

## 눈 이야기들 3강

롤랑 바르트(1915-1980) 『카메라 루시다』, 사진에 관한 성찰

바르트의 사진에 관한 관심과 논의는 초기부터 꾸준히 이어져왔다.

「사진의 메시지」(1961): 보도사진

「이미지의 수사학」(1964): 광고사진, 프랑스 국기에 경례하는 흑인 병사

「제3의 의미」(1970): 에이젠슈타인의 스틸 사진

초기 연구들은 이미지가 갖는 의미작용과 이데올로기적 효과를 분석한다. 후기로 갈수록 개별 주체성이 의미에 생산적으로 개입할 수 있는가를 탐구한다. ‘무딘 의미’는 문화 혹은 지식으로 흡수하지 못하는 추가물로서, 불명료함, 불확실성이라는 특징을 갖는 작가 개인의 언어이며, 폰크툼과 연관된다.

왜 어두운 방이 아니고 밝은 방인가? 기계가 아닌 주체와 대상이 그 본질이라는 이유에서?

### 1부 스튜디오와 폰크툼

사진의 본질에 대한 현상학적 탐구; 나는 사진에 관해 존재론적 **욕망**에 사로잡혀 있었다. 즉 도대체 사진이란 그 자체로서 무엇인가, 어떤 **본질적** 특성에 의해 다른 이미지들의 공동체와 구별되는가?

사진은 항상 내가 보고 있는 특정한 물체로 이끌어 간다. 그것은 절대적 특수성particular, 최고의 우연성contingency, 그런 것, 간단히 말해서 **투케**tuche, 우연한 만남, **실재**인 것이다. 더 적절히 표현하면 타타타, 불교 용어로 如如, ‘나에 대해 지금 있는 그대로 그렇게 있음’을 의미한다. 이러한 현상학적 접근은 과학성(보편성)에 대한 반성적 성찰이다.

사진은 대상물과 전혀 구별되지 않는다. 사진은 그 대상물을 항상 데리고 다닌다. (사진의 지향성) 사진과 대상물은 유동하는 세계의 한 가운데서 동일한 부동성不動性으로 각인되어 있다.

바르트는 문화·지식[상징계]에 의해 변형되기 이전, 길들여지기 이전 원래 그대로의 사진들을 탐구 대상으로 삼는다. 그 사진들은 오직 자신을 위해서만 존재하는 것들이다.

나의 내부에 있는 유일하게 확실한 것, 즉 모든 환원적 체계에 대한 저항. 그래서 나는 조용히 **언어를 벗어난 다른 곳**을 찾았다. (실재) 나는 모든 사진의 매개자로서 나 자신을 선택하기로 했다. 내 자신이 사진에 관한 앎의 척도다. 사진의 본질은 보편적 원리와 과학으로 체계화될 수 없다. 사진은 그것을 의식하는 주체와 떼어놓을 수 없다. “왜 대상마다 새로운 과학이 존재할 수 없단 말인가?” science of the particular

사진과 죽음; 사진 찍히는 사람이나 사물은 대상에 의해 사출된 환영이며, **유령**spectre이다. 왜냐하면 이 말은 그 어근을 통해 구경거리spectacle라는 말과 거기에 약간의 무서움을 덧붙이기 때문인데, 그것은 사진에 존재하는 **죽은 자의 귀환**이다.

자기 자신을 바라보는 행위는 최근에 와서 일이다. 초상화는 일부 계층에 한정된, 생활수준의 과시를 목적으로 했다. 사진은 내 자신이 마치 타인처럼 다가오는 일이다. 그것은 자기 동일성에 관한 의식의 분열이다. 오늘날 우리는 사진의 광기를 억압하고 있다. 그것은 자신을 한 장의 인화지 위에서 바라볼 때 느끼는 가벼운 거북함에 의해서만 그 유산을 상기시킬 뿐이다. 이 사진은 과연 누구의 것인가? 사진은 주체를 객체로 변형시킨다. 대상이 된다는 것은 고통스러운 일이다. 나는 사진을 찍을 때마다 진짜가 아니라는 느낌, 속임수가 아닌가하는 느낌을 받는다. 사진은 내가 대상으로 변화해감을 느끼는 주체를 제시한다. 그때 나는 죽음에 대한 극미한 경험을 한다. 참으로 유령이 되는 것이다.

사회가 나의 사진을 어떻게 해독하고 이용할지 난 모른다. 이 결과에서 내 자신을 발견할 때 보게 되는 것은 내 자신이 완전한 이미지로 변했다는 것, 즉 죽음의 화신이 되었다는 것이다. 타자들이 나의 특성을 제거하고, 대상으로 만들며, 제멋대로 이용한다. 어머니의 장례식에서 찍힌 사진. 나는 그것을 나를 비방하는 책 표지에서 다시 발견했다. 내면성이 결여된 끔찍한 얼굴, 음산하고 무뚝뚝한 얼굴. 나를 찍은 사진에서 내가 겨냥하는 것은 죽음이다. **죽음이 사진의 본질이다.**

사진에 관해서 느낀 매력을 무엇이라 불러야 할까? 적합한 말은 모험이었다. 사진은 나를 흥분시킨다. 이것이 바로 모든 모험의 행위다. 나는 구경꾼으로서 감정에 의해서만 사진에 흥미를 느꼈다.

니카라과 폭동에 관한 코엔 베싱의 사진 한 장. 나는 이 사진의 존재가 동일한 세계에 속하지 않는 이질적인 불연속적 두 요소의 공존에 기인하고 있음을 깨달았다.

스튜디오; 첫 번째 요소는 면적인데, 나의 지식과 교양에 의해 친근해질 수 있는 영역의 확장을 갖는다. 니카라과, 폭동, 이것 혹은 저것에 관한 기호들. 나는 이런 사진들에 대해 감동을 느낄 수도 있지만 그 감동은 교양이라는 합리적 중개를 거친다. 이 사진들에서 느끼는 것은 길들이기에 가까운 평균 감정에 속한다. 이를 표현할 라틴어로 스튜디오가 있는데, 열심히 하는 하지만 특정한 격렬함은 없다. 이는 문화적 개념이다.

푼크툼; 두 번째 요소는 스튜디오를 깨기 위해 온다. 그것은 마치 화살처럼 나를 꿰뚫기 위해 온다. (주체가 의미를 만드는 게 아니라 대상으로부터 의미가 나에게 상처로 주어진다) 이 상처, 뾰족한 도구에 의한 낙인을 지칭하는 단어가 푼크툼이다. 그것은 찌름, 작은 구멍, 작은 반점, 작은 흠이며 주사위 던지기이다. 푼크툼은 우연이다.

스튜디오는 나쁜 욕망, 잡다한 흥미, 분별없는 취향 따위 넓은 영역이다. 좋아한다/좋아하지 않는다는와 같은 대립의 영역이다. 이는 사랑보다 호감에 속한다. 좋은 사람들처럼 막연한 흥미와 같은 것이다. 그것은 작가의 의도와 마주침이고 그 속에서 이해하고 따져보는 일이다. 문

화란 만드는 사람들과 소비하는 사람들 사이 맺어진 하나의 계약이다.

사진은 오직 우연일 뿐이므로 민속학적 지식의 재료가 되는 세부들을 단번에 보여준다. 내 속에 잠재하고 있는 페티시즘. 나에게서는 지식을 사랑하고, 지식에 대해 연애 감정을 느끼는 자아가 있기 때문이다. 사진은 그림을 기준으로 삼아 모방과 반항을 되풀이 하면서, 완전한 대상을 만들어낸다. 사진은 그림과 구별될만한 것이 아무것도 없다.

사진이 예술에 접근하는 것은 연극이다. 다게르의 회전그림 연극. 만약 사진이 연극에 가까운 것이라면 그것은 죽음이라는 매개를 통해서다. 연극과 사자송배 간의 원초적 관계. 토tem 연극에서 흰색으로 칠한 상반신, 경극에서 채색한 얼굴, 일본에서 노의 가면 등등.

나는 촬영자의 본질은 **충격[놀라움]**이라고 상상한다. 사진의 충격은 폰크툼과 다르게 정신적 외상을 드러내는 데에 있다. 진귀함. 동작의 순간을 재현시키는 것. 수훈적 일. 기술적 교란 즉, 이중 인화, 기형적 상, 이중노출, 초점을 맞추지 않은 사진, 원근법 교란 등등. 의외의 것을 발견했을 때.

모든 사진은 가면을 씌으로써만 의미가 된다. 그러나 가면은 사진의 곤란한 영역에 속한다. 사회는 순수한 의미를 경계한다. 사회는 의미를 원하면서도 어떤 잡음에 둘러싸이기를 바란다. 브레히트는 비판적 힘이 약하다는 이유로 사진을 싫어했다. 사진은 생각에 잠길 때 파괴적이란 특성을 갖는다.

풍경 사진은 가보고 싶은 게 아니라 살고 싶은 마음을 일으켜주어야 한다. 프로이트는 어머니의 육체에 관해 우리가 그곳에-있었음을 그토록 확실하게 말할 수 있는 다른 장소는 없다고 말한다. 내 마음 속에 다시 **어머니를 되살아나게 하는 것**, 그것이 풍경의 본질이다.

스튜디오는 단일사진이라고 부를 수 있을 것이다. 한 조연자는 아마추어 사진가들에게 사진은 통일성을 추구해야 한다고 말한다. 보도사진. 거기에는 폰크툼이 없다. 충격은 있지만 혼란은 없다. 소리치지만 상처주지는 못한다. 나는 관심을 갖지만 사랑하지 않는다. 다른 형태의 단일 사진은 포르노 사진이다. 나는 성애를 말하는 게 아니다. 성애는 혼란된, 균열된 포르노다. 포르노 사진은 동질적이며, 순박하고, 고의가 없다. 메이플소프는 아주 가까워서 망사 팬티를 촬영함으로써 포르노에서 성애로 이동시킨다. 이 사진이 단일하지 않은 이유는 내가 옷감의 질에 관심을 갖기 때문이다.

늘 단일한 공간에서 때로는 ‘하찮은 것’이 나를 끌어당긴다. 이것이 폰크툼이다. 폰크툼은 세부, 즉 부분대상이다. 유행에 뒤진 끈 달린 구식 구두! 이는 내 마음에 커다란 감동을 불러일으킨다. 아무리 순간적이라 해도 폰크툼은 다소간 잠재적으로 확장의 힘을 갖는다. 이 힘은 환유적이다. 얼굴을 손으로 가린 앤디 워홀의 사진에서 폰크툼은 생기 없이 거무스레해진 손톱의 불쾌한 질감이다.

만약 하찮은 것들이 나를 찌를 수 없다면, 그것은 사진가의 의도가 그것들을 그곳에 놓았기 때문이다. 가령 기형적 머리는 나에게 아무것도 말해주지 않는다. 그것이 촬영 기교임을 알기

때문이다. 하찮은 세부는 의도적이어서는 안 될 것이다. 움부르단느의 실험에서처럼 내가 보는 것은 중심에서 벗어난 세부다. 나는 미개인, 어린아이, 미치광이다. 나는 모든 지식, 교양을 추방하며 타인의 시선을 물려받으려 하지 않는다.

스튜디오는 코드화되지만 폰크툼은 그렇지 않다. 별난 것이 폰크툼은 아니다. 왜냐하면 나는 그것을 별난 것으로 코드화하기 때문이다. 이름 붙일 수 있는 것은 나를 찌르지 못한다. 명명할 수 없다는 것은 고통의 징후다. 앞서 끈 달린 구두가 폰크툼이라 했는데, 후에 진정한 폰크툼은 그녀의 목걸이임을 깨달았다. 우리 가족 중 한 사람이 착용했던 그 목걸이였기 때문이다.

폰크툼은 하나의 supplement다. 그것은 사진에 덧붙이는 그러나 이미 거기에 존재하고 있는 것이다. 영화에서 나는 무엇을 덧붙일 수 있는가? 그럴 여유가 없다. 스크린 앞에서 나는 눈을 감을 수 있을 만큼 자유롭지 못하다. 영화는 사진이 갖지 않은 힘을 지닌다. 영화 스크린에서 움직이듯 튀어나오는 인물은 계속 살아있다. 기대하지 못한 것을 볼 가능성을 부여하는 것이 블라인드 필드다. 많은 사진들이 마치 박제와 같다. (불박여 틀에서 빠져나오지 못한다) 그러나 폰크툼이 존재하자마자 곧 블라인드 필드가 생겨난다. 블라인드 필드의 현존은 성애와 포르노를 구별시켜준다. 포르노는 성을 부동의 대상, 하나의 물신으로 만든다. 성애 사진은 성을 주요 대상으로 삼지 않는다.

이처럼 나의 흥미를 끌었던 사진들을 대상으로 사진의 본질에 다가서려고 했지만 나는 사진의 본질을 발견하지 못했다. 내가 인정하지 않을 수 없었던 것은 내 즐거움이 불완전한 매체이고, 쾌락적 기획으로 귀결된 주관성은 보편적인 것을 알아볼 수 없다는 점이다. 나는 사진의 명백한 것을 발견하기 위해 내 자신 속으로 더 깊이 내려가야만 했다.

## 2부 어머니에 대한 애도

winter garden photo: 나와 친근한 사람이 전혀 탄판인 옷을 입고 있음을 보는 것은 경악이다. 그런데 과연 나는 어머니를 알아보았던 것인가? 나는 어머니를 오직 부분들에 의해서만 알아보았을 뿐, 존재를 파악하지 못했고 따라서 전체를 놓쳤다. 그렇지만 이 사진들에는 언제나 보존되고 보호된 하나의 장소가 있다. 그것은 어머니의 맑은 눈빛이었다. 이것이 본질적 동일성으로 이끌어가는 매개물이다. (partial object)

마침내 어머니를 되찾았다. 지고의 순결한 모습, 부드러움. 나는 이 사진에서 자신의 전 존재를 영원히 형성시키는 절대 선을 보았다. 생전 처음 비자발적이고 완벽한 추억 속에서 실체를 되찾았다. (프루스트) 나는 어머니의 쇠약함 속에서 살았다. 어머니는 앓고 있는 동안 온실 사진에 나타난 본질적 아이와 결합되면서 나의 소녀가 되었다. 나는 어머니의 병을 통해 어머니를 자식으로 낳았다. (푸코와의 동성애로 그에게는 아내·자식이 없었다. 여기서 어머니-아이는 다시 어머니-아내로 이어진다. Oedipus taboo)

나는 앞으로 사진의 명증성을 **즐거움이 아니라 사랑과 죽음**이라는 것과 관련하여 질문해야 한

다는 것을 깨달았다. 가족을 오직 속박과 의식으로만 짜인 것으로 간주하려는 이 과학적 태도가 얼마나 기분 나쁜 것인지. 학자들은 서로 사랑하는 가족이 존재함을 생각해낼 수 없는 모양이다. 모성이 숭배되지 않는 개신교 집안에서 태어났지만 문화적으로 가톨릭에 의해 교육받은 나는 영상에, 상상적인 것에 빠져들었다. 나의 슬픔은 어머니의 존재는 무엇이었나라는 물음에서 온다.

어머니는 하나의 존재였다. 내가 잃어버린 것은 어머니의 모습이 아니라 하나의 영혼, 특질이며 그것은 없어서는 안 될 것이기보다는 다른 것으로 대체 불가능한 무엇이다. 안티고네가 폴리니스를 매장한 이유는 그가 대체될 수 없는 무엇이기 때문이다. 남편이 죽었거나 아이였다면 그것은 대체가능하다.

사진의 대상은 필연적으로 ‘거기에-존재-했음’을 부인할 수 없다. 그에 비해 그림이나 담론의 대상은 상상일 수 있다. 심지어 영화마저 그렇다. 한 장의 사진에서 내가 의도하는 것은 예술이나 소통이 아니라 지시대상이다. 사진에 있어서 노예마는 ‘그것이-존재-했음’이다.

사진은 대상물의 발산이다. 저기에 있었던 실재의 물체로부터 복사 광선이 출발했다. 빛은 여기서 한 육신의 중심, 곧 내가 사진에 찍힌 사람과 공유하는 피부다. (메를로-퐁티의 살 개념) 나는 색채를 좋아하지 않는다. 사진에서 색채는 흑과 백이라는 원초적 진실 위에 나중에 덧칠해진 도료라는 인상을 받는다. 색채는 인위적 화장품이다. (메를로-퐁티와의 차이, 메를로-퐁티는 인위성, 기계성이라는 이유로 사진을 별로 좋아하지 않았다)

사진의 효과는 내가 지금 보고 있는 것이 참으로 존재했음을 증언하는 데 있다. 사진은 **부활**과 관계되는 무언가를 지닌다. 날짜는 사진의 일부다. 날짜는 **냉혹한 소멸**을 나타내기 때문이다. 사진의 본질은 사진이 재현한 것을 승인해주는 데 있다. 사진은 창조하지 않는다. 그것은 인증작업 자체다. 모든 사진은 현존에 관한 증명서다. 우리는 과거나 역사를 믿는 데 저항감을 느낄 것이다. 이를 중지시킨 것이 사진이다. 이후 과거는 현재만큼 확실한 것이 되었다.

사진이 존재했던 대상을 확실히 말하고, 그것을 인증하는 데 본질이 있다는 얘기는 사진이 과거의 흔적으로서 지표성에 근거한다. 사진의 노예마는 물리·화학 법칙에 의해 지배되는 원리를 통해서 가능하다. 이는 연기, 그림자, 흉터처럼 그 대상과 물리적 연결 관계를 갖는다. 따라서 사진은 단지 유사 관계로 정의되는 도상과는 근본적으로 구분된다. 사진은 종종 그 대상이 현전한다고 믿도록 하는데, 이는 현실적인 것에 절대적으로 우월한 가치를 부여하는 속임수다. 인증력은 현실적인 것을 과거로 옮김으로써 현실적인 것은 이미 죽었고 사진은 현실적인 것의 죽은 이미지라는 것을 깨닫게 한다. 이것이 사진의 역설이다. 과거·거기에 vs 지금·여기에

이 세상에서 부단히 움직이는 젊은 사진작가들은 그들이 죽음의 앞잡이임을 알지 못한다. 사진은 19세기 후반 시작되는 죽음의 위기와 관련을 맺고 있기 때문이다. 죽음의 위기는 곧 종교의 위기다. 종교가 떠맡던 역할을 이제 사진이 떠맡는다. 사람들은 왜 그렇게 사진 찍기를 반복하는가? 이는 무의식적 반복강박, 곧 죽음충동이다. 공포란 다음과 같다. 내가 가장 사랑하는 사람에 대해 **아무런 할 말이 없다는 것**, 그의 사진에 관해 아무 할 말이 없다는 것이다.

책머리에서 나는 스튜디오와 폰크툼을 구분할 수 있으리라 믿었다. 이제 나는 세부와 다른 폰크툼이 존재함을 알고 있다. 이는 바로 시간이다. 역사적·연대기적 시간에서 과거는 쓸모가 없다. 그런데 사진에서는 과거의 시간은 그대로 남는다. 이것은 시간의 부동화다. 사형수 사진에서 폰크툼은 그가 곧 죽으리라는 사실이다. 각각의 사진은 언제나 그 속에 나의 미래의 죽음에 대한 거역할 수 없는 기호가 내재하고 있다.

잠자는 숲속의 미녀처럼 잠자고 있는 사진을 깨우는 것은 바로 시간이라는 폰크툼이다. 이것은 부활이고, 사토리다. (시간의 역류, 전복)

닭음은 순응이지만 동일성에 대한 순응이다. 나는 닭앓음을 말할 수 있는데, 왜냐하면 내가 그들에게 기대하는 것에 일치하기 때문이다. 이 상상적 유추는 부조리함으로 가득 차 있다. 어머니의 최근 사진은 서글픈 실망감을 안겨주는 데 비해, 어머니를 닭지 않은 아득한 과거의 사진, 내가 전혀 알지 못했던 한 소녀의 사진이 진실을 눈부시게 보여주었다. 유사함은 사진의 본질이 아니라 부차적 효과다. 사진의 본질은 인접성, 환유다.

사진은 평평하다는 의미에서 평평한 것이고 기술적 이유로 어두운 방 개념과 연결하는 것은 잘못이다. 오히려 **밝은 방**이라고 해야 할 것이다. 만일 사진이 철저히 파고들 수 없는 것이라면 그 이유는 **명중함** 때문이다. 요컨대 사진은 의미의 층위에 있어 파고들 깊이가 없어 평평하다. 사진에는 의미가 부재한다.

**분위기**는 육체에 동반하는 빛나는 그림자다. 만일 사진이 분위기를 보여주지 못하면 육체는 그림자 없이 걸어가고, 이 그림자가 육체로부터 떨어져 나가면 남는 것은 불모의 육체만 남는다. 사진에 생명을 주는 것은 이 텅쥬에 의해서이다. 사진의 시선은 역설적인 무언가를 갖는다. 나를 본다는 생각 없이 나를 응시하는 젊음이. 그것은 사유 대상 없는 사유작용, 노에마 없는 노에시스다. 무언가를 보면서도 보지 않는 상황, 초상 사진에서 인물의 시선. (어쩌면 벤야민의 아우라는 「보들레르의 몇 가지 모티브에 관해서」에서 찾아야 할 것이다.)

그럼에도 분위기라는 특질을 산출하는 시선의 움직임. 내면을 향해 자신의 사랑을 붙잡고 있는 것, 이것이 바로 시선이다. 누군가의 눈을 똑바로 바라보는 사람은 미친 사람이다. 자신은 단순히 대상의 부재일 뿐 아니라 대상이 존재했음과 내가 지금 그것을 보고 있는 바로 그곳에 그것이 있었다는 사실이다. 현전과 부재. 그때 사진은 나에게 새로운 환각이 된다. 그것은 지각 층위에서는 허위지만 시간 층위에서는 진실이다. 나는 사진, 광기, 사물 간에 어떤 관계가 있다고 믿었다. 그것을 사랑의 고통이라고 부르기도 했다. 하지만 그것은 연민이었다.

사회는 사진을 암전하게 만들려 한다. 사진은 질서를 방해하며, 우연처럼 설명 불가능한 것들이 현실에서 표상될 때 사회는 그것을 길들여야 한다. 그래서 사회는 사진을 예술로 만든다. 예술은 광기가 없기 때문이다. 영화는 언제나 환각의 반대이고, 꿈에 불과하다. 사진을 암전하게 만드는 또 다른 방법은 일반화시켜 진부하게 만드는 것이다. 그래서 사진이 맹위를 떨치며 다른 영상을 압도하고 있다. 일반화됨으로써 갈등과 욕망에 찬 인간 세계를 이미지화해서 철저히 탈현실화 시킨다. 오늘날 우리는 이미지를 소비한다. 덜 미쳐있지만 그만큼 허위적 사회

다. 광경을 환상의 문명화된 코드에 종속시킬 것인가 아니면 그것을 통해 완강한 현실성의 깨어남과 맞설 것인가는 내 자신의 선택에 달린 일이다. 1979년 4월 15일 - 6월 13일

### **보론: 정신분석학적 독해**

만약 주체성이 결여에 토대하는 것이라면, 사진이야말로 완벽한 대상이다. 사진은 언제나 결여와 부재를 나타내며, 동시에 전체성의 이미지와 소유를 제공한다. 바르트의 사진론에서 지시대상은 언제나 과거에 상실된 것이기에 결코 도달할 수 없고, 따라서 이상화되는 경향이 있다. 바르트는 죽음뿐만 아니라 욕망과 사진의 관계가 현대인의 삶에서 중요한 역할을 수행함을 보여준다. 온실사진에서 바르트의 어머니는 어린애인데, 어린애의 사진은 언제나 삶은 끝난다는 죽음의 상기물이다.

메이플소프의 자화상에 대한 바르트의 논평은 실재의 답변으로서 폰크툼의 완벽한 보기다. 이 이미지에 대한 성애적 느낌을 묘사하면서 “사진가는 이 청년의 손을 적당히 열려짐과 내버려둠 속에 고정시켰다. (...) 사진가는 이 적절한 순간, 욕망의 카이로스를 찾아낸 것이다.”라고 썼다. 여기서 메이플소프의 손은 마치 애무를 할 준비라도 된 것처럼 바르트에게 다가간다. 바르트에게는 손의 열림이 성애적 폰크툼이다.

바르트는 사진을 그것의 지표성 때문에 실재와 연관시킨다. 폰크툼은 작가의 위치와는 다른 곳에서 볼 때에만 보이는 왜상과 연결된다.

사진은 두 가지 이유에서 실재의 표현이다. 우선 바르트에게 사진은 폰크툼인데, 이는 명명할 수 없고, 표상에서 벗어나기 때문이다. 둘째 사진의 노예마가 주체의 미래의 죽음을 선고하기 때문이다. 승화된 대상[예술]은 사물을 현존하고 부재하는 것으로 만든다. 사진은 지시대상을 현존하고 부재하는 것으로 만든다.

모든 사진 속에 각인된 상실은 사진에 하나의 차원을 덧붙이는데, 이는 회화에는 없는 것이다. 바르트는 카메라를 시계와 비유하는데, 시계의 찰칵 소리는 죽음을 향한 표지다. 그가 카메라 셔터 소리를 좋아하는 것도 이와 무관하지 않을 것이다.

사진과 지시대상의 분리불가능성은 사진을 둘 모두를 파괴하지 않고는 분리할 수 없는 합판과 같은 것으로 만든다. 이는 욕망과 욕망의 대상과도 같은데, 바르트에게 이는 육체적 관계다. 사진 찍힌 사람과 나의 응시를 연결하는 탯줄과 같은 끈. 빛은 사진 찍힌 사람과 내가 공유하는 피부와 같은 표현들이 그렇다. 이는 마치 어머니-아이의 원초적 관계를 환기시킨다. 이 원초적 피부는 라캉의 상징적 질서에서는 불가능하다. 거기서 주체는 이미 분리되어있기 때문이다. 게다가 이 분리불가능성은 시체와 연결된 죄수, 영원한 성교 속에 합쳐된 한 쌍의 물고기처럼 신체의 절멸을 암시하기도 한다. (성욕=죽음=실재)

나다르의 사진 제목이 주는 모호함은 불확실성을 반영한다. 예술가의 어머니(혹은 아내) 바르트가 온실사진을 끝내 독자에게 보여주지 않는 이유 중 하나는 아마도 그녀의 특이성을 보호하려는 것이다. 그것을 복제하는 것은 그녀를 자신의 어머니로 남는 게 아니라 어머니 일반으로 만들어버릴 수도 있기 때문이다. 바르트가 정신분석에 비판적이었던 이유는 아마도 어머니

와의 비정상적일 만큼 밀접한 사랑을 병리적인 것으로 간주하는 경향 때문이었을 것이다.