

이미지 속에서 살아남다? 초상화에서의 삶과 죽음 *

신 승 철 (강릉원주대학교)

- I. 존속
- II. 재현
- III. 미디어의 인식과 죽음
- IV. 이중 경제



I 존속

이미지 미디어(Bildmedium)¹에 기초한 초상화의 기능은 이미 오래전에 주제화되었는가? 미술에 관한 최초의 기록으로 간주되는 플리니우스(Gaius Plinius Secundus)의 <박물지(naturalis historiae)> 35권은 로마의 초상 예술에 관한 논의에서 출발한다. 물질 미디어인 청동을 중심으로 초상 조각을 다루었던 34권과는 다르게, 플리니우스는 도입부에서부터 그 자체가 미디어인³ 초상 이미지의 가능성 탐구에 나선다. 그는 초상화를 인간의 '기억(memoria)'과 관련 지으면서⁴ 다음과 같이 쓰고 있다.

이 장소에서 불멸의 영혼으로 말하고 있는 사람들의 초상 이미지를, 금이나 은, 또는 청동으로 제작해, 도서관에 세워 놓은 새로운 고안에 대해 다루지 않으면 안 된다. 만약 그 초상 이미지들이 존재하지 않았다면, 호메로스의 경우처럼 [상상의 초상 이미지가] 제작될 것이고 우리에게 전해지지 않은 얼굴을 알고자 하는 요구가 생겨날 것

* 이 논문은 2013년도 강릉원주대학교 학술연구조성비 지원에 의하여 수행되었음.

1 이미지 미디어와 그 활동 메커니즘에 관한 일반적인 논의는 Horst Bredekamp, "Bildmedien," in *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, ed. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer and Martin Warnke(Berlin: Reimer, 2003), pp. 355-378, 그리고 Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen: historische Begründungen eines Bildmediums*(München: Wilhelm Fink, 2003)을 참고.

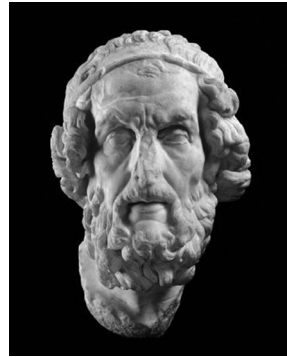
2 Plinius Secundus D. Ä., *Naturkunde, Band V, Metallurgie, Kunstgeschichte, Mineralogie*, ed. Roderich König (Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2008), XXXIV, 1-11, pp. 7-10.

3 물질 관념으로부터 자유로운 미디어 개념은 Niklas Luhman, "Das Medium der Kunst," *Delfin* 7(1986), pp. 6-15에서 소개되고 있다.

4 '기억'에 기초한 이미지 미디어의 활동에 관한 논의는 Christiane Kruse, "Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen," in *Bilder: Ein (neues) Leitmedium?*, ed. Torsten Hoffmann and Gabriele Rippl (Göttingen: Wallstein Verlag, 2006), pp. 15-42를 참조.

이다. 적어도 내가 보기에는, 어떤 사람이 어떻게 생겼는지 모든 사람들이 알고자 하는 것보다 더 큰 행복은 없다.⁵

여기서 플리니우스는 죽은 사람의 모습을 후대에 전달하는 ‘초상 이미지’의 미디어적 기능을 부각한다. 도서관의 장서(藏書)는 위대한 인물의 사상을 우리에게 전달할 것이다. 하지만 인물 없는 사상은 공허할 뿐이다. 인간은 상상력을 동원해서라도 그 인물에 구체적인 형상을 부여하고자 하고(도 1), 이러한 “행운(felicitas)”을 거머쥔 위대한 인물들을 위해 이미지는 활동을 시작한다. 즉, ‘이미지 미디어’로서의 초상화는 인물에게 시각적 형식 또는 구체성을 부여하고, 그를 불멸의 존재로 만든다. 플리니우스는 바로(Marcus Terentius Varro)의 도서관에 “700명이 넘는 유명인물”의 초상 이미지가 있었다는 사실을 강조하면서, ‘죽음’에 도전하는 이미지 미디어의 속성에 더욱 접근해 들어간다. 그는 다음과 같이 말한다.



도 1 호메로스의 두상(고대 그리스 조각상의 복제품), 41x21cm, 약 200년 경, 보스턴 미술관

그는 그들의 형상이 사라지거나, 불멸성에 반해 세월의 덧없음이 인간 속에 만연하는 것을 원하지 않았다. [...] 그래서 그는 불멸성을 부여했을 뿐 아니라, 그것을 세계 각지로 보내 마치 신처럼 편재할 수 있게 함으로써, 신들도 부러워할 만한 혜택을 만들어냈다. 그리고 바로는 심지어 이방인들에게도 이러한 편익을 제공했다.⁶

바로 도서관에서 초상 이미지들은 ‘죽음’에 도전한다. 그것들은 위대한 사상가들, 더 정확히는 죽음 이후 사라진 그들의 신체를 대신한다. 인물에게

5 Plinius Secundus D. Ä., 앞의 책, XXXV, 9-10, p. 55.

6 앞의 책, XXXV, 11-14, p. 56.

구체적인 시각적 형상을 부여하면서 그것들은 위대한 사상을 지탱하고, 무엇보다 그 사상의 주체에 “불멸성”을 허락한다. 그것들은 어디에나 “편재하며 (ubique)” 시간의 제약 역시 초월한다. 이미지 미디어는 그 고유의 메커니즘을 통해 “신들도 부러워할 만한 혜택”의 제공자가 된다. 즉, 일종의 미디어로서 이미지는 사라진 신체를 체화하고, 그것을 현현하게 하는 인공적인 ‘이미지 신체(Bildkörper)’가 된다.⁷ 이제 ‘일시적인’ 신체는 이미지 미디어를 통해 ‘존속(afterlife)’을 허락받는다. 그것은 죽음을 겪고 사라지겠지만, ‘이미지 신체’를 통해 불현듯 다시 현현할 것이다. 플리니우스가 전하는 다음의 일화는 이러한 이미지의 ‘신적 능력’⁸의 대표적인 예가 된다.

회화에 관해서는 이제 충분히, 너무나 충분히 논의되었다. 조형 예술에 대한 것을 논의에 덧붙이는 것이 적절할 듯싶다. 그것은 진흙을 이용한 것으로, 점토로 초상 이미지를 만드는 것은 시키온 출신의 코린트 도공 부타테스에 의해 처음 고안되었다. 그는 젊은 청년과 사랑에 빠진 딸의 도움을 받았다. 그가 먼 곳으로 떠나게 되었을 때, 그녀는 램프에 의해 벽에 드리워진 그의 얼굴 그림자의 윤곽선을 그렸다. 그녀의 아버지는 그 윤곽선에 점토를 눌러 붙여 모방 이미지를 만들었는데, 그는 이것을 다른 도기들과 함께 구워 진열했다. 그것은 뭉미우스에 의해 코린트가 파괴될 때까지 님프 신전에 보존되어 있었다고 한다.⁹

여기서 플리니우스는 이미지 미디어의 기능에 기초해 회화와 조각의 기원을 논하고 있다. 책의 전반부에서 이미 회화가 “사람의 그림자를 선으로 따라 그리는 것에서 시작되었다”는 사실을 밝힌 그는 여기서 같은 주장을 다시

7 Hans Belting, *Bild-Anthropologie* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001), p. 94 ff 그리고 148 f 참조; 이러한 이미지 신체의 현대적 변용에 관해서는 신승철, 「육화와 변용: 이미지 실천으로서의 사이보그 아트」, 『현대미술사 연구』 제29집 (2011), pp. 127-156 참조.

8 알베르티는 「회화론」에서 다음과 같이 말하고 있다. “실제로 회화는 바로 신적 능력을 지니고 있어서, 사람들이 우정이라고 말하는 것, 즉 부재하는 사람의 현전을 만들어냅니다. 심지어 그것은 몇 백 년 후에 살고 있는 사람들도 알 수 있도록 죽은 사람도 보여주곤 합니다.” Leon Battista Alberti, “De pictura - Die Malkunst,” in *Das Stand Bild. Die Malkunst. Grundlagen der Maerlei*, ed. Oskar Bätschmann and Christoph Schaublin (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), II, 25, p. 235.

9 Plinius Secundus D. Ä., 앞의 책, XXXV, 151, p. 67.



도 2 조셉 베누아 수베, 〈부타데스, 또는 회화의 기원, 1791년경, 캔버스에 유채, 267x131,5 cm, 그뢰닝게 미술관

한 번 반복함으로써, 그 의미를 더욱 구체화한다.¹⁰ 플리니우스에 의하면, 미술 또는 초상화는 연인과의 이별이라는 계기를 갖는다. 사랑하는 사람이 먼 길을 떠나게 되었을 때, 헤어짐을 아쉬워한 도공의 딸이 그의 얼굴 그림자의 윤곽을 그렸다는 것이다(도 2). 부타데스의 딸은 연인의 몸 대신 그의 이미지나마 곁에 두고자 했고, 빅토르 스토이치타(Victor I. Stoichita)의 해석처럼 그가 전쟁에서 죽게 되자,¹¹ 이 '이미지 신체'는 그의 사라진 신체를 영원히 대신하게 되었다.

이렇듯 '신체의 대리물'로서의 이미지 미디어의 기능은, 플리니우스의 초상 이미지에 대한 언급 속에서 반복적으로 등장한다. 신체는 죽음을 통해 사라지고, 그것의 대체물로서의 이미지가 '부재자(Abwesende)'의 현전을 연출하게 된다는 것이다. 한스 벨팅(Hans Belting)은 이러한 이미지의 기능을 죽음의 문제와 윽게 연결함으로써, 플리니우스의 낭만적 일화에 인류학적 의미를 부여했다. 그에 의하면, "사람들은 죽음의 순간에 신체가 시체로 [...] 변하는 모습을 수동적으로 체험"하게 된다.¹² 그들은 자신과 함께 "사회적 삶을 구성했던" 사람을 잃게 되고, 이러한 상실의 계기 앞에서 "죽음의 체험과 그 공포로부터 더 이상 수동적이지 않기

10 그는 다음과 같이 말한다. "회화의 기원에 관한 문제는 불명확하고 이 저술의 계획에 포함되어 있지 않다. 이집트인들은 그것이 그리스로 전해지기 6000년 전에 그들에게서 고안되었다고 말한다. 이것은 분명 의미 없는 주장이다. 그리스인들의 경우, 어떤 이들은 그것이 시키온에서 출발했다고 하고, 다른 이들은 코린트에서 시작되었다고 말한다. 그러나 모든 이들이 동의하고 있는 것은, 그것이 사람의 그림자를 선으로 따라 그리는 것에서 시작되었다는 것, 그래서 회화가 본래 이런 방법으로 그려졌지만, 정교한 회화가 고안된 이후에는 오늘날에도 여전히 사용되는 모노크롬이라 불릴 단일 색조로 그리는 방법이 사용되었다는 것이다." Plinius Secundus D. Ä., 앞의 책, XXXV, 15, p. 56.

11 이미지 미디어의 활동을 규명하기 위한 이러한 신화 해석적 방법론의 적용은 빅토르 I. 스토이치타, 이윤희 옮김, 『그림자의 짧은 역사: 회화의 탄생에서 사진의 시대까지』(서울: 현실문화연구, 2006), p. 18 그리고 p. 24에서 관찰된다.

12 Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, p. 145.

위해 능동적이 된다.” 다시 말해서, 사람들은 “자신들 편에서 이미지를 만들



도 3 하인리히 7세의 대리상
(20세기 파피 이전의 모습)

고” 이러한 “이승의 인공적 이미지”를 통해 죽은 자의 부재를 메우려 한다는 것이다. 벨팅의 해석 속에서 플리니우스의 초상화는 단순한 ‘닮음’의 제작이 아니라, 그것을 통한 신체의 존속이라는 인류학적 의미를 갖게 된다. 그리고 이러한 배경 속에서 플리니우스는 이미지가 촉발하는 기억(memoria)에 대한 논의 대신, 조각의 기원에 관한 일화를 그림자 회화의 제작 바로 뒤에 덧붙였을 것이다. 부타테스는 자신의 딸이 그린 초상 이미지를 점토, 즉 물질 미디어 위로 옮겼고, 그 최초의 조상(彫像), 또는 ‘이미지 신체’는 더욱 사실적이고 영속적인 신체의 대리물이 되었다.

플리니우스에게서 초상화는 부재자를 대신한 ‘이미지 신체’가 되고, 일시적인 신체에 ‘불멸성’을 부여한다. 회화와 조각의 기원에 관한 일화 속에서, 그리고 한스 벨팅의 인류학적 접근 속에서, 이미지적 재현은 이렇듯 신체의 현전(presence)과 밀접하게 관련된다.¹³ 비록 연인의 신체는 사라졌지만, 그것은 이미지 미디어를 통해 다시금 현현(presentation)할 것이다. “‘거기’에 있으면서 동시에 ‘거기에 없는’

무언가를” 보게 되는 “의식의 역설적 속임수” 속에서 재현(representation)의 관념은 이렇듯 신체의 실존과 연결된다.¹⁴ 이미지는 한 때 존재했었던 연인의 신체를 재현한다. 하지만 그것은 단순한 신체 표현이 아니다. 이미지는 자신의 물질 미디어 위에서 사라진 신체를 드러내고, 그것을 ‘물적 현실(dingliche

13 Martin Schulz, “Die Re-Präsenz des Körpers in Bild,” in *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*, ed. Annette Keck and Nicolas Pethes (Bielefeld: Transcript, 2001), pp. 33-50 참조.

14 W. J. T. 미첼, 임산 옮김, 『아이코놀로지: 이미지, 텍스트, 이데올로기』(서울: 시지락, 2005), p. 30.

Realität)로 만든다. 신체는 시간의 흐름에 구애받지 않는 이러한 이미지 미술(Bildzauber)을 통해 영속한다.

II 재현

‘죽음의 극복’ 또는 ‘부재자의 현현’과 관련된 이미지 미디어의 활동은 중세 대리상(effigy)(도 3)에 관한 연구 속에서 이미 주제화된 바 있다.¹⁵ 왕이 죽은 뒤 그의 신체를 대신하기 위해 제작된 이 조상(彫像)은, 1327년 영국의 에드워드 2세(Edward II, 12840-1327)¹⁶와 1422년 프랑스 국왕 샤를 6세(Charles VI, 1368-1422)의 장례식에서 사용된 이래, 유럽 전역으로 퍼져나갔다.¹⁷ 초기의 대리상(代理像)이 작고 허술하게 제작되었던 반면, 이후의 왕조들에서는 짚이나 석고, 밀랍 등을 이용한 실물 크기의 인형이 세상을 떠난 왕의 신체를 대신했다. 그것들은 실제 머리카락을 이용한 가발과, 왕의 겉옷뿐 아니라 속옷까지 착용하고 있어서, 죽은 왕의 “마치 살아있는 듯한”¹⁸ 모습을 보여 주었다(도 4).¹⁹ 이러한 사실로 미루어 보아, 이 신체의 대리물의 제작을 단순히 장례 기간 동안 부



도 4 찰스 2세의 대리상(1933/4년의 복원 직후의 모습)

15 Kristin Marek, *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit* (München: Wilhelm Fink, 2009).

16 Kristin Marek, "Monarchosomatologie: Drei Körper des Königs. Die Effigies König Eduardo II. von England," in *Bild und Körper in Mittelalter*, ed. Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmele and Katrin Kärcher (Wilhelm Fink, 2005), pp.185-206.

17 Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1960).

18 Kristin Marek, "Bildpolitik des Erbens: Die Effigies im englischen Funerazeremoniell," *Trajekte* 14 (2007), p. 17.

19 Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Genève: Librairie e. Droz, 1960), p. 4 f 참조.

패를 막는 보존처리 기술의 부족 탓으로 돌릴 수만은 없다.²⁰ 왕의 시체 대신 대리상을 전시하는 관습 역시 절대적인 것이 아니었는데, 당시 천을 덮은 관만으로 망자를 연상하게 하는 전통 또한 병존하고 있었기 때문이다.²¹ 그렇다면 14세기 중반 이후 유럽인들은 도대체 왜 비싼 값을 치르면서까지 죽은 왕의 이미지를 제작하고자 했는가? 에른스트 칸토로비츠(Ernst Kantorowicz)는 이에 관한 흥미롭고 설득력 있는 해석을 들려준다. 그는 에드먼드 플로우든(Edmund Plowden, 1518-1585)의 군주의 신체학을 자신의 『왕의 두 신체』의 주요한 논거로 활용하기 위해 다음과 같이 인용한다.

[...] 왕은 두 개의 신체, 즉 자연적 신체(body natural)와 정치적 신체(body politic)를 갖는다. 그의 자연적인 신체는 본질적으로 덧없는 신체로, 자연이나 사고로부터 발생하는 온갖 시련에 내던져져 있다. [...] 반면 정치적 신체는 인간이 보거나 만질 수 없는 신체이다. 그것은 정치와 통치로 구성된다. 그것은 국민의 통제와 공적 변영을 위해 존재한다. 이 신체는 자연적인 신체가 지배받는 나이의 많고 적음, 그 밖의 다른 흠과 결점들로부터 완전히 자유롭다. 이러한 이유에서 왕이 자신의 정치적 육체 속에서 행한 것 중 어떠한 것도, 그의 자연적인 육체의 결함으로 인해 효력을 잃지 않는다.²²

16세기 튜더 왕조(the Tudor dynasty)의 정치학자가 시도한 신체의 이러한 구분은, 칸토로비츠에 의해 이미지 미디어와 죽음의 관계 속으로 투영된다. 칸토로비츠는 죽음을 기점으로 발생하는 왕의 두 신체의 분열을 포착했고, 왕의 인형에 정치적 신체의 지위를 부여했다. 왕의 사후 자연스럽게 소멸되는 육체적

20 실제로 1307년에 매장된 에두아르도 1세(Eduard I, 1239-1307)의 관이 1774년에 발견되었을 때, 시체의 보존 상태는 여전히 양호했다. Kirstin Marek, "Bildpolitik des Erbens," p. 19. 13세기의 이러한 시체 처리 문화에 관한 비판적 논의는 Dominic Olariu, "Körper, die sie hatten - Leiber, die sie waren: Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur," in *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2002), p. 85-104를 참조.

21 Carlo Ginzburg, "Representation: The Word, The Idea, The Thing," in *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance* (New York: Columbia University Press, 2001), p. 64; 필립 아리에스, 유선자 옮김, 『죽음앞에 선 인간』 상권(서울: 동문선 1997), p. 254 f.

22 Edmund Plowden, *Commentaries or Reports* (London, 1816), p. 212a; Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. 7에서 재인용.

이고 일시적인 신체와는 다르게, 왕의 대리상은 그의 영원한 정치권력을 체현한다는 것이다. 실제로, 죽은 왕의 모습을 하고 그의 의복을 입은 대리상은 단순히 장례 행렬에 동행하는 것에 그치지 않고, 장례 기간 내내 시체를 대신해 전시되었다. 예를 들어, 1547년 프랑소와 1세(François I, 1494-1547)의 장례식에서 당시 궁정인들은 추기경이 축사한 음식이 놓여 있는 대리상 옆에서 11일 동안이나 먹고 마셨다고 한다. 고대 로마의 전통을 상기시키는 이러한 제의 속에서,²³ 왕의 인형은 후계자의 즉위식까지 그 권력의 공백을 메웠다. 국법의 지속을 상징하면서 왕의 대리상은 정치적 진공 상태를 막아 주었고, 자연적인 신체들 사이의 권력 이양의 훌륭한 매개자로 기능했다. ‘마치 살아있는 듯한’ 대리상은 망자와의 ‘유사성’을 통해 그의 위엄을 드러내고, 신체의 상실을 상쇄(相殺)했다. 그것은 부재자의 현전을 연출하고, 이를 통해 삶과 죽음 사이의 거리를 파괴한다. 실제로 ‘뜬 눈’으로 그려진 대리상들은 죽은 왕의 ‘살아 있는’ 신체를 재현함으로써, 총체적인 상실, 즉 죽음에 대한 방어에 나선다.²⁴

신체의 재현물로서의 대리상을 통해 죽음이라는 생물학적 사건은 일종의 사회적 프로세스가 된다. 비록 망자의 신체가 이미지 속에 실존하지 않는다고 해도, 이미지 신체는 그것의 현전을 연출하고, 사회 속에서 그것의 대리물로 기능한다. 그래서 고프리치는 ‘상징적 현전’으로서의 재현(representation)을 주제로 다루면서, 모방과 유사성에 앞선 ‘대체(substitution)’의 기능에 주목했을 것이다. 그는 〈목마에 관한 명상 또는 예술적 형식의 기원들〉에서 허술한 어린아이의 장난감이나 무덤 속 부장품을 옆두에 두고, 목마를 말의 대체물로 간주한다. 그는 다음과 같은 예를 든다.

권력자의 무덤에 부장된 점토 말이나 하인은 살아있는 것을 대신한다. 우상은 신을

23 물론 고대의 조상은 죽은 왕의 권력을 상징하는 기호 이상의 의미를 갖지는 못했고, 따라서 정치적 신체를 완벽하게 체화한 중세의 대리상과 같은 존재론적 의미를 가질 수 없었다. 이러한 차이에 관한 논의는 Andrea Klier, "Herrschaft und Begehren in Effigies und Naturabguß des 16. Jahrhunderts," Ph.D. Diss. Humbolt University, Berlin (1988), p. 125 참조.

24 ‘죽음의 부정’으로서의 이미지적 재현과 관련된 논의는 필립 아리에스, 유선자 옮김, 『죽음앞에 선 인간』(서울: 동문선, 1997)과 Kristin Marek, "Das double Bildnis des christlichen Königs," in *Das Double*, ed. Victor Stoichita (Wiesbaden: Harassowitz Verlag 2006), pp. 93-120 참조.

대신한다.²⁵

여기서 고프리치는 이미지적 재현을 ‘대리(代理)’ 기능과 옹게 연결짓는다.²⁶ 어린 아이가 나무 막대기를 말처럼 가지고 놀듯이, 그리고 종교 의식에서 이미지가 신의 자리를 차지하듯이, 이미지 신체는 실제 대상을 ‘심리적’, ‘상징적’으로 대신하게 된다는 것이다.²⁷ 이러한 맥락에서 그는 “그리스, 중국, 르네상스 유럽”과 같은 “특정 지역에서의 기능의 변화”가 가져온, “근대적인 미에서의 ‘재현’으로서의 이미지 관념의 탄생”에 관심을 두게 된다.²⁸ 본래 이미지 미술과 구분하기 힘들었던 ‘재현’의 관념이 ‘상징화’의 틀 속에서 근대화 되었다는 것이다. 이제 이미지 신체의 ‘대리’ 기능 역시 사라진 신체의 ‘존속(Nachleben)’이라는 옛 미술적 능력에 대한 “향수” 정도로 간주된다. 고프리치는 이미지 신체가 망자(亡者)를 실제로 대신한다는 원시적인 믿음에서 벗어나, 상징적 차원에서의 재현의 기능과 그 미적 효과에 집중한다. 심지어 그에게 목마는 예술도 아니었고, 상징적 기능 바깥에 놓인 이미지의 여분은 당연히 미술사가 아닌 도상학(iconology)의 대상으로 제시되었다.²⁹ 십년 뒤 출판된 <예술과 환영>에서 이러한 관념은 더욱 공고해진다. 그는 다음과 같이 미술의 경계를 확정한다.

우리가 어떤 흉상 앞에 설 때, 우리는 거기서 무엇을 보려고 기대하고 있는가를 잘 이해하고 있다. 우리는 절대 그것을 몸통에서 잘린 머리를 표현한 것이라고 받아들일

25 E. H. Gombrich, "Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form," in *Meditations On a Hobby Horse and Other Essays On the Theory of Art* (London: Phaidon Press, 1963), p. 3.

26 이미지의 ‘대리’ 기능과 관련된 재현 개념은 W. J. T. 미첼, 「재현」, 『문학용어를 위한 비평용어』, 프랭크 렌트리키아, 토마스 맥로프린 공역 (서울: 한신문화사, 1996), pp. 1-13, David Summers, "Representation," in *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff (Chicago: University of Chicago Press, 2003), pp. 3-19, 그리고 Carlo Ginzburg, "Representation: The Word, The Idea, The Thing," in *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance* (New York: Columbia University Press, 2001), pp. 63-78에서 상세히 논의되고 있다.

27 Ernst Kris and Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995), p. 106 참조.

28 E. H. Gombrich, 앞의 논문, p. 9.

29 앞의 논문, p. 11.

는 법이 없다. 우리는 [...] 이것이 우리가 자라기 전부터 항상 친숙한 것이었던 ‘홍상’이라고 불리는 어떤 전통이나 제도에 소속되어 있다는 것을 안다. 아마도 이와 똑같은 이유 때문에, 우리는 흑백사진에서 만큼도 대리석상에 색깔이 없다는 것을 아쉽게 생각하지 않는 것 같다. [...] 그런 식으로 길들여진 사람들이라면 얽게 채색된 홍상을 발견했을 때 반드시 즐거운 것만은 아닌 어떤 충격을 나타내게 될 것이다. 그러한 홍상은 그들에게 오히려 기분 나쁠 정도로 실감나 보일 것이다. 왜냐하면 그것은 그것이 머물러 있어야 할 것으로 기대되는 상징적 영역을 초월했기 때문이다.³⁰

여기서 고프리치의 예술의 경계인 “상징적 영역”이 무엇인지는 물론 분명치 않다. 다만 “잘린 머리”를 떠올리는 것은 그것에 포함되지 않을 것이다. 고프리치의 미술사는 분명 “충격”이나 “불안” 같은 심리적 요소들을 포괄하지만, 상징적 영역 너머의 현실에 관심을 둘 만큼 여유를 보이지는 않는다. 그의 예술은 “고대 초상 제작의 마술”과 “바꾸어 가진 [...] 더 예민한 마술”³¹이었고, 옛 초상 이미지의 원시적 “생명력의 박탈”은 그 자연스러운 대가였다. 즉, ‘상징적 이미지’와 그 미적 효과에 초점을 두면서, 고프리치는 초상 이미지의 인류학적 의미와 그 미술적 능력으로부터 점차 시선을 거둔다. 하지만 옛 초상 이미지들의 원시적 그림자는 율리우스 폰 슈로셔(Julius von Schlosser, 1866-1938)의 제자이자 바부르크 연구소의 소장이었던 그의 주위를 여전히 ‘유령처럼’ 배회한다. 고프리치의 다음의 언급은 상징계에 불현듯 침투하는 불안한 초상 이미지들의 존재 확인과 다름없다.

물론 객관적으로는 그 홍상이 상징주의의 경계선을 뛰어넘음으로써 우리를 곤잘 불안하게 하는 흔히 알려진 밀랍인형들(wax images)과는 정말이지 아직도 무척 거리가

30 E. H. 고프리치, 차미레 옮김, 『예술과 환영: 회화적 재현의 심리학적 연구』(서울: 열화당, 2003), pp. 82-83.
31 E. H. 고프리치, 앞의 책, p. 128; 하인리히 고펜트츠(Heinrich Gomperz)는 이러한 근대화 경향을 다음과 같이 설명한다. “이미지와 모방 대상의 동일성에 대한 믿음이 사라진 곳에서, 양자를 연결하기 위해 새로운 끈이 등장한다. 그것이 바로 유사성이다.” Ernst Kris and Otto Kurz, 앞의 책, p. 106에서 재인용.

멀지만 말이다.³²

‘마치 살아있는 듯한’ 마담 투소 박물관의 밀랍 인형과 듀안 헨슨(Duane Hanson)의 작품 같은³³ 이미지 신체의 “나쁜 형식(mauvais genre)”³⁴은 관찰자를 예술적 가상이 아닌 과도한 현실과 직면하게 한다. 망자(亡者)와 이미지 신체 사이의 미술적 연결에 대한 믿음을 버린 고프브리치를 비롯한 근대의 관찰자들에게, 이러한 과도한 ‘유사성’은 오히려 유명을 마주하는 것 같은 불안과 충격을 전달할 것이다. 그래서 고프브리치는 밀랍인형을 “상징주의의 경계선” 저편 멀리에 둔다. 하지만 1911년 출판된 그의 스승의 연구³⁵는 이미 그 경계선에 작은 균열을 내어 놓았다. 율리우스 폰 솔로서는 중세의 대리상과 밀랍인형 같은 이미지 신체에 대한 연구를 통해, 초상 이미지 제작의 인류학적 의미를 회복시켰었다. 그는 고대에 일상적이었던 이미지 신체가 르네상스의 장례식에서 불현듯 재등장하고, 19세기 초상 인형 전시장(Panoptikum) 이후 소멸한 것으로 생각했던 그것이 사진의 등장과 함께 다시금 부활하는 일련의 과정들을 고찰하면서, 아비 바부르크(Aby Warburg, 1866–1929)의 ‘존속(Nachleben)’ 또는 ‘잔존(survival)’ 개념을 무의식중에 수용한다.³⁶ 밀랍 인형은



도 5 만토바 인근 산타 마리아델라그라치에의 내부



도 6 도메니코 기를란다요의 프레스코화, 1482-5년경, 피렌체 사세티 채플

32 앞의 책, p. 83.

33 Pamela Pilbeam, *Madame Tussaud and the History of Waxworks* (New York: Continuum, 2003) 참조.

34 Georges Didi-Huberman, “Viscosities and Survivals: Art History Put to the Test by the Material,” in *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. Roberta Panzanelli (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), p. 156. 이러한 이미지 형식들의 미술사로부터의 배제는 H. W. Janson, “Realism in Sculpture: Limits and Limitations,” in *The European Realist Tradition*, ed. Gabriel P. Weisberg (Bloomington: Indiana University Press, 1982), pp. 291-294를 참조.

35 Julius von Schlosser, *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, ed. Thomas Medicus (Berlin: Akademie Verlag, 1993).

36 Georges Didi-Huberman, 앞의 글, p. 161 f; Georges Didi-Huberman, “Artistic Survival: Panofsky vs.

“흘러간 발전 프로세스”의 잔여이자 그에 대한 격세유전적인 정서적 반응이라는 것이다. 즉, 술로서에게 초상 예술은 “원시적인 영혼의 삶(Seelenleben)”³⁷의 “잔존(survival)”³⁸의 관점에서 이해되고, 그것의 과도한 유사성은 초상 예술의 “사실주의적” 기원³⁹을 밝혀준다. 그래서 생명을 일깨우는 “이미지 미술”⁴⁰은 ‘마치 살아있는 듯한’ 인형, 즉 신체의 가상적 재현 속에 자연스럽게 자리 잡게 된다. 이렇듯 술로서는 ‘재현의 의미’와 ‘생명의 일깨움’ 사이의 모호함을 발생시키면서, 고프리치의 예술의 경계를 흐릿하게 한다. 그리고 무엇보다도, 청동 조각과 대리석상을 위해 바자리(Giorgio Vasari)가 배제했던, 대리상과 밀랍 인형을 다시금 미술사 속으로 편입시킨다.⁴²

술로서의 연구를 통해 이미지 신체들은 미술사로 회귀하고, 그동안 잊혔던 초상화의 근원적인 그리고 사회문화적인 의미에 대한 접촉이 시도된다. 그리고 이것은 분명, 그보다 조금 앞서 밀랍 인형을 초상화 연구의 중요한 일부로 다루었던 아비 바부르크의 영향이다.⁴³ 바부르크는 피렌체의 산티시마 아논치아타 성당(Chiesa della Santissima Annunziata)에 봉헌된 밀랍 인형들(boti)의 잊힌 전통(도 5)을 사세티 예배당(Cappella Sassetti)의 근대적인 초상 이미지들(도 6)의 한 옆에 두었고,⁴⁴ 그러한 병렬을 통해 근대화된 초상 예술에 여전히 내재되어 있는 옛 이미지 실천의 근원적 충동을 최초로 언급했었다.⁴⁵ 그는 도

Warburg and the Exorcism of Impure,” *Common Knowledge* 9 (2009), p. 274.

37 Julius von Schlosser, 앞의 책, p. 13.

38 앞의 책, p. 10.

39 Jan Gerchow, “Körper der Erinnerung: Motiv-, Stifter- und Grabbilder im Spätmittelalter,” in *Ebenbilder: Kopien von Körpern-Modelle des Menschen*, ed. Jan Gerchow, Ausstellungskatalog (Osfildein-Ruit: Hatje Cantz, 2002), p. 56 f 참조.

40 Julius von Schlosser, 앞의 책, p. 14 f.

41 Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, p. 16 참조.

42 Georges Didi-Huberman, “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait sur le vif,” in *Mélanges de l'École française de Rome* 106, (1994), p. 409 ff 참조.

43 바부르크의 이러한 연구에 관한 비판적 논의는 Georges Didi-Huberman, “The Portrait, The Individual and The Singular: Remark on the Legacy of Aby Warburg,” in *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann and Luke Syson (London: British Museum Press, 1998), pp. 165-188를 참조.

44 Hugo van der Velden, “Medic Votive Images and the Scope and Limits of Likeness,” *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann and Luke Syson (London: British Museum Press, 1998), pp. 126-137 참조.

45 Aby Warburg, “Bildniskunst und florentinisches Bürgertum,” in *Gesammelte Schriften Bd. I*, ed. Horst Bredekamp and Michael Diers (Berlin: Akademie Verlag, 1998), pp. 89-126.

메니코 기를란다요(Domenico Ghirlandaio, 1449-1494)의 프레스코 속 인물들의 정체성 규명을 시도하면서, 개인의 재현이라는 초상화의 근대적인 의미와 이미지 미디어가 전달하는 생명의 에너지 사이의 거대한 “소용돌이”를 연출했다.⁴⁶ 그리고 이러한 ‘소용돌이’ 속에서 그는 “망자의 목소리”의 ‘울림’을 듣기 원했다.⁴⁷ 술로서는 바부르크의 이러한 시도에 깊은 신뢰를 보냈고, 옛 이미지 신체들을 미술사의 중요한 대상으로 편입시켰다. 그러나 동시에 그 양식이 근대인들에게 “미적 불완전성”의 표지로 인식되고 있다는 사실 역시 강조한다.⁴⁸ 과도한 사실주의에서 나오는 “인상(Eindruck)”에 의존하고 있다는 점에서, 그것들을 예술적 “표현(Ausdruck)”으로 보기 어렵다는 것이다. 근대인들에게 옛 이미지 신체들은, ‘자유로운 형식’을 억압하고 질료에 지나치게 의존한다는 점에서, “미적인 의미에서의” 예술이 아닌 기술적 대상으로 간주되었다.⁴⁹ 형상과 질료의 이항 대립 속에서,⁵⁰ 다음 왕의 즉위식까지 정치적 신체를 체현했던 대리상과 부활 때까지 봉헌자의 신체를 대신하려 했던 피렌체의 밀랍 인형은, 더 이상 예술적 미디어의 자율적 표현과 경험에 적합하지 않은 대상이 된다. 살아있는 인물의 얼굴과 발을 직접 본뜬, 그리고 실제 머리카락과 의복을 착용한 실물 크기 밀랍 인형들의 과도한 사실주의는 분명 근대인들이 원했던 예술적 순수성에 역행하고 있었고, 그 과도 현실(hyperreal)과 눈속임은 진정한 미적 경험을 방해하는 질료적 과잉에 다름없었다. 고프리치가 거기서 불안과 기이함을 느꼈듯이, 근대적인 미적 경험을 방해하는 초상 이미지의 과도한 원시적 에너지는 칸트의 규범 미학이나 이데아를 추구하는 쇼펜하우어의 이미지 관념 등과 함께 할 수 없었다.⁵¹ 이미지의 대리 기능은 심

46 Georges Didi-Huberman, 앞의 글, p. 175.

47 Aby Warburg, 앞의 글, p. 96.

48 Julius von Schlosser, 앞의 책, p. 117 ff.

49 Arthur Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke Bd. VI. Parerga und Paralipomena*, ed. Julius Frauenstädt (Leipzig: Brockhaus, 1919), § 209-239, pp. 447-485.

50 이러한 이원론에 대한 비판적 접근은 신승철, 「형상과 생명: 질료미학의 가능한 경계」, 『미학예술학 연구』 제 33집 (2011), pp. 103-140과 Diana and Samantha Frost, ed. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (Durham and London: Duke University Press, 2010)을 참고.

51 실제로 쇼펜하우어는 “밀랍 인형이 최고 수준의 자연의 모방에 도달했음에도 [...] 결코 미적 효과를 산출할 수 없고, 따라서 아름다운 예술 작품이 될 수 없다”고 주장했다. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden.* Bd. I-2 (Zürich: Dlogenes, 2007), p. 480.



도 7 알브레히트 뒤러, <로테르담의 에라스무스>, 1526, 동판화, 24.9x19.3cm, 메트로폴리탄 박물관



도 8 루카스 크라나흐, <마틴 루터>, 1521, 동판화, 20.8x15cm, 베를린 판화 미술관

리적, 상징적 차원 속에서 길들여졌고, 옛 초상 이미지들은 자연스럽게 근대의 미적 체험 속에서 설 자리를 잃어 갔다. 산티시마 아눈치아타 성당의 밀랍 인형들은 점차 철거되었고,⁵² 옛 초상 이미지들은 ‘자율적인 형식’의 초상 예술들에게 자리를 내어 주게 된다.

“그 단어의 근대적인 의미에서의 재현”의 관념은 이러한 변화 속에서 형성되었다.⁵³ ‘부재자의 현전’ 또는 ‘신체의 대체’라는 재현의 기능은 물질 현실을 벗어던지고, ‘이미지 속에서 살아남는다’는 환상, 또는 미적 가상에만 봉사하게 된다. 이미지 미디어는 원시적인 이미지 마술에서 벗어나, 그 자율적 활동 가능성을 모색한다. 이러한 이른바 ‘예술의 시대’에 자율적인 형식의 추구, 또는 질료에 대한 불신은, 죽음에 대한 이미지의 저항 역시 단순한 미디어적 가상에 지나지 않음을 폭로한다.⁵⁴ 그리고 이로부터 이미지 미디어에 대한 인식이 시작된다.⁵⁵ 바부르크의 교훈처럼 초상 예술들은 언제나 ‘망자의 목소리’를 들려주지만, 근대의 관찰자들은 그 울림과 ‘미적 거리’를 유지한다.⁵⁶ 그들이 추구한 초상 예술의 미적 완전성은 재현된 신체가 ‘상징주의의 경계선’ 바깥으로 탈주하는 것을 막는 방어막이 되었다. 신체의 존속과 그 재현은 언제나 이미지 미디어를 통해 수행된다. 하지만 과도한 사실

52 바부르크에 의하면, 한 때 장소 부족으로 교회 기둥에 매달아 놓기까지 했던 밀랍 인형들은 점차 사라져갔고 18세기 말 이후에는 그 흔적조차 찾을 수 없게 된다. Aby Warburg, 앞의 글, p. 100.

53 E. H. Gombrich, “Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form,” p. 9.

54 한스 벨팅(Hans Belting)은 옛 이미지 관념의 이러한 위기 속에서 근대적인 예술 개념의 탄생을 발견하고, 이를 “예술의 시대”라 칭한다. Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: C. H. Beck, 1990), p. 9.

55 Victor I. Stoichita, “Zurbarán's Veronika,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, p. 203 f 참조.

56 Horst Bredekamp, “Du lebst und thust mir nichts: Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs,” in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, ed. Horst Bredekamp, Michael Diers and Charlotte Schoell-Glass (Weinheim: Acta Humaniora, 1991), pp. 1-7 참조.

주의, 그리고 질료적 속박에 대한 근대인들의 부정적 인식 속에서 이미지 미디어는 자연스럽게 감시의 대상이 되었다. 바부르크가 연출한 재현과 생명의 ‘소용돌이’가 상징주의의 경계선 외부로 범람하는 것을 막으려면, 이미지 미디어의 가상성에 대한 인식은 필수적이다.



도 9 캔터베리 대주교의 사체상, 1424년경

III 미디어의 인식과 죽음

밀랍으로 본뜬 신체에 실제 의복을 입혀 놓은 인형들은 ‘예술적 순수성’이라는 근대의 이념에 적합치 않았다. 망자의 물적 현전을 꺾는 그 주술적 성격이나 지나친 박진성은 분명 근대인들의 지향점은 아니었다. 밀랍 인형은 점차 오락거리가 되어 갔고, 근대적인 형태의 초상 예술들이 빠르게 그 빈자리를 채워갔다. 르네상스의 초상화 명문들에서도 쉽게 발견되는 ‘Effigie’이라는 단어와 그 용법의 변화는 이것을 보여준다. 에라스무스의 초상화(도 7)는 그 대표적인 예이다. 알브레히트 뒤러는 그림의 명문에 자신이 그의 “살아있는 형상(Effigies)을 따라 초상 이미지(Imago)를 그렸다”고 썼다. 옛 대리상(Effigie)이 신체를 본뜬 이중상을 지칭했던 반면, 이제 그 용어는 가시적 이미지인 신체 자체를 의미하게 된다. 그것은 뒤러의 모방 이미지 속에서 “미디어적으로 존속하는 에라스무스의 살아있는 현상-이미지(Erscheinungsbild)”라는 것이다.⁵⁷ 이러한 관념은 루터의 초상화 명문(도 8)에서도 확인된다. 이 명문은 루터가 그의 “정신의 영원한 이미지를 스스로 표현”하고 있는 반면, “덧없는 이미지(Effigie)”인 그의 신체는 루카스 크라나흐에 의해 동판화에 담기게 되었다는 사실을 밝힌다. 옛 이미지 신체와는 다르게 루터의 초상 이미지는 특별한 예술적 의도 속에서 제작되었다는 것이다.⁵⁸ 부타데스의 딸처럼, 예술가는 곧 사라질 신체를 이미지 위에 포착하고 그것에 영원을 부여한다. 하지만 영

57 Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, p. 139.

58 Martin Wamke, *Cranachs Luther: Entwürfe für ein Image* (Frankfurt am Main: Fischer, 1984), p. 41 참조.

속하는 것은 신체의 이미지(Imago)이지 덧없는 신체-이미지(Effigie)가 아니다. 이러한 'Effigie' 개념의 변화, 또는 점진적인 소멸은 초상화가 옛 대리상의 개념을 변증법적으로 수용하면서도, 그것으로부터 스스로를 차별화했음을 보여준다. 그것은 신체를 존속시키고자 한다. 하지만 이미지를 통한 신체의 가상적 현현만이 재현의 유일한 메



도 10 안 호사르트, 〈장 카롤들레의 이면화〉, 1517, 나무 패널에 유채, 27x42cm, 루브르 박물관

커니즘으로 승인된다. 영원한 것은 이미지이지 덧없는 신체가 아니기 때문이다. 재현의 프로세스는 물론 살아있는 신체로부터 시작되지만, 그것의 현현은 예술적 이미지의 미적 효과의 문제였다. 이미지 미디어가 신체의 존속을 꾀한다고 해도, 그것은 미적 가상의 문제일 뿐 덧없는 신체를 직접 대신할 수는 없다는 것이다. 여기서 이미지 미디어의 활동에 대한 반성이 시작된다. 재현의 관념은 덧없는 현상-이미지로서의 신체, 즉 '신체-이미지'와 그것을 미디어 위에 고정할 '신체의 이미지' 사이의 간극 속에서 진동한다.⁵⁹ 그것은 미적 가상 속에서 신체의 '마치 살아있는 듯한' 현전을 연출하지만, 정작 신체 자체는 그 덧없는 본성에서 벗어날 수 없다. 현실에서의 신체의 이러한 죽음을 간과하지 않기 위해, 이미지 미디어를 통한 '잔존'에 대한 비판적 인식이 자라난다.

이미지적 재현에 대한 이러한 비판적 접근은 사실상 이미 오래 전에 시작되었다. 대리상의 제작자였던 중세인들은 다른 한 편에서 사체상(transi)(도 9)을 제작했었고, 돌이나 금속으로 제작된 그것은 관 속에 누운 보이지 않는 시체를 시각화하는 역할을 담당했었다. 분명 그것은 신체를 재현했지만, 그것이 실제로 지시한 것은 덧없는 신체-이미지의 영원한 생명이 아닌 죽음 그 자체였다. 그것은 마치 살아있는 신체 같았던 대리상과는 다르게, 부패된 해골의 모습으로 제작되었고, 거대한 교회 중앙에 묻힌 시체 위에서 영원한 죽음을

59 이러한 두 종류의 신체 이미지에 관한 논의는 신승철, 「육화와 변용: 이미지 실천으로서의 사이보그 아트」, 참조.



도 11 안 호사르트, 〈장 카롱들레의 이면화〉의 뒷면, 1517, 나무 패널에 유채, 27x42cm, 루브르 박물관

한 작은 크기의 이 작품은, 주문자가 성모 마리아 앞에서 기도하고 있는 전형적인 봉헌 이미지(ex-voto)의 도식을 따르고 있다. 이면화를 열면, 주문자인 장 카롱들레(Jean Carondelet, 1469-1545)의 초상과 아기 예수를 안은 성모 마리아의 모습을 확인할 수 있다. 카롱들레는 장차 신성로마제국의 황제가 될 샤를 5세(Charles V)를 수행해 스페인으로 떠나면서 이 작품을 주문했고, 험난한 여정 앞에서 죽음을 상기고 구원을 갈망하는 내용이 그림에 담겼다. 왼쪽 패널의 명문은 이 초상화가 당시

마흔 여덟 살이던 장 카롱들레의 “재현(representacion)”이라는 사실을 밝힌다. 그리고 반대쪽 패널의 명문은 “유일한 희망”인 성모 마리아에게 중보를 부탁한다. 카롱들레의 신체 이미지를 그녀의 아들에게 “보여주라(representa)”는 것이다. 이 명문에서 ‘초상 이미지(representacion)’는 구원자 앞에서 그의 신체를 대신한다. 그리고 아기 예수는 기도하는 주문자, 즉 그의 신체의 이미지를 향해 몸을 돌림으로써, 카롱들레의 간구에 화답한다.

카롱들레의 외양을 세밀하게 묘사하고, 모피 코트까지 갖추어 입은 이 봉

시각화했다.⁶⁰ 이미지 미디어는 덧없는 신체를 대신하고, 그것을 지속시킨다. 하지만 역설적으로 사체상은 이를 통해 존속이 아니라, 상실을 재현했다. 그리고 영원한 생명이 아닌 죽음을 끝없이 환기했다.

이러한 죽음의 재현은 1517년에 완성된 안 호사르트(Jan Gossaert, 1478-1532)의 이면화(도 10)에서도 관찰된다. 휴대할 수 있을 만



도 12 한스 홀바인, 〈대사들〉, 1533, 오크 나무위에 유채, 209.5x207cm, 런던 내셔널 갤러리

60 Hans Belting, *Faces: Eine Geschichte des Gesichts* (München: C. H. Beck, 2013), p. 144; Hans Belting, “Repräsentation und Anti-Repräsentation: Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit,” in *Quel Corps?* ed. Hans Belting, Dietmar Kamper and Martin Schulz (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001), pp. 29-52 참조.

현 이미지는 대리상이나 밀랍 인형 같은 옛 이미지 신체들의 역할을 기꺼이 대신한다. 죽음을 가정하고 영혼의 구원을 간구하는 작품의 내용은, 믿음 속에서 부활 때까지 주문자의 신체를 대신하는 피렌체 밀랍 인형의 재현적 전통을 미적이고 상징적인 차원에서 구현한다. 초상화 뒷면(도 11)의 그의 이니셜과 가문의 문장(紋章)도 이미지 미디어의 재현 기능을 명확하게 보여준다.⁶¹ 즉, 이 초상화는 부르그뉴(Bourgogne) 궁정의 핵심 인물뿐 아니라 그가 태어난 가문까지도 체화한 재현의 담지자가 된다. 그러나 이면화를 닫게 되면 이 모든 재현의 프로세스가 부정된다. 성모 마리아와 아기 예수가 그려진 패널 바로 뒤의 해골(도 11)은 카롱들레라는 개인을 익명성 속에 빠뜨린다. 그것은 살아있는 신체를 활기 없는 사물로 만들고, 그 재현의 시도 자체를 조롱한다. 벽감 속에서 아무렇게나 나뒹구는 해골은 중세의 사체상 만큼이나 강력하게 신체의 덧없음과 죽음을 표출한다.



도 13 카라바지오, 〈나르시스〉, 캔버스에 유채, 110x92cm, 로마 국립회화관

이미지적 재현의 시도의 다른 한편에서 ‘죽음’을 드러내는 이러한 바니타스(vanitas)의 도상은 한스 홀바인(Hans Holbein the Younger, 1497-1543)의 유명한 이중 초상화(도 12)에서 다시 한 번 확인된다. 프랑스 대사 장 드 땡트빌(Jean de Dinteville)의 주문으로 제작된 이 그림에서, 그와 그의 동료, 조르주 드 셸브(Georges de Selves)는 실물 크기로 등장한다. 영국의 헨리 8세 궁정에 대사로 와 있던 땡트빌은 이 라보르(Lavaur)의 주교와의 우정을 영원히 기리길 원했고, 이러한 염원은 회화를 통해 ‘운 좋게’ 성취될 수 있었다.⁶² 의복을 잘 갖추어 입은 두 인물은 회화라는 이미지 미디어 속에서 상징적으로 현전한다. 바로의 도서관의 조각상들이 위대한 사상에 시각적 형식을 부여해 주

61 일종의 ‘기호’로서의 문장은 신체의 모방 이미지, 즉 초상화와는 구분된다. 하지만 신체의 상징이라는 점에서, 양자는 유사한 재현적 기능을 수행하게 된다. 이미지 미디어의 이러한 활동에 기초한 초상화와 문장에 관한 논의는 Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, pp. 115-142 참조..

62 이미지의 신적 능력과 우정의 비교는 Leon Battista Alberti, 앞의 글, p. 235 참조.

있듯이, 이미지 미디어는 신체라는 구체적인 형상을 통해 그들의 우정을 살아있는 사람들의 기억 속에 전달한다. 실제로, 실물 크기의 대사들은 커다란 캔버스 속에서 ‘마치 살아있는 사람처럼’ 관찰자를 응시한다. 하지만 이러한 신체와 우정의 ‘잔존(survival)’의 시도는 그림 하단부의 왜상에 의해 방해 받는다.⁶³ 원근법을 무시한 채 그림에 침입한 커다란 해골은 이미지 미디어의 상징적 질서를 거스른다. 분명 그것은 멩트빌의 모자에 그려진 바니타스의 도상과는 다른 방식으로 이미지에 개입한다. 그것은 죽음을 상기시키지만, 단순한 알레고리로 머물지 않는다. 그 커다란 해골은 이미지의 재현적 충위를 파괴하면서, 그 표면에 침투한다. 그것은 신체의 존속을 피하는 재현의 기획에 맞서 죽음을 드러내고, 두 이미지 신체의 개별적 특징들을 집합적 익명성 속에 빠뜨린다. 그래서 그것은 개인을 드러내려는 초상화의 재현적 기능을 무위로 돌리는 “반-재현(anti-representation)”이 된다.⁶⁴

이미지 표면에서 부유하는 홀바인의 왜상은 이미지의 재현적 질서에 편입되는 대신, 이미지 미디어의 활동에 대한 비판적 인식을 형성한다. 원근법을 따르지 않는 기이한 물체의 침입으로 인해 관찰자는 초상화의 사실적 재현과 미적 거리를 두고, 그것을 비판적으로 바라볼 수 있게 된다. 그것은 이 이중 초상화를 예술적 이미지로 이해하게 하고, 신체와 우정의 존속을 미적 가상의 측면에서 긍정할 수 있게 만든다. 그래서 알베르티는 플리니우스의 그림자 회화가 아닌, 나르시스의 비극적 실천을 회화 예술의 기원으로 주장했을 것이다. 수면에 비친 자신의 그림자와 사랑에 빠진 나르시스는, 그 덧없는 이미지를 붙잡을 수 없음을 한탄하며 죽음을 맞이했다(도 13). 하지만 알베르티는 여기서 예술의 탄생을 본다. 그는 나르시스를 “회화의 고안자”라 칭하며, 다음과 같이 말한다.

연못의 수면 위 [그림자를] 예술로 끌어안는 것이 바로 회화가 아니겠습니까?⁶⁵

63 Kate Bomford, "Friendship and immortality: Hobbelen's Ambassadors revisited," *Renaissance Studies* 18, (2004), p. 567 참조.

64 Hans Belting, "Repräsentation und Anti-Repräsentation," p. 31.

65 Leon Battista Alberti, 앞의 글, p. 237.

여기서 알베르티는 나르시스의 죽음을 이미지와의 포용으로 각색한다. 오비디우스에 의하면, 나르시스는 수면 위의 이미지가 자신의 것이라는 사실을 인식하고, 얇디얇은 수면 뒤의 그림자를 손에 잡을 수 없음을 한탄한다.⁶⁶ 알베르티는 나르시스의 죽음을 덧없는 이미지를 고정하기 위한 예술 실천으로 변모시켰다. 그가 현실에서는 가능하지 않은 일을, 죽음을 통해 성취했다는 것이다. 나르시스는 ‘예술의 힘’을 빌어 덧없는 이미지를 끌어안는다. 즉, 그는 죽음을 통해 신체를 이미지 미디어 위에 고정시킨다. 그리고 이미지 미디어는 나르시스의 희생에 충분한 보상을 가져다준다. 그의 덧없는 신체-이미지는 이미지 미디어 위에서 영속하게 되고, 그의 죽음은 상쇄된다. 하지만 이 모든 재현의 프로세스는 결국 미적 가상이었고, 나르시스는 그 세계로의 진입을 위해 죽음을 선택해야 했다. 그러나 나르시스를 뒤따르길 원치 않았던 근대의 예술은 죽음의 도상들을 활용한다. 그것은 죽음을 상징하고, 동시에 미적 환영에의 현혹을 막아주는 비판적인 반-재현이 된다.

영리한 근대인이었던 알베르티는 회화의 탄생에 얽힌 비극을 감추고, 그 교훈만을 상기시킨다. 죽음을 맞이한 나르시스의 신체가 한 송이의 수선화로 변신했다는 오비디우스의 기록은 여기서 적절하게 차용된다. 알베르티는 나르시스의 죽음에서 오직 아름답게 피어난 “회화”라는 “꽃”만을 강조한다. 그에게서 이미지 제작은 “죽음의 상징적 행위”⁶⁷가 된다. 그것이 대리상이든 사체상이든, 밀랍 인형이든 초상화이든, 이미지 미디어는 결국 모든 신체와 생명을 멈추게 한 뒤, 그 고정된 것을 존속하게 한다. 그래서 사체상이나 바니타스의 도상들에게서 관찰되는 죽음의 재현은 중요한 의미를 갖는다. 그것들은 이미지 실천에 내재된 역설을 드러낸다. 신체의 존존을 위한 초상 예술의 실천은 언제나 죽음을 전제로 하게 된다. 초상 이미지와 해골, 삶과 죽음, 그리고 재현과 반-재현 사이의 피할 수 없는 대립과 소용돌이는 이미지 미디어

66 Ovid, *Metamorphosen*, ed. Michael von Albrecht (Stuttgart: Reclam, 2006), III, 450-453, p. 155.

67 Christiane Kruse, “Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen,” p. 29; Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, 143 ff; Philippe Dubois, *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv* (Amsterdam and Dresden: Verlag der Kunst, 1998), 109 ff; 롤랑 바르트, 조광희 옮김, 『카메라 루시다: 사진에 관한 노트』(서울: 열화당, 1997), p. 20 ff.



도 14 메레 오펜하임, 두개골 엑스레이 사진, 1964, 20.5x15.5cm

의 내적 자양분이 된다. 예술은 그 곳에서 마치 “꽃”처럼 생명을 피워낸다. 하지만 근대의 이미지 실천 속에서 이러한 생명은 여전히 상징주의의 경계선을 벗어나지 못했다. 바니타스의 도상들이 이미지 미디어에 대한 비판적 인식을 위해 투입되었고, 나르시스의 죽음을 헛된 교훈으로 만들지 않기 위해 미적 가상의 경계는 어떻게든 지켜져야 했다. 이미지에서의 ‘잔존’을 위해 신체는 마치 박제처럼 상징주의의 영역 속에 갇혀 있었고, “재현에서 현현으로의 미끄러짐”⁶⁸을 이끄는 “이미지의 힘”은 이러한 역설 속에서 소진되어 갔다.

IV 이중경제

죽음을 통해 ‘피어난’ 근대의 초상화에서는 옛 이미지 신체의 흔적과 그 가상적 성격에 대한 비판이 동시에 관찰된다. 그래서 그것은 ‘변증법적 이미지’이자 ‘비판적 이미지’가 된다. 나르시스의 죽음은 신체의 존속이라는 전통적인 이미지 실천의 충동과 맞닿아 있다. 그는 예술의 힘을 통해 덧없는 이미지를 고정시키고자 했고, 죽음을 선택했다. 하지만 죽음의 도상들은 생명이 예술화되면서 발생하는 존재론적 상실과 그것을 감추려는 이미지 미디어의 가상성을 폭로한다. 이미지적 재현의 시도와 그것에 저항하는 반-재현의 프로세스가 병존하는 ‘이중 경제(dual economy)’ 속에서, 초상화는 이렇듯 역설 속으로 빠져든다.⁶⁹

메레 오펜하임(Meret Oppenheim)의 자화상(도 14)은 이것을 보여준다. 엑스-레이(X-ray)를 이용해 제작된 이 작품은 일반적인 초상화와는 다른 방식

68 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989), p. 28.

69 Georges Didi-Huberman, “Near and Distant: The Face, its Imprint, and its Place of Appearance,” *Kritische Berichte* 40 (2012), p. 54 참조.

으로 신체를 드러낸다. 만 레이의 사진들 덕분에 이미 친숙한 초현실주의의 뮤즈는 이 작품에서 마치 사체상(transi)처럼 표현된다. 이미지는 그녀의 신체가 아닌 골격을 가시화한다. 상징주의의 경계선을 침범하는 이미지의 힘을 통제하기 위해서였을까? 아니면 그 경계선을 구축했던 근대의 이미지 실천에 대한 비판일까? 그녀의 아름다운 모습은 바니타스의 도상으로 변모되고, 현상-이미지에 대한 모방이 사라진 자리에서 다른 방식의 현전이 시도된다.

1964년, 베른에서 촬영된 이 엑스-레이 사진에서 오펜하임은 귀걸이, 목걸이, 그리고 반지를 낀 채로 등장한다. 그녀는 외적 모방 대신 예술적인 자기 표현을 중시했고, “상상의 이미지 대신, 물적인 것 자체”⁷⁰를 추구했었다. 그래서 그녀는 덧없는 육체의 이미지와 장신구를 등장시킨다.⁷¹ 1895년 12월 22일, 뢰트겐(Wilhelm Conrad Röntgen)이 자기 아내의 반지 낀 손을 촬영하면서 처음 등장한 엑스선 사진은 의학적 맥락에서 벗어나 바니타스의 도상을 만들어 낸다. 장신구들은 익명성 속에 빠진 오펜하임의 개성을 드러내지만, 다른 편으로 옛 장례 문화나 인생의 덧없음을 연상시킨다. 두개골과 함께 촬영된 그것들은, 옛 이미지 신체의 장식이나 홀바인의 이중 초상화 속 물건들처럼, 개인을 표현하면서도 피할 수 없는 죽음을 기억하게 한다. 그래서 오펜하임의 두개골은 반-재현이 된다.

엑스선의 투과를 방해하는 두개골과 장신구들은, 물질로부터 탈피하기 위해 대리상 대신 초상화를 선택했던 근대의 이미지 실천에 역행한다. 그것들은 오히려 물성을 드러내고, 근대적인 모방 이미지가 아닌 투박한 그림자를 남긴다. 하지만 신체와 이미지 사이의 연결을 가상적으로나마 유지하기 위해 유사성에 의존해야 했던 근대의 예술⁷²과는 다르게, 그것들은 실제의 지표(index)로 기능한다. 본래, 그림자는 특정한 시간과 공간에서의 대상의 실제적 현존에 대한 증거이다.⁷³ 그것은 광원과 그것을 가린 대상 사이의 인과성을 기초로 형성되기 때

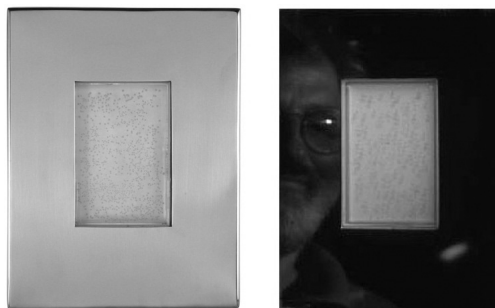
70 Ulrich Pfisterer and Valeska von Rosen, ed. *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart: Reclam, 2005), p. 166.

71 Isabel Schulz, *Edefuchs im Morgenrot: Studien zum Werk von Meret Oppenheim* (München: Schreiber, 1993), p. 40 f 참조.

72 Ernst Kris and Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, p. 106.

73 “침묵과 실재의 기호”로서의 그림자에 관한 논의는 E. H. Gombrich, *Schatten: Ihre Darstellung in der*

문이다.⁷⁴ 엑스-레이 사진 위의 검은 그림자들은 이렇듯 오펜하임의 실재했던 신체를 영원히 지시한다. 그리고 최초의 예술이 그림자 회화에서 시작되었다고 주장했던 플리니우스의 주장을 뒷받침한다. ‘이미지의 힘’을 미



도 15-1 도 15-2 마크 퀸, 〈존 에드워드 설스턴〉, 2001, 12x8.5 cm, 런던 국립 초상화 미술관

적 가상 속에 가두어 놓기 위해 이미지와 신체 사이의 물리적 연결마저 차단해야 했던 근대의 초상화의 약점은 여기서 보완된다. 부타데스의 딸이 연인의 그림자 윤곽을 따라 그렸을 때, 초상 이미지는 유사성을 지닌 도상(icon)이자 인과성을 지닌 지표(index)가 되었다.⁷⁵

신체의 그림자는 이제 죽음 없는 이미지 실천의 계기를 마련한다. 더 정확히 표현하자면, 테크놀로지는 덧없는 신체를 고정하기 위해 연못으로 뛰어들었던 나르시스의 죽음의 실천을 대신해 준다. 그것은 신체의 존속을 꾀하면서도 이미지와 신체 사이의 동일성마저 확인할 수 없었던 근대의 초상 이미지의 약점을 보완하고, 끊임없이 상징주의의 경계선을 침범하는 이미지의 힘을 해방시킨다. 기술적인 이미지 실천은 오펜하임의 두개골, 즉 그림자 이미지를 신체의 사라짐이나 존재론적 상실이 아닌, 실재의 증거로 만든다.⁷⁶ 이 실재의 기호는 그녀의 신체를 영원히 지시하면서, 예술적 가상만을 긍정했던 “예술의 시대”가 아닌 “이미지의 시대”를 연장시킨다. 기술적 이미지들은 언제나 미적 가상 속에서만 포착될 수 있었던 신체-이미지의 존재론적 의미를 회복시킨

abendländischen Kunst (Berlin: Wagenbach, 1996), p. 18 ff.

74 찰스 샌더스 피스, 김성도 편역, 『피스의 기호 사상』(서울: 민음사, 2006), p. 155.

75 찰스 샌더스 피스, 앞의 책, p. 164.

76 현대미술에서 죽음의 도상의 이러한 활용에 관해서는 강태희, 「추상과 죽음: 앤디 워홀의 후기작」, 『현대미술사 연구』 제31집 (2012), pp. 199-231 참조.

다.⁷⁷ 그것들은 그 동안 억눌렸던 이미지의 힘을 해방하고, 재현과 반-재현의 내적 모순 속에서 실패할 뻔 했던 근대의 계몽적 이미지 실천을 보완한다.⁷⁸

반-재현의 도상들의 기술적 변용은 마크 퀸(Marc Quinn)의 유전자 초상화(도 15-1)에서도 확인된다. 스테인리스 액자로 표구된 이 작품은 존 설스톤(Sir John Sulston)의 DNA를 담고 있다. 2002년 노벨 의학상 수상자인 설스톤은 유전자 해독과 세포예정사(programmed cell death) 연구에 커다란 공헌을 했었다. 이 ‘얼굴 없는 초상화’는 바이오테크놀로지를 이용해 제작되었다.⁷⁹ 설스톤의 정자에서 추출된 DNA는 박테리아와 함께 복제, 배양되었고, 그것이 배양 접시 전체 표면을 뒤덮게 되었을 때 액자에 끼워져 전시되었다. 마크 퀸은 이 엽서 크기의 유전자-이미지를 ‘개념적인 유전적 초상화’라고 칭했다. 그것은 설스톤의 외양을 담고 있지는 않지만, 무엇보다 확실한 그의 유전 정보를 담고 있다.⁸⁰ 같은 맥락에서 마크 퀸은 다음과 같이 말한다.

[...] 존 설스톤의 초상화는 비록 그것이 예술적 견지에서 추상적인 것처럼 보인다고 해도, 사실상 초상화 갤러리에서 가장 사실주의적인 초상화이다. 왜냐하면, 그것은 존의 창조로 이어지는 실질적인 명령을 담고 있기 때문이다. 그것은 그의 부모와, 우주 속에서 그의 생명의 시초가 되는 모든 조상들의 초상화이다. 나는 볼 수 없는 것을 볼 수 있게 만들고, 내부를 밖으로 드러내는 것이 좋다. [...] 이것은 우리 공동의 유산과 공동체뿐 아니라 한 사람의 초상화이기도 하다.⁸¹

이 작품은 설스톤의 외양을 모방하지 않는다. 대신 그의 신체의 일부를 담지한다. 그것은 추상적인 ‘얼굴 없는 초상화’이지만, 그 예술적 측면은 기술적 차원과 접속한다. 가장 핵심적인 생물학적 정보가 그것에 이미 체화되어 있

77 장치를 이용해 제작된 이른바 ‘기술적 이미지(techno-image)’에 관한 논의는 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen: European Photography, 1999)를 참조.

78 계몽의 실패와 휴머니즘의 대안으로서의 (바이오)테크놀로지에 관한 논의와 논쟁은 페터 슬로터다이크, 이진우 박미애 옮김, 『인간농장을 위한 규칙』(서울: 한길사, 2004), pp. 39-85를 참조.

79 Dirk Luckow and Peter Gördüren, ed. *Porträt ohne Antlitz: Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*, Ausstellungskatalog (Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 2004) 참조.

80 이러한 종류의 초상화에 대한 비판적 입장은 Martin Kemp, “Reliquary and Replication, A Genomic Portrait: Sir John Sulston by Marc Quinn,” *Nature* 413 (2001), p. 778 참조.

81 Marc Quinn, <http://www.npg.org.uk/about/press/genomic-portrait.php> (2013년 10월 6일 검색).

고, 따라서 그것은 이전의 어떠한 양식보다 더 사실적인 초상화로 기능하게 될 것이다. 만약 누군가가 요구한다면, 이 유전자-초상화는 생물학적인 방식으로 노벨상 수상자의 신체를 그대로 재구성해 낼 것이기 때문이다. 이미지 속에서 살아남으려는 인류의 오랜 염원은 이렇게 성취되는가? 그것은 이미지의 형이상학적 지향을 꿈꾸었던 근대인들의 기대에서 벗어나, 다시금 물질적으로 현전한다. 가상화 또는 추상화(抽象化)의 다른 한 편에서 그것은 현실을 지향하고, 원시적인 형태의 대리 기능과 이미지 미디어의 예술적 표현 가능성을 넘어 신체의 물질 현실화를 꾀한다. 신체의 흔적으로서 그것은, 자연스럽게 시물라크룸(simulacrum)이 아닌 실제 신체의 현전을 기대하게 한다.

마크-퀸의 유전자-초상화는 이렇듯 새로운 형태의 재현 공간을 연다. 그것은 예술적으로 가공된 신체의 한 이미지이면서, 동시에 기술적 대상이다. 그것은 신체의 생물학적 현실을 재현하면서 예술적으로 '개입'한다.⁸² 그것은 외적 유사성 없는 추상적인 이미지이지만, 근대의 어떤 초상화보다도 신뢰할 만한 신체의 대리자가 된다. 하지만 이미지의 추상적 프로세스는 쉴스톤의 신체를 지향하지 않는다.⁸³ 비록 그것은 쉴스톤의 생물학적 정보를 체화하고 있지만, 그것으로부터 결코 동일한 쉴스톤을 만들어낼 수는 없다. 신체의 일부로서의 유전자 초상화는 오히려 현실 공간에서의 '현전의 효과'를 추구한다.⁸⁴ 그 이미지적-생물학적 실존 속에서 쉴스톤의 신체-이미지는 유전자로의 환원보다는 마치 옛 성유물과 같은 현전 방식을 선택한다. 그것은 단순한 생물학적 흔적이나 시각적 기록물의 기능을 넘어, 신체 일부의 현전으로부터 "의식의 전율"을 야기한다.⁸⁵ 옛 이미지 신체들의 낯선 기이함은 그 외적 유사성이 아닌 물질적 환유를 통해 회귀한다. 기술적 재현으로서의 쉴스톤의 신체-이미지는 다시금 고프리치의 안전선을 침범한다. 신체의 일부가 직접

82 이언 해킹, 이상원 옮김, 『표상하기와 개입하기: 자연과학철학의 입문적 주제들』(서울: 한울아카데미, 2005), p. 83 참조.

83 형이상학적 근원이 아닌 외부로 발산하는 이미지의 추상적 생명력에 관한 논의는 신승철, 「이미지의욕과 추상적 생명: 리히터의 나노세계 그리고 바이오 아트」, 『미술사학보』 제34집 (2010), pp. 67-101 참조.

84 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What meaning cannot convey* (Stanford: Stanford University Press, 2004).

85 Martin Kemp, 앞의 글, p. 778.

이미지가 되면서, 그것은 기호의 활동이나 미적 가상에 구속되지 않는 물적 현실화의 프로세스를 형성하게 된다.⁸⁶ 그리고 인간이 99.9% 이상의 유전자를 공유하고 있다는 사실을 고려 할 때, 이러한 프로세스는 개인뿐 아니라, 사회적, 집단적 의미를 체현하면서 확장되어 갈 것이다. 안 호사르트가 그린 가문의 문장처럼, 셸스틴의 유전자-이미지는 인간의 “출발점”을 지시한다.⁸⁷ 그것은 인간의 보편적 생명을 체화하고, 신체의 생물학적 재현과 물질적 환유의 한 옆에서 이미지를 통한 ‘잔존’이라는 인류의 오랜 예술적 시도를 반복한다.

마크 퀴이 ‘공동체 초상화’라고 부른 이 작품의 의미는 스테인리스 액자의 반사면을 통해 완성된다. 작품에 비친 자신의 거울 이미지 앞에서 관찰자들은(도 15-2), 아무런 기술적 도움 없이 셸스틴의 정체성을 확인하려던 헛된 시도를 멈추고, 그것을 자신이 포함된 인류의 초상 이미지로 간주하게 될 것이다. 눈으로 직접 볼 수 없는 것을 볼 수 있게 하는 ‘보철’로서의 거울은,⁸⁸ 여기서 주체의 자기 인식과 기술적 이미지의 예술적 변용의 미디어가 된다. 그것은 인물에 대한 정보 없이는 정체성 규명이 불가능한 신체의 흔적에 시각적 구체성을 부여한다. 그래서 그것은 기술적 방식으로 인간의 정체성을 규정하고 잔존시키려는 DNA의 한 옆에서,⁸⁹ 초상 이미지 제작의 오랜 전통을 유지시킨다. 하지만 다른 한 편에서 그 덧없는 이미지는 ‘나르시스의 상처’ 역시 부각한다.⁹⁰ 본래 거울이 신체를 고정하는 저장 미디어(Speichermedium)가 아니라는 점에서, 그 표면 이미지는 자연스럽게 반-재현의 메커니즘을 작동

86 Hans-Jörg Rheinberger, “Objekt und Repräsentation,” in *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, ed. Jörg Huber and Bettina Heintz (Zürich: Edition Voldemeer, 2001), pp. 55-61 참조.

87 존 셸스톤은 다음과 같이 말한다. “그 초상화는 내 DNA의 아주 작은 조각을 담고 있다. 그래서 그것은, 비록 나를 확인할 수 있는 방대한 정보가 들어있다고 해도, 전체의 일부일 뿐이다. 비록 초상화 제작에 사용된 DNA가 내 모든 유전자를 담고 있다고 해도, 그것은 내가 아니다. 그것은 나의 출발점일 뿐이다. 만약 우리가 이 DNA로 다른 사람을 만들어낼 수 있다면, 우리는 나와 아주 닮았지만, 성장하면서 그 자신의 고유한 경험과 사고를 갖게 될 것이기 때문에, [나와는] 다른 사람을 갖게 될 것이다.” 2001년 런던 국립 초상화 갤러리 홍보 자료에서 재인용.

88 Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomen* (München: dtv, 1993), p. 35.

89 이러한 유전자 환원주의에 대한 비판은 이블린 폭스 켈러, 이한음 옮김, 『유전자의 세기는 끝났다』(서울: 지호, 2002)를 참조.

90 Rolf Haubi, “Spiegelmetaphorik: Reflexion zwischen Narzißmus und Perspektivität,” in *Ohne Spiegeleben-Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, ed. Manfred Faßler (München: Wilhelm Fink, 2000), p. 161.

시킨다. 실제로 이것은 마크 퀴의 오랜 주제였는데, 그는 자신의 목욕탕에 걸려 있던 거울로 <거울 자화상(Mirror Self Portrait)> (2001-2)을 제작했고, “우리는 죽고 세계는 계속 된다”라고 주장했었다.⁹¹ 여기서 바니타스의 상징으로서의 거울은 신체와 직접적으로 연결된다. 거울 이미지는 신체와 함께 늙고, 죽음 이후에는 사라질 것이기 때문이다. 그래서 거울은 덧없는 신체와 미디어 사이에 놓인 초상화의 기원을 다시 한 번 상기시킨다. 죽음의 상징적 행위로서의 초상화 제작의 관념은 여전히 유지되는가? 생물학적 미디어를 통한 죽음 없는 이미지 제작의 시도 옆에서 거울은 여전히 신체-이미지의 무상함을 드러낸다.⁹² 신체의 시뮬라크롬을 만들어내면서 그것은 유전자 환원주의를 경계하고, 신체의 흔적에 죽음의 그림자를 드리운다. 기술적 미디어를 통한 신체의 존속은 이렇듯 이미지적 가상과 마주하게 된다. 마크 퀴의 거울은 기술 변화가 가져 온 이미지 실천의 변화 속에서 현대의 이미지 미디어의 활용에 대한 근원적이고 비판적인 질문을 제기한다.

미첼(W. J. T. Mitchell)은 생물학적 복제 시대에 신체의 상상력이 기술적으로 통제되는 현실에 대한 대안으로, 예술이 “더 생명력 있고 치명적인 이미지들과 생명 형식들”을 생산해야 한다고 주장했다.⁹³ 설스틴의 초상화의 반-재현 메커니즘은 이러한 요청에 화답한다. 그것은 자칫 생물학적으로 환원될 수 있는 신체의 상상력을 회복시킨다. 신체의 이미지적 재현은 단순한 정체성 확인이나 잔존의 시도를 넘어선다.⁹⁴ 옛 이미지 마술과 근대의 미적 가상을 성공적으로 대체한 듯 보이는 기술적 재현의 한 옆에서, 반-재현의 메커니즘은 다시금 신체의 덧없음을 부각하고 자유로운 이미지적 상상을 통해 그것을 변용시킨다. 실제로 거울 이미지는 ‘지표’로서의 유전 물질에 구애 받지 않고, 다른 신체와의 다른 연결 속에서 그것의 가능한 현실을 지시할 것이다.

91 Christoph Grunenberg and Victoria Pomery, ed. *Marc Quinn* (London: Tate Liverpool, 2002), 페이지 표시 없음.

92 Lars Stamm, “Der fotografische Blick in den Spiegel,” in *Topologien der Bilder*, ed. Inge Hinterwaldner, Tanja Klemm, Carsten Juwig and Roland Meyer (München: Wilhelm Fink, 2008) 참조.

93 W. J. T. 미첼, 김진유경 옮김, 『그림은 무엇을 원하는가: 이미지의 삶과 사랑』(서울: 그린비, 2010), p. 481.

94 의미내용과 물질 미디어 사이의 느슨한 연합에 기초한 이미지 미디어의 활동과 그로부터 발생되는 ‘잉여(surplus)’에 관한 논의는 Horst Bredekamp, “Bildmedien,” pp. 355-378를 참조.

참고문헌 Bibliography

강태희, 「추상과 죽음: 앤디 워홀의 후기작」, 『현대미술사연구』 제31집, 2012, pp. 199-231.

E. H. 곰브리치, 차미례 옮김, 『예술과 환영: 회화적 재현의 심리학적 연구』, 서울: 열화당, 2003.

롤랑 바르트, 조광희 옮김, 『카메라 루시다: 사진에 관한 노트』, 서울: 열화당, 1997.

빅토르 I. 스토이치타, 이윤희 옮김, 『그림자의 짧은 역사: 회화의 탄생에서 사진의 시대까지』, 서울: 현실문화연구, 2006.

신승철, 「이미지의욕과 추상적 생명: 리히터의 나노세계 그리고 바이오 아트」, 『미술사학보』 제34집, 2010, pp. 67-101.

_____, 「육화와 변용: 이미지 실천으로서의 사이보그 아트」, 『현대미술사 연구』 제29집, 2011, pp. 127-156.

W. J. T. 미첼, 「재현」, 『문학용어를 위한 비평용어』, 프랭크 렌트리키아, 토마스 맥로프린 공편, 서울: 한신문화사, 1996.

_____, 임산 옮김, 『아이코놀로지: 이미지, 텍스트, 이데올로기』, 서울: 시지락, 2005.

_____, 김진유경 옮김, 『그림은 무엇을 원하는가: 이미지의 삶과 사랑』, 서울: 그린비, 2010.

이블린 폭스 켈러, 이한음 옮김, 『유전자의 세기는 끝났다』, 서울: 지호, 2002.

이언 해킹, 이상원 옮김, 『표상하기와 개입하기: 자연과학철학의 입문적 주제들』, 서울: 한울아카데미, 2005.

찰스 샌더스 퍼스, 김성도 편역, 『퍼스의 기호 사상』, 서울: 민음사, 2006.

페터 슬로터다이크, 이진우 박미애 옮김, 『인간농장을 위한 규칙』, 서울: 한길사, 2004.

필립 아리에스, 유선자 옮김, 『죽음앞에 선 인간』 삼권, 서울: 동문선, 1997.

Alberti, Leon Battista. "De pictura - Die Malkunst." In *Das Stand Bild. Die Malkunst. Grundlagen der Maerlei*, ed. Oskar Bätschmann and Christoph Schaublin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp. 193-333.

Belting, Hans. *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck, 1990.

_____. *Bild-Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

_____. "Repräsentation und Anti-Repräsentation: Grab und Porträt in der Frühen Neuzeit." In *Quel Corps?*, ed. Hans Belting, Dietmar Kamper and Martin Schulz. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 29-52.

_____. *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. München: C. H. Beck, 2013.

Bredenkamp, Horst. "'Du lebst und thust mir nichts': Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs." In *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, ed. Horst Bredenkamp, Michael Diers and Charlotte Schoell-Glass. Weinheim: Acta Humaniora, 1991, pp. 1-7.

_____. "Bildmedien." In *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, ed. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer and Martin Warnke. Berlin: Reimer, 2003, pp. 355-378.

Bomford, Kate. "Friendship and immortality: Hobbain's Ambassadors Revisited." *Renaissance Studies* 18, 2004, pp. 544-581.

Brückner, Wolfgang. *Bildnis und Brauch: Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1960.

Didi-Huberman, Georges. "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: La légende du portrait sur le vif." In *Mélanges de l'École française de Rome* 106, 1994, pp. 383-432.

_____. "The Portrait, The Individual and The Singular: Remark on the Legacy of Aby Warburg." In *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann and Luke Syson. London: British Museum Press, 1998, pp. 165-188.

_____. "Viscosities and Survivals: Art History Put to the Test by the Material." In *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, ed. Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008, pp. 154-169.

_____. "Near and Distant: The Face, its Imprint, and its Place of Appearance." *Kritische Berichte* 40, 2012, pp. 54-69.

Dubois, Philippe. *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam and Dresden: Verlag der Kunst, 1998 (Brüssel, 1986).

Eco, Umberto. *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: dtv, 1993.

Flusser, Vilém. *Fürene Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1999.

Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Gerchow, Jan. "Körper der Erinnerung: Motiv-, Stifter- und Grabbilder im Spätmittelalter." In *Ebenbilder: Kopien von Körpern-Modelle des Menschen*, ed. Jan Gerchow. Ausstellungskatalog, Osfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, pp. 55-64.

Giesey, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genève: Librairie e. Droz, 1960.

Ginzburg, Carlo. "Representation: The Word, The Idea, The Thing." In *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*. NY: Columbia University Press, 2001, pp. 63-78.

Gombrich, E. H. "Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form." In *Meditations On a Hobby Horse and Other Essays On the Theory of Art*. London: Phaidon Press, 1963, pp. 1-11.

_____. *Schatten: Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*. Berlin: Wagenbach, 1996.

Grunenberg, Christoph and Victoria Pomery. ed. *Marc Quinn*. London: Tate Liverpool, 2002.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Haubl, Rolf. "Spiegelmetaphorik: Reflexion zwischen Narzißmus und Perspektivität."

In *Ohne Spiegeleben – Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder*, ed. Manfred Faßler. München: Wilhelm Fink, 2000, pp. 159-180.

Janson, H. W. "Realism in Sculpture: Limits and Limitations." In *The European Realist Tradition*, ed. Gabriel P. Weisberg. Bloomington: Indiana University Press, 1982, pp. 290-301.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997 (Original 1957).

Kemp, Martin. "Reliquary and Replication. A Genomic Portrait: Sir John Sulston by Marc Quinn." *Nature* 413, 2001, p. 778.

Klier, Andrea. "Herrschaft und Begehren in Effigies und Naturabguß des 16. Jahrhunderts." Ph.D. Diss. Humboldt University, Berlin, 1988.

Kris, Ernst and Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 (Wien, 1934).

Kruse, Christiane. *Wozu Menschen malen: historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Wilhelm Fink, 2003.

_____. "Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen." In *Bilder: Ein (neues) Leitmedium?*, ed. Torsten Hoffmann and Gabriele Rippl. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006, pp. 15-42.

Luckow, Dirk and Peter Gördüren. ed. *Porträt ohne Antlitz: Abstrakte Strategien in der Bildniskunt*. Ausstellungskatalog, Kiel: Kunsthalle zu Kiel, 2004.

Marek, Kristin. "Monarchosomatologie: Drei Körper des Königs. Die Effigies König Eduardo II. von England." In *Bild und Körper in Mittelalter*, ed. Kristin Marek, Raphaële Preisinger, Marius Rimmel and Katrin Kärcher, Wilhelm Fink, 2005, pp.185-206.

_____. "Bildpolitik des Erbens: Die Effigies im englischen Funeralzeremoniell." In *Trajekte* 14, 2007, pp. 17-21.

_____. *Die Körper des Königs: Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München: Wilhelm Fink, 2009.

_____. "Das double Bildnis des christlichen Königs." In *Das Double*, ed. Victor Stoichita. Wiesbaden: Harassowitz Verlag 2006, pp. 93-120.

Olariu, Dominic. "Körper, die sie hatten - Leiber, die sie waren: Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur." In *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002, pp. 85-104.

Ovid. *Metamorphosen*. Ed. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2006.

Pfisterer, Ulrich and Valeska von Rosen. ed. *Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Pilbeam, Pamela. *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. New York: Continuum, 2003.

Plinius Secundus D. Ä. *Naturkunde, Band V, Metallurgie, Kunstgeschichte, Mineralogie*, ed. Roderich König. Düsseldorf: Artemis & Winker, 2008.

Plowden, Edmund. *Commentaries or Reports*. London, 1816.

Marc Quinn, <http://www.npg.org.uk/about/press/genomic-portrait.php> (2013년 10 월 6일 검색).

Rheinberger, Hans-Jörg. "Objekt und Repräsentation." In *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, ed. Jörg Huber and Bettina Heintz. Zürich: Edition Voldemeer, 2001, pp. 55-61.

Schlösser, Julius von. *Tote Blicke: Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch*, ed. Thomas Medicus. Berlin: Akademie Verlag, 1993.

Schopenhauer, Arthur. *Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke Bd. VI. Parerga und Paralipomena*, ed. Julius Frauenstädt. Leipzig: Brockhaus, 1919.

_____. *Die Welt als Wille und Vorstellung, Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Bd. I-2, Zürich: Diogenes, 2007.

Schulz, Isabel. *Edelfuchs im Morgenrot: Studien zum Werk von Meret Oppenheim*, München: Schreiber, 1993.

Schulz, Martin. "Die Re-Präsenz des Körpers in Bild." In *Mediale Anatomien: Menschenbilder als Medienprojektionen*, ed. Annette Keck and Nicolas Pethes. Bielefeld: Transcript, 2001, pp. 33-50.

Stoichita, Victor I., "Zurbaráns Veronika." In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54,

1991, pp. 190-206.

Stamm, Lars. "Der fotografische Blick in den Spiegel." In *Topologien der Bilder*, ed. Inge Hinterwaldner, Tanja Klemm, Carsten Jüwig and Roland Meyer. München: Wilhelm Fink, 2008, pp. 79-95.

Summers, David. "Representation." In *Critical Terms for Art History*, ed. Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 2003, pp. 3-19.

Velden, Hugo van der. "Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness." In *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann and Luke Syson. London: British Museum Press, 1998, pp. 126-137.

Warnke, Martin. *Cranachs Luther: Entwürfe für ein Image*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.

Warburg, Aby. "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum." In *Gesammelte Schriften Bd. I*, ed. Horst Bredekamp and Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998, pp. 89-126 (Leipzig and Berlin, 1932).

Abstract

Afterlife with Image: Life and Death in Portraiture

Shin, Seung-Chol (Gangneung-Wonju National University)

Pliny the Elder said that multiple cultures agree that the painting began as a shadow trace. A daughter of Butades, the potter in Corinth, traced an outline around a man's shadow, and it was the very beginning of painting. In this anecdote, the profile, i. e. the portrait substitutes body of the absent lover. It makes the absent body present and replaces his place. In this context Hans Belting put the anthropological value to this visual practice. Human being made images to cope actively with the shock of death and the disappearing of body. With the aid of the representation of the bodily presence, the image struggles to resist the death.

This paper is a study on the critical meaning of representation in the context of bodily survival by image. The representation is the paradoxical trick of consciousness, an ability to see something as 'there' and 'not there' at the same time. So the connection between image and the body would be suspicious. Although this relation was tight in the ancient shadow painting and the medieval effigies, the modern visual practice forsakes this connection and exposes the trick of representation. It insists that image was not real and even expels the medieval visual practice from the boundary of fine arts.

The genealogy of the portraiture is formed by two different visual practices. The belief and the disbelief in the image are observed in the process of representation and anti-representation, and this ambivalence transforms the ontological meaning of portrait in the visual representation.