

현전-부재의 흔적:

그림자의 현대적 변용에 관하여

한의정
강원대학교

- I. 들어가는 글
- II. 환영에서 예술로
 - 1. 플라톤의 동굴의 비유: 환영으로서 그림자
 - 2. 플리니우스의 『박물지』 예화: 예술의 탄생
- III. 나와 타자의 만남
 - 1. 용의 그림자: 무의식의 영역
 - 2. 테리다의 『눈먼 자의 기억』: 타자의 흔적
- IV. 나가는 글

I. 들어가는 글

그림자(影, shadow)는 대상이 빛을 받음으로 생겨난 표면의 어두운 부분을 의미한다.¹ 즉 그림자는 대상 곧 실체가 현전(presence)²함을 보여주지만, 한편으로는 그 안에는 실체의 어떤 부분도 실재하지 않음으로 부재(absence)의 증거이기도 하다. 단테의 <신곡>에는 그림자에 대한 이 두 가지 견해가 모두 나타난다. <연옥> 제2편³에서 그림자는 단테를 사랑스럽게 끌어안으려 하고, 단테

1. 그림자의 사전적 의미에는 '빛을 가려 생기는 검은 그늘'이란 의미 외에도 '물에 비치는 대상의 모습' '사람의 자취' '얼굴에 나타나는 괴로운 감정 상태' 등의 의미가 있다. 그림자는 영어의 세 가지 표현과 관련되는데, shadow, silhouette, reflection이 그것이다. Shadow는 다시 대상 자체에 생기는 attached shadow (local shadow, self shadow)와 대상이 접하고 있는 지면 또는 표면에 생기는 cast shadow로 나누어 볼 수 있다. Reflection(반영상)의 경우, 그림자와 구분 없이 사용되다가 르네상스 이후 '거울상'으로 정착하며 그림자와 분리된다. 그러므로 이 논문에서 대상으로 삼는 그림자는 일반적인 cast shadow뿐만 아니라, attached shadow와 silhouette까지 포함한다.

2. 연구자는 presence의 번역어를 '현존(現存)'이 아닌 '현전(現前)'을 채택한다. 현존은 existence라는 의미에 더 가까워 존재의 의미를 강조하는 한편, 현전은 앞에 있음의 의미이므로 부재의 대립항으로 더 적절하다.

3. Purgatorio Canto II, 74-77: Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, Vol. 2, Purgatorio, trans. by Robert M. Durling

도 그를 안으려 하지만 단테의 손에는 아무것도 잡히지 않는다. 여기에서 그림자는 영혼 또는 허상(psyche, eidolon)으로 보는 고대개념으로 이해되고 있음을 알 수 있다. <연옥> 제3편⁴에서는 그림자에 대한 두 번째 견해, 즉 보다 근대적인 개념이 나타난다. 태양을 등지고 베르길리우스와 나란히 걸어가던 단테는 베르길리우스의 그림자가 보이지 않는다는 것을 알아차리고 놀란다. 베르길리우스는 단테에게 자신의 물리적 신체는 다른 곳에 묻혀 있고, 현재의 투명한 신체는 태양빛을 통과시키므로 그림자가 생기지 않는다고 설명한다. 이 때 단테의 그림자는 살아 있다는 증거, 실존의 특징인 것이다.

이러한 그림자의 현전-부재의 이중성은 예술에 대한 가장 오래된 견해, 즉 예술이 실재(reality)가 아닌 가상(appearance)을 창조하지만 실재를 상기(anamnesis)시킨다는 이론과 유사한 면이 있다. 그런 이유에서 그림자는 재현, 환영, 지각과 관련된 예술의 다양한 이론들에 단초를 제공하였다. 예술가들도 고대로부터 외관을 재현하기 위해서 빛의 변형을 잘 활용해야 함을 이미 깨닫고 있었다. 키케로는 “화가들은 그림자에서 우리가 보는 것보다 더 많은 것을 본다”라고 지적한 바 있다.⁵ 레오나르도 다빈치를 필두로 시작되어 카라바조, 렘브란트에 이르러 절정에 달하는 명암법(chiaroscuro, clair-obscur)의 활용⁶에서 보이듯이 그림자는 보다 사실적인 재현, 극적인 효과를 위한 도구였다.

그림자는 역사와 문화를 거쳐 더 많은 비유적인 의미를 획득한다. 예를 들어 그림자가 가진 어둠이라는 특성은 불확실성, 비밀, 신비, 밤의 의미와 서로 통하며, 여러 문학과 예술 작품들에서도 유령, 악, 죽음, 슬픔의 상징으로 그림자

(Oxford and New York: Oxford University Press, 2003), p. 39.

4. Purgatorio Canto III, 16-30: 앞 책, p. 49.

5. Cicero, *Academica*, Book II, 20, 86; E.H. Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 2014), p. 40에서 재인용. 이 책은 1995년 영국 내셔널 갤러리에서 열린 《그림자》전과 함께 출판되었으며, 고펠리치가 선정한 내셔널 갤러리 소장 작품들에서 그림자의 다양한 기능을 살펴보고 있다. 보다 더 넓게 회화의 탄생부터 사진의 시대까지 그 범위를 잡고, 그림자의 의미를 하나하나 깨내는 연구서로는 빅토르 I. 스토이치타(Victor I. Stoichita)의 *A Short History of the Shadow* (『그림자의 짧은 역사』, 이윤희 역, 서울: 현실문화연구, 2006)가 있다. 박산달(M. Baxandall)의 그림자에 대한 연구는 계몽주의 시대로 초점을 맞추고 있다. Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (New Haven, CT: Yale University Press, 1995).

6. 키아로스쿠로에 관한 연구로는 René Verbraken, *Clair-Obscur, histoire d'un mot*, (Nogent-le-Roi: J. Laget, 1979)가 있다.

가 등장하는 것을 확인할 수 있다.⁷

이 연구는 현대 작가들에게 그림자의 위상을 묻는 데서 시작하였다. 현대 시각예술 작품에서도 여전히 그림자의 활용은 눈에 띈다. 그렇다면 과거에 그림자가 지니던 의미들이 현대에도 지속되고 있는지 질문할 수 있다. 예술의 전통과 단절하고자 하는 의지를 표명하는 현대 작가들이 그림자를 활용할 때에도 이러한 단절의 의지를 보이는가? 만약 20세기에 그림자에 부여한 새로운 의미가 있다면 어떤 것일까?

II. 환영에서 예술로

1. 플라톤의 동굴의 비유: 환영으로서 그림자

그림자에 관한 사유의 시작은 서양의 인식론을 확립한 플라톤에게로 거슬러간다. 그가 그림자에 '환영'이라는 성격을 부여하는 것은 유명한 '동굴의 비유'⁸에서이다. 플라톤은 우리가 살고 있는 감각계를 실재계의 환영적 지각에 지나지 않는다고 단언한다. 그러므로 사물들의 본질을 인식하는 것은 경험에 의해서 불가능하며, 이성에 의해서만, 즉 이데아들을 생각하는 능력에 의해서만, 감각계를 지나 예지계로 갈 수 있다. 우리에게 인간의 현 상태를 보여주기 위해, 플라톤은 동굴을 상상한다(도판 1). 이 깊은 동굴의 입구에서는 바깥의 햇빛이 보이지만 동굴 안쪽까지 이 빛이 닿지는 못한다. 동굴의 깊은 곳에는 어린 시절부터 동굴의 내벽만 보도록 움직일 수 없게 묶여 있는 사람들이 있다. 죄수들과 입구 사이에 작은 담장으로 가로막힌 길이 있다. 이 길 뒤에 플라톤은 일정한 높이에 햇불을 위치해 놓고, 이 빛이 죄수들에게까지 닿는다고 설명한다. 또한, 이 작은 담장 뒤로 이동하는 사람들을 상상해야만 하며, 죄수들은 동굴 깊은 벽에 햇불에 의해 투영된 오브제들의 그림자만을 볼 수 있을 뿐이다. 이들은 평생 동안 이 상태에 묶여 벽에 보이는 그림자가 투영된 허상임을 알지 못하며, 외부의 존재가 있을 것이라고 상상하지 못한다. 플라톤은 여기서 그림자가 이미지의 이미지, 실재의 변형의 변형임을 보여주고 있다. 이 비유에

7. Alain Rey ed., *Dictionnaire culturel en langue française*, Vol. 3 (Paris: Le Robert, 2005), pp. 1108–1112.

8. 플라톤, 박종현(역), 『국가』 514a–515c, 파주: 서광사, 2011.



도판 1. 안 산레담(Jan Saenredam), 〈플라톤의 동굴 (Antrum Platicum)〉, 1604, 판화, 26.6×42.4cm, 빈 알베르티나 박물관 소장.

서 그림자는 본질에서 가장 멀리 떨어진, 가장 환영적인 이미지이다. 또한 죄수들은 사슬로 표현된 편견과 감각에 사로잡힌 인간을 의미하는데, 그들은 실재에 대한 환영적인 지각을 가질 뿐이다. 즉 그림자는 주체를 오류로 끌고 가는 환영적인 세계를 상징하며, 그러므로 이 주체는 그림자를 만들어내는 이들의 손에 달려 있다고 할 수 있다. 사실 플라톤에 의하면, 이들은 죄수들을 속이고 있다. 왜냐하면 그림자에 익숙하게 만듦으로써 우리가 세상에 대해 갖고 있는 시각(vision)을 변형시키기 때문이다. 이렇게 그림자는 고대로부터 매우 특별한 상징적 의미, ‘속이는’ ‘환영적’이라는 부정적인 의미를 지니게 되었다. 그래서 고대의 그림자회화(skiagraphia)는 닮은 것을 만드는(eikastiké) 기술이 아니라 닮아 보이는 이미지를 만들어내는(phantastiké) 시물라크라(simulacra) 책략이며,⁹ 우리의 영혼에 혼란을 불러일으키는 것¹⁰으로 평가받는다.

플라톤의 동굴 구조에서 그가 담장의 생김새를 설명하는 부분을 보자. 플라톤은 담장의 생김새가 인형극을 할 수 있는 공연무대의 휘장과도 같다고 하면서, 공연하는 사람이 관객들에게 이 휘장 위로 인형들을 보여줄 수 있는 것 같은 구조라고 이야기한다. 담장에 등을 대고 앉은 죄수들이 볼 수 있는 것은 인형의 그림자들뿐이므로, 플라톤은 이미 동굴의 비유에서 그림자 연극(théâtre d’

9. 플라톤은 모방(mimesis)을 두 양식으로 구분한다. 모델과 닮은 것(eikon, copie)를 생산하는(eikastiké) 기술과, 상상에 기초해 모델을 닮아 보이는 것(phantasma, simulacre)을 만드는(phantastiké) 기술이 그것이다. 플라톤, 김태경(역), 『소피스테스』, 263a,c, 서울: 한길사, 2000.

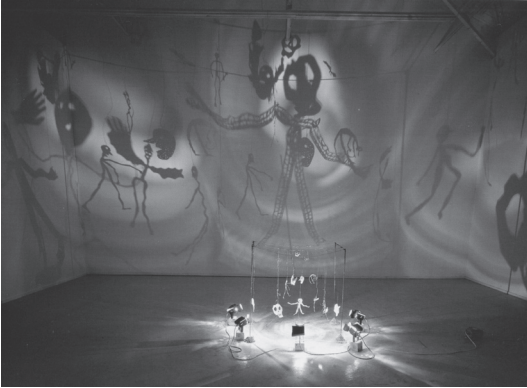
10. 플라톤 (2011), 602d.

ombres)의 형식을 설명하고 있다고 볼 수 있다. 실제 거의 모든 문명에서 나타나는 그림자 놀이에서 발전한 형태인 그림자 연극은 평평한 관절 인형을 광원과 스크린 사이에 위치 시켜 실루엣을 만드는 것이다. 그림자 연극의 기원에 대해서는 중국, 인도, 인도네시아 등 학자들마다 의견이 분분하지만, 아시아에서 성행되었음은 분명하다. 1767년 프랑스에서 그림자 연극이 초연되면서 이러한 형식의 연극을 중국 그림자(les ombres chinoises)라 부르게 된 것은 이러한 영향을 보여준다.¹¹ 사실 그림자 연극은 관객의 이성을 속이고 상상력을 자극시킨다는 점에서 플라톤이 세계에 대한 우리의 지각경험을 이야기할 때 가졌던 생각과 맥락을 같이한다. 플라톤이 보기에 예술가나 인형조종사들이나 모두 환영을 만들어내 인간의 이성을 흐리는 소피스트들과 같다.

1984년 크리스티앙 볼탕스키(Christian Boltanski)는 그림자 연극의 기법을 활용한 동명의 작품들을 선보인다. 이후 1997년까지 계속된 볼탕스키의 〈그림자 연극〉들¹²을 우리는 플라톤과 같은 맥락에서, 그러나 플라톤에게 부정적이었던 그림자의 역할을 긍정적으로 바꾸어서 읽을 수 있다. 볼탕스키는 예술가가 관객에게 물음을 던져야 함을, 그리고 기꺼이 거짓말쟁이, 마술사(illusionists)의 역할을 해야 한다는 점을 강조한다. 그는 초기 작업에서부터 이미지의 진실과 허구 문제를 파고들었다. 〈10장의 크리스티앙 볼탕스키 자화상 1946-

11. 중국에서는 한 무제 때인 기원전 121년에 이에 관한 최초의 기록이 나타난다. 동남아시아 지역에서는 '와양 쿨리트(Wayang Kulit)'라 불리며, 터키에서는 '카라괴즈(Karagöz)'라 불리며, 우리나라에는 고려시대 행해졌던 만석중놀이가 그 예가 될 수 있다. 서양에서는 1776년 파리에서 프랑수와 도미니크 세라핀(François Dominique Séraphin)에 의해 초연된 후 성행한다. 이후 이것은 영화의 원형이 된 판타스마고리아(phantasmagoria)에 지대한 영향을 끼친다.

12. 볼탕스키의 인형의 활용은 이미 1981년 〈연극적 구성〉에서 발견할 수 있다. 컬러 사진 시리즈인 〈구성〉의 일환으로 제작된 이 작품에서 볼탕스키는 작은 꼭두각시 인형들을 거대한 2차원 평면에 재현해 기념비적인 효과를 준다. 볼탕스키의 작업에서 설치가 주를 이루기 시작하는 것도 이 시기부터이다. 그는 1984년 몽피두 센터에서 열린 회고전을 계기로 자신의 초기 작업에서 주로 다루었던 덧없음과 견허함으로 다시 돌아가기로 결심한다. '어둠의 교훈(Leçons des ténèbres)'란 주제 아래 나타나는 재현과 실존에 관한 질문은 크게 두 가지 방법으로 제시된다. 하나는 볼탕스키를 널리 알린 사진들, 철제 상자, 현뿔들의 집적으로 유태인 학살이라는 특수한 죽음에서부터 보편적 인간의 죽음에 이르기까지를 다루는 것이며, 다른 하나는 빛에 의해 변화하는 그림자를 어두운 공간에 연출함으로써 실상과 허상, 즉 리얼리티의 문제를 다루는 것이다. 후자는 1984년 로테르담의 벤스터 갤러리(Galerie 'i Venster)에서 처음 선보인 〈그림자〉 시리즈가 대표적이라 할 수 있다. 〈그림자〉 시리즈와 〈춧불〉 시리즈에서 보인 비물질적인 빛과 그림자는 이후 〈기념비〉 시리즈에서 전구와 사진으로 구체화된다. cf. Lynne Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris: Flammarion, 1992); Didier Semin, *Christian Boltanski* (Paris: Editions Art Press, 1989); *Boltanski*, exhibition catalog (Paris: Centre Pompidou, 1984).



도판 2. 크리스티앙 볼탕스키, <그림자 극장>, 1984, 혼합매체, 가변 크기.

1964)~(1972)에서 그는 공원에서 한나절에 찍은 아이들의 사진들 아래에 볼탕스키라는 이름, 나이를 적어 관객에게 제시한다. 사진, 즉 이미지가 허구를 사실화하는 수단으로 등장할 수 있음을 보여준 것이다. 이러한 맥락에서 볼탕스키는 실제와 환영 사이를 오가며 <그림자 연극(Théâtre d'ombre)>(1984)(도판 2)을 연출한다.¹³ 그는 조악한 인형을 제작하고, 그것을 연약한 금속 구조물 위에 고정하고, 4개의 강한 램프로 비추어 벽 위에 그림자를 투영하게 했다. 마지막으로 작가는 이 설치에 의해 창출된 실루엣들을 움직이게 하는 송풍기를 설치했다. 관객은 처음에는 인형들을 보고 어린이들의 놀이를 생각하게 되고 벽의 이미지를 바라보지만, 확대된 그림자들은 괴물의 모습을 하고 있어 어린이들의 세계가 가지는 순진함과 거리가 멀다는 것을 깨닫는다. 이 실루엣들의 운동은 사실 여러 가지 해석을 가능하게 한다. 죽음의 춤(dance macabre)으로 읽어 제2차 세계대전 동안 나치 캠프 안에서 자행되었던 어린이들의 학살이라는 비극을 떠올릴 수도 있다. 바니타스(vanitas), 메멘토 모리(memento mori)의 이미지로, 즉 우리 일상의 삶에 들어와 있는 죽음의 이미지로 읽을 수도 있다. 또한 오늘날 대중 매체의 정보의 홍수 속에서 사실과 허구의 구별이 불가능한 현실을 풍자하는 것으로 해석도 가능하다. 그러나 볼탕스키가 강조했듯이¹⁴ 이 그

13. 이렇게 왜곡 확대되는 그림자 투사 방식은 일찍이 호그스트라텐(Samuel van Hoogstraten)이 1675년 출간한 책에서 매우 훌륭한 판화 작품 <그림자 춤>을 예시로 보여준 바 있다.

14. Christian Boltanski, *Inventar* (Hamburger Kunsthalle, 1991), pp. 73-75 작가 인터뷰 참조.

림자가 무엇으로 임히는가보다 더 중요한 것은 이것이 환영에 불과하다는 것이다. 실제로는 매우 간결하고, 단순한 요소들로 이루어진 작고 연약한 인형들이 만들어낸 거대하고 위협적인 그림자는 관객을 연약한 세계, 언제든지 무너질 수 있는 세계로 인도한다. 사실, 램프를 끄기만 해도, 이 그림자들은 사라질 것이다. 이 환영의 세계는 우리 삶이 덧없음을, 순간적이며 일시적이라는 사실을 보여준다.

브루노 페라망(Bruno Perromant)은 2008년 빌라 메디치(Villa Médicis)에서 열린 《신유령(Nouveaux Spectres)》전에서 현대예술은 이미지의 제의(culte)에 의해 만들어진 그림자들의 출현과 연결되어 있음을 말한다. 그는 유령과 같은 형상을 보여주면서 플라톤의 동굴의 비유를 차용하는데, 오히려 그림자를 재현하지는 않는다. 작가는 그림자를 재현하지 않고도 그림자에게 중요한 역할을 부여한다. 예를 들어 〈소피스트〉(2008)(도판 3)의 왼쪽 패널은 깊은 곳에 위치한 광원에 의해 빛나는 계단을 보여준다. 관객은 그림을 마주하고, 광원의 반대쪽, 즉 어둠 속에 잠긴 공간에 있는 느낌을 받는다. 작가는 플라톤이 말한 동굴 입구에 들어오는 빛을 화폭에 재현하고 있는데, 관객(플라톤의 비유에서 그림자만 보았던 죄수에 해당)은 여기에서 이 빛이 만들어낼 그림자를 향하지 않고 오히려 빛을 관조한다. 철학자가 아닌 주체가 빛을 관조한다는 사실에서 플라톤의 비유는 전복된다. 그렇다면 철학자는 여기에서 유령과 같이 보이는 사람



도판 3. 브루노 페라망, 〈소피스트〉, 2008, 캔버스에 유화, (3×)200×140cm.

으로 실제 관객 뒤에 위치할 그림자를 보거나 또는 가려진 석상(오른쪽 패널)들을 바라볼 것이다. 철학자 그리고 예술가는 이제부터 그림자에, 우리 사회의 유명에 관심을 기울이는 이들이다. 철학자에 대한 이런 생각은 플라톤의 것과 반대이다. 예술가를 소피스트로, 즉 오인의 체계로 사람들을 몰아 놓고 속이는 사람으로 보았던 플라톤과 달리, 페라망은 예술가를 진정한 철학자로 본다. 이 철학자-예술가는 환영을 거부하지 않고, 오히려 그림자를 찾고, 유명에 관심을 갖는데, 그가 본 것에서 공허한 의미를 찾기보다 즉각적인 인상을 직관적으로 표현한다. 이 사회의 통찰에 이성적인 철학자보다는 직관적인 예술가가 더 유리한 까닭은 현재 우리 사회가 유명과 같은 이미지들로 꽉 차 있기 때문이다.

동시대 작가들 중에서도 환영의 그림자에서 미적 이미지를 창출해 내는 작업을 하는 이들을 찾아볼 수 있다. 팀 노블과 수 웹스터(Tim Noble & Sue Webster)(도판 4)나 디에트 비그만(Diet Wiegman)은 쓰레기나 고철을 모아 아름다운 그림자를 만들어내며, 쿠미 야마시타(Kumi Yamashita)는 문자의 음영으로 전혀 다른 이미지를, 반대로 프레드 에르데켄스(Fred Eerdekens)는 몇 개의 구부러진 선들의 그림자만으로 타이포그래피 메시지를 전달한다. 이들이 공통적으로 활용하는 그림자의 속성은 대상을 왜곡하고 변형할 수 있다는 것인데, 바로 이 속성이 미와 추, 이미지와 문자, 유사성과 상이성 같은 양극 사이의 이동을 가능하게 해준다.

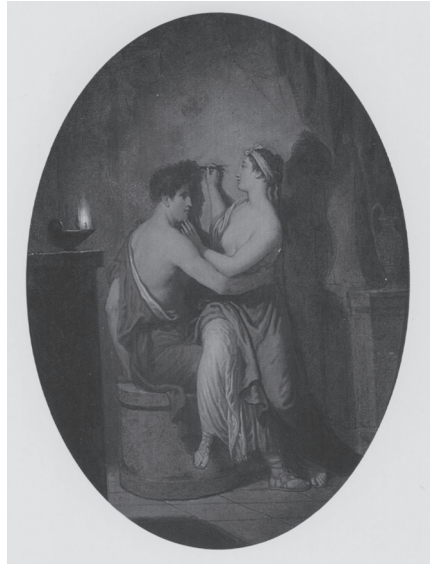


도판 4. 팀 노블 & 수 웹스터, (Nihilistic Optimistic), 전시 전경.

2. 플리니우스의 『박물지』 예화: 예술의 탄생

플라톤의 동굴의 비유가 인지적 재현의 탄생에 관한 이야기였다면, 플리니우스(Gaius Plinius Secundus)가 『박물지(Historia Naturalis)』¹⁵에서 언급한 부타데스의 딸 이야기는 본격적인 예술적 재현의 탄생에 관한 것이다. 플리니우스는 처음에는 회화의 기원¹⁶을, 두 번째는 조각의 기원¹⁷을 같은 설화로 반복해서 이야기한다.¹⁸ 그는 최초의 예술작품이 만들어진 계기는 사랑하는 이의 떠남에서 찾아야 한다고 강조한다. 사실 이미지의 기원은 애정관계의 중단에서, 즉 헤어짐에서 찾아야 하며, 그러므로 재현이라는 것은 대체물, 대용물이 된다. 즉 재현은 기억을 되살리기 위한, 부재를 현존으로 만들기 위한 대체물인 것이다. 그림자와 재현 이미지 둘 다 그 사람과 닮아 있고, 그 사람에게 속해 있다. 사랑하는 이의 그림자는 실제 그가 이동할 때 그를 따라다닐 테지만, 벽에 그려 놓은 이미지(도판 5)는 이동에 반대되는 추억의 기념물로 남을 것이고, 위안을 줄 것이다. 즉 이미지가 존재를 불멸화하며, 순간을 포착하여 영원으로 만든다. 바로 이 점에서 이 이야기는 플라톤의 신화와 반대지점에 서게 된다.

이것은 플리니우스가 그림자를 수직으로 세우는 투영의 정통법을 강조했다라는 점에서도 알 수 있다. 두 번째 인용을 보면, 연인의 얼굴이 램프의 도움으로 벽에 투영되



도판 5. 데이비드 앨런(David Allan), 〈회화의 기원(코린트의 처녀)〉, 1775. 나무에 유화, 38.7×31cm.

15. Pliny the Elder, *Natural History* XXXV, trans. by H. Rackham (London: William Heinemann, 1952–1961).

16. “회화는 사람의 그림자 윤곽을 따라 그리는 데서 시작되었다.” Pliny, XXXV 15.

17. Pliny, XXXV, 43.

18. 플리니우스는 그리스인들이 이집트인들의 미술작품을 보았기 때문이 아니라 인간의 그림자를 관찰함으로써 회화를 발견했다고 말하는 것이다. 최초의 회화적 이미지가 인간 몸에 대한 직접 관찰의 결과물이 아니라, 몸의 그림자를 잡아낸 재현물이다.

었다고 기록되어 있다. 플라티누스는 그림자를 땅에 눕게 할 경우 떠올리게 되는 죽음과의 연관성을 확실히 알고 있었기 때문에 이미지를 수직으로 세웠을 것이다. 부타데스의 딸은 연인의 이미지를 영원히 지속시키고자 하는 마음, 즉 죽음의 공포를 내몰고, 연인의 생존을 소망하는 마음을 담아 그림자 그림을 그린 것이다. 그러나 아직까지는 실루엣, 실체가 없는 이미지(cidolon)에 불과한 딸의 그림자 그림에 아버지 부타데스가 개입한다. 도공인 부타데스가 딸의 윤곽에 진흙을 바르고, 본을 떠 조형물로 만들어 코린트의 신전으로 옮기게 되면, 이미지는 진정 영원한 시간을 부여받는 것이다.

지금까지 살펴본 바에 의하면, 플라톤과 플라티누스가 정의하는 이미지가 서로 다른 것으로 이해된다. 플라톤은 이미지를 순수하게 외관적 존재로 보지만, 플라티누스는 환상, 즉 유사성의 영역, 실제와 인접한 영역의 지위와 역할을 인정한다. 만일 플라톤에게 이미지(그림자, 반영상, 그림, 조각상)가 복제 상태에 있는 동일자였다면, 플라티누스의 전통 속에서 이미지(그림자, 그림, 조각상)는 동일한 것의 타자라고 할 수 있다. 플라톤은 대상을 재현함으로써 대상의 유사성으로 되돌아기를 원했다면, 플라티누스의 전통 속에서 이미지는 대상을 재복제함으로써 대상을 포착하고, 대상의 대체물이 되기를 원했다고 할 수 있다.¹⁹

앞의 플라톤의 해석에서 보이듯이 거울상(반영상, reflection)은 그림자상의 탈피나 변형 정도로 읽히며 그다지 구별되지 않고 쓰이다가 거울 패러다임이 단독으로 다루어지기 시작한 것은 르네상스부터였다. 알베르티(Leon Battista Alberti)는 『회화론』(1435)에서 부타데스 이야기를 인용하면서 그림자 그림은 첨가의 과정에 불과하므로 진정한 예술이 아니라 하며, 나르키소스에게서 유래하는 새로운 회화 예술을 제안한다.²⁰ 이때부터 서양 회화는 동일자의 사랑의 산물이 된 것이다. 거울반영상은 동일자와의 관계가 되면서, 그림자 이미지는 타자에 대한 유사성으로 정착된다.

19. 빅토르 I. 스토이치타, 이윤희(역), 『그림자의 짧은 역사』, 서울: 현실문화연구, 2006, pp. 36-37.

20. Leon Battista Alberti, *On Painting/De Pictura* (1435), trans. by Cecil Grayson, (Harmondsworth: Penguin Books, 1991), p. 61.

III. 나와 타자의 만남

1. 융의 그림자: 무의식의 영역

그림자는 또한 인물의 분열과 관련되는 요소이기도 하다. 샤미소(Adelbert von Chamisso)의 소설 『페터 슐레밀(Peter Schlemihl) 이야기-그림자를 판 사나이』나 안데르센의 동화 『그림자』의 내용처럼 그림자는 주인의 숙박에서 분리되어 고유의 몸을 획득하기도 하며, 때로는 주인과 그림자 사이의 힘의 관계가 역전되기도 한다. 이런 경우, 그림자는 단순한 복제(replication)가 아니라 분열(dedoublement)을 일으키는 것으로, 제2의 정체성을 가진 분신(double)이나 또 다른 자아(alter ego)의 역할을 하는 것이다.

앤디 워홀(Andy Warhol)의 〈그림자〉(1981)(도판 6)라고 명명된 자화상에도 두 개로 분열된 자기 이미지가 나타난다.²¹ 오른쪽에는 자신의 얼굴이 프레임에 의해 일부 잘려 있으며, 그 얼굴이 차지하는 공간과 색으로 구분되는 곳에서 그의 옆모습이 그림자의 형태로 등장하는데, 이 그림자는 정면상에서 떨어져 나오면서 화면을 가득 채우고 있다.²² 이 작품은 자기 반영의 전통에서 자기정체성을 찾는 거울반영상이 정면상으로, 타자와의 관계를 보여주는 그림자상이 측면상으로 나타남을 잘 보여주고 있다.²³ 그러나 화가와 모델이 서로 다른 두 사람으로 등장했



도판 6. 앤디 워홀, 〈그림자〉, 1981, 레녹스 뮤지엄 보드에 다이아몬드 가루와 함께 실크스크린, 96.5×96.5cm, 뉴욕 로널드 펠트먼 미술 자료보관소.

21. 워홀은 여기서 그보다 앞선 데 키리코의 독립적으로 존재하는 그림자들, 뒤상의 복수 자아상들에 빚지고 있다.

22. 이러한 기법은 1920년대 '악마적 스크린'이라 불리웠던 〈칼리가리 박사의 밀실〉(노스페라투)와 같은 영화에서 자주 등장했던 화면을 가득 채우는 그림자의 형상들과 맥락을 같이한다. 빅토르 I. 스토이치타(2006), p. 305.

23. 얼굴이 사람의 영혼을 담는다는 생각은 고대적 전통이지만, 측면상을 특히 선호하는 것은 18세기 라바터(Johann Caspar Lavater)의 관상학 연구에서부터 시작된다. 빅토르 I. 스토이치타는 자기정체성에서 타자로의 변모를 보여주는 그림자 측면상의 예로 피카소의 〈피카소의 실루엣과 울고 있는 여자〉(1940)을 들고 있다. 앞 책, p. 159.

던 플라니우스 우화와 달리 이것은 자화상이다. 자아가 자각하지 못하는 나의 모습, 자아가 받아들이기 힘든 나의 모습이, 즉 동일자가 아닌 타자의 형태로 그림자에 반영되어 있는 것이다. 위홀의 이 자화상에서 자아와 그림자는 통합보다는 분열로 나아가는 양상으로 읽힌다.

이러한 자아의 분열로서 그림자 개념은 칼 구스타브 융(Carl Gustav Jung)이 구체화시켰다. 융은 프로이트가 무의식을 충동적인 성적 욕구로만 해석하는 것이 지나치게 한정적이라고 보고, 무의식에는 다른 충동과 심리적 요소가 있으며, 자율적이며 창조적으로 움직이는 것임을 강조한다. 즉, 인간을 성욕과 같은 본능적 욕구에 의해 끌려가는 존재가 아니라 인간 정신의 통합적 발현, 즉 개성화(individuation)를 향해 나아가는 존재로 본다. 이 개성과 과정에서 중요한 것이 그림자와 의식의 통합이다. 그림자는 개인이 자신의 성격이라고 의식적으로 인식하는 것과 반대되는 특성으로, 자아의 어두운 부분, 즉 의식되지 않은 자아의 분신을 의미한다. 그림자는 개인이 의식적으로 받아들이기 힘든 성적, 동물적, 공격적인 충동을 포함하고 있다. 어떤 면에서 프로이트가 말하는 이드, 원초아와 유사하지만, 융에게서는 프로이트와 달리 자아가 이를 받아들여 화목하게 영혼 속에 편입시킬 수 있느냐의 여부가 중요하다.

또한 그림자를 적절히 표현하는 것은 창조력, 활력, 영감의 원천이 된다. 그림자를 과도하게 억압하면, 개인은 자유로운 표현을 하지 못하고 진정한 자신으로부터 괴리되고 불안과 긴장을 느끼게 되며, 결국 평범한 성격을 갖게 된다. 융에게 그림자는 인간의 마음에 입체적인 특성을 부여하는 것이다. 개인적 무의식의 내용으로서 그림자가 의식화해서 동화되면 의식의 시야는 넓어지고, 그림자의 부정적인 작용은 건설적인 기능으로 바뀐다.²⁴ 이렇게 그림자는 일차적으로는 개인적 무의식의 내용이지만, 원형(archetype)으로서 그림자는 집단 무의식의 내용이 된다. 예를 들어 자기원형(의식과 무의식을 하나로 통합하고자 하는 원형)이 가진 그림자는 자아의 그림자에 비해 엄청나게 강력한 에너지를 지니고 있어²⁵ 외부로 투사되면 증오감, 혐오감, 공포감 등 충격을 주는 것

24. Carl Gustav Jung, "On the psychology of the unconscious", in *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 7, 2nd ed. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1966), pp. 30-40.

25. 융은 자기(self)의 그림자를 '절대악'으로까지 설명하는데, 여기서 융은 악이라는 것이 선의 부재가 아니

으로 읽힌다. 앞서 살펴보았듯이 기원의 신화에서는 악마적 성향과 전혀 관계가 없던 그림자가 서양 미술에서 자주 부정적으로 그려지는 것은 이러한 집단 무의식의 측면에서 설명이 가능하다.²⁶

앤디 워홀의 그림자가 자아의 어두운 부분을 표현한 것이라면, 그레고리 크루드슨(Gregory Crewdson)의 그림자는 사회의 숨겨진, 드러내고 싶지 않은 부분을 폭로한다. 크루드슨의 사진²⁷에서는 일상의 단순하고 진부한 면과, 일상에 숨겨져 있는 미스터리한 요소들이 대조적으로 등장한다. 즉, 그의 작품은 사회의 '무의식적인' 면을 상기시키며, 이것을 은유적으로, 환상적으로 다룬다. 예를 들어 <무제 (배수구에 손을 넣은 소년)>(Boy with hand in drain)(2001) (도판 7)은 평범한 집의 욕실을 보여준다. 사진의 상단부를 이루고 있는 욕실은 특이할 것이 없지만, 전경의 중앙 부분에서 바닥 속으로 팔을 뻗고 있는 한 인물은 눈에 띈다. 그의 팔은 받침기둥들이 있는 지반을 통과하고 있다. 이 팔은 몸의 다른 부분에 비해 지나치게 환해서 초현실적인 느낌이기도 하다. 사진의 상단부는 창문에서 들어오는 햇살에 비춰진 밝은 공간을 이루고 있다. 한 가운데 있는 남자는 햇빛을 직접 받고 있는데 반해, 사진의 하단부는 후경에서 희미한 빛을 받을 뿐이다. 즉 하단부는 집의 그림자²⁸라 할 수 있는 부분으로 우리에게 숨겨진 곳, 우리가 거의 탐구하지 않는 부분이다. 어둠 속에 있는 부분과 빛이 비추는 부분의 대조는 이 두 영역 사이의 구성의 대조에서 기인하는 것이기도 하다. 욕실은 완벽하게 잘 정돈되어 서양식 가정집의 클리셰를 보여주지만, 집의 그림자 부분은 더럽고, 모든 미적인 요소로부터 떨어진 상태

라, 자기 안에 선천적으로 존재하는 것으로 보고 있다. 자기원형이 선, 신으로 나타낸다면, 악은 그의 그림자에 의해 나타난다. cf. C.G. Jung, "Answer to Job"(1952), in *Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 11, 2nd ed. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969), pp. 355-474.

26. 서양미술사에서 데 키리코가 묘사한 수상하고 섬뜩한 그림자들, 호스트트라덴의 확장된 그림자에서 보이는 악마의 모습 등이 이에 해당할 것이다. 더 나아가 파우스트와 메피스토펠레스, 지킬박사와 하이드씨를 자아와 그림자 간의 대립으로 해석하는 것처럼, 보슈나 고야의 그림에서 나타나는 마녀, 악마, 괴물을 집단적, 원형적 그림자의 투사로 해석할 수 있다. 이 연구에서는 그림자의 형상을 갖는 도상들에 집중하므로, 이러한 상징적인 해석은 지양하겠다.

27. 사진(photography)은 빛(phos)으로 그린다(graphos)는 어원을 갖고 있지만 그림자 그림, 또는 빛과 그림자 그림으로서 사진이라는 매체를 생각해 볼 수도 있다. 일찍이 헨리 폭스 탈보트(William Henry Fox Talbot)도 자신의 포토그램(photogram)을 쉐도우그래피(shadowgraphy)라 말한 바 있다. 사진, 더 나아가 비디오아트, 미디어아트 등 영상매체의 기원이 되는 그림자에 대해서는 더 넓고 심도 있는 연구가 필요하다.

28. 여기서 그림자는 각주 10에서 밝혔던 그림자의 종류 중 대상 자체에 생기는 attached shadow에 해당한다.



도판 7. 그레고리 크루드슨, 〈무제
(배수구에 손을 넣은 소년)〉, 2001-
2002, color coupler print, 121.9×
152.4cm.

이다. 즉 어둠의 공간은 우리의 조정 범위 밖에 있는 것이다. 이 인물은 지하에 존재하는 먼지를 끌어모으려 하는 듯 보이지만, 사실 쓰레기는 너무나 많아서 이러한 시도는 헛수고일 것이다. 이 사진이 보여주는 것처럼 우리 일상의 어두운 부분은 우리를 유령처럼 따라다닌다.

어둠(그림자)의 활용은 작품에 불안하고 걱정스러운 기운을 가져오며, 집, 특히 욕실이라는 나를 깨끗하게 하는 장소에서 떠올릴 수 있는 조용함, 안정감이라는 우리의 감정을 의심하게 한다. 크루드슨에게 어둠은 우리 삶의 가장 개인적인 공간에서도, 우리가 자각하지 못한 부분이 무의식으로 숨겨져 있음을 보여준다. 그러나 한편으로는 이 그림자 부분이 우리 삶의 목적을 지탱하는 기둥들이 되기도 하는 것이다.

또한 카라 워커(Kara Walker)도 우리 사회의 감춰진 그림자를 검은 실루엣의 모습으로 보여준다. 19세기 빅토리아풍의 섬세하게 잘려진 검은 실루엣들은 얼핏 보면 굉장히 아름답게 보이지만, 자세히 들여다보면 흑인 노예, 소녀가 백인 사회에서 겪어야 하는 잔혹사의 한 장면임을 알 수 있다. 미국 사회에서 공공연하게 행해졌던 인종 차별, 성 차별을 드러내는데 검은 실루엣은 효과적으로 기능하고 있다. 특히 19세기 싸이클로라마를 모델로 제작된 〈노예! 노예!〉(1997)(도판 8)에서는 실루엣을 360도로 배치했는데 관객은 그 원형체 안에서 그림이 그를 둘러싸는 것을 경험할 수 있다. 이야기의 시작과 끝의 경계가

도판 8. 카라 워커, <노예! 노예!(Slavery! Slavery!)>, 1997, 벽 위에 종이, 306×2805cm.



허물어진 결과, 보통 그림자 연극의 단선적으로 주어지는 내러티브보다 훨씬 복잡한 나를 둘러싼 우리 사회의 모습을 여기에서 직면한다.

2. 데리다의 『눈먼 자의 기억』: 타자의 흔적

자끄 데리다(Jacques Derrida)는 1991년 루브르 박물관에서 《눈먼 자의 기억: 자화상과 다른 잔해들》이라는 전시를 기획한다. 데리다가 선별한 루브르 박물관의 드로잉 소장품으로 구성된 전시와 함께 출판된 동명의 책에서 그는 눈핍, 보는 것, 눈물, 믿음 등의 주제로 해체론의 자화상을 써 내려간다. 데리다는 자아(혹은 자화상)의 프레임 안에 들어갈 수 없는 타자성의 흔적을 '잔해'라 부른다. 그런데 이 잔해는 진정한 '나'(혹은 자화상)를 가능하게 해주는 것이다. 해체론에서 정의되는 '나'는 나 이전에 타자가 있다는 것을 전제로 한다. "태초에 잔해가 있었다."²⁹ 데리다는 '나'의 기원을 '나 이전의 타자와의 만남'이라고 본다. 이러한 타자성과의 만남을 기록하는 것이 자화상이다. 그래서 해체론적 그리기(drawing)는 완성물로 모습을 드러낸 개별 작품 — 동일성의 집합체로서 외부로 보이는 나에 해당 — 의 프레임(frame)을 가능하게 해주면서 동시에 그 프레임을 열어 버리는 타자성과의 만남을 기록하는 것이다. 데리다는 이

29. Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. by Pascale-Anne Brault & Michael Naas (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), p. 65.



도판 9. 조셉-브누아 쉬베, <드로잉 예술의 탄생>, 1791, 캔버스에 유화, 267×131.5cm, 브뤼헤 그뢰닝게 미술관 소장.

렇게 눈뿔이 그림의 기원이자 조건임을 이야기한다. 그는 조셉-브누아 쉬베(Joseph Benoit Suvée)의 <드로잉 예술의 탄생>(1791)(도판 9)을 예로 들어 설명하면서, 예술의 기원 신화를 가지고 온다. 데리다는 플라니우스의 논의에서 더 나아가 이 이야기를 설명하는데, 바로 그림이 지각보다는 기억에 의존한다는 것이다. 벽에 선을 그을 때 여인은 자신의 연인을 볼 수 없으므로 눈 먼 상태이며, 연인을 바라보는 순간 여인은 그린 선에 대해 눈이 먼 상태이다. 어느 하나에는 장님이 되어 한쪽 기억에 만족한다. 이 작품에서 만나지 못하는 두 사람의 시선은 두 사람 모두 맹인은 아니지만 서로에 대해 눈이 멀어 있음을 보여준다. 서로를 보지 못하는 그들이 만나는 유일한 지점이 그림자이다. 이 그림자 모

티프는 데리다가 정의하는 그림의 축소판이라 할 수 있는데, 그에게 그림도 그림자처럼 “현전과 부재의 유희”이며 “지워진 흔적의 장소”이기 때문이다,³⁰ 이곳에서 ‘나’는 항상 ‘타자’와 만난다. 이러한 타자성과의 만남을 기록하는 것이 자화상이며, 초상화이며, 그림자이며, 모든 그림이다.

이러한 관점에서 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)이 <세 개의 초상화: 조지 다이어의 사후 초상, 자화상, 루시앙 프로이트의 초상>(1973)(도판 10)에 묘사한 그림자는 좋은 예가 된다. 이 삼면화에서 베이컨은 중앙인물이며, 그의 오른쪽에는 친구 루시앙 프로이트가 앉아 있고, 왼쪽에는 이미 이 세상을 떠나

30. Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), p. 11.



도판 10. 프랜시스 베이컨, 〈세 개의 초상 - 조지 다이어의 사후 초상, 자화상, 루시앙 프로이트의 초상〉, 1973, 캔버스에 유화, (3×)198×147.5cm, 개인소장.

고 없는 그의 애인 조지 다이어를 재현해 놓았다. 각각의 패널은 문이나 밝은 하늘색의 거울, 천장에서 내려오는 전구를 포함하고 있다. 세 패널의 바닥의 붓 터치는 모두 소용돌이치는 듯 보인다. 여기서 질문을 던질 수 있다. 이 작품은 하나의 벽에 세 개의 문이 있는 공간을 그린 것인가, 아니면 하나의 패널의 공간에 순서대로 사람이 바뀐 것을 약간씩 다른 앵글에서 본 것일까? 더 이상한 것은 벽에 핀으로 고정된 두 개의 사진 초상이다. 다이어 뒤에는 베이컨의 초상이, 프로이트 뒤에는 다이어의 초상이 있다. 사진들은 미장아빴(mise en abyme), 회화 속의 회화를 만들고 동시에 그 얼굴이 클로즈업이어서 의자에 앉은 인물들의 얼굴과 같은 크기로 보인다.³¹

이 작품의 독해를 어렵게 만드는 또 하나의 요소는 검은 그림자이다. 특히 가운데 베이컨의 그림자는 몸에서 ‘흘러나오는’ 듯 ‘녹아가는’ 듯 몸의 연장(extension)이라 할 만하다.³² 한편, 광원의 위치를 고려해 볼 때 이 그림자는 가운데 패널의 전구에 의해 만들어진 실제 투영(projection)으로 읽을 수도 있다. 이에 반해 양측면의 패널에 있는 그림자는 그렇게 단순하게 읽을 수 없다. 전

31. 흑백사진은 고정되어 사실을 기록한 느낌을 준다면, 회화로 그려진 인물들은 유연한 운동감과 뒤뜰어진 살로 인해 사진과 전혀 다른 차원에 있는 듯하다. 이 삼면화의 중심에서 자화상은 사진 이미지를 갖고 있지 않음도 언급해야 한다. 그러나 베이컨 얼굴의 왼쪽 눈에 검은 형상이 코의 오른쪽까지 잠식하고 있는 데, 이것이 그의 전작들을 고려해 볼 때 카메라 렌즈로 해석도 가능하다.

32. Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self* (London: Reaktion Books, 1992), p. 88.

구 불빛의 투영이 되려면, 그림자는 그려진 것과 달리 인물들의 반대편에 나타나야 한다. 만약 이 삼면화를 3개의 문이 달린 하나의 공간으로 읽는다면, 이 그림자들을 가운데 패널의 불빛에 의해 생겨난 그림자로 주장할 수 있다. 가운데 전구만 노란 것도 불이 켜졌다는 뜻으로 읽을 수 있다. 그러나 이러한 해석은 제목에 의해서 모순이 생긴다. 만약 하나의 공간에 모인 세 사람이라면, 제목이 세 개의 초상화(Three portraits)가 아니라 하나의 그룹(a group of portraits)이 되어야 했다.

이제 이 삼면화를 세 개의 분리된 이미지들, 동일한 문 앞에서 조금씩 다른 앵글에서 바라본 이미지들로 읽어야 한다. 가운데 패널에 위치한 베이컨의 그림자를 만드는 것은 여전히 노란 전구이지만, 양쪽 패널의 그림자의 광원은 논리적으로 흑백 사진들이 된다. 한 인물의 사진적 재현이 다른 인물의 그림자를 생산하는 것이다. 베이컨 사진이 다이어의 몸의 연장을 가능케 하며, 다이어의 사진이 프로이트의 몸의 연장을 가능하게 한다. 데리다의 표현을 빌면, 내(다이어와 프로이트)가 그림으로 그려지기 전에 이미 프레임 안에 타자(사진)가 있었으며, 그 타자와의 만남의 기록이 나를 그림이요, 나의 몸에서 흘러 나가는 존재의 흔적인 그림자를 그림이다.

그러나 이들 그림자들을 사진이나 빛의 투영(projection)이라고 보지 않고 몸의 연장(extension)으로 해석하는 것도 가능하다.³³ 이 때 그림자의 한쪽은 몸과 연결되어 있고, 다른 쪽은 바닥과 이어져 있다. 이 그림자들은 마치 바닥에 구멍을 만들고, 형상들은 그 안으로 들어갈 준비가 되어 있는 것 같다. 조용한 호수와 같은 바닥에, 형상들은 그들의 길고 검은 그림자와 함께, 혹은 그 그림자를 통해 공간으로 들어갈 것 같다. 그림자가 몸을 흡수하든, 몸이 그림자를 용해시키든, 그림자는 몸과 바닥을 연결하는 역할을 한다. 형상과 배경의 분할을 거부하고, 에르곤(ergon)과 파레르곤(paregon)을 넘나드는 흔적을 통해 주어지는 것은 그림자, '나와 타자의 흔적'이다.

33. 앞의 책, p. 87. 에른스트 반 엘펜은 베이컨의 작품에서 두 개의 미학적 이론들 간의 갈등을 보았다. 하나는 도상성의 우위에 기초하는 재생산(reproduction) 이론이고, 다른 하나는 지표성의 우위에 기반한 출산(procreeation) 이론이다. 그는 베이컨의 그림자는 도상이 아니라 그들 몸의 지표라 결론 짓는다.

IV. 나가는 글

그림자는 예술가가 그에게 부여하는 상징적인 범위에 관해서, 제시되는 방식에 관해서 얼마든지 변형시킬 수 있는 가능성이 있는 요소이다. 그러므로 그림자는 더 이상 현대예술에서 부차적인 것이 아니다. 이제 그림자는 재현되는 대상을 더 이상 따르지 않기도 하고, 독립적으로 나타나 작품에서 핵심적인 역할을 하기도 한다.

전통적으로 그림자는 (플라톤의 주장처럼) 환영으로서, 즉 현실을 왜곡하거나 가상일 뿐인 이미지로 여겨지거나, 한편으로는 (부타데스의 딸의 이야기에 서처럼) 실재의 일부를 간직한 흔적이기도 했다. 현대작가들 중 볼탕스키와 페라망 같은 예술가들은 그림자의 환영이라는 전통적인 입장을 다시 취하면서, 질문하는 예술을 수호하기도 하고, 오히려 예술가가 그림자와 같은 환영을 추구함으로써 현대사회를 제대로 진단할 수 있음을 말하기도 한다.

그림자에 대한 현대적 사유는 주체의 형성, 특히 무의식과 관련하여 자아가 거부한 타자성과의 만남을 강조한다. 예술의 맥락에서도 그림자에게 새로운 의미가 생기는데, 바로 나와 상호작용하는 또 다른 정체성의 존재를 상기시킬 수 있다는 점이다. 물론 예술의 기원 신화에서부터 그림자는 타자와의 관계를 나타내는 것이었지만, 현대에는 주체의 모습 안에 타자가, 즉 주체의 이중성 또는 주체의 분열로 나타나는 그림자로 등장한다. 뒤상, 워홀 등 많은 현대작가들이 분열된 자기 자신의 모습을 보여주었으며, 그레고리 크루드슨, 카라 워커 등 사회의 어두운 그림자 부분을 폭로하는 작가들도 있다. 베이컨 같은 작가는 더 나아가 타자에 의해 생성되는 나의 그림자, 신체와 공간을 연결해 주는 파레르곤의 역할을 하는 그림자를 잘 표현해 냈다.

플라톤적인 이념의 거부는 현대 작가들이 고전 예술이라는 개념을 포기한 것임을 보여주지만, 그렇다고 해서 예술적 역사적 전통을 모두 부인하고 있다고 할 수는 없다. 현대 사상이 데리다가 말한 나와 타인의 만남의 장소로서 그림자는 이미 오래전 부타데스의 딸이 연인을 기억하길 바라며 남겼던 흔적과 다르지 않다. 데리다는 이러한 예술의 기원 신화를 통해 그리는 행위는 지각에 의한 것이 아니라, 현전(presence)하는 부재(absence)의 흔적(trace)에 의해 나타

나는 재현방식임을 강조한다. 타자에 대한 사랑으로 새겨졌던 그림자는 서양 미술의 역사에서 동일자에 대한 사랑에게 밀려나는 듯 했지만, 현대예술의 그림자는 다시 타자에 대한 사랑으로 돌아오고 있다. 하지만 이제 타자는 과거와 같이 동일자와 구별되는 이타성의 타자가 아니다. 나의 흔적을 간직한 타자, 타자의 흔적이 새겨진 내가 함께 살아가고 있다. 나에게 속한 분신이자 내가 붙잡을 수 없는 타자로서 그림자는 이렇게 항상 내 옆에 존재하는 듯 하면서도 언제든지 사라져버릴 존재이므로, 예술이 기록하고 남기는 것일지도 모른다.

■ 주제어

그림자(shadow), 실루엣(silhouette), 그림자회화(skiagraphy), 동굴의 비유(allegory of cave), 부타데스(Butades), 데리다(Jacques Derrida), 눈먼 자의 기억(Memoirs of the Blind)

투고일	2015년 5월 7일	심사일	2015년 5월 15일	게재확정일	2015년 5월 31일
-----	-------------	-----	--------------	-------	--------------

참고문헌

- 강태희, 「추상과 죽음: 앤디워홀의 후기작」, 『현대미술사연구』 제31집, 2012, pp. 199-231.
- 빅토르 I. 스토이치타, 이윤희(역), 『그림자의 짧은 역사』, 서울: 현실문화연구, 2006.
- 심상욱, 「히에로니무스 보스와 프란시스코 고야의 회화에 나타난 그림자상에 대한 연구」, 『미술치료연구』 제10권, 2003, pp. 117-143.
- 정재식, 「해체론의 눈(Eyes)과 자화상: 눈뿔, 봄과 눈물, 그리고 믿음에 대하여」, 『비평과 이론』 제13권, 2008, pp. 31-54.
- 플라톤, 박종현(역), 『국가(政體)』, 파주: 서광사, 2011.
- _____, 김태경(역), 『소피스테스』, 서울: 한길사, 2000.
- Alberti, Leon Battista, *On Painting/De Pictura* (1435), trans. by Cecil Grayson, Harmondsworth: Penguin Books, 1991.
- Alphen, Ernst van, *Francis Bacon and the Loss of Self*, London: Reaktion Books, 1992.
- Baxandall, Michael, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, CT: Yale University Press, 1995.
- Berry, Ian et al. ed., *Kara Walker: Narratives of a Negress*, New York: Rizzoli, 2007.
- Boltanski, Christian, *Boltanski*, exhibition catalog. Paris: Centre Pompidou, 1984.
- _____, *Inventar*, Hamburger Kunsthalle, 1991.
- Caputo, John D, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, trans. by Robert M. Durling, Oxford and New York: Oxford University Press, 2003.
- Derrida, Jacques, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. by Pascale-Anne Brault & Michael Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- _____, *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
- Gangebin, Murielle, *L'ombre de l'image: de la falsification à l'infignurable*, Seyssel: Editions Champ Vallon, 2002.
- Gombrich, Ernst Hans, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, New Haven, CT: Yale University Press, 2014.
- Grenier, Catherine, *Christian Boltanski*, trans. by David Radzinowicz, Paris: Flammarion

- and Centre national des arts plastiques, 2010.
- Gumpert, Lynne, *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1992.
- Jung, Carl Gustav, "Answer to Job" (1952), in *Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 11, 2nd ed., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969, pp. 355–474.
- _____, "On the psychology of the unconscious", in *Collected Works of C.G. Jung*. Vol. 7, 2nd ed., Princeton, NJ: Princeton University Press, 1966, pp. 1–126.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, "The Perspective of Shadows: The history of the Theory of Shadow Projection", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVIII (1975), pp. 258–287.
- Pliny the Elder, *Natural History* XXXV, trans. by H. Rackham, London: William Heinemann, 1952–1961.
- Rey, Alain ed., *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris: Le Robert, 2005.
- Rosenblum, Robert, "The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism", *Art Bulletin*, XXXIX (1957), pp. 279–290.
- Rutherford, Emma, *Silhouette*. New York: Rizzoli, 2009.
- Semin, Didier, *Christian Boltanski*. Paris: Editions Art Press, 1989.
- Verbraeken, René, *Clair–Obscur, histoire d'un mot*. Nogent-le-Roi: J. Laget, 1979.
- Walker, Kara et al., *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Lord*, Exhibition Catalog, Minneapolis: Walker Art Center, 2007.

Abstract

The Trace of Presence-Absence: About the Contemporary Usage of Shadow

Euijung Han

Shadow demonstrates the presence of an object, but it is also a proof of the absence because it doesn't contain any part of the substances. Because of the duality, shadow is considered as the bearer of multiple significations. Platon offers the negative character, 'illusion', to the shadow. Shadow is only an image of an image, a deformation of a deformation of a reality and far off the essence of a thing. 'Skiagraphy' by Butades's daughter, quoted in *Natural History* by Pliny, is to record the trace of her lover, namely, a substitute for the absence with the presence. We look for the platonic illusion through Christian Boltanski, and the inversion of the allegory of the cave through Bruno Perramant. A characteristic of the modern thought on shadow is the separation of the self, and an encounter with the other. The shadow by Jung is related to the dark side of the self. Gregory Crewdson extends it to the unconscious aspect of a society. In the deconstructionism of Derrida, the origin of the 'I/self' tracks back to 'encounter with the Other before I am.' The painting as the shadow is a place of the play of presence-absence, and here I always encounter the other. In this respect, in *Three Portraits*(1984) by Francis Bacon, the other(s photography) causes 'I(my shadow)' and these shadows transcend the border between ergon and parergon.