

# 이미지/텍스트 상호 작용에서 비언어적 커뮤니케이션과 언어적 커뮤니케이션

베르나르 보스르동

## 1. 머리말

언어적인 커뮤니케이션은 정보를 전달하는 방법들 중 하나일 뿐이다. 따라서 의미가 언제나 '말해질 수 있다'고 생각하는 많은 언어학자들에게 나는, 반대로 언어가 어떤 인식에 있어서는 그것을 전달하고 표현하는 것이 불가능하다는 것을 말하고 싶다. 전화로는 뜨개질을 배울 수 없으며, 선원들은 매듭 묶는 것을 들어서 배우는 것이 아니라, 할 줄 아는 사람들이 매듭을 묶는 것을 보고 따라함으로써 배운다. 그렇다면 각각의 커뮤니케이션 체계마다 독자적인 접근이 있다고 생각해야 할까? 예를 들어, 한편으로 이미지의 측면에서만 접근한다거나, 다른 한편으로는 언어 자체만을 연구한다거나 하는 식으로?

사실상 언어적인 커뮤니케이션과 비언어적인 커뮤니케이션은 많은 경우 혼합되어 있으며, 서로를 필요로 한다. 날마다 우리는 언어와 비언어, 특히 글과 연결된 커뮤니케이션의 혼합 체계에 노출되어 있다. 도로 표지판, 영화 포스터, 광고, 박물관의 작품 제목들, 사용 설명서, 투약 설명서 등. 이러한 체계 속에서 이미지와 언어는 따로 독립적으로 기능하는 것이

아니다. 따라서 여기서는 이러한 혼합된 커뮤니케이션 장치에 있어서 통사적인 접근을 제시할 것이며, 이를 위해 텍스트의 관점도 되었다가, 이미지의 관점도 되어보면서 어떻게 두 개의 이질적인 의미 작용 체계가 상호 작용하는지를 살펴보겠다.

이 논문은 세 단계로 진행될 것이다. 첫번째 단계에서는, 이미지와 텍스트의 커뮤니케이션적인 능력에 있어서, 각각의 한계점을 분명히 하면서 살펴볼 것이다. 다음으로 이미지에 텍스트를 더한다든가, 텍스트에 이미지를 더하는 식으로, 의미 작용에 있어서 혼합된 커뮤니케이션 체계를 구성하는 다른 방법들을 열거할 것이다. 마지막으로 그림과 그 제목 간의 관계를 통하여, 이미지/텍스트 상호 작용의 경우를 간략하게 설명함으로써 우리의 의도를 설명하겠다.

## 2. 우선 이미지는 무엇을 의미하며, 의미할 수 있는가?

이미지란 사람들이 오래전부터 인식한 대상이나 단순히 상상한 대상을 나타내기 위해 만든 고정된 이미지를 일컫는다(데생, 사진, 회화……). 이러한 정의는 영화 같은 모든 움직이는 이미지 형태를 제외한다. 또한 동일한 유형으로 구성되지 않은 인식들(망막의 이미지)도 제외한다. 이 문제는 다음의 질문으로 요약된다. 이미지는 의미할 수 있는가? 의미할 수 있다면 언어가 전달하지 못하는 어떤 정보를 의미할까?

### I. 이미지는 무엇을 의미하는가?

우선 이미지는 말과는 반대로 전적인 커뮤니케이션의 능력을 부여받았다고 알려져 있다. 반면 텍스트는 모호하다. 사실 늘 단어의 의미에 대한 질문은 생기게 마련이다. “이 단어가 무엇을 의미하는가?” 그러나 이미지를 보면서는 “여기서 무엇이 보이는가? 너는 여기서 무엇을 보는가?”라고

말하게 된다. 텍스트가 우리에게 의미를 전달해주는 반면에 이미지는 우리가 그 존재에 노출되도록 한다. 그러나 '그 존재에 노출된다는 것'이 무엇을 의미하는가? "거기서 무엇이 보이는가?"라는 말이 의미를 갖기 위해서는, 그 이미지에 보다 적절한 방법으로 적용되는 다음과 같은 다른 질문 유형을 들어보아야 한다: "이것이 무엇을 닮았는가?" "이것은 무엇을 나타내는 것인가?" 유사성과의 관계, 재현의 관계가 이미지와 그 대상과의 관계이다. 의미의 질문은 따라서 재현의 질문으로 대체된다.

이러한 관찰은 일부만을 받아들일 수 있다. 사실상 "이 단어가 무엇을 의미하는가?" "이 이미지가 무엇을 의미하는가?"와 유사한 질문이 가능한 것처럼, 언어에만 적용되는 질문과 관련된 이미지들이 있다. 바로 이러한 이미지-상징 images-symboles을 우리는 도로 표지판에서 사용하는 시각적 기호, 사람들이 공공 장소에서 통행하는 것을 돕는 표시, 코드화된 공간의 어떤 지점들을 알아보게 하는 표시, 신호에서 찾아볼 수 있는 것이다. 이런 식으로 이미지-상징들은 한정된 레퍼토리를 구성하면서 코드화된 방법으로 기능한다.

다른 영역에서는 이미지가 코드화된 레퍼토리를 구성하는 것이 아니라, 비조직적으로 상이한 코드 형식을 따르기도 한다. 이미지들은 사실상 다양한 형태 하에서(도식, 데생, 사진……) 상황이나 대상을 재현하기 위해 존재한다. 이 이미지들은 "이게 무슨 의미인가?" 등의 언어에만 해당되는 질문과 관련된 것이 아니라, "이것은 무엇을 재현하는가?"라는 의미로 쓰인 "이것은 무엇인가?"라는 질문처럼 이미지에 해당하는, 재현의 가치를 갖는 질문과 관련된다.

## II. 이미지는 무엇을 의미할 수 있는가?

그렇다면, 이미지는 단지 유사성에 의한 재현만을 할 수 있고, 이러한 기능에는 제한이 없는 것일까?

### 1) 유사성에 의한 재현

이미지는 재현의 체계에 속하는데, 이 체계는 종종 아날로그식이라고 불린다. 왜냐하면 이 체계는 재현되는 대상과 그것을 재현하는 체계 사이에 눈에 보이는 상응을 만들기 때문이다. 재현되는 대상과 그것을 재현하는 체계 사이에 눈에 보이는 상응을 만든다는 것은, 유사한 표본을 만든다는 것이다. 기술적 도식, 사용법의 데생, 유럽의 전통적인 그림들, 도식들, 도면들, 카드들, 축소 모형 등은 유사성에 의해 재현하는 방법이다. 이미지로 어떻게 유사성을 나타낼까? 지시 대상의 부분들, 그것을 구조화하는 모든 구성 요소들 간의 관계들이, 이미지의 일부를 이루는 다른 요소들을 구성하는 관계들과 일치되어야만 한다. 피카소가 모델의 코와 귀를 상당히 변형시키고, 그려진 얼굴이 보는 사람으로 하여금 이것이 얼굴을 그린 것인가 하고 자문하게 할 만큼 변형시켰을 때, 그는 이 유사성의 법칙을 어긴 것이라 할 수 있다.

### 2) 어떤 유사성을 말하는 것인가?

방금 중요성을 언급했던 눈에 보이는 상응의 개념에 토대를 둔 심리학적 접근은, 이미지의 이해에 있어서 필요한 문화적인 기반을 고려하지 않은 것이다. 유사성은 이미지의 의미를 전달하기엔 충분하지 않다. 마르셀 파놀 Marcel Pagnol의 작품을 토대로 한 「마농의 샘 Manon des sources」과 「플로레트의 장 Jean de Florette」이라는 영화를 도식적으로 설명하면서, 이브 감비에 Yves Gambier는 상당히 많은 '시각-문화적 visuo-culturels'인 표시들이 등장함을 강조했다. 그가 말하길, 사회적인 유형들, 의식들(페탕크 놀이, 식전에 마시는 아페리티프 술, 사람들 사이에서 축하하는 기념일), 즐거움, 두려움(오지의 물 부족)과 같은 것들은 스코틀랜드와 노르웨이의 관객들에게는 받아들이기 어려운 성격의 기호를 구성한다는 것이다. 우리는 모든 것을 상징화할 능력을 갖고 있지 않으며, 유사성의 해석은 분명히 다른 코드, 특히 역사적이며 문화적인 코드의 숙련된 기술을 필요로 한다.

### 3) 언어에 요청하는 도움 Le recours nécessaire au langage

언어에 도움을 청하는 예로 시간 표현의 예와, 보다 일반적인 것으로 연 속의 예만을 들고자 한다. 이미지는 나타나는 대상의 일시적인 상태만을 재현할 수 있다. 이미지는 지시 대상의 변형과 왜곡을 보여줄 수 없다. 그 런데 이미지가 '시간의 흔적'을 보여줄 수 없을까? 확실히 보여줄 수 있 다. 어떤 사람이 스무 살에 찍은 사진은 그가 예순 살에 찍은 사진과 분명 히 같을 수 없다. 그러나 우리는 사람이 늙었다는 것, 어떤 사물과 존재가 쇠하였다는 것을 알 수 있으며, 그래서 이 사진은 지나간 시간과 노쇠함을 전달해주는 것이다. 이미지는 시간의 흐름을 제시하지 않는다. 다른 단계 들도 거의 나타내지 못한다. 백과사전의 이미지들, 언론 사진들, 구상화 같은 것은 종종 역사적인 대상들을 나타낸다(1916년 모스크바 시위, 최초의 자동차들, 나폴레옹의 대관식). 그러나 목적지까지 얼마나 남았는지를 알려주는 길 위의 표지판처럼, 이 이미지들은 그 대상들의 형상화를 통해 그 역사의 순간만을 '나타낼' 뿐이다.

따라서 시간 속에는 공간의 개념은 없는 반면, 언어는 알다시피, 전(前) 과 후(後)의 표현에 필요한 모든 방법을 갖고 있다. 언어는 심지어 지속과 행동의 전개, 즉 시작, 끝, 혹은 둘 다 아니거나, 둘을 동시에 나타내는 것 과 관련된 가치들 모두를 병합할 수 있다. 예를 들면 다음과 같다. "나는 말하기 시작했다(시작)" "나는 말하기를 끝냈다(끝)" "그는 그때 많은 말 을 했다(시작도, 끝도 아님)" "그는 1956년 7월 12일 의회에서 말했다(시작 과 끝이 섞임)." 다른 예들도 들 수 있는데, 이 예들은 이미지로 연속을 나 타낼 때 부딪히는 어려움을 이러저러한 모든 방법으로 보여주는 것으로, 이 연속성은 만일 그것이 시간을 직접적으로 포함하는 것이 아니라면, 하 나의 체계에서 서로 다른 두 단계 사이에서의 이동, 즉 전과 후뿐 아니라, 전에서 후로 가는 것을 나타낼 수 있게 하는 데 필요한 것이다. 이것은 하 나의 상황인데, 정신의 작용과 그 결과를 동시에 나타내고자 할 때 처하게

되는 상황이다. 이를 위해 말이나 글은 대수학이나 산술의 기호처럼 대상을 지시하는 기호들과 동시에 작용의 기호들을 다루게 된다. 부정, 상의 표지 les marques d'aspect, 양태의 표지는 메시지와의 관계에 의해 의미 전달자의 관점을 나타내며, 문장의 통제된 관계는, (인도-유럽어의 문장의 종속과 등위 관계처럼) 수학 표기의 '+' '-' '/'와 유사한 것이다.

### 3. 이미지에 텍스트 더하기, 텍스트에 이미지 더하기

두 가지 방법을 실행할 수 있다. 즉 이미지에 언어를 더하거나 언어에 이미지를 더하는 것이다. 이 두 가지 경우에는 이처럼 구성된 체계가 혼합된 체계로, 구체적인 커뮤니케이션의 두 구성 요소의 조절을 포함하는 것인지에 대한 의문이 생긴다. 만일 그렇다면, 이 두 구성 요소 간의 조절이 어떻게 이뤄질까? 우리는 범위가 큰 유형을 구성함으로써 다양한 양태의 메시지에 대한 구체적인 상황을 따로 떼내어 다룰 수 있을 것이다. 명찰 붙이기 étiquetage가 바로 그것이다.

#### I. 이미지에 텍스트를 더하는 상이한 형태들

텍스트/이미지 커뮤니케이션의 혼합 체계의 형식들은, 한편으로는 이미지의, 다른 한편으로는 텍스트의 정보 능력을 병합하게 하는 해결책처럼 고려될 수 있다. 많은 경우 연결의 형식이 사용된다.

〈상황 1〉 이미지는 텍스트가 지배하는 다양한 양태의 메시지 속에 단순히 참여하는 것처럼 보인다. 예를 들면 신문, 잡지 속에서 소설 작품에 삽화가 들어가는 것과 같은 경우이다. 텍스트로 대부분 구성된 하이퍼텍스트의 인터넷 미디어 페이지 속에서 동일한 상황을 찾을 수 있다. 멀티미디어 자료의 주요 골격을 구성하는 주된 텍스트의 본문에 이미지를 더하고,

삽입할 수 있다.

〈상황 2〉 반대로 이미지가 주된 정보의 기초가 될 수 있고, 텍스트는 보충이나 주석 역할을 한다. 다음의 경우가 주요한 예인데, 멀티미디어적 장치가, 사람들이 정보를 받아야 하고 안내받아야 하는 공공 장소, 박물관, 또는 작품 속에서 백과사전적인 대상의 그래픽적인 재현, 사진, 도면, 도식들을 나타내는 경우이다. 여기서는 불가피하게 제한된 텍스트가, 같이 나타나 있는 이미지와 일치하고, 그것을 분류하고, 특성을 나타내고, 보충하는 명찰 붙이기 상황이 관건이 된다. 예를 들면 광고나 범례의 우스꽝스러운 데생에서 볼 수 있는 부수적인 의미 구조가 있다는 것을 유의해야 한다. 이러한 장치 유형에서 텍스트와 이미지는 우선 도상적인 요소와 텍스트적인 요소를 결합시킨다.

〈상황 3〉 세번째의 상황 유형은 이미지와 언어가 연쇄적으로 긴밀하게 연결되어 있는 경우이다. 영화와 만화를 그 예로 들 수 있는데, 여기서 텍스트와 이미지는 분리할 수 없는 방법으로 혼합되어 있다. 이것은 또한 다음의 경우에도 마찬가지이다: 기술 또는 조립 설명서, 공작 매뉴얼, 원예 안내서, 기계 사용 안내서, 소프트웨어 사용 안내서 등.

## II. 엄밀한 의미에서의 명찰 붙이기

명찰 붙이기는 위의 〈상황 2〉에서만 다루었다. 도상적인 성격의 시각 정보와 언어적 정보를 연결시키는 명찰 붙이기를 위해서는, 우선 텍스트에 연결된 이미지 장치가 있어야 하고, 이 장치는 다음과 같이 말할 수 있도록 텍스트에 중립적인 관점을 유지해야 한다: “나는 텍스트가 말하는 바를 보여준다.” 그런 다음 이러한 실행이 다른 관계, 문맥상 혹은 구문상의 성격에서 같은 유형의 다른 장치들과 연관되어서는 안 된다. 달리 말하면, 이미지는 다른 이미지와 문맥상의 관계를 가지면 안 되며, 텍스트도 다른 텍스트와 문맥적으로 관계가 있어서는 안 된다. 이미지의 유일한 맥락은 명찰 붙이기의 텍스트이며, 텍스트의 유일한 맥락은 이미지이다.

## 4. 명찰 붙이기의 몇몇 장치들에서 이미지의 표지

— 범례 les légendes

### I. 범례

명찰 붙이기의 경우 대상은 독자-관찰자에게 노출된다. 앞서 살펴본 상황 속에서 이 대상은 이미지 즉 대상-기호이며, 기호학적인 대상이다. 이러한 장치는 관찰자-독자에게 재현된 대상 혹은 그것의 설명 혹은 설명적인 보충을 전달한다. 명찰 붙이기는 재현된 대상을 지시할 수 있다(예를 들어 물고기가 나타난 이미지 아래에 있는 “아마존의 물고기들”). 또한 명찰 붙이기는 주석을 제공하는데, 일례로 박물관 혹은 어떤 백과사전적인 작품 속에서 재현된, 대상의 기능을 설명하는 텍스트를 들 수 있다. 박물관에서 사용되는 명찰 붙이기는 ‘지시적인’ 범례라 하고, 작품 속에서 사용되는 것은 ‘서술적인’ 범례라고 한다. 다양한 언어 형태의 결과가 관건이 된다: 명사, 구, 절 그리고 텍스트. 여기서는 지시적인 범례만을 살펴보겠다.

### II. 비언어적인 것의 표지와 범위: 이미지 위상의 역할

이미지는 우리에게 말한다. 결과적으로 이미지는 수신자를 포함한다. 그러나 이미지의 관찰자는 그의 관점에서 그가 본 것을 변화시킬 수 있다. 따라서 이미지는 언제나 수신자의 행위를 포괄한다. 이 수신 행위는 이미지의 성격에 따라 달라진다. 관찰자는 백과사전적인 이미지와 그림 간의 차이를 즉각 구별한다. 이 수신의 성격이 어떻게 범례의 해석과 그 형태에 대해 영향을 미치는지 살펴보자.

예를 들어 관찰자가 지도나 자연과학 서적에서 전나무를 보게 되었다고 하자. 범례는 재현된 나무의 이미지를 그것의 이름으로 지시할 것이다. 이 상황에서는, 붙어에서 명사 앞에 관사가 선행되어야 한다는 법칙과는 반



대로 관사 없이 명사만이 쓰였다. 이러한 장치 유형에서 관사가 생략된 것은 이미지가 있기 때문이라고 할 수 있다. 관사 없이 쓰인 명사는 대상이 속한 범주를 의미하며, 한정사가 없는 것은 '명사 옆에 지시 대상이 있다'는 것을 의미한다. 나는 메시지의 비언어적인 부분이 언어적인 부분의 형식을 구속한다고 말할 것이다.

해석의 차원에서 비언어는 지배적인 역할을 한다. 바로 이미지/텍스트 상호 작용과 이미지, 결과적으로 비언어적인 것의 위상에서부터 언어적 해석이 구성되는 것이다. 사실 언어적 형태에서는 어떤 것도 이러저러한 해석으로 연결될 수 없는데, 왜냐하면 전나무를 나타내는 도식, 데생, 사진, 그림은 모두 '전나무'라는 언어적으로 동일한 형태와 결합되기 때문이다. 그러나 한편으로 대상을 관찰하고, 다른 한편으로 범례를 읽는 것으로 구성된 이중의 과정으로 구성된 해석은, 상이한 해석에 이르게 한다. 텍스트/이미지(범례/도식 혹은 그림) 장치의 중합은 나무의 유형을 제시한다(예를 들어 떡갈나무에 반대되는 전나무). 학술 작품에서는 도식과 그림이 많은데, 사실 이것들은 지시 대상의 속성과 물리적 특성을 나타내는 것이다. 이것이 '형상화-개념 figuration-concept'이다. 결합된 이름이 전체적인 개념을 지명한다.

사진에서, 범례/이미지 장치는 또 다른 결과를 만든다. 이미지의 성격은 앞서 살펴본 경우와 같이 '이미지-개념' 유형을 총체적으로 이해하는 것을 금한다. 여기서 재현된 단일한 대상은 그 분류의 표본, 견본이다. 그림에서 해석은 보다 복잡하다. 확실히 우리는 이미 기존의 가치를 갖고 있어서, 예를 들어 어떤 사과나무 그림을 보면 거기서 사과나무의 표본을 보게 된다. 그러나 요즈음에는 그림은 그 자체로 가치를 가지며, 단순한 재현을 넘어선다. 그림 이미지의 구체적인 수신 행위는 이미지-개념의 범례도 아니고, 단일한 견본의 범례도 아니며, 제목인 범례의 해석에 영향을 미친다. 그리고 '사과나무'라는 제목은 그 간결함과 평범함 때문에, 그림과의 관계에 의해 변화된 듯이 보인다. 간단한 제목과 복잡한 그림 간의 대조로

작용하는 이 진행 과정은 그림에 있어서는 혼한 것이다. 비언어의 성격을 따라, 언어는 적절한 의미의 배치 형태를 구성한다. 구체적으로 그림의 배치는 어떻게 나타나는가?

## 5. 이미지/텍스트의 특별한 분절 형태

### — 그림 제목 붙이기의 경우

그림의 제목은 종종 관찰자에게 그림에 대해 안내하는 것처럼 쓰이고 해석된다. 이러한 의미에서 제목들은 이미지의 의미 파악을 가능케 하는 해석의 기능을 확실히 실행한다. 그러나 제목들은 서로 다른 양태에 따라 회화적 이미지를 언어적으로 배치한다.

#### I. 제목에 의한 이미지 배치/이미지에 의한 제목 조정

그림의 제목들은 대부분 묘사적이며, 특히 고전적 그림에서 그러하지만, 현대 회화에서도 역시 묘사적이다.

「테라스 La terrasse」(반 고흐 van Gogh)

「호랑이에게 피습당한 칙후(斥候) Cheval attaqué par un jaguar」(루소 Rousseau)

「나폴레옹의 대관식 Le sacre de Napoléon」(다비드 David)

「앉아 있는 젊은 갈색 머리 소녀 Jeune fille brune assise」(모딜리아니 Modigliani)

「해변을 달려가는 두 여자 Deux femmes courant sur la plage」

종종 제목은 그림이 나타내는 바를 말해준다. 지시 대상에 묘사 기능과 시각화 기능을 결합시키면서, 그림의 제목은 시각적으로 잘 규정된 대상

과 어떤 특별한 것을 지시하는 것을 중시하는 경향이 있다. 이러한 제목들을 우리는 목적 objectifs이라고 규정 짓는데, 왜냐하면 이 제목들은 이미지와 제목 텍스트 사이의 일치에 대한 일종의 환상을 보여주는 것이며, 19세기 서양 회화에서는, 단일 대상에 초점을 맞춰 묘사한 것들이 회화적 이미지에 있어서 지배적으로 많았기 때문이다. 이러한 제목 붙이기 방법은 20세기 현대 회화에 있어서도 계속된다.

「스페인 기념물 Monument aux Espagnols」(피카소 Picasso)

「여자의 가슴 Buste de femme」(델보 Delvaux)

추상화에 있어서 시각화하는 묘사는 칸딘스키 Kandinsky에게서처럼 여전히 지속된다(「백색 테두리의 작품 Tableau au bord blanc」). 그리고 다음과 같은 제목들이 있다. 인물을 지시하는 제목(레오나르도 다 빈치 Léonard de Vinci, 「조콘다 La Joconde」). 일련의 인물들을 지시하는 제목(델보의 「커플, 숲속의 사람들 Le couple, Suite de personnages dans une forêt」). 자연적 혹은 인공적인 대상들을 홀로 혹은 그룹으로 지시하는 제목(르누아르 Renoir의 「딸기 Fraises」, 마그리트 Magritte의 「검은 깃발 Le drapeau noir」). 대상-장소들을 지시하는 제목(반 고흐의 「사구, 농장, 물레방아 Dunes, La ferme, Le moulin à eau」). 동물들을 지시하는 제목(로랑생 Laurencin의 「암사슴들 Les biches」). 이러한 이미지와 제목 간의 일치에 대한 환상은, 말로 시선을 안내하려는 듯한, 그림을 상세히 설명하는 진술 속에서 나타난다.

「죽은 자연: 석고 소형 입상과 책 Nature morte: avec statuette en plâtre et livre」(반 고흐)

「백일초와 카네이션이 있는 화병 Vase avec des zinnias et des œillets」  
(반 고흐)

그러나 이미지와 제목 텍스트 간의 일치, 혹은 그에 대한 환상을 경험하는 동시에, 이미지와 텍스트 사이에 어떤 변경이 생기게 하는 제목 붙이기 유형을 관찰하게 된다.

## II. 일치하지 않는 배치

현실적으로 제목은 이미지 전체를 이야기할 수는 없다. 이러한 의미에서 우윳병에 대해 단순히 '우유'라는 명찰을 붙이는 것과는 다른 것이다. 제목이 모든 것을 말하는 것처럼 가장할 때조차도 제목은 그림의 모든 것을 말해주지 않는다. 제목은 선택을 거쳐 일종의 이미지의 조립을 실행한다. 제목은 단어의 방법으로 이미지를 배치하고, 이를 위해 두 가지 주된 고전적 방법을 사용한다. 첫번째 방법은 한정어의 수식을 받는 명사(피카소의 「파이프를 문 아이 *Enfant à la pipe*»; 반 고흐의 「코드빌의 초가집 *Maisons aux toits de chaume à Cordeville*」) 혹은 등위접속사로 연결된 두 명사(수틴 *Soutine*의 「칠면조와 토마토 *Dindon et tomates*»; 모로 *Moreau*의 「여자와 아내 *Femme et panthère*」)로 표현을 단일화한 제목을 만드는 것이다. 두번째 방법은 구문 구성상 독립적인 두 요소들을 단순히 병렬하는 것으로 제목을 구성하는 것이다(마티스 *Matisse*의 「대양주, 바다 *Océanie, la mer*»; 칸딘스키 *Kandinsky*의 「노랑, 빨강, 파랑 *Jaune, rouge, bleu*」). 이 두 유형의 제목들은, 보다 자주 선택되는 전체와 부분의 관계(피카소의 「파이프를 문 아이」에서 파이프(부분)와 아이(전체))에서든, 크고 추상적인 것에서 시작하여 정확하고 구체적인 쪽으로 가는 현실의 계층화 속에서든, 그림과 함께 시각적인 정보를 조직하는 상호 작용을 유지한다.

이와 같은 상호 작용은 대칭을 이룬다. 한편으로 제목의 형태는 이미지를 언어적으로 구조화하고자 한다. 다른 한편으로는 언어적인 표명이 이미지의 특성에 일치하는 특성을 나타낸다. 하나의 전체와 그 부분들의 하나 사이의 관계는 특히 두드러지며, 연속되는 도면에 의해 정보가 배열된다.

### III. 총체적인 제목들, 집중의 효과와 연속되는 도면들

언어로 그림을 단일화하는 첫번째 제목들은 그림 전체를 넓게 포괄할 수도 있고(마네 Manet의 「풀밭의 식사 Le déjeuner sur l'herbe」 그림에서 보여지는 가장 큰 부분을 암묵적인 것으로 내버려두고 그림의 세부 사항을 특별히 지시할 수도 있다. 브뤼겔 Bruegel의 「이카루스의 추락 La chute d'Icare」에서는, 하늘에서 바다로 떨어지는, 잘 보이지 않는 날개 달린 사람을 찾는 데 매우 오래 걸린다. 이렇게 세부 사항이나 전체를 지시하는 총괄적인 제목들은 때때로 보나르 Bonnard의 「카네의 화가 아틀리에 L'atelier du peintre au Canet」의 제목으로 예를 들 수 있는 것처럼, 특별한 성격에 의해 명확히 하기에 앞서, 그림의 환경을 제시한다. 이러한 제목들은 다음과 같은 연속적인 도면에 의해 배치하는 다른 제목들과 반대된다.

「주느빌리에 거리: 파리 근교 La route de Genevilliers: faubourg de Paris」(시냐크 Signac)

「콜랭쿠르 거리, 몽마르트르의 풍차 Rue Caulaincourt. Moulins à Montmartre」(시냐크)

이러한 길고 분석적인 제목들 속에는, 그 표시에 있어서, 정해진 방법으로 한 도면에서 다른 쪽으로 시선이 이동하도록 하는 유도 장치 같은 것이 있음을 알 수 있다. 예를 들어 반 고흐의 「루체른, 생드니: 양귀비 밭 La luzerne, Saint-Denis: champ de coquelicots」이라는 제목을 보자. 이 제목은 다음의 방법으로 짜여진 회화적인 구성과 상응한다. 첫번째 도면에는 루체른의 밭이 그려져 있고, 세번째의 도면에는 주요 도시인 생드니의 근교가 그려져 있으며, 두번째의 도면에는 양귀비 밭이 그려져 있다. 시선은 완전히 제목에 의해 인도되어, 연결된 세 개의 고정 면을 따라, 시각적인 차이점을 읽어간다. 우선 '루체른'(도면 1) 그리고 '양귀비 밭'(도면 3), 마

지막으로 '생드니'(도면 2). 따라서 언어적인 정보의 순서는 도면의 순서를 따르지 않으며, 그 나름의 순서를 부여한다. 종종 제목을 한번 읽으면, 그림을 새로이 다시 바라보게 된다. 제목은 그림을 보는 시각을 변형시킨다. 이것이 바로 많은 예술가들이 제목을 붙이기 싫어하는 이유이다. 그러한 것은 말로 할 수 있는 것이 아니기 때문이다.

#### IV. 제목과 이미지의 이타성

그림의 제목 붙이기에 있어서 이미지/텍스트 간의 상호 작용 분석은, 눈에 보이는 것과 제목이 말하는 것 간의 절대적인 격차의 모든 형식을 소홀히 한다면 완성될 수 없을 것이다. 그림에 의혹을 가져올 수 있을 어떤 것도 말하기를 거부하기 위해 제목을 부정하는 것(「무제 Sans titre」), 제목으로 표시가 불가능하다고 인정하는 것(솔라주 Soulages의 「회화 Peinture」), 칸딘스키의 「백색 테두리의 작품 Tableau au bord blanc」처럼 표면 즉 '작품의 표면 peau de l'œuvre'만을 지시하기 위해 여백을 두는 것, 그리고 고갱 Gauguin의 「우리는 어디서 왔는가? 우리는 누구인가? 우리는 어디로 가는가? D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous」처럼, 그림과의 관계에서 연속성 없는 그림에 고전적인 제목 붙이기와는 대조적인 서술을 하는 것은, 언어와 이미지 간의 간격을 보여주는 형태들인 것이다. 그림을 관찰하는 사람이 한번 그 제목을 읽게 되면, 그는 마치 덩에 걸린 것 같아지며, 해석하는 데 몰두해야만 할 것 같아지고, 그림 해석의 근거를, 그림에서 제목으로, 그리고 제목에서 그림으로 계속되는 순환 속에서 찾게 된다. 만일 그림이, 현대의 그림들에서 그렇듯이 대상을 선명히 드러내 보이지 않는다면, 관찰자는 그 제목을 읽는 것으로 그림 해석을 하게 될 것이다. 이것이 바로 뒤뷔페 Dubuffet의 「두 정비공들 Les deux mécanos」이라는 작품의 두 작은 상이 정비공들을 나타내는 이유이다.

마그리트는 아마도 이 유형에 있어서 가장 큰 실험을 시작한 사람일 것이다. 전생애 동안 마그리트는 하나의 사물이 하나의 이름을 갖고, 하나의

이름이 하나의 사물을 명명한다는 논리를 거부했다. 그렇기 때문에 언어에서 비언어로 혹은 그 반대로의 결합의 모든 환상을 허망한 것으로 만들면서, 각각의 사물에 독자적인 존재를 부여한 것이다. 그런 식으로 그는 회미한 형태의 전체 가운데에 기하학적인 형태의 갑작스러운 출현을 보여주는 그림에 「수인 Le prisonnier」이라는 제목을 붙였다. 「살아 있는 거울 Le miroir vivant」이나 「말의 사용 L'usage de la parole」은, 이러한 근본적인 불일치를, 무정형의 형식이라는 방법으로 전혀 엉뚱한 이름들에 나타냈다. 첫번째 「살아 있는 거울」에는 웃음을 터뜨리는 사람, 옷장, 수평선이 그려져 있고, 「말의 사용」에는 거울, 여자의 몸이 그려져 있다. 이 그림 속에서 표면상 어떤 것도 제목과의 관계를 정당화할 수 없다. 제목의 어떤 것도 그림과의 관계를 분명한 방법으로 정당화할 수 없다. 그림과 제목 간의 논리적인 관계가 없다는 것은 기호의 자의성을 드러낸다. 그러나 마그리트에게 있어서 자의성은 언어만을 유일하게 고려하는 것이 아니며, 자의성은 비언어 자체도 포괄하고, 그 유사성의 기능이 특히 의심스러운 이미지도 포괄한다. (cf. 「이것은 파이프가 아니다 Ceci n'est pas une pipe」라는 제목은 반면에 파이프의 이미지를 보여준다.) 그림과 제목 간의 상호 작용에 있어서 마그리트는 제목의 단어로부터 만들어진 이미지와 그려진 이미지를 섞는 복잡한 시적 대상을 구성했지만, 단어 속에서 그려진 이미지의 의미를 찾는다면 그리진 이미지 속에서 제목의 단어들의 예를 찾는 것은 쓸데없는 일일 것이다.

## 6. 결론

이미지/텍스트 체계 내의 특별한 경우에서 언어와 연관된 비언어는, 의미 작용에 있어서 매우 다양한 형식을 만들어낸다. 또한 한편으로는 이미지에 의해서, 다른 한편으로는 언어에 의해서 커뮤니케이션에는 한계가

생긴다. 이 두 방식의 상호 작용 속에서 이 상호 작용만으로 만들어진 방법들은 그동안 축적된 것보다 더 많고, 훨씬 다양하고 독창적인 의미 작용에 이르게 한다. 텍스트와 이미지를 혼합하는 다른 방법으로 넓은 범위의 유형학을 시도한 후에, 우리는 어떤 장치 유형들에 한계를 긋고, 우리의 관심사를 이미지와 범례의 상호 작용에 두었으며, 그림의 제목 붙이기라는 특별한 경우로 끝을 맺었다. 이미지/텍스트가 혼합 배치된 모든 경우에서, 비언어와 언어는 밀접한 연관을 갖고 있으며, 이질적인 두 의미 작용, 즉 한편으로는 이미지의 의미 작용과 다른 한편으로는 언어의 의미 작용이라는 이 둘의 상호적인 작용과 영향, 연관의 방식을 분석함 없이는 그것의 기능도 분석할 수 없을 것 같다.



## Communication non-verbale et Communication verbale dans l'interaction image/texte

**Bernard Bosredon**

La communication verbale n'est qu'un mode de transmission d'informations parmi d'autres. Le langage verbal est bien incapable d'exprimer et de transmettre certaines connaissances. Faut-il alors envisager des approches indépendantes pour chaque système de communication? De fait, très souvent communication verbale et communication non-verbale sont mêlées et nécessaires l'une à l'autre. On proposera donc une autre approche, une approche synthétique de ces dispositifs de communication hybrides et pour cela, on examinera comment interagissent deux systèmes sémiotiques hétérogènes en se plaçant tantôt du point de vue du texte, tantôt du point de vue de l'image.

Nous procéderons en trois étapes. En un premier temps, on rappellera les capacités communicationnelles de l'image et du texte en spécifiant leurs limites respectives. On déclinera ensuite rapidement les différentes solutions par lesquelles on construit des systèmes de communication sémiotiquement hybrides, par ajout d'image à du texte ou par ajout de

texte à de l'image. On illustrera enfin le propos par la présentation sommaire d'un cas d'interaction image/texte, celui du rapport entre la peinture et son titre.

Le non-verbal associé au verbal dans le cas particulier des systèmes de image/texte produisait des formes très diverses de signifiante: Il y a certaines limites rencontrées par l'image d'un côté, le langage de l'autre. Il nous a semblé que dans l'interaction de ces deux modes, et uniquement de ceux-ci, les ressources produites étaient plus que cumulées et permettaient d'atteindre à des modes de signifiante originaux, très variés. Il nous a semblé au final que dans tous ces dispositifs mixtes image/texte le non-verbal et le verbal étaient intimement liés et qu'on ne pouvait analyser leur fonctionnement sans analyser le mode d'articulation, l'impact et l'interaction réciproque de deux sémiotiques à beaucoup d'égard hétérogènes, celle des images d'une part, celle des mots d'autre part.

열쇠어: 이미지, 텍스트, 비언어, 커뮤니케이션, 기호학.