

# 랑시에르(J. Rancière)의 사유를 통해 본 피나 바우쉬(Pina Baush)의 예술세계 ‘미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)’를 중심으로

이서현\* · 김말복\*\*

I. 서론	IV. 결론
II. 랑시에르의 미학과 예술에 대한 사유	참고문헌
III. 피나 바우쉬의 예술세계에 나타나는 ‘미학적 예술 체제’	Abstract

## I. 서론

본 연구는 피나 바우쉬(Pina Baush, 1940~2009)의 예술세계에 대하여 자크 랑시에르(Jacques Rancière, 1940~)의 핵심개념인 ‘미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)’를 통해서 설명하고자 한다. 본 논의는 피나 바우쉬의 특정 작품을 선정하여 연구하지 않고 그녀에 의해 확립된 탄츠테아터(Tanztheater)라는 장르, 안무과정, 무대연출 및 음악구성, 움직임, 그리고 역할체계의 측면에서 살펴볼 것이다. 이는 피나 바우쉬의 예술세계를 살펴봄으로써 경계가 허물어져 무한한 가능성이 발현된 그녀의 무대가 컨버전스(convergence) 한 현시대에 무용예술이 가져야 하는 미적 체제를 보여준다는 데 중점을 두고자 했기 때문이다.

현대 사회는 매체의 발달로 인해 삶의 모습이 빠르게 변화하고 있다. 세계인들은 순식간에 네트워크를 넘나들며 서로 공감하는 것이 가능해졌다. 우리는 모든 것이 탈영토화되고 컨버전스되는 새로운 패러다임 속에 놓여있는 것이다. ‘패러디(parody)와 패스티쉬(pastiche)를 중요한 장치로 사용했었던 포스트모더니즘<sup>1)</sup>의 영향을 받은 동시대성은 서로 차용, 해체, 그리고 융합하는 열린 개념을 추구하는 특성을 담고 있다. 이처럼 포스트모더니즘 이후 예술과 비예술의 경계가 무너지고 동시에 예술의 독자성에는 작가의 일방적 해석을 탈피한 새로운 시각이 더해졌다. 무용에서도 확정성 또는 어느 동작에 어느 의미를 일대일 방식으로 규정하는 것을 거부하는 경향이 나타났다. 즉 동시대에는 ‘예술을 더 이상 사

\* 주저자, 이화여자대학교 무용과 박사과정 수료

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

1) 김말복(2003), 『무용의 이해』(서울: 이화여자대학교 출판부), p.388.

회에서 고립된 순수한 영역으로만 간주하지 않게 된 것이다.’<sup>2)</sup>

따라서 잠재적 관계에서 실행되는 피나 바우쉬의 예술세계에 나타나는 특성들은 컨템포러리 댄스의 많은 안무가들의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 이에 본 연구는 경계가 해체되어 다양한 모습으로 공존하는 동시대의 무용예술에서 드러나는 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’를 발견하는 시각을 제시하는데 의의가 있다. 또한 랑시에르는 최근 예술적 사유에 관련한 단행본들이 번역되어 출간되고 있으며, 타 예술 분야의 학문적 연구에서 많이 다뤄지고 있는 철학자이다. 따라서 장르간의 거리가 사라진 동시대에 랑시에르적 사유를 통한 무용예술의 연구는 다양한 장르간의 상호작용과 예술을 향유하는 대중과의 유연한 소통을 위해 의미가 있다고 보여진다.

피나 바우쉬는 고전 발레의 위계적인 형식들로부터 모든 것을 해방시키고 자신만의 독창적인 탄츠테아터라는 장르를 확립시켰다. 끊임없이 새로운 것을 추구하는 그녀의 실험정신은 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’의 근원이 되는 ‘불일치<sup>3)</sup>와 맥을 같이 한다. 이 체제는 ‘예술을 모든 특유한 일반법칙으로부터, 다시 말하면 주제, 장르, 그리고 예술의 모든 위계질서로부터 벗어나게 하는 것’<sup>4)</sup>이다. 랑시에르는 힘의 논리에 의해 정형화되어 있는 의미와 무의미, 옳고 그름, 말과 소음 등의 경계를 분할시키는 것을 바로 경계의 해체라고 보았다. 본 연구는 이러한 토대 위에서 우리의 지각과 인식 자체를 규정지어버리는 힘의 존재를 암묵적으로 받아들이지 않고 끊임없는 저항을 통하여 새로움을 발견하고자 했던 피나 바우쉬의 예술세계를 살펴보고자 한다.

부퍼탈 발레단의 예술감독 겸 안무가로 활동한 피나 바우쉬는 1973년에 취임하자마자 단체의 이름을 ‘부퍼탈 탄츠테아터’로 개명하였다. 그리고 이 발레단에서 적극적으로 자신의 독창적인 예술세계를 펼쳐나가기 시작하면서 탄츠테아터라는 장르를 정립시켰다. 랑시에르 또한 68혁명을 겪은 이후에 스승 알튀세르(Louis Pierre Althusser, 1918~1990)와 결별하고 파리8대학에서 미학과 철학을 가르치면서 자신만의 독자적인 사유에 집중하기 시작하였다. 피나 바우쉬와 랑시에르는 독일과 프랑스를 주요 무대로 삼으면서 포스트모던 사상의 핵심적 요소라 할 수 있는 차이와 다의성 등의 철학적 특성들을 자신의 예술과 사상에 표출하였다는 유사점을 가진다. 이 둘은 독일 안무가와 프랑스 철학자라는 지리적인 차이를 가지고 있었음에도 동시대의 문화적 흐름 속에서 세계적으로 큰 사건들을 공유하며 삶에 대한 관심의 범위를 넓혀나갔다는 공통점이 있다. 그러므로 피나 바우쉬의 예술세계를 랑시에르의 관점을 토대로 논의하는 것은 무용예술이 소통 불가능한 독불장군이 아니고 동시대의 사회문화적 흐름과 철학적인 사유 안에서 그 시대의 정신을 읽어내는 중요한 역할을 담당한다는 예술의 가치를 논하는 것과 같다.

이제까지 피나 바우쉬의 선행연구<sup>5)</sup>들은 다양한 방법론들을 통하여 이루어져왔다. 그러나 랑시에르

2) 랑시에르는 칸트 이래로 예술은 ‘사회성을 거부’하는 최고의 장소였으나, 20세기 중반 이후 부르디외에 의해 예술이 개인의 취향(아비투스)을 통해 타인과 근원적 분리를 간직한 사회 현실을 은폐하는 기능이 드러났다고 하면서 예술이 가지는 사회적 본성을 강조하였다. (자크 랑시에르(2009), 『문학의 정치』, 유재홍(역)(서울: 인간사랑), p.25.)

3) 개인의 이익 또는 의견을 위한 반목이 아니다. 이것은 지각, 사유, 그리고 행동에 대한 기존의 구조를 ‘용납할 수 없는 것’, 즉 ‘볼 수 없는 것’, ‘들을 수 없는 것’, ‘말할 수 없는 것’과 대면시키면서 감각적 질서의 틈을 생성하는 것이다. 따라서 불일치는 랑시에르가 감성의 분할에 저항하는 정치적 과정인 것이다.

4) 자크 랑시에르(2000), 『감성의 분할』, 오윤성(역)(서울: 도서출판b, 2008), p.30.

5) 김현남(2004), 피나 바우쉬의 안무 특성에 관한 연구, 『무용예술학연구』13, pp.51-71.

김현옥(2010), 피나 바우쉬 작품의 무대장치와 무용움직임의 상호관계에 관한 연구, 『대한무용학회논문집』 63, pp.19-46.

노이정(2000), 피나 바우쉬(Pina Bausch) 춤연극(Tanztheater)의 미학, 『미래예술연구』 2000, pp.1-15.

나일화(2008), 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈 사상의 수용 가능성, 『무용예술학연구』 25, pp.1-31.

의 이론을 적용하여 피나 바우쉬의 예술 세계를 논의한 사례는 없었기 때문에 본 연구는 큰 의의를 가진다. 그리고 피나 바우쉬의 예술세계를 장르, 안무과정, 무대 연출 및 음악구성, 움직임, 역할체계의 측면에서 살펴볼 것이므로 특정한 작품을 선정하는 것보다 작품들을 포괄적으로 살펴보고 연구하는 것이 그녀의 예술세계를 더 폭넓게 이해할 수 있을 것이라고 보았다. 이처럼 피나 바우쉬의 특정 작품을 선정하지 않고 연구자의 판단으로 그녀의 예술세계를 분석하는 것은 연구자의 임의적 판단에 기초한 것이다. 또한 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’를 중심으로 논의함에 있어 주관적 해석을 피할 수 없었다는데 제한점이 있다. 연구방법으로는 랑시에르에 대한 이론적 이해를 위해 그의 저서와 관련논문, 그리고 논평 등을 증점적으로 살펴보고자 한다. 랑시에르의 저서는 『감성의 분할 *partage du sensible*』(2008), 『문학의 정치 *Politique de la littérature*』(2011), 『해방된 관객 *Le Spectateur Emancipe*』(2016)을 중심으로 살펴보고, 특히 본 연구의 이론적 토대인 ‘미학적 예술 체제’는 『감성의 분할』을 통해 보다 구체적으로 이해할 것이다. 또한 피나 바우쉬의 작품에 대한 단행본 및 선행 연구논문, 그리고 영상 자료를 분석하겠다. 특히 『피나 바우쉬, 두려움에 맞선 춤사위』(1998)와 『탄츠테아터』(2006)를 증점적으로 그녀의 작품세계를 고찰하고자 한다.

본 연구는 먼저 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’의 근간을 이루는 예술과 정치에 대한 관점을 깊이 있게 살펴보고, 그만의 특유한 ‘미학적 예술 체제’를 이해하고자 한다. 그리고 ‘미학적 예술 체제’를 적용하여 피나 바우쉬의 예술세계를 설명할 것이다. 이를 통해 테두리를 허물고 변화와 생성의 힘을 보여준 피나 바우쉬의 예술세계가 은유와 은폐, 비약과 상징, 그리고 낯설게 하기 등의 포스트 모더니즘적 요소를 함유하고 있음을 주목해보고자 한다.

## II. 랑시에르의 미학과 예술에 대한 사유

랑시에르<sup>6)</sup>는 미셸 푸코(Foucault, Michel), 질 들뢰즈(Foucault, Michel), 자크 데리다(Jacques Derrida), 알랭 바디우(Alain Badiou) 등과 더불어 소위 프랑수아적인 지적 생산의 시대를 이끌고 있는 철학자이다. 차이, 타자, 외부, 아포리아, 그리고 다수성 등은 각각 고유한 방식으로 이 시대정신을 표현하고 구성하고 있는 개념들이다. 이들은 각각의 개념적 지표를 중심으로 자신만의 고유한 철학적 영

임현식(2015), 루소가 본 피나 바우쉬의 예술세계, 『무용예술학연구』 54(4), pp.51-68.

이동원, 변혁(2013), 피나 바우쉬의 「카페 뮈일러(Café Mülller)」에 구현된 브레히트의 생소화 효과 기법, 『대한무용학회논문집』 71(6), pp.148-164.

이지선(2014), 피나 바우쉬의 작품 「콘타트호프」를 통해 살펴본 커뮤니티 댄스의 사회적 기능에 관한 고찰, 『무용예술학연구』 49(4), pp.59-72.

정의숙(2011), 영화 속에서 춤이 갖는 몸 담론, 『무용예술학연구』 32, pp.127-147.

6) 1940년 알제리에서 태어났고, 같은 해에 아버지를 잃고 편모슬하에서 자랐다. 두 살이 되던 해에 알제리를 떠나 프랑스로 이주해 마르세유에서 잠시 머물다가 1945년 이후로는 파리에서 성장하였다. 20살이 되기 전까지는 사르트르와 릴케에 관심을 가졌고 그의 문화적 지평은 아방가르드적인 흐름들이었다. 그리고 1960년 파리고등사범학교에 입학하면서 자신의 지적 여정에서 중요한 역할을 하게 된 스승 알튀세르를 만났다. 그러나 68혁명의 경험과 다른 한 편으로는 새로 신설된 파리 8대학 철학과의 교육 프로그램을 둘러싼 이론주의적 편향의 다른 알튀세르주의자들과의 갈등으로 인해 스승과 결별하였다. 그 이후 정치철학적 작업에 몰두했던 랑시에르는 2000년대에 접어들면서 주로 미학에 관련된 저술들을 발표하고 있다. 그러나 이러한 과정의 변화는 랑시에르에게서 정치가 감성적 차원을 갖는 한에서 동일하게 감성적 분할에 관여하고 있는 예술적 실천이 정치에 대한 사유의 연장선상에 놓여있다는 점에서 우연이 아님을 알 수 있다. (랑시에르의 미학적 모더니티 2016, 5, 13, 이화여자대학교 조형예술학부 특강 참조.)

토를 형성하고 있다. 그 안에서 랑시에르를 다른 동시대 철학자들과 구별짓고 있는 개념적 지표는 ‘평등’이다. 그의 철학 전체를 구성하고 있는 ‘평등’은 실현해야 할 목표나 이상이 아니다. 또한 전체주의에서 말하는 똑같이 분배된 몫을 말하는 것도 아니다. 그는 이러한 사고의 전환을 통해서 예술과 정치, 그리고 이 둘의 관계에 대한 새롭게 흥미로운 관점을 제시하고 있다. 이에 랑시에르의 사유과정에서 보여지는 오랜 논쟁적 역사를 가지고 있는 예술과 정치의 관계는 유토피아 시대의 종말이라는 이름으로 명명되는 현시대에 새롭게 이해될 필요성을 가진다. 결국 이들의 관계가 그 어느 때보다 중요한 미학적 과제로 등장하고 있음을 보여주는 것이다. 따라서 이 장에서는 랑시에르의 예술과 정치를 살펴봄으로서 그만의 특정한 사유체제인 ‘미학적 예술 체제’를 이해하고자 한다.

## 1. 랑시에르의 예술과 정치

랑시에르는 궁극적 원리를 믿지 않고 모든 사유는 열려있다고 본다. 전통적인 철학적 실천과정에서 언어는 공동체적 삶을 구조화하는 특정한 질서로 설명되어 왔다. 결론적으로 이 질서는 분할의 논리를 표현하고 있는 것이다. 몫을 가진 자와 갖지 못한 자, 재현 가능한 것과 불가능한 것 등의 분할은 정치질서의 구성원리이며, 그런 측면에서 분할은 그 자체로 정치적인 것이다. 이것은 의미와 무의미, 말과 소음 등의 구분에 대해 경계를 다시 분할해야 한다는 그의 ‘미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)’와 맞닿아 있다. 분할의 논리를 담고 있는 ‘서로 다른 두 언어의 논쟁적 상황을 불화(不和)<sup>7)</sup>’라고 하는데, 존재하는 질서를 흐트러뜨릴 수 있는 가능성들이 바로 불화의 무대 안에서 실행된다. 비가시적인 것을 가시화함으로써 불화의 상황이 만들어지고, 그 안에서 무한한 가능성들을 실험해보는 작업이 이루어진다. 바로 이것이 랑시에르가 말한 정치적인 것이다.

이러한 관점에서 예술을 바라보면, 예술이 정치적 슬로건을 내걸고 현실참여를 해야 한다는 것은 아니다. 다만 우리의 시각과 인식 자체를 규정지어버리는 힘의 존재를 암묵적으로 받아들이지 말고 끊임 없이 새로움을 향해 진보해 나아가려는 시각을 가져야 한다는 것이다. 그러므로 랑시에르가 추구하는 예술이 발현된 무용무대는 사람들이 그 속에서 사회문화적 가치를 구현하게 하며 동시에 개인의 정체성을 확인하도록 하는 역할을 한다.

앞서 언급했듯이 랑시에르의 예술과 정치에서 ‘평등’은 그의 철학적 이념의 시작점에 있다. 이 같은 사고의 전환을 토대로 본 연구자는 랑시에르의 사유를 그의 철학 전반을 구성하고 있는 ‘평등’에 대한 관점과 함께 지속적으로 언급되는 ‘공동체’, ‘해방’, 그리고 ‘주체’라는 개념을 토대로 이해하고자 한다.

먼저 랑시에르에게 평등은 권리의 수적 분할을 의미하지 않는다. 평등의 본질은 이익에 대한 공평한 통합에서 찾는 것이 아니라 감성이 가지는 본연의 질서를 원상태로 만드는 주체화된 행위들 가운데에서 발견할 수 있다. 그리고 그가 강조하는 공동체는 전체주의에서 하나의 목적을 위해 움직이는 집단을 가리키는 것이 아니다. 오히려 이것은 지속적인 검증의 과정 가운데 있는 존재이자, 불평등의 논리가 사회적 유대에 필수적임을 보여주고 있다. 즉 랑시에르가 말하는 공동체는 해방의 움직임 속에서 평등을 만들어어나가는 불확실한 공동체인 것이다. 그러므로 여기에서 평등은 사회 속에서 사람들이 소통하기 위해

7) 서동욱, 강우성, 김동규, 김상현, 김재희, 맹정현, 박기순, 신인섭, 윤성우, 지영래, 하피터, 허경(2014), 『미술은 철학의 눈이다』(서울 : 문학과 지성사), p.443.

기본적으로 알아야 하는 문화습득을 가능하게 하는 평등이 아니다. 그것은 우리가 무의미하다고 여겼던 것들의 틈을 재발견하고, 습득해야 한다고 결정지어진 요소들을 거부하며 모든 것을 열린 시선으로 바라볼 수 있는 평등을 말한다. 따라서 평등이 이루어지는 공간에서는 기존의 공동체나 사회가 강조하는 해야 하는 것을 부정하며 갈등을 만들어내고, 끊임없이 비워내며 고정되지 않은 새로운 것들을 생성해 내는 공동체를 만들어나가고자 한다.

또한 평등은 공동체성의 발현과 동시에 주체성을 되살려내는 역할도 담당한다. 이것은 권위적 범주들로부터 스스로를 밖으로 이끌어내는 과정이다. 랑시에르의 사유에서 주체는 기존 체제 속에서 어떠한 역할도 차지하고 있지 않은 자들에 대한 투쟁이라는 공통장소를 생성한다. 즉 평등은 들리지 않는 언명양식들을 필요로 하고 주어진 경험의 영역에서 지각할 수 없는 채 남아 있는 주체들에 대한 불가능한 식별에 바탕을 두고 있는 것이다. 랑시에르는 이미 고정되고 규정된 분할의 체제를 거부하면서 예술의 독자성, 정치의 독자성 같은 경계를 없애고자 하였다. 그리고 이러한 과정 안에서 어떤 형식이나 규범에도 얽매이지 않은 ‘분열되고 탈중심화된 주체성’<sup>8)</sup>이 나타나게 된다. 그러므로 그의 관점에서 공동체를 반영하는 예술의 정치성은 “불만과 불안, 적대감을 통한 타인과의 끝없는 긴장 속에서 독립적으로 생각하는 관람의 주체를 통해”<sup>9)</sup> 이루어지는 것이다. 이에 주체는 현실 속에서 맺는 관계를 통해 끊임없이 새롭게 정의된다. 이 관계 맺기에서는 불완전한 존재들 사이에 완벽한 합일이나 충돌이 불가능해짐을 알 수 있다. 랑시에르는 서로 다른 이질적 요소 사이의 적대감과 긴장에 의해 발현되는 주체성을 중요하게 여겼던 것이다. 긴장감 없는 공간에서는 공동체의 다양한 사람들이 각자의 차이를 인정하며 부여된 자리를 아무런 의심 없이 받아들인다. 그렇기 때문에 랑시에르는 우리가 계속해서 불안과 긴장을 만들어내야 한다고 주장하며, 나아가 ‘감성’<sup>10)</sup>이 재현의 완전함이나 사회적 유용성을 의미하지 않는다고 역설하는 것이다.

## 2. ‘미학적 예술 체제’에 관한 이해

랑시에르는 예술에 대하여 서구전통에서 세 가지 주요한 식별 체제를 구별하는 것이 실제로 가능하다고 보면서 이를 ‘윤리적 이미지 체제(Règime étique des Images)’, ‘재현적 예술 체제(Règime Représentatif des Arts)’, 그리고 ‘미학적 예술 체제(Règime Esthétique des Arts)’로 설명하였다.

먼저 ‘윤리적 이미지 체제’에서 예술은 그 자체로서 식별되는 것이 아니라 이미지에 대한 물음 아래에서 구별된다. 여기에서 물음은 이미지를 생산하는 데에 필요한 신성, 권리, 그리고 지위에 대한 것들이다. 그리고 이 체제는 특정한 사물을 이해하고 표현하는 방식이 그 자체로서 정당하다고 본 랑시에르의 예술적 사유와 비교된다. 특히 이 체제는 회화, 시, 그리고 연극의 시뮬라크르(Simulacres)에 부정적이었던 플라톤(Plato)의 예술에 대한 논점을 통해서 이해가 가능하다. 플라톤은 예술이 존재하지 않는다고 보았고, 오로지 실재를 재현할 때의 진실함에만 관심을 가졌다. 명확한 목적과 기능을 가진 사물의

8) Claire Bishop(2004), Antagonism and Relational Aesthetics, *OCTOBER* 110, pp.63-70.

9) *Ibid.*, p.67.

10) 랑시에르가 말한 ‘감성’의 의미는 들뢰즈의 ‘감각’과 연결점을 가진다. 『감각의 논리』에서 들뢰즈는 ‘감각’은 스토리를 필요로 하지 않고 직접적으로 전달되는 것이라고 한다. 이러한 ‘감각’의 발현은 낯선 광경 혹은 시각의 불확실성 앞에서 자신에게 익숙하던 것과 단절되며 무궁무진한 새로움을 계속적으로 생성한다. 따라서 이 ‘감각’은 한순간도 고정되어 있지 않고 생성되는 과정에 존재하는 잠재적인 가능성을 담고 있는 것이다.

모방을 근거로 하면서 진리성의 예술을 중시하고, 단순히 외관을 모방하며 실제에서 두 단계나 떨어진 예술은 부정적으로 바라본 것이다. 이러한 모방의 구별은 예술이 도덕적 유용성을 가지는지에 따른 것이다. 이는 예술이 사람들의 인격도야와 이상 국가를 형성하는 수단이 되어야 한다는 것을 의미한다. 따라서 ‘윤리적 이미지 체제’에서는 ‘이미지가 어떤 방식으로 개인과 공동체의 존재방식, 그리고 에토스(Ethos)에 관계되는지를 아는 것<sup>11)</sup>이 중요하다. 그리고 이 체제는 공동체를 교육하는 것이 최종 목적인 실재를 본떠서 만든 예술로부터 비실재성을 본질적인 특징으로 가지는 예술을 분리시키는 동시에 부정하고 있는 것이다.

그리고 ‘윤리적 이미지 체제’로부터 ‘재현적 예술 체제’가 분리된다. 아리스토텔레스(Aristoteles)에 의해 체계화된 ‘재현적 예술 체제’에서 재현은 ‘로고스의 고유한 작업인 분할의 논리에 토대를 두고 있으며, 예술은 규범에 의해서 규정<sup>12)</sup>된다. 여기에서 예술은 먼저 재현 가능한 것과 불가능한 것의 분할에 기초해 있다. 그리고 이 분할을 통한 재현 대상의 차이에 따라서 장르가 구별되며 각각의 장르에 고유한 재현의 규범이 존재한다. 바로 아리스토텔레스의 『시학』이 비극의 재현 규범을 기술한 것이다. 따라서 이 체제에서 예술은 특정한 의도를 가지고 특정한 재현의 규범에 따라 만들어진다. 즉 ‘재현적 예술 체제’에서 재현할 수 있는 것은 사회적 이성에 의해 중요성을 부여받은 요소들이며, 감상자들에게 원인과 결과 사이의 연속성이 설정되어 있는 것이다. 그러므로 이 체제에서는 사회로부터 승인된 가시성의 체계를 살펴볼 수 있다.

‘미학적 예술 체제’는 ‘재현적 예술 체제’에 비교된다. 여기에서는 ‘예술을 단독적인 것과 동일시하고 모든 특유한 일반법칙으로부터, 즉 주제, 장르 그리고 예술의 모든 위계에서 벗어나게 한다.’<sup>13)</sup> 그리고 규칙들의 사회적 질서를 규정짓던 모방의 벽을 깨고 예술이 무엇이었는지, 예술이 무엇이었는지에 대한 이념의 바탕 위에서 삶의 새로운 모습들을 찾아나가고자 한다. 이에 ‘재현적 예술 체제’가 장르와 주제의 무엇이 귀하고 아닌지를 판단하는 표현 형태들과 상황들을 규정했다면, ‘미학적 예술 체제’는 장르의 격을 규정짓던 어떤 체계에 대한 파괴라고 볼 수 있다. 그러므로 이 체제는 ‘감성의 분할<sup>14)</sup>을 폐지하면서 모든 가능성을 불명확하게 하여 감성의 지도를 재형성하는 것이다.

랑시에르는 로댕(Auguste Rodin, 1840~1917)을 ‘미학적 예술 체제’의 예로 든다. 로댕은 유기적 전체로부터 자신의 예술세계를 시작하지 않으면서, 특히 조각을 표면이라 본다. 또한 작품에서 신체를 하나의 유기적 통일체로 보는 전통적인 관념을 뒤집는다. 그의 작품에서 신체는 유동적 표면들, 빛과의 만남을 통해 형성되는 무수히 많은 표면들이 탐험하는 전체이자 열려있는 전체이다. 로댕의 이러한 예술 세계는 개체로부터 출발하면서 그것이 주어진 전체에 의해 규정되지 않는 미완성의 것이라 보는 ‘미학적 예술 체제’와 일치한다. ‘부재하는 중심<sup>15)</sup>을 진리라고 보는 랑시에르가 로댕의 작품을 통해 자신의 ‘미학적 예술 체제’를 설명하는 이유도 결국 그의 작품에서 핵심이 이야기가 아니기 때문이다. 따라서 로댕의 작품에서는 이야기를 표현하는 ‘문체<sup>16)</sup>가 중요하다. 이를 통해 로댕이 부분들을 전체에 기초하거

11) 자크 랑시에르(2000), p.27.

12) 서동욱 외 11인(2014), p.452.

13) 자크 랑시에르(2000), p.27.

14) 어떤 공통적인 것의 존재 그리고 그 안에 각각의 몫들과 자리들을 규정하는 경계설정들을 동시에 보여주는 감각적 확실성의 체계이다.

15) 모든 언어와 사유는 이 부재하는 중심에 대한 탐험, 그것을 향한 하나의 궤도 그리기로 이해된다. 이 탐험에서 어떤 언어도 특권적이고 절대적인 권리를 갖지 않는다. 모든 언어와 사유는 동등한 권리를 갖는다.

나 신체의 유기적 구조로부터 전제된 현상을 본질로서 파악하지 않는 것을 발견할 수 있다. 그는 신체를 자율성과 독립성 속에서 파악하고 있는 것이다. 그러므로 로댕이 표면이라는 새로운 문체를 통해 구성하고 있는 것은 랑시에르가 인상주의적이라고 했던 재현의 세계를 반재현의 요소들로 재구성하는 시학으로 살펴볼 수 있다. 이에 로댕의 작품을 통해 드러나는 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’에서 모든 분할은 사라지고 모든 것은 재현이 가능해진다. 즉 특정한 사물을 이해하고 표현하는 방식이 그 자체로 정당하게 인정되는 것이다.

### III. 피나 바우쉬의 예술세계에 나타나는 ‘미학적 예술 체제’

이 장에서는 피나 바우쉬의 예술세계를 ‘미학적 예술 체제’를 토대로 분석할 것이다. 기존의 구성된 틀을 깨트리며 새로운 경계 만들기를 추구했던 랑시에르의 미학은 작품 창작과정부터 무대 위에서 관객과 소통하는 순간까지 서로 긴밀한 관계를 맺고 있는 무용예술을 다방면에서 열린 시각으로 바라보게 해준다. 이에 무한한 생성의 가능성을 보여준 피나 바우쉬의 예술세계를 장르, 안무과정, 무대연출 및 음악구성, 움직임 그리고 역할의 측면에서 살펴보고자 한다.

#### 1. 장르의 혁신성

탄츠테아터(Tanztheater)는 무용과 극장 양식의 혼합으로 형식과 내용의 모든 면에서 완전한 새로움을 따르는 극예술을 의미한다. 탄츠테아터의 기원은 1920년대 유행한 독일 표현주의 무용에 있다. 1927년쯤 독일 표현주의 무용의 특성을 지칭하는 용어로 무용사에 등장한 탄츠테아터는 독일 패전 이후 1980년대에 독일 안무자들인 쿠르트 요스(Kurt Jooss, 1901~1979)의 제자 피나 바우쉬와 라인힐트 호프만, 그리고 마리 비그만(Mary Wigman, 1886~1973)의 제자인 수잔 링케(Susanne Linke, 1944~)의 작품을 다루는 비평문에 다시 나타났다. 이 안무가들이 1970년대부터 활발하게 활동하며 작품에서 공통된 모습으로 보여준 ‘부정’, ‘차별화’, 그리고 ‘파괴’라는 특성은 패전 이후 독일의 독특한 역사적 예술 배경과 문화 감성에서 기인했다. 그러나 탄츠테아터가 독립된 장르로 분명하게 인식된 것은 피나 바우쉬가 탄츠테아터 부퍼탈에 부임하면서부터이다.

피나 바우쉬는 1973년에 부퍼탈 발레단의 예술감독을 맡으면서 자신만의 독자적인 장르로서 탄츠테아터 용어를 정립하였다. 그리고 발레단에 들어가자마자 단체의 이름을 부퍼탈 탄츠테아터로 바꾸었다. 탄츠테아터를 ‘무용(tanz)과 극(theater)을 합성한 ‘Tanz-theater’로 쓰지 않고 ‘Tanztheater’라고 한 것을 통해서 춤과 연극을 동등한 가치를 지닌 것으로 무대 위에 표현<sup>16)</sup>하고자 했던 피나 바우쉬의 의도

16) 이 문체는 플로베르가 사물들을 보는 방식으로 규정한바 있는 것이며, 여기서 사물들을 절대적인 방식으로 본다는 것은 그것들을 어떤 전제된 규범 속에서 보지 않는다는 것을 의미한다. “문아래 틈을 통해 공기가 바닥 타일 위의 먼지를 약간 밀쳐냈다.”는 문장에서 플로베르는 공기는 무가 아니라 존재 자체, 모든 규정적 성질들이나 속성들로부터 벗어나 있는 존재라고 본다. 이것은 먼지의 작은 움직임과 유사한 사건들이 발생하는 터전과 같은 것이자, 생명 그 자체인 것이다.(서동욱 외(2014), pp.462-468.) 즉 플로베르의 소설은 로댕의 조각과 다르지 않다. 새로운 의미 생성을 가능케 하는 무한한 역량에 대한 탐구라는 지점에서 서로 만나고 있는 것이다. 무한한 생성의 가능성을 가진 피나 바우쉬의 예술세계도 이들과 같은 지점에 존재하고 있다고 보여진다.

17) 니얼화(2010). 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문

를 살펴볼 수 있다. 그녀는 전통적인 무용에서 추구하였던 완벽한 신체와 테크닉에서 벗어나 새로운 언어로 나아가고자 했던 것이다. 또한 누구든지 ‘부퍼탈 탄츠테아터의 작업을 특징적이고 고정적으로 한계 지으려고 한다면, 먼저 파편 연극의 한계부터 규정’<sup>18)</sup>해야 할 것이다.

이러한 작품의 특성은 기존과는 전혀 다른 방식을 보여준다. 안무과정을 포함한 무대연출과 음악, 움직임, 그리고 역할 등의 작품구조는 이제까지와는 다른 차원의 우연성을 통해 주관적이면서도 의도적인 모습을 나타낸다. 또한 표현의 완결성과 긴장감을 동시에 느끼게 한다. 그녀의 작품은 멈추지 않는 변화 가능성을 바탕으로 늘 새롭게 발전해나가고, 동시에 무용의 표현요소들이 극적인 장면을 위해 끊임없이 도전된다. 이는 관객을 대하는 피나 바우쉬의 유희방식에도 적용된다. 그녀의 탄츠테아터는 더 이상 기존의 무용이 가진 장르적 특성에 얽매이지 않고 다른 분야와의 관계맺음을 통해 무용예술의 독창성을 달성한 것이다. 이는 예술이 사회적 유용성이나 예술적 적합성을 만족시키는 것이 아니라, 예술과 현실을 대하는 관습적인 사고의 틀에 틈을 내면서 정치적 예술을 실현해야한다는 랑시에르의 사유와 맞닿아 있는 점이다.

## 2. 안무과정의 공동체성

피나 바우쉬 작품에서 ‘인간 실존의 핵심적인 질문들’<sup>19)</sup>은 필수불가결한 요소다. 그녀는 “어떻게 인간이 움직이는가보다는 무엇이 인간을 움직이게 하는가에 더 흥미를 느낀다.”<sup>20)</sup> 이러한 관점을 가진 그녀는 안무 방법으로 ‘공동 안무’를 사용한다. 이는 무용수들을 향해 질문하는 것으로 시작하고, 안무가와 무용수의 질문과 대답 과정에서 기록과 수집을 하면서 안무를 완성해나가는 것이다. 다시 말하면, 피나 바우쉬 작품의 무용수들은 기존의 사회가 규정하는 것을 거부하고 끊임없이 새로움이 생성되는 평등이 이루어지는 장소에 놓여있는 공동체인 것이다. 즉 피나 바우쉬가 안무과정에서 이 공동체들에게 묻는 수백 가지의 질문들은 안무자가 원하는 어떤 분명한 것을 향하고 있지 않다. 질문들의 목적은 명확한 답을 도출하려는 것이 아니라, 무용수들의 잠재된 기억과 표현능력들을 이끌어내기 위한 방법일 뿐인 것이다.

“나는 확신한다, 모든 것이 작품 「푸른 수염 *Blaubart*」(1977)을 시작하기 위한 시도였음을. 그러나 「푸른 수염」은 의도했던 대로 그때그때 여러 형태의 작업방식을 통해 다양하게 적용되고 있었다. 그녀의 사고 속에서는 분명하게 말하고자 하는 주제들을 토대로 수많은 시퀀스들이 만들어졌다. 이따금씩 그녀는 우리 무용수들이 제시하는 즉흥성을 포함시키기도 했다. 다만 그녀는 문제만을 던져줄 뿐 우리 스스로 즉흥적으로 대답해야 했다. 처음에 우리 무용수들은 그녀의 작업방식을 제대로 이해하지 못했다. 몇 명은 투덜대기도 하고, 몇몇은 반대하기도 했다. 많은 사람들이 그녀에게 물었다. 왜 마냥 앉아 이야기만 하면서, 시간 낭비를 하고 있는지?”(도미니크 메르시: 부퍼탈 탄츠테아터의 남성 무용수)<sup>21)</sup>

문, p.83.

18) 수잔네 솔리너(2006), 『탄츠테아터』, 박균(역)(경기: 범우사), p.129.

19) 그것들은 사랑과 두려움, 그리움과 외로움, 좌절과 공포, 인간에 의한 인간의 착취, 어린 시절과 죽음, 기억과 망각 등이다.(앞의 책, p.22.)

20) 요한 슈미츠(1998), 『피나 바우쉬, 두려움에 맞선 출사위』, 이준서, 임미오(역)(서울: 을유문화사, 2005), p.21.

21) 수잔네 솔리너(2006), p.125.

안무과정에서 피나 바우쉬는 무용수들에게 항상 능동적으로 참여하라고 한다. 이러한 과정을 거치면서 무용수들은 역할에 대한 기존의 틀에서 벗어나 역할로서 규정되기 전의 것을 생각하게 된다. 결국 랑시에르의 모든 사유가 열려있고 이전에 존재하는 질서를 해체시키는 불화의 무대가 피나 바우쉬의 작품에서 실행되는 것을 볼 수 있다. 이 무대는 우리가 사회적으로 구분지었던 의미와 무의미의 경계를 무너뜨리고 무한한 가능성을 실현시킨다. 이에 불화의 무대와 동일시되는 그녀의 작품에서 안무가는 독립적으로 하나의 작품을 완성하는데 초점을 두지 않는다. 그리고 하나의 동작에 하나의 의미를 배치하거나 기존 무용의 정형화된 움직임을 답습하지 않는다. 무용수들은 정해진 줄거리에 따라 배역을 맡거나 인과관계를 갖는 극적 내용을 표현하지 않으며, 무대의 중심과 가장자리를 구분하여 등장하지도 않는다. 또한 연습 중에 무용수들의 경험을 듣고 즉흥적으로 질문을 계속하면서 작품을 만들어어나가는 것은 그들 하나하나의 개성이 작품 곳곳에 스며들어 있다고 볼 수 있다. 무용수들은 스스로조차 기억하지 못했던 삶의 조각들을 안무과정에서 불러일으키게 되고, 그것들은 무대 위에 파편적으로 점유하게 된다. 따라서 그녀의 무대에서 ‘미학적 예술 체제’가 발현되는 것을 살펴볼 수 있다. 랑시에르는 예술 공간에서 사람들이 삶의 가치를 구현하고 동시에 개인의 정체성을 발견해야 한다고 보았다. 이는 피나 바우쉬의 작품에서 단편적이지 않은 다양한 삶의 모습들을 발견하고 공감하는 것이 가능해지는 것과 상응한다.

피나 바우쉬는 기존의 것에서 새로운 변화가능성을 무궁무진하게 제시하면서도 인간의 이야기를 담아 무용수의 내면으로부터 자연스럽게 드러나는 생각을 표현하고자 했던 마음을 변함없이 지켜나갔다. 어떠한 규칙이 존재하지 않고 다각적으로 무용수들의 삶의 모습이 담겨있는 그녀의 작품을 통해서 안무가 뿐 아니라 무용수, 그리고 관객 모두는 랑시에르의 ‘감성의 자율성<sup>22)</sup>’을 경험할 수 있다. 랑시에르는 예술의 경험을 통해 느끼는 감각적 형태를 강조하면서 기존 예술체제의 경계들을 해체시키고자 했다. 이때 예술은 복합적 의미구조를 지닌 ‘텍스트<sup>23)</sup>’로서 바라볼 수 있다. 즉 의미 작용 과정을 거치면서 숨겨지고 은폐되어서 한 번도 발견된 적 없는 것들을 발견하게 하고 읽히게 하는 소통의 매체로서 역할을 예술이 해야 한다는 것이다. 그리고 이 자율적인 감성이 발현되는 공간에서는 규정되지 않은 과정으로서의 공동체성이 드러나며, 의미를 ‘발견’하려는 자발성이 나타난다. 따라서 피나 바우쉬의 열려있는 안무 방법을 거쳐 만들어진 작품은 ‘사이 공간’을 찾을 수 있게 만든다. 여기에서 우리가 무의미하다고 생각했던 것들의 틈을 재발견하고, 모든 것을 열린 시선으로 보게 하는 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’가 나타나고 있을 것을 살펴볼 수 있다. 또한 그녀는 보편성과 단일성을 가지는 경계적 사유에 대한 랑시에르의 비판적 시각을 내재하면서 비교적 사유방식을 통한 인식을 가능하게 만들어준다.

### 3. 무대연출 및 음악구성의 분할성

피나 바우쉬의 작품은 전통적인 방법으로 그 의미를 해석할 수 없다. 탄츠테아터에서 자유롭게 연상

22) 프레시안 인터뷰에서 서동욱은 랑시에르가 순수 예술의 위계질서 안에서 강조되었던 예술의 자율성이라는 과제를 ‘감성의 자율성’이라는 과제로 바꾼다고 말한다. 이는 기존 질서로부터 감성 자체가 해방되어야 한다는 것, 재편되어야 한다는 것이다. (강양구(2015. 11. 4.), 그 때, 벼락 같이 들뢰즈가 우리 곁에 왔다. 『프레시안』, <[http://www.pressian.com/news/article.html?no=130909&ref=nav\\_search](http://www.pressian.com/news/article.html?no=130909&ref=nav_search), 2016. 1. 15.>.)

23) 텍스트는 고정된 의미로 환원될 수 있는 기표들이 모여있는 장소 아니다. 독자들이 유희를 발현할 수 있는 곳은 작품이 아닌 텍스트이다. (롤랑 바르트(1968), 『모더니즘 이후, 미술의 화두』 「작품에서 텍스트로」, 이은주(역)(서울: 눈빛, 2000))

되며 이어지는 장면들의 몽타주는 이야기의 연속성을 결여시키며 인과관계를 찾을 수 없게 만든다. 그녀의 무대는 ‘콜라주 형식’<sup>24)</sup>의 구성을 취하며 어떠한 해석도 허락하지 않는 것이다. 즉 무대에서 벌어지는 일들은 어떠한 단어로도 재구성하는 것이 불가능해진다. 이는 기존의 예술이 가지고 있는 경계를 파괴하고자 했던 ‘미학적 예술 체제’를 그대로 드러내고 있는 것이다. 따라서 ‘미학적 예술 체제’가 이미 주어져 있는 감성의 지도를 탈영토화 하듯이 피나 바우쉬의 무대도 새로운 방법으로 바라보아야 한다.

피나 바우쉬의 무대 작가들은 그녀가 고정성을 거부하고 지속적으로 틀을 깨나가면서 세계를 향한 외침과 삶에 대한 수많은 생각을 표현하는데 많은 힘을 보태주었다. 피나 바우쉬가 2005년 6월, 도시 시리즈의 하나로 무대에 올린 「러프 컷 *Ruf Cut*」(2005)은 전통과 현대가 함께하는 서울의 모습을 그려낸 작품이다. 이 작품을 디자인 한 페터 팍트스(Peter Pabst)는 1980년대부터 20년 가까이 피나 바우쉬가 작품에서 새로운 이야기를 생성해낼 수 있도록 인상적인 무대를 만들었다.

하지만 그녀가 팍트스를 만나게 된 것은 롤프 보르지크(Rolf Borzick)가 1980년 1월 백혈병으로 세상을 떠난 이후의 일이다. 무대 디자이너이자 연인이었던 보르지크와의 공동 작업은 그녀의 경력에서 간과할 수 없이 중요한 부분을 차지하고 있다. 보르지크는 자신이 창조적으로 만들어낸 무대 공간을 「봄의 제전 *Le Sacre du Printemps*」(1975), 「카페 뮐러 *Cafe Muller*」(1978), 「아리아 *Arien*」(1979) 등 초기 피나 바우쉬의 작품에 오로지 재현해내었다. 「봄의 제전」에서는 텅 빈 공간에 있는 층계를 두꺼운 토사로 덮어 씌웠고, 「아리아」에서는 무대 전체를 무릎 깊이까지의 물로 가득 채웠다. 그리고 무대의 한 측면을 완전히 공간으로만 보이게 놔두고, 다른 면에는 영화의 거대한 스크린을 설치해서 무용수와 안무가가 자유롭게 새로운 것을 실현할 수 있는 가능성을 열어주었다. 다시 말하면, 특정한 정체성과 자리에 갇혀있을 필요가 없다는 ‘미학적 예술 체제’가 피나 바우쉬의 무대에서 나타난 것이다. 랑시에르는 아무나 무엇이든 될 수 있는 가능성을 보여주려고 했고, 이러한 무한한 가능성이 피나 바우쉬의 무대에서 실현된 것을 살펴볼 수 있다. 또한 보르지크는 고전발레의 전형적인 환상의 무대와 대립되는 구체적이고 명백한 일상의 공간을 무대공간으로 만들어냈다. 그러므로 그의 무대는, 즉 형상물을 비롯한 텅 빈 공간들까지도 피나 바우쉬의 무대에 이질적인 효과를 나타내면서 실제 공간에 직접 몸을 내던질 수 있다는 유희와 모험을 함께 보여준 것이다. 동시에 사회적으로 코드화된 요소들에 저항하며 모든 사유를 열린 시선으로 바라본 랑시에르의 ‘미학적 예술 체제’를 보여준 것이다.

이러한 작가들과 작업한 피나 바우쉬의 무대는 사람들이 삶 속에서 스쳐 지나갈 수 있는 감성에 그대로 스며들어 있다. 이 공간은 특별히 드라마적인 내용을 전개시키지 않아도 그 자체로 극적이다. 그녀가 안무 과정에서 보여주었던 인간에 대한 관심과 애정이 무대공간에서도 그대로 드러나는 것을 살펴볼 수 있다. ‘공간은 단지 삶에 대해, 살아가고 있는 것에 대해, 몇 가지 질문을 던지고 있는 것’<sup>25)</sup>이다. 그녀의 무대에 드러나는 실존적 감성은 ‘미학적 예술 체제’에서 말하는 예술과 대응한다. 이는 예술이 직접적으로 정치적 실천을 해야 하는 것은 아니지만, 우리의 인식 자체를 구조화하는 힘의 존재를 수긍하지 말고 지속적으로 새로움을 향해 나아가려는 시각을 가져야 한다는 랑시에르의 사유와 맞닿아 있다.

한편 피나 바우쉬는 대부분의 작품에서 음악을 재구성하였다. 그녀의 연출에서 음악구조는 철저하게

24) 콜라주는 사물에 대한 습관적인 시각과 지각을 흔들어놓기 위한 목적으로 1920년대에 시작된 기법이다. 작품에서 모든 소재는 동등하며 위계질서가 철폐된다. 콜라주의 목적은 각각의 요소들이 한데 어우러지는 조화로운 총체에 있는 것이 아니라 카오트한 동시성을 만들어내는데 있다.

25) 수잔네 솔리너(2006), p.123.

파괴되고 부서져버린다. 클래식, 대중음악, 그리고 민요 등 다양한 음악을 콜라주처럼 사용하면서 정장을 입고 하이힐을 신은 무용수들이 말을 하거나 동작을 반복하는 모습을 보여준다. 전통적으로 이어져 왔던 무용과 완전히 반대된 것이다. 이러한 피나 바우쉬의 독창성에 대한 반응은 경악, 당황스러움 그리고 부정에 이르기까지 다양했기에 그녀의 무용은 새로운 시각으로 바라보아야 하였다.

「푸른 수염 Blaubart」(1977)에서 벨라 바르톡의 오페라 「블라우바르트 공작의 성」에 대한 피나 바우쉬의 해석은 음악 드라마적인 작품들의 내용과 형식을 작품에 대입시키는 분명한 기점이 되었다. 오페라의 음악적인 흐름은 「푸른 수염」에서 어느 순간 정지되거나 끊어지고, 방해받거나 반복되기도 하면서 음악적 총체가 깨져버린다. 이에 무용수들은 더 이상 바르톡 본연의 음악적 흐름을 따르지 않는다. 또한 이 작품의 무용수는 이동 테이블 위에 테이프 레코더를 직접 설치하고, 그것을 무대 위에서 바로 조작하는 모습을 보여준다. 그 이후에 ‘무용수는 음악을 끊었다가 뒤로 되감기도 하고, 경과구를 여러 번 반복시키면서 동일한 악장을 억지스럽게 반복’<sup>26)</sup>하기도 한다. 이를 통해 음악과 그 음악적 내용이 무대 위에서 직접적인 관찰의 대상이 되는 동시에 무대와 시공간을 만드는 도구로 사용되고 있는 것을 볼 수 있다. 그러면서 음악의 이야기는 잘게 쪼개지고 흩어지면서 기억 속으로 사라져버리는 것이다. 따라서 「푸른 수염」에서 바르톡의 오페라 줄거리와 음악은 파편적인 조각들로 연결되면서 전통적 이야기 구조가 갖추어야 할 요소들의 경계를 분할한 채 전혀 다른 독창적인 사건으로 무대에 나타나게 된다. 모방의 틀을 깨고 삶의 새로운 모습들을 발견하고자 했던 ‘미학적 예술 체제’가 기존의 흐름을 따르지 않고 전혀 다른 방식으로 드러나는 피나 바우쉬의 음악구성에서도 나타나는 것이다. 다시 말해, 피나 바우쉬 작품에서 음악은 어떤 것도 절대적인 권리를 가지지 않고 모든 가능성을 불명확하게 하면서 그려 나간 랑시에르의 감성의 지도라고 볼 수 있다.

또한 피나 바우쉬의 새로운 작품들이 발전해 나오는 출발점은 「푸른 수염」이지만, 「이리 와, 나랑 춤추자 *Komm, Tanz Mit Mir*」(1977)에 와서는 기교의 절정과 형식적인 규칙을 중시하였던 고전발레의 틀을 벗어나게 된다. 「푸른 수염」은 이전의 무용이 취한 방식과 다른 모습을 보이기는 했어도 음악의 선들만큼은 정확하게 재현해냈다. 그러나 「이리 와, 나랑 춤추자」에서는 안무뿐만 아니라 민요가 음악의 토대를 형성하며 지속적으로 변화와 생성의 모습<sup>27)</sup>을 나타내었다. 그리고 「카페뮐러」에서는 큰 규모로 진지한 예술음악을 활용하지만, 이것 역시도 이미 콜라주 형태를 취하고 있음을 확인할 수 있다.

피나 바우쉬의 무대와 음악 구조에서는 인과관계가 나타나지 않는다. 그녀는 몽타주 기법과 콜라주 형식을 사용하여 기존의 시공간을 재배치하고 새로움과 낯설음만을 느낄 수 있게 한다. 이를 통해 안무가, 무용수, 그리고 관객은 기존의 무용방식에서 규정된 선들을 해체시키고 새로운 방식으로 만들어진 작품에서 각자의 감성을 자율적으로 전개시켜 나가게 된다. 랑시에르에게 예술의 자율적 실천을 통해 구성되는 감성은 그 자체로 정치성을 구성하지 않는다. 그가 예술의 자율성과 예술의 타율성이라는 두 관념의 대립으로부터 예술을 재고찰하였기 때문이다. 그러면서 예술인 것과 예술이 아닌 것 사이의 구별이 불분명해지는 환경에 자신의 생산물들이 귀속하게 될 때 예술이 된다고 주장하였다. 이러한 환경에서 경험되는 이질적인 감성은 삶을 위한 수단이나 순수한 자기 목적성을 실천하는 과정에서 만들어지는 것이 아니다. 이는 새로운 감성적 형식들이 구성되는 공간이다. 바로 이 안에서 ‘미학적 예술 체제’의

26) 앞의 책, p.126.

27) 앞의 책, p.66.

고유한 정치성이 형성되는 것이다. 그러므로 피나 바우쉬의 삶을 담고 있는 감각의 생성 무대는 랑시에르의 감성적 자율성이 확립되는 장소와 동일하게 보여진다.

#### 4. 움직임의 주체성

피나 바우쉬는 무용의 근본적인 것 자체를 부정하지는 않았다. 다만 모든 동작과 스텝이 정말 필요한 것인지, 그리고 그것을 여과 없이 받아들여도 되는지에 대한 끊임없이 의문을 제기하면서 자신의 예술 세계를 펼쳐나갔다. 그녀의 작품에서 즉흥과 경험에 대한 기억은 매우 중요한 요소다. 이에 그녀는 무용수에게 움직임을 주입시키지 않으며 그들이 즉흥적으로 스스로를 발전시키게 하였다. 또한 무용수에게 질문을 하고 그것에 대한 답변으로부터 제스처, 대화 그리고 장면들이 발전되도록 무대를 구성하였다. 이러한 과정에서 피나 바우쉬는 움직임과 기억의 파편들을 발견하고 이것들을 자신만의 방식으로 새롭게 엮어나갔다.

이처럼 피나 바우쉬는 고전발레의 훈련과정을 겪으며 얻게 되는 완성된 테크닉에 반대하며 획일성을 타파하고자 하였다. 근대의 미적인 형식과는 또 다른 영역을 생성해내고자 한 것이다. 그녀는 단순히 새롭고 현대적인 무용 테크닉을 찾는데 안주하지 않았다. 따라서 피나 바우쉬의 모험정신은 탄츠테아터의 초점이 신체에 반작용하는 테크닉이 아니라 사회에 대한 개인의 이해와 세계를 바라보는 관점에 있다는 것을 보여준다.

한편 피나 바우쉬의 작품은 동작의 형태를 통해 곧바로 드러나지 않는다. 여기에서 그녀가 움직임 자체를 통해서 무엇을 말하려하지 않았던 의도를 살펴볼 수 있다. 많은 비평가들은 그녀의 작품을 서사적인 흐름을 따르는 고전발레를 바라보는 시각과는 색다른 방법으로 읽어야 한다고 보았다. 이렇게 해석을 불허했던 피나 바우쉬의 작품에서 무용수들의 신체는 서서히 무엇인가를 표현해낸다. 피나 바우쉬는 ‘신체 자체를 문제 삼으며 인간의 정신적인 상황을 신체에 투영시켜 표현’<sup>28)</sup>하고자 한 것이다. 이는 예술을 통해 능동적으로 세계를 대하는 자세를 가지고 기존의 규정된 삶의 방식에서 잃어버렸던 자신의 주체성을 되찾아야 한다는 ‘미학적 예술 체제’와 유사한 사고를 보여준다. 랑시에르는 예술이 관객들의 감각을 자극해서 열린 사고를 가능하게 만들어야 한다고 생각했다. 경계에 있는 것들을 와해시킴으로써 새로운 생성의 장으로 나아가고자 했던 랑시에르의 사유는 이전에 누군가가 이행했던 답과 텍스트들을 낱낱이 분해하고 해체하며 무한한 가능성을 만드는 피나 바우쉬의 예술세계와 관계를 가지는 것이다.

그녀의 작품 「이리 와, 나랑 춤추자」에서는 고전발레는 물론이고 무용극의 전통적인 이미지에서도 벗어나게 된다. 「이리 와, 나랑 춤추자」는 춤을 청하는 요구인데, 한 시간이 넘는 공연이 진행되는 동안 이 요구는 여러 번 반복된다. 하지만 이 작품에서는 춤을 추는 경우가 많지 않기 때문에 이 말은 반어작용으로 볼 수 있다. 즐거리는 춤 없이도 아주 잘 이어지며 춤과는 무관한 이미지들과 언어를 통해 진행된다. 춤은 단순히 접착제 역할을 할 뿐이다. 그리고 춤은 당혹감을 극복하고 긴장을 풀려고 노력한다. 또한 혼돈에 질서를 부여하는 몫을 받으며 조화의 최소치를 만들어내려고 시도한다. 이 작품이 등장한 시점에서 비평가들이 피나 바우쉬가 아예 춤을 포기했다고 비난하는 것은 새로운 일이 아니었는데도 불구하고 그녀는 이를 끊임없이 부인하였다.

28) 앞의 책, p.168.

“나는 항상 춤을 추려고 절망적으로 애를 쓴다니까요. 언제나 바라는 것은 내가 다시 동작에 대하여 또 다른 관계를 발전하는 것이예요. 나는 전과 같은 방식으로 더 이상 그럴 수가 없어요.”<sup>29)</sup>

피나 바우쉬는 고전발레에서 무용이 가져야하는 기준들을 와해시키면서 전혀 다른 차원의 형태인 무용을 표현하였다. 즉 고전 발레가 근대적인 미를 추구했다면 피나 바우쉬의 움직임들은 이전과는 색다른 의미로 해석되어야 하는 것이다. 이는 전통적으로 규정된 미의 틀을 거부하고 어떤 전제된 규범에 가려져 보이지 않는 것을 드러내야 한다는 ‘미학적 예술 체제’의 가능성의 이념으로 바라볼 수 있다.

“어디에서 춤이 시작되고 아닌지에 대한 질문은 너무나 단순합니다. 어디가 시작이고, 언제 춤을 추지? 그것은 신체적 자각일 뿐 이미 사람들이 만들어낸 인식 속에서 이루어지는 것입니다. 그러니 그것이 구태여 미학적인 방식일 필요는 없습니다. 그것은 전혀 다른 무엇일 수도 있고, 그림에도 여전히 춤으로 남게 될 테니까요”<sup>30)</sup>

또한 「반도네온 *Bandoneon*」(1980)에서는 여자들이 남자들의 어깨 위로 길게 매달리는 장면이 있다. 여자들의 상체는 남자의 등 뒤에 맥없이 매달려 있고, 다리는 발끝 아래에 거꾸로 세워져 있다. 이는 동작이 신체의 모든 부분에 내재해 있는 것을 보여준다. 피나 바우쉬의 작품에서는 신체의 모든 부분이 춤을 춘다. 여기에서 신체는 유기적인 것이 아니다. 손가락, 손, 팔, 발, 다리, 엉덩이, 귀, 그리고 머리의 신체조각들이 그 자체로 춤이 되는 것이다. 따라서 피나 바우쉬의 작품에서 신체는 늘 움직일 수 있기를 갈망하는 분해된 육신의 한 형상으로 남아 있게 된다. 이러한 신체의 형상들은 피나 바우쉬의 예술세계에서 경험할 수 있는 특유한 장면일 것이다. 그리고 동시에 랑시에르의 유기적이지 않은 신체를 떠올리게 만든다.

랑시에르는 유기적인 신체를 가진 인간에 대해서 부정적이었다. 그러면서 그는 ‘미학적 예술 체제’의 예시로 로맹을 든다. 로맹의 작품에서 신체는 유전적인 아버지 없이 순환하는 말들의 덩어리들이기 때문에 여러 목적지로부터 방향을 바꾸는 유목적인 특성을 가지고 있다. 이 신체는 무수히 많은 표면들을 탐구하는 열려있는 전체인 것이다. 즉 랑시에르의 사유에서 바라보는 신체는 해체와 골절의 선들을 가지는 규정되지 않은 미완성의 것이다. 또한 부재하는 중심에 대한 탐험을 가능하게 하는 것이다. 이에 랑시에르의 분할된 신체와 피나 바우쉬의 분해된 신체는 동일한 것이라 볼 수 있다. 그리고 이렇게 분할된 신체의 순환은 언어의 공통적인 것과 점유한 공간들에 대한 감각적 분할의 관계들을 흐트러뜨린다. 이는 ‘미학적 예술 체제’에서 사회적으로 규정된 언어, 영토, 역할의 분할 즉 기준에 배치된 감성의 분할을 다시 문제 삼으며 정치적 주체의 형성에 기여했던 임의적 공동체를 이루어낸다.<sup>31)</sup> 결국 주체성을 발현하는 길은 ‘문학적 해체’<sup>32)</sup>의 길이라고 할 수 있다. 그러므로 랑시에르의 주체성이 발현되는 해체된

29) 요헨 슈미츠(1998), p.67.

30) 수잔네 솔리너(2006), p.164.

31) 자크 랑시에르(2000), pp.54-55.

32) 랑시에르의 문학관은 플로베르적 문학관보다는 삶을 욕망으로 취급하는 들뢰즈적 세계관에 더 가깝다. 들뢰즈에게 글쓰기는 ‘삶’의 이행, 즉 체험의 가능성과 체험한 것을 뛰어 넘어 무엇인가 만들어지고 있는, 항상 미완성적인 ‘생성’의 결과물이다. 생성으로서의 문학은 사물들 사이, 성별들, 장르들, 세계들 사이에서 이들의 구분이 거의 불가능한 근접 지역, 식별과 차별이 불가능한 영역의 탐구를 의미한다. 이 문학의 영역은 예측할 수 없는 것을 탐구하는

신체는 피나 바우쉬의 작품에서도 살펴볼 수 있는 것이다.

## 5. 역할의 해방성

피나 바우쉬의 시작은 삶에서 겪는 일상적인 경험이다. 이는 탄츠테이터가 곧 '경험의 극장'<sup>33)</sup>이라는 것이다. 그녀는 안무과정에서 이러한 경험을 해석하고 무대로 옮겨오면서 이미지로 객관화시킨다. 객관화된 경험은 관객에게 다시 일상경험에 대해 질문한다. 이는 관객의 수동적인 청취를 불허하며 그들을 공연에 적극적으로 이끌어 들이고자 하는 것을 보여준다. 관객 스스로가 안에서 밖으로 자신을 이끌어 내는 그녀의 작품은 단편적인 선으로 실행되지 않고, 다양한 영역과의 횡적인 탐험을 통해 이루어진다. 따라서 피나 바우쉬가 무엇이든 고정된 의미로 확정되는 것을 반대하고 항상 미지의 영역에서 새로운 의미의 가능성을 발굴해내서 관객에게 제시해보이려고 했음을 살펴볼 수 있다. 이는 예술이 삶의 규정된 질서를 깨뜨려 재배치하고 재확인하게 만들어야 한다는 '미학적 예술 체제'와 닮아있다.

한편 피나 바우쉬는 무대에서 연기자는 연기를 하며 무용수는 반드시 춤을 추는 역할로서만 존재하지 않아도 된다고 본다. 보편적인 연극에서는 개인과 집단의 영역이 엄격하게 구분되어 있고, 관객의 역할도 확고하게 정해져있다. 하지만 피나 바우쉬의 탄츠테아터는 단편적으로 무대 위 무용수들의 신체적 표현에만 의미를 두지 않는다. 무용수들은 경력을 포함해 희망하는 직업이나 꿈꾸는 미래, 이름, 주소, 좋아하는 음식, 가족, 별명, 첫사랑 등 개개인이 살아온 이야기에 대한 무의식적인 작은 장면들을 끄집어내고, 이를 모자이크처럼 조립한다. 그리고 그것을 관객들에게 드러내 보이면서 삶에 대해 자문하게 만든다. 피나 바우쉬의 작품에서 관객은 낭만발레에서처럼 몽상적인 환영을 좇는 것이 아니라, 관객으로 하여금 실존을 경험하게 한다. 랑시에르에게도 예술은 불안감을 통한 타인과의 지속적인 관계맺음 속에서 독립적으로 생각하는 관람의 주체를 이루어나는 것이었다. 이처럼 계속해서 긴장감을 생성하며 실존을 경험하는 주체는 피나 바우쉬의 관객들을 통해 확인할 수 있다. 즉 랑시에르에게 예술은 재현의 완전함이나 사회적 효용성이 아니라, 어떠한 형식에도 얽매이지 않는 '탈중심화된 주체성'을 되살려내는 '경험의 극장'인 것이다. 그리고 인간의 깊은 내면을 건드리는 피나 바우쉬의 작품에서 관객은 삶의 불안과 두려운 현실을 직시하게 된다. 따라서 그 공간에 있는 누구든지 피나 바우쉬가 보여주는 현실을 자기 자신의 문제로 마주보는 것이 가능해진다. 이를 통해 공감의 과정을 경험하게 되는 것이다. 결국 피나 바우쉬의 탄츠테아터는 랑시에르의 끊임없이 새롭게 정의되는 주체성이 되살아나는 '자기 탐색'의 시도라고 볼 수 있다.

피나 바우쉬의 작품은 현대인들에게 무용이 단순히 보는 예술이자 소통이 어려운 예술이 아니라, 관객 스스로가 직접 그 안에 온전히 몰입되고 침투하며 감각을 느낄 수 있게 만드는 역할을 하고 있는 것이다. 즉 무대의 무용수들은 관객으로 하여금 '헤테로토피아'<sup>34)</sup>를 경험하게 한다. 이러한 경험은 랑시에르의 '관객 없는 연극'<sup>35)</sup>에서도 가능하다. 이 연극에서 관객은 이미지들에 현혹되는 대신에 뭔가를 배우

영역인 것이다. (자크 랑시에르(2009))

33) 김말복(2011), 『무용예술코드』(서울: 한길아트), p.317.

34) 랑시에르는 지배의 정상 상태가 그 뿌리를 두는 감각적 확실성이 폐지되는 장소에 공동체의 새로운 실재적 몸이 존재한다고 보았다. 볼 수 있는 것, 사유할 수 있는 것, 그리고 가능한 것의 영토를 재지형화하는데 적합한 단어들과 이미지들의 몸타주인 '비현실'이라는 특성은, 즉 예술과 정치의 '허구들'은 유토피아들이기보다는 헤테로토피아들이기 때문이다. (자크 랑시에르(2000), p.56.)

게 되고, 수동적 구경꾼이 되는 대신에 능동적 참여자가 된다. 그러므로 주체적인 감각의 경험을 중시하였던 피나 바우쉬의 무대도 ‘관객 없는 연극’이라 볼 수 있다. 또한 그 공간에서 공감하는 관객들은 ‘살아 있는 신체들’<sup>36)</sup>이다. 이 신체들은 공동체적 감각을 발현시키고 전통적으로 확정되었던 관객의 역할을 서 벗어나게 해준다. 그러면서 피나 바우쉬의 관객들은 삶에서 잊고 지냈던 실존을 목격하고 자율적 주체성을 되살려내게 되는 것이다.

## IV. 결론

이제까지의 논의를 통해 피나 바우쉬의 예술세계가 ‘작품’에서 ‘텍스트’로 옮겨진 오늘날의 시대적 흐름 속에서 자리하고 있음을 살펴볼 수 있었다. 그녀의 작품은 단일한 체계로서 설명이 불가능하고 다양한 소통 방식의 체계 안에서 그 의미를 발견할 수 있다. 이러한 소통이 이루어지는 공간에서 사람들은 공감을 경험하게 되고 스스로의 주체성을 찾아나갈 수 있게 된다. 따라서 본 연구는 예술을 통해 느끼는 우리의 감각적 형태를 강조하면서 기존의 예술체제의 경계들을 해체시키고자 했던 ‘미학적 예술 체제’를 바탕으로 생성의 가능성이 열려있는 피나 바우쉬의 예술세계를 해석해보고자 하였다.

또한 본 연구는 ‘미학적 예술 체제’의 예술에 규정되어 있는 관계를 재분할하고 새로운 관계를 재정립할 수 있는 가능성이 피나 바우쉬의 작품에 어떠한 방식으로 내포되어 있는지 장르, 안무과정, 무대연출 및 음악구성, 움직임, 그리고 역할의 요소로 나누어서 논의해보았다.

이를 통해 피나 바우쉬의 작품은 중심과 주변이 파괴된 공간이자 고정되지 않아서 늘 새로움이 만들어지는 장소라는 것을 알 수 있었다. 나아가 그녀의 작품이 열린 시각을 지속적으로 생성시키면서 우리가 당연하다고 여겼던 경계의 안과 밖을 생각하게 만들어주고 있음을 살펴볼 수 있었다.

이미 정해진 경계를 암묵적으로 인정하며 아무런 갈등도 일어나지 않는 삶은 항상 고요하다. 이제까지는 눈에 보이지 않는 것들, 소음이며 무의미하다고 여겨지는 것들, 즉 인종차별 받는 이, 장애인, 성적 소수자 등과 같은 이들을 계속 보이지 않는 곳에 놓아두는 상황을 지속적으로 목격해왔다. 따라서 개인의 정체성과 사회적 관계의 제1토대를 형성하는 움직임을 수단으로 하며 역사 속에서 삶과 연관을 가지면서 발전해온 무용예술은 그 어떤 장르보다 그러한 경계를 깨트리는 역할을 능동적으로 해나가야 한다. 이에 끊임없이 비정형성을 추구하면서 규격화된 사회문화 속에 숨겨진 긴장과 부재, 그리고 침묵을

35) 빈 객석 앞에서 하는 연극이 아니다. 독일 낭만주의 이래, 연극에 관한 사유는 살아있는 집단이라는 관념과 연결되어 왔다. 연극은 집단의 감성적 구성 혹은 감각적 구성이라는 형태로 나타났다. 연극은 그 어떤 예술보다 감성적 혁명과 연결된다고 볼 수 있는 것이다. 이에 랑시에르는 관객을 재검토하고자 하였다. 그는 무대와 객석의 분리는 지양해야 하며, 이 외부성을 다양한 방식으로 제거하는 것이 중요하다고 본다. 관객을 무대 위로 올리고 퍼포머가 객석으로 가기, 무대와 객석의 차이를 제거하기, 퍼포먼스를 다른 장소로 옮기기, 삶의 획득을 퍼포먼스와 동일시하기 등이야말로 퍼포먼스의 목적 그 자체이다. 그리고 확실히 자리의 분배를 뒤엎기 위한 노력은 연극적 퍼포먼스를 풍부하게 한다. (자크 랑시에르(2008), 『해방된 관객』, 양창렬(역)(서울: 현실문화, 2016), p.11.)

36) 무대 위의 살아 있는 신체들은 한곳에 모인 신체들에게 말을 건넨다. 이 무대는 공동체적 감각의 전달 매체로 볼 수 있다. 랑시에르는 연극은 공중이 집단으로서의 자신과 대면하는 유일한 장소로 남아있다고 주장한다. 여기에서 연극의 청중은 전사회에 가는 방문객이나 영화관에 든 누적 관람객과 구별해야 한다. 연극은 재현의 거리에 대립되는 자기 현존으로서의 공동체라는 관념을 담고 있는 것이다. 관객에게 공동된 힘은 자신이 지각한 것을 각자의 방식으로 변역하고, 그렇게 지각한 것을 개별적인 지적 모험과 연결하는 관객이 저마다 가지고 있는 힘인 것이다. 이 힘 안에 관객의 해방이, 다시 말하자면 관객인 우리 각자의 해방이 있다. (자크 랑시에르(2008), p.14)

표출시키고자 했던 피나 바우쉬의 예술세계는 다양성이 공존하는 현시대의 무용예술을 더 확장시키고

〈표1〉 피나 바우쉬 예술세계에 드러난 ‘미학적 예술 체제’

피나 바우쉬 예술세계에 드러난 ‘미학적 예술 체제’	
장르의 혁신성	탄츠테아터를 ‘Tanz-theater’가 아닌 ‘Tanztheater’로 사용 - 무용(tanz)과 극(theater)을 동등한 가치를 지닌 것으로 봄.
안무과정의 공동체성	안무방법으로 ‘공동안무’ 사용 - 단편적이지 않은 다양한 삶의 모습을 발견하고 공감하는 것이 가능.
무대연출 및 음악구성의 분할성	몽타주 기법, 콜라주 형식 사용 - 기존의 시공간을 재배치하고 새로움과 낯설음 느낌. 이를 통해 안무가, 무용수, 관객은 각자의 감성을 자율적으로 전개시켜 나갈 수 있음.
움직임의 주체성	근대의 미적인 형식과 다른 영역을 생성해내고자 함 - 신체의 모든 부분이 춤을 춤, 즉 신체는 그 자체로 춤이 되는 것. 이는 유기적이지 않은 신체를 의미.
역할의 해방성	관객의 수동적인 청취를 불허 - 관객은 실존을 경험, 피나 바우쉬의 작품은 탈중심화된 주체성을 되살려내는 경험의 극장.

발전시킬 수 있는 원동력이 될 것이다. 그러므로 본 연구를 통해 피나 바우쉬의 예술세계에서 나타나는 특성들이 더 이상 고립된 순수 영역으로만 간주되지 않는 현대의 무용예술이 가져야 할 미적 체제를 보여준다는 사실을 발견할 수 있었다.

랑시에르는 모더니즘과 포스트모더니즘의 구별, 재현과 비재현의 구별, 관념과 물질의 구별, 장르의 차이에 따른 재현 방식의 구별, 그리고 순수예술과 정치적 참여예술의 구별을 무화시키고자 했다. 즉 그는 분할의 담론들과 단절하고자 한 것이다. 그가 예술을 바라보는 사유방식으로 피나 바우쉬의 독창적인 예술세계를 연구하는 것은 무용예술과 철학적 이념이 서로 동떨어져 존재하고 있지 않음을 증명해준다. 이는 무용예술이 동시대의 사회문화적 흐름과 함께 인문학적인 논의가 가능하며, 나아가 그 시대의 정신을 파악할 수 있는 가치를 가지고 있음을 확인시켜 준다. 따라서 동시대의 무용예술이 이루어지는 공간은 장르적 거리를 뛰어넘어 공명하는 길을 열어주어야 할 것이다. 또한 본 연구는 랑시에르가 긍정하는 예술이 발현된 피나 바우쉬의 무대를 통해 사람들이 그 안에서 사회문화적 의미를 발견하고, 동시에 개인의 정체성을 재확인할 수 있음을 알 수 있었다. 이에 본 연구자는 ‘휴먼’<sup>37)</sup>이 발현되는 피나 바우쉬의 예술세계를 경험할 수 있는 작품 활동의 장을 더욱 많은 무용예술가들이 펼쳐나가기를 기대해본다.

37) 루카스 험렘은 독일 출생으로 프랑스 파리에서 작업하고 있는 오페라 디렉터이다. 현대적인 오페라부터 고전 오페라까지 다양한 레퍼토리를 유럽 전역의 주요 무대에 올렸다. 올해 6월에 국립극장 무대에 올려진 국립무용단의 「심청」에 드라마트루기로서 한국을 방문했다. 그는 무용월간지 「몸」 6월호 인터뷰 중 “동서양을 막론하고 음악이든 춤이든 무대에서 표현되는 공연예술이 전 세계적으로 갖는 가치는 ‘휴먼’이다. 인간의 표현을 있는 그대로 사람들에게 전하는 것. 진짜 인간이 무대에서 서 있기 때문에 공연예술을 아름답다.”고 말했다. 본 연구자는 무궁무진한 탐구의 가능성과 담론이 창조되는 피나 바우쉬의 예술세계가 바로 ‘휴먼’ 표출되는 공간이라고 생각한다.

## ■ 참고문헌

- 김말복(2003). 『무용의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- \_\_\_\_\_ (2011). 『무용예술코드』. 서울: 한길아트.
- 랑시에르, 자크(2000). 『감성의 분할』. 오윤성(역). 서울: 도서출판b. 2008.
- \_\_\_\_\_ (2008). 『해방된 관객』. 양창렬(역). 서울: 현실문화. 2016.
- \_\_\_\_\_ (2009). 『문학의 정치』. 유재홍(역). 서울: 인간사랑.
- 플랑 바르트(1968). 『모더니즘 이후, 미술의 화두』 「작품에서 텍스트로」. 이은주(역). 서울: 눈빛. 2000.
- 서동욱, 강우성, 김동규, 김상현, 김재희, 맹정현, 박기순, 신인섭, 윤성우, 지영래, 하피터, 허경 (2014). 『미술은 철학의 눈이다』. 서울: 문학과 지성사.
- 슈미츠, 요헨(1998). 『피나 바우쉬, 두려움에 맞선 춤사위』. 이준서, 임미오(역). 서울: 을유문화사. 2005.
- 솔리너, 수잔네(2006). 『탄츠테아터』. 박균(역). 경기: 범우사.
- 나일화(2010). 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의. 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문.
- 김현남(2004). 피나 바우쉬의 안무 특성에 관한 연구. 『무용예술학연구』, 13: 51-71.
- 김현옥(2010). 피나 바우쉬 작품의 무대장치와 무용움직임의 상호관계에 관한 연구. 『대한무용학회 논문집』, 63: 19-46.
- 나일화(2008). 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈사상의 수용 가능성. 『무용예술학연구』, 25: 1-31.
- 노이정(2000). 피나 바우쉬(Pina Bausch) 춤연극(Tanztheater)의 미학. 『미래예술연구』, 2000: 1-15.
- 이동원, 변혁(2013). 피나 바우쉬의 「카페 뮐러(Café Müller)」에 구현된 브레히트의 생소화 효과 기법. 『대한무용학회논문집』, 71(6): 148-164.
- 이지선(2014). 피나 바우쉬의 작품 「콘택트호프」를 통해 살펴본 커뮤니티 댄스의 사회적 기능에 관한 고찰. 『무용예술학연구』, 49(4): 59-72.
- 임현식(2015). 루소가 본 피나 바우쉬의 예술세계. 『무용예술학연구』, 54(4): 51-68.
- 정의숙(2011). 영화 속에서 춤이 갖는 몸 담론. 『무용예술학연구』, 32: 127-147.
- Bishop, Claire(2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *OCTOBER*, 110: 63-70.
- 강양구(2015.11.4.). 그 때, 벼락같이 들뢰즈가 우리곁에 있다. 『프레시안』. <[http://www.pressian.com/news/article.html?no=130909&ref=nav\\_search](http://www.pressian.com/news/article.html?no=130909&ref=nav_search), 2016. 1. 15.>.

논문투고일 2017. 2. 15.  
심사일 2017. 2. 27.  
심사완료일 2017. 3. 11.

## Approach to Pina Baush's Art World through J. Rancière

- Focusing on 'Aesthetic Regime of Arts' -

Lee, Seohyeon\* · Kim, Malborg\*\*

Doctoral candidate, Ewha Womans Univ.\* · Professor of Dance, Ewha Womans Univ.\*\*

This study aims to explain the art world of Pina Bausch(1940~2009), based on the key concept of Jacques Rancière(1940~), 'Aesthetic Regime of Arts'. Pina Bausch is well known for liberating classical ballet from its conventional, hierarchical formats and establishing her own unique genre that is called 'Tanztheater'. Her experimental spirit and constant exploration for something new is in line with 'Aesthetic Regime of Arts'. The system intends to make art escape from all general rules that art resorts to, such as hierarchies of themes, genres and arts. This study subdivides Rancière's relations in art and discusses elements of arts-genre, choreographic process, stage direction and music composition, movement and role-to see possibilities of re-establishing new relations in Pina Bausch's works.

Keywords: Pina Baush(피나 바우쉬), Tanztheater(탄츠테아터), Jacques Rancière(자크 랑시에르), Aesthetic Regime of Arts(미학적 예술 체제), Division of Sensibility(감성의 분할)