http://dx.doi.org/10.15750/chss.57.201508.010

【논문】

세잔의 회화와 메를로-퐁티의 철학*

주 성 호

【주제분류】 프랑스현대철학, 서양미술사
【주요어】 세잔, 메를로-퐁티, 자연, 지각, 원근법, 색, 선, 깊이
【요약문】 본 논문에서 우리는 현대 회화의 아버지라 불리는 폴 세잔의 회화에 대한 메를로-퐁티의 이해를 메를로-퐁티의 철학으로 재구성하고자 한다. 이것은 세잔의 회화를 미술사의 관점에서 이해하는 것이지만, 또한 세잔 회화를 자신의 입장에서 파악하는 메를로-퐁티의 철학 자체를 이해하는 것이 된다. 메를로-퐁티는 세잔이 추구한 자연이 자신이 탐구했던 지각과 동일한 것이라고 생각한다. 또한 그는 세잔 회화에 나타난 원근법, 윤곽, 색, 깊이가 인상주의 및 고전주의와 달리 선객관적인 지각의 현상들을 잘 표현한 것이라고 생각한다. 사실 이러한 메를로-퐁티의 세잔 이해는 지각으로 되돌아가 경험론과 지성론을 극복하려는 자신의 철학적 입장을 세잔 회화에 투영한 것이다. 그것은 결국 세잔의 회화와 메를로-퐁티 자신의 철학을 일치시키는 것이다.

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임. (NRF-2013S1A5B5A07048812)

1. 시작하는 말

메를로-퐁티는 문인이나 예술가의 작품에 많은 관심을 갖는다. 특히 프루스트와 발작의 소설, 발레리의 시, 세잔의 그림에 관심이 많다. 메를로-퐁티가 이들의 작품에 관심이 많은 것은 이들의 작업이 메를로-퐁티 자신의 철학적 작업과 유사한 점이 있다고 생각하기 때문이다. 또, 이런 유사성 때문에 그들의 작품을 자신의 철학적 분석의 대상으로 삼고자 하기 때문이다.[1)]

그런데 이들 가운데 세잔은 메를로-퐁티에게 특별한 위치에 있다. 그것은 메를로-퐁티가 세잔의 회화를 자신의 철학적 분석의 대상으로 삼는 것을 넘어서 자신의 철학과 일치시키기 때문이다.[2)] 앞으로 보겠지만, 메를로-퐁티는 세잔이 인상주의도 아니고 고전주의도 아닌 제3의 화풍을 추구한다고 말하는데, 사실 그것은 경험론과 지성론을 비판하며 제3의 철학을 추구하는 메를로-퐁티 자신의 입장을 나타낸다. 그런데 이러한 메를로-퐁티의 세잔 이해는 잘 알려져 있지만, 세잔의 회화가 실제로 메를로-퐁티의 철학과 어떻게 연결되어 이해될 수 있는지 다룬 글은 많지 않다. 다시 말해 세잔의 자기 회화에 대한 이해와 메를로-퐁티의 철학 자체를 직접 연결시켜, 이들의 관계를 심도 있게 연구한 글은 사실상 거의 없다. 우리는 이 글에서 세잔의 회화를 자신의 철학과 일치시키는 메를로-퐁티의 세잔 이해를, 세잔의 자기 작업에 대한 언급과 메를로-퐁티의 철학을 바탕으로 재구성할 것이다. 특히 세잔 회화에 나타난 자연, 원근법, 색, 선, 깊이의 문제가 구체적으로 어떻게 메를로-퐁티의 철학과 연결되어 이해될 수 있는지 재구성할 것이다.

---

1) 예를 들어, 『보이는 것과 보이지 않은 것』의 마지막 장에서 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』 일부 내용을 분석하고, 역시 같은 곳에서 "모든 것은 언어다"라는 발레리의 언어관을 그대로 취하기도 한다. 또한 메를로-퐁티는 자신의 가장 큰 관심사인 '깊이'의 현상을 세잔의 회화와 발레리의 시구를 모델로 삼아 분석하기도 한다.

2) 일설에 따르면, 메를로-퐁티는 세잔의 화보를 '끼고 살았다'고 할 정도로 즐겨 보곤 했다.

2. 세잔의 '자연'과 메를로-퐁티의 '지각적 세계'

세잔은 자신의 그림으로 무엇을 표현하려 하는가? 세잔의 표현으로 다시 말해, 그는 화폭 속에서 무엇을 "구현하려(réaliser)"[3] 하는가? 세잔 말년에 화가, 조각가, 시인 등 여러 사람들은 그를 방문해 그와 대화한 것을 잡지나 책에 기록으로 남겼다.[4] 이 기록 속의 세잔의 말을 통해 볼 때, 세잔이 구현하려 했던 것은 '자연'이었다는 것을 어렵지 않게 알 수 있다. "화가는 자연의 탐구에 전적으로 헌신해야 한다",[5] "발전을 이루기 위해서는 자연만이

---

3) 세잔은 자신이 포착한 것을 캔버스에 옮기는 작업을 "구현한다(réaliser)"라는 말로 표현한다. 세잔은 자신이 죽기 전에 제대로 구현할 수 있을지 종종 의심했다: "내게 부족한 것은 (...) 구현하는 것이에요. 아마도 거기에 도달하게 되겠지요. 그러나 나는 늙었고 그러한 최고의 수준에 도달하지 못한 채 죽을지도 모르겠어요. 베네치아 화가들처럼 구현하는 것!"(E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris: la Rénovation Esthétique, 1921, pp.25-26) 메를로-퐁티가 말하는 "세잔의 회의"는 바로 이러한 '구현의 회의'이다.

4) 세잔은 말년에 그의 이름이 널리 알려지게 되었고, 여러 사람들이 그가 머물던 그의 고향 엑상프로방스(Aix-en-Provence)로 찾아왔다. 고고학자 쥘 보렐리(J. Borély)의 방문(1902년 6월), 화가이며 미술평론가인 에밀 베르나르(E. Bernard)의 방문(1904년 2-3월, 1905년 3월), 실내장식가인 프랑시 주르댕(F. Jourdain)의 방문(1904년), 조각가인 리비에르(R.P. Rivière)와 슈네르브(J.F. Schnerb)의 방문(1905년 1월), 화가인 모리스 드니(M. Denis)의 방문(1906년 1월), 폴크방 박물관(Folkwang Museum)의 설립자인 칼 에른스트 오스트하우스(K. E. Osthaus)의 방문(1906년 4월)이 그 예이고, 이들은 잡지나 책에 세잔의 생각과 자신들이 바라본 세잔을 글로 남겼다.(이들의 글 목록은 참고문헌에서 참조바람) 이들 중에서 에밀 베르나르의 글이 세잔 연구에서 가장 중요하다. 베르나르는 세잔과의 만남뿐만 아니라 세잔에 대한 자신의 생각을 나타내는 많을 글을 썼다.
그리고 세잔을 방문한 것은 아니지만 기타 여러 기회로 세잔과 만나 세잔의 생각이나 평가 등을 남긴 사람으로는, 세잔의 고향 사람이며 시인인 조아킴 가스케(J. Gasquet), 엑상프로방스에서 군 복무 중 세잔을 만난 시인 레오 라르기에(Léo Larguier), 모네(C. Monet)를 통해 세잔을 평론하게 된 미술평론가 귀스타브 제프루와(G. Geffroy), 세잔의 작품을 모아 전시를 기획한 화상 앙브루와즈 볼라르(A. Vollard)가 있다. 이들이 남긴 글 중에 가스케의 글은 세잔뿐 아니라 세잔에 대한 메를로-퐁티의 입장을 이해하는 데 중요하다. 메를로-퐁티가 「세잔의 회의」에서 언급한 세잔의 생각이나 말은 인용 출처가 없지만, 대부분 베르나르나 가스케가 쓴 글에서 인용한 것이다.
그 외 세잔이 베르나르나 피사로(C. Pissarro) 등에게 보낸 편지 속에서 세잔의 예술관 등을 살펴볼 수 있다.

5) *Paul Cézanne, Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par J. Rewald, Paris:

있다”,[6] “나는 우리 시선 아래에 놓인 채 우리에게 그림을 주는 자연의 이러한 일부를 고집스럽게 구현하기를 계속한다”[7] 등 세잔은 끊임없이 자연에 대해 말한다.

그런데 세잔이 구현하려는 자연은 분명 이전 미술과는 다른 회화적 모티프를 가리키거나 새로운 예술관의 표현 대상일 것이다. 베르나르에게 보낸 한 편지에서 세잔은 전통적인 미술과는 다른 표현 방식으로 자연을 연구하고 자연의 내부에 도달하겠다고 말한다.

> 루브르는 우리가 읽는 것을 배우는 교재입니다. 그러나 우리는 유명한 우리들의 선배들의 아름다운 표현 방식(formules)을 간직하는 데 만족하지 말아야 합니다. 아름다운 자연을 연구하기 위해 그런 표현 방식에서 벗어납시다. 정신을 그런 표현 방식에서 해방시킵시다. 그리고 우리의 기질에 따라 우리를 표현하기를 추구합시다. (...)
> 이러하면서도 무척 정확한 이론을, 비가 오는 요즘 날씨에는 야외에서 실천해보는 것은 불가능합니다. 그러나 우리는 지속적인 노력으로 다른 모든 것과 마찬가지로 [자연의] 내부를 이해하게 됩니다. 오래된 찌꺼기만이 채찍질이 필요한 우리의 지성을 가로막습니다.[8]

잘 알려진 것처럼 1870년 경 이후 세잔은 피사로를 통해 인상주의 화풍을 갖기 시작했다. 인상주의가 이전의 화풍과 달리 작업실이 아니라 야외에서 빛과 대기의 인상을 포착하는 것처럼, 세잔은 바깥 자연의 현상을 탐구하며 그것을 화폭에 옮겼다. 세잔은 1870년 경 이전에 사용했던 바로크적인 표현 방식을 버리고, 인상주의자들처럼 밝은 색, 점묘적인 붓질 등으로 감각적인 자연을 표현해내려고 했다. 따라서 세잔이 “아름다운 자연을 연구하기 위해 그러한[전통적인] 표현 방식에서 벗어납시다”라고 말할 때, 그는 분명 인상주의자들처럼 자연을 대상으로 하는 회화관을 갖고 있다고 할

Bernard Grasset Editeur, 1937, p.262. 1904년 5월 26일 베르나르에게 보낸 편지. 본 논문에서 인용한 많은 세잔의 말에서 볼 수 있듯이, 자연에 대한 세잔의 언급은 쉽게 찾아볼 수 있다.

6) *Ibid.*, p.265. 1904년 7월 25일 베르나르에게 보낸 편지.

7) *Ibid.*, p.276. 1905년 10월 23일 베르나르에게 보낸 편지.

8) *Ibid.*, pp.275-276. 1905년 금요일[날자 미상] 베르나르에게 보낸 편지.

수 있다. 그러나 세잔은 이미 1880년 경 인상주의와 다른 화풍의 그림을 그리기 시작했다. 주지하듯이 인상주의는 감각적인 빛의 인상이나 대기의 인상을 포착하는 데 몰두하기 때문에 사물들은 종종 불분명한 형태의 모습을 띄게 된다. 이 때문에 인상주의자들이 표현한 사물은 그것의 '대상성' 또는 '객관성'을 상실하게 된다. 그러나 앞으로 보겠지만, 세잔은 인상주의와 달리 빛과 대기 속에서 잃어버린 사물의 형태를, 즉 사물의 대상성 또는 객관성을 복원하려고 했다. 따라서 세잔이 추구한 자연은 인상주의의 감각적인 자연과 다르다고 할 수 있다. 베르나르의 말처럼 "세잔은 본질적으로 인상주의와 다르며, 그는 인상주의에서 나왔지만 자신의 자연을 인상주의 속에 가두어놓을 수 없을"[9] 것이다.

메를로-퐁티는 바로 이와 같은 화풍을 개척하려는 세잔에 대해 "그는 자연을 모델로 삼는 인상주의 미학을 저버리지 않으면서 대상으로 되돌아가기를 원했다"[10]라고 말한다. 메를로-퐁티는 세잔이 인상주의도 고전주의도 아닌, 혹은 인상주의도 아카데미 회화(peinture d'école)도 아닌 제3의 입장을 추구했다고 생각한다.[11] 또한 "세잔은 그에게 제시된 기존의 양자택일에서, 즉 감각과 지성, 보는 화가와 사유하는 화가, 자연과 구성, 원시주의와 전통이라는 양자택일에서 언제나 벗어나고자 시도했다"[12]고 말한다. 그런데 세잔에 대한 메를로-퐁티의 이와 같은 이해는 사실 메를로-퐁티 자신의 철학적 입장을 세잔 회화에 그대로 적용한 것이다. 다시 말해 메를로-퐁티는 세잔 회화 속에서 자신의 철학 자체를 보았으며, 자신의 철학적 작업을 세잔의 회화적 작업과 일치시키고 있는 것이다. 그가 세잔이 감각적이고 경험적인 인상주의 미학도 아니고, 지성적이고 합리적인 고전주의(또는 아카데미)의 미학도 아닌 제3의 입장을 추구한다고 말하는 것은, 경험론[인상주의]도 아니고 지성론[고전주의]도 아닌 메를로-퐁티 자신의 철학(세계관)을 세잔이 이미 갖고 있다고 생각하는 것이다. 마찬가지로 세잔이

9) E. Bernard, "Paul Cézanne" in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula, p.37.
10) SNS, p.21.
11) SNS, p.21. p.24.
12) SNS, p.22.

"기존의 양자택일에서 언제나 벗어나고자 시도했다"는 말도 기존의 모든 이원론(이분법)적 사유를 벗어나려는 메를로-퐁티 자신의 태도를 세잔이 이미 지니고 있다고 생각하는 것이다. 메를로-퐁티가 인용하는 세잔의 말들을 자세히 살펴보면, 세잔에 대한 이와 같은 그의 이해를 더욱 분명히 알 수 있다.

> 고전주의자들에게서 그림은 윤곽을 드러내기(circonscription par les contuours), 구성, 빛의 분배가 있어야만 한다고 에밀 베르나르는 세잔에게 상기시켰다. 세잔은 "고전주의자들은 그림을 만들었지만, 우리는 자연의 일부를 [포착하려고(그리려고)] 시도해요"라고 대답했다. 세잔은 [고전주의] 거장들에 대해 "그들은 상상으로 그리고 상상에 동반되는 추상으로 실재를 대체했어요." 그리고 자연에 대해 "이 완벽한 작품에 순응해야만 해요. 모든 것은 이 완벽한 작품에서 오고, 우리는 그것을 통해서 존재하고, 나머지는 잊어야만 해요"라고 말했다. 세잔은 인상주의를 "박물관의 예술[작품]처럼 견고한 어떤 것"으로 만들기를 원했다고 선언한다.[13)]

우선 세잔이 생각하는 고전주의자는 메를로-퐁티 입장에서는 데카르트나 칸트 같은 지성론자처럼 합리성을 추구하는 사람들일 것이다. 잘 알려진 것처럼 메를로-퐁티는 특히 칸트 같은 지성론자들이 세계를 지성에 의해 인위적으로 재구성했다고 생각한다. 따라서 "고전주의자들은 그림을 만들었"고 "그들은 상상으로 그리고 상상에 동반되는 추상으로 실재를 대체했다"는 세잔의 말은, 메를로-퐁티 입장에서 철학적으로 보면 지성론자들이 지성적인 추상으로 세계를 만들고 그 세계로 실재를 대체했다는 말이 될 것이다. 그리고 세잔이 말하는 "실재", 즉 "자연"은 메를로-퐁티에게는 바로 지각적 세계 또는 지각이 될 것이다. 왜냐하면 자연이라는 "이 완벽한 작품에 순응해야만 한다. 모든 것은 이 완벽한 작품에서 오고, 우리는 그것을 통해 존재하고, 나머지는 잊어야만 한다"는 세잔의 말은 정확히 지각 또는 지

---

13) SNS, p.21. 메를로-퐁티가 인용한 따옴표 속의 세잔의 말은 순서대로 다음의 글에 있다. E. Bernard, "Une conversation avec Cézanne", in *Mercure de France*(Paris. 1890), 1921-6-1(n. 551), p,385, pp.374-375, p.376; M. Denis, *Théories* (extrait) in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: Macula, 1978, p.170.

각적 세계에 대해 메를로-퐁티의 규정과 일치하기 때문이다. 즉 메를로-퐁티에게서 "지각된 세계는 모든 합리성, 모든 가치, 모든 존재가 언제나 전제하는 토대"[14]이고, 이 때문에 모든 지식은 이 지각적 세계에서 "오고", 우리는 지각적 세계를 "통해 존재하며", 그것을 파악하기 위해선 인위적인 지성적 세계가 아니라 지각적 세계에 "순응해야만 하기" 때문이다. 그렇기 때문에 메를로-퐁티는 세잔이 "자연의 일부를 [포착하려고(그리려고)] 시도하"듯이 지각적 세계 자체를 포착하려고 시도한다. 메를로-퐁티가 이처럼 포착하고자 한 지각적 세계는 우리가 체험한 경험적 세계지만 경험론의 세계는 아니다. 메를로-퐁티는 경험론과 유사하게 지각적 경험에 충실하지만, 그가 말한 지각적 경험은 경험론과 달리 "발생하고 있는 상태의 지성성(intélligibilté à l'état naissant)"[15]이 있다. 세잔이 인상주의를 "박물관의 예술[작품]처럼 견고한 어떤 것"으로 만들고자 한 것처럼, 메를로-퐁티는 지각적 경험을 "견고한 어떤 것"으로서 파악하며 합리성이라는 전통적인 철학적 가치를 포기하지 않는다.

따라서 세잔이 구현하려는 자연은 메를로-퐁티 입장에서는 경험론적인 세계도 지성론적인 세계도 아닌 지각적 세계라고 말할 수 있다. 메를로-퐁티의 지각적 세계는 "인식(지식)이 언제나 말하는 인식 이전의 세계이고, 모든 과학적 규정이 그것에 대해서 추상적이고, 의미를 나타내고, 의존하는 인식 이전의 세계"[16]이다. 메를로-퐁티는 자신이 지성이나 과학에 대해 일차적인 지각적 경험으로 되돌아가는 것처럼, "세잔이 바로 일차적(primordial) 경험으로 되돌아간다"[17]고 생각한다. 그는 자신이 기술하기 위해 부단히 접근한 지각적 세계가 원초적인 세계인 것처럼, "세잔이 그리기를 원했던 것은 이런 일차적인(원초적인) 세계이다"[18]라고 말한다. 이런 말들에서 분명히 알 수 있듯이, 메를로-퐁티는 세잔의 회화를 자신의 철학

14) Primat, p.43.
15) SC, p.223.
16) PP, p.iii. "가장 복잡한 인식의 형태가 규정해야만 하거나 해명해야만 하는 것을 가리키듯이(renvoient), 이 근본적인 경험[지각적 경험]을 가리킨다"(Primat, p.87).
17) SNS, p.27.
18) SNS, p.23.

과 동일시하고 있다. 그는 원초적인 지각적 세계로 되돌아가 발생하고 있는 상태의 의미나 합리성을 포착하여 경험론과 지성론을 극복하려고 시도한다. 마찬가지로 세잔 역시 그와 같은 세계를 포착하여[19] 인상주의와 고전주의(또는 아카데미 회화)를 극복하고자 시도한다고 생각한다.

3. 자연을 통한 고전주의: 게슈탈트적 지각 세계

앞서 본 것처럼 메를로-퐁티 입장에서 세잔이 추구한 자연은 자신의 철학의 출발점인 선객관적인 지각적 세계이다. 혹자는 세잔에 대한 이와 같은 메를로-퐁티의 이해는 메를로-퐁티가 단지 세잔 회화를 자신의 철학으로 파악하는 것이라고, 즉 세잔에 대한 메를로-퐁티의 우호적 읽기에 불과하다고 말할 것이다. 그러나 세잔의 말과 그가 하고자 한 작업을 살펴보면, 메를로-퐁티의 세잔 이해는 단순한 우호적 읽기 이상으로 그들의 작업에는 많은 공통점이 있음을 알 수 있다. 그리고 이러한 공통점 속에서 우리는 세잔이 구현하려 한 자연이 구체적으로 무엇인지 더욱 분명히 파악할 수 있다.

세잔은 그림을 무척 더디게 그린다. 그는 풍경 앞에서 오랫동안 생각하고 그려야 할 풍경의 모티프를 포착하기 위해 부단히 노력한다.[20] 이러한 세잔의 오랜 숙고는 자연에 뒤덮인 문명적인 또는 인위적인 사유 습관을 벗겨내기 위한 작업이다. 세잔이 원초적인 자연을 포착하기 위해 그런 사유 습관을 "잊는다"고 말하는데, 그것은 마치 메를로-퐁티가 원초적인 지각적 세계를 파악하기 위해 판단중지 하는 작업을 하는 것과 유사하다.

> 나[가스케]: 당신은 모든 것을 잊어야 한다고 말했습니다. 왜 풍경 앞에서 이와 같은 준비와 숙고를 하십니까?

---

19) "현상학은 발작, 프루스트, 발레리, 세잔의 작업처럼 힘든 작업이다. (...) 그것은 발생하고 있는 상태의(à l'état naissant) 세계의 의미나 역사의 의미를 포착하려는 동일한 의지 때문이다."(PP, p.xvi. 강조는 우리가 한 것이다.)

20) "세잔은 무척 천천히 작업을 진행했으며, 게다가 극도로 숙고한 후 작업하였다. 그는 오랫동안 사유하지 않았으면 결코 한 번의 붓질도 하지 않았다"(E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres,* Paris: la Rénovation Esthétique, 1921, p.90.).

> 세잔: 아아! 내가 더 이상 아무것도 모르는 것이(innocent) 아니기 때문이에요. 우리는 문명화된 사람들(les civilisés)이에요. (...) 우리는 더 이상 아무것도 모르지 않아요. 우리는 [문명의] 편리한 방식(facilité)을 갖고 태어나요. 그런 편리한 방식을 깨부수어야만 해요. 그런 방식은 예술의 죽음이에요.[21]

세잔은 이처럼 판단중지라고 할 수 있는 숙고 끝에 원초적인 자연에서 모티프를 발견한다. 그리고 그는 모티프에서 미세한 어떠한 것도 놓치지 않으려고 한다.

> 감정, 빛, 진리가 빠져나가는, 너무 느슨한 단 하나의 그물코와 구멍도 있어서는 안 돼요. 나는 한꺼번에 내 그림을 전체적으로 진척시킨다는 것을 좀 이해하세요. 나는 하나의 동일한 추진(리듬)과 신념으로 흩어져 있는 모든 것을 결합시켜요... 우리가 보는 모든 것은 흩어지고 사라지지요,[22]

이와 같이 세잔은 어떤 것도 빠져나가가지 않도록, 즉 "너무 느슨한 단 하나의 그물코와 구멍이" 없도록 그가 포착하려는 현상의 전체적 모습을 파악하고자 노력한다. 메를로-퐁티는 이러한 세잔의 모티프를 "전체성과 절대적 풍요성 속의 풍경이다"[23]라고 규정한다. 이것은 메를로-퐁티가 게슈탈트(Gestalt) 또는 형태(forme)라고 부르는 것을 가리킨다.[24] 게슈탈트는 어떠한 구조 속에서 나타나는 전체적 모습으로서의 현상인데, 매순간의 현상은 그것의 전체적인 모습으로서의 형태가 어떠하냐에 따라 달리 나타난다. 비록 어떤 두 현상이 동일한 요소들로 되어 있다 해도, 어떠한 전체적

---

21) J. Gasquet, *Cézanne*, Encre marine, 2012, p.156. "폴 세잔은 모든 것을 잊는다는 결심과 함께 자연 앞에 서 있는 날부터, 이와 같은 발견들을 하기 시작했다. 그 발견들은 후에 피상적으로 모방되었지만, 동시대적인 이해 속에서는 혁명의 결정적인 것을 지니고 있었다."(E. Bernard, "Paul Cézanne" in *op. cit.*, p.33.)

22) J. Gasquet, *op. cit.*, pp.108-109.

23) SNS, p.29. 세잔은 종종 자신의 그림의 대상이 되었던 생트 빅트와르(Sainte Victoire) 산을 '모티프'라고 말하지만, 여기서는 모티프라는 어휘의 본래적 의미를 가리킨다.

24) 여기서 게슈탈트(형태)의 의미를 자세히 다룰 수 없다. 다만 논의의 전개를 위해 그때마다의 게슈탈트라는 모습을 간략히 설명할 것이다. 좀 더 게슈탈트에 대한 이해를 위해서는, 주성호, 「메를로-퐁티의 육화된 의식」, 『철학사상』 제43호, 2012년 2월, 제3장 참조.

구조(모습) 속에 있느냐에 따라, 즉 어떤 형태로 있느냐에 따라 달리 보인다. 또한 두 현상의 모든 요소들이 서로 다르더라도, 그것들은 형태가 유사할 경우 서로 비슷하게 보일 수 있다.[25] 이 때문에 세잔은 그리고자 하는 현상의 전체적 모습을 포착하기 위해, "하나의 동일한 추진(리듬)과 신념으로" "모든 것을 결합시키려" 한다. 그래서 그는 "만약 내가 조금이라도 방심한다면, 내가 조금이라도 실수한다면, (...) 전날의 이론과 반대되는 이론에 오늘 내가 사로잡혀있다면, 내가 그리면서 생각한다면, 내가 개입한다면, 와장창! 하고 모든 것은 달아난다"[26]고 말한다.

그런데 메를로-퐁티가 주목하듯이, 세잔은 이런 전체적 현상을 포착하면서 "우리는[모티프와 세잔] 생겨난다(germinons)"[27]고 말한다. 이것은 메를로-퐁티가 말하는, 주체와 대상이 "함께-태어난다(co-naissance)"[28]는 현상이다. 메를로-퐁티의 '지각적 세계'는 즉자적으로 존재하지 않고, 언제나 주체와 더불어 나타나고, 주체와 분리불가능한 채로 공존한다.[29] 마찬가지로 세잔의 자연도 순수한 경험론적인 자연이 아니라 '보는 자'와 공존하는 자연이다.

---

25) 푸른색이 가운데 있고 그것을 둘러싼 장미색이 있는 둥그런 원판을 볼 때, 무엇을 전경으로 또는 배경으로 바라보냐에 따라 동일한 게시판은 달리 보인다. 장미색을 전경으로 바라보면서 가운데 있는 푸른색을 배경으로 볼 때와 푸른색을 전경으로 보면서 둘러싼 장미색을 배경으로 볼 때, 두 경우 질적으로 달리 나타난다. 원판은 객관적으로 동일한 두 색으로 되어 있지만 각 경우에서 원판은 서로 다른 전체적 구조, 즉 형태로서 나타난다.(SC, p.12.) 또한 조옮김을 한 어떤 멜로디를 들을 때, 그 멜로디의 모든 음들이 조옮김하기 전의 음들과 다른 것이지만 우리는 그 멜로디를 이전의 멜로디와 동일한 것으로 여긴다. 그러나 모든 음들 중 단 하나의 음만 바뀐 멜로디를 들을 경우 우리는 이전의 멜로디와 다른 멜로디로 여긴다. 단 하나의 음의 변화가 전체적 현상으로서의 형태를 바꾸었기 때문이다.(SNS, p.87.)

26) J. Gasquet, *op. cit*., p.154.

27) *Ibid.*, p.112. 이 대목에서 메를로-퐁티는 "세잔은 풍경과 함께 <생겨났다(germinait)>" (SNS, p.29.)고 말하면서, 잘 쓰이지 않는 "germiner"라는 단어를 그대로 인용한다. (사실 불어에서 "germer"라는 단어가 쓰인다.)

28) PP, p.94.

29) 후기 메를로-퐁티 철학에서 인간과 세계가 "함께-태어난다"는 입장은 수정된다. 그렇지만 즉자적인 세계가 인정되는 것은 아니다. 미완성된 후기 메를로-퐁티 철학에서 나타난 이 문제는 복잡한 분석이 요구되고 또한 본 논문의 관심사도 아니어서, 우리는 초기 메를로-퐁티 철학에 나타난 "함께-태어난다"는 사실과 메를로-퐁티가 언제나 주장하는 보는 자와 즉자적이지 않은 사물의 관계로 세잔의 자연을 이해할 것이다.

세잔: (...) 무엇보다도 회화는 광학(시각, optique)이에요. 우리 예술의 재료는 거기에, 즉 우리 눈이 **사유하는 것** 속에 있어요... 우리가 자연을 존중할 때, 자연은 언제나 스스로 정리되어 그것이 의미하는 것을 말하게 되지요.
나[가스케]: 그러니까 자연이 선생님께 무엇인가를 [말하듯이] 의미합니까? 선생님이 자연 속에 그 의미를 두는 것이 아닙니까?
세잔: 아마도... 당신의 말이 맞지만, 결국 근**본적으로 똑같은 것**이에요.[30]

이처럼 세잔은 우리 "눈이 사유하는 것"과 "자연이 무엇인가를 말하듯이 의미하는 것"을 분리하지 않는다. 그렇기 때문에 세잔은 "풍경은 내 속에서 스스로를 반영하고, 스스로 인간화하고, 스스로 사유하고, (...) 나는 이 풍경의 주관적 의식일 것이다"[31]라고 말한다. 이것은 정확히 메를로-퐁티가 '내가 푸른 하늘인지 푸른 하늘이 나인지' 구분하기 어려운 주객 관계를 기술하는 대목을 상기시킨다. 즉 "푸른 하늘을 응시하는 나는 푸른 하늘 앞에 있는 탈우주적인 주체가 아니고, (...) 나는 나 자신을 푸른 하늘에 맡기고, 나는 이 신비 속에 빠져있고, 푸른 하늘은 <내 속에서 스스로 사유하며>, 나는 (...) 하늘 자체이다."[32] 그러므로 화가로서의 세잔은 메를로-퐁티가 주장하는 주객공존[전기 철학]이나 살의 키아즘적 현상[후기 철학]으로 표현되는 '보는 자와 보이는 것의 관계'를 이미 알고 있었다. 그것은 "풍경은 내 속에서 스스로를 반영하고, 스스로 인간화하는 것"과 "나는 이 풍경의 의식"이라는 것이 "결국 근본적으로 똑같다"는 것이다.

따라서 세잔이 추구한 자연은 메를로-퐁티의 지각적 세계, 즉 선객관적이고 게슈탈트적 전체 현상에서 보는 자와 보이는 것이 함께 태어나고 공존하는 세계이다. 베르나르가 말하듯 세잔의 자연은 자연주의의 자연 또는 인상주의의 자연이 아니다.[33] 앞서 보았듯이 세잔이 "인상주의를 박물관의

---

30) J. Gasquet, *op. cit*., pp.163-164. 강조는 우리가 한 것이다.

31) *Ibid.*, p.150. 세잔의 이 말을 메를로-퐁티는 인용부호 없이 다음과 같이 인용한다. "세잔은 말하길, 풍경은 내 속에서 스스로 사유하고, 나는 이 풍경의 의식이다."(SNS, p.30.)

32) PP, p.248. 메를로-퐁티 문장 속의 인용 출처 없는 "내 속에서 스스로 사유하며"는 세잔의 말을 인용한 것임을 알 수 있다.

33) "(...) 스스로 자연주의자라는 칭호를 과장되게 부여하는 졸라(Zola)가 개시한 한탄스러운 학파에 언제나 사람들이 세잔을 집어넣었다는 것은 틀린 것이다."(E. Bernard, "Paul Cézanne" in *op. cit.*, p.38.) 그러나 나중에 베르나르는 세잔에 대한 자신의 평가를 달리한다. "인상주의 미학과 세잔의 미학에 대해서, 우리는 어떤 차이도 인식할 수

예술[작품]처럼 견고하고도 지속적인 어떤 것으로 만들기를 원했던”[34] 것처럼, 그의 자연에는 메를로-퐁티의 지각처럼 합리성이 있다.

> -[세잔] **하나의 광학(시각, optique)이 만들어져야만 해요**, 우리 이전의 어떤 사람도 보지 못했던 것처럼 자연을 보아야 해요.
> (...)
> -[세잔] (...) 화가인 나는 본래적인(original) 눈이어야만 해요.
> -[베르나르] 그것은 다른 사람들에게 이해 불가능하고 너무도 개인적인 시각(vision)이 되지 않겠습니까? 왜냐하면, 결국 그린다는 것은 마치 말하는 것과 같지 않습니까? (...) 제가 새롭고 알려지지 않은 언어를 만든다면 선생님은 제 말을 이해하시겠습니까? (...)
> -[세잔] **나는 광학이라는 말로 논리적 시각(vision logique)을, 즉 불합리성이 없는 것을 의미해요**.
> -[베르나르] 선생님은 선생님의 광학을 어디에 근거 두시고 있습니까?
> -[세잔] 자연이에요.
> -[베르나르] 이 말[자연]로 무엇을 의미하십니까? 우리의 자연입니까 자연 자체입니까?
> -[세잔] 두 가지 다예요.
> -[베르나르] 선생님은 예술을 우주와 개인의 결합처럼 생각하십니까?
> -[세잔] 나는 **예술을 개인적 통각(aperception personnelle)으로 생각해요. 나는 이 통각을 감각 속에 두고, 지성으로 그 통각을 작품 속에 조직화할 것이에요**.[35]

자연에 근거한 세잔의 광학(시각)은 이처럼 “불합리성이 없는” “논리적 시각”이다. 세잔의 ‘시각’은 단순 감각 질료가 아니라 로고스가 있는 감각이다. 그 감각은 각 개인의 감각이라는 점에서 개별적이지만, 또한 나름의 합리성과 보편성이 있다는 점에서 통각적이다. 이 때문에 세잔은 “감각 속

없다. (...) 그것은 자연주의이다.”(E. Bernard, “La methode de Paul Cézanne”, in *Mercure de France*(Paris. 1890), 1920-03-01(n. 521), p.291.) 메를로-퐁티는 “[세잔의] 이러한 직관적 앎보다 자연주의에서 멀리 떨어진 것은 없다”(SNS, p.30.)고 말한다. 그리고 여기서 자세히 다룰 수 없지만, 메를로-퐁티는 베르나르가 세잔을 합리성이 결여된 화가 또는 자연주의자로 평가하는 것에 동의하지 않는다.

34) M. Denis, *op. cit.*, p.170; J. Gasquet, *op. cit.*, p.167.

35) E. Bernard, “Une conversation avec Cézanne”, in *op. cit.*, pp, 372-373. 강조는 우리가 한 것이고, 메를로-퐁티가 또한 인용한 부분이다.(SNS, p.22.)

에 두어진 통각", "통각이 조직화된 작품"을 말하면서 예술을 "개인적 통각"이라고 표현한다. 이러한 감각에 나타난 세잔의 자연은 결국 메를로-퐁티가 말하는 "발생하고 있는 상태의 로고스(logos à l'état naissant)"[36]가 있는 세계이다. 그것은 형식(형상)과 질료를 구별할 수 없고, "질료는 형식(형상)을 <잉태하고(prégnante)> 있"[37]는 지각적 세계이다. 그것은 전체적 현상(게슈탈트) 속에서 그 현상의 고유한 의미 또는 로고스가 발생하는 원초적인 세계이다.

이로부터 "자연을 통해, 다시 말해 감각을 통해 다시 고전주의자가 되어야 한다"[38]는 세잔의 유명한 말을 어렵지 않게 이해할 수 있다. 이미 본 것처럼, 세잔은 인상주의와 함께 감각적인 자연을 모델로 삼아 그림을 그리지만, 고전주의자들처럼 합리성을 추구한다. 메를로-퐁티 입장에서 세잔이 포착한 자연은 인상주의의 감각적 자연과 고전주의의 합리적 세계 이전의 것이고, 그것은 세잔 개인이 지각한 자연이지만 보편성과 합리성이 있는 자연이다. 그러므로 "자연(감각)을 통해서 다시 고전주의자가 되어야 한다"는 것은, 메를로-퐁티의 주장처럼 '원초적인 지각적 세계에서 발생하는 상태의 합리성을 추구해야 한다'는 것이다.

4. 체험된 원근법

앞서 본 것처럼 메를로-퐁티는 자신과 마찬가지로 세잔이 원초적인 지각적 세계를 추구한다고 생각한다. 그런데 그가 생각한 세잔의 자연은 통상적

---

36) Primat, p.67.

37) Primat, pp.41-42.

38) E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris: la Rénovation Esthétique, 1921, p.40, p.93; E. Bernard, "Paul Cézanne" in *op. cit.*, p.37. 또한 세잔은 "자연을 토대로 푸생(Poussin)을 완전히 다시 만들기(재현하기)"라는 유명한 말을 한다.(E. Bernard, *Ibid.*, p.93; E. Bernard, "Une conversation avec Cézanne", in *op. cit*., p,388.) 메를로-퐁티 입장에서 세잔의 이 말들은 '지각적 세계에서 발생하는 로고스 추구하기'로 이해되지만, 이와는 다소 다른 방식들로 이해되는 경우가 있다.(마순자, 「세잔의 신화, 그 의미와 진실」, 『미술사학보』 19집, 2006. 6, 참조.)

으로 이해된 외부 풍경만을 의미하지 않는다. 메를로-퐁티가 세잔의 정물화나 인물화에 대해 언급한 내용에서 알 수 있듯이, 그는 세잔이 풍경화뿐만 아니라, 정물화, 인물화에서도 지각적 현상으로서의 자연을 표현한다고 생각한다.

메를로-퐁티는 세잔이 표현한 원근법에 큰 관심을 갖는다. 특히 세잔의 정물화에서 고전주의적인 또는 아카데미적인 그림과 다른 원근법이 자주 나타나는데, 메를로-퐁티는 세잔이 객관적인 원근법과 다른 지각적 경험에서 나타나는 원근법을 포착했다고 생각한다. 다시 말해 세잔은 기하학적이거나 사진술적인 원근법이 아니라 "체험된 원근법(perspective vécue), 즉 우리 지각의 원근법"[39]이라고 할 수 있는 원초적인 지각적 현상을 알고 있었다고 주장한다. 사실, "세잔은 자신이 두 번이나 응시해 떨어진 보자르(예술학교)에서 가르치는, 사진과 같은 눈(시선)과 기계적인 엄밀한 데생을 무척이나 혐오했다."[40] 그리고 그는 '모양-배경(figure-fond)'의 지각적 구조를 베르나르에게 말하기도 한다.

> 발전하기 위해서는 자연만이 있고, 눈은 자연과 접촉하면서 길들여집니다(초점 맞춰집니다). 눈은 바라보고 [시선적으로] 작업 하면서, **중심으로 향하게(concentrique)** 됩니다. 즉 하나의 오렌지 속에, 하나의 사과 속에, 하나의 공 속에, 하나의 얼굴 속에 하나의 **정점(모여지는 점)**이 있다는 뜻입니다. 그리고 이 정점은 빛, 그림자, 물들이는 감각(sensations colorantes)과 같은 커다란 효과에도 우리 눈에서 가장 가깝습니다. **대상들의 가장자리는 우리의 지평에 놓여 있는 중심으로 사라집니다.**[41]

---

39) SNS, p.24. "원근법에서 세잔의 탐구는 현상에 충실하면서 최근 심리학[게슈탈트이론]이 표현했었을 것을 발견한다. 체험된 원근법, 즉 우리 지각의 원근법은 기하학적인 또는 사진술적인 원근법이 아니다".

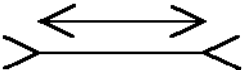
40) R.P. Rivière et J.F. Schnerb, "L'atelier de Cézanne", in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula, p.87. 강조는 우리가 한 것이다.

41) *Paul Cézanne, Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par J. Rewald, Paris: Bernard Grasset Editeur, 1937, p.265.(1904년 7월 25일 편지) 강조는 우리가 한 것이다. 그리고 세잔이 말하는 "물들이는 감각(sensations colorantes)"은 베르나르에 따르면, 보색 관계에서 볼 수 있는 것처럼 '다른 색 감각을 물들이는 감각'을 가리킨다.

세잔이 여기서 말하는 우리의 시선이 “정점” 즉 “중심으로 향하”는 것은, 메를로-퐁티가 언급하는 ‘모양-배경’이라는 게슈탈트적 지각 구조의 ‘두드러진’ 모양 쪽으로 향하는 것을 의미한다. 우리가 집을 지각할 때, 우리는 어떠한 관점 속에서 지각하고, 이 때문에 지각된 집은 집의 앞면(모양)이 두드러진 채 나타난다. 그것은 두드러지지 않은 집의 뒷면이나 옆 건물을 ‘배경’으로 또는 ‘지평’으로 해서 나타나는 것이다. “대상들의 가장자리는 우리의 지평”쪽으로 “사라진다”는 세잔의 말은 이러한 지각적 대상의 배경 또는 지평 쪽을 가리킨다. 우리가 시각장의 어떤 부분을 ‘중심이 되는’ 모양(전경)으로 지각하면, 다른 부분은 언제나 ‘가라앉고’ 숨겨진 배경(지평)이 되는 것이다. 그런데 하나의 지각적 현상은 모든 측면이 중심인 채로 전경으로서만 나타날 수 없다. 좀 전에 배경으로 나타난 집의 뒷면이나 옆 집이 이제 전경으로 나타나면, 전경으로 나타났던 좀 전의 집의 앞면은 이제 배경으로 나타난다. 그러므로 지각의 필연적 구조인 “모양-배경 구조 또는 관점적 현상(perspective)은 (...) 대상들이 자신들을 숨기는 방식이라면, 그것은 또한 대상들이 자신을 드러내는 방식이다”.[42]

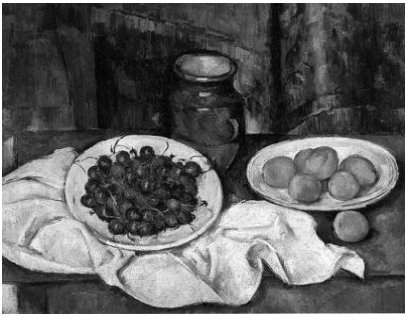
메를로-퐁티가 말하는 세잔의 “체험된 원근법”은 이처럼 모든 것이 ‘동일한 방식’으로 드러나지 않는다. 그것은 모든 것이 모양-배경 구별 없이 나타나는 객관적인 원근법과는 다른 우리의 지각적 현상이다. 태양이 수평선에 있을 때와 중천에 있을 때, 두 태양은 객관적으로 동일한 거리에 있지만 우리가 체험한 두 태양의 크기는 다르다. 뮐러-라이어(Muller-Lyer) 착시 현상에서 볼 수 있는 것처럼, 두 선분의 객관적 길이는 동일하지만 우리가 체험한 두 선분의 길이는 서로 다르다.[43] 마찬가지로 “지각에서 가까이 있는 대상들은 사진 속의 가까이 있는 대상들보다 더 작게 보이며, 멀리 있는 대상들은 사진 속의 멀리 있는 대상들보다 더 커 보인다. 이것은 영화 속의 기차가 동일한 상황 속의 실제 기차보다도 더 빨리 다가오고 더 빨리 커지

42) PP, p.82.

43)  두 선분의 길이가 같지만, 바깥쪽 꺽쇠가 붙은 선분(아래 쪽)이 안쪽 꺽쇠가 붙은 선분보다 길어 보인다. (PP, p.12 참조.)

는 것을 우리가 보는 것과 같다”.[44] 우리가 체험한 세계는 과학이나 이성으로 파악한 세계가 아니다. 과학은 두 태양이 동일한 거리에 있는 만큼, 두 태양이 처해 있는 서로 다른 배경과 상황을 없애고 동일한 관점(원근법)에서 동일한 크기를 파악한다. 뮐러-라이어 착시에서도, 과학 또는 지성적 판단은 서로 다른 길이의 두 선분에서 그 배경이 되는 서로 다른 꺽쇠들을 제거하여 객관적인(동일한) 관점으로 동일한 길이의 두 선분을 파악한다. 과학이나 지성적 판단은 지각에서 배경을 제거하고 지각적 현상 전체를 ‘동일한 자격’으로 ‘평준화한다’. 그러나 우리가 체험한 지각적 대상은 매순간 특정한 어떤 배경 또는 어떤 지평에 물들여진 채로 나타난다. 수평선에 있는 태양은 수평선 위의 대기, 수평선 근처의 집과 나무라는 배경 속에서 나타나기 때문에, 중천을 배경으로 나타나는 태양과 달리 크게 보인다. 또한 뮐러-라이어 착시에서 한 선분은 바깥쪽 꺽쇠를 ‘통해’ 나타나고 다른 선분은 안쪽 꺽쇠를 ‘통해’ 나타나기 때문에 그 길이가 달라 보인다.

〈체리와 복숭아〉



〈세잔 부인〉

그러나 아카데미 회화나 고전주의 같은 전통적 회화는 태양처럼 어떤 한 대상이 여러 다른 배경에서 나타난다 해도 그것이 동일한 거리에 있다면 동

44) SNS, p.24.

일한 크기로 그리는, 이른바 기하학적 원근법을 추구한다. 잘 알려진 것처럼 르네상스 시대의 선원근법(linear perspective)은 이런 기하학적 원근법을 잘 나타내고 있다. 특히 마사초(Masaccio)의 <성 삼위일체>에서 볼 수 있는 것처럼,[45] 그와 같은 원근법에는 하나의 소실점으로 여러 선들이 수렴되는 하나의 객관적 관점만이 있다. 즉 체험된 맥락(배경)이 제거되어 지각적 현상 전체가 '평준화되는' 객관적 관점, 즉 객관적인 원근법만이 있다. 그러나 세잔이 보자르(예술학교)에 낙방한 이유를 설명하는 데서 알 수 있듯이, 그는 지각한 대상의 크기를 '눈에 보이는 대로' 그린다: "나는 두 번이나 보자르에 응시했어요. 그러나 나는 [그림의] 전체 조화(ensemble)를 이루지 못했어요. 머리가 내 관심을 끌기에, 나는 머리를 너무 크게 그렸거든요." 세잔의 그림 <체리와 복숭아>를 보면, 항아리의 배 부분과 입구 부분의 눈높이가 다르다. 아마도 항아리 입구가 세잔의 "관심을 끌어", 세잔은 항아리 입구 속이 조금 보이게끔 그렸을 것이다.[46] 체리의 접시와 복숭아의 접시의 기하학적 눈높이는 조금밖에 차이 나지 않지만, 체리의 접시는 위에서 본 것처럼 둥글고 복숭아 접시는 수평에서 본 것처럼 타원형이다. 그리고 <세잔 부인> 초상화에서도 '평준화된' 기하학적인 원근법이 나타나지 않는다. "[세잔 부인의] 몸 양쪽의 벽지의 띠가 일직선을 이루고 있지 않다."[47] 앞서 보았듯이 우리의 지각 현상은 전체가 동일한 하나의 관점으로 '평준화되어' 있지 않다. 우리가 눈을 굴려 방 안을 죽 훑어볼 때, 매순간 주어지는 여러 관점(시점)들은 동일하지 않다. 즉 "눈이 여러 관점(시점)에서 차례로 취한 이미지들과 표면은 뒤틀려 있다."[48] 그렇기 때문에 세잔 부인 몸을 중심으로 왼쪽의 벽지와 오른쪽의 벽지가 하나의 시점일 수 없고 양쪽의 벽지 띠도 기하학적으로 일치하지 않는다. 우리가 훑어본 방 안이 매순간 다른 시점에서 주어지듯이, 세잔의 그림에는 이와 같은 여러 시점들이 공존한다.

---

45) 마사초의 <성 삼위일체>의 원근법 도식은 R. L. Solso, 『시각심리학』, 신현정, 유상욱 역, 시그마프레스, 2000, 225쪽 참조 바람.

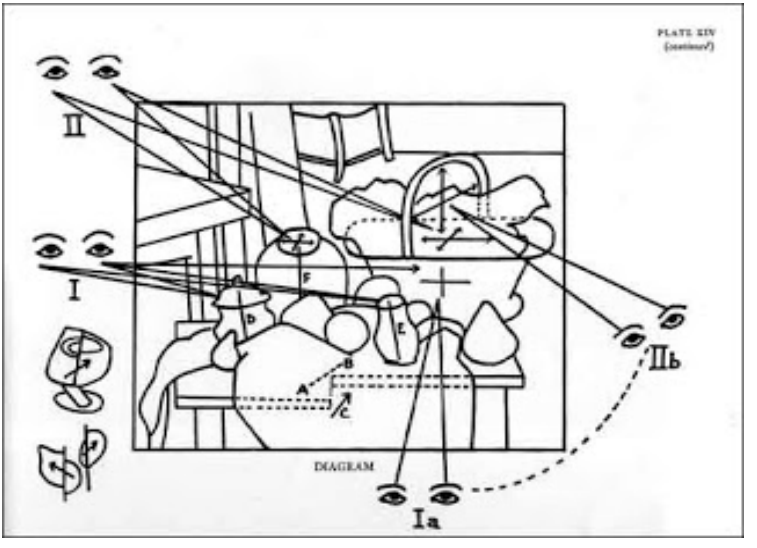
46) 이에 대한 더 좋은 예로, <정물>(1890-1894; venturi 598)에 나타난 항아리 입구 모양을 보라.

47) SNS, p.24. "기하학적인 원근법과 반대로 귀스타브 제프루와 초상화의 작업 테이블은 그림 밑바닥까지 내려와 있다."(SNS, p.22.)

48) SNS, p.24.

<과일 바구니가 있는 정물>

<E. Loran의 도식>[49)]



49) E. Loran, *Cezanne's composition*, Berkeley Los Angeles London: Univ. of Califonia Press, 1963(3rd ed.), p.77.

위의 <과일 바구니가 있는 정물>은 세잔 회화에서 나타난 여러 시점의 공존을 잘 보여준다. 로랜(Loran)은 <과일 바구니가 있는 정물>의 다시점을 여러 경우로 설명한다. 식탁보 왼쪽의 탁자선(A)은 오른쪽 탁자선(B)과 평행하지 않고 그보다 낮다. 그리고 "I로 표시된 첫 번째 눈높이는 대체로 과일 바구니, 설탕 그릇, 작은 주전자의 앞면에 있으며(설탕 그릇과 작은 주전자는 살짝 조금 높은 눈높이에서 보인다), II로 표시되고 훨씬 위에 있는 두 번째 눈높이는 생강 항아리 입구와 바구니의 위쪽을 내려다본다."[50] 또한 시선이 왼쪽에서 오른쪽으로 이동하는 것처럼, 바구니 정면에 위치한 시선 Ia는 IIb로 이동하여 "바구니의 손잡이가 마치 오른쪽 멀리 떨어진 곳에서 본 것처럼 돌려져 있다."[51] 그리고 "D와 E로 표시된 설탕 그릇과 주선자는 확실히 왼쪽으로 기울어져 있는 반면, F로 표시된 생강 항아리는 수직을 이루고 있다."[52]

그런데 세잔 회화에서 나타난 이러한 여러 시점들의 공존은 무엇을 의미하는가? 로랜의 이러한 설명은 분명 탁월하지만, 메를로-퐁티 입장에서 보면 아직 세잔의 원근법의 본질을 충분히 파악하지 못하고 있다. 메를로-퐁티가 말하는 '체험된 원근법'은 공간적인 의미만을 갖는 것이 아니다. 메를로-퐁티가 언급하는 'perspective'는 공간적인 '원근법'뿐만 아니라, 그보다 근원적이고 포괄적인 의미인 '관점적 현상'을 가리킨다. 우리가 앞서 본 것처럼 우리의 지각적 대상은 매순간 특정한 어떤 배경 또는 어떤 지평을 통해 나타난다. 이 배경은 단순히 공간적인 것뿐만 아니라 문화적, 역사적, 시간적인 것 등 일체를 포함하는 맥락으로서의 지평을 가리킨다. 그리고 그런 배경 '속에서' 지각 대상의 고유한 모양(figure)이 나타나고, 배경은 모양과 더불어 하나의 전체적 지각 현상을 형성한다. 따라서 메를로-퐁티가

---

50) *Ibid.,* p.76.

51) *Ibid.,* p.76. 로랜은 이 부분을 피카소 회화에 나타난 다시점의 한 기원으로 본다. "하나의 머리 초상 속에 앞면과 옆면의 시각을 통합하는 피카소의 유명한 방법은 아마도 여기에까지 거슬러 올라가 그 기원들 중 하나로 추적된다." (*Ibid.,* p.76.)

52) *Ibid.,* p.77. 그리고 왼쪽 아래의 화살표가 대각선으로 있는 작은 도식들은 "브라크(Braque)의 그림으로부터 그려진 대상들이다. 그것들은 세잔의 테이블에 나타난 단면의 분할(불일치)[A와 B 사이의 C와 같은 분할]의 사유가 어떻게 추상 예술에까지 영향 미치는지 정확히 보여준다."(*Ibid.,* p.77.)

말하는 세잔의 '체험된 원근법'은 공간적인 원근 현상이긴 하지만 또한 그런 공간적 현상에 '배어 있는' 또는 그것을 가능케 하는 '관점적 현상'이다. 세잔이 "머리가 관심 끌기에, 머리를 너무 크게 그렸다"는 것은 공간적인(또는 시각적인) '시점(視點)'을 너머서는 일반적 의미의 '관점'과 관계한다. 앞서 본 것처럼 메를로-퐁티가 생각하는 세잔의 자연은 단순히 지각자의 '눈앞에' 있는 대상이 아니라, 지각자와 함께 태어나고 공존하는 선객관적인 지각적 세계이다. 그러나 로랜의 세잔 회화 분석은 단지 공간적인 시점들에 대한 분석이다. 그것은 세잔의 원근법이 기하학적인 원근법이 아닌 것을 잘 보여줄 뿐이다. 로랜은 세잔 회화의 다시점을 보여주지만, 그것은 단지 '눈앞에' 있는 사물의 시점에 대한 분석이고, 따라서 여전히 '대하여 있는' 사물(대상)의 공간 분석, 즉 대상적인(객관적인) 공간 분석이다. 그러므로 메를로-퐁티 입장에서 세잔 회화에 대한 대상적인 공간 분석은 선객관적인 주객공존에 나타난 관점적 현상을 충분히 해명할 수 없을 것이다.[53)]

게다가 대상적인 공간 분석은 세잔 회화의 다시점을 매순간 나타난 시점들의 단순 연합으로 만들 위험이 있다. 앞서 본 것처럼 우리가 눈을 굴려 방 안을 훑어 볼 때, 동일하지 않은 여러 관점들이 나타난다. 이런 지각적 현상을 단지 대상적인 공간으로 파악하면, 마치 경험론이 감각 경험들을 단순 연합하듯 여러 시점들을 외적으로 종합하게 될 것이다. 그러나 메를로-퐁티는 세잔이 정물들 사이에 나타나는 유기적인 종합, 즉 전체적인 조화를 표현한다고 생각한다. 우리가 방 안을 훑어볼 때 여러 관점들이 나타나지만, 우리는 여전히 '하나의' 방의 모습을 본다. 이와 비슷하게 우리는 세잔의 <과일 바구니가 있는 정물>에서 여러 관점들이 있는 줄 모를 정도로 '하나의' 테이블의 정물들을 본다. "우리가 그림을 전체적으로 볼 때, 원근법적 변형들은 그림의 전체 구성에 의해 그 자체로는 보이지 않고, 그 변형들

53) 그렇기 때문에 메를로-퐁티 입장에서 세잔은 단순히 형식주의 관점에서 또는 입체주의 선구자로서 이해될 수 없다. 이미 보았듯이 메를로-퐁티는 세잔의 모티프를 "전체성과 절대적 풍요성 속의 풍경"으로 생각하기 때문에, 그의 입장에서 세잔 회화를 단지 형식적인 것으로 파악하는 것은 피상적으로 이해하는 것이다. 형식주의 관점에서 세잔을 읽는 것(특히 프라이(R. Fry)의 세잔 해석)에 대해서는, 마순자, 「세잔의 신화, 그 의미와 진실」, 『미술사학보』 19집, 2006. 6, 3장 참조.)

은 마치 자연적인 시각에서 그러한 것처럼 단지 **발생하는 질서의 인상**, 우리 시선에 **대상이 막 나타나고 스스로 조직되는 인상**을 일으키게 만드는데, 여기에 세잔의 천재성이 있다."[54] 이처럼 세잔은 매순간 감각 경험에 나타난 관점들에서 "발생하고 있는 상태의 로고스(logos à l'état naissant)"를 포착하고 있다. 세잔은 기하학적인 원근법을 거부하지만 합리성을 포기하지 않는다. 그것은 '체험된' 선객관적인 지각에서 합리성을 포착하는 것이다. 우리가 객관적(대상적) 태도를 취할 때는 훑어본 방 안의 여러 관점들이 잘 구분된 채로 우리에게 주어지지만, 그와 같은 객관적 태도를 취하지 않고 지각할 때에는 여러 관점들은 잘 구분되지 않고 '하나의' 방의 모습이 나타난다. 세잔은 바로 이러한 선객관적인 지각 현상에서 개별 감각적 관점들이 각기 닫혀 있지 않고 '하나의' 유기적 관점을 형성하는 것을 포착한다. 세잔이 포착한 체험된 원근법은 결국 "자연(감각)을 통해서 다시 고전주의자가 되어야 한다"는 그의 입장을 다시 한 번 보여준다. 세잔 회화의 다관점은 감각 경험에 충실한 것이지만, 이 감각 경험에는 고전주의가 추구한 합리성이 있기 때문이다.

5. 색과 대상성

화가라면 누구나 색 사용에 커다란 주의를 기울일 것이다. 특히 인상주의는 작업실 밖의 자연을 표현하기 위해 기존 회화와는 다르게 색을 사용한다. 인상주의는 빛과 대기 속의 사물을 표현하기 위해 어두운 색을 쓰지 않고 밝은 색을 사용한다. 즉 "팔레트에서 흙색, 오커색(황갈색 ocres), 검정색을 배제하고 단지 프리즘의 7가지 색만을 두어"[55] 사용한다. 또한 인상

54) SNS, p.25. 강조는 우리가 한 것이다.

55) E. Bernard, "La méthode de Paul Cézanne", in *op. cit.*, p.290; SNS, p.19. 이와 같은 인상주의의 색 사용은 베르나르의 설명에 따른 것이다. 그것은 또한 메를로-퐁티가 이해한 인상주의의 색 사용과 동일한 것이다. 아마도 메를로-퐁티는 인상주의의 색 사용에 대한 베르나르의 설명을 따른 것 같다. 또한 세잔의 색 사용에 대한 메를로-퐁티의 파악도 베르나르의 설명을 따른 것으로 보인다. 물론 세잔에 대한 메를로-퐁티의 미학적 해석은 베르나르 해석과 다소 차이가 있다.

주의는 국부 색(ton local), 즉 다른 대상과 구별되는 한 대상의 색에 만족하지 않고 대비 현상(phénomènes de contraste)을 고려한다. 특히 "거의 맹목적이라고 말할 수 있을 정도로 보색(complèmentaires) 이론을 적용"[56]한다. 예컨대 햇빛 속의 초록 풀잎을 생생히 표현하기 위해 초록색의 보색인 빨간색을 대비적으로 사용한다. 그리고 인상주의는 "색을 더 이상 섞지 않고, 계산하여 쪼갠 순수 색들을 갠버스에 바른다."[57] 즉 여러 색을 섞지 않고 순수한 색들을 점묘적으로 병치하여 하나의 국부 색을 표현한다. 이러한 색 사용으로 인상주의는 빛과 대기 속에 있는 사물의 인상을 표현하지만, 그렇게 "대기를 그리고 색조들을 쪼개는 것은 또한 대상을 [대기 속에] 빠트리고 대상의 고유한 무게감을 사라지게 한다."[58] 다시 말해 인상주의가 표현한 대상들의 윤곽은 대기와 빛 속에서 불분명한 채로 있다.

그러나 세잔은 인상주의와 다르게 색을 사용한다. 그의 "팔레트에는 6가지 붉은색, 3가지 푸른색, 5가지 노란색, 3가지 초록색, 1가지 검정색 등 18가지 색이 있다."[59] 세잔은 인상주의가 쓰지 않는 "[오커색과 같은] 따뜻한 색들뿐만 아니라 [어두운] 검정색을 사용하는데, 이것은 세잔이 대상을 재현하기를 원했고 대기 속에 있는 대상을 재발견하기를 원했다는 것을 보여준다."[60] 그리고 세잔은 인상주의처럼 색을 쪼개지 않는다. 그렇지만 "색을

56) E. Bernard, *Ibid.,* p.292. SNS, p.20 참조.
57) E. Bernard, *Ibid.,* p.290. SNS, p.20 참조.
58) SNS, p.20. E. Bernard, *Ibid.,* p.290 참조.
59) E. Bernard, *Ibid.,* p.294; SNS, p.20. 베르나르가 본 세잔의 팔레트 구성은 구체적으로 다음과 간다. "노란색 계열: 밝은 노랑(Janune brillant), 네이플즈 옐로우(Janune de Naples), 크롬 옐로우(Janune de chrôme), 옐로우 오커(Ocre janune); 붉은색 계열: 주홍색(Vermillon), 레드 오커(Ocre rouge), 번트 시에나(Terre de Sienne brûlée), 로즈 매더(Laque de garance), 카민 레이크(Laque carminée fine), 번트 레이크(Laque brûlée); 초록색 계열: 베로니즈 그린(Vert véronèse), 에메랄드 그린(Vert émeraude), 테르 베르트(Terre verte); 파란색 계열: 코발트 블루(Bleu de coblat), 울트라 마린(Bleu d'outremer), 프러시안 블루(Bleu de prusse), 검정(Noir de pêche)"(E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres,* Paris: la Rénovation Esthétique, 1921, pp.63-64) 마지막 검정색은 분류상 독립적으로 두어야 할 것을 파란색 계열에 둔 것 같다. 그리고 베르나르는 세잔이 18가지가 아니라 최소한 20가지 이상의 색을 쓰는 것처럼 말하기도 한다. "세잔은 내가 전혀 사용하지 않는 색을 적어도 20가지는 요구했다."(*Ibid.*, p.35.)
60) SNS, p.20.

혼합하여 작업하지 않았고, 모든 단계의 색들이 있는 색 계열들(gammes)을 팔레트에 두고"[61] 작업하였다. 이렇게 단계적인 색들을 계열 별로 모아 사용하는 것은 세잔이 한 대상의 미묘한 색 변화를 연속적으로 표현하기 위해서이다. 인상주의가 색들의 점묘적인 병치로 한 대상의 색을 나타냈다면, 세잔은 "한 대상이 형태에 따라 그리고 그 대상에 비친 빛에 따라 '변조'(module)되는 색 뉘앙스의 전개를"[62] 누진적으로 표현하였다. 대상의 색을 쪼갠 "인상주의자들이 빛과 대기에 관심을 가진 채 한 대상의 고유색(우리가 회화에서 국부성(localité) 또는 국부 색이라 부른 한 대상의 고유색)을 인정하는 데 점점 동의하지 않는 반면, 세잔은 국부성의 색의 원리에 몰두하려고 점점 더 노력하였다."[63] 한 마디로 세잔은 따뜻하고 어두운 색으로 그리고 연속적이고 누진적인 색으로, 인상주의가 빛과 대기 속에서 잃어버린 대상을 복원하려고 했다.

〈석류와 배의 정물(부분)〉

61) E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres,* p.35.
62) E. Bernard, "La méthode de Paul Cézanne", in *op. cit.*, p.293. SNS, p.20 참조.
63) *Ibid.,* pp.295-296.

이처럼 세잔은 감각적인 인상주의와는 달리 대상의 동일성을 추구한다. 그러나 그는 고전주의나 아카데미 회화와 같은 전통적인 회화와는 다른 방식으로 대상의 동일성을 표현한다. 전통적인 회화는 대상의 동일성을 대상의 윤곽선으로 표현한다. 그러나 세잔은 <석류와 배의 정물> 속의 '배'처럼 다른 정물들과 구별하기 위해 윤곽선으로 대상을 에워싸지 않는다.[64] 세잔은 인상주의와 마찬가지로 윤곽선을 긋지 않지만, 색의 변화를 통해 대상의 윤곽(동일성)을 나타내려고 한다. 앞서 언급한 것처럼 세잔은 형태와 빛에 따라 '변조되는' 색의 변화를 연속적으로 표현하는데, 그것은 대상의 두께 또는 깊이를 보여주는 것이다. 그는 그림 속의 '배'처럼 변조된 색으로 대상을 두툼하게 하면서 대상의 동일성을 표현한다.[65] 색을 '통해서' 대상의 형태를 표현하는 세잔은, "데생과 색은 구별되지 않는다. 색을 칠함에 따라 데생을 하게 된다. 색이 조화를 이루면 이룰수록, 그 만큼 데생은 더 정확해진다. 색이 풍부할 때 형태는 충만해진다"[66]라고 말한다. 이처럼 세잔이 인상주의와 마찬가지로 데생(선)보다 색을 중요하게 여기지만, 그것은 인상주의와 다른 의미를 갖는다. "대상은 더 이상 빛으로 덮여 있지 않고, 대기와 다른 대상들과의 관계 속에서 없어지지 않는다. 대상은 마치 내부에서 은밀히 빛나는 것 같고, 그 결과 **견고함과 물질성(물질적 대상성)의 인상**이 나타난다."[67]

그런데 세잔이 색으로 사물의 "견고함과 물질적 대상성"을 표현하는 것

---

64) "그는 하나의 선으로 형태들을 나타내고자 하지 않았다. 그에게서 윤곽은 한 형태가 끝나고 다른 형태가 시작하는 장소로서만 존재한다."(R.P. Rivière et J.F. Schnerb, "L'atelier de Cézanne", in *op. cit.*, p.87.) 물론 세잔의 그림에는 사물들이 종종 검은 색 테두리가 거칠게 그어져 있는 것을 볼 수 있다. 그러나 "에워싸는 검은 선들은 세잔에게서 [그 속을] 색으로 메워야 할 요소가 아니라, 색으로 모들레하기(modeler)에 앞서 윤곽으로 형태의 전체를 더욱 쉽게 포착하기 위한 방식에 불과하다."(*Ibid*., 87.) 여기서 "모들레하다(modeler)"는 말은 '그림 속의 대상에 부조감, 깊이감을 주다'는 뜻이다.

65) "세잔은 변조된 색 속에서 대상의 불룩함을 좇는다."(SNS, p.25.)

66) SNS, p.26; E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres,* p.39; E. Bernard, "Paul Cézanne" in *op. cit.*, p.36; L. Larguier, *Le dimanche de Paul Cézanne* (Extraits) in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula, p.16.

67) SNS, p.21. 강조는 우리가 한 것이다.

은 메를로-퐁티에게 어떤 철학적 의미를 지니는가? 메를로-퐁티 입장에서 대상의 색을 쪼개는 인상주의는 경험론이 한 대상을 원자적인 감각 인상들로 나누는 것과 같을 것이다. 그러나 인상주의 그림에서 볼 수 있듯이, 이러한 색 인상들(원자들)은 우리의 '견고한' 대상 경험을 보여주지 못한다. 메를로-퐁티는 "벌거숭이처럼 드러난 하나의 색은 (...) 절대적으로 단단하고 나눌 수 없는 존재의 조각이 아니다",[68] 다시 말해 "하나의 원자가 아니다"[69]라고 말한다. 또한 그는 "내 눈앞의 이 붉음은 (...) 두께 없는 존재의 껍질이 아니다"[70]라고, 즉 색에 두께가 있다고 말한다. 메를로-퐁티 입장에서 세잔은 이와 같은 우리의 색 경험을 정확히 포착하고 있다. 세잔이 점묘적인 색의 병치가 아니라 연속적인 색을 사용할 때 원자론적인 감각 경험을 거부하고 있고, 누진적이고 변조된 색으로 '두툼한' 사물을 표현할 때 색에 사물의 두께가 있다는 것을 알고 있기 때문이다.

사실 세잔은 모든 사물이 공이나 원통처럼 굴곡 또는 깊이 있다고 말한다. "그는 사과나 구 모양 혹은 원통 모양의 대상뿐만 아니라 벽이나 천장처럼 평평한 면 역시 [굴곡진 것으로] 제시한다."[71] 한 때 세잔은 생트 빅투와르 산을 그릴 수가 없었는데, 그 이유를 "그림자를 (...) 오목하다고 생각했으나, 그와 달리 (...) 그림자는 볼록하고 중심으로부터 소실되기 때문이다"[72]라고 말한다. 세잔이 이처럼 평면을 포함한 모든 사물에 굴곡이 있는 것을, "평면이든 아니든 어떤 한 표면에서 온 빛 광선은 그 표면의 어떤 지점에서도 눈이 받아들이는 빛의 총량이 동일하지 않는 채로 있"[73]기 때문이라고 설명한다. 그리고 모든 대상의 "모들레(부조감이나 입체감을 나타내기)는 색들의 엄밀한 관계에서 나온다."[74]고 생각한다. 이처럼 세잔은 대상의 색을 면밀히 관찰하는데, 그것은 인상주의처럼 '색을 분석하여' 사물의 견고함을 소멸시키는 것이 아니라 '체험된 색 속에서' 드러나는 사물의

68) VI, p.175.
69) VI, p.174.
70) VI, pp.174-175.
71) R.P. Rivière et J.F. Schnerb, "L'atelier de Cézanne", *op. cit.*, p.88.
72) J. Gasquet, *op. cit.*, p.154.
73) R.P. Rivière et J.F. Schnerb, "L'atelier de Cézanne", *op. cit.*, p.88.
74) E. Bernard, "Paul Cézanne" in *op. cit.,* p.36.

두께, 즉 사물의 대상성을 포착하는 것이다.

메를로-퐁티는 인상주의뿐만 아니라 아카데미 회화나 고전주의 같은 전통 회화도 세잔이 색으로 표현한 대상의 두께나 깊이를 나타낼 수 없다고 생각한다. 전통 회화는 인상주의와 달리 윤곽선으로 대상의 동일성을 나타내지만, 그것은 깊이 속에서 지각된 대상을 진정으로 드러내지는 못한다. 앞서 본 것처럼 세잔은 모양-배경 구조의 게슈탈트 현상을 포착하고 있다. 그러나 전통 회화처럼 대상의 형태를 윤곽선으로 표현하면 이와 같은 게슈탈트 현상은 사라지게 된다. 윤곽선으로 나타낸 대상의 가장 자리는 중앙 부분과 똑 같이 우리에게 분명하게 다 드러나기 때문이다. 그러나 우리가 체험한(지각한) 사물은 중앙 쪽은 분명하지만 가장자리는 불명료한 채 배경 속으로 멀어져 간다. 앞서 본 세잔 그림 속의 '배'처럼 우리가 체험한 한 대상의 두드러진 '모양'(배의 중앙)은, 어두워지면서 깊이 속으로 물러나는 배경(배의 가장자리) 속에서만 나타난다. 그렇지만 전통 회화는 이와 같은 지각적 대상을 객관적으로 파악하고, 가장자리를 전경(모양)처럼 만들며, 결국 대상의 모든 측면을 '평준화' 하여 우리가 체험한 대상의 두께나 깊이를 사라지게 한다.

메를로-퐁티는 전통 회화가 윤곽선으로 나타낸 대상을, 우리가 체험한 것이 아니라 지성적으로 재구성한 것이라고 생각한다. 즉 "대상들을 에워싸는 하나의 선으로서 간주된 대상의 윤곽은 보이는 세계에 속하는 것이 아니라 기하학에 속한다"[75]고 말한다. 메를로-퐁티 입장에서 이러한 전통 회화는 데카르트 철학과 같은 지성주의와 유사하다고 할 수 있다. 주지하듯이 데카르트는 물질을 연장적인 것(res extensa), 즉 기하학적 공간으로 파악한다. 데카르트 입장에서 그림을 그린다는 것은 물질적 대상을 그리는 것이고, 물질적 대상은 기하학적인 공간이고, 데생(선)은 이런 물질적 대상의 공간을 표상하게 해주는 것이다. 따라서 "데카르트는 그림에 대해 말하면서 [그림의] 전형을 데생으로 간주한다."[76] "그에게서 색은 장식이고, [윤곽선 속의] 색칠한 것(coloriage)이며, (..) 회화의 힘은 데생의 힘에 근거한다."[77]

75) SNS, p.25.
76) OE, p.42.

또한 데카르트는 물질을 기하학적으로 사유하기 때문에, 물질-공간은 불투명한 곳이 없고 등질적인 것이 된다. 이런 공간은 결국 어떤 배경도 맥락도 없이 즉자적으로 존재하는 공간이고, 어떤 관점도 허용하지 않는 공간이다. 메를로-퐁티는 데카르트가 생각한 공간을 "사유가 관점을 초월하여 고공비행한(survole)"[78] 공간, 다시 말해 지성적 사유가 배경과 관점을 고공비행하듯 초월하여 포착한 공간이라고 규정한다. 그러나 이러한 공간은 우리가 관점 속에서 체험한 공간에 나타나지 않는다. 우리가 체험한 공간은 언제나 불투명한 바탕에 두드러진 모양이 나타나는 공간이고, 바로 이런 공간에서 체험된 깊이가 나타난다. 이처럼 전통 회화는 기하학에 속하는 윤곽선으로 세잔이 포착한 체험된 깊이를 표현하지 못한다.

이 때문에 메를로-퐁티는 전통 회화처럼 대상을 "단 하나의 선으로 표시하는 것은 깊이를 희생하는 것이 될 것이다. 즉 우리 앞에 펼쳐진 것이 아니라 감춰진 것들로 가득찬 것으로서 그리고 고갈될 수 없는 실재로서 우리에게 사물을 주는 차원(dimension)을 희생하는 것이 될 것이다."[79]라고 말한다. 그런데 메를로-퐁티가 여기서 말하는 세잔의 체험된 깊이는 단순히 공간적인 의미만 지니는 것이 아니다. 세잔의 체험된 원근법이 공간적 현상보다 넓은 의미의 관점적 현상인 것처럼, 그의 체험된 깊이는 공간적 의미를 넘어선 것으로서의 '차원'이다. 기하학적인 의미의 깊이는 사물의 모든 부분이 동질적이고 다 드러나는 3차원이지만, 세잔의 체험된 깊이는 "세 개의 차원도 없고 그 보다 많은 수나 적은 수의 차원도 없"[80]는, "감춰진 것들로 가득차고 고갈될 수 없는 실재"이다. 기하학적인 깊이가 사물의 색, 냄새, 맛과 같은 감각 내용과 구분된 채로 있는 순수 공간으로서의 3차원이라면, 세잔의 깊이는 사물의 공간적 형태뿐 아니라 여러 감각 내용들이 그로부터 퍼져 나오는 터전으로서의 차원이다. 그것은 지각된 대상을 그러한 대상이게 해주는 것이고, "**나눌 수 없는 전체**(Tout indivisible)"[81]이고, 감각 내용

77) OE, p.43.
78) OE, p.48.
79) SNS, p.25.
80) OE, p.48.
81) SNS, p.26. 강조는 우리가 한 것이다.

들이 독립적으로 있지 않는 공감각적 현상[82]이다. 이 때문에 세잔은 캔버스에 붓을 옮기기 전에 오랫동안 숙고하고, “주어진 각 붓질이 대기, 빛, 대상, 면, 특성, 선, 스타일을, 한 마디로 그림이 갖고 있는 모든 것을 포함하”[83]도록 노력한다. 그의 붓질 하나 하나는 이 “나눌 수 없는 전체” 속에서 드러나는 대상을 표현해야 하기 때문이다.[84]

앞에서 우리는 세잔이 전체적 현상(게슈탈트)의 어떠한 측면도 놓치지 않고 표현한다는 것을 보았다. 그런데 세잔이 표현하려는 이 전체적 현상은 이제 다름 아닌, ‘무궁무진한 전체’로서 나타나는 현상(대상), 즉 체험된 깊이에서 드러나는 현상(대상)이라는 것을 알 수 있다. 그리고 그가 연속적이고 누진적인 색의 변조로 깊이 속에서 드러나는 대상을 표현할 때, 진정으로 “대상의 견고함과 물질적 대상성”을 나타낼 수 있다. 이처럼 세잔은 우리가 여러 번 확인하였듯이 메를로-퐁티와 마찬가지로 선객관적 영역으로 되돌아간다. 세잔은 선객관적인 영역에서 감각적인 인상주의처럼 대상의 색을 나누지도 않고, 그렇다고 대상이 갖는 합리성을 복원하기 위해 전통 회화처럼 윤곽선을 그리지도 않는다. 그는 색 ‘속에서’ 발생하는 대상의 합리성을 보고 있는 것이다.

6. 맺는 말

메를로-퐁티가 세잔의 회화를 인상주의도 아니고 고전주의 또는 아카데미 회화도 아닌 제3의 화풍을 추구한다고 규정할 때, 우리는 이런 규정 속에서 메를로-퐁티의 철학 자체를 보았다. 우리가 본 것처럼 세잔의 자연은

---

82) 세잔은 “소나무의 파란 냄새는 (...) 생트 빅투와르 산의 돌의 냄새와 저 멀리 대리석의 향기와 함께, 아침마다 싱그러운 초원의 초록 냄새와 결합되어야만 한다”라고 말한다. (J. Gasquet, *op. cit.*, p.151.)라고 말한다. 또 “내가 <묵주를 든 노파>를 그렸을 때, 나는 플로베르(Flaubert)의 색조, 어떤 분위기, 뭐라 말할 수 없는 어떤 것, ‘마담 보바리’에서 풍겨 나오는 푸르스름한 적갈색을 보았다”라고도 말한다.*(Ibid.*, p.152)

83) E. Bernard, “La méthode de Paul Cézanne”, in *op. cit.*, p.298; SNS, p.26.

84) 이 때문에 메를로-퐁티는 “세잔이 깊이를 찾을 때, 그가 찾는 것은 이와 같은 존재의 파열(déflagration de l’Etre)이다”라고 말한다.(OE, p.65.)

메를로-퐁티의 지각적 세계로서, 우리와 사물이 "함께-태어나는" 현상이고, 또한 막 발생하는 상태의 합리성이 있는 세계이다. 세잔 회화에 나타난 원근법도 메를로-퐁티가 말하는 모양-배경 구조의 관점적 현상이고, 세잔이 색으로 표현한 대상성이나 깊이 현상도 메를로-퐁티의 게슈탈트적 깊이 또는 차원의 현상이다. 그래서 "자연(감각)을 통해서 다시 고전주의자가 되어야 한다"는 세잔의 말은 '지각적 경험에 충실하지만 발생하는 상태의 합리성을 추구해야 한다'는 메를로-퐁티의 철학적 입장을 나타낸다.

따라서 메를로-퐁티가 이해한 세잔은 결국 메를로-퐁티 자신이라고 할 수 있다. 그렇기 때문에 이러한 메를로-퐁티의 세잔 이해는 그 어떤 세잔 이해보다도 '독특하다'고 할 수 있다. 뿐만 아니라 메를로-퐁티의 세잔 이해는 '탁월하다'고 할 수 있다. 앞서 본 것처럼 세잔이 '눈에 보이는 대로' 사물을 관찰하고 자연에 "순응해야만 한다"고 생각하는 것처럼, 메를로-퐁티는 지각적 세계 자체에 부단히 밀착한다. 이처럼 지각적 세계 자체를 포착하려는 메를로-퐁티는 자연을 눈에 보이는 대로 관찰하는 세잔에 누구보다도 가까이 다가갈 수 있다. 자신의 철학과 세잔의 회화를 동일시할 수 있는 이 '독특한' 메를로-퐁티의 입장은 그만큼 세잔을 '탁월하게' 파악할 수 있는 것이다. 사실 세잔이 말하는 '자연', 그의 그림에 나타난 '원근법', 색으로 표현한 '깊이' 등을 메를로-퐁티 철학만큼 잘 설명하는 입장은 아마 없을 것이다.[85)]

투 고 일: 2015. 04. 12
심사완료일: 2015. 05. 13
게재확정일: 2015. 05. 14

주성호
한국외국어대학교

85) 우리가 다루지 않았지만, 세잔을 해석하는 입장을 크게 두 가지로 나눠볼 수 있다. 하나는 20세기 초・중반에 널리 공유된 입장, 즉 형식주의 관점에서 세잔을 해석하는 입장이고, 다른 하나는 20세기 중・후반에 형식주의에서 탈피해서 세잔을 해석하는 입장이다. 메를로-퐁티의 세잔 이해는 비형식적인 해석이라는 점에서 후자에 해당한다고 할 수 있다. 그러나 세잔에 대한 어떤 해석도 메를로-퐁티의 세잔 해석만큼 깊이 있고 설득력 있어 보이지 않는다. 사실 세잔이 말한 자연이 '선객관적인' 지각적 세계이고, 세잔의 원근법이 '체험된' 원근법이고, 세잔이 색으로 표현한 깊이는 '두께를 갖는' 색이 나타낸 '체험된' 깊이라고 말할 정도의 해석을 찾아볼 수 있을까?

참고문헌

E. Bernard, “La methode de Paul Cézanne”, in *Mercure de France* (Paris. 1890), 1920-03-01.

_____, “Une conversation avec Cézanne”, in *Mercure de France* (Paris. 1890), 1921-06-01.

_____, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris: la Rénovation Esthétique, 1921.

_____, “*L’erreur de Cézanne”,* in *Mercure de France*(Paris. 1890), 1926-05-01.

_____, “Paul Cézanne” in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: Macula, 1978.

R. Bonan, “De la profondeur comme dimension spatialisante: le dialogue entre Cézanne et Merleau-Ponty”, in *Qu’est-est qu’une philosophie de la science?,* Dijon-Marseille, CNDP, 1997.

J. Borély, “Cézanne à Aix” in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: Macula, 1978.

L. Brion-Guerry, “L’espace dans la peinture de Cézanne”, in *Revue de métaphysique et de morale*, n. 1, janv.-mars 1596.

P. Cézanne, *Paul Cézanne, Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par J. Rewald, Paris: Bernard Grasset Editeur, 1937.

A. de Waelhens, “Merleau-Ponty philosophe de la peintrure”, in *Revue métaphysique et de morale*, n. 4, 1962.

M. Denis, *Théories* (extrait) in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: Macula, 1978.

R. Dominique, *La perception du peintre et le problème de l’Etre. Essai sur l’esthétique et l’ontologie de M. Merleau-Ponty*, thèse de doctorat de l’Univ. de Fribourg, 1978.

J. Garelli, “voir ceci et voir selon”, in *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expérience*, Grenoble, Editions J. Millon, 1992.

J. Gasuet, *Cézanne*, Encre marine, 2012.

L. Gowing, *Cézanne: la logique des sensations organisées*, Paris: Macula, 1992.

F. Jourdain, *Cézanne* (Extrait), in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: Macula, 1978.

L. Larguier, *Le dimanche de Paul Cézanne* (Extraits) in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula.

E. Loran, *Cezanne's composition*, Berkeley, Los Angeles, London: Univ. of Califonia Press, 1963(3rd ed.).

M. Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, PUF, 1942.(SC로 인용)

_____, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. (PP로 인용)

_____, *Sens et non-sens*, Nagel, 1948.(SNS로 인용)

_____, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, 1964.(OE로 인용)

_____, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.(VI로 인용)

_____, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, cynara, 1989.(Pimat로 인용)

K. E. Osthaus, “Une visite à Paul Cézanne” in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula.

T. Reff, *Cezanne and Poussin,* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 23, No. 1/2, 1960.

R. P. Rivière et J.F. Schnerb, “L'atelier de Cézanne”, in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula.

R. L. Solso, *Cognition and the visual arts*, The MIT Press. 1994.(시각심리학』, 신현정, 유상욱 역, 시그마프레스, 2000.)

X. Tillette, “L’esthétique de Merleau-Ponty”, in *Rivisita di estetica,* n. 14, 1969.

A. Vollard, *Paul Cézanne* (Extrait), in *Conversations avec Cézanne*, éditon critique présentée par P.-M. Doran, Pairs: 1978, Macula.

마순자, 「세잔의 신화, 그 의미와 진실」, 『미술사학보』 19집, 2006. 6.

주성호, 「메를로-퐁티의 ‘육화된 의식’」, 『철학사상』 제 43호, 2012. 2.

ABSTRACT

Cézanne's Paintings and Merleau-Ponty's Philosophy

JOO, Seong-HO

The aim of this article is to reconstruct Merleau-Ponty's interpretations of Cézanne's paintings. Merleau-Ponty thinks that Cézanne seeks a third way, which is neither impressionism nor classicism. That reminds us of Merleau-Ponty's philosophy which criticizes both empiricism and intellectualism but pursues a third way of thought. With Merleau-Ponty's theory of perception, I will examine the nature that Cézanne attempts to capture and the meaning of the perspective, contours, colors and depth which appear in his paintings. Through this examination one will see that Cézanne's "nature" corresponds to Merleau-Ponty's "perception," and that the perspective, colors and depth in Cézanne's paintings are correlated with the lived perspective, colors and depth argued in Merleau-Ponty's perception theory.

Keywords: Cézanne, Merleau-Ponty, nature, perception, perspective, color, outline, depth