

【논문】

추상: 비가시적인 삶의 파토스

—미셸 앙리의 칸딘스키론—

김재희

【주제분류】 예술철학, 현상학

【주요어】 현상, 비가시적인 것, 자기-감응, 추상, 미셸 앙리, 칸딘스키

【요약문】 이 글은 칸딘스키의 추상회화론에 대한 미셸 앙리의 현상학적 읽기를 통해서 앙리 고유의 ‘비가시적인 것의 현상학’을 해명하고 칸딘스키의 예술론에 대한 새로운 이해를 제공한다. 앙리는 고전적 현상학의 지향성과 동일시된 현상 개념을 비판하고, 비지향적이고 비가시적이며 비대상적인 현상, 즉 살아있는 신체의 자기-감응으로 느껴지는 삶의 나타남을 근원적인 현상으로 제시한다. 칸딘스키는 회화의 내용과 형식 모두를 내면의 정신적 실재에 근거한 정서적 울림의 표현으로 간주하였다. 앙리는 칸딘스키의 정신적 실재를 자신의 비가시적인 실재로 이해하고, 칸딘스키의 추상화 작업에서 비가시적인 실재를 탈은폐하는 현상학적 환원의 탁월한 범례를 발견한다. 앙리의 현상학과 칸딘스키의 추상론은 ‘파토스적인 자기-현상으로 비가시적인 삶을 표현하는 미학적 감성’에서 공명하면서 회화를 비롯한 예술 일반의 본질뿐만 아니라 삶과 우주의 존재론적 본질을 해명하는 열쇠를 찾는다.

I.

철학과 회화가 마주칠 수 있는 근본적인 문제 중 하나는, ‘어떻게 보이지 않는 것을 보게 할 수 있을까?’ 하는 것이다. 보이지 않는 것, 봐야 하는데 보지 못하는 것이란 무엇인가? 어떻게 하면 그 보이지 않는 것을 볼 수 있는가? 도대체 그 ‘본다’는 것은 무엇인가?

철학사를 이 문제들에 대한 해답의 역사로 재구성해 본다 해도 큰 무리는 없을 것이다. 그런데 보이는 것이 전부는 아니라는, 어찌면 너무나 자명하게 철학이 받아들이고 있는 이 전제는, 회화에게는 그 자신의 생존을 걸고 자신의 존재 방식을 정당화하며 증명해야 하는 본질적인 문제이기도 하다. 회화는 색과 형태의 가시적인 요소들을 가지고 작업하는 대표적인 시각 예술이다. 극단적으로 말하자면 회화는 보이는 것이 전부인 예술이다. 그럼에도 불구하고 우리는 회화 속에서 보이는 것 이상을 본다고 생각한다. 그림을 보면서 우리는 무엇을 보는 것일까? 그 울긋불긋한 색과 다양한 형태들에서 정작 우리가 보는 것은 무엇인가? 화가는 단지 우리 눈에 보이는, 우리가 감각할 수 있는, 그 색과 그 형태를 보여주고자 한 것일까? 일상적인 사물들에서도 볼 수 있는 색과 형태를, 굳이 ‘그림’의 방식으로 보여주는 것, 또는 그림이라는 형식으로 본다는 것은 과연 어떤 의미가 있는 것일까? 그림을 보면서, 보여지는 그것을, 우리가 뭔가 다른 것으로 보거나 또는 다른 방식으로 보고 있다면, 그것은 도대체 무엇인가?

미셸 앙리는 회화가 제기하는 이러한 미학적이고 존재론적인 문제에 주목한 철학자다. 그는 가시적인 것이면서 동시에 그 가시성을 통해서 비가시적인 것에 도달하는 회화의 기묘한 독특성을 알아보았다. 그는 특히 칸딘스키의 추상회화에서 자신의 현상학적 통찰을 발견한다. 아니 칸딘스키가 아니었다면 회화와 예술의 본질에 관한 앙리의 이해는 완성되지 않았을지도 모른다. 앙리와 칸딘스키는 기본적으로

이원적인 존재 이해에서 만난다. 앙리는 가시적인 것과 비가시적인 것의 이원성을, 칸딘스키는 물질적인 것과 정신적인 것의 이원성을 존재의 양상으로 여긴다. 그리고 둘 모두, 존재의 근원적인 실재성은 각각 후자에서 찾는다. 앙리는 칸딘스키가 회화와 예술에서 본질적인 것으로 제시한 ‘정신적인 것’을, 자신의 ‘비가시적인 것’으로 해석한다. 칸딘스키의 ‘정신적인 것’과 앙리의 ‘비가시적인 것’은 궁극적으로 ‘파토스적인 삶의 실재’에서 만난다. 앙리와 칸딘스키는 회화 및 예술을 가시적인 것의 비가시화 작업으로, 따라서 비가시적인 것의 가시화 역량으로 이해한다는 점에서 공명한다.

철학에서든 회화에서든 ‘추상(抽象)’은 기본적으로 뻔셈이다. 추상이라는 것은 구체적이고 복잡한 실체의 부분들을 하나 둘 빼면서 그 실체가 무장무장 투명해지도록, 그래서 하늘 높이 올라갈 수 있도록 단순한 관념만을 남기는 것이다. 그러나 앙리가 주목하는 칸딘스키의 추상은 바닥에 깔려 있어 은폐되어 있던 것이 드러날 수 있도록 두껍게 덮여 있던 것들을 걷어내면서 오히려 아래로 깊숙이 내려가게 하며 그 바닥에 놓여있던 풍요로운 삶을 느끼게 한다. 칸딘스키의 추상 회화는 일반적인 근대 회화의 계열에도 속하지 않고, 넓은 의미에서 같은 추상 계열이라고 볼 수 있는 비-구상회화의 계열에도 속하지 않는다. 앙리는 칸딘스키의 작품과 특히 그의 이론적인 텍스트들에서 회화와 예술의 본질, 나아가 삶과 존재의 근원적인 차원이 탁월하게 표현되고 있음을 본다. 칸딘스키가 제시한 추상의 원리가 모든 회화와 예술 활동의 가능조건 뿐만 아니라 삶과 우주의 존재론적 구조를 해명하는 열쇠를 제공한다는 것이다. 비가시적인 것으로서의 삶이 본질적인 실재임을 주장하는 앙리의 현상학은 칸딘스키의 작품과 이론에서 훌륭한 범례를 발견한다.¹⁾ 앙리는 칸딘스키를 통해 자신의 철학

1) “나는 늘 회화를 사랑했다. 그러던 어느 날 칸딘스키의 경탄스러운 글들을 발견했고, 나는 거기서 삶의 현상학에 대한 예증을 보았다. 회화에 대한 그의 분석은, 비가시적인 것이 가장 본질적인 것임을 주장하는, 가시적인 것과 비가시적인 것의 현상학을 확증

을 구체적으로 예화하고, 칸딘스키는 앙리를 통해서 새롭게 부활한다.

이들의 만남이, 철학과 회화의 공통적인 문제, 즉 어떻게 *가시적인 것의 비가시화*를 통해서 *비가시적인 것의 가시화*에 이르는 길을 개방하게 되는지 그 내막을 살펴보는 것이 이 글의 할 일이다.

II.

후설에 의하면, ‘현상(Phänomen)’이라는 것은 ‘현상하는 대상=노에마(Noema)’와 ‘현상 작용=노에시스(Noesis)’를 한 쌍으로 지니고 있는 본래적으로 이중적인 의미의 개념이다. 우리에게 현상으로 주어지는 모든 것, 사유되거나 경험되는 모든 대상은 이런 지향적 구조, 즉 ‘노에시스-노에마 상관관계’를 본질적인 구조로 지닌다. 그런데 우리는 통상 현상의 이러한 지향적 구조를 제대로 인식하지 못한다. 이 은폐된 현상의 본질을 인식하기 위한 ‘환원’의 방법을 통해서, 현상학은 다양한 대상 영역들에서 지향적 구조가 어떻게 각기 다르게 형성되고 있는지를 분석하고 지향성 자체의 본질적인 구성 작용인 초월 작용을 탐구한다.

앙리는 현상학의 이러한 고전적 정의를 비판한다. 지금까지의 현상학은 근본적으로 ‘한 종류의 현상’만을 다루어왔을 뿐이며, 지향성과 동일시된 현상 개념, 그것은 단지 현상 자체의 한 측면에 불과하다는 것이다. 앙리는 ‘지향성의 이중 구조’가 아니라 ‘현상 자체의 이중 구조’를 발견하고, 지금까지 은폐되어 왔던 현상의 다른 의미를 밝혀내고자 한다. 대상을 구성하는 지향적 의식의 초월적 구조를 분석하는 대신에, 앙리는 비-지향적이고 비-가시적이며 비-자기 초월적인 현상, 요컨대 살아있는 신체가 느끼는 삶의 내재적인 나타남(manifestation)을 분석한다. 현상학의 임무가 궁극적으로 현상학적 대

해주는 것으로 보였다.”(Michel Henry, “l’invisible et la révélation” in *Entretiens*, Sulliver, 2005, p.110)(이하 E로 축약)

상들을 기술하는데 있기 보다는 그러한 현상들의 가능 조건을 밝혀내는 데 있다는 점에서 보자면, 앙리의 사유는 여전히 현상학을 계승하고 있다고 할 수 있다. 지향적 현상의 배후에서 그러한 현상의 가능 조건으로 작동하고 있었으나 은폐되어 있던 것을 드러냈다는 점에서 말이다. 그러나 모든 현상이 오로지 지향성으로만 환원되고 자기 초월적 본성을 지닌 것으로만 간주된다면, 앙리의 사유는 현상학 자체의 경계를 넘어서는 것이라고 할 수 있다. 앙리는 자기 초월적인 지향성이 현상의 전부라고 생각하지 않기 때문이다.

후설은 현상학을 엄밀한 학으로 정초하면서 모든 대상을 자연 과학적 태도로 접근하는 물리주의, 실증주의, 객관주의를 ‘자연주의’라는 이름으로 비판했다. 그러한 자연주의로는 설명할 수 없는 사태의 근원적인 지향적 구조라는 것이 있다고. 그러나 앙리는 오히려 후설조차 이러한 자연주의에서 벗어나지 못했다고 비판한다. 앙리에 따르면, 갈릴레오-데카르트 노선의 기술 과학적 객관주의를 비판하면서도 후설은 여전히 현상을 객관화와 대상화의 맥락에서만 포착했다. 후설의 지향성은 가시성의 세계에 사로잡혀 있으며 후설의 현상학은 표상의 철학에서 벗어나지 못한다. 발생적 현상학의 관점에서 아무리 본능적 지향성을 포함하고 있는 초월적 주관을 내세운다할지라도, 후설의 초월적 주관은 여전히 지향적 구조를 지니고 있으며, 지향적 구조를 지니고 있는 한, 이 주관은 ‘대상화와 객관화가 가능한 주관’이다.²⁾ 앙리는 대상화될 수 없고 객관화될 수 없는 현상, 비가시적인

2) 이남인에 따르면, 후설의 초월적 현상학은 정적 현상학과 발생적 현상학이라는 두 얼굴을 지닌다. ‘정적 현상학’은 지향성의 초월 작용이 지닌 초시간적인 논리적 타당성, 즉 인식의 가능 근거를 탐구하는 것으로서 정초해주는 것과 정초받는 것 사이의 객관적 타당성과 초월적 주관의 객관화 작용을 검토한다. ‘발생적 현상학’은 초월 작용을 시간적 발생의 맥락에서 탐구하는 것으로, 여기서 초월적 주관은 단지 인식 주체에 불과한 것이 아니라, “완전한 구체성 속에서 파악된 자아”이자 “현실적이며 가능한 총체적인 의식의 삶”(Husserliana, I, p.102)으로서 부단히 살아 움직이는 실천적 행위의 주체에 해당한다. 자기 보존을 위한 다양한 실천 행

현상, 오로지 감성적으로 느낄 수밖에 없는, 파토스적인 체험으로서만 인식되는 현상이 있다고 주장한다. 그리고 이것이야말로 근원적인 현상이고 심지어 지향적 현상의 가능 조건이라고 말한다. 앙리는 자기 초월적이고 자기 분열적인 이중 구조를 지닌 지향성의 현상학을 비판하면서, 후설이 전혀 이해하지 못했던, 새로운 종류의 현상학, *비가시적인 것의 현상학*을 창설한다.

*L'Essence de la manifestation*에서 앙리는 사물들이 현상하는 두 가지 방식을 구분한다. 사물들은 한편으로는 빛의 영역 속에서 ‘가시적인 것(*le visible*)’으로 나타나며, 다른 한편으로는 어둠 속에서 ‘비가시적인 것(*l'invisible*)’으로 나타난다. 전자는 모든 것이 외면적으로 가시화되는 ‘세계’ 속에서의 나타남이다. 후자는 세계 안에서는 보이지 않으며 세계의 방식으로는 결코 보이지 않는, 오로지 자기 자신을 자기가 직접 느끼는(*le se sentir soi-même*) 내면적 체험의 방식으로 드러날 수밖에 없는 ‘삶’의 나타남이다. 그런데 지금까지 현상은 오로지 가시적이고 외면적인 현상으로만, 세계 속에 대상으로 주어지는 현상으로만 이해되어 왔다. 앙리는 이를 “존재론적 일원론의 오류”라

위를 통해 늘 타자와 교섭하는 주관으로서 이론 이성에 국한되지 않고 모든 대상적 의미의 보편적 지평인 생활 세계의 구성 근거로 작동하는 이 초월적 주관은 본능적 지향성과 자기 의식적 지향성을 모두 다 지닌 총체적인 의미에서의 주관성이다. 후설은 이 발생적 현상학과 초월적 주관을 통해서 정적 현상학에 집중되었던 인식론적 유아론이라는 비판을 극복한다. 그러나 앙리가 지적하듯이 이 초월적 주관 역시 대상화될 수 없는 주관은 아니다. 후설의 “초월론적 주관은 (...) ‘객관화가 안되는 그 무엇’, ‘객관화가 되지 않는 동일한 자아’가 아니다. 물론 초월론적 주관의 전체 구조에서 객관화되지 않는 계기가 있음은 틀림없다. (...) 그러나 객관화되지 않는 계기가 있다는 사실로부터 곧바로 초월론적 주관전체가 객관화될 수 없으리라는 결론을 내려서는 안된다. 만일 그렇다면 초월론적 주관에 관한 학으로서의 초월론적 현상학은 성립할 수 없을 것이다. (...) 주관에 대한 초월론적 경험을 가능하게 해주는 것이 바로 초월론적 현상학적 환원이다.”(이남인 『현상학과 해석학』, 서울대출판부, 2004, pp.347-348)

고 부른다.³⁾ *Phänomen*이란 말의 어원 자체가 빛 아래 나타나는 것으로서 가시성을 함축하며, 가시성은 보여지는 것과 보는 것 사이의 어떤 간격과 거리를 전제한다. 보여지는 것과 보는 것 사이에 간격을 두고 묶여지는 이 구조가 바로 지향성의 근본 구조이다. 따라서 모든 현상은 가시성과 지향성의 자기 분열적인 또는 자기 초월적인 이중 구조를 본질적으로 지닐 수밖에 없는 것이다. 물론 양리는 이를 부정하는 것이 아니다. 양리의 근본적인 통찰은 이러한 현상만이 현상의 전부가 아니라는 데 있다. 양리에 따르면, 현상이란 근본적으로 이중적이다. 즉 가시적인 현상과 비가시적인 현상, 또는 세계 속에서 외재적으로 나타나는 현상과 삶 속에서 내재적으로 나타나는 현상. 그러나 현상의 더 근본적인 방식, 지금까지 은폐되어 왔던 현상의 다른 방식은 바로 대상화될 수 없는 비가시적이고 내면적인 현상이다. 양리는 가시적인 세계 속에서의 ‘보임’ 보다는 비가시적인 삶의 ‘드러남(*révélation*)’이 더 근원적이고 일차적인 현상이라고 주장한다.

양리의 독창성을 보여주는 이러한 ‘현상의 이중성’은 신체의 존재 방식을 통해 설명된다. 나의 신체는 한편으로는 가시적이고 외재적으로 나에게 현상한다. 나는 다른 사물들을 표상하는 것과 마찬가지로 나의 신체를 내 앞에—놓인(*pro-pose*) 어떤 대—상(*ob-jet*)의 방식으로 보거나 만질 수 있다. 그런데 다른 한편으로 동일한 이 나의 신체는 비가시적이면서 내면적으로 나에게 체험된다. 나는 보고 듣고 느끼면서, 그 보기, 듣기, 느끼기와 분리되지 않는, 그렇게 볼 수 있고 들을 수 있고 느낄 수 있는 신체적 역량으로서의 신체 자체와 일치하는 나를 직접 살고 있다. 중요한 것은, 내가 우선 나의 신체로서 나 자신을 살면서 느끼지 않는다면, 대상으로서의 나의 신체도 존재하지 않는다는 데 있다.

표상되는 신체가 아니라 느껴지는 신체는 양리 현상학의 특징이 ‘감성적인 물질성’과 ‘신체적 주관성’에 기초하고 있음을 보여준다.

3) Michel Henry, *L'Essence de la manifestation* (PUF, 1963), p.44(이하 EM으로 축약)

양리는 모든 경험의 본질이 살아있는 신체가 느끼는 정감(affectivité)으로서의 감성(sensibilité)에 있다고 본다. 이 감성은 외부 세계로부터 감각 재료들을 수용하는 텅 빈 형식에 불과한 것이 아니라, 감각될 수 있는 것(sensible)으로 주어지는 물질을 느끼는(sentir) 능력이다. 감각 인상들의 다양성과 차이를 통일하는 근거는 바로 우리의 몸이다. 우리의 몸은 보고, 듣고, 만지는 모든 능력들의 통일체이자 다양한 감각들의 통일체로서 각자의 주관성을 형성한다. 양리에게 “감각은 느껴지는 한에서 실재적이다.”⁴⁾ 모든 경험의 기초에 놓여있는 신체의 감각 능력은 내적 자아의 느낌(sentiment)과 감정(affection)을 함축한다. 내가 외부 대상을 감각한다는 것은 이미 내적으로 체험한 것을 다시 느끼기(ressentir), 자기-느끼기(auto-sentir)를 전제한다. 나는 감각하는 나를 느끼지 않고서는 어떠한 대상도 느낄 수 없다. 느끼는 그 자아, 자기 자신을 체험하는 그 자아는 자기 존재의 내재성 안에서 자기-감응(auto-affection)의 방식으로 자기 자신을 직접적으로 파악한다. 나는 일어나서, 걸으며, 창문 앞으로 다가가서, 지나가는 사람들을 본다. 나의 신체는 내가 한 행위들과 그 행위들을 수행한 능력과 다른 것이 아니다. 내가 수행한 그 모든 행위들 속에서, 나의 신체는 나에게 나타난다, 나 자신과 동일한 것으로서, ‘나=신체’로서. 살아있는 신체와 분리되지 않는 나의 이 나 자신에 대한 내적 느낌은 나에게 나타나는 모든 대상의 현상에 우선하는 근원적인 현상이다. “보거나 인식함의 대상으로서 현상하는 신체-객관적인 신체-는 인식하고 보는 자, 자기 자신에게 스스로를 나타내는 자-주관적인 신체-를 상정한다.”⁵⁾ 양리가 근원적인 현상을 발견한 이 “주관적인 신체는 불가분하게 묶여 있는 신체-의-영혼(l'âme-du-corps)이고 이것의 자기-감응이다.”⁶⁾

4) EM, p.626.

5) Gabrielle Dufour-Kowalska, *L'Art et La sensibilité: de Kant à Michel Henry*, J.VRIN, 1996, p.165.

6) 같은 책, p.167.

자기-감응은 ‘내’가 ‘나 자신’에 대해 갖는 근본적으로 전-반성적인 경험이다. 앙리 현상학의 핵심적인 주제는 이러한 주관 자신의 자기 관계에 대한 것이다. 말하자면, 자기 자신을 자기가 자각하는 것, 자기 자신이 자기에게 나타나는 것은, 대상이 나에게 나타나는 방식과는 다르다는 것이다. 앙리가 주목하는 자기-현상은 고전적인 현상학에서 다루어왔던 것처럼 자기 자신을 대상화하는 자기 의식적이고 반성적이고 내성적인 작업을 의미하는 것이 아니다. 앙리는 지향적 대상으로서만 현상할 수 있는 초월적 주관이 아니라, 대상화되기 이전에 자기 자신을 느끼고 체험하는 주관의 나타남을 해명하고 싶어한다. 내면적 현상이란 내성적으로 파악되는 지향적 대상이 아니며, 먼저 주어져있던 바깥(Dehors)을 안(Dedans)으로 복사한 것도 아니다. “주관성의 자기-현상은 직접적이고, 비-대상화하기이고, 수동적인 출현이며, 따라서 자기-감응으로 가장 잘 기술될 수 있는 것”⁷⁾이다. 예컨대 고통이나 행복에 대한 경험은 지향적인 행위나 반성적 작업을 통해서 겪는 것이 아니다. 고통이나 행복은 그 자체로 느껴진다. 마찬가지로 모든 의식적인 경험은 본질적으로 그 경험에 대한 주관적인 어떤 ‘느낌’을 전제한다. 자기-감응적인 현상은 영향을 주는 것과 영향을 받는 것 사이에, 어떠한 간격이나 거리도 두지 않으며, 따라서 시간적으로 지연된다거나 기억으로 매개되지도 않는다는 점에서, 직접적인 체험이다. 대상과 주관 사이의 관계가 아니라, 주관의 자기 자신에 대한 관계, 즉 자기-감응으로서의 자기-현상은 비-지평적이고 비-탈자적인 사건이다.⁸⁾ “이 근원적인 나타남의 내적 구조에는 어떠

7) Dan Zahavi, “Michel Henry and the phenomenology of the invisible”, *Continental Philosophy Review*, n.32, 1999, p.227.

8) 하이데거는 『칸트와 형이상학의 문제』에서 시간의 본질을 순수한 자기-감응(self-affection)으로 다루었다. 이때의 자기-감응은 외부의 무언가가 자기에게 영향을 미치는 과정이나 이미 존재하는 자기에 의해 수행되는 과정이 아니라, 그 과정 속에서 또한 그 과정을 통해서 비로소 자기성과 주관성이 확립되는 그런 과정을 의미한다. 하이데거에게 주관성의 본질을 드러내는 자기-감

한 바깥도, 어떠한 간격도, 어떠한 탈-자도 속하지 않는다. 그것의 현상학적 실체성은 가시성이 아니다. 그리스 이래로 철학이 사용한 어떠한 범주도 그것에 적합하지 않다.”⁹⁾ 이 근원적인 나타남은 본질적으로 외재적 세계의 가시성 안에서 드러날 수 없기 때문에 어둠 속에 잠겨 있으며 비가시적인 것이다. 모든 대상-현상은 어떤 주체에 대한 대상-현상이다. 그런데 이 주체는 또한 자기-현상하는 주체이다. 따라서 이 자기-감응적인 경험을 전제하지 않고서는 어떠한 대상 경험도 존재하지 않는다는 것이 바로 앙리의 핵심 주장이다. 즉 “자기의 나타남이 나타남의 본질이다.”¹⁰⁾ 지향성이 대상-현상만을 의미한다면, 자기-현상은 이 지향성의 차원을 넘어서는 오히려 이 지향성의 가능 조건이 되는 더 근원적인 현상이라는 것이다.

앙리가 말하는 비가시적인 내면적 현상은 무엇보다 삶의 현상 방식이다. 내면적으로 현상한다는 것은, 삶이 그 자신을 사는 방식으로, 타자-감응(hétéro-affection)이 아닌 자신이 자기 자신을 직접 느끼는 자기-감응의 방식으로 체험한다는 것이다. 삶은 그 자신을 직접적으로 느끼고 경험하는 방식으로만 나타난다. “삶 자체인 어떤 파토스적인 차원이 있다. 그것은 자기 자신을 자기가 체험한다는 사실 속에 있다. (...) 삶의 파토스적인 드러남은 (...) 정감(affectivité)의 살 속에서만 유일하게 이루어진다. (...) 이러한 삶의 차원은 근본적으로 비

응, 즉 자기의 자기에 대한 관계는 시간의 탈자적인 자기-시간화(self-temporalisation)와 분리되지 않는다. 그런데 앙리는 이러한 시간적 해석이 절대적으로 직접적인 체험이어야 할 자기-감응을 분열적인 구조로 이해하게 한다고 비판한다. 후설에 대해서도 앙리는 진정한 주관성의 내면성을 충분히 해명하지 않았다고(외재성을 간과했다는 일반적인 비판과 달리), 탈자적인 시간 지평으로부터 벗어난 순수 현전에 대해서는 주목하지 않았다고 비판한다. 앙리의 자기-감응 개념은 다른 현상학자들과 달리 비시간적이고 비탈자적이며 어떠한 간격도 허용하지 않는 직접성을 특징으로 갖는다(Cf. Dan Zahavi, 같은 논문, pp.228-229).

9) Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, PUF, 1990, p.7.

10) EM, p.173.

가시적이다.”¹¹⁾ 이 삶은 베르그손적 의미에서 개체초월적인 지속으로서의 자연적 생명을 말하는 게 아니다. 각자의 신체를 통해서 각자가 체험할 수밖에 없는 주관적이고 실존적인 삶이다. “근원적인 삶은 개별적인 삶이다. 그러나 이 삶은 정확히 말해 감각될 수 있는 삶, 신체의 삶이다.”¹²⁾ 생물학적 의미에서의 신체가 아닌 육화된 신체, 자기 자신을 느끼는 자아와 일치하는 살아있는 신체 속에서, 그 감성적 신체의 개별화된 각자성과 주관성 속에서, 양리는 비가시적으로 나타나는 삶의 실재를 본다. 이 비가시적인 실재는 세계와 세계의 빛이 부재하며, 그러한 외면성의 지평이 융기하기 이전에, 그 자신을 직접 겪고 느끼는 방식으로 나타날 수밖에 없는 내면적 파토스의 차원에 있다. 삶은 자기 존재의 각 지점에서 자기 자신과 일치하며, 자기에 대한 자신의 느낌 안에서 어떤 파토스로서 자신을 현실화한다. 실존적인 자기 체험으로서 나타나는 이 삶은 하이데거에서처럼 시간적 지평을 갖지 않는다. 미래와 과거를 향해 끊임없이 자신을 투사하는 탈-자적인 시간은 세계 속에서 나타나며 세계 안으로 자신을 던지는 삶의 경우일 뿐이고, 그 자체로서의 삶, 자기 자신을 직접 접촉하는 삶은 자기와 분리되지 않으면서 자기를 변형시키는 파토스적인 시간성, 비-탈자적인 정감적 생성(*devenir affectif*) 속에 있다.¹³⁾

11) Michel Henry, “Art et Phénoménologie de la vie” in *De l'art et du politique, Phénoménologie de la vie III*, PUF, 2004, pp.287-289 (이하 AP로 축약).

12) Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, 1965, p.147.

13) “후설과 하이데거가 연구했던 현상학적 시간은 여전히 탈-자적(ek-statique)인 시간이고, 균열된 시간이다. (...) 그러나 삶의 시간성은 전혀 다르다. (...) 삶의 시간성은 탈자적이지 않다. 물론, 삶은 자신의 미래와 자기의 과거를 향하여 끊임없이 자신을 투사한다. 그러나 그것은 세계에 속하는 삶, 세계 속에서 나타나는 삶, 세계 안으로 자신을 던지는 삶이다. 그러나 그 자체로서의 삶, 자기가 자기 자신을 접촉하는 권리를 지닌 삶은 탈-자적 시간 속에 있지 않다. 살아있는 것은 자기를 접촉하는 무언가이다.

앙리는 데카르트가 『정념론』에서 논증하기를, 꿈속에서 내가 ‘보는’ 모든 것은, 즉 감각적인 봄(le voir)이든 지성적인 봄($2+2=4$ 를 보는 봄)이든 모두 거짓일 수 있지만, 꿈속에서 내가 ‘느끼는’ 것은 확실하게 참이라고 주장했다고 말한다. “데카르트는 내가 꿈속에서 두려움을 느낀다면, 이 두려움은 참이라고 말한다. 심지어 그것은 유일하게 확실한 것이다. 이 두려움은 내가 그것을 체험하는 만큼 정확하게, 즉 그것이 나에게 체험되는 그 정도만큼 정확하게 참이다. 따라서 결코 보여지지 않는, 두려움 그 자체의 나타남이 있다. (두려움을 느끼는 자에게 나타나는) 두려움 자신의 드러남(auto-révélation)이 바로 파토스라는 것이고, 봄(le voir)로부터 완전히 독립적인 초월적인 정감이라는 것이며, 이것이 바로 삶이다. 따라서 삶은 거리 없이, 직접적으로, 어떠한 봄도 없이, 자기 자신에게 스스로를 드러낸다. 이 직접성은 개념이 아니다. 이것은 삶이 자기 자신에 대해 끊임없이 갖는 느낌(sentiment)이다.”¹⁴⁾ 삶의 모든 양상들은, 심지어 삶에 대한 인식조차도, 비가시적이고 파토스적인 차원에 있다.

앙리의 철학은 한마디로 삶의 철학이고, 비가시적인 것의 현상학이다. 앙리에게 삶의 근원적인 양상은 거리나 간격의 부재, 가시성의 부재, 시간성의 부재, 타자성의 부재 속에 있다. 삶은 보여지거나 볼 수 있는 것이 아니라 느껴야 하는 것으로서, 사는 자의 자기-감응 속에서 체험되는 방식으로, 스스로를 나타낼 뿐이다. 앙리는 이 보이지 않는 것이 나타나는 장소, 이 근원적인 삶이 느껴지는 곳, 거기가 바로 칸딘스키의 추상회화라고 생각한다.

그것은 어떠한 간격이나 거리 없이, 어떠한 방식으로도 자기와 달라지지 않으면서, 근본적으로 자기 자신을 자기가 체험한다. 우리의 살아있는 자아, 우리의 초월적인 자기는 결코 자기와 단절하지 않는다. 따라서 파토스적인 시간성, 즉 자기와 분리되지 않으면서 자기를 변형시키는 시간성을 생각해야만 한다. 내가 하고자 했던 것이 바로 이것이다. 지향성 없는 시간성, 단순한 정감적 생성을 기술해야만 한다. 삶은 끊임없이 체험된다, 비록 이 체험의 양상들이 끊임없이 변화한다 할지라도.”(AP, p.307 (in “Art et Phénoménologie de la vie”))

14) E, pp.107-108.

III.

“어떤 현상(Erscheinung)이든지 두 가지 방식으로 체험될 수 있다. 이 두 방식은 자의적으로 현상에 관련되는 것이 아니다. 이들은 현상의 본질(Natur), 즉 동일한 현상의 두 가지 고유성인 외면(Extérieur)과 내면(Intérieur)으로부터 비롯되는 것이다.”¹⁵⁾

양리를 사로잡은 것은 칸딘스키의 이 진술이다. 모든 현상이 두 가지 방식으로, 즉 외면적으로 또 내면적으로 체험될 수 있다는 것은, 가시적인 것과 비가시적인 것의 이중 구조로 현상의 본질을 직관했던 양리의 통찰과 일치한다. 특히 “전-반성적인 자기-경험으로서의 자기-감응은 칸딘스키가 ‘안으로부터의’ 경험이라고 말했던 것의 탁월한 예이다.”¹⁶⁾

양리에 따르면, 이제껏 회화는 ‘외면적 현상’ 개념에 의해 지배되어 왔다. 그림을 그린다는 것은 세계의 빛 아래서 화가가 자신이 보는 것을 그리고 묘사하는 것, 자기 시선 앞에 가시적인 세계를 재현하는 것이었다. 소위 비-대상과 비-구상의 회화라는 것도 여기서 벗어나지 않는다. 통상 ‘추상’은 구체적인 실재 전체로부터 부분들을 떼어내어 개념화하는 사유 과정을 의미한다. 이러한 분리나 분해는 사물 자체에서 일어나는 것이라기보다는 정신 안에서의 작업이기에 추상은 항상 비실재성과 관념성을 함축한다. 감각적인 세계의 질적 특성들을 사상하고 논리적이고 가시적인 질서에 의해 화면을 구축해 가는 소위 ‘기하학적인 추상’ 또는 ‘차가운 추상’이 그 대표적인 경

15) 칸딘스키 『점, 선, 면: 회화적인 요소의 분석을 위하여』 (차봉희 역, 열화당, 2000), p.13 (이하 『점, 선, 면』으로 축약).

16) Jeremy H. Smith, “Michel Henry’s Phenomenology of aesthetic experience and Husserlian intentionality”, *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 14(2), 2006, p.192.

우이다. 그러나 이러한 추상회화는 여전히 가시적인 세계의 표현 양식으로서 눈과 가시적인 것 사이의 협정을 굳건히 지키고 있을 뿐이라는 것이 앙리의 주장이다. 자연적인 물체의 해체와 재구성을 거친 큐비즘의 기하학적 형상들, 심지어 대상 자체가 완전히 사라져버린 것처럼 보이는 몬드리안이나 말레비치의 작업조차도, 가시적인 세계에 뿌리를 두고 있을 뿐만 아니라 오히려 이 세계를 본질적으로 형상화한다고 자부하는 추상이다. 기하학적 추상에서 대상의 사라짐은 오히려 모든 대상이 대-상(objet)으로 우리 앞에 놓이도록 하는 빛의 공간으로서의 세계를, 초월적인 바깥을, 가시적인 것의 그 가시성을 보여주는 것에 지나지 않는다.¹⁷⁾ 감각적인 빛이건 가시적인 빛이건, 가시적인 것과의 관계 속에서 그 가시성 자체를 파악하고자 한 여러 시도들—인상주의, 큐비즘, 미래파, 초현실주의, 기하학적 추상, 개념주의 등—은 결국 근대 사유를 특징짓는 기하학적 자연주의(구체적인 사물의 질을 기하학적 연장으로 환원시킨 갈릴레오-데카르트적 기획)의 연장선에 있을 뿐이다.¹⁸⁾

그러나 칸딘스키의 추상은 이와 전혀 다르다는 것이 앙리의 주장이다. 칸딘스키의 추상은 대개 기하학적 추상과 비교하여 색채와 형태의 구성을 작가의 내면적인 감정 표출에 맡긴다하여 ‘서정적인 추상’ 또는 ‘뜨거운 추상’이라 부른다. 그러나 앙리가 칸딘스키를 이해하는 정도는 이보다 훨씬 더 깊고 근본적이다. 물론 칸딘스키 자신도 추상회화라는 이름이 갖는 오해의 소지를 간파하고 있었고 기하학적

17) Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky* (PUF, 2005), p.30(이하 VK로 축약).

18) 앙리에 따르면, 기하학적 자연주의는 “우리의 감성, 우리의 온전한 주관성, 우리의 인상들, 우리의 정서들, 우리의 욕망들, 우리의 삶, 우리 자신이자 우리를 이루고 있는 모든 것을, 사물들 간의 차이로 환원시켜버렸다. (...) 과학적 객관주의의 미학적 등가물은 바로 구상(figuration)이다. 그것은 19세기에 절정에 달했고, 리얼리즘과 자연주의 등, 실재를 인간의 외부에, 바깥 세계에 두는 모든 이론들에서 표현되었다.”(AP, p.233(in “La peinture abstraite et le cosmos(Kandinsky)”))

추상과 같은 수준에서 자신의 추상 작업이 이해되기를 원치 않았다. 칸딘스키는 자신이 말하고자 하는 추상이 오로지 예술을 통해서만 표현될 수 있는 ‘정신적인 실재’에 근거하고 있음을 강조하기 위하여 추상예술을 ‘실재예술’이라 부르려고 했다. “최선의 이름은 <실재예술>이다. 왜냐하면 이 예술은 외부 세계 외에도 정신적 성격의 새로운 예술 세계를 세우기 때문이다. 이 세계는 바로 예술을 통해서만 생성될 수 있는 하나의 세계, 하나의 실재적인 세계이다.”¹⁹⁾ 양리는 이 ‘실재예술’을 기하학적 추상의 순수 관념성도 아니고 사실주의의 순수 객관성도 아닌, 비가시적인 것의 실재성을 표현하는 예술을 위한 이름이라고 보았다.

양리에 따르면, 회화는 칸딘스키에 와서야 더 이상 가시적인 세계인 외부 실재를 재현하지 않게 되었다. 칸딘스키의 추상은 세계 속의 대상이 아니라, 우리 존재의 바닥(le fond), 어두운 심연 속에 있던 우리의 충동들과 정념들, 끊임없이 자기 자신으로 도래하는 비가시적인 삶을 내용으로 한다. 칸딘스키가 추상을 통해 표현하고자 한, 결코 외면적 현상이 아닌, 내면적 현상, 즉 살아있는 영혼의 파토스, 그 긴장과 떨림, 그것은 바로 양리가 탈은폐하고자 한 비가시적인 실재, 자기 감응적으로 나타나는 삶 그 자체이다. 칸딘스키의 회화는 삶의 가장 강렬한 양식으로서 삶의 파토스를 내용으로 하며 삶의 감동(émotion)을 전달한다. 칸딘스키가 예술에서의 ‘정신적인 것’이라 불렀던 것은 바로 양리의 ‘비가시적인 삶’이다. 우리 존재의 바탕에 있으나 볼 수 없었던 ‘비가시적인 실재=정신적인 것=삶’을, 삶 자신의 방식으로, 결코 가시적인 세계의 방식으로 대상화하지 않으면서 직접적으로 느끼고 체험할 수 있도록 하는 것, 객관화될 수 없는 근본적인 주관성 안에서 내면적 방식으로 나타나게 하는 것, 이것이 바로 양리가 동감하는 칸딘스키적 ‘추상’의 진정한 의미이다.

그런데 양리가 생각하는 칸딘스키적 혁명의 의미는 외부 세계의

19) 칸딘스키(막스 빌 엮음, 조정옥 역), 『예술과 느낌』, 서광사, 1994, p.187(이하 『예술과 느낌』으로 축약).

재현으로부터 회화를 해방시키고 회화의 내용을 ‘추상적인 것(비가시적인 내면의 삶)’에 두었다는데 그치지 않는다. 칸딘스키는 내용뿐만이 아니라 수단조차도, 즉 회화의 형식(색과 형태)조차도 ‘비가시적인 것=내면적인 것’으로 이해해야 한다고 주장한다. 회화의 내용이 비가시적이고 내면적인 현상을 표현하는 것이라면, 회화의 형식은 이 내용의 ‘내적 필연성’에 따라 결정되는 것으로서 이 형식을 구성하는 요소들 또한 그 자체로는 비가시적인 것이어야 한다는 것이다.²⁰⁾ 요컨대 칸딘스키의 추상은 내용과 형식 모두에서 ‘내면적인 현상=비가시적인 삶의 파토스’를 표현할 것을 요구한다. 앙리의 정식화에 따르면, “내면=절대적인 주관성의 내면성=비가시적인 것=삶=파토스=추상=추상적인 내용=추상적인 형식”²¹⁾인 것이다.

그런데 회화의 수단인 형식이란 무엇인가? 추상적인 내용을 물질화하는 것, 비가시적인 것을 감각적으로 접근 가능하게 가시화하는 것, 한마디로 보이지 않는 것을 보게 하는 것(un faire-voir)이다.²²⁾ 허나 그 자체로 비가시적인 내용이 어떻게 가시적인 형식으로 표현될 수 있는가? 어떻게 보여질 수 없는 것을 보게 할 수 있는가? 뿐만 아니라 가시적인 것을 어떻게 비가시적인 것으로 이해할 수 있는가? 앙리가 주목하는 칸딘스키의 진정한 천재성은 바로 여기에 있다. 칸딘스키는 회화의 가시적인 요소들이 어떻게 그 자체로 비가시적인 것이 될 수 있는지, 따라서 어떻게 비가시적인 것을 가시화할 수 있는지, 전형적인 “현상학적 분석”²³⁾을 통해 해명한다는 것이다.

20) “작품은 내적 요소와 외적 요소 즉 내용과 형식의 불가분리적 융합체이다. (...) 형식의 선택은 본질적으로 예술의 유일한 불변법칙인 내적 필연성에 의해 규정된다.”(『예술과 느낌』, p.69)

21) VK, p.51.

22) 같은 책, p.24.

23) 같은 책, p.50. 앙리에 따르면, 칸딘스키의 회화적 요소에 대한 분석(『점, 선, 면』)은 현상학적인 것이면서 동시에 과학적인 것이다. 현상학적이란 함은 그 분석이 순수한 회화적 요소의 본질(비가시적인 삶을 표현하는 추상적인 내용)로 우리를 인도하기 때문이고, 과학적이란 함은 삶의 내면성 안에서 펼쳐지는 주관성에 대한 경

우리는 일상적인 지각에서 색이나 형태를 그 자체로 지각하지 않는다. 내가 지각하는 것은 열어야 할 문이지 문의 파란 색이 아니다. 신호등의 빨간 색과 녹색은 그 자체로 지각되는 것이 아니라 멈추거나 건너게 하는 신호로서 기능할 뿐이다. 원리상 실천적 유용성에 근거하는 우리의 습관적 지각 안에서는, 선으로 그려진 형태나 색은 대상을 지시하는 수단과 도구로서 대상을 향해 그 자신을 초월하여 자신의 존재 이유를 실천적 이유에서 찾는다. 그러나 회화는 본질적으로 반(反)-지각이다. 회화에서 색과 형태는 일상 세계의 지시적 의미의 사슬을 끊고 대상의 구상화를 그치면서 그 자체로 지각되는 순수한 회화적 형식이 된다. 예컨대 언어적 의미를 전달하는 문자의 기능을 제거하고 순수하게 그려진 선의 형태로 문자를 바라보면, 문자는 더 이상 문자가 아니라 하나의 회화적 형식이 된다. 바로 이때 미학적 경험이 발생한다. 마치 해독 불가능한 글로 뒤덮인 이집트 사원의 커다란 벽면 앞에서 의미를 전달하는 텍스트가 아니라 어떤 종교적이고 미학적인 감동을 느끼듯이, 문자가 아닌 낯선 형태 앞에서 어떤 정서적인 느낌이 경험된다. 언어적인 의미를 제거하여 순수하게 감각적인 요소로 환원된 그 형식이 오히려 비가시적이고 정서적인 추상적 내용과 내적 필연성으로 연결된다. 말하자면 색과 형태는 가시적인 객관 세계에 대한 모든 참조를 제거하고 비가시적인 내면의 파토스로 체험될 때, 인지적이거나 실용적인 모든 의미에서 벗어난 ‘추상적인 형식’이 될 수 있는 것이다.

따라서 칸딘스키의 분석은 이중 환원을 거친다. 첫 번째 단계는 회화적 요소들을 실천적 의미들의 전달체로부터 순수하게 감각적인 나타남(apparition)으로 환원시킨다. 두 번째 단계는 이 나타남을 그것의 내면적 조건인 비가시적인 삶의 정서적 인상으로 환원시킨다.²⁴⁾ 물론 두 번째 단계에서 탈은폐된 것이 첫 번째 단계에서 나타난 것의 근원

험을 실험적으로 보여주면서 삶에 대한 앎을 정초하기 때문이다 (Cf. 같은 책, p.61).

24) 같은 책, p.80.

적인 토대이고, 회화적 요소들의 진정한 본질을 이룬다. 전자가 일상적인 지각 세계와 단절하고 외부 세계에 대한 모든 재현을 제거하는 일차적인 에포케를 의미한다면, 후자는 다시 그 순수한 감각질의 가시적 형식성을 에포케하고 그 속에 함축되어 있던 고유한 정서적 본질, 그 파토스적 울림(sonorité)이 드러나도록 하는 것을 의미한다.

외부 세계와 대상으로부터 벗어나서 ‘순수한’ 회화적 형식으로 나타난 형태와 색이란 무엇인가? 칸딘스키에 따르면, 요컨대 형태는 하나의 힘이고, 색은 하나의 감각 인상이다. 그 형태와 색의 정서적 울림이 영혼에 파토스적인 떨림을 산출한다. 회화를 통해서 순수한 형태와 색을 본다는 것, “그 바라봄은 결코 단순한 봄(voir)이 아니다. 그것은 정확하게 느끼기(sentir), 사물들을 느끼는 것이다. 바로 그 때문에 우리를 사물들에게로 개방하는 그 봄은, 우선적으로 그리고 필연적으로, 보는 그 자신을 스스로 느끼는 봄, 세계에 의해 감응되기(affecté) 이전에 그 자신을 감응하고(s'affecte) 체험하는 봄이다. 이 근원적인 자기-감응의 고유한 현상성이 바로 정감(affectivité) 그 자체이다.”²⁵⁾

예컨대, ‘선’이란 운동하는 힘이다. 칸딘스키에게 선의 운동과 긴장은 주관적인 삶이 갖는 힘의 등가물이다. 점 위에서 다양한 선들을 산출할 수 있는 그 힘은 바로 우리 삶의 힘과 충동을 나타낸다. 우리 안에서 우리가 경험하는 하나의 살아있는 힘, 선은 이 비가시적인 삶의 긴장을 ‘나타나게’ 하는 것이지 ‘재현하는’ 것이 아니다. 선의 형태로 삶이 재현되는 것이 아니라 오히려 삶 자체를 분출하고 그 삶 안으로 다시 밀려들어가는 삶의 미친 듯한 에너지들을 해방시키는 것이다. “삶의 힘들과 일치하는 선형적 형태들의 우주”²⁶⁾가 진정한 삶의 힘들을 표현한다. 칸딘스키는 순수한 회화적 요소로 나타난 선들의 유희를 통해서 비가시적이었던 삶의 모든 역량들이 현실화될 수 있다고 본다. 구상회화에서 선은 가시적인 세계의 대상들을 윤곽

25) AP, p.208(in “Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art”).

26) VK, p.92.

짓고 모방하는 가시적인 흔적에 불과하였으나, 추상회화에서 순수 회화적 요소로 자신의 본질을 회복한 선은 절대적인 주관성의 잠재적인 파토스를, 즉 추상적 내용을 표현하는 추상적 형식이 된다. 칸딘스키에게는 선을 규제하는 데생의 규칙이란 없다. 추상적 형식으로서의 선은 추상적 내용의 내적 필연성에 따라, 오직 내적 삶의 파토스적인 힘에 따라 표현될 수 있을 뿐이다. 칸딘스키가 분석한 다양한 선의 유형들은 바꿔 말하자면 그러한 선들을 산출한 삶의 힘들의 파토스적인 내적 울림이 얼마나 다양할 수 있는지를 보여주는 것이다. 자유롭게 발명된 선들의 조직화는 새로운 느낌의 경험들과 삶의 풍부함을 개방한다.²⁷⁾

‘면’은 서로 다른 내적 울림들을 지닌 기본 선들에 의해 절단되며 창조된다.²⁸⁾ 칸딘스키에 따르면, 작품의 내용이 담길 화면(畫面)으로서 백지 상태로 주어지는 ‘근원적인 면(PO)’²⁹⁾은 단순히 텅 빈 공간이 아니다. PO의 정서적 함량 역시 인간의 삶을 ‘재현하는’ 것이 아니다. PO는 크기나 높이와 같은 물리적인 조건으로 환원될 수 없는 내적 울림과 자기 고유의 호흡으로 살아있다. PO는 비밀스런 힘들이 거주하는 침묵의 삶, 파토스의 직접성으로 체험할 수밖에 없는 비가시적인 힘으로서의 삶, 이 삶의 잠재적인 역동성을 지닌다. 회화적 요소들의 내적 울림들은 면의 영역들의 역동적이고 파토스적인 구조에 따라 변화하며(예컨대 형태는 하강할 때 무거워지고 올라갈 때 가벼워진다), 면의 영역 안에 존재하는 무게, 밀도, 구속(이런 것들은

27) Cf. VK pp.88-98.

28) 예컨대 수평선은 “차가운 운동들의 무한한 가능성들이 가장 압축된 형태”이고, 수직선은 “더운 운동들의 무한한 가능성들이 가장 압축된 형태”이며, 대각선은 “차가움과 더움의 통합체로서 점진적인 변화의 모든 가능성을 나타내는 형태”다. (『점, 선, 면』, p.49)

29) Le Plan Originel의 약어로서 독일어 원어는 Grundfläche이고 우리 말로는 ‘기초평면’으로 번역되고 있다. 여기서서는 양리의 철학적 해석을 고려하여, 다양한 구성 요소들이 파토스적인 차원에서 나타나 상호 작용하는 ‘근원적이고 본래적인 장’, 다양한 형태와 색으로 현실화될 ‘잠재적인 삶의 장’이라는 의미로 이해해야 할 것이다.

물리적인 차원의 것이 아니라, 삶의 힘이자 내적 긴장의 표현이고, 비가시적이지만 사실상 경험하고 있는 주관적인 삶의 양상들이다) 등이 요소들의 정서적 울림을 변화시킨다.³⁰⁾ PO 위에서 한 요소의 변형은 고유한 색조와 내적 울림 속에서 PO의 것이면서 동시에 우리의 것이기도 한 삶 자체의 변화 양상이다. PO 위에 그려지는 회화적 요소들은 항상 이 면의 울림에 입각해서 중층 결정되며, 면과 요소들 사이의 구성적 통일성은 가시적인 공간성에서가 아니라 비가시적이고 파토스적인 내면적 삶의 차원에서 이루어지는 것이다.³¹⁾

그러면, ‘색’은 어떻게 ‘추상적인 형식’이 될 수 있는가? 칸딘스키는 형태를 채우며 대상을 구상화하기 이전에 파레트 위로 짜여져 나오는 색에서 순수한 색의 나타남을 본다. 형태에 의한 구속과 한계에서 벗어나 오로지 자기 자신만의 힘으로 퍼져나가는 색, 외부 실재로부터 해방되어 자기 자신으로 돌아간, 순수한 회화적 형식이 된 색, 그건 바로 하나의 삶이고, 하나의 정서적 울림이며, 새로운 삶의 파토스이다. 칸딘스키는 가시적인 빛 아래서 은폐되어 있던 색들의 고유한 정서적 색조(tonalité)와 내적 울림을 분석해낸다. 예컨대 노란 색은 보는 자를 향해 가까이 다가오는 뜨거움의 느낌이고, 파란 색은 보는 자로부터 멀어져 가는 차가움의 느낌이다. 노랑이 전형적인 지상의 색으로서 눈을 찌르듯이 공격하며 흥분시킨다면, 파랑은 전형적인 하늘의 색으로서 차분하게 가라앉히는 진정 효과를 산출한다.³²⁾

30) 면의 파토스에 대한 칸딘스키의 기술: “<위>는 여유 있는 유연성, 경쾌감, 해방감, 마침내는 자유의 느낌을 일깨운다. (...) <왼쪽>을 향한다는 것—밖으로 나감—은 <면 곳을 향한> 움직임이다.”(『점, 선, 면』, p.105, p.109).

31) Cf. VK pp.100-122.

32) 칸딘스키 『예술에서의 정신적인 것에 대하여』(권영필 역, 열화당, 2000), pp.85-90 (이하 『정신적인 것』으로 축약) 색의 파토스에 대한 칸딘스키의 기술: “흰 색은 죽은 것이 아닌, 가능성으로 차 있는 침묵이다. (...) 젊음을 가진 무이며, 시작하기 전의 무요, 태어나기 전의 무이다. (...) 가능성이 없는 무, 해가 진 후의 죽은 무, 미래와 희망이 없는 영원한 침묵과 같은 것이 바로 검은 색의 내

앙리는 칸딘스키가 말한 색의 파토스를 자신의 자기-감응 개념을 통해 설명한다. 예컨대 한 낮의 태양에 노출되어 있던 벽에 손을 대볼 경우, 나는 ‘벽이 뜨겁다’고 생각한다. 그러나 이것은 참이 아니다. 벽은 열을 느끼지 못한다. 뜨거운 것은 사실 열을 체험하는 자기 자신이다. 자기 자신을 체험할 수 있는 것만이 열을 체험하며 열을 인식할 수 있다. 나는 ‘바늘에 찔린 내 팔이 고통스럽다’고 생각한다. 그러나 팔 자체는 데카르트처럼 물질적 연장의 일부로서만 고려될 때는 전혀 고통을 알지 못한다. 오로지 살아있는 신체로서 자기 자신의 삶을 체험할 수 있는 주체만이 고통을 느끼고 알 수 있다. 자기 자신을 느끼고 체험할 수 없는 것은 아무 것도 체험할 수 없다. 색의 경우도 마찬가지이다. 벽은 뜨겁거나 고통스럽지 않은 것처럼 붉지도 않다. 붉은 벽돌은 그 붉음이 느껴질 때에만, 그 붉음 자체를 느낄 수 있는 삶 안에서만 붉을 수 있다. 그림의 표면에서 대상으로 지각된 색, 후설의 노에마로 객관화된 색은 근본적인 것이 아니다. 색은 시각적 대상이기 이전에 먼저 자기-감응을 통해 느껴지고 체험되는 것이다. 색은 하나의 감각이지만 이 감각은 오로지 느껴짐으로써만 존재하는 하나의 정서적 인상이고, 이 정서적 인상은 살아있는 신체 자신이 느끼는 자기 존재(son être-senti-par-soi)의 느낌이기도 하다. 순수 회화적 요소로서의 색, 추상적 형식으로서의 색, 비가시적인 것으로서의 색은, 하나의 감각적 인상으로서 색 자신이자 우리 자신의 비가시적인 삶의 파토스, 즉 고통, 권태, 착란, 기쁨 등이다. 앙리에 따르면, 칸딘스키가 제시하는 미학적 경험의 본질은 대상에 대한 경험, 대상에 의미를 부여하는 경험이 아니다. 빨간 색에 대한 경험은 빨간 대상이나 빨간 색을 지각하는데 있는 것이 아니라, 우리 안에서 그 빨강의 힘과 정서적 인상을 체험하는 데 있다. 즉 대상의 매개, 문화와 언어의 매개, 재현의 구조 자체를 모두 지우고, 각자의 삶 안

적인 울림인 것이다. (...) 밝고 따뜻한 빨강은 (...) 힘, 에너지, 지향성, 결단성, 기쁨, 승리 등의 감정을 일깨운다.”(같은 책, pp. 94-96).

에서 직접적으로 색의 정서적 인상과 내적 울림을 체험하고 느끼며 색의 표현력을 긍정하는 것이다.³³⁾

따라서 칸딘스키의 현상학적 분석에 따르면, 회화의 모든 요소는 외면과 내면을 갖는다. 즉 한편으로는 가시적인 흔적으로 존재하면서, 동시에 다른 한편으로는 비가시적인 정서적 인상으로 존재한다는 것이다. 명백하게 가시적인 세계에 속하는 것으로 보이는 PO의 ‘물질적 토대’—천, 나무, 금속, 회반죽, 유리, 상아 등—조차도 내면적으로는 색이나 형태 등 다른 요소들의 정서적 울림과 함께 구성되는 고유한 파토스를 지닌다. 칸딘스키적 추상의 차원에서는, 순수한 회화적 요소로 취급되는 한, ‘물질’ 또한 비가시적인 것이 된다. 마찬가지로 추상회화가 추방시킨 듯이 보이는 ‘대상’ 역시 순수 회화적 요소로 간주될 수 있다. 칸딘스키는 내적 울림이 은폐된 가시적 세계 속의 ‘소문자 대상’(하나의 집, 하나의 책상 등)과 자기 자신으로 복귀하여 자신의 순수한 울림을 듣게 할 수 있는 ‘대문자 대상’을 구분한다. 전자의 대상이 답답한 도구성에 머물러 있는 19세기 사실주의에 해당한다면, 후자의 대상은 순수한 자신의 울림을 회복한 것으로서 “위대한 리얼리즘”에 속하는 것이다. 칸딘스키가 순수한 회화적 요소로 불러들인 대상은 당연히 후자의 대상이다. 칸딘스키는 앙리 루소(Henri Rousseau)의 작품을 예로 들면서, “위대한 리얼리즘”은 “위대한 추상주의”와 같다고 주장한다.³⁴⁾ 추상이 삶을 그 자신의 충만한 파토스로 되돌리기 위해서 객관적 대상을 소멸시켰던 것과 마찬가지로, 위대한 리얼리즘적 작품에서 사유된 것도 대상의 겉껍질이

33) Cf. VK pp.124-139, “색은 영혼에 직접적인 영향을 미치는 수단이다. 색은 피아노의 건반이요, 눈은 줄을 때리는 망치요, 영혼은 여러 개의 선율을 가진 피아노인 것이다. 예술가들은 인간의 영혼에 진동을 일으키는 목적에 적합하도록 이렇게 저렇게 건반을 두드리는 손과 같다.”(『정신적인 것』, pp.61-62).

34) “사실주의에서 추상성을 제거함으로써 내적 음향이 강화되었던 것처럼 추상주의에서는 사실성의 제거를 통해 내적 음향이 강화된다. (...) 사실주의=추상주의” (『예술과 느낌』, p.36, p.37).

아니라 대상의 내적 울림이자 대상의 삶이라는 것이다. 이런 의미에서 대상 역시 그 자신의 고유한 내적 울림에 의해 이해되는 한, 칸딘스키적 추상 예술의 구성 요소가 될 수 있다.

칸딘스키의 회화에서 결국 ‘구성(composition)’이란 순수 회화적 요소들—형태(점, 선, 면), 색, 물질적 토대, 대상 등—을 “순수하게 정신적인 토대 위에서 구축하기”³⁵⁾라고 할 수 있다. 이는 요소들의 선택과 그 요소들 간의 복잡한 관계망을, 더 이상 가시적인 세계의 재현 원리가 아닌, 요소들의 내적 긴장과 비가시적인 삶의 법칙에 전적으로 의존한다는 것을 의미한다. 구성을 이루는 형식의 통일성은 내적 필연성의 파토스에 의해 결정된다. 내적 필연성이 요구하는 것은, 작품의 주제에 대한 요소들의 복종과 일치 속에서 요소들의 파토스적인 공가능성(compossibilité)이다. 예컨대 노란 색과 삼각형은 ‘뾰족한’, ‘날카로운’, ‘까다로운’ 등으로 표현될 수 있는 동일한 인상과 느낌을 준다. 뾰족한 각과 노랑의 통일을 가능하게 하는 것은 바로 우리 안에서 체험되는 그것들의 정서적 울림이, 우리의 주관적인 삶의 양상이 동일하기 때문이다. 회화의 상이한 형식적 요소들이 외면적인 차이에도 불구하고 내면적인 동질성을 지니며 조화와 통일이 가능한 것은 결국, 우리의 근원적인 신체와 영혼의 일치를 보장하는 파토스적인 주관성, 직접적으로 자기 자신을 느끼고 체험하는 자기-감응으로서의 감성, 즉 정감의 역량 때문인 것이다.

양리는 회화적 요소들에 대한 칸딘스키의 현상학적 분석이 추상회화만이 아니라 모든 회화가 비가시적인 것에 정초하고 있음을, 아니 회화나 예술의 존재 자체가 비가시적인 것의 실재성을 논증하는 것임을 보여주었다고 생각한다. 양리-칸딘스키에 따르면, “예술은 자연의 미메시스도 아니고 삶의 미메시스도 아니다.”³⁶⁾ 삶은 그 자체로 결코 하나의 대상이 될 수 없기 때문에, 그러나 바로 그렇기 때문에 “삶은 회화와 예술의 유일한 내용을 형성할 수 있고 또 그래야만 한

35) VK, p.164.

36) 같은 책, p.206.

다. —물론 이 내용은 추상적이고 비가시적인 것이다.”³⁷⁾ 삶은 예술 안에서, 예술적 형식들의 내적 울림과 정서적 인상들이 우리 안에서 직접 느껴지도록 함을 통해서, 일상적인 실존 방식에서 은폐되어 있던 자신의 고유한 본질을 드러낸다. 아니, 예술 그 자체가 삶의 한 양상이다. 예술은 자기 자신을 체험하고 느끼며 자기 자신의 성장을 향유하는 삶의 자기-감응이 드러나는 장소이다. 작품의 형식이 그 자체로 추상적이고 또한 추상적인 자신의 내용에 일치할 때, 그것은 삶 자체의 내적 필연성에 따른 것이다. 이 내적 필연성은 자기 고유의 파토스에 의해 자기 자신에게 배달되는 힘을 증명한다. 이 힘은 벗어버릴 수 없이 나에게 주어져 있는 삶에 대한 나의 근본적인 수동성, 즉 자기 자신이기를 그만두거나, 자기와 분리되거나, 자기와 거리를 두고 자기를 벗어나는 것의 불가능성을 의미하는 것이기도 하다. 삶에 대해 근본적으로 수동적인 우리의 파토스적 주관성이, 삶 자신의 자기 체험이 드러나는 곳이 바로 예술 작품인 것이다. 예술적 상상은 단순히 실재의 가상을 산출하는 것이 아니라 그 자체로 삶의 운동이자 삶의 내적 생성이며, 자기 안으로 도래(sa venue en soi)하여 자기 자신을 느끼는 삶의 역량이다.³⁸⁾

37) 같은 책, p.207.

38) 예술작품이 근원적인 현상을 탈은폐한다는 점에서는 앙리와 하이데거가 일치하지만, 그 근원적인 현상이 ‘삶’과 ‘세계’라는 점에서 결정적인 차이가 있다. “하이데거에게 예술작품은 근본적인 세계, 그가 세 차원을 지닌 시간의 탈-자적 차원이라 부른 것, 즉 지평(우리는 그 안에서 모든 사물들에 접근한다)을 정립하는 것이다. (...) 사물들을 볼 수 있도록 하는 것이 바로 그 지평이다. 바로 이점이 내가 동의하지 않는 첫 번째 테제이다. (...) 제 화공은 걷는데 사용하는 구두를 제작하지만, 반 고흐의 <구두>는 아무 쪽에도 쓸모가 없다. 예술가는 별개의 어떤 세계-사용하는 구두가 아닌 구두를 창조한다. 이것은 근대 사유의 아주 평범한 테제이고 교정될 필요가 있다. (...) 그의 가장 근본적인 테제, 즉 예술작품이 우리를 근원적인 현상으로 보낸다는 그 테제에 대한 나의 입장은 이렇다. 즉 근원적인 현상이란 하이데거가 사유했던 그것이 아니다. 그것은 (하이데거가 생각했던 것처럼)

따라서 “본다(voir)는 것은 무엇을 의미하며, 보이는 것(est vu)은 정확히 무엇인가? (...) 어떻게 비가시적인 것인, 그 삶을 볼 수 있는가? 추상의 원리들에 따르자면, 본다는 것은 보이는 색의 파토스를, 이 파토스의 실재인 삶을 체험하는 것이다.”³⁹⁾ 추상회화로서의 회화는 무엇보다 *가시적인 것의 비가시화*-보이는 것을 보게 하는 것이 아니라 느끼게 하는 것-을 통해서 비가시적인 삶의 본질을 탈은폐한다. “그림을 그린다는 것, 색을 사용한다는 것, 화폭 위에 어떤 방식으로 색들을 칠한다는 것은, 시각적으로 색들을 배열한다든가 객관적인 어떤 배치를 재생하는 것이 아니다. 그것은 색들의 역동적이고 파토스적인 역량들을 선택하는 것이고, 그 역량들을 그리는 것이다. 그리고 바로 그러한 그리는 행위는 우리 삶의 역사와 일치한다. 바로 그 때문에 모든 회화는 사실상 비가시적인 것의 회화이고, 칸딘스키적 의미에서 ‘추상’ 회화인 것이다.”⁴⁰⁾ 비가시적인 삶을 우리 안에서 느끼도록 한다는 점에서 보면, 모든 회화는 추상회화이다. 나아가 모든 진정한 예술 또한 본질적으로 추상예술이다. 예술이 실현하는 것은, 삶의 특수한 양상, 더 분화되고 더 세련되고 더 민감하게 체험되는, 바로 칸딘스키가 “영혼의 떨림”이라 부른 것을 체험하게 하는 것이다. “떨림들의 복잡하고 정확한 총체: 이것이 작품의 목표다.”⁴¹⁾ 예술은 비가시적인 삶의 이 떨림들을 느끼게 하는 것 외에 아무 것도 겨냥하지 않는다. 예술은 창작자와 관람자 사이에 삶의 파토스에 대한 동시간적인 공감을 가능하게 함으로써 ‘사는 자’를 ‘삶 자체’에

세계가 아니다, 또는 그리스인들의 자연도 아니다. (...) 근원적인 현상은 다른 차원에 속한다. 그것은 우리를 바깥으로 던지는 탈-자적인 현상이 아니며 지평도 아니다. 그것은 내가 삶이라 부르는 것의 드러남(révélation), 즉 우리를 외부로 개방하는 것이 아니라 삶 그 자신에게로 개방하는 드러남이다.” (AP, pp.285-286 (in “Art et Phénoménologie de la vie”))

39) VK, p.226.

40) AP, pp.236-237(in “La peinture abstraite et le cosmos(Kandinsky)”)

41) 『예술과 느낌』, p.55.

연결시킬 뿐이다.⁴²⁾

양리는 칸딘스키의 ‘추상’이아말로 회화와 예술 일반의 원리에 그치는 것이 아니라, 자연과 우주 전체의 은폐된 본질(즉 비가시적인 삶)을 드러내는 탁월한 현상학적 방법이라고 본다. 칸딘스키에서 추상과 자연은 대립하지 않는다. 사소한 일상적 대상과 순수 회화적 요소들 사이의 차이, 또는 구상회화와 추상회화의 차이는, 결국 객관적인 목적성에 의해 가려진 울림들이나 아니면 본래적인 자기 고유의 울림들이나 차이이다. 칸딘스키가 비판했던 자연은, 감각될 수 있는 질들과 더불어 주관성과 삶에 관련된 모든 것을 배제한, 따라서 파토스적 실체성이 비어있고 내면성의 차원이 무시된, 갈릴레오-데

42) 칸딘스키는 창작자와 감상자 사이에 영혼의 감정이 예술 작품에 대한 느낌을 통해 전달된다고 보았다. “예술 작품은 두 가지 요소 즉 내적 요소와 외적 요소로 구성된다. 내적 요소는 개별적으로 보면 예술가의 영혼의 감정이다. 이 감정은 감상자의 영혼 안에 근본적으로 동일한 감정을 불러일으킬 수 있는 능력을 가지고 있다. 영혼이 육체와 결부되어 있는 한 영혼은 대부분 오로지 느낌만을 매개로 진동을 받아들일 수 있다. 그러므로 느낌은 비물질적인 것에서 물질적인 것으로 옮겨 가는, 그리고 물질적인 것에서 비물질적인 것으로 옮겨 가는 다리이다. 감정-느낌-작품-느낌-감정.”(같은 책, p.68) 양리는 이를 파토스의 내적 반복과 재현실화, 파토스의 동시간성과 상호주관성으로 재설명하고 있다. “회화의 요소들은 객관적일 뿐만 아니라 또한 주관적이다. 따라서 어떤 형태를 바라보는 자는 그것을 인식했던 자와 동일한 파토스를 체험한다. 단 그 형태가 창작자나 관람자의 살아있는 신체의 것과 동일한 힘들을 파토스적인 공존 안에서 재활성화 할 수 있는 한에서. (...) 상호주관성은 그림이, 형태들이 아닌 힘들의, 그리고 초월적인 외재적 색들이 아닌 인상들과 정서들의 총합일 때 달성되며, 바로 그 순간에 동시간성이 존재한다. (...) 동시간적이라는 것은, 내적인 반복 안에서, 즉 예전에 현실화되었던 것의 재현실화 안에서 반복하는 것을 말한다. 회화의 경우, 동시간성은 그림이 표현하는 내적인 힘들과 정서들이 통일적으로 짜여질 때 (...) 창작자의 것이면서 동시에 관람자의 것일 수도 있는 주관성 안에서 재현실화될 때 존재한다.”(AP, pp.293-294 (in “Art et Phénoménologie de la vie”))

카르트적 자연일 뿐이다. 추상회화와 더불어 예술이 다시 발견하는 자연은, 비가시적인 삶의 양상들이자 내면의 파토스인 인상들, 울림들, 색조들이다. “근원적이고, 주관적이고, 역동적이고, 인상적이고, 파토스적인 이 자연, 그 본질이 삶인 진정한 이 자연, 이것이 바로 우주다.”⁴³⁾ 칸딘스키에게 예술과 우주는 삶이라는 동일한 근원을 지닌다. “모든 요소들을 각자의 순수 회화성으로 환원시킨 추상의 작동은 우주를 그 자신의 진정한 실재로 환원시킴을 의미한다.”⁴⁴⁾ 회화의 요소들인 색과 형태는 우주의 요소들이기도 하다. 회화의 경우와 마찬가지로 우주를 구성하는 요소들도 감각될 수 있는 것들로서 우리의 감성 안에 나타나는 것들이다. 우주는 살아있는 신체의 영혼 안에 그려지는 정서적인 울림들로 가득 차 있다. 칸딘스키의 “세계는 내적 반향들(résonances)로 가득 차 있다. 그것은 정신적인 작용을 수행하는 존재자들의 우주를 구성한다. 죽은 물질은 살아있는 정신이다.”⁴⁵⁾ ‘추상’으로서의 예술은 결국 자연의 진정한 본질을 밝혀내고, 자연의 내면적 울림을 듣게 하는 것인데, 이는 또한 삶 자신의 고유한 의지에 따라서 삶의 자기 드러냄을 완수하는 것이기도 하다. 삶은 자신을 느끼고 자신의 역량들을 확장하고 싶어한다. 삶은 더 많은 힘을 원한다. 회화의 탄생과 더불어 삶은 다른 선들, 다른 흔적들, 다른 형태들을 통해 삶의 증가한 역량들을 유감없이 발휘한다. 추상의 관점에서 본 “예술은 영원한 삶의 부활”⁴⁶⁾이다.

IV.

앙리와 칸딘스키는 철학과 회화, 두 상이한 영역에서 발생하여 동

43) VK, p.236.

44) 같은 책, p.237.

45) 같은 책, p.236, (Cf. 『예술과 느낌』, p.45).

46) 같은 책, p.244.

일한 직관에서 마주친 하나의 사유를 표현하는 것처럼 보인다. 이들의 만남이 어떤 내적 필연성에 의해 이루어진 것이라면, 그것은 과연 무엇일까. 실증적 합리성과 과학적 객관주의가 시대의 표면을 장악하고 있을 때 칸딘스키의 등장과 그를 재현실화하는 앙리의 반복은 아마도 시대의 심층에 억압되어 있던 정신적 주관주의와 감성적 삶의 실재가 스스로를 증명하기 위해 자신을 드러낸 어떤 ‘현상’(révélation)을 의미하지 않을까.

우리 자신의 가장 근본적인 존재론적 상황은 우리가 살고 있다는 것이다. 그러나 살면서, 우리는 대부분 그 삶을 느끼지 못한다. 우리는 삶을 언제나 타인의 것으로, 실험실의 대상으로 바라 볼 줄만 알았지 자기 안에서 느끼고 체험할 줄 모른다. 삶은 객관적으로 볼 수 없고 주관적으로 느낄 수밖에 없다는 언명은 차라리 너무나 분명해서 간과되어 왔다고 할 수 있다. 삶이 무엇인지를 깨닫는 순간엔 타인의 삶을 봄으로써가 아니라 바로 나 자신의 삶을 느낄 때, 나 자신이 살아있음을 느낄 때, 바로 그 때이다. 나는 언제 살아있음을 느끼는가? 가슴이 파랗게 저러오는 고통의 순간에, 온 세상이 장미 빛으로 물들어 보이는 환희의 순간에, 어떠한 언어로도 표현할 수 없지만, 분명히 온 몸으로 느끼고 있는 그 고통과 기쁨의 순간에 나는 나의 살아있음을 자각한다. 나의 고통과 나의 기쁨은 다스려져야 할 것이기 이전에 내가 어쩔 수 없이 겪을 수밖에 없는 내 삶의 징표이다. 그런데 나의 이 주관적인 고통과 기쁨은 과연 타인에게 전달되고 소통되며 공유될 수 있을까?

앙리와 칸딘스키가 이구동성으로 주장하는 주관적 감성은 결코 소통불가능한 인식론적 유아론으로 귀결되지 않는다. 언어적 매개는 불필요하다. 다만, 슬픔이 슬픔에게, 기쁨이 기쁨에게, 삶이 삶에게, 직접 느껴질 뿐이다. 울림은 울림으로 공명한다. 그 공명의 가능성이 바로 *가시적인 것을 비가시화하면서 동시에 비가시적인 것을 가시화하는 예술의 역량*에 있다.

“한 슬픔이 다른 슬픔에게 손을 주고
한 그리움이 다른 그리움의
그윽한 눈을 들여다볼 때”⁴⁷⁾

동감(動感), 그리하여 동감(同感).

회화, 음악, 시. 이들의 존재 이유는 바로 삶을 표현하는 정감의
소통, 그 감동(感動)에서 찾아야 하지 않을까.

김재희 / 대진대학교 학술연구교수

투고일: 2008. 03. 08.

심사완료일: 2008. 05. 16.

47) 정희성, “한 그리움이 다른 그리움에게”, 『한 그리움이 다른 그리움에게』, 창작과비평사, 1991.

참고문헌

- 이남인, 『현상학과 해석학』, 서울대출판부, 2004.
- 정희성, 『한 그리움이 다른 그리움에게』, 창작과비평사, 1991.
- 칸딘스키, 『예술에 있어서 정신적인 것에 관하여』, 권영필 역, 열화당, 2000.
- _____, 『점·선·면: 회화적인 요소의 분석을 위하여』, 차봉희 역, 열화당, 2000.
- _____, 『예술과 느낌』, 막스 빌 엮음, 조정옥 역, 서광사, 1994.
- Henry, Michel, *L'Essence de la manifestation*, PUF, 1963.
- _____, *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, 1965.
- _____, *Phénoménologie matérielle*, PUF, 1990.
- _____, *De l'art et du politique*
(*Phénoménologie de la vie III*), PUF, 2004.
("La peinture abstraite et le cosmos(Kandinsky)")
("Kandinsky et la signification de l'œuvre d'art")
("Art et Phénoménologie de la vie")
- _____, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, PUF, 2005.
- _____, *Entretiens*, sulliver, 2005.
("l'invisible et la révélation")
- Dufour-Kowalska, Gabrielle, *L'Art et La sensibilité: de Kant à Michel Henry*, J.VRIN, 1996.
- Smith, Jeremy H., "Michel Henry's Phenomenology of aesthetic experience and Husserlian intentionality", *International Journal of Philosophical Studies*, vol. 14(2), 2006.
- Zahavi, Dan, "Michel Henry and the phenomenology of the invisible", *Continental Philosophy Review*, n.32, 1999.

ABSTRACT

Pathos of the Invisible life

- Kandinsky on Michel Henry -

Kim, Jae-Hee

This paper explicates Michel Henry's phenomenology of the invisibles and provides a new way of understanding concerning Kandinsky's conception of art, by investigating Henry's phenomenological reading of Kandinsky's theory of abstract painting. Henry criticized classical phenomenology for identifying phenomenon with intentionality, and insisted that the manifestation of life which is nothing other than the auto-affection (self-experiencing of itself) of living body - that is, the non-intentional, invisible, and non-objective phenomenon - is the fundamental phenomenon. Kandinsky regarded both content and form of paintings as expressions of affective tonalities based on internal spiritual realities. Henry interprets Kandinsky's spiritual reality as his own invisible reality, finding in his abstraction an excellent example of phenomenological reduction that reveals the invisibles. Both Henry's phenomenology and Kandinsky's theory of abstraction are in sympathy with an aesthetic sensibility expressing invisible life with pathetic self-revelation and offer clues to manifesting not only the essence of art in general, including painting, but also the ontological essence of life and the universe itself.

Keywords: manifestation, invisible, auto-affection, abstraction, Michel Henry, Kandinsk