

불확정성의 기호로서의 프레임*

김호영**

【 차 례 】

- I. 들어가는 말
- II. 기호적 재봉으로서의 프레임
- III. 이중적 경계로서의 프레임
- IV. 불확정성의 기호로서의 프레임
- V. 맺음말

국문초록

회화에서 프레임은 단순한 틀과 한계 이상의 기능을 수행한다. 그림의 영역을 한정하고 그것의 내적 질서와 의미작용을 보장해주는 절대적 경계가 아니라, 이미지와 실제 사이의 끊임없는 투입, 치환, 확장을 지향하는 비-결정적 경계이다. 프레임은 분리이자 연결이고, 한정이자 위반이며, 닫힘이자 열림인 이중적 속성의 경계다. 또 자신의 내재적 결핍 뿐 아니라 그림 내부의 결핍을 지시함으로써, 혹은 자신의 내재적 불확정성 뿐 아니라 그림 내부의 불확정성을 드러냄으로써 회화 전체를 불확정성의 텍스트로 만드는 ‘불확정성의 기호’이다. 즉 프레임은 그 자체의 불확정성을 통해 회화의 불확정성을 나타내고 작품의 의미 고정을 끊임없이 지연시키며, 그에 따라 회화를 영원히 의미 생성 중인 영역으로 만드는 기호이다. 본 논문에서는 이러한 관점들을 바탕으로 불확정성의 경계 또는 기호로서의 프레임의 특성들에 대해 살펴본다. 먼저, 기호적 절단 혹은 기호적 재봉으로서의 프레임의 특성에 주목하면서 그 내부에 바깥과 열림을 지향하는 ‘위반’이 본질적 속성으로 내재되어 있음을 고찰한다. 또한 데리다의 파레르곤 개념을 재검토하면서 오브제로서의 프레임에도 ‘안이자 바깥’으로서의 이중적

* 이 논문은 2016년 한양대학교 PRIME 인문학 진흥사업 연구비 지원으로 연구되었음.

** 한양대학교 프랑스학과 교수

속성이 근원적으로 내포되어 있음을 논한다. 나아가, 프레임이 그림 내부의 결핍과 불확정성을 지시하는 기호이자 그 스스로 불확정성을 내포하고 있는 기호임을 밝히면서, 궁극적인 의미와 힘의 방향 자체가 바깥을 향해 있는 일종의 ‘탈영토화’의 기호임을 살펴본다.

열쇠어 : 프레임, 불확정성의 기호, 기호적 재봉, 파레르곤, 자크 데리다, 파스칼 보니체

I. 들어가는 말

회화에서 ‘프레임(cadre)’은 이미지의 모태(matrice)이자 근본 원리다. 프레임은 재현(représentation)의 가장 기초적인 요소이자 조건이며 그 자체로 회화적 재현 과정에 대한 기호로 기능한다. 또한 개별적 시각의 출발점이 되고, 그림에 대한 미학적 수용의 중요한 조건으로도 작동한다. 마랭(L. Marin)의 언급처럼, 프레임은 “가시적 공간 안에 있는 작품에 자율성을 부여하고, 재현을 절대적인 현전의 상태로 만들며, 시각적 수용의 조건들 및 재현에 대한 응시 조건들과 관련해 정확한 규정을 제시하는” 것이다.¹⁾ 한 마디로, 프레임은 그림을 “보기 위해 만들어진 것”으로, 즉 “시각의 대상”으로 구성하는 데 있어 결정적인 역할을 수행한다.²⁾

현대 이미지 연구자들은 이런 기본 속성들을 바탕으로 프레임의 기능과 특성을 체계적으로 정의하고 분류하는 시도를 벌여왔다. 특히, 오몽(J. Aumont)은 프레임에 관한 논의들을 종합해 프레임의 특성을 ‘프레임-오브제(cadre-objet)’, ‘프레임-한계(cadre-limite)’, ‘프레임-창문(cadre-fenêtre)’로 나누어 규명했는데,³⁾ 이러한 분류는 프레임의 속성을 보다 명확히 이해하는 데 있어 유의미한 수단이 될 수 있다. ‘프레임-오브제’는 그림의

1) Louis Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994, p. 347.

2) Louise Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, 2007, p. 147.

3) Jacques Aumont, *L'oeil interminable*, Séguier, 1989, pp. 107~115의 설명 참조.

‘물질적, 물리적 틀(encadrement matériel, physique)’을 말하는 것으로, 액자가 그 대표적 예이며 그림을 보호하는 기능과 그림을 둘러싸고 그것의 환경을 만들어내는 기능 등을 수행한다. ‘프레임-한계’는 액자를 끼우기 이전에 형성된 그림의 가장자리를 가리키는 것으로, 이미지의 물질적 한계일 뿐 아니라 “시각적 한계(limite visuelle de l’image)”에 해당한다. ‘프레임-창문’은 이미지와 세계를 연결시켜주는 ‘통로’로서의 기능을 가리키는데, 비가시적인 것과 상상적인 것을 향한 열림을 뜻하고 그에 따라 객관적인 것과 주관적인 것의 결합도 내포하고 있다.

그런데 프레임-오브제이든 프레임-한계이든, 회화에서 프레임은 단순한 틀과 한계 이상의 기능을 수행한다. 그림의 영역을 한정하고 그것의 내재 질서와 의미작용을 보장해주는 절대적 경계가 아니라, 이미지와 실재 사이의 끊임없는 틈입, 치환, 확장을 지향하는 비-결정적 경계인 것이다. 프레임은 분리이자 연결이고, 한정이자 위반이며, 닫힘이자 열림인 이중적 속성의 경계다. 또 자신의 내재적 결핍 뿐 아니라 그림 내부의 결핍을 지시함으로써, 혹은 자신의 내재적 불확정성 뿐 아니라 그림 내부의 불확정성을 드러냄으로써 회화 전체를 불확정성의 텍스트로 만드는 ‘불확정성(indécidabilité)의 기호’라 할 수 있다. 다시 말해, 프레임은 그 자체의 불확정성을 통해 회화의 불확정성을 나타내고 작품의 의미 고정을 끊임없이 지연시키며, 그에 따라 회화를 영원히 의미 생성 중인 영역으로 만드는 기호이다.

본 논문에서는 이러한 관점들을 바탕으로 불확정성의 경계 또는 기호로서의 프레임의 특성들에 대해 살펴보고자 한다. 먼저, 기호적 절단 혹은 기호적 재봉으로서의 프레임의 특성에 주목하면서 그 내부에 바깥과 열림을 지향하는 ‘위반’이 본질적 속성으로 내재되어 있음을 고찰할 것이다. 또한 데리다(J. Derrida)의 파레르곤(parergon) 개념을 재검토하면서 오브제로서의 프레임에도 ‘안이자 바깥’으로서의 이중적 속성이 근원적으로 내포되어 있음을 논할 것이다. 나아가, 프레임이 그림 내부의 결

핍과 불확정성을 지시하는 기호이자 그 스스로 불확정성을 내포하고 있는 기호임을 밝히면서, 궁극적인 의미와 힘의 방향 자체가 바깥을 향해 있는 일종의 ‘탈영토화’의 기호임을 살펴볼 것이다.

Ⅱ. 기호적 재봉으로서의 프레임

프레임은 이미지의 기본 틀이자 재현의 조건을 넘어 세계에 대한 일종의 “기호적 절단(*coupure sémiotique*)”이라 할 수 있다.⁴⁾ 화가는 프레임을 통해 세계라는 혼돈 속에서 하나의 ‘시각 장(*champ de vision*)’을 선택하고, 경계를 설정하며, 그 내부에 의미를 담은 기호들로 채워 넣는다. 프레임은 그 자체로 다양한 독해와 해석을 요구하는 시각적 장치로 기능하고, 그림 역시 프레임 덕분에 단순한 물질에서 의미작용을 수행하는 ‘의미작용의 장’ 혹은 기호체가 된다. 또한 프레임은 그 내부의 그림을 보호하고 한정하는 기능으로 인해 ‘기호적 울타리(*clôture sémiotique*)’라 불리기도 하며, 혹은 내부 세계만의 고유한 질서를 세우고 통제하는 기능을 고려해 ‘기호적 재봉(*couture semiotique*)’으로 간주되기도 한다.⁵⁾ ‘프레임-한계’로서의 프레임은 단순한 울타리나 틀의 역할을 넘어 그림의 크기와 비율을 결정하고 이미지의 ‘내적 구성’을 관할하는 역할을 수행하며, 따라서 그림이 담고 있는 ‘담론의 조작자’로 기능하는 것이다.⁶⁾

그런데 기호적 재봉으로서의 프레임은 다른 한편으로 내부와 외부를 잇는, 즉 그림과 세계를 연결하는 ‘중개(*intermédiaire*)’의 기능을 내포하기도 한다. 재봉이란 무언가를 절단한 후 다시 꿰매어 봉합하는 작업, 즉 자르고 붙이는 작업을 뜻하기 때문이다. 프레임은 본질적으로 ‘분리’와 ‘연결’이라는 이중적 속성을 내포하며, 먼저 이미지와 세계 사이의 모든

4) Louise Charbonnier, *Op. cit.*, pp. 29~30.

5) *Ibid.*, p. 38.

6) Jacques Aumont, *Op. cit.*, pp. 108~109.

가시적 연결선을 절단해 하나의 고유한 재현 세계를 만들고, 다음 그 재현 세계의 진정한 의미작용을 위해 다시 이미지와 세계를 잇는 보이지 않는 끈들을 만들어낸다. 프레임 내부에 형성되는 세계는 결국 바깥의 실제 세계로부터 오기 때문이다. 요컨대, 짐멜(G. Simmel)의 언급처럼, 프레임은 현전과 삭제, 힘의 분출과 억제 사이에서 매우 섬세한 균형을 지키고 있으며 “예술 작품과 주위 환경 사이에서 중개 역할을 하고, 양자를 분리시키는 동시에 다시 잇는다.”⁷⁾ 프레임은 작품과 환경 사이, 내부와 외부 사이의 경계일 뿐 아니라, 사실상 양자 사이에서 ‘매개체’ 기능을 수행하는 것이다.

나아가, 이미지를 세계로부터 절단한 후 다시 세계와 재연결하는 프레임의 공정(工程)은 세계로부터 대상을 분리해 분석한 후 다시 세계와 연결해 통찰하는 우리의 사유의 공정을 상기시킨다. 기호적 재봉으로서 프레임은 그 안에 항상 절단과 결합이라는 과정을 내포하는데, 그것은 분석과 통합이라는 ‘사유의 경험(*expérience de pensée*)’으로 나아가는 전 단계가 될 수 있는 것이다. 다시 말해, 프레임에는 이미 사유의 과정이 내재되어 있으며, 프레임을 만들어내는 프레이밍(*cadrage*) 작업의 기저에서는 이미 사유의 과정이 진행되고 있다.⁸⁾ 그리고 관객으로 하여금 작품에 가까이 다가오게 하는 동시에 일정한 거리를 유지하게 하는 프레임의 이중적 속성도 프레임과 사유의 근본적인 유사성을 만들어낸다. 이는 ‘프레이밍’을 뜻하는 프랑스어 ‘*cadrer*’의 어원과 연관되는데, 본래 투우 용어인 *cadrer*는 “황소를 찌르기 전에 꼼짝못하게 하기(*immobiliser le taureau avant de l'estoquer*)”를 의미하는 것으로 관객이 최적의 그림 관람을 위해 특정한 위치에 고정해 머물러야 함을 상기시킨다.⁹⁾ 결국, 이

7) Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais*, Le Promeneur, 2003, p.86.

8) Guillaume Soulez, "Penser, cadrer-le projet du cadre", *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Guillaume Soulez et Bruno Péquignot (dir.), L'Harmattan, 1999, pp. 5~6.

9) Giovanni Careri, "L'écart du cadre", *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, 1986, p. 160.

러한 프레임의 이중적 특성은 그림에 대한 응시가 곧 그림에 대한 사유의 과정임을, 즉 몰입과 거리두기를 통한 명상의 과정임을 지시한다.

덧붙여, 프레임이 이미지를 ‘한정(limite)’한다는 것은 이미 그것의 ‘위반(transgression)’ 가능성을 전제하고 있다는 사실 또한 주목해야 한다. 데리다의 언급처럼, 모든 약호와 경계는 그 시작부터 위반과 관련되어 있고 “위반은 경계가 항상 작동하고 있음을 함축”¹⁰⁾하고 있기 때문이다. 즉 기호적 절단 혹은 기호적 재봉으로서의 프레임 안에는 그것의 한계를 지키려는 힘 또는 욕망과 그 한계를 넘어 외부로 나아가려는 힘 또는 욕망이 공존한다. “한편으로는 프레임 안에 규범화된 사고(*pensée normée*)가 존재하고, 다른 한편으로는 다른 쪽으로, 즉 기호적 울타리의 한정으로 인해 위험과 혼돈과 위협의 공간으로 간주되는 ‘외부’로 나아가려는 욕망과 그에 대한 매혹이 존재하는”¹¹⁾ 것이다. 프레임은 세계의 일부를 인위적으로 절단하고 재봉한 뒤 닫음으로써 자연스럽게 그 나머지 세계를 향한, 즉 프레임의 바깥이나 저 너머(*au-delà*)를 향한 우리의 주의와 관심을 유발시킨다.¹²⁾ 또한 프레임 바깥에 대한 시각의 욕망, 즉 비-규범화된 외부(*extérieur non-normée*)를 위해 한계를 위반하려는 욕망은 반대로 그 ‘인위적인 한계’에 대해, 즉 시각적 한계이자 사유의 한계인 프레임 자체에 대해 반복적으로 응시하고 숙고하게 만든다. “저 너머를 보거나 상상하기 위해서는, 내부의 한계들에 대해 이해해야 하고 프레임에 대해 이해해야 하는”¹³⁾ 것이다. 요컨대, 프레임은 이미지와 세계를 분리

10) Jacques Derrida, *Positions*, Les éditions de Minuit, 1972, p. 21.

11) Louise Charbonnier, *Op. cit.*, p. 42.

12) 같은 맥락에서, 오몽은 다음과 같이 설명한다 : “프레임은 작품을 열거나 닫을 수 있다. 프레임은 우리의 시선을 구속해 작품을 두루 편력하게 만들 수 있고, 혹은 우리의 정신을 자극해 그것의 경계들 너머에서 방랑하도록 만들 수도 있다.”(Jacques Aumont, *Op. cit.*, p.115.) 즉 오몽은, 회화 프레임은 “구심적(*centripète*)” 속성을 지니고 영화 프레임은 “원심적(*centrifuge*)” 속성을 지닌다는 바쟁의 구분에 반대하면서 회화 자체에 구심적이고 원심적인 속성이 모두 내포되어 있다고 강조한다.

13) Odile Bächler, “Cadre et découpage spatial”, *Penser, cadrer : le projet du cadre*, p. 62 : “Pour voir ou imaginer au-delà, j’ai besoin de concevoir les limites de l’en-deçà,

시키면서 동시에 연결하는 기호적 재봉이자 매개체이며, 내부의 구성과 규범을 통제하고 있지만 동시에 비-규범화된 외부를 향한 욕망을 유발시키는 모순적 성격의 경계라 할 수 있다.

Ⅲ. 이중적 경계로서의 프레임

데리다는 파레르곤 개념을 통해 오브제로서의 프레임의 성격을 새롭게 규명하고자 했다. 내부와 외부 사이의 매개체로서의 프레임에 대한 논의는 그의 논의 이전과 이후에도 종종 있었지만, 액자로서의 프레임, 즉 ‘프레임-오브제’로 한정해 그것에 내재된 이중적 성격을 심도 있게 사유한 것은 그만의 특별한 시도로 간주된다. 기본적으로 데리다는 프레임을 기호적 틀이나 기호적 재봉으로 보기보다는 기호적 매개체 내지는 이중적 경계로 본다. 그것의 물질성과 구체성에도 불구하고, 프레임-오브제를 회화에 내재적이면서도 외재적인 양가적 특성의 경계로 보는 것이다. 물론 데리다의 프레임 논의에서 더 중요한 것은 불확정성이지만, 그것의 이해를 위해 프레임에 내재된 이중성에 대해 좀더 명확히 검토해 볼 필요가 있다.

1. 파레르곤 – 안이자 바깥으로서의 경계

데리다는 저서 『회화의 진리(*La vérité en peinture*)』¹⁴⁾에서 ‘파레르곤’ 개념에 내재된 이중성과 독자성에 대해 논한다. 또 파레르곤으로서의 회화 프레임(프레임-오브제)이 작품의 내부와 외부(즉 이미지와 세계)에 모두 속하는 ‘이중적 경계’이자 양자 모두로부터 분리되는 ‘독자적 형상(*figure*)’이라는 것을 강조한다.

de concevoir un cadre.”

14) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978.

주지하다시피, 데리다는 파레르곤으로서의 프레임 논의를 칸트(I. Kant)의 저작들에 대한 해석에서부터 시작한다. 칸트는 저서 『판단력 비판(*Kritik der Urteilkraft*)』(제2판, 1793)에서 라틴어 ‘파레르가(*parerga*)’를 사용하여 ‘순수 취미 판단’, 즉 순수한 미적 판단에 대해 설명하는데, 파레르가는 ‘파레르곤’의 복수형으로, ‘작품’을 뜻하는 에르곤(*ergon*)에 ‘주변’을 뜻하는 파라(*para*)가 더해져 만들어진 용어다.¹⁵⁾ 즉 칸트의 논의에서 파레르곤은 예술작품에 부수적으로 더해져 있는 장식 혹은 부가물을 뜻하며, 작품 바깥에 존재하지만 작품 옆에 바로 붙어서 작품의 의미를 더해주거나 보충해주는 요소를 가리킨다. 칸트는 그 예로 ‘그림의 틀(즉 프레임), 조각에 드리워진 의복이나 휘장, 건축물의 주랑’ 등을 드는데, 그에 따르면 이러한 파레르곤들은 미적 대상으로서의 작품(표상)에 결코 내재적인 요소가 될 수 없지만 그 ‘형식(*forme*)’을 통해 취미의 만족을 증대시켜주는 기능을 수행할 수 있다.

파레르곤에 대한 이 같은 설명에는 물론 칸트 철학의 핵심적 요소들이 다수 포진되어 있다. 물질보다 형식에, 감성보다 이성, 경험보다 논리에 우위를 두고 중심과 주변, 내부와 외부, 철저히 구분하는 그의 철학적 입장이 그대로 새겨져 있는 것이다. 또한 예술 작품과 미적 판단에 대한 그의 ‘모순적’ 입장 혹은 ‘엄격한 형식주의적’ 입장도 분명하게 드러난다. 실제로 칸트는 『판단력 비판』 내내 취미 판단(미적 판단)을 주관적이고 감성적인 판단이라 규정하면서도 그러한 판단이 궁극적으로 오성과 이성의 통제를 따라야 한다고 주장하며, 순수한 취미 판단을 위해서는 모든 감각과 관능, 자극이 배제되어야 할 뿐 아니라 가능한 한 모든 질료적 요소도 제거되어야 한다고 강조한다.¹⁶⁾ 같은 맥락에서, 회

15) 임마누엘 칸트 저, 백종현 옮김, 『판단력 비판』, 아카넷, 2009, 223쪽. 칸트는 『판단력 비판』의 제1장 14절에서 파레르가(파레르곤)이라는 용어를 처음 사용한다. 『판단력 비판』은 총3회에 걸쳐 출간되는데, ‘파레르가(*parerga*)’라는 단어와 ‘회화의 틀’이라는 표현은 제1판(1790)에는 없었고 제2판(1793)과 제3판(1799)에 추가되었다.

16) 칸트는 이와 관련해 다음과 같이 말한다 : “순수한 취미 판단은 매력[자극]도 감동도, 한마디로 말해 미각적 판단의 질료로서의 어떠한 감각도 규정근거로 갖지 않는다.”

화에서 질료와 색채는 중요하지 않고 오로지 ‘데생(線描)’만이 순수 형식으로서 가치를 인정받을 수 있다고 주장하고, 회화의 부수적 장식에 지나지 않은 파레르곤은 “단지 그 형식에 의해서만”, 더욱이 “아름다운 형식을 가지고 있을 경우에만” 그 기능을 수행할 수 있다고 강조한다.¹⁷⁾ 칸트의 관점에서 볼 때 파레르곤은 오로지 형식적이고 합리적이며 아름다운 부대장식이라는 조건 하에서만 미적 판단의 구성 요소가 될 수 있는 것이다.¹⁸⁾

데리다는 칸트가 제시했던 이러한 파레르곤 개념에 이의를 제기하면서 그만의 독자적인 관점을 제시한다. 파레르곤은 작품의 바깥에서 작품의 의미를 보충해주는 단순한 부수적 장식물이 아니라, 바깥의 어느 지점에서 작품의 내부로 영향을 미치고 내부의 힘의 작용과 의미 형성에 함께 참여하는 내재적/외재적 요소라는 것이다. “단순히 바깥도 아니고, 단순히 안도 아닌 것(Ni simplement dehors ni simplement dedans).”¹⁹⁾ 아니, 바깥이자 안이면서, 안과 바깥, 작품과 환경, 표상과 실재 사이의 ‘경계’로 작동하는 것. 다시 말해, 데리다에게 있어 파레르곤은 작품으로부터 떼어내어 분리할 수 있는 바깥이 아니라, 안과 바깥 사이의 관계를 설정하고 안과 바깥 사이의 상호작용을 유발하는 ‘안이자 바깥으로서의 경계’를 의미한다.

(같은 책)

- 17) 같은 책, 222쪽. 이와 관련해 시릴 모라나·에릭 우맹 저, 한의정 옮김, 『예술철학 : 플라톤에서 들뢰즈까지』, 미술문화, 2013, 121~125쪽의 설명 참조.
- 18) 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993, 356~357쪽. 예술작품과 파레르곤에 대한 이러한 칸트의 입장은 인식 판단과 취미 판단의 성질을 구분하면서도 궁극적으로 취미 판단 행위를 인식 판단의 종속적인 것으로 간주하려는 그의 의도를 드러낸다. 칸트는 인식 판단을 논리적인 것으로, 이성적인 것으로, 취미 판단을 주관적이고 감성적인 것으로 구분하지만, 대상이 아름다운가 아닌가를 판단하는 미적 판단의 작동 원리를 감성과 상상력보다 이성과 오성에서 찾고 있는 것이다. 즉 칸트는 미의 필수 조건이 “구상력이 자유롭게 활동하는 가운데 오성의 합법칙성에 합치하는가”의 여부라고 설명하면서도, 미적 판단의 핵심이 “구상력을 오성에 순응시키는 능력”에 있음을, 즉 “구상력의 자유와 풍부함보다는 오성에 더 기울어져 있음”을 강조한다(김광명, 『칸트의 『판단력 비판』 읽기』, 세창미디어, 2012, 43쪽 참조).

19) Jacques Derrida, *Op. cit.*, p.63.

데리다는 이러한 자신의 관점의 근거를 다시 칸트의 저술에서 찾는다. 칸트가 그의 다른 저서 『이성의 한계 안에서의 종교(*Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*)』(1793)에서 ‘파레르곤’의 위상과 특성에 대해 보다 상세히 밝힌 것에 주목한 것이다. 칸트는 저술을 구성하는 각 논고의 말미에 ‘일반적 주해’라는 설명을 덧붙이는데, 그것에 ‘파레르곤’(즉 부가물)의 위상을 부여하면서 파레르곤의 특성에 대해 설명한다.²⁰⁾ 설명에 따르면, 종교적 파레르곤에 해당하는 “은총의 작용, 기적, 신비, 은총의 수단” 등은 결코 이성의 종교 자체가 될 수 없고 그 고유 영역에 속하지도 않는다. 하지만 이성의 종교는 “자기의 도덕적 필요요구를 만족시켜줄 수 없는” 자체 내의 근본적 결함으로 인해 이 같은 파레르곤들을 필요로 한다. 물론 칸트는, 이성의 종교가 파레르곤들을 결코 그 고유 영역 안에 수용하거나 포함시키지 않으며 따라서 그것들은 단지 “제2의 작업(*Nebengeschäfte*)”²¹⁾일 뿐이라고 분명하게 선을 긋는다. 데리다의 표현처럼, 파레르곤을 단지 “부수적인 일 혹은 부수적인 분주함, [작품의] 옆에서 또는 정반대편에서 행해지는 활동 혹은 작업”²²⁾ 정도로 간주하는 것이다.

그러나 데리다가 지적하는 것처럼, 칸트는 일종의 에르곤에 해당하는 이성적 종교가 자신의 결함을 보완해줄 수 있는 ‘초월적인 이념들’에까지 자기를 확장하는 것과 그 이념들을 구현하는 대상들(파레르곤들)의 실재성에 이의를 제기하지 않음을 인정한다. 이는, 파레르곤의 보완, 보충 역할을 인정할 뿐 아니라 에르곤 내부에 미치는 그것의 영향력과 힘의 실체를 인정하는 것과 마찬가지다. 나아가, 데리다는 칸트의 이러한 설명 자체가 종교든, 예술작품이든 소위 본질적인 것(에르곤)이라고 규정되는 것 내부에 존재하는 ‘결핍(*manque*)’을 인정하는 것이라고 강조한

20) 임마누엘 칸트 저, 백종현 옮김, 『이성의 한계 안에서의 종교』, 아카넷, 2015, 233~234쪽.

21) 같은 책, 234쪽.

22) Jacques Derrida, *Op. cit.*, p. 65.

다. 에르곤 내부에 이러한 결핍이 있기에, 파레르곤은 그 고유한 영역에 추가로 더해지는 외재적인 것임에도 불구하고 그 초월적 외재성(exteriorité transcendante)을 통해 에르곤 내부와 “유희하고 인접하고 접촉하고 마찰하며 한계 자체를 압박해 내부에 개입할” 수 있는 것이다.²³⁾

2. 프레임-오브제 – 이중적 경계이자 독자적 형상

같은 관점에서, 데리다는 파레르곤으로서의 회화 프레임 역시 단순한 외적 부가물의 위상을 넘어선다고 주장한다. 위에서 강조했지만, 이때 그가 주목하는 것은 시각적 경계로서의 프레임-한계가 아니라 사물로서의 프레임, 즉 프레임-오브제다. 무엇보다, 프레임-오브제(액자)는 작품으로부터도 분리되고 주위 환경으로부터도 분리되는 동시에 작품에도 속하고 주위 환경에도 속하는 이중적 속성의 ‘형상’이기 때문이다. 오브제로서 프레임은 “칸트가 원했던 것처럼 통합적인 내부로부터, 즉 작품의 고유한 본체로부터 분리될 뿐 아니라, 외부로부터도, 즉 그림이 걸려 있는 벽으로부터도 분리된다.”²⁴⁾ 그것은 마치 하나의 형상처럼 분리되어 부각되는데, 한편으로는 그림이라는 배경(fond)으로부터 구별되어 부각되며 다른 한편으로는 벽, 즉 주위 환경이라는 배경으로부터 구별되어 부각된다. 파레르곤으로서 프레임은 “에르곤(작품oeuvre)과 주위 환경(milieu)으로부터 동시에 떨어져 나가”²⁵⁾ 그 자신만의 독자성을 획득하는 것이다. 또한 프레임은 그림으로부터 분리될 때에는 환경에 속하고 환경으로부터 분리될 때에는 그림에 속하기 때문에, 역설적으로 그림과 환경 모두에 속한다는 특성도 내포한다. 요컨대, 파레르곤으로서 프레임-오브제는 작품과 환경, 이미지와 세계 사이에 존재하면서 둘 모두로부터 분리되고 동시에 둘 모두에 귀속되는 독특한 이중성을 내포한다. 작품이

23) *Ibid.*

24) *Ibid.*, p. 71.

25) *Ibid.*

자 환경이며 동시에 작품도 주위 환경도 아닌, 하나의 독자적인 형상인 것이다.

하지만 전통적인 형이상학과 미학에서 프레임-오브제는 궁극적으로 삭제되고 소멸되어야 할 대상일 뿐이다. 작품을 위해 충실한 보충, 보완 기능을 수행하지만, 정작 “그것의 가장 큰 힘을 발휘하는 순간에 사라지고 소멸되고 지워지고 녹아 없어져야 할”²⁶⁾ 단순한 부가물에 지나지 않는 것이다. 전통적 관점에서 볼 때, 작품도 환경도 아닌 프레임은 아무리 크고 두터워도 하나의 ‘형상’으로 취급될 수 없다. 그리고 독자적인 형상이 아닌 이상, 그 어떤 경우에도 순수한 미적 판단의 대상이 될 수 없다. 뿐만 아니라, 바깥이지만 작품 내부에 영향을 미치고 보충물이지만 작품 내부의 근본적인 결핍을 지시하는 프레임은 그 자체로 전통 미학의 이분법적 사고에 자칫 커다란 혼란을 초래할 수도 있다. 그러므로 작품을 위해 그리고 올바른 미적 판단을 위해, 프레임은 그것의 보충적 기능을 수행하는 순간 지각과 사유의 지평에서 사라져야 한다.

데리다는 바로 여기에 칸트의 파레르곤-프레임 논의의 문제가 함축되어 있다고 본다. 형식과 물질을 구분하고 그에 따라 합리와 비합리, 관념과 경험을 구분하며 그것을 바탕으로 예술작품의 안과 바깥, 내재성과 외재성, 본질과 부수(附隨), 나아가 의미와 비-의미까지 구분하는 그의 철학적 ‘틀(프레임)’이 회화의 틀(프레임)에 대한 논의에도 그대로 작동하고 있다고 보는 것이다. 칸트는 ‘미적’ 판단에 대해 사유하는 저서 『판단력 비판』에서 기존 저서인 『순수 이성 비판』의 ‘인식론적’ 틀을 그대로 적용했으며, 따라서 ‘미학적’ 상상력을 철학적 혹은 더 정확히는 ‘관념론적’ 인식행위에 귀속시키는 오류를 범하였다. “형식적인 것과 물질적인 것, 순수한 것과 불순한 것, 고유한 것과 고유하지 않은 것, 안과 바깥”의 대립 구조를 만든 후, 프레임을 그것의 내재된 이중적 속성에도 불구하고 ‘바깥’으로, 즉 ‘물질적이고 불순하며 고유하지 않은 것’으로

26) *Ibid.*, p. 73.

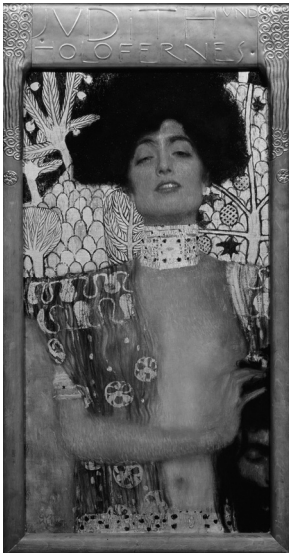
규정하는 결론에 도달한 것이다.²⁷⁾ 만일 바깥이자 부수적 장식물이어야 할 프레임이 작품 내부에서 작품의 일부로 기능할 경우, 안과 바깥, 본질과 부수의 구분뿐 아니라 형식과 물질, 논리와 비논리 등에 대한 이분법적 틀이 흔들리게 된다. 또한 작품의 내적 영역만을 고유한 의미 영역으로 간주하고 작품의 형식만을 순수한 미적 판단의 대상으로 인정하는 전통 미학의 논리도 위협해질 수 있다. 따라서 칸트는 파레르곤을 바깥으로 규정하고 프레임을 파레르곤의 일종으로 결정함으로써, 프레임을 구축하는 동시에 파괴시켰고 지속하게 되는 순간 바로 사라지게 했다. 칸트의 철학적 틀 안에서 프레임이라는 회화적 틀은 ‘구축되는 동시에 파괴되어야 하는’ 일시적인 틀일 수밖에 없는 것이다. 그것이 역설적 의미에서의 “프레임의 본질 혹은 진리”이기도 하다.²⁸⁾

결국, 데리다는 회화 프레임에 덧씌워진, 나아가 ‘파레르곤’이라는 개념에 고착된 이러한 진리를 해체하고자 한다. 파레르곤으로서 프레임-오브제는 파괴되고 사라져야 할 바깥이 아니라 지속적으로 존재할 수밖에 없는 ‘안이자 바깥’인 것이다. 프레임은 이분법적 틀에 따라 불순하고 주변적이며 작품 외적인 것으로 분류될 수 있는 부대장식 같은 것이 아니라, 형식적이면서 동시에 물질적이고, 순수하면서 동시에 불순하며, 중심적이면서 동시에 주변적이고, 내재적이자 동시에 외재적인 특성을 갖는 이중적 속성의 경계이다. 실제로, 현대 회화에서는 이러한 이중적 속성을 명시적으로 드러내는 프레임-오브제(액자)의 사례들을 어렵지 않게 발견할 수 있다. 구스타프 클림트(G. Klimt)의 「유디트 I(*Judith I*)」(1901)나 호레이스 피핀(H. Pippin)의 「전쟁의 종말: 집으로(*The End of the War: Starting Home*)」(1930) 등은 처음부터 프레임의 이중적 속성을 고려해 ‘액자와 그림의 일체형으로 고안된 작품들이다. 구스타프와 게오르크 클림트 형제가 협업한 작품 「유디트 I」에서는 처음부터 “그림과 액자

27) *Ibid.*, p. 85.

28) *Ibid.*

가 다시 하나가 되는 것”이 목표였는데, 목재 액자의 구리판에 새겨진 ‘저부조 파도 무늬’와 ‘소용돌이 무늬’는 그림 속 열대식물 문양 및 금빛 나무 문양들과 어우러지면서 그림의 이미지와 색조를 명백한 방식으로 연장하고 있고, 액자 상단에 새겨진 ‘JUDITH’와 ‘HOLOFERNES’라는 글자는 그림에 숨겨진 서사를 보충하고 있다.²⁹⁾(그림 1) 또 피핀의 「전쟁의 종말: 집으로」에서는 피로 물든 대지를 연상시키는 붉은 색 액자 위에 각종 수류탄, 기관총, 지뢰, 헬멧, 탱크 등 각종 무기들이 부조되어 있는데, 무기 이미지들의 프레임은 무채색 들판 위에서 벌어지고 있는 그림 속 전쟁의 공포와 참혹함을 강렬한 방식으로 암시하고 있다.³⁰⁾



[그림 1] 「Judith I」, G. Klimt



[그림 2] 「The End of the War: Starting Home」, H. Pippin

29) W. H. 베일리 저, 최경화 옮김, 『그림보다 액자가 좋다』, 아트북스, 2006, 96~97쪽.

30) 같은 책, 76쪽.

(그림 2) 이 같은 작품들에서 액자(프레임-오브제)는 그림을 보호하고 한정하는 외적 사물로서의 기능도 수행하지만, 동시에 그림과 유사한 혹은 그림에 부재하는 이미지들을 담아내는, ‘연장된 의미작용 영역’으로서의 기능도 수행한다. 물질이자 형식이고 바깥이자 안이며 실재이자 이미지인 이중적 경계로서의 프레임의 기능을 충실히 수행하는 것이다.

IV. 불확정성의 기호로서의 프레임

데리다는 파레르곤 개념을 통해 프레임의 이중적 특성을 강조했지만 궁극적으로 그가 강조하고자 하는 프레임의 특성은 ‘불확정성’이다. 데리다의 기호론의 핵심인 ‘비결정성’은 언어, 이미지, 텍스트 외에 프레임에도 그대로 적용되며 불확정성이라는 유사 개념으로 해석될 수 있다. 데리다 외에도, 보니체(P. Bonitzer), 오몽, 에스쿠나지(J. P. Esquenazi) 등 많은 현대 이론가들은 프레임의 본성이 비-고정성, 유동성, 불확정성에 있다고 주장한다. 먼저, 결핍의 기호이자 지표 기호로서 프레임 갖는 불확정성에 대해 살펴본 후, 프레임의 탈영토화 및 해체 기능에 대해 검토한다.

1. 결핍의 기호로서의 프레임

앞서 고찰한 것처럼, 데리다는 프레임을 그림에 부착된 부가물이 아니라 그림의 경계를 이루면서도 그림 내부에 끊임없이 침투하고 간여하는 무엇으로 보았다. 이미 에르곤(그림)의 고유 영역을 공유하고 있는, 에르곤이 아니면서도 에르곤인 에르곤적/비-에르곤적 요소로 본 것이다. 엄밀히 말해 데리다의 이러한 파레르곤-프레임 논의에서 프레임은 사물로서의 프레임, 즉 프레임-오브제에 더 가깝지만, 액자 이전의 그림의 경계

인 프레임-한계로 가정해도 그 의미는 마찬가지다.

그런데 데리다에 의하면, 프레임의 이러한 침투, 보완, 재-생성의 기능은 근본적으로 그림 내부의 ‘결핍’으로 인해 발생한다. 그림 내부에 무엇이 인가 결여되어 있기에, 프레임이 그것의 ‘대리 보충(supplément)’ 역할을 수행하게 되는 것이다.³¹⁾ 그림은 어떤 자유롭고 충만하고 폭발적인 에너지에 대해서가 아니라, 바로 이 내적 결핍으로부터 스스로를 보호하기 위해 프레임을 필요로 한다. 또 이 내적 결핍으로 인해, 에르곤(그림)과 파레르곤(프레임)을 포함한 작품의 영역 전체는 끊임없이 생성과 해체를 반복할 수 있는 에너지를 얻는다. 그런데 여기서 ‘내부의 결핍’이란 무엇을 뜻하는가? 어떤 유형의 결핍을 말하며, 또 어떻게 그 결핍의 양상을 확인할 수 있는가?

분명한 사실은, 데리다가 말하는 그림 내부의 결핍이 전체 구성 안에서 어떤 특정 요소의 부재 또는 공백을 가리키는 것이 아니라는 점이다. 그것은 “정립할 수 있거나 반대할 수 있는 부정적 요소로서의 결핍이 아니며, 실제적인 공백도, 한정할 수 있거나 둘레가 있는 부재도 아니다.”³²⁾ 한 마디로, 그 내적 결핍은 작품 내에서의 ‘의미 고정의 불가능성’을 가리킨다. 나아가, 그 결핍 자체를 명료하게 지시하거나 본래의 상태로 환원시키는 것의 불가능성도 내포하고 있다. 데리다는 내부의 결핍에 다음과 같은 정의를 제시한다.

31) 이는 곧 데리다의 기호론의 핵심이기도 하다. 주지하다시피, 데리다는 모든 기호(기호체)의 의미작용 과정에는 기표의 운동에 의해 덧붙여지는 무엇인가가 발생하고 그러한 ‘부가(addition)’가 곧바로 기의 영역의 ‘결핍(manque)’을 보충한다고 주장한다. 기표의 과잉(surabondance)과 그것의 보충적 성격은 기의 결핍 상태와 관계하게 되고 기호의 의미는 그런 식으로 끊임없이 유보되고 연기되면서 영원한 진행 상태에 놓인다는 것이다.(Jacques Derrida, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, pp. 423~425 참조.) 이런 관점에서 볼 때, 프레임-오브제는 기표 영역에서 발생하는 부가, 과잉, 초과와 관계된다 할 수 있고 그림이라는 기의 영역에서 발생하는 결핍을 보충하는 기능을 수행한다고 할 수 있다.

32) Jacques Derrida, *Op. cit.*, p.93.

[...] 차연을 그것의 윤곽 안에 고정시키는 것의 불가능성, 이질적인 것(차이)을 그것이 자리잡은 상태대로 탐색하는 것의 불가능성, 우리가 조금 전에 보았듯이 형이상학이 결핍이라고 부르는 것을 비록 초경험적인 방식일지라도 국지화시키는 것의 불가능성, 그 결핍을 고유한 순환적 여정(진리로서의 거세)에 따라 동일한 상태로든 유사한 상태로든(유사 합치) 그것의 본래 장소로 돌아오게 하는 것의 불가능성.³³⁾

물론, 작품 내부의 결핍이 나타내는 이러한 의미의 비고정성, 비환원성이 무(無) 혹은 무의미를 가리키는 것은 아니다. 그보다는 작품의 의미를 확정지을 수 없고 완결지을 수 없음을 뜻하며, 작품의 의미 영역 자체가 내부와 외부의 다양한 가능성에 열려 있음을, 혹은 내부와 외부의 끊임없는 틈입, 치환, 대체 등으로 인해 지속적인 생성 중에 있음을 가리킨다.

나아가, 에르곤 즉 회화 작품이 내포하는 이 같은 특성들- 비고정성, 비환원성, 확정 불가능성 -은 데리다의 미학적 사유의 핵심 개념인 ‘차연(差延, *différance*)’으로 수렴될 수 있다. 주지하다시피, 차연은 데리다에게 있어 “모든 의미작용, 모든 기호(기표로서이건 기의로서이건), 모든 언어, 혹은 모든 텍스트의 조건”이며³⁴⁾ 소리, 문자, 이미지 등으로 이루어지는 모든 텍스트의 구성 원리다. 그리고 회화 역시 그것의 재현과 의미작용에 있어 차연의 지배를 받는다. 즉 텍스트 내의 어떤 요소도 단순히 현전하거나 단순히 부재하지 않고 “마찬가지로 단순히 현전하지 않는 또 다른 요소를 지시하지 않고서는 기호로 기능할 수 없는”³⁵⁾ 것처럼, 회화 역시 단순히 현전하지 않거나 단순히 부재하지 않는 요소들 간

33) *Ibid.* : “[...] l'impossibilité d'arrêter la différence en son contour, d'arraisonner l'hétérogène (la différence) dans la pose, de localiser, fût-ce de manière métémpirique, ce que la métaphysique appelle, on vient de le voir, manque, de faire revenir, égal ou semblable à soi (adaequatio-homoiosis), en son lieu propre, selon un trajet propre, de préférence circulaire (castration comme vérité).”

34) 뉴튼 가버·이승중 저, 이성원 역음, 『비트겐슈타인의 관점에서 본 데리다』, 문학과 지성사, 1997, 180쪽.

35) Jacques Derrida, *Positions*, *Op. cit.*, pp. 37~38.

의 차연 관계를 통해 형성된다. 또 차이의 관계망 혹은 차연의 작용이 단지 현전하는 요소들과의 공시적 관계만을 뜻하는 것이 아니라 텍스트 내에 흔적을 남기고 있는 ‘과거’의 요소들 및 다가올 ‘미래’의 요소들과의 통시적 관계를 포함하는 것처럼,³⁶⁾ 회화 내의 모든 요소들 역시 선행하는 다른 요소들의 흔적을 간직하고 있고 또 다가올 미래의 요소와 잠재적 관계를 맺고 있다. 요컨대, 회화는 현전과 부재 사이의 유동적 관계에 의존하며 서로가 서로의 전제이자 흔적인 각기 다른 요소들의 연쇄적 맞물림을 통해 형성된다. 한 편의 텍스트로서 그림은, 그 자체로 내부와 외부의 다양한 요소들 사이의 차연 작용에 근간을 두고 있고 다양한 해석의 가능성에 열려 있는 ‘불확정성의 영역’인 것이다.

덧붙여, 회화적 ‘재현’ 행위 자체가 이미 불확정성을 내포하고 있는 행위라는 데리다의 주장에도 주목할 필요가 있다. 데리다는 『눈멀의 기억들 : 자화상과 다른 폐허들(*Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*)』³⁷⁾라는 글에서 ‘보기’와 ‘기억하기’에 대한 사유를 통해 회화적 재현의 순수성과 객관성에 의문을 제기한다. 특히, 회화적 재현 행위 자체가 근본적으로 시지각보다 ‘기억’에 더 의존한다는 주장을, 즉 ‘눈멀’이 그림의 기원일 수 있다는 주장을 제시한다.³⁸⁾ 누구든 공간 속의 대상과 캔버스 위의 선을 동시에 볼 수 없으며, 따라서 화가는 둘 중 하나에는 맹인이 되어야 하고 어느 하나를 보면서 나머지 하나의 기억을 떠올려야만 하기 때문이다. 베르그손이 강조한 것처럼 지각한다는 것은 이미 기억한다는 것인데,³⁹⁾ 그림을 그리는 행위에서는 그러한 지각 행위조차

36) 데리다에 따르면, ‘공간화’로서의 차연은 현전의 영역을 부재하는 것의 영역을 포함하는 보다 넓은 영역으로, 즉 과거와 미래의 흔적을 내포하는 영역으로 확대시키며, 따라서 차연은 자연스럽게 ‘시간화’의 차원으로 확대된다. 차연의 ‘차이’ 작용은 이미 ‘지연’ 작용을 내포, 전제하고 있는 것이다. *Ibid.*, pp. 16~17.

37) Jacques Derrida, avec la collaboration d'Yseult Séverac, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1990. 이 책은 1990-1991년 루브르 박물관에서 열렸던 동명의 전시회와 관련해 데리다가 대답을 나누거나 집필한 글들을 모은 책이다.

38) *Ibid.*, pp. 54~62의 설명 참조.

번번이 중단되면서 선을 그리는 순간마다 온전히 기억에만 의존하게 된다. 매 순간 화가는 눈앞에 실재하는 대상의 현전과 그것의 부재 사이를 오가며, 즉 지각과 기억 사이를 오가며 그림을 그려야 한다. 지각과 기억을 쉼 없이 되풀이해야 하는 “그림그리기는 결국 거기 있는 것과 없는 것, 현전과 부재 사이의 끊임없는 직조에 다름 아님”⁴⁰⁾ 것이다. 다시 말해, 회화에서 순수한 재현 혹은 객관적 재현은 애초부터 불가능하며, 회화적 재현은 본질적으로 불확실한 행위 또는 불가능한 행위가 되고 회화의 의미작용 역시 지속적으로 불확정성의 지배를 받을 수밖에 없다.

따라서 작품(에르곤) 내의 결핍으로 비롯되는 프레임은 그 결핍 자체를 지시하는 동시에 그것의 근원인 불확정성을 지시한다. 프레임(파레르곤)은 의미 고정성의 불가능성이라는 그림의 근본적인 결핍을 가리키며, 나아가 회화 텍스트 내부의 불확정성과 회화적 재현 행위 자체의 불확정성을 나타낸다. 물리적 오브제로서, 그리고 시각적 한계로서 프레임은 그러므로 회화 자체의 결핍을 지시하는 ‘결핍’의 기호 혹은 ‘불확정성’의 기호라 할 수 있다.⁴¹⁾ 그런데 기호로서의 프레임은 그 스스로도 내부에 불확정성을 포함하고 있다. 이에 대해 살펴본다.

2. 불확정성의 지표로서의 프레임

프레임은 그림 내부의 결핍을 지시할 뿐 아니라, 재현으로서의 그림 전체를 지시하고 강조한다. 특히 사물로서의 프레임, 즉 프레임-오브제는 그림 바로 옆에서 그림을 가리키고 드러내는 강력한 ‘지시’ 기능을

39) 베르그손에 따르면, “지각하는 것은 결국 기억하기 위한 하나의 기회에 불과”하며 실제로 “기억들(souvenirs)로 배어 있지 않은 지각은 없다.” 앙리 베르그손 저, 박종원 옮김, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005, 63쪽과 117쪽.

40) 박정자, 『빈센트의 구두』, 기파랑, 2005, 40쪽.

41) 같은 맥락에서, 강우성은 파레르곤 자체가 “한 작품의 가능성이자 동시에 그것의 궁극적인 불가능성을 나타내는 결핍의 기표”로 기능한다고 주장한다. 이에 관한 설명은 강우성, 「파레르곤의 논리 : 테리다와 미술」, 『영미문학연구』 제14호, 2008, 9~10쪽 참조.

수행한다. 따라서 프레임은 그것의 순수한 기능만을 놓고 볼 때 ‘보여주기’ 또는 ‘나타내기’를 수행하는 “지시소(指示素, déictique)” 혹은 “지시사(démonstratif)”라 할 수 있다.⁴²⁾ 요컨대, 프레임은 일종의 ‘지표기호 indice’에 해당하는 것이다.

퍼스(C. S. Peirce)에 따르면, 지표란 지시 대상과의 ‘물리적 인접성’과 그에 따른 ‘지시성’을 특성으로 하는 기호다. 특히 퍼스는 지표를 특징짓는 절대적 조건으로 물리적 인접관계 내지는 연결관계를 강조하는데, 프레임은 그림의 바로 붙어서 그림을 가리키는, “그림에 대한 확실한 지표 기호”라 할 수 있다.⁴³⁾ 잠시, 퍼스가 제시한 지표 기호의 세 가지 변별적 특성을 살펴보자.

첫째 지표는 그것의 대상과 의미적으로 전혀 닮지 않고, 둘째 지표는 개체들, 개별적 단위들, 개별적 연속체들을 지시하며, 셋째 지표는 맹목적 자극을 통해 그것의 대상으로 주위를 향하게 만든다.⁴⁴⁾

프레임의 속성은 퍼스가 언급한 지표 기호의 이 세 가지 특성에 대부분 상응한다. 프레임은 그것의 지시 대상인 그림과 전혀 닮지 않고, 그림이라는 개체 혹은 개별적 집합체를 직접적으로 지시하며, 형태와 장식 등 특정한 자극을 통해 응시자의 주의를 그것의 대상으로 유도한다. 즉 프레임은 “지시 대상과 어떤 유사성이나 유추관계를 갖지 않고 대상이 소유한다고 여겨지는 일반적 특징들과 결합되지도 않는다”⁴⁵⁾ 지표의 첫 번째 특성에 매우 충실하다. 또, 응시자의 시선을 대상으로 유도하는 지표의 지시적, 신호적 특성도 분명하게 내포한다. 그림보다 조금이라도 더 두터울 수밖에 없는 그것의 부피와 미세한 경사각, 다양한 장식적 특

42) Louis Marin, *Op. cit.*, p. 396.

43) Giovanni Careri, *Op. cit.*, p. 163.

44) Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978, p. 160.

45) *Ibid.*, p.158.

징 등이 관객의 주의를 자연스럽게 그림(지시 대상)으로 유도하는 일종의 “맹목적 자극”이 되기 때문이다.⁴⁶⁾

프레임은 이처럼 그림의 곁에 존재하는 일종의 지표 기호로서 그림을 가리키고 그림의 재현을 드러내지만, 그렇다고 해서 그림의 의미를 명확히 결정짓는 것은 아니다. 퍼스의 지적처럼, 궁극적으로 지표 기호들은 대상의 존재 외에는 “아무 것도 단언하지 않기 때문이다.”⁴⁷⁾ 지표 기호는 명령법이나 감탄법 정도의 기능만 지닐 뿐, 직설법이나 선언적 문장의 기능을 지니지 못한다. 지표는 그것이 가리키는 대상의 존재를 단언하지만 그 대상의 의미에 대해서는 아무 것도 말하지 못하며, 지표에 의해 지시되는 대상은 “백색의 실재성”으로 주어지고 그 의미는 우리에게 수수께끼로 남는다.⁴⁸⁾ 마찬가지로, 지표 기호로서 프레임 역시 지시 대상인 그림에 대해 그 존재 외에는 어떤 것도 단언하거나 규정짓지 못한다. 프레임은 그림 바로 곁에서 이미지를 둘러싸며 ‘그림이 여기에 있음’을 나타내지만, 정작 그림의 형식이나 주제에 대해서는 아무 것도 단언하지 못하며 제대로 설명하지도 못한다. 지표가 지시 대상의 의미를 확정짓거나 고정시킬 수 없는 것처럼, 프레임 또한 지시 대상인 그림의 의미를 확정짓거나 고정시키지 못하는 것이다. 지표 기호로서 프레임은 그러므로 그 자체로 ‘불확정성의 기호’이다. 가시적 공간 내에서 그림을 한정하고 지시하지만, 그 의미를 확정하거나 단언하지 않은 채 언제나 불확정적인 것으로 남겨 둔다.

3. 탈영토화 혹은 해체의 기호로서의 프레임

위에서 살펴본 것처럼, 결핍의 기호이든 지표 기호이든 프레임은 불확정성을 그 본질적 특성으로 내포하고 있다. 프레임이 나타내거나 지시하

46) Giovanni Careri, *Op. cit.*, p. 163.

47) Charles S. Peirce, *Op. cit.*, p. 161.

48) 뒤박, 필립 저, 이경률 옮김, 『사진적 행위』, 사진마실, 2005, 68쪽.

는 대상의 의미는 결정되거나 고정되지 않고 오히려 무한히 반복되는 생성을 전제하고 있다. 이처럼 불확정성은 기호로서의 프레임의 본질적 특성이지만, 보니체와 오몽, 에스크나지 등에 따르면 근대 회화 이후 더 두드러지게 나타나고 더 빈번히 강조된다. 무엇보다, ‘사진’의 출현 이후 기존의 고전 회화에서 통용되던 프레임의 개념들이 파괴되기 시작했기 때문이다.

예를 들어, 보니체는 사진에서 ‘프레임’ 개념이 실질적으로는 ‘프레이밍’ 개념에 의해 대체되었다고 주장한다. 사진의 가장 중요한 대상은 바로 ‘순간’ 그 자체, 그 중에서도 ‘정지된 순간(*instant suspendu*)’이기 때문이다. 즉 사진에서 프레이밍은 움직이고 변화하는 것의 한 순간을 포착하는 데 목적을 두었으며, 그 결과 프레임은 현실 영역에 대한 의미심장하고 상징적인 절단이 아니라 “부분적이고 불공정한 절단”으로 나타났다.⁴⁹⁾ 또한 사진의 프레이밍은 “모든 것이 운동 중이고, 모든 것이 순간마다 끊임없이 변화하는 세계”에서 그 찰나적인 긴박성을 얻는데,⁵⁰⁾ 사진은 그것의 근본 조건인 이 “떠도는 프레이밍(*cadrage nomade*)”을 위해 기존의 프레임 개념을 더욱 적극적으로 파괴해갔다. 그로부터, 프레임의 ‘영토적 한정(*délimitation territoriale*)’ 기능은 프레이밍의 ‘탈영토화(*déterritorialisation*)’ 기능으로 대체되어갔고, 현실의 공간은 프레임 안에서 있는 그대로 재현되기보다는 ‘탈구조화’되고 ‘해체’되기 시작했다.⁵¹⁾

근대 회화에서도 사진의 영향으로 사진의 프레임과 유사한 성격의 프레임이 등장하기 시작한다. 드가(E. Degas)의 작품들이 그 예인데, 그의 그림에서 중요한 것은 순간적인 것과 일시적인 것의 포착이며 인물의 신체나 현실의 공간은 프레임에 의해 부분적이고 불균형한 형태로 절단되어 나타난다. 또한 사진에서처럼, 언제 어디서나 포착될 수 있는 ‘범용

49) Pascal Bonitzer, *Décadrages : peinture et cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, 1985, p. 63.

50) *Ibid.*, p. 62.

51) *Ibid.*, p. 66.

한’ 일상의 이미지들이 그림의 재현 영역을 차지한다. 고전 회화가 재현 이미지에 부가했던 그 숭고함과 과장이 사라지고, 일상의 도처에서 얻어든 도려낼 수 있는 평범한 이미지들이 프레임 내부를 채우게 된 것이다. 요컨대, 드가를 비롯한 많은 근대 화가의 작품들에서 프레임의 기능은 영토적 한정보다 탈영토화를 지향하는 것으로 나타나고, 시선의 주체는 자신의 시지각적 무능력과 시각장의 한계를 숨기지 않고 그대로 드러낸다..⁵²⁾

현대 회화에서는 이러한 프레임의 ‘탈프레임화(décadrage)’ 시도들이 더 적극적으로 실행된다. 크레모니니(L. Cremonini)나 베이컨(F. Bacon), 아다미(V. Adami) 등의 작품에서 회화적 재현 공간은 ‘보이지 않는 것들’, ‘숨겨진 것들’의 유혹으로 가득 채워지고, 그림은 미스테리와 중단된 서사, 대답 없는 질문들의 장소가 된다.⁵³⁾ 고전 회화의 대상이 되지 못했던 평범한 인물들, 진부한 공간들, 일상적 상황들이 설명할 수 없는 불안과 미스테리, 악몽 등을 만들어내며, 그림은 일종의 미끼(amorce) 역할만 수행할 뿐 이야기의 전개와 의미의 완성은 끊임없이 관객의 몫으로 돌아온다. 가령, 크레모니니의 「의미들과 사물들(*Les sens et les choses*)」(1968)이나 「눈 가리고 술래잡기(*La mosca cieca*)」(1963-64)에서 프레임은 이미지를 한정하거나 주요 인물을 최적의 구도로 보여주는 기본 역할을 전혀 수행하지 못한다.(그림 3, 4) 중심 인물들은 프레임에 의해 절단되거나 아예 프레임 밖에 나가 있으며, 그들의 현전은 이차프레임(거울)이나 간신히 남아 있는 신체의 일부(발, 손) 등을 통해 확인될 뿐이다. 즉 크레모니니의 그림에서 프레임 내부는 아무런 의미를 갖지 못하는 혹은 형태를 파악하기 어려운 일상의 공간과 사물들로 채워지고, 프레임의 기능은 무력화되거나 상실되며, 그럴수록 프레임 바깥의 영역과 보이지 않는 공간, 숨겨진 장소가 더 중요한 역할을 수행하게 된다.

52) *Ibid.*, p. 67.

53) *Ibid.*, p. 80.

아울러, 프레임의 이러한 탈프레임화 혹은 탈영토화는 자연스럽게 ‘탈중심화(décentrement)’를 수반하는데, 이중적 경계로서의 프레임의 기호 작용은 더 이상 내부를 향하지 않고 외부로 향하게 되며, 힘의 방향과 의미의 방향 모두 바깥을 가리키게 된다. 그에 따라, 그림의 의미 영역은 더욱더 비고정적이 되고 불확정적이 되지만, 그만큼 확장적인 것이 되고 무한한 생성을 지향하는 역동적인 것이 된다. 프레임은 더 이상 이미지를 한정하고 그 의미를 고정시키는 기호적 울타리가 아니라, 의미의 끊임없는 이동과 재-생성을 전제하고 이미지와 실재 사이의 부단한 상호 교류를 유도하는 불확정성의 경계로 기능하게 되는 것이다.

따라서 탈영토화, 탈구축의 기호로서 프레임은 결국 ‘해체’의 기호를 의미하기도 한다. 불확정성의 경계로서 프레임은 스스로 끊임없이 탈구, 파괴, 해체되면서 그림의 의미를 고정된 것에서 유동적인 것으로, 고착된 것에서 가변적인 것으로, 일의적인 것에서 다의적인 것으로 바꾸어 놓기 때문이다. 데리다는 다음과 같이 설명한다.

[프레임에 있어] 보편적 법칙은 더 이상 자연이나 일치 또는 능력의 조화 등에 대한 기계적이고 목적론적인 법칙이 아니다. 그것은 일종의 반복적인 해체이고 규칙적이면서 억제할 수 없는 훼손이다. 그것은 일반적 의미의 프레임을 흔들리게 하고, 그것의 귀통이와 접합부분을 부분적으로 망가뜨리며, 그것의 내재적 경계를 외재적 경계로 뒤집어놓고, 그것의 두께를 고려하면서 우리로 하여금 그림을 캔버스나 나무를 쪽에서부터 보게 만든다.⁵⁴⁾

요컨대, 프레임의 근본 법칙은 그림의 내부와 외부, 이미지와 세계 모

54) Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, *Op. cit.*, pp. 85~86 : [...] loi générale qui n'est plus une loi mécanique ou téléologique de la nature, de l'accord ou de l'harmonie des facultés (etc.), mais une certaine dislocation répétée, une détérioration réglée, irrépressible, qui fait craquer le cadre en général, l'abîme en coin dans ses angles et ses articulations, retourne sa limite interne en limite externe, tient compte de son épaisseur, nous fait voir le tableau du côté de la toile ou du bois, etc.”

두에 대한 반복적인 ‘해체’이고, 내적 영역과 외적 영역의 끊임없는 교차 또는 ‘치환’이며, 양자의 자연스러운 상호 침입을 이끌어낼 수 있는 지속적인 ‘자기 파괴’이다. 현실의 공간은 프레임 안에서 있는 그대로 재현되기보다는 탈구조화되고 해체되며, 회화적 재현 공간은 그 구성의 힘이 외부의 보이지 않는 것들이나 숨겨진 것들의 유혹으로 향하면서 그 자체로 무력해지고 텅 비워진다. 프레임은 닫혀 있지만 동시에 열려 있고, 한정하고 있지만 동시에 월경을 전제하고 있으며, 구축되는 동시에 파괴되는 ‘해체의 경계’라 할 수 있는 것이다.



[그림 3] 「*Les sens et les choses*」, L. Cremonini



[그림 4] 「*La mosca cieca*」, L. Cremonini

V. 맺음말

회화에서 프레임의 특질은 일견 그림의 내적 통일성을 유지하고 구현하는 것처럼 나타난다. “모든 예술적 형태(forme)가 그러하듯 프레임은 하나의 닫힌 개체를 만들어내면서 우리의 시선을 자연스럽게 그 내부로 유도”하는 듯 보이고,⁵⁵⁾ 그림의 중앙과 전체 사이의 균형을 만들어내면서 일종의 중심화 효과를 강화하는 것처럼 보인다. 또한 프레임은 기호

55) Georg Zimmel, *Op. cit.*, p. 34.

적 울타리나 기호적 재봉으로 기능할 때 이미지를 세계로부터 절단한 후 다시 그것에 연결하지만, 그 의미와 힘의 방향은 어디까지나 내부 영역을 향하는 것처럼 간주된다.

그러나 위에서 살펴본 것처럼, 기호적 울타리나 기호적 재봉으로서의 프레임은 한계나 질서만큼이나 ‘위반’을 그것의 본질적 속성으로 내포하고 있다. 그림을 한정하고 가두는 그 순간부터, 내부만큼이나 ‘바깥’을 의미의 영역으로 전제하는 것이다. 프레임의 물질적 구현인 액자의 경우도 마찬가지인데, 테리다가 주목한 것처럼 모든 프레임-오브제(액자)는 작품이자 주위 환경이며 안이자 바깥인 이중적 속성을 지니고 있다. 그림의 바깥에 존재하지만 그 초월적 외재성을 통해 내부의 의미 작용에 간여하고 내부의 결핍을 보충하는, 회화의 바깥이자 동시에 회화의 일부인 것이다.

결국, 프레임의 본질은 내부만큼이나 외부로 지향하는 것에 있다. 중심화만큼이나 탈중심화를 유발하고, 영토화만큼이나 탈영토화를 이행하며, 구성만큼이나 해체를 추구하는 경향을 그 본성으로 지닌다. 그 자체로 불확정성을 내포한 기호이자 그림 내부의 결핍을 지시하는 기호인 프레임은 따라서 회화의 의미를 고정시키고 완결짓는 기호라기보다는, 회화에 내재된 의미 작용의 유동성과 불확정성을 지속적으로 드러내는 기호라 할 수 있다. 요컨대, 회화를 영원히 의미 생성 중인 시니피앙스(signifiante)의 영역으로 만들고,⁵⁶⁾ 그 스스로도 무한한 기호작용(세미오시스⁵⁷⁾)을 반복하는 일종의 ‘불확정성의 기호’라 할 수 있는 것이다.

56) 시니피앙스에 대해서는 여러 학자들이 정의를 내렸는데, 그중 크리스테바에 따르면 시니피앙스는 “텍스트 내에서 생성 중인 기표(signifiant-se-produisant en texte)”를 가리키고 더 나아가 “기표를 대체하는 무한하고 복수적인 생산적 텍스트성을 가리킨다. Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, pp. 217~218 및 p. 303.

57) 무한한 기호작용으로서의 세미오시스(semiosis)에 관한 설명은 Charles S. Peirce, *Op. cit.*, pp. 126~131을 참조할 것.

참고문헌

- 가버, 뉴튼 & 이승중 저, 이성원 엮음, 『비트겐슈타인의 관점에서 본 데리다』, 문학과지성사, 1997.
- 강우성, 「파레르곤의 논리 : 데리다와 미술」, 『영미문학연구』 제14호, 2008, 5~34쪽.
- 김광명, 『칸트의 『판단력 비판』 읽기』, 세창미디어, 2012.
- 김형효, 『데리다의 해체철학』, 민음사, 1993.
- 뒤바, 필립 저, 이경률 옮김, 『사진적 행위』, 사진마실, 2005.
- 모라나, 시릴 & 우맹, 에릭 저, 한의정 옮김, 『예술철학 : 플라톤에서 들뢰즈까지』, 미술문화, 2013.
- 박정자, 『빈센트의 구두』, 기파랑, 2005.
- 베르그손, 앙리 저, 박종원 옮김, 『물질과 기억』, 아카넷, 2005.
- 베일리, W.H. 저, 최경화 옮김, 『그림보다 액자가 좋다』, 아트북스, 2006.
- 칸트, 임마누엘, 백종현 옮김, 『판단력 비판』, 아카넷, 2009.
- _____, 『이성의 한계 안에서의 종교』, 아카넷, 2015.
- Aumont, Jacques, *L'oeil interminable*, Séguier, 1989.
- _____, *Image*, Nathan, 1990.
- Bächler, Odile, “Cadre et découpage spatial”, *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Guillaume Soulez et Bruno Péquignot (dir.), L’Harmattan, 1999. pp. 56~63.
- Bonitzer, Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, 1985.
- Careri, Giovanni, “L’écart du cadre”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Musée National d’Art Moderne, 1986, pp. 159~167.
- Charbonnier, Louise, *Cadre et regard. Généalogie d’un dispositif*, L’Harmattan, 2007.
- Derrida, Jacques, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines”, *L’écriture et la différence*, Seuil, 1967, pp. 409~428.
- _____, *Positions*, Les éditions de Minuit, 1972.
- _____, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978.
- _____, *Mémoires d’aveugle : l’autoportrait et autres ruines*, avec la collaboration d’Yseult Séverac, Réunion des musées nationaux, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, 1969.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikê : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

- Marin, Louis, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978.
- Simmel, Georg, *Le Cadre et autres essais*, Le Promeneur, 2003.
- Soulez, Guillaume, “Penser, cadrer-le projet du cadre”, *Penser, cadrer : le projet du cadre*, Guillaume Soulez et Bruno Péquignot (dir.), L’Harmattan, 1999, pp.5-6.

The frame as a sign of indecidability

Kim, Ho Young

Immanuel Kant has determined the concept of *parergon* as an extra appetizer that comes in addition, outside the field clean, namely incidental business, activity or operation that comes next or everything against *ergon*. He cited as examples the frames of the paintings, the clothes of the statues or the columns around the architectures. But Jacques Derrida considered that as a *parergon*, the frame in painting works not only as frame-object, frame-limit and frame-window, but also as edge which, neither simply outside nor simply inside, separates the inside from outside into same time does not stop linking them. Then, it emphasizes that the frame is not an addition hors d'oeuvre that will eventually be forced to disappear, to sink, to fade and merge into the realm of significance, at the moment when it deploys his greatest energy. The framework must therefore be considered as an edge of indecidability, or as a sign of difference, whose general principle is no longer a mechanical law of the nature, of the agreement, or of the harmony of the immanent signs, but a certain repeated dislocation or a regulated and irrepressible deterioration which makes it crack in general, the corner abyss in its angles and its articulations, returns its internal limit in external limit.

Keywords : frame, sign of indecidability, semiotic sewing, *parergon*, Jacques Derrida, Pascal Bonitzer

투고일 : 2017. 11. 12. / 심사일 : 2017. 12. 03. / 심사완료일 : 2017. 12. 10.

