

바디우의 비미학과 ‘사유의 은유로서의 춤’에 관한 고찰

나 일 화*

I. 서론	IV. 결론
II. 알랭 바디우의 비미학과 예술-철학의 도식	참고문헌 Abstract
III. ‘사유의 은유로서의 춤’과 무용예술의 정체성	

1. 서론

컨템포러리 댄스(contemporary dance)로 통칭되는 최근의 무용 작품들은 전통과 현대, 클래식 발레와 현대무용(modern dance), 동양과 서양, 남성성과 여성성 등 서로 상반된 영역들이 각각 개별적으로 고수되거나 또는 그 경계를 넘어서 혼재되는 다채로운 양상을 지닌다. 이처럼 과거 어느 시대보다도 가장 넓은 범위로 확장되어 있는 컨템포러리 댄스의 특성을 명확히 정의한다는 것은 불가능하다. 미학자 아서 단토(A. Danto)는 컨템포러리 예술에 대해서 “가장 분명한 의미는 단순히 지금 무언가가 일어나고 있다는 것이다. ... 컨템포러리 미술은 분명히 시간의 검증을 통과하지 않은 것이다.”¹⁾라고 설명한다. 즉, 완료된 시간이 아닌 현재 진행되는 컨템포러리 댄스를 명확하게 정의하거나 특정한 양상으로 규정짓는 것은 쉽지 않다.

* 이화여자대학교 강사, whitespica@naver.com

1) 아서 단토(1997), 『예술의 종말 이후 After the end of art -Contemporary art and the pale of history』, 이성훈, 김광우(역)(서울: 미술문화, 2004), p. 52. 이 책에서 단토가 말하는 ‘예술’은 ‘미술’이며, 그 예시 또한 미술작품들을 중심으로 서술된다. 그러나 모던과 포스트모던, 컨템포러리 미술에 대한 그의 미학논의는 무용은 물론 예술 일반에 적용가능하다고 본다.

오히려 그러한 시도는 장르의 경계가 허물어지고, 절대적인 의미의 개념화 대신 다양한 해석의 가치에 무게를 두는 오늘날의 예술의 흐름에 역행하는 것으로 논란의 여지를 제공하게 될 것이다.

그렇다면 컨템포러리 댄스의 시대에 우리가 무용의 본질이라 말할 수 있는 것은 무엇이며, 무용예술의 정체성은 어떻게 논의되어질 수 있을까? 본 연구는 이러한 연구자의 의문으로부터 시작되었으며, 그 질문에 대한 답변을 제시하기 위해 알랭 바디우(Alain Badiou)²⁾의 비미학과 무용에 대한 사유에 나타나는 하나의 철학적 답안을 살펴보고자 한다. 아직 국내에 잘 알려지지 않은 철학자 바디우는 현대철학의 거대한 담론이었던 ‘주체의 죽음’과 ‘형이상학의 종말’이라는 시대적 흐름에 대항하여 주체의 개념을 새롭게 재정립하고, 진리의 고유성에 대해 말할 수 있는 철학적 사유의 가능성을 주장한다. 이는 현대 예술의 차원에서도 마찬가지로 ‘작가의 죽음’과 ‘작품의 의미 해체’가 이루어졌음에도, 여전히 예술의 본질과 그것이 지닌 고유한 진리에 대해 논의할 수 있음을 시사한다.

이에 따라 본 연구의 목적은 예술에 대한 바디우의 미학적 관점들을 살펴보고, 그가 무용에 대해 쓴 ‘사유의 은유로서의 춤’이라는 글을 분석해봄으로써 무용예술의 본질과 정체성을 고찰해보는데 있다. 바디우는 자신의 저서 『비미학 *Petit manuel d'Inesthétique*』(1998)³⁾에서 그의 미학적 견해를 자세히 서술하고 있으며, 이 책의 한 챕터를 ‘사유의 은유로서의 춤’이라는 제목으로 무용에 대해 다루고 있다. 그러나 이러한 저술에도 불구하고 그동안 무용예술의 영역에서 바디우의 춤

2) 알랭 바디우(1937-현재)는 1969년-1996년까지 파리 8대학의 철학과 교수이자 극작가, 시인으로 활동하였으며, 현재 파리고등사범학교의 철학과 학과장을 역임하고 있다. 푸코(M. Foucault)와 데리다(J. Derrida), 들뢰즈(J. Deleuze) 사후 현존하는 프랑스 현대철학의 마지막 거장으로 일컬어지고 있는 그의 사유는 수학, 정치이론, 예술, 정신분석을 아우르는 방대하고 치밀한 철학체계를 구축하고 있다.

3) 이 책은 바디우의 비미학에 대한 소개와 시, 춤, 연극, 영화, 산문 등의 예술 장르에 대한 비미학적 사유를 담고 있다. 1998년 프랑스에서 발간된 이 책의 원제를 한글로 직역해보자면 “비미학에 대한 작은 지침서” 정도가 되겠지만, 여기에서는 한글 번역본의 제목을 그대로 따른다. 또한 본고에서는 연구자가 언급하는 ‘무용’이라는 용어 외에 바디우의 텍스트에 나타나는 ‘춤’이 둘 다 사용된다. ‘무용’과 ‘춤’은 동일한 의미를 가지고 있는 어휘이지만, 바디우가 언급하는 니체의 사유에서의 ‘춤’이나 플라톤이 언급하는 ‘춤’은 있는 그대로의 자연스러운 움직임이라는 뉘앙스를 더 잘 포함하는 것 같다는 판단 하에 철학 텍스트 부분에 한해서 ‘춤’이라는 용어를 사용하였다.

에 관한 사유는 한 번도 연구의 주제로 다루어지지 않았다. 이에 본고는 바디우의 비미학에 대한 이해와 무용에 대한 그의 사유를 소개하는데 중점을 두고자 한다. 이를 위해 본문에서는 먼저 바디우가 『비미학』에서 비판하고 있는 예술과 철학의 3가지 도식들을 중심으로 그의 비미학적 사유를 이해하고, 그가 니체 철학과 말라르메(S. Mallarmé)의 글을 토대로 전개하는 ‘사유의 은유로서의 춤’과 무용의 원리들에 대해서 살펴보고자 한다. 이는 바디우의 철학적 개념보다 미학적 차원을 강조하고, 무용미학의 논의들에 적용되어질 수 있도록 무용예술의 측면에서 접근하여 앞으로의 후속연구를 위한 토대를 제공한다는 점에서 그 필요성과 의의를 가진다.

II. 알랭 바디우의 비미학과 예술-철학의 도식

알랭 바디우는 그의 저서 『비미학』의 서문에서 다음과 같이 ‘비미학’이라는 새로운 개념을 정의한다.

“비미학(inesthétique)”이라는 말은 철학과 예술이 맺는 관계를 가리키는 것으로, 이 관계에서 예술은 스스로 진리를 생산하는 것으로 간주되며, 이 관계는 어떤 방식으로도 예술을 철학을 위한 대상으로 만들려하지 않는다. 미학적인 사변에 반하여, 비미학은 몇 가지 예술 작품들의 독립적인 실존이 만들어내는 순전히 철학 내적인 효과를 기술한다.⁴⁾

위의 정의에서 알 수 있듯이 그의 비미학은 예술이 철학의 사유 대상으로서만 존재했던 미학적 사변 일반에 대해 비판을 가한다. 미학적 전통에서 예술은 철학의 인식 또는 지각의 대상으로서만 존재의 가치가 있었기 때문이다. 다시 말해서 예술적 진리가 예술 작품 자체에서 생성되는 것이 아니라 그것을 사유하는 철학적 영역에서 이루어지는 것으로 보았던 것이다. 바디우는 이러한 철학과 예술의 전통적 구도를 벗어나 새로운 관계를 정립하고자 했으며, 그 새로운 예술과 철학의 관계를 ‘비미학’이라 정의한다. 그러므로 그가 말하는 비미학에서 ‘비(anti)’는 미학이 아님을 의미하는 것이 아니라, 그동안 우리가 생각했던 일반적인 미학의 범위 또는 미학의

4) 알랭 바디우(1998), 『비미학』, 장태순(역)(서울: 이학사, 2010), 서문.

사변에 반대하는 ‘반-미학적 시각’⁵⁾으로 이해되어야 한다.

비미학의 정의에 이어 바디우는 그동안의 역사 속에 존재했던 예술과 철학의 관계에 대한 이해방식을 세 가지 예술-철학의 도식⁶⁾으로 설명한다. 그는 예술과 철학의 관계에서 진리가 어떻게 사유되는지를 주목하면서, 이제까지의 미학적 인식을 비판하고 있는데, 결론적으로 바디우 비미학의 목표는 이러한 세 가지 도식을 넘어서는 제 4의 새로운 도식을 구성하는 것이라 할 수 있다. 여기에서는 바디우가 정의하는 세 가지 예술-철학의 도식들을 무용미학의 내용들과 관련하여 간략히 살펴보고도록 하겠다. 이로부터 바디우가 지적하는 그동안의 미학이 가졌던 한계를 이해하는 한편, 무용에 대한 비판적 인식들을 제고해보고자 한다.

바디우의 예술-철학의 도식 중 첫 번째는 ‘교육적 도식(schéme didactique)’이다. 이 도식의 테제는 ‘예술은 진리를 담을 수 없다거나, 또는 모든 진리는 예술 밖에 있다는 것이다.’⁷⁾ 이와 같은 이해방식은 플라톤으로부터 비롯된 것으로 플라톤의 이러한 태도는 그가 서양철학에 미친 영향만큼이나 미학적 시각에도 실로 지대한 효과를 지속했다. 플라톤은 왜 예술이 진리를 담을 수 없는 것이라고 했는가? 그는 예술을 어떤 대상에 대한 모방 행위로 본다. 그에게 현실세계는 참된 의미를 가진 이데아계의 모방인데, 예술은 이러한 현실을 다시 모방하는 ‘모방의 모방’으로 진리에서 가장 멀리 떨어진 것이었다.⁸⁾ 그러나 바디우가 보기에 예술에 대한 플라톤의 논쟁의 핵심은, ‘예술을 단지 사물의 모방으로서 여기는 것 보다 ‘진리가 가져오는 효과의 모방’으로 보는 데에 있다. 그 때문에 예술의 모방은 플라톤에게 직접성의 범주에서 사유된다. 다시 말하자면, 우리가 누구나 알고 있듯이 예술은 우리 모두에게 현실적이고 직접적인 형태로 보여 지는데, 플라톤은 이처럼 예술이 직접적으로 그려내는 진리의 효과를 일종의 ‘매력(charme)’으로 간주한다. 그런데, 이로부터 한 가지 문제가 생겨난다. 플라톤에게 진리는 사물의 본질이자 세계의 원형

5) 미학자 자크 랑시에르는 현대의 ‘반-미학’은 모더니즘의 방어적 형태이며, 바디우의 비미학은 이러한 반미학의 합의로 귀결된다고 말한다. (자크 랑시에르(2004), 『미학안의 불편집』, 주형일(역)(경기도: 도서출판 인간사랑), p. 116. 참조.)

6) 예술과 철학의 관계에 대한 도식을 본고에서는 편의상 ‘예술-철학의 도식’이라 표기하겠다.

7) 알랭 바디우(1998), p. 11.

8) 김말복(2003), 『무용예술의 이해』(서울: 이화여대출판부), p. 44. 참조.

인데, 그러한 진리가 예술에서 매력이라는 형태로 실존할 수 있게 된다면 진리에 대한 그의 변증법은 고유한 의미를 잃게 되는 것이다. 그러한 이유로 플라톤은 예술이 보여주는 매력, 즉 직접적인 진리란 거짓 진리임을 폭로할 수밖에 없었고, 예술의 본질은 그것의 '효과'에 있다고 주장한다. 그리고 그가 예술에 허용했던 것은 어떠한 목적과 수단을 이용해서 진리를 교육할 수 있는가 하는 '수단적'인 부분에 한정되었다.

예술에 대한 플라톤의 입장은 무용에 있어서도 마찬가지다. 그는 자신의 저서 『이온 Ion』과 『대화편 Phaedrus』에서 '인간에게 강력한 흡인력을 지니는 춤의 독특한 매력은 인정하지만, 그 평가적 측면에서는 춤이 사람을 정신적으로 눈이 멀게 하기 때문에 나쁘다고 판단한다.'⁹⁾ 이것은 바디우가 주목하는 플라톤의 예술에 대한 교육적 도식과 정확히 일치한다. 즉, 플라톤은 무용을 세계의 진상(眞想)에 대한 이중모방이 아닌, 진리의 효과를 모방하는 직접적인 형태로 바라본다. 그러나 그는 말년의 저서 『법률 Law』에서 "춤 출줄 모르는 사람은 교육받지 않은 자"임을 강조하면서 무용에 관한 비판의 자세를 수정한다. 실제로 그리스 젊은이들을 교육하는 예술 교육의 중심에는 관중이 참여하는 무용이며 근본적으로 원무(圓舞)의 형태를 가진 '코레이아(Chorea)'¹⁰⁾가 있었다. 그러나 플라톤이 코레이아에서 강조하고 있는 것은 무용의 예술적 측면보다는 단지 신체단련과 조화로운 심신을 위한 교육적인 측면에 한정되었다.¹¹⁾ 즉, 그가 인정했던 무용의 매력은 진리에 이를 수 있도록 교육하는 수단으로서만 기능할 수 있었고, 그러한 진리의 효과는 건강한 신체의 훈련과 조화로운 심신을 유지하기 위한 교육으로서 기능할 때에만 그 존재를 인정받을 수 있었던 것이다. 이러한 플라톤의 교육적 도식에서 진리는 무용의 외부, 즉 철학에 있었으며 무용이 지닌 진리를 교육하는 효과는 철학적 사유에 의해서 통제되었음을 알 수 있다.

9) 앞의 책, p. 45.

10) 김말복(2010), 『무용예술코드』(경기도: 한길아트), pp. 492-494. 참조.

11) S. Lonsdale(1993), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*(London: The Johns Hopkins University Press), p. 25. 참조. 또한 플라톤은 『법률』 7장에서는 모든 시민을 위한 레퍼토리에서 신체를 모방하는 진지한 종류의 무용으로 전쟁무용(pyrrhic dance)과 평화무용(peaceful dance)에 대해 설명하기도 한다.

바디우의 두 번째 도식은 이러한 교육적 도식과 대립되는 낭만적 도식(schéme romantique)이다. 이 도식의 테제는 오직 예술만이 진리에 이를 수 있다는 것이다. 말하자면, 낭만적 도식에서는 그동안 철학이 가리키기만 했던 진리를 예술은 실제로 완수하게 된다. 여기에서 '예술은 진리의 현실적인 실체이고 이상의 구현으로 나타나며, 예술가는 절대적 주체로 승화된다.'¹²⁾ 그렇다면, 무용에서의 낭만주의는 어떠한가. 19세기 초반 「라 실피드 *La Sylphide*」(1832)를 필두로 나타난 낭만발레는 무용의 역사에서 황금기를 누렸다. 그것은 당시 혼란스러운 사회의 요구와 문화적 변동을 완벽하게 수용하여 현실 도피적이고 환상적인 이미지들을 무대 위에 직접적으로 현시함으로써 관객의 이목을 사로잡았다. 이러한 낭만 발레는 요정과 같은 초현실적 인물과 현실에서는 이루어질 수 없는 사랑의 이상을 구현해냈고, 그러한 이상을 자신의 신체를 통해 표현해낸 낭만 발레리나들은 절대적인 예술의 주체로 자리매김 하게 되었다.

바디우가 이와 같은 낭만적 도식에서 지적하는 문제는 '진리가 예술에 내재적이기는 하지만, 예술적 진리의 독특성이 사유되고 있지 않다'는 점이다. 왜냐하면 낭만적 도식에서 진리를 현실화 하는 예술은 실제 삶과 따로 분리되어지지 않고, 스스로 자신의 고유한 독특성을 포기함으로써 그 정체성을 확립할 수 있기 때문이다. 예컨대, 낭만 발레리나가 현실화하는 상상의 인물로서 요정의 이미지와 이를 수 없는 사랑의 이상향은 실제 삶의 차원에서 낭만 발레리나와 별개로 분리되어지지 않는다. 바디우가 지적하는 이러한 낭만적 도식의 문제점은 회화나 음악, 시와 같은 타 예술 장르들보다 특히 무용예술에서 더 부각되어진다. 왜냐하면 무용예술의 주요한 매체가 삶과 가장 현실적으로 가까운 위치에 있는 신체이기 때문이다.

마지막으로, 바디우가 고전적 도식(schéme classique)이라 부르는 세 번째 도식은 앞의 교육적 도식과 낭만적 도식의 대립을 화해시킨다. 즉 예술은 철학적 사유로 통제해야하는 교육의 수단도 아니고, 동시에 복종의 대상도 아니다. 바디우는 이러한 도식이 아리스토텔레스로부터 정초되었다고 본다. 아리스토텔레스는 예술의 고유성이 철학적 인식에 있는 것이 아니라 감정의 정화(catharsis)에 있음을 주장하

12) 박기순(2008), 알랭 바디우의 비미학 - 모더니즘의 완성으로서의 예술에 대한 무신론적 사유, 『미학』 53, p. 9.

며 예술을 플라톤의 추방으로부터 구원해낸다. 여기에서 예술은 진리에 이르지 못하는 것이지만, 그러한 이유로 철학의 비난을 받지 않는다. 왜냐하면 고전적 도식에서 생각하는 예술의 목표는 결코 진리가 아니기 때문이다.

고전적 도식에서 예술을 판단하는 기준은 ‘즐거움’이며, 그것은 곧 ‘진리와의 닮음’을 의미한다. 즉, 예술을 진리와 전혀 상관없는 별개의 것으로 분리시킴으로써 고전적 도식에서 예술과 철학은 비교적 평화로운 관계를 유지했고, 고전주의자들에게 예술에 대한 문제를 발생시키지 않았다. 그들에게 예술이란 철학적 사유로 통제해야하거나 절대적으로 복종해야 할 대상이 아니라 사유와 분리되어 있는 개별적인 영역이었던 것이다. 그러나 이러한 고전적 도식에서 예술은 상상계의 영역에 속하는 것으로, 어떠한 사유가 아니라 ‘즐거움’을 유발하고 이를 전이시키는 작용을 할 뿐 모든 진리와 무관해진다. 여기에서 ‘철학은 미학으로 기능하여 예술적 즐거움의 규칙들에 대한 자신의 의견을 제공’하며 예술의 곁에 자신의 권리를 마련한다.¹³⁾ 니체와 현상학 이후 무용미학의 논의들은 무용작품이 철학적 사유로 읽기의 대상이 되는 이러한 고전적 도식의 이해관계에서 이루어져 왔다. 무용은 진리를 포함하는 영역이라기보다는 그것과 분리되어 관객으로 하여금 ‘쾌(pleasure)’ 즉, 즐거움을 유발하는 예술로서 간주되었으며, 그 의미와 표현들은 철학적 사유의 다양한 의견들을 발생시켜 온 것이다.

앞서 밝힌 것과 같이 바디우 비미학의 목표는 이러한 세 가지 도식들에 해당되지 않는 제 4의 도식을 제시하는 것이다. 그는 오늘날 교육적, 낭만적, 고전적 도식들이 포화상태에 이르렀으며, 예술과 철학 사이의 연관성은 도무지 찾아볼 수 없는 상태가 되었다고 판단한다. 그로부터 그는 네 번째의 새로운 도식의 성립이 필요함을 강조하고 있으며, 그것은 바로 그가 주장하는 비미학과 일치한다. 바디우의 비미학에서 예술작품은 더 이상 철학의 사유 대상이 아니라 ‘그 스스로 진리를 생성하는’ 진리의 영역으로 인정된다. 그러므로 예술에서의 진리는 다른 영역의 진리들과 서로 환원될 수 없는 독특한 것이다. 이러한 바디우의 비미학에서 철학은 더 이상 예술에 대한 인식 주체의 위치에 있지 않고, 예술과의 이해관계에서도 벗어난다. 그는

13) 알랭 바디우(1998), pp. 16-17.

다음과 같은 비유로 예술과 철학의 이해관계를 설명한다.

사실 철학은 진리와 만남에서 중매쟁이며, 참의 투쟁이다. 그리고 아름다운 만남은 여자에게 있어야 되는 것이지 투쟁이에게 요구되는 것이 아닌 것처럼, 진리는 예술적이거나 과학적이거나 정치적이거나 사랑에 관한 것이 철학적인 것은 아니다.¹⁴⁾

이러한 그의 비미학적 사유에서 진정한 문제는 예술에 내재하는, 그리고 예술이 생산하는 진리의 고유함을 사유하는 것이다. 그리고 이러한 예술의 진리를 사유하는 적합한 단위는 예술작품이나 예술가가 아니라 '작품들' 이라고 말한다. 말하자면 예술적 진리는 유한하고 단일한 예술작품이나 한명의 예술가가 아니라 수많은 예술작품들이 구성하는 하나의 '예술적 짜임(configuration artistique)'¹⁵⁾에 있다고 강조하는 것이다. 그렇다면, 무용예술이 지닌 고유한 예술적 짜임에서 그것이 가진 진리는 바디우에게 어떻게 읽혀질 수 있을까. 그것은 다음 장에서 그가 쓴 '사유의 은유로서의 춤' 을 중심으로 살펴보고자 한다.

III. '사유의 은유로서의 춤' 과 무용예술의 정체성

바디우는 『비미학』 6장 '사유의 은유로서의 춤' 이라는 제목의 글에서 무용에 대한 자신의 생각을 정리하고 있다. 여기에서 그가 말하고자 하는 무용은 니체의 사유를 근거로 하고 있다. 또한, 여섯 가지 춤의 원리에 대한 그의 생각은 시인 말라르메가 춤에 대해 쓴 두 편의 글을 바탕으로 두고 있다. 이 장에서는 무용에 대한 바디우의 비미학적 텍스트를 분석해보고, 이로부터 오늘날 무용예술의 본질과 그 정체성에 대해 논의할 수 있는 내용들을 살펴보고자 한다.

14) 앞의 책, p. 24.

15) 예술적 짜임' 은 바디우에게 있어 중요한 무한과 유한 사이의 관계를 내포하고 있다. 즉, 그에게 있어 진리는 유한한 것이 아니라 무한한 다수성(multiplicité)으로 구성되기 때문이다. 시공간에서 객관적 실체로 모습을 드러내는 하나의 예술작품은 본질적으로 유한함을 지니고 있으므로, 특정 예술작품에 근거하는 진리를 주장하게 되면 진리는 유한한 것이 된다. 따라서 바디우에게 하나의 예술적 진리는 무한한 다수의 작품들로 이루어져 있으며, 하나의 작품은 어떠한 예술적 진리의 한 주체점(point-sujet)이라 할 수 있다.

1. 바디우의 '사유의 은유로서의 춤'

예술에 대한 바디우의 사유는 상징적 예술에 대한 헤겔의 도식을 계승하고 있다. 그러나 헤겔에게 있어 첫 번째 예술이 건축이었다면, 바디우에게 있어 그 동일한 역할을 하는 것은 무용이다. 헤겔에게 건축은 하늘을 향한 상승 하나만을 통해서 헛되지 말하려 노력하지 않는 말 없는 예술이었던 것처럼, 바디우에게 무용은 대지에서 상승하는 몸 안에 생각이 있음을 보여주는 것이었다.¹⁶⁾ 그리고 이러한 바디우의 무용에 관한 사유는 일찍이 '대지에서 상승하는 몸'을 찬양했던 니체의 사유로부터 시작된다.

바디우는 '사유의 은유로서의 춤'의 서두에서 왜 춤이 니체의 철학적 사유에 없어서는 안 되는 은유가 되었는가를 묻는다. 그것은 니체가 차라투스트라의 입을 빌려 말했던 것처럼 춤이 "중력의 악령(*esprit de presenteur*)"¹⁷⁾이라 지칭했던 적에 대해 완전히 반대되는 것이기 때문이었다. 여기에서 중력의 악령이란 니체가 기획했던 전통철학의 합리적 사유와 기독교 윤리의 절대적인 정신을 의미하는 것이며, 춤은 그것들로부터 가장 먼 거리에 자리하고 있었다. 실제로 춤은 전통 철학의 사유에서 그 예술성을 인정받을 수 없는 것이었고, 춤이 지닌 매력과 신체성, 그리고 그로 인해 발생하는 황홀경과 감정을 전이시키는 효과는 중세 교회와 청교도 정신으로부터 금지의 대상이 되었기 때문이다.

니체의 철학에 춤이 필요한 이유를 묻는 바디우의 질문은 곧 니체의 철학이 기획했던 '전통 철학의 전복(顛覆)'에 대한 핵심이 무용에 내재하고 있었음을 강조하는 것이라 볼 수 있다. 니체는 절대적인 정신과 이성적 사유를 강조하는 전통철학, 그리고 기독교 윤리의 완고함으로부터 무거움의 이미지를 잃어냈고, 이로부터 벗어날 수 있는 가벼움을 무용에서 발견했던 것이다. 니체의 사유에서 춤은 위로 뛰어오르는 도약과 비상(飛上), 그리고 어린아이의 천진난만함을 모두 소유한 것이며 '몸 이전의 몸'이라 해석된다. 즉 인간은 춤을 추는 순간 정신과 이성으로부터 가장 멀리

16) 자크 랑시에르(2004), p. 129. 참고.

17) 중력의 악령을 직역해보면 '무거움의 정신' 또는 '무거운 정신'이라는 의미로도 해석되어 질 수 있다.(알랭 바디우(1998), p. 109. 역주 1. 참고.)

도약하여 그 정신을 옮아매는 사유로부터 자유로움을 획득할 수 있으며, 심지어 기존의 물질적인 신체를 앞서는 순수한 신체의 상태에서 그것 자체로 스스로 동작을 만들어낼 수 있다는 것이다. 이로써 무용은 신체로 인해 정신성을 결여하는 것이 아니라 오히려 자유롭고 다양한 진리를 내재하고 있는 예술임을 알 수 있다.

바디우는 이와 같이 니체의 철학에서 춤이 가진 사유의 은유적인 면들을 강조함으로써 우리에게 기존의 무용미학에서 논의되었던 무용의 의미를 재고할 수 있는 시각을 제시하고 있다. 또한 '사유의 은유로서의 춤'에서 그는 춤의 무게, 힘, 속도의 요소에 주목하여 무용을 사유함으로써 그가 강조하는 예술의 내재적인 사유를 시도하고 있음을 엿볼 수 있다. 이러한 요소들은 바디우가 니체에게서 읽어내는 춤의 부분들인데, 이는 흥미롭게도 라반(R. Laban)의 움직임 분석의 이론에 나타나는 신체와 춤 움직임에 대한 일맥상통함을 발견할 수 있다. 바디우는 니체가 '순수한 신체의 상태에서 그것 자체로 동작을 만들어내는 춤'을 사유의 은유로 삼고 있다고 말한다. 그런데 여기에서 그가 주목하는 신체에 대한 니체의 생각은 라반의 신체 정의와 유사하다. 라반은 신체를 '스스로를 만들고, 변화시키면서 구성되어지는 것'으로 정의하며, 이러한 신체가 움직임을 일으키는 잠재적인 충동을 에포트(effort)라고 부른다. 라반은 이러한 에포트가 모아져서 무게, 공간, 시간, 흐름을 지니고, 이러한 특성들이 여러 가지 동작을 만든다는 것을 다양한 차원의 신체 움직임들을 통해서 논의한다.¹⁸⁾ 그러나 실제 물리적 차원에서의 신체 움직임을 분석했던 라반과 달리 바디우는 유사한 요소들에 주목하면서 의미적 차원에서 그 움직임을 바라보고 있다.

바디우의 사유의 은유로서의 춤에서 가장 먼저 강조되었던 것은 이미 앞서 언급한 바 있는 '무게', 즉 중력의 악령이 지닌 무거운 정신으로부터 벗어나는 춤의 '가벼움'이다. 그리고 이것은 전통 철학에 대응하는 무용의 자유로운 사유를 의미한다는 것을 알 수 있었다. 그런데 이러한 무용의 가벼움은 필연적으로 상승의 '힘'을 가지게 된다. 이것은 니체에게 대지로부터의 도약과 비상으로 표현되는데, 바디우는 여기에서 더 나아가 춤의 가벼움을 수직성과 인력의 문제로 연결시킨다. 니체의

18) R. Laban(1947), Effort(Slough: Hollen Street Press Std), pp. 13-29. 참고.

차라투스트라는 스스로 자신을 ‘새의 천성’을 가졌으며, ‘샘처럼 솟아오르는 영혼’을 가졌다고 말한다.¹⁹⁾ 즉 춤추는 몸은 대지로부터 수직상승을 하는 힘을 지니며, 이때 ‘춤추는 몸은 대지와 대기 즉, 땅과 공기가 서로 자리를 바꾸고 하나가 다른 것안을 통과하는 역설적인 가능성을 나타낸다’²⁰⁾는 것이다. 이는 춤추는 몸을 통해 대지와 공기의 위치가 바뀔 수 있다는 것은 기존의 사유와 새로운 진리가 서로 교차되거나 교환할 수 있음을 의미한다. 다시 말해서 무용예술이 내재하고 있는 다양한 변화의 힘을 강조하는 것이며, 동시에 무용에서의 춤추는 몸은 새로운 예술적 진리를 창조하는 주체로 인식되어질 수 있을 것이다.

이처럼 니체가 강조하는 춤은 곧 정신의 자유로움과 다양한 변화들을 내재하고 있는 몸의 가벼운 무게와 상승의 힘이라 할 수 있다. 그러므로 그는 외부로부터의 강제나 규제에 의해 춤추는 몸이 기계적 동작이 되는 것에 대해서 철저히 비판한다. 이에 따라 바디우는 명령을 잘 따르는 근육질인 몸이나 동시에 안무를 잘 따르도록 훈련된 복종하는 몸의 체계를 보여주는 춤은 니체가 추구하는 춤과 정 반대편에 있다고 본다. 그렇다면 오랜 시간 몸의 훈련을 필요로 하는 클래식 발레나 특정한 안무 테크닉의 원리에 의해서 이루어지는 춤은 진정한 의미를 찾을 수 없다는 뜻일까? 이러한 비판은 마치 현대무용이 등장하며 비판했던 클래식 발레에 대한 내용을 떠올리게 하지만, 철학적 사유에 대한 표면적인 해석을 무용의 차원으로 그대로 수용함으로써 특정 무용장르에 대한 왜곡된 평가를 낳는 것은 무용예술의 정체성을 흐리는 결과를 낳을 것이라 본다. 여기에서 우리가 주목해야 할 니체의 비판적 핵심은 근육질의 잘 훈련된 몸이 아니라 ‘명령을 잘 따르는 복종하는 몸’에 있다. 즉, 무용의 장르를 막론하고 테크닉의 수행에만 치중한 채 작품의 의미를 전달하지 못하는 몸, 안무가의 요구에 따른 움직임을 그대로 답습할 뿐 신체를 통해 무용이 가진 진리의 내용을 드러내지 못하는 몸이야말로 비판의 대상이 되어야 할 것이다.

바디우는 또한 춤의 가벼움에서 느림의 속도를 발견한다. 가벼움과 상승의 힘을 지닌 춤이 느림의 속도를 가질 수 있는 것은 그가 ‘춤의 본질을 현실적인 운동이라기보다는 잠재적인 운동’²¹⁾으로 보기 때문이다. 즉 극도로 민첩한 춤은 오히려 그러

19) 프리드리히 니체(1883-1885), p. 341, p. 183. 참조.

20) 알랭 바디우(1998), p. 111.

한 운동을 억제하는 긍정적인 역량인 숨은 느낌이 거기에 있는 한에서만 어떠한 경지에 이르는 빠르기를 보여줄 수 있다는 말이다. 예를 들어, 실제로 숨 가쁘게 움직이는 무용수의 재빠른 몸놀림은 빠름의 속도를 보여주기 보다는 그러한 움직임과 움직임 사이를 연결하는 순간의 제어능력, 즉 무용수의 의지로부터 생겨나는 것이라 보는 것이다. 만약, 여기에서 억제되지 않은 충동이 그대로 드러난다면, 그것은 정신의 자유로움이 아니라 정신이 부재한 상태 즉, 니체가 말하는 ‘천박함’을 드러내는 춤이 될 것이다. 따라서 모든 무용은 움직임의 순간들을 연결하거나 그 순간들 사이의 공백을 채우는 무용수의 의지에 의해서 조절되며, 그러한 무용의 빠르기는 본질적으로 느낌의 속도를 가지는 것이라 말할 수 있겠다.

바디우는 이처럼 춤의 가벼운 무게, 상승과 변화의 힘, 느낌의 속도를 통해서 무용예술을 천연의 사유, 고정되지 않은 사유, 결정되지 않은 사유로 비유한다. 그는 그동안 철학이 가질 수 없었던 전혀 새로운 진리의 가능성을 무용에서 발견하고 있는 것이다. 이러한 바디우의 사유로부터 우리는 그동안 철학적 사유와 미학의 인식 대상이었던 무용의 위치를 변경하고, 무용에 내재하는 고유한 진리를 다시금 확인할 수 있게 된다. 오늘날 무용작품들은 스스로의 의지를 가지고 자신을 조절할 수 있는 가벼운 신체를 통해 다양한 변화와 유연한 의미를 내재하는 진리의 영역이라 말할 수 있는 것이다.

2. 무용의 원리들

바디우는 시인 말라르메가 춤에 대해 쓴 두 편의 글²²⁾에서 무용의 여섯 가지 원리를 찾아낸다. 그러나 그는 ‘이러한 원리들은 춤의 기술과 역사로부터 찾아낸 것이 아니라 철학이 맞이들이고 도피처를 제공하는 것으로서의 춤에 관한 것’²³⁾이라 밝히고 있다. 바디우는 이러한 무용의 원리들을 또 다른 공연예술인 연극과 비교하

21) 앞의 책, p. 116.

22) 바디우가 참고한 말라르메의 글의 제목은 “Ballet”, “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet, D’après une indication récente”이며 출처는 다음과 같다. Stéphane Mallarmé, Bertrand Marchal(e.d)(2003), *Divagations, Œuvres complètes vol. II* (Paris: Gallimard), pp. 170-174, pp. 174-178.

23) 알랭 바디우(1998), p. 120.

며 서술하고 있는데, 여기에서는 바디우가 설정하는 춤의 여섯 가지 원리들을 무용의 정체성의 측면에서 생각해보고자 한다.

바디우가 설정한 무용의 첫 번째 원리는 ‘공간의 필요 불가결함’이다. 공연예술로서 무용과 연극은 작품이 공연될 공간을 필요로 한다. 그런데, 여기에서 바디우는 오로지 춤만이 실제 공간을 필요로 함을 강조한다. 그것은 무용이 아닌 다른 예술은 이미 작품이 공간에 이르기 전에 ‘진리로 가공하는 시간의 토대’를 가지기 때문이다. 다시 말해서, 연극에는 이미 완성된 대본이 존재한다. 이처럼 공연이 이루어지기 전에 대사과 이름이 존재하는 연극의 공연에서 중요한 것은 공간이 아니라 오히려 시간이다. 그러나 비록 배역과 줄거리가 있는 극적인 작품이라 할지라도 무용수의 신체와 움직임을 통해서 이루어지는 무용작품은 이미 가공된 내용을 그대로 재현할 수 없다. 그것은 일회적이고 순간적인 무용의 고유한 공연 특성을 통해서 매회, 매순간 새롭게 완성된다. 그러므로 무용은 그것이 지닌 예술적 진리를 펼쳐 보이기 전에, 그것을 보이기 위한 공간을 필요로 하며, 이러한 무용의 공간은 곧 ‘예술적 진리가 사유되는 공간’이 되는 것이다.

두 번째 원리는 ‘몸의 익명성’이다. 무대에 드러나는 춤추는 몸은 특정 무용수의 몸이 아니라 작품을 구성하기 위한 몸이다. 그러므로 작품의 일부로서 무용수의 몸이 가져야 할 익명성은 우리에게 너무나 당연하게 받아들여질 수도 있다. 바디우는 이처럼 가공된 진리의 시간을 공간위에 펼쳐내는 춤추는 몸을 어떤 사람이 아닌 익명의 사유체(corp-pensée)라고 말한다. 이는 말라르메가 무용수의 몸에 대해 ‘이들은 상징일 뿐, 어떤 사람이 아니다²⁴⁾’라고 했던 선언을 따른 것이다. 이로부터 우리가 떠올리는 익명성과 바디우가 사유하는 몸의 익명성의 차이를 발견하게 된다. 예술의 진리를 사유하는 적합한 단위가 특정 예술작품이나 예술가가 아님을 주장했던 그는 보다 미분화된 의미에서의 몸의 익명성을 말한다. 그것은 바로 모든 무용작품들을 구성하고 있는 춤추는 몸의 움직임의 차원에서 언급되어질 수 있겠다. 예를 들어, 관객이 어떠한 무용 작품을 감상할 때, 그가 바라보는 것은 춤추는 무용수의 몸이 만들어내는 동작과 동작의 연결, 그리고 동작들 사이의 여백에서 드러나는 어

24) 앞의 책, p. 122.

떠한 의미의 구성이라 할 수 있다. 그런데, 이러한 춤의 감상과정을 돌이켜보면 동작이 이루어지는 순간 우리는 그것이 어떠한 것의 모방인지 또는 어떠한 형태의 표현인지 알 수 없다. 어떠한 동작이든지 일정 시간이 흐른 후에야 우리는 그것의 의미를 조합할 수 있으며, 그러한 의미의 조합으로 춤추는 몸이 무엇을 상징하고 있는지를 알아볼 수 있는 것이다. 그러므로 무용작품에서의 춤추는 몸은 무대에 드러나는 순간 철저하게 어느 누구도, 무엇도 아닌 익명성을 지니고 있다가 우리의 눈앞에서 이루어지는 움직임 을 통해서 상징적인 몸으로 태어나는 것이다.

세 번째 원리는 '성의 지위진 편재성'이다. 무용에서 드러나는 남녀의 성차는 그 신체가 갖는 외형만큼이나 아주 뚜렷하게 구분되며 '남성'과 '여성'이라는 성의 위치를 보편적으로 드러낸다. 그러나 이와 동시에 무용 작품의 무대에서 이러한 성의 이원성을 추상화하거나 삭제시킴으로써 성의 구분이 모호해지거나 불필요해지기도 한다. 이러한 무용에서의 성차(性差)를 바디우는 '지위진 편재성'이라 부른다. 그러나 이것은 표면적으로 보이는 남성과 여성의 시각적 차이, 그리고 남녀의 역할에 대한 차이를 가로지른다. 그것은 춤이 성의 구분이나 욕망, 사랑의 의미를 넘어서서 만남, 포용, 헤어짐이라는 순수한 형식을 기호화한다. 이로써 무용에서 보이는 것은 남성과 여성이 아닌 안무를 통해 드러나는 존재와 사라짐, 발생과 소멸 사이의 관계라고 할 수 있다. 다시 말해서, 무용에서 보이는 성차의 편재성은 지위지거나 소멸되지만, 그것은 춤의 재현적인 종말이 아니라 에너지의 형식적인 추상화이며, 그 추상화의 흔적은 공간 속에서 사라짐의 창조적인 힘을 불러들인다.

네 번째 원리는 '자기 자신으로부터 벗어남'이다. 이 원리는 단순하게는 어떠한 작품에 출연한 무용수가 그 자신이 아닌, 작품에서 말하고자 하는 바를 표현함으로써 스스로에게서 벗어난다는 것으로 이해될 것이다. 그러나 이를 좀 더 깊이 숙고해보면, 무용 자체가 그 자신으로부터 벗어남을 생각해볼 수 있다. 작품에 출연하는 무용수는 자기 스스로가 추는 춤에 대해서 알고 있지만, 그것을 알고 있는 이가 아닌 것처럼 춤을 춘다. 그것은 마치 '대지가 공기와 자리를 바꾸거나 하나가 다른 것을 통과하는 것'²⁵⁾처럼 끊임없이 자기 자신으로부터 벗어나는 무용작품 자체를 의

25) 이는 앞서 바디우가 니체의 사유로부터 발견하고 있는 춤의 힘, 즉 변화와 창조의 역량에 대한 언급이다.

미한다. 이러한 작품에서 무용수는 자신의 앎을 망각하고 새롭게 만들어진 스스로의 몸, 즉 새로운 춤을 마련하게 되는 것이다. 이와 같은 무용수의 몸은 다섯 번째 원리와 연결된다.

다섯 번째 원리는 ‘벌거벗음’인데, 앞서 언급했던 ‘자기 자신으로부터 벗어나는’ 무용수의 몸은 필연적으로 벌거벗을 수밖에 없다. 바디우는 ‘실제 춤추는 몸이 발레복을 입고 있던 아니든 간에 그것은 본질적으로 벌거벗은 것이라 본다.’²⁶⁾ 왜냐하면 춤은 사유의 순수한 소멸이라 생각하기 때문이다. 그것은 춤이 그저 있는 그대로 바라볼 수 있는 순수한 것이지 그것의 외부에 있는 다른 의미들이나 사유의 내용들을 필요로 하지 않음을 의미한다.

마지막 여섯 번째 원리는 ‘절대적인 시선’인데, 이것은 이제까지 춤과 춤추는 몸에 대한 원리들과는 달리 관객에 대한 것이다. 무용은 그것을 감상하는 우리의 눈앞에서 생겨나자마자 사라지는 일시적인 예술이다. 바디우는 이러한 무용을 ‘가장 큰 영원의 무게를 지닌 것’²⁷⁾이라고 말한다. 사라지지 않는 것은 영원히 간직할 수 있지만, 이처럼 생겨나자마자 바로 사라져버리는 것은 영원한 것과 다름 아니기 때문이다. 그러므로 관객은 이러한 춤에서 존재와 사라짐의 관계를 포착해야하며, 그저 단순히 시각적인 스펙터클에 주목하고 만족해서는 안 된다. 춤의 순간성과 영원의 무게가 생성되고 사라지는 찰나를 포착할 수 있는 것, 관객에게는 바로 이와 같은 절대적인 시선이 요구되는 것이다.

IV. 결 론

이제까지 본고에서는 바디우의 비미학에 대한 정의와 예술-철학의 세 가지 도식들을 정리해보고, 그가 생각하는 ‘사유의 은유로서의 춤’에 대해서 살펴보았다. 바디우의 비미학과 무용에 대한 사유에서 강조할 수 있는 가장 큰 의미는 무용예술에 내재하는 진리를 주장할 수 있게 된다는 점이다. 역사적으로 진리란 철학의 고유한

26) 알랭 바디우(1998), p. 127.

27) 앞의 책, p. 129.

영역이었으며, 무용은 그러한 철학적 사유나 미학적 담론을 구성하기 위한 대상의 자리에 위치하고 있었다. 그러나 예술과 철학의 이해관계를 교육적, 낭만적, 고전적 도식들로 요약하여 비판하는 바디우의 미학적 사유에서 우리는 무용을 바라보는 미학적 기준의 변화가 필요함을 강조할 수 있다. 이처럼 무용예술을 더 이상 사유와 미학적 담론의 대상이 아니라 독립적인 진리의 영역으로 바라보게 된다면, 그동안 무용미학에서 언급되었던 정신성을 결여한 부정적 신체성과 순간적이고 일시적인 특성들이 야기하는 논의의 난해함에 대한 비판을 무용으로부터 분리시킬 수 있게 된다. 그러한 비판의 원인은 무용예술에 있었던 것이 아니라 예술을 사유의 대상으로 하는 철학과 예술의 이해관계에서 비롯된 것임을 알 수 있기 때문이다.

바디우의 비미학적 사유는 또한 오늘날 이루어지고 있는 컨템포러리 댄스에 대한 명확한 정의나 규정보다 다양한 무용작품들이 지니고 있는 고유한 진리를 무용의 본질적인 요소에 주목하여 말할 수 있게 된다는 점에서 그 의미를 가진다. 오늘날 역사상 가장 확장된 무용의 영역과 새로운 변화들에서 무용의 정체성을 그것의 내재적인 요소들을 중심으로 논의할 수 있게 되는 것이다. 무용예술에 대한 바디우의 글 ‘사유의 은유로서의 춤’은 비록 니체의 철학과 말라르메의 글을 근본으로 하고 있지만, 여타의 철학자들이 자신의 사유개념으로 예술을 사유하는 것과 달리 그의 논의는 춤의 본질적인 요소들에 집중하고 있다.

그는 먼저 니체의 철학적 사유에 드러나는 춤의 가벼운 무게와 상승의 힘, 그리고 잠재적 운동으로 인해 갖게 되는 느낌의 속도를 중심으로 무용을 설명한다. 그러나 여기에서 논의되는 무게, 힘, 속도는 현시적인 물리적 차원이 아니라 무용이 지니는 의미적인 차원의 것이라 할 수 있다. 즉, 그의 비미학적 사유는 무용의 외부적 요소에서 시작하여 그것의 진리에 다가감으로써 무용예술의 본질을 드러내고 있는 것이다. 또한, 그가 말라르메의 글과 함께 서술하는 무용의 여섯 가지 원리는 무엇보다도 컨템포러리 댄스의 논의와 가까이에 있다. 그가 내세우는 공간의 필요불가결함, 몸의 익명성, 성의 지워진 편재성, 자기 자신으로부터의 벗어남, 벌거벗음, 절대적 시선의 무용 원리는 오늘날의 춤들이 드러내는 시각적 특성들을 명시하면서도 무용의 논의에서 고려되어질 수 있는 섬세한 의미의 내용들을 담고 있기 때문이다. 바디우는 이와 같은 무용의 본질, 그리고 정체성을 논의할 수 있는 원리들에 이어

새로운 사유의 대상으로 '몸'을 제시한다. 즉, 춤은 몸이 예술을 담을 수 있다는 것을 보여주며, 몸은 자신을 천연의 사유로 보여줄 수 있다는 것이다. 이는 춤추는 몸이 사유의 대상이 아니라 무용의 고유한 진리를 스스로 드러내는 사유의 주체임을 말하고 있는 것이다.

이와 같은 바디우의 비미학과 '사유의 은유로서의 춤'에 나타난 사유는 비단 컨템포러리 댄스 뿐 아니라 특정 시대와 문화를 막론하고 무용의 모든 역사에 적용 가능하다 할 수 있겠다. 그가 말하고 있는 무용의 본질적 요소와 여섯 가지 무용 원리들은 시각적 지각의 내용이 아닌 근원적인 진리에 해당하는 것이기 때문이다. 그러나 여기에서 주의해야 할 점은 바디우가 강조하는 무용예술의 고유한 진리가 특정한 작품이나 개별적인 예술가에게서 언급되어질 수 없다는 것이다. 그가 주장하는 진리는 이전의 철학에서처럼 유일하고 절대적인 것이 아니라 '무한한 다수체'로서 존재하고 있다. 따라서 바디우의 비미학은 다수의 무용예술 작품들이 가지는 '예술적 짜임'을 대상으로 논의되어야 한다. 앞으로 본고에서 소개한 바디우의 비미학과 무용예술에 대한 사유들을 토대로 다양한 예술적 짜임들에서 무용의 진리를 사유하는 후속 연구들이 전개되어질 수 있기를 바란다.

■참고문헌

김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 서울: 이화여대출판부.

_____ (2010). 『무용예술코드』. 경기도: 한길아트.

아서 단토(1997). 『예술의 종말 이후』. 이성훈, 김광우(역). 서울: 미술문화, 2004.

알랭 바디우(1998). 『비미학』. 장태순(역). 서울: 이학사, 2010.

자크 랑시에르(2004). 『미학안의 불편함』. 주형일(역). 경기도: 도서출판 인간사랑

프리드리히 니체(1883-1885). 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』. 장희창(역). 서울: 민음사, 2004.

S. Lonsdale(1993), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*. London: The Johns Hopkins University Press.

R. Laban(1947). *Effort*. Slough: Hollen Street Press Std.

www.kci.go.kr

나일화(2008). 스피노자의 심신일원론에 근거한 무용에서의 신체와 표현의 의미,
『무용예술학연구』 24:29-55.

박기순(2008). 알랭 바디우의 비미학 - 모더니즘의 완성으로서의 예술에 대한 무신
론적 사유, 『한국미학회지』 53:1-26.

논문투고일	2012년	2월	15일
심사일		2월	21일
심사완료일		2월	28일

Abstract

A Study on Badiou's Inaesthetics and 'Dance as a Metaphor for Thought'

Ilhwa Na

Lecturer

Department of Dance

Ewha Womans University

The purpose of this study is to introduce the inaesthetics of Alain Badiou, a contemporary philosopher of France, and to consider the nature and identity of dance art shown in his "Dance as a Metaphor for Thought". His thought may provide a new perspective of reasoning that enables us to discuss various works of contemporary dance.

Badiou's inaesthetics criticizes the relationship between the subject of thought and objects owned by philosophy and art, and it insists on the unique truth of art. Also, his inaesthetics explains the intrinsic elements of art focusing on Nietzsche's philosophy, and it defines the principle of dance based on the writing of Mallarmé. From this, we are able to explain body expressions revealed in dance works at the semantic level and to insist on the unique artistic truth of dance.

This study is to become a preliminary study to introduce an understanding of inaesthetics and the details about dance works rather than his philosophical reasoning, and this study is needed and becomes meaningful in that it will be the foundation for forthcoming follow-up research.

keywords: Alain Badiou(알랭 바디우), Contemporary Dance(컨템포러리 댄스), inaesthetics(비미학), Dance Aesthetics(무용미학), identity of dance(무용의 정체성)