

그로테스크 미학의 존재론적 기반과 의의

박 슬 기

(충북대학교 국어국문학과)

1. 그로테스크: 한 장의 그림이 주는 느낌

이 글은 16세기의 궁중화가였던 Arcimboldo에 의해 그려진 한 장의 그림으로부터 논의를 시작하려고 한다. 이 그림을 가까이에서 자세히 본다면, 단지 물고기들이 이리저리 뭉쳐져 있는 것으로 밖에 보이지 않는다. 그러나 그림에서 점점 멀어지면, 비로소 그 물고기들이 모여서 인간의 얼굴을 형상화하고 있다는 점을 발견하게 된다.

물고기로 보이지 않고, 인간의 얼굴로도 보이지 않는, 바로 그 중간 지점에서 그림을 바라보았을 때, 그림이 주는 느낌은 일차적으로 괴상함, 그리고 끔찍함이다. 그것은 이 그림에서 묘사하고 있는 대상이 물고기여서도, 형상하는 바가 인간의 얼굴이어서도 아니다. 이 두 대상 자체는 괴상함이나 끔찍함이라는 감정을 우리에게 불러일으키지 않기 때문이다. 괴상함과 끔찍함이라는 감정은 결코

주 제 어: 그로테스크, 그로테스크 미학, 들뢰즈, 칸트, 니체, 카이저, 미학, 존재론, (비)-사물

grotesque, aesthetics of the grotesque, Deleuze, Kant, Nietzsche, Kasyer, aesthetics, ontology, non-thing



혼합될 수 없는 이 두 대상이 전혀 융화되지 않고 그 자체로서 혼합되어 있기 때문에 발생한다. 바로 이 지점에서 우리는 이것이 무엇인지 인식하기를 멈출 수밖에 없다.

그로테스크 개념¹⁾이 단순히 ‘기괴한 장식물’이기를 멈추고 미학적 논의의 대상이 된 것은 18세기 이후의 일이다. 따라서 이 그림이 그려진 당시에는 그냥 ‘괴상한’ 것으로만 치부될 수밖에 없었다. 인간과 인간이 아닌

1) 그로테스크 개념에 대한 완전한 합의는 아직 이루어지지 않은 상태이다. 원래 그로테스크는 고대 로마의 그로테(grotte:동굴이라는 이탈리아어)에서 일종의 장식, 즉 사람과 식물, 동물의 신체 일부가 서로 결합되어 뭉쳐있는 기괴한 형태의 장식을 가리키는 말이었다. 이후 그로테스크는 르네상스 시대의 화가의 그림에서 사용되었으며, 18세기에 영국과 독일로 확산되면서 캐리커처와 관련, 우스꽝스럽고 괴상한 속물적인 것으로 치부되었다. (Philip Thomson, 김영무 역, 『그로테스크』, 서울대출판부, 1986. 참조.)

이후의 논의는 그로테스크의 특징이 기본적으로 ‘우스꽝스러운 동시에 괴상한 것’이라는 합의 하에 이루어지고 있다. 그러나 공포와 웃음 중 어느 쪽을 강조하느냐에 따라 러스킨, 위고, Kasyer로 이어지는 공포를 강조하는 하나의 축과 웃음을 강조하는 바흐친의 축으로 나누어져 논의되어 왔다. 러스킨이 끔찍한 것의 형이상학적인 배경을 인간의 근본적인 존재조건으로 본 이래, (J. Ruskin, *The Stone of Venice* (London: George Routledge and sons limited., 1907. 참조.) 위고는 그것을 인간 내면의 악으로 (서정기, 『빅토르 위고의 『크롬웰 서문』 연구』, 한국방송통신대학 논문집, 1991. 7. 참조), Kasyer는 현대 세계 자체로 발전시켜왔다. 그러나 바흐친은 이들이 웃음을 지나치게 개인적인 차원에서 파악하였기 때문에 그로테스크의 생성적인 측면을 보지 못하였다고 비판하면서, 그로테스크에서 웃음은 세계의 공포성을 극복하고 생성하는 민중적이고 생성하는 것이라고 하여 웃음의 중요성을 강조하였다.

현대의 이론가들은 이들의 논의를 모두 수용하여, 이러한 공포와 웃음의 양 축을 균형있는 시각으로 바라보며, 그로테스크 개념의 정교화와 함께 정신분석학이나 사회학 등 타학문의 경계를 넘나들며 그로테스크의 범주를 심도있게 고찰하고 있다.

것의 결합이 주는 미학적 의미를 알 수 있기 위해서는 그것들 사이의 명확한 구별이 전제되어 있어야 하기 때문이다. 구체적으로 1760년에 ‘초자연적인 것과 인간 밖에 있는 것(the supernatural and extrahuman)’의 개념이 출현했으며, 그로테스크는 ‘인간 밖에 있는 것의 묘사’로서의 지위를 가지게 되었다.(Kasyer 1963) 이 때 인간 밖에 있는 것과 대비하여 인간이 가지는 지위는 한 개인의 개성이 지닌 ‘내적 무한성’에의 자각과 결부되어 있는 것이었다. 그로테스크는 이러한 자각에 일정 정도의 역할을 감당했는데, 바흐친은 ‘내적 무한성’에의 자각이 일체의 독단주의와 제한성으로부터 우리를 해방시켜주는 저력과 함께 ‘그로테스크’라는 방법을 사용했기 때문에 가능했다(이덕형, 최건영 역 2001:83)고 보고 있다. 기존의 폐쇄적이고 안정된 세계에서는 이러한 ‘내적 무한성’이 발견될 수 없었을 것이기 때문이다.

그로테스크는 비로소 막연히 ‘기괴한 것’에서 자아나 인간의 내적 무한성과 대립되는 것으로서 출현하기 시작한 것이다. 그러나 이러한 발견과 더불어, 그로테스크한 것들이 주는 괴상하고 끔찍한 느낌은 그것이 인간 밖에 있는 것, ‘악마적’인 것이기 때문에 발생하는 것으로 여겨지기 시작했다. 당시에 그로테스크는 단지 ‘유머러스한 것’으로 경멸받았는데, 이는 역설적으로 그것이 파괴적인 힘을 지녔다는 점을 반증하고 있는 것이다. 인식에 침입하는 파괴적인 것의 힘을 중화시키기 위해서는 그것을 ‘경멸’하는 것 외에는 방도가 없을 것이기 때문이다. 가령, 최초로 그로테스크라는 미학적 현상에 형이상학적인 의미를 부여한 헤겔은 그로테스크가 ‘정신적 가치’를 드러낼 수 있어야 예술로 인정할 수 있다고 했으며, 이어 비서는 그로테스크를 유머의 일종으로 격하시켰다.(Kasyer 1963:100-104) 그들은 둘 다 그로테스크라는 미학적 현상이 궁극적으로는 자연의 질서를 복원하는 데 복무하는 것으로 보았으며, 그런 의미에서만 인정할 수 있는 일종의 탈선으로 여겼던 것이다.

이 ‘인간 밖에 있는 것’들을 표현한 그로테스크가 지니는 ‘악마성’은 낭만주의 시대에는 인간 내부의 것이었다가, 이후에 인간이 처한 세계 자체의 속성으로 변하게 된다.(Clark 1991:20) 그렇지만 여전히 변하지 않는 것은 인간의 ‘선한’ 주체와 대립되는 ‘악’을 그로테스크한 형상들이 담당하고 있다고 여겨진다

는 점이다. 그것은 선한 인간의 영역으로 침범하고, 어떤 자아의 확실성을 부수어 버리는 무서운 것이었다.

여기에는 인간을 아직 천국에 도달하지는 않았지만 곧 도달할 신성한 존재로 보고, 그리고 그로테스크한 형상들은 이에 대립하는 ‘타락’의 상태를 형상화하고 있다고 보는 시각이 깔려 있다. 대표적으로 바사리가 그러한데, 이 고전주의 미학자는 미켈란젤로의 스케치를 보면서, “하늘로부터 떨어져 지옥의 악마로 변한다”라고 묘사하고 있다.²⁾ 또한 후기식민주의 학자들이 흑인, 여성과 같은 타자들의 모습이 그로테스크하게 묘사되어 있다고 지적하는 것은 이러한 ‘선’의 영역이 인간의 주체성에 대한 믿음에 기반하고 있으며, 그 믿음이 매우 권력적인 방식으로 구성되어 있다는 점을 반영하고 있다.³⁾

그로테스크에 대한 이러한 반응은 ‘인간’이 ‘인간 밖에 있는 것’을 어떻게 받아들일느냐의 문제를 설정하고 있다. 즉, 개념을 통해 인식할 수 없는 것이 출현했을 때, 그것을 ‘기괴한 것’으로 혹은 ‘악마적인 것’으로 치부함으로써 의식의 밖으로 밀어내고 있기 때문이다. 따라서 그로테스크 이미지는 인간의 ‘인식’체계와 밀접하게 관련을 맺으며, 그 형상들이 성취하는 바는 바로 그러한 인간 인식 체계에 대한 도전과 거부인 것이다. 그러한 점에서 Kasyer가 그로테스크를 ‘지각의 한 양식’으로, ‘세계를 상상적으로 재구성하는 방식’ (Kasyer 1963:188)이라고 지적한 점은 바로 그로테스크의 그러한 속성을 문제삼고 있는 것이다.

그러므로 그로테스크 미학은 흔히 알려진 것처럼 괴상한 취미 정도로만 치부

2) G. G. Harpham, *On the Grotesque : strategies of contradiction in art and literature* (New Jersey; Princeton University Press, 1982) 참조. 또한 그로테스크의 형상들이 ‘죄의 표상’이라고 보는 것 역시 이러한 관점을 반영한 예이다.

3) Leonard Cassuto는 인디언이나 흑인, 동양인과 같은 다른 인종이 어떠한 형태로 미국 문학 속에 나타났는지를 추적하고 있다. 그들이 미국문학에서 그로테스크한 형상으로 표현되는 이유는 그들을 대한 미국인들의 낯섬과 불안함이 그들에게 투사되어 있기 때문이다. (L. Cassuto, *The Inhuman Race: The Racial Grotesque in American Literature and Culture* (New York: The Univ. press of Columbia, 1997)) 참조.

될 수 없다. 그것을 호사가의 괴상한 취미, 혹은 예외적으로 돌출하는 일시적 현상으로만 치부한다면, 그로테스크 미학이 가진 무한한 가능성을 보기 어렵다. 또한, 그로테스크 미학을 교정되어야 할 일종의 탈선으로 본다면, 그 역시 그로테스크 미학을 예술의 영역에 들여놓을 수 없는 ‘괴물적인 것’으로만 남겨놓는다. 들뢰즈의 철학은 바로 이런 점에서 중요한 참조점을 제공한다.

들뢰즈의 존재론은 주지하다시피, 유구한 서구 형이상학의 전통에 대한 광범위한 비판을 수행했다. 그는 모든 차이 나는 대상들을 동일성과 유사성의 관점에서만 파악하려고하는 인간의 표상활동의 권력성을 비판하고, 오로지 차이 그 자체만을 현시하려고 한다. 그는 ‘인간’과 ‘고기’를 뒤섞어 놓은 베이컨의 그림에서, 차이 그 자체의 예술적 형상을 찾아낸다. 그로테스크 미학을 직접적으로 언급하지는 않았지만, 그의 논의는 그로테스크 미학을 존재론으로 전유할 수 있는 길을 열었다고 할 수 있겠다. 이 글은 들뢰즈의 존재론을 면밀하게 따라가면서 그로테스크 미학을 설명하려고 한다. 이를 통해 다만 예외적인 현상으로만 치부되어 온 그로테스크 미학의 존재론적 기반이 드러나며 거기에 사상사적 의의를 부여할 수 있을 것이라고 기대하고 있다.

2. 위계적인 인식체계에 대한 도전 -(비)-사물과 (비) 존재

그로테스크는 단지 기괴하고 이상한 형상을 의미하지 않는다. 가령, 우리의 상상 속에 있는 용의 형상을 그로테스크하다고 말하지는 않는다. 그러나 용의 몸에 인간의 얼굴이 달렸다고 한다면, 그것은 그로테스크한 것이다. 이런 예는 무수히 들 수 있다. Kasyer는 ‘병치된 모순된 요소들’(Kasyer 1963:161)이 그로테스크의 가장 중요한 요소라고 언급한다. 그로테스크의 가장 큰 특징은 결합될 수 없는 것들이 결합되며, 그것들이 융합되지 못하고 혼합되어 있다는 점이다. 앞의 그림의 경우에서도, 물고기와 인간의 형상이 드러나 있지만 그 그림은 결코 물고기로도 볼 수 없고, 인간으로도 볼 수 없다. 단지, 물고기와 인간이 ‘병치’되어 있을 뿐이다.

따라서 이 그림이 어떤 것인지 알 수 없다. 우리의 인식 체계로는 그것을 포섭할 수 없는 것이다. 이러한 사정으로 Harpham은 “그로테스크는 알려진 것과 알려지지 않은 것 사이, 인식된 것과 인식되지 않은 것 사이, 곧 의식의 가장자리에 위치한다.”(Harpham 1982:3)라고 지적한다. 그로테스크의 이러한 독특한 위치 때문에 그것은 우리의 인식체계를 공격하는 양상을 띠 수 있다. Harpham은 인식을 ‘구획짓기’에 비유하고 있다. 우리의 인식은 세계의 다양한 현상들을 각각 분류하여 꼬리표를 단 네모칸 안에 사물을 집어넣는 활동을 수행한다는 것이다. 이러한 사유의 방식은 표상활동이라고 할 수 있다. 표상이란 서로 차이나는 잡다한 것들을 다시 거머쥐어서 ‘동일한 하나의 지평’에 귀속된 것으로 나타나게 하는 것(서동욱 2000:10)이기 때문이다. 이러한 사유활동에서 사물들은 그것의 고유한 차이를 인정받지 못한다. 오로지 동일성과 유사성의 원칙에 따라 각각 하나의 상위 형식의 아래에 있는 하위 범주로만 존재할 수 있는 것이다.

그러나 그로테스크는 그러한 네모칸 안에 들어갈 수 없는 어떤 것이고, 오히려 그 구획선의 ‘위’에 위치하고 있다. 왜냐하면, 모순된 것들이 혼합되어 있기 때문에 그 어떤 것과도 동일하지도 유사하지도 않기 때문이다. 그것은 각각의 네모칸을 형성하는 그 선 ‘위’에 있다. 따라서 Harpham이 그로테스크는 “‘비-사물non-thing의 다른 표현이다’”(Harpham 1982:4)라고 주장할 때, 그 표현은 사물의 반대말로서 비 사물을 의미하는 것이 아니라 표상 활동을 하는 우리의 인식 체계에 들어오지 않는, 아예 밖에 있는 것을 의미하는 것이다. 우리의 인식 체계에서는 존재하지 않는 것, 혹은 빈 공간에 존재하는 가상적인 것에 지나지 않는 것이다.

이러한 비-사물의 개념은 들뢰즈의 (비)-존재의 개념과 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 왜냐하면, 들뢰즈의 (비)-존재의 개념은 부정성으로서의 존재, 가상으로서의 존재라는 개념을 뒤집어놓는 것이며, 이는 고전 철학에서의 인식의 위계 구도를 부정하는 가운데 도출된 것이기 때문이다. 다시 말해, “비-존재는 있다. 그리고 동시에 부정적인 것은 가상적인 것이다.”라는 명제와 “비-존재는 본연의 차이, 곧 반대가 아닌 다름이다”(김상환 역 2004:159)라는 명제를 이해하는 과정에서 그로테스크의 다른 표현인 ‘비-사물’을 이해해볼 수 있을 것이다.

플라톤적 사유에서 존재는 ‘더 존재’하는 것과 ‘덜 존재’하는 것으로 분류된다. 즉, 이데아의 속성을 얼마나 많이 분유 받았는지에 따라 분류 (이정우 역 2000:408)되는데, 이 때 이데아와의 유사성을 인정받은 것들이 존재가 된다. 그러나 들뢰즈는 이러한 존재의 개념을 비판한다. 이런 식으로 따지면 <존재라는 개념은 그 자체 안에 내용을 갖지 않는다. 단지 형상적으로 구별되는 항들에 비례하는 내용만을 가질 뿐>(김상환 역 2004:96)이기 때문이다.

그러므로 재현의 과정은 분배와 위계화⁴⁾의 과정이다. 이러한 구도 안에서 사물들은 존재의 유비로서밖에 말해질 수 없고, 그들간의 차이는 본질적이고 내재적인 차이가 아니라 종적 차이에 불과한 것이다. “종적 차이가 차이를 규정되지 않은 개념 일반의 동일성 안으로 기입하는 데 그친다면, 이제 (분배적이고 위계적인) 유적 차이는 차이를 규정 가능한 가장 일반적인 개념들의 유사-동일성 안에 기입하는 데 그친다” (김상환 역 2004: 98)

따라서 존재는 <나는 내가 아닌 모든 것이 아니다>라는 모순율의 방식⁵⁾으로만 말해진다고 했을 때, 이 때 <비 존재>는 존재가 아닌 모든 것, 즉 부정적인 존재이며, 그 것을 판별하는 기준은 이데아라는 동일성인 것이다. 그러나 들뢰즈는 <비-존재>는 원본에 대한 가짜 모방자가 아니라고 말한다. 그것은 원본과 아무런 관련을 맺지 않는다. 즉, 무관계에 있기 때문에 차라리 (비) 존재라고 말할 수 있는 것이다.

4) 이 때 분배는 술어에서, 위계화는 주어에서 이루어진다. 가령, ‘인간은 동물이다’라고 했을 때, 인간과 동물을 연결하는 계사 ‘□□ is □□’에서 분배가 이루어지고 있는 것이다. 따라서 칸트는 이 계사가 주어와 술어 간의 필연적인 통일성을 보장해준다고 말한다. 이 때 범주, 즉, 유는 모든 객관성을 가능하게 하는 조건으로 기능하고 있다. 이러한 통일을 보장하는 것은 <공통감각>이다. (O. Höffe, 이상현 역, 『임마누엘 칸트』, 문예출판사, 1998. p. 118. 참조.)

5) 즉, 그것은 ‘내가 아닌 모든 것이 아니다’라는 인식에서 출발하는 것이다. 이러한 방식으로 주체를 정립하는 것은 이중의 부정이라는 방식을 통해서이다. 즉, ‘내가 아닌’과 ‘모든 것이 아니다’라는 두 번의 부정을 통해서 주체는 동일성에 도달한다. 즉, 이 때 부정성이란 ‘나’가 발견되기 위해 필연적으로 거쳐야 할 자기 내부의 매개항을 말한다. 이런 점에서 <비-존재>는 존재의 반대말로서 인식되어 왔다.

그러나, <비-존재>는 가상적인 것이 아니다. 그것은 ‘있다’. 그로테스크가 인식의 가장자리에 있는 것처럼 <비-존재>는 표상활동을 전개하는 우리의 인식 안에 들어와 있지 않기 때문에 가상적인 것으로 여겨질 뿐인 것이다. 따라서 비-사물은 종적 차이에 의해 구별되어 네모칸 안으로 들어오는 것이 아니다. 그것은 본연의 차이를 지닌 채 종화/특수화의 구도 밖에 위치한다. 그것은 본연의 차이 그 자체이다. 이 점에서 우리는 앞서 인용한 들뢰즈의 두 번째 명제, “비존재는 본연의 차이, 곧 반대가 아닌 다름이다”라는 말을 이해할 수 있게 된다.

바로 이러한 점에서 플라톤적 사유에서 가짜라는 낙인이 찍혀서 배제되었던 존재, 아리스토텔레스가 종화, 특수화라는 철저한 방법으로 밀어내었던 비-존재, 즉 시물라크르들은 이러한 인식의 위계 구도 밖에서 되돌아온다. <비-존재>는 존재 안의 부정성의 근거가 아니며, 재현의 인식체계에 구속되지 않는 <비-사물>은 이러한 <비-존재>와 같은 것이다.

앞의 그림으로 돌아가서, 이 그림에 나타난 것이 물고기도, 인간도 아니라는 것을 강조할 필요가 있다. 이러한 ‘경계있는 결합’에 의해서 이 그림은 재현과 표상을 거부하고 있는 것이다. 왜냐하면 이 그림이 형상화하고 있는 것은 그 어떤 것과 유사하지도, 동일하지도 않으며 그 어떤 표상으로도 거머쥌 수 없는 것이기 때문이다. 바로 그러한 점에서 이 그림은 우리에게 물음의 설정을 다시 할 것을 요구한다. 즉, ‘그로테스크가 무엇인가’라고 묻는다면 우리는 아무런 해답도 찾아낼 수 없다. 왜냐하면, ‘무엇인가’라는 물음은 ‘무엇과 같은가?’ 혹은 ‘우리가 알고 있는 무엇과 비슷한가?’라는 물음과 다른 것이 아니기 때문이다.

따라서 물음은 ‘그로테스크는 어떤 느낌을 주는가?’라는 방식으로 다시 설정되어야 한다. Kasyer가 ‘그럼에도 불구하고 그로테스크는 수용의 행위에 의해서만 경험된다’(Kasyer, 1963: 181)라고 말했을 때, 그는 이미 이 점을 문제삼고 있었다. 재현과 표상을 거부하는 대상이 출현할 때, 우리가 할 수 있는 일은 그것을 단지 ‘수용’하는 것 밖에 없을 것이기 때문이다.

3. 재현과 표상을 거부하는 대상이 주는 불쾌의 느낌

먼저, 재현과 표상을 거부하는 대상은 강도적 크기를 통해 나타난다는 점을 강조할 필요가 있다. 이에 관해 들뢰즈는 “강도적 사태에서 사유에 이르기까지 우리에게 사유가 일어나는 것은 언제나 어떤 강도를 통해서이다. [...] 사실 강도적인 것, 강도 안의 차이는 마주침의 대상인 동시에, 이 마주침을 통해 감성에도달하는 대상이기도 하다.”(김상환 역 2004:322)라고 언급하고 있다. 이 진술에서 문제적인 것은 두 가지인데, ‘우리에게 사유가 일어나는 것은 강도를 통해서이다’와 ‘강도 안의 차이는 마주침인 동시에 마주침을 통해 감성에도달하는 대상이기도 하다’라는 것이다. 외연적 크기와는 달리, 강도적 크기는 순식간에 도달하는 것이다. 마치 배고픔의 경우, 그것은 ‘한 순간’에 느껴진다. 이렇게 대상이 강도적 크기를 통해 출현할 수 있기 위해서는 그 크기를 구성하는 감각들이 서로 변별적 관계를 맺고 있어야 한다.(서동욱 2004:25) 그러나 이것은 외연적 크기에서 볼 수 있는 것처럼 ‘외재적인 차이’가 아니라 ‘내적인 차이’, 본질적인 차이이다.

그림으로 돌아가서 보면, 대상은 ‘어느 순간’에는 물고기로, 또 ‘어느 순간’에는 얼굴로, ‘어느 순간’에는 그 어느 것도 아닌 것으로 보인다. 어느 순간에 얼굴로 보인다고 한다면, 이 얼굴은 물고기와 얼굴이 외연적으로 보태져서 성립하는 것이 아니다. 그것은 일정 정도의 거리가 확보되었을 때 순식간에 도약하여 나타난다. 따라서 이 그림에서 대상이 강도적 크기를 통해 출현한다는 것은, 이것이 인식을 요구하는 대상들이 아니라는 것을 의미한다.

따라서 이것들은 감성이 ‘마주치’는 것들이고, 그것들은 “다이몬들이고, 도약, 간격, 강도적이거나 순간적인 것 등의 역량이며, [...]경계에 놓인 기호”(김상환 역 2004:322)인 것이다. 물고기와 얼굴은 개념적인 의미에서의 물고기도, 얼굴도 아니기 때문에 이들은 비개념적이다. 또한 물고기와 얼굴이 내적으로 종합하는 순간 역시도 비개념적이다. 따라서 이 그림이 드러내는 바와 같은 물고기나, 얼굴이란 비개념적이고, 혹은 대상없는 형상들⁶⁾라고 불릴 만하다.

따라서 들뢰즈는 “세상에는 사유하도록 강요하는 어떤 사태가 있다. 이 사태

는 어떤 근본적인 마주침의 대상이지 재인의 대상이 아니다”(김상환 역 2004:311)이라고 말한다.⁷⁾ 이러한 들뢰즈의 언술은 사유가 주체 내부에서 자발적으로 발생한다는 견해를 비판하고, 외부의 기호에 의해 수동적으로 시작되는 사유의 양상을 추적하기 위한 것이다.

데카르트의 코기토는 ‘생각한다’라는 능력을 존재의 근거로 삼고 있다. 모든 것이 불확실할 때, 모든 사람이 ‘생각한다’라는 능력만은 공통적으로 지니고 있기 때문이라는 것이다. “코기토는 주체에 있어 모든 능력들의 통일을 의미한다.” (김상환 역 2004:299)라고 했을 때, 이는 외부에 있는 대상의 동일성의 형식은 주체의 사유 안에 있는 근거를 요구한다는 것을 의미한다. 이와 같은 것이 ‘공통감각’⁸⁾인데, 이런 식의 사유의 가능 조건, 사유가 가능하기 위한 지평을 가리켜 들뢰즈는 사유의 이미지⁹⁾라고 부른다. 그러나, ‘모두가 알고 있다’라는 방식으로 나타나는 전제는 임의적일 수밖에 없다.

칸트가 코페르니쿠스의 혁명이라고 부른 것은 주체와 대상과의 조화의 이념을 포기하고, 대상의 주체에 대한 필연적 종속의 원리를 내세운 데 있다.(서동욱

- 6) 마들렌 과자가 감성을 자극했을 때, 이것은 감성이 마주치는 대상이라고 할 수 있다. 그러나 엄밀히 말해 비자발적 기억을 가능하게 하는 이 감각적 기호를 ‘마들렌’이라고 규정할 수조차 없다. 하나의 정체성을 지닌 대상으로서의 마들렌은 공명의 효과로 주어지는 결과물이지 원인은 아니기 때문이다. 이러한 특성을 지닌 것들을 ‘대상없는 형상’이라고 볼 수 있을 것이다. (서동욱 역 2004: 47. 각주 21번 참조.)
- 7) 이러한 기호의 특성을 들뢰즈는 다음과 같이 정리하고 있다. 먼저, 그것은 오로지 감각 밖에 될 수 없다는 것이다. 두 번째는 그것이 영혼을 뒤흔들고, 어떤 문제를 설정하도록 만든다. 세 번째는 그것이 사유되어야 할 것, 즉 본질을 사유하도록 만든다는 것이다. (김상환 역 2004: 311-314. 참조.)
- 8) 공통감각은 인식능력들 간의 조화로운 일치와 함께 미적 체험을 보편적으로 전달할 수 있는 가능성을 의미한다. 즉, 상호 주관적 소통가능성이다.(김상환 역 2004: 292, 역주 5번. 참조.)
- 9) 이 사유의 이미지 자체는 중립적인 개념이다. 들뢰즈는 임의적인 공리들로만 구성된 사유의 이미지만을 독단적 사유의 이미지라고 부르고, 이에 대립되는 발생적 사유의 이미지를 탐구한다. (서동욱 2000: 40. 참조.) 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 사유의 공리들을 8개 정도로 정리하고 있다. 이 글에서는 ‘공통감각’을 중요하게 다룰 것이다.

역 2000:17-18) 칸트에 따르면 인식은 표상들의 종합이다. 왜냐하면, 하나의 인식이 이루어지기 위해서는 개념 A와 별개인 술어적 개념 B가 있어야 하며, 이러한 두 가지 개념의 종합이 이루어져야만 우리는 인식할 수 있기 때문이다. 종합이 경험적일 경우 인식은 경험에 후행하는 하위 형식이지만, 종합이 선형적일 경우 인식은 상위 형식이 되며 대상에 입법하게 된다. 즉, 인식이 대상을 따르는 것이 아니라 대상을 규정하게 되는 것이다. 따라서 이성적 인식과 선형적 인식은 동일한 것이라는 결론이 나온다.(서동욱 역 2000:17-18) 이 때 이성이 입법하는 대상은 ‘물자체’가 아니라, ‘나타나는 대로’의 대상, 즉 ‘현상’¹⁰⁾에 대해서만 가능하다. 그러나 들뢰즈에 따르면, 칸트는 여전히 공통감각을 포기하지 않는다. 공통감각은 타고난 심리적인 어떤 것이 아니라, 모든 소통가능성의 ‘주관적’ 조건이기 때문이다.(서동욱 역 2000: 45)

따라서 ‘사유하도록 강제하는 사태’가 출현할 때 사유는 곧 주체 내부에서 시작되는 것이 아니라, 그 폭력에 의해서 강제적으로 발생하게 되는 것이라는 들뢰즈의 언명은 이러한 임의적인 공통감각을 부정하고 사유를 발생론적으로 설명하려는 시도인 것이다. 이러한 새로운 사유의 이모델, 발생론적 사유의 이미지를 들뢰즈는 칸트의 숭고를 분석하는 과정에서 도출해낸다.

숭고의 느낌은 “무형 혹은 기형(광대함 혹은 강력함)에 직면할 때 체험”(서동욱 역 2000: 92)된다. 이 대상들은 지성이 먼저 올 수 없는 대상들로서, 지극히 크거나 형체가 없고, 왜곡된 것들, 이름 붙일 수 없는 대상들이다. 상상력이 이러한 것들을 포착하는 데는 문제가 없지만, 재생하고 총괄하는 데서 문제가 생긴다. 왜냐하면 이성의 ‘전체성의 이념’에 따라 총괄하려고 하기 때문이다. 따라서 이성의 요구와 상상력의 활동이 충돌할 수밖에 없다. “그러나 이 관계는 우선 일치보다는 오히려 불일치, 즉 이성의 요구와 상상력의 힘 차이에서 체험하는 모순이다.”(서동욱 역 2000: 93) 이러한 모순 속에서 그러나 상상력은 이성의 요구에 도달하는 데, 이성의 ‘전체성의 이념’에 부합할 수 없다는 부정적인 방식으로만 전체성의 이념과 관련을 맺는다. 부정적인 방식이지만 상상력과 이

10) 더 정확하게는 ‘감성에 주어지는 대상’(서동욱 역 2000: 18. 역주)

성의 일치는 결국 달성된다. 그러나 그것은 “상상력과 이성의 일치는 단순히 가정되는 것이 아니라 진정으로 ‘발생한 것’, 불일치 속에서 발생한 것이다.” (서동욱 역 2000: 94)

따라서 숭고에서 쾌는 불쾌감에 의해 매개된다. 판단할 수 없음, 총괄할 수 없음이라는 사태에서 불쾌감이 발생하지만, ‘전체성의 이념’에 부합할 수 없다는 부정적인 방식으로 전체성의 이념에 도달하게 됨으로써, 이는 자연적 무한함을 응시할 수 있는 무한성이 나 안에 있다는 것을 체험하는데서 쾌감이 발생하게 되는 것이다. 칸트는 따라서 “자연이 우리의 미감적 판단에 있어서 숭고하다고 판정되는 것은, 그것이 공포를 일으키는 한에 있어서가 아니라, 오히려 그것이 우리의 내부에 우리의 힘을 불러일으키기 때문인 것이다.”(이석운 역 1974:129)라고 말한다. 따라서 숭고를 통해 상상력과 이성 사이의 주관성과 만나게 된다.¹¹⁾ 왜냐하면, 숭고란 객관적 대상에 근거하고 있는 것이 아니라 이성 자신의 무한성이 자연의 대상 안에 투사된 것에 지나지 않기 때문이다.

들뢰즈는 칸트의 숭고 분석에서 이 숭고의 감정이 유발하는 쾌의 감정, 즉 자연의 무한성에서 이성의 무한성으로 되돌아오고, 따라서 무한히 확장되는 자신의 무한성을 자각하는 데서 발생하는 쾌감을 크게 다루고 있지는 않다. 왜냐하면, 그 역시 ‘불일치 속에서 발생하는 일치’를 중심에 놓지만, 이를 통해 상상력이 도달하는 ‘이념’은 칸트에게서 그랬던 것처럼 이성의 무한성이 아니라, ‘차이 그 자체’이기 때문이다.

“오로지 감각 밖에 될 수 없는 것이 현전할 때, 감성은 고유한 한계에 부딪히게 되고, 어떤 초월적 실행-n승의 역량-으로 고양된다.” (김상환 역 2004:312)

11) 아름다움의 체험은 감성적 표상에 직접 관계하는 상상력과 개념적 통일의 능력인 이성의 협동을 통해 발생한다. 그래서 대상의 질서있고 조화로운 형상과 관련된다. 그러나, 숭고의 체험은 감성적 표상이 총체성의 표상과 결합함으로써 가능해진다. 그래서 숭고의 체험에서 그것의 주체는 철저히 인식 주관이며, 그 중에서도 이성의 능력과 관계된다. 즉, 대상이 실제로 ‘크기’때문이 아니라, 오직 순수 이성의 총체성의 이념이 상상력의 한계 속에서 일깨워져 우리가 그 이념적 표상을 우리 앞의 감성적 표상 속에 투사하기 때문에 발생한다. (김상봉, 『나르시스의 꿈』, 한길사, 2002. pp. 111-119. 참조.)

고 했을 때, 초월적 실행이란 능력들이 자신의 한계 밖으로 넘쳐나는 것을 말한다. 감성의 초월적 실행은 “어떤 공통감의 관점에서는 결코 파악될 수 없는 것을 포착” (김상환 역 2004:318)한다. 이 초월적 실행을 통해 상상력은 ‘이념’을 현시할 수 있게 되는데, 이 때 ‘이념’은 칸트에서처럼 이성의 무한성이 아니다. 이 때 이념은 ‘차이 그 자체’이다. 차이 자체의 이념은 주체를 초월적인 것으로 보는 것이 아니라, “근거로서의 초월적 장의 결과물”로 이해한다.(서동욱 2004:53) 따라서 이러한 자리에는 이성의 무한성이 자리할 수가 없다. 바로 이 점에서 우리가 서문에서 요약했던 문제, 그로테스크는 18세기에 새롭게 발견된 내적 무한성의 대척점에 있다는 점을 더 확실하게 알 수 있다.

다시 감정의 문제로 돌아오면, 그로테스크는 오로지 불쾌의 감정을 극단으로 밀고 나가는 특징을 지니고 있다. 쾌의 감정 역시 ‘주어진 세계를 극복할 수 있다’라는 방식으로만(이덕형 · 최건영 역 2001: 35-36) 드러난다. 우리가 이 그림과 마주쳤을 때, 우리는 이 그림을 규정할 수 없다. 이 그림은 우리에게 재인의 대상이 아니라, 마주침의 대상으로 출현하는 것이다. 이러한 재인을 거부하는 대상이 출현할 때, 우리는 불쾌감을 경험하게 된다. 그러나 이는 숭고의 경험에서처럼 그 대상을 인식할 수 없다는 부정적인 방식으로 되돌아오는 이성의 무한성을 체험하는 것이 아니다. 그것은 주체의 무한성에 근거해서 되돌아오는 통일성이 아니라, ‘감성적인 것들이 결코 통일되지 않는 차이를 지니고 계속 공명하도록 해주는 <분열의 원리>인 것’(서동욱 2004: 53)이다. 따라서 여기에는 쾌의 감정이 자리할 수 없다. 오히려 그로테스크는 불쾌감의 감정, 끊임없는 불일치만을 계속적으로 반복함으로써 지속적으로 그것을 ‘알 수 없다’는 것만을 반복해서 확인하게 하는 것이다. 오히려 그로테스크는 그러한 불쾌감의 감정을 극단까지 밀고 나간다. 바로 이 순간, 들뢰즈가 말한 바 감성이 초월적으로 실행되는 순간 우리는 저 그림의 너머에 있는 것, 그것이 ‘생성’하고 있는 것을 사유하게 된다.

4. 그로테스크에 육화된 영원회귀의 시간

다시 한 번 앞의 그림으로 되돌아가 보자. 이 그림은 물고기들의 결합을 통해서 얼굴을, 그리고 다시 얼굴과 물고기의 결합을 통해서 전혀 다른 새로운 것, 얼굴도 물고기도 아닌 어떤 것을 ‘생성’하고 있다. 이러한 ‘생성’을 사유하기 위해서는 니체의 ‘힘’과 ‘힘의 의지’의 개념을 통과해야 할 필요가 있다. 왜냐하면, “모든 감성은 힘들의 생성일 따름”(이경신 역 2004:125)이기 때문이다.

여기서, 힘의 의지를 권력 표상을 추구하는 의지로 이해해서는 안 된다. 니체의 힘의 의지는 ‘힘을 발생하게 하는 요소’, “힘과 힘의 관계를 규정하고 힘의 성질을 생산하는 미분적 요소, 계보학적 요소”(이경신 역 2004:121) 이기 때문이다. 힘은 힘의 의지가 긍정적일 때, 적극적 힘이 되고, 부정적일 때 긍정적 힘이 된다. 이 때 적극적 힘은 그 힘을 제약하는 법으로부터 분리해 있는 힘(서동욱 2004:114)이다. 이 두 가지 형태의 힘 중에서 들뢰즈가 긍정하는 것은 적극적 힘이다. “적극적 힘만이 긍정되고, 그것은 자신의 차이를 긍정하며, 자신의 차이를 향유와 긍정의 대상으로 삼는다.”(이경신 역 2004:112) 모든 감성 중에 주어지는 대상은 힘의 출현이자 힘의 양태이고, 힘의 의지는 이러한 양태들을 차이나게 하는 근원적 요소이기 때문이다. 따라서 힘의 의지를 긍정한다는 것은 힘들 사이의 차이를 긍정한다는 것이다. “다른 것과의 본질적인 관계 속에서 의지는 자신의 차이를 긍정의 대상으로 만든다.” (이경신 역 2004:31)

따라서 힘들의 생성은 두 가지 방향으로 이루어진다. 힘의 반응적 생성이 하나이고, 또 하나는 힘의 적극적 생성이다. 이 둘은 영원회귀의 이중적 측면을 형성한다. 즉, 반응적 생성도 되돌아오고, 적극적 생성도 되돌아온다.¹²⁾ 그러나 여기서 중요한 것은 적극적 생성인데, 적극적 생성만이 전 생성의 존재인 하나의 존재¹³⁾를 갖기 때문이다. “되돌아오는 것은 전체이지만 그 전체는 단 한순간

12) 그러나 어떤 것이 되돌아 오는가에 따라 이 둘은 구분된다. 반응적 생성은 동일성의 회귀이며, 부정에 기초한다. 부정은 차이를 배격하고 동일성을 반복하는 데서 만족하는 것이다. 그러나 적극적 생성은 차별성의 회귀로서 긍정에 근거한다. (이경신, 『들뢰즈의 니체-생성, 니체의 들뢰즈-생성』, 『니체와 철학』, pp. 341-342. 참조.)

에 긍정된다.”(이경신 역 2004:138)

따라서 차이와 반복의 문제는 ‘힘’의 차원에서 제기되는 것이다.(서동욱 2004:116) 대상들의 차이는 힘의 차이기 때문에, 본질적 차이이고 내재적인 차이이다. 그렇다고 한다면, 반복은 영원회귀와 동일한 개념이다. 고전철학에서 차이는 상위의 전체성에 귀속되기 위한 목적론적 운동에서 지양되고 배제되었다. 그러나 영원회귀는 의지의 긍정이 차이에 대한 긍정인 이상, 그 힘들 사이의 차이가 영원히 <반복해서> 생산되는 것일 뿐이다.

이러한 니체의 ‘힘’과 ‘힘의 의지’의 개념을 이해하고 나서야, 이 그림이 ‘생성’하고 있는 것이 무엇인지 추적할 수 있게 된다. 앞서 살펴본 바와 같이, “하나의 현상이란 외관이 아니며 결코 출현도 아니지만, 실제적인 힘 속에서 의미를 발견하는 기호이며 징후” (이경신 역 2004:20)이기 때문이다. 이 그림에서 새로운 생성은 반드시 물고기와 물고기, 물고기와 얼굴의 결합을 통해서만 가능하다는 점에서 그것은 일종의 ‘종합’을 형성한다. 그러나 이는 반성적 매개에 의한 종합이 아니라, 차이를 그대로 지닌 것들의 종합, <이접적 종합>(서동욱 2004:118)이다. 이 그림에서는 반성을 가능하게 하는 그 어떤 주어진 매개념이 없다는 점에서 지성의 활동에 의한 능동적 종합이 불가능하다. 이 그림에서 물

-
- 13) 이 때 하나의 존재는 모든 차이를 발생시키는 근거로서의 존재가 아니다. 그것은 다양한 양태들을 통해, 그 양태들의 차이 자체를 통해 다시 발견되는 동일한 실체를 의미한다. 만일에 실체를 그 속성들에 따라서 분할한다면 실체는 유로 속성은 종차로 취급해야 할 것이다. 속성들 간의 실재적 구별을 실체들 간의 실체적 구별로 삼음으로써 실체적 실재성에 단지 이성에 의한 구별만이 도입된다. 따라서 실체는 언제나 실존할 가능성으로만 환원되고, 속성은 그러한 가능한 실존의 지시, 기호일 뿐이다. 그러나 존재가 선행하고 이후에 양태들이 출현하는 것이 아니라, (속성을 표현하는) 양태들에 의해 존재가 출현한다. 속성은 실재적 구별, 즉 차이 자체이기 때문에 양태들 역시 차이 자체를 지니게 된다. 속성 없이는 실체가 표현될 수 없으므로, 차이 자체는 실체이고, 따라서 양태들에 의해서만 존재가 출현하게 되는 것이다. 즉, 여기서 ‘하나의 존재’라는 말은 일의성의 존재론을 의미하는 데, 이 것은 <존재가 단 하나의 같은 의미에서, 하지만 자신을 개체화하는 차이나 내생적 양상들을 통해 언명된다>(김상환 역 2004:102)는 것이다. (G. Deleuze, 이진경 역, 『스피노자와 표현의 문제』, 인간사랑, 2003. 1장. 참조.)

고기는 매우 다양한 형상들로 드러나 있으므로, 이 물고기의 형상들 사이에는 어떠한 매개도 없다. 이 매개없는 반복을 통해 얼굴이 드러난다. 또 다시 물고기와 얼굴은 다른 형상을 형성하고, 이 형상은 시선의 이동에 따라 끝없이 다른 형상으로 늘 새롭게 출현한다.

이러한 반복이 이루어지는 그 시간과 거리가 바로 그로테스크의 시간과 공간이다. 앞서 그로테스크의 공간은 바로 ‘의식의 가장자리’에 있다는 점을 언급한 바 있다. 그것은 위의 그림의 경우, 물고기만 보이는 거리와 얼굴만 보이는 거리의 가운데 있는 ‘물고기와 얼굴이 경계를 가지고 혼합된 상태’로 보이는 ‘중간거리’였다.

시간의 문제는 좀 더 고찰을 요한다. Harpham은 우리가 혼란스러운 것을 대면하면 몇 번의 시도 끝에 ‘재인식된 이상형 속에 밀어 넣는’ 인식의 과정을 거친다고 말한 바 있다. 이는 칸트의 인식에서의 세 번의 종합의 과정과 관련해서 이해해 볼 수 있다. 즉,感性에서의 포착, 상상력에서의 재생, 그리고 지성에서의 재인식(최재희 역 1974:127-136)이 그것인데, 지성에서의 재인식을 통해 우리는 사물을 인식할 수 있게 된다. 그러나 이러한 과정은 사물의 다양성을 ‘하나’의 표상 안에 집어넣는 표상활동(서동욱 2000:10-11)이라고 할 수 있다.

그러나 그로테스크는 바로 이러한 인식 과정의 ‘사이interval’에 있다. Harpham은 ‘다른 형태들과 뒤섞이고 일그러짐’의 과정을 통해 나타나는 대상이 능동적 종합을 통해 이해된다는 것은 매우 희귀한 일이라고 언급(Harpham 1982:16)한다. 앞서 살펴본 바와 같이 그것은 개념없는 대상이기 때문에, 개념에 의해 종합을 수행하는 지성의 능력이 미치지 못하는 대상이기 때문이다. 보통의 대상이 이렇게 재인식되는 과정은 매우 짧은 순간에 일어난다. 그러나 상상력이 포괄하는 순간, 그리고 개념을 통해 지성이 그것을 재인식하는 과정 중에 벌어진 그 짧은 틈이 그로테스크의 시간인 것이다. 그 틈은 매우 짧고, 기억과 기대에 의해 파괴됨으로써 소멸된다. 그러나, 그로테스크의 시간은 상상력이 수행하는 선행 감각의 재생, 그리고 이후에 올 것에 대한 기대의 사이에 있다. 우리가 그것을 재인식하지 못하게 된다는 사실은 이 틈의 시간이 무한대로 확장되고 있다는 것을 의미하는 것이다. 그로테스크가 거주하는 ‘interval’이라는 시

간은 상상력의 종합 과정에 균열을 내고, 그 틈을 점점 크게 벌려놓는다.

우리는 새로운 사물이 출현할 때 지속적으로 그것이 '무엇과 같은가' 혹은 '어떤 친숙한 형태로 그것을 인식할 수 있는가'라는 물음을 계속하면서 결국은 그것을 하나의 규정된 언어로 이름 붙여 인식한다. 그러나 그로테스크의 시간 동안에 우리는 어떤 것을 마주치고, 그 출현을 감지하지만, 그 비밀을 해석하는 것은 불가능하다. 그로테스크한 사물은 그 출현의 순간에 과거와 미래를 빈 공간으로 만들면서 우리를 무력하게 하는 것이다.

바로 이 시간 속에서 무엇인가가 '생성'된다. 그로테스크의 시간은 존재 순간도, (엄밀한 의미에서) 현재 순간도 아니다. "그것은 지나가는 순간이라는 것이 우리에게 생성을 사유하도록 강제한다. 하지만 그것을 정확히 시작할 수 없었던 것, 생성을 끝낼 수 없는 것으로 사유하도록 강제한다." (이경신 역 2004:100) 들뢰즈는 이러한 사유를 순수생성의 사유라고 부르며, 바로 이러한 사유가 영원 회귀의 기초이다. "생성되고 있는 것의 존재, 생성을 시작하지도 끝내지도 않은 존재란 되돌아오는 것, 즉 생성되고 있는 것의 존재"(이경신 역 2004:100)인 것이다.

따라서 이 그로테스크한 순간은 '순간'인 동시에 영원한 시간이다. 그러나 그것은 전혀 움직이지 않는 절대적인 영원성의 시간¹⁴⁾이라고 볼 수 없다. 이 순간에 각각의 요소들은 끊임없이 움직이면서 지속적으로 그 틈을 벌여나간다. "시간의 순서 안에 '결정적인 어떤 한 순간'이 있다면, 그는 오로지 그 비의적 의미의 마지막 원환에서 성립하는 때 순간¹⁵⁾을 위해서이다"(김상환 역 2004: 213)

14) '영원한 현재'를 의미한다. 이는 다른 말로 '절대로 지나가지 않는 현재'인데, 이러한 현재의 구성은 주체의 표상활동과 관련이 있다. 칸트에게 과거와 미래란 초월적 상상력의 표상활동의 소산이다. 즉, 과거, 현재, 미래란 나타난 것을 다시 정립하는 주체의 활동의 소산인 표상들인 것이다. 다시 말해 과거와 미래는 서로 환원할 수 없는 '차이'를 지니고 나타나는 것이 아니라, '지금'활동하고 있는 표상적 주체의 표상으로 환원되는 것이다. (서동욱·이충민 역 1997: 94-95. 역주 9번 참조.)

15) 이러한 때면, 때 순간은 들뢰즈의 역량개념, 즉 n승의 역량의 시간적 측면이다. (김상환 역 2004: 209. 역주.)

라고 들뢰즈는 말한다. 우리가 인식하려는 순간에 다른 요소들이 끼어들고, 인식은 점점 유예된다. 요소들은 지속적으로 되돌아오고, 우리는 그것이 무엇인지 알 수 없다. 그러나 이 순간에 무엇인가 끊임없이 되돌아오고, 생성된다. 그러하므로 이 ‘사이’의 시간은 영원회귀의 시간이라고 볼 수 있다. “영원회귀는 긍정하는 역량이며, 다양한 모든 것, 차이나는 모든 것, 우연한 모든 것을 긍정”(김상환 역 2004:260)하는 시간이기 때문이다.

다시 한번 그림으로 돌아가보자. 물고기와 인간이 동시적으로 출현하는 그 시간에 우리는 그 너머에 있는 어떤 것을 느끼게 된다. 바로 이 때, ‘wasser’(물)라는 그림의 제목이 출현한다. 지시되지 않았던 그 이름은 이 그림에 모든 생명체의 일반적 기원인 ‘바다’에서 시작된 진화가 압축적으로 제시되어 있다는 것을 암시해준다. 비로소 물고기와 인간의 저 너머에 있던 어떤 본질적인 세계가 드러나게 된다. 그러나 이러한 본질은 처음에는 전혀 몰랐던 것이므로, 사후적으로 발견되는 것이다. 물고기라는 사건과 인간이라는 사건은 전혀 새로운 방식으로 결합하여, ‘물’이라는 본질적인 세계를 드러낸다. 동시에 ‘물’이라는 사건을 알고 나서야 우리는 물고기와 인간이 둘 다 물에서 출현한 것이라는 동일한 속성을 발견해내게 된다. 그러므로, 여기서 물고기와 인간이 지니는 동일성과 유사성은 결국 둘 사이의 차이의 결과물 외에 다른 것이 아니다. 물이라는 근본적인 사건은 먼저 있었던 것이 아니라, 물고기와 얼굴의 공명¹⁶⁾을 통해 발견되기 때문이다. 전혀 이질적인 사건, 즉 물고기와 얼굴이라는 사건은 바로 이 물을 통해서 그 유사성이 증명된다.

그러나 이 그림에서 근본적인 사건이 하나라고 볼 수 없다. 가령 물고기와 물고기는 결합하여, ‘얼굴’을 형성하고 있으며, 물고기의 얼굴은 결합해서 ‘물’을 형성하고 있기 때문이다. 즉, 이러한 차이나는 것들은 다중의 계열을 형성하고 있으며, 어느 방향으로든 지속적으로 확장된다.

16) 공명은 ‘차이나는 것은 유사하다’라는 명제로 설명해볼 수 있을 것이다. 두 사물이 공명을 일으키기 위해서는 두 사물 간의 차이가 전제되어야 한다. 그러나 공명이란 유사성을 생산하는 것을 의미하며, 이때 유사성은 미리 전제된 것이 아니라 나중에 나타난다. (G.Deleuze, 『보론 1. 플라톤과 시뮬라크르』, pp. 415-416, 서동욱, 2004: 92-101. 참조.)

이 그림이 함축하고 있는 영원회귀의 시간 안에서 물고기와 얼굴, 물고기와 물고기, 그리고 그것들과 ‘물’은 모두 지속적으로 발산하는 계열을 형성한다. 그렇기 때문에 이것은 끝나지 않고 반복되고, 또 종합되고, 다시 생성된다. “영원회귀는 하나의 종합으로, 즉 시간과 그것의 차원들의 종합, 다른 것과 그것의 재생산과의 종합, 생성과 자신을 생성으로 긍정하는 존재의 종합, 이중적 긍정의 종합으로 간주되어야”(이경신 역 2004:101)이라고 했을 때, 이 그림은 바로 그러한 영원회귀의 시간을 생생하게 육화하고 있는 것이라고 볼 수 있는 것이다.

5. 인격성의 해체를 통한 미학적 전복: 그로테스크 미학의 의의

결국 이 그림은 인간이라는 형상에서 그 인격성을 부정한다. 비인격적인 것들이 모여서 어떤 인간의 형상을 구성하지만, 그러한 인간의 형상은 결코 대상을 표상으로 인식하고 환원하는 주체의 형상이 아니다. 들뢰즈는 베이컨의 그림에서 ‘고기’를 문제 삼는다. “고기는 인간과 동물의 공통 영역이고 그들 사를 구분할 수 없는 영역이다.”(하태환 역 1995:46)이러한 고기는 인간과 동물의 구별할 수 없는 “객관적인 비결정의 영역”(하태환 역 1995:47)을 드러내고 있으며, 따라서 인간성의 해체를 형상화하고 있는 것이다.

베이컨의 그림에서 인간이 그 인격성을 상실하고, ‘고기’로 변해버린다면, 이 그림에서는 인간의 인격성 자체가 구성될 수 없는 풍경을 드러내고 있다. 인간을 구성하는 것은 ‘물고기’이다. 이러한 물고기의 동물성과 익명성은 철저히 인간의 인격성을 부정한다. 인간은 ‘물고기’를 통해야만 비로소 드러날 수 있는 것이다. 이러한 익명성을 두고 Kasyer는 <그로테스크는 ‘It을 대상으로 삼은 것’이다. 이 때 It은 비인칭 대명사의 3번째 의미에서의 it이다>(Kasyer 1963:185)라고 말한다. 비인칭 대명사의 세 번째 의미의 it이란, 우리의 개념을 넘어서서 있는 것, 언어가 지시할 수 없는 것을 표현하는 it이다. Kasyer에게 있어서 이 비인격적 힘은 인격적 주체를 조종하고 꼭두각시로 만드는 힘(Kasyer 1963:183)이며, 이러한 비인격적 힘은 인간이 인간성을 상실하게 되는 공포를

나타낸다. 인간이되 인간이 아닌 것, 혹은 인간이 아니되 인간인 것. 그것은 ‘무서운 것’이었던 것이다.

그로테스크가 부정되고 금기시되었던 가장 큰 이유는 그것이 가장 근본적으로 인간성을 해체하고 있기 때문이었다. 그로테스크를 신성한 인간이 대적해야만 하는 ‘타락’의 상태로 보거나, 혹은 세계의 비인격성에 대한 알레고리로 보거나 간에¹⁷⁾, 그로테스크를 규정하려고 했던 많은 시도들은 이 비인격성의 힘을 순화시키고 인간적 주체성을 견고하게 만드려는 기획을 바탕으로 깔고 있다. 그러나 주체 개념으로부터 사유를 해방시키고자 하는 들뢰즈에게 있어서 비인격적 익명성을 실현해주는 예술은 우리 사유 방식을 근본적으로 변혁시키는 혁명을 의미한다. 들뢰즈에 따르면, 칸트철학에 기원을 두며, 고전주의 시대에 만개한 인간 내부의 힘들의 정체성의 확립은 인간개념의 탄생과 밀접한 관계를 맺고 있다. 따라서 칸트의 사유의 공리들이 가진 임의성을 비판하는 들뢰즈의 기획은 기실 인간 개념 자체의 임의성을 겨냥하고 있었던 것이다.(서동욱 2000: 59) 공통감각과 양식을 부정하면서, 그는 그러한 공리들로 인해 구성되는 세계를 부정한다.

그러므로 들뢰즈의 존재론의 조명을 받았을 때, 그로테스크의 이러한 비인격성은 높이 평가될 수 있다. 들뢰즈는 “예술 작품은 미지의 비전을 도입함으로써 지배 계급의 가치에 따라 질서지어진 세계를 ‘재편성’해낸다. 이런 의미에서 예술은 정치적인 맥락에서 혁명적 힘을 가진다고 말할 수 있다.”¹⁸⁾라고 주장한다. 들뢰즈는 인간 주체가 지닌 독단적인 사유의 이미지를 예술이 실현하는 비인격적 익명성을 통해서 파괴하고자 하는 것이다.(서동욱 2000: 394)

부정되고 금기되어야 했던 그로테스크는 바로 이러한 점에서 긍정될 수 있다. 그로테스크는 주체의 내부의 무한성에 근거한 사유의 활동을 부정한다. 그로테스크 미학은 논리적이고 존재론적인 범주를 비틀어놓을 뿐만 아니라, 그것이 구

17) 가령, 클락의 경우 그로테스크를 비전의 상실로 인한 결과물로 보고, 비전의 회복을 그 미학적 과제로 삼는다고 지적한다. (Clark, 1991: 159-163. 참조.)

18) G. Deleuze & F. Gattari, *Qu'est ce que la philosophie?*(Paris: Ed. de Minuit, 1991) p. 167. 서동욱, 2000: 388.에서 재인용.

성하고 있는 인식의 위계구조 전체를 뒤집어 놓기 때문이다. 일시적이지만 무한히 확장된 그로테스크의 시간과 공간은 우리의 안온한 인식구조를 공격하고, 우리를 무력하게 만든다. 이러한 점에 주목하여, 바흐친은 그로테스크에서 중요한 모티프인 ‘광기’는 이 세계의 진리로부터 해방되기 위하여, 이러한 진리로부터 자유로운 시선으로 세계를 바라보기 위하여 그런 것(이덕형, 최건영 역, 2001:91)이라고 주장한다. 바흐친이 언급한 바, ‘진리’란 서구 근대 세계가 기반하고 있는 인간 중심적 세계관에서 발원한다. 그러므로 그로테스크 미학은 다만 괴상한 취미이거나 혹은 일시적이고 예외적인 현상이 아니라, 인간 주체의 견고함에 기반하고 있는 근대적 미학에 대한 반성을 불러 일으킨다. 그것은 들뢰즈적으로 말하면, ‘차이 그 자체’만을 현상하고 있는 예술이며, 그러므로 인간 주체성의 권위를 부정하고 거기에 도전하는 미학이라고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 국내 논저

- 김상봉(2002) 『나르시스의 꿈』, 파주: 한길사.
서동욱(2000) 『차이와 타자』, 서울: 문학과 지성사.
_____(2004) 『들뢰즈의 철학』, 서울: 민음사.
김상환 역(2004) 『차이와 반복』, 서울: 민음사. (약호 DR)
김영무 역(1986) 『그로테스크』, 서울: 서울대출판부.
서동욱 역(2000) 『칸트의 비판철학』, 서울: 민음사. (약호 PCK)
서동욱·이충민 역(1997) 『프루스트와 기호들』, 서울: 민음사.
이경신 역(2004) 『니체와 철학』, 서울: 민음사. (약호 NP)
이덕형·최건영 역(2001) 『프랑스어 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』,
서울: 아카넷.
이상헌 역(1998) 『임마누엘 칸트』, 서울: 문예출판사
이석윤 역(1974) 『판단력비판』, 서울: 박영사.
이정우 역(2000) 『의미의 논리』, 파주: 한길사.
이진경 역(2003) 『스피노자와 표현의 문제』, 서울: 인간사랑..
최재희 역(1974) 『순수이성비판』, 서울: 박영사.
하태환 역(1995) 『감각의 논리』, 서울: 민음사. (약호 FB)

2. 원서

- Bakhtin, M. (1965) Творчество франсуа рабле и народная культура сред
невековья и ренесанса (Moscow)
Cassuto, L. (1997), *The Inhuman Race: The Racial Grotesque in American Literature and Culture*
(New York: Columbia University Press)
Clark, J. R. (1991), *The Modern Satiric Grotesque and its Tradition* (Kentucky: The University
Press of Kentucky)

- Deleuze, G. (1962) *Nietzsche et la philosophie* (Paris: Pesses Universitaires de France)
- _____.(1963) *La Philosophie critique de Kant: Doctrine des facultés* (Paris: Pesses Universitaires de France)
- _____.(1968) *Différence et répétition* (Paris: Pesses Universitaires de France)
- _____.(1968) *Spinoza et le problème de l'expression* (Paris: Éditions de Munuit)
- _____.(1969) *Logique du sens* (Paris: Éditions de Munuit)
- _____.(1976) *Proust et les signes* (Paris: Pesses Universitaires de France)
- _____.(1981) *Francis Bacon: Logique de la sensation, t. 1* (Paris: Éditions de la différence)
- Harpham, G. G.(1982), *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (New Jersey; Princeton University Press)
- Höffe, O.(1983) *Immanuel Kant* (München: Verlag C.H. Beck)
- Kant, I. (1900-) *Kant's gesammelte Schriften* (Berlin: Walter de Guyer & Co)
- Kasyer, W.(1963), trans. U. Weisstein, *The Grotesque in Art and Literature* (New York: Indiana University Press)
- Ruskin, J.(1907) *The Stone of Venice* (London: George Routledge and sons limited)
- Thomson, P. (1972) *The Grotesque* (Norfolk: Cox&Wyman Ltd)

원고 접수일: 2007년 9월 29일

게재 결정일: 2007년 11월 12일

ABSTRACT

Aesthetics of the Grotesque and Its Ontological Meanings

Park, Seulki

When we confront grotesque objects, we are struck with unpleasant feelings, and then we generally find out their essential feature is integration of disparate things. Overwhelmed with the feelings and unintelligibility, we cannot represent them as anything. Consequently, they are outside our conceptual understanding: we always fail when we attempt to reduce them to something familiar to our way of understanding.

It is because our cognitive operation to represent them is nothing more than forcible operation to keep them within territories of our understanding. Therefore, there remain only two ways to manage to think the grotesque: one is to conceive them as ridiculous examples of sub-culture, and the other is to consider them as exceptions to history of human thoughts.

However, it is obvious that we cannot explain why aesthetics of the grotesque have been maintained and developed throughout the whole passage of art history. Why has the grotesque continued despite of that kind of ceaseless aesthetic persecution? This is the primary question of this paper and I want to show what significance we can draw from aesthetics

of the grotesque.

In this paper, I attempt to establish the ontology on which aesthetic phenomenon called the grotesque can stand. In Gilles Deleuze's speculations on aesthetics, we can find out impersonal anonymity is playing key role in the thinker's articulation of aesthetic. I take this concept into my conceptualization of the grotesque because the concept is similar to dogmas of aesthetics of the grotesque. From his own theory about aesthetics, Deleuze constructed philosophy of difference, which provides the theoretical ground for his unique criticism on legacy of traditional Western metaphysics. With understanding about Deleuze's metaphysical discussion, I can contrive ontologically systematic analysis of the grotesque. Along the development of my discussion, aesthetics of the grotesque is established in the context of history of thought for the first time.

To achieve this goal, I review historical evaluations of the grotesque, and then, explain the status occupied by the grotesque in system of human understanding. Through the passage of this kind of examination, I avoid rushing into clear definition of the grotesque, but I choose to analyze the sentiment of unpleasantness delivered to human receptivity at the sight of grotesque objects. In this way, I can fairly reveal aesthetic meanings of the grotesque because the effects of the grotesque can keep their possibilities.