

들뢰즈와 색채 : 연구노트

박 성 수*

Deleuze and Colour

Park Sung-Soo

I.

들뢰즈의 사유가 오성적인 체계성의 영역을 넘어서려는 의도를 여러 특징중의 하나로 가지고 있다면, 그것은 포괄적으로 탈영토화의 개념으로 표현된다. 색채에 관한 논의에서 들뢰즈가 취하는 방향 역시 그러하다. 적어도 서양회화의 역사 속에서 색채는 오성적 사유의 테두리를 넘어서는 혹은 그것의 외부에 위치하는 어떤 것으로서의 규정을 담고 있다. 이점은 회화에서 데생과 색채의 우선권 대립으로 개념화되었다. 즉 회화의 본질을 윤곽에 바탕을 둔 데생으로 볼 것인가 아니면 그러한 윤곽선을 흐리게 하는 색채에서 찾을 것인가라는 물음이 두가지 사유의 전통에 뿌리를 두고 진행되어 왔다.

“우리는 회화의 전 역사를 데생과 색채간의 이러한 대립에서 출발하여 관통할 수 있을 것이며, 분열의 계통을 추적하고 지질학적 균열을 지적할 수 있을 것이다. 어떤 면에서 이데올로기의 지리학은 매우 간단하다고 할 수 있다. 즉 데생의 절대적이고 원칙적인 우월성을 주장하는 것은 고전주의의 다시 말해서 고전적인 미학과 철학으로서, 그 근거는 비록 수많은 다양한 방식으로 언급된다 하더라도 결국에는 단하나의 것으로서 물질적인 영역에 대한 정신적인 영역의 우위이다.”

데생은 정신의 합리성을 나타낸다. 반면에 색채는 물질 혹은 물체에 연관되어 있다. 따라서 데생은 영원성을 지향하며 색채는 우연적인 것 또는 덧없는 것에 연관되어 있다. 고전적인 철학에서 데생은 마치, 지적인 것의 질서가 감성적인 것의 질서보다 우월하듯이 그리고 이념이 현상에 대해 우월하듯이 또 개념이 지각에 대하여, 언어가 이미지에 대하여 우월하듯이, 그렇게 색채보다 우월한 것으로 간주되었다.²⁾ 언어나 개념이 감각의 혼란에 일종의 질서와 체계를 부여하듯이 회화에서 데생은 질서부여의 기능으로서 언어에 근접하는 성격을 가진다. 이와 같은 고전적인 관점의 근본적인 변경을 가져오게 되는 실마리는 회화에서 광학적인 시선 보다 촉각 혹은 눈으로 만지는 기능이 더욱

* 한국해양대학교 교양과정부 교수

1) Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, 1994, p. 121

2) 같은 곳

강조되는 것에서 찾을 수 있다. 데생에서 색채로의 강조점의 이동에 큰 기여를 했던 디드로는 탁월한 회화작품을 몰체 보다 좁게는 인간의 생생한 몸을 잘 표현하는 것으로 간주했다. 그리고 이러한 몸의 표현은 근본적으로 표면의 색채를 선택하는 것에 달려 있었다. 몰체의 표면이 중심적인 것을 간주된다는 것은 다시 말해서 눈으로 만지는(haptique) 기능이 우위에 서게 되는 일이다.

“데생과 색채를 둘러싼 반목은 따라서 회화가 색채에 대해 가지는 기법적인 문제를 훨씬 넘어서는 것이다. 그 반목은 18세기를 전환기로 해서 모든 예술 논쟁의 한가운데에 자신의 모습을 드러내었다. 즉 시각적인 것에 대하여 촉각적인 것, 원거리 시점에 대하여 근거리 시점, 정신의 질서부여에 대하여 물질의 감수성 등을 옹호하였던 것이다. 그러나 색채주의의 승리는 우리가 생각하듯이 그렇게 압도적인 것은 아니었다. 즉 회화의 신고전주의, 철학적 비평은… 나름대로 이성과 데생으로의 복귀를 완강하게 주장했다.”³⁾

이와 같이 색채의 문제는 이성/감성, 시각/촉각이라는 대상과 긴밀하게 관련되어 있고 색채에 대한 들뢰즈의 논의 역시 이점을 축으로 진행된다. 들뢰즈의 경우에 이와 같은 대당을 사고하기 위하여 참조되는 것이 바로 피테의 색채이론이다.

“이미 뉴턴과 피테 사이에는 색채 이론에 있어서 커다란 관점의 차이가 있지 않았던가? 광학적 공간에 대해 말할 수 있으려면 눈 그 자체가, 우세하게 혹은 배타적으로 가치의 관계 때문에, 광학적 기능을 수행할 때에만 가능하다. 반대로 색조의 관계가 터너나 모네 혹은 세잔에게서처럼 가치의 관계를 제거하는 경향이 있으면 눈으로 만지는 공간과 눈의 만지는 기능에 대해서 말할 것이다. … 이제는 시각 그 자체 안에서 눈으로 만지는 공간이 광학적 공간과 경쟁한다. 광학적 공간은 밝음과 어둠, 빛과 그림자의 대비에 의해 정의되었다. 하지만 눈으로 만지는 공간은 따뜻함과 차가움의 상대적 대비에 의해, 팽창적이거나 수축적인 운동, 팽창 혹은 상용하는 수축 운동에 의해 정의되었다.”⁴⁾

위와 같은 대비를 통해서 전개되는 들뢰즈의 구체적인 색채논의로 들어가기 전에 그가 참조하는 피테의 색채이론이 가지는 특징을 간단히 보기로 하자.

II.

색채가 회화에서 데생과 반목한다면, 가장 익숙하게 알 수 있는 경우로 인상주의를 들 수 있을 것이다. 인상주의는 윤곽선을 희생시키고 대상의 색채적 현실성(die farbenliche Realität)을 묘사하는 것이다. 대상은 우리가 언제나 도식적으로 재생산할 수 있는 틀에 따라 외부의 객체로서 파악되는 것이 아니라, 감각주체와 연관성 속에서 주체의 순간적인 감각이라는 작용과 함께 파악되는 것이다. 이처럼 색채의 현실에 따라 형태의 윤곽선이 해체되는 것과 연관되는 보다 깊은 근거를 찾는다면 그것은 주체와 객체의 경계가 흐트러지는 것을 함축한다.⁵⁾ 그것은 명확하게 구분될 수 있는 것이 아니다. 피테의 색채이론에서 핵심이 되는 관점이 바로 이것이다. 그는 뉴턴의 색채이론을 거부한다. 뉴턴에 따르면 색채란 빛의 속성에 불과하다. 즉 그것은 빛과 같은 실체성을 가질 수 없다. 빛이 프리즘을 통과하면서 색의 스펙트럼으로 분할된다는 것에 따라 뉴턴은 색을 빛의 구성요소로 간주했다. 그러나 이러한 환원을 피테는 받아들이지 않는다.

3) 같은 책, pp.128~129

4) 질 들뢰즈, 「감각의 논리」, 하태환 역, 민음사, 1995, pp. 170~171

5) Klaus-Peter Busse/Hartmut Riemenschneider, *Grundlagen semiotischer Ästhetik*, Pädagogischer Verlag Schwann, 1979, p. 29 참조

“우리는 모든 자연이 색채를 통해서 우리 눈에 나타난다고 말했다. 게다가 어느 정도는 이상하게 들릴 지 모르지만, 밝음, 어둠, 색채가 함께 - 그리고 이 세가지만이 - 작용하여 대상들을 구별하고 대상의 부분들 서로를 구별하게 해주는 것이기 때문에 눈은 아무런 형태(Form)도 보지 않는다고 주장했다. 그리고 우리는 이러한 세가지로부터 가시적 세계를 구성하고 동시에 ... 회화를 가능하게 하는 것이다.”⁶⁾

이 인용문에서 중요한 것은 괴테가 색채를 빛과 동등하게 놓았다는 것이다. 색채는 빛의 속성이나 하위 구성단위가 아니다. 그는 인식에 이르는 방식으로 우리의 주목을 끄는 중요한 현상을 확보하고 이것을 내밀하게 천착하면서 그 풍부한 다양성을 모두 다 살펴보는 방식을 주장한다.⁷⁾ 이는 쉽사리 단순화된 가설이나 도식을 통해서 다양성의 포착을 피하려는 태도를 비판하는 것이다. 괴테는 뉴턴이 색채에 접근하는 방법은 단지 프리즘을 통한 빛의 분화라는 아주 작은 일부분의 관찰에 국한되어 있는 것이고 그것을 색채의 전영역으로 일반화시킨 것이기에 오류라고 본다. 괴테는 다시 말해서 색채를 그 전체적 포괄성에 있어서 파악하려는 것이고 맨눈으로 일상에서 보는 색채의 현상 전반을 이론화의 대상으로 간주하는 것이다. 파장의 차이에 따른 스펙트럼의 구성은 아주 적은 영역의 현상에 불과하다. 괴테는 색채이론을 가시적 세계 전체(die ganze sichtbare Welt)에 걸쳐서 다루고자 하였던 것이다.⁸⁾ 일상적인 가시성의 영역에서 객체와 주체는 쉽사리 구획지어지지 않는다. 괴테는 붉은 색을 보다가 그것을 치우면 푸른 색의 잔상이 나타나는 현상을 단순히 주관적인 것에 그친다고 보지 않는다. 그것은 색채의 객관적인 특징이며 동시에 주관에 의해 감지되는 것이다. 몇가지 수학적인 가설을 통한 가시성의 환원에 반대하면서 괴테는 “총체성”이란 이름으로 주체와 객체의 상호작용에 대한 현상학을 제시했던 것이다.

“가시성(le visible)이라는 근원현상에 대한 추구. 괴테의 『색채이론』 전체는 그 근원현상으로 가는 길들을 다양하게 증가시키고 그 길들에 표지를 남기고 그 조건들을 진술하려는 시도이다. 즉 그것은 『색채이론』 자체에서 드러나듯이 색채의 현상학이자 결국 같은 말이지만 가시성의 현상학이다.”⁹⁾

괴테는 색채에 관한 자신의 논의를 크게 세영역으로 나눈다. 생리학적 색채, 물리학적 색채, 화학적 색채가 그것이다. 먼저 색채가 우리의 눈에 작용하는 측면이 생리학적 색채이며, 일정한 물질적 매체를 통하여 일어나는 색채(예를 들어 반사나 굴절 같은 현상)가 물리적 색채이다. 그리고 화학적 색채란 대상 자체가 가지고 있다고 생각되어지는 색채를 말한다.¹⁰⁾

2. 1

생리학적 색채에 관한 논의를 괴테는 빛(Licht)과 어둠(Finsternis)의 대립으로부터 시작한다. 전적인 빛안에서는 아무것도 볼 수 없다. 전적인 어둠안에서도 마찬가지이다. 가시성 혹은 색채란 오직 이 두가지의 대립안에서만 가능한 것이다. 색채가 이처럼 빛과 어둠의 대립적 혼합이라는 의미에

6) Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre, Goethe Werke Hamburger Ausgabe*, Band 13, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, p.323

7) 같은 책, p. 312

8) Albrecht Schöne, *Goethes Farbentheologie*, Verlag C.H.Beck, 1987, p. 96

9) Eliane Escoubas, *L'œil (du) teinturier, Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*, Tome 37, N° 418, Mars 1982, p. 232 들뢰즈는 이 글을 괴테의 『색채이론』에 대한 탁월한 분석이라고 평가한다. Gilles Deleuze, *Cinema 1*, Hugh Tomlinson 역, University of Minnesota Press, 1986, p. 224, 주 26 참조. 이하에서 괴테의 색채이론에 관한 정리는 이 글의 요지를 따른다.

10) J.W. Goethe, 앞의 책, p. 325 오몽은 괴테의 이러한 구별이 엄밀하게, 우리가 일상에서 지각하는 색채, 빛의 삼원색을 이야기할 때의 빛-색채, 그리고 색의 삼원색을 이야기하는 경우의 색상으로서의 색채에 대응한다고 말한다. Jaques Aumont, 앞의 책, p. 99

서 피테는 색채란 바로 그림자진 것(ein Schattiges)으로서 일종의 불투명한 빛이라고 본다.¹¹⁾

“가시성 혹은 색채의 조건은 그림자이다. 그림자는 가시성의 최초의 잉태이자, 세계의 최초의 켈片芋 혹은 마지막 자국이다. 모든 것은 그림자와 함께 시작하고 그것과 함께 끝난다. 한 세계의 최초이자 최종적인 표시로서 그것은 세계안에서 시선에 대해 태어나고 죽는다. 그에 뒤따라 분화하고 증식하고 사라지는 또다른 표시가 색채다.”¹²⁾

색채는 뉴턴의 경우 처럼 빛으로 환원되는 것이 아니라, 오히려 빛으로부터 분리되어 어둠과의 친화성을 드러낸다. 순수한 빛이란 오히려 비가시성이다. 가시성의 세계 즉 색채를 가진 세계란 빛과 빛 아닌 것(어둠)의 혼합으로부터 생성된다. 피테는 다음과 같은 간단한 실험을 진술한다. 조그마한 구멍이 뚫린 아주 어두운 방 안에서, 그 구멍을 통해 들어오는 햇빛을 흰종이에 비치도록 한다. 한동안 종이위의 빛나는 원을 응시하다가 벽의 구멍을 가리고 방안의 가장 어두운 곳을 바라본다. 그러면 원형의 잔상이 보이는데 그 원의 한가운데에는 밝은 무색에 약간의 노란색 톤이 보이게 된다. 즉 피테는 노랑이란 빛이 조금 어두워진 것(그림자진 것)이라고 해석하는 것이다. 푸른 색은 어둠이 약간 덜해진 것에 해당한다. 이처럼 색채란 빛을 줄이는 것(Blendung)이다. 다양한 색채의 출현도 마찬가지로 파악된다. 즉 일정한 색의 보색이란 바로 그 색의 그림자에 해당하는 것으로 파악되는 것이다. 상호대립을 통해 출현하는 색채란 서로가 서로를 불러내는 일종의 반향(écho)이다.¹³⁾

2. 2

물리학적 색채란 앞서 말했듯이 반사, 굴절 등과 같은 작용을 통해 접근된 색채현상을 말한다. 피테는 뉴턴과의 대결이라는 주제 아래 굴절을 가장 상세하게 다룬다. 다시 말해서 프리즘을 통과한 빛이 여러 색의 스펙트럼으로 나타난다는 것은 피테의 경우 결코 빛이 그러한 색으로 분할된다는 것을 말하는 것이 아니다. 실제로 만일 그러한 분할이 옳다면 다시 그 색채들의 모이면 투명한 빛으로 변해야 하지만 실험결과는 뉴턴 자신도 인정했듯이 더러운 회색조의 빛이 만들어질 뿐이다. 어쨌든 피테는 이러한 실험들의 결과를, 색이 빛의 속성이 아니라는 자신의 주장을 지지하는 것이라고 여겼다. 그에게 있어 굴절현상이란 빛의 분할이 아니라, 빛이 한계(Grenze)에 부딪혀 왜곡되는 것이다.¹⁴⁾ 그리고 그러한 경계선에서 빛이 출현하는 것이다. 그는 다음과 같은 실험을 예로 든다. 어두운 바탕 위에 원형의 밝은 빛을 비춘다. 그 상태에서 그 빛나는 원형의 지름을 점차 넓혀간다. 그렇게 되면 그 원형의 가장자리(Rand)에서 푸른 기미가 나타난다. 즉 빛이 일정한 한계에 도달하게 될 때에 색채가 생성되는 것이다. 여기서 색채는 바로 가장자리 혹은 윤곽의 문제와 연결된다. 다시 말해서 이미지(Bild)의 영역으로 들어서는 것이다.

“가장자리와 표면의 결합을 통해서 이미지가 출현한다. 따라서 우리는 그와 같은 핵심적 경험을 다음과 같이 진술한다. 즉 색채현상이 나타나기 위해서는 이미지의 왜곡이 있어야 한다.”¹⁵⁾

왜곡이란 빛이 가장자리 혹은 한계에 부딪히는 것을 말한다. 생리학적 색채에서 그림자가 그 가능조건이듯이 물리학적 색채에서는 마찬가지로 한계, 윤곽이 그 가능조건이다. “색채가 출현하기 위해

11) Goethe, 앞의 책, p. 346

12) Eliane Escoubas, 앞의 글, p. 233

13) 같은 글, p. 235

14) Goethe, 앞의 책, p. 397 “경계가 없다면 색채는 생성되지 않는다...”

15) 같은 책, p. 373

서는, 다시 말해서 사물이 나타나기 위해서는 그림자, 경계, 윤곽이 필요하다.¹⁶⁾ 물론 피테가 여기서 윤곽이 색채의 가능조건이라고 말한다고 해서 그가 말하자면 데생을 색채보다 우위에 두고 있는 것은 아니다. 왜냐하면 피테에 있어 윤곽이란 빛의 질서가 아니라 그 자신이 누차 말하고 있듯이 빛의 왜곡(Verrückung)이기 때문이다.

“그러므로 색채를 생산하기 위해서는 윤곽이 필요하다. 마치 색채가 그림자를 필요로 하듯이. 그러나 거꾸로 색채란 윤곽의 최초의 잉태이자 최초의 형태이다. 마치 색채가 그림자의 다양한 정도이듯이. 색채는 사물의 한계 (limites)로서, 세계의 한계로서 성립한다. ... 세계의 데생은 색채에 의해 산출된다.”

2.3

화학적 색채란 대상 자체가 담지하고 있는 고정된 색채를 말한다. 화학적 색채는 우리가 일반적으로 색상이라고 말하는 것을 다루고 있는데 피테가 여기서 중요하게 논하는 것은 색의 혼합(Mischung)이다. 생리학적인 색채에서 빛과 어둠이라는 차이가 색채발생에서 논의되었고 물리학적 색채에서 경계 혹은 분리에 의한 색채발생이 논의되었듯이 색상의 문제는 차이를 나타내는 색채들의 혼합이 다루어지는 것이다. “색채는 차이를 통해서만 존재한다.”¹⁶⁾ 만일 의미의 체계가 차이의 체계라는 실마리를 받아들인다면 색의 혼합의 문제는 차이의 절함과 연관된다. 어쨌든 색의 혼합에 대한 피테의 논의를 회화의 관점에서 고려한다면 중심이 되는 것은 붉은 색과 회색이다. 먼저 피테는 색의 강화(Steigerung) 혹은 포화(Sättigung)를 다룬다. 노란 색의 포화도를 높이면 루비의 붉은 빛에 도달하고 푸른 색의 포화도를 높이면 아름다운 보라색에 도달한다.¹⁹⁾ 즉 색상에서 채도의 증가를 말하고 있는 것이다.

“색상의 정점은 지속적인 강화를 통해서 도달된다. 그 안에서 노랑이나 파랑을 전혀 찾아 볼 수 없는 붉음이 이 경우 정점을 이루는 것이다.”²⁰⁾

즉 빛으로부터 연원한 노랑과 어둠으로부터 연원한 파랑이 그 채도의 증가에 의해 이루는 꼭지점은 붉음이다. 그러나 다른 한편으로 모든 색채를 혼합하게 되면 우리가 도달하게 되는 색채는 회색이다. 따라서 어떤 면에서 혼합의 근본적인 색은 회색이 되는 것이다. 이 회색이란 채도가 가장 떨어지는 색이다. 화학적 색채에서 작용하는 대립은 붉은 색과 회색의 대립이다. 이것은 혼합에서의 두 축, 즉 수직축에서의 회색의 작용과 수평축에서의 (붉음을 정점으로 하는) 노랑-파랑의 작용을 다루는 것이 된다.²¹⁾

III.

들뢰즈는 프란시스 베이컨의 회화에서 색채의 해방에 관하여 말한다. 그가 말하는 해방이란 “윤곽 뿐 아니라 가치들의 대비”로 부터이다.²²⁾ 여기서 가치들의 대비란 바로 앞에서 피테가 화학적 색채에

16) Eliane Escoubas, 앞의 글, p. 237

17) 같은 곳

18) 같은 글, p.239

19) Goethe, 앞의 책 p. 444

20) 같은 책, p. 445

21) Eliane Escoubas, 앞의 글, p. 239

22) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, p.157

관하여 말했을 때의 회색의 계열에 관련되어 있다. 다시 말해서 색의 가치란 명암의 가치를 말하는 것이다. 오몽에 따르면 후기 인상주의 이래로 빛과 색채의 문제는 상호간의 대립의 형태로 파악되었다고 한다. 즉 빛과 색채는 분리된다. 이에 따라 빛중심주의자(혹은 조명주의자 : luministe)와 색채주의자(coloriste)의 분열이 일어나게 된다. “한편에서는 명화의 법칙”에 따라 가치로 구성을 하고, 다른 편에서는 색채로 구성을 한다. 그런데 ‘가치의 대비를 사용한다는 것은 색채의 대비를 거부하는 것을 함축하며’, 또 그 역도 성립한다.”²³⁾ 마치 이전에 대상과 색채의 대립을 상기시키는 이 새로운 대립은 보다 지적이고 논리적이며 추상적인 빛이라는 가치와 그렇지 않은 색채간의 대립으로 재현되었다. 이제 이러한 점이 베이컨에 관한 들뢰즈의 논의에서 재진술된다. 색은 전혀 다른 두 유형의 관계 속에서 포착되는 것이다.

“하나의 가치의 관계로서, 흑과 백의 대비 위에 근거하여, 진하거나 밝은 색조, 포화되거나 연한 색조를 정의한다. 다른 하나는 스펙트럼 위에서 노랑과 파랑 혹은 초록과 빨강의 대비 위에 기초하여, 따뜻함이나 차가움과 같은 이런 러저러한 순수 색조를 정의한다.”²⁴⁾

가치의 관계 안에서 포착되는 색이란 광학적인 기능 즉 눈의 보는 기능에 조응하는 것이고, 색조의 대비 안에서 파악되는 색이란 눈으로 만지는 기능에 조응한다. 예를 들어 색조의 강조는 현실의 재현이라는 부피감, 원근법 등의 문제를 뒤로하고 근접된 시야 안에서 회화의 물질성 혹은 비재현적 색채 자체의 표현이라는 쪽으로 향하게 되는 것이다. 대상과 빛 보다 색채가 더 우선하게 된다. 눈으로 만져지는 색채란 더 이상 어떤 내러티브도, 어떤 일화도 담지하지 않는다. 그것은 모든 규칙과 상투성을 벗어나려는 “감각적인 얼룩들” 여기서 감각이란 “혼동된 감각”을 말한다. 이러한 색채주의에 관한 들뢰즈의 규정에서 우리는 다시 피테를 만나게 된다.

“색채주의자들의 공식은 다음과 같다. 만약 당신이 색을 따뜻함-차가움, 팽창-수축과 같은 그의 순수한 내적 관계에까지 가지고 가면, 그때 당신은 모든 것을 가지게 된다. 만약 색이 완전하다면, 다시 말해 색의 관계가 그 자체를 위하여 발전되었다면, 당신은 모든 것을, 즉 형태와 배경, 빛과 그림자, 밝음과 어둠을 갖게 된다.”²⁵⁾

즉 색채를 통해서 세계가, 대상이, 이미지가 출현한다는 것이다. 이를 통해서 베이컨의 색채주의에서는 명암의 가치와 색채간의 대립을 넘어서서 명암 자체가 색채의 영역으로 끌어들여 진다고 들뢰즈는 말한다. 베이컨에서 색채의 취급은

“... 가치의, 빛과 그림자의, 명암의 가치들과 대립한다. 이것은 또 결과적으로 흑과 백을 해방시키고, 이것들을 색채가 되게 한다. 그래서 검은 그림자가 어떤 실제적인 현존을 획득하고, 백색의 빛은 모든 단계들에 분포된 강도 높은 밝음을 획득한다.”²⁶⁾

이러한 색채의 문제의 문제는 앞서 말했듯이 만지는 시선과 연결되고 이 촉각적인 시각을 들뢰즈는 다시 다이어그램이라는 범주를 통해서 보다 이론적으로 정교화시킨다.

23) Jaques Aumont, 앞의 책, p. 134

24) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, p. 169

25) 같은 책, p. 139

26) 같은 책, p. 176

27) 같은 책, p. 158

IV.

색채가 합리성을 대표하던 선에 종속되지 않을 때에 색채는 일종의 손으로 행해진 흔적과 같은 것이다. 들뢰즈는 베이컨의 회화에서 문지르고 흠뜨리고 왜곡하고 뿌리는 작업을 손과 연관시킨다.

“그것은 마치 손이 더 이상 우리의 의지나 시각에 의존하지 않는 표시를 하면서, 일종의 독립을 하였고, 그래서 다른 힘들을 위해 봉사하고 있는 것이다. 이러한 거의 맹목적인 손으로 된 표시들은 그러니까 구상의 시각적인 세계 속에 다른 세계의 침입을 증언한다.”²⁸⁾

구상의 시각적인 영역을 벗어난다는 것은 한 예로 코드화된 원근법의 규칙적 배치를 벗어나는 것이기도 하고, 구상적 회화의 재현적 특성에 의한 서사형성 혹은 의미형성의 원리에 종속되지 않는 것을 뜻하기도 한다. 그것은 따라서 우리가 회화의 주어진 공간에서 일정한 코드에 따라 파악할 수 있는 세계와는 전혀 다른 세계가 출현하는 것이자, 그러한 코드가 더 이상 작동하지 않는다는 의미에서 들뢰즈의 표현을 따른다면 일종의 재난이기도 하다. 그렇기 때문에 그것은 구조주의 기호학에서 생각하는 의미생산규칙과는 상관이 없는 것이다. 이러한 감각적인 얼룩들을 들뢰즈는 다이어그램이라고 부른다.

“다이어그램이란 그러니까 비의미적이고 비재현적인 선들, 지역들, 흔적들 그리고 얼룩들 전체이다.”²⁹⁾

들뢰즈는 퍼어스의 분류에 따라 이 다이어그램을 우선 상징이라는 코드적 기호와 구별하여, 대상과의 유사성에 기초하는 도상과 같은 부류로 둔다. 이미지와 같은 도상이 언어와 같은 상징과 단적으로 구별되는 점은 그것이 엄밀하게 규정된 의미생산적 코드를 갖지 않는다는 사실이다. 그러나 들뢰즈의 말처럼 회화의 역사는 선이나 색채로 하여금 오랜 시대에 걸쳐 일정하게 코드화된 의미생산 규칙을 형성하도록 했다. 예를 들어 데생에 관해 정식화된 이론, 도식적인 표현기법 등이 그러하다. 즉 아이콘이 일정한 방식으로 언어를 흉내내고 따라가는 것이다. 이는 색채를 데생에 종속시키고, 이 데생을 다시 언어와 아주 닮은 것으로 규정지면서 이성과 질서의 영역을 강조했던 미학적 전통이 확인시켜 주는 것이다. 그러나 적어도 들뢰즈가 말하고 있는 바에 따른다면 후기 인상파 이래로 색채는 이러한 전통과의 결별을 함축하게 된다. 색채의 해방이라고 말해지는 것이 그 하나이다. 결국 유사성의 이차적 코드로부터도 벗어날 필요가 있다는 것이다. 여기서 들뢰즈는 다이어그램이라는 범주를 도입하는 것이다.

퍼어스에 따르면 다이어그램이란 도상기호의 하나이다. 그러나 예를 들어 이미지 처럼 그 대상과 전체적인 유사성을 가지는 것이 아니라, 다이어그램은 단지 일정한 측면에서 부분들간의 관계에 있어 유사성이 성립하는 경우이다. 대수기호는 모두 다이어그램에 속한다. 아래와 같은 두 방정식의 나열에서 퍼어스는 다이어그램을 본다. 두 방정식 사이에는 방정식이 다루는 양들이 일정한 유사성을 띠고 표현되어 있다. 그러나 방정식의 기호는 실제의 양 자체와는 아무런 유사성을 가지지 않는다.³⁰⁾

28) 같은 책, p. 141

29) 같은 책, p. 140 번역서에서는 맥락의 적절성에 따라 “돌발흔적”이라는 보다 구체적인 명칭을 다이어그램에 대한 번역어로 사용하였지만 이 글에서는 그대로 다이어그램이란 용어를 사용하기로 한다.

30) Nicole Everaette-Desmedt, *Le Processus interprétatif : Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Mardaga, pp. 55~56 참조

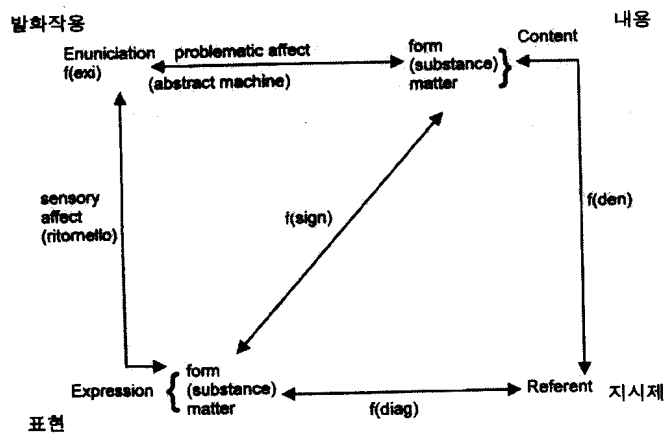
$$A_1X + B_1Y = N_1$$

$$A_2X + B_1Y = N_1$$

다른 식으로 표현한다면 다이어그램이란 대상과의 유사성이 아니라 구조의 유사성이라고 부를 수 있다. 물론 들뢰즈는 이러한 개념에서 출발하지만 보다 내용을 확장시킨다. 그는 다이어그램이 크게 보아 유사성의 기호인 도상에 속하지만 그것과는 전혀 다르게 구성되고 전혀 다르게 작동하는 것으로 이해한다. 유사성 혹은 닮음이 기본적인 속성을 이루지만 그것이 가지는 중요한 특성이 있다.

“... 닮음이 자신이 재생하도록 되어 있는 관계들과는 전혀 다른 관계들의 결과처럼 느닷없이 나타났을 때, 그 닮음은 생산된 것이다. 즉 닮음은 전혀 닮지 않은 수단들의 느닷없는 산물로서 솟아오른다. 이것은 이미 코드적인 유사성들 가운데 하나였다. ... 하지만 이 경우에는 재생해야 할 관계들이 아무 코드도 없이 전혀 다른 관계들에 의해 직접 생산된 경우이다. 즉 닮지 않은 수단들에 의해 닮도록 한다. 이 ... 유형의 닮음에서는 감각적인 닮음이 생산된다. 하지만 상징적으로, 즉 코드라는 우회로를 통해서 생산된 것이 아니라, 감각에 의해서 ‘육감적으로’ 생산된다. 애당초의 닮음도 없고 미리 전제된 코드도 없는 이 마지막 유형에 구상적이지도 않고 코드화되지도 않은 미학적 유사라는 이름을 남겨놓아야 한다.”³¹⁾

색채의 출현이란 피테의 논지에서도 그랬듯이 세계의 출현과 같다. 따라서 회화에서 색채란 우리가 감각적으로 체험하는 세계와 무관할 수 없을 뿐 아니라 닮아 있는 것이기도 하다. 그러나 이 닮음이 미리 존재하는 어떤 기준(유사성이든 코드이든간에)에 의한 것이라면 그것은 다이어그램으로 규정되지 않는다. 다시 말해서 재현적 기능을 주로 행하거나 어떤 내러티브를 구성하게 되는 경우에 색채는 데생 혹은 언어의 규칙 아래로 들어가게 되는 것이다. 그러나 색채가 어떤 코드에 따라 기능하는 것이 아닌 한, 어떤 규칙, 도식 등에 대하여 일종의 독립성을 함축한다. 좁은 의미에서의 도상기호와 구별되는 점이 바로 그것이다. 다른 한편으로 색채는 들뢰즈의 말처럼 ‘육감적으로’ 일종의 닮음을 보여주기도 한다. 그런데 닮음은 어떤 지시성을 함축하는 것이다. 바로 이 두 측면을 포착하는 개념이 다이어그램이다. 가따리에 의한 아래 그림을 참조해 보자.³²⁾



31) 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, pp. 154~155 색채와 이러한 다이어그램의 관계에 대한 구체적인 논의는 베이컨에 대한 들뢰즈의 해석과 같이 보다 상세화된 비평을 통해서만 이해될 수 있다. 이 글에서는 단지 들뢰즈가 색채에 관한 논의물 다이어그램과 연관시키는 논의의 요지만을 다룬다.

32) Pierre-Félix Guattari, *Ritornellos and Existential Affects*, *The Guattari Reader*, Gary Genosko 편, Blackwell, 1996, p. 163

가따리에 따르면 다이어그램의 기능은 하단에 “f(diag)”로 표현되어 있다. 다이어그램은 표현재료와 지시체간의 관계를 나타내는 것이다. 표현재료와 지시체의 직접적인 관계라는 규정에서 우리는 두 측면을 생각해 볼 수 있다. 하나는 지시체와 연결되는 것이 표현재료라는 측면이고 다른 하나는 내용의 평면이 제외되었다는 측면이다. 물론 이 두가지는 모두 의미작용의 기호학(signifying semiology)에 대한 거부를 요점으로 한다. 먼저 표현재료가 문제되는 것은 그것이 지배적인 표현실체에 대한 거부를 함축하는 점 때문이다. “모든 종류의 번역가능성은 일종의 단일한 표현실체를 요구한다.”³³⁾ 이미지를 말로 번역하고, 색채에 대한 담론적 규정을 내리고 회화에서 의미작용을 읽어내고 하는 모든 일들은 간단히 말해서 번역가능성을 상정하는 일이다. 그런데 그러한 번역가능성은 단일한 표현실체가 존재한다는 전제를 필요로 한다. 엘름슬레브에 있어 실체란 형태를 부여받은 재료라는 점을 생각한다면 단일한 표현실체의 상정은 단일한 표현형태의 상정에 따른 것이다. 물론 그 경우 단일한 표현형태란 코드화된 매체의 전형인 언어를 말한다. 이러한 가정은 다양한 표현실체의 존재를 부정하는 것이며, 코드화된 의미작용을 따르지 않는 표정의 기호학, 몸짓의 기호학, 원시적 기호학 등과 같은 비의미작용적 기호학(a-signifying semiotics)을 억압하는 정치적 행위에 해당한다. 따라서 다이어그램에서 표현재료가 강조되는 것은 그와 같은 억압을 거부하는 것으로서 단일한 표현실체의 지배성에 근거한 언어적 의미작용으로의 환원을 부정하는 일이다. 다음으로 다이어그램에서 내용의 평면이 빠져 있는 것은 주로 내용실체와 내용형태의 측면에 관한 것인데 의미작용의 기호학에서 본다면 내용실체와 내용형태란 이미 정형화되어 있고 도식화되어 고정성을 획득한 것들이다. 따라서 이 평면의 개입은 색채에 대한 “혼란된” 감각을 용인하지 않을 가능성이 많다. 애초부터 엘름슬레브의 구분법을 채택하는 이유가 고정성을 유동화시키고 층위간의 상호전환을 사고하기 위해서였듯이 다이어그램에 대한 이 논의 역시 소위 과학성을 슬로건으로 하는 구조주의 기호학에 대한 하나의 재난을 겨냥하는 것이다.

V

들뢰즈는 영화에 관한 논의의 여러 곳에서 색채에 관하여 말하고 있으나, 색채를 비교적 중심적으로 다루는 곳은 정감 이미지라는 분류에서 무규정적 공간(any-space-whatever : espace quelconque)에 관한 논의가 전개된 부분이다. 무규정적 공간이란 좌표체계를 갖지 않는 공간이다. 그것은 현실화된 사물과 사물들의 연결이 성립하고 있는 공간이 아니다. 그 공간은 오히려 잠재태들 혹은 가상태들의 연결에 의해서 생성된다. 퍼어스가 말하는 일차성으로 이루어지는 공간이 그것이다.

“무규정적 공간은 모든 시대, 모든 장소에 존재하는 추상적 보편이 아니다. 그것은 완벽한 특이성의 공간으로서, 단지 자신의 동질성을, 즉 자신의 계량적 관계들의 원리 또는 자신의 부분들의 연결을 상실하여 무한히 많은 방식으로 연계들이 만들어질 수 있는 공간이다. 그것은 가능한 것의 순수 장소로서 파악되는 잠재적 접속의 공간이다.”³⁴⁾

무규정적 공간이란 보편성을 가지지 않기 때문에 어떠한 코드도 내포하고 있지 않을뿐더러, 어떠한 코드화도 허용하지 않는 공간이다. 현실화의 맥락이나 좌표안에서 규정될 수 없는 것이기 때문에 그 공간은 회화의 공간에 대한 규정에 비유하자면 앞서 말했던 촉각적 공간이다.

33) Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi 역, University of Minnesota Press, 1987 p. 179

34) 질 들뢰즈, 『영화 1』, 주은우,정원 역, 새길, 1996, p. 213

“공간 자체는 자기 자신의 좌표들과 자신의 계량적 관계들을 뒤에 남기고 떠나 버렸다. 그것은 촉각적 공간이다.”³⁵⁾

앞에서 촉각적인 색채에 대하여 말하면서 다이어그램 개념을 사용하였다. 다이어그램은 기호와 대상간의 관계에 준거한 분류에 따라 일차성에 해당하는 도상기호에 속한다. 다른 한편으로 일차성은 기호 자체의 성격에 준거하면 질기호(qualisign)로 분류된다. 들뢰즈는 무규정적 공간을 잠재성을 존재론적 특징으로 하는 질들의 공간이라고 말한다. 들뢰즈가 퍼어스의 일차성과 상당히 일치하는 것으로 간주하는 뒤프렌의 정감적 아프리오리의 규정에 따른다면,³⁶⁾ 질기호 즉 정감적 아프리오리란 다른 어떤 것으로 환원될 수 없는 것이고 세계를 느낌으로 열어 보이는 것이다. 이러한 미적인 특이성은 어떤 개념이나 관념으로 포섭될 수 있는 것도 아니고 보다 상위의 범주에 종속되는 것도 아니다. 이것은 “미적 대상과 미적 대상이 일깨우는 감정이 서로 만남으로써 활성화시키게 될 잠재력”이다.³⁷⁾ 이러한 무규정적 공간이 구축되는 방식의 하나가 영화에서의 색채다. 영화에서 색채-이미지가 독특하게 가지는 특성을 들뢰즈는 색채의 “흡수적인 특징”이라고 본다.³⁸⁾

“단순히 채색된 이미지와는 반대로, 색채-이미지는 특정한 대상을 참조하지 않으며, 그것이 할 수 있는 모든 것을 흡수한다. 그것은 자기 영역 내에서 일어나는 모든 것을 붙잡는 권력, 또는 완전히 상이한 대상들에 공통적인 질이다. ... 색채는 ... 정감 자체, 즉 그것이 집어내는 모든 대상들의 잠재적인 접속이다.”³⁹⁾

흡수적인 특징이란 대상들의 윤곽과 경계를 허무는 것이며, 현실화된 공간을 해체하고 비우는 것을 표현한다. 따라서 재현적 기능을 중심으로 수행하는 것도 아니다. 더군다나 회화의 경우에서처럼 채색된 이미지에 그치는 것이 아니라 영화의 이미지가 운동이미지라는 점에서 상실, 변이, 접속 등의 과정을 통해서 그것은 더욱 탈영토화된 성격의 것이다. 물론 들뢰즈는 이와 같은 영화에서의 색채가 지니는 흡수적인 성격에 대하여 상세한 논의는 제공하고 있지 않다. 이것은 앞으로의 연구의 한 과제가 될 것이다.

참 고 문 헌

1. 미켈 뒤프렌, 『미적 체험의 현상학』, 하권, 이화여자대학교 출판부, 1991
2. 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환 역, 민음사, 1995
3. 질 들뢰즈, 『영화 1』, 주은우,정원 역, 새길, 1996
4. Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Armand Colin, 1994
5. Klaus-Peter Busse/Hartmut Riemenschneider, *Grundlagen semiotischer Ästhetik*, Pädagogischer Verlag Schwann, 1979
6. Gilles Deleuze, *Cinema 1*, Hugh Tomlinson 역, University of Minnesota Press, 1986
7. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Brian Massumi 역, University of Minnesota Press
8. Eliane Escoubas, L'oeil (du) teinturier, *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*, Tome 37, N° 418, Mars 1982

35) 같은 책, p. 212

36) Gilles Deleuze, *Cinema 1*, p.231 주 16 참조

37) 미켈 뒤프렌, 『미적 체험의 현상학』, 하권, 이화여자대학교 출판부, 1991, p. 786

38) 질 들뢰즈, 『영화 1』, p. 226

39) 같은 책, pp. 226~227

9. Nicole Everaette-Desmedt, *Le Processus interprétatif : Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Mardaga.
10. Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*, *Goethe Werke Hamburger Ausgabe*, Band 13, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988
11. Albrecht Schöne, *Goethes Farbentheologie*, Verlag C.H.Beck, 1987

