

이미지의 가상성과 지시성

- 리히터와 살르의 회화를 중심으로 -

이 승 신*

- I. 서론
 - 1. 연구의 배경 및 목적
 - 2. 연구 방법과 절차
- II. 이론적 배경
 - 1. 실재성과 가상성
 - 2. 타자성과 복수 지시성
 - 3. 분열된 주체
- III. 분석
- IV. 결론

I. 서론

1. 연구의 배경 및 목적

19세기 말에서부터 20세기 중반까지 약 100년 동안, 세계는 이성 중심적이고 합리주의적인 사고를 바탕으로 실재의 문제를 물질과 형식에서 찾고자 하였다. 이러한 사고는 회화에서도 뚜렷하게 나타난다. 본질적 특성과 내재적 성질을 분리·강조하여 심미적이고 의미 있는 형식을 창조하기 위한 실험이 20세기 후반에 이르면서 극단화 되어 예술작품에서 자기지시적인 최소한의 물질적 대상만을 남기고 다른 모든 것들이 제거되어진다. 결국 예술이 나아갈 방향을 상실하고 논리적 종착점에 도달했을 때, 예술은 이미지를 다시 등장시키고 의미의 다양한 해석을 가능하게 함

* 미술학과 박사과정 회화 전공 11차

으로써 극적인 전환을 한다.

20세기 후반 회화에 다시 등장한 이미지는 19세기 이전에 그러했던 것처럼 실제의 등가물로서의 재현적인 이미지가 아니다. 그것은 관객으로 하여금 예술작품의 관조를 통해 수용하도록 거리를 두었던 심미적인 “아우라”¹⁾가 소멸된 것이며, 전기 예술에서 유일성의 의미를 갖는 자기지시성을 다원적인 지시성을 통해 해체한다. 이미지가 갖는 가설은 가시적이고 구성적인 고전적 거대설화가 아닌 기계적으로 대체 가능하고 끊임없이 복제되는 정보들의 혼성이다. 20세기 후반의 회화는, 고전적 회화가 세계의 창으로서 실제의 현실성을 재현해 보이려고 했던 것과는 달리, 또한 전반의 회화가 실재를 물질적 형식으로서 지시하고자 한 것과는 달리, 실제의 가상성을 작품 안으로 끌어들이고자 한다. 이러한 시각 이미지에 대한 개념의 변형은 그것을 해석하는 주체에 대한 개념의 변형 또한 상정하게 한다.

본 연구는 이러한 배경에서 20세기 후반에 일군의 작가들이 제작한 회화작품 통해 이미지가 갖는 가상성의 문제가 제기되는 이유와 그것이 드러나는 방식 및 그것이 함의하는 바를 다루고자 하였다. 즉, 후기 회화에 등장하는 이미지가 어떻게 부재하는 실재를 표상하는지를 살펴보고, 이미지가 실재를 의미하지 않을 때 제기될 수 있는 지시성의 문제를 검토함으로써, 궁극적으로 주체의 본질에 대한 변형된 개념을 재정의 하고 그것의 은폐성을 분석하는 데 본 논문의 목적이 있다.

플라톤이 예술가를 모방자²⁾의 모방자라고 폄하한 이래 중세시대까지 서구 시각 예술에서의 이미지는 보여지는 환영을 통해 인식할 수 없는 세계를 관조하도록 하는 매개의 역할을 갖고 있었다. 즉 이미지는 일자, 혹은 신성의 표상인 것이다. 르네상스로부터 근대에 이르는 시기동안 시각 예술에서의 이미지는 예술 그 자체와 예술가의 시각을 반영한다. 회화의 이미지는 모더니즘 시기에 이르러 극단적인 형식주의의 추구로 말미암아 잠시 죽음을 맞이한다.

1970년대 미니멀 아트를 정점으로 재등장한 이미지는 시각예술에서 일반적인 형식이 되었으며, 회화에서 그 이전과는 다른 핵심적이고 특수한 의미를 갖게 되었다. 다시 등장한 이미지는 그러나 이제는 타자성을 회화 안에 내포한다. 특히 게하르트 리히터와 데이비드 샬르의 회화에서는 전혀 엉뚱하게 삽입된 듯 보이는 드로잉적 붓질과 문지르기(리히터), 맥락에 맞지 않는 도상들(샬르)이 작품의 전면에 걸쳐 사

1) 벤야민, 발터, 『발터 벤야민의 문예이론』, 번성환(편역), 서울 : 민음사, 1983, pp. 197~231.

2) 해리스, K, 『현대미술 : 그 철학적 의미』, 오병남·최연희(역), 서울 : 서광사, 1988.

실적으로 재현된 환영주의적 이미지를 화면 안쪽으로 밀어내 거리를 두게 하면서 몰입을 방해한다. 이러한 이타성과 비현실성은 이미지를 가상화하며, 이 때에 이질적으로 혼용되어 있는 각각의 요소들은 서로 다른 텍스트를 회화 안으로 끌어들이는 다. 후기 회화에서의 이미지는 모더니즘 시기까지 지속되어온 이성적 주체의 완결된 통일성을 해체함으로써 주체의 자리를 비워 놓는다.

20세기 후반의 시각 이미지가 가상성과 복수지시성을 갖는다는 데에 대해서는 대다수 이론가들이 동의하는 것으로 보인다. 또한 이러한 가상성과 복수지시성의 문제는 주체의 부재 및 죽음이라는 허무주의적 결론으로 귀착될 수 있다. 그러나 이러한 논의는 현실과 가상을 동일한 것으로 상정함으로써 모순을 드러낸다. 이러한 문제점들은 지적이 그의 논의들에서 설파해 온, 현대의 주체는 라캉이 주장한 '분열된 주체'³⁾임을 밝히는 과정에서 해소될 수 있을 것으로 기대된다.

본 연구는 특히 게하르트 리히터와 데이비드 살르의 작품에서 보여지는 가상성과 지시성에 대한 분석이 지적의 이론적 방법론에 어떻게 상응하는지를 다루고, 이로써 그러한 특성을 갖는 후기 회화의 시각 이미지가 분열된 주체로 인한 회화적 표상임 밝히고자 한다.

리히터와 살르의 작품을 분석대상으로 하는 이유는, 이 작가들이 의미의 통합된 전체성을 획득하는 것을 좌절시키는 방식을 그들의 전성기 회화의 거의 대부분에서 사용하고 있으며, 그것이 다른 작가들의 작품에서 보여지는 것보다 훨씬 더 명료하게 부각되고 있기 때문이다. 게하르트 리히터는 회화에서 스냅 사진과 같은 사실적인 형상의 이미지를 재현하면서도 이미지 흔들기와 초점 흐리기 방식 및 회화의 드로잉적 표현방식—예컨대 브러시 스트로크, 물감 문지르기, 드리핑 등등—을 이용함으로써 완결된 의미해석에 도달하는 것을 불가능하게 한다. 데이비드 살르 역시 한 화면 안에 전혀 어울릴 것 같지 않는 형상들을 조합하여 보여 줌으로써 화면 전체의 통합적인 의미를 획득하는 것을 방해하고 있다. 이들 작가들이 작품에서 이러한 방식들을 사용했을 때 궁극적으로 관람자는 작품의 해석 불가능성으로 인해 주체를 상기하게 되며, 이 때에 주체는 작품의 내부에 통합되어 일치되는 존재로서가 아닌 작품 내부에는 부재하고 작품 외부에 존재하는 타자로서의 분열된 주체로 인식되는 것이다.

3) 지적, 슬라보예, 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나이다』, 박정수 (역), 경기 : 인간사랑, 2004.

2. 연구 방법과 절차

이러한 문제는 후기 회화의 이미지가 단순히 모더니즘 회화에 대한 반발로서 재 등장한 것으로 인식되거나, 고전적 리얼리즘의 재현물과 뚜렷하게 구별되지 않은 채 크게 주목받지 못했었다. 그러나 실재의 부재로서의, 그리고 실재의 현실에 대한 연기로서의 이미지의 가상성은 오늘날 전자적 시대 흐름의 맥락 속에서 후기 회화에서도 그 의미를 획득하고 있다고 하겠다. 따라서 이미지의 가상성과 그로 인한 지시성의 문제에 대한 연구는 여러 이론가들의 담론들을 살펴 봄으로써 논리적 정당성을 획득할 수 있을 것이다.

본 연구에서는 위의 제시된 작가들의 작품에 대하여 다음과 같은 이론가들의 시각 이미지에 대한 해석적 방법론들을 선행연구로 검토하고 있다. 첫째, 내용분석을 위한 이론적 틀을 위하여, 헤겔의 변증법을 배경으로 라깡적-분열된 주체의 문제를 시각 이미지에서 분석해 보이는 지젝의 방법론을 살펴보고, 이러한 그의 논의가 보드리야르의 시뮬라시옹 개념에서의 실재의 부재와 들뢰즈의 기관 없는 신체 및 푸코의 주체의 소멸론 등과 어떠한 공통적 맥락을 가지면서도 차별화되는지를 살펴본다. 둘째, 이러한 시대적 함의가 게하르트 리히터와 데이비드 살르의 회화 작품에서 외형적으로 드러나는 조형형식의 분석을 통하여 어떻게 정당성을 획득하는지 살펴 보도록 하겠다. 즉 본 연구는 후기 회화에서 이미지들이 다시 출현하는 역사적 배경과 그 방식을 검토함으로써 문제를 제기하고, 이에 대해 지젝을 비롯한 선행연구자들의 이론을 검토하며, 그 이론틀로써 게하르트 리히터 및 데이비드 살르 등등의 작가들의 작품분석의 도구로 삼고자 하였다.

Ⅱ. 이론적 배경

1. 실재성과 가상성

회화에서 환영으로 보여지는 이미지는 인류가 존재한 이래로 세계와 인간 사이에서 의미전달의 매개역할을 해왔다. 고대 이래 중세까지 이미지는 세계의 저 너머에 존재하는 볼 수 없는 신적 대상을 표상하였고, 르네상스 이후로는 자율적인 예술적

대상으로서 세계를 재현하였다. 그런 이미지가 모더니즘에서는 물질적·형식적 실재 개념으로 인해 죽음을 맞이하고, 1970년대 미니멀 아트로부터 개념미술의 등장 을 알리는 조셉 코수스의 〈하나인 동시에 세 개인 의자〉(1965)에서 기호로서의 이 미지로 회화에서 부활한다.

모든 시기를 통틀어, 이미지를 회화에서 제거해 버린 모더니즘조차도, 이미지는 실재 개념과 관련을 맺고 있다. 모더니즘은 회화를 물질적 대상으로서 현실화함으 로써 그 형식은 한계를 갖게 되었다. 이어서 후기 회화에서 기호로서 재등장하는 이 미지는 텅 빈 기표로서의 이미지이다. 후기 회화에서의 이미지는 실재를 지시하는 것이 아니라 가상화한다. 가상성이란 존재의 결여, 즉 실재의 부재를 의미한다. 한 편으로 이미지의 가상성은 현실의 연장이지만 현실감을 상실하는 것이다. 후기 회 화에서의 이미지가 가상화 한다는 것은 이종(異種)이 되는 것, 혹은 이타성(異他性) 을 받아들이는 것이다. 이 때 주체에게는 정체성의 변환이 일어난다.

2. 타자성과 복수 지시성

칸트의 보편 규정이 절대적 보편의 외부를 제거함으로써 내부로 향하는 자기 동 일성이었다면, 헤겔의 보편 규정은 동일성 내에 타자성을 포함하여 모순 자체를 인 정함으로써 변증법적인 동일성을 획득한다.

헤겔은 이 타자성을 총체적(절대적)인 하나의 외부에 두지 않는다. 그것은 그 내 부에 있으며, 이는 내부로부터의 분열을 의미한다. 이러한 분열은 하나를 여럿으로 쪼개어 나누는 분열이 아니라, 하나와 그것이 차지한 텅 빈 자리 사이의 분열이며, 분열에 의한 간극에서 실재가 출현하게 된다. 그러나 이 때의 실재는 “그 자체로는” 어떠한 실체성도 없기 때문에 왜곡을 통해서만 현시될 수 있다. 이러한 실재의 공백 을 채우는 것은 가상일 뿐이다.

실재의 인식은 주체와 대상 사이의 매개인 타자성을 통해 이루어진다. 그러나 이 러한 타자성은 ‘기입된’ 것으로 객관적으로 존재하는 실재 그 자체가 아니다. 주체 가 대상을 통해 획득하려고 하는 객관적인 동일성이라는 것은 없다. 허구성은 외부 에 있는 것이 아니라, 획득하고자 하는 동일성 그 자체에 있다.

실제로 존재한다는 개념은 모더니티의 특수성일 것이다. 1960년대에 이르러 모 더니티는 세계가 정상적인 주체가 되었다고 인식했다. 그러나 온전히 정상적인 주

체에 대한 규정은 근대에 대한 일탈일 뿐이다. 헤겔이 자기 관계적 부정이라 불렀던, 그러한 변증법적 역전 속에는, 각각의 특수한 주체를 이상적 개념의 주체와 가르는 간극이, 주체라는 개념 자체 안에, 내재적이고 내적인 분열이자 장애물로서 반영되어 있다.

포스트모던에 있어서의 보편성은 다른 방식으로 관계를 맺는다. 포스트모던의 보편적 주체성은 자기 자신을 전혀 보편적이라고 생각하지 않고 특수성으로 간주하는 것이다. 여기서는 보편적 주체 그 자체가 아니라, 인위적으로 재창조되고 변형된 주체성의 선택이 일반적인 규칙이 된다.

가입된 타자성은 하나의 떠도는 기표로 기능하며 차이를 강조한다. 실재는 이질적인 대상을 통해서만 전달된다. 특수한 내용의 일부가 총체성이라는 틀의 권력을 장악한다. 다수의 경험적 사실(특수성-타자성)이 접합으로, 구체적인 총체성으로 통합된다.

그러나 그렇다고 하더라도 주체는 진정한 통일성에 도달할 수 없다. 통일된 주체의 모든 특수한 사례들(타자성)이 통일성과 관련해서 동일한 관련성을 갖는 것은 아니기 때문이다. 각각의 개별성은 이 통일성과 투쟁하며 그것을 특수한 방식으로 대체한다. 통합체 속에는 내재적인 내러티브 논리가 빠져 있다.

주체성의 획득은 타자성 속에서 이루어질 수 있다. 주체성의 규정은 직접성을 상실한 채, 타자성의 가입과 재조직에 의해 매개되고 있다. 즉 주체성 규정의 공식을 자기지시적 동일성에 대항하여, 동일성의 내부에서 지켜내고 있는 것이다.

3. 분열된 주체

모더니즘의 극단적인 자기지시적 예술(self-referential)이 제시하는 실재의 개념이 그 모순적 한계를 드러낸 후, 포스트모던 시기의 예술은 아예 실재의 존재 자체를 의문시 한다. 우리가 실재라고 느끼는 모든 것이 사실은 그것의 부재를 은폐하기 위해 조작된 허상(보드리아르)이며, 실존적 주체는 폐기되어 존재(푸코)하지 않거나, 욕망하는 기계(들뢰즈)일 뿐이라는 것이다. 1990년대 이후, 최첨단 과학기술의 발전에 힘입은 미디어의 급격한 변화와, 특히 예술에서 보여지는 탈중심적이고 다원주의적인 특성은 이러한 주장을 증명하는 듯하다.

그러나 지적은 보편적 동일성 속에서 발견되는 타자성이야말로 주체성의 획득을

가능하게 하며, 이 때의 주체는 분열된 주체일 수밖에 없다고 주장한다. 이러한 지적의 주장은 게하르트 리히터와 데이비드 살르의 회화작품에서 타당성을 얻는다.

동독에서 태어나 서독으로 망명한 게하르트 리히터는 불가해하면서도 분열적인 내면을 회화작품에 창조하였다. 그의 '사진회화' 들은 고전적 환영주의 회화에서 차용한 주제와 기법, 그리고 모더니즘의 형식주의적 추상기법을 차용하여 혼합한다. 초점이 맞지 않아 흐릿한 형상들은 끝내 완결되지 않음으로써 통합을 거부한다. 여기에 더하여 전혀 정반대의 회화적 요소들을 부가함으로써 고전적 환영과 모더니즘의 추상이라는 도달 불가능한 완벽성이 상쇄되고 또한 균형을 이루게 된다.

또한 데이비드 살르의 그림을 보면 한 화면 안에서 전혀 어울릴 것 같지 않은 여러 차용된 대상들이 조직화되어 있다. 삽입된 오브제나 단어 혹은 전혀 다른 맥락의 이미지 등등은 하나의 화면 안에서 본래의 문맥과는 상이한 타자성을 보이며 생경하고 불편한 요소로서 작용한다. 그것들은 우선적으로 몰입하게 만드는 재현된 이미지의 전체적인 통합을 불가능하게 만들며 한 화면 안에서 조합되어 있다. 즉, 이질적인 타자성과 전체로서의 하나의 화면 사이의 애매한 관계설정이 완전한 동일성의 획득을 불가능하게 만드는 것이다.

Ⅲ. 분석

지적에 의하면, 동일성과 타자성 사이의 간극은 봉합 된다.⁴⁾ 여기서의 봉합은 어떤 구조의 간극, 즉 틈이 제거되어서 그 구조가 스스로를 자기 완결적인 재현의 총체로 (잘못)인식할 수 있게 되었다는 것을 의미한다.

동일성과 그 외부, 즉 비동일성 간의 경계는 동일 공간의 요소들 간의(차이 위에 스스로를 기입함으로써) 차이라는 외관을 통해서만 스스로를 표현할 수 있다. 달리 말하면 근본적인 대립은 체계 내부의 특수한 차이들을 통해서 왜곡된 방식으로 재현될 수밖에 없지만, 그럼에도 그것은 재현되어야만 한다. 이는 의미화 구조가 그 구조 자체의 부재를 포함해야만 한다는 것을 의미한다. 상징적 질서와 그것의 부재 사이의 대립 자체가 이러한 질서 내부에 새겨져야만 하는 것이다. 그리고 “봉합”은

4) 지적, 슬라보예. 『진짜 눈물의 공포』, 오영숙 외 3인(역), 서울 : 울력, 2004, pp. 59~88.

그 대립이 새겨지는 지점을 가리킨다.

회화에서 융합의 기본 논리는 다음의 세 단계로 이루어져 있다.

우선 관객은 작품의 지배적인 재현적 이미지와 대면하고 그 안에서 즉각적이며 상상적인 방법으로 쾌락을 발견하고, 거기에 빠져든다.

그런데 이 전적인 몰입은 방해 받는데, 작품 안에 기입된 이질적인 요소로 시각이 이동하기 때문이다. 이 때에 우리는 상상적인 것에서 상징적인 것으로, 즉 하나의 기호로 이동한다. 타자성은 통일된 작품 안에 단순히 기입된 것이 아니라 그 작품 안에서 의미화된다.

그리고 뒤이어 타자성의 인식으로 인한 몰입의 손상은 프레임 자체를 인식하게 만든다. 즉 내가 보는 것은 단지 하나의 가상일뿐이며, 나는 내가 보는 것을 지배하지 못한다는 것을 알게 됨으로써 전적인 몰입이 손상된다.

그래서 탈중심화하는 간극을 융합하기 위해, 객관적으로 지각된 작품이 그 내부의 타자성으로 인해 재각인된다. 라캉 식으로 말하면, 타자성은 부재하는 주체를 재현한다.

먼저 게하르트 리히터의 작품을 살펴보면, 〈Venedig-Venice〉(그림1)에서 표면 가까이 물감을 붓으로 힘을 가해 그린 후 스퀴지로 밀어낸 자국과, 그 자국의 틈새로 사실적인 기법으로 묘사된 풍경이 부분적으로 보이는데, 이 풍경은 이질적으로 떨어져 있는 듯한 느낌으로 화면 깊숙이 보인다. 그림의 표면에서 보이는 추상적인 붓 터치와 화면 깊숙이 보이는 사실적 표현의 풍경 사이에서 느껴지는 이질감은 관객으로 하여금 두 방식의 어느 쪽으로도 통합적인 의미획득을 불가능하게 한다.



그림1) 게하르트 리히터
〈Venedig-Venice〉, 캔버스
유채, 86×123cm, 1986.



그림2) 게하르트 리히터
〈with Child (S. mit Kind)〉
캔버스에 유채, 36×41cm, 1995.

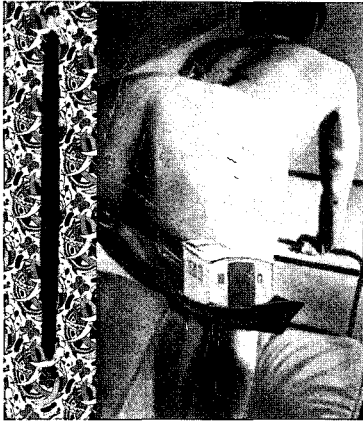


그림3) 데이비드 살로
 〈그의 머리속〉, 캔버스에 유채와 아크릴릭, 천위에 아크릴릭, 두 개의 패널,
 297×269cm, 1994.

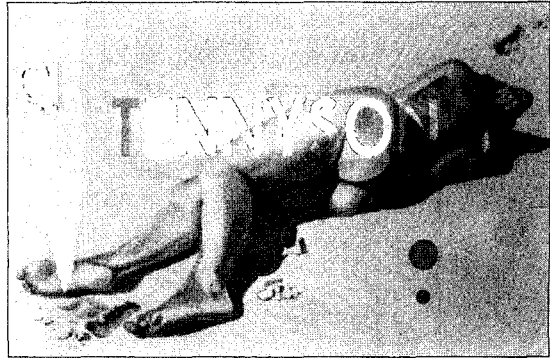


그림4) 데이비드 살로
 〈테니스〉, 캔버스에 유채와 아크릴릭, 297.2×198.1cm,
 1994.

한편 그의 〈with Child [S. mit ind]〉(그림2)에서는 형상이 고전적인 재현방식에 좀 더 가깝지만 여전히 초점이 흐리고 또한 문지르기라는 이질적인 회화적 표현으로 인해 그림 안의 형상은 명료하게 다가오지 않는다. 흐릿한 이미지와 표면 가까이에서 이루어진 회화적 행위의 흔적은 사실적인 이미지를 화면 속 공간에서 더 멀리 위치시키고, 의미의 해석이 끝내 이루어지지 못하도록 지연시킴으로써 관객들에게 불편함을 일으킨다. 이러한 불편함은 관객의 인식을 화면 밖으로 밀어내면서 화면 내부로의 몰입을 방해하는데, 이로 인해 화면 내부에서 이질적으로 조합되어 있는 요소들 간의 간극에서 분열된 주체가 인식되고, 그 주체는 타자성으로서 한 작품 내부에서 봉합된다.

데이비드 살로의 〈그의 머리속〉(그림3)이라는 작품에서는 우리를 향해 엉덩이를 내민 나체 여인의 모습이 우선적으로 눈에 들어온다. 관객에게 에로틱한 상상을 일으킬 수 있는 이 이미지는, 그림에도 불구하고, 그 의미가 완전히 획득되지 않는데, 그 이유는 여인의 이미지가 그려진 패널에 바로 연이어서 부착된 완전히 다른 방식의 패널과 그려진 여인의 엉덩이 위에 중첩되어 선으로만 그려진 또 다른 이미지, 그리고 여인의 이미지가 보여 주는 성적인 느낌과는 전혀 연결되지 않은 채 전혀 엉뚱하게 삽입된 배의 이미지가 그러한 획득의 완전성을 방해하고 있기 때문이다.

이러한 예는 살로의 또 다른 작품 〈테니스〉(그림4)에서도 찾을 수 있다. 살로는 등을 보이고 누워있는 나체의 여인을 그려놓고, 그 이미지를 가로질러 이 그림의 제



그림5) 에릭 피슬 〈정오의 주시〉
253.9×165.1cm, 1993.



그림6) 프란체스코 클레멘테
〈무제〉, 477.5×274.4cm.

목이자 빅토리아 시대의 유명한 시인의 이름을 중첩시켜 그려 놓았다. 왼쪽에는 무로 된 귀 형태의 레디메이드를 부착했다.

이러한 요소들—오브제, 테니슨이라는 이름의 문자, 도형 등—은 나체 여성의 이미지가 보여 주는 성적인 내용으로의 몰입을 방해한다.

에릭 피슬의 〈정오의 주시〉(그림5)에서 오른쪽 가운데에 작게 그려진 비행기와, 프란체스코 클레멘테가 물 속의 자갈들을 그린 〈무제〉(그림6)라는 작품에서 둘 사이에 그려진 오렌지색 자전거 바퀴도 또한 이러한 역할을 한다.

이러한 작용에서 발생하는 의미 획득의 불가능성은 마주 대하는 재현된 이미지가 실재가 아닌 허상임을 인식하게 해 주며, 뒤 이어 바로 작품의 그러한 허상성을 응시하는 주체를 발견하게 된다.

실재와의 동일성을 획득하고자 시도했던 이미지는 작품 내에서 어떠한 일치하는 실재도 현실화하지 못하는 것이다. 실제적 실재는 작품 내에 존재하지 않는다.

오로지 작품 내에서 통합되어 재조직될 뿐인 개별적인 요소들은 분열된 실재—주체를 반영한다.

IV. 결론

위의 과정을 통해, 본 연구는 20세기 후기 회화에서 이미지의 재출현이 의미하는 바를 다음과 같이 살펴보았다. 첫째, 후기회화에서의 이미지는 실재의 등가물로서 재현되는 것이 아니라 가상화하여 보여진다. 그 가상성은 원본 실재의 부재를 은폐하고 있는 것이다. 둘째, 실재라는 의미획득의 불가능성은 타자성에서 기인하며, 이

러한 타자성은 텍스트를 초월하여 있는 것으로 텅 빈 기표에 대하여 복수지시적이다. 셋째, 이미지의 가상성으로 인해 상정된 주체의 부재는 동일성 안의 타자성으로 인해 총체성 획득에 실패하는 분열된 주체로서 재정의되어진다. 이러한 연구과정의 전개는 실재를 물질과 형식으로서만 제시하려 했던 모더니즘 이후, 주체의 죽음과 부재를 선언하여 아예 주체의 범주를 폐기하고자 했던 현대철학의 분위기 속에서 라캉이 제시했던 분열된 주체에 대한 논의의 정당성을 포스트모더니즘 회화에서 확인하게 해 준다.

어떠한 정황으로 살펴보아도 오늘날이 이미지의 시대임을 부인할 수는 없다. 오늘날의 시각 이미지는, 회화보다는 전자매체적인 방식을 통해 전 세계적으로 널리 보급되고 있고 또한 그러한 방식을 통해 쉽게 접할 수 있다. 이로 말미암아 시각 이미지의 분석과 연구의 과정에서도 그 방법론이 미디어 이론에 편중되어 있는 것도 사실이다. 이러한 점은 후기 회화에서의 이미지에 대한 분석에 있어서 쉽게 한계에 이르게 하지만, 한편으로는 오늘날에 이르기까지 주로 회화의 영역에서 핵심적인 예술적 주체로서 논의되어온 이미지에 대한 분석이 그 매체와 형식, 그리고 철학적 함의에 있어서 풍성해지고 폭 넓게 된 것은 예술이 스스로 자기의 한계를 깨고 진보의 가능성을 열어놓는 것으로 여겨진다.

■ 참고문헌

Fineberg, J. ART SINCE 1940: Strategies of Being

Zizek, Slavoj. For They Know Not What They Do, 2nd ed. 2002. 『그들은 자기가 하는 일을 알지 못하나다』. 박정수(역). 경기 : 인간사랑, 2004.

Zizek, Slavoj. The Fight of Teal Tears. 2001. 『진짜 눈물의 공포』. 오영숙 외 2인(역). 서울 : 울력, 2004.

Zizek, Slavoj. 『이데올로기라는 숭고한 대상』. 이수련(역)

드브레, 레지스. 『이미지의 삶과 죽음』. 정진국(역). 서울 : 시각과 언어, 1994.

볼프, 미하엘. 『모순이란 무엇인가』. 기종기(역)

칼리니스쿠, M. 『모더니티의 다섯 얼굴』. 이영욱 외(역)

애너슨, H. H. 『현대미술의 역사』. 이영철 외(역)

Keywords : 가상성(virtuality), 복수지시성(plural referential), 주체의 분열(splitting of subject), 타자성(otherness), 봉합(suture)