

시각적 재현에 있어서 유사성과 실재의 관계

이 주 영*

I. 머리말

II. 모방론적 관점에서 본 유사성과 실재의 관계

1. 고전적 미메시스론의 전승과 심화
2. 본질의 모방으로서의 리얼리즘적 재현

III. 모방론적 관점에 대한 보완과 비판

1. 고프리차 모방으로부터 이미지의 구성으로
2. 굿맨: 기호로서의 이미지

IV. 맺음말

I. 머리말

이 논문은 시각예술분야에서 논란이 되어왔던 실재(reality)과 가상의 관계를 '유사성(resemblance)'의 다양한 관점으로부터 재해석하고자 하는 연구의 한 부분이다. 이 연구의 전체적인 목적은 자연적 기호인 시각적 기호를 사용하는 시각예술에서, 시각적 객관성의 증거 역할을 했던 유사성에도 다양한 차원이 존재함을 밝히고 그 유형을 도출하고자 하는 것이다. 또한 오늘날의 시각예술에 나타난 유

* 서원대학교 미래창조연구원 전문연구교수

이 논문은 2005년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비 호로 한국 학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2005-075-A00045).

사성의 문제가 전통적 재현방식에서의 유사성과 어떠한 차이를 갖고 나타나는가를 밝히는 것이다.

전체 연구 목표의 첫 번째 시도로서 기획된 이 논문의 연구범위는 다음과 같다. 첫째, 시각예술에서 객관성의 준거로서 유사성을 중요시 여겨졌던 모방론의 대표적인 유형을 고찰하기로 한다. 그 예가 고대의 미메시스론과 현대의 리얼리즘적 반영론이다. 이에 II장에서는 고대부터 현대까지 철학적 미메시스론의 큰 틀에서 논의된 유사성의 문제가 현대의 리얼리즘예술론에서 어떻게 심화·발전되었는가를 살펴보기로 한다. 일반적으로 리얼리즘미술은 대상의 외적 유사성을 중요시하는 것으로 간주되어 왔는데, 이는 일면적인 견해이다. 리얼리즘미술에서 유사성의 진정한 의미를 대표적인 리얼리즘이론가 루카치의 통해서 살펴본다.

둘째, 전통적 모방론의 관점만으로는 충분히 설명할 수 없는 유사성의 문제가 현대의 시각적 재현론에서 어떻게 확장·발전되고 있는가를 검토하고자 한다. 모방론을 비판적으로 재검토하면서 풍부하게 보완하고 있는 이론은 시각이미지를 하나의 기호로서 보는 기호론적 입장에서 나온다. 시각적 기호는 언어적 기호와 다른 자연적 기호로서 그 의미소통의 객관성은 대상과의 외적 유사성이 확보해 준다고 여겨져 왔다. 그런데 사실상 시각이미지에서의 유사성은 실재의 외관과는 구별되는 다양한 방식으로 나타난다. 이 문제의 탐구를 위해 III장에서는 재현에 있어서 모방보다는 구성적 입장을 중요시하는 고펜의 회화론을 첫 번째로 살펴보기로 한다. 그는 전통과 관습, 사회적 규약에 따라 시각기호를 읽는 관례가 상이해짐을 역사적으로 고찰하면서 전통적 모방론의 관점을 유연하게 보완하고 있다. 두 번째로는 유사성에 대한 비판적 고찰을 시도하고 있는 굿맨의 견해를 살펴본다. 굿맨은 시각이미지가 언어적 기호처럼 하나의 지시의 역할을 하고 있다고 보는데, 그 지시를 위해 유사성이 꼭 필요한 것은 아니라고 간주한다. 유사성을 재현의 필요조건에서 배제시키는 굿맨의 견해는 대상과의 유사성을 거부하며 재현의 해체를 주장하는 다양한 현대미술이론의 한 경향을 보여준다. 또한 대상의 실재는 결코 알 수 없다고 보는 굿맨은 유사성에 의해 대상의 실재를 파악할 수 있다는 모방론의 관점에도 비판을 가한다. 그의 이러한 입장은 파악하기 어려운 실재의 문제로 인하여 재현의 위기를 주장하는 후기구조주의 이후의

예술론의 한 전조를 보여주고 있다.

II. 모방론적 관점에서 본 유사성과 실재의 관계

1. 고전적 미메시스론의 전승과 심화

재현하고자 목표로 하는 원본이 ‘실재’¹⁾라고 본다면 재현논의에 있어서 지금까지의 문제거리는 외적인 것을 잘 모방하여 실재를 담을 수 있다고 보는가 아니면 실재가 내면에 있고 단지 외적인 것을 모사해서는 실재를 담을 수 없다고 보는가의 문제로 수렴된다. 외적인 것은 단지 껍데기에 불과하고 실재란 감각적으로 볼 수 없는 다른 세계에 있다고 보는 입장은 플라톤으로부터 유래되며 이로부터 외적 유사성을 폄하하는 입장이 나온다. 플라톤에게서는 유사한 것을 산출해 내는 시각예술의 지위도 음악이나 시에 비해 기계적이고 수공업적인 기술로 격하되고 만다. 이에 비해 외적인 유사성을 창조적으로 잘 성취했을 때의 재현방식을 옹호하는 입장은 구체적, 감각적인 현상을 중요시했던 아리스토텔레스의 모방론을 이어받고 있다. 아리스토텔레스는 『시학』에서 대상의 본질이 잘 드러나도록 현실을 구조적으로 다시 엮어서 드러내는 창조적 모방론을 시창작의 방식을 통해 주장했다. 한편으로 그는 외적인 유사성을 잘 성취하는 데서 얻는 인식의 기쁨을 시각예술에서 다음과 같이 강조하고 있다. “아주 보기 흉한 동물이나 시체의 형태

1) ‘실재’(reality)가 무엇인가에 대한 해석은 철학적 입장에 따라 다르기 때문에 철학의 전 역사와 병행되는 다양한 해석을 필요로 하지만 용어 그대로는 ‘실답게 존재하는 것’ ‘진실로서 다가오는 것’이라는 의미로 이해된다. 독일어권에서 실재(Realität)라는 개념과 의미가 유사한 말은 현실(Wirklichkeit)이다. 이 말은 작용하다(wirken) 또는 작용(Wirkung)이라는 의미를 지니고 있다. 실재는 사물의 내용이나 성질(Sachgehalt, Dinglichkeit)을 의미한다. ‘실재적인(real)’이라는 말은 ‘본질적인(wesentlich)’이라는 뜻도 함축한다. 스피노자철학에서는 ‘하나의 사물에 충실한 본질이 있는 어떤 것’으로 해석한다. 라틴어 철학사전에서 실재의 넓은 의미는 사물적으로 존재하는 실재와 사유적으로 존재하는 실재를 모두 포괄하고 있다. Barck, K.(hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd.5, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler 2003, pp.198-199.

처럼 실물을 볼 때면 불쾌감만 주는 대상이라 하더라도 극히 정확하게 그려 놓았을 때는 보고 쾌감을 느낀다. 그럴 것이 무엇을 배운다는 것은 비단 철학자들뿐만 아니라 그 밖에 다른 사람들에게도 - 비록 그들의 배움의 능력이 적다하더라도 - 최상의 즐거움이기 때문이다. 그림을 보고 쾌감을 느끼는 것은 봄으로써 배우기 때문이다. 말하자면 ‘이건 사람을 그린 것이로구나’ 하는 식으로 각 사물이 무엇인가를 추론해서 알기 때문이다.”²⁾ 아리스토텔레스에 의해서는 재현된 것이 나타내는 유사함에 의해 실제 대상이 지시되고 예술은 그 실재를 재현한다. 그가 시예술에서 플롯의 구성을 통한 창조적 모방이 중요함을 역설하며 예술이 현실의 개별적 사실보다 더 보편적인 것을 가져다준다고 강조한 바는 잘 알려져 있다. 이와 마찬가지로 『자연학』에서도 예술은 실제의 대상을 넘어서서 그 이상의 아름다움을 만들어낼 수 있음을 암시하고 있다. 즉 그는 예술은 자연의 과정과 그 방법을 모방하며 ‘자연이 끝맺지 못한 것을 완성한다’³⁾고 주장함으로써 예술이 창조적 모방임을 분명히 하였는데 이러한 견해는 시각예술에도 많은 영향을 주었다. 그 이후 18세기까지, 창조적 모방이 어떻게 성취되는가에 대한 다양한 논의가 재현에 대한 견해도 풍부하게 해주었다. 19세기 이후 예술과 실재의 관계는 리얼리즘에 대한 논의로 이행하게 된다.

리얼리즘을 둘러싼 현대의 논의 중 가장 중요한 위치를 차지하는 이론가가 게오르그 루카치(Georg Lukács: 1885~1971)이다. 모든 가치 있는 예술은 현실의 리얼리즘적 반영이라고 보고 있는 루카치의 견해는 아리스토텔레스의 미메시스론을 토대로 삼으면서도 문학, 음악, 조형예술 등에 광범위하게 적용된다. 그는 문학적으로 재현된 근대적 삶의 문제를 깊이 있게 탐구한 문예비평가이기도 하지만 여러 미학적 저서를 통하여 시각적 재현과 연관된 깊이 있는 견해를 펼치고 있다. 그는 조형적 묘사를 다른 장르와 비교할 때 ‘확고하게 외부세계를 지향하는 재현, 즉 일차적으로는 외적 유사성을 성취하는 재현으로 간주한다. 그의 리얼리즘론의 전제 하에 대상과의 유사성이 획득되려면 어떤 조건들이 충족되어야할까? 우선

2) Aristoteles, *De Poetica*, 1448b9-1449.

3) “일반적으로 예술은 어떤 면에서는 자연이 끝맺지 못한 것을 완성하며 어떤 면에서는 자연을 모방한다.” *Physica*, II, 8, 199a 12-19.

회화에서는 공간, 형태, 색채관계 등을 살펴보아야 할 것이다

대상이 실제와 유사하게 나타나려면 대상은 공간 속에서 주변 환경과의 실질적인 상호관계를 통해 보여야 한다. 이러한 관계를 통해 대상이 형상화되려면 충족되어야 할 조건이 있다. 우선 공간은 추상적인 공간이 아니라 구체적인 공간으로 보여야 한다. 그는 ‘구체적인 공간’의 ‘시각적인 위력’을 중요시 하는데 이러한 공간을 이루기 위한 시각적 현실반영에는 객관적인 유사성이 필요하다고 생각하고 있다. 그러므로 시각적 재현에 있어서 그가 밝히고자 하는 것은 대상이 유사하게 나타나기 위한 ‘회화에 있어서 공간의 창조와 그를 통한 세계 창조적 성격’이다. 그는 “묘사된 대상들이 그 대상성 자체로부터 연유하는 실질적인 상호관계 및 주변 환경과의 관계를 가지고 있을 경우에만 가시적 현실의 묘사라는 것은 하나의 ‘세계’로서 성립한다”⁴⁾는 생각을 가지고 있다. 그가 이렇게 ‘세계’의 중요성을 강조하는 이유는 실제 현실의 체험을 감정을 통해 불러일으키는 것이 예술에서 중요하기 때문이다. 즉 앞서 언급한 여러 대상들의 관계가 구체적으로 통일되어 공간이 형상화되어야 어떤 세계의 존재가 예술적으로 환기될 수 있다는 것이다.

그런데 회화에는 공간이 평면 위에 재현된다. 이러한 평면 위에 재현된 공간은 실제 인간이 살아가는 구체적인 공간처럼 느껴져야 한다. 르네상스 이후 19세기까지 서양회화사는 공간을 사실적으로 묘사하는데 있어서 발전의 길을 걸어온 것으로 간주된다. 사실주의를 지배하는 재현의 관습들은 그림과 대상과의 유사성을 만들어 내는 경향을 지닌다. 그림이 자연과 닮았다는 것은 흔히 자연이 보통 보이는 방식으로 그림이 보인다는 것만을 의미한다. 이러한 회화적 방법을 이루는데 지대한 공헌을 한 것이 원근법인데, 원근법은 3차원적 공간 속에 있는 대상을 2차원적 평면에 옮기면서 우리 눈에 3차원과 같은 환영적 공간을 만들어 주었다. 르네상스 시기 이래 화가들이 진일보한 사실적 묘사를 이룩한 것으로 인식된 것은 공간 구성에 있어서 원근법을 사용한 이유도 중요하였다. 그리하여 화가들은 색감이나 빛의 효과 같은 것들에는 자기만의 개성을 나타낼지라도 공간을 정확하게 재현하고자 한다면 원근법을 따라야 하는 것으로 생각했다. 원근법은 2차원성에 3차원성을 결합시켰다고 할 수 있다. 루카치는 르네상스가 가까워 오면

4) G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd.I. Luchterhand 1963, S.473.

서 새롭게 탄생하는 시각적, 예술적 혁신의 결정적인 본질적 특성을 바로 원근법의 발견에 두고 있다. 그는 원근법을 효과적으로 적용하였던 초기 르네상스 화가 페루지노를 “넓고 자유로운 공간구축을 위한 전달자로서”⁵⁾ 높이 평가한다. 원근법을 포함한 화면 구성의 원리는 기하학적 질서가 많이 지배한다. 즉 기하학은 추상적 질서부여의 원리라고 할 수 있는데 이 질서가 내용을 효과적으로 전달해 준다. 다빈치의 최후의 만찬이 그 대표적인 예이다.

그 다음으로 대상이 색을 통해 어떻게 유사하게 나타나는지를 살펴보자. 루카치는 회화에 있어서의 색의 발전을 생태학적인 채색으로부터 대상에 충실한 자연색으로 넘어가는 이행과정으로 보고 있다. 생태학적인 채색이란 연노랑색과 보라색, 자색과 초록 등, 보색의 원리에 입각하여 생리학적인 색채 선택의 몇 가지 법칙에 따라 구성된 색을 말한다. 이에 비해 자연색이란 우리가 대상을 보았을 때 실제 비슷하게 보이는 색이다. 색채는 처음에는 순전히 장식의 문제로 취급되었고 생태학적인 채색이 많이 이루어졌는데 그 이후 대상을 그것의 주변 공간과 긴밀히 결합시켜 그려내야 할 필요성에서 제대로 된 자연색이 등장하였다고 한다. “어떤 대상을 형상화하는 채색을 통해 그 대상의 속성이 더 많이 드러나면 드러날수록 색채의 구성적인 배합 역시 그만큼 더 복잡해질 수밖에 없고, 또 그만큼 더 복잡한 과정을 거쳐서야 색채의 최종적인 조화는 그림의 총체성으로 실현될 수 있으며, 또한 그 색상은 여색관계에 기초한 단순배합으로부터 그만큼 멀어지게 되는 것이다.”⁶⁾ 즉 화가가 색을 관습적, 자의적으로 쓰지 않고 실제 대상의 색, 그리고 주변 환경과의 실제적 상호관계에서 사용해야 그림이 구성하고자 하는 세계가 하나의 구체적 현실로 느껴지는 것이다.

회화는 이렇게 색과 선, 공간, 원근법 등을 통해 구체적인 공간을 형상화하는데 그 공간은 하나의 세계를 창조한다. “모든 그림은 하나의 그림에서 표현되는 하나하나의 붓놀림과 색채와 선과 음영 등등은 2차원적 체계 및 통일성과 3차원적 체계 및 통일성의 측면에서 저마다의 필수적인 기능을 부단히 충족시켜야 한

5) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik I. Heidelberger Philosophie der Kunst(1912-1914)*, Georg Lukács Werke, Vol.16. Luchterhand 1974, S.209

6) G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd.I. op. cit., S.484f.

다. 회화의 세계성은 무엇보다 바로 이러한 두 측면의 수렴을 통해 성립된다.”⁷⁾ 이렇게 루카치가 시각적 재현의 발달로 보고 있는 것은 공간구성과 색을 통한 시각적 유사성의 획득이다. 그러나 그 목적은 단순한 외적 시각적 정보를 전달하는 것에 있는 것이 아니라 실재의 본질을 전달하는데 있다. 이 점에 대해서는 리얼리즘회화론을 다루는 다음 절에서 살펴보기로 하자.

2. 본질의 모방으로서의 리얼리즘적 재현

구체적인 공간을 형상화하고자 하는 모든 회화적 노력은 실제 현실을 환기시키는 하나의 ‘세계’를 창조하기 위해서이다. 그러므로 이러한 공간과 색의 구성을 통해 나타나는 것은 객관현실의 본질적 내용이다. 루카치는 구석기 시대의 동굴벽화가 이미 객관현실의 본질적인 것을 드러내는 리얼리즘적인 반영방식을 가지고 있다고 보며 미술사의 도입부에서부터 본질을 강조한다. 조형예술작품이 가지는 강력한 감정환기 작용은 묘사된 것이 객관현실의 온갖 체험을 재생산해내지 않으면 불가능하다. 미술사의 오랜 기간 동안 가장 오랜 관습적, 규정적 내용을 지녔던 도상학에도 특정 인물의 구체적 삶을 환기시키는 요소들이 수 없이 존재한다. “도상학적 내용이라 지칭되는 것도 그때그때 삶이 예술에 대해 제기하는 요구의 일부분이라는 사실을 먼저 지적하지 않을 수 없다. 실물적 내용에는 특정한 인간상황과, 그 상황을 준비하는 행동 및 그 상황으로 인해 야기된 행동, 특정한 인물과 운명, 인간들 상호간의 관계 등이 포함된다.”⁸⁾

이렇게 삶의 내용을 구체적으로 환기시키기 위해서는 모방 대상과 모방된 것 사이에 유사성이 존재한다는 것이다. 그런데 회화에 있어서 외적 유사성을 통해 전달되는 것은 궁극적으로 내용적인 것, 정신적인 것이다. 렘브란트의 초상화에 대한 언급이 그 한 예로 볼 수 있다. 초상화의 구성은 절대적으로 위계적인 구성인데, 그 속에서 얼굴을 통해 나타난 영혼은 그림의 절대적 중심점이 되며, 그 밖의 다른 것은 배경으로 물러난다.⁹⁾ 렘브란트의 위대함은 그가 “주관이 섞이지 않은

7) Ibid., S.501.

8) Ibid., S.504.

객관적이면서도 동시에 또한 주관성의 빛을 받은 현실모방을 실현”했다는데 있다. 루카치에게서 리얼리티란 이러한 영혼적 공감을 얻을 수 있어야 하는 것이다.

인상주의 이후 회화적 재현에서 유사성은 점점 더 중요하지 않게 된다. 대상과의 유사성을 얻는데 중점을 두지 않고 인간의 얼굴을 사과나 단지와 같은 하나의 소재로 여겨 화면구성에 적용했던 세잔의 초상화는 티치아노나 렘브란트의 초상화에서 보이는 인간적, 영혼적 총체성과 비교해 보면 단순한 정물화에 지나지 않게 된다.¹⁰⁾ 이 과정에서 역시 중요한 것은 유사성이 외적인 것이 아니라 내적인 것, 즉 영혼이나 정신적인 것과 유사하다고 말한다.¹¹⁾ 그는 마네의 인상주의가 회화에 있어서 새로운 것을 의미한다고 말하면서 내적인 것이 점차 중요해짐을 강조하고 있다.¹²⁾ “회화적 내재성의 가장 큰 역설은 ‘유사성’이 단지 영혼에서 나타난다는 것이다. 마네에게서도 유사성은 본질적이지 않다.”¹³⁾ 더 나아가서 세잔에 와서는 실재와의 유사성 여부는 하등의 가치를 갖지 않게 된다.¹⁴⁾ 그는 세잔이 추구했던 것은 구성이며 대상에 대한 해석이었다고 생각하고 있다. “세잔의 초상화를 본 모든 사람들은 그의 초상화 속에서는 그의 풍경화 속에서도 동일한 형상화유형이 나타난다는 것을 알게 될 것이다.”¹⁵⁾ 세잔에게서의 정신성이란

9) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik(1916-1918)*, Georg Lukács Werke, Vol.17. Luchterhand 1974, S.240.

10) G. Lukács, *Probleme des Realismus I. Essay über Realismus*, Georg Lukács Werke, Vol.4. Luchterhand 1971, S.225.

11) 그는 초기 미학에서 부터 이미 “미켈란젤로에게서도 유사성(Ähnlichkeit)은 본질적이지 않다”고 이야기하고 있다 (G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik II.* op. cit., S.248). 이러한 입장은 미술에 있어서 자연모방을 거부하고 정신성을 중요시했던 칸딘스키의 이론과도 유사한 점이 있다.

12) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik I.* op. cit., S.157.

13) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik II.* op. cit., S.248.

14) 세잔의 사과는 먹을 수가 없다는 릴케의 말을 해석하면서 루카치는 세잔에게 와서 실제와의 유사성 문제는 종결되었다고 생각한다. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen.* Bd.I. op. cit., S.667.

15) G. Lukács, *Frühe Schriften zur Ästhetik II.* op. cit., S.242. 그는 또한 다음과 같은 표현을 써서 동일한 내용을 강조하고 있다. “세잔의 풍경화, 정물화, 초상화는 풍경의 동일한 범주 속에 속한다”(Ibid., S.243).

형태(Formen)를 통해 대상을 창조하는 가운데 보편성을 제시하고자 하는 것이다.

루카치는 외적인 것과의 유사성만을 극단적으로 추구하는 태도를 자연주의로 부르면서 리얼리즘과 구분하고 있다. 그는 일체의 리얼리즘을 대개 용어상으로 자연주의와 동일시하는 태도를 비판하면서 리얼리즘과 자연주의를 명확히 구분하고자 한다. 자연주의의 특징은 디테일을 너무 세부적으로 드러내는데 있다고 본다. 이탈리아전성기 르네상스의 대가들을 리얼리스트로 간주하는 루카치는 이들에 비해 반 아이크(Van Eyck)에게는 너무 많은 디테일이 존재한다고 평가한다.¹⁶⁾ 19세기 중엽 프랑스에서 리얼리즘 미술이념을 주장했던 쿠르베는 우리에게 대표적인 리얼리즘화가로 알려져 있지만 루카치는 그를 한 사람의 자연주의자로 일컫고 있다.¹⁷⁾ 시각적 재현에 있어서 루카치가 궁극적으로 의미하고자 하는 바는 베를린 인상주의자 막스 리버만을 언급하는데서 잘 드러난다. “그린다는 것은 제거하는 것이다.”¹⁸⁾ 우리는 이 경구를 다음과 같이 확장할 수 있을 것이다. 예술은 중요한 것과 본질적인 것의 선택이고, 중요치 않은 것과 비본질적인 것의 제거이다

인상주의 이후 현대 조형이론의 흐름은 시각적 순수성을 추구해왔다. 이를 대표하는 피들러는 주로 조형예술작품을 고찰하면서, 예술작품이 사유나 감정의 대상으로 될 수 있다 하더라도, 그것에 대한 진정한 이해는 순수가시성(reine Sichtbarkeit)의 본질에 도달하여 행해진다고 보았다. 시각적인 것과 사유, 느낌이 서로 섞여 있는 세계를 순수한 시각성으로 환원시키고자한 피들러의 의도는 실재의 본질로부터 멀어지며 너무 형식적인 것에만 치우쳐 있다고 루카치는 비판한다. 이렇게 되면 예술작품이라는 고유한 세계가 성립되기 어렵게 된다는 것이다. 재현에 있어서 본질이 전달되지 않는 경우는 가시적인 요소들 간의 상관관계가 필연성을 상실하고 그 조합이 공허한 유희가 될 때이다. 현대미술의 전개과정은 대개의 경우 이러한 길을 걸어왔다고 그는 비판적으로 보고 있다. 유사성의 관점에서 볼 때도, 인상주의 이후 현대미술의 주된 조류는 점점 더 내적인 것이나 정신성을 추구하면서 외적 유사성에 가치를 두지 않게 된다. 루카치의 견해에 따르면

16) G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd.I. op. cit., S.729.

17) G. Lukács, *Probleme der Ästhetik, Georg Lukács Werke*, Vol.10. Luchterhand 1969, S.160.

18) G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*. Bd.II. op. cit., S.424.

유사성은 객관적 실재와의 긴밀한 연결을 이어주는 시각예술의 특징이다. 이러한 유사성을 거부하는 경향이 현대미술에서 점점 더 극단화되게 되면 미술은 완전히 주관화되어 버리거나 추상화되어 예술을 통해 객관적 실재를 파악할 수 있는 길은 점점 더 모호하게 되어버린다고 한다. 루카치가 자신의 리얼리즘론을 통해 현대 모더니즘미술의 주된 경향에 대해 가하는 비판은 외적 유사성이 본질을 드러내는데 있어서 중요하다고 간주하는 그의 근본 입장에서 비롯된다.

III. 모방론적 관점에 대한 보완과 비판

1. 고프리치: 모방으로부터 이미지의 구성으로

전승된 고전적 모방론을 역사적인 관점에서 정리하고 유연하게 확장·보완한 가장 중요한 이론가는 고프리치(E. H. Gombrich)이다. 그에게 있어서 재현은 모사가 아니다. 그는 주저(主著) 『예술과 환영 *Art and Illusion*』¹⁹⁾에서 재현이란 자연 그대로를 복사해서 옮겨 놓는 것이 아니라 변형시켜 새롭게 만들어 내는 것임을 되풀이하여 주장한다.²⁰⁾ 시각예술에서 재현은 외적인 대상을 유사하게 모방하는 것으로 이해되어 왔는데, 그가 생각하기에 완벽한 모방이란 한계가 있는 것이다. 이 한계란 한편으로는 미술가가 사용하는 매체의 본성에 기인하기도 하고, 다른 한편으로는 제작과정에 영향을 미치는 심리적인 요인에 의거하기도 한다. 게다가 화가는 사물을 가능한 한 사실적으로 옮겨 놓고자 하는 목표를 지닐지라

19) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press 2000.

20) 전통적 재현관에 대해 비판적 분석을 시도하면서도 재현을 성립시키는 여러 가지 요인들을 섬세하게 고려한 고프리치(E. H. Gombrich)의 재현론에는 여러 연구자들이 주목하고 있다. 민주식, 「 고프리치와 회화적 재현의 심리학 』, 『인문연구』(제19집, 1997), 영남대학교 인문과학 연구소, pp.229-239; 김수현, 「지각심리학에서 본 재현 논의 』, 『미학』(제29집, 2000), 한국미학회, pp.21-42; 이정숙, 「 고프리치의 지각과 그의 회화적 재현 』, 『미학·예술학연구』(제22집, 2005), 한국미학예술학회, pp.36-69.

도 눈에 비친 시각적 정보는 너무나 풍부하기 때문에 그것을 모두 옮겨 놓기란 불가능하다. 그렇기 때문에 모든 그림은 단순화와 변형을 거칠 수밖에 없다. 따라서 회화적 재현은 시각적 정보의 단순화와 강조, 변형, 왜곡을 거치지 않을 수밖에 없다. 이러한 점들은 루카치의 리얼리즘론을 통해서도 이미 주장된 바 있었다.

그런데 화가가 재현한 이미지는 실재의 시각적 정보를 재조직하고 변형시켰다는 점에서 실재와 많은 부분 일치하지 않음에도 불구하고 우리는 그 이미지에서 실재와의 유사성을 곧 인지할 수 있다. 왜 그럴까? 그 답변을 살펴보면 고흐 리치도 비교적 고전적 재현관을 고수하고 있음을 알 수 있다. 즉 그 역시 재현된 것이 대상의 ‘본질’을 드러내고 있다고 보는 것이다. 그는 탁월한 화가는 실재의 본질을 통찰해서 창조해낸 이미지를 통해 그것을 잘 전달할 수 있다고 본다. 여기까지는 리얼리즘적 재현론에서 주장하는 바와 크게 다르지 않다. 단지 고흐 리치가 모방보다는 구성적 입장을 훨씬 중요시하며 이를 훨씬 구체적으로 설명했다는 점에서 모방론과의 차이점이 나타난다. 화가들이 추구하고자 하는 ‘본질적 형태’란 어떤 표준적 모형이 아니라 그들이 어린 시절에 배워서 기억해 두었던 형태들인 경우가 많다. 그림을 본다는 것 역시 온 기억과 경험이 동원된 이미지를 투사하여 보는 것이다. 이렇게 실재와 비슷하게 나타나면서도 실재와 차이가 있는 ‘본질적인 형태’를 만들어 내는 화가의 창작방식은 어떻게 나타날까? 화가는 눈에 비치는 이미지를 그대로 옮겨 놓는 것이 아니라 이미지를 조직한다. 미술가의 망막에 비친 이미지란 사진에서 볼 수 있는 것과 같은 고정되어 있는 뚜렷한 ‘하나의’ 이미지가 결코 아니다. 실제로 존재했던 것은 그 화가가 자기 앞의 풍경을 세밀하게 쫓아서 보는 동안에 끊임없이 연달아서 존재했던 헤아릴 수 없이 많은 이미지들이며 이 이미지들의 복합적인 패턴이다. 화가는 마음속에서 풍경의 여러 요소들을 조직하고 재조합한다. 그림을 볼 때 화가가 실제로 보았던 이미지와 그의 마음속에 형성되었던 이미지가 얼마나 일치하고 얼마나 다른지는 중요한 것이 아니다.

미술에서 중요한 것은 단순한 재현이 아니라 이미지의 재조합이며 그렇기 때문에 회화적 재현에서는 모방보다는 구성, 변형과 수정이 중요시된다. “실재의 (또는 상상의) 사물을 ‘재현(represent)’하고자 하는 화가는 눈을 뜨고 자기의 주위

를 살펴보는 것으로 시작하는 게 아니라 물감과 형태를 취하여 희망하는 형상을 짜 맞추는 것으로 시작을 한다.”²¹⁾ 또 그는 초상화의 예를 들어 다음과 같이 말한다. “정확한 초상화란 쓸모 있는 지도와 마찬가지로, 도식과 수정의 길고 긴 여정의 최종생산물이라는 점이다. 그것은 시각적 경험의 충실한 기록이 아니라, 어떤 상호 관련된 모델의 충실한 구성이다.”²²⁾ 이러한 구성의 방법에는 기억과 학습에 의한 경험도 중요하다. 화가는 눈에 비친 것을 그대로 옮기는 것이 아니라 그리는 법을 배움으로 인해, 또는 기억에 많은 부분 의존한다. 예컨대 새를 그리고 싶은 아마추어 화가는 우선 새의 이미지를 구성하는 방법을 배운 다음에야 밖에 나가서 자기가 그리고 싶은 새를 바라보게 된다. 그리고 맨 마지막에야 비로소 먼저 새의 종류를 구별하고, 다음엔 바로 그 개체의 새를 그리는 식으로 뚜렷한 특징을 기록하게 된다고 한다. 이러한 형태의 학습에서 기하학적 구성은 상당히 중요한 역할을 한다. 기하학적 구성 형태들은 20세기 추상미술에서 보편화되었지만 화가들은 훨씬 그 이전부터 이른바 추상이라고 불리는 표준의 도형들을 자연 속에서 발견해내곤 했던 것이다. 이렇게 이미지를 만들어내고 또 읽어내는 창작과 수용과정에도 기억과 학습이 중요하다.²³⁾

이미지를 보고 해석하는데 있어서도 지적인 작용도 또한 중요하다. 인간은 살면서 보는 방법을 배우고, 본 것을 분류하며 정리하는 방법을 배운다. 그는 예술의 일루전을 파악하는 데도 인지(認知)가 중요함을 다음과 같은 말을 인용해서 단적으로 표현한다. “말이나 소가 어떻게 생겼는지를 모른다면 어느 누구도 그림으로 그려 놓은 말이나 소를 이해할 수 없을 것이다.”²⁴⁾ 세부적인 재현을 통해

21) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, op. cit., p.395.

22) Ibid., p.90.

23) 고프리치에게서 재현이란 실재의 대체물로서 기능하는 방식에서 발생하는 것이며, 이때 재현물은 외적 사물의 단순한 모방이 아니라 인간에 의한 창조물이다. 회화적 재현을 이루는 제 요소는 전통적 모방물이 가정하는 것처럼 실재의 허상의 아니라 인간 반응에 근거하는 경험의 제시물이다. 민주식, 「고프리치와 회화적 재현의 심리학」, 앞의 논문, p.229 이하 참조.

24) E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, op. cit., p.260f.

볼 때도 수많은 그림 속에 들어 있는 작은 말이나 소를 멀리 떨어져 있는 말이나 소로 해석하게 만드는 것은 우리의 지식, 아니 좀 더 정확히 말해서 우리의 짐작이다. 따라서 원근법이 가장 그럴 듯한 일루전을 만드는 것도 보는 사람 쪽의 어떤 뿌리깊이 스며든 기대감과 가정에 의존하는 경우도 있는 것이다. 그러한 점에서 볼 때 모든 미술은 보이는 세계 자체에 있기 보다는 인간의 마음속에, 세계에 대한 우리의 반응 속에 있다고 여겨진다. 그리고 그 이유는 다름이 아니라 모든 미술은 다 '관념적'이며, 모든 표현은 다 그들의 양식에 의해서 알아볼 수 있기 때문이라는 것이다. 어떤 출발점, 어떤 중요한 도식이 없이는, 우리는 도도한 경험의 흐름을 결코 파악할 수가 없을 것이다. 어떤 범주들이 없다면 우리의 인상을 구별해서 분류할 수도 없을 것이다.

재현된 것과 실제의 관계를 규정하는데 있어서 고프리치는 이미지를 하나의 기호로 보고 있다. 재현된 이미지를 볼 때 이 이미지가 실제의 반영이라고 생각하는 것은 하나의 오랜 관습이라고 한다. 우리는 모든 초상들을 마치 사진이나 삽화인 것처럼 보고, 그것을 실제나 상상 속의 현실을 반영한 것이라고 해석하는데 습관이 되어 있다. 그렇지만 이미지는 대상의 모사상이 아니라 하나의 표본인 경우가 많다. 이 표본을 그려낼 때는 도식이 필요하며 그럴 경우 이미지는 자연의 기호라기보다는 하나의 상징의 기호처럼 사용된다. 그러므로 눈에 보이는 세계를 표현하기 위해서는 우선 도식의 체계가 필요하다. 오늘날 해부학 도판에서 보이는 도식적인 근육모형도는 눈에 보이는 사물을 옮겨 그린 것이 아니라 수년 동안의 참을성 있는 연구과정에서 드러난 표본을 숙련된 관찰자의 손으로 그린 작품이다. 미술가란 눈앞에 있는 대상을 닮는 대로 모사하는 사람이 아니라 자기 자신이 표현하고 싶어 하고 또 잘 표현할 수 있는 모티브에 이끌리는 사람이다. 또한 여기에는 미술가들이 이미 갖추고 있는 양식과 훈련도 결부되어 있다.

시각적 이미지를 하나의 기호로 보는 입장에서 그는 가시세계에서 보내오는 메시지는 미술가에 의해 기호로 기록되어야 한다고 생각한다. 미술은 흔히 상징의 기호를 사용하는 언어와는 달리 자연의 기호를 사용한다고 이해되어왔다. 예컨대 말(馬)에 해당하는 언어가 영어는 'horse', 프랑스어는 'cheval' 등 언어마다 다르지만 미술가가 그린 말의 시각적 이미지는 문화가 다르더라도 비교적 비슷하

다. 그리하여 사람들은 이러한 언어적 기호와 시각적 이미지를 대비시킴으로서, 시각적 이미지에 비해 언어가 갖고 있는 자의적이고 관습적인 성격을 드러내 보여주는 것이, 종래로부터 취해 온 관례였다. 그리고 미술가의 '시각 이미지는 관습적이 아닌 실제적 닳음, 즉 자연적 기호, 혹은 도상(icon)이라고도 불리는 것이라고 생각되어 왔다. 그렇지만 고프리치는 미술도 자연으로부터 그대로 베껴 온 자연의 기호를 늘 사용하는 것이 아니라 상징의 기호를 사용한다고 생각한다. 미술가가 어떤 이미지를 표현할 때는 사실적인 모사를 위해 노력하기 보다는 대개 관습적인 선이나 형태를 그리는 것을 통해서도 알 수 있다. 이러한 점은 원시인들이나 아동들의 미술에서 더 확연히 드러난다. 이들의 미술에서 표현된 시각적 이미지는 매우 압축된 정보를 주지만 특정한 대상과 똑같은 필요는 없다. 선으로 그리는 그림은 순전히 인습적인 상징이지만 자연주의적인 그림보다 훨씬 효과적인 정보를 준다. 이렇게 고프리치는 시각적 이미지도 언어적 기호와 마찬가지로 하나의 기호로 보면서 말의 언어와 시각적 재현 사이의 긴밀한 공통점을 찾고자 한다.

그는 역사적으로 다양한 방식의 재현 양식이 존재한다고 생각한다.²⁵⁾ 중세 화가나 중국화가는 다 같이 눈으로 본 것을 그릴 필요성을 느끼지 않았다. 눈으로 본 것을 그린다는 생각은 르네상스 시대에 처음 싹텄다. 르네상스 때는 평면

25) 고프리치는 서양예술이 역사 속에서 발전해 왔음을 설명하기 위해 인간이 대상을 지각할 때 심적 상태를 이루는 요인이 다양하며 또 이러한 요인은 시대에 따라 변화한다고 설명하고 있다. 재현이 성립되는데 있어서 인간은 태어나면서부터 겪어온 지식과 체험, 사회적, 역사적, 문화적 요인들로부터 영향을 받고 이러한 요인들은 시대에 따라 변하기 때문에 재현에 역사성이 성립한다는 것이다. 이러한 점에서 볼 때, 고프리치의 재현론은 역사적으로 다양한 재현방식과 재현의 상대주의적 측면을 등가적으로 인정하고 있는 것 같다. 그러나 그는 한편으로 그는 실재와 같은 이미지를 만드는 원근법의 중요성을 강조하면서 이를 완벽하게 성취해 나간 19세기까지의 서양 회화의 역사를 하나의 발전으로 보고 있어, 전자의 입장과는 모순을 이룬다. 고프리치에 대한 최근의 한 연구논문에서도 이러한 문제점이 지적된다. “비록 고프리치가 서양예술이 역사를 가지며, 역사 속에서 발전해왔음을 설명할 수 있는 틀을 제공하기는 했지만 고프리치의 표현, 즉 회화예술이 회화적 발견과 창조를 통해서 자연과 실재를 정복하기 위해 실재와 같아 보이도록 발전해 왔다고 하는 말과 일치하지 않는다.” 이정숙, 「고프리치의 지각과 그의 회화적 재현」, 『미학·예술학연구』(제22집, 2005), 한국미학예술학회, p.64.

에 실제 같은 3차원적 환영을 불러일으키기 위한 원근법이 발달했다. 그렇지만 고프리치가 볼 때는 원근법도 하나의 재현방식에 불과하다. 원근법의 원리란 단지 물체의 한 측면만을 보는 원리로서 그 기초는 우리가 그림의 구석을 돌아 다른 각도에서 볼 수 없다는 단순한 경험적 사실에 바탕을 두고 있다. 그런데 이렇게 보는 방식 또한 하나의 관습일 뿐이라고 한다. 관습이 정형화되면 하나의 양식을 이루는데 그리고 어느 시대의 재현 방식이나 그 시대의 양식이 강한 영향을 미친다. 미술가가 자연을 충실하게 재현하고 싶은 곳에서조차도 양식이 지배하며, 양식 또한 다양한 반응을 통해 실제 이미지로부터 벗어나는 변형이나 이탈을 표현한다. 이러한 다양한 재현방식을 해석하는 시각 또한 필연적으로 다양할 수밖에 없다.

르네상스 이후 19세기까지 서양회화는 이미지가 실제와 같은 일루전을 우리에게 불러일으키는 경로로 나아갔다면 현대미술의 이행과정은 이미지 자체에서 이미지가 보는 사람의 마음속에서 창조해내는 인상이나 더 나아가 작가의 생각을 드러내는 쪽으로 나아간다. 이것은 우리의 창의성을 자극하며 또한 3차원적 일루전을 방해하기도 한다. 이러한 발전 경로는 결국 현대미술에 있어서 재현의 파괴에 이르게 한다. “화가는 관람자가 그림을 해석하는데 있어 (...) 캔버스에 있는 그의 기호들을 어떤 재현으로 절대 해석하지 못하도록 노력해야 한다. 즉 붓 자국을 화가의 제스처와 행위의 흔적으로 해석하게끔 해야 한다.”²⁶⁾ 더 나아가 현대의 추상 화가들은 재현 불가능한 것, 무한이라는 개념을 표현하기 위한 나름의 독창적인 방법을 사용한다.

이제 고프리치가 이야기하는 시각적 이미지와 실제와의 관계를 살펴보자. 실제와의 관계에서 그림의 내용이 진실되냐 아니냐의 문제는 결코 성립될 수 없다고 한다. “어떤 진술이 파랑이나 초록색일 수 없는 것처럼, 그림 역시 결코 진실이거나 거짓일 수 없다.”²⁷⁾ 이미지는 단지 실제의 환영을 만들어낼 뿐인데 그 환영은 플라톤이 비난했던 것처럼 실제에 멀리 못 미치는 희미한 그림자에 불과한 것이 아니다. 한마디로 말해 환영은 실제와 비슷한 겉모습을 만들어내는 것이 아니라 지금까지 보지 못했던 방식으로 실재를 새롭게 볼 수 있게 만들어 주고,

26) Ibid., p.287.

27) Ibid., p.68.

심지어는 실재를 만들어내기까지 한다. 일루전 미술의 문제 또한 실재에 필적하는 것을 창조해내는 것이다. 미술가들은 보는 법을 가르쳐 주며 자연은 오히려 예술을 모방한다. “오스카 와일드의 말대로, 휘슬러가 안개를 그림으로 그리기 전까지는 런던에는 안개가 존재하지 않았다고나 할까. 이러한 시각적 발견들이 주는 그 짜릿한 기쁨을 경험한 사람들은, 오로지 미술이 그들에게 ‘보는’ 법을 가르쳐 주었다는 말로 경의를 표했다.”²⁸⁾ 이렇게 재현에서 중요한 것은 이미지의 창조가 아니라 가시세계를 새롭게 보도록 가르쳐준다는 것이다. “확실히 미술의 언어가 이룩한 진정한 경이로움은 미술가에게 실재의 일루전을 창조하는 것을 가능하게 했다는 것이 아니라, 위대한 거장의 손을 거치면 이미지가 투명해진다는 사실이다. 가시세계를 새롭게 보도록 가르치는 과정에서, 거장은 보이지 않는 마음의 영역 속을 들여다보는 듯한 일루전을 우리에게 보여준다.”²⁹⁾

지금까지 고찰한 바에 비추어 고프리치의 재현관은 다음과 같이 요약될 수 있다. 화가는 창조적 유사성을 위하여 이미지를 재조합하고 구성한다. 이를 위해서는 기억과 학습이 중요하다. 재현에서 실재와 비슷하다는 의미의 유사성은 사물의 모사로 나타난 유사성이 아니라 창조적으로 전유된 유사성이다. 많은 경우 이미지는 대상과 꼭 닮았다고보다는 도식화된 기호처럼 나타난다. 그렇지만 대상에 대한 정확한 관찰과 모사는 도식을 만드는 토대가 되는데, 왜냐하면 충실한 이미지라는 것을 무(無)로부터 창출해낼 수는 없기 때문이다. 그렇기 때문에 유사성은 시각적 정보에서 대상의 실재를 암시하는 중요한 역할을 한다. 여러 가지 시각적 기호가 주는 정보 중에서도 더 자연에 가까운 정보를 주는 그림을 이야기하는 부분에서도 유사성의 역할이 중시된다. “콘스터블이 그린 와이베허 공원이 단순한 자연의 복사가 아니라 빛을 물감 속으로 전환시켜 놓은 것이라고 하더라도, 그것이 해넌 모티프 처리는 어린애의 그것보다는 더 ‘자연에 가깝게 묘사한’ 것이라는 사실은 여전히 사실로 남는다.”³⁰⁾ 고프리치의 재현론에서 지속적으로 강조되는 것은 실재와 같은 이미지를 만드는데 있어서 원근법의 중요성이다. 그

28) Ibid., pp.324-326.

29) Ibid., p.389.

30) Ibid., p.299.

는 “원근법은 관행에 지나지 않으며 세계를 보이는 대로 재현하지 못한다는 생각”을 조롱하면서 “원근법 기술이 정확한 등식을 겨냥하는 것이라는 주장은 아무 리해도 충분치 않다. 그것은 영상을 대상처럼, 그리고 대상을 영상처럼 보이게 하고자 하는 것이다”³¹⁾라고 선언한다. 재현 방식의 상대성을 인정하는 곱브리치에게서도 원근법은 다른 어떤 재현기법보다도 중요하게 간주된다. 그는 원근법적 형상화방식을 통해 구현된 실재와 같은 환영적 이미지에서 외적 유사성은 여전히 중요한 역할을 한다고 생각하고 있다.

2. 굿맨: 기호로서의 이미지

굿맨에게 있어서 재현의 본성에 대한 탐구는 기호가 예술 안팎에서 어떻게 기능하는가에 대해 철학적으로 탐구하는 것과 일치한다. 기호론자로서 굿맨의 연구목표는 기호의 문제를 예술전반의 영역에 광범위하게 적용하는 것이다. 예술적 재현을 생각할 때 굿맨은 재현이 주로 조형예술 중심으로 이루어져서 다양한 예술장르에 적용할 수 있는 일반화된 재현미학이 성립되기 어려웠다고 이야기한다. 그는 ‘기호(symbol)’를 문자나 이미지 모두에 적용할 수 있는 매우 일반적이고 중성적인 용어로 사용하고 있다. 그것은 글자, 단어, 텍스트, 그림, 도해, 지도, 모형, 그 밖의 더 많은 것들을 포괄하지만 그 어떤 것도 숨겨져 있는 신비스러운 의미를 함축하고 있지는 않다. 가장 사실적인 초상화와 가장 산문적인 문구도 가장 환상적이고 비유적인 기호들만큼 충분한 기호들이며 또한 ‘상당히 상징적’이라고 한다.³²⁾

기호의 문제는 주로 언어와 관련되어 논의되어 왔다. 언어는 대표적인 기호 체계이다. 그런데 근래의 구조주의 언어학에서 이루어진 연구 성과는 기호의 문

31) Nelson Goodman, *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company 1976, p.10에서 재인용. 제임스 김슨 또한 원근법의 중요성을 다음과 같이 주장하고 있다. “회화에서의 원근법의 사용은 화가의 선택에 따라 사용되기도 하고 버려지기도 하는 관행에 지나지 않는다는 주장은 합리적인 것 같지 않다. (...) 화가가 자신이 보는 바를 2차원의 공간 위에 옮겨 놓을 때 그는 반드시 원근 기하학을 사용할 수밖에 없다” (Ibid. p.11).

32) Ibid., p.xi.

제를 예술에 적용하는데 있어 비언어적 기호체계 들로 이루어진 장르에 적용한다. 즉 한편으로 회화적 재현에서부터 다른 한편으로 음악 표기법에 이르기까지 기호의 탐구가 확장되어 이루어지고 있다. 기호는 의미를 전달하는 하나의 수단이다. 모든 예술도 나름대로 의미를 전달하는 하나의 형식이다. 즉 언어적 기술만이 의미를 전달하는 것이 아니라 회화적 재현도 의미를 전달하는 한 양식이며 음악의 악보도 의미를 전달하는 방식이다. 의미를 만들어내고 전달하는 하나의 방식으로서 모든 예술적 재현은 기호작용이라고도 볼 수 있다.

그런데 굿맨은 언어를 통해 기술된 재현과, 선으로 그려진 얼굴 표정 같은 것이 의미화에 있어서 어떻게 차이가 나는지가 연구되어야 한다고 생각한다. 그는 회화적 재현을 유사성의 문제와 긴밀히 결합시켜 고찰하고 있다. 대상은 재현을 통해 다시 드러나는데, 그 특징은 재현된 대상이 원본과 닮아 있다는 것이다. 그러므로 재현에 관한 가장 소박한 정의는 아마도 다음과 같이 표현될 것이다. “A가 눈에 띄게 B를 닮았다면 그리고 그 경우에만 A는 B를 재현하고 있다.” 혹은 “A는 B를 닮은 정도에서 B를 재현하고 있다.”³³⁾ 그런데 유사성을 재현의 가장 중요한 조건으로 삼는 이러한 정의는 재현의 충분조건이 되지 못한다. 회화적 재현에 있어서 모상은 원상을 유사하게 다시 나타내고 그림으로써 원상과 모상은 서로 유사해졌다. 이 경우 모상은 원상을 재현했다고 할 수 있다. 그러나 유사성은 원상과 모상의 관계만이 아니라 훨씬 더 넓은 범위에 적용할 수 있는 관계 개념이다. 유사성을 재현의 필요충분조건으로 전제하게 된다면 다음과 같은 명제 성립되어야 한다. A가 B와 유사한 만큼 B는 A와 유사하다. 이러한 명제는 A가 B를 재현한다면 B는 A를 재현한다는 명제를 충족시켜야 한다. 이를 실제의 문제에 적용해 보면 명제의 역이 성립되지 않는다는 것을 알 수 있다. 굿맨은 다음과 같은 예를 들고 있다. “그림은 웰링턴 공작을 재현할 수 있으나 공작은 그림을 재현하지 않는다. 나아가 매우 유사한 사물들에서 서로가 서로를 재현하고 있지 않은 경우는 많다. 조립대를 갖 벗어난 자동차들 중 그 어떤 것도 다른 것의 그림이 아니며 쌍둥이 형제라 할지라도 사람은 통상 다른 사람을 재현하지 않는다. 분명히 유사성(resemblance)은 그 어떤 정도로도 재현의 충분조건이 아니다.”³⁴⁾

33) Ibid., p.3.

그는 유사성을 재현의 조건으로 삼기 보다는 재현에 있어서 특징적인 것이 '지시'나 '지칭'이라는 것을 유의할 필요가 있다고 여긴다. "명확한 사실은 다름 아니라, 대상을 재현하기 위해서 그림은 그것에 대한 기호(symbol)가 되어야 하고 그것을 나타내어야 하며 그것을 지시해야 한다는 것이다. 또한 요구되는 지시 관계를 성립시키기 위해서 유사성은 그 어떤 정도에서도 충분하지 못하다는 것도 명확한 사실이다. 유사성은 지시에 대한 필요조건도 아니다. 거의 모든 것들이 그 밖의 거의 모든 다른 것들을 나타낼 수 있다. 무엇을 기술하고 있는 글처럼 대상을 재현하고 있는 그림은 그것을 지시(refer)하며, 좀 더 특징적으로 말하자면 그것을 지칭(denote)한다. 지칭(denotation)은 재현의 핵심을 구성하며 유사성과는 독립적인 것이다."³⁵⁾ 시각적으로 재현된 것은 마치 문자처럼 지칭의 특별한 한 종류이다.³⁶⁾

그렇다면 유사성은 재현에 있어서 어떠한 역할을 할까? 그는 유사성이 재현의 충분조건은 아니지만 재현을 다른 종류의 지칭으로부터 구분 짓는 특성이 된다고 여긴다. 즉 시각적 재현에 있어서 유사성의 중요한 역할을 어느 정도는 인정하는 것이다. 그렇지만 그는 유사성과 실재의 관계를 살펴보면 전통적 재현관을 비판하고 있다. 이를 대상과 주관의 관점에서 각각 살펴보자. 전통적인 재현관에서는 유사성에 의해 대상의 실재가 포착될 수 있다고 간주되어 왔다. 이러한 견해는 굿맨에 의하면 매우 소박한 생각으로 여겨진다. 그림의 경우, 유사성을 이루어내는 가장 중요한 수단이 모방이다. 예로부터 충실한 그림을 그리려면 대상을 가능한 한 있는 그대로 모방, 또는 묘사해야 한다고 생각하는 경우가 많았다. 그러나 모방을 통해서 대상을 충실하게 재현하는 것이 가능하다고 굿맨은 생각하지 않는다. 왜냐하면 하나의 대상이란 수 없이 많은 모습을 보여주는 것이고 대

34) Ibid., p.4.

35) Ibid., p.5.

36) 굿맨의 기호론에 대한 비판은 그가 회화를 언어처럼 보며 그렇기 때문에 시지각의 자연화된 접근이 배제될 수 있다는 점에서 주로 제기되었다. 국내의 한 연구에서는 이러한 비판에 대해 지각이론에서 이야기하는 '답음', 또는 '~으로서 봄'이 묘사를 설명하지 못한다고 하며 굿맨의 기호이론을 옹호한다. 굿맨의 이론은 회화의 현상학, 다양한 사조의 회화현상, 또 회화체계와 회화능력과의 관계를 잘 설명해주고 있다는 것이다. 황유경, 「조형예술적 재현의 기호이론 옹호」, 『미학』(제34집, 2003), 한국미학회, p.359.

상이란 이 모든 것의 총합이기 때문에 그 중 어떤 것도 대상의 참모습이 아니기 때문이다. 또 화가는 이 모든 것을 한꺼번에 묘사할 수도 없다. 화가가 묘사하게 되는 것은 대상의 한 측면, 즉 대상이 존재하거나 보여 지는 여러 방식들 중의 하나에 불과하다.

또한 우리가 대상의 실재를 파악할 수 있다고 가정하는 것은 소박한 믿음일 뿐이라고 굿맨은 생각한다. 우리가 대상의 실재를 포착할 수 있다고 생각하는 것은 시각적 재현의 매개체로서 우리 눈의 순수함을 믿을 때에 가능하다. 그런데 굿맨은 우리 눈은 결코 순수하지 않다고 주장한다. “우리는 언제나 아주 오래된 눈으로 바라보며 우리의 시선은 과거에 의해서, 그리고 귀, 코, 혀, 손가락, 심장, 뇌가 주는 오래된 또는 새로운 암시들에 의해 사로잡혀 있다. (...) 어떻게 보는 기뿐만 아니라 무엇을 보는가도 필요와 편견에 의해 지배된다. 시선은 선택하고, 거부하고, 조직하고, 식별하고, 연결하고, 분류하고, 분석하고, 구성한다. 그것은 그대로 반영하기 보다는 취합하고 만들어낸다.”³⁷⁾ 쉽게 이야기하자면 우리는 우리의 관심에 의해서 대상을 골라서 보고, 또 만들어서 본다는 것이다. 이를 옮기는 과정에서도 수많은 변형이 일어난다. 그러므로 정확한 묘사에 의해 대상이 구체화될 수 있다는 이론은 애초부터 파기된다. 묘사되는 것은 있는 그대로의 대상도 아니고 눈에 비치는 방식대로의 대상도 아닌 것이다. 나아가 대상이 있는 여러 방식들 중의 하나, 그것의 어떤 측면을 묘사한다는 생각도 비판을 받아야 한다. 왜냐하면 대상의 한 측면이란 말 그대로 단지 주어진 거리와 각도, 그리고 주어진 빛 하에서의 대상이 아니기 때문이다. 그 경우의 대상이란 우리가 바라보고 생각하는 바의 대상인데 그것은 대상의 한 판본 혹은 해석이다. 그러므로 대상을 재현할 때 우리는 대상을 묘사하는 것이 아니라 해석을 달성한 것이 된다. 그에게 있어서 대상을 충실하게 묘사한다는 것은 다양한 경험에서 알려지고 정제된 대상에 대한 해석을 전달하는 것이 된다. 바로 이렇게 묘사된 대상을 통해 실재의 본질을 파악할 수 있는가? 고전적 재현론자들은 긍정적인 답변을 내렸을 것이다. 그러나 굿맨은 회의적이다. “사실(fact)을 묘사한다는 것이 무엇을 의미할 수

37) Nelson Goodman, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, op. cit., pp.7-8.

있는지는 설사 사실이라는 것이 있다 해도 파악하기가 힘들다.”³⁸⁾

전통적인 모방론에서 볼 때, 대상을 바라보는 양식이나 재현하는 양식은 아주 다양할 수 있지만 원근법은 그 중에서도 충실하고 표준적인 길을 제공해주는 길로서 대상에 다가가는 객관적인 방법처럼 취급되었다. 그런데 굿맨은 원근법적인 표현방법 역시 하나의 관행에 지나지 않으며 우리가 실제 대상을 보는 방식과는 상당히 거리가 있다고 보고 있다. 만일 우리가 원근법적인 조건에 따라 그림 하나를 바라본다면 그림은 얼굴을 대고 들여다보는 구멍을 통해 일정한 거리에서 한 눈은 감고 다른 눈은 움직이지 않는 채로 관찰되어야 한다. 대상도 마찬가지로 주어진 각도와 거리에서, 그리고 한쪽의 고정된 눈으로 관찰되어야 한다. 이렇게 관찰해서 재현된 그림도 눈에 자연스럽게 읽혀지는 것이 결코 아니다. “원근법으로 그려진 그림도 읽혀져야 한다. 그리고 읽는 능력은 습득되어야 한다. 동양화에만 길들여진 눈은 원근법으로 그려진 그림을 즉시 이해하지 못한다고 한다. 그림에도 연습을 통해서 사람들은 왜곡된 광경, 혹은 비틀리거나 전도되기조차 한 원근법으로 그려진 그림에 순조롭게 적응할 수 있다. 원근법 그림에 가장 많이 단련된 사람들조차도 그것을 언제나 충실한 재현으로 받아들이지는 않는다.”³⁹⁾ 어떤 답을 올려다보고 원근법적으로 그린 그림을 본다고 하자. 눈과 그림을 정상적인 위치에 두는 경우 표준적인 원근법으로 그려진 그림이 눈에 전달하는 광선은 우리가 답면을 보았을 때 실제 답면이 전달하는 광선과 아주 다르다고 한다. 그렇기 때문에 회화적 원근법의 규칙들 또한 광학의 법칙과 일치하는 것도 아니다.⁴⁰⁾

38) Ibid., p.9.

39) Ibid., pp.14-15.

40) 국내의 한 연구에서는 원근법이 닳음을 바탕으로 하고 있지 않고 관습을 바탕으로 한 것을 밝힌 대목을 굿맨의 분석가운데 가장 뛰어난 부분으로 평가한다. 그러나 이 연구는 굿맨의 이론이 가진 문제점을 다음과 같이 보고 있다. 즉 그의 이론은 예술의 특징들을 분명하게 규명해 주고 있는 듯하면서도 지나치게 해부학적이어서 예술의 본질을 놓치는 면이 있다는 것이다. 그 까닭으로서 그가 사용하는 ‘상징’의 개념이 애매한 점, 예술이 감각적 대상물이라는 사실을 경시하고 있는 점, 창작과 감상의 문제를 뚜렷하게 구분하고 있지 않은 점, 예술에 대한 상대주의적 관점을 견지하고 있는 점 등을 들고 있다. 송 무, 「굿맨의 예술상징론에 대하여: 그 설명력과 한계」, 『경상대 논문집』(제26집/2, 1985), p.28, pp.31-35 참조.

원근법이 적용되지 않는 조각에서의 사실주의적 재현은 어떻게 나타날까? 굿맨은 회화에서와 마찬가지로 조각에서도 모방은 사실주의의 척도가 못된다고 생각한다. “어떤 사람을 모방하여 청동 흉상을 만들었다고 가정해 보자. 청동 흉상이 모방하고 있는 실제 사람은 끊임없이 변화하는 빛 속에서 잡다한 배경을 뒤로 하고 있는 유동적이고 다양한 국면을 지닌 생동하는 사람이다. 주어진 순간에 머리의 형태를 복제하는 것으로만 눈에 띄게 충실한 재현을 만들어 냈다고 할 수 없을 것이다. 순간적으로 찍은 사진이 분수를 얼어붙게 하고 달리는 말을 멈추어 놓는 것과 같이 일시적 국면을 고정시켜 놓는 바로 그 행위는 생동하는 사람을 화석화시키는 것이다.”⁴¹⁾ 또한 재현되는 대상이 사람보다는 좀더 단순하고 좀더 고정적인 것이라고 하더라도 복제가 사실적 재현과 일치하는 일은 거의 없다고 한다. 굿맨의 생각에 의하면 사실적 재현은 간단히 말해 모방이나 착각이나 정보에 의존하는 것이 아니라 반복적 단련에 의존한다. 시각적 재현에 있어서도 유사성은 재현 행위를 가능하게 하는 근원이나 기준이 되는 것이 아니라 어느 정도는 재현 행위로부터 만들어진 산물로 보고 있다.

IV. 맺음말

시각적 재현에 있어서 유사성은 모방론의 입장을 통해 발전해왔다. 모방론은 일단 우리가 대상의 실재를 파악할 수 있고 모방을 통하여 그 실재를 유사하게 재현할 수 있다는 전제 하에 성립된다. 고대의 미메시스론은 모방론의 대표적인 유형이다. 그 선례로서 시각예술에 많은 가치를 부여하지 않았던 플라톤적 입장이 있다. 그는 대상과 유사하다는 것은 단지 외적인 것만을 수동적으로 재현했

41) 멀리 있는 거대한 조각 또한 사실적으로 되기 위해서, 즉 ‘바로 보이기’ 위해서는 실제 묘사하고 있는 것과 상당히 다르게 만들어져야 한다. 그런데 ‘바로 보이게’ 만드는 방법들은 고정되고 보편적인 규칙들로 환원될 수가 없다. 왜냐하면 대상이 어떻게 보이는가는 방위, 거리, 빛뿐만 아니라 우리가 그것에 대해 알고 있는 모든 것과 우리의 단련, 습관, 관심에도 의존하고 있기 때문이다. Nelson Goodman, *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, op. cit., p.20.

을 뿐으로 실재의 희미한 그림자만을 만들어낼 뿐이라고 보았다. 유사한 외관을 통하여 실재는 보이지 않는 진정한 실재에는 훨씬 못 미치는 방식으로 파악될 수 있다. 이와는 대조적으로 아리스토텔레스는 시각적 재현에 있어서 유사성의 가치를 높이 평가한다. 개별적, 감각적 현상을 통해 보편적인 것이 드러난다고 보는 철학적 입장을 토대로 하여, 그는 시각예술에 의해 성취된 유사성이 실재를 인식하게 해주며 보편적인 것을 전달해 준다고 간주하였다. 특히 그가 시창작방식과 자연학에서 주장한 창조적, 구성적 모방론은 현대의 모방론에 깊은 영향을 미쳤다. 르네상스 이후 현대까지 아리스토텔레스의 모방론은 대상을 단순히 기계적·수동적으로 복사하는 것을 피하고 나름대로의 창조적 모방을 통하여 대상의 실재를 미적으로 포착하려고 했던 수많은 미술이론의 토대가 되며 현대까지 모방론의 주류를 이루었다.

루카치의 리얼리즘 예술론은 아리스토텔레스의 모방론을 현대적으로 수용·확장한 대표적인 예이다. 그는 회화적 재현론에서 대상이 우리가 접하는 실제 현실 속의 대상과 유사하게 나타나는 입장을 옹호하고 있다. 유사성의 구현은 회화적 평면위에 3차원적 깊이감을 나타내는 공간감, 원근법적 기법, 실제 색과 비슷한 자연색의 채색으로 이루어진다. 그는 이러한 기법이 두드러지게 발전하는 르네상스 이후 19세기까지 서양회화의 발전을 리얼리즘의 미술의 발전으로 보고 있다. 이를 통해 구현된 회화적 일루전을 통하여 우리는 대상의 실재를 포착할 수 있다고 본다. 그런데 대상의 실재는 단순한 외적 유사성을 통해 전달되는 것이 아니라 겉모습을 통하여 대상의 내적 본질과 삶의 정서가 같이 전달된다는 것이 중요하다. 그러므로 내적인 것과 본질적인 것을 효과적으로 전달하기 위하여 세부적인 것을 생략하고 수정, 보완, 재구성하는 창조적 모방 방식이 형상화방식에서 중시된다.

전통적 모방론과 리얼리즘론은 고프리치의 재현론을 통해 섬세하게 발전, 보완된다. 그에게 있어서 재현이란 자연 그대로를 복사해서 옮겨 놓는 것이 아니라 변형시켜 새롭게 만들어내는 것이다. 화가는 관찰한 이미지를 옮길 때에도 시각적 정보의 단순화와 강조, 변형, 왜곡을 거치지 않을 수밖에 없고 이를 옮기는 과정에서도 모방보다는 수정과 도식화, 구성이 중요시된다. 또 이를 위해서는 객

관적인 관찰 뿐 만이 아니라 기억과 학습도 중요하다. 이렇게 해서 이루어진 이미지는 대상의 모사상이 아니라 하나의 표본이나 도식인 경우도 많으며 이 경우 이미지는 자연의 기호라기보다는 하나의 상징의 기호처럼 사용된다. 또 재현방식도 시대와 문화적 차이에 따라 다양한 방식이 존재하며 그 시대를 지배한 양식이 강한 영향을 미치고 있다. 이와 같이 재현은 상대적이며 화가가 재현한 이미지는 실재의 시각적 정보를 재조직하고 변형시켰다는 점에서 실재와 많은 부분 일치하지 않게 된다. 그런데도 우리는 그 이미지에서 실재와의 유사성을 곧 인지할 수 있게 된다. 그 이유는 재현된 것이 대상의 '본질'을 드러내고 있다고 보는 것이다. 그는 탁월한 화가는 실재의 본질을 통찰해서 재구성해낸 이미지를 통해 그것을 잘 전달할 수 있다고 본다. 그럼으로써 고프리치의 재현론은 본질을 강조하는 아리스토텔레스로부터 리얼리즘으로 이어지는 전통적 재현관의 큰 줄기에서 벗어나지 않고 있다. 또 그는 이미지를 통해 기호나 도식을 만들어낼 때도 객관적 실재에 대한 정확한 관찰이 필요하다고 보고 있다.

루카치나 고프리치와 같은 이론가들은 시각적 재현이 어떻게 실재의 외관을 수동적으로 모방하거나 세부적인 것의 정확한 묘사에 집착하는 자연주의를 벗어나 실재의 본질을 유사하게 포착해야 하는지를 잘 설명해 주었다. 본 논문에서는 끝으로, 이러한 입장의 재현관에 대한 비판을 굿맨의 기호론적 입장에서 살펴보았다. 우리가 실재를 파악할 수 있다는 모방론의 관점에 대해 굿맨은 주관과 대상의 양 측면에서 모두 비판을 가한다. 주관은 결코 순수한 눈으로 대상을 보는 것이 아니라 과거의 경험, 관심과 편견에 의해 본다. 그러므로 주관은 대상을 객관적으로 보는 것이 아니라 취합하고 만들어서 보게 된다는 것이다. 대상 또한 수 없이 많은 모습을 보여주며, 화가가 모사하게 되는 것은 대상의 한 측면에 불과하다. 그러므로 실재라는 것이 사실 있다 하더라도 파악하기는 힘들다는 것이다. 실제 공간과 가장 유사한 공간을 재현할 수 있는 법칙으로 알려진 원근법적인 표현방법도 광학의 법칙과는 많이 다른 하나의 관행에 지나지 않으며 이를 읽는 방법은 습득되어야 한다고 생각한다. 모든 사실적 재현은 실재와는 많이 다르며 이를 이루어내는 방식도 모방에 의존하는 것이 아니라 반복적 훈련에 의존한다고 한다. 그리고 시각적 재현에 있어서 유사성이 꼭 필요한 것도 아니다. 그림

은 글처럼 무엇인가를 지시하거나 지칭하므로 ‘지칭’이 재현의 핵심을 구성하며 이는 유사성과는 독립적인 것이라고 한다. 문자나 악보와 같이 이미지도 그 어떤 것을 외적으로 유사하게 지시하지 않고도 지시하기 때문에 유사성이 시각적 재현의 필요충분조건은 아니다. 궁극적으로 굿맨은 효과적인 재현은 모방이 아니라 창안을 요구한다고 생각한다. 재현된 요소들은 서로서로 정보를 제공하며 대상들을 만들고 연결 지으며 구분한다. 예술이 실재를 모방하는 것이 아니라 우리가 실재라고 생각하는 것은 예술과 담론들의 산물이다.

이상과 같은 논의를 종합해 볼 때, 현대의 시각적 재현론의 논의방향은 재현된 것을 통해 어떤 대상과 유사하게 보이는 것이 객관대상의 실재를 지향하는 것이 아니라 만들어진 실재를 지향하는 쪽으로 나아간다고 할 수 있다. 루카치에게서는 재현된 것을 통하여 객관적 실재를 인식하고자 하는 인식론적 지향이 아직 강하게 남아있다. 이러한 입장은 객관적 실재를 참이라고 보고 주관은 이를 인식할 수 있다는 믿음의 전제 위에 성립되었다. 재현을 통해 시각예술은 외적 유사성에 의해 실재의 본질을 드러내는데, 이를 구성하는 방식은 작가마다 다양하다. 고프리치 또한 유사성을 본질의 유사성이라고 보는 점에서는 루카치와 일치한다. 그런데 그가 재현에 있어서 더욱 중요하게 간주한 것은 실재를 모방하는 것이 아니라 실재를 만들어내며, 더 나아가서 만들어진 실재를 통하여 객관적 실재를 새롭게 보도록 가르쳐 준다는 사실이었다. 그러한 경우에도 대상과의 유사성은 대상의 실재를 암시하는 역할을 하기 때문에 시각예술에 있어서 여전히 중요하다. 굿맨은 재현의 필요조건으로부터 유사성을 배제시켰지만 그 또한 시각적 재현에서 유사성의 역할을 간과하지 않고 있다. 굿맨에게 있어서도 유사성은 여전히 시각적 재현을 다른 종류의 재현과 구분 짓는 특성으로 남아있다.

핵심어

재현, 모방, 미메시스, 유사성, 실재, 리얼리즘, 루카치, 고프리치, 굿맨

참고문헌

- Aristotle, *Poetics*, I. Bywater(tr.), Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1985.
- Böhn, Andreas, *Vollendende Mimesis: Wirklichkeitdarstellung und Selbstbezüglichkeit in Theorie u. Literaturpraxis*, Berlin: de Gruyter 1992.
- Danto, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press 1995.
- Feldmann, Harald, *Mimesis und Wirklichkeit*, München: Wilhelm Fink Verlag 1988.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton University Press 2000.
- Goodman, Nelson, *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company 1976.
- Hoffmann, Hasso, *Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin, 1990.
- Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike; Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- Levine, George(ed.), *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Madison, Wisc. 1993.
- Lukács, G., *Georg Lukács Werke Bd.4. Probleme des Realismus I. Essay über Realismus*, Luchterhand 1971.
- _____, *Georg Lukács Werke Bd.10. Probleme der Ästhetik*, Luchterhand 1969.
- _____, *Georg Lukács Werke Bd.11 / Bd.12. Die Eigenart des Ästhetischen*. 2 Halbbände, Luchterhand 1963.

- _____, *Georg Lukács Werke Bd.16. Frühe Schriften zur Ästhetik I. Heidelberger Philosophie der Kunst(1912-1914)*, Luchterhand 1974.
- _____, *Georg Lukács Werke Bd.17. Frühe Schriften zur Ästhetik II. Heidelberger Ästhetik(1916-1918)*, Luchterhand 1974.
- Platon, *The Republic*, Allan Bloom(tr. with note), N.Y.: Basic Books 1968.
- Tatarkiewicz, W., *A History of Six Ideas*, The Hague: Martinus Nijhoff 1980.
- Tomberg, *Friedrich, Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst: Ein Versuch über die Mimesistheorie*, Neuwied / Berlin: Luchterhand 1968.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Mass: Harvard Univ. Pr. 1990.
- E. H. 고프리치, 『예술과 환영』, 차미레 역, 열화당, 1994.
- 넬슨 굿맨, 『예술의 언어들: 기호이론을 향하여』, 김혜숙 · 김혜련 옮김, 이화여자대학교 출판부, 2003.
- 김수현, 「지각심리학에서 본 재현 논의」, 『미학』(제29집, 2000), 한국미학회, pp.21-42.
- 민주식, 「고프리치와 회화적 재현의 심리학」, 『인문연구』(제19집, 1997), 영남대학교 인문과학 연구소, pp.229-239.
- 박정기, 고재성, 「시각이미지의 재현체계 고찰」, 『디자인학연구집』(7권 2호, 2001), pp.61-74.
- 송 무, 「굿맨의 예술상징론에 대하여: 그 설명력과 한계」, 『경상대 논문집』(제26집/2, 1985), pp.25-36.
- 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈 · 김광우 옮김, 미술문화, 2004.
- 오중환, 「재현과 허구의 관계에 대한 고찰: 회화적 재현을 중심으로」, 『미학』(제22집, 1997), 한국미학회, pp.109-155.
- _____, 「시각적 재현의 객관성에 대한 소고」, 『미학』(30집, 2001), 한국미학회, pp.301-332.

- 이도흙, 「현실 개념의 변화와 예술텍스트에서 재현의 문제」, 『미학 · 예술학연구』(제20집, 2004), 한국미학예술학회, pp.241-263.
- 이정숙, 「곰브리치의 지각과 그의 회화적 재현」, 『미학 · 예술학연구』(제22집, 2005), 한국미학예술학회, pp.36-69.
- 이주영, 「루카치의 미술관: 회화에 있어서의 리얼리즘」, 『문예미학』(제4호, 1998), 문예미학회, pp.181-209.
- _____, 「재현의 관점에서 본 예술과 실재의 관계」, 『미학 · 예술학연구』(제21집, 2005), 한국미학예술학회, pp.5-38.
- 임일환, 「예술작품과 예술적 표현의 문제」, 『미학』(제9집, 1982), 한국미학회, pp.85-98.
- 장미진, 「‘리얼리티’에 대한 관점의 변화론 본 전통과 현대미술」, 『미학 · 예술학연구』(제19집, 2004), 한국미학예술학회, pp.293-313.
- 황유경, 「조형예술적 재현의 기호이론 옹호」, 『미학』(제34집, 2003), 한국미학회, pp.325-364.

Abstract

The Relation between the Resemblance and the Reality in the Visual Representation

Joo-Young Lee *

The resemblance theory in the visual representation has developed in the context of the theory of Mimesis. The theory of Mimesis comes into being under the preposition that we can grasp the reality of the objects and represent it similarly. Aristoteles' Mimesis theory formed on the basis of many theories of visual arts that aimed to avoid copying the objects only mechanically and to seize the reality of the objects aesthetically. The realism theory of G. Lukács is one of the good examples of receiving and expanding modernly the theory of Mimesis Aristoteles'. Lukács supports the standpoint that the appearances of the objects look similar like those of the real objects. The resemblance is realized in the sense of space, representing three dimensional depth in a two dimensional flat surface, the perspective and the natural coloring. He considers the development of western painting until 19c. as that of realistic art. But it is important that the reality of the object is not attained merely through the external resemblance, but through the internal real nature and emotion of life. In this sense, it is important to create way of imitation, omitting details and modifying, supplying, reconstructing the objects to deliver the internal essence effectively.

The traditional theory of imitation and the theory of realism are develop-

* Research Professor of Seowon University

ed and complemented with details by E. Gombrich. For him, the representation is not copying the nature, but remaking by modification. When a painter conveys in image what he observes, he tries to simplify, modify, deform the object. The image made in this way is not the image by copying an object. But in many occasion it is a kind of example and of schema. It is used as if it were a sign of symbol rather a sign of nature. And the types of representations are various in history, having different culture and the dominant types of representation. So the representation is relative, the represented image by the painter doesn't coincide with the real object in many parts. However we can recognize at once the resemblance with the reality because of that the represented image reveals the essence of the reality. The representative theory of Gombrich also doesn't deviate from the traditional representative theory, developing from Aristoteles to Realism.

The critique of this representative theory is raised by Goodman's semiotic theory. He criticizes the theory of Mimesis, marked in that we can grasp reality, insisting that the subject can't see the object with its own eyes. It rather sees the object in the past experiences, interests and prejudices. The subject can't see the object objectively, but can see it by the way of gathering and remaking it. The objects appear in the various images, so the represented image by a painter is only one side of the object. From this reason we think that we can not grasp the reality although the reality could exist. The representation by the way of the perspective, being able to represent the most similar space to the real, is merely a habitual practice that differs from the law of the optical science, so we have to learn the way of reading it. All the real representations are different from the reality. The method of representation doesn't depend on the imitation, but depends on the repeated practice. And the resemblance isn't necessary for the visual representation. A painting refers to or denotes something like a word, the

denotation is the key point of the representation, being independent on the resemblance. Ultimately Goodman thinks that the successful representation needs an invention. All the represented elements offer their informations each other and create objects, connecting them. The art does not imitate the reality. But it is the product of the art and discourses what we consider as the reality.

In conclusion, the direction of the discussion about the visual representation goes to not the way of that the image appears similar to an object, but the way of intending to the created reality without intending to the object reality. Lukács has the strong cognitive intention that we can perceive the objective reality as the truth, while the subjectivity can recognize the reality. The visual art reveals the essence of the reality in the external resemblance through the representation, but the ways of constituting it are very various. Gombrich also agrees with Lukács on the point of considering the resemblance as the resemblance of the essence. What he regards as the most important in the representation isn't imitating the reality, but creating reality and seeing the objective reality newly in this created reality. In this case, the resemblance with the object is still important in the visual art because it plays the role in suggesting the reality of the object. Although Goodman excluded the resemblance from the necessary condition of the representation, he also notices the important role of the resemblance.

Key Words

representation, imitation, Mimesis, resemblance, reality, Lukács, Gombrich, Goodman