

# 새로운 재현 방식으로서 메타이미지의 도래

- 예술의 정치성과 윤리성에 대하여



이 소 영 (대구대학교)  
<sylee523@gmail.com>

## 국문요약

이 글은 소외된 타자들의 고통을 재현할 수 있는가 라는 물음으로 출발하여, 들어도 들리지 않는 '무지', 들려도 듣지 않으려는 '무시', 듣고 싶은 대로만 듣는 '편견'에 대항하면서 윤리적 태도와 예술적 의지 사이에서 고민하는 예술가들-안드레 세라노(Andres Serrano), 알프레도 자르(Alfredo Jaar), 마르타 로슬러(Martha Rosler)와 조세핀 벡세퍼(Josephine Meckseper)-의 작품을 분석한다. 하위주체들을 절대적 타자로 귀결시키는 불온한 재현을 거부하는 예술가들은 '비재현', '재현불가능'의 미적 단절을 선언하고, '부재하는 존재'들의 불가능한 언술들을 시각적으로 접속시키기 위한 방법론을 구상한다. 그들은 침묵을 강요당한 자들, 탈맥락화된 소수자의 목소리를 증언하는 방법으로써 근대적 재현방식을 넘어선 새로운 이미지로서의 메타이미지의 귀환을 시도한다. 또한 이 예술가들이 세계의 이면을 드러내고자 할 때 사회·정치 현상과 내밀한 연계선상에서 고민하고 있다는 점에 주목하여 예술담론과 정치가 불가분의 관계임을 피력한 랑시에르(Jacques Rancière)의 감성론을 고찰한다. 새로운 감각체인 메타이미지는 무의식적인 구조화와 '상징적인 해결'을 통해 정치적 부재의 자리를 대체한다. 예술의 몫은 규정되지 않았던 사태에 침투하여 그것을 예술로 바꾸는 일, 예술에게 배분되지 않았던 몫을 찾아 투입하는 일, 그리고 일상에 보이지 않는 무지와 무시와 편견을 뜯어내는 사건의 창출에 있다. 감수성이라는 공통감각

위에 예술과 정치는 내밀한 관계에 놓여있다는 점에서 유희를 넘어 세계의 이치를 꿰뚫는 성찰의 크기만큼 예술은 정치적이 될 수 있다. 위험하지만 풍요로운 사유의 움직임, 그에 따른 발견들이 오늘의 예술가들에게 요청되는 이유이다. 이러한 분석의 목표는 예술-정치-윤리-이미지가 어떻게 새롭게 연계될 수 있는가 하는 문제를 이끌어냄과 동시에 역사적·사회적·정치적 인식이 예술적 창조력으로 변모 가능한 지점과 방안을 모색해보고자 하는 데에 있다. 그런 의미에서 리듬을 깨고 균형을 무너뜨리며 가능태를 탈태(奪胎)의 역동으로 옮겨내는 메타이미지에 대한 화두는 모더니즘이 예술의 종말과 위기론으로 폐기했던 이미지 담론의 재고를 시사한다.

주제어 : 소수자, 증언, 윤리, 비재현/재현불가능, 메타이미지의 도래, 감수성, 예술과 정치

## I. 서론

타자의 목소리를 듣는다는 행위는 타자를 이해하려는 관심의 표현이다. 하지만 듣고자 하는 의지와는 반대로 말하지 않는 타자의 목소리를 어떻게 들을 수 있겠는가. 발화의 주체로서 자기 목소리를 내지 못하는 주변화 된 사람들, 사회적 약자들의 목소리는 주류 미디어에서 배제되고 왜곡되어 의미 없는 소음으로 취급되거나 편집 대상으로 분류되곤 한다. 현대 미디어의 영상 기록방식은 편집기법과 자막을 이용해 “날것의 목소리를 다시 한 번 내러티브로 정리하여 구조화”를 거친다. 비주류의 문화나 예술양식은 마치 소음을 제거하듯이 지워지고 탈각된다. 구조화될 수 없는 울부짖음이나 격한 반응, 정제되지 않는 날것의 외침들은 방관된 채, 다만 펼쳐 놓은 무대 위에서 논리적으로 말하고 주장할 것을 강요당할 뿐이다. 이렇게 소수자들의 목소리는 “탈맥락화” 된다. 인간은 “불확실성의 원칙에 따라 유기적으로 변화하는 존재”라고 하면서도, 타자에 관해서는 “확실성의 원칙”을 대입하여 호혜와 배려의 도덕관념으로 포장하면서 그들을 “동등한 존재”(이희은 2011, 66-69)로 여기고 있다고 에들러 정리해 버리곤 한다.

침묵을 강요당한 이들의 목소리들을 발굴해나가는 가야트리 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)의 저서 『서발틴은 말할 수 있는가』는 서구 제국주의의 담론이 제3세계에 가한

인식론적 폭력(epistemic violence)에 대하여 분석하고 있다. 그는 정치적 지배체제들이 서발턴(subaltern)<sup>1)</sup>의 발화 행위 자체를 인식하지 못하도록 여과하기 때문에 하위주체들의 목소리는 지배계급에 의해 대변되고 재현될 수밖에 없으며, 자신의 정체성을 재현체계 내에서만 자리매김하게 된다고 말한다. 따라서 설령 발화에 힘을 신는다 하여도 외부로 들리거나 인식되지 못하는 모순적 상황에 처할 뿐(Morton 2005, 127-129), 자명한 재현은 불가능하며, 단지 서발턴 주체의 ‘효과’로서만 드러나게 된다.

스피박은 서발턴이 “미학적 초상으로서의 재현(darstellen)”과 “정치적 대리인으로서의 대표(vertreten)” 개념의 이중구속 상태임을 주장하며, “미학적 재현을 지탱하는 구조들이 또한 정치적 재현을 지탱”(Morton 2005, 109)하고 있다고 강조한다. 미학에서 재현은 대상을 다시-만들어진-실재(re+present)를 통해 상징성을 부여하는 방식이라면, 정치에서 재현은 지배체제가 모든 방법들을 동원해 “자신의 모순을 감추고 부정적인 것, 부재, 모순, 억압, 말할 수 없는 것을 지워”(Jameson 2015, 138)버리고 말끔히 삭제해 보편화 뒤로 숨겨버린다. 현대예술이 “윤리적 체제”나 “재현적 체제”를 따르는 데에 있어 랑시에르(Jacques Rancière)가 제기하는 세 가지 문제적 상황과 동일 선상에서 이해할 수 있다. 하나는 예술이 “비인간성, 악, 순수 감성과 같은 절대적 타자”를 표현함에 있어 “숭고”의 기능을 적극 활용한다는 점(타자의 불행을 재현하려는 일종의 불온한 재현은 하위주체들을 ‘절대적 타자화’로 귀결시킨다), 둘째, 마케팅으로 전략한 예술이 “상업”화 된다는 점(하위주체들을 재현체계에 위치시켜 자본 시스템에 이용한다), 셋째, “전체주의적인 목표”를 향하도록 강제되는 예술이 “사회적 유용성”을 위한 도구로 전략한다는 점이다. 모더니즘 담론들은 예술의 자율성이라는 명목아래 공간/시간, 주체/대상, 권력/대중을 “분할”하고 “위계”지어 왔다. 그런 한에서 예술의 ‘윤리적 태도’란 체제에 ‘합의’하고 ‘순응’할 때 덧붙여지는 것이며, ‘재현적 체제’ 또한 기득권의 권력에 복무하는 바에 다름 아니다(Rancière 2008, 14-17).

전쟁, 폭력, 고통 등은 21세기 예술의 소재로 빈번히 등장하고 있다. 예술에 있어서 재현의 화두는 사회 참여적 예술가들의 실천에 대한 윤리적 한계와 세계를 재현할 수 없음이라는 양날의 사태에 직면하게 한다. 그 까닭은 윤리의 측면에서 타자의 불행을 예술이 표층적으로만 재현함으로써 불거리로 전략시키는 상황을 방관할 수 없으며, 이윤 창출이라는 목적에 순응하는 불온한 태도에 동의할 수 없기 때문이며, 무엇보다도 타자의

1) ‘subaltern’은 주로 피식민지인, 하층민, 소외층, 여성과 같이 종속적 지위를 일컫는 용어로, 하위주체·하층계급 등으로 번역된다. 일반적으로는 원어의 발음대로 ‘서발턴’을 사용하지만, 이 글에서는 상황에 따라 ‘하위주체’와 혼용해서 사용하고 있음을 밝힌다.

존엄을 훼손할 수 없다는 도덕적 소임과 맞물리기 때문이다. 이와 같은 예술가의 자발적 윤리의식이 '재현 불가의 금기', '비재현'의 윤리적 근거를 형성한다.

반면에 이러한 자발적 윤리의식의 이면에는 그럼에도 불구하고 소외된 타자들이 존재한다. 인지적 용어로는 표현도 규정도 할 수 없는 부정(injustice)의 약호<sup>2)</sup>인 이 타자들은 여전히 배타적이고 불투명 속에 거주한다. 예술의 재현불가능성 또한 그 자체가 우리의 감각으로부터 멀어짐을 전제하기 때문에 또 다른 송고의 기능, 즉 신화화가 필연적으로 동반될 것이라는 우려를 부정할 수 없다. 비재현의 윤리가 타자의 목소리에 귀 기울이고, 타자를 이해하고자 하는 예술적 의지의 반영이라 할지라도 그 방법론이 '동화'와 '동질감'으로 전유될 때 그것은 초월적 주체에 대한 욕망에 노출되는 위험성만큼이나 비등한 난제를 끌어올 수밖에 없다. 송고의 대상은 실재 대상과 상응하지 않는다. 이 둘을 동일시하려는 시도는 필연적으로 전체주의와 배제된 타자의 문제를 초래하기 때문이다(Lyotard 1993, 209). 재현적 예술에 관한 본질적인 입장의 변화를 헤아리지 않고는 이러한 난제를 피하기 어렵다. 예술적 재현의 대상이 해체될 때, 재현은 다시금 당위성을 획득한다. 재현을 포기한 예술이 '재현할 수 없는 것을 재현하는 것'에 대하여 다시 사유해야 하는 이유가 여기에 있다.

이 글은 소외된 타자들의 고통을 재현할 수 있는가 라는 물음으로 출발하여 시각 예술에서 비재현의 윤리성을 강조하면서도 동시에 새로운 재현의 방법론을 제시하여 세계 해석방식의 모델을 제시하고 있는 예술가들의 작품을 분석한다. 안드레 세라노(Andres Serrano), 알프레도 자르(Alfredo Jaar), 마르타 로슬러(Martha Rosler)와 조세핀 맥세퍼(Josephine Meckseper)는 부재하는 존재들의 불가능했던 언술들을 시각적으로 접속시키기 위한 방법론을 구상하고, 예술이 사회적·정치적 테제와의 연관성 속에서 어떻게 세계의 이면을 드러낼 수 있는가에 대하여 고민하는 작가들이다. 세라노는 윤리적 태도와 예술적 의지 사이의 양립불가능한 속성을 공존 가능성으로 치환한다. 비가시적인 것을 가시화하기 위해서 미적 단절을 감행한 자르는 비가시성과 가시성의 대비적 이해를 빚겨나가는 침묵의

2) 리오타르(Jean-Francois Lyotard)는 “경제·사회적 관계들 사이에서 소송은 법으로써 조정하지만, 노동과 자본 사이의 분쟁은 조정할 수 없다”라고 하며, 논증의 수단을 소유한 자들은 소송(litige)이 가능하지만, 논증의 수단을 박탈된 자들은 분쟁(différend)만이 가능할 뿐이라고 말한다. “나치, 히틀러 아우슈비츠, 아이히만과 관련한 분쟁은 소송으로 바뀔 수 없으며 판결에 따라 조정될 수 없다.” 강제 수용소의 극심한 경험을 부당한 판결로 결론짓거나 도리어 지배자의 논리를 드러운 역손실이 동반될 수 있기 때문에 협상이나 합의로는 조정될 수 없으며 그러므로 분쟁은 소송으로 환원불가능하다. 이러한 의미에서 리오타르에게 박탈된 자들의 타자적 속성은 ‘분쟁’의 약호이자, ‘부정’의 약호이다(Lyotard 1988).

시각성을 보여준다. 로슬러와 멕세퍼의 이미지는 우리 모두가 전 지구적 가상 구조의 틀 속에 갇힌 무지와 반동의 희생자임을 변증법적 형식을 통해 고발하며 재현의 금기를 벗어나 다시금 이미지를 요청하고 있다. 이 작품들은 모두 예술이 사회정치 현상과 맞물려 있다는 점에서 예술담론과 정치가 불가분의 관계임을 선언한 랑시에르의 이론과 맥락을 같이 하고 있다. 또한 미학의 정치성을 피력하고 있는 조르주 디디 위베르만(Georges Didi-Huberman)의 이미지론을 근간으로 어떻게 메타이미지의 도래를 전망할 수 있을지 살펴보고자 한다. 이러한 분석의 목표는 예술-정치-윤리-이미지가 어떻게 새롭게 연계될 수 있는가 하는 문제를 이끌어냄과 동시에 역사적·사회적·정치적 인식이 예술적 창조력으로 변모 가능한 방안을 모색해보고자 하는 데에 있다.

## II. 예술과 정치의 공통 지평: 감성의 분할

세계와 존재의 의미를 질문하는 예술은 자칫 사회, 모순, 질곡, 자본, 권력, 정치, 폭력, 고통과 같은 주제들을 간과하거나 침묵하며 자기 함몰적, 엘리트주의적 자세로 호도될 수 있으며, 사회 참여적 예술은 사회정치적 조건에 개입과 저항을 시도하여 왜곡과 일그러진 소비사회를 비판하면서 치열한 삶의 태도를 수행으로 옮기지만 자칫 예술 본연의 존재방식과 멀어지는 결과를 초래하기도 한다. 그러나 예술과 예술이 아닌 것 사이를 나누는 이와 같은 이분법적 사유 구도는 알프레도 자르(작품분석은 3-2장 참고)의 인터뷰를 통해 다른 방향의 모색을 가능하게 한다. 2013년 베니스 비엔날레에 출품한 작품 앞에서 자르는 “당신을 정치적 예술가라고 부르는 것에 대해 어떻게 생각하는가? 라는 기자의 질문에 다음과 같이 답변하였다.

나는 정치적 예술가라는 말을 좋아하지 않는다. 그러나 오늘날 우리는 모두 예술가이고, 그 안에서 예술적 행위를 한다는 점에서 우리는 모두 이 세계에 정치적으로 관여하고 있는 셈이다. 그러한 의미에서 우리가 하는 모든 것은 이 세계의 개념을 표현한다고 할 수 있다. 우리는 모두 정치적이다. 정치적이지 않거나, 비판적이지 않거나, 세계에 대한 개념을 표현하지 않는다면, 그것은 예술이 아니다. 그저 장식에 불과하다(이태호 2015, 146-147).

그는 정치적 예술가라는 말을 좋아하지 않는다고 말한다. 그러면서도 역설적으로 예술이

비판적 시각을 가지고 세계에 개입하지 않는다면 그 또한 예술이 아니라고 말한다. 예술의 감수성은 관습적 혹은 사회적으로 훈육된 일반성에 변형을 가하는 자유로움의 표현이다. 세계의 진실을 가리는 베일을 걷어내어 삶 자체와 대면하고자 하는 본성 때문에 예술은 예술 바깥으로 구분지어 놓은 영역들과 뒤섞이고 가로지르기에 머뭇거리지 않는다. 반대로 사회운동, 대중정치와 같은 사회정치적 영역도 이념이나 이론, 혹은 정치적인 사안들이 요인이 되기보다는 오히려 자신의 심급으로부터 오는 ‘감수성’에 따라 결정된다는 점을 최근 연구들은 밝히고 있다.

그렇다면 예술이 예술이도록 만드는 근거는 무엇인가? 무엇으로 여타의 존재방식들과 구분하게 해주는가? 본디 예술이 예술이도록 근거하는 출발점은 무관심성이다. 자본주의 체제 내의 관계의 장에서 예술은 무관심에서 비롯되는 ‘거리두기’, 즉 부정과 배제를 통해서만 존립이 가능한 존재론적 속성 때문에 이해와 관심을 주요 쟁점으로 다루는 정치나 경제 등 사회영역과는 별개의 위치를 점유해 왔다. 이러한 예술의 배타적 속성을 타개하는 방법으로써 아방가르드는 정주사회가 만들어낸 양식적 삶의 형태를 깨고, 예술과 삶의 차이, 격차, 분리를 없애므로써 모든 일상적인 것들을 심미화해야 한다는 혁명적 목표를 내세웠다. 더 나아가 자본주의적 감각 질서로부터 오염되거나 종속되지 않고, 차이로써 예술의 자율성을 확보하여, 이를 통해 자본주의 너머의 세계, 새로운 감각과 지각의 장소를 주장하고 예고하는 것을 목표로 하였다. 그러나 “심미적 자본주의” 체제에 의해 예술은 매체나 형식, 생산을 아우르는 모든 자본주의적 기술형태들이 (도구적 합리성 하에) 대량 복제·양산되면서, 아방가르드가 주장하던 ‘모든 것의 미학화’라는 테제를 완벽히 정반대의 모습으로 ‘실현’시키는 결과를 가져왔다(서동진 2011). 또한 예술이 사회성을 배제하는 무관심적 취미판단 때문에 어떠한 유용성도 갖지 못하며, 세계의 전복을 꿈꾸던 유토피아적 환상은 전체주의로 귀결되었다(리오타르)며 비판의 대상이 되기도 하였다.

예술이란 “감각적 세계 안에 몸이 기입되는 방식”이며, 정치란 “몸이 세계를 느끼는 방식들이 충돌하고 특정한 감각의 방식에 따라 세계 안에 각자의 자리가 부여되는 과정”(Rancière 2008, 12)으로 보는 랑시에르는 예술담론과 정치가 불가분의 관계임을 선언한다. 그는 “예술적 형식을 삶의 형식에 일치시킴으로써 자율성을 삭제”하고 “예술을 타자에 대한 애도가로 간주함으로써 정치를 윤리로 전화”시키는 모더니티 미학 담론을 비판한다. 가령 예술이 자체의 순수성을 유지하면서도 결국 “삶-되기(the becoming-life)” 방식의 정치성(권력과의 타협이나 자본주의 세계의 상품화된 삶의 미학화에 저항하는 방식으로 예술의 자율성을 보존하려는 방향)을 표방하게 되거나, 다른 한 편 예술이 자기 자신을 제거하여 “저항형식(the resistant form)”의 정치성(실체로 존재하지 않는 새로운

세계 건설을 위한 형식과 동일시하는 방향)을 만들어내는 것처럼, 결과적으로 어떤 경우를 선택하더라도 삶과 예술, 예술과 사회, 문화와 정치들은 “본원적이며 집요한 긴장”위에서 서로 영향을 주고받기 때문에, 예술을 순수성이나 상업성 혹은 정치적으로 구분한다거나, ‘예술을 위한 예술/정치적 예술’로 구분하는 것이 사실상 무의미하다는 것이다(황정아 2015, 278-9). 다시 말해 “분리된 구역들을 뒤섞고 각자에게 부여된 자리들을 부정하는 작업”(Rancière 2008, 17)이 미학이라고 정의한다.

그렇다면 영역들을 뒤섞고 가로지르는 긴장의 핵심에 있는 ‘감수성’이란 무엇인가? 감성이거나 감각은 대상을 포착하여 감각할 수 있는 것/감각할 수 없는 것으로 분할한다. 그 분할의 선을 따라 사물은 모습을 드러낸다. 감수성은 좋음/싫음, 미/추 등과 같은 판단이 개입되어 감각으로 분할한 범주들을 다시 한 번 분할한다. 때문에 동일한 감성을 가진 사람들 사이에도 하나의 동일한 사태를 다른 감수성으로 받아들이게 되는 것이다. 감수성의 분할<sup>3)</sup>, 그 구획선에 따라 서로 다른 가치 판단 위에서 해석과 반응은 엇갈리게 마련이다. 그러므로 감각적 대상에 대해 각자의 기준을 적용하여 ‘자격’의 분할이 더해지는 지점, 즉 “가시적인 것 안에서 행해지는 자격의 분할이 미학과 정치가 정의되는 지점”이다(이진경 2014, 105-106). 비가시적인 것을 가시화 하는 분할이 ‘정치’이며, 이는 정치 또한 감수성의 영역으로 이해해야 한다.

오늘날 매체를 중심으로 사회정치적 사안들을 공유하고 소비하는 방식은 대중의 형태를 집합적 성격으로 바꾸었다. 접근하는 매체의 종류에 따라 다른 감성들을 호환하고 상호교류하기 때문에 감수성의 색채에 따라 상이한 집합단위의 양상들이 갈래지어지는 것이다. 그렇다면 이러한 감수성을 촉발하는 일차적 요인은 개별 요소들이 각기 다른 감응(affect) 지점을 가진다는 것과 감수성을 어떻게 바꾸는가의 역량과 관련된다. 감응은 감성의 교류이다. 옳거나 좋다고 여기는 가치에 대해 감응할 때 감수성은 역량으로 탈바꿈하며, 특정 정치형태에 가담, 개입, 철회의 선택으로부터 집단의 결속력을 공고히 하기도 해체하기도

3) 아리스토텔레스는 로고스의 본래 소임을 ‘선을 그어 분할하는 것’으로 보았다. 여기서 분할은 근본적으로 ‘감성의 분할’이라는 특성을 갖고 있다. 랑시에르는 분할의 기준이 되는 로고스가 누구에게나 동등하게 주어졌지만 사회가 특정 지배자에게 불평등하게 자격을 부여해 왔다고 보는 것이다. “감성의 분할체계는 공유언어가 부여된 공유공간에서 무엇이 보여 질 수 있고 무엇이 보여 질 수 없는지, 무엇이 말해질 수 있고 무엇이 말해질 수 없는지, 무엇이 들려질 수 있고 무엇이 들려질 수 없는지를 결정한다. 이러한 감성의 분할체계는 정치의 중심부를 차지하면서 동시에 예술의 발생지가 된다. 말하자면 보여질 수 없는 것을 보여지게 하고, 말해질 수 없는 것을 말해질 수 있게 하고, 들릴 수 없는 것을 들리게 함으로써 기존의 감성의 분할체계를 변화시키는 문제는 정치의 핵심문제이자 예술의 주요과제이다.”(김기수 2013, 34)

하기 때문이다. 따라서 감성/감수성은 정치적 주체 호명의 원인이며, 정치의 조건이 된다.

더 나아가 랑시에르는 예술의 혁명은 정치 혁명을 가능케 하는 동력이라고 주장하며 메타 정치적인<sup>4)</sup> 입장을 피력한다. 혁명 완수의 핵심에는 예술과 정치의 공통 지평인 “감성의 분할(le partage du sensible)”이 있다. 감성의 분할이란 “공통적인 것의 존재와 그 안에 각자의 몫과 지위를 규정하는 경계설정을 동시에 의미하는 감각적 확실성의 체계”이다. 모순적이게도 감성의 분할은 공동체 전체를 이르는 ‘공통’적인 것과 각자로 ‘분리’된 것 모두에 속하는데, 그런 의미에서 분할이란 “공적인 것과 사적인 것의 분할, 정치에 속하는 것과 그렇지 않은 것의 분할을 전제한다.” 랑시에르는 사회가 ‘공적 공간에 참여하여 말할 수 있는 자격을 갖춘 정치적 존재’와 ‘단지 들을 수밖에 없는 자’, 다시 말해 권력과 힘의 관계에서 ‘몫 있는 자’와 ‘몫 없는 자’를 분할하는 불평등을 가해왔다고 강조한다. 정치가 예술적 사안일 수 있는 이유는 나눔을 다시 짜는 행위, 즉 “감성적 분할의 질서에 대한 재분할의 시도”에 있다(박기순 2015, 465-467).

예술로 정치적 발언을 하면 반미학적이라는 꼬리표를 붙이던 예술적 순수주의(예술지상주의)의 입장이나 지배체계에 순응하고 옹호하는 것에 반기를 드는 예술을 정치적 예술로 보아왔던 기존의 프레임과 달리 합의된 질서체계에 불일치를 초래하며 정치와 예술의 공고한 밀회를 시도하는 예술가들이 있다. 다음 장에서 소개할 이들의 작품은 기존 담론에 모종의 균열을 일으킨다. 시작된 균열은 더 큰 균열을 낳는다. 그런 의미에서 이 작품들이 제안하는 새로운 세계의 해석모델은 하나의 침병으로서 메타이미지의 도래 가능성을 가능하게 한다.

### Ⅲ. 이미지의 도래: 재현의 거부에서 다시 재현으로

재현의 가치가 있는 것으로 간주되었던 신화적 이미지들은 고통의 도상학을 따져볼 만큼 오랜 역사를 가지고 있다. 수전 손택(Susan Sontag)은 “고통 받는 육체가 찍힌 사진을 보려는 욕망은 나체가 찍힌 사진을 보려는 욕망만큼이나 격렬한 것이다.”라고 말하며 고통을 증명한다는 것이 과연 무슨 의미가 있는 지 물음을 던졌다(Sontag 2004, 65). 지난 세기의 예술은 죽음의 순간이나 전쟁과 같이 고통의 순간을 포착하고 영원히

4) 사회의 심층을 들여다보고 사물/신체의 표면에 기입된 것들을 통과하여 미시적인 사건과 그 안의 진리를 밝히는 속성에서 예술을 메타정치로 보고 있다.



잊히지 않을 수많은 이미지들을 기록했다. 잊히지 않을 기억은 실재감의 욕구를 충족시켜주는 카메라의 등장으로 개인의 죽음이나 고달픔을 넘어 사회적 참상으로 확장되지만, 기록하고 기억하려는 사진의 의지가 현실 재현의 그 직접성으로 말미암아 시각적 폭력성의 윤리 문제와 맞물리게 된다. 나아가 “좀 더 극적인 이미지를 찾아 나서려는 충동이 사진 산업을 등장시키며, 사진 산업은 곧 충격이 소비를 자극하는 주된 요소이자 가치의 원천이라고 여기게 되는 문화의 일부가 됐다.”(Sontag 2004, 45) 그 결과 사진가를 치열한 사건의 현장으로 침투시키고, 조작하게 하며, 그렇게 생산된 이미지를 유통에 가담하도록 설정된 구조가 카메라의 응시 뒤에 도사리게 된다.



[그림 1] Kevin carter, Untitled, 1993.

케빈 카터(Kevin Carter)의 다큐멘터리 사진은 세계의 진실을 전달하려는 책무와 진실 대면의 시각적 불편함 사이에서 갈등하는 저널리스트의 숙명을 보여준다. 그의 사진 <무제 (수단의 굶주린 소녀와 독수리)>(1993)(그림 1)는 수단 남부에 들어간 카터가 오랜 굶주림으로 앙상한 몸으로 가쁜 숨을 고르며 안간힘을 쓰는 어린 소녀의 모습을 담아낸 작품이다. 카메라 앵글 속 소녀의 뒤로 죽어가는 먹잇감을 노리고 있는 독수리 한 마리가 포착된다. 1994년 풀리처(Pulitzer)상을 수상하고 이듬해 자살이라는 비극적 결말을 낳은 이 문제의 사진은 타인의 고통을 볼거리로 만들어버렸다는 비난과 함께 윤리적 책임 논쟁으로 유명했던 작품이다. 카터의 말처럼 좋은 사진은 보는 이로 하여금 질문을 던지게 한다.

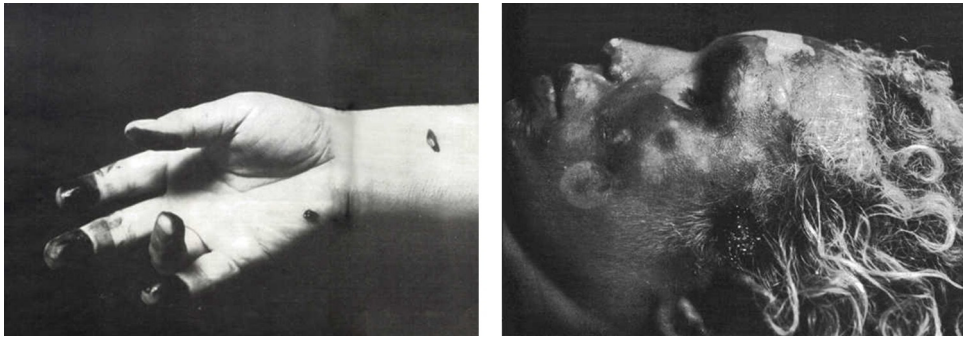
그러나 사진이 세계의 민낯을 드러낼 때, 그 세계를 감내해야만 했던 타자들은 반복적으로 재현되고 그들의 고통은 지속된다는 사실이 사진가의 윤리적 태도와 뒤얽히게 된다. 심하게 손상된 육체, 끔찍하기 짝이 없는 사진, 전쟁과 기아, 학살과 같이 비극을 골라 다루는 미디어는 제3세계의 문명화된 측면은 배제하고, 그들을 미개함, 뒤떨어짐, 먼 곳에서 벌어지는 적나라함으로 이미지를 재현한다. 그들의 고통이 가난과 비문명화의 결과인양 그려지는 이 이국적 이미지들은 기술이 발달할수록 나오는 상관없는 저 곳에서 벌어지는 것으로 더 생생히 더 완전하게 우리 앞에 가져다 놓는다(Sontag 2004, 112). 신화적 재현은 상실된 양심의 지대에서 타자의 고통을 미적으로 소비하는 구경꾼으로 전락시킨다.

그렇다면 재현의 거부란 비장한 윤리적 제스처인가? 불가능한 언술들의 재현은 불완전할 수밖에 없기 때문에 충만한 재현일지라도 필연적으로 실패할 수밖에 없는 것인가? 필연적 실패라는 진단을 내려버리고 해석에 종결을 고하는 처방만이 유일한 방법인가? 그러면 ‘봄/보여줌’이라는 시각 예술의 본성은 어디서 찾아야 하는가? 단순히 대상의 등기물이나 수식의 기능으로써가 아니라, 존재가 지워진 자들의 불가능했던 언술들을 시각적으로 접속시킬 수 있는 지점에서 새로운 이미지의 도래 혹은 새로운 이미지의 해석은 불가능한가? 이러한 물음의 연쇄 속에서 이 장에서는 안드레 세라노(Andres Serrano), 알프레도 자르(Alfredo Jaar), 마르타 로슬러(Martha Rosler)와 조세핀 맥세퍼(Josephine Meckseper)의 일련의 작품들을 추적하면서 해답을 찾아가는 과정으로 삼고자 한다.

### 3-1. 윤리적 태도와 예술적 의지 사이의 양립불가능이 공존하는 역설: 안드레 세라노

하나의 상황과 그것의 재현은 완벽한 닮음 혹은 단절이라는 양극단의 표현 방식에 기초한다. 따라서 이미지는 대상을 지시 가능성과 지시 불가능함이라는 양립 불가능한 역설적 측면을 동시에 갖는 것이기도 하다. “타자의 실재적 고통을 단지 볼거리로 전락한 시각적 기표들 속에 담으려는 시도는 타자와 그들이 받는 고통의 실재성을 무의미하게 만드는 행위”이다. 때문에 역으로 “단지 기표일 뿐인 재난의 스펙터클로부터 고통에 대한 감각적 일치를 경험한다면 그것 또한 순진한 자기 동일화이거나 환각에 불과”한 것이 되고 만다(최종철 2014, 105). 가령 자살이나 죽음의 순간을 낯것 자체로 보여주며 충격과 이슈를 던져 주었던 안드레 세라노는 죽음과 폭력, 그로인한 혐오와 공포 등 고통으로 대변되는 이미지들을 촬영하고 전시하는 과정에서 애도와 연민의 감정 전이와 이미지

조작의 완결성이라는 두 가지의 입장 사이에서 작가적 혼란을 겪는다[그림 2]. 윤리적 태도와 예술적 의지 사이에서 어느 한 쪽에 비중을 둘 때 반대편 또한 무관하다고 보기 어려우며 서로 내밀히 연관되고 있기 때문이다. 세라노의 작업이 수반하는 불편함은 작품을 마주하는 이의 사유를 이미지의 지시성과 지시 불가능의 틈바구니에 끼어드는 다른 공간으로 미끄러지게 하기 때문이다. 이 ‘인지 불가능’하고 ‘이율배반적인 징후’들이 ‘실재(the real)를 귀환(return)’(Foster 1996)시키며 이 불가능한 공존을 가능케 한다(최종철 2014, 105-106, 112).



[그림 2] (left) Andres Serrano, *The Morgue (Knifed to Death II)*, 1992.  
 (right) Andres Serrano, *The Morgue (Jane Doe Killed by Police)*, 1991.  
 All photos courtesy of Paula Cooper Gallery.

### 3-2. 이미지의 비재현적 재현: 알프레도 자르

칠레 태생의 미국 작가 알프레도 자르는 침묵을 강요당한 자들의 부재하는 언술을 대리하여 증언한다. 그의 발언들은 엄밀히 말해 유사증언에 불과하다. 말할 수 없는 자들의 증언이란 애당초 존재가 성립하지 않기 때문이다. 불가능한 증언을 증언한다는 의미에서 대리라는 행위 자체가 이치에 맞지 않는다. 하지만 중요한 것은 대리 발화자의 지위는 바로 말할 수 없는 자의 ‘도래 불가능성’에 기인한다는 것과 “불가능성을 토대로 증언의 가능성”이 발생한다는 점에 있다. 침묵하는 자리, 그 빈 공간을 기입하기 위해 대리 발화자는 불가능한 것의 재현을 시도한다. 이런 의미에서 예술가들의 고군분투는 저 멀리의 허상적인 상상이나 개인적인 식견에 불과한 것이 아니다. 단편의 현실을 드러내는 것도 아니다. “현실을 그 경계까지 사유할 때”에야 비로소 가능한 수행에 비견할 수

있다. 진실로 이해하고자 하는 그 순간, 불가능성은 그 모습을 드러내기 때문이다(황정아 2015, 224-225).

자르는 정치적 관심과 윤리와 미학 사이의 관계를 <르완다 프로젝트(The Rwanda Project)>를 통해 구사한다. 1994년부터 2000년 초반까지 6년에 걸쳐 진행된 이 프로젝트는 1994년 4월부터 약100일간 르완다에서 벌어진 대학살<sup>5)</sup>의 기록을 추적하여 다매체적 설치예술의 형태로 보여준다. 자르의 작업은 사태의 증언자로서 ‘말로 표현할 수 없는 것을 어떻게 재현할 것인가’라는 고민과 함께 동시대의 침묵할 수밖에 없는 배제된 자들의 외침을 대변하여 증언한다. 그는 르완다 대학살의 현장을 기록한 방대한 분량의 사진 3,500여장을 두고 피해자들의 심적 고통을 되살리지 않으면서도 그들의 트라우마를 재현할 수 있는 방법을 고민한다. 이 트라우마는 가공할만한 심리적 충격의 현장을 목격한 작가 자신의 트라우마에 다름 아니며<sup>6)</sup>, 멀리서 카메라를 들이대는 방관자로서가 아니라 형용할 수 없는 상흔이 고스란히 자신의 몸을 관통하며 덧씌워진 고뇌를 표현하고 있는 것이다. 여기서 사진은 고통의 연장, 인간 존엄성의 훼손을 다시금 목도하게 하는 불온한 재현의 매개체가 된다.

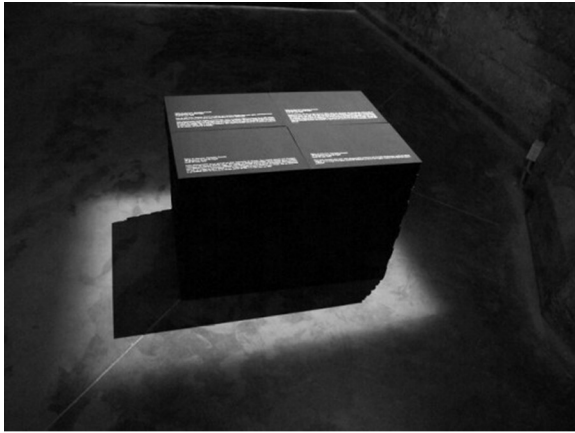
작품 <실제 사진(Real Picture)>(1995)[그림 3]에서 그는 잔혹함의 현장을 입증하는 시각자료를 단 한 장도 노출하지 않는다. 르완다 대학살의 기록사진 550장을 분류하여 수십 개의 블랙박스들 내부에 감추어 전시장 도처에 배열할 뿐이다. 시각 이미지들은 ‘매장’되고, 확인 할 수 있는 것은 오로지 봉인된 블랙박스 표면에 명기된 흰색 설명문-대학살의 생존자 이름, 나이, 만난 장소, 증언 등을 상세히 기록<sup>7)</sup>한-뿐이다. 존재의 부재로

---

5) 르완다 대학살은 “1994년 4월 6일, 르완다의 후투(Hutu)족인 하비야리마나 (J. Habyarimana) 대통령이 탄 비행기가 격추당하자 이를 투치(Tutsi)족의 소행으로 여긴 후투족이 칼과 총으로 투치를 무자비하게 학살한 사건이다. 사건 발생일 부터 투치족으로 구성된 르완다 애국전선이 승리를 선언했던 1994년 7월 18일까지 100일 동안 약 100만 명의 사상자가 발생했으며 200만 명이 난민이 되었다. 이 사건은 학살의 속도와 규모에 있어서 유대인을 상대로 자행한 나치의 대학살에 비견되기도 한다.”(장해림 2016, 27)

“1973년, 아우구스토 피노체트가 군부 쿠데타로 칠레 정권을 탈취하여 이후 17년 동안 독재정권을 지속한다. 정권을 유지하기 위해 피노체트가 저지른 악행에 대해서는 그동안 실종자와 사망자만 해도 3천명이 넘으며, 고문 피해자가 1만 명 이상이었고, 가혹행위를 당한 자는 10만 명을 헤아린다고 기록되어 있다.”(이태호 2015, 146)

6) 칠레 피노체트 독재 체제가 차단해버린 쿠데타 관련 정보들을 굶어모으던 르완다 프로젝트의 초기시절, 자르는 자신이 기록한 수많은 사진자료들을 다시 꺼내 볼 수 없었던 자신의 심리상태를 다음과 같이 증언한 바 있다. “르완다 대학살 현장은 내 인생에서 가장 공포스러운 기억이다. 나는 그 무서운 현장을 3,500장의 사진으로 기록했다. 그러나 르완다에서 돌아온 후, 나는 그 사진들을 차마 볼 수 없었다.”(장해림 2016, 31)



[그림3] (left) Alfredo Jaar, Real Picture, 1995.(좌)

[그림4] (right) Alfredo Jaar, The Eyes of Gutete Emerita, 1996(우)

생성된 ‘실제(real)’ 이미지는 “사건의 감각적 직조를 체험”(Rancière 2016, 135)하도록 유도함으로써 징후적 이미지가 실재를 대체하게 한다. 그의 비재현적 전략은 삶을 이미지에 투사함으로써 이미지가 보여주는 직접성 이상의 영향력을 발휘한다. 그 힘은 설령 내용의 참상을 직접적으로 재현해 보여주지 않더라도, 우리의 감각이 보는 행위와 같은 방식으로 사건에 대해 생생한 이미지를 상상해내기 때문이다. 이러한 ‘무한 재현성’의 힘으로 사건은 현전하며 일종의 아포리아를 형성한다. 언제나 사실들을 “초과할 수밖에 없는 하나의 진실”, 그것이 르완다 대학살의 “아포리아”이며, “사실과 진실 사이의, 입증과 이해 사이의 비 일치”에 다름 아니다(황정아 2015, 223). 봉인된 사진의 실제성은 대학살의 재현을 의도적으로 ‘실패’로 돌려버린 재현의 ‘거부’ 의지이다.

7) 〈실제 사진(Real Picture)〉은 블랙박스 표면의 설명문에 구테테 에메리타와 엔드웨이아주에 관해 기록하고 있다. 그 내용은 다음과 같다. “30세의 구테테 에메리타는 교회 앞에 서 있다. ... 칼에 찔려 죽은 사람은 남편 티토 카히나무라(Tito Kahinamura)와 두 아들 무호자(Muhoza, 10세) 그리고 마타리가리(Matarigari, 7세)이다. /1995년 8월 25일 목요일 아침, 나는 르완다의 루바부(Rubavu)에 위치한 난민캠프를 방문했다. ... 5살의 엔드웨이아주는 유일하게 내 카메라를 정면으로 응시하던 아이였다. ... 그는 부모를 모두 잃었다. 엔드웨이아주는 루바부에 도착했을 때 4주 동안 침묵으로 일관했다.”(장해림 2016, 65) 피해자 각각의 사적(私的) 내역을 상세히 기술함으로써 국제 사회의 목인에 대한 비판과 비문명화의 고통을 일반화로 환원시켜 버리고 소비할 뿐인 동시대인들과 포토저널리즘에 대한 비판, 그리고 재현 불가능한 크기의 고통에 대한 책임연대와 시각적 재현에 있어 윤리적 지점을 다시 생각하게 한다.

자르의 다른 작품 〈구테테 에메리타의 눈(The Eyes of Gutete Emerita)〉(1996)[그림 4]과 〈엔드웨이아주의 침묵(The Silence of Nduwayezu)〉(1997)[그림 5]에서 그는 더욱 분명히 재현을 거부한다. 여인 구테테 에메리타와 소년 엔드웨이아주, 이들은 눈앞에서 살해당하는 가족을 목격한 후 말을 잃는다. 침묵으로 대체된 이들의 목소리를 이전까지 본적 없을 법한 슬픔의 눈동자로 기록한다(주석7 참고). 천 번을 복제한 슬라이드 더미에서 루페를 통해 근접 관람해야만 만날 수 있는 천 개의 눈들은 끊임없이 우리를 주시하며 비난한다. 배경을 제거하고 단지 두 눈만을 보여줌으로써 사태의 본질을 왜곡하여 신화화하는 이미지의 현전 가능성을 차단한다. 다시 말해서 르완다 대학살 더 나아가 제1세계의 시선으로 표백된 제3세계에 대한 상징성을 해체하고 무력화하기 위한 장치인 것이다. 그의 비재현 전략이 주목하는 것은 침묵으로부터 산포되는 실재들의 도래에 있다. 프레임에 가두어진 눈들은 그 틀을 벗어나 외부로 시선을 확장시킨다. 그것은 죽음으로부터의 탈출구가 없는 '목격자의 눈'에서 출발하여, 모호하게 가려진 사회·정치적 의미를 '의심하는 눈'으로의 이동이자, 보는 자의 위치와 보이는 자의 위치를 뒤바꿔버리는 '응시의 눈'이다.



[그림5] Alfredo Jaar, Le Silence de Nduwayezu, 1997.

자르는 세계화 시대에 보기/감시/소비로 특징되는 지배구조 이미지들이 우리의 인식과 수용에 어떤 방식으로 광범위하게 영향력을 미치는지 그 힘의 관계를 조사한다. 현실과 정보사이의 괴리를 노출시켜 이미지가 궁극적으로 정치적 아젠다에 복무하고 있음을 고발하며, 선택·편집·조장·배포되는 이미지 작동의 메커니즘을 폭로한다. 〈무제(뉴스위크)(Untitled, Newsweek)〉(1994) 연작에서 그는 르완다 대학살이 전개되는 동안 발행된 뉴스위크의 모든 표지를 대상으로 작품을 기획한다. 1994년 4월 11일부터 8월 1일까지



[그림 6, 7, 8] (From left) Alfredo Jaar, Untitled (Newsweek), 1994.

매주 각 주간마다 르완다에서 발생한 주요 사건들을 상세히 기술하고, 그 텍스트와 뉴스위크 표지를 비교해서 보도록 쌍으로 병치하여 보여준다(그림 6). 그는 조사에서 르완다 대학살의 실상이 뉴스위크 어떤 표지에도 등장하지 않았다는 점, 1994년 8월에서야 관련 보도를 커버스토리에 내보이기로 결정하지만 그때는 이미 사건이 종료된 시점이었다는 점을 밝혀낸다. 미디어의 의도적 배제와 무관심을 그는 “야만적이고, 범죄적이며 인종차별적인 ‘미디어-범죄(media-crime)’”(Klat 2016/07/20)이라고 단언한다. 따라서 그는 보도에서 배제된 수많은 익명의 희생자와 사건에 관한 기록들을 뉴스위크 표지 아래쪽에 설명문으로 배치함으로써 국제적 묵인과 방관에 대하여 날카롭게 비평한다.

1994년 6월 5일 자에서 <뉴스위크>는 ‘X세대의 신화(The Myth of Generation X)’라는 커버스토리를 내건다. 자르는 그 표지 아래에 다음과 같이 기록했다. ‘미국은 평화유지군에게 장갑차 제공을 위한 비용문제를 두고 국제연합과 논쟁하는 동안, 사망자 수가 500,000으로 상승.’ 3주 후, 3만 구의 시체가 르완다의 카제라(Kagera)강에서 발견되면서 UN 안전 보장 이사회는 르완다 사태를 대량 학살로 선포하고 유엔 군대를 투입하는 결의안을 통과시키는 급박한 상황에서 그 당시 <뉴스위크>는 ‘남성과 여성 그리고 컴퓨터(Men, Women & Computers)’를 타이틀 기사로 선정한다. 표지 이미지는 ‘그는 그의 전자메일만 큼 귀엽나요?’라고 묻는 유머러스한 금발의 여성과 ‘그녀는 내 전쟁 게임을 사랑한다에 베틱’이라고 주장하는 여드름 붉은 얼굴이를 대치시킨 내용이다(그림 7). 대학살이 종지부를 찍은 후, <뉴스위크>는 세계 최대의 인도주의적 비극 중 하나로 기록된 르완다 대학살을 커버스토리로 처음 선보인다. ‘지구상의 지옥: 죽음에 대항하는 경주, 르완다(Hell on Earth: Racing Against Death in Rwanda.)’라고 쓰인 표지의 이미지는 누더기 옷을 입고 광야에 둥구는 시체 더미 앞에 홀로 선 어린 아이의 이미지를 사용하였다(그림 8).

자이레, 르완다, 수단과 같은 세계 다수의 나라들이 역사, 문화, 예술을 교환하며 살아간다. 그러나 대학살의 이미지는 이들 모두를 ‘아프리카’를 상징하는 흐릿하고 먼 제3세계의 신화로 고착시켜 버린다. ‘지구화’에 대한 지배적인 견해들에 의문을 제기했던 스피박은 “아직도 세계 인구의 절대다수가 가난과 억압에서 벗어나지 못하고 있는 상황에서, 지구화라는 경제적 텍스트가 봉사하는 정치적·경제적 이해관계를 강조하면서, 세계가 제 권리를 빼앗긴 다른 집단들을 배제한 채 제1세계의 지배적 시각과 지정학적 위치에서” 제3세계를 재현하고 있다고 비판한다(Morton 2005, 18-19). 지배구조의 조정 방식에 따라 아프리카의 포괄적 거대서사는 찢겨지고, ‘르완다’라는 단어 자체가 홀로코스트나 911테러와 같은 섬뜩함과 거대한 어두움으로 각인된다. 이에 대항하기 위해 자르는 익숙하고 상업적인 시각 언어를 사용함으로써 이미지의 재맥락화를 시도한다. 그럼으로써 시장의 힘에 의해 가동되는 이미지 정치를 폭로하고, 미디어가 스펙터클을 이용해 어떻게 우리의 관음적 응시를 자극하고 무력하게 하는지를 동시에 보여준다.

자르는 암묵적인 동의하에 발화되지 못하고 누락된 진실들을, 침묵을 가시화함으로써, 경험한 것을 보여주지 않고도 경험하게 한다. “이미지란 가시적인 것의 단순한 조각이 아니라, 이미지란 가시적인 것의 연출이요, 가시적인 것과 그 가시적인 것이 이야기하는 것 사이의 묶음이며, 말과 그 말이 보이는 것의 묶음”이라고 말한 그의 진술은 침묵의 시각성, 즉 비가시성과 가시성의 대비적 이해를 빗겨가게 한다(Rancière 2016, 237). 비가시적인 것을 가시화하기 위해서 미적 단절을 감행한 그의 행위는 정태적인 개념 규정을 거부하는 형용사적 모티프(배경-상황)이며, 수행적인 동사(사건-행위)로서만 기능하는 일종의 작용(operation)이다. 침묵하는 자와 재현된 항목들 사이에 끼어들어 낮춰지고 오염되고 억압된 것들이 쉽사리 정의되기를 거부하는 ‘발화 없는 담론’이며, 인간과 세계 사이의 깨어진 조화에 변형을 가하고자 하는 의식의 수행이기도 하다. 자르의 수행에 주목했던 이유는 실재를 들추어 내지 않으면서도 실재와 재현 사이에 텅 빈 공간을 제공하는 이중적 효과에 있었다. ‘지구상의 지옥(〈뉴스위크〉 표지)’에 등장했던 누더기 옷의 어린 아이처럼, 그런 질곡이 침묵을 강요당한 자들만의 것일 수 없으며, 그들의 신체는 지워질 수 있어도 백만 여명의 존재 하나하나를 블랙박스에 새겨진 기록처럼 끝끝내 남김없이 지워질 수 있는 게 아니라는 것, 부재하는 존재의 불가능한 증언이 무수한 기능의 증언으로 화할 수 있는 것은 진실을 이해하고자 하는 의지로부터 추동되는 불가능의 재현을 수행으로 옮길 때일 것이다.



### 3-3. 부적절한 이미지의 조합: 마르타 로슬러, 조세핀 멕세퍼

고통과 분노에 맞닥뜨릴 수밖에 없게 만드는 이미지, 내 안의 불편함을 꺼내어 보도록 재촉하는 이미지, 평온한 일상을 불시에 침투하는 한 장의 사진은 종종 감당하기 힘든 세계의 진실 속으로 우리를 내몰아버리기도 한다. 그러한 이미지들을 내 앞에 들이미는 행위를 과연 우리는 용납할 수 있는가? 그 불편하고 용납할 수 없는 이미지들은 불편함을 주는 것 이상의 의미는 없는 것인가? 윤리적 책임을 자문한 예술적 주체 스스로가 이미지를 지워버리고 재현을 거부하는 행위는 오히려 관객의 판단을 에둘러 차단하는 것은 아닌가? 재현의 거부로써 금기의 영역을 설정하는 권능의 주체는 누구란 말인가? 이 절에서는 재현을 거부하지 않고 오히려 적극적으로 이미지를 수용하고 있는 두 예술가의 작품을 따라가 보고자 한다.

마르타 로슬러는 <전쟁을 집으로 가져오기: 아름다운 집(Balloons from the series House Beautiful: Bringing the War Home)>(1967~)[그림이 연작에서 죽은 아이를 팔에 끌어안고 망연자실해 있는 베트남 사람을 묘사한다. 이 포토몽타주 속에서 죽은 아이 이미지는 안락한 미국 중산층의 삶 이면에 은폐된 용납할 수 없는 현실을 보여주고 있다. 이미지는 우리에게 다른 것을 보도록 이끈다. 그것은 안락함을 누리던 자들의 겉치레뿐인 행복한 표상을 깨트리며 그 용납할 수 없는 현실에 대하여 우리도 공모에 가담하고 있다고 속삭인다. 이 의심할 바 없는 현실은 당신이 눈감고 보지 않으려고 애쓰는 부인된 현실임을 알아차리라고 이야기 한다. 이 참을 수 없는 부조화한 이미지를 감상하는 안락과 평온의 주인공들은 제국주의 현실에 대한 의식을 일깨우게 되거나 거기에 맞설 욕구를 갖기 보다는 오히려 시선의 회피, 혹은 전쟁의 잔악함이나 살인마의 광기로 치부해버리면 되는 정도의 반응으로 그치며, 그러면서 저 멀리 타자들의 공포와 고통은 우월한 여기를 재확인시켜주는 도구로 작동한다. 로슬러가 연출해내는 이미지는 포토몽타주의 원리를 통해 죽음의 이미지로 변환되어버린 현실 삶의 이미지를 들여다보게 한다. 또한 책임의식을 망각한 ‘무관심’, 결코 행동으로 옮겨지지 않을 ‘방관’이 어차피 달라질리 없는 세상을 향한 ‘무력감’으로 전이되고 있음을 확인시켜 주고 있다. 이는 브레히트의 ‘소격효과(Verfremdungseffekt)’를 연상시킨다. 부적절한 이미지들의 조합을 통해 일상 속에 녹아든 안락함과 맞바꾼 무관심, 방관, 무력감을 다시 민감한 지성으로 바라보도록 부추기고 있기 때문이다.

조세핀 멕세퍼의 반전 시위 사진(그림10)은 우리의 시선을 시위대의 행렬보다 더 중요한 위치를 차지하는 쓰레기통에 주목하게 한다. 넘쳐 쏟아지는 각종 쓰레기는 필시 시위에

참여한 이들이 버린 것일 테다. 그러면서 이미지가 맥락을 충분히 제공해주고 있으니 제목 따위는 필요 없다는 듯 〈무제(Untitled)〉라는 제목을 붙인다. 맥세퍼 작품의 특징인 이질적 소재들의 결합은 화면에 팽팽한 긴장을 도모한다. 정치적 시위와 쓰레기통의 배치가, 저 멀리서 벌어지는 전쟁과 소비로 넘치는 내수 시장으로 치환되며, 행렬 자체의 스펙터클과 분노를 소비하는 이들의 행렬 사이에 이중의 논리가 작동하고 있기 때문이다. 이 사진이 함축하는 시각적 내러티브의 핵심에는 전쟁과 폭력의 이미지를 소비하는 행위나 길거리의 시위 행렬이나 모두 스펙터클이라는 동일한 귀결을 낳으며, 소비 자본주의의 상품 가치와도 등가적으로 작용하고 있다는 메시지가 담겨있다(Rancière 2016, 40-46).



[그림 9] (left) Martha Rosler,  
Bringing the war home: House Beautiful, 1967~1972.

[그림 10] (right) Josephine Meckseper, Untitled, 2005.

로스러의 이미지는 “스펙터클 기계에 의해 우리 면전에서 우리에게 맞서 죽은 이미지로 변환되어버린 우리 삶의 이미지”를 그리고 있다. 그것은 “우리 자신에게서 분리된 우리 삶의 이미지”이며, 용납할 수 없을 만큼 등질적인 현실의 재현이다(Rancière 2016, 122-124). 맥세퍼는 용납할 수 없는 스펙터클의 배후보다 더 용납할 수 없는 체계의 구조를 이질적 이미지들의 재현으로 맞세운다. 이들의 이미지는 우리 모두가 전 지구적 가상 구조의 틀 속에 갇힌 무지와 반동의 희생자임을 변증법적 형식을 통해 고발하고

있는 것이다. 또한 대상과의 절대적 유사성 때문에 대상에 대한 비판이 불가하다고 간주해 왔던 재현의 금기를 벗어나 다시금 이미지를 요청하고 있다. 견고한 현실이라는 이미지의 외양과 이면의 진실을 동시에 충족시키며 다른 방식의 증명, 즉 세계 해석방식의 모델을 제시하고 있다.

#### IV. 메타이미지의 귀환: 자유로이 가로지르는 분할의 구획선들

대상을 자기 지시적인(auto referential) 기호로 제한할 때, 재현은 현실을 닮은 흔적에 불과하다. 그런 한에서 언제나 반영, 복제 등의 수식이 따라붙는다. 만약 어떤 형태로든 현실을 예술에 기입하려고 한다면 형상적 틀을 어떻게 갖출 것인가가 문제가 될 터인데, 여기서 형상적 틀이란 어떠한 인식 조건들 위에서 구축되기 마련이다. 재현 체제가 정해놓은 위계에 따라 옳거나 그름을 구분하는 가치척도, 기준과 규범을 세우는 통일적 원리(적합한 이미지, 서사, 형식)가 인식 조건으로 선행된다면, 재현의 대상이 된 것은 아닌 것과의 구별과 단절을 전제하게 된다. 재현 체제가 보장해주는 테두리에 조응하면서 충만해진 허구적 우월감은 예술을 미적 서열로 마름질하고, 진실을 베일 뒤에 감추게 마련이다. 예술적 재현의 쟁점이 여기에 있다. 이러한 재현의 속성을 극복하려는 시도들은 반미학적 관점에서 형식적 범주들을 와해시켜 훼손과 불균형의 비정형을 추구하거나 비재현의 조형언어들을 불러오기도 한다. 시각 예술의 본질을 ‘봄/보여줌’이라고 할 때, 재현의 금기는 무엇보다 이미지로 구현하고자 하는 표현의 욕구 자체에 역행한다.

반면 미적 경험은 여타의 개념적 규정이나 윤리적 규율, 경향성들이 개입하지 않는 거리두기를 토대로 발생한다. 거리두기 또한 단절의 경험이다. 재현 규범이 부재하는 단절, 즉 거리두기의 단절은 예술적 자유로움의 전제이다. 단절은 단절이되 이분법에 의거하여 둘로 쪼개는 바가 아닌, 무수한 이질적인 것들이 분기하고 충돌하는 수렴 불가능한 단절이다. 앞서 살펴보았듯이 예술은 감수성의 분할에 따라 규정되는 특정 사유와 관점 위에 존재를 증명한다. 통일적 원리나 이념, 이론에 전유된 사유가 아니기 때문에, 단절이기 보다는 오히려 단절로 향하는 무수한 단절들, 거리두기이되 무수한 격차들이 난립하고 감수성들이 교차하는 발생론적 공간을 만들어내는 단절이다. 이 공간에서 사사로운 것/거창한 것, 의미 있는 것/의미 없는 것, 약소한 것/강력한 것과 같은 구분은 모든 관점들의 등장을 함축하는 한에서의 구분이다. 따라서 무한개의 틈입이 가능한 공간이 미적 경험의

단절로써 발생한다. 이질적인 것들은 서로 근접할 수는 있어도 동일한 것이 될 수 없는 것처럼, 이미지가 대상의 본질에 다가가려 하여도 대상과 같은 것일 수 없다. 그 간격을 이론적으로 메우려 한들 끝끝내 틈은 남아있게 마련이다(Augé 외 2011, 105). 분할의 구획선들이 자유로이 가로지며 무수한 차이의 감수성들이 충돌하는 장, 그것이 예술적 탐험의 공간이다. 말해지지 않은 것들, 그러므로 도래 불가능했던 무수한 재잘거림의 상상들이 작동하는 것으로(거대 서사에 가려진 작고 미미한 이야기들이 추구할 기회를 가질 때) 예술은 그 존재의 역량을 증명한다.

예술적 재현의 대상이 해체될 때, 즉 재현 가능한 대상이라는 구별이 흐릿해질 때, 재현은 당위성을 획득한다. 이 같은 변화는 예술에 관한 본질적인 입장의 변화를 헤아리지 않고는 얘기될 수 없다. 제도 비판적 예술가들이 윤리학을 예술의 원리인 동시에 실천 덕목으로 삼고 시대적 고통과 불안을 재현하는 과정에서 이상화된 이념과 실천에 이미지를 종속시킨 바 있다. 그 결과 복수적이고 다층적인 네러티브들은 제거되고, 무력해진 예술적 실천들은 필연적으로 실패를 불러들였으며, 제도권 안에 편입되어 화이트 큐브(White Cube, 지적 플랫폼으로 일컬어지는 전시장)에 안착하는 동안<sup>8)</sup> 스스로 이질적이고 불명료한 영역을 창안하려던 예술적 자율의지는 방기되었다.

모더니즘이나 리얼리즘 경향의 예술, 나아가 포스트모더니즘의 회화에서도 드러나는 이와 같은 재현의 문제에 있어서, 예술이 훼손하고 방기했던 책무의 재 수행을 시도하는 조르주 디디 위베르만은 ‘무엇에 유사한가?’라는 물음 대신에 ‘무엇으로 유사하지 않게 되는가?’를 사유해야 한다고 지적한다. 그는 이미지를 모든 “부동적인 지평”과 구분되는 “미세하고 유동적”인 것으로 보고, 산발적이고도 희미하며 미약한 불빛(lucciola)이라고 정의한다(Huberman 2012a, 83-86). 명료한 불빛의 세계는 곳곳에 “상투적 이미지”(Huberman 2012b, 159)들이 압도하는 세계이다. 반면 디디 위베르만이 말하는 이미지는 혜성처럼 번쩍이는 순간들이 명멸하는 불빛으로, 서치라이트의 선명한 불빛에서 비껴나서 순간을 개입하고, 사건에 투입한다. 너무 밝은 빛은 눈이 부셔서 우리의 시각을 둔감하게 만든다. 눈을 뜨고 있으나 볼 수 없는 것은 시각이 ‘본다’라는 감각작용으로 기능하지 않는 것을 말한다. 이 때 이미지는 기존에 가지고 있던 의미나 상징체계를 적용할 수 없으며 오직 불확실하고 “텅빈 공간(espace d'èidement)”(Huberman 1992, 17, 75)을 향한 응시(regard)만이 가능하다.

8) 정치적 미술로 불리었던 '민중미술' 운동이 쇠퇴하면서 그 흐름에 참여했던 많은 예술가와 비평가들이 주류 미술계에 편입되었다.

아우슈비츠 수용소 생존자의 증언을 바탕으로 제작된 클로드 란츠만 (Claude Lanzmann)의 <쇼아(Shoah)>(1985)는 주인공이 가스실의 기억을 회상하는 장면에서 갑자기 주체할 수 없는 눈물을 흘리며 이야기를 이어가지 못하는 순간을 포착한다. 공포가 지나가는 얼굴, 고통이 감지되는 눈매가 목소리를 대체한다. 여기서 안면의 뉘앙스와 눈물은 재현 불가능한 목소리가 비자발적 증언으로 가시화된 이미지이다. 이 가시적 이미지는 시각적 차원 너머에서 “응시를 통해 이미지가 열리고 찢기는(dééchirure) 순간”(박일우 2013, 299)에 실체를 드러내는 메타이미지다. 상징적 구조가 단절되고 해체되는 순간 질서정연한 체계를 찢고 잠재했던 가능성 이미지들이 탈태(奪胎)의 역동으로 귀환한다. 시각적 부딪침과 의미의 불일치를 동반하면서 시각적 사유로 인해 실체를 드러내는 메타 이미지는 교란된 질서와 “모종의 ‘불안(inquietude)’과 ‘균열(faillie)’”(이나라 2015, 262) 가운데 발생한다. 그러므로 랑시에르의 언급처럼 미학의 정치성이 정치적 옳고 그름의 판단이 아닌 바와 같이, 메타이미지는 참과 거짓을 증명하지 않으며, 진리로 향하는, 노력을 본질로 하는, 사후적 이미지다. 이 가공할 이미지의 역량은 우리의 의지와 상관없이 우리 삶에 접속하고 행위에 개입한다.

## V. 결론

재현의 미학은 예술이 현실세계의 물질뿐만 아니라 감성적 측면까지도 재현하는 데에 의미를 두어왔다. 하지만 재현된 감성은 미리 주어져 있는 감성을 포획한다는 점에서 고정되고 경직되고 굳어있는 감성이다. 구획된 선들을 따라 가는 삶은 익숙한 감성과 안도감을 선사하지만, 예기치 않은 감성적 풍요로움과의 만남이 제한되기 마련이다. 감성의 해체와 재구성 과정에서 생성되는 새로운 감성의 출현이 감응이다. 경직된 프레임이 균열을 일으키는 순간, 간극의 저편에서 파편적으로 흐르고 있던 감응은 새롭게 조직되어 포착할 수 있는 무엇이 된다. 가령 고통의 이미지 속에는 사그라지는 고통의 입자와 아직 규명되지 않은 채 다가올 고통의 입자들이 공존한다. 입자들의 격렬한 움직임과 충돌은 새로운 감응의 입자를 탄생시킨다. 그래서 극도의 고통을 표현한 예술작품이 고통을 넘어선 숭고와 성찰로 다가오기도 하고 해박한 미소 속에서 씩씩함이나 애잔함을 발견하기도 한다. 험거운 옷의 두 팔을 든 양민에게 총을 겨누는 장면을 그린 화가 고야(Francisco Goya)는 침략당한 조국, 실패한 시민 봉기로 살육과 총살로 물든 스페인의 현실을 냉소적 인간 드라마로

그러나 바 있다. 격렬한 붓질에서 전이되는 피 끓는 분노로부터 가슴팍을 내놓은 양민들의  
고요한 성스러움을 엿보게 되는 것도 그러한 이유일 것이다. 위대한 예술작품은 감성을  
파열시키며 잠재적 서사나 고밀도의 징후들을 발견하게 한다. 보이지 않던 것들을 보게  
만드는 감응의 매개 역량이 비물질을 물질로 구축하는 것이다. 예술작품은 예술가로 환원되  
지 않는다. 물감을 사용해 외부 현실을 재현한다 할지라도 재료로 환원되거나 현실을  
반복하는 것도 아니다. 현실에 물음을 던지고 개입하며 매개하는 감각체(들뢰즈)이기  
때문이다.

다른 한 편, 앞서 언급한 고야의 작품은 고도로 정치적인 내용을 다루고 있음에도  
불구하고 정치에 복속한 결과물의 일부라는 인상을 남기지 않는다. 반면 정치와 무관함을  
유달리 강조했던 예술이 오히려 정치의 중심에 자리하기도 한다. 그러한 예들은 역사를  
통해 자주 발견되기도 하는데, 예술이 적극적으로 정치적 견인을 추구하지 않는다 하더라도  
현상하는 정치적 속성에서 벗어나기 어렵다는 것에 대한 반증일 것이다. 예술을 갈등과  
모순의 현실극복을 위한 날것 그대로의 순수 반응(개인적·심리적 차원)이라 정의하고,  
계급이나 집단, 역사적 차원에서 정치를 언급하는 한에서, 하나의 문제적 사태에 대하여  
그것의 내재적 모순까지 사회·정치적 행위가 직접적으로 해결할 수 있다면 굳이 예술에  
기대어 위안을 삼거나 예술적 ‘꿈꾸기’같은 상징행위는 필요치 않을 것이다. 더욱이 예술이  
단지 유토피아적 환상이고 대체된 가상적 극복일 뿐이라면, 현실을 도려내고 감성의 벽을  
허물어내면서 드러나는 서사들을 통해 현실문맥을 벗어난 실재의 체험이나, 감응으로  
경험하는 성찰, 그로인한 실제적인 현실 변화 또한 무의미한 일이 되고 만다. 그러나  
해갈되지 않는 모순에 눈감고 살아가야만 하는 사람들에게 꿈과 같은 상상의 형식으로  
다가가 구체적 삶에 선을 긋도록 암시해주는 예술은 무의식적인 구조화를 통해 “상징적인  
해결”의 기능을 제안하면서 정치적 부재의 자리를 대체해준다. 새로운 감각체인 메타이미지  
의 귀환은 그런 의미에서 “정치적 무의식”(Jameson 2015)의 발현이라 할 수 있다.

일상 문맥에 속속들이 새겨진 심미적 자본주의와 신자유주의의 흔적들 속에서 예술의  
역할은 사회 심층의 모순이나 갈등을 재현하고 폭로하는데 있지 않다. 예술의 몫은 표현할  
수 없는 것의 존재를 더 민감하게 느끼고, 표현되지 못한 것의 증인이 되고, 인식에 포착된  
것들을 끊임없이 창안하는 일에 있다. 규정되거나 명명되지 않았던 사태에 침투하여 그것을  
예술로 바꾸는 일, 예술에게 배분되지 않았던 몫을 찾아 투입하는 일, 그리고 일상에  
보이지 않는 무지와 무시와 편견을 뜯어내는 사건의 창출에 있다. 삶의 무대는 예술적  
공간과 사회·정치적 공간을 감수성이라는 공통감각 위에 재분할, 재배치함으로써 생성된다.  
이러한 ‘정치적 행위의 부정성’과 ‘창안으로 성립되는 정치성’이라는 역설에서 예술은 정치와

교차한다. 낮익게 통용되는 것과는 다른 감각을 불러오는 예술, 그 자체로 낯선 대상인 예술은, 세계의 이치를 꿰뚫는 성찰의 크기만큼 정치적이 될 수 있다. 동시대 비평의 시각과 냉철함을 담보한 주체의 윤리는 양립 불가능했던 예술과 정치적 만남의 장에서 전혀 얘기치 않은 교차와 발산을 기대하게 한다. 실천의 측면 혹은 해석의 측면 모두에서 예술과 정치는 내밀한 관계에 놓여있기 때문이다.

들어도 들리지 않는 ‘무지’, 들려도 듣지 않으려는 ‘무시’, 듣고 싶은 대로만 듣는 ‘편견’, 이에 대항하는 ‘증언’과 ‘사회적 이해’, 그것은 반성이다. 반성은 곧 태도의 문제다. 태도의 차이가 예술의 존재양식을 가름한다. 삶을 대하는 시선과 태도의 조정은 예술과 관계 맺는 문제의식과 궤를 같이 한다. 부재하는 존재들의 부재하는 언술이 현실 기입으로 이어지는 순간은 진실로 이해하고자 하는 예술가들의 열망이 사유를 현실의 경계까지 끌어내릴 때 가능한 조우이다. 현재는 과거를 딛고 새로운 방향으로 개진하지만 과거를 완전히 벗어나지 않은 채 감싸며 다가올 것에 의해 다시 감싸인다(바슐라르). 시공간의 변증법적 사유의 토대 위에서 역사적·사회적·정치적 인식은 예술적 창조력으로 거듭날 수 있다. 상상할 줄 아는 사람이 원할 줄도 아는 법이다. 모던과 포스트모던 담론이 공회전하듯 갑론을박하며 예술 종말의 위기담론들이 난무하고, 강박적으로 새로운 담론 탄생을 주장하는 견해들이 난립하는 오늘의 양상에 비추어볼 때, 예술의 지향점을 어디에 둘 것인가라는 물음에 답하기는 더 많은 논의를 필요로 할 것이다. 어쩌면 그것은 지속적인 실패를 증명해가는 과정일지 모른다. 세계란 구성되어 가고 있는 무엇이라고 여기는 한에서 말이다. 역으로 지속적인 실패는 세계를 정의함에 있어 필연적으로 실패할 수밖에 없다는 점에서 무수한 실패들은 실패이되 세계에 대한 올곧은 이해를 향한 도정으로 보아야 할 것이다. 예술이 자체의 고유한 감각적 존재 방식을 고수하면서도 독자적인 가치를 지닐 수 있는 지점은 예술이 삶의 자율적 형식을 반영할 때이다. 모순 자체를 자기구성의 핵심 계기로 삼을 때 예술은 스스로에게 이질적이며 독자적일 수 있다. 아무도 걸어가지 않은 길은 길이 아니되 곧 길이 된다. 그런 의미에서 독자적인 실패는 자율적 예술의 다른 표현이다. 분명한 것은 위기란 ‘사유의 위기’의 다른 말이며, 우리가 일찍이 만나보지 못했다 하여 온전히 수용하기 어려운 가능성의 도래마저 위기 속에 사라지는 것은 아니다. 디디 위베르만의 언급처럼 “위험하지만 풍요로운 사유의 움직임”에 따른 “발견”(Huberman 2003, 151)이 요청되는 이유이며, 리듬을 깨고 균형을 무너뜨리며 가능태들을 탈태의 역동으로 옮겨내는 메타이미지의 도래를 기대하게 하는 이유이다.



- 김기수. 2013. 랑시에르의 ‘정치적 예술’에 관하여. 美學·藝術學研究 38, 27-68.
- 서동진. 2011. 심미적인, 너무나 심미적인 자본주의- 문화연구의 위기와 그 비판적 전환을 위하여. 경제와 사회 92, 10-41.
- 한국프랑스철학회. 2015. 평등의 정치와 미학 박기순 편. 현대 프랑스 철학사. 창비, 452-477.
- 박일우. 2013. 시각기호학에서 도상해석학의 전통과 디디 위베르만의 대안. 한국프랑스학 논집 81, 279-306.
- 이나라. 2015. 민중과 민중(들)의 이미지:디디 위베르만의 이미지론에서 민중의 문제. 美學 81(1), 259-290.
- 이진경. 2014. 대중운동과 정치적 감수성의 몇 가지 체제. 마르크스주의 연구 11(2), 104-140.
- 이태호. 2015. 미술, 세상을 바꾸다. 미술문화.
- 한국방송학회. 2011. 소수자의 목소리를 듣는다는 것의 의미. 이희은 편. 한국 사회 미디어와 소수자 문화 정치. 커뮤니케이션북스, 45-79.
- 장해림. 2016. 알프레도 하르(Alfredo Jaar, 1956~)의 《르완다 프로젝트 Rwanda Project》(1994~2000) 연구. 숙명여자대학교.
- 최종철. 2014. 죽음과 혐오의 사진, 실재의 징후, 그리고 사진의 정신분석학적 계기들- 안드레 세라노의 〈시체 공시소(The Morgue)〉를 중심으로. 현대미술학회 18(2), 95-143.
- 황정아. 2015. 개념비평의 인문학. 창비.
- Augé, M., G. Didi-Huberman, and U. Eco. 2011. L'expérience des images. INA Editions.
- Back to the future #14 출처: <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/alfredo-jaar-interview-back-to-the-future-14/33290> (검색일: 2016. 07. 20.).
- Fassi, Luigi. 2013. 5.2. Alfredo Jaar
- Foster, H. 1996. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Mit Press.
- Huberman, G. D. 김홍기 역. 2012a. 반딧불의 잔존-이미지의 정치학. 도서출판 길.
- Huberman, G. D. 2012b. Peuples exposés, peuples figurants. Paris, Les Editions



de Minuit.

- Huberman, G. D. 2003. Images malgré tout. Paris: Les Éditions de minuit.
- Huberman, G. D. 1995. Fra Angelico. Dissemblance et figuration(1990). Paris: Flammarion.
- Huberman, G. D. 1992. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Ed. de Minuit.
- Jameson, F. 이경덕 외 역. 2015. 정치적 무의식-사회적으로 상징적인 행위로서의 서사. 민음사.
- Lyotard, J. F. 1988. Le différend (Vol. 46). U of Minnesota Press.
- Morton, S. 이운경 역. 2005. 스피박 넘기. 앨피.
- Rancière, J. 양창렬 역. 2016. 해방된 관객. 현실문화.
- Rancière, J. 주형일 역. 2008. 미학 안의 불편함. 인간사랑.
- Rancière, J. 2000. Le partage du sensible, La fabrique editions. Paris.
- Sontag, S. 이재원 역. 2004. 타인의 고통. 이후.

● 투고일: 2016. 8. 3.    ● 심사일: 2016. 8. 3.    ● 게재확정일: 2016. 8. 9.

## **Coming of meta-image as a new way of representation politicity and ethicality of arts**

Lee, Soyoung  
(Daegu University)

This article which starts against the question of can we represent the suffering of alienated others analyses the work of Andress Serrnao, Alfredo Jaar, Martha Rosler and Josephine Mecseper who are in agony between ethical attitudes and artistic commitment confronting ignorance, neglect and prejudice. The artists who reject the impure representation that resulted subaltern to absolute others declare aesthetic severance in the point of view ‘non-representation,’ and ‘impossibility of representation,’ and map out the methodology connecting visually the impossible descriptions of ‘the existence which there is no’. They are trying to return the meta-image beyond the modern way of representation as a way to give testimony the minorities who silenced and de-contextualized. It also examines the aesthetics of Jacques Rancière who expresses that arts are not separable from politics focusing on that they are digging into intimate connection of social and political phenomena with arts when they try to expose the other side of the world. Meta-image as a new sensitive aggregate replaces the political absence through unconscious structuralization and ‘symbolic settlement.’ The role of arts is to penetrate un-defined events, to transform that into arts, to intrude for the share which does not be distributed to arts, and to create events which torn out invisible ignorance, neglect and prejudice. Arts can be political because they are in the intimate relations in that both are on the common sense of sensibility, which discern the principle of the world. The detections according to the movement of the thinking which is dangerous but affluent are demanded to artists of today. The goal of this analysis

is to grope the points and way that transforms the historical, social and political recognition into artistic creativity and to lead connection of arts-politics-ethics-image. In that sense, the topics of meta-image which destroy rhythm break down balance and transform potentiality into actual existence suggests the reconsideration of image discourse that modernism has abolished due to the end and crisis of arts.

**〈Key words〉** minority, testimony, ethics, non-representation/impossibility of representation, coming of meta-image, sensibility, arts and politics