

# 동아시아 서예미학과 들뢰즈 회화론의 접점에 대한 시론(試論)

강여울 (연세대학교)

## I. 들어가며

이 글이 시론적으로 살펴보고자 하는 것은 동아시아 서예이론과 들뢰즈(Gilles Deleuze; 1925-1990) 회화론이 제시하는 예술 본질에 대한 이론적, 실천적 접점이다. 동아시아 문화예술 전통에서 서예는 매우 중요한 위상을 갖는다. 회화론보다 이른 시기에 발생한 서예미학의 개념들은 이후의 회화론, 특히 수묵화 논의에 이론적 바탕이 되었다. 또한 서예는 사상의 표현과 수양 방법의 하나로 고대 문인들이 갖추어야 할 필수적 소양으로 여겨져 왔다.<sup>1)</sup>

한편 들뢰즈의 예술론은 동일성과 재현에 근거한 서구 형이상학의 전통을 비판했던 그의 사상과 맞물려 있는데, 그 핵심에는 베이컨(Francis Bacon; 1909-1992) 회화의 분석을 통해 예술의 본질을 탐구하였던 『감각의 논리』<sup>2)</sup>가 자리한다.

중국 한대(漢代)로 거슬러 올라가는 고대 문인들의 서론(書論)과 20세기 서양철학자의 회화론. 시대뿐만 아니라 문화적, 사상적으로 동떨어져 보이는 두 예술 형식에 대한 이론을 비교해보고자 하는 이유는 무엇인가? 일면 표면적으로 공통점을 찾기 어려워 보일 수 있는 두 예술 형식이지만, 고대 서예론과 들뢰즈의 회화론이 다루는 개념들의 함의를 살펴보면 이들의 이론은 사실 시각 예술의 본질적 가치에 대한 관점에서 접점을 이루고 있음을 발견할 수 있다. 본격적인 연구에 앞서 이 글에서는 우선 두 예술론의 공유점의 실마리를 찾을 수 있는 몇몇 개념과 주제들을 제시해 보고자 한다.

## II. 접점 찾기의 가능성

서구 지성사에서 이성 중심의 사고 체계에 대한 반성과 비판은 근대 이후에 이르러 제기되었다. 인간의 세계 이해에 있어 감각의 본성에 새롭게 접근하였던 들뢰즈의 사상<sup>3)</sup>은 특히 철학적 논의를 넘어 예술의 논의로 확장되었다. 그는 자신의 세계관을 대변하는 중요한 매개의 하나로 예술을 적극적으로 다루며, 형이상학이 등한시 했던 경험의 회복은 재현을 떠난 예술을 통해 이루어 질 수 있다고 보았다.<sup>4)</sup>

한편 동아시아 사상사와 예술론에서 이성적 사고에 대한 회의, 언어 논리의 한계, 관념

1) 『주례(周禮)』에서 말하는 육예(六藝)-예(禮), 악(樂), 사(射), 어(御), 서(書), 수(數)-의 하나이기도 하다. 한편 회화가 문인들의 표현 매체와 수양의 방법으로 적극적으로 수용된 것은 당대(唐代)에 이르러이다.

2) Francis Bacon-*Logique de la sensation*, 1981.

3) “우리는 감성적인 것 안에서 오로지 감각밖에 할 수 없는 것, 곧 감성적인 것의 존재 자체를 직접적으로 포착할 수 있다. 그 때 경험론은 실로 초월론적 성격을 띠게 되고, 감성론은 절대적으로 확실한 분과 학문이 된다.” 질 들뢰즈 지음, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 서울: 민음사, 2004, 145쪽.

4) 연효숙, 「들뢰즈에서 감각의 힘과 공감각의 논리」, 『헤겔연구』 41, 한국헤겔학회, 2017, 172쪽 참조.

의 허상성에 대한 자각은 매우 오래된 이야기이다. 다양한 예술론의 발현에 큰 영향을 끼쳤던 철학적 논의 중 하나는 다름 아닌 언어의 한계에 대한 것이었으며,<sup>5)</sup> 문학뿐 아니라 음악, 서예, 회화 등의 예술은 문인들의 사상적 실천의 연장으로 여겨졌다

동아시아 옛 문인들의 예술관과 들뢰즈의 회화관은 모두 이성의 능력, 관념적 인식의 역할보다는 즉각적인 신체적 경험과 감각의 속성에 주목한다는 점에서 결을 같이 한다. 두 예술론의 핵심을 이루는 개념들의 비교 분석을 통해 이들의 공통점과 차이점을 발견할 수 있을 것이다. 각 예술론에서 제시하는 용어들의 단순한 일대일 대응, 또는 재정의의 말하는 것이 아니다. 이들의 논의 속에서 상호 교차하는 접점들, 교집합의 영역들을 발견함으로써 이들이 예술을 단순한 미적 대상이나 기술의 결과물이 아닌 세상과 삶에 대한 적극적인 삶의 방식으로서 바라보았던 근본적인 이유를 헤아려보고자 하는 것이다.

## 1. 보이는 것과 보이지 않는 것

서양미술사에서 완벽한 시각적 환영의 창조가 오랫동안 회화의 핵심 과제가 되어왔던 반면, 동아시아 전통 회화는 이른 시기부터 형상을 통해 비가시적 속성을 전달하는 것을 이상으로 삼았다. 고대의 서론(書論)과 화론(畫論)에서 반복되는 논의 중 하나는 가시적 형상은 세계의 비가시적 속성을 전달하기 위한 매개라는 것이다.<sup>6)</sup> 서예, 인물화, 산수화 등 예술 형식과 장르에 따라 그것이 목표로 하는 비가시적 속성은 ‘신(神)’, ‘신채(神彩)’, ‘기(氣)’, ‘기운(氣韻)’ 등 다양한 용어로 표현된다. 이들이 추구한 예술의 이상은 재현이 아니라 비가시적인 속성을 가장 효과적으로 담아내는 새로운 형상의 창조였다.

들뢰즈는 재현의 한계를 벗어나는 예술 본질의 가치를 말했다. 그는 “보이는 것을 제시하는 것이 아니라, 보이지 않는 것을 보이게 하는 것”이 회화의 임무라고 여겼다. 여기에서 그가 말하는 ‘보이지 않는 것’은 ‘힘(force)’으로 표현되는데, 그가 말하는 회화의 목적은 ‘힘을 포착(capture forces)’하는 것, 즉 보이는 형상을 통해 보이지 않는 힘을 드러내는 것이다. 그리고 이 힘은 감각(sensation)과 밀접히 관계하고 있다.<sup>7)</sup>

## 2. 구상성(figurativeness)과 추상성(abstraction) 사이에서

들뢰즈는 시각적 대상이 아닌 감각 자체를 그려내는 회화를 말한다.<sup>8)</sup> 감각을 그려내는 것은 힘(force)을 포착함으로써 가능해진다. 보이지 않는 힘이 드러나기 위해서는 그것이 영향을 끼칠 수 있는 대상-물체, 형상 등-이 있어야 한다. 들뢰즈는 베이컨 회화에서 힘을 가시화하는 매개를 ‘형상(Figure)’이라고 부른다. 그가 말하는 ‘비재현적(non-representational)’이고, ‘비구상적(non-figurative)’인 회화는 대상을 묘사하는 것이

5) 위진현학(魏晉玄學)의 철학적 논의 중 중요한 부분을 차지하는 ‘언의지변(言意之辯)’은 언어는 뜻을 모두 표현해 낼 수 있는가 그렇지 않은가의 논의, 즉 ‘언진의의(言盡意)-언부진의의(言不盡意)’의 논의로 압축된다. ‘언부진의의’의 관점이 제시한 매개적 상징 이미지 ‘상(象)’의 함의는 이후 형성된 다양한 예술론에 적극 수용되었다.

6) 서예에서 ‘신채(神彩)’의 표현 등. 회화의 경우 고개지(顧愷之; 345-406)의 ‘이형사신(以形寫神)’, 사혁(謝赫; 479-502)의 ‘기운생동(氣韻生動)’, 산수화의 ‘기운(氣韻)’과 ‘기세(氣勢)’의 표현 등.

7) 들뢰즈는 클레(Paul Klee; 1879-1949)의 말을 인용하여 보이는 것과, 보이지 않는 것을 매개하는 예술을 말하고 있다. Gilles Deleuze, translated by Daniel W. Smith, *Francis Bacon-The Logic of Sensation*, Continuum, 2003. pp. 56-58.

8) *ibid.*, p. 35.

아니라 재현 이면의 존재를 직각적으로 드러내는 것으로, 우리의 신경계에 바로 작용하는 효과를 만들어 낸다.<sup>9)</sup>

들뢰즈는 재현적 구상미술 뿐만 아니라 현대 추상회화의 경향의 한계를 지적하며,<sup>10)</sup> 이 두 방법에 속하지 않는 제 3의 길을 가는 베이컨 회화의 가치를 강조하였다.<sup>11)</sup> 재현에 근거한 회화의 구상성은 항상 내러티브를 발생시킴으로써 두뇌를 거치는 인식을 피해갈 수 없다. 반면 구상성이 배제된 추상회화의 경험은 시각적인 것에 머문다. 기하학적 요소로 환원된 추상은 감각을 통제하고, 추상표현주의적인 이미지는 감각을 혼란에 빠뜨린다. 이 둘은 모두 우리가 세계에서 경험하는 생명(life)과 생기(living), 즉 비가시적인 힘(invisible forces)을 놓치고 있다.

한편 들뢰즈는 동일성과 유사성에 의존하지 않는 베이컨의 형상(Figures)들은 비가시적 힘을 가시화하는 회화적 방법을 가장 훌륭하게 수행하고 있다고 보았다.<sup>12)</sup> 베이컨 회화에서 힘의 포착, 감각의 형상화는 형태의 ‘변화/변형(transformation)’이 아닌 형태의 ‘와해(deformation)’ 또는 ‘일그러뜨림’을 통해 이루어진다.<sup>13)</sup> 이 와해 또는 일그러뜨림의 과정에 수반되는 것이 ‘힘의 포착’이다. 즉 힘의 포착을 가시화한 베이컨의 형상은 주로 ‘와해되고’, ‘일그러뜨려진’ 머리카락이나 신체들로 “재현을 벗어난 감각적 형태”이다.<sup>14)</sup>

들뢰즈의 회화론과 동아시아 서예론이 ‘보이지 않는 것’을 ‘보이는 것’을 통해 드러내는 방식은 서로 닮아 있다. 보이지 않는 힘을 담아내는 ‘형상(Figure)’과 서예가 갖추어야 할 생동적 이미지인 ‘상(象)’의 의미는 공유점을 갖는다. 서예가가 붓으로 글을 써내려가는 과정은 문자를 ‘쓰는’ 것이자 동시에 자형(字形)을 재료로 삼아 이미지를 ‘그리는’ 것이다.<sup>15)</sup> 서예가들은 ‘글자의 형태(字形)’를 재료 삼아 붓과 먹의 표현을 통해 새로운 형상을 창조함으로써 비가시적 감각 속성을 담아내고자 했다. 이렇게 창조된 새로운 형상은 ‘상(象)’으로 표현된다.<sup>16)</sup> 상(象)은 일차적인 형태, 즉 형(形)의 변형 또는 변주를 거쳐 창조되는 새로운 이미지이다.

베이컨의 형상은 힘의 효과를 드러내지만, 그 형상을 벗어나 순수한 추상적 형태로 나아가지 않는다. 마찬가지로 서예에서 주어진 글자의 형태 자형(字形)은 서예가의 붓놀림과 표현력에 의해 변주되지만 그 주제를 벗어나 새로운 순수 형태를 창조하는 것이 아니다. 서예에서 붓의 기술, 먹의 기술은 ‘보이지 않는 힘’을 가장 효과적으로 드러내기(rendering) 위한 것이다. 힘의 효과가 드러날 수 있는 것은 그 힘이 하나의 장소(one place)에 작용하기 때문이다. 서예의 자형, 베이컨의 형상의 재료인 머리 또는 신체의 형태<sup>17)</sup> 등은 회화적

9) *ibid.*, pp. 50–51.

10) *ibid.* pp. 104–110. 몬드리안 등의 기하학적 추상과 폴록 등의 추상표현주의의 한계를 말한다.

11) *ibid.*, p. 110.

12) 서동욱, 「들뢰즈의 그림론: 감성에서의 수동적 종합으로서 회화 —마니에리즘에서 베이컨까지」, 『범한철학』 70, 범한철학회, 2013, 528쪽.

13) Deleuze, *ibid.*, p. 59. ‘형태의 와해’는 이찬웅, ‘형태의 일그러뜨림’은 연효숙의 표현. 이찬웅, 「들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가」, 『미학』 71, 한국미학회, 2012, 115쪽, 122쪽; 연효숙, 앞의 글, 185쪽.

14) 박정태, 『철학자 들뢰즈 화가 베이컨을 말한다』, 서울: 이학사, 2012, 131쪽.

15) 특히 초서(草書)에서 강조되는 속성이다. 서체와 서법은 정형화된 자형(字形)을 보여주는 전서(篆書), 예서(隸書), 해서(楷書)에서 보다 자유롭고 유동적인 필선의 구사가 가능한 행서(行書)와 초서(草書)로 양식의 변화가 전개되었다.

16) 동아시아 예술론의 핵심 개념의 하나인 ‘상(象)’은 ‘언어(言)’과 ‘의미/뜻(意)’의 논의에서 파생되어 예술론 속에서 새로운 미학적 함의를 얻게 되었다. 『주역』의 상징체계는 말-‘언어(言)’로 모두 전달할 수 없는 ‘뜻(意)’을 담아내기 위한 상징적 이미지인 ‘상(象)’의 체계를 중심으로 구성된다.

중력이 작용할 수 있는 재료이다. 움직임은 힘의 영향력 내에서 가능하고, 형상은 추상성으로 나아가지 않는다.<sup>18)</sup>

### 3. 감각의 실상, 공감각(共感覺)

들뢰즈는 감각의 위상을 재현 이전의 영역에 배치하며, 감각과 회화적 이미지를 매개하는 신체의 확장된 의미를 제시한다.<sup>19)</sup> 베이컨 회화의 감각적 체험/감상에서 중요한 역할을 하는 것은 ‘촉각적 시각(“haptic” vision)’이다.<sup>20)</sup> 재현적 회화의 전통에서 강조되어 왔던 이성적이고 정신적인 눈이 아니라, 신체의 온 감각이 확장되는 통로로서의 눈이다. 들뢰즈는 ‘공감각’이라는 용어를 직접적으로 사용하지는 않지만, 회화 이미지가 야기하는 통합적 감각 경험, 즉 시각, 청각, 촉각 등의 분리가 아닌 다양한 감각들이 신경 층위에서 소통되고 뒤섞이는 원천적 감각 경험에 대해 말한다.<sup>21)</sup> 그는 감각들이 몸 안에서 유기적으로 구성되는 메커니즘을 창조적 직관을 통해 음악으로, 회화로 재구축해 내는 것이 예술의 본질이라고 보았다.<sup>22)</sup> 즉 감각의 논리는 공감각적인 것이다.

하나의 예술 형식이 전달해 내는 힘(forces)은 단일한 감각 형식에 한정되는 것이 아니라 공감각적인 속성을 갖는다는 관점은 동아시아 예술론과 또 하나의 접점을 이룬다. 서예에서 각 획이 갖추어야 하는 속성에 대한 묘사는 시각 요소뿐 아니라 청각적 요소, 움직임과 촉각적 느낌 등을 표현하고 있다.<sup>23)</sup> 하나하나의 필획과 필선에 풍부한 감각적 함축을 담아내야 한다고 말한다. 한 글자 한 글자에 이러한 감각의 상(象)이 갖추어지는 것이 서예의 절묘한 경지라고 여겼다.<sup>24)</sup> 유동적인 초서의 필선이 자아내는 이러한 상(象)은 정형화할 수 없는 것으로,<sup>25)</sup> 동물의 움직임이나, 언덕과 파도 등 자연물의 형세에 비유되기도 한다.<sup>26)</sup> 이들이 자형의 변주를 통해 전달하고자 한 것은 시각 요소에 한정될 수 없는 비가시적인 감각적 속성이다.<sup>27)</sup>

서예가는 붓과 먹을 매개로 우리가 세상의 체험에서 얻는 감각적이고 정서적 체험을 전달해 내는 것이다. 이들이 말하는 “세찬 파도(奔涯)”나 “뛰어 오르는 토끼(狡兔)”<sup>28)</sup> 등의

17) Deleuze, *ibid.*, p. 20.

18) *ibid.*, p. 59.

19) Henry Somers-Hill, “Representation and Sensation - A Defence of Deleuze’s Philosophy of Painting,” *Journal of Aesthetics and Phenomenology* vol. 3, 2016, pp. 55-65.

20) Deleuze, *ibid.*, p. 126.

21) *ibid.*, pp. 41-42; 연효숙, 앞의 글, 190쪽 참조.

22) Deleuze, *ibid.*, pp. 44-45. 들뢰즈가 말하는 “기관 없는 신체( body without organs)”에 의해 공감각의 체험이 가능해진다.

23) 예를 들어 ‘\`’ 획은 “높은 봉우리에서 떨어지는 돌과 같은(如高峰墜石)” 형세를 표현해야 하고, ‘/’ 획은 “무소의 뿔과 상아를 부러뜨리는 것(陸斷犀象)”처럼 강한 힘을 담아내야 하며, ‘|’ 획은 “만년 묵은 등나무(萬歲枯藤)”처럼 굳세게 자리 잡아야 하고, ‘丿’ 획은 “활을 당기는 근육과 관절(勁弩筋節)”처럼 팽팽한 긴장감을 보여 주어야 한다고 설명한다. (魏夫人, 「筆陣圖」)

24) 衛夫人, 「筆陣圖」, “每爲一字, 各象其形, 斯造妙矣, 書道畢矣.”

25) 崔瑗, 「草書勢」, “觀其法象, 俯仰有儀, 方不中矩, 圓不中規.”

26) 崔瑗, 「草書勢」, “是故遠而望之, 漉焉若注岸奔涯.”

27) “글씨의 본체를 만들기 위해서는 모름지기 형상이 드러나게 해야 한다. 마치 앉은 듯 걸어가듯, 날아가고 움직이는 듯, 가고 오는 듯, 눕고 일어나는 듯, 근심스럽거나 기쁜 듯, 벌레가 나뭇잎을 먹는 듯, 날카로운 칼과 긴 창과 같이, 굳센 활과 단단한 화살과 같이, 물이나 불 같이, 구름과 안개 같이, 해와 달 같이, 중형으로 상(象)이 있도록 해야 비로소 서예라고 불릴만한 것을 이룰 수 있다.” 蔡邕, 「筆論」, “爲書之體, 須入其形, 若坐若行, 若飛若動, 若往若來, 若臥若起, 若愁若喜, 若蟲食木葉, 若利劍長戈, 若強弓硬矢, 若水火, 若雲霧, 若日月, 縱橫有可象者, 方得謂之書矣.”

표현은 구체적인 형태를 말하는 것이 아니라, 높거나 낮음, 부드럽거나 강함 등의 느낌, 즉 움직임이 야기하는 ‘감각의 상(象)’을 뜻한다. 서예의 상을 감상하는 것은 우리가 세상에서 경험하는 감각 속성들을 다시금 되살려낸다. 창작자가 서예의 창조 과정에서 체험한 움직임, 리듬감 등의 감각들을 몸을 통해 직각적으로 체험하는 것이다.<sup>29)</sup> 서예 이미지의 감상은 시각적인 것을 넘어 “몸으로, 그리고 몸을 통해(with and through our body)”<sup>30)</sup> 이루어진다. 하나의 서예 작품은 한자 또는 문장의 독해가 수반되지 않더라도 그 자체로 감상 가능한 이미지가 된다.

### III. 맺음말을 대신해서 - 감응(感應)의 예술

들뢰즈가 말하는 감각의 ‘논리’는 일종의 반어적인 ‘논리’일 것이다. 이성의 논리와 개념적 사고로는 규정될 수 없는 또 다른 논리, 어떠한 규칙성이나 통일성을 따르는 것이 아니라 개개인의 직접 경험을 좌우하는 감각의 기제를 의미할 것이다.<sup>31)</sup> 베이컨의 회화를 감상하는 것은 눈을 통한 대상의 인식이 아니라, 온 몸의 체험을 요구한다.<sup>32)</sup> ‘감각의 논리’는 달리 말하면 ‘몸의 논리’이기도 하다.

이러한 감각의 논리는 동아시아 예술론에서 창작과 감상 과정의 핵심이 되는 ‘감응(感應)’의 의미와 공명한다. 느낄 ‘감(感),’ 응할 ‘응(應).’ 어떠한 대상을 마주했을 때 몸과 마음이 저절로 따라 움직이는 것으로 표현할 수 있을 것이다. 서예가의 신체적 퍼포먼스는 필세(筆勢)를 통해 변주되는 자형의 새로운 이미지에 기록된다. 서예의 상(象)의 감상이 서예가의 감각적 체험의 기록에서 감상자의 감각체험의 발현으로의 과정이라면, 베이컨 회화의 형상(Figure)은 감각의 논리에 의해 형태를 재창조함으로써 보는 이의 감각의 기제를 발동시키는 것이다. 감각의 논리, 감응의 기제에 근거한 예술 체험 속에서 몸은 동시에 주체이자 대상이 된다.

앞으로의 연구에서 이 두 예술론을 비교 분석함으로써 찾아지는 교집합을 통해 이분법과 차이에 대한 고정관념을 넘어서 인간 세계 경험 자체에 대해 이야기 하고, 세상과 예술의 관계, 삶과 예술의 가치를 설명하는 보다 풍부한 언어를 제시하고자 한다.

28) 崔瑗, 「草書勢」, “獸跂鳥跂, 志在飛移, 狡兔暴駭, 將奔未馳.”

29) 오베르트는 이처럼 시각 요소와 움직임을 엮어내는 서예 창작 방식을 “신체 미메시스(body mimesis)”라는 개념으로 설명한다. Mathias Obert, “Chinese Ink Brush Wiring, Body Mimesis, and Responsiveness,” *Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 12, 2013, pp. 523-543.

30) *ibid.*, p. 540.

31) 연효숙, 앞의 글, 176-177쪽 참조.

32) Megan Craig, “Deleuze and the Force of Color,” *Philosophy Today* 54 (Supplement), 2010, p. 180.

## 참고문헌

衛夫人, 「筆陣圖」

蔡邕, 「九勢」

蔡邕, 「筆論」

崔瑗, 「草書勢」

질 들뢰즈 지음, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 서울: 민음사, 2004.

질 들뢰즈 지음, 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 서울: 민음사, 2008.

박정태, 『철학자 들뢰즈 화가 베이컨을 말하다』, 서울: 이학사, 2012.

Deleuze, Gilles, translated by Daniel W. Smith, *Francis Bacon—The Logic of Sensation*, Continuum, 2003.

서동욱, 「들뢰즈의 그림론: 감성에서의 수동적 종합으로서 회화 —마니에리즘에서 베이컨까지」, 『범한철학』 70, 범한철학회, 2013.

연효숙, 「들뢰즈에서 감각의 힘과 공감각의 논리」, 『헤겔연구』 41, 한국헤겔학회, 2017.

이찬웅, 「들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가」, 『미학』 71, 한국미학회, 2012.

Craig, Megan, “Deleuze and the Force of Color,” *Philosophy Today* 54 (Supplement), 2010.

Obert, Mathias, “Chinese Ink Brush Wiring, Body Mimesis, and Responsiveness,” *Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 12, 2013.

Somers–Hall, Henry, “Representation and Sensation—A Defence of Deleuze’s Philosophy of Painting,” *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, Volume 3, 2016.