

# 뉴이미지론의 위상과 두 패러다임

: J. Baudrillard와 J. Lacan을 중심으로

최 광 진\*

- I. 서론
- II. 뉴이미지론의 보드리야르식 패러다임
  - 1. '시물라시옹'의 기초 개념
  - 2. '시물라시옹'과 조형예술의 의미
- III. 뉴이미지론의 라캉식 패러다임
  - 1. 라캉 정신분석학의 기초 개념
  - 2. 시각예술론으로서의 '응시론'
- IV. 두 패러다임의 실천으로서의 현대미술
  - 1. 두 패러다임의 차별화
  - 2. 보드리야르의 '시물라시옹'과 현대미술
  - 3. 라캉의 '응시론'과 현대미술
- V. 결론

## I. 서론

20세기 후반 이후에 전개되고 있는 포스트모던 문화는 대단히 복잡하고 다양한 양상을 띠고 있지만, 그 다양함을 아우르는 핵심은 '실재' (real)와 그것의 표현인 언어나 이미지와의 일치관계나 대응관계를 해체하고자 한다는 점이다. 전통적으로 언어나 이미지는 거울이나 혹은 이와 동일한 재현의 과정을 차용하는 것으로 이해되어 왔으며, 어떤 특별한 법칙에 의해 대상을 재현하는 것으로서 대상과 비교하여 부차적인 것으로 이해되어 왔다.<sup>1)</sup> 그러나 "언어는 차이의 체계다"라는 소쉬르의 자각이래 구조주의와 포스트구조주의로 이어지면서 새로운 패러다임이 전개되고 있다.

\*홍익대 강사, 홍익대학교 미술학과 박사과정(예술학)

20세기 후반 정보사회로의 특징에 주목하는 장 보드리야르(J. Baudrillard)나 프로이트의 정신분석이론을 계승 발전시킨 자크 라캉(J. Lacan)의 심리분석이론은 분야는 다르지만 후기구조주의 혹은 포스트모더니즘이라는 울타리 안에서 공통적으로 실재개념에 대한 해체와 전복을 시도하고 있다. 이러한 흐름은 플라톤 이래 서구 지성사의 강력한 전통으로 내려온 '현존의 형이상학' 혹은 '로고스 중심주의'에 대한 강력한 비판이자 모방(mimesis)이나 재현(representation)체계에 대한 재검토를 의미한다. 이들이 공통적으로 진단하고 있는 이미지의 재현체계의 종말은 현대 포스트모더니스트들의 주요 전략이기도 하다.<sup>2)</sup> 이들의 공격적인 방법들은 근대적 인식론의 틀을 해체시켜 억압적인 언어의 규제들로부터 이질적인 욕망과 기표의 해방을 가져왔으며, 이런 의미에서 계몽주의 사상과 근대 사회이론에 대한 포스트모더니스트들의 공격은 지배에 대한 비판으로 자리하고 있는 것이 사실이다.<sup>3)</sup>

지금은 과거의 의미작용에서 벗어난 이러한 이미지들이 새로운 질서 체계를 형성함으로써 야기되는 희망과 불안이 교차하는 시기라고 여겨진다. 이러한 시대의식의 변화와 흐름을 어떻게 이해하고 받아들여야 할 것인가 하는 문제는 오늘날 현대를 사는 우리에게 대단히 첨예한 문제이다. 특히 이미지를 주요 표현 수단으로 하는 시각예술은 이러한 변화를 가장 민감하게 수용하고 있으며, 따라서 이러한 뉴이미지의 문제는 우리의 삶뿐만 아니라 현대미술의 희망과 위기를 동시에 내포하고 있다고 할 수 있겠다.

본 논문은 이러한 새로운 시대적 흐름을 보드리야르와 라캉의 '이미지론'을 중심으로 고찰함으로써 조형예술과의 관련을 살피고자 한다. 지금의 포스트모던 문화는 이미지 문화라 불릴 만큼 이미지에 대한 중요성이 크게 부각되고 있지만 이미지에 대한 논의와 그 위상에 있어서는 현대 이전과 분명한 차이를 보이고 있다.<sup>4)</sup> 보드리야르는 사회학자로서 소비사회의 특징 속에서 이미지 문제를 다루고

1) 구석기시대에는 인간의 상상력의 흔적을 그림의 형태로 표현해 놓음으로써 이미지는 '문자 이전의 전령(傳令)'의 역할을 담당하였고, 최초의 의사소통 방식 중 하나로 사용되어진 암석 글씨나 조각은 인간이나 현실 세계의 사물들을 도식화를 통해 모방하였다.(마르틴 줄리, 『영상 이미지 읽기』, 김동윤역, 문예출판사, 1999, p. 14 참조.)

2) 짐 맥기건은 포스트모던 문화를 이미지 중심의 문화로 보면서 그것은 곧 재현의 위기이며, 그것은 지시대상으로부터 기호가 분리되고, 기의로부터 기표가, 실제로부터 재현이, 그리고 진실로부터 이미지가 분리되는 것과 관련이 있다고 지적하고 있다.(Jim McGuigan, *Modernity and Postmodern Culture*, Buckingham · Philadelphia, Open University Press, 1999, p. 55.

3) D. R. Dikens & A. Fontana, *Postmodernism and Social Inquiry*, New York, The Guilford Press, 1994.(김시환역, 『포스트모더니즘과 사회 논쟁』, 현대미학사, 1996, p.201참조.)

있고, 라캉은 프로이트의 전통 속에서 인간 내면의 정신이나 심리학적인 측면에서 접근하고 있지만, 모두 이미지의 의미작용이 과거 재현 체계와 어떻게 차별화되고 새로운 의미를 가질 수 있는지에 대해 새로운 시각을 제시하고 있다.

이처럼 새롭게 부각된 이미지의 위상을 본 연구에서는 ‘뉴이미지’라 규정하고 이를 현대성의 요건으로 간주하고자 한다. 보드리야르와 라캉이 주장하는 뉴이미지의 위상은 공통적으로 기표의 부차적 기능을 파기하고 기표의 자율성을 획득하는 쪽으로 나아가지만, 이들이 접근하는 방식에 있어서는 인간 외적 조건으로부터 출발하는 사회학적 방식과 인간 내면의 문제에서 결과를 도출하는 심리학적 방식이 두 패러다임을 이루고 있다고 여겨진다. 따라서 이들의 공통점과 차이점을 비교함으로써 현대성에 대한 이해와 더불어 각 패러다임의 특성을 정확하게 이해할 수 있으리라 생각된다.

본 연구는 일차적으로 보드리야르와 라캉의 이미지론이 전통적인 이미지 위상과 어떻게 차별화 되는가를 통해 현대성의 요건을 고찰하고, 다음으로 두 패러다임의 차별화와 더불어 현대미술에서의 전개양상을 살필 것이다. 이를 위해 2장에서 먼저 보드리야르 뉴이미지론의 핵심으로 간주되는 ‘시물라시옹’ 개념을 고찰하고 그것을 통해 미술의 의미와 가치의 문제를 보드리야르 입장에서 정리하고자 할 것이다. 3장에서는 라캉의 정신분석학의 기초개념을 정리하고 그의 이론 중 조형예술에서 가장 활용가능성이 높은 ‘응시론’을 고찰할 것이다. 이를 통해 전통적 주체 개념에 대한 새로운 해석과 더불어 ‘타자’의 위상을 새롭게 부각시킬 것이다. 마지막으로 4장에서는 두 패러다임에 대한 차별화와 더불어 각 패러다임이 현대미술에서 어떻게 적용되고 활용되고 있는지를 살펴볼 것이다.

이러한 절차를 통해 본 연구는 현대성의 요건과 미술에서의 전개를 살펴볼 것이지만, 뉴이미지가 갖고 있는 폐해와 한계에 대해서는 논하지 않고 있다. 이러한 새로운 개념의 등장에 대한 가치관의 혼란은 오늘날 우리에게 많은 문제를 던져주고 있는 것이 사실이지만, 본 고에서는 이러한 논의는 제외하고 뉴이미지론의 새로운 위상을 엄밀히 검토하는 수준에서 그칠 것이다.

4) 서기 4-7세기 동안 서유럽을 뒤흔들었던 기독교의 ‘형상파괴 논쟁’은 우상파괴주의자들과 우상 숭배주의자들을 맞서게 하였으며, 이미지의 의미작용에 대한 중요성이 부각된 극명한 사례라 할 수 있다. 르네상스 시대에는 종교적 표상과 세속적 표상을 분리함으로써 본격적인 회화 장르가 출현할 수 있었고, 비잔틴 시대의 우상파괴운동은 서양 회화사 전반에 커다란 영향을 끼치기도 하였다. (Ibid., pp. 20-21 참조.)

## II. 뉴이미지론의 보드리야르식 패러다임

### 1. 시물라시옹의 기초 개념

보드리야르의 뉴이미지론은 '시물라시옹' (Simulation)<sup>5)</sup>으로 대변되는데, 그가 소비사회의 특성으로 주목하는 시물라시옹 개념은 근대와 탈 근대의 특성을 구분하는 중요한 준거가 된다. 먼저 그의 사상적 기초가 되는 배경을 살펴보면, 그는 근대성을 기계화와 상품화, 보편적 교환을 토대로 산업자본주의에 의해 지배받는 시대로 보고, 탈 근대성을 대상과 이미지의 무한한 재생산을 가능케 하는 신기술로 규정되는 후기산업사회로 각각 규정한다.

그는 르네상스 이후 전개된 유럽의 역사를 시간적 흐름에 근거하지 않고 '사물' (Simulacre)의 질서에 대한 계보학으로 만들고자 하는 독창적인 관점을 제시한다. 여기서 그가 말하는 모사물은 "사물이나 사건의 재생산물"이며, 모사물의 질서는 "모사물과 실재 사이의 관계하는 여러 차원이나 질서"를 의미한다. 이를 위해 그는 모델과 가치법칙의 변화단계를 기호학적 측면에서 접근하고 있다. 즉 그는 르네상스 이후 세 가지 차원의 모사물이 가치 법칙에 상응하여 왔다고 언급하면서 지시대상의 종속성의 정도에 따라 모사물의 질서를 다음과 같이 구분하고 있다.<sup>6)</sup>

① 고전기 (르네상스 - 산업혁명): '가치의 자연 법칙'에 근거한 것으로 원본과 대립되므로 '모조물' (counterfeit)의 질서로 규정된다. 과거 봉건시대에는 계급, 서열, 사회적 지위 등의 위계적인 기호에 따라 사회 질서가 고정화되었지만, 근대 이후 재현의 범례적인 양식으로서 새로운 차원의 모사가 출현한 것이 '모조물'이다. 이는 부르조아가 중세적 위계로부터 해방시킨 임의적인 기호였지만, 다른 한편, 자연을 모방하고 그 자연 속의 기호들의 근거를 세우고자 하는 의도성을 띠고 있다. 여기서 '가치의 자연 법칙'은 근대성의 초기에 해당하는 단계로 예술로부터 정치적 재현까지를 포괄하는 것이며, 자연을 재현하거나 자연

5) '시물라크르' (simulacre)는 실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어 놓은 인공물로 모사물, 假裝 등으로 번역되는데, 이는 원 대상을 '모방' (imitation)한다는 뜻과 달리 흉내 낼 대상이 없는 이미지이며, 이 원본 없는 이미지가 그 자체로서 현실을 대신하고 현실은 이 이미지에 의해서 지배받게 되므로 오히려 현실보다 더 현실적인 것이다. '시물라시옹'은 시물라크르의 동사적 의미로 '시물라크르를 하기'를 의미한다.

6) J. Baudrillard, Simulation, New York, Semiotexte, 1983, p.83. (이 영역본은 보드리야르의 1976년 저작 *L'Echange Symbolique et la Mort*을 재 수록한 것이다.)

적인 권리나 법칙을 구현하도록 요구하였다.<sup>7)</sup>

② **산업사회** (산업혁명 - 정보사회) : 타락한 상징인 모조물이 기계적 재생산에 의해 '생산' (production)으로 대체된다. 이 과정에서 테크놀러지와 기술 복제는 새로운 실재 구성에 있어 중요한 역할을 하며, 그 결과 가치의 상품법칙 (commercial law of value)에 따르는 계열적 '생산적 질서'가 도래한다.<sup>8)</sup> 이러한 산업적인 모사물은 시리즈처럼 2개 혹은 n개의 동일한 사물이 가능해지며 사물의 고유성과 독창성은 이제 더 이상 문제가 되지 않는다. 왜냐하면 사물들 사이의 관계가 이전 질서의 경우처럼 원본과 모조물의 관계가 아니며, 또한 유사성과 반영의 관계가 아니기 때문이다. 그것은 등가와 비차이성의 문제이다.<sup>9)</sup>

③ **후기산업사회** (정보사회 이후) : '시물라시옹'의 질서로 명명하면서 '가치의 구조 법칙' (structural law of value)이 지배적인 사회. 이 질서는 모사물의 역사적 귀결로 여기서는 모사의 모델들이 세계를 구성하며 궁극에는 재현마저 삼켜버린다. 보드리야르는 구조적 가치법칙을 설명하기 위해 언어나 유전자와 사회조직 사이의 시사적인 비유들을 제시한다. 즉 언어가 소통 방식을 규제하는 코드나 모델을 지니고 있으며, 세포가 DNA라는 유전자 코드를 갖고 있는 것처럼, 사회 역시 우리의 환경이나 생활을 조직하고 구조화하는 코드를 갖는다. 따라서 이제는 코드와 모델들이 일상 생활을 구성하며 그러한 코드의 변형이 차이 및 사회적 관계 체계를 구조화한다.<sup>10)</sup>

이상의 논의를 요약하면, 보드리야르는 모사물의 질서는 자연 법칙의 가치가 지배하는 '모조의 시대'에서 상업적 법칙의 가치가 중시되는 '생산의 시대'로, 생산의 시대에서 구조적 법칙의 가치가 중시되는 '시물라시옹의 시대'로 점차적으로 이행됐음을 지적하고 있다. 그는 유사성과 닮음, 즉 재현이 중시되는 첫 번

7) Ibid., pp. 84-85.

8) 이러한 두 번째 모사물의 질서는 사진술과 영화의 등장과 함께 예술에 있어서도 기계적 재생산 과정이 도입되고 그로 인해 작품 특유의 '아우라' (aura)가 약화된다고 주장한 발터 벤야민의 입장에도 흡사하다. 복제기술의 발달로 인해 높은 차원의 우월한 가치를 재현한다는 예술의 특권적 지위는 사라지고 이제는 자연의 질서를 창조하고자 하는 어떤 향수도 없다. 자연의 이제 지배 대상이 되며, 재생산 자체가 지배적인 사회원리로 됨에 따라 등가 교환에 따르는 시장의 법칙, 즉 '상업적 가치법칙'이 전면에 대두한다는 것이다. 시리즈 형태로 생산되는 사물들은 서로 등가이며, 복제 가능성만이 사회의 기본적인 논리이자 코드가 되는 것이다. (W. Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", Illumination, London, Fontana, 1973, pp. 220-221 참조.)

9) J. Baudrillard, Op. cit., pp. 84-85.

10) Ibid., pp. 99-101.

째 질서의 모사물에서 기술 복제에 의해 등가의 시리즈물을 만들어 내는 것을 근대성의 요체로 보았고, 두 번째 단계에서 모델들이 사물보다 우위를 차지하며 새로운 지위를 확보하는 것을 탈 근대적 성격으로 읽어내고 있다.

또 그는 원래 실재의 반영, 모사 내지 재현을 뜻하는 시물라시옹이 오늘날에 이르러 실재와 전혀 무관한 '순수 가짜' (pure simulacrum)로 둔갑하는 과정을 다음과 같이 4단계로 나누고 있다.<sup>11)</sup>

① 이미지가 기본적 실재를 반영하는 단계: 과학적 언어나 지시적 언어의 단계로 초기 비트겐슈타인의 언어그림 이론의 모방론이나 헤겔 정신현상학의 가장 기초단계인 감각적 확실성이라는 원초적 단계.

② 이미지가 기본적 실재를 은폐하고 왜곡하는 단계: 대중으로 하여금 소외와 착취의 실상을 파악하지 못하게 하는 허위의식으로서 이데올로기적 기능을 수행하는 단계.

③ 이미지가 기본적 실재의 부재를 은폐하는 단계: 성상과괴주의자들의 사상으로 신성(神性)의 표상 그 자체가 신의 부재를 증거하고 있기 때문에 신성의 이미지나 표상을 두려워하고 경멸하는 단계.

④ 이미지가 실재와 전혀 무관한 단계: 스스로 순수한 가짜로서 시물라시옹의 단계. 이미지와 실재 사이의 거리가 없어지게 되며, 이미지는 실재를 지시하지 않는다. 이미지는 하나의 실재가 되며 이미지는 모조품이기 때문에 진짜와 가짜의 구별이 없어지고 모조품과 실재의 구별 자체가 공허하게 된다.

시물라시옹이 실재와 무관한 가짜로 둔갑하는 단계적 과정에 대한 보드리야르의 설명은 가장 원초적인 감각적 확실성의 단계로부터 출발하여 현상형태에 대한 철저한 부정의 단계로 이행하고 있다. 둘째 단계는 플라톤으로부터 칸트, 헤겔, 마르크스, 그리고 프로이트 같은 비판적 사상가들이 추구했던 단계라 할 수 있다. 그리고 셋째 단계는 니체의 성상과괴적인 철학사상과도 같은 철저한 인식론적 회의주의가 출현하고, 마지막 넷째 단계에 이르러서는 모든 것이 현상 그대로라는 탈 현대적 관점이 지배하게 되며 이 단계에서는 진리와 허위의 구별이 소멸된다는 것이다.<sup>12)</sup>

보드리야르는 마지막 단계인 시물라시옹에서의 이미지는 더 이상 어떤 지시물

11) J. Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, *The New Museum of Contemporary Art*, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, p. 256.

12) 전경갑, 「보드리야르의 탈현대적 기호론」, 『현대와 탈현대의 사회사상』, 한길사, 1993, 1999, pp. 413-414 참조.

이나 대체물을 갖지 않고, 원본이나 실체가 없는 모델들에 의해 발생하는 것이기 때문에 '초(과도)실재' (hyperreality)라고 부른다.<sup>13)</sup> 이 초실재는 조작된 사물의 경험과 비실재로서 "실재 그 자체보다 더 실재 같은 것"이다.<sup>14)</sup> 이 시뮬라시옹의 작용은 과거 재현에서처럼 반사적이거나 추론적이지 않고 핵분열적이고 발생론적이다. 따라서 이제 모든 형이상학이 사라지고 존재와 외형, 실재와 그 개념의 거울이 사라진 것이다. 이제부터는 상상, 그리고 실재와 상상의 분리로부터 벗어난 초실재는 모델들의 패도 순환과 차이로 가장된 생산만을 가능케 한다는 것이다.<sup>15)</sup>

## 2. '시뮬라시옹' 과 조형예술의 의미

이상에서 살핀 보드리야르의 시뮬라시옹 개념은 전통적인 이미지의 재현기능을 완전히 전복함으로써 새로운 의미를 설정하고 있다. 과거 재현체계에서는 재현되는 실재를 가정하고 재현된 것은 실재와 다른 것으로 간주되었다. 즉 실재는 현전(現前)이고 재현은 현전의 부재(不在)라는 등식이 성립된다. 이 체계에서는 현전은 실재이고 모방은 부재라는 이분법적 나누기가 가능하며, 기표(signifier)와 기의(signified)는 일 대 일 대응관계로서 이 관계는 기의에 의해 확정된다고 여겨졌다. 또 이러한 관계를 확정시키는 궁극적인 실체는 초월적 기의로서 데카르트처럼 신의 존재를 설정하여 왔다.

그러나 보드리야르의 시뮬라시옹의 체계에 의하면 신이 신일 수 있는 근거는 초월적 기의 때문이 아니고 다른 기표와의 차이에 의해 결정되고 기표가 기의로부터 독립되어 스스로 존재 이유를 갖게 된다는 것이다. 그러면 현전/부재 사이의 벽(/)이 무너지고 '현전=부재'의 상태가 되는데 보드리야르는 이를 '순수한 모사'라 부른다. 이러한 논리에 의하면 기표와 기의는 동일한 위상을 갖게 되며 둘은 똑 같은 실재로서 현전 되는 것이다. 따라서 보드리야르는 "모조품(시뮬라크르)은 부재를 현전으로 제시할 뿐만 아니라 상상을 실재로 드러냄으로써 현실계를 상상계로 흡수해 버리고, 그 결과 상상계와 현실계의 구별이 와해된다"고 말한다.<sup>16)</sup>

13) Ibid., p. 253.

14) Steven Conner, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, N. Y.: Basil Blackwell, 1989, p. 57.

15) Ibid., p. 254.

따라서 보드리야르의 시뮬라시옹 개념은 “실재에 대립하는 것이 아니며, 진실도 허위도 아닌 실재로 결정할 수 없는 것”이며, “엔트로피의 거대한 과정”이자 이 과정에 따라 세계의 실재는 해체되고 점점 더 강하게 소멸되어 갈 것이다. 이는 오늘날 “폐물화나 파괴보다 훨씬 더 효과적이고 신랄한 사라짐의 양상들 중의 하나로서 사용가치가 교환가치에 지나지 않는 것과 마찬가지로 실재는 시뮬라시옹 영역에 지나지 않는다”는 것이다. 실재의 이러한 강한 소멸은 실재에 대한 강한 정의, 다시 말해서 ‘하이퍼리얼리티’에 역설적으로 연결된다.<sup>17)</sup> 오늘날 하이퍼리얼리티와 시뮬라시옹은 고도로 선명한 이미지를 통해 실재의 완전한 단계에 도달하려고 하면서 환상을 죽이고 있다. 그리하여 보드리야르는 “실재의 무대 이외의 다른 무대, 완전한 재현에 의한 환상의 전멸”을 ‘완전 범죄’라 부른다.<sup>18)</sup>

그의 결론은 실재라는 것은 결국 표현할 수 없는 것이며 오직 모조물들만이 존재하는 것이 현실이라는 것인데, 그렇다면 이러한 모조물들 중 하나인 미술품은 과연 어떤 의미를 갖는 것이며 어떤 위상과 가치가 있는 것인가? 보드리야르는 현대미술 역시 사라지는 모든 형태들처럼 시뮬라시옹을 통해서 사라지려 한다고 말한다. 그에 의하면 “오늘날 모든 현대적 이미지들은 실재와 아무런 관련도 없는 이미지들로서 이것들은 사라져버린 무언가의 ‘흔적’ 일 뿐이며, 더 이상 아무 것도 숨기지 않고 드러내지도 않는다. 그러므로 앤디 워홀의 캠벨 스포가 갖는 유일한 특권은 아름다움과 추함, 실재와 비실재, 초월성이나 내재성의 문제를 제기할 필요가 없다”고 주장한다.<sup>19)</sup>

또한 오늘날의 예술이 ‘가치’의 함정에 빠졌다는 것인데, 그는 과거에 신봉해 왔던 미적 가치, 시장 가치 등은 예술의 속성이 아니라 예술은 단지 형식에 속한다고 주장한다.<sup>20)</sup> 따라서 그가 정의하는 현대미술은 정확히 말해 “가치 혹은 이데올로기로서의 평범한 것과 하찮은 것과 보잘것없는 것을 자기 것으로 삼으려고 노력”이다.<sup>21)</sup> 이말은 그동안 가치가 타락한 것으로 간주되어온 ‘평범함’이나 ‘무가치’에 대한 인정을 의미하는 것이다. 즉 “현대 예술의 이중성은 바로 무가치, 무의미, 비의미를 요구하는 것이며, 이미 무가치한 데도 무가치를 지향하는

16) J.Baudrillard, Selected Writings, ed., Mark Poster, Cambridge: Polity Press, 1988, p. 6.

17) Ibid., p. 6.

18) J.O. Majastre/G. Peuchlestrade, Sans oublier Baudrillard, la Lettre vol e, 1996, p. 211.

19) 『예술의 음모』, pp. 193-194 참조.

20) Ibid., p. 51 참조.

21) Ibid., p. 10 참조.



것이다.” 그리하여 “아무 것도 아닌 것이 기호와 같은 수준에 이를 때, 무(n eant)가 기호 체계의 한가운데 나타날 때, 그것은 예술의 중요한 사건이다”는 것이다.<sup>22)</sup>

이러한 그의 무가치함의 옹호는 예술이 평범함에서 벗어나 고상함이나 초월적 가치를 독점하려한 모더니즘적 가치를 완전히 뒤엎는 것으로 거의 없는 완벽한 기표를 요구하는 것이다. 결국 오늘날의 “미술은 일상생활의 일반적인 미학화를 통하여 이미지의 순환을 위해 평범함의 초미학으로 사라지게 되는 것이다.”<sup>23)</sup> “만약 모든 것이 미적인 것이 된다면 예술은 더 이상 없게 된다”<sup>24)</sup>는 보드리야르의 말은 한편으로 예술의 종언을 의미할 수 있다. 평범함과 무가치와 무의미를 요구하며 더 이상 예술가이지 않기를 바란다면, 예술과 일상의 경계가 무너짐으로써 예술은 이제 더 이상 존재하지 않기 때문이다.

### Ⅲ. 뉴이미지론의 라캉식 패러다임

#### 1. 라캉 정신분석학의 기초개념

프로이트의 정신분석학을 계승하여 주체와 욕망의 문제를 주요 관심사로 삼아 제 2의 정신분석학 혁명을 일으켰다고 평가되는 자크 라캉(Jacques Lacan, 1901-81)은 후기 구조주의의 주요 사상가이기도 하다. 그의 정신분석학은 서양 사상의 중추가 된 ‘나’ 라는 절대주체 개념을 비판하고, 이를 기반으로 새로운 주체 개념을 구축하고 있다는 점에서 일면 보드리야르와 유사한 면이 있다.

그의 이론의 기초가 되고 있는 거울단계는 생후 6개월에서 18개월까지의 유아들이 거울에 비친 자신의 영상을 통해 자기 동일화의 경험을 겪는 과정을 말한다. 거울을 봄으로써 이전에 자신을 형태 없는 모호한 덩어리로 느꼈던 단계에서 벗어나 자신을 명확하고 통일된 개인으로 간주하게 된 유아는 마침내 스스로를 독립된 개체(하나의 심리적 형태, gestalt)로 인식하게 된다. 하지만 이 단계에서 유아는 실제로는 단지 거울 속 영상에 불과하고 자기가 아닌 타인임을 깨달을 때, 이 체험 안에서 최초의 자기소외가 아로새겨진다. 거울단계에서 유아의 정체성은 이미 타인과의 관계 속에서 정립되는 동일화 과정을 운명적으로 예정하고

22) Ibid., p. 11 참조.

23) J. Baudrillard, *La Pransparence du Mal*, Galilee, p. 19.

24) J. O. Majastre/G. Peuchlestrade, *Sans oublier Baudrillard*, p. 221.

있으며, 상상계(the imaginary)는 바로 이러한 자기소외의 상황(육체적으로 거리가 먼 거울 속 자아에 가까이 다가가려고 하는 불가능한 노력) 안에 뿌리 내린다.

라캉에 의하면 이 상상계는 역사적 상황과 미처 관계가 설정되지 못한 단계이므로 시간과도 무관한 환상의 영역이다. 유아가 역사를 인식하는 것은 자기의 것이든 다른 사람의 역사든지 언어의 습득과 더불어 가능하다. 왜냐하면 유아는 자기 자신과 언어를 연결시키는 과정을 통하여 그 때까지 참여하지 못했던 관계의 세계 안으로 들어가게 되기 때문이다. 언어는 이런 유아에게 아이의 존재 이전에 선재하던 역사의 하부구조를 전해준다. 라캉은 이 단계를 상징계(the symbolic)라 명명하고 상상계와 대비되는 것으로 규정한다.

다음으로 실재와 이미지간의 보다 정밀한 상호 관계를 보완하기 위해 라캉에 있어서의 실재와 상징계의 관계에 주목하고자 한다. 라캉에게 있어 “상징계란 언어, 개념체계, 그리고 그것들 속에 용해되어 있는 문화적 규율”<sup>25)</sup>을 뜻하는 포괄적인 것이지만, 어떤 대상을 포착하고 고정시킨다는 점에서 이미지는 상징계의 한 양상으로 볼 수 있다.

라캉에게서 상징계란 대상을 실재라고 믿고 다가서는 과정(상상계)을 거쳐 대상을 얻은 순간을 가리키는데, 그것은 채울 수 없는 욕망이기도 하다. 라캉은 상징적인 것을 단순히 현실 또는 물질의 반영이 아니라 자체로 어떤 ‘물질성’(Materialität)을 가지는 것으로 본다. 그가 말하는 물질은 좁은 의미의 물질만을 의미하는 것이 아니다. 어떤 이념이나 규율도 구체적인 사회제도 속에서 인간의 행위를 유발시키는 실제적 힘을 지니고 있기 때문에 이 사회제도들을 성립시키고 유지하는 데에 필수적이라는 의미에서 라캉은 상징적인 것이 물질성을 갖는다고 말한다.<sup>26)</sup> 전통적인 관념론과 유물론 넘어서는 라캉의 이러한 ‘상징적인 것의 물질성’은 상징적인 것이 현실을 구조화한다는 사실을 함축하고 있으며, 소박한 반영론의 입장에서처럼 현실의 존재를 부정하거나 현실의 질서를 관념의 외화로써 파악하려고 한 것은 아니다.<sup>27)</sup>

또, 라캉에게 있어 ‘실재’(real)는 “존재하지만 파악될 수 없는 것” 또는 “아래에 놓여 있는 것”<sup>28)</sup>이며 사유하는 주체가 항상 다다르지 못하므로 같은 장소로

25) 홍준기, 『라캉과 현대철학』, 문학과 지성사, 1999, p. 204.

26) Ibid., pp. 204-205.

27) Ibid., p. 206.

28) J. Lacan, Le Séminaire, livre: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris: Seuil, 1973, p. 58.

항상 돌아오는 것이다.<sup>29)</sup> 그러므로 라캉은 실재를 논리적으로 ‘불가능한 것’으로 정의한다.<sup>30)</sup> 즉 실재는 사유의 그물에 잡히지는 않지만 의식 외부에 실재적으로 존재하는 결코 부정될 수 없는 존재의 질서이다. 따라서 “실재는 상징사유의 그물에 잡히지는 않지만 의식 외부에 실재적으로 존재하는 결코 부정될 수 없는 존재의 질서이다. 따라서 “실재는 상징화되기를 절대적으로 거부하는 것이다.”<sup>31)</sup> 상징계는 소쉬르이래 언어학자나 철학자들이 주목해 온 바와 같이 의미가 언어나 상징에 있는 것이 아니라 상징과 상징의 사이에 존재한다. 상징계를 구성하는 각 항목의 의미, 또는 동일성은 다른 항목들과의 차이, 이들의 부채를 통해 주어진다.<sup>32)</sup>

라캉의 개념에서도 기호(이미지)는 그 자체의 결핍을 표현할 수 있는, 그리하여 의미를 최종적으로 고정시키는 초월적 기표가 존재할 수 없다는 점에서 이것은 ‘기의 없는 기표’<sup>33)</sup>라 할 수 있다. ‘기의를 갖지 않는 기표’에 의해 구조지어 있기 때문에 끊임없이 요동할 수밖에 없는 상징계가 고정점을 찾고자 한다면 이 ‘순수 차이’, 즉 내부적 결핍을 상징계가 겪고 있는 끊임없는 순환을 강제적으로 고정시키는 방법으로 배제하는 수밖에 없다.  $S_1 \rightarrow S_2 \rightarrow S_3 \rightarrow S_4 \dots$ 라는 식으로 상징계에서 각 기표들의 지시관계는 원칙적으로 끝이 없다. 하지만 어떤 기표  $S_n$ 을  $S_m$ 에 고정시킴으로써 끝없는 지시관계를 종결할 수 있다. 서로 다른 기표들인  $S_n$ 과  $S_m$ 을 같은 것( $S_n = S_m = a$ )으로 봄으로써, 즉 ‘순수 차이’를 ‘a’<sup>34)</sup>라는 대상 속에 체현(가시화)함으로써 상징계에 내재하는 ‘순수차이’를 사라지게(은폐)할 수 있다.

29) Ibid., p. 49.

30) Ibid., p. 152.

31) J. Lacan, *Le Séminaire, livre I : Les écrits technique de Freud*, Paris: Seuil, 1975, p. 80.

32) 홍준기, Ibid., p. 210.

33) 라캉은 이 기표를 ‘순수 기표’ (le signifiant pur), ‘지배 기표’ (le signifiant maître), 또는 ‘아버지의 이름’ (le Nom-du-Pere)이라고 부른다. 언어를 구조 짓는 차이 그 자체-순수차이를 표현하는 기표는 존재하지 않으므로 상징계에서 각 기표들은 서로를 지시하는 순환관계 속에 존재한다. S1의 의미를 설명하기 위해 S2를 참조해야하고, S2의 의미를 설명하기 위해서는 다시 S1을 지시해야 한다. 이러한 의미에서 상징계는 고정점을 갖지 못하고 영원히 움직이는 불완전한 체계이다. (Ibid., p. 212.)

34) 여기서 ‘a’는 불어의 ‘autre’에서 따온 말로 ‘작은 타자’ (pepit a)를 지칭한다. 이는 ‘큰 타자’ (Autre)를 지칭하는 대문자 ‘A’와 대비되는 것으로서, ‘큰 타자’가 근본적으로 감소시킬 수 없는 타성을 나타내는 것과는 달리, ‘작은 타자’는 자아와 근본적으로 연결되어 있기에 주체와 동떨어진 다른 존재가 아닌 타자를 말한다. 여기서 자아와 ‘작은 타자’는 반사적이며 상호교환이 가능한 관계로 설정된다. (J. Lacan, *The Seminar, Book II, The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*, trans. Sylvana Tomaselli,

여기에서 '대상 a'는 서로 다른 기표들이 직접적으로 일치됨으로써 생긴 기표이므로, 논리적으로 도저히 납득할 수 없는<sup>35)</sup> '무의미한' 대상이다. 그런데 이러한 '비의미' 난센스로 인해 불완전한 상징계가 완전한 전체로 탈바꿈한다.<sup>36)</sup> 두 개의 서로 다른 기표가 직접적으로 일치됨으로써 생긴 기표인 '대상 a'<sup>37)</sup>는 '실재적 대상' (objet réel)이다. 실재란 인간의 사유가 현실을 구성한 후에도 항상 자투리로 남아 구성된 그 현실을 위태롭게 만드는 낯선 현실이고, '대상 a'는 이 실재를 직접적으로 체현하는 요소이다 따라서 실재적 대상인 '대상 a'는 상징계의 은폐되어야 할 전제 조건이다. 그것이 은폐되어 있는 동안만큼은 상징적 질서는 훌륭하게 작동한다. 그러나 '대상 a'가 실재를 체현하고 있는 모순적 대상임이 드러나면 지금까지 완전히 믿어왔던 상징적 질서는 와해되고 만다. 다시 정리하면 실재는 상징화되기를 절대적으로 거부하며, 상징계에 동화될 수 없다는 것은, 실재는 상징계의 은폐되어야 할 전제조건이라는 것을 뜻한다.<sup>38)</sup>

이상에서 라캉에 의하면 상징계의 한 수단으로서의 이미지는 전통적인 재현 체계에서처럼 고정적인 의미를 발하지 못하고 붙잡을 수 없는 실재를 향해 의미의 끝없는 미끄러짐을 수행하는 한 과정을 의미한다고 할 수 있다. 차연 작용에 의한 의미의 끊임없는 연쇄, 즉 기의의 미끄러짐은 기표의 절대적인 우위성을 전제로 한다. 이미지가 한가지 의미에 고정되지 못하고 의미의 꼬리를 무는 기표들만이 존재할 때 언어를 통해 생각하는 인간은 기표에 종속될 수밖에 없기 때문이다. 그리고 인간이 언어(이미지)의 세계 속에서 사는 한, 주체는 기표의 지배를

New York: Norton Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1988, p.321.)

35) '같이면서 동시에 다른 두 기표'라는 표현이 '모순율'에 위배되기 때문이다. '어떤 두 기표는 같다'라는 명제를 P, '그 두 기표는 다르다(같지 않다)'하는 명제를 Q라 한다면 P가 참일 때 Q는 거짓이고, P가 거짓일 때 Q가 참이므로, 이 두 명제는 동시에 참일 수 없다. 즉 P Q는 항상 거짓이다. 그런데 상징적 질서가 고정점을 찾고자 한다면 어떤 두 개의 '서로 다른 기표'를 일치 시켜야 한다. 이는 기표들의 망에 어느 지점에서 P Q가 참이 되어야 한다는 것인데, 전통 논리학에 의하면 그것은 불가능하다. 하지만 상징계가 상상계로 고정되기 위해서는 '불가능한 것'이 사실상 '가능'해야 한다.(앞의 책, pp. 213-214.)

36) Ibid., pp. 213-214.

37) 1961-2년의 세미나에서 라캉은 '대상 a'를 주체가 타자에서 구하는 욕망의 대상이라는 것을 강조했다. 그러나 1970년대 이후에는 그것이 결코 도달할 수 없는 대상 즉 욕망의 원인이라는 것으로 정립한다. 또 1962-4년의 세미나에서는 '대상 a'를 '잔여' (remainder)로 정의하기도 한다. 여기서 잔여는 실재에서 상징이 도입됨으로써 남겨진 부분을 뜻한다. 1969년 세미나에서는 이를 더욱 발전시켜 네가지 담론의 형식을 설명하는 가운데 '대상 a'는 '잔여 의미' (a surplus meaning)로 설명된다.

38) Ibid., p. 215.

받기 때문에 “언어처럼 구조화되어 있다”는 라캉의 논리가 성립되는 것이다. 또한 “무의식은 언어처럼 구조화되어 있다”는 말은 인간이 언어를 통해 존재하는 한 “인간의 의식은 은유와 환유로 구조화되어 있다”는 것이다.<sup>39)</sup>

## 2. 시각예술론으로서의 ‘응시(gaze)론’

라캉의 정신분석이론과 시각예술을 연결하는데 가장 중요한 개념은 ‘응시론’이다. 라캉의 응시론은 현상학적인 것을 전복하려는 것임에도 불구하고 현상학자인 메를로 폰티나 사르트르의 영향에서 비롯되었다. 사르트르에게서 응시는 자신을 위한 주체로부터 타자를 위한 주체로 대상화시키고, 그럼으로써 나를 놀라게 하고 부끄러움과 수치심을 느끼게 하는 것이다. 사르트르에게 있어서 주체는 타자에 대해서 언제나 존재론적 우월성을 갖고 있음에도 응시에는 반드시 상호작용이 가능하다. 보는 이와 보여지는 대상 사이의 세력상의 알력 근본에는 바라봄의 대상이 또한 주체가 되기도 하는데, 이는 시각의 중심에 있으면서 볼 수 있음과 동시에 보여질 수 있음을 가정한 것이다. 라캉은 사르트르의 응시를 받아들이며 현상학으로부터 응시를 조심스럽게 구별짓는다. 1964년 라캉은 ‘대상 a’의 개념을 욕망의 원인으로 정립시키면서 사르트르의 응시개념으로부터 완전히 갈라선다.

사르트르가 응시를 보는 행위(the act of looking)와 혼용한데 비해 라캉은 이 둘을 분리하여 응시를 주체 없이 보는 행위의 대상으로 정의 내린다. 때문에 라캉에 있어 응시는 더 이상 주체의 입장이 아니라 타자의 응시이며, 타자의 응시에 내가 종속되어 있는 것이다. 사르트르가 타자를 보는 것과 그에 의해 보여지는 것 사이의 근본적 상호성을 상정한데 반해 라캉은 응시와 시선(the eye) 사이의 모순적 관계에 주목한다. 즉 바라보는 시선은 주체의 것이고 응시는 대상의 측면인데, 이 둘 사이에 합치가 일어나지 않는다는 것이다.<sup>40)</sup> 왜냐하면 “내가 너를 보는 위치에서 너는 절대로 나를 볼 수 없기 때문이다.” 이러한 시선과 응시 사이의 분열은 시각의 영역에서 표현된 주체의 분열 그 자체이다.<sup>41)</sup>

또 라캉은 메를로 폰티의 미완의 저작 『가시적인 것과 비가시적인 것』에서 영감을 받아 응시의 개념을 더욱 구체화시켰다. 폰티는 겨울 장갑을 가지고 보이는

39) 정문영, 「라캉: 정신분석학과 개인 주체의 위상 축소」, 『주체개념의 비판』, 서울대학교출판부, 1999, p. 78 참조.

40) 사르트르는 열쇠구멍으로 보는 남자가 어느 순간 복도에서 들리는 발자국 소리나 창문 흔들리

것과 보이지 않는 것의 관계를 말하고자 하였다. 장갑의 겉은 매끈하고 속은 털이 나 있지만 반대로 사람의 손은 매끈한 피부 위에 털이 나 있다. 둘은 서로 반대이며 장갑과 피부는 서로 털을 사이에 두고 마주본다. 그 바라봄과 보여짐의 엇갈림, 그 속 어딘가에서 그림이 스크린 위에 그려진다는 것이다.<sup>42)</sup>

사각의 영역에서 응시는 “외부에 존재함으로써 나를 결정하는 것”이며, 그때 “주체는 보여지는 그림”과 같은 것이다. 그것은 주체가 사각의 영역에 편입될 때 나타나는 기능으로 라캉은 응시를 “빛을 구체화하고 나를 사진 찍는 도구”로 정의한다.<sup>43)</sup> 라캉은 정어리통조림 깡통이 물위에서 햇빛 속에 떠 있는 것을 보고 아이는 자기가 깡통을 보고 있지만 깡통은 우리를 보고 있지 않다고 말하지만, 사실은 깡통이 빛의 점에서 그를 보고 있다고 말한다. 즉 ‘시선’(eye)은 평면시각이지만 ‘응시’(gaze)는 빛의 유희이며, 빛은 직선으로 발산되지만 굴절되고 확산되고 넘친다는 것이다. 우리의 눈은 그것을 담는 주발이어서 깡통은 그의 눈 깊은 곳에서 무엇인가를 채색시키며 그를 유혹하고 사로잡는다. 마치 새들이 제 우시스의 그림에 사로잡히고 에우시스가 패러시오스의 그림에 사로잡히듯이 사로잡힘이나 유혹이란 베일이고, 시선에 대한 응시의 승리에서 온다는 것이다.<sup>44)</sup>

라캉은 폰티가 『지각의 현상학』에서 제시한 예를 통해서 지각의 차원에서 사물이 스크린에 의해 어떻게 실재적인 것으로 재확립되는지를 볼 수 있음을 지적한다. 즉 우리가 응시를 유도하는 빗줄기에 사로잡혀, 그 빗줄기가 흐릿한 우윳빛 추처럼 보이면서 그것이 무엇을 비추는지 전혀 알 수 없게 될 때 거기에 스크린을 넣어보면 감추어졌던 대상이 드러난다고 한다. 그러한 현상은 지각의 차원에서 욕망과 실재의 관계 속에서 발견된다. 그러므로 욕망과의 관계에서 실재는 중심이 아니라 주변에 나타나는 것이다. 그러므로 라캉에게서 응시는 근본적으로 ‘결여’(a lack)로 지향한다. 그것은 실재라고 믿었던 대상이 자신의 욕망을 충족시키지 못함을 깨닫고 다시 욕망의 회로 속으로 빠져들게 하는 ‘동인’(대상

는 소리에 누군가에 의해 보여지고 있다는 것을 알고 놀라 당황하고 수치심을 느끼는 것을 그 예로 들고 있다.(J. lacan The Seminar, Book, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, , trans. Alan Sheridan, New York: Penguin, 1974, pp. 81-83 참조.)

41) Dylan Evsns, An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis, London and New York: Routledge, 1996, p. 72.

42) Ibid., p. 73 참조.

43) J. Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, p. 106.

44) 자크 라캉, 『욕망 이론』, 권택영 역음, 문예출판사, 1994, pp. 32-33.

a)이며, 기표를 작동시켜 주체를 반복 충동으로 몰아넣는 ‘중심의 결여’, 즉 ‘실재계의 구멍’인 것이다.<sup>45)</sup>

지금까지 시선과 구별되는 라캉의 응시이론을 살펴보았는데, 그 요점은 응시는 팔루스(Phallus)나 욕망 그 차체와 같이 타자의 영역에서 발산된다는 것이다. 자신이 세상에 의해 보여짐을 의식할 때 주체는 분리되고 인간은 고립과 소외에서 벗어나 무대 위에 서게 되며, 이것이 라캉의 타자의식의 요체이다.

#### Ⅳ. 두 패러다임의 실천으로서의 현대미술

##### 1. 두 패러다임의 차별화

지금까지 Ⅱ장과 Ⅲ장에서 살핀 보드리야르와 라캉의 뉴이미지의 위상은 공통적으로 과거 전통적인 재현체계에 대한 종말을 선언하며 기의에 종속되지 않는 기표로서의 입지를 확보하고 있다. 다른 후기 구조주의자들과 마찬가지로 이들이 이러한 커다란 공통된 목적을 수행하면서도 그 접근 방법에 있어서는 서로 상이한 패러다임이 있음을 유념할 필요가 있다. 왜냐하면 보드리야르는 사회학의 입장에서 소비사회의 특성을 분석하는 과정에서 모조물의 새로운 입지를 주장하게 되었고, 라캉의 경우는 프로이트의 정신분석학의 입장에서 자아의 심리학적 의식구조를 분석하는 과정에서 타자성에 주목하고 있기 때문이다.

보드리야르의 접근 방식이 인간 외적인 것으로부터의 문제들이라면, 라캉의 경우는 인간 자아의 기저에 있는 심리적인 부분에 주목하고 있다고 할 수 있다. 그리고 이들이 도달한 뉴이미지의 개념은 기존의 재현체계를 모두 거부하고 있지만 그 가치의 문제에 있어서는 상이한 입장이 있다고 여겨진다.

보드리야르는 기호의 물신숭배가 만연된 오늘의 소비사회를 근본적이면서 예리하게 비판하면서도 이에 대한 어떠한 규범적 대안도 제시하지 않는 극단적인 상대주의 입장을 고수하고 있다. 그에 의하면 오늘날의 이미지는 “이미지 자체는 특유한 기능 속에서 반영이나 거울의 이미지가 아니라 실재의 세계에서 차원을 제거하거나 세계의 실재에서 벗어나게 하면서 환상의 무대를 창조하는 이미지이다.” 우리는 이러한 이미지에 3차원을 부여하고 그것을 초실재로 만들고 상호 작용하게 하고 가상 현실로 기능하게 한다. 그러므로 보드리야르에게 있어서

45) Ibid., p. 32.

예술은 “세계의 격화된 환상”에 불과하다.

따라서 그의 뉴이미지론은 이미지가 실제와 어떠한 관계도 맺지 않는 극단적인 이론이다. 시뮬라시옹은 포스트모더니티를 규정하는 개념으로 순수한 환영(illusion)이며 가짜라는 것이다. 실제에 근거하지 않는 이미지만 끊임없이 생산된다는 그의 허무주의적이고 종말론적인 입장은 진짜와 가짜, 실제와 환상을 구분하는 경계가 이미지 속에 내파되고 해체된 무의미성의 시대를 예고하고 있다.

보드리야르의 이러한 비판적인 견해에 비해, 라캉은 실재를 찾아가는 필연적 과정으로서의 이미지를 말한다. 이는 대상을 모방한다는 것이 시선에 의해서만 이루어진다는 것은 착각이라는 것을 지적하는 것이기도 하지만, 만약 그 착각이 완전히 이루어진다면 인간은 대상을 실체와 일치시킬 수 있기에 욕망은 완전히 충족된다. 이는 프로이트가 말한 죽음이다. 라캉에 의하며 응시 때문에 인간은 끝없이 욕망하고 욕망은 삶을 영위시키는 동인이 되는 것이다. 따라서 그림(이미지)은 재현의 영역은 아니지만 그 이상의 다른 목적을 갖는다는 것이다. 그것은 욕망의 대상이며, 결코 붙잡을 수 없는 ‘대상 a’로서의 위상을 확보하고 있다. 라캉이 거울단계에서 밝히고 있는 것처럼 주체란 오인의 구조로 형성된 에고(ego)로 시작하여 상상계의 나르시즘적 환상을 버리고 상징계로 진입하여 욕망의 변증법적 운동을 통해 형성되는 것으로 끊임없이 진행중인 주체를 설정하고 있다. 따라서 그의 주체비판은 인간 주체에 대한 해체이기보다는 인간 주체의 복합성과 역동성을 새롭게 강조하고 있다고 볼 수 있겠다.

현대미술의 경우에도 이처럼 전통적 이미지 개념으로부터 단절하여 현대성을 획득하려는 시도들이 팝아트와 신표현주의의 경향의 작가들 그리고 최근의 미디어 아트 등에서 활발하게 전개되고 있다. 미술의 있어서도 소비사회의 특징을 통해 시뮬라시옹의 이미지를 보여주는 보드리야르 식의 패러다임과, 심리학적 접근으로 타자화된 자아의 내면 이미지를 보여주려는 라캉 식의 패러다임이 있다고 하겠다. 다음으로는 미술의 영역에서 서로 약간의 상이한 가치개념을 보여주는 두 개의 패러다임을 살펴봄으로써 오늘날의 변화된 뉴이미지가 어떤 방식으로 적용되어 진행되고 있는지를 살펴보고자 한다.

## 2. 보드리야르의 ‘시뮬라시옹’ 과 현대미술

보드리야르는 시뮬라시옹 개념이 드러난 것을 현대미술로 간주하는데, 그 시발점을 팝아트로 보고 있다. 서양 미술사에서 실제 사물과 이미지 사이의 관계를



살펴보면, 전통미술에서 이미지는 상징적이고 장식적인 이차적 역할을 하였고, 20세기에 들어오면서 미술은 도덕적 심리적 가치의 변동에 따른 변화를 중시하고 공간분석(큐비즘 등)의 자율적인 요소의 중요성을 인식하기 시작했다. 따라서 사물의 재현적 이미지는 해체되고 추상화되어갔으며, 다다이즘과 초현실주의에서 일시적으로 패러디의 부활을 이루었지만, 추상화의 출현으로 소멸되었다. 이렇게 파괴된 사물의 이미지는 신사실주의와 팝아트에서 다시 사물의 이미지와 일치하게 되는데, 보드리야르는 사물이 예술의 새로운 쟁점으로 부각된 신사실주의와 팝아트에서 현대성의 단서를 찾고자 한다.<sup>46)</sup>

앞에서 고찰한 바와 같이, 그의 소비 논리는 예술표현에 전통적 위상을 인정하지 않으며, 사물의 본질이나 사물의 의미작용이 더 이상 이미지보다 우월하지 않다는 것을 주장한다. 이는 양자 중에 어느 하나가 진리가 되는 것이 아니라 사물도 이미지도 서로 팽창하고 동일한 논리적 공간 속에 공존하며 기호로서 역할을 한다는 것이다. 이런 관점에서 팝아트 이전의 예술이 '심층적인' 세계상에 근거를 두고 있다면, 팝아트는 '기호의 내재적 질서'에 동화하고 있다는 것이다. 즉 입체파 화가들이 공간의 본질이나 기하학의 비밀을 추구하였고, 뒤상 같은 다다이스트나 초현실주의자들도 사물에서 부르주아적인 기능을 빼앗고 파괴를 숨긴 진부한 오브제로 만듦으로써 부조리가 불러일으키는 잃어버린 본질과 진정한 어떤 것을 상기시키고 있기 때문에 이들은 모두 형이상학적 초월성을 담보로 하고 있으며, 이것이 완전히 극복된 것이 곧 팝아트라는 것이다.<sup>47)</sup>

그는 팝아트의 의미는 단순히 눈에 들어오는 것을 그리는 자연발생적인 리얼리즘에 있는 것이 아니라 원근법과 이미지에 의한 상기(想起)작용의 종언, 증언으로서의 예술의 종언, 창조적 행위의 종언, 예술에 의한 세계의 전복의 종언에 있다고 주장한다.<sup>48)</sup>

팝 아티스트들이 실제로 눈에 비친 그대로의 모습을 그리지만 그것은 놀이도 리얼리즘도 아니며, 사물과 제품의 진짜모습은 그것들의 마크라는 소비사회의 특징을 명백하게 인정하는 것이라고 주장한다. 이렇게 사물의 세계에 등을 돌리지 않고 그 체계를 탐구하려는 예술이 그 체계 내부에 들어가는 것은 당연한 것이며, 그것은 지금까지 예술에 붙어 다닌 위선 및 비논리적인 태도의 종언이라는 것이다. 과거 19세기말 이래의 회화는 작품에 표현된 재능의 빛남과 초월성에도

46) J.Baudrillard, La Société de la Consommation: ses mythes ses structure, Paris: Éditions Deno I, 1970, (『소비의 사회』, 이상률역, 문예출판사, 1991, p. 164 참조.)

47) Ibid., pp. 164-166 참조.

불구하고 ‘서명된’ 사물이었으며, 서명의 위력에 의해 상품화되었다. 특히 추상 표현주의 화가들은 이러한 재능을 상스러운 기회주의를 최대한으로 발휘하였으나, 이와 반대로 팝아티스트들은 회화의 대상과 사물로서의 회화를 화해시켰다는 것이다.<sup>49)</sup> 그럼으로써 서명이 소비되는 사물로서의 예술이라는 독자적인 지위를 구축한 최초의 예술이 팝아트임을 입증한다.<sup>50)</sup>

보드리야르의 이러한 개념을 가장 급진적으로 추구한 경우로 앤디 워홀(Andy Warhol)을 들 수 있다. 워홀은 다른 팝아티스트들과 마찬가지로 미국 내에서 유통되는 이미지들에 특별한 관심을 가졌고 현대사회의 상투형들을 직접적으로 이용하였다. 그는 대중스타인 엘비스 프레슬리, 마릴린 몬로, 모나리자, 모택동 등에서부터 전기의자, 코카콜라 병, 지폐, 캄벨 스프통 등 공장 조립라인에서 나온 기성품에 이르기까지 대중적이고 일상적인 소비 이미지들의 텅빈 기표를 생산해 냈다. <도판 1>

보드리야르는 “캔버스는 이 의자나 저 포스터와 똑 같은 완전히 일상적인 사물이다.” 또 “현실은 매개를 필요로 하지 않는다. 현실을 환경으로부터 떼어내어 캔버스 위에 놓기만 하면 된다”고한 워홀의 말에 주목한다. 의자의 일상성이라고 하는 것은 의자가 놓여 있는 상황 속에서 의미가 있는 것이며, 비슷하거나 약간 다른 의자를 차례로 늘어놓는 것은 ‘계열성’의 맥락으로밖에 볼 수 없다는 것이다. 즉 사물인 의자를 놓여진 상황에서 분리하여 캔버스 위에 그럴 때, 이미 의자의 모든 일상성이 박탈되고 동시에 캔버스도 일상적인 사물로서의 일체의 성격을 잃게 된다는 것이다. 그는 “예술은 일상적인 것 속에 매물 (캔버스=의자) 되어서는 안되며, 일상적인 것을 일상적인 것으로 파악(캔버스상의 의자=실제의 의자)해서도 안된다. 내재성과 초월성 그 어느 것도 불가능하다. 그것들은 꿈의 두 측면이기 때문이다”<sup>51)</sup>라고 주장한다. 이는 일상성의 본질이나 평범함의 본질이 존재하지 않는 이상 일상성의 예술은 존재하지 않는다는 것이며 해결

48) Ibid., pp. 165-166.

49) J. Baudrillard, 『소비의 사회』, p. 167.

50) 그러나 한편으로 보드리야르는 팝아트의 이데올로기에 중대한 애매함과 모순이 있음을 지적한다. 그는 팝아트는 소비사회의 인상파처럼 눈에 보이는 사물들의 단순한 나열로 이루어진 일종의 행동주의에 자아와 초자아를 벗기고 주변세계의 무의식을 재발견하려는 선(禪) 및 불교의 몽롱한 신비주의가 부가된 것으로 보고 있으며 이 기묘한 절충주의 역시 미국적 특징으로 보고 있다. 팝아트는 평범함을 추구하는 대중예술임을 자처하지만, 사물은 무엇에 쓰일 때에만 평범한 것이며, 거기에 어떤 의미를 갖게 되면 곧바로 평범하지 않게 된다는 것이다. 그런데 현대적 사물의 진짜 모습은 무엇에 쓰이는 것이 아니라 어떤 의미를 지니는 것이며, 도구로서가 아니라 기호로서 조작되는 것이다. (Ibid., pp. 169-170 참조.)

불가능한 신비적인 아포리아(aporie)라는 것이다. 따라서 보드리야르는 팝아트를 대중예술이 아니라고 결론 내리고 있다. 왜냐하면 대중문화의 에토스는 애매하지 않은 리얼리즘이나 직선적인 서술, 비유와 장식성, 그리고 도덕적 변화와 결부되어 있는 정서적 합일에 근거를 두고 있기 때문이다.<sup>51)</sup>

또 이와 같은 시뮬라시옹의 위상을 확보한 양식으로 '낙서화' (Graffiti)를 들 수 있다. 낙서는 숫자나 문자, 부호 등을 이용하여 통사론에 충실하지 않은 암호나 은어, 구호, 신조어 등을 자의적으로 만들어 내기 때문이다. 바스키아(J. M. Basquiat) 같은 신표현주의 계열의 낙서화가들은 전통적인 재료에서 벗어나 버려진 문짝, 망가진 패널, 창문, 도시의 벽면, 지하철 등의 공공시설이나 일상에서 흔히 쓰이는 것들을 지지체로 사용하고, 그 위에 물감이나 다색의 스프레이를 뿌리는 식으로 반은 잊혀졌거나 설익은 기억들의 기표를 무질서하게 그린다.〈도판 2〉

이들 낙서화에서는 하위 문화의 영웅들이나 주변인들의 이름, 그리고 여러 구호들이 사용되는 방식은 기의의 수준이기보다는 비통사론적이다. 그들의 저항은 기표와 기의를 받아 들이는 현 소비 사회 내에서 '전언'의 거부를 통해 발생한다. 이것들은 체계를 공격할 수 있는 정치적 기의의 수준도 아니며 통사론적 국면도 아닌 공허한 기표들로서 회복 불가능한 암호로 일반 담론을 복구시켜 지배적인 코드를 파괴한다. 보드리야르는 이러한 낙서화를 소비사회의 질서를 파괴할 수 있는 상징으로 파악된다.

기표(이미지)가 기의를 지시하지 않고 오히려 기표의 위상을 기의보다 우위에 설정하는 보드리야르의 시뮬라시옹 개념은 포스트모던 계열의 많은 작가들의 이론적 배경이 되었다.<sup>52)</sup> 매스미디어에 의해 현실이 기호의 장막으로 사라져버린 시뮬라시옹의 세계를 실천하고 있는 작가로는 피터 헤일리, 제프 쿤스, 하임스타인 바흐 등이 그러한 개념에 적합한 작가들이다.

헤일리(P. Halley, 1953-)는 바넷 뉴만과 같은 추상 형태를 차용하여 형광 안료로 상품같이 평준화된 소비사회의 한 도상을 만들었다. 〈도판 3〉 그의 단위 공간과 배관구조로 이루어진 화면은 디지털 필드와 같은 사회적 공간의 모조로서 그것의 보이지 않는 개입과 억압을 투사한다. 그는 보드리야르가 말한 기호의 사회 정치학을 암시하는 동시에 순진한 유토피아니즘을 패러디하고 있다고 할 수 있다.

51) Ibid., p. 170.

52) Ibid., p. 174.

제프 쿤스(J. Koons, 1955-)의 전공 청소기를 이용한 작품 〈도판 4〉이나 하임 스타인바흐(H. Steinbach, 1941-)의 물품 목록을 활용한 작품은 문자 그대로 상품이 되며 예술 작업은 일종의 쇼핑과 같은 것이 된다. 그것들이 놓여진 투명한 플렉시글라스 진열장이나 포르마이카 진열대는 팝과 미니멀리즘의 절충인 동시에 상품진열대의 모조이다. 그 물건들과 진열대는 모두 상품으로서의 예술품과 상품 사이에서 방황하고 있다.<sup>54)</sup>

수수께끼 그림처럼 몇 개의 무리를 이루고 있는 스타인바흐의 상품들은 미니멀 조각의 걸모습과 쇼핑몰(혹은 기업 사무실의) 빛나는 인공적 환경을 연상시키며 신비적으로 약화되어있는 내열 플라스틱 선반들 위에 놓여 있다. 이처럼 은유적으로 그 뜻이 명백하지 않은 선반들과 보통 가정에서 소비하게 되어 있는 유쾌한 작품 자체간의 미묘한 충돌이 생겨난다. 우리 집 안으로 들어와 우리를 유혹하기 위해 의도된 광고문구에서 발췌한 것처럼 들리는 스타인바흐의 작품 제목들, 예를 들자면 「전선도 없다. 파워 코드도 없다」나 「전통의 매력」(도판 5) 같은 제목은 가정과 상업사이의 경계를 더 잘 매개한다.<sup>55)</sup>

### 3. 라캉의 응시론과 현대미술

앞에서 살핀 라캉의 응시론은 타자의 응시이며, 타자의 응시에 내가 종속되는 것이다. 외부에 존재하는 타자가 나를 결정하기 때문에 주체는 분열된 것이고 근본적으로 결여되어 있는 것, 즉 실재를 향해 가는 과정적 주체라고 할 수 있다. 따라서 그림은 이제 더 이상 재현의 영역이 아니라, 결코 붙잡을 수는 없는 하나의 욕망의 대상이며, 변증법적으로 진행중인 과정으로서의 의미를 갖는다고 하겠다.

이와 같이, 나의 주체가 붕괴되고 타자와의 관계 속에서 순환되는 주체의 위상은 곧 중심의 해체와 다원주의로 대변되는 포스트모던 문화와 상통한다. 크레

53) 그 대표적인 예술가들로 Peter Hallery, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Ashley Bickerton, Allan McCollum, Jeff Koons, Haim Steinbach, Simon Linke, Robert Longo, Babara Kruger, David Salle 등이 있다. (배영달 편저, 『보드리야르의 현대예술론-예술의 음모』, 백의, 2000, p. 172.)

54) 윤난지, 「포스트모던 시대의 미술」, 『현대미술의 풍경』, 예경, p. 17.

55) Davit Josellit, "Modern Leisure", Endgame: Reference and Simulation in Resent Painting and Sculpture, Davit Josellit, Elisabeth Sussmann 편, London: The MIT Press, 1987. (데이빗 로셀릿, 「현대 소비사회와 미술」, 『현대미술의 지형도』, 시각과 언어, p. 282.)

이그 오웬스(Craig Owens)는 이제 까지 권위적이고 보편적이라고 여겼던 것에 대한 급진적인 비판으로서 페미니즘에 주목하고 있다. 페미니즘은 부권 중심의 사회질서에 대한 도전이라는 점에서는 정치적인 속성을 지니고 있지만, 한편으로 우리 사회의 표상성의 구조에 의문을 제기한다는 점에서 인식론적이라고 주장하고 현대 여성예술가들의 활동을 집중적으로 조명하고 있다.

그는 “다원주의는 우리를 타자들 중 하나의 타자로 축소시킨다”고 설명하고, 따라서 “다원주의는 깨달음이 아니라 차이를 절대적 무관심, 등가치, 그리고 상호교환 가능성-장 보드리야르가 ‘내파’ (implosion)라고 부른 것-으로 환원시키는 것”이라고 주장한다.<sup>56)</sup> 오웬스는 이로 인해 서구문화의 패권뿐만 아니라 우리문화의 자기정체성이 위기에 처해 있고, “서구의 재현체계는 구성적인 남성 주체의 비전이라는 오직 하나의 비전만을 수용하거나 그렇지 않으면 오히려 재현의 주체를 절대적 중심, 통합된 것, 남성적인 것으로 설정한다”고 말한다.<sup>57)</sup>

그럼으로써 서구의 재현체계에서 금지된 것들 중에서 그 모든 정당성을 거부당한 재현이 여성이며, 남성 시선의 응시대상으로서의 여성들을 위치시키는 재현방식을 탐구한다. 그는 비디오 작가 다라 번바움(Dara Birnbaum)의 「테크 놀로지/변형: 언더우먼」이라는 작품에 대해 단순히 대중문화의 이미지를 다룬 것이 아니라 대중문화가 만들어 내는 여성의 이미지를 다룬 것이라고 지적한다. 번바움이 제시한 여성들은 대체로 신체적 완벽성을 과시하는데 탐닉한 운동선수 와 같은 연기자들이며 그들은 결함이 없고 결핍도 없으며 그러므로 해서 아무런 역사도 없고 욕망도 없는 여성들이라는 것이다. 언더우먼은 남근적인 어머니의 완벽한 구현체이며, 그녀의 작품에서 우리가 인식하는 것은 자기 도취적 여성이라는 프로이트식 비유나 자족적인 광경으로서의 여성성의 라캉 식의 주제이고 이것은 남성적 욕망의 재현으로만 존재할 따름이라는 것이다.<sup>58)</sup>

오웬스는 신디 셔먼(Cindy Sherman)의 영화 스틸의 한 모습으로 자신을 변장한 후 찍은 사진작업 <도판 6>에 대해 “여성성을 가장무도회로 파악하는 남성의 욕망을 재현하는 것으로 이해하는 정신분석학적 개념으로 이끌어낸 행위”라고 진단한다. 즉 셔먼의 사진 자체는 보는 사람에게 자신의 욕망을 되비춰 주는 거울-가면이 역할을 하며, 이 작품에서 관객은 언제나 남자가 된다. 특히 안정되고 안정시키는 정체성 속에서 여성을 고정시키려는 남성의 욕망을 반사한다는

56) 크레이그 오웬스, 「타자들의 담론: 여성 해방 비평과 포스트모더니즘」, 『반미학』, 할 포스터 편, 현대미술사, 1994, p. 100.

57) Ibid., p. 101.

것이다.<sup>59)</sup>

또, 오웬즈는 바바라 크루거(Barbara Kruger)가 '1950년대 사진 연감으로 본 여성홍상'에서 골라 뽑은 이미지 위에 "당신의 시선이 내 옆얼굴을 때린다"라는 글귀를 콜라주 한 작품<도판 7>에 대해 논하면서 그의 작품은 언제나 성별 특성을 표시하지만, 남성성과 여성성이 재현적 장치에 의해 미리 고정되지는 않는 점에 주목한다. 남성성과 여성성이 고정된 실체가 아니라 교환에 종속되어 있음을 드러내기 위해 고정된 내용을 지니지 않는 언어의 변주어(나/너)를 사용하고 있다는 것이다.<sup>60)</sup>

한편, 로잘린 크라우스(Rosalind Krauss)는 비디오 작가 비토 아콘치(Vito Acconci)의 1973년 작품 「방송시간」과 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp) 1918년 작품 「너는 나를…」 등의 작품을 예로 들어 라캉식의 해석을 시도한다. 「방송시간」<도판 8>은 작가가 40분 동안 거울 앞에 앉아 거울에 비친 자신의 영상과 대화를 나누는 작품인데, 아콘치는 여기서 자기 자신을 지시하면서 일인칭 대명사를 사용하여 '나'라고 반복하여 말하지만 가끔씩 거울에 비친 자기 자신을 가리켜 '너'라고 부르기도 하는데 주목한다. 이때 '너'가 지시하는 대상은 반드시 거울 속의 영상에만 국한되지 않으며 거울에 반영되는 그 자신인 '나'에게로 다시 되돌아옴으로써 퇴행적 형식 속에서 전환사(shifter)의 드라마를 연출한다는 것이다.<sup>61)</sup> 여기서 거울과 연기자의 관계는 암암리에 나르시시즘과 결부되어 언어적 혼동을 초래하지만 라캉의 거울단계의 개념에 의하면 '나'와 '너'의 결합은 혼돈이라기보다 명백한 논리적 귀결이라는 것이다.<sup>62)</sup>

크라우스는 뒤샹의 1921년 사진 작품인 로즈 셀라비로 분장한 자화상 사진작품<도판 9>을 예로 들면서 뒤샹이 자기 자신을 여성적 도상으로 표현함으로써 자신을 이자적 관계의 분열된 자아로 묘사하고 있음을 지적한다. '로즈 셀라비'란 이름은 뒤샹의 또 다른 자아에 부여된 여성이름이란 점 이외에 상존 낱말의 명시적 의미를 혼란에 빠뜨리려는 전략을 반영하기도 한다는 것이다.<sup>63)</sup>

또한 1959년 작품 「내 뺨에 혀를 대고」<도판 10>라는 뒤샹의 자화상은 작품

58) Ibid., p. 124.

59) Ibid., p. 128.

60) Rosalind Krauss, "Note on the Index: Seventies Art in America" October: The First Decade, 1976-1986, Rosalind Krauss의 편, Cambridge London: The MIT Press, pp. 2-15. (로잘린 크라우스, 「퍼스와 라캉의 입장: 지표(Index)에 대한 생각」, 『현대미술의 지형도』, 시각과 언어, 1998, p. 94.)

안에 지표적 기호를 부가함으로써 기호와 의미 사이의 교체된 관계를 언급한다. 이 작품은 뒤상이 자신 얼굴의 옆모습을 드로잉하고 얼굴의 윤곽선과 일치시켜 가며 석고로 뜬 뺨과 턱 부분을 덧붙여 놓았다. 따라서 이 작품에는 도상(드로잉)과 지표(석고틀)가 중첩되어 있으며, 이들 두 기호에 동일한 제목이 붙어있다. 「내 뺨에 혀를 대고」라는 제목은 뺨과 혀의 상치되는 의미의 두 낱말의 병렬된 문구로, 흔히 알려진 대로 빈정대는 반어법적 내용을 드러내는 동시에 글자 그대로 해석될 수도 있다는 것이다. 실제로 자신의 뺨에 혀를 대면 말하는 능력이 완전히 상실되는 것이며, 그것은 궁극적으로 이미지와 말하기의 단절 더 상세하게 말하면 이미지와 언어의 단절은 뒤상의 후기 작품에서 드러나고 있음을 지적한다.<sup>64)</sup>

## V. 결 론

지금까지 3장에 걸쳐서 보드리야르와 라캉의 뉴이미지 개념을 고찰하고 현대 미술과의 관련을 살펴보았다. 특히 본 연구에서는 포스트모더니즘을 비롯한 현대 사상의 핵심을 이루는 뉴이미지론을 소비사회의 특징을 통해 설명하는 보드리야르식 패러다임과 인간 내면의 정신분석을 통해 설명하는 라캉식의 두 패러다임을 설정해 보았다. 이를 통해서 각 패러다임의 논리와 현대성의 실체를 찾아 보고자 하였다.

그 결과 보드리야르식 패러다임은 후기산업사회의 특징으로 모델들이 사물보다 우위를 차지함으로써 새로운 지위를 확보하는 것이 탈 근대적 요건이며, 그럼으로써 이미지는 실재와 전혀 무관한 시뮬라시옹의 단계에 이른다는 것이다. 이러한 뉴이미지는 더 이상 사물을 지시하지 않고 이미지 자체가 하나의 또 하나의 실재가 되는 단계로 모조품과 실재의 구별 자체가 공허하다. 따라서 현대적 이미지들이나 현대미술은 더 이상 전통적 가치의 문제에 봉착해서는 안되고 평범함과 무가치를 새로운 기치로 하여 일상생활의 미학화를 실현해야 한다는 결론에 도달하였다.

한편, 라캉의 이론은 실재는 존재하지만 붙잡을 수 없는 어떤 것이기 때문에 상징계로서의 이미지는 반드시 결핍을 내포하고 있다. 즉 의미를 최종적으로 고

62) Ibid., p. 95.

63) Ibid., p. 98.

64) Ibid., p. 104.

정시킬 수 있는 초월적 기표는 존재할 수 없으며, 영원히 움직이는 불완전한 체계로서 붙잡을 수 없는 실재를 향해 끊임없는 미끄러짐을 수행하는 한 과정이라고 할 수 있다. 라캉의 주요개념인 응시는 주체의 바라봄이 아니라 타자에 의한 응시이며 여기에 주체가 종속되는 것이다. 따라서 이미지는 더 이상 재현의 영역이 아니라 붙잡을 수 없는 욕망의 대상이며, 변증법적으로 진행중인 과정 자체인 것이다.

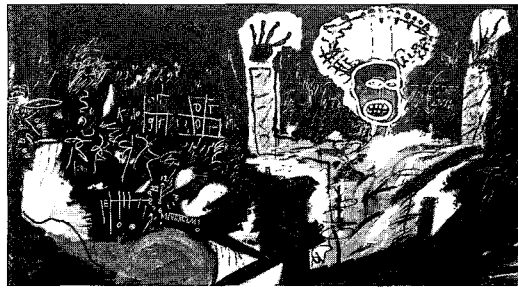
이처럼 두 패러다임이 정의하는 뉴이미지의 위상을 종합하면 전통적인 재현체계의 종말을 의미하고 있으며, 플라톤의 이데아론에서 후설의 순수주체, 하이데거의 존재자에 이르기까지 '현존의 형이상학을 주창해온 서양 전통 철학에 대한 도전이라고 할 수 있겠다. 이는 본질, 존재, 의미, 진리, 말 등을 일차적이고 근원적인 가치로 규정하여 특권시하고 차이, 분열, 타자, 경험 등을 이차적 파생물로 규정하는 로고스 중심주의의 대한 해체이기도하다. 따라서 뉴이미지의 문제는 절대적 보편성의 명제를 전유한 이성 중심의 관념론적 의식주체에 대한 비판의 결과로 해석할 수 있을 것이다.

사실 현대미술은 이미지가 실재의 구속으로부터 완전히 해방됨으로써 재현의 속박으로부터 벗어나 새로운 양식이 증폭되고 있으나, 그것들의 가치를 판단할 근거가 빈약함으로써 겪는 혼란을 피할 수 없는 것도 현실이다. 이러한 새로운 리얼리티로서의 뉴이미지는 현대사회의 지적, 철학적, 창조적 의제임에 분명하지만 이러한 논리의 극점에 이르러서는 처소 없는 기표들이 난무하고 그것들에 대한 어떠한 통제나 기준이 사라져 말초적 자극과 리얼리티 없는 스펙타클한 광경만이 난무하는 혼란에 이를 것이라는 비판적인 견해 또한 만만치 않다.

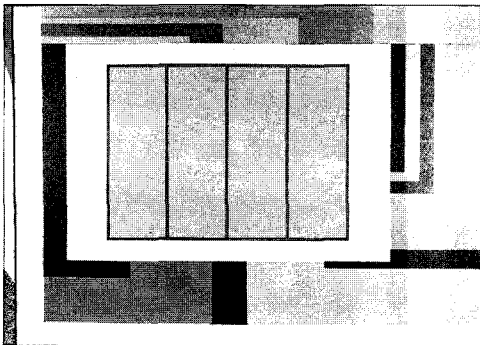
이들의 주장이 편협한 전통의 고정관념을 일면 극복하고 있는 것은 분명하지만, 한편으로는 가치와 기준의 소멸로 인한 혼란을 피할 수 없는 것도 사실이다. 따라서 실재와 이미지간에 어떤 모종의 새로운 관계를 모색하는 작업이 요청된다고 하겠다. 마치 단순한 모델로는 파악하기 어려운 복잡한 대상에서 일정한 패턴을 찾아내려는 복잡계 과학과 같은 노력이 포스트모던 시대의 인문학에서도 요구된다고 하겠으며, 이 점은 본 논문에서 해결하지 못한 남은 문제이다.



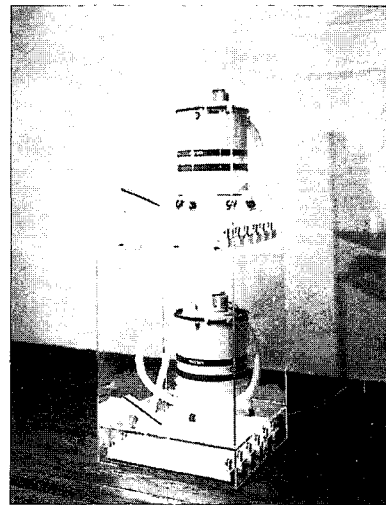
■ 도판



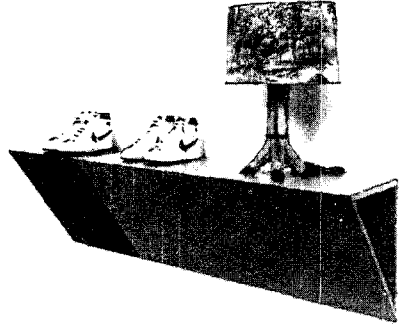
〈도판 1〉 앤디 워홀, 브릴로 상자    〈도판 2〉 바스키아, 낙서화, 1982



〈도판 3〉 피터 해일리, Un charted, 1999



〈도판 3〉 제프 쿤스, 새로운 더 불데커. 1981



〈도판 5〉 하임 스타인 바흐,  
전통의 매력, 1985



〈도판 6〉 신디 셔먼,  
무제 205, 1989



〈도판 7〉 바바라 쿠르거, 1981



〈도판 8〉 비토 아콘치,  
퍼포먼스를 명하다, 1974



〈도판 9〉 로즈 셀라비로  
분장한 마르셀 뒤샹, 만 레이의 사진,



〈도판 10〉 뒤샹 내 뺨에  
혀를 대고, 1959

■ 참고문헌

- Baudrillard, J. *Simulation*, New York, Semiotexte, 1983.
- Baudrillard, J. *The Precession of Simulacra, Art After Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art*, New York, in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston.
- Baudrillard, J. *La Societe de Consommation: ses mythes ses structure*, Paris: Editions Denoel, 1970. (『소비의 사회』, 이상률역, 문예출판사, 1991.)
- Lacan, J. *Le Seminaire, livre I : Les ecrits technique de Freud*, Paris: Seuil, 1975.
- Lacan, J. *The Seminar, Book II, The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*, trans. Sylvana Tomaselli, New York: Norton Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1988.
- Lacan, J. *Le Seminaire, Livre , Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Jacques-Alain Miller ed. Paris: Seuil, 1973. (The Seminar, Book XI, The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, , trans. Alan Sheridan, New York: Penguin, 1974.)
- Evsns, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, 1996.
- Burgin, Victor. *Geometry and Abjection, Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds*, ed. James Donald, London: Macmillan, 1986.
- McGuigan, Jim. *Modernity and Postmodern Culture*, Buckingham · Philadelphia, Open University Press, 1999.
- Majastre, J. O., Peuchlestrade G. *Sans oublier Baudrillard, la Lettre volee*, 1996.
- Dikens, D. R. & Fontana, A. *Postmodernism and Social Inquiry*, New York, The Guilford Press, 1994. (김시환역, 『포스트모더니즘과 사회

논쟁』, 현대미학사, 1996.)

Davit Josellit, "Modern Leisure", *Endgame: Reference and Simulation in Resent Painting and Sculpture*, Davit Josellit, Elisabeth Sussmann 편, London: The MIT Press, 1987.

Rosalind Krauss, "Note on the Index: Seventies Art in America" October: The First Decade, 1976-1986, Rosalind Krauss의 편, Cambridge London: The MIT Press,

배영달 편저, 『보드리야르의 현대예술론-예술의 음모』, 백의, 2000.

자크 라캉, 『욕망 이론』, 권택영 역, 문예출판사, 1994.

홍준기, 『라캉과 현대철학』, 문학과 지성사, 1999.

마르틴 줄리, 『영상 이미지 읽기』, 김동윤 역, 문예출판사, 1999.

레지르 드브레, 『이미지의 삶과 죽음』, 정진국 역, 시각과 언어, 1994.

## ■ Abstract

### Two Paradigms of the New Image Theory : J. Baudrillard and J. Lacan

Choi, kwang-jin

(Doctor's course, Dept. of Science of Art & Design)

The postmodern culture since the later 20C breaks down a tradition a relation between the reality and languages or sign images expressing it. It develops in the way to review the meaning on the object's imitation or the representation to have been followed since Plato and represent the new state and concept of expressed things. Also, The visual art leads an change of paradigm by images giving up the visual resemblance or the function of representation and endowing them with the new sense. This essay has a purpose to study an important

discussion about this change centered on Baudrillard and Lacan.

A sociologist Baudrillard promotes the concept of 'simulation' through detecting the reality and the social and historical state of the image. Studying on the course of this change, he calls the step that the image escapes from the stage to reflect the reality and become the pure imitation by itself simulation. The image in the stage of simulation is called 'hyperreality' because it doesn't have any an indicator or a substitute and happens by models without the original or the reality. So he asserts that art is not to contain some absoluteness or transcendency as the past, but to be as the spectacle with characteristics of meaningless, emptiness, contingency.

Lacan dismantles the concept of the absolute Cogito to have become the center of the western ideology, and creates the concept of 'Other'. He concludes also the reality exists but can't be captured, and it's impossible for the thinking subject can reach it.

The concept of new image which can be thought as the Symbolic in Lacan is 'Signifier without Signified' since it isn't possible to be the transcendent Signifier fixing the meaning finally in it. His 'Gaze' theory is which to be emitted in other's area determines the subject.

Equally Baudrillard and Lacan sets up the new state of the image through the end of representation system. As for Baudrillard, art intends to the worthlessness and is nothing but imagination. But in Lacan a picture represents the subject being in process by the dialectic of desire.