

재현에서 이미지로: 현대 미술비평의 탈재현 전략

최 광 진*

- I. 서론
- II. 그린버그적 탈재현과 그 한계
- III. 보드리야르의 시뮬라크르적 탈재현
- IV. 탈재현적 작품의 존재론적 위치
 1. 베르그손의 이미지론: 대상과 관념 사이
 2. 들뢰즈의 감각론: 비가시적인 힘의 형상화
- V. 결론

I. 서론

모든 시대를 초월하여 작품의 가치를 평가할 수 있는 기준이 있다면 미술은 보다 과학적이고 객관적인 작업이 될 것이다. 그러나 미술의 역사를 보면, 미와 예술에 대한 정의는 시대마다 기준을 달리해왔음에도 불구하고 작품에 대한 비평적 기준을 찾으려는 노력은 비평계의 중요한 쟁점이 되어왔다. 현대미술의 역사는 미술의 본질과 조건에 대한 탐색이었고, 그것은 초월적인 진리가 아니라 역사적이고 시대적인 ‘전략’들에 의해 유지되어 왔다.

예술의 전략들은 아카데미하게 제도화되고 권력화 되어버린 시대적 통념이나 언어적 관념들과 어떤 식으로든 존재할 것 같은 ‘실제’(real) 사이의 갭을 메우려는 노력이고, 보이지 않는 어떤 개념적 추동력에 따라 본질과 무관하게 관습화된 기존 양식들을 공격하는 전술을 취한다. 전략이 개념적이면서 보다 본질적인 것이라면, 전술은 양식적이면서 상대에 따라 변할 수 있는 보다 유동적인 것이다. 전략을 바꾼다는 것은 목적과 추동력의 방향 자체의 변화를 의미하고, 전술이 바뀐다는 것은 목적

* 미술학 박사, 理美知연구소장.

과 추동력을 유지하면서 양식적 방법을 달리하는 것으로 이 둘은 명백히 차원을 달리하는 것이다.

그렇다면 모더니즘 미술에서 포스트모더니즘 미술로의 변화가 전략적인 것인가 전술적인 것인가? 본고에서는 현대미술의 전략이 일관되게 작품에서 ‘탈재현’(Non-representation)을 이루고자 하는 것이었고, 모더니즘에서 포스트모더니즘으로의 전환은 동일한 전략 아래 전술의 변화를 시도했다는 입장을 취할 것이다. 그럼으로써 포스트모더니즘은 모더니즘의 형식주의의 종결이 아니라 오히려 완성을 향해가는 역사라는 점을 주장할 것이다.

하버마스가 “현대는 자신의 규범성을 자신으로부터 스스로 창조하고, 자기 자신에 의존해 있다는 것을 스스로 파악하는 것이다.”¹⁾라고 규정했을 때, 그것은 곧 문화가치권들의 ‘분화’(differentiation)나 ‘자율성’(Autonomy)을 의미한 것이다. 그리고 이것이 예술의 영역에서는 위고(Victor Marie Hugo) 같은 낭만주의자들에 의해 ‘예술을 위한 예술’(L'art pour L'art)로 나아갔다는 것은 우리가 일반적으로 이해하는 현대성의 전략이고, 미술의 영역에서도 대체로 그러한 방향으로 진행되었던 것이 사실이다.

모더니즘 미술은 그린버그에 의해 주창된 자기지시적이고 자족적인 미술, 즉 순수성을 향해 나아갔고, 그것은 평면성이나 매체성으로 귀결되었다. 본고 2절에서 현대 미술을 탈재현의 역사로 보기 위해 모더니즘의 대표적 비평가인 그린버그의 이론을 통해 그의 전술적 방법이 ‘물질로의 도피’였으며, 이 방식의 전술적 한계들을 논할 것이다.

3절에서는 포스트모던의 대표적 사상가인 보드리야르의 이론을 통해 ‘시물라크르 되기’를 통해 재현을 극복하고자 하는 전술을 소개할 것이다. 그리고 이것이 모더니즘의 자기지시적인 경향을 해체한 것이 아니라, 오히려 탈재현적인 모더니즘의 강령을 극대화하였다는 것을 입증할 것이다. 그럼으로써 모더니즘이 추구한 미술의 자율성 내지 ‘탈재현’의 프로젝트가 발전적으로 진행되어 왔음을 밝힐 것이다.

4절에서는 시물라크르를 통해 탈재현에 성공한 이후 작품이 지니는 존재론적 위치와 역할에 대해 논의할 것이다. 이러한 문제는 재현에서 벗어났다는 것이 의미하는 바가 무엇이고, 그것이 우리의 삶에 어떤 역할을 할 수 있는 것인가에 대한 질문으로 탈재현으로서의 현대미술의 지향점이자 윤리가 될 것이다. 대상과 무관하다는

1) Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, 1985, pp. 26-28.

것이 곧 자기지시적인 동일성이라고 단정할 수는 없는 것이다. 또 이것이 자기지시적이라면 미술이 사회와 삶과 완전히 단절되어버리는 극단적 모더니즘의 한계를 그대로 답습하는 것이 될 것이기 때문이다.

이러한 문제를 해결하기 위해 베르그손의 이미지 이론을 다룰 것이다. 그의 이미 이론은 기존의 관념론과 실재론을 뛰어 넘어 대상과 주체 어디에도 종속되지 않는 것으로서 이미지의 존재론적 위치를 설정하고 있다는 점에서 시플라크르의 존재론적 위치를 논하는데 의미 있는 근거를 제시해주고 있다. 또한 베르그손의 이미지론과 니체의 욕망이론을 발전적으로 계승하고 있는 들뢰즈의 감각론은 잠재적이고 비가시적인 힘을 형상화하고, 그것을 예술에서 실현되는 구체적 방식을 제시한다는 점에서 시플라크르적 작품의 존재론적 역할을 시사하고 있다.

이상의 논의를 통해 시플라크르로서 탈재현을 이룩한 작품이 주체의 신체이미지와 세계의 운동이미지가 조우하는 사건의 장소로서 심층적인 우주 전체의 지속에 뿌리를 두고 있음을 규명할 것이다.

II. 그린버그적 탈재현과 그 한계

모더니즘 비평의 대표적 이론가라 할 수 있는 그린버그(Clement Greenberg)는 1960년에 발표한 <모더니스트 페인팅>에서 모더니즘의 전략을 칸트를 따라 “자기비판적 경향의 심화 내지 극대화”라고 규정하였다.²⁾ 즉 칸트가 세 권의 비판서를 통해 각 사유주체의 활동을 인식적(순수이성비판), 실천적(실천이성비판), 미적(판단력비판)으로 나누고, 각 영역의 자율적 권역을 내재적으로 규정하고자 한 것처럼 미술을 다른 영역으로부터 분리시키는 것을 모더니티라고 보았다.

평론가로서 그린버그는 이러한 전략이 구체적으로 어떤 양식을 취해야 할 것인가에 대해서는 그는 ‘매체의 특수성’으로 나아가는 것이라고 단언했다.³⁾ 이러한 주장은

2) Greenberg, "Modernist Painting" (1960), O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance, vol. 4.*: Univ. of Chicago Press, 1986, p.86 참조

3) 1939년 <아방가르드와 키치> 라는 글에서 그린버그는 모더니즘과 아방가르드를 동일시하면서 “아방가르드 회화의 역사는 그러한 매체의 저항에 굴복해간 역사이다.”라고 단정한다. (Greenberg, "Towards a Newer Laocoon"(1940), O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Perception and Judgment, vol. 1.*: Univ. of Chicago Press, 1986, p. 23).

과거 고전적 재현을 거부한 러스킨이나 보들레르 같은 낭만주의자나 형식주의 이론의 선구자라 할 수 있는 프라이(Roger Fry)나 벨(Clive Bell) 등이 생각했던 것보다 양식적인 면에서 훨씬 적극적이고 진전된 것이었다. 미술에서 매체란 작품을 지지하는 캔버스나 재료 같은 것으로, 그는 회화예술이 지녀야 할 가장 고유하고 독자적인 특성을 ‘평면성(flattness)’이라고 주장한다.⁴⁾ 왜냐하면, 그림이 어떤 외부 대상을 위해 봉사한다는 것은 문학적 특성이요, 이러한 문학적 이야기 내용을 빼내는 것을 미술의 자기규정을 위해 필연적인 과정으로 여겼기 때문이다.⁵⁾ 그 구체적인 방법은 3차원적인 시각적 일루전을 제거하는 것이었고, 그림으로써 자연스럽게 매체의 물질성을 드러내는 쪽으로 나아갔다. 이러한 관점에서 쿠르베나 마네에서 시작한 평면성에 대한 자각이 스틸(Clyfford Still), 로트코(Mark Rothko)나 뉴먼(Barnett Newman) 같은 작가들에 이르러 절정에 도달했다고 본다.⁶⁾

그린버그는 결국 3차원적인 깊이와 시각적 일루전을 제거하면 현실적인 이미지가 사라짐으로써 미술의 자율성이 보장될 것이라고 보았다. 그러나 재현 대상의 완전한 제거는 대상을 완전히 재현하는 것만큼이나 간단하지 않았다. 그린버그는 모더니즘 회화에서 조각적인 일루전이나 눈속임은 사라졌다 해도 화가가 화면 위에 붓질을 가했을 때 이미 실재의 평면성은 파괴되어 버리고, 그런 의미에서 몬드리안의 구성 역시 3차원의 일루전을 암시하고 있다는 것을 인정한다.⁷⁾

일루전의 제거하고 물질을 드러냄으로써 미술의 자기규정을 시도하려고 한 그린버그의 방법은 그 양식이 극으로 다가갈수록 치명적인 한계를 노출하였다. 그것은 전략상의 문제라기보다는 전술상의 한계로 보인다. 왜냐하면 대상의 일루전을 제거한다고 하더라도 주체의 내면의 감정이나 정신이라는 또 다른 차원의 대상이 존재

4) Greenberg, "Modernist Painting", p.87.

5) 그린버그는 어느 시대에나 주도적 예술이 있는데, 17세기 유럽의 주도적 예술은 문학이었고, 이에 따라 미술은 문학의 효과를 얻고자 했으며, 화가나 조각가들의 관심은 매체로부터 벗어나 문학적 주제에 탐닉했다고 간주한다. 그에 의하면, 17세기 유럽의 주도적 양식은 문학이었고, 미술은 궁중 작가들에 의해 실내 장식과 같은 것으로 절하되었다고 진단한다. 이처럼 문학이 주도적 역할을 함으로써 미술은 그 자체의 특성을 잃어버리고 주도 예술의 효과를 모방함으로써 장르 간의 혼란을 초래했다고 진단한다.(Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", pp.24-25 참조).

6) 이러한 주장은 1955년에 쓴 'American Type-Painting'에서 개진하고 있으며, 여기에서 그는 문화적 전통이 짧은 미국의 작가들이 유럽미술을 소화하고 미국식의 개성을 찾아가는 과정을 평면성의 관점에서 기술하고 있다.(Greenberg, *Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, vol. 3. pp.217-235 참조).

7) Greenberg, "Modernist Painting", p.90 참조.

하기 때문이다. 사실 표현주의 계통의 미술이나 추상미술에서 인간의 감정이나 정신의 특성은 오히려 분명하게 드러났다. 그것은 재현의 대상을 외부의 객관적인 대상으로부터 주체의 주관적인 심상으로 전환시킨 것에 지나지 않았다. 사실 그가 평면성의 대표적 예로 든 로드코의 색면회화는 색채들의 자율적 진동이기 보다도 작가의 관조적이고 우울한 내면을 반영하고 있으며, 뉴먼의 단색으로 된 평면적 추상화도 종교적 경건함과 숭고한 정신을 재현하고 있는 것이다.

그린버그를 따르는 모더니스트들이 점차 대상의 일부를 포기하고 ‘물질로의 도피’가 절정을 이루면서 새로운 문제들이 드러난다. 로드코나 뉴먼, 스틸의 작품 같은 단순한 평면 회화가 과거 재현 미술에서처럼 대상과의 닮음이라는 기준이 사라짐으로 인해 약간의 손기술과 노력으로 쉽게 평면 회화를 흉내 낼 수 있게 되었다는 점이다.⁸⁾ 이 점을 악용하는 타락한 작가들과 탈재현을 위한 철학적 개념의 작품들은 비슷해 보여도 사유의 밀도가 다른 것이며, 이것은 어떤 식으로든 구별이 필요할 것이다. 결국 그린버그는 “예술에서 가치나 질의 궁극적 원천은 기술 훈련 또는 제작이나 수행과 관계되는 것이 아니라 개념 자체이다.”⁹⁾라고 주장하는데, 이것은 그가 형식주의자가 아니라 주지주의자이며, 이러한 개념의 강조가 1960년대 미니멀아트나 개념미술을 낳게 하는 빌미를 제공하게 된다.¹⁰⁾

클라크(Timothy J. Clark)가 그린버그를 공격하는 것도 물질로의 도피를 통해 탈재현에 이르는 것이 불가능하다고 보기 때문이다. 클라크는 “모더니즘 미술에서 매체나 물질성이 충격적으로 자주 등장하는 것은 사실이지만, 매체는 지족적 특성이 아

8) 사실 추상표현주의 작가들은 이러한 점을 악용하여 생각 없이 장식에 불과한 작품들을 제작하게 되고 이는 추상표현주의 미술이 타락하게 되는 이유이기도하다. 누구나 쉽게 흉내 낼 수 있다면 걸작과 졸작 사이의 기준이 모호해질 수밖에 없기 때문이다. 이는 단토(Arthur Danto)가 “추상표현주의는 벽화의 사회적 역할이나 전통회화가 지닌 회화의 평범한 예술적 기교도 없이 오직 시장성에 의해 자신의 추동력을 따랐고 오직 수집되기 위해 존재했다.”는 비난과 같은 맥락이다. Arthur C Danto, *After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey: PrincetonUniversity Press, 1997. pp. 103-04 참조.

9) Greenberg, "After Abstract Expressionism", O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, vol. 4.: Univ. of Chicago Press, 1986, p. 132.

10) 이러한 주장은 Paul Crowther의 1985년의 논문 "Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting,"(*British Journal of Aesthetics*. vol. 25, no. 4, Autumn)을 참조할 것. 크로우더는 그린버그가 1972년 자신의 평론 '형식주의의 필요성'에서 쓴 "질이나 미적 가치는 형식이 아니라 영감, 비전, 내용에서 비롯된다... 형식은 영감에의 통로를 제공할 뿐 아니라 영감의 도구로서 작용할 수 있다."는 구절을 끄집어내어 그가 칸트의 미적 형식주의와 일치하지 않으며, 그런 점에서 자신의 권역을 지키지 못했다고 비판한다.

니라 ‘부정’(negation)과 이탈의 장소’이며, “어떤 사회적 내용을 은유적으로 표현하는 복합적 의미행위의 매개물 없이는 어떤 매체도 존재하지 않는다.”고 반박한다.¹¹⁾ 그에 의하면, 모더니즘 예술은 그린버그의 주장대로 재현을 완전히 제거하여 자족적이 된 것이 아니라 어떤 사회적 ‘제약들’(constrains)을 담고 있다는 점에서 ‘특수한’ 재현의 실천이라고 주장한다. 여기서 특수하다는 것은 사회적 제약들을 그대로 재현하는 것이 아니라, 부정을 통해 담아내기 때문이다. 그는 “미술을 가능케 한 이러한 제약들은 언제나 있었으며, 이러한 제약이 없이는 어떤 명료함이나 침묵의 표현도 있을 수 없다.”고 본다.¹²⁾

이렇게 본다면, 스텔라(Frank Stella)가 말한 “당신이 보는 것이 곧 당신이 보는 것이다.”라는 ‘자기지시적’(self-referential)이고 ‘동어반복적’(tautological)인 상태에 도달한 것은 애초부터 불가능한 것이다. 왜냐하면 스텔라가 대상과의 연관성을 제거하기 위해 기하적인 형태를 사용하고, 저드(Donald Judd)가 유기성을 차단하기 위해 기계적으로 가공한 단일화된 ‘특수한 사물’(Specific Object)을 만들고 그것을 반복하여 배치하였을 때 거기에는 추상표현주의의 제약들에 대한 부정이 은유적으로 들어가기 때문이다.

프리드(M. Fried)는 미니멀리즘을 ‘리터럴 아트’(Literalist Art)라 부르고, 작품이 하나의 물질로서 ‘현전’(presence)됨으로써 재현을 완전히 제거한 듯하지만, 미니멀한 작품은 관람객이나 환경과의 새로운 관계를 맺는 연극적인 성격을 부여받음으로써 미술의 위기를 초래했다고 주장한다.¹³⁾ 프리드는 리터럴 아트에서 감각을 흥분시키는 것은 ‘무한성’(endlessness)에 있다고 보았는데, 여기서 작품에 대한 경험은 모리스(Robert Morris)가 주목했던 것처럼 시간 속에 존재할 수밖에 없었다.¹⁴⁾ 공간에 대한 재현을 극적으로 제거한 결과 시간성이 드러난 것은 당연한 것이며, 이로써 종래의 공간예술로서의 미술이 위협 받게 되는 것을 피할 수 없는 결과였다. 이것이 물질로의 환원을 통해 탈재현의 상태에 도달하고자 한 그린버그의 물질주의 미학의

11) Clark, T. J. "Clement Greenberg's Theory of Art" *Critical Inquiry* Vol. 9, September, 1982. Francis Frascina(ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, London and New York: Routledge, 2000, p.81 참조

12) 위의 책, p.86, 각주11 참조

13) 이 같은 논지는 그의 1967년에 쓴 그의 유명한 비평문인 "Art and Objecthood"에 잘 드러나 있다. (*Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, London: University of California Press, (1968) 1995, pp.125-127 참조).

14) 위의 책, p.144 참조

한계이기도 하다.

III. 보드리야르의 시물라크르적 탈재현

1960년대 중반 미니멀리즘과 거의 동시기에 등장한 팝아트는 “시각적 재현을 통한 탈재현”이라는 비상한 전략을 내 놓았다. 이것은 시각적 재현을 거부함으로써 탈재현을 이룩하고자한 물질주의의 상식적 방법을 대담하게 뒤집어 거꾸로 실천한 것이다. 이것은 시각적 재현을 용인하면서도 의미론적으로 지시대상을 제거하는 탈재현의 또 다른 전술이다. 따라서 팝아트는 리얼리즘이나 대중예술과는 전혀 무관하며, 시각적으로는 대중적 유희를 던지며 의미론적으로는 정반대로 나아가려는 고도의 전략이다. 이것이 바로 대표적인 포스트모더니스트인 보드리야르(Jean Baudrillard)가 생각하는 ‘시물라크르(simulacre)¹⁵⁾ 되기’를 통한 탈재현의 전략이다.

보드리야르는 미술사에서 완전한 시물라크르가 실현된 미술을 팝아트로 보는데, 팝아트 이전의 미술들은 모두 ‘심층적인 세계상’에 근거를 두고 있기 때문이다. 예를 들어, 피카소나 브라크 같은 입체주의 화가들은 사실적 재현 대신 공간의 본질이나 기하학의 비밀을 추구했고, 뒤상 같은 다다이스트나 초현실주의자들도 사물에서 부르주아적 기능을 빼앗고, 파괴를 숨긴 진부한 오브제로 만듦으로써 부조리가 불리일으키는 잃어버린 본질과 진정한 영역을 상기시켰다고 본다.¹⁶⁾ 즉 “팝아트 이전의 미술은 개인적인 것이든 비판적인 것이든 초월성을 담보로 한 것이지만, 팝아트는 지시할 아무런 대상이 없는 ‘기호의 내재적 질서’와 전격적인 동화가 이루어졌다.”고 본다.¹⁷⁾

15) Simulacre는 모방이나 재현과 반대로 실제로는 존재하지 않는 대상을 존재하는 것처럼 만들어 놓은 원상 없는 이미지이다. 보드리야르는 맥루한이 1960년대 사용했던 말을 예술과 대중문화의 담론 속으로 끌어들이었으며, 매스미디어가 현실을 무대 위에서 중성화해왔고, 처음에는 현실을 반영하고, 다음에는 현실을 감추고, 종국에는 현실을 매스미디어로 대치한다고 보았다. 시물라크르는 무엇이 실재이고 무엇이 재현된 것인가에 대한 구별 자체를 회의하게 만들고, 이미지와 원형사이의 선후 관계를 교란시킨다. 들뢰즈는 플라톤의 재현 개념을 비판하면서 시물라크르는 퇴락한 복제가 아니라 원본과 복제, 원형과 재생산을 부정하는 긍정의 힘을 품고 있다고 보기도 한다.

16) 사실 뒤상의 예술이나 초현실주의에서 ‘기의’가 있느냐 하는 문제는 다소 논의를 필요로 하지만, 보드리야르는 무의식적인 것도 하나의 기의를 이룬다는 점에서 재현의 또 다른 방식으로 본다.

여기서 ‘기호의 내재적 질서’란 기호학적으로 ‘기표’(signifier)를 말하는 것이고, 기호의 기표가 그림 밖에 있는 어떤 대상에 대한 ‘기의’(signified)를 갖지 않는다는 것이다. 그래서 팝아트의 의미는 ‘원근법과 이미지에 의한 상기 작용’, ‘증언으로서의 예술’, ‘창조적 행위’, ‘예술에 의한 세계의 전복’ 등에 대한 종언을 의미한다고 간주한다.¹⁸⁾ 팝 작품들은 단지 소비 이미지들의 텅 빈 기표들이고 그러한 상태에 도달했을 때 완전한 시물라크르로서 전략이 완수되는 것이다. 보드리야르는 어떤 대상에 대한 재현 없이 이미지들이 채택된다는 점에서 팝아트의 이데올로기가 ‘소비사회의 인상주의’ 같은 것이고, 여기에는 禪과 불교의 몽롱한 신비주의가 첨가되어 기묘한 절충주의를 이루고 있다고 본다.¹⁹⁾

이처럼 이미지가 실재와 전혀 무관한 시물라크르 단계에서는 재현에서처럼 반사적이거나 추론적이지 않고, 핵분열적이고 발생론적인 성격을 띤다. 그로 인해 작품의 이미지는 초월적 형이상학이 제거되고 존재와 외형, 실재와 그 개념의 거울이 제거된다는 것이다. 보드리야르가 생각하는 현대미술은 미적으로 평범함에 이르기 위해 환상의 욕망을 없애고 초미적인 것으로 되는 것이다. “현대미술의 이중성은 무가치, 무의미, 비의미를 요구하는 것이며, 이미 무가치한데도 무가치를 지향하는 것이다. 그래서 아무 것도 아닌 것이 기호화 같은 수준에 이를 때, 즉 ‘무’(neant)가 기호 체계의 한 가운데 나타날 때 그것은 미술의 중요한 사건이다.”²⁰⁾

이것은 바로 미술 작품의 지시대상이 완전히 사라지는 것이고, 이것이야말로 모더니스트들이 이루지 못한 미술의 자율성이고, 탈재현의 소망을 실현한 것이 아닌가? 재현이미지를 통한 재현의미를 해체하려는 시물라크르 전략은 사진과 영상으로까지 매체를 확장하며 오늘날 포스트모던 작가들의 주요한 양식적 방법들을 열어 보이고 있다. 이는 물질주의의 몰락 이후 포스트모던을 추구하는 작가들에게 가장 강력한 전략으로 통용되고 있다.

이러한 ‘시물라크르 되기’의 원동력은 “언어는 실재 대상과 무관하게 언어 내부의 차이의 체계이다.”라는 소쉬르의 명제를 따르고 있는 것이지만, 실재 대상과 무관하다는 것이 곧 자기지시적인 동일성을 확보했다고 단정할 수는 없을 것이다. 또 이것

17) Baudrillard, J. *La Société de Consommation: ses mythes ses structures*, Paris: Ditions Deno 1, 1970. (『소비의 사회』, 이상률 역, 서울: 문예출판사, 1991, p. 164에서 재인용)

18) 위의 책, pp.165-166 참조

19) 위의 책, p.169.

20) Baudrillard, 『예술의 음모』, 배영달 편저, 서울: 도서출판 백의, 2000, p.11.

이 자가지시적이라면 작품이 우리의 삶에 어떤 의미를 지닐 것인가 하는 문제가 생긴다. 만약 시뮬라크르로서의 이미지가 세계와 관계없이 무의미하게 생산해내는 것이라면, 미술이 사회와 삶과 완전히 단절되어버리고 미는 극단적 모더니즘의 한계를 그대로 답습하는 것이 될 것이다. 그렇다면 이제 우리의 과제는 작품이 시뮬라크르를 통해 탈재현을 이룩한 후에 작품이 세계와 갖는 새로운 의미관계에 대한 논의가 필요할 것이다.

IV. 탈재현적 작품의 존재론적 위치

1. 베르그손의 이미지론: 대상과 관념 사이

과거 사실적인 작품에서 작품의 지시의미는 작품 외적인 내용이나 대상에 귀속되었고, 구체적 일루전이 사라진 모더니즘 작품에서 지시의미는 주체의 심상에 귀속됨으로써 탈재현에 실패했다면, 시뮬라크르로서의 작품은 이 두 재현의 모델로부터 자유로워진 것이다. 그렇다면, 이제 탈재현에 성공한 시뮬라크르 이미지들이 갖는 존재론적 위치는 어디인가 하는 점을 규명하는 것은 우리의 중요한 과제가 될 것이다.

이러한 문제를 다루기 위해 베르그손(Henri Bergson)의 이미지 이론을 다루는 것은 매우 의미있는 작업이 될 것이다. 그의 철학의 핵심이라 할 수 있는 ‘이미지’(image)의 개념은 기존의 관념론과 실재론을 뛰어 넘어 대상과 주체 어디에도 종속되지 않는 것으로서 존재론적 위치를 설정하고 있기 때문이다. 포스트모더니즘에서 말해지는 시뮬라크르의 존재론적 위치는 베르그손이 말하는 이미지와 매우 가까운 것이다. 플라톤의 이데아론을 공격하고 사건으로서의 시뮬라크르 이론을 개진한 들뢰즈의 철학이 베르그손의 이미지 이론에서 출발하는 것도 이 때문이다.

베르그손에 의하면, 이미지는 대상의 실체를 지시하는 것도 아니고 마음속의 관념도 아닌 중간적 위치에 있는 것이다. 그의 대표적 저서라 할 수 있는 <물질과 기억>에서 그는 “이미지가 의미하는 것은 관념론자가 표상이라고 부른 것 이상의 존재, 그리고 실재론자가 사물이라고 부른 것보다는 덜한 존재, 즉 사물과 표상 사이의 중간 길에 위치한 존재이다.”²¹⁾라고 정의한다. 이러한 이미지의 위치는 근대의 주관주

21) 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 서울: 아카넷, 2005, p.22.

의 철학에서 말하는 심상(心像)으로서의 이미지와 전적으로 다른 것이다. 베르그손에게 이미지는 플라톤처럼 이미지 배후에 어떤 초월적 실재를 가정하는 것이 아니라 이미지 자체가 곧 유일한 실제인 것이다. 그러기 때문에 이미지는 대상과 주체의 표상 사이에서 자유로울 수 있고 그 자리가 바로 탈재현을 추구하는 시물라크르로서의 작품의 자리가 될 수 있는 것이다. 그러므로 시물라크르로서의 작품은 다른 아닌 순수한 이미지로 존재하는 것이고, 그것은 철저하게 대상과 주체의 관념 사이에 존재함으로써 기능할 수 있다는 것이다.

그에게 있어서 실재는 형태로서 존재하는 것이 아니라 시간의 운동과 지속 속에 존재한다. “실재적인 것은 연속적인 형태의 변화이고, 형태는 변화 위에서 취해진 순간성(l'instané)이다.”²²⁾ 이 순간성이 이미지로 나타나는 것이며 순간성은 무수히 많은 관점에서 연속적으로 포착될 수 있다. 때문에 이미지는 운동 중에 있는 대상을 재현할 수 없고, 세계의 지속적인 운동이미지에서 분리되어 나온 단편적인 파편 같은 것이다. 동시에 그것은 대상과 전혀 관계없는 허상도 아니다. 즉 이미지는 실체도 아니고 허상도 아니지만, 실재의 일부를 이루는 무엇으로 심층적인 우주 전체의 지속에 뿌리를 두고 있는 것이다.

그에 의하면, 세계는 개인의 관심과 상관없이 운동하는 이미지들의 전체이고, 이 이미지들은 자연법칙에 따라 서로 작용하거나 반작용한다. 그리고 신체는 독립된 실체가 아니라 다른 물체들과 상호작용하는 장소로서 물질적 이미지들과 작용하고 반작용할 때 자신의 반응을 선택한다는 점에서 자발적인 행동을 하는 특권적인 이미지이다. 그리고 신체성을 대변하는 신경계는 우주 속에서 그 전체와 상호작용하는 가운데서만 존재할 수 있는 존재양태이며, 사물을 정지된 것으로 보고 그것들을 외형적으로 분류하는 지성적인 관점이 아니라 기능의 관점에서 행동을 위해 조직된 것이다. 그래서 신경계란 ‘인식’을 향해 있는 것이 아니라 ‘감각-운동 능력’(pouvoir sensori-moteur) 즉 행위를 향해 열려있는 것이다.²³⁾

22) 베르그손, 『창조적 진화』, 황수영 역, 서울: 아카넷, 2005, p.448.

23) 베르그손은 생물학적 관점에서 이미지가 비표상적이 될 수밖에 없는가 하는 점에 대한 을 논리적으로 설명하고 있는데, 과거 인지생물학의 주요입장은 표상주의로 외부세계를 그대로 본떠 재창조된 이미지 같은 것으로 간주한다. 이것은 뇌를 운동기관으로 보다는 사유기관으로 보기 때문이다. 표상주의는 두뇌를 입력과 출력을 바탕으로 작동하는 컴퓨터와 같은 것으로 취급하는데, 신경계의 활동은 단지 외적 정보를 입수하는 것이 아니라 생명체의 삶과 행동 그리고 그것을 둘러싼 환경과의 상호작용 전체와 관련된다. (황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006, p.75 참조).

이것이 이미지가 ‘비표상’²⁴⁾이 될 수밖에 없는 이유이다. 표상 혹은 재현의 논리란 대상이 있고 주체가 있어서 대상의 등가물이 주체에게서 생겨나는 것이지만, 베르그손에 의하면 세계는 이미지들의 총체로서 물질과 정신의 차이는 지속에서의 상이성에 있다. 그런 점에서 지각이란 신체가 이미지들의 흐름에서 일정 부분을 덜어냄으로써 성립한다. 결과적으로 지각이란 일종의 부분적 ‘선택’이고, 우리의 감정(affectations)도 이런 선택에 의존하는 것이다.

우리가 세계를 재현할 수 없다면 우리의 지각체계 속에 선택된 이미지들은 세계와 관계없는 무의미한 것들인가? 베르그손에 의하면, 신경계가 발달할수록 뉴런들의 수와 조합 가능성은 더욱 증가하고, 행동할 수 있는 선택의 폭이 넓어지면서 지각도 풍부해진다. 그는 이것을 진화라고 보는데, 그에게 “생명의 진화는 비결정성의 확장을 뜻하며, 의식과 정신의 출현은 그 핵심을 형성한다.”²⁵⁾

이에 근거하면, 이미지로서의 작품 역시 재현이 아니라 하나의 선택일 수밖에 없는 것이지만, 진화된 작품일수록 이미 결정된 규범에 의존하지 않고 정신의 사유활동을 통해 비결정성을 확대할 것이다. 비결정성을 확대한다는 것은 주체의 습관적 행위를 반성하고 관조를 통해 세계의 운동이미지와 공명을 시도하는 것이다. 그렇다면 미술은 단토가 생각하는 것처럼 어떤 본질로 환원해 들어가는 역사라기보다는,²⁶⁾

24) ‘표상’은 ‘representation’에 대한 번역으로 앞에서 사용한 ‘재현’이라고 말과 같은 원어를 지니고 있으나, 표상이라고 번역하면 주로 의식에 떠오르는 관념적인 심상을 지시하고, 재현은 의식의 상이 표현된 양식을 가리키는 듯한 뉘앙스가 있다. 재현이라는 말 속에는 의식의 상이 결과로서의 양식과 일치된다는 가정을 암묵적으로 보여주는 것이다. 본 논문에서 말하는 재현은 대상의 의식에 떠오르는 관념적인 상을 말하는 것이므로 표상이라는 말로 바꾸어도 큰 무리가 없으며, ‘비표상’은 본 논제의 핵심어인 ‘탈재현’과 동의어로 간주될 수 있겠다.

25) 이 점은 베르그손의 『물질과 기억』 제1장 ‘표상을 위한 이미지들의 선택’의 핵심내용으로 그의 또 다른 대표작 『창조적 진화』의 토대를 이루는 내용이다. 하등동물에게 접촉은 행동인 동시에 지각이지만, 신경계가 발달할수록 생명체는 즉각적 반응을 연기하면서 더 나은 행동을 준비한다. 고등동물 일수록 점차 접촉보다는 시각이나 청각에 의존하며 이 기관들은 자극에 직접 반응하기 보다는 거리를 두고 생각할 수 있게 된다는 것이다.

26) 단토는 헤겔과 유사하게 미술의 역사는 본질을 향해 나아간 역사이고 바자리에 재현론에 근거한 르네상스 시대의 미술은 3차원적인 세계를 2차원적 공간에 재현하는 것으로 착각하였고, 19세기 후반 이 같은 잘못된 판단이 동요하여 일투전으로부터 물질적 특성으로 방향을 전환시킨 그린그식의 물질주의 미학에 이르러 형식으로서의 미술사는 종말을 고했고, 오늘날 컨템포러리 아트는 그 과업을 철학에게 양도함으로써 양식적 자유가 가능하게 되었다는 다원주의적 입장을 취한다. (이러한 주장은 단토의 대표적 저서 *The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* 을 참조할 것.) 이것은 미술의 본질을 개념 내지 철학으로 규명하는 것이라는 점에서 또 다른 본질주의이고 환원주의에서 벗어나지 못하고 있다고 볼 수 있다.

끝없는 진화의 과정이고, 작품을 제작한다는 것은 결정된 관습의 문을 열고 외부에서 들어오는 자극에 그것이 영향을 행사할 수 있는 ‘가능한 행동의 체계’를 세우는 활동인 셈이다. 그것은 무엇을 재현하고 계몽하기 위해 존재하는 것이 아니라, 보다 복잡한 신경시스템을 통해 인식이 불가능했던 무한의 잠재계로 나아가는 진보적 발걸음이며, 우주 전체의 지속에 뿌리를 두고 물질도 허상도 아닌 ‘가능적 실재’로서의 이미지를 창출하는 것이다. 그럼으로써 예술은 인간 지성의 고정성으로 인해 정체된 개인 이미지의 파동을 우주의 운동이미지와 공명시켜 전체 우주로부터 격리되고 소외된 개인과 사회를 해방시켜 주는 역할을 할 수 있는 것이다.

2. 들뢰즈: 비가시적인 힘의 형상화

이처럼 ‘탈재현’ 혹은 ‘비표상’으로서의 미술은 막연한 개념적 관념이 아니라 신체의 실천적 개입을 요구한다는 점에 주목할 필요가 있으며, 개별적 신체의 행동은 우주 전체의 운동이미지와 관계 속에서만 의미를 지닐 수 있는 것이다. 나의 신체 이미지와 우주의 운동이미지가 정보를 교류하고 소통시키고 역할을 담당하는 것은 신체의 감각이다. 감각은 세계의 대상과 개별 신체의 신경체계와 불가분의 관계를 맺고 있으면서 개념적 사유의 틀로서 고정될 수 없는 무엇을 지각하게 만든다. 그러므로 우리가 관습적이고 상투적인 사유나 양식에서 벗어나는 길은 우리 신체의 감각을 작동시킴으로써 가능한 것이고, 이것이 비결정성을 지향하는 예술이 감각에 의존할 수밖에 없는 이유이다.

들뢰즈(Gilles Deleuze)가 예술의 정의를 재료를 수단으로 해서 감각의 존재를 추출하고 자립화하여 지속시키는 것이라고 보는 것은 이 때문이다. 그에게 감각은 세계와 현상학적 만남을 통해 재현에서 벗어나 잠재계의 어떤 양태를 갖게 하는 유일한 방법이 된다.²⁷⁾ 그에게 예술의 특수성은 무한한 것을 찾고 회복하기 위하여 유한

27) 들뢰즈는 “논리학이 과학을 필요로 하듯, 현상학은 예술을 필요로 한다.”고 보는데, 예술은 현상학에서의 원초적 견해들이 개인적인 체험을 넘어 진리의 영역에 도달하기 위한 필수적인 것이기 때문이다.(Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, 1992, 『철학이란 무엇인가』, 이정임, 윤정임 역, 현대미학사, 1995, p. 213 참조). 들뢰즈는 예술을 철학이나 과학과 동일한 범주에 올려놓고, 철학이 개념의 존재들을 통한 변주들이고 화학이 기능(함수)의 존재들을 통한 변수들이라면, 예술은 감각의 존재들을 통한 다양성들이라고 주장한다. 그에 의하면, 현실적인 분야를 다루는 것이 과학이고 잠재적인 것을 다루는 분야가 철학이라면, 예술은 잠재적인 것에 실체를 부여하기 위해 잠재태를 구현하는 것이다.

한 것을 거치는 활동이고, 이것은 감각들의 집적을 통해 이루어진다. 감각은 지각들(percepts)과 정념들(affects)의 복합체로서 실증적 대상을 갖는 지시작용인 지각작용(perception)이나 주체의 편에서 일어나는 감정(feeling)과 구분되어 주체의 의식과 객관적 대상 어디에도 귀속되지 않는 독립적인 존재이다.²⁸⁾

이러한 맥락에서 그는 회화를 칸트처럼 미적 관조의 대상으로 보지 않고, 감각을 통해 우리 신체를 변화시키는 삶의 예술이라고 간주한다. 감각을 그린다든 것은 여러 층위와 범주 사이에서 일어나는 지속적인 운동과 리듬을 포착하는 일이다. 그러므로 “위대한 예술은 대상, 풍경, 행위 혹은 감정의 재현이 아니라 그러한 것들을 일으키고 소멸시키는 운동들을 포착하는 힘”이고, “보이는 것을 보여주는 것이 아니라 보이지 않는 힘을 보이도록 하는 것이다.”²⁹⁾

이러한 감각으로서의 회화는 구상도 추상도 아닌 ‘형상’으로 존재한다. 들뢰즈는 어떤 대상을 구상적으로 재현하는 것 자체가 불가능하다고 생각한다. 화가는 순백의 화면 앞에 있는 것이 아니라 (머릿속에 과거에 본 것이나 지금 보고 있는) 잡다한 것들을 이미 갖고 있기 때문이다. 이것은 칸트가 주장한 것처럼 우리는 물자체를 있는 그대로 볼 수 없다는 말과 상통한다. 그래서 화가가 할 수 있는 일은 순백의 화면을 채우기보다는 (머릿속에 판에 박힌) 거추장스러운 것들을 치우며 깨끗이 청소하는 일이다.³⁰⁾ 따라서 그림을 그리는 일은 구상의 판에 박힌 진부한 모습과 지속적인 투쟁을 통해 ‘비가시적인 힘’을 가시화 하는 것이고, 판에 박힌 구상에서 출발하여 구상을 닦지 않으려고 매순간 다시 그어지는 터치와 매 순간 새롭게 생성되는 구성이 바로 형상으로서의 회화이고, 그럼으로써 구상적 재현에서 벗어나 자신만의 자율성을 지니게 된다.

들뢰즈는 재현주의 미술 이후 모더니즘 미술에서 탈재현을 추구하면서 추상으로 나아갔지만, 감각을 성공적으로 드러내는 데는 실패했다고 본다. 몬드리안의 추상은 구상을 제거했지만, 감각을 정화하고 탈물질화 하여 순수한 시각적 코드로 환원시켜 버렸고, 폴록의 추상표현주의는 선과 색의 유동적이고 무질서한 질감에서 모든 형태들을 분해하여 재현을 넘어서려 했지만, 혼돈을 화면 전체로 확장시켜 시각적인 것의 포기과 더불어 전적으로 손에 의존하는 쪽으로 가버렸기 때문이다. 들뢰즈가 보

28) 위의 책, p.234.

29) 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환역, 서울: 민음사, 1995, p.88.

30) 위의 책, p.125.

기에 감각을 성공적으로 드러낸 작가는 베이컨(Francis Bacon)이다. 그는 몬드리안의 추상회화처럼 시각적인 코드화와 폴록의 액션페인팅처럼 신체의 손에 의한 길에서 빠져나와 제3의 길을 따른다. 이것은 이성에 의한 코드화와 손에 의한 혼돈화를 동시에 피할 수 있는 길이자 뼈대(코드화)와 살(혼돈화)의 적절한 조화인 것이다.³¹⁾ 추상미술이 대상이 제거된 결과를 드러내고자 했다면, 감각을 통한 이미지는 이미 어쩔 수 없이 주어진 구상에서 출발하여 그것을 지워나가는 과정 자체에 몰입한다는 점에서 차이가 있다.

이러한 감각으로서의 미술론은 미술사적으로 표현주의에 가깝겠지만, 주체의 내면에 전적으로 의존하지 않으며, 대상과 주체의 게임에서 일어나는 사건들의 연속을 담아내고자 한다는 점에서 폴록의 경우처럼 주체 중심의 표현주의와는 다르다. 구상적 소여를 해체하고 일회적 사건으로서의 회화를 가능하게 하는 것은 ‘돌발혼적’(diagram)이다. 이것은 인과관계에 의존하지 않고 돌연히 만들어진 흔적이나 얼룩 같은 것으로 엄밀하게 규정된 의미 생산 코드를 갖고 있지 않으며 오히려 그러한 코드에 혼란과 분열을 일으키는 것이다. 그것은 님프와는 아무 관계가 없이 감각에 의해 돌발적으로 생성되는 것으로 들뢰즈는 그것을 “어떤 다른 세계의 침입”이라고 말한다. 또 그것은 시각적 구성을 와해시키는 힘으로 재난이자 혼돈이지만, 동시에 새로운 세계를 향해 감각을 열어 놓는 리듬의 새로운 짝이기도 하다. 이로 인해 재현적 구상은 감각적 형상으로 전환되어 보는 이의 신경시스템을 통해 인식적 실재 너머에 존재하는 힘의 존재를 촉각적으로 느끼게 해준다.

이처럼 감각을 통한 비가시적인 힘을 형상화는 주체와 객체, 개인과 전체의 이분법과 중심을 와해시키고 통합시켜, 이미지들끼리 끊임없이 작용하고 반작용하는 ‘운동-이미지’(image-mouvement)를 드러내려는 고도의 전략이다. 들뢰즈가 현대영화에 주목하는 것도 이러한 이유 때문이다.³²⁾ 영화에서 카메라의 운동이나 몽타주(montage)의 연속은 움직이는 기차나 달리는 사람을 이미지에 담는 것에 그치지 않고, 기차나 사람으로부터 해방된 순수한 운동을 발생시킨다. 카메라의 운동은 끊임없이 변이하는 유동성을 특징으로 하며, 때문에 자연적 지각을 위태롭게 하고 자연

31) 최광진, 『현대미술의 전략』, 아트북스, 2004, pp.224-225 참조

32) 들뢰즈는 1980년대 『시네마 1, 운동-이미지』와 『시네마 2, 시간-이미지』라는 두 권의 저서를 통해 영화에 대한 심도 있는 논의를 개진한다. 이는 베르그손의 이미지이론을 토대로 하고 있는 것이지만 현대 영화가 갖는 독특한 위치를 규명한다. (쉬잔 엠 드 라코트, 『들뢰즈: 철학과 영화』, 이지영역, 열화당, 2004 참조).

적 지각의 자기중심성을 동요시키는 탈중심성이 내재한다. 그래서 예측하는 것이 불가능한 전체의 출현, 그리고 서사작용으로는 통합되지 않는 우연적이고 즉각적인 사건들의 출현은 순수한 운동, 운동-이미지로서의 영화가 갖는 내재적인 본질이다.³³⁾

이처럼 상투적인 내러티브에서 이미지로, 이데올로기에서 새로운 이미지의 배치로 이행하는 일은 미학적이자 전략적인 프로젝트다. 더 이상 기존의 개념과 이데올로기 안에서 허우적대는 것이 아니라, 새로운 이미지를 찾는다는 것은 이데올로기적 감염에서 벗어나 새로운 시야와 관점을 획득하는 것과 마찬가지로이다. 이것은 어디에도 감염되지 않는 새로운 형식을 요구한다.

이러한 순수한 형식은 시간 이미지의 도입으로 가능하다. 시간 이미지란 시간을 재현하는 이미지가 아니라 공간적 재현이 불가능한, 그리고 그러한 공간적 재현을 불가능하게 하는 이미지로 재현의 구조 또는 감각운동 도식에 포착되지 않는 이미지이다. 개념, 지성 등이 현실 생활에 관철되는 매개적 통로인 감각운동 도식이 무효화되고, 이미지의 재현적 기능이 약화되면 특이한 시간성, 즉 시간 이미지가 출현한다. 그러한 이미지에서 현실적인 것과 잠재적인 것, 실재하는 것과 상상적인 것 등의 구별은 모호해지고, 그것들 사이에 어떤 기준이나 척도가 존재하지도 않는다. 공간과 운동의 법칙으로부터 해방되고 유기적 구성 원리로부터 벗어나는 시간은 스스로를 탈구시켜 일종의 순수 상태에서 제시하게 된다. 이 순수 상태의 시간을 위해 영화에서 준비되고 보여지는 것이 '순수 시청각적 상황(situation optique et sonore)'인데, 들뢰즈는 이 상황을 바탕으로 발생하는 이미지들을 '크리스탈 이미지'(image cristalle)라 부른다.³⁴⁾ 크리스탈 이미지의 내부에서는 지나가는 현재의 현실적 이미지와 보존되어 있는 과거의 잠재적 이미지가 끊임없이 서로를 교환하며, 실재 이미지(image actuelle)와 잠재 이미지(image virtuelle)는 분명히 분리할 수 없고, 언제나 전도가 가능하다.³⁵⁾

33) 들뢰즈는 현대 영화는 공간의 정복으로부터 시간의 정복으로 방향을 전환하고 있다고 보는데, 영화에서 시간성은 인물이나 사건이 어떤 과제를 수행하여 완료하는 것도 아니고, 고전적 내러티브의 일관된 흐름을 따라가는 것도 아니고, 영화 전체를 관통하면서 이미지의 흐름을 연결시키고 이해 가능한 것으로 만들어 주는 공통의 축이 존재하지도 않게 된 누벨 바그(Nouvelle Vague)나 네오리얼리즘(Neorealism)의 영화에서 출현하기 시작한다고 보고 있다.

34) 이러한 생각은 베르그손의 저서 <물질과 기억>에서 영감이 받은 것이데, 베르그손이 말하는 시간이란, 매 순간 "무수한 낱장들이 공존하고 있는 거대한 과거"와 "이 과거의 낱장들이 향하고 있는 응축된 점으로서의 현재"와 동시에 존재하고 있는 시간이다. 즉 응축된 과거와 그 과거의 응축 점으로서의 현재가 공존하는 시간이 바로 크리스탈적 시간이고 이러한 시간을 표현해내는 이미지가 바로 크리스탈 이미지이다.

회화에서 감각을 통한 형상화와 마찬가지로 크리스털한 시간-이미지는 대상을 끊임없이 지워나가는 동시에 새로이 대상을 만들어내고, 과거와 현재, 실재와 가상이 공존하고 역전됨으로써 탈재현, 탈구조, 탈인과적인 방식으로 탄생된 순수한 결정체로서의 이미지이다. 그럼으로써 시간-이미지는 재현이 아니라 ‘현현’(顯現)되는 것이며, 순수한 ‘뵐’(voiance)의 상태를 불러일으킨다. 그래서 우리로 하여금 어떠한 매개도 없이 시간의 솟아오름을 직접적으로 보게 하며, 이것은 내재성의 진정한 형상이고 사건의 진정한 형상이다.³⁵⁾ 이처럼 철저한 내재성에 의한 형상 이미지는 ‘형식주의’(formalism)의 완전한 실현을 의미하며 그린버그의 물질주의 전략으로 이루지 못한 미술의 자율성을 극적으로 몰고 간 것이라고 할 수 있다.

V. 결론

이상의 전개를 통해, 미술에서 현대성의 추동력이 자율성에 있었고, 현대미술은 단적으로 미술의 자율성을 위해 탈재현을 이룩하기 위한 지속적인 과정이었다는 점을 확인할 수 있었다. 과거 재현주의 작품에서 작품의 지시의미는 작품 외적인 내용이나 대상에 귀속되었고, 구체적 일루전이 사라진 모더니즘 작품에서 지시의미는 주체의 심상에 귀속됨으로써 탈재현에 실패했다면, 시뮬라크르로서의 작품은 이 두 재현의 모델로부터 자유로워짐으로 탈재현을 이룩하였다고 볼 수 있겠다. 이는 구상과 추상의 전통을 넘어 작품의 새로운 의미작용을 가능케 하였다는 점에서 진보적 진화를 이루었다고 볼 수 있으며, 현대미술의 연속성을 설명해줄 수 있는 부분이다.

다음으로, 시뮬라크르적인 시간-이미지로서 현대 작품들은 대상과 주체의 관념 어디에도 종속되지 않으면서 잠재적이고 전체적 세계를 그려 보일 수 있는 가능성을 베르그손의 이미지 이론을 통해 확인되었다. 그리고 그것이 모더니즘의 이루지 못한 진정한 형식주의의 완성임을 주장하였다. 철저한 내재성에 근거한 시뮬라크르적 형식주의의 완성은 단토가 선언한 미술의 종말, 즉 컨템포러리 아트에서는 형식이 개

35) 크리스털 이미지 안에 실재 이미지와 동시에 공존하고 있는 잠재 이미지는 기억 이미지가 아닌 순수 기억들에 해당한다. '기억 이미지(images-souvenir)'는 기억을 이미지화한 것으로 잠재적인 것을 이미 현재화시켜 놓은 이미지로서 현재화된 기억은 새로운 현재와 연대기적으로 관계하지만, '순수기억(souvenirpur)'은 비연대기적으로 현재의 '동시적인 과거'를 이룬다.

36) 앞의 책, p.108 참조

념으로 대체 되었다는 주장에 대응하여 여전히 미술에서 형식의 우위를 주장할 수 있는 토대를 마련하였다는 점도 의미 있는 성과라 여겨진다. 또한 세계의 운동이미지 중 한 파편으로서의 작품은 대상을 재현할 수는 없지만, 하나의 세포와 유기체 전체가 닮음이 있듯이, 시간-이미지로서 시뮬라크르적인 작품은 심층적인 우주 전체의 지속에 뿌리를 두고 주체와 세계가 '프랙탈(fractal)적인 닮음을 유지할 수 있는 것이다.

마지막으로, 들뢰즈가 주장한 것처럼 신체의 감각을 통한 주체와 객체의 일치 내지 통합화는 주객일치를 통한 자연과의 동화를 추구한 한국의 자연주의와 상통한다는 점은 주목할 만한 일이다. 한국 전통의 춤과 음악, 그리고 조형물들을 보면, 작품을 재현으로 다루지 않고, 세계와 만나는 하나의 사건으로 파악하여 몰입을 통해 작품 제작의 행위가 하나의 자기연마와 절대적인 경험의 장소로 만듦으로써 예술(藝術)이 아니라 예도(藝道)로서 나아가고자 한 것을 어렵지 않게 파악할 수 있다. 주객일치와 무아지경의 몰입을 추구한 한국의 자연주의 미학과 탈재현을 지속적으로 추구한 서구 현대미술이 전혀 다른 길에서 출발하면서 동일한 목적지로 합치되는 지점은 매우 흥미 있는 일이며, 향후 연구의 과제로서 관심을 갖게 한다.

■ 참고문헌

- Habermas, Jürgen. *Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, 1985
- Owens, Craig. *Beyond recognition: representation, power, and culture*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Perception and Judgment*, vol. 1. Univ. of Chicago Press, 1986.
- O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, vol. 3. Univ. of Chicago Press, 1986.
- O'Brian, John(Editor). *Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, Modernism with a Vengeance*, vol. 4.: Univ. of Chicago Press, 1986.

- Danto, Arthur C. *After The End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Clark, T. J. "Clement Greenberg's Theory of Art" *Critical Inquiry* Vol. 9, September, 1982. . edited by Francis Francina, Pollock and *After: The Critical Debate*, London and New York: Routledge, 2000.
- Crowther. Paul "Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting,"(*British Journal of Aesthetics*. vol. 25, no. 4, Autumn)
- Battcock Gregory(Editor). *Minimal Art: A Critical Anthology*, London: University of California Press, (1968) 1995.
- Baudrillard, J. *La Société de Consommation: ses mythes ses structures*, Paris: Ditions Deno 1, 1970. 『소비의 사회』, 이상률 역, 서울: 문예출판사, 1991
- Baudrillard, J. 『예술의 음모』, 배영달 편저, 서울: 도서출판 백의, 2000.
- 베르그손, 『물질과 기억』, 박종원 역, 서울: 아카넷, 2005.
- 베르그손, 『창조적 진화』, 황수영 역, 서울: 아카넷, 2005.
- 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006.
- 들뢰즈, 『철학이란 무엇인가』, 이정임, 윤정임 역, 현대미학사, 1995.
- 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환역, 서울: 민음사, 1995.
- 쉬잔 엠 드 라코트, 『들뢰즈: 철학과 영화』, 이지영역, 서울: 열화당, 2004.
- 최광진, 『현대미술의 전략』, 서울: 아트북스, 2004.

■ Abstract

Toward Image: The politics of 'Non-representation' in contemporary art criticism

The politics penetrating through the contemporary art since modernism to postmodernism is to accomplish the 'Non-representation' in the artworks. This study

argues that postmodernism did not put an end to the formalistic feature of modernism but intended to accomplish it.

Modernist art aimed at purity, i.e. self-referential and self-definition art advocated by Clement Greenberg, and it came to the end by accomplishing flatness and materiality. It was an 'evasion to the matter' which allocated the object from visibility of outer object to the psychic image of the subject. It failed being 'non-representational' as what it really achieved was transition of object.

Jean Baudrillard's theory tried to overcome the representational quality by 'being simulacre'. In the representative artworks of the past, the meaning of artworks was reverted under the outer context or object. The meaning again failed being 'Non-representational' as it was restored to the psychic image of the subject in modernist artworks where the definite illusion was demolished. Meanwhile, artwork advocating simulacre acquired Non-representational quality by liberating from both models. It did not deconstruct the self-referential tendency of modernism but maximized the Non-representational modernistic principle.

After creating 'Non-representation' through simulacre, the existential status and function of an artwork is the inclination and moral of contemporary art as 'Non-representation'. The image theory of Henri Bergson sets the existential status of 'image' as it does not belong to either subject nor object. It provides significant foundation for arguing the existential status of simulacre. Moreover, though an artwork as a fragment forming a movement image in the world cannot represent the object, it can however sustain certain kind of fractal resemblance with the world by letting the two parties communicate. The theory of sense by Gilles Deleuze is of profound significance as it specifically indicated way how the stage of absorption through the unity of subject and object is realized in forms of artworks, and configured the latent and invisible energy.