

회화 이미지의 담화적 구성

베르나르 보스르동/이수미 옮김

오랫동안 회화의 제목 붙이기는 표현된 장면이나 그려진 물건의 단순한 지시로서만 작품과 연결되는 변하지 않는 담화 형태로 간주되어왔다. 17세기경부터 시작된 이러한 형태의 제목 붙이기는 오늘날까지 여전히 유효하게 사용되고 있다. 이와 같은 그림의 제목들은 종교적 또는 신화적 전통 아래에서 취해진 주제들로부터 일상에서 추출된 거의 범속한 주제에 이르기까지 다양한 내용을 포함한다. 다음의 예들은 그것을 보여주고 있다.

예 1) 「젊은 목자」(지오르지온)/「양치기 소녀」(반 고흐)

「예수의 통탄」(벨리니)/「올리브 산의 예수」(고갱)

「아틀리에」(르 뉘)/「아틀리에」(쿠르베)

역사의 흐름과 함께 제목의 항목들이 점차로 확대되기는 했지만, 제목 붙이기의 이와 같은 형태가 지닌 근본적인 담화적 특성들은 변화하지 않았다. 다시 말해서 동일한 원칙 아래 화가가 다룬 테마나 모델들에 대한 일종의 지시를 반복하는 제목들이 주류를 이룬다. 이런 조건에서 보면 회화의 이름은 무엇보다도 다루어진 주제의 이름이다. 다시 말해 제목을 구

성하는 텍스트는 회화가 보여주는 것을 반복하고 이미지는 텍스트가 이야기하고 있는 것을 보여준다.

이 글에서는 제목과 회화, 그리고 다루어진 주제 사이의 일치 관계가 어떻게 점차적으로 뒤틀려졌는지를 살펴보고자 하는데, 그 이유는 제목이 점차적으로 내가 '시각화visualisation' 라고 부르는 아주 특별한 회화적인 접근 방법을 구성하고 있기 때문이다. 그 다음으로는 다른 방법의 제목 붙이기들이 그려진 이미지와 그것을 식별하게 해주는 텍스트 사이의 틈새를 만들어내는 이 움직임을 어떻게 계속해서 가능케 하는지를 살펴보고자 한다. 우리는 언어학적 방법론의 도움을 받아 본 연구를 수행할 것이다.

1. 제목 붙이기와 시각화

I. 세 가지 제약

그림의 제목 붙이기는 기호학적으로 그리고 화용론적으로 볼 때 세 가지 제약을 지니게 되는데, 그 제약들은 회화의 제목에 세 가지 유형의 특성을 부여한다.

—작품의 이름은 회화·그림의 이름이다. 따라서 그것은 다음의 두 질문에 대한 답변이 될 수 있다: “이 회화·그림의 제목은 무엇인가? 이 회화·그림의 이름은 무엇인가?”

—작품의 이름은 정의나 설명, 더 나아가서는 해설을 지닌 일종의 라벨이다. 라벨이 그것이 해설하거나 지시하는 물건에 침부되듯이 제목 역시 회화에 붙여진다.

—작품의 이름은 그 작품이 그리고 있는 대상의 '시각적 특성'에 의해 사실상 한정된다. 이와 같은 실제적인 한정은 제목을 제작하면서 '시각적 대상들'을 (재)구성한 그 그림과 관련된 정보를 부여하게 하는 경향이 있다.

고유 명사의 위상, 라벨의 기능, 그리고 이미지와의 관계는 특수한 언어적·담화적 특성들을 암시하지만, 여기서는 이미 서론과 제목에서 이야기한 바 있듯이, 제목 붙이기에 있어서 이미지가 미치는 영향만을 다루기로 하겠다. 그러기 위해서는 먼저 제목과 이미지의 기호학적, 그리고 화용론적 관계를 정의내릴 수 있도록 '시각화'의 개념부터 명시해야 할 것이다. 그 다음으로는 이 특성의 언어적 표지들이 어떤 것인지를 살필 것이다. 마지막으로 역사 속에서 회화가 일종의 자의식 형태로 자리잡는 순간부터 그림의 제목 붙이기 속에 나타나는 시각적 지시 과정의 우월성에 대한 결론을 내리고자 한다.

II. 시각화의 정의

나는 대상의 가시성을 언어로 표현한 것을 시각화라 부르고자 한다. 시각화는 담화적 선택으로 또는 말하는 방법의 하나로 간주될 수 있다. 실제로 화자들은 대상의 시각화된 지시와 비시각화된 지시 사이에서 선택을 한다. 설명을 위해 예를 하나 들어보자. 분명하게 감지될 수 있는 구체적인 물건이 하나 있다고 하자. 이 물건은 당연히 형태와 부피 등을 갖고 있다. 나는 그 물건이 지닌 시각적 특성으로 그것을 구별하지 않고도 그것을 지시할 수 있다(나의 동료가 지닌 기아 자동차/나의 동료가 지닌 검은색 자동차). 회화의 경우도 마찬가지다. 초상화의 경우, 그려진 사람의 이름을 제목으로 붙일 수도 있을 것이며, 사물을 그릴 경우 그 물건에 이름이 있다면 그 이름을 제목으로 붙일 수도 있을 것이다.

예 2) 「사과나무」(위에), 「딸기」(르누아르)

그러나 만약 내가 구체적인 대상의 형상을 시각적 특성을 통해 지시하고자 한다면, 나는 시각적인 담화 형태를 선택하게 될 것이다. 회화의 경우, 예를 들어 색깔을 지시하거나 볼 수 있는 세부 사항 등을 언급하여 초상화

의 제목을 달 수 있을 것이다.

예 3) 「잘린 귀의 자화상」(반 고흐)

시각화의 이 같은 실현은 18세기부터 발전하여 19세기에 일반화되었으며, 19세기는 '시각화'가 아주 많이 사용된 시대라고 할 수 있다(예를 들어 「십자가에 달린 예수」라는 전통적인 형태의 제목은 고갱의 「노란 예수」로 대체되었다).

III. 시각화와 가시성

시각화는 가시성이 아니다. 사람들은 자신이 지각한 대상을 말할 때 그것은 '볼 수 있는 것'이라고 말할 것이다. 가시성은 따라서 대상에 대한 단순한 지각에 관련된다. 다시 말해 그것이 보여지는 방식이다. 반면 시각화는 그 대상을 지시하는 담화적 방법이다. 다시 말해 그것이 보여졌다고 말하는 방식이다. 따라서 그것은 담화 속에 뿌리를 내리고 있는 특성과 관계가 있다. 보여지는 능력과 보여진 것으로서의 대상을 지시하는 능력을 혼동해서는 안 된다.

이런 이유로 해서 하나의 대상이 지닌 가시성은 우연적인 특성인 반면, 시각화는 필연적인 어떤 것이다. 예로 만년필을 들어보자. 상점에 놓여 있는 여러 만년필 중 하나를 고르기 위한 방법은 여러 가지가 있을 수 있다. 검은 것을 달라고 말할 경우 나는 색깔이라는 범주 안에서 보여지는, 그리고 '검다'라는 형용사로 어휘화된 특성을 선택하는 것이다. 하지만 나는 또한 만년필의 상표(위터맨)로 선택할 수도 있고 형태(긴 것)로 선택할 수도 있으며 가격(300유로짜리)으로 선택할 수도 있다. 따라서 '검은 것'이라는 것은 만년필이 지닌 시각적인 또는 비시각적인 여러 특성들 중의 하나에 불과하다.

반대로 시각화는 보여지는 것으로서의 대상을 특징짓는다. 다시 말해

본질적으로, 그리고 필수적으로 보여진 대상으로서의 대상의 특징이다.
다음의 제목들을 보자.

예 4) 「오른쪽으로 돌아선 작은 양산을 든 여인」(모네)

예 5) 「왼쪽으로 향한 양산을 든 여인」(모네)

이 제목들은 시각화된 것인데, 그 이유는 그 제목들이 각 그림을 본질적으로 시각적 대상으로 인정하고 있기 때문이다. 여기에 그려진 여인들은 각각 이 제목들 각각이 시각화하는 형태 안에서만 서로 다르게 지시될 수 있을 뿐이다. 그것이 시각화와 필연성이 그림의 제목 붙이기가 제기하는 문제들을 다루는 데 있어서 서로 연결되어 있는 두 개념이 되는 이유이다.

2. 시각화의 의미 표지화

만약 시각화가 제목, 즉 텍스트의 특성 중의 하나라면, 이러한 형태의 텍스트 속에 나타나 있는 시각화의 표지들을 분석할 수 있다. 제목에서 시각화를 만들어내는 단어들과 그 단어들의 구성은 어떠한 것들인가? 단어들 속에서 그림 이미지의 영향은 어떻게 표현되는가?

I. 공간의 담화적 구성

시각화는 우선적으로 공간 표현과 연결되어 있는 표지들의 총체 속에서 주로 나타난다. 말하자면 그것은 위치 설정을 의미한다.

예 6) 「공원의 산책길」(반 고흐)

예 7) 「무성한 풀밭길에 나 있는 오르막길」(르누아르)

시각화는 또한 그림의 구성 요소들을 공간적으로 배열하는 데에서도 나타난다.

예 8) 「관람석 앞에 서 있는 경주용 말들」(드가)

예 9) 「경마장. 마차 옆의 아마추어 경마 선수」(드가)

뿐만 아니라 화폭을 바라보는 관찰자의 시각을 드러내는 시각에 입각하여 방향을 제시하기도 한다.

예 10) 「에스타크, 마르세유 만에서 본 전망」(세잔)¹⁾

예 11) 「그르넬 다리²⁾에서 본 전망」(루소)

II. 시각적 구성

시각화의 전형으로 간주될 수 있는 그림의 제목 붙이기에 있어서 눈에 띄는 만큼 자주 사용되는 형태가 있는데, 그것은 제목이 à + le의 전치사구 형태가 이끄는 명사구이다(예: 「장갑을 낀 여인 La femme au gant」). 그런데, 그림의 제목 붙이기라는 화용론적 상황에서 이 경향은 기호학적이고 지시적인 특수한 특성들을 제시한다. 이제 그 특성들은 어떤 것들인지 살펴보자.

불어의 경우, 관사 없는 명사구에 전치사 à가 사용되면 대상에 그것을 정의하는 내재적인 특성을 부여하게 된다. 따라서

예 11) 「체크 무늬 모자(캡) Casquette à carreaux」

1) 에스타크는 마르세유 근방에 위치한 마을이다. 이 마을은 세잔에게 영감을 불어넣어주었고 그래서 이 마을을 그린 세잔의 유명한 작품들이 몇 개 있다.

2) 파리에 있는 다리의 이름.

라고 말하면서 나는 '체크 무늬 모자'의 범주에 속하는 모자를 지시하는 복합 명칭을 사용한다. 여기서 체크 무늬 모자의 범주는 예를 들어 '단일 무늬(다시 말해 단색의) 모자'의 범주와 대립된다. '체크 무늬 à carreaux'에 의해 표현되는 특성은 범주 전체에 속하는 특성이지 이런저런 모자의 건본의 특성이 아니다. 반대로 à + le 명사 구조는 우연적인 속성을 표현한다. 이 속성은 범주에 필연적으로 속하지 않는 하나의 건본이 지닌 속성이다. 이 경우 표현되는 특성은 내재적 특성이 아니다. 예문 12)를 보자.

예 12) 「붉은 상의의 남자 L'homme à la veste rouge」

예문 12)의 명사구는 붉은 상의를 입고 있는 남자를 지시한다. 붉은 상의를 입고 있다는 것은 범주의 특성이 아니다. '붉은 상의의 남자'라는 범주는 존재하지 않기 때문이다. 그것은 특정한 개인의 속성이다.

à + le 명사로 표현된 작품(그림)의 제목들은 비슷한 특성을 지닌 대상들을 지시한다.

예 13) 「베일을 쓴 젊은 여인 Jeune femme à la voilette」(르누아르)

예 14) 「편지를 든 여인 Femme à la lettre」(르누아르)

예 15) 「장미를 든 여인 Femme à la rose」(텔보)

예 16) 「홍수 즉흥곡 Improvisation au déluge」(칸딘스키)

예 17) 「바위 사이의 아이 L'enfant aux rochers」(루소)

지시적 명사구인 예문 12)에서처럼, 예문 13)은 “이 작품은 베일을 쓴 여인을 표현하고 있습니다”를 의미하지 “여기 ‘베일을 쓴 여인’의 범주에서 취한 한 여인이 있습니다”를 의미하지 않는다. ‘베일을 쓴’이라는 특성은 따라서 그림 밖에 존재하는 대상, 또는 화가에게 영감을 불러일으킨 모델의 정의내리기 위한, 또는 그 대상에 필연적인 특성이 아니다. 회화적

상형은 단지 모델의 개별적인 특성에 의해 특징지어진다. 마찬가지로 예문 17)도 작품의 인물이 당연히 바위 속에서 살고 있음을 의미하지 않는다. '바위 사이의 아이'라는 제목은 그저 단순히 '바위들 사이에 있다'라는 눈에 띄는 특징——여기서는 바위들이 만들어내는 상황——을 그림으로 재현하는 과정에서, 그리고 그 재현에 의해 만들어졌음을 뜻한다.

결국 $\hat{a} + 1E$ 라는 통사 의미 구조에 의해 도입되는 속성은 본질적으로 그림과 관련된 속성으로 인식해야지 모델과 관련된 속성으로 인식해서는 안 된다. 그런 이유로 인해 우리는 다음 18) 19) 20)의 예문들에서 동일한 의미가 반복되었다는 느낌을 전혀 받을 수 없다.

예 18) 「마돈나와 어린아이」(일반적 제목)

예 19) 「풀 베는 사람과 밀밭」(반 고흐)

예 20) 「끈을 맨 낚은 구두」(반 고흐)

'끈을 맨'이 가져오는 정보는 구두가 가져오는 정보를 반복하고 있다고 볼 수 있는데——당시 구두는 일반적으로 끈을 묶는 것이었다——그 이유는 '끈을 맨'이라는 표현이 '구두'의 개념 속에 이미 들어 있는 성질과는 다른 성질을 지닌 새로운 정보를 제공하고 있기 때문이다. 그것은 세부 사항, 담화에 의해 강조되고 선택된 그림의 요소이다. 또한 그런 이유로 인해 나는 고유명사를 별명으로 고치지 않고도 그것에 어떤 자질을 부여할 수 있다. 일반 담화의 경우

예 21) 「폭군 앙드레와 긴 팔의 피에르」

라고 말하면서 나는 별명을 만들어내고 있는데, 이 경우 그 별명의 해석은 상황을 알고 있는 집단 내에서만 가능하다. (그러나) 그림 담화의 경우 사람들이 만들어내는 것은 별명이 아니라 단순히 제목, 즉 작품의 이름이다.

피카소와 드렝의 작품 제목들을 보자.

예 22) 「만틸라를 쓴 페르낭드」

예 23) 「큰 모자를 쓴 기욤 부인의 초상화」

여기서 「만틸라를 쓴 페르낭드」는 초상화를 지시하는 것이지 피카소가 페르낭드라고 부른 모델을 지시하는 것이 아니다.

III. 그림 상형에 나타난 요소들의 열거

열거를 통해 담화는 그림의 특정한 요소들을 강조하며 이를 위해 계사 et, 쉼표, 콜론, 세미콜론 등의 도구들이 사용된다.

예 24) 「나무와 집」(세잔)

예 25) 「사과와 비스킷」(세잔)

예 26) 「루앙 성당, 아침의 현관, 푸른 하모니」(모네)

예 27) 「센 강의 해빙: 얼음 조각들」(모네)

「누워 있는 반라의 여인: 장미」(르누아르)

예 28) 「런던의 국회의사당: 안개 속에 드러난 태양」(모네)

이 예문들을 통해 작품 제목들 속에서 et는 요소들의 목록을 구성할 수 있게 해준다. 여기서는 다른 제목 붙이기의 상황, 예를 들어 책 제목 같은 데에서 볼 수 있는 주석이나 해설의 가치를 찾을 수 없다.

예 29) 언어학과 정신분석

예 30) 광기와 창조성

예 31) 의학적 윤리와 인권

한편 쉼표(가끔은 세미콜론과 함께 사용되기도 한다) 역시 목록을 구성하기 위해 사용된다. 목록은 그려진 사물들이나 직접적으로는 보이지 않는 요소들을 열거한다. 다음 예를 보자.

예 32) 「그루아 섬, 연안 풍경」(모네)

작품의 화폭 속에는 그루아 섬 전체가 들어 있지 않지만, 바로 이처럼 총괄적인 명칭을 통해 섬의 이런저런 부분이 지시된다. 여기서 주된 기능을 하는 것은, 항목 속에 열거된 사물들이 보이건 보이지 않건간에 항목을 표현하는 담화이다.

목록을 열거하는 이 같은 방식은 다른 경우, 예를 들어 신문이나 문학 서적의 제목에서 나타나는 해설 같은 것보다 훨씬 더 큰 효과를 부여한다.

예 33) 프랑스-브라질: 예상 밖의 승리

예 34) 타르튀프 또는 위선자

그림에 이와 같은 해설 형태의 제목을 붙인다면, 제목 붙이기의 담화적 규범을 벗어났다는 인상을 주게 될 것이다. 따라서 그림의 제목에 사용된 *ou*는 결코 해설적 가치를 지니지 않고 단지 동일한 작품에 대한 두 개의 다른 제목을 서로 이어주는 기능을 하게 된다.

예 35) 아틀르의 반 고흐의 집 (또는) 노란 집

IV. 형태와 색깔

시각화는 또한 외형이나 자세 또는 윤곽들을 표현하는 형태와 색깔에도 나타난다.

예 36) 「몇 개의 원」(칸딘스키)

예 37) 「서 있는 시골 여인」(반 고흐)

예 38) 「자신의 초가집 앞에서 삼질을 하고 있는 농부」(반 고흐)

색깔의 경우, 그것은 때때로 제목 전체를 침범한다.

예 39) 「푸른 소파」(텔보)

예 40) 「장밋빛 매듭」(텔보)

$\bar{a} + Le +$ 명사의 구문을 다루면서 이미 살펴보았듯이, 색깔로 특색을 나타내는 것은 모델의 우연적인 특성이자 그림의 필연적인 특성은 아니다. 실제로, 형상화된 이런저런 요소(사물)의 색깔은 그림 밖에 놓인 대상(사물)의 전형적인 색깔과 필연적으로 일치하지 않는다. 이런 현상은 반대로 그림 밖에 존재하는 사물에 부여된 특성의 우연적 성격을 확인시켜준다. 모든 소파는 파란색이 아니며 모든 매듭이 다 장밋빛은 아니다. 단지 텔보가 그린 소파와 매듭이 그들의 색깔에 의해 전적으로 담화 속에서 특징지어졌을 뿐이다.

V. 총칭적 표현들

나는 해양화 · 정물화 · 누드화 · 초상화 등과 같은 형태를 지닌 많은 제목들을 총칭적 표현들이라고 부르려고 하는데, 그 이유는 그것들이 그림이나 주제의 유형을 지시하기 때문이다. 이 표현들은 단독으로 사용될 수 있다. 그 경우, 이 표현들이 선정한 어휘는 제목 붙이기의 특정한 영역인 그림을 지시한다. 그렇지만, 그것들은 자주 시각화된 특징들을 지니기도 한다.

예 41) 「동상과 누드화: 기상하는 나인」

그 특징은 모델로 사용된 그림 밖의 대상이 아니라 그림 자체에 특성이
나 속성을 부여한다. 따라서

예 42) 「웃고 있는 자화상」

이라는 제목은 그림과 미소 사이에 묘한 관계를 만들어낸다. 웃고 있는 것
은 더 이상 사람이 아니라(사람이라면 아주 당연한 것일 테지만), 자화상이
다! 또한 한쪽 귀를 초상화의 고유한 부분으로 만드는 것도 이상하다. 그
러나 반 고흐의 유명한 작품 제목인

예 43) 「한쪽 귀가 잘린 자화상」

은 아무에게도 충격을 주지 않는다. 때때로 일상적인 지시 과정과 고유하
게 회화적인 시각적 과정은 중첩될 수도 있다.

예 44) 「'파이프 담배를 피고 있는 사람' 이라 불리는 예술가의 초상화」
(쿠르베)

예 45) 「'초록색 전등갓에서' 라 불리는 초상화」(샤르탱)

이 과정은 최소의 지표 효과 때문에 혼동되기까지 한다. 다음 예들을 보자.

예 46) 「사냥꾼의 모습을 한 예술가의 초상 Portrait de l'artiste en
chasseur」(테포르트)

예 47) 「예수의 모습을 띤 예술가의 초상 Portrait de l'artiste en Christ」
(팔메)

마지막 이 두 예문에서 전치사 en은 우선은 보이지 않는 것을 표현하는 것으로 시작하여 결국에는 그림의 모습을 드러내는 것으로 끝을 맺는다. 그러나 다른 곳에서 이런 연결 유형의 제목을 사용하였다면 이상하게 느껴졌을 것이다.

VI. 시각화에 관한 종합

결국 그림 제목들은 제목과 근접해 있는 대상을 구별해내기 위해 일반적으로 채택된 두 가지 정책을 설명해주고 있다. 첫번째 것은 백과 사전적인 것으로서, 이미 알려져 있다고 생각되는 정보들을 준다(노장에서 본 센강 등). 두번째 정책은 직접적인 정책에 의존하는 것으로서 ‘관찰적인 측면’을 지닌다. 그것은 형상화할 수 있는 것, 시각화할 수 있는 것과 관련된 실질적인 외부적 특성을 드러낸다.

직접적이건 간접적이건 실제로 무언가를 지시하지 않는 제목은 흔치 않다. 직접적으로는 관찰적 특성(색깔·형태 등)을 통해, 간접적으로는 제목에 의해 명명된 대상이 그림임을 규정하는 어휘적 지표(일반적 항목으로 특수화된 어휘, 즉 누드화·판화·수채화·해양화 등)를 통해 지시한다. 시각화는 대상에 대해 고유하게 회화적인, 특수한 이해를 가능케 하는 담화 형태이다. 이 같은 이해는 지시된 것을 ‘구체화’하고 축지할 수 있게 만든다. 심지어는 그 자체로 호소력을 잃어버린 경우에도, 그림들은 그것들을 지각된 대상을 지시하는 제목들(「카드놀이꾼들」 「여인과 새」)에 의해 식별되는 경우가 많다. 마그리트는 「앉아 있는 남자」라는 그림의 제목이 구체적인 의미만을 표현할 뿐, ‘야망이 없는 남자’와 동일시할 수도 있을 비유적 의미는 표현하지 않는다고 지적한다. 그래서 사람들은 시각과 관련된 특성을 표현하는 어휘(공간적 어휘, 자리매김을 드러내는 어휘·색깔·형태·체스처·자세 등을 드러내는 어휘)들과 함께 다른 기법들, 예를 들면, 구체적 표현을 지닌 이 유형의 구성과 유사한 것으로 간주할 수 있는 복수화나 수량 등을 찾게 된다(델보의 「두 친구」 「숲속의 사람들의 무리」, 고갱의

「브르타뉴의 농부들」). 이러한 유형의 제목 붙이기의 상황은 실제로 어휘의 구조를 선택하는 데 제한을 가져오며 해석을 시각화의 관점으로 이끈다.

3. 제목 붙이기와 그림에 대한 개념

그림의 제목 붙이기에 대한 연구는 우리로 하여금 이 예술에 대해 우리가 가지고 있는 개념들이 언어적 지표에 의해 이런저런 방식으로 표현되고 있음을 보여준다. 따라서 관례적으로 '십자가의 예수' 나 '십자가에 못 박힌 예수'와 같은 제목을 끌어낼 수 있는 전통적인 종교적 회화들의 제목 형태에 비해 완전히 빗나간 고갱의 「노란 예수」라는 제목은 구문에 의해 실현된 이동이며, 이는 그림에 대한 이해 방법의 변형을 의미한다. 다시 말해, 그림은 더 이상 회화의 외부에 존재하는 것을 회화적으로 표현하지 않는다. 그림은 이제 색깔의 언급에 의해 그림 그 자체로 되돌아오는 심미적 생산물로 간주된다. 이렇게 볼 때, 「노란 예수」는 그림을 지시하는 동시에 명명하며, 더 이상은 '십자가의 예수'처럼 관례적으로 꼬리표에 의해 지시되는 테마를 지시하거나 명명하지 않는다. 제목은 우선적으로 그림 그 자체에 관련된다.

19세기부터는 제목과 그림, 그리고 세계의 관계를 끊는 다른 유형의 단절들도 관찰할 수 있다. 예를 들어 모네의 다음과 같은 이중적 제목들이 그것이다.

예 49) 「수련들」 「물풍경」

예 50) 「루앙 성당」 「태양은 가득히」

예 51) 「런던의 국회의사당」 「안개 속에 드러난 태양」

이 제목들은 여러 모습들을 동시에 보여준다. 결국 텍스트(제목)는 하나

의 시선이 바라보는 여러 가지 방법, 여러 가지 관점, 여러 가지 '인상'을 모두 포괄할 수 있음을 이야기해준다.

모네에 의해 구체화된 인상주의의 제목들 이후, 칸딘스키의 추상적 회화 제목들 역시 제목 붙이기의 대상은 그림 그 자체밖에 될 수 없다는 사실을 명백하게 해주었다.

예 52) 「몇 개의 원」

예 53) 「흰 테두리를 지닌 그림」

예 54) 「붉은 점」

예 55) 「무제」

이 제목들은 단순히 화폭 위에 놓인 것들을 이야기해준다. 그것들은 주관적인 어떤 것도 표현하지 않는다. 심지어 예문 55)의 「무제」도 단어의 무게를 그림에 신치 않으려는 의지를 가득 표현하고 있다. 이러한 정신에 의해, 회화 범주 안에 제목을 포함시킴으로써 작품들에 새로운 시대를 만들어내는 방법이 퍼져나갔다. 즉 '수채화' '유화' '판화' 등이 그것이다. 이 제목들은 그림에 직접 '달라붙는다.' 한편 초현실주의자들은 상형화와 단어들 사이에 단절을 만들어내는데, 그들은 그렇게 함으로써 언어와 시각을 동시에 의심하게 한다.

엔스트, 아르프, 탕기 등은 제목과 그림의 의미 관계에 문제를 제기한다. 논리적이지도, 유추적이지도 않은 이 관계는 놀라움을 표현한다. 마그리트는 '제목-놀라움'을 만들어내는 명수이다. 실제로 그는 제목 붙이기에 있어 예술에 대해 초현실적인 생각을 좇는다. 그는 이름과 각 사물 사이, 그리고 하나의 사물과 각 이름 사이의 분명한 관계를 설정하는 이름 붙이기의 논리는 창조의 적이라고 생각한다. 예술은 창조인데, 그 이유는 예술이 예측하는 것이 아니라 근본적으로 새로운 것을 항상 생산해내야만 하는 것이기 때문이다. 이에 대해 그는 다음과 같이 말하고 있다.

나의 원칙에 따르면, 바보 짓에 의한 것이 아니라면, 아무것도 예측해서는 안 된다. 모든 영역에서 내가 할 것은 예측 불가능한 것이다. 시적인 진정한 이미지에 있어서…… 당연히, 나는 오직 하나의 영역만이 있다고 믿는데, 그 영역은 우리가 매순간 살고 있는 신비의 영역이다……³⁾

마그리트에 의하면, 제목들은 시적 신비를 만드는 데 참여하여 그림과 함께 신비적 총체를 구성해야만 한다. 따라서 그는 제목을 회화적 기획의 본질적인 요소로 간주한다. 그래서 그는 명백한 논리적 관계없이 단어들과 그림들을 공존하게 함으로써, 그러나 그것들의 결합이 시적 효과를 만들어내게 함으로써, 끊임없이 '그림-제목'의 관람객-독자를 불안하게 만든다('그림-제목'이라고 말하는 이유는 그림 차원에서, 그리고 제목의 단어 차원에서의 정체성을 말하기 위함이다).

예 56) 「살해당한 긴 시간」(거실의 벽난로에서 나오는 기관차가 그려진 그림)

예 57) 「틀판의 열쇠」: 주제로서 다른 화폭 <그림-2>를 지닌 첫번째 그림을 지시하는 제목이다. 두번째 화폭은 풍경을 보여주고 있다. 하지만 이 풍경은 첫번째 그림의 풍경과 다르지 않아서 사람들은 <그림-2>가 빈 틀인 것 같은 착각을 하게 된다.

예 58) 「이것은 파이프가 아니다」: 이 작품은 작업대 위에 놓인 학습중인 그림(화폭)을 보여준다. 그리고 이 화폭에는 파이프가 그려져 있고, 그 파이프 그림 밑에는 "이것은 파이프가 아니다"라는 글이 새겨져 있다.⁴⁾

3) 마그리트, 1979, p. 437.

4) 작가는 동일한 제목으로 여러 개의 그림을 그렸다. 처음 화폭은 「이미지들의 배반」이라는 현실적인 제목을 지닌다(1928~1929). 미셸 푸코는 이에 대해 다음과 같이 해설하고 있다: "……정성들여서 그려진 파이프 하나; 그리고 그 위에는 (마치 본보기로서 학생 노트의 뒷면에서나 수업이 끝난 후 칠판에서 발견할 수 있는 것과 같이, 일정하고, 정성을 들인, 인

예 58)은 그림과 한 몸을 이루는 제목의 아주 좋은 예다. 이 예문은 제목이 회화적 이미지와 함께, 한편으로는 텍스트이고 다른 한편으로는 그림인 서로 분리될 수 없는 두 요소로 구성된 총체를 만들어내고 있음을 보여준다. 그렇게 하여 마그리트는 그가 '시적 신비'라고 부르는 것을 잘 구성해내고 있다. 이 제목은 무엇을 말하고 있는가? 그리고 그것이 지닌 수수께끼는 어떤 것인가? 그는 언어와 이미지 사이에 합치를 제시하는 것은 바보 같은 것이라고 말한다. 그는 언어와 이미지의 각 차원은 무엇보다도 공상이 가능한 자율적 실존을 지니고 있다고 이야기한다. 마그리트는 무의식의 합정을 경계한다. 이미지는 그것이 보여주는 것보다 훨씬 더 많은 것을 의미할 수 있음을 그는 잘 알고 있다. 그는 또한 하나의 단어가 말하는 것처럼 보이는 것보다 더 많은 것을 말해줄 수 있다는 것도 안다. 따라서 구름이 될 수도 있는 모호한 형태들을 표현하고 있는 화폭은 「감옥수」라는 제목을 갖게 된다. 다른 예로 「바론 Baron 남작」은 여자의 양말 bas(rond)이 그려진 화폭의 제목이다. 마그리트는 우리에게, 현실은 항상 우리가 생각하는 것보다 복잡적임을, 그리하여 Baron은 '남작'을 의미하지 않고 특수한 상황에서는——정신분석학자들의 경우를 보라——bas rond(둥근 양말)을 의미할 수도 있음을 말하고 싶었던 것 같다. 마그리트의 제목 붙이기는 따라서 관찰자-독자로 하여금 단어와 이미지의 허울뿐인 안정성(불변성)에 의문을 제기하도록 강요하는 난해한 이미지를 만들어낸다.

위적인 필체——이 필체는 수도원의 필체이다——로 손으로 직접 쓴) '이것은 파이프가 아니다'라고 써어 있다'(미셸 푸코, 1973: 7).

4. 결론

결국, 여러 시대를 걸쳐 나타나는 그림의 제목 붙이기의 변화는 시대에 따라 회화를 이해하는 방법의 다양성에 의존하고 있다. 그림이 모델을 복사해야 한다고 믿었을 때, 다시 말해, 고전주의 시대에 사람들이 생각했던 것처럼 사물들의 본성을 그대로 본따야 한다고 믿었을 때, 제목은 그려진 사물들의 이름을 그대로 사용했었다. 그래서 그림은 그림 그 자체로서의 이름을 가질 수 없었다. 18세기와 19세기에 와서 그림은 제목 속에 자신을 표현하기 시작했다. 앞에서 우리가 보았듯이, 고갱은 십자가에 못박힌 예수를 그려낸 화폭에 「노란 예수」라는 제목을 붙이면서, '노란'이라는 형용사를 통해, 전통적 제목 붙이기에 엄청난 변화를 가져왔다. 전형적인 제목들과는 다른 이 제목을 창조해내면서, 그는 (명사구라는) 전통적인 지시 형태를 따랐다. 하지만 색깔을 언급함으로써 간극이 생겨났다. 이름을 갖게 된 것은 그림 자체이지 '그리스도의 수난'이라는 주제가 아니다. 마찬가지로 세라Seurat가 자신의 작품 중의 하나에 「손수레를 밀고 있는 석공」이라는 제목을 붙였을 때, à + LE + 명사라는 구문(à la brouette)은 석공을 식별할 수 있게 하지 않고 석공이 그려진 그림을 식별하게 한다. 문법적이고 어휘적인 차원에서 분명한 일정수의 언어 지표들에 의해 특성화된, 제목 붙이기의 이처럼 시각화된 방법은 아마추어 예술가로 하여금 우연하게 모델로 사용된 그림 밖의 대상이 아닌 그림 그 자체를 보게 한다. 그러므로, 제목 붙이기와 회화의 역사적 발전, 즉 변화와 단절을 알리는 언어적 차원에서의 변화, 그리고 이 같은 형태의 예술이 지닌 집단적 표현들 속에 나타나는 이동들 사이에는 밀접한 관계가 존재한다.

참고 문헌

- Alechinsky, Pierre(1974), *Le test du titre*, Turin: Pierre Rivière.
- Armengaud, Françoise(1988), *Titres*, Paris: Klincksieck.
- Bosredon, Bernard(1977), *Les titres de tableaux, Une pragmatique de l'identification*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Foucault, Michel(1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Paris: Fata Morgana.
- Magritte, René(1990), *Lettres à André Bosmans 1958~1967*, Paris: Seghers.