

앙리 카르티에-브레송의 ‘결정적 순간’의 의미작용상의 특징

오 정 민

(추계예술대학교 강사)

◆ 국문초록

앙리 카르티에-브레송 사진작품을 이미지 기호로 보아 그 의미작용상의 특징이 바로 ‘결정적 순간’의 특수성과 불가분의 관계에 있음을 드러냄이 본 논문의 목표이다. 그의 사진 이미지에서, 조형적 기호가 야기하는 해석체는 다양한 상징적, 추상적, 철학적 개념이나 심지어는 허구적 서술내용에까지 이르는데 이때 해석체와 대상이 일치하지 않는 현상이 발생한다. 즉 표상체 내의 조형적 기호가 중심이 되어 의미를 생산하기에 그에 따른 해석체는 지시대상과 완전히 일치하지 않는 것이다. 그것은 도상적 기호의 지시대상적 측면이 그대로 해석체의 내용을 이루는 통상적 사진의 경우와 분명히 구별되는 의미작용이다.

주제어 : 사진 이미지, 이미지 기호, 의미작용, 결정적 순간, 기표/기의, 표상체/해석체/대상, 기하학적 구성, 형이상학적 해석, 기호학

I. 분석에 들어가기 전에

1. 기호로서의 이미지

언어가 사람과 사람 사이의 의사소통의 도구임은 명백한 사실로 받아들여진다. 의사소통의 도구를 말할 때 기호(signe)라는 개념이 필요하다. 이미지 앞에 선 관객은 그로부터 어떤 내용-감정이나 생각을 전달

받는다. “어떤 것이 생각을 표현하고 그것을 지각하는 이의 정신 속에 해석적인 태도를 자극할 때 그것을 ‘기호’라고 말할 수 있”¹⁾기 때문에 사진이미지 또한 기호에 속한다. 그러면 사진 이미지라는 기호가 전달하는 메시지는 어디서 오는가.

언어뿐만 아니라 이미지도 하나의 표현 시스템이다. 마르틴 졸리에 따르면 이미지는 도상적, 조형적, 언어적 기호 등 여러 종류의 기호로 구성된 시각적 메시지이다. “시각적 메시지는 조형적 메시지, 도상적 메시지, 언어적 메시지 등 세 가지 형태의 메시지로 이루어진다. (...) 우리는 시각적 메시지를 구성하는 시각적 기호 가운데 조형적 기호들이 나타남을 주목하였다. 조형적 기호와 도상적 기호를 이론적으로 변별하기 시작한 것은 1980년대로 거슬러 올라간다. 특히 ‘그룹 뒤’에 의해서 기호의 조형적 요소들(색깔, 형태, 구성, 텍스처)이 도상적(구상적) 기호의 단순한 표현물질이 아니라 하나의 충만하고 독립적인 기호라는 점이 입증되었기 때문이다. 이러한 기본적인 구별을 통하여, 우리는 시각 메시지가 지니는 커다란 의미가 단지 유추적 도상기호만이 아니라, 조형적 선택에 의해서도 결정된다는 점을 알 수 있다. 비록 두 가지 형태의 기호들이 순환적이고 상호보완적 기능을 지닐지라도 말이다. 이러한 이유 때문에 우리는 도상적 기호(이것의 지시작용은 필연적으로 언어적 묘사를 지배하기 마련이다)의 해석에 치우치기 전에 조형적 도구에 대한 분석을 하고자 한다.”²⁾

이러한 맥락에서 우리는 앙리 카르티에-브레송(1908-2004)의 사진을 분석함으로써 “이미지를 통한 의미생산 메커니즘을 관찰”³⁾할 것인데 그로부터 어떻게 퍼스의 이론과 몽티에의 지적에서 본격화되지 않은 점이 정리되는지 밝혀질 것이다. 이를 위한 준비작업으로서 일단 마르틴

1) 마르틴 졸리, 『영상 이미지 읽기』, 김동윤 옮김, 문예출판사, 1999, p.38.

2) 같은 책, pp.141-142. 이러한 맥락에서 마르틴 졸리는 광고 이미지 -‘말보로 클래식(Marlboro Classics)’을 분석하고 있다.

3) 같은 책, p.108.

졸리가 제안하는 조형적 기호(signe plastiques)인 색깔(couleur), 형태(forme), 구성(composition), 질감(texture)⁴⁾을 축으로 분석에 들어가게 될 것이다. 그것은 조형기호의 기표적인 측면을 따로 떼어⁵⁾ 그 “조형적 의미작용”⁶⁾을 드러내는 일이다.

2. '기본작업으로서의 분석'의 틀이 되는 소쉬르와 퍼스의 기호학적 모형

사진이라는 이미지 역시 어떤 메시지를 전달하는 기호로 보고 의미작용(signification)을 분석하여 카르티에-브레송 사진이미지만의 특징을 드러낼 때, 기존의 기호학자가 제시한 모형에 약간의 수정을 가할 필요가 있음을 보이고 그와 대조적인 일반적 사진에서의 의미작용 역시 기호학적으로 정의하는 것이 본 연구의 목적이다. 이 때 소쉬르(1857-1913)의 기표/기의 모형 뿐만 아니라 표상체/해석체/대상의 구도를 제시한 퍼스(1839-1914)의 삼원 모형의 측면도 같이 볼 것이지만 결론적으로는 퍼스가 미처 지적하지 않고 있는 특징이 우리의 분석을 통하여 드러남이 밝혀질 것이다.

퍼스에 의하면 “기호란 지각할 수 있는 것으로서 상상할 수 있거나 심지어는 상상할 수도 없는 것을 말할 때 쓰이는 단어”⁷⁾라고 정의한다.

4) “색깔, 형태, 구성, 질감과 같은 이미지의 순수 조형적 도구들은 조형적 기호라는 용어로 지칭된다.” (같은 책, p.115.)

5) “시각적 메시지 안에 조직된 형태를 발견하고 그 형태로부터 추론된 해석을 이해하기 위해서는 그 형태가 표상하는 바를 접어두고, 형태 그 자체만을 주의 깊게 관찰해야 한다.” (같은 책, p.153.)

6) 같은 책, p.157.

7) 여기서 퍼스는 기호를 정의하면서 그 낱말의 의미에 머물지 않고 ‘기호’마저도 기호의 한 종류인 ‘단어임 (le mot signe)’을 말하고 있다. 이렇게 철저히 과학적인 태도는 이후 ‘해석체’의 정의에서도 마찬가지로 드러난다. (Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p.122.)

그리고 소쉬르의 기표를 퍼스는 기호라고 정하며 기의를 해석체라고 명명한다. “어떤 기호의 기의적 결과(résultat signifié) 자체에 대하여 나는 기호의 해석체(interprétant)라는 용어를 제안한다. 무기를 땅에 내려놓으라는 명령의 예를 통하여, 심리적 방식(un mode d'être mental)이 필요 없음을 볼 수 있다.”⁸⁾

퍼스는 소쉬르와는 달리 기호 외적인 요소로서의 ‘대상’을 상정했다. “어떤 것이 기호이기 위해서는 그것이 다른 어떤 것을 ‘환기시켜(représenter)’야 한다. 그 다른 어떤 것은 전자의 대상이라 불린다.”⁹⁾ 지시대상(référent)이라는 용어로도 알려진 이 대상에 대하여 퍼스는 “그 자체로서 어떤 기호의 원인이 되는 이것은 대상이라고 불린다. 대상은 기호에 의하여 환기되는데 통상적 언어사용에서는 ‘현실적’ 대상(objet réel)이지만 좀 더 정확히 표현하자면 ‘존재하는’ 대상(objet existant)이다.”¹⁰⁾라고 명철하게 지적하고 있다.

3. 선행연구와 본 논문의 지향점

국내외를 불문하고 카르티에-브레송 사진에 대한 선행연구에서 이미 지 기호의 의미작용을 퍼스의 삼원모형을 중심으로 분석한 작업은, 놀랍게도 전무한 상황이다. 참고문헌을 통해서도 드러나는 바이지만 특히 국내연구에서는 카르티에-브레송 사진작품의 생명이자 기본이라고 할 수 있는 조형성에 대한 이해가 전무한 상태에서 철학적 사변으로만 흐르고 있어 안타까운 실정이다. 특히 ‘결정적 순간’이라는 용어 자체만을 중심으로 정작 카르티에-브레송의 작품의 실제와 거리가 먼 방향으로 치닫고 있기까지도 하다. 그것은 시각예술에서의 조형성에 대한 고려나 체화가 없는 상태에서의 작업이기 때문인데 그로부터 오는 오해를 1-2

8) Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p.128.

9) *Ibid.*, p.122.

10) *Ibid.*, p.127.

장에서 논박하고 있다.

‘결정적 순간’이란 표현이 유명한 만큼 카르티에-브레송의 사진작품에 대한 형이상학적 해석의 내용 역시 매우 다양하게 존재한다.¹¹⁾ 그러나 그의 기하학적 구성을 기호학적 의미에서의 기표나 표상체로 정의하고 그와 관련된 기의나 해석체, 대상 사이의 관계의 특징을 명확하게 분석해낸 형식주의적 작업 역시 국내외를 통틀어 전무하다.¹²⁾

본문에서 보겠지만 몽티에도 지시대상과 관련된 그러한 내용을 잠깐 표현하고 있지만 해석체나 표상체 등의 기호학적 관점에서 모형으로까지 정리해내는 시도는 하고 있지 않으며 더구나 삼원모형에서 표상체의 도상적 기호/조형적 기호의 여부까지는 전혀 사유하고 있지 않다. 우리의 작업에서는 그 불일치의 원인이 사진이미지 기호의 도상적 기호가 아니라 조형적 기호에서 해석체가 생산되기 때문임을 정의하면서 동시에 일반적 사진이미지 기호의 의미작용과의 차이도 드러낼 것이다. 이렇게 ‘결정적 순간’의 미학을 통상적 사진에서의 의미작용과 비교하여 체계적인 기호학적 모델로 정의한 선행연구는 없다.

아울러 그러한 의미작용상의 특징을 염두에 둘 때, 예술작품의 유일성에 대한 마르틴 줄리의 언급이 정확하지 않다는 사실 또한 지적하고 있다.(1-3장 참조)

II. 본문

본문에서 전개되는 해석내용은 각주로 따로 표시되지 않는 한 필자의 분석이다. 이때 문장으로 서술되든 표로 정리되든 해석내용은 필자가 지향하고 있는 연구내용인 의미작용상의 특징을 드러내기 위한 기본

11) Jean-Pierre Montier의 저서(참고문헌 참조) 등.

12) 형태미에서 출발하여 어떤 내용에 다다른다는 의미에서 우리는 형식주의라는 용어를 사용하고 있다.

작업으로서, 그 자체가 결론이 아님에 유의하여야 한다. 이러한 분석이 중요한 이유는 실제 분석 내용을 그렇게 짚고 넘어가지 않으면 2-2장의 ‘해석체와 지시대상 사이의 불일치의 원인으로서의 조형성’이라는 본 논문의 핵심이 구체적이고 실질적인 개념으로 다가오지 않을 수 있기 때문이다.

1. 기하학적 구성의 기호와 허구(fiction)적 서술내용의 해석체

[작품1] 「발렌시아의 투우장」, 스페인, 1933.

1-1. 기본 작업으로서의 분석

「발렌시아의 투우장」에서는 오른쪽의 안경 쓴 사람이 왼쪽의 대문 안으로 들어가려는 사람을 강압적으로 감시하는 듯한 인상을 받는다. 그러나 사실 사진이 찍힐 당시 인물들의 ‘상황’ (즉 이미지 기호의 지시대상)을 보자면 대문입구에 서서 뒤를 돌아보는 사람은 안경 쓴 사람의 등 뒤에 위치에 있으므로 오른쪽 사람은 왼쪽 사람을 볼 수가 없다. 그럼에도 불구하고 전자가 후자를 ‘억압한다’는 이러한 전달 내용은 어디서 오는 것인가?

그것은 바로 “남자의 오른쪽 눈을 막는 둥근 안경알이 과녁의 둥글과 화답하고 있으며 오른쪽 밑의 직선도 과녁의 중심을 향해 그려져 있”¹³⁾기 때문이다. 바로 그러한 둥근 원과 직선이라는 물리적 요소(즉, 이미지 기호의 기표: 언어기호에서 발음, 청각 등의 물리적인 요소는 기표이다)에서 “과녁, 초점, 집중”이라는 기의가 발생하는 것이다. 나아가 “과녁과 안경알의 형태적 유사(기표)에서부터 보았느냐 못 보았느냐의 허구적 가치(기의)가 생긴다.”¹⁴⁾

13) Jean-Pierre Montier, *L'Art sans Art d'Henri Cartier-Bresson*, Flammarion, 2007, p.236.

1-2. 지시대상에서 비롯되지 않는 해석체: '결정적 순간'의 미학

이 사진에 대한 몽티에의 해석체를 보도록 하자. “왼편 남자가 문 뒤로 슬쩍 들어가고 있는 것으로 보아 아마도 안경 쓴 남자는 문지기일 텐데 목표가 되는 표적을 놓치고 있음에 분명하다. 아무리 문 위에 그려진 과녁을 발견해보고 있긴 하지만 말이다. 더욱이 오른쪽 안경알이 흰색이므로 ‘표적이 되는 자를 보지 못한다.’ 혹은 ‘표적이 되는 자는 그의 등 뒤에 몰래 있다.’라고 의미하는 듯하다. 왼쪽 남자가 손을 짚고 있는 창문 모양은 오른쪽 남자의 얼굴이 나온 창문의 모양과 같은 비율의 직사각형이다. [그렇기에 감시의 주체가 오히려 감시의 객체에 의해 시선을 받고 있다는 인상이 나오는 것이다] 반면, 문지기는 분명 자기가 보고 감시할 대상에 의하여 시선의 대상이 되고 있다. [이러한] 허구적 이야기”¹⁵⁾는 원, 선, 구부러진 7의 모양, 흰색과 검은 색의 명암 대비 등 구성상의 깊이감에서 나온다.

[작품1] bis

[작품1] bis는 「발렌시아의 투우장」과 셔터 누르는 순간이 불과 몇 초의 차이도 아닐 때의 결과로서, 어느 순간에 사진이 결정되었느냐에 따라 그 이미지 기호에서 산출되는 의미와 해석체가 전혀 달라짐을 보이는 한 예이다. 즉, 안경의 원과 ‘과녁’의 원이 화답하는 정도도 약하고 (오른쪽 남자는 왼쪽이 아닌 반대편을 보고 있으며 과녁의 원도 둘로 쪼개져 집중감도 덜하고 오히려 산만하다) 두 인물의 시선의 방향이 서로 반대로 엇갈리고 있는 등 모든 조형적, 물리적 요소가 ‘억압과 감시’라는 허구적 이야기를 생산하지 않고 있다. 게다가 전체적으로 구성상의 미학성도 떨어진다.

14) *Ibid.*

15) *Ibid.*

구체적으로 [작품1]과 [작품1] bis 두 사진을 보아도 알 수 있듯 ‘그 순간이 아니면 모든 의미가 달라진다.’는 것이 바로 ‘순간적으로 잡아챈 사진(images à la sauvette)¹⁶⁾의 용어가 의미하는 바이다. 주형일은 “images à la sauvette”를 ‘몰래 찍은 영상’으로 번역하면서 “사람들이 촬영을 알아차리기 전에 재빨리 몰래 사진을 찍어야 한다.”는 의미로만 받아들이고 있다. 카르티에-브레송 사진 안의 사람들은 자신이 찍한다는 것을 모를 때가 많지만 알 때도 있다. 안다고 해서 결정적 순간의 기하학적 조형성이 부재하는 것이 아님이 중요하다.

카르티에-브레송 자신도 그것을 ‘달아나는 현실’이라고 말한다. “사진을 찍는다는 것은 달아나는 현실¹⁷⁾을 잡기 위하여 모든 감각기능이 동원될 때 숨을 멈추는 것이다. 바로 그 때 이미지 포착이 육체적, 정신적으로 큰 즐거움이 되는 것이다.”¹⁸⁾ 우리의 이미지 분석에서도 자연적으로 드러나는 바이고¹⁹⁾ 더군다나 카르티에-브레송의 말에서도 확인되듯이 ‘결정적 순간’에 찍은 사진 즉 사진의 ‘결정적 순간’에서 본질적 역할을 하는 것은 바로 기하학적 구성이다. 사진의 셔터를 누르는 그 ‘순간’이 풍부한 형이상학적 의미를 지닌 이미지로 찍히도록 ‘결정적’

16) “일반적으로 프랑스에서는 허가받지 않고 영업을 하는 노점상(vendeur à la sauvette)을 지시하는 단어에서 이 표현을 사용한다. 노점상은 경찰을 보면 단속을 피하기 위해 재빨리 달아나야 한다. 따라서 images à la sauvette는 기본적으로 사람들의 허가를 받지 않고 재빠르게 촬영된 사진이며 동시에 재빨리 달아나는 영상이란 의미로 해석될 수 있다.” 주형일은 바로 이어서 “재빨리 달아나는 영상”의 의미를 다음의 방향으로 잘못 결론짓고 있다. “실제로 카르티에-브레송이 촬영한 사진들은 몰래 재빠르게 촬영한 것들이다. 카르티에-브레송은 사람들이 일상적 환경에서 카메라를 의식하지 않고 자연스럽게 활동하는 모습을 사진에 담고자 했다. 그러자면 사람들이 촬영을 알아차리기 전에 재빨리 몰래 사진을 찍어야 한다. 이것은 카르티에-브레송이 추구한 사진의 핵심이었다.” 주형일, 「양리 카르티에-브레송의 사진 미학 - ‘결정적 순간’에 대한 이해」, 『열린정신인문학 연구』, 19(3), 2018.12, p.97.

17) 사족을 붙이자면, ‘달아나는 현실’이란 이미지 기호의 지시대상 쪽을 표현한 것이며 우리의 ‘달아나는 이미지’란 이미지기호의 표현체 쪽을 표현한 것이다.

18) http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_fr.htm

19) 특히 [작품1] 와 [작품1] bis도 이러한 점을 결정적으로 보여준다.

이었다는 것인데 ‘결정적 순간’이란 단어 자체의 뜻이 마치 어떤 형이상학적, 철학적 의미를 띠는 방향으로 잘못 받아들여지는 경우가 많아 유감이다.²⁰⁾

구체적으로 [작품4]와 [작품4] bis 두 사진을 보아도 알 수 있듯 ‘그 순간이 아니면 모든 의미가 달라진다.’는 것이 바로 ‘순간적으로 잡아챌 사진 images à la sauvette’²¹⁾의 용어가 의미하는 바이다. 주형일은 “images à la sauvette”를 ‘몰래 찍은 영상’으로 번역하면서 “사람들이 촬영을 알아차리기 전에 재빨리 몰래 사진을 찍어야 한다.”는 의미로만 받아들이고 있다. 카르티에-브레송 사진 안의 사람들은 자신이 찍한다는 것을 모를 때가 많지만 알 때도 있다. 안다고 해서 결정적 순간의 기하학적 조형성이 부재하는 것이 아님이 중요하다.

“images à la sauvette”에서 ‘달아남’은 몰래 찍은 후 그 촬영한 대상들 모르게 달아난다는 의미가 아니라 흐르는 시간 안에서 그 순간을 재빨리 그러나 정확히 낚아버린다는 것이다. 그 다음에 사진작가(카르티에-브레송)는 달아날 필요가 없다. 그러므로 달아나는 주체는 오히려 시간 혹은 그 순간 instant이 아니면 존재하지 않을 구성, 즉 조형적 기표

20) 이경률, 「사진의 결정적 순간에 관한 오해와 진실 -앙리 카르티에-브레송의 <생-라 자르 역>을 중심으로-」, 『기호학 연구』, 한국 기호학회, 2011, vol.3, pp.243-274.의 경우도 예외가 아니다. 셔터 누르는 순간에 대한 카르티에-브레송 자신의 창작 자세를 마치 결정적 순간이라는 용어 자체에 대한 철학적 ‘개념’을 정의하는 것으로 논지를 이어가고 있는 것이다.

21) “일반적으로 프랑스에서는 허가받지 않고 영업을 하는 노점상 vendeur à la sauvette을 지시하는 단어에서 이 표현을 사용한다. 노점상은 경찰을 보면 단속을 피하기 위해 재빨리 달아나야 한다. 따라서 images à la sauvette는 기본적으로 사람들의 허가를 받지 않고 재빠르게 촬영된 사진이며 동시에 재빨리 달아나는 영상이란 의미로 해석될 수 있다.” 주형일은 바로 이어서 “재빨리 달아나는 영상”의 의미를 다음의 방향으로 잘못 결론짓고 있다. “실제로 카르티에 브레송이 촬영한 사진들은 몰래 재빠르게 촬영한 것들이다. 카르티에 브레송은 사람들이 일상적 환경에서 카메라를 의식하지 않고 자연스럽게 활동하는 모습을 사진에 담고자 했다. 그러자면 사람들이 촬영을 알아차리기 전에 재빨리 몰래 사진을 찍어야 한다. 이것은 카르티에 브레송이 추구한 사진의 핵심이었다.” 주형일, 「앙리 카르티에 브레송의 사진 미학 - ‘결정적 순간’에 대한 이해」, 『열린정신인문학 연구』, 19(3), 2018.12, p.97.

이다. 그렇기에 그 순간에 재빨리 찍은 이미지는 재빠른 시간과 더불어 재빨리 사라지는 것이다. 그 순간이 아니면 결정적 순간이 아니므로 그 순간을 포착하는 데 성공한 것을 경찰의 단속이 없을 때 재빨리 물건을 팔고 사라지는 데에 비유한 것이다. “재빨리 달아나는 영상” 즉 흐르는 순간들 안에서 어느 한 순간을 낚아채기에 그 순간의 이미지가 재빨리 사라지는 것이기도 하다.

카르티에 브레송 자신도 그것을 ‘달아나는 현실’이라고 말한다. “사진을 찍는다는 것은 달아나는 현실²²⁾을 잡기 위하여 모든 감각기능이 동원될 때 숨을 멈추는 것이다. 바로 그 때 이미지 포착이 육체적, 정신적으로 큰 즐거움이 되는 것이다.”²³⁾ “모든 표현수단들 중에서 사진은 정확한 순간 *instant précis*을 고정시키는 유일한 것이다.”²⁴⁾ “그리고 사람들은 그 순간에 셔터를 누르면서 정확한 기하학적 궤적들을 본능적으로 고정시켰다는 것을 깨달을 것이다. 그런 기하학적 궤적들이 없다면 사진은 무기력하고 생기가 없을 것이다. 구성은 우리의 끊임없는 관심사들 중 하나가 되어야 한다. 그러나 사진을 찍는 순간에 구성은 직관적 일 수밖에 없다. 왜냐하면 우리는 계속 변하는 기하학적 비율들을 가진 달아나는 순간들 *instants fugitifs*과 실랑이를 벌이기 때문이다.”²⁵⁾

우리의 이미지 분석에서도 자연적으로 드러나는 바이고²⁶⁾ 더군다나 위의 카르티에-브레송의 말에서도 확인되듯이 ‘결정적 순간’에 찍은 사진 즉 사진의 ‘결정적 순간’에서 본질적 역할을 하는 것은 바로 기하학적 구성이다. 사진의 셔터를 누르는 그 ‘순간’이 풍부한 형이상학적 의

22) 사족을 붙이자면, ‘달아나는 현실’이란 이미지 기호의 지시대상 쪽을 표현한 것이며 우리의 ‘달아나는 이미지’란 이미지기호의 표현체 쪽을 표현한 것이다.

23) 카르티에-브레송 재단의 공식사이트에서
http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_fr.htm

24) 앙리 카르티에-브레송, 권오룡 옮김, 『영혼의 시선』, 열화당, 2006, 26쪽, in 주형일, 「앙리 카르티에 브레송의 사진 미학 - ‘결정적 순간’에 대한 이해」, 『열린정신 인문학 연구』, 19(3), 2018.12, p.88.

25) 같은 책, 32쪽.

26) 특히 [작품4] 와 [작품4] bis도 이러한 점을 결정적으로 보여준다.

미를 지닌 이미지로 찍히도록 '결정적'이었다는 것인데 '결정적 순간'이란 단어 자체의 뜻이 마치 어떤 형이상학적, 철학적 의미를 띠는 방향으로 잘못 받아들여지는 경우가 많아 유감이다.²⁷⁾

주형일의 논지에서는 'vendeur à la sauvette'란 언어기호를 두고 지시대상 자체('달아나는 상인'이 '달아나는 사진작가'와 동급인 것으로 잘못 연관됨)가 그대로 해석체(사진을 몰래 찍고 달아난다)가 되는 경우로서 그렇다면 카르티에-브레송의 작품 이외의 모든 "몰래 찍은" 사진 작품들에 해당하는 논지가 되고 만다. 후자의 예로 로베르 두아노 Robert Doisneau의 사진을 들어보자. <시청 앞에서의 키스 Le baiser de l'hotel de ville> (파리 4구 Paris IV, 1950)란 제목의 이 유명한 사진에서는 셔터 누르는 순간에 2-3초의 차이가 나 행여 주위를 지나치는 행인들의 위치가 변동하거나 해도 '키스하는 남녀'라는 지시적 의미에는 변함이 없게 될 것이다. 즉, '사건'이 중심이지 결정적 순간이 야기하는 '그 순간만의 의미'[=images à la sauvette] 같은 것은 존재하지 않는다.

결정적 순간의 의미작용에서 지시대상의 '어느 다른 순간'을 찍었더라면 성립되지 않았을 그 해석체가 '바로 그 순간'을 찍었기에 결정적 순간의 사진이 성립된 것이라 할 때 그 의미작용의 중심은 '지시대상의 결정적 순간'이 아니라 **표상체의 어떤 '조형성의 순간'**에 있는 것이다. '지시대상의 결정적 순간'이라고 잘못 생각할 때 바로 '몰래 찍는' 것이 생명이라는 오해가 생긴다. 그런 오해는 이미지를 보았을 때 '지시대상에 얽힌' 여러 종류의 의미화 작업을 한다는 착각에서 온다. 그러나 우리가 보는 것은 현실의 지시대상 자체가 아니라 사진 이미지라는 표상체이므로 의미화 작업은 표상체와 해석체 사이의 일이다. 여기서 우리는 퍼스의 삼각모형이 얼마나 중요하고도 명철한 틀을 제시해 주는지

27) 이경률, 「사진의 결정적 순간에 관한 오해와 진실 -앙리 카르티에-브레송의 <생-라자르 역>을 중심으로-」, 『기호학 연구』, 한국 기호학회, 2011, vol.3, pp.243-274.의 경우도 예외가 아니다. 셔터 누르는 순간에 대한 카르티에-브레송 자신의 창작 자세를 마치 결정적 순간이라는 용어 자체에 대한 철학적 '개념'을 정의하는 것으로 논지를 이어가고 있는 것이다.

알 수 있다. 즉 결정적 순간의 미학과 의미작용의 기제를 분석할 때 퍼스의 삼각 모형이 시사하는 지시대상과 표상체 사이의 구분이 매우 본질적인 핵심인 것이다. 이것이 ‘결정적 순간’을 기호학적으로 풀어낼 때 드러나는 특성이다. 그리고 순간을 고정시키는 사진이미지 기호의 특성상, 퍼스의 삼각 모형에 어떤 ‘시간성’이 첨가되는 방식 역시 [모형1]이란 일반적 사진의 시간성의 성격과 다른 특수한 경우라고 할 수 있다. 이때에도 지시대상의 시간성이 아니라 표상체 기호의 시간성이 생명인 것이다. 이것을 우리는 ‘결정적 순간의 미학에 대한 기호학적 정의’라고 정한다.

1-3. 해석체와 지시대상 사이의 일치여부

결국 기호학적 사유를 빌려 말하자면, 일반적 사진에서는 이미지 기호가 야기하는 해석체가 현실의 지시대상과 (도상적 유사성을 중심으로 하여) 같은 의미의 세계에 있기에 일치한다. 그것은 표상체와 지시대상 사이의 도상적 유사성²⁸⁾만이 지배적일 때 나타나는 의미작용의 특징이다. 이것을 표식으로 나타내 보면 [모형 1]과 같다.²⁹⁾

28) 퍼스의 분류에 의하면 표상체(=기호)가 (지시)대상과 맺는 관계에 따라 도상기호, 지표기호, 상징기호로 나뉜다. (Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, pp.138-166.)

29) 표상체, 해석체, 지시대상을 삼각구도의 도표로 그리기도 한다. 우리의 모형에서 표상체와 해석체 사이에 실선이 없는데 그 이유는 이 단계에서 표상체와 해석체 사이의 관계가 논의의 중심이 아니기 때문이다. 그럼으로써 결정적 순간에 특징적인 표상체와 해석체 사이의 관계를 보다 효과적으로 보이려 한다.

퍼스에게 있어 해석체는 기호로부터 실지로 생산되는 것(réellement produit) (Charles Sanders Peirce, *op. cit.*, p.135.)이며 따라서 기호는 해석체를 지니고 있다. (*Ibid.*, p.135.) 같은 맥락에서 “기호와 그 대상, 그 해석체(un signe, son objet et son interprétant)”(*Ibid.*, p.133) 이라는 퍼스의 표현방식으로 미루어 볼 때 위의 모형에 기호에서 대상으로 이르는 화살표, 기호에서 해석체로 이르는 화살표를 넣음이 적절할 것으로 판단된다. 그러나 세 항의 관계는 유기적, 역동적인 것으로서 한 방향으로만 작용하는 것이 아니다.

리의 지적이 있다. 촬영 대상의 어느 순간을 영원히 고정시켰다는 점에서 모든 사진은 작품으로서의 유일성을 지니고 있다. 예컨대 통상적 사진 작품³²⁾을 보아도 그것은 유일한 순간이다. 그러나 그것은 지시대상의 유일성에 관한 것이다.

카르티에-브레송 사진의 결정적 순간은 지시대상의 유일성이 아니라 표상체의 조형적 구도의 유일성이란 점에 유의해야 한다. 이런 관점에서 결정적 순간의 미학이 다른 사진작품과 구별되는 분명한 차이를 보이는데 이를 보아도 퍼스의 삼원모형이 기여하는 바가 지대함을 알 수 있다. 아울러 마르틴 졸리의 위의 지적은 거의 모든 사진작품에 적용되는 유일성과 카르티에-브레송의 결정적 순간의 유일성을 혼동 내지는 혼합하여 생각한 데서 나온, 그러므로 그리 정확하지 않은 지적이다.

2. 기하학적 구성의 기표와 상징적 의미/ 허구적 서술내용의 해석체

[작품2] 생-라자르 역 뒤편, 파리, 1932.

2-1. 기본작업으로서의 사전분석

이 사진에서는 보다 분명한 분석내용정리를 위하여 표를 사용하기로 한다. 거듭 밝혀두지만 표안의 해석내용은 따로 각주로 표시되지 않는 한 전적으로 필자의 것이다.

31) 마르틴 졸리, 위의 책, p.197.

32) ‘통상적’ 사진의 한 예로 두아노(Robert Doisneau)의 <시청 앞에서의 키스(Le baiser de l’hotel de ville)>를 보자.

기표(조형적 기표:색깔, 형태, 구성, 질감) - 표현체(조형적 기호)	기의 - 해석체	지시대상
<p>형태: 물 위에 비친 포스터의 글씨, 공중도약 댄서, 수레바퀴, 역창살과 그 안에 멈춰 서있는 사람, 물웅덩이 위를 뛰어가는 사람 등 모든 것이 그림자와 함께 이중으로 되어 있다.</p>	<p>인간 존재 방식을 나타냄. 즉 '실재와 그 그림자, 현실과 꿈은 연결되어 있다.'</p>	<p>비온 후의 당연한 경관일 뿐이다.</p>
<p>도상적 측면에서의 대비: 철창 안에 갇혀 시선이 땅 쪽을 향한 사람 대비 철창 밖에서 도약하는 사람 명암대비: 위부분 어둡고 아래부분으로 갈수록 열린다. 왼쪽은 짙고 오른쪽으로 갈수록 환하다. 시각적 대조.</p>	<p>이원적 대비를 상징함: 현실과 이상, 감금과 해방, 갇힘과 탈출, 땅과 공중, 정지와 도약, 고요 속의 활동성, 고정 (땅)과 유동성 (물), 답답함과 해소, 닫힘과 열림으로 인한 안정과 불안정 등 원색한 내용상의 대조를 자아낸다. 댄서와 왼쪽 후프: 갇힘 속에서의 도약, (서커스라는) 안정(된 테두리) 속에서 왼쪽으로 도약함 오른 쪽의 후프와 행인: 열린 해방에서 오른쪽으로 도약함</p>	<p>우연히 그 자리에 서있고 우연히 그 자리를 뛰어가는 행인일 뿐이다.</p>
<p>사다리를 발판으로 하여 도약하고 있는 사람의 머리 뒤로, 도약하는 댄서의 머리 뒤로 기차역의 시계가 보인다. 공중에 떠 있는 듯한 사람은 물위에 비친 철창의 그림자를 배경으로 하고 있다. (착지와 함께 현실귀착이라는 필연적 결말을 암시하는 전조) 그림에도 불구하고 그런 엄연한 현실이 아닌 '그림자', '꿈'의 공간인 '물웅덩이'의 표면이 밑으로 사진 전체의 3분의 2를 차지함으로써 현실보다는 꿈의 세계가 더 강조되고 있다. 즉, 땅이 착지할 것이 예정되어 있지만 공중에 뜬 자세가 영원히 고정된 만큼 넓은 이상의 세계가 배경이 되어 도약하고 있는 것이다.</p>	<p>해석자는 '(기차) 시간에 임박하여 급히 달려가고 있는 것일까?'라는 허구 fiction적 상정을 하게 된다. 시계가 암시하는 '시간의 흐름' 속에서 어차피 맞게 될 숙명적 결말(인간은 언젠가는 죽는다. 혹은 도약하는 사람은 언젠가는 발을 땅에 던게 되어 있다.)에도 불구하고 도약을 시도하고 있다. 기대와 희망을 버리지 않고서. 시간이 지나면 모든 도약은 착지가 예정되어 있고 시간이 더 지나면 모든 존재의 결말인 죽음도 예정되어 있다. 시간의 흐름을 서투로 고정시킴으로써 카르티에브레송은 현실과 대비된 (영원의) 꿈을 위한 존재적 저항을 구현하려 한 것일까? - 인간과 존재에 대한 '결정적 순간'</p>	<p>사전적 미장센이 없는 만큼, 다큐멘터리 사진으로서 허구세계 속의 '인물'은 그저 뛰어가고 있을 뿐이다.</p>

2-2. 해석체와 지시대상의 불일치, 그 원인으로서의 조형적 기호

이 표의 내용에서 보듯 이 사진은 표상체의 조형적 기호가 야기하는 기의가 (1)인생이나 존재, (2)추상적 철학적 개념을 상징할 뿐만 아니라 (3)허구적 서술내용의 해석체까지 낳는 경우이다. 그리고 그 해석체는 지시대상과 일치하지 않는다. 표상체의 조형적 기호로부터 야기되는 꿈, 이상, 희망, 해방, 현실로부터의 도피 등의 기의는 지시대상에는 없는 내용이다. 해석체와 대상이 완전히 불일치한다. 이러한 특징은 기표와 기의만 고려하는 소쉬르의 이분법적 기호론만으로는 깨달을 수 없는 특징이다.

몽티에의 지적대로, 결정적 순간이란, “순간적 선들이 이루어내는 [그때마다의] 새로운 조형성”이자 “시간에 따라 형태들이 조직적, 유기적으로 리듬을 이루어내는”³³⁾ 것이다. 2차원이나 3차원의 공간과 결부된 사진 이미지에 결정적 ‘순간’이라는 시간성의 개념이 명칭으로 붙는 이유는 이렇듯 공간으로서의 현실적 대상에 가해지는 시간적 요소가 결정적임을 시사한다. 어쨌든 카르티에-브레송 작품의 결정적 순간은 바로 해석체가 사진이 찍힐 순간의 외부현실의 상황(지시대상)과는 별 관련이 없다는 것으로 정의된다. 이에 우리는 해석체와 지시대상이 전혀 일치하지 않는 기호의 삼원 모형을 발견하게 된다. 퍼스의 삼원구도에서는 표상체와 해석체, 해석체와 지시대상은 무리없이 직선으로 연결되어 있고 표상체와 지시대상만 점선으로 이어져 있다. 3차원인 현실의 대상이 2차원적 이미지로 옮겨진 것이기에 그렇다는 것이다. 카르티에-브레송의 작품에서도 과연 “지시대상의 3차원적 공간과 사진이미지의 2차원적 조형성[즉 표상체]이 항상 긴장을 자아낸다.”³⁴⁾ 그러나 특기할 만한 사항은 우리가 여태까지의 이미지 분석을 통하여 반복적으로 지적해온 바대로, 해석체와 지시대상 간의 불일치의 문제인 것이다.

33) Jean-Pierre Montier, *op.cit.*, 2007, p.45.

34) *Ibid.*, p.241.

그 불일치는 바로, 표상체의 도상적 기호가 아닌 표상체의 조형적 기호가 의미작용의 시발점이 되는 데에 기인한다. 그리고 이 점이 바로 '결정적 순간'의 기호학적 의미작용의 기제이다. 이때의 기호학적 분석은 소쉬르의 이원론적 모델에서 출발하되, 퍼스의 삼원론적 모형이 중심이 된다. 그리고 그것은 해석체와 대상 사이의 현상이다. 우리가 발견한 '해석체와 지시대상 사이의 불일치'는 퍼스의 삼원 모형을 토대로 출발한 것이되 거기서 그 모델을 약간 수정해야 할 필요가 있음을 보이는 예이다. 퍼스 자신도 기호학처럼 추상적인 관찰의 경우 “그러한 전제 조항은 어떤 수정을 요하기에 그러한 모형에 인간은 수정을 도입하여 검토한다”³⁵⁾고 말한다. 퍼스의 이와 같은 인정이 없다 하더라도 위대한 한 학자에 의하여 제안된 어떤 모형은 이후 수정과 보완의 작업이 계속될 수 있는 일이다.

III. 분석을 마치며

이상, '결정적 순간'의 의미작용이 통상적 사진이미지와는 전혀 다른 방식으로 작용하는 현상을 기호학적으로 정의해 보았다. 퍼스 자신도 『기호에 대한 논고』³⁶⁾에서 “기호의 성질에 대한 연구”를 여러 방향으로 모색하고 있는 만큼 이미지 기호라는 특수한 경우에서의 의미작용 방식을 해석체를 중심으로 밝히는 작업이 필요하다. 반대로 실질적 분석만을 다루고 그것을 철학적, 기호학적 개념으로 명확히 정리하지 않으면 논리적 틀이 결여된 모순적 사유가 되기 쉽다.

35) “[...] quelles modifications cet état de choses hypothétiques exigerait qu'il introduise dans ce tableau et l'examine [...]” *Ibid.*

36) Charles Sanders Peirce, *op.cit.*

1. 퍼스 모형의 이점

퍼스의 ‘표상체/해석체/대상’에 대한 정의 첫 부분부터 볼 수 있듯 퍼스의 기호 의미작용에서는 기호 수신자의 존재와 역할이 구체적으로 부각된 점이 주목할 만하다. 그것은 우리가 행한 카르티에-브레송의 이미지지 분석에서도 이미 드러나는 바이다. 즉 소쉬르의 기표/기의 이론에서는 등장하지 않는 기호 외적인 면인 ‘대상’이야말로 퍼스의 통찰력이 드러나는 대목인데 촬영의 대상이 항상 존재하는 사진이미지의 의미작용에서는 본질적인 논점이 될 수밖에 없다. ‘기호 수용자’(인식하는 주체)를 포함시키고 ‘해석체’를 적절하게 정의했으며 기호 외적인 요소인 ‘대상’을 설정한 덕으로 ‘결정적 순간’의 현실적 의미작용이 일반적 사진 이미지 기호의 의미작용과 어떻게 구별되는지 우리의 분석을 통하여 증명되었다.

소쉬르의 이원적 구분은 기호 자체만을 본 시각이다. 그래도 그 모형은 이미지 기호를 형식(기표)과 내용(기의)의 측면으로 나누어, 어떻게 조형적인 요소(기표)와 형이상학적인 해석(기의)으로 의미작용이 생성되는지를 드러내는 데 유용하다. 이와 관련하여 노양진은 기표와 기의에 입각한 이원적 구도를 따르는 구조주의적 전통의 기호학자들에게 있어서는 “기호 산출자/사용자인 인간의 자리가 처음부터 주어지지 않고 기호는 일종의 사건으로 간주되며, 그래서 인간은 기호의 주인의 자리를 갖지 못한다.”고 평한다.³⁷⁾

2. 새로운 의미작용 모형

퍼스가 제시한 기호학의 모형은 그 자체로서는 추상적이라고 할 만

37) 노양진, 「퍼스의 기호개념과 기호해석」, 『철학논총』, 2016, vol.83, no.1, 통권 83호, p.99.

큼 구체적인 예를 통한 적용의 예 또한 많지 않다. 퍼스도 자신이 제시하는 기호학적 모형이 추상적임을 인정하³⁸⁾고 있으며, 퍼스 기호학이 실질적으로 적용된 사례가 그리 많지는 않다. 그리고 퍼스 자신도 해석체와 대상 사이의 경계선을 어디에 두어야 할지에 대한 문제를 말하고 있기도 하다.³⁹⁾ 또한 '논리적 해석체(*interprétant logique*)'를 정의하는 문제를 두고 "그 용어가 일반적 개념의 의미작용 외의 어떤 것에까지도 확장될 것인지에 대해서는 결정하지 않겠다고[그것과 밀접한 연관이 있는 것은 분명하다 하여라도]" 말하면서 "그것을 생각, 즉 심리적인 기호라고 말할 수 있을까? 그 기호가 지적인 것이라면 그 자체로서 논리적인 해석체를 지닐 것이다."⁴⁰⁾라고 귀결 짓는다. 카르티에-브레송의 사진 이미지는 형태나 구성과 같은 조형적 기표가 의미작용의 발단이지만 그것은 항상 어떤 지적이고 논리적인 효과와 직결되어 있다는 점에서 심리적인 기호라고 말할 수 있으며 과연 퍼스의 예견대로 '일반적 개념의 의미작용 외의 어떤 것[즉 사진 이미지의 의미작용]에까지도 확장'될 수 있음이 우리의 연구를 통하여 증명되고 있다.

이렇듯, 퍼스도 기호사용의 구체적인 예를 종종 들어가며 자신의 기호학에 대하여 서술하고 있지만 사실 수많은 종류의 기호의 의미작용의 특성을 일괄적인 정의로 다 포섭할 수는 없을 것이다. 본 논문의 분석은 그 예의 하나로서, 해석체와 대상 사이의 특수한 관계를 드러내고, 나아가 '결정적 순간'의 미학이 일반적 사진의 의미작용과 극명히 구별되는 지점을 밝히는 작업이었다.

38) Charles Sanders Peirce, *op.cit.*, p.120.

39) *Ibid.*, p.128.

40) "si ce terme s'étendra ou non à autre chose qu'à la signification d'un concept général" *Ibid.*, p.130.

■ 참고문헌

- 노양진, 「퍼스의 기호개념과 기호해석」, 『철학논총』, vol,83, no.1, 통권 83호, pp.96-110, 2016.
- 마르틴 졸리, 『영상 이미지 읽기』, 김동윤 옮김, 문예출판사, 1999.
- 성창규, 「결정적 순간과 사물시; 앙리 카르티에-브레송의 사진과 윌리엄 카를로스 윌리엄스의 시 비교연구」, 『비교문화저널』, 한국동서비교문화학회, Vol.0, No.50.
- 신향식, 「소쉬르와 퍼스의 인식론 비교」, 『기호학 연구』, vol,21, no.1, 2007.
- 이경률, 「사진의 결정적 순간에 관한 오해와 진실 - 앙리 카르티에-브레송의 <생-라자르 역>을 중심으로-」, 『기호학 연구』, 한국 기호학회, vol.3, pp.243-274, 2011.
- 이경홍, 「Essai d'esthétique dans l'image photographique selon la conception d'Henri Cartier-Bresson」, Université de Paris I: Panthéon-Sorbonne, Philosophie, Thèse de doctorat, 1988.
- 자크 오몽, 『이마주 - 영화, 사진, 회화』, 오정민 옮김, 동문선, 2006.
- 정기철, 「사진의 해석학 - 카르티에-브레송의 사진예술을 중심으로」, 『해석학 연구』, 16권, 2005.
- 주형일, 「앙리 카르티에-브레송의 사진 미학 - '결정적 순간'에 대한 이해」, 『열린정신 인문학 연구』, 19(3), 2018.12.
- 찰스 샌더스 퍼스 지음, 제임스 홉스 엮음, 김동식 이유선 옮김, 『퍼스의 기호학』, 나남, 2008.
- 찰스 샌더스 퍼스 지음, 김성도 편역 옮김, 『퍼스의 기호사상』, 민음사, 2006.
- 카르티에-브레송 앙리, 권오룡 옮김, 『영혼의 시선』, 열화당, 2006.
- 페르디낭 드 소쉬르 지음, 김현권 옮김, 『일반언어학 강의』, 지식을만드는지식, 2012.

허예름, 「조형 기호학 연구: 앙리 카르티에-브레송의 몇몇 사진 이미지의 분석을 중심으로」, 서울대학교 대학원, 2005.

Henri Cartier-Bresson, Introduction par Jean Clair, Paris, Centre National de la Photographie, 1982.

Cartier-Bresson, Henri (1908-2004), *Cartier-Bresson: des images et des mots/ photographies de Henri Cartier-Bresson*, Paris, Delpire, 2003.

Montier, Jean-Pierre, *L'Art sans Art d'Henri Cartier-Bresson*, Paris, Flammarion, 2007.

Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_fr.htm (2020.6.27.)

❖ ABSTRACT

The Signification of the “Decisive Moment” in the Photographs of Henri Cartier-Bresson

Oh, Jungmin
Chugye University for the arts

In the semiotic analysis of the photographs in general, the iconic sign produces the interpretant, or meaning to the viewer, which leads to the concordance between the interpretant and the object photographed. In this article, a semiotic analysis of the photographs of Henri Cartier-Bresson as an image-sign reveals the signification of the “decisive moment”. In that case, the interpretant does not correspond to the object in the pattern proposed by Charles Sanders Peirce, because it is not the iconic sign, but the plastic sign that produces the interpretant. So Cartier-Bresson's “decisive moment” shows the necessity to correct Peirce's semiotic pattern and even Martine Joly's opinion expressed in her discourse on the uniqueness of a work of art because she didn't see that she meant the uniqueness that comes from the object and not from the plastic sign, which is not the signification of the photographs of Henri Cartier-Bresson.

Key Words : image as a sign, signification, decisive moment,
signifiant/signifié, representamen/interpretant/object,
plastic composition, metaphysical interpretation, semiotics

■ 논문접수일 : 2020. 11. 10

■ 심사완료일 : 2020. 12. 13

■ 게재확정일 : 2020. 12. 14