthes의 ‘외시’와 ‘공시’개념을 기반으로 나이키가 소비자에게 전달하고자 하는 메시지의 의미작용을 분석하였다. 연구결과 도출된 승부와 우월성이라는 공시 의미는 경기력을 향상시키기 위한 콘셉트가 주를 이루었다는 것을 알 수 있다. 이는 스포츠 선수들의 지향점을 의미화했다는 의의를 찾을 수 있다.

나이키 브랜드의 역사를 되짚어 보고 성공요인을 도출한 보고서⁶⁾에서

4) 김요한, 「미디어로서의 로고 -신화를 기반으로 한 상업적 로고를 중심으로」, 『브레히트와 현대연구』37, 한국브레히트학회, 2017, 293~311쪽.

5) 박미정, 「‘나이키 잡지광고’ 사례에 관한 기호학적 분석」, 『숙명디자인학 연구』7, 숙명대학교 디자인연구소, 2005, 4~11쪽.

6) 윤정하, 「상표동향 보고서-나이키브랜드의 역사와 성공요인」, 『Patent 21』74, 한국특

도 핵심 개념으로 ‘뛰어남’을 제시하고 ‘건강하고 매력적인 신체와 최선을 추구하는 정신’을 ‘확장된 아이덴티티’라고 설명한다. 기술혁신과 더불어 나이키 광고의 핵심 전략은 “최고의 경기력을 발휘하기 위한 최고의 제품”이라는 브랜드 메시지를 일관되게 유지하는 것 즉, 탁월함이라는 브랜드 정체성을 꾸준히 제품과 광고에 구현해낸 것이라 할 수 있다.

나이키의 브랜드 전략 연구⁷⁾ 역시 ‘JUST DO IT.’이라는 나이키의 카피는 소비자에게 ‘만약 당신이 결심하고 분투하면 당신은 다른 사람을 뛰어넘을 수 있고 모든 것을 정복할 수 있다’고 말하며 성공에 대한 소비자들의 태도를 창조한다고 하였다.

몇몇 선행연구를 종합해보면 로고, 카피, 광고 등에서 나타난 나이키 브랜드의 정체성은 ‘성공’, ‘승리’, ‘강함’ 등의 의미로 일관되게 표현되고 있다는 것을 알 수 있다. 스포츠 분야의 전형적인 이데올로기가 나이키 브랜드에도 투영되고 있다는 것이다. 이러한 이데올로기는 나이키가 전유하는 것이라기보다 스포츠 브랜드의 공통적인 추구 대상이라고도 할 수 있다.

나이키는 지금까지 꾸준히 사용한 ‘JUST DO IT.’이라는 슬로건을 잠정 중단하고, ‘Play New’라는 새로운 슬로건을 제시한다. 이는 기존 ‘성공’, ‘승리’의 이데올로기와의 결별을 의미할 수 있다. 스포츠에 전고하게 결합되어 있는 전형적 의미를 포기하고 새로운 의미를 도입하고 있는 나이키의 전략을 순차적으로 분석해보고자 한다.

1. ‘JUST DO IT.’, ‘Play New’ 슬로건 비교분석

슬로건은 브랜드의 광고 마케팅에 사용될 뿐만 아니라, 기업의 경영철학 및 지향가치, 정체성을 전달하는 문구로 확장되어 가고 있다.⁸⁾ 따라

허정보원, 2007. 42~44쪽.

7) 류동, 「통합 광고 마케팅 전략 수립에 관한 연구」 『한국콘텐츠학회 종합학술대회 논문집』7, 한국콘텐츠학회, 2009, 978~982쪽.

서 슬로건을 분석한다는 것은 기업의 정체성을 전달하는 핵심 요소를 찾아가는 과정이라고 할 수 있다.

슬로건의 기호학적 접근을 위해서 이를 구성하는 요소를 언어적 측면과 조형적 측면으로 분리하여 분석하고 두 슬로건의 의미 차이를 설명할 것이다. 먼저, 슬로건의 언어적 메시지의 의소 분석을 통해 의미 구성 방식을 설명하기로 한다. ‘JUST DO IT.’의 문자적 의미는 ‘그냥 해’라는 뜻이다. 더욱 정밀한 의소 분석을 위해 이 슬로건을 ‘just’, ‘do’, ‘it’의 세 단어로 나눌 수 있다. 단어들의 사전적 정의를 찾아보면 다음과 같다.

just	(별다른 생각·이유 없이) 그냥, 무조건 (시기적으로) 딱, 바로
do	(어떤 동작이나 행위를) 하다
it	(이미 알고 있거나 진행 중인 사실·상황을 가리켜) 그것

[표 1] ‘JUST DO IT.’의 사전적 의미

‘just’라는 단어는 ‘그냥’, ‘무조건’, ‘별 다른 생각 없이’라는 뜻을 지닌 부사이다. 부사는 보통 문장 구성에 필수 요소는 아니지만 동사 혹은 문장을 수식하는 역할을 한다. 여기서 ‘just’는 동사에 선행하여 해당 동사를 한정한다. ‘just’는 /비한정성/, 시기적으로는 /근접성/이라는 의소를 갖는다. ‘do’ 동사에서는 /동적/이라는 의소가 지배적으로 작동한다. ‘it’은 대명사로서 선행 명사에 대해 공유하는 지식을 전제로 하여 /한정적/이라는 의소를 갖는다. ‘it’에서 도출된 /한정적/이라는 의소를 통해 독자와 대상을 공유하는 공모의 관계가 형성된다. 이를 대상으로 하는 행위는 /비한정적/이라는 의소에서 볼 수 있듯이 조건 없이 즉각적으로 이루어진다. 명령형으로 된 슬로건은 앞서 언급한 공모의 관계 형성으로 인

8) 최은미·조현신, 「삼성의 경영철학과 슬로건을 중심으로 본 기업 아이덴티티 연구」, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』7, 사단법인 인문사회과학기술융합학회, 2017, 1~20쪽.

해 독자를 다시 한 번 소환한다.

‘그냥 해’라는 문장은 ‘다른 부수적인 일로 인하여 망설이지 말고, 바로 지금, 우리가 서로 알고 있는 바로 그 일을 해라’라는 의미로 해석할 수 있다. 언어적 메시지의 이러한 해석은 조형적 요소를 분석한 후에 좀 더 구체적인 의미 한정이 가능할 것이다.

새롭게 등장한 슬로건인 ‘Play New’의 사전적 정의는 다음과 같다.

play	(게임, 놀이 등을) 하다 / 놀다 / (스포츠) 경기하다
new	(전에는 없던 것이 최근에 생겼거나 만들어졌거나 도입되었거나 한) 새로운/신선한

[표 2] ‘Play New’의 사전적 의미

‘play’라는 단어는 ‘놀다’, ‘놀이’ 등을 주로 의미하며 문맥에 따라 ‘스포츠 경기를 하다’로 사용되기도 한다. 앞선 슬로건의 동사인 ‘do’가 ‘play’로 대체되면서 유희로서의 스포츠가 부각된다. 여기서 /동적/, /무상적/이라는 의소를 갖게 된다. 놀이는 목적지향적이지 않다는 점에서 /무상적/이라는 의소의 도출이 가능하다. 또한 ‘New’라는 단어는 이전 것과는 다른, 이전의 것들을 부정하는 것을 전제로 한다. 따라서 /불연속/의 의소를 갖게 되며 그동안 해오던 것과의 단절을 통해 새로운 무언가를 시도하는 것이다. ‘Play New’라는 문장은 단순한 두 개의 단어로 만들어졌지만, ‘JUST DO IT.’과의 관계 속에서 그 의미의 구체화를 시도해볼 수 있다. 새로운 슬로건은 무조건적으로 일단 시도해야 하는, 우선해야 하는 스포츠와의 단절을 선언한다. 이전과 다르고 대가를 기대하지 않는 스포츠를 지향한다고 볼 수 있다.

JUST DO IT.	Play New
/비한정적/, /근접성/, /동적/, /한정적/	/동적/, /무상적/, /불연속적/

[표 3] ‘JUST DO IT.’과 ‘Play New’의 의소

다음으로는 슬로건과 로고 디자인을 조형적 차원에서 살펴보고자 한다. 분석에 사용될 슬로건 포스터는 다음과 같다.

- ‘JUST DO IT.’ 슬로건 디자인



[그림 1] ‘JUST DO IT.’ 로고

- Play New 슬로건 디자인



[그림 2] ‘Play New’ 로고

슬로건 디자인의 조형적 요소를 살펴보기 위해 졸리Martine Joly가 제시한 조형성의 네 범주인 색, 형태, 공간, 질감을 바탕으로 하여⁹⁾ 이 중 유의미한 차이가 발견되지 않는 질감적 요소를 제외한, 색, 형태, 공간을 기준으로 살펴볼 것이다.

먼저, 가장 눈에 띄는 변화는 단색에서 다색으로의 변화이다. 기존의 ‘JUST DO IT.’은 무채색인 검은색과 흰색을 사용해 대비감을 살린 반면, ‘Play New’는 대비감을 위해 보색을 활용하였다. 이때 활용된 색으

9) 마르틴 졸리, 『이미지와 기호』, 이선행 역, 동문선, 2004, 166~167쪽.

로는 형광 계열의 화려한 색들로, 연두색, 파란색, 노란색, 분홍색 등이었다.

형태적 측면에서는 두 슬로건의 폰트의 차이가 두드러진다. ‘JUST DO IT.’의 폰트는 글자들의 높이와 두께가 일정한 고딕체를 사용하였다. 그러나 ‘Play New’의 폰트는 이것과는 정반대의 양상을 보인다. 글씨의 높이가 일정하지 않고 두께 또한 어느 부분은 매우 얇고 어떤 부분은 두꺼운 리듬적인 요소가 있으며 장식적 요소가 있는 세리프체를 사용하였다. 정리하자면 ‘JUST DO IT.’은 직선적인 양상을, ‘Play New’는 곡선적인 양상을 보인다고 할 수 있을 것이다. 사용된 문자 체계도 다른 양상을 보이는데, ‘JUST DO IT.’은 모든 글자가 대문자로 이루어진 반면에, ‘Play New’는 맨 앞의 글자를 제외한 나머지 글자가 소문자로 구성되어 있다. 이 양상들을 종합해보면 규칙성과 불규칙성의 대립이 두드러진다.

로고의 크기 변화와 배치 또한 차이를 보이는데, ‘JUST DO IT.’에서는 슬로건 위에 크게 자리하던 로고가 후에는 매우 작은 크기로 슬로건의 중간에 악센트 부호처럼 붙어있다. 문장 배치를 살펴보면, 사용되는 단어의 수는 ‘Play New’가 더 적음에도 불구하고 ‘JUST DO IT.’은 한 줄, ‘Play New’는 두 줄로 배치된 것을 볼 수 있다. 구성이 단순함 대 복잡함의 대립 양상을 보인다.

이를 표로 정리하면 다음과 같다.

		JUST DO IT.	Play New
색	배경, 글자	무채색 검정, 흰색	유채색 - 형광계열 연두, 노랑, 분홍, 파랑, 등
형태	글자	규칙적(대문자)	불규칙적(대/소문자 혼용)
	선	직선	곡선
	로고	크다 / 슬로건의 위	작다 / 슬로건 사이
공간	구성	한 줄	두 줄

[표 4] ‘JUST DO IT.’, ‘Play New’ 조형적 요소 비교

새롭게 진행되는 ‘Play New’ 슬로건 분석을 통해 우리는 나이키의 새로운 변화를 인지할 수 있다. 새롭게 발표된 슬로건은 이전과는 언어적으로나, 조형적으로나 확연히 다른 양상을 보인다. 슬로건의 언어적 메시지에 내재된 이전과의 단절은 조형적 요소와 상응하고 있다.

이상의 결과를 플로슈의 준상징체계¹⁰⁾로 정리할 수 있다.

무채색	vs	유채색
규칙적	vs	불규칙적
직선	vs	곡선
큰	vs	작은
단순한	vs	복잡한
<hr/>		
확일성	vs	다양성
연속성	vs	불연속성

[표 5] 나이키 로고의 준-상징체계

‘Play New’의 조형적 요소는 이전 ‘JUST DO IT.’의 조형적 요소의 부정을 통해 특징지어진다. 이러한 전략은 무채색을 부정하며 유채색으로, 일정한 폰트에서 다양하고 리듬감 있는 폰트로, 직선에서 곡선으로의 변화를 통해 드러난다. 여기서의 대립양상은 준-상징체계의 표현면으로 기능한다. 슬로건의 의소분석에서 도출한 확일성과 다양성, 연속성과 불연속성의 대립은 의미면으로서 표현면에 조응한다. 표현면의 변화가 의미면의 변화를 동반하는 기호학의 기본 개념이 작동하고 있다.

‘Play New’의 전략이 지향하는 다양성과 불연속성은 기존 ‘JUST DO IT.’의 전략을 확일적, 연속적이라는 의미로 한정하면서 진행되는 것이다. 새로운 스포츠의 등장을 알리기 위해 ‘Play New’가 선택한 필연적 전략이라 할 수 있다.

10) 장마리 플로슈, 앞의 책, 56p.

2. 〈Play New〉 캠페인 광고 영상 분석

<Play New> 광고 영상은 각 국가의 문화적 특성을 반영한 현지화를 거쳤음에도 서사적 특성을 공유하고 있다. 현지화 전략이 기본적인 콘셉트를 바탕으로 진행되기 때문에 당연하지만 본 연구에서는 서사적 측면에서 그 특성을 고찰하고자 하는 것이다.

1) 계약의 거부와 새로운 주체의 형성

‘Play New’ 광고 영상에서는 모두 변화를 갈망하는 주체가 등장한다. 이들은 공통적으로 기존 체계에 저항하는 모습을 보인다. 한국 영상의 경우, 주체는 부조리한 지시에 대하여 꾸준히 의문을 제기한다. 일본 영상에서는 여성차별적 사회구조에 대한 반감, 미국 영상에서는 스포츠 행위를 평가하는 기준에 대한 의문, 글로벌 영상에서는 새로운 축구를 추구하며 고정관념에서 벗어나려는 모습을 보인다.

영상에서는 스포츠 세계에서의 일반적인 위계 관계가 계약¹¹⁾의 구조를 결정짓고 있다. 기존의 가치체계를 대변하는 송출자 역할은 감독, 규칙, 사회적 관습 등으로 구상화된다. 이들이 주체와 맺는 사역 관계는 강압적이며, 거부할 수 없는 /의무/의 양태성을 기반으로 한 명령적 계약이라 할 수 있다.¹²⁾

흥미로운 점은 이 계약이 부정 명령의 형태를 보인다는 것이다. 일반적으로 사역행위는 주체로부터 행위를 유발하는 방식faire-faire과 주체의 행위를 금지하는 사역faire-ne pas faire으로 구분할 수 있다.¹³⁾ 각 영상에서 송출자는 금지 명령을 내린다. 한국 영상에서 여학생 운동선수의 머

11) 여기서 계약이란 주체가 송출자와 맺는 일종의 임무로, 주체는 송출자가 발령한 임무를 수행하고 송출자는 이에 대한 보상을 내린다. 스포츠계에서의 계약은 보통 감독과 선수 사이에서 이루어지며 선수와 감독간의 명백한 위상의 차이는 송출자와 수령자-주체간의 위계관계를 나타낸다.

12) 박인철, 『파리학파의 기호학』, 민음사, 2003, 227쪽.

13) 같은 책, 229쪽.

리를 짧게 깎으라는 명령 행위는 개성을 표현하고 싶어 하는 주체의 지향을 금지하는 부정 명령으로 이해할 수 있다. 같은 맥락으로 각각의 영상들에서 송출자가 지시하는 전통적 여성상에 대한 요구(일본), 스포츠 결과에 대한 강조(미국), 획일적인 규정(글로벌)은 각각 여성의 자유로운 자아실현(일본), 스포츠 과정을 즐기는 자세(미국), 창조적인 다양성(글로벌)을 지향하는 주체들에 대한 부정 명령으로서 기능한다.

송출자가 제시하는 계약이 주체의 지향에 대한 금지로서 기능해서 주체의 저항이 발생하고 계약의 파기로 이어진다면 기존의 송출자는 반-송출자로서 전환된다고 할 수 있다.¹⁴⁾ 이를 통해 기존의 가치를 거부하고 새로운 가치의 수임을 통한 계약의 성립으로 새로운 주체가 형성된다.

영상에서 새로운 주체가 구상화되는 과정은 문화권마다 다르지만 새로운 서사 행로를 예고한다는 점에서는 공통점을 갖는다. 각 영상에서 이 점을 살펴보면 캠페인의 기본적인 콘셉트와 각 영상이 갖는 고유한 주제 의식을 드러낼 수 있을 것이다.

한국 영상에서는 자유가 제한된 학생들의 모습과 운동을 즐기는 학생들의 장면이 교차적으로 등장한다. 두 장면은 각각 무채색 대 유채색, 무표정 대 웃는 표정, 정적 대 동적의 대립으로써 구상화된다. 이런 대립은 송출자가 제시하는 보조프로그램¹⁵⁾의 무용성을 주장한다. ‘모든게 바뀐다면?’, ‘우리가 바꿔본다면?’ 하고 자문하는 나레이션에 대한 대답으로 영상 말미에서는 기합 받던 학생들이 이에 반발해 코치를 향해 소리지르며 뛰어간다. 급기야 송출자와 맺은 계약이 파기되는 장면이 이어진다. ‘우리 방식대로 우리가’ 바꾼다는 대사는 /의지/의 양태화를 통한 새로운 계약과 더불어 새로운 주체의 형성을 의미한다. 주체와 상호 전제적 관

14) 같은 책, 229쪽.

15) 주체가 대상을 추구하기 위해 수행하는 기본 프로그램의 하위적 성격으로, 보조 프로그램의 성공적인 달성은 기본 프로그램의 성공을 위한 전제가 된다. 영상에서의 송출자의 보조프로그램은 강압적인 교육방침을 통하여 학생들이 엘리트 체육선수로서 양육될 수 있을 거란 믿음을 바탕으로 한다.

계를 맺는 가치대상의 변화를 동반하는 것은 당연하다. ‘솔직히 즐긴다고 뭐 큰일나는 것도 아니잖아?’라는 대화에서 알 수 있듯이 ‘즐기는 스포츠’가 새로운 가치대상으로 주체의 지향점이 된다.

일본 영상은 잠재능력 획득 과정에 초점을 둔다. 여아를 임신했다는 소식을 들은 많은 이들은 전통적 성역할에 의거하여 아이의 미래모습을 상상한다. 남성을 보조하는 역할, 집안일, 핑크색으로 꾸며진 공간은 사회가 여성에게 부과하는 규정 즉, /상태 의무devoir être¹⁶⁾의 표상화라 할 수 있다. ‘그만들 해! 여자도 뭐든지 할 수 있다고!’라는 임신부의 외침은 사회가 부여한 /상태 의무/를 부정하고 그로 인해 발생하는 제한된 잠재능력을 부정하는 것이다. 이후의 영상에서는 여성 스모선수, 여성 야구선수의 모습을 통해 여성 /능력/의 양태화를 증명하고 동시에 터부시되는 영역들마저 극복할 수 있음을 보여준다. 최초로 부과된 의무를 부정하고 계약의 파기를 선언한 주체가 새로운 행로를 설정하는 모습은 일본 영상에서도 파악할 수 있는 것이다.

미국 영상은 두 서사 행로와 그것에 대한 영광시련¹⁷⁾의 과정을 보여준다. 영상 초반에 등장하는 인물들은 수행에 실패하면서 부정적 제재를 받는다. 이는 스포츠 세계에 깔린 기본적인 통념에 근거해서 좋은 선수, 스포츠의 성공을 평가하는 것이다. 그러나 후반부에서는 스포츠 행위의 성공과 실패를 판단하기보다 도전에 가치를 부여한다. 새로운 가치의 등장은 기존의 계약을 거부하고 새로운 주체가 등장한다는 것을 추론할 수 있다.

글로벌 영상은 <The land of new football>이란 제목에서 알 수 있듯이 ‘새로운 축구’를 제안한다.

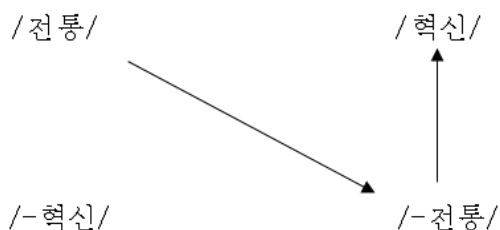
16) 주체의 상태를 한정하는 양태성으로, ‘(주체는)~이어야 한다.’의 필연성의 범주를 함의한다. 그레마스, 『의미에 관하여』, 김성도 역, 인간사랑, 1997, 417~418쪽.

17) 영광시련(épreuve glorifiante)은 주체의 수행에 대하여 송출자의 판단을 통해 수행의 성공을 인정받는 과정이다. 박인철, 앞의 책, 151쪽.

“국경도 없어...”, “원하는 것은 무엇이든 해”, “니가 좋아하는 걸 가져오고 증오를 버려”, “새로운 개인기와 이상한 것들까지 준비해놔”, “우리가 만들고 우리가 즐길 곳”.

국경의 부정, 개인적이고 새로운 가치의 추구로 요약될 수 있는 대사의 의미는 기존 가치와의 단절이라 할 수 있다. 동성 간의 키스 세레모니, 다양한 인종, 히잡을 쓴 아랍 여성, 어린 아이, 모유수유 중인 여성 등 영상에 등장하는 인물들 역시 ‘기존 축구’의 체계에 편입될 수 없는 존재들이다. 글로벌 영상에서는 계약의 거부가 명시적으로 등장하지는 않지만 기존 축구의 체계를 거부하는 새로운 주체의 등장을 선언하고 있는 것이다.

앞의 영상에서는 공통적으로 송출자가 권위를 상실하고 주체가 계약을 파기하는 양상을 볼 수 있다. 송출자가 주체와의 계약을 폐기하는 것이 아니라 주체의 저항이 두드러진다는 점이 인상적이다. 기존의 가치를 수호하는 송출자와의 계약 파기는 새로운 가치가 자리를 잡는다는 것을 의미한다. 이 변화를 의미구성모델로 다음과 같이 표현할 수 있다.



[그림 3] 〈Play New〉 캠페인의 심층 가치 기호사각형

새로운 캠페인은 스포츠의 세계에서 전통적으로 추구하던 가치와 결별하고 새로운 가치를 도입하려는 의지를 표명하고 있다. 개별 광고에서 서사적 행로와 그 추구 대상이 다양하다 해도 가치의 기호사각형은 공유

되고 있다는 것이다. 전통의 부정과 혁신의 확인의 행로를 공통적으로 확인 할 수 있다는 점에 주목해야 한다.

2) 행위자의 주제적 역할과 가치화

광고의 다양한 구상화에도 불구하고 발견할 수 있는 주제의 일관성은 행위자화를 검토하면서 확인할 수 있다. 이 캠페인 영상의 고유성이 행위자화에 있다는 점을 주목하면서 분석을 진행하고자 한다. 담화 차원의 행위자는 행위소적 역할에 주제적 역할의 결합으로 나타난다. 그리고 주제적 역할의 담화 형상소configuration discursive를 통해 사회·문화적인 특질들을 부여받는다.¹⁸⁾ 우리는 이 행위자화의 과정이 앞서 살펴본 새로운 가치의 등장과 어떻게 의미론적으로 일관성을 유지하는지 검토할 것이다. 행위자에 부여된 주제적 역할이 개별 문화의 특성과 더불어 혁신이라는 공통의 가치를 담지하는지를 분석하는 과정이 될 것이다.

한국 영상에서 주제들은 대부분 스포츠 선수를 준비하는 학생들로 그려진다. 송출자의 주제적 역할은 감독, 코치, 관장으로 구상화된다. 한국에서 전통적으로 학생과 선생에 부여되는 주제적 역할이 수령자-주체와 송출자라는 행위소적 역할과 조응하고 있다. 영상에서 볼 수 있는 명령과 강압의 양상은 과거 지도자들의 권위주의적인 주제적 역할을 대변하며 전통의 가치체계를 고수하는 것이다. 여기에 저항하는 행위자들이 학생들로 구상화되는 점도 흥미롭다. /어린/의 의소를 담지한 학생들은 기존의 가치에 저항하기에 적합한 행위자라 할 수 있다. 그들이 추구하는 가치대상도 ‘즐거운 스포츠’로 구상화되고 있어 혁신이라는 가치를 의미화하고 있다.

일본 영상에서 등장하는 대부분의 인물은 여성이다. ‘어두운 터널을 지나며 두려움에 떠는 여성’, ‘피아노 앞에 서 있는 여고생’, ‘설거지를 하다가 멈춰 서 있는 여성’, ‘핑크색으로 가득 찬 방에 앉아있는 여자아

18) 같은 책, 469~471쪽.

이'를 볼 수 있다. 여기서 주제적 역할은 그녀들의 행위나 상태와 결합하면서 명확해진다. /수동적/, /약함/, /정적/인 의소를 가진 억압된 여성이라는 주제적 역할이 대두된다. 일본의 전통적 가치가 고스란히 부여된 구상화라 할 수 있다. 여성 차별의 이데올로기는 반대의 의소를 지닌 여성들이 등장하면서 타파된다. '여성 정치인의 연설', '트로피를 든 여성', '스모·미식축구·테니스·피겨 선수', '러닝하는 여자아이들'이라는 행위자들은 /능동적/, /강함/, /동적/의 의소를 갖는 주제적 역할을 수임한다. 이러한 행위자화는 억압에서 벗어나 자신만의 서사 행로를 걷는 새로운 주체 형성에 상응한다.

미국 영상의 수행의 주체들은 지극히 일반적인 인물들이다. 스포츠를 수행하기에 탁월한 신체나 능력을 가지고 있는 것도 아니다. 이들이 영위하는 공간도 전용 체육관이나 전문적 시설이 아니다. 담벼락에 그린 축구 골대, 다리 밑 공터, 지역 공원들에서 이들의 스포츠 행위가 이뤄진다. /일상성/, /평범함/이라는 행위자의 주제적 역할이 담화화의 특징이라 할 수 있다. 전문적인 능력과는 거리가 먼 이들의 행위는 당연하게도 실패로 이어진다. 성과주의 이데올로기에 배치되는 장면은 도전이라는 새로운 가치로 구현된다. 일반인들이 스포츠에서 추구할 수 있는 가치 대상이 도전으로 구상화되는 것은 당연한 것으로 보일 수 있지만 기존에 공고하게 구축된 스포츠의 가치를 대체한다는 점은 주목할 만하다.

글로벌 영상에서는 스포츠의 중심에 편입되기 어려운 행위자들이 등장한다. '여성', '흑인', '어린이', '모유수유 중인 여성', '히잡을 쓴 여성', '중년 남성', '성소수자', '눈을 가린 축구선수', '자전거를 탄 축구선수' 등 다양한 행위자들이 '축구'를 하는 모습이 그려진다. 이러한 표출의 다양화에도 불구하고 우리는 이들의 주제적 역할에 공통적인 /주변/이라는 의소에 주목할 수 있다. /중심/에 대립되는 /주변/이라는 의소는 소수자라는 주제적 역할을 잘 설명한다. 영상에서 이 행위자들은 일탈적인 행위를 하거나 무규범의 상태를 보인다. 규칙이라는 개념은 스포츠의

공정성을 담보하는 중요한 가치이기에 수호해야만 한다. 이들이 거부하는 것은 단순히 스포츠의 규범이 아니라 전통의 엘리트 스포츠가 고수하는 차별의 이데올로기라 할 수 있다. 획일성을 탈피하고 다양성의 이데올로기가 구체화 되는 것이다.

Ⅲ. 결론

우리는 나이키의 광고 캠페인 <Play New> 의 슬로건과 네 편의 광고 분석을 통하여 해당 캠페인이 지향하는 바를 살펴보았다. 분석을 통해 공통적으로 기존의 계약이 파기되고 새로운 계약이 맺어지는 양상을 볼 수 있었다.

네 편의 광고에서 나타나는 첫 번째 계약에서는 스포츠계에 존재하는 지배 이데올로기를 수호하는 송출자의 존재를 확인할 수 있다. 이 계약은 /의무/로만 양태화된다. 그러나 송출자의 가치를 의심하고 기존의 계약이 파기되는 과정이 이어진다. 새롭게 형성된 주체는 새로운 가치 대상을 추구한다. 자유롭고, 즐겁고, 누구나 참여할 수 있는 새로운 스포츠가 가치 대상으로 등장하고 주체는 /의지/의 양태화를 통해 구성된다. 이런 양상은 슬로건의 내용과 표현의 측면에서도 모두 드러나고 있다는 것을 볼 수 있다.

<Play New>의 캠페인은 어찌보면 단순히 영상 몇 편과 새로운 슬로건을 통해 가치의 혁신을 추구하고 있다. 스포츠의 세계에서 견고하게 구축된 노력과 승리의 이데올로기는 자본에 기반을 둔 엘리트 스포츠가 존재하는 한 부정하기 어려운 대상일 것이다. 기존의 나이키 역시 이런 가치에 동의하는 공모자였음이 분명하다. ‘JUST DO IT.’이 가치를 실현하는데 훌륭한 협조자 역할을 수행하고 있다.

그러나 조금 시선을 돌려보면 스포츠는 엘리트만의 전유물이 아니고 모두가 향유할 수 있는 대상이라는 점을 알 수 있다. 성공을 위해 모든

것을 희생하지 않을 뿐만 아니라 차별 없이 모두가 참여할 수 있는 스포츠를 상상하는 것이다. 이는 새로운 담론이 아니고 이미 오래전부터 논의되던 주제라 할 수 있다. 우리가 주목하고자 하는 것은 나이키의 <Play New> 캠페인과 더불어 새로워진 의미이다.

단기적으로 슬로건을 교체한 캠페인은 브랜드 성숙기에 접어든 나이키의 혁신 전략이다. 즉, 나이키가 그동안 축적해 온 브랜드 정체성과 연계되어 표출되는 신선함인 것이다. 나이키가 그간 사용해 온 ‘JUST DO IT.’이라는 슬로건과 그 공고한 의미적 기반에 <Play New> 캠페인을 통해 생성된 새로운 의미가 더해지며 나이키라는 브랜드가 추구하는 가치 세계가 새롭게 확장된다. 선수들에게 나이키는 여전히 우월성과 승리의 상징일 것이다. 그러나 일반인들에게는 스포츠의 즐거움이 나이키의 상징으로 자리잡을 것이다. 승리와 즐거움이라는 이중의 가치를 실현하기 위해서는 <Play New>와 더불어 새로운 스포츠 세상이 필요했고, 우리는 이러한 과정에서 침전과 혁신의 변증법이 <Play New> 캠페인을 통해 실현되는 과정을 목도한다.

참고문헌

- 김요한, 「미디어로서의 로고 -신화를 기반으로 한 상업적 로고를 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』37, 한국브레히트학회, 2017.
- 류동, 「통합 광고 마케팅 전략 수립에 관한 연구」 『한국콘텐츠학회 종합학술대회 논문집』7, 한국콘텐츠학회, 2009.
- 박미정, 「나이키 잡지광고」 사례에 관한 기호학적 분석, 『숙명디자인학 연구』7, 숙명대학교 디자인연구소, 2005.
- 윤정하, 「상표동향 보고서-나이키브랜드의 역사와 성공요인」, 『Patent 21』74, 한국특허정보원, 2007.
- 최은미·조현신, 「삼성의 경영철학과 슬로건을 중심으로 본 기업 아이덴티티 연구」, 『예술인문사회융합멀티미디어논문지』7, 사단법인 인문사회과학기술융합학회, 2017.
- 그레마스, 『의미에 관하여』, 김성도 역, 인간사랑, 1997.
- 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 역, 동문선, 2002.
- 마르틴 줄리, 『이미지와 기호』, 이선행 역, 동문선, 2004.
- 박인철, 『파리학과 기호학』, 민음사, 2003.
- 장마리 플로슈, 『비주얼아이덴티티』, 권승태·박일우 역, 커뮤니케이션북스, 2017.
- Algirdas Julien Greimas, Du sens, Paris, Seuil, 1970.
- _____, Du sens II, Paris, Seuil, 1983.
- Anne Hénault, Narratologie, Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2, Paris, PUF, 1983.

Semiotic Analysis of Nike's <Play New> Campaign Strategy

Song, Chi-Man · Lee, Min-Ju · Baek, Il

This study attempts to find out the meaning of Nike's innovation strategy by analyzing Nike's <Play New> campaign (2021) semiotically. For this purpose, the logo and four advertisements were selected for analysis. Through the analysis of the linguistic and formative elements of the new slogan, the brand identity that Nike seeks to pursue was identified, and the meaning-creation process of the video advertisement was traced by using Greimas's theory of narrative semiotics.

The semantic aspect was found through the analysis of sememe of the slogan 'JUST DO IT.' and 'Play New', and the expression aspect was derived through the formative analysis of the logo, completing the semi-symbolic system of <Play New>. The systematic confrontation between formative elements corresponded with semantic elements which are uniformity and diversity, continuity and discontinuity. Through image analysis, it was possible to discover structural features contributing to innovation strategy. First, in the process of the cancellation of the existing contract and making a new contract, a new object of value was pursued by the subject. In this process, it was confirmed that the narrative path of the subject was based on the in-depth value of innovation. In addition, we could see the process of narrative role change which becomes actorialisation. The thematic roles inherent in the actants like 'students', 'women', and 'minorities' show that they are resisting the existing sports ideology and aiming for a new sport. The innovation strategy of the Nike brand seems to discard the existing values, but it is to expand the existing brand identity through the pursuit of a new value system.

Keywords : Semiotics, Nike, Brand identity, Sports ideology, Generative trajectory

투고일: 2022. 11. 24./ 심사일: 2022. 12. 18./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

‘토리노의 수의’를 통한 앙드레 바쟁의 사진적 지표성 개념 재고*

여문주**

【 차 례 】

- I. 서론
- II. 토리노의 수의의 사진적 지표성
 - 1. 바쟁의 「존재론」과 ‘지표 논쟁’
 - 2. 토리노의 수의의 지표성과 불투명성
 - 3. ‘존재론적 동일성’에 대한 몇 가지 오해들
- III. 사진적 지표성의 패러독스
 - 1. 토리노의 수의 사진과 ‘실재성의 전이’
 - 2. 지표의 의미작용의 모호성
- IV. 결론: 리얼리즘 사진의 예술성

국문초록

본고는 디지털 영화로의 전면적인 세대교체와 맞물려 이루어지고 있는 바쟁의 리얼리즘 영화미학의 재조명 작업들 가운데 ‘바쟁 다시 읽기’의 연장선에서 쓰인 것이다. 본고는 바쟁의 「사진적 이미지의 존재론」에 함축되어 있는 사진의 ‘지표성’ 개념은 기존의 ‘지표 이론’에 대한 비판적 관점과는 달리, 그의 사진론을 이해하는 데 매우 핵심적인 개념에 해당될 뿐만 아니라, 그의 리얼리즘 미학의 토대를 이루고 있다는 생각에 기초하고 있다. 이에 본고는 이른바 ‘지표 논쟁’의 중심에 놓여있는 바쟁의 지표성 개념을 그의 리얼리즘 미학과의 유기적인 연관관계 속에서 보다 유연하게 접근할 것을 제안한다. 본고는 특히 바쟁 자신이 언급한 ‘토리노의 수의’가 그의 사진론 자체에 내

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2020S1A5B5A17087354)

** 제1저자, 충북대학교 인문학연구소, 전임연구원, lune90@naver.com

재된 복잡성뿐만 아니라, 그의 리얼리즘 미학의 풍부함 또한 드러낼 수 있는 단서가 된다고 보고, 이 토리노의 수의를 중심으로 「존재론」 다시 읽기를 시도한다. 이때 수의의 사진 공개와 함께 가열됐던 진위공방은 지표의 의미작용이 지시대상과의 복잡하고 다층적인 관계 속에서 불확실하고 비결정적인 방식으로 이루어짐을 보여주는 흥미로운 사례로 다시 검토될 것이다. 아울러 바쟁 자신이 추상적 언어로 내비쳤던 리얼리즘 사진의 예술성은, 지표성에 내재된 사진의 존재론적 패러독스를 존중하는 사진가의 ‘적극적’ 실천을 통해 현실의 ‘애매성’을 드러내고 관객의 능동적 참여를 유도하는 데 있음을 논구할 것이다.

열쇠어 : 앙드레 바쟁, 토리노의 수의, 사진, 존재론, 지표(성), 자동생성, 리얼리즘

I. 서론

영화평론가로서 앙드레 바쟁A. Bazin(1918~1958)의 이력은 그가 마흔이 되던 해에 백혈병으로 생을 일찍 마감하기 직전까지 15년도 채 되지 않는 짧은 기간에 이루어진 것이다. 그럼에도 그는 2,600여 편에 달하는 방대한 양의 평론을 남겼고, 평론가로서 그의 활동은 영화가 아직 하나의 오락 이상으로 여겨지지 않던 시기, 시대에 앞서 예술로 인식되도록 만드는 데 크게 기여했다. 또한 그가 평론 활동을 통해 구축했던 리얼리즘 영화 미학은 이탈리아의 ‘네오리얼리즘’과 프랑스의 ‘누벨 바그’의 형성에 지대한 영향을 미치면서 영화사에 있어 매우 중요한 영화 이론의 고전이 되었다.

그러나 실천적 영역에서뿐만 아니라 담론적 영역에서 그가 미쳤던 영향력에도 불구하고, 아니 오히려 그러한 영향력으로 인해 사실상 바쟁만큼 논쟁적이고 모순적이기까지 한 수용의 사례는 찾아보기 쉽지 않을 것이다. 바쟁의 사후 50주년을 기념하기 위하여 2008년 예일 대학과 파리 7대학이 공동으로 개최한 대규모 국제 컨퍼런스, ‘바쟁을 열기’에 맞춰 발간된 앤솔로지의 서문에서 에르베 주베르 로랭상H. Joubert-Laurencin

이 지적하고 있는 것처럼, 특히 68년 이후 마르크시즘과 정신분석, 구조주의 등, 변화된 시대의 사상적 흐름 속에서 바쟁은 역사적, 사회적, 정치적 현실을 간과한 ‘순진한 부르주아’ 리얼리즘을 옹호했다는 비판을 받았다.¹⁾ 이런 사정은 정치적 진영 논리가 프랑스 못지않게 강하게 작용했던 영미권에서도 크게 다르지 않았는데, 이는 무엇보다 「사진적 이미지의 존재론 *L'ontologie de l'image photographique*」(이하 「존재론」)이라는 텍스트에 기초한 바쟁의 리얼리즘이 오직 매체의 존재론적 특수성만을 고려한, 관념적이고 이상주의적인 수준에 머물렀다는 비판으로 이해될 수 있을 것이다. 1959년에 출간된 그의 대표적인 영화 평론집, 『영화란 무엇인가? *Qu'est-ce que le cinéma?*』²⁾가 이 「존재론」으로부터 시작된다는 사실에서 가늠할 수 있듯이, 이 텍스트는 사진에 관한 내용을 다룬 것이지만 그의 리얼리즘 영화 미학을 정립하는 토대가 되었다는 점에서 매우 중요한 텍스트라고 할 수 있다. 또 다른 한편 이 텍스트는—롤랑 바르트 R. Barthes가 1964년에 발표한 「이미지의 수사학 *Rhetorique de l'image*」과 함께—로잘린드 크라우스 R. Krauss가 퍼스의 기호학에서 체계화된 지표 개념을 1970년대 미국의 미술 속에 재배치시키는 데 중요한 역할을 하기도 했다.³⁾ ‘도상’으로부터 ‘지표’로의 현대미술의 패러다

1) H. Joubert-Laurencin, in *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York: Oxford University Press, 2011, pp.xiv~xiv 참고.

2) 프랑스에서 이 책은 1958년 바쟁이 백혈병으로 세상을 뜨고 몇 주 후에 출판됐지만, 바쟁 자신이 생전에 편집 작업을 직접 한 것으로 알려져 있다. 한국에서는 『영화란 무엇인가?』라는 제목으로 시각과 언어 출판사에서 1998년 처음 번역되었고, 그 후 2013년 동 번역자의 처음 번역본을 그대로 사용해 사문난적에서 재판됐다. 본고는 프랑스어 원본을 중심으로 한국어와 영어 번역본을 대조해 참고했음을 밝힌다.

3) 크라우스의 경우 사진적 지표성은 특히 1970년대 현대미술을 주도한 일종의 개념적 장치로 논의되었는데, 그녀는 바쟁의 「존재론」에 언급된 ‘존재론적 동일성’ 개념을 인용하면서 기존의 회화가 도상이나 상징으로 나타났다면 현대미술은 사진의 지표성을 모델로, 그 무엇에 대한 피상적 유사성도 그 무엇에 대한 관념적 의미도 아닌 그 무엇 자체, 즉 대상의 존재 자체를 제시(부과)하는 것으로 전환하게 되었다는 주장을 펼침으로써 현대미술의 역사적 전개에 있어 새로운 인식론적 접근을 시도한 바 있다 (R. Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”(Part I), *October* 3, 1977, p.75).

임의 전환이라는 크라우스의 지표에 대한 새로운 접근은, 이후 역으로 앙리 반 리에H. Van Lier, 필립 뒤부아P. Dubois, 장 마리 쉐퍼J-M. Schaeffer 등 일련의 프랑스어권 사진 이론가들에 의해 1980년대 사진 이론이 지표 개념을 중심으로 더욱 진척을 보게 되는 직접적인 계기가 되었다.⁴⁾

물론 바쟁 자신은 「존재론」에서 퍼스C. S. Peirce의 ‘지표index’라는 용어를 직접적으로 사용하고 있지는 않지만,⁵⁾ 사진을 지시대상과의 실존적이며 인과적인 관계 속에서 기술하고 있는 그의 간결하고 힘 있는 표현들에는 분명 지표적 특징들이 함축되어 있다. 그런데 바쟁의 다른 텍스트들에서와 마찬가지로 여기서 그가 구사했던 특유의 단언적 표현들을 끝이곧대로 읽는다면, 이른바 ‘지표 논쟁index argument’에서 비판적 입장의 주요 내용들이 보여주는 것처럼,⁶⁾ 바쟁의 지표성 개념은 지시대상과의 절대적 유사성 이상을 의미하지 않는 것으로 해석되기 쉬운 것이 사실이다.

본고는 기존의 이런 피상적 해석에서 벗어난 새로운 관점에서 「존재론」을 다시 독해함으로써 바쟁의 사진적 지표성 개념에 내재된 복잡성을 드러내고자 한다. 바쟁은 특히 이 텍스트에서 ‘토리노의 수의’를 “성유물과 사진의 종합”이라 표현하면서 이에 대한 보다 심층적인 연구의 가능성을 열어둔 바 있다. 그의 지표성 개념은 이 토리노의 수의를 통해

4) 크라우스의 사진적 지표 개념이 프랑스 학계에 수용된 양상에 관한 보다 자세한 내용은, K. Schneller, “Sur les traces de Rosalind Krauss: La réception française de la notion d’index. 1977-1990”, *Études photographiques* 21, 2007, pp.123~143 참고할 것.

5) 퍼스의 지표 개념에 관한 보다 상세한 내용은 강미정, 「디지털미디어와 지표적 지시 - C.S. 퍼스 관점에서의 ‘사진-지표론’ 재고찰」, 『기호학연구』 27, 한국기호학회, 2010, 206~218쪽 ; 주형일, 「사진의 지표성과 의미에 대한 고찰」, 『한국언론학보』 50(1), 한국언론학회, 2006, 355~377쪽 ; M. Iversen, “Idexality: a Trauma of Signification”, in *Photography, Trace, and Trauma*, Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017, pp.17~32 참고할 것.

6) 특히 J. Snyder, N. W. Allen, “Photography, Vision, and Representation,” *Critical Inquiry* 2, 1975, pp.143~69; T. Gunning, “What’s the Point of an Index? or, Faking Photographs,” *Nordicom Review* 25(1~2), 2004, pp.39~49 참고할 것.

선명하게 드러나고 있을 뿐만 아니라, 지표성 개념에 내재된 복잡한 층위들을 파악할 수 있는 단서가 되기도 한다는 점에서 면밀한 검토를 요구한다. 이에 본고는 토리노의 수의 분석을 통해 사진에 있어 ‘존재’와 ‘의미’ 사이의 역설적 관계를 드러내고, 나아가 바쟁 자신이 이 텍스트에서 추상적 언어로 내비쳤던 리얼리즘 사진의 예술성을 그의 리얼리즘 영화 미학과의 유기적인 연관성 속에서 보다 구체적으로 논구해 보고자 한다.

Ⅱ. 토리노의 수의의 사진적 지표성

1. 바쟁의 「존재론」과 「지표 논쟁」

토리노의 수의와 지표성과의 복잡한 상관관계를 분석하기에 앞서 바쟁의 「존재론」이 상당 부분 그 불씨로 작용했던 지표 논쟁의 양상을 간략히 살펴보자. 이 텍스트 속에서 사진의 존재론으로 암시되었던 지표성은 서론에서 언급한 것처럼 1980년대 견고한 ‘지표 이론’이 형성되는 데 직·간접적인 영향을 미쳤다. 그러나 디지털 기술로의 사진의 패러다임의 전환과 맞물려, 기존의 아날로그 사진의 존재론으로 알려졌던 지표이론에 대한 회의적 입장들이 대두되면서, 바쟁의 「존재론」에서 비롯된 지표성 개념 역시 다시금 논쟁의 중심에 놓이게 된다. 이른바 ‘포스트 포토그래피’ 담론으로 불리는 일련의 논의들 속에서 실재와 물리적 관계에 기초한 사진의 지표성은, 그러한 관계를 매우 용이하고 광범위하게 파괴하거나 초월하는 조작과 변형, 혹은 실재와 무관한 가상 이미지의 구현이 가능해짐으로써, 그 유효성을 상실한 시대착오적 개념이라는 공격을 받고 있기도 하다.⁷⁾ 가장 단적인 예로 크라우스, 에바게일 솔로몬

7) 디지털 기술의 도래로 그 유효성이 재검토되어야 할 필요가 있어 보이는 것은 사진의 존재론적 지표성 그 자체라기보다는, 이 개념에 기초한 리얼리즘일 것이다. 그러나 이 둘은 종종 혼동되어 거론되어왔는데, 이런 맥락에서 디지털 시대, 지표성이 여전히 주요한 기호학적, 문화적 힘으로 작동하고 있다는 전제 하에, 사진, 영화 등의 매체에 있어 이 개념을 중점적으로 논의한 다양한 논문들을 묶어 2007년 출판된

고도A. Solomon-Godeau, 미셸 프리조M. Frizot, 티에리 드 뒤브T. de Duve, 조엘 슈나이더J. Snyder, 리즈 웰즈L. Wells, 빅터 버긴V. Burgin 등, 서구의 주요 사진 및 미술 이론가와 작가 수십 명이 대거 참여해 출판된 『사진 이론Photography Theory』(2007)을 들 수 있을 것이다.⁸⁾ 사진의 존재론적 매체성에 대한 논의를 포함하여, 사회적, 정치적, 심리적, 문화적, 미학적 제반 맥락들 속에서 복잡하게 작동되는 사진의 다양한 양상과 그 의미에 대한 논의를 교환하기 위하여 기획된 이 앤솔로지에서 가장 많이 언급되는 단어들 가운데 하나는 바로 ‘지표index’ 또는 ‘지표성indexicality’이다. 이 앤솔로지 자체가 지표 논쟁을 벌이고 있다 해도 과언이 아닐 만큼 지표가 사진의 담론의 장에 들어서면 곧 뜨거운 논쟁거리가 되고 마는, 여전히 문제적 개념에 해당한다는 사실을 방증한다.⁹⁾ 그로부터 10년 후, 이번에는 프랑스의 주요 사진 저널인 사진연구Études photographiques에 의해 마련된 ‘사진 이론은 무엇을 말하는가? Que dit la théorie de la photographie?’라는 특별 기획 또한 지표 논쟁이 아직 끝나지 않았음을 보여준다. 이 기획은 80년대 지표 이론 이후 소강상태에 빠졌으나, 이 기획에 직접 참여했던 미셸 푸아베르M. Poivert, 앙드레 귄테르A. Gunthert 뿐만 아니라, 앙드레 후이에A. Rouillé, 도미니크 바케D. Baqué, 클레망 쉐루C. Chéroux 등 여러 사진 이론가들에 의해 다시 활성화 되었던 프랑스 내 사진 이론의 변화된 양상을 반영하고 있기도 하다. 이 일련의 현역 사진 이론가들은 기존의 지표적 존재론에서 벗어나 시각문화, 현대미술, 혹은 인류학, 사회학, 정치학 등 다양한 연관 분

*Differences*지를 참고할 것. M. A. Doane(ed.), “Indexicality: Trace and Sign”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18(1), 2007.

8) S. T. Kriebel, J. Baetens et als, *Photography Theory*, J. Elkins(ed.), New York; London: Routledge, 2007.

9) 디지털 기술이 야기한 포스트 포토그래피 시대, 지표 이론은 더 이상 유효하지 않다는 극단적 주장들이 종종 제기되고 있다. 이 앤솔로지에 참여한 크라우스의 짧은 글에서 사진의 지표 개념에 대한 그러한 공격적 입장들의 강도를 짐작할 수 있다(R. Krauss, “Introductory Note”, in *Photography Theory, Op. cit.*, pp. 125~127).

야와의 상호관계 속에서 사진의 역사적, 실천적 측면들로 논의의 폭을 확장시키고자 했다.¹⁰⁾ 이 기획에 필자로 참여했던 뒤부아는 디지털 사진의 도래를 사진 이론에 있어 이러한 전환점을 마련해 준 주요 사건으로 간주한다. 그 자신 80년대의 지표 이론가들 가운데 한 사람으로서 다소간 자기 반성적인 면모가 엿보이는 그의 글에 의하면, 80년대의 지표 이론은 사진의 기술적 프로세스에 지나지 않는 것을 ‘찬양’하거나 ‘절대화’하는 경향을 보임으로써 사진을 생성적(발생론적) 차원으로 제한하게 만들었다고 주장한다.¹¹⁾ 한편, 또 다른 필자로 참여했던 미국의 사진 이론가 슈나이더의 지표 이론에 대한 공격은 더욱 거세다. 슈나이더는 앞서 언급한 『사진 이론』에서도 이미 크라우스와 지표 개념에 대하여 상당히 날카로운 대립각을 세운 바 있는데, 그에 따르면 지표 이론가들은 ‘화석’, ‘자국’, ‘흔적’, ‘스텐실’, ‘데칼코마니’, ‘데스마스크’, ‘성유물’, ‘잔해’ 등으로 그 표현만을 바꾸었을 뿐, 사실상 새로운 것도 없는 같은 말만 반복하고 있다는 것이다.¹²⁾

이와 같은 지표 논쟁의 중심에 물론 바쟁이 자리하고 있다. 하지만 그의 「존재론」에 대한 평가는 다소 복잡하다. 일각에서는 그의 「존재론」이 지표 개념을 둘러싼 논쟁의 기원에 놓여있는 것으로 간주한다. 이는 그가 ‘신화적’ 지표성을 만든 장본인이라는 주장의 근거가 되기도 한다. 그리고 그런 신화화는 바쟁을 해석하고 연구하는 이들에게 ‘바쟁주의 bazinism’라는 일종의 숭배 집단의 꼬리표를 붙이게 만들기도 한다. 다

10) P. Dubois, “De l’image-trace à l’image-fiction”, in *Études photographiques* 34, 2016 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>) 참고.

11) 여기서 한 가지 지적해둬야 할 점은, 뒤부아의 지표 이론에 대한 입장은 포스트 포토 그래픽 시대 더 이상 지표 이론이 유효하지 않다는 의미에서의 결정적론 단절이라는 생각과는 다소간 결을 달리한다는 것이다. 뒤부아는 지표 이론의 전면적 폐기가 아닌 그 힘과의 균형을 유지할 수 있는 새로운 관점의 이론적 영역의 확장의 필요성을 말하고 있기 때문이다. 즉 지표 이론 자체가 틀린 것이니 수정되어야 한다는 것이 아니라, 동시대 사진의 변화를 포괄할 수 있는 새로운 사진 이론이 필요하다는 것이다.

12) J. Snyder, “Photographie, ontologie, analogie, compulsion”, *Études photographiques* 34, 2016(<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>) 참고.

른 한편에서, 일테면 박평종과 같은 사진 이론가는 바르트와 바쟁의 사진론을 ‘고전 이론’으로 간주하면서, 오히려 이들을 70~80년대 크라우스를 위시한, 쉐퍼, 반리에, 뒤부아 등의 지표 이론가들-바쟁과 바르트의 고전적 사진론을 ‘사진=지표’라는 공식으로 축소함으로써 ‘지표주의 indexicalism’ 또는 ‘지시체주의referencialism’로 귀결시킨 장본인들로 간주되는-과 구별한다. 그에 따르면 바쟁의 「존재론」에는 지표 개념을 초월하는 사진에 관한 보다 ‘풍부한 생각들’이 내재되어 있으며, 그 생각들은 오늘날 포스트 포토그래피에서 논의되고 있는 사진의 새로운 쟁점들과 연결되어 있다는 것이다.¹³⁾ 박평종의 이러한 견해는 슈나이더의 바쟁에 대한 평가를 공유하고 있는 것으로 보인다. 슈나이더는 앞서 언급한 것처럼 사진의 본질적 특성을 지표로 규정하고자 했던 이들에 매우 적대적이나, 바쟁의 「존재론」 자체에 대한 평가는 상당히 우호적이다. 왜냐하면 그에게 있어 이 텍스트의 핵심은 지표성이 아닌 다른 지점에서 발견되기 때문이다. 슈나이더는 사진과 현실과의 관계에만 집중했던 기존의 「존재론」의 독해가 이 텍스트에서 ‘흥미로운 우회로’를 차단함으로써, 말하자면 이 텍스트에서 진짜 중요한 핵심에 이르지 못하게 만들었다고 주장한다.¹⁴⁾ 그 핵심이 정확히 무엇을 말하는 것인지에 대한 언급은 일단 뒤로 미뤄두고, 우선은 바쟁의 동일한 텍스트에 대하여 이렇게 서로 상반된 수용의 입장이 어디에서 비롯된 것인지를 이해하기 위해 모든 문제의 근저에 놓여있는 텍스트로 다시 돌아가 그것을 다시 읽을 필요가 있어 보인다. 이에 본고는 다니엘 모건D. Morgan이 말한 기존의

13) 박평종은 자신의 논문에서 포스트 포토그래피 시대, 지표 개념으로는 디지털 사진을 충분히 해석할 수 없다고 보고, 기존의 지표 이론에 대한 재검토의 필요성을 제안한 바 있다. 여기서 그는 지표 이론이 바쟁의 「존재론」에서 몇몇 단편적인 표현들은 분명 지표 개념과 ‘친화력’을 보이기는 해도 바쟁의 사진적 존재론을 구성하는 데 있어 지표 개념이 반드시 필요한 것이 아니며, 그의 존재론은 궁극적으로 지표 이론과 다르다고 주장하고 있다(박평종, 「포스트 포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론」, 『미학예술학연구』 51, 한국미학예술학회, 2017, 7쪽 참고).

14) J. Snyder, *Op. cit.*

‘표준적 독해standard reading’ 방식에서 벗어나,¹⁵⁾ 바쟁이 이 텍스트에서 하나의 과제로 남겨둔 토리노의 수의를 통해 그가 말하고자 했던 사진의 존재론이 무엇이었는지를 우선 고찰해보고자 한다.

2. 토리노의 수의의 지표성과 불투명성

바쟁은 회화나 조각과는 달리 인간의 손이 아닌 기계적 프로세스에 의해 만들어진 사진 이미지의 특성을 ‘객관성objectivité’과 ‘신뢰성crédibilité’으로 설명하면서, 「존재론」의 한 각주에서 토리노의 수의를 언급하고 그것을 다음과 같이 “성유물과 사진의 중합”이라고 표현하고 있다.

여기에서 미이라 콤플렉스로부터 발생하는 실재성의 전이에 똑같이 득을 보고 있는 성유물과 기념품의 심리학을 검토해봐야 할 것이다. 하지만 지금으로선 다만 토리노의 수의가 성유물과 사진의 중합을 실현하고 있다는 것만을 지적해둔다.¹⁶⁾

토리노의 수의는 예수가 십자가 처형을 당한 후 장례를 치르기 위해 그의 시신 전체를 감쌌던 것으로 여겨지는 천을 말한다. 이탈리아 북서부의 토리노Torino라는 도시에 위치한 세레자 요한 성당Cattedrale di San Giovanni Battista에 보관되어 있어 그 도시의 이름을 본 따 토리노의 수의라 불린다. 이 수의는 아마섬유를 직조해 만든 길이 4.42미터, 폭 1.13미터의 직사각형 형태의 천으로 되어 있으며, 그 위에 매우 흐릿한 한 남성의 형상이 남아있다. 중년으로 추측되는 이 남성은 긴 머리카락

15) D. Morgan, “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics”, *Critical Inquiry* 32(3), 2006, p.458.

16) “Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du « souvenir » qui bénéficient également d’un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Susaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.” A. Bazin, “Ontologie de la photographie”, in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Paris: Editions du Cerf, 1975, p.14.

과 수염을 기른 얼굴에, 키가 약 170cm 정도의 비교적 마른 체형을 하고 있다. 이 남성의 형상은 그의 감은 눈과 다문 입술, 경직된 몸, 그리고 두 손을 아랫배에 가지런히 모으고 반듯하게 누워있는 자세로 봐서 죽은 사람의 몸을 그대로 찍어내 만들어진 것처럼 보인다.

실제로 1세기 유대인들에게는 이렇게 시체를 긴 직사각형의 천위에 놓혀 머리 부분에서 접고 복부 전체를 같은 천으로 덮은 다음 매장하는 장례 관습이 있었다고 한다. 그리고 신약성서에는 예수의 장례에 이런 유대인들의 관습에 따라 수의가 사용됐다는 기록이 남아있기도 하다.¹⁷⁾ 이 수의에 찍힌 남성의 형상은 성경에 묘사된 예수의 죽음과 관련된 여러 요소들을 보여주고 있다. 얼굴의 혈종과 골절이 만든 듯한 자국들, 그리고 무엇보다 마치 면류관이 낸 상처처럼 이마에 흘러내린 피, 책형을 당한 것처럼 등 전체에 분포된 수많은 혈흔들, 십자가에 못 박히고 창에 찔렸을 때 생긴 것과 일치하는, 양팔과 팔목, 팔뚝 위, 그리고 가슴의 오른쪽 아래에 남아있는 상처의 흔적들을 확인할 수 있다. 그럼에도 불구하고 우리에게는 성경에 언급된 예수의 장례 때 사용되었다는 수의와 이 토리노의 수의가 실제로 일치하는 것인지 아닌지를 확증할 수 있는 아무런 증거가 없다. 그러나 여기서 우리가 주목할 점은, 신비에 가까운 현상이 남긴 이미지로서 이 수의가 매우 잘 드러내고 있는 **지표의 특성**이다. 그것은 말하자면 예수가 부활하여 그의 몸이 사라진 자리에 대신 남겨진 예수의 몸, 혹은 적어도 예수와 매우 유사한 죽임을 당한 한 남자의 **몸의 흔적**이다.

이러한 토리노의 수의는 그 생성의 원리나 최종적으로 얻어진 형태 모

17) “그 뒤 아리마테아 사람 요셉이 빌라도에게 예수의 시체를 가져가게 해 달라 청했다. 그도 예수의 제자였지만 유대인들이 무서워서 그 사실을 숨겼다. 빌라도의 허락을 받아 요셉은 예수의 시체를 내렸다. 그리고 언젠가 밤에 예수를 찾아왔던 니고데모도 침향을 섞은 몰약을 백 근쯤 가지고 왔다. 이 두 사람은 예수의 시체를 모셔다가 유대인들의 장례 풍속대로 향료를 바르고 고운 베로 감았다. 예수께서 십자가에 못 박히신 곳에는 동산이 있었는데 거기에는 아직 장사지낸 일이 없는 새 무덤이 하나 있었다.” (요한복음 19장 38~42절)

두에 있어서 포토그램photogram과 비교될 수 있다. 사진의 지표성을 설명할 때 흔히 언급되는 초기 사진의 형식으로서-특히 만 레이M. Ray, 나즐로 모홀리 나기L. Moholy-Nagy 등 예술가들에 의해 활용되기도 했던-포토그램은 감광지나 필름 위에 불투명하거나 반투명한 오브제를 직접 올려놓은 다음 빛에 노출시켜 그 오브제의 형체를 얻어낸 음화 이미지를 말한다. 이렇게 포토그램에서 카메라 없이 대상과의 직접적인 접촉에 의해 최종적으로 나타나는 이미지는 일반적인 사진과는 다르다. 그 이미지는 지시대상과 유사하지 않고, 문자 그대로 오브제가 놓여있던 흔적이 순수한 명암의 콘트라스트로 남은 것이다. 따라서 순전히 빛의 원리에 의해 만들어진 가장 순수한 사진의 형태에 해당하지만, 기존의 모방의 담론을 반증하는 가장 좋은 예가 되기도 한다. 바쟁은 이처럼 「존재론」에서 토리노의 수의를 언급함으로써, 사진의 여러 종류들 가운데 토리노의 수의와 가장 유사한 포토그램을 자연스럽게 환기시키면서, 이성유물이 사진과 공유하는 공통된 속성인 지표성을 강하게 부각시키고 있다. 특히 토리노의 수의에 찍힌 몸의 흐린 형상 또한 포토그램처럼 보통의 다른 사진들이 갖는 지시대상과의 유사성을 많이 결여하고 있다는 점에서, 바쟁은 토리노의 수의를 통해 사진의 존재론에 대한 오래된 ‘모방의 담론’에서 ‘지표의 담론’으로의 전환을 예고하고 있는 셈이다.¹⁸⁾

3. ‘존재론적 동일성’에 대한 몇 가지 오해들

토리노의 수의처럼 사진은 존재했던 어떤 대상과의 물리적 접촉이 만들어낸 흔적으로서 기호학적으로 분명 지표에 해당한다. 그런데 바쟁은 여기서 더 나아가 “사진적 이미지는 자신의 존재론의 기원에 의해 모델

18) 또 다른 한편, 대상과의 ‘비유사성’ 외에 포토그램과의 비교가 드러내고 있는 토리노의 수의의 지표성, 그리고 궁극적으로는 사진적 지표성의 보다 중요한 측면은, 포토그램의 ‘불투명성opacité’에 있을 것이다. 이는 단순히 형태적인 차원에서의 불투명성을 가리키는 데 그치지 않고, 차후 다루게 될 사진적 지표성의 모호한 의미작용과 연결될 수 있는, 의미론적 차원에서의 불투명성을 시사한다.

로부터 생성된 것이고, 따라서 그것은 모델 그 자체이다¹⁹⁾”라고 단언함으로써 사진적 지표성 개념을 상당히 복잡하게 만들고 있다. 「존재론」보다 6년 후에 쓰인 「연극과 영화」라는 텍스트에서도 유사한 내용이 다시 반복된다. 그는 여기서 ‘자동 생성 *genèse automatique*’의 원리에 의해 만들어지는 사진 이미지는 기존의 재현 기술과는 달리 대상과의 관계에 있어 유사성 이전에, 빛이 남긴 대상의 ‘흔적 *trace*’ 혹은 ‘주조 *moulage*’로부터 비롯되는 일종의 ‘동일성 *identité*’을 획득하게 된다고 말한다.²⁰⁾ 앞서 우리가 토리노의 사진과 포토그램과의 비교를 통해 언급했던, 사진의 존재론에 있어 모방의 담론을 넘어 지표성을 함축하는 바쟁의 생각을 여기서 재확인할 수 있다. 바쟁은 사진 이미지의 지표성을 이번에는 조각의 용어를 빌어 설명한다. 모델의 형상을 ‘원본’이라고 가정한다면 이 형상을 청동 따위로 복제하기 위해서 주형을 뜨고 그 주형을 기본틀로 다수의 청동 조각 작품들을 제작하게 된다. 이때 주형은 모델과의 직접적인 접촉으로 만들어지기에 지표가 된다. 또한 주형에 녹인 청동을 부어 제작되는 최후의 조각 작품들 역시 주형과의 직접적인 접촉으로 만들어지기에 결국 이중의 지표가 된다. 사진 역시 근본적으로 다르지 않은 원리에 의해 만들어진 다. 사진적 대상-모델을 원본이라고 한다면, 그 대상-모델을 주형하는 것은 빛이다. 대상-모델을 감싼 빛이 광학작용에 의해 사진기에 장착된 필름에 그대로 대상-모델의 형상을 남긴다. 우리는 이것을 잠상이라고 부르는데, 잠상은 말하자면 조각의 주형에 해당한다. 사진은 이 잠상, 즉 빛이 만든 대상-모델의 주형으로 현상이라는 화학적 프로세스를 거쳐 말하자면 이미지-조각의 상태로 고정시킨 것이라 할 수 있다.

그런데 어떻게 대상-모델이 이와 같은 원리에 의해서 찍힌 사진과 동

19) “L’image (...) procède par sa genèse de l’ontologie du modèle; elle est le modèle.” A. Bazin, “L’ontologie de l’image photographique”, *Op. cit.*, p.14.

20) *Id.*, “Théâtre et cinéma”, *Esprit* 180(6), 1951, p.233.

일하다는 것인가? 앞서 포토그램과 토리노의 수의를 통해 살펴본 바와 같이, 바쟁은 사진과 대상 사이의 유사성을 사진의 본질로 삼지 않았으며, 오히려 그 둘 사이 색상, 크기, 차원 등 여러 가지 측면에서 차이가 있음을 인식하고 있었다.²¹⁾ 그렇다면 그가 사진에서 유사성을 넘어서는 동일성을 주장하고 있는 것은 모순이 아닌가? 실제로 바쟁의 ‘존재론적 동일성 *identité ontologique*’ 개념은 이후 격렬한 비판의 대상이 되기도 했다. 예를 들어 노엘 케럴 N. Carroll은 바쟁을 포함하여 아른하임 R. Arnheim과 퍼킨스 V. F. Perkins 등 세 명의 영화이론가들을 비판적 시각에서 분석한 영화이론서 『고전 영화 이론의 철학적 문제들 *Philosophical Problems of Classical Film Theory*』에서, 사진 이미지는 대상 그 자체라는 「존재론」에 나오는 언급은 논리적으로 허점이 있으며 이론적으로도 모순된다고 주장하면서 이미지와 모델 사이의 동일성 관계를 문제 삼은 바 있다.²²⁾ 한편, 프랑스의 사진사가이자 평론가인 앙드레 후이에 A. Rouillé는 바쟁의 사진적 존재론이 사진을 ‘빈곤한’ 매체로 만든다고 주장한다. 그는 바쟁이 사진을 지시대상의 흔적으로 보고, 이후 지표로서 사진의 기호학이 개진될 수 있도록 한 점은 인정할 만하지만, 사진을 그렇게 지시대상과 동일한 것으로 봄으로써 사진의 ‘수동적’ 특성만을 본질적인 것으로 상정하고 있다고 지적한다. 그로 인해 바쟁의 사진의 존재론은 사진을 찍는 행위에서 독자적이고, 구체적이며 특별한 것으로부터 요원해짐으로써 사진 그 자체를 온전한 예술의 형태로 보지 못하게 만들었다는 것이다.²³⁾

바쟁의 사진적 존재론에 대한 후이에의 공격은 2000년대 들어 본격적으로 제기됐던 지표 이론 전반에 대한 비판적 입장들과 맥을 같이 하고

21) *Id.*, “L’ontologie de l’image photographique”, *Op. cit.*, pp.13~14.

22) N. Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1988, pp.126~134.

23) A. Rouillé, *La photographie: entre documents et art contemporain*, Paris: Editions Gallimard, 2005, pp.248~256.

있는 것으로 보인다. 80년대 집중적으로 논의되었던 지표 개념은 디지털 사진 기술의 상용화와 더불어 사진의 지표적 존재론에 대한 재검토가 요청되면서 사진 매체가 갖고 있는 보다 풍부하고 다양한 역사적이고 실천적인 측면들에 대한 성찰을 제한했다는 비판을 받았다.²⁴⁾ 80년대의 지표 이론에 대한, 그 이후 세대의 사진 이론가들의 주장이 전적으로 틀렸다고는 할 수 없지만, 우리는 적어도 바쟁이 사용한 이 표현을 캐럴이나 후이에의 해석처럼 이론적 결함이나 규범적 구속의 의미로써가 아니라, 사진의 지시대상과의 지표적 관계를 강조하기 위한 수사로 이해할 필요가 있어 보인다. 사진은 모델, 즉 지시대상과 유사한 재현이기 이전에, 그 지시대상의 존재 없이는 존재할 수 없는, 그것으로부터 생성되는 이미지이며, 역으로 그렇게 생성된 이미지는 다시 지시대상을 향하여 되돌아가는 **동일한 존재**의 순환고리를 형성하게 된다. 따라서 사진과 지시대상이 시각적으로, 혹은 물리적으로 정말 동일한 실체를 갖고 있다는 나이브한 의미의 동일성을 주장하고 있는 것이 아님이 자명하다. 바쟁이 “사진 이미지가 모델이다”라고 했을 때, 그것은 바르트가 『밝은방*La Chambre claire*』²⁵⁾에서 우리가 사진을 보면서 “이것은 아무개야” 혹은 “이것은 무엇이야”라고 사진 속에 찍힌 사람 혹은 사물의 이미지를 실제

24) 여기서 쿤테르의 ‘지표주의’, 다시 말해 사진의 본질을 지표로 환원시키려는 이론에 대한 경계 역시 언급할 수 있을 것 같다. 쿤테르는 그간 지표성 개념에 감춰 순수 사진에 대한 이상주의를 고수하려했던 입장과는 달리, 상상력, 무의식, 환상, 가상, 꿈, 초현실 등 실재를 벗어난 보다 풍부한 세계를 탐색하고 있는 오늘날의 새로운 사진적 실천들에 주목하고, 그에 관한 논의들로 그 이론적 패러다임이 전환되고 있는 최근의 사진 담론의 변화를 언급한 바 있다. 이때 그가 비판적 시각으로 보았던 것은 ‘지표적 이상주의*idealisme indiciel*’로서 사진에서 매체의 본질적 ‘특수성*specificité*’을 찾으면서 사진적 실천 또한 그 특수성 안에 제한하려는 입장을 말한다. 따라서 쿤테르 역시, 앞서 언급한 뒤부아의 경우처럼, 사진의 존재론에 있어 지표성 자체를 부정한 것이라기보다는 그 개념으로 사진의 모든 것을 환원하려는 입장을 거부한 것이라고 볼 수 있다. 그는 일테면 지표성이 언급성과 병립할 수 있다고 주장한다. A. Gunthert, “Que dit la théorie de la photographie?”, *Études photographiques* 34, 2016(<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>)

25) R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p.16.

의 사람 혹은 사물과 같은 것으로 지시할 때의 그런 의미에서 누구도 부인할 수 없는－왜냐하면 사진 이미지는 존재론적으로 바로 그 대상으로부터 나온 것이기에－동일성(대상이 ‘존재했었다ça-a-été’는 사실을 증명하는)을 의미할 것이다.

Ⅲ. 사진적 지표성의 패러독스

1. 토리노의 수의 사진과 ‘실재성의 전이’

매우 특별한 성유물로서 토리노의 수의는 19세기 말까지 왕실의 결혼이나 교황의 방문과 같은 예외적인 경우를 제외하면 대중에게 공개되는 일이 극히 드물었다. 사람들은 단지 소문으로만 그리스도의 형상이 남아 있다는 수의에 관해 전해 들었을 뿐이다. 하지만 변호사이자 아마추어 사진가이기도 했던 세콘도 피아Secondo Pia가 1898년 5월 28일 밤, 50x60cm의 유리건판으로 토리노의 수의를 촬영하는 데 성공한다. 그리고 어두운 암실에서 음화를 현상하던 도중 피아는 한 남자의 얼굴과 몸의 형상이 서서히 ‘나타남’을 목격한다. 육안으로는 식별이 어려웠던 천위의 흐릿한 형상은 고문과 십자가형으로 인해 생긴 것으로 여겨지는 모든 흔적들, 그리스도의 수난에 묘사됐던 것과 같은 그 흔적들을 디테일까지 하나하나 또렷하게 보여주었다. 예수가 십자가에 못 박혀 죽임을 당한 후 사흘이 지나 그 모습을 드러냈을 때의 종교적 ‘현시’에서처럼, 피아는 공포와 경이로움에 휩싸였던 ‘현상’－또 다른 의미에서의 현시에 해당하는－의 순간을 다음과 같이 적었다.

암실 속에 갇혀 나는 나의 ‘작품’을 유심히 바라보고 있었다. 현상이 시작되자 서서히 건판 위에 그리스도의 성스러운 얼굴이 나타나는 것을 보았고, 매우 강렬한 감정이 나를 사로잡았다.²⁶⁾



Secondo Pia, 토리노의 수의 사진(머리 부분), 1898. Gelatin silver print, The Israel Museum Collection 소장

그리고 이렇게 경이로운 토리노의 수의의 사진은 그 이전의 현시(전시)의 경우들과는 달리, 육안으로 아마포를 봤을 때 거의 드러나지 않았던 ‘그리스도’의 이미지를 보다 선명하고 자세하게 보여줌으로써, 그 사진이 공개되자마자 수의의 상징적이고 신학적인 의미를 더욱 공고히 하는 계기를 마련하게 된다. 약 2천년 동안 잠자고 있었던 수의와 그것의 역사가 아이러니하게도 그것이 사진 찍힘을 통해 다시 깨어난 것이다. 수의에 남겨진 예수님의 것으로 간주되는 흔적들이 사진으로 찍히게 되면서 사람들은 예수님의 존재를 그들 눈으로 직접 확인할 수 있게 되었다고 믿었다.

수의의 형상은 음화 위에서 마치 부조로 찍어낸 판화처럼 선명하여 그리스도의 발현에 대한 의심을 거둬내는 역할을 한 셈이다. 사실 수의 자체에는 아무런 변화가 없었지만, 마치 토마가 자신의 눈앞에 나타난 그리스도의 부활을 의심하자 그의 옆구리에 창으로 **찍힌** 상처를 만짐으로써 의심을 거두었던 것처럼, 그 이전까지는 많은 성유물 가운데 하나였던 수의가 그 수의를 **찍은** 사진으로 인해 그리스도의 **부활에 대한** 더욱 강화된 **증거**로 받아들여지게 된 것이다.

여기서 우리는 바쟁이 언급한 사물로부터 그것의 복제에로의 ‘실재성의 전이[transfert de la réalité]’라는 **심리적 효과**를 환기시킬 수 있을 것이다. 이런 맥락에서 조르주 디디 위베르만G. Didi-Huberman은 토리노의

26) “Fermé [enfermé] dans mon cabinet, tout attentif à mon oeuvre, j’ai éprouvé une émotion très forte, lorsque, pendant le développement, j’ai vu dès le commencement apparaître sur la plaque la sainte Face...” Secondo Pia, repris in A. Loth, *La Photographie du Saint Suaire de Turin*, Poitiers: Librairie Oudin, 1909, p.19.

수의의 핏자국으로 보이는 얼룩을 통해 ‘가시적인 것의 출현’이 어떻게 신화적인 차원에서 뿐만 아니라 엑스레이, 해부학, 기하학, 축측투영법 등을 이용한 이른바 과학적 분석의 차원에서 역시 그가 ‘지시성의 환상 *fantasy of referentiality*’이라고 부른 그리스도의 수난과 관련된 **관념들**, **관습들**, 그리고 **환영들**을 연루시키게 되는가의 문제를 다룬 바 있다.²⁷⁾ 여기서 더 나아가 디디 위베르만은 자신의 저서 『접촉에 의한 유사성 *La ressemblance par contact*』에서 초상화(이미지)의 **시각적 일루전**이 갖는 **관능**의 역사적 조건들을 고대 로마의 ‘압인 *empreinte*’ 기술에서 찾은 바 있다.²⁸⁾ 디디 위베르만은 이 기술이 초상 주체의 ‘독자성’, ‘유일성’, ‘진정성’을 담보해줄 뿐만 아니라, 그 복제 과정에서 그러한 성질들이 그대로 복제되어 전파되고 확산되었던 다양한 사례들을 제시하고 있다. 여기서 작동하는 것은 말하자면 바쟁이 표현한 ‘실재성의 전이’라는 심리적 효과라고 할 수 있겠다. 디디 위베르만은 특히 토리노의 수의처럼 **접촉을 통해 만들어진 형상**에 주목하면서, 이러한 성유물에서 발산되는, 벤

27) G. Didi-Huberman, “The Index of the Absent Wound”, *October* 29, 1984, pp.63~81 참고할 것. 이 논문에서 디디 위베르만이 주목하고 있는 것은 그리스도의 모습을 닮은 형상이 아니라 추상적 형태의 얼룩이다. 여기서 디디 위베르만은 그 자체로는 아무 것도 말하지 않기에 ‘의미화의 종결 *closing of signification*’에 해당하는 이 얼룩의 ‘비도상성 *non iconic nature*’이 어떻게 접촉에 의한 존재의 증거인 ‘지표적 가치 *indexical value*’, 즉 ‘진정성 *authenticity*’을 획득하게 되는지 수의를 촬영한 사진 복제 이미지와의 관계를 통해 살피고 있다.

28) *Id.*, *La ressemblance par contact*, Paris: Les Editions de minuit, 2008, p.71 참고할 것. 이 책에서 디디 위베르만은 보통 일정한 압력을 지지체에 직접적으로 가해 형성된 ‘자국’, ‘흔적’, 또는 ‘지문’을 뜻하는 단어인 ‘*empreinte*’(영어의 *imprint*)를 지시대상과의 접촉에 의해 만들어지는, 다시 말해 주형이나 원형의 형태를 그대로 찍어내는 주물, 압인, 판화, 인쇄 등의 이미지 제작 기술, 또는 그렇게 만들어진 이미지를 뜻하는 단어로 사용하고 있다. 따라서 크게 볼 때 퍼스가 분류한 지표의 기호에 속하지만, 퍼스의 지표 개념은 물리적 ‘흔적 *trace*’으로서의 지표와 논리적 ‘지시 *deixis*’로서의 지표를 모두 포함하는 포괄적 개념으로, 특히 후자의 경우 전자와는 달리 그 지시대상이 맥락에 따라 변할 수 있는 불특정한 특성—예를 들어 ‘나’라는 인칭대명사는 말하는 사람의 맥락에 따라 A가 될 수도 B가 될 수도 있는—을 갖고 있음을 고려할 때, 디디 위베르만이 논의했던 *empreinte*의 유일한 대상에만 관계하면서 지속적이며 광범위하게 그 힘을 발휘하는 이미지의 관능의 영역을 벗어난다. 디디 위베르만은 이런 맥락에서 사진을 지표보다는 *empreinte*의 범주에 포함된다고 보았다.

야민적 의미에서의 ‘아우라’(압인의 힘)는 그 자체가 바로 유일한 원형으로부터 나온 복제로서, 접촉이면서 동시에 거리이고, 현존이면서 동시에 부재이며, 충만이면서 동시에 결핍이기도 한 압인의 ‘양가적’이고 ‘변증법적’인 관계(패러독스)에 의해 형성되고 있음을 현상학적 차원에서 고찰하고 있다.²⁹⁾

2. 지표의 의미작용의 모호성

여기서 우리는 토리노의 수의의 사진 촬영 이후 그 사진이 그리스도가 실제로 존재했었다는 하나의 증거로써 수의에 대한 믿음, 그 ‘아우라’를 더욱 확고하게 만들었다는 점과 동시에, 다른 한편에서는 수의의 진위에 대한 의심을 증폭시키는 계기가 되기도 했다는 점 또한 언급할 필요가 있겠다. 사진 촬영으로 인해 토리노의 수의는 종교계뿐만 아니라 학계와 일반 대중들의 뜨거운 관심의 대상으로 부상했다. 다양한 연구와 과학적 검증이 진행됐으며, 그 연대와 진위에 대한 격렬한 논쟁이 불붙었다.³⁰⁾ 토리노의 수의에 찍힌 형상과 그것을 다시 찍은 사진은 이중적 지표로서 누군가 실제로 거기 있었다는 사실을 물리적으로 명백하게 증거한다. 그러나 그것이 과연 예수였는가 아닌가에 대한 증거가 되지는 못한다. 만약 토리노의 수의가 예수와 동시대의 것이라고 한다면, 그것은 바로 지표적 관계, 즉 어떤 대상과의 직접적인 접촉을 통해 얻어진 이미지이기

29) *Ibid.*, pp.75~88 참고.

30) 그 첫 번째 공방은 오직 역사적 기록과 사진 복제만을 근거로 벌여졌는데 (말하자면 논쟁의 대상이었던 수의 자체는 부재하는 가운데), 이 또한 사진의 존재론과 관련된 매우 흥미로운 현상으로 눈여겨 볼 만하다. 1988년 가톨릭 교회는 취리히 연방 폴리테크닉 에콜과 옥스퍼드 대학, 퍄슨 대학 연구소에 연대 측정을 의뢰했다. 방사선동위원소 측정방법을 이용한 연구 결과에 의하면 이 수의는 약 1260년~1390년 사이 만들어진 것으로 나온다. 하지만 또 다른 학자는 보관상태가 좋지 않아 손상됐던 아마포 천의 일부를 14세기에 다른 천을 덧대어 복원한 부분을 잘라 연대 측정을 위한 샘플로 사용한 것이라 하여, 이 검사 결과에 반박하기도 했다. 아무튼 오랫동안 그 진위 여부를 둘러싸고 논쟁이 끊이지 않았음에도 불구하고 기독교인들에게 있어 이 수의는 여전히 가장 경이롭고 신성한 성유물에 해당한다.

때문에, 적어도 그것이 예수와 동시대를 살았던 누군가가 존재했었음을 반박하지 못하는 절대적 증거가 될 것이다. 하지만 그렇다 하더라도 그 지시대상이 예수라는 다른 증거가 없는 이상-예수가 아닌 다른 인물이 남긴 흔적일 수도 있기 때문에-, 그 수의가 실제로 예수가 존재했었는가 아닌가의 사실관계 여부를 증거하는 자료가 될 수는 없다. 한편, 만약 그것이 과학적 연대측정의 연구 결과가 밝혀낸 것처럼 증세에 만들어진 것이 확실하다면, 비록 예수의 흔적이 아니라는 사실은 명백해지지만, 그렇다고 그것이 예수가 존재하지 않았음을 반증하는 반박의 자료가 될 수 있는 것 또한 아니다.

퍼스가 지표의 ‘순수한’ 형태로 보았던 지시 또는 인칭 대명사(deixis)의 사용이 잘 드러내주고 있듯이,³¹⁾ 그것이 지시하는 대상은 (둘 사이 동시성을 갖고 있을 때조차도) 발화의 상황에 전적으로 의존적이며, 가변적이다. 예를 들어 ‘이것’, ‘저것’과 같은 지시대명사는 어떤 특정한 대상이나 상황을 가리킬 뿐 그 자체로는 지시대상에 대한 어떤 내용도 담고 있지 않으며, 그 의미는 오직 주어진 맥락-특별하고, 불확정적이며, 항상 변화하는 상황-에 따라 가변적으로 읽힐 수 있다. 반면 지시대상의 물리적 흔적(trace)인 사진 이미지는 사진 찍힌 대상의 디테일을 자세히 제시할 수 있기 때문에 내용으로 충만한 것처럼 보일 수 있다. 그러나 대상과의 도상적 유사성은, 더구나 대상과의 시간적, 공간적 거리가 너무나 멀어진 상황에서 그 사진의 의미의 객관성을 담보하기에 또 얼마나 허약한 것인가? 사진적 지표성 역시 어떤 존재가 분명 거기 그때 존재했었다는 사실만을 증명할 뿐, 우리가 그로부터 기대하는 존재의 의미-예수라는 특별한 존재와 그의 부활의 의미-까지 증명할 수는 없기 때문이다. 사진이 보여주는 어떤 지시대상의 유일하고 특수하며 고유한 현

31) C. S. Pierce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Vol. 1, Nathan Houser and Christian Kloesel(ed.), Bloomington: Indiana UP, 1992, p.226, repris in M. A. Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18(1), 2007, p.134.

존성은 그 지시대상의 의미까지 항상 유일하고 특수하며 고유한 것으로 만들지는 못한다. 사진에서 그것이 지시하는 대상의 존재에 대한 절대성(객관성)은 그 대상의 의미에 대한 절대성(객관성)으로까지 이어지지 않는다. 거기 있었던 것의 물리적 자국으로서 그 대상의 존재 자체는 부인하지는 못하지만, 거기 있었던 것의 진실성, 즉 실재의 내적 진실성까지는 사진이 담보하지 못한다. 그것은 사진이 포착할 수 없는 비가시적이고, 어찌면 초월적인 영역에 속한다. 그런 맥락에서 디디 위베르만은 사진에서 지시대상은 기원에 해당하지만, 그러나 그 기원은, 벤야민이 거 세계 비판했던 고요한 ‘샘으로서의 기원origine-source’이 아닌, 요동치는 ‘소용돌이로서의 기원origine-tourbillon’으로 이해해야 한다고 주장한다. 디디 위베르만에 의하면, 후자로서의 기원은 모든 것이 그로부터 기인하는 무엇이 아니라, 하나의 ‘시대착오’, 하나의 ‘변증법적 이력의 프로세스’이자, 상처를 내면서 베일을 벗겨내는 ‘역사의 열림’을 말한다.³²⁾

또 다른 한편, 다니엘 모건은 바쟁이 「존재론」에서 사진 속의 대상과 실제 대상 사이의 관계를 ‘전이’, ‘동일성’, 혹은 ‘미아라’, ‘주형’, ‘데스 마스크’, ‘거울’, ‘등가물’, ‘대체물’, ‘점근선’과 같은 매우 다양한 용어들로 비유하고 있는 것에 주목한다.³³⁾ 각각이 조금씩 비어 있거나, 혹은 서로 미끄러지고 어긋나기도 하는 이 용어들의 사용이, 모건에 의하면, 어떤 하나의 명확하고 결정적인 진술에 대한 바쟁의 ‘무의지unwillingness’, 또는 아예 그러한 진술을 할 수 없었던 ‘불능inability’의 상태를 드러내고 있다고 보았다.³⁴⁾ 바쟁의 이러한 다양한 메타포들을 통한 사진에 대한 접근은, 그것이 자발적 무의지에서 비롯된 것이든 천성적 불능에서 비롯된 것이든, 사실은 사진의 존재론 자체에 내재된 복잡성을 그대로 드러내기 위한 수사적 선택처럼 보인다. 특히 신비로운 생성의 미스터리

32) G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, *Op. cit.*, pp.16~17.

33) D. Morgan, “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics”, *Op. cit.*, p.451.

34) *Ibid.*

로 인해 그 의미가 풀리지 않고 무수한 해석의 가능성만을 열어 둔 토리노의 수의는, 어쩌면 대상의 존재를 지시하는 명백한 지표이지만 그 의미는 그것이 놓인 맥락에 따라 끝없이 소용돌이치며 변하는 사진 자체의 존재론적 패러독스를 함축하고 있는 메타포라고 할 수 있을 것이다. 이렇게 볼 때 이 메타포를 통한 바쟁의 존재론은, 사진에 작동하는 문화적, 사회적 코드들을 기호학적으로 탐구했던 바르트의 성찰이, 그리고 뒤샹 이후 현대미술에서 ‘사진적인 것’을 발견했던 크라우스의 논의가, 결국에는 각각 ‘코드 없는 메시지message sans code’로, 사진 이미지의 의미의 ‘불투명성opacity’으로 귀결되었던 것과 상통하게 된다.³⁵⁾

사진은 시간적으로나 공간적으로 다양하고 복잡한 차원에서 어느 한 순간 우연히 도려낸 한 장의 평면적이고 단편적인 이미지에 불과하다. 모든 사진은 의심할 수 없는 확고부동한 지표, 즉 존재의 흔적이지만, 그것이 증명하는 것은 오로지 ‘존재했었다’라는 사실일 뿐, 이미지의 바깥 또는 전후에서 형성된 존재의 의미는 늘 불분명하고 불안하고 유동적이다. 물론 바쟁 자신 그것을 인식하고 있었다고 단언할 수는 없지만, 토리노의 수의 사진은 ‘존재’와 ‘의미’ 사이 사진의 이러한 패러독스-차후 뒤부아와 같은 사진 이론가들에 의해 이론적으로 정교화된 사진의 의미 작용에 있어서의 모호성-를 이미 반영하고 있다는 점에서 흥미롭다. 토리노의 수의가 사진으로 촬영되면서 그것의 진위에 대한 논쟁이 급격히 가열되었던 현상은, 수의 위에 남아있던 누군가의 흐릿한 형상이 사진 촬영을 통해 보다 선명한 이미지로 나타났던 만큼, 그것의 의미의 불투명성 또한 보다 선명하게 드러나길 요구 받았기 때문에 일어난 일이 아니었을까? 우리는 토리노의 수의가 언제, 누구에 의해, 어떻게 만들어졌는지, 그리고 수의 위에 찍힌 형상이 누구를 가리키는지 그 지시대상을

35) R. Barthes, “Le message photographique”(1961), in *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris : Editions du Seuil, 1982, p.11 ; R. Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”(Part I), *Op. cit.*, p.77.

정확히 알 수도, 규정할 수도 없다. 때문에 그것이 사진 촬영 이후 종교적이거나 문화적인 맥락에서 코드화되어 어떤 의미를 부여받게 되었다 할지라도, 그 의미는 여전히 논쟁적으로 남을 수밖에 없을 것이다.

IV. 결론: 리얼리즘 사진의 예술성

사실 바쟁의 「존재론」은 『영화란 무엇인가?』보다 이른 1945년 『회화의 문제 *Problèmes de la peinture*』라는 책을 통해 먼저 발표됐다. 바쟁에게 있어 사진은 기술적으로나 미학적으로 연속성을 갖고 영화로 이행하게 되는 매체로서 그 의미가 있었지만, 또한 이렇게 회화와와의 관계 속에서 그 존재론적 특수성을 더욱 선명하게 드러내는 매체이기도 했다. 이런 맥락에서 바쟁은 이 텍스트에서 사진을 조형예술의 역사 속에 위치시키면서 시간의 우연성으로부터 해방시킬 수 있는 대체물, 다시 말해 시간(죽음) 앞에서 자신의 유한성을 초월하고자 하는 인간의 근원적 욕망을 해소시켜주는 매체로 설명하고 있다.³⁶⁾ 슈나이더는 무엇보다 바쟁이 회화와와의 관계를 통해 언급한 사진의 이런 심리적 효과에 주목하면서, 「존재론」이 사진의 지표성을 다룬 것이라기보다는, 환타지, 충동 등으로 이루어진 조형예술의 기원이자 근대적 신화에 대한 정신분석학적 성찰이라고 주장한다.³⁷⁾ 만약 슈나이더의 주장대로 사진이 그러한 인간의 욕망의 기저에 있는 미이라 콤플렉스를 해소하기 위해 발명된 근대적 기술로서의 의미만을 갖는 것이 사실이라면, 사진은 실재를 대체하는 이미지가 이상을 의미할 수 없게 될 것이다. 그런데 슈나이더의 이러한 주장은 아이러니하게도 슈나이더와는 전혀 달리, 바쟁의 존재론에 대하여 비판적 입장을 갖고 있었던 캐럴의 주장과 결국 일치하게 된다. 캐럴 역시 바쟁이 언급한 미이라 콤플렉스를 인용하면서 바쟁의 리얼리즘을 오직 ‘과거

36) A. Bazin, “L’ontologie de l’image photographique”, *Op. cit.*, p.14.

37) J. Snyder, *Op. cit.*.

의 불멸화’(기록하는 일)만을 추구한 것이라고 보았기 때문이다.³⁸⁾ 그러나 슈나이더나 캐럴이 강조했던 미이라 콤플렉스라는 심리적 기제는 바쟁 자신이 이집트의 미술로까지 거슬러 올라가 그 기원을 추적했던 것처럼 사진에만 특별히 적용되는 것이 아니었다. 물론 바쟁은 사진이 이 미이라 콤플렉스를 ‘완벽히’ 해소했다는 점에서 회화와 구별하고 있지만, 그가 사진의 존재론을 성찰할 때 오히려 주목했던 것은 그러한 완벽한 해소를 가능케 하는 사진의 특수성은 무엇인가의 문제였다. 그것은 본고가 토리노의 수의의 분석을 통해 살펴본 것처럼, 전통적 재현 방식과는 근본적으로 다른 차원의 사진의 존재론적 특수성인, 사진 이미지가 기계적 메커니즘에 의해 지시대상과 직접적, 물리적 인과관계를 맺으며 생성된다는 지표성과 다름 아니었다. 따라서 바쟁의 존재론에서 지표성은 이미지의 심리학과 분리되어 논의될 수 있는 것이 아니라, 오히려 그것을 구성하고 규정하는 본질적 요소로서 함께 논의되어야 하는 개념일 것이다.

만약 사진 기술의 발명으로 인하여 오랜 환영의 굴레로부터 벗어난 회화가 예술적 자율성을 향해 나아갔다면, 사진 자체의 예술성은 그렇다면 회화가 내던진 환영의 굴레를 대신 짊어지는 것으로 자신의 역할을 제한하게 되었을까? 바쟁 자신 영화평론가로서 사진의 예술적 가능성에 대한 논의를 깊이 다루지는 않았지만, 사진의 존재론을 토대로 발전시켰던 그의 리얼리즘 영화 미학을 반추하여 우리는 적어도 리얼리즘 사진의 예술적 가능성을 조금 더 구체화시켜 볼 수는 있을 것이다. 로저 스크러튼 R. Scruton처럼 흔히 사진의 예술성 여부를 여전히 회화의 잣대로 논하려는 시도에 있어, 사진가의 감정, 심리, 사고, 사상 등이 부재하는 사진 이미지의 기계적, 자동적 생성 과정은 사진의 비예술성을 뒷받침하기 위한 근거로 제시된다.³⁹⁾ 반대로 사진의 예술성에 회의적인 생각을 비판하

38) N. Carroll, *Op. cit.*, p.126.

39) R. Scruton, “Photography and Representation”, *Critical Inquiry* 7, 1981, pp.577~603
참고할 것.

려는 시도는, 사진은 대상과의 인과적 관계만을 통해서만 형성되는 이미지가 아니라, 사진가의 지향적 관계, 즉 사진가의 대상에 대한 관점 또는 해석에 의해 제작되는 이미지이기도 하다는 점을 부각시킨다. 예를 들어 도미니크 로페즈 D. M. Lopes가 그러하다. 그는 이른바 그 자신 ‘새로운 이론’이라 부른 것을 제안하면서 사진의 형성 단계를 ‘촬영 전의 전-사진적 장면’, ‘감광면에 투사된 빛 이미지’, ‘투사된 빛 이미지의 저장매체에의 기록’, ‘기록의 정착’ 등으로 보다 정교하게 구분하고, 진정한 의미에서의 사진은 마지막 단계인 인화된 사진으로 간주한다. 그는 이런 구분을 통해, 스크러튼과 같이 사진의 자동적 정확성을 논증하려는 사람들의 주장은 정착 사진 이미지의 이전 단계에서나 설득력을 갖는다고 반박하게 된다.⁴⁰⁾ 로페즈의 반박의 타당성 여부를 떠나 여기서 주목할 대목은, 사진의 개념 자체를 이렇게 기록의 정착 단계로만 제한한 로페즈의 이론은, 특히 이 단계에서 사진가의 개입이 부차적인 수준에서 이루어지는 것이 아님을 논증함으로써 결국 사진에 있어 예술성은 오직 사진가의 개입에 달려 있다는 것을 주장하기 위해 제안된 것처럼 보인다는 점이다. 이것은 특히 그가 예술적 사진을 ‘서정 사진 lyric photography’⁴¹⁾라고 칭한 것에서 두드러진다. 객관적, 중성적 단어들에 작가의 주관적 정서나 감정을 투사—그러데 이런 투사는 사실 모든 단어들이 누군가에 의해 발화될 때 이루어지는 것이다—하여 서정시가 만들어지듯, 사진 역시 사진가의 주관성—셔터 누르기와 같은 단순한 개입의 차원을 넘어서는—이 사진의 예술성에 결정적 요인이 된다는 것이다. 이렇게 사진이 예술이냐 아니냐의 문제에 대하여 서로 상반된 입장을 갖고 있는 스크러튼이나 로페즈 모두에게 있어 결과적으로 사진의 예술성은 사진가의 주관성의 반영 여부에 달려 있다는 점에서 상통한다. 이런 생각에는 예술작품

40) 로페즈의 사진 이론에 관해서는 이다민, 「사진은 어떻게 사실적 이미지가 되는가?: 사진적 사실성에 대한 비판적 분석」, 『美學』83(4), 한국미학회, 2017, 103~141쪽 참고.

41) 같은 글. 132쪽.

은 어찌되었든 예술가에 귀속된다는 오랜 관념이 자리하고 있는 듯하다.

그러나 어떤 예술, 일테면 바쟁의 리얼리즘과 같은 예술에 있어 오히려 상황은 역전된다. 바쟁의 예술관에서 아마도 가장 급진적인 측면은 바로 그것이 이러한 고정관념을 넘어선다는 데 있을 것이다. 우리는 카메라의 렌즈가 사진가의 주관성에 의해 필터링되고 오리엔팅되는 수많은 방법들을 알고 있다. 그렇다 하더라도 렌즈 그 자체는 무심한 것이 사실이며, 바로 그런 맥락에서 카메라의 렌즈는 바쟁이 사진의 존재론에서 강조했던 것처럼 ‘객관적’이다. 이 카메라의 ‘렌즈’-프랑스어로 ‘객관적인’*objectif*이라는 표기되는 단어⁴²⁾-가 대상을 향해 열리는 순간은 사진가의 손을 떠난, 사진가가 부재하는 순간이다. 이 순간 아이러니하게도 사진가와 대상과의 만남을 통한 이미지가 자동적으로 생성된다. 그리고 이 순간은 찰라와 같이 매우 짧은 순간이지만, 어찌면 사진가가 이미지를 통제할 수 있는 ‘사진적 행위’*acte photographique*⁴³⁾의 상대적으로 긴 시간의 무게를 상쇄하고 그것과 균형을 잡을 수 있는 무게를-이미지가 바로 그 순간 만들어지는 만큼-가졌을 것이다. 이런 맥락에서 보자면, 카메라는 사진가의 편중된 주관성의 무게를 상쇄시키는 장치가 될 수도 있을 것이다. 우리는 여기서 바쟁이 오직 ‘무심한 렌즈’만이 사진가의 시선의 편견과 선입견들을 벗겨낼 수 있다고 했던 말의 참뜻을 이해할 수 있을 것 같다.⁴⁴⁾

42) A. Bazin, *Op. cit.*, p.13.

43) 뒤부아는 사진이 지시대상의 물리적 흔적으로서 명백한 지표라는 사실을 부인할 수는 없지만, 그 지표가 만들어지는 매우 짧은 순간의 전후에 인간의 선택과 결정에 속한 완전히 문화적인 제스처들이 코드화되어 개입되는데, 이것을 ‘사진적 행위’로 규정하고 있다. 그는 촬영 전후의 문화적 제스처들을 다음과 같이 설명한다. “촬영 직전에는 주제, 사진기, 필름, 노출시간, 촬영각도 등 셔터를 누르는 최후의 순간 이전에 준비되는 모든 것들이 있으며, 촬영 후에는 현상과 인화의 과정에서의 모든 선택, 그리고 잡지, 예술, 패션, 포르노, 과학, 법, 가족 등의 영역에서 이 모든 선택들은 코드화되어 전파된다.” Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles: Editions Labor, 1990, p.47.

44) A. Bazin, *Op. cit.*, p.16.

카메라가 본디 기계적으로 갖고 있는 이 렌즈의 객관성-바쟁이 표현한 “사진의 불합리한 힘”⁴⁵⁾-을 사진가가 얼마나 활용할 것인지는 사진가의 의지와 태도에 달려 있을 것이다. 바쟁이 말한, 형태의 환영에 만족하는 ‘사이비 리얼리즘’이 아니라, 이 세계의 구체적이며 본질적인 의미를 표현하는 ‘진정한 리얼리즘’을 추구하는 사진가라면 그는, 우리가 토리노의 수의의 분석을 통해 살펴보았던 존재와 의미 사이의 패러독스를, 혹은 바쟁 자신이 철학적으로 경도되었던 현상학의 용어를 빌어 표현하자면 현실 자체에 내재된 ‘애매성ambiguïté’을 있는 그대로 드러내기 위하여 최대한 자신의 주관적 시선(해석)을 배제하려 노력할 것이다.⁴⁶⁾ 바쟁의 「존재론」에서 사진의 지표성이 갖는 의미는 아마도 사진이, 김화자가 강조한 것처럼, 실재의 “코드를 벗어난 발생론적”⁴⁷⁾를 차원을 드러내면서, 실재의 불확실성과 불투명성 자체를 역설적으로 확실하고 투명하게 지시할 수 있는 매체라는 데 있지 않았을까?⁴⁷⁾ 따라서 바쟁이 말하는 리얼리즘 사진가는 사진의 존재론적 특수성을 최대한 활용함으로써 대상이 스스로 자신의 이미지를 새겨 넣도록 그의 역할을 제한하게 될 것이다. 이렇게 볼 때 어찌면 그는 매우 **적극적으로** 자신을 감추기 위한 **역설적 실천을 수행**하고 있는 예술가라고 할 수 있을 것이다. 이렇게 최소한의 절제된 행위를 통해 사진가가 자신을 최대한 사라지도록 할 때 사진 속 대상은 ‘보이는’ 수동적 대상이 아닌, 카메라를 매개로 관객을 향해 스스로 자신을 보여줌으로써 자신의 삶을 사는 능동적 주체가 될 수도 있다.⁴⁸⁾ 그리고 그만큼 더 관객 또한 능동적 해석의 주체로 거듭날

45) *Ibid.*, p.14.

46) *Ibid.*, pp.11~12.

47) 김화자, 「사진의 리얼리즘에 대한 현상학적 고찰: 롤랑 바르트의 『밝은 방』에 나타난 지시대상을 중심으로」, 『미학·예술학 연구』 26, 한국미학예술학회, 2007, 385쪽 참고.

48) 사진가의 개입의 최소화가 리얼리즘 사진에서 어떻게 관객의 참여를 자극하는 요소가 되며, 그 자체로 작품의 특별한 미학을 구성하는 장치(개념)이 되는지를 다룬 논문, 여문주, 「앙드레 바쟁의 리얼리즘 미학의 사진적 확장: ‘타블로 형식’ 사진을 중심으로」, 『한국예술연구』 27, 한국예술연구소, 2020, 27~48쪽을 참고할 것.

수 있는 자리가 커지게 된다. 바쟁이 사진을 인간의 부재를 향유할 수 있는 유일한 예술로 단언함으로써 인간의 부재가 오히려 장점이 되는 매체라고 역설한 것은 아마도 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.⁴⁹⁾

*

본고를 마무리하기에 앞서 바쟁의 사진의 존재론을 둘러싼 지표 논쟁에서 ‘존재론ontology’이란 개념 자체에 종종 가해지는 다소 극단적인 해석에 관해 언급하고자 한다. 존재론이 어떤 대상의 다른 대상들과 구별되는 특수성이 무엇인가에 대한 사유라고 할 때, 사진의 존재론 또한 사진 이미지의 특별하고 고유한 생성원리에 주목하고 그 부정할 수 없는 특성을 논한 것이라 할 수 있다. 그러므로 지표로서의 사진의 존재론을 사진과 지표는 동일하다거나, 혹은 사진에는 지표 이외의 다른 성질은 없다는 배타적 의미로 받아들여서는 곤란할 것이다. 존재론에 대한 유연한 접근은, 캐럴이 바쟁의 사진적 존재론에 기초한 리얼리즘을 ‘규범적normative’이라 규정했던 것과는 달리,⁵⁰⁾ 사진이 리얼리즘에 이르는 길을 제한하지 않고 때로는 ‘규범’을 벗어난 가능성들까지도 열어두게 만든다. 바쟁의 리얼리즘은 사진가가 대상-현실의 외양을 그대로 재현했느냐 아니냐라는 특정한 기법이나 스타일 상의 문제로 축소되지 않는다. 오히려 대상-현실에 대하여 그 의미를 자의적으로 해석하는 주체로서가 아니라 그것을 있는 그대로 지각하는 주체로서 그것에 내재된 복잡성과 애매성을 얼마나 존중하고 있는가의 태도의 문제가 중요하기 때문이다.⁵¹⁾ 따라서 만약 사진에서 어떤 기법이나 스타일이 대상-현실과의 피

49) A. Bazin, *Op. cit.*, p.13.

50) 캐럴은 바쟁의 리얼리즘이 사진의 예술성의 문제를 사진 매체의 특별한 본성에 기초하여 규정했다는 점에서 ‘규범적normative’라고 주장한다. N. Carroll, *Op. cit.*, p.135f 참고.

51) 바쟁의 리얼리즘은 동시대 다양한 철학적 사상들과의 교류 속에서, 특히 샤르트르와 메를로-퐁티의 실존적 현상학의 영향을 받아 형성된 것으로 알려져 있다. 그가 현실을 이해하는 방식은 현실은 근본적으로 애매하다는 것이었고, 그가 영화에서 지향했던 리얼리즘이란 그러한 현실의 본질적 속성으로서 ‘애매성’을 있는 그대로 얼마나 잘 드러내느냐의 문제에 달려있었다.

상적 유사성을 파괴하지만 그것이 역으로 대상-현실의 내적 복잡성, 애매성을 드러내기 위한 장치로 기능한다면, 바쟁으로서는 그것에 반대할 하등의 이유가 없게 될 것이다. 그가 일견 ‘반리얼리즘적’으로 보이는 스타일의 작품들에 종종 내렸던 긍정적인 평가—그의 영화 평론이 일관성을 결여했다는 비판을 받고 있는—는 바로 이런 맥락에서 이해될 수 있을 것이다.

참고문헌

- 강미정, 「디지털미디어와 지표적 지시-C.S. 퍼스 관점에서의 ‘사진-지표론’ 재고찰」, 『기호학연구』 27, 한국기호학회, 2010, 203~241쪽.
- 김화자, 「사진의 리얼리즘에 대한 현상학적 고찰: 롤랑 바르트의 『밝은 방』에 나타난 지시대상을 중심으로」, 『미학예술학연구』 26, 한국미학예술학회, 2007, 377~412쪽.
- 박평중, 「포스트 포토그래피의 지표 패러다임과 수정이론」, 『미학예술학연구』 51, 한국미학예술학회, 2017, 3~30쪽.
- 앙드레 바쟁, 『영화란 무엇인가?』, 박상규 역, 시각과 언어, 2001.
- 여문주, 「앙드레 바쟁의 리얼리즘 미학의 사진적 확장: ‘타블로 형식’ 사진을 중심으로」, 『한국예술연구』 27, 한국예술연구소, 2020, 27~48쪽.
- 이다민, 「사진은 어떻게 사실적 이미지가 되는가?: 사진적 사실성에 대한 비판적 분석」, 『美學』 83(4), 한국미학회, 2017, 103~141쪽.
- 주형일, 「사진의 지표성과 의미에 대한 고찰」, 『한국언론학보』 50(1), 한국언론학회, 2006, 355~377쪽.
- [s.a.], “Le réalisme au cinéma”, *Séquences: la revue de cinéma* 18, 1959, pp.10~13.
- Andrew, Dudley, Joubert-Laurencin, Hervé et als., *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York: Oxford University Press, 2011.
- Arnheim, Rudolf, “On the Nature of Photography”, *Critical Inquiry* 1(1), 1974, pp.149~161.
- Barthes, Roland, *L’obvie et l’obtus : essais critiques III*, Paris : Editions du Seuil, 1982.
- _____, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- Bazin, André, *Qu’est-ce que le cinéma?*(1958), Paris: Les Editions du Cerf, 1990.
- _____, “Théâtre et cinéma”, *Esprit* 180(6), 1951, pp.891~905.
- Carroll, Noël, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1988, pp.126~134.
- Didi-Huberman, Georges, “The Index of the Absent Wound”, *October* 29, 1984, pp.63~81.
- _____, *La ressemblance par contact*, Paris: Les Editions de minuit, 2008.
- Doane, Mary Anne, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18(1), 2007, pp.1~6.

- _____, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 18(1), 2007, pp.128~152.
- Dubois, Philippe, “De l’image-trace à l’image-fiction”, in *Études photographiques* 34, 2016(<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>).
- _____, *L’acte photographique et autres essais*, Bruxelles: Editions Labor, 1990.
- Friday, Jonathan, “André Bazin’s Ontology of Photographic and Film Imagery”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63(4), 2005, pp.339~350.
- Geimer Peter, “L’autorité de la photographie: Révélation d’un suaire”, *Études photographiques* 6, 1999(<http://etudesphotographiques.revues.org/189>).
- Gunning, Tom, “What’s the Point of an Index? or, Faking Photographs,” *Nordicom Review* 25, 2004, pp.39~49.
- Gunthert, André, “Au doigt ou à l’oeil”, *Études photographiques* 3, 1997 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/91>).
- _____, “Que dit la théorie de la photographie?”, *Études photographiques* 34, 2016(<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3588>).
- Iversen, Margaret, *Photography, Trace, and Trauma*, Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.
- Katia, Schneller, “Sur les traces de Rosalind Krauss: La réception française de la notion d’index. 1977-1990”, *Études photographiques* 21, 2007, pp.123~143.
- Lopes, Dominic McIver, “The Aesthetics of photographic transparency”, *Mind* 112, 2003, pp.433~448.
- Morgan, Daniel, “Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics”, *Critical Inquiry* 32(3), 2006, pp.443~481.
- Loth, Arthur, *La Photographie du Saint Suaire de Turin*, Poitiers: Librairie Oudin, 1909.
- Photography Theory*, Elkins, James(ed.), New York; London: Routledge, 2007.
- Rouillé, André, *La photographie: Entre document et art contemporain*, Paris: Editions Gallimard, 2005.
- Scruton, Roger, “Photography and Representation”, *Critical Inquiry* 7, 1981, pp.577~603.
- Snyder, Joel, “Photographie, ontologie, analogie, compulsion”, *Études photographiques* 34, 2016(<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>).
- _____, Neil Walsh, “Photography, Vision, and Representation,” *Critical Inquiry* 2, 1975, pp.143~169.

The Paradox of Photographic Indexicality: Re-reading A. Bazin's "L'ontologie de l'image photographique"

Yeo, Mun-Ju

This paper is an extension of various attempts of 'Re-reading Bazin' made in the context of the generational shift to digital movies that had brought opportunities of further re-examination of A. Bazin's realism. The 'indexicality' implied in his famous text, "L'ontologie de l'image photographique" requires, differently from the critical stance on the 'Index Theory', a very close examination in that it is not only one of the most important concepts for understanding his thinking about photography, but also it forms the basis of his realism of film critics. This paper proposes to approach this concept of indexicality—still remained at the heart of the so-called 'index argument'—more flexibly, considering its organic relationship with his realism aesthetics. Therefore this paper will try to interpret it through the analysis of the 'Shroud of Turin', because it could be an important clue to reveal the complexity inherent in his thinking of photography itself as well as the richness of his realism aesthetics. And the debate over the authenticity of the shroud, heated with the release of its photography, will be reviewed again as an interesting example showing that the signification of index takes place in an uncertain and non-deterministic manner in a complex and multi-layered relationship with the referent.

Keywords : André Bazin, Shroud of Turin, Photography, Ontology, Index(icality), Automatic Genesis, Realism

투고일: 2022. 11. 30./ 심사일: 2022. 12. 19./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

디지털 내러티브의 생산과 전유

– 리얼리티 쇼 ‘요즘 육아 금쪽같은 내새끼’를 중심으로

윤예영*

【 차례 】

- I. 서론
- II. 디지털 내러티브의 생산과 허구로서의 리얼리티
 - 1. 리얼리티 쇼의 프레임
 - 2. 리얼리티 쇼의 서사
 - 1) 금쪽이의 문제 행동 노출
 - 2) 문제 원인 탐색
 - 3) 아이의 속마음 노출과 전문가의 진단
 - 4) 전문가의 처방과 보호자의 변화
 - 5) 문제 해결
 - 3. 리얼리티 쇼의 연행
 - 1) 전문가를 보여주는 시선
 - 2) 부모를 보여주는 시선
 - 3) 사회자와 패널을 보여주는 시선
- III. 디지털 내러티브의 전유와 리얼리티의 해체
 - 1. 동일시와 반동일시 : 자기 계발로서의 양육과 심리 치유
 - 2. 인용과 패러디 : 훈육으로서의 재판과 해체로서의 놀이
- IV. 상품으로서의 디지털 내러티브

국문초록

본고 텔레비전 리얼리티 쇼 ‘요즘 육아 금쪽같은 내새끼’를 대상으로, 리얼리티 쇼가 수용되면서 어떤 서사가 발생하는지 살펴보고, 이것이 다른 매체에서 변형, 재생산되는 과정을 살펴보았다. 그 결과 많은 사용자들이 치료의 서사를 생산하고 전유하는

* 제1저자, 충북대학교 국어국문학과, 강사, yatanabe@daum.net

과정에서 치유 가능성에 더 쉽게 접근할 수 있게 된 반면, 개인의 사적인 공간을 노출하고, 무대화하고, 평범한 사람들의 고통을 분석하고, 유형화하고, 공문화하는 스펙터를 문화의 확장도 불러왔다.

먼저 텔레비전 쇼는 일련의 시퀀스의 연쇄(금쪽이의 문제 행동 노출 → 문제 원인 탐색 → 아이 속마음의 노출과 전문가의 진단 → 전문가의 처방과 보호자의 변화 → 문제 해결)에 의해 한 편의 치료의 서사가 만들어진다. 전문가는 금쪽이와 부모의 현재와 과거를 해석, 명명, 진단한다. 이러한 전문가의 담론은 과학적인 동시에 신화적이며, 치료의 서사화에서 핵심적 기제로 작동한다.

시청자들은 텔레비전 쇼를 수동적으로 시청하는 데 그치지 않고, 시청 후기를 올리고, 공유하고, 그 결과물에 다시 반응하면서 새로운 디지털 서사들을 만들어낸다. 이렇게 만들어지는 디지털 서사는 본래의 맥락과 연행 집단에서 분리되면서 새로운 의미 작용이 일어난다. 텔레비전 리얼리티 쇼에 나타났던 홈처봄의 구조는 소셜 네트워크에서는 노골적인 공시(公示)로 재매개화되고, 완전히 탈맥락화된다. 그 결과 ‘오은영’이라는 고유한 이름, 이미지, 그의 담화는 성인 ‘금쪽이’를 위한 부적이자, 주문, 놀잇감으로 디지털 공간에서 끝없이 복제, 변형, 생성된다.

열쇠어 : 리얼리티 쇼, 오은영의 금쪽같은 내 새끼, 치료의 서사, 유사제의, 디지털, 소셜 네트워크, 밈, 패러디

I. 서론

이 논문은 리얼리티 쇼 <요즘 육아 금쪽같은 내새끼>(이하 <금쪽같은 내새끼>)¹⁾라는 티비 예능 프로그램을 대상으로 디지털 내러티브가 생산, 전유되는 과정을 살펴보고자 한다.

<금쪽같은 내새끼>는 2020년 5월부터 채널 A에서 방영 중인 육아 코칭 TV 프로그램이다. 기존 연구에서는 ‘관찰예능’, ‘고민상담예능’ 등의 다양한 갈래로 다루어졌는데, 이 논문에서는 리얼리티 쇼 양식에 주목한다. 리얼리티 쇼는 미리 설정된 상황에서 대본이나 제작진의 지시 없이 출연자들이 즉석에서 사건을 해결하는 프로그램이다. 티비 쇼에는 다양

1) 프로그램 소개, 요즘 육아 금쪽같은 내새끼 공식홈페이지, <http://www.ichannela.com/main/>

한 장르와 양식이 있고 이들끼리 결합하고 변형되기 때문에 한 프로그램의 장르를 한 가지로 특정하는 것은 어렵다. 그러나 리얼리티 쇼는 현실을 그대로 기록한다는 점에서 다큐멘터리의 일종이며, 드라마와 같은 서사극이나 픽션과는 거리가 있다.

그렇다면 <금쪽같은 내새끼>가 기록하는 리얼리티는 무엇일까? 이 방송의 출연자는 전문 방송인이나 연기자가 아니라 일반인이다. 이들이 일상에서 육아 과정에서 겪는 ‘진짜’ 고민을 보여준다. 아주 소박하게는 전문 연기자들이 방송 세트에서 허구적인 극을 재연하는 것이 아니라, 익명의 일상인들이 자신의 집과 직장, 학교, 현실 공간에서 자신의 삶을 있는 그대로 보여준다는 데 리얼리티 쇼의 차별성이 있다. 그런데 이것만으로는 충분하지 않다. 만일 일반인 출연자의 일상이 그대로 기록된다면, 이는 리얼리티 쇼라기보다는 다큐멘터리로 분류될 것이기 때문이다.

리얼리티 쇼에는 일반인 방송 출연자가 속한 세계와 구분되는, 이것이 방송임을 인지하게 하는 ‘쇼’로서의 장치가 적극 활용된다.²⁾ 전문 방송인(사회자와 패널, 정신의학 전문가), 방송을 위한 세트와 소품이 등장한다. 즉 일상적 현실을 ‘쇼’로 보여주는 리얼리티 쇼만의 틀이 있다. 다큐와 픽션, 허구와 현실의 차이뿐만 아니라, 허구와 현실을 명백하게 분리해주는 프레임 공간이 존재한다는 것이 리얼리티 쇼와 여타의 다큐멘터리가 구별되는 점이다.

<금쪽같은 내새끼>는 육아 코칭 프로그램이라는 프로그램에 걸맞게 양육자들에게 큰 호응을 얻었을 뿐만 아니라 다양한 연령대의 시청자들에게도 인기를 얻었다. 비혼, 비양육자 성인뿐만 아니라 미성년자들에게도 폭넓게 수용되는 이러한 현상은 주목할 만하다. 이러한 인기는 시청률이나 수상 이력 등 객관적인 지표로 나타날 뿐만 아니라, SNS상에 시청 소감이나 다양한 반응이 널리 퍼지고 주요 출연자인 ‘오은영’ 박사가

2) 올리비에 라작, 『텔레비전과 동물원 - 리얼리티 TV는 동물원인가』, 백선희 역, 마음산책, 2007, 11~23쪽.

밈(meme)으로 만들어지는 현상으로도 확인할 수 있다.

본고는 리얼리티 쇼가 방송의 시청자에게 수용되고 다른 매체에서 재생산되는 양상에 주목하여 리얼리티 쇼가 수용되면서 발생하는 치료의 서사, 그리고 이것이 다른 매체 변형, 재생산되는 과정을 살펴보고 이를 통해서 리얼리티 쇼가 만들어내는 리얼리티는 과연 어떠한 양태인지 살펴보고자 한다.

II. 디지털 내러티브의 생산과 허구로서의 리얼리티

개인의 정신적, 심리적인 부분은 가까운 사람에게조차 쉽게 드러내기 어려운 사적이고 내밀한 문제로 여겨져 왔다. 일상을 살아가는 사람들은 자신이 겪는 문제가 정확히 어떤 범주의 문제이며, 이를 뭐라고 설명해야 하는지 언어나 채널을 확보하지 못하는 경우가 대부분이다. 이는 성인이든 미성년자든 큰 차이가 없을 것이다. 이러한 풍토에서 심리학과 정신의학의 대중화는 일상인이 사회에서 겪는 어려움을 더 쉽게 다룰 수 있게 했다는 점에서 이른바 심리적 질병의 ‘민주화’를 이루어낸 공이 있다.³⁾ 그 결과 개인의 정신적, 심리적 갈등은 더 이상 숨겨야 하는 은밀한 비밀이 아니라, 저마다 드러내고, 함께 공감하고 지지하고, 함께 해결을 모색해야 하는 대상이 되었다. 모든 사람은 저마다의 고통을 가지고 있고 이 고통은 치료되어야만 한다는 것이 오늘날 넘쳐나는 치료의 서사이다.

보이지 않는 심리적 실재가 디지털 영상 미디어에 의해 어떻게 가시화되고, 어떻게 이야기되는지 리얼리티 쇼 <금쪽같은 내새끼>를 통해 살펴보겠다.

3) 예바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2010, 89쪽.

1. 리얼리티 쇼의 프레임

<금쪽같은 내 새끼>에 나오는 모든 가족은 겉으로 보기에는 행복해 보인다. 심각한 심리적 위기, 정신의학적 질병을 지닌 아이라고 할지라도 방송의 도입부에선 ‘순진무구하고 귀여운’ 얼굴로 등장한다. 그러나 방송이 진행됨에 따라 아이의 숨겨져 있던 심리적 문제가 드러나고, 그 원인과 해결책(‘솔루션’)이 제시되며, 방송이 끝날 때 아이는 방송 시작에서처럼 웃음을 되찾는다. 이러한 방송 포맷은 방송이라는 매체의 발화 작용과 담화화, 즉 스튜디오의 공간 배치, 카메라 워크, 편집을 통해 치료의 내러티브를 만들어낸다. 그렇다면 이러한 서사가 만들어지는 쇼의 공간을 구체적으로 살펴보자. 쇼의 공간은 크게 세 층위로 구분된다. 가장 중심이 되는 공간은 <스튜디오>이다.



[그림 1] 금쪽같은 내새끼의 스튜디오⁴⁾

스튜디오의 중앙에는 사연을 신청한 부모(내담자)가 위치하고, 좌측에 오은영과 패널 1, 우측에 사회자, 패널 2, 패널 3이 테이블에 앉아 있다. 사연의 주인공인 아이는 ‘금쪽이’라는 이름으로 불린다. 금쪽이는 스튜디오에 직접 출연하는 대신 스튜디오의 출연자가 보는 화면 속에 존재한다. 오은영, 사회자, 패널 1, 2, 3의 시선의 아래쪽에 각각 모니터가 있는

4) 시즌1 23회, <https://youtu.be/i-TPAiBwTkU>

데, 촬영 세트인 테이블에 매립되어 있다. 화면 중앙에 앉은 부모의 시선 처리로 보아 역시 부모 맞은편 테이블이나, 정면 중앙에 제작진이 위치하는 스튜디오 바깥에 금쪽이의 일상 공간을 촬영한 화면이 송출되는 화면이 있을 것이다. 이들은 모두 <스튜디오>이자 무대에 존재한다.

<금쪽이의 일상 공간>은 금쪽이가 거주하는 현실 세계이다. <스튜디오>의 출연자가 내려다보는 화면 속 공간이다. 스튜디오의 출연자들은 사회자의 멘트에 따라서 화면 속 금쪽이의 일상을 들여다 본다.

<금쪽이의 일상 공간>은 말 그대로 금쪽이의 집, 학교 등 금쪽이의 사적인 공간이다. 금쪽이의 거주 공간 곳곳에는 카메라가 설치되어 있으며, 제작진이 일반 다큐멘터리 프로그램과 마찬가지로 금쪽이와 밀착하여 담아내기도 한다. 따라서 시청자는 카메라를 따라서 금쪽이와 보호자의 일상 공간, 사적인 공간에 들어갈 수 있다. 카메라의 매개를 통해 타인의 가장 사적인 공간에 안전하게 스며드는 것이다. 특히 출연자인 아이의 눈에는 카메라나 제작진은 보이더라도, 자신을 보는 시청자의 몸이 보이지 않는다는 점에서 시선의 비대칭이 존재한다.



[그림 2, 3] 금쪽이의 일상 공간 1, 2⁵⁾

<금쪽이의 일상 공간>을 담아내는 카메라는 크게 두 종류의 앵글로 금쪽이를 보여준다. 하나는 카메라와 촬영진이 노출된 상태로 금쪽이와 금쪽이의 가족과 비교적 가까운 거리에서 촬영할 때, 다른 하나는 10시 이후⁶⁾ 촬영진이 철수한 시간, 금쪽이의 문제 행동을 최대한 가까이서 미

5) 시즌1 23회, <https://youtu.be/ZZ0s3OUKkvw> <https://youtu.be/5kTUWqX8ApI>

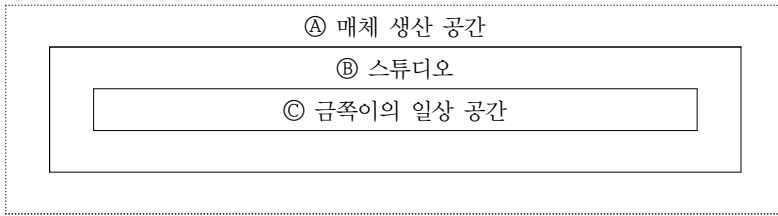
리 설치한 카메라로 촬영된다.

<그림 2>에서와 같이 미리 설치된 카메라로 촬영될 때, 카메라는 주로 금쪽이와 여타의 출연자가 카메라를 비교적 덜 의식할 수 있는 곳에 설치된다. 중심인물인 아동의 시선이 걸리지 않는 실내의 모서리 높은 곳, 아동의 얼굴 아래쪽에서 위로 비춘다. 즉 출연 아동 시선의 사각지대에 설치된다. 따라서 출연 아동은 카메라를 응시하지 않으며, 마치 카메라가 그곳에 없는 것처럼 행동한다. 미리 설치된 카메라로 촬영할 경우, 카메라를 움직일 수 있는 제작진이 존재하지 않으므로, 움직이는 금쪽이를 포착하기 위해서는 한 번에 최대한 많은 시야를 확보해야 할 뿐만 아니라, 실내 곳곳에 여러 대의 카메라가 설치되어야 할 것이다. 이럴 때에는 광각 렌즈나 야간 촬영 모드로 촬영되기 때문에, 이미지가 왜곡되거나, 빛의 감도가 평상시와는 다르게 나온다. 이에 따라 촬영진이 없는 상태임에도 불구하고 카메라의 존재는 출연자뿐만 아니라 시청자에게도 더욱 두드러지게 감지된다.

<그림 2>와 같은 카메라의 구도는 명목상으로는 출연자를 보호하기 위해 사용되지만, 결과적으로는 감시나 훑쳐보는 것과 같은 시야를 만들어낸다. 부모도 몰랐던 금쪽이의 진짜 모습은 대부분 이런 변별적인 카메라에 의해 포착되며, 스텝이 철수하고 부모의 시선이 미치지 않는 장소에서 금쪽이의 모습은 ‘날것’ 그대로, 더 생생하게 드러날 수 있다. 아이러니하게도 이러한 카메라 워크는 과거 ‘몰래카메라’에서 많이 사용되었던 각도이다. ‘몰래카메라’와 같은 시선은 겉으로는 드러나지 않는 아이의 속마음을 공간화한다.

이상의 내용을 종합하면 아래와 같다.

-
- 6) 방송 초반부에 아동이 직접 등장하는 장면에서 ‘대중문화예술산업 발전법 상 15세 미만 출연자의 촬영시간을 준수하였습니다’, ‘아동 인권 보호 원칙에 따라 보호자와 아동에 충분한 설명과 사전 동의 후 촬영되었습니다’, ‘코로나19 방역지침을 준수하였습니다’와 같은 타이틀이 등장한다. <https://youtu.be/SyChorckQi4>



[표 1] 리얼리티 쇼의 프레임

제작진과 시청자가 위치하는 공간은 영상물에는 드러나지 않으며 화면을 통해서만 추론될 수 있는 <㉠ 매체 생산 공간>이다. 시청자는 ㉢라는 실재에 직접 다가갈 수 없으며 서로 다른 두 층위의 공간인 ㉡와 ㉢에서 촬영된 이미지의 교차, 분할 편집된 통합체로서 전체의 리얼리티를 연행으로서 경험한다.

2. 리얼리티 쇼의 서사

㉠, ㉡, ㉢ 각 공간에서 촬영된 이미지는 작은 쏜으로 분절되고, 이들은 각기 모여서 시퀀스를 이룬다. 이 시퀀스의 연쇄에 의해 생산되는 모종의 서사가 이 쇼가 생산하는 ‘리얼리티’이다. 시퀀스의 연쇄는 매주(아마도 극의 흐름을 지시하는 연출 대본에 따라서) 일정한 패턴으로 반복되며 다음과 같이 분절될 수 있다.

1) 금쪽이의 문제⁷⁾ 행동 노출

쇼는 스튜디오 ㉡에서 시작된다. 출연자들이 간단한 인사말을 나누고, 육아에 관련된 최근 이슈에 대해 토크를 나누기도 한다. 다음으로 무대

7) 자기계발 담론에서 자아란 분석하고 진단하며 해독해야 할 대상 끊임없이 질문을 던지고 읽힐 수 있는 대상으로 번역되어야 한다. 자신이 누구인지 알기 위해 읽고, 분석, 진단해야 하는 대상으로 자신을 변형시키는 특정한 지식, 자기의 객체화, 자기의 문제화와 분리할 수 없다.

서동진, 『자유의 의지 자기계발의 의지』, 돌베개, 2009, 281~292쪽.

뒤에서 부모가 무대 중앙으로 등장해서 자리에 앉은 뒤 자기소개를 한다. 도입부가 끝나면 금쪽이를 소개하는 영유아 시기의 사진 등으로 이루어진 간단한 인서트 영상이 추가되고 금쪽이의 일상 공간(㉠)으로 화면이 전환된다. 아이들이 직접 자기소개를 한 영상이 삽입되기도 하는데, 스튜디오가 아닌 별도의 공간에서 촬영된 영상이다. 금쪽이에 관련된 영상이 나가는 동안 대부분 스튜디오(㉡)에 위치한 출연자들의 반응이 소리로 개입된다.

금쪽이의 소개 영상이 끝나면 화면은 다시 화면이 스튜디오로 전환된다. 금쪽이의 보호자가 출연 신청을 한 계기에 대해 보다 진지한 대화가 이어진다. 사회자의 지시에 따라 패널들은 금쪽이의 문제 행동(보호자가 출연 신청을 할 때 직접 찍어서 제출한 영상)이 담긴 일상 공간의 영상을 함께 보는 방식으로 전환이 이루어진다. ㉢ 금쪽이의 문제 행동 노출의 시퀀스에서는 금쪽이의 문제 행동은 드러나지만, 문제의 원인은 아직 밝혀지지 않는다.



[그림 4, 5, 6, 7] 금쪽이의 문제화 분할컷과 교차컷⁸⁾

㉡의 출연자들은 ㉠에서 일어나는 금쪽이의 행동을 설명하거나, 정서적인 반응을 나레이션한다. 그러나 ㉠은 ㉡와 별도의 시공간이며, 금쪽이는 스튜디오의 출연자들과 만날 수 없고, 말을 건네거나 자신의 입장을 설명할 수도 없다. 이처럼 전혀 다른 시공간인 스튜디오와 금쪽이의 일상은 교차, 분할 편집되면서, 마치 실시간으로 함께 진행되는 것처럼 재현된다. 시청자들은 ㉡에 위치한 출연자의 시점에서 화면 속 공간 ㉠

8) 시즌 1 20회, https://youtu.be/nNOz6b_HgY

의 금쪽이를 보는 동시에 출연자들이 금쪽이를 바라보는 장면을 본다.

이러한 방송 포맷에 의해 아이의 사적인 공간 ㉔는 ㉒라는 무대에 상연된다. 전문가, 부모, 타인은 관객의 위치에 있으며, 아이의 일상이 무대 위로 올라가는 것이다. 시청자들은 스튜디오이자 무대인 ㉒에 속한 출연자들의 시선에서 금쪽이의 일상을 바라본다.

동시에 금쪽이를 보는 ㉒의 출연자들을 매체 생산의 공간 ㉑에서 바라본다. 스튜디오 ㉒의 출연자의 언어, 관점, 비언어적 반응과 함께 금쪽이의 일상 ㉔를 보는 것이다. 최종적으로 매체 생산의 공간 ㉑에 위치한 카메라는 ㉒와 ㉔를 자유롭게 오간다. 또한 연출과 편집은 어떤 장면은 보여주고 어떤 장면은 배제할지 최종적인 결정을 내린다. 따라서 시청자는 연출과 카메라의 시선에 따라서 ㉔에 접근한다. 이와 같은 시각적, 청각적 개입뿐만 아니라 시선(보여짐과 봄)의 비대칭에 의해 ㉑, ㉒, ㉔는 프레임화되고, 각각의 프레임 사이에는 위계가 생긴다.

2) 문제 원인 탐색

㉑에서는 ‘무엇이 금쪽이를 저렇게 힘들게 할까?’라는 질문을 중심으로 문제의 원인이 탐구된다. ㉑의 금쪽이의 문제 행위가 반복되거나, 정도가 심해진 영상이 추가되기도 한다. 상태가 악화하면서, 시퀀스 ㉑는 추리서사의 플롯으로 전개된다. 금쪽이의 문제 행동이 이미 문제로 주어졌으며, ㉒의 출연자들은 ㉔의 영상을 단서로 해서 문제의 원인이 무엇인가에 대해 각자의 가설을 제시한다. 이 과정에서 사회자는 전문가, 보호자, 패널, 부모에게 질문을 던지고 말할 순서를 지정함으로써 발언 순서와 흐름을 통제하는 역할을 주로 담당한다.

한편 패널 1, 2, 3은 이에 호응하여 자신의 가설을 제시하기도 하고, ㉔ 영상을 보면서 즉각적이고 감정적인 반응을 하기도 한다. 쇼가 회차를 거듭할수록 패널들은 고유한 캐릭터를 갖는다. 예를 들어 패널 2(정형돈)는 오은영의 질문에 주로 엉뚱한 답을 던지는 학생의 역할을 한다.

시리즈의 후반부에서는 아동의 문제 원인으로 그럴듯한 가설을 제시하면서 전문가에게 칭찬을 받는 모습을 보이는 등, 시즌 전체에 걸쳐 패널의 캐릭터가 강화되기도 하고 변화되기도 한다. 패널 3(김영란)의 경우 출연자의 아픔에 가장 공감을 많이 하는 캐릭터로 인식된다. 이러한 캐릭터화는 소셜네트워크에서 쇼 진행자들의 팬덤이나 안티 팬덤의 2차 창작에 영향을 미친다.

그러나 가장 중심이 되는 캐릭터는 역시 전문가 ‘오은영’의 캐릭터이다. 패널들의 발언 순서는 사회자가 주로 통제하지만, 금쪽이의 일상 공간 ㉠의 영상을 멈추거나 반복하도록 지시하는 역할, ㉠를 무대로 본다면 ㉠를 연출하는 역할은 주로 전문가 오은영에 달려있다. “잠깐!”이라든가, “다시 봅시다.” 등의 고정 멘트로 프레임으로 삽입된 ㉠의 영상 중에서 어느 부분을 볼지 지시하고, 통제한다.⁹⁾

오: “금쪽이는 _____입니다.”(과학의 담론, 명명, 판결, 인용의 언어)

오: “아이가 _____한 것 모르셨어요?”(vs 問診, 審問의 언어)

부모 : _____할 때 _____은 알고 있었어요. (응답)

오: “부모님에게도 무슨 사정이 있었을 것 같은데요?”

부모 : (어린 시절 경험 고백)

또한 다른 출연자들은 발견하지 못하는 숨은 단서를 먼저 찾아내는 것 역시 오은영이다. 이는 확정적인 진단이 나오기 전에 오은영이 보이는 표정 변화(심각한 표정, 걱정스러운 표정, 눈물짓는 표정, 의미심장한 미소를 짓는 표정 등)로 암시되는데, 이러한 표정 연기가 매회 반복됨에 따라서 패널들은 이러한 오은영의 비언어적인 사인(그림 8, 10)을 아이

9) 물론 녹화가 이루어지기 전에 사전 상담과 검사가 이루어지고, 해당 사례에 대해 분석, 평가를 마친 상태이므로 다른 누구보다 금쪽이에 대해서 잘 알고, 미리 알고 있는 출연자이다. 그러나 오은영 역시 다른 패널들과 마찬가지로 해당 영상을 처음 보는 것처럼 연기를 한다.

의 속마음에 담긴 진실을 추론하는 게임에 사용하기도 한다.



[그림 8. 9, 10] 문제 발견의 서사에서 전문가의 표정과 지시가 드러나는 폴아웃

오은영은 패널이나 아동의 보호자에게 질문을 던지기도 하고, 어떤 장면을 주의해서 보아야 하는지 설명하기도 하고, 보호자가 한 행동의 의미를 해석하기도 한다(그림 9). ㉠에서 진행되는 영상을 마치 카메라처럼 되감고, 정지시키고, 다시 보게 한다는 점에서 오은영은 ㉡에서 전문가의 역할을 연기하는 출연자일 뿐만 아니라 이 쇼 전체를 연출하는 ㉢에 위치한다고도 볼 수 있다.

한편 부모의 역할은 ㉢에 사연 신청자이자 금쪽이의 보호자로 출연할 때는 ㉢의 전문가가 제시하는 아동의 문제 행동의 지목, 문제 원인 진단, 설명, 처방 등 전문가의 답화를 듣는 청자의 역할이다. 더 중요한 것은 전문가가 보호자인 자신의 말과 행동, 양육의 과정을 금쪽이의 문제 행동의 원인으로 지목하는 것을 받아들이고 인정하는 것이다. 이러한 인정이 일어나기 위해서는 ㉢에 출연한 보호자는 자신의 자아를 일상의 시공간 ㉣로 분리해서 지각해야 한다. 이는 일종의 반성적 프레임을 수용하는 행위이다.

전문가와 보호자의 이러한 소통과 훈육(부모 교육)이 성공적으로 이루어지는 경우 보호자는 ㉣에서 했던 말과 행동을 고치고 새로운 보호자로 다시 태어난다. 이는 실천적 층위에서 전개되는 서사인 동시에, 과거의 양육 주체와 현재의 변화된 양육 주체를 분리하고, 자신을 ㉣에서 ㉢로 나가는 존재로 재정의하고 반성하는 인지적 서사이기도 하다.

3) 아이의 속마음 노출과 전문가의 진단

아이의 프레임의 가장 안쪽에 위치한다. 예외적인 경우를 제외하고 스튜디오에 직접 출연하지 않으며, 세트 촬영이 필요한 경우는 별도로 촬영된다. 쇼의 후반 부에서 금쪽이는 자기의 일상 공간 ㉠에서 코끼리(말하는 AI)와 인터뷰를 한다.

인터뷰는 일종의 연출된 상황이고, 코끼리는 촬영에서 사용되는 소품이다. 또한 아이의 인터뷰 장면은 스튜디오의 패널들의 음성 반응과 오버랩되면서, 모두에게 전달된다. 미메시스 공간에 개입되는 디에제시스적 요소는 일상 공간뿐만 아니라 금쪽이의 속마음을 ㉡에 위치한 전문가, 사회자, 패널, 그리고 부모가 엿듣고, 지켜볼 수 있다는 표지이다. 특별한 경우를 제외하고는 ㉡에 위치하는 부모, ㉠에 위치하는 아이가 대면하여 서로의 속마음을 털어놓는 경우는 드물다.¹⁰⁾



[그림 11, 12, 13, 14] 아이의 속마음 인터뷰 코끼리, 금쪽이, 부모의 반응

아이의 ‘진짜’ 속마음은 토래의 목소리를 지니고 작은 장난감 코끼리와의 인터뷰를 통해서만 ㉡로 전달된다. 달리 말하면 스튜디오에 있는 부모와 출연자는 이와 같은 간접적, 일방적인 접촉을 통해서만 아이의 속마음을 읽을 수 있다는 것이다. 아이의 모습은 사각지대에 놓인 카메라의 시선으로 매개되고, 아이의 내면은 기계를 통해 성인들에게 드러난다. 코끼리(이 장치의 이름 역시 ‘금쪽이’)는 아이의 목소리로 말하고 아이들이 좋아하는 친근한 형태의 외관을 지닌 동시에 전문가적 담론과 연

10) 토래의 허구적인 캐릭터인 코끼리에게 답하는 것이 아니라 제작진으로 추정되는 어른에게 답하는 듯 존재어로 답하는 영상도 함께 편집되기도 한다.

출의 통제에 벗어나지 않으면서도, 아이의 상황에 맞는 적절한 질문을 던지는 첨단 테크놀로지를 상징한다.

전문가는 스튜디오에서 부모를 제외하고 금쪽이와 직접 접촉할 수 있는 유일한 사람이다. 오은영은 다른 출연자들과 마찬가지로 스튜디오 ⑧에 주로 있다. 금쪽이와 함께 ㉠에 거주하는 부모조차 아이가 어떤 일로 고통을 당하고, 그 고통을 해결해야 하는지 알지 못하는 데 반해, 전문가는 ㉠에 접근하지 않고도 ⑧에서 멀리서 관찰하는 것만으로 아이의 가장 깊은 속마음을 가장 먼저 파악한다. 마치 동화 속의 초월적인 능력으로 영웅의 모험을 도와주는 요정이나 신선과도 같은 역할을 한다. 또한 평행세계나 다름없는 ⑧와 ㉠을 자유롭게 오갈 수도 있다. 이처럼 전문가는 ⑧ 스튜디오에서는 다른 사람들이 모르는 것을 아는 전지함, 그리고 다른 사람들이 할 수 없는 것을 하는 전능함을 지닌 존재로 변별된다.

쇼 전체를 통해서 아이의 마음은 아무나 해석할 수 없는 난제이자 수수께끼처럼 형상화되었다. 표면에 드러난 문제 행동은 징후이자 지표일 뿐이다. 그 이면에는 치료해야 할 아이의 심리적 실재가 있는 것이다. 그렇다면 아이의 마음은 왜 이렇게 고통받는가? 아이는 왜 이렇게 아픈가? 전문가는 현재 금쪽이가 겪고 있는 고통의 원인을 보호자의 과거에 한 말과 행동과 연결한다. 대개 금쪽이의 엄마가 주양육자로 지목되어, 그의 잘못된 양육 방식이 원인으로 파악되는 것이다. 때로는 금쪽이의 엄마가 지금 아이에게 잘못하는 것은 또다시 엄마가 유년기에 자신의 보호자로부터 입은 결핍 혹은 부정적인 경험으로까지 소급된다.

아이의 내면은 이처럼 ‘오은영’과 ‘코끼리’라는 아이코너로 체현된 과학적 담론, 치료 담론의 번역과 ‘은영 매직’(방승이 전문가의 처방에 붙인 별칭) 없이는 다가갈 수 없는 계시처럼 주어진다. 반면 보호자는 그 누구보다도 오랜 시간 동안 아이를 가까이서 경험한 사람이지만, 아이의 속마음에 직접 접근할 수도 없으며, 바르게 읽어낼 수도 없는 존재로 격하된다. 타인의 눈(거리)을 통해서 본 이미지를 아이의 진짜 모습으로 받

아들이고, 기계적 장치를 통해 매개된 아이의 속마음이 진정한 모습임을 인정하고, 전문가의 담론적 권위를 받아들여서 자신의 양육 방법을 개선할 때에만, 아이의 고통뿐만 아니라 자신의 고통을 해결할 수 있다.

모성은 자신의 아이를 ‘금쪽같은 내새끼’로 이상화하던, 사실은 지나치게 가까운 거리에서 보는 맹목을 포기하고 타인의 관점에서 ‘내새끼’를 볼 것을 요구받는다. 서사의 종반에 이르면 해결되고 변화되어야 하는 것은 아이의 문제 행동이 아닌, 바로 모성임이 드러난다. 전통적 모성의 한계를 인정하고, 이상적 자아(이상적 모성, 이상적 양육, 표준화된 양육)에 도달하지 못한 전통적 모성의 한계를 드러내고 참회할 때에만 서사는 종결될 수 있다.

4) 전문가의 처방과 보호자의 변화

아이의 속마음이 스튜디오에 있는 부모, 패널에게 모두 중계된 후 아이는 별도의 스튜디오(병원의 치료실이나 방송국의 별도의 장소)에 등장한다. 즉 아이의 일상 공간을 이탈해서 스튜디오와 연속된 층위이지만, 분리, 보호된 공간으로 이동해서 부모와 함께 오은영을 실제도 대면한다. 실제로 어떤 치료와 상담이 이루어지는지는 방송으로 모두 나오지 않고, 오은영의 솔루션이라는 이름으로 언어적 대사로 요약 전달된다.

㉠에서 문제의 원인이 부모의 양육으로 지목되고, 발견, 구성되었기 때문에 해결 역시 아이의 변화보다는 보호자의 양육 태도나 방법의 변화, 부모가 일상 공간에서 실천하는 행동의 변화에 초점이 맞춰진다. 이는 ‘금쪽 솔루션’, ‘금쪽 처방’이라는 이름으로 제시되며, 일상에서 실천하기 쉬운 몇 가지 ‘팁’으로 제시된다(그림 15). ㉡에서는 전문가의 처방이 중심이 되는 시퀀스이다.



[그림 15, 16, 17] 문제 해결의 장면

5) 문제 해결

이후 아이에게 남은 것은 눈에 보이는 문제 행동의 변화이다. 금쪽이의 변화는 금쪽이가 가정, 학교와 이웃과 사회에 적응하고 통합되었음을 알려주는 지표가 된다. 따라서 마지막 시퀀스에서는 전문가의 진단과 처방을 제대로 따른 이후 몰라볼 정도로 달라진 아이의 모습이 제시된다. 이러한 결말은 앞선 시퀀스의 정렬, 서사화에 의해 사후적으로 발견되고 구성된 결말이다. 따라서 <금쪽같은 내 새끼>의 ‘프로젝트’가 ‘진짜’인가 조작인가 따지는 것은 리얼리티 쇼의 장르적 특징을 이해하지 못하는 대중적 관심일 뿐이다.¹¹⁾ 프레임 밖에서도 ‘금쪽 처방’, ‘은영 매직’이 효과가 있는가라는 질문은 방향이 잘못되었다. 이 쇼가 전제하고 있는, 그리고 재생산하고 있는 정신의학이라는 과학적 담론의 기준에 맞게 표현되고 정렬되는 자아는 무엇인가, 어떠한 심리적 실재를 만들어내는가, 이러한 서사가 전달하는 서사적 메시지는 무엇인가를 물어야 한다.

이러한 서사적 틀은 문제를 만들어내고, 원인을 구성하는 프레임일 뿐만 아니라 아이의 몸, 아이의 일상 공간(가정)을 사적·공적 공간, 내면·외면으로 분할하고, 전자를 후자로 성공적으로 통합하는 틀이기도 하다. 고통에서 고통의 해소, 마음이 불편한 아이에서 ‘마음이 편안한 아이’로 변화한다. 아이의 가장 내밀한 속마음, 그것이 드러나는 사적인 공간은 조명 아래, 더 나아가 익명의 시청자들 앞에 노출된다. 이러한 과정을 통

11) 이슈 피드 채널, ‘이지현 아들..고쳐진게 아니었어?」 방송 조작 의혹 터진 “금쪽같은 내새끼” 논란 총정리, 유튜브, 2022-03-29 업데이트, <https://youtu.be/ErlIXWSUr0w>

해 아동 청소년의 심리적 실재는 발굴되는 동시에 구성되며, 사적과 공적인 것의 경계가 해체되고, 아이러니하게 더 이상 사적인 공간은 남지 않게 된다.

이상으로 치료의 내러티브는 <1>금쪽이의 문제 행동 노출 → 2>문제 원인 탐색 → 3>아이 속마음의 노출과 전문가의 진단→ 4>육아 행위(모성의 말, 행위)의 변화 → 5>금쪽이의 문제 행동의 사라짐>으로 정리할 수 있다.

시청자가 보는 이미지는 주로 <㉞ 스튜디오>와 <㉟ 금쪽이의 일상 공간>에서 일어나는 사건이다. 그러나 시청자는 그 어느 공간에서 일어나는 사건도 날것 그대로 받아들이지 않는다. <㉟ 금쪽이의 일상 공간>에서 일어나는 어떤 사건은 촬영과 편집을 거치면서, 전문가와 제작진의 판독, 심의, 결정에 따라서 공개되지 않을 수도 있다. 물론 금쪽이와 가족들이 촬영을 거부하여 중단되는 돌발 상황도 일어난다. 그러나 이러한 돌발 상황이 일어나고 전문가나 제작진의 편집에 따라 공개되지 않는 장면이 존재할수록 아이의 내면과 가족이라는 사적인 공간은 가장 은밀한 진실을 지닌 미스테리로 승격된다.

단순히 아이의 문제 행동의 원인이 밝혀지는 진단과 처방만으로 리얼리티 쇼의 치료의 내러티브가 완성되지 않는다. 전문가의 진단, 명명, 원인 분석에 의해 금쪽이의 말과 행동은 특정한 성격, 기질, 병리의 “자격”을 얻는다. 부모의 무지와 실수, 때로는 유전적 요소가 원인으로 지목되는 순간, ‘금쪽이는 왜 저런 행동을 할까?’라는 질문에 대한 답이 발견될 때, 아이에게 이토록 큰 고통을 준 ‘범인’이 밝혀지는 순간이 서사의 정점(narrative pivot)이다. 이 지점에서 서사적 긴장이 해소된다.

따라서 문제 발견의 틀은 전문가의 과학적 담론(진단, 처방의 언어)의 개입과 보호자의 반성과 참회로 구성된다. 오은영은 일종의 인격화된 과학의 담론으로서 아이가 공적 공간에 성공적으로 적응할 수 있도록 조력

하는 파송자이자 권위자이다. 한편 패널 1, 2, 3과 시청자들은 출연자는 아이와 부모에 양가적으로 공감을 하는 동시에, 부모의 자기반성과 참회를 관람한다.

치료학적 사고는 자아가 실현되고 치유된 삶이라는 이상형(ideal type)을 전제한다. 그리고 마치 실험실과 같은 스튜디오의 공간에서 아이의 건강하지 못한 행위, 언어적 표현, 감정의 표출을 그런 이상형과 비교, 대조함으로써 아이의 자아와 심리적 상태를 연역한다. 따라서 이상적 상태를 향해 움직이게 하는 서사적 동력은 전적으로 현재의 상태를 열등, 역기능, 불행, 미성숙, 건강하지 못한 발달로 해석, 명명, 지정하는 문제화에 있다. 이상적인 자아, 이상적인 심리 상태, 이상적인 가족은 무엇인가? 현실의 행복은 매우 불분명하고 유동적이다. 그러나 한 가정과 한 아이의 돌봄, 성장이 치료의 틀 안으로 대상화되는 순간, 틀 자체가 병리적 행동을 구성하고, 그것을 벗어나는 것이 곧 행복으로 가는 길이 된다. 현재 상황에 대한 부정이 곧 행복으로 가는 출발이 된다.¹²⁾

흥미로운 것은 오은영 박사가 10여년 전에 출연했던 육아 코칭 프로그램과 방송의 구성과 기조가 매우 달라졌다는 것이다. 제목에서부터 <우리 아이가 달라졌어요>에서 달라져야 하는 주체는 ‘우리 아이’이며, 이 방송에서는 오은영 박사가 직접 아동의 가정으로 방문을 해서 아동을 교정 치료했다. 특히 이때 아이의 떼쓰기를 진정시키기 위해 서너 시간이 넘는 신체적 접촉으로 아이를 훈육하는 장면이 하이라이트였던 데 반해, <금쪽같은 내새끼>는 아이의 문제 행동 교정(훈육, 전문가의 직접적인 치료)보다는 부모의 자기 계발에 초점이 있다. 과거에 달라져야 할 사람은 아이였다면, 이제 달라져야 할 사람은 부모이다.

아이의 말과 행동은 끊임없이 질문하고, 읽고, 해석, 진단해야 하는 내적 심리의 표지이자 징후가 되고,¹³⁾ 계발해야 하는 것은 표준화된 부모

12) 에바 일루즈, 같은 책, 95~102쪽.

13) 서동진, 같은 책, 281쪽.

상, 모성의 자아가 된다. 부모는 이제 아이의 말과 행동을 끊임없이 읽고, 해석하고, 진단하고, 질문을 진다. 그 기준은 자신이 경험한 양육도, 전통도 아니다. 전문가의 ‘처방’과 ‘팁’, 타인으로서의 성인, 더 나아가 익명의 비양육자들에게서까지 온다. 양육은 이제 사적인 담론이 아닌 공적이고, 과학적인 담론의 지배하에 놓인다. 훈육의 대상은 금쪽이가 아닌 아이를 “금쪽같은 내 새끼”로 불러온 전통적인 육아 담론인 것이다.

<금쪽같은 내새끼>의 치료의 내러티브에서 부모와 아이는 일차적으로 관객으로부터 분리되고 대상화된다. → 일상과 무대의 분리를 통해 부모로부터 아이, 부모와 과거의 부모를 분리한다. → 이를 통해 아이 문제는 부모(관계/양육)의 문제로 이행된다 → 아이는 말하는 코끼리(기계)를 매개로 다시 관객과 연결된다. → 아이는 전문가와의 만남을 통해 무대화 된 공간으로 나온다. 이러한 내러티브의 전개는 이상(異常)에서 일상(日常), 평상(平常)으로, 역기능에서 기능으로, 열등에서 우등, 부적응에서 적응, 불행에서 행복, 불편에서 편안, 비밀에서 노출로 진행된다. 그 과정에서 이상적인 발달이라는 표준에서 벗어난, 표준에 못 미치는 아이들이 마치 박람회를 방불할 정도로 끊임없이 전시된다.

이러한 내러티브의 결말은 무엇인가? 아이는 이상적 자아(‘마음이 편안한 아이’)에 한층 가까워지고, 전통적 모성은 과거와 결별하고 과학적 담론, 전문가로부터 훈련받은 현대적인 모성이 된다. 더 이상 가족에게는 문제도 비밀도 없다. 그리고 개별적이고 고유한 각각의 아동과 청소년의 고통을 통칭하는 ‘금쪽이’라는 일반명사가 남는다.

3. 리얼리티 쇼의 연행

결국 시청자는 편집된, 카메라가 본, 오은영과 패넬의 눈에 비친, 한 가족의 일상을 보는 것이다. 그렇다면 시청자는 어디에 위치하는가? 이들은 이러한 일종의 치료극 프레임 바깥에 위치한다. 시청자들은 제작자

들과 마찬가지로 이것이 방송 매체, 관찰 예능, 리얼리티 쇼라는 양식을 통해 코드화된 메시지임을 인지한 상태에서 능동적으로 커뮤니케이션에 참여한다.¹⁴⁾ 따라서 앞의 <표 1>에서 매체 생산의 공간 ㉠에서 제작자가 위치한 세계와 연속된, 같은 층위에 놓인다. 시청자의 위치는 마치 원근법이 이미 그림 안에 관객의 자리를 코드화하는 것처럼, 영상 이미지에서는 카메라 앵글과 움직임이 만들어내는 카메라의 위치에 의해 관점(perspective)으로 연역될 수 있다. 서사 기호학적으로는 관객들은 발화행위적 시공간에 접합된다.

1) 전문가를 보여주는 시선

오은영은 영상 속의 아이의 문제 행동을 관찰하고, 분석하고, 해석할 때, 그리고 이를 부모와 패널들에게 설명한다. 다른 패널들이 주로 일상적 담화와 농담을 하는 반면, 오은영은 전문적인 지식에 바탕을 둔 과학적 담화를 구사한다. 다소 익살스러운 분위기로 영상으로 본 보호자의 ㉢에서의 행동을 재연, 모방할 때도 있지만 대부분 오은영의 역할은 관찰, 해석, 진단, 평가 등의 과학적 언술로 이루어져 있다.

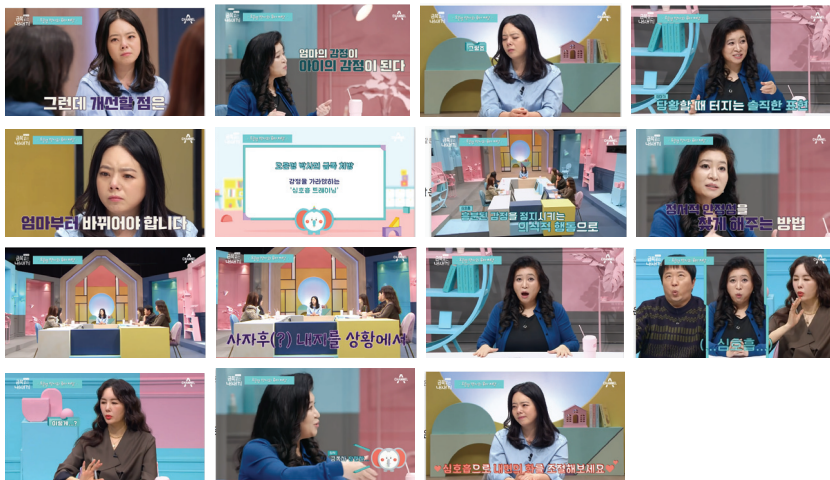
㉠ 대사

오은영 : 그런데 먼저 개선을 하셔야 하는 점은 엄마의 감정의 표현이 OO의 감정의 표현입니다./ 그리고 이런 감정이 표현되거나 당황스러운 상황에서 엄마도 ABC[육] 많이 하세요. 엄마부터 그런 게 좀 바뀌어야 할 것 같아요. 자 그러려면 어떻게 해야 하나면 심호흡, 이거는 약간 감정이 확 올라가서 공격적으로 나오는 거를 스스로 자기 정서적 안정성을 찾게 해주는 방법입니다. 일단 원인 불문하고 “어떡해, 어떡해 야! 너 안 챙겼어” 이렇게 나갈 거를 “어떻게, 어떻게, 후-[심호흡]”하면 “근데 OO아 잠깐만” 뭐 이렇게 될 수 있다는 거죠. 이거를 엄마도 OO 하고 같이 굉장히 노력을 해야할 것 같아요.

14) 존 피스크, 『텔레비전 문화』, 박한주 역, 컬처룩, 2017, 175~182쪽.

㉠은 오은영 박사가 솔루션을 제시하는 대사 ㉡가 나올 때 흘러가는 장면이다. 아래와 같이 약 45초 정도도 지속되는 장면이 총 15개의 쏫으로 분절되어 있다. 카메라가 전문가의 발화를 포착할 때 움직임은 역동적이기보다는 정적으로 움직인다. 스튜디오 출연자들의 토크 장면은 대부분 정면 혹은 측면으로 촬영되고, 줌인 줌아웃, 점프컷 등 역동적인 카메라의 움직임으로 포착된다. 반면 전문가의 답화는 이처럼 정적인 카메라 워크로 다양한 각도에서 촬영된 쏫을 결합한다.

㉡



[그림 18] 전문가를 보여주는 카메라 워크¹⁵⁾

일반적인 다큐멘터리 방송에서 전문가의 의견은 카메라 움직임 없으며 연속된다. 그러나 이 방송은 다큐멘터리가 아닌 일종의 예능 쇼이다. 다큐멘터리에서 사용하는 기술적(discriptive)인 카메라 워크를 이용하면 재미가 반감될 것이다. 따라서 전문가의 분석적, 기술적, 평가적인 지식

15) 시즌 1 23회, 2020년 11월 13일 방송, <https://youtu.be/jJfgV0bKfyY>

은 다큐멘터리의 기법으로 ‘인용’하기보다는 다양한 각도에서 쪼개어, 입체적으로 보여주되, 다른 패널들과는 달리 정적인 카메라 워크를 사용하여 안정적으로 보여준다. 이러한 조작으로 오은영은 단순히 정확한 정보를 전달하는 지식의 출처로서만이 아니라 쇼의 출연자의 한 사람으로서 변별된 캐릭터가 구축된다.

한편 쇼의 전반부에서는 아이의 문제 영상을 보면서 패널들이 가볍게 토크를 이어가는데, 이때 오은영은 말을 많이 하지 않는다. 문제를 발견, 진단, 처방하는 등의 쇼의 중요한 계기들은 모두 오은영에 의해서 이루어지지만, 나머지 순간들에는 대부분 아무런 멘트 없이 영상 속의 아이를 관찰하는 얼굴이 카메라에 잡힌다. 때로는 미세하고 의미심장한 표정을 지을 때도 있다(<그림 8, 9, 10> 참고). 관찰, 진단, 원인 파악은 모두 인지적인 행위이다. 표정이나 대사 등으로 표현되지 않는 한 시청자들은 알아차리기 어렵다. 따라서 출연자의 표정을 어떤 각도에서 어떻게 보여주냐, 출연자가 알아차린 것을 즉각적으로 대사로 표현하느냐 나중에 말하느냐 등의 사소한 장치만으로도 객관적이고 신중하며 신뢰할 수 있는 캐릭터를 구축할 수 있다.

2) 부모를 보여주는 시선

이와 대조적인 카메라 워크는 금쪽이의 보호자에게서 드러난다. 금쪽이의 보호자는 스튜디오의 중앙에 위치하므로 정면쏘기로 많이 잡힌다. 두 명의 보호자가 함께 출연할 때에는 투쏘기로 잡히기도 한다. 패널들은 주로 토크를 하는 반면, 보호자는 오은영이나 패널들의 질문이 있을 때에만 말을 한다. 대사의 비중으로만 보면, 전반부에 오은영과 금쪽이 부모의 비중은 둘다 다른 패널에 비해 낮다. 언어적 표현보다는 아이의 문제 영상(그리고 자신의 행동)을 보면서 표정으로 반응하는 역할을 담당하는 것이다. 그러나 오은영이 대사 없이 아이를 관찰하거나, 문제를 포착할 때 정적인 카메라가 사용되었던 것과는 반대로 부모의 표정은 정

면의 정지샷, 클로즈업, 점프컷이나 줌인 등 역동적인 카메라의 움직임으로 시각적으로 연출된다.

3) 사회자와 패널을 보여주는 시선

한편 사회자와 패널 1, 2, 3은 금쪽이의 영상을 보면서 일상적인 반응을 토크(일상적 담화, 수다)의 형식으로 나눈다. 오은영이 전반부에 말을 아끼고 쇼의 절정에서 전문가의 의견을 단독으로 설명, 독백하는 것과 달리 패널은 금쪽이의 영상을 보면서 비전문가로서, 일상의 이웃이나 가족이 아닌 어른들이 흔히 보일 수 있는 다양한 반응을 내놓는다. 아이를 사랑스럽게 쳐다보기도 하고, 아이가 돌발행동을 할 때에는 놀라워하기도 하고, 때로는 안타까워하는 등 다양한 정서적 반응을 보이는데, 언어적, 비언어적 수단 모두를 활용해서 즉각적으로 표출한다.

금쪽이나 금쪽이의 부모에 대해 평가적인 담화를 구사할 때도 있다. 그러나 진지하게 비난하거나 논쟁하기보다는 예능이라는 장르에 맞게 상황을 재미있게 묘사, 재연, 모방함으로써 영상 속에서 본 상황이나, 일상의 경험들을 극화한다. 사회자와 패널 1, 2, 3이 모두 연기자와 희극인이라는 점에서 이들은 일반인들의 보편적인 반응을 매우 전문적으로, 연기해낼 수 있다. 카메라 역시 다양한 정서적 반응들을 줌인, 줌아웃, 점프컷 등의 역동적인 카메라 움직임으로 담아낸다.

그렇다면 이렇게 각각의 출연자들을 담아낸 샷은 어떻게 결합될까? 이렇게 출연자에 따라서 유형화된 샷들은 하나의 통합체로 연쇄되어 각각의 에피소드를 구성한다. 사회자와 패널들은 금쪽이의 영상과 함께 분할 편집되어 나오거나, 함께 토크를 하는 패널과 분할 편집으로 나온다. 패널 1과 패널 2는 서로 대사를 주고받는 토크를 많이 하는데 스튜디오의 배치상 서로 반대편에 위치하기 때문에 샷/리버스샷으로 보여주는 것이 아니라 분할 편집으로 효과적으로 두 사람의 대화를 보여줄 수 있다.



[그림 19] 출연자들을 보여주는 분할샷¹⁶⁾

이처럼 하나의 에피소드는 스튜디오 출연자 샷과 화면속 아이와 엄마의 샷이 교차, 분할 편집되면서, 스튜디오에 있는 출연자들이 화면 속의 일상 공간을 마치 실시간으로 관찰하는 듯한 효과를 연출한다. 과거 ‘휴먼 다큐’류의 리얼리티 쇼는 일반인 출연자의 일상의 모습을 스튜디오의 장면과 명확하게 구별하여 촬영, 편집했다.¹⁷⁾ 예를 들어 스튜디오 촬영 장면과 일상에서 직접 촬영한 장면이나 재연 영상은 플래시백, 디졸브 등의 편집으로 명확하게 구별했다. 반면 리얼리티 쇼가 ‘관찰 예능’이라는 이름으로 등장한 뒤로 관찰의 대상과 이를 관찰하는 스튜디오가 교차, 분할 편집되고 끊임없이 스튜디오에 위치한 출연자들의 목소리가 프레임 안쪽에 덧입혀지는 방식으로 변화한 것이다.

또한 관찰의 대상이 되는 과거의 공간, 아이의 일상, 사적인 공간은 현재의 스튜디오 촬영 장면과 교차, 분할 편집되면서, 영상 속의 아이와 보호자는 현재로 끊임없이 호출된다. 그러나 영상 속 인물들은 스튜디오에서 다른 출연자들처럼 활발하게 토크에 참여할 수 없다. 금쪽이는 스튜디오에 직접 출연하지 않는다. 별도의 무대에서 속마음을 고백할 때까지 미스터리로 지연된다. 보호자 역시 자신이 과거 육아의 현장에서 왜 그런 행동을 했는지 혹은 하지 않았는지, 무엇을 알았는지 몰랐는지 적극적으로 입장을 밝힐 수 없다. 사회자와 오은영의 지시나 질문에 응답하는 형태로만 토크에 참여한다. 결과적으로 보호자의 이미지는 사회자와 패널 1, 2, 3, 그리고 오은영의 시점샷의 연쇄에 사이에 갇힌다. 이에 보

16) 시즌 1 23회

17) SBS 영재 발굴단 2015년 12월 2일 35회 방송

<https://programs.sbs.co.kr/culture/findinggenius/vod/555591/22000151985>

호자는 현재의 나와 과거의 나를 분리해서 보기를 요구받는다. 자기 자신의 모습을 대상화하고, 자신의 가장 내밀한 장소와 그곳에서만 하는 말과 행동을 전문가와 방송인들에게 공개하고, 그들의 분석과 수다를 듣는 자리에 놓인다. 최종적으로 그들처럼 자기 자신, 아이, 가정을 바라볼 것을 요구받는다.

모든 아이와 모든 가정은 저마다의 고통을 갖고 있다. 그러나 그 고통의 원인과 해결은 보호자와 양육자의 책임이다. 이것이 이 쇼를 통해서 생산되는 서사이며 리얼리티다. 부모가 자신을 위해 변호하기를 멈추고 침묵할 때, 자식의 고통을 해결할 수 있다. 결과적으로 패널이나 사회자, 전문가의 토크에는 부모에 대한 평가나 날선 비판이 담겨있지 않지만, 부모는 패널들의 말과 시선에 둘러싸여, 자신의 양육을 전문가와 공중(公衆) 앞에서 프레젠테이션하고 평가받고, 더 나은 양육자가 되기 위해 자신을 계발해야 할 의무를 떠안게 된다.

성인이 등장하는 치료의 내러티브는 일반적으로 특화된 시장을 창출하고 시청자를 잠재적 환자 겸 소비자로 정의하고, 죄의식과 같은 감정을 공적 대상, 발현의 대상, 토론과 논쟁의 대상으로 만든다.¹⁸⁾ <금쪽같은 내새끼>의 차이는 고통의 주체가 아이라는 것이다. 그런데 그 원인은 아이의 밖에 있다. 아이는 원인을 인식하고 해결할 수 없다. 한편 아이의 ‘성장’과 ‘발달’을 가로막는 것이 무엇인지, 아이의 어떤 말과 행동에 주목해야 하는지, 무엇이 병리적이고 무엇이 건강한 성장 발달의 징후인지 해석·분류·명명할 수 있는 권한은 보호자에서 전문가로 이양된다.

관객들은 이것이 진짜 눈앞에서 벌어지는 리얼리티가 아닌 매주 방송을 통해 송출되는 텔레비전 예능 시리즈라는 것을 안다. 그럼에도 불구하고 관객들은 시청을 통해 자신의 감정을 해소하기도 하고, 단순히 장르물로 방송을 소비하면서 재미를 느끼기도 한다. 혹은 인터넷 게시판이나 SNS에서 사연 신청 부모의 육아에 대해서 갑론을박 토론을 벌이기도

18) 에바 일루즈, 같은 책, 105~106쪽.

한다. 즉 이들의 행위는 종교적 의례가 사라진 세속화된 세계에서 유사 의례¹⁹⁾처럼 기능한다. 이들은 미디어 시청을 통해 자신의 감정을 해소할 뿐만 아니라 집단적인 시청과 다시 읽기를 통해 개인의 감정을 교육할 뿐만 아니라, 집단적인 감정을 교육하고 생산하기도 한다.

관찰 예능의 리얼리티는 어디에 있는가? 앞서 본 <표 1>에 따르면 리얼리티 쇼는 극 장르나, 다큐멘터리의 장르와 구별되는 형식적 특징은 명확한 프레임, 의례적 시공간의 전과 후, 안과 밖을 구별해주는 ‘스튜디오’와 그 안에 중첩된 ‘일상’의 구조에 있었다. 따라서 리얼리티 쇼, 관찰 예능의 리얼리티는 관찰의 대상이 방송인이 아닌 일반인의 일상, 우리의 삶을 그대로 다룬다는 데 있는 것이 아니라 오히려 방송의 무대, 세팅을 통해서 날것으로서의 일상을 방송적인 리얼리티로 생산, 재구성하며 전달한다는 데 있다.

날것을 보여주는 틀, 전달, 편집, 촬영하는 프레임은 리얼리티를 서사화하는 공간이며, 금쪽이의 리얼리티에 대해서 이야기하고(sotorytelling) 하고, 해석, 진단, 배열하고 보여주는(showing) 공간이다. 리얼리티 쇼의 연행적 성격은 리얼리티를 생산하는 적극적인 기제가 되어, 안과 밖을 변화시킨다. 시청자들은 이 틀이 만들어내는 서사에 공감하고, 감정을 해소하고, 정보와 지식을 배우고, 자신을 성찰하기도 한다. 그러나 시청자가 배우는 것은 그것만이 아니다. 우리가 살아가는 일상은 쇼로 만들어지는 리얼리티와는 달리 무작위적이고, 우연적이고, 우발적이라는 사실을 효과적으로 감춘 채, 리얼리티를 전시하는 방식, 만들어내는 방식에 길들여진다.

19) 캐서린 벨, 『의례의 이해』, 류성민 역, 한신대학교출판부, 2007, 477~480쪽.
존 피스크, 같은 책, 487~490쪽.

Ⅲ. 디지털 내러티브의 전유와 리얼리티의 해체

시청자들은 티비 프로그램을 시청할 때 한 가지 방송만을 몰입해서 시청하지 않는다. 티비 시청이라는 일상적 행위는 일상의 다른 사건에 의해 끊임없이 단속되는 것은 물론이고, SNS 등 다른 매체로 티비 시청의 경험이 중계되기도 한다. 다양한 매체를 동시에 이용하기도 하고 매체들을 가로질러 이야기를 전파하고 전달한다.

가장 단순하게는 자신이 현재 특정 방송을 ‘본방사수’하고 있다는 것을 시청자 게시판, 팬덤 게시판, SNS 등에 실시간으로 텍스트와 이미지로 보고한다. 또한 다수의 사용자가 각자의 중계에 동시에, 시차를 두고 댓글, 멘션, 리트윗, 좋아요 등으로 반응하기도 한다. 시청자의 이러한 중계는 방송 프로그램에 대한 바이럴 마케팅이 될 뿐만 아니라, 인터넷 게시물과 SNS를 통해 시청자가 방송을 볼 때 구체적으로 어떤 경험하는지 역추적할 수 있는 단서가 되기도 한다. 본래의 프로그램과 시청자들이 생산해내는 후기, 창작물과 비교해서 리얼리티 쇼가 매체장과 현실에 어떤 영향을 미치는지, 어떤 리얼리티를 재생산하는지 파악할 수 있다.

1. 동일시와 반동일시: 자기 계발로서의 양육과 심리 치유

다음은 인터넷 게시판에 올라온 시청 후기이다. 정서적 토로는 가장 보편적인 시청 후기이다. 출연자(대체로 금쪽이)에 대한 연민과 공감을 표현하면서 자신의 유년기 경험을 회고하기도 한다. 금쪽이에 대한 동일시를 통해서 유년기 자신의 경험을 재해석하고, 더 나아가 전문가와 패널로 대표되는 어른들의 위로를 나의 것으로 가져온다. 따라서 과거에 자신이 받은 고통에 대한 토로를 토로하고 현재와 미래를 반영적으로 성찰한다는 점에서 ‘과거지향적인 동시에 미래지향적인 자기 계발의 시간들’²⁰⁾을 사용하고 있다.

“참 이제서야 엄마는 본인이 이지현 같다고 하는데/맞는 말인데//웃긴게 뉘잖아 나한테 000같은 엄마가 아니었네//어릴 때부터 단 한번도 사랑받는다고 생각이 든 적이 없어...(중략)...동생은 저렇게크니/아직도 XX같아/그리고 엄마는 아직도 찢찢매(000, XX 필자)”²¹⁾

“할머니 할아버지들이 금쪽같은내새끼를 봤겠어/육아서적을 봤겠어/농사나 짓고 애는 낳아놓으면 알아서 자란다 세대잖아/진짜 사랑 못받고 자란 세대라고 생각됨//그래서 부모라는 사람들이/육아에 대해 아는 것도 없고 보수적이고 끈대처럼 굴고 ...(중략)... 다행히 시대가 변해서 그런 육아는 옳지않다고/방송에서 알려주니까 변해야되는건 알겠지/이제는 결혼해서 아이를 가지면/엄마 아빠가 의무교육을 받는 세상이 오면 좋겠음”²²⁾

또 다른 반응은 분노와 비난이다. 이러한 반응 역시 일종의 동일시이지만 부정적 감정의 투사라는 점에서 반동일시이다. 특정 출연자에 대한 반동일시는 평가적이고 논쟁적인 언술로 표현된다.

“애비가 애들 쥐잡듯 잡는데 아무소리 못하는 엄마/애가 육아스트레스로 자하니까까지 했는데도 아빠한테 비밀로한 엄마//돌아가는 상황보니 아빠는 지 여자한테 꼼짝도 못하는거 같은데/그러면 본인이 나서서 말리던지...(후략)”²³⁾

금쪽이의 행복과 불행의 원인은 부모에게 있다는 것이 이 방송의 주요

20) 에바 일루즈, 같은 책, 112쪽.

21) 익명, 금쪽이네와 비슷했던 우리집이야기, 금쪽같은 내 새끼 갤러리, 2022-03-26, 22:01:39

<https://gall.dcinside.com/mypreciouschild/8856>

22) seoy, 사실 우리네 부모님도 불쌍한 존재지, 금쪽같은 내 새끼 갤러리, 2021-10-22 23:37:04

<https://gall.dcinside.com/mypreciouschild/344>

23) 익명, 아빠탓만 하는 반응 이상함, 금쪽같은 내 새끼 갤러리, 2022-04-03 19:38:25
<https://gall.dcinside.com/mypreciouschild/10221>

한 내러티브였다. 만일 애초에 이 쇼가 만들어낸 내러티브가 고통받는 피양육자와 고통을 주는 양육자로 구도화되어 있다면,²⁴⁾ 관객은 고통의 당사자인 금쪽이에게 동일시하면서 고통을 유발한 원인이거나, 해결해줄 책임을 저버린 부모에게도 함께 동일시하기는 어려울 것이다. 따라서 시청자는 고통받는 금쪽이에게 동일시하면 부모에게는 반동일시 할 수밖에 없으며, 논쟁은 흑백론적으로 흐르고 시시비비를 가리는 형태가 된다.

또한 방송이 만들어낸 치료의 내러티브에서 금쪽이의 고통의 원인은 부모, 환경, 유전적인 요소 등 금쪽의 외부에 있었다. 출연 아동에게는 불가항력적인 것이다. 따라서 성인 시청자가 자신의 어린 시절을 회상하면서 금쪽이에게 동일시할 경우, 자신의 유년기의 불행의 원인을 자신이 아닌 부모의 양육에서 비롯된 것으로 이해할 수 있다. 방송을 매개로 자신의 과거를 호출할 뿐만 아니라 이해가능한 것, 더 나아가 해결가능한 것으로 서사화하는 것이다.

따라서 성인 시청자들은 전문가와 패널, 그리고 부모의 변화와 조력을 대리 경험함으로써 방송을 통해 위로받고, 감정적 해소할 뿐만 아니라 ‘잘못한 것은 내가 아니야.’라며 자신의 고통의 원인이 부모의 양육 탓으로 돌릴 수 있다. 동시에 시청자가 평가, 진단, 비판하는 대상은 자신의 부모가 아닌, 자신과 대등한 사회 구성원으로서의 타인이기에 윤리적 죄책감로부터 안전하게 비켜설 수 있다.

그렇다면 실제 양육자들의 반응은 어떠할까?

“이전 에피소드들은 끝까지 시청은 가능했었는데/장영란 프로답지 못하게 소리죽여 통곡하는데/저라도 울었을거예요/자식 낳아본 여자들은 이해하

24) 리얼리티 티비는 대개 서로 다른, 심지어 반대되는 표본들로 된 견본을 제시하는데, 대립하는 진영의 형성은 관객에게 자신이 아닌 모습과 자신의 모습을 동시에 규정할 수 있게 해주며, 단순화된 어떤 인물에 대한 반대는 그에 맞서는 단순화된 인물과의 결집을 동반한다.

올리비에 라작, 같은 책, 140쪽.

쪼/저 순간들이 얼마나 고통인지”²⁵⁾

“좀 잔소리가 심한 편이긴 하지만서도/종일 폰만 하는 애도 너무 답답하고 그런 게 쌓이다보니 많이 차가워진 거 같구요./여자혼자 애 둘 건사하려면 얼마나 힘들겠어요?/돈있는 집도 아닌 거 같은데/부모도 자식도 상처를 많이 입은 거 같아서 물론 부모가 더 큰 사랑을 베풀어야 하는 건 맞지만요/솔루션받고 잘 해결되었으면 해요.”²⁶⁾

육아 코칭프로그램이라는 기조에 맞게 ‘육아법’을 학습하기 위해 실용적으로 사용하는 경우가 있다. 정신의학, 심리학 등의 전문가의 담론을 대중 미디어를 통해 학습하고, 보다 유연하게 접근하고 스스로 교육하고, 자조(自助)하는데 활용한다. 따라서 단순히 예능으로서의 재미를 위해 소비하기보다는 현대적인 부모, 양육자의 자기 계발 담론의 적극적인 소비자로서 주체화된다. 물론 양육자들이라고 해서 무조건 전문가의 담론을 수동적으로 받아들이기만 하는 것은 아니다. 오히려 아이를 양육하면서 겪었던 유사한 문제 상황을 자신이 어떻게 해결했는지 대안으로 이야기하는 경우도 많다.

동시에 출연 아동이나 양육자에 대한 거리감은 보다 빈번하게 표출된다. 이 역시 출연자에 대한 일종의 반동일시로 볼 수 있다. 아이를 저렇게 키우면 안 된다, 양육자지만 나는 저렇게 하지 않는다(더 나아가 나도 비슷한 문제 원인을 갖고 있지만, 그렇다고 모두 저런 양육자가 되는 것은 아니다)라는 식으로 일종의 ‘선긋기’의 반응을 보이기도 하지만, 현실에서 자신이 경험한 상황에 빗대어 자신의 이야기를 풀어놓는 계기로 활용하는 편이 많다.

25) 익명, 금쪽이 보고 있는것조차 버겁네요, 82쿡 자유게시판, 2022-09-24 21:24:00
<https://www.82cook.com/entiz/read.php?bn=15&num=3523053&page=1>

26) 익명, 이번주 금쪽이보고 전 엄마육하고 싶진 않던데요, 82쿡 자유게시판, 2022-04-09 16:03:16
<https://www.82cook.com/entiz/read.php?bn=15&num=3430984&page=1>

현실의 양육자들은 오히려 방송 전체에 대해서는 일정한 거리를 유지하는 것으로 보인다. 공격적인 비난조가 아니라는 점에서 반동일시를 하더라도 간접적으로 표출한다. 이는 시청자의 정체성과 이것이 리얼리티 쇼라는 형식으로 담길 때 만들어지는 허구적 리얼리티, 유형화된 이상형과의 간극 때문으로 보인다. 현실 육아에서는 반전과 성장, 극적인 해결을 향한 텔로스를 발견하기 어렵다. 누구의 현실이라도 마찬가지이다. 리얼리티 쇼의 ‘리얼리티’가 현실과 일상인을 소재로 표준, 상투형, 매뉴얼화 된 행동 규범들을 생산하고, 리얼리티를 반영하기보다는 리얼리티를 길들이는 장치에 가깝다는 것을 의미한다.

리얼리티 쇼는 리얼리티에 근접한 쇼이자 리얼리티를 표방하는 쇼이다. 리얼리티 그 자체가 아니다. 정말 자연스럽고, 실재하며, 진정성 있게 보이기 위해서, 더 나아가 수용하는 이들에게 예능적인 효용성을 주기 위해서 관습적이지만 매우 정교하게 짜인 쇼의 틀과 서사적 장치를 사용한다. 어떤 시청자들은 이러한 쇼에 능동적으로, 직접적으로 연루되고 참여한다. 또 어떤 시청자들은 거리를 갖고 수동적으로, 간접적으로 연루된다. 시청자 개개인이 발 딛고 있는 현실이 다르기 때문에 반응이 다른 점도 있지만, 쇼는 출연자들만을 연출하는 것이 아니라, 시청자들의 반응까지도 연출한다고 볼 수 있다. 따라서 반동일시의 양상도 시청자 집단의 정체성에 따라서 담화적으로 표출되는 양상이 다를 수밖에 없다.

2. 인용과 패러디: 훈육으로서의 재판과 해체로서의 놀이

방송의 보는 사람들이 만들어낸 이러한 흔적은 방송을 시청하지 않은 이들에게도 전달된다. 직접 시청한 후에 후기를 올리고, 공유하고, 서로 반응하면서 만들어낸 콘텐츠가 본래의 맥락과 연행 집단(종족)으로부터 떨어져나오면서, 별개의 의미작용이 일어난다.

다음은 SNS상에서 가장 흔하게 볼 수 있는 사례이다. 사용자는 본방

송을 보고 방송 화면을 직접 캡처해서 텍스트를 덧붙여 트윗을 했을 것이다. 심지어 방송을 보지 않고도 가능하다. 마치 리얼리티 쇼가 다양한 연출의 기법으로 일상을 재조직하는 것처럼 디지털 텍스트는 미디어로부터 필요한 이미지와 텍스트를 ‘뜯어내서 전달’하기에 적합하다. 방송에 나온 이미지와 그에 대한 자신의 의견을 텍스트로 결합하여 만든 매우 단순한 구조이기에, 텍스트의 내용만을 본다면 앞서 살펴본 팬덤 게시판의 후기와 특별한 차이가 없거나 오히려 더 단순해 보인다. 그러나 게시판 형식의 디지털 텍스트와 소셜 네트워크의 텍스트는 엄밀히 말해 성격이 매우 다르기 때문에 비슷해 보이더라도 별도의 리터러시로 독해해야 한다.



[그림 20] 트위터의 인용 글 127)

이 트윗의 이미지는 예고편이나 요약 방송(유튜브), 혹은 다른 사람의 후기에 포함된 이미지 그 어느 것이든 될 수 있으며, 원본인가 복사본인가의 여부는 이미 중요하지 않다. 트윗을 보는 구독자 역시 해당 방송을 보지 않았더라도 이 트윗을 이해하는 데 큰 무리가 없다. 구독자는 이

27) 사용자 @luv*****가 2022년 3월 25일에 작성한 트윗, 삽입된 영상의 조회수는 88.2만 회이다. <https://twitter.com/luvpresent/status/1507338089135734787>

트윗을 보고 본방송을 찾아서 볼 수도 있지만, 소셜 네트워크에서 생산되는 텍스트는 원본과 자율적인 관계에 놓여 있다. 팬덤 게시판의 게시글과 비교할 때, 팬덤 게시판의 글은 본방송에 대한 해석이나 재창작, 재맥락화, 일종의 주석처럼 기능한다면, 트윗은 트윗 텍스트를 위해 본방송이나 그밖에 복사 영상을 절취, 인용한다. 본방송과 트윗과의 관계는 매우 느슨하고 트윗은 원본 없는 텍스트에 가깝다.

따라서 팬덤 게시판의 게시글은 여전히 문자적 리터러시의 지배를 받는 반면, 소셜 네트워크의 텍스트는 별도의 온라인 디지털 미디어 리터러시에 의해 독해되어야 한다. 각각의 텍스트는 끊임없이 연쇄되는 통합체(타임라인)의 일부분으로 존재한다. 오히려 티비나 영화에서 이미지가 움직이는 것처럼, 타임라인 상의 트윗은 움직이는 텍스트, 타임라인이라는 더 큰 통합체의 하나의 쏫이자, 이미지처럼 독해된다. 이는 텍스트의 이미지화 경향은 ‘타임’라인의 속도에 비례한다. 타임라인이 빨라질수록 개별 트윗은 텍스트가 아니라 이미지처럼 보여지고 사용자를 스쳐 지나간다. 개별 트윗 안에 이미지를 삽입함으로써 이미지만을 인쇄매체의 삽화처럼 독해하기보다는 영화의 개별 쏫의 미장센처럼 텍스트와 이미지의 공간적으로 분할도 의미작용의 단위가 될 수 있다.²⁸⁾

서로 다른 시공간에 속하는 다른 사람의 말, 내밀한 감정이나 사상, 사적인 부분은 그 말과 행동, 감정의 주인이 아닌 타인에 의해 공중에 전파된다. 이러한 보여짐에는 상상적일지라도 명백한 시선의 비대칭성의 문제가 생겨난다. ‘보는 사람 - 보여지는 대상’ 사이의 비대칭에서 흠쳐

28) 타임라인의 텍스트는 개별 텍스트는 삽화와 사진을 포함한 신문이나 잡지의 인쇄매체처럼 읽히기만 하는 것이 아니라 텍스트를 구성하는 공간적 요소들의 배치와 관계를 관조(경험)해야 한다. 트윗을 구성하는 텍스트와 이미지는 의미를 지닌 최소단위(표음문자의 음절이나 형태소)처럼 독해되는 것을 넘어, 텍스트와 이미지의 화면 분할에 따라 상/하/좌/우/바깥/안/폐쇄/개방 등의 기표들 사이에 상징적 의미가 덧붙게 된다.

윤예영, 『스테레오타입의 매체기호학적 연구』, 서강대학교 대학원 박사학위 논문, 2019, 65~92쪽.

봄이라는 의미가 덧붙는다. 시청자들은 리얼리티 쇼의 다양한 층위의 관습적 코드에 의해 안전하게 자신의 안방에서 혼자 타인의 사생활을 훑쳐볼 수 있다. 엄밀히 말하면 훑쳐보는 사람은 저들이며, 나는 그들의 훑쳐보는 것을 공식적으로 안전하게 보고 있다.

반면 위의 트윗에는 하나의 항이 추가되어 ‘보는 사람 - 보여지는 대상 - 보여주고 보여지는 사람들(집단)’이라는 삼각관계가 형성된다. 훑쳐봄뿐만 아니라 집단적이고 노골적인 훑쳐봄, 공시(公示)²⁹⁾로 전환된다. 본방송의 훑쳐봄이 SNS에서 반복되는 공시와 인과관계가 있는지는 단언하기 어렵다. 본방송에서 연출되었던 시선의 비대칭성은 트윗에서 다시 재연된다. 쇼이자 영상물이 만들어내는 구조와 이미지화된 텍스트가 만들어내는 구조의 동위성은 전자의 매체를 후자의 매체가 모방한 것으로 보기는 어렵다. 그러한 선조적인 영향, 수수 관계는 파악하기도 어렵다. 단지 시선의 비대칭성이 일종의 메타 코드로 작동하고, 다양한 매체에서 반복, 강화된다는 것만을 기술할 수 있을 뿐이다.

다만, 트위터에서는 이 제3항, 함께 지켜보는 공시의 주체가 매우 두드러지게 드러나는 특징이 있다. 방송에서는 내려다보는 주체(스튜디오의 출연자)와 보여지는 대상(금쪽이)이 보이고, 이를 보여주는 카메라와 응시하는 시청자는 효과적으로 감추어져 있지만, 트윗의 텍스트는 이 인용 장면을 훑쳐보고, 함께 보는 존재가 인용하는 트윗의 조회수, 리트윗, 좋아요 등의 횟수로 실시간으로 누적 표시되며 상상의 광장에 몰려드는 집단적 독자는 점점 더 규모가 커진다. ‘드러남’과 ‘보여주기’가 ‘실시간 진행’되고, 이러한 훑쳐봄을 공유하는 공시(公示)의 연행이 매우 노골적으로 펼쳐진다는 점에서 티비쇼와 SNS로 대표되는 온라인 디지털 텍스트는 결정적으로 차이가 난다.³⁰⁾

이러한 시선의 비대칭성, 노출의 불균형, 무한 반사에 의해 인용하는

29) 미셸 푸코, 『자기의 테크놀로지』, 이희원 역, 동문선, 1997, 61~62쪽.

30) 미셸 푸코, 『성의 역사 - 자기 배려』 3, 이혜숙, 이영목 역, 나남신서, 2020, 61쪽.

사람은 판사가 되고, 인용되는 사람은 피고가 된다. 이들은 각각 판사와 피고의 역할을 배당받고, 무대에 세워진다. 방송이라는 물리적인 공간 대신 가상의 인터넷 공간에 거대한 무대가 설치된다. 이는 사회극이나 푸코의 근대적 판옵티콘과는 또 다른 스펙타클의 감옥이다. 오히려 중세의 기독교적 모델에 바탕을 둔 ‘마녀사냥’을 연상케 한다. 인터넷상에서 일어나는 이러한 인용(retweet & 인용)의 리터러시를 한국 사용자들이 ‘조리돌림’으로 부르는 것은 의미심장하다.

무한히 수평적으로 뻗어가는 대등한 공간처럼 보이는 인터넷 공간은 이처럼 명백한 시선의 불균형, 비대칭성에 의해 규정지어진다. 이는 재판관과 더 나아가 순교의 모델을 취한다는 점에서 철저하게 상징적, 의식적, 연극적이다. 이는 온라인 인터넷 공간이 점점 더 정치적 광장이 되기 어려운 까닭이다. 정치적 광장은 서로에게 서로가 노출되어 있다. 나를 노출시키는 동시에 상대방에게 내가 노출되어 있으며, 다시 상대는 내가 자신을 보고 있음을 알고, 나는 상대가 나를 보고 있음을 안다. 매우 근대적인 주체, 타인의 눈으로 나를 볼 수 있는 근대적인 주체를 전제한다. 합리적인 의사소통을 위해서는 최소한의 ‘눈맞춤’과 공유지식이 필요하다.³¹⁾

반면 인터넷 공간은 터널 시야에 비유될 정도로 보는 주체와 보는 대상 사이의 연결은 매우 강력하고 분명하다. 그러나 내가 무엇인가를 보고 있는 장면은 다시 누군가에게 이미지가 될 수 있으며, 그것은 다시 반사될 수 있다. 이러한 시선의 비대칭은 거울에 반사되어 무수히 많은 잔영을 남기고 통계로 환원되고, 각각의 시선의 주체는 효과적으로 숨겨진다.

가혹행위를 촬영한 영상이 익명의 대중에게 송출될 때, 이를 보는 관중의 내면에서는 어떤 일이 일어나는가? 비대칭적으로, 일방향적으로,

31) 마이클 S. 최, 『사람들은 어떻게 광장에 모이는 것일까? - 게임이론으로 본 조정 문제와 공유지식』, 허석재 역, 후마니타스, 2014, 117~122쪽.

개별적이 아닌 집단적으로, 반성적 거리와 시간차를 두지 않는 실시간으로 진행되는 시선과 소통(정형화된 말, 대사)의 발사는 공시(公示), 고문, 피사체의 죽음으로 이어질 뿐만 아니라 그것을 보고 있는 자기 역시 파괴할 수 있다. 수직적인 비대칭성(위계화)이 극단화되고, 수평적으로는 탈맥락화가 극단화될 때, 원본 텍스트는 완전히 탈맥락화된다. 완전히 탈맥락화된 텍스트에는 원본이 있을 수 없다. 패러디에는 반드시 원본이 필요하며, 원본을 재의미화할지라도 의미화 자체가 완전히 해체되지는 않는다.

그러나 온라인 디지털 미디어는 이전 매체와의 연결을 적극적으로 부순다. 굳이 문자매체와 비교하자면, 참신한 은유가 낡은 은유가 되고, 고급문화가 키치화되는 과정에 가깝다.³²⁾ ‘조리돌림’이 고문이나 유사 종교적인 광기를 보인다면, 완전하게 탈맥락화된 텍스트는 무시간적으로 반복, 복사, 반사됨으로써, 놀이가 된다.

다 울었니 이제 할 일을 하자~



오후 5:12 · 2021년 3월 30일 · Twitter for Android

5 레트윗 41 마음에 들어요



[그림 21, 22, 23] 인터넷 공간의 오은영 밈

32) 윤예영, 같은 책, 84~92쪽.

<그림 21>의 “이제 다 울었으면 할 일을 하자.”는 대사는 지시적이며, 다소 엄격한 분위기를 풍긴다. 그리고 이와 대조적인 긴 생머리, 과장된 미소, 친절함과 긍정을 담은 부드러운 얼굴의 이미지는 역설적 문채를 형성한다. 이러한 대립적 자질은 <불행(괴로움, 고통) → 의무의 이행, 실행>이라는 최소 서사를 만들어낸다. 이는 본방송이 명시적으로 주장한 적은 없으나 늘 암시되었던 매 쇼의 결말과 일치한다. 모든 아이는 부모의 노력으로 갈등이 해소되고, 사회에 적응한다.

그러나 통합과 적응이 방송이 보여주는 것처럼 늘 행복한 결말은 아니다. 치료의 지속에는 새로운 종류의 고통이 기다리고 있을 것이다. 치료가 완료되었다는 것은 아이가 고착되었던 쾌락의 상실을 의미하기도 한다. 잠깐의 훈련으로 장기적인 편익을 회수하는 것은 아이가 아닌 부모 쪽일 것이다. 더 나아가 아무런 고통의 비용을 치르지 않고 감정을 해소하고, 논쟁하고, 웃음을 터트린 익명의 타인 쪽일 것이다.

<그림 21>의 이미지를 ‘구글 lens’ 등을 이용해서 이미지 검색을 하면 해당 밈이 트위터뿐만 아니라, 다양한 플랫폼에서 얼마나 많이 사용되는지 알 수 있다. 이 밈의 기본 형식은 위의 이미지와 “다 울었으면 할 일을 하자”의 단순 결합이다. 최초의 밈은 리얼리티 쇼가 만들어낸 서사에 담긴 비난과 격려, 당근과 채찍, 위로와 훈육이라는 모순적이고 양가적인 요구를 잘 포착했기에 활용도가 높아진다.

이미지와 텍스트 중 하나가 생략되어, 따로 쓰이면서 파편화되기도 하고, 맥락에 따라 각각의 단위가 개별적으로 변형되기도 한다. 예를 들어 트위터의 한 사용자(@pye*****)는 지방선거 후 특정 정파의 사용자들을 호명하면서 선거의 설욕을 다짐하기도 했다.³³⁾ 이미지는 텍스트보다 더 자주 변형된다. 오은영 방식의 훈육이 엄격하다는 것을 풍자하기 위해 오은영 사진에서 턱을 꺾은 두 손 아래 ‘사랑의 매’를 그려넣기도 하고 (그림 22),³⁴⁾ 이미지의 피부톤을 슈퍼히어로물 ‘슈헬크’처럼 초록색으로

33) <https://twitter.com/pyeonjeon/status/1532901788659367936>

변환해서(그림 23)³⁵⁾ 완전히 새로운 밈이 되기도 한다.

이처럼 밈은 무한히 변형할 수 있다. 티비 쇼를 통해 생산된 치료의 서사는 온라인 디지털 공간에서 파편화, 상징화되고, 다시 자신의 맥락에 통합되면서 여러 가지로 활용될 수 있다. 자기 최면을 위한 동기부여의 기능에도 사용될 수 있으며, 현재 무엇인가 하기 싫어서 때를 쓰는 금쪽이의 마음 상태임을 드러내기 위해서도 사용될 수 있다. 혹은 자신은 금쪽이와 달리 오은영 박사의 자기 계발, 성장의 담론을 이미 알고 있으며, 이를 상기하고, 실행할 준비가 된 어른이라고 자기 암시할 때도 사용할 수 있다. 이처럼 사용자는 자신을 “금쪽이”에 대입하여, 변화, 성장, 회복되어야만 하는 자아의 서사는 소셜네트워크상에서 맥락에 따라 자유롭게 변형되고, 원본과의 연결 고리는 매우 희미해진다.

실존 인물을 지칭하는 이름에 불과했던 ‘오은영’이라는 고유명사는 브랜드³⁶⁾가 되고, 하나의 상징이 된다. 티비 쇼를 통해 다른 정신의학 전문가, 육아 코치들과는 구별되는 캐릭터를 구축했다면, 다양한 매체를 넘나들면서 완벽하게 구제성을 비워내고 상징으로 변화한다. 그 결과 이 밈은 순전히 재미를 위해 포스트 카드로 실물 제작되어 판매 및 무료 나눔 되기에 이른다. 디지털 미디어 공간에서 ‘오은영’의 이름, 이미지, “다 울었으면 이제 할 일을 하자”와 같은 언술은 때로는 결합하고, 때로는 분해되어, 아직 성인이 되지 않은 성인 금쪽이를 위한 부적으로, 주문으로, 놀잇감으로 끝없이 복제된다.

34) <https://m.cafe.daum.net/subdued20club/ReHf/3694487>

35) <http://www.enuri.com/knowcom/detail.jsp?kbno=2458400>

36) ‘한국소비자브랜드위원회’라는 단체는 ‘한 해를 빛낸 최고의 브랜드’에 2003년부터 매해 브랜드대상을 수여한다. 2017년 인물/사회/문화부문이 신설되어 인물에게도 브랜드 대상을 수여하기 시작했는데, 오은영은 2017년 올해의 유아교육전문가, 2021, 2022년 2년 연속 올해의 전문가 엔터테이너로 브랜드 대상을 수상했다.

WINNER, 올해의 브랜드 대상 2022, <https://abk.kcforum.co.kr/2022/winner.php>

IV. 상품으로서의 디지털 내러티브

리얼리티 쇼 <금쪽같은 내새끼>는 더 많은 사람이 더 쉽게 회복 가능성과 치유에 접근할 수 있게 해주었다는 점에서 정신의학과 심리학의 대중화에 있어 성공적인 사례이다. 그런데 이러한 성공을 통해 널리 전파된 것은 치료의 서사만이 아니다. 사적인 공간을 탐조(探照)하고, 무대화하고, 평범한 사람들의 고통을 유형화하고, 분류·분석하고, 공론화하는 스펙타클 문화도 함께 확장되었다. 또한 오늘날 자기 계발의 담론이 공적인 영역만이 아니라 사적인 영역, 현재뿐만 아니라 과거, 물리적 실재뿐만 아니라 심리적 자아까지 더욱 미세하고 정치하게 잠식했음을 보여준다.³⁷⁾

<금쪽같은 내새끼>가 만들어내는 리얼리티는 ‘행복한 가정은 모두 엇비슷하고 불행한 가정은 모두 제각각’이라는 소설적 진실과는 상반된다. 구체적이고 복잡한 현실도 카메라와 다중의 프레임을 거치는 순간 순진하고 무력한 자녀와 이를 해결할 합리적인 지식과 기술을 가져야만 하는 부모, 고통당하는 주체 대 고통의 원인이자 해결 주체라는 전형적인 대립 구도로 환원된다. 이러한 치료의 서사는 매주 의례처럼 반복된다. 이러한 유사 제의적인 프레임이 전달하는 리얼리티는 행복해 보이는 가정에도 보이지 않는 근심이 있으며, 천진난만하고 귀여운 아이도 남모르는 고통이 있다는 어찌 보면 매우 단순하고 소박한 현실이다. 평범해 보이는 어린이도, 어른도, 가족도 심리적으로 정신적으로 고통받고 있으며, 이 고통은 개선될 수 있으며, 개선되어야 한다는 희망이 아마도 이 프로그램의 인기 비결 중 하나일 것이다.

시청자 중 누군가는 출연자 부모 혹은 금쪽이에 공감하는가 하면, 어떤 사람은 비난하고 도덕적, 윤리적 질책을 하기도 한다. 또 어떤 사람은 자신의 양육 태도를 반성하기도 한다. 또 금쪽이를 통해 자신의 어린 시

37) 에바 일루즈, 같은 책, 110쪽.

절을 보기도 하고, 금쪽이의 부모 안에서 자신의 부모를 발견하기도 한다. 때로는 어떻게 해도 해결되지 않는 문제를 가진 아이로 금쪽이를 몰아세우기도 할 것이다. 그렇다면 카메라가 의도한 이상적인 관객은 어떤 모습일까? 아이에게 적절하게 공감하는 동시에, 자신의 과거의 고통을 사후적으로 발견하고 해소할 수 있는 시청자일 것이다. 나의 내면과 고통은 타인에게 드러낼 필요 없이 우리 주위에서 흔히 볼 수 있는 전형을 들여다보는 데서 안전함을 느끼는 것도 나쁘지 않다. 사연의 신청자는 내 가족이 아니기에 너무 가깝지 않다. 그렇다고 연예인이나 유명인도 아니기에 너무 동떨어진 세계도 아니다. 다소 상투적이기는 하지만 이런 유형이야말로 우리 주위에서 볼 수 있는 진짜라고 받아들일 수 있다. 타인의 사생활을 관찰하고 분석하는 데서 오는 윤리적 부담감을 느낄 수는 있으나, 그 질책은 과거의 나와 나의 부모와 화해하고 더 밝은 미래로 갈 수 있다는 건전한 성취감을 넘어설 만큼 커서도 안 될 것이다. 이런 조건에 부합되는 미디어 사용자만이 다음 주에도 방송을 볼 것이고, 다른 잠재적 소비자에게 자발적으로 이 쇼를 전파할 것이다.

그러나 텔레비전 시청이라는 연행의 틀을 벗어난 순간 이 쇼가 만들어진 서사는 마치 독자적인 생명체처럼, 그 자체로 하나의 미디어로서 전파된다. 입소문을 통해, 소셜네트워크와 인터넷 게시판을 통해 널리 전파된다. 생물을 통해 전달되는 유전적 정보(gene)처럼 문화적 기억(meme)은 매체를 통해 전달된다. 그 과정에서 생산되는 방송 리뷰, 요약본 영상, ‘짤’과 텍스트, 오은영의 이미지와 이름을 내건 광고 등 다양한 미디어를 통해 전달되는 디지털 내러티브, 디지털 상징, 디지털 스테레오타입은 완전히 재맥락화되고 탈맥락화된다.

그렇다면 왜 어떤 내러티브, 어떤 이미지, 어떤 스테레오타입은 더 빠르게, 더 멀리 뻗어나갈까? 이는 디지털 미디어의 네트워크가 매체의 생산자와 소비자의 자유가 극대화된 공간이라는 일반적인 특성 때문만은 아닌 듯싶다. 디지털 미디어 공간에서 생산된 문화적 기억이 모두 그렇

게 확장성 있게 전파되는 것은 아니기 때문이다.

<금쪽같은 내새끼>가 만들어내는 치료의 서사는 일종의 상품이다. 이 이야기는 ‘모든 아이는 행복할 권리가 있다’에서 끝나는 해피엔딩이 아니다. 행복해지기 위해서는 먼저 고통받아야 하기 때문이다. 신자유주의의 자기 계발의 테크놀로지는 무대 뒤에서 끊임없이 고통을 만들어내고 있다. 모든 개인은 고통을 가진 존재로 문제화되며, 고통의 원인은 개인에게 있으며, 개인이 해결해야 하며, 개인이 해결할 수 있어야만 한다. 그래야만 다시 이 새로운 시장에 끊임없이 자라지 않는 아이, 성인 금쪽이, 전문가의 개입 없이는 양육할 수 없는 부모들이 소비자이자, 생산자로서 공급될 것이다.

많은 이들이 디지털 미디어의 네트워크에 자발적으로 연루되고, 문화적 기억의 통로가 되고, 전달의 매개로 참여하는 것은 이를 생산, 소비, 연결하는 모든 사용자에게 환상뿐만 아니라 모종의 편익을 제공하기 때문이다. 이처럼 디지털 내러티브는 상품에 부착되고, 상품화되고, 그 자체로 상품화되어, 거대한 산업의 유통망 안에서 자본처럼 순환하고, 자본으로서 순환한다.

참고문헌

1. 국내논저

- 김여주, 「고민 상담 예능 프로그램의 변화 양상 -<무릎팍도사>와 <오은영의 금쪽 상담소>를 중심으로」, 『문학치료연구』 64집, 한국문학치료학회, 2022, 141~174쪽.
- 미셸 푸코, 『성의 역사 - 자기 배려』 3, 이혜숙·이영목 역, 나남신서, 2020, 1~270쪽.
- 미셸 푸코, 『자기의 테크놀로지』, 이희원 역, 동문선, 1997, 1~292쪽.
- 서동진, 『자유의 의지 자기계발의 의지』, 돌베개, 2009, 1~432쪽.
- 에바 일루즈, 『감정 자본주의』, 김정아 역, 돌베개, 2010, 1~238쪽.
- 올리비에 라작, 『텔레비전과 동물원 - 리얼리티 TV는 동물원인가』, 백선희 역, 마음산책, 2007, 1~232쪽.
- 유지운, 「자기 배려로서의 미디어 고백 - 1990년대 말 치유문화와 토크쇼를 중심으로」, 『한국방송학보』 34권 1호, 한국방송학회, 2020, 152~191쪽.
- 윤예영, 「스테레오타입의 매체기호학적 연구」, 서강대학교 대학원 박사학위 논문, 2019, 1~254쪽.
- 이현중, 「관찰 예능의 장르화 과정과 스토리텔링 연구 - 관찰자의 역할을 중심으로」, 『대중서사연구』 25권 2호, 대중서사학회, 2019, 217~245쪽.
- 존 피스크, 『텔레비전 문화』, 곽한주 역, 컬처북, 2017, 1~640쪽.
- 장성규, 「문화콘텐츠 적용을 위한 서사 이론 방법론 연구: 관찰 예능 프로그램을 중심으로」, 『스토리앤이미지텔링』 23, 스토리앤이미지텔링연구소, 2022, 261~283쪽.
- 최성민, 「대중 매체 텍스트의 리얼리티 문제 연구 - TV 프로그램 <무한도전>을 중심으로-」, 『인문콘텐츠』 18권, 인문콘텐츠학회, 2010, 125~146쪽.
- 캐서린 벨, 『의례의 이해』, 류성민 역, 한신대학교출판부, 2007, 1~650쪽.

2. 기타

- 채널 A 요즘 육아 금쪽같은 내새끼, 2020년 5월 19일 1회차~현재 방송분.
(http://www.ichannela.com/program/template/program_refinement.do?pgm_id=WPG2200051D&cateCode=0500&subCateCode=050070)
- 금쪽같은 내새끼 갤러리(<https://gall.dcinside.com/mypreciouschild>)
- 82국 자유게시판(<https://www.82cook.com/entiz/enti.php?bn=15>)
- Twitter(<https://twitter.com/home?lang=ko>)

Production and Propriation of Digital Narratives

Yun, Yae-Young

This paper examined what narratives are built in the TV reality show <Doctor Oh's Golden Clinic> and how they are recreated and transformed in another digital media. With these show, while many users were able to access the possibility of healing in the process of producing and appropriating healing narratives, it also led to the expansion of a spectacle culture that explores, stages, analyzes, types, and publicizes the suffering of the common private people.

First, this television show is structured by a series of sequences (response to problem behavior → search for problem causes → child's inner exposure and expert diagnosis → parental change → problem solving). 'Dr Oh' interpret, name, and diagnose the present and past of children and parents. The discourse of her professional discourses are both scientific and mythological, and serves as a key mechanism in the narrative of healing.

Spectators not only passively watch television shows, but also create new digital narratives by posting, sharing, and replying. The digital narrative created in this way has a new signification as the original narrative and the performance group are separated. The structure of mysterious and secret peep shows featured in television reality shows is remedationed and decontextualized on public displays on extremely massive social networks. Accordingly, the unique name and image of "Dr. Oh", "Oh Eun-young" and her words are endlessly reproduced, transformed, and created as toys, spells, and games for adult "the precious golden child" in the digital space.

Keywords : Reality show, <Doctor Oh's Golden Clinic>, the narrative of healing, pseudo ritual, digital, social network, memes, parody

투고일: 2022. 11. 20./ 심사일: 2022. 12. 10./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

향진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제에 관한 기호학적 접근*

— ‘지각적 판단’과 ‘논리적 해석체’를 중심으로

홍승혜**

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 명제 기호 생성의 선행 단계: 지각적 판단
- III. 정보 및 개념화의 기반: 논리적 해석체
- IV. 논리적 해석체에 기반한 정보의 성장
- V. 향진적 표현과 은유적 표현의 비교
- VI. 나오며

국문초록

본 연구는 향진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제를 퍼스의 기호학 개념을 통해 설명함으로써 명제 기호의 재현적 특성을 인지적 차원으로 확장하여 논의하는 것을 목적으로 한다. 특히 ‘A는 A이다’와 같은 동격 향진적 표현은 하나의 문형으로서 일상적으로 빈번하게 사용되고 있다는 측면에서 고유한 기호적 특성에 관한 논의가 요구된다. 더불어 ‘명사+이다’ 형태를 띠는 두 명제 기호의 서술어는 주어를 범주화하거나 두 개념을 등치 관계에 놓는 것이 아니라, 동사나 형용사와 같이 대상의 속성이나 상태를 설명한다는 점에서 주목할 만하다. 이에 본 연구는 ‘명사+이다’의 서술어는 명사가 지시하는 대상과 관련하여 화자가 특정 관념을 개념화하고 있음을 전제하며, 이는 대상으로부터 특정한 자질(quality)을 분해하여 해석하는 과정인 ‘지각적 판단

* 이 연구는 박사학위 논문의 일부를 수정·발전시킨 것이다.

** 고려대학교 박사후연구원, happy_sh@korea.ac.kr

(perceptual judgment)’ 및 명제 기호의 형식을 띠는 ‘논리적 해석체(logical interpretant)’에 기반함을 논의한다. 두 개념은 같은 표현이 화자와 맥락에 따라 대상에 관한 다른 서술 관념을 재현할 수 있는 원리를 설명해준다. 한편 본 연구는 항진적 표현의 경우 명제 기호를 이루는 두 관계항이 같다는 점에서 은유와 형식적 측면에서 구분됨을 지적하고, 두 명제 기호의 차이는 해석자가 특정 관념을 참조하는 동기와 그로부터 비롯된 기호의 재현적 효과와 밀접한 관련성이 있음을 제시한다. 두 명제 기호의 서술어 기제에 대한 메타적 이해는 일상적인 의사소통 차원에서뿐만 아니라, 기제 번역 및 인공지능의 추론 능력 훈련 등 언어기호를 매개로 하는 소통에 관한 연구들에도 도움을 줄 수 있을 것으로 기대하는 바이다.

열쇠어 : 명제 기호, 항진적 표현, 은유적 표현, 지각적 판단, 논리적 해석체, 퍼스 기호학

I. 들어가며

본 연구는 일반적인 명제와 구분되는 항진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제를 ‘지각적 판단’, ‘논리적 해석체’라는 퍼스(C. S. Peirce) 기호학의 개념을 통해 설명하는 것을 목적으로 한다. 이 과정에서 개별적 표현의 의미를 분석하기보다는 여러 표현 사례들로부터 재현적 특성의 일반성을 포착함으로써 항진적 표현과 은유적 표현을 생성하게 되는 동기를 인지적 측면에서 논의하고자 한다. 특히 명제 기호는 표상체와 대상이 맺는 관계적 측면에서 상징 기호로 구분되지만, 항진적 표현과 은유적 표현이 재현하는 바를 설명하기 위해서는 단순히 관습이나 법칙에만 의존하는 것이 아니라 서술하려는 대상 혹은 그에 관한 현상이나 사건 등으로부터 지각되는 자질(quality) 및 발화 맥락 등 현상적 측면에 대한 고려가 요구된다는 점에 주목하는 바이다.

항진적 표현이란 ‘A는 A이다’의 형태로 같은 명사 혹은 명사구가 주어와 서술어 자리에 반복되는 명제 기호의 형식을 일컫는다. 이는 표면적 의미로부터 새로운 정보가 드러나지 않는다는 측면에서 보통 ‘항상

진리인 명제’, 즉 ‘항진명제(tautology)’라 칭해진다. 하지만 건조한 대기 상태를 두고 발화된 ‘겨울은 겨울이다’라는 표현을 통해 알 수 있듯이, ‘A는 A이다’의 문형은 비록 형식적인 측면에서 항진명제의 성격을 띠지만 의사소통의 차원에서 ‘A=A’라는 의미를 재현하지 않는다. 따라서 해당 문형은 일상생활 가운데 특정한 메시지를 함축하는 기호로서 작동하고 또 그렇게 소통되고 있다는 측면에서 ‘항진적 표현’으로 지칭하는 것이 적절하다고 판단하는 바이다.

해당 형식으로의 표현은 몇 가지 관습적 사례로 한정되지 않고 다양한 명사들이 범주적 제약 없이 결합체로 작동하고 있다는 측면에서 개별적인 표현으로부터 일반성의 포착이 가능하다. 이와 관련하여 한국어 항진적 표현의 인지론적 분석을 시도한 대표적인 선행연구로는 최중열(1992)이 있다. 그는 화자와 청자가 이미 알고 있는 명사구의 속성이 참이라는 사실을 그 명사구와 관련한 새로운 정보들을 통해 확인한 결과로서 항진적 표현이 발화된다고 설명하였다.¹⁾ 하지만 이러한 가설이 일반적인 인식작용과 어떤 관계성을 갖는지 밝히지 못했음을 연구의 약점으로 제시한 바 있다.²⁾ 그밖에 동격 한국어 항진적 표현의 의미적 측면을 논의한 선행연구로는 이미순(2009), 이정애(2010), 전해영(2012) 등이 있다.³⁾

이처럼 한국어 항진적 표현은 일상적으로 빈번하게 사용되는 표현 양식으로 정착되어 있음에도, 표면적으로 동어반복의 형태를 띠는 문형을

-
- 1) 최중열(1992)과 본 연구는 항진적 표현의 생성 기제를 인지적 측면으로 확장하여 논의한다는 측면에서 공통점 갖지만, 본 연구는 화자, 즉 기호 생성자의 관점에서 항진적 표현의 서술어 기제를 논의하여 기호의 재현 범위를 확장한다는 측면에서 화자와 청자의 인지 세계의 교집합을 고려하는 상기 연구와 차별점을 갖는다.
 - 2) 최중열, 「항진명제(tautology)의 의미해석」, 『인문과학연구』, 인문과학연구소, 1992, 150쪽.
 - 3) 이미순(2009)은 청자가 항진적 표현의 가능한 여러 해석 가운데 가장 적합한 해석을 추론하는 측면을 적합성 원칙에 기대어 논의하였다. 이정애(2010)는 항진적 표현의 의미 기술을 ‘일반화의 인식과 부정, 인간 본성에 대한 체념적 인식, 현실 상황 수용, 차이 없음의 인식, 한계에 대한 인식’ 등으로 유형화하였다. 전해영(2012)은 항진적 표현의 화용적 전제를 제시하고 해당 표현의 사용 의도를 ‘청자의 공감 유도, 청자 설득, 화자의 새로운 인식 표현’ 등으로 구분한 바 있다.

생성하게 되는 인지적 과정 및 같은 언어적 표현의 함축적 의미가 화자 및 맥락에 따라 달라질 수 있는 이유 등 기호의 근본적 기제에 대한 논의는 거의 이뤄지지 않고 있다. 더불어 항진적 표현은 명제 기호라는 형식적 측면에서 은유적 표현과 유사성을 갖지만 주어와 서술어를 이루는 두 명사(구)가 같다는 점에서 은유와는 구분되는 새로운 문형으로서 그 일반성에 대한 설명이 요구된다. 따라서 본 연구는 새로운 상징으로서의 기호의 생성 측면에서 인지 과정을 논의하고 은유적 표현과의 비교 연구를 통해 항진적 표현의 고유한 기호적 특성을 제시하고자 한다.

항진적 표현에 관한 연구들이 제시하는 개별적 표현들의 함축적 의미를 살펴보면, 주어로 제시되는 대상에 관한 화자의 관념을 재현하고 있음을 알 수 있다.⁴⁾ 대표적인 사례로서 레빈슨(S. C. Levinson)은 ‘전쟁은 전쟁이다(War is war)’라는 항진적 표현의 함축적 의미를 “전쟁에서는 항상 끔찍한 일들이 일어난다. 그것이 전쟁의 본질이며 이를 두고 특수한 재난이라고 통탄하는 것은 옳지 않다”라고 설명한다.⁵⁾⁶⁾ 이때 해당 표현의 서술어는 ‘명사+이다’의 형태를 취하고 있음에도 특정 대상에 관한 주관적 관념을 재현한다는 측면에서 ‘철수는 학생이다’, ‘저 사람은 김은희다’의 서술어의 기능과 분명히 구분된다.

한편 항진적 표현의 서술어는 ‘내 마음은 호수요’, ‘인생은 초콜릿 상자다’와 같은 은유적 표현의 서술어와 비교될 수 있다. 해당 은유적 표

4) 물론 모든 ‘함축(implicature)’의 사례가 개별적 표현의 주어 자리에 제시되는 대상에 관한 관념을 재현한다고 일반화할 수는 없다. 일례로 현재 시각을 아느냐는 질문에 대한 답변으로서 ‘The milkman has come’이라는 표현은 ‘milkman’이라는 대상에 관한 설명을 함축하지 않는다. 해당 사례의 경우 문장의 표면적 의미로부터 milkman이 일정한 시간에 온다는 경험적 사실이 참조되어 ‘7시쯤 되었을 것’이라는 의미를 함축한다(Levinson 1983:3장 참고).

5) S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983, p.111.

6) 레빈슨이 제시한 해당 표현의 함축적 의미 가운데 ‘그것이 전쟁의 본질이며 이를 두고 특수한 재난이라고 통탄하는 것은 옳지 않다’라는 문장의 내용은 상당히 주관적이다. 그러나 이 역시 주어로 제시된 ‘전쟁’이라는 대상에 대해 화자가 판단하고 해석한 내용이라는 측면에서 선행하는 문장 내용의 성격과 다르지 않다.

현들의 경우, 주어가 지시하는 대상이 ‘호수’ 또는 ‘초콜릿 상자’라고 특정 대상을 하나의 타입으로 범주화하는 것이 아니라, 호수와 초콜릿 상자의 관념으로 특정 대상의 속성을 설명한다. 퍼스는 은유(metaphor)를 하위도상(hypoicon)의 한 사례로서 ‘다른 기호의 유사한 특성(character)을 재현함으로써 표상체(representamen)의 재현적 특성을 재현하는 것(CP 2.277)’으로 설명한다. 일례로 ‘내 마음은 호수요’라는 은유는 ‘잔잔함’이라는 ‘호수’의 재현적 특성을 통해 ‘내 마음’의 특성을 재현하는 것이다.

다만 퍼스가 설명하는 은유 개념을 이해하는 데 있어 중요한 지점은 ‘내 마음’과 ‘호수’가 같은 ‘잔잔함’을 공유한다는 것이 아니라, 호수의 잔잔함에서 지각되는 자질적 특성이 내 마음의 상태와 유사성을 지냄으로써 내 마음이 평온한 상태임을 설명해준다는 것이다.⁷⁾ 이를 참조하여 ‘전쟁은 전쟁이다’와 같은 항진적 표현을 은유의 사례로 접근해보면 ‘전쟁’이라는 기호의 재현적 특성을 ‘전쟁’이라는 기호의 재현적 특성을 통해 재현하는 것으로 접근할 수 있다. 이를 앞서 제시한 레빈슨의 사례에 적용한다면, ‘전쟁’의 재현적 특성으로 ‘필연적 끔찍함’ 등을 고려할 수 있을 것이다.

하지만 항진적 표현은 낯선 대상의 속성을 쉽게 설명하기 위해 익숙한 대상을 보조관념으로 빌려오는 것이 아니라는 점에서 은유의 사례와 구분된다. 후술하겠지만 은유는 주어와 서술어를 이루는 서로 다른 두 관계항(relatum)으로부터 자질적 유사성을 찾지만, 항진적 표현은 두 관계항이 동일하다는 점에서 차이점이 있다. 이 지점에서 특정 대상에 관한 판단으로부터 은유적 표현과는 다른 형태의 항진적 표현을 생성하게 하는 동기에 대한 논의가 요구된다. 따라서 본 연구는 궁극적으로 항진적

7) Anderson(1984)의 설명에 따르면 유추(analogy)는 명제를 구성하는 두 관계항이 같은 속성을 공유하지만, 은유(metaphor)는 두 관계항의 결합으로부터 전혀 다른 새로운 의미가 생성된다는 측면에서 구분된다.

표현과 은유적 표현의 서술어 기제는 유사하지만, 기호의 생성 동기 및 재현적 효과의 측면에서 두 유형의 명제 기호가 분명히 구분됨을 밝힐 것이다.

이처럼 본 연구는 항진적 표현 및 은유적 표현의 서술어가 갖는 재현적 특성 및 두 명제 기호가 갖는 의사소통적 효과에 주목한다. 특히 항진적 표현에서 ‘명사+이다’의 형태로 주어 자리에 제시되는 대상의 성질이나 상태를 설명하기 위해 전제되어야 하는 인지적 과정 및 그 전제 조건을 퍼스 기호학의 ‘지각적 판단’, ‘논리적 해석체’ 개념을 통해 논의하고자 한다. 해당 개념들은 은유적 표현의 생성을 설명하는 데에도 전제된다는 측면에서, 지금까지 논의가 거의 이루어지지 않았던 항진적 표현의 서술어가 갖는 재현적 특성에 대한 논리적 접근을 뒷받침해주고 그 의미의 모호성을 일부 해소해 줄 것으로 기대한다.

II. 명제 기호 생성의 선행 단계: 지각적 판단

‘목소리가 꿀이다’라는 표현과 같이 ‘명사+이다’의 형태로 주어를 서술하기 위해서는 우선 서술어를 이루는 명사에 관한 기본적 개념 및 그 대상의 속성이나 상태에 관한 관념의 개념화가 요구된다. ‘꿀’이 무엇인지 알고, 또 그것이 어떤 속성을 갖는지 경험적으로 알고 있어야만 목소리의 상태를 ‘꿀이다’로 서술할 수 있기 때문이다. 이때 ‘꿀’이라는 단어가 무엇을 재현하는지 아는 것은 ‘언어적 지식’에 한정된다. 한편 꿀이 어떤 자질적 속성을 갖는지 아는 것은 꿀에 대한 언어적 지식을 넘어 ‘정보’의 차원으로 확장된다. 이러한 정보의 습득은 대상에 대한 감각적 지각 경험에서 출발한다. 일례로 꿀을 맛봄으로써 ‘달콤함(sweetness)’의 자질을 지각하고 ‘이것(꿀)은 달다’라는 판단을 하는 것이다. 퍼스는 이를 ‘지각적 판단(perceptual judgment)’이라는 개념으로 설명한다.

아래 퍼스의 설명에 따르면 지각적 판단은 외부의 대상을 지각하는 과

정에서 불수의적으로 이루어지며, 이를 통해 비로소 외부세계의 특정 대상에 대한 이해가 발생하게 된다.

“지각 대상(percept)이 형성되고 난 이후에도 내가 보기엔 통제할 수 없을 것 같은 작용(operation)이 일어난다. 그것은 개인이 지각한 것이 무엇인지 판단하는 것이다. 판단은 정신 명제(mental proposition)를 형성하는 행위(act)로, 이를 채택하거나 동의하는 행위와 결합되어 있다(EP 2:191; CP 5.115).”⁸⁾

지각적 판단 과정에서 형성되는 정신 명제에 관해 퍼스는 다른 곳에서 “언어나 다른 상징을 이용한 지각 대상에 대한 정신의 기술(mental description)(MS[R] 939:25)”이라고 설명한다. 해당 개념은 아래 퍼스가 설명한 지각적 판단의 사례를 통해 좀 더 쉽게 접근할 수 있다. 정신 명제는 외부세계에 존재하는 지각 대상은 주어 자리에, 지각자가 그 대상으로부터 분해한 자질을 설명할 수 있는 혹은 해석할 수 있는 관념은 서술어 자리에 제시되는 기제를 갖는다. 이는 곧 언어와 같은 상징 기호를 매개로 발화되고 소통되는 것이다.

“당신이 “이것은 파랗다(this is blue)”라고 생각할 때, 지시사 “이것”은 당신이 방금 당신의 주의(notice)를 끈 것을 생각하고 있다는 것을 보여준다; 한편 형용사는 당신이 익숙한 관념(familiar idea)을 그것(“이것”)에 적용할 수 있음을 인식한다는 것을 보여준다(CP 3.417).”

향진적 표현과 은유적 표현의 생성 및 발화 역시 특정 대상에 대한 지각적 판단이 선행된다. 일례로 ‘목소리가 꿀이다’라는 은유적 표현의 발화는 누군가의 목소리를 들음으로써 ‘이것(목소리)은 어퍼하다’와 같은 정신의 기술로서 일부 자질을 분해하여 지각적 판단이 이뤄졌을 때 비로

8) 홍승혜, 『향진적 표현의 기호학적 접근: 명사의 서술 관념을 중심으로』, 고려대학교 박사학위 논문, 2022, 27쪽에서 재인용.

소 가능해진다. 우리는 누군가의 목소리를 들음으로써 그 음성의 속성을 익숙한 관념과 비교하여 해석하는 지각적 판단을 수행하게 된다. 그 음성의 상태는 일반적으로 ‘부드럽다, 감미롭다’와 같은 형용사의 개념으로 해석될 수 있다. 이러한 형용사의 경우 기호와 그것이 재현하는 대상의 관계가 관습화되어 있으므로 언어적 학습을 통해 개념화가 이루어진다.

한편 어떤 목소리를 ‘꿀이다’라고 서술할 수 있다는 것은 지각자가 ‘꿀’에 관한 익숙한 관념으로 그 목소리의 속성을 해석할 수 있음을 보여준다. 이는 꿀에 관한 특정 관념이 ‘꿀’을 매개로 개인의 내면세계에 개념화되어 있음을 전제한다. 앞서 언급하였듯이 꿀에 관한 친숙한 관념의 형성 역시 꿀과 관련된 지각적 판단에 기반한다. ‘꿀이 어떠하다’와 같은 지각적 판단을 한 경험이 전제되었을 때 꿀의 자질적 속성을 개념화할 수 있고, 궁극적으로 그 관념에 기반하여 또 다른 대상의 속성을 해석할 수 있기 때문이다. ‘꿀’이 무엇을 지시하는지 아는 언어적 지식만으로 대상으로부터 지각된 자질적 속성을 설명할 수 없다.⁹⁾ 이 지점에서 일반적인 형용사의 사례와 구분된다.

다마지오(A. Damasio)는 신경과학적 측면에서 ‘지각(perception)’을 아래와 같이 설명한다.

“우리의 지각과 지각이 불러일으키는 생각은 언제나 언어 형태의 서술(description)을 동반한다. 이 서술은 또한 이미지로 구성되어 있다. (중략) 그러나 마음은 단순히 대상과 사건의 직접적인 이미지나 그것을 언어로 번역하는 것 이상의 무언가로 이루어져 있다. 마음에는 존재하는 어떤 대상이나 사건, 그리고 그것을 구성하는 특성과 관계와 관련된 무수히 많은 다른 이미지들이 존재한다. 어떤 한 대상이나 사건과 관련된 이미지들의 집합은 그 대상이나 사건에 관한 ‘생각’, 즉 그 대상이나 사건의 ‘개념’ 또는 ‘의미’에

9) 물론 화자가 ‘꿀이다’라는 표현 자체의 관습적 의미만을 언어적으로 학습한 경우라면 꿀에 대한 지각적 판단 경험이 필수적으로 전제되지 않을 것이다.

해당된다. 생각(개념과 그 의미들)은 기호들로 번역되어 기호적 사고를 가능하게 한다. 이런 식으로 생각은 복잡한 기호들의 특별한 집합, 즉 말로 이루어진 언어로 발전할 수 있다.”¹⁰⁾

여기서 ‘지각 및 지각이 불러일으키는 생각이 언어 형태의 서술을 동반한다’라는 다마지오의 설명은 앞서 제시한 퍼스의 ‘지각적 판단’의 개념과 맞아떨어진다. 더불어 그러한 ‘서술은 또한 이미지로 구성되어 있다’라는 설명은 정신 명제로서의 “지각적 판단은 술부(predicate)로 도상(icon)을 가지며, 그 도상에 자질이 즉각적으로(immediately) 나타난다(CP 5.119).”라는 퍼스의 진술을 참조하여 이해할 수 있다. 도상은 기호와 대상의 관계가 유사성으로 설명되는 기호이다(EP 1:226).¹¹⁾ 다시 말해 외부세계를 지각하는 과정에서 특정 대상으로부터 분해하여 지각된 자질을 언어적으로 번역한다는 것은 지각자에게 상기되는 친숙한 관념의 이미지를 통해 그 자질이 해석된다는 것을 의미한다. 즉 정신 속 친숙한 관념은 현재 지각되는 자질과 도상성을 갖는다.

따라서 꿀의 달콤함 등 그 대상에 관한 정보가 전혀 없는 사람의 경우, 어떤 특정한 대상이 꿀이라는 사실을 알고 있음으로써 언어적 지식에만 기반하여 ‘저것은 꿀이다’라는 해석체의 형성은 가능하더라도, ‘목소리가 꿀이다’라는 해석체를 형성할 가능성은 낮을 것이다.¹²⁾ 목소리로

10) 안토니오 다마지오, 『느낌의 진화 : 생명과 문화를 만든 놀라운 순서』, 임지원·고현석 역 & 박한선 감, arte, 2019, 123~4쪽.

11) 퍼스는 도상을 순수도상이 2차성으로 체현된 이미지(image), 다이어그램(diagram), 은유(metaphor) 등 세 개의 하위도상으로 구분하는데, 다마지오가 말하는 이미지는 하위도상으로서의 이미지의 개념보다는 도상성(iconicity)으로 이해하는 것이 더 적절할 것으로 판단된다.

12) 익명의 심사위원 한 분께서 지각적 판단을 통해 꿀에 대한 정보를 얻는 경우가 아니라도 관습적 의미에 기반하여 ‘목소리가 꿀이다’라는 해석체를 형성할 수 있음을 지적해주셨다. 물론 대상에 대해 알려진 사실적 정보를 서술하는 경우에는 대상에 관한 지각적 판단을 필수적으로 전제하지는 않을 것이다. 다만 본 연구는 서술어 ‘꿀이다’의 은유적 의미가 관습화되기 전에 목소리의 자질과 꿀에 대한 지각적 경험 간에 질적 유사성을 찾는 측면을 논의하고자 하였다. 더불어 꿀을 한 번도 맛보지 않은 상

부터 분해된 자질과 유사한 것으로 비교할 수 있는 관념의 이미지가 지각자 내지는 화자의 정신 속에 존재하지 않기 때문이다. 다시 말해 대상으로부터 분해하여 지각한 고유한 자질은 ‘마음속에 존재하는 이미지들’을 구성하는 자질들과 유사성을 지니는 것이다. 이처럼 언어적 표현은 지각적 판단 경험과 밀접한 관련성을 띤다. 한편 흥미롭게도 근래 ‘꿀이다’라는 서술어는 형용사 ‘달다’처럼 기호가 재현하는 관념의 이미지가 관습화되어 가는 경향이 있다.

MZ세대 사이에서는 긍정의 감정을 유발하는 대상의 속성이나 상태를 은유적으로 표현하고자 할 때 ‘달다’, ‘달콤하다’와 같은 형용사의 관습화된 은유적 의미 대신 꿀이라는 특정 대상에 관한 관념으로 해석하는 경우가 빈번하다. 이와 관련하여 <우리말 샘>에서는 “노래를 너무 잘하신다. 목소리가 너무 꿀이다”라는 표현을 용례로 삼아 명사 ‘꿀’을 ‘매우 뛰어나거나 좋음’을 의미하는 단어로 등재하고 있음을 참조할 수 있다. 이때 ‘꿀이다’로 재현되는 자질적 속성은 ‘달다’라는 형용사의 은유적 의미와 마찬가지로 미각에서 느껴지는 단맛 그 자체가 아니라, 달콤함이 주는 ‘편안함, 흡족함, 만족스러움’ 등과 같은 관념적 자질에 해당한다.¹³⁾

이처럼 명사 ‘꿀’과 이를 매개로 개념화한 관념은 자의적이지 않고 그 대상에 관한 지각적 경험 가운데 생리학적인 인과 관계로 동기화되어 있

데에서 꿀이 달다는 것을 알 수는 있지만, 그런 경우 지각적 판단 경험이 없는 대상보다는 지각적 판단 경험이 있는 대상으로부터 목소리에서 지각한 감각적 자질과의 도상성을 발견하는 것이 더 직접적일 것으로 판단하였다.

- 13) 단적으로 아이들은 단맛을 쉽게 받아들이고 또 강하게 선호하면서도, 그 외의 짠맛, 쓴맛, 신맛, 매운맛의 음식에 대해서는 표정을 찡그리거나 바로 내뱉어버리는 등의 거부감을 보이곤 한다. 이러한 측면에서 유독 단맛은 다른 맛들과 대척점에 서 있다. 흥미롭게도 어떤 대상의 속성을 맛의 감각으로 비유할 때, 맛의 양극단을 대표하는 맛인 ‘단맛-쓴맛’의 관계는 ‘만족스러움-괴로움’과 같이 긍정-부정의 감정 상태로 유추(analogy)된다. 이때 긍정적인/부정적인 감정은 맛의 감각에서 은유적으로 도출된다. <표준국어대사전>에 따르면 형용사 ‘달다’는 ‘흡족하여 기분이 좋다’라는 의미로, ‘낮잠을 달게 자다’를 용례로 들고 있다. 한편 형용사 ‘쓰다’는 ‘달갑지 않고 싫거나 괴롭다’라는 의미로, ‘여러 번 실패를 경험했지만 언제나 그 맛은 썼다’를 용례로 들고 있다. 마찬가지로 형용사 ‘짜다’는 ‘인색하다’, ‘맵다’는 ‘성미가 사납고 독하다’라는 의미로 대부분 부정적인 의미를 내포하고 있음을 알 수 있다.

다. 일반적으로 꿀이라는 대상을 감각적으로, 특히 미각적으로 경험했다면 그로부터 달콤함이라는 자질을 분해할 수 있을 것이다. 그 달콤함은 경험적으로 긍정적인 느낌을 불러일으킨다. 그 느낌은 곧 꿀을 구성하는 이미지, 즉 자질의 일부가 되는 것이다. 이러한 측면에서 ‘목소리가 달다’와 ‘목소리가 꿀이다’가 재현하는 관념은 크게 다르지 않다. 누군가의 감미로운 목소리에서 지각되는 감각적 자질을 형용사 ‘달다’의 관념으로 해석하느냐, 달콤함의 자질을 갖는 대상의 이름인 ‘꿀’의 관념으로 해석하느냐의 차이일 뿐이다.

지금까지 논의한 향진적 표현 및 은유적 표현의 서술어 기제를 일반적 인 명제 기호와 비교하여 정리하면 다음과 같다.

	“이것은 꿀이다”	“이것은 달다”	“목소리가 꿀이다” “꿀은 꿀이다”
서술어의 형태	명사+이다	형용사	명사+이다
서술어의 재현 관념	‘꿀’의 개념	‘달콤함’의 자질	‘꿀’의 자질
두 관계항의 관계	이것 = 꿀	이것 \supset 달콤함	목소리/꿀 \supset 꿀의 자질

[표 1] 일반 명제 기호와 향진적·은유적 표현 비교

마지막 열에 제시된 바와 같이 향진적 표현과 은유적 표현의 서술어 ‘꿀이다’는 ‘이것은 꿀이다’라는 명제의 서술어와 동일한 형태를 띠지만, 주어와 서술어를 이루는 명사의 두 대상은 등치(equal value) 관계에 있지 않다. 오히려 형용사 ‘달다’와 같이 대상의 자질이나 상태를 설명할 수 있는 어떤 관념을 재현한다. 그러나 그 관념은 관습화된 형용사와 달리 꿀의 대표적인 자질적 속성인 달콤함으로 한정되지 않는다. 다시 말해, 대상을 감각적으로 경험한 해석자들이 각각 목소리와 꿀로부터 분해한 자질이 무엇이냐에 따라 ‘꿀이다’가 재현하는 관념도 달라질 수 있다.

한편 모든 향진적 표현과 은유적 표현이 지각적 판단을 필수적으로 전제한다고 말하기 어렵다. 일례로 ‘약속은 약속이다’와 같은 향진적 표현

이 ‘약속은 지켜야 한다’라는 관념을 재현하는 경우, 약속의 당위성은 지각할 수 있는 외부세계의 현상으로부터 추상화할 수 있는 자질이 아니기 때문이다. 따라서 감각적 판단 경험에 기반하지 않고 대상에 관한 가치 판단을 일반화하여 개념화한 경우, 해당 표현의 서술성은 후술하게 될 논리적 해석체 개념에 한정되어 설명되어야 할 것이다. 마찬가지로 ‘내 사랑은 우주다’와 같은 은유적 표현의 경우도 지각적 경험 없이 우주의 공간이 무한하다는 일반적으로 알려진 사실을 통해 일례로 ‘내 사랑은 끝이 없다’라는 관념을 재현할 수 있다.

또 다른 한편 우리는 관습화된 의미로 단어의 의미를 학습하였다고 해도 다른 대상을 통한 지각적 판단 경험에 기반하여 그 관념을 감각적으로 이미지화한다. ‘끝이다’라는 서술어의 관습화된 의미의 경우, 해당 서술어로 설명되는 지각 가능한 대상을 통해 특정 자질을 감각적으로 체화함으로써 온전히 개념화하는 것이다. 즉 다른 대상에 대한 지각적 경험 가운데 관습화된 관념을 연결시키는 것이다. 마찬가지로 ‘내 마음은 우주다’라는 은유적 표현을 통해 내 마음의 상태를 우주의 고요함으로 해석하고자 했다면, 이때 화자는 우주의 고요함을 이론적 지식으로만 아는 것이 아니라 다큐멘터리나 영화 등을 통해 간접적으로 그 자질을 지각하여 개념화했을 가능성도 배제할 수는 없다.

Ⅲ. 정보 및 개념화의 기반: 논리적 해석체

한 개인이 특정 대상의 자질적 속성을 ‘끝’을 통해 해석할 수 있다는 것은 그가 끝에 관한 정보를 갖고 있음을 의미한다. 이때의 정보 개념은 앞서 제시한 다마지오의 인용문 가운데 “대상이나 사건과 관련된 이미지들의 집합은 그 대상이나 사건에 관한 ‘생각’, 즉 그 대상이나 사건의 ‘개념’ 또는 ‘의미’에 해당된다”¹⁴⁾라는 설명과 상응하는 측면이 있다. 이

14) 안토니오 다마지오, 앞의 책, 124쪽.

는 사전적 정의와 같은 언어적 의미로서의 개념보다 확장된 차원으로, 꿀이라는 대상에 관한 모든 가능한 ‘생각’이자 이를 일반화하여 개념화한 관념으로 이해할 수 있다. 이러한 정보는 퍼스의 ‘해석체’ 개념과 연결된다. 퍼스는 “해석체의 분량을 그 단어의 정보 또는 함축(implication) (W 1:464-465)”¹⁵⁾이라고 부르기 때문이다.

“기호는 다른 것에 대한 지식(knowledge)을 전달하는 역할을 하는 것으로, 무언가를 대신하거나 재현하는 것으로 알려져 있다. (기호가 재현하는) 그 다른 것은 기호의 대상(object)이다; 기호가 정신에 불러일으키는 관념(idea), 즉 같은 대상에 대한 정신 기호(mental sign)는 그 기호의 해석체라 불린다 (EP 2:13).”

이러한 측면에서 항진적 표현과 은유적 표현의 서술어를 이루는 명사가 하나의 기호로서 재현하는 대상은 명사가 지시하는 외부세계의 특정 개체가 아니라, 그 개체를 지각적으로 판단하는 과정에서 형성된 관념의 출처이다. 이때 그 기호가 정신에 불러일으키는 관념은 곧 해당 기호의 해석체로서, 꿀에 대한 지식이자 정보에 해당한다. 이러한 해석체의 형성에도 ‘지각적 판단’의 과정이 선행된다. 일례로 ‘꿀’이라는 기호가 정신에 불러일으키는 달콤함 또는 그로부터 유발되는 긍정적인 감정 등에 관한 관념은 곧 꿀이라는 대상의 속성을 감각적으로 지각하여 판단하지 않은 상태에서는 형성되기 어렵기 때문이다.¹⁶⁾

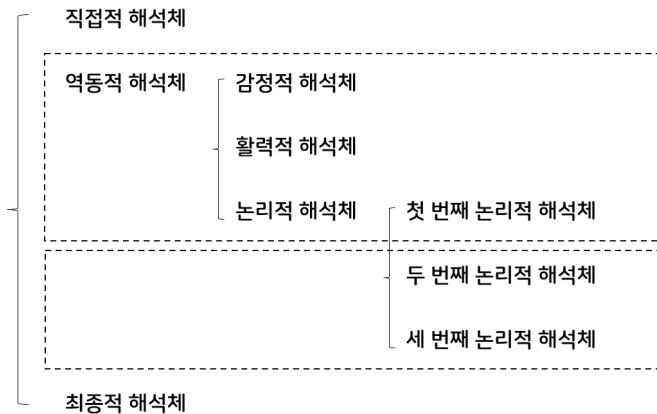
더불어 퍼스가 해석체의 ‘분량’을 그 단어의 정보라 일컫는다는 것을 통해 단어의 정보는 단일한 해석체가 아닌 여러 해석체의 종합이며, 이는 지속적으로 확장될 수 있음을 알 수 있다. 이와 관련하여 퍼스가 정

15) 제임스 리슈카, 『퍼스 기호학의 이해[개정판]』, 이윤희 역, HU:iNE, 2019, 84쪽에서 재인용

16) 달콤한 맛으로부터 경험한 행복함 따위의 긍정적인 감정에 대한 관념의 형성 역시 마찬가지다.

보를 “기호의 깊이와 넓이가 체계적으로 교차된 지점의 차원에서 획득된 의미(CP 2.419)”¹⁷⁾로 설명한다는 점을 참조할 수 있다. 깊이와 넓이의 증가는 곧 정보의 증가를 의미한다.¹⁸⁾ 무엇보다 그러한 정보는 개별적 반응에 그치지 않고 주어와 서술어로 구성된 명제 기호의 형식을 취한다는 측면에서, 퍼스의 해석체 분류 가운데 특히 ‘논리적 해석체’로 볼 수 있다.

드발(C. de Waal)이 제시한 퍼스의 해석체 분류에 따르면, 역동적 해석체의 하위 구분으로 ‘감정적 해석체(emotional interpretant), 활력적 해석체(energetic interpretant), 논리적 해석체(logical interpretant)’가 있다.¹⁹⁾ 이러한 해석체의 3중 구분을 도표로 제시하면 [그림 1]²⁰⁾과 같다.



[그림 1] 퍼스의 해석체 유형 분류

일례로 우리가 꿀을 먹고 꿀의 달콤함으로부터 즐거운 감정을 느꼈다

17) 제임스 리슈카, 앞의 책, 83쪽에서 재인용

18) 퍼스가 말하는 기호의 깊이와 넓이는 각각 명제 기호에서 서술어가 주장하는 것과 주어가 지시하는 것으로 대변된다(CP 5.471).

19) 코르넬리스 드발, 『퍼스 철학의 이해[개정판]』, 이윤희 역, HUINE, 2019, 139쪽.

20) 홍승혜, 앞의 글, 40쪽에서 재인용

거나 혹은 꿀의 향이 강해 자기도 모르게 인상이 찌푸려졌다면 그 역시 꿀이라는 대상으로부터 분해하여 지각한 자질과 관련하여 형성된 해석체이다. 퍼스는 전자를 ‘감정적 해석체’, 후자를 ‘활력적 해석체’라 칭한다. 하지만 기호에 대한 반응으로서 어떤 감정을 느끼고 어떤 행동을 수행하는 결과는 그 기호에 관한 정보를 구성하는 데 기여하지 않는다. 어떤 기호가 감정이나 행동적 반응을 유발하더라도 기호의 효과는 거기에 그치는 것이 아니라, ‘그것이 어떠하다’라는 논리적 사고로 연결될 수 있다. 이처럼 고유한 자질을 기존의 익숙한 관념과 비교하여 언어기호를 통해 해석하였을 때 비로소 논리적 해석체가 형성될 수 있다.

퍼스의 범주화에 따르면 논리적 해석체는 다시 세 가지로 구분된다. 첫 번째 논리적 해석체는 추측에 불과한 단계이며, 두 번째 논리적 해석체는 “기호 자체의 궁극적이고 표준적이며 고유한 정신적 효과(mental effect)(MS 318:46 [1907])”로서 비로소 정보의 범주에 든다고 할 수 있다. 세 번째 논리적 해석체는 기호의 의미를 분석하는 것을 넘어 외부세계의 실험을 통해 기존의 습관을 변화시키는 단계(MS 318:47 [1907])에 해당하며, 이는 뒤이어 논의할 정보의 성장 개념과 연결된다. 이러한 측면에서 정보, 즉 특정 대상에 관해 개념화할 수 있는 관념의 기반으로는 첫 번째 논리적 해석체를 제외한 두 번째, 세 번째 논리적 해석체를 고려할 수 있다.

향진적 표현의 생성도 마찬가지이다. 향진적 표현의 생성 및 발화에는 지각적 판단이 선행된다. 일례로 ‘꿀은 꿀이다’라는 표현은 화자가 꿀이라는 대상으로부터 어떤 자질적 요소를 분해하여 ‘꿀이 어떠하다’와 같은 지각적 판단이 이뤄졌을 때 가능해진다. 해당 표현이 단순한 동어반복을 의도한 표현일지라도 외부세계의 대상에 대한 지각적 판단이 전제된다. 한편 ‘꿀은 꿀이다’라는 표현을 통해 꿀에 관한 어떤 속성이나 상태를 설명하고자 했다면 화자에게 꿀이 무엇을 지시하는지에 대한 언어적 지식을 넘어 또 다른 지각적 판단을 통해 꿀에 관한 속성, 즉 그에 관

한 관념을 일반화하여 개념화하는 과정이 전제된다.²¹⁾

꿀에 관해 개인이 경험할 수 있는 자질적 속성은 다양할 수 있지만, 논의를 편의를 위해 달콤함 외에 꿀의 속성으로서 개념화할 수 있는 관념을 임의로 제시하면 (1)과 같다.

(1) 꿀은 꿀이다.

가. 꿀은 텅텅하다.

나. 꿀은 향이 강하다.

(1가-나)에 제시한 꿀에 관한 서술은 화자가 꿀 또는 그에 관한 사건 가운데 경험한 지각적 판단 과정에서 대상으로부터 특정한 속성을 분해하여 해석한 결과를 나타낸다. 즉 꿀에 대한 지각적 판단 결과 형성된 논리적 해석체이다. 이는 은유적 표현과 마찬가지로 주어가 지시하는 각각의 대상을 인식하거나 그 대상을 범주화할 수 있는 사전적 정의의 범위를 넘어선다. 향진적 표현에서 ‘꿀이다’라는 서술어가 ‘텅텅함, 향이 강함’이라는 관념을 재현하는 것이다. 따라서 꿀로 인식된 대상으로부터 분해하여 지각한 자질이 상기 ‘꿀’의 관념과 다름없는 것으로 직접적으로 해석되는 경우 ‘꿀은 꿀이다’라는 표현의 생성이 가능해진다.

이때 ‘꿀은 꿀이다’라는 향진적 표현 그 자체 역시 지각적 판단에 따른 논리적 해석체에 해당한다. 꿀의 텅텅함을 지각하는 과정에서 형성된 ‘꿀은 텅텅하다’라는 논리적 해석체의 관념을 ‘꿀’을 매개로 개념화하였다고 가정한다면, 다시금 꿀의 텅텅함을 지각하였을 때 이를 형용사 ‘텅텅하다’의 관념이 아닌 명사 ‘꿀’의 관념으로 해석함으로써 형성된 논리적 해석체가 ‘꿀은 꿀이다’인 것이다.²²⁾ 이러한 측면은 은유적 표현의

21) 다만 앞서 살펴본 은유적 표현과는 달리 향진적 표현은 주어를 주어와 같은 대상의 관념을 통해 설명한다는 점에서 차이가 있다. 그 차이점에 대해서는 5장에서 논의한다.

22) 해석자가 개념화한 꿀에 관한 관념은 해당 명사가 계사 ‘-이다’와 결합할 때 비로소 대상을 서술하는 관념으로 재현된다.

경우도 마찬가지이다. 더불어 두 유형의 명제 기호는 ‘A는 A이다’와 같은 명제 기호의 형식을 취한다는 점에서 논리적 해석체의 형식과 상응한다.

다만 여기서 주목해야 할 점은 항진적 표현은 은유의 사례와 달리 주어와 동일한 명사의 관념으로 대상을 설명한다는 것이다. 이로써 항진적 표현은 주어에 관한 화자의 현재 판단이 그 주어가 지시하는 대상에 관한 이전 판단과 다르지 않다는 점을 내포하게 된다. 다시 말해 ‘꿀은 꿀이다’라는 표현은 “꿀은 ‘이전의 판단과 다름없이’ 텅텅하다/향이 강하다”라는 의미를 재현하게 되는 것이다. 물론 개인이 꿀에 관해 개념화한 관념 가운데 어떤 측면이 현재의 판단에서 활성화되는지는 지각적 판단이 이루어진 화자의 현재 의식 가운데에서만 알 수 있다. 이를 이해하기 위한 또 다른 항진적 표현의 사례로서 (2)를 살펴보자.

(2) 손흥민은 손흥민이다.

가. 손흥민은 겸손하다.

나. 손흥민은 부지런하다.

구체적인 맥락으로서 손흥민이 자신의 해트트릭으로 이뤄낸 팀의 승리를 동료들의 공(功)으로 돌리는 모습을 가정해보자. 이로부터 ‘겸손함’의 자질을 분해할 수 있으며, 그러한 지각적 판단의 결과 ‘손흥민은 겸손하다’라는 논리적 해석체를 형성할 수 있을 것이다. 그런데 이때 화자가 ‘손흥민’이라는 이름을 통해 ‘겸손함’의 관념을 이미 개념화하고 있었다면, 그 속성은 ‘겸손하다’라는 형용사보다 더 직접적으로 ‘손흥민’의 고유한 관념으로 해석될 것이다. 물론 또 다른 맥락에서는 같은 표현이 (2나)의 관념을 재현할 수도 있다. 이러한 관념 정보는 다름 아닌 대상과 관련된 일련의 사건이나 진술로부터 형성된 해석체들을 기반으로 하며, 그 대상의 이름과 강하게 동기화되어 있다.

IV. 논리적 해석체에 기반한 정보의 성장

이처럼 지각적 판단에 따른 논리적 해석체의 형성은 항진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제를 설명하는 데 주요한 기반이 된다. 지각적 판단을 언어적으로 번역한 논리적 해석체는 개인의 내면세계에 개념화한 관념을 참조하여 해석한 결과이므로 개인이 갖는 정보의 양상에 따라 두 명제 기호의 생산성도 달라진다. 즉 기호의 깊이가 깊어질수록 그 기호의 관념으로 대상을 설명할 가능성이 증가한다. 이러한 측면에서 개인의 판단 경험에 따라 논리적 해석체의 집합이 달라질 수 있으며, 그 해석체의 집합은 대상에 대한 경험이 증가함에 따라 변화하고 또 확장될 수 있음을 짚고 넘어갈 필요가 있다.

앞서 제시한 해석체의 3중 구분 가운데 세 번째 논리적 해석체의 개념은 기존의 사고 습관을 벗어나 정보가 확장될 수 있음을 뒷받침해준다. 퍼스에 따르면 명제 기호는 “한 단어 안에 들어있는 정보에 대해 무엇이든 추가할 때마다 결과적으로 어떤 단어를 그 단어와 같은 뜻이 되도록 만든다(W 1:464).” 앞서 언급하였듯이 논리적 해석체는 명제 기호의 형식을 취하며, 정보는 기호의 깊이와 넓이가 체계적으로 교차하는 지점에서 형성된다. 따라서 이러한 논리를 기반으로 정보의 확장이 설명될 수 있다.

각 단어에는 그와 관련한 논리적 해석체의 관념을 개념화하기 이전에 단어를 습득하는 과정에서 형성된 일반 관념(=개념)이 연동되어 있다. 그 조건이 만족 되지 않는다면, 그에 관한 개인의 판단 및 해석이라는 추가적인 정보는 더해질 수 없다. 일례로 ‘꿀은 어떠하다’와 같은 판단 및 해석을 하기 위해서는 특정 자질을 분해해낸 저 대상이 다름 아닌 ‘꿀’로 범주화되는 대상이라는 것을 인식해야 하는데, 특정 대상을 꿀로 범주화하기 위해서는 그에 대한 개념의 습득이 선행되어야 하기 때문이다. 단순히 개념을 아는 것을 넘어 꿀을 이루는 자질의 해석할 가능성은

꿀에 관한 개인의 경험 양상에 따라 다를 수 있다.

여기서 말하는 경험 양상은 지각적 판단을 통해 꿀로부터 어떤 자질을 분해하여 보편적 속성으로 일반화하고 개념화하였는지에 대한 경험을 의미한다. 꿀로부터 달콤함을 분해하여 ‘꿀은 달다’라는 해석체가 형성되었다면, 달콤함이 꿀에 관한 관념의 일부를 이루게 된다.²³⁾ 그러나 같은 대상을 경험하더라도 또 다른 해석자는 달콤함의 자질을 분해하지 못할 수도 있다. 저마다 달콤함의 역치가 다를 수 있기 때문이다. 따라서 누군가는 꿀로부터 쓴맛이나 텃텃함을 분해할 수도 있다. 이 경우 대상에 달콤함의 자질이 없다기보다 그 해석자가 ‘달다’라는 형용사를 통해 개념화한 관념의 원형이 다른 해석자의 것과 다를 수 있음을 의미한다.

이러한 측면에서 단어의 깊이는 보편화하기 어렵다. 만 6세 아이에게 ‘꿀’이 뭐냐고 물었더니, 아이는 ‘끈적끈적하고 노란 거’라고 답하였다. 이때 ‘끈적끈적함’과 ‘노랑’이라는 자질은 ‘꿀’로 일컬어지는 대상에 대한 지각적 판단 과정에서 분해된 질감과 색상의 속성에 해당한다.²⁴⁾ 아이는 꿀로 인식된 대상을 지각하는 과정에서 ‘꿀은 끈적끈적하다’, ‘꿀은 노랑다’와 같은 논리적 해석체를 형성했을 것이다. 이때 아이는 끈적함과 노랑이라는 자질적 속성을 꿀에 관한 관념으로서 개념화한 것이다. 따라서 달콤함이라는 자질이 일반적으로 꿀의 대표적인 속성으로 여겨지지만, 아직 꿀의 맛을 모르거나 이를 개념화하지 못한 개인에게 달콤함은 꿀에 관한 정보가 아닐 수 있음을 알 수 있다.

이후 꿀에 관한 지각적 판단의 경험이 늘어나면, ‘달다, 텃텃하다, 향이 강하다’ 등의 새로운 논리적 해석체가 형성될 수 있다. 다시 말해 정

23) 홍승혜(2022)에서는 이 과정을 피스의 ‘분해적 추상화(precisive abstraction)’와 ‘실재적 추상화(hypostatic abstraction)’로 설명하고 있으나 본 연구에서는 이 개념의 적용을 자세하게 다루지 않는다.

24) 물론 아이는 꿀을 직접 지각하지 않고도 누군가의 진술을 통해 꿀이 끈적끈적하다는 것을 알았을 수도 있다. 하지만 ‘끈적끈적하다’라는 관념을 꿀에 연결하는 것은 끈적끈적한 다른 대상을 지각적으로 경험하여 끈적끈적하다는 것이 무엇인지 개념화하고 있을 때 가능해진다.

보의 확장이 이뤄지는 것이다. 이렇게 단어의 정보가 확장된다는 것은 꿀을 꿀의 관념으로 해석할 수 있는 경우의 수가 다양해진다는 것을 의미한다. 따라서 더 다양한 맥락에서 은유적 표현 및 항진적 표현의 생성이 가능해진다. 꿀의 달콤함만 알고 있는 사람은 꿀의 향이 강하다는 판단이 발생했을 때 ‘꿀은 꿀이다’와 같은 해석체를 형성하지 못할 것이다. 그의 내면세계에는 대상으로부터 분해된 자질의 이미지가 꿀에 관한 관념으로 개념화되어 있지 않기 때문이다.

마찬가지로 ‘손흥민’에 관해 개념화할 수 있는 관념은 세계 지식이나 상식에 한정되지 않는다. (2)의 사례를 통해서도 알 수 있듯이 ‘손흥민은 손흥민이다’라는 항진적 표현에서 ‘손흥민이다’라는 서술어가 축구 실력이 뛰어나다는 일반적으로 잘 알려진 정보를 재현하는 표현이라고 단언할 수 없기 때문이다. 손흥민을 대한민국의 뛰어난 축구선수라는 개념에 기반하여 인식할지라도, 그를 설명할 수 있는 속성은 무수히 많을 것이기 때문에 그에 대한 판단에서 비롯된 해석체의 형성도 다채로울 수 있다. 따라서 항진적 표현의 서술성은 화자가 서술하고자 하는 대상에 관해 어떤 관념을 개념화하고 있는지 뿐만 아니라, 발화 시점에 화자가 대상의 어떤 속성을 설명하고자 하는지도 중요하다.

지금까지 논의한 바를 통해 항진적 표현의 서술어를 이루는 명사의 대상과 관련하여 일반화한 정보를 단순히 ‘관습적 의미’로 한정하지 않고 논리적 해석체의 개념으로 논의할 근거가 마련된다. 무엇보다 퍼스가 설명하는 ‘해석체’는 기호가 해석자에게 미치는 개별적이고, 실제적인 효과로서 모든 해석자에게 맥락과 상관없이 항상 똑같이 발생할 수는 없기 때문이다. 따라서 단어의 개념을 논리적 해석체에 기반한 정보의 개념으로 확장한다면, 비록 대상으로부터 분해하여 해석한 자질적 속성이 보편적 경험에 뒷받침되지 않더라도 특정 관념을 개인의 내면세계에 개념화할 수 있다는 설명은 타당성을 얻는다.

한편 앞서 항진적 표현과 은유적 표현 그 자체는 모두 논리적 해석체

의 일환이라고 설명하였다. 하지만 특정 대상에 관한 정보의 성장을 뒷받침해주는 논리적 해석체의 개념적 특성과 달리 항진적 표현 그 자체만으로는 대상에 관한 정보의 성장이 발생하지 않는다. 이는 보조관념을 통해 대상에 대한 이해가 확장되는 은유와도 구분되는 지점이다. 이러한 항진적 표현의 특성은 퍼스의 기호 논리 및 실용주의(pragmaticism) 원리와 상충하지만, 해당 표현이 동어반복이 아닌 이상 담화 맥락 가운데 서술어를 통해 재현되는 관념이 적절하게 추론되는 과정에서 간접적으로 대상에 대한 이해가 확장될 수 있다.

V. 항진적 표현과 은유적 표현의 비교

상기 논의를 정리하면, 항진적 표현과 은유적 표현의 서술어 ‘명사+이다’는 화자의 내면세계에 명사가 지시하는 대상과 관련한 관념의 개념화가 선행되었을 때 특정 대상의 속성이나 상태를 서술하는 기능을 수행할 수 있다. 본 연구는 특정 대상에 관한 관념의 개념화 및 그 기반을 퍼스의 ‘지각적 판단’ 및 ‘논리적 해석체’ 개념을 통해 설명하였다. 두 유형의 명제 기호를 통해 주어로 지시된 대상의 자질적 속성을 설명하는 경우 그 대상에 관한 지각적 판단이 선행되어야 하며, 이때 화자가 내면세계에 개념화한 관념들은 그 대상에 관한 지각적 판단으로부터 형성된 논리적 해석체의 집합과 다름없다.²⁵⁾

이러한 특정 대상에 관한 관념의 개념화가 선행되었다면, 일례로 꿀에서 달콤함을 지각하였을 때 ‘꿀은 달다’와 ‘꿀은 꿀이다’라는 두 유형의 명제 기호 생성을 모두 고려할 수 있다. 그러나 꿀에서 분해된 달콤함의 자질은 모든 단맛을 아우를 수 있는 관념을 일반화한 ‘달다’라는 형용사

25) 한편 대상으로부터 지각 가능한 자질이 아닌 그 대상에 관한 가치판단 등을 개념화하는 경우 지각적 판단을 필수적으로 전제하지 않으나, 명제 기호의 형태를 띠는 논리적 해석체 개념을 통해 설명된다는 점을 밝혔다.

보다 ‘꿀의 달콤함’을 개념화한 ‘꿀’의 관념으로 해석되는 것이 더 직접적인 것이다. 후자의 경우 기호에 그 관념의 출처가 포함되어 있기 때문이다. 마찬가지로 다른 대상의 관념을 참조하는 은유적 표현이 아닌 항진적 표현을 생성하고 발화하는 동기도 같은 맥락에서 이해할 수 있을 것이다. 항진적 표현은 특정 대상을 그 대상에 관한 자기 경험에 기반하여 개념화한 관념으로 해석한 결과인 것이다.

그렇다면 지각적 판단 및 논리적 해석체를 기반으로 개념화한 관념으로 대상을 설명한다는 공통된 기제를 갖는 항진적 표현과 은유적 표현은 어떤 측면에서 차이점이 있는지 살펴보자.

첫째, 항진적 표현과 은유적 표현은 정보의 차원에서 특정 기호의 깊이를 참조하는 동기가 다르다.

은유적 표현의 경우, 이를 생성하는 과정에서 특정 대상으로부터 분해하여 지각한 자질과 유사성을 갖는 ‘다른’ 대상의 재현적 특성을 고려하게 된다. 유사한 재현적 특성을 갖는 기호와의 연결은 즉각적으로 발생하는 것처럼 인식될 수 있겠지만 최소한 두 관계항의 연결은 은유적 표현을 생성하는 시점이 최초가 될 것이다. 이러한 측면에서 두 관계항의 연결은 대상에 대한 새로운 해석에 해당한다. 한편 항진적 표현은 대상으로부터 개념화한 관념을 통해 그 대상을 다시 설명한다는 점에서 이미 경험한 바 있는 지각적 판단 및 해석체의 재현이다.

다시 말해 은유적 표현은 다른 대상에 관한 관념, 즉 다른 기호의 깊이로 특정 대상을 새롭게 설명하고자 한다는 동기에 의해 주어가 지시하는 대상과 유사한 재현적 성격을 갖는 기호가 참조된다. 한편 항진적 표현은 대상의 관념을 새롭게 설명하는 것이 아니라, 다른 의도나 목적 없이 주어와 같은 대상의 관념으로 직접적으로 설명된다는 측면에서 기호의 정보가 참조된다. 이로 인해 주어를 주어와 같은 기호의 깊이로 설명하는 항진적 표현은 은유와 달리 표현의 생성 그 자체로 특정 대상에 대한 화자의 현재 판단은 이전에 판단했던 바와 다르지 않다는 의미를 내

포하게 된다.

더불어 해석자의 내면세계에 특정 대상의 고유한 자질적 속성을 개념화하는 기호가 있다면, 그 친숙한 관념의 기반이 되었던 자질적 속성을 다시 지각했을 때 이를 다른 기호를 통해 개념화한 관념에 견주어 생각할 동기를 찾기 어려울 것이다. 일례로 얼음으로부터 차가움의 자질을 지각한 해석자가 ‘얼음은 차갑다’라고 말했다고 가정해보자. ‘차가움’을 얼음이 갖는 보편적인 자질적 속성으로 일반화하여 인식하고 있는 사람에겐 이를 ‘차갑다’라고 설명하는 것은 자연스럽게 않게 느껴진다. 그 발화의 목적이 얼음의 속성을 잘 알지 못하는 대상에게 새로운 정보를 주기 위함이 아니라면 말이다.

마찬가지로 은유와 같이 다른 기호를 통해 대상을 설명한다는 것은 어떤 관념을 직접적으로 설명할 수 있는 친숙한 관념의 기호가 없거나, 대상을 다른 기호의 관념으로 설명함으로써 재현적 보편성을 확보해야 하는 목적이 있는 경우일 수 있다. 즉 은유적 표현을 구성하는 두 관계항의 관계는 항진적 표현처럼 주어를 그 기호의 관념으로 해석하는 것만큼 강하게 동기화되어 있지 않다. 이처럼 항진적 표현과 은유적 표현은 특정 대상을 개인의 내면세계에 개념화한 친숙한 관념으로 설명한다는 점에서 동일한 기제를 갖지만, 친숙한 관념의 참조가 다른 기호에 기반하는지 또 해당 표현의 생성이 의도성을 갖는지에 따라 구분될 수 있다.

둘째, 항진적 표현과 달리 은유적 표현은 재현 가능한 기호의 깊이에 제약이 가해진다.

소통의 측면에서 개인의 주관적인 판단 경험 및 논리적 해석체에 기반하여 개념화한 관념은 은유의 보조관념으로 활용되었을 때 재현적 효과가 발생하기 어렵다. 일례로 한 개인이 꿀에 관해 맛이 쓰다는 관념을 개념화한 것을 기반으로 생강의 쓴맛을 두고 ‘생강은 꿀이다’라고 표현했다고 가정해보자. 화자는 생강의 재현적 특성과 꿀의 재현적 특성 간의 유사성을 발견할 수 있지만, 해당 표현을 매개로 한 소통을 염두에

두었을 때 그와 같은 표현의 발화는 고려되지 않을 것이다. 은유적 표현은 기호의 재현적 특성의 보편성을 통해 대상을 쉽게 설명함을 목적으로 한다는 점은 이를 뒷받침해준다.

일례로 만약 ‘쓴(bitterness)’이라는 자질적 속성이 꿀에 관해 보편적으로 인식된다거나 혹은 관습적으로 굳어진 관념이라면 ‘생강은 꿀이다’라는 은유적 표현은 생강은 맛이 쓰다는 관념을 재현할 가능성을 가질 것이다. 그러나 우리가 살아가는 세계에서 꿀로 범주화되는 대상에 관한 지각적 판단은 쓴맛보다는 단맛의 자질을 분해하여 해석하는 것이 보편적이다. 따라서 어떤 가능 세계에서 생강의 속성을 꿀이 갖는 재현적 특성으로 설명할 수 있을지라도, 이를 위해서는 쓴맛이 꿀을 구성하는 자질적 속성이라는 공통의 이해가 선행되어야 한다.

물론 항진적 표현의 경우도 표면적으로 어떤 사실이나 대상에 대한 관념이 드러나지 않으며, 특히 지극히 주관적인 관점에서 개념화한 관념으로 대상을 설명한다는 점에서 소통에 어려움을 야기할 수 있다. 하지만 앞선 논의에 따르면 항진적 표현은 같은 대상에 관한 이전의 지각적 판단 및 논리적 해석체에 기반하여 ‘주관적으로’ 개념화한 관념으로 그 대상의 속성이 직접적으로 해석된 결과에 해당한다. 따라서 설명하고자 하는 대상의 속성이나 상태가 해석자의 내면세계에 친숙한 이미지로 이미 개념화되어 있다면, 지극히 주관적인 관점에 기반한 관념일지라도 이를 재현의 관념으로 적용하는 데에 제약이 발생하지 않는다.

이러한 특성으로 인해 항진적 표현과 은유적 표현이 청자에게 미치는 부가적인 효과도 달라진다. 은유적 표현의 경우, 청자는 다른 관념에 기반한 새로운 설명을 통해 대상에 대한 이해를 확장할 수 있다. 한편 항진적 표현을 통해서서는 이해를 확장하기보다는 화자가 대상으로부터 익숙한 이미지를 다시 지각하였다는 무의식적 이해를 바탕으로 그 관념을 짐작할 뿐이다. 그 관념에 대한 청자의 짐작은 발화 맥락을 추론함으로써 가능해진다. 따라서 항진적 표현을 매개로 소통이 이뤄지기 위해서는

화자가 설명하고자 했던 대상의 속성을 청자가 유추할 수 있는 맥락이 간접적으로라도 제시되어야 한다.

Ⅵ. 나오며

본 연구는 일반적인 명제 기호와 구분되는 항진적 표현과 은유적 표현의 서술어 기제를 퍼스의 기호학 개념을 통해 인지적 과정으로 확장하여 논의하였다. 두 유형의 명제 기호는 주어의 대상을 범주화하는 것이 아니라 그 대상의 속성이나 상태를 설명한다는 측면에서 공통점을 갖는다. 이는 대상의 속성을 분해하여 해석한 결과로 퍼스가 말한 ‘지각적 판단’의 개념과 상응하며, 지각적 판단으로부터 형성되는 정신 명제는 ‘논리적 해석체’에 상응한다. 이때 대상의 속성을 해석하는 데 참조되는 관념 역시 대상에 대한 지각적 판단 또는 다른 사고 과정을 통해 형성된 논리적 해석체의 집합이다.

항진적 표현과 은유적 표현의 서술어는 각각 발화 맥락에 따라 화자가 서술하려는 주어의 상태에 따라 다른 관념을 재현하게 되는데, 본 연구는 서술어 ‘명사+이다’를 구성하는 명사와 관련하여 개인이 주관적인 관점에서 개념화한 관념의 기반을 논리적 해석체로 설명함으로써 언어적 혹은 관습화된 개념의 범주를 확장할 가능성을 제기할 수 있었다. 퍼스가 말하는 기호의 해석체는 한정되거나 정적이지 않으며 무한하게 성장할 가능성을 갖기 때문이다. 따라서 기호의 대상에 관한 관념의 깊이가 성장함에 따라 주어가 지시하는 대상의 속성들을 해석하고 설명할 가능성도 함께 커진다.

물론 ‘나는 나다’와 같이 맥락에 따라 ‘나’로 지칭되는 대상에 관한 다른 관념을 재현하기보다는 ‘나는 너와 다르다’ 혹은 ‘나는 고유한 존재다’와 같이 그 의미가 관습화된 표현의 사례도 있다.²⁶⁾ 그러나 이 역시

26) 은유적 표현 역시 두 관계항의 유사한 재현적 특성으로부터 다양한 관념들을 발견할

‘나’라는 존재에 대해 개념화한 관념으로 ‘나’에 대해 설명한다는 측면에서 본 연구의 논의에서 예외적이지 않다. ‘나’에 관해 지각하고 해석한 바가 없다면 비록 관습적일지라도 항진적 표현의 생성 자체가 제약된다. 더불어 해당 표현의 경우 기호와 그것이 재현하는 관념의 관계가 습관화 되었을 뿐이지 다른 관념의 재현이 불가능한 것은 아니다.

한편 항진적 표현과 은유적 표현의 두 관계항의 결합 양상에서 나타나는 뚜렷한 차이점 또한 두 명제 기호의 형식을 구분하게 해준다. 항진적 표현의 경우, 두 관계항이 동일하다는 측면에서 화자에게 주어와 그 주어가 지시하는 대상의 속성이나 상태를 해석하는 관념 간의 연결이 익숙하다. 한편 후자는 주어와 전혀 다른 대상의 관념을 참조한다는 점에서 그 연결이 익숙하지 않다. 이로써 항진적 표현은 은유적 표현으로는 재현할 수 없는 대상에 관한 친숙한 판단의 재현이라는 관념을 재현한다. 이러한 측면에서 항진적 표현은 은유의 사례가 아닌 고유한 표현 형식으로서 논의될 여지가 있다.

궁극적으로 항진적 표현의 서술어 기제에 대한 기호학적인 관점에서의 논의는 다양한 명사들과 결합하여 생성되는 개별적 표현 사례들의 함축적 의미를 논리적으로 설명하는 데 기여할 것으로 기대하는 바이다. 물론 담화와 소통의 측면에서 개별적 표현의 의미에 관한 연구 역시 중요하다. 하지만 항진적 표현 및 은유적 표현의 서술어 기제에 대한 메타적 이해는 일상적인 의사소통 차원에서뿐만 아니라 기계 번역 및 인공지능의 의미 추론 능력 훈련 등 언어를 매개로 한 소통에 관한 확장된 연구에 유의미한 지표로서 기능할 수 있을 것이라는 데 의의를 두고자 한다.

수 있음에도, 자주 인용되거나 그 의미에 대한 해석이 관습화된 경우가 있다.

참고문헌

- 안토니오 다마지오, 『느낌의 진화: 생명과 문화를 만든 놀라운 순서』, 임지원 · 고현석 역 & 박한선 감, arte, 2019.
- 이미순, 「항진 명제 발화의 해석에 대한 재검토」, 『담화와 인지』 16(2), 담화 · 인지언어학회, 2009, 123 ~ 147쪽.
- 이정애, 「국어 항진명제에 대한 의미 연구」, 『한국어 의미학』 33, 한국어의미학회, 2010, 179 ~ 202쪽.
- 전혜영, 「구어 담화에 나타나는 ‘X는 X다’ 표현의 화용 양상」, 『국어학』 64, 국어학회, 2012, 273 ~ 299쪽.
- 제임스 리슈카, 『퍼스 기호학의 이해[개정판]』, 이윤희 역, HU:iNE, 2019.
- 최중열, 「항진명제(tautology)의 의미해석」, 『인문과학연구』, 인문과학연구소, 1992, 139 ~ 150쪽.
- 코르넬리스 드발, 『퍼스 철학의 이해[개정판]』, 이윤희 역, HU:iNE, 2019.
- 홍승혜, 『항진적 표현의 기호학적 접근: 명사의 서술 관념을 중심으로』, 고려대학교 박사학위 논문, 2022.
- D. Anderson, “Peirce on metaphor”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 20(4). 1984, pp. 453-468.
- S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1983.
- C. S. Peirce, *Collected Papers of Charles S. Peirce*, 8 vols. Ed. Hartshorne, C. and Weiss, P.(vols. 1-6), and Burks, A.(vols 7-8), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-58.
- C. S. Peirce, *An Original Manuscript*, numbered according to Prof Richard S. Robin’s annotated catalogue, 1967.
- C. S. Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, 2 vols, Ed. Houser, N. and Kloesel, C. (vol. 1), and The Peirce Edition Project (vol. 2), Bloomington: Indiana University Press, 1992-98.
- 국립국어원, <표준국어대사전>, URL: <https://stdict.korean.go.kr>
- 국립국어원, <우리말샘>, URL: <https://opendict.korean.go.kr>

The Semiotic Approach to the Predicate Mechanism of Tautological Expressions and Metaphorical Expressions: Focusing on ‘Perceptual Judgment’ and ‘Logical Interpretant’

Hong, Seung-Hye

The purpose of this study is to expand the discussion of the representational characteristics of propositional signs to the cognitive dimension by explaining the predicate mechanism of tautological and metaphorical expressions through Peirce's concepts of semiotics. Above all, it is worth discussing the distinct sign mechanism of tautological expressions in that ‘A is A’ has become a commonly used sentence type in everyday life. I focus on that the predicate ‘noun+yida(=is)’ describes the property or state of the subject, like a verb or adjective, rather than categorizing the subject or placing the two concepts in an equivalence relation. I suppose that the idea that ‘noun+yida(=is)’ represents presupposes the speaker's conceptualization of the object that the noun refers to. The conceptualization is based on ‘perceptual judgment’, the process of abstracting qualities from the object and interpreting them, and ‘logical interpretant’, which takes the form of propositional signs. This explains how the same expression can represent different predicate-ideas depending on the speaker and context. On the other hand, I point out that tautological expressions are distinguished from metaphorical expressions in terms of formality in that the two relata are the same. In addition, the difference between the two propositional signs is closely related to the motive for the interpreter to refer to the conceptualized idea and the representational effect of the signs. Meta-understanding of the predicate mechanism of two propositional signs is expected to support expanded research on language communication, including machine translation and reasoning skill training of artificial intelligence.

Keywords : propositional sign, tautological expression, metaphorical expression,
perceptual judgment, logical interpretant, Peirce's semiotics

투고일: 2022. 11. 23./ 심사일: 2022. 12. 10./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

프랑스 보들레르 시 「백조」의 정념과 담화 기호학적 분석

홍정표*

【 차례 】

- I. 머리말
- II. 담화 현동태
 - 1. 위치장
 - 1) 위치 행위소
 - 2) 깊이와 수사학적 차원
- III. 『악의 꽃』
 - 1. 시집 『악의 꽃』에 대하여
 - 2. 「백조」 분석
- IV. 맺음 말

국문초록

본 논문은 담화 현동태와 『악의 꽃』에 대해서 알아보고, 보들레르의 시집 『악의 꽃』에 수록된 「백조」를 정념과 담화 기호학적으로 분석하는 것을 목적으로 했다. 풍타닐은 담화 기호학에서 우리가 사는 공간 속에서 신체가 어떤 양식으로 공간적 지각을 수행하고 있는지를 연구했다. 그는 주체가 되기 이전의 감각적인 신체를 현동태라 지칭했으며, 주체가 세계 속에서 차지하고 있는 위치장, 지향 행위소와 포착 행위소를 가리키는 위치 행위소, 신체의 실존적 체험과 깊숙이 연관되어 있는 깊이, 지각 행위소 구조를 기반으로 하는 수사학적 차원을 명시했다. 프랑스 상징주의 선구자 보들레르의 시집 『악의 꽃』은 상징주의 시의 원조일 뿐 아니라 서구 현대시를 낳은 거대한 작품으로 간주되고 있다. 우리가 선택한 시 「백조」는 『악의 꽃』 제2장 ‘파리 풍경’ 중에

* 제1저자, 전 한국외국어대학교 프랑스어과 외래교수, cafecreme@hanmail.net

서 가장 아름다운 시들 중 하나로 손꼽히고 있으며, 이 시에 시인의 시적 창조의 정수가 요약되어 있다고 볼 수 있다. 「백조」는 파리라는 대도시 사회에서 소외된 사람들의 고통과 상실감을 담았으며, 조국과 남편을 잃은 과부, 고향을 잃은 백조, 도시의 낙오자들은 모두 시인 자신의 상징이라 할 수 있다. 이 시를 지배하고 있는 것은 사라져 가는 것에 대한 아쉬움과 노스탤지어이며, 고대 신화를 문학적으로 변용하여 시를 더욱 더 아름답고 깊이 있게 하였다. 분석에서는 담화 기호학의 여러 가지 분석 도구를 활용했으며, 정념 기호학적 분석에서는 「백조」의 주체가 /~이기를 원함/, /~이어야 함/, /~이 아님을 앎/, /~일 수 없음/의 네 가지 양태 장치로 특징지어지며, 주체는 이러한 양태 장치로 이루어지는 상실감의 정념을 느낀다는 것을 파악하였다. 아울러 이 시는 전체적으로 결핍감을 나타냄으로써 긴장도식에서 높은 강도와 낮은 범위가 결합하는 위치에 놓을 수 있었다. 본 논문은 「백조」가 아직 기호학적으로 연구되지 않은 작품인 만큼, 정념과 담화 기호학의 방법론에 역점을 두어 조명함으로써 그 가능성과 유효성을 입증했다.

열쇠어 : 기점, 깊이, 목표, 분리작용, 연동작용, 위치장, 위치 행위소, 중심, 지평, 현동태

I. 머리말

프랑스 기호학자 자크 폰타닐(J. Fontanille)이 문학적 랑그에 대한 연구에 한계를 느끼고 문학적 파롤에 대한 연구로 패러다임을 전환했다. 그는 1999년에 서사와 정념 기호학의 다음 단계로 담화 기호학을 발표했는데, 이 기호학에서 그동안 구조주의 원리를 고려하여 배제하거나 금지했던 연구 주제들에 새로운 관심을 기울였다.

주지하다시피 담화 기호학은 의미를 정태적이고 안정된 형태를 띠고 있는 것이 아니라, 동적이고 끊임없는 긴장 속에 놓여 있는 것으로 보았다. 더불어 의미의 세계를 일종의 실천으로 간주하며, 구조에 대한 관심을 조작과 행위에 대한 관심으로 이동시켰다. 이렇게 폰타닐은 활동 중인 담화의 관점에서 기호학의 지평을 확대하고자 했으며, 연속적 변조와 점차적 긴장이 지배하는 단계에 관심을 집중시키고, 지각과 감각 세계로

부터 의미가 발생하는 방식을 탐구하려고 했다.

지각의 현상, 즉 느낌의 세계는 많은 가능성을 가진 잠재성을 지니고 있다. 이 현상은 인간이 그 이상 더 거슬러 올라갈 수 없는 원초적인 최초의 사실이고 거기서부터 모든 논리적 가능성이 시작된다고 할 수 있다. 신체는 지각의 지평을 구성하는 지각의 출발점으로 그가 지각하는 세계와 이미 하나의 지평을 형성하고 있다. 지각이 형성하는 지평은 인간의 원초적인 구조이며 형태로서 거기서부터 세계, 주관, 객관 그리고 문화, 예술, 과학, 역사 등이 솟아난다고 볼 수 있다.

19세기 프랑스의 상징주의 선구자 보들레르(Ch. Baudelaire (1821 ~ 1867))의 시집 『악의 꽃(*Les fleurs du mal*, 1857)』은 상징주의 시의 원조일 뿐 아니라 서구 현대시를 낳은 거대한 작품으로 간주되고 있다. 이 시집은 시인 자신의 산 경험을 시로 담아 낸 결정체, 즉 그의 정서와 감각적인 경험을 모두 시로 표현한 것이다.

우리가 선택한 시 「백조(*Le cygne*)」는 『악의 꽃』제2장 ‘파리 풍경’ 중에서 가장 아름다운 시들 중 하나로 손꼽히고 있으며, 이 시에 시인의 시적 창조의 정수가 요약되어 있다. 시인은 그 당시 도시 계획으로 수도 파리가 겪은 변화에서 영감을 받아 이 시를 썼으며, 질병, 빛, 절망감 같은 자신의 고통을 파리 속에 투사했고, 잃어버린 행복에 대한 그리움과 사라져 가는 것에 대한 아쉬움을 노래했다.

보들레르가 상징주의 시인이면서 도시를 담아내는 현대 시인으로 평가되면서 「백조」는 자주 언급되는 중요한 시가 되었다. 시인은 이 시 속에 유배와 도시적인 성격을 집중해 그리고 있으며 아울러 이 시는 타인의 삶을 상상적으로 살 줄 아는 타인에게로의 동화력이 돋보이는 시라 할 수 있다.

시인은 사람들로부터 받은 불명예를 회복해야 했던 예술인들 중 하나이다. 23세에 가해진 금치산 선고¹⁾와 36세에 겪은 『악의 꽃』의 유죄 판

1) 보들레르는 23세에 애인 잔느와의 무절제한 지출로 인해, 생부로부터 받은 유산이 1

결은 그에게 복수심과 좌절감을 심어 주었다. 이런 가운데 그가 복수하기 위해서는 글쓰기 만이 최선의 선택이었다.

“보들레르는 오랜 시간에 걸친 많은 연습과 훈련을 스스로에게 부과하였고, 정신과의 투쟁 이상으로 언어와의 투쟁에 자신을 바쳤다. 그리하여 그의 시는 리듬이 있는 구조, 형태와 색채, 말의 의미 등이 만들어 놓은 가장 완벽한 <언어의 과학>이라고 불린다.²⁾

본 연구는 담화 현동태와 『악의 꽃』에 대해 살펴보고, 정념과 담화 기호학의 방법론이 보들레르 시 「백조」의 분석에 적용되는 방식과 설명력을 입증하고자 한다.

II. 담화 현동태

담화 현동태(instance de discours)는 발화주체(sujet d'énonciation)와 동일시되며 주체가 되기 이전의 감각적인 신체를 말한다. 이것은 담화를 현동태화하고 담화 실현에 필요한 활동을 수행한다. 각 활동은 다른 어떠한 것과도 연관될 수 없고 비교될 수도 없기 때문에 항상 기이한 것이 될 것이다.

현동태라는 용어는 벵베니스트(E. Benveniste)가 제안했으며 발화행위 이론에서 중요한 개념인데 담화를 활동으로 지칭하는데 적절하다고 볼 수 있다. 현동태는 나로부터만 생겨나는 것으로 어느 누구도 내가 느끼는 것을 동일하게 느낄 수 없다. 즉, 이것은 같은 사물이나 사건을 지각하는 사람들마다 각기 다른 형태의 의미작용으로 느낀다는 것이다. 그래

년도 안 되어 절반 밖에 남지 않았다. 그러자 의부는 법원에 청원서를 제출하고 재판소의 명에 따라 가족회의가 소집되며 청원서를 접수한지 2개월 만에 금치산 선고 판결이 내려졌다. 이것은 보들레르가 법적으로 다시 미성년으로 전락하는 것을 의미하고, 그때부터 보들레르는 성년이지만, 자신의 재산을 마음대로 쓸 수 없게 되었다.

2) 윤영애, 『지상의 낙선 자 보들레르』, 민음사, 2001, 330쪽.

서 현동태는 순전히 개인적인 것이며 주관적인 경험으로서 개개인의 내부 세계 안에서 실현되는 것이라고 할 수 있다.

담화 현동태의 첫 번째 활동은 표현면의 요소를 제공하는 외부수용적 세계와 내용면의 요소를 제공하는 내부수용적 세계 사이의 분배를 실행하는 위치 결정(*prise de position*)이다. 지각하는 신체가 하는 위치 결정은 두 가지 활동으로 굴절하는데, 주의의 흐름을 이끌고 방향 지시하는 지향(*visée*)과 변별성 영역의 한계를 정하는 포착(*saisie*)으로 굴절한다. 위치 결정을 기술할 수 있는 조작 개념은 흐름(*flux*), 방향 지시(*direction*), 방향성(*orientation*), 경계(*frontière*), 장과 영역(*champ & domaines*)이다.

두 번째 활동은 지시(*référence*), 분리작용(*débrayage*)과 연동작용(*embrayage*)이다. 첫 번째 활동인 위치 결정이 수행되면 지시가 작동할 수 있으며, 다른 위치들이 식별될 수 있을 것이고 위치 결정과 관계 맺을 수 있을 것이다. 이렇게 현동태인 느끼는 신체는 자신을 둘러싸고 있는 현존에 반응하면서 감각적인 지시의 중심으로 자리잡는다. 다시 말해 첫 단계의 표현면에 일치하는 내용면에 지시가 작동해 분리작용을 하는 것이라고 볼 수 있다. 분리작용은 원래 위치에서 다른 위치로의 이행을 지시하는 작용으로 이점의 방향성을 띠며, 연동작용은 원래 위치로 발화행위의 복귀를 지시하는 작용으로 연점의 방향성을 띤다.³⁾

1. 위치장

벵베니스트는 주체가 세계 속에서 차지하고 있는 위치를 주체의 위치장(*champ positionnel du sujet*)이라고 부르며, 위치장에 대해 다음과 같이 말하고 있다.

3) 담화 현동태의 위치 결정, 지시, 분리작용, 연동작용에 대해서는 「황순원 단편소설 「그들」의 담화 기호학적 분석」 in 『한국 기호학의 최전선』, 한울, 2021, 188~191쪽 참고.

태는 인칭과 수의 표지와 함께 동사의 어미를 특징짓는다. 이 세 가지 표지는 각기 나름대로 사행과 관련하여 주체를 위치시켜 하나의 요소로 결합하는데, 이 결합이 주체의 위치장이라고 부를 수 있는 것을 규정한다.⁴⁾

위에 언급한 대로 뱅베니스트는 위치장이 인칭, 수, 태의 범주로 구성된다고 하였는데, 이 세 범주를 행위소(actant), 양(quantité), 술어적 방향성(orientation prédicative)이라는 좀더 일반적인 범주로 대체할 수 있다.

이 범주들은 위치 결정으로부터 추론되는데, 우선 행위소는 위치 결정의 조작자(opérateur)이며, 최소 행위소는 담화의 지시 중심을 차지하는 신체라고 할 수 있다. 그 다음에 양은 다양한 위치들 사이 관계화의 결과인 동시에 시·공적 거리 측정의 결과라고 볼 수 있다. 끝으로 담화는 술어적 방향성을 지니는데, 이것은 담화 현동태의 위치로부터 정해지고, 이 위치는 사행(능동태, 수동태, 사역태) 주위에 여러 행위소의 분배를 예상할 수 있게 한다. 또한 술어적 방향성은 담화에 요구되는 관점이 무엇인지 알려줄 수 있다.

더불어 위치장의 기본 특성은

- ① 신체가 차지하는 지시의 중심(centre)
- ② 장의 지평(horizons)
- ③ 중심과 지평을 관계 맺는 장의 깊이
- ④ 깊이에 해당하는 강도의 정도와 양의 정도

라고 말할 수 있다.⁵⁾

첫 번째 특성 지시의 중심과 두 번째 특성 장의 지평 사이에서 모든 인간 사고의 원초성을 이루고 있는 지각이 작용한다고 볼 수 있다. 중심은 감각적인 신체 자체에 의해 세워지며, 현존 영역의 강도를 정하는 것으로 최대 강도에 대해 최소 범위에 해당한다. 담화 현동태의 분리작용

4) E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Gallimard, 1966, p.174.

5) J. Fontanille, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1999, pp.100~101.

이 없으면 중심은 범위 없이 감정적이고 자기수용적인 순수한 강도로서만 스스로를 느낀다고 할 수 있다.

반면에 신체는 그가 지각하는 세계와 이미 하나의 지평을 형성하고 있는데, 지평은 현존 영역의 범위를 정하는 것이므로 그 범위가 일정할 수 없으며 최대 범위에 대해 최소 강도에 속한다.

이렇듯 지각은 모든 행위에 전제하는 것으로 모든 행위가 나타나는 바탕이라 할 수 있다. 생각이나 식견이 미치는 범위라고도 할 수 있는 지평에 대한 이해를 돕기 위해 하나의 실례를 들고자 한다.

부부가 결혼 이후 서로 가꾸어 온 가정생활에서 특별히 일부러 대화를 시도할 필요가 없다. 오랜 동거 생활로 부부간의 조그만 행동이나 몸의 표현도 서로서로 말없는 가운데서 이해하게 된다. 부부 사이에 하나의 공유된 상호주관적인 분위기로서의 삶의 관계가 하나의 장이나 지평으로 형성되었기 때문이다.⁶⁾

이처럼 지평은 우리의 의식 활동과 불가분의 관계를 형성하고 있다고 할 수 있다. 위치장의 세 번째 특성과 네 번째 특성은 <2> 깊이와 수사학적 차원>(207~208쪽)에서 다루고자 한다.

1) 위치 행위소

지각 구조의 위치 행위소(actants positionnels)는 의미의 출현에 선행하는 최초의 규칙과 방향을 제공한다. 이것은 두 가지 기본적 지각 활동인 지향 행위소와 포착 행위소를 말한다. 이 두 행위소의 경우 위치 역할의 수는 각기 셋으로 기점, 목표, 통제 행위소이다.

다시 말해 지향의 기점, 목표, 통제가 있고, 포착의 기점, 목표, 통제가 있다. 지향에서 기점은 개방된 위치장에서 목표와 내연적이고 정서적인

6) 김형효, 『메를로 뽉띠와 애매성의 철학』, 철학과 현실사, 1996, 141~142쪽.

관계를 맺는다. 반면에 포착에서 기점은 목표와 폐쇄된 위치장에서 인지적, 외연적, 양적인 관계를 맺는다. 요컨대 지향은 장의 구조를 현실화하고 개방하는 반면, 포착은 구조를 실현하고 닫는다. 통제 혹은 통제 행위소의 역할은 조정 장치, 여과 장치, 장애물을 들 수 있다. 이 행위소는 기점과 목표 행위소의 관계를 관리하며 그들의 방향을 부분적으로 변화시키거나 우회시키는 역할을 한다.

이와 같이 위치 행위소는 최소한의 지각 행위(지향과 포착)가 기본적인 특성(기점과 목표)을 제시한다는 사실에 바탕을 둔다. 에컨대 시각 기호학에서 행위소 장치는 기점과 목표를 요구하는데, 장애물을 만나는 경우에 통제가 작용한다. 빛의 기호학은 기본적인 위치 행위소 없이는 이해할 수 없는데, 조명의 경우 빛의 기점과 목표의 관계가 통제 행위소인 장애물이 나타남으로 인해 교란될 수 있다. 또한 시적이거나 과학적인 구두의 텍스트(textes verbaux)에도 위치 행위소가 개입할 수 있다.

텍스트가 질료의 기본적인 변형을 등장시킬 때, 질료적 요소들이 위치 행위소(기점, 목표, 통제)에 기반을 두는 소수의 조작 덕분에 선별되고 전이되고 혼합되고 통합된다고 볼 수 있다. 통제 행위소의 여과 장치는 선택적인 저항을 움직임에 대립시키면서 혼합된 요소들을 분리시키는데, 채택된 방향을 감안하여 흐름의 일부만을 저지하고 다른 것은 지나가게 방치한다.

위치 행위소에서 유래하는 것으로서 변형 행위소가 있다. 전자는 위치의 논리에 따르는 반면, 후자는 힘의 논리에 따른다. 위치 행위소는 현존의 세계로서 현존의 장, 발화의 위치 결정, 담화의 방향성의 세계이다. 변형 행위소는 접합(jonction)의 세계로서 상태와 행동의 발화체, 서사적 변형과 프로그래밍의 세계이다. 현존의 세계가 선택하는 영역은 활동 중인 담화이며 기동적 및 지속적 단계로서 기동상과 지속상에 속한다. 반면에 접합의 세계가 선택하는 영역은 발화된 담화이며, 종결적 단계로서 완료상에 속한다.⁷⁾

다음 두 문장으로 변형과 위치 행위소의 차이를 설명하면,

장은 자신의 집을 어느 농부에게 팔았다.

농부는 집 한 채를 장에게서 샀다.

두 문장이 동사적 어휘소 팔다와 사다의 대치(commutation)에 의해서 그리고 명사의 치환(permutation)에 의해서 표현되고 있다. 여기서 위치 행위소와 변형 행위소가 쉽게 구분되는데, 두 문장에서 변형 행위소는 모두 넷이다. 그것은 상거래가 이루어지기 위해 필요한 역할들인데, 장과 농부라는 두 주체와 거래되는 집과 암묵적으로 내포된 돈이라는 두 대상이다.

위치 행위소로 말하자면, 판매자 주체와 구매자 주체가 기점이고 집과 돈이 목표이다. 그래서 두 문장에서 위치 행위소는 기점과 목표 둘이라고 할 수 있다.

지금까지 설명한 것을 달리 표현하면, 관점의 변화가 문제이다. 동일한 이야기가 첫 문장은 판매자 주체의 관점(기점), 두 번째 문장은 구매자 주체의 관점(기점)에서 이야기되고 있다. 이렇게 관점이 위치 행위소와 관계되는 것임을 분명히 알 수 있다.

2) 깊이와 수사학적 차원

깊이(profondeur)는 중심과 지평 사이의 감각적, 지각적인 거리를 말한다. 어떤 형상이 장의 지평을 통과하는 순간에 일정한 범위가 지각적 강도와 함께 발생한다. 강도와 범위를 측정하면 장의 깊이의 정도를 알 수 있으며, 범위가 좁혀지고 강도가 증가함에 따라 깊이는 감소한다고 할 수 있다.

이렇듯 깊이는 동적인 범주로서 움직임 속에서만 알 수 있고, 무엇인

7) J. Fontanille, *Op. cit.*, pp.163~168.

가가 가까이 다가오거나 혹은 멀어질 때만 파악할 수 있다. 깊이는 사물
에로 향하는 지각의 원근법과 관련이 있어서 신체의 지각이 거기에 개입
되어 있으며, 신체를 도외시킨 깊이의 공간 지각은 불가능하다. 그래서
깊이의 현상은 몸의 실존적 체험과 깊숙이 연관되어 있다고 볼 수 있다.

깊이의 개념은 하나의 현존의 장을 구성하기 위해 필요한 모든 것을
포함한다. 지각이 지시의 중심과 장의 지평 사이에서 작용하므로 깊이는
이 같은 지시의 중심과 장의 지평을 전제하며 중심과 지평을 나누는 간
격을 명시한다고 할 수 있다. 강도와 범위 간 역상관관계로 규정된 깊이
는 하나의 위치장과 두 가지 기본 방향을 규정하기에 충분하다. 상관관
계의 양 극단에 깊이 제로에는 신체-중심이, 최대 깊이에는 지평이 각각
자리를 잡는다.

이제 깊이의 두 가지 구분, 순행적인 깊이와 역행적인 깊이의 구분을
알아보기로 한다. 전자는 중심으로부터 움직이는 깊이, 후자는 지평으로
부터 움직이는 깊이를 말한다.

순행적인 깊이는 담화 지시의 위치인 하나의 알려진 기준점을 가지며,
행위소는 깊이로 된 거리를 평가하고 측정할 수 있다. 또한 이것은 담화
현동태가 속성을 부여하고 평가할 수 있는 인지적 지배요소로 된 깊이이
다. 반면에 역행적인 깊이는 알려진 기준점이 없으며 중심을 향해 나아
가고 느껴지기만 할 수 있을 뿐이다. 그래서 이것은 정동적이고 정념적
인 지배요소로 된 깊이이다.

퐁타넬은 깊이의 예로 프루스트의 마들렌 체험을 들고 있다. 프루스트
는 어린 시절에 맛보았던 마들렌이라는 작은 케익을 먹으면, 일리에르
(Illiers)에서 보낸 어린 시절 추억이 밀려오면서 잊었거나 의식하지 못하
고 지냈던 나날들이 갑자기 생생하게 떠오른다고 말하고 있다. 즉, 그가
홍차에 적신 마들렌의 맛을 통해 기억의 깊이에 아득히 파묻힌 추억의
되살아남에 대해 말할 때, 그는 우선 담화 현동태의 위치장을 위치시키
고 이 체험을 깊이로 표현한다.

기점은 여기서 파문힌 추억이며 목표는 행위소의 신체이다. 행위소는 포착된 마들렌 과자의 맛을 지향된 파문힌 추억에서 찾고자 한다. 즉 그는 마들렌의 효과를 느꼈고, 추억이 파문힌 아득한 깊이를 측정하고자 한다. 맛의 효과를 추억에 연결된 것으로 인식하면서 그는 동시에 지각이 작용하는 지향적 가치를 감각적 현존에 부여하려고 하는데, 행위소는 지향의 기점이 되려고 노력하지만 아득히 파문힌 추억을 찾기에는 이르지 못한다.⁸⁾

담화의 위치장은 동위성들이 장의 중심에 가장 강하게 현존하는 것에서부터 주변에 가장 약하게 현존하는 것까지 연속적인 층에 깊이로 배열되는 장이 된다. 여기서 언급하는 현존은 행위소의 현존이 아니라 담화 현동태에 의해 느껴지고 수용된 현존으로서 담화 내용의 현존이다.

이 같은 현존의 정도는 발화 현동태의 통제 아래 있다. 각 층은 강하게 지향되거나 가깝거나 멀리서 포착된다. 이러한 발화 통제는 두 방향, 즉 (감각적, 정서적) 강도의 용어로 수용(assomption)의 방향과 (시·공적, 인지적) 거리의 용어로 전개(déploiement)의 방향으로 작용한다. 다시 말해 담화 현동태는 동위성들에게 발화의 힘을 강요하거나 취소하고, 동위성들을 물러서게 하거나 깊이로 전진하게 한다. 수사학의 문채나 전의는 이와 같은 방식으로 작용한다고 볼 수 있다.

담화의 수사학적 차원은 지각 행위소 구조(기점, 목표, 통제)를 기반으로 한다. 각 전의나 문채에는 하나의 기점이 있으며, 이는 하나의 목표를 겨냥한다. 발화행위는 이 기점과 목표 사이에 하나의 통제를 배치하는데 통제는 발화체의 해소나 해석을 위한 가이드 역할을 한다고 할 수 있다.

이제 담화 현동태를 통해 수용과 전개의 정도에 의해 정해지는 담화 내용의 존재태(modes d'existence)를 언급하고자 한다. 담화 내용의 존재태는 표출 상태와 잠재 상태로 구별할 수 있는데, 전자는 현실태와 실현태가 속하고 후자는 가능태와 잠재태가 해당한다.⁹⁾ 이 같은 담화 내용의

8) *Ibid.*, pp.102~108.

존재태를 현존태(modes de présence) 유형학¹⁰⁾에 다음과 같이 일치시킬 수 있다.

	강한 지향	약한 지향
확대된 포착	실현태(충만)	가능태(공허)
축소된 포착	현실태(결핍)	잠재태(무력)

담화 내용의 존재태를 이용하여 아이러니를 분석해 보고자 하는데, 이것은 최소한 두 가지 내용을 필요로 한다. 첫 번째 내용은 긍정적으로 방향지어지는 것이고 두 번째 내용은 부정적으로 방향지어지는 것인데, 담화의 깊이에서 서로 다른 층위에 위치된다. 예컨대 반어적 발화 ‘잘한다 잘해’는 표현된 긍정적으로 방향 지어진 내용과 표현되지 않은 부정적으로 방향 지어진 내용을 결합시킨다. 하지만 이 표현은 표현된 내용이 수용되지 않고 단지 반어적으로 작동하는 반면, 표현되지 않은 내용이 수용된다.

이러한 것을 존재태로 표현하면, 아이러니의 경우 긍정적 내용이 표현되어 있기 때문에 포착될 수 있지만 매우 약하게 지향되므로 ‘가능화된(potentialisé)’이다. 반면에 부정적 내용은 표현되어 있지 않기 때문에 겨우 포착될 수 있지만 강하게 지향된다. 그래서 이것은 ‘현실화된(actualisé)’이다.

또 다른 예로서 ‘진짜 잘 한다’처럼 글자 그대로 수용해야 하는 경우 긍정적 내용은 포착가능하고 완전히 지향되어 있으므로 ‘실현된(réalisé)’이다. 부정적 내용은 지향되지도 포착가능하지도 않으므로 ‘잠재된(virtualisé)’

9) J. Fontanille et Cl. Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, 1998, p.130.

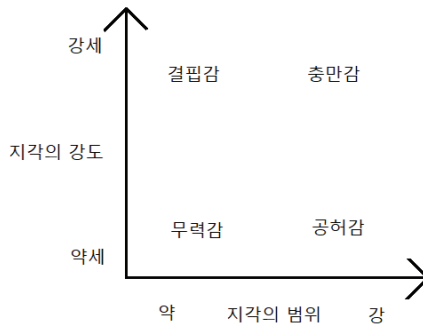
10) 이해를 돕기 위해 현존태 유형학을 도표에 나타내면 다음과 같다.

	강한 지향	약한 지향
확대된 포착	충만	공허
축소된 포착	결핍	무력

이라고 말할 수 있다.¹¹⁾

여기에서 앞의 도표에 나온 네 가지 현존태를 좀 더 설명하고자 한다. 풍타닐은 지각의 강도와 범위의 속성을 기반으로 하여 네 가지 현존태를 분절하고 있다. 현존태는 강도와 범위 두 차원의 결합으로 획득된 변조인데, 강도의 정도와 범위의 정도의 높거나 낮은 결합으로 네 가지 기본적인 정념을 정의할 수 있다.

그래서 결핍감은 높은 강도에 낮은 범위가 결합된 변조, 충만감은 높은 강도에 높은 범위가 결합된 변조, 무력감은 낮은 강도에 낮은 범위가 결합된 변조, 공허감은 낮은 강도에 높은 범위가 결합된 변조라 할 수 있다. 이것을 긴장 도식(schéma tensif)에 표현하면 다음과 같다.¹²⁾



Ⅲ. 『악의 꽃』

1. 시집 『악의 꽃』에 대하여

보들레르의 유일한 운문 시집 『악의 꽃』은 시인 자신의 이중적인 분열된 삶(예컨대 삶의 공포와 환희)을 그대로 수용하여 시로 소화해 낸

11) J. Fontanille, *Op. cit.*, pp.140~1.

12) J. Fontanille, "Sémiotique des passions", in Anne Hénault, *Questions de sémiotique*, PUF, 2002, p.636.

대표작으로 현대시의 출발이며 상징주의 문학의 효시라 할 수 있다. 이 시집은 1857년 6월 25일에 출판되었으며, 출판된 후에는 시가 퇴폐적이라는 이유로 법원의 유죄 판결이 내려지는 수난을 겪게 된다.

책 제목 『악의 꽃』은 악에 내재한 정신적 동요를 시라는 꽃으로 표현하고 있음을 나타내고 있다. 더불어 이 제목은 비도덕적·비윤리적 표현인 악과 아름다움의 비유적 표현인 꽃이라는 서로 모순되는 두 단어를 결합시킨 모순어법으로 독자의 관심을 끈다.

이 책 제2판이 1861년 2월 간행되었는데 시인이 16년 이상 오랫동안 쓴 126편의 시들이 수록되었다. 제2판에서는 초판 전체의 구조가 상당부분 수정되었으며 초판보다 더 완벽한 구조를 갖추었다. 32편의 새 시편들이 첨가되었고 초판에는 없던 ‘파리 풍경’이 ‘우울과 이상’다음에 등장하였다. 새로 삽입된 이 시들은 모두 불후의 역작들이고 『악의 꽃』을 말할 때 보통 이 제2판을 지칭한다.

보들레르는 『악의 꽃』출판 이후에도 예술에 대한 끈질긴 열정으로 여러 가지 비평, 에세이, 희곡을 썼으나 대중들의 반응은 차가웠고 경제적으로도 전혀 도움이 안 되었다. 그럼에도 이 시집은 상징주의시의 원조로 평가되었고 시간이 갈수록 많은 독자와 연구자들을 매료시켰다. 이 시집이 그들에게 가치 있고 중요하게 생각되는 것은 시인의 내면세계가 정도의 차이는 있지만 그들의 내면세계와 흡사하기 때문이라고 볼 수 있다.

시인은 정신과의 투쟁 이상으로 언어와의 투쟁에 헌신하였다. 그는 언어의 조탁을 통해 민감한 감수성의 시어를 창출했으며 시의 순수성에 접근하였다. 보들레르의 가장 큰 업적 중 하나는 아마도 위대한 시인들을 배출한 것일 것이며, 상징주의 시인들 베를렌느, 랭보, 말라르메, 발레리는 모두 『악의 꽃』을 읽으면서 성장했다.

시인은 생전에 전집 출판을 원했지만, 사후에야 전 작품이 출판되면서 그의 명예회복도 이루어졌다. 이렇게 그는 사후에야 빛을 보게 되는데, 살아생전에 사회의 냉대와 온갖 치욕을 겪은 것과는 달리, 간행된 전 작

품에 대한 평가가 새롭게 시작되고 그에 관한 연구집과 논문, 세미나의 개최가 이루어지는 등 수많은 연구들이 그에게 바쳐졌다.

프랑스 시는 보들레르와 더불어 새로운 도약을 하였고, 세계적인 차원으로 그 범위를 확장할 수 있었다. 그는 프랑스 문학에 획기적인 변화를 가져 온 독창성 있는 작가로 주목되었고, 젊은 작가들에게 상당한 영향력을 발휘하고 그들에게 많은 영감을 주었다.

『악의 꽃』제2판에 추가된 ‘파리 풍경’은 고통 받고 있는 인간들의 풍경으로, 파리라는 대도시 사회에서 소외된 사람들의 고통과 상실감을 담아냈다. 보들레르는 어린 시절부터 파리에서 꿈을 키웠고 파리를 사랑했으며 파리가 아닌 다른 곳에서의 체류는 드물 정도로 파리에 대한 집착이 강했다. 시인은 아름답고 경이로운 주제가 가득한 파리의 다양한 모습에 자신의 고통을 투사하여 시적 주제로 변모시켰다.

그는 대도시 파리를 노래한 시인일 뿐 아니라, 그의 댄디즘, 에고이즘에도 불구하고 사회에서 버림받은 외롭고 가난한 자들을 노래한 최초의 시인들 중 한 사람이었다. 시인이 선택한 장소들은 큰 광장이나 화려한 대로가 아니라 도시의 보도, 변두리 지역이나 공원의 오솔길처럼 조용하고 은밀하게 파리의 영혼이 살아 숨 쉬는 곳이다. ‘파리 풍경’의 가장 독창적인 성격은 도시에 대한 빈곤한 암시만 있을 뿐이고 직접적인 암시가 없는 시 속에서도 도시의 분위기를 느끼게 하는 것이라고 할 수 있다.

시인의 시는 친근하고 평범한 대중의 삶에서 출발하였고, 그는 평범한 일상 속에 풍부한 시적 주제가 무한히 존재하며, 이는 헤아릴 수 없는 사색의 보고를 함축하고 있어 신비한 몽상과 심오한 명상의 원천을 제공해 준다고 보았다.

‘파리 풍경’에 등장하는 대부분의 시민들은 화려한 날들을 상실한 인생의 낙오자들이다. 그는 도시의 소외당한 사람들인 노인들과 가난한 사람들에게 깊은 동질성을 느끼며, 그들 속에 깊이 파고들어 그들에게서 쇠약하고 우울한 자신의 여러 모습을 본다. 이렇듯 그는 타자 속에서 자

신의 이미지를 발견하고 강한 공감을 느끼는 시인이었다고 할 수 있다.

2. 「백조」 분석

연구자가 선택한 시작품은 보들레르의 시집 『악의 꽃』제2장 ‘파리 풍경’편에 나오는 「백조」¹³⁾이다. 이 시는 전반부 7연 4행, 후반부 6연 4행으로 구성되었다.

시인은 평범한 일상사에 고대 신화의 이미지를 결합하여 무한한 환기력을 얻는다. 그래서 파리의 시들은 조출한 일상사에 접근하면서도 보잘 것 없음이 전혀 느껴지지 않게 되고 높은 가치를 지닌 시의 경지에까지 오른다.

조국과 남편을 잃은 과부, 고향을 잃은 백조, 도시의 낙오자들은 모두 시인 자신의 상징이다. 「백조」를 지배하고 있는 것은 바로 사라져 가는 것에 대한 아쉬움과 노스탤지어이다.

시의 첫 연은 트로이 장군 헥토르(Hector)의 아내 앙드로마크(Andromaque)의 신화를 문학적으로 변용했는데, 시에 이 신화를 적절히 차용하여 더욱 더 아름답고 깊이 있게 했다. 제1부 1연을 인용하면,

I

1연 앙드로마크여, 나 그대를 생각하네. 그 작은 강은
그대의 무한히 존엄한 과부의 고뇌를
일찍이 비추어 주던 초라하고 서글픈 거울이며,
그대의 눈물로 불어난 가짜 시모이(Simois)강이네.

첫 행에서 ‘나’는 앙드로마크를 부름으로써 그녀를 청자로 만들고 그녀가 마치 가까이 있다는 느낌이 들게 한다. 시인은 앙드로마크와 그녀

13) Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Le livre de poche, 1972, pp.211~213.

의 서글픈 강을 머릿 속에 떠올리며 고대 신화 속에 잠긴다.¹⁴⁾

1행의 ‘작은 강’을 3행의 ‘초라하고 서글픈 거울’에 비유한 것은 앙드로마크의 처지가 초라하고 서글프다는 것을 암시하고 있다. 이를 표준수사도식으로 분석하면, 첫 단계 <대치>는 각기 기점과 목표가 되는 두 의미 영역의 차이에서 이루어진다. ‘강’은 /자연/에 속하고 ‘거울’은 /물질/에 속하므로 이러한 차이에서 대치가 일어난다. 둘째 단계 <지배>는 발화행위에 의해 채택된 지각적 입장의 결과인데, /자연/ 영역의 동위성보다 오히려 /물질/ 영역의 동위성에 감각적이고 직관적인 내용이 보장된다. 마지막 단계 <해소>는 유추의 형태를 띤다. 담화는 해석자에게 유추적 변형을 이용하여 /자연/ 영역 ‘강’에서 /물질/ 영역 ‘거울’로 이동할 것을 제시한다.

또한 기점 현동태와 목표 현동태는 그들의 속성을 서로 교환한다. 이와 같이 자연적인 것과 물질적인 것은 위치 행위소가 되었으므로 상호작용할 수 있으며, 무엇보다도 자연 영역은 물질 영역이 제공하는 감각적이고 직관적인 내용(‘그대의 존엄한 고뇌를 비추어 주던 초라하고 서글픈 거울’)을 수용한다.

4행에서 ‘가짜 시모이강’은 앙드로마크가 도시 옆에 흐르는 작은 강을 고향 트로이에 흐르는 시모이강으로 간주하여 ‘가짜 시모이강’이라 하였으며, ‘그대의 눈물로 불어난’은 앙드로마크가 작은 강 옆에 시신도 없는 남편의 무덤을 만들어 눈물로 세월을 보냈음을 표현하고 있다.

2연 새로 생긴 카루젤 광장¹⁵⁾을 지날 때
갑자기 나의 풍부한 기억이 되살아났네

14) 기원 전 8세기에 호머가 쓴 『일리아드』의 작중 인물인 트로이 용장 헥토르의 아름다운 아내 앙드로마크는 전쟁에서 헥토르가 전사하고 트로이가 함락되자 적장 피류스(Pyrhus)에게 사로잡혀 그의 도시에 억류된다. 그 여자는 피류스와 아들 셋을 낳았으나, 그가 죽자 헥토르의 동생 헬레누스(Hélénus)의 아내가 된다.

15) 루브르 궁전과 퐁브리 공원 사이에 있던 거리가 제2제정 때 없어지고 거기에 카루젤 광장이 새로 생겼다.

옛 파리는 흔적도 없구나(아! 도시의 모습은
인간의 마음보다 더 빨리 변하는구나)

첫째 연에서 고대 신화 속 슬픈 인물 앙드로마크와 가짜 시모이강을 떠올렸던 시인은 이 연에서는 현재 파리의 풍경을 떠올린다. 이렇게 이 시에서는 고대와 현대의 만남이 이루어지고 있다. 새로 생긴 카루젤 광장을 지나던 나는 루브르 궁전과 킬리 정원 사이의 옛 거리가 그 당시 파리 시장이었던 오스만 남작에 의해 새로 단장되었음을 알았다. 시인은 새로 생긴 카루젤 광장을 보자 앙드로마크와 가짜 시모이강을 떠올렸던 분리작용에서 벗어나 원래 위치로 복귀하는 재연동작용이 이루어진다. 동시에 시각을 통한 기억의 재생력으로 다시 분리작용을 하여 헐려 없어진 ‘옛 파리’, 즉 옛 거리가 떠오르며 여러 가지 추억들이 전개된다.

달리 표현하면, 시인은 새로 단장한 카루젤 광장을 보자 옛 거리가 떠오른다. 즉, 발화 행위소의 첫 번째 형태인 발화 현동태(느끼는 신체)가 등장하면서 첫 번째 활동인 외수용적 세계와 내수용적 세계의 분배를 결정하여 현존의 장을 세운다. 그 다음 발화 현동태는 기억을 떠올리는 여러 가지 감각 가운데 시각을 통한 분리작용으로 옛 거리를 떠올린다. 1행의 ‘카루젤 광장’은 외부 세계를 가리키는 표현면이고 의식에 보존된 기억인 ‘옛 거리’는 내부 세계를 가리키는 내용면인데, 이 두 세계를 연결하는 것은 지각하는 신체인 자기수용적 지각이다.

이렇게 표현면과 내용면의 경계를 정하는 위치 결정은 두 가지 활동인 지향과 포착으로 굴절한다. ‘카루젤 광장’은 구체적 현실이 직접적이고 생생하게 포착된 것이고, 감각능력에 의해 주체 내부에서 지향된 것은 직접적인 경험으로부터 연상된 ‘옛 거리’이다. 지향은 신체가 감각적, 지각적, 정서적인 강도를 자신에게 일으킨다는 점에서 강도의 양식에서 작용한다고 할 수 있다. 반면에 포착은 신체가 위치, 거리, 차원, 양을 지각한다는 점에서 범위의 양식에서 작용한다고 볼 수 있다.

앙드르마르크에게 남편 헥토르가 더 이상 존재하지 않듯이, 시인에게도 옛 파리는 더 이상 존재하지 않는다. 옛 파리는 시인의 기억 속에만 남아 있을 뿐이다. 그는 사라진 과거의 행복했던 시절을 그리워하는 향수에 젖는다.

이러한 시인의 심적 상태를 정념 기호학적으로 분석해 보고자 한다. 그는 먼저 /vouloir(원하다)/와 /devoir(∼이어야 하다)/로 양태화된다. 다시 말해 /vouloir-être(∼이기를 원함, 즉 행복한 어린 시절이기를 원함)/와 /devoir-être(∼이어야 함, 즉 행복한 어린 시절이어야 함)/이지만, 이제는 행복한 어린 시절이라는 가치 대상이 사라졌음(‘흔적도 없구나’)을 깨닫는다.

주체는 더 이상 자신이 행복한 어린 시절이 아님을 아는(/savoir-ne-pas-être(∼이 아님을 앎, 즉 행복한 어린 시절이 아님을 앎)/ 주체가 된다. 또한 주체는 사라진 가치 대상에 대해 아쉬움을 느끼며 회복 불가능성(/ne-pas-pouvoir-être(∼일 수 없음, 즉 행복한 어린 시절일 수 없음)/을 자각한다(여기서 être는 ‘행복한 어린 시절(가치 대상)이다’임). 이러한 자각은 주체 내부에 혼란을 일으킨다.

요약하면 시 「백조」의 주체는 다음 네 가지 양태 장치¹⁶⁾로 특징지어진다고 할 수 있다.

/∼이기를 원함/
 /∼이어야 함/
 /∼이 아님을 앎/
 /∼일 수 없음/

3연 나는 저 모든 가건물 기지를 머릿속으로만 그려볼 뿐이네.

16) 실제의 사고 작용을 형식용어로 표현하는 한 방식으로서 정념 기호학의 필수적인 분석도구.

윤곽만 있는 기둥머리와 통나무 더미
잡초며, 웅덩이 물로 파래진 큼직한 돌덩이
그리고 유리창에 반짝이는 잡다한 골동품을

시인은 현재 공사 중이라 가건물이 늘어서 있는 그곳 풍경을 기억으로 더듬어 본다. 앞 연에서 주체 내부의 분리작용으로 옛 거리를 지향했는데, 이 연에서도 계속되는 분리작용으로 가건물, 기둥머리, 통나무, 잡초, 큼직한 돌덩이, 잡다한 골동품이 차례로 지향된다.

주체가 내부에서 지향하는 것을 살펴볼 때, 그가 집착하는 것은 큰 광장이나 거창하고 화려한 것이 아니라, 돌덩이가 있는 풍경처럼 소박하고 서민적인 것임을 알 수 있다. 앞 연에서 앙드로마크의 존엄하고 장엄한 모습과 대조적으로, 이 연에서는 옛 파리의 공사 중인 모습이 건축 자체와 잡다한 옛 물건으로 소박하게 표현되고 있다.

4연 그 옛날 저기엔 작은 동물원이 길게 펼쳐져 있었지.
거기서 어느 날 아침 나는 보았네. 맑게 갠 차가운 하늘 아래
노동이 잠깨고 쓰레기장에서 고요한 대기로
검은 연기 내뿜는 시각에

5연 우리를 빠져 나온 백조 한 마리
물갈퀴 두 발로 바싹 마른 보도를 비비며
울퉁불퉁한 땅 위로 그 하얀 깃을 끌고 있었네.
물도 없는 도랑에 다다르자 이 새는 부리를 열고

6연 두 날개를 먼지 속에 신경질적으로 미역 감기며
고향의 아름다운 호수 가슴에 사무쳐 말하기를
“물아, 너는 언제 비 되어 내리려느냐? 번개여, 넌 언제나 치려느냐?”
나는 기이한 숙명의 신화, 이 불행한 짐승을 보네.

7연 이따금 오비디우스(Ovide)의 인간처럼 하늘을 향해,
 잔인할 정도로 파란 냉소적인 하늘을 향해,
 마치 하나님을 향해 비난을 퍼붓듯이
 떨리는 목 위로 갈망하는 머리 쳐들고 있네!

4, 5, 6, 7연은 백조에 관해서이다.

시인의 풍부한 기억은 계속되는 분리작용으로 공사하기 이전 옛 거리의 모습들을 더듬어보다가, 곧이어 이 흐름은 길게 펼쳐진 작은 동물원을 떠올린다. 그때 갑자기 기억 속에서 우리를 빠져 나와 물도 없는 파리의 보도에서 헛되이 물을 찾던 한 마리 백조의 가엾은 모습이 환기된다. 먼지 속에서 날개를 미역 감기는 백조는 고향을 등지고 대도시로 유배된 불행을 표상하며 추방당한 운명을 상징하고 있다. 시인은 이 불행한 백조를 회상하며 향수의 첫 단계 멜랑콜리에 잠긴다.

‘우리를 빠져 나온 백조’를 본 시인의 직접적인 경험은 이 백조가 고향을 잃은 백조라는 점에서, 파리의 정비사업으로 옛 거리를 잃어 행복했던 지난 날을 상실한 시인을 비유한다고 볼 수 있다. 먼지 가득한 도시의 보도에서 고향에 있는 이름다운 호수의 물을 찾아 방황하는 백조는 시인 자신의 운명에 대한 비유에 다름 아니다.

앙드로마크에게 남편 헥토르가, 백조에게 고향의 아름다운 호수가 더 이상 존재하지 않듯이, 시인에게도 옛 파리는 더 이상 존재하지 않는다. 이 같은 유사한 상실감으로 시인은 앙드로마크와 백조 속에서 자신을 발견한다. 앙드로마크와 백조는 모두 부분적으로 시인 자신을 되새기게 하는 분신으로 나타난다고 할 수 있다.

신화집에서 하나님이 오비디우스에게 인간의 머리를 조물주를 향하여 자랑스럽게 들고 다니게 했던 것처럼, 백조는 하늘을 향하여 갈망하는 머리를 쳐들고 자신의 유배와 상실을 하나님을 향해 비난하는 것 같은 자세를 취한다.

이렇게 시 텍스트 전반부의 시작은 앙드로마크 신화를, 마지막은 오비디우스 신화로 끝맺으며, 주체의 기억 속에서 앙드로마크 신화는 백조 신화를, 백조 신화는 오비디우스 신화를 환기시켰다고 볼 수 있다.

* 정념 기호학적 분석

지금까지 살펴본 대로 「백조」의 기본 테마는 추방당한 자의 향수라 할 수 있으며, 이런 의미에서 그들이 느끼는 ‘향수’¹⁷⁾를 정념 기호학적으로 분석해 보고자 한다. 앞서 언급한 대로 멜랑콜리는 ‘향수’의 첫 단계이다. 시인은 사라진 과거의 삶에 대한 아쉬움을 느끼며 향수에 젖는다. 그는 ‘어린 시절 오래 살았던 곳’에 대한 향수를 느끼는데 향수는 세 가지 층의 통사적 구성으로 되어 있다고 할 수 있다.

첫째, 쇠약, 우울, 울적의 정념 상태

둘째, 강박관념적 회한으로 야기된 정념 상태

셋째, 고향, 지나간 것 등 가치대상과의 이접

쇠약, 우울, 울적의 정념 상태는 활기, 열의, 생기와 대립되는 상태로, 그 공통 특질은 (기력의) /쇠퇴/라고 할 수 있다. 시 텍스트에서 시인은 사라진 과거의 행복했던 삶에 대한 아쉬움을 느끼는 우울한 정념의 괴로운 상태이며 기력이 쇠퇴되어 있다. 이 같은 기력의 점증적 쇠퇴는 ‘강박관념적 회한’에서 야기되는 것이다. ‘회한’은 뉘우치고 한탄함으로 정의되며 소중한 것의 상실로 인한 괴로운 의식 상태를 말하는데, 이로부터 ‘의식 상태’와 ‘괴로운 상태’라는 두 가지 상태를 구별할 수 있다. 회한의 ‘의식 상태’는 ‘소중한 것의 상실’에 의해 성립되며, 주체와 연결

17) 홍정표, 「김동인의 단편소설 <배따라가>에 나타난 정념의 기호학적 분석」, in 송효섭 엮고 씀, 『기호학』, 한국문화사, 2010, 218~22쪽 참고.

(\cap)이었던 가치대상과의 이접(\cup)으로 이루어진다. 주체의 두 상태, 연접과 이접의 비교 구조는 다음과 같이 시간성의 축 위에 위치한다.

$$\begin{array}{ccc} \text{주체 } \cap \text{ 행복한 삶} & \rightarrow & \text{주체 } \cup \text{ 행복한 삶} \\ \text{/과거/} & & \text{/현재/} \end{array}$$

주체는 과거에 행복한 삶과 연접이었으나 현재는 그러한 삶과 이접, 즉 결핍의 상태이다. 결핍의 인지적 주체는 불행이나 손해 등 대상을 상실한 상태로 기질적 차원에서 /불쾌/의 내포적 의미를 갖게 되는데, 이것이 말하자면 ‘괴로운 상태’이다. 이를 양태로 표현하면, 본래 /할 수 있다/는 /원하다/를 가능하게 하고 보장해 주는데 함수에서의 /원하다/는 /할 수 있다/가 불가능한 상태로서, 이는 주체의 내부에 끝없는 갈등과 치유할 수 없는 고통을 준다.

괴로움을 정의하면 ‘마음이 편하지 못하여 고통을 느끼는 상태’로, 불만족에서 비롯되는 고통스런 느낌이나 감정을 말한다. 이것은 상화된 /불쾌/와 /강도(intensité)/로 표현될 수 있는데, 그 정도는 상실된 대상의 가치와 비례한다.

상실된 대상은 시인에게는 옛 파리(거리) 혹은 지난 날 행복했던 삶, 앙드로마르에게는 남편 헥토르, 백조에게는 고향의 아름다운 호수이다. 주체에게 상실된 대상의 가치가 크면 클수록 불쾌감의 강도는 높게 나타나며, 세 경우 모두에 있어서 그 정도는 심각한 수준에 달한다.

불쾌한 상태 주체(시인, 앙드로마르, 백조)에게 가치 대상(행복한 어린 시절, 남편 헥토르, 고향 호수)을 되찾기 위한 프로그램은 없다, 이 세 주체는 강도에 의해 역량의 행위 주체로 변형되는데, 행위 주체는 상태 주체의 기력 쇠약을 가져오고 유지시키는 지속적이고 반복적인 고문의 기질적 수행을 완료한다.

이제 주체가 상실에 의해 정념의 혼란을 일으킨 ‘소중한 것’의 위상과

형식을 살펴보면, 향수는 고향이나 오래 살았던 곳에 대한 회한으로 향수의 대상은 시간적 및 공간적으로 멀리 떨어진 복합적이고 막연한 것이다. 그래서 향수는 다음의 두 가지 상보적인 조건을 필요로 한다.

- ① 과거에 매여 두는 ‘시간적 구속의 정지’
- ② 주체가 가치대상을 계속 지향하는 것

요약하면 향수라는 복합적인 정념의 심적 상태는 상태와 조작의 연쇄체(enchaînement)로 표상될 수 있다. 세 주체의 최악한 상태는 정지된 상태가 아니라 지속적 사행(procès duratif)이며 반복적 고통으로서 불쾌한 행위주체에 의해 실행된다. 행위 주체는 비교의 인지적 조작을 내포하는 강도 높은 불쾌감으로부터 비롯되며, 인지적 조작은 다음 두 서사 프로그램을 대립시키는 메타 주체에 의해 완료된다고 할 수 있다.

- ① 최초의 쾌감을 지니고 있는 소환된 서사적 가상체
- ② 지금 여기에서 파악된 불쾌한 주체의 서사적 입장

결론적으로 두 서사 프로그램의 과거 쾌감과 현재 불쾌감 사이의 괴리가 주체 행로의 순간에 담화 주체의 우울감이나 아픔으로 귀착된다고 할 수 있다.

II

1연 파리는 변하는구나! 허나 나의 멜랑콜리 속에선
아무 것도 변하지 않네! 새 궁전도 쌓아 올린 발판도 석재도
성 밖 오래된 지역은 모두 내겐 알레고리가 되어
내 소중한 추억은 바위보다 더 무겁네.

시인은 도시의 변화와 대조적으로 자신의 기억은 변하지 않음을 표현하고 있다. 파리라는 도시는 변화하지만, 시인은 사라져 없어진 옛 것에 대한 애착 때문에 상실감과 그리움의 정념인 멜랑콜리를 여전히 변함없이 느낀다. 앞에서 설명한 대로 주체는 네 가지 양태 장치로 이루어지는 상실감의 정념을 느낀다. 시인은 파리 속에서 자신의 내적인 상처와 고통을 다시 발견함으로써 자신을 재발견하고 파리를 자신의 존재에 동화시킨다.

4행 ‘내 소중한 추억은 바위보다 더 무겁네’에서 육중한 바위가 무거워 움직이지 못하고 변함없이 그대로 있는 것처럼, 추억 역시 바위보다 더 무거워 변하지 못한다는 것이다. 추억이 바위에 비유되고 있는 것을 표준수사도식 3단계로 살펴보고자 한다.

첫 번째 단계 -- <대치>는 ‘추억’이 추상명사에 속하고, ‘바위’는 물질명사에 속하므로 이러한 두 의미 차원 간의 대치이다. 여기에서 추억은 목표이고, 바위는 기점이다.

두 번째 단계 -- <지배>는 기점과 목표 중에서 한 가지 규모로 입장을 정하는 순간으로, 정해진 규모는 다른 규모보다 더 강하게 수용되어 지배된다. 여기서는 목표인 추억보다 기점인 바위에 감각적이고 직관적인 내용이 보장된다.

세 번째 단계 -- <해소>는 갈등의 결과, 담화는 해석자에게 유추적 변형을 이용하여 추상명사에서 물질명사로 이행할 것을 제시한다. 위치 행위소인 기점 행위소 바위와 목표 행위소 추억은 상호작용한다. 후자는 전자가 제공하는 감각적이고 직관적인 내용을 수용하여 전자의 의미적 내용인 무거워 움직이지 않음, 즉 변하지 않음을 상징한다고 볼 수 있다.

2연 이렇듯 루브르 박물관 앞에서 하나의 이미지가 나의 가슴을 짓누르네.
나는 생각하네, 광기어린 몸짓을 하고
추방된 자처럼 얼빠진 고귀한 모습으로

끊임없이 욕망에 시달리는 나의 위대한 백조를, 그리고 그대를.

3연 앙드로마크, 위대한 남편의 팔에서

천한 짐승 같은 거만한 피류스의 수중으로 떨어져
빈 무덤가에서 넋을 잃고 몸을 쭈그리고 있는
아! 헥토르의 미망인, 그리고 헬레네스의 아내여!

루브르 박물관 앞에서 시인의 가슴을 짓누르는 이미지는 먼지 쌓인 보도에서 광기어린 몸짓의 얼빠진 고귀한 자태의 백조인데, 곧이어 이 흐름은 시인에게 먼 시대의 불행한 과부 앙드로마크의 이미지로 이어진다. 즉, 시인은 구부린 백조를 보자 신화에 등장하는 몸을 쭈그리고 있는 앙드로마크가 생각한다. 이렇게 이 시는 백조의 처지와 불행을 더욱 효과적으로 전달하기 위해 신화 속 앙드로마크의 비극적 상황과 숙명적 불행을 환기시키고 있다.

달리 표현하면 주체인 시인은 지각에 대한 첫 번째 분절로 먼지 가득한 보도에서 고귀한 자태의 백조를 보자 시각을 통한 기억의 재생력으로 고대 신화 속 불행한 과부 앙드로마크가 떠오른다. 이것은 담화 현동태의 첫 번째 활동으로 표현면인 외수용적 세계와 내용면인 내수용적 세계를 분배하는 위치 결정을 하는 것이다. 전자는 ‘백조’이고 후자는 ‘앙드로마크’인데, 지각하는 신체인 자기수용적 지각의 역할로 두 세계가 연결된다. 또한 위치 결정은 지향과 포착으로 굴절하는데 ‘백조’는 포착된 것이고, 감각능력에 의해 주체 내부에서 지향된 것은 ‘몸을 쭈그리고 있는 앙드로마크’이다.

4연 나는 생각하네. 폐병으로 야윈 흑인 여자가

진흙탕을 질퍽거리며 사나운 눈초리로
짙은 안개의 거대한 장벽 너머
찬란한 아프리카의 이곳에는 없는 야자수 찾는 모습을

5연 영영 다시는 되찾지 못할 것을 상실한 모든 사람들!

눈물로 목 축이며

온순한 암이리처럼 고통을 빼는 사람들!

꽃처럼 시들어 가는 야윈 고아들!

6연 이렇듯 내 마음이 은둔하는 숲 속에서

옛 추억이 그윽한 뿔피리소리로 울려 퍼지네

나는 생각하네, 섬에 잊혀진 뱃사람들,

포로들, 패배자들! 그밖에 다른 많은 사람들을!

주체는 백조와 앙드로마크를 차례로 떠올린 다음, 이 흐름은 폐병 걸린 흑인 여자 잔느 뒤발을 생각하기에 이른다. 시인에게 많은 영감을 준 잔느는 찬란한 고향 아프리카를 잃고 폐병에 걸려 야위었지만, 열대 지방으로의 여행의 추억을 그에게 환기시켜 준다. 즉, 주체가 잔느를 생각하면 기억의 재생력으로 그녀가 아프리카의 야자수 찾는 모습이 환기된다고 할 수 있다.

앞에서 앙드로마크는 남편 헥토르를 상실하고 시인은 옛 파리와 더불어 행복한 어린 시절을 상실했으며 백조는 아름다운 고향 호수를 상실한 것을 기억에 떠올린 시인은 이제 찬란한 아프리카를 상기시키는 폐병 걸린 흑인 여자를 떠올리고 더불어 과거를 잊지 못하고 그리워하며 다시는 되찾지 못할 것을 상실한 모든 사람들을 계속 떠올린다. 내부에서 떠올리는 대상은 다수이지만 그 내용은 모두 같다고 할 수 있다.

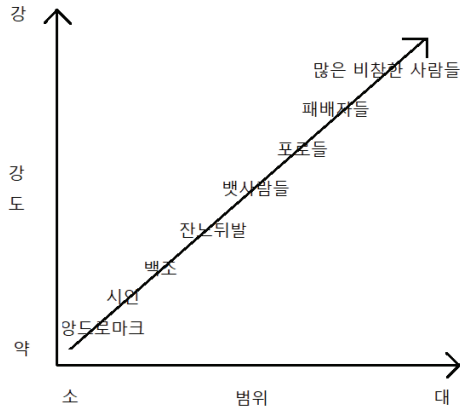
이렇듯 소중한 것들을 상실하거나 유배당한 사람들은 모두 상실감과 그리움의 멜랑콜리 정념을 지니며, 잃어버린 것에 대한 노스탤지어에 젖어 살아가는 사람들이다. 앞서 언급한 대로 이들은 모두 동일한 양태 장치 /~이기를 원함/, /~이어야 함/, /~이 아님을 앎/, /~일 수 없음/의 심적 상태를 지닌다고 할 수 있다.

시의 첫 행에서 앙드로마크를 부르며 그대를 생각한단 주체의 떠올

림이 마지막 행에 이르기까지 계속되고 있다. 백조의 고귀한 자태는 불행한 운명의 앙드로마르크를, 불쌍한 앙드로마르크는 폐병으로 야윈 흑인 여자와 상실의 비애를 겪고 있는 모든 사람들을 상기시킨다.

옛 추억의 뿔피리 소리는 그 멜로디가 불가사의한 과거로부터 찾아 오는 듯하여, 잊혀진 뱃사람들, 포로들, 패배자들, 그 외 비참한 다른 많은 사람들을 떠올린다. 시인은 이처럼 불행한 이들의 비참함과 부끄러움 속에서 자신의 모습을 발견함으로써 이들과 하나가 되고 그 자신 스스로 인생의 패배자가 된다.

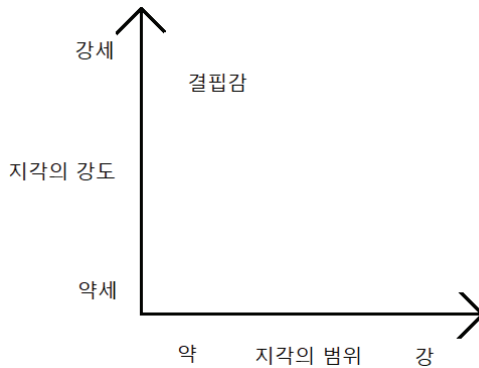
시의 I부에서는 앙드로마르크, 시인, 백조가 패배자였던 것이 2부 4연부터는 잔느 뒤발, 뱃사람들, 포로들, 그 외 다른 많은 비참한 사람들을 패배자로 환기시킨다. 이를 긴장도식의 증대도식¹⁸⁾으로 다음과 같이 표현할 수 있다.



더불어 「백조」는 주체(앙드로마르크, 시인, 백조 ...)가 대상(남편 헥토르, 옛 거리, 고향 호수 ...)을 목표로 하므로 강도는 높지만, 대상이 더 이상

18) Louis Hébert, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, PULIM, 2009, p.70
참고.

존재하지 않으므로 포착하지는 못하기 때문에 범위는 낮은 시로서, 전체적으로 결핍감을 나타내는 시라고 할 수 있다. 그래서 높은 강도와 낮은 범위가 결합하는 위치에 놓이며, 긴장도식에 나타내면 다음과 같다.



Ⅳ. 맺음 말

지금까지 담화 현동태와 『악의 꽃』에 대해 살펴보고, 이 시집에 수록된 「백조」를 정념과 담화 기호학적으로 분석했다.

「백조」는 파리라는 대도시 사회에서 소외된 사람들의 고통과 상실감을 담아냈으며, 이 시를 지배하고 있는 것은 사라져 가는 삶에 대한 아쉬움과 노스텔지어이다. 조국과 남편을 잃은 과부, 고향을 잃은 백조, 도시의 패배자들은 모두 시인 자신의 상징이라 볼 수 있다. 더불어 이 시는 신화 속 앙드로마크의 비극적 상황과 숙명적 불행을 환기시킴으로써 고대와 현대의 만남이 이루어졌고 독자가 동시에 두 가지를 경험하게 한 것이 특징을 이룬다.

분석에서는 담화 기호학의 여러 가지 분석 도구를 활용했으며, 정념 기호학적 분석에서는 「백조」의 주체가 /~이기를 원함/, /~이어야 함/, /~이 아님을 앎/, /~일 수 없음/의 네 가지 양태 장치로 특징지어지며,

주체는 이러한 양태 장치로 이루어지는 상실감의 정념을 느낀다는 것을 파악하였다. 아울러 이 시는 전체적으로 결핍감을 나타냄으로써 긴장도식에서 높은 강도와 낮은 범위가 결합하는 위치에 놓을 수 있었다.

연구자는 오랫동안 정념 기호학과 담화 기호학적 분석을 거의 각기 따로 했으나, 본고에서는 한 작품에 대해 두 기호학으로 동시에 분석하여 작품의 다각적인 분석을 시도했다. 더불어 작품에 대한 기호학적 시각의 투영이 긴장도식과 이 도식에 속하는 증해도식을 통해 작품 전체를 포괄하고 있음을 알 수 있었다.

끝으로 선행 논문에서 다루지 않은 것으로서 시에 나타난 지각과 감각 세계로부터 의미가 발생하는 방식을 세밀하게 표현했고, 「백조」가 아직 기호학적으로 연구되지 않은 작품인 만큼, 정념과 담화 기호학의 방법론에 역점을 두어 조명함으로써 그 가능성과 유효성을 입증했다.

참고문헌

- 김성도, 『구조에서 감성으로』, 고려대학교 출판문화원, 2020.
- 김형효, 『메를로 뵈띠와 애매성의 철학』, 철학과 현실사, 1996.
- 박인철, 『파리학파의 기호학』, 민음사, 2003.
- 서정철, 『기호에서 텍스트로』, 민음사, 1998.
- 윤영애, 『지상의 낮선 자 보들레르』, 민음사, 2001.
- 이진성, 『샤를르 보들레르』, 건국대학교 출판부, 2003.
- 홍정표, 「김동인의 단편소설 <배따라기>에 나타난 정념의 기호학적 분석」, in 송효섭 엮고 씀, 『기호학』, 한국문화사, 2010, 192~246쪽.
- _____, 「황순원 단편소설 「그들」의 담화 기호학적 분석」, in 『한국 기호학의 최전선』, 한울, 2021, 185~212쪽.
- _____, 「프랑스 아폴리네르 시 「행렬」과 「나그네」의 담화 기호학적 분석」, 제 69집, 한국기호학회, 2021. 12. 30. 277~306쪽.
- Baudelaire, Ch. *Les fleurs du mal*, Le livre de poche, 1972.
- _____, *Les fleurs du mal*, Malassis, 1861. (윤영애 역, 『악의 꽃』, 『문학과 지성사』, 2003.)
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966. (김현권 역, 『일반언어학의 제문제 1』, 한울문화출판, 1988)
- _____, *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1974. (황경자 역, 『일반언어학의 제문제 2』, 민음사, 1992)
- Citron, P., *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Ed. de Minuit, 1961.
- Fontanille, J., *Les espaces subjectifs introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, 1989.
- _____, *Sémiotique du visible*, P.U.F., 1995.
- _____, *Sémiotique et littérature*, 1998. (김치수·장인봉 역, 『기호학과 문학』, 이화여자대학교 출판부, 2003)
- _____, *Sémiotique du discours*, PULIM, 1999.
- _____, *Soma et Séma, figures du corps*, Maisonneuve & Larose.
- _____, “Sémiotique des passions”, in Anne Hénault, *Questions de sémiotique*, PUF, 2002.
- _____, *Pratiques sémiotiques*, PUF, 2008.

- _____, *Corps et sens*, PUF, 2011.
- Fontanille, J., & Zilberberg, Cl., *Tension et signification*, Mardaga, 1998.
- Fontanille, J., & Zinna, A., *Les objets au quotidien*, PULIM, 2005.
- Géninasca, J., *La parole littéraire*, Paris, P.U.F, 1999.
- Greimas, A. -J., “De la nostalgie”, *Les Passions*, Bulletin, XI, 39, 1986.
- Greimas, A. -J. & Courtés, J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979.
- Hébert, L., *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*, PULIM, 2009.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. (류의근 역, 『지각의 현상학』, 문학과 지성사, 2002)
- Raymond, M., *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti, 1963.
- Starobinski, J., *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989.

A Passion and Discourse Semiotics Analysis of French Poet Baudelaire's Poem "Swan"

Hong, Jeong-Pyo

The purpose of this paper was to examine discourse instances, positional fields, positional actants, depth, rhetorical dimensions, and the 『Flowers of Evil』, and passion and discourse semiotically analyze 「Swan」 contained in the 『Flowers of Evil』, a collection of poems of Baudelaire. In discourse semiotics, Fontanille dealt with how the body performs spatial perception in the space where we live. He referred to the sensuous body before becoming a subject as the instance, and specified the basic characteristics of the positional field, the positional actants referring to the orientational actant and the capturing actant, the depth deeply related to the existential experience of the body, and the rhetorical dimension based on the structure of the perceptual actant. The 『Flowers of Evil』, a collection of poems of Baudelaire, a pioneer of symbolism in France, is considered not only the originator of symbolist poetry, but also the greatest root that gave birth to modern Western poetry. The poem

「Swan」selected by us is considered one of the most beautiful poems in the second chapter 'Paris Landscape' of the 『Flower of Evil』, and it can be seen that the essence of the poet's poetic creation is summarized in this poem. 「Swan」 captured the pain and sense of loss of those who are marginalized in the metropolitan society termed Paris, the widow who lost her homeland and husband, the swan that lost its hometown, and the losers in the city can all be said to be the symbols of the poet himself. What dominate this poem are the regret and nostalgia for the disappearing life, and the ancient myth was literarily transformed to make the poem more beautiful and deeper. In the analysis, various analytical tools of discourse semiotics were used, and in the passion semiotic analysis, the subject of 「Swan」 was characterized with for aspect devices, /wants to be/,

/should be/, /knows that it is not/, /cannot be/, and it was found that the subject feels the passion of the sense of loss composed of these aspect devices. In addition, this poem could be placed in a position where high intensity and low range are combined in the tension scheme by showing a sense of deficiency in general. This paper proved the way for the methodology of passion and discourse semiotics to be applied to the analysis of Baudelaire's poems and its explanatory power.

Keywords : source, depth, target, dissociation, interlocking, positional field, positional actant, center, horizon, instance

투고일: 2022. 12. 05./ 심사일: 2022. 12. 18./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

건축의 물질성과 추상성의 관계 모델링을 위한 기호학적 연구*

황영삼**

【 차 례 】

- I. 들어가며
- II. 건축의 물질성과 추상성
 - 1. 건축의 구축성과 상징성
 - 2. 건축의 물질성과 추상성
- III. 의미 모델링을 위한 포함 관계 구조
 - 1. 기호포함구조
 - 2. 의미 구조 기반으로서의 도메인 포함 구조
- IV. 의미 구조 기반으로서의 건축기호 포함구조
- V. 나오면서

국문초록

본 연구는 건축 모델링에 기호학적 원리를 적용하기 위한 기초 연구이다. 적용을 위한 방법론에 관한 여러 연구 주제들 중 본 연구에서 다루는 주제는 건축을 구성하는 양면이라고 할 수 있는 물질성과 추상성 간 관계의 모델링에 퍼스 기호학 원리의 적용성을 고찰한다.

본 연구에서는 구축성과 상징성이라는 건축적 주제를 물질성과 추상성이라는 기호학적 주제로 변형하여 논의를 전개하였다. 그 방법으로서 중간 유형론을 구성하는 10개 기호들을 위상적 포함 관계에 의한 연속체인 기호포함구조로 재구성한 후, 전체 구조를 형성하는 관계의 유형들을 고찰하였다.

* 본 연구는 2020년도 인천대학교 교내연구비 지원에 의해 수행되었음.

** 제1저자, 인천대 도시건축학부 교수, hwang03@inu.ac.kr

단위 기호에서의 기호 요소별 삼원적 포함관계에 담긴 수렴과 확산에 의한 개연적 논리구조는 기호포함구조를 이루는 기호군(법칙기호군, 개별기호군, 상징법칙기호군) 간 삼원적 포함관계에서도 성립한다. 법칙기호와 개별기호 간 포함관계(일반성-특수성)는 개별기호로 수렴되고 개별기호는 상징법칙기호로 확산된다. 관계의 위상적 변화 관점에서 본다면 상징법칙기호는 양 기호 간 관계(일반성과 특수성 간)가 개별기호를 통해 재현적으로 수렴된 것이 상징법칙기호와의 관계로 해석적으로 확산되어 생산된 것이다. 이 과정에서 법칙기호는 개별기호를 한정하고, 개별기호는 상징법칙기호를 한정한다.

연구 결과는 다음과 같이 요약할 수 있다. 물질성과 추상성은 기표와 기의의 관계이다. 이들은 상호 연관된 것으로서 기호학적 포함 원리와 추론을 통하여 구조화할 수 있다. 다수 기호들로 구성된 기호포함구조는 단일 기호 내 기호작용에서는 실현할 수 없는 물질성에 대한 추상성 해석의 포괄적 기반이 된다. 본 연구에서는 이러한 탐구를 바탕으로 건축의 자율성에 대한 기호의 재현체별, 해석체별 이중 포함 원리, 그리고 기호군 간 삼원 관계를 바탕으로 물질성으로부터 추상성을 해석해내기 위한 제삼의 원리를 제시하였다.

열쇠어 : 퍼스 기호학, 건축기호모델, 건축기호학, 건축기호, 건축의 의미, 도메인

I. 들어가며

건축물과 같은 인공물(artefact)은 정신 세계에서 생성되고 인식되는 추상적 존재임과 동시에, 실세계에서 가시적, 체험적으로 존재하는 물리적 실체이다. 이들 건축물의 양면 간 관계가 무엇인가 하는 것은 건축의 의미에 대한 오랜 논쟁의 대상이 되어 왔다. 건축이론 영역에서 이것은 포스트모더니즘 또는 근대성과 현대성의 관계 설정에 대한 논의의 일부로 다양하게 전개되어 왔다. 건축공간론적으로 요약하자면 모더니즘의 보편적 건축공간의 기능적 의미, 그리고 포스트모더니즘의 개별적 건축공간의 불확정적, 맥락적 의미 간 관계 설정이 주된 논의의 대상이 되어 왔다고 할 수 있다.

이러한 건축공간을 창조하고 해석하는 방식을 보면 구조주의와 탈구

조주의로 이행하는 흐름이 나타난다. 모더니즘에서는 형태와 기능적 의미 간 관계가 문화권별, 기술적 구조로 나타나는데 대체로 작가별, 이데올로기별로 고정적 관계 구조로 나타난다. 이에 비하여 포스트모더니즘에서는 구문론적, 의미론적 자율적 변형의 결합에 의한 언어학적 관계 구조로 나타나는데, 그것이 다중 코드에 의한 비결정적, 독립적 관계 구조이고, 결과적으로 건축 형태 디자인의 폭이 크고 다양하다.¹⁾

포스트모더니즘 시기 초기에는 건축의 자연언어적 관계 구조를 수립하기 위하여 건축형태어휘와 디자인 문법을 찾아내려는 이론 연구가 다수 이루어졌다. 그 연구들에서 얻어진 성과는 다소 제한적이었고 최근까지 이어지고 있는 후속 연구가 부재하다. 그것은 언어로서의 건축이 자연언어와 원리적으로 상이하고 또 건축언어의 구조를 찾기 힘들다는 근본적 한계가 나타났기 때문이다.²⁾

한편 건축 영역에 기호학 원리를 적용하려는 시도는 주로 소쉬르 계열의 기호론을 적용하는 방식이 활발하였고 퍼스의 기호학을 적용하려는 노력은 상대적으로 덜 활발하였다. 초기 1970년대에 이루어진 후자의 연구들 중 대표적인 것으로 Blomeyer, Helmholtz의 연구와 Dreyer의 연구가 있다. Blomeyer와 Helmholtz의 방식에서는 먼저 대상체로서의 건축물과 기호와의 관계를 1차, 2차, 3차성으로 구분(sensory perceptible substance, particular form, physical, constructive laws)하고 다른 두 측면들은 첫째 구분과의 상대성을 고려하여 결정하였다. 그들은 디자인 창의성을 디자인어의 소임으로 보아 물리적 특성의 구분 방식에 치우쳤다.³⁾ Dreyer의 방식에서는 표상체는 재료가 무엇을 성취했는지(부재, 부재 간 관계, 일반적 질서), 대상체는 프로그램에 따라(공사 유형, 기능 유형, 형태 유

1) 양동양, 『현대건축론』, 기문당, 2003, 199~200쪽. 여기에서 포스트모더니즘은 편의상 모더니즘을 제외한 현대건축의 흐름을 통칭하는 것임.(대중주의, 네오모더니즘, 해체주의 등 포함)

2) Forty, A., *Words and Buildings*, 2004, 『건축을 말한다』, 2009, 95~102쪽.

3) Krampen, M., *Meaning in the Urban Environment*, Routledge, 1979, pp.44~45.

형), 해석체는 가치에 따라(경제적 가치, 용도적 가치, 이데올로기적 가치) 각각 세 유형으로 구분하였다.⁴⁾ 최근 들어 미국에서 퍼스 기호학의 가능성이 부각되어 추론, 해석, 다층구조 원리를 디자인 분야에 적용하려는 학술적 노력이 활발해지고 있다.⁵⁾

본 연구는 건축 모델링에 기호학적 원리를 적용하기 위한 방법론에 대한 기초 연구이다. 방법론에 관한 여러 연구 주제들 중 본 연구에서 다루는 주제는 건축을 구성하는 양면이라고 할 수 있는 물질성과 추상성 간 관계 구조의 모델링에 퍼스 기호학 원리의 적용성에 대한 고찰이다.

II. 건축의 물질성과 추상성

1. 건축의 구축성과 상징성

19 세기 이후 전개된 현대 건축 이론의 전개는 구축 이론과 상징 이론을 토대로 시작되었다. 구축으로서의 건축 이론은 프랑스 수도사 로지에가 제시한 이론으로 기둥, 보, 지붕으로 구성된 원시 오두막의 물리적 구조가 건축의 원형이라는 이론이다. 비슷한 시기에 등장한 근현대 건축 이론인 상징으로서의 건축 이론은 프랑스 건축가 르두와 불레의 이론으로 구, 원통형 등의 기본 형태에서 상징으로서의 건축의 본질을 찾는 이론이다. 양 이론은 현대 건축의 양면을 단적으로 말해주는 대립적 이론으로서, 현대 건축에서 전개되고 있는 건축 사조들의 발전의 근간이다.⁶⁾

구축성과 상징성은 건축의 원리적 자질이다. 구축성은 건축물이 선별된 재료로 제작된 물리적 인공 구조물이고 부위 또는 단위 공간의 형태, 재질, 공간감 등이 지각을 통해 체험되어진다는 건축의 물리적 단면이다.

4) 황영삼, 박미진, 김영희, 「퍼스 기호 유형론의 건축 디자인 적용 연구」, 『기호학 연구』 54, 한국기호학회, 2018, 205~224쪽.

5) 참고문헌 내 Silva의 책과 Seif의 글 참조.

6) Lampugnani, M, *History of Modern Architecture*, 1978, 윤재희 번역, 132쪽, 1982.

상징성은 건축물의 물리적 특성을 통해서 표현되어지는 건축적 내용을 말하는 것으로 그 내용은 기능주의, 표현주의, 해체주의 등 건축 사조에 따라 달라진다.⁷⁾

이러한 양면성을 기호학 관점에서 본다면 포괄적으로 구축성은 기표이고 상징성은 기의이다. 기능, 사회문화적 특성 등 건축의 내용은 건축물의 형태, 재료 등에 의해 표현되고 해석되어지는 의미라는 것이다.⁸⁾ 또한 구축성과 상징성의 관계가 형성되는 과정은 실세계에서의 물질적 형식에 의미로서의 추상적 내용이 관계지어지는 의미생산과정(signification)이다. 이에 따라 구축성과 상징성이라는 건축적 주제는 물질성과 추상성의 관계 구조라는 기호학적 주제로 변경될 수 있게 된다.

물질성과 추상성은 철학사에서 이어져온 실재론(realism)과 유명론(nominalism)의 보편 논쟁과 관계 있다. 실재론은 보편이 실제로 존재하고 개별을 선행한다는 사상이고 유명론은 그 반대 사상이다. 이 문제에 대한 기호학의 입장은 학자별로 상이하다. 퍼스는 실재론에 기반하고, 엘룰슬레우는 유명론적 접근방식이며, 에코는 양 이론 모두에 개방적이다.⁹⁾ 중요한 것은 퍼스의 범주론에서 실재론적 보편으로서의 법칙 기호가 기호의 세계 전체의 일반적, 계약적 근간이 된다는 것이다. 이 때 이 법칙 기호는 단위 기호들의 재현체와 해석체 간 보편적, 불가분적 관계를 설정해줌으로써 퍼스 기호학은 물질성과 추상성 간 간결한 관계 형식이 된다.

2. 건축의 물질성과 추상성

건축물은 물질성과 추상성이라는 양면을 가지고 있다. 물질성은 형태,

7) 이종건, 『건축의 존재와 의미』, 기문당, 1995, 113~121쪽.

8) Eco, U., "A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column", *Sign, Symbols, and Architecture*, 1980, pp.213~232.

9) Proni, G., "Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence", in *Semiotica* 206, 2015. pp.13~15.

공간의 넓고 좁음 등 지각되어지는 재료적, 공간 형식적 특성을 말하는 것이고, 추상성은 쾌적함, 전통성, 사회교류성 등 물질성의 지각에 의해서 얻어지는 기능적, 사회문화적 특성을 말하는 것이다. 이들 양면 간에는 일정한 관계 구조가 있다. 원리적으로 본다면 추상성은 물질성으로부터 생산된다. 예를 들어 어느 카페 공간이 적당한 크기라면 안락감을 느껴 앉아 대화해보고 싶어지게 된다. 행군 대열의 형태를 보면 지휘관이 누구인지 금방 알아차리게 된다. 이것을 퍼스 기호학의 관점으로 본다면 물리적 실체는 문화적, 기술적 원리 또는 법칙의 구현(embodiment)이다. 특정 카페의 안락감은 일반 법칙 ‘카페가 크기가 적당하면 안락감을 느낀다’의 개별 사례인 것이다.

건축물은 또한 인간의 필요(needs)를 충족시키기 위해 의도적으로 건조된 인공물이다. 따라서 그것은 합목적성(purposiveness)과 지향성(intentionality)이라는 특징을 가진다. 건축물의 의미는 바로 이러한 두 가지 특징을 가진 관계 구조에서부터 나타나는 것이고 이것이 생산되는 기호학적 의미이다. 그 과정은 대상으로서의 건축물에 대해서 수행되는 기호작용이다. 대상으로서의 건축물은 해석체로서의 의미를 생산하는데 그것은 이원적으로 직접 생산되는 것이 아니고 표상체로서의 기호라는 매개 고리를 통해 목적론적 관계 구조 속에서 이루어진다. 대상의 이해를 위해 수행되는 수단으로서의 의미 해석을 위해 표상체는 관계맺기 또는 관계 구조 형성을 위한 행동자의 역할을 수행한다. 건축물의 의미 해석이 이루어지는 삼원적 원리는 표상체의 목적지향적 관계 형성을 위한 매개자 역할을 통해 이루어진다는 것이다.

지금까지 기호학 이외 타 영역에서 이루어진 이론적, 전산학적 건축 모델링 연구를 살펴보면 부재 결합, 공간 구조 등 물리적 모델링 연구에 치중하거나 일차 의미인 기능적 의미 모델링에 제한되어 왔다. 모더니즘 건축에서 이루어지는 의미 해석은 발신자의 인코딩과 수신자의 디코딩을 연결하는 공유 코드에 이루어진다는 코드 이론 및 커뮤니케이션 이론

에 의해 의미 전달 및 해석이 가능하다. 이 방식에서는 전달되거나 해석되는 의미가 지시적 의미에 치중하고 있다고 보인다.

포스트모더니즘 건축은 모더니즘 건축에 비하여 기능적 의미보다 더 심층적인 사회문화적, 심미적 의미가 관련되기 때문에 복합성과 불확실성이 높다. 말하자면 모더니즘은 반은유적이고, 포스트모더니즘은 은유적, 또는 수사적이라는 것이다. 이에 따라 포스트모더니즘 건축에서 이루어지는 의미 해석은 심층적 의미에 관한 것이어야 하는데, 여기에 퍼스 기호학의 관계 구조가 적절하다고 할 수 있다. 이 때 퍼스 기호학에서는 매개자 역할을 하는 코드 대신 표상체가 형성하는 삼원적 관계 구조가 코드를 대신하면서 생산자와 해석자의 주체적, 맥락적, 상황적 의미 해석의 폭이 커진다.

Ⅲ. 의미 모델링을 위한 포함 관계 구조

퍼스의 삼원론은 한정에 의한 의미 생산 원리이다. 대상의 특성은 목적 지향적 표상체를 통하여 또다른 대상으로 변환되어진다. 표상체의 역할은 재현과 한정(determination)이다.¹⁰⁾ 재현하되 확대적 해석이 아닌 한정적 해석을 위해 한정적으로 재현한다는 것이다. 한정적 재현과 한정적 해석에 의해 생산되는 해석체는 목표지향적 한정적 의미이다. 한정 없이는 해석체는 의미 찾아 헤매기만 하는 무의미한 것이 되고 만다. 이러한 한정에는 주체(subject)라는 내적 직접적 한정 요인과 맥락(context)과 상황(circumstance)이라는 외적 요인이 관련된다. 이러한 내외적 요인에 따라 한정 양식이 달라지고 생산되는 의미가 달라진다.

10) Liszka, J., *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*, 1996.
『퍼스 기호학의 이해』, 이윤희 역, 2013, 73~75쪽.

1. 기호포함구조

모든 삼원적 관계 체계는 하나의 삼원적 관계, 세 개의 이원적 관계들, 세 개의 일원적 성격을 가진다는(CP 6.331) 퍼스의 법칙 아래, 모든 삼원체는 일곱 개의 관계를 생각해야 한다.¹¹⁾ 이것은 열 개의 기호 유형들을 위상적 관계로 재구성한 유형 관계 체계에서도 마찬가지이다. 단위 기호는 공통적으로 이러한 일곱 개의 관계로 이루어져 있고, 두 개 또는 세 개의 삼원체 기호 간 관계에서도 동일한 관계가 형성된다.

선행 연구에서 이루어진 이 주제에 대한 고찰에서는 중간 유형론을 구성하는 9개 기호들(자질기호 제외)을 포함 관계에 의한 위상적 연속체인 기호포함구조로 재구성한 후, 새롭게 나타나는 관계들의 유형들을 구분하였다. 기호포함 구조 내에서 이루어지는 단일 기호 내외 협력적 상호작용을 단일 기호 내 삼원 관계, 기호군 간 이원 관계, 기호군 간 삼원 관계 등 세 유형으로 구분하였다. 두번째와 세번째 유형에 대한 탐구가 중점적으로 이루어졌으며, 기호군 간 이원 관계에 해당하는 포함 구조는 법칙기호와 개별기호 간에 ($S5 \supset S2$), ($S6 \supset S3$), ($S7 \supset S4$) 등 세 개의 조합이 있다고 했고, 상징법칙기호와 개별기호 간에는 ($S8 \supset S3$), ($S9 \supset S4$) 등 두 개의 조합이 있다고 했다(그림 1 참조). 전자는 체현(embodiment)이고 후자는 복제(replication)이다. 이어서 기호군 간 삼원 관계에 해당하는 포함 구조는 $S6-S3-S8$, 그리고 $S7-S4-S9$ 등 두 개의 조합이 있다고 했다.¹²⁾

기호포함구조는 기호 유형들의 위상적 관계에 의한 연속체이다. 그것은 단일 기호에서 세 기호요소들의 협력으로 삼원 기호작용이 이루어지는 원리, 곧 기호의 근거(ground) 위에서 일어나는 재현과 해석이 선택과 확장을 위한 협력적 상호작용이라는 것이 기호포함구조 내 기호 간 상호

11) 같은 책, 229쪽.

12) 황영삼, 「퍼스 포함구조 기반 의미생산과 도시장소 시험적용」, 『기호학 연구』64, 한국기호학회, 2021. 193~211쪽.

작용의 원리에도 유사하게 형성된다는 것을 말해주고 있다. 기호포함구조는 단일 기호 내 삼원적 포함관계가 기호 간 관계로 연장된 연속체인 것이다.([그림 1] 참조)

퍼스 기호학의 근간을 이루는 위상 체계의 연속성은 도메인 관계체계의 발전 과정에 대응한다. 이것을 두 단계로 구분하여 대응해보면, 담화영역(domain of discourse)은 9개의 기호에 대응하는 9개의 도메인(domains)으로 이루어진 것이고, 도메인들이 상호 결합한 관계적 요소로서의 도메인 관계체인 도메인 분역(subdomain)은 10개의 삼원 기호 유형에 대응하는 열 개의 삼원 도메인 유형에 해당한다.¹³⁾

여기에서 도메인과 도메인 분역의 포괄성에 유의해볼 필요가 있다. 퍼스 기호학에서는 담화영역에 대한 진술이 보편 수사학에서 대화적 조건의 일부로 다음과 같이 기술되어 있다. “모든 명제에서 그것의 발화적 상황은 그것이 어떤 개인 또는 가능성의 집합을 가리키며, 이는 적절하게 기술될 수 없으며, 단지 화자와 청자 모두에게 익숙한 어떤 것으로서 표시될 뿐이다”(CP 2.536)¹⁴⁾ 여기서 발화적 상황이 구체적이지 않은 가능성을 가리킨다고 하는 것은 범주론에서의 각 범주의 포괄적 특성을 말하는 것으로, 이것은 본 연구의 담화영역을 구성하는 도메인의 포괄성을 말하는 것으로 볼 수 있다. 이에 비하여 퍼스 기호학에서 도메인 분역에 해당하는 별도의 기술은 발견되지 않지만 퍼스 범주론과 기호 유형론을 연속적인 것으로 보아 전자를 담화영역에, 후자를 도메인분역에 해당하는 것으로 볼 수 있다. 즉 기호 유형론은 삼원적 구조의 목적론적 도메인 관계체계에 해당한다는 것이다.

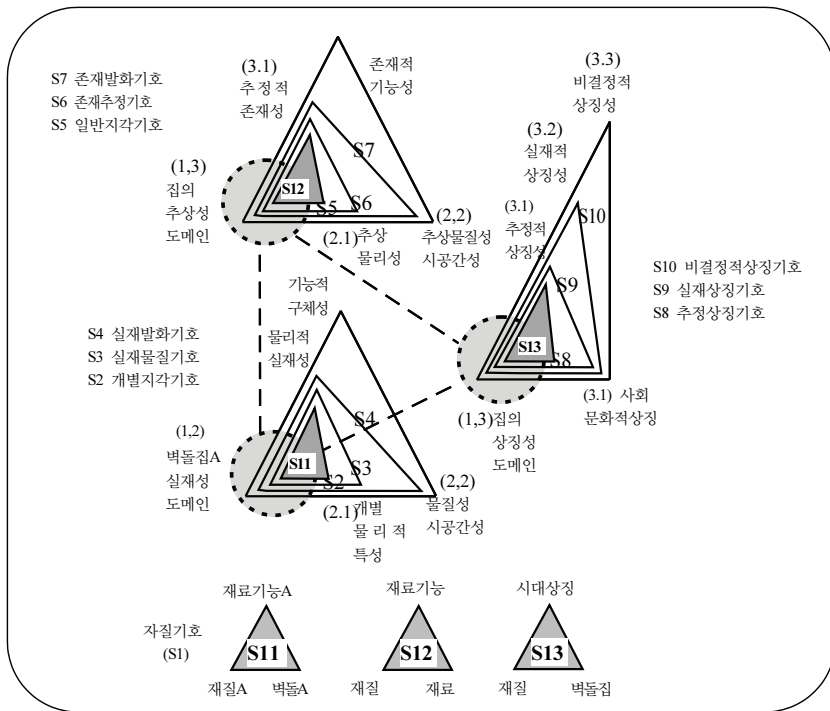
[그림 1]에서 각 도메인은 엔티티 결합체로서의 다수 대상으로 구성되어 있고 도메인의 상대적 위상을 나타내는 기호가 명칭 또는 이원적 위

13) 황영삼, 「도메인 관계체계로서의 퍼스 기호학」, 『기호학 연구』58, 한국기호학회, 2020, 141~161쪽.

14) 같은 책, 181쪽.

상 코드로 주어진다. 예를 들어 도상적 개별기호(본 연구에서는 (2, 1)로 표기)는¹⁵⁾ 엔티티로서의 도상성과 엔티티로서의 실재적 대상의 결합체로 ‘도상적 개별기호’, ‘형태기호’ 등의 명칭을 가지고, ‘(2, 1)’의 위상 코드를 가질 수 있다.¹⁶⁾

기호포함구조는 비결정적 구조이다. 그것은 단일 포함구조에서는 표상체를 공유함으로써 따르는 한정 하에서의 기호군 내 비결정성으로 나타나고, 이원적 포함구조에서는 법칙기호의 일반적 비결정성과 개별기호의 개별적 비결정성이 한정성을 상호 보완하는 효과를 얻는다. 마지막으로



삼원적 포함구조에서 세 기호들의 협력에 의하여 삼원 기호작용이 일어날 때 체현과 복제를 기반으로 고도의 비결정성이 나타난다. 실제 대상에 대한 복합포함구조에서는 이들 세 유형들이 동시에 작동하기 때문에 비결정성이 증가한다. 제시된 기호포함구조는 다수 기호들의 연속체 모델이고 실제 실세계의 대상도 다수 유형의 다수 기호로 구성되기 때문이다.

2. 의미 구조 기반으로서의 도메인 포함 구조

포함 관계는 기호 간 논리적 관계의 기반으로 관계 논리학의 개념이다. 퍼스는 관계 논리학의 관심 영역이 형식적 관계의 일반성이고, 추론의 가장 일반적인 근본 원리가 이 포함 관계라고 하였다. 이것은 모든 추론(inference)에 논리적 관계로서의 함축(implication)($p \rightarrow q$)이 관여하고, 함축은 기호학적 포함(inclusion) 관계에 의존하기 때문이라는 것이다. 이 포함 관계는 원래 논리적, 수학적 개념이지만 다이어그램적 사고에서와 같이 부분과 전체 간 관계로 단순화시켜서 설명될 수 있다고 했다.¹⁷⁾

이것을 역으로 말한다면 기호의 포함 관계에 관한 다이어그램적 사고의 대상 범위가 기호 자체의 포함 관계 뿐만 아니라 그 포함 관계의 근거와 과정로서의 추론과 함축 논리까지 포함한다는 것이 된다. 이 추론과 함축 논리는 다이어그램에 별도로 나타나지 않지만 포함 관계에 관한 집합적 다이어그램에 포함된 것이다. 다시 말해서 포함 관계는 다이어그램 크기의 차이는 추론 논리와 과정의 결과에 의한 것이다.

의미는 형식에 의해 구조적으로 생성, 해석되고 운반된다. 퍼스의 삼원 모델은 형식의 구조 모델이고 동시에 의미의 구조 모델이다. 의미는 기호에 직접 표현될 수도 있고 기호 요소들 간 형식적 관계 구조로 표현될 수도 있다. 후자의 경우 의미 생성과 해석은 추론되어야 한다. 좀

17) 같은 책, 127쪽.

더 구체적으로 본다면 기호 p 가 기호 q 를 포함하는 경우($p \rightarrow q$) q 는 p 로부터 연역에 의해 추론될 수 있고, p 는 q 로부터 귀납에 의해 추론될 수 있다는 것이다.

의미가 직접 표현된 것이든 구조적으로 모델링된 것이든 추론에는 주체의 관점이 관련되고, 맥락과 상황이 관계된다. 주체는 재현과 해석, 그리고 기호의 목적 지향성에 대한 내적 직접적 한정 요소이다. 반면 맥락과 상황은 기호 외부 요소로 작용하여 한정적 재현과 한정적 해석에 참여한다. 기호작용의 결과로 생산되는 의미는 그러한 주체에 의한 내적 한정과 맥락과 상황에 의한 외적 한정의 결과이다. 퍼스의 모델에서는 이들 세 요소들이 기호에 포함되지 않고 기호 외부에 위치하면서 한정 요인으로 작용한다는 것이다.

한편 리츨카는 확장 유형론을 구성하는 관계의 종류를 논하면서 모두 28개의 관계들로 구성된다고 했다. 이들 중 표상체를 포함하면서 삼원적 기호작용을 형성하는 관계의 조합은 표상체-역동적 대상-역동적 해석체, 그리고 표상체-직접적 대상-직접적 해석체 등 2개의 조합에 그치고, 나머지 요소들 간 관계들의 상호 작용들은 삼원 기호작용은 아니다. 즉 역동적 모델에서 일어나는 삼원 작용은 이 두 개 관계로 한정된다는 것이다. 이 때 직접적 요소 두 개는 역동적 요소 두 개에 종속된 것으로 두 개의 도메인으로 구분할 수 있기 때문에 확장 유형론은 중간 유형론이 확장된 것으로 볼 수 있게 된다. 다시 말해서 직접적 대상은 역동적 대상과 함께 대상 도메인으로 포괄적으로 묶을 수 있고, 직접적 해석체는 역동적 해석체와 함께 해석체 도메인으로 포괄적으로 묶을 수 있게 된다는 것이다. 이것은 직접적 대상과 직접적 해석체가 주로 지각적 경험에 관한 것이고 이것은 도메인에서 일어나는 수렴과 확산에 의한 포괄성에 포함될 수 있기 때문이다. 요컨대 확장 유형론은 중간 유형론의 연장으로 볼 수 있다는 것이다.

IV. 의미 구조 기반으로서의 건축기호 포함구조

기호포함구조를 의미 구조의 기반으로 삼아 본 연구의 주제인 물질성과 추상성의 관계 모델링에 적용하면 다음과 같은 다음과 같은 특징들이 고찰된다.

첫째, 삼원론적 단일 기호 내에서 물질성과 추상성은 각각 대상, 해석체에 해당한다. 대상의 의미 해석 과정에 대한 모델링 방식에는 삼원적 방식과 이원적 방식이 있다. 전자는 제삼의 표상체를 통한 관계맺기 방식이고, 후자는 직접 관계맺기 방식이다. 앞에서 진술된 바와 같이 포스트모더니즘 건축에서 이루어지는 의미 해석은 심층적 의미에 관한 것이기 때문에 퍼스 기호학의 삼원 관계 구조가 적절하다. 실제 포스트모더니즘 건축에서 이루어진 정신적 모델은 역사성, 대중성, 도시맥락의 표상에 의하여 전자의 삼원적 방식에 가깝다고 할 수 있다. 그러나 1960년대 이후 경험주의와 해체주의 건축에서는 형태의 자율성 개념이 강조되어 후자의 방식으로 형태론적 발전이 의미론과 구분되어 이루어지는 경향이 강해졌다.

그러나 유의해 보면 현대 건축의 자율성 원리는 위의 직접 관계맺기의 이원적 방식이 아니고 삼원적 방식의 기반 위에서 작동하는 심층 관계맺기의 방식이라는 것이 나타난다. 즉 형태와 의미 간 관계 구조가 초기 포스트모더니즘에 대한 삼원 모델 구조를 유지함과 동시에, 형태적 이원 모델과 의미적 이원 모델이 상호 독립적으로, 자율적으로 작동하는 이중적 구조라는 것이다.¹⁸⁾ 여기서 말하는 자율적 이원 모델이란 기호군별 형태 기호(재현체) 간, 그리고 의미 기호(해석체) 간 이원 모델을 말한다.

18) 실제 건축 설계에 퍼스 방법론이 활용된 사례는 없고, 작품 해석에 활용된 사례에 그치고 있다. 간접적으로 활용된 사례는 해체주의에서 다수 발견된다. 형태의 자율성은 오스트리아 건축가 옹거스가 1960년대에 재발견한 이후, 피터 아이젠만이 자율성 원리를 문법적으로 발전시킨 구문론적 디자인 기법을 제시하였고, 버나드 추미는 이벤트 건축에서 불확정적 기법으로 제시하였다.

이들 이원 모델들은 기호군별 공통 표상체 고리로 연결되어 작동하기 때문에 삼원적 관계를 유지한다.

둘째, 물질성에 대한 추상성의 해석은 법칙기호, 개별기호, 상징법칙기호 간 삼원적 관계의 조합으로 나타난다. 법칙기호는 지식, 관습의 형식이기 때문에 물질성으로 나타나는 구체성을 결여한다는 한계에 머무는데, 그것의 구체적 체현으로서의 개별기호로서의 표상을 통해 상징적 해석으로 확대될 수 있다는 것이다. 이 때 표상체로서의 기호는 목적 지향적 기호일 수도 있고, 지각적 경험 기호일 수도 있다. 전자의 경우 법칙기호의 일반적 목적 지향성은 개별기호의 그것에 의해 한정되어 상징기호의 그것으로 해석되게 된다.(예를 들어 기능중심적 건축) 후자의 경우의 예를 들면, 벽돌 건축의 재질감에 대한 일반 해석(법칙기호)는 특정 벽돌 건축물에 대한 해석(개별기호)에 의해 한정되어 과거 시대의 추억의 상징으로 해석될 수 있다. 이 경우 대상은 상징으로 해석되고 목적 지향성은 그 상징법칙기호와의 관계맺기이다. 이에 따라 기호유형들의 관계구조는 각 유형들의 관계와 최상위 상징법칙기호 간 관계맺기의 구조가 된다.¹⁹⁾ 나아가서 유형들 간에는 단일 기호 내에서 이루어지는 기호작용과 유사하게 삼원적 관계를 형성하고 상징법칙기호로 나타나는 해석체는 또다른 유형들 간 삼원적 관계의 기호로 작용하게 된다. 즉 유형들 간 무한 세미오시스가 나타나게 된다는 것이다.

이러한 기호 유형들 간 삼원적 관계는 법칙기호의 물질성에 대한 해석의 범위와 방식을 확대하는 원리로서 앞의 이중적 삼원 구조에 뒤이어 현대 건축의 삼중적 삼원 구조에 관한 세번째 기호학적 원리라고 할 수 있다. 이것은 단일 기호에서의 기호작용에서는 찾을 수 없는 물질성(재료감, 양피감, 빛 등)에 대한 심층 해석의 원리가 된다.

S7-S4-S9 간 삼원적 관계로 이루어진 구체적 한 예로서, 특정 건축물에서 공간체험을 통한 개념적 문화체험(S4), 공간체험은 건축체험(S7),

19) 같은 책, 92쪽.

특정 작품에서의 공간체험은 문화체험을 유발함(S9)이라는 세 개 기호들 간 삼원 관계를 들 수 있다. 또다른 예로서, ‘건축은 삶을 담는 그릇’이라는 비유에서, 공간은 그릇이다(S3), 건축은 공간이다.(S6), 건축은 삶을 담는 그릇이라(S8)라는 세 개 기호들 간 삼원 관계가 형성된다.

V. 나오면서

본 연구는 건축 모델링에 기호학적 원리를 적용하기 위한 방법론에 대한 기초 연구이다. 방법론에 관한 여러 연구 주제들 중 본 연구에서 다루는 주제는 건축을 구성하는 양면이라고 할 수 있는 물질성과 추상성 간 관계 모델링에 퍼스 기호학 원리의 적용성에 대한 고찰이다.

본 연구에서는 구축성과 상징성이라는 건축적 주제를 물질성과 추상성이라는 기호학적 주제로 변형하여 논의를 전개하였다. 그 방법으로서 중간 유형론을 구성하는 아홉 개 기호들을 포함 관계에 의한 위상적 연속체인 기호포함구조로 재구성한 후, 전체 구조를 형성하는 관계의 유형들을 고찰하였다.

단위 기호에서의 기호요소별 삼원적 포함관계에 담긴 개연적 논리구조는 기호포함구조를 이루는 기호군(법칙기호군, 개별기호군, 상징법칙기호군) 간 삼원적 포함관계에서도 성립한다. 법칙기호와 개별기호 간 포함관계(일반성-특수성)는 개별기호로 수렴되고 개별기호는 상징법칙기호로 확산된다. 관계의 위상적 변화 관점에서 본다면 상징법칙기호는 양기호 간 관계(일반성-특수성)가 개별기호를 통해 재현적으로 수렴된 것이 상징법칙기호와의 관계로 확산되어 재생산된 것이다. 이 과정에서 법칙기호는 개별기호를 통하여 수렴적 재현과 확장적 해석을 한정한다.

연구 결과는 다음과 같이 요약할 수 있다. 기호 유형들 간 삼원적 관계는 법칙기호의 물질성에 대한 해석의 범위와 방식을 기호학적으로 수렴, 확산하는 원리가 될 수 있을 뿐 아니라 단일 기호와 유사하게 다수

기호들 간에도 관계체 형성을 통해 또다른 무한 세미오시스를 형성한다. 이러한 기호포함구조에 대한 탐구를 바탕으로 건축의 자율성에 대한 기호의 재현체별, 해석체별 이중 포함 원리, 그리고 기호군 간 삼원 관계를 바탕으로 물질성으로부터 추상성을 해석해내기 위한 제삼의 원리를 제시하였다..

참고문헌

- 양동양, 『현대건축론』, 기문당, 2003.
- 이종건, 『건축의 존재와 의미』, 기문당, 1995.
- 황영삼, 박미진, 김영희, 「퍼스 기호 유형론의 건축 디자인 적용 연구」, 『기호학 연구』54, 한국기호학회, 2018, 205~224쪽.
- 황영삼, 「목적론적 기호작용의 한정과 건축적 함의」, 『기호학 연구』58, 한국기호학회, 2020, 8~24쪽.
- _____, 「도메인 관계체계로서의 퍼스 기호학」, 『기호학 연구』58, 한국기호학회, 2020, 141~161쪽.
- _____, 「퍼스 포함구조 기반 의미생산과 도시장소 시험적용」, 『기호학 연구』64, 한국기호학회, 2021, 193~211쪽.
- Forty, A., *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, 2004, Thames & Hudson, 2004.
- _____, 『건축을 말한다』, 이종인 역, 미메시스, 2009.
- Eco, U., “A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column/”, *Sign, Symbols, and Architecture*, Broadbent, G., Bunt, R., Jenks, C., John Wiley & Sons, 1980, pp.213~232.
- Jappy, Tony, *Introduction to Peircean visual semiotics*, Bloomsbury, 2013.
- Krampen, M., *Meaning in the Urban Environment*, Routledge, 1979
- Liszka, J., *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*, Indiana University Press, 1996.
- _____, 『퍼스 기호학의 이해』, 이윤희 역, 한국외국어대학교출판부, 2013.
- Lampugnani, M, *History of Modern Architecture*, 1978, 윤재희 번역, 132쪽, 1982.
- Nöth, Winfried, “The Semiotics of Models”, in *Sign Systems Studies* 46(1), 2018.
- Proni, G., “Umberto Eco and Charles Peirce: A slow and respectful convergence”, in *Semiotica* 206, 2015.
- Seif, F., “Editorial Introduction design and semiotics: the de-sign constitution of reality”, in *American Journal of Semiotics*, 36:3-4, 2020, pp.165~178.
- Sheriff, J., *The Fate of Meaning*, Princeton Univ. Press, 1989.
- Silva, Tiago da Costa e, *The Logic of Design Process: Invention and Discovery in Light of the Semiotics of Charles S. Peirce*, transcript Verlag, 2018.

A Semiotic Model for Architectural Materiality and Abstraction

Hwang, Young-Sam

This research is for semiotic review of architectural modeling. Among other research topics, this research is especially for modeling of architectural architectonic and symbolity, which is one of the opposite aspects in architectural modeling.

The approach adopted is by looking into the two different aspects of architectural objects in other semiotic names: materiality and abstraction. These two semiotic aspects are staying implicit in the sign inclusion scheme to be inferred in different viewpoints, contexts and circumstances.

This research concludes that the materiality and abstractions are related and can be encapsulated in inclusion scheme. The semiotic modeling and reasoning work tother with the sign inclusion scheme inferring architectural meanings. It means semiotics is a good approach for architectural modeling.

Keywords : Peirce, Determination, Semiosis Structure, Semiosis, Intentionality

투고일: 2022. 11. 25./ 심사일: 2022. 12. 18./ 심사완료일: 2022. 12. 19.

한국기호학회 회칙

제1장 총칙

제1조 본회는 한국기호학회라 칭한다.

제2조 본회는 본부를 서울특별시에 둔다. 지역별로 지회를 둘 수 있다. 지회 설치에 관한 세칙은 별도로 정한다.

제2장 목적

제3조 본회는 기호학의 연구와 보급 및 그에 따른 아래의 사업을 수행함을 목적으로 한다.

- 1) 학회지 발간
- 2) 연구 발표회, 세미나, 강연회, 공동 연구
- 3) 교재, 사전, 연구 도서의 발간
- 4) 국제 기호학회와의 교류
- 5) 연구 문헌 수집
- 6) 기타 위의 사업과 관련되는 업무

제3장 회원

제4조 본회의 회원은 정회원·명예회원으로 구성된다.

- 1) 정회원은 기호학에 관심이 있는 대학의 전임교수와 박사 학위 소지자 및 박사과정에 재학 중인 전공자로서, 본회의 취지에 찬동하고 회원 2명 이상의 추천을 받아 이사회

결의로 입회하되 일정 금액의 입회비를 납부해야 한다.

- 2) 명예회원은 기호학 분야에서 현저한 공적이 있거나 본 회의 발전에 기여한 인사로 하고 명예회장을 둘 수 있으며 이들은 이사회에서 추대한다.

제5조 본 회의 회원은 다음의 권리와 의무를 가진다.

- 1) 정회원은 학회의 모든 행사와 사업에 참여할 권리를 가지며, 일정액의 연회비를 납부할 의무를 가진다.
- 2) 명예회원은 본 회의 자문에 응하거나 재정적 지원을 하며 총회에 출석하여 의견을 진술할 수 있다.
- 3) 회원은 본인의 희망에 의하여 탈퇴할 수 있으며, 이사회의 결의에 의하여 제명될 수 있다.
- 4) 회원이 본 회의 명예를 훼손하는 경우에는 이사회에서 그 자격을 박탈할 수 있다. (단, 이사회 요구는 이사회 재적 과반수로 결정한다.)

제4장 총회

제6조 총회는 본 회의 최고 의결 기관으로서 다음의 사항을 의결한다.

- 1) 임원 선출
- 2) 회칙 개정
- 3) 예산·결산의 승인
- 4) 사업 계획의 승인

제7조 총회는 정기 총회와 임시 총회로 한다.

제8조 정기 총회는 연 1회 개최한다.

제9조 임시 총회는 회원 3분의 1 이상의 요청, 또는 이사회 결정 및 회장이 필요하다고 인정할 때 회장이 이를 소집한다.

제10조 총회는 회원 과반수의 출석으로 성립되고, 그 결정은 출석 회원 과반수로 정한다. 가부 동수일 때는 회장이 이를 결정한다.

제5장 임원

제11조 본 회의 임원은 다음과 같다.

- 1) 회장 1명
- 2) 부회장 2명
- 3) 이사 10명 이내
- 4) 감사 1명

제12조 임원은 총회에서 선출하고 그 임기는 2년으로 한다.

제13조 회장은 본 회를 대표하고 본 회 사업 전반을 총괄하며, 부회장은 회장을 보좌하고 회장 유고시 이를 대리한다.

제14조 이사 중에서 총무·섭외·편집·학술·재무·정보이사를 둔다.

제15조 총무이사는 각종 문서의 보관·수발 및 조직·연락 기타 본회의 제반 사무를 담당한다.

제16조 섭외이사는 언론홍보를 포함한 본 회의 대내외 교류 관계는 물론 학술발표자의 섭외와 학회지 등록 및 관리 업무를 담당한다.

제17조 편집이사는 학회지의 편집과 발간에 관련된 업무를 담당한다.

제18조 재무이사는 본 회의 재정 및 회계 업무를 담당한다.

제19조 학술이사는 본 회의 학술진흥재단 지원신청 업무를 포함한 학술활동에 관련되는 업무를 담당한다.

제20조 정보이사는 본 회의 웹 사이트의 제작 및 운영을 담당한다.

제21조 국제이사는 외국 유관기관과의 국제교류를 담당한다.

제22조 연구이사는 각종 학술모임의 조직과 운영 및 한국기호학회 학술총서의 기획을 담당한다.

제23조 교육이사는 기호학 관련 교육 및 강연 프로그램 개발을 담당한다.

제24조 감사는 본 회의 사업 전반과 제반 사무 및 경리 등 일체 업무를 감사하며 이를 총회에 보고한다.

제6장 이사회

제25조 이사회는 회장·부회장 및 이사로 구성되며, 회장이 그 의장이 된다.

제26조 이사회는 다음과 같은 본 회의 중요 사업을 기획·심의·의결·집행한다.

- 1) 사업 계획 수립 및 예산·결산의 심의
- 2) 학술 활동에 관한 제반 사항
- 3) 연구발표회(연례발표회·월례발표회) 및 강연회 개최
- 4) 기호학 학회지 및 연구 도서의 발간
- 5) 외국과의 학술 교류
- 6) 각종 연구 문헌의 수집과 관리
- 7) 회원의 자격에 관한 사항
- 8) 기타 학회 활동 전반에 관한 사항

제27조 이사회는 총회에 모든 사업을 보고하고 그 승인을 받아야 한다.

제28조 이사회 내에 집행부를 두어 실무를 수행하게 한다. 집행부는 회장·부회장·총무이사·섭외이사·편집이사로 구성된다.

제7장 학회지

제29조 본 학회에서 발간하는 학회지는 『기호학 연구』라 칭한다.

제30조 본 학회에서는 편집위원회의 심사를 거친, 회원들이 투고한 논문들을 묶어 『기호학 연구』를 발간한다.

제8장 편집위원회

제31조 본 위원회는 『기호학 연구』의 편집과 출판에 관한 모든 업무를 담당한다.

제32조 본 위원회의 위원장은 회장이 임명한 편집위원장이 맡는다.

- 위원장은 7인 이외의 편집위원을 제청하여 이사회의 승인을 받는다.
- 제33조 편집위원의 임기는 2년이며 연임할 수 있다. 또한 이 기간 동안 활동의 독립성을 보장한다.
- 제34조 학회지에 게재를 신청한 모든 논문은 심사위원 3인 이상의 심사를 거친다.
- 제35조 본 위원회는 그 활동 사항을 이사회에 보고해야 한다.
- 제36조 학회지 편집과 발간에 관한 기타의 구체적인 사항에 관해서는 별도의 편집위원회 규정을 둔다.

제9장 연구 및 출판 윤리위원회

- 제37조 본 위원회는 본 학회의 연구 및 출판 윤리에 관련된 업무를 담당한다.
- 제38조 본 위원회는 위원장 1인과 10인 이내의 상임위원과 임시 위촉위원을 둔다.
- 제39조 본 위원회의 임기는 당연직 구성원인 위원장과 상임위원은 직책임기를 따르고 임시위촉위원은 해당 사안의 심의 종결 후 자동으로 임기가 만료된다.
- 제40조 본 위원회는 그 활동 사항을 이사회에 보고해야 한다.
- 제41조 학회의 연구 및 출판 윤리와 관련된 구체적 사항은 별도의 연구 및 출판 윤리위원회 규정과 연구 및 출판 관련 윤리 규정을 둔다.

제10장 연구분과

- 제42조 본 학회는 각 분야의 연구를 활성화하기 위해, 다음과 같은 분과를 둘 수 있다.
- 1) 문학 기호학 8) 종교 기호학
 - 2) 언어 기호학 9) 철학 기호학

- 3) 연극 기호학 10) 신화 기호학
- 4) 음악 기호학 11) 문화 기호학
- 5) 시각 기호학 12) 커뮤니케이션 기호학
- 6) 건축 기호학 13) 영화 기호학
- 7) 광고 기호학 14) 기타

제43조 각 분과에는 간사 1인을 두고 그의 주도 하에 주례발표회/월례발표회 등의 연구 활동을 한다.

제11장 자산 및 회계

제44조 본 회의 재정은 다음의 재정으로 충당한다.

- 1) 회원의 회비: 입회비 1만원, 연회비 3만원
- 2) 찬조금 및 기부금
- 3) 다른 기관으로부터의 연구 조성비
- 4) 사업 수익금

제45조 본 회의 회계 연도는 1월 1일부터 동년 12월 31일까지로 한다.

제46조 본 회의 예산·결산은 전체 이사회의 의결·감사의 감사를 거쳐 총회의 승인을 받아야 한다.

제12장 부칙

제47조 본 회칙에 규정되지 않은 사항은 이사회의 결의에 따른다.

제48조 1) 본 회칙은 2001년 1월 10일부터 발효한다.

2) 본 회칙은 2005년 6월 1일부터 발효한다.

3) 본 회칙은 2007년 1월 1일부터 발효한다.

4) 본 회칙은 2013년 5월 1일부터 발효한다.

5) 본 회칙은 2015년 1월 1일부터 발효한다.

6) 본 회칙은 2021년 4월 1일부터 발효한다.

한국기호학회 『기호학 연구』 편집위원회

- 제1조 본 위원회는 한국기호학회 『기호학 연구』 편집위원회라 부른다.
제2조 본 위원회는 한국기호학회 안에 둔다.
제3조 본 위원회는 본 학회의 학회지인 『기호학 연구』의 발간을 목적으로 한다.

1. 위원회의 구성과 임무

- 제4조 본 위원회의 위원장은 회장과 이사진이 협의하여 회장이 임명한다.
제5조 편집위원회는 위원장이 위촉하는 분야별 약간명으로 구성되며, 편집이사는 당연직으로 편집위원이 된다. 간사를 둘 수 있다.
제6조 본 위원회는 학회지에 투고된 논문을 심사할 심사위원 선정을 비롯하여 학회지 편집에 관한 모든 업무를 주관한다.
제7조 본 위원회의 위원장은 본 위원회를 대표하고 업무를 총괄하며, 편집이사는 학회지 발간과 관련된 제반 업무를 담당한다.
제8조 본 위원회의 위원은 박사학위 소지자로 연구 업적이 탁월한 회원 가운데서 선정한다.
제9조 위원장을 제외한 위원의 임기는 2년으로 하며, 연임할 수 있다.
제10조 본 위원회는 『기호학 연구』를 3월 30일, 6월 30일, 9월 30일, 12월 30일에 발간한다.

2. 논문 심사위원회의 구성

제11조 심사위원은 다음의 자격을 갖춘 학회의 회원 가운데서 편집 위원회에서 선정하고 학회 집행부의 승인을 받아 위촉한다.

- 1) 박사학위 소지자
- 2) 해당 분야의 연구 업적이 탁월한 자

제12조 학회의 회원이 아니더라도 투고된 논문의 연구 분야의 전문가인 경우 편집위원장이 심사위원으로 위촉할 수 있다.

심사 규정

(편집위원회 규정에 정함)

3. 논문 심사 절차와 기준

제13조 논문 심사는 예심과 본심으로 이루어진다.

제14조 본 위원회는 예심을 담당하며, 투고된 논문의 주제 영역과 형식 요건을 검토한 후 접수 여부를 결정한다.

제15조 본심은 각 논문마다 본 위원회가 위촉한 3인의 심사위원이 맡는다.

제16조 본심의 심사위원은 심사 대상 논문에 대해 다음의 항목을 기준으로 분석 평가한다.

- 1) 본 학회지의 성격에 맞는가
- 2) 논문 제목은 내용과 부합하는가
- 3) 초록은 적절한가
- 4) 연구 목적과 방법, 내용이 서로 부합하는가
- 5) 연구 자료 및 인용은 신뢰할 만하고 정확하게 활용되고 있는가
- 6) 논문은 체계적으로 구성되고 논리적으로 서술되어 있는가

- 7) 내용 분석이나 해석에 응용된 방법론이 참신하거나 타당성이 있는가
- 8) 연구 내용은 독창성이 있는가
- 9) 연구 결과의 기여도는 어느 정도인가
- 10) 참고문헌은 적절한가

제17조 본심의 심사위원은 위 평가 내용을 종합하여 다음과 같이 판정을 내리고, 이 심사 결과를 학회의 소정 양식(별첨 1)에 따라 편집위원회에 보고한다.

- 1) 무수정 게재: 80점 이상
- 2) 부분 수정 후 게재: 70~79점
- 3) 수정 후 재심사: 60~69점
- 4) 게재 불가: 59점 이하

제18조 1), 2)항에 해당하는 논문은 소정의 절차(수정 논문에 대한 교정지 제출과 편집위원회의 수정 사항 확인)를 거쳐 당호의 『기호학 연구』에 게재하며, 3)항에 해당하는 논문은 재심의 결과에 따라 당호 혹은 다음호에 게재할 수 있다. 이때 다음호 게재를 희망하는 논문은 편집 과정상의 필요한 절차대로 진행 후 다시 투고한다. 끝으로 4)항에 해당하는 논문은 반송한다.

제19조 심사 결과에 이의가 있는 투고자는 자료를 갖추어 본 위원회에 소명할 수 있으며, 본 위원회는 이에 대해 재심 여부를 결정하고 해당 분야 전문가에게 재심을 의뢰해야 한다.

4. 편집회의

제20조 본 위원회는 본 규정에 명시되지 않은 편집상의 세부 사항을 심의 결정한다.

제21조 편집 회의는 과반수 이상의 출석으로 성립하고, 그 결정은 출석 위원 과반수로 한다.

제22조 본 규정은 기호학회의 이사회에서 제정하여 재적 이사 과반수의 찬동으로 개정할 수 있다.

부칙

- 제23조
- 1) 본 규정은 2000년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 2) 본 규정은 2005년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 3) 본 규정은 2007년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 4) 본 규정은 2012년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 5) 본 규정은 2013년 1월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 6) 본 규정은 2013년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 7) 본 규정은 2015년 6월 1일부터 효력을 지닌다.
 - 8) 본 규정은 2016년 3월 30일부터 효력을 지닌다.
 - 9) 본 규정은 2019년 12월 8일부터 효력을 지닌다.

투고 규정

1. 투고 자격

- 1) 투고는 한국기호학회 회원에 한한다.
- 2) 한국기호학회 회원이 아니더라도 편집위원회가 위촉한 필자는 투고 가능하다. 단, 학회원의 자격인 석사 이상의 학력이나 그에 준하는 연구경력을 갖추어야 하며, 혹은 전문 연구기관에 소속된 자이어야 한다.
- 3) 본 학술지에 투고되는 논문은 기호학과 관련된 분야로 이전에 다른 학술지, 저서 등에 발표된 적이 없는 글이어야 한다.

2. 게재 조건

- 1) 동일 호에 1인 1편의 논문만 게재할 수 있다.
- 2) 다른 논문집에 이미 발표된 논문의 재수록은 허용치 않는다.
- 3) 2회 이상 연속 게재는 불허한다(2회까지는 허용). 단, 편집위원회에서 논문 투고를 의뢰했거나 허용한 경우는 예외로 한다.
- 4) 제출된 원고는 편집위원회에서 위촉한 3인 이상의 심사위원들에 의한 심사를 거친다. 심사 결과 심사위원이 수정을 요청할 경우, 원고 제출자는 이에 응하거나 납득할 만한 답변을 서면으로 해야 한다. 심사 결과 게재 불가 판정을 내렸을 경우, 또는 수정 제의에 대한 답변이 없을 경우 편집위원회는 원고 게재를 거부할 수 있다.

3. 원고 규격

다음 사항들은 명시된 통일안에 따라 작성하고, 그 밖의 사항은 관례에 준한다.

1) 편집구성

- ① 제목, 필자명, 국문초록(국문 주제어 포함), 본문, 참고문헌, 영문초록(영문 주제어 포함), 기타 외국어초록(기타 외국어 주제어 포함) 순으로 구성한다.
- ② 분량은 200자 원고지 120매 내외로 한다. 150매를 넘지 못한다. 150매를 넘는 경우 편집위원회에서 게재 여부를 결정한다.
- ③ 용지 크기: A4(210×297)
- ④ 용지 여백: 위 20, 머리말 15, 왼쪽·오른쪽 20, 제본 0, 아래쪽 15, 꼬리말 15
- ⑤ 글자 모양: 바탕체, 장평 100, 자간 0
- ⑥ 글자 크기: 제목 15, 장 제목 12, 절 제목 11, 본문 10, 각주·인용 9
- ⑦ 문단 모양: 왼쪽 0, 오른쪽 0, 첫줄 보통, 본문 줄 간격 160, 각주·인용 줄 간격 130, 문단 위·아래 0
- ⑧ 주석은 각주로, K. L. Turabian 방식을 원칙으로 한다. 참고 및 인용 논저의 제시는 다음의 예를 따른다.
 - 이도흠, 「서울의 사회문화적 공간과 그 재현 양상 연구」, 『기호학 연구』 25, 한국기호학회, 2009, 69쪽.
 - 이어령, 『신화 속의 한국 정신』, 문학사상사, 2007, 109~110쪽.
 - 움베르트 에코, 『일반 기호학 이론』, 김운찬 역, 열린책들, 2009, 23~24쪽.
 - A. J. Greimas, *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966, p.153.
 - Maire-Laure Ryan, “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”, *Poetics Today* 12:3, 1991, p.555.

- Charles Hartshorne & Paul Weiss, ed., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* 2, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, pp.7~12.
 - 바로 앞 주와 동일한 논저일 경우, 같은 책(저서일 경우) 혹은 같은 글(논문일 경우), 외국 논저인 경우 Ibid.로 쓴다.
 - 이미 인용한 논저 사이에 다른 논저가 있을 경우, 앞의 책(저서), 앞의 글(논문), 외국 논저인 경우 Op. cit.로 쓴다.
- ⑨ 참고문헌에는 국내논저, 국외논저, 기타(각종 자료나 웹사이트 출처) 순으로 한다.
 - ⑩ 참고문헌에는 간행물에 실린 논문일 경우 시작 페이지와 끝 페이지를 밝힌다.
 - ⑪ 논문의 본문에서 소제목에 붙이는 번호 표시는 I, 1, 1), (1)의 순서로 한다.
 - ⑫ 국문초록과 영문초록(기타 외국어초록)에는 각각 5~10개의 주제어(Key Word)를 명시해야 한다. 국문초록은 글자 수(띄어쓰기 포함) 800~1,500자, 영문초록(기타 외국어초록)은 200~500단어 분량으로 작성한다. 이때 국문초록은 초록과 주제어로 구성되며, 영문초록은 영문제목, 투고자 명(Hong, Gil-Dong의 형식에 따라 표기), 초록, 주제어 순으로 작성한다.
 - ⑬ 논문초록은 국문과 영문을 필수로 하되, 필요에 따라서 기타 외국어 초록을 추가할 수 있다. 단, 이 경우 초록 검수 및 분량은 영문초록 작성 방식을 따른다.
 - ⑭ 논문의 첫 번째 각주에는 투고자의 역할(제1저자, 제2저자, 교신저자 등을 반드시 표기한다), 소속(학교 및 학과, 단 학교 소속이 아닐 경우 단 체명)과 직위(교수, 부교수, 조교수, 강사, 박사 후 연구원 등 구체적인 직위를 기록한다. 만약 논문 저자가 현재 소속이 없는 미성년자의 경우 최종 소속, 직위, 재학년도를 기록한다), 이름, 이메일을 기록한다.

2) 기타

- ① 논문투고는 3월 5일, 7월 5일, 11월 5일에 마감하며 학회지는 매년 4월 30일, 8월 30일, 12월 30일 연 3회 간행한다.
- ② 논문 투고 시 제1저자와 공동 저자 및 교신저자를 구분해서 명기한다.
(통상 저자가 2명 이상일 경우 제일 앞에 명기한 저자가 제1저자로 간주됨)
- ③ 기타 모든 체제는 최근호에 준하고, 기타 편집상의 사안은 편집이사 또는 담당 편집위원에게 문의한다.
- ④ 게재가 확정되면 반드시 학회 차원에서 영문 초록에 대해 원어민 감수를 진행하며, 이를 위해 추가 편집비가 부여될 수 있다.
- ⑤ 심사를 통해 게재가 확정된 논문이라 할지라도 편집규정을 준수하지 않을 경우, 반려 혹은 다음호로 게재가 연기 될 수 있다.

4. 원고제출

- 1) 논문 게재 희망자는 투고 마감일 전까지 제출한다. 양식은 학회 홈페이지를 통해 확인한다.
- 2) 원고는 ‘한글’ 워드프로세스(윈도용)로 작성하여 필자가 책임 교정한 후 메일로 송부한다. 제출된 원고는 반환하지 않는 것을 원칙으로 한다.
- 3) 본 학회지에 투고하고자 하는 회원은 투고년도 및 직전년도 학회비를 완납해야 하며, 투고와 동시에 다음 계좌로 심사비 6만원을 송금한다.

송금계좌: 송태미 (국민은행 758401-04-225383)

- 4) 마감일자: 3월 5일, 7월 5일, 11월 5일
- 5) 발일행자: 4월 30일, 8월 30일, 12월 30일
- 6) 제출처: <https://semiosis.jams.or.kr>

편집이사 : 윤인선 (한밭대) storyforwish@gmail.com

편집위원회 : koreasemiotic@hanmail.net

- 5. 논문 게재료는 심사비 포함 편당 전임 15만원, 비전임 10만원이며 (단, 타 기관의 연구비를 지원받은 경우는 전임 30만원, 비전임 20만원), 편집용지 25매를 초과하는 논문에 대해서는 별도의 추가 게재료 (조판 기준으로 초과 쪽수 당 1만원)가 부과된다.

한국기호학회 연구 및 출판 윤리위원회 규정

한국기호학회는 우리의 삶과 문화, 우리가 만든 예술 텍스트들은 물론 사회현상과 자연의 대상에 이르기까지 이를 하나의 텍스트로 놓고 분석하여 그 질서와 구조를 규명하고 의미를 해석하며 발신자와 수신자 사이의 소통을 연구하는 데 목적을 둔다. 본 학회 회원은 학술 연구자로서 준수해야 하는 도덕적 의무와 사회적 책무를 성실하게 이행한다. 그리고 자신의 연구가 진리 탐구라는 학문의 목적에 부응하고 인류의 행복과 사회의 진보에 공헌할 수 있는 것을 보람으로 삼는다. 회원은 학술 연구를 수행하고 연구 논문을 발표할 때 연구 및 출판 윤리를 준수함으로써 연구의 가치를 서로 인정하고 연구결과를 공유할 수 있어야 하며, 이는 기호학 분야의 바람직한 학술적 발전을 위해 필수적이다. 기호학 분야의 연구 논문을 공정하고 엄격한 심사를 통해 선정·게재하는 전문 학술지인 『기호학연구』를 정기적으로 발간하는 일은 본 학회의 설립 목적을 달성하기 위한 가장 중요한 사업 가운데 하나이다. 수준 높은 학술지의 발간을 통하여 기호학의 발전에 이바지하기 위해서는 연구 논문의 저자는 물론 학술지의 편집위원과 심사위원이 지켜야 할 연구 윤리규정을 확립할 필요가 있다. 또한 학술지가 출판되었을 경우 준수되어야 할 기본적인 출판 윤리 규정 역시 확립할 필요가 있다. 이에 연구 및 출판 윤리위원회 규정을 제정하여 모든 회원들이 연구 논문의 작성과 학술지의 편집과 출판을 위한 윤리를 확립하는 지표로 삼고자 한다.

제1장 연구 및 출판 윤리위원회 규정

제1조 (위원회의 설치) 본 학회 회원의 규범 준수와 성실 의무를 심사하기 위하여 본 학회 내에 연구 및 출판 윤리위원회를 설치한다.

제2조 (위원회의 구성) 위원회에 다음과 같은 임원을 둔다.

1. 위원장 : 1인
2. 위원 : 10인 이내
3. 간사 : 1인

제3조 (위원의 선출) 위원장은 전직 회장이 상임위원은 전·현직 총무이사과 편집이사가 당연직으로 하여 구성하고, 필요한 경우 위원장이 해당분야 전문가 약간명을 임시로 위촉할 수 있다.

제4조 (위원의 임기) 당연직 구성원은 직책 임기를 따르고, 임시 위촉위원은 해당 사안의 심의 종결 후 자동으로 임기가 만료된다.

제5조 (위원회의 임무) 위원회는 회원의 연구 및 출판 윤리 의무의 위반 행위를 심사하여 그 처리 결과를 이사회에 보고한다.

제6조 (윤리 위반 사례) 위원회의 심사에 부의할 위반 사례는 다음과 같다.

- 1) 회원으로서의 품위와 관련된 사항
 - (1) 일반 국민에게 요구되는 법률이나 규정을 위반하여 사법적 제재를 받은 경우
 - (2) 부당한 인사 개입이나 연구비의 부정 집행 등 연구자로서의 윤리를 위반하여 물의를 일으킨 경우
 - (3) 회원의 품위와 관련된 판정은 일반 국민과 학계의 자정 요구에 준하되, 여론의 개입 등 부당한 전제에 의하여 결정하지 않는다.
- 2) 연구 결과의 도덕성과 관련된 사항
 - (1) 자신 또는 타인의 연구 결과를 도용하여 새로운 연구 결과로 위조, 변조, 표절한 경우
 - (2) 자신의 연구 결과를 드러내기 위하여 기존의 연구를

의도적으로 폄하하거나 은폐한 경우

(3) 기타 연구의 개시와 과정, 결과에 있어 심각한 도덕적 결함이 있다고 판단한 경우

(4) 연구 결과의 도덕성 판정은 연구의 진행 및 결과의 정직성과 효율성, 객관성을 기반으로 하여 결정한다.

3) 출판 과정 및 결과의 도덕성과 관련된 사항

(1) 논문에 표기된 저자가 실제 연구 과정에서 수행한 역할과 일치하지 않은 경우, 혹은 연구 과정에 참여하지 않은 자에게 저자의 역할을 부여한 경우

(2) 연구물의 중복 투고 및 게재 혹은 이중 출판한 경우

(3) 본 학술지에 게재된 논문을 학회의 허가 없이 다른 저작물에 활용하는 경우

제7조 (심사 절차) 위원회의 심사는 다음과 같은 절차를 따른다.

1) 위원회의 심사 개시는 위원회, 또는 회장의 심사 요청에 의하여 이루어진다. 심사 요청이 접수되면 위원장은 즉시 위원회를 소집해야 한다.

2) 위원회는 제기된 안건에 대한 논의를 통하여 자체 내의 심사 또는 외부 심사위원의 참여 여부 등 해당 안건의 심사 절차를 결정하되, 심사의 진행에 영향을 끼칠 수 있는 위원은 심사에서 제외한다.

3) 위원회는 연구자의 연구 결과에 대한 충분한 검토를 거쳐 연구 윤리위반 여부를 결정한다. 위원회는 필요시 해당 연구자, 제보자, 문제가 제기된 논문의 심사위원 등을 면담 조사할 수 있다.

4) 위원장은 위원 과반수의 참석과 참석 위원 과반수의 찬성으로 안건의 처리를 결정하며, 해당 연구자와의 협의를 통하여 그 결과에 대한 본인의 소명 기회 부여를 검토한다.

5) 본인의 소명은 심사위원회의 비공개회의를 통하여 이루어진다. 위원장은 해당 연구자에게 심사 경과를 충분히 설명하고, 소명을 위한 요청 자료를 준비하여 회의에 참석하도록

록 통보한다.

- 6) 심사위원장은 해당 연구자의 소명 이후 심사위원회 결정의 번복 여부를 최종 결정하여 이사회에 보고한다. 번복 여부의 결정은 위원 과반수의 참석과 참석위원 과반수의 동의로 이루어진다.
- 7) 심사위원은 회원의 신분이나 진행 사항 등을 외부에 공개해서는 안 된다.

제8조 (심사 결과의 보고) 위원회는 심사 결과를 즉시 이사회에 보고하여야 한다. 보고서에는 다음 각 호의 사항이 반드시 포함되어야 한다.

- 1) 심사의 위촉 내용
- 2) 심사의 대상이 된 부정행위
- 3) 심사위원의 명단 및 심사 절차
- 4) 심사 결정의 근거 및 관련 증거
- 5) 심사 대상 회원의 소명 및 처리 절차

제9조 (징계) 위원회는 심사 및 면담 조사를 종료한 후 징계의 종류를 결정한다. 징계의 종류에는 다음과 같은 것들이 있으며, 중복하여 처분할 수 있다.

- 1) 제명
- 2) 논문의 직권 취소 및 인용 금지
- 3) 학회에서의 공개 사과
- 4) 회원으로서의 자격 정지

제10조 (소명 기회의 보장) 연구 및 출판 윤리규정 위반으로 판정된 회원에게는 충분한 소명의 기회가 주어져야 한다.

제11조 (조사 대상자에 대한 비밀 보호) 연구 및 출판 윤리규정 위반에 대해 학회의 최종적인 징계 결정이 내려질 때까지 윤리 및 출판 위원들은 회원의 신원을 외부에 공개해서는 안 된다.

제12조 (후속 조치) 운영위원회는 심사위원회의 보고서를 검토한 후 다음과 같은 조치를 취한다.

- 1) 회장은 운영위원회의 결정에 따라 심사위원회의 결정을 즉시 시행한다.
- 2) 심사 결과가 합리성과 타당성에 문제가 있다고 판정할 경우, 운영위원회는 심사위원회에 재심, 또는 보고서의 보완을 요구할 수 있다. 운영위원회의 요구는 구체적인 이유를 적시한 서류로서만 이루어진다.

제13조 (행정사항)

- 1) 이 규정에 명시되지 않은 것은 위원회의 결정에 따라 시행한다.
- 2) 위원회의 회의 내용은 반드시 문서로 작성하여 이사회에 보고한다.
- 3) 학회는 위원회의 원활한 운영을 위하여 필요한 재정적 지원을 한다.
- 4) 한국연구재단과 관련된 행정 절차는 ‘학술지 등재제도 관리지침’에 의거하여 진행한다.

제2장 연구 관련 윤리규정

제1절 저자 준수 연구윤리규정

제1조 (표절, 위조, 변조 금지)

- 1) 저자는 자신이 행하지 않은 연구나 주장의 일부분을 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 논문이나 저술에 제시하지 않는다. 타인의 연구 결과를 출처와 함께 인용하거나 참조할 수 는 있을지라도, 타인의 창의적인 아이디어, 이론, 모델, 연구 결과 등을 원전 출처를 밝히지 않은 채 자신의 연구 결과이거나 주장인 것처럼 제시하거나 그 중 일부 문장이나 단어를 변조하여 제시하는 것은 표절에 해당된다.
- 2) 저자는 존재하지 않는 연구자료 등을 허위로 만들거나(위조),

연구 과정 등을 인위적으로 조작 또는 임의로 변형·삭제함으로써 연구내용 또는 결과를 왜곡(변조)하지 말아야 한다.

제2조 (인용 및 참고 표시)

- 1) 저자가 공개된 학술 자료를 인용할 경우에는 정확하게 출처를 기술하도록 노력해야 하고, 상식에 속하는 자료가 아닌 한 반드시 그 출처를 명확히 밝혀야 한다. 사적인 접촉을 통해서 얻은 자료의 경우 그 정보를 제공한 연구자의 동의를 받은 이후라야 인용할 수 있다.
- 2) 저자가 다른 사람의 글을 인용하거나 다른 사람의 생각을 참고할 경우에는 각주를 통해 인용 및 참고 여부를 밝혀야 하며, 이러한 표기를 통해 어디까지가 선행연구의 결과이고, 어디서부터 본인의 독창적인 생각이나 주장이나 해석인지를 알 수 있도록 명기해야 한다.

제2절 편집위원 준수 연구윤리규정

제3조 편집위원은 투고된 논문의 게재 여부를 결정하는 책임을 지며, 저자의 독립성을 존중해야 한다.

제4조 편집위원은 학술지 게재를 위해 투고된 논문을 저자의 성별, 나이, 소속 기관은 물론이고 어떤 선입견이나 사적인 친분과 무관하게 논문의 수준과 투고 규정에 근거하여 처리해야 한다.

제5조 편집위원은 투고된 논문의 평가를 해당 분야의 전문적 지식과 공정한 판단 능력을 지닌 심사위원에게 의뢰해야 한다. 심사 의뢰시에는 저자와 친분이 있거나 적대적인 심사위원을 피함으로써 객관적인 평가가 이루어질 수 있도록 노력한다. 단, 같은 논문에 대한 평가가 심사위원 간에 현저하게 차이가 날 경우에는 해당 분야 제3의 전문가에게 자문을 받을 수 있다.

제6조 편집위원은 투고된 논문의 게재가 결정될 때까지는 저자에 대한 사항이나 논문의 내용을 공개하지 않는다.

제7조 편집위원은 심사위원의 투고 논문심사와 관련한 문제제기 등의 사항이 발생할 경우, 윤리위원회에 신속히 알리고 적절히 대응하여야 한다.

제3절 심사위원 준수 연구윤리규정

제8조 심사위원은 학술지의 편집위원이 의뢰하는 논문을 심사규정이 정한 기간 내에 성실하게 평가하고 평가 결과를 편집위원에게 통보해 주어야 한다. 만약 자신이 논문의 내용을 평가하기에 책임자가 아니라고 판단될 경우에는 편집위원에게 그 사실을 통보하여야 한다.

제9조 심사위원은 심사의뢰 받은 논문을 개인적인 학술적 신념이나 저자와의 사적인 친분 관계를 떠나 객관적 기준에 의해 공정하게 평가하여야 한다. 충분한 근거를 명시하지 않은 채 논문을 탈락시키거나, 심사자 본인의 관점이나 해석과 상충된다는 이유로 논문을 탈락시켜서는 안 되며, 심사 대상 논문을 제대로 읽지 않은 채 평가해서도 안 된다.

제10조 심사위원은 심사의뢰 받은 논문이 이미 다른 학술지에서 출판되었거나 중복심사 중이거나 혹은 기타 문제를 발견하였을 때에는 편집위원에게 해당 사실을 알려야 한다.

제11조 심사위원은 전문 지식인으로서의 저자의 독립성을 존중하여야 한다. 평가 의견서에는 논문에 대한 자신의 판단을 밝히되, 보완이 필요하다고 생각되는 부분에 대해서는 그 이유를 설명해야 한다. 정중하고 부드러운 표현을 사용하고, 저자를 비하하거나 모욕하는 표현은 하지 않아야 한다.

제12조 심사위원은 심사 대상 논문에 대한 비밀을 지켜야 한다. 논문 평가를 위해 특별히 조언을 구하는 경우가 아니라면 논문을 다른 사람에게 보여주거나 논문 내용을 놓고 다른 사람과 논의하는 것도 바람직하지 않다. 또한 논문이 게재된 학술지

가 출판되기 전에 논문의 내용을 인용해서는 안 된다.

제3장 출판 관련 윤리규정

제1조 연구 결과물 작성에 관한 출판윤리규정

- 1) 논문에 표기되는 저자는 자신이 실제로 행하거나 기여한 연구에 대해서만 저자로서 업적을 인정받으며 그 내용에 책임을 진다.
- 2) 논문에 표기되는 저자의 역할은 실제 연구 과정에서 수행된 역할과 반드시 일치해야 한다. 연구와 무관한 자를 추가할 수 없으며, 수행한 역할과 다른 지위를 부여할 수 없다.
- 3) 저자의 역할과 순서는 상대적 지위에 관계없이 실제로 연구를 수행하고 기여한 정도에 따라 공정하게 정해져야 한다. 특정 직책에 있다고 해서 제1저자, 교신저자, 공동저자의 지위를 얻을 수 없다.
- 4) 연구 및 논문 기술 과정에서 직접적인 기여가 없거나 낮을 경우 저자로 포함하기보다는 각주나 서문 등에서 내용을 밝힌다.

제2조 연구 결과물 활용에 관한 출판윤리규정

- 1) 저자는 국내외를 막론하고 이전에 출판된 자신의 연구물을 새로운 연구물인 것처럼 투고하거나 출판해서는 안 된다.
- 2) 게재 예정이거나 심사 중인 연구물을 다른 학회나 단체 등에 중복하여 투고해서는 안 된다.
- 3) 본 학술지에 게재된 논문의 일부나 전체 논문을 사용하여 다른 출판물에 활용할 경우 반드시 사전에 본 학회의 허가를 받아야 한다.

제4장 연구 및 출판 윤리 규정 시행지침

제1조 (연구 및 출판 윤리규정의 개정)연구 및 출판 윤리규정의 개정 절차는 본 학회의 규정 개정 절차에 준한다.

부칙 이 윤리 규정은 2008년 1월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2014년 9월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2017년 12월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2020년 1월 1일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2019년 12월 8일부터 시행한다.
이 윤리 규정은 2021년 4월 1일부터 시행한다.

한국기호학회 임원

고 문 : 이어령(중앙일보 고문)

명예회장 : 김치수(이화여대), 김현자(이화여대), 전성기(고려대),
신현숙(덕성여대), 송효섭(서강대), 박인철(연세대),
송기정(이화여대), 김성도(고려대), 박여성(제주대),
이도흙 (한양대), 오장근(목포대)

회 장 : 최용호(한국외대)

부 회 장 : 김기국(경희대), 신정아(한국외대)

감 사 : 송치만(건국대)

편집위원장 : 오세정(충북대)

총무이사 : 이수진(인하대)

분과 상임이사

섭외이사 : 태지호(안동대)

편집이사 : 윤인선(한밭대)

학술이사 : 김민형(한국외대)

재무이사 : 송태미(한국외대)

정보이사 : 황인순(덕성여대)

국제이사 : 윤나라(프랑스 파리8대학)

연구이사 : 김수환(한국외대)

교육이사 : 박영주(인하대)

비상임 이사 : 이윤희(한국외대), 이선화(영남대), 박수진(전남대),
김상원(인하대)

편집위원 : 고경난(한국외대), 김수환(한국외대), 김휘택(중앙대),
박여성(제주대), 이수진(인하대), 이윤희(한국외대),
이찬웅(이화여대), 오세정(충북대), 윤인선(한밭대),
전형연(목포대), 태지호(안동대)

해외편집위원

Lenone Massimo (이탈리아 토리노대학)

Anne Henault (프랑스 소르본대학)

Paul Cobley (영국 미들섹스 대학, 세계기호학회회장)

Hamid Reza Shairi (이란 테헤란 국립대학)

Jose Enrique Finol (베네쥬엘라 줄리아 대학)

연구 및 출판 윤리 위원회

위원장 : 오장근(목포대)

상임위원 : 송치만(건국대), 전형연(목포대), 이수진(인하대), 윤인선(한밭대)

Korean Association for Semiotic Studies

<Honorary Advisor>

Lee, O-Young (The Joongand Ilbo Daily)

<Honorary President>

Kim, Chie-Sou (Ewha Women's U)

Kim, Hyeon-Ja (Ewha Women's U)

Jeon, Seong-Gi (Korea U)

Shin, Hyun-Sook (Duksung Women's U)

Song, Hyo-Sup (Sogang U)

Park, In-Chul (Yonsei U)

Song, Gi-Jeong (Ewha Women's U)

Kim, Sung-Do (Korea U)

Park, Yo-Song (Jeju National U)

Lee, Do-Heum (Hanyang U)

Oh, Jang-Geun (Mokpo National U)

<President>

Choi, Yong-Ho (Hankuk U of Foreign Studies)

<Vice-President>

Kim, Gi-Gook (Kyunghee U)

Shin, Jung-A (Hankuk U of Foreign Studies)

<Internal Auditor>

Song, Chi-Man (Konkuk U)

<Chair of Editorial Board>

Oh, Se-Jeong (Chungbuk National U)

<Secretary General>

Lee, Soo-Jin (Inha U)

<Excutive Board>

– Public Relation

Tae, Ji-Ho (Andong National U)

– Journal Edition

Yoon, In-Sun (Hanbat National U)

– Research

Kim, Min-Hyoung (Hankuk U of Foreign Studies)

– Treasurer

Song, Tae-Mi (Hankuk U of Foreign Studies)

– Information

Hwang, In-Soon (Incheon National U)

– Internal Affairs

Yoon, Na-Ra (Université de Paris VIII)

– Investigation

Kim, Soo-Hwan (Hankuk U of Foreign Studies)

– Education

Park, Young-Ju (Inha U)

<General Board>

Lee, Yun-Hee (Hankuk U of Foreign Studies),
Lee, Sun-Hwa (Yeungnam U), Park, Su-Jin (Chonnam National U),
Kim, Sang-Won (Inha U)

– Editor

Koh, Kyung-Nan (Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Soo-Hwan
(Hankuk U of Foreign Studies), Kim, Hui-Teak (Chungang U),
Park, Yo-Song (Jeju National U), Lee, Soo-Jin (Inha U), Lee,
Yun-Hee (Hankuk U of Foreign Studies), Lee, Chan-woong (Ewha
Women's U), Oh, Se-Jeoung (Chungbuk U), Yoon, In-Sun (Hanbat
National U), Jeon, Hyeong-Yeon (Mokpo National U), Tae, Ji-Ho
(Andong National U)

– Editor Abroad

Massimo Lenone (Università degli Studi di Torino, Italy)
Anne Henault (Université la Sorbonne, France)
Paul Cobley (Middlesex University, UK / IASS president)
Hamid Reza Shairi (National Univ. of Tehran, Iran)
Jose Enrique Finol (Universidad del Zulia, Venezuela)

– Research ethics committees

Chairman : Oh, Jang-Geun (Mokpo National U)
Standing member of committee : Song, Chi-Man (Konkuk U),
Jeon, Hyeong-Yeon (Mokpo National U), Lee, Soo-Jin (Inha U),
Yoon, In-Sun (Hanbat National U)

기호학 연구 제72집

2022년 12월 30일 인쇄

2022년 12월 30일 발행

발행인 / 최용호

발행처 / 한국기호학회

편집 · 인쇄 / 한국학술정보(주)(☎ 031-940-1007)

<http://www.kstudy.com>

학회지 표지·로고 디자인 / 박영원

한국기호학회

17035 경기도 용인시 처인구 모현면

외대로 81 어문학관 532호 프랑스학과

☎ 031-330-4204

<http://semiotic.cafe24.com>