

<눈 이야기들> 6강 푸코(1926-1984)

푸코에게 철학의 역할은 “보이는 바를 가시화하는 일, 달리 말해서 지극히 가까이 있는 바를, 지극히 즉각적인 바를, 우리에게 밀접하게 연결되어 우리가 지각하지 못하는 바를 보여주는 일”이다. (프레데리크 그로 외, 『미셸 푸코 진실의 용기』, p. 30)

고고학archaeology; 특정한 사고의 형태를 필연적으로 만드는 것의 역사. 고고학은 단순히 과거를 바라보는 것이 아니라 현재 우리가 딛고 선 토대에 불안정성과 균열을 회복시켜 주는 것이다. (역사와의 차이는 연속성 보다 단절을 강조)

푸코에게 시선이란 지식-권력 복합체에 접근하는 통로이다. 예컨대 규율 권력은 고유한 메커니즘에 의해 스스로는 보이지 않으면서 모든 것을 보는 신적 시선의 작용으로 기능한다. 세르토는 이러한 푸코의 서술 전략을 시각적 스타일이라고 주장한다. 『광기의 역사』(1961)는 히에로니무스 보쉬의 「광인들의 배」로, 『말과 사물』(1966)은 벨라스케스의 「시녀들」과 함께, 『감시와 처벌』(1975)은 다미앵 처형 장면으로 시작한다. 그런데 이것은 과연 우연인가?

광기와 함께 푸코가 회화에 관심을 가졌던 이유는 이성과는 다른 언어와 사유를 만나기 위함이며 동시에 회화가 주체 구성에 관여한다는 사실 때문일 것이다. (회화에서의 시점 혹은 재현의 문제는 주체와 직접 관련이 있다) 한편으로 회화는 존재하지만 보이지 않는 것까지 표현한다는 점이 중요하다. 이를 잘 보여주는 것이 『광기의 역사』에 나오는 보쉬의 「광인들의 배」다.

『광기의 역사』에서 푸코는 광기가 질병으로 규정되는 역사를 1656년 파리에 설립된 ‘구빈원’과 18세기 중엽 ‘정신병원’ 설립에서 찾는다. 금기의 지식을 소유한 존재였던 광인들이 광기에 대한 인식이 근본적으로 변하면서 마침내 격리와 추방의 대상이 되어 사라져야 했을 때, 보쉬는 말할 수 없고 볼 수 없던 대상들을 화폭에 담아낸다. 푸코가 보쉬의 「광인들의 배」에 주목한 이유는 그 그림이 광기에 대한 진실을 담고 있었기 때문이다. 화가들은 광기의 실재를 직시하고 있었다. (어쩌면 이 점에서 화가들 역시 광인이었다) 종교적 상징들. 금단의 나무는 뿌리째 뽑혀 광인들의 배에 돛이 되었으며, 구운 거위, 구토, 커다란 국자는 성직자들의 탐욕을 상징한다. 난해한 텍스트임에도 사람들이 이 텍스트에 매료된 것은 강렬한 이미지 덕분이 아니었을까?

이미지를 통해 발휘되는 푸코의 사유가 갖는 힘은 『감시와 처벌』에서 영화처럼 전개되는 다미앵 사형 집행 장면에서 절정을 이룬다. 여기서의 신체는 그 자체가 스펙터클이다. 사지가 절단되고, 낙인이 찍히고, 산채로 혹은 죽은 몸으로 구경거리가 되었던 그 신체 말이다.

이처럼 푸코의 글쓰기가 눈으로 보듯 시각적인 것은 그만의 독특한 사유방식이다. 푸코에게 언어와 회화는 서로 환원될 수 없으며, 보는 바를 말해주는 것은 의미가 없다. 왜냐하면 보는 바는 결코 말하는 것 속에 존재하지 않기 때문이다.

언표 가능한 것과 가시적인 것 사이의 관계. 이것들은 모두 지식 구성의 요소이지만, 담론과

형상은 각각 자신만의 존재방식을 가진다. 이는 곧 형상도 말한다는 의미다. 푸코는 전통 철학에서 절대적 역할을 했던 언어와 사유에서 벗어나 가시적인 것에 주목한다.

에피스테메의 변천; 르네상스기-유사성 → 고전주의 시대-재현/표상 → 근대-역사/시간성

고전주의 시대 에피스테메인 재현은 전 시대의 에피스테메인 유사성과의 근본적 단절을 의미하는데, 재현은 기호와 대상과의 분리를 나타낸다. 화폐는 부에 대한 기호다. 이 기호는 다른 사물들과의 교환의 매개체로서만 다루어진다. 화폐는 다른 사물들과의 실질적 유사성을 상실하고, 순수한 표상의 도구로 변한 것이다. (그러나 언어적 재현과 달리 회화적 재현에서는 유사성과 재현 사이의 등가성이 존재했다)

벨라스케스의 「시녀들」

『말과 사물』(1966)은 벨라스케스의 「시녀들」 분석으로 시작한다. 스페인의 궁정화가였던 벨라스케스는 램브란트, 루벤스와 함께 바로크 회화를 대표했다. 「시녀들」은 일견 원근법의 규칙을 잘 준수하고 있다. 따라서 유사적 재현이라는 당대의 회화 규칙에 충실한 듯 보인다. 그러나 자세히 보면 이 그림은 애매함과 불확실성으로 가득 차 있다. 한마디로 그 그림은 수수께끼다. 이 수수께끼를 풀 수 있는 열쇠는 ‘그림 속 그림’으로 기능하는 거울에 있다. (다른 배경에 비해 빛을 반사하고 있다는 점에서 거울이 아니라고 의심하기는 어렵다)

이 그림은 우선 마가리타 공주의 초상화거나 화가의 자화상일 수도 있다. 그러나 우리는 이 그림의 주인공이 누구인지 확정할 수 없다. 왜냐하면 자화상이라기에는 화가의 모습이 너무 한쪽에 치우쳐 있고, 공주의 초상이라기에는 화면 속 등장인물들이 너무 많기 때문이다. 그렇다면 주인공은 누구인가? 이 그림은 누구 혹은 무엇을 재현하는가?

그림 왼쪽에 캔버스가 보이는데, 거기에 그려진 대상을 우리는 볼 수가 없다. 화면 뒤쪽으로는 거울로 추정되는 것에 불분명한 인물이 있고 출입문에 서 있는 사람도 보인다. 결정적으로 화면 속 인물들의 시선이 일제히 향하고 있는 화면 밖 인물은 과연 누구인가? 이 그림을 들여다보면 이러한 질문들이 꼬리를 물고 이어진다.

푸코는 대체 왜 『말과 사물』 첫 장에서 이 난처한 그림을 제시하는가? 푸코에 따르면 「시녀들」에는 가시성과 함께 비가시성의 요소들이 동시에 존재한다. 푸코의 기획은 근대적 재현 체계 내부에 존재하는 균열의 흔적들을 포착해서 그 틈새를 드러내는 것이다. 요컨대 푸코는 자신의 주요한 철학적 공리들을 이 그림 안에 넣어서 읽는다.

분석: 그림 속 등장인물들은 모두 같은 방향을 응시하고 있다. 따라서 우리는 그들이 바라보는 그 대상의 정체에 우선 궁금해진다. 화면에 드러난 가시적 인물과 화면 밖에 존재할 것으로 추정되는 비가시적 인물간의 관계. 이것이 바로 이 그림이 갖는 매력이다. 이 그림에 등장하는 화가는 보이는 자이면서 보는 자이다. 동시에 화가는 작업을 재개하면 화면에서 곧 사라질 것이다. 화가는 양립할 수 없는 두 세계, 즉 가시적인 것과 비가시적인 것의 문턱에 위치한다. 이는 우리가 무엇인가를 바라보고 표상할 때, 그 표상 내용 안에는 표상의 주체가 존재할 수 없음을 의미한다. 재현이 일제히 모으고 펼쳐놓는 이 분산 속에는 모든 방향으로부터

어쩔 수 없이 지시된 본질적 공백이 존재한다. 즉 재현이 근거하는 어떤 것, 곧 화가 혹은 주체의 필연적 소멸이 존재한다. 이것이 재현/표상의 본질이다.

전통 회화에서 거울은 복제의 역할을 담당했다. 가령 얀 반 아이크의 「아르놀피니 부부」, 그러나 「시녀들」에서 거울은 비가시적인 것을 가시화하는 역할을 한다.

응시하는 세 기능이 중첩되는 장소. 국왕부처의 시선, 그림을 감상하는 관람자의 시선, 그리고 화가의 시선이 수렴되는 곳. 여기에 공주가 그려져 있어 주체의 자리가 불안정한 상태다. 이 표상의 세 주체는 화면 위에 등장하는 한, 표상들을 질서지우고, 그것들을 대상으로 만드는 통일된 주체로서 기능하지 못한다. 우선 화가는 그림을 그리고 있지 않다. 그는 작업을 재개하면 캔버스 뒤로 사라질 것이다. 다음으로 국왕부처는 당당하게 화면에 등장할 수 없다. 마지막으로 화면 뒤에 그려 넣은 관람자는 그림을 관찰하는 것이 아니라 오히려 그림의 대상이 되고 있다. (드레피스, 라비노우, 『미셸 푸코: 구조주의와 해석학을 넘어서』 중에서)

푸코에 따르면 「시녀들」의 진정한 주제는 ‘재현’이다. 표상의 주체는 자신이 그림 밖에 존재할 때, 즉 비가시성으로 위축될 때 자신의 주변에 모든 표상들을 정돈한다. 푸코는 「시녀들」의 분석을 통해 재현의 신화가 갖는 환영을 드러낸다.

마네의 회화

푸코는 1967-1971년 사이 마네에 대한 대중 강연을 여러 도시에서 가졌다. 2004년에 출판된 『마네의 회화』는 튀니스에서 행한 강연의 녹취록을 정리한 것이다. 푸코가 벨라스케스의 「시녀들」을 분석한 이유는 이 그림이 고전주의 시대의 에피스테메를 전형적으로 보여주기 때문이었다. 마네의 그림도 마찬가지다.

마네는 비재현적인 미술을 창조한 것이 결코 아니다. 왜냐하면 마네의 그림은 재현적이기 때문이다. 그러나 그는 재현 속에서 캔버스의 물질적 요소들이 드러나도록 그렸다. 마네는 그림을 재현이 아니라 그림 그 자체가 지닌 물질적 속성을 보여주는 가시적 대상으로 만든다. 푸코가 말하는 타블로-오브제는 순수 가시성으로서의 그림을 의미한다. 마네는 흔히 인상주의의 선구자로 불린다. 그러나 푸코가 염두에 두는 마네는 또 다른 마네다. 물론 푸코는 마네가 인상주의를 가능케 한 점을 인정한다. 그러나 그는 거기서 머문 게 아니라 더 나아갔다.

푸코가 보는 마네는 르네상스 이후 처음으로 그림의 물질적 속성을 활용하여 그것이 작용하도록 하였다. 여기서 말하는 물질적 속성은 무엇인가? 그림을 가능케 하는 기본적 매체들, 곧 캔버스 틀, 캔버스 천, 물감 등등. 이것들이 15세기 이래 무시되었다. 르네상스 이래 환영들을 은폐하기 위해 존재했던 미술 전통을 위반하면서 그는 이 물질적 속성들을 다시금 가시화한 것이다. “15세기 이후, 서양 회화에 있어서 그림은 (. . .) 직사각형의 표면 위에 2차원적으로 그려졌다는 사실을 잊도록 한다. 그림이 그려진 물질적 공간을 재현된 공간으로 대체한다.” (『말과 사물』 중에서)

푸코는 마네의 방법들을 세 가지로 나누어 분석한다. 캔버스 공간의 문제, 조명의 문제, 관람자 위치의 문제. 그런데 이는 알베르티가 원근법 원칙을 통해 이미 제시했던 것들이다.

캔버스 공간: 「맥주를 나르는 여인」, 「온실 안에서」

원근법은 일종의 눈속임이다. 3차원적 재현이 실상 2차원적 평면임을 숨기는 방법이다. 마네는 그 눈속임을 거부한다. 그는 수많은 인물들을 화면 속에 빼곡하게 채워 넣어 마치 벽처럼 느껴지게 만든다. 「막시밀리안의 처형」에서도 깊이를 제거하는 벽의 기능을 볼 수 있다. 벽은 공간을 제한하여 인물들의 행동반경을 좁게 하므로 한 곳에 모여 있는 평면성을 강조한다. 한편 등장인물들 간의 근접성은 화면 속 이야기를 불가능하게 만든다. 관람자는 화면에서 인물들을 분류하여 그들 간의 관계를 파악하려 하지만 그림은 분류할 어떠한 여지도 남기지 않는다. 「온실 안에서」는 배경을 조밀하게 막는 식물들을 통해서 공간을 폐쇄하고 깊이감을 제거한다. 이렇게 함으로써 그림의 공간감은 환영에 불과하며, 그림은 평면 위에 물감으로 그려진 사물임을 강조한다.

수직과 수평선에 대한 강박적 사용도 눈에 띈다. 전통 회화에서는 캔버스가 사각형 평면이라는 사실을 숨기기 위해 사선이나 대각선 구도를 즐겨 사용했다. 수직과 수평선의 사용은 깊이감을 약화시키고, 캔버스가 가로, 세로축으로 구성되었음을 상기시킨다. 「온실 안에서」는 이 방식을 이해하는데 가장 중요한 작품이다. 벤치의 뼈대, 가로로 누운 양산, 가로와 세로로 이루어진 스커트 주름 등등.

「맥주를 나르는 여인」에는 우리를 향해 정면으로 시선을 보내는 여급사와 그림 뒤쪽을 향해 시선을 보내는 남자가 등장한다. 푸코는 이 그림은 사실상 무엇으로 구성되어 있고, 무엇이 재현되어 있는가라고 묻는다. 이 그림에는 비가시적인 것을 향한 시선 말고는 아무것도 볼 것이 없다. 전통적 회화에서 등장인물들이 무엇인가를 보고 있다면 화면 안에 그들이 보는 대상도 함께 제시되는데, 이 그림에서는 그렇지 않다. 결국 앞과 뒤를 향한 교차하는 시선은 결국 캔버스가 앞면과 뒷면을 가진 사물이라는 점을 상기시킬 따름이다.

만약 캔버스 뒷면에 무엇이 있는지 보고 싶은 관람객은 지정된 자리를 버리고 이동할 수밖에 없다. 마네를 통해 그림은 자연 모방의 임무를 마감하고, 그림 자체를 보도록 하는 시대를 연다. 재현은 곧 환영이고 허구임을 폭로, 순수 가시적인 것은 비가시적인 것이고 이것이 타블로-오브제다.

조명: 피리 부는 소년, 풀밭 위의 점심식사, 올랭피아

푸코는 마네가 그리는 인물들에서 양감을 느낄 수 없으며 화면 안에 빛이 들어오는 곳을 찾을 수 없음에 주목한다. 르네상스 회화에서는 장면 안에 광원을 반드시 그려 넣어 빛이 어디서 들어오는 가를 보여준다. 빛/조명은 그림에 가시성을 부여하고 환영적 공간을 구성하기 위함이다. 그러나 마네는 그림을 하나의 사물로 보이게끔 조명을 이용한다. 내적 조명이 아니라 대상의 정면에서 직접 쏘는 조명. 결국 이 조명은 어느 면에서 우리 관객들의 시선이기도 하다. 「올랭피아」가 추문을 불러 일으켰던 이유는 작품 속 여인의 벌거벗음이 아니라 그것을 관객들이 정면에서 바라보고 있다는 추측 때문이었을 것이다. 여기서 관람자는 장면의 가시성에 적극 개입하는 존재다. 관람자는 올랭피아의 나체를 보이게 하는 필수 요소이며, 올랭피아의 나체에 대해 책임감을 느낀다.

조명이 양감을 부여하려면 측면에서 비추어야 한다. 그런데 「피리 부는 소년」이 입체감 없이 평면적으로 보이는 이유는 바로 조명 때문이다. 그림 속 어디에도 광원이 없고, 어느 방향에서 빛이 오는지 알 수도 없다. 단지 소년의 평면적 모습으로 미루어 짐작컨대 빛은 화면을 정확히 수직으로 비추고 있다.

「풀밭 위의 점심식사」는 내적 조명과 외적 조명이라는 두 가지 빛의 체계의 공존을 보여준다. 뒤쪽에 보이는 여인은 내적 조명으로 인해 원근감과 양감을 부여받음에 비해 전경의 인물들은 아무런 음영도 표현되지 않아 평면성이 강조된다.

「발코니」는 마네의 정면 조명법의 절정을 보여준다. 발코니에 서 있는 세 인물은 그림자가 없다. 게다가 세 인물은 각기 다른 방향을 쳐다본다. 우리가 보는 것은 단지 세 인물들의 시선들뿐이다. 이 그림 안 인물들의 시선을 통해 그림의 물질성이 나타난다. 이 요소들은 비가시성 자체의 분출 이외에 다른 것이 아니다.

관람자의 위치: 폴리베르제르 바

재현 회화에서 관람자에게는 하나의 이상적 자리가 지정된다. 그런데 이는 화가의 자리이기도 하다. 마네의 걸작 「폴리베르제르 바」를 분석하면 고정된 관람자의 자리란 애초에 없었음이 드러난다. 「시녀들」과 마찬가지로 「폴리베르제르 바」에서도 거울이 중요한 열쇠가 된다. 사실상 이 작품을 걸작으로 만든 것은 거울이다.

당시 유럽 사회의 풍속이거나 초상화처럼 보이는 이 그림은 거울 때문에 복잡해진다. 이 작품은 앞서 언급한 공간의 구성과 조명 문제도 드러나 있다. 우선 거울을 이용, 공간을 폐쇄함으로써 평면성을 강조한다. 또한 조명도 여 종업원 앞에서 실제 조명이 이 그림을 비추고 있는 것처럼 보인다. (거울 속에 반영된 두 개의 등을 보라) 관람자 위치에 관한 문제는 보다 절묘하다. 정면을 응시한 여 종업원의 뒷모습은 그림 오른쪽에 위치하는데, 이는 단일한 시점에서는 사실 묘사하기 불가능하다. 그러니까 여종업원의 모습은 거울 바로 뒤편에 위치해야 하므로 원래는 우리가 볼 수 없어야 한다.

그렇다면 그림 오른쪽에 그려진 여인의 뒷모습은 무엇인가? 이 그림에서는 거울에 비친 상과 거울 밖의 사물이 일치하지 않는다. 푸코는 거울에 비친 인물들의 모습에서 불일치가 훨씬 강조되고 있음을 주목한다. 우선 거울 오른쪽에 있는 인물들은 화가의 눈으로는 볼 수 없는 위치다. 왜냐하면 화가는 정면을 응시하는 여종업원을 그려야 하므로 소실점이 위치하는 자리에 있어야 하기 때문이다. 오른쪽 인물들을 그리려면 그는 상이한 곳으로 이동해야 한다. 한편 거울에 반영된 인물이 과연 존재하는가의 문제다. 거울 속 남자의 모습은 여종업원 앞에 서 있는데 그렇다면 여종업원에게는 그 남자의 그림자가 나타나야 한다. 그러나 그림자가 없으니 이 남자는 없어야 한다. 현존과 부재간의 양립 불가능성. 게다가 여종업원의 시선도 불일치한다. 키 큰 남자와 대화를 나누려면 위로 보아야 하는 시선이어야 하는데 그림에서는 약간 아래를 향한다.

이처럼 이 작품에는 거울을 통해 양립 불가능성이 공존한다. 하나의 화면에 다중 시점이 적용된 이 그림을 그리기 위해 화가는 양립 불가능한 지점들을 동시에 점유해야 하는 상황에 처한

다. 요컨대 이 그림은 관람자를 관습적 위치로부터 벗어나도록 강요한다. 엑스레이 검사를 통해 수정 흔적을 찾아본 결과 화가의 이동보다는 거울의 선회였음이 밝혀지긴 했지만.

마네는 추상회화를 추구하지 않았다. 마네의 그림은 무엇을 지시하는지 알 수 있다. 하지만 그가 재현한 것은 물질적 요소였다. 마네 이후로 회화는 자신이 환영임을 숨기지 않고 드러낸다.

푸코가 분석한 마네 회화론의 핵심은 마네가 재현 방식을 통해 그림의 물질적 속성을 가시화했다는 점이다. 마네에게 그림은 재현된 대상을 보기 위한 것이 아니라 물질성을 가진 그림 자체를 보는 것이다. 이는 브레히트가 말하는 소격효과와도 유사하다. 당신이 지금 보는 것은 단지 그림일 뿐이오!

푸코는 지식을 구성하는 것이 언표적인 것과 비언표적인 것이라고 말한다. 비언표적 영역은 실천의 영역이고, 눈과 보기를 통해 드러나는 가시성의 영역이다. 물론 이때의 가시적인 것은 결코 언표로 환원되지 않는다.

르네 마그리뜨; 유사성resemblance vs 상사성similitude

유사: 수직/원본을 전제하며 원본과의 닮음의 정도에 따라 위계화

상사: 수평/원본 없는 시물라크르들 간의 닮음

마그리뜨의 그림에는 대상과 언어가 함께 존재한다. 문제는 대상과 그것의 이름, 그것을 재현한 이미지가 같지 않다는 점이다. 이것은 파이프가 아니다!

이처럼 '말과 사물'의 관계는 푸코와 마그리뜨에게 공통의 관심사였다. 이것이 두 사람을 만나게 한 계기다. 푸코에게 보낸 편지에서 마그리뜨는 유사와 상사에 대해 문제를 제기한다. 편지의 골자는 유사한 사유 활동이며 사유는 비가시적이다. 이러한 비가시적인 사유를 가시화하는 것이 회화다. 이것이 가능하려면 사물은 다른 사물, 곧 이미지 속에서만 가능하다. 사물과 이미지는 다르다. 따라서 파이프의 이미지는 파이프가 아니다.

보르헤스가 인용하는 중국백과사전의 기이한 동물 분류법. 쉼 새 없이 나부대는 것, 인어, 방금 항아리를 깨뜨린 것, 멀리 파리처럼 보이는 것 등등. 이 사유의 한계에서 말과 사물의 질서가 통하는 공간이 사라진다. 마그리뜨의 그림 「단어의 사용1」에서 분명한 모양의 파이프를 그려놓고는 그 아래 “이것은 파이프가 아니다”라고 썼다. 여기서 우리를 곤란하게 하는 것은 텍스트와 그림은 관련을 피할 수 없지만, 단언을 확정할 수 있는 근거를 결정하는 일이 불가능하다는 것이다.

칼리그램은 형상의 공간 안에 언표를 거주시켜, 그림이 재현하는 것을 텍스트로 하여금 말하게 하는 것이다. 칼리그램의 특성은 텍스트와 형상이 서로 상대방이 보여주는 것과 말하는 것을 은폐하기 위해 서로를 포개놓는 것이다. 읽자니 형상이 사라지고, 형상을 보자니 읽을 수 없다. 마그리뜨의 그림은 칼리그램의 고유한 특성을 유지한다. 언표와 그림의 공동 소유물인 파이프 자체의 사라짐. 이는 제 1의 참조물의 사라짐이고, 따라서 유사성 체계의 붕괴다.

회화적 재현과 언어적 재현 사이 분리 원칙. (형상과 텍스트가 같은 화면에 등장하는 것은 원칙적으로 금지되며 등장할 경우 문자는 그림 속 대상에 종속되어야 한다. 가령 묘비명처럼) 유사와 재현 사이의 분리불가능성. 회화에 있어 유사하다는 것은 즉각 어떤 대상에 대한 재현이라는 단언으로 이어진다. 반면 상사는 시작도 끝도 없으며 어떤 서열에도 복종하지 않는다. 예컨대 「두 개의 미스터리」에서 부유하는 위의 파이프는 결코 아래 사각형 프레임 속 파이프의 원본이 아니다. (푸코는 위의 파이프를 상사로, 아래 파이프를 유사로 읽어야 한다고 말한다) 마그리뜨의 ‘폴린’ 칼리그램은 푸코 사유의 두 축을 이루는 가시적인 것과 언표적인 것 사이의 관계에 대한 또 하나의 증례일 것이다.