

시각의 창조적 모호성과 특정한 공간관의 형성

김보경*

그리스 시각의 이중성으로부터
르네상스 원근법주의의 양가성까지

초록 본 논문은 서구 시각문화의 다양성에 끊임없이 비옥한 토대를 제공하며 근대 시각중심주의의 기원이 되었던 시각의 창조적 모호성(ambiguity)을 중심으로 그러한 모호성에서 비롯된 시각의 문화적 가변성과 각 시기 형성된 특정한 공간관을 고찰한다. 고대 그리스의 시각적 편향에서 비롯된 그리스 인식론은 주체와 대상의 분리를 전제로 하는 시각 구조와 지각과 사고의 이분법을 낳았지만 이러한 그리스적 시각의 고귀성은 종종 정반대의 의미를 지니며 모호성을 드러냈다. 정신의 눈과 육체의 눈이라는 시각의 이중성과 빛, 관조의 이중성에서 비롯된 그리스 시각의 모호성은 중세의 (반)시각적 성향과 시각적 유희의 이중성을 거쳐 이후 르네상스 원근법주의의 자의성에 나타난 양가성에 이르기까지 문화적 가변성을 형성하며 끊임없는 모호성을 드러낸다. 또한 각 시기 형성된 공간관 역시 이러한 모호성에 근거해 기존에 착수된 문제들의 창조적인 재수용을 통해 이루어졌다. 고대의 느슨한 광학적 통일성을 빛으로 유동하는 확고한 실체적 통일성으로 변화시킨 중세의 공간관은 정신생리학적 공간의 수학적 공간화를 이룬 르네상스 공간관의 예비조건이었다. 본 연구는 그리스 시각의 이중성에서 비롯된 시각의 모호성으로부터 중세, 르네상스 시기를 거치며 형성된 각 시기별 시각체제의 특성과 특정한 공간관의 출현을 역사적·이론적으로 고찰하면서, 시각 본연의 창조적 모호성에서 비롯된 시각의 문화적 가변성의 역동적 흐름을 일부 이해하고자 한다.

주제어 시각성, 시각체제, 원근법주의, 시각의 모호성

1. 들어가며

시각의 역사는 결코 단일한 화석화된 블록이 아니며 언제나 억압된 형태로 존재하는 어떤 불안정성의 계기들을 포함하고 있었다.¹ 시각은 ‘자연적 부분’과 ‘문화적 부분’ 사이의 경계의 투과성과 관련된 것으로 우리의 시각 경험은 언제나 문화적 가변성을 지닌다.² 다시 말해 시각(vision) 그 자체와 ‘시각성’(visuality)은 서로 불가피하게 얽혀 있는데 시각이 “신체적인 작용으로서의 시선(sight)을 연상시키고 또 시각성은 어떤 사회적인 사실로서의 시선을 연상시킨다고 할지라도, 이 두 개념이 마치 자연이 문화에 대립되는 것처럼 그렇게 서로 대립되는 것은 아니다. 왜냐하면 시각은 사회적이고 역사적이기도 하며, 또 시각성은 그 안에 신체와 정신을 포함하고 있기 때문이다.”³ 이와 관련하여 특히 ‘시각 체제’(régime scopique)라는 개념에 주목할 필요가 있다. 시각 체제는 특정 사회 혹은 특정 시대에 특정한 시각 양식이 지배력을 행사하는 현상을 가리키는 개념으로 일반적으로 본다는 행위가 물질적·제도적 배치에 의해 사회문화적으로 구조화된다는 것을 의미하는 용어이다.⁴ 우리가 볼 수 있는 것, 그리고 어떤 방식으로 볼 것인지를 규정하는 이 개념은 우리의 인식과 직결되어 있으며, 관람자가 역사적으로 내재시킨 ‘정신적 기제’(la machinerie mentale)에 의한 주체의 구성과 연관된다. 따라서 시각적인 것을 사고하기 위해서는 이러한 현상이 역사적으로

-
- 1 Jacqueline Rose (1986), *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso, pp. 232-233.
 - 2 마틴 제이(2019), 전영백 외 역, 『눈의 폼파: 20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』, 서광사, p. 27.
 - 3 헬 포스터(2012), 「서론」, 『시각과 시각성』(헬 포스터 편), 경성대학교 출판부, p. 7.
 - 4 영화학자 크리스티앙 메츠(Christian Metz)가 제시한 개념으로, 가령 ‘영화 체제’는 단순히 영화 산업뿐 아니라 또 다른 산업인 관객의 정신적 기제까지도 의미한다. “체제는 사실 우리 외부에 그리고 우리 내부에 존재한다. 모호하게 집단적이면서 동시에 개인적이며, 사회적이면서 정신분석학적이다.” 크리스티앙 메츠(2009), 이수진 역, 『상상적 기표: 영화·정신분석·기호학』, 문학과 지성사, pp. 23-24, 99-106 참고.

존재하게 되는 과정을 파악해야 하며, 시각과 시각성에 관한 고고학적 접근을 통해 시각의 문화적 가변성과 각 시각체제의 인식론적 의미를 이해해야 할 것이다.

이러한 배경과 문제의식에서 본 논문은 고대 그리스로부터 중세를 거쳐 르네상스 시기까지의 시각(성)의 흐름과 각 시기별 시각체제의 양상을 특정한 공간관의 출현과 함께 살펴보고자 한다. 특히 인식과 직결되어 온 서구 시각의 광범위한 역사를 서술한 마틴 제이의 논의와 상징형식으로서의 원근법과 각 시기 공간관에 관한 에르빈 파노프스키의 논의를 중심으로 고전기 그리스의 시각적 편향에서 비롯된 시각의 이중성 내지 양가성에 주목하여 서구 시각문화의 다양성에 끊임없이 비옥한 토대를 제공한 시각 본연의 창조적 모호성을 이해하고, 그러한 모호성에서 기인한 시각의 문화적 가변성의 역동적 흐름을 일부 이해하는 데 그 목적이 있다.

따라서 본 연구는 고대 그리스에서 르네상스 시기까지의 시각과 시각성을 둘러싼 사유의 궤적을 살펴보며 시기별 시각(성)의 양상과 공간관의 형성에 관한 역사적 고찰을 통해 각 시기 시각체제의 인식론적 의미를 이해하고, 이를 통해 이후 등장하게 될 서구 시각문화의 다양성을 이해하기 위한 인식론적 토대를 마련하고자 한다.

2. 고전기 그리스의 시각적 편향과 시각의 모호성

2.1. 고전기 그리스의 시각중심주의적 사유와 그 형이상학

마틴 제이가 『내리뜬 눈』(*Downcast Eyes*)의 1장 「가장 고귀한 감각: 시각, 플라톤에서 데카르트까지」에서 전개하고 있듯이, 서구 사상의 두 근간을 이루는 헤브라이즘과 헬레니즘을 비교할 때 고전기 그리스가 다른 감각들보다 시각에 특권을 주었다는 사실은 분명하다. 더 언어 지향적이었던 유

대인들과 달리 그리스가 시각에 특별한 비중을 두었다는 것은 일반적으로 동의되어 왔으며, 한스 요나스 또한 그리스 사상과 이후 서양 철학사에서 역사적으로 시각이 감각들 중 가장 고귀한 것으로 간주되어 왔음을 고찰한 바 있다. 그의 주장처럼 플라톤과 이후의 서양 철학은 ‘영혼의 눈’과 ‘이성의 빛’에 대해 말해 왔으며, 정신의 가장 고귀한 활동인 ‘테오리아’(Θεωρία)⁵는 주로 시각적인 영역에서 취해 온 은유에 의해 묘사되었다.⁶

“본래 시각은 청각이나 촉각 같은 다른 감각들보다 시간적 흐름을 덜 드러내기 때문에, 역동적인 변화(Becoming)보다는 정적인 존재(Being)를 승격시키는, 즉 덧없는 외양보다는 고정된 본질을 높게 여기는 경향”이 있었다.⁷ 이 같은 시각의 특성에 나타난 ‘공시적 정지’(synchronic stasis)는 그리스 사유와 그 형이상학에도 큰 영향을 미쳤다. 가시적인 것에 대한 그리스인들의 강조는 특히 그들의 철학에서 가장 두드러졌다. 그리스 인식론에서 “지성’(nous)은 이미지를 흡수하는 능력을 가진 정신”이었고, “지식(eidenai)

5 흔히 ‘이론’ 혹은 ‘원리’의 의미로 사용되고 있는 ‘theory’의 어원과 연관된 ‘테오리아’(theória)의 그리스 본래의 의미는 진리의 나타남을 응시하는 것이었다. 그리스에서 사유는 그 자체가 놀라움의 경험이었으며, 그 놀라움은 관조를 통해 보이지 않는 것이 보일 때 일어나는 구체적 경험이다. 이 놀라움을 가능케 하는 경험의 선행 조건이 관조와 응시, 즉 바라보는 행위이다. 그것은 존재의 드러남을 증거함으로써 그 사건에 동참하는 것이었다[André Lalande (1976), *Vocabulaire Technique Et Critique De La Philosophie* 12. éd, Presses Universitaires de France, pp. 1127-1128]. 한편 앤드리아 윌슨 나이팅게일 (Andrea Wilson Nightingale)이 주장하듯 문화적 맥락에서 ‘테오리아’는 세속적 시각을 차단하고 신체의 움직임을 내재화한 것이었다. 그의 주장에 따르면 그리스에서 ‘테오리아’는 특정한 우상을 기리는 축제로 활기가 넘칠 무렵, 순례자들에게 그들의 원래 도시를 떠나 성스러운 여행을 떠나도록 요구했다. 순례자가 자신의 도시로 귀환해 먼 곳에서의 경험을 재검토하기 전까지 테오리아는 미완성이다. 이처럼 신체의 움직임을 내재화한 철학적 테오리아는 자신의 영혼을 변화시키고 진리와 신성함을 지닌, 즉 세계에 대한 근본적으로 다른 관점을 선사해 주는 시각을 얻을 목적으로 평범한 인간의 영역에 대한 시각을 차단해 버리는 것이었다[Andrea Wilson Nightingale (2004), *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in Its Cultural Context*, Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, p. 40, pp. 104-107].

6 한스 요나스(2001), 한정선 역, 『생명의 원리』, 아카넷, p. 295.

7 마틴 제이(2019), p. 49.

은 보고 있는 상태”였다.⁸ 언어학적으로 제시된 증거들에서도 그리스는 시각 자체를 본질화하는 경향을 보였다.⁹ 그리하여 파르메니데스부터 플라톤에 이르는 그리스 철학은 시각을 고정된 것으로 보는 경향이 강했으며, 실재에 대한 무시간적 개념에 의존함으로써 “불변하는 영원한 존재”와 “시각적으로 경험된 ‘현존’을 이상화”한 영원성의 감각을 중시했다.¹⁰

그리스의 시각중심주의에서 특히 시각의 외재성은 더욱 두드러졌다. 주체와 대상 사이의 분명한 구분, 그리하여 주체가 대상을 중립적으로 파악한다는 믿음은 관찰자가 응시의 대상에 직접적으로 개입하는 것을 막는다는 점에서 근대 서구 사상에 결정적인 영향을 미쳤다. 이러한 믿음에서 사물은 나에게 영향을 주는 사물이 아닌 “그 자체로서 존재하는 사물의 객관성이라는 개념”을 얻게 되고 이러한 구별로부터 ‘테오리아’와 이론적 진리라는 모든 이념이 유래하게 되었다. 특히 상상력에 의한 모상(Bild)은 원래 대상의 실제적인 현재로부터 모상을 완전히 분리해 낼 수도 있는 것이었다. 이처럼 모상을 원래 대상으로부터 분리해 낼 수 있는 속성, 즉 ‘질료’로부터 ‘형상’을, ‘존재’로부터 ‘본질’을 분리해 낼 수 있는 속성은 모든 추상 작용과 사유의 바탕이 되었다.¹¹ 또한 주체와 대상의 분리를 전제로 하는 시

8 Bruno Snell (1953), *The Discovery of the Mind*, Cambridge: Harvard University Press, p. 198.

9 플라톤의 이데아(idea)는 ‘idein’이라는 동사의 어근 ‘ide’을 취하고 있으며 이것은 ‘보다’라는 의미를 지닌다. 아리스토텔레스의 ‘형상’(eidos) 역시 ‘보다’ 또는 ‘나의 눈으로 보다’라는 의미의 동사 ‘eido’의 어근을 취한다. 또한 그리스 예술의 완벽하게 가시화된 이상적 형태였던 연극에서 ‘극장’(theater)이라는 용어는 이론(theory), 관조(theoria)와 동일한 어근을 공유하는데, 그 의미는 ‘주의 깊게 살펴보다’ 또는 ‘바라보다’이다[David Michael Levin (1988), *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York: Routledge, pp. 99-100].

10 변화와 운동은 인간 감각이 불러 온 환영에 불과하다고 본 파르메니데스의 사상은 이후 플라톤의 ‘이데아’에 영향을 준 것으로 알려져 있다[마틴 제이(2019), p. 49].

11 요나스는 이를 ‘역동적인 중립화’라고 명명한다. 특히 “시각적인 환상(Phantasie)은 최대한 자유롭게 상상하는 경우라고 할지라도, 사물의 세계에 대한 관계는 존재하며, 외부세계의 특성들과 가능성들을 드러내 보여 줄 수 있다. 우리는 이런 예를 기하학에서 엿볼

각 구조와 그 이분법을 공유하는 언어체계 역시 서구 인식론의 기반이 되었다.¹² 그러나 제이의 주장처럼 이 같은 ‘중립화’로 인해 “주체와 대상 사이의 구성적 연계는 억제되고 망각”되며, 인과율에 대한 명확한 감각을 잃게 되는 것 또한 사실이었다.¹³

2.2. 시각의 ‘창조적’ 모호성: 시각, 빛, 관조의 이중성

그러나 아른하임의 지적처럼 시각과 사고에 대한 그리스적 이분법은 그렇게 엄밀하게 적용되지 않았다. “그리스 인들은 감각을 불신하도록 배웠지만 직관이 지혜의 최초이자 최종”임을 결코 잊지 않았으며, “정신이 어떤 상(像)이 없이는 결코 사고하지 않음”을 믿었다.¹⁴ 그리하여 서구 시각문화가 계승한 그리스적 시각의 고귀성은 종종 정반대의 의미를 지니며 모호성을 드러냈다. 『티마이오스』에서 플라톤은 시각의 창조를 영혼과 인간 지성의 창조와 함께 묶고 다른 감각들의 창조를 인간의 물질적 존재와 함께 묶으면서 시각과 다른 감각들을 구분했다.¹⁵ 그러나 그에게 시각은 영혼의 내면적 시각만을 중요시한 것이었을 뿐 두 눈의 일상적 감각시각에 대해서는 상당한 의구심과 불신을 표했다는 점에서 그에게 시각은 분명 모호

수 있다.”[한스 요나스(2001), p. 317]

12 마틴 제이(2019), pp. 17-19 참고.

13 마틴 제이(2019), p. 50.

14 루돌프 아른하임(2004), 김정오 역, 『시각적 사고』, 이화여자대학교출판부, p. 35.

15 “제 판단으로는 시각이야말로 우리에게 있어서 최대 혜택의 원인이 되고 있는데, 이는 우리가 별들이나 태양이나 또는 하늘을 보지 못했다면, 지금 우주에 관해 하고 있는 이야기들 가운데 아무것도 언급되지 않았을 것이기 때문입니다. … 따라서 저는 이것이 눈의 가장 좋은 점이라고 주장합니다. … 신은 시각을 고안해서 우리에게 주었는데, 이는 하늘(우주)에 있는 지성(nous)의 회전들을 보고서 이것들을 우리 쪽의 사고(dianoia)의 회전들을 위해 우리가 이용할 수 있도록 하기 위해서라고 말씀합니다. 비록 우리 것이 불안스런 것들이고 그것들은 흔들림이 없는 것들이지만, 그것들과는 동류의 것들이니까요.”[플라톤(2000), 박종현·김영균 역, 『(플라톤의) 티마이오스』, 서광사, 47b, 61d-68e]

한 것이었다.¹⁶ 그리스의 다른 문화를 살펴보더라도 시각에 대한 그리스의 칭송은 분명 모호하다. 많은 그리스 신화가 보여 주듯 시각의 사악한 힘에 대한 그들의 불안은 시각에 대한 그들의 공포가 만연했음을 알려 준다.¹⁷

서구 사상에 나타나는 빛의 이중 개념 역시 시각의 모호성에 힘을 보탠다. 빛이라는 은유를 통해 존재와 진리를 자연스럽게 연관시킨 플라톤에게 빛의 은유(Metaphorik)는 그 안에 빛의 형이상학(Metaphysik)을 함축하고 있는 것으로 이미 초월의 기미를 내포하고 있었다. 그리하여 “하나의 매개체처럼 우주를 채우고 있는 밝음은 수축되고 집중되어 형이상학적인 단위로 대상화”되며¹⁸ 이후 신플라톤주의에서 빛은 구원과 불멸에 대한 은유가 되어 빛의 형이상학은 빛의 신비주의로 전환된다.¹⁹ 또한 그리스 광학이 추구한 기하학적 광선은 인간의 눈이 감지하든 아니든 존재하는 완벽한 선적 형태로서, ‘계시’(illumination)의 의미로 여겨지는 ‘루멘’(lumen)이었다. 반면 인간 시각의 실제 경험을 강조하는 ‘룩스’(lux)는 “색, 음영, 움직임” 등이 중요하게 고려된다. 이러한 빛의 이중 개념은 정신의 눈으로 명석 판명한 형상을 이성적으로 지각하는 ‘사변’(speculation)의 전통²⁰과 육체의 두 눈

16 그 유명한 동굴의 우화는 감각적 지각의 환영에 대한 의구심을 잘 드러낸다[플라톤(2011), 박종현 역주, 『(플라톤의) 국가·政體』, 서광사, 제7권, pp. 514A-515A].

17 자신의 이미지를 향해 죽음의 위협을 감수하는 나르키소스, 단 한 번의 시선으로 에우리디케를 지옥으로 보내는 오르페우스의 신화는 시각의 사악한 힘에 대한 불안이 표현되어 있으며, 사악한 눈을 막기 위한 여러 장치들 역시 그리스 신화에 자주 출현한다.

18 한스 블루멘베르크(2004), 「진리의 은유로서의 빛」, 『모더니티와 시각의 헤게모니』(데이비드 마이클 레빈 편), 시각과 언어, pp. 56-59.

19 한스 블루멘베르크(2004), pp. 59-60.

20 한편 ‘사변’(speculation)의 또 다른 계보는 주체와 대상 사이의 거리를 무너뜨리는 경향이 있다. ‘거울’(speculum), ‘반사하는’(specular)과 동일한 어근을 갖는 라틴어 ‘숙고’(speculatio)에서 유래한 사변은 “자기 반영이라는 순수한 인식, 어떠한 잔여물도 남기지 않고 자신만을 반사하는 거울을 의미한다.” 자기 반영으로서의 사변은 근대 사변 철학, 특히 19세기 독일 관념론에 이르면 동일성을 드러내기 위해 계획되고 이는 20세기 프랑스 철학의 주요 공격 대상이 된다[마틴 제이(2019), pp. 57-58].

으로 보는 ‘관찰’(observation)의 전통²¹으로 서구 문화에서 교차되어 나타난다.

한편 ‘관조’(theoria) 관념에 나타난 눈과 대상 사이의 복잡한 관계 역시 이중성을 지닌다. 그리스 인과 서구 형이상학에 나타난 주체/대상의 이분법이 시각의 거리두기로부터 비롯되었음은 분명하지만 그리스인들이 눈을 빛을 받아들일 뿐만 아니라 빛을 발산한다고 여기기도 했다는 점(유희론)²²에서 이는 “시각 과정에 어떠한 참여적인 측면이 있다는 것, 즉 보는 자와 보이는 것이 잠재적으로 얽혀 있다는 것을 의미”하는 시각의 교감 지향적 관념을 드러내는 것이었다.²³ 특히 근대 과학의 객관주의적 방법론으로 포착되지 않는 진리의 경험과 그 정당성을 밝히고자 한 한스게오르그 가다머는 고대 그리스의 관조 개념에 들어 있는 ‘신성한 합일’의 의미를 강조한다. 즉 그리스의 형이상학은 관조(theoria)와 정신(nous)의 본질을 “참된 존재자에 순수하게 참가하는 것으로 파악”했으며, 그리하여 관조는 “현실적인 참여로서, 행위가 아니라 감수하는 것(pathos), 즉 보이는 것에 마음을 빼앗겨 빠져 들어가는 것”²⁴이었다.

21 “관찰은 자각에 대한 직접적인 동화, 즉 지각이 순수 감각으로 되어 버리는 상태이다. 또는 관찰은 정신의 구성 능력 또는 판단 능력과 감각 사이의 복잡한 상호작용으로 이해될 수 있고, 이러한 상호작용은 관찰을 순수한 수동적 현상이 아닌, 그 이상으로 만드는 게슈탈트 같은(Gestalt-like) 구조를 제공한다.”[마틴 제이(2019), p. 56]

22 고대의 시각 기하학은 피타고라스의 ‘시각 광선’(rayon visuel) 가설에 입각해 있다. 즉 고대인들은 본다는 것을 우리 눈에서 사물을 향해 일직선으로 방출되어 나가는 광선이 사물 각각의 지점에 도달하고, 다시 그것의 상응점들을 망막으로 되쏘아 보내는 것이라 여겼다[Gérard Simon(2003), *Archéologie De La Vision : L'optique, Le Corps, La Peinture*, Paris: Editions du Seuil, pp. 18-19]. 이 ‘시각 광선’ 개념은 이븐 알하이삼(Ibn al-Haytham) 혹은 알하젠(Alhazen/Alhacen)의 『광학의 서』(*Book of Optique*, 1011-1021)가 1270년에 라틴어로 번역되어 유럽에 유입되기 전까지 존속된다.

23 마틴 제이(2019), p. 56.

24 특히 가다머에게 관개의 존재는 이 같은 ‘참가’에 있으며 이는 어떤 것에 완전히 참가할 수 있는 긍정적 가능성, 즉 자기망각의 특징을 갖는다. 여기서 “자기망각은 사태에 대한 완전한 집중에서 발생하며, 이 집중은 관개의 고유하고 적극적인 활동이다.”[한스게오르그 가다머(2012), 이길우 외 역, 『진리와 방법 1: 철학적 해석학의 기본 특징들』, 문학동

정리하면, 그리스의 시각, 빛, 관조 개념에 나타난 이중성은 종종 정반대의 의미를 지니며 모호성을 드러냈다. 한스 요나스가 말하는 그리스적 시각의 고귀성은 주체와 대상의 관조적인 거리두기를 의미하거나 시각의 교감 지향적 관념을 내포하는 것이기도 했으며, 이는 정신의 눈으로 보는 순수 기하학적 형상을 의미하거나 실제 감각에 비치는 음영과 색채의 불확실한 상호작용을 의미할 수도 있는 것이었다. 그러나 이러한 시각의 모호성은 서구 문화에서 오히려 시각의 지위를 고양시키는 작용을 하는데, 제이의 주장처럼 “시각이란 것이 ‘정신의 눈’을 통해 완벽한 부동의 형상을 보는 이른바 순수한 시각과, 실제 두 눈을 통해 직접적으로 경험되는 불순한 시각 둘 중 하나로 이해된다면, 한쪽의 시각이 공격받을 때 다른 쪽 시각의 지위는 올라갈 수 있기 때문이다.”²⁵ 그리하여 그는 데카르트로 대표되는 근대 시각중심주의가 바로 이러한 시각의 창조적 모호성에서 기원했음을 주장한다.

2.3. 유클리드의 자연적 원근법과 고대의 공간관

한편 고대 그리스는 원근법적으로 사물을 보는 습관이 있었으나 이는 르네상스의 원근법과는 다른 것이었다. 고대 그리스는 가시 범위를 구 모양이라고 간주함으로써 망막 이미지의 만곡 현상을 자명한 것으로 받아들였고, 유클리드의 기하학 역시 사물의 크기 변화에 대해 “외관상의 크기는 눈과 대상 간의 거리에 의해 결정되는 것이 아니라 오로지 가시각의 폭에 의해 결정된다”는 각도의 공리를 고수했다. 이 같은 광학 원칙에 기반한 고대의 ‘자연적 원근법’(perspectiva naturalis)은 르네상스의 ‘인위적 원근법’(perspectiva artificialis)보다 주관적 시각 인상의 사실 구조에 훨씬 더 부합

네, pp. 179-181]

25 마틴 제이(2019), p. 55.

하는 것이었다.²⁶

구면에서의 투영과 각도 공리라는 두 가지 기본원칙 속에서 고대의 공간 표상은 ‘소실축 원리’가 지배적이었고, 이는 근대의 방식과 비교할 때 “매우 특유한 불안정성과 내적 부정합성”이라는 특징을 띠고 있었다.²⁷ 그것은 ‘연속체’(Continuum)로서의 완전히 통일된 세계가 아니며 일정한 ‘비례상수’(modulus)로는 표현될 수 없는 세계였다. 따라서 고대 예술에서 그려진 공간은 하나의 집합 공간에 머물러 있을 뿐, 결코 근대인이 실현한 체계 공간을 이루지 않았다. 그러나 파노프스키의 지적처럼 이는 수학적 결함을 나타낼 뿐 예술적 가치와 직결되는 것은 아니었다. 그가 에른스트 카시러의 ‘상징형식’ 개념을 통해 설명하고 있듯이, 원근법이란 그 안에서 “정신적 의미내용이 구체적인 감성적 기호와 결부되고, 이 기호에 내면적으로 동화되는” ‘상징형식들’(symbolische Formen) 가운데 하나로 볼 수 있기 때문에, 각 시대나 지역이 어떤 원근법을 지니고 있는가의 문제는 이들 시대나 지

26 유클리드의 제8정리는 “서로 다른 거리로부터 지각된 동일한 두 크기들 간의 외관상의 차이는 이 거리에 비례해서 정해지는 것이 아니라 오히려 시야각에 한층 더 일관되게 비례해서 정해진다.”라고 논증함으로써 근대 작도법의 근저에 존재하는 “크기와 거리는 같이 변한다”라는 장 펠랭(Jean Pélerin)의 ‘인위적 원근법’ 공식과는 대립되는 각도의 공리를 주장했다. 파노프스키가 지적하듯, 고대 광학의 원칙이 르네상스 원근법보다 주관적 시각인상의 사실구조에 더 부합했음에도 불구하고 르네상스인들은 유클리드의 ‘자연적 원근법’과 이후 개발된 ‘인위적 원근법’ 사이의 모순이 감지되었던 탓에 유클리드의 제8정리를 완전히 삭제해 버리고 심하게 수정해 버림으로써 각도 공리를 희생해 버렸다. 고대의 ‘자연적 원근법’이 단지 자연적 시각의 법칙들을 수학적으로 정식화하려고 했던 반면, 르네상스의 ‘인위적 원근법’은 2차원적 평면 위에 상들을 구성하기 위한 실제로 적용 가능한 작도법을 개발하기 위한 것이었다. 르네상스인들과 달리 고대인들이 각도 공리를 무시하지 않았던 것은 그들의 공간관과 세계관이 조형예술 속에 체계공간을 전혀 요구하지 않았기 때문이다. 에르빈 파노프스키(2014), 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』, b, pp. 17-20, 주15, 16 참고.

27 원호(圓弧)를 현(弦)에 의해 대체시키는 방식을 통해 상의 크기를 각도의 크기와 근사하게 대체시키는 방식은 ‘투시도법’에 대한 비트루비우스의 규정을 통해 유추할 수 있다. 파노프스키는 고대의 공간표상에는 바로 이러한 ‘물고기 등뼈 모양의 원리’ 또는 ‘소실축 원리’가 지배적이라고 말한다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 24-25].

역에게 본질적인 중요성을 갖는다.²⁸ 즉 화면의 공간 묘사에 나타난 원근법들의 양태는 각 시대나 지역의 공간관 및 세계관의 표현이며, 따라서 고대의 원근법은 근대와는 근본적으로 구별되는 특정한 공간관 및 세계관의 표현이었다. 데모크리토스, 플라톤, 아리스토텔레스의 세계와 공간론에 대한 입장이 각각 달랐음에도 불구하고 그중 어떤 이론도 결코 공간을 체계로서 정의하거나 ‘총체로서 파악된 물체’(corpus generaliter sumptum)라는 추상적인 개념으로 파악하는 데에는 이르지 않았다. 오히려 그들에게 “세계의 전체는 근본적으로 비연속적인 어떤 것으로 항상 머물러 있었”으며,²⁹ 특히 플라톤은 원근법이 “사물의 ‘참된 척도’를 왜곡하여 현실이나 규범(νόμος) 대신에 주관적인 가상이나 자의를 내놓는다는 이유에서 그것에 유죄판결”을 내리기도 했다.³⁰

3. 중세의 (반)시각적 성향과 시각적 유희

그리스의 시각적 편향과 시각, 빛, 관조의 이중성에서 비롯된 시각의 모호성은 서구 시각중심주의의 다양성에 끊임없이 비옥한 토대를 제공했다. 반면 중세의 반시각적 성향, 특히 중세가 청각을 최고의 감각으로 여겼다는 점은 어느 정도 일반화되어 있다.³¹ 4세기 무렵 시작된 우상 파괴 혹은

28 에르빈 파노프스키(2014), pp. 27-29.

29 에르빈 파노프스키(2014), pp. 30-34.

30 에르빈 파노프스키(2014), p. 73.

31 중세 최고의 감각이 청각이었는지 촉각이었는지는 주장에 따라 여전히 모호하지만 시각은 분명 세 번째 감각이었다. 청각에 무게를 실은 일반화를 뒷받침하는 수많은 문헌들 가운데 특히 롤랑 바르트가 예수회 설립자 이냐시오 로욜라(Ignatius Loyola)에 대해 쓴 에세이를 참고할 수 있다. “역사자들은 중세에 가장 정교하고, 탁월한, 그리고 세계와 가장 풍부하게 접촉할 수 있는 지각이 청각이었다고 말한다. 시각은 촉각 다음으로 세 번째로 꼽힐 뿐이다. 그러나 이후에 반전되어 눈은 지각의 최고 기관이 되었다.” [Roland Barthes (1989), *Sade, Fourier, Loyola*, Berkeley: University of California Press, p. 65]

이미지의 금지(Bilderverbot)에도 불구하고 중세 기독교가 시각에 결코 적대적인 것만은 아니었으며 더 고차원의 지성적 이해를 위한 수단으로 여기기도 했다. 즉 중세는 헬레닉과 헤브라이즘적 충동의 복잡한 얽힘 속에 신학과 과학 분야에서 여전히 이미지의 사용을 옹호하고 시각을 중요시했다.³² 성 아우구스티누스는 물질이 신적인 것을 상징으로 담아 낼 수 있다고 보고 이러한 상징을 이해하는 데 시각적인 것이 역할을 할 수 있음을 주장했으며, 그레고리오 1세 역시 성상을 ‘문맹인을 위한 책’이라 여기며 시각예술의 교육적 가치를 강조했다.³³ 7~8세기경부터 우상파괴논쟁이 주기적으로 일어났지만 토마스 아퀴나스는 『신학대전』(Summatheologica)에서 시각을 “더 인지적인 감각”(sensus magis cognoscitivus)으로 여기며 이미지의 사용을 옹호했다.³⁴

스테인드글라스, 프레스코화, 제단화가 말해 주듯 중세의 종교적 관행에 있어서도 시각의 중시는 뚜렷이 목격되며 중세 기독교가 보는 것에 도취되었던 것은 분명하다.³⁵ 조셉 레오 코에르너(Joseph Leo Koerner)의 설명처럼 이미지에 대한 공포는 이미지가 재현하는 것이 내적으로 현전하리라는 믿음과 연관되어 있었기에 성상파괴는 성상숭배의 다른 이름이었다.³⁶

32 블루멘베르크의 연구에 따르면 기독교를 헬레니즘화시키기 시작한 1세기경 청각을 강조했던 성경은 시각에 주목하는 경향으로 바뀌고 있었다. Hans Blumenberg (1983), trans. Robert M. Wallace, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Mass: MIT Press, p. 286. 한편 과학 분야에서 광학은 중세 이슬람 사상가들, 특히 알하젠(Alhazen/Ibn al-Haytham)에 의해 유클리드와 프톨레마이오스의 고전 광학에 의학 및 심리학과 결합된 학문으로 성장하며 상당한 진보를 거듭한다. 특히 그의 『광학의 서』(*Book of Optique*, 1011~1021)는 르네상스의 원근법과 17세기 케플러의 광학 이론에 중요한 밑거름이 된다. Gérard Simon (2003), pp. 77-250.

33 William A. Dyrness (2004), *Reformed Theology and Visual Culture*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, pp. 18-21.

34 윌터 J. 웅(1985), 이영걸 역, 『언어의 현존』, 탐구당, p. 131.

35 특히 엘릴의 ‘이미지의 교회 침입’에 관한 부분은 이를 잘 드러낸다[자끄 엘릴(2014), 박동열, 이상민 역, 『굴욕당한 말』, 대장간, pp. 335-349 참조].

36 Joseph Leo Koerner (2004), *The Reformation of the Image*, Chicago: University of

즉 종교개혁에서의 성상파괴운동이 주기적으로 일어났다는 사실은 중세의 시각적 유혹이 그만큼 강렬했다는 사실을 뒷받침한다. 결국 중세의 형이상학은 시각이 기만의 가능성이 있음에도 불구하고 빛에 대한 플라톤적 잔재를 유지함으로써 감각들 중 시각이 가장 고귀한 감각이라는 가정을 여전히 옹호하고 있었다.³⁷ 그리하여 중세는 교회의 시각적 관행 속에서 재현과 페티시즘의 차이, 성상에 대한 공경과 우상숭배에 사이의 구분이라는 새로운 인식을 초래함으로써 이후 종교적 기능의 신성한 임무에 매어 있던 예술을 해방시키고 과학적 세계관을 준비할 수 있었다.³⁸ 중세의 시각적 화려함이 항상 그들이 보여 주고자 하는 이야기, 즉 이스토리아(istoria)에 봉사했던 반면 이후 시각의 탈서사화, 즉 텍스트적 임무로부터의 해방은 세상을 해독 가능한 텍스트로 읽는 것에서 “관찰 가능하지만 의미 없는 대상으로서 세계를 바라보는 것으로의 이동”이라는 큰 변화를 일으켰다.³⁹

3.1. 중세의 공간관: 등질적이고 동질화하는 유동체로서의 확고한 실체적 통일성

파노프스키에 따르면 예술에서 일어나는 새로운 커다란 방향전환(‘역전’)의 대부분은 기존에 이미 획득된 것을 포기함으로써 이전에 이미 착수된 문제들의 창조적인 재수용을 통해 이루어진다. 그리하여 “고대와 근대의 중간에는 그러한 ‘역전’ 속에서도 최대의 역전을 보이는 중세”가 놓이지 않으면 안 되었던 것이다. 무엇보다 중세의 미술사적 사명은 고대에 “개

Chicago Press, pp. 104-114.

37 가령 성 아우구스티누스는 『고백록』에서 빛에 대한 믿음을 옹호하며 신플라톤주의의 잔재를 뒷받침한다. “마침내 그런 날들이 다 지나고, 주님을 그 모습 그대로 보게 되었을 때, 그것은 얼마나 아름다운 빛이었습니까?”[아우구스티누스(2016), 박문제 역, 『고백록』, 크리스천다이제스트, p. 468]

38 마틴 제이(2019), pp. 73-74.

39 마틴 제이(2019), p. 81.

개 사물들의 다수성으로 표현되어 있었던 것을 현실적인 통일성으로 한데 융합시키는 데에 있었다.”⁴⁰ 중세는 고대의 ‘투과적 시선’(Durchblick)이 닫히기 시작하고 원근법 관념의 해체가 확연히 관찰되었으며, 인체의 움직임과 원근법적인 입체적 연관을 거의 잃어버린 개개의 회화요소들이 완전히 새롭고 한층 긴밀한 연관을 형성하게 된다. “그 요소들은 말하자면 비물질적이지만 빈틈없는 하나의 직물로 짜여” 색채와 명암의 리드미컬한 교체가 만들어 내는 하나의 특수한 통일성의 형식을 이루게 된다. “공간이란 더할 나위 없이 촘촘한 빛에 다름 아니다.”라는 프로클로스(Proklos)의 어구처럼,⁴¹ 당시 “이교적 및 그리스도교적 신플라톤주의의 빛의 형이상학”이 만들어 낸 공간관에서 중세의 세계는 최초로 하나의 연속체로서 파악되었다.

이때 공간은 하나의 등질적이고 “동질화하는 유동체, 하지만 측정 불가능하고 심지어는 무차원적인 유동체로 모습을” 바꿔 버린다. 중세의 공간은 견실함과 합리성을 잃어버린 것처럼 보이지만 분명 “빛으로서 유동화하고 있는” 통일화된 세계였다.⁴² 그리하여 이러한 가치전환 과정과 통합

40 그리하여 “깊이를 지닌 풍경이나 닫힌 실내공간이 해체되기 시작”하고 일부분 서로 연관되는 공간성의 구성요소를 이루던 회화의 요소들이 “일관되게 평면과 결부된 형상들”로 바뀌게 된다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 35-37].

41 프로클로스, 『자연학의 요소들』(*Elementeder Physik*), 142a, 에르빈 파노프스키(2014), p. 38, 주 31에서 재인용.

42 한편 그 전체가 완전히 해체되어 가고 있음에도 불구하고 비잔틴 양식은 “고대의 원근법적 공간구조의 개개 구성요소들을 유지하고 있”었으며, 따라서 이를 서구 르네상스에 제 공할 수 있었다. 반면 비잔틴에서는 결코 완전히 실현되지 않았던 “고대로부터의 이반(離反)”을 완수한 로마네스크 양식에서 선은 평면을 구획하고 장식하는 데 그 의미를 충족시키는 독특한 도식적 수단이 되며, 평면은 더 이상 비물질적인 공간성을 암시하는 것이 아니라 “화면을 지탱하고 있는 물질의 완전히 이차원적인 표면이 된다. … 이러한 철저한 변형에 의해 모든 공간적 환영이 결정적으로 포기되어 버린 것으로 보이지만, … 바로 이 변형이야말로 진정 근대적인 공간관이 성립하기 위한 예비조건”이었다. 왜냐하면 로마네스크 회화가 물체와 공간을 동일한 방식으로 평면으로 환원시켜 버렸다면, “바로 그렇게 함으로써 공간과 물체의 느슨한 광학적 통일성을 확고한 실체적 통일성으로 변화시켜 양자의 등질성을 최초로 실로 정확하게 확립한 것이 되기 때문이다.”[에르빈 파노프스키(2014), pp. 38-42]

과정이 중세의 회화와 조각에서 경험되는데 가령 인물상과 그 주위의 공간 혹은 바탕은 “모두 동일한 하나의 실체의 현상형식들”이 된다. 중세 회화의 양식이 ‘순수평면’이라면, 조각에서는 ‘순수한 큰 덩어리’(Masse)가 되고 이때의 삼차원성과 실체성은 고대의 ‘물체들’과는 다른 “하나의 등질적 실체”로서의 삼차원성과 실체성이다.⁴³ 그리하여 공간과 물체에 대한 고대의 느슨한 광학적 통일성을 확고한 실체적 통일성으로 변화시킨 중세는 ‘자기완결적 실내 공간’과 같은 진정 근대적 공간관이 성립하기 위한 예비조건을 갖추게 된다.

4. 르네상스의 원근법주의: 부동의 연속적 전체를 제시하는 총체적 비전

이후 르네상스의 자연주의 미학은 물질과 감각의 세계가 지닌 시각적 경험의 가치에 강한 믿음을 보이며 서구 시각예술의 가장 혁신적인 이론적·실천적 발전이라 할 원근법을 탄생시켰다.⁴⁴ 고전적 고대 이후 폐쇄

43 이러한 전개가 가장 철저하게 수행된 전성기 중세의 조각은 이후 전성기 고딕에서 다 시금 ‘물체감정의 재생’(Renaissance)을 거쳐 근대로 돌파하게 된다. 즉 근대의 원근법적 공간관을 정초한 것은 고딕적인 것과 비잔틴 적인 것의 위대한 종합(‘자기완결적 실내공간’)을 달성하게 되는 조토(Giotto)와 두초(Duccio)에 의해서다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 43-47].

44 아이빈스(Ivins), 파노프스키, 크라우타이머(Krautheimer), 에저튼(Edgerton), 화이트(White), 쿠보비(Kubovy)에 이르기까지 여러 학자들은 원근법적 혁명을 거의 모든 측면들, 즉 그것의 기술적, 미학적, 심리학적, 종교적 측면 및 경제적, 정치적 측면까지도 탐구해 왔다. 특히 파노프스키는 원근법의 도래를 르네상스의 발명으로 보기보다 고대의 ‘소실축 원리’와 비교될 수 있는 각 시대나 지역의 공간관 및 세계관의 표현으로 보고 이를 카시러의 상징 형식과 같은 문화적 상징체계에 해당한다고 보았다. “에른스트 카시러가 훌륭하게 주조해낸 용어를 미술사에도 응용해본다면, 원근법이란 그 안에서 “정신적 의미내용이 구체적인 감각적 기호와 결부되고, 이 기호에 내면적으로 동화되는” 그러한 ‘상징형식들’ 가운데 하나라고 불러도 좋은 것이다.”[에르빈 파노프스키(2014), p. 27]

되었던 ‘투과적 시선’이 다시 열리기 시작한 르네상스에서 회화는 다시금 무제한적인 공간, 그러나 “고전적 고대에 비해 보다 긴밀하고 보다 통일적으로 조직된 공간의 ‘한 단면’이 되는 가능성을 예감하게 된다.”⁴⁵ 본래 ‘Perspectiva’라는 말은 라틴어로서, 알브레히트 뒤러(1471~1528)는 이 개념을 ‘통해서 봄’(Durchsehung)이라는 의미로 정의했다. 뒤러에 조금 앞서 알베르티는 회화 프레임의 장방형을 ‘열려진 창’으로 간주했고, 레오나르도 다 빈치도 이와 유사한 비유적인 방식으로 ‘유리벽’(pariete di vetro)이라 표현하기도 했다.⁴⁶ 이러한 ‘투시원근법’의 전통에서 화면은 물질로서의 회화 표면의 지위를 상실하며, 마치 영상이 투영되는 ‘스크린’처럼 그 자체로는 비어있는 공백 상태의 “투명한 횡단면”⁴⁷이라 할 수 있었다. 이미 기원전 4세기 목자의 저술에서 설계와 작동원리에 관한 설명이 처음 등장한 것으로 알려진 카메라 옵스큐라는 이 시기 ‘인위적 원근법’을 발전시키는 데 이용되었고, 보드리가 지적하듯 이 광학적 기계 자체는 이데올로기적 효과 생산과 밀접한 관련을 맺게 된다.⁴⁸

원근법에 의한 작도는 고정된 외눈에 의해 화면 공간 내의 모든 부분들을 “단하나의 ‘연속량’(Quantum continuum)으로 해소시켜” 버리기 때문에, 우리가 “항상 움직이고 있는 두 눈으로 보며, 그 때문에 ‘시야’가 구와 비슷한 물체의 형상을 만들어낸다는 사실”을 도외시한다. 또한 우리의 지각에서 경험되는 공간 관계가 전부 점들의 동등한 위치관계로 추상화되어버리

45 에르빈 파노프스키(2014), p. 49.

46 그러나 이 단어는 원래 ‘뚜렷하게 보다’(deutlich sehen)라는 의미인 ‘perspicere’로부터 도출되었다고 보아야 하며, 그리스어 ‘ὀπτική’[옵티케]의 번역인 셈이었다. 파노프스키는 기본적으로 뒤러의 정의를 따라 이를 ‘투시원근법’이라는 의미로 이해하며, 그림이라는 것을 이른바 ‘시각피라미드’(Sehpyramide)의 한 횡단면으로 여긴다(에르빈 파노프스키(2014), pp. 7-8, 주석 3, 4).

47 랑게/푸제(1893), 『뒤러의 유고』, p. 195, 15. 에르빈 파노프스키(2014), p. 9에서 재인용.

48 장-루이 보드리(2011), 이윤영 역, 『기본적 영화 장치가 만들어낸 이데올로기적 효과』, 『사유 속의 영화: 영화 이론 선집』(이윤영 편), 문학과 지성사, p. 266.

며, 우리 눈의 생리적 구조인 망막상의 특성이 철저히 무시된다.⁴⁹ 화면 형식상의 하나의 혁명을 이루었던 원근법은 특히 “종교예술에 어떤 전적으로 새로운 것, 즉 환영적인 것의 영역”(Region des Visionären)을 열어 주었는데, 관찰자의 외관상 자연적인 시각공간으로 들어 온 초자연적 사건은 그 본연의 의미에서 관찰자에게 ‘내면화’되고, 그리하여 그 초자연적 사건은 관찰자의 직접적인 체험이 되며 이는 가장 고차적인 의미에서의 심리적인 것의 영역을 열어 주는 것이기도 했다.⁵⁰ 이처럼 원근법은 “실체(ούσία)를 현상(φαινόμενον)으로 변하게 함으로써 신적인 것을 인간 의식의 단순한 내용으로 축소시키는 것”으로 보이기도 하지만 역설적으로 바로 그런 이유에서 “인간의 의식을 신적인 것의 그릇으로까지 확장”시키기도 했다. 그렇기 때문에 지금까지 예술의 발전 과정에서 르네상스와 계몽주의시기에 두 번에 걸쳐 확고부동한 자리를 점하게 된다.⁵¹

광학에서의 수학적 규칙성과 신의 의지 사이의 조화를 상징했던 등식화는 이후 종교적 토대가 무너지면서 점차 캔버스의 공간적 관계 자체로 옮겨 가게 된다. 그리스인들에게 공간이 불연속적이고 이질적인 것이었던 것처럼 “그리스인들의 회화적 구성은 장면의 조직에 대응하는 것, 다시 말해 복수의 시점에 기반을 둔 것”이었다.⁵² 반면 르네상스 회화의 중심은 장 페를랭 비아토르(Jean Pellerin Viator)가 ‘주체’라고 명명한 고정된 눈⁵³과 정

49 에르빈 파노프스키(2014), pp. 12-13.

50 여기서 지적은 “예술작품 속에 그려져 있는 인간들의 마음속에서만 일어나는 것이다.” 파노프스키는 바로크의 환상예술(Phantasmagorie)뿐만 아니라 램브란트의 후기 회화도 원근법적 공간관 없이는 불가능했을 것이라 주장한다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 75-76].

51 에르빈 파노프스키(2014), p. 76.

52 장-루이 보드리(2011), p. 270.

53 “원근법에서 주요한 점은 눈높이에 놓여야만 한다. 이 점을 고정점 혹은 주체라고 말한다.”[브리옹-게리(1962), 『장 페를랭 비아토르: 원근법의 역사에서 그의 위치』, Belles Lettres, 장-루이 보드리(2011), p. 270에서 재인용] 그리하여 보드리의 지적처럼 단원원근법의 시각은 고정점의 원리에 입각한 ‘주체’의 위치, 주체가 반드시 점유해야 하는 지

확히 일치하는 것으로, 이는 부동의 연속적 전체를 제시하는 총체적 비전, 즉 ‘존재’의 완전성과 동질성이라는 관념론적 개념을 발전시키게 된다.⁵⁴

4.1. 원근법적 공간관: 정신생리학적 공간의 수학적 공간화

특히 정밀 수학적으로 정초된 이탈리아인들의 원근법적 실험은 브루넬리ски, 알베르티에 의해 완전한 시각피라미드의 체계적 작도로서 정식화되었고, “공간상을 수학적으로도 완전히 합리화해내는 데 성공”함으로써 이제 공간은 서로 법칙적으로 결합되어 무한한 확장을 갖는 ‘총체로서 파악된 물체’로 인식되었다.⁵⁵ 가시적 현상계를 고전 광학의 기하학적 논증 방식과 결합시킨 알베르티의 선 원근법은⁵⁶ ‘시각적 인식’의 문제를 ‘시각적 재현’의 문제로 변환시켰다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.⁵⁷ 사실 원근법이라는 획득물이 시사하고 있었던 가장 중요한 의의 중 하나는 시각 인상이 “전적으로 근대적인 의미에서의 ‘무한한’ 경험세계를 구축하기 위

점 자체를 한정한다.

54 장-루이 보드리(2011), p. 271.

55 에르빈 파노프스키(2014), pp. 59-62.

56 르네상스 선 원근법 이론의 성립과정에서 유클리드 광학이 미친 영향은 이론의 여지가 없다. 그러나 앞서 살펴보았듯 고대 광학의 원칙이 르네상스 원근법보다 주관적 시각인상의 사실구조에 더 부합했음에도 불구하고 르네상스인들은 유클리드의 ‘자연적 원근법’과 이후 개발된 ‘인위적 원근법’ 사이의 모순이 감지되었던 탓에 유클리드의 제8정리를 완전히 삭제해 버리고 심하게 수정해 버림으로써 각도 공리를 회생해 버렸다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 18-20, 30-33, 주 17].

57 유클리드는 시각적 재현의 문제가 아니라 시각 현상에 대한 논리적 설명에만 초점을 맞추었던 반면 알베르티로 대표되는 15세기 선 원근법주의자들은 동일한 원리를 역 이용해서 대상을 재현하는 방법을 구축했다. 그러나 알베르티는 화면에 재현된 이미지가 대상의 본질을 진실되고 아름답게 구현할 수 있다고 믿었던 반면 알베르티와 밀접하게 교류했던 화가들은 ‘시지각의 주체’와 ‘재현의 주체’사이의 관계로부터 ‘재현의 주체’와 ‘감상의 주체’사이의 관계로 전환시킴으로써 결과적으로 선 원근법은 환영적 효과를 내기 위한 화면상의 장치로 회기하게 되었다고 할 수 있다[조은정(2014), 『유클리드 광학과 초기 선 원근법 이론의 형성』, 『미술이론과 현장』 18, 한국미술이론학회, pp. 9-26].

한 기반이 될 수 있었던” 사실이다. 이는 “정신생리학적 공간을 수학적 공간으로 이행시키는 전환이 달성된 것으로서, 달리 말하면 주관적인 것의 객관화”, 즉 완전히 새로운 우주관으로의 방향전환과 관련된다.⁵⁸ 그러나 고정된 외눈에 의한 무한하고 연속적인 공간의 형성을 보증하는 원근법의 완전히 합리적인 공간은 정신생리학적 공간의 구조와는 전적으로 대립되는 것이었다. 에른스트 카시러는 시각 공간과 대립되는 기하학적 공간에 대해 다음과 같이 적은 바 있다.

시각은 무한이라는 개념을 알지 못한다. 시각은 오히려 처음부터 시각 능력의 일정한 한계에 구속되며, 따라서 특정하게 제한된 공간 영역에 구속된다. 시각공간의 무한성에 대해 말할 수 없는 것과 마찬가지로 시각공간의 동질성에 대해서도 말할 수 없다. 기하학적 공간의 동질성이 궁극적으로 의거하는 것은 기하학적 공간의 모든 요소들, 즉 그것 안에 모여 있는 ‘점들’이 단순한 위치 규정에 지나지 않으며 이러한 점들이 서로 놓여 있는 이러한 관계, 이러한 ‘위치’ 외에는 고유한 자립적 내용을 갖지 않는다는 사실이다. 그러한 점들의 존재는 그것들 간의 상호관계에 지나지 않는다. 이 상호관계는 순수하게 기능적인[함수적인] 관계이며, 전혀 실체적인 존재가 아니다. 이 점들은 근본적으로 일체의 내용을 결여하고 있고 이념적 관계의 단순한 표현이 된 것이기 때문에, … 이 점들의 동질성은 그것들이 갖는 논리적 과제와 공통성, 즉 이념적 규정과 의미의 공통성에 근거하는 구

58 즉 1350년부터 1500년에 이르기까지 지구 중심의 프톨레마이오스 우주관이 서서히 와해되고, 이제 “공간 내의 그 어떤 임의의 점도 우주의 중심점으로 ‘간주될 수 있다.’”(니콜라우스 쿠자누스)는 관념이 자리 잡게 됨으로써 인간은 원근법을 통해 세계의 공간적 중심을 상대화하게 되었다. 이 같은 관념은 원근법적 작도법에서 “그때마다 제시된 세계의 ‘중심을 이루고 있는’ 것으로 보이는 ‘시점’을 완전히 자유롭게 결정할 수 있는 것과 정확히” 상응한다. 그리하여 공간에 대한 현세적 무한의 개념이 정립되는데, “단지 신 안에 예비되어 있을 뿐만 아니라 경험적 실재 속에서도 현실화되어 있는 무한의 개념이 전개되기 시작했다.”[에르빈 파노프스키(2014), pp. 63-65, 주 64]

조의 동일성일 뿐이다. … 직접적인 지각공간에서 이러한 요청은 결코 충족될 수 없다. 지각공간에서는 위치와 방향의 엄밀한 동질성은 존재하지 않으며 모든 위치는 자신의 고유한 성질과 가치를 갖는다. 보이는 공간과 만질 수 있는 공간은 유클리드 기하학의 측량 가능한 공간과는 달리 ‘이방성’(anisotropy)과 ‘비동질성’이라는 성질을 갖고 있다는 점에서 일치한다.⁵⁹

즉 시각공간과 촉각공간은 유클리드 기하학의 계량공간과 달리 ‘이방적’이고 ‘부등질’하며, 이들 두 생리적 공간에서는 공간구성의 주요 방향이 서로 부등한 값을 갖는다. 정신생리학적 공간을 수학적 공간으로 변형시켜 “공간부분들과 공간내용들의 총체를 단하나의 ‘연속량’으로” 해소시켜 버리는 원근법은 “가시적 세계가 우리에게 의식될 때의 심리적으로 조건지어진 ‘시각이미지’와 우리의 물리적 안구에 그려지는 기계적으로 조건지어진 ‘망막이미지’ 간의 중대한 차이”를 고려하지 않았다. 또한 심리적 해석과 시선의 운동을 전적으로 도외시하더라도, 망막이미지 가장 근처의 전(前)심리적인 사실 층에서조차 이미 ‘현실’과 작도 간의 원리적인 차이가 있다는 중대한 사실을 무시함으로써 르네상스 원근법은 고대 광학보다도 주관적 시각인상의 사실 구조에 훨씬 더 부합하지 못했다.⁶⁰

59 에른스트 카시러(2014), 박찬국 역, 『상징형식의 철학』, 아카넷, pp. 188-189.

60 “왜냐하면 보는 것과 만지는 것의 협력에 의해 촉진되는 우리 의식의 특유한 ‘항상적 경향’은 보이는 사물에 대해 그 사물 자체에 걸맞은 일정한 크기나 형태를 귀속시키며, 따라서 그것은 이 사물의 크기나 형태가 망막이미지에서 겪는 변화를 고려하지 않거나 또는 적어도 그 전부를 고려하지 않는 경향이 있기 때문이다.” 또한 망막이미지 자체 역시 “형태들을 평면애가 아니라 오목하게 굽은 면에 투영된 모습으로 제시”하기 때문이다. 이른바 사진의 ‘가장자리 왜곡’ 현상으로 알 수 있는 평면 원근법의 공간표상과 차이를 보이는 망막 이미지의 만곡현상은 고대에는 자명한 것으로 간주되었으나 피에로 델라 프란체스카, 이냐치오 단티(Ignazio Danti)의 경우 비교적 이를 무시하는 경향이 있었다. 레오나르도 다빈치에 이르러 이 현상의 원인과 결과에 대한 가장 철저한 해명이 시도되었고, 이후 17세기 초의 빌헬름 슈크하르트(Wilhelm Schickhardt), 그리고 19세기 말 헬름홀츠(Helmholtz), 귀도 하우크(Guido Hauck), 루돌프 페터(Rudolf Peter)에 의해 시각 이미지의 만곡에 대한 연구가 고찰되었다[에르빈 파노프스키(2014), pp. 12-18, 주 8, 9,

이처럼 정적이고 고정된 원근법적 응시의 탈신체화된 차가움은 것처럼 기하학화된 공간 속 대상들과 정서적으로 얽히는 것을 점차 철회하게 되는 것을 의미했으며, 그리하여 중세와 대비되는 르네상스 예술 해석의 특징은 “‘주관’(subject)과 ‘대상’(object) 사이의 거리”, 즉 예술적 ‘대상’의 새로운 객관화였다.⁶¹ 원근법의 소실점은 수학의 0의 개념처럼 추상적이기에 그들은 현실과 재현의 관계를 추상적 사유체계로 다루었고, 따라서 르네상스 예술가의 특권과 의무는 “개념과 대상의 완전한 인식”을 획득하는 것이었다.⁶² 게다가 원근법은 작품 내부에서만 작동하는 것이 아니라 작품과 관람자의 공간을 활용해 관람자의 경험과 심리에 개입하기도 했는데 이러한 전시 공간의 인지와 관람자의 경험은 바로크 시대 작품의 공간을 전시된 공간의 영역으로 확장하려는 경향으로 연결된다.

4.2. 시각적 현상의 질서지움: 원근법적 자의성의 양가성과 양극성

그러나 파노프스키가 지적하듯, “원근법은 그 본성 자체가 양날의 검과 같은 것”이었다. 원근법의 양가성에 대한 그의 설명은 다음과 같다.

원근법은 물체들을 입체적으로 전개시키고 가시적으로 움직이게끔 하는 여지를 만들어주기도 하지만, 그것은 또한 빛이 공간 속에 고루 퍼져 물체가 그림으로 해소되어버리는 가능성도 생기게 한다. 다시 말해 원근법은 인간과 물체 사이의 거리를 만들어내기도 하지만 … 그것은 또한 인간에 대해 자립적인 현존으로 맞서 있는 사물세계를 … 인간의 눈 안으로 끌어

10].

61 에르빈 파노프스키(2005), 마순자 역, 『파노프스키의 이데아』, 예경, p. 48.

62 Filippo Baldinucci (1681), *Vocabolario Toscano dell arte del disegno*, p. 72, 에르빈 파노프스키(2005), pp. 60-61에서 재인용.

들임으로써 역시 이 거리를 폐기시켜버리기도 한다.⁶³

때문에 원근법적 공간관에 대한 논란은 애초부터 전적으로 다른 두 견지에서 벌어질 가능성이 있었다. 즉 원근법의 정밀한 수학적 규칙은 “시각 인상의 정신물리적 조건들에 관계되어 있고 또한 이 규칙이 작용하는 방식은 주관적 ‘시점’이 행하는 자유로이 선택 가능한 위치에 의해 규정되어 있기 때문”에 이 규칙은 “외부세계의 확립이자 체계화로서뿐만 아니라 자아 영역의 확장”으로도 이해될 수 있다. 즉 원근법에 의해 표현된 공간은 사람들로 하여금 자연스럽게 인간이 공간형성의 근원이라고 각성시키며, 인간이 자신을 중심으로 공간을 통일적으로 인식하게 만들기 때문이다.⁶⁴ 그러므로 파노프스키의 지적처럼 “원근법의 역사는 이 양가적 방법이 어떠한 의미로 사용되어야 하는가라는 문제 앞에서 예술적 사고를 수립하지 않을 수 없었다.”⁶⁵ 결국 원근법은 “자의와 규범, 개인주의와 집단주의, 비합리성과 이성 등으로 통상 말해지고 있는 중대한 대립의 어느 한쪽으로 결정이 내려질 수밖에 없는 것이며,” 따라서 르네상스와 바로크, 이탈리아인들과 북방인들이 원근법의 의미 자체를 서로 다른 식으로 해석한 것은 지극히 당연한 귀결이었다.⁶⁶ 즉 원근법에서 각 예술적 표현의 공간성은 그것을 특수화하는 모든 규정들을 주관으로부터 받지만, 그럼에도 불구하고 이들 표현형식은 세계관적 표상으로서의 공간이 모든 주관적인 것의 혼입으로부터 결정적으로 정화되어 있는 그런 순간을 가리키는 것이었다. 근대 회화 공간의 방위나 거리에 대한 자의성은 근대 사고공간의 방위나 거리에 대한

63 에르빈 파노프스키(2014), pp. 67-68.

64 강동수(2009), 「르네상스의 예술 공간론과 다세계 공간론」, 『철학연구』 12, 대한철학회, p. 6.

65 에르빈 파노프스키(2014), p. 68.

66 “즉 르네상스나 이탈리아에서는 원근법의 객관주의적 의의 쪽이, 바로크나 북방에서는 원근법의 주관주의적 의의 쪽이 보다 본질적으로 느껴졌던 셈이다.” [에르빈 파노프스키(2014), pp. 69-70]

무차별성을 표시하고 확증하는 것이며, 이는 이론적인 원근법 학설이 이후 데자르그(Girard Desargues, 1565~1639)의 보편적인 사영기하학으로 전환하게 된 것과는 완전히 대응한다.⁶⁷

원근법이 시작되던 시기 이미 플라톤은 원근법이 “사물의 ‘참된 척도’를 왜곡하여 현실이나 규범(νόμος) 대신에 주관적인 가상이나 자의를 내놓는다는 이유에서 그것에 유죄판결을 내렸던” 반면 1925년 근대적 예술관을 제시했던 엘 리씨츠키(El Lissitzky)는 “원근법이란 제한을 받으면서 또 제한을 가하는 합리주의의 도구”라고 이를 비난했다.⁶⁸ 리씨츠키에 따르면 원근법은 “공간을 한정 짓고 유한하게 하고 폐쇄시켜” 버리며, 공간을 “유클리드 기하학의 견해에 의해 경직된 3차원성으로 파악”했다고 비판한다.⁶⁹ 즉 아르카의 시기의 예술은 원근법이 “주관 외부에 있는 것 내지 주관을 넘어서 있는 것의 세계에 개인주의적이고 우연적인 계기를 갖고 들어오는 것으로 보인다는 이유에서 그것을 거부해왔던 데 반해” 모더니즘은 원근법이야말로 “분명한 객관성의 잔재, 즉 삼차원적인 현실 공간을 긍정하고 보증하는 것”이라는 이유에서 이를 거부했던 것이다.⁷⁰ 파노프스키의 주장처럼 원근법이 우연성과 주관주의의 방향이든 혹은 이성(Ratio)과 객관주의의 방향이든 원근법적 관점은 결국 동일한 하나의 지점으로 수렴된다. 그것은 바로 “시각적 현상의 질서지움”이다.⁷¹ 그리하여 원근법은 내러티브와 텍스트에 종속된 이념의 시대⁷²에서 이미지와 형상의 시대로의 전환, 즉 무한하고 등질적일 뿐 아니라 기하학적으로 등방(isotropic)이며 직선적, 추상적 공간

67 에르빈 파노프스키(2014), pp. 72-73.

68 에르빈 파노프스키(2014), p. 73.

69 에르빈 파노프스키(2014), 주석 75.

70 에르빈 파노프스키(2014), pp. 73-74.

71 에르빈 파노프스키(2014), p. 74.

72 알베르티는 그림을 보는 자의 영혼을 고양시키는 이야기, 즉 이스토리아(istoria)를 묘사하기 위해 원근법을 사용할 것을 강조하기도 했다[마틴 제이(2012), 최연희 역, 「모더니티의 시각 체제들」, 『시각과 시각성』(헬 포스터 편), pp. 32-33].

이라는 시각의 합리화를 촉진하는 데 절대적인 공헌을 한다. 이 같은 시각의 합리화는 계몽주의 시기 데카르트가 주장한 정신의 기하학적 구조에 따른 시각의 공간적 존재론으로 발전되어 세상을 판독되어야 할 대상으로 설정하는 가시적 세계의 재구성으로 나아간다. 또한 훗날 사진 이미지에 대한 플루서의 철학과 파로키의 지적이 예시해 주듯, 하나의 이미지를 측정 장치로 보는 시각과도 밀접한 관련을 맺는다.⁷³

5. 나가며

지금까지 살펴본 것처럼 고전기 그리스의 시각적 편향에서 비롯된 시각의 고귀성이라는 믿음은 종종 정반대의 의미를 지니며 모호성을 드러내었고, 끊임없는 이중성과 양가성을 지니며 문화적 가변성을 형성해 왔다. 본 논문은 이러한 시각의 문화적 가변성과 각 시기 특정한 공간관의 형성을 시각 본연의 창조적 모호성의 관점에서 파악했다. 즉 그리스인들은 시각을 가장 고귀한 감각으로 여기며 시각에 특권을 부여했지만 정신의 눈과 육체의 눈이라는 시각의 이중성과 빛, 관조의 이중성에서 비롯된 시각의 모호성은 서구 시각문화의 다양성에 끊임없이 비옥한 토대를 제공해 주었다.

73 “사진의 발명을 염두에 두면, 이 원근법적 방법의 창안자들은 사진가들의 선구자로 보이고, 비율 측정법의 발명을 염두에 두면, 그들은 초기의 비율측량 공학자들로 보인다. … 하나의 이미지를 측정 장치로 보면, 우연과 주관성을 간과하게 된다. 하나의 사진 이미지를 측정 장치로 간주한다는 것은 수학적, 계산 가능성, 궁극적으로 이미지-세계의 ‘연산 가능성’(computability)을 주장한다는 것이다.”[하룬 파로키(2018), 「현실은 시작되어야 할 것이다」, 『하룬 파로키 우리는 무엇으로 사는가』(김은희·안채 예만 편, 광영빈 역), 국립현대미술관, p. 227] 카메라 옵스큐라에 의한 광학과 화학 작용을 통해 만들어진 사진 이미지의 아날로그 테크놀로지는 원본과 거리를 둔 원본의 인상이지만, 플루서의 지적처럼 점에서 나와 점으로 분해되는 사진 이미지의 특성은 디지털 테크놀로지의 픽셀 이미지를 이미 배아하고 있었다[빌렘 플루서(2003), 윤종석 역, 『사진의 철학을 위하여』, 커뮤니케이션북스, p. 37].

그리스인들은 사물을 원근법적으로 보는 습관이 있었으나 결코 공간을 체계로서 정의하지 않았기에 그들에게 공간은 근본적으로 비연속적인 것으로 항상 머물러 있었다. 중세는 청각을 최고의 감각으로 여기며 반시각적 성향을 보였으나 여전히 이미지의 사용을 옹호하고 시각을 중요시했다. 개개 사물들의 다수성으로 표현되었던 고대의 공간관을 빛으로 유동화하는 통일성으로 한데 융합시킨 중세의 공간관은 고대와 대비되는 등질적이고 동질화하는 유동체로서의 확고한 실체적 통일성을 이루게 된다. 중세에 의해 근대적 공간관이 성립하기 위한 예비조건을 갖춘 르네상스는 시각적 경험의 가치에 강한 믿음을 보이며 정신적 공간과 육체적 공간을 하나의 통일적인 공간으로 집약하는 총체적 비전을 제시한다. 정신생리학적 공간을 수학적 공간으로 이행시켜 부동의 연속적 전체를 제시한 르네상스의 인위적 원근법은 이방적이고 부등질한 지각 공간을 단 하나의 연속량으로 해소 시킴으로써 시각적 현상을 질서 지었다. 그러나 원근법의 이 같은 자의성은 그 본성 자체가 양날의 검과 같은 것으로서 근대 사고공간의 방위나 거리에 대한 무차별성을 표시하고 확증하는 양가성을 지닌 것이기도 했다. 무한하고 등질적일 뿐 아니라 기하학적으로 등방이며 직선적·추상적 공간이라는 시각의 합리화를 촉진한 르네상스의 원근법은 계몽주의 시기 데카르트가 주장한 정신의 기하학적 구조에 따른 시각의 공간적 존재론으로 발전되어 세상을 관독되어야 할 대상으로 설정하는 가시적 세계의 재구성으로 나아간다. 그러나 정신의 눈과 육체의 눈이라는 시각의 이중성에서 그 단초를 파악할 수 있듯이 시각이 단지 본다는 생각일 수는 없으며, 주체와 대상을 분리시켜 형이상학적 사고와 경험 과학, 자본주의적 논리 모두에 대응한 데카르트 시각중심주의는 훗날 하이데거, 메를로퐁티와 같은 20세기의 많은 사상가들에 의해 다시금 신랄한 비판의 대상이 된다. 본 논문은 인식과 직결된 시각(성)의 역사와 시각의 창조적 모호성에 대한 마틴 제이의 논의와 각 시기와 지역별 ‘상징형식으로서의 원근법’의 형성과 공간관의 변화에 주목한 파노프스키의 논의를 토대로 시각 본연의 창조적 모호성에서 비

롯된 시각의 문화적 가변성과 특정한 공간관의 형성에 관한 인식론적 의미를 유기적으로 살펴보고자 했다. 마지막으로 본 논문에서 살펴보지 못한 데카르트 시각중심주의에 관한 신랄한 비판의 구체적 논의들, 바로크, 계몽주의, 그리고 19세기 시각(성)의 양상과 그 모호성에 관한 논의는 향후 과제로 남겨 둔다.

참고문헌

자료

- 김은희·안채 예만 편(2018), 곽영빈 외 역, 『하룬 파로키 우리는 무엇으로 사는가』, 국립현대미술관.
- 데이비드 마이클 레빈(2004), 『모더니티와 시각의 헤게모니』, 시각과 언어.
- 루돌프 아르하임(2004), 김정오 역, 『시각적 사고』, 이화여자대학교출판부.
- 마틴 제이(2019), 전영백 외 역, 『눈의 폼하: 20세기 프랑스 철학의 시각과 반시각』, 서광사.
- 빌렘 플루서(2003), 윤종석 역, 『사진의 철학을 위하여』, 커뮤니케이션북스.
- 아우구스티누스(2016), 박문재 역, 『고백록』, 크리스천다이제스트.
- 에른스트 카시러(2014), 박찬국 역, 『상징형식의 철학』, 아카넷.
- 에르빈 파노프스키(2014), 심철민 역, 『상징형식으로서의 원근법』, b.
- 에르빈 파노프스키(2005), 마순자 역, 『파노프스키의 이데아』, 예경.
- 월터 J. 옹(1985), 이영걸 역, 『언어의 현존』, 탐구당.
- 이윤영 편(2011), 이윤영 역, 『사유 속의 영화: 영화 이론 선집』, 문학과 지성사.
- 자끄 엘렐(2014), 박동열·이상민 역, 『굴욕당한 말』, 대장간.
- 크리스티앙 메츠(2009), 이수진 역, 『상상적 기표: 영화·정신분석·기호학』, 문학과 지성사.
- 플라톤(2000), 박종현·김영균 역, 『(플라톤의) 티마이오스』, 서광사.
- 한스 요나스(2001), 한정선 역, 『생명의 원리』, 아카넷.
- 한스게오르그 가다머, (2012), 이길우 외 역, 『진리와 방법 1: 철학적 해석학의 기본 특징들』, 문학동네.
- 헬 포스터(2012), 최연희 역, 『시각과 시각성』, 경성대학교 출판부.
- Barthes, Roland (1989), *Sade, Fourier, Loyola*, Berkeley: University of California Press.
- Blumenberg, Hans (1983), trans. by Robert M. Wallace, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, Mass: MIT Press.

- Dyrness, William A. (2004), *Reformed Theology and Visual Culture*, Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Koerner, Joseph Leo (2004), *The Reformation of the Image*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lalande, André (1976), *Vocabulaire Technique Et Critique De La Philosophie* 12, éd, Presses Universitaires de France, pp. 1127-1128.
- Levin, David Michael (1988), *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, New York: Routledge.
- Nightingale, Andrea Wilson (2004), *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in Its Cultural Context*, Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press.
- Rose, Jacqueline (1986), *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso.
- Simon, Gérard (2003), *Archéologie De La Vision: L'optique, Le Corps, La Peinture*, Paris: Editions du Seuil.
- Snell, Bruno (1953), *The Discovery of the Mind*, Cambridge: Harvard University Press.

논저

- 강동수(2009), 「르네상스의 예술 공간론과 다세계 공간론」, 『철학연구』 12, 대한철학회.
- 조은정(2014), 「유클리드 광학과 초기 선 원근법 이론의 형성」, 『미술이론과 현장』 18, 한국미술이론학회.

원고 접수일: 2022년 4월 1일, 심사 완료일: 2022년 4월 24일, 게재 확정일: 2022년 5월 5일

ABSTRACT

The Creative Ambiguity of Vision and the Formation of a Specific Perspective of Space

Kim, Bogyeong*

From the Duality of Greek Vision to the
Ambivalence of Renaissance Perspectivism

This article examines the cultural variability of vision and a specific perspective of space formed in each period, focusing on the creative ambiguity of vision. Classical Greek epistemology, which originated from the Hellenic visual bias, produced a visual structure that presupposed the separation of subject and object, and a dichotomy between perception and thought, but the nobility of this Greek vision often had the opposite meaning and revealed ambiguity. The ambiguity of vision resulting from the duality of vision and the duality of light and the concept of 'theoria' continued to provide a fertile ground for the diversity of Western visual culture. This ambiguity of vision forms cultural variability, from the duality of the (anti-) visual tendency and visual seduction of the Middle Ages to the ambivalence that appeared in the arbitrariness of artificial perspective in the Renaissance. In addition, the perspective of space formed in each period was also achieved through creative re-acceptance of problems that had been previously

* Ph.D. Candidate, Visual Culture Studies, Korea University

undertaken based on this ambiguity of vision. The medieval perspective of space, which changed the ancient loose optical unity into a substantive unity that flows with light, was a precondition for the Renaissance perspective of space that achieved the mathematical spatialization of psychophysiological space. This study examines the dynamic flow of cultural variability of vision resulting from the original creative ambiguity of vision.

Keywords Visuality, Régime Scopique, Perspectivism, Ambiguity of Vision

