

드쿠플레(P. Decouflé)의 「아브라카다브라 *Abracadabra*」에 나타난 들뢰즈(G. Deleuze)의 공간적 사유 연구 - ‘기관 없는 신체(Corps sans Organe)’를 중심으로 -

이 서 현*

I. 서론

II. 들뢰즈 신체의 이해

III. 드쿠플레 작품에 나타나는 ‘기관 없는 신체’

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

본 연구는 독보적인 상상력으로 춤에 늘 새로운 공간을 생성해내는 안무가 드쿠플레(P. Decouflé, 1961~)의 「아브라카다브라 *Abracadabra*」(1998)에 나타나는 공간의 의미를 탐구하고, 작품에서 표현되는 신체의 비유기적인 특성을 들뢰즈(G. Deleuze, 1925~1995)의 사유를 바탕으로 살펴보고자 한다. 현시대는 고도로 발달된 디지털 기술과 가속화된 네트워크 공간 안에서 과거와는 또 다른 특수한 구조의 파놉티콘을 만들어내고 있다. 그리고 현대인은 거대한 데이터 더미에 둘러싸여 의식적이든 무의적이든 삶에 속박되어 있는 동일성을 가진 주체로서 존재한다. 이에 본 논의는 현실과 가상을 넘나들며 일상적 삶에서 느낄 수 없었던 미규정의 지대를 만들어내는 드쿠플레의 「아브라카다브라」를 통해 현대사회에서 잃어버린 미적 실존을 되찾는 공간이 바로 무용예술이라는 것에 주목하고자 한다.

드쿠플레는 매체의 발달로 탈영토화되고 컨버전스되는 새로운 패러다임에 놓여 있는 동시대의 예술가이다. 안무가와 무용수를 뛰어넘어 영화감독과 광고연출자 등으로 끊임없이 변신을 시도하는 그는 무용계의 이단아로 불린다. 그의 작품은 서사적인 이야기 구조로 흘러가지 않으며 환상적이고 본능적인 감수성이 넘쳐흐른다. 또한 다양한 테크놀로지를 활용한 그의 무대는 고정된 신체의 이미지를 분화시키고 복제하면서 새로운 시공간 위에 배치시킨다. 그러므로 본 연구에서는 드쿠플레의 무용예술 공간을 들뢰즈가 말한 허상(虛像)들의 세계인 ‘시물라크르(simulacre)’¹⁾와 같은 선상에 놓고 알아보하고자 한다.

* 이화여자대학교 무용과 박사과정 수료, emu21@naver.com

1) 들뢰즈는 플라톤의 이분법적인 사유에서 가장 낮은 곳에 머무르던 시물라크르의 가치를 재정립한다. 플라톤의 이데아 세계는 사물들의 모든 성질들이 저마다 명확한 실체를 드러낸다. 하지만 시물라크르는 절대적 진리나 본질은 사라지고 규정할 수 없는 우발적 사건들이 발생하는 세계이다. 예를 들면 하나의 나뭇잎이 푸른 상태에서 붉은 상태로 완전하게

들뢰즈는 시뮬라크르의 세계를 토대로 실체와 본질을 찾는 것에 중점을 두었던 서구 전통 형이상학에 반대한다. 그러면서 들뢰즈는 ‘행동이 시간을 마련하는 것과 지각이 공간을 마련하는 것이 정확히 같은 비율로 이루어진다’²⁾고 설명한다. 그는 시간과 공간을 복합체 속에서 바라보고자 한 것이다. 그의 공간적 사유는 전통적으로 흘러가는 속성 때문에 덧없고 가치 없는 것으로 치부되었던 시간과 같은 선상에서 바라볼 수 있다. 이에 본 연구는 들뢰즈의 비변증법적인 공간과 비선형적인 시간을 불가분의 관계로 설정하여 탐구할 것이다. 나아가 들뢰즈의 공간적 사유를 바탕으로 그 어떤 예술 분야보다 시공간적인 특성을 담고 있는 무용예술을 연구한다는 데에 의미를 두고자 한다.

또한 들뢰즈는 공간과 신체 간의 새로운 접속을 이루어내고자 한다. 들뢰즈의 ‘흙 패인 공간(espace strié)’과 ‘매끄러운 공간(espace lisse)’ 간의 공명 현상에는 늘 익숙한 것과 단절하며 무한한 잠재성(virtuality)이 발현되는 ‘기관 없는 신체(Corps sans Organe)’³⁾가 나타난다. 이 두 공간은 다른 본성을 가지지만 대립되지 않고 혼합된 채 존재한다. 이들의 이질적인 ‘연결접속(connexion)’⁴⁾은 서로 새로운 방식으로 어떻게 변화하고 접근하는지에 관해 주목하는 탈중심적인 들뢰즈의 사유 전반의 모습과 무관하지 않음을 보여준다. 하지만 그는 무한한 변화와 다양성의 창조가 가능한 매끄러운 공간, 특히 헤테로토피아(Heterotopia)적 기반의 공간일 경우를 더 선호한 것을 살펴볼 수 있다. 그리고 강한 탈영토화의 역량을 지닌 매끄러운 공간으로의 침투는 항상 신체를 바탕으로 작용하기 때문에 그의 공간에서 신체는 관습적인 규범과 통제된 언어로부터 벗어난 것임을 설명할 수 있다.

따라서 본 연구는 들뢰즈가 바라본 신체를 시공간을 초월하여 생경한 경험으로 의식을 환기시키는 드 쿠플레의 작품 「아브라카다브라」에서 발견하고자 한다. 이는 무용예술 공간이 동시대의 일상적 삶에서 볼 수 없던 것을 보이게 만들며, 이분법 너머를 상상하고 그 다음의 길을 만들어 나가게 하는 ‘감각(sensation)’⁵⁾의 발현 공간임을 탐색하는데 의미가 있다. 그리고 「아브라카다브라」에서 표현된 유기적이지 않은 신체가 들뢰즈의 낯선 공간에서 살아 움직이는 ‘기관 없는 신체’임을 살펴보는 데에 의의가 있을 것이다.

구성은 다음과 같다. II장에서는 ‘기관 없는 신체’를 이해하기 위해 들뢰즈의 사유 전반에서 공간의 의미를 탐색하고, 그의 신체 개념을 심도 있게 알아보고자 한다. 그리고 III장에서는 들뢰즈의 공간적 사

변화하기 이전, 즉 푸르름이 붉음으로 변화하는 순간의 사건이 일어나는 공간이 바로 시뮬라크르인 것이다. 연속적이고 고정 불변하는 시공간의 특성을 벗어난 이 세계는 문장이나 명제 등이 조직화되기 전인 가능성의 장이라고 할 수 있다. 여기에서 위계적인 차이는 수평적인 다양성과 복수적인 차이들로 전환된다. 그리고 시뮬라크르는 현실적이고 실재적으로 존재하지만 삶의 구획된 구조를 벗어나므로 무엇이든 될 수 있는 잠재성을 내재한 현실 바깥의 허상의 공간이라고 해석된다. (이정우(1999), 『시뮬라크르의 시대』(서울: 거름), pp.101-105.)

2) 질 들뢰즈(1983), 『시네마1, 운동-이미지』, 유상운(역)(서울: 시각과 언어, 2003), p.126.

3) 기관 없는 신체는 기관에 반대하는 것이 아닌 기관들의 유기적인 구성에 저항하는 것이다. 여기에서 유기체를 해체하는 것은 자살하는 것이 아니다. 이는 하나의 전체적 배치물들을 내어놓는 연결접속들, 결합접속들, 회로들, 강렬함의 배분과 이행들, 구배들과 문턱들, 영토들과 탈영토화를 향해 몸체를 열어내는 것이다. (질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), 『천 개의 고원』, 김재인(역)(서울: 새물결, 2001), p.305.)

4) 연결접속(connection)은 들뢰즈의 리즘적 철학의 특성을 잘 드러내는 용어이다. 들뢰즈의 리즘적 사유는 접속사 ‘~와’로 접속하는 원리에 의해 서로 다른 영역을 연결하면서 발견되는 새로운 의미들과 다양성의 생성을 긍정한다. 이는 전통 서양 철학의 불변하는 진리와 고착된 사유구조에 대항하는 들뢰즈의 철학적 사유뿐만이 아니라, 낯은 공론과 클리셰(clichés)들에서 벗어나 독자성(singularity)을 발견하고자 하는 그만의 독특한 예술적 사유방식들을 담고 있다. (존 라이크만(2000), 들뢰즈 커넋션, 김재인(역)(서울: 현실문화연구, 2005), pp.21-39.)

5) 『감각의 논리』에서 들뢰즈는 이야기를 요구하지 않으며 즉각적으로 연결되고 전달되는 것이 감각이라고 설명한다. 감각은 시각의 불확실성 혹은 낯선 환경 앞에서 익숙한 삶의 논리가 중단되며 무한한 새로움을 지속적으로 생성함으로써 발현된다. 이는 어느 순간에도 고정되지 않으며, 과정 그 자체에서 존재하는 잠재적인 가능성을 내재하고 있는 것이다. (김말복, 이서현(2017), 랑시에르의 사유를 통해 본 피나 바우쉬의 예술세계, 『무용예술학연구』 63(1), p.91.)

유가 나타나는 드쿠플레의 작품 「아브라카다브라」를 분석해 본다. 이를 통해 드쿠플레가 만들어내는 현실과 환영의 혼종적인 공간은 정체화된 주체로부터 탈주하고자 하는 인간의 본성을 재탐색할 수 있는 해방된 공간임을 살펴볼 것이다. 또한 어떤 구조화된 틀로도 환원불가능해진 파편적인 주체성이 되살아나는 공간이 무용예술의 무대임을 확인하고자 한다.

이제까지 들뢰즈의 철학을 바탕으로 한 무용 분야에서의 선행연구⁶⁾들은 이루어져왔으나 대체로 ‘기관 없는 신체’의 개념만을 분석하여 무용 작품에 적용하여 왔다. 그러나 본 연구는 들뢰즈의 공간적 사유를 기반으로 시공간과의 상호작용 안에서 생성되는 무용예술의 신체 의미를 해석한다는 점에서 독창성을 가진다. 나아가 들뢰즈의 공간적 양상이 나타나는 드쿠플레의 작품을 통해 현실에서 놓쳐버린 감각을 경험하는 신체를 발견한다는 데에 차이가 있다.

본 연구는 몇 가지 제한점이 있다. 먼저 들뢰즈의 방대한 사상을 공간적 사유에 한정하여 논의한다는 데 있다. 또한 드쿠플레의 많은 작품 중 「아브라카다브라」를 취사선택하여 논의하였다는 점에서 연구자의 주관성이 배제될 수 없었다. 본 연구의 방법은 문헌연구를 중심으로 하며, 들뢰즈에 대한 이론적 이해를 위해 『안티-오이디푸스 *L'anti-Oedipe*』(1972), 『천개의 고원 *Mille Plateaux*』(1980), 『감각의 논리 *Francis Bacon logique de la sensation*』(1981)를 중심으로 살펴보고자 한다. 드쿠플레의 작품 분석을 위해 문헌자료와 더불어 영상자료를 참조할 것이다.

II. 들뢰즈 신체의 이해

들뢰즈(G. Deleuze)는 고정 불변하는 본질을 추구하였던 전통 서양철학의 관념 아래 이어져 내려온 이분법의 인식론적 토대에 대적한다. 그리고 그는 순간적이고 역동적으로 변화하는 의미의 생성에 주목하고자 한다. 정신과 물질, 선과 악, 의미와 무의미 등으로 가시화될 것과 되지 말아야 할 것 사이의 고정된 나뉠의 위치를 깨트리면서 복수적이고 이질적인 요소들을 수용하고자 한 것이다. 그러면서 그는 항상 자신의 위치를 확정하는 공간과 시간의 좌표체계를 불안정하게 만들어 버린다. 이러한 관점을 토대로 그의 공간은 흐름으로 간주되었던 가변적인 시간과 동일선상에서 바라볼 수 있게 된다. 나아가 그의 흘러가는 ‘시간으로서의 공간’⁷⁾ 위에는 무한한 변화의 가능성을 담고 있는 반유기적인 신체가 배치되는 것을 살펴볼 수 있다.

그러므로 이 장에서는 들뢰즈의 철학에서 주요한 키워드인 ‘리좀(rhizome)’⁸⁾을 바탕으로 ‘아이온

6) 권옥희(2007), 춤추는 몸의 유목적 주체화 양식 연구: 들뢰즈, 가타리의 신체 이론을 중심으로, 『한국무용교육학회지』 18(1), pp.225-252; 김말복, 나일화(2008), 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용가능성, 『무용예술학연구』 25, pp.1-31; 김신일(2009), 다원주의 영향에 의한 필립 드쿠플레의 안무성향연구, 『한국체육학회지』 47(4), pp.343-354; 김정은, 신현균(2004), 들뢰즈의 기관 없는 신체를 통한 무용예술에서의 미학적 신체관, 『한국체육철학회지』 12(1), pp.447-465; 나일화(2011), 들뢰즈(G. Deleuze)의 사유를 통해 본 무용예술에서의 유목적 신체에 관한 논의, 『무용예술학연구』 32, pp.1-24.

7) 지리학자 도옌은 ‘들뢰즈를 쫓아가면 공간과학에 남겨지는 것은 점속의 놀이 밖에 없으므로 선들의 점속으로부터 점을 사유하고 흐름으로부터 정지점을 사유해야 한다’고 설명한다. 실제로 가타리(Félix Guattari)와 함께 쓴 『천 개의 고원』에서 들뢰즈는 ‘속도는 점을 선으로 변형시킨다’고 역설한다. 이에 들뢰즈의 리좀적 사유는 정지로부터 움직임을 이해하는 것이 아니라 움직임으로부터 정지를 이해하는 것으로 볼 수 있다. (신지영(2009), 들뢰즈에게 있어서의 공간의 문제, 『시대와 철학』 20(4), pp.51-55.)

8) 리좀은 전통서양철학의 사유방식을 비유적으로 표현한 수목적 사유와 대조를 이루며 창조적 사유방식을 비유적으로 표

(Ion)의 시간'⁹⁾, 그리고 '흠 패인 공간(espace strié)과 매끄러운 공간(espace lisse)'¹⁰⁾이 어떻게 접속되고 연결되면서 그의 공간적 사유 안에서 공명하고 있는지를 알아볼 것이다. 그리고 그의 공간에서 나타나는 익명적 주체로서의 '기관 없는 신체(Corps sans Organe)'를 이해하고자 한다. 이는 현실과 가상의 경계를 넘나들며 무용예술의 범위를 확장시키는 드쿠플레의 작품 공간에서 생성의 힘으로 가득 찬 유목민의 삶을 경험하는 신체를 발견할 수 있는 이론적 기반이 될 것이다.

1. 들뢰즈의 공간적 사유

들뢰즈는 '플라톤주의의 전복'을 추구하며, 재현적 사유와 개념적 차이에 의해 전개되는 서구 전통 형이상학의 이원론적 사고를 벗어던지고자 한 후기 구조주의자이다. 그리고 플라톤이 가장 낮은 곳에 머무르게 했던 허상(虛像)들의 세계인 '시물라크르(simulacre)'의 가치를 재정립하고자 한다. 그러면서 들뢰즈는 이데아(Idea)의 동일성을 근거로 하는 확고부동한 공간 개념에서도 멀어진다. 이는 상식(doxa)이라고 이름 지어진 분할들의 경계를 새롭게 그려나가고자 하는 것이다. 이를 통해 들뢰즈의 공간적 사유는 원근법의 체계 아래에서 영원한 것으로 고정되었던 근대의 공간과 흐름의 성질을 가지기에 덧없는 것으로 여겨졌던 시간 개념에서 도주하는 것을 알 수 있다. 그는 모든 것은 '힘들의 관계'¹¹⁾에 의해 존재하므로 동질적이지 않은 다양한 세계들이 서로 공존한다고 설명한다. 시공간의 배치를 새롭게 재구성하고자 한 것이다. 이러한 그의 불명확한 공간에서는 전통적인 주체가 해체된다. 그리고 상실했던 욕망이나 감각을 표출하는 주체는 살아 움직이게 된다. 이에 들뢰즈가 그 자체로 새로움을 발생시키는 '시공간의 병합체(consolidé)'들을 제시하고자 했음을 볼 수 있다. 어디에도 고립되지 않고 무언가를 끊임없이 창조하는 '시공간의 병합체'들은 그 어떤 것보다 '사건'¹²⁾을 만드는 토대가 될 수 있다. 그 위에서 이제까지 가시화될 수 없었던 새로운 힘을 감각할 수 있게 된다. 그러므로 본 연구는 들뢰즈의 공간 개념을 흘러가는 '시간으로서의 공간'에 중점을 두고 살펴보고자 한다.

들뢰즈의 시간 개념은 아이온(Ion)이다. 우리가 보편적으로 인식하는 시간은 '과거→현재→미래'의 선형적인 것으로 표상되는 '크로노스(Chronos)의 시간'이다. 반면 '아이온의 시간'은 '과거←현재→미래'의 비선형적인 것이라고 할 수 있다. 이는 흘러가는 현재와 지나간 과거라는 두 방향으로 끊임없이 분할되기 때문에 현재와 과거라는 이질적인 두 요소는 서로 공존하면서 감각을 발현시킨다. 즉 아이온

현하는데 사용된 용어이다. 수평적 구조 속에서 변화를 추구하며 다양한 방향으로 뻗어나가는 형태를 가리킨다.(이나현(2016), 질 들뢰즈의 감성론을 통한 즉흥 방식에 대한 연구, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, p.10.)

- 9) 아이온의 시간은 양방향적이다. 이는 현재(미래)와 과거로 끊임없이 분할되는 것이다. 그러므로 이미 지나간 과거는 계속 흘러가는 현재 뒤로 사라지지 않고, 현재와 공존하며 독립적으로 존재하게 된다. (나일화(2010), 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의, 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문, p.75.)
- 10) 흠 패인 공간과 매끄러운 공간은 들뢰즈의 공간 개념이다. 흠 패인 공간은 물리적으로 한정된 공간이기도 하지만, 관습이나 법과 같은 강제적 규범체계를 의미하기도 한다. 반면 매끄러운 공간은 어떠한 제약이나 강제로부터 고착화되지 않고 변신이 가능한 공간을 의미한다. (질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.913.)
- 11) 들뢰즈가 푸코에 관해 연구하면서 관심을 가지게 된 개념인 다이어그램은 관계들의 표출이다. 한 점에서 다른 한 점으로 이행하는 모든 관계들을 가로지르는 밀도와 강도의 지도이다. 이를 통해 눈에 보이지 않는 모든 힘의 관계들을 가시화시키는 지도를 펼쳐내는 지대가 바로 들뢰즈의 공간임을 알 수 있다. (질 들뢰즈(1986), 『푸코』, 허경(역)(서울: 동문선, 2003), p.65.)
- 12) 들뢰즈는 사건을 시물라크르와 같은 선상에서 이해하고자 한다. 그에게 사건은 현실화될 수 있는 잠재성을 가지고 존재하는 것이다. 그래서 사건은 아직 드러나지 않은 심층적인 것으로 볼 수 있다. 또한 이것은 아이온의 시간이 나타나는 공간에서 가능해진다. 따라서 사건은 '강도(degré d'intensité)의 0'인 상태에서 끊임없이 분화되어갈 수 있는 가능성을 내재한, 즉 생성과 변화의 운동을 일으키는 것이다. (이정우(1999), p.32.)

의 시간은 ‘영원의 시간’이자 ‘순간의 시간’이며, 동시에 ‘잠재성의 시간’인 것이다. 이를 통해 들뢰즈의 시간 개념은 기존의 규정되어 있는 모든 것과 단절하며 새로운 관계를 만들어내는 그의 공간 개념과 떨어뜨려 논의될 수 없음을 알 수 있다. 따라서 그의 관점에서 무용수의 움직임은 행한 찰라의 동작은 한 순간에 사라져 버리는 일회적인 것으로 해석될 수 없다. 그리고 움직임이 현실화된 이 순간은 미래와 과거로 분화되는 시간의 미로가 펼쳐지므로 과거의 것으로 치부되지도 않고 무대가 끝난 이후에도 감각의 사유를 이어나갈 수 있게 된다. 이러한 파편화된 시공간에서 정착된 사고의 질서는 없어진다. 자신의 본질에 대해 의문을 던지기 시작하는 낯선 실존만을 마주하게 될 것이다. 이에 본 연구는 발달된 매체의 활용으로 시공간의 경계를 넘나들며 다양한 모습들을 보여주는 동시대의 무용예술을 읽을 수 있는 시각을 제시하고자 한다. 동시에 이 매체가 가져온 무한한 가능성의 세계에서 역설적으로 정체성의 혼란을 경험하는 현대인의 주체성을 재탐색할 수 있는 공간이 무용예술임을 알아볼 것이다.

들뢰즈의 공간적 특성은 그의 철학에서 중요한 키워드인 ‘리좀(rhizome)’을 통해 살펴볼 수 있다. 리좀은 고정된 위치를 거부하며 유동적으로 분산되어 있는 선들이자 흐름들이다. 이는 “자기 자신 위에서 진동하고 정점이나 외부 목적을 향하지 않으면서 자기 자신을 전제하는 강렬함들이 연속되는 지역”¹³⁾인 평평한 고원들로 이루어져 있다. 정해진 길이 없기에 목적지향성을 상실한 이 ‘중간(milieu)’¹⁴⁾의 지대에서 리좀은 끊임없이 도주한다. 이미 구획된 자신의 영역에 도주선(ligne de fuite)을 그리고 탈영토화하며 다시 새로운 선을 이어나가는 리좀은 ‘반(反)계보’¹⁵⁾라고 보여진다. 수직적인 계보를 따라가지 않는 들뢰즈의 공간에서는 익숙한 것에서 벗어나 틈새 사이를 재발견할 수 있다. 여기에서는 삶에서 열릴 수 없다고 생각하는 문이 끊임없이 열린다. 존재하는 모든 것은 이제까지와는 완전히 다른 방식으로 관계를 맺는 것이다. 이는 곧 ‘생성(=되기)’¹⁶⁾이다. 진정한 생성은 재현의 ‘클리셰(Cliches)’¹⁷⁾를 통하지 않으면서 창조적인 태도를 가질 때 가능해진다. 그러므로 이런 과정에서 나타나는 ‘사이-존재’¹⁸⁾는 답습된 길을 지워나가며 과정 그 자체를 지향하는 고원과 같다고 볼 수 있다.

사람들은 일상적으로 클리셰들만을 지각한다. 하지만 들뢰즈의 ‘홈 패인 공간(espace strié)’과 ‘매끄러운 공간(espace lisse)’에서는 재현적인 체계가 작동을 멈춰버린다. 두 공간은 이행하고 충돌하고 교체되고 다시 중첩되는 과정에서 생성된다. 이들의 상이한 연결접속은 차이를 긍정하며 다원적인 중심들을 발산시키고 구획된 정체성을 타파하는 시뮬라크르의 세계로 엮을 수 있다. 따라서 홈 패인 공간과 매끄러운 공간의 공명 현상은 이분법적 시각으로 서로를 분리하고 배척하는 것이 아니라 어떻게 변화하고 새로운 방식으로 접근할 수 있는지에 대한 사유를 가능해주는 것이다. 홈 패인 공간은 한계가 있는 닫힌 표면에 가시적인 점들을 연결 지어놓은 고정된 장소이다. 또한 하나의 로고스(logos)로서 규범 지어진

13) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.48.

14) 리좀은 언제나 시작도 끝도 가지지 않는다. 그것은 언제나 중간(milieu)을 가지고, 중간을 통해 자라고 넘쳐난다. 중간은 불어로 몇 가지 뜻이 있다. ‘주위 환경’, ‘(물리, 화학에서 말하는 것과 같은) 매질’, ‘.....계(界)’, ‘(시간, 공간의) 중간’ 등. 여기에서 들뢰즈와 가타리가 쓰는 milieu는 이들 모두를 결합시킨 뜻을 가지고 있다. (앞의 책, p.47.)

15) 카프카의 소설에서 반계보적 특성을 가진 리좀을 찾을 수 있다. 그의 문학적 공간에서는 썩어 터져 리좀 줄기를 뺏는 것이 가능해진다. 여기에서는 환각적 지각, 공간적, 도착적 변이, 이미지들의 유희가 부각되어 기표의 체계모니가 다시 의문시된다. 그리고 꼬마의 몸짓, 의태, 놀이의 기호들은 자유를 되찾고, 랑시에르(J. Rancière)가 부정했던 사본과 교사의 언어가 가지는 지배적 능력으로부터 벗어나게 된다. 이에 리좀적 사유는 반존재들 사이의 불연속성, 미세한 균열, 불확실한 화를 체계, 불확실한 신경 체계를 작동시키는 것을 볼 수 있다. (앞의 책, p.41.)

16) 앞의 책.

17) 선의지를 지닌 보편적 코기토의 산물인 상식의 상투적인 생각들이며, 들뢰즈는 이러한 것들과 투쟁하고자 한다.

18) 앞의 책.

사회적 관습으로 이해할 수도 있다. 반면 매끄러운 공간은 노모스(nomos)이다.¹⁹⁾ 이것은 어떠한 구속이나 강박된 것으로부터 고착되어 있지 않고 열려있기에 다방향적이다. 그리고 시작도 끝도 없이 변신이 가능하기 때문에 생동적으로 추상적인 선을 그려나간다. 이러한 선은 추상과 구상으로부터 탈주하여 예술이 시작될 수 있는 점 그 자체이자 최초의 의지의 표현이라고 살펴볼 수 있다. 리즘과 같이 변화의 과정을 중시하며 살아 움직이는 선인 것이다.

그 어떤 것도 재현하지 않고 아무런 윤곽을 그리지 않는 선, 점에서 점으로 이동하지 않고 점 사이를 지나가는 선, 언제나 수직선과 수평선으로부터 비껴 나오며 끊임없이 방향을 바꾸는 선, 시작도 끝도 없는 변이하는 선이다. 연속적인 변주와 같이 생생히 살아 움직이는 이 선이야말로 진실로 추상적인 선으로서 매끄러운 공간을 그리는 것이다.²⁰⁾

추상적인 선이 중형으로 가로지르기를 하며 펼쳐져 있는 매끄러운 공간은 홈 패인 공간보다 더 높은 탈영토화 역량을 가지므로 언제나 변화가 이루어진다. 그래서 들뢰즈는 반계보의 성질을 가진 리즘이 움직이는 매끄러운 공간을 더 선호하였는데, 그것이 ‘반(反)공간’²¹⁾인 헤테로토피아적 토대로 여겨질 경우에 더욱 그러한 것을 살펴볼 수 있다. 비인칭적인 주체가 되살아나는 ‘지각불가능’²²⁾한 매끄러운 공간에서 유목민은 속도를 내며 운동을 한다. 여기에서 유목민을 실재적으로 이동하거나 움직이는 존재로서 이해하면 안 될 것이다. 움직인다는 것은 어딘가로 향해 간다는 목적성을 지니고 실제로 이동하는 것이고 정착할 것이라는 고정성을 내포하고 있기 때문이다. 전제되어 있는 점에서 점으로 이동을 하지 않는 유목민들은 매끄러운 공간을 보유하고 그 공간 안에서 살아가는 방식을 만들어낸다. 따라서 이들은 삶과 밀접하게 연결접속하며 감각을 창조하는 예술가와 닮아 있다고 볼 수 있다. 유목민은 항상 ‘어느 공간이든지 매끄럽게 만들어내면서 여행’²³⁾하고자 하는 것이다.

이제까지 살펴봐왔듯이 들뢰즈의 공간은 모든 차원들 안에서 접속되고 이어질 수 있다. 또한 이것은 분해될 수 있고 다시 끝없이 변형될 수도 있다. 이는 디지털 기술을 활용하여 현실과 가상의 경계를 자유자재로 넘나들며 공명을 일으키는 드쿠플레의 작품 공간과 맞닿아 있다고 보여진다. 드쿠플레는 언제나 현실에서는 융화될 수 없는 부분들을 오려내고 편집하며 실재와 환상의 변화무쌍한 변주를 영상 속에 담아내고자 한다. 이러한 작업 과정 안에서 그는 새로운 시도들을 이어나가고 예상치 못한 이미지가 발현되는 공간을 생성해낸다. 그래서 본고는 드쿠플레의 「아브라카다브라 *Abacadabra*」를 통해서 현대사회의 보편적 인식을 박탈하고 주체성을 되살릴 수 있는 들뢰즈의 ‘바깥’²⁴⁾의 공간을 들여다 볼 것이다. 그러므로 다양한 방향으로 분산하여 불가능한 것들에 투입하고 상식에 물들어있는 자신을 변형시키며 주체를 재생산해내는 창조적인 시각을 발견하고자 한다.

19) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.913.

20) 앞의 책, p.945.

21) 반공간은 어떤 형식에도 얽매이지 않는 탈중화된 주체성을 되살려내면서 자기 탐색을 가능하게 한다. 즉 삶에서 잊고 지냈던 실존을 목격하게 만들어준다. (이서현, 김말복(2018), 윌리엄 포사이드의 「홀어진 군중」에 나타나는 헤테로토피아적 특성 연구, 『대한무용학회논문집』 76(2), p.107.)

22) 들뢰즈는 사회적 담론 안에서 작동해온 지각의 틀을 바꾸어 정적이고 형태적인 겉모습에 머무르지 않고, 변화를 일으키는 운동을 지각할 수 있게 만든다. 즉 그는 가시화된 수 없었던 삶에 존재하는 모든 타자들을 지각할 수 있게 되는 것을 지각불가능성이라고 본다.

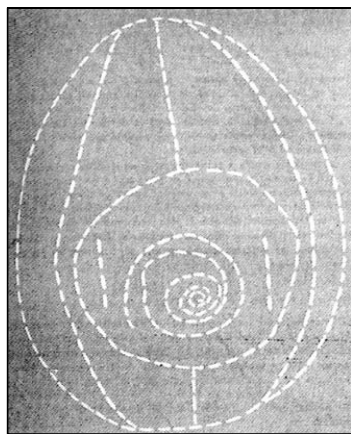
23) 들뢰즈는 사유하는 것이 곧 여행하는 것이라고 본다.

24) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.38.

2. 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’

들뢰즈는 신체와 공간을 독특한 방식으로 연결접속한다. 재현에 대한 비판을 핵심으로 하는 비재현적 층위로서 들뢰즈의 공간은 감각을 발현시키고, 이는 신체를 바탕으로 표현된다. 사유할 수 있는 존재들을 미리 설정해두는 한정된 구조로서의 ‘사유 이미지’는 이질적인 힘들의 새로운 관계가 생성되는 들뢰즈의 공간에서 해방된다. 동일성의 질서에 매개되지 않는 공간에서는 수동적인 정념(pathos)으로 둘러싸인 ‘균열된 나’이자 ‘익명의 아무개’로 변신이 가능해진다. 이러한 들뢰즈의 관점은 무용예술의 순간적이고 일회적인 특성을 지닌 신체들을 긍정하는 시각을 열어준다. 또한 더 이상 남성의 시각으로서의 신체(male gaze), 표현체나 고도로 훈련된 기술체로서가 아닌 중심축이 해체되면서 나타나는 ‘다양체’²⁵⁾로서의 신체를 해석할 수 있는 토대를 마련해준다.

들뢰즈의 신체에 대한 사유는 ‘기관 없는 신체(Corps sans Organe)’ 개념을 통해 깊이 있게 살펴볼 수 있다. 들뢰즈는 『의미의 논리 *Logique du sens*』(1969)에서 사유와 신체성의 관계를 논의하면서 ‘기관 없는 신체’를 처음으로 언급한다. 들뢰즈에게 ‘신체는 물질 덩어리이다. 그것은 기관들을 필요로 하지 않으며 언제나 혼자이다. 유기체가 결코 아니다.’²⁶⁾ 신체의 적은 유기체들이므로 들뢰즈가 반대하는 것은 기관이 아니라 기관들의 유기적 구성인 것이다. 특히 ‘기관 없는 신체’는 ‘도곤족의 알과 강도의 배분’²⁷⁾으로 설명할 수 있다. 여기에서 알은 ‘강도(degré d'intensité)=0’인 상태이다. 이것은 기관들의 역할이 확정되기 전의 미분화된 상태이지만, 그 자체로 생명력을 지닌다. 그리고 ‘기관 없는 신체’로서 알은 강도가 가해지면 분열이 되기 시작하고 어떠한 강도가 얼마나 가해졌는지에 따라 무수히 다양한 형태로 변화할 수 있는 잠재성이 발산된다. 들뢰즈에게 예술은 이러한 분화 과정을 이끌어내는 것으로 인식되기 때문에 ‘기관 없는 신체’는 예술 공간에서 가장 잘 목격된다고 살필 수 있다. 즉 일상적 삶의 유기적 신체는 예술 공간에 들어서는 순간에 스스로를 변화시킬 수 있게 되는 것이다. 이러한 미적인 경험을 통해 나타나는 ‘기관 없는 신체’는 일상에서 인식할 수 없었던 감각들을 진동하게 하고 강렬한 힘을 표출하도록 만들어준다. 따라서 예술 공간 안에 있는 감상자들은 삶의 한계를 경험한 유기체적 신체로부터 해방되는 것이다.



〈그림 1〉 도곤족의 알과 강도의 배분

우리의 일상적 삶이 표준화되고 천편일률적이 될수록, 그리고 더욱 가속화되는 소비재의 재생산에 복종하고 있는 것처럼 보일수록 그만큼 예술은 더 일상적 삶에 밀착해야 한다. 일상적 삶

25) 앞의 책.

26) 질 들뢰즈(1981), 『감각의 논리』, 하태환(역)(서울: 민음사, 2008), p.57.

27) 『천개의 고원』 6장 첫 장에는 ‘도곤족의 알과 강렬도의 배분’이라는 문구를 담은 이미지가 삽입되어 있다. 이 알은 퇴행적인 알이 아니다. 알은 철저하게 현재와 동시공간적이며, 사람들은 언제나 이러한 알을 자신의 실험의 환경으로서 안고 있다. 알은 순수한 강렬함의 환경이며 내포적 공간(spatio)이다. 이는 외연적인 연장(extensio)이 아니라 생성의 원리로서 ‘강도 0’이라고 할 수 있다. 그리고 언제나 강렬한 현실을 가리키고 있는 알은 강도가 어떻게 가해지는지에 따라서 분화된다. 즉 기관 없는 신체로서 알은 어른, 아이, 어머니의 엄밀한 동시공간성이며, 이것들의 비교적인 밀도와 강도의 지도라고 볼 수 있다. 즉 이는 들뢰즈의 불연속적인 공간에서 운동하는 온갖 변이들이라고 살펴볼 수 있다. (질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.314.)

에서 어떤 작은 차이를 캐내어 반복의 다른 수준들 사이에서 동시에 유희하게 만들어주어야 한다. 이 모든 것은 [본래의] 차이가 가장 낮은 선별을 끌어들이 수 있는 반복적인 어떤 힘 자체를 통해서 표현되도록 하기 위함이다.²⁸⁾

예술은 익숙한 일상에 대해서 근본적으로 완벽하게 새로운 무언가를 던져주는 것이 아니다. 그것은 작고 미세한 차이들인 비본질적인 것에 중점을 두고자 한다. 이는 재현보다 앞서 있는 보다 심층적인 영역을 가리킴과 동시에 감각되지 않은 새로운 힘들이 서로 접촉을 하는 감성적 층위의 공간임을 보여 주는 것이다. 예술에서의 감각적 생성은 ‘무언가’가 혹은 ‘누군가’가 비인칭적으로 자기 자신을 유지하면서 끊임없이 다른 무엇으로 되어가는 상태를 말한다. 그러므로 예술은 힘들을 포착해서 그려내고 각각 불가능한 것을 각각 가능하도록 만들어주는 작업이다. 즉 판독 불가능한 힘들이 읽히고 이해될 수 있는 ‘사이-존재’를 발현해내는 공간인 것이다. 여기에는 전체화되지 않는 조각들이 산발적으로 흩어져 있다. 그리고 모든 종류의 사회적이고 문화적인 소수자들이 모습을 드러내며, 이름을 호명 받지 못한 자들이 말을 할 수 있게 된다. 이를 바탕으로 예술 공간에 놓여있는 ‘기관 없는 신체’는 단순히 부여된 기능을 수행하는 신체가 아님을 알 수 있다. 건너나 뛰는 다리, 보는 눈, 듣는 귀, 말하는 입, 글을 쓰는 손이라는 일대 일 대응 방식의 유기체적 통일을 파괴한 “그것은 몸체이자 사회체이고 정치이자 실험”²⁹⁾적 주체인 것이다. 또한 기존의 규범적인 관례나 통제된 언어로부터 탈주하여 주체성을 되찾는 유목민처럼 보인다. 유목민적 주체의 힘은 삶을 즐겁게 만드는 자유를 구현할 수 있게 한다. 이처럼 ‘기관 없는 신체’는 실상의 삶에서 무심코 써왔던 신체 기관의 역할들을 없애고 의미 전달이란 목적을 제거해낸다. 그리고 관객 각자가 창조하는 방법으로 작품을 감상할 수 있게 하므로 동시대의 무용예술 작품의 가치를 밝히는데 중요한 근거가 될 수 있을 것이다.

지금까지의 논의에서 볼 수 있듯이 ‘기관 없는 신체’는 주류규범에 대항하며 반계보를 생성해내는 들뢰즈의 공간에서 언제나 함께하고 있음을 탐색할 수 있었다. 다음 장에서는 ‘기관 없는 신체’를 이론적 배경으로 하여 드쿠플레의 작품 「아브라카다브라」에 나타나는 들뢰즈의 공간적 사유를 살펴볼 것이다. 이를 통해서 신체와 움직임을 핵심적인 매체로 삼아 시공간과의 상호작용 안에서 감각을 발현시키는 무용예술의 중요성을 재확인하고자 한다. 무용예술 담론에서 시간과 공간으로부터 멀리 떨어져 있는 신체는 생각하기 어렵다. 하지만 이러한 특성 때문에 역사적으로 무용은 오랫동안 예술 안에 편입되지 못하였다. 그리고 1960년대 이후에 나타난 포스트모던 댄스에 많은 영향을 받은 현시대의 무용예술은 다양한 첨단 테크놀로지의 영향으로 복합적인 시공간 위에서 새롭게 확장된 신체 이미지를 목격하게 해주었지만, 이와 동시에 그 어떤 예술 작품보다도 신체의 부재가 가져오는 미학적 위기를 성찰하게 만들었다. 드쿠플레의 「아브라카다브라」는 이러한 시대적 흐름 안에서 다채롭게 매체를 활용하여 낮은 공간을 만들어내고자 한다. 그러므로 그의 작품을 토대로 현대인의 고정된 인식을 변주시키고, 유희를 통해 실존의 재탐색을 가능하게 하는 공간이 무용예술임을 볼 것이다. 이에 본 연구는 바깥에서 끊임없이 도주하는 ‘기관 없는 신체’를 무용예술 공간을 바탕으로 되찾고자 하는 것이다.

28) 서동욱 외(2014), 『미술은 철학의 눈이다』(서울: 문학과 지성사), p.324.

29) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980), p.288.

III. 드쿠플레 작품에 나타나는 ‘기관 없는 신체’

1. 드쿠플레의 안무 세계

동시대의 특징적 요소들을 펼쳐나가는 드쿠플레는 천재 이단아로 불린다. 드쿠플레는 다양한 장르를 과감하게 연결접속하고 새로운 시공간 위에 끊임없이 독창적인 이미지를 만들어내고자 한다. 그는 디지털 기술을 사용하여 전통적이고 물리적인 무대 공간 중심에 위치하던 무용수의 움직임을 현대 사회가 지향하는 가상의 이미지로 분할하면서 무대 공간과 신체의 움직임 이미지를 새롭게 넓혀나간다. 그러면 서 무용수와 관객을 포함한 모든 무용예술 요소들의 코드화된 경계를 지워나가고자 하는 것이다. 이처럼 이질적인 요소들이 공명하는 드쿠플레의 작품 공간에서는 불가능한 것들에 투입할 수 있는 세계를 열어주는 ‘기관 없는 신체’가 나타나는 것을 볼 수 있다. 또한 드쿠플레는 신체의 부재를 각성하게 하는 발전된 매체를 다채롭게 작동시키면서도 ‘춤에 무슨 일이 일어나든 결국 신체에 관한 것’³⁰⁾이라는 메시지를 품고 있다. 그러므로 인간미를 바탕으로 작업을 이어나가는 그의 작품에서 상실된 주체를 되살리는 미지의 지대를 발견할 수 있다.

자신만의 독보적인 예술성과 실험성을 펼쳐나간 드쿠플레의 안무 세계는 무정부주의적인 성장과정을 거치면서 형성되었다. 사회학자인 아버지와 저널리스트인 어머니에게서 자란 드쿠플레는 다양한 예술에 대한 관심과 자유로운 영혼을 이해하고 지지해준 부모님이 있었기 때문에 경계를 두려워하지 않는 모험성을 발전시킬 수 있었다고 한다. 다방면에 걸친 그의 예술적 호기심은 무한한 변화가 가능한 매끄러운 공간을 보유하면서 운동하는 유목민의 사유와 같아 보인다. 한계를 허물면서 새롭게 재배치되는 노마드적 주체가 나타나는 들뢰즈의 공간처럼 드쿠플레의 무대에서는 일상에서는 지각 불가능한 상상의 세계를 찾을 수 있다.

드쿠플레의 예술 문화적 뿌리는 리즘과 같이 한 방향을 향해 가지 않고 전방위적으로 교차하고 중첩되어 있다. 공부보다는 그림을 좋아하는 어린 아이였던 그는 13세 때 학교에서 연극을 한 계기로 그것에 관심을 가지게 된다. 이러한 관심이 영화 감상으로 이어지고 연기, 연출, 의상, 그리고 조명에까지 흥미의 요소가 확장되면서 15세에는 학교를 그만두고 마르셀 마임 학교에 입학한다. 하지만 반복되는 마임 연습에 재미를 잃어 학교를 나오고, 그 이후에 파리 국립 서커스학교(Ecole nationale de cirque)에 들어간다. 여기에서 그는 마술, 곡예, 연기, 움직임 등 다양한 신체 훈련을 받는 기회를 가지게 된다. 항상 새로운 것에 감흥을 받는 드쿠플레에게는 매우 적합한 곳이었다. 드쿠플레가 정식으로 춤 교육을 받게 된 것은 18세가 되던 해이다. 그는 서커스 학교 시절 우연히 바놀레 무용제(les Rencintrees Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis)를 보게 된 이후에 무용에서 신체 표현이 주는 매력에 이끌려 춤의 세계에 발을 딛는다. 그리고 당시 열원 니콜라이(Alwin Nikolais)가 교장을 맡고 있던 양제 국립 현대무용센터(National Center for Contemporary)에 입학하게 된다. 이곳에서 드쿠플레가 ‘나의 스승(My Master)’³¹⁾이라고 언급한 니콜라이에게 춤을 배운 것은 이후 그의 작업에 근본적으로 많은 영향을 미친다. 이러한 영향으로 드쿠플레의 작품 공간은 ‘첨단 테크놀로지로 무장된 무

30) 김신일(2009), 다원주의 영향에 의한 필립 드쿠플레의 안무성향연구, 『한국체육학회지』 47(4), p.349.

31) 나일화(2010), p.98.

대 장치와 소도구 등을 가미한 움직임의 연극'³²⁾이라고 불린다. 그만큼 영상문화 시대에 적합한 스타일을 만들어내면서 관객의 이목을 집중시키고 공감을 불러일으킨 것이다. 스펙터클하고 상상의 마술 상자가 열리는 것과 같은 그의 무대는 마치 '노베르의 독립적 춤 선언을 전복하면서 과거 초기발레의 영광을 되찾으려는 듯'³³⁾이 보이기도 한다. 또한 클래식 발레나 현대무용의 작품처럼 특정한 개인에 고정시키지 않고 여러 이미지들을 표현하고자 한다. 이는 니콜라이가 무용수를 형태적인 측면에서 비인격화시키고 초현실주의적 환영을 구성하는 오브제의 하나로써 활용하고자 한 것과 유사하다고 해석된다. 하지만 여기에서 비인간적이라는 것은 인간을 경시하는 태도가 아니라 규정화된 관계에서 생겨나는 근대적 주체에 저항하는 인간으로 보여진다. 따라서 시종일관 인간미를 지키고자 했던 드쿠플레는 발전된 영상이나 무대 기술에 정밀성을 더해서 현실과 가상의 사이를 넘나드는 무대를 만들어내면서도 기계적인 무용수가 아닌 다시금 비유기적 인간을 나타내고자 했음을 살펴볼 수 있다.

한편 초현실주의 안무 패턴과 상상력에 기초하여 신체를 탐구해가는 드쿠플레의 작품에서 유머는 감정에 충실하되 진지함을 유지하고 있으므로 과장되게 보이지 않는다. 이러한 드쿠플레의 대표작들은 「야채들의 목소리 *La Voix de Legumes*」(1983), 「흐린 카페 *Vague café*」(1983), 「코덱스 *Codex*」(1986), 「장화의 춤 *La Danse des Sabots*」(1989), 「트리톤 *Triton*」(1990), 「샤잠 *Shazam*」(1997), 「솔로 *Solo*」(2003), 「아이리스 *Iris*」(2006), 「숨브레로 *Sombreros*」(2006), 「콘택트 *Contact*」(2014) 등으로 간략하게 살펴볼 수 있다. 그리고 필름작업으로는 「*Abracadabra*」를 포함해서 「*Le P'tit Bal*」(1994), 「*La Poule pointee*」(2000), 「*Un*」(2011) 등이 있다.

먼저 「야채들의 목소리」는 미국 뉴욕에서 있었던 머스 커닝엄(Merce Cunningham)의 비디오 워크숍(Video Workshop) 수업을 마치고 파리로 돌아와 만든 것이다. 그리고 드쿠플레는 다음해인 1983년 자신의 무용단 DCA(Decouflé's Company for the Arts)를 창단하고 '기관실(La Chaufferie)'이라고 이름 붙인 스튜디오에서 독창적 작업과 연구를 이어나간다. 무용수뿐만 아니라 배우, 무대, 의상 디자이너, 음악가, 공중 곡예사, 빛의 전문가, 건축사 등 다양한 배경을 지닌 구성원들이 어울려 창작 활동을 하는 데세아는 드쿠플레의 독특한 작품들이 생성되는데 크게 기여를 한다. 이 단체는 첫 안무작인 「흐린 카페」로 1983년 바놀레 안무 콩쿠르에서 우승을 하고 문화부장관상을 수상한다. 이후 드쿠플레는 스물 두 살의 나이로 주목받는 신인 안무가의 대열에 들어서게 된다.

「코덱스」는 현재까지 이어지고 있는 드쿠플레의 특성을 잘 보여주는 그의 초기 작품 중에 하나라고 볼 수 있다. 수평과 수직개념의 일관된 질서에서 도주한 독창적 무대 공간의 생성, 무용예술의 표현에 대한 구성법칙을 탈주한 움직임 언어, 그리고 비현실적인 소재와 이미지 등은 생각의 한계를 무너뜨린다. 불어의 '코덱스(codex)'는 약전(藥典)이란 의미로 드쿠플레가 여행 중에 우연히 들른 오래된 의학연구소에서 찾아낸 의학사전이다. 그는 아무 목적 없이 넘기던 이 의학사전에 그려진 삽화를 통해서 생경한 체험을 하게 된다. 「코덱스」는 그가 이러한 경험을 한 후에 세균과 사마귀, 새에 대한 연구를 하고, 나아가 기하학과 해부학, 천문학에까지 관심을 넓히면서 상상의 세계를 펼쳐 보인 작품이다. 그러므로 「코덱스」가 창작된 초기 작업부터 지금까지 늘 새로운 이미지를 바탕으로 감각을 발현시키는 드쿠플레의 작품이 관객들에게 얼마나 '낮선 웃음'³⁴⁾을 선사하는지 알 수 있다. 그래서 드쿠플레의 작품을

32) 김말복(2011), 『무용예술코드』(경기: 한길아트), p.115.

33) 이지원(2013), 『춤 테마로 읽다』(서울: 두술), p.139.

통해 떠난 상상의 세계는 삶을 살아가는 방법을 새롭게 창안해내는 유목민의 여행과 맞닿아 있음이 탐색된다.

드쿠플레의 이 같은 작품 공간은 동질적이지 않은 다양한 세계들이 서로 공존하므로 상식이라고 불리는 고정된 분할들의 경계가 불분명해진다. 그는 한 시간에 50개가 넘는 이미지를 나타내고자 한다. 이는 지루함을 경계하는 관객들에게 일상에서 경험하지 못하는 지각불가능한 감각의 떨림을 제공하기 위한 것이다. 그의 안무 세계가 표출된 작품들은 “가볍고 너무 대중적이다. 정체불명”³⁵⁾이라는 비난을 받기도 한다. 하지만 역설적으로 그의 작품은 프랑스의 신예 안무가로서 서른 살에 프랑스 알베르빌에서 열린 제16회 동계올림픽 개·폐막식을 연출하며 ‘드쿠플레리(Decouflé’s)’라는 용어가 탄생했을 정도로 확연하게 자신만의 것을 역동적으로 생성해나가는 미규정의 시대라고 볼 수 있다. 따라서 그의 무대는 현실과 환영의 혼종적인 공간으로 숙박된 구조에 얽매이지 않고 자유자재로 놀이를 할 수 있는 해방된 공간이다. 여기에는 언제나 창조적 흐름을 채움으로써 무한한 잠재성을 발생시키는 ‘기관 없는 신체’가 나타난다. 기관이 유기적으로 조직된 신체는 홈 패인 영역에서 아등바등 키를 재며 머물러 있다. 반면 드쿠플레 작품에서 표현되는 ‘기관 없는 신체’는 주변에 있는 것들의 관계를 모두 다르게 만들고자 한다. 이를 바탕으로 그는 무의식적으로 사회적 틀에 갇혀 있는 주체를 끊임없이 바깥에 배치하면서 이제까지 생각해보지 못한 부분까지 폭넓게 사유할 수 있는 미적 경험을 유발시키고자 한다.

2. 「아브라카다브라」에 나타나는 ‘기관 없는 신체’

「아브라카다브라」는 드쿠플레가 1998년에 에세이 형식으로 만든 댄스필름이다. 작품은 37분 정도의 길이이며 총 5장으로 구성되어 있다. 무용수들이 등장하는 장면 사이사이에는 자연경관, 도심의 도로나 표지판, 그리고 클로즈업 되어 나타나는 분절된 신체 같은 영상 조각들이 몽타주 형식으로 삽입되어 있다. 드쿠플레는 “춤은 땅에 발을 딛고 추는 것만이 아니라 바닥, 공중, 미디어 등 어떤 공간에서라도 가능하다”³⁶⁾고 설명한다. 그의 관점은 「아브라카다브라」의 무대를 프로시니엄 극장 공간에서 영상 공간 속으로 이동시키는 것을 가능하게 만들어준다. 이를 통해 그는 선형적인 시간성과 단절된 ‘절대적으로 다른 공간’을 생성하고 친숙함을 벗겨낸다. 또한 작품에서는 실재와 가상을 넘나드는 예측 불가능한 신체를 바탕으로 독창적인 이미지가 선명하게 드러난다. 작품의 제목은 프랑스어로 ‘수리수리마수리’라는 의미이다. 그리고 영어 사전에서는 ‘주문’ 혹은 ‘황설수설’로 해석되며, 네덜란드 사전에서는 ‘알아들을 수 없는 말, 뜻을 알 수 없는 말’이라고 정의된다. 이러한 사전적 의미를 통해서도 드쿠플레가 작품에서 보여주고자 한 것은 다양한 세계들이 공명하며 새로움을 생성해내는 상이한 공간이었음을 짐작할 수 있다.

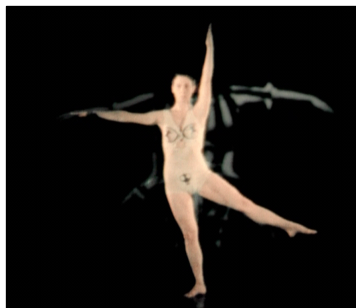
드쿠플레는 ‘주류(art dominant)가 없는 예술계’를 이루고자 한다. 여전히 자리하고 있는 주류 규범의 균형을 깨뜨리면서 자신만의 작은 세계를 만들어나가고자 하는 것이다. 그의 작품 「아브라카다브라」에서는 환영과 변용을 만들어내는 신체, 이질적인 분위기를 가중시키는 음악 선율, 다양한 무용예술 요

34) 이는 마치 『말과 사물』 서두에 나오는 보르헤스의 소설을 읽을 때 동반되는 불편한 웃음과 유사하다. 이 순간에는 의명의 중얼거림이 울리는 낯선 공간을 마주하게 된다. (김말복, 이서현(2018), p.107.)

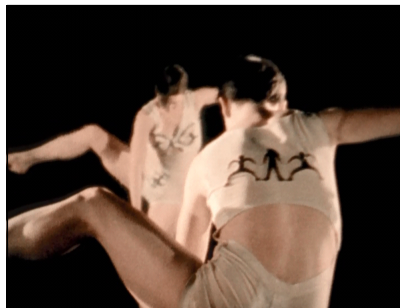
35) 조선일보 편집국편(2001), 『지성과 예술의 프런티어』(서울: 조선일보사), p.214.

36) 김신일(2009), p.352.

소 등이 다방향적인 무대 공간과 새롭게 관계를 맺고 있다. 이들의 연결접속은 현실에서 익숙하게 목격할 수 없었던 이미지들을 발산시킨다. 또한 그의 작품은 경계를 넘어뜨리고 상상의 한계를 무대 위에 담아내므로 관객의 고정된 인식은 변주가 가능해진다. 이에 「아브라카다브라」에서는 ‘생명을 직관하는 삶의 영역(vital life)’³⁷⁾을 발견할 수 있다. 여기에서 관객은 삶의 한계를 잊게 하는 매끄러운 가상의 공간과 여전히 객관적인 나로써 존재하는 몸 패인 현실 사이에서 줄타기를 하게 된다. 이 순간에는 무엇이든지 될 수 있고 무슨 일이 일어날지도 모르는 진정한 ‘되기’를 체험하는 분열된 자아를 만날 수 있다. 관객 스스로가 경험하는 유희를 바탕으로 미적인 실존을 재탐색하게 되는 것이다. 그러므로 「아브라카다브라」에서는 끊임없이 세워지고 확장되며 파산하고 다시 재건되는 과정을 거치는 리즘과 같이 창조의 흐름으로 가득 차 있는 ‘기관 없는 신체’를 발견할 수 있다.



〈그림 2〉 「아브라카다브라」 실제와 가상무용수의 신체



〈그림 3〉 「아브라카다브라」 거울 오브제를 통한 신체

먼저 첫 번째 장에서는 실제의 무용수와 가상의 무용수가 함께 나타난다. 실제 무용수의 신체에 투사된 가상 무용수의 신체는 같은 동작을 하면서 쌍둥이처럼 포개어지기도 하고 크게 확대되기도 하며 여러 개의 신체들로 분할되면서 서로 중첩되기도 한다. 하지만 드쿠플레가 디지털 기술을 이용하여 만들어 낸 동일하고 유사한 이미지들은 재현된 것으로 볼 수 없다. 특히 〈그림 2〉와 같이 다리를 드는 동작을 할 때의 복제된 신체들은 클래식 발레에서 무대를 중심축으로 하여 다듬어진 수직적인 동작을 떠나있다. 이는 규정되어질 수 없는 신체로서 살필 수 있다. 유기체적 질서에 반대하는 이 신체는 골반, 다리, 손목, 그리고 목선 등이 아직 정착되지 않았기에 어떤 기관으로도 새로운 문맥을 만들어내고 소통할 수 있는 ‘기관 없는 신체’라고 해석된다. 또한 〈그림 3〉처럼 거울 앞에 서 있는 무용수의 신체는 복수적인 이미지 연출을 이루어낸다. 이 신체는 기계적 기교와 서사적 표현이라는 이중의 구속을 벗어던진다. 그리고 고유한 움직임 언어 없이 텍스트를 써내려가는 생소한 글쓰기의 과정에 놓여 있는 것처럼 보인다. 드쿠플레의 작품에서 거울이라는 오브제는 현실적인 표면 뒤에서 비실제적인 공간을 열어주므로 모호함을 가중시킨다. 거울은 내가 없는 곳에서 나를 바라볼 수 있게 만들고, 이때 주체는 보편적인 맥락을 거부하는 낯선 타자를 대면하게 된다. 물리적인 공간을 벗어난 무대에서는 사회의 담론 안에서 구성된 이미지가 탈각되고 생성의 힘으로 가득 채워진 신체들이 재배치될 수 있다. 즉 거울은 전체화되지 않은

37) 생명은 그것이 창조하는 살아있는 형식들 속에서만 직관할 수 있는 것이다. 이에 뚜렷하게 분할되어 있는 경계에서의 사유와 해석 과정을 거치지 않는 들뢰즈의 공간에서는 즉각적으로 감상자의 신체 위에 감각적 힘의 파장이 작용할 수 있는 삶을 경험할 수 있게 된다.(나일화(2010), p.12.)

신체 조각들을 산발적으로 분산시키고, 이름을 호명 받지 못한 소수자들이 모습을 드러낼 수 있는 해방적 시각을 열어주는 것이다. 그러므로 거울이 만들어내는 불확정적인 공간 위에 놓인 ‘기관 없는 신체’는 감성적 층위에서 일상적 삶과 단절하고 독특하고 가장 낮은 힘으로 스스로를 변형시키는 주체를 표출시킨다.



〈그림 4〉 「아브라카다브라」 점선 그려진 무용수의 신체

거울이 현실과 가상의 불분명함을 유지시키면서 이질적인 분위기를 나타냈다면, 뒤이어서 나오는 장면은 박물관을 배경으로 한다. 박물관은 이질적인 시공간들이 무한히 쌓여가며 그 자체로 새로움을 만들어내는 독특한 시공간의 병합체로 볼 수 있다. 이곳에는 수많은 ‘신체’³⁸⁾의 뼈와 해골들이 남성 무용수와 함께 배치되어 있다. 과거와 미래가 언제나 현재의 순간으로 존재하는 공간에서 신체는 경계 밖을 넘나들면서 공통된 인식을 부수고 잊고 지낸 스스로의 정체성을 재탐색하게 한다. 이에 새로운 생성의 기운으로 가득 채워진 공간에서 뼈와 해골은 죽은 신체로서 인식될 수 없으며, 이 순간에 ‘기관 없는 신체’가 발현된다. 특히 〈그림 4〉의 남성 무용수 신체에 그려져 있는 흰 점선은 뼈를 연상시킨다. 무용수가 자신의 뼈마디 하나하나를 손가락으로 따라 그릴 때에 영화 편집의 효과로 클로즈업 되어 나타나는 신체의 각 기관들은 훈련된 무용수의 아름다운 신체 이미지를 벗어난다. 클리셰들만 지각할 수 있었던 신체는 분해되고 유기적인 구조에서 도주하는 것이다. 무용수가 입을 벌리고 손가락을 집어넣는 모습을 보여주는 장면에서도 입은 통상적인 신체 기관의 역할이 박탈된 상태로 존재한다. 짐승과 인간의 구별 불가능한 지대에 놓여있는 신체는 명확한 형태도 기관도 가지고 있지 않는다. 이는 ‘입도 혀도 이도 없는, 그리고 후두도 식도도 위도 없으며 배나 항문도 없는’³⁹⁾ 들뢰즈의 신체와 같다고 볼 수 있다. 이처럼 「아브라카다브라」에 나타난 신체는 비인간적으로 보이지만 역설적이게도 인간을 구분 짓는 차이를 폐지하는 진정한 ‘생성(=되기)’이라고 탐색된다.

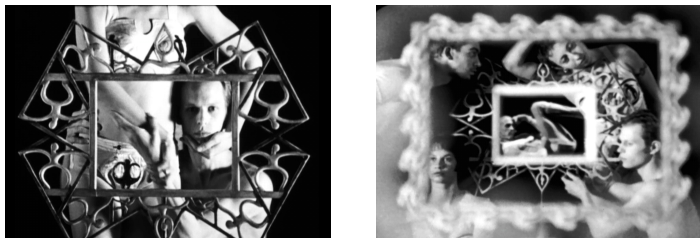
또한 뼈 사이에 배치된 아코디언 연주자와 해골 이미지는 남성 무용수의 신체 이미지 중간 중간에 삽입되며 관객의 시선을 환기시켜준다. 관객은 당연하다고 여겨졌던 길을 지워나가며 낮은 시선을 경험하는 주체로서 되살아나게 된다. 디지털 파놉티콘 사회로서 동시대는 과거와 방식만 다르게 변형되었을 뿐 여전히 고립되고 고독하며 자신의 진정한 실존과 대면하지 않는 코드화된 주체만이 존재하고 있다. 그러므로 강박적이며 때로는 무상하고 불안한 인간의 내면을 복수적인 감각으로 체험할 수 있는 드쿠플레의 작품 공간에서 ‘기관 없는 신체’는 목적지향성을 잃어버리고 자유를 구현하는 주체로서 살펴볼 수 있다.

다음 장에서는 〈그림 5〉와 같이 프레임의 활용으로 생성된 다양하고 생경한 신체 이미지를 볼 수 있다. ‘액자 속의 액자’처럼 ‘프레임 안의 프레임’에는 무용수의 전신이 구겨져서 들어가 있거나, 분절된

38) 들뢰즈의 신체 개념은 니체의 철학에서 영향을 받았다. 프랑스어로 신체(corps)는 다층적인 의미를 지닌다. 이는 인간의 육신만을 가리키지 않는다. 사회적 단체나 무생물의 물체 등을 의미하기도 한다. 또한 한자어 체(體)와 비슷한 의미에서 신체, 사회체, 물체, 생물체와 같은 단어들을 이루고 있는 공분모로서의 체라고 볼 수 있다. 이에 기관 없는 신체는 다층적인 해석이 가능해지는 것이다. (질 들뢰즈(1962), 『니체와 철학』, 이경신(역)(서울: 민음사, 1998), p.85.)

39) 나일화(2010), p.15.

신체 부분들이 겹쳐지면서 실제의 신체 모습과 다른 움직임 이미지들이 만들어진다. 이처럼 카메라의 사용으로 해체되고 중첩되는 신체 조각들은 멀어지거나 가까워지면서 전통적으로 답습해 온 고난이도의 테크닉이나 표현법이 사라진 상태를 나타낸다. 또한 프레임 안의 공존하는 다중 시점은 환상적이고 비현실적인 분위기를 조성하며 관객으로 하여금 인식 너머의 감각을 경험하게 한다.



〈그림 5〉 「아브라카다브라」 프레임 속 다중시점이 공명하는 신체

이와 같은 과정에서 충만하고 강렬한 힘이 감각적인 파동으로 신체에 침투하게 된다. 이는 안무가, 무용수, 관객, 그리고 다양한 무용예술 요소 등의 관계를 새롭게 재배열하고, 심층적인 감성적 층위에 대한 미적 변화를 가능하게 하는 토대를 마련해준다. 무용예술이 재현이나 내러티브의 상황에 있으면서 어떠한 이념이나 사상의 표상임을 보여주고자 할 때는 뇌를 중심으로 하는 유기적인 신체와 맞닿아 있다. 하지만 거기로부터 빠져나오면 신체는 이성적인 망으로 포착될 수 없는 직관적이고 감각 그 자체라는 가장 본래적인 성질을 발현시킬 수 있다. 그러므로 「아브라카다브라」에서는 재현을 본질적으로 기형화시키는 다수의 힘을 가진 신체들이 분절되고 포개어지는 움직임 이미지들로 무대에 다시 배치되는 것을 발견할 수 있다. 이에 작품은 어떠한 재현 규칙에도 복종하지 않는 신체들을 바탕으로 가치 없다고 지나쳤던 것 혹은 보이지 않는 것을 보여줌으로써 현대 사회에 아직 뿌리내리고 있는 나뭇의 범주를 해체시키는 시각을 제시해준다.



〈그림 6〉 「아브라카다브라」 중력을 탈주한 새로운 신체

한편 〈그림 6〉과 같이 무대 공간 위의 무용수들은 서커스에서 흔히 볼 수 있는 원색의 레오타드를 입고 무중력 상태에서 신체의 움직임 이미지를 표현하고 있다. 여기에서는 재현의 서사적 구조에서 보이는 특정한 이야기나 인물이 존재하지 않으며 성별 또한 무화된다. 이러한 무용수들은 영상박스 안에 만들어진 또 다른 프레임 속에서 벽면을 걸어 올라가거나 바닥에서 점프를 하여 천장으로 이동을 한다. 그리고 바닥에 뚫려있는 구멍에서 나온 무용수들은 엮드린 서로의 등을 타고 올라가 반원 모양을 만들고, 그 끝에 대롱대롱 매달리거나 머리나 손가락의 힘으로 사람들의 신체 전체를 지탱하는 것을 보여준다. 중력의 한계로부터 탈주한 상이한 신체들은 익숙하지 않은 새로운 접속 방식들을 바탕으로 관객들이 이제까지 믿어온 세계의 모든 것들에 대해 의문을 품게 만든다.

드쿠플레가 밝힌 바 있듯이, 그는 머스 커닝엄에게 무용에 대한 기본적인 관점들과 신체 움직임들에 대한 많은 영향을 받았다. 커닝엄은 아이슈타인(Albert Einstein)의 명제에서 가져온 'There are no

fixed points in space'를 기반으로 자신의 작가 정신을 보여주고 있다. 이러한 커닝엄의 정신은 드쿠플레의 무용예술 공간에서도 표현된다. 드쿠플레의 작품은 원근법적인 체계에서 존재하던 발레 스텝과 테크닉, 관객들의 고정된 시점들을 해체한다. 시작도 끝도 없이 매끄러운 공간을 그려내는 들뢰즈의 추상적인 선만이 살아 움직이는 것을 볼 수 있다. 무대 위에서 운동하는 '기관 없는 신체'는 인과법칙을 끊어버리고 규정된 지각 너머의 심층적인 영역을 실현하고자 도전한다.

들뢰즈는 자신의 글에서 프루스트가 “작품을 읽지 말고 작품을 통해 스스로를 읽어보라”고 충고했음을 역설한다. 선형적인 전개방식에서 탈피해 있는 「아브라카다브라」의 관객에게는 이해해야 할 구체적인 맥락이나 의미가 제시되지 않는다. 작품에서는 어떤 강렬하고 극적인 감정이 표출되지도 않는다. 그러므로 드쿠플레의 작품은 시각의 한계를 넘어서는 무용예술 요소들이 서로 어떻게 관계 맺으며 낮은 공간을 향해 나아가고 있는지 발견해 내도록 유도할 뿐만 아니라, 자신의 감정에 집중하는 순수의 파편들과 공명하며 새로운 시간을 창출하는 것이 바로 무용예술이라는 것을 보여주고자 한다.

IV. 결 론

들뢰즈의 사유 전반에서 공간의 의미는 실재적인 존재이지만 삶의 논리를 벗어나 현실 바깥에 위치하고 재현 불가능한 힘의 관계들이 연결 접속하는 시뮬라크르의 세계였다. 이는 근대적인 시공간의 개념을 불안정하게 만들며 위계적인 차이를 폐지하고, 차이 그 자체를 존중하며 복수적인 공간들의 공명 현상을 일으키는 것이었다. 이러한 들뢰즈의 사유를 기반으로 본 연구는 드쿠플레의 작품 「아브라카다브라」에 나타난 상이한 공간을 '기관 없는 신체'가 위치해 있는 해방된 삶의 공간이며 바로 무용예술 무대임을 밝히려 하였다.

드쿠플레는 적극적으로 디지털 매체를 활용하여 다양한 무용예술 요소들과 시공간의 이질적인 관계 맺음을 토대로 독창적인 신체 이미지를 보여주고자 하였다. 새롭게 재구성된 시공간에서 발현되는 다양한 신체의 변용은 한 순간에 사라지는 일회적인 것으로 여겨졌던 무용수의 신체를 긍정할 수 있는 시각을 열어주었다. 중심축을 해체하며 무엇이든지 될 수 있는 '기관 없는 신체'는 매체의 과부화로 몸살을 앓는 현대 무용예술의 미학적 위기를 재탐색하게 하였다. 또한 작품을 감상하는 관객은 일상적 삶에서 잠시 벗어나 진정한 자신의 모습을 당당히 표현할 수 있는 자유를 경험하게 된다. 사회적 담론 안에서 여전히 속박되어 있던 주체는 해체되고, 잊고 지낸 스스로의 미적인 실존을 되찾게 되는 것이다.

이처럼 클리셰의 작동을 멈추고 삶의 의문들을 소환하는 '기관 없는 신체'는 틈새 사이에 놓여 있어서 볼 수 없고 말할 수 없고 읽을 수 없었던 수많은 타자들과 마주할 수 있는 감성을 발현시키는 매개체가 된다. 드쿠플레의 작품에서 '기관 없는 신체'는 자기 탐색을 통해 주체성을 발견하게 하고, 나아가 존재하는 모든 것들의 가치를 인정하고 공감할 수 있는 감성적 층위의 영역을 열어주고자 한 것이다. 동시에 그의 작품에서 끊임없이 무너지는 생각의 한계는 변화의 과정을 중시하며 다방향적으로 열려 있는 현시대 무용예술의 범주를 무한히 확대시켜 주었다.

무엇보다 드쿠플레의 작품이 의미가 있는 것은 무용예술 공간 안에서 삶을 즐겁게 향유하는 들뢰즈의 유목민적 사유를 체험하게 하였기 때문이다. 드쿠플레는 초현실적인 환영과 현실의 혼종적인 공간을

생성해내면서도 언제나 신체에 관한 것을 놓지 않고자 하였다. 「아브라카다브라」에서 신체와 움직임, 소리, 텍스트, 카메라, 그리고 시공간 등의 파편적 조각들은 모두 분산되고, 동시다발적으로 일어나는 사건의 토대 위에서 ‘기관 없는 신체’를 목격할 수 있었다. 이러한 신체의 탈영토화된 운동은 유기체를 ‘사유하는 몸체’로 변화시켰다. 이를 바탕으로 드쿠플레는 생경한 이미지들로 삶에서 느낄 수 없었던 감정들을 경험하게 하면서도 인간미를 잃지 않고자 했음을 살펴볼 수 있었다. 그리하여 그의 작품 공간에서는 인간의 정체성에 대한 근본적인 질문을 탐구할 수 있게 되는 것이다. 즉 「아브라카다브라」에 표현되는 ‘기관 없는 신체’는 형식에 매이지 않는 주체를 살려내면서 경험 가능한 일상적 법칙에서 벗어나 새로운 흐름을 찾을 수 있도록 만들어 준다.

그러므로 드쿠플레의 작품에서 관객은 이제까지 암묵적으로 공인되었던 것과 전혀 다른 소통의 방식을 사고할 수 있는 미적인 경험을 하게 된다. 관객은 나를 객관화하고 규정짓던 학벌, 외모, 성격, 가정 환경, 타인과의 관계 등의 모든 연결고리를 끊어내고 오로지 몸으로 사유하는 새로운 주체적 역사가 쓰이는 공간에서 생동하게 되는 것이다. 이에 본 연구자는 당연하다고 여겨왔던 모든 것들을 새롭게 재배치하면서 가장 잘 안다고 자부하던 나라는 주체를 다른 층위의 지대로 넘어서게 하는 용기를 무용예술 공간에서 찾아나가기로 기대해본다.

■ 참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 경기: 한길아트.
- 서동욱 외(2014). 『미술은 철학의 눈이다』. 서울: 문학과 지성사.
- 얀 소바냐르그(2005). 『들뢰즈와 예술』. 이정하(역). 서울: 열화당. 2009.
- 이정우(1999). 『시뮬라크르의 시대』. 서울: 거름.
- 이지원(2013). 『춤 테마로 읽다』. 서울: 두술.
- 장인주(2015). 『세기의 안무가』. 서울: 이콘.
- 조선일보 편집국편(2001). 『지성과 예술의 프런티어』. 서울: 조선일보사.
- 존 라이크만(2000). 『들뢰즈 커넋션』. 김재인(역). 서울: 현실문화 연구. 2005.
- 질 들뢰즈(1962). 『니체와 철학』. 이경신(역). 서울: 민음사. 1998.
- _____(1981). 『감각의 논리』. 하태환(역). 서울: 민음사.
- _____(1983). 『시네마1, 운동-이미지』. 유상운(역). 시각과 언어. 2003.
- _____(1986). 『푸코』. 허경(역). 서울: 동문선. 2003.
- 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리(1980). 『천개의 고원』. 김재인(역). 서울: 새물결. 2004.
- 김말복, 이서현(2017). 랑시에르의 사유를 통해 본 피나 바우쉬의 예술세계. 『무용예술학연구』, 63(1): 84-104.
- _____(2018). 포사이드의 「흠어진 군중」에 나타난 헤테로토피아적 특성. 『대한무용학회논문집』, 76(2): 103-122.
- 김신일(2009). 다원주의 영향에 의한 필립 드쿠플레의 안무성향연구. 『한국체육학회지』, 47(4): 343-354.
- 나일화(2010). 무용예술의 미학적 논의에 있어서 질 들뢰즈 사상의 수용과 의의. 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문.
- _____(2011). 들뢰즈(G. Deleuze)의 사유를 통해 본 무용예술에서의 유목적 신체에 관한 논의. 『한국무용예술학회』, 32: 1-24.
- 신지영(2009). 들뢰즈에게 있어서의 공간의 문제. 『시대와 철학』, 20(4).
- 이나현(2016). 질 들뢰즈의 감성론을 통한 즉흥 방식에 대한 연구. 이화여자대학교 대학원 박사학위 논문.

논문투고일 2018. 9. 15
심사일 2018. 9. 19
심사완료일 2018. 10. 4

A Study on J. Deleuze's Spatial Thoughts Presented in 「Abracadabra」 by P. Decouflé

— Focusing on 'Corps sans Organe' —

Lee, Seohyeon

Doctoral candidate, Ewha Womans University.

This study explores ideas of G. Deleuze(1925~1995) about the spatial meaning presented in *Abracadabra* by P. Decouflé (1961~), a choreographer who created new space from unique imagination. This study reviews 'Corps sans Organe' which has unlimited potentiality. These days society is creating special structured panopticon in a highly developed digital technology and accelerated network space unlike the past. Surrounded by a huge pile of data, a human being may exist as an existence with identity consciously or unconsciously tied up to one's life. Therefore, this study discusses that dance art is a space, which recovers our lost aesthetic existence in modern society through *Abracadabra* by Decouflé, which creates an unregulated zone that can't be seen in everyday routine over reality and virtual world.

Keywords: P. Decouflé(필립 드쿠플레), *Abracadabra*(아브라카다브라), G. Deleuze(질 들뢰즈), Space(공간), Corps sans Organe(기관 없는 신체)