

감각의 논리: 철학자 들뢰즈가 화가 베이컨에게 배운 것

김영철(金映鐵)*

논문 요약

철학자 Gilles Deleuze는 철학의 한계를 돌파하기 위하여 철학의 타자인 예술에 접근하며 스스로 배우는 자가 되기로 결심한다. 그는 예술 장르 중에서도 가장 신체-감각적인 회화에, 회화 중에서도 회화의 전 역사를 요약하는 현대 회화에 주목한다. 그중에서도 그는 화가 Francis Bacon의 회화와 인터뷰를 선택하여, 그로부터 감각의 논리를 길러낸다. 베이컨의 회화와 인터뷰로부터 어떻게 새로운 감각과 창조적 사유가 생성될 수 있는지 알아낸 들뢰즈는 그 결과를 『프란시스 베이컨: 감각의 논리』라는 저서로 발간한다. 이 저서에 개진된 그의 감각의 논리는 회화가 새로운 감각을 어떻게 생산하는가에 관한 이론이면서, 동시에 철학이 회화에 매혹되고 그로부터 자극을 받아 창안한 이론이기도 하다. 그리하여 감각의 논리는 회화와 철학 모두에게 '감각의 사유발생의 논리'가 된다. 이처럼 들뢰즈에게 있어서 예술은 개념의 창안을 목적으로 하는 철학에 대하여 발생적 기반이 된다. 들뢰즈의 감각의 논리는 하나의 회화론이나 예술론에 그치지 않고, 개념의 창안을 과업으로 하는 철학에도 중요한 모델이 되며, 몇 가지 조건을 부가하면 교육의 논리에 적용될 수 있다. 그리고 감각의 논리는 교육학 분야에 있어서도, 철학과 예술과의 융복합교육에 중요한 시사점을 제공할 수 있다.

주요어 : 들뢰즈, 베이컨, 감각의 논리, 카오스, 다이어그램, 리듬, 감각

* 충북대학교 교육학과 교수

1. 서론

이 논문은 철학자 들뢰즈가 화가 베이컨으로부터 배운 ‘감각의 논리’의 성격을 규명하고, 그 교육학적 시사점을 도출하려는 시도이다. 이 논문은 들뢰즈가 베이컨으로부터 배우는 과정에 주목하기 보다는, 들뢰즈가 베이컨으로부터 배운 결과, 즉 감각의 논리에 주목한다. 여기서 ‘배움’이라는 용어가 사용된 이유는, 철학이 예술과 조우할 때 들뢰즈가 취하는 방법론적 원칙을 그 말이 드러내기 때문이다. 들뢰즈는 자신에게 배움을 준 예술가들에 관해 몇 권의 저서를 발간했다. 그 중에는 프루스트, 마조흐, 베네, 카프카, 베케트와 같은 문인들도 있지만 특이하게 화가도 한 명 있다. 그 화가에 대한 그의 저서가 『프란시스 베이컨: 감각의 논리(Francis Bacon: logique de la sensation)』이다 (Deleuze, 1981). 철학자 들뢰즈는 왜 화가 베이컨에 관한 단행본을 출간했는가? 일찍이 그는 자신의 저서 『차이와 반복』의 머리말에 다음과 같이 썼다. “그토록 오랫동안 유지되어온 방식으로 철학 책을 쓰는 것이 거의 불가능해질 시대가 다가오고 있다. ‘아, 저 낡은 스타일이여…….’ 새로운 철학적 표현 수단을 탐색하기 시작한 것은 니체였다. 오늘날 그런 탐색은 연극이나 영화같이 새로운 면모를 갖춘 여타 예술의 기법에 부응하면서 이루어져야 한다.”(Deleuze, 1968/2004: 22) 들뢰즈가 예술에 관심을 가지는 것은 철학의 한계를 돌파하기 위한 것이다. 철학은 철학 내부에서 자신의 한계를 돌파할 수 없다. 이유도 모른 채 다만 진부해질 뿐이다. 철학은 자신의 한계를 어떻게 알 수 있는가? 그 방법은 철학의 타자로부터 배우는 것이다. 철학의 타자는 철학을 배울 대중이기도 하고, 철학과 대등한 지위를 가지지만 성격이 다른 사유의 형식들, 가령 예술이나 과학이기도 하다. 들뢰즈는 스스로 대중이 되어 예술로부터 배우기로 결심한다.

들뢰즈가 자신이 창안한 개념을 한 화가의 작품과 말에 덮어씌웠다면, 그에게 배움은 도래하지 않았을 것이다. 많은 철학자들이 특정한 화가의 작품을 자신의 철학의 증명서처럼 활용한다. ‘미술은 철학의 눈’이라고 말하면서도, 사실은 특정 미술이 자신의 철학을 증명해준다는 식이다. 들뢰즈는 철학이 자신의 언어와 관점을 고수하면서 예술에 접근하는 이러한 방식을 ‘외적 간섭’이라 부른다 (Deleuze & Guattari, 1991/1995: 312-314). 들뢰즈는 그러한 방식으로 예술에 접근하지 않지만, 그러한 간섭을 비판하기보다는 하나의 접근법으로 축소한다. 그렇다면 들뢰즈의 접근법은 무엇인가? 니체가 문학으로 철학을 했듯이 들뢰즈는 회화로 철학을 한 것인가? 이러한 ‘내적 간섭’도 들뢰즈는 사용하지 않는다. 설령 그의 『감각의 논리』에 실지로 많은 문학작품과 다양한 회화가 소개되고 있다고 해도 그렇다. 들뢰즈의 접근법은, 그가 베이컨의 회화로부터 배우고자 했다는 측면에서, 교육적인 것이다. 예술의 경우에, 규칙을 아는 예술가와 규칙을 공유하지 않은 대중 사이에는 위치시킬 수 없는 ‘교육적 간섭’이라 할만한 것이 있다. 들뢰즈는 스스로 예술의 감상자이자 이해자로 자처한다. 들뢰즈에게 베이컨의 회화는 감상과 이해의 대상이요, 베이컨의 인터뷰는 이해의 대상이다. 그는 베이컨의 회화와 인터뷰로부터 감각의 논리에 대해 배우고자 하며, 그 배움을 저서로 남긴

다. 그것이 『감각의 논리』이다. 박정태(2012)는 들뢰즈의 존재론에서 베이컨의 회화존재론으로 나아가는데, 두 존재론적 상응성에 너무 주목한 나머지, 들뢰즈가 베이컨으로부터 배운 바를 도외시키고 있다. 그는 감각의 논리를 구상하기 위해서는 먼저 회화와 같은 감각적 기호로부터 배워야 한다는 점을 간과하고 있다.

들뢰즈가 감각의 논리에 관심을 가진 것은 이미 프루스트를 연구하면서부터다(Deleuze, 1976/1997). 들뢰즈의 프루스트 연구의 목적은 칸트의 초월철학을 대신할 감각의 발생론을 찾는 것이었다. 칸트에 따르면 감각은 감성적 인식의 질료(B74)로서, 시간과 공간이라는 인식의 형식에 의해 직관으로 된다. 지각과의 관련에서 본다면, 감각은 지각의 내포량적(질적) 측면으로서, 지각에서의 공간적 확대와 시간적 지속이라는 외연량의 요소를 제거한 것이다(黑崎政男 편, 1997/2009: 7). 따라서 칸트에게 감각은 그 자체로는 전혀 객관적인 표상이 아니고, 다만 어떠한 순간을 채우는데 불과한 것이며(B209), 인식에서 우리가 실제 세계와 접촉하고 있다는 것을 보여주는 것이다. 그러나 우리가 직관의 형식을 너무 ‘성긴 그물’이라고 보고, 라이프니츠를 따라 감성에는 미세한 감각을 포착하는 능력이 있다고 보면 어떻게 될 것인가? 한편, 칸트는 감각을 인식의 구조 속에서의 위치와 특성으로, 즉 비시간적 방식으로 파악하고 있다. 만년에 칸트는 『판단력비판』에서 미와 숭고에 관한 논의를 통하여 감각을 시간적 관점 내지는 발생의 관점에서 파악할 수 있는 길을 개척한다. 그럼에도 불구하고 칸트는 여전히 논리적이고 초월적인 접근을 고수하는데, 이는 베르그손에 따르면 가능성에 기반을 둔 ‘잘못 던져진 그물’일 수 있다(성기현, 2019: 98-100). 적어도 확실한 것은 들뢰즈가 라이프니츠-베르그손의 문제의식에 의거하여, 예술작품을 지렛대로 삼아, 칸트의 논리적 조건의 탐구를 발생적 요인의 탐색으로 전환하고자 한다는 점이다.

들뢰즈는 프루스트에 관한 연구를 1964년, 1970년, 1976년에 걸쳐 대폭 개작했다. 진리의 본질로부터 문학 기제에 이르는 이 여정이 보여주는 것은 어떤 실패의 증거라기보다는 생성하는 개념들의 연속체이다(Sauvagnargues, 2009/2016: 87). 그렇지만 문학은 여전히 언표적인 것에 얽매어 있다. 철학의 타자 중의 타자, 극단적인 타자는 이미지적 가시성을 표현적 세포로 하는 회화나 영화일 것이다(Sauvagnargues, 2005/2009: 12-13). 들뢰즈는 여전히 예술을 타자로 하여 감각의 발생문제를 천착하면서도, 가장 신체적인 예술 장르라 할 수 있는 회화에 주목하게 된다. 논란의 여지가 없지 않지만, 회화의 특성은 신체적 감각의 경련으로서의 히스테리나 분열증에서 찾아질 수 있다(김남이, 2017). 특히 현대적 회화에서 그러한 현상이 두드러진다. 들뢰즈가 세잔 이후의 현대 회화에 주목하는 것은 현대 회화의 독특한 배치에 관심을 가지기 때문이다. 현대 회화는 이집트, 그리스, 비잔틴, 고딕 양식을 거처오는 ‘회화의 역사’를 요약하면서, 동시에 그것을 극복하려는 화가의 고투를 담고 있다. 그리고 그가 화가 베이컨을 특별히 선택한 이유는, 현대 회화가 추상화의 경향을 띠 때, 베이컨이 고집스럽게 이러한 경향에 대항하는 구상 화가였기 때문이다. 그런데 베이컨이 창안한 구상화의 중심에 있는 것은 재현이나 변형된 대상이 아니라, 힘의 역동 속에서 기형적으로 와해된 형상

(Figure)이다. 들뢰즈는 전자를 구상적(figurative)인 것이라 부르고, 후자를 형상적(figural)인 것이라고 부른다(Deleuze, 1981/2008: 13).

들뢰즈는 베이컨의 회화에 관한 저서를 쓰기 이전에 이미 감각의 논리에 대한 자신의 완성된 관점을 가지고 있지 않았는가? 그렇다고 하면 그가 베이컨의 회화와 인터뷰로부터 감각의 논리에 대해 무언가 배웠다고 하는 것은 성립하는가? 들뢰즈는 ‘감성적인 것의 존재’, 즉 강도는 감각을 낳고, 이를 통해 기억을 일깨우며, 또 사유를 강요한다고 말하면서, 강도는 경험적으로는 감각될 수 없지만, 어떤 초월적 실행을 통해서만 감각될 수밖에 없는 역설적인 것이라고 말한다(Deleuze, 1968/2004: 504-505). 그는 ‘감각들의 교육(une pédagogie des sens)’¹⁾이라는 말(Deleuze, 1968/2004: 506)을 사용하면서, 그 목표가 감각들을 비틀어 그것을 낳는 강도를 파악하는 데 있다고 한다. 초월적 실행으로서 예술적 작업이, 감각될 수 없는 감각의 조건, 강도나 리듬을 파악할 수 있게 해주리라는 것이 이미 『감각의 논리』가 출간되기 십여 년 전에 발설되고 있는 것이다. 하지만 들뢰즈가 『차이와 반복』에서 예감한 감각의 논리는 진리의 본질을 해석한다는 그의 초기 프루스트 연구에 기반한 것이었기에 불완전한 것이었다. 그는 이후 가타리와의 만남을 통한 범기계주의(1980년에 출간된 『천 개의 고원』), 베르그손의 이미지 존재론에 기반한 영화론(1983년과 1985년에 출간된 두 권의 시네마 관련 저서), 푸코의 전 저작들에서 발견한 가시성과 언표성의 구획(1986년에 출간된 『푸코』)을 탐색하면서 자신의 감각의 논리를 더욱 정치하게 가다듬는다. 이 중도에 들뢰즈는 베이컨이라는 화가의 회화, 회화작업, 대담 등을 면밀히 검토하고 1981년에 『감각의 논리』를 출간한다. 이 논문은 들뢰즈가 자신의 감각의 논리를 연대기적으로 형성해 나갔다는 점을 염두에 두면서, 그 중도에 한 화가로부터 그가 배운 감각의 논리에 주목한다.

이 논문은 들뢰즈가 베이컨으로부터 배움을 얻은 대상, 즉 베이컨의 회화와 인터뷰의 소개로 시작한다(II장). 여기서는, 베이컨의 회화를 네 점 제시하고(1절), 이어 실베스터와의 22년에 걸친 인터뷰로부터 들뢰즈가 주목했을 만한 주요 단어들을 네 개 추출한다(2절). 다음으로, 이 두 자료로부터 들뢰즈가 창안한 감각의 논리의 열개를 논의한다(III장). 여기서는, II장에 제시되었던 두 자료로부터 들뢰즈가 정련시킨 개념 네 개를 추출하고(1절), 이어 들뢰즈의 감각의 논리를 논한다(2절). 한 화가와 그의 회화로부터 한 철학자가 배움을 얻어 자신의 철학 세계를 갱신한다는 이러한 사례는 교육학도가 교육학을 발전시키고자 할 때 중요한 시사점을 제공해준다. 이는 결론(IV장)에서 논의한다.

1) 불어 sens는 ‘의미’로도, ‘감각’으로도 번역될 수 있다. 들뢰즈의 『Logique du sens』(1969)라는 저서의 한글본 역본은 sens를 ‘의미’라고 옮기고 있는데, 그 저서의 후반부(계열27 이후)가, 의미의 정적 발생을 다루는 전반부와는 달리, 감각의 동적 발생을 다루고 있기에, ‘의미/감각의 논리’라 번역될 수도 있다. 더불어 pédagogie는 ‘교육’과 ‘교육학’ 어느 쪽으로도 번역될 수 있는데, 나는 원래 번역과는 달리 전자를 취했다.

II. 베이컨의 회화와 인터뷰

1. 시기별 회화: 예시

베이컨의 회화는 네 시기에 걸쳐 변모되어 왔다. 이는 1974년에 이루어진 베이컨과의 대담에서 Sylvester(1987/2015: 275)가 제안한 베이컨 회화의 시기 구분과 『감각의 논리』에서 Deleuze(1981/2008: 42-43)가 추가 제안한 마지막 한 시기를 합한 것이다. 이하 이 장에서는 베이컨의 네 시기에서 하나씩의 작품을 선정하여 제시한다. 2016년에 베이컨 재단 산하 HENI 출판사에서 펴낸 『F. Bacon: Catalogue Raisonné』(M. Harrison 편집)에는 584개의 작품이 수록되어 있다. 『감각의 논리』 불어판은 두 권으로 분할되어 있는데, 한 권은 도록이다. 거기에는 베이컨의 그림이 97개 수록되어 있다(흑백 66개, 컬러 31개). 하태환의 한글 번역본에는 베이컨의 작품 85개와 다른 화가의 작품 6개를 합하여 91개의 작품이 목록으로 제시되고 있으며, 그 작품들은 <http://m.blog.daum.net/realrioo/6>에서 모두 찾아볼 수 있다(잘못 제시된 그림이 몇 개 있다). 선정한 네 개의 그림은 다음과 같다. 1) <회화 1946(Painting 1946)> (영역본 3, 한글본 31), 2) <교황 이노센트 10세(Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X)>(1953)(영역본 16, 한글본 54), 3) <삼면화 1972년 8월(Triptych August 1972)>(영역본 70, 한글본 77), 4) <방류(Jet of Water)>(1979)(영역본 82, 한글본 60). 이 네 작품의 선정은 임의적인 것이다. 이하 각 작품들은 내가 처음 본 감상을 위주로 서술된다.

첫째, <회화 1946>. 이 그림을 처음 보는 순간, 기괴한 공포영화의 어떤 장면이 연상되는 것은 어쩔 수 없는 일이다. 도살된 짐승이 갈빗대를 드러내고 매달려 있고, 사이비 교주 같은 이가 검은 옷을 입고 노란 꽃을 가슴에 달고 이빨을 드러내며 징그럽게 웃고 있는데, 그의 얼굴은 우산에 가려 보이지 않는다. 그를 둘러싼 흰 원형 테두리는 그를 일정하게 격리시키고 있는데, 그 흰 테두리에 절단된 고기가 꿰어져 있다. 불그죽죽한 채색은 핏빛을 연상시키고, 거무죽죽한 색은 기괴한 켈트를 떠올리게 한다.

우리는 회화를 통하여 풍경을 보지만, 다시 상투적 이미지를 통해 회화를 본다. 혹시 첫인상은 이미 우리의 뇌를 점령한 대중문화의 상투성 때문은 아닌가? 다시 한번 보자. 팔(다리)을 짝 벌리고 매어 달린 고기는 우리의 신경을 건드리며 강한 자극을 준다. 램브란트나 수틴이 그렸던 고기처럼 말이다. 그 고기는 어쩌면 우리 자신일지도 모른다. 우리 자신도 뼈와 살로 이루어진 신체를 입고 있지 않은가. 도살장, 정육점, 식탁으로 이어질 동일한 사실은 고기이다. 베이컨의 처녀작 <십자가>(1933)에는 흰 빛으로 빛나는 형상이 십자가에 매달려 있다. 고기는 십자가에 매달린 것 같기도 하다. 또는 고기의 팔은 비상하려는 새의 날개 같기도 하다. 새의 느낌을 회화 전체를 통하여 강하게 주는 것은 우산인데, 그것은 일견 무언가로부터의 공격을 방어하면서 동시에 그 무언가로의 탈출을

돋는 도구 같다. 무엇이 형상을 공격하는가? 형상은 어디로 빠져나가고자 하는가? 형상을 공격하는 것은 배경이고, 배경은 형상이 탈출하고자 하는 곳이다. 우산 밑의 입, 도드라진 이빨과 대비되어 기괴하게 보이는 입은 바야흐로 탈출이 임박했음에 몸을 떠는 사악한 미소로도 보인다. 그림의 아래 쪽은 이중의 흰 윤곽이 사라져 있다. 이곳에서 배경과 형상은 밀고 밀리는 강렬한 전투를 벌인다. 이곳은 가장 흥분되고 흥미로운 식별불가능성의 지대이다.

둘째, <교황 이노센트 10세>(1953). 교황 이노센트 10세를 1650년에 그린 화가는 벨라스케스인데, 베이컨은 이 작품을 모작했다. 하지만 이 그림은 피카소가 벨라스케스의 <시녀들>을 모작한 것만큼이나 원작과 다른 느낌을 준다. 원작에서 교황은 언뜻 보면 근엄해 보인다. 자세히 더 들여다보면, 교황의 눈매는 날카로우며, 얼굴은 선병질이 있어 보인다. 벨라스케스의 교황 그림은 모종의 긴장감을 자아낸다.

베이컨의 그림을 보자. 노란 테두리들이 의자와 뒤섞여 도드라지는 가운데 교황은 분노인지 공포 때문인지 모를 비명 또는 고함을 내지르고 있다. 원작과는 사뭇 다른 분위기이다. 어슴푸레 보이는 얼굴에 안경이 보이는 것은 왜일까? 어쨌든 안경 덕분에 교황은 더욱 지적이면서 유약해 보이지만, 고함 덕분에 대비적으로 더욱 비루해 보인다. 보라색 불길의 가슴에 일면서 그 위에 거의 가려진 교황의 얼굴에는 커다랗게 벌어진 입과 흰 이빨이 도드라진다. 정말 그는 노란 틀 속에 갇혀 있는 것 같다. 그는 그 울타리를 너무 답답해한다. 그의 고함은 자신의 신체를 입을 통하여 내뿜으려는 듯이 강렬하다. 그림에는 빗줄기 또는 커튼 같은 수직선이 내리그어져 있다. 배경과 형상을 관통하는 이 빗줄기를 통해 교황의 형상은 배경 속으로 짓뭇개진다. 세잔 이후의 현대회화에서 배경과 형상의 평면적 배치는 유기적 재현이라는 환영을 극복하게 한다. 이로써 형상의 구상성은 사라지고 감각의 사실성만이 도드라지게 된다. 교황은 공포나 절망과 같은 반성된 감정을 드러내는 것 같지는 않다. 이 그림에는 뇌를 우회하는 이러한 감정이 아니라, 바로 신경계를 건드리는 비명과 고함의 감각을 드러낸다. 이 그림에서 죽음에 직면하여 노쇠한 권력자가 보이는 선병질적 비명과 더불어, 한시적 생명체에게 주어지는 덧없음의 비명도 들리는 듯하다.

셋째, <삼면화 1972년 8월>. 현대회화는 이젤을 벗어나려는 경향을 보인다. 더 나아가 현대회화가 사물 또는 개념 그 자체가 되려는 경향마저 보이려고 할 때, 베이컨은 중세시대의 삼면화 형식을 차용함으로써, 이러한 현대회화의 경향에 대응한다. 세 폭의 패널들로 분리된 접이식 전통 삼면화는 종교적 내용을 담고 있으며, 이동가능한 가구와 같았다. 주인공 형상을 가운데 패널에, 그리고 관찰자 형상을 좌우의 패널에 담은 전통적 삼면화와는 달리, 베이컨의 삼면화는 세 개의 패널에 등장하는 형상들이 각기 다른 기능을 담당하고 있어서 아무런 서사도 재현하지 않으면서도 모종의 공통된 힘의 관계를 드러내 보여준다. 물론 이러한 힘의 관계는 1944년에 제작된 <십자가형 아래 형상들을 위한 세 연구>에서 처음 시도된 이래로 꾸준히 복잡화되었다.

우선 가운데 패널을 보면, 두 형상이 뒤엉켜 납작하게 엮어져 있고 그 밑에 보라색 타원이 보인다.

왼쪽 패널의 형상은 가슴과 배 부분이 잘려나가고 없어서 배경의 검은 색이 드러난다. 반면에 오른쪽 패널의 형상의 몸통은 온전한 편이다. 어찌 보면 전자는 신체가 소실되는 중이고, 후자는 신체가 형성되는 중인 것 같다. 그런데 다리 부분을 보면 상황은 반대로 보인다. 왼쪽 패널 형상의 다리 하나는 거의 형성되었고 나머지 다리도 형성 중인데 반해, 오른쪽 패널 형상의 오른쪽 다리는 거의 없으며 왼쪽 다리는 유출되는 중이다. 왼쪽 패널 형상의 다리에는 분홍색 덩어리가 구겨진 옷과 같이 늘어져 있어서 주위 입을 수 있어 보이며, 오른쪽 패널 형상의 다리에서 나오는 분홍색 덩어리는 물웅덩이 같아 회수가 불가능해 보인다. 요컨대, 삼면화의 가운데 패널은 가운데 있어서가 아니라 그 운동의 정태성으로 인하여 다른 두 패널의 유출과 형성, 확장과 축소의 운동과는 다른 느낌을 준다. 게다가 좌우의 패널에 나타난 형상을 다시 상체와 다리로 나누어 반대의 운동성을 줌으로써 복잡함의 수동성-능동성을 보여준다. 삼면화는 세 폭이면서 하나의 질서로 연결되어 있다. 검은 거울이 보이는 배경의 유사함과 세 패널들을 가로지르는 커다란 윤곽선도 이 점을 강화한다.

베이컨의 이 그림에는 어떠한 서사도 재현도 없는 것 같다. 다만 이 세 패널은 신체에 감지된 감각의 기반을 울동적으로 포착할 뿐이다. 가운데 패널이 정태적이라면, 좌우의 패널들은 동태적이다. 물론 가운데 패널에도 커플의 운동성이 있다. 솟구친 신체와 납작하게 엎드린 신체의 커플은 이제 막 수동성과 능동성을 지나 평온을 찾으려는 듯하다. 운동의 능동성은 아마도 하강이나 유출에서 올 것이다. 놀이기구의 서스펜션이 하강에 있듯이 말이다. 이렇게 본다면, 왼쪽 패널 형상의 상체는 능동성, 하체는 수동성을 띠며, 오른쪽 패널의 경우와는 반대이다. 그리고 하나 더 주목하게 되는 것은 좌우 패널에 있는 형상의 뒤틀린 얼굴이다. 베이컨을 인물화가라고 부를 수 있다면, 그의 인물화는 모델(조지 다이어)을 재현하지 않는다. 그림에도 불구하고 감각적인 면에서는 모델과 다르다고 하기도 어렵다. 그의 인물은 유기적으로 재현된 구상이 아니라, 와해된 형상이기 때문이다.

넷째, 〈방류〉(1979). 세잔을 풍경화가나 정물화가라고 한다면, 베이컨은 인물화가이다. 다만 그는 인물을 구상적으로 재현하지 않으며 형상적으로 변경한다. 그의 1948년 회화 〈머리 I〉은 동물의 머리일 수도 있지만, 그래도 귀 하나와 뚫어진 구멍에 나 있는 이빨 몇 개는 사람의 그것을 닮았다. 하지만 제목에 ‘머리’라는 말이 나오기 때문에 우리가 그 형상을 머리로 지각한 것인지도 모른다. 그것이 사람의 머리라고 확신한 소설가 Llosa(1988/2010)는 그의 소설 『새엄마 찬양』 9장에서 이 머리로 하여금 5쪽에 걸쳐 말하게 한다. 이처럼 구상을 피해 형상을 그려도 서사를 피할 수는 없다. 그런데 〈방류〉라는 그의 그림에는 형상이 보이지 않는다. 그의 회화에서 형상이 보이지 않는 그림은 많지 않기에, 이는 주목할만한 일이다. 〈사막 모래〉(1981)라든지 〈마룻바닥 위의 핏자국〉(1986)도 그러하다.

이 그림을 보면 무엇보다 세계 분출되는 물줄기가 눈에 띈다. 아래에서 위로 솟구치는 분수라기보다는, 옆에서 급작스럽게 터져 나오는 방류 같다. 물줄기는 화폭의 중간 위에서 분출되는데, 그 물줄기가 난폭하고 혼돈스럽다. 마치 우연히 그려진 그림 같다. 아니면 애초의 의도가 돌발적으로 변경

되었을 수도 있다. 그럼에도 불구하고 물줄기는 화폭 전체를 덮지 않는다. 화폭의 좌우에는 기계장치와 조형물이 놓여 있다. 물줄기는 이러한 고체적인 것들과 대항하는 유체이다. 화폭의 아래와 위는 황토색과 하늘색의 색조를 주로 띠지만, 그의 다른 그림의 배경에서 자주 보였던 단일색조는 아니다. 검정색 등의 단일색조는 분할된 화면의 몇 군데에 보인다.

어떤 사람들은 이 그림에서 성적 상징을 발견할지도 모르지만, 내가 보기에 이 그림은 강력한 자연력을 느끼게 한다. 그 힘은 파괴력이기도 하고 생명력이기도 할 것이다. 그런데 이 그림에는 빨간 화살표가 두 개 그려져 있다. 이것들은 자연력과 문명력을 지시하는 듯하다. 베이컨의 그림에 종종 보이는 빨간 화살표는 화폭에 실리는 힘의 벡터를 표시하는 것 같다. 그래도 굳이 이런 화살표가 꼭 필요했을까? 수없이 많은 화살을 맞고 순교한 성 세바스티아누스를 그린 성화의 차용일까? 그가 차용한 삼면화가 중세적 전통이듯이, 빨간 화살표나 오렌지 색 후광도 중세적 전통의 차용일지도 모른다.

2. 인터뷰: 사실, 이미지, 그래프, 무질서

이 절에서는 베이컨의 인터뷰로부터 감각의 논리의 단초가 될만한 단어들을 추출하고자 한다. 추출된 단어들은 사실, 이미지, 그래프, 무질서이다. 베이컨과의 인터뷰로서 내가 참고한 저서는 1991년에 이루어진 Archimbaud(1996/1998), 1982년에 이루어진 Maubert(2009/2015) 그리고 1962년부터 1984년까지 이루어진 Sylvester(1987/2015) 등이다. 이 중에서 실베스터와의 인터뷰가 가장 풍부하고 깊이가 있기에, 이 대담집을 주요 텍스트로 삼는다.²⁾

첫째, 사실. 1962년 53세의 베이컨은 1984년 75세에 이르기까지 22년 동안 9번에 걸쳐 미술평론가 실베스터와 인터뷰를 한다. 실베스터가 펴낸 대담집 『Interviews with Francis Bacon』의 한글번역본 제목은 ‘나는 왜 정육점의 고기가 아닌가?’이다. 한글번역본 제목에서 물음표가 중요하다. 그 물음표는, 자신은 인간으로서 정육점의 고기와는 다르다는 주장이 아니라, 정육점의 고기와 자신이 정말 다르지 않을지 모른다는 베이컨의 순수한 의문을 나타내고 있기 때문이다. 그는 진심으로 푸줏간에 걸린 고기의 아름다움에 찬탄하면서, 동시에 거기에 걸린 고기가 자신일 수도 있다고 생각한다(157-161). 고기의 아름다움에 대한 찬탄과 고기와 동일시는 베이컨의 이상심리를 말해주는가? 아니다. 오히려 이는 그가 그린 그림들을 감상하고 이해하는 데에 있어서 열쇠의 역할을 한다. 이런 점에서 한글번역본의 제목은 핵심을 짚어내고 있다.

그는 인간의 위선을 혐오한다. 가령, 베이컨은 말한다. “사람들은 고기를 먹으면서도 투우에 대해 항의합니다. 자신의 털 위에 모피와 새털을 두른 채 투우장에 입장을 하고서는 투우에 대해 항의하죠.”(161) 이런 정도의 혐오는 차라리 건전하다. 베이컨의 특이한 점은 그가 ‘우리는 고깃덩어리이고

2) 이하 이 절에서 면수만 언급된 경우는 모두 이 대담집의 것이다.

잠재적인 시체'(157)라고 말한 뒤에, 에드가 드가의 <목욕 후>라는 그림을 언급하는 대목에 있다. 그가 드가의 그 그림에서 감탄하는 부분은 목욕 후 여인의 등에 튀어나온 척추이다. 베이컨에게 고기는 뼈와 살이 투쟁하는, 모종의 힘이 약동하는 신체적 장소이다. 특히 그는 뼈나 얼굴보다 직접적으로 힘의 영향을 받는 살과 머리를 중요하게 생각한다. 따라서 그가 고기의 아름다움에 찬탄하고 고기와 동일시한 이유는 살과 머리를 가격하는 힘을 포착한 그림이 '감각의 밸브를 열어 보는 이보다 맹렬한 삶으로 돌려보낼'(109) 수 있다고 보기 때문이다.

베이컨은 삶이 황무지와 같다고 본다. 실제로 그는 엘리엇의 <황무지>와 <네 개의 사중주>를 즐겨 읽는다고 한다(67). 그가 보기에 삶은 잔인하고 잔혹한 것이다(47, 329). 삶의 이러한 폭력성은 어디에서 오는가? 베이컨은 정치적이고 역사적인 사건들에는 거의 관심을 두지 않는다. 그에게 있어서 유일하게 중요한 폭력성은 신체에 가해지는 외부적 힘의 영향이다. 회화는 바로 이 '사실의 기록(record of the fact)'이다(151). 그는 서정적인 것, 낭만적인 것, 장식적인 것, 재현적인 것, 상투적인 것, 삽화적인 것을 혐오한다. 그러한 것들은 삶의 폭력적 사실을 잊게 해주는 당의정 같은 것이라고 보기 때문이다. 그래서 그는 마티스를 부정하고 피카소를 긍정한다. "마티스의 작품에는 피카소의 작품이 갖고 있는 사실의 잔혹성이 거의 없습니다. 그는 피카소의 창의력을 가져 본 적이 없으며 사실을 서정성으로 전환해 버립니다."(329)

둘째, 이미지. 베이컨은 대답 중에 자신이 수천 개의 '이미지'를 이미 갖고 있다고 말한다(91). 사람들은 이러한 이미지의 선존재를 '영감'이라 부를지도 모르지만, 베이컨은 이런 영감이라는 말 자체를 이해하지 못하겠다고 한다(73). 그가 그리고 싶어 하는 이미지들은 구체적 회화작업을 통해 실현될 것이다. 하지만 그 작업이 항상 성공하는 것은 아니다. 그는 "이미지가 물감의 아름다움보다 훨씬 더 중요하다."고 말한다(91). 그에게 이미지란 무엇이며, 물감의 아름다움은 무엇인가? 우선, 이미지는 '형상'과 구분된다. 베이컨은 말한다. "이미지는 존재합니다. 문제는 '어떻게 형상을 만들 것인가'입니다. 즉 어떻게 형상을 실제적으로 보이게끔 만들 것인지, 어떻게 그것에 대해 느끼는 방식을 본능에 보다 실제적이게끔 만들 것인가가 문제가 됩니다."(87) 여기서 '본능'은, 베이컨에 따르면, '더 나은 비판 감각'으로서, 미술적 재능이 아니라, 작가의 자기비판 역량이다(62). 결국 이미지는 형상이 화폭에 나타나기 이전에 작가가 가지고 있는 비재현적이고 비의미적인 그 무엇이다. 다음으로, 물감의 아름다움은, 첫째로 형상에 사용된 변조된 색채, 둘째로 배경에 사용된 단일한 순수색조, 그리고 셋째로 혼합색조와 단일한 순수색조의 교통이 드러낼 색채주의적 아름다움이다. 그리하여 색채의 아름다움은 현실화된 화폭 전체가 가진 아름다움이며, 아직 실현되지 않은 이미지와는 구분된다.

베이컨은 자신이 수많은 이미지를 가지고 있다고 말하면서도, 다른 한편, 화가 자신이 아니라 '[이미지] 자신의 존재 구조 안에 자리 잡은 감각적 이미지'(79)를 말한다. 즉 이미지는 자체의 논리 구조 안에서 스스로 발전하게 된다는 것이다. 그는 이 이미지 자체의 발전에 대해서 그것이 어떻게

이루어지는지 모르겠다는 말로 일관한다. 왜냐하면 그것은 전적으로 화가의 의지나 계획과는 무관한 ‘우연’에 달려 있기 때문이다(99). 그가 실현하고자 하는 감각적 이미지는 ‘구상과 추상 사이의 일종의 줄타기 곡예’(101)와 같다. 즉 ‘감각적 이미지’는 삽화적 이미지나 정신적 이미지와는 구분된다. 삽화적 이미지나 정신적 이미지는 이성적인 뇌를 경유하는 간접적인 경로의 이미지들로서, 베이컨이 지향하는 형상은 이 둘을 피하여 감각적 이미지로부터 도래하는 것이다. 요컨대, 이미지는 형상 이전의 비가시적인 힘으로서, 형상적 사실의 기반이 된다.

셋째, 그래프. 베이컨은 이미지를 많이 가지고 있지만, 그것은 영감과 무관하며, 이미지는 실현된 형상과 색채 이전의 것인데, 또한 이미지는 자율적인 구조를 가지고 있어서 화가가 임의로 조작할 수 없는 힘을 가지고 있다고 한다. 또한 그는 이미지를 다루는 것은 ‘추상[그래프]으로부터 전개되어 나갈 테지만’(101), 또한 ‘우연을 원인으로’ 한다고 말한다. 그는 ‘우연’을 자신의 작품에서 가장 중요하고 풍요로운 측면 중의 하나라고 본다(167). 그는 우연을 ‘의지에 따른 물감의 사용’(245)과 대조적 의미로 사용한다. 화가의 의지에 따라 물감을 사용할 경우에, 그림은 유기적 재현에 머물거나 추상적 회화가 될 것이다. 베이컨의 길은 이와는 다른 제 3의 길이기 때문에, 화가에게는 ‘의지를 포기할 의지’(105) 또는 ‘명량한 절망감’(19)을 가질 것이 요청된다. 감각의 사실을 포착한 위대한 회화는 모두 화가의 의지를 거슬러 발생한 절망감으로부터 우연히 창작되었다. 베이컨은 말한다. “나는 작업이 수월하게 이루어지기를 바라지만 우연을 명령할 수는 없습니다. 우연은 그런 것입니다. 우연을 명령한다면 그저 또 다른 종류의 삽화를 부과하게 될 뿐이니까요.”(173) 우연은 주어지는 것이지 의도되거나 욕망될 수 있는 것이 아니라는 말이다. 그런 의미에서 그는 자신이 화가라기보다는 수용력이 뛰어난 ‘우연과 운을 위한 매개자’라고 말한다(307). 그것은 이성을 벗어났다는 의미에서 무의식적인 것이기에, 자신의 그림의 삽화성에 절망하고 있는 동안에 무심코 솟아난다.

한편, 화폭에 드러나는 우연의 흔적은 화가가 ‘만들어내는’ 것이기도 하다. 여기에 우연의 아포리아가 있다. 우연의 흔적은 의지적으로 획득되지 않지만, 동시에 그것은 화가에 의해 창조되어야 한다. 베이컨의 말을 들어 보자. “[우연한] 흔적은 만들어집니다. 그리고 나는 그래프를 보듯 그 작업을 살핍니다. 그 그래프 안에서 다양한 사실이 자리를 잡을 수 있는 가능성을 보게 됩니다.”(173) 베이컨의 말에서 주목해 볼 단어는 ‘그래프’이다. 그것은 감각이 뇌를 우회하지 않고 직접적으로 신경계를 건드리는 통렬한 감각의 가능성을 가져다준다. 이렇게 화가가 직관적으로 회화적 감을 잡는 능력을 베이컨은 ‘비판적인 감각’ 또는 ‘비판능력’이라고도 표현한다(279). “붓의 한쪽 면을 또 다른 색으로 채우고 그 붓을 누르면 우연적으로 다른 흔적들에 반향을 일으키는 흔적이 만들어집니다. 그리고 이미지의 심화로 이어집니다. 이것은 우연과 비판능력 사이의 힘겨루기에 대한 끊임없는 질문이라 할 수 있습니다. (중략) 따라서 비판능력은 반무의식적인 또는 매우 무의식적인 조종과 동시에 작동합니다. 어쨌든 작동한다면 말이죠.”(279) 우연적 흔적과 동시에 작동하는 그래프는 아직 화폭에 실현되지 않은 감각적 가능성의 추상적 존재이다. 베이컨은 이 그래프가 우연을 통제해야 한다고 본다

(233). 그는 ‘아주 잘 통제된 그림을 좋아하’는데, 그렇지 못한 그림의 예로서 ‘추상표현주의’ 회화를 든다(233). 여기서 우연을 통제한다는 것은 우연적 흔적을 ‘필연적인 것’으로 만드는 것을 말한다(235). 그림이 제대로 되기 위해서는 우연적 흔적이 화폭 전체를 뒤덮어서는 안 되고, 다만 국지적으로만 드러나도록 통제되어야 한다.

넷째, 무질서. 베이컨이 30년 넘게 그림을 그렸던 곳은 런던의 리스 뮤스 7번지에 있는 24제곱미터의 작은 스튜디오였다. 그의 작업공간을 훑듯 본다면 아마 누구라도 그 무질서에 놀랄 것이다. 그의 사후에 이 독특한 우주가 7천 가지가 넘는 세세한 물건 하나하나까지 그대로 베이컨의 탄생지 더블린으로 옮겨져 복원되었다는 사실을 알면 다시 한번 놀라게 된다. 그런데 베이컨은 이 무질서를 좋아한다고 한다. 세 번째로 놀라야 하는 것일까. “나는 이곳의 무질서함 속에서 편안함을 느낍니다. 무질서가 내게 이미지를 제시해 주기 때문이죠. 어쨌든 나는 무질서 속에서 생활하는 것이 좋습니다. 만약 내가 여기를 떠나 새로운 곳으로 옮긴다면 일주일 만에 그곳의 모든 것들이 무질서해질 겁니다. 나는 깔끔한 것을 좋아하고 접시 등의 물건들이 지저분한 것을 좋아하지 않지만 무질서한 분위기는 좋아합니다.” 실베스터가 응수한다. “무질서한 곳에서 작업하는 것이 아마 더 수월할 겁니다. 그림을 그리거나 글을 쓰는 것은 무질서한 삶에 질서를 가져오려는 시도이고, 작업 중인 방이 어수선하면 그것이 무의식적으로 질서를 만들려는 자극제의 역할을 할 수 있다고 생각합니다. 반면에 아주 잘 정돈된 곳에서 그림을 그린다면 시작하는 데 있어서 결정적인 순간이 훨씬 줄어들 것입니다.” 베이컨은 실베스터의 말에 전적으로 동의한다고 말한다(31-32).

베이컨이 좋아한다는 무질서는 환경의 어수선함에 그치는 것일까? 그는 ‘카오스’라는 낱말을 무척 좋아한다고 Maubert(2009/2015: 83)에게 말한다. 무질서 또는 카오스에 대한 베이컨의 애호는 그의 작업환경에 그치지 않고 그의 정신세계를 포함한다. 환경과 자기 자신, 즉 그의 모든 것은 무질서에 토대를 두고 있다. 이 무질서를 표현하기 위해 베이컨은 ‘실재’라는 말도 사용한다. 그가 그리 는 그림의 핵심은 그림의 외양이나 시발점으로서의 주제가 아니라, 본질이나 잔여물로서의 실재에 있다(328). 그에게 무질서는 실재의 잔인성과 삶의 무의미를 지칭한다. 그는 “미술에서는 모든 것이 잔인해 보인다.”고 말하면서, 추상미술에서는 실재의 잔인성을 볼 수 없기에 그것을 많은 사람들이 좋아한다고 평가한다(46-47). 이 실재의 잔인성이란 죽음의 필연성과 무화이다. 그는 늘 죽음을 느끼며, “아침에 일어날 때면 나는 늘 놀랍니다.”(210)라고 말한다. 또한 그는 삶이 무의미한 것이며, 굳이 의미를 부여한다면 그것은 ‘무를 위한 목적’이라고 말한다(299). 그는 이미 17세 때, ‘개의 배설물’을 보고 삶의 덧없음과 죽음의 필연성을 깨달았다. “나는 벽의 파리처럼 잠시 동안 세상에 존재하다가 쫓겨난다는 사실을 받아들일 때까지 그로 인해 몇 달간 괴로워했습니다.”(299) 그 이후로 그는 늘 삶의 무의미성과 죽음의 필연성을 정면으로 마주 대하면서, 중국에는 그것을 친근하게 느끼게 되었을 것이다. 베이컨에게 회화는 바로 이 무질서에 적응하여 약간의 질서를 주는 일이다.

III. 들뢰즈의 개념과 감각의 논리

1. 개념: 감각, 리듬, 다이어그램, 카오스

이 절에서는 들뢰즈의 저서 『감각의 논리』로부터 핵심적인 개념 네 개를 추출한다. 이 저서의 영역자 Smith(2003, vii-xxvii)는 번역자 해설에서 들뢰즈가 그려 보이는 ‘세 가지 궤적’을 1) 베이컨 회화에 대한 형식적 분석, 2) 일반적인 감각의 논리, 그리고 3) 베이컨의 회화 작업의 기법들로 나누어 제시하고 있다. 1)과 관련하여, 영역자는 베이컨 회화의 세 요소인 형상(Figure), 윤곽(contour), 아플라(aplat)를 논의하고, 그의 회화가 이집트 예술을 색채주의적으로 재창조하면서 ‘햅틱(haptic)’한 회화공간을 연다는 주장을 들뢰즈가 한다고 말한다. 2)와 관련하여, 그는 들뢰즈가 자신의 저서에서 강조하고 있는 네 개의 분석요소로서, 미감적 총괄(aesthetic comprehension), 리듬, 카오스, 힘(force)을 든다. 그는 들뢰즈가 칸트의 주지주의에 대한 현상학적 비판노선을 견지하면서, 동시에 현상학적 문제의식을 넘어서는 점을 강조한다. 그리고 그는 1)과 2)를 연결시키는 3)에 이르러, 비로소 다이어그램을 언급한다. 하지만 내가 보기에, 들뢰즈에게 있어서 다이어그램은 감각의 발생과 관련하여 주변적 개념으로 치부될 수 없다. 그리고 힘 개념은 카오스와 감각 사이의 리듬과 동일한 개념으로 판단된다. 이런 이유로 이 절에서는, 감각의 논리의 핵심적 개념으로 다이어그램을 포함시켜, 감각, 리듬, 카오스를 논의한다.³⁾

첫째, 감각. 들뢰즈는 회화의 과업이 ‘감각을 그리는 것’(세잔)이라고 본다. 또는 베이컨의 용어로는 ‘사실을 기록하는 것’이다(48). 추상회화는 구상, 삽화, 서사 등을 극복할 수는 있지만, 뇌를 매개하는 한에서 그렇다. 반면에 베이컨의 회화는 재현을 피하되, 신경체계 또는 살에 직접 가 닿는다. 감각이란 이야기 할 스토리를 통해 우회하는 번거로움을 거치지 않고 직접적으로 전달되는 것이다(49). 얼굴, 기성품, 크리셰, 선정적인 것(the sensational), 자발적인 것과 성격을 달리하는 감각은 비가시적인 힘의 신체적 현존이라고 할 수 있다. 세잔이 그리고자 한 사과와 비가시적인 힘에 대해 로렌스가 ‘사과의 사과성(Appleyness)’이라고 표현했을 때(48), 그것은 지나치게 플라톤적 본질을 드러내고 있다. 본질은 다름 아닌 감각의 비가시적 힘이다. 베이컨에게 있어서 형상(Figure)은 세잔의 자연적 사물이 아니라 인위적인 인물이지만, 세잔의 사물이든 베이컨의 인물이든 하나의 몸체라는 점에서 감각의 장소라는 공통점을 갖는다. 감각은 바로 신체 속에 있는 것이다. 따라서 베이컨의 회화들에서 서사적, 구상적, 삽화적 재현을 찾는 것은 어리석은 일이다. 그 회화들은 바로 삼차원의 촉각-시각적 환영의 공간과 재현을 극복하려는 현대 회화이기 때문이다. <회화 1946>에서는 고기의 냄새를 맡을 수 있다. <교황 이노센트 10세>에서는 권력자의 신경질적 고통소리가 들린다. <삼면

3) 이 절에서 먼수만 제시된 경우는 하태환의 한글 번역본의 것이며, 맥락에 따라 달리 번역한 부분도 있다.

화 1972년 8월)은 수직의 검은 색과 수평의 금색 아플라 위에 주홍빛 유출과 재생을 반복하는 혼합 색조의 형상들을 대조시켜서 수시로 변하는 감각을 느끼게 한다. <방류>에서 보이는 격렬한 물줄기는 아무런 서사 없이 자연의 힘을 느끼게 한다.

감각은 감각하는 것과 감각되는 것, 즉 주체와 대상이 식별불가능한 장(場) 안에 현존한다. 그 장은 신체이다. 그런데 정물의 신체보다 인간의 신체에서 감각을 포착하는 일이 더 어렵다. 들뢰즈가 베이컨을 세잔적 색채주의자이기는 하지만, 세잔주의자는 아니라고 하는 이유도 여기에 있다. 즉 베이컨은 고흐와 고갱을 잇는 초상화가라는 것이다. 고흐와 고갱은 인물의 초상에 변조된 색채를 사용한다. 소위 ‘혼합색조(broken tones)’이다(160-163). 이는 인접한 색의 혼합을 지양하고, 대신에 보색을 일정한 비율로 혼합함으로써 색의 채도를 조절한다. 보색을 섞으면 회색이 되지만, 비율을 달리하여 혼합하면, 색 그 자체를 파괴하지 않으면서 색의 변조가 가능하다. 인물화에 혼합색조를 사용한 화가가 고흐-고갱이며, 베이컨은 이들을 이어받고 있다는 것이다. 더 나아가 베이컨은 시간의 흐름을 느끼게 하는 혼합색조를 인물 형상에 사용하고, 동시에 영원성을 느끼게 하는 단일색조를 배경에 사용함으로써, 색채를 통해 눈으로 만지는 기능, 즉 햅틱한 기능을 창안한다(173). 결국 들뢰즈가 베이컨의 감각으로부터 배운 것은 무엇일까? 그것은 끊임없이 변화하는 감각을 인물 형상으로부터 포착하여 물질적 회화 속에 구현하는 화가는, 감각을 이데아적 본질의 미메시스와 연결하여 보지 않고, 감각의 발생 논리를 보여줄 전범이라는 것이다.

둘째, 리듬. 감각은 지속적으로 변하기 때문에 신체를 기형적으로 만든다. 베이컨의 형상이 이리저리 심하게 뒤틀려 있는 것은 이 때문이다. 감각은 신체 속에서 여러 수준들과 영역들을 주유하면서 어떤 질서들에 의해 규율된다. 그럼에도 불구하고 감각은 단일한 것이다. 즉, 감각은 서로 무관한 여러 감각들로서 존재하는 것이 아니라, 그 스스로 ‘종합적 성격’(50)을 가지고 있다. 이 감각의 종합적 성격 내지는 그 단일성의 원천은, 베이컨의 그림에 기초해서 볼 때, ‘리듬’에 있다는 것이 들뢰즈의 생각이다. 그런데 우리는 감각의 종합적 성격이 대상이나 관객(감상자)의 감정, 운동, 또는 감각 기관들의 협응 등에 그 원천을 두고 있다고 잘못 생각할 수 있다. 이 생각들은 왜 오류인가? 첫째로, 가령 세잔이 그린 생빅투아르 산의 솟아오르는 힘이나 고흐가 그린 해바라기의 발아하는 힘이 그 산과 그 해바라기라는 대상으로부터만 오지는 않을 것이다. 그 산과 그 해바라기를 본 모든 사람이 세잔과 고흐처럼 힘을 느끼는 것도 아니고 그 힘을 그릴 수 있는 것도 아니다. 둘째로, 관객의 감정은 너무 성기고 상투적이며 반성적이기 쉽다. 설령 그것이 정신분석학적 양가감정이라고 해도 그렇다. 감각은 감정의 저변에 존재하는 더 미세한 것이다. 셋째로, 운동이 감각을 설명하는 것이 아니라, 감각이 운동을 설명한다. 가령, <계단을 내려오는 누드 No.2>(뒤상)에서 보이는 큐비즘적 운동성은 감각의 결과를 분해하고 재조립한 것에 불과하다. 넷째로, 감각의 종합은 여러 감각들의 존재론적 소통에서 온다는 현상학적 견해가 남아 있다. 이 견해에 따르면, 감각은 개별 감각기관에 고유한 것으로서, 그 단일성은 의식이거나 개별감각의 신비한 교섭으로 남겨진다. 하지만 베이컨의 회화는 시

각각 감각에 의존하면서도 냄새와 무게, 촉감과 소리를 드러내는 복수감각의 형상을 보여준다. 이것이 가능한 이유는 베이컨이 시각의 영역에 속하는 감각을 모든 다른 감각의 영역에 걸쳐있으면서, 그 감각들을 모두 통과하는 생생한 힘으로 포착했기 때문이다. 감각을 단일하게 종합하는 이 힘을 들뢰즈는 ‘리듬’이라고 부른다(55).

“베이컨의 그림에는 삼면화(triptych)밖에 없다.”(99)고 들뢰즈는 말한다. 무슨 말일까? 베이컨의 단면화에는 윤곽에 의해 배경으로부터 고립된 형상이 나타나는데, 여기서는 형상과 배경 간의 교전으로 인한 ‘기형적 변형(deformation)의 힘’이 드러난다. 또한 단면화에 나타나는 커플의 짝짓기에는 ‘공명의 힘’이 새로 나타나지만 여전히 기형적 변형의 힘도 드러난다. 마지막으로 삼면화에는 기형적 변형의 힘과 커플의 공명의 힘에 더하여, 패널들의 분리가 가져오는 새로운 힘들, 즉 ‘능동적 힘’, ‘수동적 힘’ 그리고 ‘증인적 힘’이 나타난다. 결국 베이컨의 삼면화는 다른 모든 회화에 나타난 힘들을 포괄하기에 들뢰즈는 베이컨의 그림에 삼면화밖에 없다고 하는 것이다. 가령, 〈삼면화 1972년 8월〉을 보면, 첫째로, 세 패널의 형상들은 모두 기형적 변형을 겪고 있다. 이는 형상과 아플라가 윤곽을 사이에 두고 벌이는 생산운동과 용해운동으로 나타난다. 다음으로, 가운데 패널의 커플은 짝짓기를 통한 공명의 힘을 드러낸다. 이제 막 휴식에 들어가려는 듯이 커플은 수평성을 유지하고 있다. 바로 이 정태적 수평성이 ‘증인적 리듬’을 보여준다. 셋째로, 좌우 패널의 형상은 상체와 하체가 각기 반대가 되는 능동과 수동의 리듬을 형성하고 있다. 이때 능동적 리듬은 추락(fall), 내려옴, 흘러내림, 이완, 팽창에 주어진다. 이는 칸트가 상상력의 도식론에서 내포적 강도를 강도=0에 접근하는 정도로 정의한 것과 일맥상통한다(96). 가장 추상적 수준에서 리듬이 세 가지로 구분된다고 언명한 이는 새소리의 음악가 메시앙이었다(86). 수직성을 보이는 능동적 리듬과 수동적 리듬의 상의성은 수평성을 보이는 증인적 리듬을 필연적으로 요청한다는 것이다.

들뢰즈의 ‘리듬’은 베이컨이 말하는 ‘이미지’로부터 왔을까? 그럴 것 같기도 하다. 이미지는 화폭에 구현된 감각적 형상과는 달리 그 전계에 있어서 자율성을 가지고 있다. 이미지가 자체의 논리구조를 가지고 있다는 베이컨의 말은, 이미지를 화가가 떠올리기는 하지만, 이미지가 화가의 감각적 체험을 떠나 있다는 의미로 해석된다. 그것이 힘 또는 리듬이 아닐까. 들뢰즈는 베이컨이 그린 삼면화를 ‘경험적으로’ 연구하여 현상 간의 복잡한 힘의 관계를 발견한다(10장). 들뢰즈는 그로부터 무엇을 배웠을까? 들뢰즈는 삼면화의 규칙을 세 가지로 요약한 뒤, 삼면화에 나타나는 논리는 이성과 오성의 합리적 논리가 아니라 회화를 구성하는 ‘감각의 논리’에 속한다고 말한다(97). 요컨대 그는 베이컨의 회화로부터, 선형적 조건을 밝히는 초월적 합리론을 대체할, 발생적 요인을 밝히는 초월론적 감각론을 배웠다.

셋째, 다이어그램. 베이컨의 그림작업은 작업행위의 우연성, 즉 1) 우연에 맡긴 표시들, 2) 문지르고 쓸고 닦는 색과 얼룩, 그리고 3) 물감 던지기, 등을 특징으로 한다. 다양한 감각적 사실의 가능성을 더욱 더 통렬하게 보게 해주는 이러한 작업행위는 다이어그램으로부터 나온다. 들뢰즈는 다이어

그램이 ‘비의미적(asignifying)이고 비재현적인(nonrepresentative) 선들, 지역들, 흔적들 그리고 얼룩들 전체’이며, ‘흔적들과 얼룩들, 선과 지역들이 작동하는 총체’(118)라고 한다. 이 말을 좀 더 훑아 보자. 우선, 비의미와 비재현이 구분될 수 있다. 들뢰즈는 화가에게 그림작업 이전의 준비단계가 있음을 강조한다. 이 준비단계에서 화가가 사활을 건 투쟁을 벌이는 대상은 ‘주어진 것’이다. 주어진 것은 구상적인 것(상투적인 것들)과 가망적인 것(관념들)으로 나뉠 수 있는데, 전자를 극복하면 ‘비재현’이 되고, 후자를 극복하면 ‘비의미’가 될 것이다. 다음으로, 비의미적이고 비재현적인 선들은 붓질 또는 다른 도구들의 흔적들로서, 한 마디로 ‘선-터치’(line-traits/strokes)라 할 수 있고, 비의미적이고 비재현적인 영역들은 색상의 얼룩들로서, 한 마디로 ‘색-조각들’(color-patches)이라 할 수 있다. 그리하여 베이컨의 다이어그램은 ‘비의미적, 비재현적 선과 영역에 작동하는 일련의 선-터치들과 색-조각들’이라고 규정될 수 있다. 그런데 선-터치와 색-조각에 더하여, 베이컨의 그림작업에 있어서 특기할만한 다이어그램적 요소가 있는데, 그것은 베이컨의 서명을 대신할만한 ‘물감 던지기’이다. 항상 그런 것은 아니지만, 그림작업의 마지막에 베이컨은 다양한 속도로, 여러 각도에서 물감을 화폭에 투척한다. 베이컨은 이를 ‘채찍질’이라고 표현한다(128). 그것은 파국으로 침몰하는 것이 아니라 거기서 빠져나가기 위한 우연의 박차(拍車)이다. 요컨대 다이어그램은 우연적이고 맹목적인 선-터치, 색-조각, 물감투척을 이끄는 추상 기계이다.

다이어그램은 카오스와 리듬이라는 상반된 두 방향을 향하고 있거나, 카오스와 리듬 사이를 매개한다. 들뢰즈에 따르면, “다이어그램은 사실 일종의 카오스이며 대재난이다. 그러나 또한 질서 혹은 리듬의 짝이기도 하다.”(118-119) 다이어그램은 이미 주어진 것에 대해서는 대재난이요, 새로운 회화의 창조적 질서에 대해서는 맹아이다. 카오스로부터 자신을 보호하기 위해 우리는 최소한의 질서를 필요로 한다. 그 질서는 리듬으로, 더 나아가 영토로 현실화할 것이다. 이러한 질서를 창안하기 위해서는 손적(manual) 우연의 균형추로서 모종의 비판능력이 요구된다. 다이어그램이 ‘리듬의 짝’이 되기 위해서는 그림에 우연의 부분이 제거되어서도 안 되지만, 그림 전체가 우연으로 메워져서도 안 된다. 결국 우연은 국지적으로만 드러나도록 감각적 비판능력에 의해 통제되어야 하는 것이다. 요컨대 다이어그램은 우연의 돌발적, 맹목적 출현이라는 우발적 측면과 이 우연을 평가하고 제어하는 통제적 측면이 팽팽히 맞서면서 작동하는 추상기계라고 할 수 있다.

베이컨의 〈회화 1946〉의 시작은 들판에 내려 앉은 새라는 구상이었지만, 그의 우연적인 선-터치는 그림을 우산으로 이끌어 간다. 날개가 접히는 듯한 우산은 뒤에 걸린 도살된 소의 벌려진 다리, 새의 부리 같은 입과 이빨과 함께, 그림 전체가 새와 ‘미학적 유사성’(134)을 가지도록 이끈다. 요컨대 베이컨에게 있어서 회화작업은 우연이 중첩되어 무의식적으로 이루어지는 손적 과정인 것 같지만, 여기에는 화가의 명료한 비판적 감각 기준이 작동한다. 전체 회화는 구상과 다르면서도 변조적 유사성을 띠게 되며, 돌발적이고 혼탁한 선-터치나 색-조각은 국지적으로만 나타난다. 다이어그램의 우발적 측면과 통제적 측면에 대해서 베이컨의 다른 회화들에 대해서도 언급할 수 있을 테지만,

지면 관계상 줄인다.

들뢰즈는 베이컨의 회화로부터 무엇을 배웠는가? 베이컨은 추상회화가 감각을 보다 통렬하게 만들 생동감이 없다고 말하는데, 그 이유는, 추상회화가 우연성을 가진 다이어그램을 필연성의 코드로 대체하였기 때문이다. 이는 쉬운 길이다. 베이컨은 붓질 하나하나에, 색채 하나하나에 우연을 가미한다. 이 작은 하나의 작업행위에도 화가의 비판적 감각은 작동된다. 하지만 화가는 자신이 그린 그림의 상투성에 절망한다. 우연 없는 필연은 타자 없는 동일성에 불과하기에, 화가는 명량한 마음으로 이 절망을 수용한다. 화가는 붓질뿐만 아니라 형질로 쓰고 문지르기도 하며 맹목적인 회화작업을 지속적으로 하는 중에, 물록 형상이 떠오르고 물감이 열리는 것을 본다. 베이컨이 다이어그램을 통해 리듬적 질서를 창조하는 과정은 회화 예술에 고유한 것이지만, 다이어그램은 개념적 질서를 창안하는 과업을 가진 철학에게도 시사하는 바가 있다. 한 철학자가 개념의 발생을 규명하기 위해서 자기 자신을 반성한다는 것은 어려운 일이다. 철학자 들뢰즈는 비-개념적 영역인 예술에서 그 모델을 발견한다.

넷째, 카오스. “다이어그램은 카오스이며 재난이다.”(118)라는 말은 무슨 의미인가? 창조적 예술가나 학자라면 필시 기존의 질서를 잃고 재난에 빠지는 경험을 한다. 세잔이 말하는 ‘심연’, 클레가 말하는 ‘사라져 가는 회색 점’(119), 알프레드 비온이 말하는 소위 ‘O’ 경험(Simington & Simington, 1996/2008: 237), 칸트가 만년에 말한 송고의 경험(Smith, 2003: xix) 등이 그 예이다. 재난의 경험은 당사자에게 공포와 전율로 다가올 것이다. 재난은 카오스를 접한 사람의 경험적 상태를 말한다. 모든 감각의 여건이, 종합의 건축물이 붕괴되어 삶의 리듬감을 상실한 상태이다. 이러한 재난의 경험은 카오스로부터 온다.

카오스란 무엇인가? 들뢰즈는 카오스를 초월성이 배제된 내재성의 ‘무한하게 무한한 변이’의 존재로 본다(Rosanvallon & Preteseille, 2009/2012: 95). “카오스를 특징짓는 것은 규정들의 부재라기보다는 규정들의 윤곽이 나타나는 무한속도다. 즉 그것은 하나의 규정에서 다른 하나의 규정으로의 운동이 아니라 오히려 두 규정 사이에서 일어나는 관계의 불가능성인데, 왜냐하면 하나의 규정은 다른 하나의 규정이 사라져버린 후에야 나타나기 때문이다.”(Deleuze & Guattari, 1991/1995: 65-66) 한 마디로 카오스는 ‘탄생과 소멸의 무한속도’(Deleuze & Guattari, 1991/1995: 170)이다. 예술과 철학은 카오스를 구현하거나 구원하는 감각과 개념의 구도(다이어그램)를 건설함으로써 작품을 창작하거나 개념을 창안한다. 다이어그램이 카오스이자 재난이라는 들뢰즈의 말은 정돈된 세계의 붕괴 경험과 카오스와의 대면으로부터 새로운 리듬을 건립할 다이어그램이 탄생한다는 것을 의미한다.

예술가와 철학자는 온몸으로 재난을 겪고 그곳으로부터 필사적으로 탈출하려는 사유자들이다. 그들의 차이는 다만 그들이 건립한 다이어그램과 창조물에 있다. 그런데 화가의 재난 경험은 ‘히스테리컬’하다는 점에서 독특하다고 들뢰즈는 말한다(66). 여기서 히스테리는 샤르코의 의학교실 사진에

서 신체적 경련을 일으키는 환자의 모습을 연상시킨다. 가령, 음악에는 ‘정신에게 저항하는 불활성의 물질적 찌꺼기’(68)가 남아 있지 않다. 음악은 너무 비물질적이라는 것이다. 이에 비해 회화는 선과 색의 시스템과 다기능적 눈과 함께 신체의 물질적 현실을 발견하도록 한다.

들뢰즈는 베이컨의 그림에서 아플라가 카오스를 표현하고 있다고 본다. 그러면 형상은 대재난 속에서 살아남기 위해 ‘작은 우산’(다이어그램)이라도 펴든 화가 자신 또는 화가와 친밀한 지인들이일 것이다. 베이컨의 그림을 보면, 윤곽을 사이에 두고 아플라는 형상을 압박하고, 형상은 아플라로 탈주하고자 노력한다. <회화 1946>에서 형상은 윤곽에 갇혀 있지만 벌어진 입과 뾰족한 우산 끝을 통해서 탈주를 기도한다. <교황 이노센트 10세>에서 형상은 고타치는 입을 통해 한시적 신체로부터 벗어나려는 노력을 한다. 교황의 흰 아래 옷 부분은 윤곽을 이미 벗어난 듯이 보인다. <삼면화 1972년 8월>에서 좌우 패널의 형상은 의자에 앉아서 유출과 생성의 운동을 하며, 가운데 패널의 커플은 거의 정지되어가고 있는데, 이 세 패널은 분리되어 있지만, 그림틀을 넘어 소통한다. <방류>에 이르러서 윤곽은 배경의 한 요소로 물러나고 형상과 아플라는 식별불가능하게 뒤섞인다. 들뢰즈는 베이컨에게서 새로운 감각의 발생논리를 배운다. Smith(2003: xx)는 들뢰즈의 저서의 핵심이, 감각적 종합의 기반으로서의 ‘리듬’과 그 리듬의 종합적 성격의 이면에 버티고 있는 근원적 취약성 내지는 무-기반적 ‘카오스’의 관련에 있다고 본다. 이 말은 리듬을 카오스에 비추어, 그리고 카오스를 리듬에 비추어 이해할 수 있어야 한다는 의미로 해석된다.

2. 감각의 논리

들뢰즈가 말하는 감각의 논리는 회화에 있어서 새로운 감각의 발생과정을 설명하는 논리이다. 감각의 논리는 붕괴와 생산의 두 측면을 갖는다. 붕괴는 감각-리듬의 상실과 카오스로의 상승이며, 생산은 카오스로부터 다이어그램으로, 그리고 리듬의 창설과 감각의 구현으로의 하강이다. 우선, 붕괴의 측면을 보자. 먼저 파괴되지 않고서는 생산될 수 없기에, 새로운 감각의 발생은 기존의 감각이 붕괴되는 것으로 시작한다. 아이가 백지상태로 초등학교에 들어오는 것이 아니듯, 화가는 흰 캔버스 앞에서 작업을 시작하지 않는다. 베이컨이 사진에 그토록 ‘열광과 불신’을 표명한 이유는, 사진이 단순한 볼거리가 아니라 ‘본다는 것의 상투적 여건’(Deleuze, 1981/2008: 107) 그 자체를 이미 형성하고 있기 때문이다. 비단 사진뿐이 아니라 영화 이미지, 신문잡지, 광고, 기성의 인식들, 추억들, 환상 등도 그렇다. 상투성에 대한 투쟁은 무시무시한 일이다. 왜냐하면, 기성의 감각체제와의 싸움은 일거수일투족의, 신체적 운동성의 난조를 가져올 정도로 일상적 삶에 있어서 감각여건의 붕괴를 유발시키기 때문이다. 세잔의 회의(懷疑)가 그 좋은 예이다(Merleau-Ponty, 1945/1985). 하지만 상투성과의 투쟁은 패배가 예견되는 절망적인 것이다. 감각여건이 붕괴되면 화가는 대재난에 빠지며, 카오스와 접하게 된다. 그런데 바로 그 카오스와의 대면이 창조의 기회이기도 하다.

다음으로, 생산의 측면을 보자. 카오스와의 대면으로 인해 화가에게 공포와 전율이 엄습한다. 그것은 상상적 환상과 상징적 규범을 설치하여 카오스와의 대면을 회피하는 보통 사람이 알지 못하는 끔찍한 일이다. 비유컨대, 화가는 너른 바다에서 거친 폭풍우에 휩싸인 채 일엽편주를 타고 있다. 화가는 필사적으로 돛대와 삿대를 부여잡고 피난처의 방향을 가늠한다. 화가의 이러한 생존 수단은 다이어그램이라고 불린다. 다이어그램은 카오스로부터의 최소한의 보호막이다. 다이어그램에는 카오스로부터 도래하는 우연성과 비판적 감각에 의한 통제성의 양면이 있다. 여기서 ‘비판적 감각’은 일종의 사유이지만, 그것은 이성이나 지성과 같은, 감성 외부의 상위 능력으로부터 오는 것이 아니라, 감성에 내재하는 능력으로부터 온다(Smith, 2003: xxii). 다이어그램이 ‘새로운 현실을 구축하는 힘’(이명순, 2018: 25)이라고 한다면, 그 사유하는 힘의 원천은 카오스와 감성에 있다. 다이어그램은 리듬의 짝이다. 드디어 새로운 리듬이 찾아지고 혼란스럽게 열려졌던 감각의 밸브는 다시 닫힌다. 그리고 다시……. 요컨대, 화가가 겪는 감각의 혼란은 기성의 감각여건으로서의 리듬이 붕괴되고 새로운 리듬이 아직 찾아지지 않았기 때문이다. 이 붕괴는 화가를 카오스와의 대면으로 이끈다. 화가는 카오스로부터 자신을 보호해 줄 다이어그램을 찾는다. 카오스의 우연성과 사유의 통제성의 양면을 띤 다이어그램은 화가로 하여금, 경험적으로는 감각될 수 없지만 회화적 실험을 통해서만 감각될 수밖에 없는 리듬을 찾을 수 있게 해준다.

『감각의 논리』는 무엇보다도 화가 베이컨이 생성한 새로운 감각의 발생을 철학적으로 규명하는 저서이지만, 이면에는 철학자 들뢰즈가 넘어서고자 하는 칸트의 초월철학의 흔적이 깔려있다. 칸트의 초월철학이라는 개념적 선행조직자가 없었더라면, 들뢰즈는 칸트와는 다른 감각의 논리를 창안할 수 없었을 것이다. 들뢰즈에게 칸트의 초월철학은 극복의 대상이다. 하지만 칸트의 세 비판서를 능력이론의 관점에서 재구성하는 저작(Deleuze, 1963/1995)과 『판단력 비판』에 집중하여 사유의 수동성을 집중적으로 규명하는 논문(Deleuze, 1963/2007)을 보면, 들뢰즈는 칸트의 초월철학을 정면에서 비판하지 않고, 그것을 점진적으로 한계점으로 몰고 간다는 것을 알 수 있다. Sauvagnargues(2009/2016: 119-124)는 들뢰즈가 칸트와 결별하는 지점을 1983년과 1985년에 출간된 두 권의 시네마 저서에서 찾고 있으나, 그 지점은 『감각의 논리』(1981)에서도 찾아질 수 있고, 더 이전으로 소급될 수도 있어 보인다. 들뢰즈가 칸트의 초월철학과 어떻게 결별하였는가, 하는 질문을 규명하는 것은 이 논문의 범위를 넘어선다. 다만, 『감각의 논리』에서 칸트는 한 번 짧게 인용될 뿐, 이미 긍정적 참조점이 아니라는 것은 확실하다.

이 감각의 논리가 철학자 들뢰즈에게 중요한 이유는 회화가 생성한 새로운 감각에 힘입어 본질적으로 수동적인 사유가 자극을 받고, 그 사유가 자신의 한계를 초과하여 새로운 개념을 창안할 수 있게 되기 때문이다. 이때 철학이 창안한 개념은 어떤 것인가? 그것은 ‘회화에 대한 개념’이 아니라, ‘회화의 개념’이다. 전자는 회화에 뒤집어씌운 기성의 개념이라면, 후자는 회화에 매혹된 철학자가 회화로부터 길러 올린 개념이다. 이 후자의 개념이 들뢰즈의 감각의 논리를 구성한다. 다시 말하여,

들뢰즈의 『감각의 논리』는 회화가 새로운 감각을 발생시키는 논리를 철학적으로 규명하면서, 동시에 철학적으로 규명된 그 감각의 논리가 회화적 감각의 자극에 화답하여 철학이 분만한 철학적 개념으로 되는 구조를 가지고 있다. 그런데 철학적으로 규명된 감각의 논리는 회화 분야를 넘어선 적용가능성을 가진다.

들뢰즈가 베이컨의 회화적 실험에 주목하여 개진한 감각의 논리는 철학과 관련하여 두 가지 의미를 포함한다. 첫째는 철학과 회화의 관련이다. 개념을 창안하고자 하는 철학은 직접 회화적 실험을 참조해야 한다는 것이다. 회화를 도외시하는 철학은 개념의 재인적 굴레에서 탈출할 동력을 스스로 얻을 수 없기 때문이다. 그리고 그 결과 철학은 회화를 개념화한다. 둘째는 사유와 감성의 관련이다. 이는 이전의 감각의 논리를 갱신한다는 의미를 내포하고 있다. 사유는 감각이나 감정이 가하는 충격 하에서만 생겨난다는 사유의 수동성은 들뢰즈의 초기 프루스트 연구(Deleuze, 1976/1997: 1부)와 칸트를 비판적으로 겨냥한 국가 박사학위 논문(Deleuze, 1968)에 이미 드러난 바 있다. 이러한 사유의 본질적 수동성은 들뢰즈가 1963년에 내어놓은 논문(Deleuze, 1963/2007)에 잘 드러나 있다. 그런데 베이컨에 관한 연구에서 들뢰즈는 사유는 감성으로부터 자극받지 않는 한 새로운 사유를 시작하지 않는다는, 근본적으로는 칸트의 『판단력 비판』과 다르지 않은 논지를 펼치는 것이 아니다. 들뢰즈는, 칸트가 미와 엄격히 구분하였던 숭고를 예술의 범주로 변형시키면서, 사유가 예술에 의해 자신의 사유불가능성의 한계를 초과한다고 본다(Sauvagnargues, 2009/2016: 123). 이 지점에서 들뢰즈는 칸트의 감성론과 예술론의 분열을 재통합하면서 칸트와도 결별한다. 감성의 초월적 실행은 예술적 실험에 통합되는 것이다.

사유의 한계초과에는 ‘예술이 실행하는’ 사유의 한계초과와 ‘예술을 통한’ 사유의 한계초과가 있다. 전자는 예술에 고유한 초월적 실행이며, 후자는 예술을 경유한 철학의 초월적 실행이다. 이 두 초월적 실행은 모두 예술적 감각이 사유를 발생시킨다는 공통점을 가진다. 다만, 그 사유를 통하여 예술은 예술작품을, 철학은 개념을 생산한다. 예술이 실행하는 감각의 논리와 철학이 예술에 조용하여 창안한 감각의 논리, 이 둘을 모두 포함하는 ‘감각의 사유 발생의 논리’는 교육의 논리와 얼마나 친화성을 가지는가? 일반적으로 말하여, 첫째로, 예술이 교육과 유사하다고 본다면, 예술이 실행하는 감각의 논리는 교육이 실행하는 감각의 논리로 될 수 있다. 둘째로, 교육학이 철학과 마찬가지로 개념을 창안하는 과업을 시행하고자 한다면, 철학이 실행하는 감각의 논리는 교육학이 실행하는 감각의 논리로 될 수 있다.

일반적 사항에 더하여 특수한 두 가지 사항을 추가로 논해보겠다. 첫째, 발생된 모든 감각이 사유를 자극하는 것은 아닐 것이다. 여기에는 상투적이지는 않지만 단지 자극적인 감각이 포함되어 있기 때문이다. 이 색다른 감각이 교육적인 것이 되려면, 이 감각에 창의적 가치가 있어야 한다. 로렌스는 세잔의 감각이 플라톤의 사유보다 중요하다고 말했다(Deleuze, 1981/2008: 102). 이테아를 말하는 것보다 이테아를 그리기가 더 어렵고, 가지계와 가시계를 절연시키는 것보다 가지계를 가시화하기

가 더 어렵기 때문이라는 것이다. 세잔은 그 누구도 걸지 않은 회화의 임무, 즉 클레가 말한 공식 ‘보이는 것을 보여주는 것이 아니라, 보이지 않는 것을 보이도록 한다.’(Deleuze, 1981/2008: 69)는 길을 개척했다. 다만 세잔에게 비가시적인 것이 이데아적 본질이었던 반면에, 베이컨에게 그것은 감각 여건으로서의 힘(리듬)이라는 차이가 있다. 그리고 세잔에게 있어서 본질의 가시화가 자신의 ‘모티프’(Deleuze, 1981/2008: 130)로부터 왔듯이, 베이컨에게 있어서 힘의 가시화는 자신의 ‘그래프’로부터 온다. 모티프와 그래프는 다이어그램의 고유명이다.

둘째, 감각의 발생이 교육적인 것이 되려면 그 감각이 새로운 사유를 발생시켜야 한다. 그 깊이는 시대의 조류나 유행을 넘어서는 것이다. 가령, 베이컨의 작품이 전하는 감각은 사회화적 피상성을 넘어서는 사유적 깊이가 있어서 창백한 이성으로는 그것을 포착하기 어렵다. 박정자(2015: 295)는 들뢰즈의 『감각의 논리』에 전적으로 의지하여 베이컨 회화를 소개하면서, 베이컨 회화를 로스코나 뉴먼의 색면추상 회화에 근접시키고, 칸트가 말한 숭고론에 따라서 본다. 들뢰즈가 칸트의 숭고론을 도약대로 삼아 예술을 통하여 사유가 자신의 한계를 넘어갈 길을 발견한 것은 사실이다. 그러나 베이컨이 추상회화를 극력 배척한 점과 들뢰즈가 시뮬라크르와 유머를 중시한 점(Deleuze, 1969/1999: 계열 19, 보론 1, 2; 진중권, 2003: 6, 7장)을 생각하면 이것은 의문스러운 일이다. 어쨌든 베이컨이 드러내는 이 감각의 사유생식성도 카오스에 적응하여 리듬을 창설하는 다이어그램으로부터 온다. 결국, 감각의 창조성과 사유적 깊이라는 조건을 충족하는 한에서 ‘감각의 사유 발생’은 ‘감각교육’으로 파악될 수 있으며, 여기에서 다이어그램의 교육적 역할은 핵심적이다.⁴⁾

IV. 결론

들뢰즈는 철학을 갱신하기 위하여 철학의 타자인 예술에 배우는 자의 태도로 접근한다. 그는 예술 중에서도 신체성과 점착성이 강한 회화, 그 중에서도 회화의 역사를 집약하고 있는 현대회화의 거장 베이컨에게 주목한다. 철학자 들뢰즈가 화가 베이컨으로부터 배운 것은 회화가 새로운 사유를 발생시키고 창의적인 감각을 어떻게 발생시키는가에 관한 논리, 한 마디로 감각의 논리이다. 화가는 감각여건의 붕괴로 인한 대재난을 겪어내면서, 카오스를 품은 사유를 가지고 새롭고 깊이 있는 감각을 작품에 구현한다. 하지만 우리는 기존의 감각여건이 붕괴되거나 새롭고 깊이 있는 감각과 조우하지 않는 한 사유하지 않는다. 사유한다고 하여도 자신의 사유를 최고의 한계치 너머로 끌고 가지 않는다. 최고의 한계치 너머에 접하였다고 하더라도 새로운 감각을 드러내는 회화작품을 창작하지 않는다. 하지만 베이컨을 비롯한 회화의 거장들은 자신만의 고유한 회화적 사유를 통해 새로운 감각을

4) 『천 개의 고원』에 따라서 교육을 육하원칙(5W1H)의 사건으로 볼 수 있다면, 다이어그램은 교육적 방법(HOW)의 측면에 배당될 수 있을 것이다(김영철, 2013: 40-42).

작품에 구현한다.

들뢰즈에게 회화가 생산하는 감각의 발생 논리는 철학과 이중적 관련을 갖는다. 여기서 ‘이중적 관련’은 회화에서 철학에로의 관련과 철학에서 회화에로의 관련을 말한다. 첫째로, 회화적 감각은 철학적 사유를 촉발한다. 철학의 사명이 개념의 창안에 있다고 할 때, 철학이 개념을 창안하는 사유를 시작하는 것은 회화가 주는 새롭고 깊은 감각에 자극받게 될 때이다. 철학은 능동적으로 사유할 때 오히려 재인에 머물며 새로운 개념을 분만할 수 없다. 그리하여 사유를 움직이게 할 힘을 회화에서 구한다. 둘째로, 철학이 창안한 개념은 회화의 개념으로서의 감각의 논리이다. 철학은 예술이 드러내는 새로운 감각에 매혹되어 그것을 사유하기 시작한다. 회화에 의해 촉발된 철학적 사유는 회화를 개념화하기에 이른다. 이 회화의 개념이 철학이 창안한 개념, 즉 감각의 논리이다. 요컨대, 철학은 회화로부터 자극을 받아 사유하기 시작하고, 그 사유의 결과로서 감각의 논리를 창안한다. 이 감각의 논리는 애초에 개념화되지 않은 채 회화에 속해 있던 것을 철학이 길러 올린 것이다. 철학이 회화로부터 배운 감각의 논리는 회화에게 어떠한 의미가 있을까? 들뢰즈는 자신의 저작을 베이컨에게 보내고 한 번뿐이지만 실지로 만났다고 한다. 아마도 『감각의 논리』는 베이컨에게 별 감흥을 주지 못했던 듯하다. 하지만 그 이론적 저서는 베이컨 이외의 사람들에게 베이컨의 회화를 이해하는 데 도움을 주고, 더 나아가 좋은 회화와 그렇지 않은 회화를 구분할 기준을 제시할 수 있다.

감각의 논리는 철학과 과학을 포괄하는 학문의 성격과 한계를 규명하는 데에도 중요한 공헌을 한다. 철학이 개념을 창안하는 것을 목적으로 할 때, 그 일은 어떻게 가능한가? 필시 들뢰즈는 베이컨과 더불어 자신이 제안한 감각의 논리를 답으로 제시할 것이다. 가령, 개념적 재난 속에서 카오스를 접한 칸트가 ‘발생의 이념’이라는 다이어그램에 따라 숭고론을 내놓은 것도 감각의 논리로 설명될 수 있다. 또한 감각의 논리는 교육학자에게도 시사하는 바가 있다. 그것은 교육학이 교육학의 타자로부터 배울 수 있으며, 더 나아가 교육학이 갱신되어야 한다면 교육학은 교육학의 타자로부터 배워야만 한다는 사실이다. 그 타자의 유력한 후보는 철학과 예술이다. 철학과 예술을 교육학의 타자로 든 것은, 한편으로는, 만년에 자신의 학문적 인생을 결산하면서 내놓은 『철학이란 무엇인가?』에서 들뢰즈가 ‘사유의 위대한 세 형식’으로 철학, 과학, 예술을 들고 있기 때문이기도 하고, 다른 한편으로는, 교육학이 ‘과학’을 중시하고 있다는 판단 때문이기도 하다. 들뢰즈에 따르면, 철학과 예술은 카오스를 접하고 그것과 대적하면서 무한성을 구원하거나 구현하는 반면, ‘교육과학’은 변수의 기능과 좌표의 구도에 주목하면서 카오스와의 대면을 회피한다. 그 귀결로서 개념적 창안을 기도하는 철학이나 감각의 구현을 시도하는 예술에 대한 교육과학도의 백안시 경향이 나타난다. 다시 말하여, 철학과 예술이 공유하고 있는 ‘카오스와의 대면’이라는 특성을 이해하지 못할 때, 과학은 다른 두 사유양식을 배척하는 태도를 내보일 수 있다는 것이다. 요즈음 교육학계에서 주목되는 ‘융복합교육론’(차윤경 외, 2019)은 교육학이 자신의 타자로부터 배움으로써 성장할 수 있다는 생각에 토대를 두어야 한다.

끝으로 후속연구 과제에 대해 언급한다. 첫째로, 감각교육론과 감각교육의 관계에 대한 경험적 규명이다. 이 논문과 관련하여 말한다면, 베이컨과 들뢰즈는 감각교육의 실천적 관련을 맺었다고 가정될 수 있다. 이것이 들뢰즈의 감각의 논리라는 이론의 발생적 기반이 된다고 할 때, 그 ‘발생적 관련성’이 문제이다. 이 관련성은 이론이 실천으로부터 귀납되는 식의 단순성을 떨 수 없다. 일반적으로 말하여, 이 문제는 이론과 실천의 관계 문제이기도 하고 학문과 예술의 관계 문제이기도 하다. 교육(학)으로 국한하여 말하면, 전자는 교육학과 교육의 관계 문제요, 후자는 교육학과 예술의 관계 문제이다. 둘째로, 들뢰즈의 주요 저서들을 ‘감각교육론’이라는 주제로 일관성 있게 묶어보는 작업이다. 성기현(2019)은 『차이와 반복』(1968)에 나타난 발생론적 지각론을 ‘감각교육론’과 연결시키면서, 『천 개의 고원』(1980)에 나타난 행동학적 정서론과 『철학이란 무엇인가?』(1991)에 나타난 예술작품의 존재론을 감각교육론과 별도로 취급하고 있다. 이러한 구도와는 달리, 감각교육론이라는 유적 개념으로 이 세 저서의 논지를 포괄할 수도 있다.

참고문헌

- 김남이(2017). 히스테리화된 히스테리: 들뢰즈의 히스테리. **근대철학**, 9, 59-75.
- 김영철(2013). 사건으로서의 교육: 육하원칙에 따른 『천 개의 고원』의 교육학적 해석. **교육철학연구**, 35(2), 25-48.
- 박정자(2015). **눈과 손, 그리고 햅틱**. 서울: 기파랑.
- 박정태(2012). **철학자 들뢰즈, 화가 베이컨을 말한다**. 서울: 이학사.
- 성기현(2019). **들뢰즈의 미학**. 서울: 그린비.
- 이명순(2018). 다이어그램에 대한 분석과 감각 중심 미술교육에의 제안: 프란시스 베이컨 회화에 대한 질 들뢰즈의 해석을 중심으로. **미술과교육**, 19-2, 19-41.
- 진중권(2003). **현대미학강의: 송고와 시물라크르의 이중주**. 파주: 아트북스.
- 차운경 외(2019). **융복합교육론**. 서울: 학지사.
- 黒崎政男 편(1997). **カント事典**. 이신철 역(2009). **칸트사전**. 서울: b.
- Archimbaud, M. (1996). *Francis Bacon: entretien avec Michel Archimbaud*. 최영미 역(1998). **화가의 잔인한 눈**. 서울: 강.
- Deleuze, G. (1963). *La philosophie critique de Kant*. 서동욱 역(1995). **칸트의 비판철학**. 서울: 민음사.
- Deleuze, G. (1963). L'idée de genèse dans l'esthétique de Kant. 박정태 역(2007). 칸트 미학에서의 발생의 이념. 박정태 편역(2007). **들뢰즈가 만든 철학사**(pp.177-217). 서울: 이학사.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. 김상환 역(2004). **차이와 반복**. 서울: 민음사.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. 이정우 역(1999). **의미의 논리**. 파주: 한길사.
- Deleuze, G. (1976). *Proust et les signes*. 서동욱, 이충민 역(1997). **프루스트와 기호들**. 서울: 민음사.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*. D. W. Smith (2003, Trans.). *Francis Bacon: the logic of sensation*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: logique de la sensation*. 하태환 역(2008). **감각의 논리**. 서울: 민음사.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* 이정임, 윤정임 역(1995). **철학이란 무엇인가?** 서울: 현대미학사.

- Llosa, M. V. (1988). *Elogio de la madrastra*. 송병선 역(2010). **새엄마 찬양**. 파주: 문학동네.
- Maubert, F. (2009). *L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux: conversations avec Francis Bacon*. 박선주 역(2015). **인간의 피냄새가 내 눈을 떠나지 않는다**. 서울: 그린비.
- Merleau-Ponty, M. (1945). Le doute de Cézanne. 권혁면 역(1984). 세잔느의 회의. **의미와 무의미**(pp.15-40). 서울: 서광사.
- Rosanvallon, J., & Preteseille, B. (2009). *Deleuze & Guattari à vitesse infinie*. 성기현 역(2012). **데리외즈와 가타리의 무한속도**. 파주: 열린책들.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze et l'art*. 이정하 역(2009). **데리외즈와 예술**. 파주: 열화당.
- Sauvagnargues, A. (2009). *Deleuze: l'empirisme transcendantal*. 성기현 역(2016). **데리외즈, 초월적 경험론**. 서울: 그린비.
- Simington, J., & Simington, N. (1996). *The clinical thinking of Wilfred Bion*. 임말희 역(2008). **윌프레드 비온 입문**. 공주: 눈.
- Smith, D. W. (2003). Deleuze on Bacon: three conceptual trajectories. In Smith, D. W. (2003 Trans.). *Francis Bacon: the logic of sensation*(pp.vii-xxvii). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- Sylvester, D. (1987). *Interviews with Francis Bacon*. 주은정 역(2015). **나는 왜 정육점의 고기가 아닌가?** 서울: 디자인하우스.

* 논문접수 2019년 8월 4일 / 1차 심사 2019년 9월 7일 / 2차 심사 2019년 11월 19일 / 게재승인 2019년 11월 19일

* 김영철: 현재 충북대학교 사범대학 교육학과 교수로 재직 중이다.

* E-mail: kyc@chungbuk.ac.kr

The logic of sensation: what philosopher Deleuze learned from painter Bacon

Kim, Young-chul*

The purpose of this research is to explore the logic of sensation and its educational implications. Deleuze made up his mind to become the pupil who would learn the art in order to break through the state of the philosophical stringency. He judged the art to be the other of the philosophy, and among the genres of the art, he chose with prudence the modern painter Bacon and his paintings. Deleuze wanted to know, from Bacon's paintings and his interviews with Sylvester, how it was possible to create new sensations. His work *F. Bacon: logique de la sensation* published at 1981 is the result of his experience as a learner about Bacon's paintings and words. The theory on the genesis of sensation is convertible to the theory on the pedagogy of sensation under two conditions, the creativity of sensation and the profundity of genesis. If there were not Bacon's paintings and words which gave rise to new sensation, there would not be Deleuze's theory on the pedagogy of sensation. At the same time, if there were not Deleuze's learning, Bacon's works would remain the possible. The logic of sensation is not only applicable to the theory on painting or art, but to the philosophy that has the task to create new concepts. Furthermore, the logic of sensation can give the science of education a model of fusion/convergence education.

Key words: Deleuze, Bacon, logic of sensation, chaos, diagram, rhythm, sensation

* First author, Professor, Chungbuk National University.