

# 사후적 읽기와 끝나지 않는 작품

김원방  
홍익대학교

## 1. 들어가는 말: 결과가 원인에 앞선다

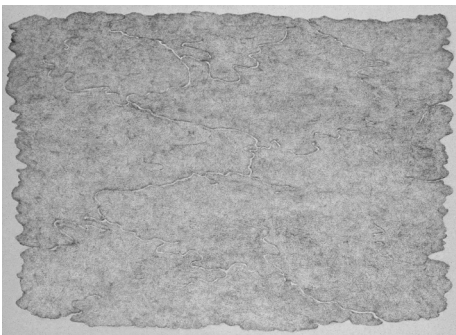
화가 김홍주의 가장 최근 작업인 2005-2008년 사이의 작업을 보면, 기존의 작업에서처럼 세밀하게 그린 꽃이나 풍경의 형상들이 모두 사라져 버리고 그 대신 단조로운 벽지무늬나 다름없는 이미지가 거의 화면 전체를 채우고 있음을 알 수 있다. 관객을 당혹하게 하는 점이 있다면, 이것은 분명 추상화가 아니며 세필을 도구로 하여 장시간에 걸쳐 정교하게 묘사한 이미지이지만 막상 아무런 분명한 형상도 발견하기 힘들다는 점이다. 따라서 이 그림의 그 어떤 일부분도 전체를 유기적으로 구성하는 세부(detail)의 성격을 갖지 못한다. 부분들은 단지 공간적인 지대(地帶)들에 불과할 뿐이다. 그러나 이 지점에서 우리가 더욱 시각적으로 몰입하여 발견술(heuristics)의 노동을 해 나간다면, 마치 ‘숨은 그림 찾기’에서처럼 산과 시냇물, 얼굴의 옆모습이나 곤충, 털이 난 인간의 피부나 또는 그냥 단순한 벽지의 무늬가 출현하기도 한다.

그것은 마치 프로이트가 기술한 ‘꿈의 작업(dream work)’의 방식대로 그려진 듯 하다. 서로 관련없는 이질적 형상(figure)들이 하나의 이미지로 압축(condensation)되어 있는 ‘수수께끼 그림(rebus)’같은 것이다. 따라서 그 그림들은 화가에 의해 미리 완성된 그림들이라기보다는, 마치 로르샤흐 테스트(Rorschach ink blot test)에서 피분석자가 얼룩반점을 바라보며 떠오르는 환상을 기술하는 경우처럼, 관람자의 무의식에 의해 사후에 재구성되는 가상적

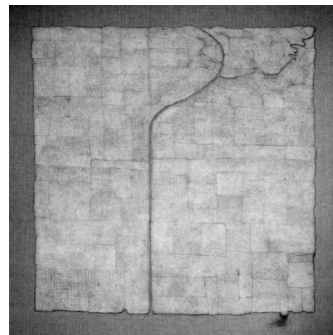
\* 이 논문은 2007년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2007-332-G00001). 이 논문은 2008학년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의하여 지원되었음.

그림과 같은 것이다. 우리는 이러한 경우에 있어 마치 프로이트의 ‘1차 과정(사물표상[sachvorstellung]이 압축, 전치를 통해 구성되는 무의식의 과정)과 ‘2차 과정(전의식 및 의식에 의한 논리적, 언어적 사유의 구성과정)’을 연쇄적으로 거치게 되는 것처럼 보인다. 이러한 경우들에 있어 그림은 단지 공간적 차원을 점유할 뿐만 아니라, 사후에 지속적으로 ‘출현’, ‘발생’한다 라고 하는 시간적 차원을 점유하게 된다. 그 그림들 속에 명백한 구체적 대상은 묘사되어 있지 않지만 그림에도 불구하고 관객은 무언가를 발견한다. 그리고 발견했기 때문에 그것이 이전부터 ‘숨겨져 있었다’고 믿는다. 여기서 그림은 마치 뒤늦게 배달된다고나 할까? 아니면 심지어 화가의 작업실에서도 몰랐던 그림이 뒤늦게 급조된다고나 할까? 마치 그것은 단 한번도 실제로는 존재하지 않았던 사건에 대한 명료한 기억과도 같은 것이다.(도판 1, 2)

본 연구의 중심개념인 ‘사후성(事後性, 獨 Nachträglichkeit, 英 retroaction, after-revision, 佛 après-coup)’은 앞의 김홍주의 작품과 관련하여 암시되었듯이, 시간적인 면에서의 인과론적인 과정이 아니라 과거에 발생한 사건의 의미나 구조가 소급적인 방식으로 변형되고 재창조된다는 의미를 가진다. 특히 오늘날 상호작용예술(interactive art)나 인공생명예술(artificial life art)의 경우를 살펴보면, 작품은 사전(事前)에 결정된 내용이나 형태가 없는 가상적 데이터베이스의 상태로 남아 있으면서 관객의 개입을 통해 작품의 내용이 사후적 구성, 출력되는 방식의 작품들이 보편화되어 있다. 이러한 참여적 구조



도판 1. 김홍주, <무제>, 2008, 캔버스에 아크릴릭, 130x162cm, 개인소장



도판 2. 김홍주, <무제>, 2008, 캔버스에 아크릴릭, 117x117cm, 작가소장

의 예술 뿐만 아니라 매체와 양식을 막론하고 사후성의 개념은 중요한 미학적 의미를 가질 수 있는데, 그 이유는 사후성의 개념이 한편으로는 '주제론(thematics)'과 '작가의 관념적 의도', 도상학적 관점 등에 의거한 모든 인과론적, 관념론적인 이론들의 근본적 문제점을 지적하면서, 다른 한편으로는 관객의 시지각적 무의식(optical unconscious), 전치와 압축과 같은 정신병리적 기제가 개입하여 작품의 내적인 구조와 내용 자체가 재구성되는 과정을 드러내 준다는 것이다.

이와 관련하여 롤랑 바르트(Roland Barthes)를 위시한 구조주의 및 기호학 이론들은 이미 그러한 독자의 사후적 창조에 대한 이론이었고, 장 프랑수아 리오타르(Jean François Lyotard)나 조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman)은 정신분석학 이론을 정밀하게 응용하여 시각예술에서의 형상성(the figural)의 역동적 측면, 의미화 과정, 형상성과 관람주체의 관계 등에 대한 체계적 이론을 제시한 바 있다. 이러한 이론들은 작품분석과 도상학을 '지속적으로 변형되는 역능성(力能性, puissance)'의 관점 즉 공시성과 통시성이 결합된 관점에서 이해하며, 바로 이러한 면에서 그것은 포스트모던 비평이론의 중요한 영역을 개척한 것으로 평가된다. 이 연구는 바로 그러한 이론적 관점을 수용하고 검토하면서 출발한다. 첫번째 단계로서 우리는 후기 롤랑 바르트가 미술작품 읽기와 미술사에 대해 제시한 논평, 그리고 디디 위베르만의 '부분' 개념 등을 검토하면서 형상적 질서의 측면에서 사후적 읽기의 의미를 설명해 볼 것이다. 그리고 이를 통해 회화와 조각 같이 물질적 매체기반의 예술과 가상성과 역능성에 기반한 디지털 예술이 상호 밀접하게 공유하는 영역도 발견되리라 생각된다. 이어서 두번째로는 전 단계에서의 사후적 읽기가 사실 상징화를 향한 욕망에 필연적으로 포섭되며, 이는 곧 '꿈에 대한 사후의 언어적 진술(陳術)'의 경우처럼 예술이 상징계의 영역으로 진입하고 재질서화하며 결국 언어적으로 전도(轉倒), 전치(轉置)되는 과정을 겪게 됨을 논할 것이다. 그리고 이는 사실상 예술과 언어 간의 모순적이고 적대적인 관계, 즉 예술의 가장 전통적이고 낭만주의적 가치인 '실재(The Real)를 드러내기', 그리고 예술에 대한 언어적 해석을 통해 그러한 파열을 통합하는 상징계의 작

용, 이러한 두가지 과정 간의 모순적 관계가 예술에 있어 핵심적이고 회피할 수 없는 ‘국면’임을 드러내는 논의가 될 것이며, 이것은 더 나아가 예술 내부에 그러한 모순을 포용해야 함을 의미하게 될 것이다.

## 2. 사후적 읽기의 두가지 국면: 형상적 사후성과 상징적 사후성

사후성의 의미는 두가지 측면으로 나누어 고려될 수 있다. 하나는 방금 앞서 김홍주의 그림과 관련하여 예를 들었듯이, 작품의 가장 명백하고 기본적인 형태적 요소들을 넘어 관객의 읽기의 과정에서 부분적이거나 우발적으로, 부수적이거나 잉여분으로 발견되는 형태 또는 재현적 형상이라는 면, 즉 형상성(le figural)의 측면이고, 다른 하나는 작품에 대해 사후에 추가되는 의미와 해석, 그리고 이러한 의미부여를 추동하는 욕망 등에 관한 것으로서 ‘상징적인 측면’이라고 부를 만한 것이다. 후반부에서 깊이 논하겠지만 이 두가지 측면들 간에는 밀접한 연관성이 있다고 생각된다.

전자의 의미의 사후성에 대해 부연 설명을 하자면, 이것은 단순히 ‘작가의 작품제작 완료의 시점 이후’라는 연대기적 의미의 사후적 읽기가 아님은 당연하다. 왜냐하면 ‘작품 읽기’라는 것은 어차피 poïctike(작가의 의도를 표현해 나가는 제작술 또는 詩作術)에 관련된 것이 아니라, 작품의 완성 사후에 일어나는 행위일 것이기 때문이다. 우리가 말하는 ‘형식적 측면’에서의 사후성 혹은 사후적 읽기란, 소위 일반적 의미의 ‘작품(work)’이라는 개념을 단지 우리의 시각정치(visual politics)와 인식론적 특성이 만들어 낸 매우 불안정한 질서 혹은 벗겨지기 쉬운 장막 정도로 간주하고, 이러한 시각적 질서로부터 이탈한 혹은 그 내부에 잠재한 ‘부수적이고 초과된 읽기’의 가능성을 탐구하는 작업을 말한다. 그런 의미에서 그것은 단지 통시적인(diachronic) 수준의 과정이 아니라, 통시적 읽기 속에서 끊임없이 발견되는 공시적(synchronic) 측면에 대한 것, 즉 구조적인 개념이다. 하나의 작품에는 일반적으로 ‘가장 일차적이고 기본적인 형상들’로 간주되는 것들이 있는데 그것은 작가와 관객들에 의해 가장 보편적으로 인정되는 시각적, 형식적, 도상학적 구성요소를 말한다. 예를 들어 얀 페르메이르(Jan Vermeer)의 <델프트 풍경(View of

Delft) (1660-1661)의 경우는, 수평으로 펼쳐진 강, 강 건너에 펼쳐진 건축물, 강가에 서 있는 인물들, 하늘, 구름 등의 형상들이 그 일차적 형상들에 해당할 것이며 우리는 이를 기반으로 그 그림이 '델프트의 풍경'을 재현한 형상회화임을 당연시하게 된다. 반면 편집증 환자가 그 그림 속의 구름의 가장자리와 하늘이 맞닿는 부분에서 우연히도 사악한 마녀의 얼굴의 윤곽을 발견한다면 그것은 그림의 내용과 관계없는 부수적이고 상대적인 읽기 정도로 간주될 것이다. 다른 예로서 김홍주의 속칭 '꽃 그림'을 다시 예로 들면, 일차적으로 인식되는 꽃 혹은 잎사귀의 형상이 일차적 형상에 해당할 것이고, 만일 지나치게 '예민한' 시각의 소유자가 꽃잎의 세부 속에서 아주 작은 면적이나마 싸구려 벽지무늬를 발견한다면 이것은 부수적인 형상의 발견에 해당한다.

이것은 심지어 아무런 구상적 형상(figurative figure)이 없다고 간주되어 온 추상회화의 경우에도 마찬가지이다. 예를 들어 액션페인팅의 경우라면 물감의 드리핑 흔적이나 우발적 붓질, 기하학적 추상화의 경우라면 도형이나 격자(grid) 등이 '일차적 형상'에 해당할 것이다. 후자의 경우에는 '구체적 형상'이 없는 상태 역시 또 하나의 형상일 뿐이다'라고 말할 수 있다. 이러한 관점에 의하면 추상(비재현)은 '형상이 부재하는 양식'을 뜻하는 것이 아니라, 단지 '추상의 구상적 형상(figurative figure of the abstract)'으로 채워져 있는 양식에 불과하다.<sup>1</sup> 그리고 그 내부에서 다시 우리는 또다른 부수적 형상이 유령처럼 '추가로' 출현하는 것을 얼마든지 경험할 수 있다. 예를 들면 잭슨 폴록(Jackson Pollock)이 1947년에서 51년 사이에 행한 전형적인 '올-오버(all-over)

1. 오늘날 후기구조주의와 후기모더니즘 비평이론에서는 '추상회화'가 지니는 '비재현성' 내지 '비형상성'이라는 특징이 단지 구조적이고 기호학적인 '효과'에 불과하다는 논의가 많이 이루어지고 있다. 형상 대 추상, 재현 대 비재현의 차이는 사실상, 페르디낭 드 소쉬르(Ferdinand de Saussure)가 구조주의 언어학에서 언어를 정의한 것처럼 '스타일 상의 대립(opposition)과 차이(difference)에 의해 발생하는 구조주의적 효과'에 불과한 것이다. 이러한 관점에 대한 논의는 본 논문주제와 밀접한 관련이 있기는 하나 여기서 상세히 다룰 필요는 없어보이며 대신 다음 저작들을 참고하는 것으로 충분할 것이다: 김원방, 『잔혹극 속의 현대미술』(서울: 예경, 1998) 중에서 「모더니즘과 포스트모더니즘의 관계: 그 탈미술사적 읽기를 위한 試論」, Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (MIT Press, 1993) 중에서 Chapter 1, 그리고 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: logique de la sensation* (Paris: Editions de la différence, 1981, tome I, II) 중에서 pp. 65-72 「Le Diagramme」. 그러나 이에 앞서 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 문학작품 분석(예를 들면 S/Z)을 통해 이러한 관점의 이론적 근거를 최초로 치밀하게 제시한 장본인이라 보아야 하며, 단편적이긴 하나 베르나르 레키쇼(Bernard Réquichot) 등 미술가에 대한 몇몇 글에서 그러한 관점을 미술에 적용한 바 있다.

스타일의 드리핑(dripping) 회화에서 엄연히 우리는 ‘은하수가 펼쳐진 우주공간’이나 ‘정글’의 풍경을 쉽사리 발견해 낸다. 단지 이러한 ‘편집증적 발견’들은 형식주의적 추상회화 이론에 세뇌된 미술이론가들에 의해 ‘그림의 본질에서 벗어난’ 심지어 ‘미술초심자 수준의 착시’ 정도로 폄하되어 왔을 뿐이다.

그림에서의 ‘전체와 세부’라는 개념은 대략 이러한 일차적 형상들을 근거로 성립한다. 그리고 다양한 문학적, 사회적 해석들은 바로 그러한 형상적 질서를 근거로 하여 결합된 ‘기의(signified)’의 효과일 것이다. 사후적 읽기는 바로 그러한 형상적 질서, 전체와 세부 등과 같은 시각정치적 질서를 해체하는 결과를 낳는다. 전체와 세부들의 유기적 통일성에 통합되지 않는 이질적이고 잉여적인 요소가 발생하면서 그림의 도상학적 정체성은 혼란에 빠진다. 이러한 의미의 사후적 읽기의 개념에 조응하는 기존의 개념들은 많다. 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 사진에서 발견한 ‘시지각적 무의식’이란 의식으로 교직된 공간 대신에 무의식적으로 교직된 공간의 발견을 의미한다. 그리고 앞서 예를 든 <델프트의 풍경>의 경우처럼 대상 속에서 환각적인 형상을 발견하는 능력인 살바도르 달리(Salvador Dali)의 ‘편집증적 비평(paranoïa critique)’, 그리고 앙드레 브르통(André Breton)이 초현실주의적 아름다움의 전형으로 제시한 ‘발작적 아름다움(la beauté convulsive)’의 구체적 사례인 ‘의태(擬態, mimétisme, mimicry)’, 문지르기를 통해 환각적 형상을 발견해 낸 막스 에른스트(Max Ernst)의 ‘프로타주(frottage)’ 기법 등이 모두 관련된 사례들이다.

그런 의미에서 지금 논하려는 사후적 읽기의 개념은 바로 ‘이미지에 있어 무의식의 영역’을 발견하려는 시도라고 설명한다면 그것이 지향하는 이론적 지평을 개략적이거나 짐작할 수 있을 것이다. 장 프랑수아 리오타르는 프로이트에 있어서 꿈 이론과 형상가능성(figurabilité)이나 환상(fantasy)의 개념을 응용하여, 시각이미지라는 것은 꿈과 환상의 경우처럼 그 내부에 이질적, 모순적 형상들이 동시에 압축되어 ‘공가능적(compossible)’ 상태로 존재하는 하나의 덩어리(block)로 간주했고, 이를 그는 ‘모체-형상(figure-matrice, matrix-figure)’이라고 불렀다.<sup>2</sup> 조르주 디디 위베르만 역시 프로이트의 토대 위에서

2. 이에 대해서는 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris: Ed. Klincksieck, 1978)에서 “Le travail du rêve ne pense pas”와 “Discours, digure, l’utopie du fantasme”, 그리고 본인의 拙稿 「물입과 각성 사이: 전자매체

이미지에서의 전체(whole)와 세부(detail)의 개념을 단순한 ‘부분(佛 pan, 英 patch, 단지 ‘구역’ ‘지대’라는 의미에서의)’의 개념으로 대체시키고, 이것을 시각예술의 도상학적 읽기가 해체되거나 새로운 역동적 형상화가 이루어지는 계기로 해석했다. 여기서 ‘부분’의 개념은, 가시화된 결과로서의 형상이나 특정 이미지 그 자체를 의미하는 것이 아니라, 전체와 부분으로 구축된 형상적 질서를 와해시키면서 분출하는 역능성 즉 생성으로서의 ‘형상가능성’의 한 단면을 의미하는 개념이다. 그것은 독립된 이미지가 아니라 ‘증상으로서의 이미지(image-symptôme, symptôme-image)’이며, 디디 위베르만은 아비 바르부르크(Aby Warburg)의 미술사적 관점을 발전시켜, 이미지가 이러한 불완전한 증상의 형태로 시각의 영역에서 ‘출현(apparition)’하고 잠복하는 변증법적 순환의 과정을 미술사의 원리로 생각한다. 그럼으로서 도상학적 질서라는 개념이 배제된 영역에서 도상학의 나머지 가능성을 고려하는 일종의 ‘증상적 도상학’의 관점을 추구한다.<sup>3</sup>

이런 의미에서 볼 때, 본 논문에서 형상적 측면에서의 사후적 읽기라고 지칭하는 개념은 사실상 형상가능성(figurabilité) 혹은 형상성(le figural, the figural)에 대한 기존의 이론들을 지칭하는 것이다. 그러나 그러한 형상성 이론의 최근 추세를 장황하게 개괄하는 것은 본 논문의 목적이 아니며, 그보다는 그러한 형상적 읽기(figural reading) 이후에도 지속되는 새로운 사후적 읽기의 국면들에 대해 조명하는 것이 중요한 목적이 될 것이다. 그것은 바로 형상이라는 시각기표가 다시 언어적 질서 내에 포섭되면서 사후적으로 ‘의미화(signification)’되는 과정 — 아마도 프로이트의 2차 과정 및 쾌락원칙에 연관되는 것으로 추정되는 — 을 말한다. 이것이 바로 두번째 의미, 즉 상징적 측면에서의 사후적 읽기를 말하는 것이며, 이는 앞서의 형상적 측면에서의 사후적 읽기에 밀접히 연관되어 있다. 왜냐하면 모든 시각적 형상들은 기본적으로 ‘인물’, ‘풍경’과 같이 언어학적, 재현적 지시기능을 가진 언어학적 ‘기

예술에 있어 환상과 총동역전의 구조에 대하여, 『현대미술사연구』, 서울, 현대미술사학회, 2004를 참조하라.

3. 디디 위베르만의 탈도상학적 미술사 이론의 개요는, 그의 많은 저작 중에서도, 특히 *Devant l'image* (Paris: Les Editions du Minuit, 1990) 그리고 *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*(Paris: Les Editions du Minuit, 2002)같은 저서들에서 집중적으로 논의되어 있다.

표'이기 때문이다. 따라서 이러한 면은 김홍주의 꽃그림 속에서 출현한 벽지 무늬, 구름의 윤곽 속에서 출현한 마녀의 옆모습 처럼 그림 전체의 주제론적, 의미론적 토대 자체를 근원적으로 교란시킨다. 사실 프로이트에 의하면 꿈이란 것은 그 자체가 하나의 증상과 같은 것이며 의식상태의 환상이나 증상과 마찬가지로 사후의 자유연상이 개시되는 출발점이라고 보았다. 그리고 꿈을 기술한다는 것은 이미 본래의 꿈으로부터 사후에 언어적으로 '전치'된 것, 즉 2차 과정(secondary process)'의 결과이다.<sup>4</sup>

본래 프로이트가 사후성이란 표현을 사용한 것은 신경증에 관련된 매우 한정된 맥락에서였다. 그는 사후성을 이미 지나간 과거를 허구적으로 구성하는 사후의 소급적 작용으로서, 성적 삶(sexual life)의 중요한 특징으로서 제시한 바 있다. 프로이트는 어떤 고통스런 기억, 특히 '원초적 장면(primary scene)', 즉 부모의 성교 장면의 목격과 같이 성적 특징이 강한 외상적 사건의 기억들과 관련하여 시간적 지연이 있는 이후 소급적 작용이 일어나는 것으로 보았다. 프로이트는, 경험된 것은 사후적으로 재조정되는 것이 아니라, 경험 당시 의미론적 맥락에 통합되지 못한 것이 바로 사후적인 재조정의 대상이 된다고 보았다. 즉 외상은 발생과 동시에 구성되는게 아니라, 이후의 사건의 진행 추이에 따라 사후적으로 구성되는 것이다. 원초적 장면과 같은 성적 외상의 경우, 주체의 성적 발달을 하여 사춘기가 도래함에 따라 그에 대한 사후적 과정이 발생하게 되는 것이다.<sup>5</sup> 라캉의 관점에서 보면, 각인된 외상적 사건이 언

4. 지그문트 프로이트(김인순 옮김), 『꿈의 해석, 프로이트 전집, 서울, 열린 책들, 1997, pp. 692-700. 프로이트는 이러한 언어적 2차과정의 측면이 백일몽, 히스테리적 환상에 대해서도 해당한다고 본다. 예를 들어 논문「매 맞는 아이」에서 그러한 언어적 기술에 따른 퇴행과정과 욕망의 억압과정을 논한 것이 대표적인 사례. 한편 1차과정, 2차과정 개념들은 프로이트의 1895년 논문 「과학적 심리학 기획」(Entwurf einer Psychologie)에서 처음 제시되었고, 꿈의 해석 7장에서 특히 깊게 논의되면서 이후 그의 전 저작에서 지속적으로 활용된다.

5. Sigmund Freud, "Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense, in La première", in *Névrose, psychose et perversion*, trad. de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, 1974, p.63. 프로이트가 그 구체적 사례로서 논한 가장 잘 알려진 사례는 바로 '늑대인간(혹은 이리쿵)'이라는 별명으로 불리는 강박신경증 환자의 경우이다. 그는 1살 반에 부모의 성행위 장면을 목격하였는데, 4살이 되어서야 "자신의 성적 발전 및 흥분, 그리고 성적 탐구를 통해" 이 사건을 뒤늦게 이해하게 된다. 이 나이에 이르렀을 때 그 원초적 장면은 그 아이가 지닌 환상과 증상에 있어 정신적이고 결정적인 효과를 발하게 되었다고 프로이트는 기술한다. 이런 의미에서 사후성의 본래의 정신병리학 용법은 방어(defense)의 개념과 연관되어 있는 것이다. 한편 프로이트와 늑대인간 모두 그 원초적 장면이 하나의 허구, 환상(fantasy)일 수 있음을 부인하지 않는다. 이 점에 대해서는 「늑대인간-유아기 신경증에 관하여」, 『늑대인간』(김명희 옮김), 프

어체계 속에 통합되지 않은 채 '실재계(the Real)'의 영역에 가두어져 있다가 지적발달과 함께 언어적 상징계에서 뒤늦게 '언어적으로' 발생하는 것이라 말할 수 있다.

여기서 우리가 주목하려는 바는, 외상(trauma)과 성적 발달의 이론에 대한 것이 아니라 외상의 사후적 구성과정이 지닌 '언어학적 특징'에 대한 것이다. 즉 앞서 꿈의 기술의 경우에서처럼 '사건'의 의미가 사후적으로 구성되는 과정을 말하는 것이다. 자끄 라캉은 사후성의 개념을 '담론의 끝에 구두점을 찍음(punctuation)으로써 의미를 생산하는 과정'으로 설명했는데, 이는 사후성을 언어학적이고 구조주의적으로 이해하는 관점이라고 할 수 있다.<sup>6</sup> 이러한 사후성의 언어학적 측면을 예술작품의 경우에 유추해보자면, 예술작품이란 절대적으로 명백하거나 막연히 모호하다기보다는, '이미 발생했지만 아직 상징화되지 않은 사건', '언어라는 기표적 질서에 편입되지 않은 것, 즉 '결여(manque, lack)'되고 '분실'된 사건이라는 관점에서 이해 될 수 있을 것이고 예술은 그러한 유추를 가능하게 하는 특징들을 다분히 지니고 있다고 생각된다. 외상의 이론에서와 동일한 방식으로, 하나의 그림은 과거에 발생한 사건(혹은 허구적으로 추정된 사건)과 같은 것으로 상징될 수 있다. 이것은 실재계로서 존재하다가 구체적인 형상, 재현, 의미론, 해석 등의 상징계 언어를 향해 나아가게 되는 것으로 생각해 볼 수 있는 것이다. 이와 같이 윤곽을 그려 본 사후성의 두가지 의미, 즉 형상적인 측면 그리고 상징적, 언어학적 측면에서의 사후적 읽기는 서로 밀접한 논리적 연관성을 가지고 있다고 생각된다. 전자는 일종의 '가상(virtual)'의 상태, 혹은 이미지가 압축된 상태로 존재하는 '1차 과정'에 비교할 수 있는 상태로서 이로부터 거의 무한한 형상적 발견가능성, 특히 질서에 통합되지 않는 '부분', 잉여적 형상의 출현과정을 의미한다. 그리고 후자는 발견된 형상, 혹은 기표를 의미화, 언어화하는 과정으로서의 2차과정에 비교될 수 있다. 그것은 사실상 실재를 끊임없이 상징계의 질서로 통합, 재배열시키는 과정이라고 할 수 있다. 따라서 이 후자의 과정은 어떤 의미에서는 전자를 재질서화, 무력화하는 과정이다. 그리고 마치

로이트 전집, 특히 pp. 261-265를 보라.

6. "구두점이 일단 삽입되면 의미를 고정시킨다" (Lacan, Ecrits, Paris, Les Editions du Seuil, 1966, p. 310.)

꿈이나 외상에 대한 피분석자의 자유연상적 담론에 종결지점이 존재할 수 없듯이, 이 후자의 과정 역시 종결지점이 있을 수 없을 것이다. 왜냐하면 그것은 분열된 형상들을 질서로 재통합하는 과정, 즉 '증상-이미지(symptom-image)'들이 수반하는 불안감을 해소하는 정신신경증적 과정이기 때문이다.

### 3. 형상적 사후성: 오인, 부분<sup>pan</sup>, 그리고 형상가능성<sup>figurabilité</sup>

이제 형상적 측면의 사후적 읽기를 몇몇 구체적 사례를 통해 살펴 보되, 특히 형상에 대한 '오인(誤認)', 통합된 형상질서를 찢어내며 출현하는 '부분', 그리고 '형상가능성'의 개념들을 중심으로 논해보고자 한다. 롤랑 바르트는 도상학과 재현의 관점에서 볼 때 앞서 우리가 말한 가상성과 동일한 맥락에서 예술작품이 하나의 비결정성의 상태로 존재하는 장(場)이라고 보았다. 특히 그러한 특징을 잘 드러내는 작가들이 있는데, 그것은 일반적으로 말하는 형상미술(figurative art, 구상미술)이 아니라, 형상의 비정형적 왜해, 그리고 형상과 추상의 접점을 부단히 노출시키는 작가의 경우가 그러한 사례에 해당한다. 바르트가 주목한 작가로서는 특히 앙드레 마쑹(André Masson), 사이 톰블리(Cy Twombly), 그리고 베르나르 레키쇼(Bernard Réquichot) 같은 작가들이 있는데, 이들은 모두 구체적인 형상과 서체회화의 스타일을 혼용하고 있다는 공통점이 있다. 이 중에서 베르나르 레키쇼에 대해 바르트는 다음과 같이 쓰고 있다.

글 속에서 또 다른 글이 드러나는 양피지(palimpsest)의 경우처럼, 그림 속에도 여러 개의 그림들이 존재한다. (...) 우리의 지각(知覺)의 수준만큼이나 많은 작품들이 존재하기 때문이다. 세부를 고립, 확대하여 보게 되면 당신은 수백년의 유파들과 양식들을 건너뛰어 옛것으로부터 새로운 예술작품을 창조할 수 있다. (...) 회화의 잠재적 도구는 (...) 아마도 확대경이나 심지어 회전 테이블이 될 수도 있을 것이다. 단지 오브제를 회전시켜 사물을 바꿀 수 있기 때문이다. 이 모든 것은 더 잘, 더 철저히 보기 위해서가 아니라, 단지 무언가 다른 것(quelque chose d'autre, something else)을 보기 위해서이다. '크기'는 그 자체가 하나의 오브제가 된다. 오직 크기만으로도 또 하나의 새로운 예술과 건축을 충분히 설립할 수 있지 않은가? 레키쇼는 '인식'하지 않는 예술가의 부류에 속한다.  
 (...) 우리는 단지 지각의 수위만 바꾸면 된다. 세잔의 그림에서 몇 제곱센티만 잘라내 확



도판 3(위). 베르나르 레키쇼, <숲의 유물함>, 1957-58, 쌓아올린 유화물 감, 캔버스 조각  
 도판 4(위 오른쪽). 베르나르 레키쇼, <숲의 유물함>, 세부  
 도판 5(오른쪽). 베르나르 레키쇼, <무제>, 1957, 판지 위에 펜과 과슈, 50x65cm



대하면 그게 곧 니콜라 드 스타엘(Nicolas de Staël)의 그림이 된다.<sup>7</sup>

중요한 것은 바르트가 말하듯이, ‘최초의 지각’이 아니라 그 ‘이후’의 지각 들이다. 그것은 무한한 ‘텍스트적 읽기’의 실행이면서 동시에 무한한 오인 (méconnaissance, misrecognition) 혹은 오독(misreading)의 연속이라고 말할 수 있다. 사실 세잔의 ‘형상회화’를 니콜라 드 스타엘의 추상화로 재발견한다는 것은 단순한 환각(hallucination)이 아니라 온전한 지각작용에 기반한 ‘오인’일 뿐이다. 이 오인의 작용은 회화의 형상적 질서, 양식, 의미론적 질서 등이 이루는 약호(code)에 저항하는만큼, 그러한 질서 외적인 형상의 우발적 출몰을 목격하는 발견술의 능력이 된다.(도판 3, 4, 5, 6, 7)

그런 의미에서 이미지를 보는 과정은, 관람주체의 ‘사후적’ 오인에 의해

7. Roland Barthes, “Réquichot et son corps” in *L’obvie et l’obtus*, Paris, Editions du Seuil, 1982, pp. 203-204. 강조는 필자.



도판 6(오른쪽 아래). 폴 세잔, <욕녀>, 1899-1906, 캔버스에 유채



도판 7. 니콜라 드 스타엘, <소(Sceaux) 공원>, 1952, 캔버스에 유채

불특정한 ‘부분’들이 매번 새로이 시각화되는, ‘시각적 충동의 도박’과도 같은 측면을 가진다. 그리고 기이하게 출현한 ‘부분’들은 그 과정에서 필연적으로 출현하는 부산물 같은 것이다.<sup>8</sup> 여기서 디디 위베르만의 이론이 중요하게 고려되는 이유는, 부분이란 개념을 단지 그림의 우발적이거나 2차적인 속성으로 간주하는 단계를 넘어, ‘전체와 세부’라는 도상학의 근본 질서를 와해시키는 중요한 핵심어로서 발전시켜 나갔기 때문이다. 그는 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서(A la recherche du temps perdu, 1913-1922)』에 나오는 유명한 일화인 ‘노란 벽의 작은 부분(petit pan de mur jaune)’을 자주 환기시키는데 이것은 바르트의 ‘오인을 통한 뒤늦은 발견’과 적절히 조응하는 사례라고 할 수 있다. 이것은 프루스트 자신의 실제 경험을 바탕으로 구현된 일화인데, 소설 속 주인공인 베르고트(Bergotte)는 얀 페르메이르(Vermecr)의 유명한 작품 <델프트 풍경(View of Delft)>(1660-1661)을 직접 관람하고, 그림 속에서 노랗게 칠해진 어떤 벽의 작은 부분에 유난한 매료되어 집착한다.<sup>9</sup> 프루스트가 “마치 중국미술처럼 고귀해 보인다”<sup>10</sup>고

8. 디디 위베르만은 위의 바르트나 나아가 리오타르의 논의를 직접적으로 참조한 것으로 보이지 않으나, 그는 재현체제를 비롯해 모더니즘적 시각성을 극복하려고 한 후기구조주의적 정신분석학의 틀 속에서 연구를 진행해 나가면서 자연스럽게 그들의 관점에 합류하게 된 것이라 볼 수 있다.

9. 이에 대한 디디 위베르만의 논의는 여러 군데 산재되어있으나 특히 *Devant l'image*, pp. 290-306을 참조하라.

10. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*(1913-1922), Paris, Gallimard, 1954, p. 187

기술한 이 ‘노란 부분’은, 정교하기 짝이 없는 델프트 풍경의 형상적 질서를 ‘찢으면서’ 괴기스럽게 출현한 이질적 부분이 ‘상상적 오인’을 통해 분리되고 있음을 의미한다. 이 지점에서 바르트가 앞서 “단지 무언가 다른 것을 보기 위해서”라고 한 말이 상기되는 것은 당연하다. 그것은 구체적으로 무엇을 재현하건 안하건 하나의 이미지이며, 보기에 따라 그 무언가의 재현적 형상이 되기도 한다. ‘비재현’도 기호학적으로는 엄연히 또 하나의 재현적 기호이기 때문이다. 중요한 점은 이러한 ‘부분’의 괴기스러운 출현은 디디 위베르만의 표현을 빌면, ‘이미지를 찢음(déchirure d’image)’이라고 하는 ‘탈형상적 과정(défiguration)’ 혹은 ‘구축적 결함(défaut constitutif)’을 통해 이루어진다는 것이다. 이런 의미에서 보자면 사실상 ‘아직 이름을 갖지 않는 부분들’을 갖지 않거나, 언제라도 이미지의 질서정연한 장막을 찢으며 튀어나올 역능적 ‘부분’들로 넘쳐 흐르지 않는 이미지가 어디 있을 것인가? ‘부분이 이미지를 찢는다’는 말은 우리의 시각정치학을 통해 억압된 시지각적 무의식의 분출이며 형상가능성(figurabilité)을 의미한다. 그리고 디디 위베르만은 프로이트가 이미 시각 이미지의 구조와 꿈 이미지의 구조를 위와 같은 맥락에서 동일하게 고려했음을 상기시킨다. 프로이트에게 있어 조형예술과 꿈이 상호관련되어 논의되는 것은 “사실상 ‘실패’와 ‘결함’ — 즉 ‘논리적인 표현의 결함(défaut d’expression logique, diese Ausdrucksfähigkeit abgeht)’ — 이라는 관점에서이다. 그리고 흥미롭게도 프로이트의 글에서, 조형예술에서의 ‘표현의 결함’은 사용된 재료의 본성에 기인하고, 이와 마찬가지로 ‘이러한 표현의 결함은 꿈이 가진 정신적 재료(am psychischen Material)의 본성과 연관되어 있다’라는 간결하지만 매우 타당한 언급을 발견할 수 있다.”<sup>11</sup>(도판 8, 9)

이러한 유령 같은 ‘출현’을 디디 위베르만은 역능성의 의미를 담아 “형상화하는 형상(figure figurante, figuring figure)”이라는 표현으로 부르면서 이를 “형상화된 형상(figure figurée, figure figurative)”과 구분한다.<sup>12</sup> 전자는 능동태로서, 스스로 발생과정 중에 있으며, 우리 시각의 흐름을 뚫고 스스로 ‘출현’하는 형상이다. 반면 후자는 수동태로서, 형상들의 ‘구축적 결함’을 은폐하는 장막

11. *Devant l’image*, p.185

12. 같은 책, p.173.



도판 8. 얀 페르메이르, <델프트의 풍경>, 1660-1661

과 같은 것이다. 이것은 우리의 면밀한 응시를 통해서 언제든지 다시 찢겨질 운명을 갖는다. 이와 같이 형상가능성이나 탈형상화 같은 개념은 이미지를 결과가 아닌 '장(場)'으로 보는 개념이다. 디디 위베르만은 예를 들어 대문호 빅터 위고(Victor Hugo)의 드로잉들, 그리고 잉크의 번짐과 불규칙한 드로잉이 특징인 위고의 필사원고에 대해 다음과 같이 말한다.



도판 9. 얀 페르메이르, <델프트의 풍경>, 부분

이러한 '시각적 발견술'은 단지 원고지를 드로잉으로 바꾸는 방법이 아니다. 이 발견술은 저택, 나무, 풍경, 바다, 축수가 있는 괴물 등과 같은 구상적 형상들(figures figuratives)을 낳게 한다. 그러나 이러한 '생산(donner-licu)'의 구체적 양상들은 형상들로 하여금 그

시각적 흔적들이 가능한 한 고착되고 가독성을 가지게 하기 보다는 ‘형상화하는 상태(état d'être figurantes)’가 가장 오래 지속되는 ‘형상가능성의 장(un champ de figurabilité)’으로 만든다. 그 발견술은 따라서 예감의 장(un champ expectative), 예기치 못한 것을 예감하고, 불안정함으로 인해 숙명적으로 놀라게 하고, 불안하게 하고, 나를 응시하는 그런 경험을 불러 일으킨다.<sup>13</sup>

디디 위베르만은 방금 ‘형상화하는 형상’이 지닌 ‘응시(regard, gaze)의 힘’에 대해 말했는데, 달리 말하면 그 순간은 바로 이미지의 실재적 배후가 스스로를 폭로시키는 순간, 디디 위베르만의 표현을 빌면 이미지가 비로소 “열리고(ouverture)” “찢겨지는(déchirure)”<sup>14</sup> 순간에 해당한다고 생각된다. 그리고 바로 그러한 맥락에서 우리가 현재 논하는 사후적 읽기는, 형상성, 응시, 실재, 낯설음과 괴기스러움(Unheimlich, uncanny), 심지어 바타이유의 ‘비정형(informe, formless)’에 이르기까지 여러 개의 개념들을 하나의 공통된 축 위에 배열시킨다. 그것은 ‘내가 보지 못하는 대상이 나를 바라보는 응시의 경험’이며, 시각에 대한 라캉의 세미나 제목(“Le schize de l'oeil et du regard”)이 말해주듯이 ‘눈과 응시가 서로 분열되는’ 바로 그 경계의 지점이다.

시각의 영역에서 존재론의 위상은 매우 진부할 뿐만 아니라 허구적인 것으로 나타난다. 그러나 우리가 지나가야 하는 곳은 보이는 것과 보이지 않는 것의 중간이 아니다. 우리가 관심을 가지고 보아야 할 분열은 세계에 의해 부여된, 현상학적 의도성이 지향하는 형상들이 있다는 사실로부터 나오는 거리감이 아니다. 여기서 중요한 분열이란 우리가 어떤 것을 볼 때 접하게 되는 한계성을 의미한다. 응시는 시야에서 우리가 발견한 것을 상징하며, 신비로운 우연의 형태로, 갑작스럽게 접하게 되는 경험, 즉 거세공포를 형성하는 결어로 우리에게 제시된다.

시선과 응시, 시각의 영역에 충동이 나타나는 곳은 바로 시선과 응시의 분열이다.

사물과의 관계가 시각을 통해 이루어지고 재현의 여러 형태들로 배열될 때, 무엇인가가 빠져나가고, 사라지고, 단계별로 전달되며, 숨겨져 드러나지 않는다. 이것이 바로 응시이다.<sup>15</sup>

세계는 모든 것을 바라보지만 그것을 드러내지 않는다. 세계는 우리에게서 응시를 촉발

13. Georges Didi-Huberman, “Don de la page, don du visage” in *Phasmes: essais sur l'apparition*(Paris: Les Éditions du Minuit, 1998), p. 154. 강조는 필자.

14. *Devant l' image*, p.171 이후.

15. Lacan, *Le séminaire livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, pp. 69-70.

시치지 않는다. 세계가 응시를 촉발시키는 그 순간 낯설음 역시 시작된다. 이 말은 깨어 있는 상태에서는 응시가 소멸된다는 것을 의미한다. 즉, '응시'가 볼 뿐만 아니라 '보여준다'는 사실도 사라져 버린다. 반면 꿈의 영역에서 이미지들이 보여주는 것은 바로 '응시가 보여준다'는 점이다.<sup>16</sup>

형상가능성을 지향한다는 것은 *voir, seeing*에서 응시로 이동함을 의미한다. 그것은 시각의 장에서 '봄'에 의해 지배된 전체와 세부의 수직적 위계질서가, 응시에 의해 갑자기 출현하는 괴기스런 부분적 이미지들의 수평적 나열관계로 대체됨을 의미한다. 디디 위베르만은 말하기를, 일반적 의미의 '세부'라는 개념은 프로이트 이론의 대척점에 위치한 두가지의 비현실적 이상(理想)을 내포한다고 논평하면서 프로이트적 관점에서 세부의 개념을 재고할 것을 강조한다:

그 첫번째 이상은, 한 그림의 모든 세부명세를 철저히 결산하거나, 할 수 있다고 믿는 식의 '철저한 기술(description exhaustive)'이라는 이상이다(마치 모든 쓰여진 문장을 절, 단어, 문자 별로 상세히 세목화 하듯이). 이러한 이상은 재현된 대상들의 논리적 안정성을 전제로 하는 인식론적 모델이다. 두번째로는 '숨겨진 의미'라는 이상이다. 세부 뒤에서 대기하면서 연이어 보물처럼 폭로되는 의미 말이다. 이것은 시각성을 완전히 파내듯이 발굴할 수 있다는 이상이다. (...) 그것은 주해달기의 모델이며, 도상학적 이상(ideal iconologique)이다.<sup>17</sup>

(...) 세부는 분석할 수 있는 대상이 아니라 단지 해체해야 될 대상이다. 프로이트를 따르자면 세부라는 것은 "시선을 위한 미끼(appât pour le regard)"에 지나지 않는다. 프로이트는 바로 그 모든 세부를 해체시켜야 된다고 본다. 세부는 그 자체가 전치, 협상, 재처리의 장소이며, 나아가 사실상 우리가 세부를 관찰한다고 믿는 순간 우리는 세부를 구축한다".<sup>18</sup> 디디 위베르만은 프로이트가 <레오나르도 다 빈치의 유년기의 기억>(1910)에서 정신분석학이 미술사에 개입할 수 있는 몇가지 중요한 지침들을 제시한다고 말한다. 그것은 소위 "세부의 원칙을 넘어서"라고 부를 만한 지침들로서, "형상화 된 형상 — 형태, 외양, 에이도스(eidos) 등, 신경학자 샤르코(Charcot)가 탐구하던 대상 — 이 아니라, 작용 중의 형상(figure en acte) 즉 '형상화하는 형상(유보된 형태로서, 형성 중이고 출현 중인 형상)'에 대한 것이기 때문이다. 프로이트가 꿈의 상황과 형상가능성의 작업(travail de la

16. 같은 책, pp. 71-72.

17. "Don de la page...", pp. 83-84.

18. 같은 글, pp. 85-86.

figurabilité)을 고려하는 것은 정확히 그 지점에서이다”.<sup>19</sup>

바르트와 디디 위베르만의 관점은 그림을 원칙적으로 하나의 혼돈이나 완전한 가상의 상태로 가정하는 것이다. 그리고 그림을 읽는 행위는 화가가 캔버스 위에 그려낸 선명한 이미지를 해석하는 과정이라기 보다는, 아무 선명한 이미지도 없는 흰 벽 위에서 모호한 이미지나 무늬를 발견해 내는 일종의 ‘지각과민증(hyperesthesia)’의 상태를 의미하게 된다.<sup>20</sup> 그리고 바로 이 점이 그들의 회화이론을 첨단 디지털예술과 가상성의 이론과 연결시켜 주는 중요한 연결고리가 된다.

#### 4. 가상성과 디지털 예술

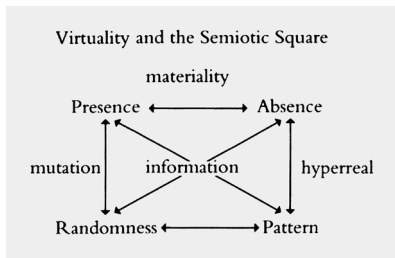
형상성에 대한 이론들은 대부분 회화와 조각을 중심으로 전개되어 왔지만, 아마도 그 이론이 가장 구체적으로 그리고 특출하게 구현되는 예술 분야는 바로 디지털 예술의 분야라고 생각된다. 디지털 인터랙티브 예술이나 가상현실예술에서는 작품이 사전에 형상화, 시각화되지 않은 순수한 잠재성과 역능성의 방식으로 제시되는 경우가 많다. 회화의 경우, 존재하지 않는 그림의 뒤늦은 배달이 관객과 이미지 사이의 우발적 만남(소위 라캉이 말한 “투케” *tuché*, 혹은 바르트의 *퐁크툼* *punctum*)에 의존한다면, 디지털 예술에서는 그러한 우발성을 더욱 의도적으로 고무하고 나아가 작품의 기본 작동구조로 삼는다. 로르샤흐 테스트에서 피분석자의 반응이 그러하듯, 오늘날의 실험적인 디지털 예술의 경우에서 보면, 비결정적 상태에 있는 이미지의 끊임없는 액체적 변형 속에서 시각화되는 양태(*mode*), 달리 말하면 우발적인 패턴(무늬, 양상)을 포착하고 발견해 나가는 과정이 작품의 지향점이 되어있는 경우가 매우 많다. 특정한 미학적 형태를 목표로 하는 것이 아니라, 변형의 역능성을 드러내는 것 자체가 목표가 되는 것이다. 그런 점에서 소위 ‘패턴의 미

19. 같은 글, pp. 87-88.

20. 지각과민증과 관련하여 디디 위베르만은 알프레드 비네(Alfred Binet)의 행한 흥미로운 실험을 소개하고 있다. 그것은 최면을 통해 극도의 과민한 시지각의 상태로 유도된 후, 아무 그림도 없는 백색 종이의 표 면에서 종이 입자들의 미세한 배치를 통해 풍경이나 자신의 나체의 형상을 읽어낸 한 여성 히스테리 환자의 경우이다 (같은 글, p. 162 이후).

학'은 앞서 논의한 '출현하는 부분'의 미학에 밀접히 조응하면서, 나아가 회화, 조각 등 물질적 매체에 기반한 예술과 디지털 예술 간의 공통된 지평을 드러내는 또 다른 핵심어가 될 수 있으리라 생각된다.

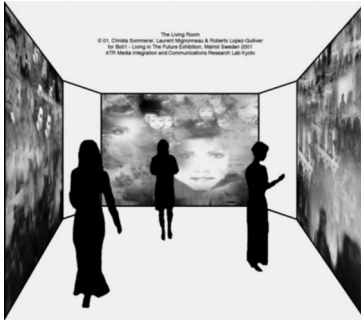
디지털 문화와 예술의 특징을 패턴의 개념을 통해 이해하는 것은 뉴미디어 이론에서 이미 흔한 사례이지만, 이 중 주목할 만 한 사례로는 테크노페미니즘의 중요 이론가 중 한 사람인 캐서린 헤일즈(N. Katherine Hayles)의 관점을 들 수 있다. 패턴의 개념은 본래 클로드 섀넌(Claude Shannon)의 정보이론에서 나온 개념인데, 섀넌은 정보가 잡음(noise)으로부터 구별되기 위해서는 일정한 패턴을 가져야 한다고 보았다. 헤일즈는 섀넌의 개념을 응용하여, 기존의 물질적 매체의 속성을 '현존과 부재 사이의 변증법적 상호작용'으로, 그리고 디지털 정보의 속성을 '무작위(randomness)와 패턴 사이의 변증법적 상호작용'으로 정의하고, 이와 같은 두개의 축들을 기호학적으로 연관시켰다. 그리고 디지털 가상 테크놀로지에 있어서는, 기존의 '현존/부재'의 변증법이 '패턴/무작위'의 변증법으로 진화한다고 말했다.<sup>21</sup> 이러한 그의 관점을 조금 응용해서 설명해 보면, 디디 위베르만이 제시한 바와 같은 형상성의 이론은 '무작위/패턴의 대립축에서 작동하는 물질의 현존'으로, 그리고 디지털 예술은 '무작위/패턴의 대립축에서 작동하는 물질의 부재'로 설명할 수 있을 듯 하다. 이런 맥락에서 헤일즈의 관점은 전반부에 논의한 형상성(형상가능성)



헤일즈 공식

과 디지털예술의 가상성의 개념을 상호 조응시키면서 또한 그 차이를 드러내는 명쾌한 도식적 이해를 제공해 준다고 본다. 또한 사후적 읽기라는 것이 통시적 시간성과 공시적인 구조의 측면을 모두 포함하는 과정이라는 점 역시 명확히 드러낸

21. 나아가 헤일즈는 이러한 진화가 '후기인간(posthuman)'의 단계에 해당한다고 말한다. 제시된 도식은 헤일즈가 그레마스 기호사각형(Greimas' semiotic square)으로 조합한 '가상성'의 의미론적 구조이다. N.Katherine Hayles, "Embodied Virtuality: Or How to Put Bodies back into the Picture", in M.A.Moser & D.MacLeod(ed.), *Immersed in Technology*, MIT Press, 1996, pp.7-9. 이 외에도 같은 주제에 대한 논의로서 *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The Univ. of Chicago Press, 1999를 보라.



도판 10. 크리스타 조모러와 로랑 미뇨노, <살아있는 방>, 2001, 인터랙티브 영상 및 음향설치



도판 11. 크리스타 조모러와 로랑 미뇨노, <살아있는 방>, 부분.

다.<sup>22</sup> 예를 들어 인터랙티브 인공생명예술(Artificial Life Art) 분야의 대표적 작가인 크리스타 조모러와 로랑 미뇨노(Christa Sommerer & Laurent Mignonneau)의 공동작업 중 <살아있는 방(The Living Room)>(2001)을 살펴보자.<sup>23</sup>(도판 10, 11) 관객이 방의 내부에 들어서서 독백이나 대화를 나누면 그들이 내는 일체의 소리와 어휘들, 몸짓과 신체의 움직임은 카메라, 그리고 음향 및 음성인식 시스템에 의해 포착된다. 그리고 방은 이 자동적으로 수집되는 정보들에 대해 반응한다. 방 전체는 마치 살아있는 유기체인 것처럼, 수집된 정보들을 일종의 검색값으로 변환하여 인터넷 상에서 자동검색을 하여 그 결과로서의 이미지들을 4개의 벽에 지속적으로 영사한다. 그리고 이 이미지 데이터를 변수로 다시 또다른 자신만의 음향이나 음성을 생성, 출력한다. 벽 위에 영사되는 이미지와 음향, 음성은 방문자의 행동과 대화에 대한 '살아있는 방'의 상호작용인 것이다. 인터넷 상의 정보는 거의 무한하므로, 방문자들은 마치 생명체의 반응처럼 반응하는 이 가상이미지들과 마주하게 된다. '살아있는 방'

22. 패턴의 개념은 헤일즈 뿐만 아니라, 뉴미디어 분야의 많은 문화이론가들이 기존의 물리적 매체(physical medium)와 근원적으로 구별되는 디지털 테크놀로지 문화의 중요한 개념으로 삼고 있다. 그런 면에서 패턴 개념을 중심으로 기존의 예술에 대한 형상성의 이론, 이에 대한 정신분석학 이론, 그리고 디지털예술의 미학 등을 서로 비교해 보는 것은 또 흥미롭고 독립적인 연구주제일 것이다.

23. <http://www.interface.uig.ac.at/christa-laurent/> 이것은 2001년 5월 스웨덴 말뫼(Malmö Sweden)에서 열린 전시 <Bo01 — Living in the Future>에 처음 전시된 작품이다. <살아있는 방>은 이보다 훨씬 이전에 제작된 인공생명작업들인 <Interactive Plant Growing>(1992-97), <A-Volve>(1994-97), <Life Spacies>(1997) 등의 작업의 연속선 상에 있다. 이들 기존의 작업들은 가상공간 속에서 디지털 생물체의 생물학적 상태를 구현하는 작업으로서, 가상식물의 성장 메커니즘과 상태를 인공적으로 구현하도록 되어 있다.

과 방문자 사이의 상호작용은 단어에 대한 정확한 음성인식 뿐만 아니라, 무작위성(몸짓 등에 대해 컴퓨터 프로그램이 반응하도록 되어있는 우발적 알고리즘), 그리고 오인, 빛나간 해석에 기인하여 발생한다. 이와 같이 가상현실과 인터랙티브 예술은 작품 자체를 아예 가상적 '매트릭스(데이터 저장 및 출력의 모체)'의 개념으로 대체하고, 모든 구체적인 이미지나 재현적 도상을 사후적 배달(즉 이미지 출력)의 방식으로 역전시키며, 이러한 역전의 과정이 바로 디지털 시뮬레이션 기술의 본질이다. 디지털의 가장 혁명적인 특징은, '실물 對 재현' 혹은 '지시물 對 기호'라는 대립적, 변증법적, 시간적, 역사적인 관계를, '가상적(virtual) 對 현재적(actual, 혹은 현실적)'이라는 순환적, 비변증법적, 무시간적, 탈역사적 시뮬레이션의 양상으로 대체한다는 점이다.<sup>24</sup>

## 5. 상징적 사후성: 언어 혹은 대타자의 욕망

이제부터 우리가 논하고자 하는 바는 시각적인 형상화(figuration) 이후의 국면이다. 시각화, 형상화한다는 것은 곧 의미를 가진 시각적 기표가 됨을 의미한다. 그런 의미에서 도상학적 질서를 깨며 출현하는 디디 위베르만적 의미의 '부분', 〈살아있는 방〉의 경우처럼 무작위의 방식으로 출현하는 이미지, 나아가 현대미술에 있어 그와 유사한 모든 탈도상학적 미술들은, 역설적인 표현이지만 이것들 역시 상징계적 언어를 지향하는 욕망에 의해 추진될 뿐이며, 결국 언어에 의해 점유될 수 밖에 없다는 — 원래는 도상학적 질서, 실물과 재현이라는 의미론의 기본 토대를 붕괴시키는 과정이었으나 — 가설에 대해 이제부터 논하고자 한다.

그림은 상상계와 상징계를 모두 포함하고 양자의 경계가 수시로 이동하는 가변적 영역이다. 특히 도상학적 내용분석, 작품의 해석이라는 언어적 담론 활동은 사회의 영역 즉 '대타자'와의 소통을 전제로 하는 상징계의 활동이다. 그러나 이미지를 찢고 유령처럼 출현하는 '부분'은 상상계를 강하게 호출한

24. '가상적(virtual)'의 개념은 흔히 오용하듯이 '실재의(real)'의 대립어가 아니라 'actual'의 대립어라고 하는 점은 이를 중요한 철학 개념으로 발전시킨 스피노자(Spinoza)와 질 들뢰즈(Deleuze)의 용법을 참고하면 될 것이다. 이러한 용법은 피에르 레비(Pierre Lévy)를 비롯해 대부분의 디지털 문화이론가들이 받아들이고 있다.

다. 예를 들어 세잔의 〈대욕녀(Les grandes baigneuses)〉(1899-1906)가 상징계적 기표(관객들이 사회적으로 공유할 수 있는 형상)를 구성한다면, 이를 찢고 내로부터 출현한 니콜라 드 스타엘의 추상회화는 아직 대타자와 보편적으로 공유되지 않는 상상계의 영역에 애매하게 걸쳐 있는 존재이다. “저것은 마치 … 같아 보인다”라는 상상되고 추정된 믿음이 그것이다. 페르메이르의 〈델프트 풍경〉은 형상적 기표들(상징계)과 그 의미들(상상계) 사이의 견고한 결합 구조, 라캉의 표현을 빌면 ‘고정점(point de capiton)’를 바탕으로 한 시각적 언어이다. 반면 베르그트를 사로잡은 바, 〈델프트 풍경〉에서의 괴기스런 ‘노란 벽의 작은 부분’은 그 자체가 상상계에 아직 밀착되어 있는 순간이며, 이것은 오인이 지니는 불가항력적 믿음에 기인한다. 상상계의 특징은 매혹과 기만의 힘(fascination)을 행사하는 표면적 외양의 영역이다. 무엇보다도 그것은 대타자가 아직 개입되지 않은, 본래 거울단계에 기원을 둔 자아와 유사자(類似者) 사이의 원형적 ‘二者관계’이다. ‘부분’이 상상계의 특징을 강하게 지닌다는 점은 사후적 읽기의 중요한 면모이다. 그것은 그림의 가장 명백한 도상적 구조를 왜곡시키는 과정이며, 겹쳐 쓴 양피지처럼 진리의 텍스트 내부에 기생하는 또 다른 텍스트와 같은 것이다.

그러나 이러한 상상계의 경계는 얼마나 견고한가? 여기서 강조하고자 하는 점은 상상계와 상징계 간의 경계가 견고하지 않은 가변적 경계라는 사실이다. 라캉이 유달리 강조하듯이 상상계는 독자적으로 성립되는 것이 아니라, 언제나 상징계와의 관련 속에서 구조화되며 심지어 우리의 시각도 상징계의 법칙에 의해 구조화된다.<sup>25</sup> 모든 형상화의 과정은 상징계를 지향하게 되어 있다. 왜냐하면 상징계로의 진입이야말로 우리의 시각적 욕망의 핵심적 근거를 차지하기 때문이다. 따라서 모든 그림은 기본적으로 상징을 향한 과도한 욕망에 이미 항상 점령당해 있다고 보아야 한다. 〈델프트의 풍경〉, 〈대욕녀〉 등도 사실은 그 그림들이 지닌 상상적 잠재성(즉 모든 출현하는 ‘부분’)을 모두 통제함으로써 가능해지는 상징적 욕망의 결과(즉 ‘figured figure’)일 뿐이다. 이와 같이 그림이 상징계로 진입하게 되는 과정은 지속적으로 발생

25. 상상계가 상징계와의 관련 속에서 질서화된다는 점은 특히 라캉의 “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, *Écrits*, pp. 93-95를 보라.

하는 과정인데, 단 그러한 과정은 체계적이거나 단방향적(linear)인 것이 아니다. 상상계와 상징계 간의 경계는 관람객의 사후적 읽기에 따라 유동적이기 때문에, 그림을 구성하는 이미지들은 모호한 상상계에서 명백한 상징적 질서로 나아가거나(예를 들면 추상화에 가까운 거친 터치들의 집합 속에서 ‘욕녀’의 풍경을 구성해내는 도상학적 읽기의 과정) 또는 반대로 명백한 상징적 질서에서 상상계로 나아가기(예를 들어 ‘욕녀’에서 니콜라 드 스타엘의 추상화를 발견하기)를 반복한다. 이러한 과정이 역동적이고 또 반복적인 이유는, 우선 상상계와 상징계는 앞서 이야기 했듯이 결코 분리되지 않는 상호적 질서라는 점 — 라캉은 양자 간의 명백한 분리가 곧 정신병을 의미한다고 했다 — 이고, 또다른 이유는 상징화되지 않은 영역들이 ‘실재(the Real)’의 영역에서 결여의 형태로 작동함으로써 욕망의 충족과 지속, 즉 욕망 자체를 즐기는 주이상스(jouissance, 향락)가 가능해진다는 점이다. 이러한 주이상스는 자연과 사후성을 중요한 면모로 지닌다. 롤랑 바르트 역시 모든 읽기에 있어 상징을 향한 욕망과 주이상스적 측면을 중시했다. 그는 명확하고 단정적으로 라캉의 용어를 빌어서, 레키쇼의 작품 속에서 역능적 상태로 잠재하고 출현하는 얼룩반점들 — 디디 위베르만의 ‘부분’에 해당하는 — 이 바로 ‘이름(name)’, ‘언어적 이야기’, ‘형용사’, ‘비평’ 등, 상상계와 대타자를 향한 욕망의 장소임을 이야기 했다.

(…) 레키쇼는 언어의 다른 면을 탐구한다. 이를 위해서 그는 ‘상징성’을 제거하는 대신에 그것을 심화시킨다 : 즉 그는 상징적인 것을 전치(déplace)시킨다. — 그럼으로써 그는 상징의 편에 가담한다. 그렇기 때문에 여전히 레키쇼의 작품에 대해 이야기(parler)하는 것이 가능하다. 그의 예술은 이야기 되어질 수 있다. (…) 간단히 말해서 그것은 대타자(Autre)가 읽어낸 것이며, 환상의 언어적 표지를 수용할 수 있다 — 즉 형용사(adjectif)말이다. 왜냐하면 나의 욕망은 대타자에게 나에게 대해 말하도록 허용함으로써 한 순간에 형용사와 비평(critique)을 확립해내기 때문이다.<sup>26</sup>

(레키쇼의 작품은) 어떤 무언가와 닮았다. 하지만 그 무엇과? 그것은 이름없는 그 무엇이다. 이렇게 그 유추는 자기 자신의 부정에 이르고 만다. 그리고 이러한 이름의 간극은 무한히 지속된다. “저것은 무엇인가?”라고. 이러한 질문은 (…) 항상 하나의 외침이요, 욕

26. 바르트, 앞의 책 p. 235. 필자의 강조.

망의 요구이다: “어서 내게 이름을 달라. 나를 진정시켜라. 이름이 더 이상 찢겨지지 않도록 하라”. 그러나 그 이름(상징성)은 결코 확보되지 않는다. 우리는 쾌락이 아니라 우리의 욕망을 즐기는 것이다.<sup>27</sup>

따라서 그림은 그 상상계와 상징계의 경계면에서 끊임없이 전진과 후퇴를 반복하면서 ‘상징으로의 이동’ 즉 의미화 작용(signification)을 반복한다. 그것은 형용사, 이름, 비평, 앎(connaissance, knowledge) 등, 대타자에 의해 인정되는 ‘아버지의 법’의 영역에 진입하려는 작용이다.<sup>28</sup>

프로이트가 꿈을 수수께끼 그림으로 다루었다는 점을 라캉은 아직 상상계에 고착된 이미지가 단어(상징계)로 전환되는 과정으로 설명했다는 점을 상기해보자. 라캉은 상상계가 상징으로 번역될 때에만 해독이 가능하다고 말했다. 이 말은 곧 어떤 그림도 ‘의미없는 순수한 이미지’만으로 구성될 수는 없으며, 이미 항상 상징적 언어를 통해 사후적으로 재구성되어 있어 있거나, 되고 있는 중이라는 말로 해석된다. 프로이트의 경우, 꿈 이미지의 분석은 ‘숨겨진 진실’을 발굴해 내는 작업이 아니라 사후에 언어를 통해서 재구성하는 작업 즉 일종의 언어적 전치의 과정이며, 분석된 꿈 그 자체는 사실상 미지의 ‘실재(The Real)’의 영역에 남을 뿐이다. 이로부터 회화의 경우를 유추해 보자면, 작품의 내용에 대한 일체의 언어적 기술이란 것은 경험불가능한 실재의 영역에 가두어져 있는 ‘본래의 이미지’로부터 사후적으로 발생한 전치 — 앞서 바르트도 동일한 표현으로 지적한 — 이며, 이러한 사후적 언어에 의해 부분적이거나 점령되지 않은 예술은 우리 앞에 존재할 수 없는 것이다. 모든 미술에 대한 ‘사후적’ 이름들과 형용사들, 미학, 미술사 등 ‘예술적 상징계’는 사실상 그림의 미적차원으로부터 동떨어진 별도의 영역이 아니라, 그림의 내부와 절합되어 하나의 구조를 구축하는 것이다. 예술이론이란 단지 그림 내부로부터 발생하는 ‘무한한 상징화의 욕망의 지속’을 추구하는 주이상스일 뿐이다. 이러한 과정과 그리고 정신분석 치료과정에서 발생하는 과정 사이의 유추는 매우 시사적이다. 라캉은 정신분석이 나아가야 할 방향은, 피분석

27. 같은 책, p. 226, 필자의 강조.

28. 이러한 점에서 예술이론과 비평은 남근적 활동이라고 볼 수 있는데, 라캉은 문화라는 것이 상징적 질서와 법에 기반한다는 점에서 본질적으로 남근적(phallic)이라고 정의한 바 있다.

자와 분석가를 상징계의 축으로 던져 버리는 제3자의 개입 — ‘나, 너, 그, 그녀, 그것과 같은 대명사를 사용하여 — 을 필수조건으로 하여, 이를 통해 피 분석자와 분석가 간의 모든 상상적 이차관계를 벗어나는 것이라고 말한 바 있다.<sup>29</sup> 결국 ‘대타자에 의해 잊혀지는 것’, 이것은 예술을 성립시키고 예술의 쾌락을 지속하기 위한 욕망이요 숙명이 된다. 예술은 내가 아니라, 나와 제3자가 ‘함께’ 읽는 것이다. 우리는 바로 그 상상과 상징의 사이, 그림의 부분(세부가 아닌)과 전체(세부로 구성된) 사이의 지점들을 왔다 갔다 하며 시각적이고 언어적인 욕망을 충족시킨다. 그 밖의 공간은 존재할 수 없다.

디디 위베르만의 경우, 이러한 상징계의 거부할 수 없는 ‘권위(instance)<sup>30</sup> 혹은 욕망의 문제를 명백히 언급하는 것으로는 보이지 않으나 그의 이론적 관점에 조응하는 것으로 보인다. 디디 위베르만은 “image malgré tout(결국 이미지, 최종적인 이미지)”, “l’image survivante(생존한 이미지)” 등과 같이 구체적 형상을 가진 이미지로의 필연적 귀환과 순환과정을 강조하는 개념을 내세우는데, 나는 이것이 할 포스터(Hal Foster)의 경우처럼 ‘라캉적 실재’나 로잘린드 크라우스(Rosalind E. Krauss)의 경우처럼 ‘형태에 대한 공격(바타이유의 비정형[informe, the formless])’을 지나치게 강조하는 이론들에 대해 상징계의 거부할 수 없는 힘을 같이 고려하는 균형잡힌 관점이라고 생각된다. 디디 위베르만은 미술사의 진행을 이미지의 무한한 가상적 데이터베이스를 통한 재생과정(recycling), 복귀, 재출현의 과정으로 간주하는데, 이 과정에는 한편으로는 ‘억압된 것의 귀환(즉 실재의 누출)’이라는 측면도 있겠으나, 다른 한편으로 ‘상징계의 사후적 개입(즉 언어와 형상성)’을 통해 불안정하나마 재질서화, 재가시화를 지향하는 욕망의 작동이 있음을 잊어서는 안되리라 본다. 그것은 단순히 전체적 질서로의 안착(형상화된 형상[figure figurée], 그리고 도상학적 코드의 확립)을 의미하는 것이 아님은 당연하며, 반대로 이러한 질서의 끊임없는 와해와 재구성, 즉 ‘반복적 주이상스’의 과정을 의미하는 것이라고 보아야 한다.

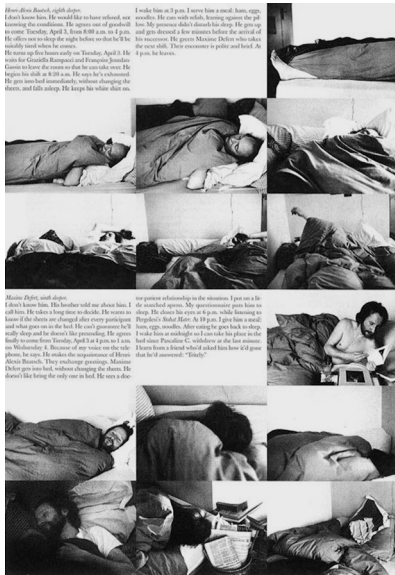
29. 상징계의 사용만이 분석과정에서 “동일시의 수평면을 가로지를 수 있는 유일한 길이다”. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 229.

30. ‘instance’란 라캉에게 있어 언어나 문자의 높은 ‘심급’, 달리 말해 권위를 의미한다. *Ecrits*, “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, pp. 493–495.

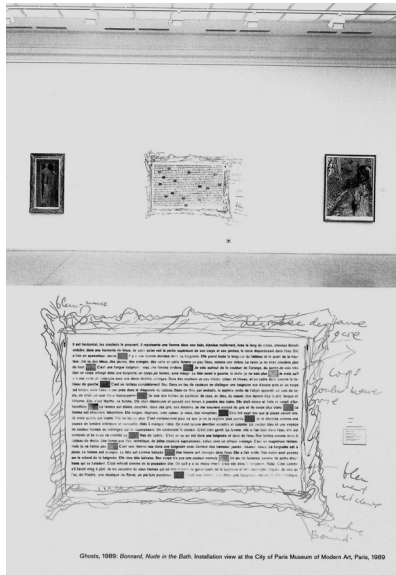
## 6. 사후적 진실과 ‘논리적 시간’

작품의 의미와 진실을 기술하려는 사후적 읽기는 상징계로 진입하려는 욕망, 언어화의 욕망에 의해 추진된다. 이것은 마치 피분석자가 행하는 꿈이나 외상적 기억에 대한 언어적 기술이 자신의 현재적 욕망에 의해 추동되는 것과 같다. 이와 같은 진실의 사후적 구성이라는 측면을 잘 예증해 주는 사례로서 나는 소피 칼(Sophie Calle)의 작업을 들고자 한다. 그녀는 78년도 이후 장기간에 걸쳐 자신의 실제 삶의 일화들을 포토로망(photo-roman, photo-novel, 사진소설)과 일화의 실제적 근거들(편지, 신문기사, 오브제 등)을 혼용하는 그럴싸 한 반허구, 반실제적 형식으로 작업해 왔고, 특히 2003년 퐁피두 센터 국립현대미술관(MNAM)에서의 개인전과 2007 베니스비엔날레 전시 이후 활발한 비평의 대상이 되고 있다.

몇가지 작품의 예를 들면, 우선 <잠자는 사람들(The Sleepers)>(1979)은 작가가 친구들과 자기가 모르는 사람들 약 20여명을 초대해서 자신의 침대에서 각각 8시간씩 자게 한 후 그들과의 대화, 꿈 이야기 등 잡다한 내용을 사진으로 자료화하여 제시한 작업이다. <유령들(Ghosts)>(1989-1991)에서 소피 칼은 1989년 6월 파리시립현대미술관의 소장품 중 잠시 다른 곳에 대여 중이던 피에르 보나르(Pierre Bonnard)의 작품 <욕조 속의 누드(Nude in the Bath)>가 걸려있던 빈 자리에 그 작품에 대한 큐레이터, 경비원, 직원들의 언어적 묘사와 스케치를 대신 전시해 놓았다. 작품 <분리(The Detachment)>(1996)는 작가가 베를린을 방문하여 구 동독의 상징물들이 제거된 빈 공간을 사진으로 찍고, 행인들을 인터뷰해서 장소와 상징물들에 대한 그들의 기억과 설명을 모아 자료로 제시한 작업이다. 여기서 과거 동독의 상징물의 실제적 면모는 사후의 언어적 기술들로 재구성, 대체된다. 작품 <그림자(The Shadow)>(1981)에서 칼은 자기 어머니로 하여금 사립탐정을 고용하게 한다. 어머니는 사립탐정에게 소피 칼을 미행하면서 매일의 행적과 활동, 칼의 존재에 대한 사진 증거물들을 수집하도록 주문한다. 이와 같이 주체나 실제 사건을 시뮬라크르를 통해 사후적으로 재창조하는 방식은 <고담핸드북(Gotham Handbook)>(1994)



도판 12. 소피 칼, <잠자는 사람들>, 1979, 부분



도판 13. 소피 칼, <유령들>, 1989-1991

이란 작업에서도 비슷하게 반복되었다.<sup>31</sup>(도판 12, 13, 14)

이와 같이 소피 칼은 자신에게 발생한 사건의 경과를 사진과 보고서, 편지, 기사 스크랩에 이르기까지 다큐멘터리적 방식으로 재구성하여 보고하면서, 허구와 실제의 영역이 뒤섞인 접점의 공간, 가장 일반적인 정의를 빌면 일종의 “사실적이면서 허구적인 자전적 서사의 장”<sup>32</sup>을 만들어 낸다. 여기서 관객은 당연히 소피 칼 자신이 경험한 사건을 직접적으로 접할 수는 없다. 관객이 접하는 것은 단지 넘쳐흐르는 자료들, 즉 사실을 기록한 시물라크르들일 뿐이다. 따라서 관객은 실제 발생한 사건이 아니라, 그에 대한 2차적 정보만을 접하는 독해자의 위치에 서게 된다. 그리고 역으로 허구적 시물라크르로부터 출발하여 추정과 상상을 통해 실제 사건을 재구성하게 되며 — 작가 역시 <유령>을 비롯한 몇몇 작품에서 그러한 역전된 순서로 작업을 하였듯이 — 이렇게 상상적으로 구성된 진실들은 실제 사건과는 거리가 멀며 단지 ‘상상

31. Sophie Calle : *Mas-tu vu?*, Prestel, 2003(2003년 파리국립현대미술관 전시도록의 영문번역판)

32. Christine Macel, “The Author Issue in the Work of Sophie Calle, Unfinished”, 같은 책에 수록, p. 28.



도판 14. 소피 칼, 〈그림자〉, 1981

적인 믿음' 즉 플라톤이 '시물라크르에 기반한 불완전하고 현상적인 인식'이라고 비난한 'doxa(억측, 의견)'에 가까운 것이라고 할 수 있다. 관객은 사진과 자료 속에 들어있지 않은 이야기까지도 스스로 발명해서 실재를 재구성하고, 그것을 상상적으로 믿고자 하는 유혹에 빠지는 상태로 옮겨간다. 백화점식 일화들로 채워진 소피 칼의 설치작업은 관객을, 마치 과거의 외상적 기억이나 미지의 꿈을 언어로 다시 기술하는 카우치 위의 환자의 입장으로 위치시킨다. 환자의 언어적 진술과정을 통해 사건은 비로소 발생하며, 이 모든 것은 분석가 혹은 대타자들과의 대화를 통해 공유되고 인준 받는다. 그것은 막연한 상상을 상징계로 확립시키는 작업이다. 소피 칼의 작업은 이러한 카우치 위의 환자의 욕망과 그 표현과정을 그대로 반영한다.

이러한 점은 앞서 조르려와 미노노의 〈살아있는 방〉의 경우에도 마찬가지이다. 기본적으로 디지털 시뮬레이션에 기반한 예술은 '존재한 적이 없는 대상에 대한 그럴듯한 기억'을 모조해 낸다. 이것은 모조된 결과가 그 원인을 허구적으로 구축하도록 유도하는 과정이며, 이에 대한 상상적 믿음이 바로

'doxa'이다. 예를 들어 첨단 컴퓨터 그래픽 기술로 창출된 주라기 공룡이 거대한 턱을 벌리고 돌진해오는 모습이나 도시를 삼키는 해일의 극사실적 영상을 보면서 우리가 공포감과 실감을 느낀다는 사실은, 바로 그와 매우 유사한 '참조물'이 실제로 존재한다라는 사건의 진실성을 무의식적으로 믿기 때문이다. 라캉은 시각적 유사성에 기반한 이미지의 힘을 '매혹(fascination)'이라고 보았고, 매혹 당한다는 것은 대상이 지닌 실제성을 '상상적'으로 믿는 것을 말한다.<sup>33</sup> 진실에의 믿음은 상상적으로 이루어진다.

사후의 해석, 상징계의 언어는 결코 필수적으로 지향해야 할 최종의 목표가 아니며, 단지 시각적이고 인식론적인 욕망의 경로일 뿐이다. 프로이트와 라캉에 의하면, 꿈의 분석을 비롯한 정신분석의 관심사는 과거에 발생한 실제 사건이 아니다. 그것은 실제의 영역으로서 결코 알려질 수 없는 것이다. 그 보다는 과거의 사건이 현재의 기억 속에서 존재하는 방식과 피분석자가 그것을 '언어'로 보고하는 방식이 진정한 관심사다. 라캉은 정신분석 치료의 목표를 '주체의 역사를 완전히 재구성하는 것'이라고 주장했는데,<sup>34</sup> 여기서 그가 말하는 '역사'는 과거 사건들의 연대기적 서술 같은 표면적인 기술이 아니라 '과거에 대한 현재의 통합'을 의미한다.<sup>35</sup> 따라서 과거의 역사는 사실상 시간적으로 선행한 실제적 사건이 아니라, 사후에 우리의 욕망이 투사되어 언어적으로 재구성된 것이라는 점이 중요하다. 라캉은 소위 '구두점 찍기(punctuation)'라는 표현을 통해 사후성이 일종의 언어학적인 특징임을 이야기한 바 있다. '구두점 찍기'는 의미와 진실을 생산하는 사후의 행위이다. 물론 이러한 과정을 통해 주체는 재구성되고 의미가 생산되지만 결코 과거의 사건에 대한 최종적 진실에 이를 수 있는 것은 아니며 그 자체가 목표가 되어서도 안된다. 프로이트는 정신분석의 과정이 본질적으로 종결될 수 없으며, 단지 그러한 언어적 해석의 지속, 즉 '언어적 전치'의 과정을 통해 환자가 간혀있는 상상계로부터 분리되는 효과를 얻을 수 있다고 보았다. 작품은 그에 대한

33. "상상계를 결코 환영(illusion)과 같은 것으로 받아들이면 안된다. 반대로 우리는 상상계를 생물학적 토대 위에 놓음으로써 실제적 기능을 부여해야 한다: 말하자면 (...) 이마고(imago)의 내적 효과인 것이다." (Ecrits, p. 723)

34. Lacan, *Le séminaire, livre I : les écrits techniques de Freud*, Paris, Les Editions du Seuil, 1975, p. 12.

35. 같은 책, p. 36.

최소한의 언어적 기술이 개입 될 때, 더 나아가 대타자에 의해서 말로 표명될 때 비로소 그 숨은 욕망을 부분적으로 충족시켜 나간다.

이 지점에서 이제 우리가 좀더 상세히 조명해야 할 문제는 의미와 진실이 사후에 창조되는 과정에 대한 것이다. 앞서 우리는 '대타자에 의해 읽혀짐'이 가진 중요성을 논하면서, 결국 의미와 진실의 근거가 객관적인 근거나 외적 대상 속에 내재하기보다는 단지 대타자와의 관련 속에서 생겨나는 것임을 시사한 바 있다. 이러한 점은 작품의 도상학적, 의미론적 진실의 근거에 대한 회의를 불러 일으킨다. 나는 어떤 근거로 저 그림의 의미와 진실, 또는 나 자신의 의미와 진실에 대해 단언할 수 있는가? 이 불가피한 의미는 언제 어떻게 창출되었는가? 라캉이 제시한 '논리적 시간(temps logique, logical time)'의 개념은 바로 그와 관련하여 흥미로운 시사점을 던져준다. 논리적 시간의 개념은 라캉이 하나의 궤변적 이야기와 함께 제시한 개념으로서, 주체가 정신 분석학적 치료과정에서 겪게 되는 시간성의 세가지 차원들의 의미를 3명의 죄수를 소재로 한 논리적 문제를 통해 비유적으로 설명한 것이다.

한 교도소의 교도소장이 3명의 죄수들에게 그들 중 단 한명을 선택하여 자유의 몸이 되게 해주겠다고 공지한다. 교도소장은 3개의 흰색 원반과 2개의 검은색 원반, 도합 5개를 준비하여 죄수들에게 보여준 후 이들에게 규칙을 설명한다. 각 죄수는 자신의 등에 한 개의 원반을 부착하게 될 것이다. 단 다른 죄수의 등에 부착된 원반을 볼 수는 있되 자기 자신의 등에 부착된 원반을 볼 수는 없으며 서로 대화할 수도 없다는 규칙이 부과된다. 각자 추론을 통해 자신의 원반의 색을 알아 맞추고 이에 더해서 정답에 이르게 된 논리적 이유까지도 설명할 수 있어야 한다. 가장 먼저 방 밖으로 걸어나와 정답을 제시하는 죄수 1명 만이 석방되게 될 것이다. 이러한 규칙을 제시한 후 교도소장은 모두의 등에 동일하게 백색 원반을 부착시켰다. 무슨 일이 일어났을까? 주어진 일정시간이 지난 후, 세명의 죄수들은 모두 '동시에' 문을 향해 걸어나왔다.

라캉은 이들 죄수들이 모두 다음과 같은 동일한 추론을 통해 같은 대답에 이르렀다고 설명한다: “나는 현재 다른 죄수들이 모두 흰색 원반임을 내 눈

으로 보아서 알고 있다. 그런데 내가 만일 검은색이라면 다른 2명의 죄수들 중 한 명은 '만일 내가 검은색이라면, 다른 죄수들 중 한명은 자신이 흰색임을 알고 즉시 나갈 것인데 그렇지 않고 있는 것으로 보아, 나는 검은 색이 아닌 흰색이다'라고 생각하고 곧바로 나갈 것이다. 그런데 다른 죄수들 중 아무도 나가지 않고 주저하고 있는 것으로 보아 나는 흰색임이 분명하다.”<sup>36</sup>

여기서 죄수 1은, 죄수 2와 죄수 3이 움직이지 않는 이유가 단순히 생각이 느려서가 아니라 그들이 주저하고 있기 때문인 경우에만 비로소 논리적 정당성을 갖는다. 결국 죄수1은 자신이 먼저 앞으로 나서는 행동을 통해 자신의 확고한 위상으로 되돌아오고 자신과 관련된 진실(“나는 흰색원반임”)을 확보하게 된다. 즉 논리는 사후에 소급하여 적용된다. 라깡에 의하면 죄수들이 결론에 이르는 과정은 3가지 상이한 시간들을 포함한다. 이 3가지 시간들은 선적인 시간이 아니라 논리적 의미가 각기 다른 시간일 뿐이다:

1. 바라보는 순간(*instant du regard, instant of the glance*): 이것은 죄수가 다른 죄수의 등의 원반을 확인하는 순간이다.
2. 이해하는 시간(*temps pour comprendre, time for comprehending*): 이것은 죄수가 추론을 하는 시간이다.
3. 결론의 순간(*moment de conclure, moment of concluding*): 이것은 죄수가 다른 죄수들의 움직이지 않음이 '주저함'이라고 성급히 결론내리는 순간을 말한다. 즉 구두점을 찍는 순간(*moment de ponctuation*)이다.

여기서 특히 '결론의 순간'이 특히 중요한 의미를 가지는데, 죄수는 문을 향해 나아가려면 가능한 한 빨리 자신의 추론을 끝내야하기 때문이다. 빨리 끝내야 하는 이유는 만일 다른 죄수가 자기보다 먼저 나아가면 자신은 다른 죄수들의 '주저함'을 자신의 추론의 논리적 근거로 삼을 수 없기 때문이다. 따라서 결론의 순간에 죄수의 행동은 더 이상의 추론을 하지 않고 판단의 확정(즉 구두점 찍기)을 통해 추론을 끝낸다. 이러한 판단의 확정은 라깡에 의하면 “기대된 확실성(*certitude anticipée, anticipated certainty*)”에 의거해 실행된다. 즉 죄수는 최종판단을 확정된 이후에만 자신의 논리적 정당성이 소급해

36. 같은 책, “Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée”, pp. 202– 207 참조.

서 보장될 수 있다는 결론에 이르는 것이다. 결론의 순간에 죄수는 서둘러 자신이 흰색이라고 결론내리게 된다. 왜냐하면 다른 죄수들이 먼저 나가면 자신은 또다시 회의에 빠지게 되기 때문이다. 서두름 속에서 내려진 결론은 오직 결론을 내리는 행동 속에서만 그 확실성을 확보하게 된다. 따라서 그것은 라캉의 표현을 빌면 “단언의 주체(sujet de l’assertion)”에 의해 서둘러 주관적으로 내려지는 결론이다.

‘결론의 순간’은 미래의 확실성을 예기하며 성급하게 다가온다<sup>37</sup>

원래 이러한 논리적 시간의 개념을 통해 라캉이 예증하려고 한 바는, 우선 프로이트의 유년기 외상과 신경증 증상 사이의 사후적 관계, 그리고 외디푸스적 구조에 있어 아버지, 어머니와의 3자 관계라는 ‘사적인 감옥’에 갇힌 어린 아이가 “누가 남근(phallus)을 가졌는가?”라고 하는 문제에 대해 추론하는 과정에 대한 것이었고, 무엇보다도 특히 분석치료과정에 있어 노이로제 환자가 진실을 향해 나아가는 치료의 시간대에 관한 것이었다. 라캉에 의하면 노이로제 환자는 ‘이해하는 순간’에 갇혀 있는데 이는 ‘자신의 욕망에 대한 진실의 시간을 회피하고 있는 환상의 시간’이다. 그러한 욕망의 대상원인(objet cause)은 바로 ‘서둘러 재촉된 대상(objet haté)’으로서, 오직 ‘결론의 순간’에 행동을 통해서만 만날 수 있는 대상이다. 라캉은 이것이 정신분석 치료 과정에서 분석의 방향설정에 중요한 의미를 가진다고 본다. 분석자는 이를 통해, 피분석자가 대타자의 욕망으로만 가정했었던 자신의 욕망에 대해 자기 자신의 욕망의 진실을 스스로에게 단언할 수 있도록 이끌어가는 조건들을 알 수 있게 된다.

이 세개의 시간, 특히 이중 마지막의 ‘결론의 순간’을 통해 우리는 ‘진실을 향해 나아가는 과정’을 수행하게 된다. 이 과정은 예술작품의 독해에 있어 상징계를 향해 나아가는 과정에 해당하며, 이것은 대타자 — 다른 관객의 담론, 전문인, 미술계, 이론적 언어를 통한 모든 상징계의 구축자들 — 들을 경유하는 상호주체적(intersubjective) 과정이 된다. 그리고 ‘주저함’과 ‘서두름 결론의

37. 같은 책, p. 206.

행동화(해석 또는 진실을 확보한 자신의 위상에 대한 확신의 표명)을 통해, 이전까지 상상계에 불안정하게 머물렀던 작품의 진실된 의미가 사후에 재구성되고 확보된다는 것이다.

## 결론: 끝나지 않는 작품

이러한 '사후적 읽기'의 개념은, 형식주의, 실증주의, 재현주의, 견고한 의미를 좇는 해석학적 도상학 등, '명백한 시각적 질서'를 중시하는 일체의 이론들에 대한 비판적 입장에서 시작한다. 그러나 그렇다고 해서 재현적 질서와 명료한 형태에 대한 가차없는 공격과 '엔트로피'적 와해를 추구하는 바타이유적 관점, 좀더 정확히 말하면 바타이유를 치밀하게 확대해석한 로잘린드 크라우스와 이브 알랭 부아(Yves Alain Bois)의 관점으로 전적으로 넘어가는 것도 아니다. 본 논문에서 논한 사후성의 개념은, 많은 포스트모더니스트 비평들이 '예술의 신천지'로 열광했던 후기구조주의적 '실재(the Real)' 개념과, 자칫 이것이 경도할 수도 있는 일종의 '실재낭만주의(romanticism of the Real)', '낭만주의적 헤테롤로지(heterology)' 같은 것에 대해 근원적인 지점에서부터 유보의 조건이 추가되어야 한다는 생각을 그 안에 담고 있다. 크라우스의 예를 들자면 그녀의 최근의 저작에서도 그러함은 물론, 이미 오래 전인 1976년 비디오예술에 관해 발표한 논문에서부터 이미 상상계와 상징계에 대한 그녀의 입장과 한계가 이미 나타나 있다. 70년대 초기 비디오예술의 미학적 구조에 대해 기념비적 통찰을 제시한 이 논문에서 크라우스는 비디오예술을 나르시시즘의 심리적 공간에 비유하면서, "작가나 관객 모두 나르시시즘이라는 정지된 공간 속으로 한없이 빠져버리는 것"과도 같으며, 그것은 바로 "관념적이고 초월적인 방식으로 통합된 실제적 자기와 외재적 몸이라는 '모더니즘적 회복방식'에 대한 거부이며, 분화되지 않은 자기로의 의도적 퇴행과 같은 것"이라고 기술한 바 있다.<sup>38</sup> 이러한 관점은 내게는 상상계와 상징계 간의 완전한 고립을 상정하는 위험한 오류를 내포하는 관점일 수 있다고 생

38. Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism" in G.Battcock ed., *New Artists Video: a critical anthology*, N.Y., Dutton, 1978, pp. 55-56.

각된다. 오직 정신병자만이 그러한 완전한 고립 — 즉 라캉의 보로메오 매듭이 끊어진 상태 — 속에 놓일 수 있기 때문이다. 상상계는 상징계에 역행할 수는 있으나 서로 고립될 수는 없으며, 이러한 변증법적 구조 자체를 보존하고 부각하는 것이 본 논문의 취지이다. 이러한 변증법에 있어 현대미술이론은 상상계, 상징계 사이의 역동적 관계를 탐구한 장 루이 보드리(Jean-Louis Baudry), 우다르(Oudard) 등의 기존의 정신분석학적 영화이론을 참조할 필요가 있다고 생각된다.

같은 맥락에서, 조르주 바타이유는 ‘비정형(informe, formless)’개념을 통해 관념론적 예술에 대한 공격을 행했으나, 이와 동시에 그는 예술의 그러한 전복과 위반이 직면하는 무력함과 한계에 대해 비판하는 사상가였다. 비형식이 형식으로, 비의미가 의미로, 위반이 질서로 다시 ‘전도(轉倒, transposition)’되는 것을 피할 수는 없었다.<sup>39</sup> 앙토냉 아르토(Antonin Artaud)의 더욱 처절한 좌절감을 이어받은 자끄 데리다는 “잔혹한 재현이 나를 침투하는 것은 분명하다. 비재현이야말로 고유한 재현이 된다.”<sup>40</sup> 라고 토로했는데, 그것은 바로 상징계(재현)가 지닌 괴물적 힘을 지칭한 것이다.

그런 의미에서 사후적 읽기는 ‘재발견이나 재창조’라기보다는 계속되는 ‘사후적 지연’에 더 가까운 것이다. 그것은 ‘성급한 결론’인 상상적 진실을 계속 창조하고, 이것을 대타자를 통해 용인 받음으로써 자신의 욕망을 조금씩 달성한다. 그리고 이와 같이 언어가 필연적으로 수반하는 결여를 통해 주이상스의 조건을 유지해 나가는 것이다. 바로 이점이, 미술에 관련된 모든 미술사적 범주들과 이론들은 그 자체가 스스로 ‘결여’이며, 계속되는 쾌락의 경로가 되는 이유일 것이다.

디디 위베르만의 경우, 전체와 세부의 질서가 ‘분열된 부분들’로 대체된다는 사실은 곧 시각이미지 일반이 원초적으로 하나의 ‘증상’ 즉 ‘증상-이미지’로 정의된다는 사실을 의미한다. 우리는 바로 그러한 ‘증상의 위치’에서 출발

39. Georges Batailles, “L’esprit miderne et le jeu des transpositions” in Documents, Paris, Mercure de France, 1968, p.200 이후.

40. Jacques Derrida, “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation” in L’écriture et la différence, Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 348.

하여 작품을 감상하기 시작한다. 그리고 그 증상에 내재한 진실을 찾아나가는 담론, 즉 진실판단의 게임을 개시한다. 라캉은 신경증 환자가 행하는 담론의 구조를, 주체가 '증상의 자리'를 점유하고 상징계적 진실을 탐구해 나가는 과정으로 정의했다. 그러나 그 진실은 결코 다다를 수 없는 지점이 되는데, 그 이유는 진실이 단지 성급한 구두점찍기를 통해서 그리고 대타자들을 통해서 허구적으로 지탱되는 진실이기 때문이다. 바로 이러한 진실 내부의 원초적 결여는, 예술작품에 대한 우리의 분석이 결코 끝날 수도 끝내서도 안되는 이유가 된다.

#### ■ 주제어

사후성(après-coup, retroaction), 형상성(figural), 응시(gaze), 라캉(Lacan), 디디 위베르만(Didi-Huberman), 리오타르(Lyotard), 캐서린 헤일즈(Katherine Hayles), 디지털예술(Digital art), 가상(Virtual), 소피 칼(Sophie Calle), 조므러와 미노노(Sommerer and Mignonneau)

투고일	2009년 9월 30일	심사일	2009년 11월 17일	게재확정일	2009년 11월 24일
-----	--------------	-----	---------------	-------	---------------

## 참고문헌

- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Edition du Seuil, 1970
- \_\_\_\_\_, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Editions du Seuil, 1982
- Batailles, Georges, *Documents*, Paris, Mercure de France, 1968.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Ed. du Seuil, 1967
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Editions de la différence, 1981, tome I, II
- Didi-Huberman, Georges, *Phasmes: essais sur l'apparition*, Paris, Les Editions du Minuit, 1998
- \_\_\_\_\_, *Devant l'image*, Paris, Les Editions du Minuit, 1990
- \_\_\_\_\_, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Editions du Minuit, 2002
- Freud, Sigmund, "Nouvelles remarques sur les psychonévroses de défense, in La première", in *Névrose, psychose et perversion*, trad. de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, Paris, PUF, 1974
- Moser, M.A. & MacLeod, D. (ed.), *Immersed in Technology*, MIT Press, 1996.
- Hayles, N.Katherine, *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The Univ. of Chicago Press, 1999
- Krauss, Rosalind E., "Video: The Aesthetics of Narcissism" in G.Battcock ed., Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism" in G.Battcock ed., *New Artists Video: a Critical Anthology*, N.Y., Dutton, 1978
- \_\_\_\_\_, *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993
- MNAM, *Sophie Calle : M'as-tu vu?*, Prestel, 2003
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Les Editions du Seuil, 1966
- \_\_\_\_\_, *Le séminaire, livre I: les écrits techniques de Freud*, Paris, Les Editions du Seuil, 1975
- \_\_\_\_\_, *Le séminaire, livre III: Les Psychoses*, Les Editions du Seuil, 1981
- \_\_\_\_\_, *Le séminaire livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Les Editions du Seuil, 1973
- Liotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Ed. Klincksieck, 1978
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu(1913-1922)*, Paris, Gallimard, 1954

프로이트, 지그문트(김인순 옮김), 『꿈의 해석』, 열린 책들, 1997

\_\_\_\_\_ (김명희 옮김), 『늑대인간』, <프로이트 전집>, 서울, 열린책들, 1997

김원방, 『잔혹극 속의 현대미술』, 도서출판 예경, 1998

\_\_\_\_\_, 「몰입과 각성 사이: 전자매체예술에 있어 환상과 충동역전의 구조에 대하여」, 『현대미술사연구』, 서울, 현대미술사학회, 2004

<http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/>

Abstract

Reading *après-coup* and interminable work

Kim, Won-bang

“Retroaction”, the main subject of this study, means less a causationist process at the temporal level than a retroactive recreation or transformation of a past event from the present point of view. This aspect of retroaction is particularly present in new media art and interactive art as well as traditional art. This study attempted to clarify the structure and meaning of retroaction especially by way of the theories of Georges Didi-Huberman, Sigmund Freud and Jacques Lacan. The notion of retroaction involves a radical deconstruction of the basis of conventional iconology. It doesn't remain at the level of figural rereading, moreover it means a “desire for the symbolic” in order to translate visual figures into language. This is also a desire to describe art “with Other(Autre)” in lacanian sense. Thus the process of retroactive reading of art work is similar to the situation of a psychoneurotic patient who tries to transit from the imaginary to the realm of the symbolic.

