

유사성의 새로운 유형과 예술적 실재의 자율성

이 주 영*

I. 머리말

II. 모방에서 시물라크르로

1. 플라톤적 모방론의 전복: ‘시물라크르(simulacre)’
2. 원본 없는 복제: ‘상사(similitude)’
3. ‘시물라크르’와 팝아트

III. 형상과 생성의 미메시스

1. 닮지 않은 유사성: ‘형상(figure)’
2. 근원 없는 미메시스의 놀이로서의 ‘생성(devenir)’

IV. 맺음말

I. 머리말

예술의 존재가치를 적극적으로 옹호하는 예술론의 흐름은 예술이 ‘실재’¹⁾와

* 서원대학교 미래창조연구원 전문연구교수.

이 논문은 2005년도 정부재원(교육인적자원부 학술연구조성사업비)으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 연구되었음(KRF-2005-075-A00045).

1) ‘실재(實在, 영: reality, 불: Realität, 독: Wirklichkeit)’란 말 그대로의 뜻으로는 ‘실답게 존재하는 것’인데 ‘객관적으로 현존하는 존재’, ‘원본에 해당하는 무엇’으로 흔히 생각되었다. 실재의 존재양태에 대한 해석은 철학적 입장에 따라 다양하게 이루어져왔다. 인간과 자연, 정신, 삶과 정서를 모두 포괄한다.

어떤 식으로든 참된 관련을 맺고, 작품 속에 실재를 담아내어 다시 보여준다는 것에 대해 의심하지 않았다. 이러한 생각은 고대 이래 오늘날까지 ‘예술은 실재의 모방(Mimesis: imitation), 재현(representation), 반영(reflection, Widerspiegelung)’이라는 명제로 거듭 표현되어 왔다. 이중 가장 포괄적인 의미를 담고 있는 용어는 고대 이래 서양미학의 핵심개념이었던 ‘미메시스’이지만 시각예술의 분야에서는 종종 ‘재현’ 개념으로 대치되었다.

오늘날 예술론의 주요 흐름 중의 하나는 예술이 실재를 ‘다시 제시한다(re-present)’는 점, 즉 실재의 ‘재현(再現: representation)’이라는 생각을 여러 각도에서 다시 숙고하게 만든다. 즉 탈근대 철학자들은 언어가 실재를 지시한다는 생각부터 근본적으로 반성하기 시작했고 그러한 생각을 바탕으로 참된 실재를 가정하던 서양철학의 관념적 전제와 형이상학의 허구성을 해체하고자 노력했다. 해체론적 철학의 흐름은 체계적인 철학이 갖는 자기정합성의 자의성과 또 그 안의 모순과 균열로 인한 체계의 취약성을 공략함으로써 곡해된 실재를 교정하고 진정한 실재에 다시 다가가고자 했다. 정신분석학이 영향을 준 분야에서는 객체를 인식하는 주체가 과연 이성적이고 자립적이며 일관된 주체인지에 의문을 표하고 인간이 분열된 욕망의 주체임을 보여주었다. 언어학과 기호학적 입장에서는 구조주의 이후 기호와 실재의 상응관계가 부정된 이래 기호는 더 이상 실재를 지시할 수 없다는 견해가 대두되었다. 사회학과 매체에 대한 관심을 바탕으로 보드리야르와 같은 이론가는 미디어가 지배하는 사회에서 허상에 둘러싸여 사는 인간들이 참된 실재에 다가가기 어렵다고 주장했다. 요컨대 이들 이론가들에게 있어서 실재란 여러 가지 이유에서 파악하기 어렵거나 또는 파악이 불가능한 것이었다.

실재를 알기 어렵다면 예술이 실재를 재현한다고 단언하기도 어렵게 된다. 탈근대 철학자들은 예술이 실재의 재현이라는 생각에 회의를 표시한다. 그들의 생각에 의하면 작품이라는 형성물은 객관적 실재와 연결되어 있어 실재를 다시 제시하는 것이 아니다. 작품 속에 만들어진 세계는 작가가 만들어낸 실재로서 그 세계는 객관세계로부터 독립해 있고 나름의 자율성을 갖고 있다. 작품 속의 요소들은 외부 세계의 요소들과 닮아 있다. 즉 대상과의 ‘유사성(resemblance)’²⁾을 가

2) 전통적 재현론에서 ‘유사성(영: resemblance, 불: ressemblance, 독: Ähnlichkeit)’은 실

진다. 그러나 그러한 유사성이 상상 속에 불러 오는 외부 세계의 대상물은 작품의 원본도 아니고 진리도 아니다. 이들은 복잡하게 착종되어 있으며 때로는 허상으로 가득 찬 객관 세계의 실재성에 대해 의심한다. 대신 인간이 주관의 체험을 구성하여 만들어낸 예술작품의 세계에 오히려 더 중요한 실재의 지위를 부여한다. 예술작품은 외부의 그 어떤 실재하고도 직접 관계를 맺지 않지만 작품 속에서 새로운 실재를 만들어낸다. 그것은 객관적, 물리적으로 존재하는 실재도 아니고 실재의 거짓된 환영도 아닌 다른 차원에 존재하고 있는 ‘제3의 존재’라고 할 수 있다.

이렇게 탈근대의 예술론에서 재현과 관련된 담론을 주도했던 푸코(M. Foucault), 들뢰즈(G. Deleuze), 데리다(J. Derrida), 보드리야르(J. Baudrillard)와 같은 이론가들은 객관적 실재로부터 독립된 작품 속의 실재를 옹호하면서 전통적 재현론을 해체한다. 이를 위해 그들은 예술의 존재론적 위상을 원본보다 격하시켰던 플라톤적 담론을 공격하면서 원본과 복사물(재현된 것) 사이의 위계적 관계를 무화시키거나 전복시키고자 한다. 그 결과 원본으로부터 독립한 예술적 실재는 전시대에 획득하기 어려웠던 자율성을 획득하고 가상적 실재의 존재론적 위상을 격상시키고 있다. 이들의 담론 속에서는 새로운 예술적 실재를 지칭하는 몇 가지 주요 개념들이 나온다. 그것이 ‘상사(similitude)’, ‘시물라크르(simulacre)’, ‘형상(figure)’, ‘생성(devenir)’ 등이다. 이 개념들은 전통적 재현론에서 원본과의 닮음을 의미하는 ‘유사성’ 개념과 대비되면서 예술적 실재 고유의 특성을 드러낸다. 본 논문에서는 위의 개념들을 중심으로 삼아, 이들 철학자들이 예술과 실재의 관계를 어떻게 새롭게 파악하고 있는지, 또 예술적 실재의 고유성과 의의를 어떻게 확립하고 있는지 고찰해보고자 한다.

재를 다시 제시하는 핵심기능을 담당했다. 예술의 다양한 장르 중에서도 재현은 주로 ‘시각’과 밀접한 연관을 갖는데 이 경우 재현은 원본과 관계하여 ‘유사성’을 제시하는 ‘형상(Bild, Image)’를 의미한다. 즉 시각예술에서 하나의 형상이란 어떤 원상(Vorbild)을 닮게 모방하여 다시 나타내는 하나의 기호로 간주된다. 이러한 모방적 재현은 형상과 원상간의 유사성에 기초하고 있다. 작품 속에 재현된 것은 유사성을 통하여 우리가 알고 있거나 상상할 수 있는 어떤 그 무엇을 지시하거나 환기시킨다. 예술작품이 우리의 정서에 영향을 주고 가치를 갖는 까닭은 재현된 것의 내용이 실재(reality)와 어떤 참다운 연관을 맺기 때문이라고 생각해왔다.

II. 모방에서 시물라크르로

1. 플라톤적 모방론의 전복: ‘시물라크르(simulacre)’

우리가 리얼리티를 인식하는 방식에 대한 반성이 근본적으로 일어난 것은 언어학의 분야로부터 발흥된 구조주의 이후이다.³⁾ 구조주의 이론가들은 사물의

- 3) 프레데릭 제임슨은 오늘날 실체론적 사고방식에 맞선 반작용들 중에서 언어자체를 기본 모델로 제시하는 경우보다 더 철저한 것은 없다고 말한다(프레데릭 제임슨, 『언어의 감옥: 구조주의와 형식주의 비판』, 윤지관 옮김, 까치, 1990, 서론의 ii쪽 참조). 이러한 사고는 소쉬르에 의해 행해진 언어학적 전이에 의해 비롯되었다. 그 전이는 실체론적 사고방식에서 상대론적 사고방식으로의 움직임으로 설명될 수 있다. 소쉬르는 언어학에서 나타나는 술어상의 난점의 원인이, 이 용어들이 실체나 대상을 명명하려 했던 데서 생겨났다는 사실을 알아냈다. 소쉬르에게서 언어는 근본적으로 ‘기호(le signe)’로서 구성된 조직체계이다. 기호는 기호의 표현적 측면인 기표(記表, le signifiant)와 기호의 내용적 측면인 기의(記意, le signifié)로 이루어져 있는데 소쉬르는 “언어기호가 결합시키는 것은 한 사물과 한 명칭이 아니라 하나의 개념과 하나의 청각영상이다”라고 생각했다. “언어본체는 기표와 기의의 연합에 의해서만 존재한다. 체스놀이가 전적으로, 상이한 말(馬)들의 결합에서 이루어지고 있듯이, 언어도 체계라는 특성이 있으며, 이 체계는 완전히 그 구체적 단위들의 대립에 바탕을 둔 것이다. 이들 단위들을 몰라서는 한 걸음도 나아갈 수가 없지만 이들 단위의 구분은 너무나 미묘한 것이어서 이들이 정말로 주어진 것인가를 자문하게 될 정도이다. 따라서 언어는, 첫눈에 볼 수 있는 본체를 제공하지 않는다는 기이하고도 놀라운 특성을 보여주고 있다.” 소쉬르는 “언어의 구체적 실재는 스스로 우리 눈앞에 나타나지 않는다”고 말한다(Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Publiée par Charles Bally et Albert Sechehaye, Payot, 1981: 페르디낭·드·소쉬르, 『일반언어학강의』, 샤를르 발리·알베르 세취에 엮음, 최승연 옮김, 민음사, 1990, 83-88쪽 참조). 이러한 언어학적 사고의 전환은 ‘실재’ 그 자체보다는 ‘실재’라고 생각되는 것을 만들어내는 구조나 체계에 관심을 갖게 만들었다. 소쉬르는 ‘구조(la structure)’라는 말 대신에 ‘체계(le système)’라는 용어를 썼다. 언어는 ‘차이(les différences)’에 의하여 구성된 가치의 체계이다. 하나의 가치는 다른 것과의 관계에서만 성립하는 위상개념이므로 구조 언어학에서 가치가 의미보다 중요하다. 따라서 실재물, 실체 대신에 가치와 관계가 들어서게 되었다. 이와 같은 모든 논의의 배후에는 철학적 의미가 숨어 있는데, 그것은 현실세계의 개별적 대상이나 사건을 ‘대표하거나 반영하는 것’은 개별적 단어나 문장이 아니라 오히려 기호의 전체 체계 혹은 랑그의 전체 장이 리얼리티 자체에 대응하고 있다는 것이다. 달리 말하면, 리얼리티의 세계에 어떤 조직적 구조가 존재해도 거

참된 본성은 사물 그 자체에 있는 것이 아니라, 우리가 지각하고 구성하는 사물들 간의 관계에 있다고 생각했다. 그리고 그러한 관계는 일정한 구조나 체계 속에 나온다. 구조주의 사상의 영향 이후 예술이론가들은 기호(작품, 텍스트)가 실재를 지시한다는 모방론이나 반영론의 전통을 비판적으로 재검토하게 만들었다. 주체가 객체의 본질(대상의 실재)을 명료하고 통일성 있게 인식할 수 있다고 믿는 것은 아주 소박한 생각이다. 왜냐하면 구조주의 이후 이 세계는 그 구체적인 특성이 명료하게 지각될 수 있고, 그 본성이 적절히 분류될 수 있는, 독립적으로 존재하는 사물로 성립되어 있지 않다고 간주되기 때문이다.

구조주의 사상은 1950년대에 발흥되었다가,⁴⁾ 1960년대 말 이후로 후기 구조주의⁵⁾로 이어져 프랑스에서 기호학 및 언어학의 분야에 지속적인 영향을 미치고 있다. 푸코, 데리다, 들뢰즈, 리오타르 등이 대표적으로 거론되는 이론가들이다. 이들의 철학은 각기 고유한 특성을 가지고 있어서 하나의 학파로 묶기는 어렵다. 그러나 이들의 철학은 전통 형이상학의 역사전체에 대한 부정적 시각으로 이루어져 있다는 점에 공통성이 있다. 이들의 이론은 주체와 이성을 중심으로 했던 근대 철학적 담론을 비판하고 모더니즘 이후의 삶과 문화의 양태를 반성한다는 점에서 포스트모더니즘(Postmodernism)이라는 말로도 널리 불린다. 이들의 사유는 우선적으로 인간의 이성과 언어에 대한 회의에서 출발하면서 우리가 실재를 알기 위해 사용했던 수단부터 철저히 재검토한다. 그들의 견해에 따르면 언어, 기호는

기에 대응하는 것은 체계적 언어의 총체이며, 우리의 이해는 일대일식의 토대를 갖고 있다기보다는 하나의 체계 전체에서 다른 체계 전체로 진행된다는 것이다. 여기서 지금까지 우리가 리얼리티라고 이해해왔던 방식이 문제가 된다. 기호학으로 보아서는 리얼리티란 우선 우리가 무엇이라 말할 수조차 없는 무정형한 혼란이거나, 그것이 아니라면 본질적으로 다양하게 맞물려 있는 일련의 체계들-언어적 혹은 비언어적인-이다(프레데릭 제임슨, 『언어의 감옥』, 앞의 책, 28-29쪽 참조).

- 4) 프랑스 구조주의 운동은 소쉬르의 언어학에서부터 나와서 인류학(레비-스트로스), 문학비평(바르트), 정치·경제학적 역사 분석(알튀세르), 정신분석학(라캉) 등의 영역으로 확장, 심화되어 갔다. 푸코의 지식사회학적 역사분석도 이 운동의 주요한 귀결점이며, 또한 그 이후의 철학사조로 향하고 있다(김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과 지성사, 1996, 28쪽 이하 참조).
- 5) 후기 구조주의는 그 말의 의미자체가 아직 정립되지 않았으며 미국의 학자들이 구조주의 이후의 프랑스철학을 일괄해서 부르기 위해 만들어낸 말이다.

실재를 지시할 수 없으며 모든 개념들이 지칭하는 고정되고 불변하는 항구적인 실재란 존재하지 않는다.

이러한 이론의 영향 아래 예술이 실재의 모방이라는 오랜 생각도 재검토되었다. 예술작품은 실재와 유사해 보이지만 그것은 단지 겉보기에 그러할 뿐 실재와 직접 연결되는 것이다. 작품 속의 여러 요소들은 서로간의 관계에 의해 하나의 구조를 산출해 낸다. 그것은 만들어진 실재로서 객관적 실재로부터 독립해 있다. 그 세계의 체험은 우리의 정서 속에 실재한다. 들뢰즈와 같은 철학자들은 이를 일컬어 예술은 정서(affect)에 작용하며 ‘현존(présence)’을 불러온다고 이야기한다. 작품세계는 가상적 실재라는 점에서 실재도 아니고 비실재도 아닌 ‘제3의 존재’⁶⁾이다. 그리고 그 세계는 모방론의 원류가 되는 플라톤의 생각처럼 보이지 않는 다른 차원에 있는 객관적 실재를 모델로 삼아 만들어진 것이 아니다. 전범(典範)이 사라진 곳에서 재현의 위계적 관계도 사라졌지만 그 대신 남은 것은 중심으로 회귀하지 않아도 되는 모방물의 무한한 자유이다. 이러한 생각은 모방론의 가장 중요한 철학적 원류가 되는 플라톤적 모방론의 위계적 관계를 무너뜨린다. 그 핵심개념이 ‘시물라크르(simulacre)’이다.

‘시물라크르’의 개념을 부각시킨 이론가로는 보드리야르가 대표적으로 거론되지만 그보다 일찍 이 개념에 주목한 철학자가 들뢰즈이다. 『의미의 논리』 중의 한 장에서 들뢰즈는 플라톤의 모방론과 시물라크르의 특성들에 이야기하면서 플라톤의 모방론을 전복하는 복사물의 자율성을 강조하고 있다.⁷⁾ 그는 시물라크르를 플라톤에게서와 같이 퇴락한 복사물로 간주하는 것이 아니라 원본과 복사본, 모델과 재생산을 동시에 부정하는 긍정적 잠재력을 숨기고 있는 복사물로 본다.

6) 피테는 일찍이 예술적 세계가 지닌 실재성을 ‘제 3의 존재(ein Drittes)’라는 말로 불렀다. 특히 그는 건축론에서 ‘모방’과 ‘허구’를 통한 ‘제 3의 존재’를 부각시키면서 예술 세계의 고유한 특성을 설명하였다. 팔라디오와 같은 탁월한 건축가는 실재와 허구를 토대로 ‘제 3의 존재’를 만든다고 보는데, 문학적 허구개념을 조형예술에 적용한 이러한 피테의 건축관은 건축미학의 가장 독창적인 부분이라고 평가되고 있다. Johann Wolfgang von Goethe, *Hamburger Ausgabe*, München 1994, Bd. 11, S. 53; Bd. 12, S. 567 참조.

7) Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, pp. 292-307, ‘Platon et le simulacre’ 참조.

들뢰즈의 철학은 이 시뮬라크르에 대한 사유로서 개념으로 파악되지 않는 순수생성의 세계, 감각과 질료의 세계에 대한 사유를 전개하고 있다.

복사물이 원본을 상기시키는 것은 유사성에 의해서이다. 들뢰즈는 유사성이 어떤 외적인 관계로 이해해서는 안 된다고 말한다. 그것은 한 사물과 다른 사물에 관한 것이기 보다는 한 사물과 그의 형상(Idée)에 관한 것이다. 형상은 내적인 본질을 구성하는 관계들과 비례들을 갖추고 있는 것이다. 들뢰즈는 복사물의 유사성과 관련하여 “한 사물의 복사물은 그 사물의 형상(Idée)과 닮은 한에서 그 사물과 유사하다고 말할 수 있다”⁸⁾고 정의한다. 복사물이 형상을 분유한다는 점에서 유사하다는 말은 플라톤적인 복사물을 지칭할 때 적용된다.⁹⁾ 플라톤의 모방론에 의하면 내적이고 정신적인 유사성은 그 사물의 존재론적 정당성을 판가름하는 잣대이다. 복사물은 그것이 형상에 따라(내적으로 그리고 정신적으로) 모델화될 때 비로소 형상에 다가가고자 하는 지원자의 자격을 가진다. 예컨대 한 사물은 본질(예컨대 정의)에 근거하는 한에서 그러한 성질(정의로움이라는 성질)을 갖춘다.

참된 존재, 즉 형상을 분유하고 있는 존재물들에도 여러 위계단계가 있는데 그 중 원본과의 유사성이 없는 복사물을 시뮬라크르(simulacre)라고 일컫는다. 들뢰즈는 플라톤이 소피스트에서 언급한 바와 같이 두 종류의 이미지(image)를 구분한다. 하나는 형상과의 유사성을 인정받은 존재들이고 또 하나는 비유사성 위에 존립하고 있으며 일종의 타락한 셋길로 빠진 이미지들이다. 즉 전자는 복사물들-도상들(les copies-icônes)이고 후자는 시뮬라크르-환상(les simulacres- phantasmes)들이다.¹⁰⁾ 플라톤에게 있어서 복사물이나 도상이 형상과의 유사성을 지니고 있다면 잘 구축된 좋은 이미지가 된다. 이렇게 복사물과 시뮬라크르의 차이는 이데아와 관계를 맺느냐 아니냐에 달려있다. “복사물은 유사성을 부여받은 복사물이며 시뮬라크르는 유사성이 없는 이미지이다.”¹¹⁾ 시뮬라크르는 ‘복사물의 복사물’이며 원상으로부터 무

8) Ibid., p. 296.

9) 들뢰즈는 “플라톤적인 복사물은 유사한 것이다(La copie platonicienne, c’est le Semblable)”라고 말한다(Ibid., p. 299).

10) Ibid., p. 296.

11) “La copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance”(Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 앞의 책, p. 297).

한히 떨어진 도상, 무한이 느슨해진 유사성이라고 말할 수 있다.

형상, 또는 원상과 유사하다는 것은 플라톤적인 복사물의 특징이다. 시물라크르는 복사물들의 유사성의 원천이 되는 동일자(le Même)의 모델과 관련시켜 정의하는 것이 어려운 복사물이다. 시물라크르 역시 유사성의 효과를 만들어내지만 그러나 그것은 원상과의 유사성을 간직하고 있는 것들과는 전혀 다른 수단들에 의해서이다. “시물라크르가 모델을 가진다면, 그것은 다른 모델, 확고하게 자리잡은 비 유사성의 원천이 되는 타자(l’Autre)의 모델이다.”¹²⁾ 시물라크르는 일종의 생성(devenir)으로서 들뢰즈의 표현에 의하면 일종의 ‘광적인 생성(un devenir-fou)’, 동일자나 유사한 것을 교묘히 피해버리는 그러한 생성이다. 다시 말하면 결코 동등한 것이 성립하지 않는 혼돈이다. 본질이나 외관이나, 원본이나 복사본이나의 구분은 재현(représentation)의 세계 내에서 작동하는 것인데 오늘날은 이러한 세계가 전복되어 ‘우상들의 황혼(crépuscule des idoles)’이 이루어진 세계가 되어 일종의 카오스를 이루고 있다. 이 세계 속에서 시물라크르는 퇴락한 복사물이 아니다. 그것은 원본과 복사본, 모델과 재생산을 동시에 부정하는 긍정적 잠재력을 숨기고 있다. 플라톤주의의 타파는 ‘시물라크르들을 기어오르게 하는 것(faire monter les simulacres)’¹³⁾이며 도상들(icônes)이나 복사물들(copies) 사이에서 시물라크르들의 권리(droit)를 인정하게 하는 것이다. 시물라크르는 표면으로 기어올라와 동일자와 유사자, 모델과 복사물들을 그릇됨(시물라크르)의 잠재력 아래 복속시킨다.

이러한 시물라크르를 산출하는 행위인 ‘시물라시옹(Simulation)’은 환영(phantasme) 그 자체이지만 공허한 환영이 아니며, 어떤 효과를 산출하는 힘을 가진 환영이다.¹⁴⁾ 시물라시옹은 자신들의 차이를 시작도 끝도 없는 혼돈 속에서 발산하는 ‘계열들(séries)’로서 ‘중심(centre)’에 대해 언제나 탈중심적이며 이심적(excentrique)이다. 원본을 모방하는 ‘모조품(le factice)’과 시물라크르는 같은 것이 아니다. 모조품은 언제나 복사물의 복사물로 남는다.

이렇게 들뢰즈에게서 형상과 관련을 맺고 있는 가 아닌가에 따라 복사물의

12) Ibid., p. 297.

13) Ibid., p. 302.

14) Ibid., p. 304: “시물라시옹은 어떤 효과를 산출할 수 있는 잠재력을 가리킨다(La simulation désigne la puissance de produire un effet).”

성격은 크게 둘로 나뉜다. 형상과 동일하고자 하는 계열에 지원하는 수많은 이미지 중 형상을 분유하고 있다면 그들은 근거 있는 정의로운 지원자들이다. 그렇지만 시물라크르는 원상인 이데아를 통하지 않고 ‘전범(典範)’인 이 이데아에 반항해서 이미지의 자율성을 주장하는 복사물이다. 일찍이 니체가 미래철학의 성격을 ‘플라톤주의의 전복(renversement du platonisme)’이라는 말로 표현했는데, 이 말은 ‘본질(essence)’과 ‘외관(apparence)’의 세계라는 이분법의 폐지를 의미한다.

들뢰즈로부터 비롯되어 보드리야르로 이어지는 ‘시물라크르’에 대한 생각은 플라톤적 모방론을 전복시키는 방향으로 전개되는 것처럼 여겨진다. 즉 가치의 중심이 재현된 것과 모사본에 새로운 실재성을 부여하는 방향으로 이동한 것이다. 예술가는 이미지를 만들어냄에 있어서 실재와 닮았으나 실재와는 아무 상관이 없는 이미지인 시물라크르를 탄생시킨다. 그리고 그 이미지는 우리가 잘 알 수 없는 실재보다 더 중요하고 게다가 실재가 이 이미지에 의해 영향을 받으므로 플라톤이 세웠던 재현의 위계는 전복되었다. 시물라크르의 공간은 실재계를 붙잡지 못하는 오늘날의 인간이 머무르고 유희할 수 있는 새로운 실재계라고 할 수 있다. 이러한 생각이 전적으로 새로운 것이라고는 할 수 없다. 많은 예술가들은 그들의 창작품으로부터 발견해낸 실재개념을 가공하여 실재에 대한 이해를 확장하고 심화시켰다. 예술적 허구의 산물 속에서 얻어질 수 있는 실재의 확장, 즉 허구가 본질적으로 실재가 되는 것은 모든 시대에 있어서 예술가와 시인의 문제였고, 예술적 창작의 핵심에 존재해 있는 문제였다.

2. 원본 없는 복제: ‘상사(similitude)’

미술작품을 다루는 푸코의 글은 재현의 문제와 일관되게 관련을 맺고 있었다.¹⁵⁾ 그러나 전통적인 재현관을 해체하는 푸코의 생각은 『이것은 파이프가 아니

15) 푸코가 처음에 재현의 문제에 대해 관심을 가졌던 것은 재현되는 것이나 재현하는 주제보다는 재현 그 자체가 문제되는 재현이었다. 이러한 시각은 『말과 사물』에 실린 벨라스케스의 <시녀들>(라스메니나스)에 대한 분석에서 나타난다. 여기서 푸코는 그림이 단순히 보이는 것의 재현이 아니라 보이지 않는 것의 재현이라는 것을 보여주었다. 즉 <시녀들>은 묘사된 대상들의 시선이 엇갈려 만들어내는 공간 속에 보이지 않

다』에 본격적으로 나타난다.¹⁶⁾ 그는 이 책에서 벨기에의 초현실주의 화가 마그리트의 칼리그람(Calligramme) 작품을 중점적으로 분석하고 있다. 칼리그람은 마그리트가 그림을 반성하기 위해 찾아낸 중요한 방법 중의 하나이다. 원래 칼리그람이란 글자가 이미지의 형태도 함께 나타냄으로써 나타내고자 하는 의미를 더욱 강화시키는 장치였다. 글자(텍스트)와 이미지는 그 어느 한쪽만으로도 의미를 전달할 수 있는데 양자가 협력하면 의미는 더 확고해진다.¹⁷⁾

칼리그람은 우리 알파벳 문명의 가장 오래된 대립들, 그러니까 보여주기(montrer)와 이름 붙이기(nommer), 그리기(figurer)와 말하기(dire), 복제하기(reproduire)와 분절하기(articuler), 모방하기(imiter)와 의미하기(signifier), 바라보기(regarder)와 읽기(lire)라는 대립들을 놀이로 지워버리려 든다.¹⁸⁾

글자와 이미지가 혼용되어 있는 칼리그람과는 달리 마그리트의 칼리그람 작품에서는 서체 요소와 조형 요소가 명확히 분리되고 있다. 그림과 텍스트로 구성

는 대상의 암시를 통해 그 그림을 낳게 만들어낸 힘의 구조를 재현해냈다고 본다. 푸코는 <시녀들>에서 재현된 이미지를 있는 그대로 읽은 것이 아니라, 오히려 자신의 주요 공리를 그림 속에 넣어서 읽었다. 그것은 고전시대의 에피스테메에서 주체가 그 스스로의 재현(표상)에서 벗어나게 되었다는 공리이다. 고전적 에피스테메의 체계 속에서 재현의 중심은 늘 보이지 않는 상태로 남아있다. 왕부처는 재현의 주체이지만 그림의 상황에서는 재현되지 못했다(M. Foucault, “Les suivantes”, in: *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, pp. 19-40).

16) 푸코가 <시녀들>에서 고전적 재현이라고 부른 것은 『이것은 파이프가 아니다』에서 재현 일반으로 바뀌어 나타난다. 그는 이 저작에서 칸딘스키, 클레, 마그리트에 의해 재현의 해체가 실현됨을 주목한다.

17) 칼리그람은 오랜 역사를 가지고 있지만 현대의 시인 아폴리네르가 즐겨 사용하여 더 유명해졌다. 그의 시에서 비둘기라는 시는 비둘기의 형태대로, 분수라는 시는 분수의 형태대로 시구를 배열한다. 칼리그람에서는 나타내고자 하는 의미를 강화시키기 위하여 텍스트와 형상의 경계가 사라진다. “천년의 전통 속에서 칼리그람은 삼중의 역할을 하고 있다. 알파벳을 보완하고, 수사학의 도움 없이 되풀이하고 사물을 이중적 서기(graphie, 書記)라는 뜻으로 사로잡기. 그것은 텍스트와 형상(figure) 양쪽을 가능한 가까이 접근시킨다”(M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe, illustrations de René Magritte*, éditions fata morgana, 1973, p. 34).

18) Ibid., p. 22.

된 이 총체는 담론과 이미지에 동시에 속해 있다. 마그리트는 칼리그람의 세 기능, 즉 대상을 재현함에 있어서 텍스트와 이미지가 각각의 의미를 주장하고, 또 이미지와 텍스트가 서로 협력하여 그 의미를 강화시키는 칼리그람의 이 세 기능을 다시 복구시킨다. 그러나 그는 그것들을 혼란에 빠뜨리고 그래서 언어와 그림의 모든 전통적 관계를 곤란하게 하기 위해서 그렇게 한다. 푸코가 분석에 사용하는 마그리트의 작품은 파이프의 이미지와 글씨가 함께 나타나는 다양한 그림들이다. 그 중 대표적인 작품을 보면, 화폭에는 누가 보아도 파이프임을 알 수 있도록 파이프 한 개가 단정하게 그려져 있고 그 밑에 공들여 쓴 글씨로 ‘이것은 파이프가 아니다’라는 글이 써여 있는 그림이다.

아주 단정한 그림에서는, 단지 <이것은 파이프가 아니다>라는 식의 이름을 주기만 해도, 곧 형상은 자신으로부터 이탈해 자신의 공간으로부터 고립되고 결국은 자신에게서 먼 듯 가까운 듯, 자신과 비슷한 듯 다른 듯 알 수 없는 방식으로 부유하기 시작한다.¹⁹⁾

화폭에 언어가 등장한다면 언어는 이미지를 대신할 만큼의 가치를 갖는다. “화폭에서 말들은 이미지와 마찬가지로의 실체(substance)들이다”²⁰⁾라고 푸코는 말한다. 언어는 발언되는 순간 어떤 실체를 지향한다. 그러므로 언어는 확언(affirmation)이다. 이 확언이 이미지가 유사를 통해 원본으로 회귀하는 것을 방해한다. 또 어떤 파이프는 그림 속의 이젤 위에 얹힌 그림에 그려져 있어 그것이 그려진 파이프임을 알 수 있게 해 주나 그림 안에 또 들어있는 그림 속의 파이프여서 실재와 재현의 관계를 혼돈스럽게 한다. 그런데 그 위에는 커다란 파이프가 불확실한 배경 위에 떠있는 듯이 그려져 있어서 실재인지 환영인지 구분이 안 된다. 그리고 그 이중의 그림 속의 파이프 밑에도 ‘이것은 파이프가 아니다’라고 쓰여 있다. 아래쪽의 파이프보다 엄청나게 큰 파이프의 규모가 그의 자리를 더욱 애매하게 만든다. 그 다음, 위의 파이프의 정처 없는 떠돌음과 아래 파이프의 안정성의 대립도 애매모호하다. 과연 진짜 파이프는 어디에 있는가? 그 어디에도 없

19) Ibid., p. 48f.

20) Ibid., p. 53.

다. 그것은 파이프와 비슷하게 보이는 두 개의 이미지일 뿐이다. 푸코는 파이프 스스로 이렇게 말하게 한다.

여러분이 보는 것, 내가 그리는 혹은 나를 이루고 있는 이 선들, 이 모든 것은 여러분이 생각하듯 파이프가 아닙니다. 이 모든 것은, 실재하건 실재하지 않건 진실하건 진실하지 않건 [...] 이 화폭 바로 위에 놓여 있는 [...] 그림(dessin)입니다. [...] 나는 하나의 닮은 꼴(similaire)일 뿐이에요. [...] 어떤 곳에도 귀속되지 않는 상사(similitude)입니다.²¹⁾

그러진 파이프의 예와 같이 우리가 아는 대상과 유사한 외관을 보이지만 실제 세계로는 환원될 수 없는 그러한 닮음을 푸코는 ‘상사(相似, similitude)’라는 말로 부르면서 ‘유사(類似, ressemblance)’와 구별하고 있다. 유사란 원본과 복제 사이의 닮음의 관계를 말하고, 상사란 복제와 복제 사이의 닮음의 관계를 가리킨다. ‘유사’와 ‘상사’라는 말은 일반적으로 둘 사이의 차이가 명확하게 나타나지 않으나 푸코에게는 구별되는 매우 중요한 어휘이다. 유사는 원본의 존재를 전제하는 반면, ‘상사’는 굳이 원본을 필요로 하지 않는다. ‘유사’가 원본과의 관계 하에서 중심을 향해 위계적으로 정돈된다면 ‘상사’는 중심을 향해 정돈되지 않는다. 마그리트는 유사로부터 상사를 분리해 내면서 후자를 전자와 반대로 작용하게 한다. 유사에게는 ‘주인’이 있다. 근원이 되는 요소가 그것으로서, 그로부터 출발하여 연속적으로 복제가 가능하게 되는데, 그 사물들은 근원으로부터 멀어질수록 점점 약화됨으로써, 그 근원요소를 중심으로 질서가 세워지고 위계화된다. 유사하다는 것은 지시하고 분류하는 제1의 참조물을 전제로 한다. 반면 비슷한 것, 즉 상사는 시작도 끝도 없고, 어느 방향으로도 나아갈 수 있으며, 어떤 서열에도 복종하지 않으면서, 조금씩 조금씩 달라지면서 퍼져나가는 계열선을 따라 전개된다.

유사(ressemblance)는 재현(représentation)에 쓰이며, 재현은 유사를 지배한다. 상사(similitude)는 되풀이(répétition)에 쓰이며, 되풀이는 상사의 길을 따라 달린다. 유사는 전범(modèle)에 따라 정돈되면서, 또한 그 전범을 다시 이끌고 가 인정시켜야 하는 책임을 떠맡는다. 상사는 비슷한 것으

21) Ibid., pp. 68-69.

로부터 비슷한 것(similaire)으로의 한없고 가역적인 관계로서의 시물라크르(simulacre)를 순환시킨다.²²⁾

여기에서 중요한 것은 서로 조금씩 차이를 내며 무한히 반복되는 닮은꼴들의 미적 유희다. 푸코는 마그리트가 그린 다양한 종류의 파이프 이미지를 보여주면서 상사끼리의 닮음의 예를 제시한다. 어떤 것은 네모난 틀이 둘러쳐져 있기도 하고, 연기를 뿜고 있기도 하고, 그림자를 드리워서 3차원적 실재감을 더 강화시키기도 한다. 그리고 한결 같이 그 밑에는 단조로운 문장으로 ‘이것은 파이프가 아니다’ 또는 ‘이것은 여전히 파이프가 아니다’라고 쓰여 있다. 여기서 파이프들의 이미지들은 실재와의 연결, 즉 파이프라는 의미로 고정되기를 거부하며 자유롭게 부유한다. 이미지는 이미지로 남으며 의미로부터 자유를 획득한다. 그 이미지들은 원본이 없는 채로 서로 닮아 있다. 그것이 ‘상사’이다. 이미지뿐만 아니라 화폭에 그려진 텍스트도 상사이다. 파이프라고 씌어진 글씨는 그렇게 씌어진 텍스트와 닮은 글씨일 뿐이고 특별한 의미를 지닌 것이 아니다.

이 모든 것은 파이프가 아니라 텍스트를 흉내내는(simuler) 텍스트, 파이프 그림을 흉내내는 파이프 그림(그 자체로는 그림이 아닌 파이프를 본떠 그려진) 파이프의 시물라크르인(그림이 아닌 것처럼 그려진) 파이프입니다.²³⁾

마그리트의 칼리그램에 나타난 바와 같이 파이프와 꼭 닮은 파이프의 그림, 씌어진 텍스트의 그림과 정확하게 닮은 이 씌어진 텍스트 이 모든 것이 상사이다. 이 상사의 열린 그물망 속에서 텍스트와 이미지들은 이 모든 그림들과 이 모든 말들에 부재하는, ‘실재하는’ 파이프를 향해 열리는 것이 아니라, 저마다 제각각인 비슷비슷한 요소들을 포함하는 파이프들, 즉 ‘토기 파이프, 해포석 파이프, 나무 파이프’ 등 모든 파이프를 향해 열린다. 이들은 유사가 내포하는 실재성에 대한 단언을 부정하지만 자신이 중심이 되어 실재로부터 자율성을 가지는 ‘시물라크르’를 긍정한다.

22) Ibid., p. 61.

23) Ibid., p. 71.

상사는 자신에게로 되돌아간다—자신으로부터 출발해 펼쳐졌다가, 다시 자신 위로 접히는 것이다. [...] 그것은 그 어떤 것도 확인하거나 재현하지 않으며, 화폭의 구도 안에서 달리고 늘어나고 퍼지고 서로 응답하는 전이의 놀이를 개시한다. 거기에서 마그리트에게 보여지는, 화폭 밖으로 절대 넘쳐나지 않는 순수한 상사의 한없는 놀이들이 생겨난다.²⁴⁾

이렇게 상사는 비슷한 요소들의 이동과 교환이지만, 유사성의 재생산은 아닌 것이다. 이 상사체들의 놀이는 출발점도 지주도 없는 이동들이며 그 어떤 참조틀로도 고정시킬 수 없다. 마그리트는 유사가 암묵적으로 근거하고 있는 확인적 담론의 바탕을 따돌린다. 그리고 그는 지표 없는 용적과 구도 없는 공간의 불안정 속에서 비확인적인 순수 상사체들과 말의 언표들을 놀이하게 한다. 그 이유는 우리가 사물에 대한 고정관념에서 벗어나면서 세계를 새롭게 보고 또 끊임없이 생성되는 풍부한 이미지들을 받아들이고 유희하게 만들기 위해서이다.

유사는 눈에 보이는 것을 인정하게 하지만, 상사는 알아볼 수 있는 대상, 친숙한 실루엣이 감추는, 못 보게 하는, 보이지 않게 하는 것을 보이게 한다. [...] 유사는 단일한 언제나 똑 같은 단언을 내포한다: 이것, 저것 또 저것, 저것은 이런 것이다, 라는 식이다. 상사는 상이한 확인들을 배가시킨다. 그 확인들은 함께 춤춘다. 서로 기대면서, 서로의 위에 넘어지면서.²⁵⁾

요컨대 푸코가 말하고자 한 것은 그림은 유사에 의한 확인이 아니라는 것이다. ²⁶⁾ 그러므로 의미는 어느 하나로 고정되지 않으며 무한히 다양하게 해석된다. 마그리트가 그린 그림 중 그 무엇과도 유사하게 닮아있지 않은 불확실한 형태들에 그가 말을 써넣은 작품이 있다. 이 말들은 우리의 표상 속에 실재를 불러오기 때문에 말들 너머로 불현듯 이미지가 솟아오른다. 그러나 그 이미지는 상사의 계열을 따라 불확실하게 유동하는 이미지이다.

24) Ibid., p. 71.

25) Ibid., p. 65f.

26) 마그리트는 유사가 사유에 속하는 것이라고 생각한다. “유사하다는 것은 사유(pensée)에만 속한다. 그것은 자기가 보고 듣거나 아는 것이 됨으로써 닮는다. 그것은 세계가 그에게 제공하는 것이 된다”(Ibid., p. 86).

비재현적 공간 속에 있는 이미지는 원본과 닮은 유사성이 아니라 복사물끼리 닮은 ‘상사’이다. 상사는 원상을 분유하고 있지 않은 닮음이며 진리나 실재 개념과는 무관한 환영이다. 푸코는 이 상사를 통해 이미지의 자율성을 이끌어내고자 한다. 그리고 그 방법은 상사를 자유롭게 풀어 놓으며 유사성에 의한 재현의 질서를 파괴하는 것이다. 이미지가 어떤 모범적인 원본이 되는 것, 즉 재현된 것의 밖에 위치하고 있는 지고한 ‘실재’를 가리킨다면 상사의 이미지들은 이 질서를 파괴하며 어떤 확언도 존재하지 않는 수많은 비슷한 이미지들 사이에서 부유하며 유희한다. 푸코는 상사, 즉 비슷한 것의 한없는 계속을 뒤쫓는 마그리트의 의도는 그것이 무엇과 닮았다라고 말하려하는 모든 확언에서 그것을 가볍게 해주기 위해라고 해석한다. 재현의 해체는 비재현적 공간 속에서 사물들을 자유롭게 풀어놓는다. 이러한 장치는 결국 텍스트나 이미지 그 어떠한 기호이건 실재와 안정감 있게 연결된 세계가 아닌 제3의 공간을 열어주고 그 공간 속에서 유희할 수 있게 한다. 그리하여 화가는 우리가 새로운 세계 속에서 새로운 대상과 신선하게 만날 수 있게 해준다.

3. ‘시물라크르’와 팝아트

푸코는 『이것은 파이프가 아니다』의 마지막 부분에서 팝아트의 이미지가 결코 실재를 지시하지 않는 상사의 이미지임을 암시했다. 그 예로 그는 워홀이 반복적으로 그린 캠벨수프깡통의 비슷한 이미지들을 제시한다.

언젠가 이미지 그 자체와 그것이 달고 있는 이름이 함께, 길다란 계열선(série)을 따라 무한히 이동하는 상사에 의해, 동일화를 벗어나는 날이 올 것이다. 캠벨(Campbell), 캠벨, 캠벨, 캠벨.²⁷⁾

이는 복사물이 그 본성을 바꾸어 시물라크르로 전환될 때까지 나아간 계기인데 들뢰즈 또한 더 일찍이 그러한 계기를 팝아트에서 발견했다.²⁸⁾ 시물라크르

27) Ibid., p. 79.

28) Deleuze, *Logique du sens*, 앞의 책, p. 307.

이론을 더 발전시킨 이론가는 보드리야르로서 그 또한 오늘날의 예술현상 속에서 팝아트를 통해 시뮬라크르를 대표하는 이미지를 읽어냈다.

보드리야르는 사회학과 기호학, 또 대중 매체에 대한 관심을 바탕으로 우리가 허구적 실재 속에 살고 있다는 이론을 발전시켰다. 원래 우리가 실재를 지칭하고 받아들이는 수단으로 사용하는 것이 기호이다. 사람들은 기호가 실재를 재현한다고 믿어왔는데, 후기 구조주의자들은 자연언어와 재현모델에 기초한 인식론이 이 시대에 통용되지 않는다는 것을 분명히 했다. 그 중에서도 특히 보드리야르는 기호가 리얼리티와 어떠한 연관성도 없다고 보았고 이러한 기호 안에서 우리가 지금까지 의미라고 믿었던 것이 사라졌다고 보았다.²⁹⁾ 특히 보드리야르는 대상으로부터 해방된 자율적 기호의 체계 안에서 새로운 종류의 실재가 잉태되고 있음을 강조했는데, 이러한 실재를 ‘하이퍼리얼리티(hyperréel)’라고 불렀다. 이러한 생각을 바탕으로 보드리야르는 누구보다도 급진적이라고 할 수 있는 재현론을 주장했는데 그 핵심은 플라톤적 모방론의 위계적 질서를 전복시키는 시뮬라크르의 개념에 있다.

모방으로부터 시뮬라크르로 가는 과정에는 다음과 같은 네 단계의 이미지가 있다.³⁰⁾ 첫 번째 이미지는 선량한 외관으로 나타난다. 신성을 재현하는데 주로 쓰였던 이러한 이미지는 깊은 사실성의 반영이다. 두 번째 이미지는 나쁜 외양으로 나타난다. 이러한 이미지는 깊은 사실성을 감추고 변질시킨다. 첫 번째 단계와 두 번째 단계 까지는 이미지가 실재를 선하게 드러내건 나쁘게 드러내건 간에 이미

29) 기호의 체계 속에서 만들어진 허구적 실재가 진정한 실재를 대체한다는 견해는 『기호의 정치경제학 비판을 위하여』(1972)에서 나타난다. 이 책에서 보드리야르는 마르크스의 생산개념위주의 가치이론에 대해 비판하고 있다. 사용가치는 교환가치와 마찬가지로 이미 추상적 가치이며 또 교환가치와 동시에 태어난다고 한다. 사용가치 역시 어떤 물신화된 사회관계. 사용가치 역시 거짓된 자명성을 띄는 욕구체계의 추상적 관념이다. 물신숭배는 속임수이며 미혹이고 개인의 경제적 욕망 역시 조작된 충동의 표현이다. 소비사회체제 안에서 상품은 어떤 구체적 필요성을 만족시키는 기능이나 사용가치 때문에 소비되는 것이 아니라 사회적 신분이나 차별적 개성을 보여주는 기호로서 소비된다(장 보드리야르, 『기호의 정치경제학 비판』, 이규현 역, 문예출판사, 1992, 142-154쪽 참조).

30) Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Édition Galilée, 1981, p. 17 참조.

지의 배후에 실재가 존재한다. 세 번째로 이미지 속에 실재는 존재하지 않지만 존재하는 것처럼 보이는 것으로서 외양임을 연출하는 것이다. 이것은 마법의 계열에 속한다. 마지막 네 번째로서 그것이 어떻게 나타나던 간에 어떠한 사실성과도 무관한 이미지가 있다. 이 단계의 이미지는 자기 자신의 순수한 시물라크르이다. 이러한 시물라크르의 작용이 시물라시옹(Simulation)이다. 이 시물라시옹의 작용을 통해 이미지는 리얼리티로부터 점차 멀어지다가 결국 그것과 아무런 관계도 갖지 않게 된다.

시물라시옹에서는 어떤 기호도 지시하는 대상이 없으며 또는 어떤 실체도 원본이 되지 않는다.³¹⁾ 우리가 실재라고 생각하는 것은 기호체계에 의해 구성된 허구일 뿐이다. 모든 복사물들이 궁극적인 실체로서 가정하는 지시대상은 사라져 버렸다. 그렇지만 사라진 지시대상들은 기호 체계 속에서 인위적으로 부활되며 실재는 그의 기호들로 대체된다. 원본도 사실성도 없는 실체인 ‘하이퍼리얼리티’에서는 실재와 상상이 구별되지 않으며 만들어진 모델들은 실재와 교환되지 않고 자체의 세계 내에서만 순환된다. 신(神)조차 이러한 시물라크르에 지나지 않는다.³²⁾

이렇게 오늘날의 시대는 지시대상이 소멸하고 현존하지 않는 현실의 환상적인 환영만이 존재하게 되는 시대이다. 이러한 오늘날의 현실을 가장 단적으로 보여주는 예술을 보드리야르는 팝아트에서 찾았다. 이미 그는 70년대에 쓴 『소비의

31) 원본이 무엇인지 알 수 없다는 점에서 시물라시옹은 추상적 이미지에 비견될 수 있다. 그러나 추상적 이미지는 사실성은 결여되어 있지만 여전히 원본을 전제로 하고 있다. 이에 반하여 시물라시옹에서는 이미지가 원실체를 가정하지 않고, 스스로 실체인 이미지 혹은 모델을 만드는 것이다.

32) “신은 단지 하나의 거대한 시물라크르가 될 따름이다. 그렇다고 해서 비현실은 아니고 시물라크르이다. 즉 더 이상 실재와 교환되어지지 않으며, 어느 곳에도 지시도 테두리도 없는 끝없는 순환 속에서 그 자체로 교환되어지는 시물라크르이다”(보드리야르, 『시물라시옹』, 하태환 옮김, 민음사, 1995, 25쪽). 오늘날의 세계에 무수히 존재하는 시물라크르의 존재들 중에는 상상의 세계로서 제시되는 디즈니랜드와 같은 것이 있다. 그런데 이는 우리가 사는 세계가 실재이고 디즈니랜드는 우리의 상상의 세계라는 것을 믿게 하기 위하여 설치된 실재의 알리바이이다. 그리고 인간들에게 많은 고통을 주는 전쟁과 같은 것도 시물라크르이다. 왜냐하면 전쟁을 일으키게 만든 이데올로기, 적대자들 간의 적대성, 승리나 패배도 실제로는 존재하지 않기 때문이다(같은 책, 39-41쪽, 87쪽 참조).

사회』³³⁾에서 팝 아트가 소비사회의 현실을 가장 충실히 반영한다고 보았다. 후기의 저작인 『예술의 음모』³⁴⁾에서 보드리야르는 팝아트가 시뮬라크르의 이미지로 가득한 오늘날의 현실을 대변한다고 보고 있다. 팝 아티스트 중에서도 앤디 워홀을 ‘재능 있는 위대한 시뮬레이터’³⁵⁾로 보고 있다. 즉 그는 대중매체를 통해 보이는 원본 없는 이미지를 가장 잘 만들어내는 사람인 것이다.

워홀의 작품은 대중들이 즐겨 소비하는 흔하고 평범한 상품의 이미지, 스타

33) Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Gallimard, 1970. 장 보드리야르, 『소비의 사회: 그 신화와 구조』, 이상률 옮김, 문예출판사, 1991, 163-175쪽 참조. 『소비의 사회』(1971)에서 이미 보드리야르의 ‘시뮬라크르’개념과 과도실재의 개념이 나타나기 시작한다. 이 책에서 그는 대중매체의 지배력이 지난 시대와 일으키는 존재론적 단절을 예시한다. 소비사회에서 사물의 의미를 묻는 그는 실재가 이미지들과 기호들의 안개로 사라진다고 하며 대중매체 시대에 사물의 내면적 실체성이 증발해 버림을 지적한다. 현대적 사물의 진리는 도구로서가 아니라 기호로서 조작된다. 이러한 소비사회의 현실을 가장 충실히 반영하는 것이 팝 아트다. 팝 아트의 본성은 사물과 상품의 진리가 그것들의 마크(상표)라는 것을 재인식하는데 있다. 소비대상으로서의 사물의 의미는 사용가치에 근거하는 것이 아니라 교환가치에 의거한다. 교환가치는 사용가치의 구체성을 은폐하고 왜곡시킨다. 여기서 사물의 물신숭배 현상이 일어나는데 이러한 현상 속에는 사물에 응축된 노동의 구체성이 추상화되고 자본주의 문화가 초래하는 소외의 본질이 숨쉬고 있다.

소비란 기호를 흡수하고 기호에 의해 흡수되는 과정이다. 이 속에서 개인의 존재란 허구가 된다. 소비사회에서 소비의 진정한 주체는 개인이 아니라 기호의 질서이다. 그 안에서 존재하는 것 역시 개인이나 사물이 아닌 기호이다. 가상의 기호학적 현실은 현실세계의 실재성을 소멸시킨다. 대중매체의 영향력이 커질수록 코드의 요소들의 조합에 의해 산출된 완전한 인조품인 ‘네오-리얼리티’가 도처에 현실을 대체하게 된다. 이 속에서 침몰하는 것은 실재의 세계이며 새롭게 떠오르는 것은 ‘의사-실재(pseudo-réel)’의 세계이다. 현실의 “세계사의 진실은 더 이상 문제되지 않으며 독해체계의 내적 일관성만이 문제가 된다.” 각각의 사건은 거대한 기호체계의 한 부분이 된다. 대중매체의 지배력이 초래하는 것은 실제세계를 증발시키는 시뮬라시옹과정의 일반화이다. 소비사회에서 ‘네오 리얼리티’로 부르는 것은 후에 ‘하이퍼 리얼리티’라는 말로 대치된다. ‘의사-실재’의 현실을 넘어서는 우월성을 강조하게 되는데, 즉 ‘하이퍼-리얼’은 현실의 모델이자 추상적 패러다임이 된다는 점에서 현실보다 더 현실적이고 실재보다 더 실재적이다.

34) Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, 1996.

35) 장 보드리야르, 『예술의 음모』, 배영달 편저, 백의, 2000, 58쪽.

와 유명 인사들의 이미지를 기계적으로 반복해서 실크스크린으로 만들어낸다. 작품의 소재로 가장 진부한 일상적인 것을 반복해서 베껴낸다는 것은 예술이 지금까지 추구해왔던 많은 가치, 즉 진지함, 독창성, 유일무이성 등을 부정하는 것이다. 이러한 경향이 도처에서 일어났던 60년대 초엽에 예술은 지금까지 예술사에서 추구되었던 길과는 다른 중요한 변화를 맞게 된다. 보드리야르는 그 중에서도 위홀이 예술사의 중요한 한 획을 긋는 계기가 되고 있다고 보고 있다.

예술이 매우 중요한 변화의 움직임에 걸려 들 때, 앤디 워홀은 변화에 앞서 정면으로 부딪칠 줄 안 유일한 예술가였다고 생각됩니다. 그의 작품을 특징짓는 모든 것, 평범한 것의 출현, 기계적인 몸짓과 그 이미지, 특히 그의 이상승배, [...] 그 모든 것은 그에게 평범한 사건이 되고 있습니다.³⁶⁾

일상세계에 떠도는 혼한 이미지, 대중들의 뇌리에 각인된 스타들의 판에 박힌 이미지들을 워홀은 반복적으로 만들어냈는데 이러한 이미지들은 실재와는 아무 상관이 없는 시물라크르에 불과하다. 그의 이미지들은 기존의 예술이 추구해왔던 것을 ‘파렴치하게’ 부정하고 실재에 대한 ‘완전한 불가지론(不可知論)’을 보여준다. 기성의 가치관에서 볼 때 그의 작업은 ‘파괴적인 것’이지만 거기에는 우울하지 않은 ‘환희에 찬 유희’가 있다고 보드리야르는 이야기한다. 결국 그 세계는 예술이 실재로부터 완전히 해방된 시물라크르들의 유희를 보여주기 때문이다. 보드리야르는 워홀이 전통적인 미학과 예술의 가치관으로부터 우리를 해방시켜 주었다고 평가하고 있다. “예술의 주체인 예술가를 전멸시키고 창조적 행위에 정신을 집중하지 않는 데까지 나아간 것은 워홀입니다.”³⁷⁾ 예술의 세계는 이미지로 구성된 시물라크르 속에 자리잡고 있다. 그 세계는 예술이 늘 추구했던 어떤 유토피아도 추구하지 않는다. 왜냐하면 그 세계는 유토피아라는 말 자체가 의미하듯 이미 그 어디에도 없는 곳 한가운데 자리 잡고 있기 때문이다. 그렇기 때문에 워홀은 예술의 유토피아적 특성 역시 무화시키고 있다.

그가 즐겨 다루었던 소재로서 대중 스타 리즈 테일러나 믹 재거의 얼굴, 정

36) 같은 책, 57쪽.

37) 같은 책, 59쪽.

치적 유명인사의 초상으로서 레닌이나 모택동의 초상, 공포나 재난을 상징하는 이미지로서 사형집행용 전기의자나 자동차사고 현장은 그 이미지에 작가가 어떠한 의미도 부가하지 않은 철저한 무관심 속에서 만들어졌다. 위홀은 그 이미지들에 대해 결코 아무 것도 말하지 않았는데 대중매체에 떠도는 바로 그 상태대로의 이미지를 순진한 눈으로 보여줄 뿐이었다. 대중매체가 이미지들에 부가시키는 수많은 의미가 그 이미지에는 존재하지 않는다.³⁸⁾ 그러한 이미지들에서는 그 어떤 작가의 그 어떠한 정신적 특성도 발견할 수 없다. 즉 그것은 마치 백치가 세상을 보는 듯한 순진무구한 이미지이다. 바로 그럼으로 해서 정신적 가치를 감각적으로 드러낸다는 예술의 미적인 특성은 완전히 사라져 버린다. 위홀이 다른 팝 아티스트들과 다른 점은 그가 바로 이점, 그의 작품에서는 미학이 사라졌다는 것이다. 같은 팝 아티스트들 중에서도 폐품의 아상블라주를 즐겨 다루었던 라우센버그는 이 폐품을 다시 미학적으로 논의하기 위해서 다룬 것처럼 보인다. 만화의 이미지를 회화로 확대시킨 리히텐슈타인도 이러한 이미지의 미학적 가능성에 관심을 갖고 있다. 이에 반해 위홀이 관심을 갖는 것은 실체나 비실체의 문제이다. 보드리야르는 위홀과 같은 예술가는 시뮬라크르의 진실을 알고 그 진실 속에서 태어난 작가로서, 이데올로기에 중독되지 않은 채 이 세계를 있는 그대로 알고 있는 작가라고 평가한다.

오늘날 매체의 발달로 이미지의 무한한 복제가 가능하고 더 이상 지시대상이 없는 이미지가 제작되는 현실 속에서 시뮬라크르의 이미지는 원본을 대체한다. 원본과 복사본의 관계 속에서 정돈되었던 재현의 모든 체계는 원본 없는 복사본의 무한한 자기증식 속에서 사라지게 된다. 전통적 재현관을 완전히 바꿔놓게 된 이러한 보드리야르의 생각은 오늘날의 현실과 변화된 예술의 상황을 논의하는 데에 많은 사람들이 적용하고 있다.

38) “그는 세계를, 즉 스타와 폭력의 세계를 있는 그대로 받아들이고 있습니다. 그런데 이 세계 위에서, ‘미디어’는 추잡스런 감언이설을 늘어놓고 있지요. 우리를 죽이는 것은 바로 그것입니다!”(같은 책, 63쪽).

III. 형상과 생성의 미메시스

1. 닳지 않은 유사성: ‘형상(figure)’

회화적 재현에 대한 들뢰즈의 생각은 프란시스 베이컨의 작품을 분석한 『감각의 논리』에 가장 잘 나타난다. 이 책에서 그는 구상도 아니고 추상도 아닌 ‘형상(figure)’을 추구하는 방법으로 전통적인 재현방식과는 다른 유사성을 요구한다. 즉 그는 재현된 대상이 원본과 닳지 않았으면서도 닳은 느낌을 주는 ‘형상’을 추구하는 방법을 통하여 회화가 오히려 실재를 생생하게 전달해 주고 있다고 주장한다. 이러한 그의 회화론은 모방론과 표현론이 종합된 새로운 회화의 존재론을 예고한다. 재현에 대한 그의 생각은 기존의 재현체계의 많은 도식을 깨고 새로운 실재를 가정한다는 점에서 전통적 재현을 파괴하는 것처럼 보인다. 그렇지만 회화가 힘과 감각, 생성을 보여준다고 생각하는 그의 회화론은 비가시적인 것을 가시화시키는 미메시스관의 확장이라고 볼 수 있다. 그러한 점에서 실재를 결코 알 수 없다거나 예술이 실재와는 아무 상관이 없다고 간주하는 다른 프랑스 이론가들의 견해와 차이를 보인다.

『감각의 논리』에서 들뢰즈는 회화의 본질이 감각을 전달하는데 있다고 보고 있다. 회화가 무엇을 보여주는가를 이야기하는 이 책에서 그는 기존의 재현과는 다른 재현을 주장한다. ‘재현(représentation)’이란 일반적으로 한 이미지가 보여준다고 여기는 대상과 그 이미지 사이의 관계를 의미한다. 이러한 재현은 회화에서는 ‘구상적인 것(le figuratif)’을 의미한다. 그런데 이러한 구상적인 것은 사람들이 어떤 것을 표현할 때 흔히 사용하는 익숙한 이미지로 뒤덮혀 있다. 들뢰즈는 이를 ‘클리셰(le cliché)’라고 하는데 이 말은 ‘상투적인 것’, 또는 ‘판에 박힌 것’이라고 번역될 수 있다. 진정한 예술가라면 흔해 빠진 상투적인 이미지로 대상을 표현하려고 하지 말고 자기 자신만의 독창적인 이미지로 대상을 생생하게 느낄 수 있게 표현해야 한다. 위대한 화가들은 대상의 진정한 변형을 이루기 위해 판에 박힌 것을 없애고자 온갖 과감한 변형을 시도한다. 이렇게 해서 나온 이미지를 들뢰즈는 ‘형상(le figure)’이라고 일컫는다.

상투적인 구상적 이미지를 벗어나기 위해 많은 작가들이 현대에 시도한 방법이 추상(abstraction)이다. 추상은 ‘순수한 형태(la forme pure)’를 지향하는 것, 즉 일반적으로 이야기하듯이 대상을 순수한 형태로 환원시키는 것을 의미한다. 또 다른 방법은 ‘추출(extraction)’ 혹은 ‘고립(isolation)’을 통해 ‘순수하게 형상적인 것(le pur figural)’으로 향하는 것’을 의미한다.³⁹⁾ 들뢰즈는 후자의 방법을 더 선호하는데, 그 이유는 ‘형상’을 추구하는 방법이 더 생생한 감각의 힘을 보여준다고 생각하기 때문이다. 형상과 구상적인 것은 대립한다기보다는 극히 복잡한 내적 관계를 가진다. 형상에서 나타난 것이 구상적인 것처럼 보일지라도 그것은 화가가 창조해낸 새로운 형태이다.⁴⁰⁾

형상을 만들어내기 위해 기존의 구상은 해체된다. 시각적 총체는 자유로운 손적인 터치들에 의해 분해되고 변형되며 이러한 터치들이 통일되고 조화되어 형상이 이루어지는데, 이를 들뢰즈는 ‘다시 발견하고 재창조된 구상(la figuration retrouvée, recréée)’이라고 말한다. 그러한 구상은 원래의 대상과 동떨어진 모습을 보여주는 것 같으나 한편으로는 순수하게 형상적인 것을 보여주기 때문에 오히려 대상을 더 생생하게 느끼게 한다. 형상을 이루는 방법은 대상과는 ‘닮지 않는 방식’으로 닮도록 노력하여야 한다.⁴¹⁾ 들뢰즈는 구상 밖에서, 구상의 이면에 형상이 솟아나야 한다고 말한다. 이러한 방법을 통하여 회화는 감각을 전달한다.

들뢰즈는 감각이 무엇보다도 신체(corp) 속에 있다고 한다. 그 신체란 인간의 신체가 아니라 어떠한 대상이던 대상의 생생한 실존을 느끼게 하는 그러한 신체, 예컨대 ‘사과의 신체’라 해도 상관없는 그러한 신체이다. 그러지는 것은 대상

39) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 앞의 책, p. 6 참조.

40) “회화 이전의 첫 번째의 구상적인 것이 있다. 그것은 화가가 시작하기 이전에 판에 박힌 것과 가망성으로서의 그림위에, 화가의 머릿속에, 화가가 그리고 싶은 것 속에 있다. 그리고 이 첫 번째의 구상적인 것을 사람들은 완전히 제거할 수가 없다. 사람들은 언제나 그것의 무언가를 간직한다. 하지만 두 번째의 구상적인 것이 있다. 이번에는 형상의 결과로서, 회화적 행위의 효과로서 화가가 획득한 것이다. 왜냐하면 형상의 현존, 그것이 바로 재현의 회복이고 구상의 재창조이기 때문이다(이것은 앉아있는 사람이다. 이것은 소리치는 혹은 웃는 교황이다)”(Ibid., p. 62).

41) “닮도록 하여라. 단 우발적이고 닮지 않는 방법을 통해(faire ressemblant, mais par des moyens accidentale et non ressemblants)”(Ibid., p. 63).

의 외관이 아니라 대상의 감각이며 대상의 신체이다. 그리고 그것은 작가가 강렬한 감각을 통하여 체험한 신체이다. 이렇게 체험된 신체는 보는 이의 정서에 강하게 호소한다. 들뢰즈는 이를 ‘신경시스템을 직접 건드린다’⁴²⁾라고 표현한다. 형상은 감각으로 환원되는 형태이며 구상은 대상으로 환원되는 형태이다. 형상은 전달하고자 하는 바를 번거롭게 우회하지 않고 직접 전달하는 것이다. 감각을 통해 대상은 다른 차원으로 전환된다. 감각을 통해 형상을 받아들인다는 것은 두뇌를 통해 인식적으로 대상을 받아들이는 것이 아니라 신체를 통해 대상을 변형시키는 것이다.

표현적인 터치와 질감, 거의 반추상에 가깝도록 변형되고 왜곡된 형태를 통해서 무엇인가가 재현되었다고 볼 수도 있다. 왜냐하면 그러한 형태들에서는 희미하게 어떤 재현된 형태들, 예컨대 웃고 있거나 외치는 인물, 앉아 있거나 누워 있는 인물의 모습이 나타나기 때문이다. 그렇지만 들뢰즈는 이러한 형태들은 이전의 구상이 아니라 일차적인 구상을 중화시킴으로써 만들어진다고 생각한다. 일차적인 구상이란 시각적인 유사성을 중시하는 구상이라고 할 수 있다. 일차적인 구상으로부터 변형된 형태를 만들어냈지만 감각과 정서에 강렬하게 호소하기 위해서는 어느 정도 구상이 유지된다. 그렇지만 회화는 유기체적인 재현을 떠난다. 유기체적 재현이란 우리가 일상적으로 알고 있는 합리적인 이미지이다. 화가는 유기체적 재현을 떠나 형상을 추출함에 있어 눈에 비치는 시각적 이미지를 그대로 옮겨 놓는 것이 아니라 일상의 삶 속에서는 결코 이루어지지 않을 형태로 바꾸어 놓는 것이다. 신체의 각 부위는 흩어져서 새롭게 결합되어 우리가 보기에 그러한 형태에서는 더 이상 유기체적 신체를 찾을 수가 없다. 이러한 회화가 신경시스템에 직접 호소하고 또 강렬한 감각을 전달할 수 있다고 생각한다.

형상이란 대상에 대한 상투적인 유사한 이미지를 전달하는 것이 아니라 작가가 강렬한 정서를 통해 체험한 대상을 독창적으로 변형시켜 다시 만들어내는 것이다. 즉 어떤 면에서 그러한 행위는 대상을 그대로 재현하는 것이 아니라 대상의 실존을 다시 만들어서 보여주는 것이다. 이를 들뢰즈는 ‘재현(représentation)’이 아닌 ‘현존(présence)’이라고 이야기한다. “회화는 재현 아래서 재현을 넘어 직접 현

42) “une peinture touche directement le système nerveux”(Ibid., p. 28).

존을 이끌어내길 제안한다.”⁴³⁾ 바로 이 지점에서 객관세계로부터 자유로운 예술의 자율성이 확보된다. 이렇게 현존이란 작가가 객관대상을 참고하여 만들어낸 새로운 실재이다.

이렇게 들뢰즈가 선호하는 회화는 원본이 되는 모델도 없고 재현해야 할 스토리도 없는 회화, 신경시스템에 직접 작용하는 회화이다.⁴⁴⁾ 그러나 그가 유사성을 거부하는 것은 아니며 기존의 회화에서 보이는 대상과의 유사성과는 다른 유사성을 추구한다. 닳지 않은 유사성, 동일성을 염두에 두지 않는 유사성의 언어가 회화의 언어이다. 고정적인 것으로 여겨지는 형태를 과감하게 해체, 재조합하여 이른 변형과 이를 통한 창조가 중요하다. 여기에서는 대상을 자기의 것으로 체화해서 다시 만들어내는 ‘전유’가 중요하다. 이미 주입된 이미지, 상투적인 이미지에 얽매이지 않고 대상의 실재를 나름대로 생생하게 포착해서 전달하는 것이 중요한 것이다. 왜냐하면 대상의 실재는 고정되어 있는 것이 아니기 때문이다. 들뢰즈의 생각에 의하면 실재란 추상적인 관념에서 나타나는 것이 아니라 우리의 전 감각에서 나타나는 것이다. 그리고 그것은 개념으로 파악될 수 있는 것이 아니다. 진정한 사유란 고정되어 있는 개념이 아니라 변화무쌍하게 유동하는 이미지와 같은 것이다. 그래서 들뢰즈의 사유를 이미지의 사유라고도 말한다. 진정한 이미지란 우리가 이미 만들어진 상태의 이미지를 받아들이는 것이 아니라 우리 자신 속에서 끊임없이 창조하는 그러한 이미지이다.⁴⁵⁾ 그래서 그는 재현을 ‘창조’나 ‘생성’이라는 말로 대신한다.

들뢰즈에게서 전통적 재현관은 해체되었지만 그는 나름대로의 진정한 재현 방식을 제시했다고 할 수 있다. 그는 모방과 표현의 종합을 통해 주관이 전유한 대상의 새로운 모습을 강조한다. 그는 대상의 본질을 압축적으로 재구성해서 보여주고 대상이 가진 힘을 형상을 통해 보여주고자 한다. 이는 실재를 대체한 이

43) Ibid., p. 37.

44) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* (2 vol.), Éditions de Minuit, 1981, 하태환 역, 『감각의 논리』, 민음사, 1995, p. 84: “회화는 재현아래서 재현을 넘어 직접 현전(présence)을 추출하기를 제안한다.”

45) 들뢰즈는 그의 영화론에서도 현실세계의 재현에 가치를 두지 않고 보이지 않는 정신적 차원을 열어젖히는 이미지를 찾고자 한다.

미지가 아니라 실재의 모습 그 자체를 보여주고자 하는 것이다. 들뢰즈에게서 미술은 지시대상을 갖지 않으며 자아나 주체, 혹은 인간이라는 개체를 넘어서 존재한다. 이렇게 미술은 재현의 체계가 아니라 생성을 표현하는 감각적 존재이다.

예술일반에 적용된 이러한 견해는 만년에 가타리와 함께 쓴 『철학이란 무엇인가?』 46)에서 다른 문화의 영역과 비교하여 잘 나타나 있다. 예술은 철학, 과학과 더불어 문화의 주요 영역을 이룬다. 이 세 영역은 세상사의 혼돈스러운 일들 속에서 의미 있는 형식을 만들어 보여주는 것이다. 그는 혼돈스러운 세상사를 ‘카오스(chaos)’라고 부르고 의미 있는 형식을 ‘구상(構想: plan)’⁴⁷⁾이라고 부르고 있다. 철학과 과학과 예술은 카오스에서 ‘구상’을 이끌어내는데, 각기 사용하는 수단이 다르다는 점에서 차이가 있다.⁴⁸⁾ 그리고 각 영역은 그러한 수단을 사용하여 있는 그대로의 상태를 정돈하거나 규정하는 것이 아니라 새로운 것을 생성시킨다.⁴⁹⁾

철학은 개념들(concepts)을 통하여 사건들(événements)을 발현시키며, 예술은 감각들(sensations)과 더불어 기념비들(monuments)을 세우며, 과학은 기능들에 의하여 사물의 상태를 구축한다.⁵⁰⁾

특히 그는 예술이 할 수 있는 가능성을 적극적으로 강조하는데 예술은 카오스를 정돈하는 설계도, 즉 구상을 만들어내지만 그것은 획일적인 구상이 아니라

46) Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 154-188 참조.

47) 이 ‘구상(plan)’이라는 말은 예술가, 철학자, 과학자들이 카오스와 싸워 이를 물리치고 획득한 것으로서, 카오스를 정리하고 헤쳐 나갈 수 있는 ‘계획’, ‘설계도’나 ‘지도’와 같은 의미를 지니고 있다.

48) “세 구상들은 그들의 요소들과 더불어 환원불가능하다. 즉 철학에서의 내재성(immanence)의 구상, 예술에서의 구성(composition)의 구상, 과학에서의 지시관계 혹은 정돈의 구상: 개념의 형태, 감각의 힘, 인식의 기능: 개념들과 개념적 인물들, 감각들과 미학적 형상들, 기능들과 부분적 관찰자들이 그러하다”(Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 앞의 책, p. 204).

49) “미학적 형상들은 [...] 감각들(sensations), 다시 말해 지각들(percepts)과 정서들, 풍경들과 얼굴들, 비전들(visions)과 생성들(devenir)이다”(Ibid., p. 167).

50) Ibid., 187f.

무한히 다양한 구상이다.⁵¹⁾ 그리고 예술은 이러한 구상으로 우리의 감각에 호소한다는 것에 차이가 있다. 들뢰즈는 이를 ‘감각의 존재를 세운다’라고 표현한다. 감각이란 무한한 혼돈이 아니다. 오히려 그것은 카오스와 투쟁하여 카오스를 물리치는 ‘밝힘’이다.

정녕 예술은 카오스와 투쟁한다. 하지만 그것은 그러한 투쟁에서 일순간에 카오스를 밝혀내는 하나의 비전(vision), 하나의 감각을 발현시키기 위함이다.⁵²⁾

이렇게 예술은 카오스 속에 침잠하는 것이 아니라 카오스 속에서 비전이나 감각을 만들어내는 고안된 ‘구상’이다. 이를 위해서는 소재를 선별하고 정돈하고 형식을 만들어내는 작가의 두뇌가 필요하다. 그래서 들뢰즈는 『철학이란 무엇인가?』에서 ‘카오스에서 두뇌로(Du chaos au cerveau)’라는 제목으로 결론부를 맺고 있다.

이상과 같이 들뢰즈는 기존의 대상세계로 환원될 수 없는 예술적 세계 고유의 특성을 설명했다. 예술은 감각적 매체를 수단으로 수용자의 감각(sensation)과 정서(affect)에 호소한다는 점이 중요하게 부각된다. 감각을 전달하기 위해서는 기존의 대상 이미지에 집착하면서 대상을 모방하는 것이 아니라 대상을 새롭게 만들어내야 한다. 예술적 세계가 가진 이러한 고유성과 창조적 성격을 들뢰즈는 생성이라는 개념으로 설명하고 있다. 미술은 재현의 체계가 아니라 생성을 표현하는 감각적 존재라고 보았다.

요컨대 들뢰즈에게서 회화는 리얼리티를 모방하는 것이 아니라 리얼리티를 생성해내는 것이다. 그 방법은 전통적인 재현 방식에서 벗어나 선과 색을 통해 순수하게 형상적인 것을 보여주는 것에 의해서이다. 회화가 보여주는 것은 순수한 ‘형상’이며 대상을 전유해서 획득한 감각의 힘이다. 이러한 견해를 통하여 들뢰즈는 회화가 오늘날 어떻게 이지적인 측면의 강화로 인한 감각의 약화를 극복하

51) 예술가는 카오스로부터 다양성들(variétés)을 만들어내는데, 그 방법은 우리가 지각한 것을 비슷하게 복제함으로써가 아니라 비유기체적 구성을 구상하는 가운데, 지각의 존재, 감각의 존재를 세움에 의해서이다(Ibid., p. 190 참조).

52) Ibid., p. 192.

고 새로운 리얼리티를 보여줄 수 있는가를 역설한다. 예술작품 고유의 세계 속에서 새로운 리얼리티가 솟아나고, 그 세계는 객관적 지시대상을 갖지 않는다. 즉 그 말은 객관세계의 대상과 작품세계의 요소가 직접 연결되지 않는다는 뜻이다. 또한 그 세계는 자아나 주체, 혹은 인간이라는 개체를 넘어서 존재한다. 그는 기존의 대상세계로 환원될 수 없는 차이의 논리를 통해 예술적 세계 고유의 특성을 설명했고, 그 세계는 수용자의 감각과 정서에 호소한다는 점에서 예술적 매체 고유의 감각이 더욱 중요하게 부각되었다고 볼 수 있다.

2. 근원 없는 미메시스의 놀이로서의 ‘생성(devenir)’

해체론을 전개한 대표적인 철학자 데리다(J. Derrida)는 말이 지닌 폭력과 억압의 역사에 주목하였다. 그는 의미가 기호 안에 현전하지 않는다고 생각하면서 텍스트 밖에는 아무것도 없다고 보았다. 그러므로 텍스트 밖에 관념적 실재를 가정하는 것이 허구임을 밝혀내고자 했고 이러한 생각을 바탕으로 기존 서구 철학사의 음성중심주의의 형이상학적 토대를 해체하였다. 그의 철학적 목표는 정합적인 체계를 갖춘 관념철학이 스스로의 모순된 논리에 의하여 내부로부터 붕괴하게 만드는 것이었다. 그것을 위해서 그는 모든 것을 넘나드는 독특한 수사학적 글쓰기 방법을 통해서 규범적인 철학의 틀을 해체하고자 한다.

이와 마찬가지로 예술에 대한 데리다의 생각 또한 지금까지 예술의 자율성을 억압해 왔던 형이상학적 관념을 해체하는 것에 초점이 맞추어져 있다. 그 대표적인 예가 칸트의 『판단력 비판』에 대한 해체이다. 데리다는 판단력 비판이 존재에 대한 신학적·형이상학적 이성의 폭력과 틀에 의하여 규정되었다고 보고 칸트가 규정한 순수무관심한 쾌관 가능하지 않다고 주장했다. 예컨대 무관심과 관심, 자유로운 기술과 노임기술, ‘모방(Nachahmung)’과 ‘모조(Nachmachung)’의 대립 등의 구별에서 보이는 바와 같이 칸트가 행한 경계나누기와 틀지우기를 확장하면 얼마나 많은 비약과 모순을 낳는가를 미메시스를 다룬 논문에서 지적한다.⁵³⁾ 요컨대 데리다에게 있어서 예술은 안과 밖의 경계가 나뉘어질 수 없고 의

53) 데리다는 칸트가 『판단력 비판』에서 구획지은 많은 것들이 사실은 나눌 수 없는 것

미 또한 결정 불가능한 것으로 끊임없이 삶 속에 유동하면서 스스로를 드러내는 것이다.

이러한 생각을 바탕으로 데리다는 『회화에서의 진리』⁵⁴⁾에서 전통적 재현관에 드리운 형이상학의 그림자를 벗겨내고자 한다. 이 책에서는 주체중심적인 사고를 교묘하게 해체하는 데리다의 메타비평이 전개되고 있다. 그는 이 책의 한 장에서 반 고흐의 ‘끈이 있는 낡은 신발’ 그림에 대한 하이데거의 견해와 이에 대해 미국 미술비평가 마이어 샤피로가 논쟁을 벌인 것을 논의의 소재로 삼는다. 일찍이 하이데거는 예술작품의 진리는 보이는 것의 단순한 재현에 있는 것이 아니라 작품 안에서 ‘존재론적 진리’를 개시한다는 것을 설명하기 위해 고흐의 구두 그림을 한 예로 택한 바 있었다. 그림 속에 재현된 것은 누가 신었는지 모를 낡은 구두 두 짝 뿐이다.

하이데거는 그 자신의 향토적 감성을 바탕으로, 이 구두에서 한 농촌 아낙네의 삶의 세계를 느꼈고, 그 세계를 파토스를 실어 표현했다.⁵⁵⁾ 이에 반해 저명한 미술사가 샤피로는 실증적 자료를 바탕으로, 이 구두그림이 그 당시 도시 사람이었던 반 고흐가 자기의 구두를 그린 것이라고 확신했다. 그래서 샤피로는 하

입을 증명함으로써 칸트의 미학체계를 해체한다. 그것은 여태까지 이론가들이 주목하지 않았던 사소하고 세부적인 범례에 대한 분석에서 나타난다. 예컨대 밤 피꼬리의 울음을 흉내 내는 시인의 예에서 칸트는 구강과 관련된 예를 든다. 여기서는 고양된 감성을 갖춘 목소리, 혹은 이념적인 소비와 관련된 구강의 범례성(L'explorativité)과 먹고 마실 때 한갓된 감각적 감각의 향락에만 집념하는 사람들의 구강적 향락이 대조된다. 여기서 무관심적 맛보기와 관심적 미각이 위계적으로 대비된다. 그러나 데리다는 양자가 사실상 분리할 수 없는 것임을 이야기 한다. 입은 맛보기를 하는 장소일 뿐만 아니라 로고스를 발하는 장소이기도 하다. 즉 입은 신적인 것이 들어오고 나가는 장소일 뿐만 아니라 향락을 맛보고 역겨운 것을 토해내는 장소이기도 하다. 따라서 하나의 용어는 여러 의미로 분열될 수 있는 것이다(J. Derrida, "Economimesis", in: *Mimesis: des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975, p. 79 참조).

54) 이 책의 화두는 세잔이 1905년 에밀 베르나르에게 보낸 편지에서 이야기했던 ‘회화에서의 진리’이다. “나는 당신에게 회화에서의 진리를 빚지고 있네. 그리고 그것을 이야기해 주리다(Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai)”(J. Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 6에서 재인용).

55) Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, p. 19 참조.

이테거가 신발의 임자를 오해했다는 것을 확인시킴으로써 신발을 정당하게 주인(도시 사람)에게 돌려주고자 했다. 테리다의 생각에 의하면 고히의 구두그림을 둘러싼 이러한 논쟁은 작품의 의미를 어떤 주체로 귀속시키고자 하는 욕구가 숨어 있는 것으로 여겨진다. “샤피로는 ‘그의’ 구두 안에서 반 고히의 ‘얼굴’을 본 것이다.”⁵⁶⁾ 이는 또한 그 구두를 ‘누가 소유하는가?’에 대한 일종의 소유권에 대한 물음이고 정당한 소유권을 가진 주체에게 궁극적으로 작품의 의미가 귀속되어야 한다는 일종의 마음의 ‘빚’(dette)⁵⁷⁾을 느끼게 만든다. 즉 “누구에게, 무엇에게 빚을 갚으면서, 그 구두를 되돌려주고 반환해야 하는지”⁵⁸⁾에 대한 채무감은 바로 주체 중심적인 사고로부터 나온 것이다.

지금 이 에피소드에서 예술에 대한 담화는 작품 ‘외적인 것’을 포함하는 관심과 밀접하게 연결되어 있다. 비평가와 예술사학자들이 회화에서 미적 진실을 선언할 때, 사실상 그들의 담론 배후에 가려진 숨겨진 관심과 동기를 드러내는 것이 이 글의 해체적 읽기의 목적이라고 할 수 있다. 『회화에서의 진리』에서도 테리다가 이야기하고자 하는 것은 다음과 같은 것이다. 즉 진리가 그림 위에 숨김없이 모습을 드러내는 일은 전혀 없다는 것이다. 그는 진리를 말해야만 할 ‘빚’이 없는 회화를 상상한다. 그것이 바로 회화의 진리이다. 세잔느가 베르나르에게 회화의 진리에 대해 말해줄 것이라고 약속했다면 테리다는 회화 속에는 그 어떠한 고정된 진리도 없다고 말한다.⁵⁹⁾ 하이테거가 고히의 구두그림을 통해 이야기

56) Ibid., p. 303; “그 구두는 명백히 예술가 자신의 구두 그림이며, 농부의 구두가 아니다”(Ibid., p. 297)에서 샤피로의 말 재인용.

57) 테리다의 생각에 따르면 이러한 샤피로의 의도에는 또 다른 인물의 그림자(주체)가 개입된다. 원래 샤피로는 한 친구에 의해 하이테거의 에세이에 관심을 가지게 되었다. 그는 콜롬비아대학의 동료교수를 지냈던 독일계 유대인 쿠르트 골드슈타인이었다. 일찍이 그는 1933년 나치에 수감되어 암스테르담에서 1년을 보내다가 독일을 탈출해서 미국으로 망명했고 나중에 실어증에 걸려 죽었다. 샤피로는 그의 추도사를 읊었다. 하이테거를 알게 해준 친구에 대한 ‘빚’을 갚으려는 샤피로의 의도는 골드슈타인과 같은 떠돌이 도시인에게 신발을 되찾아 주고자 하는 ‘복원’ 조치로 나타난다. 그래서 테리다는 『회화에서의 진리』 중 하이테거와 샤피로의 에피소드를 다룬 장에 ‘복원(Restitutions)’이라는 제목을 붙이고 있다(Ibid., pp. 310-311 참조).

58) Ibid., p. 294.

59) Ibid., p. 8.

한 것도 회화의 진리였고, 샤피로가 구두의 소유주를 ‘복원’ 조치시키고자 한 것도 회화의 진리를 위해서였다. 데리다는 회화에 의미를 강요하지 말고 스스로 의미가 생기도록 하라고 요구한다. 데리다에 따르면 예술작품 속의 진리는 작품 속에 현전(présence)하는 것이 아니라 그것은 작품 속에 존재하면서 동시에 부재한다. ‘회화의 진리’를 화두로 삼은 그의 의도는 ‘진리’로서 ‘작품의 의미’를 규정하고자 하지 말라는 것이다. 데리다는 예술작품이 열어주는 다양한 해석의 가능성에 주목한다. 이러한 여러 가지의 해석은 하나의 의미로 환원되지 않으며 결코 개념화 될 수도 없다.

예술에서 중요한 것은 재현된 것 안에서의 원본이 아니라 과정과 운동, 생성과 사건이라고 하는 견해는 데리다의 미메시스론을 통해서도 핵심적으로 고찰할 수 있다. 미메시스와 생산을 다루는 「에코노미메시스」(Economimésis)⁶⁰란 글에서 데리다는 복제하고 소모하는 과정의 생산으로서의 미메시스를 보여주고자 했다. ‘경제’와 ‘미메시스’를 합성시킨 이 ‘에코노미메시스’란 말을 통해 데리다는 전통철학이 스스로 울타리를 만들어놓고 그 안에서 미메시스활동을 잘 꾸려나가는 것을 풍자하고 있다. 이 글에서 데리다는 칸트의 미메시스관을 자연과의 유비적 미메시스로 간주한다. 칸트에게서 미적예술은 자연의 생산이 아니지만 ‘마치~인 것처럼(als ob)’이라는 표현에서는 자연의 작용과 ‘유사한’ 어떤 작용, 즉 자연과의 유비적인 미메시스가 나타난다는 것이다. 미적예술은 자연의 모습을 지녀야만 하며 자연의 활동과 결과를 닮아야만 한다.

여기서 미메시스는 다른 것에 의한 사물의 재현(représentation), 즉 두 존재들 사이의 유사성(ressemblance), 혹은 동일화(identification)의 관계가 아니며, 자연의 산물을 예술의 산물로 재생산(reproduction)해 내는 것이 아니다. 그것은 두 가지 산물 사이의 관계가 아니라 두 가지 생산(production) 사이의 관계이다. 그리고 두 가지 자유(liberté)의 관계이다. 예술가는 자연의 사물들 혹은 소산적 자연(natura naturata)을 모방하는 것이 아니라, 능산적 자연(natura naturans)의 활동, 즉 피지스(physis)의 작용을 모방하는 것이다.⁶¹

60) Derrida, “Economimesis”, 앞의 책, pp. 57-93. 데리다의 미메시스론은 텍스트의 해석과 해체로 집중되기 때문에 크게 해석학의 흐름에 넣기도 한다.

데리다는 자연이라는 신적인 예술가와 인간이 서로 교류한다는 의미에서 ‘상업(commerce)’이라는 표현을 쓴다.

이 모든 것은 신적 예술가와 인간적 예술가 사이의 상업을 전제로 한다. 그리고 이러한 상업은 엄밀한 의미에서 참으로 하나의 미메시스인데, 그것은 놀이이며, 위장이며, 무대 위에서 타자와 동일화되는 것이지만 대상을 복사(copie)하는 모방이 아니다. [진정한] 미메시스는 두 생산 주체간의 관계이지 생산된 사물간의 관계가 아니다.⁶²⁾

미메시스는 근원 없이 존재하며, 세계를 만들어내는 일종의 생성활동이다. 진정한 모방은 생산하는 두 주체간의 문제이지, 생산된 두 사물사이의 문제가 아니다. 미메시스적인 놀이는 아무 것도 설명하지 않는다. 단지 그것은 생성을 통해 이루어지는 형상의 자유로운 놀이일 뿐이다. 이러한 그의 견해는 고정되어 있다고 여겨지는 ‘존재’를 ‘생성’으로 역동케 한다. 데리다가 문제 삼는 미메시스는 통념상의 ‘모방’내지 ‘사실주의적 재현’에 해당하는 미메시스가 아니라 사물 자체 내지 자연을 그 모습의 현전 속에 제시하는 일, 즉 그리스적 의미의 ‘스스로 생성하는 자연의 움직임’으로서의 미메시스이다.

61) Ibid., p. 67. 주로 칸트의 『판단력비판』을 분석하고 있는 「에코노미메시스」에서 데리다는, 비록 겉으로 드러나지는 않지만 어떤 정치 경제가 칸트의 언설을 움직이고 있다고 생각한다. 그것은 노임기술과 대립되는 자유로운 기술에 대한 정의에서 순수한 미적 예술에서 ‘보수’를 제외시킨 것이다. 또 천재에 의한 생산을 자연과의 유비적 미메시스로 보는 관점에서 경제가 순환된다. 천재시인은 적어도 인간의 정치경제 내에서는 보상되지 않을 지라도 신에 의해 후원되고 자본을 공급받으며 잉여가치를 생산해내는 관계로 본다. 신적 목적론과 연결된 어떤 정치 경제는 당시 프리드리히 대왕과 칸트와의 사이에도 내재해 있다고 본다. “시인은 [...] 그의 진정한 상업은 그를 노임기술이 아닌 고매한 자유와 연결시킨다는 것을 망각하지 않도록 태양왕, 혹은 계몽된-계몽하는 군주, 시인-신의 유사어인 시인-왕으로부터 수당을 받는다. 즉 프리드리히 대제로부터, 문학작품을 위한 일종의 국가기금을 받는데, 그것은 자유 경제에서 겪는 수요와 공급의 고초를 줄여준다. [...] 경제미메시스(Economimesis)는 손해보지 않고 그것의 이득을 남길 수 있다”(Ibid., p. 72).

62) Ibid., p. 68.

IV. 맺음말

재현에 대한 탈근대 이론가들의 논의는 예술이 유사성에 의해 실재를 다시 나타낸다는 전통적 재현관을 그 근본에서부터 반성하게 해준다. 이들 이론가들은 ‘상사’, ‘시물라크르’, ‘형상’, ‘생성’ 등의 개념으로 ‘유사성’을 대치하였고 이를 통해 예술적 실재의 풍부한 세계를 협소한 개념으로 고정시키는 판에 박힌 생각을 해체하였다. 이들이 지닌 생각의 공통성은 그들이 예술과 객관적 실재를 결부시켰던 끈을 풀어버리고 예술을 실재로부터 자유롭게 하는 데에서 찾을 수 있다. 전통적 재현관을 비판하고 해체한 탈근대의 이론가들이 궁극적으로 말하고자 했던 것은 다음과 같은 것으로 여겨진다. 즉 예술작품의 의미는 궁극적으로 규정될 수 없다고 보며, 이러한 관점에서 예술작품에 그릇된 의미를 부가시킴으로써 작품의 의미를 협소하게 만들어 버리거나 왜곡시킬 위험성에 대한 경고이다. 예술이 보여 주는 것은 단언적 주장, 즉 ‘확언’이 아니다. 작품은 감상자가 스스로 의미를 구성하게 만든다. 작품에 담긴 작가의 의도 또한 수 없이 가능한 해석들 중의 하나에 불과하다. 또 예술은 이미 되어 있는 것을 다시 보여주는 것이 아니라 만들어 낸 현존을 보여주고 과정과 생성 중에 있는 것을 보여준다는 점을 강조한 것이다. 이들의 재현관은 한편으로는 전통적인 미메시스론을 파기하는 것처럼 보이지만 그들이 파기하는 것은 사실상 이 세상에 존재하는 모든 다양한 것과 개별적인 것의 풍부함 위에 더 중요한 실재(관념)가 있다고 가정하는 플라톤적 모방관이다. 그러한 점에서 이들의 생각은 ‘모방’보다는 내적 실재의 ‘표현’이라는 의미를 더 강하게 함축했던 플라톤 이전의 미메시스의 원뜻을 새롭게 부각시킨다. 또한 예술은 보이지 않는 것을 보게 해주고, 가시적 사물 뒤에 내재한 보이지 않는 힘, 감각과 생명, 과정과 사건을 보여 준다는 생각은 아리스토텔레스가 이야기했던 ‘자연(physis)’의 미메시스로서의 예술에 대한 생각을 더 풍부하게 확장시키고 있다. 즉 예술은 사물의 외적 유사성을 모방하는 것이 아니라 자연을 이끄는 힘, 가시적 사물의 원천이나 본질을 모방하는 것이다.

예술의 표현방식과 예술적 실재의 고유성에 대해 탈근대 이론가들이 생각했던 것은 근대 이래 서구의 중요한 미학자들의 생각과 일정 부분 닿아 있다고 여

겨진다. 즉 예술은 ‘가상’이며, 실재를 ‘감각적으로’ 드러낸다는 것, 예술의 의미는 ‘상징(Symbol)’을 통해 전달되며 이는 일의적인 ‘개념(Begriff)’으로 환원되는 것이 아니라는 것, 예술작품의 세계는 객관적 실재와 직접 연결되는 것도 아니고 꾸며 낸 거짓도 아닌 ‘제3의 존재’라는 생각 등을 각자의 고유한 어법으로 전달하고 있다고 여겨진다. 더욱이 진리를 의식과 대상의 일치로 바라보는 근대미학의 관점을 고수했던 루카치의 생각도 예술적 세계의 고유성을 파악하는데 있어서는 탈근대의 철학자들의 생각과 일정부분 공유하는 바가 있다. 즉 예술작품의 의미는 ‘불확정한 규정성(unbestimmte Bestimmtheit)’을 가진다는 것인데, 이는 예술작품의 의미는 명확히 규정되는 것이 아니라 무한히 다양하게 해석될 수 있지만 그때그때의 해석에 따라 적절한 규정성을 가진다는 것이다. 단지 루카치의 이론은 예술이 객관적 실재의 본질적 특징을 밀도 있게 전달해 준다고 보는 점에서 예술적 실재와 객관적 실재와의 긴밀한 연관성을 고수하고 있다는 점에 큰 차이를 보인다. 고전과 근대의 미학자들은 예술이 객관적 실재와 어떤 방식으로든 중요한 연관성을 가짐을 인정했다. 그들은 예술의 영역을 인간의 각 인식능력, 가상과 실재, 개별과 보편, 주관과 객관사이를 매개할 적절한 장소에 놓으면서 예술의 역할과 고유성을 확립하려고 했다.

이에 반해 탈근대 철학자들은 모든 개별적인 것과 다양한 것들이 회귀하여야 할 ‘중심’을 가정하는 것이 허구임을 선언하고 객관적 실재로부터 예술적 세계를 독립시켰다. 그들은 말하고자 하는 바를 전달함에 있어서 정합적이고 논리적인 방식이 아니라 정서에 호소하는 유려한 수사학을 동원한다. 마치 문학적 글쓰기처럼 용의주도한 전략으로 구성해낸 이들의 철학적 담론은 확언과 비확언 사이에서 자유롭게 유희하며 독자가 의미를 스스로 구성해 내도록 한다. 그들의 글에서 의미는 확언처럼 왔다가 사라지는데 그 흔적과 여운을 통해 독자는 순간순간 그들이 말하고자 하는 바에 다가간다. 요컨대 형이상학, 이데올로기, 정합적이고 확언적 담론의 허구를 벗겨내는 것으로서 실재를 간접적으로 드러내는 것이 그들의 철학적 전략이다. 이와 비슷한 방식으로 그들은 ‘상사’, ‘시물라크르’, ‘형상’, ‘생성’ 등 객관적 실재로부터 자유로운 유사성의 새로운 유형을 통해 예술적 세계의 고유성을 참되게 드러내고자 한다. 고전 철학자들이 이념, 형상, 정신, 본질, 진리,

의미 등 예술이 보여주는 가장 중요한 것으로 간주했던 진정한 실재는 작품의 바깥에 있는 것이 아니라 작품 속에서 만들어지는 것이며 그것은 우리의 정서를 통해 실재한다.

핵심어

모방, 미메시스, 상사, 생성, 시물라크르, 실재, 유사성, 팝 아트, 형상

참고문헌

- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulation*, Édition Galilée, 1981; 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 1992.
- _____, *The Disappearance of Art and Politics*, W. Stearns/W. Chaloupka(ed.), London: Macmillan, 1992.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York/London: Routledge, 2003; 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』, 사공일 역, 동문선, 2006.
- Brito, Vanessa, “Quel rôle les arts jouent-ils chez Deleuze?”, in: *Revue d'esthétique*, vol. 45, no. 4(2004), pp. 79-86.
- Carroll, David, *Paraesthetics: Foucault · Lyotard · Derrida*, New York/London: Routledge, 1987.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969; 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 1995.
- _____, *Francis Bacon: Logique de la sensation*(2 vol.), Éditions de Minuit, 1981.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991; 『철학이란 무엇인가』, 이정임 · 윤정임 역, 현대미학사, 1995.
- Catucci, Stefano, “La pensée picturale”, in: Michel Foucault, *la Littérature et les arts*, Éditions Kimé, 2004, pp. 127-144.
- Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978.
- _____, *Mimesis: des articulation*, Aubier-Flammarion, 1975.
- Foucault, M., *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966; 『말과 사물-인문과학의 고고학』, 이광래 역, 민음사, 1987.
- _____, *Ceci n'est pas une pipe, illustrations de René Magritte*, éditions

- fata morgana, 1973; 『이것은 파이프가 아니다』, 김현 역, 민음사, 1995.
- Gebauer, G. and Christop, W., *Mimesis; Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, 1992.
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977; 『예술작품의 근원』, 오병남·민형원 공역, 예전사, 1996.
- Jung, Werner, *Von der Mimesis zur Simulation*, Hamburg: Junius, 1995.
- Olkowski, Dorothea, *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999.
- Rajan, Tilottama, *Deconstruction and the Reminders of Phenomenology: Sartre, Derrida, Foucault, Baudrillard*, California: Stanford University Press, 2002.
- Venus, Jochen, *Referenzlose Simulation?*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1997.
- Wallis, Brian(ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Zichy, Michael und Schmidinger, Heinrich(hrsg.), *Tod des Subjekts?*, Innsbruck-Wien: Tyrolia-Verlag, 2005.
- 김상환, 『해체론 시대의 철학』, 문학과 지성사, 1996.
- 이주영, 「재현의 관점에서 본 예술과 실재의 관계」, 『미학·예술학연구』 제 22집(2005), 5-38쪽.
- _____, 「괴테의 건축미학-비레의 미와 건축에 있어서의 허구」, 『과학과 문화』 제4권 2호 통권 14호(2007), 87-102쪽.
- 진중권, 『현대미학강의』, 아트 북스, 2003.
- J. G. 메르키오르, 『푸코』, 이종인 역, 시공사, 1998.
- 장 보드리야르, 『소비의 사회』, 이상률 역, 문예출판사, 1991.
- _____, 『기호의 정치경제학 비판』, 이규현 역, 문예출판사, 1992.
- _____, 『예술의 음모』, 배영달 편저, 백의, 2000.

Abstract

A study on the new types of resemblance and the autonomy of the artistic reality

Joo-Young, Lee*

The discourses of post-modern theorists on the representation lead to reconsider fundamentally the traditional theory of representation that arts represent the reality by the resemblance. These theorists have attempted to replace 'resemblance' with such concepts as 'similarity(similitude)', 'simulacre', 'figure', 'become(devenir)'. By this Attempt, they are going to deconstruct conventional thoughts that limit the abundant world of arts into that of the narrow concepts. They commonly have willingness to make arts free from this reality, making it free from the objective reality.

Criticizing and deconstructing the traditional concepts of representation, the post-modern theorists are going to argue the followings. They argue that the meaning of artistic works ultimately could not be determined. They also warn us of the danger that we can make the meaning of arts narrow and distort, adding a wrong meaning to the work of arts. What arts present is not the 'assertion', the affirmative argument. The work of arts induces the appreciator to generate the meaning by himself. In this sense the meaning intended in works of artists is actually only one of meanings, that could be realized.

Arts show the presence made by artists, not representing that of the

* MOEHRD-KRF Research Fellow

ready-made objects. The post-modern theorists assert that arts show the presence made in the process and in the becoming. Their concepts of representation seem to destroy the traditional concept of representation. But what they really destroy is the platonic theory of the imitation being supposed that the idea is more important than the abundance of individuals. In this point of views, they bring into relief the original meaning of Mimesis before Platon. This meaning hereby implied more the meaning of 'expression' of internal reality than the meaning of the imitation.

Arts also allow us that we can see the invisible forces behind the visible things, sensation and life, process and event, what serves for abundantly expanding the aristotelian thoughts of arts, that is marked with the Mimesis of nature. This means that arts imitate the forces that lead the nature, the source or the essence of the visible things rather than do the outer resemblance of things.

Key Words

devenir, figure, imitation, Mimesis, pop art, reality, resemblance, similitude, simulacre