[UCI]I804:24011-200000232947

2006年 8月
碩士學位論文

# 사이 톰블리 作品硏究

## - 자크 라캉의 精神分析 理論을 中心으로 -

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 永 奎

# 사이 톰블리 作品硏究

- 자크 라캉의 精神分析 理論을 中心으로 -

On the Cy twombly's work

- centered on the psychoanalytic theory of Jacques Lacan -

2006年 8月

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 永 奎

# 사이 톰블리 作品硏究

- 자크 라캉의 精神分析 理論을 中心으로 -

지도교수 진 원 장

이 論文을 美術學 碩士學位 論文으로 提出함.

2006年 4月

朝鮮大學校 大學院

純粹美術學科

金 永 奎

# 金永奎의 碩士學位 論文을 認准함

委員長　朝鮮大學校　敎授　　인

委　員　朝鮮大學校　敎授　　인

委　員　朝鮮大學校　敎授　　인

2006年　6月

朝鮮大學校 大學院

# 목　　차

ABSTRACT

Ⅰ. 서 론 ····· 1

A. 목 적 ····· 1

B. 방 향 ····· 4

Ⅱ. 회화 작품 분석과 정신분석 이론의 역할 ····· 6

A. 회화 작품을 읽는 기호학으로서의 정신분석 이론 ····· 6

B. 회화 작품의 분석도구로서 라캉이론의 유용성 ····· 11

Ⅲ. 라캉 이론에 근거한 사이 톰블리 작품 분석 ····· 18

A. 무의식과 욕망의 '응시' ····· 18

B. 신화(神話-a myth) ····· 27

가) 신화의 정신분석적 의미 ····· 27

나) 신화-승화(昇華) ····· 33

Ⅳ. 결 론 ····· 39

작가연보 ····· 42

참고문헌 ····· 47

# *ABSTRACT*

## *On the Cy twombly's work*

- centered on the psychoanalysis theory of Jacques Lacan -

Kim, Young Gyu

Advisor : Prof. Jin. Won Jang

Department of Fine Art

Graduate School of Chosun Univ.

Cy Twombly who is the best contemporary artist in United States won the prize of author (Golden Lion Winners) with Richard Sherman in the 42nd Venice Biennale in 2001. His works of art were considered as the most expensive in U.S. even before he received the prize and after he was awarded, his reputation as an international artist was firmly confirmed. He belonged to the junior abstract expressionism along with Jasper Johns, Robert Rauchenberg, Barnett Newman, and Mark Rothhko, but he said goodbye to abstract expressionism when he moved to Italy, leaving New York devoting itself to Avant-garde in 1957. In addition, in Europe he showed different abstractionism from the abstraction contemporary American artists showed. His artistic world was unique enough to be considered as a noun as viewed by Simon Schama and distinctly different from the world of abstract expressionists.

In late 20th century, one thread passing through the Orient and West was an attempt to escape from abstract and dry elitism and inspire feeling to the view of history. Such attempt was dominated by structuralists when issues of desire, power, knowledge and subject were highlighted. Specifically, eroticism revived and common atmosphere was prepared to induce history and desire to text beyond theories that emphasized only forms and techniques. Such trend was spread to politics, society, economy and culture, not limited only to philosophy: Jacques Derrida was engaged in deconstructivism from structuralism through post- structuralism ; Roland Barthes was engaged in culture and semiotics beyond mass culture; Michael Foucault focused on three issues such as sex/politics/power; Jacques Lancan selected neo-Frued which coordinates psychoanalysis; and Julia Kristeva devoted herself to feminism. This phenomenon was established as a main trend that dominated philosophy and culture of late 20th century. Relatively recent years, active attempts to understand and analyse literary works including movies through Lancan‘s theory in national and international English literature were the best examples. Lancan′s theory on the subject, the other, unconscious desire, discourse and three areas such as the imaginary, the symbolic and the real can be very exactly applied to psychoanalysis, structuralism, post- structuralism, deconstructivism, Marxism, feminism, possst-modernism, colonialism and even neo-criticism.

Therefore, this study selected Twombly as the theme, expecting that

we can understand multi- meanings of painting in our generation by understanding Twombly's artistic world manifestly in a context of Lancan's psychoanalysis theory.

Specifically, this study proceeds in two perspectives:

First, it speculates usefulness of psychoanalysis theory and Lancan's theory as a tool of understanding of painting.

Second, it speculates unconscious traces and mythological meaning revealed in Twombly's works of art based on Lancan's theory.

Finally, as Lancan's theory on desire converged Oriental thoughts and was expanded to ethics, it examines how unconscious traces in Twombly's works of art are represented in Twombly's unique abstraction and how they are associated with 'Gan' theory, which is an Oriental discourse, converged and sublimed.

# Ⅰ. 서 론

## A. 목 적

20세기 말, 동. 서양 문화를 관통하는 하나의 특징은 모더니즘의 건조하고 메마른 추상적 엘리트주의로부터 탈출하여 인간의 역사를 보는 시각에 일상과 감흥을 불어넣으려는 시도이다[1]. 이러한 시도는 일단의 구조주의자들에 의해 주도되었는데 이때부터 욕망, 권력, 지식, 주체의 문제가 부상되고 특히 그동안 억눌려있던 에로티즘의 부활과 형식이나 기법만을 중시하는 이론에서 벗어나 텍스트에 역사와 욕망을 끌어들이려는 공통된 분위기를 형성하게 된다. 이러한 경향은 비단 철학에만 국한되지 않고 정치, 사회, 경제, 문화 등 전반으로 확산되는데 구조주의에서 시작하여 후기 구조주의를 거치면서 데리다(JacquesDerrida)[2]는 해체주의(Deconstrutivism)[3]로, 롤랑바르트(Roland Barthes)[4]는 대중문화의 관점에

---

1) 데카르트와 칸트등으로 이어지는 서구의 이성중심주의에 반대하여 음성중심주의를 주장한 데리다가 대표적이며 구조주의자들 대부분이 이에 속한다.

2) 자크 데리다(Jacques Derrida 1930.7.15~2004.10.9) 알제리의 엘 비아르의 유태계 집안의 아들로 태어났다. 이른 나이에 장 자크 루소, 프리드리히 니체, 앙드레 지드, 알베르 카뮈 등의 작품들을 설렵했으며. 이후 대학 진학을 위해 파리로 옮겨 루이 르 그랄 고등학교에 진학 한 뒤, 1952년 고등사범학교에 입학해 쇠렌 키르케고르와 마틴 하이데커를 비롯한 본격적인 철학 공부에 들어갔다. 졸업 후 미국 하버드 대학에서 조교 생활을 하기도 했다. 데리다는 1964년 에드문트 후설의 <기하학 기원>을 번역한 공로를 인정받아 장 카아비예스상을 수상하면서 이름을 알리기 시작했으며, 1965년 고등사범학교의 교수로 임명되었다. 1967년에는 <글쓰기와 차이>, <목소리의 현상>, <그라마톨로지에 관하여>등 첫 저작 3권을 출간했다. 1983년 국제 철학 대학을 창립한 뒤 1984년부터 2004년 10월 9일 췌장암으로 죽음을 맞이하기 까지 고등사회과학원의 철학 교수직을 맡았다. 그는 이성중심주의와는 반대로 음성 중심주의를 주장했으며 새로운 창조를 전제한 해체주의를 주장하여 현대 미술 철학에 지대한 영향을 미치기도 했다.

3) 해체주의(deconstructism) : 자크 데리다에 의해 최초로 주장된 개념으로 서구의 이성중심주의와는 반대로 음성 중심주의를 주장했으며 새로운 창조를 전제한 해체주의를 주장하여 현대 미술 철학에 지대한 영향을 미치기도 했다.

4) 롤랑바르트(Roland Barthes 1915~ ) : 프랑스 남서부 작은 해안 도시에서 출생. 현대 프랑스 문학계의 가장 대표적 문학비평가이자 기호학자이며 저술가이다. 셰르부르에서 출생하여 소르본 대학에서 고전문학 박사학위를 받았고 파리 국립과학원 연구원, 파리 고등연구실천학교, 콜레쥬 드 프랑스의 교수를 역임하였으며 『잠재태의 기술』『신화론』『유행복장의 체계』『기호학 요강』『S/Z』『사드, 푸리에, 로욜라』『텍스트의 즐거움』『롤랑 바르트 그 사람들』『사랑의 단상』

서 문화기호론으로, 미셸 푸코(Michel Foucault)[5]는 성/정치/권력 세 문제로, 자크 라캉(Jacques Lacan)은 프로이트(Sigmund Freud)[6] 정신분석학을 재해석한 신(新) 프로이트주의로, 쥘리아 크리스테바(Julia Kristeva)[7]는 페미니즘[8]으로 나아간다. 이러한 현상은 20세기 후반의 철학과 문화를 주도하는 주요한 흐름으로 자리 잡게 된다. 비교적 최근의 일이지만 국내/외 영문학 분야에서 라캉의 이론을 통해 영화를 포함하여 문학작품을 이해하고 분석하려는 활발한 시도가 그 좋은 예가 되겠는데 주체(The Subject), 대타자(The Other), 무의식적 욕망, 담론(discourse), "세 영역"(The Imaginary, The Synbolic, The Real)에 대한 라캉의 이론이 정신분석, 구조주의[9], 후기구조주의, 해체주의, 마르크시즘, 페미니즘, 포스트모더니즘, 콜로니얼리즘, 심지어 신비평주의 등에 매우 정확하게 응용될 수 있기 때문일 것이다.

한편 회화 분야에서 1960년대부터 점차 변모하기 시작하던 회화의 표현 방식에

---

등 영향력이 큰 많은 저서들을 발표했다.

5) 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926.10.15~1984.6.25) : 프랑스 철학자이자, '콜레주 드 프랑스' '사상사(The History of systems of thought)라는 과목의 교수, 그의 글은 인문학, 사회과학의 많은 영역에 걸쳐 지대한 영향을 미쳤다. 그의 다양한 사회적 기구에 대한 비판, 특히 정신의학, 의학, 감옥 체계에 대한 비판과 성의 역사에 대한 사상으로 널리 알려졌다. 또한 권력과 지식의관계에 대한 이론과 서양 지짓의 역사에 관한 담론을 다루는 그의 사상은 많은 토론을 불러 일으켰다.

6) 지그문트 프로이트(Sigmund Freud, 1856.5.6~1939.9.23) 오스트리아. 정신과 의사이자 정심분석학파의 창시자. 저서로는 <꿈의 해석>등 다수

7) 쥘리아 크리스테바(Julia Kristeva) : 프랑스의 여성작가이자 기호학자, 정신분석가. 프로이트와 라캉의 정신분석학 영향을 강력하게 받은 프랑스 페미니스트의 간판, 크리스테바가 처음 쓴 '추리소설'이라는 게 첫째다. '여성'과 '언어(기호)'라는 세기말 지적 관심사를 과감하 게 소재로 삼은 점도 주의 깊게 들여다볼 일이다. 크리스테바와 함께 프랑스 페미니스트를 대표하는 엘렌 시수가 여성 억압의 기제를 '거 세 또는 참수'였다고 말한 것처럼, 크리스테바는 이 소설에서 도식적이리만치 목(성적 장소이며 말하기 기관인) 자르기(참수)를 여성 억 압의 강력한 우의로 사용한다.

8) 페미니즘(feminisem) : 여성의 사회적, 정치적, 법률적 모든 권리의 확장을 주장하는주의. 라틴어의 페미나(femina ; 여성)에서 파생된 말로, 여권주의 · 여성존중주의를 뜻한다. 18세기 영국의 M. 울스 턴크래프트가 쓴 《여성권리의 옹호(1792)》는 페미니즘을 주장한 최초의 정리된 저작물이었으며, 1960년대 이후 페미니즘은 미국을 중심으로 우먼리브의 영향을 크게 받고 마르크스주의 및 기호학과 접촉하면서 이론상으로 발전하였다.

9) 구조주의(structuralisme) :1960년대에 형성된 개념으로 넓은 의미에서, 이 용어는 인식해야할 현상들, 친족, 신화 등)의 구조를 특별하게 취급하는 일반적인 방식이여, 항들의 기능을 설명하기 위하여 전체의 개별 항들 사이에서 관계를 돋보이게 하는 일반적 방식이나, 엄격한 의미에서 이 용어는 인간의 상징적인(symbolique, 기호적) 다양한 산물들의 연구에서 구조적 접근을 특별하게 다루고자하는 이론이나 철학을 말한다.

1980년대에 들어서면서 더욱 두드러진 변화가 나타나게 된다. 구상과 비구상, 크게 두 가지로 구분 가능했던 모더니즘의 시기와는 달리, 추상과 비구상의 구분은 무의미해지고, 표현의 형태에 있어서 명료성이 사라지는 대신 불규칙적이고 복잡한 양상을 띠게 되며 이전의 표현법으로부터 멀어져 낙서적인 표현법[10]도 등장하게 된다. 완성과 미완성의 구분 역시 불가능해졌을 뿐만 아니라 장르의 구분도 모호해진다[11]. 모더니즘이 도외시했다고 여겨지던 주제인 사회적인 논점이 회화의 주체로 부상되고 회화적인 의미가 없다고 생각했던 일상적인 여러 이미지와 다양한 매체가 사용되기도 한다. 뿐만 아니라 회화작품에서 의미를 이루는 방식에도 변화가 일기 시작하여 하나의 타블로에서 하나의 의미를 그대로 파악하는 기존의 방식으로는 번역이 불가능한 다의적인 표현법이 사용되는 등 복잡하고 까다로운 회화들이 등장하는데 인종, 신화, 전쟁 등의 문제를 다양한 방식으로 거론한다. 이러한 변화의 한 가운데에서 20세기 격동의 회화사 그 어느 유파에도 속하지 않으면서 그 모든 유파의 특징들을 공유하고 있는 가장 특이한 작가가 사이 톰블리(Cy Twombly)이다. 그 자신은 제스퍼 존스(Jasper Johns), 로버트 라우센버그(Robert Rauchenberg), 바넷 뉴먼(Barnett Newman), 마크 로스코(Mark Rothko)등과 함께 추상표현주의[12] 2세대에 속하지만 1957년 아방가르드(Avant-garde)[13]에 경도된 뉴욕을 떠나 이탈리아로 본거지를 옮기는 것으로 시대계승적인 작업과 결별을 선언하고 추상표현주의 계승자라는 프리미엄을 스스로 포기한다. 뿐만 아니라 유럽으로 이주한 이후의 작업에서

---

10) 장 미셸 바스키아가 대표적인 작가이다. 하지만 사이 톰블리를 낙서화의 출발로 보는 견해도 있다.

11) 타타르키비츠(Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886~1980),『예술 개념의 역사』 9장 오늘의 상황, 열화당, 김채현 譯, pp.80-90.

12) 추상표현주의(abstract expressionlism) : 추상표현주의는 비평가들이 만들어낸 용어로 1947년부터 1953년까지 전후 뉴욕에서 미국 미술가들이 이룩한 매혹적인 미술운동을 가리킨다.

13) 아방가르드(avant-garde) : 전위파라고도 한다. 제1차 세계대전 때부터 유럽에서 일어난 예 술 운동으로, 기성의 관념이나 유파(流派)를 부정하여 파괴하고 새로운 것을 이룩하려던 화파이다. 입체파, 표현파, 다다이즘, 추상파, 초현실파 등의 혁신적인 예술을 통틀어 일컫는다. 원래 군대 용어로서 주력부대의 전진을 위한 길을 정찰하고 예비하는 임무를 갖는 전위대(前衛隊)를 의미한다. 예술 분야에서는 급격한 진보적 성향을 일컫는 말이다(=전위예술). 아방가르드라는 용어가 이러한 의미로 전환되는 데에는 19세기 초 Fourier와 Saint -Simon의 유토피아적인 사회주의가 영향을 끼쳤다. 그러나 예술에서의 아방가르드가 갖는 기준이 무엇인지 밝히는 것이 쉽지 않았으며, 총체적인 창작의 자유가 막연한 규범으로 제시되었다.

보여준 작품세계는 동시대의 미국 작가들이 보여주는 추상과는 또 다른 그 만의 독특한 추상성을 보여 준다. 형식이나 재료에 억매이지 않고 회화뿐만 아니라 조각과 사진 작업으로 까지 표현 영역을 넓힌 그의 작품 세계는 대단히 다중 적이며 번뜩이는 암시와 은유로 가득 찬 서사시와도 같다. 이런 독창성과 열정이 오늘날 톰블리를 위대한 화가의 반열에 오르게 한 이유가 되기도 하지만 한편으로 톰블리의 작품을 난해한 것으로 인식하게 하는 원인이기도 하다. 따라서 2001년 제42회 베니스 비엔날레에서 리쳐드 세라[14]와 함께 작가상을 수상함으로서 세계적인 대가로서 그의 입지를 더욱 공고히 한 톰블리의 작품 세계를 하나의 맥락으로 일목요연하게 이해함으로서 우리시대가 보여주는 회화의 다중성을 이해할 수 있으리라는 기대감에 사이 톰블리를 본 논문의 주제로 선정하게 되었다.

## *B.* 방 향

최근에 와서 언어학의 한 분야인 기호학을 회화에 적용시킴으로써 회화는 그 자체로 작가, 사회, 문화 등 모든 문맥이 녹아들어가 있는 기호로써 타인에 의해 풀어야(decording)하는 텍스트가 되었다. 기호학적 입장에서 표현이란 의미를 기호로써 구체화하는 기호현상으로 해석한다. 즉 기호의 구조체가 예술 작품인 것이다. 따라서 예술가는 단순히 물체의 제작자가 아니라 기호들의 조작자인 셈인데 기호학이 라캉을 필두로 한 신(新) 프로이트주의 정신분석학의 담론에 크게 의존한다는 점에서 비록 표현의 방식은 약간 다르다 해도 해석하는 방법에 있어서는 상호 동일한 방법을 지향한다고 할 수 있다. 그러므로 본 논문은 라캉의 정신분석 이론의 기초 위에 톰블리가 조작해놓은 기호를 풀어가는 것을 목표로 한다. 즉 톰블리의 작품

14) 리쳐드 세라는 미니멀 계열의 작업을 주로 하는 미국작가로 UC 산타 바바라 대학원에서 영어를 전공하고 예일 대학원에서 미술 석사학위를 받았다. 파리와 이탈리아에서의 수학기를 거쳐 66년부터 뉴욕에 정착한 그는, 70년대 이후 대형 조각을 중심으로 산업용 재료를 건축 또는 공공예술의 일부와 연결하여 작업해 왔다. 2001년 42회 베니스 비엔날레에서 사이 톰블리와 함께 작가상을 수상한다.

내부에 숨겨진 비밀을 꿰뚫어보는 것을 목표로 하지 않고 그것이 보여주는 문맥을 설렵해보는 것을 목표로 한다. 다만 이제껏 국내에 라캉의 이론을 근거한 회화 작품 분석에 관련한 자료가 전무할 뿐더러 사이 톰블리를 주제로 한 논문 역시 전무하다는 점에서 본고의 방향이 지극히 자의적인 해석으로 흐를 수 있음을 미리 밝혀두고 싶다.

세부적으로 본 논문은 두 관점에서 논문을 진행해 나갈 것이다.

**첫째,** 먼저 회화작품 해석에 있어서 해석 도구로서의 정신 분석 이론과 라캉 이론의 유용성을 고찰해보고.

**둘째,** 사이 톰블리 작품에 드러난 무의식의 흔적과 신화적 의미들을 라캉의 이론에 기초하여 고찰해본다.

마지막으로 결론에서는 라캉의 욕망이론이 최종적으로 동양적 사상까지를 수렴하여 윤리학으로까지 확장하였듯이 톰블리 작품 속에 읽을 수 있는 다양한 무의식적 흔적들이 톰블리 자신의 독특한 추상성이라는 문맥에 어떠한 형태로 녹아들어 있는지와 그것들이 동양의 담론인 공(空) 사상과 어떻게 연관되어 수렴되고 승화 되는지를 살펴보는 방향으로 본 논문을 전개해가려 한다.

# Ⅱ. 회화 작품 분석과 정신분석 이론의 역할

## *A.* 회화 작품을 읽는 도구로서의 정신분석 이론

정신분석학은 무의식과 그 표현 간의 관계를 읽어내는 하나의 방식이며 무의식은 마치 언어처럼 구조화 되어있다는 견해는 소쉬르의 구조주의 언어학이 라캉에 의해 정신분석학에 도입된 이후의 결과이다. 이전의 프로이트의 정신분석 이론이 단지 하나의 과학적 담론에만 머물러있던 것과는 달리 라캉이 제시한 이론은 구조주의 언어학을 수용하고 있다는 점에서 인간의 기호에 대한 심리적 반응을 다루는 기호 심리학이라는 새로운 영역으로 확장은 예정된 결과이다.

한편 기호 심리학이 다루는 영역은 문자뿐만 아니라 회화작품 속에 나타난 다양한 형태의 기호들까지 포함한다는 점에서 정신분석학이 회화 작품을 읽는 도구로서 유용하게 기능한다는 점은 의심할 여지가 없으며 심리비평 분야가 그 구체적인 예라고 하겠다. 사실 정신분석 이론을 시각 예술 연구에 적용하는 것은 예술이 무의식의 흔적을 포함한다는 가정 하에서만 가능한 것이다. 더구나 정신 분석이론의 주요 개념들은 특수한 시각적 위상(심상, 시선)을 보유하고 있거나 시각적 경험들(거세 공포, 거울 단계), 기호-제작(압축con-densation, 치환 displacement), 또는 우리가 시각화하기 쉬운 개념들(성기, 유방)을 언급하고 있다. 그러므로 주체를 치료하는 방법인 정신분석 이론을 시각 예술이나 문학을 읽는 도구로 전용할 때 이론과 예술작품 간의 관계에 있어서 필연적으로 두 담론(談論)의 본성(本性)에 대한 문제가 제기되는 것은 지극히 자연스러운 일이다.

정신분석은 환자가 말하고 해석하는 '대화치료'라는 점에서 정신분석적 지식을 회화작품 분석에 적용하는데 한 가지 의문이 생겨난다. 심리비평(心理批評 -psycho-criticism)에서 작품이 말할 수 없다면 도대체 환자는 누가 될 것인

가?. 만약 정신분석이 예술에 '적용' 될 수 있는 충분한 기반지식이 있음을 인정한다면 우리는 비평가란 말을 하는 환자-그가 말하는 유일한 존재이다-이며 미술 작품이란 분석 작업을 지향하는 분석자라고 주장 할 수 있다[15]. 이것은 곧 작품은 분석되기를 원하는 분석의 대상임과 동시에 비평가로 하여금 말을 하게 만드는 분석자이기도 한 것이다. 결국 정신분석학적 이론에 기초한 심리 비평은 작가가 화면에 남긴 무의식의 흔적을 통해 비평가 자신의 무의식을 드러냄으로서 말로 구조화하는 일련의 행위로 정의 할 수 있는 것이다. 좀더 세부적으로 표현하면 작품은 비평가라는 환자를 통해서 말을 하는 분석자임과 동시에 분석의 대상이기도 한 이중적 성질을 갖고 있으며 정신분석 이론은 이 둘 간의 대화를 언어와 같은 구조로 조직화하는 도구가 된다는 의미로 해석할 수 있다. 그렇다면 우리는 작품과 정신분석 이론 간의 관계가 두 담론 간의 상호작용으로서 세 주체-**정신분석가, 작품, 비평가**-에 의해 행해진다고 가정해 볼 수 있다. 고전적 정신분석학에서 가장 일반적인 추론(analogical) 모델은 정신분석과 시각 예술의 실천 과정-작품 제작의 모티브를 제공한 경험, 작가의 심리 상태를 포함하는 일련의 제작과정-과 산물(産物) 간의 가정된 추론에 기반을 둔다. 보다 폭넓게 말하자면 심리 비평의 초창기에는 추론이 아래 두 가지 비교 중 하나에 기반을 두고 있었다.

**첫 번째**는 미술 작품이 그 주체의 전개에 있어서 정신분석 이론에 부합하는 흔적을 보이기만 하면 그것을 연구하는 것이다. 프로이트의 레오나르도 다빈치 유아기 기억에 대한 해석은 아마도 존스가 『햄릿』을 외디푸스적으로 해석한 것과 함께 가장 유명한 사례일 것이다. 그러나 프로이트가 레오나르도 다빈치와 미켈란젤로의 <모세>에 관하여 제기했던 질문들은 근본적으로 그 작품을 감상하는 단순한 감상자가 갖게 되는 의문과 크게 다르지 않을 것이라는 점도 간과해서는 안 된다. 프로이트와 존스의 해석들은 비평가 자신의 강박관념-작

15) 미크 발, 노만 브라이슨, 『기호학과 미술사』, 김융희, 양은희 譯, 시각과 언어, p65 참조

품에서 그럴싸한 해석을 이끌어내야 한다는-에서 모렐리[16]가 그랬던 것처럼 아주 사소한 세부적인 사항들을 언급하는 것으로부터 시작한다. 따라서 비평가와 작품 간의 관계는 환자와 프로이트, 존스의 관계와 동일한 것으로 간주될 수 있다. 이러한 관계는 그들이 스스로를 이미 익숙한 지식을 작품에 적용하는 분석가들이라고 생각하도록 만드는 과정, 즉 **전이*(trancference)***[17]라고 부를 수 있으며 이것은 정신분석가와 환자 둘 간의 역활을 작품과 분석가에게 그대로 투사하는 것이다[18]. 추론 모델이 작용하는 **두 번째** 모델은 작품과 정신분석 이론 자체 사이에 존재한다. 이 전제를 보다 명확히 하기 위해 다음의 텍스트를 음미해 볼 필요가 있다 '프로이트가 소포클레스의 작품 『외디푸스 왕』을 따라 자신의 이론을 명명하면서 그것을 자료로 삼았을 때, 작품은 이론의 실제 예를 제공하는 것 이상이 되었고 이론과 구조적으로 동일한 것이 된 셈이다[19]'. 이 말은 정신분석가가 특정 작품을 자신의 정신분석 이론을 설명하는 예로 삼는다는 것은 그 작품이 이론의 실례로서의 위치에만 머무를지 않고 이론 자체와 동일시-'외디푸스 콤프렉스'가 그 일례이다- 된 다는 것이다. 결국 작품은 상연되거나 전시된 이론이 되는 것이고 이론은 반대로 상연되거나 전시된 작품이 되는 것이다. 이것이 가져다주는 최대의 이점은 다른 수많은 방법에 의해 해석될 수 있는 어떤 한 작품에 보다 특별한 시각을 부여 할 수 있다는 점이다. 그러나 두 가지 비교 중 어느 한쪽만 사용하면 자의적인 해석으로부터 그 작품을 보호할 수 없다. 사실 이론과 그 해석 체계는 단지 추론된 이야기임에도 불구하고 여러 가능한 해석 중 하나로서가 아닌 작품의 내용을 결정짓는 경우가 있기 때문이다. 이러한 이중화(二重化)는 결국 알레고리(allegory)[20]에 이

16) 지오반니 모렐리(Giovanni Morelli(1816~1891)-이탈리아 비술 평론가로서 귀, 손톱 같은 미세한 것들이 그 회화의 작가를 파악하는데 결정적이라는 직접적인 연구 방법으로 유명하며 작가 규명에 크게 공헌했다.

17) transference(전이) : 양친 또는 혈족에 관련된 체험을 후일 타인에 의해 의식적인 태도로서 나타내는 것으로, 정신분석 요법에서는 분석자가 환자를 통해 양친에 대한 체험을 감지하는 것을 말 한다

18) 앞 책 p.66.

19) 앞 책 p.66.

20) 알레고리(allegory) : 사전적의미로는 풍유(諷諭), 비유(比喩), 우언(寓言), 우화(寓話), 비유

르는 불편을 초래할 뿐만 아니라 기만적이고 현학적인 기의를 만들어내기도 한다.

한편 추론 모델이 전적으로 무의미한 건 아니다. 추론적 사고는 단지 추론을 실천하는 것만으로 접근 가능하므로 세계를 다루는 기본 양태(樣態)중 하나이며 여기서 논의되는 과정 역시 그 양태 중 한 예이다. 이 모델의 최대 유용성은  스스로 의미를 산출하지 못하는 추론적인 대상들에 접근하도록 도와준다는 것이다. 다시 말해서 우리가 의미를 만들 필요가 있는 추론들을 정확하게 제공한다. 따라서 그러한 해석들은 현학적, 기호학적 그리고 의사소통적 가치를 가지고 있다. 그리고 이러한 가치들은 방법으로서 보다는 대상들로서 문화 내의 정신분석 개념의 위치와 기능 연구를 위해 관련된 자료를 제공한다.

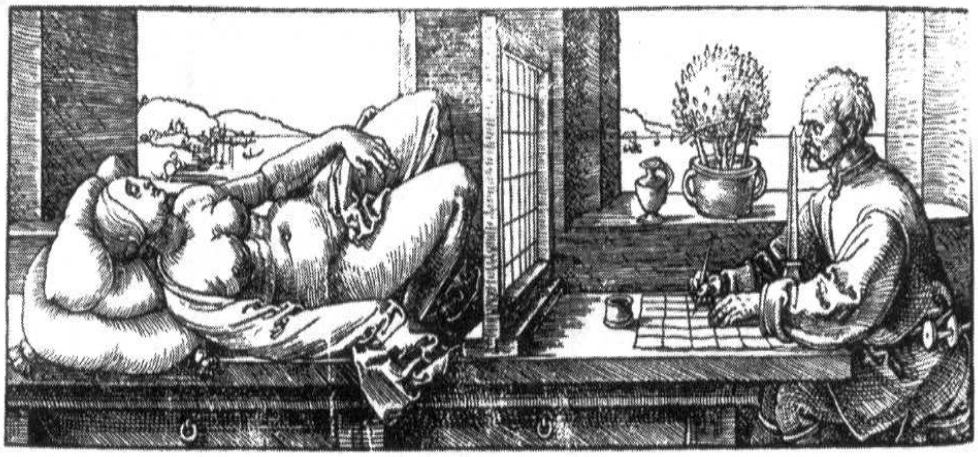
반면 추론 모델의 변형인 의학적 모델은 위에서 살펴본 이론과 작품간의 관계를 거의 모두 역전시킨다. 왜냐하면 의학적인 정신분석은 정보 제공자의 입장이 아니라 정보를 받는 쪽이기 때문이다. 이 모델에서의 미술은 단지 기록과 사례 설명일 뿐이다. 의학적 관점에서 미술 연구에 관련된 의문스러운 부분은 논외로 하더라도 이런 접근 방법이 가진 주요 문제는 무의식과 의식적으로 정교하게 만들어진 미술작품 간의 위상의 차이이다. 이런 위상 차이는 해석 대상인 작품이 무의식적 요인을 가지고 있지 않다거나 시각적 특성의 위상이 징후학[21]에 비춰볼 때 의문스럽다는 것에서 비롯되지 않고 이런 종류의 해석이 시각적이기 보다는 정신분석적이라는 점에서 비롯한다. 그러한 해석은 종종 일목요연하게 완성된 작품설명을 제공하지만 이런 설명들의 형식은 전적으로 의학적일 수밖에 없다. 더구나 의학적 모델에서의 작품 자체에 대한 해석은 전체로서 작품에 대한 상대적 중요성에 관한 논의보다는 비교적 사소한 제각각의 세부들에 치우칠 뿐 아니라 전체로서의 짜임새 없는 결과

---

담(比喩談)을 의미한다. 본 논문에서는 근거가 불분명한 자의적(自意的)인 해석에 근거한 비유 또는 유추를 의미한다.

21) 징후학 : 문화라는 기호를 해명함으로써 문화학· 인간학을 탐구하는 기호학의 한 분야. 문화기호학과 자연기호학을 대립시켜 전자를 기호학, 후자를 징후학(徵候學, séméiologie)이라 구별하는 학자도 있다. E. 뷔상스와 L.J. 프리에토 등으로 대표되는 기능주의 학파가 이러한 입장을 취하고 있는데 그들에 따르면 우리의 일상생활에서 <기호>란 개념은 실로 여러 가지이다. <피는 상처의 기호이다>라고 말한 에피쿠로스식에 의하면 먹구름은 폭풍우의 기호가 되고, 연기는 불의 기호가 되며, 심한 열은 병의 기호가 된다. 수학에서 연산기호나 교통신호·지도표지·모스부호·해상신호 등을 비롯하여 몸짓·의복·회화·조각·음악 등도 일종의 기호라고 생각할 수 있다.

들로 구성되는 경향이 있다. 따라서 세부 모델은 추론적 모델의 여러 형태들과 구분된다. 때때로 세부 모델이 정신분석적 개념을 이용해서 설명해주기도 하지만 깊이 있는 설명이라기보다 기본적으로 가볍게 읽히는 정도일 뿐이다. 너무 자주 인용되는 것이기는 하지만 하나의 예로서 알브레이트 뒤러의 유명한 목판화 <누워있는



**[도판 1]** 누워있는 누드를 그리는 제도공, 알브레이트 뒤러

누드를 그리는 제도공>***[도판1 참조]***은 원근법 기술에 대한 설명으로서 이해한다. 하지만 이 작품은 정신분석적으로는 여성의 성에 대한 공포를 표현하는 것으로 해석할 수 있다. 세워진 자는 남성의 성기일 뿐만 아니라 화가로부터 여성 모델을 보호해주는 역할을 한다고 해석할 수 있다. 뿐만 아니라 여성모델과 화가 사이의 스크린은 감옥 창문의 창살과 같은 역할로 그리고 여성 모델의 둔부를 살짝 가린 베일은 자신의 성기를 화가의 시선으로부터 감추는 역할을 하는 것으로 해석될 수 있다. 이 목판화가 거세 공포와 같은 정신분석 개념 자체를 직접적으로 설명해주지는 않지만 그것의 재현으로서 예를 보여준다고 할 수 있다. 이러한 해석은 이 작품의 본래 목적을 훼손시키지 않으면서도 대단히 매력적인 것으로 만든다. 따라서 정신분석적 개념은 어떤 정보를 제공하는 반면 그 작품을 있는 그대로가 아닌 다른 어떤 것으로 변형시키지는 않는다. 앞서도 언급했지만 추론 모델과는 달리 정신분석적 개념에 근거한 세부 모델은 전혀 알레고리적이지 않기 때문이며 이런 성질이 정

신분석 개념의 작품 설명을 추론과 구별하는 가장 큰 특징이기도 하다. 전자(前者)가 의미의 영역을 확장하는 반면 후자(後者)는 요약한다. 따라서 미술에 있어서 정신분석의 요점은 심리 진단이나 해석 자체에 대한 기여가 아니라 시각 예술 문제에 접근할 수 있는 가능성을 제공하는 것이다.

## *B.* 회화 작품의 분석도구로서 라캉의 이론의 유용성

최근 시각의 정신분석적 설명은 자크 라캉의 작업에서 특히 초점을 맞추어 전개되어 왔다. 특히 그의 두개의 저술에서 이루어지고 있는 시각에 대한 설명은 영화 연구에 상당한 영향을 미쳤으나 회화, 조각, 사진 연구에 대한 설명은 원리 면에서 영화에 비해 탄탄하지 않다. **『정신분석의 네 가지 개념』**에서 라캉은 자신의 주요한 논제를 설명하고 있다. 그 내용을 간략하게 정리해보면

### 인간 성장의 의식분석-거울단계

### 상상계

① 라캉의 인간 주체에 대한 학설로 6-18개월의 단계로 상상계라고 정의했다.
② 3살이 되면 언어를 배우는 단계, 즉 사회로 진입하는 시기로 정의했다.
③ 인간은 주어지고 이미 만들어진 것이 아니라고 보며 이를 거부한다.
④ 인간이 주체로 어떻게 형성되는가의 기본적인 개념이 거울단계이다.

상상계인 거울단계는 아이와 엄마의 밀접한 관계를 나타내며 거울을 통해 자기를 바라봄만 있는 단계이다. 그러나 상징계로 접어들면 파편화 된 자신의 모습을 보게 된다. 이때 파편 된 조각들을 통일시키기 위해 결핍을 느끼게 되며 상상계로 돌아가 자신을 일치시키려고 한다. 이 집중의 단계를 통해 조각난 자아를 동일화 시키려고 노력하면서 인간은 주체로 성장한다. 상상의 단계에서는 엄마와 한 몸으로 보며 한 인간이 가장 행복하고 고민이 없는 단계이지만 이 단계가 깨지면서 인간으로 성장한다.

## 상징계

언어의 세계로 진입함으로서 엄마로부터 떨어지는 단계로 언어, 사회, 법 아버지의 권위가 개입하는 시기이다. 이는 자기소외의 단계이며 사회로 진입하는 과정으로 타인의 눈길 아래로 들어가는 단계이다(방에 혼자 있을 때- 사회속에 있을 때 타인의 눈길 속에 살아간다). 상상계에서 상징계로 진행하면서 균열되고 쪼개진 금간 관계는 상처를 받는다(이 상처가 깊은 상태가 정신병이다). 때문에 인간은 정상과 비정상을 같이 가지고 있는 존재이다. 따라서 인간은 모두 환자이다(불안 번민하게 된다 -외디푸스 콤플렉스=인간은 아픈 존재이다).

## 주체는 결핍이요, 욕망은 환유이다.

생후 6개월에서 18개월 사이의 어린 아기는 거울 속에 비친 자신의 모습을 보고 환호성을 울리며 반가워한다. 아이는 그 속에 비친 모습을 자신과 완전히 동일시하는데 라캉은 이 단계를 '거울단계(mirror stage)'라고 하여 주체의 형성에 원천이 되는 모형으로 제시한다. 이 단계에서 아이는 자신의 몸을 가눌 수는 없지만 거울에 비친 자신의 이미지를 총체적이고도 완전한 것으로 가정 한다. 이 형태는 정신분석 용어로 '이상적 자아'라 하는데 타자에 의해 보여 짐을 모르는 객관화되기 전의 '나'에 해 당된다. 이 '보여 짐'을 모르고 '바라봄'만이 있는 단계를 거울단계라 하며 거울단계는 '상상 계(the Imaginary)'라고도 하는데 이 단계는 '상징계(the Symbolic)'로 진입하면서 사회적 자아로 굴절된다. 언어의 세계요, 질서의 세계인 상징계로 진입하면서 이 거울단계는 사라지거나 프로이트의 경우처럼 억압되는 것이 아니라 변증법적으로 연결된다. 상상계는 거울 속에 비친 영상과의 동일시 혹은 원초적인 질투가 벌이는 극적 사건에 의해 이루어진다(double 관계).

## 욕망의 구조

주체는 대상에게 욕망을 느낀다. 그것이 자신의 결핍을 완전히 채워줄 것이라고 믿기 때문이다. 그것만 얻으면 아무것도 욕망하지 않으리라 믿는다. 그러나 그 대상을 얻어도 욕망은 여전히 남는다. 아무것도 욕망하지 않는 것은 곧 죽음이다. 결국 대상은 실재처럼 보였지만 허구인 것이다. 대상을 실재라고 믿고 다가서는 과정이 상상계요, 그 대상을 얻는 순간이 상징계요, 여전히 욕망이 남아 그 다음 대상을 찾아 나서는 것이 실재계이다. 그리고 이때 실재라고 믿었던 대상이 대타자이고 허구화된 대상이 소타자(小他者)이다. 그래서$◇a라는 욕망의 공식이 나온다.

$ : 주체

a : 오브제object(대상/객체) 아a, 혹은 프티 아petit a(오트르 autre/작은 他者) - 욕망의 대상으로 '오브제 아'는 '사랑받고 싶은 나 자신'이다

$는 주체이고 a(오브제 아, 혹은 프티아)는 주체로 하여 금 욕망을 끊임없이 불러일으키는 허구적 대상이다. 마름모꼴 ◇는 대상이 결코 주체의 욕망을 충족시키지 못한다는 결핍(缺乏)이다. 이는 실재계에 나타나는 틈새요, 구멍이다. 이 말을 조금만 바꾸어보면 주체의 욕망을 충족시킬 것처럼 보이는 대상으로 인식하는 단계, 즉 대체가 가능 하리라 믿는 단계인데 이것이 압축(壓縮)이요, 은유(隱喩)이다. 그러나 충족시키지 못하고 다시 또 그 다음 대상으로 자리를 바꾸는 단계를 전치(轉置)라 하며 이것이 환유(換喩)이다. 그러므로 욕망 역시 언어처럼, 무의식처럼, 은유와 환유로 구조되어 있다. 그리고 프로이트는 '쾌락원리를 넘어서' 에서 죽음만이 욕망을 충족시킬 뿐이라고 하여 이미 이것을 암시했던 것이다.

이상이 라캉의 **『정신분석의 네 가지 개념』**에서 설명한 자신의 주요한 논제인데 라캉은 이 논제를 정신분석적 논제로만 가두어두지 않고 시각의 영역으로 확장하면서 인간의 주관성은 상징체계의 제도 또는 광범한 의미의 기호 활동에 의해 심도 있고 구조적으로 형성된다고 주장한다.

라캉은 상징체계가 일으키는 문화적 과정을 요약해서 상징적(또는 상징적 질

서)이라는 이름을 부여하는데 이는 기표들의 사회적 규범에 의해 존재하는 전 영역을 지정하도록 만들어진 용어이다. 라캉의 다른 텍스트에서는 주관성을 결정할 때 언어적 구조의 역할에 보다 초점을 맞추고 있으며 상징적 질서를 언어와 동일한 것으로 본 다[22]. 우리는 인간이 기호과정이라는 문화적 메카니즘 속으로 편입되는 때를 언어로 표현하는 방법(언술)을 획득되는 순간으로 보며 라캉이 주관성의 구조를 결정한다고 설명하는 '기표'가 단순히 '단어'의 또 다른 이름에 불과하다는 인상을 받을지도 모른다. 그러나 『정신분석의 네 가지 개념』에서 라캉은 기표가 언어적인 만큼 시각적일 수 있으며 언어의 영역 내에서 그 기표가 말하는 주체가 명확하게 규정되어 지듯이 시각의 영역에서도 '보는 주체', 즉 주관적인 주체의 보는 방식이 기표의 산물로서 '보여 지는 주체-객관적 주체'를 산출한다고 가정한다.

라캉의 논의에 있어서 분명한 한 가지 목표는, 주체는 그 시각 분야를 통솔하는 위치인 시각의 중심에 선다는 데카르트의 개념[23]을 뒤집어엎는 것이다. 주체의 객관화를 주장했던 라캉의 관점에서 보면 이 개념은 전혀 타당성이 없는 것으로 주체가 말로 표현하는 방법-언술-을 통솔한다는 언어의 이론화에 상응하는 개념에 지나지 않는다고 본다. 예컨대 '나는 거짓말을 하고 있다'라는 문장이 있다. 이 말은 물론 내가 하는 말이다. 그렇다면 자신이 거짓말을 하고 있음을 지켜보고 하고 있음을 지켜보고 있는 또 하나의 '나'가 있다는 것이다. 이 말을 하고 있는 '나'와 언급된 '나'는 바라보는 주체요, 말해진 '나'는 바라봄을 당하는 주체다. 거짓말을 하는 '나'를 바라보고 있는 '나'. 그렇다면 '나'라는 주체 속에는 '바라봄과 보여 짐'이라는 두 개의 주체가 있다. 그래서 라캉은 [나는 생각한다, 고로 존재한다]는 데카르트의 통합된 주체를 '나는 내가 생각하지 않는 곳에 존재 한다'는 식으로 바꾼다. 바라보기만 하는 '나'가 아니라 보여 짐을 당하는 '나'도 있다는 주체의 객관화이다. 이것을 라캉은 **"응시**

22) 앞 책 p77. 참조
23) 앞 책 p77. 참조

*(gaze)”* 이름 붙였다.

그렇다면 데카르트식 주체는 보기만 하는 주체, 즉 보여 짐을 당하는 주체를 상정하지 않은 셈이다. 보여 짐을 모르는 주체가 왜 위험한가. 그것은 아직도 거울단계에 있는 주체이기 때문에 대상을 실재로 믿고 그것에서 벗어나지 못하기 때문이다. 고착상태에 머물러 상황과 자신을 구별하지 못하고 소외된 신경증환자에 해당되기 때문이다. 이 고착에서 벗어나 대상이 허구임을 깨닫고 다시 또 연기된 대상을 향해가는 것, 대상으로부터 탈출하는 것, 끊임없이 대상에서 벗어나는 '반복' 없이 삶은 지속될 수가 없는 것이다. 이것이 프로이트의 외디푸스 콤플렉스에 대한 문화사적 해석이다. 부친살해의 욕망은 개인의 삶뿐만 아니라 인류문화사가 지속되는 동인이기도 하다. 아버지를 살해해야 자신이 일어설 수 있던 아들은 또 다시 아버지가 되어 아들에게 전복된다. 그리고 문화사는 바로 이 전복의 힘없이는 이어질 수가 없다.

라캉 역시 당대의 실존적 자아와 현상학적 자아를 전복하기 위해 자아를 해체하고 있다. 자아가 근본적으로 오인의 구조에서 출발한다는 것, 바라봄은 보여짐에 의해 분열된다는 것을 모르는 독선적인 주체, 타자를 인정치 않는 고립된 주체는 심한 경우 히틀러처럼 역사를 광기로 몰아넣는다는 것이다. 그래서 라캉은 주체를 결핍으로 보고 욕망을 환유로 본다. 그것은 주체를 대상에 대한 왜곡된 집착에서 벗어나게 할 뿐 아니라 스스로도 어쩔 수 없는 오인의 구조를 지니고 있다는 것을 깨닫게 하여 '타자의식' 을 갖게 한다.

한편 포스트 모던 시대를 특징짓는 양가성의 양가적 특성과 의식과 무의식의 갈등과 분열, 그 분열에 끼인 인물의 병적인 양태, 다양한 이미지와 유추, 원초적 몸의 이미지를 담은 배경, 자아와 충돌하는 구성과 환상, 담론과 반-, 탈-, 저항-담론, 실체와 표상의 괴리 등등이 이미 오래 전부터 문학, 영화, 문화 현상에 내재해 있었기에 라캉에 대한 관심은 더욱 커지게 되었으며 또한 라캉 연구가 많은 가치를 지니게 된다. 예컨대 햄릿의 여러 가지 기행이 담고 있는 ‘진

실(truths of the unconscious)'이 라캉의 '외디푸스 콤플렉스' 이론을 통해 설명되듯이, 라캉 이론은 어떤 까다롭고 껄끄러운 장면, 행동, 배경, 이미지, 유추 등등이 라캉의 "쥬이상스"(jouissance)[24] 또는 "오브제 아"(the objet a)[25]와 "원초계"(the Real) 이론을 통해 정확하게 설명할 수 있는 근거를 제시하고 있는 것이다. 뿐만 아니라 모든 시, 소설, 연극, 영화에 등장하는 시, 공간적 이미지, 이미지들의 배열과 움직임, 행의 길이와 패턴, 플롯의 패턴(수평적, 수직적, 원형적, 구조적, 탈구조적), 또는 장소의 크기, 모양, 성질, 소리의 효과와 배열 등등이 하나의 장식이나 배경이 아니라 타자(the other)로서 작용하게 되는지를 라캉의 다양한 개념과 이론들을 통해 이해할 수도 있다. 실제로 『주홍글씨』(*The Scarlet Letter*)가 "세 영역-상상계, 상징계, 실재계"-과 "대 타자"와 "응시"(gaze)는 개념을 축으로 분석되기도 하였고 『등대로』(*To the Light House*)가 쥬이상스로 그리고 클래러지(Claridge)가 지은 『낭만적 권력』(*Romantic Potency*)은 시종일관 라캉의 "욕망이론"을 중심축으로 워즈워스, 쉘리, 바이런의 시에 내재한 욕망을 읽고 있다.

이처럼 라캉의 이론은 프로이트 텍스트들을 논리적, 철학적 차원으로부터 그것들을 비유물화하고 과학주의의 오류로부터 떼어 냄으로써 정신분석학을 단지 과학적 담론에 가두어 놓지 않고 여러 다른 형태의 담론으로의 확장하는 기초를 제공하고 있다. 정신분석은 무의식과 그 표현 간의 관계를 읽어내는 하나의 방식이며 예술작품의 해석에 이 방식이 전차(轉借)될 때는 의학적인 의미의 정신 분석과는 달리 단지 읽어내기만 할 뿐 갈등의 해소를 제시하지는 않는다. 왜냐하면 작품 속에는 이미 갈등과 해소 둘 모두가 존재하고 있기 때문이다. 우리가 이 방식을 통해 얻고자하는 것은 작품이 갖고 있는 본래의 가치를 훼손시키지 않으면서 그것이 갖고 있는 모호한 기표-무의식-들을 읽고 그것들로부

24) 욕망을 충족시키는 과정에서 느끼는 희열. 마약 중독자에게는 마약을 투약한 후에 빠져들게 되는 환각상태가 '쥬이상스' 이다

25) 욕망의 대상이자 원인인 오브제 아(objet a)' 는 욕망으로 '왜곡된' 응시에 의해서만 인지될 수 있다고 말한다. 이는 객관적 시선을 위해서는 존재하지 않는 대상이다.

터 작가가 표현하고자하는 기의-욕망-가 무엇인지를 유추해보는데 있다. 따라서 라캉의 이론이 비록 특정 작가의 회화 세계를 읽는데 적용된 선례가 드물기는 하지만 다양한 문학 작품과 문화 현상을 읽는데 유용한 도구가 되고 있음에 비추어 가능성은 항상 열려있고 결코 무리한 시도가 아니라할 것이다. 이에 더하여 신화라는 문제와 관련하여 롤랑바르트의 관점도 살펴볼 필요가 있다. 왜냐하면 톰블리의 작품이 담고 있는 신화성이 적지 않기 때문이다. 사실 '신화론'이라는 단어가 갖는 의미는 현대의 모든 문화 현상을 읽는데 대단히 중요하다. 따라서 논문을 진행하면서 가끔은 롤랑바르트의 이론을 빌려 설명할 것이다.

# Ⅲ. 라캉 이론에 근거한 사이 톰블리 작품 분석

## *A.* 무의식과 욕망의 '응시'

흔히 기호학에서 기표를 제1의 질료(primetive meterial)라고 한다. 그리고 기표의 작용에 의해 수많은 기의가 만들어진다. 뿐만 아니라 기의는 또 다른 기표를 생산하면서 끊임없이 반복, 순환한다. 한편 '정신분석학은 무의식과 그 표현 간의 관계를 읽어내는 하나의 방식'이며 라캉은 이전의 좁은 틀에 갇혀있던 프로이트 정신분석 이론에 소쉬르[26]의 구조주의 언어학 이론을 빌어 인간의 무의식과 욕망의 관계를 기표가 기의를 산출하는 구조처럼 끝없이 반복, 순환하는 은유(隱喩)와 환유(換喩)의 구조로 설명하고. 따라서 이 절에서는 톰블리 작품으로부터 오직 정신분석의 해석 대상이 될만한 흔적을 찾자 그것들을 라캉이 무의식과 욕망 그리고 승화라는 맥락에서 풀어보려 한다.

앞서 정신분석 이론이 스스로 의미를 산출하지 못하는 대상에 접근 할 수 있는 통로를 제공한다고 했다. 톰블리의 작품은 스스로 의미를 산출하지 못한다. 따라서 우리는 스스로를 톰블리라는 환자를 분석하는 분석자의 입장으로 전이(轉移)하는 것으로부터 톰블리의 작품 세계에 접근해보자.

롤랑바르트는 ***'회화에서 어떤 변화가 일어났든, 그 받침대나 틀이 어떤 것***

---

26) 소쉬르(Ferdinand de Saussure 1857~1913) : 스위스 제네바 출신의 세계적인 언어학자. 소쉬르에 따르면, 언어는 랑그(langue)와 빠롤(parole)이라는 두 가지 기본적 차원을 지닌다. 장기에 견주어 말하면, 장기의 규칙이 랑그이고 장기를 두는 행위가 빠롤이 된다. 바꾸어 말하면 랑그는 언어 능력이고 빠롤은 실제의 음성 언어 행위, 즉 말을 하는 행위가 된다. 당연히 랑그, 즉 장기의 규칙은 빠롤, 즉 실제로 장기를 둠으로써만 구체적으로 실현된다. 소쉬르는 또한 언어 기호가 그것이 지시하는 대상과 필연적인 관계가 있는 것이 아니라 자의적인 관계를 맺고 있다고 보았다. 예컨대 같은 대상을 놓고 우리 나라 사람들은 개라고 말하고 미국 사람들은 dog라고 말한다. 결국 개, dog 등의 언어 기호와 그것이 가리키는 대상, 또는 말의 소리와 그 의미 사이의 관계는 사람들 사이의 약속에 불과하다. 이러한 소쉬르의 생각에 따르면, 언어 기호는 하나의 이름에 하나의 대상을 연결짓는 것이 아니라, 하나의 개념과 하나의 음성을 결합하는 것이 된다. 또한 소쉬르는 언어연구의 방법론에서 공시적 연구와 통시적 연구를 구분했는데 전자는 일정 시점에서 언어의 상태와 구조를 연구하는 것이고, 후자는 세월의 흐름에 따른 언어의 발달을 연구하는 것이다.

*이든 간에 '거기에서 무슨 일이 일어나고 있는 가'라는 항상 똑 같은 문제에 부딪히고 있다'*[27]고 했으며 *'캔버스이거나 종이, 혹은 벽이건 간에 무슨 일인가 벌어지는 무대가 문제시 되고 있는 것이다(그런데 만일 예술가가 어떠한 예술 형식 속에서 아무 일도 일어나지 않기를 단호하게 바란다 하더라도 그것 또한 하나의 사건, 경험인 것이다). 따라서 그림을 일종의 전통적인 무대로 간주할 필요가 있다. 막이 오르면, 우리는 바라보고 기다리고 받아들이고 이해한다. 그리고 무대가 지나가고 그림이 사라지면, 우리는 기억한다. 우리는 더 이상 이전과 같은 사람이 아니다. 고대 연극 속에서와 같이 우리는 비밀을 전수받게 되는 것이다. 나는 사건을 이루는 것과 관련지어 톰블리에 대해 살펴보려 한다'*[28]고 말한다. 이것은 우리가 마치 생소한 연극을 관람할 때처럼 만나본 적이 없는 그림을 대할 때 언제나 그것의 기의를 생각하게 된다는 점과 그것의 산출하는 방식에 대한 롤랑바르트식의 출발점이다. 그러므로 인용글 중 '우리는 더 이상 이전과 같은 사람이 아니다'라는 의미는 어떤 작품으로부터 그 내면에 숨겨진 맥락을 읽기위해 우리 스스로를 작품 속의 등장인물과 동일시(同一視)할 것을 권하는 것이다. 이는 라캉이 말하는 바, 주체가 실재에 직접 접근할 수 없기에 우리가 실재라고 믿는 것이 필연적으로 허구를 내포할 수밖에 없고 따라서 그 허구를 확연하게 보기 위해서는 '나'라는 주체의 시각장이 아닌 그 시각장 속에서 보여지는 대상으로서의 '나'를 **'응시'**함으로서 가능하다는 것을 의미한다.

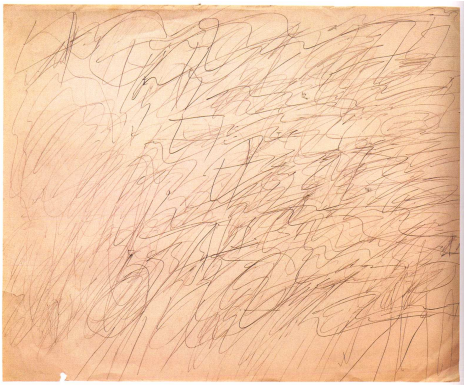
풀어헤쳐진 실타래처럼 화면 전체로 어지럽게 퍼져나가는 선들로 채워진 톰블리의 드로잉 작품을 처음 대(對)할 때의 느낌은 당황스럽다고 해도 별로 놀랄 일이 아니다. 그러므로 그 혼란스러운 선들이 의미가 무엇인지 선뜻 용기내어 설명하지 못한다 해도 실망할 필요는 없다. 우리는 단지 바라보며 작품이 우리에게 말하는 내용을 귀 기울여 들으며 그 의미를 유추해볼 수 있는 단서가

27) 앞 책「예술의 지혜」 p251 1~2줄 참조.
28) 동 페이지 3~10줄 참조.

떠오르기를 기다리는 인내에 의해 극복될 수 있다. 톰블리의 드로잉으로부터 문득 '유치함'을 본다면 보는 주체인 우리 스스로가 유치함이라는 기표를 떠올리게 한 시각적 경험이 '응시'로 이행하는데 도움이 된다.

분명한 것은 톰블리 드로잉 작품-주로 1950대 초기의-***[도판2, 도판3, 도판4, 도판5 참조]***을 읽어내는데 인내심 외에 무언가 특별한 해석 도구를 필요 하리 라는 것이다.

**[도판 2]** 무제(Untitled),1956,
연필, 56×76.5㎝



**[도판 3]** 무제(Untitled),1956,
연필, 56×76.5㎝,

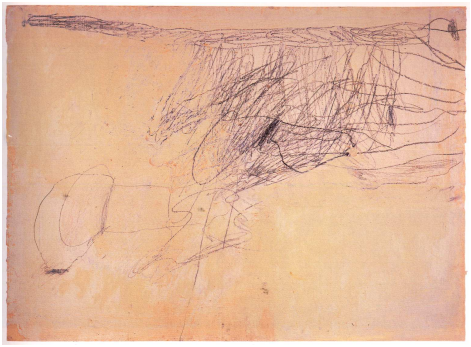
면 위의 선들이 때로는 마치 불면 날아갈 듯 흔적만을 남기며 공간을 가로지르고 때로는 선과 선들 사이에 놓여있는 것이 면이 아니라 마치 공간인 것처

**[도판 4]** 무제(Untitled),칼라 펜,
크레용 1954, 48.5×64㎝

**[도판 5]** 무제(Untitled),칼라 펜,
크레용 1954, 48.5×64㎝

럼 낮은 밀도로 서로 스쳐지나간다. 뿐만 아니라 그 선들은 물감으로 살짝 덧칠함으로서 보는 이로 하여금 무언가 감추려는 듯한 흔적으로 인식 하게 하여 그 밑에 감추어진 선의 의미가 무엇인지 호기심을 불러일으키게 하는 이중적 구조를 만들어 낸다*[도판 6, 7, 8 참조].*

선은 때로 둥글고 부드럽게 이어지기도 하고 강직한 직선으로 화면을 상하로



**[도판 6]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

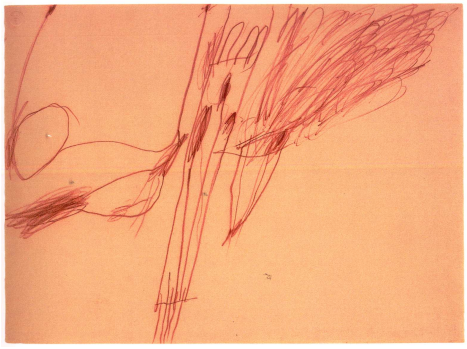
**[도판 7]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

**[도판 8]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

가로지르며 서로 분리된 공간(면)을 만들어내기도 한다***[도판 9 참조]***.

**[도판 9]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

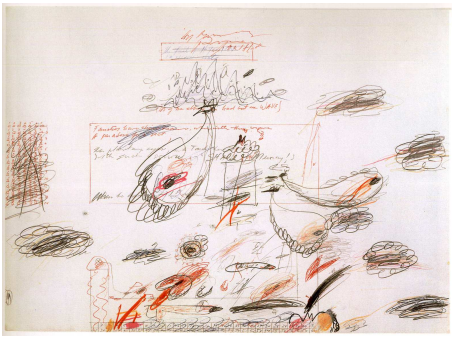
톰불리의 모든 드로잉이 우리 직관의 즉각적인 반응을 거부하는 건 아니다. 때로 그 선들로 이루어진 기표는 우리에게 좀더 구체적인 유추가 가능하도록



**[도판 10]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

**[도판 11]** 무제(Untitled), 1953, 칼라 펜, 64×87㎝

**[도판 12]** 무제(Untitled), 1953,
칼라 펜, 64×87㎝



**[도판 13]** 무제(Untitled), 1953,
칼라 펜, 64×87㎝

친절을 베풀기도 한다. 예컨대 인체의 특정 부위를 연상하게 하는 구체적인 지시물들이 바로 그것이다***[도판 10, 11, 12, 13 참조]***. 인간의 성(sexuality)에 대한 담론은 프로이트와 마찬가지로 라캉의 정신분석학적 담론의 중요한 위치를 점하고 있기에 보다 쉽게 그런 이미지들을 성과 연관 지어 설명하려는 시도는 자연스러운 것이다. 하지만 그것은 단지 톰블리의 여러 드로잉 작품 중 일부에만 적용시킬 수 있는 추론 모델일 뿐 톰블리 드로잉 전체를 설명해주지는 않는다. 오히려 보다 포괄적인 추론 모델에 대한 필요성만 더욱 커질 뿐이다.

기표는 언어학적으로 랑그(Lange-문자)에 해당한다. 이에 반해 기의는 빠롤(Parol-말, 소리)이다. 이러한 견해는 소쉬르로부터 유래한다. 문자는 의미 이전의 원초적 기표이다. 이것들의 조합을 통해 우리는 의미를 생성하고 전달한다. 따라서 문자는 상호 약속을 전제로만 성립 가능하다. 약속이 없으면 아무런 의미를 생성할 수 없는 것이다. 그러나 문제는 그렇게 간단하지 않다. 왜냐하면 문자란 그 효력이 미치는 물리적 공간을 벗어나면 아무런 의미를 생산하지 못하기 때문이다. 우리에게 '개(犬)'는 내발 달린 동물로 지시된다. 그러나 우리말을 전혀 모르는 물리적으로 다른 공간에 거주하는 사람들에게 '개'는 전혀 의미 없는 기호일 뿐이다. 그러므로 영어의 'Dog'이 우리에게 '개'로 변환 가능한 것

은 우리가 영어라는 문자 체계를 학습을 통해 알고 있음을 전제한다. 따라서 우리가 전혀 의미를 알 수 없는 문자나 기호 또는 언어를 이해하려고 하면 학습이라는 과정이 필요하다. 그러나 톰블리의 드로잉 작품에서 보여 지는 선이 곧 기표이고 톰블리식의 '랑그'라해도 우리는 생소한 그 만의 언어를 이해하기 위해서 무언가 특별한 학습이 필요하지는 않다. 왜냐하면 톰블리의 기표는 시각적인 상징이기 때문이다. 그리고 그것은 규칙 즉 잘 정리된 문법체계를 갖고 있지 않은 단지 인간의 감성에 기초한 상징적 언어일 뿐이기에 학습 과정 없이도 직관에 의해 의미 있는 기의를 이끌어 낼 수 있다. 물론 그 것이 좀더 정련되어 세련된 의미가 되기 위해서는 약간의 논리적인 도구가 필요하다. 그것이 바로 라캉이 제시한 정신분석학 이론이다. 우리는 이것을 통해 우리가 필요로 하는 추론 모델을 세울 수 있는 것이다.

선을 긋는다는 것은 반드시 행위를 전제한다. 행위는 제스쳐(Action)이므로 제스처는 어떤 형태로든 흔적을 남기게 된다. 또한 제스쳐는 기표를 산출하는 동시에 쥬이상스를 예정한다. 톰블리가 종이 위에 또는 캔버스 위에 연필과 크레용, 물감들로 그어 놓은 수많은 선은 제스쳐의 결과로 산출된 기표이며 그것은 필연적으로 톰블리가 갈망했던 쥬이상스로 결과 되어져야한다. 톰블리의 불분명한 선은 주체인 그 자신의 내면에서 일어나는 무의식의 갈등과 분열의 결과이다. 따라서 우리는 어릴 적 근처 스페인 출신 중년 화가[29]에게 그림을 사사 받던 시기에 그 중년화가의 격려 속에서 어떠한 구속도 갈등도 없이 단지 크레용과 종이위에 무언가를 긋는 단순한 제스쳐 만으로 그의 마음속에 있는 모든 상상들을 마음껏 표현할 수 있었던 순수했던 시절에 대한 동경이 소외와 좌절이라는 현실과 타협하지 못하고 갈등하고 분열된 결과일지도 모른다는 추론 모델을 가정해 볼 수 있다.

앞에서도 언급했지만 정신분석학이 '환자와 대화를 통해 그에게서 말해지는

29) 삐에르 다우라(Pierre Daura) : 스페인 출신 화가로 스페인 내전을 피해 파리로 망명하였다. 후에 버지니어 출신 여성과 결혼하여 렉싱톤에 정착했으며 이곳에서 유럽의 현대미술과 미술사를 강의하였다.

내용들을 구조화하는 작업'이라고 했다. 환자의 무의식이 꿈의 형태를 빌어 현실세계로 표출되고 언어로서 구조화되는 것이라면 톰블리의 무의식이 선을 통해 발화한 기표들을 구조화하는 것은 분석자에 따라 달라질 수 있다. 이것은 마치 환자의 입을 통해 발화된 기표가 동일한 것임에도 어떤 분석가는 그것을 통시적으로 구조화하고 어떤 분석가는 공시적으로 구조화하는 것과 같은 것이다. 만약 통시적이라면 그 구조화의 결과는 단순한 전개이어야 한다. 왜냐하면 시간의 흐름에 따라 구조화될 수밖에 없기 때문이다. 따라서 콘텍스트는 정연한 모습을 띄게 될 것이다. 반면 공시적이라면 시점은 단 하나이지만 전개는 대단히 복잡하고 다중적인 양상을 띄게 되고 콘텍스트는 동시에 일어난 여러 사건이나 우연들의 연관 관계의 구조화로 인하여 다양한 모습을 띄게 될 것이다.

롤랑바르트는 ***'톰블리가 제시한 무대(그것이 캔버스이건 종이이건 간에) 위에서 벌어지는 일은 여러 유형의 사건들의 특징을 지니고 있는 그 무엇으로, 그리스인들은 그 유형들을 그들의 어휘로 잘 구분할 줄 알았다. 무대에서는 사실(Pragma), 우연(tyche), 결말(elos), 놀라움(apodeston), 행위(drama)가 일어나는 것이다'***[30].라 말한다. 이 것의 의미는 결국, 톰블리가 화면이라는 무대 위에 보여주는 기표는 공시적인 구조를 갖는 기의를 의도하고 있음을 언급한 것이다. 따라서 톰블리의 무의식은 일정시점(時點)에서 동시성을 갖는 복합적인 사건들에 의해 생성된 것임을 유추해낼 수 있다. 흩어진 질서 ***[도판 2, 3, 4, 5, 12, 13 참조]***가 ***우연과 놀라움***들의 은유라면 일정한 규칙 속에 수렴 된 질서***[위 도판 9 참조]***는 ***결말***로 그리고 직관에 의해 즉각적으로 인식할 수 있는 구상성***[도판 12, 13 참조]***.은 ***행위와 사실***로 은유될 수 있다. 그의 드로잉작품에 같은 시기에 기법적으로 유사한 작품이 자주 눈에 띄는 것은 이런 맥락에서 설명 가능하다

그렇다면 톰블리의 혼란스러운 기표들이 욕망하는 쥬이상스는 무엇일까?.

30) 앞 책「예술의 지혜」 p.251 11~14줄 참조.

손으로 직접 그리고 만드는 행위가 전제된 회화의 본래 모습을 버리고 자본주의의 대량 생산시스템에 의해 기계로 만들어진 기성품에 단지 '이것은 미술작품이다'라고 호명(呼名)하므로서 그대로 미술작품으로 둔갑시키는 몰염치함에 대한 회의와 항변으로 가장 단순한 행위만으로도 그것을 능가하는 순수한 미술이 될 수 있다는 것을 보여주는 것이다. 우리는 언제나 애매한 것 또는 혼란스러운 것에 대해 우리가 알아들을 수 있는 언표로 구조화된 의미를 요구한다. 톰블리의 드로잉 작품에서 만나게 되는 애매함과 혼란스러움 역시 마찬가지여서 확연한 의미에 대한 갈증을 유발한다. 모든 추상작품이 마찬가지이겠지만 톰블리는 우리들 스스로에게 자신의 작품 속에 있는 것들로부터 확연한 의미를 끌어내도록 요구한다.

라캉이 꿈을 꾸는 주체로서가 아닌 무의식에 의해 꿈꾸기를 요구 당하는 '타자'로서 '나'를 '응시'함으로서 우리의 정신세계의 실체에 보다 깊이 있게 접근할 수 있으리라는 언명을 동양적 담론으로 수렴하면 곧 불교의 선(禪)으로 이어진다. 응시를 통해서만 '*보는 주체가 아닌 보여 지는 주체인 나*'를 인식 가능하며 선을 통해 깨달음을 얻으려는 선승의 화두와 같이 톰블리의 드로잉을 자신에게 주어진 화두로 전환한다면 톰블리의 작품 자체가 갖는 가치를 손상시키지 않으면서 단지 몇 가지의 추론 모델만으로 톰블리의 작품으로부터 매력적 기의를 이끌어 낼 수 있다. 톰블리의 드로잉 작품에서 보여 지는 무의식의 갈등은 어린시절의 그리는 행위를 통해 어떤 고통스러운 댓가도 지불하는 일없이 환상을 충족시킬 수 있었던 시절의 기억과 화가로서 그 자신 겪은 소외와 좌절 그리고 점점 물신화되고 거대한 물질주의에 스스로 빠져드는 당대의 회화에 대한 실망과 좌절, 분노의 감정이 복합적으로 혼재된 결과 이기는 하지만 어쩌면 그가 결과 되기를 원한 쥬이상스는 마치 불교의 깨달음처럼 아주 단순한 것인지도 모른다.

톰블리가 이중적 역설 구조를 통해 의도했던 것은 선승(禪僧)의 화두처럼 사

물들의 흔적을 통해 우리에게 사물 그 자체를 보게 하려는 것이며 사물은 그가 재현한 사물이 아니라 그가 다루는 사물 즉 제 1질료(materia prima)인 물질과 제스쳐를 통해 얻어진 순수한 사물이다. 동양불교에서 보이는 그 자체, 들리는 그 자체, 만져지는 그 자체가 곧 깨달음이요, 열반은 닿을 수 없는 아주 먼 곳이 아닌 우리가 살고 있는 바로 그 자리이며 순수한 우리의 본성이 바로 여래(如來)라는 해석과 일치한다. '이것은 연필이다'라는 이름을 붙일 때 비로소 거기에 진정한 기의가 생겨나는 것처럼 결국 연필이 만들어낸 기표는 단지 '연필'이라는 본질적인 기의를 이끌어내기 위한 보조적 도구로만 기능하는 것이다. 톰블리가 우리에게 보여주려 했던 것 그리고 그의 작품을 통해 우리에게 읽혀지기를 바랐던 것도 순결한 본질에 대한 그 자신의 욕망이라고 할 수 있다. '욕망은 환유다'라는 라캉의 정의를 따른다면 톰블리의 작품은 은유(隱喩)이고 그것은 오직 우리의 응시에 의해서만 환유(換喩)될 수 있는 것이다.

## *B.* 신화*(神話-a myth)*

### 가) 신화의 정신분석적 의미

정신분석과 신화는 뗄 수 없는 관계이다. 신화를 통해 인간 욕망의 실체에 다가갈 수 있기 때문이다. 사실 이 절에서 살펴 볼 정신분석에서의 신화 해석이 목적하는 바는 톰블리 작품에 드러난 신화적 요소의 의미를 올바로 읽기위한 방향 설정과 그것이 우리에게 던져주는 메시지를 좀더 확연하게 읽어내는데 있음을 전제로 전개해갈 것이다.

프로이트는 나르시시즘으로 주체를 설명하고 외디푸스왕의 비극으로 무의식을 설명했다-무의식보다 "외디푸스 컴플렉스"가 더 유명한 단어이다-. 나르시스는 물위에 비친 자신의 모습을 대상으로 착각하고 잡으려다가 죽는다. 대상과 자아를 구별하지 못했던 유아기의 무의식이 여전히 성인이 되어도 남아있어 연인을 자신과 동일시하

려는 경향을 나르시스의 비극으로 설명했다면 외디푸스 신화에서 아버지를 죽이고 어머니와 결혼하는 신탁의 명령을 무의식으로 해석했다. 타나토스[31]의 반대에 놓이는 에로스 역시 신화 속의 인물이다. 그렇다면 라캉에게 신화는 어떤 의미를 지니는가? 이미 프로이트가 사용한 신화를 그대로 되풀이할 수는 없었을 것이다. 라캉은 프로이트를 재해석하듯이 신화를 재해석을 시도한다. 나르시스와 외디푸스 신화가 프로이트의 것이었다면, 추방되어 죽음을 눈앞에 둔 외디푸스와, 아버지의 죽음을 돌보고 오빠의 매장을 위해 크레온 왕에 저항한 안티고네[32]의 비극은 라캉의 것이다. 라캉의 텍스트에서 인상에 남는 신화는 숲의 여신 아르테미스[33]의 벗은 몸을 본 악티온[34]의 비극이다[35]. 숲 속에서 사냥을 하던 악티온은 물가에서 목욕을 하는 숲의 여신, 아르테미스의 벗은 몸을 보게 된다. 요정들은 즉시 여신을 둘러싸 감추려했지만 위로 드러난 그녀의 알몸은 어쩔 수 없었다. 여신의 벌은 참혹했다. 악티온은 사슴으로 변신하여 자신이 몰고 온 사냥개들의 밥이 된다. 진실을 훔쳐본 악티온의 벌은 잔인하다. 진실을 보는 순간 우리는 죽는다는 것이다. 정신분석에서 단 하나의 대타자는 죽음이다. 마치 눈멀고 추방된 오이디푸스가 죽음의 순간에 “삶은 치유되기를 원치 않는 구나”[36] 라고 말하는 것과 같다. 라캉이 가장 공들여 분석한 신화 속의 인물은 안티고네이다. 혹시 안티고네와 아르테미스가 닮은 곳은 없을까. 둘 다 처녀이고 냉혹하다. 아르테미스의 몸은 신비에 가려 있어야하는 진실(truth)이다. 이 진실을 훔쳐본 대가는 죽음이었다. 아름답고 신비하게 보이는 욕망의 대상(a)을 벗겨보면 죽음이며 환타지(fantasy)의 속살은 해골이었다. 라캉은 환타지의 대상이 죽음이라는 것을 안티고네에서도 반복해서 말하고 있다. 어떻게 언어가 죽음의 여신을 매혹적인 대상으로 만드

---

31) 죽음과 파괴의 충동

32) 그리이스 비극의 최고 걸작으로 꼽히는 소포클레스의 '외디푸스왕'과 '안티고네'의 여자 주인공으로 '외디푸스왕'은 프로이트의 심리학 이론으로 더 유명한 신화의 주인공 외디푸스가 왕좌에 오른 후, 자신의 출생을 파헤쳐 가는 과정을 미스테리-심리극의 기법으로 펼쳐보이는 희곡이다. 이와 연작선상에 있는 **'안티고네'**는 **외디푸스의 딸 안티고네**가 저주받은 아버지 외디푸스왕의 시체처리 문제로 인습과 맞서 싸우는 이야기다.

33) 그리스 신화의 숲의 여신

34) 악티온 : 그리스 신화의 카드모스 왕의 아들로 사냥의 신이다.

35) 「에크리(*Ecrits*)」 p145. 「세미나XI」p188 참조

36) 「세미나 Ⅱ」p233 참조

는가. 무대의 대사와 코러스에 의해 차고 냉정하고 무자비한 죽음이 매혹적인 대상이 되어 관객을 사로잡는다. 말하자면 안티고네의 비극은 욕망을 끌어내기 위해 이미지가 어떻게 구조되는가를 보여준다. 에로스[37]와 타나토스가 하나라는 것이 정신분석의 진리요 윤리이다. 탄생과 죽음이 한 곳에 있고 묶음과 해체가 한 곳에 있다. 탄생이 곧 죽음이요 매혹의 실체가 죽음의 여신이라면 후기의 프로이트가 그랬듯이 죽음충동은 라캉을 지배한 대타자였다. 그러나 라캉은 선배를 그대로 반복하지 않는다. 프로이트도 쾌락원칙 너머에 죽음충동이 있고 그것이 반복강박을 낳는다고 암시했지만 라캉만큼 <오브제 아>(objet petit a)의 본래 모습이 해골이라는 것을 끈질기게 암시하지는 않았다. 여기서 잠깐 안티고네 분석을 살펴보자. 안티고네는 크레온에 의해 테베시에서 추방된 외디푸스의 딸이다. 그녀는 두 아들들이 돌보지 않는 눈먼 아버지를 돌보았고 아버지의 저주에 의해 분열된 두 오빠의 비극에 휘말린다. 그녀는 죽음을 불사하고 오빠의 매장을 주장한다. 아니 차라리 죽음충동 그 자체이다. 그런데 그녀의 고집이 관객의 동정심을 자아내며 아름답게 승화되는 이유는 무엇인가. 죽음충동이 어떻게 관객을 매혹하여 <오브제 아>가 되는가. 그녀의 슬픔과 고통이 코러스와 대사에 의해 언어로 전달되면서 그녀는 아름답게 빛난다. 찰스 쉐퍼드슨(Charles Sheperdson)[38] 은 이런 관계를 이렇게 설명한다. 안티고네는 애도의 언어를 통해 관객으로 하여금 법이 잘못된 것이고 자신의 행동이 정당한 것처럼 느끼게 만든다. 죽음을 불사하는 그녀의 행위는 모든 영웅적인 행동이 보여주는 주이상스의 승화로 세상에 영향을 미친다. 이런 쥬이상스의 승화는 에로스의 위력으로 법을 무너트리는 정치적인 힘이 된다. 그리고 그것은 분석담론[39]과 다르지 않다. 즉 현실의 직접경험이

37) 사랑의 신으로서 로마신화의 쿠피드(Cupid)에 해당한다. 에로스는 정열의 신일 뿐 아니라 풍요의 신이기도 하다. 에로스의 탄생에 관해서는 크게 태초의 신이라는 것과 미의 여신 아프로디테의 아들이라는 것이다. 그의 아버지는 제우스이거나 아레스(전쟁의 신) 또는 헤르메스(신들의 전령)로 되어 있다. 이들 중에서 두 가지가 일반적으로 널리 알려져 있다.

38) 프린스턴 대학의 사회과학원 교수이며 철학자로 욕망과 현대 유럽의 철학에 관련한 많은 책을 저술했다. 특히 라캉 철학의 전문가로 잘 알려져있다.

39) 담화(談話) 또는 언술(言述), 언설(言說)이라고도 한다. 일반적으로 담론은 말로 하는 언어에서는 한 마디의 말보다 큰 일련의 말들을 가리키고, 글로 쓰는 언어에서는 한 문장보다 큰 일련의 문장들을 가리키는 언어학적 용어이다. 오늘날 담론이라는 용어는 말하기나 글쓰기에서 정격(正格) 표현이라고 할 수 있는 전통적 의미와는 그 뜻이 다른 다양한 의미를 지니게 되었다. 이처럼 의미가

아니고 기억과 구성을 통하여 언어로 재현되는 것이기 때문이다. 안티고네의 서사는 분석담론과 같고 이것 곧 미학이다. 둘 다 악, 증오, 혹은 죽음을 이미지화 하여 아름답게 승화시키기 때문이다. 라캉에게 안티고네는 욕망의 대상이고 그 대상의 본래 모습은 죽음이다. 숲의 여신, 아르테미스가 그렇듯이. 이것이 두 여성이 모두 차고 잔인한 이유이다. 자신이 기른 사냥개에게 물려죽는 악티온의 벌만큼 잔인한 경우도 드물고, 적 때문에 아들과 아내를 잃는 크레온의 벌만큼 잔인한 경우도 드물다. 죽음의 여신인 타자를 인정하지 않았을 때 법은 힘을 잃는다. 왜 그런가. 그 법이 바로 쥬이상스의 변신이기 때문이다. 아버지의 법은 어머니의 몸 위에 새겨진 이름이고 그 이름 밑에 숨은 몸의 소망은 포기할 줄 모르는 파괴와 죽음에의 의지이기 때문이다. 이처럼 라캉은 법이 언제나 경계 넘기라는 욕망을 생산하고 세워진다는 것을 강조하여 타자의 윤리를 세운다. 따라서 라캉에게 신화는 죽음충동을 이미지로 승화시킨 미학이고 그 미학은 윤리적이고 정치적이다. 프로이트에게 신화는 근친상간적인 무의식이었고 그것이 '외디푸스 컴플렉스'라는 용어를 유행하게 만들었다. 외디푸스와 안티고네의 비극은 프로이트와 라캉을 대표하는 신화들로 둘의 차이를 설명해준다. 외디푸스가 테베에서 추방되었을 때 그의 유령은 안티고네가 되어 테베로 귀한 한다. 추방된 무의식이 귀환한 것이다. 상징계가 억압한 몸의 소망은 제거되지 않고 실재계로서 존재한다. 안티고네는 상징 계에서 추방된 무의식이 귀환한 실재계이다. 그것은 언어의 위력에 의해 아름다운 욕망의 대상이 된다. 안티고네는 지젝(Slavoj Zizek)[40]이 강

---

분화된 원인은 1960년대부터 1970년대 전반에 걸쳐 프랑스를 중심으로 구조주의가 대두하여, 사회구조와 시스템의 재구성, 그리고 의미론(意味論) 등을 재구성하려는 움직임이 일면서 이론과 비평에 '언어적 전회(languistic turn)'가 일어난 데서 찾을 수 있다. 언어학에서는 한 마디 말 또는 한 문장만을 분석하는데, 이러한 방법은 한 마디 말 또는 한 문장이 다른 말 또는 다른 문장과 어떤 방법으로 결합되어 하나의 통일체를 구성하는가를 보여줄 수 없다. 그것은 담론의 영역인 것이다. 그리하여 언어학자들에게 담론이란 한 문장보다 긴 언어의 복합적 단위를 가리킨다.

40) 슬라보예 지젝(Slavoj Zizek)은 1949년 슬로베니아 태생으로 사회학자, 철학자 겸 문화비평가로 활동하고 있는 인물이다. 지젝은 자끄 라깡의 후기구조주의적 정신분석학을 대중문화와 결합하여, 자신만의 독특한 사유 체계를 펼쳐왔다. 지젝은 실재계로 관심의 초점을 돌린 라캉의 후기 이론에 주목하여, 실재계요 여분인 잉여 쾌락을 강조한다. 실재계는 사회적 관계로 환원될 수 없는 '저편' 의 존재이며, 언어의 그물에 걸러지지 않는 존재의 공간이자 항상 부정적인 형태로만 경험되는 공간이다. 지젝은 영화와 후기 산업사회 분석에 라캉의 실재계를 다양하게 적용하면서, 실재계가 어떤 방식으로 존재해야 파시즘이나 도착증을 막을 수 있는지 탐색한다. 지젝은 여분, 나머지,

조하는 여분(leftover)이요, 라캉의 <잉여 쥬이상스>(surplus jouissance)이다. 상징계로 들어온 잉여 쥬이상스가 언어에 의해 승화된 욕망의 대상이 안티고네이다. 그리고 이 여분은 법의 타자로서 세상에 영향을 미친다. 라캉의 안티고네는 프로이트의 외디푸스를 이렇게 넘어선다. 뿐만 아니라 라캉에게 신화는 몸의 소망인 증오와 파괴가 역설적으로 삶의 동인임을 보여주는 서사이다. 죽음이 계절을 순환시키고 만물을 순환시킨다. 파괴가 생산의 동인이고 몸이 법을 낳으며 증오가 사랑을 낳는다. 하계(下界)의 음식인 석류 알 때문에 만물이 순환하듯이 증오는 우리를 살게 하는 동인이다. 왜 사랑이 아니라 증오가 삶의 동인인가. 이것은 윤리에 어긋나는 위험한 발상이 아닌가. 프로이트는 리비도[41]가 삶을 움직이는 동인이라 했다. 그리고 리비도의 특성을 공격성이라고 말했다. 라캉에게 삶의 동인은 쥬이상스이고 그것의 특징 역시 파괴적인 힘이다. 파괴와 해체를 통하여 원형으로 되돌아가 움직임을 멈추려는 힘(inertia)이다. 만약 우리를 살게 하는 동력이 이렇게 파괴적인 힘이고 증오가 삶을 낳는 동인이라면 정신분석의 윤리와 정치성은 전통적인 윤리와 달라야한다. 악을 억압하고 사랑과 선을 이루면 인간이 행복해진다는 아리스토텔레스적 윤리, 감정을 억압하고 이성에 의해 선을 이룬다는 칸트의 선험적 정언도 재고되어야한다. 중요한 것은 어떻게 파괴를 생산으로 바꿀 것인가 이지 파괴를 제거하는 것이 아니다. 증오와 파괴를 제거하면 삶 그 자체가 제거되기 때문이다. 쥬이상스는 제거될 수도, 얻을 수도 없는 불가능성이다. 그것은 접근이 불가능한 것이며 금지된 것이다. 그러면서도 쥬이상스 없이 우리는 살지 못한다. 그러기에 우리가 할 수 있는 일은 다만 그것을 달래서 변형

---

실재계, 잉여 쾌락이라는 용어를 즐겨 쓰고 있다. 그는 욕망은 대상의 고유 가치와 교환 가치의 차액인 잉여 쾌락에 의해 지속되고, 자본주의 사회는 상품의 고유 가치와 교환 가치의 차액인 잉여 가치에 의해 지속된다고 보았다. 당신의 징후를 즐겨라: 할리우드의 정신분석』, 『항상 라캉에 대해 알고 싶었지만 감히 히치콕에게 물어보지 못한 모든것』, 『삐딱하게 보기』 등과 같은 서적들은 철학을 전공하는 이들 뿐 아니라 영화학도들에게 많은 주목을 받았던 지젝의 저서다. 이외에도 지젝의 지적 사유를 담고 있는『이데올로기라는 숭고한 대상』, 『환상의 돌림병』, 『믿음에 대하여』 등과 같은 저작들도 국내에 번역, 출간되어 있다.

41) 프로이트의 정신분석학 용어로서 성(性)충동을 일으키는 에너지를 말한다. 성욕의 뜻으로도 해석하며 유아기(幼兒期)에도 해당되는 넓은 뜻으로도 쓰이나, 프로이트는 말년에 이 말을 삶의 본능에 주어진 모든 심적 에너지의 총체를 뜻하는 말로 썼다. 융은 더 넓은 의미로서 생명의 에너지로 생각했다.

시키는 일이다. 프로이트는 정신분석의 윤리로서 승화의 문제를 리비도를 어떻게 투자할 것인가와 관련지어 생각했다. 라캉 역시 정신분석의 단 하나의 윤리는 승화이고 그것은 쥬이상스를 어떻게 변형시킬 것인가에 달려있다고 본다. 둘 사이의 차이는 무엇일까. 프로이트는 사회가 인정하는 일에 종사할 때 자아이상이 성취된다고 보았다. 예를 들어 학자, 예술가, 종교가, 과학자 등, 이상적 타자를 사회 속에서 구현한 자아이상의 실현이 프로이트의 승화이다. 라캉에게 승화는 그보다 단순하면서 미묘하다. 히틀러의 나치즘을 겪은 이후 세대에게 파시즘의 속성과 빗나가기 쉬운 영웅은 위험하다. 공자가 살았던 춘추전국시대에 노자와 장자가 공자의 체계적인 사상과 영웅이 되는 것의 위험성을 경고했듯이, 라캉은 영웅보다는 평범한 인간이 되기를 원한다. 도착이나 정신병에 빠지지 않고 죽음충동을 어떻게 길들일 것인가. 이것이 라캉의 승화요, 관심사였다. 다시 말하면 파괴를 생산으로, 폭력과 증오를 사랑으로 바꾸는 것이 라캉의 승화이다. 그리고 이것은 고전적 윤리와 달랐다. 아리스토텔레스를 비롯한 고전 윤리학은 인간은 선을 행할 때 행복하다고 보아 악을 제거하는 것이 윤리라고 말한다. 그러나 만약 인간이 악을 행하는 것이 행복과 쾌감을 준다면 어찌할 것인가. 라캉은 정신분석의 윤리에서 이 부분을 특별히 강조한다. 그것은 쾌락원칙이 현실 원칙과 '변증법적 상관관계(the dialectical correlative)'에 있기 때문이다. 두 개의 원칙이 동전의 양면이요 뫼비우스의 띠처럼 연결되어 있을 때 절대적 선이란 있을 수 없다. 폭력과 고통이 쾌감을 주는 것을 잘 증명한 사람이 사드였다. 그와 반대편에서 윤리의 절대성을 강조한 칸트는 어떤가. 선험적 이성과 선험적 선을 규정하고 그것을 지상의 명령으로 삼은 칸트의 정언성선설은 무조건 그것을 지키려할 때 오히려 희생이 주는 쾌감, 마조히즘을 즐기게 된다. 이것이 칸트의 후예들이 보여준 나치즘이라는 성도착이었다. 차라리 인간의 마조히즘적 욕망과 그 너머에 있는 근원적 쥬이상스에의 갈망을 인정하고 그 위에 세워지는 윤리가 안전하지 않은가. 인간은 태어나는 순간부터 그가 사는 사회의 구성원으로 이름 불리 운다. 한 사회의 이데올로기 장치 구조 속으로 들어가는 것이다. 이데올로기는 환상적인 구조이지만 인간을 주체로 만

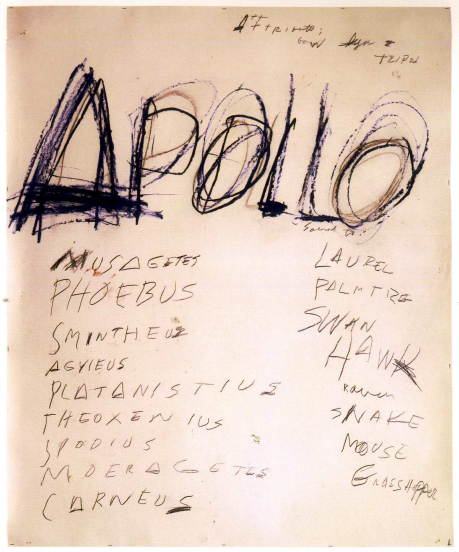
든다. 학교, 교회, 가족, 그외 모든 교육과 의사소통의 매개들, 예술의 영역들이 인간을 주체로 만든다. 주체는 호명에 의해 상징계(象徵界)에 종속된다. 그러므로 라캉의 승화는 억압을 받아들여 상징계로 진입하는 것이다. 즉 자아가 아니라 주체가 되는 것이다. 그리고 동시에 그 이름이 잠정적임을 아는 것이다. 지젝이 강조하듯이 언제든지 주체, 혹은 상징계는 타자라는 이물질에 의해 전복되거나, 신화적 지식이 보여주듯이 형태를 바꾸면서 끝없이 순환한다. 죽음은 이미 우리의 몸 안에 들어와 있고 그것을 추방하려면 오히려 거꾸로 죽음에 의해 먹혀버리기 때문이다. 라캉의 승화가 프로이트의 경우보다 미묘한 것은 바로 이런 이유 때문이다. 신화적 지식과 승화의 관계를 통해 우리는 라캉의 미학을 끌어낼 수 있는데 라캉에게 있어 신화는 가장 보편적인 서사요 미학인 것이다.

### 나) 신화-승화(昇華)

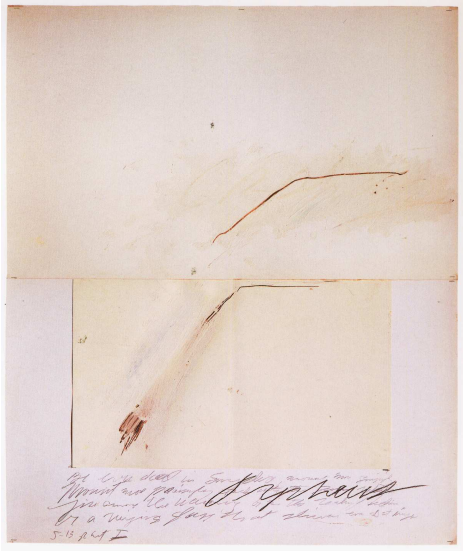
앞 절에서 우리는 신화에 대한 라캉의 해석을 살펴보았다. 따라서 이절에서는 보다 직접적으로 톰블리의 작품에 드러난 신화의 의미와 그것이 목적하는 메시지가 무엇인지를 살펴보자. 신화는 언어와 같아서 끊임 없이 반복되고 순환한다. 마찬가지로 인간의 욕망 역시 끊임 없이 반복되고 순환되면서 확대 재생산된다. 그러므로 신화를 인간의 욕망과 관련지운다고 해서 크게 이상할 것은 없다. 라캉이 신화를 통해 인간의 욕망과 쥬이상스의 관계에 대해 집요하게 몰입한 것도 바로 이런 맥락에서이다.

한편 롤랑바르트는 신화론을 통해 신화가 언어임을 보다 직접적으로 지적하고 있는데 바르트는 담론의 규칙을 따른다면 모든 언어는 신화가 될 수 있다고 까지 말한다. 지극히 기호학적인 관점에 치우친 해석이기는 하지만 신화는 곧 빠롤(Parole)이며 신화가 의사소통 체계로서 의미작용(기의)의 한 양식이 일 뿐만 아니라 공시성에 지배된다는 주장은 바르트와 라캉의 신화해석에서 둘 모두 신화의 언어적 성격에 동의하고 있음을 짐작 할 수 있다. 그렇다면  라캉이 프로이트를 현대사상에 맞게 재해석했듯이 톰블리 역시 현대미학에 맞는 새로운 신화의 모델을 암시하려했을까 라는 의문이 생겨난다.

*[도판14]* 헤라와 레안드로(Hera&,Leandro) 1981,
캔버스에 유화, 167.5×200.5㎝

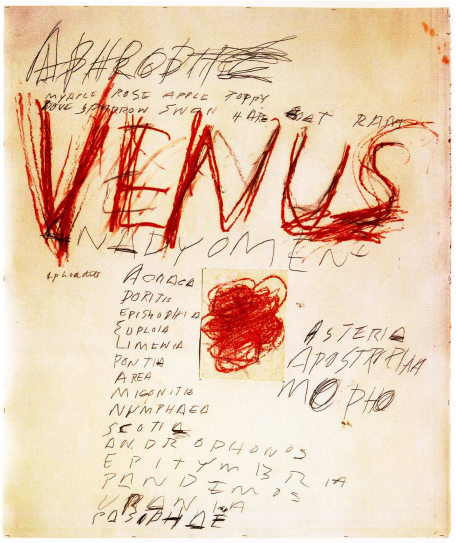



*[도판15]* 아폴로(Apollo), 1953,
칼라 펜, 64×87㎝



*[도판16]* 오르페우스(Orpheus), 1953,
칼라 펜, 64×87㎝

*[도판17]* 마루스와예술가(MAS&Artist), 칼라펜, 64×87㎝




*[도판18]* 비너스(Venus),1953, 칼라펜, 64×87㎝

시각적인 표현 방법에서 <헤라와 레안드로>***[도판 14 참조]***만이 다른 형태를 취할 뿐 나머지 **<아폴로>*[도판 15 참조]***, **<오르페우스>*[도판 16 참조]***, **<마루스와 예술가>*[도판 17 참조]***, **<비너스>*[도판 18 참조]***, 작품들은 시리즈 작품처럼 일관되게 화면에 표제와 동일한 신화의 주인공을 적어 넣는 표현 기법을 취하고 있다-마치 신들의 계보처럼-. 가장 선명하게 그리고 가장 큰 글자로 <아폴로>, <오르페우스>, <마루스>, <비너스>를 화면 상단 중앙에 적어 놓고 그 아래 좌우로 그 신들과 관련 된 신화적 인물들을 좀더 작은 글씨로 나열 한다. 이러한 표현기법으로부터 롤랑바르트는 톰블리의 작업이 유치하다고 생각한다면 직접 크레용을 들고 화면에 톰블리의 그것과 똑같이 재현해보라고 권한다. 절대 재현 불가능함은 우리 모두 안다. 바르트가 의도한 것은 톰블리가 화면에 문자로 기표한 신화는 그 누구의 신화도 아닌 바로 톰블리 자신의 신화라는 사실을 일깨워 주고 싶었던 것이며 한걸음 더 나아가 신화는 시대적 상황에 따라 역사에서 선택된 빠롤(parole)이라는 자신의 주장을 암시하고 싶었던 것이다. 신화는 라캉이 주장하는 것처럼 이미 만들어져있는 기성품과 같은 속성을 갖고 있어서 단지 우리는 그 것들 중에서 우리

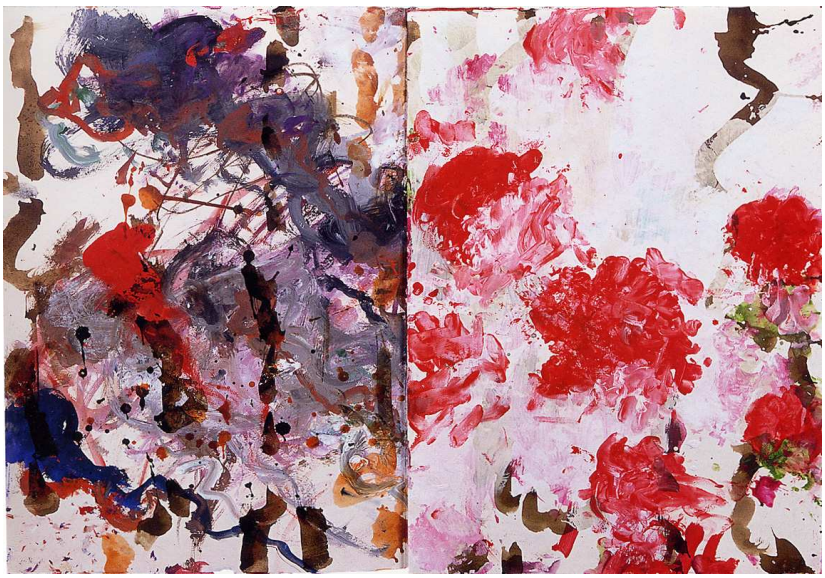
의 욕망충족을 담보해줄 수 있는 이야기를 선택하여 그것을 언어로 변환하면 되는 것이다. 우리가 신화를 단지 환타지로만 바라볼 때 현실 세계에서는 결코 만나거나 이룰 수 없는 좌절된 욕망을 해소하는 대체물로서만 신화를 인식하게 될 것이지만 그로인해 신화라는 거대 이데올로기에 우리 스스로를 속박한다는 신화의 기만적이며 이중적인 이면을 망각하게 된다. 신화는 저절로 만들어지는 것이 아니라 인간 스스로가 만들어내는 것이며 그렇게 만들어진 신화가 인간의 상상력에 기대어 사회를 통합하고 움직이는 정치 이데올로기로서 그리고 현실세계를 질서 있게 움직이게 하는 근원적 동인-그 구체적인 상징물이 바로 법이다-으로 작용한다. 그리고 그것에 조작과 왜곡이 가해지면 나치즘과 같이 인간을 죽음으로 몰아가는 어둡고 잔인한 신화가 만들어지게 되는 것이다. 라캉의 신화 해석이 후자의 측면을 강조하며 인간 욕망의 끝이 죽음이 아닌 윤리적 승화이기를 강하게 소망했다면 톰블리가 크레용으로 화면에 단지 신들의 이름을 적어 넣음으로서 <아폴로>가 되고 <비너스>가 되는 신화의 조작 과정을 통해 보여주려 했던 것은 모더니즘이라는 선대의 신화를 밟고 서서 그 내용들을 무가치한 것이라 맹렬하게 비판했던 추상표현주의 세대가 그들의 순수한 열정을 헐값에 천박한 물신주의 팔아넘기고 오히려 기만적인 신화를 급조하여 그것에 또 다른 아우라(AURA)를 씌워 스스로를 물신주의 전도사임을 자처하는 당대 미국화단의 상황에 대한 불신과 갈등을 강조하고 있다는 점에서 보편적 가치 추구의 범주가 다르기는 하지만 라캉과 톰블리 모두 자신의 담론에 신화의 어두운 측면을 암시하고 그것의 극복에 대한 강한 소망을 담고 있다. 당대의 시대 상황 속에서 역사로부터 선별된 이야기가 언어에 의해 다시 씌어진 신화는 현실 속에서 실현되기를 바라는 욕망을 담고 있기 마련이다. 라캉이 인간의 질투하고 보복성향의 본성을 '응시'함으로서 억눌린 자아를 자유롭게 하고 선(善)으로 승화시키는 윤리의 신화이기를 소망하듯이 톰블리가 욕망한 신화는 우리의 순수한 상상력을 자극하는 가장 보편적인 서사요 미학이기를 소망하는 것이다. 톰블리가 모든 신화를 배척하지는 않는다. 그에게도 삶의 본질에 끝없이 수렴해가려는 의지의 표명인 철학과 종교는 가치 있는 신화로 인식된다. 그가 배척하고 비판하는 신화는 왜곡되고 조작된 신화일 뿐이다. 예컨대 인류 보편적 가치 기

**[도판19]** 무제(Untitled), 1984~2000, 스케치북,
크레용, 수채화, 아크릴, 40×58㎝

**[도판20]** 무제(Untitled), 1984~2000,스케치북,
크레용, 수채화, 아크릴, 40×58㎝

준에 반하는 나치즘이라는 집단 성도착증 그리고 그린다는 행위-제스처-가 거세된 채 자

본주의라는 거대 이데올로기에 선동대 역할을 자임하는 당대의 회화 흐름에 대한 신경증적 거부 반응인 것이다. 톰블리가 안티고네와 같이 악에 맞서 분연히 희생하는 처절한 윤리성을 강조하지는 않지만 라캉이 욕망의 끝이 죽음과 파멸이 아닌 윤리적인 승화이기를 강조한 것처럼 톰블리가 작품을 통해 결과 되기를 소망하는 아포지(Apoge)[42]는 결국 윤리성이라는 문제와 맞닿아 있다는 점에서 톰블리의 작품 속의 신화가 라캉의 그것에 의해 읽혀 질 수 있다. 실제로 톰블리의 이 같은 소망은 그의 근작(近作)에서 엿볼 수 있다



**[도판21]** 무제(Untitled), 1984~2000, 스케치북, 크레용, 수채화, 아크릴, 40×58㎝

***[도판19, 20, 21참조]***. 표현 방식에서는 이전의 그것들과는 다르지만 그 이면에 흐르는 맥락은 동일선상에 놓여있으며 그 것이 최종적으로 목적하는 것은 승화(昇華)라고 할 수 있겠다. 이러한 결과는 이미 그가 드로잉 작품을 통해 보여주었던 많은 기표에 예정되어 있었던 것이다. 밝아진 색채는 좌절이 아닌 희망을 그리고 답답한 막힌 공간에서 동양적인 여유로운 공간들이 보여 지는 이 작품들에서 그가 원했던 승화의 실체를 엿볼 수 있다.

42) 정점 또는 최종 결말.

# Ⅳ. 결 론

롤랑바르트는 <사이 톰블리-사이 톰블리전>(19 다로스 미술관)에 부친 서문에서 톰블리의 작품 세계를 흥분되고 독점적이며 독단적인 회화들은 생산물을 강요하고 그것들을 전체주의적인 물신 숭배로 바꾼다고 했다. 그러면서는 그는 톰블리는 ***'미묘하게 손을 움직이는 욕망과 매혹적인 야망을 신중히 거부하는 정중함 사이에 위치하며 부유하고 표류한다. 만일 우리가 이 같은 윤리를 정착시키기 원한다면 아주 멀리 회화의 바깥, 서양의 바깥, 역사의 바깥에서, 의미의 한계 자체에서만 오직 찾아야할 것이다'*** 라고 말한다. 이는 우리 인식의 바깥, 우리가 주체가 되어 항상 정중앙에서 우리의 바깥을 바라보는 것만으로는 톰블리의 작품 세계를 이해하지 못할 것이라는 엄중한 암시이다. 그러므로 라캉의 '응시'가 바라보는 주체이면서 동시에 보여 지는 대상으로서의 주체라는 이중성을 포괄하는 개념이라는 점에서 톰블리 작품의 맥락을 읽기 위해서는 톰블리 작품을 통해서 우리 스스로의 무의식을 객관적으로 응시할 때 비로소 가능하다는 추론이 가능하며 이는 무념, 무상으로 스스로를 가만히 바라보는 것에서 삶의 본질을 깨달으려는 불교의 선의 세계와 통하는 것으로 결과 된다.

바르트는 다음과 같은 텍스트 서문을 마무리 한다.

***'그는 아무것도 빌리지 않고서도 만들어내며***
***그는 아무것도 기대하지 않고서 행동하며***
***자신의 작품이 완성되더라도 거기에 집착하지는 않는다.***
***그리고 거기에 집착하지 않는 까닭에.***
***그의 작품은 남을 것이다.'***

그는 의도하지 않았으며 집착하지 않았음은 톰블리식의 욕망과 무의식에 대한 쥬이상스이며 집착하지 않은 까닭에 그의 작품이 남는다는 것은 무의식과 욕망의 높은 차원의 승화를 의미한다. 이것이 가능한 것은 주체 바깥에서 보여 지는 자

신을 '응시'하기 때문이다. 라캉이 자신의 정신분석학을 동양 사상을 결합하여 윤리학으로 까지 발전시켰듯이 톰블리 역시 우리에게 동양적 공간을 자신의 작품에서 읽어주기를 바라는 것이며 현대 미술의 타락에 대해 표현성의 회복과 주체로서의 신화와 역사가 기만적임을 주장하는 결과이다. 롤랑바르트는 동양적 공간을 일본의 간(間) 사상으로 표현하지만 간(間)이란 불교 공(空) 개념의 일본적 표현이다. 불교에서의 공은 불당의 공간과 내 자신의 코 속의 공간은 동일한 것임과 동시에 있으면서도 없고 없으면서도 있는 절대 깨달음의 시공을 의미한다. 이것이야말로 톰블리가 작품을 통해 우리에게 보내는 메시지의 핵심이었는지도 모른다. 따라서 그가 생산해낸 기호들은 욕망의 '응시'를 통해 우리에게 사물과 인간의 본성을 제시하고 그것들을 선으로 승화 시키려는 선(善)한 인간상(人間像)에로의 도덕적 의지를 천명한 것이라고 결론지을 수 있다.

지금까지 본 논문은 정신분석 이론이 회화작품 분석에 어떤 근거로 또 얼마만큼의 유용하게 기능하는가를 살펴보았고 그 중에서 라캉이 주장했던 이론들에 근거하여 사이 톰블리의 작품을 분석해보았다. 그러나 이런 시도의 주된 관심사라 할 수 있는 주체와 타자 그리고 기표간의 관계에 대한 라캉의 분석은 우리의 관심을 완전히 '거세'시킬 정도로 난해한 것이 사실이고 회화 분야에서 특정 작가를 라캉의 관점에서 해석하려는 시도가 없었던 아니지만 라캉의 견해들이 특정 작가의 작품 분석에 적용할 수 있을 만큼의 이해하기에는 턱없이 부족한 것 또 한 사실이다. 따라서 본 원생이 시도한 자크 라캉 이론에 기초한 톰블리 작품 해석은 준거가 될만한 선례가 빈약하다는 점에서 대단히 방대한 사전 학습이 요구되는 작업일뿐더러 자칫 논점이 산만해지거나 근거가 빈약한 텍스트를 갖을 위험성이 없지 않다. 그런 이유로 지젝(Zizek), 홍준기, 라캉철학연구회 발행 논문집 등 라캉 학자들이 쉽게 풀어쓴 라캉 해설서를 참조하는 등의 노력을 기울이기는 했지만 라캉 이론의 심층적인 이해에는 미치지 못하고 있다.

사실 이번 논문을 작성하면서 라캉의 이론보다는 오히려 롤랑바르트가 문화

기호학적 관점에서 사이 톰블리를 해석한 텍스트에서 더 직접적인 도움을 받은 바가 크다. 그럼에도 불구하고 롤랑바르트에 의존하지 않은 것은 비록 그의 해석이 톰블리의 작품 세계를 보다 잘 설명하고 있다 해도 거기에 머물러 새로운 시도를 하지 않는다는 것도 대단히 부자연스러운 일이다. 뿐만 아니라 롤랑바르트의 톰블리 읽기가 죠지 딕키(George Dickie)가 지적한대로 의도주의 해석에 따른 오해[43]가 전혀 없다고 단정할 수 없다는 점에서 본 원생이 위험을 무릅쓰고 라캉의 이론에 기초하여 톰블리 작품 세계의 맥락 풀어내기를 시도하는 이유이다. 아울러 개인적으로는 롤랑바르트의 문화기호학이 톰블리라는 작가에 대한 미시적인 관점에서의 세련된 분석 도구를 제공해주기는 하지만 가장 원초적인 상징들로 단순히 회화를 넘어 현대 사회의 거대한 철학적 담론을 담고자 했던 톰블리의 또 다른 측면을 읽어내기에는 라캉이 제시한 이론들이 더 적절한 도구라는 생각을 해보게 된다. 비록 이런 시도가 대단히 모호하고 선뜻 납득하기 힘든 결과를 가져오는 일이 있더라도 기존의 결과물들에 의존하지 않고 새로운 시도를 했다는 점만으로도 나름의 의미가 없지는 않을 것이다.

43) 죠지 딕키(George Dickie), 『미학입문』 제4부 제12장, 오병남, 황유정 譯, 서광사, 1980, p.154 참조

# 작 가 연 보

*1928* : 4월 25일 버지니어 렉싱턴에서 출생.

*1942* : 14세부터 18세까지 화가 피에르 다우라에 개설된 미술수업에 참가한다. 다우라는 스페인 화가로 스페인 내전 동안 파리에 피신했고, 버지니아 출신 여성과 결혼 렉싱턴으로 이주 정착한다. 그의 화실 수업에서는 유럽의 현대미술과 미술사를 주요 강연했다.

*1946* : 렉싱턴고등학교를 졸업한 후에 죠지아주에 있는 로마소년을 위한 달링턴 학교에 다녔다.

*1947* : Ogunquit에서 여름동안 Main과 Groveland와 메샤추세츠의 미술인 마을에서 보냈고, 가을에는 보스턴 박물관학교에 들어갔는데 그곳에서 최초로 German Expressionism의 영향을 받았다. 그는 다다이즘과 Kurt Schwitters와 Chaim Soutine에 큰 흥미를 갖게 된다. 그는 또한 Alberto Giacometti와 Jean Dubeffet의 작품에 감명을 받았다.

*1948* : 보스턴에서 연구.

*1949* : 렉싱턴에 있는 워싱턴과 리 대학에서 새롭게 확립된 미술부분에 참가.

*1950* : 장학생으로 있으면서도 그는 뉴욕의 Art Students League에서 공부를 계속했고, Will Barnett와 Morris Kantor, Vaclav Vytlacil가 그의 스승이었다. 2학기 동안 뉴욕에서 그는 Robert Rauschenberg라는 같은 관심 분야가 같은 젊은 미술가들을 만났다. 뉴욕에서 Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Robert Motherwell 그리고 Betty Parsons와 Kootz 와 같은 갤러리와 Egan 갤러리에 있는 Willem de Kooning 과 Franz Kline 같은 훌륭한 작품을 통해서 그는 아방가르드를 볼 수 있었다.

*1951* : 듀엣, 쿠츠갤러리, 뉴욕 12점의 회화, 세븐 스테어스 갤러리 ,시카고.

*1953 :* 사이 툼블리의 아라찌 전시, 플로렌스 현대미술관, 플로렌스.

*1963* : 사이톰블리의 회화, 갤러리 노티찌에, 투린.

*1964* : 사이 톰블리의 코모더스에 대한 아홉개의 논의들, 레오 카스텔리 갤러리, 뉴욕 북방 기후의 예술가와 탑으로부터의 누트들, 갤러리 흐리드리히와 달렘, 뮌헨.

*1968 :* 사이 톰블리: 회화와 드로잉, 빌워키 아트 센터, 밀워키 사이 톰블리: 회화, 레오 카스텔리 갤러리, 뉴욕 사이톰블리: 드로잉, 갤러리 하케, 퀼른.

*1969* : 사이 톰블리: 최근의 회화, 니콜라스 와일더 갤러리, 로스앤젤레스.

*1970 :* 사이 톰블리: 로만 노트, 갤러리 뉘엔도르프, 퀼른.

*1971 :* 사이톰블리: 1971년에 제작된 과슈 8점 사이톰블리: 8개의 과슈, 갤러리 폴커 스컬리마, 베를린.

*1972 :* 사이 톰블리: 회화와 종이 위의 작업, 덴켈만 갤러리, 토론토,

*1973* : 사이톰블리의 드로잉, 비쥬얼 아트 갤러리 , 스쿨 오브 비주얼 아트, 뉴욕 사이 톰블리: 미술, 드로잉과 문자, 갤러리 아트 인 프로그레서, 취리히 사이 톰블리: 회화 1953-1972, 쿤스트 할레, 벨른 사이 톰블리: 드로잉 1953-1973, 쿤스트뮤제움, 바젤 사이 톰블리: 회화와 드로잉 1953-1973, 뮌헨 시립 갤러리, 뮌헨 사이 톰블리: 그래픽, 갤러리 클라인, 본,

*1974* : 사이 톰블리- 로만 노트-과슈 1970, 갤러리 하이너 프리드리히, 뮌헨 사이 톰블리: 포트폴리오, 콜라쥬, 데생, 모던 아트 에이전시 (루치오 아멜리오), 나폴리,

*1975* : 사이 톰블리: 그래픽 작품들, 갤러리 게오르그 노트헬퍼, 베를린 사이 톰블리: 데생, 갤러리 쟈크 베나도, 제네바 사이 톰블리: 은유(나폴리만), 드로잉과 모든 아트 에이전시 (루치오 아멜리오), 나폴리 사이 톰블리: 회색 그림들, 갤러리 아트 인 프로그레스, 뮌헨 사이 톰블리: 회화, 드로잉, 구성 1951-1974,뮌헨 사이 톰블리: 문자들의 연속. 4개의

동판화-호라티우스의 8개 단시, 6개의 석판화- 로만 노트-자연상 I, 갤러리 데 페아라게스 셀만 & 클뤼제, 뮌헨.

*1976* : 사이 톰블리: 회화와 과슈, 갤러리 아트 인 프로그레서, 뒤셀도르프 케스트너-게젤사프트, 하노버 사이 톰블리: 최근작, 갤러리 쟈끄 보세, 파리 사이톰블리:데생 1954-1976, 파리시립현대 미술관, 파리 사이 톰블리: 수채화, 레오 카스텔리 갤러리, 뉴욕 사이 톰블리: 6명의 라틴 작가와 시인들, 이탈리아의 나무들, 갤러리 데페아라게스 셀만 & 클뤼제, 뮌헨.

*1977* : 사이 톰블리: 세개의 대화, 갤러리 이본 랑베르, 파리 사이 톰블리: 회화와 드로잉, 갤러리 칼스텐 그레이브, 쾰른 사이톰블리: 회화, 비주얼 아트 뮤지움, 스콜 오브 비주얼 아트, 뉴욕.

*1978* : 사이 톰블리: 회화, 콜라쥬, 드로잉, 갤러리 클레반, 뮌헨 일리암에서의 50일, 하이너 프리드리히사 (론스타 재단 주최), 뉴욕.

*1979* : 사이 톰블리: 회화와 드로잉 1954-1977, 휘트니 미술관, 뉴욕 사이톰블리: 11개의 조각, 갤러리아 루치오 아멜리오, 나폴리 사이톰블리의 12개의 석판화, 갤러리에트, 룬트 사이 톰블리: 1957-1968년 사이의 미술, 갤러리 칼스텐 그레이브, 퀼른.

*1980* : 사이 톰블리: 회화와 드로잉, 남부 신학대학 미술대학 갤러리, 달라스 사이 톰블리: 회화와 드로잉 1959-1976,메이어 갤러리, 런던 사이 톰블리: 회화와 드로잉 1959-1975, 리차드 하인즈 갤러리, 시애틀 사이 톰블리: 50개의 드로잉 1953-1980,현대 미술 전시관, 밀라노.

*1981* : 사이 톰블리: 자연산I, II, 카스텔리 그래픽스 ,뉴욕 사이 톰블리, 조각: 1955에서 81년까지의 23점의 작품, 한스 롱게 미술관, 크레펠트br>사이 톰블리: 종이 위의 작업, 뉴포트 하버 미술관, 캘리포니아 뉴포트 엘베헴 미술관, 위스콘신 매디슨; 버지니아 미술관, 버지니아 리치몬드; 온타리오 아트 갤러리, 토론토.

*1982* : 사이 톰블리: 최근작, 스페로네 웨스트워터 피셔, 뉴욕 사이 톰블리: 신작들, 1981-82년의 종이위의 작품들, 갤러리 칼스텐 그레이브, 퀼른.

*1983* : 사이 톰블리: 판화, 뱅쿠버 아트 갤러리, 뱅쿠버.

*1984* : 사이 톰블리: 회화, 종이작업, 1955-1983, 바덴-바덴 시립 미술관, 바덴-바덴 사이 톰블리: 회화와 드로잉, 1952-1984, 허슬 & 아들러 모던, 뉴욕.

*1987* : 사이 톰블리: 회화, 종이위의 작품, 조각, 쮜리히 쿤스트 하우스, 쮜리히; 벨라즈께즈 궁전, 크리스탈 궁전과 레티로 공원, 마드리더; 화이트채플 미술관, 런던; 스텟티슈 미술관, 뒤셀도르프; 풍피두쎈타, 파리 (1988) 사이 톰블리: 회화, 종이 위의 작품들과 북 아프리카 스케치 (1953), 안토니 도페이 갤러리, 런던.

*1988* : 사이 톰블리: 종이 위의 작품들, 페이스 갤러리, 뉴욕 사이 톰블리: 바다로의 시, 디아 예술재단, 브리지햄톤, 뉴욕 주.

*1989* : 사이 톰블리: 회화와 조각(1951,1953), 스페로네 웨스트워터, 뉴욕 사이 톰블리의 회화, 갤러리 칼스텐 그레이브, 쾰른 사이 톰블리: 볼세나, 가고시안 갤러리, 뉴욕 열린 생각. 수직적 공간/ 폐쇄된 공간. 빈센트에의 존경. 반헤텐다쉐 미술관, 겐트. 그림경쟁. 반대론, 단일성, 파편으로서의 1960년대부터의 미술. 루드비히 미술관, 퀼른 개인적 시각: 미술관 벗들의 수장품 중 선정 작품들. 휴스턴 미술관, 휴스턴 1950년대와 1960년대 미국 회화, 현대미술관, 쉬가. 추상에의 탐구. 갤러리 베엘레, 바젤.

*1990* : 사이 톰블리: 드로잉과 8개의 조각, 토마스 암만 조형 예술, 쮜리히 사이 톰블리: 광란의 여름, 아멜리오 브라쇼트/피에쓰 유니끄, 파리.

*1991* : 사이 톰블리: Thermopylae, 아멜리 오브라 쇼트, 파리.

*1993* : 사이 톰블리 : 회화, 종이 위의 작품들과 조각, 갤러리 칼스텐 그레이

브. 파리 사이 톰블리의 사진, 매튜 마크스 갤러리, 뉴욕.

*1994 :* 가을 22년전 로마에서 시작한 긴 작업 Quattro Stagioni와 다른 조각을 완성하고 최초로 설치하기 위해 겨울을 렉싱턴에서 봄과 여름은 가에타에서 보냄. 9월 말 뉴욕 MoMa에서 톰블리 회화, 드로잉, 조각 조망전 개최.

*1995 :* 2월 두 번째 회고전 오픈과 톰블리 갤러리의 낙성식을 위해 휴스턴 방문.

*1996 :* 겨울을 렉싱턴에서 보내고 6월 파리를 여행. 여름에는 가에타에 머물며 가을에 뉴욕 휘트니 미술관 미국에 전시될 조각 작품들과 모노프린트 3작품을 설치.

*1997 :* 11월  미국 뉴욕의 가고시안 갤러리에서 조각 작품만으로 최초 개인전 개최.

*1998 :* 겨울을 렉싱턴에서 지내며 조각 작업에 몰두.

*1999 :* 로마의 아메리칸 아카데미에 9점의 조각 작품 전시. 5월 이란을 여행 아스파한을 방문. 8월 바사노에서 조각 작품 제작. 가을과 겨울을 렉싱턴에서 보냄.

*2000 :* 3월 바젤을 거쳐 로마로 돌아옴. 4월 쿤스트 뮤지움에서 1946년에서 1998년 사이에 제작된 66점의 조각 작품으로 회고전을 개최.

*2001 :* 베니스 비엔날레에서 황금사자상(작가상) 수상.

*2002 :* 봄 렉싱턴으로 귀환 조각과 사진 작업에 몰두.

*2003 :* 성 피터스버그 개시(開市) 300주년 기념 사이톰블리 종이 작업 50년 전 : 허미티지 주정부 뮤지움.

*2004 :* 사이 톰블리 종이 작업 50년 투어전: 파리, 퐁피드 센터. 런던, 서펜틴 갤러리. 가을 렉싱턴으로 귀환.

# 참 고 문 헌


1. 노만 브라이슨, 『기호학과 시각예술』, 김융희, 양은희 譯, 시각과 언어, 1995, p.271.
2. 홍준기,『라캉과 현대철학』, 문학과 지성사, 1999, p.266.
3. 자크라캉, 『욕망이론』, 권택영 譯, 문예출판사, 1994, p.310.
4. 엘리자베트 루디네스코, 자크라캉Ⅰ-라캉과 그의 시대 *Jacques Lacan*』, 양녕자 譯, 2000, 새물결, p.444.
5. 엘리자베트 루디네스코, 『자크라캉Ⅱ-삶과 사유의 기록 *Jacques Lacan*』, 양녕자 譯, 2000, 새물결, p.424.
6. 롤랑 바르트, 『현대의 신화』, 이화여자대학교 기호학연구소 譯, 동문선, 1997, p.346.
7. 조지 딕키(George Dickie), 『미학입문 *Aesthetics an Introduction*』, 오병남 譯, 서광사, 1977, p.264.
8. 라깡과 현대정신분석학회, 「라깡과 현대정신분석 제1권 제1호 겨울호」, 1999, 도서출판 동인, 2003. 12, p.220.
9. 라깡과 현대정신분석학회, 「라깡과 현대정신분석 제5권 제1호 겨울호」, 2003, 도서출판 동인, 2003. 12, p.220.
10. Herausgegeben Von, "*Audible Silence : Cy Twombly*", Daros Services, 2002. p.162.
11. Julie Sylvester, "*Cy Twombly Fiftyyears of works on paper*", SCHIRMER/MOSEL WHITNEY , 2004, p.160.