

제 3 강 후설의 현상학과 메를로퐁티의 존재론의 만남

◆ 메를로퐁티에게 영향을 준 후설의 현상학

▲ 메를로퐁티와 후설

모리스 메를로퐁티의 현상학과 후설의 현상학을 좀 알아야 될 것 같아요. 사실 메를로퐁티의 지각 문제만 들어갈 수 있겠지만 메를로퐁티 지각에 대해서 제대로 이해하려면 도대체 후설하고 어떤 차이점이 있는지 알아야 해요.

메를로퐁티는 물론 여러 저서가 있지만 가장 기본적인 것은 초기의 『지각의 현상학』과 후기의 『보이는 것과 보이지 않는 것』이에요. 그렇다고 두 권만 쓴 것은 아니지만, 우리가 초기 사상과 후기 사상을 나누었을 때, 여기서는 초기 사상의 주요한 것을 다루고 있는 『지각의 현상학』 속에서 나타나는 몸적 시선과 몸적 시선이 만들어내고 있는 타자와의 관계에 대해서 살펴보도록 하겠습니다.

▲ 실천적 행위로서의 지각

메를로퐁티의 『지각의 현상학』은 아까 제가 말씀드린 것처럼 초기 현상학을 보여주는 초기 저서로 ‘지각은 단순히 눈과 뇌와의 신경생리학적...’ 그러니까 지각을 완전히 생리학적으로 혹은 완전히 정신적인 지성주의적 차원에서 다루는 것이 아니거든요. 그런 차원에 입각한 것이 아니고 ‘**행위의 관점에서 주변세계 속에서의 몸의 실존적이고 지향적인 움직임의 상호관계 속에서 이루어지기 때문에 지각은 이미 실천적 행위를 암시하고 있다.**’고 합니다.

메를로퐁티는 이미 본다는 것은 가만히 정적으로 눈의 시선이 이성적인, 정신적인 시선으로의 눈만이 움직이는 것이 아니라 **몸의 움직임을 시선이 따라 다닌다는** 것이죠. 눈이 몸에 있기 때문에 이미 지각 속에서는 행위, 실천의 움직임이 들어 있다는 그런 뜻이에요.

“**그렇기 때문에 그 행위는 기계적이지도 자동적이지도 않고 선택적이다.**” 라고 말합니다. 그래서 결국 우리가 무엇인가를 바라본다는 것은 인과적인 것이 아니라 항상 바라볼 때 벌써 어떤 지향적인 의도나 지향성에서 선택하고 있다는 거죠.

제가 이 문제에 대해서 항상 사진가들한테 시선이 갖고 있는 굉장히 즉각적이고 반사적이지만 이미 반사적인 행위 속에서 움직일 때는 몸이 움직일 때 시선이 같이 움직여요. 그래서 결국 몸과 시선이 따로 떨어져 있는 것이 아니라 이미 눈에는 벌써 지향적인 의도가 들어가고 있어요. 그래서 찰나를 찍어내는, 찰나를 파인더에 담아내는 사진가의 시선에는 이미 지향적인 의도, 그래서 선택적이라는 것이 메를로퐁티의 『지각의 현상학』을 공부하게 되면 같이 느낄 수 있어요.

▲ 후설의 현상학 - 실존, 사태 자체에서 찾는 본질

- 현상학에 따르면 지각의 본질은 의식의 본질처럼 본질을 정의하는 데 있다. 그러나 현상학은 본질을 실존의 자리에 놓아둔 철학이며 인간과 세계를 그것들이 놓여 있는 사태성에 입각해서만 이해할 수 있다고 보는 철학이다. 인간과 세계를 이해하기 위해서 자연적 태도의 단정들을 미정으로 놓아두는 선험적 철학이긴 하나, 세계가 반성 이전에 거기에 안주할 수 없는 현존으로 존재하고 그 모든 노력에 철학적 지위를 부여하기 위해 세계와의 자연스러운 접촉을 회복하려는 철학이기도 하다. 그것은 ‘엄밀학’이고자 하는 철학의 야심이기도 하지만 체험된 시간, 공간, 세계에 대한 보고이기도 하다. 있는

그대로의 우리의 경험을 직접적으로 기술하려는 시도이다.

이것이 메트로폰티뿐만 아니라 후설 현상학이 갖고 있는 현상학에 대한 일반적인 이야기를 서문에 쓴 것을 제가 인용한 것인데요. 그렇다면 현상학은 어떤 사태성에 돌아가서 무엇인가 단정한 선입견을 제거하고 그 안에서 무엇인가를 시작하려는, 기술하려고 하는 것으로 요약이 되거든요.

그러면 후설 현상학에 대해서 다시 한 번 살펴보아야 할 것 같은데요. 후설의 현상학은 워낙 광대하기 때문에 제가 다른 부분은 건드리지 않고 메트로폰티하고 후설 현상학의 차이 나는 부분만 말씀드리려고 하는데, 후설은 저서도 많아요. 그렇지만 주로 『현상학의 이념』, 『데카르트의 성찰』, 『엄밀학으로서의 철학』 등 이런 책들이 많이 인용되는 책이고요.

후설이 현상을 갖다가 철학의 엄밀한 학으로서의 현상학으로 삼으려는 이유는 **그 당시의 근대철학이 여러 가지로 과학주의, 실증주의에 빠졌기 때문에 그것을 비판하면서**, 데카르트가 자기 철학을 제 1 철학이라고 한 것과 같은데요. 데카르트가 철학을 엄밀하게, 명증적으로 세우려고 했던 것처럼 후설도 철학이라는 것이, 후설이 원래 수학 선생님이었어요. 수학하면 똑똑 떨어지는 것이잖아요.

감성 같은 것이 들어가지 않고 원인과 결과가 뚜렷하잖아요. 그러한 공부도 했고 그러한 직업이 있었기 때문에 철학도 수학처럼 무엇인가 엄밀하고 보편적인, 누가 무어라 해도 $1+1=2$ 고, $2+2=4$ 고, 그러면 누가 무어라 해도 의심할 사람이 없잖아요? 회의스럽고 의심스러우면 타당할 수 없다고 해서 보편타당한 엄밀한 학으로서의 철학을 찾기 위해서 모든 철학의 토대를 제공하는 것이 철학이어야 되는데 그렇다면 어떻게 되어야 하나?

어떤 엄밀한 철학에 대해서는 누구도 부정할 수 없게끔 만들어야 하는데 그러자면 일단은 사태로 돌아가자. 우리 앞에서 무엇인가 놓여 있는 사태 자체로 향하자. 그때 사태 자체로 향했을 때, 거기서 선입견이나 편견이나 인위적인 것이 들어가면 엄밀할 수 없잖아요. **편견을 다 빼가지고** 누가 보아도 맞다고 할 수 있는, 그러다보니까 **사태 자체로 돌아가자는 것**이에요.

사태 자체로 돌아가서 우연하고 인위적인 것에서 벗어나야 된다. 그러면 결국은 자연적인 태도에서 벗어나야 된다. 그런 이야기가 되어요. 후설은 철학적인 태도와 자연적인 태도를 구별했어요.

자연적인 태도에 대해서 정의를 해 놓았는데, 자연적인 태도란 우리 앞에 객관적인 세계가 존재한다는 것인데, 객관적인 세계가 주관, 나나 여러분 앞에 우리의 의식이라든가 주관성과 상관없이 즉자적으로 객관적인 세계가 존재한다고 믿는 태도, 그게 자연적인 태도이고요, 철학적인 태도는 아무래도 의식에 직접 소여된 것으로서의 사태를 갖다가 바라보는 태도이지요.

그래서 자연적인 태도에서 벗어난다는 것은 (지난번에 말씀드렸던 것처럼) 주관, 인간을 중심에 갖다가 놓고서 생각한다는 것이죠. 현상학이라는 것은 그래서 모든 편견에서 벗어나 사태 자체로, 있는 그대로 파악하기 위해서 행했던 것이 후설 철학에서 가장 중요한 것이고 메트로폰티에서도 중요하데요.

인식의 근원으로 돌아가는 환원을 수용하는 것이죠. 환원을 해서 근원으로 돌아가는 것이에요. 환원은 세상을 바라보는 태도를 바꾸는 것이죠. 환원을 행하지 않는 것, 나의 선입견, 우연적인 것, 그것을 바라보는데 그러다보면 다른 사람은 동의할 수 없지요. 우리가 생각하는 것이 다 다르잖아요. 자기만의 선입견이 있기 때문에 그것을 싹 제거하면 모든 사람이 어느 정도 보편타당하게 인정할 수 있는 부분이 되기 때문에 환원을 해요. 그런데 환원이 복잡해요.

▲ 현상적 환원, 선험적 환원, 형상적 환원

현상학적 환원, 선험적 환원, 형상적 환원. 이것도 『지각의 현상학』 서문에서 메트로폰티가 이야기

하고 있는데 ‘현상학적 환원’, ‘선험적 환원’ 이 부분에 대해서 잠깐 보면요, 현상학적 환원은 어떤 것이냐 하면, 지금 제가 세상을 바라다보고 있는 것에서 중지를 해요. 무엇인가 하는 것을 중지하고, 내가 그것에 대해서 갖고 있는 **나의 선입견에 괄호를 쳐요, 묶어놓아요**. 묶어 놓으면 나의 선입견이 괄호에 묶이는 것이죠.

우연적인 것도 묶이고 선입견도 묶여서 그러면 아무래도 사물이라든가, 사태를 좀 더 객관적으로 바라다볼 수 있는 것이 생기잖아요. 그것이 현상학적 환원을 통해 가지고 사물의 세계로 나아가는 것이에요. 그러다보면 조금은 선입견이라든가 하는 것들이 벗겨지고, 그렇게 현상학적 환원에서 돌아갔을 때도 그것을 바라보는 나는 인위적인 것을 제거했지만 심리적인 자아가 완전히 선험적인 자아로 넘어가지 못하고 그대로 있어요. 쓸데없는 것만 제거했지 심리적인 자아로 있다는 겁니다.

그렇게 되면 또 나름대로 ‘나의 심리적인 상태는 무엇인가.’라고 하는 감성 같은 것들을 집어넣게 되지요. 그러니까 심리적인 자아에서도 또 벗어나야 돼요. 그러기 위해서 행하는 것이 선험적 환원이에요. **선험적 환원을 행하게 되면 심리적인 자아도 괄호로 묶어서 선험적인 자아로, 선험적인 주관성으로 경험에 앞서는 선험적 주관성으로 돌아갈 수 있게 돼요.**

그래서 선험적인 주관성에서 나타나는 것이 선험적인 현상으로 나아갈 수 있다는 것입니다. 즉 선험적 환원은 소요된 모든 것으로부터 선험적 주관으로 나아가기 때문에 객관적 세계의 의미는 선험적 자아에 의해서 취득되는 거죠.

경험이 아닌 선험, 경험적인 것은 자기 생각이나 자기 것을 집어넣을 수 있잖아요? 자기 경험을 뺀 것이니까 선험적이면 자아가 무엇인가를 바라보고 직관을 한다면 (아까 말씀드린 것처럼) 우연적인 것을 다 뺀 본질을 직관할 수 있는 사태 그 자체로 나아갈 수 있는 조건이 되는 것이지요.

그래서 선험적인 자아에 의해서 객관적인 사태 그 자체, 본질을 갖다가 획득할 수 있는 것이 열리게 되고요. 간단하게 현상적 환원은 새로운 경험을, 선험적 경험의 영역을 열어주고 선험적 환원 세계의 사물로부터 선험적 자아에 이르게 해줘요.

사태 자체, 사물 자체도 본질 직관이에요. 그러면 거기에는 우연한 것이 없을까요? 본질을 직관하기 위해서는 형상적인 환원을 해야 돼요. 형상적인 환원의 형상, 에이도스(eidos), '본질'이라는 뜻이거든요.

사실의 영역에서 본질의 영역으로 나아가면서 이념, 관념의 차원으로 넘어가게 됩니다. 형상적 환원은 사물을 유지시키는 기억, 상상 작용, 지각의 변양에 의한 모든 변양들을 통해 사물의 본질인 형상 자체를 직관하는 것이죠.

그런데 본질을 직관하기 위해서는 예를 들어 ‘마우스의 본질을 본다.’ 그러면 이것이 이렇게도 생길 테고, 저렇게도 생길 테고 어떤 형태가 여러 형태, 지금 이런 모양으로 보일 테지만, 이런 모양, 저런 모양으로 가능한 형태가 있을 것이란 말이에요. 가능한 한 여러 형태들을 생각하자는 뜻이에요. 그래야 무엇의 본질을 직관할 수 있는 것이잖아요.

기억 속에 있는 것을 고집어내고 또 상상 작용에 의해서 무엇인가 가능한 형태들을 생각하다가 거기에 더 이상 변하지 않는, 상상 작용 전체가 변하는 가운데 불변체, 변하지 않는 것을 갖다가 직관하게 되는, 그런 것에 이르게 된다는 것이지요.

그렇기 때문에 능동적인, 적극적인 직관이 아니라 수동적인 무엇인가 여러 가지 있는 것 중에서 보게 되는 그런 것, 수동적으로 구성되었기 때문에 아직 불완전한 내용이 직관적으로 파악될 수 있고 이를 통해서 우리는 변함없는 보편적이고 항상 동일한 본질은 도출할 수 있다는 것입니다.

본질 하나만 보면 그것이 본질인지 아닌지를 모르니까요. 본질을 보기 위해서는 가능한 형태들, 이렇게

보았을 때 이 모양이고 저렇게 보았을 때 저 모양이구나. 가능한 형태들을 머릿속에서 상상을 해가지고
봄으로써 그 중에서 ‘이것이구나!’ 하는 변하지 않는 본질로 환원된다는 그런 뜻이거든요.

▲ 메를로퐁티, 후설의 선험적 주관성 비판

사실 형상적 환원도 조금 복잡한데 그 정도만 말씀드리고요. 중요한 것은 메를로퐁티가 선험적 주관성의
문제를 갖다가 나중에 비판해요. 메를로퐁티에게서 가장 중요한 것은 몸적 주관성이기 때문이죠.

지향성이 뭐죠? 항상 무엇인가 의식은 생각하고 있지요. 지금도 제가 여러분을 바라보면서 수업하는
것을 생각하고 있고, 아무리 잠들어 있을 때조차, 꿈을 꿀 때도 무의식적으로 지향을 하고 있고요. 나는
생각 안 난다고 해도 안 난다는 것을 지향하게 되고요.

물론 지향성에 대해서 비판하는 사람들은 항상 의식이 지향적이지 않다는 말을 하지만 어떻게 보면
지향을 안 하는 것을 지향하는 그런 의미에서 모든 의식은 항상 지향적인 것이죠.

모든 의식이 지향적이라는 것을 생각해낸 이가 데카르트인데, ‘나는 생각한다. 그러므로 존재한다.’에서
‘생각한다.’는 것은 항상 생각된 것을 생각하기 때문에 생각하는 것이 아니고 데카르트의 방법적
성찰에서 후설이 고집어내가지고 ‘모든 의식은, 모든 자각은 무엇인가? 지향적인 자각이 아니겠는가?’
라는 의식에 대한 지향성에 관한 이야기를 하게 됩니다.

의식에 대한 지향성은 스승인 브렌타노에게서 영향을 받게 돼요. 결국 무엇에 관한 의식이고,
지향한다는 것은 나의 의식이 지향하는 물질적이고 감각적인 재료, 힐레(hyle)라고도 하는데요. 감각적인
재료를 갖다가 지향하면서 의식의 지향 작용과 감각적 재료가 만나는 것이 ‘노에마’예요.

그것은 의미 형성체, 이미 의식이 가서 그것과 만나서 이루어지기 때문에 의식 내용이면서 의미체인
노에마. 결국 이 노에마라는 것은 순수하게 내용이 아니라 의식 작용과 감각적인 자료가 만나서 이루진
것입니다.

조금 있다가 메를로퐁티가 나름대로 지평 이야기를 하면서 비판을 하고 있는데요. 일단은 가장
기본적이고 메를로퐁티하고 관계된 것만 후설 현상학에서 설명을 했고요.

그러면 메를로퐁티가 후설 현상학을 비판하는 데서 가장 중요한 것이 무엇이나 하면 ‘**완전한 환원은
불가능하다.**’ 완전하게 환원할 수 없다. 환원하다보면 계속 환원되고, 환원되고….

불가능하고 결국은 우리가 환원해서 이르게 되는 것은 선험적 주관성, 자아가 아니라 환원을 하다하다
보면 여기에 지금 내가 있다는 사실, 이것이 메를로퐁티가 현상학적 환원은 실존철학의 공식인 ‘세계로
향한 존재’가 출현할 수 있는 것에 이르게 된다는 것이지요.

이것이 후설하고 우리가 갈라지는 부분이죠. 후설은 현상학적, 선험적인 환원에 의해서 선험적
주관성으로 나아가는데, 메를로퐁티는 현상학적 환원에 의해서 세계로 나아가는 존재가 출현하게 될 수
있다는 이야기를 하고 있고요.

▲ 메를로퐁티의 ‘몸적 주관’ – 지각의 중요성 강조

메를로퐁티는 세계 속에 존재하면서 현상학의 사태 자체로 복귀합니다. 그래서 **사태 자체로 복귀했지만
그것을 설명하거나 분석하는 것이 아니라 있는 그대로 기술해야 된다고 해요.** 기술의 문제를 이야기해요.
지각된 것이라든가 기술하는 문제에 관한 것인데, 기술이 왜 중요하냐면 있는 그대로를 쓰는 것이기

때문이지요. 설명이나 분석인 의식의 판단 작용, 종합 작용은 의식의 구성 작용이 들어가는 것이예요.

제가 판단하고 종합한다는 것은 벌써 오성의 범주를 사용해서 ‘그것은 무엇이다.’라는 종합 판단으로 나아가는 것이죠. 순수하게 기술하는 것이 아니라는 것이지요. 메를로퐁티는 항상 기술해야 된다고 이야기하면서 지각이 모든 행위의 기초이며, 사태 자체를 바라다볼 때 중요한 것은 지각이라는 것을 이야기 하면서,

- 지각이 모든 행위의 기초이며 모든 행위가 전제하는 것이다. 그래서 세계는 내가 구성의 법칙을 내 수중에 넣어간 대상이 아니다. 그것은 자연적 환경이며 나의 모든 사유의 장이고 나의 모든 명시적인 지각의 장이다. 즉 지각된 세계란 모든 합리성, 모든 가치, 모든 존재가 항상 전제하고 있는 그 기반이며, 현상학적 환원은 이러한 지각의 경험의 세계를 드러내는 데 필요한 것이다.

현상학적 환원이라는 것은 세계 속에 내가 있는 몸적 주체라는 것을 알게 되고 몸적 주체는 지각적 경험의 세계를 기술할 수 있게 되는 것이지요. 선험적 관념론하고 다른 입장이 되고요. 따라서 메를로퐁티에게서 환원은 몸적 주체와 세계와의 유대 속에서 주어지는 것이기 때문에 거기에는 역사라는 것이 들어가게 되요.

그런데 후설 식으로 이야기하면 다 괄호치기 때문에 역사는 빠지잖아요? 이것이 후설 현상학하고 가장 크게 갈라지는 부분이구요.

◆ 메를로퐁티의 몸적 주체와 지각

▲ 생활세계의 중심으로서의 지각장

그렇지만 항상 후설만을 비판한 것이 아니고, 후설 말기 사상에서의 생활세계는 적극적으로 영향을 받게 되요. 참고로 ‘세계로 향한 존재’는 하이데거의 ‘세계내 존재’에서 영향을 받은 것이고. 후설은 말년에 『엄밀한 학문으로서의 철학』이 문제점이 있다는 것을 본인도 자각을 하게 되고, 선험적 자아가 공허하다는 것도 알게 되면서 생활세계에 대한 이야기를 꺼내게 돼요.

메를로퐁티가 우리가 지각을 하게 되는 지각장이 생활세계 중심이 된다고 보는데 이것은 후설의 후기 사상에 영향을 받는 거예요.

그런데 메를로퐁티는 후설이 생활세계의 중심이라 놓았던 후기 사상에서 지각에 역점을 두고 후설이 의식의 지향성을 우선시하여 놓았던 **몸적 지향성에 주목**합니다. 후설은 항상 의식이 지향을 하는데 메를로퐁티에게 의식은 몸이 체화된 것, 몸이 지향한다는 거기에 주목을 하고 있습니다.

서문이 끝나는 부분을 잠깐 보면요, 현상학의 성과에 대해서 이야기를 하고 있어요. 극단적 주관주의와 극단적 객관주의를 세계 개념, 합리성의 개념에 결합시키는 점이라는 거예요. 합리성은 그 자신이 드러나게 되는 경험에 따라 그에 맞춰서 측정돼요. **합리성은 주관적인 이성에 의해서 진행되는 것이 아니라 경험에 따라서 진행되죠.** 항상 중요한 것은, 현상학은 경험에 의해서 이해하고 경험에 의해서 판단한다는 것이죠.

현상학적 세계란 순수존재가 아니라 나의 경험들이 교차하고 **나의 경험들과 타자의 경험 사이의 상호 맞물림을 통한 교차에서 비춰져서 드러나는 의미**입니다. 그러므로 세계는 나의 지나간 경험들을 나의 현재 경험 속에서, 타인의 경험을 나의 경험 속에서 되찾음으로써 통일을 이루는 상호주체성으로부터 분리될 수가 없다는 거죠.

▲ 진리의 반영이 아니라 진리 실현으로서의 철학

벌써 서문만 보아도 사르트르의 입장하고 메를로퐁티의 입장이 완전히 다르죠. 저쪽에서는 그냥 서로 못 잡아먹어서 시선이 투쟁하지만, 여기는 투쟁이 아니라 교차 속에서 자연스럽게 드러나는 것이에요.

현상학적 세계는 선제하는 존재를 갖다가 설명하는 게 아니라 현상학적 세계라는 존재를 정초시키는 것이에요. 존재를 정초시키는 것이 어디 없는 것을 만드는 것이 아니라 우리의 지각 속에서 바라보고 있을 존재에게 나타나기 시작해요. 현상학에서 나타남과 존재의 형상은 똑같은 것이에요.

철학은 선제하는 진리의 반영이 아니라 예술처럼 진리의 실현입니다. 철학도 바로 이미 만들어진, 이미 입증된 진리를 증명하는 것이 아니라, **예술이 세계를 만들고 창작해내는 것처럼 철학도 예술처럼 진리를 하나하나 실현해가고 만들어 내는 것이에요.** 메를로퐁티 철학은 합리성의 근거를 예술에서 찾고 있어요. 이게 굉장히 중요한데, 이 문제는 이따가 집중적으로 거기에 초점을 맞추어가지고 하겠습니다.

▲ 현상의 장 - 판단과 지각의 동시성

그러면서 메를로퐁티가 이전의 주관주의, 주지주의, 지성주의라고도 하고요, 경험론적 심리주의, 두 양극단에 있는 철학이라든가, 심리학적 태도를 갖다가 비판을 하게 돼요.

거기 보시면 고전적 편견을 비판하면서 ‘다시 현상의 장으로 돌아가자’, 가장 중요했던 것은 (아까 이야기 했던 것처럼) **생활세계라는 것이 현상의 장이고 현상의 장이라는 것이 지각의 장이고 모든 존재나 진리의 싹이 거기서부터 생긴다는 것**인데이.

지각 행위로 간주되었던 순수 인상, 기억, 연합, 주위 판단에 대한 전통적인 두 경험론적 주의를 비판하고 있습니다. 어떻게 비판하느냐 하면, 감각은 순수한 인상이 아니며, 사변적인 이성인 만들어내는 것이 아니라 지각장 속에서 우리의 몸에서 우리의 체험 속에서 드러나는 것이기 때문에 지각은 이미지들의 연합이 아니라고 해요.

지각을 할 때 보고 있으면 이미 우리 머릿속에 이미지들이 연합해서 눈에 보이는 것이 아니라는 것이지요. 오히려 지각이 연합을 앞서 지각이 있기 때문에 지각은 이미지들이 연합해서가 아니라 연합하기 이전에 이미 지각이 오히려 더 선행하는 것이에요. 지각은 기억의 투사가 아닙니다.

주위는 지평적 시선 위에서 작용해요. 지각하는 가운데, 지각 중의 판단이 작용해요. 이러한 것도 다 지각을 갖다가 뒤에 오는 것, 기억이라든가 지평, 판단이 아니라 지각을 하면서 판단이 일어난다는 것이에요. 우리가 무엇인가 보면서 어떻게 볼 때 생기죠.

예를 들어서 여러분이 제 커피를 좀 마시든지 잔을 보고 있으면 ‘저 안에 커피가 있다.’ 저 커피는 마셨을 때 맛이, 물론 종류에 따라서 카페라테도 있고 여러 가지 있겠지만 일반 커피라면 다 보면서 커피 맛이 어떨 것이라는 것을 알아요. 몰라요? 판단은 지각 중에 있는 것이지, 모든 것을 종합해서 지각이 나중엔, 판단이 먼저 있고 하는 그런 것이 아니라 지각을 하면서 판단이 동시에 이루어진다는 거예요.

메를로퐁티는 이러한 다섯 가지에 대해서 비판을 하면서 다섯 가지를 비판한 것이 뒤에 나타나는 지각의 실천적 의미에서 다시 새롭게 계속 이 한 권을 통해서 이야기하고 있는 것이에요. 그것을 굳이 지금 더 이야기 하지 않아도 이후에 계속 반복적으로 나오기 때문에 생략하구요.

▲ 지각의 실천적 의미

제가 지금 하려고 했던 것이 **지각의 실천적인 의미가 현상적인 몸에서 감각적인 존재의 출현**이고, 보는 것으로 인해서 예술가로 치자면 창조 행위를 하는 것이고, 예술가가 아닌 사람은 지각을 통해서 이미 자기가 하고자 하는 행위의 실천의 반은 벌써 드러난다는 것이라는 뜻이거든요. 그것을 좀 더 살펴보기로 하겠습니다.

시선의 대상이 무엇이나? 후설 같은 경우는 사태 자체로 돌아갔을 때의 환원적인 것과 메를로퐁티가 말하는 사태 자체로 돌아갔을 때의 그것은 현상의 장이라는 이것에 대해서 이야기를 하겠는데, 시선의 대상은 원초적이고 생생한 현상의 장, 특별한 의미는 아니고 우리가 보았을 때 내가 바라다보고 있는 것이 이미 우리의 의식 속에서 구성되어 있다는 것이 아니라 **시선의 대상은 바라보면서 그때 계속 생생하게 나의 체험과 몸에 있는 감각기관을 통해서 생생하게 출현하는 것이죠.**

절대적인 조망이 가능하다고 본 고전적 가상을 깨고서 몸적 주체가 처해 있는 모호하고 불확실한 지각 세계로 돌아가면 지각하는 주체와 지각 대상의 지향적 관계 속에서 출현하는 직접적인 경험을 발견할 수 있는 곳이 바로 ‘현상의 장’이라는 것이죠.

▲ 지각의 주체로서의 몸

(아까 말씀드린 것처럼) 현상학적 환원에서 내가 이르는 것이 내가 지금 여기에 있는 것, 내가 여기에 있는 것은 내 영혼이나 정신이 와 있는 것이 아니라 나의 몸이라는 것이죠. 지각하는 주체는 의식이 아니고 몸이라는 것이죠.

몸적 주체가 있는데 몸적 주체가 그 대상하고 만나서 이루어지는 것이 직접적인 경험, 몸으로 체득할 수 있는 ‘현상의 장’이라는 것이죠. 현상의 장은 몸적 존재의 실존적인 출현을 의미하므로 철학적 사유의 토대일 뿐만 아니라 모든 인간 활동의 토대이고 현상의 모든 예술 활동의 무궁무진한 원초적 장이라는 것을 알 수 있습니다.

예술이라는 것이 이성적으로 무엇인가를 만들어내고 상상하기 이전에, 상상도 물론 중요하지만, 일단은 사진작가도 마찬가지로 화가도 마찬가지로 조각가도 마찬가지고. 예술의 무궁무진한 얻을 수 있는 것은 자기가 몸을 가지고 있는 현상에서 그것을 고집어낼 수 있다는 것이지요.

‘현상의 장’은 객관적이지도 이성적이지도 내면적이지도 않은 지향적이고 경험적인 세계입니다. 우리 앞에 놓인 현상의 장이 이성으로 만들어진 세계도 아니고, 나와 관계없는 객관적인 세계도 아니고, 순전히 내 마음 속에 존재하는 세계도 아니고, 내가 지향하고 있고 내가 경험한 세계라는 것이에요. 이게 굉장히 평범한 이야기인데 이것에 대해서 지성주의나 주관주의, 주지주의 철학자들은 경험적인 세계보다 주로 이성적인 세계로 보고 있죠.

▲ 감각 세계의 복원 (몸적 시선)

메를로퐁티의 현상학이 후설의 현상학과 크게 다른 점이 감각 세계를 복원했다는 것입니다. 이것이 무슨 뜻이요? 메를로퐁티는 환원에 의해서 세계 속에 있는 나, 몸적 주체를 발견하게 되고 몸적 주체가 **지금 여기 모든 것을 지각하게 되죠.**

내가 여기서 글을 쓴다든가 그림을 한다든지 하는 것은 후설이 말한 것처럼 환원에 의해서 선험적 주관성이 제거되고 무엇인가 아주 실증적 명제로 보는 것이 아니라 내 몸을 통해서 오감을 통해서 후각적인 것, 청각적인 것, 시각적인 것을 통해서 들어온 것들이 감각 세계. 감각적 세계를 다시

복권시켜 놓은 것이죠.

그래서 선형적 주관성이 만들어 놓은 순수한 명증적인 세계가 아니고, 메를로퐁티가 환원에 의해서 발견한 세계라는 것은 우리의 감각 기관을 통해서 만들어진 것이 아니라 가지고 온, 드러나는 것이죠.

제가 여기 있으면서 여기 앉아있으니까 저의 몸에 의해서 책상의 딱딱함을 느끼게 되고, 차가움을 느끼게 되요. 몸의 감각 기관을 통해서 들어오는 것이 가장 기본적인 세계이고 이런 것이 예술가들이나 철학자들에게서 기본 토대가 되는 것이라는 이야기를 하고 있어요.

경험주의와 지성주의의 감각함은 인식에서 기초하고 있고 경험주의나 지성주의에서 감각은 부수적인 것, 절대적인 다가 아니고 부수적인데 **메를로퐁티에 의한 감각함은, 그 자체가 벌써 소통이고 인식적인 가치를** 지니고 있어요.

칸트 같은 경우는 감각 자료를 가지고서 지각을 통해서 감성에 시공간의 형식을 가지고서, 오성의 범주를 갖고서 판단하게 되는, 감각 자료는 인식에서 부분이에요. 다른 경험이나 지성주의에서는 부분이지만 메를로퐁티에게서는 감각이 들어오는 것이 모두예요. 그것이 바로 인식 자체이고, 지각 자체이죠.

세계는 주관과 대상의 지향적 관계 속에서 감각 기관을 통해서 생생하게 체험하는 현상의 세계가 아닌 순수한 객관적인 세계가 존재한다는 가설, 이게 경험주의와 지성주의자들이 믿고 있는 것이죠. 항상 이런 가설을 비판하게 돼요.

세계는 주관과 대상의 관계 속에서 감각 기관을 통해서 체험하는 현상의 세계가 아니라 순수하고 객관적인 세계가 항상 존재한다고 믿고 있는 것이 경험주의와 주지주의 철학인데, 우리가 믿고 있는 순수한 게 어디 있어요? 다 보면 저의 느낌이나 저의 경험을 통해서 들어오는 것이잖아요. 메를로퐁티는 순수한 객관적인 세계는 존재하지 않는다는 이야기를 하고 있고요.

감각 기관을 통해서 경험할 수 있는 감각적이고 경험적인 세계가 대상이라고 한다면 시선의 주체는 (지금 계속 이야기하는 것처럼) 몸이죠. 몸적 시선이에요. 사르트르도 마찬가지로 후설도 마찬가지죠, 시선의 주체는 의식이었어요.

사르트르는 상상하는 의식, 이미지라는 것도 물질적인 것으로 생각했어요. 우리가 생각하는 이미지는 아날로공이었잖아요? 물론 제가 이따가 메를로퐁티에서의 상상적인 것은 무엇인가를 이야기할 텐데요.

메를로퐁티에게서 대상이 출현한다는 것은 대상이 존재 의미를 지니고 나타나는 것인데, 그것은 몸의 움직임을 통해서 나타난다는 것입니다. 몸의 감각 기관들의 기록은 단순히 감각적인 것이 아니라 주관의 정감성도 생산해요.

순전히 감각적이 아니라 내면의 정감성까지도 연결되어 있고, 무엇이 앞에 있는 현전이랑 감각적인 것 속에서 이루어지고 감각적인 것의 현전에서 원초적인 것의 출현이에요. 감각과 현전은 떼려야 뗄 수 없는, 우리가 몸을 갖고 있을 때는 부재하는 것이 아니라 분명히 앞에 있는 것이잖아요.

사르트르가 이야기했던 것처럼 우리의 의식이 있다면 그것은 현전으로 보일 수도 부재로 보일 수도 있어요. 하지만 몸을 가지고 감각 기관으로 우리가 지금 여기 있기 때문에 현전과 감각 기관의 관계 속에서 현전은 감각 기관에 속하고, 감각적인 것은 현전에 속하는 것이지요. 결국은 몸이라고 하는 몸적 주체, 몸적 시선 때문에 나타라는 것이고요.

그렇다면 대상이라는 것이 몸적 시선에 의해서 나타나는데, 몸적 시선에 의해 그냥 드러나는 것이 아니라 그것도 나름대로의 공간적인 지평과 시간적 지평 속에서 형태가 이루어진다는 이야기를 하는

것이거든요.

▲ 시선의 공간적 지평

그러면 공간적인 지평은 무엇인가요? 대상을 본다는 것은 대상을 공간적인 조망성과 지평성 속에서 본다는 것을 의미해요. 공간과 떨어질 수 없죠.

- 대상을 본다는 것은 시각장의 변두리에 서서 시각장 안의 대상을 취하고서 그 대상을 고정시킬 수 있다거나 또는 그렇게 대상을 고정시킴으로써 그렇게 고정시켜 달라는 요청에 실제로 응답하는 것을 뜻한다. 왜냐하면 대상을 바라본다는 것은 대상에 몰입하는 것이기 때문이다. 또한 대상들은 다른 것을 숨기지 않고서는 어느 하나를 드러낼 수 없는 체계를 형성하고 있기 때문이다. 더 정확히 말하면, 한 대상의 내적 지평이 대상이 되려면 그것을 둘러싸고 있는 대상들의 지평이 되지 않으면 안 되고, 또 봄이 이중적인 작용 즉, 한 대상을 주체화하는 작용이자 동시에 주변의 대상들을 지평으로 만드는 작용이 아니면 안 된다. 따라서 지평은 탐색의 과정에서 대상의 정체성을 입증하는 것이다. 달리 말하면, 한 대상을 바라본다는 것은 그 대상에 ‘거주’하러 가는 것이고,

메를로퐁티는 볼어의 ‘아비떼(habite)’, ‘산다’, ‘거주한다’는 이야기를 많이 해요. 대상을 본다는 것은 물론 보기 위해서 거리는 있지요. 만약에 내가 컵을 볼 때, 아무런 거리가 없다면 이 안에 들어가 있는 것이죠. 지각은 어느 정도의 거리는 있지만 거주한다는 의미는 그만큼 대상하고 같이 공간적으로 친밀하게 같은 장소에 있다는 뜻이에요.

거리를 둔다고 했을 때, 아비떼를 많이 쓴 이유가 거리는 잘못하면 거리를 두면, 객관적인 거리에서 반성한다는 뜻으로 넘어가게 돼요. 메를로퐁티는 반성보다는 반성 이전에 선반성적인 것을 굉장히 중요하게 생각하거든요. 아비떼의 의미가 ‘같이 산다’, ‘거주한다’, ‘같은 공간에 있다’는 뜻이에요.

- 달리 말하면 거주하는 것이고, 그러기 위해 그 대상을 둘러싸고 있는 다른 사물들이 어떤 방식으로 그 대상을 둘러싸고 있는가에 따라 그 다른 사물들을 포착하는 것이다. 그러나 내가 그 다른 대상들을 함께 보는 한 그것들은 나의 시선에 열린 채로 머물러 있게 되고, 이때 내 시선은 그것들에 잠재적으로 위치해 있다. 나는 이미 여러 다양한 각도에서 현실적인 나의 봄의 중심 대상을 파악한다. 그래서 각각의 대상들은 다른 대상들의 거울이다. 대상들 각각은 자신의 주위에 마치 자신의 숨겨진 측면들의 관찰자인 것처럼 다른 대상들을 배치한다. 따라서 바로 이러한 체계, 혹은 세계가 형성되는 한에서만 나는 대상을 볼 수 있는 것이다. 완성된 대상은 반투명이다. 완성된 대상은 그 깊이에 있어서 서로 교차되고 거기에서 그 어떤 것도 숨기지 않는 실제로 무한한 시선들의 모든 측면들이 관통하고 있다.

◆ 몸적 시선의 상황성

▲ 후설과 메를로퐁티의 차이

사물을 바라보는 태도인데요. 예를 든다면 여러분이 저를 바라보고 있을 때, 지금 어떤 것이 보여요. 이쪽을 바라보고 있으면, 일단 보이는 것만 보이지요? 컴퓨터도 보이고, 저도 보이고 하는데요. 지난번에 우리가 사르트르의 시선에서 커피숍에 들어갔을 때 누군가를 찾으려 하면, 아무래도 카메라 사진 찍을 때 관심 있는 것에 포커스를 맞추고 나머지는 아웃포커스 되는 것처럼, 자기가 찾고자 하는 사람만 눈에 들어오지 모든 사람들이 똑같이 포커스 맞춰가지고 초점이 맞추어 들어오지는 않잖아요.

그것도 있지만 내가 보이기 위해서는 나를 뒤의 배경까지 같이, 나를 보기 위해서 뒤에 것이 결국은 지평으로서, 배경으로서 같이 보이는데 그것만이 아니라 뒤에 있는 철판이라든가 이것이 보이지 않는 뒷부분을 물론 거울로 되어 있지는 않지만, 부분적으로 반영, 반사를 해주기 때문에 결국 주변의 나의

뒤의 배경이자 지평이 되는 것이 반영, 반사되어서 완벽하게 저의 뒷면을 갖다가 물체들이 반영해주지는 않지만 조금 반영에 의해서 나의 보이지 않는 부분도 보인다는 그런 이야기를 하는 것이거든요.

이것이 후설 현상학에서 말하는 노에마라고 다른 점이예요. 후설 같은 경우에는 무엇인가를 바라볼 때, 의식이 지향할 때, 바라다볼 때 보고 있으면 그것이 의식에 지향 작용과 힐레(hyle), 감각 자료가 합쳐져서 노에마가 이루어지는데 그것이 하나의 의미체로서 전체적인 다양한 하나의 의미체로, 통일된 상태로 나타나요. 부분적으로 반영되는 그러한 것은 다 사라지고 하나의 통일된 장면, 한 장면만 눈에 들어오는 것이지요. 그것을 비판하고 있거든요.

▲ 메를로퐁티의 상호반영적인 시선

하나의 사물은 바라보는 각도에 따라 다양한 모습을 지니므로 사물의 전체적이고 객관적인 모습은 사유의 대상이지 육안이 펼쳐는 모습이 아니기 때문에 지각의 주체가 정신 혹은 의식이라 할 수 있다고 해요.

지금 무엇에 대해 의식하는 것은 후설이 밝혀냈던 지향인데 여기서 **메를로퐁티는 단순히 우리가 바라보는 사물 자체가 아니라 삶의 문맥 속에 놓여 있는 상황이라는 것**이지요.

단순히 여러분이 저를 바라볼 때, 저만 바라다보는 것이 아니라 그 상황을 보는 것이지요. 상황을 바라보는 것에도가 주변의 상황까지 다 보는 것이예요. 후설 현상학에서 노에마는 다양하게 주어지는 질료들, 여러 모습들의 의식 작용인 노에시스의 단 하나의 전체로 형성된 의미 형성체로 보았습니다. 그러니까 여러 개가 있지만 의식이요, 의식이 분할되어서 여기도 가고 저기도 가고 하는 것이 아니예요.

제가 어딘가에 집중을 하고 있으면 의식이 다른 데로 빠져나가지는 않잖아요? 후설이 만든 노에마라는 것은 하나의 여러 다양한 모습 중에서 단 하나로만 볼 수 있는 거예요.

자코메티의 작품을 보고 이야기하면서 다양한 면들이 어느 순간에 하나의 통일체로 드러난 게 디아스포라인데, 유태인이 분산되어 있지만 어느 순간에 결집해서 모이는 그런 모습, 결국은 비슷한 것 같아요. 똑같은 뜻은 아닌데 여기서 말하는 노에마라는 의미 형성체 하나로 통일되는 모습, 똑같이 하나로 통일되는 모습이지요.

이것이 아니라는 것에서, **사물이 다양하기 때문에 하나의 의미 형성체로 형성되는 것이 아니고 다양한 모습이 나타날 수밖에 없다**는 거예요. 그래서 메를로퐁티가 그러한 의미체로 대표되는 노에마에 대해서 반대하면서 보이는 것은 대상의 지평 구조 속에서, 대상을 바라보는 것으로, 대상 주변의 사물들을 지평적인 대상으로 동시에 바라다보는 것이고, 대상들은 서로 보이지 않는 면들을 반영해주기 때문에 **시선은 다양한 위치에서 한 대상을 바라다보게 된다**는 거지요.

제가 투명 인간이 아니기 때문에 뒤에 있는 것을 꿰뚫어 보지 못하지만, 보고 있으면 저 뒤에서 반영해준다는 것이 반짝반짝 빛나가지고 그런 뜻이 아니라, 어떤 형태를 통해가지고, 제가 앉아 있으면 이 형태를 통해서 보이지는 않지만 지금 다리가 어떤 모양이겠다는 이런 것과 통한다고 할 수 있지요. 그래서 어떤 모양을 통해서 뒷모습을 우리가 유추할 수도 있고 실제로 반사도 될 수도 있어요. 결국은 이것이 가장 다른 점이라고 할 수 있어요.

한 곳에서 대상을 바라보았을 때 다양한 형태들이 한꺼번에 보이는 것이 사실은 피카소(Pablo Ruiz Picasso)의 어떤 업적, 우리가 말하는 현대 회화의 아버지라는 이야기가 다시점(多視點)에서, 세잔(Paul Cezanne)이 이루지 못했던, 세잔이 탐구까지는 했지만 완벽하게 하지 못한 평면에서의 삼차원의 입체 공간을 어떻게 잡아냈느냐 하면, 다양한 곳에서 바라다본, 뒤에서 보고 옆에서 보고 한 것을 갖다가, 여러분이 아이들 장난감을 입체화했다가 꼭 퍼면 퍼지는 것과 같은 의미, 여기서 보면 앞, 뒤 여러

군데서 바라본 것이 한 곳에 보이는 거죠. 가장 적절한 예로 들자면 이것인데, 물론 여기에서 뒤에서 반영해주고 그러는 것은 아니에요. 그런데 한 곳에서 바라다보았지만 여기저기에 바라본 모습이 한 면에 보이는 것이 이러한 피카소의 작품들이거든요.

저는 이것도 그렇지만 제가 처음에 인상주의 작품을 보여드렸던 이유가 그 때문이죠. 센느강, 하늘, 물 중에서 사실은 하늘이 어디고 강이 어딘가요? 서로가 안에서 반영이 되어서 나타나죠.

서로서로 반영적인 모습을 보여주고 있고, 특히 모네(Claude Monet)의 후기 작품 마지막 수련 작품에 가면 정말로 이게 연못인데요. 연못인지, 옆의 나무 덩굴인지 어느 것이 어느 것인지 형태를 알아 볼 수 없는, 단순히 색이 감각적으로만 혼동되어 있는 것이 아니고 여기서 보면 실제로 서로가 서로를 빛 속에서 반영해주고 있어요. 그래서 한 곳을 바라보고 있어도 다른 시점에서 바라보는 것을 볼 수 있게 해주는 그런 회화 작품에서 굳이 꼬집어내자면 인상주의 작품이 조금 더 적절한 것 같아요.

▲ 인상주의와 몸적 시선

제가 세잔에서도 마찬가지지만 당연히 메를로퐁티는 세잔에 대한 글을 썼고, 여기 보시면 이게 결국은 입체주의, 가장 직접적인 영향을 주는 게 여전히 원근법에서 탈피하면서 데카르트적인 중심화된 원근법은 탈피해요.

그러면서 형태 자체, 초기 인상주의 화가들이 빛과 색채와 인상의 관계에 관심을 두어서 형태 자체가 거의 무너지기 시작하는데 그 안에서 형태를 잡아내기 시작하고 그러면서도 잡아내기 때문에 색이 또 문드러지지 않고 색이 완전히 섞여버리지 않는, 색의 명도라든가, 또 그 안에서 형태의 단단함이라든가, 나뭇대로의 원근법은 아니지만 거리감도 느낄 수 있는 그런 것들을 만들어내면서 하나의 큐브가 되어가고 있어요.

완전히 큐브는 아니지만, 색과 면들이 있는데 특히 세잔 같은 경우는 찬색 난색 따뜻한 색하고 특히 르느와르(Pierre-Auguste Renoir) 같은 경우는 보색 대비를 통해서 그러니까 인상주의 작가들은 나뭇대로는 색을 가지고 어떤 작가인데 찬색과 난색의 대비를 통해서 들쭉날쭉한 어떤 느낌, 리듬과 율동감에서 입체감이 나타나고 형태감이 나타나고 결국 여기서는 이쪽이 저쪽을 반영해줄 수 있는 그러한 느낌이죠.

세잔의 「생트 빅투아르산」을 전체적으로 보면, 가만히 있는 것 같은데 메를로퐁티가 이야기하는 것처럼 그 안에 리듬감과 함께 감각적인 무엇이 막 꿈틀꿈틀하는 느낌이 들어요. 또 그의 「사과 바구니가 있는 정물」에서 이 정물이 갖고 있는 의미는 데카르트의 원근법적인 시선이 아니라 몸적 시선으로 그린 것이에요.

대상을 바라보고 있지만 왜곡되어 있는 형태들을 통해, 앞에서 한 곳에서 보고 있지만 다양한 시점에서 보고 있는 이러한 관계를 통해서 그렸어요. 그리고 이것을 그리기 위해서는 **한 곳이 아니라, 이 정물을 그리기 위해서 움직이면서 다녔기 때문에 이러한 형태가 이렇게 왜곡되어서 나타나지요.**

한 시점에서, 중심에서 바라다보면 그럴 수가 없지요. 그리고 보이는 것 그대로이지요. 한 쪽에서 보았을 때, 이쪽이 이렇게 보이는 게 당연했었는데 그 이전의 작가들이 그렸던 것은 보이는 것 그대로가 아니라 이미 인식되어 있는 형태를 그렸다고 할 수 있고, 인상주의 작가들은 특히 눈에 보이는 것 속에서 사물이나 대상이 나타나고 있는, 현출하고 있는 모습을 그리다보니까 당연히 비뚤어지기도 하고 윤곽의 테두리도 뭉개지면서 색 이야기도 나오지만, 이런 형태들이 나오게 되죠.

여기 잘 보시면, 테이블이 똑바로 되어있지 않잖아요? 기울어지게 되어 있고 색도 마찬가지고요. 그리고 식탁보라고 그러죠? 우리가 보통 정물화를 보면, 굉장히 17 세기 정물화도 그렇고, 저것이 비단으로

되어 있는지 무엇으로 되어 있는지 알 수 있을 만큼 눈을 자극하는데, 세잔의 그림을 보면 식탁보를 갖다가 이렇게 그림 실력이 모자라게 그렸을까요? 또 종이도 무슨 갖다가 마분지 꾸겨 놓은 것 같기도 하고요. 그것은 보이는 그대로 그렸다고 할 수 있어요.

감을 살려서가 아니라 바로 그렇기 때문에 이것이 항상 무엇인가 우리 시선에 드러나기 시작하는 어떤 존재, 어떤 대상의 현출 속에서 드러나는 존재예요. 그러니까 왜곡될 수밖에 없고, 한 곳에서 바라본 시점이 아니라 몸의 움직임을 통해서, 몸적 원근법에 의해서 그려진 그런 것이죠.

결국 하나의 단일한 형태가 똑 떨어져 나올 수밖에 없지요. **하나의 단일한 형태가, 노예마적인 형태가 드러날 수밖에 없고, 결국 보이지 않는 단면들을 반영해 주기 때문에** 시선이 다양한 위치에서 바라보는 것 같습니다.

메를로퐁티가 세잔을 예로 들었기 때문에 세잔과 특히 인상주의 작가들의 작품이 드러나고 있고 그래서 다양하게, 우리가 물론 전문 작가는 아니지만 처음에 사진을 배우는 사람들이 프레임 작업을 할 때 계속 그러잖아요.

거리, 앵글하고 포지션에 따라서 하나의 대상을 갖다가 찍어오라는 숙제를 많이 내줄 거예요. 우리가 보았을 때 이렇게 보이는 것이 거리에 따라서, 포지션에 따라서, 앵글에 따라서 굉장히 다양한 모습들이 나타나는데 그것은 메를로퐁티가 말하는 것처럼 몸적 시선의 움직임에 따라서 다양한 현출이 생겨나요.

▲ 의식의 근원으로서의 몸적 지향성

의식의 지향적 본질은 지각되는 대상과 주관의 연대성을 밝혀주고 우리의 의식이라는 것이 행동하는 몸이 있기에 가능하다는 거예요. 그래서 의식의 지향성보다 몸적 지향성이 더 기본적이고 원초적인 거예요. **메를로퐁티에게 있어서 지향성은 순수 의식의 특권이 아닌 몸을 가진 존재의 체화된 의식의 특징입니다.**

- 몸이 세계의 중심축이다. 말하자면 대상들이 여러 가지 면을 지니고 있다는 것을 알고 있는데 왜냐하면 그 대상들 둘레를 한 바퀴 돌 수 있기 때문이다. 그래서 나의 몸을 통해서 세계를 의식하고, 나의 몸을 통해서 대상이 나오게 된다. 그래서 대상에 대한 지각은 세계를 향한 존재인 몸의 움직임을 통해서 이루어지고 지각은 몸이 대상에 거주하는 곳이다. 사물을 본다는 것은 몸의 가능한 모든 방향들에서 사물의 어떤 태도를 취하는 것, 즉 선택적인 것임을 의미한다.

예를 든다면 하나의 대상을 두고도 여러 방향이라든가 여러 각도에서 다양하게 보았을 때 굉장히 다르게 나타날 수 있고, 지금 이 작품은 정말 아주 단순한 것인데, 여기에서 렌즈만 바꾸어서, 아니면 더 클로즈업해 들어가서 더 멀리 찍었을 때는 무수하게 다양한 모습들이 있다는 것이죠.

물론 화가들이 작업할 때, 이젤을 들고 많이 움직이면서 하지는 않지만, 메를로퐁티가 이야기했던 몸적 시선에 의한 다양한 현출이 가장 적합하게 드러나는 것은 사진작가들의 작업에 의해서 가장 기본적인, 이것으로 작업이 끝나는 것은 아니지만 그러한 것을 드러낼 수 있다는 것이고요. 물론 알고 계시겠지만 한 번 다시 보여드리고.

이것이 여의도 순복음 교회인데요, 사실 이것을 처음에 보여드리면 여의도 순복음교회 십자가 밑인 줄은 모르실 거예요. 이런 모습이 바로 이 모습 안에 다 들어가 있는 것. 이렇게 말씀드리고요.

- 사물을 본다는 것은 몸의 가능한 모든 방향들에서 사물에 어떤 태도를 취하는 것, 즉 선택된 것을 의미한다.

즉, 대상의 외관은 우리가 어떻게 태도를 취하느냐에 따라서 몸적 태도와 불가분의 관계가 있다는

것이지요. 그래서 세계에 대한 포괄적인 파악을 통해 대상을 움켜쥘 수 있는 시각을 지니게 됩니다.

▲ 몸적 자명성과 사물의 자명성

따라서 메를로퐁티는 사물의 자명성은 심리적인 것이나 지성적인 것이 아니라 몸적 태도의 자명성에 근거한 것이 입증된다고 말합니다.

후설도 그러한 자명성을 선험적 주관성에 의한 본질 직관에서 찾았는데 그런 것이 아니라는 것이죠. 그렇지만 우리가 몸으로서 입증하는 것이 가장 자명한 것이지요. 여기서 바라봐서 이것보다 틀린 것이 어디 있어요? 물론 눈이 좋은 사람과 눈이 나쁜 사람 사이에 조금 차이는 있겠지만요.

- 결국은 사물의 자명성이 몸적 자명성에 근거하고 공간성은 몸과 세계 사이의 상호작용 관계 속에 형성되기 때문에 선논리적, 선택관적 대상성은 몸적 시선을 향해 방향 정해진 대상으로서만 존재할 수 있는 것이다. 즉 체험된 공간성과 대상성은 서로 분리될 수 없다는 것이다.

공간하고 대상이라는 것은 따로 떨어져 있는 것이 아니에요. **내가 체험된 공간 안의 대상이라는 것도 내가 체험한 공간 안에서 이루어져요.** 공간을 선험적인 형식이나 즉자적인 용기로 본 전통적인 개념들을 전복시킬 수 있겠죠.

공간을 칸트는 감성의 형식으로 보았고, 일반적으로 공간하면 어떤 것을 담는 용기로 보았어요. 그렇지만 메를로퐁티에게 공간은 바로 우리 몸의 체험에 의해서 드러난다는 것이죠.

실제의 대상이라는 것도 대상의 실제적인 가능한 나타남의 총체로서 나타남이 존재함이고, 존재는 곧 나타남이다. 그래서 실제라는 것은 우리의 지각, 몸적 지각에 의해서 나타나는 그 대상이 바로 그렇다는 거죠.

제가 보여드렸던 다시 한 번 보여드리면요, 오세라 씨 작품 같은 경우는 사르트르가 이야기했던 바, 무엇을 바라보면 주변 것은 사라지고 자기가 관심 있는 것에만 맞춰지면서 지각의 자명성에 의해서 드러나는 존재의 나타남이죠.

◆ 시간의 축적과 대상지각

▲ 시간의 지속과 사물

사물의 형태가요, 공간 속에서 몸을 가지고서 드러나는 형태가 달라지는 것은 확실한 거잖아요. 안 달라지는 것 자체가 굉장히 주지주의적인 입장에서 대상을 바라보는 것이고, 여러분이 ‘시간’ 하면 제가 굳이 지금 다른 작가를 안 들어도 될 것 같아요.

김아타 씨 작품이 시간성의 문제. 현재 세계적으로 가장 인정을 받고 있고, 원래는 니에프스(Joseph Nicephore Niepce)가 8시간 노출해서 이미지를 잡아내는데, 김아타 작가는 8시간 노출해서 이미지가 사라지게 하는 보이는 것과 정지된 것이라는 두 가지 역설을 통해서 보이지 않고 움직이는 것을 보여주고 있어요.

여기 이 작품의 주제는 온 에어(On Air)입니다. ‘방송 중인, 진행 중인, 무엇인가 항상 진행 중에 있는’ 그런 의미도 있지만 제가 봤을 때는 두 가지 역설적인 의미가 있는 것 같아요.

시간 속에서 사라지는 것 속에 사라지지 않는 것. 그리고 보이는 것 속에서 보이지 않는 것, 정지된 것 속에서 늘 움직이고 있는 것이죠. 기(氣)라든가 그런 것을 보여주고 있는데, 시간은 후설이 이미 이야기했었고, 하이데거도 이야기했었고, 메를로퐁티 같은 경우도 후설이나 하이데거에서 말하는 시간의 지속성에 대해서는 그대로 받아들이고 있거든요.

현재는 과거를 대상으로 정립하지 않고 여전히 쥐고 있다고 해요. 현재라는 것은 방금 지나간 과거와 올 미래, 지금도 계속 이야기하면서 미래가 들어오고 있잖아요. 과거, 현재, 미래가 따로 떨어져 있는 것이 하나의 지속적인 흐름으로 흐르고 있다는 것이죠.

결국 나의 현재는 지속의 흐름에 이끌려졌다가 없어지는 사실상의 현재를 중단할 수가 있고 아울러 객관적 시간에서의 확인되는 고정된 시점이기를 고칠 수 없다고 해요.

우리는 시간을 갖다가 고정시킬 수 없어요. 계속 흘러가고 있지요. 시간의 지평 속에서 사물의 형태는 순간적인 것이 아니고 순간처럼 보이지만 시간의 지속을 내포하고 있죠. 브레송(Henri Cartier Bresson)이 결정적 순간에 찍었지만, 정말 그 순간이 우리가 시간적인, 물리적인 시간에 찰락하는 그 결정적 순간이 아니라는 것은 알고 있죠? 시간 속에는 찰나적인 시간이며, 카이로스의 시간이며, 여러 의미가 있지만요.

사진 작품에서는 니에프스가 초창기에 이미지를 드러내기 위해 8시간 노출해서 이미지를 얻어낼 수 있었어요.

그 다음에 시간적인 의미가 또 아까 말씀드린 브레송이 결정적인 순간에서 시공간의 완벽한 조화라든가 그런 것을 이루어냈고, 그 다음에 시간의 연속성, 영화 시퀀스의 시간을 갖다가 공간화시킨 듀안 마이클(Duane Michals)이 있어요. 그 뒤로는 현대 작가들이 시간의 지속을 얘기하고, 특히 메를로퐁티도 『눈과 정신』에서 잠깐 비판을 해요.

사진이라는 것은 순간적인 것을 잡아내기 때문에 순간 속에서 회화가 갖고 있는 지속이라는 것이 없다고 하는데, 그건 아닌 것 같아요. 제가 보았을 때, 결정적 순간의 순간이든 장노출의 시간이든

8시간의 시간이드 분명히 거기에는 보이지는 않고 응결되어 있지만 지속이 있다고 생각해요.

- 시간적 지평 속에서 출현한 사물의 형태는 순간적인 것이 아니고 순간처럼 보이지만 시간의 지속을 내포한다. 따라서 현재는 과거와 미래에 의해 두께를 지니게 되고 **시선은 시간적 지평 구조 속에서 대상의 한 측면만을 정립할 뿐이기 때문에 대상의 형태는 미완성으로 열려 있다.**

여기 이 작품 전에 뉴욕의 거리를 8시간 장노출로 열어 놓았을 때, 이 안에는 지나간 무수한 사람들과 자동차들의 흔적이 보이잖아요? 전시의 어디에 쓰여 있는 것을 보니까, 모든 것이 사라지는데 특히 속도에 비례해서 사라진다. 빨리 가는 것은 빨리 사라지고, 천천히 가는 것은 천천히 사라지고 하는 이야기를 하는데, 저는 **그렇지만 완벽히 사라지지는 않는다. 사라지면서 흔적으로 남는다고** 생각해요.

하이데거는 시간에 대한 이야기를 할 때, 시간이 끊임없이 흘러가면서 사라지기 때문에 사라지는 것이 아니고 흘러가면서 머무르는 것이 시간이고 그것이 바로 현존이라고 말해요.

시간이라는 것은 흘러가면서 사라지는 것이 아니라 흘러감 속에서 머무르고 남는다는 것이죠. 그래서 제가 아까 그 질문을 했더니 맞다, 사라지는 것이 남는 것이 아니라 사라짐 속에서 잔존하는 것, 남아 있는 것, 그런 것을 기록하고 싶었다는 그런 말씀을 했어요.

이것도 마찬가지입니다. 특히 담았던 거리가 많이 움직이는 장소죠? 아예 사람들이, 인적이 없는 곳이 아니라 증권가라든가, 뉴욕 거리라든가 아니면 타임스퀘어(Times Square) 같은 데, 워낙 많은 인파들이 움직이는 곳이죠. 그것도 그렇지만 비무장 지대를 찍은 풍경사진이 있는데, 보고 있으면 정말 풍경을 찍어 놓은 것 같아요.

그 속에는 얼마나 많은 움직임들이, 보이지 않는, 비무장 지대야말로 야생동물이 굉장히 많잖아요. 우리가 손을 못 대니까 많은 동물이라든가 곤충들이라든가 움직이고 있고, 중요한 것은 긴장이죠. 남북한이 서로 맞대어 어디서 총구 하나가 ‘뿡’하면 난리가 날 정도의 긴장감이 있고 한데 겉으로 보면 적막하고 멈춰 있는 것 같지만 멈춰 있는 것 속에서 움직임이 있다는 것이죠.

▲ 시간적 지평과 사물의 열림

요즘에는 특히 사진이 갖고 있는 시간성을 과거부터 절대적인 순간성으로 인식해왔기 때문에 작가들이 사진이 갖고 있는 시간의 문제를 천착하고 관심있게 작업하는 것 같아요.

- 대상의 의미나 본질을 드러내는 것은 몸에 있다. 몸의 지향성은 몸적 주체와 대상 사이에서 잠재적이고 역동적인 긴장을 형성하고, 결국 거기에는 시간의 두께에 의해 침전된 경험들의 현재를 내포한다. 여기에서 우리의 과거와 미래 여러 가지 물리적인, 이념적인 상황을 투여하는 것이 지향궁이며, 지향호 또는 지향궁이고, 몸과 세계 사이에 체득된 감성적인 의미를 낳는다는 것이다. 그래서 결국 사물의 대상성은 시간적 지평 속에서 개방되어 있고, 지각의 풍부함 속에 내포되어 있는 근본적인 모호성과도 분리될 수 없다는 것이 입증된다.

그래서 대상을 똑똑 떨어지게 명확하게 드러나지 않는 것이 문제가 있다는 것이 아니라, 왜냐하면 시간의 흐름부터 계속 형태가 변화될 가능성을 안고 있기 때문에 모호하고 불확실하게 나타나는 선이나 그런 것이 문제 자체가 되지 않는다는 것이죠. 그것이 오히려 개방적인 것이라는 거예요. 더 많은 다양한 형태가 출현할 수 있는 가능성을 주는 것이 바로 시간이라는 것이죠? 시간 속에서 여러 가지 다른 형태가 달라질 수 있는 거예요.

그리고 여러분이나 저나 대상을 바라보는 관점이 다르고, 어떤 것을 보았을 때 느낌이 다른 것도 자라온 환경이라든가 그런 것도 중요하지만 시간의 두께가 있다는 것, **각각의 자라온 환경 속에 다른 시간의**

두께가 있기 때문에 그 시간으로서 대상을 바라보니까 똑같이 바라보지 않고 경험이나 느낌, 체험이 다르게 나타나는 것이죠.

바로 우리가 각각의 보편적이면서 개인의 특수성, 나만의 자아성이라든가 나만의 정체성의 근원을 이루는 것이 시간성이라는 것이죠. 시간성이란 다 다른 시간의 두께 속에 경험의 다름이 있기 때문에 우리가 무엇인가 똑같은 느낌을 갖기가 쉽지 않은 것이고, 다르게 바라볼 수밖에 없다는 것이죠.

▲ 빛과 사물

그리고 대상의 형태에 영향을 주는 것이 공간도 있고 시간도 있는데 또 조명이 있어요. 빛이에요.

- 빛 속에서 대상의 형태는 달라진다. 사물의 항구성(恒久性)은 크기, 형태뿐만 아니라 색깔과도 관계가 있는데, 색이라는 것은 시각장의 빛의 조명에 따라 결정되고, 빛의 방향과 색에 따라서 사물의 색도 달라진다는 것이다. 빛과 사물의 조직, 색과 표면의 조직은 서로 밀접하게 관계가 있어서 사물의 항구성은 색의 항구성에 근거하고 있음을 알 수 있다.

그 예를 든 것이 인상주의죠. 인상주의에 와서 하늘은 파란색이며 나무는 초록색이 아닌 것처럼, 빛에 따라서, 반영되는 색에 따라서 색이 달라지죠. 이것이 모네(Claude Monet)의 루앙성의 가장 대표적인 것이잖아요. 밝은 빛, 아침에 구름이 끼었을 때, 빛에 따라서 대상은 똑같지만 드러나는 색이 달라질 수 있다는 것을 알았어요. 이전에도 작가들은 있었지만 눈에 보이는 것이 아니라 그 사람들이 알고 있는, 인식된 세계, 이성이 만들어낸 세계를 그렸기 때문에 이런 작업이 나오지 않았죠. 특히 인상주의 작가들은 실제로 이젤을 들고 나가서 빛 속에서 그림을 빨리 그리다 보니까 붓터치라는 게 강렬하고 격정적으로 다르게 나타날 수밖에 없었어요.

- 시각적 사물은 나의 시선이 광경의 지시를 따르고 광경에 퍼지는 빛과 그림자를 재조합하면서 빛이 드러내는 것이 즉, 조명된 표면의 일을 나타낸다. 색과 표면의 짜임, 대상의 표면의 짜임을 지각하는 주체의 시각과 촉각 같은 감각과도 상호 얽혀 있다. 따라서 대상을 바라보는 시선 속에서 대상의 촉각적인 성질을 볼 수 있으므로 대상은 상호 감각적 통일체로 나타난다.

항상 말씀드리는데 이야기지만 바라보고 있으면 저것이 무엇으로 되어있는지 우리가 느낄 수 있는 것이 특징이라고 할 수 있어요.

▲ 몸 지각의 애매성

- 사물의 대상성은 주어져 있는 것이 아니라 고유한 몸과 대상과의 상호 관계에 근거하며 몸의 상호 공감각적 대상으로 파악되었을 때 실체가 되는 것이다.

일반적으로 사물의 대상성은 이전까지는 주어져 있다고 했죠. 나하고 관계없이 책은 책이고, 이것은 이렇게 되어 있고, 나무는 나무의 성질이 주어져 있는 것이죠. 하지만 메를로퐁티는 주어져 있지 않고 내 몸이 거기에 참여했을 때, 빛이 있을 때 그것에 따라서 그 대상성이라는 것은 바뀔 수밖에 없는 것이고, 그것을 갖다가 드러내주는 것이 특히 아까 말씀드린 미술에서 인상주의, 입체주의 아니면 사진에서 주로 적극적으로 잘 드러내주고 있고요.

그래서 지각의 실천적인 문제라는 마지막 챕터가 남았는데요. 그렇다면 지각이 갖고 있는 실천적인 의미는 무엇인가요? 살펴보면 타자와의 상호주관성, 표현적인 행위, 지각이라는 것이 타자와의 시선, 타자의 갈등, 투쟁 그런 것이 아니에요. 메를로퐁티는 긍정적인 의미로 해석하고 있어요. 지각의 주체인

세계로 향한 존재라는 것은 결국 몸이죠.

- 몸이라는 것은 자아성과 타자성이 결합된 것이다.

메를로퐁티에게는 이미 몸속에 자아성과 타자성이 결합하고 있어요. 하지만 사르트르 같은 경우는 결합되어 있지도 않고, 아직도 투쟁하고 있는 관계에 있지요. 메를로퐁티는 생활세계의 중요성을 후설에서 바라보고, 후설 철학에서 절대적인 환원의 불가능성을 외치면서 환원에 의해서 밝혀질 수 있는 것이 결국은 세계로 향한 실존주의적인 존재를 볼 수 있고, 이러한 실존주의적 존재라는 거죠.

우리가 실존주의적 존재가 될 수 있는 것은 무엇에 의해서죠? 지금 여기에 실존적으로 저와 함께 있을 수 있는 것은 생각하는 의식이 있어서가 아니라 몸이 있어서죠. 몸 때문이고, 실존적 상태는 불투명하고 모호해요. 우리 몸에 의해서 볼 수 있고 알아낼 수 있는 것은 한계가 되어 있죠. 모호하고 불투명할 수밖에 없죠? 이성이라든가 예를 들어서 현미경이나 무엇을 가지고하는 그것이 아니라 우리 몸으로 알아낼 수 있는 것은 당연히 불투명할 할 수밖에 없다는 게 진리입니다.

메를로퐁티는 무엇이 부족해서가 아니라 그것이 바로 진리까지는 아니지만 소박한 의미의 진리라고 할 수 있는데, 몸으로 알 수 있는 것은 불투명하니까 무엇으로 알아내야 돼요? 후설은 투명한, 명징적인, 선형적인 주관성이 알아낼 수 있다고 하죠.

그렇지만 그것은 메를로퐁티가 보면 과장된 것이고 우리가 몸으로 알아낼 수 있는 것은 굉장히 소박하고 불투명해서 우리가 메를로퐁티를 애매성의 철학자, 모호성의 철학자라고 하는 것은 당연히 수밖에 없다는 이야기에요. 그래서 지각 행위에 관한 이야기를 하고 있어요.

▲ 습관 속의 비인칭적 몸들

후설은 의식이 무엇인가를 지향하고 있는데, 메를로퐁티는 의식이 아니라 몸이 지향한다고 해요. 왜? 세계를 향한 우리 몸이 하나의 대상처럼 세계 속에 무엇인가 지향하는데 그렇다면 몸이 지향하는 지향성의 특징을 알아보죠.

환상지와 불임증 환자를 예로 들었어요. 환상지 환자라는 것은, 여러분이 전쟁에 나가지 않았어요. 혹시 교통사고가 나가지고 어디 한 쪽이 마비가 되거나 절단됐을 때, 그 사람은 이제 걷거나 할 때, 아니면 손을 달라고 했을 때, 자기가 절단되거나 잃었지만은 그것이 몸에 항상 걸거나 사지를 다 썼던 것이 경험적으로 몸속에 자연스럽게 축적이 되어 있어서 잃어버린 게 나간다는 거죠. 없는데도 내밀게 되고, 팔이 절단되었는데도 자기도 모르게 무엇을 마실 때, 이쪽 팔이 움직이게 되고 결국은 몸에 생활 속에서 습관적으로 축적되어 있는 것이죠.

오늘까지 이 몸을 썼는데 내일 쓰지 못하게 된다면 순간적으로 그게 없어지지 않아요. 몸의 활동이라는 것은 이성에 의해서 오늘 아침에 뭐 이런 것이 아니라, 우리 몸은 살아오면서 습관적으로 몸 안에 축적이 돼요. 그래서 그런 것이 하루아침에 없어질 수 없다는 것은 결국 몸의 지향성의 특징을 설명해 주고 있다는 거죠.

결국 불임증 환자도 마찬가지고, 마비된 팔이 있는데, 부인을 하고 오른쪽 팔을 내밀게 되고 자기에게 행해진 여러 가지 사건을 하루아침에 인정하지 못하는 것은 이미 우리 몸이 체득된 것을 버릴 수 없다고 하면서 몸을 물질처럼 생각하면 안 되죠. 사물들은 뚝 끊어지고 나면 그것으로 끝이죠.

그렇지만 그것이 안 되는 것이 물질적인 존재도 아니고 심리적인 존재도 아니고 그리고 자신의 상황적 세계에 적응하고자 하는 실천적 행동으로 해석할 수 있다고 거예요. 앞의 환상지나 불임증은 어떤 상황 속에서 내가 적응하려고 하는 실천적 행동으로 해석할 수 있고, 따라서 두 가지 경험은 결국 행위를

하는, 지각하는 주체가 ‘나는 생각한다. 고로 존재한다.’고 하는 의식이나 반성적 주체가 아니고 ‘나는 내 몸을 가지고 할 수 있어.’라고 하는 몸적 주체라는 것이죠. 이것이 현상적 몸이라는 거예요.

이 이야기는 데카르트에 대한 비판이라고 할 수 있고, 인간의 주체는 ‘나는 생각한다. 고로 존재한다.’고 하는 코기토(cogito)가 아니고 코기토 이전에 가만히 생각해 보세요. 생각하는 주체이기 때문에 내가 몸을 움직여서 할 수 있는, 그래서 여기에 보면 주뽀스(I think)가 아니고 주뽀(I can), **할 수 있는 주체 현상적인 몸을 가진 주체, 현실적으로 수행되는 대자적이고 인격적인 몸뿐만 아니라 습관적으로 수행하는 비인칭적인 몸이 활동하는 것**이지요.

여러분이 가만히 생각해 보시면, ‘내가 지금 무엇을 할 거야.’라고 하는 게 나의 의도가 들어가 있지만 그 안에는 암암리에 내가 자랄 때부터 습관이라고 하잖아요? 어떤 행위를 할 때, ‘그렇게 할 줄 알았다.’고 하는 그런 것이 있어요. 음식에 대한 취향이라든가 그런 것을 할 때 보면 사람들마다 다 다르잖아요. 자기가 좋아하는 취향이라는 것이 암암리에 우리한테 습관적으로 켜켜이 쌓여 있다는 것이죠.

이런 것이 나의 주체를 이루는 데 관계가 되고 그렇기 때문에 우리가 생활하는 패턴이 다 다르고, 그리고 어디 가서 하는 행위도 달라요. 예를 든다면 작가도 마찬가지로 어떤 것인가 대상을 바라보았을 때의 느낌도 다르고, 작업을 할 때도 똑같은 정물을 놓고서 ‘그리세요.’ 했을 때는 굉장한 작가든 아니든 간에 벌써 **스타일이 나오잖아요. 스타일, 양식**이라는 것이 **몸의 축적에 의한 몸들에 의해서 자연스럽게 양식이 달라질 수밖에 없다는 것**이죠.

몸들과 타자성

▲ 환경에 의해 구조화된 타자성

몸들에는 어떤 비인칭적, 습관적인 것이 그 안에 운명적으로 들어가 있다는 것이죠. **나의 유기체는 세계 일반적인 형식에 선인칭적으로 결합되어 있다고** 해요. 내가 의식하기 전에 운명적으로 이미 같이 들어가고 있는 거죠.

그래서 저는 저지만 제 안에는 한국적인 제가 있고, 그리고 철학이나 미학 공부를 했고, 또 공부를 파리에서 했는데 미국에서 한 사람, 일본에서 한 사람은 또 다르잖아요. 공부한 환경이 다르고, 제가 자라온 환경이 다르고, 자라온 환경 속에서 제가 먹거나 입거나 의식주도 다르잖아요. 이러한 것이 저를 만들었는데요.

그럼 내가 의도했던 것만이 내가 되었느냐? 아니죠. 내가 의도하지 않은 한국적인 것이 들어와 있죠. 한국적인 음식, 한국말을 쓰고, 한국적인 전통이라든가 이런 것을 따르다보면 그것이 또 나 안에 들어와 있어요. 저의 생활 습관, 가족의 생활 습관, 이러한 것이 들어와 있는 거죠.

‘나’라는 존재는 항상 내가 의식해서 생활했던 것만 아니라 나도 모르게 지방, 경상도 분, 전라도 분, 강원도 분, 다 거기서 살았을 때 썼던 언어라든가 그때 먹었던 음식이라든가 거기서 지켰던 풍습이라든가 이런 것을 통해서 자기가 되었다는 거죠. 그런 것이 각자 삶의 스타일이 되고 각자 작가 스타일이라는 거죠.

그래서 화가들의 스타일은 우리가 보면 다르지만 물론 사진가의 스타일도 찍어놓으면 다 달라요. 하지만 순간적으로 카메라 드리고서 ‘무엇인가 하나 찍으시오.’ 했을 때도 분명히 다 다른 사진이 나올 수 있다는 것이 그 이야기를 쉽게 들 수 있는 이야기고요.

개개인의 실존의 일반적이고 비인칭적인, 내가 의식하지 못했던 그러한 것들이 세계에 뿌리내리고

있어서 이러한 운명적이고, 비인칭적인 몸이 구조화되면서 타자성이 스며들어 온다는 거예요.

내 안에는 나만이 아니라 다른 모습, 타자의 모습이 들어온다는 거예요. 따라서 **메를로퐁티에게서 진정한 자아는 실존적 기획의 실천하는 몸이라는 자아성과 그 몸의 구조화된 타자성의 결합**이에요. 결국 나는 나만이 아니라 내 안 다른 타자의 모습이 있다는 것이죠.

▲ 몸들의 현상학

이것은 제 이야기가 아니고 바로 글에서 사천왕상이라든가 이런 여러 중첩에 의해서 보여주고 있는, 이번에 보니까 처음에 들어가면 열두 명의 제자하고 최후의 만찬에서도 보면 여러 명을 거기에 사람들을 다 찍어가지고 겹쳐 놓은 것입니다.

그러니까 예수 안에도 유다가 있고, 유다 안에도 예수가 있고, 누구의 모습 안에는 나만의 모습이 아니라 타자의 모습이 운명적으로 살아오면서 들어있다는 것을 보여주는, 이것은 제 의도가 아니고 작가가 그러한 의도로 작업을 했다는 것을 이야기했기 때문에 제가 보여 주고 있어요.

여러분이 행동하다 보면 어떤 때, ‘나 같지 않게 오늘 이렇게 행동하네?’, ‘내 모습 같지 않은데?’ 그럴 때가 있잖아요. 오늘은 왜 나 같지가 않을까 하는 그러한 것들이 타자의 모습이 들어와 있기 때문이에요. 몸들과 스타일, 이것은 어떻게 보면 지각의 실천적인 의미에 들어간다고 할 수 있어요. 몸들은 제가 이야기했던 것과 관계가 되거든요.

그래서 몸의 여러 부분들이 구성되는 것, 몸의 부분들이 다 따로따로 물리적인 사물처럼 관계없이 있는 것이 아니라 다 하나로 연결되어 있어서 서로 휘감겨 있다는 거죠.

감각도 마찬가지로, 후각과 청각 등이 따로따로 있는 게 아니라, 사물을 볼 때 저것은 만지면 차갑겠다, 아니면 따뜻하겠다고 하면서 동시에 작용을 하잖아요. 우리가 유리컵을 볼 때도 직접 가서 깨지 않아도 유리컵을 보았을 때 깨면 무슨 소리가 날까, 손에 잡았을 때 아프겠다든가, 부드럽겠다든가 생각하잖아요. 물렁물렁한 것을 보면 물렁물렁한 것이 공감각적으로 드러나는 것도 바로 몸 틀에 이런 것이 있어서이기 때문이죠. **우리의 몸이라는 것은 감각기관도 유기적으로 서로 감기면서 돌아가요.**

또 그 안에는 과거, 현재, 미래가 있죠. 현재만의 제가 있는 것이 아니라 과거의 어렸을 때 저의 모습이 현재에 와서 같이 휘감기는 이러한 몸들이 바로 아까 제가 말씀드린 것처럼 자기의 스타일을 만들어 내는 것이죠.

여러분 몸은 다 비슷해요. 물론 생긴 모습이나 형태는 다르겠지만, 몸틀 안에 있는 어떤 것에 의해서 우리가 세상을 바라보는 것, 세상을 표현하는 것이 다 달라질 수밖에 없다는 게 몸들의 얘기입니다.

- 즉 과거의 경험, 비인칭적, 익명적인 습관의 틀을 형성하고 이러한 익명적인 몸은 현재 행위 속에서 결합되어 나타난다는 몸들은 몸 전체가 총체성으로 주어질 수 있는 통일 원리로서 상호 감각적인 통일성, 공간적인 것과 시간적인 통일성이 가능하게 해주고, 이러한 것이 불변하는 것이 아니라 새로운 습관의 획득이 구조화시키면서 몸 틀을 개조해 나간다.

그래서 여러분, 저의 몸틀도, 여러분의 몸틀도 정해진 것이 아니에요. 지금 그렇고, 여러분이 또 다른 공부를 하고, 다른 습관이 들면 거기에 맞는 몸틀이 돼요. 여러분 헬스장에 가서 트레이닝을 하는 것도 그렇고, 차를 마시면 거기에 맞게 조용히 차를 마시거나 하죠. 그런 사람들이 보거나 좋아하는 것과 움직여서 하는 트레이너들이라든가, 그러한 사람들이 좋아하는 스타일이 분명히 다르잖아요.

그렇기 때문에 **각자의 몸틀에 따라서 세상을 보는 것이고, 세상 속에서 표현하는 것이 다르게 나타날**

수밖에 없는 것이 이미 우리 몸을 통해서 규명이 된다는 거죠. 몸의 현상학을 통해가지고요.

▲ 상황적 공간성에 놓인 몸 틀

그래서 몸 틀과 작품의 스타일을 보시면, 메를로퐁티는 몸의 감각 기관들을 하나로 통일시키고 연속적으로 지각한 세계를 통일시키는 역할을 하는 것이 몸틀이고 이러한 몸틀에 의한 공간성은 위치의 공간성이 아니라 상황의 공간성이라고 해요.

몸이 만들어내는 공간성은 단지 위치만의 바뀌는 것이 아니라 그러한 몸틀에 의해서 상황을 만든다는 것이고, 상황을 만들기 때문에 그 상황은 역동적으로 바뀔 수 있다는 것이죠.

- 즉, 몸을 둘러싼 대상들이 동일한 가치를 지니는 것이 아니라 몸이 목적하고 의도하는 것에 따라서 다른 공간적 가치를 지닌다는 것이다.

몸틀에 의한 공간성은 기하학적 공간성하고 달라요. 기하학적 공간성은 어떻게 보면 이미 좀 더 확실히 정해져 있어서 바뀔 가능성이 없는 것이지만, 몸틀에 의한 공간성은 바뀔 수 있다는 거죠.

여기서 상황은 몸틀에 의한 공간성은 구체적이고 실존적인 상황을 의미하기 때문에 몸틀에 의한 상황이 바로 어떤 것을 지향하면 그것이 목적 지향성이 되고 그것에 의하여 개인적인 형태를 만들 수가 있어요.

예를 들어서 도시를 측량하는 측량기사의 시선과 사진가의 시선과 화가의 시선에 따라 도시의 형태는 분명히 다르게 나타나지요. 도시를 측량하는 측량기사의 예에서 나타나는 도시의 형태와 사진작가가 찍으려는 형태와 화가도 마티스(Henri Matisse)나 예를 들어서 안젤름 키퍼(Anselm Kiefer)가 본 도시는 분명히 다르게 나타나요.

왜? 다 각자 자기만의 몸틀이 있기 때문에, 자기만의 고유한 몸틀이 있기 때문에 대상이 다르게 나타나고, 대상이 형태가 달라지고 작품이 다른 스타일, 다른 양식을 가질 수 있는 것이지요.

이미 나의 몸이 하나의 모양을 만들어내고 나의 몸 앞에 차별 없는 바탕들 위에 특권화된 모양들이 있다고 할 때, 그 일이 가능한 것은 나의 몸이 자신의 과제들에 의해 특화되고 과제들을 향해 존재하고 자신의 목표를 달성하기 위해, 자기 자신에 집중하기 때문이에요.

- 결국 지각된 대상들의 형태의 종합은 정신의 종합이 아닌, 몸틀에 의한 몸 자신의 종합을 의미한다. 여기서 몸 공간은 외적인 공간의 준거점이 되는데 내 몸이 차지하고 있는 여기는 다른 사물들이 차지하고 있는 단순히 위치를 알려주는 여기가 아니라 어떤 의도의 닻을 내려오고 맞이하는 상황이다.

무슨 뜻인지 알겠어요? 이런 것들이 여기저기에 놓여 있는 것이 아니고 내가 여기 있다는, 내가 의도하는 상황에 있겠다는 뜻이에요.

- 그렇기 때문에 바로 여기의 주변에 준거가 되는 곳으로 외적 공간에서 출현하는 모든 형태는 이와 같은 몸 공간과 외부 공간 지평 속에서 드러낸다. 따라서 개인의 몸 공간이 가시적으로 드러나는 모든 형태들의 준거점이자 지평이 된다는 것을 알 수 있다. 특히 사진가의 어떤 포지션에 따라서 다양하게 출현하는 대상의 형태는 이와 같이 몸 공간에 가장 적절한 예이다.

자, 여기가 준거가 되는 거예요. 그래서 내가 여기 있다는 것은 내가 분명히 여기에서 그냥 사물들처럼 아무 의도 없이 있는 게 아니라 내가 여기 있다는 것은 여러분한테 강의를 하고 같이 이야기를 하기 위해서고, 여러분은 또 여기 와 있는 거고요.

그래서 몸이 만들어내는 공간은 기하학적인, 객관적인 공간이 아니에요. 여러분이 항상 그럴까요? 식당에 가든 어디를 가든 거기에서는 무엇인가를 하려는 의도가 있고, 상황이 펼쳐지는 곳이잖아요? 그렇다면 그 상황에서 만들어내는 모양이나 형태 등이 다르게 나온다는 것이지요.

이것은 바로 메를로퐁티가 말하는 몸들에 의해서 이러한 사물이 나타나게 된다는 거예요. 제가 어디에 있느냐에 따라서 그렇기 때문에 형태도 바뀐다는 것, 형태는 누가 만드느냐? 바라다보는 나에 의해서 형태들이 다양하게 나타난다는 것이지요.

- 결국 개개인의 몸은 자기만의 시공간의 지평 속에서 세계를 향한 주관의 실존적 태도 속에서 획득한 습관이 고유한 몸들을 이루므로 개개인의 몸은 딱 잘라서 자기가 자기만의 습관 속에서 획득된 고유한 몸들을 이루므로 몸의 습관적인 행동은 기계적인 자동성도 아니고 물리적인 단순한 반복도 아니고 살아가는 법이다.

여러분이 그냥 이렇게 행동할 때, 예를 들어서 가볍게 무엇을 해달라고 할 때, 손으로 내밀 때도 걸로 볼 때는 똑같은 것 같아도 거기에는 다 자기 나름의 자기만의 스타일이 있다는 거죠.

- 몸은 모든 만남과 접촉의 잠재성이고 몸들에 의한 몸 공간, 상황의 공간성은 개개인의 몸이 세계를 향한 존재를 표현하는 방식인 동시에 자기만의 삶의 방식을 표현한 것이므로 몸들에 의한 행위는 결국 작가의 작품 스타일과 무관하지 않다는 것을 알 수 있다. 시간의 두께 속에 구조화된 비인칭적, 운명적인 사회적 문화적 취향과 작가만의 실존적 삶의 방식이 작업 행위의 원천이며 이러한 것들이 개별적인 작가의 고유한 스타일을 형성한다.

작가의 작업하는 스타일은 자기 고유의 것도 있지만 여러분이 여기에 살면서 우리는 암암리에 21세기의 모든 것에 영향을 받아요. 신문이나 잡지나 텔레비전 등에서 영향을 받아요. 요즘 작가들의 작품 속에 들어갈 수 있는 이미지가 있고, 19세기나 18세기 작품 속에 들어갈 수 있는 이미지가 있어요.

결국은 나의 몸들은 나의 고유한 습관과 고유한 실존적인 상황이 만들면서 또 나라는 것은 바로 제가 공부해왔던 그런 것이 지금 여기에 있다는 거죠. 그런 것이 모두 합쳐져서 내가 되고, 그렇기 때문에 예를 든다면, 피카소가 그 시기에 나올 수밖에 없었고, 지금은 누가 나올 수밖에 없다는 거죠. 무슨 뜻인지 알겠죠? 그 상황을 무시할 수 없다는 거예요.

▲ 상호주관성으로서의 타자의 시선

융(Carl Gustav Jung)의 입장에서 말한다면 집단적인 무의식이 나의 의식에도 들어와 있는 거죠. 집단적인 무의식이라는 것은 지금의 사회문화적인 코드가 나한테 들어와 있다는 것이예요.

여러분이 무언가 이야기를 할 때나 아니면 표현을 할 때, 글을 쓸 때나 그림을 그리든가, 말도 마찬가지예요. 요즘 컴퓨터 언어가 얼마나 많아요. 이러한 용어 속에서 영향을 받아 자란 우리 아이들과 우리는 벌써 다르잖아요.

몸들이나 몸에 의한 스타일이라는 것은 결국 어떻게 만들어져요?**지각 속에서 자연스럽게 만들어지고 지각에 의한 시간과 공간의 축적에 의해서 몸들이 만들어지고, 몸을 위에서 각자 나름대로 자기만의 삶의 방식을 표현할 수 있다는 것이지요.**

거기에는 나만이 아니라 나 이외의 운명적인 타자성이 들어와 있다는 것이죠. 지난번 사르트르에서 말한 시선의 의미는 타자성이 적극적으로 몸 안에 들어오지는 않고, 결국은 자기를 항상 위협하고 자기를 객체화시키고 어떻게든지 내출혈을 만들려는 그런 것 속에서 항상 의식해야 되고 견제해야 되는 타자의

시선이었다면요.

메를로퐁티의 타자의 시선은 부정적이지 않고 적극적으로 내 몸 속에 체화되면서 나와 함께 상호 주관성을 이룰 수 있는 시선이 되고, 그런 가운데 몸에 의한 시선이기 때문에 데카르트적인 원근법적 시각 중심주의에서 탈중심화되어 가는 그러한 과정을 이루고 있고요. 이따가 나오게 되는 삶과 몸의 표현성에서 완전히 탈중심화되는 것이지요.

그래서 다른 책에서는 무슨 이야기를 하냐고 하면, 메를로퐁티에 의한 몸적 시선에 의해서 시선이 **중심적이 아니라 파편적으로 나아갈 수 있고, 이러한 사유에 영향을 끼친 것이 바로 사진가의 시선이라는 것**이에요. 정신적인 시선, 원근법적인 시선은 파편적으로 갈 수 없고 항상 통일을 해요.

이후에 사르트르와 메를로퐁티, 그리고 나중에 이야기할 라캉의 시선을 서로 비교할 거거든요. 일단은 사르트르의 시선 속에서의 타자의 관계, 메를로퐁티의 몸적 시선에서의 타자의 관계는 이것으로 끝마치겠습니다.