

베로니카의 후예들

: 도상 파괴와 20세기 추상 미술

신 승 철*

- I. 이미지 기술과 신앙
- II. 도상파괴주의
- III. 예술의 시대
- IV. 도상파괴적 이미지
- V. 여론(餘論)

I. 이미지 기술과 신앙

이미지는 대개 무엇인가를 보여준다. 그것이 구체적인 대상이든 아니면 추상적 세계든, 이미지는 세계를 향한 ‘열린 창’이 되어 그 너머를 가시화한다.¹⁾ 그것은 관찰자와 세계를 매개하고 때로는 그를 둘러싼 현실이 되기도 한다. 하지

* 강릉원주대학교 부교수

이 논문은 한국미학예술학회 2018년 여름 정기학술대회 기획심포지엄에서 발표한 원고를 수정보완하여 게재한 것이며, 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2017S1A5A8021601).

* DOI <http://dx.doi.org/10.17527/JASA.55.0.02>

1) 레온 바티스타 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 옮김 (사계절 1998), p. 41.

만 이미지가 진정한 실재를 보여주는지 확인할 길은 없다. 이는 이미지라는 미디어의 ‘진실성’ 문제로, 우리는 그동안 눈앞의 이미지가 ‘실재의 증거’이길 바라는 믿음을 막연히 키워왔다.²⁾ 이미지는, 우리가 보기 원하는 실재를 확인시켜 줄 것이라는 기대 속에서 기능해 왔고, 이에 대한 불신의 극복은 이미지 실천의 중요한 과제가 되었다. 하지만 우리가 현실을 바라보는 방식이 항상 변해왔기에, 이미지에 대한 기대 역시 변화를 겪었다. 진실성을 납득시키는 방식 또한 끊임없이 새롭게 고민되어야 했다. ‘진실한 이미지’, 즉 ‘베라 이콘(vera icon)’은 이러한 배경 속에서 등장했다. 그것은 기술적인 방식으로 이미지의 진실성과 권위를 뒷받침했고, 이를 통해 이미지 신앙(Bilderglaube)을 정당화했다.

베라 이콘은 그리스도의 얼굴을 재현한 이미지다. 전설에 의하면, 그리스도가 십자가를 지고 끌고다 언덕을 오를 때, 베로니카라는 여인이 피와 땀을 닦아 주었고, 그의 이미지가 수건에 남게 되었다. 인간이 신을 재현하는 것은 불가능한 일이지만, ‘압인(Abdruck)’이라는 기술적 방식으로 이른바 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지(acheiropoieton)’가 생성된 것이다.³⁾ 여기서 수건은 이미지 생성에 관여하는 동시에, 신앙의 대상이 된다. 신체 접촉을 통해 그리스도의 흔적을 담게 된 수건이, ‘이것은 내 몸이다’라는 성찬 제정에 연계된 것이다. 사실 수건은 아무것도 아니지만, 그리스도와의 접촉을 통해 마치 성유물 같은 지위를 얻게 되고, 그것에 담긴 흔적은 단순히 외양을 모방한 “이미지 이상의 것”이 된다.⁴⁾ 이미지 미디어에서 성변화(transubstantiation), 또는 그리스도의 현현을 기대하는 신앙은 이로부터 시작된다.

옛 독일 화가가 그린 <십자가를 지심> [도 1]은 이를 보여준다. 이 작품은 그리스도의 초상 이미지 제작 과정을 상세히 묘사하고 있다. 십자가를 진 그리스

2) Hans Belting, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen* (München: C. H. Beck 2006) 참조.

3) 이에 관한 논의는 Ernst von Dobschütz, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende* (Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1899) 참조.

4) Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* (Köln: DuMont 1999), p. 47 f.

도와 그를 따르는 무리, 그리고 로마 병사가 복잡하게 얽힌 가운데, 양 손에 천을 쥔 베로니카의 모습이 그림 중앙에 위치해 있다. 창을 든 병사의 위협에도 불구하고 여인은 그리스도의 피와 땀을 닦아 냈고, 고난 받는 그리스도의 이미지를 관찰자에게 펼쳐 보일 수 있게 되었다. 하지만 그녀의 용기에도 불구하고, 그리스도의 얼굴은 정확히 확인되지 않는다. 베로니카는 양 손으로 흰 천을 펼쳐 들고 감상자의 시선을 끌어들이지만, 정작 그리스도의 얼굴은 팔로 가리고 있다. 게다가 언뜻 보이는 얼굴 윤곽은 십자가를 진 채 피와 땀을 흘리고 있는 바로 옆 구원자가 아니라, 당시 바티칸에 소장되어 있던 ‘만딜리온(Mandylion)’ [도 2]과 훨씬 더 닮아 보인다. 아마도 작가는 그리스도의 얼굴을 상세히 묘사해 감상자를 현혹시키기 보다는, 당시 잘 알려져 있던 만딜리온을 이용해 이미지의 문화적 영향력을 강화하려 했을 것이다. 에데사(Edessa)의 왕 아브가(Abgar)가 그리스도의 초상이 담긴 천을 보고 병 고침 받았다는 전설은 중세에 널리 알려져 있었고, 그리스도의 이미지, 즉 만딜리온은 콘스탄티노플과 이후 로마로 옮겨져 성유물로 숭배되고 있었다.⁵⁾



[도 1] 니더라인 또는 베스트팔렌의 대개작자 미상, <십자가를 지심>, 제작년도 미상, 발라프 리하르츠 미술관



[도 2] 바티칸 마틸다 체플에 소장된 만딜리온, 약 6세기 경 제작

5) David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: University of Chicago Press 1991), p. 209; Ernst Kitzinger, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 8 (1954), pp. 83-150 (DOI: 10.2307/1291064) 특히 p. 103 참조.

베로니카의 수건은 아브가 전설에서 비롯된 이미지 신앙의 전통에서 숭배와 제의의 대상이 됐다. 그것은 이미지 기술(Bildtechnik)이 만들어낸 거룩한 흔적을 담고서, ‘진실한 이미지’에 대한 문화적 기억을 뒷받침했다. 수건(sudarium), 즉 그리스도의 육체의 흔적을 담은 접촉 미디어(Kontaktmedium)에 대한 기록은 이미 6세기 이전부터 등장했지만, 베로니카의 이미지 실천은 이를 더욱 강력한 문화적 기술(Kulturtechnik)로 정착시켰다. 베로니카의 손에 들린 천 그림은 곳곳에서 그려지기 시작했고, 1300년대에는 팔에 가린 그리스도의 얼굴이 어려움 없이 인식될 정도로 일반화되었다. 베로니카 전설은 그리스도의 수난이 어떻게 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’를 탄생시켰는지 극적으로 묘사하면서, 이미지 기술에 기초해 수건의 영향력을 강화했다. 압인의 메커니즘이 성안(聖顔)을 ‘진실한 이미지’, 즉 ‘베라 이콘(vera icon)’으로 변형시켰다는 것이다. 여기서 기술적으로 제작된 이미지는 강력한 신앙을 형성, 유지하는 일종의 문화적 기술이 된다. 베로니카의 수건은 사실 아무것도 아니지만, 물리적 접촉을 통한 구원자의 신체적 흔적이 자 몸 자체로 간주되었고, ‘은총’을 통해 신의 현현을 경험하게 하는 ‘인터페이스(interface)’가 된다.⁶⁾

II. 도상파괴주의

신처럼 절대적인 것이 이미지를 통해 재현될 수 있는가? 플라톤의 이미지 비판이나 기독교의 이미지 금지 명령에서 알 수 있듯이, 절대적인 것의 현현을 이끄는 이미지 능력에 대한 의심과 불신은 그에 대한 믿음만큼이나 뿌리 깊었다. 하지만 베로니카는 수건이라는 접촉미디어를 통해 이러한 불신앙에 맞선다. 그녀는 압인의 방법으로 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’를 얻어냈고, 이러한 ‘거룩한 복제’⁷⁾를 통해 자신의 미디어에 대한 신앙을 강화했다. 그녀의 압흔은 성안

6) G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, p. 48.

(Antlitz)을 있는 그대로 재현해 주었지만, 그렇다고 플라톤이 우려한 시각적 환영에 종속되지도 않았다. 독일 판화에서 베로니카는 팔로 수건을 가리고 있다. 여인은 그리스도의 얼굴을 가리면서 그를 떠올리게 했고, 유사성이 아니라 이미지 제작 기술이 형성한 문화적 기억 속에서 진실성 논쟁에 참여할 수 있게 되었다. 아마도 이미지 실천에 있어 베로니카의 기여는, 이렇듯 이미지 미디어의 활동에 대한 관심을 환기하면서, 새로운 이미지 이해를 가능하게 한 데에서 찾아볼 수 있을 것이다. 베로니카의 기술적 이미지는 그리스도의 얼굴 재현을 시도하지만, 특이하게도 유사성과 시각성 모두로부터 자유로운 이미지 미디어의 가능성을 도출한다.

프란시스코 데 수르바란(Francisco de Zurbarán, 1598 - 1664)의 <성안 *Santa Faz*> [도 3]은 베로니카 전설에서 ‘이미지 미디어(Bildmedium)’가 차지하는 독특한 위상과 기능에 기초한 작품이다.⁸⁾ 이 작품은 추상적인 현대 미술에서 발견되는 예술의 도상과 피적 속성을 그대로 드러낸다. 눈속임 기법(trompe-l’œil)으로 그려졌지만 정작 그리스도의 얼굴이 생략되어 있어,⁹⁾ 구체적 형상이 사라진 또는 아무것도 그려지지 않은 추상 미술 작품과 시각적 유비를 보이고 있는 것이다. 작가는 1631년 같은 주제를 그리면서 [도 4], 언뜻 얼룩처럼 보이는 얼굴 윤곽 자리에 그리스도의 이미지를 상세히 묘사했다. 하지만 시차를 두고 반복해 그린 그림에서 얼굴은 사라지고, 회화 작품은 시각 정보를 제한하는 예술의 역설에 빠져들게 된다.

7) Horst Bredekamp, “Bildmedien”, in: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, eds. by Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer and Martin Warnke (Berlin: Reimer 2003), pp. 355-378, 특히 p. 359.

8) 이미지 미디어에 관한 일반적인 논의는 Horst Bredekamp, “Bildmedien” 그리고 Gottfried Boehm, “Vom Medium zum Bild”, in: *Bild - Medium - Kunst*, eds. by Yvonne Spillmann and Gundolf Winter (München: Wilhelm Fink Verlag 1999), pp. 165-178 참조.

9) 이른바 ‘얼굴 없는 초상화’는 현대 미술의 주도적인 양식을 형성한다. 이에 관한 상세한 논의는 신승철, 『혼적과 매개: 바이오테크 시대의 얼굴 없는 초상화』, 『현대미술사 연구』 40 (2016), pp. 65-95 참조.



[도 3] 프란시스코 데 수르바란, <성안>, 캔버스에 유화, 105x83cm, 1658, 바야돌리드 미술관



[도 4] 프란시스코 데 수르바란, <성안>, 캔버스에 유화, 70x51.5cm, 1631년 경, 스톡홀름 국립 미술관

그리스도의 얼굴은 베로니카의 이미지 실천의 핵심 소재다. 그것은 관찰자에게 실제처럼 지각되어야 하고, 이를 위해 사실적으로 그려져야 한다. 하지만 수르바란은 얼굴보다 천을 더 상세히 묘사했다. 이는 기술적 이미지를 이미지 신앙에 연계시킨 베로니카 전설에서 ‘이미지 미디어’가 차지하는 위상 때문이다. 수르바란의 <성안>에서도 이미지 신앙을 위해 수건은 실재가 되어야 했고, 이를 위해 눈속임 기법이 적용됐다. 회화의 한계를 넘어 베라 이콘의 이미지 경험을 관찰자의 현실로 만들고자 한 것이다. 수르바란의 천은 베로니카의 양 팔 대신 줄에 걸린 채, 접히고 주름져 입체감을 드러내고, 그림자마저 드리운다. 수르바란은 자신의 이름이 담긴 작은 쪽지를 그 아래 붙여 그림의 사실성을 강화했다. 물론 이러한 연출 역시 수건이 실재로 간주되도록 하기 위함이다. 신체의 죽은 흔적이 그리스도의 살아있는 이미지가 되기 이전에, 베로니카의 수건이 먼저 관찰자에게 현실로 지각되어야 하기 때문이다. 이렇듯 눈속임 기법을 통해 수르바란의 회화는 하나의 이미지이면서, 동시에 하나의 대상이 된다. 그것은 이미지로 머물기보다 실재가 되려 한다는 점에서 도상과피적 속성을 드러낸다.¹⁰⁾ 그리고 여기서 이

10) G. Boehm, “Bilderfrage”, in: *Was ist ein Bild?*, ed. by G. Boehm (München: Wilhelm Fink Verlag 1994), pp. 325-343, 특히 p. 336; Seung-Chol Shin[신승철],

미지의 자기 부정은 역설적으로 자기 지시 또는 자기 인식의 문제와 연결된다.¹¹⁾ 수르바란의 그림은 원본, 즉 실제 천을 지시하는 대신 그것으로 위장해 자신을 보게 만든다. 그것은 자기 자신을 지시하고, 직접 베로니카의 수건이 되어 관찰자를 종교적 관념 속으로 인도한다.

수르바란은 그리스도 얼굴의 추상화를 통해서도 수건을 실제로 만들려는 욕망을 드러내는데, 이는 또 다른 형태의 도상파괴를 보여준다. 본래 베로니카의 수건은 ‘성안’이라는 이미지 내용(Bildinhalt)을 표현하기 위한 매체이다. 하지만 작가는 마치 비잔틴 제국이나 종교개혁 시대 도상파괴론자처럼, 그리스도의 얼굴을 지워냈다.¹²⁾ 추상적으로 표현된 얼룩이 오히려 수건의 사실성을 강화해 주었기 때문이다. 피 묻은 그리스도의 얼굴이 짧은 순간에 제대로 찍혀 나올 리 없다는 점에서, 수르바란의 작품은 그리스도의 얼굴을 상세히 표현한 다른 그림보다 훨씬 사실적이다. 실제로 천 중앙의 진홍색 얼룩은 그리스도의 보혈을 연상시키는 동시에, 고개를 4분의 1 정도 돌린 모습으로, 피와 땀을 닦을 때 순간적으로 찍혀 나온 흔적의 사실성을 강화한다. 이 불분명한 형상은 이미지의 진실성을 훼손하지 않고, 비어있는 천으로부터 종교적 관념에 이르는 길을 열어 준다. 말라붙은 피처럼 보이는 얼룩은 신체의 흔적이자 지표로 기능하고,¹³⁾ 논리적 추론 또는 상상력을 작동시키는 방식으로 이미지 신앙을 뒷받침한다. 이미지는 가시성 너머에서 신의 현현을 이끈다. 베로니카의 팔에 가린 천에서처럼, 관찰자는 자신의 상상력을 통해 그리스도의 얼굴을 그려낸다.

Vom Simulacrum zum Bildwesen: Ikonoklasmus der virtuellen Kunst (Wien: Springer, 2012) 참조.

11) Victor I. Stoichita, *Das Selbstbewusste Bild: vom Ursprung der Metamalerei* (München: Wilhelm Fink Verlag 1998) 참조.

12) 도상파괴주의의 문화적 영향에 관한 논의는 Bruno Latour and Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (MA: MIT Press), 2002 그리고 Tabitha and Stacy Boldrick (eds.), *Art under Attack: Histories of British Iconoclasm* (London: Tate Publishing 2013) 참조.

13) 지표의 기호 활동에 관한 논의는 찰스 샌더스 퍼스, 『퍼스의 기호 사상』, 김성도 편역 (민음사 2006), p. 155 f 참조.

수르바란의 작품에서는 지난 세기 예술이론가들이 공들여 구분한 예술적, 종교적 도상과괴가 동시에 확인된다.¹⁴⁾ 이미지의 자기 부정뿐 아니라, 그리스도의 얼굴을 지워내는 파괴 행위가 함께 관찰되는 것이다. 실제처럼 그려진 수건 위에서 그리스도의 얼굴을 추상화하는 역설은, 종교 개혁 시기 베라 이콘을 둘러싼 논쟁의 산물이다.¹⁵⁾ 당시 베로니카 그림은 우상 숭배, 또는 도상 애호에 대한 공격의 직접적인 대상이었다. 마틴 루터(Martin Luther, 1483-1546)는 로마 성 베드로 성당에 소장되어 있던 베라 이콘을 지칭하면서, 그것이 단지 수건의 연출에 지나지 않는다고 주장했었다. 그에 의하면, 수건은 실제로는 “아무 것도 아니다.”¹⁶⁾ 반면, 반종교개혁 진영에서는 이미지 미디어에서 그리스도의 현전을 기대하는 신앙이 유지되고 있었다. 그들은 ‘진실한 이미지’에 대한 여전한 믿음 속에서, 옛 이미지의 새로운 연출에 관심을 뒀다.¹⁷⁾ 이러한 상황에서 수르바란은 적절한 균형을 찾아냈다. 신앙심 깊은 화가는 눈속임 기법을 이용해 원상과 모상의 차이를 없앴지만, 그렇다고 로마 약탈(Sacco di Roma)을 자행한 독일군처럼 도상의 힘을 부정하지는 않았다. 그는 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’의 지위를 훼손하지 않으면서 그리스도의 얼굴을 지워냈고, 단순한 믿음이나 시각적 환영에 의존하지 않는 새 시대의 예술을 선보였다. 원시적인 이미지 신앙보다는 기호와 같은 “추상화된 이미지”, 또는 “시각적 행위자”의 활동을 선호한 종교개혁가처럼,¹⁸⁾ 관

14) Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild: Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst* (München: Wilhelm Fink Verlag 2006), p. 16 참조.

15) Victor I. Stoichita, “Zurbarán's Veronika”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), pp. 190-206, 특히 p. 200 f.

16) Martin Luther, *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet* (1545), Stoichita, “Zurbarán's Veronika”, p. 201에서 재인용.

17) H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C. H. Beck 1990), p. 26.

18) 종교 개혁 시기 이미지와 기호 활동 사이의 구분에 대한 상세한 논의는 H. Belting, “Nieder mit den Bildern: Alle Macht den Zeichen”, in: *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, ed. by Stefan Majetschak (München: Wilhelm Fink Verlag 2005), pp. 31-47 참조.

찰자의 내적 이미지를 중시하는 시대적 경향에 조심스럽게 동참한 것이다. 수르바란의 성안은 사실 진홍색 얼룩에 지나지 않지만, ‘거룩한 복제’, 즉 이미지 기술에 근거한 관찰자의 상상력은 그것을 그리스도의 얼굴로 만든다. 눈속임 기법과 그리스도의 얼굴을 지워내는 이중의 도상과괴 속에서 기술적 이미지가 이끄는 신앙은 여전히 작동하고, 비어있는 이미지 미디어는 관찰자의 상상력을 통해 신적 현현의 장소가 된다.

만달리온과 베라 이콘에서의 이미지 경험은 이렇듯 도상과괴의 시대에도 주요한 ‘관찰의 기술’이 된다. 이 작품의 관찰자는 기술적으로 제작된 얼룩에 대한 경험을 되살려, 사라진 그리스도의 이미지를 보충한다. 만약 수르바란의 회화가 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’이자 ‘진실한 이미지’가 될 수 있다면, 그것은 기술적 신앙과 미적 가상 속에서 회화를 완성시키는 관찰자의 상상력 때문일 것이다. 종교개혁가들은 이미지를 ‘아무것도 아닌 것(Adiaphora)’으로 만들었지만, 새로운 예술은 관찰자의 사유 속에서 이미지의 생명력을 유지시킨다.¹⁹⁾

원상과 모상의 차이가 이미 사라진 수르바란의 그림에서, 관찰자의 상상력은 ‘아무것도 아닌’ 얼룩을 성안으로 만든다. 수르바란의 천, 즉 이미지 미디어는 이를 위해 기꺼이 자신을 비우는 도상과괴적 태도를 취한다. 빅토르 스토이치타(Victor I. Stoichita)는 이 지점에서 ‘예술의 시대’로의 자연스러운 이행을 관찰했다.²⁰⁾ 이미지 신앙이 아직 작동하는 가운데, 예술적 상상력이 이미지 활동의 핵심 기제로 등장하게 되었다는 것이다. <성안>에서 이미지 미디어는 활동 방식을 변경한다. 그것은 진실한 이미지의 입증이나 완전한 재현에 만족하지 않고, 오히려 자기를 부정하거나 파괴함으로써, 관찰자의 창조적, 감각적 활동을 유도한다. 이미지가 시각 정보를 제한하는 이러한 역설 속에서 상상력은 이미지 신앙을 대체하고, 예술은 이전에 없던 자율성을 얻게 된다.²¹⁾ 이른바 ‘예술의 시대’는 관찰자

19) 이는 현대 미술의 전형적인 표지가 된다. Werner Hofmann (ed.), “Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion”, in: *Luther und die Folgen für die Kunst* (München: Prestel 1983), pp. 23-71, 특히 p. 47.

20) V. Stoichita, “Zurbarán's Veronika”, p. 203.

의 상상력을 위해 그리스도의 얼굴마저 지워버리는 도상과괴적 태도와 함께 시작된다. 오늘날 추상적인 현대 미술에서 어렵지 않게 발견되는 이러한 역설은, 예술 본성에 내재된 도상과괴적 충동과 이미지 미디어의 활동 방식에 대한 관심을 환기한다.

III. 예술의 시대

수르바란의 <성안>은 이미지 신앙뿐 아니라 그리스도의 얼굴을 그려내는 관찰자의 상상력을 통해 작동한다. 도상과괴적 성향을 드러내는 이 작품에서, 관찰자는 베로니카를 대신해 그리스도의 얼굴을 만들어낸다. 그는 사건의 증인이 아니라, 그것의 창조자가 된다. 수르바란의 그림은 압인이라는 기술적 방식, 그리고 눈속임 기법 같은 재현 기술을 모두 인용하지만, 그리스도의 얼굴을 얼룩으로 환원하면서 새로운 이미지 실천 가능성을 제시한다. 그래서 스토이치타는 한스 벨팅(Hans Belting)을 인용해, 이를 ‘예술의 시대’ 출발로 간주했을 것이다. 한스 벨팅은 “이미지의 역사”와 “예술의 역사”를 구분하면서, 새로운 “예술이 이미지의 환영과 관찰자의 이해 사이에서 새로운 의미 지평”을 열었다고 주장했다.²²⁾ 예술의 시대에, 이미지를 생산하고 소비하는 새로운 규칙이 형성되었다는 것이다. 그에 의하면 예술은 관찰자를 사유하게 하고, 미적 경험을 통해 형식과 이미지 내용 사이에 개입하게 만든다. 인간은 여전히 이미지 신앙에 매여 있지만, 그것을 경험하는 방식에 변화가 발생한 것이다.²³⁾ 실제로 수르바란의 회화에서 관찰자는 추상화된 얼룩, 또는 비어있는 미디어로부터 미적, 예술적 상상을 통해 종교적 관

21) 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김 (새물결 1995) 참조.

22) H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, pp. 25-26.

23) H. Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, p. 27.

념에 다다른다. 이미지 미디어는 시각적 환영이나 재현의 속박에서 점차 벗어나, 오직 관찰자의 미적 경험에 초점을 둔다. 더 정확히 말하자면, 그것은 스스로 현실이 되고, 자신의 지평 속에서 관찰자의 경험을 생산한다.²⁴⁾

도로티 폰 빈트하임(Dorothee von Windhiem)의 <거룩한 얼굴이어 *Salve Sancta Facies*> [도 5]는 이렇듯 관찰자의 미적 경험을 겨냥하는 예술의 시대의 이미지 실천을 보여준다. 이 작품에서 베로니카의 천은 여러 장 복제되어 유리 상자 안에 쌓여 있다. 본래 베라 이콘이 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’라는 사실은, 이러한 기술적 복제를 정당화한다. ‘압인’의 방법론은 ‘조형 행위의 상실’이라는 현대 미술의 표지와 연결되고,²⁵⁾ 베라 이콘을 생성시킨 이미지 마술은 복제가 반복되는 동안 세속화된다. 유리 상자는 원본의 아우라를 가두어 놓고, 그것을 숭배가 아닌 전시의 대상으로 만든다.²⁶⁾ 그렇다고 그리스도의 얼굴을 제대로 확인할 수 있는 것도 아니다. 작가는 어설프게 확대된 복제 이미지를 잔뜩 쌓아둔 채, 오히려 관찰자의 “머리 속에서 일어나는 사건”에 관심을 보인다.²⁷⁾ 수르바란의 얼룩처럼 흐릿한 이미지를 복원하고, 제의 가치를 잃고 물신이 된 그것을 구원하는 것은, 오직 관찰자의 사유뿐이다. 같은 맥락에서 작가는 베라 이콘을 비



[도 5] 도로티 폰 빈트하임,
<거룩한 얼굴이어>, 플렉시글래스 상자에 담긴
베로니카의 천과 루터 텍스트가 붙은 좌대,
16.5x16.5x22.5cm, 1980-1983, 개인 소장

24) G. Boehm, “Bilderfrage”, p. 336.

25) 이에 관한 논의는 신승철, 「테크놀로지: 비평의 예술?」, 『비평페스티벌』 1, 강수미 기획 (글항아리 2015), pp. 208-219 참조.

26) 발터 벤야민, 「기술복제 시대의 예술작품」, 『현대사회와 예술』, 차봉희 편역 (문학과 지성사 1980), pp. 45-89, 특히, pp. 57-60.

27) W. Hofmann (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, p. 640.

관한 마틴 루터의 문장을 좌대에 붙여 놓았다. 앞서 언급했듯이, 루터는 이미지 신앙을 비판하면서, 베로니카 수건이 “사각형의 검은 널판지에 걸려 있는 천에 [...] 지나지 않는다”고 폭로했었다.²⁸⁾ 루터의 주장처럼, 그리스도의 얼굴이 새겨진 천이 정말 아무것도 아니라면, 이미지는 한갓 우상에 지나지 않을 것이고 그것의 파괴 역시 정당화될 것이다. 좌대에 붙은 루터의 문장은 이러한 도상과괴를 옹호한다. 그리고 오늘날 우리를 여전히 사로잡고 있는 이미지에 대한 비판적 질문을 던진다. 과연 “이미지란 무엇이며, 무엇이 이미지가 될 수 있는가?”²⁹⁾ 도상과괴론자의 주장에 동조하며 작가가 던진 이 질문은 오히려, 아무 것도 아닐 수 있는 이미지에 대한 구원의 메시지가 된다. 실제로 작가는 베로니카 수건의 허술한 모방과 불손한 배치를 통해, 예술의 시대 이미지의 새로운 존재 양식에 대한 기대를 드러낸다. 그녀에게 이미지는 다른 무엇이 아닌 “고유한 사건”이며, 관찰자의 “머리 속에서” 발생하는 것이다.

빈트하임의 작품은 이른바 예술의 시대에 허술해지고 결국 보이지 않게 되는 이미지의 존재 양식을 떠올리게 한다. 그녀의 기술적, 또는 예술적 이미지는 우상 또는 물신이 되어버린 수건에서 벗어나기 위해, 마틴 루터의 교훈을 따라 도상과괴적 성향을 드러낸다. 종교와 예술은 이렇듯 도상과괴의 행위 속에서 형식적 합일을 이룬다. 조형 행위의 중요성은 간과되고, 이미지 미디어는 옛 재현적 질서에서 벗어나 새로운 방식으로 관찰자와 관계 맺는다. 이미지는 증거로 기능하기보다는 일종의 사건이 되고, 종교개혁가들이 혐오한 이미지 신앙은 상상력으로 대체된다. 그것은 여전히 관찰자의 현실을 겨냥하지만, 세계를 재현하거나 역사적 사실을 지시하지 않는다. 대신 이미지는 스스로 사유의 대상이 된다.³⁰⁾ 이러한 자기 지시적, 반성적 태도 속에서 그것은 점차 물적, 재현적 토대로부터 자유로워진다.³¹⁾ 추상적인 현대 미술의 전략과도 맞닿아 있는 이미지의 이러한 해방

28) M. Luther, *Wider das Papsttum zu Rom, vom Teufel gestiftet* (1545).

29) W. Hofmann (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, p. 640.

30) 아서 단토, 『철학하는 예술: 예술작품의 철학적 특성』, 정용도 옮김, (미술문화 2007) 참조.

은 사실 자연스러운 귀결이다. 빈트하임의 주장처럼 그것이 관찰자의 머릿속에서 발생하는 고유한 사건이라면, 이미지는 재현이나 모방뿐 아니라, 극단적인 경우 가시성 자체와도 거리를 둘 것이기 때문이다.

1960년을 전후로 활발히 수행된 이브 클랭(Yves Klein, 1928-1962)의 이미지 실험 [도 6]은 이를 보여준다. 이 시기 클랭의 작업은 고전적인 재현 질서에서 벗어난 베라 이콘이 도상과괴적 이미지로 변모하는 이행의 경로 위에서 발견된다. ‘비물질적 실재’를 추구했던 클랭은 <인체측정학>에서 베로니카를 따라 압인의 방법론을 활용했다. 그는 여성 신체에 물감을 묻히거나 화염방사기를 이용해 그 흔적을 얻어냈고, 수많은 비판에도



[도 6] 이브 클랭, <ANT - SU 5>, 천, 77x55cm, 1960, 스톡홀름, 제라르 보니에 컬렉션

불구하고 자기 손에 물감을 묻히지 않는다는 사실을 자랑스러워했다. 예술품 제작 대신 예술가의 ‘관념(idea)’에 집중하는 시대 분위기에 편승해 자기 손에 의하지 않은 이미지 제작을 시도한 것이다.³²⁾ 여기서 압인이라는 이미지 기술은 새로운 예술을 위한 도상과괴의 수사학을 형성한다. 클랭은 작품의 직접적인 제작보다 예술가의 관념과 창조 행위를 더 중시했고,³³⁾ 고전적인 작품 개념에 답답함을 느낀 동시대 예술가들처럼 옛 방식의 불거리를 만들어내는 작품의 존재 양식을 거부했다.³⁴⁾ 손이 아닌 머리로 일하는 동시대 예술가들처럼 조형 행위를 거부하

31) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광우 옮김 (미술문화 2004), p. 47 ff 참조.

32) 신승철, 「손 없는 라파엘 그리고 상상의 예술」, 『미학예술학연구』 42 (2014), pp. 253-286 참조.

33) 이에 관한 논의는 Rachel Esner, Sandra Kisters and Ann-Sophie Lehmann (eds.), *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2013) 참조.

34) H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren* (München: C. H. Beck 2002), pp. 156-164.

거나 최소화하는데,³⁵⁾ ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’를 활용한 것이다. 그는 손으로 일하지 않는 예술가의 전형을 보이기 위해, 지휘자 복장으로 갤러리에 나타나 현대적인 베라 이콘 제작 퍼포먼스를 진행했다.³⁶⁾ 황소의 피나 파란 물감 (IKB)을 몸에 묻힌 여성들이 그의 ‘지휘’ 아래 면포에 신체의 흔적을 남겼고, 이로써 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’가 제작되었다.

클랭에게 면포에 남은 흔적은 단순한 신체의 재현이 아닌, “살”이자 “육체의 표피”였다.³⁷⁾ 마치 베라 이콘처럼, 흰 천에 새겨진 이미지는 육화된 신체가 되고, 이미지 미디어는 “비물질적 향한 창”이 된다.³⁸⁾ 이러한 작가의 예술적 관념 속에서 신체의 흔적은 물질과 비물질, 그리고 육체와 정신을 매개하고, ‘비물질적인 회화적 감성의 영역(Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle)’을 구축해냈다. 클랭은 예술적 창조의 경계 내에서 작업했지만, 화폭 위에서 성변화를 기대하는 신앙은 베라 이콘의 제작 방식을 연상시키면서 ‘아무것도 아닌’ 그의 이미지를 ‘거의 모든 것’으로 만든다. 물론 성변화를 일으키는 신의 ‘은총’은 이 작품에서 주체와 그의 지각에서 발생하는 사건으로 대체된다.

클랭은 골고다 언덕이 아닌 현대적인 갤러리에서 베로니카의 역할을 대신하면서, IKB를 보혈로, 여성 신체를 ‘살아있는 붓’으로, 그리고 천에 남겨진 흔적을 ‘베라 이콘’으로 만들었다. 사실 이러한 연결은 임의적이지만, 기이한 그의 예술 실천이 미술사적 정당성을 얻기 위한 필연적인 선택이기도 했다. 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)는 이를 ‘모방 행위(imitating)에 대한 모방’이

35) 신승철, 「테크놀로지: 비평의 예술?」 참조.

36) 실제로 클랭은 자신이 작곡한 ‘모노톤 심포니(Monotone Symphony)’를 전시장에서 연주하게 했는데, 존 케이지(John Milton Cage Jr., 1912-1992)의 영향을 받은 이 작품에서 20분 연주와 20분 휴지기가 반복된다.

37) Camille Morineau, “Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu Ihrer Inkarnation”, in: *Yves Klein*, ed. by Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Wien: Springer 2007), pp. 119-130, 특히 p. 120.

38) C. Morineau, “Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu Ihrer Inkarnation”, p. 127.

라 표현했는데, 그에 따르면 “비재현적인 것이나 ‘추상적인 것’이 미적인 정당성을 지닐 수 있으려면 [...] 임의적이고 우연적이어서는 안 되고, 가치 있는 제약이나 원형에 대한 복종에서 유래해야 한다.”³⁹⁾ 세계의 재현이나 역사적 사실에 관심을 두지 않은 클랭의 현대 미술은 이러한 맥락에서 베라 이콘의 이미지 기술을 차용한다. 비록 그는 ‘절대적인 것’, 즉 보이지 않는 비물질적인 실재에 관심을 두지만, 어떠한 지시 관계에도 빚지고 있지 않은 그의 작품이 설득력을 얻는 길은 수 백 년 동안 반복적으로 활용된 이미지 기술에 의존하는 방법 밖에 없다. 다행히 클랭의 압흔은 베라 이콘의 기술적 인용을 시도한다. 하지만 <인체측정학>은 얼굴과 머리 없이 몸통의 흔적으로만 이루어졌고, 이로 인해 그리스도의 성안에 이르는 길은 애초에 막혀 있었다. “오직 육체만이 전적으로 살아있다[...]”⁴⁰⁾는 클랭의 언급처럼, 이 작품에서 ‘육화’는 이미지 미디어의 자기 충족적인 프로세스일 뿐이다. 그래서 클랭의 이미지는 종교개혁가들이 경계한 재현적 형상이나 우상과 차별화된다. 그는 압인의 방법론을 활용하지만, 자신의 이미지를 숭배의 대상으로 삼거나 반대로 관찰자 사유에 전적으로 종속시키지 않는다. 오히려 그것은 새로운 예술 형식의 정당화에 활용된다. 클랭은 그리스도의 얼굴을 가리거나 지우는 도상과괴의 전통에서, 작품 제작보다 창조 행위 자체에 더 관심을 두고 있었다.⁴¹⁾ 아마도 그는 베라 이콘의 세속적 인용을 통해 이미지 시대의 우상숭배자가 아닌 예술의 시대 창조자가 되려 했을 것이다. 실제로 클랭의 ‘진실한 이미지’는 물적 증거로 활용되거나, 지표적 기호의 기능을 수행하지 않는다. 그의 캔버스는 신체를 지시하거나 대신하는 대리물이 아닌, 비물질적 세계로의 ‘도약’을 위한 ‘매개자(to metaxy)’였고, 따라서 베로니카 수건에서 기대되는 성변화는 캔버스와 물감

39) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김 (경성대학교 출판부 2004), p. 17.

40) C. Morineau, “Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu Ihrer Inkarnation”, p. 128.

41) 제작에서 행위로의 창작 활동의 관점 이동에 관한 비판적 논의는 조르조 아감벤, 『내용 없는 인간』, 윤병언 옮김 (자음과 모음 2017), pp. 151-195, 그리고 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst* (Konstanz: Konstanz University Press 2015) 참조.

같은 물질에서 관찰자의 사유로 이어지는 형이상학적, 예술적 승화 과정으로 치환될 수 있었다.



[도 7] 이브 클랭, <KB 103>, 천을 두른
패널에 마른 안료와 합성 수지, 78x56x2cm,
1956, 베라르두 미술관

사실 예술에 대한 이러한 관념은 헤겔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)에게서 이미 나타난 바 있다. 헤겔은 정신적인 것이 작품에서 감각적으로 온전히 경험되기를 바랐고, 벌써 그의 시대에 예술이 이 기능을 수행하기에 충분치 못하다는 판단을 내렸다. 그는 “예술이 신적인 것의 필연적인 표현의 하나였으나, 또한 지나가버릴 수밖에 없는 단계이기도 하다”고 주장하면서,⁴²⁾ 그것을 과거의 것으로 선언했다.⁴³⁾ 클랭은 베로니카의 이미지 신앙을 세속화하

면서, 헤겔의 진단을 도상과괴적인 현대 미술의 등장을 정당화하는 근거로 활용할 수 있게 한다. 그는 <모노크롬 제안> [도 7]에서부터 이미 물질을 초월한, 또는 이미지 없는 예술을 지향하고 있었고, 그리스도의 현전을 이끌어내기 위해 정작 자신은 사라져야 하는 베로니카의 이미지 미디어처럼, 비물질적인 세계로의 ‘도약’ 이후 ‘지나가버릴 단계’로서의 예술 기능을 염두에 두고 있었다. 실제로, 클랭의 다음 언급은 이미지 미디어의 도상과괴적 속성이 어떻게 현대적인 추상 미술의 근원적 형식이 되었는지 추측할 수 있게 한다.

“[...] 나는 모노크롬 그리기로 나아가, 비물질의 영역에 이르렀다. 그 안에

42) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über über Ästhetik, Berlin 1820/21: eine Nachschrift*, ed. by Helmut Schneider (Frankfurt am Main: Peter Lang 1995), p. 331.

43) 게오르크 W. 프리드리히 헤겔, 『헤겔 미학 I: 미의 세계 속으로』, 두행숙 옮김 (나남출판 1996), p. 40.

서 나는 내가, 육체의 부활, 육신의 재부활을 이성적으로 믿는 유럽인, 즉
독실한 기독교인이라는 사실을 자각하게 되었다.”⁴⁴⁾

이러한 클랭의 고백에서, 모노크롬은 비물질적 실재를 위한 장소가 된다. 그의 캔버스를 가득 메운 IKB는 “어느날 푸른 하늘에서 땅으로 쏟아진 / 상처에서 흘러나온 보혈”⁴⁵⁾이었고, 이로부터의 성변화는 구체적인 형상이나 지시 관계 없이도 가능한 것이었다. 여기서 클랭은 물적 토대나 재현 기술 이전에, 이미지 미디어의 근원적 기능을 바라본다. ‘쏟아진 보혈’로 뒤덮힌 그의 캔버스는 베로니카의 천처럼 형상의 재현보다 비물질적 현현(Epiphanie)을 지향하면서,⁴⁶⁾ 자연스럽게 도상과피주의를 시각적 형식으로 취하게 된다. 물론 클랭은 여전히 진정한 이미지 신앙의 대변자로 남게 되는데, 이는 이미지에 대한 사유 초기부터 그 금지 명령이 언제나 함께 했기 때문이다.⁴⁷⁾ 성경은 어떠한 형상도 신에 비견될 수 없다고 가르치고 있으며,⁴⁸⁾ 이에 따르면 눈에 보이는 것은 ‘아무것도 아니다.’

화염방사기의 사용은 이러한 맥락에서 자연스러웠다 [도 8]. 불은 물질의 상태를 변화시키고, 그 변화를 현상적으로 관찰할 수 있게 한다. 만약 그것이 예술

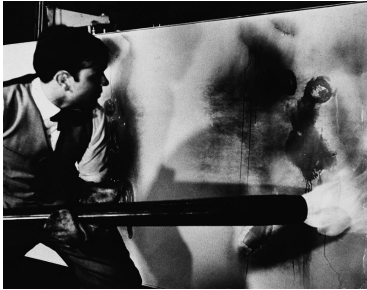
44) W. Hofmann (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, p. 604에서 재인용.

45) 이브 클랭의 1951년 2월 21일 자 일기, Christoph Geissmar-Brandt and Eleonora Louis (eds.), *Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Wien: Graphische Sammlung Albertina 1995, p. 446에서 재인용.

46) Hans Ulrich Gumbrecht, “Epiphanien”, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Joachim Küpper and Christoph Menke (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003), pp. 203-222 참조.

47) “너는 나 외에는 다른 신들을 네게 두지 말라. 너를 위하여 새긴 우상을 만들지 말고 또 위로 하늘에 있는 것이나 아래로 땅에 있는 것이나 땅 아래 물 속에 있는 것의 어떤 형상도 만들지 말며 그것들에게 절하지 말며 그것들을 섬기지 말라 [...]” (출애굽기 20: 3-5); G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens* (Berlin: Berlin University Press 2007), p. 57.

48) “그런즉 너희가 하나님을 누구와 같다 하겠으며 무슨 형상을 그에게 비기겠느냐. 우상은 장인이 부여 만들었고 장색이 금으로 입혔고 또 은 사슬을 만든 것이니라” (이사야 40: 18-19).



[도 8] 화염방사기로 작업하는 이브 클랭, 1961,
라-폴랭-생-드니(La Paine-Saint-Denis)

에 활용된다면, ‘아무 것도 아닌’ 작품은 사라지고 진정한 ‘비물질적’ 세계가 열리는 과정을 눈으로 확인할 수 있을 것이다. 기술적인 방식으로 ‘사람의 손에 의하지 않은’ 진실한 이미지를 얻어낸 베로니카의 신앙은 불의 사용을 통해 이브 클랭에게 계승된다. 클랭은 “비물질적 실재로의 [...] 엄청난 도약”을 꿈꾸면서,⁴⁹⁾ 도상 파괴론자

들이 득세하는 예술의 시대에 더욱 파괴적인 형태의 베라 이콘을 얻어냈다. 그는 여성들이 물에 몸을 담근 후 판지에 흔적을 남기게 했고, 그 표면을 화염방사기로 그을렸다. 또는 반대로 판지로 여성 신체를 눌러 접힌 부분을 물에 적셨고, 불로 표면을 태워 신체 윤곽을 얻어냈다. 이렇듯 그을음으로 사람의 손에 의하지 않은 이미지가 제작됐지만, 이는 제작보다 파괴 행위에 가까웠다. 클랭의 베라 이콘은 물에 젖지 않은 부분을 태우며 생성됐고, 도상 파괴를 이미지 예술로 승화시켰다. 불과 이십 년 전만 해도 화가들은 “색과 스케치 없이는 이미지를 만들어 낼 수 없다”고 믿었지만,⁵⁰⁾ 이제 예술가들은 “내 이미지는 내 예술의 재 [...]”⁵¹⁾라고 자신 있게 선언할 수 있게 되었다. 클랭의 이미지는 모든 것을 소멸하는 불을 통해 생성됐고, 그의 예술은 도상 파괴적 본성을 드러냈다. 종교개혁가의 옛 교훈은 새로운 예술의 시각적 형식이 되었다.

49) Yves Klein, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. by Klaus Ottmann (Putnam: Spring Publication 2007), p. 70.

50) Wassily Kandinsky, “Konkrete Kunst”, in: *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*, ed. by Max Bill (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje Stuttgart 1955), pp. 207-211, 특히 p. 211.

51) Paul Wember (ed.), *Yves Klein* (Köln: M. DuMont Schauberg 1969), p. 39.

IV. 도상파괴적 이미지

1. 예술의 종말

클랭은 이미지의 철저한 파괴를 통해 독실한 신앙인이 된다. 그는 눈에 보이는 것 너머에 관심을 두고 있었고, 이를 위해 가시적인 이미지는 자신을 지양해야 했다. “내 이미지는 내 예술의 재”라는 그의 선언은 비물질적인 세계로의 도약을 위해 ‘지나가 버릴 단계’로서의 예술의 기능을 대변한다. 클랭의 이미지 미디어는 비물질

적 실재 또는 절대적인 것의 현현을 위해 가시성과 거리를 두고 결국 사라지게 되는데, 1958년의 《빈 공간》전은 이를 보여 준다 [도 9]. 이 전시에서 클랭은 제작 행위 자체를 포기한다. 그는 사실상 아무것도 전시되지 않은 빈 갤러리에 관객을 초대해 보이지 않는 이미지와 마주하게 했다. 고전적인 작품 개념에서 해방된 예술의 시대 창조자가 되기 위해, 완전한 도상파괴를 예술 형식으로 차용한 것이다. 일체의 재현이 포기되고 결국 아무것도 남지 않은 텅 빈 공간, 또는 비가시적인 이미지는 이제 예술의 정수(pièce de résistance)가 된다. “비물질울 향한 예술의 발전”⁵²⁾은 이렇게 이루어진다. 진정한 예술은 완전한 파괴를 통해 완성된다.

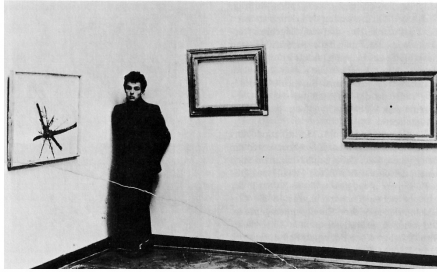
클랭의 《빈 공간》에서 비가시적인 이미지는 고전적인 작품과 예술 관념을 해체한다.⁵³⁾ 관찰자의 상상력 없이는 아무 것도 아니었던 이미지는 아예 사라져



[도 9] 이브 클랭, 《빈 공간》 전시, 1958, 파리 이리스-클레르 갤러리

52) Y. Klein, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, pp. 71-98.

53) H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, p.



[도 10] 빈 캔버스 앞에 선 아르눌프 라이너,
1951, 클라겐푸르트 예술가의 집

버림으로써 다시 주목 받게 되지만, 보이지 않는 이미지로 인해 예술은 도리어 위기를 겪게 된다. ‘지나가버릴 단계’인 예술은 사라짐으로써 완성되는 역설을 드러내고, 이러한 본성 때문에 ‘예술의 종말’이라는 수사학적 표현으로부터 자유로울 수 없게 된다.⁵⁴⁾ 사실, 갤러리 공간으로 확장된 클랭의 모노크롬뿐 아니라

앤디 워홀(Andy Warhol, 1928-1987)의 <보이지 않는 조각>이나 아르눌프 라이너(Arnulf Rainer)의 빈 캔버스 [도 10] 등은 도상과피적인 예술 실천의 당연한 귀결이다. 베로니카의 ‘사람의 손에 의하지 않은 이미지’에서 발견되는 조형 행위의 상실, 그리고 이를 뒤따르는 예술의 시대 보이지 않는 이미지들의 지속적인 등장은, 결국 예술이 자기 파괴를 통해 존속하는 기이한 상황을 연출한다.⁵⁵⁾ 시각적 재현이 포기되고 마지막에는 아무것도 남지 않게 되는 비가시화의 경로 위에서, 그렇다면 예술은 어떻게 존속하게 될 것인가?

아서 단토(Arthur C. Danto, 1924-2013)가 레디메이드와 팝아트를 통해 제기한 이 ‘철학적’ 질문은 도상과피적인 이미지 앞에서 다시 한 번 조명된다.⁵⁶⁾ 단토에 의하면 오늘날에는 “예술작품이 이래야 한다는 특별한 방식은 존재하지 않는다 [...] 그것은 브릴로 상자처럼 보일 수도 있고 스프 깡통처럼 보일 수도” 있다.⁵⁷⁾ 여기서 단토는 예술을 규정짓는 선행적 조건이 더 이상 존재하지 않는다는

162 ff.

54) 이에 관한 논의는 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 155 참조.

55) 조르조 아감벤, 『내용 없는 인간』, 윤병언 옮김 (자음과 모음, 2017), p. 126.

56) 현대 미술의 레디메이드와 추상 미술로의 분화 경향에 관한 일반적 논의는 Peter Weibel, “For another Reset: Renaissance 2.0”, in: *Reset: Modernism!*, ed. by Bruno Latour (MA: The MIT Press 2016), pp. 516-541, 특히 p. 517 ff 참조.

57) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, pp. 94-95.

사실과 함께, “눈에 보이지 않는 차이”가 예술과 비예술을 구분 짓는다는 사실을 강조한다.⁵⁸⁾ 예술에는 “항상 안 보이는” 고유의 “특성”이 존재한다는 것이다. 이것이 만약 사실이라면, ‘시각성’을 예술의 필요조건에서 제외하는 것이 가능할 것이다. 실제로 수르바란의 회화에서 클랭의 모노크롬으로 이어지는 예술의 역사는, 베라 이콘의 기술적 인용 속에서 점차 비가시적인 것이 되어가는 이미지의 존재 양식을 경험적으로 관찰하게 한다. 이는 단토가 ‘예술철학’이라 이름붙인 예술의 자기반성이 단지 그것의 ‘철학적 자의식’을 향한 운동이 아니라,⁵⁹⁾ 이미지 역사의 내재적 사건이 될 수 있음을 확인시킨다. 비록 단토는 예술이 무엇인지 규정짓는 일을 예술철학자, 또는 우리의 맥락에서 감상자에게 맡겨 예술 스스로의 책임을 일정부분 면제시켰지만,⁶⁰⁾ 도상과괴적인 예술은 가시성에 대한 비판적 접근을 통해 이미지의 자기반성을 유도하고, 이러한 끊임없는 자기 정의 시도 속에서 스스로 종말을 유예한다. 도상과괴주의는 예술 개념의 탄생부터 그것에 관여해 왔고, 예술의 종말이 언급되는 오늘날 더욱 주도적인 양식으로 등장하고 있다.

2. 미디어의 잠재성

추상적인 현대 미술에서 예술의 존재 양식은 고전적인 시각적 재현과 상당한 거리를 두게 된다. 현대의 도상과괴적인 이미지들은 예술이 모방적이어야 한다는 생각과 그것이 보이는 것에 의존한다는 관념 모두를 위기에 빠뜨리게 되는데, 사실 이는 베로니카의 이미지 실천에서 이미 관찰된 현상이다. 그녀는 특별한 예술 활동 없이 진실한 이미지를 얻어냈고, 베라 이콘의 힘이 재현적 형태와 “거의 관련이 없다”는 사실을 경험적으로 확인시켰다.⁶¹⁾ 회화술의 역사가 재현 기술

58) 아서 단토, 『무엇이 예술인가』, 김한영 옮김 (은행나무 2013), p. 67.

59) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 96.

60) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 95; 수용 미학에 관한 일반적 논의는 Wolfgang Kemp, “Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik”, in: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, ed. by Wolfgang Kemp (Berlin: Reimer 1992), pp. 7-27 참조.

의 역사와 동일시되어 온 것이 사실이라고 해도, 그것을 규정짓는 모든 선형적 조건이 사라진 오늘날 예술은 오직 관찰자의 사유와 경험에 의존하게 된다. 문제는, 예술에 대한 규정이나 합의가 깨져버린 상황에서 누구도 예술가가 “작업에 사용하는 상징과 지시체들에 대한 관객의 반응을 더 이상 짐작할 수 없게” 되었다는 점이다.⁶²⁾ 그래서 단토는 헤겔을 따라 ‘예술에 관한 학문’의 필요성을 언급했고,⁶³⁾ 그린버그는 예술의 종말을 그것의 미래로 바꾸어 놓기 위해 아방가르드라는 급진적인 예술 형태의 등장을 정당화했다.⁶⁴⁾ 상식적으로 받아들여지던 모든 진리가 의문시되고 예술을 설명해 온 내러티브가 무너지게 되었을 때, 고대인들이 아카데미즘에 빠져든 것처럼, 근대인들은 ‘모방 행위에 대한 모방’을 통해 ‘최후의 국면’을 벗어나려 했다는 것이다. 하지만 아방가르드는 정체된 아카데미즘과는 다르게, 진보적이면서 역사비판적인 사건이 된다.⁶⁵⁾ 이 ‘전위 예술’은 그린버그가 ‘후위(rear guard)’라고 말한 ‘키치(Kitsch)’와의 경쟁에서 앞서 나가기 위해 과도한 급진성을 드러내는 동시에, 우리 문화에 내재된 형식들의 전례와 기능을 비판적으로 검토할 수 있는 계기로 작용한다. 우리의 맥락에서, 그것은 베로니카의 접촉 미디어에서 시작된 이미지 실천을 극단적으로 형식화할 뿐 아니라, 재현의 포기라는 퇴행적 예술 활동의 역설을 현상적으로 드러낸다. 재현될 수 없는 것 앞에서, 그리고 재현 기술의 한계 앞에서, 아방가르드는 예술과 비예술의 경계를 무력화하는 기이한 양식의 등장에 관여하고, 무엇보다 예술의 비가시화를 자시 부정에 이르기까지 이끌어가면서 그것의 역사를 연장시킨다.

도상과괴적인 추상 미술은 이렇듯 예술의 역사적 진보 또는 반대로 쇠락의 경로 위에서 발견된다. 그것은 더 이상 감상자와의 소통이 불가능해진 예술이, 최후의 국면을 유예시키면서 절대적인 것의 표현으로서 자신을 재발견하는 가운데

61) 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, p. 121.

62) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 14.

63) 게오르크 W. 프리드리히 헤겔, 『헤겔 미학 I: 미의 세계 속으로』, p. 41 참조.

64) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 14 ff.

65) 자크 랑시에르, 『모던 타임스: 예술과 정치에서 시간성에 관한 시론』, 양창렬 옮김 (현실문화A 2018), p. 76 f 참조.

등장한다.⁶⁶⁾ 그린버그에 의하면, 본래 추상 또는 비대상의 형식은 “그 자체로 정당한 어떤 것”, 마치 자연처럼 “원형과는 상관없이 다만 주어진 어떤 것을 창조함으로써, [...] 신을 모방”하기 위한 것이었지만, 오늘날에는 오히려 그러한 모방에 사용된 “과정이나 규율” 자체가 추상 미술의 주제가 된다.⁶⁷⁾ 아방가르드 미술은 “자기 자신 이외의 것을 더 지시하지 않는” 음악처럼, “일반 경험이라는 주제로부터 주목을 거둬들여 그것을 자신이 다루는 매체로 돌린다.” 즉, 오늘날 이미지는 자신의 매체, 또는 내적 잠재성을 반성의 대상으로 삼고, 이로부터 관찰자 상상력에의 막연한 의존 상태에서 벗어나게 된다. 그린버그에게는 사실상 이것이 미술의 본질이자 존재 양식이 되는데, 이는 곧 이미지가 스스로 자신의 “제약”과 “원형”을 고민하면서 의미를 찾아가는 자기반성의 과정과 다름없다. 앞서 언급했듯이, “바깥을 향해 있는 일반 경험의 세계가 의절”된 상황에서 사실상 아무 것도 아닌 이미지는 “가치 있는 제약이나 원형에 대한 복종”을 통해, 그리고 무엇보다 자신의 잠재적 가능성 탐구를 통해 미적 정당성을 확보하게 된다. 그것은 재현적 형상을 만들어내는 대신 자기 비판적 성격을 드러내고,⁶⁸⁾ 관람자의 관심을 매체 자체의 문제로 끌어들인다.⁶⁹⁾ 눈에 보이는 것은 아무 것도 아니다. 이른바 ‘사라짐의 시대’⁷⁰⁾에 미술은 추상적, 비가시적이 되어가지만, 오히려 이러한 도상과 피적 태도를 통해 자기 ‘완전성’과 ‘충족성’을 얻어낸다. 그것은 ‘모방 행위의 모방’을 이미지 기술로 삼고, 매체의 잠재적 가능성에 관심을 둔다.

안토니 고펠리(Antony Gormley)의 <침대> [도 11]는 이렇듯 미술의 역사 또는 문화적 기억 속에서 자신의 제약과 원형을 고민하는 이미지 미디어의 단면을 보여준다. 무엇인가를 보여주는 대신 부재(不在)를 연출하는 이 작품은, ‘모방 행

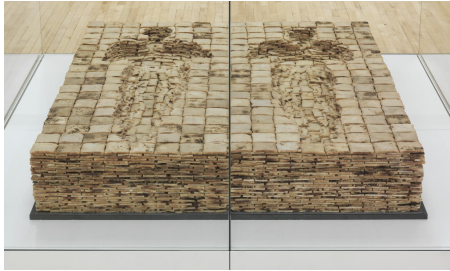
66) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 15.

67) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, pp. 16-17.

68) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 344 f.

69) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 333.

70) Peter Weibel, “Ära der Absenz”, in: *Ästhetik der Absenz: Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, eds. by Ulrike Lehmann and Peter Weibel (München: Klinkhardt & Biermann 1994), pp. 10-26.



[도 11] 안토니 고클리, <침대>, 알루미늄 패널 위 식빵과 파라핀밀랍, 약 28x220x168cm, 1980-1, 테이트 갤러리

위의 모방', 즉 '압인'이라는 이미지 기술에 기초하고 있다. 작가는 8640장의 식빵으로 자기 신체의 형상을 만들어냈다. 그린버그는 공간감을 만들어내기 위해 평면에 “구멍을 파 내려는 노력을 거부”해야 한다고 주장했지만,⁷¹⁾ 고클리는 오히려 과감하게 구멍을 파냄으로써 이미지 미디어의 자기 비판적 활동을 조명한다.

이 작품에서 작가가 파낸 구멍은 신체의 압흔을 연상시킨다. 하지만 이 작품은 모방적 재현을 시도하거나 시각적 환영을 만들어내지 않는다. 작가는 옛 이미지 기술을 떠올리게 하면서도, 형상의 재현에 치중하지 않고 도상과피적 태도를 취한다. 그리스도의 얼굴을 가리거나 지워냈던 그의 선조들처럼, 고클리는 식빵을 먹어치워 빈 공간을 만들어냈고, 보이지 않는 이미지를 통해 존재를 암시했다. 이 작품에서 빵은 ‘이것은 내 몸이다’라는 성찬 제정과 연결되고, 그것의 ‘소비’ 또는 ‘소화’는 신체가 영혼으로 변환되는 과정과 동일시된다. 마틴 루터에게 빵이 구원자의 신체 자체였다면, 고클리는 희생의 신체를 소비하면서 그 잠재적 구원을 현실화하고, 종교적 믿음을 비가시적인 형태 속에서 구현한다.

<침대>에서 먹고 남은 빵의 부정(negative)의 흔적은 신체의 현전을 암시한다.⁷²⁾ 즉, 고클리의 이미지 미디어에서 존재는 이미지의 자기 부정을 통해 드러난다. 베로니카의 팔에 가린 그리스도의 얼굴처럼, 수르바란의 빈 수건처럼, 고클리의 비가시적인 이미지는 무엇인가를 보이는 대신 감추고, 부재를 통해 현전을 연출

71) 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, p. 339.

72) 부정적 도상성에 관한 일반적 논의는 Michel Frizot, “Negative Ikonizität: Das Paradigma der Umkehrung”, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, ed. by Peter Geimer (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002), pp. 413-433 참조.

하는 역설을 드러낸다. 빈 공간이 만들어내는 “시각적 밀도”는 시각의 경계를 확장시키고,⁷³⁾ 보이지 않는 신체를 감지하게 한다. 마치 운동 경기가 운동장에서 벌어지듯, 현대적인 배라 이콘의 시각 경험은 이미지 미디어 위 ‘형상과 배경’의 관계 속에서 발생한다.⁷⁴⁾ 신체 윤곽은 부재를 연출하는 동시에, 시각성을 뛰어넘는 이미지의 활동을 암시한다. 즉, 고폼리의 이미지 미디어는 관찰자의 상상력에 막연히 의존하기보다는 자신의 편에서 적극적인 활동을 시작한다. 그것은 단순히 ‘지나가버릴 단계’로써 눈앞에서 사라지는 것이 아니라, 상상력의 경계 너머에서 존재의 현현을 이끄는 사건의 장소가 된다.⁷⁵⁾

고폼리의 이미지는 사실 아무것도 아니지만, 보이지 않음으로써 존재에 대한 믿음을 촉발시킨다. 베드로에 앞서 그리스도의 무덤을 찾은 제자가 빈 공간을 보고 부활을 믿었듯이,⁷⁶⁾ 고폼리의 비가시적인 이미지는 오히려 신앙의 증거가 된다. 그것은 형상과 배경, 보이는 것과 보이지 않는 것, 부재와 현전 같은 대조 또는 차이 속에서 ‘존재의 현현’이라는 사건을 발생시키고, 절대자의 재현과 관련된 문화적 기억을 자극한다. 압인이라는 베로니카의 옛 이미지 기술은 이 작품에서 ‘부정의 형상’과 연결되고, 보이지 않는 도상과괴적 이미지는 강력한 시각적 활동을 수행한다. 고폼리의 작품에서 이미지 미디어의 내적 잠재성은 기억과 원형, 그리고 무엇보다 이미지의 자기 부정을 통해 현실이 된다.

이렇듯 감상자의 상상력을 능가하는 이미지 미디어의 활동은 아르놀프 라이너의 <책형도> [도 12]에서도 관찰된다. 라이너의 작품에서 그리스도의 신체는, 고폼리의 인간 형상처럼 보이지 않게 물감으로 가려진다. 작가가 ‘기본 형태’라고 부른 십자가 모양 캔버스와 그것을 가득 메운 진홍색 물감은, 이 작품이 시각적 형상뿐 아니라 문화적 기억 속에서 작동하고 있음을 암시한다. 작가는 이미지 미디어

73) G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, p. 63.

74) G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, p. 68 참조.

75) 이러한 ‘숭고’의 경험은 장-뤽 낭시, 「숭고한 봉헌」, 『숭고에 대하여 - 경계의 미학, 미학의 경계』, 장-뤽 낭시 외 7인, 김혜령 옮김 (문학과 지성사 2005), pp. 49-102, 특히 p. 78 참조.

76) 누가복음 24: 1-10 참조.



[도 12] 아르놀프 라이너,
 <십자가 회화>, 목판에 유화,
 203.5x125.5cm, 1991,
 개인소장

어의 적극적인 활동을 유도하기 위해,⁷⁷⁾ 자신의 캔버스를 ‘덧칠’했다. 물감으로 이미지를 덮어버리는 행위는 종교개혁 시대 성상 파괴를 연상시키지만, 사실 작가의 관심은 이미지 금지 명령보다는 그것의 잠재적 가능성에 놓여 있었다. 라이너의 모노크롬 이미지는, 바로 제작한 클랭의 작품이나, 드 쿠닝(Willem de Kooning, 1904-1997)의 드로잉을 지워낸 라우센버그(Robert Rauschenberg, 1925-2008)의 보이지 않는 회화처럼, ‘창조적 파괴’의 산물이 된다.⁷⁸⁾ 작가는 ‘덧칠’이라는 파괴 행위를 통해 보이지 않는 작품을 제작했고, 그것이 이미지 미디어의 잠재적 가능성

을 드러내길 원했다. 진정한 이미지는 볼 수 있는 것이 아니다. 마치 시내 산에서 내려온 모세의 얼굴을 가린 천처럼,⁷⁹⁾ 라이너의 모노크롬은 절대적인 것과 직접 마주할 수 없는 인간을 위해 비가시화의 길을 선택한다.

<책형도>에서 그리스도의 신체는 거친 붓질로 가려진다. 작가는 재현 할 수 없는 것이 존재한다는 사실을 암시하고, 절대자를 재현하려 했던 오랜 불가능한 시도를 상기시키면서, 물감으로 ‘모세의 천’을 만들어냈다. 클랭이 육체의 압흔을 통해 절대적인 것을 표현하려 했다면, 라이너는 감당할 수 없는 절대자의 이미지를 가리면서 그를 의식하게 한다. 물론 두 경우 모두에서 이미지 미디어는 절대자와 감상자 사이의 경계를 형성하는 동시에 사라지고, 이로부터 존재의 현

77) Maureen Nauen, “Arnulf Rainer”, in: *Aubruch: Malerei und realer Raum*, eds. by Erich Franz and Iris Poßegger (Heidelberg: Verlag das Wunderhorn 2012), p. 45 참조.

78) Wolfram Bergande (ed.), *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten* (Wien: Turia + Kant 2017) 참조.

79) 출애굽기 34: 29-35 참조.

전을 이끈다.

관찰자는 이 작품에서 거친 붓질의 흔적과 마주하지만, 곧 베르너 호프만이 “자기 모순”이라 말한 이중의 시각 경험에 빠져든다.⁸⁰⁾ 옛 브라운관 TV 화면을 구성하던 주사선처럼, 거친 붓질 너머 진홍색 물감으로 뒤덮힌 캔버스 전면을 동시에 지각하게 되는 것이다. 이미지를 구성하는 각 요소는 이렇듯 스스로를 지양하면서 볼 수 없는 것의 존재를 암시하는데, 이는 사실 ‘도상적 차이(ikonische Differenz)’를 통해 작동하는 이미지 미디어의 일반적 활동일 따름이다.⁸¹⁾ <책형도>는 붓질의 흔적과 전체적인 모노크롬 이미지 사이뿐 아니라, 보이는 것과 보이지 않는 것의 관계 속에서 ‘차이’를 만들어내고, 이에 대한 지각과 사유를 통해 도상적 의미를 발생시킨다. 이러한 사건은 해석학적이면서, 동시에 감각적이다.⁸²⁾ 그리스도의 희생과 이미지 실천을 둘러싼 문화적 기억은 이미지 형식과 감상에 동시 개입하고, 라이너의 작품은 단순한 ‘관찰’이 아닌 ‘관조’의 대상이 된다.⁸³⁾ 마치 그리스도의 죽음과 부활의 관계처럼, 이미지 요소들의 사라짐 또는 이미지의 자기 부정은 ‘절대적인 것’ 또는 보이지 않는 것의 현전을 기대하게 한다. 라이너의 덧칠은 캔버스를 가리지만, 이미지는 그 물적 토대 너머에서 활동한다. 그것은 가시성 너머에서, 그리고 무엇보다 자기 부정 속에서 절대적인 것과 연결된다.

‘지나가버릴 단계’로서의 예술의 기능은 이렇듯 이미지의 미디어의 도상과괴

80) W. Hofmann, “Rainer - eine Notwendigkeit”, in: *Arnulf Rainer - Gegen. Bilder: Retrospektive zum 70. Geburtstag*, ed. by Ingrid Brugger (Wien: Wolfrathausen 2000), pp. 17-33 참조.

81) G. Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, in: *Was ist ein Bild?*, ed. by G. Boehm (München: Wilhelm Fink Verlag 1994), pp. 11-38, 특히 p. 29 f.

82) 의미 추구와 감각적 경험의 공존에 관한 논의는 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What meaning cannot convey* (California: Stanford University Press 2004); Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, pp. 243-267 참조.

83) Erich Franz, “Vom Sehen zum Schauen: Performance des Betrachters bei Werken Arnulf Rainers”, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, ed. by Reinhard Hoeps (Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2005), pp. 29-48.

적 활동 속에서 완성된다. 신체를 가리는 라이너의 덧칠은 사실상 관찰자의 “지각 능력을 부인”하고, “이미지 속에서 또는 이미지로서 보게 되는 가시적인 것을 넘어서는” 어떤 것을 추구한다.⁸⁴⁾ 우리가 ‘이미지 신앙’이라 칭한, 또는 근대의 미학자들이 ‘숭고’라고 표현했을 이러한 경험을 통해 이미지 미디어의 활동은 주체를 넘어서게 된다. 예술의 시대에 이미지가 아무것도 아닌 것이 되었고, 관람자 또는 주체의 상상력이 ‘신의 은총’을 대신해 이미지를 거의 모든 것으로 만들었다면, 이른바 예술의 종말이 언급되는 오늘날 이미지는 비가시화를 통해 다시금 도상적 힘을 회복한다. 그것은 진실하지 못한 시각적 재현이나 관찰자의 공허한 상상에 의존하는 대신, 베로니카의 이미지 기술이 형성한 문화적 기억 속에서 관찰자를 압도하는 이미지 경험을 제공한다. 그것은 자신을 비우고, 부재를 통해 현전을 지시한다. 그리고 관찰자에게 믿음을 요구한다. 자신의 캔버스 앞에 선 아르놀프 라이너 [도 10]는 이러한 맥락에서 이미지 신앙, 더 정확히는 부정 신학의 계승자가 된다. 그의 빈 캔버스는 조형 행위의 포기를 통해 이미지 신앙을 강화한 베로니카의 이미지 실천을 상기시키면서, 진정한 이미지의 올바른 형식을 보여준다. 이미지는 볼 수 있는 것이 아니다. 그것은 자기 부정을 통해 자신의 풍부한 잠재성을 드러내고, 보이지 않음으로써 현전을 암시한다. 도상과괴주의는 이미지의 잠재적 역량을 극대화하는 유일한 형식이 된다.

V. 여론(餘論)

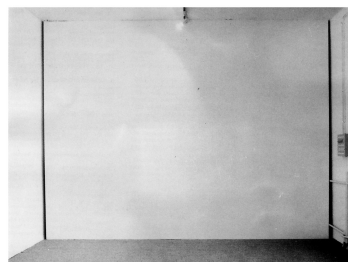
이미지는 대개 무엇인가를 보여준다. 하지만 진실성에의 요구는 언제나 그것에 의심의 그림자를 드리운다. 이미지는 ‘압인’과 같은 재현 기술을 통해, 그리고 관찰자의 상상력을 통해 자신의 존재를 증명하려 하지만, 이러한 경로 위에서 역설적으로 ‘스스로를 파괴하는 무’⁸⁵⁾로 환원된다. 추상적인 현대 미술에서 확인

84) G. Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, p. 67.

85) 게오르크 W. 프리드리히 헤겔, 『헤겔 미학 I: 미의 세계 속으로』, p. 117.

되듯이, 오늘날에도 이미지는 여전히 도상파괴적 속성을 드러낸다. 조형 행위가 사라지고, 이미지의 자기 파괴가 수행되지만, 다행히 예술은 그러한 부정성 속에서 존속하는 길을 찾아낸다. 그것은 재현 기술이나 관찰자 대신 자신의 매체와 도상적 활동에 집중하면서, 시각성이라는 조건을 재검토하는 자기반성을 수행한다. 결코 재현될 수 없는 대상과 자신의 활동에 대한 끝없는 불신 사이에서, 그것은 허무주의에 빠지는 대신 도상파괴주의를 시각적 형식으로 확립한다. 예술의 종말은 비가시성 속에서 존재를 암시하는, 그래서 믿음과 신앙을 지속시키는 이미지의 활동 속에서 유예된다. 비록 작품이 눈앞에서 완전히 사라진다고 해도, 예술은 “자기 스스로를 파괴하는 무가 되어 자신으로부터 영원히 살아남을” 것이다.⁸⁶⁾

브루스 나우먼(Bruce Nauman)이 1974년 콘라드 피셔 갤러리에 세워 놓은 벽 [도 13]처럼, 이제 도상파괴주의는 예술의 완전한 형식이 된다. 나우먼의 아무 것도 아닌 벽, 또는 이미지 미디어는, 일체의 시각적 재현이나 시각 정보의 기술적 저장을 시도하지 않는다. 작가는 단지 관람객들이 지시문을 따라 몸으로 벽을



[도 13] 브루스 나우먼, <신체 압력>, 1974, 콘라드 피셔 갤러리

밀게 했고, 이를 통해 이미지의 본질을 경험하게 했다. 이 작품에서 이미지의 잠재적 역량은 즉각적으로 현실화된다. 보이지 않는 이미지는, 지시문을 따라 자기 몸을 밀착시키고 벽을 누르는 감상자의 신체와 지각 속에 즉각 현전한다. 감상자는 아무 것도 아닌 벽 앞에 서게 되지만, 그것과 맞닿은 자기 피부의 촉감과 압력을 통해 상대를 경험한다. 베로니카의 압흔이 의도한 이미지 경험은 사실상 아무것도 보여주지 않는 나우먼의 도상파괴적 이미지를 통해 완성된다. 우리는 보이지 않는 이미지 앞에서 단지 재현 불가능한 존재와 접촉하고, 그것의 현전을 이끄는 도상적 활동에 접속 할 뿐이다. 이미지는 무엇을 보여주지도, 우리에게 상

86) 조르조 아감벤, 『내용 없는 인간』, p. 126.

상력을 요구하지 않는다. 그것은 시각성 너머에서, 그리고 상상력 너머에서 존재를 암시하고, 자기 충족적인 잠재성의 평면으로 우리를 인도한다. 그래서 이미지 신앙은 이미지 경험의 본질이 된다. 오늘날 도상파괴주의는, 존재와의 접촉을 시도하는 압인의 기술과 그것의 현전을 기대하는 이미지 신앙이 형성한 문화적 기억 속에서, 비가시적인 추상 미술의 형식을 구축한다. 자기 파괴를 자기반성의 형식으로 삼으면서, 예술은 종말을 유예하고 영원을 살아가게 된다. 베로니카의 이미지 실천은 이렇듯 도상파괴주의에 기초한 현대 미술의 양식 형성뿐 아니라, 이미지 신앙 속에서 예술 경험을 이끄는 강력한 문화적 기술이 된다.

* 논문투고일: 2018년 8월 15일 / 심사기간: 2018년 8월 16일-2018년 9월 8일 / 최종 게재 확정일: 2018년 9월 15일.

참고문헌

- 게오르크 W. 프리드리히 헤겔, 『헤겔 미학 I: 미의 세계 속으로』, 두행숙 옮김, 나남출판 1996.
- 레온 바티스타 알베르티, 『알베르티의 회화론』, 노성두 옮김, 사계절 1998.
- 발터 벤야민, 「기술복제 시대의 예술작품」, 『현대사회와 예술』, 차봉희 편역, 문학과 지성사 1980, pp. 45-89.
- 신승철, 「손 없는 라파엘 그리고 상상의 예술」, 『미학예술학연구』 42, 2014, pp. 253-286 (DOI : <http://uci.or.kr/G704-000707.2014.42..007>).
- _____, 「테크놀로지: 비평의 예술?」, 『비평페스티벌』 1, 강수미 기획, 글항아리 2015, pp. 208-219.
- _____, 「흔적과 매개: 바이오테크 시대의 얼굴 없는 초상화」, 『현대미술사연구』 40, 2016, pp. 65-95 (DOI : <http://doi.org/10.17057/kahoma.2016..40.003>).
- 아서 단토, 『예술의 종말 이후』, 이성훈, 김광우 옮김, 미술문화 2004.
- _____, 『철학하는 예술: 예술작품의 철학적 특성』, 정용도 옮김, 미술문화 2007.
- _____, 『무엇이 예술인가』, 김한영 옮김, 은행나무 2013.
- 움베르토 에코, 『열린 예술작품: 카오스모스의 시학』, 조형준 옮김, 새물결 1995.
- 자크 랑시에르, 『모던 타임스예술과 정치에서 시간성에 관한 시론』, 양창렬 옮김, 현실문화A 2018.
- 장-뤽 낭시, 「숭고한 봉헌」, 『숭고에 대하여 - 경계의 미학, 미학의 경계』, 장-뤽 낭시 외 7인, 김혜령 옮김, 문학과 지성사 2005, pp. 49-102.
- 조르조 아감벤, 『내용 없는 인간』, 윤병연 옮김, 자음과 모음 2017.
- 찰스 샌더스 퍼스, 『퍼스의 기호 사상』, 김성도 편역, 민음사 2006.
- 클레멘트 그린버그, 『예술과 문화』, 조주연 옮김, 경성대학교 출판부 2004.
- Barber, Tabitha and Stacy Boldrick (eds.), *Art under Attack: Histories of British Iconoclasm*, London: Tate Publishing 2013.
- Belting, Hans, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter*

- der Kunst*, München: C. H. Beck 1990.
- _____, *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren*, München: C. H. Beck 2002.
- _____, “Nieder mit den Bildern: Alle Macht den Zeichen”, in: *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, ed. by Stefan Majetschak, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, pp. 31-47.
- _____, *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*, München: C. H. Beck 2006.
- Bergande, Wolfram (ed.), *Kreative Zerstörung: Über Macht und Ohnmacht des Destruktiven in den Künsten*, Wien and Berlin: Turia + Kant 2017.
- Boehm, Gottfried, “Die Wiederkehr der Bilder”, in: *Was ist ein Bild?*, ed. by Gottfried Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, pp. 11-38.
- _____, “Bilderfrage”, in: *Was ist ein Bild?*, ed. by Gottfried Boehm, München: Wilhelm Fink Verlag 1994, pp. 325-343.
- _____, “Vom Medium zum Bild”, in: *Bild - Medium - Kunst*, eds. by Yvonne Spillmann and Gundolf Winter, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, pp. 165-178.
- _____, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press 2007.
- Bredenkamp, Horst, “Bildmedien”, in: *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, eds. by Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer and Martin Warnke, Berlin: Reimer 2003, pp. 355-378.
- Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung: Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999.
- Dobschütz, Ernst von, *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung 1899.
- Esner, Rachel, Sandra Kisters and Ann-Sophie Lehmann (eds.), *Hiding*

- Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2013.
- Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press 1991.
- Franz, Erich, “Vom Sehen zum Schauen: Performance des Betrachters bei Werken Arnulf Rainers”, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologisch Aufgabe*, ed. by Reinhard Hoeps, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2005, pp. 29-48.
- Frizot, Michel, “Negative Ikonizität: Das Paradigma der Umkehrung”, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, ed. by Peter Geimer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, pp. 413-433.
- Geissmar-Brandi, Christoph and Eleonora Louis (eds.), *Glaube Hoffnung Liebe Tod*, Wien: Graphische Sammlung Albertina 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, “Epiphanien”, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, eds. by Joachim Küpper and Christoph Menke, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, pp. 203-222.
- _____, *Production of Presence: What meaning cannot convey*, California: Stanford University Press 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesung über Ästhetik, Berlin 1820/21: eine Nachschrift*, ed. by Helmut Schneider, Frankfurt am Main: Peter Lang 1995.
- Hofmann, Werner (ed.), “Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion”, in: *Luther und die Folgen für die Kunst*, München: Prestel 1983, pp. 23-71.
- _____, (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, München: Prestel 1983.
- Hofmann, Werner, “Rainer - eine Notwendigkeit”, in: *Arnulf Rainer -*

- Gegen.Bilder: Retrospektive zum 70. Geburtstag*, ed. by Ingrid Brugger, Wien: Wolfrathausen 2000, pp. 17-33.
- Kandinsky, Wassily, “Konkrete Kunst”, in: *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*, ed. by Max Bill, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje Stuttgart 1955, pp. 207-211.
- Kemp, Wolfgang, “Kunstwissenschaft und Rezeptionsästheik”, in: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästheik*, ed. by Wolfgang Kemp, Berlin: Reimer 1992, pp. 7-27.
- _____, *Der explizite Betrachter: Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press 2015.
- Kitzinger, Ernst, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 8, 1954, pp. 83-150 (DOI: 10.2307/1291064).
- Klein, Yves, *Overcoming the Problems of Art: The Writings of Yves Klein*, ed. by Klaus Ottmann, Putnam: Spring Publication 2007.
- Latour, Bruno and Peter Weibel (eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, MA: MIT Press 2002.
- Morineau, Camille, “Von der Imprägnation zum Abdruck, vom Künstler zum Modell, von der Farbe zu Ihrer Inkarnation”, in: *Yves Klein*, ed. by Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien: Springer 2007, pp. 119-130.
- Nauen, Maureen, “Arnulf Rainer”, in: *Aubruch: Malerei und realer Raum*, eds. by Erich Franz and Iris PoBegger, Heidelberg: Verlag das Wunderhorn GmbH 2012, p. 45.
- Prange, Regine, *Das ikonoklastische Bild: Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Shin, Seung-Chol [신승철], *Vom Simulacrum zum Bildwesen: Ikonoklasmus*

- der virtuellen Kunst*, Wien: Springer Verlag 2012.
- Stoichita, Victor I., “Zurbarán’s Veronika”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, pp. 190-206.
- _____, *Das Selbstbewusste Bild: vom Ursprung der Metamalerei*, München: Wilhelm Fink Verlag 1998 (Paris 1993).
- Weibel, Peter, “Ära der Absenz”, in: *Ästhetik der Absenz: Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, eds. by Ulrike Lehmann and Peter Weibel, München and Berlin: Klinkhardt & Biermann 1994, pp. 10-26.
- _____, “For another Reset: Renaissance 2.0”, in: *Reset: Modernism!*, ed. by Bruno Latour, MA: The MIT Press 2016, pp. 516-541.
- Wember, Paul (ed.), *Yves Klein*, Köln: M. DuMont Schauberg 1969.

도판목록

- [도 1] 니더라인 또는 베스트팔렌의 대가(작자 미상), <십자가를 지심>, 제작년도 미상, 발라프 리하르츠 미술관
- [도 2] 바티칸 마틸다 채플에 소장된 만딜리온, 약 6세기 경 제작
- [도 3] 프란시스코 데 수르바란, <성안>, 캔버스에 유화, 105x83cm, 1658, 바야돌리드 미술관
- [도 4] 프란시스코 데 수르바란, <성안>, 캔버스에 유화, 70x51.5cm, 1631년 경, 스톡홀름 국립 미술관
- [도 5] 도로티 폰 빈트하임, <거룩한 얼굴이여>, 플렉시글래스 상자에 담긴 베로니카의 천과 루터 텍스트가 붙은 좌대, 16.5x16.5x22.5cm, 1980-1983, 개인 소장
- [도 6] 이브 클랭, <ANT - SU 5>, 천, 77x55cm, 1960, 스톡홀름, 제라르 보니에 컬렉션
- [도 7] 이브 클랭, <IKB 103>, 천을 두른 패널에 마른 안료와 합성 수지, 78x56x2cm, 1956, 베라르두 미술관
- [도 8] 화염방사기로 작업하는 이브 클랭, 1961, 라-폴랭-생-드니(La Paine-Saint-Denis)
- [도 9] 이브 클랭, <빈 공간> 전시, 1958, 파리 이리스-클레르 갤러리
- [도 10] 빈 캔버스 앞에 선 아르놀프 라이너, 1951, 클라겐푸르트 예술가의 집
- [도 11] 안토니 고펠리, <침대>, 알루미늄 패널 위 식빵과 파라핀밀랍, 약 28x220x168cm, 1980-1, 테이트 갤러리
- [도 12] 아르놀프 라이너, <십자가 회화>, 목판에 유화, 203.5x125.5cm, 1991, 개인 소장
- [도 13] 브루스 나우먼, <신체 압력>, 1974, 콘라드 피셔 갤러리

국문 초록

이 논문은 ‘베라 이콘’에서 시작된 이미지 기술과 그것이 형성한 이미지 문화의 관점에서, 도상파괴적인 현대 미술을 조명한다. 베라 이콘은 이미지에 대한 일반적인 불신 앞에서, ‘사람의 손에 의하지 않은’ 이미지의 지위를 구축했다. ‘압인’의 방법론에 기초해 이미지는 불신을 종식시키고 신앙의 대상이 됐고, 이는 예술에 내재된 도상파괴적 태도에 대한 정당화로 이어졌다. 이러한 전통 속에서 현대 미술은 인간의 개입, 즉 조형 행위를 최소화하고, 그려지지 않은 이미지를 통해 ‘스스로를 파괴하는 무’로 환원된다. 하지만 예술은 부정성 속에서 종말 대신 존속하는 길을 찾아낸다. 그것은 자신의 매체와 도상적 활동에 집중하면서, 시각성이라는 조건을 재검토하는 자기반성을 수행한다. 예술은 자기 파괴를 자기반성의 형식으로 삼게 되고, 이를 통해 종말을 유예한다. 베로니카의 이미지 실천은 도상파괴주의에 기초한 현대 미술의 양식 형성뿐 아니라, 이미지 신앙 속에서 예술 경험을 이끄는 강력한 문화적 기술이 된다.

핵심어

도상파괴주의, 베라 이콘, 예술의 시대, 예술의 종말, 이미지 기술, 이브 클랭, 프란시스코 데 수르바란

ABSTRACT

The Descendants of Veronica : Iconoclasm and Abstract Art

Seung-Chol Shin*

This paper critically examines the iconoclastic modern art in relation to image culture, which is derived from vera icon. Vera icon established its position as an image ‘made without hand (*acheiropoieton*)’ to dispel distrust of the images. It became an object of faith, and justified the iconoclastic impulse, which is inherent in image. Modern Art refuses the formative act to reinforce the imagination of beholder, and it returns to ‘a self-annihilating nothing’ in the form of unpainted painting. The art, however, finds its way to survive in this negativity. With focus on its own medium and iconic activity, it tries to reflect upon itself and its visuality. Through this, the art makes self-destruction as an visual form of self-reflection, and it postpones its end. Stylizing the iconoclastic modern art, the Veronica’s image becomes a culture technique, which leads the art appreciation and the image beliefs.

Key Words

End of Art, Era of Art, Francisco de Zurbarán, Iconoclasm, Image Technique, Vera Icon, Yves Klein

* Professor, Gangneung-Wonju National University