제10강 들뢰즈의 감각론

(1교시) J_jkJin05_040727_02.asf

◆ 들뢰즈의 『감각의 논리』

들뢰즈가 말하는 '감각'(sensation)이란 근대철학에서 말하는 인식론적 의미의 '지각'(perception)과는 구별된다. '지각'이 감관을 통해 받아들인 정보를 정신으로 퍼올리는 인식론적 현상이라면, '감각'은 감관에서 직접 몸으로 내려가는 존재론적 사건이다. 들뢰즈에게 감각은 생명체의 몸과 바깥의 환경이 서로 접하는 삼투막의 표면에서 "진동"처럼 발생하는 어떤 유물론적 사건이다. 그것은 단지 자극-반응의 생리 현상에 불과한 것이 아니라, 무엇보다도 우리의 세계가 '세계'로서 주어지는 방식, 후썰(E. Husserl)의 표현을 빌면 '사상 자체'가 주어지는 근원적 사건이다.

◆ 힘

재현으로부터 해방된 선과 색. 이것이 현대 회화의 특징이다. 파울 클레는 현대 회화의 본질은 가시적인 것의 재현이 아니라 비가시적인 것을 가시화하는 데에 있다고 했다. 들뢰즈에게 회화가 가시화해야 할 그 '비가시적인 것'은 '힘'이다. 회화의 임무는 눈에 보이지 않는 이 '힘'을 보여주는 데에 있다.

베이컨의 그림에서는 힘의 움직임이 드러난다. 베이컨의 회화는 보이지 않는 힘을 가시화하는 가운데 시간성을 내포하게 된다. 회화는 전통적으로 공간예술에 속했으나, 베이컨의 그림은 리듬을 묘사함으로써 시간예술에 근접한다. 시각은 다시 청각과도 서로 간섭한다.

◆ CsO = 기관 없는 신체

제 몸 속의 기관들이 사라졌다고 느끼는 체험. 이는 원래 정신의학의 임상에서 비롯된 것이다. 가령 우울증 환자가 느끼는 몸 ("x양은 이미 머리도, 신경도, 가슴도, 위도, 장도 없다고 단언한다. 조직이 해체된 몸체에는 피부와 뼈 밖에 남아있지 않다."), 편집증의 몸 ("그는 오랫동안 위도 장도 폐도 거의 없이 살아왔다."), 마약 중독자의 몸 ("언제 뒤죽박죽 될지 모르는 입이나 항문 대신, 먹고 배설하는 것을 동시에 하는 하나의 다기능의 구멍을 가지면 어떨까?") 마조히스트의 몸 ("그는 사디스트나 창녀에게 눈이나 항문, 요도, 가슴, 코를 꿰메게 한다."), 그리고 분열자의 몸. 여기서 몸은 "기관에 맞서 능동적으로 싸우는" 데에까지 이른다.

1947년 분열증적 시인이자 극작가인 아르토는 기관들에 전쟁을 선포한다. "신체는 물질 덩어리다. 그는 혼자이며 기관들을 필요로 하지 않는다. 신체는 결코 유기체가 아니다. 유기체들이란 신체의 적이다." 아르토를 읽었기 때문일까? 베이컨의 그림에도 기관 없는 신체가 등장한다. 아니, 그가 만들어 낸 그 형상 자체가 곧 기관 없는 신체다. 형상에는 기관들(organes)의 분화가 없다. 얼굴에서는 눈, 코, 귀, 입의 구별이 지워지고, 몸체에서는 사지(四肢)가 탈구되고 가슴과 배의 구별이 사라진다. 이렇게 머리를 위해 얼굴을 지우고, 신체를 위해 유기체(=몸의 기관으로의 분화)를 해체할 때, 베이컨은 아르토와 함께 기관들에, 그것들의 유기적 조직화에 전쟁을 선포하고 있는 셈이다.

기관 없는 신체는 힘의 감수성이라는 '속성'과, 그 고른 판 위에 일어나는 파동, 진동,

강렬함 등의 ‘양태’로 이루어진 스피노자적 신체다. 이런 신체로 돌아가는 것은 진화를 거스르는 퇴행이 아니다. 그것은 기관의 영토화를 지움으로써 존재의 새로운 가능성을 연다. 기관 없는 신체는 의미작용을 포기한다. 분열자들의 말은 그 신체 속에 들어가 파열되어, 무의미한 음성이 되어 나온다. 이 역시 말 못하는 아기들의 수준으로의 퇴행이 아니다. 여기서 ‘무의미’란 글자그대로 ‘의미 없음’이 아니라, ‘모든 의미’, 즉 다다이스트들의 무의미 시(=물체적 무의미)나 루이스 캐럴의 넌센스 놀이(=비물체적 무의미)처럼 즉 새로운 의미가 무한히 생성되는 잠재성의 영역이다. 나아가 기관 없는 신체는 새로운 주체를 준비한다. 여러 개의 인격을 바꾸어 갖는 분열자처럼, 이 신체를 바탕으로 하나의 정체성에 함몰되지 않고 끝없이 제 존재를 다양화하는 유목적 주체가 형성된다.

◆ 히스테리

베이컨의 그림 속에는 종종 근육위축, 마비, 과민반응, 감각상실 등 전형적인 히스테리 증상을 보여주는 형상들이 등장한다. 그 유명한 <교황> 연작 역시 입을 벌리고 비명을 지르고 있다. 문명의 과잉이 자연적 신체에 발작을 불러일으키듯이, 감각이 기관의 분화를 마친 유기체를 통과하여 우리 신체와 접할 때 히스테리가 발생한다. “신체는 전적으로 살아 있지만 유기적이지 않다. 따라서 감각이 유기체를 통해 신체를 접하면, 감각은 과도하고 발작적인 모습을 띤다.” 한 마디로 히스테리로서의 감각을 만들어내는 것은 현재의 집요함, 즉 “유기체 이후까지 남아 있는 신체의 악착성, 성격이 규정된 기관들의 후에까지 남아 있는 전이적 기관들의 악착성"인 셈이다.

회화는 히스테리다. 그것은 우리 앞에 신체의 현실을 세우고, 재현으로부터 해방된 선과 색을 세운다. 신체의 순수한 현전이 일어날 때 눈은 이러한 현전에 걸맞는 기관이 된다. 눈은 더 이상 하나의 기능으로 특화된 유기적 기관이기를 그만두고 다기능적이며 전환적인 기관이 된다. 회화는 바로 이런 눈의 변화, 몸의 변화를 일으킨다. 회화는 감각을 그리는 것이기에 “회화와 함께 히스테리는 예술이 된다." 회화는 곧 히스테리다. 이는 물론 히스테리 환자가 그린 그림을 의미하는 게 아니다. 회화가 곧 히스테리라 할 때, 그 히스테리는 “화가의 히스테리가 아니라 회화의 히스테리"를 가리킨다.

◆ 신에스테지아

부화되다가 만 달걀. 그 안에 들어 있는 정형도 무정형도 아닌 유체. 들뢰즈의 형상은 이것을 닮았다. 들뢰즈는 '기관이 없는 신체'를 막 부화하고 있는 달걀의 내부상태에 비유한다. 알의 내부에선 미처 다 형성되지 못한 기관들이 이리저리 떠돌아다니며 서로 자리를 바꾸기도 한다. 이렇게 분화가 완료되지 않은 상태에서는 기관들의 겹침과 횡단이 존재한다. 감각의 주체로서의 신체는 바로 이 부화중인 달걀과 같다. 우리의 몸은 이미 기관을 갖추고 있으나, 감각을 하는 순간 우리의 몸은 아직 기관으로 분화되지 않은 상태다.

회화는 ‘눈에 보이지 않는 힘'을 가시화한다. 이 힘을 들뢰즈는 “리듬”이라 부른다. 말하자면 여러 기관으로 분화되기 전에 어떤 미분화된 원초적 감각(=리듬)이 있는데, 이것이 청각, 시각 등 다양한 개별 감각들이 나타나는 바탕이 되는 것이다. 베이컨의 그림은 이 “감각의 원초적 통일성을 보게 해주고 복수감각을 가진 형상을 시각적으로 나타나게" 해준다.

하나의 자극을 동시에 둘 이상의 감각으로 느끼는 현상. 의학적으로 이는 ‘착란’으로 간주되나, 예술에서는 이 ‘착란’이 외려 창조성의 근원이 된다. 실제로 많은 예술가들이 이

공감각(synaesthesia)의 능력을 갖고 있었다. 가령 알파벳에서 색깔을 보는 랭보(J. Rimbaud), 회화에서 음악을 듣는 칸딘스키(V. Kandinskii), 음악에서 색채를 느끼는 스크랴빈(A. N. Skryabin). 원래 감각을 영토화하는 관습, 즉 감각을 오감으로 엄격히 구별하여 위계를 지우는 전통은 아리스토텔레스에게서 비롯된다. 그는 감각들이 서로 섞이는 것을 매우 위험시했다고 한다. 이 위험을 무릅쓰고 들뢰즈가 '기관 없는 신체'가 감지하는 '리듬' 속에서 여러 감각의 교차와 횡단을 볼 때, 그는 아리스토텔레스 이후 수천 년 동안 지속되어온 이 전통적인 감각론을, 이 감각의 영토화를 전복하고 있는 것이다.

◆ 얼굴 지우기

베이컨은 종종 몸에서 얼굴을 지워버리고 그 자리에 얼굴 없는 머리가 솟아나게 한다. 왜 얼굴을 지우는 것일까? 얼굴이 신체에서 특별한 지위를 차지하기 때문일 것이다. 예로부터 신체에서는 얼굴이, 얼굴에서는 '영혼의 거울'이라는 눈이 특권적 지위를 누린다.

일찍이 고야는 광인들의 관상(physiognomie)에 매료된 바 있다. 그는 광인들의 얼굴을 관찰해 그림으로 남기기도 했는데, 거기에 나타난 광인들의 표정은 이목구비의 짜임새(=영토화)가 풀려 어딘지 모르게 인간으로, 즉 합리적 주체로 보이지 않는다. 들뢰즈라면 이를 얼굴의 탈영토화라 부를 것이다. 이렇게 얼굴을 해체할 때 얼굴 너머로 "완전히 다른 비인간성"이 드러난다. 하지만 이는 인간이 얼굴을 갖지 못했던 시절로 퇴행하는 것을 의미하지 않는다. 문제는 다시 한 번 "창조적이며 동시적인 역행"이다. 얼굴 없는 머리. "그것은 더 이상 원시적인 머리의 비인간성이 아니다. 그것은 새롭고 낯선 생성과 다성성을 형성하면서 탈영토화의 첨점들의 작동이 일어나고, 탈영토화의 선들이 절대적으로 긍정되는 '더듬이-머리'(tete chercheuse)의 비인간성이다."

얼굴에는 오감의 기관이 모두 모여 있다. 백색의 장벽에 뚫린 검은 구멍들, 이것이 하나의 영토를 형성한다. 이 영토의 경계를 지우고, 영토화의 원리를 해체할 때 그 자리에 얼굴 없는 비인간적인 머리가 솟아난다. 이 머리는 온갖 감각을 받아들일 준비가 된 고감도의 거대한 안테나(tete chercheuse)와 같다. 얼굴이 지워진 머리. 그것은 어떤 사건이 벌어지는 영토, 즉 '평면성의 지대' 역할을 한다. 얼굴 없는 머리는 감각이라는 사건이 발생하는 장을 이루는 신체이기도 하다. 이 때문에 베이컨의 작품에서 가끔 신체 전체가 통째로 머리가 되기도 한다. 형상에서 얼굴을 지울 때 '데카르트적 코기토'(=정신으로서의 주체)는 사라지고 그 자리에 고기가, '신체의 코기토'(=순수감각의 주체로서의 몸)가 솟아난다.

(2교시) J_jkJin05_040727_03.asf

◆ 동물-되기

베이컨의 그림에서 동물과 인간은 하나가 된다. 교황은 침팬지의 입을 갖고 있고, 여인의 입에서는 멧돼지의 어금니가 자라나고, 아이는 네 다리로 걷는 개가 되고, 투우장의 투우사는 소와 한 몸이 된다. "인간인지 동물인지 구분할 수 없고 명확히 할 수 없는 영역." 여기서 인간은 동물이 된다. 이때의 동물은 "형태로서의 동물이 아니라 특색으로서의 동물"이며, 그 특색은 "동물적 형태가 아니라 기(氣)로부터 온 것이다." 베이컨이 표현하는 인간의 동물 되기는 단순히 "인간과 동물의 형태의 결합"에 불과한 게 아니라 "차라리 둘 사

이의 공통의 사실이다." 베이컨에 따르면 "고통받는 모든 인간은 고기"이다. "고기는 인간과 동물의 공통영역이고 그들 사이를 구분할 수 없는 영역이다."
'이성'을 근거로 인간을 다른 동물의 위에 올려놓는 인간중심주의는 이로써 무효가 된다. 도살장과 정육점, 예수의 십자가 책형과 푸주간에 다리를 벌리고 걸린 고기 사이에서 묘한 동일성을 보는 들뢰즈는 데카르트를 대신하여 말에게 사죄를 했다던 니체를 연상시킨다. 물론 인간과 동물의 교감, 인간과 동물 형태의 결합은 가령 샤갈에게도 나타난다. 하지만 베이컨이 말하는 인간의 동물 되기는 "짐승에 대한 연민"도, "인간과 동물의 화해"도, 둘 사이의 "닮음"도 아니다. "그것은 근본적인 동일화며, 모든 감정적인 동화보다 훨씬 깊은 비구분의 영역이다. 고통받는 인간은 동물이고, 고통받는 동물은 인간이다."

알렉시스라는 청년은 사람들을 웃기기 위해 곧잘 말을 흉내냈다고 한다. 하지만 그는 하모니카를 불 때 비로소 말이 될 수 있었다고 한다. 종종 그는 화성의 빠르기를 두 배로 하고 달리는 말의 속도를 연상시키는 비인간적 템포로 사람들을 압도하곤 했는데, 이렇게 "말의 재갈이 하모니카가 되고, 말의 속보가 두 배의 박자가 되었을 때 알렉시스는 더할 나위 없이 말이 되었던 것이다."

다른 곳에서 들뢰즈는 '되기'(devenir)에 대해 이야기하며 몇 가지 예를 제시한다. 가령 영국의 음악에 나타나는 카운터 테너는 '여성-되기'의 예다. 남성이면서 기교를 통해 여성의 음역을 내기 때문이다. 이탈리아의 카스트라토는 '아이-되기'의 예다. 카스트라토는 글자 그대로 변성기가 지나기 전의 소년 시절에 거세를 당해 목소리가 보이 소프라노의 음색을 유지하기 때문이다. '되기'의 예는 도처에 널려 있다. 슈만의 음악에는 '아이-되기'(「어린이 정경」)와 '여성-되기'(클라라의 영향)가 나타난다. 모짜르트의 음악에는 온통 '말-되기'와 '새-되기'가 가로지르고 있다. '동물-되기'는 그저 동물을 흉내내는 외적 모방(imitatio)이 아니다. 카멜레온이 환경에 따라 제 몸의 색을 바꾸는 것과 같은 존재론적 닮기(mimesis)이다.
'동물-되기'는 진화의 방향을 거슬러 동물의 수준으로 돌아가는 "퇴행"이 아니다. 그것은 "창조적이며 동시적인 역행"이다.

◆ 만지는 눈

모든 화가는 제 나름의 방식으로 회화의 역사를 요약한다. 들뢰즈는 미술사를 '촉지적-광학적'이라는 개념 쌍으로 요약한다. 가령 얇은 선으로 새겨진 이집트의 저부조를 볼 때 우리의 시선은 마치 손으로 만지듯이 윤곽을 더듬어 나간다. 이렇게 이집트의 예술은 '촉지적'이었다. 하지만 원근법을 발명한 그리스인들은 3차원의 광학적 공간을 만들어내기 시작했다. 고전적인 그리스의 공간은 '촉지적-광학적' 공간이다. 그 이후의 예술사는 이 고전적 공간의 이중성을 해체하는 방향으로 흐른다. 동구의 비잔틴 예술은 그리스 예술의 촉지적 측면과 작별하고 그 화려한 빛의 효과로 순수 광학적인 예술을 발전시키고, 반면 서구의 고딕 예술은 힘을 드러내는 선들로 이루어진 순수 촉지적인 예술을 추구한다.
비잔틴과 고딕이 뒤를 이은 르네상스 예술에서 고전적 그리스의 공간, 즉 '광학적-촉지적 공간'은 부활한다. 원래 '선적/회화적' 혹은 '촉각적/시각적'이라는 개념쌍은 뵐플린이 르네상스와 바로크 예술을 비교하는 가운데에 사용한 것이다. 르네상스의 회화는 공간의 시각적 재현이면서도 윤곽선이 뚜렷해 마치 조각작품을 더듬는 듯한 촉각적 느낌을 준다.

17세기의 바로크 회화에 이르면 선은 포기되고 빛과 색채의 효과가 더 중시되기에 이른다. 여기서 회화는 '윤곽'의 촉각적 효과에서 벗어나 본격적으로 빛과 색채의 효과를 추구하게 된다. 이때 회화는 그나마 남아 있던 촉지적 특성을 결정적으로 잃고 순수 광학적 현상이 된다.

베이컨은 다른 방향으로 나아간다. 그가 회화의 세 요소로 간주한 골격(=아플라), 형태(=형상), 윤곽(=트랙)은 마치 '공간을 배경으로 받침대 위에 놓인 조각'을 연상시킨다. 실제로 그는 조각에서 기대하는 것을 회화에서 실현하려 했고, 이집트의 저부조처럼 회화와 조각의 중간적인 것을 만들려고 했다. 물론 베이컨은 윤곽이 아니라 색채로 작업을 한다. 가끔 그는 마치 바로크 예술처럼 회화적인(malerisch) 느낌을 주는 작품들을 만들기도 한다. 색채는 본디 광학적 요소이나, 그의 작품에서 "혼합색조는 형상에게 신체를 주고, 생생한 혹은 순수한 색조는 아플라에게 골격을 준다." 이 뛰어난 색채주의자는 이렇게 색채의 '변조'를 통해 눈의 만지는 기능을 회복하고, 그로써 색채로 촉지적 효과를 내는 새로운 이집트인이 된다.
손과 눈의 전이적 교차는 이미 그림을 그리는 행위 속에서도 나타난다. 베이컨은 종종 형상을 솔, 비, 스펀지, 헝겊 등으로 문질러생기는 자유로운 표지들을 사용한다. 전통적인 회화는 데생에서 시작한다. 때문에 창작의 결과가 그림을 시작하는 순간에 이미 결정되어 있었다. 하지만 베이컨은 데생 없이 바로 그림을 시작한다. 그리고 손으로 물감을 뿌리거나 문질러 우연의 효과를 도입한다. 이로 인해 그의 작품에는 시작과 결말을 잇는 결정론적인 절차가 사라진다.
구상에서 벗어나려는 베이컨 앞에는 두 개의 길이 놓여 있었다. 하나는 칸딘스키나 몬드리안처럼 손을 눈으로 대체하는 추상회화의 길이다. 여기서 우연적인 손의 흔적은 모두 배제된다. 다른 하나는 잭슨 폴록의 액션 페인팅처럼 눈을 손으로 대체하는 길, 즉 모든 것을 드리핑의 우연에 맡겨버리는 길이다. 여기서 베이컨은 그 어느 쪽도 택하지 않고 제3의 길을 개척한다. 즉 화폭에 우연을 도입하되, 거기에 모든 것을 맡기지는 않는 것이다. 그는 먼저 손으로 화폭에 우연적인 사건을 발생시키고, 거기서 어떤 내적 필연성을 발견하여 눈으로 그것을 따라간다. 이렇게 그는 '눈'의 길도, '손'의 길도 아닌, "만지는 눈, 눈의 만지는 시각"이라는 '제3의 눈'에 따른다.

시각보다 촉각을 강조하는 예술은 베이컨 외에도 존재하지만 그들과 베이컨을 같은 부류라고 할 수는 없다. '촉지'와 '촉각'의 개념도 엄연히 구분된다. 20세기에 회화가 재현을 포기한 후 촉지적 기능이 강조된 예술 작품이 많이 나왔지만 그것들을 각각 섬세하게 구분할 필요가 있다.