

미학의 정치화(政治化) - 제3기 들뢰즈 철학의 전략 (요약)

김재인(서울대)

1.

들뢰즈의 철학 사상을 세 시기로 분류하는 것에는 별 이견이 없는 듯하다. 비록 세 시기 간의 관계에 대해서는 이견이 많지만 말이다. 제2기는 과타리와와의 만남 및 공동 작업 시기로 특징지을 수 있겠는데, 연도로는 1969년 『의미의 논리』 출판 직후부터 1980년 『천 개의 고원』 출판까지가 해당한다. 나는 과타리와와의 만남이 들뢰즈 철학에서 무척 중요한 의미를 갖는다고 평가하며, 들뢰즈 자신의 회고에서도 이 점은 분명히 드러난다.¹⁾ 들뢰즈는 『『의미의 논리』의 이탈리아 판에 붙인 노트』(“Note pour L'édition italienne de LOGIQUE DU SENS”, 1976)의 마지막 두 문단에서 행한 자기비판을 통해 자기 자신조차 정신분석에 야합하고 있었음을, 나아가 과타리와와의 만남이 정신분석과의 진정한 단절을 이루게 해주었다고 술회한다.

“이 『의미의 논리』에서 잘 진척되지 않았던 것은 무엇인가? 명백히 그 책은 여전히 정신분석과 관련해서 순진하면서도 비난받아 마땅한 야합을 증언하고 있다. 내 유일한 해명은 다음과 같으리라. 그렇게 해도 나는 아주 소심하게 정신분석을 사건을 표면적 존재물로 만드는 일에 매진하는 표면의 예술로 제시함으로써 **무해하게**(inoffensive) 만들려고 시도했었다(오이디푸스는 나쁘지 않다, 오이디푸스는 좋은 의도들만 지니고 있다...). / 하지만 어쨌든 정신분석적 개념들은 손상되지 않고 존중받는 채로 있었다. 멜라니 클라인과 프로이트가 그러하다. 다행이도 그 후로는 내 이름으로 말하는 것이 내겐 거의 불가능하다. 왜냐하면 『의미의 논리』 후에 내게 일어난 일은 펠릭스 과타리와와의 만남, 그와의 작업, 둘이 함께 한 일 등에 속해 있기 때문이다. 내 생각에는, 우리는 다른 방향들을 찾고, 우리는 그렇게 하려는 욕망이 있었다. [...] 또한 내 생각에는, 양태(mode)의 이런 변화는 소재의 변화를 내포하며, 혹은 역으로 어떤 정치가 정신분석을 대신한다는 것을 내포한다. 하나의 정치(미시정치)이자 하나의 분석(분열분석)인, 상이한 유형의 기관 없는 몸 위에서의 다양체들에 대해 연구할 작정인, 하나의 방법. 계열 대신 **리즘**, 과타리의 말이다.”(DRF 60, 이하 모든 **굵은 글씨**는 원문 강조, 모든 밑줄은 인용자)

실제로 들뢰즈와 과타리는 이 일을 잘 해냈다. 우리는 이 일이 “자본주의와 분열증”이라는 명칭을 갖고 있으며, 『천 개의 고원』에서 “끝(fin)”(MP 8)이라는 마침표를 찍었다는 점을 잘 알고 있다. 그 후 둘은 각자의 작업에 매진하게 된다.

특이한 점은 들뢰즈의 작업이 주로 예술을 중심으로 행해졌다는 점이다. 이는 중요한 출판물의 제목만 일별해 보아도 쉽게 드러난다.

자료: 1980년대 이후 들뢰즈 작업의 개요 (*표시에 주목)

1) 이 점에서 『들뢰즈. 존재의 함성』(1997)에서 바디우가 내린 평가와 이를 그대로 답습한 『신체 없는 기관』(2004)에서의 지적의 평가는 명백히 틀렸다.

- 『스피노자. 실천 철학』(1981, 개정 증보판)
- * 『프랜시스 베이컨. 감각의 논리』(1981)
- * 『시네마1. 운동-이미지』(1983)
- * 『시네마2. 시간-이미지』(1985)
- 『푸코』(1986) - 푸코 사망
- * 『주름. 라이프니츠와 바로크』(1988)
- 『페리클레스와 베르디. 프랑수아 샤텔레의 철학』(1988) - 샤텔레 사망
- 『협상들』(1990) - 짧은 글 및 인터뷰 모음
- * 『철학이란 무엇인가?』(1991)
- * 『소진된 자』(1992) - 베케트 작품
- * 『비평과 임상진료』(1993) - 문학예술 비평의 비중이 큼

푸코나 샤텔레의 죽음과 같은 특별한 사정이 없는 한, 작업이 예술론에 관심이 집중되어 있음은 분명하다. 책의 제목들만 봐도 짐작할 수 있듯이, 들뢰즈의 전략은 ‘미학의 정치화(政治化)’로 요약된다. 그렇다면 들뢰즈가 예술 연구에 매진한 것은 무슨 까닭에서일까? 분열분석과 혁명적 실천에서 예술의 고유한 역할은 무엇일까? 또한 프랜시스 베이컨의 회화론을 그 시발점으로 삼은 것은 왜일까? 베이컨 론의 제목인 『프랜시스 베이컨. 감각의 논리』(앞으로 『감각의 논리』로 약칭)에서 말하는 “감각”이란 무엇이며, 감각은 과연 혁명적 역할을 담당하는 걸까? 그렇다면 어떻게? 나는 『감각의 논리』에서 진행된 작업을 베이컨의 인터뷰와 직접 대면시켜 가면서 이런 물음들에 대해 답해보려 한다.

2.

들뢰즈에게 과타리와의 만남은 정신분석과의 근본적 단절을 의미한다. 그렇다면 정신분석이 잘 하지 못한 것은 무엇일까? 무의식에 대한 잘못된, 심지어 해로운 해석이 그것이다. 들뢰즈는 말년의 인터뷰에서 자신들의 성취를 요약한다.²⁾ 『안티 오이디푸스』에 대해 “오늘날에도 이 책이 여전히 효력을 갖고 있나요?”라는 물음을 받은 들뢰즈는 이렇게 답한다. “네, 아름다운 책입니다, 아름다운 책입니다. 그 까닭은, 이 책은 무의식에 대한 착상을 담고 있는데, 내 생각에는, 무의식에 대해 이런 식으로 착상한 유일한 사례이기 때문입니다.” 이어 들뢰즈는 세 가지 요점을 말한다. “첫째로, 무의식의 다양체들.” 그러니까 무의식은 단일한 어떤 것이 아니라 다양체들로 되어 있다는 점. “둘째로, 세계 망상으로서의 망상. 가족 망상이 아니라요. 그러니까 우주적인 망상, 인종들, 부족들, 이런 거에 대한 망상. 멋지지요. 그리고 셋째로는 기계와 공장으로서의 무의식. 무의식은 극장이 아닙니다. 이 세 가지 요점과 관련해서는 바꿀 게 하나도 없어요. 내 생각에 이건 아주 절대적으로 여전히 새로운데, 왜냐면 정신분석 전부가 다시 재구성되어 왔기 때문이다. 그래서 내 희망으로는, 내가 믿기로는, 이것은 아마도 앞으로

2) 1988~9년에 들뢰즈는 비공개 인터뷰를 6시간 분량으로 촬영했다. 사후(死後)에 유럽의 문화채널 아르테(arte) TV를 통해서 방송했고, 『들뢰즈 ABC』(*L'Abécédaire de Gilles Deleuze*)라는 제목으로 비디오테이프(1996년)와 DVD(2004)로 발매되었다. 질문자 클레르 파르네(Claire Parnet)는 abc 순서대로 하나의 키워드를 부여하고 그 키워드에 맞는 질문들을 순서대로 해나간다. 아래의 내용은 「욕망의 D」(D comme Désir)라는 항목에 나온다.

다시 발견될 책임입니다.” 그러면서 들뢰즈는 기도하는 자세로 손을 모아 올리고, 말을 마친다. “이 책이 다시 발견되기 위해서 할 수 있는 일은 없지만요.” 절망적인 상황, 시대에 대한 절망이 엿보인다. 『안티 오이디푸스』는 무의식에 대해 세 가지 새로운 착상을 했으며 여전히 오늘날도 유효한데, 그런 점에서 다시 발견되어야 하지만 아무도 그 일을 하고 있지 않다는 것이 들뢰즈의 평이다.

『안티 오이디푸스』의 말미에는 다음과 같은 의미심장한 말이 나온다. “예술과 과학은 혁명적 잠재력이 있으며, 단지 그것만이 있다.”(A0 454) 예술의 혁명적 잠재력과 관련하여, 들뢰즈는 과타리도 많은 공동 연구를 했다(『카프카』, 『천 개의 고원』). 심지어 예술은 정신분석의 무의식 개념을 능가한다. “정신의학자들과 정신분석가들보다 로런스, 밀러, 케루악, 버로스, 아르토, 또는 베케트가 분열증에 대해 더 잘 안다 해도, 그게 우리 잘못일까?”(PP 37) 이와 관련해 『안티 오이디푸스』의 일본어 번역자 우노 구니이치도 이렇게 말한 바 있다. “동시대의 문제에 답하려 하면서, 동시대를 멀찍이 넘어선 전망 속에 문제를 위치시키고 답했다는 점이야말로 이 책의 특징이다. [...] 확실히 그것은 정신분석의 영역을 한참 넘어서는 문제 제기 속에서 정신분석을 문제로 삼을 뿐이다.”(우노 2006: 393)³⁾ 우노가 말하는 “정신분석의 영역을 한참 넘어서는 문제 제기”란 바로 무의식에 대한 혁신적 착상이며, 예술이 탁월하게 수행하는 바로 그 일이기도 하다. 실제로 예술에 대한 높은 평가는 『니체와 철학』 이래로 들뢰즈에게 일관된 것이었다. 그렇지만 예술에 혁명적 실천의 임무를 부여한 것은 정신분석과의 완전한 결별 후의 일로 보인다. 이 작업은 과타리와의 공동 작업에서 개진된 새로운 무의식 개념을 발전시킨 것으로서, 과타리와의 결별이 아닌 분업으로 이해될 수 있다. 제3기 들뢰즈 철학이 예술을 이정표 삼아 나아갔다면, 이는 과타리와의 공동 작업의 연장으로 이해해야 하리라.

그렇다면 예술은 어떤 혁명적 잠재력을 갖고 있으며, 그 까닭은 무엇일까? 들뢰즈가 감각에 주목한 것은 무슨 이유 때문일까? 한편 감각이란 무엇일까? 왜 베이컨이 출발점이었을까? 나는 문제의 핵심이 ‘로고스(logos)에 맞선 아이스테시스(aisthesis)’라고 본다. 그렇다면 로고스(즉 이성과 논리)에 맞서 아이스테시스(즉 감각)를 내세우는 것은 어떤 실천 전략의 일환일까? 나는 니체가 『기쁜 삶』 초판(1882) 2권의 한 구절에 주목한다.

“그렇다, 모든 은밀한 비참함의 오르페우스로서, 음악가[*ein Musiker*]는 그 누구보다 위대하다. 지금까지는 표현될 수 없고 그 자체로 예술에 격이 맞지 않는 것으로 보였던(*was bisher unausdrückbar und selbst der Kunst unwürdig erschien*), 또한 언어(Worte)에 의해 주로 내쫓기기만 했을 뿐 파악(*fassen*)되지 않았던 많은 것들이, 즉 영혼의 아주 작고 미시적인 많은 것들(*manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele*)이, 특히 음악가에 의해 예술에 접합되었다. 그렇다, 그는 아주 작은 것의 대가이다.”(FW 87)

여기서 니체가 말하려는 것은, 언어(logos)가 놓치는, 언어의 그물을 빠져나가는, 그리하여 언어를 통해서는 없다고 말할 수밖에 없는, 또는 언어에 의해 추방되기만 해온 바로 그것을 감각(aisthesis)은 포착하고 파악하고 표현한다는 점이다. 감각된 것(*αἰσθητά*)은 언어로 번역되지 않

3) 『안티 오이디푸스』의 새로운 일본어 번역(2006)에 붙은 후기에서 한 말이다.

는다. 예술작품은 제아무리 많은 설명(logos)을 들어도 직접 감각하지 않으면 체험하지 못한다. 음악이나 회화를 말로 번역해 전달한들 그 말을 듣고 작품을 재연할 수 없다. 예술작품은 일차적으로 신경계에 직접 전달된다. 이런 점에서 예술은 탁월하게 무의식적인 실천이다. 들뢰즈가 감각(sensation)을 핵심 개념으로 삼은 데는 이런 이유가 있었던 것 같다.

나는 크게 세 가지 논점을 제시하려 한다. 첫째, 들뢰즈는 예술을 탁월하게 무의식적인 활동으로 여기고 있다. 예술의 생산물인 감각은 통상적 의미의 언어를 비껴가며 따라서 언어와 교집합이 없다. 언어를 비껴가기에 감각은 언어학적 분석(특히 정신분석)의 대상이 아니며, 물질적 무의식에 대한 분석의 다른 이름인 분열분석의 대상이다. 둘째, 감각은 뇌와 지능(또는 지성)을 우회해야 하는 의미 이해를 추구하지 않는다. 감각은 신경계에 직접 작용하며, 바로 이런 점에서 예술은 무의식적으로 작용한다. 셋째, 감각은 사람을 삶의 진실로 맹렬하게 돌려 보낸다는 점에서 혁명적이다. 예술을 통해 사람이 체험하는 진실은 사실은 하나인 세 단계로 이루어져 있다. i) 인간과 동물의 공통 사실(죽을 운명인 고기), 나아가 ii) 우주의 비유기적 삶, 궁극적으로는 iii) 시간의 힘이 그것이다. 이 진실을 체험할 때 사람은 어쩔 수 없이 자신과 세계를 근본적으로 바꾼다.

3.

들뢰즈가 베이컨의 회화를 ‘미학의 정치화’를 위한 첫 번째 자원으로 삼은 까닭은, 현대 화가로서 베이컨이 ‘추상회화’와 ‘추상표현주의’라는 두 흐름을 피해 새로운 장을 열었기 때문이다. 나아가 베이컨은 실베스터와의 비교적 긴 인터뷰를 통해 자신의 작업에 대해 직접 말한다. 이 와중에 베이컨은 어쩔 수 없이 말더듬을 구사한다. 로고스는 아이스테시스를 붙잡지 못한다. 하지만 이 말더듬 속에서 들뢰즈는 베이컨 회화의 비밀을 보고 드러낸다.

회화가 무의식적 활동이 되는 일차적 방법은 “재현(representation)”, 즉 “구상작용(figuration)”, “삽화(illustration)”, “서사(narration)”를 피하는 것, “감각 자극적인 것(sensational)”이나 “진부함(cliché)”것을 피하는 것이다. 이런 것들은 회화에 필연적으로 이야기를 도입하기 때문이다. 가령 잔혹하거나 선정적인 이미지는 잔혹하거나 선정적인 장면과 이야기로 즉각 우리를 데려간다. 우리는 그 이미지를 통과해서 그 이미지가 대리하는(represent) 어떤 다른 곳에 이른다. 이미지는 종착지가 아니라 경유지로 남는다. 이미지는 재현된 그 무언가에 종속된 채로 머문다. 따라서 재현은 감각이 아니며 심지어는 감각과 반대된다. 관건은 “감각”을, 즉 순수한 이미지인 “형상(Figure)”을 건립하는 것이다.

“폭력은 두 개의 전혀 상이한 의미를 갖고 있다. “회화의 폭력에 대해 말할 때, 그것은 전쟁의 폭력과는 아무 상관없습니다.”[Slyvester 76~81] (감각 자극적인 것, 진부함 같은) 재현된 것의 폭력에 감각의 폭력이 대립된다. 감각의 폭력은 그것이 신경계에 가한 작용과, 그것이 통과한 층위들과, 그것이 가로지른 영역들과 하나일 따름이다. 形象 자체는 구상화된 대상의 본성에 빚진 것이 전혀 없다. 이는 아르토에서와 같다. 잔혹은 흔히 믿는 그런 것이 아니며, 재현된 것에 점점 덜 의존한다.”(FBLS 29 / IV-4⁴⁾)

4) 『감각의 논리』 초판은 조금 큰 판형에 작은 글씨로 편집되어 있어서, FBLS라는 약칭 및 쪽수와 함께 장과 문

들뢰즈에 따르면 그림은 “하나의 격리된 현실(하나의 사실)”이자 “하나의 이미지(une Image)”가 된 “형상(Figure)”이며(FBLS 9 / I-1, 2), 화가는 “(대상들이나 관념들의) 지적(intelligible) 관계들과 대립하는 **사실관계(matters of fact)**”(FBLS 10 / I-3; passim.)를 건설한다. 여기서 나는 “지적 관계”와 “사실관계”가 각각 로고스와 아이스테시스에 대응한다고 본다. 베이컨은 말한다.

“나는 심지어 내가 하는 것을 그다지 해석하지 않습니다. 이렇게 말한다고 해서 내가 영감을 받았다고 생각하고 있다고 생각하지는 마세요. 나는 내가 좋아할 수 있는 것을 작업합니다. 하지만 그걸 해석하려 하지는 않아요. 결국 나는 무언가를 말하려고 하는 것이 아니라 무언가를 하려고 하는 것입니다.”(Slyvester 198)

베이컨은 ‘말 또는 해석’과 ‘행위’를 대립시키는데, 물론 여기서 ‘행위’는 ‘그림 그리는 행위’ 즉 ‘이미지나 형상 만들기’를 가리킨다. 여기서 정신분석의 모든 **해석**은 유효성을 잃는다(FBLS 30, 37, 38 / IV-5, VII-8, 10). 미술은 오직 “미학”(또는 ‘감각학’, esthétique, aisthesis)의 소관사항일 뿐이다.

하지만 베이컨이 원래부터 이야기나 재현을 거부했던 것은 아니다. 이 점은 베이컨의 고백에서 잘 드러난다.

“나는 이야기하기를 피하려는 게 아닙니다. 나는 발레리가 말한 ‘전달의 지루함 없이 감각을 주기’를 너무나도 바랍니다. 이야기가 들어오면, 지루함이 당신을 덮칩니다.”(Slyvester 65)

“이 이미지는 이른바 구상 회화와 추상 사이의 곡예의 일종입니다. 이 이미지는 추상에서 전개되어 나갈 테지만 실상 추상과는 아무 관계가 없을 겁니다. 그것은 구상적인 것을 보다 격렬하고 통렬하게(more violently and more poignantly) 신경계로 불러오려는 시도입니다.”(Slyvester 12)

들뢰즈 역시 이 점을 모르지는 않았다. 들뢰즈는 세잔에 대한 로런스의 평을 통해 이 점을 환기하기까지 한다.

“나는 세잔 자신이 원했던 것은 **재현이었다**고 확신한다. 그는 실물 같은(true-to-life) 재현을 **원했다**. 단지 그는 재현이 **좀 더 실물 같기를 원했다**. 사진이 있게 된 이상, 좀 더 실물 같은 재현을 얻기란 너무 너무 어려운 일이다.”(FBLS 58 / XI-2에서 재인용)

세잔과 더불어 베이컨은 순박하게 이야기와 재현을 거부한 것이 아니다. 현대 화가로서 이들이 원했던 것은 사진과 진부함을 넘어선 이미지였는데, 단지 이야기나 재현은 충분치 못했을 뿐이다. 들뢰즈는 이 고민에 깊이 동참하고 있었을 뿐이다.

그렇다면 들뢰즈가 “지적 관계”와 “사실관계”를 책의 첫머리에서부터 구별하는 까닭은 무엇

단을 로마자와 숫자를 병기한다. IV-4는 4장 넷째 문단을 가리킨다.)

까? 베이컨은 곳곳에서 그 이유를 잘 말해주고 있다.

“예술가는 작품이 가능한 한 사실적이면서도, 그와 동시에 그리기로 작정한 대상에 대한 단순한 삽화와는 다른 감각의 영역들을 깊게 암시하거나 깊게 열어주기를 바라지 않을까요? 이것은 모든 예술이 다루는 문제 아닐까요? [...] 삽화적 형태는 지능(知能)을 통해 형태가 무엇에 대한 것인지를 즉각적으로 당신에게 말해주는(tells you through the intelligence) 반면, 비삽화적 형태는 먼저 감각에 작용하고 그다음에 사실을 향해 느리게 새어나가 되돌아간다(works first upon sensation and then slowly leaks back into the fact)는 것이 차이라고 생각합니다.”(Slyvester 56)

“내 생각에, 카메라를 통한 직접적 기록과의 차이라면 예술가는 어떤 의미에서는 이 살아 있는 사실을 산 채로 사로잡기를 바라는 듯을 놓아야만 한다는 점입니다. 어떻게 해야 뒀을 잘 놓을 수 있을까요? [...] 회화의 질감은 사진의 질감보다 더 직접적인 것 같다고 생각합니다. 사진의 질감은 삽화적 과정을 통해 신경계로 가는(go through an illustrational process onto the nervous system) 것처럼 보이는 반면, 회화의 질감은 직접 신경계에 오는(come immediately onto the nervous system) 것처럼 보이기 때문입니다.”(Slyvester 57~58)

요컨대, 베이컨은 지능이나 이성적 의식을 경유하지 않고 즉각 신경계에 작용하는 이미지를 요구한다. 이를 위해서는 신경계에 직접 작용하는 이미지를 만들어야 한다. 말하자면 의식과 이성의 해석을 경유하기에 앞서 먼저 효과를 산출해야 하는 것이다. 예술사적으로 보면, 이 시도는 매우 큰 의미를 갖는다. 왜냐하면 이제 예술은 이성과 결별해서 독자적인 기능을 행할 수 있다는 뜻이기 때문이다. 예술은 논리적 설명이나 해석을 경유할 필요가 없어졌다. 예술은 그 자체로 직접 효과를 산출할 수 있게 되었다. 들뢰즈가 예술의 독자적이고 독보적인 기능에 기댔던 것도 이런 까닭이다. 예술은 이성과 이종(異種)적이면서도 삶에 더 통렬하게 관여하는 활동이었던 것이다.

4.

감각, 사실관계, 형상, 이미지. 이런 것들은 지능이나 의식의 영역 바깥에 있다. 들뢰즈는 앞서 본 세잔에 대한 로런스의 긴 평 바로 뒤에 굳이 이런 구절을 놓는다.

“노력하긴 했지만, 세잔에게 여성들은 이미 알려진 기성품 같은 진부한 대상으로 남아 있다. 그리고 그는 여성에 대한 직관적 앎(intuitive awareness)에 이르기 위한 개념의 강박(concept obsession)을 돌파(break through)할 수 없었다. 그의 아내만이 예외였다.”(FBL 58 / XI-2에서 재인용)

세잔이 진부함을 극복하지 못한 까닭은 “개념의 강박”을 돌파하지 못했기 때문이다. 베이컨은 세잔의 실패에서 출발해야 했다. 베이컨은 무의식적으로 자신의 작업을 행할 수밖에 없었고, 또 실제로 그렇게 했다.

“베이컨은 그것을 통과하는데(passe), 바로 베이컨은 **자신이 하려는 것이 무엇인지를 알고 있기 때**

문이다. 하지만 베이컨을 구제해 준 것은, 자신이 **거기에 어떻게 이르는지(parvenir) 알지 못한다**는 점, 자신이 하려는 것을 어떻게 할지 알지 못한다는 점이다.”(FBLs 62 / XI-8)

사실 베이컨은 인터뷰에서 여러 차례에 걸쳐 이 점을 말한 바 있다.

“왜 어떤 회화는 신경계에 직접 도달하고 다른 회화는 뇌를 통한 긴 판단 과정을 거쳐 당신에게 이 야기를 하는지 알기란 너무 너무 은밀하고 어려운 일입니다.”(Slyvester 18)

“하지만 그렇다면 모든 예술은 분명 본능입니다. 그런데 당신은 본능에 대해 이야기할 수 없습니다. 본능이 무엇인지 모르기 때문이죠.”(Slyvester 97)

“내가 늘 분석해 보려 했던 것들 중 하나는, 원하는 이미지의 형성이 비이성적으로 이루어질 때, 그것을 만드는 방식을 알고 있었을 때보다 훨씬 더 강하게 신경계에 와 닿는 것처럼 보이는지 그 이유입니다. 왜 이성적으로 작업하는 것보다 이런 식으로 작업할 때 외관의 현실을 더 맹렬하게 만드는 것이 가능할까요? 아마도 제작이 더 본능적일 때, 이미지가 더 직접적이기 때문일 것입니다.”(Slyvester 104)

자신이 원하는 이미지, 즉 신경계에 직접 도달하고 와 닿는 이미지를 만들려고 할 때, 뇌와 이성과 의식을 통해 작업할 때보다 본능과 무지에 기댈 때 왜 더 성공적인지 모른다면 베 이컨은 말을 더듬고 머뭇거린다.

이런 무지는 베이컨의 작업 방식에서 그대로 드러난다. 베이컨은 “비논리적 방법”을 활용하 며, “비이성” 또는 “무의식”에 직접 의존한다. 이 방법은 차라리 ‘방법의 결여’라고 부르는 편 이 나올 것도 같다.

“그것은 제작의 비논리적 방법(an illogical method of making)입니다. 즉 바라는 바를 만들려고 시 도하는 비논리적 방식이 논리적 결과물을 낳을 것입니다. 그건 이런 의미입니다. 누군가가 갑자기 어떤 것을 전적으로 비논리적인 방식으로 거기에 만들 수 있되, 그것이 전적으로 현실적어서, 초상 화의 경우라면 그 사람을 알아볼 수 있기를 희망하는 겁니다.”(Slyvester 105)

“비이성성(irrationality)을 주장하는 유일한 이유는, 만일 비이성성이 있게 되면, 그저 앉아서 외관을 삽화로 그리는 것보다 훨씬 더 강하게 이미지의 힘을 데려오기 때문입니다.”(Slyvester 126)

“실베스터: 방해의 결여, 이것이 실마리일까요? — 베이컨: 그렇습니다. 의지가 본능에 의해 진압된 거죠. [...] 하지만 내가 또 말하려는 것은, 그것들이 필연적으로 일어난다는 것, 그것들이 뇌가 이미 지의 필연성을 방해하는 일 없이 일어난다는 겁니다. 그 이미지는 이미지를 붙잡아 두고 있는 무의 식(the unconscious)의 포말과 더불어 우리가 무의식이라고 부르기로 한 것에서 곧장 오는 것 같습 니다. 그것이 이미지의 신선함(freshness)입니다.”(Slyvester 120)

그렇다면 비논리적으로, 비이성적으로, 본능적으로, 무의식에 기대 작업한다는 것은 무슨 뜻일

까? 도대체 그런 식의 제작(poiesis)이 가능하거나 할까? 위의 마지막 인용문은 베이컨이 왜 그런 방법을 택하게 되었는지에 대한 힌트를 제공해 준다. 베이컨은 “뇌가 이미지의 필연성을 방해하는 일”이 없어야 한다는 점을 강조한다. 이처럼 베이컨은 뇌와 신경계를 대립시키며, 전자에 “지적 관계”와 ‘의식’과 ‘로고스’를, 후자에 “사실관계”와 ‘무의식’과 아이스테시스를 각각 배당하고 있는 것이다.

“하지만 왜 아주 종종 또는 거의 항상 우발적인 이미지들(accidental images)이 가장 현실적인지 사람들은 알고 있을까요? 아마도 우발적 이미지들이 의식적 뇌(conscious brain)에 의해 간섭받지 않았고, 그래서 의식(consciousness)에 의해 간섭받은 어떤 것보다 훨씬 더 날것이고 현실적인 의미에서 생겨나는 것일까요?”(Slyvester 178~179)

베이컨이 “뇌”를 말할 때 그것은 “의식적 뇌” 또는 “의식”을 가리킨다는 점은 분명하다. 베이컨이 ‘뇌를 거치는 우회(의식, 로고스)’가 아니라 ‘신경계에 대한 직접 작용(무의식, 아이스테시스)’을 강조하는 까닭은, 뇌와 의식은 항상 이미지를 방해하고 간섭함으로써 자신이 바라는 바인 ‘이미지의 건립’을 망친다고 생각하기 때문이다.

앞에서 베이컨이 원한 것은 어떤 점에서는 “구상적인 것”과 “재현”이라는 것을 보았다. 격렬하고 통렬하게 다가와야 하는 좀 더 실물 같은 이미지 말이다. 그렇다면 베이컨의 방법을 따라 거기에 도달하는 것이 가능할까? 이에 대해 들뢰즈는 간명하게 답한다.

“감각적 유사성(ressemblance sensible)은 생산된다. 하지만 상징적으로, 즉 코드의 우회를 통해 생산되는 것이 아니라, “감각적으로(sensuellement)”, 감각을 통해(par la sensation) 생산된다.”(FBL 75 / XIII-5)

이 방법은 들뢰즈에 의해 “손적(le manuel)” 또는 “촉지적(le haptique)”이라는 명칭을 부여받는다. 이는 서양 회화사 전체를 관통하는 과제와 구체적 기법을 포함하는 논의인데, 책의 후반부를 지배하는 이 문제는 다른 논의의 자리로 미루도록 하자. 그보다 먼저 살펴야 할 것은 베이컨이 어떻게 뇌를 경유하지 않으면서도 작품을 완성했는가 하는 점이다. 사실이지 뇌를 거치는 현대회화의 흐름은 “추상회화”로 갔다. 하지만 그것은 너무 논리적이고 이성적이다. 하지만 뇌를 피하는 일에 머문다면? 그것은 아마도 카오스와 파국에 이르리라. 베이컨이 추상회화를 비판하면서도 그 반대편에 있는 “추상표현주의” 또는 “비정형(informel) 미술” 역시도 비판한 까닭이 여기에 있다. 후자는 이미지를 건립하지 못한다. 그려진 이미지는 잘 선별되고 정돈된 것이어야 한다. 앞에서 우리는 “바라는 바를 만들려고 시도하는 비논리적 방식이 논리적 결과물을 낳을 것”이라는 “희망”을 피력하는 베이컨(Slyvester 105)을 보았다. 나아가 그런 방법이 성공적일 수 있을지 의문을 피력하기도 했다. 과연 어떻게?

베이컨이 작업에서 “우발(accident)”과 “우연(chance)” 의존하고 “본능”과 “영감”과 “무의식”에 기대면서도, “비판 감각(critical sense)”과 “비평(criticism)”에 기대는 것은 바로 그런 이유 때문이다.

“실베스터: 말하자면, 당신은 우연의 중요성을 얘기하긴 해도 실제로는 어떤 명료함(a certain clarity)을 잃기를 바라지 않는군요. 당신은 우연에 너무 많은 것을 맡기고 싶어 하지는 않습니다, 그렇지요? — 베이컨: 나는 아주 정돈된 이미지(a very ordered image)를 원하지만 우연에 의해 그런 일이 일어나길 원합니다.”(Slyvester 56)

“난 항상 내가 화가라기보다 우발과 우연의 매개자라고 생각합니다. [...] 나는 재능이 있다고 생각하지 않습니다. 난 단지 잘 수용할(I'm receptive) 뿐이라고 생각합니다. [...] 난 내가 수용한다(receive)고 생각할 뿐입니다.”(Slyvester 140~141)

베이컨은 “어떤 명료함”과 “아주 잘 정돈된 이미지”를 원한다고 말했다. “정돈(order)”은 “수용적(receptive)” 작업이라는 특징을 지닌다. 하지만 “정돈”과 “수용”은 형용모순 아닐까? 그런데 베이컨에게 수용은 단순한 수동성을 뜻하지 않는다. 그것은 차라리 기다림에 가깝다. 이미지를 만드는 일에 대해 이런저런 절차를 동원하지 않느냐는 실베스터의 물음에 베이컨은 답한다.

“그건 너무 논리적(too logical)인데요. 나는 일이 그런 식으로 진행된다고 생각하지 않습니다. 내 생각에는 이걸 더 깊은 문제(a deeper thing)입니다. 내가 이 이미지를 나한테 더 직접적으로 현실적이게 만들 수 있으려면 난 어떻게 느껴야 할까(how do I feel)? 이게 전부입니다.”(Slyvester 43)

그렇지만 이 답변도 충분해 보이지는 않는다. 여기서 느낀다는 말이 가리키는 것은 무엇일까? 조금 뒤에 이어진 진술에서 얼마간 단서를 찾을 수 있을 것 같다.

“하지만 오늘날 모든 예술가들이 그렇듯, 전통 바깥에 있을 때는, 특정 상황들에 대한 자기 자신의 느낌을 자신의 신경계에 최대한 가깝게 접근하여 기록하는 것(record one's own feelings about certain situations as closely to one's own nervous system as one possibly can)만을 바랄 수 있을 뿐입니다.”(Slyvester 43)

여기서 알 수 있는 것은 “수용”이 곧 “기록(record)”을 뜻한다는 점이다. 느낌의 기록이 곧 수용이고, 어떤 느낌을 기록할지 선별하는 것이 정돈이다. 이 느낌이 이미지이고 아이스테시스이다. 하지만 우선은 뇌와 이성과 의식을 피하기 위해 우발과 우연을 거쳐야 한다. 그다음에 “비판 감각” 또는 “비평”이 작동한다.

“그리고 그것이야말로 우발이나 우연(accidents or chance)이나 아무튼 뭐라 부르든 그것이 나를 위해 가져다줄 수 있기를 바라는 바입니다. 그렇기에 그것은 윤이나 뜻밖이나 직관(luck or hazard, intuition)이라 불릴 수 있는 것과 비판 감각(critical sense) 사이에서 일어나는 연속적인 일입니다. 이 주어진 형태나 우발적 형태가 당신이 원하는 것 속으로 얼마나 결정화(結晶化)하는지에 대해서는 비판 감각, 즉 당신 자신의 본능들에 대한 비평만이 붙잡을 수 있기 때문입니다.”(Slyvester 102)

“그건 정말 우발과 비평 간의 싸움이라는 연속된 물음입니다. 내가 우발이라고 부르는 것이 다른 이미지보다 더 현실적이고 더 참된 이미지처럼 보이는 어떤 표시(some mark that seems to be more real, truer to the image than another one)를 당신에게 줄 수도 있겠지만, 그걸 선별할 수 있는 건 오직 당신의 비판 감각(it’s only your critical sense that can select it)이기 때문입니다.”(Sylvester 121~122)

우발과 우연의 생산, 그것이 1차적이다. 그런 다음 생산된 것을 선별하는 비판 감각이 작동한다. 이런 과정을 거쳐야만 잘 정돈된 명료한 이미지가 생산될 수 있다. 들뢰즈가 『감각의 논리』 11장과 12장에서 중점적으로 논의하는 것이 이 문제이며, 이미 6장에서 이 문제를 간결하게 표현한 바 있다.

“베이컨에게 느낌들(sentiments)은 없다. 오직 정감들(affects)만이, 말하자면 자연주의의 공식을 따르면, “감각들(sensations)”과 “본능들(instincts)”만이 있다. 그리고 감각은 특정 순간에 본능을 규정하는 바로 그것이며, 마찬가지로 본능도 한 감각에서 다른 감각으로의 이행, “가장 좋은” 감각 찾기이다.”(FBL 30 / VI-5)

5.

이렇게 해서 잘 정돈된 이미지, 즉 감각은 어떤 기능을 하며 어떤 효과를 생산할까? 베이컨이 생각하고 있는 ‘감각’이란 무엇이며, ‘감각’의 역할은 무엇일까? 먼저 베이컨의 생각을 몇 구절 들어 보자.

“따라서 예술가가 느낌의 밸브들을 열어, 또는 이렇게 말할 수 있다면 풀어 놓아, 구경꾼을 삶으로 더 맹렬하게(violently) 돌려보낼 수 있게 됩니다.”(Sylvester 17)

“우리는 거의 항상 장막을 두른 채 살아갑니다. 장막이 쳐진 실존이지요. 그리고 때때로 생각합니다, 사람들이 내 작품이 폭력적으로(violent) 보인다고 말할 때, 아마 내가 가끔은 베일이나 장막 한두 겹을 치워버릴 수 있었나보다고 말이지요. [...] 나는 단지 할 수 있는 한 정확하게 내 신경계에서 이미지들을 꺼내려고 시도할 뿐입니다. 그 이미지들이 의미하는 게 뭔지 절반도 모르지만요.”(Sylvester 82)

“내셔널갤러리에 가서 나를 흥분시키는 훌륭한 그림들 중 하나를 볼 때, 그 그림은 나를 흥분시킨다 기보다는 내 안의 모든 종류의 감각의 밸브를 열어줌으로써 나를 삶으로 보다 맹렬하게 돌려보내게 만듭니다.”(Sylvester 141)

들뢰즈의 “감각”은 베이컨이 “느낌(feeling)” 또는 “감각(sensation)”이라고 표현한 것, 또는 세잔이 “감각(sens)”이라고 부른 것이다. 베이컨은 우리가 베일이나 장막이 쳐진 채 삶을 살아간다고 본다. 그런데 예술은 느낌과 감각의 밸브를 열어줌으로써 구경꾼(onlooker)에 불과했던 이를 삶으로 더 맹렬하게(violently) 돌려보낼 수 있는 힘을 갖고 있다. 어떻게 감각은 그런 힘을 가

질 수 있는 걸까? 신경계에 직접 전달되는 “사실관계”란 무엇일까? 또 들뢰즈가 예술이 혁명적 잠재력을 갖고 있다고 단언하는 것은 무슨 까닭일까?

내가 보기에는 다음과 같은 들뢰즈의 의미심장한 표현에서 출발하는 것이 좋다고 본다. 이 구절들에는 내가 ‘미학의 정치화’라고 부른 제3기 들뢰즈 철학의 요점이 담겨 있다.

“괴로워하는 인간은 짐승이며 괴로워하는 짐승은 인간이다. 그것이 생성의 현실(réalité de devenir)이다. 예술, 정치, 종교 또는 그 어떤 분야에서건 혁명적 인간이라면 어떤 누구라도 그가 짐승에 지나지 않는 이 극단적 순간을, 죽어 가는 송아지들에 대해서(de)가 아니라 죽어 가는 송아지들 앞에서(devant) 책임감을 갖게 되는 이 극단적 순간을 느끼지 않았으랴?”(FBLs 21 / IV-4)

물론 베이컨도 이와 관련된 말을 했다.

“물론 우리는 고기(meat)이며, 잠재적 시체(potential carcasses)입니다. 푸줏간에 갈 때마다 생각하는 건데, 동물 대신 내가 거기 있지 않다는 점이 놀랍습니다.”(Sylvester 46)

“가장 위대한 예술은 항상 인간 상황의 취약함(vulnerability of the human situation)으로 사람을 둘러보냅니다.”(Sylvester 199)

들뢰즈는 그 어떤 혁명적 인간이라도 자신이 “고기”에 불과하다는 극단적 순간을 느꼈으리라 단언한다. “괴로워하는 모든 인간은 고기이다. 고기는 인간과 짐승의 공통 지대이며, 그들의 분간불가능 지대이다.”(FBLs 21 / IV-4) 그것이 바로 “인간과 동물 간의 형태의 상응”이 아니라 “이들 간의 분간불가능 지대, 미결정 지대(zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité)”, “인간과 동물의 공통 사실”이다(FBLs 20 / IV-2) 보이지 않지만 우리를 외치게 하는 그 보이지 않는 힘의 정체는 바로 “죽음”이다. 베이컨은 이 점을 늘 자각하고 있었다.

“사람들은 항상 내 그림에서 피할 수 없는 죽음의 운명을 느낀다(a feeling of mortality)고 당신이 내게 언제가 말했던 것 같은데요. [...] 나는 늘 죽음의 운명을 느낍니다. 왜냐하면, 삶이 사람을 흥분시킨다면 그림자처럼 그 반대인 죽음도 사람을 흥분시킬 것이 틀림없으니까요. 아마 흥분시킨다고 보다는, 삶을 자각하는(aware of life) 것과 같은 방식으로 죽음을 자각하는 거겠죠. 삶과 죽음 사이에서 동전의 양면처럼 자각하는 거지요. 나는 사람들에게 대해서, 또한 결국은 나 자신에 대해서도, 죽음을 아주 자각하고 있습니다. 아침에 일어날 때 나는 항상 놀랍습니다.”(Sylvester 78)

“나는 이제 사람들이 깨달았다고 생각하는데요, 인간은 하나의 우발(an accident)이고, 인간은 완전히 하찮은 존재(a completely futile being)이며, 이유 없이 게임(game without reason)을 해내야만 한다는 걸 말합니다.”(Sylvester 28)

“베이컨: 나는 삶이 무의미하다(meaningless)고 생각합니다. 하지만 우리는 우리 자신이 실존하는 동안 삶에 의미를 부여합니다. 우리는 우리가 실존하는 동안 삶에 의미를 부여하는 몇몇 태도들을 창

조했습니다. 그 태도들이 그 자체로는 실은 무의미하지만요. — 실베스터: 어떤 의미를 말하는 거죠?
— 베이컨: 하루하루 실존하는 방법입니다(a way of existing form day to day). — 실베스터: 목적
이요? — 베이컨: 무를 위한 목적이지요(a purpose for nothing).”(Sylvester 133)

인간 역시도 고기라는 사실, 인간은 반드시 죽는다는 사실, 삶이란 우연에 불과하고 궁극에는
죽음으로 끝나기에 무의미하다는 사실에 베이컨은 경악하며 소리 없는 외침을 내지른다.

“우리가 외친다면, 모든 광경을 뒤죽박죽으로 만들고 고통과 감각조차도 넘어서는 보이지 않고 감각
할 수 없는 힘들에 늘 사로잡혀 있기 때문이다. 이것이 베이컨이 “공포보다 외침을 그린다”라고 말
하면서 표현하고 있는 바이다. 딜레마 형태로 표현한다면, 이렇게 말하게 되리라. 나는 무시무시한
것을 구상화하기 때문에, 공포를 그리지 외침을 그리지 않는다. 아니면, 외침이란 보이지 않는 힘의
포획 또는 탐지와도 같은 거라서, 나는 외침을 그리며, 가시적 공포는 그리지 않고, 점점 더 가시적
공포를 그리지 않으리라. [...] 베이컨은 외침의 회화를 만들었다. 그가 외침의 가시성을, 즉 그림자의
구렁처럼 열린 입을, 장래의 힘들(forces de l'avnir)에 불과한 것인 보이지 않는 힘들과 관련시켰기
때문이다. 문을 두드리는 장래의 악마적 권력들(les puissances diaboliques de l'avnir)을 탐지하는
일에 대해 말했던 사람은 바로 카프카이다. 각각의 외침은 이 악마적 권력들을 잠재력 속에서(en
puissance) 포함하고 있다. 인노켄티우스 10세는 외친다. 하지만 단지 그는 장막 뒤에서 외친다. 더
이상 보일 수 없는 자로서뿐 아니라 보이지 않는 자로서, 더 이상 볼 것이 없는 자로서, 그를 외치게
만드는 저 보이지 않는 것의 힘들을, 저 장래의 권력들을 보이게 하는 기능만을 맡은 자로서. 그것
은 “~에게 외친다(crier à)”는 공식으로 표현된다. 외침의 감각할 수 있는 힘과 외치게 만든 것의 감
각할 수 없는 힘의 저 짝짓기를 암시하기 위해, ~앞에서(devant) 외치는 것도 ~에 대해(de) 외치는
것도 아닌, 가령 죽음에게(à) 외친다.”(FBL5 41 / VIII-4)

하지만 이게 다가 아니다. 하지만 고기에서 끝나는 것이 아니고, 더 멀리까지 가야 한다. 들뢰
즈는 베이컨의 고기가 향할 최종 지점을 추가한다.

“고기-머리, 그것은 인간의 동물-생성이다. 그리고 이 생성 속에서 몸 전체는 빠져나가려는 경향이
있고, 形象은 물질적 구조와 재결합하려는 경향이 있다. [...] 形象은 아직 물질적 구조 속으로 용해
되지 않았으며, 形象은 참으로 거기서 흩어질 만큼, 닫힌 우주(cosmos)의 벽 위에서 지워질 만큼,
분자적 직조(une texture moléculaire)와 합류할 만큼 단일색조(aplat)와 재결합하지는 않았다. 단지
'색'(Couleur) 또는 '빛'(Lumière)일 뿐일 어떤 '정의'(une Justice)가 균림하기 위해서는, 단지 사하라
(Sahara)일 뿐일 어떤 공간이 균림하기 위해서는, 바로 이 지점까지 가야만 하리라. 이 말인즉슨, 동
물 생성(le devenir animal)은, 비록 그것이 아무리 중요하다 할지라도, 形象이 사라지는 더 깊은 지
각불가능 생성(un devenir imperceptible)을 향한 단계일 뿐이다. [...] 刑象은 다음과 같은 예언을 실
현하면서 사라진다. 즉 너는 이제 앞으로 모래나 풀, 먼지나 물방울...에 불과하리라.”(FBL5 23, 25 /
V-1, 5)

인간은 단지 인간과 동물의 공통 사실로서의 죽음으로서의 고기에서 끝나지 않고, 우주의 물
질적 구조 또는 분자적 직조로까지 가며, 모래나 풀, 먼지나 물방울에 불과하게 되리라. 베이

권의 말에서가 아니라 그림에서 들뢰즈는 베이컨이 이 지점까지 갔다고 추정한다.

다음 논의로 가기 전에 먼저 해명해야 할 점이 있다. 앞에서 본 몇 구절에서 들뢰즈는 “대해서(de)”, “앞에서(devant)”, “에게(à)”라는 세 개의 전치사를 절묘하게 활용했다. 먼저, 혁명적 인간이 느낀 극단적 순간을 묘사하면서, “죽어 가는 송아지들에 대해서(de)가 아니라 죽어 가는 송아지들 **앞에서**(devant) 책임감을 갖게 되는 이 극단적 순간을 느끼지 않았으랴?”(FBLs 21 / IV-4)라고 말한다. 다음으로, 보이지 않는 저 “장래의 힘들(fores de l’avnir)” 및 “문을 두드리 는 장래의 악마적 권력들(les puissances diaboliques de l’avnir)”과 관련해서, “그를 외치게 만드는 저 보이지 않는 것의 힘들을, 저 장래의 권력들을 보이게 하는 기능만을 맡은 자로서”, “외침 의 감각할 수 있는 힘과 외치게 만든 것의 감각할 수 없는 힘의 저 짝짓기를 암시하기 위해, ~**앞에서**(devant) 외치는 것도 ~**에 대해**(de) 외치는 것도 아닌, 가령 죽음**에게**(à la mort, etc.) 외친 다.”(FBLs 41 / VIII-4)고 말한다. 이 구절들에서 분명한 것은 “죽어 가는 송아지”와 “죽음”이 구별되고 있다는 점이다. 우선 혁명적 인간은 죽는 자에 “대해서”가 아니라 죽는 자 “앞에서” 책임감을 느낀다. 들뢰즈는 “연민(pitié)”과 “동정(compassion)”이라는 용어를 썼지만 그 의미는 통상적이지 않다. 왜냐하면 보통 연민이나 동정은 괴로워하는 자에 “대해” 느끼는 감정이기 때문이다. 하지만 들뢰즈는 그에 대해서는 냉담하고 오히려 죽는 자 “앞에서” 연민이나 동정, 즉 “책임감”을 느끼는 극단적 순간에 대해 말한다. 그렇다면 이 책임감의 정체는 무엇일까? 왜 그 책임감이 혁명과 관련된다는 걸까? 다음으로 외침이 향하는 방향은 “가령 죽음”이다. 내가 “가령”으로 번역한 라틴어 “etc.”는 앞에 나온 것과 대등한 것을 열거하지 않고 생략할 때 사용하는 표현으로, 한국어에서는 보통 “등”으로 표현한다. 그렇다면 외침은 “죽음”에게만 향하는 것이 아니고, 다른 어떤 것들을 향하기도 하지만, 그것들 “앞에서” 외치는 것도 그것들 에 “대해” 외치는 것도 아니라고 해석된다. 아마도 “장래의 힘들” 및 “장래의 악마적 권력들” 이 “죽음”과 대등한 자리에 놓이게 되리라. 무엇이 되었건 간에, 왜 죽음“에게” 외치는 걸까? 만일 죽음 “앞에서” 외치는 거라면 이는 분명 죽음에 “대한” 두려움 때문이리라. 따라서 죽음 과 관련해서 “앞에서”와 “대해”는 함께 할 운명이다. 그렇다면, 죽음 앞에서 죽음에 대한 두려움 때문에 외치는 것이 아니라면, 죽음“에게” 외친다는 것은 무슨 뜻일까? 그것이 무슨 소용 이 있을까? 도대체 들뢰즈가 말하는 죽음이란 무슨 의미일까?

베이컨의 회화는, 그리고 예술은, 이 두 개의 큰 물음에 답해야 하지 않을까? 물론이다. 하지만 베이컨의 답은 여전히 추상적인 것 같다.

“[예술가]는 그저, 사람들이 아무리 쓸데없다고 생각한다 하더라도, 다른 누구도 해낼 수 있던 적이 없는 방식으로 삶을 생기 있게 만듭니다(enliven life). 그는 그저 아주 특별한 방식으로 삶을 열어놓 습니다(open it out). 그는 자신의 깊은 절망과 염세주의를 통해, 또한 동시에 자신의 유머를 통해, 삶을 생기 있게 만듭니다.”(Sylvester 152)

“결국 예술가가 된다는 것은 허무함의 한 형식(a form of vanity)입니다. 그 허무함은 불멸이라는 이 성적으로 쓸모없는 관념(this rationally futile idea of immortality)에 의해 씻겨나갈지도 모릅니다. 또한 사람 자신이 삶을 두텁게 만드는데(thicken life) 데 도움이 될 수 있다고 암시하는 것 역시 허무

함/허영(a vanity)이겠지요. 그렇지만 물론 우리는 우리의 삶이 위대한 예술에 의해 두터워졌다는 것을 알고 있습니다. 삶이 정말로 두터워지는 극소수의 방법 중 하나는 소수의 사람들이 남겨놓은 위대한 것들에 의해서입니다. 그래요, 물론 예술은 정말로 아주 허무한 작업(a profoundly vain occupation)입니다.”(Sylvester 89)

다 좋다. 그렇지만 도대체 예술가는 어떻게 “구경꾼을 삶으로 더 맹렬하게 돌려보낼(return the onlooker to life more violently) 수 있게” 만들고, “삶을 생기 있게 만들”고, “삶을 열어놓고”, “삶을 두텁게 만드는” 걸까? 들뢰즈 역시도 이 물음에 주목하면서 모든 것을 요약하고 있는 수수께끼 같은 구절들에서 나름의 답을 준다.

“베이컨이 두 가지 폭력, 즉 광경의 폭력과 감각의 폭력을 구분할 때, 그리고 하나를 얻기 위해서는 다른 하나를 포기해야 한다고 말할 때, 그것은 삶에 대한 신앙 고백의 일종(une espèce de déclaration de foi)이다. 인터뷰들은 이런 종류의 고백들을 많이 포함하고 있다. 베이컨은 자신에 대해, 뇌로는 염세주의자(cérebrealement pessimiste)라고, 말하자면 그는 공포들밖에, 세계의 공포들밖에 그럴 것을 거의 보지 못한다고 말한다. 하지만 신경으로는 낙천주의자(nerveusement optimiste)라고, 이는 가시적 구상작용은 회화에서는 2차적이고 점점 덜 중요해질 거기 때문이라고 말한다. [...] 하지만 어떤 점에서 “공포보다 외침을” 선택하고, 광경의 폭력보다 감각의 폭력을 선택하는 걸까? 이는 삶의 신앙 행위(un acte de foi vital)일까? 보이지 않는 힘들, 장래의 권력들은 이미 거기 있지 않을까? 또한 이것들은 최악의 광경과 심지어 최악의 고통보다 훨씬 더 극복하기 어려운 게 아닐까? 모든 고기가 그것을 증명하듯, 어떤 점에서는 그렇다. 하지만 다른 점에서는 그렇지 않다. 보이는 몸이 보이지 않는 것의 권력들과 레슬러처럼 맞붙을 때, 이 몸은 그 권력들에게 자신의 가시성 외에는 어떤 것도 주지 않는다. 그리고 바로 이 가시성 안에서 몸은 능동적으로 싸우고 승리 가능성을 긍정한다. 그런데 우리의 힘들을 빼앗고 우리를 단념케 한 광경 한가운데서 그 권력들이 보이지 않은 채로 남아 있는 한, 승리 가능성은 없었다. 마치 지금은 전투가 가능해지더라도 한 것 같다. 그림자와의 싸움이 유일한 현실적 싸움이다. 보이는 감각이 자신을 조건 지은 보이지 않는 힘과 맞붙을 때, 이 감각은 이 보이지 않는 힘을 이기거나 친구로 만들 수 있는 힘을 끌어낸다. 삶은 죽음에게(à) 외친다. 하지만 정확히 말해, 죽음은 우리를 쇠약하게 만드는 저 너무도 가시적인 것(ce trop-visible)이 더 이상 아니다. 죽음은 삶이 탐지해 내고 들춰내고 외침을 통해 보이게 만든 저 보이지 않는 힘이다. 죽음이 판단되는 것은 바로 삶의 관점에서이지, 우리가 쉽게 생각했듯 그 역이 아니다. [...] 그들[베이컨, 베케트, 카프카]은 극히 직접적으로 웃을 수 있는 새로운 능력(pouvoir)을 삶에 주었다.”(FBL 41~42 / VIII-5)

여기에는 “고기”와 “죽음”이 등장하지만, 이제 감각으로 생성함으로써 그 관계와 의미는 바뀌었다. 또 이제는 적어도 앞에서 던졌던 물음에 대한 답변이 가능해졌다. 모든 인간은 죽는다. 고기가 이를 입증한다. 죽음은 최악의 광경과 최악의 고통보다 훨씬 더 극복하기 어렵다. 이 사실은 누구나 알고 있다. 이 점이 뇌로, 이성으로, 의식으로 우리를 염세적이게 한다. 하지만 베이컨은 광경의 폭력이 아닌 감각의 폭력을 선택한다. 감각의 폭력은 뇌를 넘어 신경계에 직접 작용한다. 거부할 수 없게 작용한다는 점에서 감각은 폭력적이다. 하지만 바로 이 폭력이 구경꾼에 불과한 자들마저 삶으로 맹렬하게 돌아가게 만든다. 평소에 사람은 베일이나 장막을

두른 채, 죽음의 운명을 외면한 채 살아간다. 베이컨은 감각의 밸브를 열고 베일이나 장막을 거둬치운다. 사람들은 삶의 진실에 어쩔 수 없이 직면한다. 이 얼마나 폭력적인 행위인가? 하지만 바로 이 감각의 폭력은 삶을 생기 있고, 열어 놓고, 두텁게 만든다. 어떻게 이런 일이 가능할까? 들뢰즈는 몸에 보이지 않는 힘들이 가해져 생긴 몸의 왜곡(déformation)을 통해 만들어진 가시성 덕분에 보이지 않는 힘들과 싸울 수도, 또는 이길 수도, 또는 친구로 삼을 수도 있게 되었다고 말한다. 이 과정에서 죽음의 성격이 바뀐다. 감각 덕분에 죽음은 가시적인 것이 되었다. 하지만 이 죽음은 뻔한 가시성이기를, “우리를 쇠약하게 만드는 저 너무도 가시적인 것”이기를 멈추었다. 새로운 죽음은 삶이 탐지해 내고 들춰내고 보이게 만든 “저 보이지 않는 힘”이다. 그것은 “장래의 힘들”이요 “문을 두드리는 장래의 악마적 권력들”, 즉 “시간(Temps)”이다. 삶이 죽음의 관점에서 판단되는 한, 삶은 허무하고 무의미하다. 이것이 뇌의 염세주의를 낳았다. 하지만 죽음이 삶의 관점에서 판단되기 시작하는 순간, 베이컨도 말하듯 “우리가 실존하는 동안 삶에 의미를 부여하는 몇몇 태도들을 창조”할 수 있다. 이것이 신경의 낙천주의이다. 죽음은 삶을 가능케 하는 심오한 원천이다. 사실 삶은 이런 점에서 예술 활동과 동의어이다.

“위대한 예술은 깊이 정돈되어 있다(deeply ordered)고 생각합니다. 그 질서 안에 엄청나게 본능적이고 우발적인 것들이 있을 수 있다 해도, 그것들은 사실을 정돈해서 더 맹렬한 방식으로 신경계로 되돌려 주려는 욕망에서 비롯된다고 생각합니다. 왜 사람들은 위대한 예술가들이 존재한 후에도 뭔가를 다시 시도할까요? 그건 단지, 위대한 예술가들이 행한 것을 통해 세대마다 본능이 변하기 때문입니다. 그리고 본능이 변하면, 내가 어떻게 다시 한 번 더 명료하고, 더 정확하고, 더 맹렬하게 다시 만들 수 있을까 하는 느낌이 다시 태어나게 되지요.”(Sylvester 59~60)

6.

나는 (시간 관계상) 이 글에서 두 가지 논의를 아직 진행하지 못했다. 비유기적 삶과 시간. 그렇더라도 지금까지 진행된 핵심 논점을 정리해 보겠다.

제3기 들뢰즈의 철학은 ‘미학의 정치화’로 규정될 수 있다. 이 주제는 특히 ‘감각’ 즉 아이스 테시스라는 문제에서 시작한다. 이를 위해 들뢰즈는 베이컨의 회화에서 도움을 얻는다. 예술은 탁월하게 무의식적인 활동이다. 예술은 뇌를 통한 이해를 피하고 신경계에 직접 폭력적으로 작용한다. 감각은 일상적 삶을 송두리째 뒤흔들지만, 사람들은 이것을 피할 수 없다. 의식적 수준에서라면 적당히 베일 뒤에 숨을 수 있겠지만, 베일을 찢고 들어오는 힘들은 직접 신경계를 강타하기 때문이다. 감각은 이런 식으로 무의식적으로 혁명적인 효과를 산출한다. 감각의 실천적 효과는 이중적이다. 윤리적으로는 자신의 삶을 자각하게 되며, 정치적으로는 타인의 삶을 자각케 한다. 그런데 둘 중에서 감각은 정치적 효과와 더 관련된다. 제도 정치라는 의미에서가 아니라면, 정치란 타인의 삶을 강제적으로 변화시키는 활동이다. 그리고 이 변화를 야기하는 데 있어 말보다 감각이 더 강력한 힘을 갖고 있다. 말이 뇌에 호소한다면, 감각은 신경계에 직접 가 닿기 때문이다. 돌연 자기 삶이 자각된다. 삶이라는 것 자체가 자각된다. 갑자기 무엇을 어떻게 해야 할지 모르는 전면적 무지에 맞닥뜨리게 된다. 그리하여 어떤 식으

로든 자기 삶을 만들어 가도록 노력하지 않을 수 없게 된다. 우연히 왔지만 필연적으로 행동해야만 하게 된 사태. 남의 삶을 대신 사는 것도 아니고, 또 대신 살 수도 없다면, 정치적 실천이란 이 정도까지가 극한이 아닐까? 이런 점에서 들뢰즈는 예술의 정치적 잠재력을, 예술 창조와 예술 작품이 그 자체로 정치적인 것임을 단언한다. 물론 들뢰즈가 다른 방식의 혁명적 실천들이 없다고 주장하는 것은 아니다. 그렇지만 예술의 창조물인 감각이 탁월하게 혁명적이라는 것은 부정할 수 없는 진실이다.