

마야 데렌(M. Deren)의 댄스 필름에 나타난 신체 이미지에 관한 연구

- 질 들뢰즈(G. Deleuze)의 이미지론을 중심으로 -

나일화* · 김말복**

| | |
|---|----------------------------------|
| I. 서론 | IV. 마야 데렌의 댄스 필름에 나타난 신체 이미지의 분석 |
| II. 마야 데렌의 예술세계와 댄스 필름 | V. 결론 |
| III. 들뢰즈 이미지론의 이해 : 「시네마」의 운동-이미지와 시간-이미지 | 참고문헌 |
| | Abstract |

1. 서론

본 연구의 목적은 댄스 필름(Dance Film)¹⁾의 창시자로 불리는 마야 데렌(M. Deren, 1917-1961)의 작품에 나타난 신체의 이미지를 들뢰즈(G. Deleuze, 1925-1995)의 이미지론에 근거하여 분석해보는데 있다.

무용 미학의 관점에서 신체 이미지를 다루고자 하는 본 연구가 마야 데렌의 댄스 필름에 주목하는 것은 오랜 역사동안 실재하는 인간의 육체와 그 움직임 표현을 중심에 두었던 무용예술에서 필름매체를 통해 최초의 가상적인 신체 이미지가 등장했기 때문이다. 영화는 그 탄생에서부터 무용과 긴밀한 인연을 가지고 있는데, '1894

* 주저자, 이화여자대학교 무용학연구소 연구원

** 교신저자, 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

1) 마야 데렌의 영화를 무용의 새로운 영역으로 논의하고자 하는 본고에서는 '댄스 필름'이라는 명칭을 사용하고자 한다. 댄스 필름은 우리나라에서는 '무용 영화'로 번역되어 사용되기도 하지만, 그 형식과 내용에 따라서 Dance film, Cine-dance, Choreocinema, Musical movie 등의 용어로 구분되어 사용된다. 필름은 커뮤니케이션이나 예술의 한 형식으로서 보다는 타매체와 구별되는 영화의 예술적이고 미학적인 측면을 의미할 때 사용된다. (한양대학교 연극영화과 편(2002), 『영화예술의 이해』, 한양대학교 출판부, pp. 9-10. 참고.)

년 뤼미에르 형제(Auguste and Louis Lumiere)가 카메라와 영사기를 결합한 시네마토그래프(Cinematographe)의 특허를 얻었을 때, 초기 영화의 선구자들은 이 새로운 예술 형식에 가장 이상적인 주제를 무용이라 생각했다. 같은 해, 발명가 에디슨이 루스 세인트 데니스(Ruth St. Dennis)의 스커트 댄스를 촬영한 것이 최초의 무용 영상이 되었고,²⁾ 이는 이듬해 1895년 파리의 그랑 카페에서 10여 편의 활동사진을 상영했던 최초의 영화에 앞서는 것이었다.

초기의 영화가 그랬던 것처럼 무용을 담은 영상들은 처음에는 1차원적으로 무용 공연 또는 안무 작업을 기록하는 형태로 이루어졌다. 1899년 뤼미에르 형제는 로이 풀러의 「구불거리는 춤 *Serpentine Dance*」을 촬영했고, ‘풀러 또한 1906년에 직접 자신의 작품 「불의 춤 *Fire Dance*」을 영화로 제작했다.’³⁾ 1902년에 피터 엘펠트(P. Elfeldt)는 부르농빌(A. Bournonville)이 안무한 로열 데니쉬 발레단(Royal Danish Ballet)의 공연을 녹화했고, 1913년 테드 쉰(T. Shawn)은 「시대의 춤 *Dance of the Ages*」의 시나리오와 안무 및 출연을 했다.

초기 무용 영상들에 이어, 1940-50년대 미국에서 활동했던 마야 데렌의 작품에 이르러서야 비로소 댄스 필름이라 불릴 수 있는 작업이 시작된다. 최초의 댄스 필름이라 불리는 그녀의 작품 「카메라를 위한 안무 *A Study in Choreography for Camera*」(1945)는 춤추는 신체의 운동 감각들을 카메라를 통해 포착하고, 이후 필름 편집과정을 거쳐 마치 무용의 표현과도 비슷한 효과를 드러낸다. 데렌은 이 작품을 비롯한 4편의 댄스 필름과 7편의 영화를 촬영하는데, 그녀의 모든 작품에서는 신체의 움직임과 시공간에 대한 무용적인 감각을 발견할 수 있다.

마야 데렌이 무용의 표현을 위해 영화의 새로운 형식을 발전시켰다면, 동시대 철학자 들뢰즈는 철학적 사유개념을 생성시키기 위해 영화에 주목한다. ‘그는 플라톤(Platon) 이래로 전통철학이 ‘이미지(image)’를 가장 먼 곳에 배치하면서 이성중심의 사유를 체계화했음을 비판한다. 들뢰즈 철학이 기획하는 최종적인 목표는 철학의 역사에서 가장 낮은 곳에 위치했던 이미지, 즉 허상의 세계인 시뮬라크르의 존재

2) 김말복(2011). 『무용예술코드』(서울: 한길아트), p. 405. 참조.

3) C. Elizabeth(2002), Women in Motion : Loie Fuller and the “Interpenetration” of Art and Science, *Camera Obscura* 49, p. 76.

론적 가치와 위상을 재고함으로써 전통철학의 사유체계 전체를 전복시키는데 있었다. 들뢰즈는 영화에 관한 사유에 앞서 문학, 회화, 음악 등의 예술 작품과 작가들에 대해서 다루었지만, 영화는 그에게 그 존재 자체로서 이미지와 기호에 대한 사유가 되었다. 따라서 영화에 대한 그의 이미지론은 특정 작품이나 작가에 한정되지 않고 영화사 전체를 포함한다. 영화에 관한 들뢰즈의 저작 『시네마 I』(1983)과 『시네마 II』(1985)에는 각각 ‘운동-이미지(movement-image)’와 ‘시간-이미지(time-image)’에 대한 사유가 전개되는데, 이는 한 철학자가 영화에 온전한 저작을 바친 첫 번째 사례가 되었다.

들뢰즈가 왜 운동-이미지를 사유하기 위해 무용이 아닌 영화를 선택했을까? 그것은 그에게 있어 영화는 운동과 시간을 직접적으로 담고 있으며, 더 이상 실재의 모방이나 재현이 아니라 실재와 뒤섞이는 시뮬라크르의 세계였기 때문이다. 이에 대해 들뢰즈는 『시네마 II』에서 다음과 같이 말하고 있다.

회화 이미지는 그 자체 즉자적으로 고정된 것이어서 결국 정신이 움직임에 ‘만들어내야’ 하는 것이다. 또한 무용의 이미지나 연극적 이미지들은 여전히 동체에 밀착된 채로 있다. ... 영화 이미지는 그 자신이 운동을 ‘만들어내기’ 때문에, ... 다른 이미지들에 대한 일종의 용법과 같은 것이 되면서, 단지 가능성으로서만 존재했던 것을 역량으로 바꾸어 놓는다.⁴⁾

여기에서 그는 ‘동체에 밀착된 무용의 이미지는 실재하는 무용수의 신체로부터 표현되는 이미지’임을 언급하고, 이에 반해 영화의 이미지는 실재와 표현 주체로부터 떨어져서 이미지의 운동과 시간으로 이루어진 세계를 구성하고 있음을 밝힌다. 그의 『시네마 I』, 『시네마 II』에서는 종종 영화 속에 등장하는 춤들에 대한 내용을 발견할 수는 있지만, 그러한 춤들은 무용의 이미지라기보다는 춤추는 장면을 이용한 영화적 표현의 요소로서 다루어진다. 그의 사유에서 중요한 것은 신체의 운동 이미지가 카메라의 렌즈와 영화의 스크린을 거쳐 표현됨으로써 신체를 재현 또는 표상의 대상으로 의식하지 않고, 현실에 실재하는 물질이자 세계의 구성물로서 시각하는 것이기 때문이다. 이러한 점에서 마야 데렌의 댄스 필름은 들뢰즈의 이미지론과 부합하는 사유의 형식이자 동시에 무용에서의 신체 이미지를 논의할 수 있는 적

4) 질 들뢰즈(1985), 『시네마 II, 시간-이미지』, 이정하(역)(서울: 시각과 언어, 2005), p. 313.

합한 대상이라 할 수 있다. 그것은 무용 공연에 대한 기록도 아니고, 할리우드의 뮤지컬 영화처럼 하나의 장르를 구성하기보다는 카메라의 시선을 통해 인간이 의식할 수 없었던 무용의 신체 이미지들을 담고 있음에 연유한다.

본 연구는 가장 먼저 마야 데렌의 예술세계와 댄스 필름 작품들에 대해 간략히 소개하고, 들뢰즈의 이미지론에 대한 이해를 바탕으로 마야 데렌의 작품에 나타나는 신체의 이미지들을 분석하는 것으로 진행한다. 이러한 논의를 통해서 마야 데렌의 댄스 필름은 '실재적 차원에 머물러 있던 무용수의 신체가 영화의 스크린으로 그 영역을 이동하고 확장하여 발생한 무용의 새로운 영역'임을 밝히고자 한다. 이제까지 마야 데렌의 댄스 필름에 관한 연구는 그녀의 생애와 작품들을 소개하거나 이를 무용표현의 확장으로 해석하는 측면에서만 소수 이루어졌다.⁵⁾ 그러나 본고는 영화에 대한 들뢰즈의 이미지론을 적용하여 그녀의 작품에 나타나는 신체의 이미지를 미학적 관점으로 분석함으로써 선행연구들과의 차별점을 지닌다. 본 연구는 20세기에 등장한 댄스 필름에서의 신체가 영화의 매체적 특성과 함께 당시 시작된 현대 무용의 변화를 함축하고 있음을 밝히고, 들뢰즈의 이미지론을 근거로 분석함으로써 오늘날 다양하게 분화, 변형, 재구성되는 신체 이미지들에 대한 미학적 논의의 단초를 제공한다는 점에서 그 의의를 가진다.

II. 마야 데렌의 예술세계와 댄스 필름

마야 데렌의 본명은 엘레노라 데렌코스카야(Eleanora Derenkowskaia)로 1917년 우크라이나 키예프에서 음악을 전공한 어머니와 정신과 의사인 아버지 사이에서 태어났다. 유대계였던 그녀는 정치적인 이유로 축출당한 아버지를 따라 미국의 뉴욕으로 이주했고, 이때부터 데렌(Deren)이라는 성을 사용했다. 영화에 대한 그녀의

5) 마야 데렌의 댄스 필름에 대한 선행연구는 다음과 같다.

김현옥(2003), 마야 데렌의 카메라를 위한 안무에 관한 연구, 『대한무용학회지』 35 : 37-54.
김은정(2008), 마야 데렌 댄스필름의 특징에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위청구논문, 미간행.

Maria Pramaggiore(1997), Performance and Persona in the U.S. Avant-Garde : The Case of Maya Deren, *Cinema Journal* 36(2) winter : 17-40.

관심은 1933년 미국의 뉴욕 주립대학(State University of New York)에서 신문 방송학을 전공하면서 시작되었고, 뉴욕대학(New York Univ.)과 스미스 칼리지(Smith College)에서 영문학 석사학위를 받은 후에는 여러 문학 작가들과 발행인들의 조수를 하며 시를 쓰는데 몰두하기도 한다. 그러나 그녀의 관심은 1936년부터 캐서린 던햄(K. Dunham) 무용단에서 비서로 근무하면서부터 현대무용을 향하게 된다.

흑인 안무가였던 던햄은 활발한 작품창작 활동 뿐 아니라 '백인과 흑인에게 동시에 중요할 수 있는 테크닉을 설정하고, 재즈처럼 여흥적인 수준의 춤을 품위 있는 예술로 만들려는 목표를 가지고 자신의 무용학교를 설립하기도 했는데, 이러한 그녀의 노력들은 미국의 흑인 무용에 대한 지위를 고취시키는데 크게 기여했다.⁶⁾ 던햄의 무용단에서 근무하는 동안 데렌은 '무용에 있어서 종교적 홀림 religious possession in dancing' 과 같은 여러 편의 무용에 관한 에세이 글을 썼고, 캐서린 던햄의 안무와 춤에 대한 어린이용 책을 기획하고 집필하기도 했다. 1940년부터 41년까지 데렌은 던햄과 함께 아이티(Haiti)를 동행하였고, 아이티 민속춤에 관한 던햄의 석사논문을 정리하면서 자연스럽게 미국의 현대무용과 아이티의 민속춤, 음악 등을 접하게 된다. 이러한 경험들은 오랫동안 데렌에게 무용가이자 안무가에 대한 열망을 심어 주었다. 마르티나 쿠드라섹(M. Kudlacek) 감독의 다큐멘터리 영화「마야 데렌의 거울 *In the Mirror of Maya Deren*」(2002)에서는 “영화를 통하여 온 세상을 춤추게 만들 수 있다”는 데렌의 인터뷰를 볼 수 있는데, 그녀의 안무에 대한 열정과 감각은 실재하는 무대가 아닌 영화의 가상적 시간과 공간에서 펼쳐진다.

던햄 무용단과 일하는 동안 데렌은 체코 출신의 영화 작가 알렉산더 하미드(A. Hammid)와 결혼하고, 그와 함께 그녀의 처녀작이자 가장 유명한 영화 「오후의 그물망 *Meshes of the Afternoon*」(1940)을 만든다. 미국의 1940-50년대를 대표하는 실험영화로서 이 작품은 데렌에게 '칸느 영화제 16mm 실험 영화 부문 그랑프리(Grand Prix Internationale for 16mm experimental film at the Cannes Film Festival)' 를 안겨주었는데, 이는 칸느가 미국, 그리고 여성에게 수여한 최초의 상이었다. 같은 해, 그녀는 하미드와 이혼을 하고 21개월 동안 아이티에 체류하며 부

6) 조앤 카스(1993), 『역사 속의 춤』, 김말복(역)(서울: 이화여자대학교 출판부), PP. 388-391. 참조.

두교의 의식과 민속춤들을 촬영한다. 이 때 데렌이 촬영한 필름은 1,800 피트에 달하는 길이로 그 내용들은 『신성한 마부: 아이티의 살아있는 신들 *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*』(1953)이라는 제목으로 출판되었고, 이후 1977년에 동일한 제목으로 테이지 이토(T. Ito)와 세릴 이토(C. W. Ito)에 의해서 편집, 제작되어 다큐멘터리로 상영된다. 아이티에서 촬영했던 부두교의 의식, 춤, 굿, 놀이에 대한 체험들은 그녀의 영화와 댄스 필름에서 원시적인 의례와 신화적이고 종교적인 텍스트들을 구성하게 된다.

1943년 데렌은 뉴욕으로 돌아와서 그리니치 빌리지(Greenwich Village)에서 사교모임을 열어 당시의 아방가르드 예술가들과 교류하기 시작한다. 그녀의 모임에는 초현실주의 작가 앙드레 브르통(A. Breton), 추상 애니메이션의 선구자이자 실험영화작가 오스카 피싱거(Oscar Fischinger), 현대 음악가 존 케이지(John Cage) 등이 참석했으며 특히, 현대미술에 화두를 던졌던 화가 마르셀 뒤샹(M. Duchamp)은 그녀의 미완성 작품 「마녀의 요람 *The Witch's Cradle*」(1943)의 작업에 직접 참여하기도 했다. 새로운 실험예술을 이끌어가는 전위적 예술가들의 영향으로 '1940년에서 50년에 이르는 미국의 아방가르드 영화는 꿈, 자아의 내면, 영혼, 의식, 춤, 성적 은유의 구성요소로 가득 차 있었고',⁷⁾ 데렌은 이러한 요소들을 표현하는데 있어 카메라와 움직이는 대상과의 관계를 실험하는 무용의 형식을 중심에 두었다.

1945년에 그녀는 두 번째 영화 「물에서 *At Land*」(1944)에 이어 최초의 댄스 필름 「카메라를 위한 안무」를 제작한다. 던햄 무용단의 무용수 탈리 비티(T. Beatty)가 출연했던 이 영화는 대부분의 무용 영화에서 고정된 카메라로 무용 공연이 이루어지는 현장을 촬영했던 것과 달리 등장하는 무용수와 카메라가 동시에 시공간을 이동하여 다양한 이미지들을 연출한다. 이 작품에서 데렌의 카메라는 탈리 비티의 춤을 기록하는 고정된 기계가 아니라 함께 영화를 구성해 가는 파트너와 같은 역할을 했던 것이다. 당시 비평가 존 마틴(J. Martin)은 「카메라를 위한 안무」에 '코레오시네마(Choreocinema)'라는 명칭을 붙여주었는데, 그는 뉴욕 타임즈(New York Times)에서 다음과 같이 평하고 있다.

7) 아담스 시트니(2002), 『시각영화 : 20세기 미국 아방가르드 영화』, 박동현 외(역)(서울: 평사리, 2005), p. 34.

마야 데렌의 무용 영화에 관한 접근은 오랫동안 기다렸던 섬세한 예술가의 발견이다. 지금까지의 무용은 무대 공연을 상상력 없이 기록한 영화이거나, 다른 한 편으로는 카메라맨의 마음대로 장면을 자르고 변질시킨 것들이었다. 데렌의 접근에서 우리는 무용과 카메라가 하나의 예술 작업을 창조하는데 협력하는 새로운 예술 “코레오시네마 Choreocinema”의 태동을 본다.⁸⁾

이듬해 데렌은 그녀의 두 번째 댄스 필름인 「변형된 시간의 의식 *Ritual in Transfigured Time*」(1946)을 촬영한다. 이 작품은 데렌과 절친했던 안무가 프랭크 웨스트브룩(F. Westbrook)이 함께 공동으로 안무 하였으며, 던햄 무용단의 무용수였던 리타 크리스티아니(R. Christiani)가 출연한다. 그녀가 첫 번째 댄스 필름인 「카메라를 위한 안무」에서 영화 매체가 어떻게 무용을 표현하는데 효과적인가를 탐구했다면, 「변형된 시간의 의식」에서는 보다 적극적으로 시공간에 대한 실험적인 시도들을 하게 된다. 그 해, 데렌은 구겐하임 재단이 최고의 영화감독에게 수여하는 영화부문에서의 창작 작품상(Awards Guggenheim Fellowship, Creative Work in Motion Pictures)을 수상하였다. 대학원에서 문학을 전공했던 데렌은 영화감독이자 안무가 뿐 아니라 에세이와 평론 활동을 함께 하고 있었는데, 구겐하임 상을 수상한 이후 그녀의 저서 『예술, 형식, 영화개념의 애너그램 *An Anagram of Idea on Art, Form, and Film*』(1946) 등과 아이티에서 촬영한 사진들은 전위적인 출판물로 주목받게 된다.

데렌의 세 번째 댄스 필름 「폭력에 관한 명상 *Meditation on Violence*」(1948)은 아이티를 다녀온 후 만들어진 작품으로 중국인 배우 차오 리 치(Chao-li Chi)의 중국 무술을 소재로 한 움직임 담고 있다. 앞선 데렌의 작품들은 당시 미국의 아방가르드 영화들이 그러했던 것처럼 무성으로 제작되었는데, 이 작품에는 그녀가 직접 중국의 피리와 아이티의 타악기를 콜라주(collage) 형식으로 편집한 배경음악이 포함되었다. 이어 10여년 후에 데렌의 네 번째이자 마지막 댄스 필름 「밤의 눈 *The very Eye of Night*」(1958)은 아이티의 수도 포르토프랭스(Port-au-Prince)에서 촬영되었다. 이 작품은 당시 저명한 안토니 튜더(A. Tudor)와 공동안무를 했고, 메트로폴리탄 오페라 발레 스쿨(Metropolitan Opera Ballet School)의 무용수들이

8) John Martin(1945), *New York Times*. (김현옥(2003), 마야 데렌의 카메라를 위한 안무에 관한 연구, 『대한무용학회지』 35, p. 42. 재인용).

출연했다. 튜더는 데렌의 댄스 필름들을 본 후, 깊은 인상을 받아 공동 작업을 제의했고, 그가 안무한 무용수들의 추상발레 동작들이 밤하늘을 부유하는 이미지로 나타난 이 작품은 매우 혁신적인 댄스 필름의 영상이라 평가받고 있다.

1960년, 데렌은 18세 연하의 일본인 음악가 테이지 이토와 결혼한다. 그는 데렌의 첫 번째 영화 「오후의 그물망」과 「밤의 눈」의 음악감독이었으며, 1955년 그녀가 마지막으로 아이티를 방문했을 때 함께 동행 했던 동료 예술가였다. 그러나 이듬해 1961년, 데렌은 44세의 젊은 나이에 갑작스런 뇌졸중으로 생을 마감한다.

마야 데렌의 영화적 비전은 후대의 영화감독들에게 매우 지대한 영향을 끼치고 있으며, 그녀의 작품들은 현재 세계 유수의 영화 학교에서 연구되어지고 있다. 1985년 아메리칸 필름 인스티튜트(American Film Institute)는 그녀가 독립영화에 기여한 성과를 기리기 위해 '마야 데렌 상'을 제정했으며, 뉴욕의 앤솔로지 필름 아카이브(Anthology Film Archives)는 66좌석의 '마야 데렌 씨어터'를 세우고 독립영화들의 필름과 비디오를 전시하고 있다. 그러나 무엇보다도 무용의 역사에서 마야 데렌은 최초의 댄스 필름을 탄생시킨 장본인이자 새로운 춤의 영역을 개척한 인물로 주목되어야 할 것이다. 그녀의 작품들은 영화적인 시선으로 무용을 촬영한 것도 아니고, 무용의 입장에서 영화를 사용한 것도 아닌, 무용과 영화의 두 예술이 지닌 가장 핵심적인 요소들을 매우 효과적으로 융합시키고 있기 때문이다.

III. 들뢰즈 이미지론의 이해 : 『시네마』의 운동-이미지와 시간-이미지

들뢰즈의 이미지론을 이해하기 위한 이 장의 논의는 들뢰즈의 사상적 근원이 되는 베르그송의 '이미지' 개념을 간략히 살펴보고, 이로부터 생성된 들뢰즈의 운동-이미지와 시간-이미지의 개념, 그리고 그 유형들을 분류해본다.

1. 베르그송과 들뢰즈의 이미지

들뢰즈의 『시네마』는 영화에 관한 저작이지만, I, II권에 각각 두 챕터씩 포함되

어 있는 베르그송의 철학에 대한 주석은 ‘운동-이미지’와 ‘시간-이미지’의 철학적 중심을 이룬다. 이처럼 들뢰즈가 베르그송을 영화적 사유의 근원에 두는 이유는 그의 사유가 전통 철학의 이분법적인 사유 체계를 벗어나고 있기 때문이다.

베르그송에게 ‘이미지’는 무엇인가? 그것은 쉽게 말해서 ‘감각기관을 통해 바로 지각되는 것’이며, 동시에 ‘지각되지 않는다 해도 실제로 존재하는 것’이라 할 수 있다. 예를 들어, 나의 눈앞에 빨강고 동그란 사과가 지각된다면 그것은 사과의 이미지이며, 또한 내가 눈을 감거나, 상자를 뒤집어씌우거나, 또는 감각주체인 내가 세상에서 사라진다고 하더라도 사과는 그러한 방식으로 존재한다는 것이다. 이러한 베르그송의 이미지 개념은 전통 철학의 관념론과 실재론의 사이에 존재한다. 다시 말해서, 베르그송은 ‘어떠한 이미지가 지각되었다고 할지라도 인식 주관이 사라진다면 그것의 존재여부를 알 수 없다’는 관념론의 입장과 ‘어떠한 이미지는 인식 주관과 독립적으로 실재한다’는 실재론의 커다란 간극 사이에 머무르면서 서양철학의 이분법적인 사유체계를 벗어나고 있는 것이다.

베르그송의 이미지는 ‘지각되는 것이자 동시에 존재하는 것’이며, 허상의 것이 아니라 실재하는 물질이다. 그리고 이러한 이미지론은 외부적 물질에 한정되는 것이 아니라 인식주체인 생명체에게도 동일하게 적용된다. 베르그송의 세계는 수많은 이미지들과 그 물질 존재들로 가득 차 있고, 이미지들은 주변의 모든 이미지들과 작용-반작용의 인과관계를 가지면서 끊임없이 양쪽 모두의 질적 변화를 일으킨다. 이미지는 ‘부동적인 단면들(coupees immobiles)’을 가지고는 운동을 구성할 수 없으며,⁹⁾ 운동하지 않는 이미지는 지각될 수 없다. 따라서 이미지는 운동 그 자체이고, 그것이 바로 들뢰즈가 말하는 ‘운동-이미지’¹⁰⁾이다.

바로 이 지점에서 우리는 ‘무용이 운동-이미지를 가장 잘 드러낼 수 있는 예술이 아닌가?’ 하는 의문을 가질 수 있게 된다. 춤추는 신체는 관객에게 지각되는 것이자 동시에 존재하며, 끊임없이 작용-반작용을 거듭하는 운동을 가지기 때문이다. 그런

9) 질 들뢰즈(1983), 『시네마 I, 운동-이미지』, 유진상(역)(서울: 시각과 언어, 2002), p. 10.
10) 들뢰즈의 ‘운동-이미지’에서 ‘운동’은 그의 사유에서 ‘신체’가 일상 언어와 구별되는 사유 개념으로 사용되는 것처럼 일반적인 ‘운동’의 의미에 한정되어있지 않다. 그의 운동 개념은 움직임이 일어나는 실제 현상부터 고정되지 않는 가치와 의미, 사유의 운동에 이르는 여러 층위들을 포함한다.

데 이와 관련하여 들뢰즈는 『시네마 I』에서 다음과 같이 말하고 있다.

...의도된 운동은 한 형태에서 다른 형태로의 다듬어진 이행passage이 될 것이다. 그것은 다시 말해 무용에서 보듯 포즈poses 혹은 특수한 순간들의 질서이다. 형태와 관념들은 한 시기를 특정 지으면서 그것의 정수(精髓)를 표현한다. ... 우리는 최종항이나 극점telos, acme에 주목하고 그것을 본질적 순간으로 삼는다. ... 그것은(영화는) 예술도 아니고 과학도 아니었다. 그러나 당시의 사람들은 제 예술을 자극하고 있던 진보에 매우 민감했고, ... 더군다나 무용, 발레, 무언극 등은 고정적 포즈와 자세들을 버리고 정해지지 않은 자세, 미리 주어지지 않은 가치들을 해방시킴으로써 운동을 불특정한 순간들과 연관시켰다. 이로써 미술, 발레, 무언극은 환경milieu 속에서 일어나는 우발성들accident, 즉 공간의 지점들이나 사건의 순간들의 배분에 반응할 수 있는 행위들이 되었다. 이 모든 것이 영화와 보조를 맞추었다.¹¹⁾

이 글에서 ‘포즈의 특수한 순간들의 질서를 보여주는 무용’이란 근대 이전 시기의 춤이기 때문에 ‘클래식 발레’를 지칭하는 것이라 생각된다. 클래식 발레에서는 완벽한 정점에 이른 포즈들을 향해 운동이 일어나며 그 정점을 제외한 나머지 운동들은 그 자체로서는 아무런 관심사가 되지 못했다. 그러한 운동의 지향점은 무용수의 완벽한 아라베스크(arabesque)나 데벨로빠(developpe) 등의 완벽한 포즈들을 포착한 공연사진들에서 쉽게 발견된다. 그러나 근대 이후, 현대무용에서의 운동은 미리 정해진 완벽한 동작의 특수한 순간을 향하기보다는 움직임의 불특정한 순간들을 유동적으로 드러낸다. 수많은 무용사 책들에서 발견할 수 있듯이 현대무용에 이르러 신체는 발레의 고정된 자세, 그리고 토슈즈와 코르셋의 억압으로부터 해방되었고, ‘수축과 이완(contraction and release)’, ‘낙하와 회복(fall and recovery)’ 등의 대표적인 현대무용 테크닉들은 신체의 지속적인 운동을 통해서 무용수의 감정적 경험과 생각, 세계관을 표현하고자 했다.¹²⁾

그런데 들뢰즈는 이러한 무용의 변화를 ‘영화의 등장’에 보조를 맞춘 것이라 언급한다. 그 이유는 그가 무용, 발레, 무언극의 예술적 변화에 무지했던 것이 아니라, 그의 철학이 ‘영화’적 사유를 향하고 있었기 때문이라 본다. 이는 베르그송의 이미지론과 들뢰즈의 이미지론이 갖는 차이점에서 보다 확연하게 이해될 수 있다. 앞서

11) 앞의 책, pp. 14-19. 괄호 안 ‘영화는’ 부분은 연구자 삽입.

12) 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』(서울: 이화여자대학교 출판부), pp. 167-176. 참고.

살펴본 것처럼, 베르그송은 실존하는 물질로서의 이미지가 작용-반작용의 인과관계에 따르는 운동을 하며 우주를 구성하고 있다고 보았는데, 그 중 생명체인 ‘나의 몸’ 이미지에 일종의 특권을 부여한다. 여기에서 몸은 인식 주체로써 존재론적 우위를 가지는 것이 아니라 운동 방식의 특별한 차이를 가진다. 베르그송에게서 이미지들이 자연의 법칙에 따라 운동하면서 세계를 구성하는데, 그러한 이미지들 중에서 몸만이 나에게 작용하는 수많은 이미지들에 대해 어떠한 반작용을 되돌려 줄 것인가를 ‘선택’ 할 수 있는 주관적 체계를 가진다.

들뢰즈는 이러한 베르그송의 ‘몸’, 다시 말해서 외부의 수많은 이미지들이 작용하는 것들에 대해 선택의 특권을 가진 ‘나의 몸’의 자리에 ‘카메라’를 대체시킨다. ‘나의 몸’ 대신 기계인 ‘카메라’가 우주를 구성하는 수많은 이미지들을 지각하게 되었을 때, 어떠한 변화가 일어날 수 있을까. 베르그송의 몸은 외부 이미지에 대해 ‘주관적’인 선택을 했던 반면, 들뢰즈의 카메라는 인간보다 훨씬 더 ‘객관적’으로, 그리고 훨씬 ‘더 많은’ 이미지들을 지각할 수 있게 된다. 즉, 20세기에 등장한 카메라-기계는 들뢰즈에게 허상의 이미지들을 촬영하는 도구가 아니라 인간보다 우월한 지각을 가진 것으로 사유된다. 그렇기 때문에 20세기의 현대무용이 인위적인 포즈의 나열을 벗어나 불특정한 운동을 하게 되었다고, 들뢰즈에게 무용수의 신체는 베르그송의 ‘몸’과 같이 주관적인 수준에서 생각되어졌고 무용은 그의 사유의 중심에서 멀어졌던 것이다.

2. 영화적 사유에서의 운동-이미지와 시간-이미지

들뢰즈는 자신의 영화적 사유에서 언급하는 운동-이미지들을 베르그송의 감각-운동의 도식에 따라 세 가지로 분류한다. 이것은 각각 ‘이미지의 작용으로 인한 지각-이미지(perception-image), 반작용을 통한 행동-이미지(action-image), 그리고 그 둘 사이를 점유하는 정감-이미지(affection-image)’¹³⁾로 명명된다.

지각-이미지는 베르그송식으로 말하자면, 나의 신체에 작용하는 무수히 많은 이미지들 중에서 나의 관심에 따라 지각된 이미지이다. 그러나 들뢰즈의 영화적 사유

13) 질 들뢰즈(1983), 4장, pp.112-138. 참고.



〈그림 1〉 키노-아이의 다양한 지각 방식을 보여주는 「카메라를 든 사나이」의 장면들

에서 '나의 신체'는 카메라로 대체되므로 지각-이미지는 카메라의 프레임에 잡힌 영화의 고유한 지각을 의미한다. 지각-이미지의 대표적인 예는 베르토프(G. Vertov) 감독이 “키노-아이(kino-eye)”라 명명했던 그의 영화이론에서 찾을 수 있다. 베르토프에게 카메라의 눈은 인간의 지각적 한계를 넘어서는 것이기도 하고, 인간의 눈이 가지는 왜곡이나 주관적인 조정 없이 사물을 바라보는 것이었다. 그의 영화 「카메라를 든 사나이 *The Man With A Movie Camera*」(1929)에서는 도시의 이곳저곳을 촬영하는 카메라맨이 달리는 마차 위에서 다른 마차를 촬영하거나, 기차에 카메라를 설치하고 외부 풍경을 담아낸다.

여기에서 중요한 것은 우리의 눈에 보이는 풍경이 아니라 카메라가 마차 위에서 보는 다른 마차, 달리는 기차가 세계에 대해 갖는 이미지이다. 즉, 시각 주체가 보는 운동-이미지가 아니라 사물이 보는 운동과 카메라의 의식을 강조하는 것이다. 들뢰즈는 베르토프의 키노-아이를 통해서 카메라의 프레임 안에 포착된 지각-이미지를 발견하고, 인간의 시각으로는 지각할 수 없는 속도와 범위의 이미지들을 지각하는 영화적 지각을 사유한다.

운동-이미지의 두 번째 유형인 행동-이미지는 이미지들의 작용에 대한 반작용을 드러낸다. 앞서 지각-이미지가 이미지들의 운동을 받아들이는 차원에서 이루어졌다면, 행동-이미지는 이러한 운동을 어떻게 다시 외부로 내보내는가를 다양한 형태로 보여준다. 미국 서부영화는 이러한 행동-이미지의 대표적인 예가 되는데, 영화의 상황은 주인공에게 해결을 위한 행동을 요구하고, 주인공은 이에 부응하는 결단과 능력을 갖추게 된다. 그리고 결정적인 행동이 이루어진 후 새로운 상황이 닥치면서 영화는 마무리된다. 이러한 서부 영화의 행동-이미지는 오늘날, 헐리우드 블록버스터 영화들에서도 쉽게 발견된다.

www.kci.go.kr

정감-이미지는 지각-이미지와 행동-이미지의 사이, 즉 이미지들의 작용을 지각하고 이에 대한 반작용을 하는 사이, 그것들의 간격에서 발생한다. 들뢰즈는 정감-이미지를 ‘흡수하거나 굴절시키기는 하지만 지각의 대상이나 주체의 동작으로 변형되지 않는 외재적 운동’¹⁴⁾이라 말하면서, 그 예로 칼 드레이어(C. T.



〈그림 2〉 「잔다르크의 수난」의 정감-이미지

Dreyer)의 영화 「잔다르크의 수난 *The Passion of Joan of Arc*」(1928)을 든다. 잔다르크의 실제 재판기록을 바탕으로 만들어진 이 무성영화는 주인공 팔코네티(M. Falconetti)의 얼굴을 극도로 가까이 클로즈업하면서 외부 충격에 대한 수용과 미세한 감정의 변화를 포착하고 있다.¹⁵⁾ 이러한 얼굴의 클로즈업은 영화의 배경이 삭제된 무규정적 공간에서 지각 주체의 몸에 머물러 있는 정감(affect)을 보여준다.

시간-이미지는 앞서 살펴본 운동-이미지들의 위기로부터 등장한다. 시간-이미지의 등장은 역사적 흐름에서는 세계 제2차 대전 이후 1940년대를 기점으로, 그리고 영화적 배경에서는 이탈리아의 네오리얼리즘(Neorealism), 프랑스의 누벨바그(Nouvelle Vague)의 등장과 그 시기를 함께 한다. 고전영화의 패러다임을 뒤바꾼 새로운 영화들은 운동-이미지의 위기이자 동시에 시간-이미지의 등장을 가져왔다. 들뢰즈는 이러한 운동-이미지 위기의 일반적인 특징을 다섯 가지로 분류하는데, ‘첫째, 이미지에 담긴 상황은 더 이상 종합적이지 않고 분산적이다. 둘째, 사건들 또는 공간들을 잇는 연결의 선들이 부서진다. 셋째, 행동 대신 산책이나 여행이 영화를 이끌어간다. 넷째, 물리적이고 심리적인 클리셰(Cliche)가 세상을 가득 채우고 이를 빠져나갈 방법은 없는 듯하다. 다섯째, 거대한 음모와 공모가 세상을 지배한다는 점이 드러난다.’¹⁶⁾ 다시 말해서, 이제 영화의 이미지들은 서사적으로 연결되는 내러티브와 행위의 예상이 가능한 상투적인 전개, 일상적인 이미지의 연쇄들로는

14) 앞의 책, p. 127.

15) 들뢰즈는 정감-이미지의 예로 「잔다르크의 수난」의 클로즈업을 들고 있지만, 모든 영화의 클로즈업 장면이 정감-이미지를 가지고 있는 것은 아니다. 여기에서 정감이란, 슬픔, 고통, 즐거움 등의 주관적 감정 상태와 구별되는 정서의 객관적 상태를 의미하며, 지각과 함께 예술작품의 감각을 구성한다.

16) 이찬웅(2011, 11.14), 들뢰즈와 영화보기(4), 『이대학보』 학술 6면.

설명될 수 없는 '잠재적인 시간' 을 드러낸다.



〈그림 3〉 시간-이미지를 드러내는 「만춘」의 화병

네오리얼리즘과 누벨바그 영화에서는 작용에 대해 반작용하는 행위-이미지를 발견하기 힘들다. 그저 현실을 있는 그대로 지각하기만 하는 순수 지각적 상황을 보여주기 때문이다. 따라서 내러티브와 인과적 행위가 없어진 현대영화는 난해해지기 시작한다. 서양 고전 영화의 문법을 파괴했던 오즈 야스지로

(Ozu Yasujiro)의 「만춘 晩春」(1949)에서는 결혼을 앞둔 딸과 홀로 된 아버지가 여행 중에 나란히 누워 대화를 하는 장면에서 갑자기 창문 아래 있는 꽃병을 두 차례에 걸쳐 10초간 보여준다. 달빛 아래 흔들리는 그림자가 꽃병위에 어릴 때, 영화에서 우리는 견고하게 지속되는 '시간' 을 느끼게 된다. 이로부터 들뢰즈는 거대한 철학적 전환을 말하게 된다. 철학의 역사에서 시간은 아리스토텔레스가 '자연학' 에서 전개했듯이 공간에 근거해서만 파악되어져 왔다. 왜냐하면, 우리의 상식에서 시간은 눈에 보이지 않는 것이었기 때문에 그것을 간접적으로 느끼거나, 행성의 운동이나 시계 바늘의 공간적 이동에 따라서만 측정될 수 있었기 때문이다. 그러나 영화를 통해 시간은 그 직접적인 이미지를 드러낼 수 있게 되었다. 또한 이러한 시간-이미지는 영화의 가상적 이미지가 아니라 실재하는 자신의 존재를 스스로 표현하는 것으로 사유된다.

IV. 마야 데렌의 댄스 필름에 나타난 신체 이미지의 분석

마야 데렌은 최초의 댄스 필름이라 할 수 있는 「카메라를 위한 안무」(1945)를 비롯하여 「변형된 시간의 의식」(1946), 「폭력에 관한 명상」(1948), 그리고 「밤의 눈」(1958)에 이르는 모두 네 편의 영상을 남겼다. 그녀는 댄스 필름에서 '극장의 전통으로부터 카메라를 해방시키고, 무용수를 극장 밖에서 나오게 하여 세계 전체를 무대로 주는 것을 원한다'¹⁷⁾고 말한다. 이는 곧 그녀가 기존의 무용 영상은 물론, 무용의 안무적 한계들까지도 벗어나고자 함을 의미한다. 실제로 데렌은 「카메라를 위한

안무」를 위한 록펠러 기금 신청서에 다음과 같이 자신의 작품을 소개하고 있다.

대부분의 무용 영화는 무대를 위해 디자인된 것을 기록한 것이며 또한 관객의 무대 앞쪽의 시야에 맞춰졌다. 카메라가 관객의 움직임은 눈으로 작용할 때 혹은 클로즈업을 하거나 측면으로 볼 때 이 유동적인 시야가 무용 그 자체의 공간 디자인과 움직임에 피상적인 효과를 줄 뿐이다. 이 영화에서 나는 무용수를 한계가 없는 영상적인 공간에 자리매김 하였다. 무용수는 카메라와 함께 움직임 자체를 위한 공동적인 책임이 있다. 이것은 다르게 말해, 영화에서만 존재할 수 있는 무용이다.¹⁸⁾

여기에서 데렌은 기존의 무용 영화의 프레임들이 실제 무용 공연을 보는 관객의 시선처럼 정면을 향해서 고정되어 있고, 카메라 또한 관객의 시선처럼 움직이고 있음을 지적한다. 이것은 그녀의 댄스 필름이 인식 주체인 '나의 몸'을 통해 지각했던 인간의 시각적 경계를 넘어서서 카메라의 지각, 즉 키노-아이의 지각을 향하고 있음을 보여준다. 또한 그녀는 키노-아이의 지각에서 한걸음 더 나아가 무용수와 카메라에 움직임에 대한 공동적인 책임을 부여한다. 베르토프가 자신의 영화에서 카메라의 시선을 보여주고자 했다면, 데렌은 카메라와 무용수가 함께 추는 무용을 안무하고자 했던 것이다.

카메라의 변화된 지각방식과 움직임을 강조했던 마야 데렌의 작품들에서는 지각-이미지들이 가장 많이 발견된다. 「카메라를 위한 안무」에서 무용수 탈리 비티의 신체는 숲에서 시작해서 방안, 메트로폴리탄 박물관, 그리고 다시 숲으로 공간을 이동하며 춤춘다. 그러나 그의 움직임은 공간에 따라 분절되지 않고 자연스럽게 지속된다. 그의 신체 이미지는 마치 공간을 순간 이동한 것처럼 보이지만 이것은 실제로



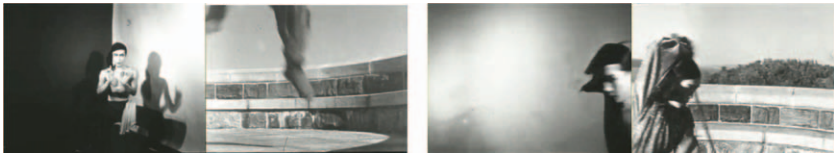
〈그림 4〉 「카메라를 위한 안무」에 나타난 신체의 지각-이미지

17) Maya Deren(1945), Choreography for the camera. *Dance Magazine*. October. pp.10-12.

18) 김현옥(2003), P. 42.

카메라의 지각과 필름편집이라는 기계적인 과정을 거쳐 완성된 신체의 지각-이미지이다.

데렌은 이처럼 무용수의 움직임이 순간적으로 공간을 바꾸어 가며 이루어지는 장면들을 즐겨 사용했다. 「변형된 시간의 의식」에서는 파티장에 있던 남녀가 서로의 얼굴을 맞대는 클로즈업 장면에서 순식간에 배경은 야외의 정원으로 전환되고, 「폭력에 관한 명상」에서 차오-리 치의 신체는 점프하거나 회전하면서 실내와 야외 옥상의 공간을 이동한다. 이러한 신체 지각-이미지들은 무용수의 운동과 함께 이루어지는 카메라의 운동이 함께 이루어지면서 영화의 마법적인 세계, 다시 말해서 영화에서만 존재할 수 있는 신체의 지각-이미지를 구성한다.



〈그림 5〉 「폭력에 관한 명상」에서 도약하고, 회전하며 공간을 이동하는 차오-리 치

마야 데렌의 작품들이 가지는 지각-이미지는 카메라의 한정된 프레임(frame)에 잘려 부분적으로 지각되는 신체의 이미지들에서도 발견된다. 무용작품의 안무적 구조를 충실히 담아내려했던 영상들에서 무용수의 신체는 전체적으로 포착되고, 그 신체가 부분을 향해 클로즈업 하는 것은 특정한 동작들을 보다 세밀하게 기록하고 지각될 수 있게 하려는 의도를 가지고 있었다. 그러나 마야 데렌의 댄스 필름은 무용수들의 신체를 마치 근거리에서 바라본 것처럼 잘라낸다. 이것은 무용수의 춤을 감상의 대상으로 인식하고자 했던 관객의 눈이 아니라 무용수의 신체와 가장 가까이(또는 가장 멀리)에서 함께 운동하며 신체의 이미지를 창조하는 카메라의 지각을 담아낸 것이라 할 수 있다. 이는 영화를 보는 관객들에게 영화적 지각-이미지를 공감하게 하는 동시에 프레임 밖으로 잘려나간 부분의 신체가 지속적으로 이동하며 드러내는 무한하게 확장된 공간들을 지각할 수 있게 한다.

이와 같이 무용수와 카메라의 움직임을 함께 담아내고자 했던 마야 데렌의 댄스 필름에는 근접화면(gros plan), 즉 클로즈업을 통해 나타나는 정감-이미지는 많지 않다. 외부 이미지의 작용이 지각 주체의 반작용으로 운동하는 사이의 간격에서 발

생하는 정감-이미지는 ‘어떤 대상을 모든 시공간의 좌표에서 분리하면서 “자원의 절대적인 변화”를 가져오고, 정서 자체를 표현하는데 집중할 수 있도록 하는 것’¹⁹⁾이므로, 영화의 모든 클로즈업을 정감-이미라고 할 수 없다. 「카메라를 위한 안무」에서는 메트로폴리탄 박물관에서 탈리 비티의 회전하는 머리와 배경에



〈그림 6〉 탈리 비티와 석상의 얼굴 클로즈업

있는 석상의 머리들을 함께 배치하는 장면이 등장하기는 하지만, 그것은 정감-이미지가 아니라 회전하는 신체의 움직임에 카메라의 촬영기술을 통해 점차 가속화 시키면서 운동을 강조하는 시각-이미지이자 동시에 얼굴의 상징성을 드러내는 장면이라 할 수 있다.

데렌의 댄스 필름들 중 정감-이미지는 그녀가 유일하게 작품에 대한 해설을 남겼던 「변형된 시간의 의식」에서 발견된다. 이 영화에는 마야 데렌을 비롯하여 무용수 리타 크리스티아니와 작가 아나이스 닐(Anais Nin), 안무가 프랭크 웨스트브룩이 등장한다. 여기에서 데렌과 크리스티아니는 동일인물로 그들은 자아가 서로 분리된 신체를 연기하고, 아나이스 닐은 그녀들과 그녀들의 연인 웨스트브룩을 무관심하게 바라보는 역할을 한다.

이 작품의 배경은 크게 ‘실내-파티장-야외’의 세 부분으로 변화하는데, 여기에서 정감-이미지는 초반부의 방 안과 후반부의 야외 장면에서 나타난다. 작품의 초반부



〈그림 7〉 「변형된 시간의 의식」에서의 정감-이미지

에서는 실타래를 풀던 데렌의 얼굴이 클로즈업 됨과 동시에 카메라의 속도가 슬로우 모션(slow motion)으로 바뀌어 그녀의 얼굴표정에 집중하게 된다. 또한 실내임에도 불구하고 갑자기 어디선가 불어오는 바람에 머리카락과 스카프가 바람에 날리는 데렌의 얼굴은 미묘한 환희와 기쁨의 정감-이미지를 표현하고, 실타래가 모두 풀림과 동시에 그녀는 영화의 프레임 안에서 사라진다.

19) 이찬웅(2011, 11.14), 같은 면.

작품의 후반에는 남자를 피해 도망가던 크리스티아니가 물에 빠지는 순간 네거티브된 필름의 반전을 보여주는데, 영화의 마지막 장면에서 클로즈업 된 그녀의 얼굴은 물에 빠져 허우적거리지도 않고, 괴로워하지도 않은 채 무표정한 얼굴로 허공을 바라본다. 여기에서 얼굴은 「잔다르크의 수난」에서처럼 미세한 근육의 떨림과 피부의 변화들로 나타나는 섬세한 정감의 표현보다는 필름의 반전을 통해 추상화되어 공간을 무규정적으로 변화시킨다. 강물에 뛰어든 그녀의 머리카락은 물속이 아닌 것처럼 차분하게 가라앉아있고, 그녀의 두 눈은 마치 관객을 바라보는 것처럼 정면을 응시한다. 이러한 영화의 정감-이미지들은 실제 무대에서 이루어지는 공연들에서는 발견할 수 없었던 감정의 객관적 상태, 즉 작품의 '정서'를 지각할 수 있게 한다. 말하자면, 등장인물들이 기쁘고 슬픈 순간에 함께 웃고 우는 감정의 동화 상태가 아니라 정감, 그 자체를 발견하게 한다. 이러한 정감-이미지들은 감상자로 하여금 보이지 않는 것들을 보이게 하고, 느낄 수 없었던 것들을 느끼게 하는 예술의 감각을 표현한다. 들뢰즈는 이러한 '정서와 지각이 예술 작품을 구성할 때, 작품은 감상자 뿐 아니라 창작자인 예술가로부터 독립하면서 자율성을 획득하고 그 스스로를 보존할 수 있다'²⁰⁾고 말한다.

마야 데렌의 댄스 필름에서 강조되는 지각-이미지와 몇 부분의 클로즈업에서 표현되는 정감-이미지와 달리 행동-이미지는 발견하기 어렵다. 그것은 1940-50년대에 제작된 그녀의 댄스 필름들이 네오리얼리즘과 누벨바그로 대변되는 1920년대 유럽영화의 새로운 변화들을 수용하고 있기 때문이다. 미국의 아방가르드 영화, 실험영화를 이끌었던 데렌의 작품에는 들뢰즈가 '고전영화의 위기'라 일컬었던 행동-이미지들의 인과관계와 클리셰들이 제거된다. 그리고 대신에 현대영화의 잠재적인 시간과 공간을 보여주는 시간-이미지들이 자리하게 되는 것이다.

실제로 데렌의 댄스 필름에 나타나는 신체의 이미지들은 대부분 시간-이미지를 구성하고 있다. 그리고 그러한 시간-이미지들로 인해 데렌의 댄스 필름들은 서사적 흐름에 따라 인과관계가 파악되지 않고, 각각의 분절된 이미지들이 확장된 영화의 시공간에 증첩되어 독특한 감각과 난해함을 가진다. 그러나 이는 들뢰즈가 시간-이

20) 질 들뢰즈(1991), 『철학이란 무엇인가?』, 이정임(역)(서울: 현대미학사, 1999), pp. 233-242. 참고.

미지의 사유에서 주목했던 순수지각적인 상황, 시간 그 자체의 지각, 과거의 현재가 끊임없이 분기하는 동시공간성, 서로 다른 시간들의 중첩을 발견하게 해 준다.

「변형된 시간의 의식」에서 작가 아나이스 닐은 어떠한 행위도 하지 않고 영화적 상황을 지켜보는 관찰자로 등장한다. 그녀는 2인 1역을 맡은 데렌과 흑인 무용수 크리스티아니의 행위들을 바라본다. 그러나 거기에는 어떠한 의도나 목적, 또는 바라보는 대상에 대한 주관적 감정이 개입되어 있지 않다. 여기에서 아나이스의 신체는 작용-반작용의 운동-이미지가 지닌 감각운동의 도식으로는 설명될 수 없다. 그녀의 시선은 순수한 시간의 형식을 보여줌과 동시에 작품에서 구성되는 시간-이미지들을 지각한다.



〈그림 8〉 「변형된 시간의 의식」에서의 두 개의 두 여성, 그리고 이들을 지켜보는 아나이스 닐

이 작품의 첫 장면은 두 개의 문이 있는 방을 보여주는데, 각각의 문을 통해 보이는 두 여성은 서로 다른 시간의 흐름을 보여준다. 실타래를 감고 있는 크리스티아니의 시간은 지극히 현실적으로 흘러가고, 실타래를 풀고 있는 데렌의 시간은 몽환적으로 느리게 흘러간다. 그녀의 머리카락은 알 수 없는 곳에서 불어오는 바람에 펄럭이듯이 날리면서 이러한 시간의 흐름을 적극적으로 보여준다. 카메라는 이 두 여성의 모습을 번갈아가며 지각하고, 이후에는 그녀들을 지켜보고 있는 뒤쪽의 아나이스를 보여준다.

이러한 구조는 작품의 중반에도 다시 나타나는데, 도망가는 크리스티아니와 그녀를 뒤쫓는 웨스트브룩의 시간은 조금 더 흐름의 차이를 보인다. 크리스티아니는 정상적인 카메라의 속도보다 훨씬 빠르게 이동하고, 그녀를 뒤쫓아 가는 웨스트브룩은 마치 공중 부양을 하는 것처럼 크고 천천히 이동한다. 이들의 다른 속도는 결코 남자는 여자를 붙잡을 수 없음을 직관적으로 드러낸다. 그리고 역시 이들의 서로 다른 시간 속에 부동의 자세로 그들을 바라보고 있는 아나이스의 신체가 위치한다.

신체가 지닌 서로 다른 시간-이미지들을 한 공간에 위치시키는 데렌의 작품에서



〈그림 9〉 서로 다른 속도로 달리는 무용수들과 지켜보는 아나이스

는 일상적인 시간의 연쇄에서 일탈할 수 있는 새로운 가능성들이 발견된다. 또한 기이하게 얽혀있는 시간-이미지들은 그들이 존재하고 있는 공간의 무한한 잠재성들을 펼쳐 보인다.

데렌의 작품에서는 이처럼 서로 다른 시간의 배치는 물론, 시간의 지속과 그 부동적인 단면들을 발견할 수 있는데, 「카메라를 위한 안무」에서 탈리 비티의 신체는 30초가량이나 도약을 통해 공중에 떠 있다. 또, 「변형된 시간의 의식」과 「폭력에 관한 명상」에서는 스톱 모션(stop motion)을 통해서 움직이는 무용수들의 신체를 정지시킨다. 마치 영화가 순간 사진이 된 듯이 움직임을 정지 시키고 다시 연결하는 이러한 효과들은 관객으로 하여금 웨스트브룩의 신체를 조각상과 같이 지각하게 하고, 칼을 들고 춤추는 차오 리치가 공중에 멈추는 순간 그의 신체로부터 작품의 정신성을 발견하도록 한다. 그리고 이처럼 신체가 순수한 시간의 부동적인 단면들에서 보여주는 시간-이미지는 들뢰즈가 강조했던, '비자발적인 사유의 강제' 와 다름 아닐 것이다.



〈그림 10〉 웨스트브룩과 차오-리 치의 정지 장면

마야 데렌의 마지막 댄스 필름 「밤의 눈」에서는 15분 길이의 작품 전체가 네거티브로 전환되어 밤하늘을 부유하는 무용수들의 신체 이미지들로 가득 채워진다. 배경이 되는 밤하늘에는 별들이 이동을 하고, 무용수들의 신체는 정면, 측면, 위, 아래로 바뀌는 카메라의 시각을 통해 파편적인 추상 발레의 동작들을 보여준다.

이 작품의 공간은 무용수들의 반전된 신체 이미지들을 둘러싼 밤하늘이지만, 이들은 하늘에 떠 있는 별들과 무용수들의 신체들을 고정시키지 않고 전체를 향해 열



〈그림 11〉 전체를 향해 열린 공간을 부유하는 「밤의 눈」의 신체 이미지들

려 있다. 공간은 우리에게 보이지 않는 시간을 간접적으로 느끼게 해주는 것이었지만, 이처럼 정박점이 없이 전체를 향해 열린 공간은 시간-이미지의 현실적인 이미지와 잠재적인 이미지들 사이의 구별을 불가능하게 함으로써 시간의 형식을 직접적으로 보여주는 것이라 할 수 있다.

V. 결 론

본 연구에서는 질 들뢰즈의 이미지에 대한 영화적 사유에 근거하여, 댄스 필름의 선구자로 불리는 마야 데른의 작품에 나타나는 신체의 이미지들을 분석해보았다.

오늘날 우리는 스마트폰과 3D TV가 상용화 되고, 유튜브에서 원하는 영상을 언제든지 찾아볼 수 있는 이미지 범람의 시대에 살고 있다. 이러한 변화 속에서 무용 작품에 나타나는 가상적 신체 이미지들은 더 이상 생경함의 대상이 아니라 친숙한 작품의 한 요소로 자리 잡고 있다. 이러한 흐름은 필연적으로 가상의 신체 이미지에 대한 지각방식과 그 표현에 대한 미학적 논의, 그리고 새로운 신체들을 포괄할 수 있는 신체 개념의 변화를 요구하게 된다. 신체를 핵심적인 매체로 하는 무용에서 무대 공간에서 실재하는 무용수의 몸이 사라졌을 때, 또는 디지털 기술로 창조된 신체의 파편적인 가상 이미지들이 새로운 공간에 나타났을 때, 우리는 그것을 전통적인 의미에 한정된 무용으로 감상하고 이해할 수 없기 때문이다.

다양한 가상의 신체들이 등장하는 컨템포러리 댄스에 대하여 들뢰즈가 『시네마』 I, II을 통해서 사유하고 있는 운동-이미지와 시간-이미지의 개념들은 유용한 무용 미학의 논거들을 제공한다. 고전영화부터 현대영화 전체를 아우르는 그의 방대한 영화적 사유는 가상의 이미지와 실재하는 물질에 동등한 존재론을 부여하고, 물질

의 운동과 그것으로부터 발생하는 시간의 이미지들을 소유하고 있기 때문이다. 마야 데렌은 이러한 들뢰즈의 이미지를 자신의 댄스 필름 작품들에서 창조하고 있었다. 그녀는 영화예술에 대한 글에서 “이미지라는 용어는 그것의 가장 수동적인 형태(지각과 기억의 정신적 이미지들)이든 예술적 도구에 의해 현실화 된 상상의 창조적인 행위인 예술이든 간에 정신적 활동으로 추정되는 긍정적인 암시를 지닌다.”²¹⁾

고 언급한다. 이미지에 대한 이러한 정의는 들뢰즈가 영화적 이미지들에서 찾고자 했던 지각과 기억, 다시 말해서 이미지를 통한 새로운 사유의 방식과 일맥상통함을 가진다. 데렌의 댄스 필름에는 수많은 지각-이미지들과 클로즈업을 통한 정감-이미지, 그리고 운동-이미지의 이행을 보여주는 시간-이미지들이 발견된다.

본고에서 살펴본 마야 데렌의 댄스 필름은 무용과 영화 어느 한쪽에 치우치지 않는 창조적인 융합의 예시이며, 들뢰즈의 이미지론은 철학과 전혀 다른 영역에서 개념을 발생시키는 창조적 사유의 모범이라 할 수 있다. 이는 끊임없이 변화하고 발전하는 무용예술과 춤추는 신체에 대한 미학적 논의가 앞으로 어떠한 방향으로 나아가야하는지를 제시하는 이정표가 될 것이다.

■참고문헌

- 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- _____ (2011). 『무용예술코드』. 서울: 한길아트.
- 들뢰즈, 질(1985). 『시네마 II. 시간-이미지』. 이정하(역). 서울: 시각과 언어, 2005.
- _____ (1983). 『시네마 I. 운동-이미지』. 유진상(역). 서울: 시각과 언어, 2002.
- _____ (1991). 『철학이란 무엇인가?』. 이정임(역). 서울: 현대미학사, 1999.
- 시트니. 아담스(2002). 『시각영화 : 20세기 미국 아방가르드 영화』. 박동현 외(역). 서울: 평사리, 2005.
- 카스. 조앤(1993). 『역사 속의 춤』. 김말복(역). 서울: 이화여자대학교 출판부, 1998.
- 한양대학교 연극영화과 편(2002). 『영화예술의 이해』. 한양대학교 출판부.

21) Deren, Maya(1960). Cinematography: The Creative Use of Reality, Daedalus 89(1), The Visual Art Today(winter), p. 153.

김현옥(2003). 마야 데렌의 카메라를 위한 안무에 관한 연구. 『대한무용학회지』 35: 37-54.

Elizabeth, C.(2002). Women in Motion : Loie Fuller and the “Interpenetration” of Art and Science. Camera Obscura 49.

Pramaggiore, M.(1997). Performance and Persona in the U.S. Avant-Garde : The Case of Maya Deren. Cinema Journal 36(2) winter : 17-40.

이찬웅(2011. 11.14). 들뢰즈와 영화보기(4). 『이대학보』 학술 6면.

Deren. Maya(1945). Choreography for the camera. Dance Magazine. October.

Martin. J.(1945). New York Times.

| | | | |
|-------|-------|-----|-----|
| 논문투고일 | 2012년 | 10월 | 15일 |
| 심사일 | | 10월 | 21일 |
| 심사완료일 | | 10월 | 26일 |

Abstract

A Study on the Body Image Shown in Maya Deren's Dance Films

- Focusing on Gilles Deleuze's Theory of Image -

Ilhwa Na, Ph. D. · Malborg Kim, Ph. D.
*Researcher of Dance Research Institute, Professor of Dance
Ewha Womans University*

This study aims to analyze the body image shown in the works of Maya Deren regarded as the founder of dance films based on Deleuze's theory of image. Maya Deren's dance films are noticeable because they contain the beginning of such changes unlike the initial dance images simply recording dance performances.

So far, a few researches on Maya Deren's dance films have been conducted just to introduce her lifetime and works or to emphasize the expansion of dance expression. However, this study is different from advanced researches as it analyzes the body image shown in Deren's works from the aesthetic view by applying Deleuze's theory of image discussed in Cinema.

The virtual body images shown in Maya Deren's dance films discussed here in this paper have the ontological value equivalent to that of the actual body, and it is discussed to expose Time-Image overcoming Movement-Image. The significance of this study is to provide the ground of aesthetic discussion for virtual body images to be variously differentiated, transformed, and reconstructed in today's contemporary dance.

keywords: Maya Deren(마야 데렌), Gilles Deleuze(질 들뤼즈), Dance Film(댄스 필름), Cinema(시네마), body image(신체 이미지)