

무용예술학연구 제25집 가을

무용미학의 논의를 위한 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용 가능성

- Pina Bausch 작품에 나타난 '기관 없는 신체'를 중심으로 -

김말복* · 나일화**

이화여자대학교

I. 서론	V. 무용의 미학적 논의에서 들뢰즈
II. 들뢰즈 사상과 무용예술	사상의 수용 가능성
III. 들뢰즈의 '기관 없는 신체'의 이해	참고문헌
IV. 피나 바우쉬 작품에 나타난 '기관 없는 신체'	Abstract

I. 서론

무용은 인간의 신체와 이를 통한 움직임을 주요한 매체로 삼는 예술이다. 무용예술의 근원적 바탕을 이루는 '신체'는 언어와 도구에 앞서 인간의 감정을 표현하고 의사를 소통하는데 이용되었으며, 이에 따라 보다 원초적이고 본질적인 의미를 내포한다고 할 수 있다. 그러나 서양의 전통 사상에서 '신체'는 정신에 비해 열등한 것으로 인식됨으로써 무용예술 또한 정당한 가치와 평가를 받지 못하는데 지대한 영향을 미쳤다. 현대에 이르러 인간의 몸은 삶과 죽음, 건강, 미용의 수준부터 경제적 능력과 사회적 지위의 정도까지도 드러내는 실재적인 대상으로서 주목된다. 이에 따라 신체에 대한 인식과 철학적 함의 또한 전통적인 정신과 사유를 우위로 하는 틀에서 벗어나 새롭게 재정의 되어졌다. 본 논문은 이러한 몸의 주목과 긍정적 재

* 이화여자대학교 무용과 교수

** 이화여자대학교 박사과정

평가의 시류에서 더 이상 과거의 무용예술이 지녔던 '신체성'이 한계로 인식될 수 없음을 지적하고, '신체'의 긍정적 사유를 통해 무용이 미학의 주요한 논제로서 다루어져야 함을 강조하고자 하는 동기에서 시작되었다.

그리하여 본 연구는 무용미학의 논의에 있어 질 들뢰즈(G. Deleuze)의 사상을 수용하여 전통적 사유에서의 부정적 신체성을 극복할 수 있는 가능성을 밝히는데 그 목적을 둔다. 이러한 연구는 신체를 통해 표현되는 무용예술의 다양한 의미해석과 무용작품의 올바른 가치평가를 위한 근거가 될 수 있다는 점에서 그 필요성이 강조된다.

무용미학의 논의를 위해 들뢰즈의 사상을 수용하고자 하는 것은 먼저, 그의 사상 안에서 예술이 철학, 과학과 동등한 위상을 지니고 있기 때문이다. 들뢰즈는 오직 예술, 철학, 과학의 사유를 통해 새로운 문제들을 제기할 때만이 올바른 사유를 시작할 수 있음을 강조한다. 이처럼 전통적으로 진리를 증명하는 학문이자 방법이었던 철학과 과학의 사유를 감각적이고 창조적인 예술과 대등하게 관련시키는 그의 사상은 예술의 한 장르인 무용을 논의하는데 있어 중요한 근거가 될 수 있다. 무엇보다도 무용 예술의 논의에 있어서 들뢰즈 사상의 수용을 강조할 수 있는 것은 그의 사상 전반에서 무용미학에 적용되어질 수 있는 개념과 사유들이 감지되어지기 때문이다. 들뢰즈의 사상은 철학의 역사를 통해 성립되는데, 이러한 과정에서 들뢰즈 철학의 주요한 축을 이루는 플라톤주의의 전복, 스피노자와 니체의 내재성과 일의성, 감각과 비재현적 사유들은 무용의 미학적 논의에 있어서도 주요한 논제가 될 수 있다.

그러나 본 논의를 진행하면서 가장 염두에 두었던 주안점은 들뢰즈의 입을 통해 무용예술을 설명하고 의미를 파악하는 것이 아니라 그의 사유를 수용함으로써 무용에서의 신체 언어와 움직임에 새로운 의미들이 생성되어야 한다는 데에 있다. 따라서 무조건적인 개념의 대입이나 일방적인 들뢰즈 사유의 수용이 아닌 들뢰즈와 무용예술의 긍정적 만남에서, 보다 발전된 무용의 미학적 논의가 이루어질 수 있으리라 생각된다.

본 연구에서는 피나 바우쉬의 작품에 나타난 들뢰즈의 '기관 없는 신체'의 개념을 중심으로 논의를 진행하고자 한다. 무용의 미학적 논의에 들뢰즈 사상을 수용함에 있어 피나 바우쉬의 작품을 예증의 대상으로 선정하게 된 이유는 첫째, 후기 구조주의의 대표적인 철학자로 손꼽히는 들뢰즈와 포스트모던시대 이후 오늘날까지 활발한 작품 활동을 이어오고 있는 피나 바우쉬가 동시대의 인물들로써 시대적 동

질성을 가지며, 둘째, 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’ 개념이 잔혹극으로 잘 알려진 앙투안 아르토(Antonin Artaud)의 신체에 근거하고 있기 때문이다. 피나 바우쉬 또한 그녀의 탄츠 테아터(Tanz Theatre)를 성립하는데 있어 브레히트(B. Brecht)와 함께 아르토의 영향을 받았으며 그녀의 작품들에는 아르토의 잔혹극성이 내재하고 있다. 마지막으로 피나 바우쉬의 안무특성과 콜라주 형식의 작품전개에서도 들뢰즈의 잠재성(Virtuality)에 대한 논의와의 연계점을 찾아볼 수 있다. 이로써 피나 바우쉬 작품에서 발견되는 ‘기관 없는 신체’의 의미들은 들뢰즈의 사상이 무용 미학적 논의에 수용될 가능성과 필요성을 뒷받침 해 줄 것이다.

피나 바우쉬 작품에 나타난 ‘기관 없는 신체’의 논의는 피나 바우쉬의 특정 작품에 한정하여 논의하기보다는 ‘탄츠테아터’라는 장르, 안무방식, 콜라주 기법의 구성, 움직임의 측면에서 논의를 전개하고자 한다. 이는 본 연구가 들뢰즈 사상을 통해 작품을 해석하는 것보다 수용 가능성을 밝히는데 중점을 두고 있기 때문이다.

지금까지 들뢰즈 사상을 적용하여 무용예술을 논의했던 선행연구들은 타 예술분야에 비해서 활발히 이루어지지 못했다. 그 원인은 문학, 음악, 회화, 건축, 그리고 영화에 이르는 들뢰즈의 방대한 예술 분야에 대한 논의와 저작들이 무용예술에 대해서는 부재했다는 점과, 그의 난해한 문장을 통해 서로 얽혀있는 복잡한 사유의 구조가 쉽게 파악되기 힘들다는 난점에서 연유한다. 때문에 선행연구들에서는 들뢰즈의 이론을 소개하거나 기존의 무용미학에서 다루었던 사상과의 비교, 또는 해설자들의 인용을 통한 일차적인 적용이 이루어져왔다. 그러나 본 연구에서는 들뢰즈 사상의 성립과 무용예술의 관련성을 밝히고, 무용에 수용 가능한 그의 개념을 선별하여 소개하며, 이를 근거로 실제 무용작품의 안무과정과 구성, 움직임의 표현적인 부분까지 논의를 진전시킨다는 점에서 가치를 가진다.

본 연구는 몇 가지 제한점을 지니는데, 먼저 ‘천개의 고원’으로 불릴 만큼 들뢰즈 철학의 방대한 사유 전체를 다루지 못하는데 있다. 들뢰즈 사상은 ‘리좀(Rhizome)적이고 노마디즘(Nomadism) 적인¹⁾ 특성상 간결하게 정리되어지기도 힘들지만, 전체적인 조망을 통해서 파악되어질 필요가 있다. 그럼에도 논의의 주목과 논지

1) 들뢰즈는 수목적인(arborescent)것과의 구별을 통해 리좀적인(rhizomatic)것을 설명한다. 즉, 판명한 질서와 방향을 생성하는 수목적인 것과 달리 리좀적인 것은 근거와 결론,

의 명료한 전개를 위해서 연구자의 판단에 따라 무용예술의 논의와 관련되는 들뢰즈의 사유들을 취사선택하였다. 또한 피나 바우쉬 작품에서 나타나는 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’를 분석함에 있어서도 주관적 해석의 측면이 불가피하게 포함되었다. 그러나 이러한 논의는 들뢰즈의 생성론적인 사유의 측면에서 볼 때 긍정적으로 해석되어질 수 있다고 본다. 들뢰즈가 주목하여 다루지 않았던 무용예술의 영역에서 그의 사상을 투영한 논의를 전개하는 것은 어느 것에 정초되지 않고 계속 나아가는 사유를 생성함으로써 들뢰즈 사상의 궁극적인 목적과 부합함을 물론, 무용예술의 미학적 이론의 정립에도 기여하는 바 이에 본 연구의 의의를 강조할 수 있다.

II. 들뢰즈 사상과 무용예술

이 장에서 다루는 들뢰즈의 사상은 플라톤의 이데아(Idea)와 시물라크르(simulacre)의 전복, 니체의 일의성과 영원회귀에서의 차이와 반복의 개념, 스피노자의 내재성에서의 잠재성의 포착에 대해서 무용예술의 미학적 논의와 관련하여 살펴본다. 또한 후기 구조주의의 대표적 철학자인 들뢰즈와 포스트모던시대의 주요한 변화를 담지하고 있는 피나 바우쉬 예술의 시대적 관련성에도 주목해 볼 것이다.

1. 들뢰즈 사상의 성립과 무용미학

들뢰즈는 철학사를 독창적으로 천착하면서 자신의 사유를 성립한다. 따라서 그의 사유의 근거에는 플라톤(Platon), 아리스토텔레스(Aristoteles), 데카르트(R.

원인과 결과, 주체와 표현 사이의 구별이나 위계에서 출발하지 않는다. 즉, 어떤 지점도 뭔가 다른 것을 위한 시작 내지는 접속점(연접점)을 구성할 수 있다. 즉, 수목적인 것과 구별되는 리즘적인 것은 모든 구별과 위계들이 대립이 아닌 다원주의(pluralism)를 창조하는 방식과 같음을 의미한다.

노마디즘(Nomadism)은 들뢰즈 사상을 가장 잘 나타내주는 단어 중 하나로서 어느 한 곳에 정착하지 않고 이동하는 유목주의(Nomadology)에서 연유한 말이다. 서양 철학사의 대부분은 고정된 혹은 정초된 영역에서 작동되어져 왔다. 그러나 노마디즘에 의한 사유는 어떤 재인(recognition)된 바탕이나 본거지를 넘어 이동하며 새로운 영토들을 창조하고 있다(클레어 폴브룩(2002). 『들뢰즈 이해하기』, 한정현(역)(서울: 그린비, 2007), pp.30-33. 참조, 정리).

Descartes), 스피노자(B. Spinoza), 흄(T. Hulme), 칸트(I. Kant), 헤겔(G. Hegel), 베르그송(H. Bergson), 푸코 등의 수많은 사유가 열거되어진다. 들뢰즈는 역사 속의 철학자들을 현재에 다시 위치시키고 대면하면서 자신의 사유를 생성하고 확장시킨다. 이러한 그의 사유는 모든 것들을 포섭하는 내재성(immanence)의 장 안에서 펼쳐지고 있으며, 그 내재면의 장 안에서 모든 존재들은 평등하게 다루어진다. 이것이 들뢰즈의 철학이 '내재성의 철학', '일의성의 철학', '생성의 철학' 등으로 불리우는 이유이다. 이러한 견지에서 무용예술 또한 들뢰즈의 철학의 내재면 안에서 그의 사상과 일의적(一義的)인 가치를 강조하며 철학적 사유들과 동등하게 다루어질 수 있다.

무용예술의 미학적 논의와 관련하여 들뢰즈의 플라토니즘의 전복적 사유는 가장 주목되어지는 부분이다. 세계를 이데아계와 현실계로 나누고 이에 인간의 정신과 신체를 종속시켰던 플라톤의 심신이원론은 무용의 예술적 인식에 가장 큰 장애가 되었기 때문이다.²⁾ 근본적으로 플라톤의 이원론에서 이데아의 상정은 예술의 위치를 현저히 낮은 곳으로 전락시켰다. 그의 철학에서 예술은 이데아보다 낮은 수준의 세계인 현실계의 모방물(copy), 즉 모방세계의 모방으로서 그 존재론적 가치를 인정받지 못하는 가장 하찮은 행위와 결과물로 인식되어진다. 그러나 들뢰즈는 모사와 이미지에 대한 원본과 모델의 우위를 부정하고 이들의 관계를 전복시킨다.

들뢰즈는 플라톤의 대화편에 대한 미묘한 해석을 통해서 플라토니즘의 전복을 이룬다.³⁾ 플라톤은 절대적 진리이자 영원불멸하는 이데아를 '존재'로 그리고 가변적이고 상대적인 시물라크르는 '비-존재'로 규정한다. 그러나 들뢰즈는 '비-존재'

2) 플라톤은 그의 말년의 저서 『법률』에서 “춤 출줄 모르는 사람은 교육받지 않은 자”임을 강조하면서, 단지 무용의 신체단련과 조화로운 심신을 위한 교육적 측면만을 인정했다(S. Lonsdale(1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*(London: The Johns Hopkins University Press), p. 25. 참조).

3) 플라톤은 그의 저서 『소피스테스(Sophiste)』에서 시물라크르를 정의하기 위해 이것이 '존재'에 반(反)하는 '비존재(non-être)'임을 논한다. 그러나 들뢰즈는 이러한 텍스트에서 플라톤이 시물라크르를 인식하는데 있어 단순히 거짓된 사본의 의미가 아니라 오히려 사본과 모델의 개념 자체를 의문시 할 수 있는 키워드를 제공함으로써 플라톤 스스로가 플라톤주의를 뒤집을 수 있는 실마리를 제공했다고 본다(질 들뢰즈(2003). 『생성과 창조의 철학사 - 들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태(역)(서울: 이학사, 2007), p. 31. - 이 책의 원서는 들뢰즈 사후 그의 주요한 논문 22편을 모아 발간된 것으로 책의 발간년도를 저작년도로 표기하였다). 들뢰즈의 철학사를 통한 사유들은 모두 이러한 들뢰즈의 철학 텍스트에서의 새로운 발견과 해석으로 이루어진다.

에서의 비(非)를 극복해야 할 부정의 대상이거나 모순⁴⁾으로 파악하지 않는다. 그는 ‘비’의 자리에 ‘?’를 대치시킴으로서 시물라크르는 ‘?-존재’임을 강조한다. 여기서 ‘?’는 존재에 대한 진정한 물음을 뜻하는 것으로 존재를 가장 잘 드러나게 하는 시물라크르의 우위를 의미한다. 이에 따라 시물라크르인 예술은 ‘모방의 모방’으로서의 위치에서 이데아와 진리를 가장 잘 파악할 수 있는 활동으로, 인식론적 지위는 물론 존재론적 복권 또한 이루게 된다. 이로써 무용예술의 신체적 표현 또한 어떠한 진리의 모방이나 실재하는 사물의 모사행위가 아닌 진정한 존재를 드러낼 수 있는 위상을 지니게 되는 것이다.

들뢰즈의 플라토니즘의 전복은 니체의 일의성과 스피노자의 내재성의 철학적 사유를 거쳐 더 확고하게 이해되어질 수 있다. 들뢰즈가 기획한 플라토니즘의 전복을 통해 절대적 진리와 가치의 위상이 무너지는 순간 모든 것이 동등한 위치에 이르면, ‘이들의 존재는 어떻게 구별될 수 있는가’에 대한 문제가 제기된다. 이에 대해 들뢰즈는 니체의 ‘일의성(一意性)⁵⁾’의 사유를 경유하여 ‘차이’의 존재론을 생성한다. 모든 것이 같은 의미를 지니게 될 때, 이들의 구별은 그들의 내재적인 ‘차이’를 통해서 이루어진다. 들뢰즈가 인용했던 둔스 스코투스(J. Duns Scotus)⁶⁾의 예를 들자면, 하늘에 떠 있는 별은 하나의 존재로 일의적이지만 새벽에는 새벽별로 저녁에는 저녁별로 그 ‘차이’를 지닌다. 좀 더 쉬운 예를 들자면, 가을의 단풍잎⁷⁾들은 언어로 다 표현할 수 없는 저마다의 차이를 지닌 색깔을 가진다. 이러한 ‘차이’를 전체적으로 조망해보면 이들은 결국 단풍잎이라는 일의적 의미로 사유될 수 있다.

4) 헤겔식의 ‘정(正)-반(反)-합(合)’에 의한 변증법적인 논의를 통해서라면 이러한 ‘비-존재’는 ‘존재’인 ‘정’에 모순되는 것으로서 ‘합’에 이르는 지양의 대상으로 인식될 수 있다.

5) 들뢰즈는 『차이와 반복』에서 일의성에 대해 이렇게 정의한다.

“사실, 일의성의 본질은 존재가 단 하나의 의미로 언명된다는데 있지 않다. 그것(그 본질)은 존재가 자신의 모든 개체화하는 차이들 또는 내재적 양상들을 통해 단 하나의 같은 의미로 언명된다는 데 있다. 존재는 이 모든 양상들에 대해 같은 것이다. ... 존재는 모든 양상들에 대해 ‘동등’하다.”(질 들뢰즈(1968). 『차이와 반복』, 김상환(역)(서울: 민음사, 2004), p. 102.

6) 둔스 스코투스(1266-1308)는 영국의 스콜라 철학자이자 신학자로서 사물의 전체성을 직관으로 파악하며, 이에 따라 사유, 즉 이성에 대한 의지의 우위를 주장했다(두산백과사전 www.Encyber.com).

7) 단풍잎의 예는 이진경의 예시를 참고한 것이다(이진경(1994). 『철학하는 굴뚝청소부』(서울: 그린비), pp. 393-395. 참조).

니체의 사유를 통한 들뢰즈의 '일의성'의 개념은 절대적 지위의 정신과 신체를 동일한 존재로 언명될 수 있는 것으로 보고, 이들의 구분을 '차이'를 통해서 설명한다. '니체는 정신의 이성(Raison)은 몸의 이성의 장난감일 뿐이라고 말하는데, 이는 몸이 "아는 것"을 정신은 분석한다.'⁸⁾의미이다. 곧 몸이 실제 경험하는 수많은 차이들을 인간의 사유가 분석하며 이를 통해 인간의 정신과 신체가 일의적 존재임을 밝히는 것이다. 그리고 들뢰즈에 이르러 이처럼 '몸의 인식'을 하는 존재는 '예술가'로 표현되어진다. 들뢰즈의 예술론에서 '신체'는 거의 모든 예술들에 드러나는 감각을 의미하지만, 그가 '기관 없는 신체'를 논할 때처럼 사실적이고 직접적인 질료로서 '몸'은 무용예술에서 가장 잘 드러나 보인다. 즉, '몸의 인식'에 관한 논의는 무용에서 더 심도 깊게 이루어질 수 있다고 생각된다.

들뢰즈의 '차이'는 그 자체로서 멈추지 않는다. 이는 계속적으로 '반복'해서 차이를 드러낸다. 어제의 별빛과 오늘의 별빛이 달라 보이고, 지난달의 단풍과 이번달의 단풍이 다른 빛깔을 내듯이 차이는 반복을 통해서 계속적으로 의미를 생산해내며 진정한 '차이'를 지속한다. 이러한 '차이와 반복'에서 우리는 무용예술이 일회적이고 순간적인 특성으로 인해 미학자들에게 주목의 대상이 되지 못했던 한계를 극복할 수 있다. 무용작품은 매회, 매순간에 관객들의 지각작용과 동시에 공연되고 완성되어진다. 모든 안무와 연습이 끝난 상태의 작품이라 하더라도 감상자들에게 보여지지 않은 무용 공연은 미완성의 작품이라고 할 수 있기 때문이다. 또한 공연에 임하는 무용수 역시 반복적인 '차이'를 그의 신체와 움직임의 특질에 내재하고 있다. 무용수들은 매일의 훈련과 연습, 공연의 장면에서 자신의 신체에 지속적인 '차이'를 담지하기 때문이다. 이처럼 무용예술에서의 움직임은 그 완벽한 기록과 재현이 불가능하다는 점에서 진정한 창조를 통한 '차이', 즉 다시는 회귀할 수 없는 불가역적인 '순수차이'를 지닌 예술로서 인정될 수 있다.

니체의 존재적 일의성에 대한 들뢰즈의 사유는 그의 스피노자 연구에서 보다 정교함을 취하게 된다. 그것은 스피노자의 실체, 속성, 양태의 구분에 따른 일의성의 정립을 통해서이다. 스피노자는 플라톤의 이원론적 전통을 연장 실체(몸)과 사유 실

8) 소운서원(2007). 『들뢰즈 사상의 분화』(서울: 그린비), p. 41.

체(정신)로 구분하는 데카르트를 비판하며 두 가지 실체를 하나로 결합한 내재성의 장을 만든다. 이때 실체의 성질인 '속성'은 앞서 설명한 '차이'와 같은 것으로 다양한 속성들을 가진 양태들은(실재하는 사물과 인간, 시뮬라크르 모두를 포함)은 실체와 존재론적 동등성을 보장받게 된다.

스피노자의 내재성에서 눈여겨볼 수 있는 것은 플라토니즘의 전복, 니체의 일의성과 같은 연장선상에서 발견되는 들뢰즈의 '잠재성'에 대한 개념이다. 잠재성(The Virtual)은 오늘날 일상 언어로서 '가상적인'이라는 의미를 가지고 있지만, 들뢰즈에게 이것은 '가능적'이고 '상상적인' 것에 해당된다.⁹⁾ 들뢰즈의 잠재성은 더 이상 허구적인 가상이나 '현실성'에 반대되는 개념이 아니며 '가능성'을 의미하는 것도 아니다. 오히려 '드러나지 않는 방식으로 현실에 존재함'을 의미한다. 들뢰즈의 '잠재성'에 대한 개념이 너무 생소하고 난해하므로 실제적인 예를 들어 설명해보자면, 어떤 어린아이가 "나는 커서 발레리나가 될거야."라고 했을 때, 그 아이가 발레리나가 되는 것은 '가능성'의 문제이다. 그 어린아이는 후일 교사가 될 수도 있고 발레리나가 될 수도 있으며 또는 다른 직업을 가질 수 있다. 그러나 이러한 가능성은 어떠한 현재적 의미도 가지지 못한다. 아직 일어나지 않은 것이기 때문이다. 그러나 잠재성의 경우는 다르다. 그 어린아이가 우연히 길에서 들려오는 음악에 맞추어 춤을 추었을 때, 그 아이의 리듬 감각이나 감성, 또는 춤을 추는 신체적 능력은 잠재적인 것이다. 즉, 아이가 춤을 추지 않고 단지 책을 읽거나 잠을 자는 순간에는 이러한 잠재적 능력(힘)이 현실적으로 반영되지 않았지만 그것은 분명 존재하는 현재적인 것이다.

들뢰즈는 이러한 잠재성을 그의 문학에 대한 논의인 『프루스트와 기호』들에서 다루고 있다. 프루스트의 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 주인공은 어느 날 홍자와 마들렌을 한 입 무는 순간 과거의 동일한 맛을 상기하게 되고, 어릴 적 살던 고향인 콩브레 전체를 떠올린다.¹⁰⁾ 여기에서 현재의 마들렌과자와 과거의 마들렌은 단순한

9) 소운서원(2007). p. 41. '잠재성'에 대한 것은 들뢰즈의 베르그송의 '가능성'에 대한 반론에서도 발견되어진다.

10) 프루스트의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서』에서 소년이 기억의 공명을 경험하는 것에 대한 텍스트는 아래 두 책의 내용을 참조하였다.

서동욱(2002). 『들뢰즈의 철학-사상과 그 원천』(서울: 민음사), pp.47-49.

_____ (1997). 『프루스트와 기호들』(서울: 민음사), pp. 19-21.

경험의 일부로 같은 과자일 수 없다. 이들은 완전히 다른 ‘차이’를 지닌다. 서로 동일할 수 없는 이 ‘차이’는 우연하게도 과거의 경험이라는 잠재성을 현실화하며 기억의 공명(共鳴)을 가져온다. 비자발적인 형태의 기억의 회상이라는 점에서 마들렌 과자의 감각은 이성적 사유를 통한 기억력으로는 도달할 수 없는 영역이다. 예술은 마치 마들렌 과자로 인한 우연한 잠재성의 경험과도 같다. 예술에서는 이성적 사유를 넘어서는 감각의 경험을 통해서 잠재성을 현실화하며, 끊임없이 이를 위한 ‘차이’를 생산해내고 창조적 실험을 시도한다. 무용예술의 작품도 이와 마찬가지로 관객은 무용수의 신체 형상과 움직임의 표현들을 통해서 비자발적으로 감각의 공명을 경험하고 이로부터 잠재적인 기억과 감정들을 현실화할 수 있게 된다. 무용작품에 나타나는 무용수의 몸과 움직임은 비록 관객의 그것과 존재론적인 ‘차이’를 가지고 있는 것이지만 그들 간에는 감각을 통한 일종의 반향(反響)과도 같은 공명이 일어난다. 아마도 이것은 동양 사상에서 말하는 ‘마음을 움직임’을 뜻하는 ‘감동(感動)’과도 일맥상통할 것이다.

신체와 움직임을 통한 감각의 경험은 어떠한 이성적 사유나 논리적인 구조를 가지고 다가오는 것이 아니라 언표적 체계로 환원될 수 없는 ‘힘’을 통해 전달된다. 어떠한 예술작품에서 느끼는 감동이라는 것은 바로 이러한 잠재적인 감각의 힘을 전달받는 것과 다름없다. 들뢰즈의 잠재성의 힘(Virtual Power)은 무용예술의 논의에 있어서 오랫동안 회자되었던 수잔 랭거(S. Langer)의 ‘가상의 힘(Virtual Power)’¹¹⁾과 달리 현실적이다. 즉, 무용수의 몸을 통해 발산되는 잠재성의 힘은 보이지 않는 영역의 가상적인 것이 아니라 물리적 신체의 영역에서 실제적으로 다룰 수 있는 논의의 주체가 될 수 있는 것이다. 잠재성의 현실화에 대한 논의는 이후 피나 바우쉬의 작품에서의 예증을 통해 더 구체적으로 언급되어질 것이다.

2. 들뢰즈와 피나 바우쉬

1968년, 들뢰즈는 박사학위 논문인 『차이와 반복』을 출간하고 파리 8대학의 철

11) 랭거는 ‘가상의 힘(Virtual Power)’을 ‘환상을 만들어서 지탱시키고 이를 감싸고 있는 실제의 세계와 구분시키는 힘’으로 정의한다. (J. B. 알더(1991). 『무용: 그 실제와 이론-18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』, 김말복(역)(서울: 예전사, 1997), p. 57.)

학과 교수로 임명되어 철학자로서 큰 한 걸음을 전진한다. 그리고 무용수로 활동하던 피나 바우쉬는 처음이자 마지막으로 안무 경연대회에 참가하여 우승을 하고, 폴 크방-탄츠스튜디오(Folkwang-Tanzstudio)의 감독으로 안무자의 길을 걷기 시작한다. 동시대 인물들인 그들은 프랑스와 독일을 주 무대로 활동하면서 그들의 사유와 예술을 통해 오늘날 전 세계를 향해 그 영향력을 행사하고 있다.

여기에서는 앞선 미학적 논의와 달리 들뢰즈와 피나 바우쉬라는 인물을 중심으로 이들의 공통분모라 볼 수 있는 시대 문화적인 사상과의 연관성, 그리고 이를 어떻게 자신의 사유와 예술로 표현하는지에 주목해 볼 것이다. 이처럼 철학과 무용예술의 관계를 대등하게 설정하고, 두 영역의 역사적 맥락에서부터 들뢰즈와 피나 바우쉬라는 인물들을 따로 떼어 살펴보는 것은 그들의 사상과 작품의 새로운 이해를 위한 바탕이 될 수 있으리라 본다.

들뢰즈는 푸코, 데리다와 함께 후기구조주의(post-structuralism) 철학의 대표적 인물로 손꼽힌다. 후기구조주의는 포스트모더니즘(post-modernism) 시대의 사상적 조류이며, 따라서 동시대의 인물들인 피나 바우쉬와 들뢰즈는 포스트모던 사상의 영향 하에 있었다고 할 수 있다. ‘포스트모던’이라는 용어를 철학에 처음 등장시킨 리오타르(J. Lyotard)는 이를 “19세기 말부터 문학, 예술, 학문의 유희규칙(die Regeln der spiele)에 생긴 변화에 따른 문화적 상태”로 규정하고, 논리 중심적 이성에 대한 반성이 포스트모던시대의 주요한 사유임을 밝혔다. 그가 말하는 포스트모던의 특징은 ‘복수성’과 ‘다의성’으로 간략히 정의되어질 수 있다.¹²⁾ 앞 장에서 살펴보았던 들뢰즈의 ‘차이’ 또한 이러한 ‘복수성’과 ‘다의성’의 일면모이며 피나 바우쉬에게도 이러한 부분들을 찾아볼 수 있다.

피나 바우쉬의 작품에서 포스트모던적 ‘복수성’과 ‘다의성’은 전통적인 안무자와 무용수의 위계적 관계의 탈피, 안무 형식에 있어서 콜라주(colage) 형식의 채택, 다양한 장르의 포섭, 그리고 동시적이고 다수적인 무대의 구성을 통해서 발견된다. 피나 바우쉬의 ‘복수성’과 ‘다의성’은 그녀의 단체명이자 무용예술의 한 장르로 인식되고 있는 ‘탄츠 테아터’라는 명칭에서부터 언급되어질 수 있다. 1973년 부퍼탈

12) 박상선(1991). 『포스트모던의 예술과 철학』(서울: 열음사), pp. 37-39. 참고.

발레단(Wuppertal Ballet Company)의 단장으로 임명된 피나 바우쉬는 단체의 이름을 ‘탄츠테아터 부퍼탈(Tanztheater Wuppertal)’로 개명한다.¹³⁾ 그녀가 탄츠테아터를 무용(Tanz)과 극(theater)을 합성한 ‘Tanz-theater’로 쓰지 않고 ‘Tanztheater’라고 명명한 것은 각각의 장르를 혼합하지 않고, 다수적이고 다의적으로 표현하는 자신의 춤세계를 나타낸 것이라 보인다. 이는 부퍼탈 발레단이 더 이상 ‘발레’ 또는 더 나아가 ‘무용’이라는 장르적 개념에 머무르지 않고, 극적인 요소들을 혼재하는 새로운 장르로의 변화를 예감하게 하는 것이었다.

탄츠 테아터에서 피나 바우쉬의 작업은 “무용수 공동결정”을 통해 안무를 하는 것으로 잘 알려져 있다. 그녀의 작품은 단지 안무가 개인의 창조물이라기보다는 무용수들과의 공동적이고 협력적인 창작품이라 할 수 있다. 무용수들 각각의 다양한 ‘차이’들을 포섭해서 만들어진 하나의 작품은 들뢰즈가 언급했던 ‘?-존재’들을 통해 진정한 존재를 알아가는 과정과 일맥상통하다. 또한 그녀의 작품들에서는 춤, 일상적인 움직임, 그리고 언어적 의사표현을 하는 인물들이 동시에 등장하고, 자연적인 무대 장치들인 흙, 꽃, 물, 동물 등과 기술적 영상과 다양한 소품들이 한 공간에서 어우러지는 콜라주 기법을 통해 보다 강렬하고 다양한 감각들을 내뿜는다. 이러한 움직임과 언어, 무대장치들은 각각의 독립된 ‘차이’의 의미들을 동시에 한 무대에서 표현하는 것이다.

사실 포스트모던시대에 들뢰즈와 피나 바우쉬처럼 철학자와 예술가가 서로의 연관성을 지니게 되는 것은 우연한 것이 아니다. 후기구조주의 철학은 상당부분 예술의 장르로 눈을 돌리고 미적 사유에 관심을 기울였기 때문이다. 이성적 로고스주의에 반대하는 철학자들은 ‘복수성’과 ‘다의성’의 구조에 탁월한 영역인 ‘예술’에 매료되었고,¹⁴⁾ 감각적 지각과 관계를 맺는 미적 사유를 통해 논의되어지기 시작했다. 들뢰즈 역시 철학사를 통해 구축된 자신의 사상을 예술에 관한 논의들을 통해 세련되게 조직하였다. 들뢰즈의 예술론은 초기 ‘문학’에서의 기호의 의미나 해석의 논의에서 시작해서 후기에 이르러서는 음악, 회화, 영화 등의 다양한 영역의 예술들을

13) 요헨 슈미트(1998). 『피나 바우쉬 - 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서, 임미오(역)(서울: 을유문화사, 2005), p.43.

14) 박상선(1991), p. 38. 참조.

통해 감각적이고 창조적인 실험의 측면으로 발전된다. 이는 그의 철학사상이 후기로 갈수록 점차 실천적이고 실험적인 생성과 창조에 힘을 싣고 있기 때문이다. '생명은 그것이 창조하는 살아있는 형식들 속에서만 직관할 수 있을 뿐'¹⁵⁾이라고 언급했던 들뢰즈에게 예술은 생명을 직관할 수 있는 삶(vital life)의 영역이었던 것이다.

들뢰즈와 피나 바우쉬는 각각의 영역에서 이를 테두리 짓던 경계를 허물고, 각자의 언어를 통해 포스트모던적 시대정신이라 할 수 있는 '복수성'과 '다의성'을 말한다. 그리고 이들의 언어로서 '사유'와 '신체의 움직임'은 현실과 일상에 밀접하게 관련되어져서 살아있는 생동감을 느낄 수가 있다. 사변적 철학의 궤변을 뚫고 현실과 시뮬라크르들의 존재를 복권시킨 들뢰즈와 형식적 예술장르의 틀을 깨고 일상적 모습과 언어를 무대에 드러낸 피나 바우쉬는 사유와 움직임의 지속적인 창조와 생성을 통해서 오늘을 유목하고 있다.

III. 들뢰즈의 '기관 없는 신체'의 이해

들뢰즈의 신체론은 들뢰즈 자신이 가장 진지하게 연구했음을 언급한 스피노자의 신체에 대한 사유를 계승하고 있으며 더불어 신체에 대한 니체의 논의도 포함되고 있다. 따라서 들뢰즈의 신체론 전체를 파악하기 위해서는 스피노자와 니체의 신체론에 대한 선행 이해가 요구된다. 그러나 이 장에서는 본 연구에서의 논의되는 주요한 개념인 들뢰즈의 '기관 없는 신체'를 중심으로 들뢰즈의 신체론을 파악해 보려 한다.

1. '기관 없는 신체'란 어떤 것인가?

들뢰즈의 용어들 중 가장 난해하면서도 유명한 '기관 없는 신체'는 어떤 것에 대한 상징이나 비유적 표현이 아니라 문자적 의미 그대로의 '기관 없는 신체'를 의미

15) 클레어 콜브룩(2006). 『이미지와 생명, 들뢰즈의 예술철학』, 정유경(역)(서울: 그린비, 2008), p. 11. 서문 중에서.

한다. 들뢰즈는 자신의 동료 연구자인 가타리(F. Guattari)와의 공동저작 『천개의 고원』 6번째 장에서 ‘기관 없는 신체’¹⁶⁾에 대해서 자세하게 다루고 있다. 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’라는 명칭은 잔혹극으로 유명한 아르토에게서 온 것으로 신체에 대해서 아르토는 “신체는 물질 덩어리이다. 그는 혼자이며 기관들을 필요로 하지 않는다. 신체는 결코 유기체가 아니다. 유기체들이란 신체의 적이다.”¹⁷⁾라고 언급한다. 즉, 기관 없는 신체란 기관이 없는 것이 아니라 유기적이지 않은 신체를 의미한다. 다시 말하면 아르토와 들뢰즈, 가타리가 반대하는 것은 기관이 아니라 신체의 유기적 구성이다.

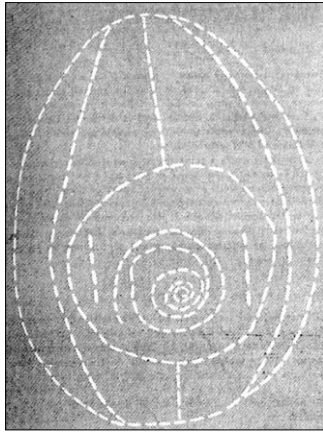
‘기관 없는 신체’의 의미는 들뢰즈의 노마디즘적인 사유의 특성 아래에서 올바르게 이해되어질 수 있다. 하나의 유기체로서 인간의 신체는 몸 덩어리이며 각각의 기관들은 유기적인 조직을 통해 신체를 구성한다. 그러나 들뢰즈는 이러한 유기적 신체를 자신의 전 사고를 통해 반대하는 하나의 고정된 상태로 인식한다. 통상적인 상식에 의하면 우리는 유기적인 신체의 조직이 무너지는 순간을 비이상적인 상태로 규정하기 쉽다. 위나 장이 제 기능을 발휘하지 못하고, 늑골이 부러지는 순간, 또는 뇌의 신경이 잘못된 체계를 전달할 때 우리는 이를 질병 또는 정신증의 상태로 판단하는 것이다. 그러나 모든 기관들이 ‘정상적 신체’를 위해 정해진 위치에서 고정된 기능들을 지속하는 것은 더 이상 다른 것으로의 변화가 불가능한 ‘차이와 생성’이 일어나지 않는 몸이 된다. 이를 니체 식으로 바꾸어 말하면 과거 누구나 당연하게 생각했던 ‘신’의 존재나 절대 ‘선’의 가치처럼 고정되어 마치 당연한 진리인 것처럼 여겨지는 것을 뜻하는 것이다.

‘기관 없는 신체’를 설명하기 위해 들뢰즈와 가타리는 ‘도곤족의 알과 강도의 배분’이라는 <그림 1>¹⁸⁾을 사용한다. 이 그림을 따라 ‘기관 없는 신체’를 이해하기 위

16) 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’의 개념은 들뢰즈의 저서 『의미의 논리』(1969)에 ‘구강성’의 계열에 대한 논의에서 처음으로 언급된다. 영미권에서 들뢰즈 연구로 유명한 한 사람 중 로널드 보그(R. Bogue)는 그의 저서 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반 예술』에서 ‘기관 없는 신체’의 개념이 『안티-오이디푸스』(1972)에 처음 소개되고 있다고 하지만, 저작의 발행년도로 볼 때, 『의미의 논리』에서 선행되어짐을 알 수 있다.

17) 질 들뢰즈(2002). 『감각의 논리』, 하태환(역)(서울: 민음사, 2008), p. 57.

18) 앞의 책, p 285.



〈그림 1〉 도곤족의 알

해서는 '알' 과 '강도(힘)' 에 대한 설명이 필요하다. 부화가 되기 전의 알은 그 자체로서 '기관 없는 신체' 라 할 수 있다. 이는 아직 어떠한 기관도 생기지 않았지만, 그 자체로서 생명력을 지닌 상태이다. 알에 어떠한 강도가 가해지면, 그림에서의 선과 같이 분열을 일으키게 된다. 즉, 마치 체세포의 분열처럼 '기관 없는 신체' 인 알에 어떤 조건의 강도가 가해지면 각각의 분열을 통해 기관이 형성하는 것이다.

들뢰즈는 분화되기 전의 '기관 없는 신체' 의 강도를 '0' 으로 설정한다. 그리고 이러한 '강도=0' 의 알의 상태는 '무한한 잠재성' 을 가진 '기관 없는 신체' 의 상태를 의미한다. 간단히 말해서, '기관 없는 신체' 는 무엇이라도 될 수 있는 상태이고, 어떠한 강도를 가하는가에 따라서 각각의 다른 기관과 결과물이 배출될 수 있는 상태를 말한다.

2. '기관 없는 신체' 의 생성과 창조

들뢰즈의 '기관 없는 신체' 가 무한한 잠재성을 내재한 신체로서 생성과 창조의 면이 될 수 있다면, '기관 없는 신체' 는 어떻게 생성되어지며 일반인의 유기적 조직에 의한 신체는 어떻게 '기관 없는 신체' 에 접근할 수 있을지에 대한 논의가 필요하다. 들뢰즈와 가타리는 이러한 '기관 없는 신체' 의 예로 우울증의 몸체, 편집증의 몸체, 분열자의 몸체, 마조히스트의 몸체를 든다.¹⁹⁾ 그러나 들뢰즈의 이러한 예에서 우리는 과연 이러한 병적이고 기괴한 신체로의 변화만이 '기관 없는 신체' 가 되는 것인가에 대한 의문을 가질 수밖에 없다.

들뢰즈는 이러한 의문에 대한 답변처럼 '기관 없는 신체' 를 '텅빈 신체' 와 '암적인 신체', '충만한 신체' 로 구분한다. 즉, 앞서 예를 들었던 신경증적이고, 기형적이며,

19) 질 드뢰즈(1980). 『천개의 고원』, 김재인(역)(서울: 새물결, 2001), pp. 288-292.

정신증적인 신체는 더 이상 나아갈 곳이 없이 그 자리에 머무르거나 죽음에 이르는 '텅빈 기관 없는 신체'이다. '암적인 신체'는 다른 신체들의 자유를 억압하거나 죽음에 이르게 하는 부정적 영향을 미치는 신체이다. 그리고 이와 반대로 '충만한 기관 없는 신체'에 이르렀을 때 신체는 다양한 잠재성을 가진 생성과 창조의 능력을 가진다.

『천개의 고원』 들뢰즈와 가타리는 '기관 없는 신체'를 생성하는 측면에 있어서 실제적인 기관들의 기능을 중단시키거나 제거시키는 가시적인 형상의 차원에서만 논의를 하고 있다. 그러나 본 연구자는 들뢰즈가 실제적인 몸의 형상 차원에서 벗어나 '기관 없는 신체'에 다가설 수 있는 가능성을 자신의 예술론에서 제시하고 있다고 생각한다. 예술에서는 현실에서는 불가능할 것 같은 다양한 형식과 시도들이 가능하며, 들뢰즈 또한 화가 베이컨(F. Bacon)의 회화를 다룬 『감각의 논리』에서 그의 회화 속 '기관 없는 신체'들을 발견하고 그 형상들에 대한 사유의 전개를 보여준다.

〈그림 2〉의 베이컨의 작품을 보면 회화 속 인물들은 뚜렷한 형태도 기관도 소유하고 있지 않다. 인간의 신체라기보다는 오히려 내장기관이나 고기 덩어리로 보일 뿐이다. 베이컨의 회화에서 모든 신체는 기관을 가진 것이 아니라 경계 혹은 층리들을 가진다. 이러한 베이컨의 신체들에 대해 들뢰즈는 '입도 없고, 혀도 없으며, 이도 없다. 후두도 식도도 없으며 위도 없다. 배나 항문도 없다.'²⁰⁾고 서술하고 있다.

베이컨의 '기관 없는 신체'들은 이성적인 사유과정을 거쳐서 이해되는 것도 아니



〈그림 2〉 베이컨의 「십자가 책형 습작(Three Studies for Crucifixion), 1962」

20) 질 들뢰즈(2002), p. 58.

며, 회화적 재현을 해석하는 과정을 통해서 인식되지도 않는다. 들뢰즈는 이 신체들이 사유와 해석의 과정을 거칠 필요 없이 곧바로 감상자의 신체 위에 감각적 힘의 파장으로 작용함을 강조한다. 이것이 바로 예술 작품에서 느끼는 감흥에 대한 들뢰즈적 해석이며, 예술이라는 '충만한 기관 없는 신체'가 내뿜는 '감각의 파장'이자 '생성과 창조의 힘'이라 할 수 있다.

베이컨의 신체가 2차원적인 평면에서 '촉각적 시각'을 통해 '기관 없는 신체'를 드러냈다면, 아르토의 잔혹극에서는 실제적인 몸이 '기관 없는 신체'로 등장한다. 베이컨이 그리는 신체와 아르토가 표현하고자 하는 신체는 여러 면에서 유사하다. 아르토의 극은 '잔혹성'을 지니는데, 이때의 잔혹성은 몸에 상처를 내거나 잔인하게 폭력을 휘두르는 것을 뜻하는 개념이 아니다. 그는 자신의 잔혹극이 '인간의 습관화된 한계들, 인간적 능력의 한계들을 뛰어넘도록 이끌며, 소위 현실이라고 불리는 것의 경계를 넘어 무한대로 발전하게 만든다.'²¹⁾고 언급한다. '잔혹'은 '스펙터클, 음향과 음색, 고함, 잡음, 움직임, 무대 장치 등이 관객의 신체 조직 전체에 침투하여 강하게 뒤흔들어놓을 수 있는 강렬함'²²⁾을 의미한다. 또한 '동작은 감각과 감정을 자극하는 것이어야 한다'고 했다.²³⁾ 즉, 일상성과 습관, 그리고 인간적임의 테두리에서 벗어나 이를 격렬하게 표현하는 것이 아르토의 '기관 없는 신체'이며, 이처럼 충만한 에너지가 감각적인 파동으로 신체에 다가오는 예술의 압도적인 힘은 피나 바우쉬의 작품에서도 발견되어진다.

IV. 피나 바우쉬 작품에서의 '기관 없는 신체'

이 장에서는 피나 바우쉬 작품에서 나타나는 '기관 없는 신체'들을 탄츠테아터의 장르적 특성, 피나 바우쉬의 안무 방식, 콜라주 기법의 구성과 무대장면, 무용수들의 움직임 측면에서 살펴볼 것이다. 무용예술에서의 '기관 없는 신체'를 분석하기

21) 앙토낭 아르토(1938). 『잔혹연극론』, 박형섭(역)(서울: 현대미술사, 1994), p. 22.

22) 이진경(2002). 『노마디즘 1』(서울: 휴머니스트), p. 442.

23) 안신희(2006). 피나 바우쉬 작품에 내재된 앙토낭 아르토의 잔혹극성에 관한 연구, 『무용예술학연구』제17집, p. 133.

에 앞서 언급하고자 하는 점은 ‘기관 없는 신체’가 ‘신체’²⁴⁾라는 단어를 포함하고 있다고 해서 단순히 촛추는 ‘몸’에 한정되는 ‘신체’로 인식하고 그 의미를 대입하여 해석해서는 안 된다는 것이다. 철학용어와 일상 언어에는 언제나 ‘틈’ 또는 다른 차원의 ‘지층’이 존재하고 있으므로, 철학자의 사유와 그 논의에서의 의미를 파악하여 적용하고 해석해야 할 필요성이 강조된다. 이러한 의미에서 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’는 그가 『천개의 고원』에서 논의 했던 것과 같은 실제적인 신체는 물론, 『감각의 논리』에서 의미했던 ‘감각’으로서의 신체와 ‘예술 작품’으로서의 신체 등으로 폭넓게 해석되어질 수 있다.

들뢰즈의 예술론은 주로 예술가의 창조적인 입장에서 논의되어진다. 이는 들뢰즈가 일반 대중보다 예술가들을 유리하게 위치시키는 방법으로 자신의 사유를 진전시키기 때문이다. 그가 관심을 가진 것은 예술가 자체였고, 이 창조자들이 창조에 대해 진술하기 위해 사용하는 말들을 유념하는 것이며, 예술작품들과 마주치는 것이었기 때문이다. 따라서 들뢰즈는 새로운 무언가를 만드는 임무 속에서 창조자가 직면한 도전을 통해 예술을 정의하고, 수용의 문제들은 차후로 남겨 둔다. 그러나 무용예술의 미학적 논의는 창작자로서 안무가, 행위자로서 무용수, 수용자로서 관객의 모든 부분에서 이루어져야 한다. 무용 작품은 창작과정부터 무대에서의 공연 그리고 관객과 소통하는 순간까지 서로 긴밀하게 연결되어있고 어느 한 부분만을 무용예술이라 할 수 없기 때문이다. 따라서 본 장에서는 피나 바우쉬 작품의 장르, 안무의 과정, 무대, 구성, 움직임 등의 여러 각도에서의 논의를 진행해보고자 한다.

1. 탄츠테아터의 성립과 ‘기관 없는 신체’: 춤의 분자화

탄츠테아터는 피나 바우쉬의 ‘탄츠테아터 부퍼탈’을 통해 널리 알려지고, 그녀만의 독특한 무용 장르로 인식될 만큼 피나 바우쉬의 고유명사가 되었다. 사실 탄츠테

24) 들뢰즈가 『니체의 철학』에서 신체에 대해 말할 때, ‘프랑스어 신체(corps)는 다중적인 의미를 지닌다. 다시 말하자면, 인간의 육신, 무생물인 물체, 사회적 단체, 집단 등을 의미하는 것이다. 이는 한자어 ‘체(體)’와 유사한 의미이다. 즉, 신체, 물체, 생물체, 사회체 같은 단어들을 구성하고 있는 공통분모로서의 ‘체’이다.’ (질 들뢰즈(1962). p. 85. 역주 1. 참고) 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’에서 또한 여러 측면의 해석이 가능하다.

아티는 그녀의 스승인 쿠르트 요스(Kurt Jooss)가 1928년 폴크방 탄츠 스튜디오를 창단하면서 무용사에 처음 등장했다. '발레와 현대무용의 종합을 시도했다고 평가 받는다'²⁵⁾ 요스는 신체적 표현의 가능성을 극대화 시켜놓은 라반(R. Laban)의 동작 원리에 역사적 구체성을 겹치면서 스스로 이것을 탄츠테아터라 이름 붙였다.²⁶⁾ 피나 바우쉬는 이러한 쿠르트 요스의 탄츠테아터에 극적인 요소의 도입하고 그녀의 안무특성과 표현형식의 구성 등을 포함시켜 자신만의 장르로 새롭게 탄생시킨 것이다.

피나 바우쉬의 탄츠테아터에서 기관 없는 신체는 '춤의 분자화'²⁷⁾를 통해 드러난다. 앞 장에서 언급한 바와 같이 피나 바우쉬의 탄츠테아터는 단순한 춤과 극의 결합이 아니다. 춤과 극이 결합된 형태의 공연은 무대예술의 오랜 역사에서부터 쉽게 발견될 수 있는 것이기 때문이다. 피나 바우쉬의 탄츠테아터가 처음 공연되었을 때, 그것이 전혀 다른 새로움을 의미할 수 있었던 것은 바로 '춤의 분자화'된 형식 때문이다. '춤'이 최소의 단위로서의 '분자'가 되었다는 것은 작품의 거대한 주제에서 일련의 구성을 가지는 것이 아니라 하나하나의 독립된 개체로서 존재한다는 것을 의미한다. 즉 기존의 춤이 어떠한 줄거리나 주제를 위해서 움직임을 조직했다면, 피나 바우쉬의 작품에서는 마치 모자이크와 같은 식으로 각각의 독립된 춤과 움직임 다수가 모여서 전체적인 작품의 분위기와 주제들을 드러낸다. 이러한 춤의 분자화는 포스트모던의 '복수성'과 '다의성'을 드러내는 것으로서, 들뢰즈의 수많은 '차이'들과 동일한 원리로 이해될 수 있다.

이러한 '춤의 분자화'는 곧 무용이라는 장르와 그 표현 방식에서의 '기관 없는 신체'라고 할 수 있을 것이다. 분자적 춤의 측면들은 무용수들 각각의 신체가 춤을 추거나, 대사를 읊거나, 마임을 하는 등 각자의 방식으로 그들의 몸을 드러내는 측면에서도 발견되고, 동일한 주제를 표현하는 데 있어서도 '즐거움', '부끄러움', '질투' 등 다양한 감정표현의 측면들에서도 발견될 수 있으며, 춤을 추는 음악에 있

25) 문애령(2000). 『서양무용사』(서울: 눈빛), p. 123.

26) 김효(2003), 들뢰즈/가타리의 '되기' 이론으로 살펴 본 댄스시어터의 미학, 『한국연극학』 제20호, p. 407.

27) 앞의 글, p. 403. 참조.

어서도 대중음악을 쓰거나 직접 부르는 노래, 전자음에 이르기까지 다양한 독립된 표현을 가능하게 한다. 그리고 이 때, 분자화 된 춤을 추는 무용수들의 신체는 마치 부화 전 알과 같이 '강도 0'의 상태에 있던 '기관 없는 신체'가 된다. 이 신체들은 안무자의 구성과 조합에 따라 강도의 차이를 드러내게 되고, 보다 효과적으로 또는 감각적으로 표현되어 의미를 생산하게 되는 것이다.

의미의 생성과 창조의 측면은 무용수는 물론 관객에게도 열려있다. 춤의 분자들이 각각 무대 위에 출현할 때, 각각의 관객은 그들 중 어느 것에 집중하는지 또는 어느 정도의 강도적 차이와 감각의 힘을 느낄 수 있는지에 따라서 복수적이고 다의적인 의미들을 생성해낸다. 이것은 전통적인 춤들이 안무자의 안무의도와 작품의 주제 또는 표현에 대한 이해를 일방적으로 전달했던 것과 달리 관객들에게 열린 상태로의 공연을 감상할 수 있게 한다. 따라서 공연을 관람하는 동안 관객들의 신체도 그러한 유기체적 사고에서 벗어나 유목의 즐거움을 누릴 수 있게 된다.

2. 피나 바우쉬의 안무방식과 '기관 없는 신체': 잠재성을 현실화하는 무용수의 몸

피나 바우쉬의 안무방식은 그녀의 작품들만큼이나 잘 알려져 있다. 1973년부터 피나 바우쉬는 “새로운 안무를 만들 때 의견과 비판, 혹은 충고를 통해 능동적으로 참여하기”²⁸⁾를 무용수들에게 요구하고 싶다고 말한 바 있으며, 곧 이 생각을 작품의 안무에서 실현하였다. 이러한 안무방식은 새로운 작품 유형과 새로운 연극의 구조를 낳았고, 무용과 연극 분야 모두의 관심을 받게 되었다.

피나 바우쉬의 안무에서 '기관 없는 신체'는 무용수의 잠재성이 그들의 몸과 움직임 통해서 안무가 구성되는 순간, 무용수 신체의 잠재성이 무대 위에서 현실화되는 장면에서 포착된다. 그녀의 작품에서 무용수들은 단순히 안무가가 요구하는 동작의 순서들을 나열하지 않고, 작품에서 주제를 나타내기 위해 안무가가 원하는 움직임과 연기를 행하지도 않는다. 무용수들은 동작순서의 암기나 신체 형태의 디자인을 만드는 단순한 신체적인 표현을 넘어서 무용수 개개인이 심리적으로 느끼는

28) 요헨 슈미트(1998), p. 46.

것을 표현하게 된다.

1982년도에 초연된 작품 「왈츠(Walz)」에서는 피나 바우쉬가 작품을 만드는 방식을 무대 위에서 공개한다. 작품에 출연한 주연 무용수는 네 시간의 긴 공연 내내 피나 바우쉬의 '연상-개념-기억-행동방식'을 찾는 질문에 어떻게 반응하고 설명하는지를 보여준다. 그리고 이러한 그의 대답에 다른 무용수들은 각자의 체험이나 상상되는 것들을 춤추고, 즉흥적으로 떠오르는 단어들을 말하며 행위로 표현한다.²⁹⁾ 어느 누군가는 자신의 연기나 춤에 관련된 물건을 가져와서 보여주기도 하고, 어떤 출연자는 갑작스레 폭발한 감정으로 인해 눈물을 터뜨리기도 한다.

피나 바우쉬의 공연무대를 바라보는 관객들은 무용수들의 춤과 연기와 행위에 공감하는 과정을 경험한다. 이러한 과정은 마치 프루스트의 『잃어버린 시간들』에서 마들렌 과자를 먹다가 우연히 과거를 회상하고, 어린 시절과 당시의 마을풍경, 그때 울려 퍼지던 종소리들을 기억하는 것과 같다. 무용수들의 표현에 관객들이 공감하는 순간 기억의 공명이 일어나는 것이다. 이러한 공감의 장면에서는 마치 무용수의 신체가 마들렌 과자처럼 우연한 감각을 통해 관객들의 기억을 환기시킴으로써 관객들의 신체 또한 '기관 없는 신체'에 가까이 접근하게 된다.

여기에서 신중히 고려해야 하는 점은 프루스트에서 마들렌 과자가 기억을 되살리는 매개체가 아닌 것처럼, 무용수의 신체 또한 관객들을 비자발적이고 우연한 기억으로 향하게 하는 매개물이 아니라는 점이다. 마들렌 과자는 단지 우연한 감성을 자극하게 한 것이지 꼭 마들렌 과자를 통해서만 어린 시절의 기억으로 귀속될 수 있는 것이 아니라는 점이다. 피나 바우쉬의 작품에서 무용수들의 신체 또한 관객들에게 공감과 기억의 공명을 일으키는 우연한 '감성'과 '감각'을 곧바로 관객들의 신체로 전달하는 것이다. 이것이 바로 무용수의 신체가 지니는 '감각의 파장'이자 '힘'이다.

피나 바우쉬의 무용수들이 이처럼 '감각의 힘'을 전달하는 '기관 없는 신체'의 상태에 이르게 되는 것은 그녀가 어떠한 춤동작과 대사와 행위를 만들어내는 과정이 아니라, 무용수의 신체에 '잡재성'을 부여해주는 과정을 통해서이다. 피나 바우

29) 앞의 책, pp. 134-136.

쉬가 작품을 만드는 것은 무용수들에게 질문을 하는 것으로 시작된다. 그리고 그녀의 질문들은 정답이 있는 것도 아니고, 논리 정연한 언변을 요구하는 것도 아니다. 단지, 현실에서 너무도 일상성에 젖어있는 무용수들에게 '다양한 잠재성을 가진 신체'로 향해 갈 수 있는 에너지를 요구한다고 볼 수 있다. 피나 바우쉬와 작업했던 작가 라이문트 호계(Raimund Hoghe)가 작품 「반도네온(Bandoneon)」의 연습일지를 출판한 책에서는 피나 바우쉬가 안무 과정에서 했던 질문들을 찾아볼 수 있다. 피나 바우쉬는 '여러분들이 갓난아기나 아이들에게서 보았는데 여러분 자신은 이미 그것을 잊고 말아서 아쉬운 것'을 연습시간 때 알아내려고 하며, '더 이상 없어서 섭섭하다고 생각하는 것, 더 이상은 존재하지 않아 아쉬워하는 그런 것들에 대해 생각해보라고 한다.' 한 남자 무용수는 자신이 '무엇인가 일이 잘 안 맞아떨어질 때 고함지르기와 울기, 아무것도 가지지 않고도 놀기' 등을 기억해냈다.³⁰⁾

들뢰즈가 정상적인 신체들을 멈추게 하고 기관을 제거하거나, 또는 베이컨 같은 예술가들의 작품을 논하면서 '기관 없는 신체'를 발견했다면, 피나 바우쉬는 그녀의 안무를 통해 '기관 없는 신체'들을 창조한다. 그녀는 안무과정에서 실제 무용수의 몸들을 '기관 없는 신체'로 만들고, 이러한 분자화 된 춤을 조합하고 무대 위에 조직하는 강도적 힘을 부여하여 현실화시킨다. 무용수들의 신체는 다시 관객들에게 감각의 파동을 느끼게 하며 기억의 공명들을 불러일으킨다. 이로써 피나 바우쉬의 공연은 '기관 없는 신체'들로 가득 찬 충만한 생명의 공간이 되는 것이다.

3. 콜라주 기법의 구성에서의 '기관 없는 신체': 배치를 통한 의미의 생성

피나 바우쉬의 콜라주 기법은 그녀의 안무특성과 함께 잘 알려진 무대 구성의 방법이다. 콜라주는 근대 미술의 한 기법으로서 이질적인 재료들을 자르거나 찢어 한 자리에 붙인 것이다. 이는 입체파들의 전통에서부터 시작되었지만 이후 다다이스트

30) 이처럼 성인의 신체가 과거 어린아이의 신체였던 기억을 찾아내고 이를 표현하는 순간은 결코 퇴행적인 신체가 아니다. 들뢰즈 식으로 설명하자면 여기에는 세 가지 신체가 존재하게 된다. 현재의 신체와 과거의 신체, 그리고 이들 두 신체의 시간적 차원들에 '차이'를 생성시켜 서로 공명하게 해주는 '기관 없는 신체'가 되는 것이며, 이는 다양한 잠재성을 지니게 된다(호계의 연습일지는 앞의 책, p. 103. 참조.).

들의 작업에 이르러서는 보는 사람들에게 이미지의 연쇄반응을 일으키게 하는 부조리와 냉소적인 충동을 겨냥한 기법이 되었다. 즉, 콜라주 기법 자체도 '복수적' 이고 '다의적' 인 포스트모던의 정신을 포함하고 있다. 그리고 피나 바우쉬의 작품에서 이러한 콜라주 기법은 인간의 몸과 움직임을 통해 반복된다.

피나 바우쉬는 그녀의 작품에서 콜라주 기법으로 시간과 공간의 측면에서 '기관 없는 신체' 들을 배치시키고 이를 통한 의미들을 창조해낸다. 그녀의 작품에서는 무용수들의 '기관 없는 신체' 가 각각 분자화 된 춤들로서 일정한 계열의 규칙이나 논리적 나열의 순서 없이 진행된다. 무용수 각자는 각각의 '충만한 기관 없는 신체' 들의 잠재성을 무대 위에서 현실화 시키고, 공연이 이루어지는 과정에서 관객은 작품에 대한 이미지를 생성하고, 감각을 통해 감흥을 느끼며 작품의 이해로 나아간다. 각각의 독립된 춤과 대사, 노래, 몸짓 등이 차례로 무대 위에 나타날 때, 등장 사이에는 분명 어떠한 단절과 경계가 존재하지만 이들은 하나로 연결된다. 공연의 서두에서는 작품이 말하는 바를 뚜렷하게 이해할 수 없지만 작품이 진행되면서 관객은 각각의 장면들에 몰입하게 되고, 이러한 이미지들의 조합을 통해 작품을 감상하게 된다. 공연 순서는 공연 때마다 조금씩 조정되는데 이러한 시간적 순서에 따라 작품은 매번 새롭게 창조되는 것이라 볼 수 있다. 이는 마치 각기 다른 하나하나의 보석들을 실에 꿰어 만든 목걸이처럼 어떠한 시간적 순서의 배치를 하느냐에 따라 작품에서의 이미지와 감흥, 감각, 이해가 달라지기 때문이다.

'기관 없는 신체' 들의 시간적 배치가 작품의 의미들을 생산해냈다면, 공간적인 배치의 측면에서는 다수의 '기관 없는 신체' 들이 동시에 등장함으로써 춤의 중심이 파괴됨을 보여준다. 즉, 피나 바우쉬의 작품에서는 관객들의 시선이 집중되어지를 유도하는 무대의 구역이나 주연 무용수가 존재하지 않는다. 그들은 무대라는 내재성의 장(場) 안에서 각자의 동등한 존재론적 지위를 인정받으며 자신들의 잠재적 신체를 드러낸다. 이러한 무용수 간의 동등성의 이면에는 사실 안무가의 특별한 배려가 숨어있다. 그녀는 주연 무용수의 개념을 없앴고 동시에 모든 무용수들을 주연으로 만들었다. 작품을 구상하고, 안무를 진행하면서 그녀의 작품은 끊임없이 변화한다. 마음에 들지 않는 장면들은 다른 장면으로 대체하거나 삭제하는 식의 수정을 계속 거치기 때문이다. 이는 한 작품을 다시 재공연할 때에도 마찬가지이다. 그러나

이 때, 피나 바우쉬가 가장 신중히 고려하는 점은 작품의 완성도 보다는 무용수들이 충분히 자신의 잠재성을 발현했는가 하는 것이다. 이에 대해 그녀는 다음과 같이 언급한다.

“나는 언제나 내 무용수들을 생각해야만 해요. 그리고 만약 그들 가운데 하나가 작품에서 단 한 장면에만 제대로 등장하면, 이 무용수가 우리 앙상블에 속해 있는 한, 나는 그 장면을 내 던져 버릴 수가 없어요.”³¹⁾

들뢰즈가 처음 ‘기관 없는 신체’의 개념을 만들어내며 유기적인 신체에 대해서 비판했을 때, 그 대상은 다름 아닌 플라톤이었다. 플라톤은 국가를 신체로 비유하면서 관료, 시민, 노예, 검투사의 계급적 분할을 정당화했다.³²⁾ 이러한 유기체주의는 사실상 그 위계와 차별의 분리를 통해 진정한 유기체로서 존재하지 못한다. 신체와 신체가 만날 때, 그들의 관계가 결정적이거나 종속적이라면 생성과 창조로서의 긍정적인 발견을 할 수 없기 때문이다. 그러나 피나 바우쉬의 작품에서 무용수들의 ‘기관 없는 신체’들은 존재의 동등함 위에서 서로의 ‘차이’를 드러낸다. 그리고 이러한 동등함을 유지하기 위한 안무가의 작품 창작과정과 선별능력은 예술가로서 창조적인 면모들을 보여준다. 그리고 창조에 따른 ‘기관 없는 신체’의 ‘차이’들은 피나 바우쉬가 끊임없이 추구하는 ‘인간’이라는 존재의 일의적인 측면들을 표현하고 있다.

4. 움직임

움직임은 무용예술에 있어서 가장 핵심적인 요소이자 신체와 가장 밀접하게 관련되어 있다. 피나 바우쉬의 작품에서 ‘기관 없는 신체’의 움직임은 안무와 훈련과정, 그리고 공연 장면에서 모두 발견되어진다.

무용작품을 구성하는 단계인 안무에서 피나 바우쉬는 자신만의 것이라 칭할 수 있는 특정한 테크닉이나 스타일을 요구하지 않는다. 그녀의 춤은 과거 현대무용 작

31) 앞의 책, p. 111.

32) 신승철(2004). 들뢰즈/가타리의 욕망론과 신체론에 대한 고찰 - 『천개의 고원』제6장 ‘기관 없는 신체’를 만드는 법을 중심으로, 동국대학교 철학과 석사학위논문, p. 53.

품의 안무가들이 저마다의 독특한 스타일을 지녔던 것처럼 움직임에 대한 어떠한 규칙적인 테크닉을 가지고 있지 않기 때문이다. 오히려 ‘그녀는 모든 움직임을 무대에서 사용한다. 무대에서 대사를 하고, 노래를 부르고, 일상의 모습으로 먹고, 싸운다. 그녀는 “인간이 직접 움직이는 것보다 다른 모든 인간 표현의 감동은 적다”라고 말하면서 무용수들의 강렬한 육체적 움직임을 통해 관객들에게 새로운 신체 에너지를 체험시킨다.’³³⁾ 피나 바우쉬의 무용수들은 움직임의 제한적 경계가 없는 자유로운 잠재적 신체를 통해 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’를 체현해내고, 동시에 강렬함을 지니는 아르토의 ‘기관 없는 신체’를 무용으로 표현한다.

피나 바우쉬의 자유로운 움직임에의 강조는 그녀가 ‘발레 인터내셔널(Ballet International, 1983)’지에서 자신의 작품의 출발점은 기본적으로 다리가 아니었다³⁴⁾는 언급에서도 발견된다. 여기에서 ‘다리’가 아니었다는 것은 정해진 기초가 없다는 뜻으로 해석될 수 있는데, 서양무용의 역사에서 각 춤들의 기초는 대다수가 다리로 행하는 스텝(step)으로 이루어져 있기 때문이다. 이러한 춤의 기초와 스텝에 대한 부정은 무용작품을 안무하는데 있어 오랫동안 관습화된 전통에서 벗어나 새로운 시도하고자 했던 안무자 자신의 입장을 표명하는 것이라고 할 수 있다.

이는 규정된 발레 스텝과 테크닉에서의 해방이라는 측면에서 해석되어진다. 피나 바우쉬 작품에서 발레의 힘은 무용수들의 신체가 보다 더 풍부한 표현을 할 수 있도록 훈련하는 기초단계의 수준에서 작용한다. 피나 바우쉬 또한 처음 발레를 통해 무용예술을 접했지만, 그녀를 비롯한 많은 무용수와 안무가들이 발레를 관습적이고 벗어나야 할 대상으로 간주했다. 그만큼 발레는 서양 무용의 역사상 오랜 시간 동안 체계적인 훈련법과 규칙으로 신체들을 제한해왔으며, 이러한 발레에의 반동으로 시작된 현대무용(Modern dance)에서는 토슈즈와 코르셋을 벗어던지고 작품의 형식적 구조와 관례를 타파하려는 시도들이 이루어진다.³⁵⁾

피나 바우쉬는 발레 스텝과 테크닉의 해방에서 더 나아가 테크닉과 스타일에서

33) 안신희(2006). p. 126. 참조.

34) 요헨 슈미트(1998), p. 102.

35) 이를 반영하는 듯 현대무용의 등장과 함께 활발해지는 무용학자들의 미학적 논의 또한 한결 같이 현대무용의 ‘정신성’과 인간 ‘감정의 표현’을 발레의 우위에 두고 있다.

도 자유롭고자 한다. 그녀는 오랜 시간 춤을 배우고 추면서 각각의 춤 교사와 안무자들이 원하는 움직임들을 몸에 익혀야 했을 것이다. 그녀는 이러한 답습에서 벗어나고자 했으며, 피나 바우쉬의 새로운 움직임에 대한 의지는 ‘부퍼탈 발레단’을 ‘탄츠테아터 부퍼탈’로 개명하는 데서부터 발견할 수 있다. 단체의 이름은 단체의 성향을 함축하는 것이며, 이러한 개명에 이어 피나 바우쉬가 이끄는 ‘탄츠테아터’의 무용수들은 더 이상 발레의 경계에 머무를 필요가 없어지게 된다. 무용수들은 단지 그들이 표현하고자 하는 움직임의 특질과 변화를 위해 신체를 발레 훈련으로 단련시킬 뿐이다. 물론, 피나 바우쉬의 작품에 발레동작이 전혀 나타나지 않는 것은 아니다. 「카네이션(Nelken)」(1982)에서는 한 남성 무용수가 자신이 푸르 앙네르(Tours en l'air), 그랑 제테(Grand jeté), 앙트르샤 시스(Entrechat six)등의 어려운 발레 테크닉들을 수행할 수 있음을 강조하며 보여주기도 하고, 「러프 컷(Rough Cut)」(2005)에서는 무대를 대각선으로 가로지르는 동선으로 남성 무용수들이 계속적으로 빠 사세(Pas chassé)를 뛰기도 한다. 그러나 이는 발레 테크닉을 강조하는 것이 아니라 이를 통해 어떠한 의미를 전달하고자 하는 하나의 표현방식으로 이해되어진다.

하지만, 무용수들의 신체를 단련시키기 위한 ‘발레테크닉’이 어떠한 의미도 생산될 수 없는 ‘텅 빈 신체’라고 일방적으로 단정지을 수는 없다. 매일의 발레 클래스를 통한 훈련과정에서도 ‘기관 없는 신체’의 일면들이 발견되어질 수 있기 때문이다. 들뢰즈는 ‘기관 없는 신체’를 논의하면서 ‘요가’에서의 몸에 대해 언급한다.³⁶⁾ 허리와 다리가 유연성의 한계를 넘어서 전혀 다른 형태의 신체를 가지게 되고, 이를 통해 신체의 순환을 이루는 요가의 신체를 ‘기관 없는 신체’의 예로 드는 것이다. 우리는 이러한 변화들이 발레에서도 일어나는 것을 알고 있다. 일상적인 사람의 신체 정렬에서 벗어난 턴 아웃(Turn-out)자세와 온 사지의 유연함, 그리고 발끝으로서는 포인트(on point) 동작들은 평상시의 신체의 조직과 전혀 다른 상태로서 신체를 바꾼다. 발레 테크닉으로 단련된 신체는 가동 범위가 넓어지고 신체를 통한 표현의 영역이 확장된다.

36) 질 들뢰즈(1980). p. 303.

피나 바우쉬의 무용수들은 이처럼 훈련 과정에서의 ‘기관 없는 신체’를 통해 일상적인 신체의 구성적 조직에서 벗어나고, 또 다시 이를 넘어서는 움직임에의 탐색을 통해 발레 테크닉으로 조직된 신체에서 벗어난다. 즉 지속적인 영토화와 탈 영토화의 과정을 거치면서 진정한 노마디즘적 신체와 움직임을 발생시키는 것이다. 또한 이러한 일련의 과정들은 안무자와 무용수 간의 소통 그리고 끊임없는 움직임에의 탐구를 통해 이루어진다. 각각의 ‘기관 없는 신체’가 잠재성을 교환하면서 더 큰 잠재성을 생성하고 그 결과물로서 작품이 완성된다.

마지막으로 피나 바우쉬의 작품의 공연에서는 ‘반복’적인 움직임 구조의 특성들과 아르토의 ‘기관 없는 신체’의 표현방식이 지니는 연관성에 집중해볼 수 있다. 대다수의 그녀의 작품에서는 반복적으로 계속되는 동작들이 발견되는데, 「카페 뮐러(Café Müller)」(1978)에서는 서있는 한 남자에게 다른 남자가 여성을 안겨주고, 그녀를 받아 안은 남자에게서 여자가 떨어지는 움직임이 반복적으로 연출된다. 이 반복되는 동작은 처음에는 매우 느렸던 속도가 점점 빨라져 격렬해짐을 보여준다. 「마주르카 포고(Masurca Fogo)」(1998)에서는 의자에 앉은 여성들을 남자들이 차례로 크게 회전시킴과 동시에 여성의 격한 음성을 들려주기도 하고, 여러 쌍의 남녀가 음악에 맞추어 커다란 원을 그리며 같은 동작의 스텝을 반복한다. 또 우리나라를 주제로 했던 「러프 컷」에서는 일상적인 움직임과 함께 “어서 오세요”와 “안녕히 가세요”라는 대사가 계속적으로 반복됨을 볼 수 있다.

이러한 반복적 움직임은 아르토가 자신의 잔혹극에서 ‘기관 없는 신체’를 표현했던 방식과 유사하다. 계속적 반복에 의한 연출에 대해 아르토는 ‘현상들이 몇 번이고 반복되는 과정에서 새로운 모습으로 탈바꿈할 수 있으며 인간은 반복과정에서 삶의 이중을 깨닫게 되는 것’³⁷⁾이라고 설명한다. 이러한 아르토와 피나 바우쉬의 반복적 표현기법은 이미 그들의 예술과 작품에 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’와 ‘차이와 반복’에 의한 의미의 생성이 내재되어 있음을 강조해 볼 수 있겠다.

37) 안신희(2006). p. 138.

V. 무용의 미학적 논의에서 들뢰즈 사상의 수용 가능성

인간의 신체와 움직임을 통한 표현은 논리적 사고와 언어 이전에 존재했으며 보다 더 근원적인 역사를 지닌다. 이는 인간의 신체와 움직임이 정신과 사유보다 더 풍부한 '인간성'을 내포할 수 있다는 사고(思考)를 가능하게 하며, 오늘날 과거의 절대적인 이성과 완벽한 세계인 이데아의 원형들이 모두 해체된 현실에서 증명된다. 따라서 본 연구는 이러한 사회 문화적 변화를 전제로 무용예술의 주요한 미학적 논제가 되는 '신체'의 지각과 인식을 새롭게 해석해보고자 하였다.

또한 본 연구의 논의를 진전시킴에 있어서는 '감각적 인식의 학문'인 미학과 '신체의 움직임을 통한 예술'이라 할 수 있는 무용의 위상을 대등하게 설정하였다. 전통적인 미학의 역사에서 무용예술이 부정적인 '신체성'을 내포하거나 '일회적'이고 '순간적'인 움직임의 한계로 인해 논의의 중심에 머무르지 못했던 것은 미학적 논의가 신체와 움직임에서의 실제적 텍스트와 의미해석에 중심을 두지 않았기 때문이라 생각된다. 더불어 무용예술과 작품에 대해서 가장 잘 이해하고 심도 깊은 논의를 전개할 수 있는 무용에서의 학문적 이론의 정립을 위한 노력도 부족했음을 알 수 있었다.

우리는 너무도 오랫동안 '몸'을 통해 표현하고 소통하는 것에 익숙해져 있었고, 철학과 미학은 긴 역사동안 정신적 사유와 논리적 지성을 통해 언표(言表)해왔다. 본 연구에서 무용예술의 미학적 논의를 위해 질 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용 가능성을 밝혀보고자 한 것은 그의 철학적 사유에서 '정신'과 '신체'의 차이를 인정하고, 그 차이들의 존재적 동등함을 지남과 동시에 일의성을 지닌 것들로 논의할 수 있는 잠재성을 발견했기 때문이다. 따라서 그의 사유는 신체와 정신의 지층 사이를 이어주고, 사유와 움직임의 표현의 간극을 연결해줄 수 있을 것이라 생각된다.

본 연구는 그 잠재성에 대한 한 예증으로 들뢰즈의 '기관 없는 신체'의 개념을 피나 바우쉬의 작품을 중심으로 논의해 보았다. 그 결과 피나 바우쉬의 탄츠테아터라는 장르적 특성과 안무 방식, 콜라주 형식의 구성 기법과 움직임의 여러 측면에서 '기관 없는 신체'들의 생성과 창조를 발견할 수 있었다. 무용예술에서의 이러한 신체의 논의들은 들뢰즈가 '기관 없는 신체'의 개념을 사유함에 있어서 중점을 두었

던 ‘기관 없는 신체는 어떻게 생겨나는가?’에 대한 해답 또는 일례 제시해준다고 할 수 있다. 즉 본 연구의 논의로써 들뢰즈와 피나 바우쉬의 사유와 춤은 단지 그 방식과 형상에 있어서 ‘차이’를 지닐 뿐 ‘자연과 인간’의 존재에 다가서는 공통적인 인간 활동으로서 이해될 수 있다.

‘신체를 정신과 동일한 것으로 보았던 스피노자’와 ‘신체에서 긍정적인 힘을 발견했던 니체’의 사유를 거쳐 완성된 들뢰즈 신체론과 사유의 수용은 춤추는 신체의 긍정적인 인식과 해석의 기회를 제공하고, 이를 미학적 논의로 발전될 수 있게 함으로써 무용미학의 학문적 정립에도 기여할 수 있으리라 판단된다. 또한 본 연구에서 주목하여 다루었던 ‘기관 없는 신체’의 개념 외에도 들뢰즈의 사유는 무용의 미학적 논의들에 수용할 논제들을 가지고 있다. 그의 시간과 공간에 대한 사유, 시물라크르와 리트로벨로에 대한 논의들은 이후 더 확장된 신체의 논의들을 전개할 수 있으리라 생각된다.

■참고문헌

- 문애령(2000). 『서양무용사』, 서울: 눈빛.
- 박상선(1991). 『포스트모던의 예술과 철학』, 서울: 열음사.
- 서동욱(2002). 『들뢰즈의 철학-사상과 그 원천』, 서울: 민음사.
- _____(1997). 『프루스트와 기호들』, 서울: 민음사.
- 소운서원(2007). 『들뢰즈 사상의 분화』, 서울: 그린비.
- 양토낭 아르토(1938). 『잔혹연극론』, 박형섭(역), 서울: 현대미학사, 1994.
- 요헨 슈미트(1998). 『피나 바우쉬 - 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서, 임미오(역)(서울: 을유문화사, 2005.
- 이진경(1994). 『철학하는 굴뚝청소부』, 서울: 그린비.
- _____(2002). 『노마디즘 1』, 서울: 휴머니스트.
- 쥬디스 알터(1991). 『무용: 그 실제와 이론- 18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』, 김말복(역), 서울: 예전사, 1997.
- 질 들뢰즈(1968). 『차이와 반복』, 김상환(역), 서울: 민음사, 2004.

- 질 들뢰즈(2002). 『감각의 논리』, 하태환(역), 서울: 민음사, 2008.
- 질 들뢰즈(2003). 『생성과 창조의 철학사 - 들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태(역), 서울: 이학사, 2007.
- 클레어 콜브룩(2002). 『들뢰즈 이해하기』, 한정현(역), 서울: 그린비, 2007.
- _____ (2006). 『이미지와 생명, 들뢰즈의 예술철학』, 정유경(역), 서울: 그린비, 2008.
- S. Lonsdale(1993). *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, London: The Johns Hopkins University Press.
- 김 효(2003). 들뢰즈/가타리의 '되기' 이론으로 살펴 본 댄스시어터의 미학, 『한국연극학』 제20호, 한국연극학회, 391-415.
- 신승철(2004). 들뢰즈/가타리의 욕망론과 신체론에 대한 고찰 - 『천개의 고원』 제6장 '기관 없는 신체'를 만드는 법을 중심으로, 동국대학교 철학과 석사학위논문.
- 안신희(2006). 피나 바우쉬 작품에 내재된 앙포르낭 아르포의 잔혹극성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 제17집, 한국무용예술학회, 121-144.
- 두산백과사전 www.Encyber.com

논문투고일	2008년	10월	28일
심사일		11월	8일
심사완료일		11월	19일

Abstract**Probability of the Acceptance of the Ideology of Deleuze for the
Aesthetic Discussion of Dancing**

- Focusing on 'Body without Organs' shown in the works of Pina Bausch -

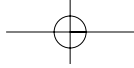
Malborg Kim · Ilhwa Na
Professor of Dance/ Ph.D.Candidate
Ewha Womans University

This study aims to propose grounds for identifying the meaning of a temporality and momentary movement as well as the subversion of a negative bodily trait through the ideology of Gilles Deleuze, and to discover the probability of accepting them in the discussion of dance aesthetics.

The acceptance of the ideology of Deleuze in the discussion of dance aesthetics implies that art, philosophy, and science are poised in equivalent positions within his ideology. Also, the subversion of Platonism, Spinoza's immanence, and Nietzsche's univocity all of which form a main axis of the philosophy of Deleuze, may be an important topic also in the aesthetic discussion of dance.

The study pursued a discussion focusing on the concept of 'Body without Organs' by Deleuze, shown in the work of Pina Bausch. Deleuze's 'Body without Organs' stemmed from Artaud, a famous playwright of the theater of cruelty. Pina Bausch also expressed the theater of cruelty of Artaud in his works; thus, they are mutually related. Moreover, both Deleuze and Pina Bausch share the same background of times, namely, post-modernism, and they have in common compositions and choreographic characteristics.

Preceding studies that have discussed dancing art by applying the ideology of Deleuze haven't been actively pursued relative to other art areas. Furthermore, the dance area also has merely introduced the theory of Deleuze, or has made a superficial initial application of the theory. However, this study is meaningful as it revealed the correlation between the ideology of Deleuze and dance art, selectively introduced his concept acceptable to dancing aesthetics, and advanced discussions in



terms of the choreographic process and composition of dancing works, and expression of movements based on the research results.

keywords: G. Deleuze(질 들뢰즈), Pina Bausch(피나 바우쉬), Body(신체), Body without organs(기관 없는 신체), Dance Aesthetics(무용미학)

