

소멸하는 얼굴의 표현: 들뢰즈의 ‘동물-되기’와 ‘지각불가능하게-되기’

한의정

숙명여자대학교

- I. 들어가며
- II. 근대 인상학에서 질 들뢰즈의 얼굴성까지
 - 1. 자기동일성의 얼굴
 - 2. 구별짓기의 인상학
- III. 들뢰즈의 얼굴 해체와 ‘되기’
- IV. 아르 브뤼의 ‘되기’ 양상
- V. 나가며

I. 들어가며

얼굴은 자신이 누구인지를 드러내는 중요한 표현 방식으로 기능한다. 얼굴의 특징을 통해 인간은 이름을 갖게 되고, 구별되고, 사랑받고 때로는 경멸받기도 한다. 물론 몸도 구별의 표지로 사용될 수 있으나, 얼굴만큼 개인의 특징을 설명하지는 않는다.¹ 일찍이 아리스토텔레스는 얼굴을 관찰해 사람들의 성격(character)을 판단하는 것이 가능하다고 여겼다. 그는 친구를 선택하거나, 노예를 사거나, 여자와 결혼할 때에도 인상학(physiognomy)에 바탕해야 함을 강조한다.² 즉, 얼굴에 나타나는 공통적 또는 개별적 징후는 사회적 문화적 집단에서 타인들과 관계 맺기 위해 필요한 것이다. 얼굴은 사회의 소통 네트워크에서

* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2015S1A5A2A03049978).

1. Georg Simmel, “La signification esthétique du visage,” *La Tragédie de la culture* (Paris: Rivages, 1988), p. 140.

2. 아리스토텔레스, 『관상학』, 김재홍(역), 서울: 길, 2014, p. 99f, 125f. 이 저작은 아리스토텔레스류(Pseudo-Aristotelian)로 분류된다. 아리스토텔레스가 직접 썼다기보다 기원전 3세기경 두 사람 이상의 제자가 이를 기록했을 가능성이 높기 때문이다.

하나의 주체로서 기능이라 할 수 있다. 여기서 얼굴은 말하고 바라보는 얼굴이며, 어떤 눈에 의해 끊임없이 주시되는 얼굴이다. 그러므로 얼굴은 서사 작용과 의미 전달의 기본적인 도구이자, 자기정체성과 감정의 중심축이다.³ 이러한 얼굴에 대한 중요성과 의미 부여는 오랜 역사 동안 동서양의 사상과 일상에 스며들어 있었다.

그런데, 오늘날 사회에서 ‘얼굴’은 동일하게 기능하고 있는가? 특히 한국사회는 과도한 외모의 강조로 인해 성형수술이 범람하고, 그 결과 구별되지 않는 비슷비슷한 얼굴이 광고판에, 미디어에 노출되어 있다. 얼굴이 가진 유일성의 가치를 더 이상 보여주지 않는다. 한 TV프로그램이 보여주는 것처럼 현대인은 얼굴을 가리는 복면을 쓰고 얼굴이 아닌 목소리에만, 내면에만 집중해 달라고 호소한다. 이것은 얼굴이 더 이상 예전처럼 겉과 속을 동시에 보여주는 전체로서 기능하지 않음을 시사한다. 우리는 ‘얼굴 없는 시대’를 살고 있다. 이를 증명하듯 많은 현대 예술가들이 아름다운 얼굴 대신, 공포와 상실감을 보여주는 난해하고, 뒤틀린 얼굴, 분열된 초상을 그린다. 이것이 이 시대의 얼굴, 자화상이다.

본 연구는 ‘소멸하는 얼굴’이라는 문제를 우리 시대 정체성의 위기로 진단하고, 그 진원지를 추적해 보고자 한다. 특히 이 연구는 인상학이 다루려 했던 주제들, 즉 정신과 감정, 표정, 정신병 등을 ‘표현’이라는 관점에서 재해석하고자 한다. 이를 위해 근대 인상학이 이루어낸 “얼굴=주체=의미”의 공식을 비판하고, 얼굴의 해체를 주장한 질 들뢰즈의 ‘동물-되기(becoming-animal)’과 ‘지각 불가능하게-되기(becoming-imperceptible)’ 개념을 살펴보고자 한다.

II. 근대 인상학에서 질 들뢰즈의 얼굴성까지

1. 자기동일성의 얼굴

얼굴이 주체와 동일시되었던 서구 인상학의 전통은 아리스토텔레스로 거슬러 올라갈 수 있다. 아리스토텔레스는 신체와 영혼이 하나라는 고전적 믿음에 근

3. 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영(역), 서울: 마음산책, 2006, p. 107.

거하여 외양을 보고 성격을 추론하는 학문을 정립하는데, 이것이 인상학의 원형이 된다.⁴ 아리스토텔레스가 제시한 관상의 원칙은 세 가지로 요약될 수 있다. 첫째, 동물과의 비교를 통해 인간 신체의 특성과 성격을 추론하는 것, 둘째, 인종별 특색을 찾는 것, 셋째, 표정이 의미하는 감정을 찾는 것이다.⁵

이 중 첫 번째는 아리스토텔레스 본인이 뛰어난 동물학자였던 사실과도 연관이 있을 것이다. 동물과의 비교를 통한 인상학의 논리는 논리학의 삼단논법과 동일하다. 동물을 분류하고, 동물에게 인간의 덕성을 부여한다. 그리고 그 동물과 닮은 사람은 그에 해당하는 덕성을 갖고 있는 것으로 간주한다. “사자가 용맹하다. X는 사자를 닮았다. 그러므로 X는 용맹하다”는 식이다. 이러한 인간과 동물의 유사성을 강조하는 방법은 인간과 동물을 구별하는 중세 기독교의 영향으로 위축되었다가, 근대 인상학에서 텔라 포르타(Giambattista della Porta)의 강조로 다시 부활한다.

두 번째는 인간을 아이킵토스인인, 트라키아인, 스키타아인처럼 인종에 따라 나눔으로써, 인간 자체의 유(類)에 근거해서 관상학적 연구를 수행하는 것이다. “북쪽에 사는 사람은 용감하고 뺨뺨한 머리카락을 가지고 있지만, 남쪽에 사는 사람들은 겁쟁이고 부드러운 머리카락을 가지고 있다”는 식으로 기술된다.⁶ 이 인종의 비교에 근거한 인상학적 방법이 나중에 인종 차별에 대한 이데올로기를 만들어내게 된다.

세 번째, 얼굴 표정(expression)은 영속적이지 않고 수시로 변할 수 있으며, 또한 표정을 통해 자신의 성격을 감출 수도 있다는 점에서 사실 아리스토텔레스의 인상학에서는 비판의 대상이었다. 표정이 인상학의 주요 대상이 되는 것은 인간에 대한 관심이 증폭되는 르네상스 이후이다. 기존 인상학이 고착적인 성품, 즉 천성만을 다루었다면 근대 인상학에서는 순간순간 바뀌는 감정이 어떻게 표정으로 나타나는가에도 관심을 가지며 인상 자체의 범주가 확대된다.

근대 인상학의 포문을 연 것은 텔라 포르타의 『인간의 인상학에 대하여(De humana physiognomia)』(1586)였다. 그는 천지창조물에 드러나는 보편적 징후들

4. 아리스토텔레스(2014), p. 77: 설혜심, 『서양의 관상학 그 긴 그림자』, 서울: 한길사, 2002, p. 50f.

5. 아리스토텔레스(2014), p. 81f: 설혜심(2002), p. 50.

6. 아리스토텔레스(2014), p. 93.



도판 1. 델라 포르타의 『인간의 인상학에 대하여』(1586)에 실린 삽화.

의 체계가 있다는 믿음 아래, 고대 인상학의 동물 비교 원칙을 따른다. 사자, 독수리, 낙타 등 동물의 머리와 유사한 인간의 얼굴을 보여주기 위해 삽화의 형식이 최초로 도입되었다(도판 1). 시각 자료의 삽입은 델라 포르타 저서의 성공을 이끄는 데 큰 역할을 한 것은 분명하지만, 아직까지 텍스트와 이미지 사이의 긴장이 남아 있는 상태였다. 텍스트에서 설명하는 얼굴의 표현적인 움직임의 징후들이 삽화의 경직된 얼굴에서는 묘사되지 않기 때문이다.

반면, 르 브렁(Charles Le Brun)은 움직이는 표정의 묘사에까지 이른다. 르 브렁은 영혼을 표현하는 표정의 모범적 형식들을 도출해 내고자 했다. 르 브렁에게 무엇보다 중요한 것은 “예술이 자연의 질서를 모방한다”는 고전주의를 따라, 즉 자연의 질서인 정신과 그것의 양상인 감정(정념)에 따라 육체의 표현들을 설명하는 일이었다. 그는 ‘몸을 작동시키는 정신’이라는 데카르트의 생각을 토대로 감정이 근육 운동과 얼굴 표현의 원인이라고 확신했다.⁷ 데카르트의 『정념론』(1649)에서는 6가지 정념 - 놀람, 사랑, 증오, 욕망, 기쁨, 슬픔 - 을 다루며, 이 정념들이 외부로 드러나는 징후들 - 눈과 얼굴의 작용, 색조의 변화, 떨림, 무기력 상태, 웃음, 눈물, 신음, 한숨 - 을 기술하고 있다. 르 브렁은 이에 근거하여 정념을 표현하는 표정을 회화의 영역에 도입하는 원칙을 제시한다. 르 브렁이 1671년 3월 7일과 28일 ‘회화 조각 왕립 아카데미’에서 행한

7. Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001), p. 151.

도판 2. 르 브렁의 강연
(1671)에서 제시된 표정의
예시들.



강연에서 제시한 감정에 따른 표정의 범형들(도판 2)은 시사하는 바가 크다.⁸ 그는 숭배(vénération), 감탄(admiration), 황홀(ravisement), 사랑(amour), 증오(haine), 공포(frayeur), 의심(crainte), 고통(douleur), 분노(colère) 등의 언어-개념적 분류에 따라 감정을 구분하고 그것에 대한 표정들의 범형을 제시했다.⁹

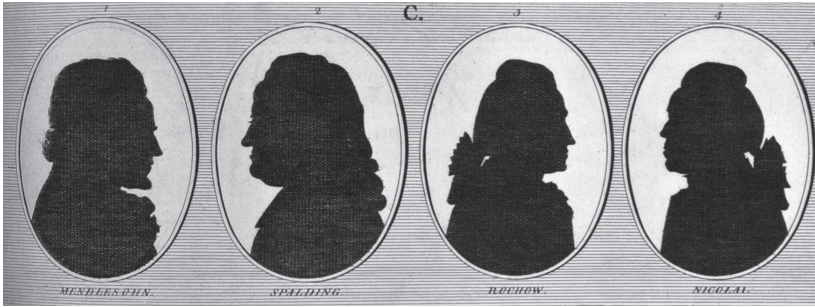
고대 인상학이 초점을 맞추고 있었던 개인의 성격은 정적인 것으로, 사건을 경험할 때 느끼는 일시적인 정념과는 다른 것이다. 그러나 시각예술에서는 이들의 차이가 중요하지 않다. 성격이든 정념이든 가시적인 형태로 드러나지 않는다면 회화나 조각에서는 무가치하기 때문이다.¹⁰ 그러므로 성격이나 정념의 시각적 표현은 르 브렁의 경우처럼 유형론(typology)으로 귀결되기 쉽다. 이러한 유형론은 한계를 가질 수밖에 없다. 예를 들어 성격 또는 정념을 감추기 위해 의도적으로 표정을 짓지 않는 경우가 있는데, 이러한 무표정(l'expressif)은 사실 회화에서 아무런 의미가 없는 것이다. 또한 예를 들어 인간 혐오(misanthropic) 같은 감정도 다른 감정과 구별지어 표현하기란 매우 어렵다.¹¹

8. Charles Le Brun, "Conférence sur l'expression générale et particulière" (1668), Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages* (Genève: Droz, 2004), p. 334. 이 강연의 전체 텍스트는 사라졌고, 요약본의 형태로만 남아 있지만, 강연에 사용된 250점의 대상은 남아 있어 현재 루브르 미술관에 보관되어 있다.

9. Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Amsterdam: F. Platts, 1702), p. 17ff.

10. Eui-Jung HAN, *Expression et ambiguïté*, Villeneuve d'ascq: ANRT, 2013, p. 40.

11. 그리하여 르 브렁은 표현의 두 번째 의미를 덧붙이는데, 이것으로 "형상들은 움직임을 가지는 것 같아 보



도판 3. 라바터의 『인상학 단상』(1775-1778)에 실린 그림자 관상.

이후 18세기 라바터(Johann Caspar Lavater)는 개인주의적 특성을 반영하여, 다시 고정적인 생김새가 사람의 본성을 드러낸다고 보았다. 라이프니츠의 영향을 받은 라바터는 개인을 단자(monade)의 형태를 띠는 것으로, 단일성과 유일성을 지닌 개체, 자족적 전체로 본다. 이런 점에서 본다면 얼굴의 형태는 언어보다 자아를 더 잘 나타낼 수 있는 궁극적인 표지가 된다. 의사소통을 위한 언어는 실용성 위주로 쓰이므로 제한이 있고 내면을 감출 수 있지만, 생김새는 내면을 그대로 드러내기 때문이다. 따라서 라바터는 얼굴이야말로 “모든 언어 가운데 가장 아름답고 가장 유창한 언어로, 지혜와 미덕을 드러내는 자연의 언어”라고 말한다.¹² 라바터의 인상학에서 주목할 점은 얼굴의 정적인 특징을 연구하는 인상학을 동적인 특징을 연구하는 감정 표출학과 구분하였다는 점이다. 그는 고정된 생김새는 진정한 순수과학의 영역에 들어가지만, 표정이란 개인이 사회로 들어갈 때 생기는 세속적인 것으로 보았다. 라바터가 보기에 표정은 개인이 사회에 들어갈 때 생기는 후천적인 것이며, 본성을 투영하지 않는다. 이런 관점에서 그는 움직이는 요소들이 나타나지 않는 실루엣 관상(도판 3)을 주장한다.¹³ 이것은 그림자 관상이라고 불리는 것으로, 턱, 코, 두개골을 이루는 그림자 형상을 본다. 그림자는 표정이나 얼굴의 빛깔 등을 최대한 배제할

이며, 가짜가 진짜처럼 보인다.” 이는 인간의 표정 등에서 보이는 심리적 물리적 특징 외에 움직임이나 살아 있는 듯한 인상으로, 필진성(verisimilitude), 사실임직한(vraisemblable) 특성을 뜻한다. 이것은 실제 대상의 성질이 아니라, 예술가의 테크닉에 속하는 것이며, 문자 그대로 표현의 가치이다.

12. Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente*, vol. 1 (Leipzig: Weidmann and Reich, 1775), p. 96.

13. Johann Kaspar Lavater, *Essays on Physiognomy* (London: Blake, 1840), p. 143.

수 있기 때문에 사람의 본성을 그대로 드러낸다는 것이다. 그의 분류에 따르면 이마에서 눈썹까지는 이해력을, 코와 턱은 도덕적이고 감각적인 삶의 이미지를 나타낸다. 눈이 그림자 관상에서는 나타나지 않기 때문에, 이마를 가장 중요한 성격의 표지로 보았다.¹⁴

라바티어 이후 표정을 만들어내는 얼굴의 근육에 대한 연구는 모로(L.J.Morreau de la Sarthe), 벨(Charles Bell), 다윈(Charles Darwin) 같은 과학자들의 생리현상에 대한 연구로 넘어가게 된다.¹⁵ 1791년 갈(Gall)이라는 의사가 제창한 뇌와 성격의 직접적인 관계에 관한 이론인 골상학은 곧 인상학의 자리를 차지하지만, 19세기 말 신경학자와 해부학자들의 새로운 과학적 발견들로 골상학의 오류들이 밝혀지면서 급속한 쇠퇴의 길을 걷는다.

2. 구별짓기의 인상학

그러나 골상학을 비롯한 인상학은 20세기 또한 현재 21세기에도 계속되는 문화적 맥락이라 할 수 있다. 이것은 개인의 성격과 감정을 설명해 주는 인상학이 다른 한편으로 한 사회에서 이방인, 비정상인, 야만인 등을 축출해 내어 배제하는 권력의 패러다임으로 기능했기 때문이다. 인간을 유형별로 범주화하는 분류학으로서 인상학은 서구인의 문화적 우월성에서 비롯된 것이다. 라바티어도 인종 간의 우열의 차이를 뛰어넘을 수 없는 것으로 본다. 그는 황인종과 흑인을 비하하면서 인종의 열등함은 외형적 표지로 분명히 나타난다고 하였다. 또한 흑인의 얼굴을 읽기 위해 동원되는 비교 대상은 인간이 아닌 동물이었다. “흑인의 튀어나온 입은 원숭이들에게서 나타나는 현상으로, 뜨거운 기후 때문에 지나치게 성장하고 부어오른 것”이라는 식이다.¹⁶ 얼굴이 그 사람의 본질을 드러내 준다는 인상학의 대전제는 이런 식으로 가치의 우열을 매기는 역할도 했다. 아름다운 외모는 미덕을 보여주고, 추한 외모는 악덕을 드러낸다고 보았

14. 하지만 그도 계속 반복되는 정념의 기호가 영구히 얼굴에 남게 된다고 생각하였다. 즉 나이가 들면서 반복적인 표정에 따라 얼굴의 근육과 주름의 발달이 달라진다는 원리를 포용하는 것이었다. 라바티어가 17-18세기 근육의 움직임에 대한 연구들을 수용하고 있었음을 보여주는 부분이다.

15. 인상학에서 신경과학으로 넘어가며 나타난 '기계의 표현에 관해서는 다음 논문을 참고하라. 이재준, 「얼굴과 사물의 인상학: 근대 신경과학과 광학미디어에서 기계의 표현을 중심으로」, 『미술이론과 현상』, 제 22호(2016), pp. 62-85.

16. Johann Kaspar Lavater (1840), p. 345, p. 349, p. 350.

기 때문에, 인상학이 인종과 계급을 구별하는 표지로 기능할 때, 이것은 차별을 정당화시키는 계기가 되었다. 이후 제국주의 국가들이 식민지를 건설하고, 전체주의 국가들이 반유대주의를 강화시키면서 인종적 정형화를 통한 얼굴 분류법은 그 근거가 되어 주었다. 아리안족의 “금발, 큰 키와 긴 두개골, 가름한 얼굴, 우뚝 솟은 높은 턱, 높고 뾰족한 코, 부드러운 직모의 머리카락, 큼직하고 연한 색깔의 눈, 하얀 연분홍 피부”는 이상화되고, 유대인의 “검은 머리, 안짱다리, 매부리코, 엄청나게 큰 성기”는 육체적으로 혐오감을 일으키는 경멸의 대상으로 취급되었다. 그러나 실제 유럽에 살고 있던 유대인들이 이렇게 구별되는 모습을 하고 있었던 것은 아니었다. 오히려 인종주의와 인상학의 결합은 특정 집단의 신체적 이미지를 개념화하고 그를 통해 차별과 박해의 정당성을 확보해 가는 일종의 ‘마음 속 정형화’ 작업이라 할 만한 것이었다.¹⁷

또한 범죄의 원인을 신체적 특성과 결합시키는 범죄인상학(criminal physiognomy)도 그 기원을 델라 포르타에게로 거슬러 갈 수 있다. 그는 범죄자의 신체적 특성과 범죄유형 사이의 분명한 관계를 지적하면서, 도둑들은 “작은 귀, 짙은 눈썹, 작은 코, 자주 움직이는 눈, 날카로운 시선, 벌어진 입술, 길고 가는 손가락”을 가졌다고 기록한 바 있다.¹⁸ 이후 이탈리아의 범죄학자 롬브로소(Cesare Lombroso)는 범죄의 원인을 신체적 특징과 연결시키는 범죄 인류학을 창시하였다. 그는 두개골, 귀의 모양, 안면 뼈, 머리카락, 이마, 입술, 치아 등이 범죄성을 특징짓는 중요한 요소라고 하였다. 롬브로소는 수많은 사례들을 분류하고, 통계를 동원하는 과학적 실증주의를 내세웠는데, 이러한 경향은 이후 범죄학 분야에 엄청난 영향을 끼친다.¹⁹

인상학이 이렇게 큰 영향을 끼칠 수 있던 것은 인상 자체가 본래 나와 타자를 구별하고 배제하려는 ‘타자화’의 과학이기 때문이다. 우리 사회는 늘 타자화를 요구해 왔다. 포스트모더니즘 시대의 사회학자, 철학자들은 이러한 타자화에 대해 각자의 방식으로 논평했다. 부르디외는 얼굴을 잣대로 우열을 정하고 우리와 다른 문명권을 차별하고 배제하는 ‘구별짓기(distinction)’의 역사로

17. 막스 피카르, 『사람의 얼굴』, 조두환(역), 서울: 책세상, 1994, p. 227f.

18. 설혜심(2002), p. 303ff 재인용.

19. Earnest Albert Hooton, *Crime and the Man* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939), p. 376ff.

규정하고,²⁰ 레비나스는 타자의 고통스러운 얼굴을 보면서 연민의 윤리학을 펼친다.²¹ 들뢰즈는 얼굴의 역사를 타자성을 동일성의 기제로 포섭한 것으로 평가하며, 비판한다.²²

들뢰즈와 가타리는 ‘얼굴성(visagcité)’이라는 추상기계²³가 개별적, 구체적 얼굴들을 생성한다고 설명한다. 이 얼굴성의 기제가 작동하는 방식은 두 가지로 나뉜다. 첫째 방식은 일대일 대응 관계로서 남자/여자, 부자/가난한 자, 성인/아이와 같은 이분법적 구도를 만들어내는 것이다. 이러한 기본 얼굴 단위들의 조합에 따라 개별적이고 구체적인 얼굴들이 나오는 것이다.

두 번째 방식은 선별화 작업을 통해 이원적 관계를 생산하는 것으로서, 이때 얼굴은 ‘서구-백인-남성’을 표준으로 삼아 인간을 범주화하고 유형화하는 분류체계로 작동한다. 들뢰즈와 가타리에 따르면, 유럽의 인종주의는 비유럽인을 배제함으로써, 즉 타자를 설정함으로써 나타난 것이 아니다. 오히려 흑인 얼굴, 유대인 얼굴과 같은 ‘일탈’들을 받아들여 동일성의 기제로 포섭함으로써 완수된다. 이는 차이들을 동일성으로 흡수시키고 “삭제하기 위해 그것들을 통합하는 척하는” 얼굴성의 작동 방식이다.²⁴ 모든 타자성이 사라질 때까지 동일화, 즉 얼굴화만 작동시키는 것이다. 이렇게 구성된 얼굴은 다양한 표현의 형식과 실체들을 억압하고, 하나로 고착화시키는 배타적인 표현이다.

또한, 얼굴성의 기제는 독재적이고 권위적인 권력에 의해 작동하는데, 이로 부터 의미 생성과 주체화 과정이 얼굴에 새겨진다. 즉 얼굴에는 권력의 매커니즘과 사회적 코드가 새겨진다. 이것이 얼굴이 갖고 있는 문명의 부정적 측면이며 들뢰즈/가타리는 이에 대한 비판으로 얼굴 해체를 주장한다.

20. 피에르 부르디외, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』, 서울: 새물결, 1995, p. 1030이하.

21. Emmanuel Levinas, *Totalité et intimité: essai sur l'extériorité* (La Haye: Martinus Nijhoff, 1968), p. 229.

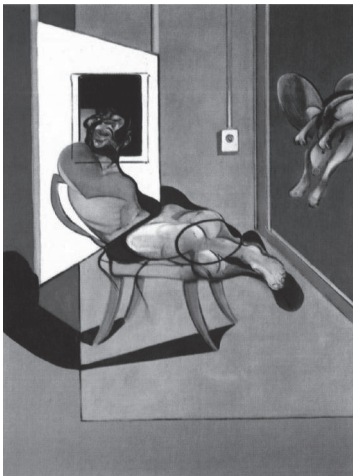
22. 질 들뢰즈&펠릭스 가타리, 『천개의 고원: 자본주의와 분열증 2』, 김재인(역), 서울: 새물결, 2001, p. 340.

23. 들뢰즈는 모든 개별적 개체를 기계(machine)라고 부르는데, 구체적인 기계들이 작동하는 방식을 ‘추상기계(machine abstraite)’라는 개념도구로 설명한다. 서로 다른 형식들을 출현시키는 ‘비형식적으로 작동하는 힘의 상관관계’가 바로 추상기계이다.

24. 들뢰즈&가타리(2001), p. 340.

III. 들뢰즈의 얼굴 해체와 ‘되기’

얼굴의 해체는 곧 주체성과 절대적 의미화로부터의 해체이다. 인간을 지배적인 사회 질서 안에 고착, 고정시키는 의미화와 주체화로부터 벗어나는 것이다. 인간에게서 얼굴을 지우는 것, 얼굴성의 특징들을 상실하게 만든다는 것은 다른 체제로 진입한다는 뜻이다. 들뢰즈가 주목했던 프랜시스 베이컨(Francis Bacon)의 회화(도판 4)가 이러한 양상을 잘 보여준다. 베이컨 작품에서 인물의 얼굴 형상은 뭉개지고 지워지고 비틀어진다. 이렇게 얼굴이 해체된 곳에서 머리가 솟아나고, 인간으로부터 벗어나 동물로 탈영역화한다. 베이컨의 얼굴 탈코드화는 얼굴에 표현되는 동물의 특성에서 발생한다. 그러나 들뢰즈는 이러한 동물의 특성이 형식적인 대응들 혹은 모방적인 재현에서 비롯되지 않음을 강조한다. 오히려 베이컨 형상에서 나타나는 동물 특성들은 인간과 동물 간의 식별 불가능성과 결정 불가능성의 지대들로 읽어야 한다. 베이컨은 인간들을 동물들로 변환시킨 것이 아니라 인간들과 동물들의 결정 불가능한 공통 지대를 묘사했다는 것이다.²⁵



도판 4. 프랜시스 베이컨, <앉아 있는 형상>, 1974, 캔버스에 유채와 파스텔, 198×147.5cm.

들뢰즈/가타리가 들고 있는 ‘동물-되기’의 사례는 베이컨의 형상 외에도 개-되기, 말-되기, 곤충-되기, 쥐-되기, 고래-되기, 물고기-되기가 있다. 이들 되기에서 인간 주체는 인간 이하의 기괴한 동물적인 상태에서부터, 아주 고차원적인 자연과의 합일 상태까지 다양한 차이를 지닌다. 예를 들어 한스의 말-되기는 한스의 미발달된 정서 상태를 나타내는 것이며, 『모비딕』에 등장하는 에이허브 선장의 고래-되기는 실존적 무의 체험과 그것을 넘어서고자 하는 ‘초월 충동’과 관련

25. 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 허태환(역), 서울: 민음사, 1995, p. 38f.

이 있다. 또한 한 문인화가의 물고기-되기는 자연의 한 대상과의 근본적 합일을 나타낸다. 즉 동물-되기는 인간의 비인간적 지대에서 인간성 경계의 지대까지, 곧 합리적이고 의사소통적인 인간의 지대 이하이거나 그 이상의 영역과 관련된다.²⁶

이 동물-되기는 몇 가지 특징을 보인다. 첫째, 동물-되기는 되고자 하는 대상 동물과 유사하게 되는 게 아니다. 가령 한스의 말-되기에서 한스는 말과 모습이 비슷하게 되거나 말이 하는 행동을 단순히 흉내 내는 것이 아니다. 되기는 유사성도, 모방도, 더욱이 동일화도 아니다. 오히려 다른 종류의 특이한 신체적 양태를 만드는 것이다. 이러한 점에서 과거 아리스토텔레스, 르 브링, 델라 포르타가 주목했던 동물과 인간의 외모, 성격 사이에서 유사성을 찾는 것과는 명확히 구별된다.

둘째, 동물-되기는 혈통이나 계통에 의한 진화가 아니다. 되기는 전혀 다른 질서에 속하는 것이다. 되기는 언제나 결연, 전염, 감염 등을 통해 이루어진다. 되기는 자신의 혈통 안에 없는 것, 자신과 이질적인 어떤 것과 만나는 결연에 의해서 이루어진다. 들뢰즈와 가타리는 이처럼 이질적인 것과 결연하여 새로운 혼성적인 무엇이 되는 것을 '합입(involution)'이라 부른다.²⁷ 또한 동물-되기는 그 이전의 상태로 돌아가지 않는 환원불가능한 역동성을 갖는다.

그렇다면 이러한 동물-되기는 어떻게 가능한가? 무엇보다도 동물의 신체적 감응(affect)을 만들어낼 수 있는 속도와 힘을 나의 신체에 부여할 수 있어야 한다. 말하자면 어떤 특정한 동물이 되는 방식으로 자신의 신체적 힘과 에너지 분포를 바꾸어 새롭게 만들어내 그 동물과의 감응을 생산하는 것이다.

동물-되기에는 두 가지 원리가 있다. 첫째, 이는 언제나 무리, 떼, 패거리 혹은 다양체(multiplicité)와 관련된다는 것이다.²⁸ 인간이든 동물이든 무리들은 모두 전염, 감염, 파국을 겪으며 증식한다. 결합, 서식, 집단, 결사 등의 다양한

26. 들뢰즈&가타리(2001), pp. 529-531. 들뢰즈의 '되기(devenir)'는 자신을 하나의 정체성으로 한정짓지 않고 언제든지 다른 무엇인가가 될 수 있는 가능성의 지대로 나아가는 것이다. 단일한 질서로 코드화된 얼굴에서부터 다성적이고 이질적인 몸체로서의 머리로 이행하는 것이다. 이는 인간과 사회가 동물, 원시 세계로 퇴행, 회귀하는 것이 아니라, 그 구분이 붕괴되는 지점을 모색하는 '되기'의 과정이자 유기체적 지층으로부터 벗어나 '기관 없는 신체(corps sans organes)'를 구현하는 것이다.

27. 들뢰즈&가타리(2001), p. 453.

28. 앞 책, p. 454.

모임은 동물-되기에 고유한 집단 유형이다. 무리는 가족이나 국가와 같이 제도화된 사회적 단위와 달리 끊임없이 가족이나 국가를 동요시키고 교란시킨다. 바로 이 점에서 동물-되기의 정치학이 탄생한다.²⁹ 이것은 비정상인, 유색인 등을 타자로 구별하고, 나, 우리의 지역과 사회만을 굳건히 하려 했던 인문학의 사회 정치적 변용 패러다임과 정확히 반대편에 위치한다.

둘째, 무리 혹은 다양체가 있는 곳에는 반드시 예외적인 개체, 곧 특이자(Anomal)가 있는데, 동물-되기를 위해서는 반드시 그 별종과 결연을 맺어야 한다.³⁰ 동물-되기는 『모비딕』의 결말에서 에이허브 선장이 모비딕과 함께 바다 심연 속으로 사라진 것처럼 특이자와 결연해야 일어난다. 그러나 특이자는 단순히 예외적인 개체가 아니다. 특이자는 인간이 만든 분류나 기표, 인간적 감성들에는 낯설고 두렵게 출현하는 경이로운 존재다. 그래서 특이자는 무리의 경계에 있는 가장자리 현상이라 할 수 있다.

그러나 동물-되기는 무리에서 감염에 의해 가능하다는 첫 번째와 특이자와의 결연을 통해 이루어진다는 두 번째는 서로 모순되는 것 같아 보인다. 예를 들어 한스의 말-되기 같은 경우 무리와 감염이지, 반드시 특이자와의 결연이라 볼 수는 없다. 오히려 이것은 동물-되기에 여러 수준이 있을 수 있음을 설명해 주는 것이다. 한스의 말-되기와 에이허브 선장의 고래-되기는 서로 다른 원리에 의해 가능했을 것이다.

이러한 동물-되기는 '지각불가능하게-되기'라는 궁극적인 되기에 이르는 과정이다. 지각불가능하게-되기는 존재가 무존재로 없어지는 것이 아니라, 무한한 되기로 바뀌는 더 높은 차원의 되기이다. 들뢰즈와 가타리가 근대적 얼굴에서 벗어난, 즉 '얼굴 없는 인간'의 범례로 제시하는 것은 원시 사회 부족들과 정신분열자들이다. 근대적 얼굴에서는 주체화와 의미화의 과정들이 세계를 유사하고 동일하게 시각적으로 코드화하는 데 반해, 원시적 체제에서는 얼굴을 특권화하지 않으며, 다양하고 이질적이고 탈중심화된 코드들과 실행들을 통해 많은 요소들이 상호 접속된다. 원시적 복장들, 장식들, 가면들은 다양체

29. 앞 책, p. 469.

30. 앞 책, p. 462.

에 속하는 머리가 이중적인 요소들로서 작용하도록 보장한다.³¹ 들뢰즈와 가타리가 『안티 오이디푸스』와 『천개의 고원』에서 분석대상으로 삼고 있는 분열증 환자는 언어를 상실했을 뿐만 아니라 타인은 물론 자신의 얼굴조차 인지하지 못한다. 이들은 의미 생성과 주체화라는 얼굴성의 특징을 잃어 내지 못하며, 기관 없는 신체의 대표적인 예이다. 즉 분열증 환자에게서 우리는 근대적 얼굴의 해체를 만난다. 그렇다면 분열증 환자가 표현하는 얼굴은 어떠한 양상을 보여줄 것인가?

IV. 아르 브뤼의 ‘되기’ 양상

현실적으로 얼굴 없이 사는 것은 불가능하다. 진정한 얼굴 해체가 실현되는 곳은 예술을 통해서이다. 예술 속에서 인간은 동물-되기와 지각 불가능하게-되기를 실천하고 있다. 주체화와 의미화의 공간으로서 얼굴의 소멸 또는 해체는 현대 예술에서 쉽게 발견되는 현상이다. 피카소, 베이컨의 회화 작품과 같은 전통매체에서, 피터 캠퍼스(Peter Campus)의 비디오 작품이 비근한 예일 것이다. 얼굴의 해체뿐 아니라 들뢰즈의 동물-되기 개념도 패트리샤 피치니니(Patricia Piccinini) 등 포스트 휴먼 작품들, TC&A Project의 바이오 아트 작품에 적용시켜 볼 수 있다. 그러나 이러한 이들의 작품은 ‘근대적 얼굴을 해체하고자 하는’ 작가의 의도에서, 즉 의미 생성을 목적으로 창작되었다. 본 연구는 이러한 의미 생성의 목적을 지니지 않은 예술, 즉 창작의 전 과정이 작가의 고유한 충동에서 시작하여 고유의 재료, 방법, 서술방식만을 사용하는 아르 브뤼(art brut)³² 작가들의 작품으로 제한하기로 한다.³³ 정신병동의 예술, 사회 소외 계층의 예술, 독학 예술까지 포함하는 아르 브뤼 작가들은 문화제도권의 시선

31. 들뢰즈와 가타리가 원시적 문화에서 얼굴 표정들의 다성적이고 탈중심화된 배치에 대해 설명하는 예는 다음과 같다. 남비라라 인디언들은 장례 절차 동안 다른 사람이 울 때 옆에서 외설적인 농담을 한다. 혹은 한 인디언은 갑자기 우는 것을 멈추고 피리를 고친다. 또는 모든 사람이 잠이 든다. 들뢰즈&가타리(2001), p. 336 참조.

32. ‘art brut’의 발음을 따른 한국식 표기는 ‘아르 브뤼트’가 되어야 하겠으나, 국내에서 통용되고 있는 ‘아르 브뤼’로 표기하고자 한다.

33. 아르 브뤼의 정의와 범주에 관해서는 다음 논문을 참고하십시오. 한의정, 『아르 브뤼의 범주와 역사에 관한 연구』, 『현대미술사연구』, 제34집 (2013), pp. 305-330.

에서 볼 때, 삶에서 의미화와 주체화를 이루어 내지 않으며 살아간다. 그러므로 예술훈련 없이, 문화와 제도의 바깥에서 나온 이들의 창작품은 동기적 측면에서가 아닌 결과적으로 근대적 얼굴의 해체를 담고 있을 것으로 기대된다.

아르 브뤼 작가들의 다양한 표현 중 상당수의 작품에서 얼굴의 표현이 발견되는데, 이 얼굴들은 대부분 눈·코·입·귀가 고정된 인간의 형상이라기보다 ‘동물-되기’의 양상 또는 ‘지각 불가능하게-되기’의 양상을 보인다.

오귀스트 포레스티에(Auguste Forestier, 1887-1958)의 작품에서 볼 수 있는 ‘동물-되기’의 예를 살펴보자(도판 5). 그는 폭력적인 성향, 잦은 가출, 기차를 탈선시킨 사건 등으로 정신병원에 입퇴원을 반복하며 평생을 보내는데, 그가 조각을 시작한 것은 1915년 병원에서 먹다 남은 고기뼈를 이용한 것이었다. 1930년부터는 병원 복도 끝에 그만의 작은 공방을 만들고, 그 곳에서 버려진 나무조각들을 다듬어 인형이나 사람 형상을 만들어낸다. 구두 수선공의 칼



도판 5. 오귀스트 포레스티에, 《무제》, c. 1935-1949, 나무 외 재료, 52.5cm(h).

하나만 가지고 나뭇조각을 깎아 내고, 쓰레기통에서 주운 못, 뚜껑, 동전, 천 조각, 깃털 등을 붙여서 만든 포레스티에의 조각은 주로 날개 달린 인간의 몸과 토끼나 새 머리의 결합으로 이루어져 있다. 사실 이러한 그의 작업 방식은 조각이라기보다는 아상블라주(asmblage)에 가까운데, 전체 구성의 조화로움을 산출하겠다는 의도 없이, 부분부분이 모두 명백하게 시각적으로 보이도록 결합시키고 있기 때문이다. 그러므로 포레스티에의 작은 어떤 동물을 모방하고 있다거나, 인간과 동물 사이의 유사성에 기대고 있다고 볼 수 없다. 오히려 아주 다른 종류의 특이한 신체적 양태를 보여주고 있다.

이것은 정신병원이라는 갇힌 공간에서 얻을 수 있는 재료의 제약이 가지고 온 한계를 창조적으로 활용한 것이다. 주변에 있는 임시적인 재료와 도구만을 가지고 작업해야 하는 브리콜라주(bricolage) 방식이 오히려 인간과 동물 사이를 넘나드는 새로운 형상의 출현을 가능하게 한 것이다.³⁴

정신의학자 알프레드 바더(Alfred Bader)의 천재와 분열증의 관계에 관한 연구³⁵에서 주목받은 프리드리히 슈뢰더-조넨스테른(Friedrich Schröder-Sonnenstern, 1892-1982)의 작품에 나타나는 형상들은 결합이나

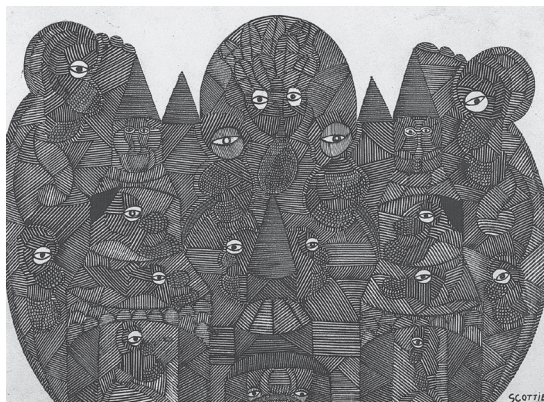


도판 6. 프리드리히 슈뢰더-조넨스테른, 〈수탉과 함께 있는 형이상학(Meta-(Physik) mit dem Hahn!〉, 1952, 종이에 색연필, 31.1×23.8cm.

결연으로 이루어지는 동물-되기의 예로 볼 수 있다(도판 6). 슈뢰더-조넨스테른은 청소년기에 절도, 상해로 여러 번 소년원에 갔다 정신분열증을 의심받고 정신병원에 수감된다. 이 경험이 그에게 평생 동안 권위에 대한 증오로 남았다. 퇴원 후, 그는 사회의 불의와 부패를 비판하는 시집을 발표하고, 정신과 의사들을 “세상에서 가장 악랄한 지식인 범죄자”라 말했다. 이후 군대와 서커스에서, 그리고 점성술사로 여러 일을 했고, 비교(sect)의 지도자로서 수입의 전부를 가난한 아이들과 동물들에게 나눠 주는 성자의 삶을 살기도 했다. 결국 1930년 정신병원에 재입원하면서 어릴 적 감옥에서 잠깐 경험했던 회화와 드로잉을 다시 시작했다. 그만의 스타일을 확립하게 된 것은, 그의 나이 57세에 더 이상 거동할 수 없게 되었을 때이다. 그는 얇게 바른 물감 위에 색연필을 사용하여, 분명한 외곽선과 평평한 색채를 입은 그로테스크한 동물과 인물의 혼

34, *Publication de la Compagnie de L'Art Brut*, fascicule 8, Paris, 1966, p. 74. 들뢰즈가 『안티 오이디푸스』에서 아르 브뤼 작품들(분열증적 대상)을 기술할 때 생산 과정과 반드시 결부시켜야 한다고 강조한 것도 이와 같은 맥락으로 읽을 수 있다. 질 들뢰즈&펠릭스 가타리, 『안티 오이디푸스: 자본주의와 분열증』, 김재인(역), 서울: 민음사, 2016, pp. 30-31.

35, Alfred Bader, *Geisteskranker oder Künstler. Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern* (Bern: Huber, 1972).



도판 7. 스코티 윌스, 〈무제〉, c. 1950, 종이에 잉크, 27,3×36,8cm.

합 형상을 그린다. 슈뢰더-조넨스테른 작품에는 새디스틱한 정복과 위협에 압도당하는 정서가 동시에 나타난다. 그의 삶과 작품세계를 관통하는 '주인과 노예' 사이의 긴장은 아마도 정신병에 저항하는 그만의 방어책이었을 것이다.³⁶ 동물-되기를 위해서는 반드시 무리 중의 예외적인 개체, 즉 특이자와 결연을 맺어야 한다. 인간이 만들어낸 분류나 인간적 감성으로는 낯설고 두려워 보이는 이 특이자 앞에서 동물-되기를 희망하는 '노예'들은 특이자와의 결합을 꿈꾸며 가슴이나 성기와 같은 성적 무기들을 사용해 유혹하는 모습으로 나타난다.

이러한 동물-되기는 결국 지각불가능하게-되기에 이르게 된다. 우리는 지각불가능하게-되기의 예로 아르 브뤼 작가이자 독학예술가인 스코티 윌슨의 작품을 분석할 수 있다(도판 7). 스코틀랜드에서 태어난 그는 아무런 정규교육도 받지 못한 문맹이었으며, 온갖 잡일과 장터나 서커스에서 중고 물건을 팔며 생활을 영위했다. 캐나다로 이주한 1938년, 나이 44세에 갑자기 그림을 그리기 시작했다. 어느 날 테이블 위에 만년필로 낙서하듯이 그리기 시작했는데, 드로잉을 멈출 수가 없었고 결국 그 테이블이 작은 얼굴들과 도안으로 가득 찼다고 한다. 이 날부터 그는 스스로 그리는 법을 익히며 몇 시간씩 검정 잉크로 그렸고, 이후에는 색을 사용하기 시작한다. 고국으로 돌아와 그의 작품이 갤러리에

36. Hartmut Kraft, *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie* (Cologne: Deutscher Ärzte Verlag, 2005), p. 210.

전시되기도 하는 등 명성을 얻어 갔지만, 정작 스코티 윌슨은 작품으로 큰 돈과 명성을 버는 것보다, 본인이 원하는 방식으로 푼돈 받고 장터에서 그림 파는 것을 더 좋아했다. 이러한 점에서 그는 사회 소외계층의 예술가로서 아르 브뤼 작가로 분류된다. 그는 작품에 창작년도를 명시하지 않았기 때문에 - 대다수의 아르 브뤼 작가들과 마찬가지로 - 그의 스타일의 전개를 정확히 알 수 없지만, 후기작으로 갈수록 유기적인 구성은 사라지고, 선과 디테일은 자세하게 변해 간 것으로 보인다. 또한 선과 악 사이의 대립을 좀더 강하게 내세운다. 그는 눈이 있는 얼굴과 같은 형상들을 '악과 탐욕(evils and greedies)'이라 부르고, 식물과 나무, 새와 동물, 마을과 같은 자연 소재는 '선과 진리'라 부르며 대조시킨다.³⁷ 그러나 이 두 종류의 상징은 그의 구성 안에서 결연을 맺기를 두려워하지 않는다. 자신과 이질적인 다른 것과 만나는 결연을 통해 새로운 혼성적인 '합입'의 상태에 이르렀다고 볼 수 있는데, 이 상태에서는 다시 이전의 상태로 따로 떼어서 지각해 낼 수 없다.

이러한 환원불가능성은 미셸 네자르(Michel Nedjar, 1947-)의 지각불가능한 인형에서도 발견된다(도판 8). 유대인 재단사 집안에서 태어나 어릴 때부터 천과 재료들에 매료되어 지냈던 네자르는 친지가족들이 나치의 희생양으로 사라지는 것을 목격하며 큰 충격을 받는다. 이후 멕시코 여행을 하며 멕시코 인형의 형형색색 선명한 색깔에 경도되는데, 여기에서 영감을 받아 그는 자신만의 특이한 인형을 구상한다. 할머니의 시장 좌판에서 일하며, 네자르는 남은 자투리 재료들로 누더기 형상을 만들었다. 그의 누더기 인형은 초기에는 형상을 알아볼 수 있는 형태였으나 점점 추상적으로, 그



도판 8. 미셸 네자르, <무제>, 1976-1982, 천 조각, 끈, 찰흙 등 다양한 재료, 40×50cm.

37. George Melly, *It's all writ out for you: The Life and Work of Scottie Wilson* (London: Thames and Hudson, 1986), p. 32.

로테스크하게 변한다. 더 이상 인간도, 동물도 아닌 지각불가능한 상태에 이른다. 지각불가능한 상태는 어떤 성질을 규정하는 힘, 즉 주체성을 획득하고, 의미를 결정짓는 힘으로부터 벗어났다는 뜻이다. 이러한 형상에 이르면 하나의 정체성에 고정되지 않고, 가변적인 여러 주체성으로 변이할 수 있음이 분명해진다.

우리가 살펴보았듯이 아르 브뤼 작가들이 보여주는 동물-되기 또는 지각불가능하게-되기는 여러 수준에 걸쳐 서로 다른 원리에 기대어 수행되었다. 아르 브뤼 작가들은 작품을 통해 의미를 산출하겠다는지, 아름다운 형상을 창조하겠다는 등의 목적의식 없이 순수하게 작가 고유의 표현력에만 의존하여 창작 활동을 한다. 그렇기 때문에 그들은 서로 다른 이질적인 재료들을 결합하는 것에도, 완전히 다른 특이자와의 결합에도 두려움이 없다. 이러한 결합이 반복, 확장되어 다시 원래의 상태로 돌아갈 수 없는 환원불가능성을 보이더라도, 그것은 또 다른 '되기'로는 열려 있는 상태이다.

V. 나가며

우리는 들뢰즈 또는 아르 브뤼 작가들이 보여준 얼굴 해체의 긴장이 이미 근대 인상화에 드러나고 있었음을 살펴보았다. 근대 인상학자들은 고대 인상학의 전통을 따라 동물과 사람 얼굴과의 비교를 통해 그 사람의 본질, 성격을 추론하는 방식을 사용했다. 이성적, 합리적 주체로서 인간을 지향했던 근대적 사고 방식에서 볼 때 비이성적, 비합리적인 동물과 인간을 동일선상에 놓았다는 것은 붕괴의 지점을 스스로 마련한 것이라고 볼 수 있다. 또한 근대 인상학에서 새롭게 받아들인 점은 감정에 따른 표정 연구였다. 이성에 비해 감정은 가변적, 일시적, 부차적인 것이라 무시되어 왔었는데, 감정의 결과로서 표정의 전형들을 정하기 위해 감정은 과학적으로 다루어지기 시작했다. 또한 이러한 표정에 대한 연구는 시각적 자료로 보충되어야만 했다. 정적인 성격의 시각적 제시보다 표정은 보다 역동적인 표현을 필요로 하는 것이었기에 작가의 역량 문제로 여겨지기도 했다. 이렇게 인상학은 시각 이미지를 사용할 수밖에 없는 학문이었기에, 그 곳에 텍스트와 이미지 사이의 괴리 또는 긴장은 늘 존재했다.

들뢰즈는 인상학에서 보여준 얼굴의 강조가 근대적 주체와 의미를 새겨 넣으려는 시도로 보고, 이를 해체하려 한다. 그는 다양한 차이들을 동일성으로 포섭해 버리는 사유들을 비판하며, 유사성으로 귀결되지 않고 결연을 통해 다른 질서에 속해 버리는 동물-되기를 얼굴 해체의 예로 제시한다. 그리고 이 동물-되기는 결국은 지각불가능하게-되기에 이르게 되는데, 우리는 실제 삶에서도 주체화, 의미화와 거리가 먼 삶을 살고 있는 아르 브뤼 작가의 얼굴 표현에 초점을 맞추어 보았다.

아르 브뤼 작가들이 표현한 얼굴은 원초적이며, 의미를 생성하지 않고, 그러므로 무엇이냐 규정할 수 없는, 주체가 드러나지 않는 형상이다. 들뢰즈는 이러한 얼굴들을 프로이트 식의 퇴행으로 읽어 내길 거절하며, 기관의 영토화를 무효화함으로써 다시 모든 것으로 분화할 잠재성으로 되돌아가는 창조적 활동으로 설명한다.³⁸ 재료, 소재, 결합하는 존재 등 이질성의 표현일 수 있는 것이 얼굴의 창조적 활동을 위해서는 잠재성이 된다. 들뢰즈가 지적한 대로 아르 브뤼는 태생적으로 표현 질료의 영토화에서 해방되어 있으며, 그 무엇이든지 받아들여 표현의 질료로 만들 수 있다는 특징을 지닌 것이다.

소멸하는 얼굴이 표현되고 있는 예술 현상을 통해 본 연구가 확인한 것은 오히려 무한한 변이가 가능한 '되기', 생성의 존재론이었다. 얼굴은 사라지고 있지만, 예술을 통하여 우리는 세계에 또 다른 '인상(physiognomy)'을 부여하는 작업을 하고 있다.

■ 주제어(Keywords)

인상학(physiognomy), 아르 브뤼(art brut), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze), 동물-되기(becoming-animal), 지각불가능하게-되기(becoming-imperceptible), 얼굴성(faciality), 표현(expression)

투고일	2017년 5월 1일	심사일	2017년 5월 19일	게재확정일	2017년 5월 22일
-----	-------------	-----	--------------	-------	--------------

38. 들뢰즈&가타리 (2001), p. 315.

참고문헌

- 니콜 아브릴, 『얼굴의 역사: 얼굴을 테마로 다시 쓰는 문화와 예술의 역사』, 서울: 작가정신, 2001.
- 로널드 보그, 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반예술』, 사공일(역), 서울: 동문선, 2006.
- 막스 피카르, 『사람의 얼굴』, 조두환(역), 서울: 책세상, 1994.
- 배철영, 「들뢰즈/가타리의 '동물-되기'와 월버의 의식 구조」, 『철학연구』 제113집 (2010), pp. 165-188.
- 설혜심, 『서양의 관상학 그 긴 그림자』, 서울: 한길사, 2002.
- 아리스토텔레스, 『관상학』, 김재홍(역), 서울: 길, 2014.
- 이수경, 「들뢰즈와 가타리의 '동물-되기' 연구」, 『철학논총』 제72집 (2013) 제2권, pp. 409-441.
- 이재준, 「얼굴과 사물의 인상학: 근대 신경과학과 광학미디어에서 기계의 표현을 중심으로」, 『미술 이론과 현장』, 제22호 (2016), pp. 62-85.
- 자크 오몽, 『영화 속의 얼굴』, 김호영(역), 서울: 마음산책, 2006.
- 질 들뢰즈, 『감각의 논리』, 하태환(역), 서울: 민음사, 1995.
- 질 들뢰즈&펠릭스 가타리, 『천개의 고원: 자본주의와 분열증 2』, 김재인(역), 서울: 새물결, 2001.
- _____, 『안티 오이디푸스: 자본주의와 정신분열증』, 김재인(역), 서울: 민음사, 2016.
- 찰스 다윈, 『인간과 동물의 감정표현에 대하여』, 최원재(역), 한국과학재단(편), 서울: 서해문집, 1998.
- 피에르 부르디외, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학』, 서울: 새물결, 1995.
- 한의정, 「아르 브뤼의 범주와 역사에 관한 연구」, 『현대미술사연구』, 제34집 (2013), pp. 305-330.
- Alphen, Ernst van, "The Portrait's Dispersal Concepts of Representation and Subjectivity in contemporary portraiture," *Portraiture: Facing the Subject*, Joanna Woodall (ed.), Manchester and NY: Manchester University Press, 1997, pp. 239-256.
- Bader, Alfred, *Geisteskranker oder Künstler, Der Fall Friedrich Schröder-Sonnenstern*,

- Bern: Huber, 1972.
- HAN, Eui-Jung. *Expression et ambiguïté*, Villeneuve d'ascq: ANRT, 2013.
- Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- Hooton, Earnest Albert. *Crime and the Man*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1939.
- Kraft, Hartmut. *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Cologne: Deutscher Ärzte Verlag, 2005.
- Lavater, Johann Kaspar. *Essays on Physiognomy*, London: Blake, 1840.
- _____. *Physiognomische Fragmente*, vol. 1, Leipzig: Weidmann and Reich, 1775.
- Le Brun, Charles. "Conference sur l'expression générale et particulière" (1668), Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, Genève: Droz, 2004.
- _____. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*, Amsterdam: F. Platts, 1702.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye: Martinus Nijhoff, 1968.
- Lombroso, Cesare. *L'homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique*, G. Régnier and A. Bournet (trad.), Paris: Félix Alcan, 1887.
- Lindauer, Martin S. "Physiognomy and art: Approaches from above, below, and sideways," *Visual Arts Research*, vol. 10(1984), pp. 52-65.
- Melly, George. *It's all writ out for you: The Life and Work of Scottie Wilson*, London: Thames and Hudson, 1986.
- Publication de la Compagnie de L'Art Brut*, fascicule 8, Paris, 1966.
- Simmel, Georg. "La signification esthétique du visage," *La Tragédie de la culture*, Paris: Rivages, 1988.
- Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine*, New York, London: Routledge, 2005.
- Ziegler, Joseph. "Windows of the Soul: The Art of Physiognomy in European Culture 1470-1780," *Social History of Medicine*, vol. 20, no. 2 (2007), pp. 398-400.

전통적으로 얼굴은 자아 또는 자기동일성과 같은 관념들이 구성되는 장소로 기능했다. 근대 인상학의 저자들은 얼굴에 나타나는 특징과 표정에서 개인의 정신과 성격을 읽어 내며 이성적 주체의 존재론을 써 내려갔다. 한편, 그들은 인상학이 감정과 관련이 있음을 부인하지 않았는데, 당시 감정은 비이성적인 것, 탈정형화된 인간 능력을 뜻하는 것이었다. 따라서 인상학은 비인간적인 형상들, 특히 동물과 인간의 비교 이미지들을 포함하고 있었다. 본 연구는 이러한 인상학의 양상을 이성적 주체로서 얼굴이 사라지기 시작한 징후로 읽는다.

들뢰즈도 주체화, 의미화가 일어나는 장으로서 얼굴을 읽어 내고, 차이들을 동일성으로 흡수시키는 얼굴성의 작동 방식을 비판한다. 그는 인간의 얼굴을 해체하며 '동물-되기'의 전략을 내세운다. 동물-되기는 동물과 유사하게 되는 것이 아니라, 다른 종류의 특이한 신체적 양태를 만드는 것이다. 또한 동물-되기는 혈통, 계통에 의한 진화가 아닌, 결연, 전염, 감염을 통해 이루어지는 다른 질서에 속한다. 이 두 가지 특징은 인간과 동물의 유사성을 강조한 근대 인상학과 구별되는 점이다. 결국 들뢰즈의 동물-되기는 '지각불가능하게-되기'에 이르는 과정이다. 본 연구는 '소멸하는 얼굴'의 범례로 정신분열증 환자들의 표현을 제시한다. 오귀스트 포레스티에, 프리드리히 슈뢰더-조넨스테른와 같은 아르 브뤼 작가들의 동물-되기 표현과 스코티 윌슨, 미셸 네자르와 같은 독학예술가들 작품에서 나타나는 지각불가능하게-되기의 표현을 살펴봄, 잠재성으로 되돌아가는 얼굴의 창조적 활동을 확인한다.

Abstract

Expression of Disappearing Faces: Deleuze's becoming-animal and becoming-imperceptible

Euijung HAN

Traditionally, the face has been functioned as a place where the concept of self or identity is shown. The authors of modern physiognomy had written the ontology of rational subject by reading faces and expressions which show individual's spirit and nature. But they didn't deny the correlation between physiognomy and emotions. Then the emotion meant something irrational, and the human capacity de-formalized. Therefore, the physiognomy has included the inhuman form, especially the comparing image of animal and human. This study considers this aspect of the physiognomy as symptom of disappearing face of rational subject.

Deleuze also reads the face as a place of subjectivation and signification, and criticizes the operational method of faciality that differences are integrated to identification. By deconstructing the human face, he establishes the strategy of 'becoming-animal'. Becoming-animal is not an evolution by descent and filiation. It is always a different order by alliance, contagion and infection. Finally, Deleuze's becoming-animal comes to 'becoming-imperceptible'. This study proposes schizophrenic's expressions as an example of disappearing face. The becoming-animal in art brut artists' expressions such as Auguste Forestier and Friedrich Schröder-Sonnenstern, and the becoming-imperceptible in self-taught artist's expressions such as Scottie Wilson and Michel Nedjar, can verify the creative activity of face returning back to potentiality.