

무용예술에서의 몸에 관한 논고

- 장 퉁 낭시의 '자료체(Corpus)인 몸' 사유를 중심으로 -

최문정*

I. 서론

II. 장 퉁 낭시의 몸 사유

III. 무용예술에서의 몸의 의미

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

우리에게 몸이란 어떤 의미인가. 생물학적 기능, 사회적인 존재, 영혼을 지닌 틀 다양한 관점에서 몸을 이야기한다. 몸의 역사적 의미와 양상을, 언어, 인식이라는 기호적인 그리고 형식적인 측면에서 살펴보면, 많은 분야에서 몸에 대한 표현은 어떠한 대상의 환경적 조건으로 여겨졌으며, 신의 영역, 영혼의 부재, 사유 밖의 대상으로 연구되었다. 또한 서양철학의 전통에서 신체는 그것이 지닌 물질성과 감각적이고 가변적인 질료의 특성으로 인해 진리에 반대되는 부정적인 것으로 여겨졌다(나일화, 김말복, 2015, p. 69).

몸의 움직임은 문화적 지형속에 기호화 하였고 그 기호화는 예술에서 정신과 에너지를 표현하는 것으로 나타났다. 아리스토텔레스와 플라톤의 춤추는 몸(Le corps-dansant)에 관한 내용은 춤추는 몸의 영혼이 신을 표현하는 기점이거나 다른 대상에 접근하기 위한 하나의 매개물(vecteur)로 바라보았다. 아니면, 잉여(en trop)적인 차원에서 아무것도 아닐 수 있는 것으로 해석하였다(Jean-Luc Nancy 2006, p. 23).

몸을 의미하는 단어는 신체와 육체가 있다. 몸이라고 가리키면 우주에 던져진 하나의 물질적 존재가 되는 것이며, 신체는 실제로 어떠한 주의 깊은 자의의식과 항상 실천적, 핵심적, 인식적으로 응용되는 정신과 연결된 존재이다. 육체는 노동하는 몸, 몸이 가지고 있는 모든 기능을 소화하고, 재주를 갖춘 실천적 존재를 말한다. 이렇듯 우리의 몸은 철학적, 사회적, 문화적, 생물학적 입장에서 어떠한 방향성을 가지고 설명하는가에 따라 몸의 실존적 목적과 영역을 다르게 그 쓰임을 드러낸다. 따라서 본 연구는 '몸에 대해서'가 아니라 '몸 자체'를 있는 그대로 보고 몸의 성질을 탐구한다. 낭시의 몸 사유를 바탕으로

* 충남대학교 강사, chouette324@naver.com

몸의 고유한 원리, 물질로 구성된 몸, 영혼의 현전이라는 몸의 특수성, 감각을 통한 예술적 몸을 살펴보고 이러한 방법을 통해 무용예술에서의 몸의 존재와 의미의 새로운 판단을 도출한다. 이에 프랑스의 철학자 장 퉁 낭시(Jean-Luc Nancy)의 「코르푸스 *Corpus*」에서 몸을 사유하는 방법과 해석에 주목한다.

낭시는 몸을 공동체, 유한성으로 그만의 몸의 실존적 차원 해석으로 더 알려져 있으며, 코르푸스의 내용은 영혼과 몸의 이원론이 아닌 방식으로 몸에 대해 사유할 가능성을 찾고 몸을 자료체(*corpus*)로 보고 그 과정과 몸을 사유하는 방법과 해석의 다원화 안에서 몸 자체를 설명한다. 여기서 자료체란, 몸에 부여된 기능들의 집합을 가리킨다. 이를테면, 몸을 생물학적인 성질에서 보면, 머리, 팔, 다리의 주요 구성 요소 그리고 얼굴, 엉덩이, 성기, 살갓 등이며, 비물질적이고 정신의 성질에서 보면, 몸은 일종의 바구니이다. 무한한 경험과 사건들을 외부와의 접촉을 통해 쌓아가는 것을 의미한다. 그래서 낭시는 몸에 관한 58개의 지표를 함께 붙여 몸을 사유하고 철학적으로 이해되는 용어와 내용을 나열한 것이다. 몸이 58개의 징표인 이유는 두 가지의 논리가 있다. 5+8은 몸의 주요 구성 요소, 즉 두 팔과 다리, 그리고 머리에 몸의 여덟 가지 부위, 즉, 등, 배, 두개골, 엉덩이, 성기, 항문, 목구멍을 더한 수이며, 다른 하나는 5+8=13 이다. 즉 13을 나누어서 1은 하나의 몸을 말하고 3은 몸의 물질과 영혼, 정신 사이에서 순환하는 것을 의미한다(nancy, 2006, p. 179).

몸의 실존적 문제는 살아있는 동안의 행위, 실천 영역의 과정에 대한 의미를 말한다. 그러나 낭시에 의하면 몸은 죽음을 기다리면서 죽음을 ‘향해’ 실존의 의미와 가치를 이루어 가는 게 아니라, 죽음이 곧 실존이라고 한다. 이미 우리의 몸은 죽음이라는 결과를 숙명으로 인식하고 삶의 과정에서 다양한 창조적 기술을 발휘하는 몸인 것이다.

따라서 낭시에게 육체성(*corporéité*), 신체성은 몸에 관한 기호나 이미지가 아닌 몸 그 자체를 솔직하게 표현한다(nancy, p. 13). 즉슨, 몸은 실존의 유한한 한계(현전)로서 의미의 소통을 가능하게 하는 근원으로 본다. 외부세계와의 끊임없는 상호작용 속에서 스스로 의미를 형성하는 몸인 동시에, 상호작용하지 않아도 어떠한 대상에 도래할 수 있는 존재, 물질이라고 해석한다. 또한 ‘영혼은 몸이다.’라고 하면서 몸은 영혼을 지탱하는 존재로 본다. 영혼과 몸을 대립적인 구조에서 이해하면서 동시에 같은 교착점에 놓인 것으로 본다.

저는 영혼 없는 몸이나, 반대로 몸 없는 영혼에 대해 말하려는 것이 아닙니다. [...] 저는 영혼이라는 말로 몸의 바깥을 일컫고자 합니다 - 몸은 스스로에 대해서 바로 이 바깥이지요. 몸의 ‘바깥 존재’가 영혼이고, 이 바깥 존재에 의해 몸은 자신의 안을 가집니다(nancy, 2006, p. 133).

무용은 신체의 행동 관계로부터 외부적 세계와 내적인 조화의 구조적 영역 안에서 흐름을 따른다. 그 신체의 움직임은 물질적으로, 생물학적 관점에서 보면, 있는 그대로 몸의 모습(땀, 호흡, 근육의 이완과 축소 등)을 드러내며 몸의 현전을 보여주는 것이다. 정신적인, 영혼의 측면에서 보면, 예술적 몸짓은 바깥의 평범한 움직임을 다른 대상으로 바꾸고 인간과 자연의 비어 있는 공간 또는 간극의 새로운 규칙과 질서를 설계한다고 본다.

무용이 철학의 역사에 들어온 것은 아리스토텔레스, 플라톤에 의해서 영혼과 몸 전체를 결합하면서 관심의 영역에서 시작되었고 무용을 하나의 학문, 예술로 분리하면서 논의된 것은 니체, 스피노자가 그

대표일 것이다. 따라서 무용학계에서 몸에 관한 연구를 한국학술지인용색인(KCI: www.kci.go.kr)을 이용하여 키워드 ‘몸’, ‘철학’, ‘무용’으로 검색한 결과, 무용학 분야에서는 국내학술논문 82건, 국내학위논문 131건을 찾을 수 있다. 그 가운데 송보경(2000), ‘니체 철학에 나타난 무용예술의 본질에 관한 연구’, 장정운(2000), ‘니체의 무용관’, 이승건(2010), ‘니체미학 속 무용예술’, 나일화, 이지선(2014), ‘스피노자의 사유를 통해 본 라반의 심신평행론적 신체’, 김세라(2016), ‘메를로-퐁티의 현상학을 기반으로 한 무용에서의 창작자-수용자 소통 연구’, 박지혜, 박미영(2021), ‘무용에서의 행복에 관한 고찰-니코마코스 윤리학을 중심으로’, 등이 있다. 연구의 내용은 무용 동작의 고유한 기능을 탁월하게 발휘하는 영혼의 자유로운 활동으로 인간의 내면을 나타낼 수 있으며, 몸의 감각과 운동이 영혼을 위한 기능으로 보고 영혼의 인상을 그리고 보이지 않는 무언가를, 춤의 동작에 녹여낸다고 하였다.

이렇듯 무용계에서는 신체의 움직임에 내포된 감정의 상태, 몸의 발현은 정신과 영혼에서 출발하고 신체의 상태 즉 창조적 행위의 직접성은 ‘움직임의 사고’에 있다고 보고 있다. 그러나 예술적 내면의 충동은 감정, 정신의 연장으로만 보면서 무용예술에 대한 정의를 일반화할 수는 없다. 예술로서 움직여지는 몸은, 몸의 물질적 기능(사회적, 문화적, 생물학적), 영혼, 정신이 혼재되어있는 복합적인 관계에 놓인 존재인 것이다.

본 연구는 우리가 알고 있던 몸에 대한 의미들, 이를테면, 몸의 이미지, 성찰, 정신적, 영혼의 틀, 생물학적인 기능 등을 통한 몸에 대한 다양한 인식과 양식들을 새로운 접근으로 다른 판단을 도출한다. 이에 낭시의 사상을 바탕으로 규범화되고 언어화된 몸 인식의 편재성에서 벗어나 물질적, 영혼, 정신의 순환에 놓인 몸의 성질들의 실천적 영역에서의 물질적 기능과 몸 존재 자체만으로는 비물질적 기능을 살펴본다. 여기서 실천적 영역은 몸이 실제로 무언가를 이루는 공간을 말한다. 또한 춤추는 몸의 쓰임과 움직임 확장의 자율성을 확인한다. 연구의 방법은 다음과 같다.

첫째, 낭시가 말하는 자료체가 되는 몸은 어떠한 물질적 기능과 비물질적 존재, 영혼은 무엇이며, 몸을 이원론, 일원론 등의 이론적 분류로 설명하는 것이 아니라 단지 교류적, 상호작용적이며, 스스로와 바깥의 끝과 시작을 분리하고 유기적으로 재연결하는 생물학적 그리고 현상학적인 실존적 존재임을 살펴본다. 더불어 몸의 쓰임에는 몸의 사회, 문화, 유기적 관계 속에서 발생하는 현실적 양태(modalité)들을 확인한다.

둘째, 낭시의 몸 사유, 개념의 해석을 바탕으로 무용예술에서의 몸 역량의 무한성과 움직임의 운동적 순수성 그리고 현전함으로써 표현하고 바꿀 수 있는 몸짓 예술임을 밝힌다. 이를 통해 본 연구는 몸을 도구화하고, 정신에 귀속화 하여 바라보는 예술적 물음 이전의 몸을 사유하여, 몸의 의미를 재해석하는데에 목표가 있으며, 몸을 해명하려는 노력보다는 몸에 대해 정의 내려진 것들에 다시 한번 의문을 제기하고 그 안에서 춤추는 몸과의 여러 관계성을 살펴볼 것이다.

II. 장 록 낭시의 몸 사유

장 록 낭시(Jean-Luc Nancy)의 몸에 대한 사유는 이미 문학, 철학에서 몸의 존재적 의미의 물음에서 시작하여 현상학적, 해석학적 방법으로 다양하게 연구되어왔다. 몸에 대한 철학적 사유가 개념을 생

성시킨다면, 예술에서의 창조는 이에 대응하는 ‘감각’을 생성한다(나일화, 2013, p. 53). 낭시의 몸 사유는 몸의 기능적 움직임, 존재 자체만의 성질, 영혼과 정신을 통한 몸의 인식과 감각적 차원을 데카르트, 아리스토텔레스의 지각론보다도 시각과 사고를 확장하여 설명하였다. 특히 낭시 이전에는 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 신체현상학이 신체를 바라보는 논점을 달리하게 하였다. 기계적 신체를 말하는 객관적 신체가 있었고, 현상학적으로 기술되는 체험된 신체로서 의식적 신체가 있으며, 살(chair)로서의 신체를 말하는 무의식의 존재론적 신체가 있었다(류의근, 2019, p. 163). 낭시 역시 퐁티의 영향을 받았으며, 그의 현상학적, 살로서 접촉되는 세계에 던져진 신체에 대해 동의하는 내용도 발견된다. 여기에 더하여 낭시는 몸 실존의 이유, 숙고, 몸의 출발, 몸의 도래가 몸에 부여된 무게라는 점과 정신, 영혼, 몸을 각각 따로 놓고 보면서 몸의 기능들을 그 근거로 보았고 이를 통한 몸의 존재성을 설명하였다.

낭시는 「코르푸스 *Corpus*」에서 ‘몸 쓰기’는 몸 자체에 부여된 성질들의 활용을 의미하고 그 공간에서의 과정을 통해 물질적 존재들 간의 ‘관계맺음’이 가능하다고 말한다. 특히 낭시의 쓰기의 시작은 자신의 글을 다듬고 만드는 일련의 과정에서 시작하여 몸 자체의 의미 분석까지 이어진다. 몸은 쓰임에 의해 바깥으로 ‘기탈’되어 전해지고, 그를 통해 ‘나’와 ‘너’가 몸의 쓰인 감각으로서 서로에 닿는다는 것이다. 이러한 낭시의 사유는 고립된 개별자들이 피상적이지 않은 소통을 갈구하는 현재의 세계에서 몸-존재들이 간격을 둔 채로도 ‘몸 쓰기’를 통해 ‘함께-있음’의 상태를 이룰 수 있다는 전망을 드러낸다(최수임, 2014, pp. 43-44).

1. 몸의 개념

낭시는 코르푸스의 부제를 ‘몸, 가장 멀리서 오는 지금 여기’라고 하였다. 기독교의 의미, 서구 문명에서 몸을 이야기하는 논리로 몸을 이해한다. 낭시는 몸을 ‘주 안에서 한 몸을 이루는 이들 간의 영성체적 공감’이라는 상징적 가치를 상징하고 몸의 고유성을 다양한 분류로 설명한다(nancy, p. 9). 또한 고유한 몸, 낯선 몸, 몸이 됨으로써 자기를 향하는 존재(l'Être-à-Soi en corps)이다. 몸은 우리의 예상처럼, 계획한 것처럼, 의도대로 필연적으로 움직여지지만은 않으며, 갑자기 우리도 모르게 의식체계에서 벗어나 다른 공간을 설계하고 혼란스러운 상황을 만들기도 한다(nancy, p. 9). 이에 낭시는 몸의 존재를 발생하는 자리(여기), 즉 실존의 문제에 결부하여 논하였고 몸이 드러내는 것은 실존이 절대적이고 단순한 방식으로 구현된다고 하였다.

몸은 이원론, 일원론적으로 구분하여 단정적으로 설명하는 것이 아니라 교류적, 상호작용적이며, 생물학적으로 그리고 현상학적인 실존적 존재이다. 그동안 몸을 육체적 즉 물질적인 것에 국한 지어 기호적이고 유익한 존재, 그리고 영혼과는 분리되는 그 밖의 영역으로 본 것과는 달리, 낭시는 영혼을 가지고 지탱하는 것은 몸이라고 하였다. 영혼이 나아가지 못하는 이유는 몸의 물질적인 기능들에 있다고 본 것이다.

이러한 몸의 개념을 낭시는 첫째, 몸은 물질적이다. 라고 하는 것은, 타자와의 접촉, 외부세계에서 활용되는 몸을 통해서 이해한다. 몸은 따로 떨어져 있어서 다른 몸들과 구분되고 몸의 존재가 드러난다. 하나의 몸은 다른 하나의 몸에 의해서 시작되고 끝난다. 심지어 비어 있는 공간조차도 매우 미묘한 몸의 흔적이자 잔여 혹은 앞으로 도래할 곳이 된다. 몸은 계속해서 반복하고 배열하며 내포하고 있는 것을 밖

으로 내보내고 재조직화한다. 몸과 정신을 나누면서 몸의 활동 영역을 생산적인 것에, 척도를 정하고 몸의 생리적인 기능과 삶을 영위하는 기능들이 결국 여러 타자의 몸이 되고 그 몸들이 곧 자신이 된다.

둘째, 영혼을 가두고, 지탱하는 공간인 몸은 먹는 것을 소화해야 하고, 자야 하고, 배설해야 하고, 땀을 흘려야 하고, 스스로 더럽혀야 하고, 상처를 입어야 하고, 병에 걸려야만 한다. 또한 몸은 저로 하여금 생각하고 꿈꾸고 상상하도록 할 수 있다. 몸은 항상 무언가를 느낀다. 몸은 육체로 된 모든 것들을 감지한다(nancy, p. 165). 이러한 물질적, 비물질적 기능에 해당하는 활동을 끊임없이 죽음을 향해 이어가는 것이, 몸이다. 그리고 모든 감각을 느낀다. 바람을, 냄새를, 아픔을 느끼는 것 역시 몸의 일이다. 그러므로 영혼은 몸이 실존할 수 있고 버틸 수 있는 유일한 토대이자 기둥이다.

셋째, 몸은 정신을 표현한다. 정신의 영역을 표출시키고, 정동(émotion)의 동요를 나타낸다. 즉, 정신적으로 느끼는 정서들을 영혼의 것, 내면의 진실이라고 하면서 몸을 혼란, 격동, 기쁨, 고통, 희열, 인내라는 정서를 살아있는 동안 흑사한다는 것이다. 우리는 살면서 나의 몸 자체의 존재성, 타고난 성질에 대한 물질성에 대해 고려하지 않는다. 기독교적 생각으로는 나의 몸은 내가 주인이 아니니, 아끼면서 헌신하는 영혼을 펼치는 공간으로 여긴다. 이렇듯 몸은 우리가 일반적으로 몸에 대해 알고 있었던, 믿었던 신체 움직임의 쓰임과는 다르게 설명되기도 하고 본능적이고 직관적으로 이해되기도 한다.

남시가 몸을 개념화한 것도 자신의 글쓰기에 집중하는 행위, 과정, 사유가 몸의 외부와의 유기적인 관계와 그 분석의 통로에서의 몸 자체에 가진 의문이다. 적절하게 몸에 대해 설명할 수 있는 시도의 끝에서 몸은 실체도, 현상도, 살도, 기호 작용도 아닌, ‘기탈되는-존제’라고 하였다(nancy, p. 23). 이러한 관점에서 움직이는 예술로서의 몸을 보면, 몸을 글의 영역에서 이해하는 것보다 더욱 간결하고 쉽게 이해할 수 있다. 몸은 늘 실재성을 갖는다. 무용은 몸을 현상적으로 옮기고 몸의 물질적 측면과 영혼, 정신의 측면에 의존한다. 몸의 질성적인 것을 통해 생명적 정서를 표현한다. 춤추는 몸은 관객에게 생동감 있는 표현을 통해 감각의 정동을 있는 그대로 전달하고 외부와의 유기적인 ‘관계맺음’을 형성하게 한다. 관객과 무용수의 ‘관계맺음’은 순간적이고 한시적인 공간에서만 이뤄지는 감정의 교감이다. 예술은 우리의 지각을 위해 감각이나 상상력으로 창조된 표현적 형식이다. 그것은 인간의 느낌을 표현한다. ‘느낌’은 여기서 물리적 감각, 통증과 편안함, 흥분과 평정에서부터 가장 복잡한 정서, 지적 긴장, 의식적인 인간 생활의 꾸준한 느낌 색조에 이르기까지 느낄 수 있는 모든 것을 의미한다(마크 존슨, 2007, p. 365). 이에 무용하는 몸은 감각과 질성적인 재료들을 매개로 우리의 내부와 외부세계의 공간들 그리고 육체와 정신을 연결하고 몸의 본능적인 것을 자극한다(éveiller).

2. 몸의 쓰임

몸을 철학적으로 다루고 예술의 주체가 되는 오늘날과는 다르게 선사시대에는 순전히 생활의 방편, 실용적 삶을 영위하는 것에 쓰였다. 르네상스 시대의 신체는 삶과 죽음이나 질병의 경계를 구분할 뿐이었고 신체의 예술화는 언급되지도 않았다. 그러나 삶의 의미가 담긴 장소라는 점에서 더 높은 영적 세계로 나아가는 매개체로 이해되면서 신처럼 완벽하고 복잡한 기계인 몸으로 당대 예술가들에게는 매력적인 사유 대상으로 귀환했고 해부학적, 철학적 사유를 발전시켰다(최병진, 전주홍, 2015, p. 10).

선사시대에 동굴의 암각화에서 알 수 있듯이, 수렵과 채집을 위해 쓰였던 몸도 예술적 표현의 중요한

지표였고 정신을 나타내는 점이 발견되었다. 이처럼 몸은 선사시대, 르네상스 시대 그리고 현재까지 공간적 경험의 양상을 예술이라는 화폭에 그 존재의 쓰임을 드러냈다. 낭시가 말하는 몸의 쓰임은 물질적 기능뿐 아니라 비물질적이고 정신의 표현에 있음을 주장했듯이, 몸은 정신적 현상과 문화적으로 쓰이는 기능적 개념이 모두 양립하는 것이다. 본 장에서는 낭시의 몸에 대한 사유를 빌려 예술적 담론을 이끄는 것에 주목하면서 동시에 낭시의 ‘글쓰기’를 통해 바라본 몸의 쓰임을 함께 살펴본다.

‘나’이면서 타자인 몸. 목적 없이 그저 여기에, 거기에 존재하는 몸. 어떻게 이러한 몸과 접촉할 것인가? 코르푸스 에고(corpus ego)가 매 순간의 발화 속에서 자기의 공간과 시간을 얻는 것과 마찬가지로, 몸은 글쓰기 속에서 끊임없이 접촉된다. 코르푸스 에고가 글쓰기 안에서 접촉된다는 이 대목에서 낭시에게 있어 ‘글쓰기’ 혹은 언어가 갖는 중요성이 드러난다. 만약 어떤 사유나 사태가 글쓰기 속에서 표현된다고 할 때, 그렇게 언어화된 사유나 사태 자체는 이 글쓰기를 통해 표현된 것과 구별될 뿐만 아니라 동시에 이 글쓰기라는 행위로 미처 포착하지 못한 잔여물을 남기기 마련이다(최슬아, 2020, p. 122). 이런 의미에서 글쓰기란 자신이 포착하려는 대상과 관련이 있으면서도 구별되고 차이를 갖는 어떤 것, 즉 그 대상에서 벗어나(ex-) 달라지는 것으로서의 기입(inscription), 즉 탈기입(exscription)이다(최슬아, p. 122.).

낭시의 몸 쓰임은 안무가 마틸드 모니에(Mathilde Monnier)와의 춤에 대한 담화에서도 발견된다. 이들은 몇 달에 걸쳐 낭시의 텍스트와 모니에의 춤에서 철학적 사유의 공통점에 대해 담론하였고 모니에는 낭시의 몸 쓰임에 대한 사유를 자신의 안무 창작에 대입하였다. 초기에 그들은 서로 다른 주제를 가지고 시작하였고 춤과 텍스트의 교차점을 찾으려고 노력하지 않았다(Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, 2005, p. 149). 즉, 꾸며내지 않은 몸에 대한 자체의 성질을 보기 위함이다. 각자의 작업 끝에 글쓰기에서 드러나는 몸 쓰임, 춤에서의 몸의 기입과 이탈의 과정이 서로 상응하다는 점에 이르렀다. 몸이라는 실존은 바깥으로 분리되거나 노출되고, 물질화되는 존재라는 점을 다른 환경과 작업 안에서 발견한 것이다.

낭시의 글쓰기 과정처럼, 모니에의 창작의 시작이 몸의 무게를 가늠한다는 점과 일치한다. 하나의 몸을 가지고 모든 감각으로 여러 움직임의 구성하는데 그 안에는 몸이 감당하는 여러 종류의 무게가 있다. 균형을 이루어야 하고 접촉에 속하는 자료체들(스치고, 부딪히고, 떨어지고, 바라보는 등)을 사용하고 스스로 노출시키고 이러한 과정들을 끊임없이 반복하고 기탈하면서 춤이 이루어진다. 낭시의 글쓰기 또한 그러하다. 낭시에게 글을 쓴다는 것은 언어적 기호를 통해 증명하고 해석하는 작업이 아니다. 하나의 접촉이고 말을 건네는 것이며, 억압의 과정이 없는 자유로움 속에서의 접촉의 질서를 보여준다.

몸에 부여된 무게는 끝없이 도래하고 또 다른 시작을 위해 무한한 공간을 열고 창조한다. 무용이 실질적으로 갖는 의미와 같다. 무용에서 주체는 몸이다. 그러나 일반적으로 몸을 객체, 도구화한다. 감각과 정신을 모두 감당하는 것은 몸인데, 몸은 그저 정신을 감당하는, 대상을 향한 수단으로 쓰인다. 무게를 감당하고 잘 배열하여 바깥으로 노출 시키는 몸이 없다면, 대상도 없고 영혼도 정신의 표현도 존재하지 않는다.

몸은 체현의 공간이자, 실천적 측면에서 각각의 도식을 이룬다. 감각하는 몸, 사유의 자리로서 몸은 선별성 없는 몸으로 이론적 기원 없이 있는 것으로서 확장되어 인식되고, 창조된다(한혜리, 2018, p. 114). 춤추는 몸이란 결국, 움직이는 행위와 과정에서 발현되는 자아 인식의 자리이다. 춤이 이루어

지는 세계 속에서는 성찰의 시간이나 무언가를 나누어 생각할 시간을 내어주지 않는다. 움직임의 직접성을 요청하고 정신의 전부를 요구한다(Chatal Jaquet, 2001, p. 380). 즉각적인 몸짓으로 하나의 세계를 완성해야 하고 새로운 몸짓을 창조하고 외적인 것들과 내적인 동요의 조화를 통해 예술임을 증명해야 한다.

낭시의 관점에서 몸의 쓰임을 보면, 어느 분야이든 몸을 어떤 것의 대상으로 보지도 않고 주체로 보지도 않으며, 존재를 알리지도 않는다. 몸은 그저 ‘아무것도 아님(rien)’에 의해, 그것의 ‘진정 아무것도 아님’에 의한 언어를 넘어서다(nancy, p. 23). 즉, 몸은 국지적인 것이 아닌, 어느 공간이든 참여 가능하고 자신을 변화하고 또 사라지고 나타내는 실존이다. 또한 몸은 외부세계, 타자와의 교환 가능성, 상호적인 작업에 놓여 있다. 낭시에게 몸은 다른 몸 철학과는 다르게 특별한 ‘고유성(propre)’을 부여하지 않고 외부와 내부의 경계에 놓인 어떠한 흐름에 자리를 내어주는 그것이다.

낭시가 몸을 자료체로 보는 것도 우리의 몸이 죽으면 관 안에 놓이는 것인데, 만일 우리의 몸이 관이라는 틀에 존재하지 않는다면 어딘가 모르게 사방으로 흩어질 것이다. 그런데 우리는 죽으면서도 이 몸을 그대로 보존하려고 한다. 마치 죽어서도 몸의 모든 기능을 고려하듯 말이다. 그래서 몸은 흩어지는 것을 잠시 붙잡고 있는 하나의 자료체이다. 몸의 기능적인 면, 영혼, 외부성과 이타성, 접촉, 생물적 구성 요소 등 이러한 것들이 결국, 몸이라는 자료체에 일부이며 몸을 고유화하지는 않는다.

사유와 몸도 떨어질 수 없는 늘 우리가 숙고해야 하는 ‘관계맺음’에 있다. 사유는 몸을 분리하여 작동하려 해도 몸을 통해 나타날 수밖에 없다. 몸의 쓰임은 정신도, 사유도 그 생각의 무게를 감당하고 가하며, 표현의 이유이기도 하고 상징이 되기도 한다. 움직임에 많고 복잡한 이유가 따르고 그 이유에는 정확성과 비정확성에 책임을 부여받고 몸은 항상 바깥(ex)을 향해 나아가 있는 것이다.

III. 무용예술에서의 몸의 의미

본 장에서는 무용예술에서의 몸의 의미와 쓰임을 알아본다. 마르셀 프루스트(Marcel Proust)의 「잃어버린 시간을 찾아서」에서 사물들을 통해 사건, 기억들을 찾고 회상하여 미래를 향해 과거를 되짚는 것이 나온다. 마들렌 과자와 여인에 대한 사랑은 그 기억들을 찾는 데 중요한 기호로 작용한다. 여기서 중요한 것은 그 기호가 간단한 문자적 의미를 갖지 않는다(성기현, 2019, p. 120). 하나의 사건을 대변한다. 이러한 측면에서 몸이 그 공간적, 시간적 현상에 던져짐으로 인해 몸의 쓰임은 나타난다. 몸의 쓰임은 관점에 따라 해석되고 경험에 의해 결정된다. 무용예술의 성격이 그러하다. 하나의 사건, 사물, 그리고 본능적으로 떠오르는 무언가에 의존하며 움직임의 조직을 형성하고 예술의 형태로 이어진다.

낭시는 줄곧 몸을 특정한 도식에 제한을 두지 않고 살아있는 동안, 죽음을 향해 있는 동안 계속 사용되고 정제되지 않은 것이 몸의 본능이라고 하였다. 이러한 점에서 무용은 몸의 성격을 다스리는 가장 좋은 조건의 예술이다.

1. 몸의 확장

인간 존재는 근본적으로 두 가지 방식에 따라 자신의 이야기를 완성한다. 하나는 이상 세계에 대한 묘사 속에서 자신이 되고자 하는 것에 상상력을 발휘하거나, 다른 하나는 현실 세계에 대한 묘사 가능한 것에서 상상력을 투영한다. 두 가지 방식의 자신만의 상상적 역량을 통해 다양한 경험을 창출하고 그 경험을 바탕으로 삶의 방향과 의미를 정립한다.

이와 같은 상상에 의한 삶은 무용예술에서 다양한 주제를 가지고 반영할 수 있는 기회가 무한하다. 무용예술의 경우 인간의 생산, 자본, 정치 등과 연계시키는 제도적, 보편적 이론을 추구하지 않는다. 외부에서 타자로부터 보여지는 외형적인 모습과 위치 그리고 내면의 복합적인 관계를 맺음으로써 몸은 사유된다. 따라서 춤추는 몸은 기술로 숙달되기 보다는 여러 유기적인 얽힘과 해체의 반복 속에서 스스로 인식하고 외부의 반응과 내적인 충동의 과정을 표출한다. 즉각적으로 움직임을 통해 즐기면서 소유할 수 있는 의미를 담고 있는 활동 방식인 예술은 자연의 완벽한 최고점이며, Chatal Jaquet, (2021, p. 326), 몸이라는 자료체를 통해 구현하는 삶은 예술의 일부가 되고 경험 자체의 본질을 표상화하기도 한다.

행위로서의 무용은 타인과의 관계 속에서 몸 자체로 유일한 주체가 될 수 있는 예술이다. 춤추는 몸은 정신의 아래에 귀속되고 규정된 몸이 아니라 파괴되고 응축되는 몸이다. 낭시가 말하는 몸의 확장은 영혼의 확장이다. 무용에서는 이 확장의 개념을 중심으로 몸의 고유성을 이야기한다. 낭시가 영혼을 몸이라고 쓸 때, 이는 두 가지를 함의한다: 이 정식화는 지금껏 영혼이 몸을 지배하고 소유해 왔다는 서구 전통철학의 위계를 해체하는 것일 뿐만 아니라, 주체를 구성하는 건축술을 심신이원론 바깥에서 다시 쓴다는 것이기도 하다(최슬아, p. 114). 주체는 순수 영혼 혹은 실체와 같은 것이 아니고, 지배해야 할 대상으로서의 몸을 소유하지 않는다. 몸은 나의 것, 나의 소유물, 나의 대상이 아니라 그저 '나' 자체이다. 낭시는 '나의 고유한 몸'과 구별되는 '몸-나'를 '코르푸스 에고(corpus ego)'라고 부르고 있다(nancy, p. 28). 몸 자체에 존재성을 몸의 의미를 해석하고 부여하기 위한 의존적 명제들을 다시 제자리에 놓고 타고난 것에, 자체에 주목하는 것이다.

몸 자체에 집중하기 위해서 낭시는 몸을 '영혼의 확장'을 시작으로 몸에 해당하는 외부적, 내적 의미를 분석한다. '영혼의 확장'에는 몸의 많은 행위를, 기능을 -생활, 예술, 산업, 명상, 반성 등-의 심신의 성질들을 수행해야 하는 숙명의 과정이 있으며, 영혼에게 몸은 하나의 감옥이 되기도 하고 버팀목이 되는 그런 존재이다. 몸은 끊임없이 물질적인 상황에 놓이고 그 안에서 다양한 현상을 창출한다. 이러한 개념에서 무용은 외부를 수용하고 그 수용한 것을 내부적인 체계에서 해독하고 다시 몸의 살(chair)을 통해 드러낸다.

몸이 기호 작용의 질서에 선행하거나 후행하지 않고 그 외부나 내부에 위치하지도 않으면서 오직 경계에 있다고 표현하는 것이, 무용에서의 몸짓의 본능이다. 몸은 언제나 움직이고 작용하는 생산적 카테고리에서 파악되었고 그것을 철학적, 예술적, 정치적, 사회적 의미에 부여하는 데에 많은 시간을 확보하였다. 몸의 물질성과 비물질적 확장을 항상 영혼에 귀속시켜 몸의 움직임으로 인해 영혼을 표현한다고 하는 무용예술에서는 더욱이 기호의 몸짓으로 이해되었다. 그러나 몸은 영혼의 하등의 문제도 아니고 상반된 것도 아니다. 그 자체를 드러낼 뿐 기호도 아니고 사회와 소통하는 도구도 아닌 그 자체의 존재성이다. 몸들은, 추락이든 이탈이든, 어떤 움직임의 임박성(imminence) 하에 언제나 출발에 직면해

있다. 이와 같은 움직임은 통한 공간의 열림, 혹은 이 같은 출발이야말로 몸의 내밀성(intimité) 그 자체가 몸이 행하는 자기 변별성의 맨 끝부분이다(nancy, p. 36). 이에 몸은 어디에 속하여 소유되지 않으며, 존재 자체에 자연성을 드러내고 경계에 머문다.

일상적 움직임에서 확장되어 미적인 움직임, 보이지 않는 것을 나타내는 무용의 움직임 구도는 낭시가 논하는 몸과 사유의 관계와 같은 맥락이다. 몸과 사유는 단지 상호간의 접촉, 하나에 의해 또 하나가 다른 하나 속으로 파열하는 닿음일 뿐이다. 그 닿음이 곧 경계이고, 실존의 공간 개진이다(nancy, p. 39). 무용에서의 움직임 구도는 외부와의 경계에 신체를 놓음으로써 내면의 정서적, 영혼을 표현하는 것에 집중한다. 움직임이 이루어지는 시간 동안 몸은 여러 감정을 복합적으로 그 경계에서 드러낸다.

무용에서의 몸의 확장은 여러 의미를 가리키는데, 첫째, 신체의 존재성에 기인하여 몸 구조의 한계성을 나타낸다. 둘째, 신체의 유연하고 기교적인 측면을 통해 자신이 말하고자 하는 것을 몸으로 표현함으로써 사회적 비판, 소통의 매개로 쓰인다. 셋째, 신체의 표현을 아름다움의 목적으로 인식한다. 이러한 배열은 확장의 공통점으로 외부와의 접촉이다. 이 세 가지 의미는 몸의 '표현'에 국한된 '아카데미주의' 예술을 말하고 낭시에 따른 몸의 '드러남'의 관점에서 무용을 보면, 있는 그대로의 예술성이라고 할 수 있다.

19세기까지는 무용이 음악, 문학에 의존한 예술적 성격을 갖고 있었다. 예를 들어, 발레는 작가, 시인의 문학 작품을 통해 구성되었다. 테오필 고티에의 '지젤', 스테판 말라르메의 '목신의 오후' 그리고 비평 역시 당대의 인문 비평가들에 의해 발레의 예술성과 무용수의 능력에 대해 논해지고 평가되었다. 그래서 무용계에서 자체 독립적으로 몸을 연구하고자 하는 시도는 미비하였다. 몸을 주제로 철학적, 미학적, 과학적 해석을 위한 연구는 부족하였고 무용 공연에 대한 평문에 의존할 수밖에 없었다. 그러나 20세기에 들어서 정확히는 2차 세계대전 이후 '표현주의', '실험무용', '자연의 모방'이라고 하여, 인간의 움직임 자체가 순수예술임을 주장하기 시작하였다. 독일과 미국에서는 머스 커닝햄, 마리 뷔그만, 찰스 와이드먼, 도리스 험프리 등은 몸 움직임에 자유, 해체, 자연이라는 일상적, 편안함에 주목하였다.

이로 인해 춤추는 몸은 수많은 실제의 확장이 발생하는, 그리고 우리 몸의 여자와 그것들의 실존적 분배 및 저항의 분할이 일어나는 특별한 공간이자 주체가 될 수 있는 공간으로 해석되었다. 고유한 자리, 나아가 몸들의 확장에 마침내 주어지는 자리의 고유성, 춤추는 몸은 이 단계에 이르기까지 존재하지 않은 것일 수도 있다. 공간을 여는 궁극의 긴장과 확장에 도달해야 했던 것은 하나의 끝이 아님을, 도래하고 공간을 끊임없이 창출하는 것임을 움직임의 순수성을 통해 확인한 것이다(nancy, pp. 44-45). 그러므로 무용에서 몸의 쓰임은 일차적으로 몸 존재 자체로서의 이유를 명실상부하게 해주고 다음으로 공간의 창출, 자연의 예술에 접근하는 지평이 된다.

무용에서 몸의 확장은 내면의 극함(extrême)과 외부와의 계면성(interface)을 동시에 가진다. 몸의 모든 분절을 활용한 움직임에서 자아의 드러남과 내면적 정서의 복합성 그리고 움직임이 발생하는 외부 세계의 계면에서 하나의 경험이 다른 경험으로 이어지는 또 다른 자신의 모습은 표면으로서만 확장되는 것이 아닌 내면에서의 몸의 확장을 실현하게 한다.

따라서 무용에서 몸의 확장은 외부세계, 타자, 스스로(soi)의 접촉으로 보고 특정한 대상, 정신에 종속됨이 아님을 이야기한다. 몸은 이끌려 가는 공간도 아니며, 물질적 실체로 보고 그 어떤 의미로 규정짓기 어렵다. 춤추는 몸의 확장은 몸이 도달할 수 있는 공간의 개진이자, 일상에서 다른 세계로 이어지는 창작의 경계에 있는 것이다.

2. 움직임을 통한 외부와의 접촉

우주에 던져진 신체에 의미를 부여하기란 기호학적, 해석학적, 존재론적, 우주론적으로 몸 자체에 가늠할 수 없는 무게를 달아야 한다. 일반적으로 신체를 규명하고자 하면 경험으로 개념화된 물리적 실현 매체로 볼 수 있다. 인간은 가장 먼저 자신의 신체를 중심으로 공간을 인지하고 이를 언어화한다. 신체 부위 중에서 특히 ‘손’은 외부 외부세계를 직접적으로 체험하는데 가장 먼저 반응한다(이강호, 2017, p. 146). 몸은 생물적인 작은 부분부터 그리고 자아의 깊은 내면에, 영혼에 도달하는 곳에서 서로 끊임없이 얽히고 분리되며 확장한다.

이처럼 낭시가 말했듯, 몸은 자료체이다. 즉, 온갖 부분과 조각들, 사진, 지대와 상태, 기능의 총합체이다(nancy, p. 171). 머리와 신체의 기능에 해당하는 팔, 다리의 목적성 있는 행위, 생활적 행위는 스스로 지각하지 않아도 일치하고 탈조직화를 이룬다. 사유 역시 몸과 같은 개념으로 해석된다. 사유는 앎(savoir)의 영역에 포함되지 않는다. 사유 자체의 테두리에서 사유의 존재 자체의 무게를 가늠하고 사유의 극화된 것에서 확장하고 축소하는 주름과 이완이다(nancy, 2008, p. 112). 특정한 상황과 대상에 대한 지각 없이도 움직이는 신체는 본능적으로, 바깥에 의해서 혹은 마음의 문제로 마치 거미줄처럼 여러 줄을 만들고 그 줄에 어떠한 것이 얽히고 분리되는 것이다.

오늘날 춤추는 몸은 하나의 미학적, 철학적 대상으로 연구되고 있으며, 신체적 훈련과 이론의 체계화로 인식된 몸은 무대에서 더욱 그 미학적 아름다움을 발휘한다(최문정, 2021, p. 125). 춤에서 움직임을 이루는 동작마다 내면의 정신적 표상을 드러낸다. 이를테면, 무용수가 무대에서 뻗는 팔과 다리, 얼굴의 표정, 호흡, 땀은 외부적 사건과의 연계성을 보여준다. 이사도라 던컨(Isadora Duncan)의 말을 생각해 보자. 무용은 영혼으로 음악을 듣고 자연스러운 움직임이 내부 깊은 곳을 관통한다고 표현하였다. 춤의 형식은 그저 장르를 설명하기 위함이며, 진정한 내용은 우리의 내면에 있음을 이야기한다(최문정, 2021, p. 105).

너의 영혼으로 음악을 들어라. 그러면 네 머리가 들어지는 강도에 의해, 너의 팔이 올려지는 것에 의해 그리고 네가 빛을 향해 서서히 걸어가고 있는 것에 의해 너의 내부 깊은 곳을 일깨우는 내적 자아가 느껴질 것이다. (……) 이런 깨달음은 내가 생각하고 있는 무용의 첫 단계이다 (Walter Sorell, *Dance in It's Time*, 1981, p. 318: 이광래, 2020, p. 54에서 재인용).

무용을 몸의 언어이거나, 사고의 언어, 외부적인 표상으로 해석하지 않아도 몸 자체가 향해 가는 곳, 그곳에서 몸 자체 하나의 존재적 작용으로 해석하면 된다. 여기에 현존하는 몸에 대해 무언가를 발견하고 해석하지 않으려고 해도 몸은 이미 실존해 있어 눈에 보이건, 보이지 않건 우리도 모르게 많은 것을 쌓고 있다. 그래서 특히 모더니즘 이후의 무용수들이 영혼, 내면, 정신과 외부세계의 관계를 공통된 하나의 주제로 묶어 몸의 향유를 있는 그대로 즐기고 자신의 몸을 밖의 규정하에 통제하지 아니하고 자연의 하나라고 주장한 이유가 몸 자체의 이해에 있는 것이다.

이러한 즐기는 몸에 대한 사유는 아리스토텔레스, 낭시 역시 같은 지론이었다. 몸 각각의 감각들은 공통적으로 느껴지지 않는다. 다양한 몸의 기능들은 각각의 고립된 시각, 청각, 미각, 촉각은 절대적인 간격에서 제 향유를 즐긴다(nancy, p. 118). 몸의 예술은 각각의 감각을 충실히 이행하면서 하나의 형태를

구현한다. 이러한 몸의 드러남을 보는 관객은 발현되는 감각의 생물학적, 유기체적, 예술적 조화로운 과정을 체험하면서 하나의 사건을 떠올리기도 하고 몸의 내부에서 발생하는 여러 정서를 체험한다.

우리는 몸을, 끊임없이 외부의 일들을 흡수하고 내보내는 과정을 통해 살아있음을 확인하고 존재의 이유를 붙인다. 따라서 몸은 경험의 복합체, 외부와의 소통체 그리고 삶과 죽음의 경계를 매 순간 지각하게 해주는 대자적 자료체이다. 무용수가 몸이라는 자료체를 더구나 외부와의 충분한 소통이 가능한 유기적 구조 안에서(생물학적으로나 사회적으로) 자신의 경험적 사건을 한 겹 덮는 일은 몸의 감각들을 제대로 사용하고 향유하는 즐거운 과정이다. 그래서 무용수는 작품 하나를 발표하고도 그 후작을 이어가기도 하고 군무가 삽입되는 창작을 할 수 있다. 무용수가 작품의 후속을 이어가는 것 또한 몸의 자료체와 같다. 문장에서 단어 하나를 떼어내어 내보내고 다른 단어를 들여와도 글이라는 틀은 바뀌지 않는다. 의미작용이 변화할 뿐이다. 춤이 그러하다. 오늘의 춤의 움직임이 감각 변이를 통해 느낌이 다를 수 있으며, 관객, 무대 환경에 따라 달라질 수 있다. 그러나 작품의 의도가 바뀌지는 않는다.

춤을 구성하는 유기적인 움직임은 확장과 분리를 끊임없이 반복한다. 다른 외부적 상황을 개입시키기도 하고 아무런 이유 없이 몸의 통증으로 뜻하지 않은 결과를 초래하기도 한다. 이러한 과정은 몸의 원리와 규칙 안에서 감각적인 상태에 의존하는 것이다.

무용수 혼자서 감각의 움직임을 보여주는 시간과 여러 무용수가 함께 등장하는 움직임의 구성은 그 향유의 크기가 확장된다. 보는 이 역시 여러 무용수의 땀과 호흡 움직임의 맞춤을 보고 늘어난 몸들만큼 느끼는 감정의 영역과 깊이는 달라진다. 군무가 이루어지는 공간에서도 각각의 몸들은 계속해서 타자와의 살갗의 접촉을 통해 외부세계와 내적인 다름을 느낀다. 춤은 특히, 대자존재의 몸을 확인할 수 있는 행위이다. 관객이 없어도 춤은 이어진다고 한다. 그러나 그렇지 않다. 본인이 스스로 그렇게 생각함으로써 이미 몸은 반응하고 관객이 없는 무대를 상상하고 그에 맞는 조건을 구성하게 된다. 반대로 관객에게 춤을 보여주게 되면 복잡한 요소들을 고려하게 되고 상호작용의 구간을 설계한다. 춤을 위해 움직여지는 몸은 타자에 의해 창조되기도 하고 영혼을 위해 그리고 존재 자체의 이유로 실재한다.

순수예술 가운데 그 어떤 것도 무용보다 완벽한 미적 공존관계를 구현하는 몸과 정신의 지성을 잘 표현하지 못한다. 무용은 살(chair)이 정신이 되는 순간, 몸이 자신의 타자로 변형되고 몸이 자신의 놀라운 역량을 폭발시키는 순간이다(Chatal Jaquet, p. 378). 발레가 그 의미를 설명한다. 발레에서 푸앵트(pointe) 기술을 보면, 몸의 무게를 거스른다. 토슈즈를 신은 순간부터 무용수는 그동안 훈련되었던 몸의 구조적 기능과 본능적 움직임에 집중하고 정신은 그 뒤를 따른다. 푸앵트 기술이 이어지는 동안 사유할 충분한 시간은 허용되지 않는다. 그래서 발레는 다른 무용보다도 몸 존재 자체의 감각적인 운동으로 혁신적인 예술로 평가된다.

몸을 직관적으로 바라본 표현무용은 현전성(présence)에 초점을 두고 움직임의 연장을 통해 몸의 역량을 극적으로 표현한다. 주어진 몸의 해체와 융합을 이용한 움직임으로 새로운 예술을 만들었다. 즉 몸은 예상하지 못한 상황에서 자신을 드러내고 순간적이고 감각적이다. 일체의 개념들에서 벗어나 몸의 본질적인 나아감에 영감의 사건을 풀어간다. 현대에 들어서 몸의 철학적, 사회학적, 미학적 탐구가 늘어나면서 몸 예술 또한 다양한 방향으로 발전하였고 단연, 무용예술의 육체성을 다룬 움직임의 정신 표현은 관심 대상이다.

무용의 수행 및 그에 따른 본질적 특성의 의미 근거들을 실존 현상학자들-메를로-퐁티, 장 폴 사르

트르, 미셸 푸코 등-의 의도인 자유스러움, 선택성, 의미의 추구, 의식화된 신체의 체험 등 인간 중심적인 것들이 무용에서 추구되어야 한다는 점을 제기하였다(최지영, 2003, p. 15). 이러한 주장은 낭시 이전에 근대와 현대가 만나는 시점부터 몸의 쓰임을 철학적 이유로 바라보면서 생생하게 체험된 신체에 대한 논의는 자연스럽게 무용으로 연결되었다.

이에 무용계에서는 고전주의적 형태와 이성적 이론의 틀 안에서 다른 형태의 몸 예술을 만들었다. 몸의 순수하고 본능적인 움직임이라는 형태의 사고를 예술로 창작한 것이다. 루돌프 라반의 경우, 육체는 항상 움직인다는 점에 초점을 두고 몸 전체를 분절로 나누어 해부학적으로 분석하여 움직임이 나아가는 방향과 상, 하의 운동성을 무용에 적용하여 보여주었다(Estelle Jacoby, 2002, p. 93).

무용예술의 몸의 철학적 탐구가 1차 세계대전 전후로 시작되었고 19세기까지는 무용예술에서 몸은 정신에 귀속된 것으로 이해되었다. 그러나 실험적 예술 활동이 혁명처럼 일어나고 예술 제도를 바꾸려는 다양한 분야의 예술가들로 인해 ‘몸짓 예술’, ‘순수 움직임’, ‘몸의 정신’ 등 무용예술의 자율성을 획득하는 많은 기회의 장이 마련되었다. 낭시의 말처럼 몸은 끊임없이 무한한 목적을 가지며, 시험하고 바깥을 향해 있는 것처럼 무용예술에서 움직임의 확장은 몸이라는 믿을 만한 틀을 가지고 그 안에서 모든 방향으로 나아갈 수 있는 정신의, 세계의 확장이라고 할 수 있겠다.

하지만 몸이 우리에게 던져준 한계, 몸에 복종해야만 부상을 예방하고 진정한 표현과 표출을 할 수 있다는 것이다. 팔과 다리를 굽히는 자세, 머리와 발의 위치 이러한 것들은 변화할 수 없는 몸의 본질과 우리가 따라야 하는 확증인 것이다. 이에 무용예술은 공간과 주어진 상황에서 변화하는 움직임의 예술이며, 몸 자체를 변화하는 예술이 아니다. 무용예술은 항구적인 공란을 갖는 예술이다. 이 공란에는 외부세계와 끊임없이 접촉하는 새로움이 기입되고 탈락되는 움직임의 확장에 있다.

IV. 결론 및 제언

몸은 본질적으로 무한한 성질과 그에 따른 기능들의 자료체를 가지고 무한한 목적에 이르며, 던져진 세계에서 그 자체의 의미를 확장하고 새로운 지평을 연다. 그 어떠한 종속된 개념에서 벗어나고 확장된 움직임속 속에서 몸은 자체로서, 생물학적 기능으로서, 타자로서, 외부세계로부터, 경험으로부터, 사건으로부터 한계에 부딪히고 동시에 그 한계를 경계로 만들어, 경계에서 발생하는 다양한 실천적 ‘관계맺음’을 이루고 그 과정에서 자신의 ‘있음’을 드러낸다.

지금까지 논했던 낭시의 몸의 개념들을 통한 몸의 사유는 어떠한 의미 부연, 설명, 그리고 특정 대상의 조건으로 설명되는 것이 아니며, 몸이 가진 자체의 질성들을 통한 몸의 쓰임이 결정된다고 보았다. 그 쓰임의 분류에서 물질적 기능에는 생물학적인 기능으로서 외부세계와의 접촉을 통해 발현되는 삶의 활동들을 이야기하였고, 비물질적 기능인 정신적 영역에서는 인간이 느끼는 정동의 과정을 그리고 영혼과 몸의 상호작용 관계를 살펴보았다.

이를 바탕으로 몸의 행위로서의 무용예술은 몸 자체만으로도 유일한 주체가 될 수 있는 예술임을 확인하였다. 춤추는 몸은 정신의 아래에 귀속되고 규정된 몸이 아니라 스스로 파괴하고 응축하는 몸이다. 또한 외부세계와의 접촉을 통한 몸의 확장은 내면의 극함과 계면성(interface)을 동시에 가지면서 그 경

계에서 움직임의 해체와 융합을 이루는 공간이다. 그 맞는 공간과 시간 속에서 다른 경험을 만들고 또 다른 몸의 의미를 산출하는 것이다.

유기적이기도 하고 비유기적인 몸 그 자체에 내포된 성질과 그 의미를 바탕으로, 몸의 행위로서 무용 예술이 갖는 외부세계와 내면의 경계에서 찾은 몸의 의미와 쓰임은 운동성의 조화를 통해 드러내는 ‘있는 그대로’의 몸에 있음을 발견하였다. 이로써 춤추는 몸은 어떠한 행위로도 자체만으로 유일한 주체가 될 수 있는 예술적 역량을 지닌 본능적이고 감각적인 실재이다. 몸 자체를, 육체성이 아니라, 실제의 몸을 바라보고 몸의 기호나 이미지, 암호의 수단적인 몸이 아닌 여전한 몸을 말한다.

이러한 무용예술로서의 몸은, 생각 이전의 목적에 도달하는 순수한 운동성을 가지고 있으며, 그것은 몸이 스스로 기억하는 것, 경험의 감각과 정서를 통해 예술적 움직임을 창출하는 것이다. 몸의 예술적 역량은 꾸며지고 만들어낸 결과물이 아닌, 실천의 영역에서 본능적인 움직임과 정동(émotion)의 질서로 존재를 드러낸다. 여기서 질서는 몸이라는 틀, 즉 자료체, 구성체 안에서 움직여야만 한다는 것을 의미한다. 몸의 팔과 다리, 머리의 위치와 구조적 가동범위 같은 본질적(essentiel)인 것을 바꿀 수 없다. 그러나 움직임의 방향성, 의미는 무한히 변화할 수 있다. 몸을 통해 자유를 표현하지만, 역설적이게도 자연을 역행할 수 없는 주어진 틀에서의 자유를 표현하는 것이다.

본 연구에서는 낭시의 몸 사유를 통해, 무용예술을 그동안 우리가 익숙하게 논했던 인상주의적 표현, 영혼의 표현에 몸의 범주를 국한한 것이 아니라, 움직임 자체가 과정이고 겪어내야만 하는 진정한 몸 쓰기를 발견하였다. 또한 춤추는 몸은, 예술이라는 개념과 인식에 머물게 하는 것이 아니며, 우주에 던져진 몸의 자료체에 공란을 가지고 그 공란을 채우고 버리는 무한한 과정의 연속이라고 생각한다.

우리는 춤의 철학이 무엇이라고 생각하는가. 춤의 행위로서의 몸은 생물학적 기능, 감각, 타자, 외부 세계, 보이지 않는 무언가 등의 다양성을 포함하고 있다. 몸의 즉흥적이거나 바깥으로 향하는 감각과 의식의 움직임 모두 춤추는 몸이 될 수 있으며, 몸에 포함된 구성체들을 명확하게 구분 지어 떼어놓고 설명할 수 없다. 예술적 움직임은 미리 확립된 모든 의미작용과 무관한 자신의 고유한 역량과 아름다움을 소유한다는 원칙에서 출발하기 때문이다. 우리는 춤추는 행위가 이어지는 시간 외에도 무의식의 순간에도 몸을 매 순간 빌리는 것이며, 몸은 생물학적 유기체로서, 현상학적, 문화적, 사회적, 영적으로 자신의 위치를 끊임없이 다른 성격으로 변화하면서 새로운 움직임 속에서 의미를 만든다.

이에 몸은 우주의 모든 부분까지 그리고 자아의 끝까지 도달하는 영혼이자 서로 얽히어 구분 지을 수 없는 여러 방식으로 나누어지는 동시에 없어질 듯 긴장하며 펼쳐지는 또 다른 영혼의 확장이다. 곧 무용 예술은 몸의 모든 자료체를 쓰는 예술이다. 무용은 몸의 알려지지 않은 부분을 드러낼 뿐 아니라 육체에 의한 정신, 정신에 의한 육체의 의미작용을 모두 이룬다. 단순한 물리적 유기체나, 감정적으로 나의 고통을 토로하는 공간이 아니다. 춤추는 몸은 낯선 존재에 익숙해야 하며, 외부와 내면의 접촉에서 즐거움을 느끼고 본능적인 것, 창조적인 것에 성립된다.

■ 참고문헌

- 류의근(2019). *메를로-퐁티의 신체현상학*. 세창.
- 성기현(2019). *들뢰즈의 미학*. 그린비.
- 이광래(2020). *미술과 무용, 그리고 몸철학*. 민음사.
- Chatal Jaquet(2021). *몸-하나이고 여럿인 세계에 관하여*. (정지은, 김종갑 역). 그린비. (원저출판 2001).
- Jean-Luc Nancy(2012). *코르푸스*. (김예령 역). 문학과지성사. (원저출판 2006).
- Mark Johnson(2012). *몸의 의미*. (김동환, 최영호 역). 동문선. (원저출판 2007).
- Jean-Luc Nancy(2008). *Corpus*. Fordham University Press.
- Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy(2005). *Claire Denis, Allitérations. Conversations sur la danse*. Galilée.
- 김연중, 오영근(2009). 몸 움직임이 공간구축에 미친 영향에 관한 연구. *한국실내디자인학회*, 18(6), 124-132.
- 나일화(2013). 무용미학에 있어서 들뢰즈(G. Deleuze)의 신체논의와 예술개념의 의미. *무용예술학 연구*, 43(4), 47-68.
- 나일화, 김말복(2015). 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미 - 제롬 벨, 앙젤렝 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품을 중심으로. *무용예술학연구*, 57(6), 69-87.
- 이강호(2017). 신체 개념의 은유적 확장- 독일어, 영어, 중국어, 한국어의 신체부위 '손'을 중심으로. *한국독어독문학교육학회*, 73(73), 145-172.
- 최문정(2021). 코로나 시대, 무용예술의 본질에 대한 고찰. *무용예술학연구*, 81(1), 101-113.
- 최문정(2021). 춤추는 신체의 철학적 지표. *한국무용연구*, 39(3), 113-132.
- 최병진, 전주홍(2015). 르네상스부터 매너리즘까지 진행된 신체의 재현 형식을 통해 분석한 미술과 의학의 상호 연관성 연구. *한국미술이론학회*, 2015(10), 10-19.
- 최수임(2014). '몸-쓰기'와 '접촉'의 미학 : 낭시 『코르푸스』를 통한 <신체하는 안무> 고찰. *연세대학교 인문학연구*, 102, 43-71.
- 최슬아(2020). 유한한 실존의 경험으로서 몸, 글쓰기, 사랑: 장-뤽 낭시의 코르푸스 읽기. *한국미학회*, 86(4), 109-135.
- 최지영(2003). 무용수들의 체험적 시간성, 공간성, 신체성에 관한 현상학적 연구. 석사학위논문. 서강대학교.
- 한혜리(2018). 춤추는 몸의 내재성과 초월성. *한국무용교육학회*, 29(2), 107-120.
- Estelle Jacoby(2002). Penser la danse avec Deleuze. *Littérature*, 128(128), 93-103.

논문투고일 2022. 02. 15.

심사일 2022. 02. 17.

심사완료일 2022. 03. 17.

www.kci.go.kr

A Study on the Meaning of the Body of Dance Art

– Based on the Body in Corpus by Jean-Luc Nancy –

Choi, Moonjung

Lecturer, Chungnam National University

This study focuses on the methods and interpretations of thinking about the body of Jean-Luc Nancy, and confirms the autonomy of the use and movement of the dancing body in the practical area of the body's properties in the circulation of material, soul, and mind. By understanding the body as a corpus, the process and method of conceptualizing the body and "the body itself" are explained within the pluralization of interpretation. this study dose not limit the concept of the body to the impressionist expressions with which we are familiar, but pays attention to revealing that the movement itself is a process, and the experience is essential for the true use of the body. therefore, dance is an art that uses all corpus of the body. The dancing body must be accustomed to an unfamiliar existence, feel pleasure in external and internal contact, and establish itself as an instinctive and creative object.

Keywords: Relationship(관계맺음), Use of body(몸 쓰임), The body itself(몸 자체), Dancing body(춤추는 몸), Corpus(자료체)