

# 접촉 즉흥 방법론에 나타나는 리즘적 특성 연구

이나현\* · 김말복\*\*

I. 들어가며	IV. 나가며
II. 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리의 리즘 개념	참고문헌
III. 접촉 즉흥에 나타나는 리즘적 특성	Abstract

## I. 들어가며

본 연구는 접촉 즉흥에 나타나는 비정형성과 생성의 춤이라는 특성을 들뢰즈(Gill Deleuze)와 가타리(Felix Guattari)의 공동 저서 『천 개의 고원 *Mille Plateaux*』(1980)의 핵심 개념인 리즘적 사유로 설명하고자 한다. 본 논의의 대상은 스티븐 팩스턴(Steven Paxton)에 의해 발전된 접촉 즉흥(contact improvisation) 방법론을 중심으로 한다. 발생 초기 그의 즉흥 방법론이 2인무 형식의 접촉 즉흥에 초점을 맞추고 있지만 시간이 지나면서 이에 국한되지 않고 더 많은 인원이 함께 하는 것은 물론, 솔로 즉흥을 포함하며 발전되었다는 점에서 접촉 즉흥과 즉흥이라는 용어를 함께 사용하고자 한다.

1960년대 이후 포스트모던 댄스의 시기를 거치면서 즉흥(improvisation)은 현대무용 작업에서 기존의 무용언어에 반하는 새로움을 추구하며 적극 활용되었고 현재까지도 이러한 흐름은 이어지고 있다. 그 중에서도 1970년대 초부터 스티븐 팩스턴에 의해 보급된 접촉 즉흥은 창작과정에서 새로운 움직임의 탐구를 위한 수단이기도 하며 무용수의 감각을 깨우는 훈련으로 오늘날까지도 널리 사용되고 있다. 또한 즉흥이 그대로 공연이 될 수도 있고, 즉흥이 무대화되는 방식 또한 다양하게 이루어지고 있다. 공연 자체가 즉흥으로 이루어지는 무대는 무용의 정형화 된 움직임들을 실행하며 시각적 아름다움이나 기승 전결과 같은 형식의 완결성을 추구하지 않는다. 또한 즉흥의 훈련은 하나의 가시적인 답이 없는 훈련과정이다. 접촉 즉흥은 분명 정형화된 무용 테크닉과는 다른 특성을 지니고 있으며 이것이 갖는 가치를 설명하는 면에서도 기존의 형식이나 방법론을 설명하는 것과는 다른 시각이 필요해 보인다. 그리고 이를 활용한 다양한 무용 현상 또한 같은 맥락에서 이해되어질 필요가 있다. 접촉 즉흥이 추구하는 가치를 제시하는 본 연구는 즉흥 방법론을 활용한 안무 작업들이 활발하게 이루어지는 현시대의 무용현상을 이해하는 시각을 제시하는 것의 필요성에서 출발하였다.

\* 주저자, 이화여자대학교 박사과정

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

접촉 즉흥이 활발하게 이루어진 것이 1970년대이고 그 이전 1960년대 포스트모던 댄스의 등장이 이러한 접촉 즉흥의 발생에 영향을 미친 점, 그리고 오늘날까지도 다양한 영역에서 활용되고 있다는 점은 들뢰즈의 사상과 그 시대적 흐름을 같이 한다. 들뢰즈와 가타리가 리즘을 통해 새로운 사유방식을 주장한 것은 1980년에 발간된 『천 개의 고원』을 통해서이지만 이미 1968년에 들뢰즈는 『차이와 반복 *Différence et Répétition*』에서 이러한 새로운 사유 방식을 예고하였다. 들뢰즈가 음악과 소설, 영화, 회화 등 다양한 예술을 예로 들며 자신의 철학을 전개하였지만 아쉽게도 무용을 직접적으로 논의의 대상으로 삼지는 않았다. 이러한 점과 함께 프랑스와 미국이라는 지역적 차이를 고려할 때 스티븐 팩스틴과 들뢰즈 사이에 직접적인 교류나 영향을 찾을 수는 없다. 하지만 철학에서 사유체계의 패러다임을 바꾸고자 하는 들뢰즈의 철학과 무용의 패러다임을 전환하고자 한 스티븐 팩스틴의 접촉 즉흥 방법론은 같은 지향점과 시대를 공유한다. 동시대의 무용예술과 철학에서의 패러다임 전환을 함께 엮어서 살펴보는 것은 그 시대의 시대정신을 읽는다는 의미가 있으며 더 나아가 현시대에 미친 영향을 파악하는 계기가 되리라 여겨진다.

본 연구는 접촉 즉흥이 이루어지는 과정의 원리는 어떻게 설명될 수 있을까? 즉흥이 갖는 특성과 그 의미는 무엇인가? 접촉 즉흥이 무대화 되거나 그것을 바탕으로 안무된 작품에서 관객은 무엇을 보아야 할까? 라는 연구 문제에서 시작하였다. 선행 연구들 중 들뢰즈의 사상을 통해 무용예술을 읽어낸 연구들<sup>1)</sup>은 찾아 볼 수 있으나 접촉 즉흥 방법론을 들뢰즈의 리즘 개념으로 설명한 연구는 없어 본 연구가 독창적이라 하겠다. 기존 즉흥에 대한 연구들은 즉흥을 특정 안무가의 창작 기법이나 춤의 특성으로 설명해내는 연구들<sup>2)</sup>과 창의성과 표현력 향상을 위한 교육적 가치를 설명하는 연구들,<sup>3)</sup> 그리고 무용치료의 활용과 그 가치에

대한 연구들<sup>4)</sup>로 나누어 볼 수 있다. 본 연구는 기존 연구들의 맥락적 가치 규명과 달리 연구 대상을 전문 무용인들이 움직임의 탐구를 위해 사용하는 접촉 즉흥 방법론으로 제한하여 그것이 실행되는 과정의 특성을 철학적으로 설명해낸다는 차이를 지닌다. 그리고 이러한 연구대상의 제한으로 본 연구가 모든 즉흥의 활용분야에 적용되어 일반화 될 수 없음을 밝혀둔다.

이를 위해 먼저 이론적 배경이 되는 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리가 『천 개의 고원』에서 말하고 있는 리즘적 사유에 대해 살펴보고, 접촉 즉흥의 역사와 그 원리를 정리하였다. 이어서 리즘 개념을 접촉 즉흥의 원리에 적용하여 설명하고자 한다. 이러한 과정을 통해 재현적 대상이 없이 몸의 잠재적 감각을 깨우

- 
- 1) 김말복, 나일화(2008), 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용 가능성, 『무용예술학연구』, 25: 1-31.  
나일화(2011), 들뢰즈(G. Deleuze)의 사유를 통해 본 무용예술에서의 유목적 신체에 관한 논의, 『무용예술학연구』, 31: 1-24.  
나일화, 김말복(2012), 마야 데렌(M. Deren)의 댄스 필름에 나타난 신체 이미지에 관한 연구, 『무용예술학연구』, 39: 47-70.
  - 2) 손인영(2014), 무(無)의 관점에서 살펴본 즉흥과 창조의 춤-김수악의 진주교방 굿거리춤을 중심으로, 『대한무용학회 논문집』, 72(1), pp.135-155.  
안주애(2008), 포스트모던댄스그룹의 창작작업에 나타난 즉흥의 특성연구, 이화여자대학교 석사학위 논문.  
지민혜(2001), 스티븐 팩스틴의 접촉 즉흥에 관한 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문.  
장지원(2005), 즉흥을 사용한 무용실험그룹들의 특성 연구, 이화여자대학교 석사학위 논문.
  - 3) 김화숙(2007), 창의성과 즉흥무용교육의 관계 탐색, 『한국무용교육학회지』, 18(2): 1-18.  
이현수(1995), 즉흥 무용 수업이 창의력 향상에 미치는 영향, 이화여자대학교 석사학위 논문.  
최상철(2008), 접촉즉흥무용의 교육적 가치와 순환구조에 관한 연구, 『한국무용교육학회지』, 9(2):15-32.  
M. Biasutti(2013), Improvisation in Dance Education: teacher views, *Research in Dance Education*, 14(2): 120-140.
  - 4) 즉흥은 각종 무용치료에도 활용되는 방법이지만 본 논의와 직접적인 관련이 없어서 배제하였다.

며 변화와 생성 자체에 초점을 맞추고 있는 접촉 즉흥의 특성이 갖는 의미를 설명하고자 한다.

본 연구는 특정한 접촉 즉흥의 공연 사례를 연구 대상으로 삼기보다는 접촉 즉흥의 선구자들이나 이론가들이 밝히고 있는 방법론을 대상으로 연구를 진행하였으며 문헌 연구와 영상자료 분석과 함께 연구자의 경험을 바탕으로 연구를 진행하였다. 본 논의가 제시하는 리즘적 사유로 즉흥을 바라보는 시각이 접촉 즉흥 방법론을 활용한 현시대의 무용 현상들을 이해하는 새로운 시각으로 이어지기를 기대해 본다.

## II. 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리의 리즘 개념

‘리즘(rhizome)’은 들뢰즈와 가타리가 기존의 사유방식에서 벗어난 새로운 사유방식을 비유적으로 설명하는 용어다. 기존의 사유방식은 곧 서양 전통 철학의 이원론을 가리킨다. 이원론은 주체와 대상, 초월적 존재인 이데아와 존재자(실체)들, 기표와 기의, 선과 악 등으로 세상을 두 개의 축으로 나누어 생각한다. 저자들은 다양한 은유나 신조어를 만들어 내며 이러한 이원론에서 벗어난 자신들의 사유방식을 설명해 나간다. 리즘도 이러한 비유 중의 하나이며 이를 설명하기 위해 다시 ‘고원’이나 ‘탈영토화’ 혹은 ‘~되기’ 등의 용어를 사용하고 있다.

리즘적으로 사유하는 방식을 이해하기 위해 이와 대비되는 수목적 사유를 먼저 살펴보도록 하자. 수목적 사유는 곧 뿌리라는 하나의 중심축으로부터 서열화 되고 체계화된 사유이자 앞서 말한 이원론적 사고를 가리킨다. 수목적 사유 방식에서 뿌리는 나무의 줄기와 잎 등의 구성요소들에 하나의 통일성을 부여하는 역할을 한다. 하나의 나무에 달린 많은 줄기들과 잎들은 하나의 뿌리로 수렴되며 그것을 통해 의미를 찾게 된다. 수목적 사유는 하나의 중심(뿌리)을 두고 통일성을 추구하며 개체들을 기존의 개념들 안에서 조직화하고 서열화 한다. 다시 말해서, 이러한 사유는 다양한 개체들을 그 상위 개념에 종속시키며 유기적으로 조직된 권력 구조를 만들어 낸다. 수목적 사유는 수직적으로 위계화 된 방식의 사유라는 점에서 군대의 위계적 구조와도 유사하다. 이러한 점에서 수목적 사유는 한명의 ‘장군’을 중심으로 체계화 된 군대에 비유되기도 한다.<sup>5)</sup> 각각의 군인들은 하나의 조직 안에서 의미를 얻게 되고 행동이 규정되며 장군을 중심으로 통일성과 유기적인 구조를 구축하게 된다.

반면 “땅 밑 줄기의 다른 말인 리즘”<sup>6)</sup>은 특정한 구조를 지니지 않고 어디로든 뻗어나간다. 이러한 리즘에 비유되는 새로운 사유방식은 앞에서 살펴본 수목적 사유의 특성을 거부한다. 즉, 기둥을 거쳐 줄기와 잎으로 이어지는 정해진 경로를 거치지 않으며 중심점이 되는 뿌리도 갖고 있지 않다. 이러한 리즘적 사유를 저자들은 6개의 원리를 중심으로 설명하고 있다. 하지만 본 논의에서는 즉흥과 관련이 있는 주요 원리들인 탈기표작용적 단절의 원리와 연결접속의 원리, 그리고 지도제작의 원리를 살펴보고, 리즘적 사유방식을 설명하기 위한 비유적 표현인 탈영토화, 고원(plateau), ~되기(becoming), 지도 등의 개념을 중심으로 정리하고자 한다.

5) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), 『천 개의 고원』, 김재인 (역)(서울: 새물결), 2001, p.48, 참조.

6) Ibid, p.13.

## 1. 생성을 위한 단절

리즘은 정해진 하나의 경로를 거부한다. “하나의 리즘은 어떤 곳에서든 끊어지거나 깨질 수 있으며, 자신의 특정한 선들을 따라 혹은 다른 새로운 선들을 따라 복구된다.”<sup>7)</sup> 이는 저자들이 생각하는 기표와 기의의 관계에서부터 살펴보면 더욱 쉽게 이해될 것이다. 저자들은 하나의 기표가 하나의 의미를 가리킨다는 것은 임의적인 약속일 뿐 언어 혹은 다른 많은 종류의 기호에 있어서도 그 근원을 찾는 행위는 무의미하다고 말한다.<sup>8)</sup> 이러한 점은 파란 신호등에는 가고 빨간 등에서는 멈추는 것은 임의적인 조합에 의한 기호라는 점을 생각해 보면 쉽게 이해된다. 이처럼 하나의 기호가 의미를 얻는 것은 임의적인 연결 접속에 의한 것이다. 이러한 기표와 기의의 임의적인 관계는 언제든지 단절될 수 있다. 기호 자체는 리즘과도 같은 것인데 연결접속되어 새로운 의미를 창출한다는 면에서 그렇다. 따라서 그 안에서 고정 불변하는 의미를 찾는 것은 무의미한 일인 것이다. 기호의 조합과도 같이 존재는 다양한 요소들과 언제든지 단절하고 새롭게 연결접속될 수 있다.

존재에 대한 고정불변하는 진리나 정의는 변화와 생성에 그 자리를 내준다. 언어는 그 내부에 고정 불변하는 의미를 지니는 것이 아니라 실행되고 쓰여 지는 구체적인 상황 안에서만 정의되고 의미가 부여된다. 그것은 존재를 무엇이라고 규정하는 것에 초점을 맞추는 것이 아니라 무엇을 할 수 있는가라는 ‘잠재적’<sup>9)</sup> 능력의 문제에 관심을 갖는 태도로 이어진다. 다시 말해 다리는 ‘무엇이다’라고 정의하는 것이 아니라 다리가 ‘어떻게 쓰여 지는가’라는 실행에 의해 만들어지는 성질들이 더 중요하다는 것이다. 리즘적 사유에서 다리는 팔이 없는 장애와 접속되는 순간 그림을 그리는 수단(-축화足畫)으로 사용될 수 있는 기관이 된다. 이처럼 하나의 기표에 종속되는 존재에서 벗어나 다양한 용도와 의미를 찾아나가는 것이 리즘적 사유가 추구하는 존재의 방식인 것이다. 리즘적 사유에서는 하나의 기표에 고정된 기의는 없다. 무엇과 연결접속 되는가에 따라 언제든지 기존의 기의에서 탈기표화되어 새로운 기의를 만들어 낼 수 있는 것이다. 상황에 따라 다리라는 기표는 걸어 다니는 기관이라는 기의와 단절하고 그림 그리는 기관이 될 수 있는 것이다. 이러한 의미에서 리즘적 사유는 탈기표작용적인(assignifiant) 단절과 연결접속을 추구한다고 말할 수 있다.

이러한 고정된 기표화와 함께 들뢰즈와 가타리가 지양하는 것 중의 하나가 바로 지층화(stratification)다. 지층은 땅이 굳어져 하나의 띠를 형성하는 현상을 가리킨다. 지층화 된다는 것은 침전물이 쌓여 굳어져 조직화 되고 경계선을 뚜렷이 한다는 것을 의미한다. 이는 더 나아가 여기와 저기, 이것과 저것, 내 것과 네 것을 경계 짓는 영토화(territorialisation)를 의미한다. 우리 삶의 모든 층화는 영토화를 이루지만 이를 응고시키지 않고 다시 해체시키고 탈영토화(dé territorialisation)하는 과정으로 이어지는 것이 리즘적 사유다. 리즘은 어떤 지층의 층위에서든 기존의 의미를 버리고(-탈영토화) 새로운 의미를 얻게 되는 것(-재영토화)이다. 서양관과 말벌의 예<sup>10)</sup>에서처럼 서로의 겉모습을 모방하

7) Ibid, p.24.

8) Ibid, p.20, 참조.

9) 잠재적(virtuel)이라는 의미는 존재의 가시적으로 드러난 현실적 측면과 대비되는 개념이며 동시에 가능성과도 구별된다. 가능성이란 기존의 개념에 의존하며 그에 부합하는 어떤 능력을 가리킨다면 잠재성은 존재의 근원적인 상태, 아직 발아되지 않은 씨앗 혹은 알과도 같은 상태를 가리킨다. 이는 기존의 형식에 얽매이지 않는 순수한 다양성을 가리킨다(질 들뢰즈(1968), 『차이와 반복』, 김상환(역)(서울: 민음사, 2004, p.456, 참조).

10) 서양관과 말벌은 곤충과 식물이란 다른 종이지만 번식을 위해서 서양관은 말벌의 모습을 하여 말벌에 의해 교배가 이루어지게 된다. 이는 중을 넘나드는 행위로 들뢰즈와 가타리는 이를 서양관이 단순히 말벌의 겉모습을 모방한 것

는 것이 아니라 이질적인 것의 코드를 포획하여 전혀 다른 향이 되는 것이 탈기표화되어 도약하는 리즘의 특성이다. 이는 기존의 의미나 이상을 향한 모방이나 유사성과 같은 이분법적 논리와는 구분되는 생성의 과정인 것이다.

## 2. 차이의 생성

리즘적 사유는 이질적인 향들이 연결접속되어 확장되어 나가는 것을 추구하는 사유방식이다. 이에 대해 저자들은 『천 개의 고원』에서 다음과 같이 말하고 있다.

〈리즘이 된다는 것〉은 줄기들이 새롭고 낯선 용도로 사용되어도 상관없으니, 뿌리를 닳은 줄기들, 더 정확히 말하면 나무 몸통으로 뚫고 들어가면서 뿌리들과 연결접속되는 굵고 가는 줄기들을 생산하는 것을 의미한다. <sup>11)</sup>

이러한 정의에서 알 수 있듯이 리즘은 끊임없는 변화를 추구한다. 이 역동적인 관계의 변화를 가져오는 것은 연결접속에 의해서 가능하다. 연결접속에 열려져 있다는 것은 폐쇄적이고 배타적인 결과를 향한 움직임이 아니라 다양한 요소들이 접속하여 다른 차원이나 다른 영역으로 나아가는 것을 가리킨다. 다시 말해, 결정된 하나의 결과를 향해 매진해 나가는 방식이 아니라 열려진 결과 하에서 다양한 요소들이 자유롭게 연결접속되어 변화를 일으키는 것을 추구한다는 것이다.

이러한 리즘적 사유에서 ‘초월적 존재’<sup>12)</sup>를 중심으로 한 체계는 사라지게 된다. 여기에서 초월적 존재라는 것은 곧 사고의 종착점이자 닫혀진 결말이다. 일자이자 뿌리라는 중심인 초월적 존재는 선험적 주체를 의미하기도 한다. 칸트가 이성과 감성을 나누고 오감이 경험적으로 얻은 재료들을 구상하여 선험적으로 종합하고 추론하는 능력을 이성에게 부여하면서 생긴 선험적 주체가 우리의 사유 체계에 하나의 틀을 제공하며 중심역할을 한다. 선험적 주체는 우리의 경험들을 걸러내는 ‘체’와도 같다. 이는 다양한 요소들과 연결접속 되어 변화하고 생성하며 새로운 길로 나아가는 것이 아니라 일률적이고 체계적인 범주 안에 사유를 가두는 결과를 낳는다. 반면 리즘적 사유는 이러한 초월적 존재나 선험적 주체를 거부하고 끊임없이 다양한 요소들을 받아들이며 진화해 나가고자 한다.

리즘적 사유에서 배제되는 초월적 존재는 존재자들에게 위계적 질서를 부여하며 하나의 이상적인 모델로 자리 잡는 것이다. 이는 모방하고자 하는 대상이며 동시에 존재의 정체성을 부여해 주는 기준이 된다. 인간은 인간의 이상적 모델, 즉 인간의 이데아인 신을 갖게 되고 자신의 존재의 이상 아래에 사본으로 자리하게 되는 것이다. 이러한 플라톤을 기원으로 하는 전통적 서양철학의 틀 속에서 인간은 인간의 이데아를 벗어나서는 생각할 수 없다. 플라톤적으로 존재를 규정하는 일은 모델과 그 복사본(-환영)을 구분하는 일이고 그 복사본 사이에도 다시 서열을 짓는 작업이다.<sup>13)</sup> 이데아의 사본들, 사물자체, 존재자들은 이데아와의 유사성에 의해서 존재의 의미를 부여받는다. 하지만 들뢰즈와 가타리는 이러한 이데

이 아니라 식물이라는 종을 넘어서 탈영토화 하는 것이라고 설명한다(질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.25, 참조.).

11) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.35.

12) 초월적 존재는 서양철학에서 신, 이데아, 이성 등을 가리키는 것으로 수목적 사유에서는 ‘뿌리’라는 하나의 근원을 의미한다. 이 근원은 곧 신이며 이데아이고 그것은 존재 안에 있는 것이 아니라 경계 너머 저 편에 있는 존재다.

13) 질 들뢰즈(2002), 『들뢰즈가 만든 철학사』, 박정태 (역)(서울: 이학사), 2007, pp.31-33, 참조.

아와 같은 초월적 존재의 상정을 거부한다. 초월적 존재의 거부는 인간이 이러 이리해야 한다는 규정으로부터 자유롭게 만든다. 인간(존재)은 자유롭게 이질적인 것과 연결접속되며 자신을 생성해 나갈 수 있는 것이다. 초월적 존재를 통한 고정 불변하는 하나의 정의 대신 생성의 과정 ‘~되기(becoming)’만이 있을 뿐이다. “존재는 변화이며, 변화는 실체인 것이다.”<sup>14)</sup> 존재는 정적으로 동일성을 통한 정체성의 획득에 종속되지 않는 되어가는 과정에 있는 것이다. 독재자와 같은 초월적 존재이자 주체가 사라진 자리에 자율적인 개체들이 상위개념들에서 벗어나 자유로이 그 의미를 생성해 낼 수 있다. 얼마나 원본을 잘 따르고 있는가라는 질문에서 벗어나 다름으로 존재할 수 있는 것이 그들이 생각하는 생성하는 존재인 것이다. 이렇듯 리즘적 사유는 고정 불변하는 정의를 찾는 것에 몰두하지 않는다. 리즘은 확고하고 불변하는 개체가 아니라 변화하고 운동하고 형성과정에 있는 개체들이 모여 있는 다양체이다.

이러한 연결접속의 원리 하에서 존재는 생성의 과정 속에 있다. 존재를 파악하는 것은 어느 한 지점에서 정적으로 이루어지는 것이 아니라 시간의 흐름 속에서 드러나는데 저자들은 이를 ‘사이-존재(inter-être)’라 이름 지었다. 사이-존재는 존재자를 규명하는 동일성과 정체성에 종속되지 않는, 되어가는 과정에 있는 존재다. 이는 공간적으로 중간에 가만히 서있는 존재가 아니라 끊임없이 경계를 넘어 변화하는 생성의 존재를 가리킨다.<sup>15)</sup> 결말도 이상도 정해져 있지 않은 만들어져 가는 과정 자체가 리즘적 사유가 추구하는 존재의 모습이다.

초월적 존재로서의 신이나 이데아라는 모방해야 할 대상이 사라진 리즘적 사유 속에서 사본은 더 이상 존재하지 않는다. 원본과 사본의 위계질서가 사라지고 단지 우리의 필요에 의한 지도가 만들어질 뿐이다. 이를 들뢰즈와 가타리는 리즘의 특성의 하나로 지도제작의 원리로 구분하여 설명하고 있다.<sup>16)</sup> 사본과 지도의 차이점은 이데아의 부재로부터 시작된다. 무언가를 따라 그대로 모방하여 그리는 것(-사본)이 아니라 자신의 관점이 반영된 새로운 길을 그리는 것이 곧 지도 제작이다. 그것은 용도에 따라 변하고 새로워지는 길이다. 현실의 길을 그대로 재현하는 것, 즉 사본은 중요하지 않다. 들뢰즈와 가타리는 사본과 지도, 나무와 리즘을 대립시키며 리즘적 사유를 강조하지만 동시에 대립 항들을 통한 이원론의 복원은 지양해야 한다고 주장한다.<sup>17)</sup> 지도도 사본의 성격을, 반대로 사본도 지도의 성격을 갖을 수 있다. 이 둘은 대립되는 두 모델이 아니라 서로 연결접속 될 수 있는 것이다. 이는 리즘과 나무의 관계 안에서조차 마찬가지다. “나무는 리즘에 상응할 수 있으며 또는 역으로 갑자기 리즘으로 받아들일 수 있다.”<sup>18)</sup> 중요한 것은 대립 항들을 구분하고 두 범주로 나누고 좋고 나쁨을 평가하고 위계화 시키는 것이 아니라 리즘적 사유방식으로 나무와 리즘을, 사본과 지도를 연결접속하는 방법이다.

초월적 존재의 부정은 기존의 서양철학을 지배하던 하나의 중심을 통한 질서와 초월성에 의해 세워진 권력을 붕괴한다. 그리고 그 곳에 ‘고원’이 자리한다. 고원은 들뢰즈와 가타리가 자신들의 새로운 사유 방식을 주장하는 책의 제목이자 그들의 책이 추구한 구성방식이기도하다. 고원은 곧 시작점과 끝점 그리고 정점이 구분되지 않고 끝없이 펼쳐져 있는 지대다. 고원은 “자기 자신 위에서 진동하고, 정점이나 외부 목적을 향하지 않으면서 자기 자신을 전개하는, 강렬함들이 연속되는 지역”<sup>19)</sup>이다. 이것이 바로

14) Ibid, p.288.

15) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), pp.54-55, 참조.

16) Ibid, pp.29-35, 참조.

17) Ibid, pp.45-46, 참조.

18) Ibid, p.40.

그들이 주장하는 리즘적 사유가 추구하는 지점이기도 하다. 내부의 정점, 혹은 결말을 추구하지 않으면서 평평한 고원으로 이루어져 세상과 접촉하여 새로운 의미를 얻어 도약하는 것. 고원은 중심이나 처음과 끝을 갖지 않으며 리즘을 형성하고 확장해 나간다.

### III. 접촉 즉흥(contact improvisation)에 나타나는 리즘적 특성

#### 1. 스티븐 팩스틴의 접촉 즉흥

즉흥 춤은 미리 만들어진 안무 없이 이루어지는 춤이다. 즉흥은 극장 무용에서 뿐만 아니라 종교의식의 춤, 민속 춤, 사교춤, 무용교육 등에서 빠지지 않는 요소이다. 한국을 비롯한 아시아와 아프리카, 중동, 스페인 등에서는 춤추는 사람의 창조성이 높지 않게 평가되면서 즉흥의 예술적 가치를 인정받지 못한 반면 유럽에서는 무용이 전문화되면서 이와 대비해서 즉흥을 아마추어적이라고 보는 시각이 생겨 높지 않게 평가받지 못한 경향이 있었다.<sup>20)</sup> 또한 미국의 대학 무용에서 즉흥이 '창조적인 무용(creative dance)'이라는 아마추어적인 자기 표현을 위해 사용되면서 1920, 30년대 현대무용이 전문화되는 과정에서 즉흥을 경시하는 문화가 생겼다.<sup>21)</sup> 그러나 1960년대 이후 즉흥은 미국을 중심으로 전개된 포스트모던 댄스 시대를 통해 무용무대에서 중요한 부분을 차지하게 되었다. 특히 안나 할프린(Anna Harplin), 스티븐 팩스틴, 이본느 레이너(Yvonne Rainer), 트리샤 브라운(Trisha Brown) 등과 같은 무용가들에 의해 발전되었다.<sup>22)</sup> 발레의 정형화된 움직임과 형식에서 벗어나고자 1920년대 생겨난 현대무용이 다시 고착화(-이것은 들뢰즈와 가타리의 용어로 말하면 영토화로 바꿀 수 있다)되면서 이에 대한 반발로 포스트모던 댄스는 새로운 실험을 이어나간다. 즉흥은 현대무용에서 또다시 정형화 된 무용 동작들의 이상적인 형태와 형식에서 벗어나고자 시작되었다. 특히 훈련 과정에서 즉흥은 특정 동작의 수행에 집중된 몸의 감각을 깨우고 다양한 언어를 찾아가기 위한 수단으로 사용된다. 할프린을 포함해서 많은 무용가들은 무용기술에 얽매이지 않은 자연스러운 몸으로 돌아가 몸과 마음을 연결시키는 방식을 통해 자신을 표현하고 창조적으로 사고할 수 있도록 즉흥을 교육적 또는 치료적 목적으로 크게 발전 시켜 나갔다. 하지만 동시에 스티븐 팩스틴과 같은 무용가들은 즉흥을 창작과정에서 적극적으로 활용하고 즉흥이 그대로 공연무대로 이어지는 활동을 보이고 있다.

1960년대 미국 무용에서 비롯된 즉흥에 대한 충동은 1970년대에 절정에 달하는데 그 중심에는 포스트모던 댄스 그룹인 그랜드 유니온(Grand Union)과 미국과 유럽 전역에 흩어져 있었던 접촉 즉흥 네트워크가 있었다.<sup>23)</sup> 접촉 즉흥은 스티븐 팩스틴에 의해 정립된 2인무 형식의 즉흥 방법론이다. 1972년 1월 『마그네슘 Magnesium』이란 이름으로 11명의 학생들과 대형 체육관에서 보여준 공연을 시작으로 그

19) Ibid, p.48.

20) 김발복(2011), 『무용예술코드』(경기: 한길아트), p.384, 참조.

21) S. Baner(1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*(Middletown: Wesleyan University Press), p.341, 참조.

22) Blom, Lynne anne & Chaplin, L. Tarin(1988), *The Moment of Movement, Dance Improvisation*(Pittsburgh: University of Pittsburgh Press), p.ix, 참조.

23) S. Baner(1994), p.342.

해 6월 존 웨버 갤러리에서 접촉 즉흥공연을 이어간다.<sup>24)</sup> 이러한 즉흥 공연은 프로시니엄 무대에서 이루어지는 것이 아니라 관객과 공연자의 구분이 없는 형식을 취하며 다양한 공간에서 이루어졌다. 공연은 의상이나 조명, 음악 등 기존 공연에 쓰였던 장치들을 배제한 채 이루어졌다. 연습복 차림의 무용수들은 언제 공연이 시작되고 언제 끝났는지 모르게 장시간 공연을 이어나갔고 관객은 언제든지 입퇴장이 가능한 형식을 취하였다.

접촉 즉흥은 초기에는 상대방의 체중을 받치고 그 체중에 의해 쓰러지거나 구르는 기본적인 역학적 움직임에서 시작되었다. 이후 접촉 즉흥은 점점 신체를 분절해서 사용하고 다양한 신체 지점을 연결해서 움직임을 이어나가는 방식으로 다양화 되었다. 이러한 발전 속에서 떨어질 때 부상 방지를 위해 초기에 사용했던 바닥의 매트를 치우면서 자신과 상대방을 보호할 수 있는 더 많은 기술이 요구 되었다. 1978년에 이르러서는 움직임이 자연스럽게 연결되는 흐름이 무엇보다도 중요하게 여겨졌다.<sup>25)</sup> 즉흥은 무용이 갖는 형식적인 틀과 동작에서 벗어나고자 하는 의도에서 전문인과 비전문인, 무용가와 일반인 사이의 경계를 없애고 자연스러운 움직임과 무용동작의 구분을 없애고자 하는 목적에서 시작됐다. 이러한 특징으로 인해 즉흥은 창의교육이나 치료 등의 목적으로 활용되는 경우가 많다. 그러나 다른 한편으로는 즉흥 안에서 좀 더 많은 기술을 요구하는 쪽으로 발전하며 창작과정이나 무용수의 훈련에 활용되고 있는 것이다. 안나 할프린은 팩스톤과의 접촉 즉흥 작업을 함께 했던 낸시 스타크 스미스(Nancy Stark Smith)와의 인터뷰에서 즉흥과 탐색(exploration)을 구분하고 있다. 이 인터뷰에서 할프린은 즉흥을 본능적인 반응, 즉 “무의식적이고 자동적인 반응”으로 정의한다. 그리고 이와는 달리 탐색작업은 “의도적인 것, 발전하는 것”이라고 본다.<sup>26)</sup> 무용수의 훈련이나 안무 작업에서 사용되는 즉흥은 이러한 탐색의 성격을 동반한다.

무용 사회학자 신시아 J. 노박은 접촉 즉흥에 쓰이는 움직임의 스타일을 다음과 같이 10가지로 요약하고 있다.

1. 신체 사이의 접촉 지점을 바꿈으로써 움직임을 유발하기.
2. 피부를 통해 감각하기.
3. 신체를 가로지르기: 신체를 분할하고 다양한 방향으로 동시에 움직이는 것에 집중하기.
4. 내면으로부터의 움직임을 경험하기.
5. 360도 공간 사용하기.
6. 무게와 흐름을 강조하면서 탄력과 함께 가기.
7. 관객의 암묵적인 포함: 잼이나 연습을 모델로 하는 공연의 의식적 비행식성.
8. 무용수는 단지 사람이다.
9. 춤이 일어나게 내버려두기.

24) C.J. Novack(1990), *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*(Madison: The University of Wisconsin Press), pp.61-61, 참조.

25) Ibid, p.114.

26) 이러한 할프린의 주장은 움직임의 가능성을 탐색한다는 점에서 스티븐 팩스톤의 접촉 즉흥의 방법론과 맞닿아 있다. 그러나 한국 무용계에서 ‘무용 탐색 dance exploration’ 혹은 ‘접촉 탐색(contact exploration)’이라는 용어가 전혀 쓰이지 않고 있어 본 논의에서는 즉흥 혹은 접촉 즉흥이라는 용어를 그대로 사용하고자 한다. 하지만 본 논의의 대상이 되는 즉흥은 할프린의 용어를 빌어 접촉 탐색 혹은 무용 탐색으로 대체될 수 있을 것이다(A. Halprin(1987), “After Impro” [interview with Nancy Stark Smith], in *Moving toward Life* edited by Rachel Kaplan, Hanover: Wesleyan University Press, 1995, p. 191, 참조).



다음 장에서는 노박이 접촉 즉흥의 움직임 분석한 위의 10가지를 중심으로 접촉 즉흥에 나타나는 리즘적 특성의 의미를 읽어 내고자 한다.

## 2. 비정형성

1960년대와 70년대 즉흥을 널리 보급한 주요 인물들의 공통 관심사는 즉흥을 통해 전통적인 현대무용의 스타일로부터 벗어나 예측불가능한 길로 나아가고자 했다는 것이다. 즉, 딱딱하게 지층화된 현대무용이라는 영토에서 벗어나 탈영토화하고자 하는 것이 즉흥의 출발점이다. 즉흥은 탈영토화를 통해 현대무용이라는 정형화된 움직임에서 벗어나 몸의 잠재성을 탐구하는 길이라고 말할 수 있다. 잠재성이란 더 어려운 동작을 수행하는 능력의 문제가 아니라 이름 없는 움직임들, 즉 기표화되지 않은 움직임으로 향하는 길을 열어주는 것이다. 이름을 갖고 있는 많은 무용동작에서 벗어나 탈기표화하여 새로운 길을 찾아나가는 과정이 즉흥인 것이다.

여기에서 ‘무용수는 단지 사람이다’라는 노박의 접촉 즉흥 스타일에 대한 묘사를 깊고 넘어갈 필요가 있다. 이러한 표현은 무용수가 무용이라는 지층에 의해 굳어져 있는 상태에서 벗어나게 하기 위한 자극으로 이해되어야 할 것이다. 무용수가 자신이 배운 무용 동작 밖에 할 수 없는 딱딱한 몸과 정신의 상태에서 벗어나 자신이 무용수이기 이전에 무용과 전혀 상관없는 동작이라 치부되던 일상의 움직임을 할 수 있는 한 사람이라는 점을 부각시키기 위한 조치인 것이다. ‘단지 사람이다’라는 것은 무용 동작이 아닌 일상의 움직임들도 할 수 있는 것이라는 것을 상기 시켜 무용의 지층에서 벗어나도록 하기 위함이다. 하지만 여기에서 좀 더 나아가 생각해 봐야 할 것은 인간으로 사회화 된 움직임들 또한 지층화 된 움직임이라는 점이다. 인간의 가장 기본적인 견고 앓는 움직임도 교육에 의해 습득하기 때문이다. 자연스러운 움직임이라는 개념 자체에 의문을 던지고 싶다면 인간적인 움직임 또한 반드시 자연스러운 것은 아닐 수 있다고 생각을 확장 시킬 수 있다. 늑대 인간처럼 ‘인간적’으로 교육 받지 않았다면 우리는 또 다른 방식으로 움직일 수 있기 때문이다. 인간에게 자연스럽다는 것은 이미 사회화와 문명화 안에서 교육에 의해 얻어진 것이기 때문이다. 이러한 생각은 인간적이라는 것, 유기적인 것조차 만들어지고 교육된 것이라는 생각에 이르게 한다. 따라서 ‘무용수는 단지 사람이다’라는 명제는 ‘무용수는 하나의 생명체일 뿐이다’라고 확장 시켜 말할 수 있을 것이다.

일반인은 물론이고 무용수들에게 마음대로 움직여 보라고 하면 매우 당혹해 한다. 그것은 형식과 틀이 강하게 자리 잡고 있는 발레로 교육 된 무용수들 사이에서 더욱 두드러지게 나타나는 현상이다. 우리는 자유 속에서 더욱 불편해 하는 사람들을 쉽게 만날 수 있다. 이는 정해진 길이 없는 곳에서 어디로 갈지 방향하게 되는 것과 같은 논리일 것이다. 이는 상상력의 한계 일 수도 있고 몸의 실행 능력의 한계 일 수도 있다. 하지만 무엇보다도 이는 딱딱하게 굳어버린 무용에 대한 생각에서 비롯된 것이다. 고도의 테크닉을 요하는 무용 동작은 수월하게 해낼 수 있지만 그것이 하나의 동작이라는 명사로 머릿속에 입력되어 있어 이미지화된 동작만을 수행할 수 있기 때문이다. 즉흥을 위해서는 무용동작으로부터 탈기표화

27) C.J. Novack(1990), pp.115-124.

하고 더 나아가 무용으로부터 탈영토화하는 과정이 요구되는 것이다. 특정 테크닉에 길들여진 무용수는 몸의 능력 또한 정해진 길에 길들여져 있어 그것을 벗어나서는 움직일 수가 없게 된다. 즉흥은 이러한 ‘무용’ 혹은 ‘동작’에 대한 인식의 틀을 넘어서고자 하는 것이며 더 나아가 무용이 아니라 인간의 자연스러운 움직임이라는 틀도 넘어서게 하는 것이다. 즉흥은 발레와 현대무용은 물론 우리가 자연스럽다고 받아들이는 고정된 인식 하에 딱딱하게 굳어진 지층화된 영역에서 벗어나 탈영토화하는 과정인 것이다.

기존 무용 훈련 과정이 이상적인 형태의 모델을 갖고 그것을 모방하는 ‘사본’을 추구하는 방식이라면 즉흥은 그러한 이상적 모델(-이데아)을 갖지 않는다. 다시 말해 아라베스크나 피로엣 등과 같은 이상적인 모델은 더 이상 즉흥에 존재하지 않는다. 수행해야 할 움직임도 정해져 있지 않고 도달해야 할 이상적인 형태도 없다. 무용의 움직임뿐 만 아니라 인간의 움직임에서도 이상적인 모델은 사라지고 없다. 즉흥은 획일적인 움직임에 자신의 몸을 끼워 맞추는 이상적인 형태를 향한 사본이 되는 것을 거부한다. 이상적인 형태 자체가 없기에 자신의 몸에 맞는 자신만의 움직임의 지도를 만들어야 하는 것이다. 하지만 한편으로는 무용의 정형화된 움직임을 습득하는 과정 또한 지도 제작과 같은 방식이 가능할 것이다. 지도와 사본을 이분법적으로 나누어 생각하는 것이 아니라 사본을 지도와 연결접속 시킬 수 있다는 들뢰즈와 가타리의 생각을 따른다면 무용의 움직임들을 익히는 것 또한 지도제작의 방식으로 모방에 그치지 않을 수 있을 것이다. 일반적인 무용적 움직임, 정형화된 무용동작의 거부가 아니라 이들의 연결접속이 리즘적인 사유의 결과일 것이다.

## 2. 생성의 춤

이렇게 이상적인 모델(형태)이 사라진 상황에서 무용수들은 어떻게 움직여야 하는가? 즉흥이 무대에 오를 때 관객은 무엇을 보아야 하는 것일까?

먼저 행위자의 입장에서 살펴보자. 기존의 무용 동작들을 버린 무용수들은 자기 내면과 파트너에 집중하게 된다. 이는 ‘내면으로부터의 움직임을 경험하기’와 ‘춤이 일어나게 내버려두기’라는 접촉 즉흥에 대한 노박의 분석과 연결된다. 외부에 존재하던 이상적인 시각적 이미지들이 사라지고 난 자리에는 내면의 충동과 그것을 유발하는 자극이 있을 뿐이다. 즉흥에서 외부의 폐쇄적인 목표점은 사라진다. 모든 것은 가능하며 열려져 있다. 여기서 중요한 것은 움직임을 유발하는 내적 충동은 감정과는 구분해야 한다는 점이다. 이는 감정을 끌어내는 행위가 아니라 상대방의 작은 자극에도 반응할 수 있는 고도의 집중을 가리킨다. 이는 내 신체 내면의 감각의 변화로부터의 움직임이 유발되는 것을 말한다.<sup>28)</sup> 솔로 즉흥에서도 감각의 변화를 느끼기 위해 자신의 움직임에 몰입하는 것이 필요하다. 외부의 자극이건 자기 자신의 움직임이 자신에게 주는 자극이건 이러한 즉흥이 일어나는 상황이 주는 자극에 대한 내면의 반응을 유발하기 위한 집중이 요구되는 것이다.

이러한 열려진 몰입 속에서 자신의 파트너와 ‘신체의 접촉 지점을 바꿈으로서 움직임을 유발한다’는 것은 그 자극을 다양화 한다는 것이다. 이는 동시에 전체로서의 움직임의 고정된 형태를 버리고 연결 접속에 의해 새로운 길로 나아감을 의미한다. 즉 자신이 아는 길, 이미지화 할 수 있는 길이 아니라 예측불

28) 노박은 ‘내면으로부터의 움직임을 경험하기’를 설명하면서 접촉 즉흥 행위자들은 상대방이나 자신을 위협에 빠트리지 않도록 작은 무게의 변화도 감지해야 하기 때문에 자신의 내면에 집중하는 것이 필요하다고 말한다(Ibid, p.119). 즉, 내면은 감정을 가리키는 것이 아니라 신체가 느끼는 감각의 변화를 가리킨다고 볼 수 있다.

가능한 길로 인도하는 자극을 받아들이는 상태가 되는 것이다. 접촉 즉흥은 두 신체 사이의 균형과 힘의 논리에 의해 진행되기 때문에 자신에게 익숙하고 편안한 길만을 고집할 수 없다. 자신이 알지 못하는 새로운 길로 인도 하는 것이 이러한 타인의 신체가 주는 자극이다. 접촉 즉흥에서는 자신의 의지가 그대로 결과물로 이어지지 않는다. 정해진 결과가 없을 뿐 아니라 어떠한 목표를 설정하는 순간 접촉 즉흥은 순조롭게 이루어질 수 없다. 과정 안에서 예상치 못한 자극들을 만나고 그에 의해 예측불가능한 방향으로 나아가는 것은 앞서 살펴 본 연결접속에 의한 리즘적 사유와 다르지 않다.

그리고 그 자극들에 대한 반응이 또다시 자신에게 익숙한 습관적 움직임에 그치지 않도록 '신체를 분할하고 다양한 방향으로 동시에 움직이는 것에 집중'해야 한다. 어디로든 뺏어나갈 수 있는 리즘과 같이 신체를 세분화하여 사용하고 움직임의 진행 방향을 다양화 하는 것이다. 이는 '360도 공간 활용하기'와 '잼이나 연습을 모델로 하는 공연의 의식적 비형식성'과도 관련이 있다. 관객이 존재하지만 그 시선의 의식하지 않는 즉흥은 자연스럽게 관객을 향한 방향성을 잃는다. 이는 360도의 확장된 공간을 무용수에게 선사한다. 우리는 더 이상 공연이라는 형식이 부여한 앞을 향한 방향성을 추구할 필요가 없다. 그것은 움직임의 다양성으로 이어진다.

이러한 과정 속에서 각 신체 기관은 기존의 기능에서 벗어나게 된다. 상대방과의 접촉에 의해 팔로 걸어갈 수 있고 다리는 걸어 다니는 기관이라는 기표로부터 멀어져 상대를 끌어당길 수도 있다. 상대와 나 사이의 관계는 물론이고 어떠한 동작도 고정된 기표를 지니지 않으며 신체의 각 기관 또한 고정된 용법을 고집하지 않는다. 모든 것은 변화할 수 있고 어디로든 나아갈 수 있는 상태로 몸과 마음이 준비되도록 할 때 즉흥은 흥미로워진다. 즉흥을 흥미롭게 하는 것은 불안정성이다. 불안정성은 익숙한 고정된 틀 안에서 만들어지지 않는다.

즉흥 공연은 '잼이나 연습을 모델로 하는' 것처럼 일반적으로 공연이 추구하는 형식의 완결성이나 주제의 전달을 목표로 하지 않는다. 아름답거나 완벽한 형태의 미를 추구하지 않는 즉흥 공연은 정제되지 않은 과정 그 자체를 보여주는 것이다. 무용수가 시각적인 완성도나 이야기의 전달을 추구하지 않듯이 관객도 무용수들의 형태나 표현이라는 결과물을 쫓아가는 것이 아니라 그 형태들이 변화되는 과정, 그 안에서의 힘의 작용과 긴장감을 따라가야 한다. "즉흥에서는 '무엇'을 하는가 보다 '어떻게' 움직임을 수행하는가에 강조점을 둔다."<sup>29)</sup> 따라서 관객도 완결된 걸모습이 아닌 '어떻게'를 쫓아가야 한다. 이는 들뢰즈와 가타리의 '~되기(~becoming)'의 '사이-존재'와 연결 지어 생각해 볼 수 있다. 즉흥은 완결된 무엇이 아니다. 이것은 과정 그 자체이며 끊임없이 자극에 노출되어 변화하고 새롭게 생성되는 과정에 있는 사이-존재다. 그러한 과정 속에서 우리의 몸은 유기적인 질서가 부여하는 기능으로부터 벗어나 새롭게 생성된다. 즉흥의 목표는 어떠한 한 지점에 있지 않다. 즉흥의 과정 즉, 변화와 생성의 과정 자체가 즉흥의 목표다. 자극에 열려져 반응하는 과정으로서의 즉흥은 생성의 과정으로서의 존재로 행위자들이 끌며 관객은 이를 목격한다.

이렇듯 즉흥을 통해 완결된 형태가 아니라 움직이는 과정 안에서의 치열함과 다양성이 곧 즉흥의 질을 좌우하게 된다. 이를 느끼기 위해서 즉흥 공연은 관객과 가까운 거리를 유지할 수 있는 작은 공간에서 하는 것이 적합하다. 그것은 즉흥을 수행하는 무용수들만큼이나 관객들도 감각들을 깨우고 함께 느

29) H. Thomas(2003), *The Body, Dance, and Cultural Theory*(New York: Palgrave Macmillan), p.104.

껴야하기 때문이다. 들뢰즈는 『감각의 논리 *Francis Bacon: Logique de la Sensation*』(1981)에서 예술의 공통된 과제는 “형을 발명하거나 재생산하는 것이 아니라 힘을 포착하는 것이 문제”<sup>30)</sup>라고 하였다. 그리고 그 힘은 감각과 밀접한 관계를 맺으며 전달되는 것이다. 감각은 재현적인 것이 아니라 사실적인 것이며 감정과도 구분된다.<sup>31)</sup> 즉흥은 온 몸의 다양한 감각을 깨우는 과정이다. 즉흥에서는 보기에 좋은 움직임을 찾아가거나 가식적인 움직임을 하는 것을 피하고 피부의 감각을 깨우는 것이 중요하다. 이러한 이유에서 ‘피부를 통해 감각하기’, ‘내면으로부터 움직임을 경험하기’, ‘관객의 암묵적인 포함: 잼이나 연습을 모델로 하는 공연의 의식적 비형식성’과 같은 접촉 즉흥의 움직임 스타일이 나타나게 된다. 관객을 의식하고 과시적으로 움직임을 행하고 그들을 향해 이야기를 전하는 것이 목적이 아니라 행위자 사이, 그리고 자기 자신에게 충실한 움직임들이기 때문이다. 그것은 외형적 모방을 향한 움직임도 아니고 감정을 표현하는 것도 아니다. 사실적으로 밀고 당기고 때론 부드럽게 때론 강하게 신체 위에서 일어나는 감각의 유희를 예민하게 무용수와 관객이 함께 느끼는 것이다.

이러한 서로의 움직임에 대한 반응 속에서 고조와 하강 그리고 순간적인 구조가 생겨날 수 있다. 그러나 즉흥 공연에는 의도된 클라이맥스는 없다. 단지 고도로 집중된 몸과 열려진 감각들의 접촉에 의한 변형의 과정, 그리고 움직임의 흐름이 있을 뿐이다. “자기 자신 위에서 진동하고, 정점이나 외부 목적을 향하지 않으면서 자기 자신을 전개하는, 강렬함들이 연속되는 지역”<sup>32)</sup>인 고원은 곧 즉흥이 이루어지는 장이라고 할 수 있을 것이다. 기승전결의 구조는 없지만 예측불가능성이 주는 긴장감과 끊임없이 변화하고 생성해 나가는 과정 자체가 즉흥 공연을 끌어가는 힘이며 여기에서 만들어 지는 파장을 관객과 공유하는 것이다.

## IV. 나가며

『프루스트와 기호들』(1964)에서 들뢰즈는 “우리는 오로지 예술을 통해서만 우리를 벗어날 수 있다.”고 말한다. 그러나 예술 안에서 다시 지층화되면 그것은 또 다른 틀로서 우리를 구속하게 된다. 현대 예술은 끊임없이 기존의 틀에서 벗어나 탈영토화를 시도하는 작업이다. 형식 안에서 혹은 수행의 과정에서 예술은 끊임없이 상투적인 표현들과 몸짓 그리고 상투적인 맥락에서 벗어나려 노력하지 않으면 안 된다. 즉흥은 무용이라는 전통적인 틀로부터 벗어나고자 하는 하나의 과정이다. 즉흥은 끊임없이 익숙함에서 벗어나는 과정이라는 점에서 그리고 변화하는 과정 그 자체가 중요하다는 점에서 리좀적 사유의 무용적 실행이라 할 수 있을 것이다.

재현과 상투적 표현으로부터 벗어난 즉흥은 그 내부에 있는 완결된 구성적 기승전결이나 아름다운 형태미를 따라가지 않는다. 즉흥은 행위자들 사이의 접촉 뿐 아니라 관객과의 접촉에 의해서 다시 새로운 고원을 펼쳐 보인다. 외부로부터 부여된 목적이나 결말이 없기에 그것은 관객과의 만남에 의해 또 다른

30) G. Deleuze(1981), *Francis Bacon: The Logic of Sensation*(trans. Daniel W. Smith)(Minneapolis: University of Minnesota Press).

31) Ibid, p.58 참조.

32) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.48.

의미를 만들어 나간다. 클라이맥스가 없는 고원과도 같은 전개나 비정형성이 단지 미완성이라 말할 수는 없다. 미완성은 완성이라는 목적이 있을 때만이 성립되는 표현이다. 즉흥은 완성을 목적으로 하지 않는다. 결과가 아니라 끊임없이 이어지는 과정 자체가 즉흥의 목적이다. 형태가 사라지고 끊임없이 새롭게 생성되어가는 과정 안에서 몸의 감각과 살아있는 힘을 전달한다. 힘을 포착하는 것은 곧 감각의 문제이며 따라서 즉흥은 감각 그 자체인 것이다. “감각과 대립되는 것, 감각 자체를 그럴 수 없도록 하는 것은 형태(forme)와 클리셰(cliché)이다.”<sup>33)</sup>

들뢰즈가 직접적으로 거론하지는 않았지만 그의 예술론이 가장 잘 나타나는 예술이 접촉 즉흥이라고 할 수 있을 것이다. 아름다운 동작과 틀에 박힌 표현들에서 벗어나기 위해 즉흥은 살아있는 감각의 작용을 그대로 전달한다. 이를 통해 무용에 박제되어 있던 우리의 감각을 살아 숨쉬게 하며 신체 위에서 파장을 일으킨다.

이렇게 즉흥이 추구하는 살아있는 감각의 전달은 단지 즉흥에만 있는 것도 아니며 시대적으로 포스트 모던 이전의 춤에서는 찾아볼 수 없는 것도 아니다. 또한 즉흥 안에서도 다시 편안함을 느낀다면 살아있는 감각은 더 이상 작동하지 않으며 그로인한 파장도 일어나지 않을 것이다. 즉흥은 ‘나’라는 익숙한 주체도 벗어던져야 한다. 그렇게 준비되어 있을 때 즉흥을 통해 무용가는 살아있는 감각에 도달해 있을 수 있고 관객은 그 생성의 과정을 목격할 수 있다. 즉흥은 춤추는 신체의 감각을 깨우고 그 잠재성을 드러내는 길이며 관객은 이러한 치열한 과정 자체를 목격하며 신체를 통해 그 파장을 공유하는 것이다.

33) 이찬웅(2012), 들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가, 『미학』, p.107.

## ■ 참고문헌

- 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.  
\_\_\_\_\_(2011). 『무용예술 코드』. 경기: 한길아트.
- 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980). 『천 개의 고원』. 김재인(역). 서울: 새물결. 2001.  
\_\_\_\_\_(1991). 『철학이란 무엇인가』. 이정임, 윤정임(역). 서울: 현대미술사. 1995.
- 질 들뢰즈(1968). 『차이와 반복』. 김상환(역) 서울: 민음사. 2004.  
\_\_\_\_\_(2002). 『들뢰즈가 만든 철학사』. 박정태(역). 서울: 이학사. 2007.  
\_\_\_\_\_(2002). 『감각의 논리』. 하태환 (역). 서울: 민음사. 2008.  
\_\_\_\_\_(1964). 『프루스트와 기호들』. 서동욱, 이충민(역). 서울: 민음사. 1997.
- Banes, Sally(1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan University Press
- Blom, Lynne Anne & Chaplin. L. Tarin(1988). *The Moment of Movement, Dance Improvisation*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Deleuze, Gill(1981). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. trans. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Halprin, Anna(1995). *Moving toward Life: Five Decades Transformational Dance*. edited by Rachel Kaplan. Hanover: Wesleyan University Press.
- Novack, Cynthia J.(1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Thomas, Helen(2003). *The Body, Dance, and Cultural theory*. New York: Palgrave Mcmillan.
- 이찬웅(2012). 들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가. 『미학』, 71: 105-145.
- Paxton, Steve(1975). Contact Improvisation. *The Drama Review*, 19(1): 40-42.
- Rainer, Yvonne& Halprin, Ann(1965). Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin. *The Tulane Drama Review*, 10(2): 142-167.

논문투고일 2014. 12. 15  
심사일 2014. 12. 20  
심사완료일 2015. 01. 01

## An Analysis of Contact Improvisation as Rhizome

Lee, Na-Hyun\* · Kim, Malborg\*\*

Doctoral Student in dance, Ewha Womans University\*

Professor of Dance, Ewha Womans University\*\*

This study aims to interpret the atypic of contact improvisation as rhizome. As Deleuze and Guattari's concept of rhizome, contact improvisation is open to a constant change by a external impulse and does not have a internal goal to achieve or a complete composition with a climax. Like plateaus, it is for the intensity of process, not for the certain result. The purpose of contact improvisation is in 'becoming' rather than what it 'is'. It is for the new way of thinking and moving without blocking ourselves in the dance territory. Through contact improvisation, dancers are able to break up the form and cliché of traditional dance expression or movement and shows the force, which is sensation itself. It is for drawing a map to open up the body's sense and virtuality, instead of copying the Idea(i.e. ideal form or beautiful shape). Contact improvisation opens up the new way of thinking as rhizome.

Keywords: Contact Improvisation(접촉 즉흥), Steven Paxton(스티븐 팩스톤), Rhizome(리좀), Gill Deleuze(질 들뢰즈), Post-modern Dance(포스트모던 댄스)