

조르주 디디 위베르만의 이미지론에서
부재의 형상: 프라 안젤리코, 미니멀리즘,
제임스 터렐 비평의 경우

On the Figure of Absence in Georges Didi-Huberman's
Theory of Image: His Critical Analysis of Fra Angelico,
Minimalism, and James Turrell's Works

이나라 (Nara Lee)

동의대학교 (Dongguk University)

『현대미술사연구』 제45집 (2019. 6), pp. 65–91

<http://dx.doi.org/10.17057/kahoma.2019..45.003>

I. 들어가며

II. 징후, 형상, 부재

1. 징후 이미지와 형상성: 디디 위베르만의 프로이트 독해
2. 부재의 징후, 부재의 형상: 프라 안젤리코에서 미니멀리즘까지

III. 제임스 터렐의 작업과 부재

1. 부재의 형상: 장소, 빛, 색
2. 부재의 역설적 가시화: 틀의 역설

IV. 나가며: 부재의 형상과 역사 이미지

I. 들어가며

조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman)은 미술사 학제의 연대기적 기술방법, 국가, 민족, 장르 중심의 기술방법을 비판해 온 미술사학자이자 철학자다. 미술사적 연대기와 계보학의 개념을 재정립하는 조르주 디디 위베르

* 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2017S1A5B8059186).

만의 철학적 출발점은 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 역사철학, 앙리 말디니(Henri Maldiney), 어윈 스트라우스(Erwin Straus)의 현상학, 니체(Nietzsche)의 계보학적 사유라 할 것이다.¹ 이미지의 문화적 이주를 폭 넓게 검토할 수 있는 사유의 무기를 디디 위베르만에게 제공한 사상가는 아비 바르부르크(Aby Warburg), 프로이트(Sigmund Freud), 조르주 바타이유(Georges Bataille)일 것이다. 디디 위베르만은 꿈을 해석하며 무의식이 꿈의 이미지의 형성에 미치는 영향을 살폈던 프로이트의 메타심리학, 비(非)지성의 얇은 껍적을 뒤쫓는 조르주 바타이유의 인류학, 분기하는 문화적 영향 관계, 나아가 무의식의 영향관계의 퇴적물로 이미지의 '지도(Atlas)'를 구성했던 아비 바르부르크의 미술사 연구에서 길어 온 개념들을 도구로 삼아 미술사와 사진, 영화, 현대미술의 연구 주제를 갱신해 왔다. 그래서 우리는 디디 위베르만을 미술사학자, 철학자로 지칭할 뿐 아니라 이미지로 역사의 의미를 갱신하고 역사로 이미지의 의미를 갱신하는 “이미지 역사가”라 지칭할 수 있을 것이다.

오늘날 우리는 셀 수 없이 많은 이미지를 생산하고 재생산한다. 빠른 속도와 거대한 규모로 생산되는 무수한 시각 이미지가 우리의 신체와 의식을 포위한다. 포화된 이미지의 시대에 이미지 역사가의 기획이란 무엇인가? 과거의 가치 있는 이미지를 발굴하여 동시대 이미지와 나란히 두고 과거의 이미지를 예찬하며 현재의 이미지의 하락한 미적·인간적 가치를 탄식하도록 하여야 하는가? 조르주 디디 위베르만의 기획은 이를 목표로 삼지 않는다. 이는 우선 디디 위베르만이 역사를 다르게 규정하기 때문이다. 디디 위베르만은 아비 바르부르크, 발터 벤야민, 야콥 부르크하르트(Jacob Burckhardt), 프란츠 쿠글러(Frantz Kugler), 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer) 등의 역사 개념을 참조하며

1. 조르주 디디 위베르만은 리옹 대학에서 수석시절 앙리 말디니의 현상학 수업을 들었다. 디디 위베르만의 주요 키워드 중 하나인 부재 또는 ‘공백(vide)’ 개념은 세계가 모습을 드러내도록 하는 조건으로 공백을 사유하는 말디니 이론(또한 말디니에 영향을 미친 하이데거)의 영향을 받은 것으로 보인다. 특히 다음의 저서를 참조하라. Henry Maldiney, *Art et existence* (Paris: Klincksieck, 1985). 디디 위베르만의 현대미술 분석론에서 드러난 현상학적 사유를 분석한 모드 하겔스타인(Maud Hagelstein)은 디디 위베르만이 메를로-퐁티의 『지각의 현상학』에서 스트라우스의 영향을 강하게 드러내고 있는 부분을 인용하고 있다고 지적한다. 이 부분은 공간을 객관적 속성으로 파악하는 것에 대한 메를로-퐁티의 비판에 해당하는 부분이다. Maud Hagelstein, “Art contemporain et phénoménologie, Réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman,” Thierry Davila et Pierre Sauvanet (eds.), *Devant les images, Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman* (Paris: les presses du réel, 2011), pp. 163-201.

결정론적이고 선형적, 연속적인 역사, 진보를 향해 나아가는 것으로 가정된 역사라는 아이디어를 비판한다.² 다른 한편 디디 위베르만은 이미지를 눈앞에 볼 수 있는 것으로 펼쳐지는 것 이상으로 상상하기에 이미지 역사가의 기획은 과거의 이미지를 실증적으로 검토하거나 무시간적으로 회고하는 것에 그치지 않는다. 조르주 디디 위베르만에게 “이미지 역사가의 기획”은 “이미지를 합리적으로 분석하는 시대”의 기획에 어긋나는 기획이다. 이미지 역사학은 보이지 않는 곳에 매장된 자료를 발굴하는 고고학에 속하기는 하지만 발굴의 고고학 이상의 역할을 기획할 수 있어야 한다. 이를 위해 우선 이미지 역사가는 발굴된 자료, 재현된 자료가 진술하는 ‘실증적’ 의미에 얽매이지 않아야 한다. 역사가는 발굴된 자료와의 만남을 “기억을 끌어내는 비판적 입장(position)”을 취할 기회로 삼아야 한다. 이런 의미에서 이미지는 비판적 사유의 대상인 동시에 비판적 사유의 형식을 제안한다. 이미지를 비판적으로 분석하는 일은 합리적으로 분석된 이미지가 전달하는 인식의 한계를 넘어서는 새로운 인식의 가능성을 열어 준다. 이런 의미에서 “비판적 이미지(image critique)”³ 내지 이미지의 비판적 분석, 이미지를 “현상학의 관점으로 바라보는 것”⁴은 이미지 역사가 디디 위베르만의 사유 방법론을 이해하는 핵심적인 개념이다.

그러므로 디디 위베르만에 따르자면 이미지에 대한 사유는 시대착오의 사유를 통해서만 가능하다. 비판적 이미지는 바꾸어 말하자면 ‘시대착오(anachronism)’의 역사 이미지, ‘변증법적 이미지’이다. 디디 위베르만이 좀더

2. Georges Didi-Huberman & Frédéric Lambert, “Histoire de l'art, l'histoire comme art,” Frédéric Lambert et al., *L'expérience des images* (Paris: INA Editions, 2011), pp. 87–88.

3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Editions de Minuit, 1992, 『우리가 보는 것, 우리를 바라보는 것』), pp. 125–152. 디디 위베르만은 미니멀리즘 오브제가 생산하는 ‘이중적 거리’의 역설을 설명한 후 ‘비판적 이미지’라는 챗터에서 ‘아우라(aura)의 현상학’이 미니멀리즘의 오브제에도 적용될 수 있다고 밝힌다. 토니 스미스를 비롯한 여러 미니멀리즘 작품의 오브제를 거론하며 디디 위베르만은 이들 오브제가 낯설고 기이한 감각을 불러일으킨다고 본다. 이러한 주장은 오브제의 동어반복적 특징과 ‘특정성’을 강조하는 미니멀리스트의 주장을 정면에서 반박한다. 아우라의 현상학은 이미지를 근원의 자리에서 오브제에 응시를 되돌려 주는 ‘비판적 이미지’로 파악한다. 디디 위베르만의 미니멀리즘 해석은 본 논문의 Ⅱ장에서 좀더 다룰 예정이다.

4. 예를 들어 Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Les Editions de Minuit, 2001), p. 58, “장소의 작업을 있는 그대로 이해하려면 시각의 (심리학이 아니라) 현상학으로 눈길을 돌리는 것에서 시작해야 한다.” Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (Paris: Les Editions de Minuit, 2003), p. 57 (『모든 것을 무릅쓴 이미지들. 아우슈비츠에서 온 네 장의 사진』, 오윤성 (역), 서울: 레베카, 2017, p. 67), “이미지들을 현상학의 관점에서 바라보는 것.”

본격적으로 정치적인 것과 역사적인 것과 변증법적 이미지의 관계를 사유하는 것은 2003년 저작 『그럼에도 불구하고 이미지들』, 2009년부터 2016년까지 총 6권을 펴낸 <역사의 눈(L'Œil de l'histoire)> 시리즈, 『반딧불의 잔존』 등의 저작 속에서다.⁵ 이들 저작에서 디디 위베르만은 아비 바르부르크의 '잔존(survivance)' 개념, 브레히트의 문학적 몽타주와 영화적 몽타주 개념을 적극적으로 활용하며 이미지와 역사의 증언, 이미지와 역사적 진실, 이미지와 민중, 혁명의 관계를 정립하려 시도한다.⁶

그러나 디디 위베르만은 초기 저작인 『우리가 보는 것, 우리를 바라보는 것』에서 이미 모더니티에 대한 벤야민의 역사철학적 인식을 참조하며 다른 시대에 '섬광'처럼 출현하는 비판적 기억의 이미지이자 시대착오적 이미지의 변증법, 즉 '시각적인 것의 변증법(la dialectique du visuel)' 개념을 제안했다.⁷ 명확하게 이해하기 어려운 벤야민의 정치상태의 변증법 또는 변증법적 이미지는 보통 두 가지의 의미로 해석된다. 하나는 소망의 이미지나 꿈의 이미지다. 다른 하나는 섬광처럼 현-순간(a présent)과의 결합 속에 진입하는 지나간 시간(l'autrefois)의 이미지다.⁸ 벤야민의 변증법적 이미지론의 비판적 기능, 인식의 역사적 기능을 강조하는 논자들은 보통 두 번째 의미를 강조한다. 이에 반해 디디 위베르만은 프로이트를 적극적으로 호출하며 벤야민의 변증법적 이미지를 꿈의 이미지로 해석하고자 하고, 더 나아가 그럼에도 불구하고 비판적 기능을 갖추고 있다고 주장한다.

필자는 이 논문에서 디디 위베르만의 15세기 수도사이자 화가였던 프라 안젤리코(Fra Angelico)의 종교화, 미니멀리즘 조각, 동시대 작가 제임스 터렐(James Turrell, 1943-)에 대한 비평적 해석을 중심에 두고 초기 저작에서 두드러지게 드러나는 부재와 상실, 징후와 형상(figure)이라는 개념을 검토해 보고자 한다. 이는 디디 위베르만이 2000년대 이후 본격적으로 개진하는 역사의 이

5. Georges Didi-Huberman (2003), Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles* (Paris: Les Editions de Minuit, 2009).

6. 조르주 디디 위베르만의 이미지 개념과 역사, 정치의 문제를 다룬 다음의 논문을 참조하라. 이나라, 「민중과 민중(들)의 이미지: 디디 위베르만의 이미지론에서 민중의 문제」, 『미학』, 81권 1호 (2015), pp. 259-290.

7. Georges Didi-Huberman (1992), 특히 pp. 53-84.

8. 변증법적 이미지의 두 가지 의미에 대해서는 Rainer Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image," *Critique*, XXXIX, no. 431 (1983), pp. 295-296; Georges Didi-Huberman (1992), p. 1330에서 재인용.

미지와 이미지를 통한 역사의 사유라는 개념을 이들 개념의 연속성 속에서 검토하기 위한 예비적 논의의 성격을 갖는다. 디디 위베르만은 끊임없이 벤야민의 역사철학을 마르크스(Karl Marx)의 현행성의 사유, 프루스트의 비자발적 기억, 프로이트 메타 심리학 속에서 사유하려 시도했다. 프로이트의 메타심리학의 영향을 잘 보여주는 조르주 디디 위베르만의 저작은 1982년 출간된 『히스테리의 발명』이다. 1985년 출간된 『육화된 회화』는 『이미지 앞에서』(1990), 『프라 안젤리코. 비유사성과 형상화』(1990)에서 다시 한 번 더 심화시킬 ‘구역(pan)’ 개념을 제안했다.⁹ 『우리가 보는 것, 우리를 바라보는 것』은 토니 스미스(Tony Smith)의 작품을 중심으로 1960년대 미국 미니멀리즘을 재해석하고 『이미지 앞에서』는 프라 안젤리코 등의 작업을 중심에 두고 연대기적 미술사 방법론 재고를 주장한다. 제임스 터렐의 작품론은 『색채 속을 걷는 사람』이라는 제목을 달고 현대미술 작가론 시리즈인 〈장소의 우화〉의 일환으로 뒤늦게 출간되었지만¹⁰ 바로 이 시기에 쓰인 비평문이다. 이 글은 샤르코, 프라 안젤리코, 미니멀리즘 등에 대한 연구 및 재해석과 달리 동시대 작가의 작업에 대한 현재적 비평의 작업인 셈이다. 따라서 이 저작은 동시대 주요 작업에 관한 독창적 비평인 동시에 작품이라는 이미지를 사유의 대상이자 방편으로 삼는 디디 위베르만의 현행적인 비평·비판적 작업의 구체적 예시이기도 하다. 터렐의 작업에서 출발한 이 저작은 같은 시기 출판된 프라 안젤리코에 대한 저작과 함께 장소라는 주제와 부재 및 형상을 연결시킨 가장 중요한 저작이다. 논문은 II장에서 프로이트의 형상성 개념을 간략히 논의하고 부재를 중심으로 한 디디

9. 각각 *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris: Ed. Macula, 1982), *Peinture incarnée* (Paris: Les Editions de Minuit, 1985), *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris: Les Editions de Minuit, 1990), *Fra Angelico - Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1990) (이 글에서는 1995 판본을 참조하였다), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. 옷감의 늘어진 자락, 막, 면, 패치, 구역 등으로 번역할 수 있는 'Pan'은 이미지에서 가시성과 명료성의 질서를 훼손하는 부분 지대를 지칭하는 개념이다. 디디 위베르만은 프루스트의 소설에 등장하는 페르메이르(Vermeer) 작품에 대한 모사에서 이 용어를 가져온다.

10. Georges Didi-Huberman (2001), 이 저작은 그리 길지 않은 일곱 개의 챕터로 이루어져 있다. 일곱 챕터 중 3개 챕터는 1990년 Artstudio에 발표되었다. 디디 위베르만은 1991년 프랑스 푸아티에에서 열린 전시 카탈로그에 실기 위해 4개 챕터의 글을 더 썼지만 카탈로그가 발간되지 않는 바람에 출간되지 않았다. *Pages Paysages*, no. 7, 1998-1999, pp. 10-25와 *James Turrell, The Other Horizon*, Peter Noever (ed.), (Vienne: MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst-Cantz, 1998), pp. 31-56에 이들 4개 챕터의 요약본이 발표되었다.

위베르만의 프라 안젤리코와 미니멀리즘 독해를 살핀 후 III장에서 터렐의 작업을 경유하여 디디 위베르만의 이미지 사유를 살필 것이다. 디디 위베르만은 『프라 안젤리코, 비유사성과 형상화』의 1부에서 구체적 형상이라 할 수 없는 다색의 점들이 어떻게 의미의 힘을 갖게 되는가를 분석하고 2부에서 수태고지라는 익숙한 도상학적 주제가 어떻게 낯설, 모호성, 비유사성의 회화적 형식을 요청하게 되는가를 다룬 바 있다. 내용에서 형식으로 나아가는 2부는 전체적으로 수태고지의 “예언적 장소”를 문제 삼는다. 즉 『색채 속을 걷는 사람』과 『프라 안젤리코, 비유사성과 형상화』에서 장소는 내용으로서의 모순에 대한 질문을 모순의 형식으로서의 형상에 대한 질문으로 바꾸는 전환의 기호인 셈인데, 이때 장소는 무엇보다 부재를 가시화하는 조건으로서의 장소다. 본 논문은 장소라는 주제와 부재 및 형상을 연결시킨 『프라 안젤리코, 비유사성과 형상화』 『우리가 보는 것, 우리를 바라보는 것』 『색채 속을 걷는 사람』을 중심으로 디디 위베르만의 문제 설정의 구조를 파악해 보려 한다. 우리는 특히 디디 위베르만의 비평적 독해가 제기하는 장소에 대한 질문을 통해 장소특정적인 동시에 장소의 고유성을 벗어나 존재하는 터렐의 작업을 해석할 때 겪었던 난점을 해소할 수 있을 것이다.

II. 징후, 형상, 부재

1. 징후 이미지와 형상성: 디디 위베르만의 프로이트 독해

조르주 디디 위베르만은 연대기적이고 실증적 사료에 근거하여 역사의 의미를 해석하는 시도의 한계를 지적할 뿐 아니라 이러한 역사 인식에 기댄 학제로서의 미술사 연구 역시 비판해 왔다. 디디 위베르만은 특히 16세기 바사리(Vasari)와 20세기 파노프스키(Panofsky)의 도상해석학을 문제 삼는다. 바사리는 피렌체라는 도시에 기반을 두고 있는 천재 작가에 대해 ‘계보학적이고 민족주의적 형식’¹¹을 도입했고 이에 따라 미술관의 전시방식을 구상했는데 이는 고대 철

11. 조토라는 선조, 마사치오와 브루넬레스키라는 아버지, 미켈란젤로라는 천재아들에 대한 서사를 뜻한다. Georges Didi-Huberman (1990). 디디 위베르만은 바사리가 미술의 역사에 대한 관점의 변화를 야기했고, 이러한 관점의 변화가 지식의 형식, 쓰기의 방식, 사물을 다루는 방식의 조건이 되었다는 점을 지적한다. Georges Didi-Huberman & Frédéric Lambert (2011), pp. 88-89.

학자 플리니우스(Plin^e l'Ancien) 등이 정립했던 물질적 재료의 학이자 인류학으로서의 미술사학의 가능성을 축소시키는 결과를 가져왔다는 것이다. 파노프스키는 바사리의 전기적 담론을 갱신하기 위해 우리가 보고 있는 시각 이미지를 하나하나의 요소로 분해하고, 각 요소의 명확한 기호학적 의미 또는 도상적 의미를 해석하면서 예술 현상에 대한 객관적 인식의 방법론을 수립하고자 했다. 그러나 신칸트주의의 철학적 배경 아래 예술사를 객관적 인식의 학으로 정립하려는 파노프스키의 시도는 예술의 역사가 “철학의 질문에 끊임없이 응답해야 하는 문헌학적 지식”의 역사라는 점이나 새로운 담론으로 조직되며 말해지는 문학의 장르라는 점을 간과했다. 디디 위베르만은 파노프스키가 간혀 있던 신칸트주의적 논리를 개방할 새로운 철학적 도구가 바로 프로이트의 사상이라고 주장한다¹².

디디 위베르만의 『히스테리의 발명』은 샤페트리에 정신병원에 입원하고 있던 히스테리 환자들의 발작 장면을 사진으로 기록했던 샤르코(Charcot)의 작업을 분석한 것으로 디디 위베르만의 박사학위 논문에 해당한다. 디디 위베르만은 프로이트의 『꿈의 해석』에 등장하는 ‘형상성(Darstellbarkeit, figurabilité)’ 개념에 착안하여 시각적 재현 모델에 따라 이미지를 해석하는 틀을 반박하며 시각적 ‘징후’의 독해를 미술사의 중요한 과제로 삼으려 한다. 꿈의 이미지는 화폭에 그려진 그림이나 구상적 데생처럼 파악되지 않는다.¹³ 꿈의 이미지는 언제나 전치(déplacement), 압축(condensation)의 방식으로 변형하는 이미지이고 논리적 흐름을 중단시키는 이미지이며 왜곡하는 이미지다. 꿈이 ‘형상화’하는 것은 이러한 왜곡과 변형의 이미지다.

그런데 이처럼 재현의 고전적 모델에 대한 대안적 모델을 프로이트에게서 발견했던 연구자는 디디 위베르만 혼자가 아니다. 디디 위베르만에 앞서 위베르 다미쉬(Hubert Damisch), 루이 마랭(Louis Marin) 등의 미술사학자가 프로이트의 꿈 해석 작업에 등장하는 전치, 압축, 형상성 개념을 해석의 도구로

12. Jean-Pierre Cricqui & Georges Didi-Huberman, “Histoire de l'art face au symptôme,” *Georges Didi-Huberman, Les grands entretiens d'artpress* (Paris: Imec éditeur artpress, 2014), p. 21.

13. Georges Didi-Huberman (1990), p. 176.

활용했다¹⁴. 미술사학자들의 형상가설(hypothèse figurale)은 장 프랑수아 리오타르(Jean-François Lyotard) 등의 반재현주의 '형상' 개념에 대한 철학적 연구(*Discours, Figures*, 1971)의 영향 속에 등장한 것이기도 하다.

알려진 것처럼 프로이트는 신경증 증상을 연구하는 과정에서 의식뿐 아니라 무의식의 작동에 주목해야 한다는 사실을 깨달았다. 그런데 무의식의 발견은 징후 이미지에 대한 분석을 통해 도래한 것이면서 이를 강요한다.¹⁵ 프로이트에게 '징후'는 신경증 환자들이 꾸는 꿈, 나아가 무의식의 꿈의 '이미지'로 주어진다. 꿈의 이미지는 논리적 사유의 밑그림, 개략적 구성, 구상적 재현의 논리로 해석되지 않는다. 프로이트는 비논리적인 것, 모순된 것들이 공존하는 꿈의 이미지를 억압된 무의식의 심적 흔적이거나 물리적 자국으로 고려했다. 디디 위베르만은 프로이트의 징후를 일종의 사건으로 묘사한다.

징후는 모순적 상징을 거두어 모으는 사건이다. 징후는 하나의 의미작용을 정반대의 의미작용과 조합하는 사건이다. 징후라는 사건은 재현과 상징의 일상적 체제를 위기에 몰아넣는다고 요약할 수 있을 것이다. 바르부르크는 이미지의 비판적 인식의 장을 열었다. 프로이트는 꿈, 환상, 징후에 대한 심층 심리학에서 이를 실천했다.¹⁶

프로이트는 히스테리 환자의 발작 역시 일종의 징후 이미지가 드러나는 순간임을 간파했다. 이 순간은 나타나고 이내 사라지는 순간이지만 히스테리라는 상태를 가장 적실하게 드러내는 이미지를 만들어낸다. 프로이트는 한 손으로 자기 몸 위로 꼭 조인 원피스를 쥐고 있는 동시에 다른 한 손으로 원피스를 벗기려고 애쓰는 히스테리 환자의 사례를 시각적으로 관찰한다. 프로이트는 이 환자가 여성이자 동시에 남성으로서 몸을 움직이고 있다고 보면서 다음과 같이 덧붙인다.

이 모순의 동시성이 발작의 상황 속에 매우 조형적으로 형상화된다. 이해 불가능한 요소들 중 많은 부분을 만들어낸다. 따라서 이 모순의 동시성은 진행 중인 무의식적 환영을 은폐하기 위해 완벽하게 이용된다.¹⁷

14. 특히 Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris : iconologie analytique I* (Paris: Flammarion, 1992)를 참고하라.

15. Luc Vancheri, *Les Pensées figurales de l'image* (Paris: Armand collin, 2011), p. 5.

16. Georges Didi-Huberman & Frédéric Lambert (2011), p. 91.

17. Sigmund Freud, "Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité" (1908), Jean Laplanche (ed. &

디디 위베르만은 징후 속에서 동시적 모순으로 드러나는 무의식을 파악하는 프로이트의 시각적 관찰이 변증법적 시각적 관찰이라고 주장한다. 무의식 속에 억압된 것이 있고, 이것은 징후 이미지로서 시각적으로 드러난다. 우리 눈은 우선 자신의 몸을 통제하지 못하는 여인을 본다. 그러나 우리를 바라보는 것은 히스테리에 빠진 여인의 몸을 사로잡고 있는 모순이다. 우리는 가시적인 것 안에 존재하는 이 집요한 모순의 응시에 사로잡힌다. 예로든 히스테리적 신체의 사례가 아니더라도 우리의 시선을 사로잡는 대상은 많다. 디디 위베르만은 특히 우리가 잃어버린 것, 우리에게 부재하는 것과 관련된 대상에 대한 시선이 징후의 이미지를 경험하게 된다고 주장한다. 이는 “상실로서의 작업(*œuvre de perte*)’이 우리가 보고 있는 것을 지탱할 때” ‘징후’가 작동하기 때문이며 이러한 상실의 이미지의 작업, 징후 이미지의 작업은 보이는 것과 이를 바라보고 있는 우리의 개별 고유 신체에 영향을 미치기 때문이다. 우리를 겨냥하는 징후 이미지는 “질병마냥 피할 수 없는 것이며 영원히 눈을 감듯, 피할 수 없는 것이다.”¹⁸ 우리가 이러한 대상에 아무리 가까이 다가가더라도 우리가 경험한 상실과 부재는 충족되지 않을 것이다. 징후 이미지에는 따라서 언제나 균열이 존재한다. 이미지는 벌어진다(*T'ouverture de l'image*). 디디 위베르만은 이미지의 아우라(*aura*)의 경험이란 곧 징후 이미지의 경험이라고 적었다. 기계적 행위로서의 보기와 구별되는 고유 신체의 활동으로서의 보기, 상실에 대한 징후의 작업, 분열의 작업으로서의 보기는 이미지의 아우라와 대면하는 일이다.¹⁹

회화, 사진, 영화 등의 매체는 꿈과 동일한 의미와 기능을 가지고 있는 것은 아니지만 우리는 꿈의 시각적 자료를 해석하는 사유의 틀을 세웠던 프로이트처럼 “작업”하는 매체의 어떤 이미지, 어떤 시각적 자극들을 해석하는 사유의 틀을 가정할 수 있다. 디디 위베르만은 관객의 시선이 “꿈의 이미지나 오브제

trad.), *Névrose, psychose et perversion* (Paris: PUF, 1973), p. 155; Georges Didi-Huberman (1992), p. 165에서 재인용.

18. Georges Didi-Huberman (1992), p. 14.

19. 디디 위베르만은 가장 널리 알려진 발터 벤야민의 아우라 정의(“아무리 가까이 있어도 먼 것의 일회적 현현”)를 “우리의 주인이 되는 것은 바로 아우라적 이미지”라는 벤야민의 언급에 따라 재해석하고자 한다. 아우라의 이미지는 우리를 응시하며 우리의 주인이 된다. 아우라적 이미지의 힘은 감추어져 있고, 떨어져 있는 신적 존재의 힘이 아니라 바로 거리 자체의 힘이다. 앞 책, p. 114.

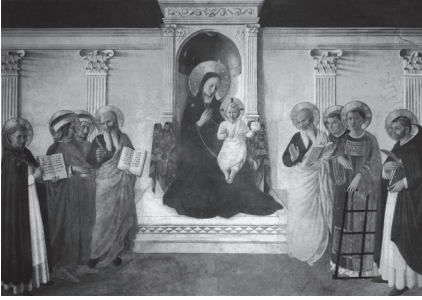
가 아니라 꿈의 장소²⁰⁾를 향한다고 적었다. 이미지의 작업을 추동하는 것은 꿈과 깨어남, 지나간 시간과 현-순간, 유사성과 비유사성, 형태와 비정형, 추상과 인간형태 등 인류학과 미술사의 이미지를 구성하는 모순의 항들이기에 꿈의 장소는 불안의 작업이 계속되고 있는 장소이고, 자국의 장소이다. 변증법적 이미지는 이를 드러내는 이미지이고 이를 읽어 내는 사유의 형식이다. 또한 변증법적 이미지의 '모순의 작업'은 필연적으로 상처 자국처럼 '벌어진' 상태로 존재하는 이미지와의 거리를 살피는 작업이다. 이 거리가 바로 친근하며 낯선 불안, 근원적 불안의 장소다. 디디 위베르만은 프로이트의 개념을 차용하여 이미지의 가시성, 모방, 재현의 문제제기를 형상적 이미지의 시각성(le visuel),²¹ 징후, 현시의 문제로 바꾸어 질문했다. 징후의 이미지는 우리가 보고 있는 것과 보고 있는 우리의 신체에 여전히 영향을 미치는 부재의 이미지라 부를 수 있을 것이다. 부재하는 자는 우리를 떠난 절대적 존재인가? 디디 위베르만은 결국 이미지를 세계에 부재하는 초월적 존재를 대신하고 상징하는 것으로 사유하고 있는가? 프라 안젤리코와 미니멀리즘에 대한 디디 위베르만의 해석은 이미지 혹은 형상이 다루고 있는 부재가 내재적 부재임을 밝히는 작업이다. 제임스 터렐에 대한 논의를 시작하기 전에 이 해석을 잠시 살펴보자.

2. 부재의 징후, 부재의 형상: 프라 안젤리코에서 미니멀리즘까지

형상(figure)이란 말은 중세 및 르네상스 시기까지만 해도 신학적으로 사유된 회화의 기호를 뜻했다. 신학적 사유와 해석, 즉 성서 주해술은 히스토리아(historia, 이야기, 역사적 의미, 문자적 의미)를 해석하는 일일 뿐 아니라 알레고리아(allegoria), 트로폴로지아(tropologia, 비유적 해석), 아나고지아(anagogia,

20. Georges Didi-Huberman (2001).

21. 디디 위베르만은 눈에 보이는 것(가시성)의 대립항으로 보이지 않는 것(비가시성)을 제시하는 대신 가시성과 비가시성이 이중의 모순 체제를 이루며 함께 작동하는 시각의 지대를 le visuel이라는 말로 칭한다. 르네상스 시기 프라 안젤리코, 조토 등의 작업을 검토하며 디디 위베르만은 이들이 보이지 않는 신이 인간의 몸을 얻는 '강생(incarnation)'이라는 신비를 이미지를 통해 드러낼 때, 바로 이 작업이 보이지 않는 것과 보이는 것의 이중적 모순의 작업이 '형상화(figuration)'이라 설명한다. 디디 위베르만은 "강생의 문제가 이미지에 부여하는 역할"이 '시각적인 것(visuel)'이라 적고 있다. 이는 "상상과 환상의 소스라치도록 경탄할만한 지대 속에서 응시를 눈 너머로, 가시성을 가시성 너머로 몰아가려고 하는 무엇"이다. Georges Didi-Huberman (1995), p. 14. 필자는 le visuel을 시각적인 것 혹은 시각성으로 문맥에 따라 옮기고, la visualité를 시각성으로 옮긴다.



도판 1(왼쪽). 프라 안젤리코, 〈성스러운 대화〉 상부, 1438-1450, 프레스코, 195×273cm, 산 마르코 수도원.
 도판 2(오른쪽). 프라 안젤리코, 〈성스러운 대화〉 하부, 1438-1450, 프레스코, 195×273cm, 산 마르코 수도원.



신비적 해석)의 견지에서 성서의 영적 의미를 발견하는 일이다.²² 조르주 디디 위베르만은 1450년 경 산마르코 수도원에서 수도사 프라 안젤리코가 이 네 가지 견지에서 성서를 시각적 언어로 옮겼다고 보았다. 즉 이 수도사는 신성한 존재에 대한 성서의 에피소드-이야기를 소묘했던 것이 아니라 논리적 시간을 넘어서는 성서의 진리(알레고리아)와 도덕적 덕성(트로폴로지아), 우리의 임박한 기대(아나고지아)를 산마르코의 벽화 안에 현시했다는 것이다. 그런데 디디 위베르만은 형상화(figuration)를 보이지 않는 신, 부재하고 있는 신을 비유사성의 체계, 즉 닻음의 체계 밖에서, 이 체계와 연관을 맺으며 회화적(즉 물질적)으로 현전하게 하는 일로 파악한다. 형상화란 사물의 외관을 모방하여 이야기를 지어내고, 의미를 만들어내는 구상화(구상적 회화의 생산)가 아니라 비유사성을 생산하는 일에 가깝다는 것이다. 조르주 디디 위베르만은 〈성스러운 대화〉 아래쪽에 있는 사람의 눈높이에 이르는 4폭의 대형 대리석 모티프 패널과 패널의 일부를 이루는 얼룩을 여러 저작에서 강조한 바 있다²³(도판 1)(도판 2). 이 대리석 패널은 성모와 성인들을 묘사하고 있는 상단부의 구상적 회화와 함께 '성스러운 대화'라는 벽화의 주제를 구성할 뿐 아니라 수도승들에게 경배

22, Georges Didi-Huberman (1995), pp. 9-26, pp. 57-74.

23, Georges Didi-Huberman (1990), (1995).



도판 3. 프라 안젤리코,
〈성스러운 대화〉 하부
세부, 1438-1450, 프레
스코, 195×273cm, 산
마르코 수도원.

의 대상이었다. 디디 위베르만은 이 패널은 대리석의 외양을 모방하지만 분명하게도 진짜 대리석이 아님을 드러낸다고 지적한다. 패널 위 의도적으로 뿌렸음이 틀림없는 흰색 물감 자국은 일종의 지표적 기호로 대리석과의 도상적 유사성, 외양적 유사성을 훼손하기 때문이다. 그런데 흰색 물감은 어렵지 않게 성모의 우유, 도유 의식²⁴을 상기한다(도판 3). 신성한 존재의 외양을 모방하고 있는 구상적 회화 부분보다 여기 없는 존재, 보이지 않는 존재, 재현할 수 없는 존재인 신을 더 잘, 비유사성의 방법에 따라 형상화하고 있는 것은 결국 이 패널의 형상들이다. 형상화는 유사성을 생산하는 작용이 아니라 여러 층위 사이에 확정되지 않고 계속 자리를 바꾸는 운동을 만들어내는 ‘이행의 기호(signa translata)’를 사용하여 유사성과 비유사성의 변증법적 관계를 생산하는 일이다.

논리적 재현의 체계, 모방의 체계를 일그러뜨리며 형상화가 진행된다. 유사성과 비유사성의 변증법적 형상화를 통해 “시간 속 영원, 척도 속 광대함, 피조물 속 창조주, 형상 속 형상 불가능성, 담론 속 서술 불가능성, 말 속 설명 불가능성, 장소 속 구획 불가능성, 시각 속 비가시적인 것²⁵”의 역설이 표현된다. 그리고 프라 안젤리코의 형상은 히스테리와 꿈의 이미지를 해석하는 프로이트의 형상과 만난다. 논리적 세계 밖에서 “신비로 남을 주해의 대상”을 생산하는 시학은 “꿈과 환상의 지척에 있는 시학, 전치와 압축만이 표면 위로 드러날 수

24. 도유의식은 종교의식을 행할 때 기름을 붓는 행위를 뜻한다. 이 행위는 사물 속(俗)의 영역에서 성(聖)의 영역으로 인도하는 의례적 행위다.

25. Saint Bernardine de Sienne, “De triplici Christi nativitate” 신에 대한 성 베르나르디노의 역설적 표현을 인용한 이는 프랑스의 미술사학자 다니엘 아라스(Daniel Arasse)다. Daniel Arasse, “Annonciation/Enonciation, Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento,” Versus Quaderni di Studi Semiotici (1984), n. 37, Semiotica della pittura: microanalisi, p. 5. Georges Didi-Huberman (1995), p. 57에서 재인용.

있는 시학”이기 때문이다.²⁶ 이 이미지들은 지금 여기 없는 자를 기억하게 하는 이미지, 과거와 미래의 시간을 현재에 현현하게 하는 이미지, 기호들의 이동을 만들어내는 이미지들, 기호이면서 기호와 부재하는 것의 현전을 연결하는 것이다. 그래서 디디 위베르만은 이 이미지를 ‘작동하는 이미지(imago agens, efficace)²⁷’라 부른다. 작동하는 이미지를 산출하는 또 다른 사례로 디디 위베르만은 뜻밖에도 미니멀리즘 오브제를 거론한다. 중세 성서 주제 작업과 르네상스 초기 회화의 형상(figure)의 작동 방식은 미니멀리즘의 ‘인간 없는’ 인간 형태 속에서 반향을 찾는다.

적어도 가장 문제적인 미니멀리즘 몇몇 작품은 결국 (마이클 프리드가 몇몇 작품에서 확인했던 바, 다시 말해 관계적 전략이나 심리학적 연극주의의 역전된 면모 자체로서) 증여와 상실, 상실과 욕망, 욕망과 애도에 관한 변증법의 훨씬 더 미묘한 특색, 메타심리학적 것이라 할 특색에 접근하기 위해 다루어 볼 만한 것이 된다.²⁸

조르주 디디 위베르만에 따르면 몇몇 미니멀리즘 작품은 ‘메타심리학적’이고 ‘변증법적’ 차원의 사유를 환기하므로 문제적이다. ‘현대미술사’에서 미니멀리즘 오브제의 등장이 촉발한 변화를 생각해 본다면 디디 위베르만의 주장은 선뜻 이해가 되지 않는다. 알려진 것처럼 미니멀리즘을 선언했거나 미니멀리즘 작업으로 분류되는 작업을 선보였던 이들은 환영, 전체성, 의미작용, 시간성, 내면성 등이 제거된 ‘특정한 오브제’를 제안하며 기존의 예술과 자신들의 예술을 구분하고 싶어 했다. 그러나 디디 위베르만이 보기에 미니멀리즘의 오브제는 외려 변증법적 이미지이자 아우라의 현상학을 생산한다.

디디 위베르만은 프로이트의 ‘포트-다(Fort-Da)’놀이가 모방의 원칙 너머에서 생산하는 시각적 이미지를 참조하며 시각적 미니멀리즘 오브제의 시각적 변증법에 대한 설명을 개진했다. 부모를 잃은 한 아이가 있다. 고인이 되어 영원히 아이의 곁을 떠났을 수도 있지만 외출로 집을 비운 것일 수도 있다. 매일 반복적으로 홀로 남게 된 아이는 강렬한 불안을 경험하게 된다. 아이는 부모의 부재, 부모를 잃음, 부모의 잠정적 죽음을 경험한다. 프로이트는 제1차 세

26. Jean-Pierre Criqui & Georges Didi-Huberman (2014), p. 18.

27. Georges Didi-Huberman (1995), p. 104, p. 130.

28. Georges Didi-Huberman (1992), p. 96.

계대전이 끝난 후 작성한 글 「쾌락원칙을 넘어서」에서 부모의 부재라는 “최악의 경우를 연기하는”²⁹ 아이의 실 뭉치 던지기 놀이를 다룬다. 아이는 오-오-오-오 소리를 치며 방의 구석으로 실 뭉치를 집어던져 사라지도록 하고, 다시 이를 끌어당겨 자기 앞에 가져오기를 반복한다는 것이다. 프로이트는 “오-오-오-오”를 ‘떠나 버린’, ‘저기’를 뜻하는 독일어 “Fort”로 해석하며 이 놀이를 “Fort/da(여기)”라 지칭했다. 디디 위베르만은 이 일화 속에서 실 뭉치는 결코 완전히 사라지지 않고, 되돌아오는 오브제라는 점을 강조한다. 더구나 오브제는 아무런 물질적 훼손도 없이 되돌아온다. 디디 위베르만은 어머니를 잃은 아이가 침대 위에서 뒤집어쓰며 노는 침대보에 대해서도 마찬가지로의 분석을 행한다. 이들 오브제는 무엇인가를 모방하지만 (가령 침대보는 어머니의 시신을 감싼 수의를 모방한다) 이내 놀이 과정에서 깃발이 되거나 집이 되면서 모습을 바꾼다. 즉 아이들은 오브제를 가지고 모방을 하지만 이 모방한 이미지를 금방 와해시킨다. 즉 와해시키기 위해서 이미지를 만든다. 아이들은 인형과 실 뭉치 사이, 입방체와 침대보 사이에서 추호의 의심 없이 끊임없이 ‘나타남’을 소유하기 위해 ‘놀이’한다³⁰. 디디 위베르만은 미니멀리즘의 기하학적 입체 오브제 역시 마찬가지로의 성격을 가지고 있다고 본다. 특히 하나의 체적량처럼 전시되고 있는 입체 오브제의 공백이 나타남과 사라짐, 부재의 감각을 강화한다. 이들은 무미건조한 기하학적 입체 덩어리지만 (인간을 전혀 닮지 않았지만) 인

간처럼 쓰러진다 (인간을 닮았다). 불가능한 두 가지의 모순적 존재가 여기 함께 모습을 드러낸다. 이들은 단단하지만 비어 있다. 따라서 공백, 더 정확히 말해 모순 상태의 공백이 우리를 끈질기게 응시한다. 따라서 우리는 이 오브제들을 특정하고 분명한 것으로 파악하는데 어려움을 겪는다. 예를 들어 전



도판 4. 토니 스미스, <다이(Die)>, 1962, 강철, 183×183×183cm, 파올라 쿠퍼 갤러리.

29. 앞 책, p. 53.

30. 앞 책, p. 113.

사회장에서 토니 스미스(Tony Smith)의 검은 <다이(Die)>를 볼 때 우리는 이 입체와 우리 사이의 거리를 측정하는 데 쉽게 실패한다(도판 4). <다이>는 디디 위베르만이 특히 상세하게 분석하는 토니 스미스의 작업 중 두 번째 작업이다. 토니 스미스는 가로, 세로, 높이 6피트 크기로 이 거대한 검은 큐브를 만들었다. 디디 위베르만은 욱 피트라라는 말이 시신을 묻는 깊이를 환기한다는 점, '다이'라는 제목이 이미 우연의 놀이를 행하는 주사위와 죽음을 뜻하고 있다는 점을 언급하며 속이 텅 비어 있는 입방체를 관의 형상으로, 관 안에 들어 있을 것으로 상상되지만, 그 자리에 존재하고 있지 않는, 없는 인간의 형상으로 해석한다. 인간을 전혀 닮지 않은 기하학의 형상이 인간을 가장 닮았다는 역설은 다시 우리의 몸과 입방체의 체적 사이 좁혀지지 않는 거리의 역설을 낳는다. 입방체의 공백은 다시 우리의 공백이 되고 우리 안에는 거리가 낮선 불안, 즉 '아우라'를 만들며 해소될 수 없이 자리 잡는다.³¹

III. 제임스 터렐의 작업과 부재

1. 부재의 형상: 장소, 빛, 색

제임스 터렐은 미국 로스앤젤레스의 퀘이커교도 집안에서 태어났다. 제임스 터렐은 1966년 공간 안에 투사한 기하학적 빛의 체적인 <에이프럼(Afrum)>을 만들었고 같은 해 오션 파크에 위치한 멘도타 호텔을 빌려 장소특정적 성격의 작업을 구상하기 시작했다(도판 5). 터렐은 이 작업에 <멘도타 두절(The Mendota Stoppages)>라는 제목을 붙여 1969년 공개한다. 멘도타 호텔은 어둡고 텅 빈 실험 공간으로 변형되었고, 이 공간 안에 자연의 빛과 인공 빛이 투사되었다. 터렐은 1967년 파사데나 미술관(Pasadena Art Museum)



도판 5. 제임스 터렐, <에이프럼 I (Afrum I)>, 1967, Projected Light, 가변 크기, 뉴욕 구겐하임 미술관.

31. 앞 책, pp. 65-102. 6피트의 의미에 대해서는 pp. 65-68. "낮선 불안"으로서의 아우라에 대해서는 pp. 103-105.

에서 첫 개인전을 연 이래, 1970년대 시작한 〈스카이 스페이스〉 작업, 83년 시작하여 오늘날에도 계속 작업을 이어 가고 있는 로텐 분화구 작업 등 대부분의 작품에서 장소와 빛에 대한 탐구를 중심에 두고 있다. 터렐의 작업은 주로 로드코나 말레비치 등의 추상회화의 전통, 대지예술, 라이트예술 등의 미술사적 경향의 일환으로 간주되어 왔다. 터렐 가족의 퀘이커교 이념에 주목하며 터렐 작품의 빛이 신성함을 향하는 “내면의 빛”을 의미한다는 해석도 어렵지 않게 찾아볼 수 있다. 이와 정반대의 관점에서 터렐의 작업은 테크놀로지에 대한 관심의 소산으로 조명되기도 한다. 실제 터렐의 아버지는 퀘이커교도였을 뿐 아니라 항공 엔지니어이자 교육자였다. 터렐은 아버지의 영향으로 유년기에 비행기 조종사 자격증을 획득한 후 경비행기 조종의 취미를 가지고 있다. 터렐의 작업 중 가장 기념비적이며 유명한 로텐 분화구 작업 역시 7개월의 경비행기 비행과정에서 발견하고 선택한 지대에서 펼쳐지는 작업이다. 터렐은 1967년 개인전 이후 로버트 어윈(Robert Irwin), 더그 윌러(Doug Wheeler) 등이 속해 있던 〈빛과 공간 그룹〉이라는 로스앤젤레스 예술가 그룹의 일원으로 작품 활동을 하기도 했고 로스앤젤레스 주립 미술관의 “예술과 테크놀로지” 프로그램의 지원을 받은 바 있다. 다른 한편 터렐의 작업을 지각주의 작업으로 해석하는 경향도 있다. 터렐은 대학 시절 예술 이론을 공부하기에 앞서 수학, 화학, 지질학, 천문학과 함께 지각심리학(특히 전체장(ganzfeld) 효과)을 공부하였다. 과학 및 지각심리학의 지식이 터렐의 작품 구상의 중요한 자산임은 부인할 수 없다. 더구나 터렐 본인이 여러 인터뷰에서 자신의 작업의 정련된 표면은 감각해야 할 것이라고 밝힌다. 터렐은 “질료는 빛이자 에너지이다. 미디움은 지각”이며 작품은 결국 눈, 특히 “삼차원의 화가의 눈”³²이라고 말한다. 터렐의 작품이 어떤 오브제도 재현하지 않으며 지각 그 자체를 지각하게 하는 작업임은 분명하다. 가이 토르토사(Guy Tortosa)는 터렐의 작업이 동시대인들에게 새로운 지각을 깨닫게 한다는 점을 강조하면서 터렐의 작업을 공간과 오브제에 대한 새로운 이해를 보여주었던 19세기 말엽의 세잔(Cézanne)의 작업에 견주기도 한

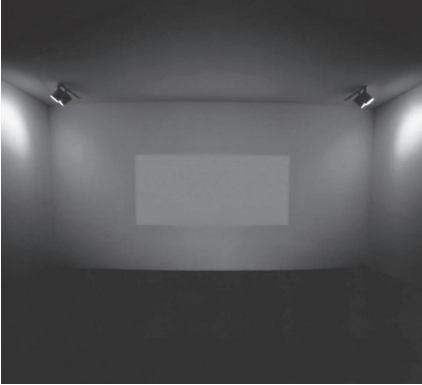
32. Suzanne Pagé, “Entretien avec James Turrell,” *James Turrell*, Paris, ARC-Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1983. 이 인터뷰는 *James Turrell*, Les Hors série de Beaux Arts Magazine, 2000에 재수록되었다. *James Turrell*, Les Hors série de Beaux Arts Magazine, p. 44에서 인용.

다. 그는 터렐이 “빛의 구성적 속성”을 보여주기 위해 발전된 뉴미디어의 테크놀로지를 활용하고 있지만 결국 터렐이 사용하는 빛이라는 매체의 특정한 성격 탓에 터렐의 작업은 뉴미디어가 우리 내면에 존재하고 있다는 점을 알려 준다고 해석했다.³³

이에 반해 디디 위베르만은 기술, 지각주의, 신비주의라는 개념을 빌려 제임스 터렐의 작품을 해석하려는 시도들의 한계를 다음과 같이 지적한다. 먼저 터렐은 정확성의 테크닉을 사용하고 있지만 결코 테크놀로지 그 자체를 묘사의 대상으로 삼거나 테크놀로지의 가능성을 절대화하지 않기에 터렐의 작품은 기술적 작품으로 간주될 수 없다. 디디 위베르만은 터렐이 산호를 만드는 대양의 실행력과 인간의 테크놀로지를 비교한 바 있다는 점을 언급한다.³⁴ 테크놀로지를 자연의 실행력과 같은 속성을 갖는 힘으로 간주한다면 기술문화와 자연 사이의 분명한 구분은 폐기될 것이다. 두 번째 터렐은 지각 현상의 영역을 탐구하지만 지각주의 예술처럼 지각 능력과 행위 사이의 관계를 실험하려 들지 않는다. 즉 터렐은 행태주의 이데올로기에서 자유롭다. 또한 터렐의 작품은 자기 자신을 관찰하는 지각 주체를 가정하지 않으므로 재귀성의 작품이라 할 수 없다. 행태주의와 재귀성(réflexivité)의 특징을 지니지 않는 터렐의 작품은 지각주의 예술로 분류될 수 없을 것이다. 세 번째 앞으로 살펴보겠지만 디디 위베르만은 터렐의 작품 속 부재의 장소를 성서적 부재의 장소와 견준다. 그럼에도 불구하고 디디 위베르만은 터렐의 작품으로서의 장소들이 아무런 이름이나 상징을 가지고 있지 않다는 점, 명령문이나 법을 가지고 있지 않기에 신비주의의 본령에 충실한 작품이 아니라고 설명한다. 터렐의 작품, 장소들은 ‘시각적 권능’을 획득하려는 이유로 부재를 생산한다는 것이다. 터렐 가족의 웨이커교 신앙을 터렐의 예술적 비전의 주요한 동기로 파악하거나 터렐의 작업 “〈스카이 스페이스〉을 하늘의 신화 속으로, 도상학적 상징주의 속으로 혹은 (미국 웨이커교도와 선불교 사이의 다리를 놓기 바랄 정도로 부조리한) 종교적 혼합주의

33. 가이 토르토사는 터렐이 신성한 사물로 오브제를 격상시키거나 오브제를 사회적 속성으로 환원하지 않고 지각하는 주체를 부각하는 “감각적 유물론”을 정초한다고 결론 내린다. Guy Tortosa, “Une architecture de la perception,” *James Turrell*, Les Hors série de Beaux Arts Magazine.

34. Georges Didi-Huberman (2001), p. 83.



도판 6. 제임스 터렐, 〈블러드 러스트(Blood Lust)〉, 1989, 나무, 형광, 크기 미상, 갤러리 프로망 & 푸트망.

속으로 밀어 넣는 일”³⁵은 터렐의 작품이 지닌 정교한 균형을 훼손하게 될 것이다.

디디 위베르만은 이를 대신하여 사막, 빛, 색채, 간격(espacement),³⁶ 경계, 하늘, 장소라는 7개의 키워드를 사용하여 제임스 터렐의 작업 세계를 재구성하려고 시도한다. 이 7개의 키워드에 속해 있지 않지만 이들 키워드를 가로지르는 키워드

는 아마도 ‘부재’일 것이다. 그러나 디디 위베르만은 부재하는 자 자체를 문제 삼지 않고 부재하는 자에 대한 여기 있는 자들의 욕망을 문제 삼는다. 책의 제목에 등장하는 ‘걷는 사람’이란 바로 공백 속에서 찾는 사람, 욕망하는 사람일 것이다.

사무엘 베케트의 소설 『소멸자』를 인용하며 시작하는 첫 번째 장 “사막에서 걷기”는 뜻밖에도 터렐의 작업을 전혀 인용하지 않는다. 이 장은 주로 시나이 산과 사막을 걸으며 부재한 자를 기다렸던 모세와 유대민족에 대한 성경의 우화를 인용한다. 디디 위베르만은 베케트가 “몸들이 자기 자신을 죽일 자를 찾아 나서는” 장소로 구상한 가상의 공간과 사막의 텅 빈 공간을 겹쳐 놓는데, 이 공간은 그 자체로 비어 있을 뿐 아니라 보이지 않는 자, 여기에 없는 자와의 만남을 시도하는 공간이다. 두 번째 장 “빛 가운데 걷기”는 베니스 산 마르코 광장의 교회 속을 걷고 있는 신도의 감각을 가정한다. 신도는 바질리카의 중앙부에 자리하고 있는 황금 빛의 제단을 시선으로 만나며 신의 현전을 체험한다. 세 번째 장 “색채 속을 걷기”에서야 디디 위베르만은 제임스 터렐의 작업을 거론한다. 이 장의 제목에 따라 우리는 디디 위베르만이 먼저 제임스 터렐 작업의 첫 번째 특성으로 색채를 꼽고 있을 것이라 예상하게 된다. 그러나 디디 위

35. 앞 책, p. 84.

36. 공간에 대한 하이데거의 개념으로 여기에서는 작품이 자기 안에 가지는 공간을 뜻한다. 앞 책, pp. 39-49.

베르만은 제임스 터렐이 1989년 파리 갤러리에서 전시했던 작품 〈블러드 러스트〉의 칼라나 칼라 라이트 자체를 다루기보다 칼라 라이트가 테두리의 효과를 만들어낸다는 점에 주목한다(도판 6). 그는 틀의 효과를 “가르는 틀, 사라지는 틀”의 이중성 속에서 구분한 후 앞과 안, 테두리와 무한의 지각적 역설을 지적한다. 지나간 시간의 걸음 즉 모세의 걸음이나 베니스에서의 걸음뿐 아니라 현 순간 즉 파리 갤러리 관람객의 걸음이 이 장에서 처음 조우한다. 이에 따라 터렐의 작업에서 틀의 효과는 사막을 걷는 이들이 부재하는 자를 만나기 위해 만들었던 최소한의 건축적 구조를 상기하게 한다. 디디 위베르만은 ‘시대착오’의 전략에 따라 이 만남을 주선하고 동시대의 미술을 해석하고자 한다. 연대기의 질서를 따르지 않고 작동하고 있는 틀이라는 시각적 출현과 사라짐의 구조 안에서 유대인의 신이건 기독교도의 신이건, 작열하는 빛을 내는 사물이건 지금 이곳에 존재하고 있지 않으나 이곳을 걷고 있는 이들에게 응시를 강요한다. 이 점에서 역설적으로 부재는 장소의 권능을 가지고 있다.³⁷ 멘도타 호텔 작업 등 터렐의 작품을 부재의 장소로 간주하는 디디 위베르만은 이어지는 장에서 ‘간격’과 ‘경계’라는 하이데거와 메를로-퐁티의 개념을 빌려 앞에서 제시한 틀의 역설을 재고찰한다. 이 과정에서 터렐의 〈스카이 스페이스〉는 상징과 신비주의에 기댄 해석을 경유하지 않고도 “이행의 의례”라는 로마 팡테온 신전 속 지각의 경험과 겹쳐진다. “하늘의 시선 아래” 존재하는 작품은 땅 위의 작품이고, 발생의 심연 속으로 떨어지는 장소다.

2. 부재의 역설적 가시화: 틀의 역설

디디 위베르만은 왜 터렐에 대한 이야기를 시작하기 전 모세의 이야기를 언급했을까? 디디 위베르만에 따르면 모세의 이야기는 무엇보다 “부재하는 자를 보려는 욕망”에 대한 이야기이기 때문이다. 모세가 부재하는 자를 만나는 이

37. 디디 위베르만은 프라 안젤리코의 벽화에서 형상과 바탕의 관계를 다루며 중세 신학자 알베르투스 마그누스의 장소 개념을 인용한 바 있다. 마그누스는 아리스토텔레스의 장소 개념을 지형학적 장소로 해석하는 대신 어떤 힘을 갖는 것으로 파악했다. 특히 이 힘은 형상(이미지)을 만들어내는 “활동적 원리”다. Georges Didi-Huberman (1995), pp. 33–35. 터렐에 대한 글에서 디디 위베르만은 주로 플라톤의 “코라(Chōra)” 개념을 인용하는데 이 역시 일종의 생산하는 힘, 특히 꿈 이미지와 같은 것을 생산하는 힘으로 다루어진다. Georges Didi-Huberman (2001), pp. 85–86.

야기는 이 욕망에 대한 이야기이면서 이 욕망을 시각화하고 있는 이야기다. 모세와 그의 백성이 떠도는 텅 빈 사막만이 이야기의 시각적 바탕인 것이 아니다. 디디 위베르만은 보이지 않는 신을 만나기 위해 공간을 짓는 행위가 일종의 상징적 의례 행위였다는 점을 강조한다. 그리고 터렐이 만든 〈블러드 러스트〉, 〈멘도타 두절〉, 〈스카이 스페이스〉, 〈로텐 분화구〉 등의 작품 역시 같은 논리에서 이해될 수 있다고 주장한다. 〈블러드 러스트〉의 틀의 이중성에 대한 디디 위베르만의 해석은 이점에서 특히 흥미롭다. 디디 위베르만이 분석했던 산마르코 성당 프라 안젤리코 벽화의 대리석 문양 패널이 “현시된 부재하는 자(Absent présenté)”의 장소이자, “흔적으로서의 색채(couleur-vestige)”³⁸인 것처럼 〈블러드 러스트〉의 틀 역시 부재하는 자를 현시한다. 터렐의 작품은 빛나는 사물이 아니라 빛이며 빛과 색이 자리 잡기 위해 비워진 장소다.

디디 위베르만이 “비그래픽적 설계 놀이” “존재론적 줄긋기”³⁹라 명명한 터렐 작품의 틀, 프레임의 문제를 좀더 자세히 살펴보자. 디디 위베르만은 터렐의 작업의 빛이 만들어내는 가장자리와 틀이 무엇도 가두지 않고 있다는 것을 정확하게 파악한다. 이 틀은 액자도 아니고 고체의 모서리도 아니다. 터렐은 공간의 일부를 비우기는 하지만 주로 빛을 사용해서 공간의 가장자리라는 지각을 만들어낸다. 디디 위베르만이 보기에 터렐의 틀은 “시각성의 이질적 조건들 사이에서 이행의 의례가 일어나는 장소”다. 즉 부재하는 절대자와 만나는 장소가 아니라 ‘지금 여기에서’ 아무것도 없다는 것을 “보는 일이 일어나는 장소” “보기에 사로잡히는 장소”다.⁴⁰ 아무것도 없는 장소를 만드는 틀은 그

38. 앞 책, p. 24.

39. 앞 책, p. 78.

40. 앞 책, p. 54. 모세가 해매던 사막에 실은 신은 존재하지 않았던 것처럼, 베니스 산마르코 성당의 팔라 도로 제단이 아무것도 가지고 있지 않은 것처럼 터렐의 장소에는 아무것도 없다. 그래서 보기가 일어나는 방에서 보기의 행위는 아무것도 없다는 것을 보는 일이 된다. 이 장소는 부재로 인해 맹렬한 시각적 권능을 가지게 된다. 디디 위베르만은 이 장소의 속성을 설명하기 위해 플라톤의 우주론(『티마이오스』)에서 공간의 개념으로 사용하는 ‘코라’ 개념을 끌어들이고 있다. 지성적이고 변하지 않는 존재와 감각적이고 변하는 존재 이외의 존재를 지칭할 필요 때문에 플라톤은 제3항인 ‘코라’ 개념을 요청한다. 자크 데리다(Jacques Derrida)는 타자성에 대한 논의를 전개하면서 부정신학의 신 개념을 참조한 바 있다. 존재하지 않고 장소를 갖지 않는 신, 존재하며 장소를 갖는 신을 언급하며, “이것도 저것도 아니며, 감각적인 것도 지적인 것도 아닌 것, 긍정적인 것도 부정적인 것도, 안도 밖도 아닌 것, 상위도 하위도 아니며, 능동도 수동도 아니며, 현전도 부전도 아니며, 심지어 중립적인 것도, 제삼자로 변증화할 수 있는 것도 아니며 지양할 수 있는 것도 아닌” 데리다의 담론적 제3항의 예 중 하나로 플라톤의 ‘코라’를 든다. Jacques Derrida, “Comment

래서 제한된 영역을 생산하는 것이 아니라 제한되지 않는 영역, ‘무한’의 영역을 생산한다. 틀과 무한 사이의 (지극히 하이데거적인) 역설이 여기에서 발생한다. <스카이 스페이스>의 틀과 함께 이 결론을 도출하기 전 디디 위베르만은 터렐의 <블러드 리스트>의 틀의 이중성을 좀더 세밀히 분석한 바 있다. 작품의 맹렬한 빛이 만들어낸 틀은 실제로는 관람객의 앞에서 벌어진 공간을 표기한다. 동시에 관람객의 접근을 멈추게 하므로 분리와 거리를 만들어내는 날카로운 틀이다. 그런데 <블러드 리스트> 뒤편으로 광선의 체적이 끝나는 지점에 또 하나의 틀이 만들어진다. 이 틀은 실제로는 벌어진 공간이 제한되는 지점을 표기하는 틀이다. 동시에 이 틀은 빛의 장소가 안쪽에서 무한하게 이어진다는 인상을 심어 주고 우리를 그 안쪽으로 부르는 틀이다. 경계와 분리를 소거시키므로 이 틀은 사라지는 틀이다. 이는 눈에 보이는 틀과 틀이 만들어내는 심리적 효과에 대한 구분이라 할 수도 있을 것이다. 디디 위베르만이 공식화하는 틀의 이러한 이중적이고 역설적인 효과는 바로 이미지의 아우라가 지닌 역설을 정확하게 예시한다. 터렐의 빛은 충만한 부재의 장소라는 역설적인 장소를 만든다. 이 장소에서 관람객은 ‘아우라적’ 경험 속에서만 작품을 만난다. 터렐은 끊임없이 빛으로 틀을 만든다. 아무것도 가두지 않는 틀, 부재를 가시화하는 틀을 만든다. 이 틀은 또한 꿈과 깨어남을 함께 가시화할 것이고 징후를 드러낼 것이다.

제임스 터렐은 정확한 사유와 부적확한 사유를 판별하듯 정확한 시각과 환영적 시각 사이에서 판별하기를 거부한다. 제임스 터렐의 작업은 빛의 얼룩과 광물 막(pan) 사이, 정확하게 바로 이 지점에 자리를 잡는다. 객관적 검토 가능성이 어떠한 이미지(vision)⁴¹란 언제나 ‘바로잡을 수 없는’ 것으로 남는다. 이미지는 우리의 의지에 반하여 우리에게 주어진 것이다. 망각할 수 있는 것이거나 그렇지 않거나 이미지가 함축하고 있는 욕망과 꿈, 판타지에 바로잡을 수 없이 바쳐진 무엇.⁴²

ne pas parler-Dénégation,” *Psyche II: inventions de l’autre* (Paris: Gallée, 2003), p. 536. 손영창, 「데리다의 절대적 타자론 — 윤리적 입장과 부정의 입장 사이에서」, 『대동철학』, vol. 69 (2014), p. 144에서 재인용. 디디 위베르만은 제 3항을 “우화(table)”라는 이름으로 바꾸어 부르기도 한다. Georges Didi-Huberman (2001), pp. 85-86.

41. 여기서 vision은 보이는 것과 보이지 않는 것을 포괄하는 단어이기에 디디 위베르만이 사용하는 의미에서의 이미지로 번역하였다.

42. 앞 책, p. 61.

디디 위베르만은 사막과 빛의 경험을 틀의 경험으로서의 색채의 경험으로 연결한다. 이 경험은 깨어남의 상태에서 존재하지 않는 것, 부재를 생산하는 틀의 경험이다. 간격과 경계 속에서 부재의 형상이 끊임없이 생산된다. 디디 위베르만은 터렐이 다루는 하늘이라는 장소가 결국 시각적 기호들의 틀의 장소이자 시각적 기호 사이의 틀의 장소라고 주장하고 싶어 한다. 우리는 이 이행의 장소에서 징후로 출현하는 것을 목격하게 될 것이다.

IV. 나가며: 부재의 형상과 역사 이미지

디디 위베르만의 징후, 흔적, 역사, 증언의 이미지론을 사실상 직조하는 것은 부재다. 그러나 디디 위베르만은 세계 속 신의 절대적 부재를 주장하거나 이미지 속의 절대적 부재를 주장한 적이 없다. 앞서 터렐의 작업에서 틀의 이중적 속성에 대한 고찰이 보여주듯 디디 위베르만은 부재를 현시하게 하는 이미지의 이중적 역량, 이미지의 놀이와 리듬에 더 깊은 관심을 기울여왔다. 단순성과 복잡성, 모나드와 몽타주가 늘 이미지를 함께 구속한다. 이미지는 아무리 사소한 요소이더라도 제거할 수 없는 전체로 텍스트 속에서 '즉각' 솟아나는 단순성에 구속되고, 언제나 분열된 채 대조되는 '사후적' 복잡성에 구속된다. 이는 이미지의 즉각적 단순성이 기억이 필요한 순간 언제나 시간의 몽타주 속에서 '변형'된다는 것을 뜻한다.⁴³ 이 몽타주는 벤야민과 프로이트의 변증법적 이미지 내에서, 즉 망각과 상실, 부재의 기반 위에서 작업을 진행하고 있는 (변형하는) '구조'의 다른 이름일 것이다.⁴⁴ 사라진 것은 우리에게 충격을 가하며 즉각 솟아난다. 이미지를 응시하는 일은 이러한 부재의 기억이 '나타나도록' 이미지의 구조를 구상하는 일일 것이다.

디디 위베르만이 소망과 꿈의 이미지를 노스텔지어에 빠진 이미지로 해석하는 대신 비판적 기억의 이미지로 해석하며 변증법적 이미지의 두 가지 의미를 화해시키고자 했다는 점 역시 잊지 말아야 한다. 변증법적 이미지는 이미지

43. Georges Didi-Huberman (2003), p. 45.

44. 다음 역시 참조하라. "그러나 (기호들의) 상상적 연합의 자유 속에서 참된 구조적 사실을 인식해야 할 것이다. 여기에서 각각의 이미지는 조화롭지 않고 서로 덮지 않은 다른 모든 이미지를 관통한 시각 속에서만 밝혀질 것이다." Georges Didi-Huberman (1995), p. 21.

가 현재 가지고 있는 것을 비판하고, 이미지는 지나간 시간이 생산했으나 또한 잃은 과정 그 자체를 겨냥하므로 비판적 기억이다. 비판적 기억의 변증법적 사유는 발굴을 위해 ‘벌린(ouvert)’ 바닥과 그 바닥에서 끌어올린 오브제 사이의 ‘갈등’을 획득한다.⁴⁵ 특히 디디 위베르만은 벤야민의 변증법이 맑스, 프루스트(Proust), 프로이트의 사유를 경유하여 고안되었음을 분명히 강조한다.

벤야민은 깨어남의 변증법을 소묘하기 위해 세 가지 거대한 모더니티의 형상(figure)을 사용해야 했을 것이다. 맑스의 형상, 이는 꿈 이미지의 고답주의를 ‘해소’하고 이에 이성의 각성을 강제하기 위해 필요하다. 프루스트의 형상, 이는 시적 언어의 비고답적 형식이라는 미래의 새로운 형식 안에 동일한 꿈 이미지를 지양하는 동시에 ‘재소환’하기 위해 필요하다. 마침내 프로이트의 형상, 이는 인간에 관한 미래의 새로운 지식 형식 속에 동일한 꿈 이미지를 지양하는 동시에 이 이미지의 현실성과 구조를 ‘해석’하고 사유하기 위해 필요하다.⁴⁶

디디 위베르만이 초기 저작에서 적극적으로 개진했던 징후 이미지 이론과 2000년 이후 저작에서 개진하는 역사 이미지의 관계를 파악하기 위해서는 벤야민과 프로이트를 연결하는 방식을 눈여겨보아야 할 것이다. 인식의 ‘현-순간’에 진입하는 ‘지나간 시간’을 독해하는 변증법적 이미지를 잔해이자 붕괴의 기호인 꿈의 이미지로 사유하는 방식 말이다. 디디 위베르만은 〈역사의 눈〉 시리즈의 여러 저작에서 비판적 이미지를 연대기적 해석이나 재현의 이미지와 구별하고, 비판적 이미지를 독해하는 역사가의 임무를 강조하였다. 이때 비판적 이미지는 이미지의 존재론적 불안을 인지하고 드러내는 이미지이기도 하다. 예를 들어 아우슈비츠의 사례처럼 상상하는 것이 거의 불가능하다고 여겨지는 사태 속에서 “사유는 장애를 겪는다. 디디 위베르만에 따르면 온전하지 않고 무엇인가를 누락하고 있는 이미지는 언어와 마찬가지로 증언을 수행할 수 있을 뿐 아니라 장애를 겪는 사유에 상상할 수 있도록 새로운 계기를 제공하는 것으로 간주된다. 이미지는 사유가 중단된 곳에서 솟아나기 때문이다.⁴⁷ 아우슈비츠의 유대인 존더코만도가 몸을 숨기고 짝은 흐릿한 이미지를 읽는

45. Georges Didi-Huberman (1992), p. 132.

46. 앞 책, pp. 146-147. 강조는 디디 위베르만.

47. Georges Didi-Huberman (2003), pp. 37-38, p. 45.

동안 “연약한 시간성”⁴⁸의 이미지의 불안과 결핍이 섬광처럼 나타난다. 진리는 이러한 방식으로 담지된다. 그렇다면 아우슈비츠의 현시된 이미지가 포함하고 있는 암흑의 지대들, 암흑의 자국들은 신의 도상적 이미지를 훼손하며 다시 요청하는 산 마르코 성당 대리석 패널의 하얀 얼룩들, 지각해야 할 구획을 만들면서 구획 속의 공백을 확인하게 하는 터렐의 이중적 틀이 환기하는 부재의 다른 이름이라 할 수 있지 않을까?

이미지는 역사를 증언한다. 이미지는 “불충분하지만 필수적인 이미지, 부정확하지만 진짜인 하나의 단순한 이미지. 물론 역설적 진실의 진짜 이미지”⁴⁹로서 역사를 증언한다. 마치 히스테리 환자가 발작을 겪는 순간 신체가 무의식의 모순을 드러내는 것처럼 이미지는 증언한다. 이러한 증언은 사료의 객관성이나 충실성을 보증하는 증언보다 불충분하지만 필수 불가결하다. 역사 이미지의 증언은 히스테리 환자의 몸짓과 다르지 않다. 즉 역사의 빈틈, 역사의 상실을 상상하기 위해 우리는 징후의 이미지를 응시해야 한다.

■ 주제어(Keywords)

조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman), 이미지(Image), 형상(Figure), 부재(Absence), 프라 안젤리코(Fra Angelico), 미니멀리즘(Minimalism), 제임스 터렐(James Turrell), 틀(Frame)

투고일	2019년 5월 6일	심사일	2019년 5월 12일	게재확정일	2019년 5월 30일
-----	-------------	-----	--------------	-------	--------------

48. 앞 책, p. 65.

49. 앞 책, p. 56.

참고문헌

- 손영창, 「데리다의 절대적 타자론 — 윤리적 입장과 부정의 입장 사이에서」, 『대동 철학』, vol. 69 (2014), pp. 135–155.
- 이나라, 「민중과 민중(들)의 이미지: 디디 위베르만의 이미지론에서 민중의 문제」, 『미학』, 81권 1호 (2015), pp. 259–290.
- Criqui, Jean-Pierre, Pascal Convert, Elie During, Catherine Millet & Georges Didi-Huberman, *Georges Didi-Huberman. Les grands entretiens d'artpress*, Paris: Imec éditeur artpress, 2014.
- Damisch, Hubert, *Le Jugement de Paris: iconologie analytique I*, Paris: Flammarion, 1992.
- Davila, Thierry et Pierre Sauvanet (eds), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris: les presses du réel, 2011.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Les Editions de Minuit, 1992.
- _____. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- _____. *Fra Angelico – Dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion, 1995.
- _____. *Images malgré tout*, Paris: Les Editions de Minuit, 2003; 『모든 것을 무릅쓴 이미지들—아우슈비츠에서 온 네 장의 사진』, 오윤성 (역), 서울: 레베카, 2017.
- _____. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris: Ed. Macula, 1982.
- _____. *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris: Les Editions de Minuit, 2001.
- _____. *Peinture incarnée*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- _____. *Survivance des Lucioles*, Paris: Les Editions de Minuit, 2009.
- Georges Didi-Huberman – James Sacré, Europe*, n° 1069, mai 2018.
- Hagelstein, Maud, “Art contemporain et phénoménologie. Réflexion sur le concept de lieu chez Georges Didi-Huberman,” Thierry Davila et Pierre Sauvanet (eds.), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Paris: les presses du réel, 2011.
- Lambert, Frédéric et al, *L'expérience des images*, Paris: INA Edition, 2011.
- Maldiney, Henri, *Art et existence*, Paris: Klincksieck, 1985.
- Vancheri, Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris: Armand colin, 2011.

프랑스의 미술사학자이자 철학자인 조르주 디디 위베르만은 이미지에 대한 문제 설정을 새로이 하려고 시도한다. 디디 위베르만은 이미지의 가시성, 모방, 재현에 대해 질문하기보다 이미지의 시각성(visibility), 징후, 현시(presence)에 대해 질문해야 한다고 주장한다. 디디 위베르만은 샤르코가 소개했던 히스테리 환자의 사진을 징후의 이미지, 동시적 모순의 형상으로 분석하는 연구를 수행한 후 1990년 무렵에는 15세기 종교화와 미니멀리즘, 제임스 터렐의 작업에 대한 몇 편의 비평적 이론서를 펴낸다. 이와 달리 디디 위베르만의 2000년 이후 작업은 주로 역사 이미지에 대한 논의에 초점이 맞추어져 있다. 전자의 작업이 주로 모순적 상징을 모으고, 하나의 의미작용을 정반대의 의미작용과 조합하며 징후와 프로이트적 의미의 형상성을 독해하는 작업이라면 후자의 작업은 변증법적 이미지에 대한 분석일 것이다. 디디 위베르만의 징후와 형상성, 장소는 부재와 공백을 가시화하는 조건이다. 프라 안젤리코의 종교화, 미니멀리즘, 제임스 터렐에 대한 디디 위베르만의 비평은 그의 이미지 사유가 부재의 형상을 중심으로 전개되고 있음을 알려준다. 터렐은 공간을 구획하는 동시에 구획을 사라지게 하는 틀의 역설을 통해 부재를 드러낸다. 이런 의미에서 디디 위베르만의 비판적 역사 이미지는 우리에게 부재하나 우리에게 계속 영향을 미치는 징후의 이미지와 다르지 않다.

Abstract

Georges Didi-Huberman's idea of the image is about the visibility, the symptom, the presence, not the visibility, the imitation, the representation. Concerning Charcot's photographs on hysteria patients, he has recognized these as the symptoms image that shows the simultaneous presence of contradictions. In the 1990s, he put forward critical researches about religious paintings of the 15th century, as well as about minimalism and James Turrell's works. After 2000, on the contrary, he focused on thinking about the image of History. If the former is to analyse the figurability, the Freudian idea, that assembles contradictory symbols and associates one signification to the opposite, the latter on dialectical image. For him, the symptom, the figurability, the place are conditions to reveal the absence and the void. His comments on Fra Angelico's religious paintings, minimalism and James Turrell let us know that his thinking about image is closely linked to the figure of the absence. James Turrell shows the absence by the use of frame's paradox slitting the space and hiding this limit. In this sense, his critical image thinking of history is not different to the symptom image of something missing that affects us although we have lost it.