

<눈 이야기들> 1강

-유충현

눈과 빛[진리]

“百聞이 不如一見”: 백번 듣는 것이 한번 보는 것만 못하다.

“見物生心”: 직접 보면 없던 마음도 생겨난다. 한잔 걸치면 더 심해지고요. 그래서 저도 술김에 결혼도 하고 차도 구입 했습니다.

“Seeing is beliving.”: 여기서 ‘믿다’는 ‘알다’로 바꿀 수 있겠지요. 이는 ‘보다’라는 뜻의 동사들 see/find가 know, realize, recognize라는 뜻을 함축하고 있음을 통해 알 수 있습니다.

이처럼 시각은 다른 감각들에 비해 특별한 위상을 부여 받고 있습니다. 인간에게는 다섯 가지의 감각기관이 있지요. 게다가 六感이라고 해서 여성들에게만 고유한 ‘직감’이라는 것이 있습니다. 이는 ‘척하면 아는 것’이지요. 이 직감을 무시했다가는 난처한 경험을 할 수도 있어요. 남성분들 조심해야 합니다. 아무런 연락이 없다가도 다른 여자랑 만날 때는 꼭 여자 친구로부터 전화가 옵니다. 참 놀랍지요.

그런데 본다는 것이 과연 아는 것일까요? 대상을 완전히 인식하는 것은 우리의 신체 구조상 불가능합니다. 우리는 언제나 전체가 아닌 부분, 전면만을 볼 수밖에 없습니다. 철학에서 감각은 언제나 기만하는 것이었습니다. 시각도 예외는 아니지요. 우리가 낙조를 볼 때, 멀기는 해도 열심히 다가가면 달을 것도 같다고 생각합니다. 실상은 그렇지 않지요. ‘100 미터 미인’이라는 말이 있습니다. 멀리서보면 모두가 김태희 같다고들 하지요. 실상은요? 심지어 김태희도 아주 가까이서보면 무섭고 흉측하지요. 현미경으로 보면 말입니다. 이 점에서 본다는 것은 적당한 거리의 문제이기도 합니다. 세잔은 자화상을 그릴 때 거리를 적절히 유지했다고 하지요. 적절한 거리는 실재와의 외상적 조우를 피하기 위한 가림막과도 같아요. 지젝은 이렇게 말합니다. 멀리서 바라보면, 이는 낭만적으로 본다는 것과 같은 의미인데, 아프리카의 난민이나 기아에 처한 아이들을 동정하기란 쉽다고 말이지요. 그 아이들을 우리 집에서 키워야 한다면 어떨까요? 폭발적으로 근접해오는 실재와의 만남은 그렇게 쉽게 끌어안을 수 있는 문제가 아니라는 애깁니다.

플라톤은 ‘동굴의 우상’에 대해 말하는데, 동굴 벽에 비친 그림자를 실재로 착각하고 살아가는 인간의 우매함을 빗대어 표현한 것이지요. 그림자는 결국 실재가 아닌 이미지에 불과한데, 그것이 실재라고 믿는 이유는 바깥을 나가보지 못했기 때문이지요. 이는 이후에 보게 될 거울단계와도 유사합니다.

그러나 감각에 대한 불신이 극에 달한 플라톤도 시각을 다른 감각에 비해서 우월한 감각이라고 평가합니다. 진리는 아니어도 진리에 가까운 것이 시각이라는 애깁니다. 따라서 현상계에서는 시각의 역할을 인정하겠다고 하지요. 그런데 시각은 빛을 전제로 할 때에만 가능한데요. 우리는 빛이 없어도 냄새 맡고, 만지고, 들을 수 있어요. 그러나 시각은 빛이 없으면 불가능합니다. 고대에 빛은 진리와 등가적 위치에 있었습니다. 그래서 진리는 나의 빛 Veritas Lux Mea이지요. 진리는 신에게 귀속되는 바, 진리 = 빛 = 신이었습니다. 중국 고대 신화에서 반

고라는 거인이 죽으면서 두 눈이 태양과 달이 되었다고 하지요. 그 외에도 제우스(번개 신), 아폴론(태양 신), 이집트의 아몬 등등 신과 빛의 관계는 도처에 널려 있습니다.

때문에 빛과 천연 관계에 있는 눈이 이러한 속성을 어느 정도 담지 했을 것이라고 생각했던 겁니다. 신은 모든 것을 보면서 동시에 누구에게도 보이지 않는 존재로 생각되었습니다. (현대의 신은 pan-opticon이 대체하지요) 인간의 눈은 영혼을 밖으로 분출하는 램프로 이해돼요. 눈에서 광선이 나가서 대상을 비춘다. 우리는 안광이라는 표현도 자주 하지요. 그런데 빛은 양면성을 가지고 있어서, 생명을 주면서도 그것을 거두어가기도 하는 존재지요. 아폴론의 마차가 궤도를 벗어나 달리는 바람에 아프리카가 새카맣게 탔다는 이야기를 아시지요? 눈도 마찬가지로 양면성을 띄고 있어 선과 악을 동시에 갖고 있어요. 무협지에 나오는 어떤 고수는 쳐다보기만 해도 상대를 죽입니다. 그런데 다른 고수는 쳐다보기만 해도 죽은 자를 살려냅니다. (누가 더 고수일까요?) 전자가 바로 사악한 눈인데요. 사악한 눈의 전형은 메두사가 대표적이겠지요. 그런데 사악한 눈은 근대적 주체의 표상적 시선과도 밀접한 관련이 있습니다. 우리는 사물을 오직 유용성의 관점에서 바라보고 규정짓습니다. 따라서 사물 자체는 실재의 쪽으로 상실[억압]되고, 우리는 사물의 이미지인 대상만을 취하게 됩니다. 눈을 나타내는 visus에서 vis는 ‘힘’, ‘폭력’을 의미하기도 합니다. 마키아벨리가 말하는 virtu와 영원적으로 같은 거지요.

기독교가 제도화되자, 성상파괴운동이 일어납니다. 여기서 성상聖像은 아이콘으로서 이미지를 의미합니다. 예수는 신이며, 따라서 인간의 능력으로 결코 재현될 수 없고, 재현되어서도 안 된다는 신념에 기인했던 겁니다. 그러면서 잠시 음성중심주의가 들어서기도 하지요. 신은 우선 말씀으로 존재한다는 것입니다. “태초에 말씀이 계시니라.” 그러나 예수가 신의 아들로써, 이 세상에 온 이유가 들리는 존재에서 보이는 존재로, 그러니까 신의 육화로 온 것이라는 여론에 밀려 다시 시각중심주의가 복권하게 되지요. 그러니까 사람들은 무언가(그것이 십자가든, 목주든, 성화든 간에) 눈에 보여야만 믿게 된다는 거지요. 보는 것이 믿는 것!

이러한 시각중심주의는 수치와 연결이 됩니다. 호메로스의 서사시들에 등장하는 영웅들은 타인의 시선에 의존하는 존재들입니다. 사르트르가 『존재와 무』에서 시선에 대해 얘기하지요? 바로 같은 맥락입니다. 고대 그리스·로마의 원형경기장stadium은 그 자체가 거대한 눈의 형상이며, 수많은 눈들 앞에서 스펙터클, 그러니까 볼거리를 제공하라는 준엄한 요구를 보여줍니다.

원근법

그러다 15세기, 르네상스기에 원근법perspective이 탄생합니다. 이는 기하학적 관점에서 공간을 합리적으로 이해하는 방식의 출현을 의미해요. 이 시기를 이끈 사상가들 대부분이 광학 기술에 관심을 가졌던 것은 바로 이러한 이유 때문일 겁니다. 데카르트, 스피노자, 라이프니츠, 갈릴레이 모두가 그러했지요. 푸코는 『말과 사물』에서 이 시기를 거의 배타적으로 시각에 특권을 부여한 시기라고 평가합니다.

원근법은 데카르트의 코기토를 시각 장에서 컨버전한 것입니다. 라캉은 『세미나 1』에서 데카르트의 코기토가 궁극적으로 ‘눈’이라고 말합니다. 그러니까 ‘보는 주체 = 사유하는 주체’라는

것인데요. 원근법에서 주체의 시점으로 가정되는 소실점은 모든 선들이 수렴하는 곳인데, 달리 말하면 모든 선들이 방출되는 중심이기도 합니다. 이는 존재의 근거를 생각하는 나에게 귀속시킴으로써 존재자 일반을 대상으로 만들었던 근대적 주체와 상응합니다.

동양 회화에서는 이러한 원근법이 보이질 않아요. 반면 르네상스 회화는 대상 앞에 격자 틀을 놓고는 직선에 의해 하나의 점을 다른 점으로 대체하는 것이었습니다.



그러니까 원근법은 서구라는 특정한 공간, 근대라는 특정한 시기의 산물이에요. 동양에서는 소실점이 아니라 중심들이 산포되어 있어서 평면적이기는 하지만 화폭에 담긴 인물들 간의 크기는 모두 동일합니다. 이는 서양의 고·중세도 마찬가지지요.

그런데 라캉은 원근법은 기술만 익히면 맹인도 그릴 수 있기에 본질적으로 시각적인 것이 아니라고 말합니다. 기하학적 선에 의해 좌표 상의 하나의 점을 다른 좌표 상의 다른 점으로 옮기는 1:1 대응은 맹인이어도 실이나 자를 가지고 그려낼 수 있다는 겁니다. 바둑 영화 <신의 한수>를 보니 맹인이 바둑을 두더군요. 이것이 가능한 것도 바둑판이 좌표처럼 되어 있기 때문입니다. 옆에서 누군가 상대방이 어느 지점에 돌을 놓았다고 알려주면 되니까요.

이제까지 본다는 것에 대해 철학사적 의의를 일별 해보았습니다. 이후로는 시각중심주의에 대해 현대적 관점에서 비판적으로 접근해보려 합니다. 이는 사실 '이성중심주의'에 대한 비판의 연장이기도 한데요. 정신분석이 이에 대한 도움을 줄 것입니다. 그런데 정신분석이 시각에 대해 무슨 할 말이 있다는 것일까요? 프로이트는 심지어 환자와 눈도 안 마주치고 상담했지요. 정신분석은 대화를 통해 수행됩니다. 따라서 담화분석, 시니피앙, 언어에 무게 중심을 두고 있는 게 사실입니다.

그러나 주체가 구성되기 위한 기초 작업에는 이미지의 역할이 굉장히 중요합니다. 동일시라든가, 상상계the Imaginary 개념에 대해서는 많이들 들어보셨겠지요. 프로이트가 창간한 정신분석 매거진의 이름이 이마고imago입니다. 게다가 『꿈의 해석』 마지막 장에서 무의식 과정에 대해 설명하면서 프로이트가 중요한 비유를 들고 있는데, 놀랍게도 광학렌즈입니다. 정신분석에서 시각·광학은 결코 낯선 것이 아니라는 말입니다.

상상계

라캉의 시각 이론을 통해 우리가 살펴보려는 것은 크게 두 가지입니다 하나는 시각의 사회성이에요. 본다는 것은 단순히 지각작용에 한정할 수 없는 것입니다. 보는 행위에는 그가 속한

사회의 문화적 내용들이 개입하며, 이에 따라 특정한 시대, 특정한 사회는 사람들이 ‘세계를 보는 방식’을 규정하지요. 그러니까 보는 방식은 언제나 역사적으로 형성되며, 학습되는 것입니다. 자율적 주체로서 자기의지에 따라 보는 것이 아닙니다. 일례로 우리는 보고 싶은 영화를 마음대로 고를 수 없어요. 1000만 관객 영화는 관객이 만드는 게 아니죠.

우리는 흔히 눈만으로 본다고 생각하지만 모든 ‘봄’에는 다른 감각기관들이 협조합니다. 예를 들어 촉각이 없다면 우리는 대상을 볼 때 깊이 감을 인지할 수 없습니다. 익숙한 대상을 익숙한 대로 지각하게 만드는 것은 학습된 관념이에요. 공을 만져보지 않았더라면 공은 아마도 기하학적 원처럼 보일지도 모를 일입니다. 시각은 엄밀히 말해서 자연적인 것이 아니라 사회적인 것입니다. 따라서 우리는 아는 만큼만 볼 수 있어요. 아프리카의 어느 부족은 무지개를 12가지 색으로 본답니다. 이는 그 부족이 무지개를 그렇게 식별할 체계를 가지고 있다는 얘깁니다. 중동에 사는 사람들은 아무래도 비에 대한 어휘가 빈곤할 것이고, 비를 보는 방식 자체가 우리와 다르겠지요. 이처럼 시각 경험은 우리의 지식과 학습에 의해 매개됩니다. 우리들은 대상을 보는 법을 배우는 것이지요.

다른 하나는 주체 형성의 문제입니다. 보는 행위가 개인을 주체로 구성합니다. 주체는 가시적 세계에서 특정한 위치를 차지함으로써, 그러니까 특정한 시점을 할당받음으로써 대상과 관계를 맺으며 주체로 구성됩니다. 따라서 한 사회에서 당연한 것으로 제시되는 보는 방식은 권력관계와 결부된 것이기도 합니다. 봄voir-지식savoir-권력pouvoir 우리는 지배자[대타자]가 원하는 방식으로 보는 법을 배우는 셈이죠. 전두환이 3S 정책을 사용한 이유가 바로 그것입니다. ‘시각 체제’scopic regime는 우리에게 볼 수 있는 것과 볼 수 없는 것을 미리 규정합니다. 르네상스 기에 발원하여 20세기 초까지 지배적인 시각 양식이었던 원근법은 2차원 평면에 3차원적 입체감을 묘사하기 위해 구현된 양식인데요. 이 자체가 이미 기만적이지요. 이 원근법은 하나의 시점을 설정하고, 그것을 중심으로 공간을 합리화함으로써 가시적 세계의 중심이 되는 주체를 정의합니다. 이 소실점과 시점을 일치시킴으로써 보는 사람을 시각 장을 통제하는 주체로 구성하는 겁니다. 따라서 원근법적 주체는 시각 장에서 자기 의지적이며 대상과 거리를 둔 채 통제력을 행사하는 세계의 중심이 됩니다. 그런데 문제는 이것이 환영이라는 겁니다.

오늘날 우리는 새로운 의미에서 이미지의 폭증을 목격합니다. 애플의 GUI가 IT업계를 석권한 것을 보면 알 수 있어요. 직관적으로 이해할 수 없다면 경쟁에서 뒤쳐집니다. 물론 이 경우 뇌기능의 저하는 보너스지요. 어쨌거나 보기 좋은 게 돈이 되는 세상입니다. 가수도, 기상캐스터도, 학자도 잘 생겨야 합니다. 본다는 것은 인식론적, 미학적 차원을 넘어서 이제는 정치·경제적 차원에서도 심도 있는 담론화가 절실히 요구되고 있습니다.

주체가 외부의 힘에 의해 구성된다는 것, 시각 장의 사회성, 그 속에서 보는 주체의 형성을 설명해 줄 이론 장치를 우리는 라캉에게서 찾을 수 있어요. 그는 무의식의 언어적 구조를 강조하지만 이미지 역시 그의 논의에서 지속적으로 중요한 역할을 합니다. 상상적인 것은 결코 사라지지 않는 것입니다. 그 중요성이 상대적으로 감소하기는 하지만요. 상상적인 것[거울단계]는 주체가 최초로 자신의 통일된 전체성을 획득하는 순간입니다. 그런데 이는 사실 오인이지요. 허상의 이미지와 자신을 동일시하는 것이니까요. (동굴의 우상) 라캉에게 상상적이라는

말은 환상과 오류라는 스피노자식의 의미를 갖습니다. 스피노자는 상상지를 부분적 지식이라고 봅니다. 따라서 일정 정도 유의미함을 갖아요. 라캉에게도 상상적인 것은 부정적인 것만을 의미하지 않습니다. 유아는 거울단계에서 거울에 비친 자신의 신체 이미지와 동일시하며, 자타미분自他未分の 혼돈을 벗어나게 됩니다. 이 동일시의 결과물이 바로 자아예요.

거울속에는소리가없소
저렇게까지조용한세상은참없을것ियो

거울속에도내게귀가있소
내말을못알아듣는딱한귀가두개있소

거울속의나는원손잡ियो
내악수를받을줄모르는-악수를모르는원손잡ियो

거울때문에나는거울속의나를만져보지를못하는구료마는
거울아니었던들내가어찌거울속의나를만나보기만이라도했겠소

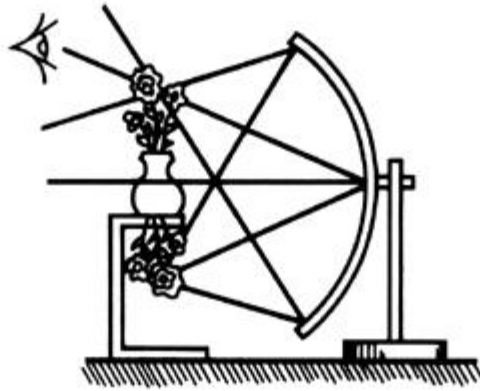
나는지금거울을안가졌소마는거울속에는늘거울속의내가있소
잘은모르지만외로된사업에골몰할게요

거울속의나는참나와는반대요마는또꽤달았소
나는거울속의나를근심하고진찰할수없으니떡섭섭하오

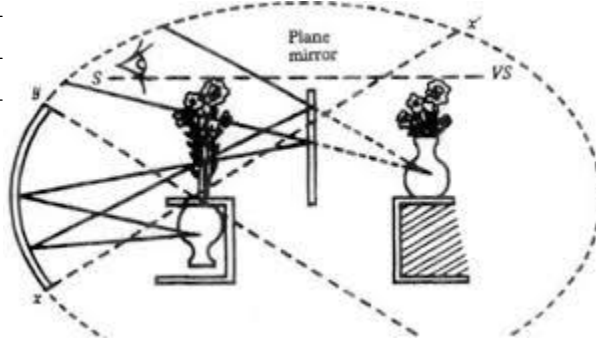
李箱의 거울

거울단계는 환호와 희열만 존재하는 것이 아니라 공격성이 개시되는 시기지요. 거울 이미지가 주는 완벽함·전체성은 불안을 유발합니다. 자신의 이미지는 완벽한데 실제의 몸뚱이는 그렇지 않거든요. 따라서 조각난 몸의 환상이 되살아나서 공격성을 표출하게 됩니다. 이러한 공격성을 통제하기 위해서 상징적인 것이 개입해야 합니다. 라캉의 이론에서 상징적인 것은 법과 금지를 의미합니다. 자아의 형성을 가능케 하는 이미지는 자아를 사회적으로 결정되기 이전에 허구적 방향으로 위치 짓고, 따라서 주체는 자신의 존재[실재]와 직접 만날 수 없고 점근선적으로만 만나게 됩니다. 실재의 상실은 상징계로 진입하기 위한 입장료와도 같은 겁니다. 오이디푸스 콤플렉스를 통해 우리는 거세공포를 이겨내지 못하고 진정한 욕망의 대상을 포기하며 아버지의 근친상간 금지법에 복종하면서 주체로 태어나지요.

라캉은 두 개의 거울 실험을 통해서 주체 구성에서 이미지가 갖는 역할과 소외에 대해 설명합니다. 실험 1은 곡면거울과 속이 빈 상자 위에 꽃다발과 상자 안에 거꾸로 꽃병을 설치하면 곡면거울에 반영된 이미지에는 꽃병 속에 꽃다발이 담긴 상상적 이미지가 보이게 됩니다. 여기서 꽃병은 결코 볼 수 없는 실재에 해당하며 우리는 거울 속 이미지를 볼 뿐이지요. (실재와 상상적인 것을 상징계와의 관계)



실험 2는 눈 뒤에 곡면거울과 속이 빈 상자를 전과 동일하게 설치하고 눈앞에 평면거울을 둡니다. 여기서 평면거울을 보게 되면 곡면거울 속에 비친 이미지[실제 이미지]의 반영인 가상적 이미지를 보게 됩니다. 실험 1의 업그레이드 버전인 실험 2를 통해 알 수 있는 것은 우리는 타자를 통해서만 혹은 타자의 위치에서만 우리 자신의 이미지[실제 이미지]를 보게 된다는 점입니다. 타자의 눈망울 속에서 우리는 자신을 보게 되는 것이지요. 여기서 실제 이미지는 이상적 자아에 해당하며, 가상적 이미지는 자아-이상에 해당하는 관계를 의미합니다.



상상적 이미지조차 상징적 질서에 의해 규정된다는 얘기지요. 라캉은 「다니엘 라가슈의 논문」에 대한 논평에서 이 점을 분명히 합니다. 아이가 거울 속 이미지를 보고 희열 속에서 자기의 것이라고 확신하려면 아이를 안고 있는 타자의 승인이 있어야 합니다. 순수한 이자 관계는 없다는 겁니다. 또한 상징적 질서가 개입한다는 의미는 눈의 위치가 임의의 장소에 위치해 있을 수 없고 정해진 지점에서만 이미지를 볼 수 있다는 점을 통해서도 알 수 있어요. 그러니까

관찰자는 거울의 바깥으로 향한 원뿔 내부에 있으면서 곡면거울의 축에서 그리 멀리 벗어나 있지 않아야 합니다. 주체의 구성이 애초부터 이미 사회적 규정을 받고 있는 겁니다.

자아-이상은 이상적 자아에서 자신의 원천을 찾는데, 그것이 주체가 소급적으로 되돌아가 자신의 잃어버린 통일성을 발견하는 자리이기 때문이지요. 그래서 주체는 영원히 이미지를 필요로 하는 겁니다. 나이가 들어서도 나르시시즘(공주병)은 수시로 찾아옵니다. 그러나 이것이 심해지면 무한히 서로를 비추는 악순환에 빠지게 됩니다.

눈과 응시의 분열

이제껏 동일시 이론을 검토함으로써 주체가 형성되는 과정의 토대에 시각 차원이 존재하며, 이는 사회적으로 규정받는 것임을 확인하였습니다. 1964년에 라캉은 시각 이론에 관한 매우 중요한 세미나를 진행하는데 바로 『세미나 11』입니다. 여기서 눈eye과 응시gaze의 분열에 관한 장들은 시각을 연구하는 이들이 참조하는 중요한 부분이에요. 이는 거울단계 논의의 업그레이드 버전인데요. 거울단계가 상상계와 상징계의 접합을 주로 설명한다면, 눈과 응시는 상징계와 실재의 접합을 주로 설명합니다. 여기서 라캉이 말하고자 하는 바는 시각 장에서 주체에 앞서 불거리로-주어진-것들[타자]이 존재하며, 주체는 그 속에서 분열을 겪는다는 것입니다. 이는 언어의 장에서와 동일하지요. 주체는 태어나기에 앞서 타자들에 의해 말해지며, 타자들에 의해 보여집니다.

이 시각 장의 중심은 주체가 아니라 응시입니다. 응시는 시각 장에서 주체가 마주치는 자신의 시각의 한계이며, 따라서 주체의 욕망을 추동하는 대상 a입니다. 응시는 언제나 주체의 시선으로부터 빠져나가고 달아나는 무엇이기 때문에 주체는 그것에 매혹될 수밖에 없는 것이지요. 대상 a란 주체의 결핍을 채워줄 것이라고 기대되는 것이어서 주체는 그것을 따를 수밖에 없어요. 주체가 시각 장을 완전히 통제하지 못한다는 증거가 바로 이것입니다.

라캉은 응시를 설명하기 위해 홀바인의 <대사들>이라는 그림입니다. 여기 왜상이 하나 나오는데요. 옆으로 비스듬히 보아야 간신히 해골형상이 나타납니다. 얼핏 보아서는 도대체 이것이 무슨 형상인지 알 수가 없고 따라서 주체는 궁금해 하며 그것에 빨려 들어가지요. 욕망을 추동하는 원인으로 기능하는 겁니다. 그런데 왜상은 응시 자체라기보다는 응시의 흔적, 얼룩입니다. 꿈이 무의식이 아닌 것처럼, 응시는 언제나 감추어져야 하니까요.

응시가 보여주는 또 하나의 사실은 우리는 보여지는being seen 존재라는 겁니다. 그러니까 주체가 아니라 대상이라는 거지요. 이러한 역전은 프로이트가 말하는 충동의 문법에 의해 설명됩니다. 이는 절시증과 노출증에서도 분명합니다. 결국 주체라고 생각하는 우리는 응시에 의해 그림 속에 못 박힌 대상이 된다는 얘가지요. 앞서 왜상에서 본 것처럼, 보는 것은 우리가 아니라 세계입니다. (세잔의 그림은 세계[생 빅투아르 산]가 화가에게로 들어와서 그리는 자화상이라고 하지요) 라캉은 눈과 응시의 분열을 세 가지 삼각형 도식을 통해 설명합니다. 첫 번째 삼각형은 기하학적·광학 구조를 나타냅니다. 꼭짓점은 우리의 눈이 위치하는 곳이고, 이 점과 대상을 이미지가 매개하며, 시각은 직선적 관계로 질서 지어집니다. 이 도식에서 주체의 눈은 초월적 위치에서 세계를 탐색하지요. 하지만 이것은 앞서 말한 이유에서 본질적으로 시각적인 것이 아니라고 합니다.

두 번째 삼각형은 응시의 차원을 보여주는데, 첫 번째 삼각형을 반전시킨 형태지요. 이 도식에서 응시는 꼭짓점인 빛의 점에 위치하고, 주체는 그 대변을 이루는 그림의 자리에 위치합니다. 이 둘 사이를 스크린이 매개하고요. 극장에서 영화를 볼 때 영사기의 빛을 보는 것이 아니라 스크린에 비치는 영상을 보는데요. 이처럼 실재인 빛 자체는 볼 수가 없어요. 너무 눈이 부셔서 실명할지도 모릅니다. (이런 의미에서 진리를 본 자는 눈이 먼 자입니다. 오이디푸스도 그렇고, 서구의 민담이나 설화에서 누구도 알지 못하는 비밀을 아는 자는 대개 눈먼 노파인 경우가 많지요) 라캉은 우리가 통조림을 본다고 할 때, 사실은 빛이 통조림을 통해서 우리를 보는 것이라고 얘기하지요. 통조림을 통해 빛이 존재함을 인지한다고 할 때, 이것이 스크린의 기능입니다. 이는 마치 꿈과 무의식의 관계와도 같아요. 꿈은 스크린입니다. 스크린은 실재를 가려주면서 동시에 실재가 존재함을 환기시킵니다. 스크린의 매개는 응시가 나타나는 하나의 방식이지요. 응시는 앞서 말한바와 같이 언제나 달아나고 사라지는 것이니까요. 정작 중요한 것은 시각 장에서 주체는 이처럼 자신이 보임을 당하고, 포획당하는 존재임을 인지하지 못하는데, 이것이 바로 스크린 때문입니다. 응시가 바로 노출된다면, 주체는 멘봉 상태에 빠지게 될 겁니다. 선글라스가 스타들의 필수품인 이유가 여기에 있겠지요. 그것은 멧을 내기 위한 액세서리가 아니라 참을 수 없는 보여짐의 상태를 극복하기 위한 수단인 겁니다.

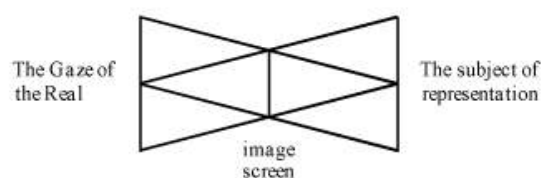
세 번째 삼각형은 앞의 두 삼각형이 중첩된 형태인데, 이는 시각 장 전체를 나타내는 도식입니다. 이제 응시와 주체가 직접 마주하며 그 둘을 매개하는 것이 스크린인데요. 스크린 덕분에 주체는 멘봉에 빠지지 않고 시각 장을 지배한다는 환영을 유지합니다. 이것이 정신건강에 도움이 되는 걸까요? 응시의 현전, 그러니까 무시무시한 시선들에 둘러싸여 있음을 인지하면, 주체는 어찌될까요? <트루먼 쇼>에서 짐 캐리를 생각해 보시면 답이 나올 듯합니다. 응시가 생략되어야 욕망이 추동되는 겁니다. 그래서 응시는 가려져야 합니다. 가려져야 관음증적 욕망이 추동됩니다. 보일 듯 말 듯 가리는 게 관건입니다. 잘하면 볼 수도 있겠다는 희망이 있어야 해요. 에로티시즘이 포르노그래피보다 우월한 이유가 여기에 있습니다.

우리가 스크린에서 동일시하는 이미지들은 타자가 승인한 이미지들입니다. 이는 대타자가 보는 방식을 자신이 취하는 것이지요. 따라서 스크린은 대타자의 장에서 상상되는 응시가 야기하는 분열과 결핍을 대체하는 판타지, 데카르트적 코기토와 결부된 상상적 판타지로서 기능하는 셈입니다.

유명한 화가 두 사람이 그림 승부를 벌입니다. 한 화가가 담장에 너무도 그럴싸하게 포도송이를 그려서 새가 날아와 부딪칩니다. 의기양양한 화가는 이제 자네가 그린 그림을 휘장을 걷어



Diagram 3



보여주게. 그랬더니 다른 화가가 말하기를 자네가 보고 있는 그 휘장이 내가 그린 그림일세라고 답했다지요. 인간의 욕망을 추동하는 그림이야 말로 진정한 그림이겠지요. 그것이 라캉이 말하는 응시입니다. 본다는 것은 어쩌면 상실된 대상을 발견하려는 부질없는 짓거리겠지요. 애초에 그 대상은 존재하지도 않았으니까요.

1911년 루브르 박물관에서 모나리자 그림이 도단당한 사건이 있었는데, 그 사건 이후로 모나리자가 사라진 그 장소를 전 보다 훨씬 많은 사람들이 찾았고, 모나리자의 위상도 훨씬 더 치솟게 되면서 회화의 상징이 되었답니다. 왜 그랬을까요? 사라지고 난 후에야 진가를 알게 되었다? 정신분석 관점에서 풀이하면 우리는 부재하는 대상을 끝없이 추구한다고 말할 수 있습니다. 라캉의 사유에서 결여, 빈 곳, 간극, 틈새라는 개념은 무척 중요합니다. 그것이 있어야 운동이 가능하고, 존재도 가능합니다. 우리가 살아가는 현실은 이러한 빈 공간을 통해 구성된다고 라캉은 말합니다. 존재론적 조건인 셈이지요. 우리가 주체로 구성되려면 무언가를 잃어야 하고, 자본주의 사회에서는 잉여가치의 상실이 있어야 사회체가 돌아가는 겁니다. 인류학적으로 말하면 여성의 상실이 있어야 일반 교환원칙이 가능해지는 거지요. 문제는 이런 사실을 우리가 망각하고 있어야 한다는 겁니다. 의식화 되면 매우 섭섭하고 경우에 따라 불안을 야기하니까요.

그림은 타자의 알 수 없는 시선의 사악한 힘으로부터 보호하기 위해 던져진 제물이고, 그런 점에서 종교와 관련이 있습니다. 따라서 우리에게 보일 필요가 없기도 합니다. 신에게 보이기 위한 것이기 때문에, 교회나 성당의 침침한 어둠 속에 그렇게 있었습니다. 여기서 유명한 승화 개념이 나오지요. 승화란 평범한 대상을 사물(무, 빈 공간)로 고양시키는 행위입니다. 그림은 빈 공간에서 탄생하며, 빈 공간을 감추면서 동시에 그것을 가리켜요. 그림은 대상/스크린/이미지입니다. 그것이 특정한 예술작품이 되려면 어떤 공간에 놓여야 하는데요. 사물은 바로 이 빈 공간 자체입니다. 누군가는 루브르 박물관을 찾는 이유가 작품이 아니라 그 공간 자체를 보러가기 위함이라고 말했습니다. 부재, 빈 공간이 주는 힘, 그것이 우리를 잡아끄는 힘은 무로 돌아가려는 충동을 말해주고 있습니다.