

# 무용예술에 나타난 신체의 재현과 미학적 인식\*

굿맨(N. Goodman)과 들뢰즈(G. Deleuze)의 ‘기호’ 개념을 중심으로

나 일 화\*\*

I. 서론	참고문헌
II. 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호	
III. 춤추는 신체 기호의 미학적 인식과 예증	Abstract
IV. 결론	

## I. 서론

본 연구의 목적은 굿맨(N. Goodman)과 들뢰즈(G. Deleuze)의 ‘기호(symbol/signe)<sup>1)</sup> 개념을 중심으로 무용예술에서 나타나는 신체의 재현을 어떻게 지각하고 이해할 수 있는가를 탐구하는데 있다. 여기에서 무용을 ‘이해한다’는 것은 무용작품에 대한 일차원적인 감상의 경험이 작품의 해석과 의미를 구성하는 미학적 인식<sup>2)</sup>으로 연결되는 것을 의미한다.

플라톤으로부터 시작된 전통미학에서 예술적 재현은 현실에 대한 모방이었고, 이에 따라 실재하는 세계와 얼마나 비슷한가를 따져보는 유사성이 작품의 평가기준이 되었다. 예술작품이 재현하는 ‘닮음’은 그것의 원전이 되는 실재 즉, ‘진짜’나 ‘참된 것’에 비해서 필연적으로 열등한 환상에 불과했고, 이는 예술을 인식의 주요한 범주로부터 분리시키는 원인이 되었다.<sup>3)</sup> 현대에 이르러 학문의 주류적인 사고

\* 이 논문은 2015년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2015S1A5B5A07044293)

\*\* 전 이화여대 초빙교수, whitespica@naver.com

1) 굿맨에게 기호(symbol)는 글자, 단어, 텍스트, 그림, 도해, 지도, 모형, 그리고 더 많은 것들을 포괄하지만 간접적이거나 신비스러운 것에 대한 어떠한 함축도 지니지 않는 용어로 사용된다. 그는 예술이 가진 비언표적인 상징들을 언어적 기호의 구조와 체계로 분류하고자 하며, 여기에서 예술의 상징은 곧 언어적 기호와 다름 아니다. 이에 따라 본 논문에서 굿맨의 symbol은 기본적으로 ‘기호’로 지칭하였지만, 문맥에 따라 상징으로 번역, 사용하였다.

2) 일반적으로 ‘인식’이란, 논리적 정합성을 근거로 진리를 명증하게 밝히고자 하는 인간의 이성적인 활동을 의미한다. 근대 초기 바움가르텐(A. G. Baumgarten)으로부터 시작되는 미학은 감성적 인식을 표방하면서 전통 인식론의 하위 범주로 미(美)와 예술에 대한 이론들을 포함시켰다. 여기에서 예술은 이성과 동등한 능력을 갖는 ‘유사이성(analogon rationis)’의 영역이었고, 예술작품 뿐 아니라 직관, 상상, 감동, 열정, 관능적 쾌감, 유희 등을 모두 포함했다.(막 지메네즈(1999), 『동시대 미학 50문답』, 임연(역)(서울: 서광사, 2003), pp.16-18, 참고.) 이후, 미학적 인식은 칸트(I. Kant)의 자연과 예술에 대한 감성의 반응이자 취미판단, 헤겔(G. W. F. Hegel)의 예술작품에 대한 역사적, 사회적 의미 등을 포함한다. 그러나 본 연구에서 언급하는 ‘미학적 인식’은 전통적 인식론과 근대미학의 한계를 넘어서고자 했던 20세기 굿맨과 들뢰즈의 기호론을 뜻하며, 예술의 인지적 성격과 지식으로서의 가치를 밝히는 데 주요한 목적을 둔다.

3) 김말복(2003), 『무용 예술의 이해』(서울: 이화여자대학교 출판부), p.44. 플라톤의 모방론과 예술논의 참고.

에서 예술은 이해와 소통의 한 형식으로는 인정되지만, 여전히 인식의 영역과는 거리를 둔 것으로 생각된다. 그러나 오늘날 사회문화 전반에서는 진리의 본질을 추구하는 이성적 사유에서 감정, 감각, 창조를 향한 패러다임의 전환이 일어나고 있다. 이로부터 우리는 그동안 지식의 주변부에 머물러 있었던 인간의 감정, 정서, 지각, 상상력 등을 포함하는 예술을 주목하게 된다.

이러한 시대에 우리는 예술의 한 분류인 무용을 어떻게 이해하고, 그로부터 어떠한 의미를 이끌어낼 수 있을 것인가? 본 연구는 이러한 연구문제로부터 시작되었으며, 굿맨과 들뢰즈의 사유에서 무용예술에 나타나는 춤추는 신체<sup>4)</sup>의 이미지와 움직임 표현에 대한 미학적 인식의 방법을 찾고자 하였다.

굿맨과 들뢰즈는 전통미학의 이분법과 유사성에 근거한 재현을 비판하면서 예술을 인식의 층위에서 다룬다. 그들은 진리의 유일성 대신에 다수성과 다양성을 주장하고, 이를 예술의 창조적인 표현에서 예증한다. 무엇보다도 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호에 대한 개념과 논의들은 각기 다른 방식으로 예술적 재현과 인식을 다룸으로써 본 연구에 다양한 논점을 제공한다. 굿맨은 예술을 과학과 같은 세계를 만드는 방법 즉, 세계에 대한 번안(翻案)인 상징체계로 본다.<sup>5)</sup> 그는 예술작품이 어떠한 대상을 재현하기 위해서는 그것을 나타내고 지시하는 기호가 되어야 함을 주장하고,<sup>6)</sup> 예술적 재현은 예술 기호의 해석을 성취하는 과정을 통해 이루어지는 인지적 탐구임을 증명함으로써 예술을 인식의 영역으로 통합시켰다. 반면, 들뢰즈에게 기호는 우리에게 사유를 강제하는 것으로 기존의 이성이 닿을 수 없는 새로운 사유를 생성시키는 것이다. 그는 예술의 기호가 이성이 아닌 감각을 통해 우리의 사유를 강제하며, 예술이 갖는 감각은 과학의 법칙, 철학의 사유와 동등한 것임을 면밀하게 밝혀나간다.

본고에서는 이처럼 전통미학과 대척점에서 있으면서도 서로 상이한 방식으로 예술의 기호를 설명하는 굿맨과 들뢰즈의 기호론을 통해서 춤추는 신체 기호의 재현방식을 분류해보고, 그 의미와 해석에 대해 논의해보고자 한다. 그동안 무용학 분야에서 굿맨과 들뢰즈 사상에 관한 선행연구들은 이루어져 왔지만, 대부분 이들 각각의 개별적인 사상과 개념을 분석하여 이를 무용에 적용하고 논증하는 연구주제를 가진다.<sup>7)</sup> 그러나 본고는 굿맨과 들뢰즈의 기호 이론을 비교 논의하는 독창적인 관점을 가지며, 이들의 기호가 예술의 재현을 이해하고 해석하는 방식을 무용에서 예증하는 첫 번째 시도라는 점에서 앞선 연구들과 차별점을 가진다.

본 연구는 문헌연구로 굿맨과 들뢰즈의 저서 『예술의 언어들: 기호이론을 향하여 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*』(1976)와 『프루스트와 기호들 *Proust et les Signes*』(1964)을

4) 본고에서는 일상적인 신체, 들뢰즈의 예술 기호 논의에서 언급되는 신체 개념들과 구별을 위하여 무용예술에서의 신체를 ‘춤추는 신체’라 칭한다. 이는 무용작품에 나타나는 무용수의 신체, 무용예술의 기호로서 지각되고 감상되는 신체, 해석의 의미를 가진 신체들을 모두 포함한다.

5) 막 지메네즈(1999), p.135.

6) 벨스 굿맨(1976), 『예술의 언어들: 기호이론을 향하여』, 김혜숙, 김혜련(역)(서울: 이화여자대학교 출판부, 2002), p.23.

7) 본 연구와 관련성을 갖는 선행연구들은 다음과 같다.

나일화(2010), 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의 : 들뢰즈의 ‘신체논의’를 중심으로, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문.

나일화(2013), 무용미학에 있어서 들뢰즈의 신체논의와 예술개념의 의미, 『무용예술학연구』 43(4), pp.47-68.

장윤정(2001), Nelson Goodman 미학의 이해를 통한 무용의 Symbolization에 관한 논의, 대구가톨릭대학교 대학원 전기전자공학 석사학위 논문.

황인주(2008), 무용표현의 구조체계와 미학적 특성에 관한 연구, 『한국무용기록학회지』 15, pp.215-236.

János Fügedi(2003), Movement Cognition and Dance Notation, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44(3/4), pp.393-410.

중심으로 이들의 예술 기호와 미학에 대한 해설서, 논문을 참고하였으며, 무용미학 이론서와 무용사, 무용작품에 관한 단행본 및 연구논문들을 문헌 자료로 사용하였다.

본문의 구성과 각 장의 주요한 내용은 다음과 같다. 먼저, 서론에 이은 2장에서는 굿맨과 들뢰즈가 예술에서 서술하고 있는 기호 이론을 살펴보고 그 공통점과 차이점들을 비교분석한다. 또한 지칭, 지시, 예시, 표현, 감각, 이미지 등 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호론에서 주요한 키워드들을 간략하게 정리하여 본고의 이론적 배경을 구성한다. 이후 3장에서는 무용작품에서 나타나는 신체의 이미지와 움직임 표현들을 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호에 적용하여 논의한다. 이 장에서는 예시에 적합한 작품들을 선별하여 춤추는 신체가 어떻게 기호로 기능하고, 의미를 구성하는지를 예증하고자 한다. 마지막 4장 결론에서는 앞선 논의들을 요약정리하고, 굿맨과 들뢰즈의 기호론에 근거한 무용예술의 미학적 인식과 그 의미를 생각해본다.

본 연구는 두 가지 제한점을 가지는데, 첫째, 굿맨과 들뢰즈는 폭넓은 예술분야를 그들의 사유에 포함시키고 있지만, 본고에서는 굿맨의 회화, 들뢰즈의 문학을 중심으로 기호 논의에 집중하고자 한다. 특히, 굿맨이 회화의 전통적 재현을 비판하며 제시하는 지칭의 개념과 들뢰즈가 프루스트(M. Proust)의 문학에서 서술하고 있는 예술의 기호가 그 중심이 될 것이다. 둘째, 굿맨과 들뢰즈의 기호론을 적용한 춤추는 신체 기호의 논의는 예증에 적합한 작품들을 취사선택하였다. 이에 따라 무용의 각 시대와 장르, 예술사조별 작품들을 동등한 비율로 다루지 않으며, 춤추는 신체 기호가 갖는 인지적 내용에 관한 논의에는 본 연구자의 주관적인 해석과 판단을 완전히 배제할 수 없다. 그러나 본 연구는 개별 무용작품에 대한 해석이 아니라 춤추는 신체를 기호로써 바라볼 수 있는 시각을 제시하고, 춤추는 신체 이미지와 움직임이 새로운 인식의 영역임을 설명하는데 궁극적인 목표를 둔다. 이는 과거 문자 중심의 지식과 정보가 이미지를 중심으로 전달되고, 이성적 사고보다는 창의적 사고가 강조되는 오늘날, 무용에 나타나는 예술적 표현이 함축하는 지식의 가치를 조명한다는 점에서 의미를 가진다.

## II. 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호

굿맨과 들뢰즈의 사상은 전통에 대한 비판과 새로운 사유로의 전환을 보여준다. 그들은 각각의 예술의 기호 논의를 통해서 예술을 지식과 배움에 관련시키고,<sup>8)</sup> 그들이 목표했던 세계 제작(worldmaking)과 사유의 생성을 설명한다. 이로부터 우리는 전통적인 예술의 재현 개념을 재고하고, 전통적 인식의 영역인 과학, 철학에 비견되는 예술의 지식과 사유를 발견할 수 있다.

### 1. 굿맨의 예술 기호 : 언어적 상징체계를 통한 이해

굿맨의 예술 기호 논의는 넓게는 예술의 개념과 용도를 주목하는 20세기 분석 미학의 입장을 배경에

8) 굿맨은 그의 저서 『예술의 언어들』의 머리말을 “예술에 대한 나의 관심과 지식론 연구를 연결시키려는 생각”이라고 시작하고 있으며, 들뢰즈 또한 『프루스트의 기호들』 제1장에서 “배운다는 것은 필연적으로 기호들과 관계한다.”고 언급하고 있다.(벨슨 굿맨(1976), p.8.; 질 들뢰즈(1964), 『프루스트와 기호들』, 서동욱, 이충민(역)(서울: 민음사, 1997), p.23.)

두고 있지만, 그 주된 방향은 예술이 갖는 인지적 내용과 가치를 증명하는데 둔다. 1960년대 말, 미학의 주된 논의들은 예술의 미적(aesthetics) 개념을 감각, 형식, 쾌(pleasure)와 관련하여 구상하고, 예술의 고유한 영역을 인지적, 도덕적, 종교적 경험과 가치로부터 분리된 순수한 미적 경험에 집중시켰다.<sup>9)</sup> 그러나 굿맨은 이러한 미학의 경향들이 오히려 예술을 현실로부터 고립시키고, 예술이 가진 인지적 의미와 가치들을 간과하고 있음을 지적하면서 그의 예술 기호론(semiotic theory of art)을 전개한다.

굿맨은 예술을 언어와 유사한 상징체계(symbol system)로 설정하고, 각각의 예술 작품을 상징체계 내에 있는 상징들(symbols)로 본다.<sup>10)</sup> 이는 우리가 언어를 통해 의미를 전달하고 지식을 구성하는 것처럼 예술 작품은 예술의 언어로 그 의미를 표현함으로써 인지적 내용을 갖는다고 보는 것이다. 이에 따라 굿맨은 예술의 기호를 분석하고 그 의미를 해석하는 ‘이해(understanding)’를 강조한다. 예술 작품은 객관적 정보에 근거한 믿음이나 진리에 대한 논증을 포함하지 않지만, 허구, 행위, 정감, 가치, 은유 등을 통해서 이해를 제공하는데,<sup>11)</sup> 여기에서 이해는 명제적이고 사실적인 ‘지식’과 다른 유의한 종류의 배움이자 지식보다 훨씬 더 넓은 범위를 가지는 새로운 인식을 의미한다.

미학을 인식의 영역으로 통합시킨 굿맨의 예술 기호론은 ‘지칭(refer to)’의 개념을 중심으로 설명될 수 있다. 그는 예술의 기호를 성립하는데 있어 유사성이 근거가 될 수 없음을 밝히고, 예술 뿐 아니라 어떤 것이 기호로 성립하기 위한 조건으로 지칭을 주장한다.<sup>12)</sup> 굿맨은 유사성이 예술 기호의 근거가 되기 위해서는 예술작품과 그 대상이 반사적이고 대칭적인 관계에 있어야함을 지적한다. 예를 들어, 웰링턴 공작과 웰링턴 공작을 그린 초상화가 유사성에 근거한 관계라면 「웰링턴 공작의 초상화 *Duke of Wellington*」는 웰링턴 공작과 닮아야 하고, 동시에 웰링턴 공작 또한 그의 초상화와 닮아야 한다. 그러나 이 경우 초상화는 웰링턴 공작을 재현할 수 있지만, 공작은 그림을 재현하지 않는다. 또 이외에 서로 닮은 유사한 사물들은 서로를 재현하고 있지 않은 경우가 많다. 이로써 유사성은 그 어떤 정도로도 예술적 재현의 충분조건이 될 수 없음이 증명된다.<sup>13)</sup>

굿맨의 지칭 개념을 통해서 예술은 어떠한 대상이나 생각을 모방하는 것이 아니라 상징화하는 기호로써 간주된다. 굿맨의 기호는 분류의 체계를 구성하는데, 여기에서 지칭은 ‘지시(denotation)’와 ‘예시(exemplification)’의 두 가지 양태로 분류되고 이들은 각각 예술작품(기호)의 ‘재현(representation)’과 ‘표현(expression)’을 구성한다.

지칭의 한 양태로써 지시는 언어와 대상 사이에 적용되는 관계이다. 이름은 그 의미를 가진 대상을 지시하는데, 예를 들어 “책”은 책을 지시하고, “나무”는 나무를 지시하며, 푸른 깃발은 “푸르다”라는 술어에 의해서 지시된다.<sup>14)</sup> 이는 언어와 유비적 관계를 지니는 회화에도 동일하게 적용되는데, 「웰링턴 공

9) 18세기 취미론적 전통을 이어 받아 순수 미적 경험으로부터 예술의 용도와 개념을 설명하고자 하는 경향은 20세기 초 벨(C. Bell)에서 20세기 중엽 `비어즐리(M. C. Beardsley) 등을 대표로 하며 영미 분석미학의 한 주류를 이루고 있었다. (황유경(2015), 『예술기호론, 굿맨과 엘긴의 미학』(서울: 서울대학교출판문화원), pp.2-6. 참고.)

10) 굿맨에게 상징은 기호와 교체 가능하고, 상징화는 지칭과 교체 가능한 개념이다.

11) 황유경(2015), 회화기호의 이해, 『미학』 81(4), pp.166-167.

12) 굿맨 이전의 예술기호론은 1940-50년대에 모리스(C. Morris)와 랭거(S. K. Langer) 등을 중심으로 전개되었는데, 그들은 예술작품을 그 기호화의 대상을 닮는 도상기호(iconic sign)로 해석한다. 예를 들어, 랭거의 경우는 음악의 선율과 인간 정서 사이의 닮음 관계를 근거로 음악을 ‘정서의 언어’라고 일컫는다. 굿맨은 앞선 예술기호론의 ‘유사성’ 대신 ‘지칭’의 개념을 내세우면서 자신의 사유를 차별화한다.

13) 벨슨 굿맨(1976), p.22.

14) 이수정(2001), 예술에서의 언어적 실천 - 굿맨의 예술기호론에 대한 발전적 고찰, 이화여자대학교 석사학위 청구논문, p.5. 예시 참고.

작의 초상화」는 웰링턴 공작을 지시하고, 「말보로 성 *Marlborough Castle*」은 말보로 성을 지시하며, 어류 도감의 고래상어 그림을 담은 회화는 그것을 의미하는 고래상어들을 지시한다. 그리고 이러한 예술기호의 지칭은 예술작품에서 재현된다.

지시에 대해서 굿맨은 “대상을 재현하기 위해서 그림은 그것에 대한 기호가 되어야 하고 그것을 나타내어야 하며 그것을 지시해야 한다.”<sup>15)</sup>고 서술하고 있다. 그런데 존재하지 않는 허구적 대상에 대한 기호의 경우는 지시를 결여한다. 예를 들어, 유니콘은 존재하지 않으므로 ‘유니콘을 그린 그림’은 유니콘을 지시하지 않는다. 그러나 우리는 그것을 지칭체와 비교하지 않고 유니콘을 재현한 그림으로 이해한다. 이 경우, 유니콘-그림은 ‘무엇-그림’이다. 즉, 앞서 웰링턴 공작-그림, 말보로 성-그림이 오직 지시하는 것에만 관련된다면, 유니콘-그림은 그림의 종류(분류)에 관련된다.

지시가 작품을 재현했다면, 지칭의 또 다른 양상인 예시는 예술작품을 표현한다. 회화에서는 비구상화가 여기에 해당되는데, 폴록(J. Pollock)의 추상표현주의 회화는 물감의 점성을 예시한다.<sup>16)</sup> 그의 캔버스에 나타나는 강렬하게 흩뿌려진 색채들은 회화의 형체와 색상, 텍스처의 축적적 예시를 보여준다. 이처럼 겉으로 보기에 아무것도 지칭하지 않는 것처럼 보이는 회화도 그것이 지닌 형식적인 속성을 지칭한다. 이러한 형식적 속성들은 회화의 감정과 정서 또한 표현하는데, 뭉크(E. Munch)의 유명한 작품 「절규 *The Scream*」는 소용돌이치는 형체와 불타는 듯한 색채를 축적적으로 예시하기도 하지만, 동시에 고통과 소외의 감정을 표현한다.<sup>17)</sup> 이와 같이 작품이 지각이 아닌 감정과 정서를 예시할 때, 예술의 지칭은 은유적인 언어의 특성을 가진다. 여기에서 중요한 것은 은유적 언어는 예술 고유의 것으로서 예술가와 감상자가 어떻게 느끼느냐에 관계되는 것이 아니라 오직 작품이 언어적 논리로 지칭하는 감정과 정서를 예시한다는 것이다.

굿맨의 기호 논의는 예술적 재현으로부터 모방을 제거하고, 지칭을 통해 다양한 재현 방식을 설명한다. 이로써 예술작품은 복합적인 기호이자 세계를 제작하는 다면적인 수단이 되고,<sup>18)</sup> 예술 작품의 감상은 기호를 해석하는 인지적 활동으로 인정된다. 굿맨으로부터 감정과 정서를 표현하는 예술의 은유적 언어는 과학의 이성적이고 객관적인 언어와 함께 세계를 제작하는 방법이자 세계에 대한 번안임이 증명되는 것이다.

## 2. 들뢰즈의 예술기호 : 사유를 강제하는 감각

들뢰즈는 프루스트의 문학에 대한 사유를 담은 『프루스트의 기호들』에서 처음으로 기호의 개념을 다룬다. 1960년대 후반에 등장한 프랑스 후기구조주의의 대표적인 철학자로서 들뢰즈는 전통철학의 이성 중심주의(logocentrism)와 인식론적 토대를 비판하고, 이에 대항하는 새로운 사유의 모범을 철학이 아닌 예술에서 찾고자 한다.<sup>19)</sup> 그에게 예술은 철학의 역사에서 오랫동안 강조되었던 절대적 진리, 이성,

15) 벨슨 굿맨(1976), p.23.

16) 황유경은 칸딘스키의 비구상 회화가 움직임에 ‘관한’ 역동성을 표현함을 예로 든다.(황유경(2011), 굿맨의 세계제작 옹호, 『인문논총』 66, p.200.)

17) 황유경(2015), p.179.

18) 미하엘 하우스켈러(1998), 『예술 앞에 선 철학자 : 플라톤에서 단토까지 미학의 입장들』, 김현희(역)(서울: 이론과 실천, 2003), p.138.

19) 나일화(2013), 무용미학에 있어서 들뢰즈(G. Deleuze)의 신체논의와 예술개념의 의미, 『무용예술학연구』 43(4), p.47.

지식, 주제 등에 정박된 사유를 넘어서는 감각의 영역으로 주목된다.<sup>20)</sup> 이에 따라 그의 예술 기호논의는 예술작품이 사유에 미치는 영향과 그로부터 발생하는 새로운 사유의 방식에 집중한다.

들뢰즈 철학의 방향이 전통 철학과 기존의 사유방식에 대한 비판을 향하고 있었던 만큼, 그의 기호 또한 당시 영향력을 가지고 있었던 소쉬르(F. Saussure)의 기호와 전혀 다른 개념으로 구성된다. 자신의 독창적인 기호개념에 대해 들뢰즈는 다음과 같이 설명한다.

진리는 어떤 사물과의 마주침에 의존하는데, 이 마주침은 우리에게 사유하도록 강요하고 참된 것을 찾도록 강요한다. ... 대상을 우연히 마주친 대상에게끔 하는 것, 우리에게 폭력을 행사하게 하는 것 - 이것이 바로 기호이다.<sup>21)</sup>

들뢰즈의 기호는 굿맨의 기호처럼 의미를 상징하고 있는 언어적 체계를 구성하는 것이 아니라, 우리의 삶에서 사유를 불러일으키는 모든 신체, 물체가 된다. 그는 무려 14년에 걸쳐 7권으로 발간된 프루스트의 방대한 소설 『잃어버린 시간을 찾아서 *À la recherche du temps perdu*』(1913-1927)에서 주인공 마르셀이 마주치는 기호와 그 배움의 의미들을 유형화 한다. 이에 따라 우리는 마르셀이 직접 참여하는 세계들을 함께 바라보면서 기호의 유형과 그 해석들을 찾아볼 수 있다.

마르셀이 잃어버린 시간을 찾는 첫 번째 세계는 사교계이다. 사교계의 기호는 파티에 초대된 사람들의 연극적으로 과장된 몸짓, 의례적인 행동으로부터 방출됨으로써 해석을 강제하지만 공허한 의미를 가진다. 두 번째 세계는 사랑의 그룹인데, 사랑에 빠진 연인들은 개별화된 기호를 방출하며 서로를 민감하게 만들지만, 애인에게 속해 있는 미지의 세계에 도달하지 못하고 점점 더 깊이 파고들면서 고통을 불러일으킨다. 세 번째 세계는 인상 혹은 감각적 성질의 세계이다. 소설에서는 마들렌, 종탑, 나무들, 포석, 물 먹인 냅킨의 뽀뽀함, 손가락 소리, 물소리 등으로 작품에 빈번하게 등장하면서 마르셀의 기억을 순식간에 불러일으킨다. 예컨대, 마들렌의 맛은 어느날 아침 마르셀에게 어린 시절 그가 먹던 마들렌의 맛을 떠올리게 하고, 그 순간 어린 시절 콩브레 마을과 주변 인물들에 대한 기억을 떠올리게 한다. 이처럼 감각의 기호는 비자발적 기억을 불러일으킨다는 점에서 들뢰즈에게 주목되지만, 대상의 물질성에 근거함으로써 본질을 드러내지 못하는 한계를 가진다. 마지막 네 번째 세계는 들뢰즈가 가장 주목하는 예술의 세계이다. 예술의 기호는 우리가 어떠한 예술 작품을 우연히 마주치는 순간, 우리의 지식과 상식에 의존하지 않는 느낌과 감흥, 감동 등을 불러일으키며 감각을 드러낸다.<sup>22)</sup>

기호의 개념과 유형에 대한 재구성을 통해서 들뢰즈는 예술의 기호만이 본질을 드러내는 우월함을 가지고 있다고 말한다. 우리의 삶에서 마주치게 되는 모든 기호들은 물질적이거나 신체를 가진 대상으로부터 발생한다. 그러한 기호들의 의미는 늘 다른 [물질적인] 사물 속에 [감싸여] 있으며 완벽하게 정신적인 것은 아니다.<sup>23)</sup> 그러나 예술 기호의 언어, 색깔, 소리 등은 작품 속에서 정신화(spiritualiser)되고

20) 들뢰즈는 말년의 저서 『철학이란 무엇인가』에서 사유의 세 형식으로 철학, 과학, 예술을 말하고, 철학이 개념을 끌어낸다면, 과학은 전망을 그리고 예술은 지각과 정서를 끌어낸다고 설명한다. (질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1991), 『철학이란 무엇인가』, 이정임, 윤정임(역)(서울: 현대미학사), p.40. 참고.) 여기에서 예술의 지각과 정서의 복합체는 예술이 갖는 감각의 평면을 구성한다.

21) 질 들뢰즈(1964) p.41.

22) 기호의 유형과 각 기호들의 의미에 대한 들뢰즈의 논의는 그의 저서 『프루스트와 기호들』 제1장부터 제5장을 참고. (앞의 책, pp.19-85.)

23) 앞의 책, p.71. [ ]표기는 인용 원저를 따른 것임.

물리적 환경들은 비물질화(dématérialise)된다.<sup>24)</sup> 예컨대, 어떤 음악의 음조나 회화의 색채, 춤의 움직임이 기호일 수 있는 까닭은 단지 현실적인 소리와 색감과 운동이 아니다. 이것은 우리가 지각하고 경험할 수 있는 특정한 사례를 넘어서 음(音)과 색채와 운동에 대한 감각을 담고 있기 때문에, 각각의 예술작품이 가지는 본질적인 차이를 가진다. 좀 더 구체적인 예로, 몬드리안(P. Mondrian)이 사용한 빨강과 말레비치(K. S. Malevich)의 빨강은 우리가 이미 구성해놓은 컬러 차트(color chart)에서의 위치로 파악되지 않는다. 만약, 그들의 작품에 사용된 빨강이 동일한 색상 코드 값을 가진다 하더라도 우리는 작품의 해석에 그러한 지식의 분류 체계를 사용하지 않는다. 우리의 시각에는 동일한 색상으로 표상되는 두 빨강은 서로 환원될 수 없는 차이를 가진다. 이처럼 예술작품에서 드러나는 것은 절대적이고 궁극적인 질적 차이(différence qualitative)이므로 오히려 우리는 ‘색채로부터 그에 대한 감각 또는 시각성(visuality)–‘보아야’ 할 것–’<sup>25)</sup>을 발견하게 되는 것이다.

들뢰즈는 프루스트의 문학을 통해서 본질을 드러내는 우월함, 질적 차이를 가지는 독특성, 감각의 생성을 통한 철학적 사유와 동등한 것으로 예술의 기호를 설명한다. 그가 예술에서 발견하는 새로운 사유의 모범은 기존의 이성과 지식에 근거하지 않을 뿐 아니라 사유 주체로부터도 독립적이다. 이는 예술작품의 감상과 해석이 인식의 체계와 언어의 논리로써 표현될 수 없음을 밝히고, 이러한 예술의 독특성으로부터 오히려 기존의 인식 체계와 지식 개념이 가진 한계와 위기를 극복할 수 있는 창조적인 사유하기의 방법을 발견해낸다. 따라서 들뢰즈에게 예술적 재현은 기존의 유사성이나 인식의 상징체계, 지식의 범주로부터 인식되는 것이 아니라 예술작품이 우리에게 사유하도록 강제하는 본질적 차이와 감각들을 해석하는 과정으로 설명된다.

이 장에서 살펴 본 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호는 다음 <표 1>과 같이 요약·비교해볼 수 있겠다.

<표 1> 굿맨과 들뢰즈 예술 기호의 비교

	굿맨	들뢰즈
논의 목적	예술 체계의 언어적 분류	새로운 사유의 방식 탐구
예술의 언어	상징적 언어	감각적 언어
주요개념	지칭(=상징) 지시, 예시, 재현, 표현	(사유를 강제하는)기호 감각, 차이
예술 기호의 특성	지시를 통한 재현/예시를 통한 표현 인식 영역의 확장	본질을 표현 비물질성에 근거한 감각 생성 새로운 사유 방식의 모범
예술 감상 (미적 경험)	통찰, 탐구, 의미 있는 구별, 관계의 인식 과정 인지, 지식의 경험	기호와 우연한 마주침에서 강제적으로 비자발적 사유 발생 본질, 차이 자체의 감각 경험
미적 태도	예술 기호를 능동적으로 해석 작품과 인간 환경에 대한 이해	예술 기호가 방출하는 감각의 포착과 해석 예술의 감각적 평면 구성
예술과 인식	지식보다 더 넓은 범위의 ‘이해’ 예술은 인식론의 분류에 통합	철학적 사유와 동등한 예술의 ‘감각’ 예술은 인식의 한계를 넘어서는 방법

24) 앞의 책, p.80.

25) 클레어 콜브룩(2002), 『들뢰즈 이해하기』, 한정현(역)(서울: 그린비, 2007), p.200.

### III. 춤추는 신체 기호의 미학적 인식과 예증

굿맨은 지칭의 개념을 중심으로 예술기호의 재현과 표현을 분류하면서 예술을 인식의 영역으로 통합시키고, 들뢰즈는 기호의 유형화와 해석을 통해서 예술의 기호가 지닌 감각이 새로운 사유를 발생시킬 수 있음을 밝혔다. 이 장에서는 이러한 굿맨과 들뢰즈의 사유를 무용에 적용하여 춤추는 신체기호를 분류하고 그 의미를 해석해본다.

#### 1. 춤추는 신체기호의 분류와 이해

굿맨은 언어와 예술을 유비적 관계에 놓고 지칭의 개념을 통해 예술의 기호를 분류한다. 여기에서 중요한 것은 굿맨이 예술 기호의 본질적인 의미보다 언어적 용도와 개념에 주목하고 있다는 것이다. 언어의 의미는 그것 자체에서 발생하는 것이 아니라 언어가 속한 체계의 어떠한 규약(convention)에 의해 결정된다. 특히, 예술은 축어적, 은유적 언어를 모두 가지므로 그것의 이해를 위해서는 예술 기호의 체계는 물론, 예술적 재현의 소재, 양식, 장르, 매체, 예술가, 역사·문화적 환경의 분류에 대한 지식이 요청된다. 이에 여기에서는 이러한 예술적 재현의 지식을 배경에 두고, 무용양식의 전개에서 나타나는 춤추는 신체 기호를 지시, 재현, 예시, 표현의 개념에 따라 분류해본다.

예술로서 무용은 르네상스 시기 궁정발레로부터 시작되며, 이 시기 춤추는 신체의 기호는 작품의 문학적 주제와 상징들을 표상적으로 지시함과 동시에 당시 지배층의 계급과 문화를 표현한다. 궁정발레는 1570년 설립된 음악과 시 아카데미(Académie de la Musique et la Poésie)의 영향으로 고대 세계의 시, 음악, 춤, 장치를 통합적으로 발전시킨 형식이었고, 특히 문학과 밀접하게 관련되어 발레 작품에서는 각 발레의 의도와 상징을 설명하는 노랫말이 함께 불려졌다.<sup>26)</sup> 이에 따라 춤추는 신체 기호는 움직임 표현보다 의상과 가발, 무대 장치 등의 시각적 표상에 집중해서 등장인물을 지시한다.

여기에서 흥미로운 점은 당시 궁정발레의 춤추는 신체 기호가 궁정발레의 예술적 기호이자 동시에 그 주체인 귀족의 계층적 문화를 상징했다는 것이다. 귀족들의 절차화 되고 규칙화 된 신체의 움직임은 일반 대중의 움직임과 구별되는 '문명화된 몸'<sup>27)</sup>을 재현했고, 동시에 궁정발레 연희에서 문학적 등장인물을 지시하는 춤추는 신체 기호로 등장하면서 이중으로 중첩된 의미를 가진다. 궁정발레는 귀족의 특권적 계층을 공고히 하는 문화이자 동시에 춤추는 신체 기호를 통해 정치적인 의미들을 상징하는 예술이 된다. 대표적인 예로 「밤의 발레 *La Ballet de la Nuit*」(1653)에서 루이 14세의 춤추는 신체 기호는 의상과 소품을 통한 표상적 이미지로 태양왕을 지시하지만, 동시에 그 자신의 절대 권력을 은유적으로 상징한다. 실제로 그는 이 공연 직후 반항군인 프롱드(frond)군에 대응하고, 어머니의 섭정에서 벗어나 절대군주로서의 권력을 획득했다. 이러한 예시에 굿맨의 예술 기호 논의를 적용해보면, 춤추는 태양왕의 신체 기호는 태양왕을 지시하는 '태양왕(에 대한)-무용'이자 동시에 태양과 같은 절대 권력자로서 루이 14세를 기술하는 '태양왕 루이 14세(에 대한)-무용'이라 할 수 있다.

19세기 낭만발레에 이르러 무용은 독립적인 예술로서 인정받게 되는데, 여기에서 춤추는 신체 기호

26) Susan Au(1988), *Ballet and Modern Dance*(New York: Thames & Hudson Ltd.), p.12.

27) 사회학자 엘리야스의 행동규칙과 감정통제를 양식화 한 문명화 된 몸은 정옥희(2004), 궁정사회 사교춤에 나타나는 문명화 과정에 대한 연구, 『무용예술학연구』 14, pp.220-221. 참고.

는 문학적 허구의 인물을 지시함으로써 낭만주의적 환상을 재현한다. 낭만발레의 낭만적 특성은 움직임이나 형식 혹은 안무 자체보다 대본에 있었는데,<sup>28)</sup> 대부분 남녀의 사랑 이야기를 주제로 초현실적인 인물과 마법적 환상을 결합한 줄거리를 가지고 있었다. 낭만발레의 시작을 알린「라 실피드 *La Sylphide*」(1832)에서 실피드의 신체 기호는 반투명의 로맨틱 튀튀, 가스등 조명, 줄과 도르레 장치들을 통해서 상상의 인물을 3차원적인 시각적 표상으로 재현해낸다. 또한 발끝으로 서는 토슈즈 기법과 날아오르는 것 같은 발롱(ballon) 테크닉은 관객으로 하여금 발레리나의 신체 기호를 그것이 지시하는 초현실적인 인물-요정으로 인식하게 하는데 큰 영향을 미쳤다.

춤은 초현실적 인물-신체는 낭만발레의 중심이 되어 작품을 이끌어가는 주제가 되었고, 이는 때로 「카추차 *Cachucha*」(1836)에서처럼 춤추는 이국적인-신체로 대체되어 스페인, 폴란드, 이탈리아 등의 이국적 춤을 발레화 했다.<sup>29)</sup> 발레의 춤추는 초현실적 인물-신체는 「라 실피드」의 실피드부터 「지젤 *Giselle*」(1841)의 윌리를 거쳐 「코펠리아 *Copélia*」(1870)의 코펠리아에 이르기까지 현실로부터의 도피를 갈망했던 당대 낭만주의의 이상이 되었다. 이후, 러시아로 중심지를 옮긴 발레는 보다 발전된 테크닉과 규칙적인 형식을 포함하게 되지만, 「잠자는 숲속의 미녀 *Sleeping Beauty*」(1890)의 라일락 요정, 「백조의 호수 *Swan Lake*」(1895)의 오데트, 「호두까기 인형 *The Nutcracker*」(1892)의 별사탕 요정, 그리고 「파라오의 딸 *Parah's Daughter*」(1862)의 아스피시아, 「돈키호테 *Don Quixote*」(1869)의 키트리, 「라 바야데르 *La Bayadère*」(1877)의 니키야 등 여전히 춤추는 초현실적인 인물-신체와 춤추는 이국적-신체 기호가 환상적인 발레의 작품 세계를 이끌어간다.

낭만에서 고전에 이르기까지 발레에서 춤추는 신체 기호는 실존하지 않는 허구적인 인물을 지시하고 재현한다. 굿맨은 회화에서 이처럼 허구적 인물이 작품에서 재현되는 경우 ‘무엇-그림’이라 부르고, 이는 그림의 종류에 관련되는 것이라고 설명했다. 이를 무용에 적용해보면, 발레는 ‘초현실적 인물-무용(초현실적 인물-재현-무용)’, 또는 ‘이국적 인물-무용(이국적 인물-재현-무용)’이라 할 수 있으며, 초현실적 인물과 이국적 인물에 관련되는 무용의 종류로 분류할 수 있다.<sup>30)</sup>

20세기에 등장한 현대무용은 발레의 환상과 스펙터클, 피상적인 아름다움을 비판한다. 현대무용에서 춤추는 신체 기호는 인간의 사상, 감정, 정서 등을 은유적으로 표현하는데, 여기에서 중요한 것은 굿맨이 사용하는 표현의 개념이 ‘예술작품을 통한 예술가의 표현이 아니라 예술가가 재현하는 세계 안의 어느 속성의 표현’<sup>31)</sup>을 의미한다는 것이다.

현대무용의 선구자로 일컬어지는 이사도라 던컨(I. Duncan)의 작품에서 춤추는 신체 기호는 기초적

28) 김말복(2011), 『무용예술코드』(파주: 한길아트), p.28.

29) 낭만발레를 대표하는 발레리나 페니 엘슬러는 1836년 코랄리(J. Coralli)의 발레 「절름발이 악마 *Le Diable Boiteux*」에서 스페인 춤 「카추차」로 큰 인기를 끌게 되자 자신의 레퍼토리에 폴란드의 크라코프 춤, 이탈리아의 타란텔라 춤 등을 포함시켰다.(Susan Au(1988), pp.51-52. 참고.)

30) 이처럼 발레의 오랜 역사를 이처럼 단순한 분류의 기준으로 명명하는 것, 또는 발레의 한 부분일 수도 있는 주인공 발레리나의 신체 기호를 한 작품의 분류 기준으로 삼을 수 없다는 반론이 나올 수 있다. 그러나 이 논문에서는 작품에 나타나는 춤추는 신체의 표상적 이미지와 움직임 표현에 따라서 언어적 분류가 가능함을 예측하는 것이 목표이므로 이러한 분류는 무용의 언어적 분류 중 한 방식이라고 이해되어야 한다. 이에 대해 굿맨은 실재하는 대상을 재현하는 지시와 달리, 허구적 대상을 지시하는 그림은 다양한 형태의 비언어적 표식으로 존재하며, 다양한 분류가 가능함을 밝히고 있다.

31) 굿맨에 의하면 표현은 예술작품에서 은유적으로 소유될 뿐 아니라 지칭되고 전시되고 전형화 되고 표출된다. 예를 들어 무회를 묘사하는 놀테의 회화는 무용의 역동성과 육감을 표현하지만, 여기에서 표현되는 것은 세계 자체의 성질이나 국면이다.(황유경(2015), p.180.)

이고 단순한 동작들을 통해서 자유로운 정신과 감정을 표현하고, 로이 풀러(L. Fuller)는 과학적 지식과 실험을 통해서 춤추는 신체 기호의 새로운 이미지들을 표현하며, 루스 세인트 테니스(R. st Denis)의 춤추는 신체 기호는 이집트와 인도, 일본 등 아시아의 이미지들과 함께 인간의 영적인 면모를 표현했다. 이후, 현대무용의 전개와 함께 춤추는 신체 기호는 개별 안무가의 고유한 움직임과 함께 점점 더 다양한 표현의 방식들을 가지게 된다. 예컨대, 그라함(M. Graham)의 수축과 이완 테크닉은 「밤의 여행 *Night Journey*」(1947)에서 ‘자궁의 울음(Virgina Cry)’동작으로 여성(이오카스테)의 비극적 삶을 표현하고, 리몽(J. Limon)은 자신의 이름을 딴 리몽 테크닉으로 「무어인의 파반느 *The Moor's Pavane*」(1949)에서 셰익스피어 비극의 강렬한 극적 감정을 표현한다. 한편, 험프리(D. Humphrey)의 「파도 연구 *Water Study*」(1928)에서 신체 기호는 그녀가 음악의 대뇌(cerebral) 리듬이라 불렀던 호흡동작으로 자연의 움직임을 표현하기도 한다. 그러나 굿맨의 기호논의에 의하면, 이들의 작품에서 신체 기호가 표현한 정신, 감정, 그리고 자연적 세계는 안무가 개인의 것이 아니라 예술의 언어를 통해서 세계가 존재하는 방식을 표현한 것으로 이해되어야 한다. 굿맨에게서 현대무용의 은유적 표현은 무용작품을 감상하고 이해하는 미적 경험을 통해서 세계의 이해에 진정으로 기여하는 예술의 인식이 되는 것이다.

20세기 후반에 나타나는 포스트모던댄스는 앞선 무용의 모든 예술적 표현을 거부하고 비표현을 향하여 나아간다. 머스 커닝엄(M. Cunningham)에서 시작되어 저드슨 그룹(Judson Dance Group), 그랜드 유니온(Grand Union) 등으로 이어지는 포스트모던댄스의 전개에서 춤추는 신체 기호는 역할 연기, 역동적인 움직임, 무용의 일상적인 시공간, 테크닉과 감정의 표현들로부터 벗어난다. 예컨대, 「트리오 A *Trio A*」(1966)에서 이본느 라이너(Y. Rainer)는 발견된 움직임, 신체 부분들의 평등, 분리된 이벤트들의 반복, 불명확한 공연, 과제나 업무적인 동작, 특이한 행위, 이벤트, 음색, 목소리 등으로 작품을 구성했다.<sup>32)</sup> 그렇다면, 이러한 포스트모던댄스의 실험들에서 춤추는 신체는 기호는 무엇을 표현하게 되었는가? 그것은 무용 매체 자체에 대한 무용의 본질을 예시적으로 표현한다. 즉, 이본느 라이너가 「트리오 A」에서 보여준 무용의 새로운 형식과 구성은 그것 자체로써 무용의 본질을 예시하는 하나의 판본이 되는 것이다. 그리고 이러한 무용의 본질은 굿맨의 다수 세계<sup>33)</sup>와 같이 계속되는 포스트모던댄스 작품의 다양한 실험들을 통해서 다양한 판본들로 나타난다. 결국, 포스트모던댄스에서 춤추는 신체 기호의 실험적 표현들은 무용의 오랜 역사동안 당연하게 여겨졌던 무용언어의 규약과 관습들을 깨치고 춤 개념의 확장을 가져왔으며, 일상적인 움직임과 신체들을 무용예술에 포함시킴으로써 삶의 영역에서 무용예술을 전개하는 컨템퍼러리 댄스의 시대를 열게 된다.

무용양식의 전개에서 나타나는 춤추는 신체 기호의 분류에 대한 내용은 다음<표 2>과 같이 요약해볼 수 있다.

32) 김말복(2011), p.446.

33) 굿맨은 세계가 고유의 방식으로 존재하는 것을 부정하고, 다수의 존재방식에 의한 여러 판본(version)으로 이루어져 있다고 본다. 그의 철학에서 진리는 궁극적인 절대성 대신에 다원주의적인 방향을 가지고, 여기에서 예술은 과학의 합목적적이고 명제적인 지식으로는 이해할 수 없는 비문자적, 은유, 지각, 묘사, 정서 등을 포함한 예술적 인지를 통해서 세계를 인식하고 구성한다.

〈표 2〉 무용양식의 전개와 춤추는 신체기호의 분류

시대	춤추는 신체 기호의 지칭양태	작품예시
궁정발레	등장인물의 표상적 이미지 지시 /무용수(귀족)의 문화 상징	「밤의 발레」 (발레 대본의)태양왕-재현-무용 + 실제)태양왕 루이 14세-재현-무용
낭만발레~ 고전발레	문학적 허구의 인물 지시	「라 실피드」, 「카츄차」 외 초현실적 인물-재현-무용 또는 이국적 인물-재현-무용
현대무용	작품이 재현하는 속성(정신, 감정, 사상) 예시	「밤의 여행」 외 이오카스테의 비극-예시-무용
포스트모던댄스 이후	무용의 본질을 예시	「트리오 A」 외 무용매체의 본질-표현-무용

## 2. 춤추는 신체 기호의 해석

굿맨이 예술 기호의 체계와 분류를 통한 미학적 이해에 주력했다면, 들뢰즈는 세계 내의 모든 대상과 신체들을 기호로써 바라보고, 그 중 예술의 기호가 지니는 고유한 세계와 그 본질적인 의미에 주목한다. 들뢰즈의 기호는 어떤 사물과의 우연한 마주침에서 우리에게 새로운 사유를 강제하는 것이다. 여기에서 기호의 핵심은 ‘우연한 마주침’과 ‘강제성’에 있다. 들뢰즈가 비판하는 것은 진리와 학문적 지식이 아니라 그것들의 고정불변함, 항구적인 본질에 있는데, 인식 주체가 사고의 고정된 틀을 벗어나기 위해서는 의도하지 않는 우연성과 주체 외부로부터 사유를 불러일으키는 강제성이 요구된다. 특히 예술은 들뢰즈에게 굳건한 형이상학의 체계를 변화시킬 수 있는 영역으로 주목된다. 예술은 작품과의 마주침의 순간, 우리의 의지에 상관없이 기존의 관념과 상식을 변화시키는 경험을 주기 때문이다.

그렇다면, 무용작품에서 춤추는 신체 기호는 어떻게 들뢰즈의 기호로써 설명되고 이해될 수 있을까. 들뢰즈는 『잃어버린 시간을 찾아서』의 주인공 마르셀을 쫓아가며 그에게 잃어버린 시간을 찾아주는 기호들을 주목하고, 이를 각각 사교계의 기호, 사랑의 기호, 감각의 기호, 예술의 기호를 유형화 하면서 프루스트의 문학에 대한 창조적 읽기를 시도한다. 이에 따라 우리는 먼저, 들뢰즈가 문학에서 시도한 작품 안에서 기호 읽기를 문학적 텍스트를 가진 궁정발레와 낭만발레에 적용해볼 수 있겠다. 그리고 그가 강조했던 감각의 기호와 예술의 기호가 무용예술의 춤추는 신체에 대한 미학적 논의에 어떠한 의미를 갖는지 생각해본다.

첫 번째, 사교계의 기호는 마르셀이 참석하는 파티의 사교적 공간에서 논의되는데, 우리는 이와 유사한 경우를 궁정발레에서 발견할 수 있다. 사교모임에서 신체의 기호들은 계급 뿐 아니라 정치적 의미들을 가진다. 여기에서 중요한 것은 어떤 이들이 왜 파티에 초대되고, 또 어떤 이들은 더 이상 초대되지 않는지를 이해하는 것이다. 즉, 각각의 사교계가 어떤 기호들에 복종하고 이들을 움직이는 권력을 누가 가지고 있는가를 이해해야 한다.<sup>34)</sup> 궁정발레의 중요한 의미는 역시 감상보다 참여에 있었는데, 발레를 관람하거나 작품에 참여하는 것은 귀족들의 삶에 실질적인 영향을 미칠 수 있었다.<sup>35)</sup> 따라서 궁정발레

34) 질 들뢰즈(1964), pp.24-25. 사교계의 기호들 참고.

35) 궁정발레 시기에 일반적으로 춤은 개인을 사회화 시키고 집단과 조화를 이루게 하는 수단으로 간주되었고, 궁정발레의 마무리인 ‘그랑 발레(grand ballet)’와 이어지는 무도회는 관람객과 공연자들이 함께 춤추며 공연에서 표현된 이념들과 하나가 되도록 하는 상징적인 구실을 하였다.(Susan Au(1988), p.13.)

에 참여한 이들에게 춤추는 신체 기호는 중요한 의미가 된다. 예컨대, 이탈리아에서 프랑스로 화려한 궁정발레의 양식을 전파했던 카트린느 드 메디치(C. de Medici)는 앙리 2세와 정략결혼 후, 9년이 지나도록 후손이 없자 화려한 궁정발레 연희에서 돌고래를 장식한 춤 장면으로 ‘나에게 후손을 달라’는 메시지를 전했다,<sup>36)</sup> 「밤의 발레」에서 루이 14세는 태양왕의 역할을 춤추면서 하늘 아래 모든 것들을 본인의 아래 두겠다는 강력한 전제 군주주의 정치의 의지를 드러낸다. 연희에서 신체들은 화려한 옷차림과 몸짓들로 의례적인 완벽함을 만들어내는데, 이것은 사교계 말고는 찾아볼 수 없는 형식주의를 갖는다.<sup>37)</sup> 여기에서 중요한 것은 의례적인 몸짓들의 의미를 해석하는 것으로, 춤추는 신체 기호는 궁정발레 참석자들로 하여금 그 해석과 반응에 민감하기를 요구한다. 궁정발레의 춤추는 신체는 사교계의 기호로서 작품의 문학적 상징들을 정치적 현실과 중첩시키고, 참여자들 간의 권력 관계를 읽어내는 한편 귀족사회의 결속력을 유지시키는 의미를 가지는 것이다.

두 번째, 사랑의 기호는 대부분 남녀의 사랑을 주제로 하고 있는 발레 작품들에서 찾아볼 수 있다. 들뢰즈는 사랑에 빠진다는 것은 어떤 사람을 그 사람이 지니고 있거나 방출하는 기호들을 통해서 개별화시키는 것이라고 말한다.<sup>38)</sup> 우리는 사랑에 빠짐으로써 상대방의 신체, 몸짓, 표정, 옷 등 모든 것에 민감해지는데, 이 때 사랑의 기호는 필연적으로 서로에게 해석을 요구한다. 프루스트의 소설 속 연인들의 사랑이 들뢰즈에게 사랑의 기호를 발견하게 했다면, 발레에서 춤추는 신체 기호들은 서로에게 기호의 해석을 강제하는 문학적 순간들을 무대 위에 재현한다. 낭만발레 「라 실피드」의 실피드와 제임스, 「지젤」의 지젤과 알브레히트, 「백조의 호수」의 지그프리드와 오데트는 첫 만남부터 그들의 사랑이 갈등에 이르는 순간에도 끊임없이 서로의 기호에 민감하게 반응하고 해석하는 과정들을 보여준다.

그러나 사랑의 기호는 모순을 가지고 있는데, 사랑하는 이들의 신체는 서로에게 필연적으로 해석하기를 요구하지만, 애인의 내면에 있는 미지의 세계들에 도달하지 않고서는 결코 그 기호들을 해석해낼 수 없다. 실피드를 소유하기 위해서 마법의 스카프를 드리우는 제임스, 지젤에게 자신의 신분을 감추는 알브레히트, 오딜에게 속아서 거짓 맹세를 하게 되는 지그프리드는 모두 연인을 사랑하지만, 그녀들이 알 수 없었던 내면의 세계를 작품의 극적인 순간에 드러낸다. 들뢰즈는 이처럼 연인의 기호는 늘 상대방을 배제하는 세계이며, 이 고통스러운 기호 해독이 끝났을 때, 그들은 연인의 가장 근원적 실재를 맞닥뜨리게 된다고 말한다. 이와 같은 사랑의 기호를 통해서 발레 작품을 마주치는 것은 춤추는 신체 기호의 움직임과 감정표현에 함께 공명하며 그것이 드러내는 갈망과 모순의 감각들을 해석하는 경험이 된다.

세 번째, 감각의 기호는 인상 혹은 감각적 성질을 가진 기호이다. 이를 근거로 우리는 춤추는 신체의 기호의 ‘물질성’에 대해 논의해볼 수 있다. 프루스트의 소설에서 마들렌 과자는 감각의 기호의 대표적인 예로, 주인공 마르셀은 마들렌 과자를 통해서 어린 시절 마들렌 과자를 먹던 풍경과 인물들에 대한 비자발적 기억을 떠올린다. 실제로 우리는 고교시절 듣던 대중가요를 우연히 라디오에서 들었을 때, 또는 어린 시절 엄마에게서 나던 향수의 냄새를 버스 안에서 느꼈을 때, 우리의 의지와 상관없이 그 때 그 시절을 떠올릴 수 있다. 그리고 이러한 기억은 의지를 가지고 되살리려 노력하는 기억보다 훨씬 더 생생하고 강도 높게 잃어버린 시간과 세계를 되찾는다. 들뢰즈는 이처럼 감각적 성질과 인상이 특별한 기쁨을 직

36) 김말복(2003), p.82.

37) 질 들뢰즈(1964), p.26.

38) 앞의 책, p.27.

접적으로 전달해주는 정직한 기호, 충만하고 긍정적이며 즐거운 기호라고 말한다.<sup>39)</sup> 그러나 감각의 기호는 물질적인 대상으로부터 시작된다는 점에서 완전하게 관념적인 본질적 세계를 펼치지 못하는 한계를 가진다.

춤추는 신체 기호 또한 심신이원론적인 위계에서 신체가 지니는 질료적 한계로 인해 그 올바른 의미를 인정받지 못했다.<sup>40)</sup> 그렇다면, 춤추는 신체 기호는 어떻게 신체의 물질성을 벗어던질 수 있는가? 들뢰즈가 제시하는 답은 그가 기호들의 궁극적인 세계라고 일컫는 예술의 기호에 있다. 프루스트의 소설 말미에 마르셀은 예술의 세계에서 물질성을 벗은 기호들을 발견한다. 우리가 예술작품에서 기호와 마주치는 순간, 즉 문학 작품에서 감동을 얻거나, 회화에서 강렬한 인상을 받았거나, 음악에서 전율을 느꼈을 때, 문학의 텍스트와 회화의 색채, 음악의 선율은 어떠한 물질성에도 근거하지 않고, 우리가 평소에 느끼지 못했던 새로운 징후를 포착하게 한다. 실체가 아닌 프루스트의 소설 속에서 애인의 표정에 드러난 거짓의 기호가 의심을 일으키고, 마들렌의 맛이 어린 시절의 기억을 환기시키는 새로운 사유의 촉발은 문학 작품의 예술적 기호들에서 시작된다. 이것은 실제 애인, 우리가 직접 먹고 느끼는 마들렌처럼 물질적인 기호가 아니라 관념적인 본질로부터 드러난다.

무용작품이 공연되는 무대에서 춤추는 신체 기호는 무용수 신체의 물질성으로부터 벗어난다. 작품이 공연되는 동안 무용수의 신체는 시각, 청각, 후각, 촉각에 이르는 다양한 감각의 기호들을 방출하고, 관객들로 하여금 그 의미를 해석하는 새로운 사유의 시작을 강제한다. 이 때 무용수의 신체는 관객들의 신체와 공명(共鳴)하면서 그것이 가진 물질성을 벗어나 작품에 내재하는 본질적인 의미들을 표현하게 된다. 들뢰즈는 이처럼 예술의 기호가 표현하는 감각적인 본질은 특징하고 개별적인 것이며, 하나의 본질은 한 세계의 탄생과 같다고 본다. 이로부터 우리는 예술의 본질적 세계를 철학적 사유나 과학의 지식과 구별하는 한편, 본래적인 차이를 갖는 영역으로서 무용예술의 인식적 가치와 의미를 강조할 수 있게 되는 것이다. 들뢰즈의 기호를 적용한 춤추는 신체 기호의 해석은 다음과 같이 정리해볼 수 있다.

〈표 3〉 춤추는 신체 기호의 해석

기호의 유형	무용에 적용	춤추는 신체 기호의 의미와 해석
사교계의 기호	긍정발레의 화려한 옷차림과 의례적인 몸짓	작품의 문학적 상징들을 정치적 현실과 중첩 참여자들간의 권력관계 읽기 귀족사회의 결속력 유지
사랑의 기호	사랑을 주제로 하는 발레	문학적 사랑의 기호를 시각화 춤추는 신체 기호의 움직임에 민감 연인들 사이의 갈망과 거짓, 모순의 기호 해석
감각의 기호	무용수의 신체 춤추는 신체 기호	무용수 신체의 물질성 탈피
예술의 기호	감각의 본질 반영	춤추는 신체 기호의 감각을 통한 세계의 본질 이해

39) 앞의 책, p.36.

40) 나일화(2008), 스피노자(B. Spinoza)의 심신일원론에 근거한 무용에서의 신체와 표현의 의미, 『무용예술학연구』 24, p.29.

## IV. 결 론

본 연구에서는 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호 논의들을 비교 정리해보고, 이를 무용에 나타나는 춤추는 신체에 적용하여 논의해보았다. 굿맨과 들뢰즈는 전통 사유에 반대하고, 유사성과 모방에 근거하는 예술의 재현개념을 비판하면서, 각자의 방식으로 예술의 인식적 가치를 설명한다.

먼저, 굿맨은 예술의 본질적 의미를 밝히는 전통미학의 주제로부터 벗어나서 예술의 언어적 용도와 개념에 주목한다. 이에 따라 언어와 유사한 예술의 기호들을 분류하고 예술의 언어가 어떻게 세계를 이해하는데 사용되는가를 밝힌다. 지칭의 개념을 중심으로 예술의 재현적 의미를 재정의하는 굿맨의 예술 기호는 지시를 통한 재현과 예시를 통한 표현으로 분류되는데, 본고에서는 이러한 굿맨의 기호에 근거하여 무용양식의 전개에서 나타나는 춤추는 신체의 기호를 분류해보았다.

무용예술의 시작이 되는 궁정발레에서 춤추는 신체 기호는 발레 대본의 인물을 재현함과 동시에 신체 기호의 주체인 귀족의 특권적인 문화를 상징하는 기호가 된다. 이어 낭만발레에서 고전발레까지 발레 작품에 나타나는 춤추는 신체 기호는 발레의 대본이 되는 문학적 허구의 인물을 지시하고, 초현실적 인물 또는 이국적 인물을 무대 위에 재현한다. 20세기 현대무용에서 춤추는 신체 기호는 작품이 재현하는 속성으로서 정신, 감정, 사상 등을 예시적으로 표현한다. 그리고 포스트모던댄스 이후 무용에서 춤추는 신체 기호는 비표현을 향한 실험들을 통해서 무용의 본질적인 요소들을 예시적으로 표현한다.

굿맨의 예술 기호론에 따른 춤추는 신체 기호의 분류는 예술의 순수미적 개념에 근거한 무용에 대한 비판과 거리를 두게 된다. 예컨대, 궁정발레는 그것이 지니는 정치적 함의로 인해 예술성에 대한 의심이 제기 되었고, 낭만발레 또한 발레리나의 신체 이미지에 대한 탐닉과 피상적인 볼거리들로 낭만주의의 이상적인 정신으로부터 멀어졌다는 비판을 받았다. 그러나 굿맨은 예술의 본질과 미적 표현을 기준으로 작품을 평가하지 않는다. 그는 예술을 분류하고 범주화하는데 주된 관심을 기울이고, 언어가 열린 개념을 통해 실용적으로 사용되는 것처럼 예술 또한 어떠한 범주를 가지고 사용되는가에 중점을 둔다. 이에 따라 궁정발레와 낭만발레의 춤추는 신체 기호들은 그 시대와 예술의 향유자들의 목적에 따라 범주화되고 사용되었던 것이라 할 수 있다.

들뢰즈 또한 전통 사유의 절대적 진리 추구, 동일성에 근거한 사유들을 비판하고 이를 벗어나고자 예술의 감각적인 기호에 주목한다. 굿맨과 달리 그의 기호는 삶에서 마주치는 모든 물체와 신체들을 의미하는데, 마주침의 순간 우리에게 사유를 강제할 때만 기호로써 작용한다. 그는 프루스트의 소설에 대한 철학적 읽기를 통해서 주인공 마르셀이 마주치는 기호들을 유형화하고 해석하는데, 본 연구에서는 이러한 기호들을 통해서 춤추는 신체 기호가 우리에게 사유하기를 강제하는 내용들을 생각해보았다.

들뢰즈의 기호들 중 사교계의 기호와 사랑의 기호는 문학적 대본을 가진 궁정발레와 발레에 적용되는데, 궁정발레에서 사교계의 기호는 작품의 문학적 상징들을 당대의 정치 현실과 중첩시키면서 궁정발레 연희자들 간의 권력관계를 해석하게 하면서 귀족 사회의 결속력을 유지한다. 발레에서 사랑의 기호는 문학적 사랑의 기호를 무대 위에 시각화 하면서 춤추는 신체 기호가 방출하는 몸짓과 움직임에 민감하게 함으로써 연인들 사이의 기호를 해석하도록 한다. 예술에 있어서 중요한 의미를 가지는 감각의 기호와 예술의 기호는 춤추는 신체의 기호가 지니는 물질성의 논의에 적용해 보았다. 이는 무용수의 신체가 지니는 질료적인 한계에서 벗어나 춤추는 신체 기호로써 작품에서 감각의 본질을 반영하고 있음을 해명

하는 사유의 근거가 된다.

20세기 후반, 동시대를 배경으로 전개되는 굿맨과 들뢰즈의 예술 기호론은 그들의 예술에 대한 관심과 기존의 사유에 대항하고자 하는 각자의 철학적 목표를 향한 것들이었다. 그러나 무용예술에 있어서 그들의 기호는 작품의 주요한 매체가 되는 신체를 기호로써 바라보고, 이로부터 춤추는 신체의 기호들을 체계적으로 분류하는 외재적 기준과 춤추는 신체가 기호로써 강제할 수 있는 사유의 가능성을 보여준다. 이는 무용이 순수 예술의 차원에서 뿐만 아니라, 무용에서의 감정, 감각, 정서, 느낌 등을 인식적인 차원에서 논의할 수 있는 근거가 되는 것이다.

■ 참고문헌

- 굿맨. 넬슨(1976). 『예술의 언어들: 기호이론을 향하여』. 김혜숙. 김혜련(역). 서울: 이화여자대학교 출판부. 2002.
- 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- \_\_\_\_\_(2011). 『무용예술코드』. 파주: 한길아트.
- 들뢰즈. 질(1964). 『프루스트와 기호들』. 서동욱. 이충민(역). 서울: 민음사. 1997.
- 들뢰즈. 질, 가타리. 펠릭스(1991). 『철학이란 무엇인가』. 이정임. 윤정임(역). 서울: 현대미술사.
- 지메네즈. 막(1999). 『동시대 미학 50문답』. 임연(역). 서울: 서광사. 2003.
- 콜브룩. 클레어(2002). 『들뢰즈 이해하기』. 한정현(역). 서울: 그린비. 2007.
- 하우스켈러. 미하엘(1998). 『예술 앞에 선 철학자: 플라톤에서 단토까지 미학의 입장들』. 김현희(역). 서울: 이론과 실천. 2003.
- 황유경(2015). 『예술기호론. 굿맨과 엘긴의 미학』. 서울: 서울대학교출판문화원.
- Au, Susan(1988). *Ballet and Modern Dance*. New York: Thames & Hudson Ltd.
- 나일화(2010). 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의: 들뢰즈의 ‘신체 논의’를 중심으로. 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문.
- 이수정(2001). 예술에서의 언어적 실천 - 굿맨의 예술기호론에 대한 발전적 고찰. 이화여자대학교 석사학위 청구논문.
- 장윤정(2001). Nelson Goodman 미학의 이해를 통한 무용의 Symbolization에 관한 논의. 대구가톨릭대학교 대학원 전기전자공학 석사학위 논문.
- 나일화(2008). 스피노자(B. Spinoza)의 심신일원론에 근거한 무용에서의 신체와 표현의 의미. 『무용예술학연구』, 24: 29-55.
- \_\_\_\_\_(2013). 무용미학에 있어서 들뢰즈(G. Deleuze)의 신체논의와 예술개념의 의미. 『무용예술학연구』, 43(4): 47-68.
- 정옥희(2004). 긍정사회 사교춤에 나타나는 문명화 과정에 대한 연구. 『무용예술학연구』, 14: 211-247.
- 황유경(2011). 굿맨의 세계제작 옹호. 『인문논총』, 66: 179-208.
- \_\_\_\_\_(2015). 회화기호의 이해. 『미학』, 81(4): 165-200.
- 황인주(2008). 무용표현의 구조체계와 미학적 특성에 관한 연구. 『한국무용기록학회지』, 15: 215-236.
- Fügedi, János(2003). Movement Cognition and Dance Notation. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(3/4): 393-410.

논문투고일 2017. 2. 15.  
심사일 2017. 2. 27.  
심사완료일 2017. 3. 5.

## Representation of Body and Aesthetic Understanding in Dance

- Focusing on the Concept of Goodman's Symbol and Deleuze's Sign -

**Na, Ilhwa**

Former Invited Professor of Dance, Ewha Womans University

This study aims to explore the method of aesthetic understanding about dancing body images and expressions of movement shown in dances based on the concept of Goodman and Deleuze.

Goodman thinks art as a symbolic system such as language and classifies symbols of art centering on the concept of reference. On the other hand, Deleuze redefines the meaning of signs and conducts a creative reading of Proust's novel to reveal, that signs of art express the essence through senses. Applying their discussions to dancing body, this researcher classifies symbols of dance into a system similar to language according to the concepts of denotation and representation, exemplification and expression, and suggest that dancing bodies can be viewed as sings of art expressing senses.

This study is significant in that it reconsiders the cognition of traditional aesthetics and illuminates the value of knowledge implied by the artistic expressions of dance.

Keywords: Goodman(굿맨), Deleuze(들뢰즈), Symbol(기호), Sign(기호), Dancing body(춤추는 신체)