

## 제 6 강 미적 경험과 현상학

### ◆ 미켈 뒤프렌느의 현상학 비판

#### ▲ 메를로퐁티와 미켈 뒤프렌느의 공통점

(1 번이 어려워서 지나쳐 왔는데 1 번, 1 장, 2 장) 아까 제가 작품을 보면 그 작품 속에서 마지막에 어떤 감정 르 쌍띠망(le sentiment)으로 읽어 낼 수 있는 부분은 그 작품 속에서 결국 작가도 사람이고 저도 사람이고, 그렇죠.

그리고 특히 우리 외국 작가보다 한국 작가 작품이 이해하기 쉬운 것이 비슷한 공간에서 꼭 서울이 아닐지라도 살고, 비슷한 음식과 비슷한 언어, 언어는 똑같죠? 물론 사투리도 있지만 똑같은 언어를 사용했기 때문에. 일단 예를 들어 외국의 지중해라든가 카리브 해 거기에 있는 것을 찍었을 때 우리가 이해하기 힘들 거예요.

하지만 우리가 알 수 있는 공간 그 작가가 한국 사람으로서 찍어 냈던 그랬던 아님 글로 썼던 그 속에 녹아 있는 그 작가만의 실존적인 필연적인 내용이... 그 작가만인가요? 그 작가도 우리시대에 살고 있고, 같은 시대에 살면서 비슷한 환경이라든가 비슷한 정치적인 역사적인 고민을 하잖아요.

이미 메를로퐁티 얘기할 때 메를로퐁티의 몸의 도식은, 몸속에서 읽힐 수 있는 것은 나만의 몸이 아니라 내 안에는 우리시대의 어떤 익명적인 몸들이 갖고 있는 문제, 체험 이런 것들이 같이 녹아 있어서, 우리가 그런 것에서 서로 상호 소통할 수 있는 근거가 있는 것처럼 그 비슷한 얘기를 하고 있는 거예요.

뒤프렌도 결국 이 작품 속에서 내가 알 수 없는 그 작가만의 무언가가 있다 하더라도 거기에는 그 작가에게도 모를 익명적인, 시대적인, 똑같지는 않지만 웅이 말한 어떤 집단 무의식, 무의식 속의 어떤 집단적인 것들이 암암리에 녹아 있기 때문에 이해하기 쉬운 거예요.

그래서 작가가 여기다 표현한 정감적인 것, 또 제가 갖고 있는 것이 일치할 수는 없지만은 비슷하게 이해할 수 있고 놓치는 부분도 있고, 또 이게 똑같이 일치할 수는 없지요. 사람마다 다 틀리니까요. 개별적인 특성, 그래서 이제 그 이야기를 하고 있는 것이죠.

(자 그럼 우리) 작품을 보면서 그 작품에서 탁 직관을 할 수 있잖아요. 할 수 없는 것도 있고. 이런 미적 직관이 가능한 것은 뭔가 아프리오리(a priori)한 것이 있다. 아프리오리하면 어렵게 생각하지 말고, 아프리오리는 내가 뭘 생각하고 반성하기 이전에 무엇인가 있다. 메를로퐁티도 내가 반성하고 뭘 하기 이전에 이 세상, 살 르 웨르(chair)가 있는 것처럼.

라 웨르나 르 몽드(le monde)도 아프리오리한 거예요. 내가 판단하기 이전에 이미 저는 저기에 있잖아요. 아프리오리를 그렇게 생각하시면 되요. 아프리오리하면 또 형이상학적인 용어가 나오네 머리아파 하지 마시고.

**미켈 뒤프렌도 무엇인가 내가 직관을 하기 위해서는 나보다도 무언가가 이미 주어져 있다라는 이야기예요.** 여기서 중요한 것은 아프리오리에서 제가... 미켈 뒤프렌느 예술작품은 지각하는 행위와는 독립되어 존재하는 객관적인 사물에 불과하나 지각된 대상으로서의 미적 대상은 지각하는 주관과의 상호작용 속에서만 존재하는 지향적 대상임을 의미한다.

### ▲ 지향적 대상으로서의 미적 대상

예술작품은 작가의 어떤 작업실, 작가의 어떤 책상, 작가하고만 연관이 되는 예술작품은 미적대상이 될 수 없고 전시를 통하든 우리한테 읽혀지던 아니면 우리한테 보여 지든지, 봤을 때 이미 우리 의식은 대상하고 지향적 관계 속에 놓여요. 지향적 대상이 된 것이 바로 미적대상이고 지향적 대상이 되지 않은 상태로 있는 것이 예술작품이라는 것이죠,

예술작품은 새로운 대상, (그러면 우리가 작품을 봤을 때, 새로운 대상을 만들어 낸 것은 아니죠. 관객이 작품을 봤다고 해서 새로운 대상이 만들어진 것은 아니에요.) 새로운 대상을 창조하지 않는 미적 지각에 의해서 물리적 변형 없이 미적 대상이 되지만 우리는 예술작품을 실재하는 것이고 미적대상은 관념적인 것을 이해해서는 안 된다. 왜냐하면 예술작품과 미적대상의 내용은 같고 그것들을 향하는 의식작용만이 다르기 때문이다. 즉 예술작품은 사용목적을 염두에 둔 일상적인 지각의 의식작용에 출현하는 노에마(noeme)가 아닌 것이다.

(예술작품하고 미적대상하고 어떤 작용하는 그것만 틀린 것이고, 자 그래서 어떤 지향성의 중요성을 다시 한 번 이야기 하고요. 그러면) 예술가가 제작한 작품은 잠재적으로 존재하는 기호들의 체계에 불과하나 (아까 말씀드린 것처럼) 그 예술작품이 관람인의 눈에 의해서 시선에 의해서 지향적인 대상으로 나타날 때 이제 미적대상이 되고.

(자 그러면 작품을 보고 나도 여기서 어떤 불결함을 느끼고 작가도 불결함을 느껴서 찍었고 보는 관객도 불안함과 불안한 징조를 느낀다는 것은 불안이라는 공통감, 무슨 뜻인지 알겠죠. 서로 불안하다 느끼는 무엇인가 있다는 것이죠.

이것은 무엇이나 하면 바로 어떤 불안에 대해서 공통적으로 느낄 수 있는 어떤 정감적인 것-불안, 슬픔, 기쁨-여러분이 예를 들어 폭력적인 것을 보고 기뻐할 사람들은 없을 거예요. 그런 것처럼 일반적으로 느낄 수 있는 것은 이런 것을 만든 어떤 토대가 있지 않을까 하는 거죠. 메를로퐁티는 그걸 라 셰르 살이라고 했고 미켈 뒤프렌은 대자연 나뉘르(nature)라고 했어요.

대자연 나뉘르는 나에게 주관성에도 들어와 있고 대상에도 이중적으로 같이 들어와 있어서 두개가 서로 친밀하기 때문에 같이 느낄 수 있는데, 그것이 메를로퐁티의 삶과 유사한 개념이라고 할 수 있죠.

즉 그런 대자연은 대상 안에서 구조적 객관적인 아프리오리로 존재하고 주관 안에서는 아까 말한 잠재적인 지식이라는 주관적 아프리오리다. 아프리오리로 존재한다. 무슨 뜻인지 알겠죠. 여러분 안에 여러분들의 체험들은 이미 내가 체험한 것으로 존재하는 것으로 머릿속에 우리가 과거에 갖고 있던 것은 아프리오리하게 존재하고 있어요. 지금에 있어서 굳이 비교하자면. 자 이걸 가지고 상상력이 지식을 가져와서 아까 말씀드린 것처럼 하나의 이미지를 만들 수 있고 상상할 수 있게 가능하게 하는 거죠.

이것은 내가 무엇을 보고 슬프구나, 커피 맛있겠다는 것처럼 순간적으로 느낄 수 있잖아요. 커피가 어떻게 만들어지고 하는 과정을 분석하지 않아도 우리 이미 커피 맛을 알고 있고 느낄 수 있어요. 이것이 바로 직관이 가능하다는 것이죠. 그것은 내가 선천적으로 커피에 대한 맛을 이미 알고 있고 여러분도 커피의 맛을 알고 있고 서로 소통할 수 있는 공통기반이 있다는 거죠. 그것이 바로 아까 말씀드린 아 프리오리한 어떤 것이예요.

### ▲ 경험의 축적을 통한 아 프리오리의 형성

그러면 사실 이 부분이 굉장히 중요한 부분인데 제가 살짝 하고 지나갈게요. 왜냐하면 칸트에게 있어서 아프리오리는 무엇인가를 보잖아요? 보면 칸트에 있어서 아프리오리는 감성에 있는 시공간의

형식이예요. 시간공간이 들어온 것이 형식 속에서 조합하고 오성이 무슨 범주, 이것은 무슨 차다, 질량, 크기 이런 범주를 갖고 있어서 연관을 시키다보면 이 컵은 무엇으로 만들었으며 가볍고 등등의 이런 판단할 수 있는 근거들이 나오지요.

아프리오리는 질료적인 것이 아니라 의식 속에 정신 속에 있는 무엇인가 생각할 수 있는 조건을 만들어주는 거예요.

그런데 메를로퐁티는 그런 이야긴 안했고 미켈 뒤프렌은 아프리오리는 형식적인 것이 아니라 놓여있는, 이미 있는 것, 이것도 내 앞에 놓여있는 아프리오리이고 우리 머릿속에 기억할 수 있는 것도 아프리오리다. 무슨 뜻인지 알겠죠. 형식이나 어떤 틀이 아니라 아프리오리가 많으려면 많은 경험을 갖고 있어야 하고 아프리오리가 많다는 것은 남보다 많이 인식하고 직관할 수 있다는 거죠.

사실 여기서 또 중요한 것이 취미예요. 우리가 저사람 취미가 참 대단하다, 고상하다 그러잖아요. 와인도 저는 잘 모르지만 와인도 솔직히 말해서 한두 번 마셔본 사람보다 많이 마셔본 사람이 한 번에 색깔보고 냄새 맡아 보고 알 수가 있죠. 그것하고 비슷해요. 예술작품도 많이 감상하고 많이 본 사람이 딱 보았을 때 저것은 어떨다 판단하고, 느낄 수 있는 거죠. 그렇다고 판단이 중요한 것은 아니지만 바로 그이야기를 하고 있는 거예요. 아프리오리라는 것은 질료적으로 있는 것, 형식이 아니라는 것 그 정도만 이야기하고 지나가겠습니다.

**아프리오리가 바로 무의식적인 지향성**, 이제 아시겠지요. 여러분이 어떤 것을 생각할 때 무엇을 볼 때 떠올리거나 상상하고 기억을 떠올리면 기억 속에 있는 어떤 것들이 아프리오리하게 존재하고 있고 기억 속에 있는 어떤 것들은 의식을 하고 있지 않아도 여기 쓴 것처럼 무의식적인 지향성 속에 잠재적으로 있는 것들 이에요. 잠재적으로 있는 것들이고.

이게 있기 때문에 우리가 뭔가 봤을 때 슬프다, 얼마 전에 안개 낀 숲에 나무가 있고 그것을 보고서 무섭다기 보다 멋지다 화가는 그림으로 그리고 싶다, 사진으로 찍고 싶다. 그렇죠? 그렇게 비슷하게 느낄 수 있는 것도 공통적으로 그런 기반이 있기 때문이죠. 자 이 정도만 하겠습니다.

**일단은 아프리오리하면 눈에 보이지 않는 추상적인 것이 아니라 우리 앞에 놓여 있는 질료적인 이런 것들을 생각하시면 되요.** (맨 마지막 부분에) 따라서 칸트에게서 감성과 오성의 아프리오리들이 대상을 인식할 수 있는 조건인 것처럼 정감적 아프리오리들은 미적 대상을 느낄 수 있는 조건이다. 모든 종류의 정감적 성질이 아프리오리를 구사하는 것이 아니라 주관에 실존방식을 표현하는 것만이 아프리오리가 될 수 있다. 작품의 정감적 성질은 작가의 삶에 대한 지식이 아닌 사유를 의미하고 작가의 사유는 감정의 상태로 존재한다.

작가가 이 장면을 보고 찍으려고 했던 작가의 사유는 이 장소가 불안하다 불길하다 위험하다는 어떤 느낌, 사유지만 그 안에 어떤 느낌을 가지고 찍은 거예요. (여러분이 그러잖아요.) 무엇인가를 보고 요즘 젊은 사람들은 필(feel)이 온다 필이 안 온다 그러지요. 느낌이 안 오면, 친구를 사귀다 애인을 사귀다 할 때 아무리 예쁘고 멋진 영화배우 같은 남성이 앞에 있어도 느낌이 없으면 교제가 안 되잖아요.

그런 느낌으로, 특히 예술가들은 작업을 할 때, 무엇을 봤을 때 이것이 어떤 개념적인 여기서 어떠어떠하다 보다는, 불길한 것이지만 불길함이 작가한테 느낌으로 왔기 때문에 사진을 찍는 것이고 그림을 그리는 것이죠. (그렇죠? 무슨 뜻인지 알겠죠?)

작가에게 있어서 그것이 하나의 사유라는 것이 아니라 감정의 상태에서 녹아 있는 것이예요. 자 그래서 우리가 아까 이야기 했던 것처럼 그런 감정이 녹아들어 있기 때문이죠. 이것은 가장 추상적이고 가장 알기 어려운 폴록의 작품인데 아까 작업하시는 것 보셨죠?

뿌려요, 물감들. 물감도 아니예요, 페인트이고. 붓도 보시면 그림을 그릴 때 쓰는 붓이 아니라 막대기

이런 거. 해석이 다양하죠. 춤추는 사람 같다는 둥, 주술, 무당에 의한 주술 행위 같다는 사람.

도대체 이런 행위가 어떤 의미를 갖고 있을까? 여러 가지죠. 절대로 붓을 대지 않고 뿌려요. 뿌린다는 것은 결국 작가의 의도를 거리 속에서 감추게 되는 거죠. 작가의 우연적인 행위를 드러내고 싶은 거죠. 내가 무얼 그린다는 것은 굉장히 의도적인 거고 합리적인 행위지만 뿌릴 때는 이리 될 수도 있고 저리 될 수도 있고 우연적인 행위이죠. 그럴죠?

이런 행위 속에서 여러 실타래처럼 굉장히 두껍게 칠해진다고 하더라도 (두껍지도 않지만은) 거기에 부피나 두께감보다 (어떤) 평면적으로 나타나죠. 이 상황에서 작품을 이해하려면 폴록의 생활이라던가, 그 시대의 미술적인 경향이라든가 그 속에서 폴록만이 갖고 있는 자기의 음악적인 취향이라던가 나중에 알고출력한 상태로 가게 되고 이런 걸 다 같이 동시에 이해해야만 되는 것이죠.

이것은 또 아까 갖고 나온 김에 <땅의 소리> <서해바다> 이건 <불안>인데 이것도 마찬가지로 지금 눈에 버가 다 잘라진 상태, 버 밑동만 남아 있잖아요. 원래 정주하씨의 스타일인 아예 극단적인 아이앵글로 찍었어요. 그럼 과연 이 잘라진 얼마 남지 않은 이것 자체가 중요한 것은 아니죠?

지난번 수업에서, 땅, 대지 이 속에서 결국은 농부의 어떤 모습이라든가 보이는 거 그 자체는 아무 쓸모없는 버, 이게 버죠. 눈에서 베고 남은 밑 동만 남아 있어요. 이게 아름다워서도 아니고 이 자체의 의미보다 이 자체가 안고 있는... 그럴죠? 그렇기 때문에 정말 처음에 사진을 그냥 감각적으로 보게 되는 사진 알 수 있는 것은 많지 않고 결국은 또 고민하게 되요.

그래서 저는 이걸 보게 되면 항상 밀레 작품이나 밀레 작품 아니면 자기 고향의 초기 작품들, 네덜란드의 흙색이라든가 농부들의 <감자먹는 사람들> 아니면 <구두>라는 그 작품하고 연관이 되요. 그런데 여러분은 아닐 거예요.

벌써 틀리죠. 이 작품을 감상할 때 저는 딱 떠오르는 것이 밀레 작품하고 반 고흐의 작품들, 뒤에 저쪽 프랑스에 와서 아를르로 내려가기 전의 작품들을 보면 거의 농부들의 생활이라던가 그들의 노동이라던가 이런 것들과 연관이 되요.

물론 제가 이렇게 이해를 해서 그럴지 몰라도 땅이나 대지라든지 땅이 갖고 있는 의미, 모든 것을 설립하고 모든 것을 생산하고 모든 생명을 나오게 할 수 있는 그러면서도 땅이라는 것은 농부들의 초상일 수도 있고, 이런 것은 여기서 아무 것도 이야기를 해주지 않고 있어요. 결국은 제가 알고 있는 것을 상상해 봐요.

그렇지만 그것으로 끝나면 작품이 아니죠. 그래서 딱 보면 뭔가 느낌이 오잖아요. 보면서 가슴이 두근두근 벅차오르는 것보다 약간, 가을이 지나면 써늘한, 착 갈아 앓는 그런 것을 공통적으로 느낄 거예요. 사실 맨 마지막에 아까 말씀드린 감정으로 느껴야 되요. 이것이 표현적 의미라는 것이죠. 땅의 소리에서 땅이 갖고 있는 소리를 통해서 제재를 통해서 표현으로 넘어가는 이야기를 했는데 지금까지는 거의 여러분이 이해가 되지요?

#### ▲ 미켈 뒤프렌드의 작품 읽기

요번에는 뭘 살펴보려 하면 전체적으로 미켈 뒤프렌의 전반적인 미적 체험의 현상학을 통해서 살펴보고, 중요한 것은 3번. 오늘 사실 주제가 시간이 벌써 다 되었는데 뒤프렌에 있어서 감각적인 것과 상상적인 것은 어떤 의미가 있는가. 이것도 아주 틀리지는 않아요.

아까 상상적인 것은 항상 지각세계에 발을 디밀고 있기 때문에 우리가 말하는 몽상의 세계, 아니면 환상의 세계만이 아니라 실재 세계가 거기 들어가 있다는 것, 그 이야기를 하고 있고요. 미켈 뒤프렌의

제목 위에 잠깐만 올라가시면 마지막 그 이야기를 안 했던 것 같아요.

- 예술 작품의 해석은 이처럼 비평적인 태도와 감정적인 태도의 교차를 통한 미적 지각에 의해 가능하며 미적 체험은 이러한 미적 지각의 정점에서 이루어진다. 뫼프렌에게 있어서 미적 체험의 현상학은 곧 작품의 의미를 설명하려고 애쓰기보다 작품의 의미가 출현하도록 놓아두며, 수용자는 작품 속에 펼쳐진 시간을 각자의 체험 지평 속에서 현재화시키면서 미적체험을 늘 새롭게 할 수 있기 때문에 작품의 의미는 항상 열려 있다는 것을 밝혀준다.

단지 미켈 뫼프렌이 작가의 의도만을 밝혀내는 것이 작품의 의미를 이해하는 것은 아니라는 거죠. 항상 계속, 계속. 그리고 비평적 분석적인 작업으로 작품의 의미를 적극적으로 알아내잖아요. 그것은 작품의 의미의 반 정도 밖에 안 되는 거고, 결국은 현상학자들이 중요시하는 네 생각을 너무 집어넣지 말고 열려진 상태에서 준비가 되어 있어야 하잖아요.

작품을 이해할 준비가 되어 있는 상태에서 작품이 이야기하는 걸 들으라는 거죠. 그러다 보면 작품의 의미가 계속 바뀔 수가 있죠. 꼭 저자를 죽이거나 저자의 죽음이 오지 않다 하더라도 저자의 의도를 이해하면서도 충분히 **다양한 작품의 의미의 개방성을 열어두는 것이** 미켈 뫼프렌의 작품읽기의 장점이라고도 할 수 있어요. 그 정도 하구요.

미켈 뫼프렌의 감각적인 것과 상상적인 것, 이것은 주로 『외 에 오레유(oeil et oreille)』 메를로퐁티는 『눈과 정신』이란 책을 썼는데 미켈 뫼프렌은 『눈과 귀』라는 책을 썼어요. 아마 들뢰즈를 의식하고 쓴 거 같은데 중간 중간에 들뢰즈 이야기가 많이 나오는데 오늘 많이 언급은 못 하구요. 그리고 상상적인 것은 『르 포에틱(le poetique)』 시적인 것이라는 책에서 주로 인용했습니다.

감각적인 것은 다시 한 번 살펴봐야 할 것 같아요. 미켈 뫼프렌은 얼굴에서 눈이-왜냐하면 워낙 눈 이야기를 많이 했기 때문에-인간적인 것이라면 눈은 마음의 창, 영혼 이런 이야기를 많이 해서 눈은 인간성의 아이덴티티, 이당티데의 정체성의 어떤 기준을 눈으로 이때까지 보았다면, 잘 보이지 않고 눈에 띄이지 않는 귀는 들뢰즈가 언급하는 비인간적이고 동물적인 것이라고 보았다.

그렇다고 동물성이기 때문에 귀가 하위의 감각기관이 아니라 들뢰즈가 릴케를 환기시키면서 예를 든 (이건 들뢰즈 이야기예요) 감각적인 동물성은 뭐위에 개방된 것을 의미하는데 여기서 개방된 것은 정신적인 고상한 장소가 아니라 바로 세계, 즉 감각적인 것을 관통해서 활기를 불어 넣어 주어 기초적인 힘들에 가까운 세계를 의미한다. (들뢰즈의 감각적인 것에 대해서는 미켈 뫼프렌도 인정은 하는데 조금 있으면 갈라지는 부분이 나와요.)

#### ▲ 미켈 뫼프렌의 감각의 현상학

음악은 예술이 단지 눈의 자극에 의해 고무되지 않는다는 예이지만 그래도 눈보다는 영향력이 확실히 그래도 귀가 눈보다는 덜하죠? 우리가 일단 보는 게 더 확실하죠. 안보고 듣는 것 보다, 안 듣고 볼 때 좀 더 확실하잖아요. 그래도 눈보다는 영향력이 덜하여 은밀하게 작동하고 눈은 보이는 것을 보는데, 귀는 이처럼 이중적인 것이 아니다.

눈은 보면서 보이는 것을 보는데, 귀는 귀가 듣는 것 또는 듣는 주체로 드러내지 못해 주관성의 깃발을 드러내지 못해서 무력해보이고 인정받지 못할 위험에 처해 있다고 보는 뫼프렌은 눈과 귀에서 귀와 눈 두 감각기관이 동등하며 귀의 명예만을 회복시키는 것이 아니라 (중요한 것은 이 사람이 이 책에서 귀만 잘났다고 하는 것이 아니라) 감각의 다수성과 이러한 감각기관을 정돈하는 것은 쌍쌍씨웅(sensation) 감각인지, 혹은 감각하는 것인지, 아니면 감각적인 것인가에 대해 문제제기를 한다.

(그래서 미켈 뫼프렌이 메를로퐁티의 감각적인 것 그리고 들뢰즈의 감각의 중간 사이를 이으면서 두

사람의 이론을 연결시키는데 교두보 역할을 한다고 할 수 있어요.) 뒤프렌은 사르트르가 다양한 감각기관의 통일체를 그것을 겨냥하는 의식의 지향 속에서 찾은 것에 찬사를 보내고 있다. (사르트르의 의식의 지향성에는 찬사를 보내요. 의식의 지향성이 의식의 활동만으로 머문 것은 비판 하죠. 앞에 대상을 무시한 것은... )

통일체는 무엇보다도 의식에 겨냥하는 것 속에 지향하는 것 속에 감각적인 것의 기입들을 통해 주어진 것 속에 있다. 이러한 통일체는 하나로 만든 행위의 산물이 아니고 그것은 감각된 것으로서의 어떤 성질, 어떤 것들의 성질이므로 분명히 사물들의 다양성을 제거하지 않고 세계 속의 잡색 잡다한 색으로 움직이는 것이다.

미켈 뒤프렌은 어떤 감각적이라는 것은 단지 눈의 특성 시각적인 것, 단지 귀의 특성 청각적인 것만이 아니라, 비록 책은 눈과 귀이지만 귀의 명예 회복을 통해서 그 동안 무시됐던 잘 다루지 못했던 다른 감각기관 다수의 감각기관들의 통일체에 대해서 이 책은 이야기하고 있어요.

(제가 여기 써 놓지는 않았지만) 요즘의 예술작품들 거의가 순수하게 시각적이지 않고 순수하게 청각적이지 않고 사진도 마찬가지죠. 사진도 사진 플러스 영상 설치작업으로 많이 전시하죠? 회화도 순수하게 회화적이지 않죠? 그래서 그것들을 보고 본인이 쓴 거예요. 그래서 요즘의 작품들은 르 트랑쓰쌍씨블(le transsensible) 감각적인 것들이 트랑쓰하고 있는 이런 것들의 대표적인 것이 요즘 작품들이예요. 르 트랑쓰쌍씨블, 레 트랑쓰쌍씨블(les transsensibles) 이런 이야기를 하고 있거든요.

- 그러나 이러한 대상의 통일체는 대상과 주관의 이중성을 제거하지 않고 감각하는 것의 현상학에 의해 사유된다. 즉 감각하는 것은 자신과 세계사이의 소통, 말하자면 자신과 세계 사이의 관계가 총체성으로 나타날 수 있기 위해 충분한 긴밀한 그런 소통의 방식으로 이해되어야만 한다. 사물들의 표현을 즉각적으로 파악하는 사람의 어떤 비장한 경험 가운데서 체험된 총체성이고, 우리는 이러한 체험을 또한 몸짓이나 소리로 반향하는 사람의 아폴론적 축제의 경험이라고 말할 수 있다.

여기서 굳이 그 이야기를 하자면 아폴론의 최초의 종합예술이라고 할까. 그리스시대의 제의, 그 축제에서 하는 행위들 그것은 결국 종합적인 것이죠. 시각적인 것만도 아니고 청각적인 것만도 아니고, 어떤 그런 다양한 감각 기관에 의해서 재현되는 바로 그 아폴론 축제에서 나타나는 연극적인 어떤 그런 것. 그런 경험에 의해서 말할 수 있다.

감각하는 것에 대한 이러한 세계는 예를 들자면 동물의 세계이고 거기서 인간과 사람은 소통하고 서로 이해하는데, 왜냐하면 선악과를 먹기 전에 인간의 세계 그가 향수 속에 간직하고 있던 에덴-미켈 뒤프렌은 에덴, 최초로 인간이 있었던 에덴이라는 곳이 동물과 인간의 차이가 없는 순수하게 감각적인 것만으로 소통할 수 있는 공간이었는데, 거기서 선악과를 따먹고 떨어져 나오면서 우리가 순수하게 동물적 감각만의 세계만으로는 살 수가 없다는 은근히 들뢰즈의 입장으로 가는 듯하면서 비판을 하고 있어요.

## ◆ 미적체험과 지각

### ▲ 인간의 미적 체험

그러나 뒤프렌은 감각한다는 것은 가장 원초적 경험 즉 동물의 경험과 유사한 것으로 간주 될 수 없고 감정 속에서 나타날 수 있고 표현의 해독은 하나의 의식인 자신의 자료를 제어해 움직이는 미적체험에서 지속될 수 있다. 미켈 뒤프렌은 감각한다는 것은 순수의 감각기관들의 감각이 아니라 감정에 의한 감각도 포함하고 있는 (그래서 물론 동물이 감정이 없다는 것은 아닌데 그 뒤에 보세요.)

- 즉각적인 것은 대체해줄 수 있으며 재발견의 원초적인 것일 수는 있지만 즉각적인 것이 전적으로

파악 될 수 있는 것이라면 오히려 그것은 가깝게 근접 할 수밖에 없다. 그래서 뉘프렌은 모든 반성은 원초적인 시각, 지각장에서 시작할 수밖에 없으며 우리는 감각적인 확실성, 상상적인 것과 다소 잘 상관적인 것이 혼합된 것으로 동물적인 세계, 학자의 세계에 의해 말을 탄 절충의 세계인 일상성 세계 속에 살고 있는 것은 결국 복수적인 것이기 때문이다.

우리가 살고 있는 것은 단순히 동물적인 감각의 세계만은 아니고 순수하게 학자의 세계만도 아니고 동물적인 감각과 학자의 지적인 세계가 절충되어 있는 세계에 살고 있다고 얘기를 하구요. 그래서 결국 뉘프렌이 비판하는 것은 동물적인 감각의 세계가 아니라 인간적인 미적 감정의 세계를 얘기해요. 감각 세계를 얘기하는데 동물적인 감각도 중요하지만 결국 동물은 미적 체험을 할 수 없다는 거죠. 인간과 동물의 틀린 점, 인간도 감각적 동물도 감각적인데 인간은 미적체험을 할 수 있는데 동물은 미적체험을 할 수 없다.

몰라요. 시험을 하게 되면 동물도 그림에 놓고, 그림 아닌 곳에 강아지를 세워놨을 때 느낌이 틀린지 그것까진 제가 실험을 안 해 봐서. 뉘프렌의 얘기는 그 얘기를 하고 있어요. 살로서의 감각적인 것, 이게 인제 그 메를로퐁티의 어떤 그 살 개념을 가지고서 미켈 뉘프렌이 다시 한 번, 메를로퐁티의 살이라는 것은 어떤 보편성, 그렇지?

살 하나의 보편성으로서 같이 소통할 수 있는 기반이면서 그 살의 어떤 틈, 구멍이를 통해서 계속 폭발하는 것에서 자기의 개별성 개체가 떨어져 나온다 했잖아요. 그러면서 개별성 특수성이 인정되는 것이 살이에요. 그럼 그 얘기랑 마찬가지로 애길 하고 있어요. 대자연의 원리도 비슷하다, 그 얘기를 하기 때문에 앞의 것은 여러분이 그렇게 보시면 되고요.

뒷장으로 넘어가서 9 쪽의 맨 위예요.

원초적인 것은 폭발하며 (이건 이미 메를로퐁티가 이야기 했어요) 원초적인 것은 폭발하면서 감각적인 것은 감각기관들 즉 감각하는 몸들과 그의 기관들에 기능에 의해서 실현될 수 있다는 것이다. 그래서 감각적인 것은 몸속에 잘 분산되어 있지만 또한 혼합되어 있으며 내 몸에 공동작용으로부터 나오고 감각적인 것에 선대상적인 단일체인 살과 연결되어 있다.

그래서 뉘프렌은 (이것은 들뢰즈를 암시하고 있는 건데) 기관 없는 몸이 아닌 내적 몸성인 상호작용하는 몸을 상기해야만 한다. 동물과 인간의 다른 점은 동물이나 인간이나 나름대로 감각하고 체험하고 살고 있지만 인간만이 미적체험이 가능하다는 것이다.

(그래서 들뢰즈의 동물이야기를 하는데, 제가 앞에 잠깐 볼게요. 제가 중요한 부분을 넘어 갔는데요. 아르토를 이야기 하고 있어요. 들뢰즈가 기관 없는 신체 이야기를 하고 있지요, 본인의 책에서... 중간에 한번 보시죠. 71 페이지 밑에 내려오면) 뉘프렌은 들뢰즈가 아르토에 관해 언급한 것 중에서 아르토의 몸은 기관 없는 격렬한 몸으로 기관 없는, 그러나 극에 달하여 비록 지적이진 않고 강렬한 실체에 불가하다고 언급한 것은 한편으로는 조직 속에 기관들이 조직 안으로 들어가게 놔두지 않는 것 같다.

- 생명의 희미한 힘이 있고, 다른 한편으로는 감각 속에는 감각이 감각기관들로 넘쳐날 때처럼 몸 전체, 즉 살을 움직이게 하기 위해 어떤 것에도 도달 할 수 없이 과도한 것, 즉 히스테리적인 것만이 있다는 것이다. 따라서 충만한 살 속에서 감각은, 직접 심장의 파동, 혹은 생생한 정서로 나아간다. 그러나 여기서 뉘프렌은 우리는 유기체를 형성하는 기관들을 없앨 수 없다.

그러니까 들뢰즈가 유기체계 형성의 기관들은 없애는데 메를로퐁티나 뉘프렌은 퐁티의 입장을 두둔하면서 결국은 그러한 유기체 없는 기관, 기관 없는 몸이라는 것도 결국은 기관에 의해서 만들어진 몸이라는 것이고 결국 기관 없는 몸은 반응하지 않고. 즉 그 이야기를 하고 있는 것이고요.

나머진 제가 말씀드렸죠. 동물적인 감각에 대해서 굉장히 중요시해요. 그래서 들뢰즈가 중요하게 이야기

했던 동물적인 감각에 대해서 인정하고, 바로 그것이 어떻게 보면 에덴의 동산에서 차지할 수 있는 어떤 감각이다, 그래서 높이 사지만, 어떻게 보면 나중에는 하지만 인간만이 미적 체험을 할 수 있는 감정을 갖고 있다. 물론 동물이 감정을 갖고 있지 않는, 감정을 체험하지 않는 동물들도 자기 새끼가 죽으면 슬퍼하잖아요. 주인하고 떨어지면 주인을 막 찾고 그런 건 있지만 미적 체험은 동물에서 가능하지 않지 않는가, 그 문제를 제기하고 있고요.

## ▲ 지각과 시적상상력

그 다음에 지각과 시적상상력 여기가 중요한데 시적 상상력, 그래서 르 포에틱 그 속에서는 주로 시를 이야기를 많이 해요. 감히 제가 해석하기는 조금 그렇고 해서 예를 안 들었는데, 여기서 시에 대해 중요한 것은 시인들이 시를 창작하는 행위 속에서 나타나는 영감 **엔스피라시옹(inspiration)**과 **이미지나씨옹(imagination)**, 이 작업이 결국은 시인뿐만 아니라 화가나 조각가나 음악가의 작업과 유사하다는 것이죠.

그래서 결국은 시인들의 작업에 있어 시적 상상력과 다른 작가들의 어떤 그래서 여러분이 시인을 이야기 하고 있지만 다른 작가들에 있어서도 연관해서 시인과 비슷하게 생각하면 되요.

시의 의미를 이해하기 위해서 시적인 상태는 몸의 체제를 변형할 수 있는 메오기 상태이다. 즉 우리가 시를 읽을 때 일반 글을 읽는 것처럼 읽지는 않죠. 시는 운율적이고 리듬이 있고 시의 운율적이고 조화로운 구조를 이해하기 위해서는 우선 **시의 리듬은 숨 쉬고 진동하면서 체득되고, 그 의미는 감각적인 것 속에 즉각적으로 표현된 세계가 들어나는 것처럼 체득된다.** (시는 처음 읽을 때 무언가 와 닿는 것 같아요. 하지만 또 금방 읽힐 수 없는 게 또 시잖아요. 그래서 시가 어렵다는 이유가...)

- 시적 상태에서 모든 지각에서처럼 우리는 실제에 현전한다. 즉 어떤 것이 우리에게 영향을 주고 우리와 소통한다. 즉 시의 의미는 정감적인 상태로 환원되지 않는다. 의미로 주관하는 또 다른 방식이 있는데 그것은 상상력으로 읽는 것이다. 시의 세계가 상상적인 것인가? 만약 상상적인 것이 인공적인 것을 의미한다면 그것은 일상의 현실이 아닌 예술작품에 의해 환기된 것이다. 그러나 무엇보다도 이러한 예술 작품 자체는 비실체가 아니고 우리는 그것이 우리에게 전하는 메시지를 만들어내지 않는다. 즉 우리가 지각하는 것은 **빠를**이지 대상이 아니다.

무슨 뜻인지 알죠? 빠를은 각 개인이 던진 말이고 대상은 즉자적인 어떤 것이고...

- 우리는 시를 구상하지 말아야 하며, 산문에 텍스트처럼 추론하지 말아야 한다. 그러면 상상해야 하는가 혹은 여전히 몽상해야 하는가? (이것은 여전히 바슐라르를 염두에 두고 한 말이에요.) 상상력은 망상을 실현하기 보다는 도식화하는 기능으로 개념을 실현하므로 시는 우리에게 구상하기를 요구하지 않는다. 그래서 상상력의 조용하고 은밀한 체제, 즉 의미를 개념화하지 않으면서 현전하게 하고 하나의 세계로 현실화하는 체제에 대해 생각해야만 한다.

바슐라르가 몽상의 시학에서 (시적상상력 몽상...많이 이야기를 했거든요. 본인이... 이걸 제가 아니고 미켈 뒤프렌이 직접 이야기 한 거예요.) 몽상에 의해 시적 상태를 정의한 것과 유사하게 꿈과 몽상을 구별하였는데, 바슐라르도 **꿈과 몽상을 구별**하였어요. 물론 바슐라르가 몽상이 여전히 자유롭고 어린 시절로 회귀할 수 있다고 믿은 것은 아니지만 시학인 바슐라르의 현상학은 시의 해석을 투영함으로 여전히 정신분석학이다.

(바슐라르의 현상학을 비판하고 있어요. 너무나 유년기 시절의 기억을 시에 투영하기 때문에 너무 정신분석학적으로 빠진다고 꼬집고 있는 거죠.) 시 자체에 충실해야지 꿈을 꾸어서는 안 된다.

뒤프렌은 항상 구호적이에요. **상상력을 가지고 확장시켜서 각각의 이미지를 만드는 건 중요한데**



예술작품에서 너무 꿈에 빠져 환상을 만들지 말라는 뜻이죠. 어느 정도 예술 작품이 충실해야 된다. 작가의 의도를 너무 무시하지 말라는 게 미켈 뒤프렌의 특징이에요. 그렇다고 작가의 의도만을 알아내는 것만이 예술작품의 전부는 아니다. 하지만 작가의 의도는 어느 정도 알아내야만 한다는 뜻이에요

시 자체에 충실해야지 꿈을 꾸어서는 안 된다. 시의 강독은 시와 같아져야지 주관하는 것은 어긋난다. (무슨 뜻인지 알겠죠. 시를 읽으면서 자기의 시를 또다시 쓰지 말라 읽는 동안 일단은 시에 충실해라.) 지각된 것에 등을 돌리면서 작품을 속이면서 이미지들을 형성하는 것은 꿈이다. 강독을 위해 상상하는 것은 작품의 현전에서 충실하기 위한 수단일 뿐이다.

그러나 상상력은 상상적인 것을 창조하지 않고 상상력에 소환하는 지각을 활성화 시키면서 작품을 실현한다. 그러나 상상력이 실현하는 것은 비실재가 아닌가? (라고 자기가 질문을 던져요. 제가 인용한 부분은 르 포에틱의 페이지수를 써 놓은 거구요.) 이러한 문제는 작품의 진실보다는 실재에 대해 무엇인가를 말하는 권리인 사실성과 관계있는 것이다. 그리고 그 문제는 작품의 개별적 세계와 객관적 세계의 관계에 대한 질문, 즉 우주 혹은 자연 말하자면 결국 작품의 기원에 관한 문제로 돌아오게 된다.

자, 그럼 시는 어디에서 오는 것인가? 작가의 영감에서 오는가? 아니면 순수하게 작가가 만들어낸 것인가? 이것이 매우 매력적인 부분인데요. 시의 영감은 작가만이 아니라 상상력이 무의식적으로 들어오는데 그 상상력은 대자연 라 쉘르 살의 상상력이 들어온다는 뜻이에요.

- 결국 상상력이 영감하는 것과 그 대신에 상상력이 전개하는 것은 감정이다. 미적 지각은 의식에 결집되어 감각적인 것을 완전하게 받아들일 정도로 심오해져서 지각된 것 속에서 한 세계의 총만함과 심오함을 체험하기 위해서 지향성의 상대인 감정 속에서 절정에 달한다는 것을 보여 주려고 한다.

제가 앞의 부분은 생략하고 중간 부분이요. 일단은 아까 말씀드린 것처럼 시를 읽어 나갈 때 읽으면서 자기의 꿈의 세계를 옆에다 그리지 말라는 거예요. 일단 시의 운율이라던가 충분히 몸으로 체험하면서 몸을 진동시키면서 시에 충실 하라는 뜻이고요. 중간에...

- 따라서 하나의 의자를 상상하는 대신에 하나의 화폭을 지각할 때 반고호의 의자는 그것의 진실을 반고호의 세계 속에서 발견하는 것이다.

여러분. 반고호의 그림에 의자라는 그림이 있거든요. 그걸 볼 때 그 의자만을 보지 말고 의자 속에서 반고호의 세계도 보라 이런 뜻이에요.

그리고 시의 덕목은 우리를 시 자체와 동등하게 하는 것이다. 시는 강독 그 자체로 시적으로 되기를 요구한다. 즉 결코 시인이 아닌 (시 자체와 동등하다고 해서 시인이 되라는 뜻은 아니에요.) 시인과 협력자가 되어 시인이 창조한 것을 창조하지 않고, (무슨 뜻이지 알죠? 시인이 창조한 것을 또 창조하여 꿈을 만들어내지 말고) 말하자면 자신의 고유한 의도로 상상하지 않고 시 자체로 완성한다. 시 자체로 따라가라는 뜻이에요.

#### ▲ 시적 경험의 현상학

따라서 우리는 시적 경험의 현상학이 그 자체로 하나의 시학이 되어야 한다고 생각하지 않는다. (하나의 시를 또 만들어내지 말아라 하는 뜻이고요.) 바슐라르가 말하길 인간에 관한 시학적 분석에는 하나의 의미가 있다. 이런 언급은 옳다. 그러나 시의 독자처럼 어떤 인간도 심지어는 시인 같은 사람이 될 수 없다. 그건 맞는 말이다 왜냐하면 시는 사실이다.

시는 시인이 만들어낸 것이고 시는 독자가 읽으면서 또 만들어낸 꿈의 세계가 아니다(라는 것이죠). 즉 시가 은폐한 세계는 인간을 내포하고 인간에 대한 우리에게 많은 것을 가르쳐 줄 수 있기 때문이다.

그러나 이러한 위치를 역전할 수는 없으며 우리가 유년시절에 의해 시를 더 잘 이해한다고 주장할 수 있지 않은가. (바슐라르를 비판하는 이야기구요.)

- 왜냐하면 시는 어린아이가 아니기 때문이다. 다시 말해 시는 최소한 항상 유년시절만을 말하지 않으며 또 그의 독자가 유년기의 몽상을 되살리는 곳으로 안내하지 않는다. 시인은 독자를 지각하는 곳으로 초대한다.

이거예요. 항상 지각세계로 발을 다시 담그라는 뜻이에요.

- 토대로 간다는 것은 유년기에로의 귀환이 아니고 모든 진실이 뿌리내려져 있고 시적 진실이 드러난 지각세계로의 귀환이다. 왜냐하면 이러한 지각이 감정이 될 때 지각은 비로소 사유된다.

시를 읽으면서 꿈의 나라를 퍼지 말고 시 자체에 충실하면서 무얼 감정을 열어 놓으라는 거죠. 감정으로 읽을 때, 시는 꿈이 되지 않고 시적 사유가 된다는 뜻이에요.

단어들의 운용에 의해 인도되게 놓아주는 시적 사유는 반사하는 것이 아니고 사유의 기본적인 기능 드러냄을 확인해요. 감정으로 읽을 때 오성이나 이성처럼 반성하는 것이 아니라 감정으로 읽을 때 시 자체가 그대로 드러난다는 것이죠. 출현... 현출한다.

- 그래서 시적 상태는 모든 미적 대상이 요청하는 (무슨 뜻인지 알죠? 시를 읽는 것처럼 사진이 됐든 회화가 됐든 조각이 됐든 거기에 충실하란 뜻이고) 그래서 우리는 회화적 상태, 음악적 상태에 대해 말하는 것이 아니라 화폭, 캔버스나 기념비가 우리를 시적 상태로 끌어넣는다고 말할 수 있다. 작품이 확실히 표현하는 세계는 우리 연구의 궁극적인 대상일 것이다. 그러나 만일 이 세계가 하나의 상상적이고 개별적이고 주관적인 세계라면 존재론의 수준으로 여전히 시적인 것은 운반할 수 있지 않을까. 우선 이 세계는 대자연이라고 부르게 될 실재 세계의 표현인지 아닌지 물어보아야 한다.

이건 무슨 뜻이나 하면 결국 대자연은 아프리오리하게 우리 앞에 있는 거라고 할 수 있고, 시의 세계는 대자연이 시인의 영감을 통해 우리 안에 들어온 것이기 때문에 실재예요? 비실재예요? 실재. 사실의 세계라는 거죠.

여기서 뉘프렌은 대자연이 시적인 것으로 간주하는 것은 시적 체험의 주관화도 객관성도 거부하면서 시가 하나의 세계를 표현한다면 그것은 그 세계를 표현하면서 표현된다는 것. **보이면서 보고 감각하면서 감각되고, 하나의 시를 표현하면서 표현되고**, 메를로퐁티의 가역성하고 비슷해요.

결국 대자연의 욕망으로서의 상상적인 것. (이게 중요해요. 상상적인 것은 내가 꿈속에서 환상에서 만들어낸 세계가 아니라 자연이 살이 나한테 들어온 것이고 그것이 시인의 영감을 통해서... 이 부분은 짧으니깐 읽겠습니다.) 뉘프렌은 시인이 보이지 않는 것을 보는 선지자라고 하면서 보이지 않는 것은 보이는 것 너머의 것도 실존 너머 본질의 것도 아니고 내면화된 보이는 것이라고 합니다. (시인은 내면화된 어떤 보이는 것을 본다는 뜻이죠.)

## ▲ 시적 영감

시인에게서 영감과 작업은 분리될 수 없는 것이라고 하면서 영감은 작품이 되고자 하는 부름이다. (자. 재밌어요. 영감은 시인이 막 고민해서 자기가 다 만들어낸 것이 아니라 시인이 있고 자신이 영감하는 것인데 그 영감이 대자연이 들어온다는 부름이라는 것이죠. 그래서 신학이 될 수 있는 것이 미학이 되고, 하나의 논리학이 존재론이 되는 거죠. 아프리오리가 논리가 아니라 칸트에선 논리지만 미켈 뉘프렌에겐 존재론이 되는 거죠.)

시인을 간청하는 건 언제나 개인적인 감정이 아니며, (시인이 간청한다. 시인이 요청한다는 것은 영감을 준다는 뜻이에요.) 시인에게 영감을 주는 건 개인적인 감정이 아니며 세계의 감정인데 그 감정은 대자연이 시인에게 자신의 의미를 의미 작용하면서 나타내면서 주는 영감이다. 그렇다면 영감이란 무엇인지 살펴보자. 영감은 본질적으로 수용적인데 그렇다면 무엇이 영감을 촉발하는가?

- 영감은 수용하는 것, 무언가를 받아들이는 거죠. 그것은 대자연이다. 뉘프렌은 상상력에 의해서 대자연은 의식이 되고 의식은 현전에서 표상으로 나아간다고 말하는데 이것은 이미지가 단순히 대상 혹은 자연의 재생산 르뽀로닥쎄웅(reproduction)이 아니라 대자연의 능산적 자연의 추론을 의미한다. 즉 이미지는 예술에 의해 자연화 된 또 다른 피시스이다. 또 다른 자연이다.

이미지는 상상하는 주관이 아닌 대자연에 의해 영감 받은 상상력의 산물인 것이다. 상상적인 것은 예술가의 창작하려는 욕망과 상상력을 통해 출현하고 싶어 하는 대자연의 힘, 즉 (상상력에 의해 출현하고 싶어 하면 어떻게 해야 하죠? 셰르(chair)의 힘일 수도 있고) 힘에 의해 실현된 세계이다. 따라서 뉘프렌은 원초성을 말하는 신화는 민속학적이지도 고고학적이지도 않고 신화야말로 최초의 시이다.

또한 무의식은 대자연이 출현하는 원형들의 장소이며 무의식이 세계에 대한 가장 최초의 의식 즉 상상력이라고 간주한다. (무의식이 상상력이라고 하는 것은 거기에 항상 잠재의식이 있기 때문이죠.) 결국 대자연의 상상력이 시인의 상상력에 영감을 부여하므로 곧 시인의 주관적인 표현은 대자연이 보유한 영감이고 그래서 시창작의 주도권은 시인이 아닌 대자연, 세계라는 것이다.

여기에 또 현상학적인 특징이 있지요. 내가 주도권을 갖고 내가 무엇을 하면 메를로퐁티도 그렇고 합리주의 주지주의적 입장이고, 어떤 대자연 세계가 이니시아티브(initiative) 주도권을 갖고 있다는 거죠.

따라서 이미지는 유아론적 주관성을 표현한 인간적인 상상력만의 결과가 아니라 시적 상상력에 영감을 주는 대자연의 상상력의 산물이므로 이미지가 단순히 주관의 환상이나 표상, 가짜라는 이미지에 대한 부정적인 시선이 잘못되었음을 알 수 있다.

우리가 좀 쉽지 않은 이야기를 했어요. 시적인 것 시인의 활동을 통해서, 다시 이미지 이야기 그것은 시를 읽을 때 떠오르는 이미지가 아니라 그림을 볼 때 아니면 사진을 볼 때 여러분 사진작가 화가 들이 일반 대상을 보면서 사물이 됐든 풍경이 됐든 어떤 광경을 보면서 느낄 때 이것이 단지 나만이 만든 것이 아니라 결국 대상이 나에게 이야기 하는 것 그렇게 생각하시면 되요.

대자연 하면 자연에 대자가 붙어 있어서가 아니라 선천적인 것인데 내 앞에 놓여있는 세계, 살, 결국 대상 내 앞에 있는 자연이 나한테 들어오는 거예요. 항상 무언가 작업을 할 때 너무 자기 것만 놓고 있으면 저쪽에서 들어오는 것과 나와 서로 소통하는 부분이 있고 그것이 가장 좋은 작품이 될 수 있다는 그런 이야기를 뉘프렌이 은유적으로 하고 있는 거예요. 이미지의 존재회복을 다시 한 번 시학에서, 시적인 것에서 제가 자꾸 시적인 것을 말하고 있는데... 오늘도 시간이 늦었는데 여기까지 하겠습니다.