

제 5 강 미적 이미지와 예술

◆ 미적 체험과 표현

▲ 미적 지각의 세 단계에 의한 미적 체험

미켈 뒤프렌(Mickel Dufrenne)의 미적 체험의 현상학에서 미적 직관의 가능성으로서의 새로운 아 프리오리(a priori), 이 부분은 여러분에게 조금 힘들어서 가장 필요한 부분이긴 하지만 이 부분은 조금 있다가 수업을 진행하고 뒷장부터 보시겠어요.

미켈 뒤프렌에 있어서 시선과 상상적인 것을 살펴보려면 일단은 미켈 뒤프렌이 말하는 미적 지각에서 어떻게 시선하고 상상적인 것이 작용을 하는가를 좀 살펴보아야 할 것 같은데요.

미적 지각의 세 단계에 의한 미적 체험, 그래서 작품이 이제 이렇게 만들어지지요. 그러면 예술 작품인데. 이 예술 작품을 전시를 해 놓았어요. 그런데 과연 이 예술 작품을 이렇게 전시를 해 놓았는데 관객들이 아무도 오지 않고, 아무도 봐주지 않고, 아니면 전시실에, 아니면 작업실에 그냥 있으면, 그것은 미켈 뒤프렌의 말대로 하자면 예술 작품일 뿐이지 미적인 대상이 되지 않는다.

미적 대상이라고 하는 것은 결국 작품이 공개되어서 관객에게 체험되었을 때, 굳이 바르트 식으로 비교하자면, 작가가 써 놓았거나 작가가 만든 작품은 하나의 텍스트에 불과한 것이고, 그게 읽혀지고 보아서 우리에게 체험을 일으켜 느끼게 되고 이해하게 되었을 때 하나의 작품으로 완성되는데요.

그것을 굳이 용어로 바꾼다면, 미켈 뒤프렌은 작품으로 작가가 만들어 놓은 것은 미적 대상으로 되지 않는다는 거죠. 그런데 그것이 옮겨져서 우리 눈에 들어 왔을 때 미적 지각에 대해 이야기를 하면 거기서 바로 시선과 상상적인 이야기도 나와요. 살펴보면 **미적 대상으로서의 예술 작품의 본질은 표현**이라는 거죠.

▲ 미적체험의 의미

그러면 미적 대상이 무엇이나 하는 이야기가 나와요. 모든 것이 미적 대상이 될 수 있는가? 그러면 이것-내가 지금 마시고 종이컵 속의 커피-도 미적 대상이 될 수 있는가? 아닌가? 그 문제에 대한 가장 적절한 예로서 이 소변기가 우리에게 미적 대상이 될 수 있을까요? 될 수 있어요? 없어요? 될 수 있어요? 왜냐하면 사유하게 만드니까. 그렇죠.

사실 여러 가지 이야기가 있지만 원래 뒤상이 이 작품을 만들었을 때 뒤상의 의도는 이 작품을 만들기 전까지는 항상 예술 작품이란 작가가 어떤 재능이나 영감에 의해 손수 작가가 자신의 오리지널리티를 가지고 만들어서 제작해서 놓은 것이 예술작품이었어요.

그렇기 때문에 작가의 오리지널리티도 들어가고 또 작가가 만들기 때문에 여러 개가 아니고 원본이고 하나이고. 바로 이런 것 때문에 마르셀 뒤상이 예술작품이 굳이 작가의 영감이나 자각의 재능 성취 없이도 예술작품이 될 수 있었어요.

또한 예술 작품이 갖고 있는 상품성, 하나이기 때문에 굉장히 비싸지요. 우리가 사진작품이 회화작품을 쫓아 갈수가 없어요. 물론 요즘은 사진도 가격이 많이 올라가고 있지만 회화는 정말 하나잖아요. 그래서 하나라는 것 때문에 작품 액수도 굉장히 커지고 그래서 이런저런 측면을 다 고려해서 뒤상이 비꼬는 거죠. 비꼬는 어떤 입장으로 이렇게 작품을 내놓았을 때 처음엔 당연히 이 작품이 예술작품이 되지 않았어요. 되지 않고 보냈을 때도 전시를 안 하고 커튼 뒤에 놓았다가 나중에 한거죠.

아까 말씀드린 것처럼 결국 이것이 예술작품이나 아니냐 서로 논쟁도 하고 잡지에 글도 실리고, 그러다가 조지 딕키라는 사람이 예술 세계 안에 어떻게 물질성-작품의 물질적인 질료성이 특성으로서가 아니라, 이것이 우리들한테 여러 가지 담론 논쟁을 불러일으키면서 화랑이라든가 잡지라든가 담론의 장에서 하나의 예술 작품이라는 명칭을 얻게 되요.

결국은 우리로 하여금 사유하게 만드는 거예요. 최초의 개념 예술이라고 하잖아요. 전혀 손댄 거는 없죠. 손댄 거는 사왔고 여기에서 사인을 했고 원래의 위치가 아니라 뒤집어 놓았죠. 결국 그런 행위는 했지만 작가의 생각이 들어가서 개념미술로서 우리에게 그 생각을 같이 이야기하게 되고.

그렇다면 결국은 (제가 이야기 하고 싶은 것은) 예술 작품이 되었는데 여기에서 남성분들이 소변을 보지 않죠. 결국 이것이 밖에 있을 때는 소변을 보는 도구-도구적으로 활용이 되는 것이고 예술 작품이 되었을 때는 누가 아무리 이것을 소변기라 할지라도...

예를 들어 컵도 마찬가지죠. 도자기 멋지게 구웠는데 누가 거기다가 집에서 물이나 차를 끓일 때는 작품이라기보다는 실용적인 용기로서 사용하는 것이고 그것을 전시공간에 놓았을 때는 정말 우리에게 미적 체험을 불러일으키는.

가장 중요한 것은 (물론 다르게 생각할 수 있지만) 미켈 뒤프렌의 입장은 **도구적인 실용적인 활용성을 벗어나서 우리에게 미적체험을 불러일으키는 것을** 예술 작품이라 한거죠. 그래서 거기 예술작품의 본질이 바로 표현이에요. 표현성. 이 부분은 메를로퐁티 수업을 들으면서 표현개념에 대해서 수업을 많이 들으셨을 거예요. 결국은 표현이라고 할 수 있는데.

▲ 예술작품에서 표현의 의미

- 뒤프렌은 『미적 체험의 현상학』에서 예술 작품은 수용자의 지각 이전에 기호체계로 이루어진 텍스트로 존재하지만 수용자의 지각에 의해 그 의미가 해석될 때 잠재적 존재에서 현실적 존재로 되면서 완성된다고 보고 수용자의 미적 지각을 유발시키는 미적 대상을 바로 지각된 예술작품이라고 한다.

(그냥 있을 때는 예술작품이고 지각이 되었을 때 메를로 퐁티가 밝혀낸 언어로서 몸의 표현성, 표현개념은 메를로 퐁티의 표현개념을 가져와요.) 예술작품의 본질을 표현성으로 정의한 데에는 언어는 의미하는 동시에 표현적인데 말하자면 **언어가 기표 안에서 오성에 정의 될 수 없는 발원적 의미를 함축하고 있는 자발적인 언어라는 점에서 표현적이다.** (그렇게 어려운 개념은 아니죠.)

말을 할 때 말하는 것은 빠롤(parole)이고 말 안에 보이지 않는 어떤 그런 것은 랑그(langue)라는 체계예요. 사실은 저도 저의 이당띠떼(identite) 정체성이 제가 만들어낸 게 아니라 제가 한국말을 쓰면서 저도 모르게 한국말의 규칙 속에서 저라는 주체가 그 안에서 만들어진다고 할 수 있어요. 주체는 말과 독립되어 있는 것이 아니라 그런 말을 사용하면서 사실 빠롤이라는 것이...

사실은 똑같은 말을 해도 여러분과 제가 똑같은 단어를 사용해도 틀려요. 말을 할 때 이미 발성에서 음 자체가 틀리죠? 하나라는 랑그는 규칙적인 문법체계라는 것이지만 빠롤은 각각의 사람들이 이야기하기 때문에 다 자기만의 독특한 스타일이 있는 거죠. 그러면서 빠롤 안에도 마찬가지로 예를 들어서 무슨 이야기를 했을 때 지금도 제가 예술작품이 어떠어떠하다 했을 때 그 예술작품의 의미가 딱 정의되는 건 있어요.

예술작품은 표현된 것이다, 정의가 되지요. 과연 그 표현이 어떤 의미냐 하면 표현을 이렇게 할 수도 있고 저렇게 해석 할 수도 있잖아요. 은유된 것 아니면 거기서 변형이 되었는데 작가의 어떤 실존적

의미가 들어간 것이 표현이다, 계속 바뀔 수 있잖아요. 그렇죠? 그래서 예를 든다면 뒤샹의 작품 이야기는 제가 좀 지나가서 하기로 하고.

▲ 칸딘스키 - 회화와 음악의 추상성의 연관

칸딘스키의 <즉흥>이라는 작품이에요. 칸딘스키는 독일의 표현주의 청기사파 그룹에 속하는 작가인데 물론 초창기에는 아주 추상화로 가기 전에 좀 더 구상적인 회화를 그렸죠. 청기사, 푸른색과 말이 많이 등장하는 그림을 그리면서 특히 칸딘스키가 가장 관심이 있었던 것이 『예술에 있어 정신적인 것에 관하여』라는 책도 썼고 그 책을 보면 예술이 눈에 보이는 세계가 아닌, 눈에 보이지 않는 정신적인 세계를 표현하지 않겠는가에 관심을 가지면서 주로 이 사람이 즉흥에 대한 이야기를 합니다.

어디서 많이 들어본 이야기지요. 음악이죠. 칸딘스키는 음악과 조형 미술 회화와의 관계에서 많이 고민하고 그것을 작품으로 표현했어요. 재미있는 것이 미술에 있어서 추상성 하면 보통 작가들이 음악하고 비교를 해요. 음악이 가장 추상예술이잖아요. 오선지-오선지 맞지요? 우리가 재미있는 말로 콩나물대가리라고 하잖아요. 음표들이 그려져 있는데 그 음표만 보고서 머릿속에 이미지가 떠오르지는 않죠. 그렇죠?

전원교향곡 음표만 보고 전원교향곡의 이미지가 떠오르지는 않죠. 음악은 연주를 하고 그 음악을 들었을 때에만 나름대로 각각의 머릿속에 이미지가 떠올라요, 하지만 음악의 예로서 드뷔시의 바다를 들을 때 머릿속에 들어간 이미지, 바다는 똑같지가 않아요. 어느 분은 뭐 강원도에서 함께 보낸 식구들하고의 이미지를, 해외여행 갔던 분은 지중해바다를 떠올리고. 다 틀려요.

그런 것처럼 바로 그 가장 추상적인 음악이긴 하지만 음악도 이미 연주가 되었을 때 모든 사람이 이미지로서 받아들입니다. 아까 제가 말씀드린 것과 마찬가지로 회화도 재현예술이기 때문에 추상화하기 이전에 여러분이 먼저 느껴요. 여러분이 보면서 저것이 무엇인가를 금방 알 수가 있거든요. **칸딘스키가 회화를 음악처럼 했다는 것은 음악에 바로 추상성을 도입한 거예요.**

여기 보시는 것은 <즉흥>인데 이것 보시고 대체 무슨 즉흥인지 이해하기가 쉽지가 않아요. 그렇죠. 여러분이 미술관 가서 이 작품을 보면 이제 어떻게 해석할 것인가? 팜플렛이나 전시장가시기 전에 나름대로 인터넷을 찾아보면서 칸딘스키의 예술관을 좀 살펴보고 칸딘스키가 어떠한 작가인가를 좀 알고 마음의 준비를 하고 갔을 때, 어 이게 이렇게 관계되어 있구나 이해할 수 있지요.

여기에 예를 든다면 파란색은-칸딘스키는 또 색을 다 악기하고 연관시켰어요. 흰색은 어떤 악기-제가 생각은 잘 안 나는데 실수할 수도 있지만, 예를 들면 플루트는 파란색, 이런 식으로 음악과 색을 다 자기 체계 내에서 곡에 맞춰요. 사실은 또 어떻게 보면 아주 틀리지도 않아요. 청명한 색 거기에 맞게끔 그런 식으로, 그걸 알고 왔다면 보았을 때 즉각적으로 무엇이다 알지만 그걸 전혀 모르는 사람은 이게 무엇인지 알 수가 없어요.

그래서 예술 작품이라는 것은 한마디로 이거라고 정의될 수 없어요. 그렇죠? 제가 이야기했을 때 이것은 무엇이다, 이것은 컵이다, 정의할 수 있어요. 무엇으로 만들었는지, 플라스틱으로 만든 컵이라고 정의할 수 있으면 예술이라고 할 수 있어요.

예술작품에서는 이것은 무엇이다 정의할 수 없는 바로 그것이 표현적인 의미이고, 정의할 수 있는 그것이 개념적인 의미예요. 보통 미켈 뒤프렌은 정의할 수 있는 의미를 라 시그니피가씨옹(la signification)이라 하고, 정의할 수 없는 의미를 르 쌍스(le sens)라고 했어요. 라 시그니피가씨옹과 르 쌍스를 구분하면서 쓰고 있어요.

그래서 바로 표현하면 무언가 우리가 말로 딱 정의할 수 없는 거고 정의하면 요렇게 빠져 나가는 것

그것이 바로 예술작품의 매력이에요. 딱 보고 이것은 무엇이다 정의하면 작가들도 맥이 빠질 테고 관객들도 그럴 때 와서 어떤 정의할 수 없는... 그래서 많은 사람한테 계속 미적 체험을 다르게 불러일으킬 수 있는 것이 예술작품의 특징인데 그것을 표현성으로 보았어요.

그래서 특히 뉘프렌이 라 나씨옹 다프리오리(la nation d'a priori), 아프리오리가 선천성, 아프리오리에 관한 개념. 그리고 르 포에틱(le **poétique**)에 대해서 제가 어떤 책에서 실수로 시학이라고 번역했는데 포에틱은 원래 여성이에요. 라 포에틱(la **poétique**), 그런데 르 포에틱이에요. 재미있죠. 르 포에틱 시적인 것 그래서 이전에 라 포에틱은 어떤 학문적인 과학적인 것이라 생각하고, 미켈 뉘프렌의 르 포에틱은 시적인 것이라고 해서 여기서 메트로폰티의 살 개념과 비교될 수 있는 라 나튀르(la nature) 대자연 개념을 통해 예술의 본질을 밝혀요.

메트로폰티의 살 개념은 철학에서 굉장히 중요한 것이고, 메트로폰티의 살은 지난번 수업에서 다루었던 내용이라 생략하겠습니다. 계속 반복하다보면 진도를 못 나가서요. 지난번 시간에 한 것을 다시 한 번 가서 잘 보세요. 살이라는 것도 결국은 나, 대상, 자연 이 모든 것이 하나로 연결되어있는 데 그것이 완전한 동일성이 아니라 그 안에 항상 차이를 둘 수 있는 어떤 틈이 있다는 거죠. 구멍이가 만들어지는데, 마찬가지로 대자연도 그 이야기를 하고 있어요.

▲ 대자연과 추상화

대자연 어떻게 보면 대자연하고 자연하고 비교해볼 때 자연은 정말 눈에 보이는 자연이고 대자연은 자연과 우리 모든 것을 하나의 토대로 만드는 물질적 질료성을 갖고 있는 살과 같은 개념이라고 할 수 있다. 바로 물질적인 가능성으로 모든 실재를 낳는 토대이자 근원이기 때문이다.

그래서 비록 대자연이 예술가의 의식을 통해 출현할지라도, 대자연은 이념으로 (이 부분이 중요한데 대자연이 눈에 안 보여요. 헤겔의 절대정신 아니야? 또 아니면 눈에 보이지 않는 알 수 없는 어떤 이념 아니야? 그러면 미켈 뉘프렌이 현상학자가 아니죠.) 실재 세계의 근원인 선실재, 실재 세계에서 선실재 그러면 실재 앞에 있는 것. 그것도 아니라면 라 쉘르도 어떻게 보면 선 실재라고도 할 수 있어요.

우리 반성이나 의식 이전에 우리 앞에 주어져 있는 것이 살이라서 그렇죠. 하나의 토대와 마찬가지로 대자연도 우리가 의식하기 이전에 우리를 만들고 있는 것이 바로 대자연이라는 뜻이에요.

따라서 추상화가 어떤 가시적인 것과 상관이 없는 절대적 자아만을 그린 것이 아니라 어떻게 보면 실재 가능한 세계죠, 즉흥도 마찬가지고요.

이것도 추상화지만 바로 작가가 자기의 절대적인 주관성. 추상화라면 너무나 절대적인 주관성을 그리지만 주관성이 아니라 보이지는 않아요. 이걸 보면 도시의 창문으로 보이지 않아요. 하지만 이것도 보여 지는 세계를 보여주는 것.

결국 실재의 어떤 가능한 세계, 도시의 어떤 창문 속에서 도시가 나타날 수 있는 무한 가능한 세계, 선실재가 시간적으로 멀리 떨어져 있어서 저 앞서가 있는 것이 아니라 무엇을 함축하고 있는 넓은 의미의 세계라는 거죠. 이것을 표현한 것이죠.

그런데 좀 틀려요. 구상화하고 비구상화의 틀린 점은 구상화는 화가의 눈에 나타나기 시작하는 가시적인 세계를 보여주려고 하는 반면에, 비구상화는 가시적인 것이 보이지 않아요. 살결적 진실로 확인 가능한 세계, 어떤 정감적 분위기에요. 도시에 빛이 비치는 분위기라는 것이죠.

(밑에 주 2를 잠깐 보면 중요한 이야기인데 어디에 주를 달아 놓았냐하면) 르 포에틱에서 물질적 대자연이란 것은 물질적 가능성이다. 그래서 살과 비슷하다고 했는데 무슨 뜻이냐 하면, 뉘프렌은 세계와 예술 속에 구현된 대자연에서- 이 대자연이 사실은 스피노자의 라 나튀르 나튀랑뜨(naturante)

요즘 들뢰즈에 의해서 스피노자의 표현개념 표현철학에 대해서 다시 조명하고 밝혀지고 있는데, 사실은
여기의 대자연도 쉘링을 통해 영향 받은 거예요.

쉘링이라는 철학자의 나뉘르 나뉘랑뜨라는 능산적 자연, 소산적 자연 그 전체를 합친 것이 바로
대자연이에요. 대자연이 나오면 살 개념을 생각하는 것이 이해하기 쉬울 거예요. 메를로퐁티의 삶은
많이 들어보셨죠. 대자연에서 시적인 것의 의미와 본질을 재발견하고 비신학적인 현재의 철학, 이
부분이 중요한데, 비 신학- 우리가 모든 것은 하나로 이루어졌다는 플루티노스의 일자론을 생각하기
쉬워요.

범신론. 플루티노스는 이 세계는 하나의 일자, 초월적인 가장 완전한 일자, 거기서 유출되어서 누스
정신 프시케 자연 감각적인 세계 이렇게 만들어졌다고 보는데 결국 이렇게 보면 이 세계가 신학이나
그게 아니고, 대자연이 완벽히 하나의 통일된 어떤 세계라면 그것은 비신학적인 의미로서의 현존의
철학, 신학적이지 않다는 거예요. 나뉘르라는 대자연이 어떤 신적인 세계가 아니라 가장 물질적인
질료적인 세계라는 거죠. 무언가 만들어질 수 있는 세계라는 거죠.

이 때 대자연은 발생시키는 힘, 무언가 만들어 낼 수 있는 힘으로서 모든 것의 오리지네르(originaire)
원천 (여기서 여러분이 잘 보시면 오리지인(origine)이라는 이야기를 많이 하지요. 영어로는 발음이 어떻게
되죠? 똑같은 가요? 오리지인. 그럼 오리지네르라는 게 영어에 있는지 제가 잘 모르겠는데... 불어에는
오리지네르, 오리지인이 따로 있어요.) **오리지인은 우리가 말하는 시간성으로 무엇이 가장 최초 근원이고,
그런데 오리지네르라는 것은 시간적인 것이 아니라 가장 원초적인 것 가장 기본적인 것 가장 최초의 것,
라 쉘르 같은 그런 의미, 그래서 모든 것의 오리지네르 원초적인 것을 의미한다.**

대자연은 의식이 세계에 작용하기 이전에 이미 의미로 가득 찬 세계를 뜻하기 때문에 장소와 시간에
개시하는 오리지인이 절대적인 과거라면, 오리지네르는 어떤 시간성의 그 의미는 아니예요. 토대 장소
공간성을 뜻해요. 오리지인은 절대적인 시간성을 뜻하고 오리지네르는 공간성을 뜻해요. 모든 것이
만들어질 수 있는 공간성, 충만한 공간성을 뜻하는 게 오리지네르예요.

결국 오리지인이 절대적이고 정확한 시간성을 의미한다면 오리지네르는 감정에 의해서만 체험될 수 있는
것이다. 그러므로 대자연은 과학이나 철학이 아닌 시적인 것, 즉 예술에 의해서만 출현할 수 있어요.
우리의 가장 기본적인 세계는 과학이나 철학은 증명하지 못하지만 예술가들의 작업을 통해서 바로 가장
무궁무진한 시적인 오리지네르의 세계가 나올 수 있다는 거지요.

그렇죠. 예술에 의해서만 출현할 수 있는데 뒤프렌의 대자연이나 메를로 퐁티의 삶은 여기 지금,
그리고 **지금 현존하는 세계의 감각적 질료성을 강조하는 것으로 관념론적 주지주의적 형이상학을
부정하는 것이다.** (여기서 뒤프렌이 현상학자로서 메를로 퐁티랑 어떻게 서로 소통하고 있는지 이해가 갈
거예요. 질료성에 대해서 대단히 중요시 하고 있어요.)

▲ 표현의 정감적 성질

그다음. 보시면 중요한 건 없어요. 결국은 예술작품은 표현적인 것이다. 표현적이라는 것은 결국은
예술가가 세계에 대해서 나름대로 사유를 하잖아요. 여기 사진작가도 계시고 화가도 계시고 시인도
계시고 제가 알기로는 많은 작가 분, 예술 활동을 하시는 분들이 계시는데 본인이 작업을 할 때 생각을
해 보세요.

이 세상하고 딱 단절하고 그 어떤 절간 같은 데, 절은 아니라도 자기를 가두고서 작업하면서 자기만의
세계라고 하지만 잘 생각해 보세요. 이것은 주변에 있는 타인이나 주변에 있는 일상이나 아니면 그런
것과 전혀 관계없이 나만의 세계라고 딱 만들어 놓고 글을 쓰고 무엇을 하든 결코 자기만의 세계가
아니라는 거죠.

결국 가만히 보면 세상을 바라다본 자기만의 시각을 사진으로 아니면 그림으로 아니면 글로 나타내는 거죠. 그렇죠? 나만의 세계라고 생각하지만 나만의 세계가 아니에요. 바로 그 이야기에요.

결국 뉘프렌이 이야기하는 것은 예술작품의 표현성은 그 예술작품에 무엇이 표현되어 있는가? **작가가 세상을 보고 사유한, 그 사유가 그대로 들어간 것, 그 감정이 녹아 있는 정감적인 성질로서 들어가 있다는 거죠.** 여러분이 나무를 보고 바다를 보고 무엇을 보고 생각하게 되죠. 그 사유를 그냥 개념화시키면 철학이 되는 거죠. 그 사유가 감정 속에 들어와서 정감적인 성질로 바뀌어 지는 거예요. 그 정감적인 성질이 표현되는 것이 예술작품이라는 것이죠.

◆ 미적대상으로서의 작품해석

▲ 표현의 미적 대상화 작용

개념으로 글로 나타난 것이 철학이고 개념이 정감적인 성질로 변형되어 작품 속에 나타난 것이 바로 표현이라는 것이죠. 그런 표현을, **실재 사실성을 의미로 변형시킨다.** 예술 작품이 일상적인 사물에서 벗어나 표현적인 의미로 초월하는 점이 행위에 의해 삶의 내적 필연성을 위해 존재하는 주관의 표현적인 특징과 유사하므로 뉘프렌은 예술작품을 준 주관으로 관주한다.

무슨 뜻이냐 하면 내가 만들어낸 대상이지만 예술작품도 거의 인간적인 어떤 측면을 지니고 있다. 인간적인 측면이라는 것은 다른 뜻이 아니라 작품 안에도 어떤 표현적인 정감적인 것이 들어가 있다는 것이죠. 그것이 비록 아주 건조한 사진이 되었든 대리석이나 청동으로 만든 조각이 되었든 그 안에는 무엇인가 느낌이 들어가 있어요.

정감하면 조금 낯설긴 하지만 그 안에 작가의 감각이 들어가 있기 때문에, 그렇다면 예술 작품도 인간하고 비슷하게 생각할 수 있지 않느냐? 숨쉬거나 그러지는 않더라도 그 안에 어떤 정감적인 것이 들어가 있으니까. 준 주관으로 간주하자. 결국 미켈 뉘프렌에게 있어 미적이라는 것은 표현적이라는 거죠. **미적 대상이라는 의미는 표현대상이라는 의미예요.**

자 그러면 이런 것들이 들어가 있기 때문에 예술 작품을 감상할 때에는 무엇이 필요하냐? 하나의 단계가 필요해요. 그래서 미켈 뉘프렌은 이런 작품 <도시의 창>을 감상할 때에 순간적으로 내 눈에 무언가 들어와 다 해석 되는 건 아니에요. 제가 항상 이야기하는 바이지만 들로네가 (아셨으니까 다행인데) 항상 처음에 조각보 같기도 하고, 어떤 학생은 화려한 풍경을 보고 자기 나름대로 그림으로 표현했나보다 하고. 사람마다 여러 가지로 생각할 수가 있어요.

▲ 현전을 통한 작품 해석

그럼 과연 이 작품을 제대로 이해하기 위해서 어떻게 접근할 것인가. 그것이 미적 지각을 위한 세 단계의 작품해석인데 여기 보면 처음에는 현전, 표상, 감정 이 단계로 나아가요. 그러면 예술 작품은 아까 이야기 한 것처럼 완벽하게 한 순간에 이해가 안 되기 때문에 처음에는 예술작품의 소재를 읽어 낼 수가 있어야 해요.

예술작품의 소재는 여러분이 전시실에 들어가 보면 그 작품이 만들어진 물질적인 재료라든가 그런 것을 뜻해요. 그러면 그림을 볼 때와 조각을 볼 때와 사진을 볼 때가 처음에 벌써 우리가 들어갔을 때 느낌이 틀려요. 그림을 볼 때는 그 작품이 유화로 그려져 있는지 수채화로 그려져 있는지에 따라서 특징이 있고, 작품의 크기에 따라서 소형인지 대형인지에 따라 작품을 해석할 때 접근하는 방향이 틀리거든요.

그것에 따라서 읽을 때 그렇기 때문에 **현전이라는 것은 작품 앞에서 몸을 통해 작품의 소재를 읽는**

것이에요. 그렇다면 몸을 통해 작품의 소재를 읽을 때 가장 먼저 들어오는 것이 감각적인 성질이에요.

감각적인 성질은 색이나 질감이나, 음악으로 말하면 음이라든가 이런 것들이죠. 색이라는 것도 모노크롬으로 칠해졌을 때와 여러 가지로 칠해졌을 때, 질감, 어떤 그림도 평면으로 그려졌을 때, 아니면 임파스토 기법으로 두껍게 칠해졌거나 혹은 나이프로 그린 그런 그림을 볼 때와 얇게 수채화 물감으로 그려진 그림을 볼 때 같은 화가가 그린 그림이라도 느낌이 틀리거든요.

그런 것을 읽어 내는 것이 현전의 단계라고 할 수 있어요. 이때는 메트로폰티가 이야기했던 것처럼 우리가 대상을 바라다 볼 때 지각할 때는 순수한 인상이 아니라 보는 주관과 보여 지는 대상이 같이 서로 혼용되어져 만들어진 것이고 지각되어진 것은 그 때 르 샹씨블(le sensible) 감각적인 것이라는 거죠.

이 때 우리의 오감을 열고서 (제가 여러분에게 이야기하면 무언가를 볼 때), 대상하고 같이 소통할 수 있는 어떤 단계, 감각적인 것을 읽어 낼 수 있는 현전의 단계, 이때의 주체는 우리의 고유한 몸이 읽어낼 수 있어요.

이것도 그렇지만 요즘 작품이 커져서 이런 폴록 작품을 볼 때는, 폴록 작품은 거의 굉장히 커요. 2m, 3m 해서 한 벽면에 한 작품이 걸릴 정도이기 때문에. 요즘 사진작품들도 커지기 시작했어요. 이 작품을 그림을 보듯이 가운데 가서 서있기만 해서는 제대로 보이지가 않아요.

그래서 이 작품을 보려면 그렇다고 이 작품을 그리기 위해서 방금 전에 보여드린 것처럼 이렇게 여기저기 앞뒤에서 뿌리고 왔다 갔다 하면서 작업을 해요. 이것도 한 순간에 하는 게 아니라 어떤 작품은 일주일에 걸쳐서 작업을 하는데, 그러면 이런 작업을 한 잭슨 폴록의 몸의 움직임을 관객이 다 쫓아가면서 볼 수가 없어요. 실타래처럼 얽혀있기 때문에.

그래도 전체적인 이 작품의 리듬감을 읽기 위해서는 좀 움직여야 돼요. 작품 앞에서 왔다 갔다 해야 하고. 그리고 마찬가지로 사진작품도 굉장히 커졌는데 옛날처럼 정 중앙에서 보면 읽힐 수 없는 사진 작품이 있고 그 각도에 따라 보이는, 이쪽에서 봤을 때와 사진이 찍힐 때 앵글의 높낮이나 각도에 따라. 어떻게 보면 요즘 우리에게 필요한 것이 이 작업이라 할 수 있어요.

몸을 움직여서 볼 수 있는, 몸에 의한 작품의 소재, 이때는 단순히 몸의 감각기관을 확 열어서 볼 수 있는데. 그러면 여기서 알 수 있는 것은 아무 것도 없어요. 여러 가지 색으로 뿌리기도 하고 흘리기도 하고 그렸구나, 이 것 뿐이지 도대체 뭔 작업을 한 건지? 도대체 왜 이렇게 했을까 머리만 아프다. 알 수 없는 그것.

이건 뭘 그린 거 같아요. 여러분이 폴록 전시에 가서 보고 있어요. 이것도 마찬가지예요. 그냥 색이 보이고 무언가 꿈틀거리는데, 아까 작품보다 이해하기가 쉬워요. 아까 작품은 보면 윗부분에 작가의 손자국인지 하나가 있는데.

이 작품은 그래도 조금 형태를 알아볼 듯한데... 재미있는 게 폴록 작품은 거의 바닥에 눕혀놓고 작업을 해서 작품의 형태가 수직보다 수평으로 긴 장방형이 더 많아요. 그런데 유독 몇 작품은 폴록이 수직으로 했어요. 이것도 의미가 있어요. 이 작품 제목이 <고딕>이에요. 자 느낌이 딱 오지요? 제목이 주어졌기 때문에 이해하기가 좀 쉬워요.

고딕 성당이 수평으로 되어 있나요? 수직으로 되어 있나요? 수직. 고딕 성당은 수직으로 되어 있어요. 잘 보시면 거뿔거뿔한 게 뭔가? 무슨 느낌이지요? 고딕성당에서 볼 수 있는. 유명하죠.

고딕은 굉장히 위로 올라가면서 건축자체가 그러다 보니 아치형이고 늑골 늑제형의 아치 때문에 높게 올라가면서 지붕이 가벼워지기 때문에 벽이 가벼워져요. 로마네스크 건축은 지붕이 무거워요. 아치형이

그 때 발달이 안 되었기 때문에... 무거운 지붕을 받치기 위해서 벽이 두꺼워요. 벽이 두껍기 때문에 창을 많이 안 내었어요.

고딕은 높게 올라가면서 지붕이 가벼워지기 때문에 스테인드글라스가 생긴 거죠. 그래서 스테인드글라스가 화려하게 있는 것은 고딕양식이에요. 스테인드글라스가 어떻게 되어 있어요? 색유리를 이어주는 검은 납땀이 있고 거기에 색유리가 끼어져 있죠. 이 작품에서 거뿔거뿔한 게 색유리에서 보여지는 검은 납땀들, 서로 이어주는 경계선에 영감을 받아서 물론 안에 있는 것은 그리스도교 복음서에 있는 내용은 아니지만요. 어느 정도 보아서 제목에서 우리가 추측을 할 수가 있어요.

이런 작품을 볼 때 우리가 단순히 몸을 가지고 움직이고 감각기관을 열어 놓아서 알 수 있는 건 많지가 않아요. 그래서 결국은 뒤프렌이 **메를로퐁티가 주장하는 현전의 단계에서 몸과 하나 되는 속에서 감각을 통해서만 작품을 이해할 수 없다** 라고 하고 한계가 있다는 거죠. 구상예술에서는 가능해요. 그런데 추상미술이나 개념미술에서는 사유를 발동하지 않고서는 도저히 불가능한 거예요. 이 사유의 단계로 넘어감을 주장하는 게 표상이에요.

▲ 표상을 통한 작품의 해석

재현된 이미지 결국은 상상력에 의한 작품의 제재 또는 주제 읽기, 그럼 이 때는 누구냐? 나의 몸이 읽는 것이 아니고 나의 의식이 읽는 것이에요. 이럴 때 의식은 떨어져서 읽기 때문에 익명적인 주관이 작품을 읽게 되요. 그럼 이것 어떻게 읽게 되는가? 이 때는 필요한 거죠. 지식이 필요한 거죠. 작품을 감각적인 것만으론 읽어낼 수가 없고 폴록에 대해서 좀 알아야 되요. 이 사람이 어떤 사람인데 이런 작품을 했는가? 아까 보여 드린 것처럼...

이건 쉐리 레빈이 거의 도용하다시피 한 것으로 지금은 차용으로 인정받고 있지만 워커 에반스의 <소작농의 아내>이죠. 이거 아무리 들여다보고 있어도, 이야기 하지 않으면 사진하시는 분들 이것 워커 에반스의 작품인줄 알지, 아무도 쉐리 레빈의 작품이라고 생각 못할 거예요. 그럴죠? 그럼 이 작품을 이해하기 위해서는 아무리 감각을 발휘해도 이해할 수가 없어요. 결국은 비평적으로 분석해야 되요. 그리고 상상력의 도움을 받아야 되요.

그래서 현전의 단계에서 감각적인 것으로 추려낸 색채는 마찬가지로 잭슨 폴록이나 들로네, 보이지 않는 의미의 기호로서 제시됨으로서 색채가 표현하는 의미를 이해하기 위해서는 감각물이 재현하는 제재를 해독하는 사유의 단계로 넘어가야 한다.

지각은 상상력에 의해 현전에서 표상의 단계로 나아가면서 사유의 단계로 넘어갈 수 있다. 예술이 대상의 재현을 통해 말하고 싶은 것은 객관적인 지식이 아니라 객관화된 지식으로는 정의할 수 없는 정감적인 것으로, 객관적 제재에는 미적 대상의 표현을 이해하는데 필요한 단서이고 표현된 의미의 상징으로 간주될 수 있다.

이건 물론 쉐릴 레빈이 워커 에반스의 작품을 표현한 건 절대 아니고 그대로 복사해서 보여준 것인데, 그것도 작품집에서가 아니고 제가 정확하게 아는 건 아니지만 무슨 포스터인가에서 복사했다고 알고 있거든요. 비록 표현은 안 했지만 이 작품을 내 놓은 의도는 분명히 있는 거죠. 작가의 의도가 있어요. 이 작가의 의도를 어떻게 읽어낼 것인가? 알아내야죠.

그럼 지금 패러디라던가 패스티시, 혼성모방 등이 많이 유행하고 있는데 그럼 그 중 어디에 속하느냐? 이미 패러디는 넘어진 것이고 거의 전유, 통째로 가져온 거라 할 수 있어요. 그럼 통째로 가져와 보여주고, 그런데 재미있는 것은 제가 아까 친절하게 <에프터 워커 에반스> 결국은 워커 에반스 작품이 아니라 워커 에반스 이후, 에프터를 붙여 자기가 도용한 것을 밝히고 있어요. 그래서 이 사람한테

표절이니 뭐니 해서 벌금 내라고 할 수는 없지요. 왜냐하면 스스로 밝혔기 때문에.

그러면 의도를 알아내야 하는데, 의도를 알아내려면 우리가 정신적으로 고민을 좀 해야 해요. 고민을 해야 하는데 중간에 역할을 해 주는 게 상상력이예요. 상상력에 대해서 제가 엄청 많이 썼는데 간단하게 설명할게요. 한번 읽어 보세요. 상상력, 이것은 어디에 있는 것인가?

물론 사르트르도 이야기했고 이번에 바슐라르 이야기는 좀 뻗어요. 바슐라르도 연금술적인 상상력에 대해 이야기했는데 바슐라르도 거의 사르트르 적인 입장에서 좀 더 발전시킨 거고 창조적인 어떤 거라는 이야기이죠.

미켈 뒤프렌은 상상력을 칸트에게서 가져와요. 칸트의 선험적인 상상력, 경험적인 상상력. 일반적으로 칸트하면 항상 머리가 아프다고 해요. 왜냐하면 칸트의 비판철학이 좀 딱딱하고 도식적이고. 하지만 오히려 도식적이기 때문에 더 쉬울 수도 있어요. 쉬운 거는 아닌지만, 그럼 상상력은 우리가 무언가를 봐요. 우리가 이것을 이해하면 일단 눈에 들어오는 것은 쉘레 레빈의 사진이에요. 눈에 들어오죠. 이런 감각적인 거죠.

자 그럼 도대체 에반스의 작품을 가지고 왜 그랬을까. 그럼 우리는 옛날에 보았던 에반스의 작품에 대해서 생각하게 되요, 머릿속에서. 그럼 그건 누가 하는 거죠? 상상력이 옛날 것을 다 끄집어내요. 상상력은 우리 몸의 잠재적인 지식으로 있는 것 있죠. 워커 에반스는 활동했던 그 당시의 휴먼 다큐멘타리스트라고 할 수 있죠? 실제로 상상해서 이걸 왜 찍었는가? 머릿속에서. 그러면 또 그러는 거야. ‘그것하고 이것하고 다른 건가?’ 나름대로 막 찾아봐요.

머릿속에 있는 워커 에반스의 작품하고 아무리 보아도 다른 게 없는 거 같은데 그 때 상상력의 역할은 잠재적으로 있는 지식을 끌어 오는 거예요. 끌어오는 거. 선험적인 상상력은 들어오는 것을 이렇게 전달해 주는 것이고, 경험적인 상상력은 그걸 가져다가 막 믹싱을 해요. 그 두 가지를 활용해서 무언가 의미를 만들어내요. 새로운 이미지를 창출하는데 이 부분은 여러분에게 좀 적절하지가 않은 것 같아서 다른 것으로 넘어가겠습니다.

<도시의 창문>이라고 했으면 도시의 창문이 어땠지? 여러분의 머릿속에는 도시의 창문이 있어요. 왜 저 색이 날까? 분명히 다들 빛이 반사가 되면 무언가 색깔이 나겠지. 여러분 머릿속에 있는 창문에 반사된 빛의 창문은 다 틀려요. 똑같은 수가 없어요. 머릿속에 상상하고 있는 게 다 틀리죠? 그래서 거기까지 생각하는 것이 뒤프렌은 수용자의 역할이라고 생각했고, 예술가는 창작자는 그걸 가지고 또 다른 것을 만들어내요. 또 다른 도시의 창문을 생각해내서 거기에서 또 다른 무엇인가를 만들어내는 거예요. 이것이 예술가들의 상상력이예요. 창조적인 상상력, 경험적인 상상력으로 이해를 하는데. 이제 좀 이해가 가지요?

▲ 예술에서의 상상작용

그래서 상상 작용이라는 것은 무엇이나? 상상력이 하는 일은 바로 감성에서 지성으로 넘어가는 매개체, 중간단계가 상상력이예요. 상상력의 특징은 이중성에 있어요. 자연이자 정신, 한 쪽은 자연, 자연적인 것을 들어오는 것 정신, 정신적인 어떤 것을 활용해서 역할을 하는 것, 두 개의 역할을 하고 있는데 거기에서 상상력은 뭐냐 하면 여러분이 머릿속에서 무엇인가 이미지를 만들어 내려고 하면 지금 생각하고 있는 여러분 머릿속에 빈 공간이 좀 있어야 하죠.

이것만 머릿속에 꼭 채워 놓고 있으면 생각을 할 수가 없어요. **상상력은 시간적으로 뒤로 후퇴하는 퇴행작용으로, 후퇴하면서 개방적인 공간이 생겨요.** 거기에 머릿속에 가지고 있던 무언가를 가지고 와서 이미지화할 수 있는 스펙터클한 공간이 생겨요. 그것이 거기 이야기한 상상력의 퇴행과 개방작용이예요.

여러분이 상상을 하죠. 이걸 가지고 무언가를 상상할 때는 그 속에 빠져 버리면 상상을 못해요. 빠져서 하나가 되면 상상을 못해요. 거리를 뒤편에 해요. 거리를 둔다는 것은 약간 몸의 주체로서 들어가는 것이고 이때 주체는 아까 말씀 드린 비인칭적인 익명적인 주체가 되면서, 무엇인가 관조를 할 수가 있어요.

관조한다는 것이 선의 경지에 들어가라는 것이 아니라, 거리를 둔다는 것은 작품을 객관적으로 본다는 거예요. 아까는 나의 감각기관을 통해 왔다 갔다 하면서 몸으로 느껴요.

여러분이 음악작품을 생각해 보세요. 음악을 들을 때 떨어뜨려 듣지 않고 음악 속에 빠지잖아요. 그래서 음악을 듣다보면 나도 모르게 몸도 덩실덩실 발도 흔들흔들 박자를 맞추게 되는 거죠. 몸과 음악이 하나가 되요.

하나만 되어 있으면 그 음악을 체험을 하지만 제대로 관찰이나 분석을 할 수가 없어요. 사실은 이 단계는 작품을 분석하고 비평적인 활동을 할 수 있는 가능성을 만들어 준 게 상상력의 역할이기도 해요. 상상력이 갖는 이중성으로, 상상력하면 무한히 몽상을 하는 걸 생각하는데 몽상하기 전에 거리를 만들어준 것이 상상력의 역할이라고 할 수 있어요. 바로 이 단계가 앞에 써 놓은 부분이고요.

그럼 두 번째 들어간 부분부터 보겠습니다. 상상력이 제공하는 것은 지각된 것과 관계없는 비실재. 그럼 상상력이 하는 것이 비실재를 만들어내는 거예요, 아니에요? 아니죠? 사르트르는 상상력의 작용이 만들어낸 게 비실재라고 했는데 메를로퐁티도 비판하고 미켈 뒤프렌에 있어서도 무언가 있어야, 눈으로 본 것이 있어야 우리가 상상을 할 수 있어요. 눈으로 본 것이 없는 사람은 상상하기가 쉽지가 않아요.

그래서 아무래도 이런 말을 하면 죄송하지만 장님, 맹인들이 상상하는 것과 일반인들이 보고 상상하는 것이 달라요. 그 범위가 굉장히 틀려지는데 지각 등과 관계하는 비실재가 아니라 표상된 세계로서 존재하는 준실재. 무슨 뜻인지 알겠죠?

비실재가 아니라 상상의 세계는 이미 본 것을 갖다 활용해서 만들기 때문에 준실재이고 이러한 준실재는 상상력의 자연인 동시에 정신인 이중적인 측면을 지니고 있고, 즉 자연적인 측면이란 것은 상상력이 지각에 항상 의존하는 것을 의미하며 정신적인 측면은 지각된 것을 판단하기 위해 일정한 거리를 취하면서 지각된 것에 대한 반성을 개시한다는 것을 의미한다.

상상력은 개시는 안하고 길만 열어 주는 거예요. 따라서 뒤프렌은 르 몽드 리마지네르(le monde l'imaginaire)가 상상계를 실재 위에 근거한 세계라는 뜻으로 초현실로 정의한다. 실재위에 상상계가 있는 거잖아요.

쉬르(sur) 붙어에서는 쉬르가 ‘~위에’라는 뜻이죠. 레엘(réel)은 실재, 쉬레엘(surréal). 그래서 이렇기 때문에 상상계가 초현실주의자들이 생각하는 실재 세계를 초월한 초현실이 아니라 실재의 가능한 세계이고 만일 이러한 상상계가 비실재라면 이것은 실재를 예견하는 선실재를 의미한다. 이제 무슨 뜻인지 알겠죠.

그래서 선실재는 실재 세계에 근접해 있으나 실재 세계보다 훨씬 광범위하고 심오하며, 이 선실재는 (지난번에 메를로 퐁티 이야기하면) 자, 한 대상이 있는데 그 대상을 감싸고 있는 주위의 지평, 이것이 모두 선실재라고 생각하면 되요.

사진작가들이 화가들은 무궁무진하게 그릴 수 있는데 우리 사진작가들은 무궁무진하게 못 찍는다고 생각하지만 그 지평, 뒤에 있는 배경을 지평을 달리해서 찍으면 충분히 다른 사진이 나올 수 있고, 그것도 앵글이나 렌즈나 아니면 거리라든가 포지션에 따라서도 충분히 다른 사진이 나오는데 뒤에 있는 배경에 따라서 또 접근하는 찍는 사람에 따라서. 바로 그렇기 때문에 우리가 사진에서 초현실성을

느끼게 되죠.

사실 초현적인 사진을 찍을 때, 물론 제이 율스만처럼 여러 가지 이미지를 합성해서도 낼 수 있지만, 지난 번 제가 보여드린 것처럼 가장 사실적인 이미지인데도 초현실적인 분위기로 보일 수 있는 것은 지평이 바로 선실재적인 것이고, 선실재가 멀리 떨어져 눈에 보이지 않는 것이 아니라 주변을 지평처럼 감싸고 있는 거예요. 그런데 우리 보는 사람에 따라서 보이기도 하고 보이지 않는 형태로 나타나기도 하는 거죠.

말이 표현하기가 그래서 그렇지 세계에 근접해 있어서 실재 세계보다 훨씬 광범위하고 심오하며 실재는 이 선실재에 생겨난다. 다시 말하면 상상력은 지각에 의해 소요된 실재의 시간적 공간적 기표를 부여하여 실재를 하나의 상상의 세계로 확장시킨다.

따라서 상상계는 단순히 예술가의 환상적인 세계에만 속하는 것이 아니라 세계의 모습이기도 하다. (상상적인 세계라는 것이 무슨 뜻인지 알겠죠?) 상상력은 지각이 제공한 소요물을 이미지의 상태로 재현한다. 이처럼 상상력이 실재를 변형시키기 때문에 지각된 것은 이미 실재의 은유라고 볼 수 있다.

◆ 이미지와 상상력

▲ 변형된 이미지

이미 지각돼서 들어오는 것은 이미 보는 것에 따라 선실재의 범위가 달라 질 수 있기 때문에 하나의 은유이고 따라서 재현된 이미지는 자연을 모방한 단순한 재생산이 아니라 하나의 변형이며 이러한 변형은 단순히 무엇을 갖다 대치하는 것 여러분이 물건을 대치하는 그런 대체가 아니라 **주관과 대상의 상호작용과 긴장의 관계 속에서 생성된 변형**을 의미한다.

화가가 앞에 대상을 놓고 그림을 그릴 때나, 사진가가 앞에 대상을 놓고 촬영을 할 때나, 이미 찍을 때는 제가 항상 하는 이야기지만 보는 관점에 따라 찍히는 범위나 각도가 틀려요. 이상하게 같은 자리에 똑같이 찍으라고 해도 똑같은 사진이 나오기 쉽지 않아요. 그림은 다 당연히 다른 그림이 나오죠.

그래서 이미 거기에 어떤 하나의 변형이 들어가고, 본다는 것은 항상 대상 앞에 주관이 들어간다는 것이고, 그 **주관에 주체의 시선**에는 이미 제가 이야기했던 거죠. 각자의 경험지평이 있기 때문에, 그 경험지평 속에서 대상을 바라본다는 거죠. 똑같이 보일 뿐이지 모두 다르게 나타나는 거죠.

변형된 현상이고 관람자의 눈 속에서는 자신의 경험 지평을 투영하면서 감상. 또 관람자도 마찬가지로요. 관람자도 똑같은 이걸 보고 있지만 우리 머릿속에서 똑같이 체험이 되는 것이 아니고, 이미 자기의 경험지평을 투영하면서 감상하므로 체험 속에 그려진 사진이미지, 그림은 더더구나 그렇고 사진은 가장 사실적이기 때문에 안 그럴 것이다 하는데, 사진도 마찬가지로 이것보고 있노라면 여러분이 다 다른 생각해요.

작년에 물놀이 갔을 때의 어떤 생각, 아니면 또 안 좋은 일이 있어서 누가 물에 빠지려고 했다가 그런 생각. 여러 생각들이 정주하씨가 전남 영광에서 아까 말씀드린 것처럼 원자력 발전소의 그런 불안한 징조 기운 조짐을 보여주려고 찍었지만, 사실은 그것에 대해서 미리 알고 가지 않은 사람은 이미 전시실에 들어서면서 브로슈나 팜플렛을 읽지 않고 보는 사람은 전혀 그거보다, 솔직히 말해서 그거보다는 바닷가에서 있었던 어떤 체험들을 떠올리기가 쉬워요. 그래서 그런 이야기를 하는 거예요.

사진 이미지는 인화지 위의 것과는 다른 각자의 경험과 지식과 기억을 통해 변형된 이미지로 나타난다는 거죠.

▲ 대상으로서의 이미지

뒤프렌은 이미지를 의식 속의 질료, 물질이 아니라 (이것도 재미있어요.) 대상이 개방하는 의식의 어떤 방식, 약간 또 사르트르와 비슷하죠. 이미지란 의식. 무언가를 의식하는 지향적인 어떤 의식이라고 이야기했어요. 그래서 물질은 아날로공이라고 이야기한 것처럼 어떤 방식이라고 정의하고 재현된 이미지를 단순히 모사되거나 재생산된 이미지가 아니라 이미지로 된 대상이라고 한다.

하나의 독자적인 이당디테(identité)를 갖는다는 것이죠. 이미지는 단순히 복사되거나 재현된 것이 아니라 이미 이미지로 되었을 때에는 하나의 독립적인 대상이 된다는 것이죠. 그래서 상상력이 제공하는 것은 지각이 제공하는 지각된 것과 관계없는 비실재가 아니라 재현된 세계로 존재하는 준실재이다.

여기서 사르트르를 비판해요. 사르트르와 비슷한 의식작용을 이야기하지만 비판하는 게 또 하나 있어요. 사르트르는 <샤를르 8 세의 초상화>를 예로 들면서 샤를르 8 세의 이미지가 지각된 것에서는 존재하지 않고 상상하는 의식의 지향 속에서만 존재한다고 보고 상상적인 것의 비실재라고 정의했는데, 사르트르가 샤를르 8 세가 그려진 초상화를 보고 거기에는 샤를르 8 세가 없다. 있는 것은 우리가 상상하는 의식 속에 있다. 그러니 비실재가 아니냐 했는데 그걸 비판하는 거죠.

사르트르는 지향성을 지각하는 의식과 대상사이의 상호 작용 으로서가 아니라 지향하는 의식구조로서 잘못 이해한 것이다. 그래서 사르트르는 이미지는 뭐위의 이미지 즉 세계 어떤 것에게 제공된 것이라는 사실을 간과했다. 단순히 의식의 지향성만 생각했는데 의식의 지향은 대상이 있어요. 대상에게 항상 가게 되어 있어요.

그렇기 때문에 뒤프렌은 대상과 주관이 같이 만들어서 만들어진 것이고 그래서 비실재가 아니라 어떤 준실재, 눈앞에 비록 샤를르 8 세가 죽어 있는 사람이 거기 와서 앉아 있는 정도의 실재는 아니지만 준실재라고 이야기하고 있어요.

(그래서) 그러므로 상상적인 것은 의식의 자발적인 행위의 산물, 의식으로 구성되는 것이 아니라 세계와 주관에 의해 생산되는 것을 확인할 수 있다. 그래서 예술작품의 이미지는 분노, 우리가 막 얼굴에 화를 내고 있을 때의 이미지처럼 감각적인 것이 본질을 전달 할 수 있어서 결국은 오성에 의해 개념화된 것을 필요로 하지는 않아요.

저 사람은 화가 났다. 화가 난 것은 얼굴이 불그레해져야 하고 뭐 온도를 재었을 때 37 도를 넘어서는 것이어야 하고 이렇게 굳이 개념으로 적용할 필요가 없다는 거죠. 예술 작품을 보았을 때 이미 어느 정도는 들어와요. 개념화되진 않아도 되는데, 들어오기는 하지만 예술적 이미지는 그래도 상상력의 어떤 도식화보다는- 이걸 무얼 이야기하냐 하면 상상력이 도식화되어서 어떤 분석 작업에 의해 작품을 알아내야 하지만 그것이 다는 아니라는 거죠.

항상 뒤프렌이 현상학자로 남아 있는 이유가 바로 상상력도 중요하지만 이 상상력이 어디서 오느냐? 우리가 항상 보기 때문에 온다 라는 거예요. 지각의 중요성을 항상 역설하고 있는 거예요. 그래서 끊임없이 보고 우리가 눈을 감고 무엇인가를 상기해본다고 생각해 보세요.

무언가를 상기할 때 그것도 여러분이 보았던 것이 오는 것이지 생뚱맞게 보지 않았던 것이 머릿속에 들어와 있지 않아요. 그렇죠? 결국은 기억 속에 있는 이미지죠. 지각된 것들이에요. 이것도 폰티의 입장과 비슷한 거고요.

▲ 상상력의 잠재적 역할 - 몸의 공감각

또 몸의 감각기관들이 기록한 것들을 통일시키는-메를로퐁티가 달라지는 부분이 여기예요-몸의 공감각, 제가 지금 이 컵을 보고 있으면 메를로퐁티는 붐과 동시에 플라스틱의 재질과 그것의 맛이 온다고 했거든요.

그런데 뉘프렌이 생각해보니까 그게 아닌 것 같아요. 몸의 공감각, 청각 후각 미각 시각 이런 공감각들은 상상력의 잠재적 역할에 의해 가능해진다고 뉘프렌은 보고 있는 거예요.

- 뉘프렌은 메를로퐁티가 대상에 대한 지각 행위에서 몸의 지향성에 의한 지각적 종합을 너무 강조한 나머지 상상력의 공감각 기능을 간과했음을 지적하고 우리는 유리컵을 보지만 유리컵의 견고함과 울림을 상상한다. 또한 우리는 견고함과 울림을 본다고 믿고 본다고 말하지만 거기에는 아무 것도 없다. 즉 촉각적인 것과 음향적인 것은 보이는 것으로 전환되지 않고 단지 잠재적인 상태로 있다. 이렇게 뉘프렌은 몸의 공감각이 상상력에 의해서만 가능하다는 걸 발견하고 보는 행위를 상상하는 일로 대체했다.

여러분 생각해 보세요. 이것이 재미있어요. 이 컵을 보고 있노라면 커피 맛 모두 느껴죠? 그리고 이 플라스틱의 재질감도 여러분이 만지지 않아도 여러분이 느껴요. 그럼 과연 퐁티가 이야기한 것처럼 붐과 동시에 보는 그 속에서 섞여 들어오느냐, 아니면 여러분이 아까 제가 이야기한 것처럼 커피를 오래 동안 마셔왔기 때문에 커피 맛이 우리의 머릿속에 이미지 속에 있고 플라스틱의 재질도 우리가 알고 종이 골판지의 느낌도 이미 우리가 알아요.

근데 만약에 골판지를 어렸을 때 한 번도 만져보지 않았거나 보지 않았다면 그런 사람은 이걸 처음 보았을 때 이걸 느낄 수 있을까? 그래서 가만히 보면 **뉘프렌은 이런 공감각이 몸속에서 그냥 녹아 있는 것이 아니라 결국 잠재적인 이미지로서 들어와 있는 거죠.** 상상력이 발동하고 있는 거예요. 헛갈리죠. 상상력이나 몸이나 하는 이야기를 꼬집고 있고요.

(그런데 말하자면 이 음악이야기를 하는 거예요.) 우리가 그림의 색채를 통해 음율을 느끼거나 (아까 누구예요? 흰색은 파란색은) 초록색이 플루트이라고 하고 흰색이 바이올린이라고 했던가. 제가 좀 미리 확인하고 왔어야 했는데.

칸딘스키는 색과 악기의 관계를 책에다 썼거든요. 청아한 색은 뭘 상징하고, 그것에 맞춰서 거의 그런 식으로 그림을 그리게 되요. 그래서 여기 그 이야기예요. 그림의 색채를 통해 음조를 느끼거나 음악을 통해 이미지를 떠올리는 것은 상상력에 의한 몸의 공감각에 기인한다.

따라서 상상적인 것은 현실과 관계없이 관념 속에서만 존재하는 비실재가 아니라 항상 지각된 것, 즉 현상의 근거에 실재한 세계이다. (무슨 뜻인지 알겠죠?) 다시 상상적인 것을 이야기하지만 사르트르처럼 뭔가 저 지각과 떨어져 있는 분리되어 있는 이원론적인 상상력의 세계가 아니라 지각을 했기 때문에 상상이 가능한 것이다. 그렇지만 공감각은 메를로퐁티처럼 무조건 몸 속에 녹아져 있는 것이 아니라 상상력에서 가능하다는 그런 이야기를 하고 있고요.

▲ 실존적 경험의 지평

그러면 상상에서 이 모든 것을 다 알 수 있냐 하면, 이건 아니라는 거죠. 여기서 알아낼 수 없는 표현적인 것. 칸딘스키의 즉흥이라는 것. 물감을 써서 즉흥이라는 작품을 만들었어요. 우리가 즉흥이라는 것을 상상을 통해서 색이나 그런 것을 잠재적 지식을 통해서 보았지만 결국 이 작품의 마지막의 의미나 미적 체험은 아무리 상상력이나 오성에 의해서 개념적으로 판단을 해도 알아낼 수가 없고 이건 느껴야 되요. 느끼고 감각해야 되요.

그건 뭐냐? 르 쌍띠망(le sentiment) 감정에 의해서 이 작품을 감각해야지만 우리가 알 수 있다는 거죠.

이 부분에서 메를로퐁티와 미켈 뒤프렌이 갈라지는 부분이에요. 르 생띠망에 대한 역할을 확실히 이야기하고 있거든요. 오성과 감정이 원지.

첫 번째 단계는 몸이었고 두 번째 단계는 의명적인 주관이었고 마지막에서 이 작품이 이 항에서 필요한 것은 심오한 나. 이게 무슨 뜻이죠? 그냥 단층적인 표피적인 감각적인 몸만으로는 이 작품을 읽을 수 없고, 이 작품을 읽기 위해서는 우리가 심오해진다는 것이 무슨 의미냐 하면, 각자가 알고 있는 자기만의 실존적인 경험적인 지평이 바로 이 작품을 이해하기 위한 장치라는 것이죠.

그래서 수용자가 표현된 의미를 보다 잘 이해하기 위해서는 우선**작품의 형식적인 구조에 대한 분석**이 필요하고-이것은 상상력에 의해 광경으로 만들어지고 **작품의 표현된 이미지는 아직 사유되지 않았으므로 의미에 대한 반성을 필요로 한다.**

- 뒤프렌은 현전단계에서 몸이 해독하지 못한 작품의 의미가 오성에 의한 비판적 반성과 감정에 의한 공감적 반성으로 해석된다고 보는데, 비판적인 반성은 작품의 조형 양식에 영향을 미친 작품의 역사적 사회적 장에서 오성의 객관적 분석을 의미하고 공감적인 반성은 감정에 의해서 표현된 정감적 의미를 반성하는 것이다.

그래서 칸트적 의미로 오성 이야기를 하고 있는데 결국 칸트는 외부의 감각적인 재료를 갖다가 오성이 범주에 의해서 판단할 수 있게끔 나누고, 그래서 여러분이 보았을 때 이 칸딘스키에게 있어, 오성이 한 역할은 청기사파로 독일의 표현주의 작가이고 그 당시 청기사파가 푸른색과 말을 많이 그렸는데 후기로 가면서 칸딘스키가 예술에 있어서 물론 감각적인 정신적인 것이 있다는 것을 알아내려고 본인이 작품을 썼고, 본인이 예술과 음악에 대해서 느낀 것은 우리 몸을 아무리 그 앞에서 열중하고 있어도 알아낼 수 없는 거예요.

이게 바로 비평가들이 하는 비평적 분석적 활동이죠. 작품의 스타일 양식 이 작품의 형식적인 구조를 알아내기 위해서는 집에 가서라도 미술사 책을 펴고 봐야 되요.

그렇지 않고 계속 앉아서 있으면서 상상의 나라를 펴서 작품을, 요즘 우리가 주장하는 또 다른 작품을 만들어내는데 그건 저도 아니라고 보거든요. 작가의 죽음을 인정한다 하더라도 작가가 왜 저 작품을 썼는가는 누구나 생각하게 되요. 여기 모든 사람이 작품을 볼 때, 왜 작가가 저 작품을 했을까? 하는 생각을 지워 버리지 못해요.

요즘에 와서 유행이 저자의 죽음에서 항상 암암리에 저자는 생각하게 되어 있어요. 그 이야기를 하는 것이고. 그래서 오성이 한다면 이 작품에서 이 작품의 의미가 읽혀졌느냐 아니에요.

마지막은 또다시 돌아와서 감정을 가지고 마지막으로 느껴야 되요. 느끼게 되면서 작품하고 밀착이 되요. 밀착이 되는 이때는 감각기관이 아니라 르 생띠망이거든요. 그래서 우연적인 것은 이 작품에서 우연적으로 읽힐 수 있는 것은 왜 여기에 초록색이 들어갔지?

여러분이 이해하기 쉬운 예를 든다면 이 그림에서 붉은색 노란색 파란색이 도시의 창인데, 창문에 비치는 붉은색 노란색 초록색을 갖다가.... 예를 들어 빨간 색은 저쪽 건물에서 비친 무엇이다. 노란색은 앞의 건물의 무엇이다. 아니면 초록색은 건물 앞에 있는 나무의 이것이다, 라고 딱 떨어뜨릴 수는 없어요. 그렇지요?

이것이 어떤 색깔이 비춰서 그 작가가 이렇게 그렸는지 아니면 작가가 그걸 토해서 자기의 느낌을 표현한 것인지 판단할 수가 없죠. 이게 바로 오성이 판단해낼 수 없는 우연적인 특수한 것, 여러분이 혹시 칸트의 미학이라는 강의를 듣게 되면 이것이다 저것이다하면 일반적이고 보편적인 것이지만 그것은 다 규정이에요. 그러면 매력이 없죠. 예술작품이라고 하는 것이 딱 결론이 나면 끝나버리는

거죠. 아무리해도 해석할 수 없고 저도 몰라요.

▲ 감정을 통한 공감

들로네가 어느 도시 창문 앞에서 이 그림을 그렸는지 모르거든요. 그리고 붉은 색이 비춰서 그런 건지, 아니면 자기가 도시에 살면서 바쁜 도시사람들의 열정이라든가 그걸 비유적으로 표현할 수도 있고, 실제로 나무일수도 있고, 이 노란색은 그 도시가 안고 있는 경쾌함이라든가 도시의 텅스텐 전구 불빛일 수도 있고. 몰라요. 이게 그 작가만이 집어넣을 수 있는 작가의 우연적인 특수성 개별성이예요. 이런 어떤 범주에도 들어갈 수 없어요. 이걸 읽을 수 있는 것은 우리 각각의 감정이예요.

그러면 저는 분명히 그렇게 읽었고 여러분은 틀리죠. 우연적인 것은 모든 사람에게 다르게 읽혀질 수 있어요. 그래서 이게 바로 표현적인 의미이고... 감각이 아니라 감정이고... 그럼 감정과 감각이 뭐가 틀리냐... 밑에 있는 것은 시간이 없기 때문에 설명을 할게요.

감정이 읽을 수 있는 것은 공감적인 반성, 공감 라 레플리씨옹 뽀빠띠끄(la replition sympathique) 서로 공감한다는 거죠. 분명히 우리는 인간이기 때문에 다르기도 하지만 비슷한 면도 많아요. 여러분이 아주 슬플 때 슬픈 감정을 빨간색으로 표현하는 사람은 거의 없어요. 흰색이나 아니면 회색이나 블루나 검은 색으로 표현할 수 있지만 이게 보편적인 거거든요.

아주 정열적이고 폭력적인 걸 갖다가 흰색으로 표현하는 건 역설적으로 의도적으로 하는 경우는 있겠지만 그러지는 않아요. 우리가 인간이기 때문에 보편적 인간적으로 느낄 수 있는 어떤 감정이 있어요. 저도 그렇고 여러분도 그렇고 보시면 이미 보편적으로 비슷하게 느낄 수가 있거든요. 작가도 그렇죠.

그래서 공감은 작가가 여기에 집어넣은 것과 내가 가지고 있는 어떤 그런 것이 서로 눈에 보이지 않지만 서로 얹혀서 교차하면서 읽어낼 수 있는 것이죠. 아까 이야기한 정주하의 사진을 다시 보지요. 이 사진을 갖고 나온 이유는 가장 대표적인 개념사진이라고 할 수 있어요.

하나의 풍경사진이지만 실재적으로 이 장면만 본다면 영광의 가마미 해수욕장이 정말 하나의 풍경사진으로서 그래도 아름답거나 웅대하거나 장대하거나 심상에 뭔가 느낌을 주거나 심상풍경으로 넘어가는데, 이건 순수하게 풍경사진이라고 할 수 없어요. 풍경 사진의 장르에는 들어갈 수 있을지 몰라도 분명히 이걸 보여준 작가의 의도는 눈에 보이는 그대로가 아니라는 거죠.

요즘 현재 찍혀지고 있는 개념사진에서 스트레이트사진 아주 기본적인 스트레이트사진이죠. 흑백이 아닌 컬러의 스트레이트사진이면서 가장 다큐적인 사진이면서 정말 아무것도 없이 기록적인 사진이에요. 하지만 초창기 스티글리츠 이후에 나타난 스트레이트사진하고 틀린 점은 그 당시 스트레이트 사진의 특성은, 물론 어떤 내용이 없었다는 것은 아닌데, 내용도 있지만 회화주의 사진에서 탈피하고자 하는 즉물적인 스트레이트사진이었죠.

하지만 요즘은 회화주의 사진이나 스트레이트사진이 모두 섞이고 있는 상황이기 때문에 그건 아니고, 이 스트레이트 사진의 특징은 그것보다는 아까 말씀드린 내용이죠. 어떤 내용? 이 풍경이 안고 있는 불안한 징조이죠? 그런데 처음에 가서 읽히기가 쉽지가 않아요. 사전 준비라든가 팜플렛을 보면 읽기가 쉽지만 이것은 그래도 나아요.

정주하씨 다른 사진 보면 원자력 발전소 거의 없어요. 아이들 딱 앞에 세워놓고 아니면 과수원 나무가 앞에 있고 발전소는 저 뒤에 희미하게...알고 있는 사람들은 찾아내지만 도대체 이것은 진짜 풍경사진이고 어떻게 보면 풍경이 아니라 포토레이트 초상사진 같은 사진도 꽤 있거든요. 도대체 이 사진을 왜 찍었을까? 사실주의적? 아니면 동네사람들의 초상화를 보여주는 것도 아니고. 결국은 이걸

이해해야 해요.

아까 말씀드린 것처럼 감각세계, 어 웬일로 정주하씨가 흑백사진에서 컬러사진으로 넘어갔네. 예를 든다면 사진이 굉장히 커졌다 하는 점들을 현전의 단계에서 몸으로 읽어내고 머릿속에서 상상력을 발동해야죠. 그럼 저것이 과연 무엇인가? 저 뒤에 있는 것이 정말 원자력 발전소인데 하면서 불안해지기 시작해요. 거기서 매일 유출문제 금이 가네, 어쩌네 그런 문제들이 있는데, 진짜 해변하고 가까이 있어요. 가까이에서 조금이라도 뭐가 유출되면 방사선에 오염되기 쉬운 공간이잖아요.

그런 공간에서 여러분이 원자력 발전소나 원자폭탄 이런 것에 대한 사전 지식이 없다면 하나도 위험하지가 않아요. 원자력 발전소라는 것을 알아도 원자력이라든가 원자폭탄에 대한 사전 지식이 없다면 이게 뭐가 위험해요. 하나도 안 불안하죠. 그걸 우리 머릿속에 지식으로 알고 있기 때문에 아 그래서 불안하구나. 그래서 이런 사진을 찍었고. 이번 전시회의 타이틀이 너무나 불안하기 때문에 <불안, 불-안>이에요.

그럼 그걸로 해석이 되면 다 끝나느냐 그러면 두근거리는 단계에서 다 끝나버리죠. 우리는 또 느낌이 있어요. 불안에 대한 느낌이 다 틀려요. 정말 긴박하게 온 사람도 있고, 아니면 실제로 방사선 오염을 주변에서 실제로 본 사람, 아니면 옛날 영화 속에서 일본의 히로시마에 터졌던-알랭 레네라는 프랑스의 영화감독이 <히로시마 내 사랑>이라는 영화를 만들었거든요. <히로시마 내 사랑>이 누벨바그를 대표해요. 그 당시 여러 감독이 있는데 그 영화를 보고 있노라면 히로시마에 원자폭탄이 터지는 아주 처절했던 상황이 다큐멘터리로 앞부분에 나와요. 그 영화의 특징이 영화이면서 다큐이기도 한데 그 느낌이 다 틀려요.

이제 마지막으로 느끼는 것이 우리 감정으로 느끼는 것인데, 처음에 몸으로 느꼈던 그런 것과 감정으로 느꼈던 그것이 또 틀려요. 감정은 이미 몸으로 느꼈던 것과 종간의 오성의 단계를 지나면서 똑똑해지는 어떤 사유작용을 거치면서 느끼는 감정은 어느 정도 이 작품을 비판적인 거리를 가지면서 자기의 감정을 투영하면서 느낄 수가 있어요.

그래서 이 작품도 굉장히 개념적인 사진이고 중성적인 사진이지만 모든 사람에게 감정을 불러일으킬 수 있는 사진이고 그래서 초창기의 스트레이트사진하고 틀린 스트레이트사진의 특성을 가진 사진이라는 거죠. 나머지는 말로 말씀드리고.

감정은 항상 하는 이야기지만 정서 에모씨옹(emotion) 우리가 슬프다 기쁘다 순간적으로 오는 정서이고 뒤프렌의 감정이라는 것은 인식할 수 있는 인식기관으로까지 승격이 되는 바로 그런 관계, 그때에야말로 미적 지각이 완성되고 미적 체험이 완수되면서 우리는 작품을 이해하고 그런데 여기서 끝나는 게 아니고 몇 년 지나면 또 틀리고 시간성 속에서 미적 체험은 완수가 되죠. 결국은 미적 체험의 단계는 여러분이 판단 분석도 좀 해야 하는 거죠. 일단 여기까지 하고 잠깐 쉬겠습니다.