

이미지와 의미 부여에 대한 일고찰

– 바르트의 이미지론을 중심으로

김휘택*

【 차례 】

- I. 서론
- II. 개인적 차원의 의미 영역
 - 1. 의미에 대한 구조적 접근
 - 2. 함축 의미: 개인적 의미부여
- III. 이미지의 의미
- IV. 폰크툼punctum, 스튜디오studium, 의미부여
 - 1. 스튜디오와 신화, 객관성
 - 2. 폰크툼과 개인적 의미부여
- V. 의미의 새로운 배열
- VI. 결론

국문초록

본고는 이미지와 이미지에 대한 의미부여와 관련된 논의들을 바르트의 저술들을 통해 살펴보는 데 있다. 에노의 연구는 언어적 차원에서 외시와 함축의미가 구분되고 있다는 사실을 명확히 지적하고 있다. 여기서 함축 의미의 개인성에 대해 논의하였다. 바르트의 광고 이미지 분석은 이미지에 대한 의미를 여러 층위로 나눌 수 있고, 이 층위들이 종합되어야 광고 이미지가 원하는 목적을 달성할 수 있음을 보여준다. 우리는 이 과정에서 이를 통해 통합 관계에서 벗어난 이미지들의 의미가 가지는 주관성을 확인하였다. 그리고 나아가, 바르트의 사진론을 일별하면서, 바르트가 제시한 스튜디오와 폰크툼의 개념을 일별하고, 대상에 개인적인 의미 부여가 이론적으로도 분명한 위치를 차지하고 있음을 보았다. 또한 마지막으로 제 3의 의미를 통해 무던 의미의 개념

* 중앙대학교 유럽문화학부

을 파악했다. 이 무딘 의미의 개념을 통해, 객관적이고 명백한 대상의 의미가 주체가 우선적으로 선택하는 의미가 아니라는 사실을 보았다. 주체는 이미지와 같은 대상을 접하면서, 의미를 강요받는 것이 아니라, 선택하는 상황에 놓인다. 이 사실은 기호학 이론들에서 제공하는 의미의 층위들이 분석 차원에 한정된다는 것을 보여준다.

열쇠어 : 롤랑 바르트, 의미 부여, 이미지, 스튜디오, 폰크툼, 자연스러운 의미, 무딘 의미

I. 서론

롤랑 바르트의 이미지에 대한 관심은 그가 수행한 기호학적 프로그램 전반에서 나타난다고 할 수 있다. 이미지는 ‘텍스트’라는 개념에서 매우 중요한 부분을 차지한다. 바르트는 회화, 사진, 문학과 같은 특정 분야보다는 이를 아우르는 보다 보편적인 용어로서 ‘텍스트’를 사용한다. “시각 이미지의 영역을 넘어, 인간의 몸과 몸짓들조차 하나의 시각 텍스트로서 읽을 수 있다는 그의 다소 고집스러운 믿음”¹⁾이 이러한 단정을 뒷받침한다. 바르트에게 있어서 이미지를 텍스트에 편입시키는 것은 단순한 용어의 범주를 확정하는 문제와는 다르다.

언어학을 회화에 ‘적용’시키고, 예술사 속에 얼마간의 기호학을 도입하는 것이 문제가 아니다. 그것보다는 회화와 텍스트를 제도적으로 갈라놓는 간격(검열)을 없애는 것이 중요하다. 무엇인가가 지금 새롭게 태어나고 있는 중이다. 그것은 이 해묵은 문화적 신성성을, 작업으로서의 텍스트와 텍스트로서의 작업이라는 일반화된 “작업량 기록 *ergographie*”으로 대치하면서, ‘회화’와 마찬가지로 ‘문학’ (그리고 그것들의 메타언어학적 상관물, 비평과 미학)이 가졌던 가치를 무효화할 것이다.²⁾

1) 김성도, 「바르트와 이미지: 시각 기호학을 넘어」, 『불어불문학연구』 105집, 2016, 244쪽.

2) R. Barthes, “La peinture est-elle un langage?”, in *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.97. 이하 바르트 전집 인용 시에는 한 저서의 저술 명을

그에게 있어, 회화에 대한 분석은 이제 그것에 대한 메타언어가 아니라, 텍스트라는 일반화된 범주에 속하는 한 작업으로 분류된다. 물론 관점은 달라질 수 있다.³⁾ 이미지가 그의 저술에 계속해서 등장하는 것은 바로 이런 배경에 기인한다.

이미지를 텍스트로 보면서 생각해야 할 것은 텍스트는 그것을 중심으로 텍스트의 저자와 독자를 나누게 된다는 점이다.⁴⁾ 텍스트는 이들 사이에서 어떤 판단의 중지 그 자체의 단계를 가진다. 이것이 이른바 텍스트를 체계로 보는 구조주의적 시각이다. 여기서 주목할 것은 독자의 해석이다. 텍스트로서의 이미지를 기호로 만드는 것, 텍스트의 개인적·사회적인 의미를 발생하도록 하는 것, 즉 텍스트를 현동화 하는 것은 결국 독자의 몫이다. 이미지는 기호이자 기표이다. 이미지를 통해 의미를 전달하고자 했던 저자는 매우 치밀한 전략으로 기표와 기의를 결합한다. 하지만 독자는 저자의 의도와 상관없이 텍스트를 읽는다. 독자는 이미지를 비어 있는 기표로 만나고, 기표에 해당하는 기의를 채운다. 이 과정은 매우 흥미로운 효과를 낳는다. 본고는 이러한 과정에 발생하는 의미와

밝히고 이후 Tome N°와 페이지 번호만 제시한다. (예 R. Barthes, *OC I*, p.000.)

- 3) 다음 박평종의 언급은 그런 차원에서 주목할 만하다. “롤랑 바르트의 『밝은 방』은 시각 이미지에 관해 그가 발표한 몇 편의 저술 중 매우 독특한 지위를 차지하고 있다. 우선 이전의 사진과 영화에 관한 텍스트가 주로 구조주의 기호학의 토대 위에 놓여있다면 『밝은 방』은 이런 입장에서 벗어나 있다. 또한 이 책은 전제와 추론, 분석과 종합을 통해 엄밀한 사유 체계를 구축하고자 하는 목적을 갖고 있지도 않다. 그는 다만 ‘쾌락주의자hédoniste’의 입장에서 마음에 끌리는 사진을 선택하고, 그 이미지를 ‘애호가amateur’의 관점에서 분석한다.” 박평종, 「롤랑 바르트의 『밝은 방』에 나타난 지향성의 문제」, 『프랑스학연구』 56집, 2011, 155쪽.
- 4) 이경률의 경우, 사진을 연극에 비유하는데 이를 통해 사진의 저자와 독자와의 관계를 적절히 설명하고 있다. “바로 이러한 이유로 사진은 이미지로 보여주는 일종의 무언극으로 간주되며, 그때 사진 이미지는 우선 존재론적 지시대상 말하자면 연극적인 지시 행위로서 사진-인덱스(photo index)가 된다. 그래서 사진 인덱스는, 연극에서 매시지자 연출자의 의도와 관객의 수용에 의해 장치되고 전달되는 것과 마찬가지로, 직-동자의 의도와 관객의 수용에 의해 드러나고 읽혀진다. 다시 말해 사진 인덱스는 이미지 그 자체의 분석(구조 문맥주의 관점)이 아니라 이미지를 생산라고 수용하는 입장에서 주체-작동(sujet-operator)와 주체-관객(sujet-spectator)의 두 가지 관점(후기구조주의 관점)에서 이해된다.” 이경률, 「사진 영상의 상상적 의식작용과 자극-신호」, 『기호학연구』 20집, 2006, 232쪽.

관련된 논의들을 본고에서 정리해보고자 한다.

II. 개인적 차원의 의미 영역

1. 의미에 대한 구조적 접근

소쉬르Ferdinand de Saussure의 『일반언어학강의』*Cours de linguistique générale*(이하 강의)는 언어기호를 기표signifiant와 기의signifié의 결합으로 설명한다. 기표는 청각 영상image acoustique, 기의는 개념concept에서 유래한 말이며, 각각 표현면과 의미면을 가리킨다. 기표와 기의는 “밀접하게 결합되어 있으며 서로를 요청하는 관계”⁵⁾이다. 그러면서도 그 관계는 자의적이다. 다음 언급을 보자.

기호학이 학문으로 조직되는 때에, 전적으로 자연적인 기호에만 근거하는 펜터마임과도 같은 표현 양식도 당연히 기호학에 속하는지에 대해서 자문해야 할 것입니다. 그러한 양식을 수용한다고 해도, 기호학의 주요한 대상은 기호의 자의성에 근거한 체계 전체일 겁니다. 사실 한 사회에서 수용된 모든 표현 방식은 원칙적으로 집단의 습관, 즉 규약에 근거하고 있습니다. 예를 들어, 어떤 자연스러운 표현성을 가지고 있는 예절의 기호들(아홉 번 엎드려 절하면서 황제에게 절하는 중국인들을 생각해 보라)도 규칙에 의해 정해진 것입니다. 이 규칙이 그 기호들을 사용하도록 강제하는 것이지, 그 기호들 안에 내재하는 내적 가치가 아닙니다. 따라서 전적으로 자의적인 기호는 그렇지 않는 다른 기호보다 기호학적 방식의 이상을 더 잘 실현한다고 말할 수 있습니다. 이 때문에 표현 체계 중에서 가장 복잡하고 가장 널리 퍼져 있는 언어는 모든 표현 체계 중에서 가장 특징적인 것이기도 합니다. 이런 의미에서, 언어는 하나의 개별적인 체계에 지나지 않지만, 언어학은 기호학 전체의 일반적 모형이 될 수가 있는 것입니다.⁶⁾

5) F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916, p.99.

6) *Ibid.*, pp.100-101.

위 언급을 보면, 랑그 속에서의 기표와 기의의 결합은 자의적이지만, 규약에 근거한다. 하지만 이 규약은 기표나 기의, 그리고 그들의 결합인 기호에 포함되어 있지 않다. 언어의 기표와 기의는 서로 자의적이지만, 사회나 집단의 규약으로 인해 강제적으로 결합된다. 기호가 언어 속이 아니라 다른 어떤 환경에 놓이게 된다면, 기표와 기의의 관계는 어떠한 규약 속에서라도 지속적으로 자의성 가진다. 표현면과 의미면으로 구분될 수 있는 현상적 대상이 있다면, 이 양면은 각각 기표와 기의로 환원될 수 있고, 자의성의 역시 적용될 수 있을 것이다. 위 인용문의 마지막 부분, “언어학은 기호학 전체의 일반적 모형이 될 수 있다”는 언급은 바로 이런 점을 지적한 것이라고 할 수 있다. 이 지점에서 소쉬르가 ‘사회생활 속에서의 기호들의 삶을 연구하는 학문’이라고 정의하면서, 이것이 ‘사회 심리학’, 나아가 ‘일반 심리학’이라고 한 것도 바로 이러한 기표와 기의의 자의성의 관계 속에서 해석해 볼 수 있다.

여기서 다시 의문점이 생긴다. 강의에서는 기의에 대한 설명은 기표와의 관계를 통해 제시된다. 이 책 97페이지부터 시작되는 1부의 제1장은 언어 기호의 성격을 제시한다. 1절은 기호, 기의, 기표, 2절은 첫 번째 원칙: 기호의 자의성, 3절은 두 번째 원칙: 기표의 선적 성질로 명명되어 있다. 기표의 선적 성질은 기표에 대한 전체적이고 완전한 설명이라고는 할 수 없지만 한 절을 통해 구체적인 예와 함께 설명되고 있다. 이에 비해, 기의는 일목요연한 설명을 찾아보기 힘들고 기표와 같이 한 절로 제시된 것도 아니다. 기의의 특징에 대한 설명은 언어 기호의 성격을 제시하는 부분에 절로 제시되지 않고 있다. 흥정표는 엘름슬레우 Louis Hjelmslev의 기호학을 통해서 기의와 관련된 과학적 접근의 문제의식을 정리하고 있다.

한편 소쉬르는 언어 기호를 기표와 기의 결합으로 간주하고, 이 두 가지는 서로 맞물려 있어서 분리시켜 생각할 수 없다고 하였다. 반면에 엘름슬

레우는 기표와 기의의 명칭을 표현과 내용으로 대체하고, 기호 분석에 있어서 표현면과 내용면을 분리하여 각각 따로 분석해야 한다고 주장하였다. 즉 두 가지 면이 실질substance이나 형식 forme과 분절되는 방식을 연구해야 한다는 것이다. 따라서 음성과 음운의 문제가 표현의 실질, 표현의 형식으로 나뉘어 보다 체계적으로 연구될 수 있는 것처럼, 의미 문제도 내용의 실질, 내용의 형식으로 구분되어 체계적인 방식으로 연구될 수 있다는 것이다. 기호의 표현과 내용은 상호 의존 관계에 있으며, 기호 분석에 있어서 <표현의 실질>과 <내용의 실질>은 <표현의 형식>과 <내용의 형식>을 통해서만 존재할 수 있고, 역으로도 가능하다. 그래서 그레마스는 엘름슬레우가 분석한 네 가지 층위, 표현, 내용, 실질, 형식을 자신의 이론 기반으로 삼았다.⁷⁾

안느 에노Anne Hénault는 위와 유사한 배경을 바탕으로 실제 의미의 최소 단위인 의소의 규정을 세 가지 가설을 제기하면서 설명하고 있다. 첫 번째 가설은 선언적인 것으로 의미 작용의 형식이 분절될 수 있다는 것이다. 이 ‘의미작용의 분절가능성divisibilité de la signification’⁸⁾은 엘름슬레우의 연구들에 기반을 두고 있다. 그의 색깔에 대한 웨일스어와 프랑스어의 비교, 나무, 목재, 숲의 어휘장 분석, 언어 간 통사론적 차이 등에 대한 분석은 의미의 형식이 기표와 다른 체계를 갖추고 있다는 점을 증명한다.⁹⁾

두 번째 가설에서는 의미에 대한 분석이 분절의 층위 위에서 이루어져

7) 홍정표, 『정념의 기호학: 문학텍스트에 나타난 희로애락』, 한국외국어대학교 출판부, 2014, 23쪽.

8) A. Hénault, *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012, p.27.

9) 박인철은 엘름슬레우의 ‘기호소figure’를 통해 이를 설명한다. 그는 표현과 내용 사이의 동형성이 현실적으로 가능하지 않다는 점으로 엘름슬레우의 연구를 요약해낸다. “엘름슬레우는 이러한 사실로부터 언어 기술은 기호의 표현과 내용을 각각 따로 분리해서 분석해야 하며 이 분석은 궁극적으로 표현과 내용 각각에서 수적으로 제한된 단위를 추출해야 한다고 주장한다. 이러한 단위들은 기호가 아니라 비(非)기호이며 엘름슬레우는 이를 “기호소figure”라고 부른다.“ 박인철, 『파리학파의 기호학』, 서울, 민음사, 2003, p.84. 여기에서 기호소는 음소와 의소를 아우르는 개념으로 사용되고 있다는 것을 알 수 있다.

야 한다는 점을 제시한다. 의미에 대한 분절적 체계의 구성은 기표의 분절과 상동적인 형태로 이루어진다. 즉, 음소가 도출되는 방식으로 의소가 도출되는 것이다. 음소는 단소라는 상위 층위를 가지고 단소는 문장이라는 상위 층위를 가진다. 예노 역시 표층부터 분절해간다. 첫 번째 층위를 텍스트 자체로 규정한다면, 마지막 네 번째 층위는 의미작용의 ‘기본적인 구성소composantes élémentaires’, 즉 의소sèmes를 기술하는 단계이다.¹⁰⁾ 우리는 이 의소들이 랑그 차원에서 어떤 정확한 기준에서 총체를 이룰 수 있는지에 대해서 살펴보아야 할 것이다.

예노의 세 번째 가설은 의소들의 이항대립을 통한 의미작용의 최소 층위 상정에 관한 것이다. 예노는 음소들의 대립이 음운론의 변별적 대립과 같다고 언급한다. 의소의 도출 방식 역시 이항 대립을 기반으로 하고 있다. 예노는 엘름슬레우가 예상했던 의소들의 제한된 목록inventaire limité d’éléments minimaux과 “인간의 다양한 언어들에 사용된 모든 의미작용의 기본 요소들을 담은 ‘심층’의 사전들을 만들 수 있을 것이라는 가장 야심찬 꿈”이 사실상 불가능하다고 언급한다. 그 이유를 예노는 다음과 같이 지적한다.¹¹⁾

왜냐하면 의소 분해의 최종 층위, 즉 보다 복잡한 총체(혹은 의미소 sémème)가 아니라, 진정으로 기본적인 것에 관계한다고 단정할 수 있는 층위를 규정하기 위한 유효한 기준들이 없기 때문이다. 실제로 이미 구현되었고 이후 고전적인 것이 될, 의소 분석이나 어휘장의 구조화에 대한 몇 가지 예들은 의소들이 갖고 있는 전적으로 관계적인 성질인 이 이론의 기본 규칙을 부분적으로만 따르고 있다.

10) A. Hénault, *op.cit.*, 2012, p.31. 두 번째는 담화 층위niveau discursif와 세 번째 층위 이야기 층위niveau narratif로 규정된다. 이 두 층위는 언어학적 차원이기보다는 그레마스의 이야기 이론에 바탕을 둔 기호학적 차원이기 때문에 여기서는 따로 언급하지 않았다.

11) *Ibid.*, p.34.

에노는 언어에 행해진 의소 분석의 몇 가지 예를 제시한다. 이러한 분석으로부터 에노가 얻은 결론은 랑그 차원에서 음소와는 달리 한정된 의소들의 총체를 구성하기 힘들다는 것이다. 그러나 한 작품이나, 한 작가의 작품의 총체, 즉 ‘폐쇄가 실현된 담화’에서는 의소 분석은 유의미한 결과를 가져 올 수 있다는 점은 주목할 만하다. 이 점은 뽀띠에Bernard Pottier의 의자siège의 어휘장 분석 등이 제한된 영역에서의 의소 분석이 효과적이었다는 것에서도 볼 수 있다. 다음 에노의 언급을 보자.

랑그에서 의소로 분석하는 일에서 발생하는 대부분의 어려움은 폐쇄된 자료체를 구성하는 것이 불가능하다는 데에서 비롯된다. 반대되는 이유로, 어떤 폐쇄clôture된 형태를 가진 실제 텍스트들의 분석에 관계될 때 의소 분석은 한 작가에 고유한 어휘 코드의 애매함을 없애준다. 바로 이러한 폐쇄가 텍스트들에게 적용된 조작들의 체계적 성격과 [분석을 통해 도출된] 기록의 철저성을 보장해 줄 수 있는 것이다.¹²⁾

위 언급들을 종합하자면, 엘름슬레우가 지적한 표현면의 기호소는 즉, 의소는 하나의 한정된 수의 전체로서 구성될 수 없다고 할 수 있다. 하지만 에노는 다양한 연구들을 종합하면서, 보편적으로 적용되는 음소에 대응하는 의소가 아니라, 특정 대상이 획정된다면, 의소들은 그 대상의 최소 단위로 유효하다고 생각한다. 어떤 대상에 대한 의미의 체계적이고 철저한 기술은 의미 단위들의 한정과 그 의미 단위들의 관계로서 알 수 있다. 그리고 그 의미 단위들의 관계는 최소 단위로부터 중간 단위, 전체에 이르는 층위의 기술을 통해서만 가능하다. 즉, 한 작품이건, 한 작가의 작품 전체이건 자료체를 한정할 수 있을 때, 의소는 최소 단위로서 역할을 할 수 있다.

『일반언어학강의』에서는 기의가 “폐쇄되고 독립적으로 존재하는 영역

12) *Ibid.*, p.51.

으로 생각되는 단어의 한계들 안에서”¹³⁾ 자리 잡고 있다. 기표와 기의의 관계는 자의적이다. 이는 언어 집단에 속한 개인이 기의에 대한 기표, 혹은 기표에 대한 기의를 자유롭게 선택할 수 있다는 말이 아니다.¹⁴⁾ 사회 속에서 기호의 양면은 규약으로 결합되어 있고, 의사소통을 위해서라면 이 규약을 따라야 한다. 언어 체계는 사회 속에서 의미를 교환하는 최소한의 수단이다. 그러한 차원에서 외시dénotation와 함축 의미connotation의 분리는 주목할 만하다.¹⁵⁾

2. 함축 의미: 개인적 의미부여¹⁶⁾

기호학이 사회생활 속의 기호들의 삶을 연구하는 학문이라고 할 때, 이 분리는 기호가 사회 속에서 어떠한 의미 작용을 가지는지 살펴보는 한 방식이 될 수 있다. 특히 함축 의미의 경우는 의미의 개인적 차원뿐만 아니라, 랑그 차원의 기의에 대한 연구에서 나아가 보다 의미의 다양한 양태를 연구할 수 있을 계기를 제공한다. 다음 김정용이 제시한 함축 의미의 개념¹⁷⁾을 보자.

기호에서 발생하는 주관적 의미, 이런 의미는 사람의 문화적 경험에 따라 생산되는 것으로 사전에서 찾을 수 없는 성질의 것이다. 예를 들면 <집>은

13) F. de Saussure, *op.cit.*, 1916, p.159.

14) *Ibid.*, p.101.

15) 바르트는 언어적 차원에서 기표(표현 단계)와 기의(내용 단계)가 결합하는 체계를 외시dénotation라고 규정하였고, 이 차원이 두 번째 차원의 표현 단계가 되고 여기에 다시 다른 차원의 내용 단계가 결합하는 것을 함축 의미connotation이라고 명명했다. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p.77.

16) 여기서 ‘의미 부여’는 프랑스어 *signification*을 저자가 나름대로 해석한 것이다. 이 용어의 해석으로 ‘의미 작용’이 보편적으로 폭넓게 사용되고 있다. 전동열의 경우 이 의미 부여를 ‘encoding’을 번역하는 데 사용한다. (전동열, 『기호학』, 연세대학교 출판부, 2005, p.77.)여기서는 바르트의 이론에서 해석할 대상에 대한 새로운 글쓰기와 자신의 생활 세계가 가지는 맥락 안에서의 해석을 포괄하는 의미라고 볼 수 있다. 이에 대해서는 보다 정치한 논의가 더 필요할 것으로 사료된다.

17) 김정용, 『기호학이란 무엇인가』, 서울, 민음사, 1994, 327쪽.

사람이 집에서 경험하는 것에 따라 다른 함축 의미를 갖는다. 가령 가정에서 아무 문제가 없고 행복한 사람에겐 집이 <낙원>이지만, 가정이 복잡하고 불화가 많은 사람에겐 집은 <지옥>이라는 함축 의미를 띤다.

위 정의에서 함축 의미는 ‘주관적’인 것이라고 규정한다. 어떤 기호에 대해 개인이 수행하는 의미 작용이라고 할 수 있다. 함축 의미를 통해 만들어지는 신화¹⁸⁾는 바르트가 단정하듯이 파롤이다. 파롤은 랑그의 개인적 사용 측면을 말한다. 따라서 함축 의미는 기호에 대한 개인적 의미 부여 역시 포함하고 있다고 할 수 있다. 외시 의미와 함축 의미는 의사소통에서 서로 분리되어 나타나지 않는다. 외시 의미와 함축 의미의 차원은 서로 정도의 차이만 있지 어떠한 담화에서도 같이 나타난다. 예를 들어 일상 대화, 문학의 담화 등은 과학에서 사용하는 말들 보다 함축 의미가 개입할 확률이 크다. 함축 의미가 개인적인 성격을 가진다면, 신화는 함축 의미의 연쇄 고리이기 때문에 일종의 일반화를 거친 것이라고 할 수 있다. 따라서 기의는 랑그의 차원을 넘어서면 변형을 일으키게 되고, 기의의 변형은 기호의 변형으로 이어진다. 그렇다면, 함축 의미와 신화는 개인적 차원에서 사회적 차원에 이르는 연속선상에 있다고 할 수 있다.

바르트는 “함축 의미가 어떤 텍스트의 유형학에 속해 한정되어 있는 것이 아니라서 이론가들에게서 그렇게 좋은 평가를 받지는 못한다”¹⁹⁾고 평가한다. 문헌학자들은 “모든 텍스트는 유일한 의미, 규범적인 진정한 의미를 갖는다고 선언하면서, 동시적이고, 부차적인 의미들을 비평의 헛된 노력으로 여긴다”. 다른 한편으로 기호학자들은 “외시의 단계le dénoté와 함축 의미의 단계le connoté의 계층적 구분을 부인”²⁰⁾한다. 우

18) 김경용은 “함축 의미가 하나의 연쇄 고리를 만듦으로 하나의 신화를 만들 수 있다”고 규정한다. 같은 책 168쪽.

19) R. Barthes, *S/Z*, in *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.124.

20) R. Barthes, *OC III*, p124.

선 문헌학자들의 언급은 텍스트를 다양한 의미 산출의 공간으로 받아들이는 지금의 경향에서는 받아들이기 힘든 부분이 있다. 다른 한편으로 기호학자들이 외시와 함축 의미의 두 단계를 부인하는 이유를 바르트는 다음과 같이 언급한다.

외시를 진실성·객관성·법칙으로 설정하는 것은 우리가 지금까지 언어 행위를 문장과 문장의 어휘적·통사론적 구성요소들로 축소시킨 언어학의 권위에 아직도 예속되어 있기 때문이다.²¹⁾

이에 대해 바르트는 외시의 체계, 즉 랑그 차원에서 결합된 기표와 기의의 관계가 특권적 지위를 가져야 할 필요가 없다고 말한다. 그리고 외시의 의미를 중심으로 모든 텍스트의 의미들이 배치되는 것이 서양의 과학적 비평 혹은 철학 담론의 폐쇄성으로 회귀하는 것이라고 규정한다.²²⁾ 바르트의 이러한 생각을 종합하면, 함축 의미와 외시는 선·후 혹은 상·하, 중심·주변의 범주로 계층화될 수 있는 것이 아니다. 이 두 가지 의미 작용은 사회 속에서 살아가는 개인들의 선택의 문제로 볼 수 있게 된다.

외시와 함축 의미는 이항대립의 차원에서 다루어졌다. 우리는 함축 의미가 개인적 차원, 주관성을 가진 의미라는 것을 지적한 바 있다. 이에 비해, 외시는 규약적 차원, 즉 객관성을 띤 의미라고 할 수 있다.

객관성과 주관성은 물론 텍스트를 장악할 수 있는 힘들이다. 하지만 텍스트와 가까이 할 수 없는 힘들이다. 주관성은 내가 텍스트를 복잡하게 채운다고 사람들이 가정하는 충만한 이미지이다. 그러나 그 충만함은 위조된 것이며, 나를 만드는 코드들의 자취일 뿐이다. 그래서 나의 주관성은 결국 스테레오 타입들의 일반성을 가진다. 객관성도 같은 방식의 채우기이다. 이상적 체계는 다른 체계들과 같이, 나에게 유리하게 명명하게 하고, 알게 해

21) R. Barthes, *OC III*, p124.

22) R. Barthes, *OC III*, p124.

주며 나를 망각하게 하는 데 쓰이는 이미지이다. 독서는 (둘 모두 상상계들인) 객관성이나 주관성의 위험을 포함한다. 우리가 텍스트를 진실의 관용적 혹은 금욕적 도덕 하에서 이상화된, 표현이 풍부한 대상(우리 자신의 표현에 제공된 대상)으로 정의한다면 말이다.²³⁾

주관성이 없는 객관성, 객관성이 없는 주관성은 존재하지 않는다. 이는 사회와 개인의 관계와 같다. 따라서 어떤 대상에 대한 외시와 함축 의미는 실제로는 어느 정도 뒤섞여 있으며, 계층적인 구분을 할 수 없다. 독자로 대변되는 주체들은 텍스트 앞에서 외시와 함축 의미의 사이에서 어떤 쪽에도 우선권을 부여하지 않는다. 이는 외시의 기반이 되는 랭그가 다른 어떤 체계들 중 하나의 체계일 뿐임을 인정하는 일이며, 랭그를 연구하는 언어학의 권위, 즉 언어행위가 문장과 문장의 어휘적·통사론적 구성요소들로 귀결된다는 지배적인 생각에서 벗어나는 일이다. 결국 학습 혹은 습득의 순서와 별개로 외시와 함축 의미의 경계는 없어진다.

그렇다면 우리가 대상에 부여하는 의미가 어떤 차원에서 만들어지는지 살펴보도록 하자. 아래에서 우리는 바르트의 이미지론을 통해 이를 연구하도록 하겠다. 우리가 의미를 부여하는 대상으로서 사진을 선택한 것은 바르트의 이미지론이 이론적으로 자주 거론되기 때문만은 아니다. 이미지로서의 사진이 가지는 매우 특수한 성격을 지나칠 수 없기 때문이다. 다음 진동선의 언급²⁴⁾은 앞으로의 논의에 주요한 단초가 될 수 있다.

사진이란 찍는 사람, 사진을 보는 사람 그리고 사진을 이용하는 사람의 관성이 제각각 어우러져서 모순을 빚어내는 만남의 자리이자 대결의 장이다. 사진은 이것들 사이에 있고 또 움직인다. 온갖 생각의 기호들이 난무하므로 사진에서 오해와 오독, 모순과 모호성은 필연적이다. 모든 사진은 그 대결장 속에서 처음 당면한 시간의 몸짓이다. 또 처음 겪는 사건의 의미들

23) R. Barthes, *OC III*, p126.

24) 진동선, 『사진기호학』, 서울, 푸른세상, 2015, 25쪽.

이다. 눈에 보이지만 잡히지 않는 의미, 바라보고는 있지만 감춰진 의미의 다발이다.

한 주체에 의한 사진 이미지에 대한 의미 부여는 하나의 사건이다. 위 글에서 언급한 것과 같이 사진에 대한 오해와 오독, 그리고 사진의 모순과 모호성은 사진이 가지는 다양한 의미들이 된다. 따라서 사진이 가지는 의미의 객관성과 주관성은 모두가 자신의 권리를 가진다. 이경률의 사진-인덱스에 대한 설명은 이러한 과정을 분명하게 보여주는 한 예²⁵⁾이다.

사진은 언어학적인 지시소 혹은 발자국, 연기, 먼지, 흠터와 같은 단순한 물리적 지표로 끝나는 것이 아니라 그것으로부터 다시 관객의 주체에 따라 활용되는 화용론적 차원(*la dimension pragmatique*)으로 들어간다. 다시 말해 텅 빈 의미의 여백의 이미지는 관객의 주체적인 내용물로 채워지면서 개인적인 기억 연상의 출발점이 되는데, 이때 사진은 관객의 의미를 받아들이는 수신기호가 된다. 예를 들어 멀리 산 위에 연기가 피어날 때, 이것을 본 사람은 과거 자신이 경험한 상황에 따라 그 원인이 달라질 것이다. 군인이 볼 경우 그것은 전쟁을 알리는 신호로 농부가 본다면 논두렁에 피운 불로 또한 어떤 이는 동네 아이들의 불장난이나 집이 불타는 상황으로 생각할 것이다 (인덱스).

위 언급에서 볼 수 있듯이, 사진은 관객에게 지표로 무엇인가를 전달하지만, 그 전달의 순간, 사진은 관객의 주관성에 속하고, 사진의 의미 역시 관객이 채우게 된다. 관객은 언어 차원의 의미이든, 자신의 기억 속의 의미이든 선택할 뿐, 자신이 선택할 의미에 순서나 계층을 부여하지 않는다. 그러나 다시 생각해 보아야 할 것은 의미의 객관성에 대한 요구이다. 의미의 객관성은 소통을 위해 사회 구성원들에게 강요된다. 이러한 차원을 다시 바르트의 견해를 통해 살펴보자.

25) 이경률, 앞의 글, 2006, 236쪽.

III. 이미지의 의미

의미와 관련한 이미지론은 바르트의 연구에서 비교적 초기에 제시된다. 회화에 대한 그의 생각에서 이미 위에서 언급한 객관성과 주관성의 갈등이 드러난다는 점을 주목해 보자.²⁶⁾

따라서 언어행위가 갖는 중성적이며 문자 그대로이고 외시된 대로의 상태로 회화가 구성된다는 것을 생각한다는 것은 더 이상 가능한 일이 아니다. [...] 더욱이 회화는 더 이상 단순한 신화적 가공작업이나 주관적 투자가 끊임없이 가능한 장소도 아니다. 따라서 회화는 현실적인 대상도 그렇다고 해서 상상적인 대상도 아니다. <재현된> 것의 자기 정체성은 분명 끊임없이 되돌려 보내지고, 시니피에는 항상 이동되며(왜냐하면 그것은 사전에서처럼 명명 행위의 연속이기 때문이다), 분석analyse은 끝이 없다.

여기서 ‘분석은 끝이 없다’는 말에 주목해보자. 여기에서의 분석은 일종의 글쓰기écriture로 규정된다. 분석은 확정적인 결론이나 ‘결과’를 전하지 않는다. “분석은 끝없이 언어 행위acte de langage로 만들어지는 것이다.” 바르트는 “(그림을 정의하는) 읽기lecture 작업은 극단적으로 글쓰기의 작업과 동일하다”고 단언한다. 회화라는 기표에 의미는 계속해서 부여된다. 의미는 매번 주관적이며, 개인적인 것이다. 따라서 “비평가도, 회화에 대해 말해지는 작가도 더 이상 없다. 다만, 회화에 대해서 글을 쓰는 사람”²⁷⁾ 만이 존재할 뿐이다. 다시 말해 어떤 회화나 대상에 대한 의

26) R. Barthes, *OC III*, p.97.

27) “오늘날 지식인의 글쓰기들이 지닌 이와 같은 이중성은 시대의 노력에도 불구하고 문학이 완전히 청산될 수 없었다는 사실에 의해 부각된다. 그래서 문학은 끊임없이 권위를 드러내는 언어적 지평을 형성하고 있다. 아직 지식인은 제대로 변모되지 않은 작가에 불과하다. 그리고 스스로 침몰해서 더 이상 글을 쓰지 않는 투사가 영원히 되지 않는 이상(어떤 사람들은 그렇게 했으며, 당연히 망각되었다), 그는 문학으로부터 온전한 구식의 도구처럼 전수되는 이전의 글쓰기들이 주는 매혹으로 되돌아갈 수밖에 없다.” R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953, p.29.

미부여에 있어서 권위는 무의미한 것이 된다.²⁸⁾ 이러한 바르트의 견해는 회화뿐만 아니라 해석할 수 있는 모든 대상을 ‘텍스트’로 일반화하려는 데서 비롯된 것이다. 독자의 글쓰기는 위에서 말한 바와 같이 ‘언어 행위’로서 끊임없는 매번의 분석은 각각이 자기만의 고유한 가치를 가진다. 김성도는 이런 차원에서 사진 이미지가 “그 매체의 유추적 차원에서 발휘되는 강력한 힘 때문에, 순수한 외시라는 인상을 심어주지만, 한 꺼풀 벗겨보면 사진 이미지는 공시적인 수사적 힘을 감추고 있음을 알 수 있다”²⁹⁾고 언급하고 있다.

우리는 이미지의 의미작용에 대해 주목해 볼만한 바르트의 글은 바로 「이미지의 수사학」*Rhétorique de l'image*이다. 바르트는 여기서 언어적 메시지message linguistique, 코드화 된 도상적 메시지message iconique codé, 코드화 되지 않은 도상적 메시지message iconique non codé를 구분한다. 본고에서 이 세 가지 메시지의 구분을 정확히 하여 설명하고자 하지 않는다. 다만 바르트가 언어적 메시지와 이미지가 전달하는 메시지의 차이를 분명히 구분하여 언급하고 있다는 점에 주목한다. 이것은 지금 다루고 있는 이미지와 의미의 문제에 보다 실질적으로 다가갈 수 있게 만드는 해결책이 되어줄 수 있을 것이다. 우선 다음 바르트의 언급을 보자.

텍스트는 이미지의 시니피에들 사이에서 독자를 **지도**하며, 독자에게 어떤 것들은 피하고 다른 어떤 것들은 수용하도록 해준다. 흔히 섬세한 배치 **dispatching**를 통해서, 텍스트는 독자를 미리 선택된 의미로 원격으로 안내한다. 이 모든 고정 작용**ancrage** 속에서, 언어행위는 분명히 설명 기능을 가지고 있지만, 이 설명은 선별적인 것이다. 도상적 메시지 전체가 아니라, 오직 그 메시지의 몇몇 기호들에 적용된 메타-언어행위에 관계된 것이다. 텍스트는 확실히 이미지를 향해 창조자(따라서 사회의)가 보내는 시선의 권리이다.

28) *Ibid.*, pp.98-99.

29) 김성도, 앞의 글, 2016, p.246.

고정 작용은 제어이다. 고정 작용은 그림들의 투사적 힘에 대한 메시지 사용에 대한 책임을 진다. 이미지들이 갖는 시니피에들의 자유로움에 비해, 텍스트는 **억압적인** 가치를 가지고 있으며, 우리는 한 사회의 정신과 이데올로기가 무엇보다도 집중되는 것은 바로 이 층위라는 것을 이해하게 된다.³⁰⁾

위에서 언급된 바에 의하면, 언어적 메시지는 고정 작용을 하며, 이 작용에 의해 도상적 메시지를 이해하는 데 중요한 길라잡이 역할³¹⁾을 한다. 언어적 메시지를 통해서, 도상적 메시지의 독자들은 자신의 해석의 자유를 일부분 제한 받는다. 이것은 언어가 가지는 규약성 즉 사회성 때문이다. 이러한 언어적 메시지는 결국 소비자들에게 광고를 정확히 하도록 하는 틀과 같다.³²⁾

광고에서 사용되는 이미지에 대해서 바르트는 언어적 메시지와는 다른 방식으로 설명하고 있다. 바르트는 여기서 함축 의미를 발생시키는 것들을 규정하고자 한다. 바르트는 이를 함축 의미소connotateurs라고 명명하고, 이 함축 의미소의 전체를 수사학rhétorique이라고 칭한 바 있다.

그러나 가장 중요한 것은-적어도 지금으로서는-함축 의미소들connotateurs의 목록을 작성하는 것이 아니라, 그것들이 총체적 이미지 속에서 불연속적

30) R. Barthes, “Rhétorique de l’image”, in *Oeuvres complètes*, Tome II, Paris, Editions du Seuil, pp.579-580.

31) 바르트는 언어적 메시지의 두 가지 주요 기능을 ‘고정 작용ancrage’과 ‘중계 relais’(Ibid., p.578.)라고 언급한다. 특히 고정 작용 대화자와 대화상대자가 정확한 시공간 및 대화 상황의 서로 일깨워주는, 언어행위가 가지는 중요한 기능이다. 특히 바르트가 다루고 있는 광고에서, 언어 메시지는 그림이나 사진이 불러일으킬 수 있는 오해의 소지를 억제하고, 광고 제작자의 의도를 정확하고, 솔직하게 소비자에게 전달하는 장치가 될 수 있다.

32) 이와 관련하여 바르트는 『S/Z』에서 다음과 같이 언급하고 있다. “하나의 문화적 코드가 예측되어 있는 질서의 규칙이(푸생의 말에 따르면) 하나의 **조망**에 불과하다면 이 코드를 재구성하려고 시도하는 게 무슨 소용이 있는가? 그러나 한 시대 코드들의 공간은 언젠가 묘사할 필요가 있게 되는 일종의 과학적 통설을 형성한다. 우리가 예술에 대해서 ‘자연스럽게’ 알고 있는 것은 무엇인가-그것은 하나의 ‘구속’이다.” R. Barthes, *OC III*, p199.

자질들을, 나아가 비고정적인 자질들을 구성하고 있다는 것을 이해하는 일이다. 함축 의미소들은 어휘 전체를 채우지 않으며, 그 함축 의미소들을 읽는 일이 그 어휘를 철저히 고찰하는 일이 아니다. 달리 말해서(그런데 이는 일반적인 기호학에 있어서는 가치 있는 제안일 수 있다), 어휘의 모든 요소들은 함축 의미소들로 변형되지 않으며, 담론 속에는 항상 어떤 외시가 남게 되는데, 그 외시가 없이는 바로 담론이 불가능 할 수도 있다. 그것은 우리로 하여금 이차적 메시지로, 혹은 외시된 이미지로 돌아오게 해준다.³³⁾

맥락 없이 주어진 이미지는 언어적 메시지와는 달리 즉 코드화 되지 않은 상태로는 주체들의 의미 부여를 제어할 수 없다. 코드화 된 도상적 이미지는 계열 관계, 통합 관계를 통해 의미 작용의 틀이 만들어진다. 함축 의미소들은 일종의 ‘환유법métonymie’³⁴⁾을 통해 계열 관계rapport paradigmatique를 형성한다. 마치 토마토를 보면서 이탈리아 풍을 떠올리는 것처럼 말이다. ‘이탈리아 풍’이라는 축은 그것을 떠올리게 하는 많은 실체들을 포괄한다. 계열체는 연상 관계rapport associatif와 그 작용을 통해서 형성된다. 이 연상 작용은 한 이미지가 가지고 있는 의미들 중 하나와 관련된다. 여기서 ‘이탈리아 풍’을 일깨우는 것은 위에서 언급했던, 언어적 메시지이거나 혹은 광고에 나타나는 이미지들의 외시적 의미들의 통합체³⁵⁾에 의해서이다. 결국 개별적 이미지들은 계열 관계와 통합

33) R. Barthes, *OC II*, p.587.

34) R. Barthes, *OC II*, p.587

35) 다음 바르트의 언급은 이를 더욱 분명하게 보여준다. “판자니 광고 속에서, 지중해산 채소들, 색채, 구성, 그리고 심지어는 풍부함까지도 비고정적인 덩어리들로 볼썽 나타나는데, 그 덩어리들은 자신의 고유한 공간과 우리가 본 것과 같이 자신의 <의미>를 갖고 있는 일반적인 장면 속에 고립되어 있고 동시에 세팅되어 있는 것이다. 그런데 이 같은 덩어리들은 그 덩어리들의 통합체가 아니라 외시의 통합체 속에 <사로잡혀> 있다. [...] 그리하여 우리는 함축 의미를 부여받은 메시지의 체계를 <자연스럽게 받아들이게 하는 것>이 매우 정확하게 외시된 메시지의 통합체라는 것을 알게 된다. 혹은 더 나아가서 함축 의미는 단지 체계일 뿐이며, 계열체paradigme라는 용어만으로 정의될 수 있을 뿐이다. 또한 도상적 외시는 통합체syntagme일 뿐이며 체계 없는 요소들에 결합하며, 불연속적 함축 의미소는 외시의 통합체를 통해서 연결되고 현실화 되고 <말해지는> 것이다.”(R. Barthes, *OC II*, p.588)

관계에 의해서 광고의 메시지의 전달에 기여하게 된다. 여기서 지적할 점은, 이미지는 그것이 가진 외시 의미 이외에도 함축 의미들을 포함한다는 것이다. 바르트가 함축 의미소라고 표현한 것은 그 함축 의미를 발현할 수 있는 요소들을 목록화 하기 위한 것이다. 하지만 바르트는 그 목록을 제시하지 못했다. 결국 함축 의미란 개인적 경험에 의해 발현하는 것이라는 점을 앞서 지적한 바 있다. 우리는 이 개인적 의미의 차원을 바르트가 어떻게 이미지를 통해 설명하고 있는지 살펴보아야 할 것이다.

IV. 푼크툼punctum, 스튜디오studium, 의미부여

1. 스튜디오와 신화, 객관성

우리의 입장에서 바르트의 사진 이론은 의미의 규약적 성격을 언어행위로 한정하는 매우 중요한 문제제기라고 할 수 있다. 위에서 우리는 의미의 객관성과 주관성이 구분되지만 혼재되어 있음을 언급하였다. 바르트의 푼크툼과 스튜디오는 의미 작용의 측면에서 이러한 의미의 성격 등을 반영하는 용어의 짝이다. 규약적·객관적 성격을 갖는 것은 스튜디오이라고 할 수 있다. 다음 스튜디오에 대한 언급³⁶⁾을 살펴보자.

물론 나는 이 사진들에 대해 일종의 일반적이고 때로는 감동된 관심을 느낄 수 있지만, 그 감동은 도덕적·정치적 교양의 합리적인 중계를 거쳐 간다. 내가 이 사진들에 대해 느끼는 것은 **평균적인** 정서, 즉 거의 길들이기에 속한다.

따라서 스튜디오는 주관적이라기보다는 객관적인 성격을 가진다고 할 수 있다. 스튜디오으로 대변되는 사진에 대한 감정은 ‘도덕적·정치적

36) R. Barthes, *La chambre claire*, in *Oeuvres complètes*, Tome V, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.809.

교양'을 통한 것이고, '평균적moyen'인 것이다. 그 의미 작용에 개인적인 함축 의미가 있다할지라도 그것은 소통 가능하며 예측 가능한 것이다. 바르트에 따르면, 그는 “‘스투디움을 거쳐par le studium’, 많은 사진에 관심을 갖게 된다”.³⁷⁾ 여기서 스투디움이라는 것은 언어와 같이 사회의 구성원으로서 당연히 가지게 되는 어떤 장치라고 할 수 있다. 이러한 장치를 통해서 대상에 부여하는 의미는 온전한 나의 의미라기보다는 사회 혹은 집단이 이미 권위나 상식, 교양이라는 이름으로 부여해 놓은 의미이다. 그러한 차원에서 다음 진중권의 스투디움에 대한 정의³⁸⁾를 보자.

사진은 읽을 수 있다. 이를테면 흑인 장교가 프랑스 삼색기에 경례를 하는 사진에선 이런 메시지를 읽어낼 수 있다. ‘조국 프랑스는 피부색에 관계 없이 누구나 프랑스군의 장교로 받아들인다. 삼색기 아래서 우리는 피부색이 달라도 모두 하나의 국민이다.’ 이때 그 사진은 식민주의 이데올로기의 시각적 표현이 된다. 이처럼 사진을 해독하는 데 사용되는 관습적 코드를 ‘스투디움’이라 부른다.

진중권이 든 위 예는 바르트의 신화론에 등장한다. 바르트에게서의 신화mythe란 어떤 것이었는가? 바르트는 다음과 같이 신화의 성격을 이야기 한다.

신화는 강제적이고 체포된 느낌을 받게 한다. 이 성격은 역사적인 개념에서 출발한 것이며, 우연한 상황(라틴어 수업, 위협받고 있는 제국)에 직접 불쑥 다가온다. 신화는 바로 나를 찾으러 온다. 다시 말해, 신화가 나에게로 향한다. 나는 신화의 의도적인 힘을 경험한다. 신화는 나에게 그것이 가진 커져가는 모호함을 수용하도록 요구한다.

37) R. Barthes, *OC V*, p.809.

38) 진중권, 『이미지 인문학』, 서울, 천년의 상상, 2012, 189쪽.

위에서 볼 수 있듯이, 바르트는 신화가 자신이 어찌할 수 없는 힘을 가지고 있다고 생각한다. 신화란 강제적인 것이며, 역사에서 온 것이고, 신화가 가지는 모호함이 점점 커져도 이미 용인된 어떤 것이기 때문에 수용할 수밖에 없다. 이 신화를 진중권의 언급과 같이 스튜디오으로 해석할 수 있다면, 스튜디오의 성격 역시 강제적이고 용인되며, 개인이 따라야 하는, 그리고 사회 어느 곳에서도 나타날 수 있는 정형적 시각이라고 볼 수 있다. 따라서 바르트는 이 스튜디오의 원래의 뜻에서도 이러한 성격을 찾는다. 바르트는 스튜디오가 “‘학습’을 말하는 것은 아니고, 한 사물에 대한 주의 집중, 누군가에 대한 취향, 친절하지만 특별히 격렬할 것 없는 보통의 관심 두기 *investissement*”³⁹⁾를 뜻한다고 언급한다. 스튜디오가 가지는 이런 의미는 바르트의 태도에서도 분명히 나타난다. 이미 강제된 성격의 의미가 존재한다면, 바르트가 대상에 대해 개인적으로 가지는 의미 부여는 기존의 것을 반복하는 일일 뿐이다. 바르트는 이에 대해 “유감스럽게도 많은 사진이 내 눈에는 생기가 없어 보인다. 그러나 내가 보기에 어떤 존재감을 보이는 것들에서조차, 그 대부분이 내 안에서 야기하는 것은 일반적이고, 말하자면 예의상의 관심 뿐”이라고 언급한다. 그리고 나아가 대상에 대한 의미 부여를 일종의 ‘계약 *contrat*’이라고 지적한다.

스튜디오를 인정하는 것은 사진작가의 의도를 숙명적으로 만나는 것이고, 그 의도와 일치하는 것이며, 그것에 찬성하거나 반대하는 것이지만, 언제나 내 자신 안에서 그것을 이해하고 그것에 의문을 제기하는 것이다. 왜냐하면 (스튜디오가 속하는) 교양/문화는 창조자들과 소비자들 사이의 계약이기 때문이다. 스튜디오는 일종의 교육(지식과 예절)이다.⁴⁰⁾

우리는 앞서 객관성과 주관성의 이분법을 살펴본 바 있다. 스튜디오를

39) R. Barthes, *OC V*, p.809.

40) R. Barthes, *OC V*, p.809.

일별하면, 이 용어의 성격을 규정하는 어휘들을 다수 발견할 수 있다. 스튜디오움은 평균, 관습, 계약, 지식, 예절 등과 관련된다. 이 어휘들을 종합하면, 한 대상이 가지고 있는 문화적 고정관념을 나타낸다고 할 수 있을 것이다. 이 스튜디오움은 본고의 입장에서 볼 때, 한 대상의 객관적 의미이다. 바르트는 이런 고정관념의 의미에 대한 새로운 범주를 제기한다. 이 범주는 주관적이며 개인적인 의미를 반영한다.

2. 폰크툼과 개인적 의미부여

바르트는 스튜디오움과 함께 폰크툼을 제시한다. 폰크툼은 스튜디오움과 짝으로 제시된다. 폰크툼은 스튜디오움과의 대립 개념이라기보다는 전혀 다른 계열체로서 다가오는 의미를 말한다. 사진이 보여주는 지배적인 맥락이 아니라, 개인만의 특유한 맥락으로 사진의 어떤 요소를 바라보는 것이라고 할 수 있다. 다음 바르트의 정의를 보자.⁴¹⁾

두 번째 요소는 스튜디오움을 깨트리러(혹은 그것을 또박 또박 끊어보기 위해)온다. 이번에 (나는 내 최종적인 의식을 스튜디오움의 영역에 두고 있기 때문에) 그것을 찾는 것은 내가 아니라, 그것이 장면으로부터 화살처럼 와서 나를 관통한다. 뾰족한 도구에 의한 이러한 상처, 찢린 자국, 흔적을 지칭하는 낱말이 라틴어에 존재한다. [...] 이 두 번째 요소를 나는 폰크툼(*punctum*)이라 부를 것이다. 왜냐하면 폰크툼은 또한 찢린 자국이고, 작은 구멍이며, 조그만 얼룩이고, 작게 베인 상처이며 또 주사위 던지기이기 때문이다. 한 사진의 폰크툼은 사진 안에서 나를 찌르는(뿐만 아니라 나에게 상처를 주고 완력을 쓰는) 그 우연*ce hasard*이다.

위에서 ‘우연’이라는 말에 주목해보자. 위 인용문을 자신의 저서에서 같이 인용한 진중권은 폰크툼이 ‘일종의 사건처럼 우리를 엄습한다’⁴²⁾고

41) R. Barthes, *OC V*, p.809.

언급한다. 폰크툼을 의미적으로 언급하자면, 사진에 대한 개인적 의미 부여라고 할 수 있다. 바르트는 폰크툼이 “어떤 디테일, 즉 부분적인 대상”이라고 규정한다. 그리고 “폰크툼의 예들을 제시하는 것은 어떤 면에서는 나를 토로하는 것”⁴³⁾이라고 주장한다. 바르트의 이 언급에서 ‘나를 토로하는 것’은 주체의 대상에 대한 개인적 의미부여⁴⁴⁾라고 해석할 수 있다. 바르트의 위와 같은 폰크툼에 대한 규정은 자칫 읽는 이에게 모호하게 느껴질 수 있을 것이다. 바르트는 많은 예를 들고 있지만, 그 예를 통해서가 아니라, 정확히 폰크툼이라는 개념을 통해 개인적 의미부여의 기제를 밝히고 있다.

우리는 앞서 바르트의 광고 속의 이미지들이 어떻게 광고가 전하고자 하는 메시지를 위해 기여하는지 보았다. 주목할 것은 광고 속의 이미지가 환유법을 통해 계열 관계를 형성한다는 것이다. 이 계열 관계는 일종의 연상 작용이다. 폰크툼의 순간에는 이 연상 작용이 광고와 달리 광고안의 다른 요소들이 가지는 맥락, 즉 그 요소들의 통합 관계의 제어를 받지 않는다. 바르트의 다음 언급을 보자.

폰크툼이 아무리 전격적이라 할지라도 그것은 다소간 잠재적으로 어떤 확장expansion의 힘을 지니고 있다. 이 힘은 흔히 환유적métonymique이다. 한 소년이 길잡이 역할을 하는 눈 먼 집시 아마추어 바이올리니스트를 찍은 케르테스의 사진이 있다(1921). 그런데 나로 하여금 사진에 무언가를 덧붙이게 하는 ‘그 생각하는 눈’을 통해 내가 보는 것은 다져진 비포장도로이다. 흙으로 된 이 도로의 결을 보면 내가 중부 유럽에 있다는 확신이 든다.⁴⁵⁾

42) 진중권, 앞의 책, 2012, 189쪽.

43) R. Barthes, *OC V*, p.822.

44) 진중권은 바르트가 제시한 폰크툼의 극단적인 개인성으로 인해 발생하는 미학적 난점을 “근본적 위험”이라고 명명한다. 이 ‘위험’은 폰크툼이라는 개념에서 제시되는 개인적 의미 부여의 극단성 때문에 어떤 보편적인 성격으로 추상화할 수 없다는 데서 비롯된다. 다시 말해, 바르트의 『밝은 방』이라는 저서는 폰크툼으로 인해, ‘수용자 미학’이 될 수 없고, ‘예술가 미학’이 되는 것은 더 불가능하다. (진중권, 앞의 책, 2012, 200쪽) 다만 본고에서 주목하는 점은 개인적 의미 부여의 기제이다.

바르트는 케르테스의 사진에서, 다져진 비포장도로의 곁을 보고, 그것에서 ‘중부 유럽’을 연상한다. 이 연상은 함축 의미, 즉 지극히 개인적인 의미 부여라고 할 수 있다. 다시 앞서 다루었던 「이미지의 수사학」으로 돌아가 보자. 위에서 인용한 바와 같이 “함축 의미는 단지 체계일 뿐이며, 계열체paradigme라는 용어만으로 정의될 수 있을 뿐이다. 또한 도상적 외시는 통합체syntagme일 뿐이며 체계 없는 요소들에 결합하며, 불연속적 함축 의미소 외시의 통합체를 통해서 연결되고 현실화되고 <말해 지는> 것이다”. 불연속적인 함축 의미는 그 목록을 만들 수도 없으며, 일종의 규약의 결과인 외시의 제한을 통해서만 전달하려는 메시지의 의미에 기여할 수 있다. 바르트가 “그리하여 상징들의 불연속적인 세계는 순수하게 정화된 액체와 같은, 외시된 장면의 이야기 속으로 모습을 감추어 버린다”⁴⁶⁾고 한 말은 정확히 계열체인 함축 의미가 통합체인 외시의 제한을 받아 메시지로 나타나지만, 함축 의미의 불안정함, 다양성, 순간성 등은 모두 사라지게 되는 것을 지적한다. 그리고 위 인용문의 ‘환유적 힘’은 외시의 통합 관계가 없는 순수하고 순간적인 함축 의미, 폰크툼의 발생 기제를 나타낸 것이다.

언어와 같이 강제되지 않는 이미지라는 대상에서, 개인의 의미 부여는 주체가 가진 모든 경험의 투영이다. 하지만 이는 의도적이지 않고, 그 대상이 주체에게 발생시키는 우연한 사건이다. 이때 주체는 외시적 의미와 개인적 의미부여 사이의 순서를 두지 않는다. 외시와 함축 의미는 주체가 선택할 수 있는 모든 의미들 중 하나일 뿐이다. 다음에서 우리는 이러한 의미들의 잠재성과 관련하여 논의해 볼 것이다.

45) R. Barthes, *OC V*, p.822.

46) R. Barthes, *OC II*, p.558

V. 의미의 새로운 배열

앞서 우리는 인용문(각주 30)에서 “이미지들이 갖는 시니피에들의 자유로움에 비해, 텍스트는 **억압적인** 가치를 가지고 있으며, 우리는 한 사회의 정신과 이데올로기가 무엇보다도 집중되는 것은 바로 이 층위라는 것을 이해하게 된다”라는 말을 보았다. 여기서 ‘이데올로기’는 단순히 언어나 언어행위의 규약 차원에서 만들어지는 것이 아니다. 나아가 수많은 언어행위들이 사회 속에서 작동하여 만들어진 문화적 코드들을 통해, 이 이데올로기는 ‘억압적 가치’로 자리 잡는다. 이때, 글 읽기는 더 이상 새로운 가치를 제공하지 못한다. 즉 텍스트의 수용자는 텍스트로 통칭할 수 있는 대상에 새로운 개인적 의미부여를 할 수 없게 된다.

하지만 우리는 위에서 이미지에 대한 의미부여 방식을 보았다. 이데올로기에 관련된 의미는 바로 함축 의미이다. 하지만 이 함축 의미는 환유에 의한 계열체에만 속하는 의미는 아니다. 벌써 사회·문화적 맥락, 즉 외시 통합체적 질서에 제한을 받는 의미이다. 이미지에 대한 의미부여 방식은 이러한 함축 의미와 외시가 가지는 질서를 완전히 무너뜨린다.

퐁크툼은 지배적 이데올로기의 제한을 받지 않는다. 따라서 모든 외시의 질서는 그렇게 주체의 의미부여 중 하나의 경우의 수일 뿐이다. 다음 김인식의 지적⁴⁷⁾은 다른 의미에서 본고의 주장과 일맥상통하다.

따라서 ‘코노테이션’의 개념이 어떻게 변화하고 있는가를 살펴 볼 때 ‘신화학자가 아닌 새로운 ‘신화 독자로서의 바르트의 생각에 접근해볼 수 있을 것 같다. 『SZ』에서는 ‘코노테이션’의 개념에 대한 대폭적인 수정의 작업이 행해진다. 좀더 정확하게 말하자면 ‘디노테이션(dénotation)’과 ‘코노테이션’의 이항 대립적 성격을 파기해버린다. ‘디노테이션’은 『신화학』에서의 이해처럼 실제로 의미의 첫 번째 것이 아니라 그런 척 가장하고 있다는 수정된 주

47) 김인식, 「바르트기호학의 해체-물랑 바르트의 기호학적 모험2」, 『기호학연구』 2권, 1996, 137-138쪽, 121-143쪽.

장을 한다. 그리고 더 나아가 ‘디노테이션’은 오히려 ‘코노테이션’의 마지막인 것이다(S/Z, 16).

바르트를 인용한 김인식의 언급을 통해 알 수 있는 것은 의미 부여의 방식이 층위의 문제가 아니라 선택의 문제라는 점이다. 그리고 외시이건 함축 의미이건 결국 주체의 상황에 따른 수용의 문제로 환원될 수 있다. 폰크툼과 같이 철저히 개인적 의미 부여와 관련된 개념은 무한한 의미의 생산을 상정해 볼 수 있게 한다. 무한 의미 생산의 기제를 인정한다면, 결국 논의는 다시 바르트의 이와 관련된 논의로 다시 눈을 돌리게 한다.

바르트는 「제3의 의미」le troisième sens에서 에이젠슈타인Sergei Mikhailovich Eisenstein의 영화 <폭군 이반>Ivan le Terrible의 한 스틸 사진을 통해 세 가지 의미 작용 층위를 제시한다. 이 장면은 이반에게 두 신화가 금화를 붓는 장면을 포착한 것이다. 우리는 이 세가지 의미 중에서 제 3의 의미를 주목한다. 바르트는 이 의미에 대해서 다음과 같이 규정한다.

나는 분명하고, 고정되지 않은, 완고한 제3의 의미를 (아마도 처음으로) 읽고, 받아들인다. 나는 그것의 기의가 무엇인지 모르고, 적어도 그것을 명명할 수도 없지만, 그것이 불완전한 형태일 때부터 그 기의의 특징과 의미 발현해 왔던 역정들을 알고 있다.⁴⁸⁾

바르트는 무엇이라고 명명할 수는 없지만 그 의미들이 어디서 오는지도 아는 그런 기의를 정의하고자 하는 것이다. 바르트는, 의사소통을 위한 외시라고 할 수 있는 의미 제1의 의미와 상징적 차원, 즉 함축 의미가 개입하는 제2의 의미와는 달리, 포착할 수 없는 개인적 차원의 의미 부여에 대해 규정하고자 한 것이다. 바르트는 어떤 이미지가 보여주는

48) R.Barthes, “Le troisième sens”, in *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.487.

것과 그 이미지가 말하고자 하는 것에서 벗어난 주체의 개인적 차원의 의미부여를 개념화 하고 있다. 그가 이 글에서 크리스테바Julia Kristeva의 ‘의미생성signifiante’⁴⁹⁾를 언급한 것도 바로 이러한 차원에서 이다. 그런 점에서 박주원은 크리스테바의 의미생성과 관련하여 다음과 같이 질문을 던진다.

우리가 파악할 수 있는 것은 드러내진 것, 재현된 것, 구성된 것일 뿐 결코 실재의 대상에, 그리하여 투명한 현실에 다가갈 수는 없다는 근본적 회의주의를 뜻하는 것인가? 아니면 우리가 실재라고 믿고 있는 세상이 사실은 진짜가 아니라 만들어진 허구라는 것, 그리하여 상징일 뿐이라는 비판의 메시지가?⁵⁰⁾

이 질문을 바탕으로 생각해 볼 수 있는 바르트의 제3의 의미는 ‘투명한 현실’에 부여되는 의미, 가공되지 않는 날 것으로의 ‘실재’에 부여된 의미를 규정하려는 노력이라고 할 수 있다. 바르트는 소통, 상징과 관련된 의미작용과 개인적 의미작용을 다음과 같이 각각 자연스러운 의미le sens obvie와 무딘 의미le sens obtus라고 정의한다. 자연스러운 의미는 바르트에 따르면 “자연스러운 명백함”을 가지고 나를 “맞이하러 오는qui vient au-devant” 의미이다. 이 의미는 “매우 자연스럽게 생각에 떠오르는 qui se présente tout naturellement à l’esprit” 의미이다. 이 의미는 저

49) 이에 대한 박주원의 크리스테바 인용은 본고의 논의를 진행하는 데 도움이 될 것이다. “텍스트는 정치혁명의 실천에 비할 수 있을 하나의 실천이다. 왜냐하면 텍스트의 실천은 정치혁명의 실천이 사회 내에 도입하는 것을 주체 내에 끌어들이기 때문이다. 20세기의 역사와 정치경험이 주체의 변화에는 사회가, 사회의 변화에는 주체가 결여될 수 없다는 것을 증명한다는 것이 사실이라면 - 그러나 헤겔의 변증법의 전복 이래로, 그리고 더욱 프로이트의 혁명 이래로 거기에 대해 의문을 품을 여지가 있었는가? -, 우리가 문학 실천에 대해 제기할 질문들은 문학 실천과 불가분의 관계를 맺고 있는 지평을 겨냥하게 할 것이다. [...] 우리는 이러한 이질적인 과정을 의미생성signifiante이라고 부를 것이다.(Revolution in Poetic, *Language* p. 16)” 박주원, 「언어와 정치」, 『21세기정치학회보』 제19집 2호, 2009, 33쪽. (29-48쪽)

50) 같은 글, 33쪽.

자의 전략을 가득 담고 독자에게 다가온다. 독자에게 전달되는 메시지에 해석의 여지는 많지 않다. 왜냐하면, 이 메시지는 그 사용 용도가 정해진 완전한 체계, 즉 움직일 수 없는 통합 관계 하에서 폐쇄된 명백함을 전달한다.⁵¹⁾ 위에서 들었던 판자니 광고에서 전달하려 한 ‘이탈리아풍 italianité’ 역시 이런 차원에서 생각해볼 수 있다. 이 통합 관계는 문화, 관습, 규약과 같은 용어들로 바꾸어 말할 수 있다.

바르트는 무딘 의미를 “문화, 지식, 정보의 바깥에서 전개되는 것처럼 보인다”⁵²⁾고 말한다. 다시 말해서, 통합 관계에서 자유로운 의미 작용이다. 자유로운 연상만 가능하다면, 그 기표는 결국 기의를 가지지 않다고 말할 수 있을 것이다. 다음 바르트의 언급을 보자.

무딘 의미는 기의 없는 기표이며, 바로 그러한 점 때문에 그것을 명명하기 어렵다. 내 독해는 이미지와 그것의 묘사, 그리고 정의와 근사치 사이에 일시 정지된 채 남아 있다. 만일 우리가 무딘 의미를 묘사할 수 없다고 하면, 그것은 자연스러운 의미와는 반대로, 아무 것도 복제하지 않을 것이다. 아무것도 재현하지 않는 것을 어떻게 묘사한다는 말인가?⁵³⁾

바르트는 무딘 의미가 “(분절된) 언어체의 바깥에 있으나, 대화의 내부에 있다”고 말한다. 다시 말해서, 대화 상대자가 전달하려는 메시지의 의도 안에는 없지만, 대화의 장 안에는 존재한다. 지극히 주관적인 어떤 것, 인상, 이미지가 무딘 의미를 발생시킨다. 어떤 이미지는 수많은 기표들로 구성되어 있다. 그 이미지가 제공하는 어떤 것에도 우리는 의미를 부여할 수 있다. 위 인용문에서 아무 것도 재현하지 않는다는 말은 그 무엇도 재현할 수 있다는 말과 일맥상통하다. 다만, 그것이 재현하는 것이 무엇인지 모르는 것뿐이다. 알 수도 없다. 알 수 없기 때문에, 수용

51) R. Barthes, *OC III*, p.488.

52) R. Barthes, *OC III*, p.488.

53) R. Barthes, *OC III*, p.500.

주체는 그것을 궁극해 하고 나름의 의미를 부여한다. 객관적 의미와 주관적 의미는 그렇게 또 나뉜다.⁵⁴⁾

결국, 우리가 위의 논의를 통해 알 수 있는 것은, 우리가 소통을 위해 만드는 의도된 메시지들의 의미는 가장 기본적인 의미 층위에 자리 잡지 않는다는 점이다. 수용 주체는 주된 의미에 대해 해석의 자유를 갖는 것이 아니다. 대상에서 포착해낸 자신만의 기표에 기의를 부여한다. 그것은 바로 함축 의미의 극단, 즉 주관성의 극단이다. 그 극단은 어떤 전문적인 시선에 의해 도달되는 것도, 극도의 수행을 통해 얻을 수 있는 것도 아니다. 그것은 너무나 일상적이기 때문에 매번 미끄러지며, 일시적이기 때문에 순식간에 사라져 버리는 것이기도 하다. 주체의 대상에 대한 의미 부여는 무한 선택의 순간에 놓이는 것과 같다. 분석 차원에서 의미는 언어적 차원, 상징적 차원, 의미 생성의 차원으로 나뉠 수 있겠지만, 결국 실제에서는 의미 생성의 차원으로 모두 환원될 수 있다. 현대 사회의 소통의 부족과 소통에의 갈망은 그 양적 규모 때문이 아니라, 개인에게 주어진 무한한 무딘 의미를 발견할 자유 때문일지도 모른다.

54) 다음 김성호의 평가는 주관적 의미부여 차원에서 주목할 만하다. “즉 ‘무딘 의미’는 비구조적이고 비언어적인 의미를 지향한다. 기호의 구조에서 벗어나 있는 이 의미는 따라서 본질적으로 감각과 관계한다. 바르트에게 있어 이미지의 해석이란 결국 시니피에를 받아들이는 것이 아니라 감상자, 수용자 혹은 해석자가 자신의 감각을 이미지에 투여하는 일이다. 이러한 수용자의 해석은 순수하게 주관적이다. 만약 이미지에 대한 해석의 경험이 순전히 지향성과만 관계한다면, 다시 말해 작가의 의도를 언어적으로 읽어내는 데만 있다면, 그것은 기호의 의미를 읽어내는 것과 다르지 않다. 그러나 ‘무딘 의미’는 작가의 의도와 달리 수용자의 감각에 작동하는 주관적인 해석에 문을 열어둔다. 이러한 주관적인 해석은 비언어적이면서도 모든 수용자 각자에게 열린 의미를 가져오기 때문이다.” 김성호, 「미디어아트 이미지의 해석-바르트의 제3의 의미로부터」, 『Journal of Korean Society of Media and Arts』 제11권 No.2, 2013, 72쪽.

VI. 결론

마르틴 졸리Martine Joly는 라스티에François Rastier의 저서와 비교하면서 바르트가 이미지 연구에 대해서 “해석의 문제가 언어만의 영역을 폭넓게 넘어서고 있고, 비언어적인 텍스트를 해석하는 데 있어서 언어의 영역과 상당히 많은 부분을 공유하고 있다”⁵⁵⁾는 것을 보여주었다고 평가하고 있다. 이 말은 롤랑 바르트의 기호론이 언어학적 차원에서 시작했다는 것과 관계가 깊다. 바르트의 후기 이론들이 과감하다고 평가 받는 것은 언어적 차원의 의미 부여와 그 질서를 전면적으로 전복하고 있기 때문이다.

본고는 이미지와 의미부여와 관련된 논의들을 바르트의 이론을 통해 살펴보는 데 있다. 우리는 이미 언어적 차원에서 의사와 함축의미가 구분되고 있다는 것을 언어학과 에노의 연구를 통해 알 수 있었다. 그리고 바르트의 광고 이미지 분석을 통해서, 통합 관계가 이미지의 의미를 객관적으로 만들 수 있다는 것을 보았다. 그리고 이를 통해 통합 관계에서 벗어난 이미지들을 주관적으로 해석할 수 있다는 사실도 지적한 바 있다. 나아가, 바르트의 사진론을 일별하면서, 바르트가 제시한 스튜디오와 폰크툼의 개념을 일별하고, 대상에 개인적인 의미 부여가 이론적으로도 분명한 위치를 차지하고 있음을 보았다. 또한 마지막으로 제 3의 의미를 통해 무딘 의미의 개념을 파악했다. 이 무딘 의미의 개념을 통해, 객관적이고 명백한 대상의 의미가 주체가 우선적으로 선택하는 의미가 아니라는 사실을 보았다. 주체는 이미지와 같은 대상을 접하면서, 의미를 강요 받는 것이 아니라, 선택하는 상황에 놓인다. 이 사실은 기호학 이론들에서 제공하는 의미의 층위들이 분석 차원에 한정된다는 것을 보여준다.

우리는 앞서 박주원이 크리스테바에 대한 연구에서 제기한 ‘실재’와 ‘대상’의 관계에 대한 질문을 보면서 다시 한 번 생각한다. 박주원의 언

55) 마르틴 졸리, 『이미지와 해석』, 김용권 역, 동문선, 2009, 335쪽.

급은 결국 바르트가 언급한 ‘무의미insignificance’를 떠오르게 한다. 결국 무한한 의미부여의 가능성은 어떠한 의미도 부여할 수 없다는 말이 아닌가 하는 의문 말이다. 우리가 믿고 있는 실재와 대상 간의 재현의 관계는 언어에 의한, 사회적 강요에 의한 허구가 아닌가 하는 생각을 할 수 있다. 이에 따라, 무의미, 혹은 무의미와 의미의 대립과 연속성에 대한 고찰은 또 하나의 연구 주제가 될 수 있으리라 생각한다.

참고문헌

- 김경용, 『기호학이란 무엇인가』, 서울, 민음사, 1994.
- 김성도, 「바르트와 이미지: 시각 기호학을 넘어」, 『불어불문학연구』 105집, 2016, 227-259쪽.
- 김성호, 「미디어아트 이미지의 해석-바르트의 제3의 의미로부터」, 『Journal of Korean Society of Media and Arts』 제11권 No.2, 2013, 59-80쪽.
- 김인식, 「바르트기호학의 해체-롤랑 바르트의 기호학적 모형2」, 『기호학연구』 2권, 1996, 121-143쪽.
- 마르틴 줄리, 『이미지와 해석』, 김웅권 역, 동문선, 2009.
- 박인철, 『파리학파의 기호학』, 서울, 민음사, 2003.
- 박주원, 「언어와 정치」, 『21세기정치학회보』 제19집 2호, 2009, 29-48쪽.
- 박평중, 「롤랑 바르트의 『밝은 방』에 나타난 지향성의 문제」, 『프랑스학연구』 56집, 2011, 155-175쪽.
- 이경률, 「사진 영상의 상상적 의식작용과 자극-신호」, 『기호학연구』 20집, 2006, 231-254쪽.
- 전동열, 『기호학』, 연세대학교 출판부, 2005.
- 진동선, 『사진기호학』, 서울, 푸른세상, 2015.
- 진중권, 『이미지 인문학』, 서울, 천년의 상상, 2012.
- 홍정표, 『정념의 기호학: 문학텍스트에 나타난 희로애락』, 한국외국어대학교 출판부, 2014.
- Barthes, R., “La peinture est-elle un langage?”, in *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- _____, “Rhétorique de l’image”, in *Oeuvres complètes*, Tome II, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- _____, *La chambre claire*, in *Oeuvres complètes*, Tome V, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- _____, *L’aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- _____, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953.
- _____, *S/Z*, in *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- Saussure, F. de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
- Hénault, A., *Les enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF, 2012.

A study on the relationship between image and signification:

Through the theory of Roland Barthes

Kim, Huiteak

This paper examines the discussions related to image and signification through the theories of Roland Barthes. We have already been able to see through the studies of Semiotics and Anne Hénault that the denotation is distinguished from the connotation in the linguistic dimension. Through the analysis of the advertising image of Barthes, we have seen that the syntagmatic relationship can make the sense of the image objective. From this study, we also emphasized that it is possible to subjectively interpret images that deviate from the syntagmatic relationship. In addition, we examined the concepts of Studium and Punctum by Barthes. With this we have found that the definition of a personal meaning to objects has a theoretically clear position. Finally, we have been able to understand the concept of ‘le sens obtus’ through the article « Le troisième sens ». The notion of ‘sens obtus’ makes it possible to realize that the objective and clear sense of object is not the one chosen primarily from the subject. By facing an object such as an image to be interpreted, the subject is placed in a situation where he is not compelled to choose a meaning but rather he chooses one of the possible senses. This makes it clear that the semantic levels provided by semiotic theories are limited to the analytic dimension.

Keywords : R. Barthes, Signification, image, studium, punctum, le sens obvie,
le sens obtus

투고일 : 2018. 11. 23. / 심사일 : 2018. 12. 10. / 심사완료일 : 2018. 12. 17.