

무용미학에 있어서 들뢰즈(G. Deleuze)의 신체논의와 예술개념의 의미*

나 일 화**

I. 서론	IV. 결론
II. 들뢰즈의 신체논의와 예술개념의 이해	참고문헌 Abstract
III. 무용작품에 나타난 감각의 힘과 미학적 구성의 예증	

I. 서론

후기구조주의 철학자인 들뢰즈의 사상은 절대적인 진리를 추구했던 전통철학의 사유와 이성중심주의(logocentrism)의 인식론적인 토대를 비판하고, 다수와 다양성, 그리고 끊임없이 변화하는 역동적인 의미의 생성을 목표로 하고 있다. 이러한 들뢰즈의 철학 개념들은 사유가 이성의 산물로서 고정된 수준에 머물러 있는 것이 아니라, 실제적인 삶의 차원에서 신체를 통해 행동하고 실천되어야 함을 향하고 있다. 본 연구는 이와 같은 들뢰즈의 신체 논의를 예술에 관한 사유들이 무용미학의 주요한 키워드로 수용될 수 있음에 주목하고, 이로부터 춤추는 신체가 지니는 ‘감각의 힘’과 ‘미학적 구성’의 양 극단을 설명할 수 있는 이론적 근거를 발견하고자 한다. 여기에서 주안점은 들뢰즈 사상의 일방적인 적용이 아니라 무용

* 이 논문은 본 연구자의 박사학위 논문에 근거한 ‘한국무용예술학회 제18차 학술대회 신진학자 논문발표’ 원고를 수정, 보완한 것임을 밝힙니다.

** 이화여대, 중앙대 강사, whitespica@naver.com

이 지니는 고유한 예술적 측면과 무용작품의 ‘미적 요소’¹⁾인 춤추는 신체를 중심에 두고 들뢰즈의 사유 개념들을 연결시키는데 있다.

그 이유는 첫째, 무용작품에 나타나는 춤추는 신체는 일상적인 신체 또는 타 예술장르에서의 신체와 구별되는 미적 특성을 지니고 있기 때문이다. 또한 춤추는 신체가 단순히 무용수 개인의 신체에 국한되는 것이 아니라 안무가의 미적 의도를 담은 신체, 관객의 지각대상으로서의 신체가 중첩되는 다양한 의미의 복합체임을 고려해야 할 필요가 있다. 둘째, 들뢰즈의 사유가 문학, 회화, 음악, 영화 등의 다양한 예술장르에 걸쳐 전개되지만, 무용에 관한 그의 저작이나 개념 설정이 이루어지지 않았기 때문에 그의 신체논의와 예술개념들을 무용예술에 수용할 수 있는 개념들로 환원시키는 과정이 요구되기 때문이다. 철학의 용어와 예술의 미학용어, 그리고 실제 일상에서 사용하는 용어들 간에는 분명한 차이가 존재한다. 다시 말하자면, 들뢰즈의 ‘신체’는 무용에서의 ‘춤추는 신체’, 그리고 일상적인 인간의 ‘신체’와 동일한 의미로 이해될 수 없으며, 이를 무용작품에 수용하기 위해서는 들뢰즈 철학의 전개와 예술논의들의 흐름, 신체 개념의 정립과정에 대한 전반적인 고찰과 이해를 바탕으로 두어야 한다.

이에 따라 본 연구의 방법은 들뢰즈의 저작에 나타난 문헌연구를 중심으로 신체논의와 예술 사유들을 살펴보면서 무용미학에 수용할 수 있는 개념들을 분석하고, 이를 들뢰즈의 사유와 연관성을 지닐 수 있는 동시대 안무가 피나 바우쉬(P. Bausch)와 윌리엄 포사이드(W. Forsythe)의 안무작업과 개별 작품들에서 논의함으로써 춤추는 신체가 지닌 감각의 힘과 그 다양한 미학적 구성의 내용들을 예증해보고자 한다.

1) 미적 요소는 예술작품의 독특한 특징을 지칭하며, 춤추는 신체에 대한 논의는 무용의 예술적 특성에 초점을 맞추어 이루어져야 한다. (J. B. 알티(1991), 『무용: 그 실제와 이론-18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』, 김말복(역)(서울: 예전사), pp. 32-40. 참조.)

II. 들뢰즈의 신체논의와 예술개념의 이해

1. 들뢰즈의 신체논의와 ‘기관 없는 신체’

가. 신체에 대한 들뢰즈의 사유

들뢰즈의 신체에 대한 사유는 그가 자신의 사상적 근원으로 삼는 니체(F. W. Nietzsche)와 스피노자(B. Spinoza)의 텍스트들에 대한 독해로부터 시작된다. 그는 니체의 ‘몸의 이성’과 스피노자의 ‘신체의 변용’에서 신체에 대한 독창적인 재해석을 통해 자신의 신체 논의를 전개한다.

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. ... 그대의 사상과 감정의 배후에는, 형제여, 강력한 명령자, 알려지지 않은 현자가 있으니, 그 이름이 자기다. 그것은 그대의 몸속에 살고 있고, 그것은 바로 그대의 몸이다.²⁾

여기에서 니체가 ‘몸의 이성’을 통해서 정신과 신체의 이원론적인 구조를 무너뜨렸다면, 들뢰즈는 그 신체에 보다 더 가까이 다가가서 새로운 방식으로 신체를 정의하려는 노력을 기울인다. 즉, “신체란 무엇인가?”라는 질문을 스스로 던지고 그에 대한 답을 위해서 니체의 사유들을 정교하게 재구성하는 것이다. 그는 니체 철학이 지닌 복수주의(pluralism)와 삶과 생명을 긍정하는 ‘힘에의 의지’를 반영하여 신체를 ‘힘의 영역, 다수의 힘들이 서로 투쟁하는 환경’³⁾이라 정의한다. 즉 들뢰즈에게 신체란, 그것을 이루는 다수의 힘들이 끊임없이 변화시키는 관계를 현실적으로 드러내는 것이라 할 수 있다. 이와 같은 정의는 신체를 정신에 대응되는

2) 프리드리히 니체(1999), 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』 ‘몸을 경멸하는 자들에 대하여’ 중에서, 장희창(역)(서울: 민음사), p. 51. (진한 글씨는 연구자의 표기) 니체가 이 책을 출간한 원저년도는 1883-1885년이지만, 여기에서 인용한 책은 Dtv에서 출간된 니체 비평본(Kritische Studienausgabe) 전집 제4권의 번역본으로 이를 출간년도로 표기하였다.

3) 질 들뢰즈(1962), 『니체와 철학』, 이경신(역)(서울: 민음사, 1998), p. 87.

물질적인 의미로부터 자유롭게 함은 물론, 무용예술에 나타나는 춤추는 신체의 움직임 표현들을 그것을 이루는 수많은 힘들의 차원에서 섬세하게 다룰 수 있는 시각을 제시해준다.

들뢰즈는 신체를 다수의 힘들로 구성되는 것이라 정의하고, 이로부터 더 나아가 그 힘들의 서열, 즉 ‘지배하는 힘들과 지배받는 힘들’을 ‘적극적인 힘들과 반응적인 힘들’로 구분한다.⁴⁾ 힘들에 대한 들뢰즈의 구분은 다시 한 번 무용예술의 의미와 가치를 긍정하는 근거가 된다. 그는 사람들이 신체에 관하여 생각하거나 인식할 때, 신체의 반응적인 힘들에만 치중해 있는 것을 지적한다. 여기에서 반응적인 힘이란, ‘의식’에 의해 인식되어지는 신체의 힘이라 할 수 있다. 그동안의 철학적 사유 또는 과학적 인식에서 신체에 대해 알 수 있었던 것은 ‘의식’이라는 자아의 반응을 통해서만 가능했기 때문이다. 그렇다면, 인간의 의식으로는 알 수 없는 신체의 우월한 힘, 즉 적극적인 힘들은 어디에서 발견될 수 있는가? 그것은 예술의 영역에서 가능해질 수 있으며, 특히 무용작품의 춤추는 신체는 움직임 표현을 통해서 역동적이고 가변적인 운동과 함께 보이지 않는 신체의 적극적인 힘들을 표현하고 있음을 논의할 수 있다.

니체가 정신의 이성보다 더 큰 몸의 이성을 통해서 신체를 긍정했다면, 스피노자는 일원론적인 세계관에 따라 정신과 연결되어 있는 하나의 실체로써 신체를 다루고 있다. 동시대 철학자인 데카르트가 인간의 영혼과 신체를 완벽히 분리된 두 개의 실체로 나누어 버린 심신이원론을 강조했다면, 스피노자의 철학에서는 인간 뿐 아니라 세계를 이루는 모든 것들이 자연이라는 하나의 실체에 속하게 되고, 그 안에서 인간의 정신과 신체는 실체의 다양한 속성들을 드러내는 각각의 양태들로 동등한 지위를 부여받는다.

스피노자는 그의 저서 『에티카』에서 ‘이제껏 한 번도 신체가 무엇을 할 수 있는

4) 여기에서 들뢰즈가 힘들을 우월하고 지배하는 힘들, 그리고 열등하고 지배받는 힘들로 구별하는 것은 자칫하면 또 다른 이분법적 구별로 오해할 수 있겠다. 그러나 그가 신체에서 발견하는 힘들은 수(數)적인 의미가 아니라 질과 양의 차원을 모두 포함하는 ‘환원 불가능한’ 다수적 현상이다. 따라서 그가 구분하는 적극적이고 반응적인 힘들은 이러한 다수적 힘들의 서열을 구분하기 위한 것으로 이해되어야 할 것이다.

지에 대해서 규정하지 않았음'을 지적한다.⁵⁾ 그리고 신체를 두 가지 방식으로 정의하는데, 그 첫 번째는 '신체의 구성'에 관한 것이다. 그에게 신체는 언제나 무한히 많은 분자들을 포함하는 것으로 한 신체의 개체성을 규정하는 것은 분자들 사이의 운동과 정지의 관계들, 빠름과 느림의 관계로 이루어진다. 두 번째는 '신체의 기능' 즉, 그것이 지닌 변용(變容)의 능력에 대한 것이다. 무한히 많은 분자들의 운동과 속도의 관계로 구성되는 신체는 다른 신체를 만났을 때, 그 운동과 속도가 달라지는 변용이 이루어진다. 들뢰즈는 이러한 변용에 의해서 신체가 어떠한 것도 될 수 있음을 주장하는데, 예컨대 신체는 동물일 수도 있고, 소리 신체일 수도 있고, 영혼 혹은 관념일 수도 있고 언어적 신체가 될 수도 있다. 여기에서 들뢰즈가 언급하는 '어떤 것도 될 수 있는 신체'는 이후, '기관 없는 신체'를 통해서 구체화 된다.

나. '기관 없는 신체'의 이해

니체와 스피노자의 신체에 대한 논의를 기반으로 들뢰즈는 그의 사유 개념들 중 가장 난해하면서도 가장 널리 알려진 '기관 없는 신체'를 창안한다. '기관 없는 신체'는 잔혹극으로 유명한 극작가 아르토(A. Artaud)에게서 가져온 것으로 들뢰즈의 저서 『의미의 논리』에서 처음 언급되고, 이후 가타리(F. Guattari)와 공동 저술한 『천개의 고원』에서 중점적으로 다루어진다. 아르토는 「신의 판단과 끝장내기 위하여」라는 시에서 다음과 같이 기관 없는 신체를 묘사하고 있다.

신체는 물질 덩어리이다 신체는 신체이고 그것은 단독적이어서 기관이 필요 없다 신체는 결코 유기체가 아니다 유기체는 신체의 적이다 ... 입도 없고 혀도 없고 이빨도 없고 기관지도 없고 배도 없고 항문도 없고 나는 나 그대로인 인간을 다시 구축하리라⁶⁾

아르토가 이 시에서 말하고 있는 것처럼 기관 없는 신체는, 실제로 기관이 없는

5) 『에티카』에서 스피노자는 다음과 같이 술회하고 있다. “지금까지 신체가 무엇을 할 수 있는지에 대해서는 아무도 규정하지 않았다. ... 왜냐하면 지금까지 아무도 모든 신체 기능을 설명할 수 있을 정도로 정확하게 신체 구조를 알지 못했기 때문이다.”(B. 스피노자(1675), 『에티카』, 강영계(역)(서울: 서광사, 1990), p. 134.)

6) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), 『천개의 고원』, 김재인(역)(서울: 새물결, 2004), p. 571.

신체가 아니라 아직 기관들이 확정되지 않은 신체, 유기적 결정화 이전의 분화중인 신체를 의미한다. 아르토에게, 그리고 들뢰즈와 가타리에게 유기체가 적어 되는 이유는 신체가 유기적으로 기능할 때 기관들은 그 통일성에 종속되기 때문이다. 그러므로 기관 없는 신체가 되기 위해서는 기관들을 제거 시키는 것이 아니라 신체의 중심기관인 뇌가 신체의 나머지를 조정하고 통제하는 피라미드적인 위계로부터 벗어나는 것이 요구된다. 기관 없는 신체 개념은 곧, 전통사유의 고정된 사유 구조, 정신과 신체의 이원화 된 위계에 반대했던 들뢰즈의 사유들과 동일한 맥락에서 이해될 수 있는 것이다.

그렇다면, ‘기관 없는 신체’란 어떤 것일까. 들뢰즈와 가타리는 『천개의 고원』에서 기관 없는 신체를 신체가 분화를 거쳐 유기체가 되기 전의 상태인 알로 나타낸다. 알은 아직 어떠한 기관도 생기지 않았지만, 그 자체로써 생명력을 지니며, 어떠한 신체로든 될 수 있는 잠재성을 가진다. 들뢰즈와 가타리는 인간의 유기체를 알과 같은 기관 없는 신체로 만드는 방법을 논의한다. 인간의 신체는 이미 각 기관들이 건강과 일상적인 삶을 유지하기 위해 체계적으로 조직되어 있는데, 이러한 유기체의 상태를 벗어나 기관 없는 신체가 되기 위해서는 먼저, 유기체의 기관들을 탈기관화 시키고, 그 다음 거기에 새로운 힘을 부여해서 기관 없는 신체를 재작동 시키는 두 가지 단계를 거쳐야 한다. 기관 없는 신체를 만든다는 것은 기관을 제거하는 것이 아니라, 그것 이상으로 새로운 흐름을 채움으로써 새로운 신체를 구성하는 것을 의미한다. 그런데 이러한 과정은 무용에서 춤추는 신체가 보여주는 다양한 변화들과 다름 아니다. 춤추는 신체는 무용 작품과 무대 위에서 일상 생활에서의 유기체를 벗어나 전혀 다른 방향을 가진 힘을 흐르게 하고, 신체 기관을 다르게 변모시킨다.

니체와 스피노자의 신체를 지나 기관 없는 신체로 이어지는 들뢰즈 신체논의의 궤적들은 무용작품을 바라보는 새로운 지각방식을 제공한다. 들뢰즈의 신체논의는 기본적으로 신체를 긍정하고 신체의 역능을 강조하는 사유를 근본으로 신체의 정의, 신체의 구성에 대한 새로운 견해를 제시하고 있기 때문이다. 이로부터 춤추는 신체는 전통적인 인식의 층위에서 필연적으로 부여받았던 열등한 위치, 부정

적 평가로부터 벗어나게 된다. 그러한 과정은 단순히 정신과 신체의 관계를 역전시키는 방식이 아니라 무한한 다수의 다양성을 인정하는 차원에서 이루어짐으로써 이원화 된 사유방식의 한계를 넘어서는 한편, 가시적으로 드러나는 현상에만 집중했던 시각 우위의 인식체계 또한 벗어난다. 이러한 들뢰즈의 신체 논의로부터 촉추는 신체는 '다수의 힘들이 서로 투쟁하는 환경'이자 '변용'의 능력을 가진 신체의 실제적인 예시가 되며, 보이지 않는 적극적인 힘들을 표현하고, 무엇으로든 변화할 수 있는 기관 없는 신체의 실제하는 한 예로 말할 수 있을 것이다.

2. 들뢰즈 예술논의에 나타난 사유개념

가. 감각의 힘

들뢰즈의 '사유의 세 가지 형식으로 철학, 과학, 예술을 정의하고,⁷⁾ 이들을 어느 것 하나가 다른 것보다 우월하거나 완벽하다고 할 수 없는 동등한 존재론적 위치에 놓는다. 철학적 사유가 개념을 생성시킨다면, 예술에서의 창조는 이에 대응하는 '감각'을 생성시키기 때문이다. 들뢰즈의 사유에서 기존의 철학체계에서 가장 낮은 차원에 있었던 시뮬라크르(simulacre), 즉 예술에 대한 시각과 가치에 대한 전면적인 재조정이 이루어진다.

이와 같은 들뢰즈의 예술사유로부터 촉추는 신체가 지니는 힘에 대한 새로운 미학적 견해를 발견하게 된다. 촉추는 신체의 감각과 힘에 관한 논의는 가장 먼저 무용작품이 창작되는 과정으로부터 시작할 수 있겠다. 일반적으로 우리가 생각하는 예술작품의 창조는 주어진 작품의 소재에 대해서 무엇인가를 추가하는 행위로 이해된다. 예컨대 화가가 그림을 그리는 것은 빈 캔버스 위에 무엇인가를 채워 넣는 것으로 생각되는 것이다. 그러나 들뢰즈는 '그림을 그리는 것은 캔버스 안에 우글거리고 있는 무한한 잠재성들의 일부를 차례차례 제거해 나가는 것'⁸⁾이라고 말한다. 즉 그에게 예술가의 창조행위는 무한한 카오스의 영역에 있는 잠재적인 힘

7) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1991), 『철학이란 무엇인가?』, 이정임 · 윤정임(역)(서울: 현대미술사, 1995), p. 285.

8) 박성수(2004), 『들뢰즈』(서울: 이룸), p. 49.

들을 미학적으로 구성하는 것이라 말할 수 있다.

무용작품의 창작 또한 이와 마찬가지로 안무가가 공간에 가득 차 있는 무한한 움직임들을 차례대로 제거하여 실제적인 무대에 드러내는 것이라 할 수 있다. 이것이 바로 우리가 무용작품을 감상할 때, 춤추는 신체가 보여주는 시각적 표상에 머무르지 않고, 그것이 표현하는 보다 근원적인 의미들에 대해서 생각할 수 있는 이유이다. 이처럼 무용작품에서 우리가 얻게 되는 의미들은 곧, 들뢰즈가 언급했던 철학의 사유와 과학의 지식이 설명할 수 없는 ‘예술의 감각’이라 할 수 있다. 들뢰즈는 이러한 예술의 감각을 ‘지각과 정서의 복합체’⁹⁾라고 설명한다.

그렇다면, 무용에서의 춤추는 신체가 어떻게 ‘보이지 않는 감각을 보이도록 하는 것인가?’¹⁰⁾ 들뢰즈에 따르면 그것은 예술의 감각이 ‘힘’과 밀접한 관계에 있기 때문이다. 모든 예술은 그 장르를 막론하고 힘을 통해서 감각을 드러내는데, ‘회화는 보이지 않는 힘을 보이도록 시도하고 음악은 보이지 않는 힘을 들리도록 하기 위해 노력한다.’¹¹⁾ 이러한 예술들과 마찬가지로 무용은 보이지 않는 힘을 신체의 움직임을 통해 보이도록 하며, 예술의 재료로서 무용수의 춤추는 신체는 회화의 색과 선, 음악의 음과 리듬이 드러내는 힘들을 보다 실제적이고 현실적인 차원으로 이끌어낸다고 할 수 있다.

무용에서 ‘힘’에 대한 미학적 논의는 일찍이 수잔 랭거(S. Langer)의 ‘가상의 힘(virtual power)’을 통해서 이루어진 바 있다. 그녀는 ‘발레의 2인무(pas de deux)’에서 두 무용수는 서로 간에 자석과 같은 힘이 있는 것처럼 보이는데, 그들 사이의 관계는 공간적인 것 이상이며 힘들로 이루어진 관계임을 언급한다. 그리고 이 때, 두 무용수가 만들어내는 것은 무용 자체를 살아 움직이게 하는 것과 같은 순수하고 명료한 무용의 힘, 즉 가상의 힘’이라고 말한다.¹²⁾ 랭거의 논의는 무용예술

9) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1991), p. 234.

10) 이 문장은 화가 클레(P. Klee)가 말했던 회화의 임무를 들뢰즈가 인용하고 있는 것이다.(질 들뢰즈(1981), 『감각의 논리』, 하태환(역)(서울: 민음사), p. 69. 참고.)

11) 앞의 책, p. 70.

12) Susanne K. Langer(1953), ‘Virtual Power’ from Feeling and Form, *What is dance?*, R. Copeland ed, (New York: Oxford University Press, 1983), pp. 29-30. 참조.

에 대한 철학적 담론을 제시해주고, 이후의 연구들에 근거가 되었다는 점에서 의미를 지니고 있지만, 여기에서 그녀는 춤추는 신체를 실제적이고 물리적인 차원과 가상의 힘이 만들어내는 환영적인 차원으로 분리함으로써 무용작품의 형식과 내용을 이분법적으로 분리하는 한계를 드러낸다.

들뢰즈가 예술의 감각에서 말하는 ‘힘’은 철학자인 랭거보다 오히려 라반의 움직임 분석과 가까이 있다. 라반은 움직임 분석을 위한 연구에서 신체를 “스스로를 만들고, 변화시키면서 구성되어지는 것”¹³⁾으로 정의한다. 그런데 이것은 흥미롭게도 들뢰즈가 스피노자의 신체로부터 정의했던 ‘변용을 통해 끊임없이 변화하고 스스로를 구성하는 신체’와 매우 유사한 시각을 가지고 있다. 라반은 또한 ‘신체가 움직임을 일으키는 잠재적인 충동을 에포트(effort)라 명명하고’¹⁴⁾ 인간의 움직임이 단순한 무게 중심의 이동에 의한 결과가 아니라 잠재적인 내적 충동이 모아져서 무게, 공간, 시간, 흐름을 지니고, 이러한 특성들이 여러 가지 동작을 만든다는 것을 다양한 차원의 신체 움직임들에서 논의한다. 이러한 라반의 에포트는 들뢰즈가 예술에서 강조하는 ‘보이지 않는 것들을 보이도록 하는’ 감각의 힘과 다름 아니다.

들뢰즈가 예술의 감각과 그것이 지닌 힘에 주목하는 이유는 작품에 드러나는 감각이 우리를 하여금 사유하기를 강제하기 때문이다. 이는 철학의 사유와 달리 어떠한 지성의 개념이나 표상을 매개하지 않고 곧바로 우리의 감성을 자극함으로써 생각을 불러일으킨다. 이로부터 무용작품에서 춤추는 신체의 움직임 표현들은 이성적 사유나 지성적 개념들을 필요로 하지 않고, 관객의 신체를 향해 곧바로 감각을 전달하는 힘을 가진 것으로 논의할 수 있게 된다.

나. 미학적 구성

들뢰즈는 예술작품의 제작을 미학적인 구성의 차원에서 설명하고 있다. 무용작품의 제작은 곧 춤추는 신체의 움직임을 구성하는 ‘안무’작업으로 신체의 움직임

13) Laurence Louppe(2000), dans Poétique de la danse contemporaine, insiste très justement sur ce point, Contredanse, (Estelle Jacoby(2002), Penser la danse avec Deleuze, Littérature128, (paris: Larousse), p. 93, 재인용.)

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

과 표현을 통해서 동작을 만들고, 그러한 동작들을 무대공간과 시간의 흐름 속에 배치하는 것이라 할 수 있다.

그는 예술작품의 제작을 ‘기술적인 구성(technical composition)과 미학적 구성(aesthetic composition)의 평면으로 설명한다. 여기에서 기술적 구성이란 예술가가 작품을 만들기 위한 재료들의 구성으로 신체와 움직임, 단어와 문장, 선과 색, 음계와 박자 등이 해당된다. 그러나 기술적인 구성은 단지 재료를 다루기 위한 수단일 뿐, 작품이 온전히 완성되는 것은 미학적 구성을 통해서 이루어진다. 예술작품의 미학적 구성은 ‘예술가의 스타일’¹⁵⁾에 의해서 작품의 재료와 예술의 감각이 하나의 블록(bloc)으로 묶이는 것을 의미한다. 이를테면, 어떠한 안무가가 신체의 움직임을 구성할 때 단순히 특정 동작구를 나열하고 조합하는 것이 아니라 자신의 체험과 감정들을 예술의 감각으로 변환하여 완성시킨다는 것이다.¹⁶⁾

들뢰즈는 예술가들이 재료와 감각을 구성하는 무한한 방식들이 기본적으로 ‘감각이 재료 속에서 실현’되거나 ‘재료가 감각에 흡수’되는 두 가지 양극을 이루고 있다고 본다. ‘감각이 재료 속에서 실현’되는 것은 완벽하게 준비된 재료의 기술적 구성으로부터 예술의 감각이 표현되는 것으로, 고전 회화의 과학적인 원근법의 묘사나 발레의 체계적인 테크닉에 기반한 작품들이 그 예가 될 수 있다. 반면, ‘재료가 감각에 흡수’되는 경우는 ‘오히려 재료가 감각을 통과해서 물감 그 자체, 음악의 다양한 음색들과 미세한 음정들이 곧바로 감각이 된다.’¹⁷⁾ 몬드리안(P.

15) 들뢰즈는 예술작품의 미학적 구성을 위해서는 작가의 문장이나 화가의 색채들과 같은 ‘스타일이 필요하다(il faut le style)’고 언급한다. 예술가의 서명과도 같은 스타일은 고유한 방식으로 작품의 감각들을 구성해준다. (이지영(2007), 들뢰즈의 『시네마』에서 운동-이미지 개념에 대한 연구, 서울대학교 대학원 철학과 서양철학전공 박사학위논문, p. 40.)

16) 중요한 것은 여기에서 들뢰즈가 논의하고 있는 기술적 구성과 미학적 구성을 이전의 미학논의들에서 다루어졌던 형식과 의미의 관계로 이해해서는 안 된다는 점이다. 들뢰즈의 사유에서 예술작품은 본질과 외양의 이분법적인 구분에 따라 나누어지는 것이 아니라 기술적 구성의 평면이 ‘미학적 구성의 평면에 뒤덮이거나 흡수되어지기 때문이다.’(앞의 글, p. 41.)

17) 로널드 보그(2003), 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반예술』, 사공일(역)(서울: 동문선, 2006), p. 268.

Mondriaan)의 회화나 복합적인 소리들로 구성된 존 케이지(J. Cage)의 음악이 여기에 속하며,¹⁸⁾ 무용에서는 케이지와 함께 작업했던 커닝엄(M. Cunningham)의 우연성에 근거한 작업들, 또는 춤추는 신체의 테크닉보다 다양한 실험을 시도했던 저드슨 무용단(Judson Dance Theater)의 작품들에서 찾아볼 수 있을 것이다.¹⁹⁾

들뢰즈가 ‘재료 안에서 실현되는 감각’과 ‘재료가 감각으로 이행하는’ 두 극으로 설명한 것은 예술작품의 제작방식을 두 가지 차원으로 단순화 시키는 것이 아니라 예술가들의 다양한 방식들이 두 양극 사이를 오가고 있기 때문이다. 여기에서 우리는 그가 두 극의 어느 한 쪽에 우위를 두거나 한 극에서 다른 한극으로 향하는 위계적인 발전을 주장하지 않음에 주목해야 한다. 작품의 구성 방식이 어떠한지 양쪽은 모두 질료가 표현되어지는 동등한 예술작품이기 때문이다.

이러한 들뢰즈의 사유는 춤추는 신체의 움직임 구성을 논의하는데 있어 어떠한 의미를 가질 수 있을 것인가. 이는 무용의 역사에서 발견되는 시대별 무용작품의 변화와 다양한 장르의 작품들, 그리고 각각의 문화를 반영하는 무용작품들의 다양한 구성방식과 그 표현들을 동등한 가치를 지니는 것으로 인정하게 된다. 그러나 과거 20세기 초반, 활발히 이루어졌던 무용미학의 논의들을 보면 당시 등장한 새로운 현대무용(modern dance)에 대한 설명과 정당화를 중심으로 강한 반-발레적인 편견들이 내포되어 있었다. 이러한 미학자들의 견해는 무용예술을 발레에서 현대무용으로의 진화 또는 변증법적 발전을 이룬 것으로 보는 시각에 근거한다. 이와 마찬가지로 오늘날의 컨템포러리 댄스들 또한 과거의 춤추는 신체들에 대한 발전된 예술 형식이 아니라, 무용작품을 제작하는 기술적 구성과 미학적 구성들의 다양한 결합 방식에 따라서 ‘동등한 예술의 감각’을 ‘상이한 방식’으로 표현한 것으로 생각되어야 한다.

18) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1991), pp. 279-283. 들뢰즈의 예시들 참고.

19) 김말복(2003), 『무용예술의 이해』(서울: 이화여자대학교 출판부), pp. 378-379.

Ⅲ. 무용작품에 나타난 감각의 힘과 미학적 구성의 예증

1. 피나 바우쉬: 감각의 힘을 가진 신체

들뢰즈가 전통철학의 고정된 사유에 반대하여 예술과 신체를 향하는 그의 사유들을 발전시켰다면, 피나 바우쉬는 고전 발레의 위계적 안무와 공연형식들로부터 춤추는 신체를 해방시키고, 그녀만의 독창적인 탄츠테아터(tanztheater)의 장르를 정립한다. 들뢰즈의 사유가 니체와 스피노자등을 사상적 원류로 삼는다면, 피나 바우쉬의 탄츠테아터는 라반과 쿠르트 요스(K. Jooss)의 새로운 춤에 대한 내용을 근간에 두고 있다. 탄츠테아터라는 명칭은 그녀의 스승인 쿠르트 요스가 1928년 폴크방 탄츠 스튜디오를 창단하면서 무용사에 처음 등장한다. 요스의 스승인 라반은 기존의 무용작품들이 극적 줄거리를 찾는 드라마와 음악의 구성에 맞추어 춤을 창작했던 것에 반대하여, 드라마와 음악으로부터 무용의 움직임을 해방시킨다. 요스는 이처럼 '신체적 표현의 가능성을 극대화 시켜놓은 라반의 움직임 원리에 구체적 역사성을 겹치면서 스스로 이것을 탄츠테아터라 이름 붙였던 것이다.'²⁰⁾

1973년 부퍼탈 발레단의 예술감독으로 부임하자마자 바우쉬는 단체의 이름을 '부퍼탈 탄츠테아터'로 개명한다. 그녀가 탄츠테아터를 무용(tanz)과 극(theater)를 합성한 'tanz-theater'로 쓰지 않고 'tanztheater'라고 명명한 것은 춤과 연극을 혼합하지 않고, 동등한 가치를 지니는 것으로 무대 위에 혼재될 것이며, 그녀의 무용작품이 더 이상 '발레' 또는 '무용'의 장르적 개념에 머무르지 않고 새로운 장르로 변화할 것임을 예상하게 한다. 즉, 들뢰즈가 철학이 아닌 비철학의 영역에서 사유함으로써 철학의 한계에서 벗어나고자 했다면, 피나 바우쉬는 고전발레의 완성된 신체 테크닉 대신 비무용의 영역인 연극의 대

20) M. Fabvre(1995), *Dance Contemporaine et théâtralité*, Paris: Chiron. 참조.(김효(2003), 들뢰즈/가타리의 '되기'이론으로 살펴 본 댄스시어터의 미학, 『한국연극학』 20집, p. 407. 재인용.)

사와 일상적인 몸짓들을 작품에 포함시킴으로써 새로운 춤의 장르를 개척하게 된다.

피나 바우쉬는 그녀의 작품에서 작품을 창작하는 안무과정에 무용수들의 능동적인 참여를 포함함으로써 전통적인 안무가와 무용수의 위계적인 신체관계를 넘어선다. ‘그녀는 새로운 작품을 만들 때마다 무용실 가운데에 커다란 작업대나 차단막을 치고 앉아서 무용수들을 향해 끊임없이 질문을 던진다.’²¹⁾ 이 과정에서 바우쉬가 묻는 수백 가지의 질문들은 그녀가 원하는 분명한 것을 향하고 있는 것이 아니다. 그러한 질문의 목적은 명확한 답을 도출하는 것이 아니라 무용수들의 잠재된 기억과 표현능력들을 이끌어내기 위한 것이기 때문이다. 피나의 안무방식은 ‘이미 정해진 문제에 대해 답을 하는 것보다, 새로운 답들을 이끌어낼 수 있는 문제를 만드는 것’에 주목했던 들뢰즈의 사유를 떠올리게 한다. 이러한 과정에서 무용수들이 한 대답들은 꼼꼼하게 기록되어, 이후의 작업과정을 통해서 신체의 움직임과 춤동작, 짧고 인상적인 대사, 일상적인 에피소드의 이미지들로 심화, 확대, 변형되어진다.

1982년에 초연된 작품 「왈츠 *Walz*」에서는 이러한 그녀의 창작방식들을 무대 위에서 공개한다. 작품에 출연한 무용수는 네 시간 동안의 공연 중 거의 절반을 마이크 앞에 서서 피나 바우쉬의 ‘연상-개념-기억-행동방식’을 찾는 질문에 어떻게 반응하고 설명하는지를 보여준다. 예를 들어, “잠자리에 있는 동안을 위한 어구가 무엇이었느냐?”라는 질문에 그는 “연습하라. 연습하라. 연습하라.”라고 답하거나, 평화의 상징들을 표현하라는 요구에 비둘기처럼 분주하게 뛰어 돌아다니거나 또는 정말 ‘평화롭게’ 죽은 남자를 연기하는 것이다.²²⁾ 피나 바우쉬의 작품에서 춤추는 신체는 안무가가 요구하는 동작의 구성이나 감정표현이 아니라 그들 각각의 경험과 내면으로부터 우리나라오는 감정들을 표현하게 된다. 이러한 작품에서 춤추는 신체의 움직임과 표현들은 철학적 사유나 지성의 개념으로는 닿을 수 없는 ‘몸의 이성’을 드러낸다.

21) 요헨 슈미트(1998), pp. 102-103. 참조.

22) 앞의 책, pp. 134-136. 참고.

바우쉬의 작품에서 춤추는 신체는 신체와 움직임 표현들을 분자화시키며 다수의 힘이 공존하는 콜라주 형식²³⁾의 무대를 구성한다. 무용수들은 주연과 조연의 구분으로부터 벗어나고, 인과관계를 갖는 극적 내용을 표현하는 것도 아니며, 무대의 중심과 가장자리를 구분하여 등장하지도 않는다. 이러한 바우쉬의 무대는 ‘다수의 힘들이 서로 투쟁하는 환경’인 거대한 신체와도 같이 각각의 독립된 춤과 움직임 다수가 모여 서로 영향을 주고받으며 작품의 분위기와 주제를 드러낸다.

여기에서 주목할 만 한 점은 바우쉬의 탄츠테아터가 ‘기관 없는 신체’의 용어를 창안한 아르토의 잔혹극적 연출기법의 영향을 받고 있다는 것이다. 들뢰즈의 사유와 피나 바우쉬의 무용은 아르토의 기관 없는 신체를 만들기 위한 연극적인 요소들에서 서로 마주친다. 아르토의 잔혹극은 인간 내면의 잠재된 감정과 감각을 표현하기 위해 연극의 대사보다는 감각에 호소하는 배우의 육체적인 표현을 통해서 관객을 동화시킴으로써 그들의 일상적이고 유기적인 신체를 변화시키고자 하였다.

아르토의 영향은 바우쉬의 작품에서 단순한 동작의 반복적 움직임으로 나타난다. 그녀의 작품들에서 무용수들은 신체의 고난이도 테크닉을 지양하고, 오히려 매우 단순하게 반복되는 움직임이나 일상적인 몸짓을 담아내고 있다. 그녀의 작품이 춤의 테크닉과 움직임이 부족하다는 지적에 대해 바우쉬는 ‘움직임이 너무 단순하여 무용이 아니라고 생각될지 모르나, 오히려 나는 반대로 생각한다. 무용수들이 움직이고 있지 않을 때에도 거기에는 많은 춤이 있다.’²⁴⁾고 언급함으로써

23) 콜라주는 사물에 대한 습관적인 시각과 지각을 흔들어놓기 위한 목적으로 1920년대에 시작된 기법으로 작품에서 모든 소재는 동등하며 위계질서가 철폐된다. 콜라주의 목적은 각각의 요소들이 한데 어우러지는 조화로운 총체에 있는 것이 아니라 카오틱한 동시성을 만들어내는데 있다. 1차 대전 이후 다다이스트들에 의해 시도된 이 기법은 부르조아적인 이상향인 ‘아름다운 가상’을 가능케 하는 모든 형식을 깨고자 천박한 일상용품들을 도입하고, 시시한 소리들과 모든 음계의 음향들을 도입한다.(김효(2006), pp. 409-410.)

24) 김현옥(1997), 피나 바우쉬 탄츠테아터의 작품세계에 관한 연구, 『대한무용학회논문집』 22, p. 17.

오히려 공간 속에 무한히 잠재되어 있는 움직임들을 강조한다. 바우쉬의 작품에서 춤추는 신체는 완벽한 테크닉으로 구성된 반응하는 힘보다는 단순화 된 움직임을 통해 신체의 ‘적극적인 힘’을 표현하게 되는 것이다.

바우쉬의 작품 「카네이션 *Nelken*」(1982)에서는 춤추는 신체를 테크닉의 보조적인 장치로써 훈련시키고, 이를 무대에서 과시하는 것에 대한 역설적인 장면이 발견된다. 이 작품에서 남성 무용수는 관객들을 향해 말한다. “당신들 대체 뭘 보러 왔나요?” 그리고는 몹시 격분한 그는 자신이 ‘뚜르 앙네르(*tour en l'air*), 그랑제테(*grand Jeté*), 앙트르샤 시스(*entrechat six*)’ 등의 고전발레 테크닉들을 시범해보이기 시작한다. 그는 ‘나도 그 정도는 할 수 있다’는 자기의 능력을 과시하면서 부퍼탈 탄츠테아터의 무용수들이 단순히 춤의 탁월한 실력을 보이기 위해 춤추지 않는다는 작품세계를 관객들에게 보여준다.

또 그녀의 대표작 중 하나인 「카페 뮐러」(1978)에서는 여성 무용수가 한 남성에게 안겼다가 떨어지는 단순한 움직임의 반복을 통해서 아르토의 잔혹극이 지향했던 신체에의 주목과 춤추는 신체의 움직임에 대한 의미를 읽어낼 수 있는 순간을 제공한다. 반복되는 동작은 점차 그 가속도를 더해가면서 관객은 남성을 세차게 끌어안는 여성 무용수의 격렬한 움직임과 거친 숨소리를 느끼게 된다. 이는 춤추는 신체의 시각적인 디자인에 치중하거나 반복적인 동작구에 주목하기보다 호흡을 춤추고, 입을 통해 흘러나오는 소리를 춤추고, 상대 무용수를 끌어안는 힘과 부딪치는 촉감을 춤추는 신체를 발견하게 한다. 여기에서 춤추는 신체는 관계에 대한 갈망과 욕구에 대한 의미를 드러내는 다시 말해서 ‘보이지 않는 것들을 보이게 하는’ 예술의 감각을 체현하는 것이라 할 수 있다.

2. 윌리엄 포사이드: 다양한 미학적 구성을 가진 신체

들뢰즈가 서양철학의 전통적 사유체계를 전복시켰다면, 윌리엄 포사이드는 발레의 전통적인 테크닉 체계와 움직임 구성을 변화 시키면서 춤추는 신체의 다양한 미학적 구조를 창조한다. 그의 작품들은 예술작품이 재료와 감각을 구성하는 양 극단을 오고가는 다양한 방식들을 보여주면서 무용예술의 경계를 넓히는데 일

조 하고 있다.

그는 '그라함 메소드를 익히고, 잭슨빌 대학(Jacksonville University)과 조프리 발레학교(Joffery Ballet School)에서 발레를 배운 뒤 조프리 발레단과 슈투트가르트 발레단에서 무용수 생활을 했다.'²⁵⁾ 그의 첫 번째 안무는 슈투트가르트 발레단의 단장 마르시아 하이데(Marcia Haydee)의 권유로 안무하게 된 「태초의 빛 *Urlicht*」(1976)이다. 이후 포사이드는 슈투트가르트를 위한 작품 「연가 *Love song*」(1979), 「타임 사이클 *Time cycle*」(1979)을 비롯하여 베를린 발레단, 네덜란드 발레단을 위해 20여 편의 작품들을 안무하면서 본격적인 안무자의 길을 걷게 된다.

1984년 포사이드는 프랑크푸르트 발레단(Frankfurt Ballett)의 예술 감독으로 임명되고, 발레단의 재정상의 문제로 단장직을 그만 두는 2004년까지 「인공물 *Artifact*」(1984), 「뉴 슬립 *New sleep*」(1987), 「상승의 한 가운데 *In the middle somewhat elevated*」(1987), 「캐머/캐머 *Kammer/Kammer*」(2000) 등을 비롯해 70여 편의 작품들을 안무했다. 안무가의 자질을 연마하기 위해서 그는 라반의 이론들과 독일의 표현주의 등을 공부했지만, 이러한 무용이론이나 안무법 외에도 후기구조주의의 철학적 사유들을 적극적으로 안무에 활용한다. 그는 롤랑 바르트(R. Barthes)나 미셸 푸코 등 동시대 지성인들의 언어와 철학적 사유를 기반으로 안무작업에 들어가며, 이러한 지적인 개념들을 작품에 반영한다. 이처럼 지적인 작업들을 통해 포사이드의 작품들은 전통적인 무용예술의 경계를 넘어서는 다양한 안무방식을 창조한다. 그의 작품들은 들뢰즈가 언급했던 '감각이 재료 속에서 실현'되거나 '재료가 감각에 흡수'되는 양 극단, 다시 말해서 '춤추는 신체의 움직임 구성과 완벽한 테크닉을 통해서 감각이 표현'되거나 '춤추는 신체 자체가 감각'이 되는 거대한 간극을 오고가는 것이다.

프랑크푸르트 발레단에서 안무한 초기 작품들에서 포사이드는 고전 발레의 수직적인 무게 중심을 여러 방향으로 분산, 이동시킴으로써 춤추는 신체의 움직임

25) 미야시 이찌가와(1999), 유럽 현대발레의 두 아방가르드-윌리엄 포사이드와 안느 테레사 키어스미어커, 『공연과 리뷰』 제24호, 박주희(역)(서울: 현대미술사), p. 24.

을 혁신적으로 변화시킨다. 클래식 발레의 무용수들이 신체의 힘을 한 곳으로 모으고 이를 중심으로 직선적인 움직임 실행했다면, '그의 무용수들은 공간의 여러 군데에 역점을 설정해두고 그곳에 신체를 얽혀가게 함으로써 가동범위를 넓힌다.'²⁶⁾ 또한 거기에 빠른 가속도와 유연함을 더해서 마치 무대 공간을 유동적으로 흘러 다니면서 강력한 힘이 느껴지는 포사이드 특유의 움직임을 드러내는 것이다. 이러한 작품들은 고전 발레의 테크닉으로부터는 자유로워졌지만, 오히려 더 발전된 고난이도의 테크닉과 신체 움직임을 보여줌으로써 '감각이 재료 속에서 실현'되는 최극단의 방식을 보여준다. 그는 또한 유명 디자이너 이세이 미야케(Issey Miyake)의 의상을 입은 「사소한 것들의 상실 *Loss of small detail*」(1993)에서 영상과 퍼포먼스, 춤 등을 동시에 무대 위에 펼쳐놓음으로써 고전적인 무대의 원근법과 기승전결의 서사적 구조를 탈피했으며, 1999년에는 「즉흥 기술: 분석적인 눈을 위한 도구 *Improvisation technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*」(1999)라는 CD-ROM을 만들어서 자신의 즉흥 테크닉의 기초를 구체화하기도 했다.

2004년 프랑크푸르트 발레단을 나온 이후, 포사이드는 보켄하이머 데포트(Bockenheimer Depot)에서 포사이드 무용단(Forsythe dance company)을 창단하고 자신의 안무 영역을 확장한다. 이때부터 그의 작품들은 '재료가 감각에 흡수'되는 현대 예술의 구성방식들을 보이는 것이다. 「시티 오브 앵스트랙츠 *City of abstracts*」(2000)은 멀티미디어(multimedia)를 이용한 인스톨레이션 안무(installation-choreography)²⁷⁾ 작품으로 스크린 옆에 설치된 카메라가 감상자의 신체를 촬영하는 동시에, 비틀리고 회전하는 영상으로 변형하여 스크린에 나타낸다. 또한 「흩어진 군중들 *Scattered crowd*」(2002)이나 「더 팩트 오

26) 노리코시 타카오(2006), 『컨템포러리 댄스 가이드』, 최병주(역)(서울: 북소컴퍼니, 2007), p. 71.

27) 인스톨레이션은 설치작업에 따른 현대 예술의 새로운 작업을 의미한다. 이는 오브제(objet)를 비롯해서 여러 가지 사물이나 창작물들을 다양하게 설치하여 표현하는 광범위한 방식들을 가지며, 최근에는 멀티미디어 기술을 이용한 영상, 사운드, 퍼포먼스, 인터넷들을 이용한 가상현실들도 인스톨레이션의 소재가 되고 있다.

브 매터 *The fact of matter*(2009)과 같은 작품에서는 관객들의 신체가 스스로 움직임을 만들어 낼 수 있는 환경을 제공한다. 즉, 그의 인스톨레이션 작품 공간에는 준비되어진 무용수들의 완벽한 신체가 아닌 작품을 경험하는 동안 비의도적이고 다양하게 생성되는 수많은 관객들의 신체가 곧 춤추는 신체로써 드러나게 되는 것이다.

1997년에 카메라 영상의 제작을 목적으로 안무된 「고전적인 자세로부터 *From a classical position*」는 이처럼 미학적 구성의 양극단을 오가며 춤추는 신체의 다양한 움직임과 원근법과 무대 중심을 탈피한 안무의 배치가 이루어진다. 이처럼 무용의 고전적 양식과 테크닉을 변형시키고, 안무의 새로운 개념들을 창조해가는 그의 작품들에서 춤추는 신체는 비단 인간의 육체 뿐 아니라 영상화 된 신체, 디지털화 된 신체, 개념화 된 신체 등의 다양한 양태들로 나타난다.

IV. 결론

본 연구에서는 들뢰즈의 신체 논의와 예술개념들을 무용미학에 수용하여 춤추는 신체의 지각방식과 기존에 이루어진 무용 미학의 논제들을 재고해보았다. 또한 들뢰즈의 사유를 피나 바우쉬와 윌리엄 포사이드의 안무 작업, 개별 작품들의 사례를 통해 설명함으로써 실제 오늘날 이루어지고 있는 무용예술의 미학적 논의에 적용될 수 있는 예시를 제공하였다.

들뢰즈의 사유가 무용미학에 갖는 의미는 첫째, 들뢰즈의 신체에 대한 사유들은 춤추는 신체에 대한 새로운 지각 방식을 제시한다. 신체는 단순히 정신과 대비되는 열등한 것이 아닌 이성보다 더 큰 ‘몸의 이성’을 가지는 것이며, 하나의 단일체가 아니라 다수의 힘이 투쟁하는 삶의 역동적인 환경이자 적극적인 힘들을 표현하는 것으로 설명될 수 있다. 또한 신체는 외부로부터 경험하는 모든 것들을 정신과 공유함으로써 정신과 동등한 위치에서 연결되어 있으며, 오히려 정신이 할 수 없는 변용의 능력을 지닌 것으로 볼 수 있다. 이러한 신체 지각의

변화는 그동안 춤추는 신체가 지니고 있던 부정적 신체성은 물론 이성중심적인 철학의 사유가 무용에 부여했던 차별적 가치들을 극복할 수 있는 논거를 제시해 준다.

그리고 이로부터 더 나아가 들뢰즈와 가타리가 이루고자 했던 ‘기관 없는 신체’가 무용작품의 무대 위에서 만들어지는 것을 강조할 수 있겠다. 무용수 신체의 움직임과 표현으로만 생각되었던 춤추는 신체는 물질적인 신체의 유기적 상태를 벗어나서 무엇으로든 변화할 수 있는 신체가 되며, 여기에서 신체는 유기체의 위계적이고 통일된 육체의 차원에서 머무르지 않고 이미지, 소리, 물질, 환경 등의 다양한 신체들로 그 영역을 확장시키게 된다.

둘째, 들뢰즈의 예술 사유에 나타난 개념들은 춤추는 신체에 대한 미학적인 논제를 제공함으로써 무용작품에 대한 다양한 담론들을 형성할 수 있다. 예술이 지닌 감각의 힘과 아이온의 시간과 매끄러운 공간으로 대표되는 새로운 시공간의 개념, 그리고 예술작품의 창작에서 이루어지는 미학적 구성들은 그동안의 미학과 비평적 견해들과 전혀 다른 입장에서 새로운 의미들을 읽어낼 수 있는 이론적 근거가 된다. 예컨대, 춤추는 신체의 움직임은 철학적 사유와 이성적 개념이 닿을 수 없는 무용예술의 감각들을 실제적인 삶의 차원에서 표현하고 전달할 수 있는 힘을 가진 것으로 일반적인 시간의 흐름이 아닌 의미 있는 순간들을 생성시키고, 끊임없이 변화를 추구하며 삶을 긍정할 수 있는 역량을 가진 것으로 바라볼 수 있게 되는 것이다.

특히, 오늘날 활발하게 이루어지고 있는 컨템포러리 댄스들은 타 장르와의 융합, 다양한 움직임 표현방식들, 그리고 첨단 테크놀로지들의 적극적인 활용을 통해서 그 경계와 영역을 확장시켜 가고 있다. 따라서 이러한 작품들에서 춤추는 신체 또한 때로는 복합적이고 또 때로는 생소한 형태로 나타난다. 들뢰즈의 사유는 이와 같은 컨템포러리 댄스에서의 다양한 신체들을 다룰 수 있는 새로운 미학 개념들을 제공하고 있는 것이다.

■참고문헌

- 김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 니체, 프리드리히(1999). 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』. 장희창(역). 서울: 민음사.
- 들뢰즈, 질(1962). 『니체와 철학』. 이경신(역). 서울: 민음사. 1998.
- _____ (1981). 『감각의 논리』. 하태환(역). 서울: 민음사. 1995.
- _____ (1991). 『철학이란 무엇인가?』. 이정임, 윤정임(역). 서울: 현대미학사, 1995.
- 들뢰즈, 질, 가타리, 펠릭스(1987). 『천개의 고원』. 김재인(역). 서울: 새물결, 2004.
- 박성수(2004). 『들뢰즈』. 서울: 이룸.
- 보그, 로널드(2003). 『들뢰즈와 음악, 회화, 그리고 일반예술』. 사공일(역). 서울: 동문선, 2006.
- 슈미트, 요헨(1998). 『피나 바우쉬 - 두려움에 맞선 춤사위』. 이준서, 임미오(역). 서울: 을유문화사. 2005.
- 스피노자(1657). 『에티카』. 강영계(역). 서울: 서광사, 1990.
- 알터, 주디스(1991). 『무용: 그 실제와 이론- 18명의 무용이론에 대한 비판적 분석』. 김말복(역). 서울: 예전사, 1997.
- 타카오, 노리코시(2006). 『컨템포러리 댄스 가이드』. 최병주(역). 서울: 북소컴퍼니, 2007.
- Laban, Rudolf(1947). *Effort*. Slough: Hollen Street Press.
- Susanne K. Langer(1953). 'Virtual Power' from Feeling and Form, *What is dance?*. R. Copeland ed. New York: Oxford University Press, 1983.
- 김현옥(1997). 피나 바우쉬 탄츠테아터의 작품세계에 관한 연구. 『대한무용학회논문집』, 22: 7-22.
- 김 효(2003). 들뢰즈/가타리의 '되기' 이론으로 살펴 본 댄스시어터의 미학. 『한국연극학』, 20: 391-415.
- 이지영(2007). 들뢰즈의 『시네마』에서 운동-이미지 개념에 대한 연구. 서울대학

교 대학원 철학과 서양철학전공 박사학위논문.

Jacoby, Estelle(2002). *Penser la danse avec Deleuze. Littérature*, 93-103.

이찌가와, 미야시(1999). 유럽 현대발레의 두 아방가르드 - 윌리엄 포사이드와 안
느 테레사 키어스미어커. 『공연과 리뷰』 24. 박주희(역). 서울: 현대미학사.

논문투고일	2013년	6월	15일
심사일		6월	27일
심사완료일		7월	5일

Abstract

Meaning of Deleuze's Body Discussion and Art Concepts in Dance Aesthetics

Ilhwa Na

Lecturer

Department of Dance

Ehwa Womans University, Chung Ang University

This study aims to identify the meaning of Deleuze's body discussion and art concepts in aesthetics discourse about Dance art. The issue about how to perceive the dancing body in art work and then what meanings can be created is the most fundamental topic that should be dealt with in dance esthetics.

First of all, the study looked into G. Deleuze's body discussion that is developed on the basis of reasons for the body of Nietzsche and Spinozism, and from this it prepared the grounds to deal with the dancing body from perspectives such as 'sensory power' and 'aesthetic construction'. In addition, Arguments for the dancing body that accepts Deleuze's body discussion and art concepts are illustrated through the practical discussion and interpretation of Pina Bausch and William Forsythe's choreography characteristic and dance works.

G. Deleuze thought in the discussion on a dance aesthetics has the following meaning. First, Deleuze's thoughts about body suggests the new way of body perception in dance works and dancing body. Second, Deleuze's concepts in his art thought is provides grounds to deal with dance works in aesthetics discourse.

keywords: Gilles(길 들리즈), Body discussion(신체논의), Art concept(예술개념), Dance Aesthetics(무용미학), Sensory power(감각의 힘)