

미술비평에서의 팩션(faction)의 매개적 효용성 연구

김 성 호*

- I. 서론
- II. 예술비평과 금기로서의 팩션
- III. 미술비평과 팩션의 텍스트론
- IV. 해석되는 가능성의 세계: 역사/팩션
- V. 해석되는 가능성의 세계: 팩션/비평
- VI. 상상의 오목거울: 미술비평에 투사되는 팩션
- VII. '미술비평/팩션'의 매개적 효용성
- VIII. 결론

* 서울시립대학교 강사

이 논문은 한국미학예술학회 2014년 봄 정기학술대회에서 자유주제로 발표한 원고를 수정 보완하여 게재한 것이며, 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5B5A07049016).

I. 서론

본 연구는 이전에 발표되었던 연구자의 논문¹⁾에서 과제로 남겨둔 화용론적 방법론의 후속 연구로 기획된 것이다. 이 연구의 전조가 되는 해당 논문을 요약하면 다음과 같다.

하버마스의 공론장에 대한 비판적 성찰²⁾을 검토하는 인터넷과 SNS와 같은 온라인 공간은 오늘날 사회 주체들의 식민화된 공론장으로부터 탈주하는 ‘새로운 공론장(nouvelle sphère publique)’의 모델로서 간주되고 있다. 즉 이전의 재현적 공론장으로부터 표현적 공론장으로 이동한 오늘날 이곳은 ‘누구나’의 자발적 비평 생산과, ‘누구나’의 비평문에 대한 자유로운 수용이 허락되는 곳이자, ‘비전문가의 미술비평을 위한 최상의 공론장’으로 정초된다.

이곳에서의 비전문가들의 미술비평 행위는 대개 제도권의 청탁에 의해서 시작되기보다는 비평 주체의 자발적 의지에서 시작되는 ‘자발적 비평’인 경우가 대부분이다. 청탁자의 요구가 전제되지 않음으로써 어떠한 제약도 없는 ‘자발적 비평’인 탓에 이곳에서의 비평은 방법론적으로도 미술작품이라는 텍스트에 집중하는 비평이기보다는 미술제도와 기관을 비판하는 ‘컨텍스트적 비평’이 주를 이룬다. 아울러 비전문가들의 온라인 미술비평은 제도권 미술비평의 오류를 지적하는 ‘비평에 대한 비평’인 ‘메타비평’, 그리고 유명미술인사의 비민주적 활동을 공개 비판하는 ‘실명 거론 비평’과 같은 거침없는 비평적 실천을 도모한다. 게다가 비평 주체를 그룹의 이름으로 남기는 ‘공동비평’ 혹은 ‘익명비평’과 같은 전문적 비평가들이 잘 하지 않는 방법으로서의 비평을 시도하기도 한다.

한편, 비전문가들의 온라인 비평은 ‘익명성, 역설, 풍자, 조롱, 비논리성, 불확

1) 김성호, 「새로운 온라인 공론장에서의 비전문가의 미술비평-자발적 비평과 말하기로서의 글쓰기」, 『미학예술학연구』 제39집, 한국미학예술학회(2013), 185-214쪽.

2) Jürgen Habermas, “Further Reflections on the Public Sphere”, *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun(ed.), Cambridge, MA: MIT Press, 1992; Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*, Vol. 2, Thomas McCarthy(trans.), Boston: Beacon Press, 1987.

실한 사실, 허구적 정보'를 생산해낸다는 비판적 문제 제기를 태생적으로 담고 있기도 하다. 게다가 온라인 공간에서 글 쓰는 이들이 자신의 성격과 감정을 통제하지 않고 진솔하게 드러내는 경우가 많은 까닭에, 이러한 글쓰기는 '바른 말 하지만 싸가지 없게 말하는 글쓰기 또는 예의 없는 비평'이 되기 십상이다.³⁾

연구자는 이러한 비판을 받아 온 비전문가들의 온라인 비평의 특성들을 오히려 기존 전문비평에서 쉬이 도달하지 못한 건강하고 바람직한 차원의 요소들로 평가했다. 즉 연구자는 새로운 온라인 공론장에서의 엘리트적 대중으로서의 비전문가의 미술비평을 '티보데(Albert Thibaudet, 1874~1936)'의 '자발적 비평(Critique spontanée)'⁴⁾을 실천하는 글쓰기로 규정하면서, 비평 청탁자의 의도와 공모하지 않는 자발적 글쓰기, 전문가의 비평, 다수비평이 고착화시킨 문법의 질서를 깨뜨리는 자유로운 '말하기로서의 글쓰기'로 풀이했다. 그것은 다음과 같은 글쓰기들이다. 구어체를 사용하는 말하기로서의 글쓰기, 글쓰기의 형식에 구애되지 않는 비정형화의 글쓰기, 논지를 끊임없이 반복하거나 그것을 지연하는 글쓰기, 문법보다 메시지에 집중하는 글쓰기, 애초의 비평적 의도와 목적만이 넘실대는 글쓰기 등이 그것이다. '말하기로서의 글쓰기'는 비평이론보다 비평적 실천에 집중하는 글쓰기, 비평적 근거를 자신의 언어로부터 찾는 생성적 글쓰기 등 전문가들의 다수비평의 문법과 제도에 오염된 암묵적 규약을 '깨뜨리는 글쓰기'이자, 그것을 해체하는 '비정형화된 균열의 글쓰기'를 지향한다.

마지막으로 연구자는 비전문가들에 의해서 주도되는 이러한 온라인 비평이 민주적 커뮤니케이션 차원을 일정부분 실현하는 실천과 저항의 글쓰기인 것으로 평가하면서, 전문비평가들의 권위적, 획일적 틀에 맞춰진 비평적 글쓰기 방법론을 개선하기 위한 방편으로 적극적으로 도입할 것을 주장했다.

이 논문은, 상기한 연구에서 비전문가 미술비평의 글쓰기 방법론으로 제시되었던, '자발적 비평'과 '말하기로서의 글쓰기'로부터 '팩션(faction)'의 글쓰기 방

3) 김성호, 『주류와 비주류의 미술현장과 미술비평』, 다빈치기프트, 2008, 110쪽.

4) Albert Thibaudet, "Les trois critiques", in: *NRF*, 1er décembre 1922 & (repris dans) Albert Thibaudet, "Les trois critiques", in: *Réflexions sur la critique*, Paris: Gallimard, 1939, pp. 125-136.

법론을 추출하고 연구한다. 특히 팩션은 ‘말하기로서의 글쓰기’의 개념이 구체화된 것이다. 비평이 과학과 논리의 수사학이란 차원에서, 이 팩션은 비평에서 금기로서 간주되어 온 글쓰기의 방식이다. 여기서는 팩션이 오히려 전문비평가들의 획일화되고 건조한 작금의 미술비평에 자극을 주는 새로운 글쓰기 방법론으로 도입할만한 주요한 개념으로 평가하면서, 그것이 전문가의 미술비평으로 가능할 수 있는 화용론적 의미론을 실제의 비평 분석을 통해서 살펴보고자 한다. 그럼으로써 독자들로부터 소외되고 대중의 글 읽기로부터 떨어진 것으로 간주되는 오늘날 전문적 미술비평에 대한 매개자적 역할의 건강성을 회복하고 그것의 사회적, 매개적 효용성을 성취해나가는 데 있어 일정부분 기여할 것이다.

II. 예술비평과 금기로서의 팩션

팩션(faction)은 사실(fact)과 허구(fiction)가 대등하게 결합한 개념이자 양자의 범주가 모호하게 섞여있는 개념이기도 하다. 이것은 양자의 범주 중 어떤 곳에 방점을 찍고 있는가에 따라서 ‘허구적 사실(허구가 섞인 사실)’과 ‘사실적 허구(사실이 섞인 허구)’의 범주를 오고 간다. 그런 차원에서 이것은 자주 실화(nonfiction)와 허구(fiction)의 결합으로 이해되기도 한다. 즉 ‘사실이되 허구가 섞인 이야기’일 수 있으며 ‘허구이되 사실에 기초한 이야기’일 수 있는 것이다. 아리스토텔레스에 따르면, 역사(histoire)는 일어났던 것에 대한 이야기라고 한다면, 시(poésie)는 일어날 수 있는 것에 대한 이야기이다. 이처럼 역사는 구체성, 개별성을 지향하고 시는 보편성, 일반성을 지향하는 것이다.⁵⁾ 이처럼 이해되는 오랜 전통의 역사와 문학 사이의 범주론은 실상 전자가 사실(fact)에 기초하는 것으로 후자가 허구(fiction)에 기초하는 것으로 이해하는 인식론으로부터 비롯된 것이다.

이 둘을 결합하는 ‘팩션’이란 용어는 18세기 퍼스발(John Perceval)에 의해

5) Aristote, *La Poétique*, (tra.)R. Dupont-Roc et J. Lallot, chap. IX, 51b 1-11, Paris: Seuil, 1980, pp. 64-65.

사용된⁶⁾ 이래 1960년대에 미국에서 소설 장르의 한 분파로 활발하게 사용된 용어이다. 이러한 차원에서 진정한 의미에서의 팩션이라는 용어의 등장은 20세기 문학의 장르에서 시작된 일이라 할 것이다. 소위 ‘실화 소설(nonfiction novel)’ 또는 사실-허구(fact-fiction)로 지칭되는⁷⁾ 카포티(Truman Capote)의 『냉혈한(*in cold blood*)』(1965)⁸⁾은 뉴저널리즘(New Journalism) 또는 팩션에 관한 최초의 시도로 평가된다.⁹⁾ 카포티는 1959년 11월 미국 캔사스의 작은 마을 홀컴(Holcomb)에서 일어난 일가족 4명이 몰살된 살인사건에 대한 뉴욕타임스 기사¹⁰⁾를 접한 후 이 책을 집필했는데 출간되기까지 장장 6년의 시간이 걸렸다. 그도 그럴 것이 이 책은 살인사건 발생 이후 사형 집행에 이르기까지 수년 동안 진행되었던 법정 공방에서 밝혀진 주요한 내용들을 치밀하게 분석했을 뿐 아니라, 두 명의 살인자는 물론 수많은 관련자들과의 인터뷰, 방대한 양의 자료 수집과 분석을 거쳐 완성된 것이었다. 이것은 사실에 기초한 채 작가의 허구적 상상력을 입힌 다큐문학, 르포 문학 또는 카포티와 그의 추종자들이 강조하듯이 ‘논픽션 소설(nonfiction novel)’로 지칭된다.¹¹⁾ 즉 ‘사실이되 최소한의 허구가 섞인 이야기’로, 그것은 분명 문학이되 저널리즘이기도 한 것이다.

이후 등장한 메일러(Norman Mailer)의 소설 『밤의 군대들(*The Armies of the Night*)』(1968)¹²⁾과 『사형집행인의 노래(*The Executioner's Song*)』(1979)¹³⁾ 또

-
- 6) John Perceval and William Pulteney, *Faction Detected by Evidence of Facts*, London: Warwick Lane, 1743.
- 7) Stephen Fender, *Plotting the Golden West: American Literature and the Rhetoric of the California Trail*, Cambridge, London, New York: Cambridge University press, 1981, p. 191.
- 8) Truman Capote, *In Cold Blood*, New York: Random House, 1965.
- 9) Eric H. Boehm, *America, History and Life*, Vol. 35, part 2, Santa Barbara, California: American Bibliographical Center Cilo Press, 1998, p. 522.
- 10) “Wealthy Farmer, 3 Of Family Slain”, in; *The New York Times*, Nov. 15, 1959.
- 11) Nick Nuttall, “Cold-Blooded Journalism: Truman Capote and the Non-fiction Novel”, in; Harold Bloom(ed.), *Truman Capote*, New York: Infobase Publishing, 2009, p. 173.
- 12) Norman Mailer, *The Armies of the Night*, New York: New American Library, 1968.
- 13) Norman Mailer, *The Executioner's Song: A True Life Novel*. Boston: Littel, Brown, 1979.

한 카포티의 논픽션 소설이라는 픽션의 맥을 잇는다. 『밤의 군대들』은 1967년 10월 21일 워싱턴 펜타곤 앞에서 일어난 베트남전쟁 반대 시위를 배경으로 한 작품으로, 여기서 메일러는 직접 시위에 참여하여 감옥에 구속되는데, 그 하룻밤 동안 겪은 이야기를 펼쳐 보인다. 사실에 기초한 저널리즘소설의 진수를 보여주는 이 작품을 통해 그는 풀리처상을 수상했다.¹⁴⁾ 후속작 『사형집행인의 노래』는 살인자 길모어(Gary Gilmore)의 인생을 추적한 작품이다. 이 작품은 ‘사실적 허구’(사실이 섞인 허구) 또는 ‘허구이되 사실에 기초한 이야기’임을 명확히 한다. 그는 실제 여러 인터뷰에서 ‘실제인생소설(True Life Novel)’이라는 용어를 매우 강조했는데,¹⁵⁾ 그가 소설이라는 형식에 얼마나 정확한 사실적 내러티브를 녹여내려고 노력했는지 유추해볼 수 있는 대목이다. 그는 이 작품으로 두 번째 풀리처상을 수상했는데 우리는 그것이 첫 번째 픽션(fiction) 부문에서의 수상과 달리 논픽션(General Non-Fiction) 부문에서의 수상¹⁶⁾이었다는 흥미로운 사실을 상기해 둘 필요가 있겠다. 그만큼 그는 실제 인물과 실제로 있었던 객관적이고도 정확한 사건을 극적인 소설기법으로 재현하면서도 자신의 해설을 극도로 자제함으로써 사실에 대한 왜곡을 피하고자 부단히 노력하였던 것이다. 가히 그의 언급대로 ‘실제인생소설’이라 불릴 만하다.

60년대 이후 미국에서는 사실에 근거한 논픽션 소설이 ‘뉴저널리즘’이란 이름 아래 오늘날의 르포문학 또는 다큐문학과 같은 픽션을 대우행시키면서 오늘에 이르게 한다. 문학 장르에서 1960년대 활발히 일어난 픽션의 흐름은 10여 년 전부터 다시 급부상하고 있다. 픽션은 댄 브라운(Dan Brown)의 소설 『다빈치 코드』(*The Da Vinci Code*)¹⁷⁾(2003)의 출간으로 서구 문학계 뿐 아니라 전 세계적 화

14) Pulitzer Prize 1969, section Fiction: *The Executioner's Song* by Norman Mailer(Little), 풀리처상 홈페이지: <http://www.pulitzer.org/awards/1980>

15) Michael Lennon(ed.), *Conversations with Norman Mailer*, Jackson, MS: University of Mississippi Press, 1988, p. xi.

16) Pulitzer Prize 1969, section General Non-Fiction: *The Armies Of The Night*(1968) by Norman Mailer(World), 풀리처상 홈페이지: <http://www.pulitzer.org/awards/1969>

17) Dan Brown, *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday, 2003.

제를 모은 이래, 국내에서도 문학계¹⁸⁾는 물론이고 영화 및 텔레비전 드라마 등 대중문화의 장¹⁹⁾에서 활발히 생산되고 있는 중이다. 이러한 것들은 대개 ‘사실’로서의 역사와 ‘허구’로서의 예술적 상상이 만나는 것이 대다수를 이룬다. 특히 대중문화의 장에서 이러한 결합은 판타지 서사(fantasy narrative)를 창출²⁰⁾하는데 있어 효율적으로 기능하기도 한다.

그렇다면, 허구를 창출하는 것에 거리낌이 없는 문화예술의 장과 달리 정확한 언어의 수사학과 사실성의 과학을 요청하는 비평의 장에서 팩션은 어떻게 사용되고 있는가? 문학의 장이든, 대중문화의 장이든, 미술의 장이든, 비평의 팩션에 대한 논의와 담론은 무성하지만, 대개 그것이 창작에 대한 팩션에 대한 논의에 국한될 뿐, 비평 자체에 대한 담론으로 활성화되지는 못하고 있는 실정이다. 달리 말해 어떠한 예술의 장이든 비평은 팩션을 자신의 영역을 점검하는 논의(예를 들어 비평적 글쓰기 방법론 연구)로 적극적으로 끌어들이지 않는다. 그도 그럴 것이 비평에 있어서는 ‘팩션이 그 자체로 받은 이미 허구’라는 인식이 자리 잡고 있기 때문이다. 달리 말하면 논리적, 과학적 글쓰기로 간주되는 비평은 허구(fiction)가 아닌 실재적 사실(fact)을 창출해야만 한다는 당위성을 암암리에 전제하고 있기 때문에, 허구를 끌어들이며 사실을 훼손할 하등의 이유가 없는 까닭이다.

18) 복거일, 『비명을 찾아서』(문학과 지성사, 1987), 이인화, 『영원한 제국』(세계사, 1993), 박종화, 『세종대왕』(기린원, 1993), 이정명, 『뿌리 깊은 나무』(밀리언하우스, 2006), 김탁환, 『방각본 살인사건』(민음사, 2007), 김훈, 『남한산성』(학고재, 2007), 신경숙, 『리진』(문학동네, 2007), 이정명, 『바람의 화원』(밀리언하우스, 2007), 김다은, 『훈민정음의 비밀: 세자빈 봉씨 살인사건』(생각의 나무, 2008), 김탁환, 『혜초』(민음사, 2008), 오세영, 『구텐베르크의 조선』(예담, 2008), 공지영, 『도가니』(창비, 2009), 김탁환, 『허균의 최후의 19일』(민음사, 2009), 김다은, 『모반의 연애편지』(생각의 나무, 2010), 김훈, 『칼의 노래』(생각의 나무, 2010), 김별아, 『채홍』(해냄출판사, 2011), 김별아, 『미실』(해냄출판사, 2012), 김훈, 『현의 노래』(문학동네, 2012) 등.

19) 영화: <황산벌>(2003), <역도산>(2004), <실미도>(2005), <청연>(2005), <광해, 왕이 된 남자>(2012).

TV드라마: <대장금>(MBC, 2003-2004), <불멸의 이순신>(KBS1, 2004-2005), <해신>(KBS2, 2004-2005), <주몽>(MBC, 2006-2007), <대조영>(KBS1, 2006-2007) 등.

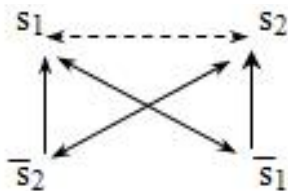
20) 이와 관련해서는 다음의 논문을 참조할 것. 오세정, 「신화, 판타지, 팩션의 서사론과 가능 세계」, 『한국문학이론과 비평』 제47집, 14권 2호, 한국문학이론과 비평학회(2010), 429-450 쪽.

따라서 비평에 있어서 허구가 개입된 팩션으로서의 글쓰기는 ‘금기(禁忌)’의 대상에 다름 아니라 할 것이다.

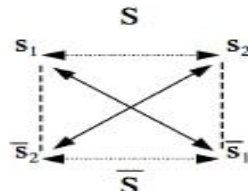
III. 미술비평과 팩션의 텍스트론

미술비평과 팩션의 관계항을 모색하는 이번 장에서 우리는 팩션을 비평에서 금기의 대상으로 규정하게 된 근본적 원인으로 거슬러 올라갈 필요가 있겠다. 무엇보다 그것은 팩션을 ‘사실에 기초한 비평’에 대립하는 허구로 내몰아낸 이원적인 구조적 사유로부터 촉발된 것이었다. 팩션에는 허구가 자리를 차지하지만 사실도 자리하고 있는 까닭에 팩션을 허구로만 정의하는 것은 논리상 오류이다. 그럼에도 팩션을 흔히 ‘허구’의 영역으로 정의하는 까닭은 정합하고 과학적인 논리에 기반한 비평을 ‘사실’로 정의하면서 팩션의 반대편에 위치시켜 팩션과 비평을 이원화해왔던 우리의 구조주의적 유산이 작동하고 있는 탓이다.

구조주의적 비평이란 그레마스(A. J. Greimas)의 해석적 의미론(théorie sémiotique interprétative)에서처럼 대비되는 양자의 개념을 다음과 같은 기호사각형(le carré sémiotique)의 관계 속에서²¹⁾ ‘분리/결합’²²⁾과 같은 가장 기본적인 관계망으로 정의, 설명하는 것이다.



[그림 1] 그레마스의 기호사각형



[그림 2] 의미작용의 기본 구조

21) A. J. Greimas, *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970, p. 137.

22) *Ibid.*, p. 228 & A. J. Greimas, *Sémiotique structurale: Recherche de methode*, Paris: Larousse, 1966, p. 204.

위에서 보듯이, 그레마스는 이 두 개의 그림을 통해서 해석을 통한 의미론을 드러내고자 한다. [그림 2]에서 상자의 꼭지점인 네 지점은 ‘의미론적 범주의 논리적인 표현’²³⁾에 관한 것이다. 예를 들어 대립적 관계를 출발시키는 S1 vs S2는 S/non-S 유형을 통해 의미론적 가치의 축인 ‘S’를 다양하게 구축하는데²⁴⁾ 구체적으로 여기에는 3가지 관계적 논리가 작동한다.²⁵⁾ 예를 들어 팩션과 관련한 우리의 논의를 위해, S1을 ‘사실(fact)’로 S2를 ‘허구(fiction)’라 할 때, 상단의 점선 수평선은 ‘사실’ vs ‘허구’처럼 대조적 관계(une relation de contrariété)를 이루고, 사선은 ‘사실/비사실(S1/non-S1)’, ‘허구/비허구(S2/non-S2)’와 같은 모순적 관계(une relation de contradiction)을 이룬다. 그리고 수직선은 ‘사실/비허구(S1/non-S2)’, ‘허구/비사실(S2/non-S2)’과 같은 상보적 관계(une relation de complémentarité)를 형성한다. 좀 더 일상적인 예로 S1을 ‘소년’이라 칭할 때, S2는 ‘소녀’가 됨으로써, 이 ‘소녀’는 ‘소년’에 대한 ‘분리+결합’의 쌍을 통해 분석되면서 ‘여성성’이라는 의소(sème)를 형성하게 된다.²⁶⁾ 이러한 의소들이 한데 모여서 ‘의미소(sémème)’를 이룸으로써, 관계의 의미론적 축(axe sémantique) 위에서 의미작용이 비로소 생성되는 것이다.

그런데 여기서 우리의 논의 대상인 팩션은 S1나 S2의 위치에 놓이는 것을 거부한다. 반대편에 위치시킬 팩션의 대조적 관계항이 부재하기 때문이다. 팩션은 그것이 이미 ‘사실 vs 허구’의 대립이 만드는 관계항들을 한 덩어리로 안고 있는 존재이기 때문에 그와 반대되는 요소를 찾는 것은 쉽지 않다. 아니 찾는 것이 무의미하다. 따라서 우리는 팩션을 위의 기호사각형과 의미작용의 구조 속에서 분리/결합을 순차, 연계적으로 진행하는 것이 아니라 이미 그것을 통합적으로 작동시키고 있는 운동체로 볼 필요가 있겠다. 그러니까 팩션을 허구의 자리에 위치시

23) A. J. Greimas et J. Courtés, *op. cit.*, p. 69.

24) Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de methode*, Paris: Larousse, 1966, p. 26.

25) Algirdas Julien Greimas, *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970, pp. 160-166.

26) Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: Recherche de methode*, Paris: Larousse, 1966, pp. 22-23.

키고 비평을 사실의 자리에 위치시키는 이원적 대립의 사유로부터 벗어나 양자의 분리/결합의 관계가 현재 진행 중인 운동성의 존재로 껍션을 이해할 필요가 있다. 간단히 말해 껍션을 기호사각형의 한 요소로 보기보다는 전체의 모델로 바라볼 필요가 있는 것이다. 비평 역시 그러하다. 더 나아가 껍션과 비평은 아예 이러한 구조적 모델로부터 탈주한다.

그것은 이러한 질문으로 발전한다. 그렇다면 껍션은 어디에 있는가? 껍션은 이미 비평이라는 텍스트에 잠재하고 있는 존재는 아닐까? 이러한 질문은 껍션을 비평적 글쓰기에서 멀리해야 할 부정적 요소인지 아니면 적극적으로 도입할 만한 요소인지에 대한 양가적인 고민 자체를 폐기하게 만든다. 그뿐 아니라 이것은 비평과 껍션의 관계를 이원적 구조 체계로 살피던 이전의 입장에서부터 다른 차원으로 이동할 것을 요청한다. 그것은 껍션을 비평의 외부에서 불러들여야 할 존재로 인식하는 것이 아니라 비평 내부에 이미 잠재하고 있는 존재로 인식하는 일이다. 양자의 만남을 굳이 상기의 모델로 설명한다면, 대립(vs)의 관계가 전무한 채 미끄러짐(/)의 공간만이 지속적으로 움직이는 것이라고나 할까? 관건은 이제 비평 내부에 잠재하고 있는 껍션을 얼마나 현실화시켜내어 비평과 관계하게 만들 것인가에 관한 고민에 집중해야만 하는 것이다. 즉 껍션이나 비평 양자를 대립적 요소로 이원화시키는 구조적 사유로부터 벗어나 오늘날 논의되고 있는 텍스트로 그것(들)을 인식할 것을 요청하는 것이다.

주지하듯이, 오늘날 텍스트론은 모든 것이 텍스트임을 주장한다.

데리다(J. Derrida)는 의미를 만들어내는 기호로 이루어진 모든 것들을 텍스트로 파악한다. 그는 언어적 텍스트뿐 아니라 비언어적 텍스트 모두를 텍스트로 지칭한다. 먼저 언어적 텍스트의 경우, 그것은 이미 중층적인 의미를 내포하는 상호텍스트성의 존재로 드러난다. 즉 하나의 텍스트 안에는 흔적에 흔적을 중첩시키는 제3의 흔적들이 맞물린다. 하나의 텍스트 안에 이미 다른 텍스트의 흔적들을 내포하고 있다는 것이다. 이처럼 그에게 텍스트는 또 다른 텍스트의 생성과 소멸을 거듭하는 일련의 사건으로 출현한다. 구체적으로 데리다는 본문에 비해서 부차적으로 인식되는 서문, 각주, 인용 등을 거론하면서 그것들이 텍스트 자체임

을 주장한다.²⁷⁾ 본문이 다 써진 다음 나중에 붙여지는 서문이라는 것은 사실상 본문이라는 텍스트를 대체하는 프로토콜(protocole)으로 원초적으로 덧붙여진 것이 된다.²⁸⁾ 인용문이나 각주 역시 이러한 프로토콜이 된다. 이러한 것들은 본문 내의 모든 생산에 선행하면서 본문이 지닌 의미들을 재배치, 재통합하면서 본문에서 말해야 할 것을 미리 보여주거나 부연, 설명하는 역할을 한다. 그런 면에서 데리다에게 있어 텍스트란 미리 고정된 의미나 중심이 부재하는 대상으로 기표와 기의의 관계가 무한히 미끄러지며 연기되는 차연(différance)의 놀이 공간인 것이다. 한편 그것은 모든 ‘탈-전유(ex-appropriation)의 운동들인 해체’²⁹⁾의 놀이 공간이기도 하다. 즉 데리다에게 하나의 텍스트란 두 개 이상의 대립하는 의미를 해체하고 확장함으로써, 결국 모든 텍스트의 흔적들을 수렴하는 상호텍스트성의 존재라 할 것이다.

데리다는 나아가 비언어적 텍스트인 예술작품, 문학, 철학의 체계도 하나의 거대한 텍스트로 본다. 그뿐 아니라 그는 텍스트를 정신과학의 영역에만 머물지 않고, 정신생리학, 물리학까지 포괄하고자 한다.³⁰⁾ 데리다에게서 그것 모두는 생산이라고 하는 텍스트성에 있어서 동일하기 때문이다. “우리가 생산이라고 부르는 것은 필연적으로 텍스트이다”³¹⁾라고 단언하는 데리다에게 있어 텍스트는 생산이라고 하는 이 세계의 모든 것들을 지칭하는 용어가 된다. 그가 중국에는 “텍스트 밖에는 아무 것도 없다”³²⁾라고 선언하지 않았던가?

바르트(R. Barthes)에게서도 이러한 관점은 공유된다. 그는 스스로 자신의 후반기 사상을 텍스트 연구의 시대로 구분³³⁾하고 있는데, 그의 새로운 텍스트 개

27) Jacques Derrida, *Positions*, Paris: Minuit, 1972, p. 24.

28) Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967, p. 14.

29) Jacques Derrida, *Limited Inc*, Paris: Galilée, 1990, p. 261.

30) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972, p. 105.

31) Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967, p. 234

32) Jacques Derrida, *Ibid.*, p. 227, & *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972, p. 42, p. 50, p. 364.

33) Roland Barthes, *L'Aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, pp. 10-13.

념이란 열린 기호들의 총체에 다름 아니다. 그에게서 텍스트 안의 모든 것은 무엇인가를 의미하지만 어떤 궁극적 구조나 고정된 의미를 대변하지 않는다. 그것은 입체적이고 생성적인 것이어서 오직 활동 속에서, 생산 속에서만 경험된다. 이러한 텍스트에 대한 사유가 드러나는 그의 한 연구³⁴⁾로부터 주요개념들을 가져와 정리해보면 다음과 같다: ① 텍스트는 구체적인 실질(substance)이 아니라 방법론적 장이다. ② 텍스트는 ‘장르’에 구속받지 않는다. ③ 텍스트는 복수(pluriel)이다. ④ 텍스트는 혈연, 계보와 무관하다. ⑤ 기호와 관련해서 볼 때 작품(oeuvre)은 고정된 기의로 닫히지만, 텍스트는 기표(significant)의 유희로서 기의(signifié)를 무한히 지연시킨다. ⑥ 따라서 작품이 ‘소비’의 대상이라면, 텍스트는 ‘생산’의 대상이다. ⑦ 텍스트는 결국 쾌락(jouissance)의 대상이다.³⁵⁾

물론 이러한 텍스트에 대한 7가지 개념은 확연하게 구별되는 것은 아니다. 그것들이 상호 교차하면서 무수한 움직임들 만들어내기 때문이다. 여기서 우리는 바르트가 작품(oeuvre)이라는 전통적 개념과 대면하면서 성찰한 것이 텍스트(texte)였다는 사실³⁶⁾을 유념할 필요가 있겠다. 바르트의 초기 연구에서 텍스트는 생산되어진 산물, 즉 작품(oeuvre) 혹은 그것의 내부에서 언어들의 직조를 통해 단일한 의미를 드러내는 고정적인 산물로 이해되었다.³⁷⁾ 그러니까 바르트의 초기 연구에서 텍스트란 ‘언어적 체계와 유사성을 지니는’³⁸⁾ 존재일 따름이었다. 그러던 것이 그의 후기구조주의적 사유의 시대에 이르러 텍스트는 무한한 기표들(signifiants)이 유희하는 생성의 개념으로 전환되기에 이른 것이다. 그에게 “텍스트란 수많은 문화의 온상에서 온 인용들의 짜임”³⁹⁾이기에 거기에는 근본적인 원

34) Roland Barthes, “De l’œuvre au texte”(1971), in: *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris: Seuil, 1984.

35) *Ibid.*, pp. 70-76.

36) *Ibid.*, p. 70.

37) Roland Barthes, “Théorie du texte”, in: *Encyclopaedia Universalis*, tomb. 15, Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1973, p. 1013.

38) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1972, p. 375.

39) Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, in: *Le bruissement de la langue, Essais critiques*

칙 따위는 없고, 다만 무한한 층위만 있을 뿐이다. 텍스트란 마치 양파처럼 껍질들이 겹겹이 포개어져서, 두툼한 표면들의 전체만을 드러낼 뿐, 어떠한 심장도 핵도, 비밀도, 불변의 원칙도 포함되지 않는 존재이다.⁴⁰⁾ 따라서 바르트에게서 텍스트는 혈연, 계보와도 무관할뿐더러, 어떤 장르에도 구애받지 아니하는 복수(plurriel)로서 존재한다.

테리다나 바르트에게 있어 생성하는 모든 것들이 텍스트이듯이, 우리의 논의에서 팩션은 텍스트에 다름 아니다. 테리다의 견해 식으로 말하면 ‘팩션은 바로 세계 자체’인 것이다. 또한 그것은 바르트 식으로 말하면, 단일한 기의를 무한히 지연시키는 기표들의 유희이자 하나의 의미로 결코 환원될 수 없는 무한의미의 생성으로 이해된다. 여기에는 해석의 문제가 깊이 개입한다. 달리 말해 텍스트로 인식되는 오늘날 팩션이란 해석을 시도하지만 결코 객관적 의미로 해석될 수 없는 존재이다. 따라서 ‘완전히 해석되지 않지만 언제나 해석이 시도되는 가능성의 존재’로 정초되는 것이다.

IV. 해석되는 가능성의 세계: 역사/팩션

객관적 단일 의미로 해석될 수 없는, 나아가 완전히 해석되지 않는 팩션’이라는 우리의 견해는 ‘역사학’의 새로운 담론들과 공유한다. 즉 역사학에서 허구의 생산을 요청하고 그것을 팩션의 형식으로 받아들일 것을 주장하는 현대적 담론과 공유하는 것이다.

포스트모던 역사학의 지평을 넓힌 헤이든 화이트(Hayden White)는 역사라는 것이 ‘발견’된 이야기라고 한다면 소설은 ‘창작’된 이야기라는 점에서 구별되는 것으로 전제하면서도 양자는 이야기(story)라는 차원에서는 구별하는 것이 쉽지

IV, Paris: Seuil, 1984, p. 65.

40) Roland Barthes, “Le style et son image”, in: *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris: Seuil, 1984, p. 150.

않다고 서술한다.⁴¹⁾ 그러한 차원에서 역사는 역사적 사건을 탈각시키거나 개입시키는 방식으로 소설처럼 이야기를 구성하는 것에 다름 아닌 것이다.⁴²⁾ 그것은 우리의 논의에서 역사라는 것이 객관적 의미로 해석된다는 것 자체가 매우 어려운 일임을 예감케 한다. 화이트의 관점에 동의하는 역사학자 김기봉은 “역사가 언어에 의해 재현된 허구일 뿐이며, 역사가에 의해 해석된 판본에 불과할 뿐이라고 주장하는 포스트모던 역사학에서는 역사를 원본이 부재하는 시뮬라크르로 이해하고 있는 것”⁴³⁾이라고 설명한다. 허구를 배제하고, 과학적 방법론을 통해 객관적 사실을 기술하는 것을 목표로 삼는 것이 역사학이라는 보편적 이해를 전복하는 이러한 견해는 역사라는 본질이 ‘실제로 일어난 사건’이기보다는 ‘기술되고 해석된 이야기’라는 것을 상기시키며 더 나아가 그것이 ‘언어에 의해 기술된 분명한 허구’일 수 있음을 고려하게 만든다. ‘실재로서의 역사와 쓰인 역사 사이의 간극’⁴⁴⁾은 필연코 존재할 수밖에 없기 때문이다. 즉 역사는 ‘사건으로서의 사실’이기보다는 역사가에 의해서 선택되고 기술된 ‘해석으로서의 허구’일 수 있는 가능성을 열어둘 필요가 있다는 것으로 풀이된다.

이러한 견해는 현대사에서보다는 고대사를 기술하는 역사가들의 입장에 더 가까이 다가간다. 고증할 유적, 유물, 사료가 부재하거나 부족할 경우, 그것과 관계하는 역사를 어떻게 써 나갈 수 있을까? 밝혀진 사실들 사이에는 여러 공백들이 존재한다. 그 공백을 어떻게 메워나갈 수 있을까? 화이트는 실재는 필연적인 것이 아니라 여러 현실 중 하나의 가능성이라고 지속적으로 피력한다.⁴⁵⁾ 즉 이러한 언급은 사실들 사이의 공백을 메우는 역사의 역할이라는 것이 가능성 있는 사건에 대한 진술을 추적하는 것에 다름 아니며, 그것은 축적된 사료의 분석만을

41) Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1973, p. 6.

42) *Ibid.*, p. 6.

43) 김기봉, 『팩션시대, 영화와 역사를 중매하다』, 프로네시스, 2006, 81쪽.

44) 김기봉, 『역사란 무엇인가를 넘어서』, 푸른역사, 2000, 107쪽.

45) Hayden White, “Afterword”, V. Bonel/L. Hunt(eds), in: *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1999, pp. 315-324.

통해서 가능하지 않다는 것을 반증하는 대목이다. 역사는 역사가의 사실적 자료에 기초한 가운데 그것에 대한 해석을 통해 기술되는 것이기 때문이다. 특히 자료 부재로 인한 ‘사실의 공백’을 메우는 것은 ‘현실 속 가능성’을 탐구하기 위해 작동시키는 역사가의 ‘상상력에 근거한 해석’으로 가능해진다. 이런 차원에서 화이트는 역사라는 것이 상상에 근거한 언어로 기술하는 것이기 때문에, 시(詩)와 다를 바 없음을 주장⁴⁶⁾하기에 이른다. 이러한 ‘역사적 사실’과 ‘언어적 해석’ 사이의 불일치는 필연적인 것이다. “역사적 담화(le discours historique)는 실재(le réel)를 추적하지 않는다. 다만 그것에 대한 의미화를 행할 따름이다”⁴⁷⁾라는 언급은 그래서 우리의 논의에서 유의미해진다.

그렇다. 역사에서 확증을 받는 ‘사실’은 원래 실재하는 것이 아니라 언어적 해석을 통해 의미가 부여됨으로써 비로소 존재로 드러나는 것이며, 그것이 현재의 우리에게 지속적인 의미를 부여함으로써 실재처럼 등극하는 것이다. 따라서 역사는 해석을 통한 의미를 부여하는 작업에 다름 아니라 할 것이다. 그런 의미에서 역사란 해석을 통해 기술되면서 사실화되는 것으로 정의할 수 있겠다. 역사에 개입하는 해석이란 사실들 사이의 밝혀지지 않은 빈 공간을 메우는 역사가의 상상력이 작동하는 것이다. 사건과 사건을 연결하기 위해서는 필히 내러티브를 구성해야만 하는데 여기서 필연적으로 역사가의 상상력이 펼쳐지는 것이다.

달리 말해, 모든 역사적 진술에는 허구가 개입할 수밖에 없는 것이다. 이러한 까닭에 바르트는 역사가의 진술은 사실에 대한 텍스트적 재현이기보다는 사실 효과(effet de réel)를 만들어낼 뿐이라는 비판⁴⁸⁾을 하기에 이른다. 그의 비판 식으로 말하면 역사에 사실은 없고 사실에 대한 효과만이 남게 되는 셈이다. 이러

46) Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University, Press, 1973, pp. 31-33, pp. 200-204.

47) R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Col. Points # 258, Paris: Seuil, 1984, p. 176. & R. Barthes, “Le discours de l’histoire”, in; *Informations sur les sciences sociales*, tome VI, N. 4, août 1967, p. 74.

48) R. Barthes. *Le bruissement de la langue*, p. 175. & R. Barthes, “Le discours de l’histoire”, p. 74.

한 비판점은 포스트모던 역사가들에게는 역으로 역사에 대한 지평을 넓히는 주요한 화두가 된다. 역사가 김기봉은 “모든 역사는 사실이라는 내용과 허구라는 형식이 결합한 팩션”⁴⁹⁾이라고 주장하면서 역사에 개입하는 허구를 ‘생동력 있는 의미를 창출하는 소통’으로 인식한다: “과거가 실재라면 역사는 이야기, 즉 서사이다. 과거를 이야기로 만들기 위해서는 반드시 플롯이 필요한데 그것은 역사가의 상상력에서 나온 허구이다. 따라서 역사적 진실이란 허구를 배제한 100퍼센트 사실이 아니라 사실이라는 내용이 허구의 그릇에 담겨짐으로써 의미 있게 소통되는 이야기이다”.⁵⁰⁾

그렇다. 100퍼센트 사실을 기록한 역사는 존재하지 않는다. 역사란 ‘항상 이긴 자들이 써 온 것’⁵¹⁾이기도 할 뿐더러, 역사가의 사관(史觀)에 의해 취사선택되는 사건들에 대한 해석적 배열이자 이야기이기 때문이다. 이것은 역사학이 탐구하는 ‘가능성의 세계에 대한 해석’으로 매우 긍정적인 차원이 된다. 예를 들어 “팩션은 역사가 왜곡하고 은폐했던 진실을 허구로써 폭로”⁵²⁾하면서 주변부로 밀려난 역사적 사건을 주류의 배열에 올려놓을 수 있기 때문이다.

V. 해석되는 가능성의 세계: 팩션/비평

역사학에 개입하는 허구적 해석이 역사가의 팩션적 상상력에 근거한 것이라고 할 때, 여기서 우리는 역사와 팩션을 만나게 하는 매개 주체로서 비평이 역할하고 있음을 인식할 필요가 있겠다. 우리는 여기서 ‘역사/팩션’에 관한 상기의 검

49) 김기봉, 『역사들이 속삭인다-팩션 열풍과 스토리텔링의 역사』, 프로네시스, 2009, 22쪽.

50) 위의 책, 뒷표지 속날개. 같은 내용의 다른 표현은 21쪽에 적혀 있다.

51) Anna Scheffel, “I don’t fancy history very much: Reflections on Interviewee Recruitment and Refusal in Bosnia-Herzegovina”, in: Anna Scheffel, Stacey Zembrzycki(ed.), *Oral History Off the Record: Toward an Ethnography of Practice*, New York: St. Martin’s Press, 2013, p. 255.

52) 박진, 「우리는 왜 팩션에 열광하는가?」, 『문학과 사회』 18(4), 특집, 연속 기획1_외국 문학, 수입된 내부(2005), 17쪽.

토와 인식을 전제로 ‘팩션/비평’을 연구함으로써 최종적인 ‘역사/팩션/비평’ 또는 ‘역사-팩션-비평’의 연계적 만남을 성취하고자 한다. 우리의 논의는 팩션이 역사에 개입하면서 관계하는 비평적 태도라는 것이 ‘객관적 해석’이기보다는 ‘상대주의적 해석’ 혹은 ‘주관적 해석’에 자리한다는 것을 검토하는 것으로부터 시작된다. 우리가 연구할 오늘날의 미술비평 또한 비평가의 상대주의적 해석 및 주관적 해석에 다분히 근거한 채 전개되기 때문이다.

특히 상대주의적 해석에서는 참과 거짓을 판별하는 비평적 문제의식과 연계한다. 즉 모든 것이 텍스트이자 팩션인 오늘날 시대에 해석은 참과 거짓의 판별 자체를 해석자 주체(역사가, 비평가)의 자유로운 판단에 일임함으로써, 참과 거짓을 명백히 구분하고 객관성을 담보할 수 있는 해석은 더 이상 가능하지 않게 된다. 예를 들어 비어즐리(M. Beardsley)의 객관적 해석에서는 한 작품에 대한 두 해석이 논리적으로 양립 불가능할 경우 그것들은 둘 다 ‘참(true)’이 될 수 없다는⁵³⁾ 논리가 가능했지만, 데이비스(Stephen Davis)의 상대적 해석에서는 ‘참’이란 상대적으로 규정되는 것으로서 그것의 인식론적 가치(진리적 주장)를 드러내는 것일 따름이다.⁵⁴⁾ 즉 데이비스의 입장에서 ‘참’이란 해석 목적에 따라 여럿이 등장할 수 있는 것이자, 모두가 공유할, 마땅히 공유해야만 할 ‘참’이란 없는 것이다.

나아가, 스테커(R. Stecker)의 상대주의 해석이 야기하는 비평이론에서 ‘참’은 해석의 수용가능성을 위한 필수적인 조건이 아니다.⁵⁵⁾ 그는 예술작품에 대한 해석의 목적이 작품의 의미를 파악하는 것이라면, 해석에서 ‘참’과 ‘거짓’을 판별하는 인식 차원은 중요하지 않다고 본다. 해석을 판단하는 기준은 ‘참’에 관한 것만이 아니라 다른 다양한 요소를 고려해야만 하는 까닭이다. 따라서 그는 데이비스의 경우처럼 여러 ‘참’에 대한 수용을 주장하기보다, ‘참’과 ‘거짓’의 여부와 관계없

53) Monroe C. Beardsley, *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970, p. 44.

54) Stephen Davies, “Relativism in Interpretation”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995, pp. 8-13.

55) Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 125-126.

이 목적에 따라 상대적으로 여러 해석들이 수용 가능하다는 입장을 드러낸다.⁵⁶⁾ 스테커로서는 해석에서 ‘참’을 지향하거나 미적 경험을 최대화하려는 것은 해석의 목표들 중 하나일 뿐이다.⁵⁷⁾ 해석은 ‘참’의 목표 뿐 아니라 다양한 목표들의 결합인 것이다. 그것은 다분히 상대주의적 통합의 관점에서의 해석⁵⁸⁾이라 정의할 만하다.

한편 마골리스(J. Margolis)의 상대주의 해석은 아예 ‘참’과 ‘거짓’의 이원적 대립 개념을 인정하지 않고 그것을 비대칭적으로 취급하는 비평이론이다. 그의 상대주의적 해석에서는 어떤 것도 참이나 거짓이 아니다. 다만 ‘참’과 유사한 값을 가질 뿐이다. 즉 대립하는 해석들 중에서 최소한 근거가 있는 주장의 어떤 영역을 받아들이고 양립불가능한 다른 해석들을 유사한 값으로 수렴하는 것이다. 이처럼 그의 상대주의는 모순되는 해석들을 하나의 형태로 수렴할 수는 없지만, 포괄적인 관점 안으로 수용하는 것을 가능하게 만든다.⁵⁹⁾ 그것들의 진리값들이 서로 유사하기 때문이다. 비평이론에 있어서 상대주의 해석은 마골리스에 이르러 양립불가능한 해석들에 ‘참’과 유사한 값을 부여하여 하나의 포괄적인 관점에 위치시킴으로써 어떠한 해석들이라도 옹호할 수 바탕을 마련할 수 있게 된 것⁶⁰⁾이라 할 수 있겠다.

유념할 것은 이러한 관점과 차원을 달리한 바르트(R. Barthes)나 데리다(J. Derrida)의 비평이론, 즉 ‘주관주의적 해석’ 혹은 ‘회의주의적 해석’에서는 아예 ‘참’과 ‘거짓’의 분별이나 판단 자체는 관심 밖의 문제라는 것이다. 우리가 앞서 III 장 ‘미술비평과 팩션의 텍스트론’에서 살펴보았던 바르트나 데리다의 텍스트론은 이러한 주관주의적 해석의 연장선상에서 논의될 수 있는 비평이론이다.

56) Robert Stecker, “Relativism about Interpretation”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995, pp. 14-18.

57) Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, p. 180.

58) *ibid.*, p. 156.

59) Josep Margolis, “Robust Relativism”, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, N° 1, 1976, pp. 37-46.

60) Joseph Margolis, “Plain Talk About Interpretation on a Relativistic Model,” in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995, pp. 2-3.

바르트의 경우 소위 ‘텍스트 연구’의 시기⁶¹⁾ 혹은 ‘후기’⁶²⁾에 등장한 해석의 담론은 ‘제3의 의미(Le troisième sens) 또는 무딘 의미(le sens obtus)에 근거한 해석학’⁶³⁾이라 할 수 있겠다. 이것은 언어로 표현하기 어려운 의미, 어떠한 것으로도 고정되지 않은 의미임과 동시에 ‘의미의 과잉’과 ‘의미의 보충분(supplément de sens)을 두루 아우르는 해석이다. 여기에는 참, 거짓의 보편적 판별 자체가 무의미하다. 특히 무딘 의미는 “문화, 지식, 정보의 바깥”⁶⁴⁾에서 펼쳐지는 탈주의 해석이지 않던가?

데리다의 경우 해체적 해석이란 부정과 파괴가 결코 아니며, 자기 동일성을 지니지 않은 복수성(multiplicité)의 상태로, “하나의 언어 이상(plus d’une langue)”⁶⁵⁾의 존재로 운동하는 세계이다. 즉 수많은 담론들 안에서 고정된 의미가 미정인 채로 무한한 의미를 끊임없이 생산하는 ‘탈-전유(ex-appropriation)’의 운동들⁶⁶⁾이자 차연(différance)의 유희하는 세계인 것이다. 여기에는 모두가 참이자 동시에 거짓의 세계만이 있을 따름이다. 즉 참과 거짓이 뒤섞인 혼성의 세계인 것이다.

이처럼 상대주의적 해석도 일부 그러하지만 특히 주관주의 해석의 경우 무한한 해석의 가능성과 자율적인 해석을 지향함으로써 ‘완전히 해석되지 않는 세계’를 펼친다는 점에서 오늘날 미술비평의 실천에 시사하는 바가 크다.

우리는 앞서 논문에서, 팩션을 ‘사실 vs 허구’의 ‘분리/결합’을 순차, 연계적으로 진행하는 ‘기호사각형’의 의미 구조 안에 갇힌 존재가 아니라 이미 의미생성

61) 바르트가 직접 자신의 학문 여정을 기술한 3단계의 구분: ① 이데올로기 비판으로서의 기호학(1949-1957), ② 문화과학으로서의 기호학(1957-1967), ③ 텍스트 연구: 텍스트 기호학(1970년 이후) Roland Barthes, *Le Monde*, 7. juin 1974, in: *L’aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985, pp. 10-13.

62) 바르트가 직접 자신의 학문 여정을 기술한 2단계의 구분: ① 전기와 ② 후기. Roland Barthes, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris: Seuil, 1978.

63) 관련한 자세한 논의는 다음을 참조할 것. 김성호, 「미디어아트 이미지의 해석-바르트의 제3의 의미로부터」, 『한국영상학회논문집』 제11권, No. 2, 한국영상학회(2013), 59-80쪽.

64) Roland Barthes, “Le troisième sens”, in: *L’obvie et l’obtus*, Paris: Seuil, 1982, p. 46.

65) Jacques Derrida, *Digraphe*, no. 42, décembre 1987, pp. 24-25.

66) Jacques Derrida, *Limited Inc*, Paris: Galilée, 1990, p. 261.

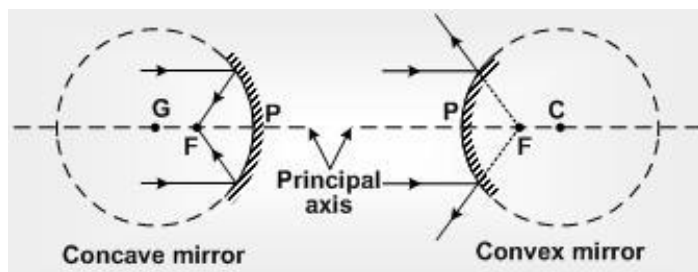
의 과정을 거쳐 갔거나 그것을 통합적으로 작동시키고 있는 운동체로 볼 필요가 있음을 주장한 바 있다. 나아가 우리는 팩션을 의미 구조 안의 요소로 볼 것이 아니라 의미 구조 전체로 볼 것을 요청하면서 아예 ‘텍스트’로 이해할 것을 요청했다. 또한 우리는 역사와 미술비평 역시 의미 구조 전체, 즉 의미구조 안/밖에서 운동하는 통합체로 보는 것은 물론 그것들을 바르트나 데리다와 같은 후기구조주의 철학자들이 피력하는 ‘텍스트’의 정체성으로 이해할 필요를 있음을 강조했다. 오늘날 역사가 허구적 해석을 통해, 팩션으로 사실들 사이의 공백을 메우는 것’이 아니라, 오늘날 비평이 상대주의 해석 혹은 주관주의 해석을 지향하면서 궁극적으로 참/거짓의 판단을 넘어서는 ‘무한한 해석의 가능성’을 탐구하는 것은 팩션의 정체성을 공유한다. 즉 그것은 ‘완전히 해석되지 않는’ 팩션, 그럼에도 ‘해석되는 가능성의 세계’로서의 팩션’이라는 지점이다.

VI. 상상의 오목거울: 미술비평에 투사되는 팩션

미술비평에서의 팩션의 의미론과 역할을 탐구하는 본 논의에서, 먼저 거론할 것은 미술비평과 팩션의 만남의 유형과 방식에 관한 것이다. 우리는 앞서 III 장, ‘미술비평과 팩션의 텍스트론’에서 이러한 논의에 관한 단초를 제시한 바 있다. 그것은 ‘팩션을 비평이라는 텍스트 자체에 이미 잠재하고 있는 존재로 파악’함으로써 비평과 팩션의 대립적 구조(vs)를 상호작용적 개방형 구조(/)로 전환시켜 이해하는 일이었다. 여기서 사선의 구조(/)는 잠재태로서의 팩션을 현실의 지평으로 끌어올리는 에스컬레이터의 역할을 한다. 따라서 우리 논의에 있어 새로운 과제는 비평 내부에 잠재하고 있는 팩션을 현실화시킨 후 어떠한 유형과 방식으로 양자의 효율적인 만남을 실천해나가는가에 관한 것이 된다. 미술비평과 팩션의 만남의 현상이, 미술비평의 ‘밖’으로부터 팩션을 불러들이는 것이 아니라 미술비평의 ‘안’으로부터 그것을 투영시키면서 이루어진다고 앞서 주장한 만큼, 우리는 이것에 관한 이상적 모델을 그려볼 필요가 있겠다.

우리는 이것을 위해서 상상의 ‘오목거울(Concave mirror)’ 모델을 구상한다. 그것은 보이는 외측면(오목)에 ‘거울(mirror)’ 고유의 반사성(反射性)과 반영성(反映性)을 유지하는 오목거울의 외형과 구조를 그대로 유지하면서도 보이지 않는 내측면(볼록)에 ‘유리(glass)’ 고유의 투영성(透映性)과 투과성(透過性)이 작동하는 상상 모델이다. 쉽게 말하면 이것은 보이는 외측면에서의 외형, 구조, 광학효과는 실제의 오목거울과 똑같은 것이지만, 보이지 않는 내측면에 차원이 하나 더 있는 모델이다. 그 차원이란 물리적인 것이 아닌, 팩션과 미술비평이 결합하는 ‘만남의 현상’이라는 비물리적인 것이다. 그러니까 내측면에서 연구자의 상상이 작동하는 이 오목거울 모델은 팩션과 미술비평의 관계 설정을 위한 하나의 메타포일 뿐 실제 과학적 근거로 구상된 것이 아님은 물론이다. 볼록이든, 오목이든 거울이란 유리의 한쪽 면 위에 수은을 발라 만든 것이다. 그런 점에서 오목의 외측면이 거울이고 내측면이 유리인 우리의 오목거울 모델은 실제의 오목거울과 하등 다를 바 없다. 다만, 실제의 오목거울에서는 작동하지 않는, 내측면의 유리의 질료적 속성인 투영성과 투과성이 작동하는 마법의 효과를 상상하는 것만이 다를 뿐이다.

팩션과 미술비평이 조우하는 상상의 오목거울 모델을 이해하기 위해서, 우리는 먼저 실제의 오목거울과 볼록거울의 차이점을 다음 그림을 통해 살펴보기로 한다.



[그림 3] 오목거울과 볼록거울의 구조와 작용 도해⁶⁷⁾

67) “Reflection and Refraction of light–Reflection from a Curved Surface, in; *ExpertsMind.com*. <http://www.transutors.com/physics-homework-help/optics/curved-mirror.aspx>

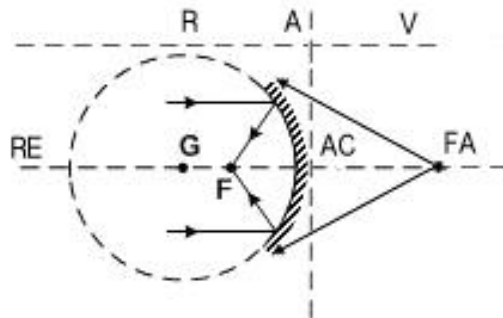
좌측의 오목거울(concave mirror)에서 우리는 반사된 빛이 중심으로 모여 실초점(F)을 형성하고 있음을 확인할 수 있다. 여기서 반사면(P)에 맺히는 상은 물체의 위치에 따라 바른 상(정립상)과 거꾸로 된 상(도립상)으로 달리 나타난다. 즉 상의 성질이 초점(F)과 구심(G)에 대한 물체가 놓인 위치에 따라 달라지는 것이다. 물체가 초점보다 거울 가까이 놓이면 바른 허상(정립 허상), 물체가 초점과 구심의 사이에 놓일 때는 거꾸로 된 실상(도립 실상)이 각각 확대되어 나타난다.⁶⁸⁾ 쉽게 말해 반사면에 물체가 근접하면 실물보다 큰 바른 상이 나타나고 멀리하면 실물보다 작은 거꾸로 된 상이 나타나는 것이다. 오목 거울은 반사된 빛을 구심점 앞에 모으기 때문에 모은 빛을 멀리 보내거나 빛에너지를 집중시키는 반사 망원경, 탐조등, 등대, 채화기, 자동차의 전조등, 치과용 거울 등으로 사용된다.

반면에 우측 볼록거울(convex mirror)은 물체의 위치에 상관없이 물체가 바로 선 형태의 정립 허상이 실물보다 축소되어 나타난다. 빛이 반사된 경로의 연장선이 거울 면 뒤에 모이는 허초점(F)을 가지기 때문이다.⁶⁹⁾ 볼록거울은 반사각이 넓기 때문에 전경을 보여주는 자동차 백미러, 도로반사경 등에 사용된다.

이제 우리는 위의 실제 오목거울의 작용 원리를 이해한 상태에서, 미술비평과 껍선의 만남과 상호작용에 대해서 논의하기 위해 ‘상상의 오목거울 모델’을 구상한다. 우리가 여기서 볼록이 아닌 오목거울을 상상한 까닭은 오목거울이 모인 빛을 집중적으로 사물에 투사한다는 점에서 미술비평이 자체 내에 지닌 매개자의 역할론과 닮아있기 때문이다. 게다가 오목거울은 반사면(P)에 맺히는 상이 물체의 위치에 따라 바른 상(정립상)과 거꾸로 된 상(도립상)으로 달리 나타난다는 점에서, 비평의 긍정적 혹은 부정적 결과의 양상들과 닮아있기 때문이다. 오목거울이 창출하는 빛의 투사 효과로부터 비평과 껍선의 유효한 기능을 모색하기 위한 우리의 상상의 모델은 다음과 같다.

68) 뉴턴편집부, 『과학용어사전』, 뉴턴코리아, 2010, 인터넷판, 참조.

69) 위의 책.



밖 오목거울 안

[그림 4] 상상의 오목거울 모델을 통한 미술비평과 팩션의 상호작용 도해

앞서 살펴보았던 오목거울에 관한 [그림 3] 위에 독자(RE)-비평(AC)-팩션(FA)의 연결체를 겹쳐 올려놓으면서 우리가 만들어낸 [그림 4]의 모델은 크게 두 가지 방향성 속에서 논의된다. 첫 번째는 맨 위에 표기된 이니셜과 관련한 것이다. 그것은 잠상태(V: Virtualité)로 존재하는 팩션(FA)이 미술비평(AC, 오목거울)에 투사되면서 만남을 이루는 동시에 현실화(A: Actualisation)의 과정을 거쳐 비평이라는 현실(R: Réalité)이 되는 점층적 단계에 대한 고찰이다. 두 번째는 오목거울의 한 가운데를 수평으로 지나고 있는 광축(光軸) 위에 표기된 이니셜에 관한 것이다. 그것은 미술비평(AC)과 팩션(FA)사이의 관계함과 그것이 중국에 ‘미술비평/팩션’과 대면하는 독자(RE)와의 사이에서 작동하는 상호작용에 관한 고찰이다.

첫 번째 논의 방향과 관련해서 우리는 ‘팩션을 비평이라는 텍스트 자체에 이미 잠재하고 있는 존재로 파악’했던 이전 논의를 상기할 필요가 있겠다. 이것은 미술비평 내부에 이미 팩션의 존재론적 속성을 지니고 있었음에도 미술비평 현장에서 실천언어로 사용되지 않았던 작금의 현실에 대한 하나의 비판적 은유이다. 즉 미술비평이나 팩션이, 다른 형식의 같은 위상적 존재로서, 언어적 의미의 텍스트를 넘어선 지점에서 ‘의미 생성과 관계한 모든 것’이라는 확장된 텍스트로 이해

되고 있으면서도 정작 미술비평 현장에서는 픽션을 금기의 영역으로 치부하면서 글쓰기의 방식으로 전혀 고려하고 있지 않은 미술비평 현실에 대해서 문제제기하는 것이다. 그것은, 픽션을 구성하는 한 축인, 허구를 픽션의 전체적 면모로 인식해 온 미술비평계의 인식적 오류로부터 기원한다.

우리가 이미 고찰했듯이, 자체 내에 비평적 속성을 다분히 지니고 있는 픽션이 유독 전문미술비평의 글쓰기에 드러나지 않고 있는 현재적 상황을 예의주시하면서, 우리는 픽션을 ‘아직 미술비평으로 현실화되지 않은 잠재(virtualité)’로 바라보고자 한다. 베르그송(H. Bergson)이나 들뢰즈(G. Deleuze)의 저작들⁷⁰⁾에서 밝히고 있는 이미지의 존재론을 잠재/가능태/현실의 관계 속에서 읽어낼 수 있듯이, 잠재태라는 것은 부재하는 것이 아니라 이미 실재하고 있는 것이다. 즉 잠재적 실재(realité virtuelle)이다. 다만 현실화되지 않은 가능태로 잠재적 상태에서 부단히 운동하고 있는 존재인 것이다.⁷¹⁾ 미술비평과 픽션의 만남과 그 작용을 우리는 이러한 관계로 인식하고자 한다. [그림 4]에서 픽션(FA)은 미술비평(AC)이라는 오목거울 위에 자신의 몸을 투사하면서 이내 잠재태를 벗고 현실화(A)의 과정을 거쳐 미술비평이라는 현실(R)이 된다. 여기까지가 미술비평과 픽션의 만남에 관한 과정이었다고 한다면, 그 만남의 결과와 그것이 지니는 의미가 과연 무엇인지를 이어 살펴본다.

70) Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris: Alcan, 1896; Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Alcan, 1889; Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968; Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 1966(2e édition, 1998); Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983.

71) 관련한 자세한 논의는 다음의 논문을 참조할 것. 김성호, 「베르그송, 들뢰즈의 철학에 내재한 가상현실」, 『프랑스학연구』 Vol. 62, 프랑스학회(2012), 559-584쪽.

VII. ‘미술비평/팩션’의 매개적 효용성

우리는 여기서 미술비평에 결합한 팩션이 창출하는 비평적 글쓰기를 새로운 용어에 대한 필요성이 생기기 전까지 단순히 ‘미술비평/팩션’으로 지칭하고자 한다. ‘미술비평/팩션’의 매개적 효용성을 연구하는 이 장에서 우리는 앞서의 [그림 4]에서 제기했던 두 번째 논의를 이어간다. 즉 오목거울을 사건의 장으로 삼고 일어나고 있는 ‘미술비평(AC)-팩션(FA)-독자(RE)’ 간의 상호작용에 관한 고찰이 그것이다.

앞서 논의했듯이, 팩션은 허구의 한 축과 사실의 한 축을 견지하고 있는 까닭에 그 자체의 의미론으로 이미 ‘비평적 텍스트’의 속성을 지닌다. 다만 그것은 비평을 만나기 전까지 질료의 차원으로 존재한다. 사실들 사이의 공백을 허구적 상상력으로 매움으로써 ‘가능성 있는 세계’를 추적하여 비주류의 것들을 주류의 세계에 편입시키고 재질서화하는 능력을 발휘하는 ‘질료적 차원의 비평적 텍스트’라 할 것이다. 이것은 죽어있는 활자들이 배열하는 고정화된 의미 자체를 타파하고 끊임없이 다의미를 향해 질주하면서 주관주의적 해석의 비평이론을 수렴하는 질료적 비평 텍스트이기도 하다. 이런 차원에서 팩션은 기존의 건조하고 획일화된 방식으로 객관적이고도 고정된 의미의 비평적 결과에 골몰하고 있는 전문가들의 비평적 글쓰기에 비정형화된 비전문가적 글쓰기로 생명력을 불어넣고 숨통을 틔우게 하는 존재이기도 하다. 그런 면에서 그것은 사실/허구, 참/거짓, 생명/죽음, 고정체/운동체, 주류/비주류, 단의미/다의미, 전문가/비전문가의 이분법을 해체하는 ‘사이의 글쓰기’를 지향하는 ‘비평적 질료’라 할 것이다.

여기서는 팩션이 자체 내에 질료적 차원으로 지니고 있는 이러한 비평적 속성이 미술비평과 만나 스스로 비평이 되는 사건 이후를 고찰한다. 즉 그렇게 형성된 ‘미술비평/팩션’의 실제적 면모와 구체적 양상은 어떠할까? 주지하듯, 한국의 미술비평 현장에서 비평적 글쓰기 방법론에 관한 이론이나⁷²⁾ 관련 비평문은 다수

72) 김성호, 「새로운 온라인 공론장에서의 비전문가의 미술비평」, 『미학예술학연구』 제39집, 한국미학예술학회(2013), 185-214쪽.

발견되지만, 여전히 팩션을 비평적 글쓰기의 방식으로 도입한 사례를 발견하기란 쉽지 않다. 이 논문이 2000년대를 중심으로 한 관련 비평문에 대한 실제 사례들을 심층적으로 분석하고 살펴보기 위한 바로 전 단계의 연구이기에, 여기서는 한 사례만 살펴보기로 한다. 우리는 본 연구자의 비평 한 편을 ‘미술비평/팩션’의 사례로 삼아 분석하면서 우리 주제와 관련한 메타비평을 시도하기로 한다. ‘자기표절’이란 제명과 ‘팩션’이라는 부연설명을 앞뒤로 달고 있는 다음의 비평적 에세이를 살펴본다. 여기서는 분석을 위해서 원래의 글을 ‘도표 내 텍스트’의 형식으로 전환하고 그것을 6개의 범주로 나누어 살펴본다.

자기표절 ⁷³⁾
<p>20대, 남, 설치미술</p> <p>멘붕이다! 군대를 다녀와 대학 졸업을 간신히 하고 현장에 나왔더니, 그동안 만화만 줄곧 그려대던 후배 삼순이가 기업과의 콜라보레이션(collaboration)으로 한 방에 떠 있었다. 전시 현장은 물론이고 이곳저곳 아트페어에 불려 다니느라 잠잘 틈도 없단다. 게다가 성형으로 연예인 닮은꼴을 하더니 미술잡지보다 대중문화잡지에 단골로 등장 중이다. 기자들 왈, 애가 60년대의 팝아트를 한국 스타일로 재해석한 미술계 셋별이라나? 패러디 만화 안에 한국 위인들 구겨 넣는 시리즈를 무수히 배설하듯이 만든 것을 보고 일부 평자들은 ‘현대 속 전통’을 냉소적 시선으로 재해석한 이 시대의 통렬한 비평적 작업이라고 맞장구를 친다. 아! 그동안 전념해왔던 설치, 퍼포먼스 같은 돈 안 되는 작업들을 때려치워야 하나? 도대체 난 무슨 시리즈물을 만들어야 할까? 젠장! ‘맨땅에 헤딩’일세. 고민 중.</p>
<p>30대, 여, 미술비평</p> <p>평론가라고 잘난 척하는 한 선배의 거들먹거림이 한편으로 부럽기도 해서 나도 이 길에 들어섰는데, 요즘에 그를 지켜보는 내 상태가 ‘심란’ 그 자체이다. 나로선 전시비평 하나 쓰는 것도 힘들어 죽을 지경인데, 그 선배는 무슨 ‘글 쓰는 기계’인가? 그런데 아는 사람은 안다. 그가 이 잡지, 저 잡지에 쏟아내는 비평들이 비평대상만 다를 뿐, 했던 말 다시 써먹기와 자기표절의 무한 반복임을 말이다. 게다가 벤야민과 프리드를 왜 그리도 들먹대는가? 그런 그가 최근 아기 분유값 걱정으로 자기 논문 이리저리 잘라서 석사논문 대필을 몇 번 해주고 검은 때돈을 벌더니만, 최근에는 비평계를 활성화시킨다며 온라인에 너절한 글들을 올리고 댓글로 블로거들과 싸질하느라 정신없다. 다른 선배들은? 정도만 다를 뿐 그들도 별반 다르지 않아 보인다. 순수를 앞세우지만, 최소한의 윤리마저 사라진 이곳에서 뭘 할 수 있을까? 최근 나는 아예 비순수를 거리낌 없이 받아들이는 영화비평으로 전업할까 고민 중이다.</p>

73) 김성호, 「자기표절(Self-plagiarism)」, 지금, 한국미술의 현장, 『서울아트가이드』 3월호(2013), 36쪽.

40대, 여, 전시기획

요즘 미술계가 힘들다고 난리인데, 뭐 꼭 그렇지만도 않다. 미술시장이 얼어붙으면 정부가 돈을 쏟아내기 마련이다. 문화예술 프로젝트에 지원해 ‘눈먼 돈’을 찾아 먹는 일에서는 나는 이제 선수가 되었다. 대개는 소외 지역민들의 참여를 이끌어내는 커뮤니티아트가 답이다. 이러한 기획에 뭐 특별한 게 있나? 그동안 기획 건으로 구축해놓은 자료에다 동문이 운영하는 컨설팅회사로부터 넘겨받은 자료들을 짜깁기하니 일주일 만에 400페이지 분량의 멋진 기획서 하나는 딱딱 나온다. 게다가 정부나 지자체가 벌이는 엑스포나 한류 관련 프로젝트에 입찰하는 업체들에 전문가로 투입되어서 짜깁기 기획서 몇 번 내밀고 받는 돈도 쏠쏠하다. 게다가 입찰에 성공할 때 성공 사례비로 챙기는 몫이란 거의 대박 수준이다. 그런데 어제 기획자 모임의 동료 하나가 내게 탄축을 건다. 기획서 짜깁기를 언제까지 할 거냐고... 아! 짜증나.

60대, 남, 회화

대학 정년퇴직 이후 요즘은 작업시간이 늘어나 즐거우면서도 한편으론 고통스럽다. 지난한 노동으로 신체의 흔적을 남겨온 내 작업들이 이제 부쩍 힘에 부치기 때문이다. 그 와중에 나는 황당한 일을 당했다. 그간의 내 작업을 송두리째 매도한 한 평론가의 글을 보게 된 것. 내가 자기표절로 작업세계를 일관했단다. 그의 글에 따르면, 학자가 출전을 밝히지 않은 상태로 자신의 이전 텍스트를 재발표하는 ‘중복 게재’를 자기표절이라 하듯이, 화가인 내가 오랫동안 이전의 창작물을 ‘스스로 모방하고 중복 재생산’했기 때문에 자기표절이란단다. 오랜 자기훈련과 예술 실험을 통해 오늘에 이른 내게 이러한 능욕을 하다니! 이것은 내 시리즈 작업 자체에 대한 오판일 뿐 아니라, 그간 내 모든 성과들에 대한 모함에 다름 아니다. 아니, 그렇다면 일관된 작업세계를 펼쳐온 서세욱, 김창열, 박서보, 이우환 같은 대가들의 작업들 또한 자기표절이란 말인가? 자기표절의 개념도 모르는 이 우매한 자의 비판에 어찌 슬기롭게 대처할지 목하 고심 중이다.

*** 이 글은 팩션(faction)이다.**

[표 1] 팩션을 미술비평의 글쓰기 방법으로 도입한 사례

미술비평과 팩션을 결합시킨 상기의 비평적 에세이를 다시 글쓰기의 형식/내용으로 세분화해서 분석하면, 다음과 같은 표로 정리된다. 좌측에서는 미술비평 영역으로 범주화한 비평적 문제의식과 문제제기를 검토함으로써 이 비평문이 생산된 동기가 무엇인지를 밝힌다. 우측에서는 미술비평에 팩션이 본격적으로 글쓰기 방법론으로 결합됨으로써 생산된 결과물인 비평문을, ‘형식/내용’의 범주 안에서 세부적 요소들로 일일이 대립시켜, 분석함으로써 비평문 안에 녹아있는 내러티브와 본질적 메시지가 무엇인지를 밝힌다.

구분	비평적 문제 인식(미술비평)	비평적 글쓰기 형식과 내용(픽션)
주제	<ul style="list-style-type: none"> - 창작에서 시리즈물은 작가의 고유한 독창성을 탐구하는 지속적인 연구의 결과물로 이해된다. - 창작에서 시리즈물은 자기표절이 아닌가? 해석이 어디까지 가능하고 어디까지 불가능한가? - 이론에서 표절/자기표절 논의가 있다. - 창작에서 표절 논의가 있다. - 창작에서 자기표절 논의는 드물다. - 창작에서 자기표절은 무엇인가? 	<ul style="list-style-type: none"> - 픽션의 이름으로 허구를 개입시키고 실제로는 이 허구가 실제에 다름 아님을 인식하게 한다. - 세대별, 장르별, 성별 분류를 통해 '고정된 의미의 해석을 유발하는 편협성'을 벗어난다. - 화자(주인공)의 입을 빌어 주역, 조역, 주변인을 구성하여 '가능성의 세계'라고 하는 현실감을 부여한다. - 창작에서의 자기표절을 비평의 대상으로 삼기 위해서는 이론에서의 자기표절을 필히 함께 비평한다. - '자기표절/일관성/독창성/시리즈물'이라는 연계적 개념을 해체하고 근본적인 답을 얻기 위한 문제의식에 기인하여 검증을 이미 거친 화단의 원로에까지 소급시켜 문제제기한다.
20대	<p>창작에서 아방가르드 실험정신은 더 이상 유효하지 않은가? vs 대중과 시장의 기호에 부합하는 예술창작을 자기표절로 매도할 수 있는가?</p>	<p>나(20대/남/설치) vs 삼순이(후배/여/회화)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 실험 vs 자기표절 혐의 - 아티스트 vs 아텐터테이너 - 전문적 예술 vs 대중적 예술 - 시장에서의 좌절 vs 시장에서의 성공
30대	<p>비평의 윤리성은 기대하기 힘든 것인가? vs 비평가의 관심 있는 주제에 대한 유사한 표현과 플롯의 재생산 자체를 자기표절로 볼 수 있는가?</p>	<p>나(30대/여/비평) vs 선배(40대/남/비평)</p> <p>순수, 윤리적 글쓰기 vs 자기표절, 반복</p> <p>신진평론가 vs 중견평론가</p> <p>열정적 애호가 vs 전업가</p> <p>글쓰기가 힘든 인간 vs 글 쓰는 기계</p>
40대	<p>자생적 창작을 추구하는 미술현장에 대한 전문가의 공공연한 주도적 개입의 끝은 어디인가?</p> <p>전문가의 은밀한 공모는 어디까지 용서받을 수 있는가?</p> <p>vs</p> <p>일관된 주제의식을 지속하면서 효율성을 추구하는 기획자의 탁월한 매개적 능력을 자기표절로 재단할 수 있는가?</p>	<p>나(40대/여/기획) vs 동문(동지) 동료(적)</p> <p>짜깁기/자기표절 vs 공모자 적</p> <p>전문가 vs 쑤 전문가</p> <p>범죄자 vs 용의자 고발자</p>

<p>60대</p>	<p>원로작가의 시리즈 작업은 지속적 조형실험을 차단한 채 자기복제와 재생산을 통해 과거의 영화를 지속하려는 욕망의 발현이라 할 수 있지 않을까? vs 어떠한 정보와도 담을 쌓고 자신의 작업세계에만 천착해온 원로의 작업세계를 시리즈 작업이란 이유로 자기표절로 몰아갈 수 있는가?</p>	<p>나(60대/남/회화) vs대가 평론가(모함) 일관된 작업 vs 일관된 작업 자기표절 창작 vs 평론, 이론 전문가 vs 전문가 용의자 vs 고발자</p>
<p>부연</p>	<p>이것은 팩션, 즉 '가능성 있는 세계'로서의 잠재적 실재이다.</p>	<p>이것이 허구가 아닌 실제로 이해될 수 있기를 기대한다.</p>

[표 2] 팩션을 미술비평의 글쓰기 방법으로 도입한 사례 분석

상기의 사례는 미술비평이 팩션과 만나 창출하는 상상의 오목거울 모델에 나타나 ‘미술비평(AC)-팩션(FA)-독자(RE)’ 간의 상호작용에 관한 새로운 시사점을 마련한다. 그것은 미술비평의 본연의 역할인 매개자적 위상을 강화하는 동시에 ‘미술비평/팩션’을 보다 활력 있는 담론의 생산 주체로 새롭게 정초하는 것이다. ‘미술비평/팩션’의 실제적 글쓰기 사례와 그것에 관한 분석을 통해서 우리는 ‘미술비평/팩션’이 창출하는 매개적 효용성을 다음처럼 몇 가지로 정리할 수 있겠다:

1) 전문비평이 ‘미술비평(AC)-독자(RE)’ 간의 상호작용을 도모하기보다는 ‘읽을 수 있는 텍스트(texte lisible)’을 독자에게 제공함으로써 비평가의 메시지를 강요하는 비평논리에 충실한 것이었다고 한다면, 팩션이 결합한 우리의 새로운 글쓰기 방식의 미술비평은 독자에 의해 다시 ‘써질 수 있는 텍스트(texte scriptible)’을 제공함으로써 독자들에게 ‘글 읽는 즐거움’을 선물하고 그들의 상호작용을 도모한다. 즉 팩션과 결합한 미술비평의 글쓰기, 즉 우리의 지칭어 ‘미술비평/팩션’은 독자의 즐거운 참여로 다시 써지는 텍스트가 된다.

2) ‘미술비평/팩션’은 독자에게 사실정보에 집착하는 관성으로부터 탈주시켜, 현실세계와 밀착되어 있는 기존 역사의 공백이나 은폐된 진실을 ‘상상’으로 추적

하게 만든다. 그것은 상상적 허구이지만 ‘가능성 있는 세계’를 구성하기에 ‘사실의 왜곡’이 되기보다는 ‘사실의 증거(evidence of facts)’를⁷⁴⁾ 발견하게 만드는 동력이 된다. 따라서 이러한 ‘가능성의 세계’를 추적하는 ‘미술비평/팩션’이 구성하는 흥미로운 내러티브는 독자를 동화(同化)되도록 만들기에 족하다.

3) ‘미술비평/팩션’의 텍스트적 속성은 다분히 문학적이다. 즉 잡종성, 판타지, 허구, 유머, 유희, 풍자, 우화, 역설, 아이러니와 같은 문학적 요소들이 결합하는 창의적 글쓰기는 독자에게 비평문을 이해하기 쉬운 이야기로 받아들일 수 있도록 도와준다.

4) ‘미술비평/팩션’은 학술지나 전문가들이 공유하는 전문매체를 통해서 발표되기보다는 일상적 주제와 관계하는 검색이 수시로 작동하고 있는 온라인 인터넷 매체를 활용하기에 커뮤니케이션의 차원에서 독자와의 상호작용이 수시로 발생하는 대화형 글쓰기가 된다.

5) ‘미술비평/팩션’은 전문비평가들의 기존의 글쓰기 방식에 문제를 제기하여 반향을 도모함으로써 그들의 글쓰기에 영향을 미친다. 수사학적 완결성을 위해 기승전결의 내러티브와 문법적 구조를 지향하는 전문가의 과학적이고 논리적인 기존의 글쓰기 방식은 ‘독자’들과 상호작용을 도모하기 보다는 독자들을 훈육, 계도하려는 목표를 버리지 않음으로써, 대화의 차원에서 단절된 텍스트가 되기 쉽다. ‘미술비평/팩션’은 지시적이고 고정된 의미 체계를 구성하는데 골몰하는 전문비평의 글쓰기가 구축하는 죽은 활자들의 배열에 개입함으로써 그것들을 ‘생성하는 의미의 운동체’로 소생시키는 작업을 도모한다. 그럼으로써 우리의 ‘미술비평/팩션’은 전문적 글쓰기 방식에 제동을 걸면서 그것을 수정할 것을 요청하는 ‘권유의 글쓰기’가 된다.

6) 그런데 그것이 어떻게 가능한가? 우리의 ‘미술비평/팩션’은 전문비평가의 비평에 메타비평으로 잠입하되, 논리적 반박이 아닌 우화, 허구, 냉소, 풍자와 같

74) John Perceval, William Pulteney, *Faction Detected by Evidence of Facts*, London: Warwick Lane, 1743. & John Perceval, *Faction Detected by the Evidence of Facts: Containing an Impartial View of Parties at Home and Affairs Abroad*, New York: BiblioBazaar, 2010[1743].

은 방식으로 그들을 자극함으로써 그들의 반향을 이끌어내고자 한다. 논의의 핵심은 우리의 미술비평/팩션은 전문가들의 비평 자체에 저항하는 글쓰기이기보다는 그들의 비평적 글쓰기 방식에 짓궂게 시비를 거는 메타 비평이라는 것이다. 그것은 전문가의 반향이 미진할지라도 이미 효용성을 성취한다. ‘미술비평/팩션’이 전문적 글쓰기 방식을 고집하는 전문가들을 독자로 직접 대상화하기보다는 익명의 다수 독자들을 설정하고 비평적 실천을 지속함으로써 이러한 짓궂고 유쾌한 개입은 일정부분 성공한다. 이러한 개입은 논리적 구조에 관성화된 전문 지식인들을 시험하고 동요시킴으로써 변화를 이끌어내는 사회적 효용성을 성취하게 만들 것이다.

7) 다만 유념해야 할 부분이 있다. 우리의 ‘미술비평/팩션’의 글쓰기가 늘 성공만을 염두에 둘 수는 없다는 것이다. 전문가의 정형화된 글쓰기가 실패를 다반사로 하듯이 우리의 ‘미술비평/팩션’ 역시 실패의 가능성이 있다. 그것은 난해함을 타계하는 명징함만이 소통을 성공시키고 비평에 담긴 메시지를 생동감 있게 하는 것만은 아닌 까닭이다. 독자의 눈높이를 지나치게 의식하여 대중적인 글쓰기를 만들어내는 것은 외려 비평이 경계할 대상이다. ‘미술비평/팩션’의 글쓰기의 매개적 효용성에 대한 ‘균형 잡기’가 필요한 부분이다. 따라서 필요한 부가적인 ‘교정’에 관해서 향후에 구체적으로 연구되어야 할 것이다.

VIII. 결론

이 논문은, 본인의 이전 연구에서 비평의 의미론을 모색했던 ‘비전문가의 말하기로서의 글쓰기’로부터, 팩션의 개념을 추출하고 이것이 어떻게 작금의 미술현장에서 새로운 비평적 글쓰기의 방법론으로 도입될 수 있는지를 탐구했다.

팩션은 1960년대 뉴저널리즘을 탐구하는 일군의 문학가들로부터 시작된 이래, 최근까지도 허구의 장에서 사실에 대한 접목을 시도하는 방식의 글쓰기로 도모되어 왔다. 한편, 팩션은 사실에 기초한 역사와 비평의 입장에서는 ‘금기’의 글

쓰기로 간주되어 왔다. 픽션이 허구와 사실을 함께 지니고 있는 개념임에도, 역사와 비평이 픽션의 위상을 허구로만 간주해온 까닭이다. 연구자는 먼저 이러한 현상이 '사실 vs 허구', '참 vs 거짓'이라는 이원적 판별을 전제로 하는 우리의 '구조주의적 사유의 유산' 때문에 비롯된 것으로 풀이했다. 연구자는 픽션의 정체성을 그레마스의 구조주의 의미론 모델로부터 탈주하는 최근의 '텍스트론'으로 바라볼 것을 요청했다. 데리다나 바르트의 사유에서 정의하는 텍스트는 단일하고 고정된 언어적 의미론의 체계를 벗어남으로써 기표들의 무한한 유희가 생성되는 탈구조적 존재이다. 대비적 개념의 '분리/결합'으로부터 탈주하는 이러한 사유는 픽션을 이해하는 기본적 틀이다.

역사란 '언제나 승자들의 기록'이라는 점에서, 역사적 사실은 저자의 언어의 해석에서 비롯된 산물일 뿐이라는 최근 역사학자들의 연구는 역사와 픽션을 거리낌 없이 만나게 하는데 일조한다. 그것은 언제나 해석이 시도되는 '가능성의 세계'란 점에서 동일한 차원이다. 비평 역시 오늘날 상대주의적 해석이나 주관적 해석이 야기한 탈구조적 사유를 통해서 픽션과 만나게 한다. 비평과 픽션의 동일한 위상은 커뮤니케이션 주체들의 만남을 대립적 구조(vs)로부터 상호작용적 개방형 구조(/)로 전환시켜 이해할 것을 요구한다.

연구자는 미술비평과 픽션의 만남과 상호작용 자체를 '미술비평/픽션'으로 지칭하면서 이것을 구체화시키기 위해 '상상의 오목거울 모델'을 만들고, 우리의 논의에 관한 구체적 분석을 위한 메타포로 삼았다. 집광(集光) 효과를 발현하는 오목거울은 '미술비평/픽션'이 커뮤니케이션 행위에서 담당하는 매개적 역할을 닮아있다. 우리는 이 모델에서 독자(RE)-비평(AC)-픽션(FA)의 관계 작용을 베르그송과 들뢰즈의 논의인 잠재태의 현실화 과정으로 바라보고자 했다. 그것은 픽션(FA)이 미술비평(AC, 오목거울)에 투사되면서 만남을 이루는 동시에 현실화(A: Actualisation)의 과정을 거쳐 비평이라는 현실(R: Réalité)이 되는 것으로 고찰하는 것이었다. 이것은 픽션을 그 자체 내에 질료적 차원으로 비평적 속성을 지니고 있는 존재로 보는 것이자, 비평으로서의 매개적 역할을 효율적으로 담당할 무한한 가능체로 평가하는 것이었다.

본론의 말미에서 ‘미술비평/팩션’의 한 사례로 제시한 본 연구자의 비평적 에세이에 대한 분석은 본론에서 거론했던 비평이론이 어떻게 실제의 미술비평에서 매개적 효용성을 성취할 수 있을지에 관해 구체적으로 예견하고 검토하는 화용론적 접근이었다. 연구자는 팩션이 비평과 결합하여 발현하는 내러티브의 형식과 내용을 검토하면서 ‘미술비평/팩션’이 야기하는 매개적 효용성을 몇 가지 범주로 정리했다: ‘다시 써지는 텍스트’로서 독자에게 글 읽은 즐거움을 선물하는 ‘미술비평/팩션’, 사실에 대한 증거로서 작동함으로써 가능성 있는 세계를 드러내는 ‘미술비평/팩션’, 창의적 글쓰기와 흥미로운 내러티브를 통해서 비평적 메시지를 이해하기 쉽게 전달하는 ‘미술비평/팩션’, 온라인 공간을 통해 독자와 지속적으로 상호작용하는 대화형 글쓰기로서의 ‘미술비평/팩션’, 우화, 냉소, 풍자, 패러디의 방식으로 전문가들의 글쓰기에 시비를 거는 유쾌한 메타비평으로서의 ‘미술비평/팩션’, 지식인을 시험하고 동요시키는 사회적 효용성의 글쓰기로서의 ‘미술비평/팩션’.

본고에서의 분석적 이론이나 연구자가 사례로 든 본인의 비평적 에세이는 미술비평의 새로운 글쓰기로 도입된 팩션에 관한 오늘날 지형도를 살피기에는 역부족일 수 있다. 또한 이 연구의 서두에서 제기한 비교적 거창한 문제의식을 수렴하는데 있어서 미흡할 수 있겠다. 그럼에도 이 논문은, 팩션을 미술비평의 외부로부터 도입할만한 새로운 글쓰기의 방식이기보다는 미술비평의 심층에 오래 전부터 잠재태로 살아 숨 쉬고 있는 존재라는 연구를 통해서 ‘미술비평/팩션’에 대한 새로운 하나의 관점을 제시했다.

이 논문은 문법적 질서에 매어 독자들에게 계도적인 메시지를 전하는 데 집중하거나 미적 판별에 대해 중립성을 고수하고 있는 오늘날, 개선의 여지가 다분한, 전문 미술비평가들의 글쓰기 태도를 수정하려는 연구 목적을 분명히 한다. 오늘날의 전문비평은 심지어 작가로부터 제공되는 보도자료 등을 재생산하는 방식으로 팩트를 그저 인용하는 저널리즘적 비평의 차원으로부터 탈피하지 못하는 경우조차 있다. 게다가 전문비평에는 해석과 가치 평가의 틀을 비평 대상이 달라져도 동일한 방식으로 적용하는 관성화된 사유에 근거한 글쓰기조차 있다. 이러한

글쓰기를 해체하고 전문비평의 오랜 관습들에 구멍을 뚫을 뿐만 아니라 중국에 일정한 변화를 가져오기 위해서는 ‘미술비평/팩션’과 같은 생동력 있는 변주의 글쓰기 태도가 요청된다. 이런 차원에서 본 연구는 전문미술비평이 마땅히 지향할 과제, 즉 독자를 향한 효율적인 매개작용의 실천에 있어, 하나의 의미 있는 방향성을 제시함으로써 ‘비평적 이론의 다양성’을 확보하는데 있어 일정부분 기여하기를 기대한다.

그럼에도 이 논문은 팩션에 대한 논의와 새로운 글쓰기 논의를 결합하여 다양한 논의를 담으려 한 결과, 학술지 논문으로서는 길어진 면이 없지 않다. 이전의 새로운 글쓰기에 대한 논의를 진행한 이후 시작했던 팩션에 관한 연구였던 만큼, 향후 양측의 논의를 보다 개별적으로 발전시킬 필요가 있겠다. 한편 이 논문은 팩트와 픽션의 결합인 팩션에 기반한 채, 모든 미술비평이 의당 지향할 사실적 진술에 대한 논의를 실재론적으로 증명하는 방식을 간과한 점이 없지 않다. 이 부분 역시 다음의 후속 연구에서 다룰 예정이다. 즉 연구자는 2000년대 ‘카탈로그 서문’이라는 형식으로 생산된 전문비평가들의 몇몇 텍스트들로부터 추출되는 수사적 구조와 의미론의 문제들을 ‘언어학’과 ‘비판적 실재론(critical realism)’의 관점에서 분석함으로써 비평의 인식론과 더불어 그것의 실재론에 관한 연구를 이어가고자 한다.

* 논문투고일: 2014년 9월 15일 / 심사기간: 2014년 9월 19일-9월 30일 / 최종게재확정일: 2014년 10월 11일.

참고문헌

- Aristote, *La Poétique*, (tra.)R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris: Seuil, 1980.
- Barthes, Roland, “Le discours de l’histoire”, in; *Informations sur les sciences sociales*, ome VI, N. 4, août 1967.
- _____, “Théorie du texte”, in; *Encyclopaedia Universalis*, tomb. 15, Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1973.
- _____, *Leçon: leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris: Seuil, 1978.
- _____, “Le troisième sens”, in; *L’obvie et l’obtus*, Paris: Seuil, 1982.
- _____, “La mort de l’auteur”, in; *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris: Seuil, 1984.
- _____, “Le style et son image”, in; *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris: Seuil, 1984.
- _____, “De l’œuvre au texte”(1971), in; *Le bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris: Seuil, 1984.
- _____, *Le bruissement de la langue*, Col. Points # 258, Paris: Seuil, 1984.
- _____, *L’Aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985.
- _____, *Le Monde*, 7, juin 1974, in; *L’aventure sémiologique*, Paris: Seuil, 1985.
- Beardsley, Monroe C., *The Possibility of Criticism*, Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Alcan, 1889.
- _____, *Matière et mémoire*, Paris: Alcan, 1896,
- Boehm, Eric H., *America, History and Life*, Vol. 35, part 2, Santa Barbara, California: American Bibliographical Center Cilo Press, 1998.
- Brown, Dan, *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday, 2003.

- Capote, Truman, *In Cold Blood*, New York: Random House, 1965.
- Davies, Stephen, "Relativism in Interpretation", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968,
_____, *Cinéma I, L'image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983.
_____, *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 1966(2e édition, 1998).
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967.
_____, *La dissémination*, Paris: Seuil, 1972.
_____, *Positions* Paris: Minuit, 1972.
_____, *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit, 1972.
_____, *Digraphe*, no. 42, décembre 1987.
_____, *Limited Inc*, Paris: Galilée, 1990.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Seuil, 1972.
- Fender, Stephen, *Plotting the Golden West: American Literature and the Rhetoric of the California Trail*, Cambridge, London, New York: Cambridge University press, 1981.
- Greimas, A. J., *Sémantique structurale: Recherche de méthode*, Paris: Larousse, 1966.
_____, *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris: Seuil, 1970.
- Greimas, A. J. et Courtés, J., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1993[1979].
- Greimas, A. J. and Rastier, F., "The Interaction of Semiotic Constraints", in: *Yale French Studies*, vol. 41, 1968.
- Habermas, Jürgen, "Further Reflections on the Public Sphere", in: *Habermas and the Public Sphere*, Craig Calhoun(ed.), Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

- _____, *The Theory of Communicative Action: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*, Vol. 2, Thomas McCarthy(trans.), Boston: Beacon Press, 1987.
- Lennon, Michael(ed.), *Conversations with Norman Mailer*, Jackson, MS: University of Mississippi Press, 1988.
- Margolis, Josep, “Robust Relativism”, in; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, N° 1, 1976.
- _____, “Plain Talk About Interpretation on a Relativistic Model,” in; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995.
- Mailer, Norman, *The Armies of the Night*, New York: New American Library, 1968.
- _____, *The Executioner’s Song: A True Life Novel*. Boston: Littel, Brown, 1979.
- Nuttall, Nick, “Cold-Blooded Journalism: Truman Capote and the Non-fiction Novel”, in; Harold Bloom(ed.), *Truman Capote*, New York: Infobase Publishing, 2009.
- Perceval, John, *Faction Detected by the Evidence of Facts: Containing an Impartial View of Parties at Home and Affairs Abroad*, New York: BiblioBazaar, 2010[1743] .
- Scheftel, Anna, “I don’t fancy history very much: Reflections on Interviewee Recruitment and Refusal in Bosnia-Herzegovina”, in; Anna Schefel, Stacey Zembrzycki(ed.), *Oral History Off the Record: Toward an Ethnography of Practice*, New York: St. Martin’s Press, 2013.
- Stecker, Robert, “Relativism about Interpretation”, in; *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 53, N° 1, Winter, 1995.
- _____, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1997.

Thibaudet, Albert, “Les trois critiques”, in; *NRF*, 1er décembre 1922 & (repris dans) Albert Thibaudet, “Les trois critiques”, in; *Réflexions sur la critique*, Paris: Gallimard, 1939.

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1973.

_____, “Afterword”, V. Bonel/L. Hunt(eds), in; *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley: University of California Press, 1999.

“Wealthy Farmer, 3 Of Family Slain”, in; *The New York Times*, Nov. 15, 1959.

김기봉, 『역사란 무엇인가를 넘어서』, 푸른역사, 2000.

_____, 『팩션시대, 영화와 역사를 증명하다』, 프로네시스, 2006.

_____, 『역사들이 속삭인다-팩션 열풍과 스토리텔링의 역사』, 프로네시스, 2009.

김성호, 『주류와 비주류의 미술현장과 미술비평』, 다빈치기프트, 2008, 110쪽.

_____, 「베르그송, 들뢰즈의 철학에 내재한 가상현실」, 『프랑스학연구』, Vol. 62, 프랑스학회(2012).

_____, 「미디어아트 이미지의 해석-바르트의 제3의 의미로부터」, 『한국영상학회논문집』 제11권, No. 2, 한국영상학회(2013).

_____, 「새로운 온라인 공론장에서의 비전문가의 미술비평-자발적 비평과 말하기로서의 글쓰기」, 『미학예술학연구』 제39집, 한국미학예술학회(2013).

_____, 「자기표절(Self-plagiarism)」, 지금, 한국미술의 현장, 『서울아트가이드』 3월호(2013).

뉴턴편집부, 『과학용어사전』, 뉴턴코리아, 2010, 인터넷판.

박진, 「우리는 왜 팩션에 열광하는가?」, 『문학과 사회』 18(4), 특집, 연속 기획1_외국 문학, 수입된 내부(2005).

오세정, 「신화, 판타지, 팩션의 서사론과 가능세계」, 『한국문학이론과 비평』

제47집, 14권 2호, 한국문학이론과 비평학회(2010).

풀리처상: <http://www.pulitzer.org/awards/1969>

<http://www.pulitzer.org/awards/1980>

ExpertsMind.com:

<http://www.transtutors.com/physics-homework-help/optics/curved-mirror.aspx>

국문 초록

본 연구는 연구자의 기 발표 논문인 「새로운 온라인 공론장에서의 비전문가의 미술비평-자발적 비평과 말하기로서의 글쓰기」를 잇는 후속편이다. 위의 연구에서 전문비평가들의 권위적 비평적 글쓰기 방법론을 개선하기 위해 비전문가의 미술비평의 글쓰기 방법론으로 제시되었던 ‘자발적 비평(spontaneous criticism)’과 ‘말하기로서의 글쓰기(writing as speaking)’로부터, 이 논문은 팩션(‘faction’)의 글쓰기 방법론을 추출하고 연구한다. ‘말하기로서의 글쓰기’의 개념이 구체화된 ‘팩션’은 팩트(fact)와 픽션(fiction)이 모호하게 얽혀있어, 실증적 사실에 기초해서 검증적 가치 평가를 주도하는 전통적 비평의 입장에서는 ‘금기의 글쓰기 방법론’으로 간주되어 온 것이 사실이다.

그러나 연구자는 1960년대 뉴저널리즘을 탐구하는 문학으로부터 출발한 팩션의 역사를 검토하고, 미술비평에서 이러한 팩션이 오히려 긍정적이고 역동적인 특성을 지닌 글쓰기로 작동할 수 있음을 주장한다. 즉 팩션이 오늘날 비평의 장에서 효용성을 지닌 수사가 될 수 있다는 문제의식을 제기한다.

연구자는 역사와 비평이 그동안 ‘사실 vs 허구’, ‘참 vs 거짓’이라는 이원적 판별을 전제로 하는 구조주의적 사유에 오랫동안 거하고 있었다는 점을 지적하면서, 팩션의 정체성을 그레마스(Greimas)의 구조주의 의미론 모델로부터 탈주하는 최근의 ‘텍스트론’으로 바라볼 것을 요청한다. 데리다(Derrida)나 바르트(Barthes)의 관점에서 ‘기표들의 무한한 유희’의 세계로 확장하는 텍스트론은, 우리의 논의에서 팩션을 규정하기 적합한 개념이기 때문이다.

역사란 ‘언제나 승자들의 기록’이라는 점에서, 역사적 사실은 저자의 언어의 해석에서 비롯된 ‘가능성의 세계’라는 최근 역사학자들의 연구는 역사와 팩션을 거리낌 없이 만나게 하는데 일조한다. 비평 역시 오늘날 상대주의적 해석이나 주관적 해석이 야기한 탈구조적 사유를 통해서 팩션과 만나게 한다. 비평과 팩션의 동일한 ‘팩트/픽션’적 위상은 커뮤니케이션 주체들의 만남을 대립적 구조(vs)로부터 상호작용적 개방형 구조(/)로 전환시켜 이해할 것을 요구한다.

연구자는 미술비평과 팩션의 만남과 상호작용 자체를 ‘미술비평/팩션’으로 지칭하면서 이것을 구체화시키기 위해 ‘상상의 오목거울 모델’을 만들고, 구체적인 논의를 위한 메타포로 삼았다. 집광(集光) 효과를 발현하는 오목거울은 ‘미술비평/팩션’이 커뮤니케이션 행위에서 담당하는 매개적 역할을 닮아있다. 우리는 이 모델에서 독자(RE)-비평(AC)-팩션(FA)의 관계 작용을 베르그송(Bergson)과 들뢰즈(Deleuze)의 논의인 ‘잠세태(Virtualité)’의 ‘현실화(Actualisation)’ 과정으로 바라보고자 했다. 그것은 팩션(FA)이 미술비평(AC, 오목거울)에 투사되면서 만남을 이루는 동시에 현실화(A: Actualisation)의 과정을 거쳐 비평이라는 현실((R: Réalité)이 되는 것으로 고찰하는 것이었다. 이것은 팩션을 그 자체 내에 질료적 차원으로 비평적 속성을 지니고 있는 잠세태(V: Virtualité)’의 존재로 보는 것이자, 비평으로서의 매개적 역할을 효율적으로 담당할 무한한 가능체로 평가하는 것이었다.

연구자는 팩션이 비평과 결합하는 ‘미술비평/팩션’의 한 사례를 통해서, 그것의 형식과 내용을 검토하면서 ‘미술비평/팩션’이 야기하는 매개적 효용성을 다음처럼 몇 가지 범주로 정리했다: ‘다시 써지는 텍스트’로서 독자에게 글 읽은 즐거움을 선물하는 ‘미술비평/팩션’, 사실에 대한 증거로서 작동함으로써 ‘가능성의 세계’를 드러내는 ‘미술비평/팩션’, 창의적 글쓰기와 흥미로운 내러티브를 통해서 비평적 메시지를 이해하기 쉽게 전달하는 ‘미술비평/팩션’, 온라인 공간을 통해 독자와 지속적으로 상호작용하는 대화형 글쓰기로서의 ‘미술비평/팩션’, 우화, 냉소, 풍자, 패러디의 방식으로 전문가들의 글쓰기에 시비를 거는 유쾌한 메타비평으로서의 ‘미술비평/팩션’, 지식인을 시험하고 동요시키는 사회적 효용성의 글쓰기로서의 ‘미술비평/팩션’.

이 논문은, 팩션을 미술비평의 외부로부터 도입할만한 새로운 글쓰기의 방식이기보다는 미술비평의 심층에 오래 전부터 잠세태로 살아 숨 쉬고 있는 존재라는 연구를 통해서 미술비평/팩션에 대한 새로운 하나의 관점을 제시했다. 이 논문은 문법적 질서에 매어 독자들에게 계도적인 메시지를 전하는데 집중하거나 미적 판별에 대해 중립성을 고수하고 있는 오늘날, 개선의 여지가 다분한, 전문 미

술비평가들의 글쓰기 태도를 수정하려는 연구 목적을 분명히 한다. 이 논문은 팩션적 글쓰기를 시도하는 미술비평이 그간 전문가들의 건조한 미술비평 읽기를 거부해 온 독자들에게 보다 더 친근하게 다가설 수 있는 비평임을 피력한다. 팩션이 지닌 구조적 모순, 아이러니, 상상력 등이 오히려 전문적 미술비평의 다하지 못한 매개자적 역할의 건강성을 회복하고 그것의 사회적, 매개적 효용성을 성취해나가는 데 있어 일정부분 기여할 것으로 진단한다. 이런 차원에서 본 연구는 전문미술비평이 마땅히 지향할 과제, 즉 독자를 향한 효율적인 매개작용의 실천에 있어, 하나의 의미 있는 방향성을 제시함으로써 ‘비평적 이론의 다양성’을 확보하는데 있어 일정부분 기여할 것이다.

핵심어

팩션, 팩트, 픽션, 비평, 미술비평, ‘미술비평/팩션’, 역사, 텍스트, 해석, 가능성의 세계, 상상의 오목거울, 매개, 전문미술비평

ABSTRACT

A Study into the Intermediary Utility of Faction in Art Criticism

Sung-Ho Kim*

This study is a follow-up to my thesis *Art criticism by laymen in the “new online public sphere”: spontaneous criticism and writing as speaking* which I have already made public. This thesis elicits and is research into the methodology of writing based on “faction” in an extension of “spontaneous criticism’ and “writing as speaking” presented as methodologies of writing by non-experts so as to improve the methodology of authoritative critical writing by critics. The “faction,” a concretization of “writing as speaking” has been considered the “taboo methodology of writing” from the perspective of conventional criticism’s view, evaluating value based on positive facts, as fact and fiction are ambiguously entangled.

However, I assert that “faction” in art history may actually operate as writing with positive, dynamic features, reviewing the history of faction initiated from literature exploring new journalism in the 1960s. That is, I propose that faction can be rhetoric with utility in the venue of criticism today. I call for viewing faction’s identity from the viewpoint of text theory

* Lecturer, University of Seoul

This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government(NRF-2013S1A5B5A07049016).

escaping from Greimas's model of structuralist semantics, pointing out that history and criticism has resided in structuralist thinking, premising a dualistic distinction between "fact and fiction" and "truth and false". This is why the text theory, extending to the world of "an infinite play of signifiers", defined by Jacques Derrida and Roland Barthes is a suitable concept for defining faction in my discussion. Recent assertions by historians —that a historical fact is the "world of possibility" deriving from an author's interpretation of language (in that history has always been the "record of winners")— helps history and faction meet together without hesitation. Criticism also enables us to meet faction through post-structuralist thinking aroused by relativist or subjective interpretation. The status of "fact/fiction" identical with that of "criticism/faction" calls for us to understand an encounter of subjects in communication through a conversion from confrontational structure to interactive open structure.

I refer to an encounter of art criticism with faction as "art criticism/faction" and make "an imaginary concave mirror" taking it as a metaphor for concrete discussion. The concave mirror used for concentrating light resembles an intermediary role "art criticism/faction" assumes in communication. I try to see the relational operation of reader(RE)-art criticism(AC)-faction(FA) as the process of "virtuality"(virtualité) and "realization," concepts Henri Bergson and Gilles Deleuze argued. It is to consider that an encounter is realized when faction(FA) is projected onto art criticism(AC, concave mirror) and faction(FA) turns to reality after going through the process of realization(A). It is to see faction as being with a critical attribute within it, and as an infinitely possible body effectively playing an intermediary role as criticism.

I have largely divided the intermediary utility deriving from “art criticism/faction” into several categories as follows, looking through the form and content of a case of “art criticism/faction”: “art criticism/faction” offering the reader the joy of reading writing as “re-written text”; “art criticism/faction” conveying critical messages to be understood with ease through creative writing and intriguing narrative; “art criticism/faction” as a conversational type of writing constantly interacting with readers in online space; “art criticism/faction” as pleasant meta-criticism criticizing expert writing in a way of allegory, sarcasm, satire, and parody; and “art criticism/faction” as writing with social utility testing and agitating intellectuals.

This paper presents a perspective into “art criticism/faction” that faction has long been in the depth of art criticism rather than a new way of writing imported from the outside of art criticism. This study clarifies its goal to rectify professional art critics’ attitude toward writing: concentration on conveying guidance messages and adherence to neutrality in aesthetic judgment capable of improvement. This thesis denotes that art criticism attempting faction-like writing can be criticism more familiar to readers who have refused to read the usual, arid art criticism by professional art critics.

I judge faction’s structural contradiction, irony, and imagination could contribute to recovering the health of professional art criticism failing in its intermediary role and attaining its social, intermediary utility. In this respect, this study will dedicate to secure the “diversity of critical theories,” suggesting a meaningful objective in practicing an effective intermediary role for readers professional art criticism has to seek.

Key Words

Faction, fact, fiction, criticism, art criticism, art criticism/faction, history, text, interpretation, world of possibility, imaginary concave mirror, mediation, professional art criticism