

눈 이야기들

2강 메를로-퐁티와 세잔

1 지각perception이란?

거칠게 말해서 감각sensation과 인식cognition 사이에 있는 것.

감각은 물리적 접촉, 인식은 정신적 차원을 강조한다면 지각은 몸+정신 mix

메를로-퐁티에게 지각이란 세계와 인간이 직접적으로 접촉하는 것.

2 실존적 현상학

20세기 초 Husserl이 과학[실증주의]에 의한 철학의 위기에 대처하고자 수립한 주제 철학. 현상계를 폄하하는 기존의 학문을 비판하고 “사태 자체로!” 여기서 사태[현상]란 단순한 사물이 아니라 ‘의식에 드러나는 것’을 의미한다. (노에마) 이 점에서 정신의 우월성을 주장하는 전통적 형이상학과 유사하다. 하이데거는 ‘세계-내-존재’를 통해 인간은 의식을 가지고 세계를 구성하는 게 아니라, 이미 존재하는 세계 속에 던져져 있다는 실존적 현상학을 주장한다. 그렇지만 그는 인간이 거주하는 구체적 세계가 아니라 (초월적) 존재Sein(죽음 혹은 무)를 진리의 근원으로 여겼고, 이 점에서 메를로-퐁티와 차이가 있다. 메를로-퐁티는 인간의 몸이 거주하는 이 세계가 곧 근원적 존재이며 진리의 원천이라고 보았다.

3 경험주의 & 지성주의 (양자 모두 기본적으로 주-객 분리를 전제한다)

경험주의는 본유관념을 거부하고 인식의 기원을 감각에 주어진 것들, 즉 경험에 있다고 본다. 대표적으로 J. 로크의 언명: “영혼은 아무 글자도 없는 백지상태다.”

그런데 경험주의자들은 감각을 어떻게 규정하는가? 그들은 하나의 대상은 여러 감각적 성질들의 집합이며, 그것들 자체는 분명하고 명확하게 각기 파악된다고 보았다. 그런데 여기서 감각은 보편성에서 벗어난 순수한 소여이며, 따라서 흰색이라는 감각은 백합꽃이라는 대상에서만 찾을 수 있다고 말한다. 따라서 경험주의는 감각으로부터 대상을 구성하는 기획을 포기하고, 대상에만 전념함으로써 진정한 감각을 얻을 수밖에 없다. 그러나 지각은 언제나 지각하는 주체의 느낌을 동반할 수밖에 없고, 주관적 행위를 포함한다.

지성주의는 지각을 일종의 정신적 행위로 파악한다. 예컨대 수면에서 구부러진 막대기를 보고, 그것이 외관에 불과함을 깨달을 때, 이 경우 지각은 실재의 인식과 같지 않다. 지각은 우리에게 불확실한 현상만을 제공해주었기 때문에 지각에 담긴 감각적 요소들을 걸러내고 순수한 판단만을 끌어내야 한다. 따라서 지성주의는 지각을 사유작용으로 만든다. 세계를 알지도 못한 채 이미 세계를 완전히 구성하는 의식 내에서 세계의 가능성의 조건들을 분석하여 재발견하는 지성주의에서 지각은 쓸모없는 것이다.

4 메를로-퐁티의 지각 개념 (주+객 공존)

지각하는 주체와 지각된 세계는 결코 분리될 수 없는 하나의 순환 체계다.

메를로-퐁티의 철학은 모든 원리에 앞서 내가 세계에서 경험하는 사실을 현상으로서 있는 그대로 기술하려는 시도다. 이것이 바로 지각의 현상학의 의미다.

메를로-퐁티는 경험에서 순수 대상에 앞서 이미 지각하는 주체[주관]을 전제한다. 다만 지성주

의의 주체와 다른 점은 세계와 직접 접촉하는 자연적 주체이며, 신체를 통해서만 존재하는 주체, 즉 몸-주체다. 이때의 몸(le Corps)은 정신+신체, 즉 '육화된 의식'이다.

메를로-퐁티의 지각 개념이 애매한 이중성을 띠는 이유는 이처럼 지각의 주체를 주-객 요소가 공존하는 몸으로 간주하는 데서 생긴다. 우리는 대상과 의식으로 분리되기 이전에 이미 원초적, 야생적 세계를 만난다. 날씨가 어떤 가를 살피기 위해 바라보는 하늘이 아니라 별 생각 없이 낮 놓고 바라볼 때의 하늘은 이미 나의 몸에 들어와 있고 난 하늘에 들어가 있다. 따라서 주체와 대상의 경계를 구별하기란 어렵다. 메를로-퐁티는 세계가 아직 객관적 세계가 아니며, 주관은 아직 반성적 사유가 아닌 곳, 다만 세계와 주관이 서로의 속으로 흘러가는 원초적 현상적 장으로서 지각 영역을 탐구한다.

4. 몸 철학

메를로-퐁티가 인간 존재를 몸이라 규정할 때, 인간의 몸은 세계의 의미를 파악하는 데 있어서 가장 중심에 자리한다. 여기서 몸은 무엇보다 즉자적 대상이 아니라 자신에게 속한 나의 몸이다. 지각 단계에서 몸은 인식하는 몸이고 지각의 참된 주체다. 이를 잘 보여주는 사례가 바로 환각지다.

* 환각지; 팔 다리를 잃은 사람이 여전히 그것이 있는 것처럼 느끼고 행동하는 현상. 이는 사고를 당하기 이전 세계와의 접촉을 통해 배운 '몸 도식'을 유지하면서 살아가는 방식을 보여준다. 몸이 세계와 내밀하게 결합되어 있는 일종의 주체임을 잘 보여주는 사례다.

한편 지각된 세계는 오직 주체에 대해서만, 주체와 관련해서만 존재한다. 세계는 나의 몸과 무관하게 즉자적으로 존재할 수 없고, 지금의 세계는 나의 몸에 한해서만 가능하다.

세계-에로-존재etre-au-monde는 세계에 속해 있지만, 세계에 매몰되지 않고, 세계를 전유하고자 세계를 향해 다가가는, 인간의 실존적 운동을 가리킨다. 반면 하이데거의 세계-내-존재는 그러한 운동성이 결여되어 있다.

실제 지각 경험에서 감각적 성질들은 소리, 색, 감촉 등으로 따로 구분되는 것이 아니라 공감각적으로 병존하며 하나의 현상으로 통일된다. 시 지각은 우리에게 색, 빛, 형태 등만을 제공하는 게 아니라 경도, 질감, 무게 등의 촉각적 정보도 함께 제공한다. 동일한 붉은 색을 보더라도 대상의 질감에 따라서 그 붉은 색에 대한 나의 느낌은 현저히 달라진다. 따라서 붉은 색 일반은 실제 현실 세계에서는 존재하지 않는 추상적 관념이다.

지각은 전-반성적 활동이다. 게슈탈트 심리학에서 말하는 전경과 배경은 지각에서 총체적으로 한꺼번에 주어져야 하고, 그것들을 지각 대상에서 분리하는 것은 지성의 종합, 즉 반성에서만 가능하다. 지각에서 발견된 전경을 배경으로부터 분리해내 선명하게 주제화하는 것은 지각 이후 반성의 소임이다. 이처럼 미완성이고 열려 있는 지각의 종합 터전 위에서 지성의 종합이 움튼다면, 내가 거기 있음(존재)이야말로 사유의 근거다. 맑스의 영향

5 살chair 존재론 (존재 원리로서의 살)

몸 철학에서 몸의 주체적 측면이 강하게 부각되었다면, 후기로 가서는 몸의 물질적 측면이 부각된다. 이러한 이행이 일어나는 계기는 메를로-퐁티가 몸-철학에서 궁지를 깨달았기 때문이다. 왜냐하면 몸-주체도 어쨌든 코기토이기 때문이다. 데카르트의 코기토와 다르기는 해도 몸이 주체로서의 역할을 맡게 되면 불가피하게 지각함과 지각됨이라는 이분법이 슬며시 뒷문으로 들어오게 된다. 메를로-퐁티는 주체-객체의 구분을 아예 없애기 위해 비인칭적 방식으로 존재를 파악하기 시작한다. 지각함과 지각됨 대신에 봄과 보임이 나오고, 봄은 나와 세계가 원초적으로 상호 연결되어 있음을 뜻한다. 왜냐하면 나[몸]과 세계는 동일한 재질stuff로 이루어져 있기 때문인데, 이를 메를로-퐁티는 살이라고 부른다. (세잔은 모든 것이 색으로 이루어져 있다고 보았다. 세잔이 말하는 색과 메를로-퐁티가 말하는 살은 거의 같은 개념이다)

살 존재론은 「눈과 정신」(1961)과 유작 『보이는 것과 보이지 않는 것』(1964)에서 심도있게 다루어진다.

메를로-퐁티는 이미 『지각의 현상학』에서 사물을 만지는 왼손을 오른손이 만질 때, 몸의 주-객 이중성을 논하였다. (만짐의 만짐)

내 오른손이 사물들을 쓰다듬고 있는 내 왼손을 만질 때 성립되는 이 같은 만짐의 만짐을 통해 만지는 주체가 만져지는 것들의 계열로 편입되어 사물들 속으로 내려간다. 그 결과 만짐은 마치 사물들 안에서 이루어지듯 세계 한 가운데서 이루어진다.

그러나 메를로-퐁티는 만짐의 만짐이 발생하는 현상학적 차원에 머물지 않고 이것이 가능한 존재론적 토대로까지 관심을 확장한다. 그런데 몸의 경계 내에서 이루어지는 만짐과 만져짐의 교환만으로는 전 우주적 확장은 성립될 수 없다. 따라서 봄의 가역성[역할 바꿈]이 요구된다. 앞서 설명하였듯이 만짐과 봄은 하나로 통일되어 지각된다. 게다가 메를로-퐁티는 시선의 쓰다듬음을 설명하면서 시각과 촉각의 밀접한 연관성을 제시한다. 그러니까 보는 자는 보이는 것들의 계열에 편입될 수 있다. 보다 완전한 가역성을 위해서는 이것으로 충분할 수 없고 보이는 것이 보는 자의 위치에 들어와야 한다. 『눈과 정신』에서 이러한 봄의 가역성에 대해 구체적 논의를 펼친다. 쉽게 말해 나의 눈은 보면서 동시에 보인다. 이로부터 우리의 몸이 세계와 연결되어 있다는 사실이 따라 나온다. 세계는 몸과 동일한 살로 구성되어 있다.

살로 된 존재자는 존재의 원형이며, 주-객을 담지하는 것인데, 우리의 몸이 감각하는 자이면 서 감각되는 자라는 이중성은 우리의 몸이 살로 된 존재자의 변양이기 때문이다.

살의 독특한 성격을 지칭하기 위해서 메를로-퐁티는 ‘원소’element를 사용한다. 개별자와 관념 사이에 있는 존재. 그것은 주체와 대상에 형상을 부여하는 자로서 존재하는 모든 것을 가능케 하며 그것들의 기반이다. 그러나 몸을 떠나서는 세계의 존재양식으로 성립되지 않는다. 따라서 살이 몸과 연관되어 나타나기에 구체적 시공간을 떠날 수 없다. 이는 하이데거의 존재처럼 다른 존재자들과 무관한 초월적 성격이 아님을 의미한다.

나는 내가 본 푸름 속에서 그가 본 푸름을 알아챈다. 여기에는 타자의 문제가 없다. 왜냐하면

보는 자는 나도 아니고, 그도 아니며 익명적 가시성이 우리 모두에게 거주하기 때문이다.

가시적인 것은 비가시적인 것을 함축하고 있다. 메를로-퐁티는 비가시적 관념은 가시적인 것이 보여주기도 하고 감추기도 하는 내적 뼈대라고 말하면서 관념은 감각적인 것과 대립이 아니고 그것의 안감/깊이라고 정의했다.

메를로-퐁티의 살 존재론은 존재가 자기 내부에 존재와 무, 능동과 수동 등 양가성을 품고 있으면서 그것들을 단순한 종합이나 대립이 아닌 접합이자 분리의 애매한 상태로 간직한다.

6 보이는 것과 보이지 않는 것 (존재의 구조=가시적인 것+비가시적인 것)

메를로-퐁티는 봄이라는 작용을 보이는 것과 보이지 않는 것의 종합으로 설명한다. 봄에는 언제나 이미 주체의 봄을 넘어서 그 이상의 것을 함축한다. 따라서 내가 가시적 세계에서 보는 것은 그 이면에 세계와 내가 함께 의미를 이루고 있는 존재 전체가 함축되어 있다.

의미는 보이지 않는 것이다. 하지만 보이지 않는 것은 보이는 것의 모순이 아니다. 보이는 것은 그 자신이 보이지 않는 것의 뼈대를 지닌다. 그리고 보이지 않는 것은 보이는 것의 은밀한 보완적 상대방이어서 보이는 것의 내면에서만 나타난다. (...) 보이는 것의 잠재적 초점이며, 보이는 것 내면에 새겨져있다.

본다는 행위는 그 자체로 이미 본질에 접근해 있기 때문에 더 이상 반성적 사유는 불필요하다. 가시성이 가시적인 것과 봄이 포개질 때만 가능하다고 할 때 봄은 빈자리이자 부재이며 가시적인 것과의 비가시적 포개짐이다. 여기서 부재란 단순히 없음이 아니다. 오히려 부재 자체가 하나의 기호일 수 있다. (the man I love, 침묵의 목소리) 메를로-퐁티는 가시적인 것의 본질은 엄격한 의미에서 비가시성의 안감을 가지는 것이며, 그 안감을 어떤 부재로서 현전하게 하는 것이라고 말했다. 위에서 말했듯 가시적인 것과 비가시적인 것을 모두 포괄하는 존재는 항상 가시적인 것으로부터 드러난다.

메를로-퐁티는 공간이 갖는 깊이에 주목했다. 그런데 깊이는 보이지 않는 것이다. 가시성을 떠받치는 잠재적 영역[존재]은 깊이, 살 혹은 비가시성 개념을 통해 제시된다.

세잔은 생성을 그린다. 결과로서의 산물이 아니고 그것이 가식계로 출현하는 과정을 보여준다. 이 출현 과정을 알아볼 수 있어야 그의 작업을 제대로 감상할 수 있다. 여기서 보이지 않는 것은 말할 수 없는 잔여물과 같다. 그는 본다는 지각 행위가 결코 확실성을 가질 수 없다는 결론을 내린다.

비가시적인 것은 단순히 가시적인 것의 반대가 아니다. 이는 가시적인 것을 가능케 하는 잠재적 토대와 같다. 비가시적인 것은 감추어진 방식에도 불구하고 어느 지각에나 존재한다. 가시적인 것을 지탱하는 내적 가능성. 가시적인 것은 심연에서 들어 올려진 화석이며, 비가시적인 것의 가능성과 잠재성으로부터 솟아나는 결정체이다.

7 세잔의 회화

세잔은 초상화 한 점을 그리기 위해 모델에게 150번의 포즈를 요구했다. 한 번의 붓 터치를 위해서도 몇 시간이나 고민했다. 왜 그랬을까? ‘자연에 의거하여’ 그림을 그리고자 했기 때문이다. 그리기 위해서 자신이 가진 기존의 지식, 선입견, 일상적 태도를 철저히 비워내야 했을 것이다. 자연에 의거한 작업은 인상주의와 세잔의 작업을 비교하면 쉽게 이해할 수 있다. 인상주의는 대상이 눈에 들어오는 순간을 포착해서 그 순간 대상이 시각에 드러나는 대로 그렸다. 따라서 짧은 붓 터치와 보색에 의한 강조를 특징으로 한다. 그러나 인상주의의 작업은 캔버스 내에서만 의미를 갖는다. 이는 오히려 대상이 갖는 실재성, 즉 중량감을 포기하는 것이다. 세잔은 대상이 갖는 실재성을 포기하지 않고 훨씬 다양한 색채를 통해 대상이 가진 풍부함을 그리려고 했다.

회화 표현의 의미는 미리 결정되어 있지 않다. 마티스는 자신이 매순간 무엇을 그릴지 결정하는 것은 자신의 몸이고, 자신이 무엇을 그리는지 알 수 있는 방법은 그림을 그리는 과정 속에서 확인할 수밖에 없다고 말한다. 표현 행위를 통해서만 우리는 존재의 숨겨진 의미를 알 수 있다.

그런데 표현 행위를 통해서만 의미를 찾을 수 있다면 작업 이전에 화가는 대체 어떤 상황에 놓여 있는가? 메를로-퐁티는 그저 막연한 흥분과 모호함에 휩싸여 있다고 말한다. 따라서 작품의 의미는 이전에는 존재하지 않았다. 그러니까 애초에는 주제에게도 대상에게도 의미는 존재하지 않았다. 다만 창조적 표현을 통해 새롭게 의미가 생성되는 것이다.

메를로-퐁티가 강조하는 애매함은 두 향의 종합을 지향하는 것이 아니라 그 자체가 어느 곳에도 속하지 않음을 유지해야 한다. 따라서 전통적 이분법을 무력화하면서도 동시에 모두를 포괄해야 한다. (articulation처럼 이어주면서도 분리해야 하는 것) 이것을 회화에서는 어떻게 표현할 수 있는가? 회화에서 표현은 이미 가지고 있는 도구(선, 색)를 통해 수행할 수밖에 없다. 그러니까 화가는 색과 선이라는 보이는 것을 가지고 보이지 않는 의미를 드러내야 하는 것이다. 이것이 화가의 소임이다. 메를로-퐁티는 기존의 체계를 인정하면서 이 체계 안에서 새로운 의미로 나아갈 가능성을 모색하자고 제안한다. 화가의 붓은 대상과 완전한 합치를 이룰 수 없고, 내가 보는 것은 보이지 않는 의미를 이미 가지고 있다. 따라서 간극을 인정하면서 의미가 또 다른 의미를 낳을 수 있도록 열린 체계로 그려야 한다는 의미다. 그림은 단순히 대상을 모방하는 것이 아니며, 기존 언어로 완전히 그려질 수 있는 것도 아니다. 세잔은 이러한 존재의 애매성을 그대로 두면서 새로운 의미가 생성될 수 있도록 그렸다.

그의 유화작품에 등장하는 대상들은 두꺼운 색[감각] 덩어리로 이루어져 있다. 또 대상의 윤곽은 흐릿하지만 대상이 갖는 중량감이 존재하며, 다양한 시점으로 구성되어 있어서 단일한 초월적 시점으로 모든 것을 포섭할 수 없는 구조다. 후기의 수채화도 다양한 색의 겹침으로 이루어져 있고, 어떤 부분은 미완성의 상태로 많은 공백을 담고 있다. 이처럼 세잔이 선적 원근법[단일 시점], 선명한 윤곽선 등을 거부한 것은 대상을 인위적으로 재구성하는 근대적 시각과 절연하기 때문이다.

근대 회화에서 데생을 중요시한 것은 형식과 체계에 대한 강조다. 이 경우 선이 1차적이고 색은 2차 작업에 속한다. 그러나 윤곽선은 현실에서는 존재하지 않는 관념에 불과하며 기하학에

속한다. 윤곽선도 알고 보면 보이지 않는 면의 일부다. 윤곽선은 대상이 이미 지성에 의해 객관화 된 이후에 포착되는 것이다. 세잔은 색을 겹겹으로 덧칠함으로써 부정확한 경계선을 만들어 형태가 잠정적으로 구성되도록 했다. 메를로-퐁티는 색을 선에 우선하는 것으로 보면서 세잔을 색채주의자로 해석한다. 화가가 깊이를 지닌 세계를 회복하려면 선과 형태가 색의 결과로 주어져야 한다. 왜냐하면 오직 색만이 가시적 세계에 속하기 때문이다. 색을 칠함에 따라 그와 동시에 윤곽선이 주어진다. 이처럼 우리는 그림에서 명확한 경계선을 찾기 힘들기 때문에 그림을 바라보면서 천천히 대상이 드러나기를 기다려야 한다. 이는 세계와 의식이 끊임 없는 변증법을 통해 서로를 구성하는 것과 마찬가지로 나의 봄과 그림에 의한 보임이 계속 유지될 때에만 어렴풋이 의미가 드러난다.

세잔은 친구와의 대화에서 색이 뇌와 우주가 만나는 장소라고 표현했다. 화가와 대상이 원초적 차원에서 어떻게 만나는지 보여주는 것이 바로 색이다. 따라서 화가의 봄은 그때마다 색을 통해 표현되며 여러 색이 뒤섞인 그림은 일관성이 없는 게 아니라 오히려 존재를 가장 잘 포착한 그림으로 이해되어야 한다.

다중적 시점의 원근법은 식탁 위에 놓인 정물들을 불안정하게 보이도록 만든다. 그런데 이는 우리들이 하나의 시점으로 대상들을 왜곡, 축소, 확장하여 그린 그림들에 익숙해져 있기 때문이다. 세잔의 체험된 원근법에 의한 화면구성은 회화가 수학적 비례에 의한 것이 아니라 지각 경험에 의한 것임을 의미한다.

이처럼 그림의 깊이는 과학적 비례나 원근법에 의한 환영으로서가 아니라 사물의 만질 수 있는 두께, 즉 사물의 근원인 색에 의해 만들어지는 가장 실존적 차원으로서의 원초적 깊이로 이해되어야 한다.

낯설게 그려지기를 원했던 것은 그가 보았던 대로의 사물들 자체였고, 세잔은 단지 그것들이 말하고자 원하는 것을 표현했을 따름이다. 이처럼 세잔은 그저 자연에 순응하는 것뿐이었다. 세잔은 자신을 둘러싼 세계에 대한 에포케를 통해, 원초적 경험으로 돌아가 우리에게 낯선 광경을 제공한다. 그러나 사물 자체가 원하는 것을 말하는 것은 어쨌든 작가의 작업이다. 회화는 실재를 모방하는 것이 아니라 실재를 표현하는 문제다.