

비표현성과 우연성의 조우 - 커닝엄의 들뢰즈 사건 개념을 중심으로

An Encounter between Non-Expressiveness and Coincidence - Focusing on M. Cunningham and Deleuze's événement concept

김현남¹⁾(한국체육대학교 공연예술학부 교수)

Hyun-Nam Kim *Korean National Sport Univ.*

요약

본 연구는 들뢰즈의 사유방식을 바탕으로 혁신적인 사유방식을 펼쳐나간 머스 커닝엄(M. Cunningham, 1919-2009)의 우연적인 예술 작업을 미학적 시선으로 논의하는데 목적이 있다. 이에 질 들뢰즈(G. Deleuze, 1925-1995)의 미학을 집약적으로 살필 수 있는 ‘사건’ 개념을 근거로 하여 커닝엄의 우연성을 핵심으로 하는 예술적 사유방식을 고찰하며 동시대 춤에 나타나는 커닝엄의 예술적 사유를 이해하는 기틀을 마련하고자 했다. 그러므로 본 연구는 무용수의 몸, 무대 요소, 시공간, 관객 등과 관련된 본질주의를 깨부수고 한순간도 정착되지 않고 창조적 위치를 제공하는 커닝엄의 우발적인 작업을 통해 춤 예술의 자기 한계성의 확장된 시선을 제안할 수 있었다. 또한 들뢰즈의 사건의 순간처럼 끊임없이 변신하는 현재 춤의 가치에 관한 관점들을 관통할 수 있는 지점들을 발견하였다.

Abstract

The purpose of this study is to examine the art work of M. Cunningham(1919-2009), who developed an innovative way of thinking based on Deleuze's way of thinking, with an aesthetic perspective. This study aims to lay the foundation for understanding Cunningham's artistic thinking in contemporary dance by examining Cunningham's artistic thinking based on the concept of 'événement' that can intensively examine G. Deleuze's thinking. Therefore, this study aims to consider the expansion of the self-limit of dance art through the work of Cunningham, which breaks the essentialism related to the dancer's body, stage elements, time, and audience and provides a creative position without being settled for a moment. And like the moment of Deleuze's incident, we will find points where perspectives on the value of the present dance, which are constantly transforming, can penetrate.

Key words : M. Cunningham, G. Deleuze, chance method, space, dancer

* 이 연구는 2021년 한국체육대학교 연구년제교수 지원에 의하여 수행되었음

** hkim1127@naver.com

I. 서론

본 연구의 목적은 들뢰즈의 사유방식을 통해 혁신적으로 우연성의 방식을 펼쳐나간 머스 커닝엄(M. Cunningham, 1919~2009)의 예술 작업을 미학적인 시선으로 살펴보는 것이다. 본 연구는 질 들뢰즈(G. Deleuze, 1925~1995)의 미학을 집약적으로 살필 수 있는 ‘사건(event)’ 개념을 근거로 하여 커닝엄의 예술적인 사유방식을 고찰하며 동시대 춤에 나타나는 커닝엄의 우연성의 예술을 이해하는 기틀을 마련해 보고자 한다.

커닝엄은 창작과정에 우연성을 끌어들이며 예측 불가능한 시공간과 움직임을 만들어 냈다. 그는 불가능하다고 여겨졌던 예술의 새로운 영역을 확장시켜 춤에서 전통적으로 답습해왔던 움직임, 무대요소들 간의 관계, 시공간, 관객 등의 역할을 탈중심화시키고자 하였다. 이에 중심이 없는 커닝엄의 작업방법은 춤 무대의 새로운 영역을 여러 측면에서 독창적으로 열어내는 출발점이 되었다.

미술관에서의 춤이라는 현상의 시작, 다양한 테크놀로지에 관심을 기울이며 새로운 창작의 도구로 삼는 등 동시대 춤에서 여전히 나타나는 기민한 실험의 출발들은 커닝엄으로부터 일어나는 것을 살펴볼 수 있다.

한편 들뢰즈는 전통 서구 형이상학의 플라토니즘(Platonism)을 전복하고자 한다. 그에게 ‘사건’은 허상(시뮬라크르)으로서의 비존재이며 현실 세계를 구성하는 모든 효과라고 파악된다. 이는 본연의 우리 안에 잠정적으로 머무르고 있는 복수적인 층위들이 삶에서 경험하는 어떤 우연한 마주침을 통해 관습적인 지각에서 인식할 수 없던 창조적인 사고를 가능하게 만드는 현실화된 순간이라 할 수 있다.

들뢰즈의 ‘사건’은 존재하는 모든 현상에 관한 통상적인 앎으로부터 벗어나 암묵적인 전제들, 억압된 기억들을 비워내므로 주체는 이전과는 전혀 다른 사유를 할 수 있게 된다. 그리고 삶의 사유방식을 다시 쓰는 ‘사건’이 현실화되기 위해서는 들뢰즈의 ‘리좀(rhizome)’이 도달하고자 하는 ‘되기(=생성)’의 과정을 함께 살펴야 한다.

‘되기’는 신체적인 차원의 운동으로서 잠재적인 영역이 현실화되는 역동적인 생산과정을 보여준다. 잠재적인 영역에 있던 것들은 우발적 상황을 마주할 때, 어떠한 항들과 충돌하고 소통하는지에 따라서 무한히 새로운 ‘되기’를 이뤄낸다. 이는 클라이맥스나 결말로 향해가는 무언가가 아니라 평평한 고원처럼 전개 과정 그 자체에서 의미를 찾는 ‘힘에의 의지’로 생성될 수 있는 것이다.

그러므로 본 연구는 우발적 특성을 가지며 이질적인 것들의 공명으로 끊임없이 창조적인 빈칸을 양산하는 들뢰즈의 ‘사건’ 개념을 통해 종속적인 구조를 해체하고 우연성과 콜라주를 추구하며 춤의 언어를 확장해 나간 커닝엄의 예술적 사유방식을 논의해 보고자 한다. 이를 통해 커닝엄의 탈중심적인 아이디어의 파격성과 중요성을 재확인하고, 동시대 무용 예술에 미친 영향을 탐색하여

현재 춤 예술의 미학적인 지향점을 고찰해 볼 것이다.

연구의 구성은 다음과 같다.

2장에서는 들뢰즈 철학에서 사건의 개념을 이해하기 위해 아이온(ion), 카오스모스(Chaosmos), 리좀, 되기 등 그의 미학적 사유에서 중점적으로 논의되는 개념들의 의미를 정리해 보고자 한다. 3장에서는 잠재적 영역에서 수많은 우발점들을 생성하는 들뢰즈의 사건 개념을 통해 우연한 마주침으로 감각을 확장시키는 계기를 마련하는 커닝엄의 삶과 춤의 특성을 살펴보고자 한다. 그리고 2장에서의 미학적 고찰을 토대로 3장에서는 커닝엄의 예술적 사유를 움직임의 탄중심성, 공간의 잠재성, 관객 역할의 변신으로 분류하여 연구할 것이다. 그러므로 본 연구에서는 무용수의 몸, 무대 요소, 시공간, 관객 등과 관련된 본질주의를 깨부수고 한순간도 정착되지 않고 창조적 위치를 제공해주는 커닝엄의 작업을 통해 춤 예술의 자기완성성의 확장을 숙고해 보고자 한다. 그리고 들뢰즈의 사건의 순간처럼 끊임없이 변신하는 현재 춤의 가치에 관한 관점들도 관통할 수 있는 지점들을 발견해 볼 것이다.

커닝엄에 관한 선행연구로는 대부분 시기별 작품 분석에 관한 연구가 많고, 철학적·미학적 관점으로 논의한 연구는 김말복(2012)의 논문이 유일하다. 이에 본 연구에서는 커닝엄과 시대적 경험을 공유하고 있는 현대 프랑스 철학자 들뢰즈를 통해 분석하고자 한다는 점에서 독창성이 있다. 또한 들뢰즈는 현재 춤의 특성과의 교차지점에서 많은 연구가 이뤄진 철학자 중 한 명이기에, 본 연구에서 그의 사유방식을 분석 틀로 삼아 컨템포러리 댄스의 준거점이 되는 커닝엄의 예술적 사유방식을 논의한다는 것은 의의가 있다.

연구의 방법은 다음과 같다.

들뢰즈의 예술적 사유를 통한 잠재성의 의미를 이해하기 위해 문헌 연구를 할 것이다. 들뢰즈의 대표 저서 『차이와 반복 Difference et Repetition』(1968) 그리고 가타리와 함께 쓴 『천개의 고원 Mille plateaux』(1980) 등을 중심으로 그의 철학적 배경을 이해하고, 논문 및 논평들을 참고하고자 한다. 연구대상에 대한 접근은 문헌 연구를 바탕으로 하며 해외사이트나 유튜브의 영상물을 통해 작품을 분석할 것이다.

II. 들뢰즈의 사건 개념의 이해

1. 사건의 시간과 공간

세계의 중심과 존재론적 근원을 설정하면 세계는 선형적으로 이루어진다. 그리고 그 안에서 사물들은 본질과 유사성을 근거로 평가되며 수직적으로 배열된다. 들뢰즈(G. Deleuze)는 전통적인 서양 형이상학에서 강조하는 이러한 이분법적 기준에 상정되는 근원에 저항한다. 특히 플라톤으로부터 내려온 차이에 관한 인식을 전복하며 차이를 긍정적으로 받아들이고 고착된 정체성을 벗어나고자 한다. 들뢰즈는 플라톤이 가장 하층으로 분류한 시뮬라크르의

2) 김말복(2012). 해체미학의 선구 머스 커닝엄. 무용예술학연구 35: 1-18.
_____(2015). 니체의 이성비판과 20세기 현대 춤의 반향. 무용예술학연구 54(3): 1-19.

의미를 새로 쓰고자 한 것이다. 허상으로서 시물라크르는 모든 물체의 과정 중에 존재하는 시공간이며, 이것은 들뢰즈에게 ‘사건(événement)’이다. ‘사건은 현실화가 가능한 잠재성을 가지는 순간적인 운동’이라 할 수 있다(이서현, 2018, p.122). 이는 고정불변의 진리가 사라지고 관습적 규범이 작동 불가능한 우발점들이 나타나는 장이다. 또한 사건이 발생할 때 동일성은 거부되고 탈중심화된 발산의 운동이 나타난다. 그러므로 들뢰즈에게 사건은 기존의 원형으로 된 질서를 탈주하며 전체화하지 않은 조각들, 이데아라는 동일한 유를 전제하지 않는 조각들과 같은 것이다. 이는 재현적 사유방식을 제거하고 수많은 변화의 가능성을 지닌 채 모든 형태의 중심주의가 해체되는 사유 자체라 살펴볼 수 있다.

사건이 발생하는 순간의 운동은 선형적 시간이나 물리적 공간의 성질을 떠나 있다. 그리고 들뢰즈는 이 사건 개념을 생명학적으로 접근하며 하나의 생성이라고 본다. 이는 의식적인 차원도 물질적인 차원도 아닌 무의식적인 차원이므로 시간의 조각들 사이에 그 어떤 연속성도 성립하지 않는 세계라 할 수 있다. 그래서 사건의 시간에는 현재가 없다. 이 시간은 이미 과거는 지나갔고 아직 미래는 오지 않았으며 매 순간 현재는 지나가 버리기 때문에 실존할 수 없는 것이다. 들뢰즈는 과거와 미래의 양방향으로 분할되는 이 시간을 ‘아이온(ion)의 시간’³⁾이라 말한다. 아이온의 시간에서 지나간 과거는 흐르는 현재 뒤편으로 없어지지 않고 현재와 공존하면서 독립적으로 존재한다(이서현, 2018, p.129).

이에 따라 아이온의 시간으로 흘러가는 잠재된 사건은 현실로 구현될 때 통상적으로 짧은 시간을 가진다는 것을 알 수 있다. 중요한 점은 이 시간에 늘 유의미한 의미화가 일어난다는 것이다. 들뢰즈는 이것을 ‘비-물체적 변환’이라 부른다(이정우, 2018, p.149). 사건의 시간 안에는 체세포 분열이 이뤄지기 전의 상태인 생물들, 잎이 푸름에서 붉음으로 되어가는 과정들, 공을 치거나 차기 전의 운동선수들이 놓여 있는 사건 그 자체의 순간들이 잠존해 있다. 예를 들어 야구장에서 공을 치는 선수가 서 있을 때는 무엇이든 될 수 있는 사건들이 잠재적인 영역 안에 공존하고 있다. 이는 홈런이 될 수도 파울이 될 수도 땅볼이 될 수도 있지만 아직은 아무 일도 일어나지 않은 잠재성의 차원이다. 이 수많은 결과들이 일어날 수 있는 가능성만을 지닌 채 아이온의 시간 안에 존재하고 있는 것이다. 이와 같이 모든 층위들에서 공을 쳐서 일어난 ‘홈런’이라는 결과는 순식간에 나타났다가 사라지는 순간적인 운동으로 볼 수 있다. 잠재적인 차원에 존재하던 과정 중의 사건들이 현실화되는 그 짧은 순간에 유의미한 무언가가 발생하는 것이다. 그러므로 아이온의 시간은 흘러가는 시간은 아니지만 실존하는 삶의 한가운데에서 표현되는 시간이라 할 수 있다.

이렇듯 ‘아이온-사건의 시간’은 과거, 현재, 미래가 지속적으로 연결되는 구조로 이루어져 있지 않다. 이 시간들은 서로 공존하며 그 자체로 계속 생성된다는 점을 주목해야 한다. 과거는 창고에 저장한 물건처럼 치부되지 않는다. 현재의 생성 자체가 미래와

관련을 가진다는 점에서 과거와 미래는 연결되는 것이다. 따라서 ‘아이온-사건의 시간’은 하나의 사물이 생성할 수 있는 ‘자기 차이성의 열린 극한치’라고 볼 수 있다. 이러한 잠재된 시간은 한 사물이면에 존속하는 과거뿐만이 아닌 계속해서 다시 생성해 나가는 그것의 미래로서도 파악되어야 한다(이정우, 2018, p.152).

한편 사물들의 본질은 근거 너머의 탈근거적 성격을 지닌 미규정성이라 할 수 있다. 사건의 근원으로서 미규정성은 ‘규정 가능성을 내장한 카오스모스(Chaosmos)’이다. 잠재성으로서의 미규정성과 현실성으로서의 규정성 간에는 규정 가능성이 작동하므로 무한히 열려있다(이정우, 2018, pp.147-149). 더이상 어떠한 동일성으로도 회수 불가능한 유일무이한 차이로서 새로움의 생성인 것이다.

서양 주류의 전통철학에서는 카오스(chaos)에 질서를 부여하며 고립된 틀 속에 정돈해 나가는 코스모스(cosmos)의 수립을 추구했다. 이는 건축적인 사고로 이어져 카오스와 코스모스를 상반된 개념으로 인식하게 되었다. 즉 각각을 구별하면서 고정된 공간을 만들어 낸 것이다.

‘들뢰즈에게 이러한 고립된 공간은 재현의 세계이다(들뢰즈, 질, 1968, p.667).’ 하나의 중심만이 존재하는 재현세계에서는 카오스를 부재 혹은 결여의 사태로 바라본다. 하지만 그의 사유에서는 무질서라는 단편적인 관점으로 카오스를 이해하지 않는다. 들뢰즈에게 카오스는 규정된 체제 아래 그 어떤 근거도 와해시키는 요소이며 동시에 코스모스가 출발하는 시작점이자 되돌아가는 목적의 지점이다. 이처럼 카오스와 코스모스는 서로가 꼬리를 물며 지속되므로 카오스는 다시 코스모스이며 본래적으로는 카오스모스라 할 수 있다. 이 둘은 때때로 디오니소스적이고 이폴론적인 성질로 볼 수 있고, 다른 한편으로는 잠재적인 것과 현실적인 것으로 이해할 수 있다. 그러므로 모든 사물은 잠재적 상태에서 현실적인 상태로 그리고 잠재적 상태로 변화해 가는 순환 안에서 볼 수 있는 것이다(이나현, 2011, p.25). 사건의 또 다른 이름으로써 카오스모스를 통해 구획됨 없이 계속해서 이어지며 파편적 시공간의 가능성을 살필 수 있다.

이에 따라 들뢰즈의 사건 개념에서 시간과 공간은 유비적 관계로서 탐색 가능하다. 다층적인 뒤얽힘으로 존재하는 사건의 공간은 상상적인 것과 현실적인 것의 존재론적 한계를 흐트러뜨리는 식별 불가능하게 되기의 지대라 할 수 있다(이정우, 2018, p.147). 이는 선형적 조건으로써 전(前)개체적이고 이명적인 공간이며 가능성의 순수한 장소로서 파악되는 잠재적인 공간인 것이다. 그러므로 들뢰즈의 사건이 일어나는 공간에서는 한 사회 안에서 상식(doxa) 혹은 코드라 여겨지는 클리셰(cliches)로부터 벗어난 반(反)계보가 그려진다.

또한 상식과 상반된 개념으로서 역설(para-doxa)은 하나의 방향으로 계열화되기 전 사건이 일어나는 순간 그 자체이다. 이는 어떤 중심도 없이 관계들이 생성되어가는 평평한 면, 즉 공간적인 개념으로 이해할 수 있다. 사건들 사이의 관계는 고립된 상태로

3) 아이온의 시간과 상반되는 개념은 우리가 삶에서 보편적으로 인식하는 ‘크로노스(chronos)’의 시간이다. 이는 ‘과거⇒현재⇒미래’의 선형성을 가지기에 흐르는 시간이자 살아 있는 현재의 시간이며 삶에 실재하는 사물들의 시간이라고 볼 수 있다.

발생하지 않고 계열화된다. 하나의 사건이 고립된 것으로 파악될 때는 별다른 의미가 생성되지 않는다. 그러나 하나의 사건은 다른 사건들 사이의 관계를 통해 혹은 어느 방향으로든 가능한 수많은 계열화 중에 특정한 사건에 삽입됨으로써 의미를 가지게 된다. 무엇보다 이러한 계열화 과정은 ‘흙 패인 공간과 매끄러운 공간’⁴⁾이 이행하고 충돌하고 교체되며 다시 중첩되는 과정에서 이루어진다. 그리고 이 공간에서는 습관적인 주체들이 소멸한다. 마치 카오스와 코스모스가 끊임없이 운동을 하면서 상식과 단절하고 기이하고 불편한 비인격적 지대를 발현하듯 한쪽에서 다른 쪽으로 이행하거나 변하거나 반전이 일어나며 주사위를 던지는 것처럼 우발성의 과정을 표출한다.

따라서 사건의 시공간적 특성은 불안정성, 다질성, 연속의 부재라 할 수 있다. 또한 모든 규정에 선행하는 조건으로서 실재하는 특이성 혹은 잠재성들로 가득 찬 것을 알 수 있다. 이에 들뢰즈는 그 어떤 시공간보다 예술은 사건들의 잠재성으로 채워져 있으며 그 안에서 모든 사건들이 현실화될 수 있는 생성의 에너지를 발현시킨다고 생각한 것이다.

2. 사건으로서 생성되는 노마드적 주체

들뢰즈의 철학에서 사건의 경험은 감각되지만 인식되지 않고 겉으로 드러나는 사태 뒤에 숨어 있는 ‘잠재적인 것(le virtuel)’이라는 선험적인 근거를 바탕으로 하고 있다. 파랑과 노랑은 의식적 경험의 대상이지만 초록의 발생 요소로 고려되었을 때는 결코 경험되는 것이 아니다. 그럼에도 우리에게 현실에서 감각되는 것은 초록이 아니라 오로지 파랑과 노랑이다. 진정한 감각이 드러나는 경험은 초록 뒤에 잠재되어 있을 뿐이다(서동욱, 2002, p.31). 오직 사건의 층위에서만 뒤엎힌 시공간들, 재현을 파기하고 변신시키며 공존하는 현상들이 나타날 수 있다. 그리고 이 순간에 늘 색다른 방향으로 운동 중에 있는 주체의 감각이 발현되는 것이다.

또한 수많은 사건들이 불규칙한 그물처럼 얽혀 다양한 방향으로 발산하는 들뢰즈의 잠재세계는 그 자체로 계속 생성하는 ‘다양체(multiplicité)’⁵⁾라 할 수 있다. 그래서 이 다양체는 하나이면서 여럿이고 다층적인 방향으로 매 순간 새롭게 열린다. 익숙한 차원들의 층위에서는 다양체를 만들 수 없다. 다양체는 유일한 중심이나 기준을 ‘1’로 볼 때 무수한 개체들인 ‘n’에서 ‘1’을 제외한 ‘n-1’을 통해 생성된다. 이는 한 사물의 본질적인 기준도 개인에 있어서는 나라는 호명된 주체도 사라진 상태이다. 주객의 구별이 사라진 상태에서 “진정한 생성(=되기)을 이룰 수 있다(이나현, 2011, p.33).”

그리고 이 절대적인 기준 혹은 중심을 배제하고 다양체를 추구하는 들뢰즈의 사건 개념의 근거가 되는 사유방식은 곧 리좀적 사유인 것이다.

리좀(rhizome)은 구조, 나무, 뿌리와 달리 지정된 점이나 위치가 없다. 리좀 모양의 다양체들은 주축 역할을 하는 통일성도 없고 주체 안에서 나뉘는 통일성도 없다(들뢰즈, 질, 1980, p.21). 리좀은 끊임없이 도주하면서 가지 뻗거나 뿌리를 내리지 않기에 자신의 어느 부분이든 다른 부분과 연결 접속할 수 있다. 이때 동일한 본성을 가진 특질들이 아닌 굉장히 이질적인 요소들과 접속하면서 항상 시작과 끝도 없이 중간을 가지고 움직이는 방향의 다양성을 보여준다. 또한 긴 기억이 중심화되어 있는 나무 유형이라면 짧은 기억은 리좀 유형이라 할 수 있다. 긴 기억은 기억이나 중심기관에 권력이 부여되므로 하나의 요소는 상부의 지시만을 받아들인다. 하지만 짧은 기억에는 중앙의 질서나 명령이 존재하지 않는다. 그리고 리좀은 계보에 반(反)하는 짧은 기억 또는 반기억이라 볼 수 있다. 이는 변이되고 팽창하고 정복하며 포획하면서 본성을 변신시킨다. 따라서 리좀은 늘 중간에 존재하는 사건의 시공간 위에서 자기 스스로에게 진동하고 정점이나 외부 목적을 향하지 않으면서 자기 자신을 전개하는 강렬함들이 연속되는 장이라 할 수 있다(이나현, 2015, p.32).

지정된 위치 없이 움직이는 리좀을 통해 무엇에 도달할 수 있을까? 모든 종류의 생성 가능성에 도달할 수 있다. 들뢰즈는 역동적 생성의 과정에서 시작도 끝도 없는 중간에 있는 리좀을 ‘사이-존재(inter-êtré)’로 본다. 뿌리가 깊은 나무는 ‘~이다(être)’라는 동사를 부여하지만 리좀은 ‘그리고……그리고……그리고……’라는 접속사를 조직으로 가지는데, 강조되는 점은 이 접속사에는 동사를 뿌리째 뒤흔드는 힘이 존재한다는 것이다(들뢰즈, 질, 가타리, 펠릭스, 1980, p.25). 여기에서 힘은 니체(F. W. Nietzsche)의 다양한 힘의 관계와 닿아 있다. 들뢰즈는 자신을 파괴하며 새로운 창발적 존재로 거듭나도록 이끄는 ‘힘의 의지’⁶⁾를 따르면서 ‘무엇이든 될 수 있는’ 운동을 긍정하고자 한다. 그리고 들뢰즈는 이 운동을 통해 자신의 비유기체적인 신체 개념을 설명한다. 그의 신체는 다수의 힘들이 계속해서 변신의 과정을 거치며 힘들의 관계를 현실화하는 사건 안에서 발현되는 실천의 대상이라 볼 수 있다.

무엇이든 될 수 있는 강렬한 힘을 발산하는 들뢰즈의 신체는 ‘기관 없는 신체(Corps sans Organe)’이다. 그는 니체와 스피노자(B. Spinoza)의 신체에 관한 사유를 토대로 해서 자신만의 신체 개념을 만들어 낸다. 그리고 들뢰즈는 “유기체를 넘어, 또한 실제로 삶을 경험한 신체의 한계로서”라는 아르토(A. Artaud)의 문장을 빌려 자

4) 흙 패인 공간은 고정된 것과 가변된 것을 교차시켜서 서로 구별되는 형식들에 질서를 부여하고 조직화하면서 연속적으로 이어지게 한다. 반면 매끄러운 공간은 외연이 아니라 강렬한 내포적인 공간이며, 유기체나 조직이 아니라 기관 없는 몸체의 것이라 할 수 있을 정도로 형식화되고 지각된 것과 떨어져 있다. 또한 매끄러운 공간은 언제나 더 탈중심적이며 변용태의 공간으로서 사건에 의해 점유된다. 이에 흙 패인 공간은 로고스이며 매끄러운 공간은 노모스라 할 수 있는데, 이 두 공간은 분리되어 존재하고 있지 않다(이정우, 1999, p.165).

5) 들뢰즈는 “철학은 다양체에 대한 이론이다”라고 할 만큼 다양체를 강조한다. 다양체는 절대적인 모델을 기준으로 한 사본으로서의 존재가 아니라 이로부터 자유로운 모습을 발현하는 것을 의미한다. 이는 곧 모델과의 동일성을 통한 정체성의 획득이나 존재의 가치를 평가받는 것에서 벗어나 차이 자체를 강조하는 태도로 이어진다(이나현, 2016, p.26).

6) 니체의 힘의 의지는 복수적인 면모와 삶과 생명을 긍정하게 하는 것이다. 그리고 니체의 영향으로 들뢰즈 철학에서 다수의 힘들은 수적인 의미가 아니라 질과 양적 차원을 모두 포함하는 환원 불가능한 다수적인 현상이다. 무엇보다 들뢰즈의 신체는 잠재적인 영역에 존재하는 다수의 힘들이 서로 투쟁하는 환경이자 끊임없이 변신하는 힘들의 관계를 현실화하는 실천의 대상으로 볼 수 있다(이서현, 2020, p.19).

신의 신체 사유를 펼쳐나가고자 한다(소바냐르그, 안, 2009, p.67). 결국 들뢰즈가 항거하고 싶은 것은 기관이 아니라, 기관들이 유기적으로 조화를 이루는 구성이라 볼 수 있다. 기관은 통일성과 위계성을 지니는 자기중심적인 신체이다. 이같은 신체는 두뇌라는 중심의 기관이 그 외의 기관들을 조종하는 위계적인 구조로 작동한다. 그러나 기관 없는 신체는 기관들의 이름, 역할, 위치 등 어떤 것도 확정되기 전의 신체로 이해할 수 있다. 이는 언제나 강도(intensité)적인 다수의 힘들의 관계로 구성되는 잠재세계로서의 사건의 시공간 안에서 발견된다(들뢰즈, 질, 2008, p.103).

앞서 살펴보았듯 들뢰즈는 신체가 현실의 고정된 위치를 벗어난 상태에서 예술적 경험을 가장 잘 발현할 수 있다고 생각한다. 들뢰즈가 예술작품을 통해 강렬한 힘을 찾는 것은 서양 전통철학의 이성 중심주의를 벗어나 감성에 특권적인 지위를 부여하고자 했던 그의 관점을 통해 이해할 수 있다. 들뢰즈는 감성적인 것으로부터 진실한 사유가 시작된다고 보았고, 예술이야말로 우발적 마주침으로 작동되는 힘을 가장 강렬하게 표출할 수 있다고 본 것이다(서동욱, 2002, p.95). 이에 따라 예술은 본질적인 한계에 다다른 사유를 가능하게 만드는 것을 알 수 있다. 또한 예술을 향유하는 우리는 사유의 경계 너머에서 나를 새롭게 탄생시킬 수 있는 무한한 가능성을 열어낸다. 들뢰즈의 관점에서는 우연한 만남을 형상화한 예술작품을 통해서 사회의 안정화된 틀을 벗어난 진정한 사유를 출발시킬 수 있다. 그러므로 예술을 경험하는 몸은 단층적인 감각에 머무르지 않고 잠재적인 사건의 층위로 돌아가서 우리의 삶의 방식이 클리셰를 통하게 이끄는 모든 것으로부터 벗어나 신체의 기관들을 재구성한다.

이에 따라 그의 신체는 ‘늘 어떤 공간이든지 매끄럽게 만들어 내며 여행하는 유목민적 운동을 수행하는 것’을 알 수 있다. 유목민의 운동은 사건의 시공간에서 들뢰즈의 신체가 하는 끊임없는 리즘적 운동과 같은 것이다. 그래서 실제로 움직이거나 이동한다고 이해하면 안 된다. “움직인다는 것은 어딘가로 향해간다는 목적성을 지니고 실제로 이동하는 것이자 정착할 것이라는 고정성을 내포하고 있기 때문이다(이서현, 2020, p.43).” 유목민들은 전제되어있는 점에서 점으로 이동하지 않고 그 시공간에서 이제까지 살아온 것과 다르게 살아가는 법을 창조해낸다. 그리고 유목민적 몸은 관용적 표현, 한정적 언어 등의 규범으로부터 벗어나 쉽없이 움직이며 불가능한 것을 지각할 수 있는 힘을 표출한다. 그러므로 사건을 경험하는 순간 드러나는 감각은 겉으로 드러나지는 않지만, 삶의 한계를 지속적으로 뛰어넘게 해주며 삶을 긍정하며 주체를 자유자재로 변용하도록 이끌어준다는 것을 알 수 있다.

III. 사건으로서 커닝엄의 예술적 사유

커닝엄(M. Cunningham)은 1919년 워싱턴에서 태어났고, 열 한 살에 모드 바레트의 공연을 본 이후 그녀에게 춤을 배우기 시작했다. 커닝엄은 이 경험을 통해 ‘춤은 매 순간에 깊이 관여하고 춤의 생명, 활력, 매력은 오직 그 순간에만 존재하며 숨 쉬는 것처럼 예

리하고 비영속적’이라는 것을 배울 수 있었다(김현옥, 2008, p.53). 고등학교 졸업 후에는 시애틀에 있는 코니쉬 예술 학교(Cornish College of the Arts)에 입학해 존 케이지(J. Cage)를 만났고, 평생을 함께 예술적인 교류를 이어나가게 된다. 그리고 커닝엄은 1939-1945년까지 마사 그라함(M. Graham)의 무용단에서 주역으로 활동을 했다. 그는 발레(Ballet)나 모던 댄스(Modern Dance)까지도 테크닉적으로 매우 탄탄하게 훈련된 무용수로서의 역량을 지니고 있었다. 하지만 커닝엄은 발레나 모던 댄스의 움직임에서 보여줬던 표현이 진정으로 움직임 자체로서의 표현인지에 관한 질문을 스스로에게 던졌다. 그는 그레이엄의 후기 춤에서 강하게 나타났던 드라마적 경향과 발레 테크닉처럼 정형화된 구조에 의문을 가지고 ‘꼭 춤이 이야기를 전달하거나 감정을 표현해야 하는가’, ‘춤은 춤으로 충분하지 않은가’라는 물음에 답을 찾기 위해 극단적인 실험을 하기 시작한다(김말복 외, 2017, p.237).

이에 커닝엄은 2세대 모던 댄스 안무가들의 방식에서 적극적으로 표출되던 감정, 이야기, 주제, 상징, 기하학적 무대 패턴 등의 표현주의적인 요소들을 모두 제거한다. 그는 표현주의적인 모던 댄스에서 보여줬던 춤 무대 위 요소들의 유기적 연결 방식으로부터 벗어나는 것이다. 각각의 요소들을 독립적인 존재로 바라보고자 한다. 또한 그의 작업에서는 무용수 간에 위계도 남녀의 성 역할의 구분도 분명하지 않다. 그러면서 커닝엄은 최대한 자기표현을 제거하고 어떤 관습적인 관제도 벗어나 춤의 가능성을 무한대로 넓히기 위해 작업방식에 우연성을 끌어들이는 것이다. 이를 바탕으로 그는 그때까지 이뤄져 온 춤의 안무방식을 소거하여 전통적인 방법으로는 불가능했던 새로운 춤의 영역을 생성한다. 당연하게 여겨져 왔던 모든 춤 무대 요소들의 배치를 뒤집어 놓고, 권위자로서의 안무자 역할을 벗어나 적극적인 관객의 참여를 이끌며 어떤 해석도 가능해지는 창조의 순간을 만들어 낸 것이다. 이처럼 우연성을 사용하는 커닝엄의 작업은 잠재적인 차원에서 우발적 마주침으로 어떠한 요소와도 접속 가능한 사태를 생성하는 들뢰즈의 사건의 특성과 맞닿아 있어 보인다. 그러므로 본 장에서는 커닝엄의 우연적인 안무 과정을 움직임의 탈중심성, 공간의 잠재성, 관객 역할의 변신으로 분류하여 들뢰즈의 사건 개념을 통해 논의해 보고자 한다.

1. 움직임의 탈중심성

학창시절 커닝엄은 케이지와 함께 동양 음악과 철학에서 영감을 받은 이후 『주역』을 기초로 하여 우연성 개념을 통해 작업을 펼쳐나가기 시작한다. 케이지는 『주역』과 같이 세 개의 동전을 가지고 여섯 번 던져 나오는 1-64까지의 숫자 조합으로 모든 소리의 길이, 음색, 고저, 크기, 정지 등을 결정하며 작품을 창작한다(김말복, 2012, p.10). 이와 같이 커닝엄도 『주역』의 숫자표 같은 바둑판 차트에 방향, 템포, 움직임 종류, 무용수 인원, 배역 등을 적어서 그 위에 동전을 던져 나온 결과에 따라 움직임을 구성했다. 또한 신체 부위에 번호를 매기고 일련의 카드에 각 부위를 지정하고 또 다른 세트의 카드에는 각기 동작 설명 또는 위치를 적어넣은 뒤 그것들을 뽑아 무작위로 동작구를 조합하기도 했다(김말복,

2011, p.375).

특히 그는 작품 「솔로와 트리오를 위한 16가지 춤 Sixteen Dances for Soloist and Company of Three」(1951)에서 이러한 우연성의 방법을 처음 실행한다. 이 작품에서 커닝엄은 무작위로 카드를 뽑아 움직임 구를 구성하고 움직임을 행하는 순서, 무용수의 위치, 움직임을 하는 신체 부위 등을 결정했다.

이전의 춤 공연들은 테크닉 훈련을 통해 신체의 기초를 다진 바탕 위에서 A부터 Z까지 안무자의 지휘하에 같은 작품이 공연될 때마다 동일한 형태로 이뤄졌다. 하지만 커닝엄의 작업은 춤 무대 요소들이 언제나 새로운 조합을 만들어 내기에 한순간도 동일한 작품이 발생하지 않으며 늘 과정 중에 있음을 발견할 수 있다. 이 같은 우연성과 콜라주를 추구하는 그의 안무방식은 습관적 사고의 고리를 끊어내고 한계를 벗어나 춤의 언어를 무한하게 확장시켜 준다. 일상에서 예기치 못한 상황을 경험하는 들뢰즈의 사건의 순간에 어떠한 항들과 충돌하고 소통하는지에 따라서 우리 사고의 제한점을 넘어서는 생성이 가능한 것처럼 커닝엄의 작업 또한 전통적인 춤 무대에서 당연히 여겨졌던 모든 것들을 폐지하며 창조적인 빈칸을 생성해낸다.

또한 커닝엄은 무용수들을 주역이라는 하나의 중심이나 중요성의 서열없이 대등하게 배치했다. 그의 무용수의 몸은 원근법적 구도 하에 정면으로 바라본 상태로 머무르지 않는다. 다양하게 몸의 방향을 움직이며 전통적으로 존재해 온 춤의 초점을 해체한 것이다. 더이상 커닝엄의 춤 무대 위에 움직이는 몸은 우아하고 완벽하게 다듬어진 형태로 표현되지 않음을 살펴볼 수 있다. 이러한 커닝엄의 작업은 사건의 장에서 이분법적 구조가 분열되며 무한한 잠재 가능성이 발현되는 것처럼 무용수 몸의 정면과 뒷면, 주역과 군무, 움직임일 수 있는 동작과 아닌 것, 무대 중심과 주변 등의 위계 구조가 무너져 내린다. 그러므로 커닝엄의 춤에서 드러나는 움직이는 몸은 어떠한 동일성으로도 회수 불가능한 상태로 끝도 없이 열려있는 '되기(=생성)'의 과정 안에 존재함을 볼 수 있다.

그리고 「한 영혼을 위한 심포니 Symphonie Pour un Homme seul」(1952)에서 케이지와 함께 작업하며 커닝엄은 자신의 예술 논리에 큰 발전을 이루게 된다. 이 작품에서 케이지는 정상적인 방법으로 비트를 셀 수 없는 음악을 작곡했고, 커닝엄은 음악과는 별개로 모두 똑같은 길이의 동작으로 춤을 구성했다. 「한 영혼을 위한 심포니」에서 소리와 움직임은 완벽하게 독립적으로 이루어진다. 이 작품은 이후 커닝엄과 케이지의 공동 작업에서 지속적으로 나타나는 독립적인 리듬과 역동성, 공존하는 동시성이라는 특성을 보여준다.

무용사적으로 커닝엄 이전의 작품에서는 각각의 요소들이 서로에게 종속되어 음악이 동작에, 동작은 의상에, 의상은 조명 등에 영향을 미치며 사전에 통일된 방식으로 결합했다. 하지만 커닝엄은 공연 당일 움직임, 음악, 의상 등의 모든 개별적인 요소들이 “처음 만나 관객의 눈앞에서 동시에 모습을 드러내는 열린 장을 만들어냈다(김말복, 2012, p.8).” 커닝엄은 각각의 예술요소들이 만났을 때 생성되는 우연의 효과에 관심을 가지고, 이 방법을 안무

에 활용하며 예측 불가능한 현재의 순간을 발현시키고자 한 것이다. 그러므로 커닝엄의 작품은 곧 인간 각자에게 잠재적으로 내재하는 다양한 모습들이 어떤 우연의 순간을 마주했을 때 창조적으로 현실화된 ‘사건’이라고 명명할 수 있다.

사건의 시공간은 어떤 결말이나 극적 고조를 향하지 않으며 연속적이고 고정된 차원을 탈피해 있다. 이 사건의 경험이 아주 짧은 시간 동안 순간적인 운동으로 나타났다 사라지고 다시 생성하듯이, 커닝엄의 작품에서 일어나는 모든 사건들은 매 순간 정지해 있지 않고 늘 새롭게 조합을 맺고 풀어 생산과 재생산을 이뤄낸다. 그는 안무가의 인식에 배어버린 관습적인 움직임과 개인적인 취향으로부터 벗어나 다양한 춤 무대 요소들의 우연한 겹침과 결합을 통해서 열린 구조로 작품을 그려나가고자 한 것이다. 따라서 커닝엄의 무대를 통해 근본적인 준거점이 사라진 사건의 리좀적 특성을 발견할 수 있다.

커닝엄의 작품은 시작도 끝도 없이 움직이는 새로운 요소들과 연결 접속하는 리좀과 같은 것이다. 그리고 사건의 사유방식인 리좀을 통해 도달할 수 있는 것은 ‘되기’이듯이 커닝엄의 작품은 무엇이든 될 수 있는 운동을 통해 비유기체적인 신체를 표출한다. 이에 따라 커닝엄의 춤은 건조하고 차가우며 낯설다는 평을 받기도 한다. 커닝엄은 자신이 사용하는 콜라주 자체가 현대 도시인의 삶이라 생각하고 빠르게 변화하는 도시에서는 그 누구도 전체를 통찰하는 시각을 가지기 어렵다고 바라본다. 또한 도시의 소음은 우리 각자와 상관없이 존재하며, 버스와 지하철은 저마다의 속도로 우리를 스쳐 지나가기에 커닝엄에게 도시인의 삶은 부분적이고 파편화된 시각 그 자체인 것이다(정옥희, 2021, p197). 하지만 커닝엄은 인간미가 사라져버린 도시의 삶의 조각을 작품 위에 표현하면서 인간의 감정을 목살시켜버리는 게 아니다. 오히려 인간 심층의 잠재적 영역에 존재하는 본연의 감각과 사고를 되살리고자 하는 것이다. 그러므로 커닝엄의 춤에서 춤추는 인간은 사건의 시공간에서 목적 지향성 없이 이동하는 유목민이라고 살펴볼 수 있다. 유목민의 몸은 모든 클리셰로부터 벗어나 삶에서 지각할 수 없던 것들을 끄집어올려 나를 다른 방향으로 대하고 관점을 재정비하도록 만든다. 이처럼 커닝엄의 작품에서 춤추는 몸 또한 우연을 즐기며 삶의 방식을 다시 쓰는 자유로운 정신을 가짐을 살펴볼 수 있다.

2. 공간의 잠재성

커닝엄 이전에 서양의 프로시니엄 무대의 춤에서는 감상자가 움직임이 일어나는 위치에 시선을 고정하고 눈으로 보이는 것만이 실존한다고 믿었다. 그리고 그 외의 공간은 비어있고 쓸모없는 것으로 여겨졌으며, 이 소실점을 벗어난 공간에서 춤추는 몸은 그리 중요하지 않은 요소였다. 또한 서사적인 구조를 바탕으로 심리적이고 감정적인 요소가 작품의 분위기를 이끌었다. 이러한 춤 무대에서는 춤추는 몸뿐만 아니라 시공간 또한 정체되어 고정불변한 상태로 존재한다. 그러나 커닝엄은 우연성의 안무를 이용해 무용수들의 위계를 없애고 단일한 중심점을 제거해 춤추는 몸의 다양

한 움직임을 무대 위에 동시에 배치시킴으로써 전통적으로 춤 무대에 존재해 온 공간의 깊이를 파괴했다. 그러므로 커닝엄이 선택한 우연적이고 콜라주적인 작업에서의 시공간은 언제나 중심이 이동하고 밖으로 열려있기에 변화 과정 중에 있는 것이다.

특히 커닝엄의 공간에 관한 사유는 아인슈타인(A. Einstein)의 “공간상 고정점이란 없다”라는 문장을 통해 이해할 수 있다(김말복, 2012, p.11). 커닝엄은 아인슈타인의 이 문장을 통해 공간에 관한 통상적인 관념을 벗어날 수 있었다고 언급한다. 즉 이 명제는 커닝엄 춤의 미학이다. 커닝엄에 따르면 고정점이 없는 공간은 대등하고 흥미롭게 변화하는 지점이 된다. 무대의 모든 공간을 평등하게 생각한 그는 움직임을 일어나든지 아무것도 없든지 상관없이 모든 공간을 동등하고 중요하게 다루고자 한다. 따라서 커닝엄의 작품은 무대 공간 자체가 탈중심화되어 액체처럼 어디로든 움직일 수 있는 역동성을 지니고 있으므로, 그 공간 위에 존재하는 움직임, 음악, 장치, 관객 등의 요소들도 해체된 채 모두가 공존하며 계속해서 기존에 형성된 관계들을 새롭게 재구성하는 생성의 힘을 발산시킨다.

커닝엄의 작업 중 춤 공간에 혁신적인 새로움을 불어 넣어준 대표적인 작품으로 ‘이벤트 Event’⁷⁾를 들 수 있다. 커닝엄은 1964년 처음으로 유럽 순회공연에서 ‘이벤트’라는 작품을 창작하며 자신의 작업에 전환점을 맞이한다. 이 시기 커닝엄은 무용단과 함께 반년 동안 처음으로 유럽과 아시아 14개국 30개 도시에서 세계 순회공연을 하면서 안무적인 실험의 선구자가 된다. 이 작품의 창작배경을 살펴보면, 커닝엄은 비엔나와 스톡홀름에서 공연을 할 때 극장이 아닌 미술관에서 공연을 해야 하는 상황에서 기존의 레퍼토리로 공연을 올릴 수 없게 된다. 그래서 미술관이라는 새로운 공간에서 색다른 공연 작업으로서 ‘이벤트’를 창작하게 되는 것이다.

이 공연은 이후 ‘뮤지엄 이벤트 넘버원 Museum Event No. 1’이라는 이름으로 불린다. 그리고 이후 커닝엄은 자신의 작품을 ‘이벤트’라 부르며, 반세기 동안 팔백 회가 넘는 ‘이벤트’를 이어간다. 하지만 무용단의 정규 공연만큼이나 중요한 비중을 차지했음에도 번호가 매겨져 관리되지 않았고 언제나 새로운 공간에서 새롭게 접근하는 방식으로 이루어졌다. 이러한 작업은 대부분 프로시니엄 무대를 벗어나 일상과 밀접한 곳들에서 공연된 것을 알 수 있다. 특히 미술관에서 많이 공연되었지만 체육관, 농구 경기장, 학생회관, 뉴욕 그랜드 센트럴역, 페르세폴리스 유적지, 로마 산마르코 광장 등 다양한 공간을 활용하였다. 다른 한편으로는 기존의 공연장을 아예 배치하지도 않았다. 드물게 브루클린 음악원, 조이스 극장, 커닝엄의 스튜디오 등에서도 공연이 이뤄졌다. 중요한 점은 커닝엄의 ‘이벤트’는 어느 한순간도 고정된 적 없이 존재 자체로 영원한 변신이 가능하다는 것이다(정옥희, 2020, p.198).

무엇보다 커닝엄의 ‘이벤트’는 ‘미술관에서의 춤’이라는 현상의 출발점이기도 하다. 변기에 서명을 하며 미술관이라는 권위적인

공간의 경계를 넓혔던 ‘뒤샹(M. Duchamp)의 ‘샘 Fontaine’(1917)’⁸⁾처럼 커닝엄의 ‘이벤트’에서는 아무런 의미가 없어 보이는 움직임에서조차 의미가 생성된다. 매번 다른 공간에서 공연되는 ‘이벤트’는 어느 공간에 배치되는가에 따라서 순간마다 다른 형태로 생성되는 사건의 다양체처럼 모든 움직임의 의미화가 다르게 일어나는 것이다. 따라서 파편적으로 여기저기에 흐트러져 있는 ‘이벤트’의 춤 무대 요소들은 하나의 구성으로 완결되지 못한 채 미술관이라는 장소에서 공연을 하며 이제까지의 춤 무대에서와는 다른 감상의 대상으로 변화한다. 이는 소리, 안팎의 주변 환경, 퍼포머의 움직임, 관객의 움직임 등이 교차하고 중첩되면서 새로운 감각을 발현시킨다. 들뢰즈가 사건이 가장 잘 나타나는 장소가 예술이라고 했듯이 커닝엄의 춤 무대는 현실의 고정된 위치를 벗어나 사유의 한계 너머에서 우리 스스로를 재탄생시킬 수 있는 힘이 표출되는 것이다.

이에 따라 텅 빈 단어로서 ‘이벤트’는 주어진 시공간에서 무언가를 실행한다는 것 외에는 정해진 것이 아무것도 없음을 알 수 있다. 커닝엄은 이 평범한 단어를 전유하여 작품의 여러 부분을 모아서 작업을 진행한다. ‘이벤트’는 같아와 유사한 측면이 있음에도 같아와는 다른 방법으로 발췌된 부분들을 자유롭게 엮고 섞으며 중첩시킴으로써 매끄럽게 전체로 변환한다. 이는 물리적인 결합이 아니라 ‘화학적 합성’이라 할 수 있다. 화학적 합성이라는 것은 들뢰즈의 잠재적인 사건의 영역에서 이뤄지는 ‘되기’의 과정과 유사해 보인다. 이것은 ‘미규정성의 카오스모스’처럼 똑같은 사건일지라도 어떠한 동일성으로도 반복되지 않는, 즉 반복되는 사건의 과정 중에 늘 새롭게 생성되는 유일무이한 차이로서의 시공간의 현상이라 볼 수 있다.

카오스모스로서의 사건은 경계 없이 끊임없이 고정된 것과 가변된 것이 꼬리를 물면서 이어진다. 어떤 본질도 무너지는 이곳은 동시에 다시금 새로움이 창출하는 시작점이 되는 것이다. 그러므로 커닝엄의 주사위를 던지는 것과 같은 우발적인 작업과정은 사건의 순간 그 자체이다. 새로운 춤과 여러 장르의 혼합, 즉흥적인 어우러짐이 응축되어 예술이 지닌 권위와 아우라, 작품을 둘러싼 엄숙함, 작품의 유파와 계보, 레퍼토리와 정통의 기준을 완벽하게 벗어나 있는 것이다. 이에 즉흥과 우발성의 요소들로 가득 찬 상태로 작품인 듯 작품이 아닌 커닝엄의 무대는 미완성된 상태로 항상 되기를 이룰 수 있는 잠재 가능성을 지닌을 살펴볼 수 있다.

3. 관객의 변신

커닝엄은 중심이 해체된 무대 위에 관습적인 틀을 제거한 몸을 위치시키면서 관객 또한 해방시킨다. 여러 요소들의 독립성, 움직임의 평등성, 분산된 중심성 등이 표출되는 그의 작품에서는 그 어떤 간헐 구조도 생성되지 않는 것이다. 이에 관객은 작품 안에

7) 1950년대부터 우연성을 이용한 안무를 시작하며 서양 전통 춤에서 탈중심과 해체를 위한 작업을 시작했고, 1964년부터 이러한 작품들을 이벤트(event)라고 부르며 제목 붙이기 시작한다(김말복, 2012, p.12).

8) 이 급진적이었던 이유는 미술관이라는 권위적인 공간에 변기를 가져다 놓음으로써 변기가 예술작품이 되었기 때문이다. 예술의 정의는 작품에 내재되는 것이 아닌 외부적인 맥락에 의해서 부여됨을 밝히면서 ‘샘’은 모든 것이 예술이 될 수 있다는 명제를 선언한다(정옥희, 2020, p.200).

서 무엇을 어떻게 봐야할지 혼란스러워진다. 하지만 산만한 상태로 작품을 감상할 때는 오히려 들뢰즈의 비유기적인 신체처럼 일상의 기억이나 권력이 부여된 두뇌라는 중심기관을 벗어나 어떤 것도 확정되기 이전의 잠재영역으로 들어갈 수 있다. 그리고 춤을 보는 감상자 각자는 작품에 관해 새롭게 의미를 창조해내야 하는 과제를 부여받게 된다.

과거의 춤 무대에서는 관객을 향한 의미전달이 창조의 주된 목적이었다. 이를 위해 작품제작 전 논리적인 구상을 통해서 모든 요소를 통일된 방식으로 결합하였다. 그러나 커닝엄은 전통적으로 이어져 온 예술 작업방식에서 탈피해 모든 부분 부분을 동시적으로 배열하고자 한다. 관객은 작품의 부분들을 각자의 감각과 삶의 배경을 바탕으로 새롭게 접속해 나가며 새로운 주체들을 탄생시킨다. 그러므로 커닝엄 작품을 통해 관객은 들뢰즈의 잠재적인 사건의 장에서 '나로부터의 탈주, 나라고 하든 말든 상관이 없는 경지로의 탈주'를 하며 운동하는 전개체적 존재가 될 수 있다(이정우, 2008, p.13).

앞 절에서 「이벤트」를 예시로 들며 살펴본 커닝엄의 작업은 콜라주 혹은 우발적인 방법을 활용해 여러 작품을 선택과 중첩의 과정을 거치면서 전체화됨을 알 수 있었다. 이는 사건의 잠재영역과 같은 특이점이 계속 분출되는 순간의 현상이다. 그리고 이 원작에서 의도하지 않은 우연한 효과들이 겹치면서 익숙한 틀을 무너뜨리는 강렬한 힘의 시공간 안에서 관객은 새로운 감각을 체험하게 된다.

특히 「이벤트」 첫 작업 장소였던 미술관은 유리과 철근으로 지어진 천장이 높은 홀이었고 완전히 개방된 공간이었다. 이 공간에서 관객은 공연장 주변을 가로질러 움직이거나 위층에서 내려다보며 감상할 수 있다. 또한 프로시니엄 무대의 객석과는 다르게 기둥이나 벽, 다른 관객의 몸에 가려졌기 때문에 작품을 전체적으로 감상할 수 있는 관점을 가지기 어렵다. 그래서 관객은 작품 공간과 무대 요소들 사이를 자유자재로 연결한다. 무용수들이 움직이는 시시각각 커다란 통유리창 너머로 여러 각도에서 겹치며 이질적으로 보이는 춤추는 몸의 조각들을 통해 작품의 의미를 각자만의 방법으로 새롭게 해석한다(정옥희, 2020, p.193). 그리고 주변의 소리와 창밖 너머로 펼쳐지는 노을, 바람, 함박눈 등의 환경적 요소가 관객 각자의 감성과 어우러지면서 전통적인 춤 무대와는 전혀 다른 체험을 가능하게 하는 공간을 생성해낸다. 커닝엄의 작업은 관객에게 주사위를 넘겨 관객 스스로 던지게 하는 재배열의 공간인 것이다. 그러므로 커닝엄의 「이벤트」는 '춤 공연'이라기보다는 단지 '춤 경험'이라고 표현할 수 있다(정옥희, 2020, p.200). 그러므로 늘 불완전한 상태로 감상할 수밖에 없는 것이다.

커닝엄 작품의 의미는 안무자의 독단적인 인식 아래 결정되는 절대적인 구조나 의미의 존재 방식을 벗어나 있다. 커닝엄의 작품은 고전발레(Classic Ballet)나 현대무용(Modern Dance)의 작품처럼 완결되고 단층적인 형태의 춤이 아니다. 그의 공연이 이뤄지는 시간에 잠시 존재하고 사라질 순간의 춤이므로, 즉 '현재'인 것이다. 이는 마치 '과거, 현재, 미래'라는 선형성을 벗어나 있는 사건의 시

간과 같다. 사건의 시간은 지나가 버린 과거와 아직 오지 않은 미래 사이에서 잠재 가능성이 현실로 구현되는 순간이다. 지나가 버리는 짧은 시간으로 항상 현재로서만 존재할 수 있다. 하지만 이 현실 순간에서만 오직 유의미한 의미가 발생한다. 이에 커닝엄 작업에서 생성되는 의미화 과정은 사물이나 사태가 계속해서 자기한계치를 열어놓는 잠재적인 사건의 현장이라 살펴볼 수 있다. 따라서 관객은 항상 새롭게 각자만의 해석에 참여하는 역할을 부여받게 되는 것이다.

이제까지 살펴봐왔듯이 커닝엄은 움직임, 춤 무대 등의 안무적 요소들을 독립적으로 동등하게 배열하며 우연적인 관계에 중점을 두었고, 그 카오스모스적인 시공간 위에서 관객은 개개인의 목적이나 의미를 창출하며 각자만의 작품을 구성하게 된다. 커닝엄은 정조주의(emotionalism)를 비롯한 과거부터 이어져 내려온 지배적인 춤의 표현방식을 제거했음에도 자신의 작품에 감정이나 표현이 없는 것이 아니라고 주장한다. 커닝엄은 "나의 작업은 비표현적인 것이 아니며 단지 다른 사람에게 작품 속 특정 표현이나 감정적인 해석을 강요하고 싶지 않을 뿐"이라고 이야기한다(김말복 외, 2017, p.220). 그리고 커닝엄은 이러한 방법을 통해 관객으로 하여금 어떤 주객의 기준도 사라진 비규정적인 사건의 사유를 경험할 수 있게 이끌어낸다.

VI. 결론

우발성의 생성과정으로서 커닝엄의 작업방식은 변화무쌍하게 변용하고 있는 현재 춤 무대에 영향을 미치는 준거점이라 할 수 있다. 이에 본 연구에서는 커닝엄이 춤을 바라보는 관습적 태도의 틀을 어떠한 방법으로 타파했는지 들뢰즈의 사건 개념을 통해 살펴봐왔다. 커닝엄은 전통적인 서양 춤에서 하나의 초점을 중심으로 이뤄지는 움직임, 무대구조, 관객의 역할 모두를 해체시켰다. 무대 위에는 퍼포머, 작품요소들, 관객의 참여 혹은 경험이 동시적인 사건으로 뒤엉키며 다원성의 모습이 표출되었다. 이 과정에서 커닝엄이 사용한 우연성은 관객들의 시선을 분산시키므로 어느 것도 고정된 의미로 존재하지 않게 된다. 이에 따라 본 연구자는 커닝엄의 작업을 플라톤주의를 전복하며 전제되지 않은 무한한 잠재성을 현실화하는 들뢰즈의 사건과 같은 선상에서 이해해 볼 수 있었다.

들뢰즈의 사건은 우리가 늘 당연시 여기던 상식을 제거하고 다양한 방향으로 분산시킬 수 있는 힘을 제안한다. 사건의 잠재적 층위에서 분출되는 힘은 들뢰즈의 비유기적인 신체를 투과해서 발현되는데, 그는 이것이 가장 잘 표현되는 분야를 예술이라 강조했다. 그러므로 본 연구에서는 삶의 차원에서 인식 가능한 경계를 뛰어넘는 사건의 장을 통해 커닝엄의 작품을 분석함으로써 춤의 한계 없음을 재확인하고자 하였다. 또한 커닝엄 춤에서 나타나는 우발적인 힘의 에너지가 단순히 예술이라는 영역 안에서만 머무르는 것이 아니라, 일상의 지배적인 사고에 도전할 수 있는 용기를 가능하게 만들을 살펴볼 수 있었다.

본 연구에서는 들뢰즈의 사건으로서 커닝엄의 작업 특성을 세 가지로 나누어 논의해 보았다.

첫째, 움직임의 중심성이 해체되었다. 그는 무대의 중심축을 무너뜨리며 무용수 움직임의 종속적인 구조를 소개했다. 무용수의 몸은 앞뒤, 좌우 대칭 등의 중요성이 사라지며 어느 곳에 배치된 움직임도 동등한 가치를 부여받게 되었다.

둘째, 춤 무대 공간의 가능성을 무한히 열어놓았다. 즉 움직임 뿐 아니라 무대 공간도 민주화가 이뤄진 것이다. 커닝엄의 작품은 프로시니엄 무대를 비롯해 미술관, 거리, 기차역, 스튜디오, 체육관 등 어디에서든 실행된다. 커닝엄 작품에서 움직임, 소품, 소리, 관객의 참여 등의 요소들은 ‘어떤 공간에 배치되는가’, ‘어떻게 관계를 맺는가’에 따라서 매 순간 ‘사건의 근본지점인 되기(=생성)’임을 살펴볼 수 있었다.

셋째, 관객의 역할을 새롭게 변화시켰다. 커닝엄의 작업에서는 안무가가 작품의 의미 원천이 아니라 관객 스스로가 의미화 과정을 수행하게 되었다. 이에 작품은 하나의 의미로 굳어지지 않고 들뢰즈의 사건처럼 과정 중에 존재하는 시공간이 되며 순간마다 삶을 긍정하는 생성의 힘을 보여주었다.

또한 사건의 영역에는 현실적 개체로 고착되기 전의 반계보로서의 리쥬이 있다. 커닝엄 작품에서 관객은 수동적인 청취자가 아니라 느끼고 경험하며 자신의 신체 안에서 일어나는 감각 그 자체를 지각하는 실존적 주체가 되었다. 그러므로 그에게 있어 관객은 안무자이면서 해석자가 될 수 있다.

커닝엄은 자신의 우연성 작업을 통해 전통적 춤의 가치를 부수고 한없이 밖으로 열릴 수 있는 다원성을 허용하였다. 무용수의 몸, 공간, 관객 등과 관련한 모든 중심주의를 벗어나 창조적인 배치를 제공하고자 한 것이다. 이와 같은 커닝엄의 혁신적인 작업은 매 순간 동시대적 감성을 발현하면서 그가 죽기 전까지 지속되었다. 따라서 그는 모던 댄스와 포스트모던 댄스를 잇는 과도기적 인물이자 현대 해체 춤 미학의 근거점이라 할 수 있다. 이에 본 연구는 커닝엄의 안무에 관한 특성을 미학적인 관점으로 살펴보고 해체적 담론으로 풍요로운 동시대 춤의 현장의 토대를 탐구해 보았다. 본 연구가 앞으로 잠재적 사건으로서의 커닝엄 작업방식의 맥을 잇는 컨템포러리의 변형의 행보를 논의하는데 기틀이 되길 기대해 본다.

참고문헌

- 김말복(2011). *무용예술코드*. 경기: 한길아트.
- _____(2012). *해체미학의 선구 머스 커닝엄*. *무용예술학연구* 35: 1-18.
- _____(2015). *니체의 이성비판과 20세기 현대 춤의 반향*. *무용예술학연구* 54(3): 1-19.
- 김말복 외(2017). *현대무용사상: 표현과 해체*. 서울: 이화여자대학교 출판문화원.
- 김현옥(2008). *머스 커닝엄과 시각 예술가들의 예술협력에 관한 연구*. *대한무용학회논문집* 55: 49-72.
- 들뢰즈, 질(1968). *차이와 반복*. 김상환(역). 서울: 민음사. 1994.
- 들뢰즈, 질, 가타리, 펠릭스(1980). *천개의 고원*. 김재인(역). 서울: 새물결. 2004.
- 서동욱 외(2014). *미술은 철학의 눈이다*. 서울: 문학과 지성사.
- 소마나르그, 안(2005). *들뢰즈와 예술*. 김재인(역). 서울: 열화당. 2009.
- 이나현(2011). *유럽 컨템포러리 댄스에 나타나는 몸에 대한 시각 연구*. 미간행 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.
- _____(2015). *질 들뢰즈의 감성론을 통한 즉흥 방식에 대한 연구*. 미간행 박사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.
- 이서현(2018). *드쿠플레의 아브라카다브라에 나타난 들뢰즈의 공간적 사유 연구*. *무용예술학연구* 71(4): 121-138.
- _____(2020). *유럽 컨템포러리 댄스에 나타난 헤테로토피아적 특성 연구*. 미간행 박사학위논문, 이화여자대학교 대학원, 서울.
- 이정우(2008). *천 하나의 고원: 소수자 윤리학을 위하여*. 서울: 돌베개.
- _____(2018). *아이온의 시간에서 시간의 직접적 이미지들로: 들뢰즈의 시간론과 이미지론*. *철학연구* 120: 144-164.
- 이지원(2013). *춤 테마로 읽다*. 서울: 두술.
- 정옥희(2020). *이 춤의 운명은: 살아남은 작품들의 생애사*. 서울: 열화당.

