

## 반복의 역사로서의 예술의 역사?

— 티에리 다빌라의 반복 이론

손 지 민\*

### [초 록]

본 논문의 일차적 목적은 “예술의 역사는 반복의 역사”라는 티에리 다빌라(Thierry Davila)의 테제를 분석, 검증하는 데 있다. 다빌라는 마르셀 뒤샹의 앙프라망스(inframince) 개념과 들뢰즈, 특히 그의 『차이와 반복』을 인용해 반복을 차이를 동반하는, 차이를 위한 회귀로 정의하고, 이 차이가 예술작품의 형성을 본질적, 속성적으로 특이하게 만드는 근거라 말한다. 다빌라는 들뢰즈를 따라 예술작품의 존재를 규정된 하나의 동일성으로 보는 시각을 비판한다. 그러나 들뢰즈의 차이의 철학에 의존하는 다빌라의 반복 이론은 ‘차이의 철학’ 개진에 매우 중추적 역할을 하는 힘과 강도에 대한 논의, 그리고 이 논의를 통해서만 개진될 수 있는 반복의 세 가지 수준, 즉 표면적, 심층적, 궁극적 수준들에 대한 논의를 우회한다. 이는 가장 하층적 수준에서부터 표면적 층위까지의 반복이 만들어내는 효과들, 즉 모방, 재현, 미메시스 등의 차이를

\* 단국대학교 철학과 특별교원

주제어: 티에리 다빌라, 질 들뢰즈, 마르셀 뒤샹, 차이, 반복, 경우의 연구  
Thierry Davila, Gilles Deleuze, Marcel Duchamp, Difference, Repetition, Casuistry

허상으로 드러내는 반복과 혼용하는 결과를 낳는다. 동시에 다빌라의 연구가 어떻게 기존 예술 연구에 기여하는지, 그리고 어떻게 그것을 비판하는가를 살펴본다. 그는 미술사 연구의 본질을 선별적 경우 연구(casuistique)로 규정하며 예술작업과 그에 대한 연구가 그 기원부터 이미 존재하는 것들을 선택하여 가장 미세한 차이를 도출하는 일이라 주장한다.

## 1. 서론

스위스의 철학자이자 미술사학자인 티에리 다빌라(Thierry Davila, 1963~)<sup>1)</sup>는 2009년 『극단에서: 1960년 이후의 예술과 그 탈영역화들에 관한 논집』(*In Extremis: Essais Sur L'art Et Ses Déterritorisations Depuis 1960*, 이하 『극단에서』로 표기)을 펴낸다. 그는 이 논집의 서문에서 현대 미술에서 가장 두드러지게 나타나는 현상으로 탈경계화 또는 탈영역화를 지목한다. 여기서 탈영역화란, 『극단에서』를 포함한 다빌라의 연구 대부분에서 다루어지듯, 예술의 전통적 카테고리들의 영역 확장, 그리고 물질적 가소적 성질을 극대화, 극소화 또는 접합시켜 다양한 장르와 방법론의 변형이 일어나고 이로 인해 현대미술의 전통적 영역 구분이 점차 사라지게 하는 탈주적 현상들을 가리킨다. 다빌라의 연구는 이러한 현상들을 “눈으로 직접 확인”(regarder)<sup>2)</sup>하는 과정에 다름 아니며, 이 확인 과정이라 함은 곧 현대작가들에 대한 개별적 사례 연구의 총체를 가리킨다.<sup>3)</sup>

1) 다빌라는 철학과 박사준비과정(D.E.A.)을 마친 후 2008년 파리 사회과학고등연구원(EHESS)에서 미술사 박사학위를 취득하였고, 현재 스위스 제네바 현대미술관(Musée d'Art Moderne et Contemporain)의 출판부 책임자이며 전시기획자와 비평가로 활동하고 있다.

2) Thierry Davila (2009), *In Extremis: Essais Sur L'art Et Ses Déterritorisations Depuis 1960*, p. 10.

3) 다빌라가 연구하는 작가는 마르셀 뒤샹을 비롯해 게르하르트 리히터(Gerhard

우선, 탈영역화라는 용어 그 자체도 이미 존재하는 영역에서 탈주하려는 태도와 행위, 또는 영역이 그저 인위적으로 그어진 추상적 테두리임을 인정함을 전제한다. 탈영역화는 비단 다빌라 뿐만 아니라 전후 현대 미술에서 많은 학자들에 의해 관찰된 현상이지만 탈영역화 현상을 해석하는 철학적 관점은 매우 다양하다. 다빌라의 관점은 작가가 개별적으로 수행하는 작업들 간의 관계에서 행해지는 탈영역화가 ‘반복’을 그 근본적인 원칙으로 삼는다고 보는 관점이다. 그의 반복 이론은 다음과 같은 『극단에서』 서두의 인용문으로 축약될 수 있을 것이다:

[미술사적 논의에서] 반복은 탈영역화의 — 전적으로 들뢰즈적인 가르침을 확인시켜주는 — 양태로서 빈번하게 드러난다: 반복은 모든 이동과 형상적 운반을 좌우한다.<sup>4)</sup>

이와 함께 그는 “Histoire de l’art, histoire de la répétition”(예술의 역사, 반복의 역사)라는 제목의 마지막 장에서 예술의 역사가 반복의 역사로 재고될 수 있다 주장한다. 그의 반복 이론의 출처는 크게 두 가지로 나뉘는데, 질 들뢰즈(Gilles Deleuze)의 저서 『차이와 반복』과 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 ‘앙프라망스’(inframince) 개념이 그것들이다. 들뢰즈의 ‘차이의 철학’과 뒤샹의 ‘앙프라망스’ 개념은 2008년 박사논문 『앙프라망스에 대하여: 모던과 현시대 미술에서 비지각적인 것에 대한 짧은 역사』<sup>5)</sup> (*De L’inframince: Brève Histoire De L’imperceptible Dans L’art Moderne*

---

Richter), 프레드 샌드백(Fred Sandback), 온 카와라(On Kawara), 제시카 스톡홀더(Jessica Stockholder), 에르빈 부름(Erwin Wurm), 피에르 비스무스(Pierre Bismuth)와 프란시스 알리스(Francis Allys) 등이다. 본 논문에서는 다빌라가 자신의 반복 이론의 중추로 삼는 마르셀 뒤샹에 집중하기로 한다.

4) Thierry Davila (2009), pp. 10-11 (저자의 번역, 이하 모든 다빌라의 원문은 저자의 번역임).

5) 이 박사학위논문은 같은 제목 하에 2010년 단행본으로 출간되었다.

*Et Actuel*, 이하 『앙프라망스에 대하여』로 표기)에서 중점적으로 다루어 지지만 다빌라의 전작(全作)을 가로지르는 중추적 개념들이기도 하다. 그는 개별 작가들의 사례들과 이들에 대한 연구에서 들뢰즈의 차이의 존재론과 앙프라망스의 타당성을 확인하고 이를 미술사적 담론들을 인용하여 논증하는 데 많은 지면을 할애한다.

전통적으로 자신만의 영역을 확보하고 구획하는 일, 즉 오리지널리티가 예술작품을 제작, 제시하는 작가가 해야 할 일로 인식되었다면, 다빌라의 연구는 각각의 작품이 갖는 특이성이 다른 특이성들과 완전히 독립적으로 존재하거나 이해될 수 없다는 것을 전제로 삼으며, 특이성과 특이성 간의 관계를 중시한다. 예술작품이 특이한 이유는 그것이 드러내는 차이로부터 시작되었기 때문이며, 이 자각 이후의 미술사 연구는 작품의 독창성을 동일성의 확인으로써 인식하지 않고 작업이 반복한 흔적에서 드러나는 가장 국소적인 차이를 확인하는 사유의 작업으로써 이해하려는 연구이어야 한다는 것이 다빌라의 주장이다. 이러한 연구방식을 그는 경우의 탐구(*casuistique*)라 명명한다.

본 논문의 일차적인 목적은 다빌라의 위 주장을 상세히 소개하고 그의 연구의 중심축을 이루는 반복 이론을 그가 의존하는 들뢰즈의 철학과 비교하여 비판적으로 재조명하는 데 있다. 여기서 한 가지 염두에 두어야 할 점은 들뢰즈는 학문적 영역으로서의 미술사 또는 그 담론들을 직접적으로 자신의 철학에 불러들이지 않았다는 사실이다. 들뢰즈의 예술, 특히 회화에 대한 관심은 (특히 다빌라가 참조하는 들뢰즈의 『차이와 반복』에서 알 수 있듯) 항상 예술작품의 형성의 순간이라는 사건으로부터 어떻게 감성적인 것(*le sensible*)이 끊임없이 변화하는 삶의 내부에서부터 강도적으로 ‘구성’(composition)되는가에 있다. 그에게 있어 미술사의 역사적, 개념적 담론은 예술작품의 형성의 순간으로부터 확장되기는 하나 강도적 구성 이후에 이루어지는 존재생성의 사후적 담론으로 인식된다. 여기에서 예술작품을 포함한 모든 존재자들은 매 순간 새롭게 구성되고

기존 영역의 틀을 자꾸 무너뜨리며 다른 곳에서 다른 방식으로 반복되고, 다빌라는 들뢰즈의 이러한 존재론을 토대로 미술사를 재고하려는 것이다. 다빌라의 연구가 미술사 연구에서 차지하는 타당성을 논하는 일은 지금까지 많은 미술사학자들이 부분적으로만 인용해온 들뢰즈의 철학을 역사학적 학문으로서의 미술사로 끌어들이미 갖는 의미에 대한 논의 역시 필요로 한다.

## 2. 다빌라의 테제

### 2.1. 두 가지 전제

먼저 “예술의 역사를 반복의 역사”로 보는 다빌라의 위 테제를 자세히 들여다보겠다. 이 테제는 『극단에서』의 마지막 장 “예술의 역사, 반복의 역사”, 그리고 『앙프라마스에 대하여...』와 그의 또 다른 소논문 『예술의 (일반화된) 역사, 예술작품들의 역사: 마르셀 뒤샹을 통해 조르주 디다-위베르만 읽기』(*Histoire (Générale) De L'art, Histoire Des Œuvres: Georges Didi-Huberman Avec Marcel Duchamp*, 2011)에서 일관적으로 주장된다. 여기에서는 우선 2년여의 짧은 기간에 출간된 세 저서에서 교차하거나 중복되는 부분들을 중심으로 그의 이론을 정리하고자 한다. 다빌라가 예술의 역사를 반복의 역사로 보는 데는 크게 두 가지 조건이 따른다.

첫째는 예술작품의 형성에 대한 조건이다. 예술의 역사는 그 자체로 각기 “특이한”(singulier) 작품들의 역사이며 예술의 “주격적 속격”(génitif subjectif)<sup>6)</sup>, 즉 예술‘의’ 역사로 이해되어야 한다. 불어 용어 “미술사”(l'histoire de l'art)에서 “의”(de)라는 속격 조사의 역할은 “예술”(art)을 가

6) Thierry Davila (2009), p. 218; 다빌라는 이 어휘의 출처가 조르주 디다-위베르만 (Georges Didi-Huberman)임을 밝힌다.

리키는 정관사 “le”가 “역사”(histoire)에 행사하는 구속력을 보장해주는 것이다. 이를 다른 말로 풀이하면 예술은 정관사가 “거기 있다”라고 지시할 수 있는 (정의가 가능한 또는 가능하지 않은) 존재가 있으며, 이 존재함이 뒷받침이 되어야만 예술은 그것이 만들어내는 역사에 구속력을 가질 수 있기 때문이다. 그러므로 예술이 그것의 역사와 갖는 주격적 속격의 관계는 예술작품의 형성과정을 주격으로 이해하는 것에 다름 아니다. “예술”이 주격이 되어 스스로의 역사를 내포하며 예술의 역사는 “작가들의 창조에 의해 진행되고 만들어진” 역사로 이해되어야 한다. ‘예술’은 곧 ‘제각기 특이한 예술작품’ 또는 그 형성이며, 작품으로부터 시작하지 않는 미술사 담론은 그 목적을 잃는다.

둘째, 예술작품은 “무로부터 창조”(ex nihilo)<sup>8)</sup> 될 수 없고 어떤 예술작품도 완전히 하나의 단일적 의미를 소유할 수 없으며 반드시 기존에 존재하는 것에 영향을 받거나 특정한 시발점에서의 ‘선택’으로 시작될 수밖에 없다. 예술작품은 이미 변하며 존재하고 있는 세계에서 현실화되는 표상 또는 재현물(représentation)인 동시에 과거 또는 동시대 작품들의 재해석이나 모방의 결과물이고 다른 곳에서 또 다른 모방을 불러일으킨다. 또한, 예술작품은 행위적 요소들(붓질, 물감, 끌, 컴퓨터 작업, 사진 찍기 등)과 구상적 양태(특정 양식이나 모티프 등)의 반복적 개입으로 구성된다. 이 반복성은 복제기술시대의 도래 이후 곳곳에서 가속화되고 있으며 작가는 발견되는 어떤 오브제, 이미지, 작품도 차용하고 재해석할 수 있다. 여기에 덧붙여, 우리가 사용하는 장르적 매체들, 즉 붓, 물감을 비롯하며 컴퓨터, 각종 자재, 사진기, 스마트폰까지 모두 같은 대상물 다

7) Thierry Davila (2011), “Histoire (générale) De L’art, Histoire Des Œuvres: Georges Didi-Huberman Avec Marcel Duchamp”, *Devant Les Images: Penser L’art Et L’histoire Avec Georges Didi-Huberman* (édité par Emmanuel Alloa), Dijon: Les Presses du Réel, p. 20.

8) Thierry Davila (2009), p. 219.

른 방식으로 반복하여 다룰 수 있게 해주는 도구들이다.

이 두 조건들을 종합해보면, 예술의 역사는 온전히 예술‘의’ 역사, 즉 예술작품들의 역사이어야 하며, 또한 이 역사는 끊임없는 회귀를 야기하며 재해석되고 새로운 작품과 패러다임을 낳는 발생적 역학으로 이해되어야 한다. 직관적으로 보면 반복이 불가피한 창조의 조건이라는 전제와 그 반복의 결과물인 예술작품이 그 자체로 특이하다는 다빌라의 전제는 양립 불가능한 것처럼 보인다. 전통적으로 예술작품의 독창성은 작가 자신에게만 고유하여 반복을 허락하지 않고, 더 나아가 기존에 존재하는 소재나 모티프를 반복함은 결국 모방을 남긴다는 인식 때문이다. 그렇다면 다빌라는 예술의 역사에 대입되는 이 반복 이론의 모순적인 상황을 어떤 설명하는가? 다빌라는 예술작품은 그 태동부터 항상 복제, 재해석될 수 있었다는 발터 벤야민(Walter Benjamin)의 주장<sup>9)</sup>과 뒤샹의 레디메이드를 근거로 제시하며<sup>10)</sup>, 도리어 1960년 이후 현대미술의 특이성은 예술작품의 내재적 복제성과 기표화에서 진정한 특이성의 가능성을 사유한다는 데 있다고 역설한다. 즉, 그가 말하는 반복은 그 자체로 차이와 차별화를 위한 움직임이자 이미 존재하는 것들을 ‘선택’함이다. 다빌라의 두 조건들은 서로 함께 동시에 공존하는 조건이 아니다. 첫 번째 예술작품 형성의 조건이 두 번째 반복 조건을 포괄하거나 적어도 전자가 후자에 선행해야만 그의 주장이 성립될 수 있는 것이다.

## 2.2. 다빌라의 반복 이론: 형성

그의 관심은 무엇보다 어떻게 여러 가지 형태의 흔적, 기록, 기억 등이 현재로 소환되어 예술작품을 “형성”(formation)하는가에 있다. 그는 이

9) Thierry Davila (2009), p. 230.

10) Thierry Davila (2010), *De L'infrance: Brève Histoire De L'imperceptible Dans L'art Moderne Et Actuel*, pp. 93-126; Thierry Davila (2011), pp. 15-40.

형성 과정이 그 자체로 이미 특이하며 예술작품에 이 특이성을 보증해줄 수 있는 단서를 들뢰즈에서 찾는다. 다빌라의 위 두 전제에서 보았듯이, 각각의 작품의 형성과정은 반복으로 인해 과거의 일부와 반드시 결부되어야 함과 동시에 이 회귀 과정에서 예술작품의 특이성이 보증되어야 한다면, 이 ‘형성’이 그 자체로 특이성을 발생시키면서 동시에 반복을 야기하는 과정으로 이해되어야 한다는 것이다. 다빌라는 이 보증을 들뢰즈의 차이를 동반하는, 또는 차이를 드러내는 반복의 개념에서 찾는다. 다빌라는 예술에서의 형태는 반복과 연결(lié)되어 있으며, “새로움이라는 우상(idole)은 이 형태의 문제와 대조 된다”고 말한다.<sup>11)</sup> 여기서 다빌라가 말하는 반복은 “필연적으로 재구성의 현상”(nécessairement un phénomène de reformulation)이다.<sup>12)</sup> 이 반복을 부정하는 것은 창조적 프로세스에 필수적으로 수반되는 차이(즉, 차별화의 근거)를 부정하는 것과 다름없고 자기동일성의 허상을 벗어나지 못한다. 무(無)에서 시작되는 작업이란 없고 모든 예술작품은 현상 세계의 일부를 이룬다. 반대로 반복을 창조적 프로세스의 근원으로 받아들이면 반복은 차이를 동반하며 끊임없이 공급되는 다양성의 씨앗이 되며 고갈되지 않는 소재로 말미암은 재구성의 원천이 된다. 특히 뒤샹의 레디메이드 이후 예술작가는 일상의 모든 요소를 활용하여 새로운 작품을 만들어낼 수 있는 “발견법적인 힘”(puissance heuristique)<sup>13)</sup>을 얻게 된다. 즉, 다빌라에게 있어 예술작품이 반복에 의해 형성된다는 말은 과거의 흔적이 재발견, 재해석, 차용되어 “존재 형태들의 새로운 질서”를 만들어낸다는 말과 같으며, 이러한 반복은 현대미술에서 점점 가시화, 가속화되고 있다.<sup>14)</sup>

다빌라에게 있어 이 발견법적 방법론을 예술작업에 도입한 가장 대표

11) Thierry Davila (2009), p. 191, p. 232.

12) Thierry Davila (2009), p. 191.

13) Thierry Davila (2009), p. 221.

14) Thierry Davila (2009), p. 222.

적인 사례는 뒤샹이다. 뒤샹은 일반화된 예술 개념과 회귀의 장으로서의 예술 개념을 대립시키고 “예술은 없다. 그것은 본질적으로 선택”(“[...] il n’y a pas d’art; c’est un choix essentiellement)<sup>15)</sup>이라고 말했다. 뒤샹은 보편화시키는 이론보다 일상의 지극히 작은 국소, 또한 개념적인 것보다 특정 사례를 선택하려 했다. 그는 또한 (작업에 있어) 작가의 의도와 의도의 발현 사이, 그리고 (관찰에 있어) 작가가 보는 대상과 대상의 진실 사이의 인식론적 차이를 인정했다: “[의도와 의도의 구현 사이의] 단절은 작가 의도의 완벽한 [즉, 즉각적] 표현의 불가능성을 대변한다.”<sup>16)</sup> 다빌라는 뒤샹의 사례에서 한편으로는 작가의 의도는 작품과의 ‘존재론적 차이’에 의해서만 구현될 수 있다는 점, 다른 한편으로 작가의 의도를 간파하는 일은 나의 지각과 작품 간의 ‘인식론적 차이’를 인정해야만 가능하다는 점을 확인한다. 즉, 의도는 차이를 동반하여서만 반복될 수 있다. 다시 말해, 의도는 그 자체가 이미 어떤 차이를 드러내려는 행위를 전제로 한다. 뒤샹의 의도는 예술작업에서 발생하는 모든 차이들 중 가장 미세한, 그래서 가장 특이한 차이를 찾기 위함이고, 그는 이 차이를 “앙프라망스”(inframince)라 칭한다.

### 2.3. 앙프라망스

다빌라의 전작에서 들뢰즈의 차이 개념이 차지하는 비중은 뒤샹의 예술에서 앙프라망스가 갖는 비중과 비교될 수 있다. 앙프라망스의 의미는 뒤샹이 1935년부터 기록한 마흔여섯 개의 짧은 노트에서 찾을 수 있다. 붙어 단어 자체는 *infra-*와 *mince*가 합쳐진 결합어인데, 전자는 “기저의” 또는 “아래의”라는 뜻을 가진 접두사이며, *mince*는 “얇은” 또는 “하찮

15) Marcel Duchamp (1998), *Marcel Duchamp Parle Des Ready-made à Philippe Collin*, p. 10.

16) Marcel Duchamp (1975), *Duchamp Du Signe*, pp. 188-189.

은”의 뜻을 가진다. 앙프라마스는 “담배 연기의 냄새와 그것을 내뿜는 입의 냄새 사이”<sup>17)</sup>에 존재하는 아주 미세한 후각적 차이, 즉 거의 눈에 관찰되지 않는 모든 상태적 변화와 가소적 변화가 만들어내는 차이를 모두 포함한다. 뒤상에게 있어 앙프라마스는 사건을 형성하는 가장 근본적인 원리이자 일반화될 수 없는 가장 국소적인 차이이다. 다빌라는 뒤상이 20세기 초엽부터 4차원 개념과 인간의 지각에 대한 물리학, 기하학, 수학적 연구에 지대한 관심을 보였으며, 특히 물리적 공간을 극미세적 차원들의 무한한 분할로 본 에스쁘리 주프레(Esprit Pascal Jouffret)의 저서 등을 탐독해 앙프라마스 개념을 고안한 사례를 상세히 설명한다. 뒤상은 지각이 실재에 접근하려면 형이상학적인 사고가 아닌 점근법적인 차원의 분할이 필요하다는 과학적 주장에 의거해 실재가 그 자체로 내재적 차이라는 발상을 여러 차례 실험에 옮겼다. 보이지 않고 무게도, 경제적 가치도 없는 이 차이는 “저 아래의 감성적인 것의 형태”(une forme du sensible ici-bas)<sup>18)</sup>로 포착된다.

다빌라가 뒤상의 앙프라마스 개념에서 얻어내는 소결론들은 다음과 같다. 첫째로, 다빌라는 앙프라마스와 반복 행위가 불가분 관계에 있다는 점에 주목한다. 다빌라는 뒤상이 <세 개의 표준-정지>(Trois stoppages-étalon, 1913~1914)를 예로 든다. 이 작품에서 뒤상은 1미터짜리 실을 1미터 높이에서 바닥과 수평으로 늘어 잡고 세 차례 반복하여 떨어뜨려 얻어낸 완곡한 곡선을 그대로 얇은 목재 판자에 옮겨 선의 모양대로 잘라낸다. 1미터는 약속된 규율에 따라 측정된 길이이지만 이를 기계적으로 반복함으로써 그가 우발적으로 만들어내는 차이는 그 자체로 특이하며 일반화될 수 없는 사례다.<sup>19)</sup> 이 실험으로 얻어진 결과물은 “우연, 나 자신의

17) Marcel Duchamp (1999), *Notes*, p. 33.

18) Thierry Davila (2010), p. 35.

19) 이 작품은 다빌라의 연구 전에 Didi-Huberman (2008), *La Ressemblance Par Contact*, pp. 273-275와 Sarah Troche (2012), “Marcel Duchamp: Trois Méthodes Pour Mettre

우연으로 얻어진 형태들”(des formes obtenues par le hasard, par mon hasard)<sup>20)</sup>이며, 각각의 반복은 아무리 같은 동작과 엄정한 규율에 따를지라도 그 사이에서 축소 불가능한 차이, 앙프라마스를 만들어낸다. 즉, 같은 높이에서 같은 길이의 실을 임의로 떨어뜨리는 반복 행위로 자신의 작업을 분화시켜 이 분화로 인해 결정되는 목판의 물질적 형태로 차이가 “분리되어 나오게”(isoler)<sup>21)</sup>된다. 여기서 반복은 물질의 “특이한 탄성”(singulière élasticité)<sup>22)</sup>으로 가소적 형태 변화를 만들어낸다. 가장 기계적이고 단순한 반복 행위를 통해 작가는 “우발적 선택”으로 형태화되는 사건들 사이에서 가장 미세한 차이를 이끌어내는 것이다.

둘째로, 다빌라는 이 앙프라마스의 특이화 원칙이 일반적인 개념에서의 예술(art)과 전통 미술사 연구의 객관적, 취향적, 사변적 기술방식을 가장 효과적으로 비판한다고 본다. 뒤샹이 보기에 예술작업과 작품에 대한 관객의 경험은 여전히 취향과 미적 판단에 의존하며, 각 작품의 특이성에서 이미 떨어진 지적 규정들의 연속이다. 이뿐만 아니라 미술사의 예술작품에 대한 기술방식은 작품의 형성 공식에서 반복들과 그 사이에서 발생하는 차이를 동일성에 대해 부차적인 것으로 간주해왔다. 차이보다는 단위화된 예술작품들을 선별해 담론을 구성하는 일반화된 미술사(histoire générale de l'art)는 창조적 프로세스를 구성하는 눈에 보이지 않는 미세한 차이를 설명할 수 없다(다빌라의 전통적 미술사 연구에 대한 비판에 대해서는 마지막 장에서 더욱 상세히 다루겠다).

셋째, 앙프라마스는 물질적, 형태적 변화는 물론 시간적 “지연”(retard)을 긍정한다. 다빌라는 뒤샹의 <그녀의 독신자들에 의해 벌거벗겨진 신부, 초차도>(La mariée mise à nu par ses célibataires, cême, 1915~1923;

---

Le Hassard En Conserve”에서 연구된 바 있다.

20) Marcel Duchamp (1975), p. 225.

21) Thierry Davila (2010), p. 105.

22) Thierry Davila (2011), p. 34.

출여서 <큰 유리>(Le grand verre))를 제작하고 전시하는데 걸린 8년의 시간, 그의 마지막 작품은 <에땅 도네>(Étant donné, 1946~1966)를 전시하는데 걸린 20년, 그리고 그의 첫 레디메이드인 <자전거 바퀴>(Roue de bicyclette, 1913)가 예술작품으로서 수용되기 시작한 근 50년의 세월 등을 예로 든다.<sup>23)</sup> 뒤상에게 있어 예술작품의 형성은 ‘한 번’으로 끝나지 않는, 다시 말해 단일적 아이덴티티의 제시가 아닌, 영구적으로 “지연되는 행위”(action différée)<sup>24)</sup>다. 다빌라의 말을 빌리자면, “지연을 탈영역화하는 일, 지연을 어떤 독점적인 것에 예술작품이라는 이름으로 고착화시키지 않는 일… 그것을 가능한 구현, 버전들의 다양성으로의 길을 여는 지시로 이해하는 일”<sup>25)</sup>이다. 그러므로 다빌라에게 있어 지연은 예술작품의 구상, 제작, 전시 등 모든 프로세스에 작용하는 “속성”(générique)<sup>26)</sup>이다.

이렇듯 다빌라는 새로운 물질적 형태가 태동하는 원리를 반복이 운반하는 “차이 짓기”(faire la différence)<sup>27)</sup>로 규정하고 이를 뒤상의 앙프라마스 개념과 동일시한다. 그러나 그는 ‘어떻게’ 반복이 차이 발생을 통해 물질적 형태를 낳는가, 그리고 이 새로운 형태의 특이성에 대한 철학적 근거를 명확히 제시하지 않는다. 즉, ‘반복 — 차이 발생 — 특이성’의 도식에서 크게 벗어나지 않는다.

23) Thierry De Duve (1994), “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”, p. 63.

24) Thierry Davila (2010), pp. 93-101.

25) Thierry Davila (2010), p. 97.

26) Thierry Davila (2010), p. 97.

27) Thierry Davila (2010), p. 100, p. 102, p. 106; Thierry Davila (2011), p. 35.

### 3. 다빌라와 들뢰즈의 비교

#### 3.1. 강도 논의의 우회

앞서 언급했듯이, 다빌라는 시간적 지연으로서의 차이와 물질적 형태의 형성과정으로서의 차이를 예술작품의 존재론에 포함시킨다. 다빌라가 불러들이는 지연 개념이 소재의 선택부터 의도의 발현, 제작기간 등 모든 예술작품 형성에 개입되는 지속성, 즉 작가가 재발견하고 사유하는 시간적 차이를 예술작품 존재 형성의 중심에 놓일 수 있다고 주장하는데 필요하다면, 이것이 어떻게 물질적 형태를 진정으로 특이하게, 새롭게 만드는가에 대한 다빌라의 설명은 중복적이고 모호한 편이다. 더 정확히 말해, 다빌라는 형태의 특이성의 근거로 들뢰즈의 개체화(individuation) 개념<sup>28)</sup>, 그리고 분화(différenciation) 개념<sup>29)</sup>을 여러 번 번갈아가며 거론하지만 이는 짧은 언급에 그친다. 아래 인용문의 내용은 본 논문에서 언급한 다빌라의 세 글에서 여러 차례 확인되지만, 그는 차이 짓기 개념과 특이성 개념을 병치시키는 데 만족한다. 다빌라의 연구자들은 위 이론을 개별적 현대작가들의 작업에서 확인하고, 또 역으로 그들의 작업들에서 이론적 테제를 도출해내는 일을 반복한다.

현상학적인 관점에서 보면 형태, 형태의 형성은 ([폴(Paul)] 발레리(Valéry)에 의하면) 본질적으로(essentielllement) 반복에 달린(lié) 일이고, 차이적 관점에서 보면 창조물은 (들뢰즈에 의하면) 모든 반복을 반복하며 차이를 만들어 낼 수 있다. 발레리와 들뢰즈를 따르다면, 이는 예술의 목적인 반복이 곧 아주 명백하게 작품의 목표가 되

28) Thierry Davila (2009), p. 219.

29) Thierry Davila (2009), p. 208, p. 235 외 여러 곳; Thierry Davila (2010), pp. 122-123 외 여러 곳.

는 일에 대한 것이다.<sup>30)</sup>

이 인용문에서 모호한 부분은 “반복에 달린”이다. 여기에서 lié는 ‘이어진’의 ‘묶인’의 뉘앙스가 더 강한 형용사로 쓰인다. 다빌라는 작가의 작품의 형성에서 왜 반복이 본질적이며 이 형성 과정이 어떻게 반복에 “달린”일인지에 대해 작가의 삶과 작업에 밀착된 설명을 하지 않는다. 필자는 여기서 다빌라의 이론을 더욱 구체화시키기 위해 이 설명을 들뢰즈를 참조하며 시도해보려 한다. 먼저, 작가의 입장에서 차이를 동반하는 반복이 어떻게 작가의 예술작품 제작에 영향을 끼치는가를 생각해볼 필요가 있을 것 같다. 여기에서 반복은 표면적 또는 시각적으로 모방함이나 같은 것의 회귀를 뜻하지 않는다. 예술에서 기존에 존재하는 작품이나 사물을 그대로 갖다 베끼는 것은 그 베끼는 행위 자체에서 작가 자신에게 의미 있는 차이를 작가가 스스로 도출하고 설명하지 않는 한 아무런 의미나 가치를 부여받을 수 없다. 예술에서 모든 반복은 어디까지나 재현물이나 표상을 낳는다. 만약 무에서 창조를 이끌어낼 수 없다면 한 작품에서 다른 작품으로, 즉 한 특이성에서 질적으로 다른 타성으로 이행되는 과정에서 우리가 반복이라 칭하는 것은 무엇인가? 정신이 외부의 것을 반복하고 사유할 때 그것의 기저에는 이미 차이가 어떤 질서를 만들어내고 있다: “자연과 정신은 각기 우선 대지와 가슴의 심층 안에서, 곧 아직 법칙들이 현존하지 않는 심층 안에서 자신의 반복들을 직조해간다.”<sup>31)</sup> 또한, 작가가 예술작품을 제작하겠다는 마음을 먹기까지 삶의 구석구석에서 무언가를 찾거나 어떤 계기가 우발적으로 등장할 때, 작가는 어떤 타성 앞에서 수동적이 된다. 즉, 선택이 이루어지더라도 그것은 이미 존재하는 사물, 기억, 이미지 등이 외면적으로만 전유되어 작품에 강박적으로만 반복되는 것이 아니라 그것이 어떻게 자신의 손에 의해 작품

30) Thierry Davila (2009), p. 193.

31) 질 들뢰즈(2004), 『차이와 반복』, p. 78.

이 시각화, 명료화되기까지의 과정을 사후에 받아들이는 수동적 내적 수용의 과정, 다시 말해 그 계기의 뒤에 숨어있던 삶의 미세한 유희하는 차이들을 재발견하고 받아들이는 의지일 것이다. 뒤샹이 <세 개의 표준-정지> 등 수많은 작품에서 우연을 작품에 지연의 흔적으로서 보존하여 예술작업의 미규정성을 보여주려 했듯이, 들뢰즈 역시 우연을 긍정하는 (또는 그가 주사위 던지기에 비유하는) 삶의 우발점들에서 이념이 도래한다고 보았다. 이 우발점을 찾는 일은 곧 작가가 시도하는 도약이다. 예술작품의 형성이 반복에 “달린” 일이라면, 여기서 반복은 곧 주사위 놀이에서 주사위를 던지는 행위, 즉 우연을 긍정하는 도약의 반복이다. 그러므로 뒤샹의 의도는 미적 판단에서 자의적인 것, 규칙적인 것, 선결된 것을 예술의 정의에 대한 물음으로 자꾸만 반복적으로 되돌리려는 시도일 것이다.

하지만 앞서 말했듯이 이미 존재하는 표상들을 작가의 삶 속에서 예술의 이름으로 반복하는 것은 삶의 일부를 떼어다가 모방하는 일에 지나지 않는다. 문제는 그것이 어떤 차이에서부터 시작되었는가, 그 다음으로는 반복된 것에서 어떤 차이를 간파하느냐이다. 차이는 걸음으로 시간, 공간, 개념을 포함한 모든 반복되는 것들의 기저에서 내가 간파하고 잊고 있었던 것들이 드러날 때, 더 나아가 나의 삶이 쉽게 규정할 수 없는, 이해할 수 없는 불균등성을 맞이하며 균열을 만들어낼 때, 미리 정해진 개념들에서 멀어지며 그 강도가 더욱 세진다. 이미 존재하는 것을 이 수용 과정 없이, 즉 우발적 만남의 개입 없이 정신이 되새김질한다면 그 작품은 오로지 외부에서 유입되는 담론에 의지할 수밖에 없을 것이다. 우리가 들뢰즈를 따른다면, 작가의 반복은 항상 외면적 재현이 가리고 있는, 나의 정신이 (한동안) 잊고 있는 차이와 동일한 등급에서 비롯된다. 유수의 유명작가들은 위와 같은 하나의 계기를 시발점으로 수많은 연작들을 내놓기도 한다. 이러한 연작의 표면적 반복이 대중에게 작가로서의 아이덴티티를 심어주는 좋은 수단이라면, 연작이 개진되는 동안 심층적 수준에서

작가가 재발견하고 수용하는 차이의 강도를 보는 일은 연작에 대한 더욱 치밀한 심층적 사례 연구를 요구한다. 작가의 반복은 규정된 개념들로부터 떨어져 스스로의 삶에서 차이를 드러내려는 고집, 매개되어 결국 재현되어야 하지만 “직관 속에 끈덕지게 실존하는 존재자의 고집을 표현한다.”<sup>32)</sup>

차이를 토대로 이루어지는 반복으로 또 다른 자신만의 차이를 드러냄이 작가의 일이라면, 작품을 포함하여 이 과정에서 불거지는 모든 외면적인 재현물들은 겨냥된 차이로 이끄는 관문은 될 수 있지만 궁극적인 작가의 종착점이 될 수는 없다. 작품은 반복을 타고 이동한 차이의 흔적으로 이해되어야 한다. 그렇다면 이 흔적이 드러내는 것은 무엇일까? 들뢰즈에 의하면 어떤 강도다. 들뢰즈의 철학에서 존재함은 강도적 차이를 통해서만 언명되며 예술에서 우리의 눈에 관찰되는 모든 것들은 강도적 차이 운동의 연쇄적, 재현적 효과들이다. 들뢰즈에게 있어 예술의 가장 중요한 기능은 형태를 주조하거나 생산하는데 그치지 않고 ‘현존으로서의 힘’을 보여주는 데 있다. 형태는 강도적 차이들로 구성된 감응적 사건이며 주체와 무관한 양태이며, 강도적 차이는 차이의 즉자 존재인 “불일치”<sup>33)</sup>에서부터 비롯된다. 그의 존재론에서 형태와 물질 모두 강도적 관계들로 구성되는 개체화의 양태이다. 예술작업은 “힘들의 포착”(capter des forces)<sup>34)</sup>으로서 미분화, 분화됨과 동시에 물질을 “따라가”(suivre)<sup>35)</sup>

32) 들뢰즈(2004), p. 53.

33) 들뢰즈는 “계속되는 불일치(disparis)”를 차이의 즉자 존재로 규정하고(질 들뢰즈(2004), p. 270) “[...] 차이는 모든 사물들의 배후에 있다. 그러나 차이의 배후에는 아무것도 없다”고 말한다(들뢰즈(2004), p. 145).

34) Gilles Deleuze (1981), *Francis Bacon, Logique De La Sensation*, p. 57.

35) “[...] 따라가는 것(suivre)은 결코 재생산하는 것과 동일한 것이 아니다. 재생산하기 위해 따라갈 필요는 전혀 없기 때문이다. [...] 따라간다는 것은 재생산의 이상과는 전혀 다른 것이다. 더 낫다고 할 수 없지만 아무튼 다르다. 형식을 발견하려는 것이 아니라 질료, 즉 재료의 다양한 “독자성(singularité)”을 탐구하려 할 때 [...] 직접 따라가지 않으면 안 된다.”(질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리(2001), 『천 개의 고원』, p. 714).

가게 되고 “차이 짓기”를 여러 방향으로 다른 속도로 진행한다. 여기에서 현실화된 것은 이미 차이를 지으며 다른 곳으로 탈주하고 있다. 차이는 자꾸만 내재적이고 “우발적인 사건들(문제들)로 배분된다.”<sup>36)</sup> 그러므로 작가에게 있어 예술은 이미 존재하는 물질에 어떤 형태를 강요하는 것이 아닌, 강도의 깊이가 더욱 심화되는 재료적 구상이 되어야 한다.

그의 철학에서 예술의 기능은 특이한 형태나 형상을 만드는 차이에서 더욱 심층적인 강도의 장으로 그 범위가 더 심화된다. 차이는 본질적으로 어떤 동일성들 사이에 있는 차이가 아니라 강도의 차이이다. 작품과 작품 사이의 차이는 개념적 차이이다. 그러나 작품, 더 나아가 단어나 개념도 그 자체로 어떤 강도를 구성한다. 『차이와 반복』에서 들뢰즈는 반복을 세 수준으로 나누는데, 첫 번째는 표면적 반복, 즉 일상적이고 유사성을 통해 연역되는 반복, 두 번째는 개체화하고 위장하는 강도적 반복이며, 세 번째는 궁극적인 영원회귀의 반복이다. 첫 번째와 세 번째 층위를 잇는 것이 가장 극적이고 휘발성이 강한 강도적 차이의 장이다. 만약 다빌라와 같이 차이의 철학을 토대로 예술작품의 형성과정을 논하려 한다면, 거기에는 겉으로 드러나는 효과들보다 더 하층적인 수준에서의 강도의 장, 그리고 일의적 존재가 언명되는 궁극적 반복에 대한 사유가 수반되어야 한다. 그러나 다빌라가 첫 번째를 관찰하고 두 번째를 암시만 한다면, 들뢰즈는 두 번째에서 일어나는 파생적, 체계적, 탈주적 반복들을 세 번째 층위에서 매 순간 영원회귀로 귀속시킨다. 그러므로 들뢰즈는 다빌라가 이론화하는 ‘형태-물질’ 관계를 넘어 ‘물질-힘’ 관계를 다룬다. 형태가 반복 운동과 “본질적으로 이어져있다”는 다빌라의 이론에는 들뢰즈의 존재론에서 이 본질적 이어짐을 주관하는 강도에 대한 위 논의가 빠져있다.

36) 질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리(2001), p. 715.

### 3.2. 모방과 반복의 혼동

동시에, 이 강도 논의를 우회하는 것은 모방과 반복을 혼동하는 것과 매우 깊은 관련이 있다. 다빌라는 철학자이자 사회학자였던 가브리엘 타르드(Gabriel Tarde, 1843~1904)를 인용하며 다음과 같이 말한다:

[...] 모방, 모사하려는 인간의 경향이 역사의 가장 상위에 있는 나머지, 역사 그 자체는 가장 많이 모방된 행위, 반복들의 통괄, 즉 차이들, 재생산된 것과 모방된 것들에서 비롯된 창조들의 집합이라고 해도 과언이 아니다. 모방, 즉 반복은 같은 것을 만들어내지 않기 때문이다.<sup>37)</sup>

모방은 여기서 반복과 거의 동일시되는 듯하다. 동시에 그는 반복이란 용어를 상당히 광범위하게 사용하며, “분화된 미메시스”(mimésis différenciée)나 “모방”(imitation)<sup>38)</sup>, “재활성화”(revitalisation)<sup>39)</sup>와 같은 용어와 혼용하기도 한다. 그 이유는 앞서 밝혔듯이 그가 예술작품의 형성, 더 나아가 그 존재 자체의 원리를 이미 존재하는 것(다빌라에게는 가장 대표적으로 기억이 여기 해당한다)의 재구성에서 찾고, 모방이나 미메시스적 발현의 기저에 반복의 움직임이 선행된다고 전제하기 때문이다. 들뢰즈에 따르면 이는 틀린 전제는 아니다. 그러나 들뢰즈가 “모방을 통해서 는 행동 중인 운동들을 수정하는 것은 몰라도 결코 어떤 운동을 창시할 수는 없다”<sup>40)</sup>라고 말한 점 역시 상기해야 한다. 들뢰즈의 철학에서 모방은 발명(invention)의 반복이며 차이를 위한 반복과 이어지기는 하나 엄밀하게 말하면 다른 수준에서 이행된다. 모방은 동일성을 전제로 하는

37) Thierry Davila (2009), p. 233.

38) Thierry Davila (2009), p. 229, p. 230.

39) Thierry Davila (2009), p. 221.

40) 들뢰즈(2004), p. 71.

모사이지만 “예술은 모상들을 허상으로 뒤바”<sup>41)</sup>꾸고 이는 예술작품의 형성하는 반복이 이미 복층적이라는 사실을 말해준다. 반복하는 작가의 행위 이면에는 항상 또 다른 반복, 다른 이미 존재하는 것들과 은유적, 근사적 관계를 맺지 않고 규정되기를 기다리고 있는 “투명무늬나 구성적 암호의 상태”<sup>42)</sup>에 있는 반복이 형성되고 있다. 다빌라는 들뢰즈의 ‘표면적 반복’(즉 물질-형상적으로 재현되는 “혈벚은 반복”)과 ‘심층적 반복’(강도적 차이에 의한 “웃 입은 반복”) 사이의 변증법을 언급하지 않고 전자에 해당되는 모방을 후자까지 포함해 설명되어야 하는 반복과 동일시하는 것이다. 다빌라가 표면적 반복을 설명하기 위해 인용하는 타르드를 들뢰즈는 “내부적 차이”를 설명하기 위해 인용한다:

[...] 차이는 두 반복 사이에 있다. 이는 역으로 반복이 또한 두 차이 사이에 있으며, 우리로 하여금 차이의 한 질서로부터 다른 한 질서로 이동하게 만든다는 점을 말하고 있는 것이 아닐까? 그래서 가브리엘 타르드가 지적했던 것처럼 변증법적 전제는 반복이다. 이 반복은 어떤 일반적 차이들의 상태에서부터 독특한 차이로 옮겨가는 이행이며, 외부적 차이들로부터 내부적 차이로 향하는 이행이다.<sup>43)</sup>

물론 작가의 반복은 어디까지나 재현적인 것으로 드러날 수밖에 없고, 그런 의미에서 (다빌라가 말하듯) 미술사 상에서 드러나는 반복은 표면적 반복에 대한 사후 관찰로부터 시작할 수밖에 없다. 그리고 다빌라가 관찰하는 표면적 반복도 표면에서 인식되고 재현화될 수밖에 없고 이 과정에서 개념상의 차이가 추출될 수는 있다. 그러나 이 차이의 추출은 삶의 표면적 일반성 아래의 심층적 반복이 어떻게 강도의 수준에서 힘의

41) 들뢰즈(2004), p. 612.

42) 들뢰즈(2004), p. 76.

43) 들뢰즈(2004), p. 183.

긴장의 수축이나 완화를 일으키는가에 대한 논의를 필요로 한다. 그렇지 않으면 반복이 항상 불가피하게 차이를 동반한다는 이론 ‘만’으로 예술작품의 특이성이 보장하는 결과를 낳을 것이기 때문이다. 다빌라의 글들에서는 유사성과 표면적 관계 짓기를 근거로 어떤 작품이 다른 작품에 영향을 받았다고 말하거나, 역사적 사실을 근거로, 또는 특정한 계기를 통해 작품을 읽는 경우가 허다하다. 그가 마네가 고야나 라파엘을, 피카소와 제프 윌이 그의 <풀밭 위의 점심 식사>를 재해석한 예시들을 나열하며 예술의 역사가 반복의 역사인지를 자문할 때<sup>44)</sup> 독자는 들뢰즈의 다음 문장들을 상기해야 할 것이다:

[...] 현재의 차이는 더 이상 방금 전처럼 한 순간에서 다른 한 순간으로 이어지는 어떤 표면적 반복에서 훔쳐낸 차이가 아니다. 이 차이는 오히려 어떤 깊이의 윤곽을 드러내고 있으며, 이 깊이가 없다면 표면적 반복도 실존하지 못할 것이다.<sup>45)</sup>

들뢰즈에 의하면 이미 존재하는 것들 사이에서 차이를 훔쳐낼 수 있다는 발상은 일종의 어긋남, 그의 말을 빌리자면 “오해”<sup>46)</sup>다. 이는 외면상의 비교와 이미 존재하는 것에 대한 해석의 독창성을 근거로 두 이질적인 작품들을 관계 짓는 것과 같은 오해다. 왜냐하면 이 경우 차이는 두 동일성 사이에서 개념화되는 것으로 이해되어 왔기 때문이다. 그러나 이렇게 오해로 상정된 두 동일성 사이에서 인과관계를 도출하는 것은 또 다른 어긋남을 낳고 점점 최초의 차이 발생이 갖는 강도의 영역에서 멀어진다.<sup>47)</sup> 작품(또는 연작)을 바라보는 시각은 하나의 대상을 한 번에 지

44) Thierry Davila (2009), p. 218

45) 들뢰즈(2004), p. 599.

46) 들뢰즈(2004), p. 602.

47) 들뢰즈는 개체화와 개체화된 것들의 재배치를 역사적인 작용으로 간주하지만 그것을 목적론적인 연속으로 보지는 않는다(Anne Sauvagnargues (2005), *Deleuze Et*

각하지 못하고 불완전한 종합, 즉 작품을 태동시킨 정신의 개념 없는 차이로서의 반복과는 질적으로 다른 개념으로 귀결될 수밖에 없다. 다시 말해, 모든 인과관계는 항상 이미 다양하고 합성적이며 끝없이 그 수준을 달리하며 새로운 질서들을 낳고 있다. 예술작품이 사회학, 철학, 물리학, 심리학, 정치학, 병리학 등의 분야들에서, 이질적인 문화적 구성체에서, 각기 다른 뇌들과 성향들에 의해 강도적, 속도적 차이를 낳으며 이해되고 재해석되는 것이다.

#### 4. 경우탐구적 방법론(casuistique)으로서의 미술사 연구

여기에 미술사도 예외는 아니다. 들뢰즈는 미술사를 명료하게 정의하지는 않지만, 다빌라가 그를 따라 미술사를 예술작업에 고유하고 그것에 의해 구성되고 해체되며 탈주하는 작품의 역사로서 재발견하려는 것은 분명하다. 앞서 밝혔듯이 여기서 예술의 역사는 ‘각기 특이한 예술작품이 주적이 되는 역사’라는 의미를 지닌다. 예술작품을 미술사의 주체로 삼는 이 역사는 전통적인 의미에서 담론에 의해 쓰여져 내려가는 역사 관념, 예를 들어 조르주 바사리(Giorgio Vasari)의 작가의 일대기로서의 미술사, 또는 그로부터 하나의 전문 인문학 영역으로 발전해나가면서 19세기 말에 대학 교과로 처음 등장하는 미술사 관념과는 분명한 거리를 둔다. 들뢰즈에 기대어 다빌라가 설명하려는 예술의 역사는 이미 흘러간 것들의 재현적 흔적을 고고학적으로 발굴하고 그것에 대하여 쓰여져 내려가며 제도와 교육 지침을 받아 체계적으로 교육되는 역사가 아니라, 지금도 재현의 기저에서 끊임없이 자신을 재구성하기를 반복하는 일을 멈추지 않는 차이 짓기의 다방향적 현실화 과정들이다. ‘미술사’는 그 자

체로 선별적 또는 불특정 다수의 작품에서 의미를 추출하고 어떤 사회적, 제도적, 경제적 기준에 맞물려 가치를 부여하는 체계들의 집합을 가리키는 용어가 되었다. 여기서는 불특정 다수의 작품들을 모두 가리키는 집합을 규정해야하며 그것을 규정하는 시지각적 기준과 원칙이 필요하고 그것들에서 보편성을 도출해야 한다.

유럽문화권에서 미술사는 예술에 주조물이나 수공업물과 구분되는 특정성을 부여하려는 르네상스 초기의 사상에서부터 시작된다. 이 관념은 예술작품을 다른 문화적 생산물들과는 다른 가치를 부여하는 사회적 이해를 요구했고, 철학의 경우 18세기가 되어서야 이러한 예술의 전문화, 특정화를 예술의 정의에 반영하기 시작했다. 여기서 대상이 되는 예술은 (음악, 문학, 시 등과는 다르게) 인식가능한 형태와 물리적 실제성으로 자신의 현존을 알리는 회화, 건축, 조소 등의 가소적 장르들이다. 이들이 다른 문화적 생산물과 구분되는 데는 인본주의적 담론, 즉 예술적 실천과 지성을 연결하는 방법론이 필요했다. 이 방법론의 예는 유명한 바사리의 『미술가 열전』인데, 바사리는 14, 15세기 조형 작가들에 대한 역사학적 기술방식을 채택해 이 시기에 등장한 예술을 독립된 하나의 인문학 분야로 인식시키는 데 기여하는 방법론이 되었다.

헌데, 여기서 동시대 작가들의 특유성을 찾는 일은 곧 고대 그리스 예술의 초시적 이상에서 그 기원을 찾는 르네상스의 복고(restoration) 노력은 모방의 역사를 기술하는 일에 다름 아니다. 즉, 독립된 학문 영역으로서의 미술사는 역사상의 규정된 시기(14, 15세기 무렵)에 일부 피렌체 작가들에 의해 개진되었던 특정 양식들에 대한 관찰과 문학적 기술 방식에 국한된다. 말하자면 예술 연구는 바사리에 따르면 미술사적 연구를 통한 지성화를 요한다. 이 예술작품의 지성화로 인해 독립적 예술 관념은 고대 예술의 이상적 미로 회귀한다는 르네상스의 주요 원칙을 모든 예술작업의 필요조건인 생산적 테크닉과 대립시키는 결과를 낳게 된다. 즉, 미술사를 통해 예술의 독립성을 주장하려던 목표는 절대적 방법론의

불가능성 앞에서 다시 미궁으로 빠지게 되고, 이후 이 공백을 메우기 위해 더 많은 방법론을 불러들이게 된다. 한마디로 말해, 예술의 정의는 고대미로의 회귀를 원칙으로 삼는 모방 이론에 부딪치며, 이 표면적 회귀 운동, 즉 예술작품을 그 자체로 동적이고 자기발생적인 것으로 보지 않고 대상으로서 회귀시키는 운동으로서의 미술사 연구는 지성화를 위한 담론을 생산해내게 된다. 이러한 예술 연구에서 작품 형성이 동반하는 실천적 기술 또는 테크닉은 그 자체만으로는 다른 문화적 생산물들과 구분될 수 없다.

이와는 대조적으로 작품에 대한 담론으로서의 미술사에 대해서는 거의 침묵하다시피 하는 들뢰즈는 지성적, 제도적, 문학적, 아카이브적 연구로서의 미술사가 어떤 조건하에 예술작품의 형성, 존재론과 수용과 관계를 맺는지에 대해 직접적으로 언급하지 않는다. 또한, 그는 개체화와 개체화된 것들의 재배치를 역사적인 작용으로 간주하기는 하지만 그것을 목적론적인 연속이나 인과적 관계를 맺는 연속으로서의 역사로 보지는 않는다.<sup>48)</sup> 그는 예술이 어떻게 그 자체로 다양성이며 감성으로 구성되는가에 대해 논한다. 즉, 그의 예술에 대한 관심사는 예술작품이 어떻게 역사의 층위들을 넘나들며 새로움을 표방하는가 보다는 이 층위를 구성하는 움직임 그 자체에서 예술작품이 어떻게 태동하고 또다시 다른 작품을 낳게 하는가, 예술의 영역을 포함한 문화의 영역에서 어떻게 이 태동들이 잠재적인 층위에서 충돌하고 형성되는가, 그리고 이렇게 형성된 작품들과 그것을 설명하는 독트린들이 개체화하는가에 집중되었다. 그러므로 미술사 연구에서 담론적으로 관계 지어지는, 이념들 간에 구축되는 인과관계보다 이 이념들이 애초부터 어떻게 형성, 포착, 변화하는지가 들뢰즈에게는 더욱 중요하다. 그에게 있어 역사는 이념의 비연대기적, 비상속적 현실화의 연속에서 비롯된다. 들뢰즈의 관점에서 본다면 전통

48) Anne Sauvagnargues (2005), p. 267.

적 미술사(또는 그 기술방식)는 이 과정들의 보존된 일부에 대한 실증적 검증이며 이미 창조의 순간, 즉 강도적 차이의 운동과는 떨어져 있다. 즉, 작가의 이념은 역사학적으로 이해되기 전에 존재 형성의 과정이다. 이러한 들뢰즈의 접근방식은 “역사를 필연성에 대한 경배로부터 떼어내어 우연성의 환원 불가능함에 가치를 두게”<sup>49)</sup>하기 위함으로 요약할 수 있다.

들뢰즈에 따르면 작가는 이념을 조작하는 사람이다. 여기서 ‘이념’은 인지되기 전에 “고유한 미분법을 지니고 있”<sup>50)</sup>으며 이 미분법 아래에는 차이의 탈주적, 재배치적 구조 또는 “보편수학(mathesis universalis)이 응답하고 있다.”<sup>51)</sup> “작품은 명령하고 물음을 던지는 이 맹점에서부터 어떤 문제인 것처럼 전개되고, 그런 가운데 자신의 발산하는 계열들을 공명하게 만든다.”<sup>52)</sup> 다빌라 역시 이를 따라 미/분화의 법칙을 보편수학이라 일컫는다.<sup>53)</sup> 예술작업은 이 미/분화로 인해 이미 그 자체로 다양체인 이념이 차이 짓기를 반복하며 양화, 질화, 특화되는 과정으로 이해되어야 한다. 이념은 ‘하나’, ‘한 번’이 아니며 그러므로 단일적 형태로 완벽히 모아질 수 없고 있는 그대로 다른 시공간적 조건 내에서 반복될 수도 없다. 우리는 이 복잡한 과정들의 거대한 집합을 그 집합 안에서 연구하고 있고, 예술 연구는 하나의 가장 국소적인 이해의 학을 만들어내기 위한 것이어야 한다. 즉, 앞서 언급한 대로 뒤샹의 레디메이드와 같이 가장 보잘것없어 보이는, 규정 가능한 어떤 의미도 도출할 수 없는 개(個)에서 의미를 찾아야 하는 시대가 온 것이다.<sup>54)</sup> 물론 이 개는 그 자체로는 실제

49) 들뢰즈·가타리(1995), p. 141.

50) 들뢰즈(2004), p. 396.

51) 들뢰즈(2004), p. 397.

52) 들뢰즈(2004), p. 430.

53) Thierry Davila (2009), p. 23.

54) “본질적으로 텅 빈 기표”(Rosalind Krauss (1984), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, p. 206.)인 레디메이드만 놓고 보면 뒤샹은 예술을 개념화된 기표로 축소시키는 것처럼 보일 수 있고, 그러므로 들뢰즈가 옹호하는 물질

가 아닌 어떤 포장이다. 뒤상 이후의 예술작업은 익명의 공업용 오브제 같이 가장 표면적으로 반복하기 쉬운 시뮬라크르이지만 동시에 모든 수동적 반복에 저항하는 “반-정보”(contre-information)가 되어야 한다.<sup>55)</sup> 미술사학자는 어떻게 이 거울 파편으로 만들어진 포장을 그것이 비추는 것들과 다른 특이한 것으로 제시할 것인가(예술작업), 그리고 이 포장을 뜯지 않고 관찰과 묘사만으로 어떻게 그 안에 있는 다양체인 이념을 파악할 수 있는가(작업에 대한 연구)의 문제를 놓고 그 국소에 집중하여 고민을 해야 하는 상황에 놓였다.<sup>56)</sup> 줄여 말하면, 예술의 역사, 예술작업과 그에 대한 연구는 하나의 사례를 가장 깊숙하게 파고 들어가는 사유하는 학의 방법론, 즉 다빌라가 일컫는 **경우의 탐구**를 필요로 한다.

예술의 역사를 경우탐구적(casuistique)으로 연구하려는 관점은 다빌라와 들뢰즈 사이의 중요한 공통점이다. 보통 붙여 단어 “casuistique”은 궤변, 결의론 등으로 번역되는데, 도덕신학에서 이 단어는 어떤 실천적, 양심적 문제에 대한 해답을 얻기 위해 모든 일반적 원칙이나 비슷한 사례를 토론, 연구하여 가장 보편적으로 확립되어야 할 법칙을 세우고 이를 따르게 하기 위한 신학적 방법론을 가리킨다. 다빌라는 이 신학적 의미를 전복시켜 세속적[“비카톨릭적”(non catholique)]인 경우 탐구의 개념을 내세운다. 먼저, 다빌라는 casuistique의 정의를 붙여의 “사례”(cas)의 라틴어 원 “casus”에서 찾는다. 첫째, casus는 “추락”(chute)의 의미를 담고 있다.

---

-운동의 감각 논리는 그것의 모든 아방가르드적 연장(퍼포먼스, 설치예술, 개념예술 등)과는 거리가 멀다고 진단할 수도 있을 것이다(Stephen Zepke (2009), “Deleuze, Guattari and Contemporary Art”, pp. 186-187). 그러나 본 논문은 뒤상의 레디메이드가 드러내는 예술과 삶 사이의 모든 대립들이 물질-힘의 관계를 주관하는 차이(양프라망스)로 귀결된다는 점을 명시하고자 한다.

55) 들뢰즈는 예술작품이 저항 행위로서만 정보와 소통과 연관이 있다고 주장한 바 있다(Gilles Deleuze (1987), p. 300).

56) 그는 예술작품에 대한 연구, 즉 예술작품의 특이성을 이해하고 밝히는 일은 어디까지나 사후(事後) 관찰과 묘사 또는 “엑프라시스(ekphrasis)”, 즉 보는 것을 언어로 표상화하는 접근방식에 의존해야 한다는 점을 인정한다(Thierry Davila (2010), p. 27.).

추락은 하늘에서 내리는 눈과 같이 수많은 미시적 카오스가 만들어내는 사건들의 집합이다. 둘째는 “조우”(rencontre), 즉 우발적이지만 모든 경우에 특이한, 주체가 만나는 사건이다. 마지막으로 casus는 “사례 그 자체”, 즉 존재의 존재함의 동사적 사건이다. 다빌라에게 있어 사례(cas)는 발견되기 전부터 이미 어떤 진동(vibration)이고 미분적(différentiel) 사건이며, 작가에게 있어 이 진동과 미분적 사건은 실험과 배움의 양태다. 예술작업의 본질은 작가 자신이 수용하는 최초의 차이, 앙프라마스이며 사례들을 구분시키지만 동시에 그것들을 이어가는 “진정한 경우 탐구의 목적”<sup>57)</sup>이 된다. 그러므로 미술사 연구는 작품, 작가, 역사적 기록, 문헌 등의 요소들 사이의 인과관계가 성립하기 전에 그 관계의 형성 조건인 힘들을 포착하는 관찰, 그리고 동시에 시대를 거스르는 눈을 필요로 한다.

앞서 밝혔듯이, 들뢰즈에게 있어 우리가 예술의 역사라 칭하는 것은 계속해서 개체화의 바탕, 즉 존재가 형성되는 장이 거기에서 발생하는 개체를 통해 우리의 지각에 그 형상을 드러내는 과정이다. 여기서 작가의 신체, 그 신체의 감각은 그 자체로 실험으로서의 예술작업의 최전선에 놓인다. 이는, 예를 들어, 프란시스 베이컨의 붓의 움직임이 그 자체로 기존의 재현적 얼굴성으로서의 바탕을 무너뜨리기 위해서만 움직이는 강도를 외적 개념의 도입 없이 포착하고 거기에서 무질서화의 보편수학을 도출하는 일이다. 말하자면 작가 자신이 재발견한 두께도, 무게도 없는 개념 없는 차이로부터 개체화된, 자기 자신에 특유하면서 잠재적인 감각적 표현에게 생득권을 주는 일이다.

한편으로 경우탐구적 방법론은 미술사상에 존재하는 모든 작품들을 단위화시켜 거대한 케이스 스터디의 집합을 이룬다고 생각될 수도 있을 것이다. 즉, 모든 이념을 그 자체로 다양체로 보는 들뢰즈의 경우 탐구론을 미술사 연구에 접목시키는 것은 예술작품의 집합 전체를 특이성들의

57) Thierry Davila (2011), pp. 31-32.

거대한 견본집으로 축소하는 결과를 낳는다고 주장할 수도 있을 것이다. 그러나 들뢰즈와 다빌라가 내세우는 경우 탐구의 방식은 감성적인 것을 관찰에만 의존해 고르고 그것을 종합, 집합시키는 연구방식이 아니다. 들뢰즈는 특이성을 근거로 개별 작가나 작품에 권위를 가정하지 않고 도리어 예술작품의 찬양적 관념을 비판하며, 궁극적으로는 모든 차이를 만드는 영원회귀의 선별적 시험에 맡긴다. 예술작품의 특이성을 ‘주체만이 가질 수 있는 특권’으로만 인정해서도, 권리 상으로 주어져 신격화되고 이상화되는 자주성으로 풀이해서는 안 된다. 예술작품의 초월성은 태동하게 된 최초의 개념 없는 차이로서의 반복에서부터 시작된다: “오직 이 반복만이 또 다른 반복의 이유를, 개념들이 봉쇄되는 이유를 제공한다.”<sup>58)</sup> 그러므로 경우 탐구를 미술사 연구의 방법론으로 채택함은 이 광대한 철학적 시험의 선별적 시간 안에서 연대기적으로 엮을 수 없는, 순수과거의 잠재적인 것들이 현실화되었음을 강조하기 위함이다. 경우의 탐구는 영원회귀의 선별성을 인정하고 삶 속에서 차이(양프라망스)를 보게 되는 첨예한 생성의 순간을 찾는 방식에 다름 아니다:

“차이를 만든다”(faire la différence)는 표현은 [...] 이제 어떠한 차 이들이 개념 일반 안에 기입될 수 있는지, 어떻게 기입될 수 있는지를 결정해야하는 어떤 선별적 시험을 가리킨다.<sup>59)</sup>

다빌라는 영원회귀 개념을 직접 언급하지는 않지만 현대미술사 연구가 어떤 비판적 첨점들을 선별해야만 하는 상황에 놓였다는 사실을 강조한다. 다빌라의 개별 작가 연구는 차이 짓기로서의 반복을 의식적으로 자신의 작업방식으로 채택한 작가들을 집중적으로 연구한다는 점에서 경우탐구적이다. 다빌라는 차이 짓기로서의 반복 원칙을 예술작품의 형

58) 들뢰즈(2004), p. 75.

59) 들뢰즈(2004), p. 89.

성의 중심에 놓는 것이 “비가시적인 것들의 현상학”(la phénoménologie des choses inaperçues)을 가능케 한다고 말한다. 이는 “후설의 초월적 관념론이 제공하는 모델이 아닌, ‘존재하는 것은 현상학이 아닌 현상학적 문제들뿐이다.’라고 말한 루트비히 비트겐슈타인의 경우 탐구의 모델”이다.<sup>60)</sup> 이 “비가시적인 것들의 현상학”은 “감성적인 것의 존재 자체를 직접적으로 포착”<sup>61)</sup>하는 일이며 예술의 역사를 예술작품의 역사로 보게 한다. 다빌라가 말하는 비가시적인 것들의 현상학은 곧 앙프라마스의 포착이다. 동시에 이를 가능케 하는 개체화하는 차이는 계속 다른 차이들을 함축하고 내생적으로 반복하여 모든 감성적인 것들의 범주들을 탈역사화시키고 있다.

## 5. 나오면서

예술의 역사를 반복의 역사로 보는 다빌라는 힘과 강도에 대한 논의를 필수요소로 언급하지는 않는다. 즉, 다빌라가 예술의 역사를 반복의 역사로 보는 테제의 충분조건은 현상 관찰에 입각한 차이 짓기 운동의 포착, 그리고 차이소의 재현적 반복과 그것의 수평적 확산을 확인하는 일인 것이다. 다빌라가 들뢰즈, 특히 그의 『차이와 반복』을 인용해 반복을 차이를 동반하는 발생적 회귀로 보고 이 차이가 예술작품의 형성을 “본질적”으로, 그리고 “속성적”으로 특이하게 만드는 근거라고 보는 논지는 그 자체로는 오류라 할 수 없다. 그러나 다빌라는 들뢰즈의 존재론에서는 절대 간과될 수 없는 힘과 강도에 대한 논의를 우회함으로써 (들뢰즈의 경고에도 불구하고) 모방과 시뮬라크르적 반복을 동일시하고, 모방은

60) Thierry Davila (2011), pp. 32-33.

61) 들뢰즈(2004), p. 145.

물론 “발명”, “재생산”, “기억 작용” 등 심층적 반복과 궁극적 반복의 세부 효과를 나타내는 용어들과 동일시하여 너무 포괄적으로 사용하기에 이른다. 또한 예술작품의 발생적 이론을 관철하는 데에 있어 들뢰즈의 동적 발생론에 지나치게 의존함으로써 이론으로서의 설득력을 충분히 확보하지 못한다.<sup>62)</sup>

동시에 다빌라가 예술에 대한 연구가 본질적으로 “비가시적인 것에 대한 현상학적” 접근이어야 한다고 선을 긋는 데는 각각의 개별적 사례를 응시할 때 거기에는 눈으로는 즉시 관찰될 수 없지만 감각으로서 표명되는 강도적, 생성적 깊이, 즉 일반화시킬 수 없는 비인간적 특이성이 있다는 주장이 깔려있다. 이 상황에서 그는 경우 연구론의 중요성을 역설한다. 경우 연구론은 물질적 형태의 발생과 그것에 대한 응시 사이의 화해를 위한 방법론, 즉 예술작품의 과거를 잠재적인 것의 발현으로서 재발견하고 그 원리를 간파함이다. 예술작품을 응시하는 것은 변화의 결과물이자 씨앗인 강도적 힘의 운동을 응시하는 것이다. 다빌라는 예술작가와 연구자 모두에게 발견법적 본질과 그에 대한 경우탐구적 본질을 강조한다. 즉, 작가와 연구자 모두에게 가장 단순하고 무의미해 보이는 반복을 통해 가장 특이한 차이를 추구, 발견해야하는 임무를 부여한다. 들뢰즈는 진실이 감각적인 것 뒤에 숨어있지 않고<sup>63)</sup> 도리어 개별 사건과 의미를 끊임없이 구성하고 있으며 심층적 층위에서 감각에 의해 포착될 수 있다고 강조한다. 그의 가르침을 따른다면 미술사 상의 모든 이념들

62) 다빌라는 ‘반복 — 차이 발생 — 특이성’의 도식에서 진정한 예술적 창조를 사유할 수 있는 방도로 들뢰즈를 참조하지만, 들뢰즈의 존재론이 진정한 새로움을 사유할 수 없다는 논지가 이미 알랭 바디우 등에 의해 주장된 사실도 염두에 두어야 할 것이다(Alain Badiou (1997), *Deleuze: La Clameur De L'être*). 또한 들뢰즈 자신도 사망 직전까지 잠재적 강도의 세계에 대한 자신의 이론에 만족하지 못했다고 한다(David Lapoujade (2003), *Deux Régimes De Fous: Textes Et Entretiens 1975-1995*, p. 359). 본 논문에서는 다빌라의 들뢰즈 인용이 갖는 문제점을 지적하는 데에 초점을 맞추려 하였다.

63) Pierre Montebello (2017), *Deleuze, Esthétiques — La Honte D'être Un Homme*, p. 147.

은 재료임과 동시에 움직임이고, 영원회귀의 선별적 힘에 맡겨지기를 끝없이 반복하고 있으며, 우리는 단명하는 반복들 사이로 앙프라망스를 응시해야 한다. “예술의 역사는 반복의 역사”라는 주장이 언명해야 하는 의미는, 곧 진정한 새로움을 잠재적 강도의 장에서 찾아야 함, 그리고 예술의 역사는 이 연극무대의 꼬트머리에서 항상 내생적으로 갱신되고 있음이다.

## 참고문헌

### 【자 료】

- 질 들뢰즈(2004), 『차이와 반복』, 김상환 역, 서울: 민음사.
- 질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리(2001), 『천 개의 고원』, 김재인 역, 서울: 새물결.
- \_\_\_\_\_ (1995), 『철학이란 무엇인가?』, 이정임, 윤정임 역, 서울: 현대미학사.
- Davila, T. (2011), “Histoire (Générale) De L’art, Histoire Des Œuvres: Georges Didi-Huberman Avec Marcel Duchamp”, *Devant Les Images: Penser L’art Et L’histoire Avec Georges Didi-Huberman*, (édité par Emmanuel Alloa), Dijon: Les Presses Du Réel, pp. 15-40.
- \_\_\_\_\_ (2010), *De L’inframince: Brève Histoire De L’imperceptible Dans L’art Moderne Etactuel*, Paris: Regard.
- \_\_\_\_\_ (2009), *In Extremis: Essais Sur L’art Et Ses Déterritorialisations Depuis 1960*, Vottem: La lettre volée.
- Deleuze, G. (1987), “*Qu’est-ce Que L’acte De Création?*” in Deleuze (2003), pp. 291-302.
- \_\_\_\_\_ (1981), *Francis Bacon, Logique De La Sensation*, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1968) (1993), *Différence Et Répétition*, Paris: PUF.
- Deleuze, G. and Lapoujade D. (2003), *Deux Régimes De Fous: Textes Et Entretiens 1975-1995*, Paris: Minuit.

### 【논 저】

- Badiou, A. (1997), *Deleuze: La Clameur De L’être*, Paris: Hachette.
- Cabanne, P. (1967), *Entretiens Avec Marcel Duchamp*, Paris: Belfond.
- De Duve, T. (1994), “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism.”  
Trans. by Rosalind E. Krauss, *October* 70, pp. 60-97.
- Didi-Huberman, G. (2008), *La Ressemblance Par Contact*, Paris: Minuit.
- Duchamp, M. (1999), *Notes*, Paris: Flammarion.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Marcel Duchamp Parle Des Ready-made à Philippe Collin*,

Paris: L'Échoppe.

- \_\_\_\_\_ (1975), *Duchamp Du Signe*, Paris: Flammarion.
- Krauss, R. (1984), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press.
- Montebello, P. (2017), *Deleuze, Esthétiques — La Honte D'être Un Homme*, Dijon: Les Presses Du Réel.
- Sauvagnargues, A. (2005), *Deleuze Et L'art*, Paris: PUF.
- Troche, S. (2012), “Marcel Duchamp: Trois Méthodes Pour Mettre Le Hasard En Conserve”, *Cahiers philosophiques* Vol. 4, No. 131, pp. 18-36.
- Zepke, S. (2009), “Deleuze, Guattari and Contemporary Art.” in *Gilles Deleuze: Image and Text* (ed. by E. Holland, D. W. Smith and C. J. Stivale), London: Continuum, pp. 176-197.

원고 접수일: 2019년 7월 5일

심사 완료일: 2019년 8월 6일

게재 확정일: 2019년 8월 11일

ABSTRACT

---

## The History of Art as History of Repetition?:

Some Deleuzian Questions Towards Thierry Davila's Theory of Repetition

Son, Jimin\*

This article aims to analyze, examine and show the importance of a thesis put forward by the Swiss philosopher and art-historian Thierry Davila, which views the history of art as history of repetition. Davila's constant reference to the Duchampian concept of "inframince" and Deleuze, especially his *Difference and Repetition*, is channelled towards his eventual argument: repetition is always a return with and towards difference and that difference is both essential and generic in the forming of the work of art.

While the scope of his theory of repetition remains within Deleuze's framework, it omits the discussion on the notion of force and intensity and the three levels of repetition — superficial, profound and ultimate — crucial in Deleuze's philosophy of difference. This omission coincides with the self-contradictory use of the term repetition to describe those such as imitation and mimesis, where the latter in Deleuze's philosophy enters in a dialectical entanglement with repetitions occurring at a deeper ontological level. At the same time, the importance of Davila's work can be found in his advocacy of the principle of selection or casuistic method

---

\* Honorary Professor, Department of Philosophy, Dankook University

468 인문논총 제76권 제3호 (2019.08.31)

placing differentiating repetition at the very core of the ontology of the work of art and art-historical research.