

# 라캉과 바로크

이택광\*

## 목 차

- I. 들어가며
- II. 라캉의 바로크
- III. 나를 만지지 마라
- IV. 몸, 공동체의 소유물
- V. 바로크적 주체의 탄생

## I. 들어가며

대체로 자크 라캉과 그림을 연결시키는 근거는 『세미나 11: 정신분석학의 네 가지 근본 개념들』(*Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*)에서 메를로-퐁티에 대해 제출한 논평이다. 「그림이란 무엇인가?」라는 소제목을 달고 있는 이 세미나의 기록에서 라캉은 예술가의 창조행위를 “재현이라기보다 욕망의 대상인 응시 주체의 스크린을 통해 기입되는 그림”이라고 보았다(신명아 673). 라캉에게 그림은 응시를 감추고 있는 ‘가면’이고, 인간은 이 가면을 쓰고 유희할 줄 아는 ‘유일한’ 존재다. 확실히 이런 주장은 죽음과 실존의 관계에 대한 하이데거의 착안을 연상시키지만, 그림에 대한 라캉의 생각은 훨씬 더 진화생물학으로 기울어 있다.

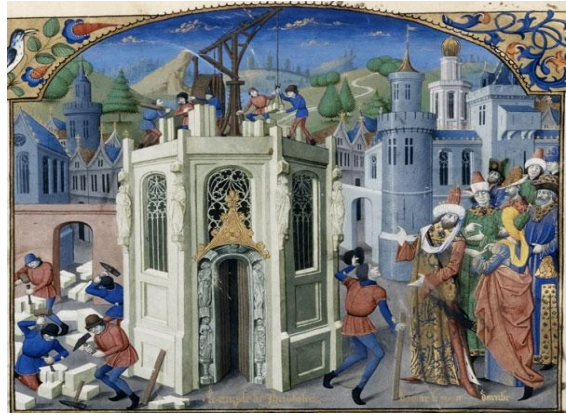
라캉은 “오로지 주체 -- 인간 주체, 인간의 본질인 욕망의 주체 -- 만이, 동물과 달리, 이런 상상적 포착에 전적으로 붙들려 있지 않는다”고 말한다(*Seminar XI* 107). 인간이 그림을 제작하고 감상하는 행위는 상상적인 차원에 그치는 것이 아니라는 사실을 라캉은 강조하고 있는 것이다. 이런 견해는 원근법에 대한 새로운 이해를 가능하게 만든다.

\* 경희대 영미어학부

말하자면, 원근법은 단순한 그림의 기법이라기보다, 수학적 사고라는 ‘법’을 체현하기 시작한 ‘육망’의 문제와 관련 있다는 사실을 확인할 수 있는 것이다. 라캉의 관점에서 본다면, 원근법은 소실점을 기준으로 이미지들을 배치하고 있는 것이 아니라, 주체와 육망의 관계가 표현된 것이라고 할 수 있다. 말하자면, 라캉의 입장에서 본다면, 응시(gaze)의 역투사가 재현의 주체를 관찰하고 있는 구조를 드러내는 것이 그림인 것이다.

원근법이 도입되기 전인 13세기에 그려진 삽화 <예루살렘 사원의 재건>은 그림이라는 것이 본래 ‘보이는 대로’ 그리는 것이 아니라 ‘쓰인 대로’ 그리는 것이라는 사실을 말해주고 있다. 그림은 스크립트를 시각이미지로 옮겨 놓은 것에 불과했던 것이다. 그러나 가톨릭교회의 우려를 비롯하여

하듯이, 시각이미지는 점점 ‘축어적 의미’를 압도하기 시작하고, 급기야 스크립트를 이미지로 만든 이콘(Ikon) 자체를 신성시하는 방향으로 나아간다. 결국 이런 이콘 숭배는 종교개혁을 낳는 불씨 노릇을 하는 것인데, 이는 이콘에 대한 비잔틴과 서유럽 신학의 인식차이를 드러내는 것이기도 하다. 이



작자미상, <예루살렘 사원의 재건>, 13세기경

글은 이콘을 둘러싼 비잔틴과 서유럽의 대립을 논하기 위한 것이 아니니, 여기에서 간략하게 이 차이를 밝히고 다음으로 넘어가도록 하겠다.

이 글은 바로크의 그림들을 분석함으로써 라캉의 정신분석이 어떻게 미술비평을 위한 ‘이론’으로 쓰일 수 있을 것인지를 탐색하는 것을 목적으로 한다. 바로크라는 명칭은 ‘뒤틀린 진주’라는 뜻을 가진 포르투갈어 *barroco*에서 유래했는데, 처음에는 트렌트 공의회(The Council of Trent)에서 결정된 새로운 가톨릭 교회의 교리 -- 예술은 종교적 주제를 직접적으로 표현하고 이에 대한 감정적 개입을 표현해야한다 --를 표현하는 회화양식으로 출발했다. 트렌트 공의회가 제시한 “가톨릭개혁의 이상에 부합하는 미술”은 “내용의 측면에서는 성서와 교회의 전통에서 인가받은 주제를 그려야하는 것이며, 형식의 면에서는 대체로 자연주의를 표방”하는 것을 뜻했다(신준형 128). 당연히 이런 가톨릭 교회의 원칙은 화가의 육망과 대립할 수밖에 없는 조건을 기약하는 것이었다. 이런 맥락

에서 바로크는 가톨릭 교회의 이데올로기를 극대화하기 위한 선전화이면서 동시에 이런 이데올로기와 섭동하는 화가의 욕망이 적절하게 드러나는 스크린이라고 할 수 있다. 따라서 재현의 문제에서 언제나 주체의 기입을 상기시켜왔던 라캉의 이론은 바로크회화를 이해하기 위한 중요한 논점들을 제공하는 것처럼 보인다. 또한 라캉 자신이야말로 이런 바로크의 특징을 주체의 문제와 관련해서 논의한 중요한 이론가이기도 했다. 이 글은 이런 관점에서 바로크에 대한 라캉의 이론을 살펴보고, 이를 토대로 티치아노와 카라바조의 그림들을 분석할 것이다. 이런 분석은 ‘예수’라는 중요한 기표를 중심으로 회전하는 바로크 특유의 공간성을 근대 주체의 출현과 관련해서 논의하는 것을 전제한다.

## II. 라캉의 바로크

서유럽 교회와 달리 비잔틴 교회의 입장에서 이콘은 단순한 이미지가 아니었다. 비잔틴의 이콘은 “자신이 묘사하고 있는 신성의 그 불변의 성격을 닮으려고 했기 때문에 요구한 세월이 지나도록 정확하게 정의된 원형을 고집”했다(신준형 52). 이 원형의 고착이야말로 이콘에 대한 경배행위를 시각이미지에 머물게 하는 것이 아니라 그 경배의 마음을 신에게 전이할 수 있는 요인이기도 하다. 이런 맥락에서 이콘 옹호론은 “이콘을 사용하는 것은 우상숭배가 아니라 하느님을 이해하고 숭배하는 하나의 단계적 방법론”일 수 있는 것이다(53).

그림에 대한 라캉의 언급은 이런 이콘에 대한 경배문제가 욕망의 구조를 드러내고 있다는 사실을 암시하고 있다. 말하자면, 이콘은 응시의 공간화이고, 이 공간화의 문제는 곧 성스러운 종교적 대상에 대한 경배의 구조이기도 했던 것이다. 이런 맥락에서 원근법은 미학적 차원에서 2차원의 평면에 3차원의 공간성을 부여하는 기법이라기보다, 응시에 대한 인식적 탐구의 결과로 수학을 받아들인 주체의 탄생을 증언하는 것이라고 말할 수 있다. 원근법은 화폭 저편으로 공간을 확장하는 작업이다. 공간은 주체의 무의식 구조를 닮는다. 이런 까닭에 라캉은 다음과 같이 말한다.

이콘들 -- 다프니에 있는 승리한 예수상이나 감탄할 만한 비잔틴의 모자이크화 -- 은 의심할 여지없이 응시 아래 우리를 붙잡아 두는 효과를 낳는다. 우리는 그 이콘이 있는 곳에 멈추어 서겠지만, 이런 이콘을 제작하게 만든 화가의 동기, 또는 우리에게

현시되는 것에서 만족할 만한 동기를 진실로 이해하지 못한 채 그렇게 할 것이다. 물론 이것은 응시와 관련된 무엇이지만, 이렇게만 볼 수 없는 차원이 있다. 이콘의 가치를 만들어내는 것은 이콘이 재현하고 있는 신도 역시 이콘을 보고 있다는 사실 자체이다. 이콘은 신을 즐겁게 하려고 한다. 이런 차원에서, 예술가는 희생의 국면 위에서 작업한다 -- 그는 신의 욕망을 야기하는 사물들, 이 경우는 이미지들과 함께 노는 것이다. (Seminar XI 113)

신은 이미지의 창조자이고, 인간의 이미지는 이미지를 만든 신에게 쾌락을 주는 것이다. 이미지의 쾌락은 인간의 것이 아니라 신의 것으로서, “신성의 매개자로 남는 것”이다. 이런 전제가 타당하다면, 원근법은 이런 신의 욕망과 인간의 욕망을 연결하는 공간을 만들어내기 위한 것이라고 할 수 있다. 정확하게 말하면, 원근법은 세속을 신성으로



티치아노, <페사로 마돈나>, 1519-26

연결시키는 통로를 만들어낸다. 소실 점은 바로 재현 주체의 시선 너머에 있을 시각화할 수 없는 신의 욕망이고, 이 욕망은 곧 주체의 공간을 만들어내는 삼각형의 꼭지점을 구성한다고 하겠다. 이런 공간 확장의 기법이 극대화된 것이 바로 바로크이다. 티치아노(Titian)의 그림 <페사로 마돈나>(Pesaro Madonna)는 정제된 르네상스의 원근법을 뛰어넘는 뒤틀린 공간성을 선보이고 있다. 이 그림에서 티치아노는 균형적인 대칭구도를 사용하지 않고 기이하게 옆으로 기울어진 사선 구도를 차용하고 있는데, 이로 인해 인물들의 자세도 부자연스럽게 보이는 것을 알 수 있다. 계단의 중간에 앉아 밑을 내려다보고 있는 베드로의 모습이 이런 특징을 잘 보

여주고 있는 것이다. 이 뒤틀린 바로크의 공간이 보여주는 것은 무엇일까?

라캉은 바로크를 “예수에 대한 작은 이야기”라고 했다(*Seminar XX* 107). 달리 말하자면, 바로크는 “한 남자에 대해 역사가 열거한 것”이기도 하다. 이 말은 예수라는 기표를 중심으로 회전하는 상징계가 곧 바로크라는 사실을 암시한다. 이 상징계를 통해 주체의 무의식이 드러나는 것이다. 이런 맥락에서 흥미롭게도 라캉에게 예수의 이야기는 곧 주이상스에 관한 것이다(113). 예수는 “신이 육화된 존재”로서, “타인의 주이상스를 만들어내는 이로 인해 수난 받는” 몸이다. 그러나 이런 관계에서 결여된 것은 아무 것도 없다. 그의 몸은 “성행위에서 아무 것도 기대하지 않는, 자기 충족적인 교회라는 아내”와 접동한다. 라캉의 입장에서 본다면, 기독교 그림만큼 노골적으로 “외설성”을 드러내는 그림은 없다. 그림이야말로 종교성이 깃드는 자리이고, “육체의 엑스선으로 정신을 통제하는” 바로크에서 그 정수를 확인할 수 있는 것이다.

### III. 나를 만지지 마라

티치아노의 <나를 만지지 마라>(*Noli me Tangere*)는 이런 라캉의 진술을 증명하는 것처럼 보인다. 한 벌거숭이 남자가 여인의 손길을 피하고 있다. 여인의 눈빛은 간절하고, 손은 황급히 그의 손길을 피하는 남자의 옷깃에 닿을 듯하다. 사랑싸움 같기도 하다. 하지만 사랑은 사랑이되, 우리가 쉽게 떠올리는 그런 사랑이 아니다. 남자는 예수고, 여인은 막달라 마리아다. 이런 사실은 그림 제목에서 드러난다. “나를 만지지 말라,” 또는 “나를 붙잡지 말라”가 그 뜻이다. 『요한복음』에 나오는 에피소드로서, 예수가 부활한 뒤에 처음으로 막달라 마리아에게 나타난 장면을 그린 것이다. 티치아노는 이 그림에서 예수를 아름다운 몸을 가진 청년으로 그려놓았다. 이 그림을 보는 순간, 누구도 예수의 육체가 지닌 아름다움을 부정할 수 없다.

예수가 막달라 마리아에게 자기의 몸을 만지지 말라고 한 까닭은 무엇일까? 세속적 차원에서 보면, 이런 제스처는 이제 네가 싫어졌다는 이별의 표시처럼 보인다. 예수는 아직 천상으로 올라가지 않았다. 그리고 마리아는 부활한 예수를 알아보기 못하고 동산지기로 착각하면서 예수의 시체가 어디로 갔는지를 묻는다. 성서는 이 장면을 이렇게 묘사한다.

한편 무덤 밖에 서서 울고 있던 마리아가 몸을 굽혀 무덤 속을 들여다보니 흰옷을 입

은 두 천사가 앉아 있었다. 한 천사는 예수의 시체를 모셨던 자리 머리맡에 있었고 또 한 천사는 발치에 있었다. 천사들이 마리아에게 “왜 울고 있느냐?”하고 물었다. “누군가가 제 주님을 꺼내 갔습니다. 어디에다 모셨는지 모르겠습니다.” 마리아가 이렇게 대답하고 나서 뒤를 돌아다보았더니 예수께서 거기에서 계셨다. 그러나 그 분이 예수인 줄은 미처 몰랐다. 예수께서는 마리아에게 “왜 울고 있느냐? 누구를 찾고 있느냐?”하고 물으셨다. 마리아는 그 분이 동산

지기인 줄 알고 “여보세요. 당신이 그 분을 옮겨갔거든 어디에다 모셨는지 알려주세요. 내가 모셔가겠습니다”하고 말하였다. 예수께서 “마리아야!”하고 부르시자 마리아는 예수께 돌아서서 히브리말로 “선생님이시여”하고 불렀다. 예수께서는 마리아에게 “내가 아직 아버지께 올라가지 않았으니 나를 붙잡지 말고 어서 내 형제들을 찾아 가거라. 그리고 ‘나는 내 아버지이며 너희의 아버지 곧 내 하느님이며 너희의 하느님이신 분께 올라간다’고 전하여라”하고 일러주셨다. (요한복음, 20:23)



티치아노, 〈나를 만지지 마라〉, 1511-12

이 에피소드는 예수의 각별한 제자이기도 했던 막달라 마리아의 위신을 깎아내리기 위해 윤색된 것 같기도 하다. 이 부분에 대한 각 복음서들의 묘사는 제각각이다. 『마가복음』은 아주 간략하게 막달라 마리아가 예수의 부활을 증언했다고만 기록하고 있지만, 다른 복음서들은 막달라 마리아 혼자 부활한 예수를 목격한 것이 아니라고 해놓았다. 심지어 『누가복음』은 막달라 마리아와 요안나, 그리고 야고보의 어머니 마리아, 이렇게 세 여자가 흰옷을 입은 두 사람을 목격했다고만 써놓고, 막달라 마리아가 처음으로 부활한

예수를 만난 인물이라는 사실을 전혀 언급하지 않고 있다. 복음서끼리 이렇게 기록이 다른 것은 여러 가지를 추측하게 만드는데, 막달라 마리아와 열두제자 사이에 있었던 정통성 문제를 짐작하게 하는 것이기도 하다.

복음서의 기록이 다르긴 하지만, 중요한 사실은 막달라 마리아야말로 최초로 예수의 부활을 전한 사람임과 동시에, 또한 “젊은 여자”이고 예수가 각별하게 아꼈던 제자였기 때문에 르네상스 예술가들에게 이 에피소드는 분명 한번쯤 다뤄보고 싶은 매력적인 주제였다는 점이다. 티치아노 또한 그랬을 거다. 예수와 마리아 사이에 있었을 로맨스 같은 것을 한번쯤 그려보고 싶었을지도 모른다. 이런 티치아노에게 걸림돌은 마리아가 예수를 못 알아봤다는 점이었을 것 같다. 그래서 흥미롭게도 티치아노는 예수가 손에 곡괭이를 들고 있는 걸로 그려놓았다. 곡괭이를 들고 있었으니 마리아가 동산지기로 착각할 만했다는 암시다. 티치아노는 이렇게 마리아의 실수를 용서해버린다. 그렇다면 마리아는 예수를 상견할 만한 자격을 갖추게 된다.

이제 문제는 예수와 마리아의 사랑이다. 그런데 예수의 육체는 더 이상 지상의 원리에 속하지 않는다. 그의 육체는 마리아의 것과 다르다. 티치아노는 이 점을 강조하기 위해 아슬아슬하게 예수의 몸을 가리고 있는 수의를 그렸다. 물론 『요한복음』은 예수가 수의를 무덤 속에 둔 것으로 기록하고 있지만, 티치아노는 죽음과 삶의 경계를 보여주기 위해 그 수의가 필요했다. 말하자면, 티치아노는 ‘인간적인 면모’를 갖춘 예수를 그리고 싶었던 것이다. 이 인간적 예수는 막달라 마리아의 손길을 수의로 뿌리치는 그 신적 예수의 다른 면이기도 하다.

수의를 중심으로 왼쪽에 있는 존재는 천상의 사랑을 육화하고 있는 아름다운 예수이다. 그리고 그 수의의 반대쪽에 자리를 잡고 있는 마리아는 세속의 옷을 두르고 있는 지상의 사랑이다. 마리아는 간절하게 예수의 육체를 만지려고 하지만, 예수의 사랑은 그 너머에 있다. 이렇게 좌절된 사랑 앞에 마리아는 치욕을 느낄 법도 하다. 치욕(humility)은 라틴어로 땅을 뜻하는 humus에서 왔다. 그러니까 그림의 마리아처럼 땅에 무릎을 꿇은 자세야말로 수치스러움을 뜻하는 것이다. 마리아의 왼손은 땅을 짚고 있는데, 이는 죽어 사라진 인간 예수의 육체에 대한 미련을 암시하는 것처럼 보인다. 라캉의 분석처럼, 이런 사실에서 이 그림은 외설적 욕망을 드러낸다.

티치아노는 육체의 사랑과 정신적 사랑이 하나로 결합하는 신비로운 순간을 그리고자 했다. 하늘빛이 아침인 것도 이 때문이다. 아침은 신생이고, 이는 곧 새로운 세계를 뜻한다. 티치아노의 그림은 신생의 순간을 담아내려고 했다. 티치아노는 그림의 구도 전체

를 이런 메시지를 전달하기 위해 의도적으로 배치해놓았다. 예수의 몸 선을 따라서 밑에서 위로 선을 그어보라. 그러면 저 멀리 도시의 풍경으로 그 선이 연결될 것이다. 그리고 마리아의 등과 머리를 따라서 선을 그어보라. 그러면 자연스럽게 나무의 선으로 연결될 것이다. 그 나무는 천상으로 통하는 길을 암시한다. 마리아의 선과 예수의 선은 X자로 예수의 머리에서 만난다. 천상과 지상의 교차, 말하자면, 티치아노는 예수와 마리아의 재회를 통해 새로운 플라톤적 세계가 열리는 순간을 포착하고자 했던 것이다. 이런 순간은 세속과 신성의 만남이고, 육체적 사랑이 정신적 사랑과 합일되는 지점이기도 하다. 이 지점이야말로 결여가 없는, 성관계에서 아무 것도 기대하지 않는 외설성, 말하자면, 완벽한 욕망의 충족에 대한 주체의 스크린이 출현하는 곳이다. 티치아노의 그림에 등장하는 예수는 확실히 중성적인 느낌을 준다. 그가 취하고 있는 포즈도 남성적이라기보다 여성적이다. 마치 비너스의 모습을 보는 듯하다. 다분히 플라톤적이라는 뜻이기도 하다. 플라톤에게 가장 아름다운 육체는 여성성을 갖춘 남성의 몸이었다. 이런 몸의 표상은 동성애적이라고 할 수도 있겠지만, 또한 예수의 육체를 개인이 아니라 공동체 전체를 대표하는 몸으로 보기 때문에 그렇다고 볼 수도 있을 것이다.

#### IV. 몸, 공동체의 소유물

코네글리아노(Conegliano)의 <도마의 불신>(The Incredulity of Saint Thomas)은 이런 관념을 잘 드러내고 있는 작품이다. 이 그림은 부활한 예수를 믿지 못해서 창에 찔린 예수의 상처에 손가락을 넣어보는 도마에 대한 이야기를 주제로 택했다. 대체로 이 에피소드는 앞서 살펴본 막달라 마리아의 경우처럼, 예수의 부활을 의심하는 도마의 어리석음을 부각시키기 위한 것처럼 보인다. 그런데 코네글리아노의 그림은 이런 도마의 어리석음을 다룬 신화를 일반적인 주제해석과 다른 차원에서 티치아노가 그랬듯이 이 주제를 전혀 다른 각도에서 해석해서 그려낸다. 똑같은 장면을 그린 구에르치노의 그림과 비교해보면, 그 차이가 확연하게 드러날 것이다. 구에르치노(Guercino)의 그림에서 예수의 육체는 인간적이다. 이런 인간적 육체는 관객들에게 동일시를 불러일으킨다. 그리고 그 상처에 깊숙이 손가락을 찔러 넣는 도마의 행위와 그로 인해 상처에서 다시 솟아오르는 피, 더불어 이를 호기심 있게 쳐다보다가 놀란 표정을 짓는 다른 제자들은 인간의 죄를 대속하고 죽은 예수를 또 다시 배반하는 어리석은 인류의 표상이기도 하다.



피네글리아노, <도마의 불신>, 1502-4 경

그런데 피네글리아노의 그림은 전혀 다르다. 예수의 육체는 맑은 상아빛을 하고 있고, 그 모습 또한 구에르치노의 그림과 달리 아주 평온해 보인다. 도마의 손가락도 상처를 파고들었다기보다, 근처에 가서 머물러 있다. 자살한 유다를 뺀 11명의 제자들은 예수를 둘러싸고 있긴 하지만, 별반 도마의 행동에 집중하고 있다는 느낌을 주지 않는다. 삼삼오오 둘러서서 제각각 얘기를 나누는 무리가 있는가 하면, 관객을 향해 뚫어지게 쳐다보고 있는 제자도 있다. 그림 전체에서 웅성웅성하면서 자유로운 분위기를 느낄 수 있다. 한마디로 도마의 행동은 이렇게 제자들이 자유롭게 취하고 있는 여러 가지 행동 중 하나에 불과한 것이다. 대체로 이런 장면은 뭔가 진기한 것을 감상할

때 자주 목격할 수 있는 것이다. 이 그림에서 제자들은 부활한 예수의 몸을 감상하고 있는 것 같은 느낌을 주고 있다. 호기심 많은 영민한 도마는 예수를 직접 만져보고 그 부활을 확인한다. 이 그림에서 도마는 예수의 부활을 이해하지 못하는 어리석은 제자가 아니라, 그 부활을 누구보다 적극적으로 확인하는 유능한 제자로 그려진다. 놀라운 반전이다.

이 그림의 의뢰인들이 도마를 수호성인으로 받들고 있는 길드의 조합원들이었다는 사실에서 이런 해석의 근거를 추인 받을 수 있을 것이다. 자기 수호성인을 나쁘게 그리고 있는 이야기를 전혀 반대의 뜻으로 재구성함으로써, 이 그림의 의뢰인들은 자기들의 정체성을 확립할 수 있었다고 할 수 있겠다.

티치아노나 피네글리아의 그림에 등장하는 예수의 몸은 세속적 남성의 범주를 넘어섰다. 최후의 만찬에서 예수는 빵과 포도주를 나누며 이것들이 자신의 살과 피라고 했다. 예수의 육체는 이제 더 이상 인간 예수의 것이 아니라, 공동 욕망의 대상이 된 것이다. 이 공동(communal)의 몸은 무엇인가? 라캉은 이렇게 말한다.

르뽕또 전투 같은 다양한 전투장면들이 그려져 있는 도주의 궁전에 있는 대공회당으로 가봅시다. 종교적 차원에서 이미 출현한 것이기도 한, [그림의] 사회적 기능을 명확하게 확인할 수 있습니다. 이런 곳에 누가 올까요? 레츠가 ‘인민’이라고 부른, 관객들이



구에르치노, <도마의 불신>, 1621

구성들에서 관객들은 무엇을 볼까요? 이들은 관객들이 없을 때 이 공회당에서 머리를 맞대고 묘수를 생각했던 이들의 응시를 봅니다. 그곳에 그려져 있는 그림 뒤에 항상 이들의 시선이 있는 것이지요. (*Seminar XI* 113).

## V. 바로크적 주체의 탄생

카라바지오(Caravaggio)가 그린 <에마우스 저녁식사>(The Supper at Emmaus)는 이런 라캉의 주장에 타당성을 제공할 수 있는 작품이다. 이 작품은 동일한 주제를 다른 다른 작품과 달리 아주 일상적인 저녁식사 광경을 다루고 있다. 식탁 위에 놓여 있는 음식들은 정물화라는 세속 장르가 성서의 주제와 결합하면 어떻게 표상될 수 있는지를 잘 보여준다. 인물들은 마치 연극의 한 장면을 정지해놓은 것 같은 포즈를 취하고 있다. 예수는 지금 음식에 축복을 내리며 영성체를 통해 자신의 희생을 암시한다. 이 희생이야말로 바로 화가가 작품을 제작하는 행위이자 동시에 결여가 없는 완벽한 성관계에 대한 은유이다. 예수를 알아보지 못하던 제자들은, 예수의 ‘몸’이 현신하자 비로소 놀라는 표정을 짓는다. 등을 돌리고 있는 제자는 벌떡 일어설 태세다. 오른쪽 제자는 베드로인 듯한

데, 양팔을 활짝 펼치며 예수의 발언을 막기라도 하겠다는 자세를 취하고 있다. 카라바지오의 그림에서 흥미로운 이미지는 왼쪽에 흰 모자를 쓰고 있는 인물이다. 이 사람은 제자가 아니고 요리사다. 깜짝 놀라는 제자들의 모습과 달리 그는 덤덤하게 서 있다. 자세히 얼굴을 보면, 호기심어린 표정으로 이 광경을 지켜보고 있다는 것을 알 수 있다. 바로 이 요리사의 표정이야말로, 새로운 주체의 공간을 만들어낸 바로크의 뒤틀림을 보여주는 것이다. 예수의 부활은 이해할 수 없지만, 마땅히 기쁘게 즐길 수 있는 것이라는 메시지를 이 표정은 내포하고 있다. 티치아노와 꼬네글리아노의 그림이 보여주는 예수의 몸은 즐기는 대상으로서 예수의 부활을 받아들이도록 만드는 매개다. 카라바조의 그림은 그 새로운 몸의 도래를 예언하는 예수의 모습을 그리고 있다. 이런 세속적 육체가 공동

체적 육체로 전환된 사건이 예수의 부활이다. 마리아가 사사로이 예수를 붙잡거나 만질 수 없었던 까닭이다. 바야흐로 종교의 차원에서 가능했던 결여 없는 상상의 스크린은 그 바깥에서 이 결여를 적극적으로



카라바조, 〈에마우스 저녁식사〉, 1600-01

느끼는 카라바지오의 ‘요리사’ 같은 존재의 출현 앞에서 무너지고 있는 것이다. 그리고 근대 이후의 그림은 이런 중세적 주체의 붕괴를 넘어 종교의 자리를 그림으로 대체하려는 반복적 시도였다고 볼 수 있을 것이다.

그림에 대한 라캉의 이론은 이런 반복적 시도에 대한 하나의 분석이자, 동시에 그림에 내재해 있는 근대 주체의 욕망구조를 해명함으로써, 예술일반과 무의식의 관계를 해명할 수 있는 단초를 제공해주는 것이라고 말할 수 있다.

그림은 “기표 없는 대상을 현시시키고 주체를 위한 동일화의 원천”이 아니라는 측면

$$\frac{a}{S_2} \quad \frac{\$}{S_1}$$

에서 분석가의 담론을 닮아 있다(Samuels 185). 그러나 이 닮은 점이 그림과 정신분석의 동일성을 의미하지 않는다. 라캉의 아틀리에 는 기표의 상실만을 보여주는 곳이 아니다. 분석가 라캉은 ‘앎’(knowledge)을 오브제 아(*object a*) 아래 진리의 위치에 놓는다. 그림은 “분석 없이, 진리의 위치에 앎을 위치시키지 않고, 대상의 현전을 재현”하는 것이다. 따라서 그림을 ‘분석’하는 행위는 단순하게 이미지의 의미를 파악하는 것이 아니라, 그 이미지들이 만들어내고 있는 주체의 공간을 더듬어가는 진리적 비평행위이다.

## Works Cited

- 신명아. 「Jacques Lacan: 주체와 재현의 관계」, 『월간미술』 10월, 2002.
- 신준형. 『천상의 미술과 지상의 투쟁: 가톨릭 개혁의 시각문화』, 사회평론, 2007.
- Samuels, Robert. "Art and the Position of the Analyst." *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Ed. Feldstein, Richard, Bruce Fink, Maire Jaanus. New York: SUNY P, 1995.
- Lacan, Jacques. *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.
- . *Seminar XX: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton, 1998.

## 〈Abstract〉

### Lacan and Baroque

Lee Taek-Gwang

The purpose of my essay is to examine the way in which Jacques Lacan, a French psychoanalytic theorist, regards Baroque as an imaginary space of subjectivity. Lacan's theory of gaze is worthy of note, because it reveals an alternative way to approach the problem of representation in relation to mimesis broadly dominating the history of Western art; it is against widespread ocular-centrism, which privileges the visible rather than the invisible. In this way, Lacan's theory of Baroque puts an emphasis on the 'story' of Jesus by analyzing the visual space of Baroque. As well known, Baroque paintings are considered the component of architecture, not merely in the sense of decoration, but rather in the sense of seminal spiritual elements for the materiality. From this perspective, my essay analyzes Titian's *Noli Me Tangere*, Conegliano's *The Incredulity of Saint Thomas*, Caravaggio's *The Supper at Emmaus*, in the sense of Lacan's Baroque. Baroque has been known as an aesthetic movement, but actually was an anti-aesthetic strategy to nullify formalistic experiments that avalanched on the specific moment of Renaissance. The Catholic church reinforced its orthodox doctrine against liberal artists and reformulated the iconographical rules of an artwork for religious paintings. The essay argues that the conflicts between religious doctrine and artists' desire are revealed in an imaginary space called Baroque paintings. This leads to the conclusion that Lacan's analysis illustrates the way in which such conflicts produce a unique subjectivity which can be named a Baroque subjectivity.

**Key Words:** Baroque(바로크), Lacan(라캉), Titian(티치아노), Conegliano(코네글리아노), Caravaggio(카라바지오), Representation(재현)