

자크 라캉(Jacques Lacan) : 주체와 재현의 관계

신명아/영문학 경희대 영어과교수

한때 심리 질환의 모든 원인을 성에서 찾는다라는 비판을 받았던 정신분석학은 오늘날 철학 . 예술 . 사회를 바라보는 주요한 틀로 기능하고 있다. 라캉은 '인간은 말하는 것이 아니라 말해진다'는 유명한 명제를 통해 의식으로부터 억압된 무의식의 영역에 눈을 돌릴 것을 요구했다. 인간의 욕망 또는 무의식이 말을 통해 나타난다는 것이다. 그에게 말은 틀 속에 억눌린 인간의 내면세계를 해부하는 정신분석학의 핵심이며, 무의식은 언어적으로 구조화되어 있다. 정신분석학을 통해 주체의 문제에 문제의식을 던진 라캉의 사유를 통해 무의식의 존재를 살펴보고, 현대미술에 어떻게 반영되었는지 살펴본다.

프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 후기자본주의 사회의 특성을 포스트모더니즘으로 정의하면서 모더니즘과 포스트모더니즘을 구별하였다. 제임슨은 모더니즘의 전형적 이분구조로 본질(essence)과 외양(appearance)의 모델, 프로이트적인 심층과 표층의 모델, 진정성(authenticity)과 비진정성(inauthenticity)의 실존주의적 모델, 기표와 기의의 언어적 모델을 지적하였다. 제임슨은 고희의 <신발(A Pair of Shoes)>은 물론 뭉크(Edvard Munch)의 <절규(Scream)>가 주체의 소외를 재현함으로써 주체의 진정성을 고집하는 모더니즘 작품으로 보았다. 이와 반대로, 앤디 워홀(Andy Warhol)의 <다이아몬드 가루 신발(Diamond Dust Shoes)>이나 <마릴린 몬로(Marilyn Monroe)>처럼 입체성이 없이 표층만 다룬 작품들과 <브릴로 박스(Brillo Boxes)>나 <캠벨 수프(Campbell's Soup)>처럼 생활용품을 모방한 작품들은 주체의 감정을 배제하고, 예술작품의 이미지(기호) 뒤에 심오한 예술적 의의를 지시하지 않는 표피성의 포스트모던 작품으로 보았다. 제임슨의 포스트모던 개념은 일상과 예술, 고급예술과 대중예술의 이분구조를 해체하는 것으로서 자전거 바퀴나 소변기라는 일상의 기성제품(ready-made)을 예술작품으로 만든 뒤샹(Marcel Duchamp)의 현대미술을 이해하는 데 도움이 되는 개념이다.

제임슨과 더불어 장 보드리야르(Jean Baudrillard)의 모조(simulacra) 개념은 현대미술을 이해하는 데 고려되어야 할 개념이다. 보드리야르는 아리스토텔레스의 '예술은 현실의 모방'이라는 고전적 개념에서와 같이 고전 르네상스의 모조는 원본인 현실의 사물을 모방하는 것이고, 산업혁명 이후의 모조는 대량적으로 기계에 의해 모방하는 등가성(equivalence)의 모조를 의미한다. 후기산업사회의 모조는 자연적 현실이나 등가성의 기계적 연속물의 모조가 아니라, 컴퓨터의 디지털 기호와 DNA 같은 순수 기호들의 조직망의 약호(code)라는 '가상현실(hyperreal)'의 모조로서 무한대로 동일하게 모사된다는 점에서 원본과 사본의 경계를 와해시킨다. 미술비평가 케이트 링커(Kate Linker)는 등가성의 모조를 모더니즘의 특성으로 보고, 기능과 합리성을 강조한 독일의 바우하우스(Bauhaus)의 근대주의적 예술성을 이 등가성의 모조개념으로서 설명하였다. 링커는 제임슨의 포스트모던 현상을 '가상현실'의 모조와 연결시켜서, 발전 이데올로기에 기초한 모더니즘의 규범과 달리 이 후기산업사회의 모조가 기표와 기의의 이분구조하에서 그 관계를 주관하고 통제하는 기존의 주체성과 내면성의 상실과, 오로지 순수기호인 기표들의 유희만이 존재하고 기표와 기의의 영원한 불일치를 상정하는 후기구조주의적 개념의 토대임을 강조한다.

기존 예술가의 그림을 패러디하여서 레오나르도 다빈치의 <모나리자> 그림에 수염을 그려 넣은 뒤상의 그림과 파이프를 그려놓고 '이것은 파이프가 아니다'라는 구절을 쓴 르네 마그리트(Ren Magritte)의 <이미지의 배반(이것은 파이프가 아니다)>, 문 밖에서 문 안을 들여다보는(그러나 사실 문 밖의 청중도 보는) 수많은 같은 모자를 쓴 사람을 그린 <추수의 달> 같은 그림은 이런 현대회화의 지시체(referent)의 부재, 기표와 기의의 불일치, 자율적 주체성의 상실, 전통적 이분구조의 해체 등을 보여 준다. 이런 현대회화는 제임슨과 보드리야르의 후기구조주의적 시각에서뿐만 아니라 자크 라캉의 정신분석적 후기구조주의 시각에서도 접근할 수 있다. 라캉은 표층화된 그림 이미지에서 심층의 무의식을 읽어 내는 모더니즘적 시각을 극복하고, 언어와 재현의 한계성과 그로 인한 자율적 주체성의 상실을 기초로 예술을 설명하고 있다. 라캉은 이런 언어와 존재의 불일치 혹은 존재의 결여(lack)로 인한 인간의 정신적 활동을 설명하면서 예술이나 과학은 이 존재론적 '구멍' 혹은 '빈 곳'을 예술의 이미지나 과학의 체계적 담론으로 메우려는 행위로 규정한다. 라캉 이론의 전수자, 슬라보이 지젝은 '예술가들은 조화로운 전체의 미학적 총체성 속에서 상반되는 것과 갈등을 화해시키는 것이 아니라, 그 반대로 사람들이 그들의 삶이 맴도는 (결여의) 외상적인 초월(traumatic excess)을 미학적으로 감지할 수 있는 장소를 구조하는 것이다'라고 정의한다. 이런 라캉적 시각의 예술론은 전형적인 정신분석적 예술론에서와 같이, 예술작품을 예술가의 억압된 리비도적 욕망의 표출로 보는 낭만적 시각이 아니며, '사람을 실제 광기로부터 보호하는 일종의 안전밸브'로서의 예술을 통해 억압된 원시적 충동을 승화하는 것이라는 시각도 아니다. 오히려 라캉의 예술론은 수단으로서의 예술이 아니라 일반적 예술의 자료를 인간 존재의 핵심적 차원인 실재계의 차원으로 전환시키는 라캉적 의미의 승화행위로 예술을 설명한다.

라캉은 주체와 타자(언어)의 관계에서 주체가 언어에 의해 '소외(alienation)'되어 자신으로부터 '분리(separation)'되어 존재하는 주체의 핵인 '욕망의 대상(원인)' 혹은 '오브제 a(다른 말로 '물자체(das Ding, the Thing)')가 실재계(the Real)에 속하였으며, 이 실재계는 언어가 속한 상징계(the Symbolic)나 자아가 속한 상상계(the Imaginary)보다 주체에 더 직접적으로 영향을 끼친다고 본다. 예술은 바로 이 실재계라는 사라진 진리의 차원을 이미지를 통해 구현하려는 존재론적인 행위이면서, 상징계와 상상계가 주는 직접적 안정(homeostasis)과 쾌락을 위해 욕망 혹은 실재계를 포기하거나 타협하지 않고, 낯익은 인식체제를 상실하는 고통을 치르는 가운데서도 낯선 실재계를 체현하려는 윤리적 행위다. 베르사니(Bersani)는 '예술의 형성이 성적인 것을...문화적인 것으로 변화시키는 것이라면, 예술적 자기비판은 형식화(formalizing)의 설계 자체의 문제적 속성을 항상 인식하고...예술 안에 이미 존재하는 욕망의 재현적 정체성을 반복할 것이 아니라, 또한 이런 정체성 속에서의 욕망들의 '왜곡적(de-forming)' 혹은 '탈형식화적(dis-formulating)' 효과를 말해야 한다'고 주장한다. 이런 주장은 예술이 더 이상 재현의 도구로서 어떤 원형을 표출하는 수단이 아니라, 이런 원형의 형식화의 구도에서 비껴 나가는 낯설고 왜곡적인 효과들을 사유하는 것을 강조한다. 마그리트 같은 현대화가들의 미술은 바로 예술가의 감정적 인식론적 원본의 표출화 작업이 아니라, 전형적인 예술의 인식틀을 의문시하는 과정을 보여 줌으로써, 예술의 상징계에서 배제된 예술의(실재계적) 효과들을 존재론적으로 사유하는 과정을 체현한다. 이런 맥락에서 '모더니즘은 인식론적(epistemological)이고 포스트모더니즘은 존재론적(ontological)'이라는 브라이언 맥헤일(Brian McHale)의 정의에 따라 마그리트의 미술은 포스트모더니즘 계열의 작품으로 인식될 수 있다.

라캉은 예술이 플라톤에 의해 추방되는 이유를 예술의 창조물이 '외양(appearance)과 경쟁하는 것이 아니라, 플라톤이 우리를 위해 외양 뒤에서 이데아(Idea)로서 존재한다고 규정한 것과 경쟁하기' 때문이라고 설명한다. 다시 말해 그림은 외양에 의해 배제된 실재계를 다루면서, 플라톤이 외양을 규명하고 그 뒤의 진실을 다루는 철학가만의 영역을 예술이 침범하기 때문에 일종의 경쟁자로서 느꼈다는 것이다.

라캉에게 예술은 빈 공간(공허, the void)에 의해 생겨난 하이데거의 꽃병처럼, 결여를 의미하는 '오브제 a' 혹은 '물자체의 빈 공간'에 의해 야기된 '무로부터의 창조(creatio ex nihilo)'의 행위다. 이 '오브제 a'를 맴도는 욕동(drives)은 시각의 차원에서 응시(gaze)로 나타나며, 원근법에 의존하는 시선(eye)과 구별된다. 라캉은 예술이 무의식을 재현하기보다 재현의 '탈형식화' 현상, 즉 재현이 실패하는 곳에서 실재계가 드러나는 양상을 '오브제 a', 즉 응시로 접근한다. 라캉은 두 어머니를 주제로 레오나르도 다빈치의 그림을 읽는 프로이트의 작업은 '꿈그림(dream painting)' 같은 '정신병리적 예술(psychopathological art)에서 행하는 재현에 기초하지만, 예술가의 창조행위는 재현이라기보다 주체와 사물의 관계에서 재현과 시선에 의해 빠지고(slips) 숨겨진(eluded)' 응시가 욕망의 '대상(원인)'으로서 빛의 구실을 하면서 항상 주체를 바라보고, 주체의 스크린을 통해 하나의 그림을 그려내는 것이다. 라캉은 주체는 응시에 의해 '사진 찍히며(photo-graphed)', 응시에 의해 야기된 그림 자체에서 주체는 명확하고 구체적인 모습이 아니라 '얼룩(stain), 점(spot)'으로 존재한다고 본다.

살바도르 달리 <기억의 지속> 캔버스에 오일

24.1×33cm 1931 라캉은 인간의 모방 뒤에 있는 응시의 존재를 속임 그림(trompe-l'oeil)의 핵심으로 보고 시선의 구조인 유혹(lure)과 구분한다. 라캉은 유혹과 응시의 속임 그림의 차이를 설명하기 위해 화가 제우스(Zeuxis)의 그림과 파라시오스(Parrhasios)의 속임 그림을 예로 든다. 제우스가 그린 포도를 든 아이의 그림은 많은 새들이 달려들었지만, 감각적인 시선과 기호(sign)에 의거해 동물을 유혹하는 그림이라면, '하나의 장막(a veil)'만을 그린 파라시오스의 그림은 구체적인 기호가 아니라 친구 제우스가 그 장막 뒤의 세계를 궁금해할 정도로 '응시를 잡는 덫(a trap for gaze)'이 된다. 따라서 제우스는 포도를 든 아이를 그린 그림에 새들이 몰려오자, '그의 속임 그림 기법(illusionism)이 성공하였다면, 그림 속의 아이가 그 새들을 쫓아냈을 것이다'고 말하면서 그림의 실패를 개탄한다. 이 말은 제우스가 새가 아니라 인간의 욕망을 자극해 줄, 욕망의 원인으로서의 응시와 관련한 이미지를 창조하는데 실패했음을 암시한다.

응시는 시선의 차원인 욕구(need)가 아니라 무의식적 차원의 욕동에 호소하며, 하나의 이미지로 재현되는 것이 아니라, 욕동이 대상물을 만나지 않고 되돌아오듯이 기표와 기의의 영원한 불일치를 상정하는 유희의 차원을 가진다. 이 말은 주체가 동물처럼 주어진 이미지에 고착되

는 것이 아니라, '맥동적이고(pulsatile), 눈부시게 빛을 발하며 확산시키는 기능으로서의 응시'에 의해 빛이 화면 위에서 가물거리며 확산하듯이 이미지를 확산하고 유희하는 것을 의미한다. 라캉은 한스 홀바인의 《대사들(Ambassadors)》에서 오징어뼈 같은 '왜곡된 형상'이 '응시를 위한 덧'으로 기능하며, 이 형상이 응시의 빛에 의해 확산된 이미지인 해골은 외양상으로 화려하고 과학적이고 권력을 누리는 것으로 보이는 그림 속 주인공들의 의식에서 배제된 실재계적 차원을 보여 준다고 본다.

라캉의 시각에서 예술가는 그림에서 '응시로서' 자신을 보이며, '인간 주체가 핵심부에 응시를 가진 어떤 것을 작동시키면서, 자신을 그림으로 만드는' 존재다. 이것을 응시의 또 다른 개념인 '물자체(das Ding)'로 설명하면, 응시는 바로 욕망의 대상으로서 '잃어버린 대상(lost object)'인 '물자체'가 되므로, 예술은 관람자로 하여금 '응시의 덧'을 제공하여 그의 '물자체'에 대한 추구를 활성화하는 미끼를 제공하는 것이다. 다시 말해 예술은 상징계에 의해 배제된 '물자체' 혹은 응시를 위한 덧을 통해 지금까지 의식하지 못한 새로운 세계를 생각하도록 유도하는 것이다.

16세기의 홀바인의 그림에도 '응시를 위한 덧'이 존재하듯이, 현대예술은 전통적 인식방법에 도전함으로써, '응시를 위한 덧'을 더 넓고 다양하게 제시한다. 라캉은 현대의 모더니즘에 이르러 모던건축의 예술가들이 자기만의 서명(signature)인 작품을 만들었다고 주장하는 그런 시대에도 그림 뒤에 응시가 존재한다는 것을 이렇게 말한다. '앙드레 말로가 모던(the modern)으로 구분하는 시대, 이른바 그가 말하는 '비교할 수 없는 괴물(the incomparable monster)'에 의해 지배받게 된 시대에 의해 어떤 새로운 것이 소개된 것은 아니다. 응시는 뒤에 항상 있었다.' 이런 응시는 원근법적 시선의 주체가 재현하지 못하는 빈 곳(the void)으로 드러난다. 현대회화에서 이런 빈 곳은 마그리트의 그림에서처럼 기표와 기의가 상응하지 않고 뫼비우스 띠처럼 안과 밖이 엇갈린 상태로 나타난다. 따라서 마그리트는 이런 불일치, 즉 재현의 빈 곳을 이미지로 구현하여 화가 자신과 관람자의 응시의 빛이 그 주위를 맴돌며 다양한 의미의 유희를 가능하게 한다.

응시가 존재하는 한, 하이데거의 꽃병이 빈 곳을 감싸면서 생겨나듯이, 예술가의 '꽃병'은 재현 바깥의 빈 곳인 '물자체', 즉 실재계에 의해 결정되고 창조된다. 예를 들어, 마그리트의 그림들도 의식 혹은 시선의 차원 너머에 있는, 재현될 수 없는 실재계의 빈 곳에 기초한 '무로부터의 창조'라는 것은 매리 매슈스 기도(Mary Mathews Gedo)의 《광기에 대한 사유들 : 르네 마그리트의 예술》이라는 논문에서도 발견된다. 기도는 마그리트의 어린시절 어머니가 야밤에 다리 위에서 강물로 몸을 던져 자살한 것을 기초로 그의 예술이 '그의 어머니로부터의 정신적 결별이 영원히 해소될 수 없는 상태' 위에 기초한 것으로 본다. 라캉의 '물자체'가 어머니와 연관이 있음을 상기할 때, 마그리트의 예술은 어머니로 대변되는 주체의 '물자체' 혹은 재현되지 않는 '빈 곳'으로서의 응시가 응시를 맴도는 그의 욕망을 통하여 그려 낸 산물, 즉 실재계와의 '어긋난 조우(missed encounter)'로 생긴 '물자체' 혹은 응시가 예술가의 주체라는 스크린을 투사하는 산물이다. 마그리트의 예술은 바로 그의 의식의 빈 곳인 '물자체'를 재현해 보려는 끊임없이 노력하는 예술적 의식의 결과다. 한 남자가 공허한 하얀 책상 위를 뚫어지게 바라보는 그림인 마그리트의 <광기를 사유하는 사람(Person Meditating on Madness)>은 재현되지 않는 이 응시를 그림으로 구현하는 마그리트 특유의 방법이라 할 수 있다. 기도는 이 그림이 '그(마그리트)의 초현실주의 스타일의 발생에 대한 회화적인 진술'이

라고 자신이 주장하는 것은 '르네 마그리트의 예술이 자기 감정이 우울증이나 광증으로 진전되지 않게 유지하기 위해 ... 광기의 속성에 대한 하나의 끊임없는 사유로서 가장 잘 정의될 수 있기 때문이다'고 말한다. 광기가 상징계에 의해 통제되지 않는 실재계와 연결된다는 점에서 마그리트의 광기에 대한 그림을 통한 사유는 바로 실재계와의 조우를 시도하려는 예술가의 본질적 차원의 노력으로서, 마그리트의 그 그림은 바로 예술가 자신의 자화상이 될 수 있다.

현대예술 중에서 특히 1960년대 후반의 개념예술(conceptual art)의 기초가 되었다는 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)이나 르네 마그리트의 개념으로서의 예술, 이론으로서의 예술도 응시, 즉 '물자체(das Ding)'에 의해 야기되어, 재현의 빈 공간인 실재계가 그 예술의 토대가 되었다는 것을 보여 준다. 르네 마그리트의 <이미지의 배반(이것은 파이프가 아니다, The Betrayal of Images(This is not a Pipe))>라는 그림은 이미지가 사물과 갖는 관계는 물론 사물을 지시해 주는 언어와 그림이라는 재현수단을 존재론적으로 생각하게 만드는 이론으로서의 예술이다. 이 그림은 사물.이미지.언어의 전통적 경계의 빈 공간(틈새)에 대한 인식이 있기 때문에 창조되었다는 점에서, 그림은 재현의 빈 공간 '물자체'를 에워싸며 창조된다는 라캉의 예술론을 예증해 준다.

이런 예는 뒤샹의 작품에서도 발견된다. 뒤샹의 1915년 작품인 <부러진 팔보다 우수하여(In Advance of a Broken Arm)>는 생활용품인 부삽을 하나 세워놓은 것이다. 뒤샹의 <자전거 바퀴(Bicycle Wheel)>라는 작품은 자전거바퀴 하나만 받침대 위에 올려놓은 작품이다. <샘>을 비롯해, 이 작품들은 지금까지 생활용품에 지나지 않던 것들이 예술가의 '이것은 예술이다'라는 판단으로 새로운 이름을 얻고, '새롭게 창조된 세계(예술가의 세계)'에 진입하게 됨으로써 단순한 기성제품(ready-made)에서 예술품이 된다. 로리 애덤스는 이런 물건이 예술품이 되는 과정을, 어린아이가 수많은 물건 가운데서 자라며 처음으로 인식되고 이름을 주는 과정으로 보았다. 티에리 드 뒤브(Thierry de Duve)는 뒤샹의 이런 작품을 분석하면서, 예술가들이 이 물품들을 선택하여 의미를 주는 순간에 이것들은 물품에서 독특한 아우라를 가진 일종의 예술품으로 전환되고, 고유명사를 가진 주인공으로서 예술품의 반열에 선다고 본다. 드 뒤브는 <샘>과 같은 작품에서 느껴지는, 전통적 인식 개념과 어긋나는 것에서 오는 충격은 일반적 예술품의 숭고함이 주는 충격의 감정과 다를 바 없는 것으로 판단한다. 이런 맥락에서 뒤샹의 작품들도 예술과 비예술, 일반 감정과 예술적 감정을 분리하는 상징계적 행위의 모호성, 즉 재현의 빈 곳을 생각한다는 점에서 '물자체(das Ding)'에 토대를 둔 작품이라 볼 수 있다.

제라르 바이스만(G erard Wajcman)은 현대에 이르러 사회 전반은 물론 예술 자체에서도 너무나 많은 담론과 논쟁적인 (상징계적) 이론이 존재한다는 것을 지적하면서, 이제는 '논쟁을 그만두고 소변기(뒤샹의 <샘>)를 다시 가져오자'(원래 요헨 게르츠(Jochen Gerz)의 말이다)고 권유한다. 이 말은 '언어적인 비평이 아니라 응시(gaze)의 실천을 위한 초대를 의미한다.' 그는 <샘(Fountain)>과 같은 작품은 물건 하나를 주제로 삼은 점에서 단순하지만, 그렇기 때문에 다른 많은 것을 보게 만든다고 여긴다. 바이스만의 표현을 빌리면, 이런 예술작품은 관람자가 보기 위해 있는 것이 아니라, 관람자를 모호하게 바라봄으로써, 그로 하여금 보게 만드는 것이다. 바이스만은 이 응시가 부추기는 세계를 언급하면서, '예술작품들은 그것이 쌍안경이건, 확대경이건, 텔레렌즈(telelens)이건 스캐너이건, 어떠한 시각적 도구도 너로 하여금 보게 만드는 방법을 모르는 그 무엇을 보게 만드는' 것이라고 한다. 결론적으로 바이스만은 '예

숭작픔의 임무는 너(관람자)로 하여금 보게 만드는 것, 즉 그 자체로(by itself) 그 자체 이상(more than itself)을 보게 만드는 것'이라고 한다. 여기서 이 말은 바로 `네 안에 너 이상의 것(something in you more than yourself)'이라는 `오브제 a' 혹은 `물자체(das Ding)'의 공식적 표현이라는 것을 고려할 때, 예술의 목적은 재현의 빈 곳인 실재계 차원의 `물자체' 혹은 응시의 구현임을 볼 수 있다.

▶신명아는 플로리다대에서 정신분석학과 문학비평을 전공했다. 공저로 《라캉의 재탄생》, 《페미니즘 : 어제와 오늘》 등이 있고, 공역서로 《포스트모더니즘과 사회》, 《라캉 정신분석사전》, 《정신분석과 페미니즘 사전》 등이 있다. 《라캉의 주체개념과 정신분석의 윤리학》 등 다수의 논문이 있다. 현재 경희대 영어과 교수로 재직중이다.

출처 : 2001 홍대미술교육대학원 | 글쓴이 : Cho Eungi 원글보기
메모 :