

들뢰즈(G. Deleuze)의 사유를 통해 본 무용예술에서의 유목적 신체에 관한 논의

- 필립 드쿠플레(P. Decoufle)의 「샤잠 Shazam」을 중심으로 -

나 일 화*

I. 서론	IV. 드쿠플레의 「샤잠 Shazam」에 나타난 유목적 신체
II. 시간과 공간에 관한 들뢰즈 사유와 무용예술	V. 결론
III. 필립 드쿠플레의 안무특성과 주요 작품	참고문헌 Abstract

I. 서론

오늘날 인간의 신체는 과거 심신이원론적인 차별을 벗어 던지고 유례없는 주목을 받으며 수많은 철학적 사유와 사회적 담론들을 이끌어내고 있다. 이러한 시류에서 신체를 통해 인간의 사고와 감정을 표현하는 무용은 그 어느 때보다도 가장 주목되는 예술장르이자 동시에 미학일반의 주요한 논의대상이 될 수 있을 것이라 여겨진다. 더욱이 현대의 무용예술에서 신체는 독창적인 안무양식과 전통 테크닉을 넘나드는 움직임, 첨단 테크놀로지를 통한 새로운 표현들을 통해 과거보다 복잡적이고 다층적인 의미들을 지니게 되었다. 이로부터 무용공연에서 나타나는 춤추는 신체를 지각하고, 그로부터 다양한 의미들을 생성할 수 있는 미학적 논거의 필요성이 대두된다.

그리하여 본 연구에서는 들뢰즈의 시·공간에 대한 사유를 근거로 춤추는 신체의 유목적 특성을 밝히고, 이를 필립 드쿠플레의 「샤잠 Shazam」을 중심으로 실제 무용작품에 적용함으로써 예증하고자 한다. 여기에서 '유목적'이라 함은 고정된

* 이화여자대학교 강사, whitespica@naver.com

관념과 판단들로부터 벗어나 끊임없이 새로운 의미를 창조하는 들뢰즈의 유목주의(Nomadism)를 뜻한다. 이와 같은 들뢰즈의 사상은 이분법적 사유에서 비롯된 심신이원론과 이성중심주의의 인식론적 토대를 벗어나 신체를 새롭게 바라볼 수 있다는 점에서 무용예술에 주요한 시사점을 제시한다.

무용미학의 역사를 돌아보면, 서양철학의 전통 사유가 인간의 정신에 대비되는 신체를 열등하게 설정함으로써 춤추는 신체의 움직임과 표현들은 철학의 사유는 물론 미학 일반의 담론에서도 그 가치가 축소되거나 평가절하 되어졌음을 알 수 있다. 신체를 긍정의 시선으로 바라볼 수 있게 된 것은 니체(F. W. Nietzsche)의 ‘몸의 이성’으로부터 발견할 수 있는데, 그의 사상에서 신체는 정신보다 더 큰 이성을 지니는 것으로 일컬어지고,¹⁾ 감각적이고 가변적인 신체의 특성은 고정불변 하는 이성의 영역을 뛰어넘는 것으로 간주된다. 이러한 신체에의 주목은 19세기 후반 현상학을 대표하는 학자인 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty)의 주체적 신체(Subjective-body)와 의식신체(Consciousnessbody)의 개념을 통해 더 활발히 진행된다. 정신과 신체를 관찰과 인식의 대상으로 취급했던 시각들을 비판하고, 이를 극복하기 위해 전반성적(pre-reflection) 직관과 실재적 경험이 중요하게 대두되는 것이다. 최초로 무용에 대한 현상학적 접근을 시도한 맥신 쉬츠(Maxine Sheets-Johnstone)는 ‘춤은 생생한 예술적 형태이기에 그것의 정체성을 파악하는데 가장 중요한 것은 체험된 경험(lived-experience)’²⁾임을 강조한다.

본 연구에서 들뢰즈의 사유에 주목하는 하는 이유는 그가 신체를 긍정하는 니체 사상의 궤적을 따르면서, 자신의 독창적 사유방식을 예술의 창조에서 발견하고 있기 때문이다. 또한, 그는 자신이 강조하는 ‘시물라크르(simulacre)’³⁾의 세계를 예술과 밀접하게 관련시키고 있는데, 이는 무용수의 체험된 경험을 강조했던 현상학의 실재적 차원을 넘어서 시물라크르의 감각적 차원에서 무용을 논의할 수 있는 단

1) 니체는 그의 저서 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』에서 다음과 같이 서술하고 있다. ‘그대는 자아(Ich)라고 말하면서 이 말에 자부심을 느낀다. 그러나 보다 위대한 것은, 믿고 싶지 않겠지만, 그대의 몸이며 그대의 몸이라는 거대한 이성이다. 이 거대한 이성은 자아를 말하지 않고 자아를 행동한다.’(프리드리히 니체(1883), 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 ‘몸을 경멸하는 자들에 대하여’ 중에서, 장희창(역)(서울: 민음사, 1999), p.51.)

2) 김말복(1995), 무용예술의 정체성에 대한 고찰, 『미학』 20집, p.79.

초를 제공한다. 그러나 이처럼 들뢰즈의 사유가 무용예술과 지니는 긴밀한 관련성에도 불구하고 아직 무용분야의 선행연구들은 활발히 이루어지지 못하고 있는 실정이다. 그 원인은 먼저, 철학 뿐 아니라 과학, 사회, 문화 등의 방대한 영역을 아우르는 그의 사유체계와 다소 생소한 철학개념이 주는 난해함에서 찾을 수 있다. 이와 함께 예술에 대한 수많은 저술을 출판한 들뢰즈가 무용에 관한 저작을 남기지 않았다는 점도 무용에서 그의 사유에 주목하지 않았던 이유가 될 것이다.

이로부터 들뢰즈의 사상을 무용예술의 영역에서 다루기 위해서는 그의 독특한 사유방식의 특성과 그가 자신의 사유를 전개시키면서 적극적으로 활용하고 있는 문학, 음악, 회화 등에서의 사유 개념들에 대한 이해가 요구된다. 그런데 선행연구들 중 특히 국내의 경우, 이러한 들뢰즈의 사상을 그의 저술이 아닌 해설서들을 중심으로 인용하고 있으며, 들뢰즈의 신체에 대한 개념들을 무용에서의 신체와 서로 환원 가능한 동일한 의미로 이해하고 있다. 그러나 이는 들뢰즈 철학의 일방적인 수용이라 할 수 있으며, 이처럼 철학적 사유의 개념을 무용예술의 실제적 요소인 춤추는 신체를 일대일 대응하여 해석하는 것은 다소 미묘한 문제가 제기될 수 있음을 지적하고자 한다.

이에 본 연구에서는 들뢰즈의 저작과 논문, 사후 편저된 국내외의 번역서들을 중심으로 그의 사유를 이해하고, 이를 바탕으로 무용예술의 춤추는 신체를 논의하고자 한다. 이는 들뢰즈 사상의 일방적인 수용이 아니라 무용예술의 '미적 요소'⁴⁾인 춤추는 신체가 실제 체현(體現)되는 측면에 중점을 둬으로써 선행연구들과 차별점을 지닌다. 또한 앞선 연구들이 대부분 들뢰즈의 '기관 없는 신체(body without organ)'에 주목했던 것과 달리 여기에서는 들뢰즈의 시간과 공간에 대한 사유개념

3) 들뢰즈는 그의 저서 『차이와 반복 *Différence et répétition*』(1968)에서 현대를 '시뮬라크르, 곧 허상들의 세계'로 규정하고, 이러한 세계에서 철학은 예술과 같은 사유방식과 표현을 가져야 한다고 주장한다. 예컨대, 철학 책은 특이한 추리소설과 같이 특정한 문제를 해결하기 위해 그 개념을 변화시켜야하고, 철학사 연구 또한 회화의 콜라주처럼 단순한 재생산이 아닌 적절한 최대치의 변화를 포함하고 있어야 한다는 것이다.(질 들뢰즈(1968), 『차이와 반복』, 김상환(역)(서울: 민음사, 2004), pp.17-23. 서문 참조.)

4) 미적 요소라는 용어는 예술작품의 독특한 특징을 지칭한다. 따라서 춤추는 신체의 논의는 무용예술의 예술적 특성에 초점을 맞추어야 할 필요가 있다.(J. B. 알타이(1991), 『무용: 그 실제와 이론-18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』, 김말복(역)(서울: 예전사, 1997), pp.32-40. 참조.)

에 중점을 두고자 한다. 그동안 공연예술의 한 장르인 무용예술에서 신체는 무대라는 특정한 공간과 한정된 공연시간 안에서 드러났고, 이러한 춤추는 신체의 일시적이고 순간적인 특성은 작품의 감상은 물론 미학적 논의에 어려움을 제공하는 한계로 인식되어왔다. 그러나 본 연구에서는 들뢰즈의 아이온(Ion)의 시간과 매끄러운 공간(espace lisse/smooth space)의 개념을 통해서 이와 같은 춤추는 신체의 일시성과 순간성을 끊임없는 변화와 창조가 가능한 것으로 설명하고자 한다.

이러한 논의를 예증하는 대상으로 필립 드쿠플레의 「사잡 Shazam」을 선택한 이유는 영상을 중심으로 한 첨단 테크놀로지가 적극적으로 활용됨으로써 들뢰즈가 강조했던 허상의 세계인 시뮬라크르를 무용 무대에서 재현하고 있기 때문이다. 여기에서 지각되는 새로운 시공간은 춤추는 신체의 유목적 특성을 논의하는데 적절하다고 판단된다. 이러한 연구는 들뢰즈의 사상에 관한 연구들이 활발하게 진행되고 있는 학계의 동향과 함께 한다는 점에서 의미를 찾을 수 있으며, 들뢰즈가 다루지 않았던 무용예술의 차원에서 그의 사유를 적용하여 '춤추는 신체'를 해석함으로써 무용미학의 범위를 확장시키고 다양한 논제들을 이끌어낼 수 있음에 그 의의를 가진다.

II. 시간과 공간에 관한 들뢰즈 사유와 무용예술

무용예술의 논의에서 시간과 공간에 대한 인식은 춤추는 신체를 지각하고 이해하는데 있어 중요한 문제가 된다. 무용작품을 감상할 때, 우리는 시간과 공간으로부터 별개로 떨어져 있는 신체에 대해서 생각할 수 없다. 특히, 무용수의 춤추는 신체는 작가의 글이나 작곡자의 음악, 그리고 미술가의 작품들보다 시간과 공간에 밀접하게 관련된다. 일반적으로 무용작품은 공연이 이루어져야 할 공간을 필요로 하며, 무용수의 춤은 시간의 흐름을 따라 감상되어지기 때문이다.

그동안 플라톤(platon)을 비롯한 대부분의 전통사유는 시간보다 공간에 치우친 철학을 발전시켜 왔다. '이는 흘러가고 변화하는 시간의 속성들이 고정된 공간에 비해서 덧없고 가치가 떨어지는 것으로 생각되었기 때문이다.'⁵⁾ 이와 같은 시·공

간의 인식에서 시간의 흐름에 따라 끊임없이 변화하는 신체는 영원성을 지닌 정서에 비해서 열등하게 생각되어질 수밖에 없었고, 이상화 된 이데아(idea)의 공간이 아닌 다양한 변화들이 공존하는 현실적인 삶의 공간 또한 마찬가지였다. 그러나 신체를 긍정했던 니체의 계보학적인 사유는 절대적인 시간이 아닌 상대적인 시간 즉, 우연을 긍정한다. 또한 닿을 수 없는 이상적인 세계보다 현실적인 삶의 대지를 강조하고 있다. 여기에서 우리가 눈여겨보아야 할 점은 플라톤의 영원한 시간과 고정된 공간이 니체에 이르러 상대적인 시간과 현실의 대지로 대치되었을 때, 춤추는 신체가 지니는 부정적인 인식과 논의 또한 완전히 전복되어진다는 것이다.

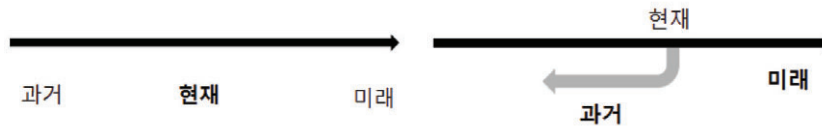
이에 따라 이 장에서는 니체의 사유를 따라 전통철학의 고정된 시·공간의 인식에 대응하는 들뢰즈의 '아이온의 시간'과 '매끄러운 공간'의 개념들을 이해하고, 이와 관련된 무용예술의 내용들을 검토해보고자 한다. 이는 들뢰즈가 사유하고 있는 시간과 공간의 개념을 통해서 춤추는 신체를 새롭게 바라보고자 하는 본 연구의 이론적 배경이 될 것이다.

1. 아이온의 시간과 춤추는 신체의 순간성

들뢰즈의 아이온의 시간 개념은 그의 저서 『의미의 논리*Logique du sens*』(1969)에서 찾아볼 수 있다. 여기에서 그는 과거에서 미래를 향해 일정한 속도로 흘러가는 '크로노스(chronos)'⁶⁾의 시간과 대비시켜 아이온의 시간에 대해서 언급한다. 즉, 크로노스의 시간이란, 우리의 상식수준에서 인식되는 일반적인 시간의 흐름을 의미하며, 이러한 크로노스의 시간에서 그동안 춤추는 신체는 감상자인 관객이 지각하는 순간과 동시에 과거 속으로 사라지는 순간성과 일시성을 지닌 한계를 지니게 되었다. 그렇다면, 들뢰즈의 아이온의 시간은 어떻게 춤추는 신체를 흘러가지 않는 과거 속에 위치시킬 수 있는 것인가. 이는 전통적인 시간 개념인 크로노스의 시간과 들뢰즈의 새로운 시간 개념인 아이온의 시간의 차이점을 비교해 봄으로써

5) 이정우(1999), 『시물라르크의 시대』(서울: 기획출판 거름), p.25.

6) 크로노스는 그리스 신화에 등장하는 신으로 제우스를 비롯한 올림푸스 신들의 아버지이다. 그는 자식에게 왕위를 찬탈당하고 죽음을 당한다는 신탁을 듣고 자식들을 집어 삼키는데, 이는 태어난 모든 것을 삼키는 시간의 속성을 의미한다.



〈그림 1〉 크로노스의 시간

〈그림 2〉 아이온의 시간

쉽게 이해할 수 있을 것이다.

그동안 우리가 일반적으로 이해하고 있던 시간 개념인 크로노스의 시간은 〈그림 1〉과 같이 한 방향으로의 흐름을 가지며, 이러한 시간의 관점에서는 '과거, 현재, 미래가 시간의 세 차원으로 존재하는 것이 아니라 오로지 현재만이 시간에 실존하게 된다.'⁷⁾ 말하자면, 일정한 시간의 흐름 속에서 우리가 경험하는 현재를 기준으로 현재가 흘러가면 과거가 되고, 아직 경험하지 못한 현재는 미래가 되는 것이다. 이러한 시간의 인식에서 우리가 실제로 경험하고 느낄 수 있는 것은 오로지 현재 뿐이며, 이에 대해 과거와 미래는 상대적인 시간이라 할 수 있다.

반면, 아이온의 시간에서는 크로노스의 시간에서 절대적인 기준이 되었던 현재 뿐 아니라 과거와 미래가 함께 공존하게 된다. 그러한 시간의 인식이 가능할 수 있는 이유는 아이온의 시간에서 현재는 〈그림 2〉와 같이 항상 미래로 가는 방향과 과거로 회귀하는 방향으로 나누어지기 때문이다. 다시 말해서, 아이온의 시간에서 현재와 흘러가버린 과거는 평행하는 상태로 함께 존재하며 되며, 미래를 향해 한 방향으로 일정하게 나아가는 크로노스의 시간과 달리 현재와 과거가 나누어지는 분기점마다 의미 있는 순간의 지점들을 생성시킬 수 있게 된다. 이러한 아이온의 시간 개념에서 무용예술을 바라보게 된다면, 무대 위에 춤추는 무용수의 움직임은 그것이 실행되는 순간 과거로 지나가버리는 것이 아니라 무용작품이 이루어지는 모든 순간들이 끊임없는 현재와 과거로 분기되어지며, 움직임의 동적인 변화들과 다양한 표현들을 연결시킬 수 있게 된다. 바로 이 시점에서, 무용공연을 감상하는 관객들은 춤추는 신체를 바라봄으로써 과거와 미래의 두 방향으로 진행되는 동작의 흐름과

7) 질 들뢰즈(1969), 『의미의 논리 *Logique du sens*』, 이정우(역)(서울: 한길사, 2000), p.279.

움직임의 표현들을 발견할 수 있는 아이온의 시간 속에 놓이게 되는 것이다. 이와 같은 아이온의 시간 개념은 한 방향을 향해 일률적으로 흘러가는 크로노스와 달리 우리가 무용작품에서 감동을 느꼈거나 공감을 일으켰던 순간들로 시간을 인식할 수 있게 한다. 또한 공연이 끝난 뒤에도 작품에서 나타났던 수많은 움직임들을 생생하게 회고할 수 있는 '기억'에 대해서도 무용 미학적 논의에 의미 있는 근거를 제시할 수 있게 해준다.

이러한 기억의 문제에 대해서 무용비평가 알렌 크로체(A. Croce)는 그녀의 책 『잔상 *Afterimages*』(1977)에서 서술하고 있는데, 이는 '무용공연에 드러나는 순간적인 신체의 감상과 평가'에 관한 내용들과 연관된다.

잔상(afterimage)이란, '외부적인 원인이 제거된 후에도 눈의 망막이나 기타 다른 감각이 유지하고 있는 생생한 느낌의 인상'으로 정의한다. 잔상은 연기가 끝난 후에 우리에게 남아 있는 것이다. 무용은 그 외에 아무 것도 남기지 않는다. -아무 기록이나 대본도- 또 그래서 잔상이 무용비평의 주제가 된다. 무용비평가는 기억력을 훈련하려 노력한다. ... 그의 글에 나타나는 잔상과 실제 연기가 일치 되도록, 그러나 번번이 꼭 맞지는 않는다. ...⁸⁾

여기에서 크로체는 무용공연이 끝난 뒤, 관객 또는 비평가에게 남아 있는 것은 공연의 '잔상' 이외에는 아무것도 없으며, 이와 같은 잔상을 실제 연기와 일치시키기 위해 기억력의 훈련을 위해 노력한다고 말하고 있다. 그러나 이는 지극히 크로노스적인 시간 개념의 관점이라 할 수 있다. 크로노스의 시간에서 무용수의 춤은 시간의 흐름에 따라 과거가 되고, 공연이 끝난 후에는 현재의 내가 기억해 내야 하는 불완전한 실체가 될 수밖에 없다. 따라서 이 관점에서 춤은 분명 무대 위에 존재하고 있었지만, 동시에 과거 속으로 사라지는 일회적이고 순간적인 한계를 지닌다. 이와 같은 크로노스의 시간의 개념과 그에 따른 신체지각의 방식은 오랫동안 사유의 대상으로서 또는 미학적 논의의 대상으로서 춤추는 신체를 바라보는 어려움을 제공하느는 원인이 되었다.

그러나 크로체가 언급했던 '잔상'은 들뢰즈의 사유를 거쳐 무용예술이 지니는 '순수한 시간의 경험'으로 논의되어질 수 있다. 그는 소설가 프루스트(M. Proust)

8) 고든 펜처·제랄드 마이어스 편(1981), 『무용의 철학』, 김말복(역)(서울: 예전사, 1993), p.60.

의 소설 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』(1913-1927)에 대한 저술 『프루스트와 기호들』 5장의 논의를 통해서 크로노스의 시간처럼 '절대로 지나가지 않는 현재'를 사유하는 것에 반대한다. 여기에서 크로노스의 시간에 대해 그가 비판의 무게를 두고 있는 점은 '기억'에 대한 주체의 표상능력이다. 즉, 언제나 '현재'만을 지각하고, 사유할 수 있는 존재에게 지나가버린 과거의 회상이나 기억은 아무리 생생한 것이라 할지라도 현재와 같을 수 없다. 이를 무용에서 설명하자면, 무용공연이 끝난 후 무용수의 춤이 남긴 잔상은 현재 '나'라는 주체의 표상능력에 따라 기억된 것이라 할 수 있으며 이는 필연적으로 공연이 이루어졌던 실제 무용수의 '이미지'보다 항상 뒤떨어지게 된다는 것이다. 비평가 크로체 또한 이처럼 그가 공연이 이루어지는 그 현재에서 바라보았던 무용수의 역동적인 신체보다 그에게 남아있는 춤추는 신체의 잔상을 '변변히 일치되지 않는' 것을 이유로 뒤떨어지는 것이라 여기고 있다.

그러나 들뢰즈의 아이온의 시간에서는 어떻게 달라질 수 있을까? <그림 1>과 <그림 2>의 대조적인 도식에서 볼 수 있듯이 아이온의 시간에서 이미 지나간 과거는 현재의 뒤로 사라지는 것이 아니라 현재와 함께 공존하면서 독립적으로 존재하게 된다. 바로 이 지점이 춤추는 신체의 논의에 차이점을 부여하게 된다. 즉, 미래로 향하는 크로노스의 현재가 '지금'이라면, 끊임없이 미래와 과거로 분리되는 현재는 '순간'이 되고, 그 순간에 우리는 중요한 의미를 생성할 수 있게 되는 것이다. 앞서 크로체가 언급했던 잔상은 이미 흘러가버린 이미지들의 인상이 아니라 그녀가 무용작품에서 의미를 만들어냈던 순간의 기억이라 할 수 있다. 이러한 인상은 무용공연이 이루어지는 동안 무용수의 신체가 감상 주체에게 감각적 차원에서 공명을 일으켰던 의미이며, 그 의미들은 현재와 공존하는 독립된 과거 안에 영원히 지속된다. 이로써 아이온의 시간에서는 춤추는 신체의 감각과 그 움직임의 표현의 의미들이 일시적이고 순간적인 것이 아닌 공연이 끝난 후에도 지속되며, 끊임없이 새로운 의미들을 생성시킬 수 있는 것으로 지각되어질 수 있는 것이다.

2. 매끄러운 공간과 신체의 방향성

www.kci.go.kr

아이온의 시간이 춤추는 신체가 지닌 순간성을 긍정적인 의미로 논의할 수 있는 시각을 부여했다면, 들뢰즈의 ‘매끄러운 공간’의 개념은 무대라는 물리적 영역에 머물러 있던 춤추는 신체를 무한한 변화와 창조의 방향성을 지니는 것으로 설명할 수 있게 한다. 그가 『천개의 고원 *Mille Plateaux*』(1980)의 마지막 장에서 다루고 있는 매끄러운 공간은 함께 거론되는 ‘홈 패인 공간(*espace strié/striated space*)’과의 비교를 통해 보다 쉽게 이해되어질 수 있다. 이에 가장 먼저, 이 두 공간에 대한 구별과 그들의 관계에 대해서 고려해보고자 한다.

들뢰즈는 『천개의 고원』에 다음과 같이 쓰고 있다. ‘매끄러운 공간과 홈 패인 공간, 유목민의 공간과 정착민의 공간... 이 두 공간의 본성은 전혀 다르다.’⁹⁾ 여기에서 그가 매끄러운 공간과 홈 패인 공간에 비유하는 유목민의 공간과 정착민의 공간은 이 두 공간을 가장 직감적으로 구별할 수 있게 해준다. 예컨대, 어떠한 공간에 홈이 파였다는 것은 무언가 고정되어질 수 있고, 머물러 있을 수 있음을 뜻한다. 여기에서 ‘홈’은 물리적으로 한정된 공간일 수도 있지만, 인식적인 홈으로써 관습이나 법과 같은 강제적인 규범을 의미하기도 한다. 따라서 홈 패인 공간과 대비되는 매끄러운 공간이라는 것은 어떠한 제약이나 강제된 것으로부터 고정되지 않고 변화가 가능한 공간을 의미한다. 그러나 이들의 관계를 이해할 때 주의할 점은, 이 두 공간을 서로 정반대의 의미를 지닌 것으로 이해하거나 좋고 나쁨의 대조를 이루는 것으로 볼 수 없다는 점이다. 왜냐하면 이들은 실제로 완전히 분리되지 않고, 사실상 서로 혼합되어 존재하고 있기 때문이다. 또한, 매끄러운 공간이 유목민의 공간이라고 해서 실제적인 이동과 움직임이 떠올리는 것도 안 된다. 들뢰즈가 생각하는 진정한 유목민은 움직임에 의해서 정의되는 이주민이 아니라, 황량하고 척박한 공간에 달라붙어 살면서 그 공간 안에서 살아가는 방식을 창안해내는 이들이기 때문이다.¹⁰⁾

9) 질 들뢰즈 · 펠릭스 가타리(1980), 『천개의 고원』, 김재인(역)(서울: 새물결 출판사, 2004), p.907.

10) 앞의 책, p.920. 들뢰즈는 유목민에 대해서 ‘그들은 이동하지 않는다’라고 말한다. 어떠한 장소를 매끄럽게 만들어서 완전히 정복하거나 죽을 때에야 비로소 그곳을 떠나는 사람들, 제자리에서의 여행을 하는 사람들이 바로 유목민이다. 이러한 의미에서 무용에서의 춤추는 신체가 공간적인 이동과 움직임을 행하는 것 자체를 유목민과 동일한 것으로 해석해서는 안 된다.

이러한 들뢰즈의 공간 개념은 유목민과 같이 흠 패인 공간을 매끄러운 공간과 중첩시키거나 충돌하게 하고, 교체되거나 이행하도록 하는 ‘공간에 대한 존재방식’이라고 할 수 있겠다. 여기에서 우리가 가장 염두에 두어야 할 점은 현재 우리의 공간을 ‘항상 매끈한 것에서 흠이 패인 것으로, 또 흠이 패인 것에서 매끈한 것으로 이동’¹¹⁾ 하면서 끊임없이 변화시키는 유목적인 존재방식이라 할 수 있다.

바로 이 지점에서 우리는 무용작품에서 춤추는 신체가 마치 유목민과 같이 무대 공간에 존재하고 있음을 설득적으로 주장할 수 있게 된다. 이는 두 가지 측면에서 가능한데, 그 첫째는 춤추는 신체가 만들어내는 의미의 차원이다. 무용공연에서 신체는 그 움직임으로 무한한 의미들을 표현함으로써 매끄러운 공간과 흠 패인 공간 사이를 이동하며 존재한다. 관객들은 지정된 공연 장소에서 한정된 시간동안 무용수들의 신체와 움직임들을 바라보고 있지만, 그로부터 발견하는 작품의 내용과 의미들은 무대의 물리적인 구획을 넘어서서 일상적인 삶에 자리하고 있던 상식과 규범에 대한 흠 패인 공간을 매끄러운 예술의 공간과 중첩, 충돌, 교체, 이행하며 생성된다.

그리고 두 번째는 무용공연에서 관객의 눈에 지각되어지는 춤추는 신체의 물리적 차원이다. 무용수의 춤추는 신체는 실제로 흠 패인 공간과 매끄러운 공간들을 이동한다. 과거에는 회전무대, 도르레, 또는 와이어 등을 이용한 아날로그적인 공간이동이 있었다면, 현대에 이르러서는 카메라 촬영을 통한 영상, 컴퓨터 프로그래밍을 비롯한 첨단 테크놀로지의 도입으로 일어나는 현실과 시뮬라크르를 아우르는 무대 공간의 변화를 모두 포함한다. 이러한 기술적 효과들을 통해서 춤추는 신체는 물리적 공간의 한계는 물론 중력의 제한까지도 넘어서는 것이 가능해지게 되는 것이다. 새로운 기술 매체의 도입에 따라 춤추는 신체는 현실의 흠 패인 공간과 가상의 매끄러운 공간을 오가며 드러나게 된다. 그 대표적인 예는 들뢰즈가 『시네마 *Cinéma*』 1, 2권에서 영화에 나타나는 춤추는 신체로 언급하는 프레드 아스테어(Fred Astaire)의 춤에서도 찾을

11) 앞의 책, p.927.

12) 헐리우드 뮤지컬 코메디 영화인 「로열 웨딩」에서 아스테어는 방안의 벽과 천정을 걸고 뛰면서 춤추는 장면을 연출한다. 이러한 무중력 상태의 춤은 필립 드쿠플레에게 ‘무대 위에서 재현하고 싶었던 장면’으로 영감을 주어 드쿠플레의 작품들에서 재현된다.(노리코시 타카오(2006), 『컨템포러리 댄스 가이드』, 최경주(역)(서울: 북소컴퍼니, 2007). p.146. 그림과 설명 참조.)



〈그림 3〉 프레드 아스테어의
「로열 웨딩」

수 있다. 아스테어는 그의 뮤지컬 영화 「로열 웨딩 *Royal Wedding*」(1951)¹²⁾에서 바닥에서 시작해서 벽면을 걸어 올라가 천정으로 이동하고 다시 바닥으로 돌아오는 무중력 상태의 춤을 춘다. 이는 지극히 일상적인 공간이자 홈 패인 공간인 방이 매끄러운 공간으로 이행했다가 다시 홈 패인 공간으로 돌아오는 과정을 보여준다.

이와 같은 아스테어의 예시는 춤추는 신체가 현실의 홈 패인 공간과 가상의 매끄러운 공간의 경계를 자유롭게 넘나드는 것을 실제적 차원에서 증명하고 있으며, 이는 오늘날 테크놀로지를 이용한 공연들에서 제기되는 ‘신체의 부재’에 대한 반론을 명확히 제시하는 근거가 된다. 즉, 디지털 기술을 통한 공연들에서 무용예술의 가장 핵심적 매체라 할 수 있는 무용수의 현실적인 육체가 드러나 보이지 않음으로 인해서 ‘과연 이러한 작품들을 무용이라 할 수 있는가’에 대한 문제점이 제기되어졌을 때, 춤추는 신체의 실체는 없어진 것이 아니라 디지털 영상과 가상현실(virtual reality)의 공간으로 이동했을 뿐이라는 주장을 할 수 있게 되는 것이다. 들뢰즈의 공간 개념을 근거로 춤추는 신체를 바라보았을 때, 이러한 공연들에서 춤추는 신체는 단지 눈앞에서 사라진 것이며, 그 방향성을 디지털 테크놀로지로 향한 것이기 때문이다. 이처럼 춤추는 신체가 현실적인 육체의 물질적인 차원에서 모방적 재현만을 되풀이 하지 않고, 홈 패인 공간에서 매끄러운 공간으로 이행하며 변형되고, 탈형식화 됨을 발견할 수 있을 때, 무용예술의 영역과 그 가치는 보다 폭넓게 이해되어질 수 있을 것이다.

III. 필립 드쿠플레의 안무특성과 주요작품

이 장에서는 필립 드쿠플레의 안무 특성과 주요한 작품들을 살펴보면서, 그의 무용예술과 들뢰즈의 사유를 연결시켜보고자 한다.

www.kci.go.kr

필립 드쿠플레의 작품들은 무용, 연극, 서커스 등의 다양한 장르를 넘나들며 신체의 시각적인 이미지들을 이해하기 쉽고 유쾌하게 표현한다. 그의 공연들은 예술적인 진지함 보다는 관객의 흥미와 호응을 불러일으키는 대중적인 측면이 더 부각되어지는데, 이는 그가 춤추는 신체의 유희를 통해서 항상 즐거움과 놀라움, 시각적 볼거리들을 선사하고 있기 때문이다. 드쿠플레의 작품이 이러한 특징을 지니는 이유는 반복되고 지루한 것들을 견디지 못하는 그의 성향과 남다른 교육경험이 기여하는 바가 크다고 볼 수 있다.

그는 어린 시절 정규교육을 거부하고 예술가가 되고자 마르셀 마르소(Ecole de Mimodrame de Paris Marcel Marceau) 마임학교에 입학한다. 그러나 여기에서도 매일 반복되는 연습에 지루함을 느끼고 한 달 만에 학교를 그만둔다. 그 후, 드쿠플레는 파리 국립 서커스 학교(École nationale de cirque)에 입학해서 연기, 움직임, 마술, 곡예 등 신체의 다양한 훈련을 배우게 된다. 서커스 학교에 다녔던 2년 동안 그는 각종 서커스 묘기들을 배워서 광대로 공연을 하기도 하지만, 어느 날 우연히 보게 된 바늘레 무용제(Les Rencontres Choerégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis)에서 무용의 신체 표현에 매료되어 춤을 배우게 된다.

드쿠플레가 정식으로 춤을 교육받게 된 것은 그가 18세 되던 해, 그가 양제 국립 현대무용센터(National Center for Contemporary Dance in Anger)에 입학하면서 서부터였다. 당시 국립 현대무용센터의 감독은 미국인 안무가 얼윈 니콜라이(Alwin Nikolais)가 맡고 있었는데, 빛과 소리, 의상과 조형물들을 통해서 무용수 신체의 순수한 형태들을 변형시켰던 니콜라이의 작업들은 드쿠플레의 작품에 많은 영향을 주었다.¹³⁾ 1982년 니콜라이는 드쿠플레에게 뉴욕에서 공부할 수 있는 장학금을 제공해주었고, 미국에서 그는 머스 커닝엄의 비디오 워크샵(Video Workshop) 수업을 듣게 된다. 드쿠플레는 '당시 커닝엄의 수업들에서 자신의 기본적인 신체 움직임들과 무용에 대한 기본적인 관점들을 익히게 되었다고 밝히고 있다.'¹⁴⁾

13) R. Sulcas(2007), Shelving the Snow Globes in Favor of an Inward Look, *The New York Times*, 2002년 3월 4일. 드쿠플레는 자신의 작품에 근본적인 영향을 미친 인물에 대해서 여전히 "나의 스승(My Master)"이라는 말로 얼윈 니콜라이를 언급하고 있다.

14) 앞의 글.

미국에서의 수업을 마치고 파리로 돌아온 드쿠플레는 그의 첫 번째 작품 「야채들의 목소리 *La Voix de Legumes*」를 안무하면서 유머러스하고 대중적인 자신의 독자적인 춤 스타일을 점차 완성시켜 가게 된다. 이듬해인 1983년 그는 자신의 무용단 '데세아(DCA)'¹⁵⁾를 창단한다. 이곳에서는 무용수 뿐 아니라 배우, 무대 의상 디자이너, 음악가, 공중곡예사, 그림자와 빛·색 전문가, 기계 설계사와 건축사 등 다양한 배경을 가진 구성원들이 함께 작업함으로써 드쿠플레의 독특한 작품들을 탄생시키는데 크게 기여하게 된다.

그는 데세아에서의 첫 번째 안무작 「흐린 카페 *Vague Café*」(1983)로 바느레 안무대회 우승과 문화부상을 받고, 이를 시작으로 본격적인 안무가로서의 길을 걷는다. 1989년에는 프랑스 대혁명 200주년을 기념으로 개선문에서 콩코드 광장에 이르는 퍼레이드 「장화의 춤 *La Danse des Sabots*」을 안무했지만, '순수 예술을 하는 지식인 예술가들로부터 '가볍다, 너무 대중적이다, 정체불명이다' 라는 비판을 받았다.'¹⁶⁾ 그의 독특한 작품 이미지와 원색의 의상들, 개성적인 서커스들이 융합된 공연들은 기성 예술계의 시각에서는 낯선 이방인처럼 비추어졌던 것이다. 그러나 그의 작품들은 하늘에서 무용수들이 눈처럼 쏟아져 내리는 장관을 연출한 알베르빌



〈그림 4〉 알베르빌 올림픽의 개막식 공연

15) 데세아(DCA)라는 명칭을 가진 필립 드쿠플레의 무용단은 2차 세계대전당시 사용됐던 조명탄의 이름이자, '드쿠플레와 동지들'이라는 의미를 갖고 있다. 그는 또한 자신의 무용단 이름에 대해서 'D(diversité, 다양성), C(camaraderie, 동료애 또는 집단성), A(agilité, 민첩성)'으로 풀이하고 있다.

16) 조선일보 편집국편(2001), 『지성과 예술의 프런티어』(서울: 조선일보사), pp.214-216.

동계올림픽의 개·폐막식(1992)을 통해서 전 세계적인 찬사를 받으면서 그 예술성을 인정받게 된다.

천 오백명이 출연한 이 공연에서 드쿠플레는 마치 카메라가 회전하면서 촬영하듯 섬세한 현장예술의 역동성을 보여주었고, 작은 디테일과 유머가 살아나는 연출은 독창적인 그의 스타일로 확립되었다.

안무가로서 성공을 거둔 그의 작업은 무용 뿐 아니라 프랑스 국립영화센터의 단편영화상 수상(1986), 플라로이드를 위한 광고로 베니스 영화제 은사자상을 수상(1989)하면서 영화와 광고 제작에도 큰 성과를 거둔다. '무용계의 이단아로 불리던 그의 인기는 현재 국영 프랑스 TV의 블록 광고들을 디자인하고 제작하기에 이르렀다.'¹⁷⁾ 이와 같은 드쿠플레의 작업들은 들뢰즈의 유목적인 사유와 비견된다. 들뢰즈의 사유가 철학적 개념에 근거를 두고 예술을 비롯한 사회, 문화, 정치, 과학 등의 새로운 영역들과 접속하는 것과 같이 그의 예술은 무용에 중심을 두고 끊임없이 새로운 분야로 진출하고 있기 때문이다. 드쿠플레는 "춤은 무슨 일이 일어나든 결국 육체에 관한 것이고 다방면의 연구는 총동적인 표현의 수단일 뿐"¹⁸⁾이라고 밝히면서 자신의 다양한 작업의 중심에는 춤과 신체가 있음을 강조하고 있다.

드쿠플레가 무대 위에서 신체를 표현하는 방식은 조형예술과 공연예술을 통합시킨 니콜라이의 영향을 발견하게 한다. 니콜라이는 오스카 슈렘머(Oscar Schlemmer)와 공감각적 총체예술을 추구했던 바우하우스(Bauhaus)의 이념에 따라 자신의 무대 공간을 시각예술의 조형적인 요소들로 채우고자 하였다. 이에 따라 그의 공연에서는 형태와 색, 음악, 의상 등이 강조되었으며, 무용수의 신체와 움직임은 작품의 조형적인 요소 중의 하나가 되었다. 니콜라이처럼 드쿠플레 또한 관객의 이목을 집중시키는 시각적인 조형요소들을 강조한다. 그리고 니콜라이가 '무용수를 형태적인 관점에서 비인간화시켜 초현실주의적인 환영(illusion)을 형성하는 하나의 오브제로써 표현하고자 했던 것'¹⁹⁾과 같이 무용수의 신체를 특정한 개인에

17) 앞의 책, p.214.

18) 『동아일보』 1999년 4월 5일.

19) 조은숙, 이해경(2007), 오스카 슈렘머와 얼윈 니콜라이의 안무성향에 관한 연구, 『무용예술학연구』 22집, p.216.

고정시키지 않고 여러 이미지들로 나타내고 있다.

이와 같은 드쿠플레의 작품에서 신체는 무용수의 개인적 영역으로 벗어나 다양한 이미지들을 제시할 수 있게 된다. 드쿠플레의 춤추는 신체는 들뢰즈가 현대예술에서 강조했던 ‘우리가 원하는 모든 것이 될 수 있는’²⁰⁾ 다양한 생산과 작동이 일어나는 상태가 되는 것이다. 들뢰즈가 이러한 현대예술의 창조방식을 통해 다양한 변화와 실천이 가능한 유목적 철학의 사유를 이루었다면, 드쿠플레의 무용예술 또한 실제적인 삶의 차원인 무대에서 다양한 이미지들을 창조하고 변화시키는 유목적 신체를 구성했다고 볼 수 있다.

드쿠플레의 작품들에서 우리가 주목해볼 수 있는 점은 니콜라이의 무대에서처럼 조형적인 요소들과의 접속에 머물지 않고 첨단테크놀로지를 이용하여 그 스스로를 복제하거나 분화시키면서 시뮬라크르의 새로운 시공간에 위치하고 있다는 것이다.



〈그림 5〉 조명과 영상 이미지를 사용한 「솔로」

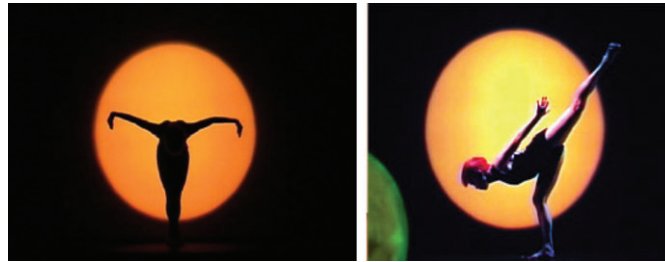
그리고 이처럼 무용수의 춤추는 신체가 실제무대와 가상공간인 시뮬라크르의 차원에 함께 나타나게 되었을 때 관객이 느끼는 감각의 자극은 극대화가 된다.

그의 대표작들을 몇 가지 살펴보자면, 「솔로 Solo」(2003)의 무대에는 커다란 스크린이 등장한다. 이 작품에서 드쿠플레는 영상과 조명, 음악을 조정하는 200개의 신호(cue)와 함께 즉흥적으로 춤을 추는데, 뒤편의 스크린에는 그의 신체가 그림자

20) 들뢰즈는 『프루스트와 기호들』의 2부, 문학기계에서 이러한 현대의 예술작품에서의 창조를 ‘기계’의 개념으로 설명하고 있다. ‘현대의 예술작품은 이것이 되었다가 저것이 되었다가 다시 저것이 되었다가, 여하튼 우리가 원하는 모든 것이 될 수 있다. ... 왜냐하면, 이 예술작품은 ‘작동하니까.’ 현대의 예술작품은 기계이며 그러므로 작동한다.’(질 들뢰즈(1964), 『프루스트와 기호들』, 서동욱·이충민(역)(서울: 민음사, 1997), pp.226-228.

로 투사되거나 미리 촬영된 영상들이 비춰짐으로써 실제 신체와 가상적인 신체가 무대의 한 공간에 존재하게 된다. 이 때, 영상으로 촬영된 그의 신체 이미지와 조명을 이용하여 그 크기를 자유자재로 변화시키는 그림자는 현존하는 그의 신체를 과거 시간과 미래로 나아가는 시간의 분기점 즉, 아이온의 시간에서 바라보게 한다.

이처럼 드쿠플레는 자신의 작품들에서 서커스와 현대무용의 움직임을 가진 배우와 무용수들의 신체를 기반에 두고, 여기에 영상과 디지털 테크놀로지의 기술을 가



〈그림 6〉 영상과 미디어아트를 이용한 「아이리스」

미하여 무대의 다차원적인 공간을 효과적으로 나타낸다. 이러한 안무특성은 그가 일본의 워크샵에서 제작한 「아이리스 Iris」(2003)에서도 발견된다.

이 작품에서 무용수는 동그란 보름달의 영상을 배경으로 춤을 추게 되는데, 이 때 춤추는 신체의 이미지는 처음에는 달을 배경으로 기하학적으로 드러나다가 이후 미디어 아트 기술을 이용하여 무대 전면에 여러 개로 분할되어진다. 무용수의 신체는 이처럼 기술과 접속하여 어느 것이 실제이고, 어느 것이 영상인지 구별할 수 없는 시뮬라크르의 공간으로 무대를 변화되는 것이다. 또한 무용수들의 춤추는 신체는 한정된 곳에 머무르지 않고 무대의 모든 공간을 향해서 분산되어 관객으로 하여금 선택적인 집중을 기울이게 한다. 이러한 그의 무대는 한정된 물리적 공간이었던 홈 패인 공간과 무한한 변화와 다양한 창조가 가능한 시뮬라크르의 매끄러운 공간을 이행하고 있다. 이에 따라 여기에 나타나는 춤추는 신체는 이러한 무대의 새로운 시공간은 물론 일상적인 관점과 시선을 넘어서서 예술작품이 지니는 가상의 세계를 중첩시키며 다양한 이미지와 의미들을 창조하는 유목적 신체로서 논의되어질 수 있을 것이다.

IV. 드쿠플레의 「샤잠 Shazam」에 나타난 유목적 신체

지난 1999년 내한하여 공연되었던 드쿠플레의 「샤잠」(1998)은 마술을 부려 어떤 사물을 나타낼 때 하는 주문을 뜻한다. 이러한 제목을 반영하는 듯 이 작품에서 드쿠플레는 마치 마술사처럼 무용수의 춤추는 신체들을 다양한 모습으로 등장시키고 있다. 따라서 여기에서는 드쿠플레의 「샤잠」이 공연되는 전개순서에 따라 무용수들의 춤추는 신체가 어떻게 아이온의 시간과 매끄러운 공간들에 위치하게 되는지를 살펴봄으로써 그 유목적인 특성들을 읽어보고자 한다.

드쿠플레가 이 작품에서 사용하고 있는 기술들은 카메라 촬영을 통한 비디오 영상, 대형 프로젝터 스크린, 그리고 '라이프 폼(Life forms)' 소프트웨어 등이다. 이러한 일련의 하이테크(Hightech) 기술들은 그동안 춤추는 신체에 부여되었던 순간적이고 일회적인 시간들을 자유자재로 이용하고, 무대의 한정적인 공간들을 극대화시키고 있다. 여기에서 그는 춤추는 신체를 아이온의 시간 속에 위치시킴으로써 무대 공간의 물리적 차원으로부터 작품을 감상하는 인식적인 차원에 이르기까지 좁은 공간과 매끄러운 공간을 자유자재로 이동할 수 있게 한다. 이에 따라 관객은 무용수의 움직임 표현과 다양한 이미지들에 이목을 집중하게 되며, 그러한 순간 춤추는 신체는 한 장소에 머물러 있으면서도 자유롭게 변화하고 이동할 수 있는 유목적인 신체로 이해될 수 있을 것이다.

작품의 도입부에서는 무대 전면의 스크린을 통해 영상이 비추어진다. 사각 프레임 안의 영상에는 무용수들의 눈과 손가락이 클로즈업되거나 마치 액자 속의 인물처럼 전신을 가득 채우기도 한다. 드쿠플레는 이처럼 무용수들의 신체를 아주 가까이 보거나 멀리 떨어뜨려 놓음으로써 실제 신체의 모습과 전혀 다른 이미지들을



〈그림 7〉 「샤잠」의 도입부 영상

만들어내는 것을 즐겨한다. 그가 작품을 창조하는데 있어서 강조하는 것은 '한 시간에 50여개 이상의 다양한 이미지들을 사용함으로써 "관객을 지루하지 않게" 하는 것'²¹⁾이다. 이러한 이미지들은 지나간 과거의 무용수들의 신체를 영상과 프로젝터를

www.kci.go.kr

통해 재현함으로써 무대 위에서 보여 지는 현재의 무용수의 신체로 끊임없이 이행되거나 중첩된다. 이에 따라 관객은 한정된 시간과 공간으로부터 자유로워지는 신체의 다양한 이미지들에 이목을 집중하게 된다.

영상이 끝난 뒤 등장한 무용수들은 무대의 바닥을 열고 지하계단을 통해서 관객의 시야에서 사라진다. 그들이 퇴장한 뒤, 무대 뒷면에 설치되어 있는 두 개의 큰 스크린에는 지하실에서 춤추고 있는 무용수들의 신체를 카메라로 촬영하여 실시간으로 투사한다. 여기에서 실제 존재하는 물리적 공간은 관객에게 보이는 텅 빈 무대와 보이지 않는 지하실의 무대로 분리되고, 무용수들의 춤추는 신체는 홈 패인 공간이라 할 수 있는 기존의 무대와 스크린으로 투영되는 시뮬라크르의 매끄러운 공간에 혼재된다. 즉, 춤추는 신체는 실제 무대와 그동안 볼 수 없었던 지하실의 공간, 그리고 스크린 속의 영상을 자유롭게 넘나들면서 다양한 움직임과 표현들을 창조해낼 수 있게 되는 것이다.

관객이 지하실에서 춤추는 무용수들의 움직임을 두 개의 스크린에 투사되는 영상으로 보는 동안, 실제 무대 위에는 다른 무용수들이 카메라와 사각형의 작은 구조물들을 일렬로 배치한다. 그리고 잠시 후, 스크린은 무대 위의 카메라가 촬영하고 있는 화면으로 전환된다. 그 순간 관객은 무용수들이 작품의 서두에 보



〈그림 8〉 영상 촬영을 재현하는 무용수들

았던 영상이 촬영되는 과정을 무대 위에서 다시 재현하고 있음을 깨닫게 된다. 과거부터 현재에 이르기까지 시간의 흐름을 다시 반복하는 재현의 과정에서 관객은 무조건적으로 바라보았던 영상 속의 신체들이 실제 어떠한 움직임과 의도를 가지고 촬영된 것인가를 세심하게 살펴보게 된다. 이때, 영상으로 기록되어졌던 무용수들의 신체가 현존하는 신체의 움직임에 의해서 관객들의 기억에 되살아나는 것이다. 이로써 관객은 자신이 기억하는 과거의 신체와 현재 눈앞에 움직이고 있는 실제적인 무용수의 신체, 그리고 카메라 앵글에 포착

21) 김신일(2008), 다윈주의 영향에 의한 필립 드쿠플레의 안무성향연구, 『한국체육교육학회지』 제47권, 제4호, p.349.

되어 스크린으로 실시간 투사되는 신체의 확대된 이미지들을 동시에 지각할 수 있게 된다. 이는 들뢰즈의 아이온의 시간개념이 실제적인 삶의 차원에서 시뮬라크르를 만들어내는 무용예술에 의해 실현되는 것이라 볼 수 있을 것이다.

공연이 진행될수록 작품에서는 ‘춤은 땅에 발을 딛고 추는 것만이 아니라 바다, 공중, 사이버(cyber) 등 어떤 공간에서라도 가능하다’²²⁾고 했던 드쿠플레의 안무관을 반영하는 듯 춤추는 신체가 지나는 시공간의 영역을 점점 확장된다. 뒷면이 비치는 투명한 삼면거울은 무용수의 신체를 다방면에서 바라볼 수 있게 함과 동시에



〈그림 9〉 투명한 삼면거울과 무용수의 춤추는 신체

춤추는 신체의 복수적인 이미지의 연출이 가능해진다. 이 작품에서 거울은 단지 신체를 비추기만 하는 것이 아니라 조명의 투과에 따라서 투명하게 변환된다. 이에 따라 관객은 거울의 앞, 뒷면에서 춤추는 신체와 거울에 비친 그들의 신체들을 한 공간 안에서 모두 바라볼 수 있게 된다. 그리고 이러한 거울의 효과는 다시 무대 위와 아래를 비추는 연출을 통해서 바닥에서 있는 실제 신체와 이를 반사하는 천정에 매달려서 있는 신체들로 나타나기도 한다.

거울이 비교적 아날로그적인 공간을 연출했다면, 커닝엄이 사용하여 유명해진 라이프 폼은 춤추는 신체의 가상 이미지를 무대 전체에 투사함으로써 중력의 영향을 받지 않는 디지털 공간의 효과를 극대화시킨다. 「샤잠」의 무대에는 라이프 폼을 이용하여 실제 무용수들의 춤과 그들의 신체를 디지털로 변환한



〈그림 10〉 실제 무용수와 가상의 춤추는 신체 이미지

가상의 춤추는 신체가 함께 등장하는데, 이 때 확장된 가상의 신체들은 실제 무용수

22) 佛 필립 드쿠플레 ‘서커스 무용’ 내한공연, 『연합뉴스』, 2000년 9월 13일.

와 분신처럼 서로 대칭을 이루거나, 대조적인 크기를 드러내기도, 여러 개의 다중적인 신체들로 분산된다. 라이프 폼 소프트웨어를 이용한 3D 영상은 여기에서 실시간으로 무대에 출력되는 가상의 신체와 실제 무용수의 신체, 그리고 이 둘의 그림자 신체들을 모두 한 순간에 등장시킨다. 이는 일회적인 춤추는 신체를 아이온의 시간에 위치시켜 그동안 볼 수 없었던 새로운 이미지들을 창조함과 동시에 관객에게 신선한 시각적 지각을 제공하며, 동일한 무용수의 신체를 실제적 신체, 가상의 신체, 그림자 신체로 분리하여 한 공간에서 충돌되게 함으로써 무대를 매끄러운 공간으로 연출하고 있다.

작품의 마지막 장면은 다시 무용수가 등장하지 않는 무대 전면을 가득 채우는 영상으로 되돌아간다. 그리고 프레드 아스테어의 「로열 웨딩」에서 영감을 받은 무중력 상태의 신체의 움직임 영상이 등장한다. 기하학적 무늬의 프레임을 이용하여 무대 안에 또 다른 틀을 만들고, 알록달록한 서커스의 광대 의상을 입은 무용수들은 아크로바틱(acrobatic)한 동



〈그림 11〉 무중력 상태에서 춤추는 신체의 아크로바틱한 움직임들을 보여주는 피날레 영상

작들과 함께 중력의 영향을 받지 않는 형태로 신체를 쌓아 올린다. 여기에서 무용수들의 신체는 과거 광대들이 전통적인 기예와 아슬아슬한 긴장감을 주는 모기로 관객에게 탄성을 자아냈던 반면, 테크놀로지와 결합하여 감각적인 예술작품의 유희를 선사한다.

이제까지 장면별로 살펴본 드쿠플레의 「샤잠」에 나타난 춤추는 신체들은 다양한 기술들을 사용하여 기존의 무대에서 일어날 수 없었던 움직임 표현과 감각들을 창조하는 것을 알 수 있다. 이로부터 관객은 춤추는 신체를 한정된 순간이 아닌 예술작품을 기억할 수 있는 순간의 시간, 즉 아이온의 시간에서 지각할 수 있으며, 무대 또한 한정된 공간에 머무르지 않고 시뮬라크르의 세계를 실제 삶의 차원에서 드러낸다. 이로부터 드쿠플레의 춤추는 신체들은 유목적인 특성을 지니고 있음을 예증할 수 있으며, 이는 비단 드쿠플레의 신체 뿐 아니라 무용예술에서 보여 지는 무용

수들의 신체가 유목적인 특성들을 잠재하고 있음을 시사해 준다.

V. 결 론

인간의 신체와 그 움직임은 체계적인 언어와 논리적 사고 이전에 존재했으며, 신체가 행동하고 경험하는 실천적인 삶의 영역은 정신이 이루어 낸 이성적 사유의 영역보다 다양하고 복합적인 의미들을 포괄하고 있다고 할 수 있다. 따라서 이러한 신체와 그 표현을 핵심적인 매체로서 갖는 무용예술은 여타의 예술이나 사유보다도 풍부한 인간성과 근원적인 의미의 세계를 가진다고 할 수 있을 것이다. 이는 오랜 역사동안 인류의 가장 가까이에 자리하고 있는 춤의 존재는 물론, 어떠한 글과 말로도 표현할 수 없는 감정과 감각들이 발견되어지는 무용작품들에서 증명된다.

그러나 그동안 춤추는 신체의 가치는 논리적 이성과 정신의 사유가 선점한 절대적 우위로 인해 철학과 미학의 차원에서 진지하게 다루어질 기회를 충분히 갖지 못했다. 이에 본 연구에서는 신체를 긍정하고 주목하며, 예술을 철학적 사유와 대등하게 위치시키는 들뢰즈의 사유를 적용하여 춤추는 신체의 유목적 특성을 논의해보았다. 들뢰즈는 전통철학의 사유구조를 전복시키고자 하는 자신의 철학적 목표에서 정신에 대비되는 신체를 강조하고, 논리적인 사유의 견고한 체계를 유연하게 변화시키기 위해 무질서한 혼돈의 감각을 갖는 예술을 적극적으로 활용하고 있다.

본 연구에서는 전통적인 시간의 흐름과 공간에 대한 인식을 새롭게 쇄신하고 있는 아이온의 시간과 매끄러운 공간의 개념을 근거로 춤추는 신체를 유목적 특성을 지니는 것으로 지각할 수 있는 논의를 이끌어내고자 하였다. 이를 통해 춤추는 신체는 그동안 언제나 삶의 의미 있는 기억들을 생성하는 아이온의 시간에 있음을 알 수 있었고, 무용공연이 이루어지는 무대 또한 한정된 공간이 아닌 물리적 차원과 관습적인 차원 모두를 변화시킬 수 있는 방향성을 가진 공간으로 설명될 수 있겠다. 이로부터 우리는 한정된 시간과 공간을 지속적으로 변화시키면서 규정된 척도와 경계에 얽매이지 않는 춤추는 신체의 유목적 특성을 주지할 수 있게 된다.

특히, 본 연구에서 들뢰즈의 유목적 신체를 예증하기 위해 살펴보았던 드쿠플레

www.kci.go.kr

의 「사잡」은 실시간 카메라 촬영을 이용한 영상, 프로젝터 스크린, 라이프 폼 소프트웨어 등의 첨단 테크놀로지를 사용하여 기존의 시공간에서 일어날 수 없었던 다양한 움직임 표현들과 감각들을 창조해냄을 알 수 있었다. 이러한 드쿠플레 작품의 분석은 들뢰즈의 아이온의 시간과 매끄러운 공간의 사유개념에 근거한 논의가 기존의 시공간에 대한 인식론적 층위를 벗어나 춤추는 신체를 지각할 수 있는 다양한 방식과 그것이 지니는 표현의 역량을 확인할 수 있는 기회가 되었다.

들뢰즈의 절친한 동료인 푸코(M. Foucault)는 “다가오는 21세기는 들뢰즈의 세기가 될 것이다.”라고 말했다. 그리고 이를 반증하는 듯 오늘날 들뢰즈의 사유는 방대한 영역에서 주목받고 있다. 이는 그의 사유가 정초되지 않고 어느 영역과 연결되어 지든지 새로운 의미를 생성함으로써 그 효용성과 활용의 가치를 인정받고 있기 때문이라 본다. 본 연구는 국내는 물론 해외의 연구들에서도 아직은 초기단계에 머물러 있는 들뢰즈 사유와의 연결을 통해 무용미학의 담론에서 다루어질 수 있는 춤추는 신체의 다양한 의미와 가치의 변화들을 살펴보았다. 이를 마무리하며 강조하고 싶은 점은 난해하고 복잡한 어휘들로 서술하고 있는 들뢰즈의 철학적 개념들보다 오히려 역동적인 움직임을 가지고 생생한 표현과 힘을 드러내는 춤추는 신체야말로 그가 강조했던 사유의 주체로 생각되어질 수 있다는 점이다. 무용예술이 지니는 무한한 감각의 세계와 실제 삶의 차원에서 행동하는 춤추는 신체는 들뢰즈가 주장했던 긍정과 기쁨의 철학을 실천하고 있기 때문이다. 지금도 춤추는 유목적 신체들은 아이온의 시간에 영원이 존재하고, 매끄러운 공간과 흠 패인 공간을 끊임없이 이동하면서 삶의 의미들을 창조하고 있다. 이러한 춤추는 신체의 역량으로 “21세기는 무용의 세기가 되기를” 희망해 본다.

■참고문헌

- 노리코시 타카오(2006). 『컨템포러리 댄스 가이드』, 최경주(역). 서울: 북쇼컴퍼니. 2007.
니체, 프리드리히 (1883). 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』. '몸을 경멸하는 자들에 대하여' 중에서. 장희창(역). 서울: 민음사. 1999.
들뢰즈, 질(1964). 『프루스트와 기호들』. 서동욱, 이충민(역). 서울: 민음사. 1997.

- _____ (1968). 『차이와 반복』. 김상환(역). 서울: 민음사. 2004.
- _____ (1969). 『의미의 논리』. 이정우(역). 서울: 한길사. 2000.
- _____, 펠릭스 가타리(1980). 『천개의 고원』. 김재인(역) 서울: 새물결 출판사. 2004.
- 알터, 주디스 B.(1991). 『무용: 그 실제와 이론-18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』, 김말복(역), 서울: 예전사. 1997.
- 이정우(1999). 『시물라르크의 시대』. 서울: 기획출판 거름.
- 조선일보 편집국편(2001). 『지성과 예술의 프런티어』. 서울: 조선일보사.
- 펜처, 고든 & 제랄드 마이어스 (편) (1981). 『무용의 철학』. 김말복(역). 서울: 예전사. 1993.
- 김말복(1995). 무용예술의 정체성에 대한 고찰. 『미학』 20, 73~114
- 김신일(2008). 다원주의 영향에 의한 필립 드쿠플레의 안무성향연구. 『한국체육교육학회지』 47(4호): 343~354.
- 조은숙, 이해경(2007). 오스카 솔렘머와 얼윈 니콜라이의 안무성향에 관한 연구. 『무용예술학연구』 22: 205~223.
- 『동아일보』, 1999년 4월 5일.
- 佛 필립 드쿠플레 ‘서커스 무용’ 내한공연. 『연합뉴스』, 2000년 9월 13일.
- Sulcas, Roslyn(2007). Shelving the Snow Globes in Favor of an Inward Look. New York: *The New York Times*.

논문투고일	2011년	2월	28일
심사일		3월	7일
심사완료일		3월	20일

Abstract

Discussion about the Nomadic Body in Dance Art from the Perspective of the Thought of G. Deleuze

- Focusing on Philippe Decouflé's 「Shazam」 -

Ilhwa Na
Lecturer
Department of Dance
Ewha Woman's University

This study aims to identify the nomadic characteristics of the dancing body based on Gilles Deleuze's thought concerned with time and space, and to illustrate this with actual dance works focusing on Decouflé's 「Shazam」.

For this study, first, the concepts of Ion and a smooth space were understood by centering on books by Deleuze, and the theoretical background was prepared by looking into the characteristics of the choreography and the representative works of Philippe Decouflé. From these discussions, the temporality and momentary nature of a dancing body was able to be explained in the context of enabling unceasing changes and creation through the concept of Ion and a smooth concept. And this thesis was to suggest the basis for the discussion about dancing by closely relating the world of 'simulacre', which was emphasized by him, to art.

Existing studies that have discussed dancing art by applying the philosophy 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 differentiated from previous studies because it understood the thought of Deleuze by focusing on his writings, books, and papers as well as his posthumous books, and discussed the dancing body based on the thought. This is meaningful in that it is able to extend the scope of dance aesthetics and draw out various topics of discussion by interpreting the dancing body at the level of dancing art, which was not dealt with by Deleuze.

keywords: Nomadic Body(유목적 신체), Deleuze(들뢰즈), Ion(아이온의 시간),
Smooth Space(매끄러운 공간), Philippe Decouflé(필립 드쿠플레)

www.kci.go.kr