

컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미*

제롬 벨, 앙젤랭 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품을 중심으로

나일화** · 김말복***

I. 서론	IV. 결론
II. 20세기 후반 신체 인식의 변화와 흐름	참고문헌
III. 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 예증적 해석	Abstract

I. 서론

프란시스 스파샷(F. Sparshott)은 철학이 오랜 역사동안 무용을 등한시했던 이유 중 하나로 ‘무용은 육체적인(corporeal)¹⁾ 것이며, 철학자들은 신체를 두려워하거나 증오했음’을 꼽고 있다.²⁾ 서양철학의 전통에서 신체는 그것이 지닌 물질성과 감각적이고 가변적인 질료의 특성으로 인해 진리에 반대되는 부정적인 것으로 여겨졌다. 그러나 오늘날 신체는 과거의 이분법적인 편견이나 부정적인 시선으로부터 완전히 벗어나 있다. 이와 같은 신체에 대한 인식의 급진적인 변화는 20세기 초 후설(E. Husserl)에서 메를로-퐁티(M. Merleau-Ponty)에 이르는 현상학에서 발견된다. 이후, 20세기 후반의 후기구조주의는 신체에 보다 더 가까이 다가간다. 그들은 신체가 지니는 가변성과 역동성, 주체성에 주목하면서 사회, 문화, 정치, 과학 등의 다각도적인 접근을 통해서 신체에 대한 인식을 확장시킨다. 이러한 사상을 배경으로 현재의 신체는 순수한 인식을 위하여 ‘떠나야 하는 대상’³⁾이 아니라 세계를 직접 경험하고 이해하며, 주체를 표현하는 이미지이자 신체 그 자체로서 주목받고 있다.

본 연구는 신체에 대한 사상적 배경들이 동시대 무용에 나타나는 신체의 표현들과 그 의미를 공유한다는 점에 주목하였다. 이에 따라 현상학에서 후기구조주의에 이르는 20세기 후반의 신체 논의들을

* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A03045275).

** 주저자, 이화여대 무용학연구소 연구원, 이화여대 강사

*** 교신저자, 이화여대 무용과 교수. eos@ewha.ac.kr

1) 본고에서 ‘신체’는 20세기의 현상학적인 신체, 후기구조주의에서의 신체 개념들을 모두 포괄한다. 위에 언급되는 스파샷의 육체적인 무용은 전통적인 심신이원론에서 정신과 대비되는 신체의 의미를 가지며, 본고에서 언급되는 ‘육체’의 개념 또한 이와 동일하다.

2) F. Sparshott(1983), Why Philosophy Neglects the Dance, In *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, R. Copeland and M. Cohen (Eds.)(New York: Oxford University Press), p.95.

3) 플라톤은 그의 저서 『파이돈』에서 육체와 더불어 있는 동안 진리에 이르지 못하므로 무엇이든지 순수하게 인식하기 위해서는 육체를 떠나야한다고 말한다.(플라톤(BC360), 『플라톤의 대화편』, 최명관(역)(서울: 창, 2008), pp.130-131.)

살펴보고, 이들의 신체 개념들과 비견되는 컨템퍼러리 댄스의 신체 표현방식과 의미들을 ‘신체 확장’의 측면에서 이해하는데 그 목적이 있다.

오늘날 컨템퍼러리 댄스에서 신체는 다양한 표현을 가진다. 무용예술의 경계를 넘나드는 독창적인 작품들에서 신체는 기존의 재현적 표현방식을 벗어나 작품을 이해하고 해석하기 위한 다양한 관점과 시각을 요구한다. 그동안 컨템퍼러리 댄스에 대한 연구는 주요한 안무가들의 예술론 또는 표현방식에 대한 고찰이나 특정 이론에 근거한 작품 분석이 주를 이루었고,⁴⁾ 본 연구의 주제와 관련해서는 컨템퍼러리 댄스에 나타난 몸을 유형별로 분류함으로써 현대춤을 이해하고자 한 선행연구가 있었다.⁵⁾ 본고에서는 오늘날의 신체가 과거의 물질적인 부정성을 벗어나 삶의 영역에서 사유를 실천하고 있는 것처럼, 춤추는 신체가 실재적인 차원에서 확장시킨 미학적 표현의 의미에 초점을 두고자 한다.

본 연구의 방법은 문헌연구를 중심으로 하며, 논문의 범위 및 구성은 다음과 같다.

먼저 2장에서 이론적 배경이 되는 신체론을 동시대 무용의 흐름과 함께 살펴본다. 여기에서는 20세기 중반에 시작되는 메를로-퐁티의 현상학적 신체로부터 20세기 후반, 푸코(M. Foucault)와 들뢰즈(G. Deleuze)의 사상을 중심으로 하는 후기구조주의의 신체 개념들을 정리한다. 이어 3장에서는 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체 확장의 경향들을 주체적 신체, 사회문화적 신체, 생성하는 신체로 나누어 논의하면서 제롬 벨(J. Bel), 앙젤렝 프렐조카주(A. Preljocaj), 자비에르 르 로이(X. le Roy)의 작품을 중심으로 예증적으로 해석해 본다. 여기에서 이들의 작품을 분석의 대상으로 선정한 이유는 현상학과 후기구조주의의 사상이 20세기의 프랑스로부터 전개됨에 따라 문화적, 사회적 배경을 공유하는 안무가들을 염두에 두었기 때문이다.

본 연구는 몇 가지 제한점을 가지는데, 후기구조주의는 다양한 사상과 담론을 포함하고 있지만 신체에 관한 담론과 신체 개념을 가지는 푸코와 들뢰즈의 사유에 집중하여 다룬다. 또한, 컨템퍼러리 댄스에서의 예증적 해석은 후기구조주의 사상의 신체 개념들과 연결되는 작품들을 취사선택 한 것으로 안무가들의 예술세계와 표현특성을 규정짓거나 대표할 수 없다.

II. 20세기 후반 신체 인식의 변화와 흐름

20세기 후반에 전개되는 메를로-퐁티의 현상학과 후기구조주의 사상은 과거 이분법적인 사유의 구조와 반성적 인식, 주체 개념에 대한 근본적인 재조정을 통해서 새로운 사유를 구성한다. 이들 사상의 중심에는 공통적으로 ‘신체’가 존재한다. 인간의 신체는 비로소 20세기에 이르러 “신체는 무엇을 할 수 있는가?”에 대하여 진지한 고찰을 하게 되었고, 그 스스로 ‘위대한 이성’이자 ‘알려지지 않은 현자’로써

4) 이나현(2014), 컨템퍼러리 댄스에 나타나는 자기 변형(self-transformation)의 특성에 관한 연구, 『무용예술학연구』 43, pp.101-116.

이지원(2014), 컨템퍼러리 댄스에 나타난 「메타어」의 재현과 표현, 앙젤렝 프렐조카주와 드미트리 파파이오아누의 작품을 중심으로, 『대한무용학회논문집』 73(3), pp.155-176.

_____ (2012), 컨템퍼러리 춤에 나타난 컨버전스의 의미와 해석, 『무용예술학연구』 35, pp.181-198.

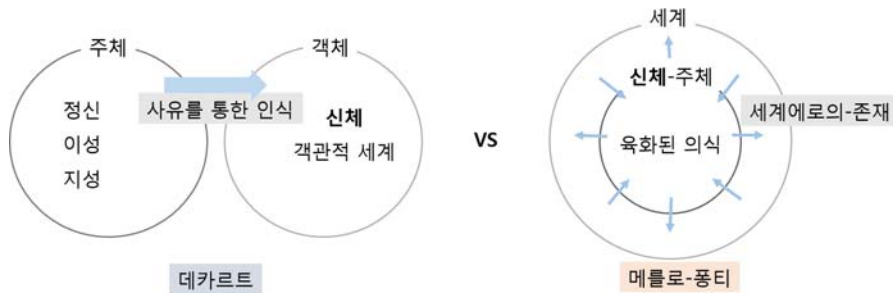
공혜영(2007), 컨템퍼러리 무용에 나타난 해체주의 경향연구: 샤샤발츠와 윌리엄 포사이드의 작품을 중심으로, 세종대학교 박사학위 논문.

5) 김말복(2011), 컨템퍼러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』 34, pp.1-27.

존재하게 된 것이다.⁶⁾

1. 메를로-퐁티의 신체: 신체-주체의 지각

메를로-퐁티는 『지각의 현상학 *Phénoménologie de la Percetion*』(1945)에서 지각의 대상인 동시에 주체가 되는 신체를 강조한다. 그에게 ‘지각’이 중요한 것은 데카르트(R. Descartes)로부터 시작된 주체와 객체의 이원화가 지각 행위 즉, 세계 내에 존재하는 대상을 인식하는 것으로부터 비롯되었기 때문이다. 데카르트의 코기토 ‘나는 생각한다. 고로 존재한다.’는 메를로-퐁티에게서 ‘나는 나의 신체다.(Je suis mon corps)’⁷⁾로 변화된다. 메를로-퐁티에게 정신에 의한 사유는 신체와 분리된 것이 아니라 오히려 신체의 체험을 통해 이루어지며, 여기에서 인간의 의식은 세계와 신체에 속하는 육화(incarnation)⁸⁾의 과정을 거친다. 세계에 대한 인식은 인간 주체의 정신과 지성이 아니라 세계를 감각하고 이를 종합하는 신체에 의해서 이루어진다는 것이다. 보다 쉬운 이해를 위해서 데카르트와 메를로-퐁티의 코기토에 나타나는 신체를 도식화 해본다면 다음과 같이 정리할 수 있을 것이다.



〈그림 1〉 데카르트와 메를로-퐁티의 신체 비교

〈그림 1〉에서와 같이 메를로-퐁티의 신체는 대상화 된 객체가 아니라 세계를 체험하고 세계를 향해 기투(project du monde)하는 능동적인 ‘신체-주체(sujet corporel)’로서 존재한다. 신체-주체는 과거의 주체가 일방적으로 세계를 대상화하고 지각했던 것과 달리 의식을 육화하는 동시에 세계 안에 연결됨으로써 세계의 본질을 지각할 수 있게 된다.⁹⁾

메를로-퐁티의 신체가 능동적인 운동을 통해서 세계에로의-존재가 되는 동안 동시대의 춤추는 신체

6) 17세기의 스피노자(B. Spinoza)는 ‘신체가 무엇을 할 수 있는지에 대해서 지금까지 아무도 진지하게 생각하지 않았’다고 지적하면서 신체와 정신의 관계를 면밀하게 고찰한다. 이후, 19세기의 니체(F. Nietzsche)는 신체를 이성보다 더 큰 위대한 이성이며 알려지지 않은 현자로 칭한다. 이들은 이분법적인 사유에 대한 비판과 정신에 비견되는 신체의 능력을 강조함으로써 20세기의 전복적 사유를 이끌었다. (B. 스피노자(1657), 『에티카』, 강영계(역)(서울: 서광사, 1990), pp.134-135; F. 니체(1883-1891), 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』, 장희창(역)(서울: 민음사, 2004), pp.50-53. 참고.)
 7) M. Merleau-Ponty(1945), *Phénoménologie de la Percetion*, Éditions Gallimard, p.186. (이소희(2009), 메를로-퐁티와 푸코의 신체론 비교 -실험적 주체와 자연주의적 신체를 넘어서, 『철학연구』 37, p.127. 재인용.)
 8) 여기에서 육화란 의식이 세계와 신체에 속하게 되는 과정을 말하며, 이 육화의 과정을 통해서 의식은 신체를 매개로 사물화 된 존재가 된다.(앞의 글, p.128.)
 9) 메를로-퐁티의 현상학적 사유는 후기의 『보이는 것과 보이지 않는 것 *Le Visible et l'invisible*』(1964)에서 ‘몸과 정신, 주체와 대상이 하나의 덩어리에서 파생된 것임을 의미하는 살의 존재론’으로 발전된다.(김민정(2014), 메를로-퐁티의 살 존재론과 몸의 반성, 『한국미학회지』, p.71. 참고.)

는 자신의 존재론에 충실한 변화를 완성한다. 이와 관련하여 현대무용(Modern dance)이라는 명칭을 정착시킨 무용비평가 존 마틴(J. Martin)의 글에는 주목할 만한 내용이 발견된다. 그는 이전 시대의 발레가 스펙터클한 움직임을 보여주기에 주력했던 것과 달리 현대무용에서의 신체는 움직임을 자신의 본질로 인식하기 시작했다고 주장한다. 이는 춤추는 신체가 과거의 시각적 대상을 탈피하고 ‘운동적 공감(kinetic empathy)’를 요구하는 신체-주체의 움직임 표현을 가지게 되었음을 의미한다. 마틴은 또한 낭만발레와 고전주의 발레는 안무적으로 인상적인 포즈에 집착했으며 신체의 표현을 강조한 이사도라 던컨(I. Duncan)의 경우에도 음악에 지나치게 종속되었음을 지적한다. 그가 생각하는 진정한 움직임 표현은 1930년대를 기점으로 미국의 마사 그라함(M. Graham), 도리스 험프리(D. Humphrey), 유럽의 마리 뷔그만(M. Wigman), 루돌프 폰 라반(R. Laban)에 이르러서야 시작되며, 이 시기에 비로소 무용은 움직임을 본질로 하는 자율적인 예술로 인정된다.¹⁰⁾

현대무용에서 관객의 눈앞에 ‘보이는’ 신체는 ‘보이지 않는’ 안무가의 의식과 움직임의 의미를 표현함으로써 세계를 드러냈다. 이러한 신체의 동작과 춤의 관계에 대하여 메를로-퐁티는 다음과 같이 서술한다.

신체는 우리가 세계를 소유하는 일반적 수단이다. 신체는 삶의 보존에 필요한 동작들에 만족하는 것으로 그치고 ... 때로는 이러한 최초의 동작들을 연출하다가 이들의 고유한 의미로부터 비유적 의미로 이행하면서 그 동작들을 통해 신체는 **의미의 핵**을 드러낸다. 이것은 **춤**과 같은 운동 습관의 경우이다.¹¹⁾

마틴이 언급한 바와 같이 무용예술의 신체는 메를로-퐁티의 신체에 대한 사유에 앞서 실제적인 차원에서 육화된 의식과 세계의 존재를 체현했다. 마틴이 언급했던 현대무용에서 춤추는 신체는 관객에게 감상의 대상이 아닌 움직임에 공감하며 의미를 이해하는 능동적인 지각을 요구했던 것이다.

2. 후기구조주의의 신체: 탈주체의 권력과 생성

20세기 후반에 나타난 후기구조주의 사상에서 신체는 여러 각도에서 조명됨으로써 그 의미의 영역을 보다 넓게 확장한다. 프랑스의 68년 혁명은 기존의 체제, 사회, 권력 등에 대한 전면적인 저항 정신을 전 세계로 전파시켰고, 이는 후기구조주의 사상이 성립되는 직접적인 계기가 된다. 합리적인 사고와 사유가 개념, 언어, 기호 등의 체계적인 구조에 대한 저항은 크게 탈구조주의와 후기구조주의의 두 갈래로 분화되었다. 탈구조주의가 데리다(J. Derrida), 바르트(R. Barthes), 보드리야르(J. Baudrillard)를 중심으로 극단적인 거부와 부정을 추구했다면, 후기구조주의는 푸코, 들뢰즈와 가타리(F. Guattari), 부르디외(P. Bourdieu)를 중심으로 기존의 구조주의에 역동성을 부여함으로써 고정된 사유의 틀을 변화시키고자 했다. 따라서 후기구조주의 사상에서는 ‘그 무엇으로도 환원될 수 없고 법칙화 될 수 없는 신체의 역동성과 가변성, 개체성 등의 측면’¹²⁾이 강조된다.

10) J. Martin(1972), *The Modern Dance*(New York: Dance Horizons), p.6.

11) M. 메를로-퐁티(1945), 『지각의 현상학』, 류의근(역)(서울: 문학과 지성사, 2002), p.233. 강조는 연구자 표기.

12) 이정우(1999), 『시뮬라크르의 시대』(서울: 기획출판 커툼), p.38.

후기구조주의와 탈구조주의 사상이 분화하는 동안 현대무용은 포스트모던댄스로 이행한다. 그 시작은 커닝엄(M. Cunningham)의 안무로부터 발견되는데, 그는 기존의 안무방식을 타파하고 표현주의적인 요소들을 배제하는 우연성의 기법(chance method)을 통해서 무용전통의 해체를 시도한다. 그의 작품에서 춤추는 신체는 원근법에 근거했던 무대 공간의 중심으로부터 자유로워지고, 안무 의도에 종속되지 않는 움직임으로 관객들에게 독자적인 해석을 요구한다.¹³⁾ 이러한 작업은 데리다의 ‘해체(deconstruction)’, 바르트의 ‘저자의 죽음’과 공명(共鳴)하면서 포스트모던댄스의 정신을 선도하게 된다. 무용전통과 기존 체계를 해체하고자 했던 커닝엄의 정신은 이후 저드슨 무용단(Judson Dance Theater), 그랜드 유니온(Grand Union) 등의 ‘비무용·반무용(non dance·anti dance)’적인 표현방식과 극단적인 실험들에서 구체화 된다. 이러한 탈구조주의의 정신은 1990년대 프랑스를 중심으로 유럽에서 전개된 농 당스(non dance)라는 새로운 안무형식에서도 발견된다.

포스트모던댄스 이후 신체는 구성된 안무를 재현하는 수동적 매체에 머무르지 않고, 그 스스로 표현의 한계를 넘어서는 능동적인 운동을 획득한다. 요컨대 춤추는 신체는 안무가와 무용수의 ‘신체-주체’로부터 나아가 ‘신체 자체’의 순수한 움직임 표현을 통해서 의미를 드러내게 되는 것이다. 이러한 변화는 후기구조주의 사상이 강조하는 신체의 특성들과 공통점을 가지며, 신체에 주목하는 푸코와 들뢰즈의 사상은 이후 컨템퍼러리 댄스의 신체들과 연결 지어 논의될 수 있다.

푸코와 들뢰즈에게 신체가 강조되는 이유는 ‘신체’를 경유하여 고정된 전통사유의 구조와 편견을 벗어나고자 했기 때문이다. 먼저, 푸코의 신체를 살펴보면, 그에게 신체는 데카르트의 생물학적인 대상도 메를로-퐁티의 육화된 의식도 아닌 사회적 권력과 통제에 의해서 구성되는 것이다. 푸코는 『감시와 처벌 *Surveiller et Punir*』(1975)에서 권력이 어떻게 신체를 효율적으로 통제해 왔는가를 계보학적으로 연구한다. 고전주의 말부터 인간의 신체는 권력에 의해서 훈련되어 왔는데, 과거의 감옥이 죄수들의 신체를 통제했던 것과 달리 현대사회의 권력은 우리의 눈에 보이지 않는 규율의 형태로 군대, 공장, 학교 등의 모든 공간에 존재하면서 우리 신체의 미세한 부분까지 그 작용점을 확대시킨다. 이는 ‘신체를 한 덩어리로, 대량으로 다루는 것이 아니라 미세한 강제력을 신체에 행사하며 기계적인 수준-운동, 동작, 자세, 속도 - 까지 그 영향력을 확보하는’¹⁴⁾ 세련된 권력의 미시물리학이라 명명된다.

규율은 신체의 능력을 증가시켜 유용성을 가진 신체를 만들지만, 동시에 미세한 강제력을 신체에 세세하게 작용시켜 순종하는 신체를 완성한다. 푸코는 이러한 규율이 ‘공간의 분할에 따른 서열화, 시간의 통제와 조직화, 훈련된 신체의 유기적 연결’을 거쳐 신체를 유용하고도 순종적인 상태로 훈육한다고 설명한다.¹⁵⁾ 신체는 권력을 내재화 한 규율에 따라 사회문화적으로 만들어지며, 인간의 정신은 이러한 신체의 내부에서 끊임없이 생산된다. 따라서 푸코에게 신체는 심신이원론의 정신에 대비되는 개념이 아니라 ‘주체성의 조건 그 자체’라고 할 수 있으며, 영혼은 ‘권력이 신체에 대해 행사하는 지배력 안의 한 부품이고, 정치적 해부술의 성과이자 도구이며, 또한 신체의 감옥’¹⁶⁾으로 명명된다.

푸코의 관점에서 보았을 때, 무용예술의 신체 또한 미시적인 권력의 영향 아래에서 조직된다. 춤추는

13) 김말복(2012), 해체미학의 선구 머스 커닝엄, 『무용예술학연구』 35(2), pp.11-14. 참고.

14) 미셸 푸코(1975), 『감시와 처벌 - 감옥의 역사』, 오생근(역)(서울: 나남출판, 2003), pp.214-218. 참고.

15) 앞의 책, pp.213-245.

16) 앞의 책, p.65.

신체의 표현들은 고도로 훈련될수록 움직임의 테크닉과 기술적 표현에서는 유용성의 힘이 증가되지만, 반대로 기존의 움직임 체계와 안무의 구성 그리고 무용수의 움직임 습관들로 순종적인 신체가 된다.

그렇다면 우리는 어떻게 권력의 통제에 저항할 수 있는 신체를 가질 수 있을 것인가. 푸코는 자기 스스로의 삶을 구축하는 '자기 배려의 기술'로부터 사회적 통제를 벗어날 수 있는 해결점을 찾고 있다. 그는 『성의 역사 3: 자기에의 배려 *Histoire de la Sexualité 3: La Souci de Soi*』(1984)에서 그리스인들의 '양생술, 가정 관리술, 연애술'을 예로 들어 자기 배려의 기술을 설명한다. 여기에서 양생술은 적절한 운동과 섭생을 통해서 건강을 유지하는 것을 의미하는 것으로 신체와 가장 밀접하게 관련된다. 무용 또한 자기 스스로의 신체를 조절하고 통제한다는 점에서 현대적 의미의 양생술이라 할 수 있지만,¹⁷⁾ 춤추는 신체의 움직임과 그 표현들은 오히려 푸코가 자기 배려의 기술을 통해서 궁극적으로 추구하는 미적 주체와 직결된다. 그는 그리스인들이 스스로의 자유로운 미적 윤리에 따라 자아의 신체와 삶을 구성했다는 점에 주목하고, 이로부터 자신의 신체를 능동적으로 구성하고 자신의 삶을 창조적으로 이끌어가는 예술적 주체로부터 새로운 주체의 가능성을 발견하고자 했기 때문이다.

푸코와 함께 후기구조주의 사상을 대표하는 들뢰즈 또한 예술과 신체에 주목한다. 들뢰즈는 전통철학의 사유방식이 고정되어 있음을 비판하고, 이로부터 발생하는 현대철학의 위기를 극복하기 위한 해답을 예술로부터 찾고자 한다. 그는 『철학이란 무엇인가? *Qu'est-ce que la Philosophie?*』(1991)에서 "예술가는 철학자와 같다."라고 말하면서, 사유의 세 가지 형식으로 '철학, 과학, 예술'을 꼽고 있다.¹⁸⁾ 그에게 예술은 전통적으로 진리와 지성의 영역에 있던 철학, 과학과 동등한 위상을 가지는 것이었다. 들뢰즈는 모방과 재현에 근거하지 않고 새로운 창조를 거듭하는 예술에 주목하며, 동시대의 예술가와 그들의 작품들에서 '사유를 전제하지 않는 사유'를 창안한다.

들뢰즈의 사유에서 신체는 '사유를 실천하는 행동학'의 차원에서 강조된다. 이러한 신체 개념은 그의 사상적 근원이라 할 수 있는 스피노자의 신체로부터 기원하는데, 스피노자는 『에티카』에서 '인간의 사유는 오로지 정신의 활동에 따른 것이 아니라 신체의 활동 또한 함께 작용하고 있음을 밝힌다.'¹⁹⁾ 이로부터 들뢰즈는 고정되어 있는 인간의 정신과 달리 신체²⁰⁾는 다른 신체와의 합성과 변용(affectation)의 능력을 통해서 사유를 행동하고 실천할 수 있음을 주장한다. 이로써 들뢰즈의 신체는 정신과 이성이 할 수 없는 사유의 실천과 실험을 능동적으로 실행함으로써 삶의 차원에서 의미를 갖게 된다.

들뢰즈의 신체로부터 무용예술의 신체는 작품 감상의 대상에 머무르지 않고, 실제적인 차원에서 사유를 실행하는 신체 자체로서 지각될 수 있다. 춤추는 신체와 그 움직임 표현은 안무가의 안무 의도나 동작의 상징적인 기호들을 근거로 이해되는 것이 아니라 신체가 무대 위에서 움직임을 실행하는 순간, 운동하는 신체의 표면에서 발생한다. 쉽게 말해서 들뢰즈가 주목하는 동시대 무용의 신체는 스토리와 캐릭터를 재현하거나 춤추는 무용수 주체의 생각과 감정을 상징하는 움직임 기호가 아니다. 이러한 표

17) 푸코의 신체관에 대한 연구에서 김정효는 권력에 대한 저항의 원점을 신체로 보고, 오늘날 스포츠를 포함하는 신체 운동, 혹은 움직임이 그리스적인 주체를 복원하는 핵심적인 자기 배려의 요소로 부상하고 있음을 서술한다. 무용 또한 신체의 운동을 통한 움직임이라는 점에서 양생술의 한 부분으로 생각할 수 있으나, 여기에 한정되지 않고 푸코가 주장하는 예술적 주체와 더 가까이 있다(김정효(2008), 미셀 푸코의 신체관 연구, 『한국체육학회지』 47(4), pp.35-36).

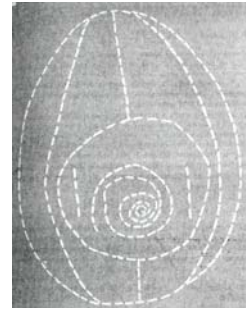
18) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1991), 『철학이란 무엇인가?』, 이정임, 윤정임(역)(서울: 현대미학사, 1995), p.248, 285.

19) B. 스피노자(1675), pp.134-135.

20) 여기에서 들뢰즈가 언급하는 '신체'를 인간의 육체에 한정되는 것으로 이해하면 안된다. 스피노자로부터 가져 온 신체의 개념은 인간의 신체, 동물의 신체, 물질의 신체 등 모든 것들의 신체를 의미한다.

현들은 움직임 이전에 이미 어떠한 의미를 전제해두고 있기 때문이다. 그의 관점에서 볼 때, 무용의 의미는 움직임이 실행되는 순간 신체의 표면으로부터 관객의 신체에 직접적으로 전달되는 감각을 통해서 즉각적으로 생성된다. 따라서 무용에서 춤추는 신체는 움직임을 실행하는 순간, 신체 그 자체로써 주목하게 되는 것이다.

여기에서 생각해야 할 점은 어떻게 신체의 움직임과 표현이 재현과 상징으로부터 탈피해서 지속적으로 새로운 의미를 표현할 수 있는가 하는 것이다. 이와 관련하여 들뢰즈의 신체 개념인 ‘기관 없는 신체 (corps sans organe / body without organs)’를 살펴볼 필요가 있다. 들뢰즈와 가타리는 『천개의 고원 *Mille plateaux*』(1980)에서 기관 없는 신체에 대해 자세히 다루고 있다. 이는 인간의 유기적인 신체에 반대되는 개념으로 신체의 모든 기관들이 각자의 기능을 발휘하며 체계적으로 조직되어 있는 상태, 즉 우리가 정상적인 신체 또는 건강한 신체라고 부르는 상태로부터 벗어나는 것을 의미한다. 기관 없는 신체를 설명하기 위해서 들뢰즈는 <그림 2>와 같은 ‘도곤족의 알과 강도의 배분’²¹⁾에 관한 삽화를 사용한다. 기관 없는 신체는 곧 ‘알’의 상태임을 의미하며, 여기에서 알은 부화가 되거나 또는 체세포 분열 이전의 근원적인 상태를 말한다. 알에 어떠한 힘의 강도(intensité)가 작용하면 그림에서 보이는 점선들과 같이 분열을 일으키게 되는데, 어떠한 조건의 강도가 가해지느냐에 따라 전혀 다른 기관이 형성되는 것이다. 따라서 기관 없는 신체란 기관을 제거하거나 병든 상태의 신체를 의미하는 것이 아니라, ‘그 자체로서 무엇이든 될 수 있는 상태’를 의미한다.



<그림 2> 도곤족의 알

들뢰즈의 사상에서 기관 없는 신체는 현실화 된 신체에 고정되어 머무르지 않고 변화를 지속할 수 있는 사유의 실천이라 할 수 있다. 그렇다면, 유기적인 신체는 어떻게 기관 없는 신체가 될 수 있을까. 들뢰즈와 가타리는 기관 없는 신체를 만들기 위해서 유기체의 기관들을 탈기관화 시키고, 거기에 새로운 ‘힘’²²⁾을 부여해서 기관 없는 신체를 재작동 시켜야 한다고 설명한다. 즉, 우리의 신체가 기관 없는 신체가 되기 위해서는 일상적으로 반복되는 습관으로부터 벗어나서 새로운 힘의 흐름을 통과시킴으로써 새로운 신체를 구성해야 한다. 이는 푸코의 관점으로 보자면, 규율과 습관을 통해서 권력을 내재한 유용한 신체를 탈기관화 시키고, 구속과 통제로부터 탈주하는 저항의 신체를 만드는 것이라 설명할 수 있다. 들뢰즈의 사유에서 춤추는 신체는 훈련되고 고도로 조직된 유용한 움직임들을 탈피하고, 신체의 표면에 새로운 힘을 작용시킴으로써 창조적인 의미를 생성시키는 춤추는-기관 없는 신체로 재구성될 수 있다.

III. 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 예증적 해석

오늘날 컨템퍼러리 댄스는 다양한 표현과 재현방식들을 통해서 무용예술의 경계를 넓히고 있다. 이는 무용의 내부에서 전개된 예술표현의 변화들을 포함하는 한편, 거대 담론들이 무너진 사상적 배경과

21) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), 『천개의 고원』, 김재인(역)(서울: 새물결, 2004), p.286.

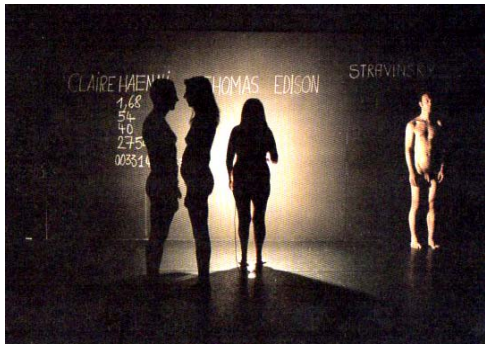
22) 들뢰즈와 가타리는 이러한 힘을 ‘욕망’이라 표현하는데, 이는 과거 이성과 정신에 반대되는 신체의 욕망으로써 식욕이나 성욕을 의미하는 것이 아니라 들뢰즈가 니체의 신체로부터 발견한 ‘힘에의 의지’와 같은 의미이다. 기관 없는 신체는 욕망을 신체에 통과시킴으로써 정박된 상태로부터 나아가 지속적인 변화와 생성을 실천한다.

타 장르 예술과의 융합, 문화적 혼종상태들을 반영하는 것이라 할 수 있겠다. 이러한 컨템퍼러리 댄스 작품들에서 춤추는 신체 또한 그 정체성과 움직임 표현에 변화를 가지며 이에 대한 새로운 지각방식이 요구된다.

앞서 살펴 본 20세기 후반의 메를로-퐁티의 현상학과 푸코, 들뢰즈의 후기구조주의 사상에서 신체는 전통 철학의 이분법적 한계를 탈피하면서 실제적인 삶의 차원까지 그 사유영역을 확장시키는 것을 볼 수 있었다. 이들의 신체는 각각 ‘신체-주체, 신체-권력, 신체-생성’²³⁾으로 요약해 볼 수 있는데, 이에 대응하여 이 장에서 논의하고자 하는 컨템퍼러리 댄스에서의 신체는 ‘탈주체-신체, 권력-신체, 생성-신체’로 분류하였다. 또한 개별 안무가들의 작품에 나타나는 신체 표현의 변화와 의미에 초점을 맞추고, 그러한 변화들을 신체확장의 의미들로 이해하고자 한다.

1. 제롬 벨의 ‘탈주체-신체’

컨템퍼러리 댄스에서의 신체는 모던댄스의 신체가 안무가와 무용수의 의식, 그리고 그들을 둘러싼 세계의 의미를 표현했던 것과 달리 주체로부터 탈피한다. 이는 현상학적 신체-주체가 육화된 주체의 의식과 세계를 표현했던 반면, 후기구조주의의 신체가 주체의 종속됨으로부터 벗어나 사회, 문화, 역사의 전통과 관습으로부터 사유를 자유롭게 한 것과 마찬가지로의 변화라 할 수 있다. 안무의 주체로부터 신체가 벗어난다는 것은 무용에서 안무가(또는 무용수)의 생각과 감정을 표현하고자 했던 안무의 구성과 움직임으로부터 춤추는 신체가 구별됨을 의미한다.



〈그림 3〉 제롬벨의 「제롬 벨」

제롬 벨의 작품들은 ‘탈주체-신체’의 대표적인 예시가 된다. 그의 이름을 딴 「제롬 벨 Jérôme Bel」(1995)에는 제롬 벨이 없다. 즉, 안무가-주체가 사라짐에 따라 「제롬 벨」에는 제롬 벨에 대한 재현적인 신체와 의미가 없다. 그는 직접 무대에 출연하지도 않고, 그에 대한 이야기나 주제들을 작품에서 드러내지 않는다. 완벽한 암전상태에서 시작되는 「제롬 벨」에는 네 명의 나체가 등장하는데, 무용수들의 신체 또한 그들의 주체-신체를 벗어나 각각 작품 안에서 부여하는 기호

로써 존재한다. 이 작품에서 클래어 헤니(C. Haenni)와 프레데릭 세게트(F. Segurette)는 자신들의 이름으로, 나머지 두 명의 무용수는 스트라빈스키(I. Stravinsky)와 에디슨(T. Edison)으로 지칭된다. 스트라빈스키는 작품이 진행되는 동안 「봄의 제전」을 허밍으로 읊조리고, 에디슨은 작품의 유일한 조명이 되는 전구를 들고 등장해서 그들 주체를 암시한다. 그러나 이들의 신체는 결코 특정한 주체로서 역할을 연기하거나 움직임 표현을 드러내지 않는다. 춤추는 신체는 그들이 무대 뒷벽에 분필로 직접 표기한 이름과 나이, 은행잔고, 전화번호, 몸무게, 키를 의미하는 숫자들로 규정되고 상징화 된다.

「제롬 벨」에서 신체는 과거 춤의 주체였던 안무가와 무용의 안무로부터 벗어나려는 제롬 벨의 시도를

23) 강미라는 메를로-퐁티와 푸코의 신체 개념을 비교하면서 이들의 신체를 ‘신체-주체, 신체-권력’으로 명명하고 있다. 여기에 본 연구자는 들뢰즈의 신체를 ‘신체-생성’으로 바라봄으로써 그들 사상에서 중심이 되는 개념들을 신체와 연결하여 정리해보았다(강미라(2011), 『몸 주체 권력 - 메를로 퐁티와 푸코의 몸 개념』(서울: ㈜ 이학사, 참고)).

보여준다. 춤추는 주체가 더 이상 안무가와 무용수에게 종속되는 단일한 객체로 인식되지 않을 때, 무용은 새로운 방법론과 인식을 가질 수 있다. 컨템퍼러리 댄스의 안무가들은 무용의 전통에서 지속적으로 강조되어 왔고, 현대무용의 시대에 더욱 고조되었던 리드미컬한 움직임과 인상 깊은 안무의 동작들로부터 벗어난다. 동시에 작품을 감상하는 관객들은 안무가와 무용수의 생각과 감정표현의 해석에 집중하기보다 눈앞에 현전하는 신체 자체, 그 존재와 움직임에 몰입하게 된다. 작품의 의미는 무대 위에 등장하는 신체로부터 표현되고 완성된다.

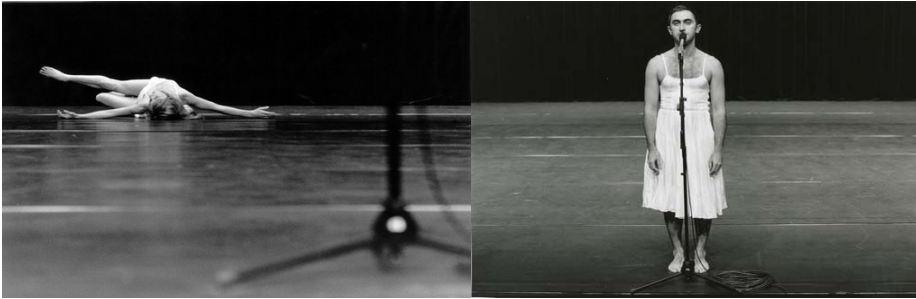
컨템퍼러리 댄스의 이와 같은 변화에 대하여 그동안의 연구들은 ‘무용예술의 해체’와 ‘움직임의 부재’에 주된 관점을 두었다. 앞서 살펴본 「제롬 벨」의 신체에서도 역시 테크닉과 안무의 구조, 리드미컬한 움직임 표현을 전혀 찾아볼 수가 없다. 따라서 컨템퍼러리 댄스의 작품들은 기존의 안무개념을 해체하고 움직임이 사라진 것으로 논의되었던 것이다. 그러나 이는 춤추는 신체의 해체와 부재에 의미를 두기보다 오히려 신체가 새로운 표현의 방향을 설정한 것으로 바라볼 필요가 있다. 무용의 역사를 헤아려 볼 때, 과거 발레의 신체가 고도의 테크닉과 구조적 안무를 표현하는 ‘감상의 대상’으로 기능하였다면, 현대무용의 신체는 안무가 또는 무용수의 사상을 표현하는 ‘움직임의 주체’로써 작품을 이끌었고, 이후 포스트모던 댄스의 신체는 무용의 경계와 표현 가능한 ‘무용 본질의 실험’을 실천했다. 이처럼 무용의 역사에서 새로운 장르의 출현과 움직임 표현의 영역이 확장될 때마다 춤추는 신체는 그 변화의 방향을 매번 다르게 설정하고 실행해 왔던 것이다. 따라서 컨템퍼러리 댄스에서 나타나는 ‘탈주체-신체’의 표현들을 지각하고 해석하는데 있어 기존의 안무적 개념과 움직임 표현을 적용하여 무용예술의 해체와 움직임의 부재를 강조하는 것은 미학적 논의의 한계를 가져올 수 있다.

춤추는 신체는 작품 감상의 대상에서 움직임의 주체로, 그리고 무용예술의 변화를 이끌어가는 실험적 주체 변모해왔으며, 오늘날의 컨템퍼러리 댄스에서 신체는 안무가와 무용수의 고정된 주체-신체를 넘어서서 의미를 실천하는 탈주체로써 작품의 중심이 된다. 다시 말해서 춤추는 신체는 주체를 탈피함으로써 어떠한 주체도 될 수 있는 다양한 의미와 표현을 가질 수 있게 되는 것이다.

제롬 벨의 「마지막 퍼포먼스 *The Last Performance*」(1998)에서는 ‘탈주체-신체’가 주체를 벗어나 다양한 의미체가 되는 것을 발견할 수 있다. 작품은 프레데릭 세게트가 등장하면서 관객을 향해서 “나는 제롬벨이다”라고 말하는 것으로 시작된다. 일정시간 침묵으로 서 있던 그가 퇴장한 후, 제롬 벨이 등장해서 “나는 안드레 애거시다”라고 말한 다음, 무대 뒤의 벽을 향해서 테니스 공을 몇 번 튕긴 후 퇴장한다. 이어 등장한 안토니오 카랄로(A. Carallro)는 “나는 햄릿이다”라고 말한다. 여기까지 작품에서 전통적인 의미의 춤 움직임은 없다. 제롬 벨은 주체-신체가 다른 신체들로 명명되는 동안 여타의 안무적인 표현이나 무용 동작들을 표현하지 않음으로써 관객들로 하여금 재현적 의미를 벗어나는 새로운 의미들에 주목하게 한다.

작품에서 춤은 마지막 클레어 해니가 등장하는 부분에서 처음 등장하는데, 그녀는 “나는 수잔 링케다”라고 선언한 다음 수잔 링케의 작품 「변형 *Wundlung*」(1978)의 한 부분을 4분여간 춘다. 이후, 다시 등장한 제롬 벨이 “나는 수잔 링케다”라고 말한 다음 클레어와 동일한 안무를 춤춘다. 이어서 카랄로와 세게트 또한 “나는 수잔 링케다”를 외치며 같은 안무 움직임을 반복한다. 이것은 작품의 앞부분과는 달리 춤추는 신체가 하나의 주체를 공유하면서 무용수 주체로부터 분리되고 서로의 주체성을 교환하는 과정을 명시적으로 드러낸다. 무용수들의 탈주체-신체는 어떤 신체도 될 수 있으며, 동시에 모두가 동일한

명칭을 갖는 신체가 될 수 있다. 흥미로운 점은 이들이 춤추고 연기하는 ‘수잔 링케-주체’는 각각의 신체들이 똑같은 안무를 반복할 때마다 서로 다른 움직임 표현들이 나타난다는 것이다.



〈그림 4〉 「마지막 퍼포먼스」에서 클레어 해니(좌)와 안토니오 카랄로(우)의 수잔 링케

이 작품에서 춤추는 신체가 표현하고자 하는 것은 안무적인 움직임이 아니다. 각각의 춤추는 신체가 탈주체화되면서 어떠한 주체로도 명명되어질 수 있으며, 동시에 수잔 링케라는 동일한 이름으로 다른 신체가 되었을 때의 움직임이 어떠한 차이를 보이는가에 대해서 무대 위에서 실시간 실험을 하는 것에 집중한다. 그리고 이러한 작품에서 춤추는 신체는 ‘무엇으로도 될 수 있는’ 변화를 획득하면서 의미의 확장을 체현한다.

제롬 벨의 작품에서는 탈주체의 신체와 함께 무용사의 거장들로부터 소외되어 있던 신체의 주목이 이루어진다. 「베로니끄 두와노 *Veronique Doisneau* (2004), 「루츠 피르스터 *Lutz Förster* (2009), 「세드릭 앙드리외 *Cédric-Andrieux* (2009)는 파리 오페라 발레단의 군무진으로 활동했던 두와노, 피나 바우쉬의 무용수 피르스터, 그리고 커닝엄 무용단, 파리 오페라 발레단에서 춤추었던 그의 자전적 이야기를 담고 있다. 이 작품들에서 춤추는 신체는 그들이 경험했던 프티파, 커닝엄, 피나 바우쉬, 포사이드의 안무와 작업들을 담고 있으며, 그들이 참여했던 군무 부분은 제롬 벨에 의해서 솔로 춤으로 재구성된다. 안무가도 주역무용수도 아닌 군무 무용수들이 무대 위에서 자신의 목소리를 통해 들려주는 자전적인 이야기에서 제롬은 이제껏 아무도 관심에 두지 않았던 무용의 주변부를 중심화 한다.



〈그림 5〉 「베로니끄 두와노», 「루츠 피르스터», 「세드릭 앙드리외」

이들 작품에서 신체는 거장 안무가와 그들의 안무 움직임을 벗어나서 자신의 삶을 이끌어가는 각각의 능동적인 신체이자 신체 그 자체로써 존재한다. 그들의 움직임과 병렬적으로 배치되는 신체의 내레이션

은 각각의 신체에 대한 기억과 역사를 함께 표현함으로써 하나의 작품 기호로써 인식되는 것이다.

2. 프렐조카주의 ‘권력-신체’

제롬 벨의 탈주체적인 신체가 무용 전통으로부터 탈피하여 안무가 주체와 안무의 구성적 움직임으로부터 거리를 두었다면, 프렐조카주의 신체는 유동적인 안무 움직임들을 자유자재로 구사하는 무용수들의 유용한 신체를 통해서 ‘권력-신체’를 표현한다. 그는 신체에 내재되어 있는 성(sexual), 인종, 문화, 타자와의 권력관계 등을 작품에 나타내면서 푸코의 신체-권력을 무대 위에 재현하고, 동시에 권력으로부터 저항하는 창조적인 신체의 움직임을 드러낸다.

프렐조카주의 작품 「마가복음 14/22 “이것은 나의 몸이다” MC 14/22 “Ceci est mon corps” (2001)²⁴⁾는 신체에 대한 다양한 상상들을 고찰하면서 신체와 신체 사이에 나타나는 권력관계를 세밀하게 제시하고 있다. 작품의 제목은 성경의 한 구절을 차용하고 있지만, 이 작품의 내용은 성서를 재현하지 않는다. 그는 이 작품의 착안이 성경으로부터 시작되었지만, 여기에서 중점을 두었던 것은 남성의 양상(aspect), 특히 작품에 등장하는 남성 신체에 관한 것이라고 밝히고 있다.²⁵⁾ 그가 주목했던 점은 예수가 죽기 전 제자들과 함께 최후의 만찬을 나누는 종교적 텍스트가 아니라 예수의 신체를 상징하는 떡을 나누어 먹은 ‘12명의 남성 신체’에 관한 것이라 할 수 있다.

「이것은 나의 몸이다」에서 프렐조카주는 관객으로 하여금 인간의 개별적인 신체를 목도하게 하고, 신체들 사이의 성적 쾌락과 권력관계들을 명시적으로 드러낸다. 작품에 등장하는 6개의 테이블은 겹쳐 쌓아 올려 지기도 하고, 길게 늘어뜨리기도 하면서 신체의 공간을 구획하거나 움직임을 실행하는 장(場)의 역할을 한다. 테이블은 무대 공간에서 춤추는 신체 위치를 배열하고, 움직임의 폭과 속도를 제어 하며 동시에 타자와 분리한다. 이는 푸코가 언급했던 신체를 훈련하는 효과적인 방식, 즉 공간의 배치와 시간의 속도, 신체의 배치를 통한 분자화의 역할을 하고 있다.

이 작품의 서두에서 춤추는 신체는 테이블 공간에 구획화 된 개별적인 신체들을 보여주었다면, 이후 신체들 사이의 성적 관계를 표현한다. 12명의 남성 신체는 무대 중앙에 길게 펼쳐진 테이블 위에 각각의 동성애적인 포즈들로 정지되면서 관객들에게 강렬한 이미지의 지각을 경험하게 한다. 이러한 신체의 이미지들은 푸코가 ‘생체 권력’이라 명명했던 성에 관한 욕망을 체현하며, 이를 비추는 야광색 조명은 이들의 욕망을 강조하는 효과를 가진



〈그림 6〉 「마가복음 14/22 “이것은 나의 몸이다”

24) 이하 「이것은 나의 몸이다」로 표기.

25) 프렐조카주 무용단 홈페이지, <<http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=en&m=1&a=4&m2=16>, 2015. 10. 9.>.

다. 푸코가 그리스인들의 동성애를 절제의 관점에서 보았다면, 프렐조카주는 오히려 동성애의 신체를 욕망의 관점에서 적나라하게 드러냄으로써 춤추는 신체의 의미를 극대화 시키고 있는 것이다.

작품의 후반부에는 신체가 타자의 신체에 의해서 속박, 억제, 구속당하는 권력 관계가 보다 구체적으로 나타난다. 아름다운 목소리로 노래를 하던 신체는 그의 목을 움켜쥐거나 복부를 가격하는 신체들에 통제당하고, 반복되는 동작구를 춤추던 신체를 테이프로 접착시켜 더 이상 움직일 수 없게 되는 장면들이 연출된다(〈그림 6〉 하단 좌, 우). 이러한 폭력적인 장면들은 신체에 대한 권력을 가시화하면서 동시에 억압당하는 신체들이 권력에 굴복하지 않고, 끊임없이 목소리를 내고 움직임을 이어가는 저항을 드러낸다. 춤추는 신체는 푸코의 사유가 밝히고자 했던 ‘권력에 의해 통제되고 구성되는 신체’와 ‘저항의 원점이 되는 신체’를 실제 무대 위에서 표현함으로써 권력에 대한 지각과 인식을 이끌어낸다.



〈그림 7〉 「백설공주」

프렐조카주는 작품에서 사회문화적인 소수자들의 신체를 드러냄으로써 권력-신체를 가시화하기도 한다. 「백설 공주 *Blanche Neige* (2008)에서 그는 ‘눈처럼 흰 피부’를 가졌다는 의미의 백설공주의 신체를 동양인 나기사 시라이(N. Shirai)의 신체로 등장시키고, 파트너인 왕자 역시 흑인 무용수 세르지오 디아즈(S. Diaz)의 신체를 전면으로 내세우면서 동화가 지닌 문화적인 관습적 시선

과 권력에 대하여 제동을 건다. 또한 백설공주와 권력관계에 있는 왕비는 오히려 금발의 8등신 미녀의 신체를 배치하면서 섹슈얼한 신체의 극명한 대비와 아름다움에 대한 욕망을 효과적으로 보여준다.

이 작품에서는 주인공 외에 7명의 난쟁이들의 신체 또한 우리의 관습적 편견을 깨며 등장한다. 그들은 무대 뒤쪽 전체를 광산으로 탈바꿈시킨 벽에서 밧줄을 타고 등장하는데, 벽을 타고 이동하는 그들의 신체는 마치 중력을 거스르는 듯한 움직임과 함께 관객의 시각적 지평을 확장시킴으로써 능동적이고 진취적인 신체의 이미지들을 표현한다.

이 외에도 프렐조카주의 작품에서 권력과 성을 중심으로 신체를 통제하고 억압하는 사회문화적인 관습에 대한 저항은 꾸준히 시도되어 왔다. 그의 초기 작품에 해당하는 「로미오와 줄리엣 *Roméo et Juliette* (1990)은 전체주의 사회의 폭력을 배경으로 하고 있으며, 「카사노바 *Casanova* (1998)의 주인공 카사노바는 성병 환자로 등장했다. 그의 작품들에서 춤추는 신체는 안무가 개인의 의식과 사상의 범주에 머무르지 않고, 사회 문화적인 구조와 의식들이 신체를 어떻게 구성하면서 권력을 효과적으로 발휘하는가를 가시적으로 드러냄으로써 그 표현의 한계를 확장시킨다. 그의 작품과 푸코의 신체가 공유하는 점은 그의 안무가 무용수들의 신체를 효율적으로 통제하면서 동시에 사회적인 권력에 대한 저항을 표현하고 있다는 것이다. 이것은 신체에 대한 그의 끊임없는 탐구²⁶⁾와 움직임 표현의 실험적인 실천으로부터 시작된다.

26) 작품 「사계 *Les 4 saisons* (2005)에 대한 설명에서 프렐조카주는 자신의 안무가 스피노자의 ‘신체는 무엇을 할 수 있는가?’에 대한 질문으로부터 시작되었음을 설명한다. 그의 작업들은 모두 인간의 신체에 대한 면밀한 관찰과 권력과 성을 중심으로 하는 사회문화적인 의미를 움직임을 통해 표현하는 것으로 이루어진다.

프렐조카주의 작품에서 춤추는 신체가 지니는 의미는 신체의 표현이 단순히 권력과 성에 관한 내용을 재현하는 것에서 나아가 통제되고 억압되어 있는 신체들을 실제적으로 목도하고 발견할 수 있게 한다는 점이다. 이는 권력의 억압과 통제를 자각하고 인식하며, 사회문화적인 비판을 통한 능동적인 변화들을 이끌어낸다. 춤추는 신체는 푸코가 강조했던 ‘자기 배려’의 능동적인 미적 주체로써 존재하며, 춤추는 신체의 표현들은 스스로의 삶을 하나의 작품으로 만들어가는 예술적 주체로써 의미화 된다.

3. 자비에르 르 로이의 ‘생성-신체’

철학자 들뢰즈가 독창적인 철학적 사유방식을 통해서 개념을 생성하고자 했다면, 자비에르 르 로이는 새로운 안무방식과 공연 형식 속에서 신체의 변용을 보여준다. 그는 분자 생물학 박사과정 중에 무용에 관심을 가지게 되어 안무가를 시작하게 된 독특한 이력을 가지고 있다. 생물학자에서 안무가로 전향한 자비에르의 작품은 들뢰즈가 비-철학의 영역에서 철학의 사유를 생성하고자 했던 것처럼 무용의 영역에서 비-무용적인 신체 움직임과 이미지들을 생성한다. 그의 작품에서 신체는 기관 없는 신체의 역할을 하고 있는데, 이는 끊임없이 변화하는 ‘생성-신체’라고 말할 수 있겠다.

그의 작품 「자아 미완성 *Self Unfinished*」(1998)에서 신체는 ‘~되기’의 과정을 보여준다. 들뢰즈의 개념 중 하나인 ‘~되기’는 끊임없이 변화하는 신체가 현재의 상태가 아닌 다른 무엇으로 변화될 수 있음을 의미한다. 실제로 그는 자신의 작품을 설명함에 있어서 들뢰즈의 ~되기 개념을 자주 언급한다. 이 작품에서 그의 신체는 자신의 일상적이고 유기적인 신체로 등장해서 각각의 신체 기관들에 평소와 전혀 다른 힘의 강도를 통과시켜 ~되기가 가능한 기관 없는 신체로의 이행 과정을 보여준다.



〈그림 8〉 「자아 미완성」에서 자비에르 르 로이의 기관 없는 신체

공연의 시작 전에 열려있는 무대 공간에 자비에르의 일상적인 신체가 걸어 들어오고, 우측 한 편에 놓인 테이블 앞 의자에 앉아 입장하는 관객들을 주시한다. 관객들은 공연장에 입장함과 동시에 검은 바지와 셔츠를 입은 일상복 차림의 그를 발견하게 된다. 공연이 시작되면 자비에르는 로봇의 기계음을 내면서 마치 로봇인 듯이 일어나서 걷고 이동한다. 그의 몸은 이미 평상시의 신체와 다른 신체로 전환되기 시작한 것이다. 그러다가 그는 서서히 입고 있는 셔츠를 걷어 올리고 네 발로 걷기 시작하는데, 그 순간 그의 양 손은 발이 되고, 팔은 새로운 다리가 된다. 여기에서 손과 팔은 글씨를 쓰거나 물건을 드는 평상시 운동과 전혀 다른 힘의 분포를 만들어내면서 ‘유기체가 어떻게 기관 없는 신체’로 이행할 수 있는가에 대한 실제적인 예시가 된다.

들뢰즈는 인간의 유기적 신체를 하나의 고정된 상태로 인식하고 이러한 유기체의 상태에 머물러 있는 것에 반대한다.²⁷⁾ 그의 철학적 사유에서 기관 없는 신체가 되는 과정은 굉장히 난해하게 서술되지만, 자비에르의 춤추는 신체는 유기체가 기관 없는 신체로 이행하는 과정을 무대 위 실제적인 차원에서 표현한다. 셔츠를 거꾸로 뒤집어쓰고 네 발로 걷는 자비에르의 신체는 새로운 기관이 된 팔-다리와 손-발을 가진다. 이 때 그의 신체는 그가 입고 있던 셔츠의 물질성마저도 변화시킨다. 다리에서 발에 이르는 신체 외부의 옷감은 셔츠라고 하기보다 치마가 된다. <그림 8>의 좌측 이미지와 같이 그의 상반신은 긴 치마를 입은 여자의 하체로 변화되는데, 이것을 그는 ‘여자-되기’라고 부른다. 그 상태로 네 발의 자비에르는 무대 뒤쪽으로 이동해서 거꾸로 선 채 벽면을 타고 이동하다가 거꾸로 선 상태에서 멈추어 서서히 옷을 벗고 알몸이 된다. 옷이 없는 그의 누드는 <그림 8>의 우측 이미지와 같이 두 어깨로 바닥을 지탱하고 얼굴을 가린 채 팔과 다리를 구조적으로 구부렸다가 교차시키면서 매우 비효율적으로 움직인다. 이제 그의 신체는 ‘자비에르 본인의 신체’도 ‘남성’의 신체도 ‘조금 전까지 무대에 현전하는 신체’도 아닌 하나의 의미로 규정 불가능한 ‘덩어리-신체’로 변형된다.

무용 감상의 관점에서 볼 때, 우리는 자비에르의 「자아 미완성」에 나타난 신체표현에서 무엇을 지각하고 어떠한 의미를 이해해야 하는가. 여기에는 신체의 안무적 움직임도 없고, 무엇인가를 표현하는 재현적인 신체도 없다. 단지 그의 신체가 일상적인 유기체에서 낯설은 모습의 신체들로 변형되는 몇 가지 이미지들을 목격하게 될 뿐이다. 이 작품에서 자비에르는 이제까지의 춤추는 신체와 완전히 다른 이해를 제안한다. 신체가 보여주고자 하는 것은 예측할 수 없는 신체 이미지들에 대한 실험의 실천이자 이 과정에서 신체를 통과하는 역동적인 힘이다. 즉, 「자아 미완성」에서 중요한 것은 신체의 움직임이 표현하는 역동적인 스펙터클이 아니라 신체의 수많은 정지와 운동, 반복, 유머러스한 이미지, 이름 붙일 수 없는 신체의 형태에 대한 지각과 정서들이다.²⁸⁾ 자비에르 신체는 그의 주체를 표현하지도 그가 의도하는 어떠한 의미들을 예술적으로 드러내는 것도 아니라 그의 미완성된 자아 그 자체를 표현한다. 작품에서 신체는 계속해서 변화하는 기관 없는 신체이자, ‘신체는 무엇을 할 수 있는가?’라는 질문에 대한 신체의 실험이기 때문이다.

자비에르는 한 인터뷰에서 신체에 대하여 다음과 같이 언급하는데, 여기에는 이제까지의 안무에서 언급되지 않았던 신체에 대한 새로운 개념이 포함된다.

몸의 표면과 맞닿는 어떤 것이라도 그곳에 오랜 시간 머무르면 그것은 몸의 이미지에 포함된다.
... 그래서 해부학적인 이미지가 아니라 다른 대안적인 몸의 이미지가 필요하다. 예를 들어 나는 몸의 이미지가 무역, 교통, 거래를 위한 시공간처럼 인지될 수 있다고 생각한다.²⁹⁾

그는 신체가 그 자체로써 존재하는 것이 아니라 어떠한 것을 만나는가에 따라(어떠한 힘을 신체에 통과 시키느냐에 따라) 새로운 신체의 이미지를 구성할 수 있음을 말한다. 그리고 여기에서 신체는 해부학

27) 나일화(2008), 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈 사상의 수용 가능성 - Pina Bausch 작품에 나타난 ‘기관 없는 신체’를 중심으로-, 『무용예술학연구』 25, p.13.

28) 안드레 레페키(2006), 『코레오그래피란 무엇인가 - 퍼포먼스와 움직임의 정치학』, 문지윤(역)(서울: 현실문화, 2014), pp.97-98.

29) 앞의 책, p.99.

적인 육체의 이미지와 같이 고정된 대상이 아니라 ‘무역, 교통, 거래’와 같이 서로 소통하는 관계를 위한 시공간처럼 인식될 수 있다고 밝힌다. 그에게 있어서 춤추는 신체의 움직임은 주체에 귀속되어 있지 않고, 동시에 신체의 표면으로부터 다양한 의미를 생성하는 비신체적이고 탈신체적인 의미로 확장된다.

그의 또 다른 작품 「다른 상황의 산물 *Product of Circumstances*」(1999)은 렉처 퍼포먼스(lecture performance)로 불리는 새로운 안무의 형식을 가진다. 이 작품은 자비에르의 신체가 처음으로 타츠미 히지카타와(T. Hijikata)와 가즈오 오노(Kazuo Ohno)의 부토 춤 안무를 만나 어떻게 새로운 부토를 창안하는가에 대한 실험적 안무과정을 공개한다. 여기에서 그는 무대 앞에 책상과 노트북을 펼쳐두고 자신이 실행하게 될 ‘2시간 만에 부토 완성’하기에 대한 설명과 부토를 경험하는 신체, 그리고 부토에 대한 지식을 통해서 자신만의 부토를 창작하는 신체의 움직임들을 병치시킨다.

공연의 시작 전부터 강단 앞에서 서 있던 자비에르는 입장하는 관객들에게 말을 걸거나 자리를 안내하기도 하는 등 마치 강연을 하는 발표자와 같은 역할을 한다. 이후 본격적인 공연이 시작되면 그는 부토 춤을 추고 나서, 다시 자리로 돌아와 설명을 이어간다. 그리고 이 작품을 시작하게 된 계기가 자신의 친구가 보낸 ‘2시간 만에 부토 춤을 완성하기’를 제안하는 한 통의 메일을 받으면서 시작되었음을 소개한다. 그는 부토에 대해 검색을 하고, 그 내용에 따라 부토 대가의 춤을 따라 추는 과정을 시연한다.



〈그림 9〉 「다른 상황의 산물」

기존의 무용개념에서 마치 학술대회의 발표를 연상시키는 자비에르의 렉처 퍼포먼스는 분명 무용공연의 경계를 넘어선다. 실제로 이 공연은 무용보다 연극의 영역에서 더 많은 선행연구들을 보인다. 그러나 그의 작품에는 분명 신체가 있고, 춤추는 신체의 움직임과 표현이 있다. 우리가 그의 작품에서 눈여겨 보아야 할 점은 전통적인 안무의 구조와 개념을 표현하는 안무적인 움직임이 아니다. 「다른 상황의 산물」에서 자비에르의 신체는 역동적인 움직임으로 이루어진 안무의 구성 대신에 안무를 시작하게 되는 작품의 발생과 과정, 결과들을 모두 포함하는 지적이고 개념적인 형태의 무용작품을 구성한다. 이러한 그의 작품에서 신체는 ‘무엇을 춤추느냐’보다 ‘무엇이 움직임의 근원이 되는가’에 집중하게 하고, ‘어떻게 춤추는가’의 실험적인 방식들에 관객들이 주목할 수 있게 한다.

이 작품에서 그가 목적에 두는 ‘2시간 안에 부토 춤 완성하기’는 결코 부토 대가들의 춤을 모방하거나 유사하게 흉내 내는 재현적 표현으로 이루어지지 않는다. 그는 부토에 대한 정보를 검색하고 그 춤이 죽음에 대한 것이며 암흑 속에서 이루어지는 공연의 특성들을 가지고 있다는 것을 알아낸다. 그는 무대 전체를 암전시키고 어둠 속에서 자신만의 부토 공연을 새롭게 구성한다. 이러한 그의 공연은 재현적인 신

체 표현에 대한 비판이며, 자신의 신체를 통해 새로운 안무를 구성해내는 생성을 보여준다. 춤추는 신체는 자비에르의 주체와 그가 가진 유기적인 신체로부터 변화를 이끌어가는 주체가 되며, 이러한 과정을 통해서 나타나는 창조의 경험과 신체가 구성해 낸 새로운 부도 안무는 춤추는 신체의 확장된 표현의 영역을 보여준다.

IV. 결론

본 연구는 20세기 현상학에서 후기구조주의 사상에 이르는 신체의 인식과 개념들을 동시대 무용에 나타나는 춤추는 신체의 표현과 비교하면서 그 연결점을 탐색하고자 하였다. 이를 토대로 메를로-퐁티와 푸코, 들뢰즈의 신체에 주목하여 컨템퍼러리 댄스에서의 춤추는 신체를 ‘탈주체-신체’, ‘권력-신체’, ‘생성-신체’로 분류하고, 현재 활동하고 있는 제롬 벨, 앙젤렝 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품들에서 예증함으로써 신체표현의 확장을 논의하였다.

컨템퍼러리 댄스의 ‘탈주체-신체’는 20세기 중반 메를로-퐁티가 강조했던 육화된 의식을 가진 ‘신체-주체’를 탈피함으로써 표현의 영역을 확장시킨다. 현상학적 신체와 공명했던 현대무용이 ‘안무가(무용수) 신체-주체’의 사상과 감정을 표현하고자 했다면, 컨템퍼러리 댄스에서의 ‘탈주체-신체’는 춤추는 주체의 인식과 경험에 한정되지 않는 다양한 움직임 표현과 의미들에 주력한다. 제롬 벨의 「제롬 벨」은 제롬 벨에 관한 이야기도 없고, 안무가와 관련한 어떠한 표현도 발견할 수 없다. 또 「마지막 퍼포먼스」에서는 네 명의 무용수가 타자의 이름을 가지고 상징적인 행위들을 수행하거나, 모두 다 함께 수잔 링케가 되기도 한다. 이처럼 컨템퍼러리 댄스의 탈주체-신체는 춤추는 주체를 의미하거나 표현하는 것이 아니라 작품에서 지칭하는 주체로 시시각각 변화함으로써 새로운 표현의 방향을 설정한다. 여기에서 춤추는 신체는 특정한 역할을 연기하거나 작품의 내러티브(narrative)를 드러내는 도구가 아니라 움직임을 통해서 능동적으로 표현하는 의미 자체가 된다.

컨템퍼러리 댄스의 신체는 또한 예술의 영역에 머물러 있지 않고 적극적으로 당대의 사회문화를 향해 열린다. 푸코가 강조했던 사회적 권력과 통제를 바탕으로 구성된 신체는 무용에서 ‘권력-신체’로 나타난다. 프렐조카주의 「이것은 나의 몸이다」에서는 통제된 권력에 따라 억압된 신체들이 무대 위에 현전한다. 작품에 등장하는 남성 신체들은 힘의 긴장과 교환을 통해 권력관계와 성적 욕망을 체현함으로써 우리가 자각하지 못했던 사회적 권력을 가시화 한다. 마찬가지로 「백설 공주」 또한 신체에 대한 문화적인 편견, 동양인 백성공주와 서양인 계모의 대조적인 신체를 통한 섹슈얼한 신체의 극명한 차이들을 드러낸다. 이러한 신체의 표현들은 권력의 통제로부터 끊임없이 생성되는 억압된 정신을 해방시킬 수 있는 푸코의 ‘자기 배려의 기술’을 가진다. 다시 말해서 컨템퍼러리 댄스에 나타나는 권력-신체의 표현은 권력과 성, 규율, 사회문화적인 구조의 억압을 효과적으로 지각하게 한다. 작품에서 가시화 된 권력-신체의 표현들은 통제된 사회에 대한 저항과 변화를 이끌어갈 수 있으며, 푸코가 강조했던 삶을 예술적으로 창조하는 신체를 구성하며 춤추는 신체의 의미를 현실적인 차원으로 확장시킨다.

마지막으로 ‘생성-신체’는 춤추는 신체 자체를 새롭게 변화시킴으로써 그 표현영역을 넓힌다. 그동안 무용예술에서 춤추는 신체가 ‘어떻게’ 움직이는가에 주력했다면, 생성-신체는 ‘움직임의 근원’을 탐구

함으로써 새로운 움직임 표현을 이끌어낸다. 이러한 과정에서 과거 안무의 개념이나 리드미컬한 움직임의 구성들은 축소되고, 신체가 변용하는 과정과 새로운 움직임이 일어나는 순간이 세세하게 드러난다. 자비에르 르 로이의 「자아 미완성」과 「다른 상황의 산물」은 생성-신체의 대표적인 예시으로써, 그의 작품에서 춤추는 신체는 감상 대상 작품의 의미를 표현하는 영역에 머무르지 않는다. 자비에르의 생성-신체는 관객과 언어로 소통하고, 신체의 기관들이 한정된 기능을 벗어나서 기관 없는 신체로 이행하는 과정을 보여준다. 그의 작품에서 신체는 기관의 변화 뿐 아니라 신체 자체의 개념 또한 해부학적인 육체가 아닌 전혀 다른 의미들로 변화하고, 신체와 전혀 다른 이질적인 것들과 연결되어 새로운 의미들을 생성하게 된다.

컨템퍼러리 댄스에서의 신체는 안무가의 주체로부터 벗어나서 신체 그 자체로써 움직임 표현을 확장시키고, 사회 문화적인 삶의 차원으로 내밀하게 연결되며, 새로운 창조적 표현들을 위하여 춤추는 신체 자체의 지속적인 변화를 거듭한다. 이러한 과정에서 기존의 안무개념이나 움직임 표현의 구성들은 해체되거나 부재하는 것이 아니라 변화의 방향성을 가지고 다른 차원으로 확장되고 있다고 할 수 있다. 실제로 컨템퍼러리 댄스는 이전 시기의 춤추는 신체의 표현을 모두 포함하면서 동시에 새로운 표현의 방식들을 모색하고 있기 때문이다. 이제 우리는 21세기 컨템퍼러리 댄스에서 철학적으로 인식되던 신체가 실제적 차원으로 해방되는 것을 목격하고, 춤추는 신체가 삶의 영역에서 실험과 실천을 주도하는 것을 발견하게 될 것이다.

■ 참고문헌

- 강미라(2011). 『몸 주체 권력 - 메를로 폰티와 푸코의 몸 개념』. 서울: (주) 이학사.
- 니체, F. W.(1883-1891). 『짜라투스트라는 이렇게 말했다』. 장희창(역). 서울: 민음사. 2004.
- 들뢰즈, G., 가타리, F.(1980). 『천개의 고원』. 김재인(역). 서울: 새물결. 2004.
- _____(1991). 『철학이란 무엇인가?』. 이정임, 윤정임(역). 서울: 현대미학사. 1995.
- 레페키, A.(2006). 『코레오그래피란 무엇인가 - 퍼포먼스와 움직임의 정치학』. 문지윤(역). 서울: 현실문화. 2014.
- 메를로-폰티, M.(1945). 『지각의 현상학』. 류의근(역). 서울: 문학과 지성사. 2002.
- 푸코, 미셸(1975). 『감시와 처벌 - 감옥의 역사』. 오생근(역). 서울: 나남출판. 2003.
- 스피노자, B.(1657). 『에티카』. 강영계(역). 서울: 서광사. 1990.
- 이정우(1999). 『시뮬라크르의 시대』. 서울: 기획출판 거름.
- 플라톤(BC360). 『플라톤의 대화편』. 최명관(역). 서울: 창. 2008.
- Martin, J. (1972). *The Modern Dance*. New York: Dance Horizons.
- Sparshott, F.(1983). Why Philosophy Neglects the Dance. In *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. R. Copeland and M. Cohen (Eds.). New York: Oxford University Press.
- 김말복(2011). 컨템포러리 댄스의 몸. 『무용예술학연구』, 34: 1-27.
- _____(2012). 해체미학의 선구 머스 커닝엄. 『무용예술학연구』, 35(2): 1-18.
- 김민정(2014). 메를로-폰티의 살 존재론과 몸의 반성. 『한국미학회지』, 79: 69-107.
- 김 효(2008). 들뢰즈와 가타리의 되기 이론으로 살펴본 장 주네의 하녀들. 『한국연극학』, 36: 227-262.
- 김정효(2008). 미셸 푸코의 신체관 연구. 『한국체육학회지』, 47(4): 25-37.
- 나일화(2008). 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈 사상의 수용 가능성 - Pina Bausch 작품에 나타난 '기관 없는 신체'를 중심으로-. 『무용예술학연구』, 25: 1-31.
- 이소희(2009). 메를로 폰티와 푸코의 신체론 비교 - 선행적 주체와 자연주의적 신체를 넘어서. 『철학연구』, 37: 111-139.
- 프랑스 국립안무센터(CCN) 발레 프렐조카주 홈페이지, <<http://www.preljocaj.org>, 2015. 10. 9.>.

논문투고일 2015. 10. 15.
심사일 2015. 10. 20.
심사완료일 2015. 10. 29.

Extensions of the Body and Its Meaning in Contemporary Dance

- Focusing on J. Bel, A. Preljocaj, X. le Roy's Works -

Na, Ilhwa* · Kim, Malborg**

Researcher of Dance Research Institute, Ewha Womans University*

Professor of Dance, Ewha Womans University**

The body is the core medium of dance pieces and the main element of appreciation. Contemporary thoughts of the body have been important standards in determining the meaning not only of dance but also artistic value. This study observes perceptions and concepts of the body from late 20th century phenomenology to post structuralism and discusses body expressions and meanings in contemporary dance, which are comparable with these body concepts from the aspect of 'body extensions'.

The study divides and analyzes the meaning of dancing body in contemporary dance into 'nonsubject-body, power-body, becoming-body' that accepts Merleau Ponty, Foucault, Deleuze's body. Also, arguments for the body expressions and meanings are illustrated through the practical discussion and interpretation of Jérôme Bel, Angelin Preljocaj, and Xavier le Roy's works. The body in 21st century contemporary dance will broaden the boundaries of the art of dancing through its expressive domains and the expansion of meaning.

Keywords: Contemporary Dance(컨템퍼러리 댄스), Post Structuralism(후기구조주의), Jérôme Bel(제롬 벨), Angelin Preljocaj(앙젤랭 프렐조카주), Xavier le Roy(자비에르 르 로이)