

지각의 존재론적 이미지와 예술비평*

윤대선**

주제분류 예술철학, 프랑스철학

주요어 들뢰즈, 메를로-퐁티, 베르그손, 예술비평, 지각의 이미지

요약문

우리는 예술작품에 나타난 지각(perception)의 존재론적 이미지에 대한 미학적·철학적 이해를 통해 사물세계의 ‘있음’에 관한 예술가들의 사유와 해석을 비평하고자 하며 지각이란 무엇인가에 관한 철학적 문제의식을 새롭게 검토해 보고자 한다. 즉 포스트모던 예술시대에 새로운 지각의 이미지를 표현하고 있는 예술작품들을 비평하면서 지각에 관한 철학적 해석과 비평을 넓혀 나갈 수 있을 것이다. 현대예술에 있어 지각이 차지하는 위상이란 무엇이고 그 이미지는 무엇을 표현하는가? 우리는 정신과 물질 사이에서 작용하는 지각의 운동을 데카르트 이후 베르그손, 메를로-퐁티, 들뢰즈 등의 주요 이론들을 참고로 이해하면서 그들의 사유세계와 연관된 일부의 예술작품들을 소개, 비평하고 철학과 예술적 세계에 대한 융합적인 관심을 확장시켜 나가고자 한다.

* 이 글은 제112차 한국해석학회 추계학술발표회(2015. 11. 7, 중앙대학교)에서 발표한 것을 수정, 보완한 것이다.

** 경기대학교

1. 서론 : 예술적 이미지, 사유와 지각 사이에서

예술적 이미지는 작가의 상상과 사유를 표상하며 특히 사물세계를 느끼고 판단하는 방법으로서 지각의 이미지는 예술의 본질을 차지한다고 해도 과언이 아니다. 예술은 이미지를 표현하는 장르이다. 삶의 본질이 영혼이나 에로스 등에 있다 하더라도 예술가는 시각적·촉각적 이미지를 통해 자신의 생각과 느낌 그리고 상상을 이미지로써 표현한다. 이런 이유에서 예술가에 있어 지각의 이미지는 단순히



<그림 1> 마그리트의 「잘못된 거울」(Le faux miroir, 1935) 한 예. 실재세계의 애매성, “내가 보고 있는 푸른 하늘은 실재 자체인가, 아니면 내 눈에 비춰진 하늘인가?”

사물세계에 대한 신체적인 반응을 의미하지는 않는다. 고중세의 시대에 예술을 경시했던 것은 예술이 사유를 모방하는 신체적 표현 기술로 여겨졌기 때문이다. 그러나 특히 세잔 이후 사물의 색채와 공간배치를 중시하는 현대예술에 있어 예술가의 사유와 지각행위는 회화적 구도보다도 선행하는 창작의 조건이며 이것은 현대비평의 관심이 되기도 한다.

철학과 마찬가지로 예술은 삶과 세계를 사유하고 해석한다. 그래서 ‘예술을 철학한다’는 말도 예술적 이미지에 구현된 작가의 새로운 시선을 찾기 위한 ‘예술을 사유한다’의 말과 다르지 않다. 그런 의미에서 <그림 1>은 ‘세계를 어떻게 볼 것인가’에 대한 예술적 사유를 표현한다.¹⁾ 푸른

1) 마그리트(R. Magritte)는 인간의 사유 속에 고착되고 있는 본질과 표상이라는 이원적 사물의 구조를 해체하고 표상적인 이미지에 오버랩 되고 있는 사물의 숨겨진 진실을 폭로한다. 예술적 사유의 오해와 진실을 전달하고 있는 셈이다. 「붉은 모델」(Le modèle rouge, 1937), 「매혹자」(Le séducteur, 1951) 등이 그런 진실을 표현하고 있다.

하늘과 구름을 캔버스에 그리고 있는 화가의 손동작은 결국 화가 자신의 눈동자에 비쳐진 하늘과 구름의 이미지를 베끼고 있는 것은 아닐까? 우리는 세계와 사물세계를 논리적으로 인식하고 있다고 하지만 결국 이것도 인간의 눈에 비쳐진 표상이 되지 않을까? 텍스트의 의미가 다양한 해석들을 통해 탐구될 수 있듯이 예술적 이미지들도 감상자들의 각각 다른 관점들에 의해 비평될 수 있다. 비평가들은 작가의 사유와 지각을 표현하고 있는 예술작품에 대해 여전히 많은 것들을 기대한다. 예술적 이미지는 인간의 상상과 실제세계에 대한 지각행위를 통해 진화해 왔다. 근본적으로 예술은 작가의 상상과 지각을 반영하고 있는 행위예술이며 미적 이미지는 작가의 특정관점과 표현기법을 요구한다.

특히 현대예술에 있어 작품 활동은 작가의 상상과 사유 그리고 지각에 대한 창의적이고 융합적인 심미안을 발전시켜 왔으며 이런 의미에서 작품에 대한 심미적 판단과 이해가 비평적 차원에서 매우 절실하다고 볼 수 있다. 물론 하나의 작품이 작가의 주관적 판단과 인상을 그려내는 것이라는 것을 부정할 수는 없다. 분명한 점은 현대의 예술세계는 그 어느 때 보다도 작가의 문제의식이 더욱 침예한 기법으로 표현되고 있으며 그 기법도 엄청난 변화를 거쳐 왔다. 가장 창의적인 예술은 시대를 앞서간다. 그러나 포스트모던 시대에 이르러 예술가의 사유가 무엇을 지시하고 있는 것인지, 찾고자 하는 진리가 무엇인지를 가늠하지 못할 정도로 현실과의 과감한 괴리감을 가져오기도 한다. 다른 한편 현대예술과 비평에 있어 신체에 대한 새로운 해석이 가능해 지면서 지각에 관한 미학적 심도가 더욱 높아지고 있음에 주목할 필요가 있다. 그래서 그 어느 때 보다도 예술작품에 대한 미학적 해석과 비평이 더 요구받고 있는지도 모른다. 과거의 전통에서 예술적 이미지는 지각이 중심이 된 표현이 아니라 사유의 결과, 특히 지성에 의해 반성된 구도와 배치에 따라 그려질 때 미적인 가치를 가진 것으로 평가되기도 했다.²⁾

예를 들어 이성적 사유에 근거를 두었던 알베르티와 데카르트의 예술

론을 살펴보기로 하자. 르네상스 문화의 초기는 고대 및 중세의 모사적인 예술론에 영향을 받았고 알베르티 (Alberti, 1404~1472)의 예술론은 과거의 표상적인 예술론을 종합하고 르네상스 예술세계의 새로운 질서를 개척한다. 건축, 회화 등의 다양한 장르에 남겨진 그의 저작과 예술론은 르네상스 미학의 토대가 됐다. 그의 『회화론』에 따르면 회화의 우선적인 목적은 인간이성의 원리에 따라 외부세계를 재현하는 것에 있다.³⁾ 수의 비례는 그 중심에 있다. 따라서 수학적 원리나 사물세계의 과학적 연구에 따르지 않는 예술론은 어떤 것도 용납되지 않았다. 그는 실재와 이것을 재현하는 이미지의 비례적인 관계에 특히 관심을 갖고 실재세계를 표현할 수 있는 예술의 수학적 사고를 실현한다. 따라서 회화적 미는 수의 보편적 비율과 배열에 따라 성립될 수 있다는 그의 실재론을 이해할 필요가 있다. 그는 구도를 중시하는 르네상스 시대의 새로운 예술론을 개척했으며 수학과 과학적 지식에 바탕을 두고 비례와 원근법에 관한 이치를 확립해 나가면서 다빈치와 뒤러의 드로잉에도 상당한 영향을 준다. 그의 예술적 활동은 이성적 사유의 질서를 재현하는 것에 있었다.

근대에 이르러 미학적 관념은 숭고한 사유의 미를 나타내기도 했지만 이성적 사고의 범주 속에서 지각행위를 평가하기도 한다. 데카르트(R. Descartes, 1596~1650)의 광학적 시선은 감각운동이 하나의 기계적 반응에 불과하다는 것을 보여준다. 신체가 기관의 배치에 따라 작동하는 것은 신체의 본성이다. 사실 그는 미의 재현에는 큰 관심이 없었다.⁴⁾ 다만

- 2) 전통적인 예술적 사유와 이미지는 다음과 같은 특징을 갖는다. “고대 후기와 중세에는 플라톤의 모방론이 르네상스 예술관의 토대로서 통용되었다. 예술의 목표로서 간주되는 미 개념은, 부분과 전체의 규칙적인 비례와 조화를 통해 획득되는 것이고 이런 목표를 추구하는데 있어 중요한 방법으로 여겨진 것은 특히 원근법과 같은 지식들이었다.” (우도 쿨터만, 『예술이론의 역사』, 김문화 옮김, 문예출판사, 1997, p.74.)
- 3) 참고: 레온 바티스타 알베르티, 『회화론』, 김보경 옮김, 기과량, 2011.
- 4) 데카르트는 무엇보다 이성 중심적인 사유의 질서를 중시한다. “사실 수학적 방법에 의해 통제되는 통일된 지식을 꿈꾸었던 데카르트는 미학론을 전혀 집필하지

사물세계의 기계적인 운동은 수와 비례에 의해 존재하는 것이니만큼 이것을 인지하는 감각운동은 당연히 인간의 사유와 판단에 의존할 수밖에 없다. “나는 지금 물체조차도 본래는 감각이나 상상력이 아니라 오직 오성에 의해서만 지각된다는 것을, 물체는 만저서 혹은 보아서가 아니라 이해함으로써 지각된다는 것을 알게 되었다.”⁵⁾ 이와 같이 데카르트에게 있어 대상을 지각하고 이것을 판단하는 능력은 시각적 시스템을 지배하는 정신적인 두뇌활동으로부터 기인한다. 따라서 색채나 형태를 그려내는 외부의 물체 이미지가 순전히 지각에 의존한다면 그것은 확실한 표상이 될 수 없다. 결과적으로 외부세계를 과학적 시선으로 관찰하고 자연적인 필연성과 내재성을 탐구하고자 하는 지성적인 능력은 중세시대의 목적론적 세계관을 극복할 수 있었다. 그에게 있어 물질세계에 대한 이성적 판단은 그런 역할을 위해 필수적인 것이다. 물체의 실체성을 인지하고 있던 데카르트에게 있어 감각과 대상 사이에는 미학적 의미가 부여된 지각의 특수성이 인정되는 것이 아니라 그저 수와 비례에 의해 조합될 수 있도록 기하학적 공간과 지성적 판단이 우선적으로 작용할 뿐이다. 즉 감각의 이미지는 사유작용으로부터 자유롭지 못하다.

결과적으로 데카르트의 지각에 대한 이해는 현대의 미학비평을 새롭게 개척했던 메를로-퐁티의 지각과 공간의 관계에 대한 것과 근본적으로 상반되는 것이다.⁶⁾ 현대예술에 있어 지각이 차지하는 위상이란 무엇이고

않았다. 그의 음악에 관한 소고(1618)는 젊은 날의 작품인데 감각적 즐거움과 미의 조건들을 수학적 비례식들의 도움을 받아 규정하고 있다.” (마르크 지르네즈, 『미학이란 무엇인가』, 김웅권 옮김, 동문선, 2003, p.48.)

5) 데카르트, 『성찰』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1997, p.55.

6) 공간과 지각에 대한 데카르트와 메를로-퐁티 사이의 상이한 견해차는 세계를 바라보는 근본적인 차이점에서 나타난다. “데카르트는 공간이라는 이름대로 온전하고, 명료하고, 논의하기 쉽고, 동질적인 존재를 구상했다. 그가 구상한 공간은 사유가 관점을 초월하며 내려다보는 공간이요, 직각으로 교차하는 세 축 위로 통제로 옮겨지는 공간이다.” (메를로-퐁티, 『눈과 마음』(L'OEil et l'esprit, 1964), 김정아 옮김, 마음산책, 2008, p83.)

그 이미지는 무엇을 표현하는가? 우리는 정신과 물질 사이에서 작용하는 지각의 운동을 데카르트 이후 베르그손, 메를로-퐁티, 들뢰즈 등의 주요 이론들을 참고로 이해하면서 그들의 사유세계와 연관된 일부의 예술작품들을 소개, 비평하고 철학과 예술적 세계에 대한 융합적인 관심을 확장시켜 나가고자 한다. 해석과 비평은 미처 깨닫지 못한 것을 일깨워 준다. 텍스트가 지닌 논리와 검증적 분석을 떠나 예술가의 직관적 이미지를 표현하고 있는 것이 예술이다. 그럼에도 불구하고 그 어떤 예술작품이더라도 작가의 표현기법과 생각의 차원을 비평가 내지 감상자에게 직접 보여주며 만약 예술세계에 그런 긴밀한 관계가 없다면 미학적 기준을 새롭게 탐구하기 어려울 것이다.

2. 포스트 모던시대의 예술적 이미지의 새로운 근거

과거 회화적 서사성은 사유의 재현을 시도하거나 이야기의 구상을 중시하는 전통을 만들어 왔다. 특히 중세 이후 종교적 서사성을 표현했던 예술은 자연스럽게 이야기의 한 해석을 전달해 왔거나 사유의 한 표본을 보충하는 수단이 되기도 했다. 본질과 표상이라는 이분법적 구조 속에서 예술적 표현은 사유에 종속된다. “예술가는 항상, 그리고 우리는, 예술가의 작품을 관조할 때 그의 경험을 재산출하면서 항상, 현실적인 그림으로부터 ‘이상적인 패턴’으로 눈길을 돌리고, 그런 다음에 다시금 ‘패턴’으로부터 그 그림으로 눈길을 돌린다.”⁷⁾ 즉 예술적 이미지의 배후에는 반드시 생각의 원천을 다루고 있는 전형이 존재한다. 그러나 오늘날 인간이 삶의 중심으로서 세계에 위치하면서 예술적 지각행위와 그 이미지는

7) 존 알렉산더 스튜어트, 『미적 경험과 플라톤의 이데아론』, 양태범 옮김, 누멘, 2011, p.203.

세계에 위치한 인간 자신에 대한 해석을 통해 표현된다.

특히 19세기 이후 예술은 사유로부터 이탈하기 시작하며 실존적 일회성, 우연성과 마주치는 예술적 이미지는 내면적 삶의 공허를 폭로하거나 아니면 새로운 삶에의 귀환을 제시하는 경우가 많다. 예술이 인간의 정신적 세계를 구현한다는 근대적 예술적 통념을 허물게 된 계기는 사진예술로부터 비롯된다. 사진 이미지는 실재 그 자체를 표현한다고 믿었기 때문에 사진 이미지의 물적 토대에는 특별한 권위나 아우라(aura)가 존재할 수 없다. 그래서 사진예술은 사물세계를 바라보는 지각 이미지의 모든 것이라고 해도 과언이 아니었다. 자칫 지각의 사물화가 초래된 것도 그런 관계에 있으나 사진예술은 예술이 천재적인 독창성을 표현한다는 독점적 지위를 허물게 된다. 특히 벤야민(W. Benjamin, 1892~1940)의 예술비평은 유물적 인간의 실존적 지위와 역사이해를 반영한다.⁸⁾ 이런 의미에서 영상 이미지는 인간과 세계의 관계에 대한 해석에 큰 변화를 가져오며 인간존재를 역사적·사물적 공간 속에 위치시키며 즉물적 존재의 연장으로서 이해하기 시작한다. 예를 들어 오늘날 새로운 예술적 지각을 형성하는데 있어 적지 않은 영향을 끼쳐온 앳제, 뒤샹, 세라의 작품들을 살펴보기로 하자. 이들은 사물세계에 대한 실제적 인식과 지각의 관점을 중시함으로써 현대 예술의 새로운 변화를 모색한다.

<그림 2>와 같은 앳제(E. Aget, 1857~ 1927)의 사진 이미지들은 벤야민의 인간이해와 예술적 관심을 짐작할 수 있게 해 준다. 마네킹은 부조리한 삶의 공간 속에 갇혀 있으며 그의 시선은 밖을 응시하고 있지만 무

8) 벤야민의 예술적 감수성은 도시가 지니고 있는 역사성, 생명력, 과거와 현대가 만나는 삶의 터전 등에서 영감을 얻으며 실존적 삶의 미학을 개척한다. 가령 도시화에 남겨진 인간의 흔적은 삶과 역사의 그것이며 이런 언저리에 미학적 사유가 투시된다. “벤야민에게 건물, 공간, 기념물과 대상들이 도시환경을 구성한다. 도시 환경은 인간의 사회적 활동 양식에 대한 반응이자 구조이다. 건축과 인간의 행위는 서로를 형성하고 또 상호 침투한다.” (그람 질로크, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 노방우 옮김, 효형출판, 2005, p.23.)

의미하다. 그리고 유리창에 비쳐진 건너편의 건물 이미지는 예술작품의 아우라를 상쇄한다. 도시화의 과정에서 빛어지고 있는 삶의 부조리와 소외의 현장에서 아우라는 빛을 잃는다. 그러나 아우라를 제거한 자리에 실재의 이미지가 보충된다는 것은 예술적 지각을 사물화 하는 것이 아니라 새로운 예술적 지각, 즉 인간과 세계 사이의 직접적 소통 내지 인간 자신의 눈과 손을 통해 얻은 즉물적인 자각이 예술의 중요한 부분을 차지하게 된 것을 의미한다. 중세시대 이후 흔히 볼 수 있었던 종교적 상상과 신비주의 또는 구도나 비



<그림 2> 앞제의 사진작품. 벤야민에 따르면 아우라를 파괴하는 일은 오늘날 지각의 예술이 갖는 시대적 특징이다.

례를 중시했던 근대적 예술의 질서가 서서히 인간 자신의 시선이나 지각에 의지하는 새로운 예술로 변화하기 시작한다.⁹⁾ 벤야민에게 있어 물질적 삶의 터전 속에서 형성된 존재는 현실의 위상이지만 그렇다고 가치가 없는 것은 아니다. 일회성, 공허 등은 인간에 대한 새로운 자각이다. 이렇듯 인간을 실제적인 존재로 위치시키면서 지각은 세계와 소통할 수 있는 가장 확실한 근거가 될 수 있었다.

포스트 모던시대가 시작되면서 가장 특징적인 것은 형이상학적 사유의 상실이다. 그래서 천재의 사유와 예술적 지각은 특권적 지위를 잃어버린다. 심지어 예술 자체의 무의미성이 주장되기도 한다. 그렇다고 이런 일부의 경향이 예술 자체의 부정을 의미하는 것은 결코 아니다. 예술의 본질은 창의성이 아니라 예술가의 임의적인 선택이거나 취향을 반영하기

9) 인상주의는 그런 변화의 중심에서 있다. 가량 인상파 화가 드가(E. Degas)의 「압생트」(1876)의 한 예를 들어보자. “기우뚱한 구도와 비대칭적인 인물배치는 전체적으로 사진술의 적용을 암시하는데, 새로운 테크놀로지에 대한 드가의 호기심을 잘 보여준다.” (이택광, 『인상파, 파리를 그리다』, 아트북스, 2011, p.219.)

때문에 예술작품의 미화된 위상은 허구에 지나지 않는다는 극단적인 예술론도 등장한다. 그래서 예술의 본질이 기성품(ready made)에 비유되기도 한다.¹⁰⁾ 뒤상(Duchamp, 1887~1968)의 작품은 그런 예술적 판단을 반영한다. 예술은 본질적으로 임의적인 선택이기 때문에 예술가가 아닌 누구라도 예술가가 될 수 있으며 예술가가 예술을 독점해야 할 이유는 없다는 논리가 성립된다. 예술의 정의를 논하면서 그것이 사물이나 사유의 형상, 본질 등을 표현한다는 것은 무의미하다. 왜냐하면 예술은 작가의 선택적 행위이기 때문이다. 다만 예술이 우리에게 즐거움을 줄 수 있거나 간혹 공허함을 느끼게 해줄 수 있다면 예술작품의 또 다른 존재이유가 있을 것이다. 「샘」(La Fontaine, 1917)은 개념예술의 효시가 되고 있으며 작가의 예술적 발상이나 문제의식을 중시하고 높이 평가하는 계기를 가져왔다. 그러나 그것은 예술작품에 있어 미적 지각보다도 예술적 구상과 착상의 문제에 더 초점을 두고 있기 때문에 정확히 말하자면 예술작품이라기 보다는 설정작품에 가깝다고 보아야 할 것이다. 그럼에도 불구하고 「샘」을 비롯한 뒤상의 작품들은 오브제 예술의 발전적 전기를 마련하는 등 미래의 예술적 감수성에 대한 큰 변화를 예고하고 있었다.

이후 현대의 예술작품은 회화적 대상이면서도 철학적·문학적·음악적 심지어 수학적 대상으로서 하나의 종합예술의 경향을 띠고 있으며 대중적 시선을 그 어느 때보다도 깊이 의식하고 있다. 감상자들의 느낌 자체에 작품의 예술성을 호소하는 경향도 있다. 그래서 시각적 퍼포먼스, 작품의 작업과정 자체가 이미 아틀리에와 전시실 사이의 경계를 허물고 있는지 모른다. 이것은 우리가 생각할 수 있는 예술의 또 다른 영역 넓히기 내지 미적 애매성이기도 하다. 우리는 그런 예술적 사례를 뒤상이나 백남

10) “사실 레디메이드는 예술의 정의 문제를 제기한다. 처음에 아무 것도 아닌 것 혹은 거의 아무 것도 아닌 것, 즉 평범하거나 시시한 물건이 ‘예술가’의 명명과 제도의 ‘확인’을 통해서 기적적으로 ‘예술작품’으로 변모한다.” (마르크 지르네즈, 앞의 책, p.363.)

준의 포스트 모던적 예술정신을 통해서 확인할 수 있다. 오늘날 우리가 기대하게 되는 예술적 새로움, 창의적 기법 등은 현대성 내지 애매성의 차원에서 연출되고 그려지고 있는 셈이며 그런 현대예술의 특징을 예상하면서 예술작품을 바라보는 비평적 시각도 달라져야 한다.

위와 같은 개념예술의 새로운 시도들 가운데 예술적 지각의 문제를 단적으로 직관하고 있는 작품도 있다. <그림 3>에서 볼 수 있는 세라(R. Serra, 1939~)의 작품은 예술적 지각이 특정 장소를 떠나 지속성을 갖기 어렵다는 것을 보여준다. 작품 그 자체의 물질성과 함께 예술적 지각의 특정성을 주장할 수 있는 것이다.¹¹⁾ 예술작품은 어느



<그림 3> 세라의 「기울어진 호(弧)」(1985). 3차원적 공간과 시간 속에 배치되는 설치예술은 장소 특수적인 공공예술의 새로움을 시도한다. 여기서 예술적 생명력은 공간지각을 떠나 존재할 수 없다.

곳에서 전시되더라도 예술성을 똑같이 간직하고 있는 것이 아니라 역사적·문화적·지형적 특정성 내지 물질성을 통해 그 예술적 가치가 승인될 수 있다. 심지어 위의 작품은 예술에 대한 감상자의 태도 내지 지각의 변화를 요구하고 있다는 점에서 설치예술이 나아갈 바를 시사해 주고 있다. 예술적 감상에 대한 통념을 뒤바꾼 세라의 작품은 낯선 지각의 새로움을 감상자들에게 부여함으로써 그런 지각이 발생할 수 있는 국지성(locality) 내지 공시적 맥락이 작품의 중요한 일부이거나 배경이 될 수 있다는 것을 증명한다. 즉 신체적 지각은 장소적 지각이며 이것은 곧 지

11) 단토는 세라의 작품을 이렇게 평가한다. “세라의 작품인 기울어진 호는 마치 공간의 유일한 역할이 세라의 조각을 위한 일종의 확장된 기반이어야 하는 듯이 공간을 가상적으로 다루면서 공간의 기본적 기능들을 전복시키는 지점까지 밀고 가 공간을 지배한다.” (아서 단토, 『생각하는 예술』, 정영도 옮김, 미술문화, 2007, p.64.)

각의 조건이 될 수 있으며 그것을 표현하는 예술작품은 특히 공간적 배치에 대해 민감한 반응을 할 수 밖에 없다. 공간지각이 지성적 판단에 의지하는 것이 아니라 신체가 위치해 있는 국지성에 의해 결정된다는 것은 새로운 예술적 지각의 출현을 시사해 준다. 세라의 작품은 사유와 공간 사이의 예술적 구도가 지각과 공간 사이의 그것으로 바뀌고 있는 변화를 반영한다.

3. 사물의 있음에 대한 지각 이미지의 예술적 재구성

현대의 예술은 대상세계를 실재론적 관점에서 파악하는 것이 아니다. 세잔(P. Cézanne, 1836~1906) 이후 마티스, 칸딘스키, 몬드리안 등의 회화 이미지들을 보게 되면 이것들은 대상성을 떠나 이것의 움직임에 직관하는 사유의 관점에 의해 재구성된다. 즉 사유와 지각의 조화가 드러나는 경향이 나타나지만 여기서 사유는 인간의 자유로운 상상이나 실제적인 지각을 바탕으로 하는 것이다. 세잔의 원근법의 해체는 새로운 예술적 기법의 중심에 있다. 칸트에게 있어 사물의 지각은 공간과 시간의 선험적 감성형식에 의해 먼저 부여되지만 세잔에게 있어 사물의 근거는 공간적 구도에 의해 배치되는 것이 아니라 사물들 사이의 관계로부터 발생한다. 이런 측면에서 세잔은 사물세계의 구성과 밀도를 중시하며 공간지각과 그 이미지를 표현한다. 즉 그는 사유로부터 독립된 회화적 공간에 대한 이해를 개척하게 되는데 이것은 신체주체와 상관관계를 맺고 있는 메를로-퐁티의 사물세계의 이해에 적지 않은 영향을 준다. 세잔에 의해 캔버스에 구현된 예술적 공간은 때로는 사물적인 이미지의 배치에 있어 불균형을 초래하게 되는데 이것은 자연세계를 이해하고 인지하는 방식이 사물 중심적인 ‘사물에의 지각’으로 나타나고 있는 이유 때문이다. 이런

세잔의 시도는 과거의 예술적 구도를 뒤바꾸는 사건에 비유될 수 있다.

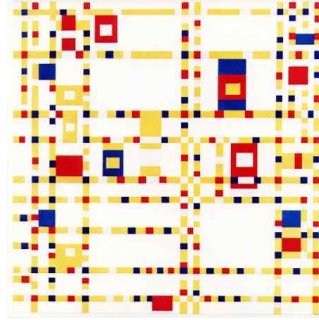
모네 이후 인상파 화가들의 관심은 빛에서 파생되는 색채를 캔버스에 그려내는 것이었다. 색채는 고정된 것이 아니라 항상 빛의 파장들을 통해 다양하게 그 색감을 드러내기에 사물들의 형태들마저도 빛의 채색에 의해 다양한 모양새들로 구성된다. 즉 지각의 이미지는 외부세계의 빛에 적극적으로 반응하면서 회화적인 동기를 완성할 수 있었다. 그들 가운데 세잔은 더 나아가 사물세계에 대한 지각의 이미지가 사물들 사이의 관계들로부터 발생한다는 착상을 한다. 따라서 색감들의 음영은 빛의 명암을 반영하는 것이 아니라 사물들 사이로의 동화(同化) 자체에서 그려진다. 사물들의 형태와 색채는 보는 사람의 이미지가 아니라 사물들 사이에서 주고받는 사물의 이미지를 표현한다. 즉 사물 자체로의 회귀는 세계를 보는 사람의 사유와 인상을 최대한 배제하는 것처럼 보인다. 사물의 구도와 배치는 원근법의 조망 아래 정해지는 것이 아니라 사물 자신들의 어울림, 이웃하기 등에서 새로운 조화를 추구한다. 그래서 세잔의 사물세계는 공간적 비례구도를 탈피한다. 사물세계의 차이와 관계성에 초점을 두고 지각의 이미지가 완성되며 회화구도가 자연스럽게 만들어진다. 그는 사물세계의 자연성을 표현하기 위해 사물의 이미지를 지각에서 다시 사유의 이미지로 재구성하기 시작하는데 여기서 현대예술의 중요한 특징인 비구상성이 제시된다.

세잔은 2차원적 평면의 회화구도 속에서 사물들의 배치와 구성에 집착하며 사물의 색채예술에서 사유의 미학으로 들어선다. 이런 그의 회화기법에 고무된 피카소, 마티스 등은 현대예술의 한 획을 긋게 된 비구상적 예술을 시작한다. 칸딘스키, 몬드리안 등도 그런 계열에 속하는 대표적인 작가들이다. 즉 예술사에 있어 회화적인 지각의 이미지가 비구상적인 방식으로 인지되는 경향이 나타나게 된 것이다.¹²⁾ 이렇게 세잔 이후 현대

12) 현대예술의 아버지라고 불리는 세잔은 비구상 예술을 개척한다. 공간의 기하학적 구성은 사물 자체로의 지각을 실현하는 것처럼 보인다. “세잔은 역동적이고 총체

의 문제 작가들로 평가되고 있는 마티스, 칸딘스키, 마그리트, 베이컨, 몬드리안 등이 시도한 포스트 모던적인 회화적 특성은 화가들의 새로운 상상력을 자극한다.

특히 우리는 칸딘스키나 몬드리안의 작품들 속에서 선 내지 곡선 등의 기하학적 형태가 이미지 자체의 형상을 표현하는 것을 발견할 수 있다. 사물의 물질성과 이것에 대한 지각행위가 없어도 예술이 성립될 수 있다는 것은 아방가르드의 한 사례가 된다. 칸딘스키의 회화적 선과 색채



<그림 4> 몬드리안, 「브로드웨이 부기우기」(1942~43). 비구상 작품의 회화적 물질성은 상상력과 구도에 의해 재구성된다.

의 미는 음악소리와 같은 무형적인 추상성을 나타낸다.¹³⁾ “그림 속에서 하나의 선이 사물을 묘사하는 목적에서 벗어나 그 자체가 하나의 사물 노릇을 한다면 그때 그것의 내적 음향은 그런 부차적 역할 때문에 약해지는 것이 아니라 오히려 완전한 내적 힘을 획득하게 된다.”¹⁴⁾ 이제 예술적 관심이 사물의 형상을 실제 그대로를 드러내는 것에서 기존의 회화적 구도가 자연스럽게 해체되고 사유의 내면성을 추상적으로 형태화하는 것으로 이동하는 것에 주목해 보자. 이런 측면에서 몬드리안에게 있어 예술적 지각은 사물세계를 하나의 관념 내지 형상(形相)으로서 그려낸다. 공간을 좌표와 선형 중심으로 배치하는 것은 비구상 예술의 전형적인 특

적인 시점을 형상화하여 입체주의 회화의 대담함을 예고하고 있는 것이다. 소실점으로 향하는 선은 여러 개이며 직각으로 교차한다.” (S.-M. 뒤랑, 『세잔』, 엄명순 역, 창해, 2000, p.64.)

13) 칸딘스키는 예술적 지각을 사유 속에 귀속시킨다. “칸딘스키의 그림에는 선과 색채들만이 있을 뿐 우리가 꼭 짚어 ‘이것은 무엇이다’라고 말할 수 있는 사물의 형태가 없다. 그는 이 선과 색채들을 ‘사물들’이라고 부른다.” (박정자, 『마그리트의 시물라크르』, 에크리, 2011, p.59.)

14) 막스 빌, 『칸딘스키의 예술론: 예술과 느낌』, 조정옥 옮김, 서광사, 1994, p.41.

정이 되었다. 칸딘스키가 내면적 상상을 표현한다면 몬드리안은 외면적 사물세계의 형상(形像)을 기하학적 형태로 취하면서 촉각적 이미지를 배제하는 장르를 개척한다.

우리는 위와 같은 주요 작가들의 작품들을 해석, 비평하면서 사유와 실제 사이의 애매성의 관점에서 작가들의 사유세계를 설명할 수 있을 것이다. 특히 현대작가들의 작품 이미지는 직관적인 상상력과 신체적 느낌을 구현함으로써 감상자들과의 교감과 소통을 이뤄낸다. 그리고 우리는 그런 소통의 내적 공간에 논리적으로 설명할 수 없는 공감의 코드가 있다고 판단할 수 있다. 무엇보다 그런 공감의 코드, 특히 현대예술의 변천 과정에서 주목해 볼 수 있는 점은 새로운 예술적 이미지의 창조와 변화가 과거와 달리 작가의 상상력 내지 사유의 역량에 의해 진행되고 있다는 것이며 그 추이를 살펴보면 현대의 예술은 특히 미학적 시각과 비평을 적지 않게 요구한다. 현대의 작품들 가운데 회화적인 이미지가 실재를 표현하는 것인지, 아니면 허구적인 속성을 그 본질로 하는 것인지를 판단하기 위해 무엇보다 ‘실재’가 무엇인지에 대한 반성을 해야 하며 ‘재현’의 경우도 마찬가지다. 만약 실재가 존재한다면 재현의 이미지는 그것을 드러내기만 하면 된다. 다만 실재라는 것이 대상적인 형상인지 아니면 관념적인 형상인가에 대한 물음들을 거치면서 문제는 어떤 미학적 기준에 의해서도 그것을 객관적으로 평가할 수 없다는 것이다.

미학비평에 있어 물질과 지각 사이의 애매한 관계를 해명하기 위해 바슐라르에게 주목해 보자. 그에게 있어 물질적 이미지는 숭고의 미를 절정에 이르게 할 수 있는 지각의 대상이면서 정신적·물질적 일체감을 부여할 수 있는 애매성을 띠고 있다. 그 예로 물아일체(物我一體)로부터 자아의 몽상을 체험하고 정체성을 사색하고 있는 바슐라르에게 있어 지각 이미지는 사물세계에의 동화(同化)를 암시한다.¹⁵⁾ 그는 『불의 정신분석』,

15) 한 예를 들어보자. “나는 냇가에서 꿈꾸면서 푸르고 맑은 물, 목장을 푸르게 물들이는 물에 나의 상상력을 바치는 것이다. 깊은 몽상에 잠김이 없이, 또 나의

『물과 꿈』 등의 저서를 통해서 인류학적 상상력과 내면세계의 몽상적 성찰에 의해 물질적 이미지 내지 초월의 지평을 새롭게 창조하고 있다. 물과 불은 공통적으로 인간에게 나르시시즘을 불러일으키는 원천적·본능적 차원의 심미성을 제공하며 그렇기 때문에 그런 물질성의 근거는 바깥에 있는 것이 아니라 소유하는 사람의 내부에 위치해 있다. “아궁이 앞에서 꿈꾸는 인간은 깊이의 인간이요, 생성의 인간이다.”¹⁶⁾ 그런 물질적 이미지는 결코 인간의 정신세계와 상상력의 반대편에 있는 것이 아니며 물질에 대한 심미성은 오히려 신비적이다.

바슐라르에게 있어 몽상은 미적 이미지를 가져오는 동기를 제공하기 이전에 인간자신을 깊이 사유해 나가면서 몰아일체의 초월성을 불러일으킬 수 있는 성찰의 행위이다. 우리는 그의 사상을 정신과 물질적 이미지 사이의 애매성의 관점에서 이해해 볼 수 있으며 특히 물질적 이미지에 대한 그의 직관적 사유는 예술적 창조가 무엇인가를 제시할 수 있는 실마리가 된다. 지고의 예술적 사유는 종교적 초월성과 맞닿아 있다. 우리는 그런 사례를 플로티노스의 자연사상에서 찾아 볼 수 있는데 자연은 물질이 아니라 원천으로부터 분화된 영혼이 살아 숨 쉬는 생성의 세계이다. 그가 말하듯이 “원천은 만물에 분화되어 사라져 버리는 것이 아니다.”¹⁷⁾ 이런 관점은 사물세계가 단순히 물질로 구성되어 있다는 것을 부정한다. 플로티노스에게 있어 예술적 감성은 자연의 움직임을 직관하고 궁극의 실재를 발견하는 것에 있다. 지각 가능한 물질세계는 생동함으로 가득 차 있다. “어떻게 저편세상의 사물들과 이편세상의 그것들이 아름다

행복을 다시 보지 않고는 냇가에 앉을 수가 없다.” (바슐라르, 『물과 꿈』, 이가림 옮김, 문예출판사, 1980, p22.)

16) 가스통 바슐라르, 『불의 정신분석』, 김병욱 옮김, 이학사, 2007, p.108.

17) Enn. III 8, 10. “영혼은 운동의 시작이다. 영혼은 다른 모든 것들에게 운동을 부과한다. 반면에 영혼은 스스로에 의해 움직인다. 영혼은 영혼이 깃드는 몸체에다 생명을 주며, 영혼은 이 생명을 자체의 능력으로 지니고 있었으며 결코 잃어버리지 않는다.” (Enn. IV 7, 9.)

울 수 있을까? 우리는 형상의 참여에 의해 이편세상의 사물들이 아름답다고 주장할 수 있다.”¹⁸⁾ 생동하는 물질세계에 대한 새로운 예술적 지각은 지각 자체가 하나의 사유행위로서 발전될 수 있다는 것을 보여준다. 그래서 지각하는 인간은 사유하는 인간이다.

예를 들어 김창렬 화백의 물방울 작품들의 시리즈가 그런 물질적 이미지를 관조하는 것이라고 생각할 때 플로티노스나 바슐라르의 물질세계에 대한 인식은 더 없이 좋은 미학적 비평의 토대를 우리에게 제공하고 있는 셈이다. 사물세계에는 언제나 빛과 그림자가 있다. 그리고 움직임과 운동 속에 자신을 무(無)로 되돌리며 새로움을 창조하는 생성이 있다. 이렇게 끊임없이 새로운 형상들이 사물세계에 구현해 내는 우



<그림 5> 김창렬 작가의 「물방울」(1973). 지각은 물질적 이미지에 투시된 본질을 직관한다.

주의 신비는 물질과 그 이면 사이의 경계에서 예술가의 영감(靈感)을 불러온다. 감각적 행위를 뛰어넘어 물질적 움직임을 통해 이것을 만들어내고 해체하는 그런 힘을 직관하는 것은 예술가의 또 다른 몫이다. 그래서 예술가가 물질세계에서 응시하는 빛에 대한 찬미는 예술적 미를 창조한다. 여기서 예술적 지각은 우주적 이치나 생명에 대한 직관적 표현을 수반하는 것이며 예술가들의 정신세계를 반영하는 것임에는 틀림없다.

벤야민과 함께 지각의 이미지에 대한 총체적 이해의 변화를 가져온 철학자는 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty, 1908~1961)이다. 먼저 그는 과학과 거리두기를 통해 신체주체의 지각에 근거를 두고 세계를 이해하기 시작한다. 그에게 있어 공간지각은 지성적 판단이 아니라 신체성에 의해 선험적으로 주어진다. 결국 사물세계가 관찰 가능한 물질이나 법칙의 대

18) Enn. I 6, 2.

상이 아니며 지각과의 관계를 통해 해명될 수 있다는 것은 예술적 표현에 있어 새로운 동력을 제시한다. 신체와 이것의 몸체를 이루는 자연과의 관계 속에서 자아를 지각의 주체로서 해석한 그는 이렇게 말한다. “신체, 그리고 세계와의 접촉을 가져가면서 우리가 발견하게 될 것은 우리 자신이다. 왜냐하면 자신의 신체를 지각하게 된다면 신체는 자연적 나(moi naturel)이며 마치 지각의 주체와 같기 때문이다.”¹⁹⁾

예술적 행위는 지각의 행위로부터 촉발됨에도 불구하고 그 지각 속에는 상상, 사유, 그리고 지성적 판단 등이 용해되어 나타난 그 무엇의 결과물이 내재한다. 지각의 이미지는 단순히 물질과의 접촉을 통해 표현된 신체적 반응을 지시하지 않는다. 일찍이 데카르트에게 있어서 그것은 사유작용과 연관된다. 메를로-퐁티에게 있어서는 지각은 세계에 귀속된 신체주체의 교감이 표현된 것이며 신체적 반응으로서의 감각과는 차원이 다른 것으로 ‘세계에로의 존재’(être au monde)를 실현할 수 있는 소통의 방식이기도 하다. 메를로-퐁티에게 있어 지각이란 무엇인가? 지각 속에는 사유작용이 개입하지 않는다. 지각은 신체주체와 세계의 사이를 이어주며 신체주체가 세계에 귀속되도록 하는 일종의 존재론적 운동이다. “지각은 우선 사물의 지각의 아니라 세상에 소속된, 차원에 소속된 사물의 세계 선반의 지각이다. 나는 이 ‘요소들’ 속에 빠져 들어가고, 주관성에서 존재로 미끄러져 들어가는 세상 속에 바로 내가 있다.”²⁰⁾

따라서 메를로-퐁티에게 있어 신체는 하나의 자아이며 그 활동으로서의 지각은 곧 자아의 활동이다. 그리고 그런 신체는 사물들과 타인들 사이에 거주한다. 그에게 있어 지각의 주체에게 있어서 공간의 실체는 신체주체와의 관계로부터 주어지는 것이다.²¹⁾ 그 자체 공간의 실체성은 존

19) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, p.239.

20) Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, p.1964, p.271.

21) 메를로-퐁티에게 있어 신체성과 사물들 사이를 경계 짓는 이분법적 도식은 존재하지 않는다. 즉 몸과 세계는 일체관계에 있다. “사물들과 내 몸이 똑같은 재질

재하지 않으며 ‘신체도식’(schéma corporel)은 사물세계가 이미 신체적 지각이 융합된 곳으로 이해될 수 있음을 보여준다. 예술가는 세계를 지각하며 이것을 캔버스에 회화적 이미지로서 구현한다. 그러나 이것은 매우 다양한 예술가들의 상상과 관점들에 의해 새로운 구도, 형태, 색채들로 드러날 수밖에 없다. 현대예술에 있어 지각은 물질성에 반응하는 감각의 차원이 아니라 예술적 행위를 통해 인간과 세계의 관계를 근본적으로 이해할 수 있는 주요 시각이 되고 있다.

4. 베르그손 이후 지각의 새로운 이미지와 잠재성

우리는 베르그손에게서 지각에 관한 좀 더 심층적인 체계성을 발견할 수 있다. 지각은 물질과 맞닿는 인지활동을 가져오면서 여기에 응축되어 있는 그 깊이를 숨기고 있다. 지각 속에는 인간적 사유를 넘어서는 형이상학적 시간이 융해되어 있다는 것을 확인할 수 있다. 곧 지각의 이미지는 잠재성을 반영한다. 그는 이렇게 말한다.

“지각한다는 것은 무한히 희석된 한 실존의 광대한 시간들을 좀 더 구분하고 좀 더 강렬한 몇몇 순간들로 응축시키는 것이다. 그리고 매우 오랜 역사를 요약하는 것이다. 말하자면 우리가 지각의 행위 속에서 지각 자체를 넘어서는 어떤 것을 파악하는 것이다.”²²⁾

따라서 그에게 있어 지각의 이미지는 물질적 이미지가 아니라 실체적 파장에서 드러날 수 있는 대목이 아닌지 파악해 볼 필요가 있다.²³⁾ 그렇

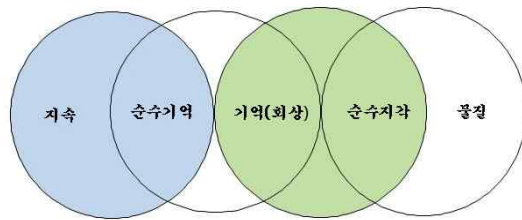
로 되어 있으므로, 내 몸의 시각적 지각은 어떤 식으로든 사물들 안에서 생겨나야 한다.” (메를로-퐁티, 『눈과 마음』, pp.43~44.)

22) Bergson, *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1939, p.233. (이하 MM으로 약칭함)

23) “베르그손 철학의 전체에서 볼 때 이미지는 지속의 개념으로부터 이해해야 한다.

다고 순수지각 자체가 지속의 근원을 파악하는 직관의 지위를 얻는다는 것은 결코 아니다. 순수지각은 물질적 이미지를 얻게 할 수 있는 가장 직접적인 반응이다. 그러나 지각의 이미지로 표현된 감응에는 가장 순수한 의식도 포착될 수 있다. 이런 입장은 데카르트에게 있어 지각에 의한 사물세계의 이미지가 본질적으로 사유작용에 의해 인지된다는 것과 논리적으로 구분된다.

위와 같은 베르그손의 지각에 관한 이해를 <그림 6>의 가정을 통해 설명해 보도록 하자. 인간은 정신과 신체를 가진 존재이다. 지속은 물질세계를 초월해 있는 의식의 본질이다. 정신 또는 지성은 신체적 지각의 장(場)을 통해 물질세계



<그림 6> 베르그손에게 있어 지각의 이미지는 어떻게 구성될까? 좌측에서 첫 번째 원은 지속의 범주, 두 번째 원은 정신(의식)의 범주, 세 번째 원은 신체의 범주, 네 번째 원은 물질의 범주이다. 데카르트의 심신이원론은 정신과 신체가 서로 전혀 다른 실체의 지위 갖고 있다. 이에 반해 베르그손에게 있어 심신일원론은 정신과 신체가 마치 고리와 같이 연결되어 있는 존재론적 구조를 갖는다.

를 인지한다. 회상은 정신과 신체가 결부되어 발생하며 순수기억은 지속을 직관할 수 있는 탁월한 의식이다. 그런 관계들 속에서 지각의 이미지는 일차적으로 물질에 대한 신체적 감응 때문에 나타난다.²⁴⁾ 그리고 신

그의 지속은 무엇보다 질적 변화를 의미하는데 이런 변화는 우주전체에서 나타나는 존재방식이다. 그것은 끝없는 파동적 흐름 속에서 각 영역마다 고유한 리듬을 보여준다. 우리의 지각에 나타난 구체적 특성들은 이 연속적인 질적 변화를 우리 방식으로 순간 속에서 파악한 것이다. 이렇게 순간적으로 파악된 존재자를 그는 이미지라고 부른다.” (황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006, p.59.)

24) 베르그손은 실제의 존재를 인정하지만 수많은 이미지들의 총체라고 말한다. 그리고 중추적인 신체는 그런 것을 인지하는데 이것이 지각이다. 이런 측면에서 지각도 신체와 물질 사이에서 발생하는 이미지다. “나의 물질을 이미지들의 총체라고

체적 지각이 존재하듯이 정신적 기억이 존재한다. 그렇다고 지각과 기억이 전혀 다른 영역을 구축하고 있는 것이 아니라 각각 신체, 정신 등의 범주들이 교차하는 잠재성을 갖고 있다.²⁵⁾

베르그손은 『물질과 기억』(1896)에서 지각의 이미지를 설명하는데 이런 이미지를 만드는 것은 신체라는 중추적 이미지로부터 가능한 것이지만 신체 그 자체로부터 비롯된 것만은 아니다. 신체도 하나의 이미지일 뿐이다. 그는 이런 가정을 통해 정신과 물질의 이분법적 구도를 끌어들이 의식과 신체적 지각의 이미지들을 구분할 필요가 없었고 오히려 본질적인 지각의 이미지들을 의식의 범주 속에 편입시킨다.

“우리는 물질의 감각적 성질들 그 자체는, 만일 우리가 우리 의식을 특징짓는 지속의 이 특별한 리듬으로부터 그 성질들을 추출해 낼 수 있다면, 더 이상 밖으로부터가 아니라 그 내부로부터 그 자체가 알려진다고 말할 것이다. 우리의 지각은 실제적으로 지속의 일정한 두께를 차지하고 있으며 그 결과 우리의 잇따르는 지각들은 결코 사물의 진짜 순간들이 아니라 우리가 지금까지 가정했던 것처럼 우리 의식의 순간들이다.”²⁶⁾

어떻게 보면 그에게 있어 지각은 가장 낮은 단계의 의식인 것처럼 여겨진다. 따라서 그는 정신과 물질세계는 각각 다른 차원이지만 의식과 지각의 관계에 대한 설명을 통해 일원론적 실체의 차원을 암시하고 있는지도 모른다. 우리의 의식이 순수지각과 정신 사이의 범주에 걸쳐 존재

부르겠고, 물질의 지각을 나의 신체와 같이 어떤 결정된 이미지의 가능성 행동에 관련된 것과 같은 이미지들이라고 부른다.” (MM, p.17.)

25) 베르그손에게 있어 기억과 지각의 현상은 이미지들 사이의 관계들로 나타난다. “모든 이미지는 어떤 이미지들에게는 내적인 관계에 있고 또 다른 이미지들에게는 외적인 관계에 있다. 그러나 이미지들의 전체는 우리에게는 내적이라고도 외적이라고도 말할 수도 없다. 왜냐하면 내재성과 외재성은 이미지들 사이의 관계이기 때문이다.” (MM, p.21.)

26) MM, p.72.

하는 것이라면 지각은 단순히 물질적 이미지만을 표상하지 않는다는 결론을 얻을 수 있다.²⁷⁾ 무엇보다 베르그손이 궁극적으로 사유하고자 한 것은 생명의 실체와 그 지속이다. ‘있음’이란 무엇일까? 여기서 ‘있음’은 생명의 있음이고 지속의 있음을 의미한다. 그 ‘있음’은 생명의식의 출현이 있는 자리이고 물질에 대한 저항으로부터 확보된다. 그리고 비결정성은 생명과 창조적 지속의 ‘있음’을 배양하는 존재의 심층적 또는 잠재적 차원이다. 그의 이론을 <그림 7>의 작품에 적용시켜 보



<그림 7> 김영원 작가의 「그림자의 그림자: 꽃이 피다」(2008). 과연 생명의 꽃이란 무엇인가?

자. 우리가 살아가는 모든 개체의 삶과 현실은 근원적 생명의 뿌리를 바탕으로 하며 영원한 생명의 존재를 지속적으로 표현한다. 생명을 가진 존재들에게는 생명의 고유한 역사가 존재하며 이것은 정신적 실체가 자신을 실현해 나가는 창조의 과정이라고 말할 수 있다.

이렇게 살펴 본 베르그손에게 있어서의 지각의 이미지 속에는 지속이라는 숨겨진 차원이 존재하는 셈이다. 이런 입장에서 지각의 표현으로서 예술적 이미지 속에는 작가가 직관하고 있는 삶의 깊이가 숨겨져 있다고 볼 수 있다. 마치 플로티노스가 생동하는 사물세계 속에서 영원한 생명을 직관하고 이것을 아름다움이라고 일컫는 것과 다르지 않다. 우리는 지각 이미지의 해석에 관한 문제를 들뢰즈의 감각의 차원에서 재구성해 볼 수 있다. 그는 차이의 철학을 통해 ‘감각한다’의 의미를 존재의 본질적 운동 차원으로 심화시킨다. 메를로-퐁티와 마찬가지로 들뢰즈에게 있어 지각의 이미지는 공통적으로 예술적 표현에 대한 새로운 관점을 제시해 준다. 그에게 있어 감각은 신체적 표현이면서 근원적 잠재성을 드러

27) “순수 지각이 우리를 위치시키는 곳은 진실로 물질이며, 우리가 이미 기억과 함께 스며들어가는 곳은 실제로 정신 자체이다.” (MM, p.200.)

내는 차이의 표현이다.²⁸⁾ 감각은 매우 다양한 속성들이 서로 교차하면서 표현되는 이미지로서 구체화 된다.²⁹⁾ 따라서 신체는 표상적인 관계에서 논의될 수 있는 것이 아니라 마치 사과를 자른 한 단면과 같이 무한한 실체의 한 일부가 된다. 이것은 존재의 형상(形像, figure)이다. 들뢰즈는 신체와 감각 그리고 색채의 관계를 이렇게 말한다. “색채는 신체 속에 있고 감각(sensation)도 신체 속에 있다. 공중에 있는 것이 아니다. 감각은 그려지는 것이다. 그림 속에 그려진 것은 신체다. 신체는 대상으로서 재현된 것이 아니라, 그런 감각을 체험하는 것으로서 살아있는 것이다”³⁰⁾

그런 신체에 대한 이해는 베르그손은 말할 것도 없고 메를로-퐁티의 신체성에 대한 존재론적 평가보다도 훨씬 더 체험적이고 긍정적인 신체 미학을 구성할 수 있는 동기가 된다. 들뢰즈에게 있어 사물세계는 총체성 가운데 기계적인 연관성을 구성하며 동적인 역동성을 통해 상호 접속되어 있다. 신체도 예외는 아니다. 그에게 있어 새로운 지각의 경험 또는 탈(脫)개체적 체험으로부터 오는 차이의 발생과 그 와해는 내재된 잠재성을 표현한다.³¹⁾ 다층적 관계들의 교차와 만남은 차이의 이미지로서 나타

28) 차이의 존재론은 다시 ‘다른 것 되기’를 지향한다. “들뢰즈는 회화를 감각의 범례적인 예술로서, 그러므로 미학적 경험의 내적 차원을 가장 충만하게 표현하는 매체로서 간주한다. 여러 예술 중 가장 육감적인 예술인 회화는 비개인적인 감응과 지각의 세계에서 감각을 탈구체화하고, 다시 체화하면서, 신체를 ‘다른 것 되기’에 끌어들인다.” (로널드 보그, 『들뢰즈와 음악, 회화 그리고 일반예술』, 사공일 역, 동문선, 2006, p.14.)

29) “다양한 진폭의 파장이 기관 없는 신체를 관통한다. 이 파장은 그 진폭의 변화에 따라 신체에 상이한 층리(層理, niveaux)의 영역을 남긴다. 이런 층리의 진폭과 외적인 힘의 교차에서 감각이 발생한다. 기관은 이런 교차에 의해 결정될 것이며 한정적인 기관에 불과하다.” (Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p.49. 이하 FB로 약칭함)

30) FB, p.40.

31) 생태학자 소로(H. D. Thoreau, 1817~1862)의 일상을 소개하는 한 예를 들어보자. “(...) 마치 살아있는 대지라는 하나의 생명에 압도되는 것을 느꼈다. 인간은 자연 속에 있는 활력의 감각이 없다면 육체라는 차갑고 활발하지 못한 덩어리에 불과하다. 그런 느낌의 소생은 자연화이며 코스모스의 일원이 되게 한다.” (도널

나는 지각작용이다. 따라서 개개의 사물성은 그런 다층적인 관계들로부터 중첩되거나 교차되어 존재하기 때문에 사물의 이미지는 불균형, 비대칭 등의 모습으로 그려진다. 실제 그가 대표적인 사례를 들고 있는 베이컨(F. Bacon)의 회화 이미지들도 그런 특징들을 갖는다.³²⁾ 들뢰즈에 의하면 지각의 본질은 단순히 신체반응을 넘어서서 존재의 다층성과 차이를 가로지르는 잠재성을 표현한다. 따라서 종차(種差)로부터 분화된 개체적인 형상(形像, figure)은 하나의 이미지일 뿐이며 무수한 속성들이 서로 교차하면서 발생하는 단면에 불과하다. 베이컨에 대한 그의 예술비평, 『감각의 논리』(1981)는 ‘기관 없는 신체’, ‘동물 되기’ 등의 관점에 의한 그림 그리기에 초점이 모아진다.



<그림 8> 김미루 작가의 퍼포먼스 <The pig that therefore I am>(2012) 인간과 동물 사이의 경계에서 새로운 잠재성의 체험은 서로의 다름을 와해시키는 감각적 직관에 의해 가능하다.

<그림 8>에서 볼 수 있는 「돼지, 곧 나의 존재이유」는 하나가 될 수밖에 없는 생명에 대한 긍정을 단적으로 보여준다. 새로운 감각에 대한 체험은 들뢰즈가 말하듯이 존재의 본질적 운동과 속성을 설명한다. 감각은 하나의 이중접속이며 서로 다른 속성들이나 범주들 사이에서 이동한다. 들뢰즈가 베이컨의 회화예술에 대한 비평을 통해 말하고자 하는 것도 감각의 발생과 표현에 관한 것이다. “적극적으로 베이컨은 감각이 하나의 질서(ordre)에서 다른 질서로, 하나의 층에서 다른 층으로, 하나의 영역에서 다른 영역으로 이동하는 것이라고

드 위스터, 『생태학, 그 닫힘과 열림의 역사』, 강현 옮김, 아카넷, 2002, pp.108~109.)

32) “들뢰즈에게 있어 회화적인 색채들은 감각의 색채이며 감각이 신체에 근거를 둔 것이라면 결국 모든 색채들은 신체로부터 발생하며 신체적인 특질과 움직임을 표현한다.” (윤대선, 「들뢰즈에게 있어 형상의 미학이란 무엇인가?」, 『미학』 제64집, 한국미학회, 2010, p.170.)

항상 말한다. 왜냐하면 감각이 변형의 주인이고 신체 변형의 행위자이기 때문이다.”³³⁾

이에 따라 지각 자체는 베르그손이나 메를로-퐁티가 이해했던 방법 그 이상으로 존재론적 근원과 발생을 나타낸다. 그래서 예술적 표현도 인간 자신에 대한 이해를 새롭게 창조할 수 있는 장르로서 주어진다. 들뢰즈는 잠재성을 현실화의 범주 속에서 이해한다. 근원적인 것은 분화(分化, différenciation)의 계열들에 따라 외재성으로 드러날 수 없는 것이며 잠재성도 자신을 드러내기 위해 현실화라는 생성 내지 창조의 방식을 선택할 수밖에 없다. 결국 그는 베르그손의 지속과 창조에 관한 생명주의를 생성의 분화 과정으로서 역동적으로 수용한다. “간략히 말해 잠재성의 고유성은 잠재성 자신이 분화하면서 현실화하는 방식으로 존재하는 것이다. 그리고 스스로 분화할 수밖에 없으며 자신을 현실화하기 위해 분화의 계열들을 창조한다.”³⁴⁾ 이렇게 볼 때 생명의 비약(élan vital)은 잠재성의 분화와 현실화를 통해 실현한다는 것은 자명하다. 즉 차이와 관계들 속에서 잠재성이 표현된다. 그리고 존재에게는 잠재성으로부터의 힘(puissance)이 존재하며 이것은 서로 다른 것들이 결합하거나 접촉될 때 더 큰 잠재성을 실현을 가져온다. 즉 생명의 힘은 차이로부터 잠재성을 창조적으로 실현하며 분화는 그 과정이라고 볼 수 있다.³⁵⁾ 이런 맥락을 통해 살펴볼 수 있는 들뢰즈의 예술론은 신체적 지각과 욕망의 이미지들 가운데 차이의 생성과 잠재성을 표현하는 것으로 귀결될 수 있다. 지각

33) *FB*, p.41. 그는 이 책에서 존재론적 구성을 이루는 다양한 범주들, 층리들 사이에서 서로 다른 힘들이 교차하면서 특화된 감각이 발생한다고 말한다.

34) Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 1966, p.100.

35) 들뢰즈에게 있어 생명의 창조적 진화는 분화과정에 의해 실현된다. “생명은 한 존재로 먼저 있는 후에 비로소 진화하거나 차이를 만드는 것이 아니라 차이를 생성하는 잠재성이며 잠재적 힘들 사이의 접촉과 관계 속에서 현실화된 하나의 잠재성이다.” (클레어 콜브록, 『이미지와 생명: 들뢰즈의 예술철학』, 정유경 옮김, 그린비, 2008, p.19.)

운동은 잠재성의 현실화 과정에서 발생한다. 그의 철학은 차이를 통해 존재의 잠재성을 표현하는 힘의 존재를 가정하기 때문에 이런 점에서 신체적 욕망과 그 잠재성을 표현하고 있는 베이컨의 작품들은 그의 미학적 비평을 수행하는 데 있어 매우 좋은 사례가 될 수 있었다.

<그림 9>와 같은 베이컨의 신체 형상들은 그 적절한 비평의 대상이 될 수 있다. 이 그림에서 신체적 형상들은 회화적 배경, 즉 물적 구조(aplat) 속에서 작동하고 있는 것처럼 보인다. 원형의 트랙은 신체들을 제한하는 것이 아니라 오히려 물적 구조 속에 융합시키는 기능을 한다. 그림에도 불구하고 우리는 인간의 욕망과 지각을 표현하고자 하는 베이컨의 작품세계와 들뢰즈의 미학적 차원을 일치시켜 볼 수는 없다. 지각은 삶의 현실에서 세계와 소통할 수 있는 가장 직접적인 것이다. 특히 베르그손이나 들뢰즈에게서 그것은 잠재성을



<그림 9> 베이컨의 「투우경기」(1969). 들뢰즈에 따르면 그는 회화적 구상을 차단시킨 비구상성을 단적으로 표현한다.

표현한다. 데카르트 이후 다른 현대 철학자들에게서 눈여겨 볼 수 있는 것은 지각의 현상이며 메를로-퐁티나 레비나스에게도 그런 현상들이 단순히 물질적 이미지만을 결코 반영하지 않는다.³⁶⁾ 그들 철학자들이 볼 때 현실의 세계 속에서 실존은 삶과 죽음의 실재를 마주하지만 그렇다고 삶의 본질이 죽음에 의해 지배되는 것이라고 여겨지지 않는다. 오히려 실존적 삶의 중심을 잡고 있는 것은 근원적 존재일 수 있는데 이것은

36) 레비나스에게 있어서도 감각적인 것(sensible)은 심령적인 것이 지나가는 통로가 된다. 이런 이유에서 감각은 단순히 오감적인 기능을 수행하지 않는다. “감성의 즉시성(immédiateté), 이것은 고유한 물질성이 지니고 있는 ‘타자 지향적인 것’(le pour autre)이다. 그것은 또는 가까움(proximité)이며 타자에의 즉시성이다.” (Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Marinus Nijhoff, 1974, p.94.)

‘있음’이 우리의 직관에 의해 통찰될 수 있는 삶의 지속성 가운데 존재하는 것이라고 볼 수 있다.

특히 베르그손 이후 지각의 이미지는 추상적인 차원과의 결합을 통해 존재하는 것이다. “살아있는 전체성의 표현으로서 운동과의 근원적 동일의 관점인 지각을 엄격하게 다시 포착하기 위해 여전히 추상적인 지각과 운동의 대립을 넘어서야만 한다.”³⁷⁾ 그러나 지각은 외부세계를 인지할 수 있는 경험적 통로이면서 경험적 지각자체와 다른 차원의 것을 출현시킨다는 점에서 그 추상적 의미를 새롭게 발견할 수 있다. 그리고 지각은 사람들 마다 다를 수밖에 없는 차이를 표현한다는 점에는 이견이 없을 것이다. 우리는 지각의 이미지가 색채와 형태들로 표현되는 예술의 장르에서 과연 그것이 그려낼 수 있는 것이 무엇인가를 세잔의 사물세계나 베이컨의 잠재성의 이미지의 예들을 통해 추측해 볼 수 있다. 그리고 어디까지나 지각의 이미지가 인간의 상상과 가치를 표현한다는 점에서 예술적 이미지는 늘 해석과 비평이 될 수 있다.

5. 결론

현대예술은 작가의 소통적 사유와 그 표현기법을 중시한다. 특히 예술적 장르가 미학적 구성과 자격을 갖추게 된 것은 근대예술 이후의 시점부터 가능해진 것이라고 볼 수 있으나 19세기 이후 인간자신에 대한 실존적 체험과 이것을 중시하는 세계관의 변화와 더불어 예술적 토양도 새로운 자생력을 갖게 되었다. 벤야민의 미학은 그런 전기를 마련한 셈이며 이와 더불어 물질적 이미지를 통해 인간의 지각과 그 표현을 반영하게 된 것이 예술의 큰 변화였다고 볼 수 있다. 인상파 화가들은 예술의

37) 르노 바르바라, 『지각: 감각에 관하여』, 공정아 옮김, 동문선, 2003, p.82.

주체가 인간 자신에게 있음을 보여주고 있는데 모네의 빛의 미학, 세잔의 사물의 미학은 예술을 위한 예술, 미 자체를 위한 미학적 탐구가 새로운 가치로 자리를 잡게 된 전기였다고 판단할 수 있다. 따라서 논자는 20세기 현대예술의 심층적 발전과 그 양상을 지각의 이미지를 통해 제시하고자 베르그손 이후 지각의 이미지에 대한 새로운 사유를 중시하고 예술과 미의 현대적 의미를 찾고자 했다. 특히 메를로-퐁티나 들뢰즈의 예술비평은 그런 사유를 철학적으로 탐구하면서 인간의 신체성과 그 잠재적 토대에 근거를 두고 미의 가치를 이해한 경우라고 볼 수 있다.

오늘날 예술정신이란 무엇인가? 예술은 인간자신에 대한 심층적 이해를 표현한다. 다만 이런 이해는 인간의 무의식이 중요한 예술적 소재가 되었다는 것이 아니라 타자와 사물세계 그리고 우주에 대한 예술적 사유가 점차 확대되고 있다는 것을 의미한다. 따라서 오늘날 예술에 있어서 지각의 여과를 통해 그 숨겨진 차원을 사유하고 자유롭게 표현하는 것은 현대예술의 중요한 특징이 되고 있다. 따라서 이 가운데 전통적인 회화구도와 미적 기준은 큰 변화를 겪게 된다. 이런 점에서 들뢰즈의 새로운 감각의 이해는 인간의 잠재성과 감성을 다른 차원의 시각에서 사유한 결과라고 평가할 수 있다. 논자는 예술적 이미지의 시대적 변화와 지각의 이미지를 새로운 차원에서 제시하고 있는 작가와 비평가들을 소개하면서 포스트모던 시대의 예술을 가장 창의적으로 표현하고 있는 작가나 비평가가 베이컨이나 들뢰즈라는 것을 말하고자 하는 것이 아니다. 다만 이들에 의해 인간과 우주에 대한 새로운 지각의 이미지와 해석이 등장하고 있다는 것을 확인하고자 한다. 특히 논자는 철학적인 사유의 방식, 즉 지각의 이미지의 관점에서 현대의 주요 작품들을 소개하고 비평하고자 했으며 이런 것이 자연스럽게 철학과 예술의 창조적 만남과 새로운 비평문화를 만들어 갈 수 있는 하나의 도움이 되리라고 기대한다.

참고문헌

- 단토, 아서, 『생각하는 예술』, 정영도 옮김, 미술문화, 2007.
- 데카르트, 르네, 『성찰』, 이현복 옮김, 문예출판사, 1997.
- 뒤랑, S.-M., 『세잔』, 염명순 역, 창해, 2000.
- 메를로-퐁티, 모리스, 『눈과 마음』(*L'OEil et l'esprit*, 1964), 김정아 옮김, 마음산책, 2008.
- 바르바라, 르노, 『지각: 감각에 관하여』, 공정아 옮김, 동문선, 2003.
- 바슐라르, 가스통, 『물과 꿈』(*L'Eau et les rêves*, 1942), 이가림 옮김, 문예출판사, 1980.
- _____, 『불의 정신분석』(*La Psychanalyse du feu*, 1938), 김병욱 옮김, 이학사, 2007.
- 박정자, 『마그리트의 시물라크르』, 에크리, 2011.
- 벤야민, 발터, 『기술복제시대의 예술작품(제2판)』, 최성만 옮김, 도서출판 길, 2007.
- 보그, 로널드, 『들뢰즈와 음악, 회화 그리고 일반예술』, 사공일 역, 동문선, 2006.
- 빌, 막스, 『칸딘스키의 예술론: 예술과 느낌』, 조정옥 옮김, 서광사, 1994.
- 스튜어트, 존 알렉산더, 『미적 경험과 플라톤의 이데아론』, 양태범 옮김, 누멘, 2011.
- 알베르티, 레온 바티스타, 『회화론』, 김보경 옮김, 기파랑, 2011.
- 위스터, 도널드, 『생태학, 그 닫힘과 열림의 역사』, 강현 옮김, 아카넷, 2002.
- 윤대선, 「들뢰즈에게 있어 형상의 미학이란 무엇인가?」, 한국미학회, 『미학』 제64집, 2010.
- 이택광, 『인상과, 파리를 그리다』, 아트북스, 2011.
- 지르네즈, 마르크, 『미학이란 무엇인가』, 김웅권 옮김, 동문선, 2003.
- 질로크, 그램, 『발터 벤야민과 메트로 폴리스』, 노방우 옮김, 효형출판, 2005.

- 콜브룩, 클레어, 『이미지와 생명: 들뢰즈의 예술철학』, 정유경 옮김, 그린비, 2008.
- 쿨터만, 우도, 『예술이론의 역사』, 김문화 옮김, 문예출판사, 1997.
- 황수영, 『물질과 기억, 시간의 지층을 탐험하는 이미지와 기억의 미학』, 그린비, 2006.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris: PUF, 1939.
- Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris: PUF, 1966.
- _____, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002.
- Lévinas, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye: Marinus Nijhoff, 1974.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945.
- _____, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964.
- Plotinus, *Ennead(I-VII)*, with an english translation by A. H. Armstrong, Cambridge: Harvard Univ. Press, 1966.

The Ontological Image of Perception and Criticism of Art

Yun, Dae-Sun (Kyonggi Univ.)

The image of painting represents the real object in the painter's point, but that is not simply in itself. Of course the subjective thinking of the artist creates an image. But as Cézanne said that the painter in the face of his motif is about to join aimless hands of nature. A picture is accomplished by the perception, that is occurred between objects and painter. In any case the artist must perceive the external phenomenon that is definitely different from the artist's thinking. So the image in the drawing paper is a description that is realized by the prospect vision and perception of the artist, that produce the artistic images. This article proposes the question the contemporary art of Cézanne, Sera, Bacon compared to the philosophical vision of Bergson, Merleau-Ponty, and Deleuze. Specially these philosophers think on the figure of being that is manifested in the original manner of body's perception. The connection between things and painter is found in perception. And the figure in painting is already communicated in the body's perception. This article proposes three principles of perception as virtuality, difference and duration.

Key words: Artistic figure, Bacon, Bergson, Cézanne, Criticism of art, Deleuze, Image of perception, Merleau-Ponty

지각의 존재론적 이미지와 예술비평 / 윤대선

윤대선 E-mail: levinas@naver.com

투 고 일	2016년 01월 13일
심 사 일	2016년 01월 28일
게재확정	2016년 02월 18일