

## 제9강 응시와 상상적인 것으로서의 예술

### ◆ 타자의 응시와 주체

#### ▲ 할 포스터의 『실재의 귀환』

방금 전에 실재는 어떻게 귀환하나, 반복이나 그 이야기 하면서 바르트의 『밝은 방』에서 어떤 미적 체험에 나타난 풍크툼의 체험은 결국은 사진에서 화살처럼 날아와서 개인의 어떤 상처를 주는 트라우마, 외상을 입히면서 오는 트라우마의 ‘트라우’하고 아까 말씀드린 구멍, 실재계의 어떤 겹어으로써 구멍이라든가 그 비슷한 이야기를 하면서 예를 들었던 위홀의 작품을 방금 전에 여러분께 보여드리지 못했는데 보여드리겠습니다.

위홀 작품을 보면, 여러분이 아시다시피 마릴린이 됐든, 워렌 비티가 됐든, 코카콜라 병이 됐든 여러 가지 그 당시의 시대를 상징하는 어떤 소비의 문화 아니면 또, 스타를 상징하는 그런 인물들 또는 물건들이 하나의 상표처럼 가벼운, 자본주의의 소비 실태와 그런 것 들을 암시하기도 하지만 가볍게 나타나는 이미지들의 반복 속에서 여러 가지가 있는데,

이런 반복되는 이미지를 단순히 보르리야르의 시물라크르 이론으로 해석하는 것이 나을지 아니면 라캉의 실재계의 이론하고 해석하는데 나을지 이야기 하면서 특히 할 포스터가 자신의 책 『실재의 귀환』에서 아무래도 이 부분은 이제까지 시물라크르 이론으로 이해했지만 라캉의 특히 두체 개념을 이야기 할 때 나타나는 그것이 결국 이미지가 반복된다는 것은 실재 자체를 가리는 스크린의 역할을 한다는 것이죠.

스크린 역할을 하는 이미지들이 결국은 저 뒤에 가려져 있는 실재가 이것을 구멍을 내며 뚫고 나오게 될 때, 그때 나오면서 구멍이 나고 그러면서 어떤 우연한 만남. 두체 있죠? 그것으로 해석하는 것이 좀 더 낫지 않느냐. 그런 의미로 이야기 했는데, 제가 볼 때도 일리가 있다고 생각해서 여러분에게 할 포스터의 『실재의 귀환』을 인용하고 있거든요.

그래서 결국은 반복된 스크린 속에서 어떤 파열에 의해서 건드려짐에 의해서, 두체에 의해서, 의식과 어떤 그 사이의 파열을 일으키고 그 사이에 의해서 어떤 실재와의 만남이라는 우연적인 만남이 형성된다고 했을 때, 어떤 만남의 의미라는 것은 결국 실재의 외상의 트라우마에 의한 만남이나 실재 파열에 의해서, 구멍에 의해서 만남이나 우리가 유사하게 볼 수 있지 않나 이런 이야기였고요.

#### ▲ 라캉의 응시와 욕망의 탄생

중요한 것은 이것 보다는 우리가 오늘 두 번째 파트에서 다루게 될 「시각 예술에서의 눈과 응시 상상적인 것」입니다. 그래서 라캉은 세미나 11 권에 보면 주로 시각 예술 특히, 회화에 관한 이야기를 하고 있는데요. 거기서 눈과 응시의 분열이라는 이론을 펴고 있는데, 거기를 보시면 시각 영역에서 대상 a는 응시이다.

세미나 11 권을 보면 그런 말이 있는데, 여기서 라캉은 결국 응시, 그러니깐 인간의 눈은 처음에 얘기했던 것처럼, 아니면 여러분 7 페이지의 도표 1 을 보면 기학점이 주체, 눈이 있는 부분이고 대상이 있는 부분으로 결국은 그 데카르트 주의적인 선 원근법, 중심 원근법의 주체에 해당하는 것이 바로 눈이네요.

그러한 눈이 중심적인 시선을 가지고 있다면, 응시라는 것은 주체의 분열에서 대상으로 되면서 결국은 대상 속에서 주체를 바라다보는 것이죠. 그래서 대상에서 바라다 본 응시가 주체의 중심적인

시선보다 훨씬 확산되어 있고, 넓고, 그런 의미에서 눈과 응시의 분열에서 눈과 응시의 의미는 그렇다는 것을 일단 잡고 넘어가고요.

그래서 라캉에게서 응시는 주체의 분열을 표시해 주는 것이다. 응시의 기능이 오랫동안 눈의 기능과 혼동되어 왔고, 눈이 나르시시즘적인 기능을 갖는다면, 라캉에서 응시는 타자성, 욕망에 관계된 것이다. 라캉이 P. 발레리의 시 《젊은 파르크》에서 인용해 온 것이 있는데요,

- ‘스스로를 보는 스스로를 본다.’라는 구절은 라캉이 데카르트적 주체가 회의를 통해 주체가 사유의 확실성을 발견했다는 의미를 함축한 완벽한 자기반사성. 자기충족성에 대한 태도를 비판한다.

- 즉, 나의 시각의 객관성을 보증하기 위해 필요한 것은 내 의지의 반성을 통한 내 시각의 객관성의 산출이기 때문이다. 라캉은 상상계에서 자기가 보고 있는 이미지의 실재성을 확신해 줄 것은 아무것도 없고, 존재하고 있다는 사실 뿐이라고 말하면서, 나는 나 자신을 보고 있는 나 자신을 본다는 내재성을 나타내는 이미지와 이미지 사이의 공허한 반사 놀이는 자아라는 감옥에 갇힌 상황으로 이러한 상상계 속 이미지의 실재성을 확증해 주기 위해서는 결국 타자의 응시가 있어야 함을 의미한다.

결국 상상계에서 어린아이는 거울을 보면서 거울 속에 비춰진 자기의 모습, 통일된 모습, 특히 상상계속에서 거울은 결국 주체가 최초로 분열되는 모습이고 주체가 타자로 나타나는 모습입니다. 그 속에서 결국 이미지를 확신해 줄 수 있는 것은 아무것도 없다. 결국 나는 나 자신을 보고 있다. 그러면 나 자신을 보고 있는 나를 확실히 해 줄 수 있는 게 누구이냐? 타자의 응시가 필요하다는 그런 뜻이죠.

그래서 지난번에..., 이미지가 거울 속의 나의 모습을 보는 이미지의 실재성을 확증 해주기 위해서, 이것이 나인지 아닌지는 본인은 몰라요. 제 3 자, 타자가 있어야지만 실제로 보고 있는 이 사람과 보여진 이 사람, 비너스와 보여진 비너스의 거울상 같은 사람이라는 것을 확증해 줄 수 있는 것이 바로 이 그림을 통해 지난 시간에 이야기 했어요.

결국은 타자의 응시가 있어야 하는데, **타자의 응시가 내 지각 영역으로 들어 올 때 나는 보여 지는 존재가 됨을 느껴서 시각 영역에서 결여를 느끼고 이 결여에서 욕망이 탄생하는 것입니다.** 즉, 타자 응시가 내 지각으로 들어 올 때 나는 보여 지는 존재가 되어서 결국 결여를 느끼게 되고 여기서 욕망이 탄생합니다.

#### ▲ 신디 셔먼의 <무제 영화 스틸 사진> - 응시되는 여성

할 포스터는 신디 셔먼의 <무제 영화 스틸 사진> 속에서 여성들은 자신들의 시선보다 훨씬 많이 응시되고 있으며, 여기서 여성들은 ‘나는 나 자신을 보고 있는 나 자신을 본다.’라는 속에서가 아니라 **심리적인 소외, ‘나는 나 자신이 그러리라고 상상했던 그런 존재가 아니다.’**라는 속에서 스스로를 주시하는 존재들로 보여주고 있는 좋은 예라고 합니다.

셔먼의 무제 <영화 스틸 필름 시리즈>에서 보시면 그 당시 미디어가 조장하거나 미디어 요구하는 결국은 미디어라고 하지만, 그 당시 사회가 요구했던 여성의 정체성에 관한 문제죠. 여성 스스로가 보여 주고 싶고 여성 스스로가 드러내고 싶었던 것이 아니라 그 사회가, 미디어가 조장했던 여성의 모습을 셔먼이 자기 스스로가 연기를 하면서 연출해서 자기가 분장까지 하고 연출된 모습을 찍은 것이라고 할 수 있어요.

이 영화 속에서 나타나는 여성들은 결국 아까 이야기 했던 것처럼 타자. 여기서 타자라는 것은 남성들의 응시라고 할 수 있죠. 많은 남성들의 욕망, 남성의 시선에 대한 욕망에서 보여 지는 영역의 여성들이지, 스스로가 보여주고 싶어 하는 그런 모습이 아니라는 것이고, 어떻게 보면 나는 그러리라고 상상했던 그런 존재가 아니라는 것을 보여주고 있고.

서면 같은 경우는 작품을 통해서 보여주고 있는 것은 자신. 서면이 아니라 서면이 연기한 그 시대 미디어나 남성들의 사회가 조장했던 여성의 모습을 연기하면서 결국은 **그들의 타자의 시선에 맞는 연기를 하기 때문에 신디 셔먼 자체도 아니고 신디 셔먼이 생각했던 여성의 정체성의 문제도 아니고 그 간격을 보여주고 있는 것이잖아요.**

그것을 통해서 보여주려고 했던 것이 아까 이야기 했던 것처럼 타자의 응시에 의한, 타자의 욕망의 의해 탄생한 이미지들이라는 것이죠. 그래서 라캉은 바로 반복과 실재, 이런 이미지 속에서 보여줬다고, 특히 할 포스터가 해석한 부분이고 저도 그것이라고 생각하고요.

### ▲ 사르트르의 타자의 응시

그렇다면, 라캉은 반복과 실재를 시각성과 응시에 결부 시켜서 사르트르가 존재와 무에서 문의 열쇠구멍을 통해 들여다보는 관음자가 그를 바라보는 다른 관찰자에 노출됨으로써 수줍음을 느끼게 되며 **타자의 응시가 주체를 무화**시키는데 이러한 타자의 응시 속에서 주체성이 탄생한다는 것이다.

왜냐, 사르트르 이야기했던, 첫 강의에서 말씀드렸던 것처럼, 사르트르는 결국 주체성이라는 것은 타자의 응시 타자의 시선에 의해서만 주체성이 비로소 탄생한다는 것이죠. 그래서 **주체는 미리 전제되어 있는 것이 아니라 타자의 개입을 통해서 발생하고, 특히 감각기관 중 시각과 관계된 곳에서** 나타나는데, 여기서 사르트르가 말한 타자의 응시는 곧, 꼭 타자의 눈만을 본다는 것이 아니라 발자국 소리, 문 열리는 소리, 이런 소리처럼 일단 누군가 있다는 느낌을 이야기 한다. 이렇게 경험되는 순간을 ‘암점’이라고 하고, 시야에는 암점이 생겨 더 이상 볼 수 없다는 것이다. 그래서 주체는 더 이상 시각상의 지배가 아니다.

공원에서 어떤 타자가 지나가거나 아니면 문구멍을 들여다보고 있는데 저쪽에서 발자국 소리, 무슨 소리가 들릴 때에는 비록 우리가 모른다 하더라도 무슨 소리가 들리면 타인이 있다는 존재를 유추 할 수 있거든요. 바로 그러한 과정 속에서 타자의 시선에 의해서 바로 나의 주체성이 정립이 되면서 그러한 순간 내가 이 시각상에 이 공간의 주체가 아님과 더불어 무언가 암점이, 얼룩 같은 것이 생긴다는 것이죠.

이런 얼룩을 통해서 결국은 시야가 나의 주체의 어떤 지배라든가 중심의 시선에 놓이지 않는다는 뜻이에요. 그러니까 암점은 상징적인 의미예요. 갑자기 얼룩이 생겨서 잘 들여다보이지 않는다. 지배 할 수 없다. 그런 의미거든요.

그런데 이처럼 라캉은 사르트르 분석에서 물론 그것이 옳기는 하지만, 무엇인가 결점이 있다고 지적하고 있는데, 타자를 무화시키려는 응시는 내가 동일시하는 상상계적 타자에 불과하므로 나의 이미지에 투사한 것에 불과 하기 때문에, 진정한 타자성은 내가 상상계적으로 동일시 할 수 없는 나르시시즘적인 응시에서 벗어난 대타자의 응시 속에서 라는 것이다.

내가 마주친 응시, 이것은 결코 보여 지는 것이 아니라, 대타자의 영역에서 나에 의해 상상되는 응시이다. 아까 사르트르가 잘 지적을 했는데, 여기에 발자국 소리에서 누가 있겠다하는 것은 결국 보지는 않았지만은 유추할 수 있는 것인데, 결국 내가 보지 않고 상상 할 수 있다는 것이죠.

**상상하는 타자에 불과함으로 결국 나의 이미지를 투사한 것.** 그러니까 저쪽에 타자가 있겠다하는 것은 내가 소리를 듣고 상상해서 내 이미지를 부과한 것이기 때문에 저쪽에 있는 타자, **소리를 내는 타자라는 것은 결국 상상계적 상상으로만, 실재가 아닌 상상으로만 동일시할 수 있는 상상계적인 타자이기 때문에** 여기서 벗어난 대타자의 응시 속에서만 우리는 타자를 무화 시키는 응시를 알 수 있다는 것이죠.

그래서 내가 마주치는 응시, 이것은 결코 보여 지는 것이 아니라 대타자의 영역에서 나의 의해 상상되는

응시이다. 우리가 라캉은 사르트르가 말하는 타자의 실존적인, 실재적인, 실전적인 타자의 응시가 아니라 라캉이 말한 타자의 응시라는 것은 상상된 타자의 응시라는 것이에요.

그래서 대타자의 응시는 보이지 않는 결여 때문에 욕망의 응시이다. 결국 스스로 상상되는 응시는 무의식, 대타자의 응시가 아니겠는가. 그런 이야기를 하고요. 이런 대타자의 응시는 보이지 않는 보이지 않는 결여, 인간이 항상 갖고 있는 결여 때문에 생겨난 욕망의 응시이고 결국 스스로를 욕망의 대상으로 만들려는 것을 통해서 주체는 자신이 누군가에게 보여 지는 것에 자기 존재성을 확인하는 응시. 주체 자신을 욕망되는 존재로 만든다는 것이죠.

### ▲ 라캉의 타자의 응시

- 라캉은 ‘응시라는 것은 눈에 앞서 존재한다. 응시는 의식의 이면이다’라는 언급을 통해 응시는 주체의 탄생의 선행에서 존재 안감 같은 역할을 한다. 응시는 몸에서 분리된 요소가 아니라 결여로 환원된 대상 a이다. 결국 이것이 결여된 이미지로 어린이의 내부로 투사 될 때, 응시는 보이지 않는 그 무엇의 이미지로 투사 되고, 이러한 투사 때문에 어린 아이의 눈을 갖게 되어 볼 수 있다.

무슨 뜻이나 하면, 라캉은 응시는 주체 앞에, 지난 시간에 얘기할 때 세계라는 것은 내가 있기 이전에 항상 선인칭적으로 있는 것이에요. 즉, 먼저 존재하는 것. 라캉은 응시도 마찬가지죠. **내가 있기 전에 타자의 응시는 도처에 먼저 있다는 것이죠.** 응시는 의식의 이전이고 우리 앞에 선행한다. 사르트르처럼 타자의 응시는 어떤 출현에 의해서, 혼자 있을 때는 없고, 공원이나 문구멍을 들여다 볼 때 갑자기 나타나는 발자국 소리처럼 나중에 출현하는 것이 아니라 응시는 이미 먼저 존재하고 있다는 것을 강조하고 있습니다.

그래서 가시적인 세계 속에서 근본적으로 나를 결정하는 것. 그것은 외부에 존재하는 응시이다. 맥락은 비슷해요. 사르트르나 라캉이나 주체성 나의 어떤 존재 이것은 나 혼자만으로는 안 되고 주위의 타자의 응시가 있어야만 나의 진정한 의미의 주체성의 확립이라든가 그것의 성립이 되는데, 사르트르에 같은 경우는 어떤 나타남 출현에 의해서, 그때 비로소 내가 타자의 시선에 의해서 진정한 주체성이 확립 된다. 하면서도 타자와 투쟁의 관계에 있다고 하는데,

라캉 같은 경우는 이미 응시는 세계처럼 우리 앞에, 주체 앞에 또 주체 안감처럼 미리 존재하고 있다. 라고 이야기 하고 있고. 가시적인 세계 속에서 나는 응시에 의해서 결정된다. ‘본다’는 것은 이와 같은 보는 주체의 눈과 응시 저쪽에서는 가역적인 구조에 근거한다.

이것은 어떻게 보면 메를로퐁티도 지난번에 말씀드린 것처럼 본다는 것은 보고 있는 나와 보여 진 나, 또는 내가 보여 진 대상 속에 위치해 있음으로 인해서 보는 것이지 단지 보는 나만 가지고 서는 내가 볼 수 있지는 않다는 것이었어요.

그 이야기를 수업 시간에 강조했다고 생각하는데요, 마찬가지로 라캉도 본다는 것은 단지 본다는 눈만 아니라 저쪽에서 보고 있는 어떤 응시, 또 그 응시 속에 포함되어 있는 분열된 나의 모습과 더불어서 같이 본다는 것이죠.

### ▲ 한스 홀바인의 <대사들> 1

응시는 주체 안의 결여의 의미로 있는 대상 a이며 주체는 보이지 않는 응시와의 만남은 볼 수 없는 부분인 시각상에 나있는 균열, 결여와의 만남인데 이 지점의 얼룩, 예를 들자면 한스 홀바인의 <대사들>에서 보이는 바로 이 해골의 형상이 바로 그 것이에요.

여기가 겹쳐와 만나는 지점이고 여기가 시선의 주체가 소멸하는 장소라는 것이죠.

처음에 봤을 때는 이것이 얼룩덜룩 무엇인지 모르겠고, 아니면 원래는 오징어 뼈네 그런 얘기도 있지만 사실은 정면에서 보면 원근법적인 주체가 쓸 수 있는 바로 정면에서, 여기서 보면 소실점, 앞에서 보면 보일 수 없는 이 부분이 소실점으로 향하고 중심이 되는 시선이 소멸하는 그 시점에서 돌아 설 때 보이는 부분이 바로 해골이라는 것이죠.

## ◆ 응시의 도식과 시각예술

### ▲ 한스 홀바인 <대사들> 2

결국은 원근법적인 중심화된 시선에서는 해골이 얼룩처럼, 암점처럼 보이지만 돌아서서 중심시선에서 빗겨나서 봤을 때는, 이렇게 해골의 형상이 보이고, 바로 이 부분이 주체가 소실하고 소멸하면서 욕망이 겹쳐진 대상 a가 있는 지점이고, 그걸 지금 예로 들어서 설명하고 있습니다.

사실은 한스 홀바인의 <대사들>이란 것은 시대적인 것이기도 하고 - 프랑스의 대사들의 이름을 적어 왔는데요. 이 대사는 뎅트빌이에요. 프랑스의 대사이고, 이것은 뎅트빌의 오랜 친구인 조르쥬 드 셀브라는 주교예요.

영국으로 파견한 뎅트빌. 한스 홀바인이 영국 헨리 8세의 궁전 화가가 되는 데요, 이 대사들의 사람도 프랑스 사람인데 영국으로 대사로 오게 되고, 이 시대적 배경이 마침 그때가 한참 여러 가지로 -16세기 정돈데, 르네상스 중반으로 넘어가서 현세적인 현실적인 삶이라든가 그런 것으로 눈을 돌림으로써 여기 보시면 측량하는 기구들 수학적인 어떤 것들, 그런 과학과 수학적인 어떤 기구와 도구들이 있고 거기에 음악 풍유를 전달하는 기구가 있어요.

여기 잘 안 보이는데 줄 하나도 끊겨있고, 실재로 여기 도판에서는 잘렸는데요, 십자가로 그려져 있거든요. 어느 모로나 봐서 굉장히 풍요롭고 여러 가지 가치관 현실적인 풍유와 관심이 많이 팽배해 있는 그 시대에 해골이라는 것을 통해서 허무라든가 인생무상이라든가 이런 것을 상징적으로 보여주는데.

저도 찾아 본 건데 뎅트빌 대사의 좌우명이 '죽음을 기억하라. Memento Mori' 살아있는 인간의 삶은 굉장히 짧고 허무하고 유한하고, 그러니깐 살아있을 때 죽음, 죽어 갈 것에 대해서 항상 생각하라.

사실 이런 메멘토 모리 같은 경우는 네덜란드 불랑드 지방의 정물화에서 주로 많이- 해골이라든지 컵이라든지 마른 꽃이라든가 - 이 그림에서도 보여 주는데, 헨리 8세라는 사람이 여러분이 아시겠지만 카톨릭에 의하면 이혼이 불가능한데 그 당시 이혼하고, 결혼도 여러 번 하면서 여왕도 죽이게 되고.

그런 파란만장한 시대를 겪은 속에서 마침 종교를 갖다가 배반하게 되고 결국은 영국 성공회를 열게 되는 계기가 되는 그 시대적인 배경 또 뎅트빌이라는 사람의 좌우명, 여러 가지가 겹치면서 한마디로 결국은 그림에서 무상함이라든가 인생에 대한 공허함이라든가 이것을 보여주려고 했는데 그 상상적인 의미가 해골에 담겨 있다고 할 수 있어서.

여기 보시면, 나타나죠. 바로 해골의 형상이 놓여있는 이 지점이 주체가 소멸하는 지점이라고 이것은 제가 이야기 한 것이 아니고 라캉 자신이 세미나 11번에서 예를 들면서 말하고 있습니다.

### ▲ 눈과 응시의 도식

상상계에서 주체가 욕망의 대상과 자신을 동일시하는 나르시스적인 구조 속에서 자기 동일성을 유지했다면 타자의 이미지는 응시를 가리는 막을 차단해 주게 되고, 즉, 응시가 눈에서 떨어져 나가면서 **주체의 단일성은 해체되고 주체 내부의 타자성의 영역이 들어나는 것**을 막게 되는 것이 막이라고 합니다.

눈과 응시들의 도식들을 보시면 삼각형이 똑바로 되어 있는 것, 거꾸로 되어 있는 것, 이 두 개가 만나서 하나로 결합되는 삼각형이 있어요.

거기를 보시면, 첫 번째 삼각형은 원근법적인, 데카르트적인 주체의 눈의 영역으로 바라다 본 세상에서 기하학적인 점의 위치가 주체가 있는 부분이고 저쪽 대상이 있는 곳, 가운데 이미지가 결국 스크린도 되고, 회화 작품이 놓인 곳도 되고.

이미지를 통해서 대상과 주체가 서로 소통하게 되는 부분이고, (도표 2)에 나타나는 것은 바로 이것이 거꾸로 된 것으로 반대로 여기는 중심적인 주체가 해체 되는 부분이고 빛이 지점, 대상에서의 어떤 응시가 주체의 중심적인 시선보다 훨씬 더 확산된 것을 보여 주는 것이 도표 2 이고.

세 번째가 일상적인 시선에서 두 개의 시선이 교차적으로 나타나는 것이라 볼 수 있어요. 첫 번째 도식은 데카르트적 주체 눈의 영역으로 두 번째 도식은 무의식과 욕망의 응시 영역이고, 또 세 번째는 일반적인 시각의 영역이다.

그렇다면 첫 번째 도식은 선으로 된 원근법적 차원을 보여주는데, 자연의 주체는 하나의 꼭지점을 가진 대칭적인 시각 피라미드로써 공간상의 두 지점을 연결해서 그림의 정면에서 멀어지는 소실점은 화가나 감상자의 눈과 일치시킨 것입니다.

그래서 캔버스를 가운데 이미지가 있는 부분이 캔버스가 놓이는 장소이기도 하고 또는 창이 놓이는 장소이기도 하다고 생각하면 되요.

- 캔버스를 투명한 창문으로 보고 캔버스는 바라보는 눈으로부터 방사선을 퍼져 나간 기하학적인 공간에 어떤 장면이 반영되어 그대로 새겨진 납작한 거울과 같은 것이다.

이 도식은 구멍을 통해 바라보는 고립된 눈의 방식 안에서 상상된 것으로 카메라 옵스큐라의 장치와도 같다. 라캉은 이러한 공간은 창남도 줄을 손으로 따라 가면서 촉각적으로 구성 할 수 있는 시간적인 공간이기 때문에 시각적인 경험의 본질을 설명해 줄 수 없다는 것이다.

이러한 원근법적 공간 속에서 줄을 매놓으면 비록 눈으로 보지 못하는 맹인이라 할지라도 줄을 잡아 가면서 (처음 삼각형의 형태처럼 시각점을) 촉각적으로 그려 낼 수 있는 공간이라는 것이죠. 두 번째 도식은 빛의 영역으로 응시의 차원을 보여 주는 것이다.

첫 번째 도식이 거꾸로 반전된 형태인데 응시는 빛의 점을 바로 대상, 오브제 아, 또는 대상 a, 결여, 실재의 어떤 그것이 놓여있는 곳이라고 할 수 있죠. 바로 이런 빛의 점이 대상 쪽에서 빛이 나가고 주체는 보여지는 존재이다.

- 주체는 반대로 아까 같은 경우에는 주체가 보고 대상은 주로 보여 지는 대상이었다면 이번에는 대상이 주체를 보고 있고, 주체는 보여 지는 존재이다. 이 둘 사이에 스크린이 매개가 된다.

스크린이라는 것은 영화의 스크린으로 생각 할 수 있고, 또는 그림의 스크린이라고 이야기 할 수 있지만, 여기서 스크린이라는 것은 정확히 말하면 라캉이 말하는 상징계에서 말, 언의들의 담론에 의해서 만들어진 문화적인 공간, 담론의 세계라고 할 수 있어요.

- 그런 것이 매개가 되기 때문에 응시는 외부에 존재하고 나는 응시된다. 응시는 외부에서 주체에 비춰지는 빛의 광원이다. 빛이 밖에서 이렇게 비춰지게 되죠. 그러면서 외관과 존재가 갖는 관계의 본질은 직선에 있지 않다.

아까는 눈에서 직선으로 퍼져 나가면서 하나로 합쳐지는 소실점이 만나는 지점이 주체가 아니면서 소실점의 지점이지만, 이번에는 빛은-빛은 직선으로만 나가는 것이 아니라 물체에 있으면 굴절 되잖아요-직선으로 퍼지는 듯하지만 굴절되고 확산되어 넘쳐흐르고 가뭇 차고.

그러니깐 빛의 지점에서 우리의 눈은 빛을 담는 그릇이라는 것을 잊지 말라는 라캉의 이야기이고 라캉의 정어리 통조림 광통의 번쩍거림은 라캉을 바라보는 응시이며 결여하고 있는 대상의 아이다.

지난 번 얘기처럼 배를 타고 바다로 나가 저 쪽의 햇빛 받은 정어리 광통에 빛이 환하고 이 쪽에서 바라보는 것은 훨씬 더 빛의 영역이 커요. 이 정어리 광통의 예와 마찬가지로 여기서는 빛의 어떤 응시가 주체의 눈보다도 훨씬 영역이 크고, 워낙 강하기 때문에 스크린으로 빛을 한번 걸러내지 않으면 잘못하면 눈이 멀고. 이런 이야기도 있거든요.

#### ▲ ‘보여지는’ 수동적 주체

그래서 결국은 빛 가운데서 주체는 시각의 주인이 아닌 비춰진 보여 지는 존재일 뿐이다. 결국 두 번째 도식에서 무엇을 강조하냐면 정어리 광통이 어찌고 보다 이제는 **주체라는 것은 보는 관객, 보는 사람의 주체가 눈이 아니라 바로 저 쪽에서 오는 대상의 응시가 주체이고** 나라는 존재 보는 존재라는 것은 다시 보여 지는 존재의 수동적인 존재일 뿐이라는 것이죠.

- 나는 한 곳에서 보지만 도처에서 보여 진다. 빛을 직접 쳐다보면 눈이 상하게 되므로 주체는 조명등과 자기 사이에 스크린을 쳐서 빛을 가리는데, 시선을 차단하기 위한 상상계적 타자의 이미지이다.

그러나 그 스크린은 조명등을 차단 하지만 스크린 위의 조명등은 주체 그림자를 스크린 위에 투사한다. 결국 주체는 조명등에 투사된 그림자로 볼 수 있을 뿐이다. 즉 주체를 바라보는 시선이 있기 때문에 나는 나를 볼 수 있다.

나는 나를 볼 수 있는 것은 저쪽에서 바라보는 시선이 있기 때문에 주체는 가시적인 세계를 통치하는 존재가 아니라 스크린 속에 잡혀있는 존재이다. 스크린은 눈이 멀지 않게 하여 보게 해주는 매개체인 동시에 주체가 응시를 길들이는 장소이다.

보는 주체는 빛의 공간에서 스크린이라는 상징계의 대립 속에서만 나타 날 수 있다. 세 번째 도식은 지금 말한 두 개의 도식에 중첩되면서 응시가 주체가 이미지와 스크린을 매개해 서로 마주보는 있는, 그래서 보이는 것과 보이지 않는 것 또는 눈의 주체와 타자의 응시가 교직하는 방식으로 나타나는 것이 세 번째.

실재 우리의 일반적인 시각 영역은 세 번째라고 할 수 있죠. 왜냐하면 보고 보이고 하는 것이 서로 교직하는 것이고, 두 번째 스크린이라는 어떤 것이 아까도 제가 말씀드렸지만은 우리의 일반적인 언어를 사용하는 사회적인 문화적인 사회의 코드, 담론의 세계라고 할 수 있어요.

#### ▲ 라캉의 시각 예술에 대한 접근

그래서 주체가 대상을 이해하고 대상이 주체를 이해하는 것은 언어, 문화적인 코드를 통해서 우리가 이해한다고 할 수 있어요. 이런 눈과 의식의 도식들을 통해서 라캉이 이야기 하고 하는 것은 시각예술에

관한 것이거든요.

결국 시각예술은 눈의 승리가 아니고 눈에 대한 응시의 승리. 인간의 주체가 보는 눈이 아니라 저쪽 대상에서 보여 지고 있는 응시의 승리라는 것이죠. 라캉은 데카르트적 주체를 중심으로 사물들을 측정하는 르네상스시대의 원근법이 과학적 편집증이라고 비판하면서 시각의 경우와 달리 모든 그림 속에 이 중심 영역은 다만 부제일 뿐이며 구멍으로 대체된다고 보고 있다.

- 그래서 그림이 욕망과의 관계로 들어가는 그 정도만큼 중심 막의 위치는 항상 표시되며, 이것은 그림 앞의 나의 주체로서 지워지게 만드는 것이다. 나는 그림 속에 있다는 뜻이다. 명확하게 수학적으로 구성된 원근법의 공간 속에도 피할 수없는 불투명한 지점인 대상 a의 장소가 존재하기 때문에 데카르트적 주체가 소멸하는 지점이 바로 그 지점이라고 한다.

원근법의 어떤 공간도 주체가 소멸을 보여주는 공간을 내포하고 있다. 여기서 보시면 이 카메라가 놓여있는 장소가 이쪽이거든요. 제프 월의 <여성을 위한 사진>이라는 -마네의 <폴리 베르제르의 바>를 제프 월이 자신의 사진 작품에서 새롭게 차용해서 보여 지는 작품인데, 이 지점이 앞에서 보면 소실점이 만나는 지점이에요.

과거의 회화 속에서는 이 지점은 주로 무엇이 그려졌냐면 무한히 지속되는 부분이기 때문에 무한자 또는 신이 그려지게 되는 지점입니다. 이 지점은 제프 월은 사진기가 대신하고 있는데 제가 지금 얘기하는 것이 원근법 안에서도 바로 주체가 소멸하는 공간을 내포하고 있는데 그게 바로 요 지점이라고 할 수 있어요.

명확하게 말하자면은, 여기가 주체가 소멸하면서 결국은 대상 a가 존재하는 장소이기도 하고 그 부분이 제가 여러분에게 아까 잠깐 앞부분에서 얘기 했지만 무한자 어떤 체화 부분에서는 신을 존재를 그려 넣는, (대부분 그리스도나 예수님이 그려지는 공간이기도 하고요) 어떻게 보면 레오나르도 다빈치의 최후의 만찬을 상상하면, 이 부분이 바로 예수님이 앉아있는 장소이기도 하고, 그 이야기를 말하는 것입니다.

예술 작품이라는 것은 특히 회화라는 것은 재현의 논리, 재현의 이야기를 하는 것이냐 그것은 아니다. 결국 라캉이 봤을 때, 회화 속에서 얼마나 잘 그려지고, 얼마나 사실적으로 묘사되느냐 그 문제가 아니라 그려진 그것은 무엇을 욕망하느냐 재현된 이미지는 결국 어떤 시간의 욕망과 관계가 되고 있느냐, 이것을 라캉이 시각 예술에서 읽어낸다고 할 수 있어요.

라캉은 결국 시각 예술이라는 것은 어떤 대상 a, 결핍된 어떤 것을 물로 승화시켜서 절대적 타자성을 부여하는 것으로 보는 게 예술이다. 이러한 점에서 라캉은 **시각 예술이 응시를 잡는 덫이라고 간주**하면서 덫은 작품 속에서 관객이 호감을 느끼는 것이고 그 속에서 자신이 욕망하는 이미지를 발견했기 때문에, 말하자면 그 욕망은 주체 내부에 분열을 일으켜서 주체 안에 내재해 있는 타자성의 영역을 드러내게 되요.

욕망하는 응시를 잡는 부분은 결국은 작가의 욕망을 발견하게 되고 작가의 욕망을 발견하게 되면, 그 욕망에서 타자의 영역이 나타난다는 뜻이에요. 우리는 눈과 응시 사이의 일치가 존재하지 않으면 근본적으로 미끼가 존재한다는 것을 알 수 있다.

라캉은 이렇게 말하면서 당신은 결코 내가 당신을 바라보는 곳에서 나를 바라보지 않는다는 것. 이것은 라캉이 사랑하는 사람들의 예를 들면서 사랑하는 사람들의 사랑이 영원히 지속되지 못하고 자꾸 서로가 빗겨나가고, 사랑의 감정이 잘 전달되지 않는 것은 두 사람이 똑같은 곳에서 바라보지 않기 때문에, 반대로 내가 보는 곳은 결코 내가 보고 싶은 것이 아니다.

바라다보는 나와 바라다 보이는 나, 사랑하는 사람의 눈과 사랑 받는 사람의 응시 이것이 결국은 서로



일치하지 않고 분열이 일어나기 때문에 그런 것이 존재한다는 이야기를 하고 있어요.

눈과 응시의 분열에서 시각적인 충돌, 결국은 두 개가 일치하고 서로가 바라보는 사람이 서로 욕망하는 것이, 일치한다면 아무런 문제가 없는 거죠. 거기에는 어떤 결핍도 없고 결여도 없고 하지만 서로를 바라보는 응시와 시선이 항상 다르게 때문에 만족 할 수 없는 결여와 결핍이 있기 때문에 그런 분열에는 시각적인 충돌이 발생하게 되고.

그런 속에서 충돌을 예술 작품에서 승화의 형태로 나타나는 것이 예술의 형태라고 하고 있는데, 작품이 노력하는 것 같은 불안과 공포를 느낀다. 예를 들어 예술 작품을 보러 미술관에나 갤러리에 들어갔을 때, 어떤 순간 어떤 작품이 나를 노려본다고 아니면 작품이 나를 찌려보거나 하는 느낌을 받게 되는데, 이것은 자신의 시각을 벗어난 보이지 않는 부분이 작품 속에 존재하고 또 자신이 타자의 응시 아래 있음을 발견하게 될 때.

우리는 어느 순간엔가 누군가 노려보고 있다는 뒤통수가 간지러운 이런 것을 느끼게 되는데 그것은 자신의 시각을 내 시선에 다 들어와 있어요. 누군가가 나를 바라다보는 것이 내 시선 안에 다 놓여 있으면 저 사람이 나를 노려보고 있어도 내가 하나도 불안하거나 불편하지가 않아요.

그렇지만 내 시선 안에 내 응시가 모두 놓여 있지 않고 나를 바라다보는 응시가 보이지 않는 부분에 있기 때문에 그래서 불안해하기도 하고 불편하기도 하고-그런 이야기를 하고 싶은 거예요.

나의 시선, 눈을 벗어나는 응시가 있기 때문에 나는 왠지 어느 순간 불안하기도 하고 불편하기도 때로는 공포감에 젖기도 하고, 특히 밤이라든가, 아무도 없는 곳에 내가 혼자 있을 때는 불안감이 아니라 공포로 오는 것이죠.

#### ◆ 응시의 시선과 상상적인 것

##### ▲ 길들여진 응시

라캉은 한스 홀바인의 <대사들>에서 보여드린 것처럼, 왜곡된 상의 기법으로 그려진 해골은 응시를 잡는 듯으로 예를 들면서 해골은 대상 a로 상징되는 결여, 또는 주체의 상실 죽음의 은유로 이 작품의 주제이고 메멘토 모리, 인생무상한 공허함이 주제이고.

그러나 응시를 덮을 놓아 잡는 어떤 작용은 예술의 승화 작용을 잘 설명해 주지 못한다고 라캉은 대상을 몰로 끌어 올리는 승화를 길들여진 응시라는 표현을 설명한다. 그래서 단순히 예술이 응시를 잡는 듯으로는 예술을 다 설명해 주지 못해서 단순히 응시를 잡는 듯이 아니라 이것을 길들여진 응시라고 표현하고 있어요.

길들여진 응시는 무슨 뜻이냐. 그리스 시대 제옥시스와 페러시오스라는 유명한 두 화가를 예로 들면서 설명하고 있는데요. 우리가 상상계 속에서는 서로의 응시가 공격적이예요. 왜냐하면 거울 속에서 아이가 분열된 자기 모습을 봤을 때, 저 쪽에서 나를 보는 모습과 내가 알고 있는 모습, 아이는 어렸을 때 자기 모습이 따로 따로 떨어져 있다고 알고 있는데, 거울 속의 통일된 모습은 낯설고 또 그것을 떠나서 우리가 거울 속에 분열된 모습 속에서 실제로 저것이 난가? 아닌가?

무엇인가 낯설게도 생각하고 이상하게도 생각이 들고, 이런 것은 거울 속에 비춰진 모습은 서로의 시선 속에서 친화적이고 유아적인 것이 아니라, 의심하게 되고 공격적이고 그래요. 그렇다면 상상계 속에서 응시는 공격적이면서 그런데 그 속에서 내가 갖고 있지 않은 것을 타인이 갖고 있다면 부러워하게 되요.

부러움을 받게 되는데, 그런데 마찬가지로 알고 보면 나도 남도 다 갖고 있지 않다는 것을 알게 되면,

그때의 아이의 시선은 무엇인가 유순해지고 부드러워져요. 그런데 내가 갖고 있지 않은 것을 저 사람이 갖고 있다 이럴 때의 시선은 공격적이게 되지만 서로 갖고 있지 않다는 것을 알게 될 때, **시선은 길들여지고 눈이 가진 탐욕성을 유화 시킬 수 있다고 보는데 이것이 시각 예술의 역할이라고 라캉이 이야기** 하는데.

시각 예술의 역할이 길들여진 응시를 어떻게 보여 주느냐, 그것은 결국 눈속임 그림의 형태를 통해서이다. 눈속임 그림의 형태는 -그리스 시대 제옥시스와 페러시오스 두 유명한 화가가 있었어요.

두 사람이 내기를 했는데 어떤 그림이 좀 더 실재와 닮았느냐 누가 더 닮게 그릴 수 있느냐, 그런 이야기를 하는데 제옥시스는 포도를 그렸어요. 포도에 새가 날아와서 앉아있을 정도로 너무나 실재랑 똑같아요. 제옥시스는 자기가 이긴 것으로 생각했고 페러시오스는 그게 아니고 벽을 그렸던 것 같아요.

그러다 보니깐 제옥시스가 자기가 승리한 것 같아서 페러시오스에게 빨리 네가 그린 것을 보여 달라, 그림의 휘장, 커튼을 벗겨라. 했는데 알고 봤더니 그것도 그림이었던 것이예요. 조금만 참았으면 됐는데 너무 자기 이겼다는 기쁨에 의해서 페러시오스에 그림을 보고서 결국을 속은 거죠.

그런데 문제는 페러시오스 그림은 너무 실재처럼 그려졌기 때문에 너무나 환영을 불러일으켜서 제우시스가 그린 포도나무보다 더 실제적 이어서가 아니라-제가 써 논 것처럼 제우시스가 페로시오스 속은 것은 그의 그림이 실재와 꼭 닮아서가 아니라 빨리 비교해 보고 싶은 제우시스의 욕망, 조급함 때문에 그것이 바로 그림이었거든요.

그 욕망이 스스로 속인 것이다, 라는 사실이고. 여기서 중요한 것은 누구의 그림이 실재와 닮았냐가 아니고 어떤 욕망, 결국 제옥시스가 갖고 있는 자신의 눈에 대한 응시 페러시오스의 응시라고 할 수 있죠.

눈에 대한 응시의 승리라고 볼 수 있다. 속았을 때 이미지는 이미지 일뿐, 실재와 만나려는 욕망은 좌절되고 그 속에서 공격성은 유화되면서 결국 대타자의 결여를 발견하는 순간 충동도 만족된다는 것이다.

내 것이 이겼냐, 너 것이 이겼냐 하는 공격적인 눈의 시선이 길들여지면서 유순해 지면서, 거기서 길들여진 응시가 된다는 것이죠. 이와 같이 눈속임 그림이 이미지로 들어나는 순간 환영은 스스로 파괴되고 제한의 행위에 대한 라캉의 사유를 읽을 수 있습니다.

#### ▲ 응시를 통한 타자성의 구현

- 결국 시각 예술은 응시라는 대상이 주체의 절대적 타자성을 보여 줌으로써 대상이 모방을 통해 대상을 창조하는 것이다. 라캉이 세미나 11에서 말한 것을 인용해서 읽으면 “대상을 모방함으로써 미술 작품은 이 대상을 다른 어떤 것으로 만든다. 따라서 미술 작품은 모방하는 체 할 뿐이다. 대상은 사물과의 어떤 관계 속에서 창설된다. 그러나 대상이 모방되는 한에서 현존하게 되면 할수록 그것은 환영이 스스로 깨져서 우리로 하여금 다른 것에 겨냥하게 되는 차원을 열어 준다.

라캉학에 있어서의 시선과 상상적인 것은 어떤 의미를 지니는가? 결국은 마네의 <폴리 베르제르의 바> 그림을 제프 월이라는 사진작가가 이렇게 그림에 대한 주제, 내용을 차용해 다가 -전유, 패러디의 형태라고도 할 수 있는데- 이 그림은 그 당시 프랑스의 근대화 과정 속에 나타나는 여러 가지 상황이죠.

근대화 과정 속에서 부르주아 계층들 사이에 발생하는 소외라든가 소통의 소원함이라든가 그 속에서 어떤 매춘이나 직업여성들의 지위라든가 또 거기서 소외된 이런 인물들의 모습, 또 그 당시 근대화 과정 속에서 파리라는 도시가 특히 카페의 장소를 통해서 그 속에서 어떤 프랑스의 근대 사회를 읽어 낼 수

있는 -그 속에서 소외된 이 여성의 눈빛을 보시면 굉장히 멍해요. 그럴죠?

이 속에서 뒤에 나타난 배경이 다 거울이잖아요. 거울 속에 비춰진 여종업원의 뒷모습과 거기에 비춰진 앞의 있을 -그런데 실제로 라면 요기 보여질 텐데 결국은 실제로 여기는 등장하지 않지만 거울 속에 등장하는 이 남성은 그림을 그리는 자기 모습이기도 하고 아니면 상상적인 신사이기도 하고, 실재로는 없지만 이 여종업원이 욕망하고 있는 바로 그 모습.

그래서 실제로는 똑바로 서있지만 뒷모습을 보면 남자 손님하고 가깝게 친밀하게 거리 상태가 좁혀져 있잖아요. 그것은 이 여성이 속으로 생각하고 있는 꿈꾸고 있는, 상상하고 있는 욕망하고 있는 남성 고객과의 가까워지고 싶어 하는 그런 것을 표현했기 때문에 뒷모습의 형태가 이렇게 나타났다.

일반적으로 이론가나 평론가가 이렇게 해석하는데, 그런 것처럼 여기서도 결국 그림이 나타난 이 모습은, 실제로 보여 지는 모습은 눈에, 주체에 시각상의 모습보다는 욕망의 모습이라는 것이기도 하고.

이 사진에서는 마찬가지로 같은 여종업원이지만 중심에 있지 않고 여기 보시면 옆으로 빗겨 나와 있어요. 하지만 눈이라는 것은 굉장히 허무하고 멍한 상태에서 밖을 쳐다보고 있는데 이것은 **결국 밖에 있는 여성의 어떤 주체의 눈보다는 밖에 있는 대상들, 남성들의 응시에 의해서 길들여져 있는 여성성, 정체성의 모습을 빔대서 보여주고** 있고.

그래서 이 카메라도 마찬가지로 카메라가 놓여 있는 곳이 소실점이 놓여 있는 부분이고, 카메라 옵스큐라라는 것, 카메라의 암실 상자가 카메라 옵스큐라 원리를 이용한 것이잖아요. 그 카메라 옵스큐라도 결국은 빛은 통해서 작은 구멍을 통해서 들어가는 암상자의 원리와 원근법의 원리가 이용되고 있는데, 바로 그 공간이기도 하고 여러 가지 공간이면서.

여기보시면 공간이 세 개로 나뉘어요. 실재로 나뉘는 게 아니라 철, 쇠에 의해서 수직선에 의해서 나뉘는데, 이 세 개로 나누어진 공간 속에서 세 폭 재단화 속에서 가운데는 소실점이 있지만 무한자, 신의 위치, 하나님 예수님이 그려지는 장소이고, 바로 아담과 이브가 그려지는 장소였어요.

이것은 여성을 위한 사진인데, 어떻게 보면 여성을 위한 사진이 아니고 여성은 옆에 소외되어 나타나고. 그럴죠? 제목은 여성을 위한 사진인데 이 시대의 여성이 속한 여성이 위치를 보여주는 사진이라고도 할 수 있어요.

누구에 의해서- 바로 중심적인 시각, 남성의 시각, 카메라의 시각, 관람자의 시각, 남성들의 응시에 의해서 보여주고 있는 여성의 위치라고 볼 수 있는데 이것도 결국은 라캉이 말하는 **보이지 않는 대상의 응시가 나타나는 시선을 읽을 수 있는 사진**이라고 할 수 있습니다.

#### ▲ 예술에서 시선과 상상적인 것 - 사르트르, 메를로퐁티, 라캉 비교 정리

라캉에 있어서 응시와 눈과의 관계는 지금까지 시각 예술을 통해 정리해 드렸는데, 그럼 시선과 상상적인 것은 이미 지난 시간에 라캉이 인격, 주체의 형성과정 속에서 상상계와 상징계를 이야기 하면서 많이 이야기 했던 부분이고 오늘 다시 결론 부분으로 결론을 내리자고 한다면.

인간이 결여로 인한 욕망하는 대상 a는 욕망이 충족시킬 수 없는 상상적인 대상이므로. 그럴죠? 충족될 수 없어요. 충족이 되면 그것은 이미 욕망하는 대상이 아니기 때문에 욕망이 대상이 욕망의 원인이자 결여 그 자체이기 때문에 총동의 대상이 된다고 볼 수 있습니다.

예술이라는 그 승화 작용을 통해서 대상 a는 주체의 나르시시즘적 시선으로는 동일시 될 수 없는 절대적 타자성을 드러내는 위치로 고양되면서 욕망을 충족 될 수 없다는 진리를 인간이 인식하도록 해 주는

것이고, 따라서 라캉은 대상 a 라는 타자의 응시를 통해 인간이 자신의 시각이 중심이 아니라는 것을 밝혀 주었죠.

- 그래서 라캉이 이야기에서 응시는 사르트르와 유사하게 시선 즉 눈과 응시를 구분하고, 메를로퐁티처럼 응시를 세계 내에 위치시키지만 주체가 분열될 때, 떨어져 나간 대상 a 의 응시이기 때문에 주체 내에서 구현된다고 볼 수는 없다.

라캉의 응시는 도처에 확산된 것으로 주체의 시선을 완전히 해제하는 탈 중심적 시간의 예를 보여준다. 결국 사르트르에게서 나와 타자의 시선은 소통할 수 없는 이분법적 투쟁적인 시선인 반면, 메를로퐁티는 거울 속 붐을 통한 주체의 분열은 나르시시즘적 붐에 의한 주체의 시선과 타자 시선의 가역성, 친밀성, 소통 가능성을 의미했다면, 라캉에게서 주체가 분열 될 때, 주체의 눈은 주체 자신에게 공백을 만들고, 결여로 환원된 지점이 대상 a 의 응시이고 이때 주체의 눈은 대상의 응시와는 다시 단절됨은 알 수 있습니다.

그래서 결국 대상 a 는 주체의 나르시시즘적 시선으로는 동일시 될 수 없는 절대적 타자성을 드러내는 초월적인 욕망의 대상인 것입니다. 따라서 메를로퐁티는 감각적인 것의 방식인 그것의 초월성이 상상적인 것 자체라고 보고, 원초적인 설립, 창설에 의해 감각적인 것은 상상적인 것과는 다르지만, 그것의 고유한 역동성에 의한 상상적인 것 이라고 하면서 실재와 상상적인 것의 극단적으로 분리된 것으로 보지 않고 둘 다 일정한 빈틈, 결핍에 근거하고 있으며 이처럼 소외된 주어진 빈틈이 채우려는 욕망을 유발한다고 본 점으로는 라캉의 이론과 매우 흡사하지만 라캉에게서 상상계는 가짜 이미지를 만들어내는 외상의 지점이라는 것입니다.

메를로퐁티에게서 상상적인 것은 감각세계를 감돌고 있는 -잠재적인 세계를 이해할 수 있고요, 라캉에게서 상상적인 것은 주체가 분열 되면서 거울상에 나타나는 오인된 이미지의 세계이지만 라캉의 상상계는 인격의 발달 과정이든가 아니면 지금 현재 생활에서 늘 우리가 아이뿐만 아니라 어른도 담론의 세계, 상상의 세계, 실재 우리 생활 속에서 오고 가는 생활 속에서 상상의 세계에서 필요한 부분이고, 중요한 부분이지만 메를로퐁티에게서 상상의 세계는 넓게 말하면 감각 세계를 역동적으로 움직이고 계속 끊임없이 진동하게 만드는 세계를 총칭한다고 볼 수 있습니다.

메를로퐁티가 말하는 거울에 나타난 주체가 분열된 상태 속에서 보여 지는 나르시시적인 시선은 메를로퐁티는 굉장히 낯설게는 느껴지지만 공격적이거나 오인의 이미지라기보다 그것을 통해 낯설지만은 타자의 모습을 상정할 수 있어서, 타자의 어떤 시선 내가 아닌 타자의 응시, 시선을 포괄적으로 우리가 알게 되고, 나에게 보이지 않는 부분, 내가 가시적인 세계 속에서 있는 나의 모습을 통해서, 나의 가시성, 보이는 세계가 좀 더 넓게 개방적인 시선의 긍정적인 의미를 지니고 있다면,

라캉에게서의 나르시시적인 시선은 퐁티보다는 훨씬 더 협소한 네거티브한 의미를 담고 있다고 할 수 있습니다. 오늘까지 시선과 상상적인 것을 사르트르와 메를로퐁티, 뒤르렌, 라캉 이 사상가를 통해서 살펴보았습니다.

물론 이 시선과 상상적인 것이 제가 완벽하게 또는 완전하게 연구된 부분이 아니고 제가 이번 강의를 통해서 미진한 부분도 굉장히 많고요, 앞으로 계속 연구 할 과제이고, 또 제가 연구했던 부분이 앞으로 연구에 의해서 다르게 해석 될 수 있는 부분임을 여러분에게 말씀드리고 싶습니다.

왜냐하면 지금까지 한 연구가 미진했기 때문에 좀 더 앞으로 계속된 연구에 의해서 부족한 부분을 채울 것이고, 그리고 부족했기 때문에 해석의 차이가 있겠지만 깊은 공부와 계속되는 연구를 통해 보충하고, 새롭게 해석 할 수 있도록 노력하겠습니다.

만약 그렇게 된다면 지금의 강의가 더 풍요로워 질 수 있고, 제가 심도 있게끔 다음에 계속해서 보충하도록 노력 하겠습니다. 여러 가지로 부족했고, 쉽지 않은 강의였는데, 경청하고 잘 들어 주신

여러분들에게 감사드립니다.