

## 회화와 잔학성: 튀명스의 전략

페터 가이머Peter Geimer

### 1. 카다피, 캔버스에 유채

2011년 10월 20일 무아마르 카다피의 사망에 대한 문서는 잘 알려진 아마추어 비디오와 언론 사진뿐 아니라 폴란드 화가 빌헬름 사스날Wilhelm Sasnal의 유화 두 점에서도 볼 수 있다. 언론 사진 작가들과 달리 사스날은 행사에 참석하지 않았다. 삽화가와 화가들이 세계 사건의 실제 장면(예: 1863년 크림 전쟁 중)으로 파견되던 시대는 이미 오래전에 지났다. 사스날은 10월 20일 사건을 목격한 사람이 아니라 카다피의 사망 직후 전세계적으로 유포된 이미지의 수신자로서 사건에 접근했다. 다른 신문 독자 및 인터넷 사용자와 마찬가지로 사스날은 슈퍼마켓의 냉장실 바닥에 누워 있던 고인의 시신에 대한 두 가지 모습을 보여준다. 그 중 하나인 <카다피 3>(2011, 그림 1)에서 그는 사체를 낮은 위치에서 바라본다. 다리는 보는 사람을 향해 뻗어 있고 몸통은 무정형 덩어리로 부서지며, 얼굴은 가려져 있다. <카다피>(2011, 그림 2)에서 사스날은 인식할 수 없는 상태를 더 밀어붙인다. 매트리스와 사체는 이제 텅 빈 방에 놓여 있고, 몸은 추상적인 색채로 대체되어 더 이상 상체와 하체를 구분할 수 없게 만든다. 여기에서 캔버스는 작가가 튜브에서 막 꺼낸 페인트로 만들어낸 독특한 녹색, 빨간색 및 파란색의 넓은 칠과 휘저음에 의해 전쟁터처럼 보인다. 순수한 물감을 두껍게 칠한 부조는 카다피의 시체가 보였을 어두운 직사각형의 매트리스를 캔버스로부터 스스로 들어 올린다.



Fig 1. Wilhelm Sasnal, Gaddafi 3, 2011. Courtesy of the artist.

사스날은 조르주 쇠라의 그림과 동일한 제목의 '아스니에르가의 목욕하는 사람들' Bathers at Asnières(2010)의 경우와 같이 종종 기존 이미지를 그림의 예로 사용했다. 그러나 카다피의 그림은 두 가지 결정적인 점에서 쇠라에 대한 작업과 다르다. 첫째, 그들의 모델은 그림이 아니라 사진이다. 이들은 한 매체에서 다른 매체로의 전환을 연결하며, 무심코 '순수하게' 발생하기보다는 그 자체로 인식과 주제화를 요구한다. 둘째, 도상적 각색 과정에서 유럽 고급 예술의 역사적 모티프를 다루는 대신, 2011년 10월의 며칠간 벌어진 국제적 사건을 둘러싼 뉴스 이미지를 다룬

다. 뉴스 이미지의 회화적 적용은 매체와 도상학 차원에서 시대착오를 의식적으로 중첩한다. 미디어를 통해 전달되는 현대적인 경험이 전통 예술 장르의 형식을 입고 나타나는 것이다. 마찬가지로 모티프의 선택에 주의가 집중되기 때문에 회화의 토픽을 주제화하는 추가적인 담론이 항상 수반되고, 예술가는 다시 한번 역사적 사건을 유화로 재현하는 데 전념하게 되거나, 이 표현을 위해 여전히 캔버스와 유채를 사용한다는 점을 강조해야 할 것이다. 이것은 특히 시신이 임파스토 기법에 의해 두꺼운 유성 페인트 덩어리의 "순수한" 회화로 변형된 <카다피>에 있어 유효하다. 최근 사스날은 자신의 그림의 정치적 자격을 다음과 같이 수사적으로 지지했다. "분명히 예술가는 자신이 속한 세계와 사회를 인식해야 한다. (...) 그림은 게임이 아니고, 단지 재미로 하는 것이 아니다. 그림에는 책임이 따르고, 나는 그것을 매우 진지하게 받아들인다."<sup>1</sup>



Fig 2. Wilhelm Sasnal, Gaddafi, 2011. Courtesy of the artist.

회화적 각색의 과정은 적어도 게르하르트 리히터Gerhard Richter의 사진적 그림 이후로 우리에게 친숙해졌다. 스테판 거머Stefan Germer에 따르면 목표는 "그림 만들기"에 관한 그림, 그림과 사진의 관계에 관한 그림, 화가의 작업 과정과 사회적 지위에 관한 그림"이다.<sup>2</sup> 사진이 회화로 돌아오면서 그것은 역사에 대한 즉각적인 접근을 거부하고, 동시에 주제는 그림 속에 미디어로부터 전송된 것을 위치시킨다. 리히터가 그의 시리즈 *October 18, 1977*(1988)에 서와 같이 역사적 경험을 언급한다면, 그는 정치적 주제를 다루면서 동시에 수정해야 하는 회화의 오래된 책임을 고수할 것이다. 왜냐하면 분명히 20세기에 이 책임은 사진이라는 새로운 매체의 작품에 의해서만 주장될 수 있었기 때문이다. 거머는 "역사적 재현의 문제적 성격을 보여주는 역사화라는 점에서 리히터 작품의 양면성은 도발적

<sup>1</sup> Achim Borchardt-Hume and Wilhelm Sasnal, "A Conversation about Painting" in Wilhelm Sasnal. Achim Borchardt-Hume (London: Whitechapel Gallery, 2011), 6.

<sup>2</sup> Stefan Germer, "Die Wiederkehr des Verdrangten: Zum Umgang mit deutscher Geschichte bei Georg Baselitz, Anzelen Kiefee, Jorg Immendorf und Gerhard Richter,\*" in Germeriana Kunit, ed Julia Demand (Cologne: Oktagon, 1999), 14. (달리 언급되지 않는 한, 영어 이외의 제목의 모든 인용문은 에밀리에 플로렌코프스키에 의해 번역되었다.)

이다."라고 서술한다.<sup>3</sup> 최근 뮌헨 Haus der Kunst에서 열린 사스날 Sasnal 전시회에 대한 그녀의 리뷰에서, Süddeutsche Zeitung(남독일 신문) 비평가 Carin Lorch도 이러한 맥락에서 사스날의 작업을 다음과 같은 문장으로 소개했다. "게르하르트 리히터나 룩 튀명스 Luc Tuymans와 같은 화가의 가장 위대한 업적 중 하나는 사진이나 비디오와 같은 더 빠르고 현대적인 매체가 있음에도, 매일을 만화경의 이미지로 재단하는 대량의 이미지에도, 예술사에서 추상화를 회화의 끝으로 규정했음에도 불구하고 여전히 그림을 계속 그린다는 것이다."<sup>4</sup>

"Historienmalerei 2.0"(History Painting 2.0)이라는 제목의 기사는 우리가 이미 죽은 것으로 선언된 오래된 장르의 부활을 다루고 있지만 이 장르는 리히터, 튀명스 및 사스날의 미디어 비판적 성찰에 의해 완전히 깨끗해졌다고 서술한다. "그들이 그 모든 것에도 불구하고 여전히 그림을 계속 그린다"는 깨달음은 반복되는 재현 형식의 완고한 지속성을 암시하기 보다는 오히려 비판적 행동의 표현으로 간주된다. 그것은 실제로 역사적 사건의 복제가 아니라 그러한 복제의 가능성 또는 불가능성의 반영이다.

언급된 세 화가는 서로 다른 세대에 속하는데, 이는 리히터가 발전시킨 회화의 잠재력이 장기적으로 지속될 수 있는지에 대한 의문이 제기한다. 인터넷의 사진을 캔버스에 유화로 전송하는 그림은 자동으로 정치적, 성찰적이거나 또는 미디어 비판적인가? 나는 새로운 "역사화"뿐만 아니라 비평가와 미술사가들로부터 받은 수사학적 측면에도 관심이 있기 때문에, 공표된 자료가 거의 없는 사스날의 카다피 이미지를 더 이상 다루지 않을 것이다. 대신 튀명스 그림의 수신에 집중할 것이다.<sup>5</sup>

## 2. 튀명스 해석

"그림이 죽었다고 알려진 시대에 튀명스는 영화를 실험했다. [...] 튀명스는 이제 매일 자신의 스튜디오에서 작업하며 주제를 연구하기 위해 책을 정독한다. 거의 모든 그의 그림은 드로잉, 폴라로이드, 삽화, 영화 스틸 이미지들과 같은 이미 존재하는 자료를 기반으로 한다. 튀명스는 거의 항상 표시된 것 너머에 도달하는 특정 의미에 초점을 맞추며 종종 역사적 사실에서 주제를 파생한다."<sup>6</sup> 벨기에 갤러리스트 로즈 반 도닝크 Rose Van Doninck의 논평 몇 줄에 7개의 진술이 결합되어 있는데, 이는 튀명스에 대한 전형적인 유형의 논평이다. (1) Tuymans가 작업을 시작했을 때 그림은 죽은 것으로 간주 되었지만 오늘날 튀명스는 "매일 그림을 그리기 위해 작업실에 들어감으로써 그림이 주장하는 종말에서 살아남을 수 있는 수단을 찾는다. (2) 튀명스는 단순한 화가가 아니다. 그는 또한 일종의 연구를 수행하고 책에 대한 집중적인 연구를 위해 스튜디오를 사용하며 이러한 지적 탐구를 통해 종종 그의 그림의 주

<sup>3</sup> Serfan Germer, "Ungebetene Erinnerung" in Gerhard Richter, 18, Oktober 1977 (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, 1989), 51.

<sup>4</sup> Carin Lorch, "Historienmalerei 2.0," Süddeutsche Zeitung, February 3, 2012.

<sup>5</sup> 그러나 사스날의 카다피 회화가 어떤 논평을 낳을지 짐작하는 것은 어렵지 않다. 그것은 아마도 리히터와 튀명스의 작품을 수용하는 맥락을 따를 것이다. 즉, 실제 정치적 주제를 취하는 회화의 성찰적 잠재력을 찬양하는 동시에 회화의 재현 가능성에 의문을 제기하고 (다른 사람이 가지고 있다고 주로 비난하는) 이미지에 대한 순진한 믿음을 폭로하는 것이다. 이에 대한 첫 번째 샘플은 이미 제공되었다. "폴란드 예술가 빌헬름 사스날의 작품은 사진 시대에 회화의 가능성을 반영하고 있다."라는 부제목이 붙은 뮌헨 전시회의 리뷰에서 다음과 같이 공표했다. "빌헬름 사스날은 자신의 작품을 미디어의 효과로서 재현으로 드러내기 위해 그의 작품에서 가시성을 지운다. (...) 뉴스 사진을 인용한 그림 <카다피>에서 사스날은 독재자의 시신을 질은 안료로 다시 칠해 유사성을 통한 현실의 중첩을 나타낸다. 이렇게 해서 매체는 그 자체로 대상이 된다. 카트린 슈스터(Katrin Schuster), "Farbkumpengewachs," Der Freitag, 2012년 2월 11일, <http://www.freitag.de/datenbank/freitag/2012/06/ein-klumpen-farbew-chst-in-den-raum>. Haus der Kunst의 전시 브로셔에도 다음과 유사하게 명시되어 있다. "예술가는 우리의 인식을 점점 더 조작하는 왜곡된 현실 매개화의 문제적 과잉을 강조한다."

<sup>6</sup> Rose Van Doninck, "Biography," in Luc Tuymans: I Don't Get It, ed. Gerrit Vermeiren (Ghent: Ludion Press, 2007), 197.

제를 "역사적 사실"과 연관시킨다. 튀명스의 그림은 보이는 것을 넘어 단순히 관찰만으로는 해독할 수 없는 의미를 지닌다. 우리는 그림 밖의 어딘가에서 그것을 찾아야 한다.

이러한 입장은 Tuymans에 대한 거의 모든 논평에서 유사한 형태로 발견된다. 엠마 덱스터Emma Dexter는 2004년 테이트 모던 회고전에서 "그의 그림은 회화의 종말론적 담론에 대한 인식을 배신한다"고 적었다.<sup>7</sup> 여기에서 튀이만 회화의 성찰적 잠재력이 증명된다. 단순한 회화가 아니다. 그들은 매체의 종말에 대한 주장에도 불구하고, 또는 아마도 바로 이 사실 때문에 자신이 그림이라는 생각에 대한 이해를 전달한다. 이 해석에 대한 한 가지 변형은 튀명스가 정확히 회화를 통해 회화의 끝에서 담론을 초월했다고 말한다. 울리히 루크Ulrich Loock는 "회화에 대한 역사적 도전"<sup>8</sup>이라는 제목의 장에서 "튀명스의 작품은 의심할 여지 없이 모두 그림입니다."라고 말했다. 그는 튀명스가 겉보기에 구식이고 비전문적인 스타일을 의식적으로 사용함으로써 회화의 진보에 대한 모더니스트 개념을 극복했다는 주장을 따르며 다음과 같이 말한다. "튀명스는 시대에 뒤쳐짐과 회화적 서투름의 모습으로 새로운 범주와 매체 자체의 문제에 대한 모더니즘적 책무로부터 그의 작품을 해방시킨다."<sup>9</sup> 헬렌 몰스워스Helen Molesworth는 다음과 같이 더욱 못박고 있다. 튀이만스는 모더니즘 뿐만 아니라 포스트모더니즘 또한 극복하였다.

튀명스는 모더니즘 회화의 주요 임무는 "정확하게 회화의 끝까지 작업하는 것"이라는 강력한 신칸트주의적 개념을 중심으로 재현적 회화에 참여한 포스트모던 전임자들의 영향을 단절했다. 이러한 예술가들은(Richter, Polke, Anselm Kiefer, Peter Halley, David Salle 또는 Ross Bleckner와 같은) 일반적으로 아이러니, 감상, 시대에 뒤쳐짐 또는 애도 등에 대한 정동의 기록으로 그림을 제작했다.<sup>10</sup>

Molesworth에 따르면 Tuymans는 이러한 모든 표명을 뒤로 했다. "그는 단순히 사진이나 사진과의 관계에서 그림을 그리는 대신(예를 들어 워홀이나 리히터처럼 캔버스에 사진을 투사하지 않는다) 그의 그림은 두 재현 체계의 공간적 논리에 반하는 작업을 한다."<sup>11</sup>

완전히 동어반복적으로 보이는 루크의 통찰("튀명스의 작품은 모두, 의심의 여지 없이 회화이다")은 따라서 다음의 몰스워스의 주장처럼 명료하지 않을 것이며, 튀명스의 예술은 단지 내재적 차이를 암시하는 것조차 오래 동안 쓸모없게 된 영역에서 움직인다. 이 경우에 저자는 어쨌든 "의미적 전환"을 요구한다. 바로 "화가라는 단어(관대하고 더럽혀진 의미를 지닌)를 우리 세기의 가장 광범위한 명명법—예술가"로 대체하는 것이다.<sup>12</sup>

결과적으로 모든 예술 매체가 어쨌든 장르적 초월의 단계에 들어섰기 때문에 사진과 영화에 대한 튀명스의 언급에 대해 더 이상 구체적으로 말할 수 없다. 결국, 회화가 역사 사진이나 다른 임의의 자원을 처리하는지 여부는 중요하지 않을 수 있다. 그러한 매체적 차이의 근절을 통해 얻을 수 있는 것은 분명하지 않다. 기존의 사진이나 영화를 모델로 하는 작가가 각각의 매체안에 남아있는지, 즉 영화에 대한 영화를 만들고 사진에 관한 사진을 만드는지, 아

<sup>7</sup> Emma Dexter, "The Interconnectedness of All Things: Between History, Still Life and the Uncanny," in Luc Tuymans, ed. Emma Dexter and Julian Heynen (London: Tate Publishing, 2004), 16.

<sup>8</sup>

<sup>9</sup> Ibid., 36.

<sup>10</sup> Helen Molesworth, "Luc Tuymans; Painting the Banality of Evil,;" in Luc Tuymans, ed. Madeleine Grynsztejn and Helen Molesworth (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2009), 19.

<sup>11</sup> Ibid, 21

<sup>12</sup> Ibid, 17

니면 기술적으로 생성된 이미지를 유화로 번역하는 식으로 표명의 형태를 변경하는지가 결정적인 차이를 만든다. 그리고 누군가는 몰스워스가 화가에서 예술가로의 의미론적 전환에도 불구하고 튀명스의 작업의 회화 특유의 특성으로 계속 되돌아오는 이유를 이해할 수 없을 지 모른다.

필자들은 개인차에도 불구하고 모두 '튀명스의 그림이 자명한 것이 아니라 계보적 정당성을 요구한다'는 단순한 사실을 암시하고 있다. 얇다는 특성에 더해 그의 그림의 모호함과 난해함에 대한 암시 역시 튀명스 주해의 늘 등장하는 속성이다. 튀명스는 구상적으로 그림을 그리지만 뚜렷한 가독성을 거부한다."<sup>13</sup> 그의 그림은 "지각 가능성과 정의할 수 없는 것으로의 후퇴 사이의 변화"<sup>14</sup>이며 "튀명스의 모든 작품은 기본적으로 약속과 시각적 만족의 완전한 부정 사이의 균형을 이루는 행위이다."<sup>15</sup>

이 그림들은 "감정적 불가해함, [...] 일종의 침묵, 명백한 가독성의 결여와 심지어 주제 자체를 능가하는 어려움을 소유하고 생산"한다는 점에서 두드러진다.<sup>16</sup> 침투 불가능성에 대한 이러한 찬사는 때때로 기사 제목에서 직접적인 프로그래밍 방식으로 선언된다. 몬세라트 알보레스 글리슨 Montserrat Albores Gleason은 튀명스에 대한 그녀의 관찰에 "나는 여전히 이해하지 못한다"라는 제목을 붙였으며, 이는 누군가가 그림을 자세히 살펴본 후에도 여전히 그 의미를 정확히 지적할 수 없다고 믿게 만든다.<sup>17</sup> 이 입장은 해석자의 자기 의심으로 이해되어서는 안 되며, 작품의 해석학적 무궁무진함에 대한 찬사로 이해해야 한다. 그들의 입장에서 이 그림들은 단순히 말로 표현할 수 있는 것보다 훨씬 더 많은 의미를 담고 있다.

여기에서 우리는 이런 종류의 논평은 현대미술 담론의 고정관념에 속하며, 바로 그런 이유로 이 글들은 튀명스의 특수성을 설명하지 않는다는 점을 자연스럽게 고려해야 한다.<sup>18</sup> 그러한 진술은 단순한 극본을 따른다. 첫째, 그들은 개인성이 낮은 구조를 구성한다. 모호함에 의해 개인적으로 위협을 느끼고, 모든 작품에 깔끔하게 레이블을 붙일 수 있기를 원하는 퇴보적이고 현학적인 예술 관찰자는 작품에서 돌이킬 수 없는 진실을 요구하고, 박물관에서 놀라기를 원치 않는다. 그 파괴적인 잠재력의 힘을 통해, 작품은 그러한 우둔한 바탕에서 분리되어 돌출된다. 결국에는, 전복의 어두운 서랍에서 모든 외곽선이 사라진다. 불가해성에 대한 찬사와 (튀명스의 경우에 성찰적인 그림에 대한 찬사)가 동시에 식민주의, 홀로코스트, 9/11와 같은 매우 정치적인 주제에 기반을 둔 예술과 관련이 있다는 것이 흥미롭다. 튀명스의 그림은(사스널의 경우도 마찬가지) 그림의 종식에 대한 선언에도 불구하고 이어지는 그림의 의미와 기능에 대한 일반적인 질문이기보다는, 현대사의 주제에 비춘 그림의 기능에 대한 보다 구체적인 문제에 관한 것이다. 이 질문은 결국 매일의 사건을 나타내는 오늘날 (그리고 지난 150년의) 이미지가 '캔버스에 유화'로 유통되지 않기 때문에 눈길을 끄는 것이다. 예술가들이 이 오래된 기법을 통해 미디어 이미지의 저장고를 재배치하는 것을 정당화할 필요는 없지만, 이것이 예술적 접근이라는 것은 두말할 필요도 없다. 튀명스의 그림의

---

<sup>13</sup> Haus der Kunst, Munich에서 열린 전시 "Luc Tuymans: When Springtime is Coming"를 위한 텍스트, March 2-May 12, 2008, <http://www.hausderkunst.de/>

<sup>14</sup> Eugen Blume, "Zwischen den Bildern," in Luc Tuymans: Signal (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2001), 18.

<sup>15</sup> Stephan Berg, "Twilight of the images," in *Luc Tuymans The Arena*, ed. Stephan Berg (Ostfildern: Hatje Cantz, 2003), 15-17.

<sup>16</sup> Molesorth, "Luc Tuymans," 21.

<sup>17</sup> Montserrat Albores Gleason, "I Still Don't Get It," in *Luc Tuymans: I Don't Get It*, 169-75.

<sup>18</sup> 현재 미술평론, 전시 카탈로그, 박물관 벽면 텍스트에서 무작위로 추출한 몇 줄: "[A's] 그림들은 훌륭한 형식이 가진 매력으로 걸보기에 유혹적이다. 그러나 자세히 보면 명확한 분석을 부정하고 있다; [B's] 그림은 무의식적으로 인지할 수 있는 능력을 잃는 동시에 그들의 도상을 이용하여 주류적 의혹들에 대해 의문을 제기한다.; [C's]의 작품은 파악하기가 매우 어렵다. 그것은 묘사하기 어렵고, 어떤 것은 우리가 지금 조각품, 설치물 혹은 환경을 다루고 있는지에 대해 알려주지 않는다. 그들은 의식적으로 관습에 얽매이지 않는다.;"[D's] 명확한 분류를 회피하는 회색 영역과 간격에 관심이 있음" 등

극도로 축소되고, 창백하고, 텅 빈 모습과 그들이 관여하는 역사적 주제의 담론적 권력 사이에는 분명히 직접적인 연관성이 있다. "정의할 수 없는" 그림과 해석학적인 상부 구조 사이의 이 독특한 반목의 기능은 구체적인 예를 통해 가장 잘 나타난다.



Fig 3. Luc Tuymans, Der Architekt, 1997. Courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp. Photo : Felix Tirry.

### 3. 실재를 맞보기

Der Architect(1997, 그림 3)를 예로 들어보자. 이 창백하고 희고 푸른 그림은 바닥에 넘어진 인물을 중심으로 펼쳐진다. 대각선 수평선은 인물을 둘러싼 단조롭고 빈 공간의 경사진 영역의 끝을 나타냅니다. 몸을 살짝 돌린 채 쓰러진 사람이 다시 보는 사람 쪽으로 돌아선다. 우리의 시선이 사람의 얼굴과 마주치는 대신, 거칠게 칠해진 하얀 점이 넋을 잃고 뒤돌아 있고 이는 마치 이 건축가의 관상을 영원히 알아볼 수 없게 만들려는 것 같다. 튀명스가 겨울 휴가 도중, 히틀러의 건축가이자 군비부 장관인 알베르트 슈페어Albert Speer를 그린 아마추어 8mm 영화에서 모티프를 따왔다는 것은 잘 알려져 있다. 튀명스는 영화 장면에서 슈페어가 스키와 폴로 눈 위에 쪼그리고 앉는 장면을 분리했다.

2001년 *Der Architect*이 베를린의 함부르크 반호프에서 열렸다. 주목할만한 디자인의 전시 카탈로그는 작가가 구상한 것으로, 나치 선전 잡지 시그널 *Signal*을 모방하여 국가 사회주의의 정치적 사명을 전파하기 위해 점령국의 언어 또는 "해외 동맹국"으로 번역된 독일 국방군의 출판물을 다루고 있다. 베를린 카탈로그의 형식과 디자인은 이 잡지의 카탈로그에 맞게 수정되었으며, 제목은 No.7 1944이라 붙였다. 표지에는 빨간색 시그널 로고와 흐릿한 이미지가 새겨져 있는데 이는 산업 시대 역사적 빌라의 네거티브 사진으로, 건물 외관의 부분을 확대한 레이아웃은 튀명스의 전형적인 소거 형식이다. 그 디테일은 반제 컨퍼런스가 열린 홀 근처에서 작가가 찍은 컬러 사진으로부터 나왔다. 나치의 정기 간행물의 그래픽적 모방을 통해 작가와 박물관이 함께 튀명스의 그림의 재현과 역사적 문서들을 연결하는 동화의 형태를 결정했다. 게다가 튀명스와 거의 관련이 없는 반제 컨퍼런스 하우스의 메모리얼

사이트 책임자가 카탈로그에 주로 역사적 배경을 간결하게 설명하는 방식으로 기여하여, 카탈로그는 시민 역사의 정보 소책자 같은 느낌을 주었다. 또한, "독일 농민"을 찍은 역사적 사진 6장이 도이체 방크과 지멘스, 아우토 유니온의 오래된 광고 이미지, SS 장교 라인하르트 하이드리히의 전면 초상화와 함께 실렸으며, 그리고 타이핑된 반제 컨퍼런스의 의정서 사본이 파일 번호 K210407와 함께 수록되었다.

최종 해결책의 실질적인 집행 과정에서, 유럽을 서쪽에서 동쪽으로 살살이 뒤질 것이다. 보헤미아와 모라비아 보호령을 포함한 독일은 주택 문제와 추가적인 사회적, 정치적 필요로 인해 먼저 처리되어야 할 것이다. 대피한 유대인들은 먼저 집단별로 소위 임시 주거지로 보내질 것이며, 그곳에서 동쪽으로 이송될 것이다. 하이드리히 친위대 총사령관은 피난을 위한 중요한 전제조건은 관련자들에 대한 정확한 정의라고 말했다.<sup>19</sup>

이 문서들에 근접하여, 튀명스의 유화는 정치적 변동성의 아우라를 얻는다. 작가는 카탈로그에서 박물관이 아닌 반제 컨퍼런스 장소에서 직접 그림을 전시하는 것이 그의 원래 계획이었다고 진술한다. 왜 그것이 실행되지 않았는지는 명확하게 밝히지 않는다. 튀명스는 결국 그것을 실행하지 않기로 결정한 것은 절제와 겸손의 제스처였다는 인상을 준다. 한편, 기념관의 소장은 그들의 부지는 논리적으로 적절하지 않으며, 따라서 전시회는 불가능할 것이라고 썼다. 의심할 여지 없이, 그 그림들이 튀이만의 의도대로 역사적 위치에 전시되었다면, 그 그림들의 힘은 의심할 여지 없이 증가했을 것이다. 이 사건 현장에서 역사적 아우라와의 교류는 나치 저널을 기반으로 한 잡지 내에서 경험한 것보다 훨씬 역동적이었을 것이다. 그들은 아마도 세계 역사의 주문에 쉽게 빠져들었을 것이다.

## (재민)

But why, at the end of the twentieth century, does an artist paint a film still of the architect and minister of armaments, Albert Speer, on canvas? What is the aesthetic, intellectual, or political value of this image? And to what, exactly, can this image's provocation or agitation be attributed? Unfortunately, the Tuymans exegesis has the tendency to replicate the indefinability for which the work is praised. As a rule, the notion of where the paintings' reflexive or aesthetic potential should lie cannot be grasped. The Berlin exhibition's curator writes about *Der Architekt*,

그러나, 20세기 말에 예술가(뤼크 튀이만)는 왜 건축가이자 군부 장관인 Albert Speer(나치 선전 영화의 등장 인물)이 등장하는 영화 스틸 이미지를 캔버스에 옮겼을까? 그 이미지의 미학적, 지적 또는 정치적 함의는 무엇일까? 그리고 그 이미지 갖는 도발성, 동요시키는 요소는 어디에서 기인하는 것일까? 애석하게도, 튀이만의 주석(해석)은 그 작품이 주목받는 설명하기 힘든 무언가를 '복제'하는 듯이 보인다. 일반적으로, 회화가 지니는 반영적이거나 미학적인 잠재성은 구체적으로 파악될 수 있는 것이 아니다. 베를린 미술관의 큐레이터가 *Der Architekt*(Albert Speer을 지칭하는 듯?)에 대해 쓴 글을 보라.

"That the fall of the elegant skier--the steep, frozen slope, the reckless momentum, and, finally, the crouching in the snow with pointed planks could be held as a metaphor for his life could not have been anticipated by anyone at the moment of the incident. It was the history for which he stands that first enabled this banal event to be translated into a metaphor one no longer decipherable via the

---

<sup>19</sup> Luc Tuymans: Signal, n.p.

moxie of language It was the picture- arrested between the film image and the painted image as the image of history- that first presented the artist with this possibility of interpretation. Now, one could ask whether the film image alone, along with its caption doesn't suffice in communicating that we are dealing with the Reich main architect and minister of wartime production- with someone at the mercy of the homophilic attractions of male bending, a power conscious mega/oenaniac. Would the film image not be enough to inform us that we are dealing with the man who found atoneatent following the Nuremberg Trials in Sprandau- Albert Speer? Even after another inspection of the film image in the context of this newly gained insight, it still remains disappointingly banal. It will not become art, regardless of how much more we know of its history. Tuymans's painting, which doesn't deny its historical contexts, is very openly committed to tradition: stretched canvas, use of brushes and paint. It vibrates with the resonance of a panel painting 20

'우아한 스키 선수의 추락--가파르고 얼어붙은 슬로프, 무모한 추진력, 그리고 마침내 뽀족한 판자로 눈 속에서 웅크리고 있는 것이 그의 삶에 대한 은유로 받아들여질 수 있었다는 것은, 사건의 순간에 누구에게도 예상될 수 없었다. 이 진부한 사건이 더 이상 언어의 moxie(? 비격식으로 '용기'라는 뜻이던데...)를 통해 더 이상 해독할 수 없는 은유로 번역될 수 있게 한 것은 그(튀이만?)가 주장하는 역사관이었다. Now, one could ask whether the film image alone, along with its caption doesn't suffice in communicating that we are dealing with the Reich main architect and minister of wartime production- with someone at the mercy of the homophilic attractions of male bending, a power conscious mega/oenaniac.(이 부분이 의역도 불가능 할 정도입니다 ㅠ ㅠ... Albert Speer라는 가상인물의 시대적 면모를 영화 이미지만으로는 충분히 설명해낼 수 없다는 말을 하는 것 같은데...) 영화 이미지만으로는 우리가 Sprandau-Albert Speer에서 Nuremberg Trials(?)를 따라 속죄를 발견한 사람을 상대하고(연상하고) 있다는 것을 알려주기에(전달하기에) 충분하지 않은 것일까? 맥락에 따른 영화 이미지에 대한 새로운 시각에서 영화 이미지를 다시 보더라도(영화 이미지 자체만으로는) 여전히 실망스러울 정도로 진부하다. 우리가 그 역사에 대해 더욱 많이 알고 있더라도 그것(영화 이미지)은 예술이 될 수 없다. 역사적 맥락을 부인하지 않는 튀이만의 그림은(회화적)전통에 매우 명징하게 전념하고 있다: 캔버스와 붓, 물감을 사용한다는 점.(튀이만의 회화는) 패널 페인팅의 공명으로 진동한다.

Here, the commitment to painting is once again highlighted as a particular quality of Tuymans's work. But what is meant by "very openly committed to tradition"? How should one imagine a painting that actively denies this tradition and suppresses canvas, brush, and paint? Above all, one has still not learned where the aesthetic or intellectual surplus value lies in the painterly adaptation of historical amateur films. Most likely, the following find is indeed worth considering: "The architect fallen in the snow appears to us to be a well-chosen metaphor for a person whose reality is not unlocked by historical documents or testimonials. However, the poetry of the painted image suddenly and strangely allows it to become all-encompassingly understandable."- So, the quality of painting would exist in how the protagonist of the Third Reich "suddenly and strangely becomes poeticized? The following statement is equally dubious: "It is of course absurd to want to explain the source of Tuymans's image to the viewer. The photographic excerpt's materiality becomes totally nullified in painting. It surpasses its banality, so to speak, and becomes exalted in painting, a medium whose images arise from the hand. They are channeled by both body and mind and not only by intellect."22

여기에서 그림에 대한 전념은 튀이만 작업의 특정 품질로 다시 한 번 강조된다. 그러나 "전통에 매우 공개적으로 전념"한다는 것은 무엇을 의미할까? 이러한 전통을 적극적으로 부정하고 캔버스, 붓, 물감을 억압하는 그림은 어떻게 상상해야 할까? 무엇보다도 우리는 역사적 소재를 다룬 아마추어 영화(독립영화)를 회화적으로 옮기는 것에 있어 미학적 또는 지적 잉여



가치가 어디에 있는지 아직 익숙하지 않다. 아마도 다음 발견은 실제로 고려할 가치가 있다." 눈에 빠진 건축가(Albert Speer)는 역사적 문서나 증언에 의해 현실감을 갖추지 못한 인물에 대한 적절한 은유로 보인다. 그러나 회화적 표면이 지닌 시적인 울림은 갑자기 이상하게도 모든 것을 이해할 수 있게 해준다." - 따라서 제3제국의 주인공이 갑자기 이상하게 시적인 분위기를 갖는 방식으로 회화의 품격이 존재한다는 것인가? 다음 진술도 똑같이 불확실하다: "튀이만의 이미지의 출처를 관람자에게 설명하기를 원하는 것 역시 우스꽝스럽다. 사진 발체에서의 물질성은 회화의 표면에서 완전히 무효가 된다. 말하자면, 그것(사진 발체의 물질성)은 진부함을 뛰어넘어 회화에서 고양되고, 손으로 부터 나온 이미지를 지닌 매체가 된다. 그것들은 지성뿐만 아니라 몸과 마음 모두에 의해 전달된다."22

20 Blume, "Zwischen den Bildern," 17.

21 Ibid., 18.

22 Ibid.



Fig. 4. Luc Tuymans, *Gaskamer*, 1986. Courtesy of Zeno X Gallery, Antwerp. Photo : Ronald Stoops.

Why is it "absurd to want to explain the source of Tuymans's image to the viewer"? This allusion to the source material's irrelevance is found only a few lines after the author's own description of the source material. Part of the mythologization of this painting is the claim that it transcends its underlying photographs and film, leaving them behind--the claim that the film image is "totally nullified in painting." But it is the opposite case: film and photography must be continuously called up and kept alive as energetic models, as it is only through these that painting can obtain its sensory effects. The model images provide a reservoir of the real, and it is from here that Tuymans attempts to borrow the explosiveness of his own pictures. Moreover, there is a questionable differentiation of high and low art underlying the quoted comments. In order to exalt the painting, the film on which it is based must be debased at the same time. Only when the film image of the fallen Speer has been made to appear as "disappointingly banal" is it possible for the hand of the painter to elevate it to the status of art. But there is nothing justifying this seemingly obvious hierarchy. In fact, it is questionable whether Tuymans's version in oil boasts a higher complexity than that of the historical film.

왜 "관객에게 튀이만의 이미지의 출처에 대해 설명하는 것을 원하는게 터무니없다"는 것일까? 원본 자료의 부적절성에 대한 이러한 암시는 원본 자료에 대한 저자 자신의 몇줄의 설명에 의해서만 밝혀진다. 이 그림에 대한 신화화의 일부는 그 기반으로서의 사진과 필름을 초월하여 그것들을 뒤에 남겨둔다는 주장, 즉 영화 이미지가 "회화에서 완전히 무효화된다"는 주장이다. 그러나 그 반대의 경우가 있다: 회화가 감각적 효과를 얻을 수 있는 유일한 방법은 영화와 사진을 끊임없이 불러일으키고 힘있는 표본으로 유지하는 것이다. 원본 이미지는 실제성의 저수지와 같이 작용하며, 튀이만은 여기에서 자신의 이미지의 폭발적인 부분을 차용하려고 시도한다. 더욱이 인용된 논평의 바탕이 되는 고급 예술과 저급 예술의 미심쩍은 차별성도 존재한다. 회화의 가치를 높이려면 그림의 기반이 되는 영화매체를 동시에 비하해야 한다. 타락한 Speer(?)의 영화적 이미지가 '실망스러울 정도로 진부'한 것처럼 보일 때에만 화가의 손이 그것을 예술의 지위로 끌어올리는 것이 가능하다. 그러나 이 걸보기에 명백한 위계를 정당화할 수 있는 것은 없다. 사실 튀이만의 유화 작업이 그 역사 영화보다 더 높은 복잡성을 자랑하는지 의심스럽다.

There is another strategy underlying the painting *Gaskamer* (*Gas Chamber*, 1986, fig. 4). A watercolor drawing, made by the artist at the former Dachau concentration camp, was the basis for this picture. Constrained in warm, brown tones, the painting roughly indicates the interior of an empty room. As soon as one has noticed the title of the work, the dark markings on the ceiling and the hint of a drain cover on the floor can be decoded as components of a gas chamber. Unlike *Der Architekt, Die Zeit* (4/4) (1988; the adaptation of an historical portrait photograph of the SS member Reinard Heydrich), or *Our New Quarters* (1986; after a historical photograph of Theresienstadt) *Gaskamer* is not based upon a certain photograph. One could claim the opposite, as this time the painting draws its *mez* from the discourse on the inability to represent the Holocaust which, in the mid-1980s, had experienced a renewed topicality largely due to Claude Lanzmann's film, *Shoah* (1985). In his filmic montage of interviews with extermination-camp survivors, Lanzmann made a conscious decision to abstain from using historical imagery--the witnesses and their spoken accounts were to be the focal points. Any accompanying images, in addition to those of the protagonists, primarily showed the emptiness of the historical settings. Over time, Lanzmann's renouncement of historical image material expanded into a real ban on representation. In an interview, he stated that there is no image of the Holocaust. And if he were to find filmed recordings made inside the gas chambers, he would destroy them straightaway. Behind this stance, there is an obvious conviction that there are incidences that, by nature, evade representation (and others that do not)--a picture that purports to show them would thus be an impossibility. Based on four photographs taken in secrecy by Jewish prisoners in the summer of 1944 at Auschwitz, George Didi-Huberman's response to this concept is that, on the contrary, it is only possible to represent

Auschwitz. This obviously did not mean that there is a conceivable form of representation that could adequately reconstruct the reality of the camp.

가스실 그림에는 또 다른 전략이 있다.(Gas Chamber, 1986, 그림 4). 옛 다하우 강제 수용소의 예술가가 그린 수채화 그림이 이 그림의 기초가 되었다. 따뜻한 갈색 톤으로 표현된 이 그림은 대략 텅 빈 방의 내부를 나타낸다. 작품의 제목을 듣자마자 천장의 어두운 터치와 바닥의 배수구 덮개라는 힌트가 가스실의 구성 요소로 해독될 수 있다.

/// 여기까지 해석중...

Der Architekt와 달리 Die Zeit(4/4)(1988, SS 대원 Reinard Heydrich의 역사적 인물 사진을 각색) 또는 Our New Quarters(1986, Theresienstadt Gaskamer의 역사적 사진이 특정 사진에 기반하지 않음) 한 쿨라는 반대 주장을 하는데, 이번에는 1980년대 중반에 클로드 란츠만(Claude Lanzmann)의 영화 쇼아(Shoah)(1985)로 인해 새로운 화제성을 경험했던 홀로코스트를 재현할 수 없다는 담론에서 이 그림이 그 메즈를 끌어내기 때문이다. 학살 수용소 생존자들과의 인터뷰를 담은 영화적 몽타주에서 Lanzmann은 역사적 이미지를 사용하지 않기로 의식적으로 결정했습니다. 주로 역사적 배경의 공허함을 보여주었다. 시간이 지남에 따라 Lanzmann의 역사적 이미지 자료 포기는 재현에 대한 실질적인 금지로 확대되었다. 인터뷰에서 그는 홀로코스트의 시대. 그리고 가스실 내부에서 녹음된 녹음파일을 찾으면 바로 파기하겠지? 이러한 입장 이면에는 본질적으로 표현을 회피하는 사건이 있다는 명백한 확신이 있습니다. 1944년 여름 아우슈비츠 수용소에서 유대인 수감자들이 비밀리에 찍은 네 장의 사진을 바탕으로, 이 개념에 대한 조지 디디-위베르만의 반응은 오히려 아우슈비츠를 대표하는 것만이 가능하다는 것이다. 이것은 분명히 수용소의 현실을 적절하게 재구성할 수 있는 상상할 수 있는 표현 형태가 있다는 것을 의미하지는 않았습니다.

23 Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible," *Le Monde*, March 3, 1994.

24 See Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, trans. Shane B. Lillis (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

Nevertheless, the attempt to visualize--as imprecise, fragmentary, and futile it may necessarily turn out--still represents a legitimate possibility for debate, should one wish to abandon the invocation of the unrepresentable.\* In addition to Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy and Jacques Rancière also have criticized the discourse on the Holocaust's unrepresentability: Nancy hinted that this dictum remains diffuse in the end: should this mean that one cannot represent the Holocaust? But to what exactly can this inability be attributed? And, must one then separate history into representable and unrepresentable events? Where would the reasonable borders be drawn? Or does this mean, rather, that one may not represent an event like the Holocaust? In this case, a representation would be possible yet objection-able and, as a consequence, forbidden. In order to justify a moral proscription of this kind, there would need to be a tenet or a principle responsible for enacting such a ban. This binding principle cannot be identified, however,<sup>5</sup> Therefore, Rancière also criticized the inflationary use of the term "unrepresentability" and warned to avoid phenomena that have an "aura of the holy horror." Being unrepresentable is not a trait of certain incidences. No event demands to be represented or not to be represented. There should always be a possibility for choice.» It is astonishing that the Tuymans exegesis seems, thus far, to have been passed over by thoughts like these. In the words of the artist, his gas chamber in oil is an attempt "to approach the really terrible thing that cannot be depicted!"<sup>6</sup> Commentators have repeated this phrase in various versions.

According to Molesworth, Tuymans's paintings "attempt to represent historical atrocities that are putatively unrepresentable."<sup>28</sup>

<sup>25</sup> See Jean-Luc Nancy, *The Ground of the Image*, trans. Jeff Fort (New York: Fordham University Press, 2005).

<sup>26</sup> See Jacques Rancière, "Are Some Things Unrepresentable?," in *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2007).

<sup>27</sup> Luc Tuymans, "Artist's Writings," in Luc Tuymans, 130.

<sup>28</sup> Molesworth, "Luc Tuymans," 18.

<sup>29</sup> Dexter, "Interconnectedness of All Things,"

" 24.

With Dexter we read, "So painting as reproduction fails continually in his work, and this failure, this disguise, allows him to depict the unrepresentable, for example, the Holocaust."» In an earlier publication Ulrich Wilmes states, "The representability of the in-fact-unrepresentable is a challenge that perhaps only paint can equal. That is to say, in Tuymans's work the representation of horror is a circumspect exploration of the representability of horror."<sup>30</sup> Finally, Look: "Gas Chamber (...) fails irreversibly in its task of providing any kind of accurate picture of its object, as this object itself is deprived of any possibility of representation. It is the formulation of this failure which (\_\_\_) is stressed by the production of an aesthetic appearance. The disguise is impenetrable, allowing a painting such as *Gas Chamber* to preserve the image of the gas chamber." What exactly is meant by these comments is unclear. How does the unrepresentable allow itself to be represented? Either it is not unrepresentable at all and can thus be represented, albeit with inevitable incompleteness, or it in fact evades any form of visual representation, in which case the painting ultimately does not show a gas chamber. It was obviously intended that Tuymans's *Gas Chamber* represent this failure itself. To his interpreters, it is an image that flaunts its own failure. Here, we are once again encountered with a variety of discourse on the reflexivity of painting. As to how *Gas Chamber* exactly engages in showing something while simultaneously showing that the thing shown is unable to be shown—this remains a mystery. Moreover, the painting actually only presents an empty room. When taking the title into consideration, it becomes readable as the representation of a gas chamber. But above and beyond this, achieving the work's superstructure is not done via the image or its meaning, Dexter's praise of indifference is also disconcerting:

<sup>30</sup> Ulrich Wilmes, "Painting History," in Borchardt-Hume, Wilhelm Saunal\$

<sup>31</sup> Look, *On Layers of Sign Relations*, 51.

Herein lies a clue to this methodology. Tuymans has flattened out the hierarchy of the genres of painting that exist within his own practice. He paints a cardboard box with as much care and

attention as he paints a gas chamber. This treatment hints a wider political and iconographic significance, but also suggests how Tuymans has developed his own method for representing the uncanny and the repressed.”

Why the equating of a crematorium to a cardboard box, of all things, should entail "a wider political and iconographic significance" remains the author's secret.

Unlike Neo Rauch, who stages scenes of semantic overkill with his overpopulated pictures, Tuymans draws up the very opposite with pale colors, empty spaces, white space, and removal. Whereas with Rauch it is overabundance, with Tuymans it is meaningful emptiness that sets the hermeneutic machine in motion. A formidable posse has already been summoned in the explanation of Tuymans's paintings: Hannah Arendt, Walter Benjamin, W. G. Sebald, Benedict de Spinoza, Sigmund Freud, Immanuel Kant, Jacques Lacan, Theodor W. Adorno, Jacques Derrida, Jorge Luis Borges, Charles S. Peirce, and many others, Bery writes, "Tuymans derives the material for his painting from a repository of images that refer to reality but no longer stand directly in contact with it." This is quite an exact description of the reservoir from which this painting is nourished. It sips at the real, at the atrocity of the gas chamber and the banality of evil, while at the same time managing to remain in the preserve of autonomous art.

32 Dexter, "Interconnectedness of All Things," 16.

33 Berg, "Twilight of the Images," 11,

(찬영)

### Questions for Peter Geimer

Isabelle Graw

I have two questions, or remarks rather, about your excellent talk. Namely, I agree with you that art criticism has made it too easy by conjuring up the aesthetic topos of an openness of meaning, and the Tuymans exegetes especially abet his work with this manner of mystification. All the same, I wonder whether your argument doesn't ultimately lead to a break with the aesthetic topos of the irreducibility of art. Would this not be hasty in light of artworks that are of interest to us precisely because they do not erupt with evident meaning and cannot be immediately explained away? How do I differentiate this "good" aesthetic topos of an openness of meaning from the questionable obfuscation at work in Tuymans?

-

당신의 훌륭한 연설에 대해 두 가지 질문, 의견이 있어. 예술 비평이 의미의 개방성이라는 미학적 \*토포스를 고안함으로써 그것을 너무 쉽게 만들었다는 것에 동의해. 또한 투이만인들은 특히 이런 신비화 방식으로 그의 작품을 부추겨. 마찬가지로, 당신의 주장이 궁극적으로 예술의 환원 불가능성이라는 미학적 토포스와 단절로 이어지는 않는지 궁금해. 이것은 명백한 의미로 설명 될 수 없기 때문에 우리가 관심 있는 예술 작품에 비추어 보는 것은 성급하지 않을까? 의미의 개방성에 대한 이 "좋은" 미학적 토포스를 투이만 작업의 불명료함과 어떻게 구별할 수 있을까?

(\*topos 토포스: 전통적 주제 사상, 진부한 관습)

My second question revolves around the motif of reflection. In the first instance, I share your skepticism regarding the common formula of a painting itself reflecting the condition of its possibility or its impossibility. It is too seldom demonstrated what such reflection actually looks like and where it takes place in the work. The moment we say that an artwork reflects something, we also simultaneously attribute subjective-like faculties to it. They should have the capacity for thought processes, which would elevate them to a sort of quasi-subject. This tendency to model artworks after subjects has a long tradition in aesthetics, one that reaches from Hegel to Benjamin and on to Adorno. Here, the artwork is conceived in analogy to a living subject. There is a questionable, anthropomorphic projection at work here as well as the wish to elevate artworks to the status of a better person. But to abandon this projection altogether would mean that we no longer grant artworks what most expect from them--agency. Giving up on agency seems problematic as well--why then should we be interested in art-works when they cannot do anything, not even reflect? Against this backdrop, I wonder if you are you pleading for giving up on the motif of reflection altogether or whether you argue for a more precise application of this assumption? And what would it look like if we rooted our claim that artworks are able to reflect in their own materiality?

-

두 번째 질문은 반성의 모티브를 중심으로 전개돼. 첫 번째 예에서, 가능성이나 불가능의 조건을 반영하는 그림 자체의 일반적인 공식에 대한 당신의 회의론을 공유하게 되었어. 그러한 반성이 실제로 어떻게 발생했는지, 그리고 그것이 작업 어디에서 일어나는지는 알기 어려워. 우리가 예술작품이 무언가를 반영한다고 말하는 순간, 우리는 동시에 주관적인 것을 작업에 귀속시키고, 그것들은 사고 과정을 위한 능력을 가져야하며, 사고 과정을 일종의 하나의 부주제로서 끌어 올릴 거야. 주제화 이후에 작품 모델링하는 것은 헤겔에서 벤자민, 아도르노에 이르기까지 미학에서 오랜 전통을 가지고 있어. 여기에서 예술작품은 살아있는 주제와 유사하게 표현돼. 의인화같은 투영뿐 만 아니라 예술 작품을 더 나은 사람으로서 표현하려는 소망이 담기지. 그러나 이러한 인간적 투영을 포기한다는 것은 우리가 더 이상 예술작품에 가장 기대하는 것, 즉 작품 속 작용을 부여하지 않는다는 것을 의미할 수 있어. 작품 속 작용에 대해 포기하는 것도 문제가 있지. 그렇다면 왜 우리는 아무것도 할 수 없고 반성도 할 수 없는데 예술 작품에 관심을 가져야 할까? 이러한 배경을 전제로, 반성의 모티브를 완전히 포기하라고 말하는 것인지 아니면 이 가정을 좀 더 정확하게 적용하자고 주장하는 것인지 궁금해. 만약 우리가 예술작품이 물질성을 반영할 수 있다는 우리의 주장을 고찰한다면 어떻게 생각될까?

## Response to Isabelle Graw

Peter Geimer

You are absolutely right. The problem of such a strong critique of Tuymans and the Tuymans exegesis is related to the difficult differentiation between positive openness and obfuscation. It would be a nonsensical demand to expect a similar form of stringency from an artwork as from a political stance or from the argumentative conclusion of a thesis. So, the point is not to demand a clearly understandable message from the artists or to insist upon a position that does not suit their means of working. Tuymans and his exegesis seem to me to be a good example of the aesthetic topos of an openness of meaning in art having taken on a sort of life of its own on an inflated scale--and this, in fact, after needing to historically assert itself first over the regulated system of genre hierarchies, attribution of functions, etc. Tuymans is therefore a good example, because his paintings' extremely reduced and consciously emptied and paled appearance corresponds to an excessive attribution of meaning in their reception. The stronger the removal of meaning is visually evident, the more emphatic the search for profundity becomes. What I describe as the "Tuymans strategy" is intended as a process that, on one hand, utilizes the blessing of an "autonomous" art, obliged only to itself. But the process also grasps for the greatest possible--and most politically charged--themes at the same time, in order to settle them within the realm of the canvas in the form of rich particles of reality. A political dimension of painting is partially cited while remaining so unbinding and free of risk that one could say everything and nothing about it. Beyond just Tuymans, I wonder much more about many of his commentators, who attest a special explosiveness and reflexivity to this apolitical art. In short, there is no plausible case against ambiguity. But ambiguity is not a characteristic that just approaches artworks. It is not available or given; instead, it must be produced. How well Dis works, if at all, depends on individual cases. Your second question follows well here because, just like Wait's openness of meaning, art's reflexivity also seems to me to be a category whose rise is not self-evident.

*<in fact, I believe that historical and systematic survey of the term 'reflexivity-or also often "self-reflexivity"~would be useful and necessary;? find "self-reflexivity: to be a more problematic term. in the philosophical sense, reflexivity in itself would probably have suffices as the referentiality of a thought is already addressed therein The supplement "self works here merely as an emphasis, as Niklas Luhmann once observed with the supplement 'radical' radical constructivism. It would deal with a rhetorical enhancement, like one would also encounter in an organic grocery store where food would be pitched as "naturally pure:) Works like Viktor I. Stoichita's L'instauration du tableau (1993; the English translation, strangely, is titled The Self-Aware Image) bind the theme of painterly self-referentiality or "meta painting" to concrete, historical situations. In the case of Stoichita this is somehow the development since the fourteenth century from altarpiece to mobile panel painting. My impression is that beyond such historical specifications, reflexivity/self-reflexivity has meanwhile become a type of discursive wild card, an aesthetic seal of quality, which can be attributed to the works of all eras and genres. According to this, complex and reflexive pictures are those that not only show "something but also thematize the conditions of this showing at the same time. Sub-complex pictures are those that only show "something" and become absorbed in this heteronomous referentiality. In my opinion, this difference seems to be extremely questionable. Here, old hierarchies of high "and low or "strong" and weak" pictures are repeated-or in terms of the painting of the nineteenth century, modern and salon painting.>*

네 말이 전적으로 옳아. 투이만인과 그의 해석에 대한 비판의 문제는 긍정적인 의미의 개방성과 불명료함 사이의 어려운 구별과 관련이 있어. 정치적 입장이나 논제의 논증적 결론에서와 같이 예술 작품에서 유사한 형태의 엄격함을 기대하는 것은 무의미한 요구일거야. 예술가들에게 명확하게 이해할 수 있는 메시지를 요구하거나 그들의 작업 수단에 맞지 않는

입장을 고집하는 것이 아니야. 투이만인의 해석은 예술에서 의미의 개방성에 대한 미학적 도포스의 좋은 예가 부풀려진 것처럼 보여. 실제로 이것은 장르 계층 구조, 기능의 귀속 등의 규제된 시스템에 대해 역사적으로 먼저 주장할 필요가 있었어. 따라서 투이만인은 그의 그림이 극도로 감소되고 의식적으로 비워지고 창백한 모습이 그들의 지나친 의미의 귀속에 해당하기 때문이야.

의미의 제거가 시각적으로 강하게 드러날수록 심오함에 대한 탐색이 더욱 강조돼. 내가 "투이만 전략"으로 묘사하는 것은 한편으로는 "자율적인" 예술의 축복을 활용하고 그 자체로만 의무를 지우는 과정으로의 의도야. 그러나 그 과정은 또한 현실의 풍부한 물성의 형태로 캔버스의 영역 내에서 그들을 정착시키기 위해 가능한 가장 큰 - 정치적으로 부여된 주제를 동시에 파악해야 해. 회화의 정치적 차원은 부분적으로 인용되고, 구속력이 없고 위험이 없기 때문에 모든 것을 말할 수 있지만 그것에 대해서는 아무 것도 말할 수 없어. 투이만을 넘어, 나는 이 비정치적 예술에 대한 특별한 폭발성과 반사성을 증명하는 그의 많은 논평가들에 대해 훨씬 더 궁금해. 요컨대, 모호성에 대한 그럴듯한 사례는 없어. 하지만 양면성은 예술작품에만 접근하는 특성이 아니야. 그것은 사용할 수 없거나 주어지지 않아. 대신에, 그것은 생산되어야 해.

웰디스가 어떻게 작동하는지는 개별적인 경우에 달려있고, 당신의 두 번째 질문은 여기서 보여지고 있어. 왜냐하면, Waits의 개방성처럼, 예술의 반사성 또한 나에게 상승이 자명하지 않은 범주로 보이기 때문이야.

<in fact~ painting 부분은 이해가 안가네요 ㅠㅠ>

But mainly, the underlying criteria appear unclear to me. How does one recognize reflexivity? How can reflexive and nonreflexive pictures be differentiated from one another? What even stirs the will and the need for determining such differences? What distinguishes self-reflexivity from mere self-reference? And foremost, who or what is actually the subject or the actor of this reflexivity? Is it the artist, who materializes his thoughts and actions, so to speak, and stores them in his work? Or is it the work "itself"? Can paintings, sculptures, or installations "think"? Generally, I can follow the idea that not only human subjects but also works or things can act-"actants" in the sense of Bruno Latour. In this case, another alternative notion of "acting" is needed. As with Latour's "symmetrical anthropology," if something like a broken electric door opener that disables me from entering a building "acts" and, in this respect, is part of society, then it does so without mandating any intention or will toward the object of such action. The things act, but they do not mean anything; they have an effect on us without articulating an autonomous will in doing so. In the discussions on the reflexivity of art, I do not see such a differentiated concept. If W. J. T. Mitchell, for example, speaks about pictures "wanting" something from us or that they have "desires" and so forth, it seems to me to be just a one-to-one transfer of intentionality and subjectivity from people to artifacts. Either one actually believes that paintings--like the aliens in Steven Spielberg's *Close Encounters of the Third Kind* (1977)--think, act, observe us, and want to make contact with us, or one uses these expressions in another improper or ironic sense, which would then need to be made more precise. It also seems to me that in the current application of the term "reflexivity," many different traditions blend indistinguishably, to a certain extent. A very different variation than Mitchell's talk on the life of paintings is, for example, Clement Greenberg's teleological program of systematically clearing away all external references until the artwork finally arrives at its media-appropriate self. This also houses an idea of the actual "self" of an artwork that ponders itself as well. Yet another variation comes from the diverse reception of Aby Warburg's ideas on the energetic potential of paintings. It seems that all of these traditions and figures of thought culminate here today in an unclear concept of "self-reflexivity." I read recently in a piece on Manet that painting questions itself. Such sentences are often seen, and presented with a great deal of self-evidence. In my view, it would be a worthwhile task to question the genealogy of such statements and to specify the understanding of self-referentiality that informs them.



그러나 주로, 근본적인 기준은 나에게 불분명해 보여.

반사성을 어떻게 인식하는가? 어떻게 반사적인 사진과 비반사적인 사진이 서로 구별될 수 있는가? 무엇이 그러한 차이를 결정하려는 의지와 필요성을 자극하는가? 자기 성찰과 단순한 자기 참조를 구별하는 것은 무엇인가? 그리고 무엇보다도, 이 반사성의 주체나 행위자는 누구인가? 말하자면 자신의 생각과 행동을 구체화하여 작품 속에 저장하는 것이 작가인가? 아니면 작품 자체인가? 그림, 조각, 설치물이 "생각"할 수 있는가? 일반적으로 나는 인간의 주체뿐만 아니라 일이나 사물도 행동할 수 있다는 생각을 브루노 라투르의 의미에서 볼 수 있어.

이 경우 '연기'라는 또 다른 대안적 개념이 필요해. Latour의 "대칭 인류학"과 마찬가지로, 건물에 들어가지 못하게 하는 깨진 전기 도어 오프너와 같은 것이 "행동"하고, 이 점에서 사회의 일부라면, 그러한 행동의 대상에 대한 의도나 의지를 생각하지 않고 실행하지 않을까. 사물은 행동하지만 아무 의미가 없어. 그들은 그렇게함으로써 자율적인 의지를 분명히하지 않고 우리에게 영향을 미치지. 예술의 성찰성에 대한 논의에서는 그렇게 차별화된 개념이 보이지 않아. 예를 들어, W. J. T. Mitchell이 우리에게 무언가를 "원하는"그림이나 "욕망"등을 말하면 의도와 주관성을 사람으로부터 유물로 일대일로 전달하는 것처럼 보여.

스티븐 스피버그(Steven Spielberg)의 "제3종과의 조우"(Close Encounters of the Third Kind, 1977)에 나오는 외계인들처럼 실제로 그 그림들이 살아있거나, 우리를 생각하고, 행동하고, 관찰하고, 우리와 접촉하고 싶어하거나, 아니면 다른 부적절하고 아이러니한 의미로 이러한 표현을 사용한다면 좀 더 정확하게 만들 필요가 있을거야.

또한 "반사성"이라는 용어의 현재 적용에서, 많은 다른 전통들이 어느 정도 구별할 수 없을 정도로 혼합되어 있는 것 같아. 그림의 삶에 대한 미첼의 이야기와는 달리, 예술 작품이 마침내 미디어에 적합한 자아에 도달할 때까지 모든 외부 참조를 체계적으로 제거하는 클레멘트 그린버그의 목적론적 프로그램이야. 이것은 또한 자신을 숙고하는 예술 작품의 실제 "자아"에 대한 아이디어를 담고 있지. 또 다른 변형은 그림의 활기찬 잠재력에 대한 Aby Warburg의 아이디어를 다양하게 받아 들인 거야. 이러한 모든 전통과 사상의 인물들은 오늘날 "자기 반사성"이라는 불분명한 개념으로 여기서 절정에 달하는 것 같아. 나는 최근에 마네에 관한 한 작품에서 그림이 스스로 질문하는 것을 읽었어. 그러한 문장들은 종종 보여지고, 많은 자기 증거를 제시해.내 견해로는 그러한 진술의 계보에 의문을 제기하고 그들에게 알려주는 자기 참조에 대한 이해를 명시하는 것이 가치있는 일이 될 거야.

**1** See W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*(Chicago: University of Chicago Press, 2005), 28.