

Lloyd Newson의 《삶의 대가》에 나타난 헤테로토피아적 양상 연구

:자크 랑시에르의 신체 사유를 중심으로

* 이 서 현

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 자크 랑시에르의 신체 이해
	III. 뉴슨 작품에 나타나는 해방된 신체
	IV. 결론
	참고문헌

* 이화여자대학교 대학원 무용학과 박사수료

논문투고일 : 2018.10.27.

논문심사일 : 2018.11.17.

게재확정일 : 2018.12.01.

A study on heterotopia tendency in Lloyd Newson 《The Costing of Living》

-focusing on body ideas of Rancière, J.-

Lee, Seo-hyeon · Ewha Womans University

The purposes of this study are to explore Heterotopia tendency in 《The Costing of Living》(2004) of Lloyd Newson who is a dancer expressing interests in life and society by collapsing the borderline of body and examine liberation characteristics of the work based on bodily ideas of Jacques Rancière. Although the same period refuses the fixed definition and all matters are refined by sharing and division again, modern people still follows the frame suggested as sole way of life unconsciously. And, others are neglected continuously based on the base of actual conditions. Therefore, this thesis intends to explore dancing art as heterogeneous and equal space that blurs the planned boundary of life based on 《The Costing of Living》 that intends to expresses coexisting others and reveal the appearance of liberal subjects again.

Therefore, this study will examine the body of 《The Costing of Living》 with ‘Emancipated body’ that creates new relationship and generate power by its own way in the space that does not include the center beyond the dichotomous base of traditional metaphysics. And, the examination of Heterotopia tendency of 《The Costing of Living》 in this way will make it possible to explore new method to transfer from silence of the subject without share in society to oratory. In addition, it’s significant to discover the space that meditates the value of the life blurring the boundary and shows free and even power of community in Newson’s work.

〈key words〉 heterotopia, body, the costing of living, Lloyd Newson, Jacques Rancière

〈주요어〉 헤테로토피아, 신체, 삶의 대가, 로이드 뉴슨, 자크 랑시에르

본 연구는 삶과 사회에 대한 관심을 몸을 구분하는 경계선을 해체함으로써 거침없이 무대 위에 표출하는 안무가 로이드 뉴슨의 《삶의 대가(The Costing of Living), 2004》에 나타나는 헤테로토피아¹⁾적 양상을 탐색하고, 작품에서 나타나는 해방적인 특성을 Rancière, J.의 신체 사유를 토대로 살펴보고자 한다. 동시대는 고정화된 정의를 거부하며 모든 것이 나눔과 분할로 재정의 됨에도 불구하고, 현대인들은 여전히 삶의 유일한 길이라고 제시된 틀을 무의식적으로 따라가고 있다. 그리고 현실적인 조건이 되는 이 토대 위에서 타자는 계속해서 소외된 채로 존재한다. 그리하여 본 논의는 공존하는 타자를 드러내면서 해방된 주체의 모습을 발현하고자 하는 《삶의 대가》를 바탕으로 구획된 삶의 경계를 흐리는 이질적이고 평등한 공간으로서의 무용예술을 재탐색하는 데에 중점을 두고자 한다.

1980년대 영국에서 피지컬 씨어터 DV8을 창단한 뉴슨은 개성적인 춤 언어를 사용하면서 사회문제에 대한 지속적인 관심과 탐구를 적극적으로 무대 위에 표현하는 안무가이다. 그는 침묵해 왔던 정치적 요소들을 끊임없이 가시화시키며 파편적인 삶의 조각들을 필름과 춤을 토대로 펼쳐 보이려고 한다. 따라서 뉴슨의 안무 성향이 나타난 무용예술 무대는 전제되어 있는 모든 논리를 해체시키고 바깥 어딘가에서 낯선 경험을 가능케 하는 헤테로토피아와 맞닿아 있다고 볼 수 있다. 이러한 그의 무대에서 나타나는 신체는 특권화 된 시작점도 형식도 없이 모든 경계를 허물어 버린다. 동시에 그의 작품은 장애인, 성 소수자 등 권위적 담론을 벗어나 있다고 여겨지는 이들을 포용할 수 있는 인간 공동체에 관한 믿음을 불러일으킨다. 이 공동체는 “위계를 흐리게 만드는 평등의 토대에서 각자가 지각한 것을 각자의 방식으로 번역”(김말복, 이서현, 2017: 100) 하고 서로 예측 불가능하게 소통하며 불연속적이고 불확정적인 우연의 결과를 낳게 한다. 그리고 이들은 일상적 삶의 지배적 분할을 뒤집는 미적 경험을 가능하게 하는 헤테로토피아적 공간 안에서 발견할 수 있다. 그러므로 본 연구는 《삶의 대가》에서 발현되는 신체를 전통 형이상학의 이분법적 지반을 뛰어 넘어 중심이 부재하는 공간에서 자기만의 방식으로 새로운 관계를 생성해

¹⁾ 헤테로토피아는 우리가 사는 공간에 신화적이고 실제적인 이의제기를 수행하는 다른 공간들이다. 본래의 학용어로 ‘이소성異所性’이라고 번역되는데, 신체부위나 기관이 비정상적인 자리에 있는 위치이상을 가리킨다. 그리고 일상의 리듬을 벗어나있으므로 선형적인 시간을 가지지 않는다. 현실과 환상의 이중 구조로서 혼종적인 이 공간에서는 과거, 현재, 미래가 혼합되어 있다. 이는 어떤 실제적인 자리를 점유하지 않으면서 살기 좋은 나라들을 펼쳐주며 우리에게 위안을 주는 유토피아와는 차이가 있다(Foucault, M., 2009, 이상길 역, 2014: 12-15).

내며 힘을 발산하는 ‘해방된 신체’로 살펴볼 것이다.

랑시에르는 평등을 개념적 지표로 삼고자 한다. 그는 이를 토대로 “감성의 분할²⁾”을 문제 삼으며 미학과 정치의 관계를 새롭게 제안한다. 그리하여 랑시에르는 말할 수 있는 자와 없는 자, 능력을 가진 자와 가지지 못한 자 등의 범주를 구조화시키는 경계를 재배치하고 규정된 시간과 공간에 놓여 있는 유기적 신체들의 관계를 재형성하고자 한다. 이러한 감성적 혁명을 토대로 인간 경험의 감각적 형태들을 바꾸고 필연성과 개연성의 틀에서 벗어나고자 하는 것이다. 따라서 시공간이 새롭게 재편성된 지도 위에서 “골절과 해체의 선들을 가지는 신체는 유토피아들이기 보다는 오히려 헤테로토피아들”(Rancière, J., 2000, 오윤성 역, 2008: 54-56)이라고 할 수 있다. 본 연구에서 해방된 신체는 이러한 랑시에르의 신체 사유를 바탕으로 하며, 현실적인 삶의 논리를 중지시키고 그로부터 가능해지는 이질적인 미적 경험을 하는 낯선 공간에 놓여 있는 신체로서 논의하고자 한다.

이와 같은 방식으로 《삶의 대가》에서 나타나는 헤테로토피아적 양상을 살펴보는 것은 사회 속에서 “뭉 없는 주체의 침묵³⁾”이 용변으로 이행될 수 있는 새로운 방법을 탐색 가능하게 할 것이다. 또한 경계가 희미해진 삶 그 자체의 가치를 되새기고 자유롭고 평등한 공통체적 힘을 발현시키는 공간을 뉴슨의 작품 속에서 발견하는데 의미가 있다고 볼 수 있다.

구성은 다음과 같다. II장에서는 해방된 신체를 이해하기 위해 푸코에게서 이어지는 헤테로토피아에 대한 랑시에르의 미학적 해석을 살펴보고, 그의 신체 개념을 자세히 알아보고자 한다. 그리고 이를 기반으로 하여 III장에서는 뉴슨의 작품 《삶의 대가》에 드러나는 헤테로토피아적 양상을 논의할 것이다. 이러한 과정에서 뉴슨의 무대는 영상화 작업 안에서 신체 움직임들의 조화와 충돌, 쏘의 영상 편집 기술, 독백이나 대화, 음악, 그리고 오브제 등을 활용하여 ‘본질적인 진리로 여겨지는 것들의 우연적인 결과’(이지원, 2013: 251)를 드러내는 공간임을 발견하겠다. 그의 작품은 상이한 요소들이 공명하며 새로운 가능태들을 발산해내는 도전과 실험의 무대라는 것을 알아볼 것이다. 그리고 현실과 가상의 혼종적인 공간으로 주체의 과거, 현재, 미래가 이질적으로 관계를 맺으면서 삶에 대한 헤게모니적 지각을 재배치할 수 있는 공간임을 확인하고자 한다.

2) 랑시에르에게 감성의 분할이란 공통적인 것의 존재와 거기에서 각자가 가지는 지위와 몫을 규정하는 경계설정들을 동시에 보여주는 감성적 명증성들의 체계이다(Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 23).

3) 랑시에르는 존재가 지워진 타자들의 말이 아닌 침묵, 즉 눈물, 몸짓 등의 이미지들을 가시화함으로써 우리를 그들과 대면하게 한다. 그는 ‘말 대 이미지’라는 지배 담론의 형식을 거부하고 재배치된 시공간 위에서 말할 수 없다고 여겨졌던 타자가 권력을 획득한 채 말하는 이에 맞서 새로운 관계와 새로운 감성의 분할을 그려나가게 한다(Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 23).

본 연구는 몇 가지 제한점이 있다. 먼저 뉴슨의 여러 작품들 중 《삶의 대가》를 선택하여 분석하였다는 점에서 연구자의 주관적인 판단이 개입되었다. 그리고 랑시에르의 사상을 헤테로토피아적 양상에 중점을 두어 논의하였다는 데에 제한점이 있다. 연구방법으로는 작품 분석을 위해 선행연구와 논문, 논평을 참조하고자 한다. 그리고 이론적 이해를 위한 랑시에르와 관련된 부분은 저서와 국내외 학위 논문 및 학술지 논문을 중심으로 살펴볼 것이다.

이제까지 헤테로토피아를 주제로 한 선행 연구를 찾아보면, 2014년 심정민의 ‘미셸 푸코의 헤테로토피아 개념을 구현한 윌리엄 포사이드의 헤테로토피아’ 연구가 있고, 2016년에는 김말복의 ‘푸코와 포사이드의 헤테로토피아 논의’ 연구가 이루어졌다. 이 두 연구는 푸코의 개념과 동일한 윌리엄 포사이드의 작품 《헤테로토피아 Heterotopia》에 대한 것이다. 그리고 2018년 본 연구자의 포사이드의 또 다른 작품인 《흩어진 군중 Scattered crowd》에 관한 논문이 선행 연구라고 할 수 있다. 푸코의 사유를 토대로 이루어졌던 선행 연구 과정과 다르게 본 연구는 “위반의 경험을 통해 구성되는 절대적으로 다른 공간”(박기순, 2017: 104)인 헤테로토피아의 특성을 랑시에르의 미학적 사유 안에서 이해하고자 한다. 푸코는 “나의 책들은 모두 작은 연장통이다. 사람들이 그것을 열어서 마치 볼트를 푸는 도구처럼 이런 저런 생각이나 분석을 통해 권력 체계들을 넘어 무한히 분해하고자 한다면 다행한 일”(Foucault, M., 2015, 심세광·전혜리 역, 2016: 15)이라고 주장한다. 푸코의 말처럼 본고는 그의 사유가 개념적 연장이 되어, 모든 것이 컨버전스 되는 동시대의 무용예술을 읽는 새로운 시각을 제시하는 원천이 된다는 데에 의미가 있을 것이다. 또한 사회적 경계에 저항하며 해방과 자유의 의미를 담은 정치적 무대를 창조하는 뉴슨의 작품 공간이 헤테로토피아와 맞닿아 있다고 보고, 그 안에서 미적인 경험을 하는 신체에 주목하여 논의한다는 데에서 가치를 가진다.

II 랑시에르의 신체 이해

랑시에르는 감성의 분할을 통해 전제되어 있는 이분법적 경계를 해체시키는 작업을 펼쳐나간 이른바 프랑스의 지적 생산의 시기를 주도하고 있는 철학자이다. 그는 삶을 구조화하는 특유한 질서로 설명되어 온 전통적 철학의 실천과정을 벗어나고자 한다. 이러한 그의 사유과정은 궁극적으로 분할의 논리를 말하고 있는 것이다.

그는 아리스토텔레스와 플라톤의 말을 빌려서 몫을 가지고 있는 자와 가지지 못한 자의 분할을 설명한다. 시민은 통치 행위와 피통치 행위에 참여하는 몫을 가지는 자라고 아리스토텔레스는 말한다. 아리스토텔레스에게 말하는 동물이 정치적 동물이려면, 노예는 언어를 이해할지라도 그것을 소유하고 있지는 못한 것이다. 또한 장인들은 자신들의 일 외에는 다른 것에 할애할 시간이 없으므로 공통적인 것에 관여할 수 없다고 플라톤은 설명한다. 이러한 측면에서 분할은 그 자체로 정치적인 것이라고 할 수 있다⁴⁾. 한편 정치철학적 작업에 몰두하던 랑시에르는 2000년대 이후부터 미학에 관한 많은 저술들을 발표하면서 자신의 미학적 작업에 대한 관점들을 보여준다. 하지만 랑시에르 사유의 정치에서 미학으로의 이행은 우연이 아닌 필연성을 가진다. 그러면서 랑시에르의 사유과정에서 나타나는 오랜 논쟁적 역사를 가지고 있는 “예술과 정치는 하나의 미학적 과제로 이어진다.”(김말복, 이서현, 2017: 90). 정치는 감성적 분할의 경계를 문제화하여 논쟁적 상황을 만드는 불화의 무대(mésentente scène) 위에 존재하는 것이다. 불화의 무대에서는 존재하는 질서를 전적으로 바꿀 수 있는 가능성들이 사유되고 실험된다. 이를 통해 랑시에르는 “운동하는 신체들의 감성적이고 상징적인 배치”(한국프랑스 철학회, 2015: 464)를 보여주고자 한다. 그러므로 감성적인 차원을 가지는 정치와 동일하게 감성적인 분할에 관여하고 있는 미학적 실천은 랑시에르의 정치에 관한 사유의 연장선에 있다고 볼 수 있다. 즉 그는 정치의 문제를 미학(esthétique)의 문제로 보고자 한 것이다.

이러한 관점에 따라 랑시에르는 예술의 자율성과 타율성 사이의 동일성이 확립되는 불확정적인 공간을 미학적 예술 체제(Le Régime esthétique des arts)⁵⁾를 기반으로 설명하고자 한다. 미학적 예술 체제는 말과 소음, 정의와 부정의 등의 경계를 타파하면서 끊임없이 새로운 문이 열릴 수 있는 감성의 지도를 다시 그리는 것이다. 이 무궁무진한 가능성들이 펼쳐지는 공간 위에는 암묵적으로 받아들여질 수 없던 주

⁴⁾ 랑시에르에게 정치는 의회에서 의석을 얻고 그로부터 정책 결정에 힘을 행사할 수 있는 권력을 획득하는 것이 아니다. 또한 이견(dissensus)을 제거하여 하나의 공동체를 구성하는 치안(police) 혹은 합의(consensus)로서의 정치를 의미하지도 않는다. 정치는 시간들과 공간들, 보이는 것들과 보이지 않는 것들, 말들과 소음들의 경계를 나누는 감성의 분할을 문제화하여 논쟁적 상황을 만드는 불화의 무대 위에 존재하는 것이다. 이는 우리가 무엇을 보고, 그것에 대해 우리가 무엇을 말할 수 있는지, 누가 보는 능력과 말하는 자질을 가지고 있는지, 공간들의 속성들과 시간의 가능성들은 무엇인지 그 대상으로 하고 있다(진은영, 2009: 404-405).

⁵⁾ 랑시에르는 미학적 예술 체제를 간단하게 미학이라고 부른다. 이 체제는 아리스토텔레스에 의해 체계화되었던 '재현적 예술 체제(régime représentative des arts)와 단절함으로써 형성된다. 재현적 체제는 로고스의 고유한 작업인 분할의 논리에 바탕을 두고, 재현으로서의 예술은 재현할 수 있는 것과 없는 것, 그리고 중요한 것과 중요하지 않은 것 등의 분할에 기초해 있다. 미학적 체제에서는 위계가 붕괴되므로 모든 것은 재현될 수 있다. 이는 규정된 체제로서의 감성의 분할을 깨뜨리면서 비규정적인 지대를 발현하는 것이다. 여기에서는 작거나 무의미한 것들이 재현 대상이 된다. 주어진 로고스의 질서 하에서 중요하지 않은 것, 의미 없는 것, 작은 것들, 그래서 말할 수 없고 볼 수 없고 표현할 수 없는 것으로 간주되었던, 즉 재현불가능하다고 여겨진 것들은 미학적 예술 체제 안에서 예술적 재현의 대상이 되어 가시화된다(서동욱, 2014: 450).

체들이 나타날 수 있게 된다. 따라서 지배적 질서로서의 감성의 분할에서 해방된 주체는 생성의 힘을 담고 삶의 수천가지 모습을 발산하는 그의 신체를 바탕으로 이해할 수 있다. 랑시에르의 사유는 모든 분할의 담론들을 깨뜨리면서 의미 없다고 여겼던 것이 나타날 수 있는 틈새 사이를 열어주고, 사회화된 모든 요소들에 저항하며 스스로를 이끌어낼 수 있는 평등의 무대로 해석된다. 이에 따라 현실 바깥에서 이루어지는 낯선 경험을 통해 삶의 새로운 모습을 찾아나갈 수 있는 그의 미적 공간은 Foucault, M.의 헤테로토피아(heterotopia)와 같은 선상에서 살펴볼 수 있다. 삶의 절대적 논리를 중지시키고 예술적 상상과 미적 경험을 가능케 하는 이 저항의 공간은 시각의 불명확성 혹은 낯선 광경 앞에서 익숙하던 모든 것과 단절되고 무한한 새로움을 끊임없이 생성하면서 발현되는 이질적 감성으로 구성된다. 랑시에르는 언제나 시공간의 자리를 문제화하고 이것의 전통적인 성질을 파괴하고자 한다. 푸코가 전통적인 시공간의 대립을 거부하고 복수적인 시공간에서 새로운 시선과 상상의 지평을 확장시켜나갔듯이, 랑시에르 역시 다원적 중심이 존재하는 공간에서 실존을 재탐색할 수 있는 시간을 점유케 하는 주체를 나타나게 한다. 사회의 정상 상태에 뿌리를 두는 감성의 확실성이 폐지된 헤테로토피아에서는 일상적인 생활과 분리되는 상이한 공간에서 미적 경험을 하는 주체를 발견할 수 있다.

이를 바탕으로 본 장에서는 사회문화 안에서 발견 가능한 고정된 자리를 재현하고 그것에 저항하고 전복하는, 즉 사회 구조 전체와 어긋나는 절대적 다름의 공간인 헤테로토피아의 양상을 랑시에르의 사유 안에서 살펴보고자 한다. 그리고 그의 신체 논의를 토대로 하여 자신에게 호명된 정체성을 지우고 무한한 가능성을 능동적으로 수행해 나가는 ‘해방된 신체’를 이해해 본다. 이는 헤테로토피아적 양상이 발현되고 있는 뉴슨의 작품 공간에 위치한 신체의 의미를 논의할 수 있는 이론적 기반이 될 것이다.

1. 랑시에르 사유의 헤테로토피아적 양상

랑시에르는 박사학위 논문인 「프롤레타리아들의 밤 Proletarian Nights(1981)」에서 공동체의 새로운 실재적 몸은 유토피아들이기보다는 오히려 헤테로토피아들(hétérotopies)이라고 설명한다. 이들은 낮에는 노동을 하고 밤에는 휴식을 취해야 한다고 자신들에게 배치된 시공간의 확정성을 흐트러뜨리고자 한다. 이에 따라 랑시에르는 감성의 분할이라는 개념을 통해 고정된 시간과 공간의 자리를 문제시켰음을 알 수 있다. 그는 사회를 유지하는 척도들에 대항하여 불화의 무대를 만들어낸다. 그는 존재하는 모든 것들의 정체성을 타파하고자 한다. 그리하여 누구든지 자유롭게 말하고 표현할 수 있는 “제 3의 것⁶⁾”을 열어주고자 하는 것이다(Rancière, J.,

2008, 양창렬 역, 2016: 27)

본 연구는 이러한 랑시에르의 사유에서 헤테로토피아적 양상을 발견하고자 한다. 푸코의 헤테로토피아는 현실적인 삶의 논리를 중단시키고 그로부터 자기 탐색이 가능해지는 다른 공간들(*espaces différents*) 혹은 이질적인 공간들(*espaces hétérogène*)이다(박기순, 2017: 108). 여기에서 나타나는 주체는 “시공간의 경직된 것으로부터 바깥으로 펼쳐진 것, 끊임없이 변경되고 실행 중에 실존”(Elden, S., 2011: 88) 하는 것으로 보여진다. 마찬가지로 불화의 무대에서는 스스로를 변용시키면서 시공간을 새롭게 생성해 내는 주체가 나타난다. 이는 이전과는 다른 방법으로 지각하고 지각 불가능한 감각들을 표출해 내는 “탈정체화된 주체들”(전혜림, 2017: 217)이다. 또한 삶에서 목격할 수 없었던 혹은 무심코 지나쳤던 타자를 수면 위로 드러내고 대면할 수 있게 한다. 그러므로 랑시에르의 헤테로토피아적 사유는 삶의 구조화된 인식규범 바깥에서 다양한 이웃관계들이 구성될 수 있는 이질적인 미적 경험을 가능케 하는 공간이라고 볼 수 있다.

랑시에르는 자신의 “공간에 대한 관심은 미학에 대한 관심과 동일하다”(전혜림, 2017: 203)고 주장한다. 랑시에르의 미학은 곧 미학적 예술 체제와 동의어라고 볼 수 있다. 미학적 예술 체제는 규칙들의 위계적 분할선을 타파하고 평등으로 이르는 길을 열어준다. 그리고 미학적 체제 안에서 예술은 무엇이 되고, 무엇이 될 수 있는지에 대한 끊임없는 질문을 불러일으킨다. 이는 느끼는 것들을 표현하지 못하도록 강요되어 왔던 타자들이 능동적으로 행동할 수 있는 토대를 마련해주는 헤테로토피아와 맞닿아 있다. 이 공간에서 의미 없는 것으로 여겨졌던 존재들은 다르게 사유하고 감각할 수 있는 해방된 주체가 된다. 해방을 약속하는 시공간 안에서 주체는 평등해질 수 있다. 따라서 랑시에르에게 비선형적이고 상이한 것들이 공명하는 시공간의 통합체들(*unites spatio-temporelles*)로서 헤테로토피아는 하나의 환경(*milieu*)으로 해석된다. 그에게 “환경은 매체(*medium*)와 같이 특정한 물질성이나 특정한 기술적 장치로 환원될 수 없는 것”(Rancière, J., 2003, 김상운 역, 2014: 247)이다. 환경은 사전적으로 중간, 가운데로 정의된다. 이는 가시적인 것과 언표 가능한 것들로 규정되어진 체계의 뿌리가 흔들리고 뒤엎히는 “푸코의 중간 지대(*zone médiane*)”(서동욱, 2014: 460)와 같은 선상에 있다고 볼 수 있다. 즉 감각적인 공간을, 불명확한 공간과 시간의 짜임새를, 감각 형태와 지각 형태의 재배치를 의미하는 것이다. 그의 헤테로토피아적 사유는 규범화된 체제의 근원 자체가 과편화되는 미규정의 지대를 발현시킨다. 이치

⁶⁾ 랑시에르의 해방의 논리에는 늘 제 3의 것이 있다. 이것은 항상 바깥에 있는 것이다. 그에게는 퍼포먼스 또한 예술가가 관객들에게 지식이나 의미를 전달하지 않으므로 제 3의 것이 된다. 이러한 공간에서 주체는 매 순간 자신이 보거나 말해온 것, 꿈꿔온 것을 이행할 수 있다(Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 27).

럼 바깥 어딘가에서 이질적인 경험을 하는 허구적⁷⁾ 주체들은 새로운 시선과 사유의 가능성들을 적극적으로 실험하고 실천할 수 있다. 모든 것들이 뒤죽박죽되는 헤테로토피아적 토대 위에서 주체들은 ‘가능한 질서의 수많은 조각들을 반짝거리게 만드는 무질서(Foucault, M., 2014: 98)’를 긍정하게 되는 것이다.

랑시에르는 전제된 분할의 담론들이 깨져버린 공간에서 미적인 실존을 되찾는 주체를 자유로운 유희를 경험하는 완전한 인간으로 설명한다(성기현, 2011: 169). 이처럼 유희하는 인간은 일상적인 경험과는 다른 상이한 체험을 하는 예술 공간에서 잘 나타난다. 예를 들어, 시인 Mallarmé, S.는 영어 수업을 끝내고 다음날 일하기 위해 휴식을 해야 한다며 배치된 밤의 시간을 전복하고자 한다. 그는 교사라는 이름에 붙여진 통상적인 표상들 안에서 이해되고 규정되던 동일한 인물을 탈피한다. 그가 매일 밤 책상 앞에 앉아 시를 쓰거나 그저 우두커니 바라볼 때 교사와 시인, 탐험가와 시인, 몽상적 교정가와 시인 등의 구별은 불분명해진다(진은영, 2011: 491). 이 순간에 말라르메는 자신의 실존을 재탐색할 수 있는 시간을 점유하게 되는 익명적 주체로 거듭나게 된다.

한편 말라르메는 자신의 시가 모든 필기구를 떠난 것과 같이 무용수 또한 춤을 추지 않는다고 역설한다. 그에게 무용수는 오히려 글을 써내려 가는 자이다. 무대 위에 쓰여진 것은 발레나 현대무용의 정형화된 동작 어휘나 움직임 패턴의 구성을 의미하지 않는다. 이것은 자유로운 운동이라고 할 수 있다(Rancière, J., 2017, 양창렬 역, 2018: 136). 이원론적인 관념 아래에서 구획된 경계들의 차이를 없애면서 신체가 놓여있는 시공간의 전통적 성질을 파괴하고자 하는 운동인 것이다. 즉 자기 밖에서 무한한 잠재성을 탐험하는 헤테로토피아적 환경을 창조하면서 스스로를 해방시키는 움직임인 것이다. 하지만 무엇보다 자유로운 운동은 관객이 몽상 속에서 하는 번역으로서만 존재한다는 데 중점을 두어야 한다(Rancière, J., 2017, 양창렬 역, 2018: 143). 번역의 공간이 현실과 동떨어진 환상의 공간을 만드는 것은 아니다. 이는 지배의 정상 상태가 뿌리를 두는 감성의 분할을 무너뜨리고 꿈과 열정들로 넘실대며 새로운 감각들이 표출되는 미적 경험의 장을 열어내는 것이다. 그리고 틈새에 존재해서 보거나 듣기 힘들었던 상이한 이웃들을 가시화시키며, 그들이 이러한 공간 안에서 마주할 수 있도록 해준다. 따라서 무용예술 환경에서 위치와 역할은 불분명해지고, 미적 경험을 하는 관객은 더 이상 예술가가 전달하고자 하는 것을 아무런 의심 없이 받아들이지 않게 된다. 관객은 고유한 언어 없이, 그리고 전제된 것 없이 써내려가야

⁷⁾ 랑시에르에게 허구는 현실 세계에 반대되는 상상의 세계를 창조하는 것이 아니다. 허구는 불일치를 가져오는 작업이다. 우리가 당연하게 여기는 감각적 제시 방식과 언표 행위의 형태를 변화시키고 외양과 현실, 개별적인 것과 공통적인 것, 가시적인 것과 그것의 의미작용 사이에 새로운 관계를 구축한다 (Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 92).

하는 감각적 상태들의 독특한 종합을 이루어내는 주체적 실존임을 살펴볼 수 있다.

이를 바탕으로 본 연구에서 《삶의 대가》는 현대인들이 잊고 지내는 미적인 실존을 되찾게 하는 헤테로토피아적 토대임을 발견할 것이다. 뉴슨의 영상화 작업 안에서 무용예술 요소들의 연결접속으로 발산되는 이질적인 감성 형식들은 현실과 가상이라는 공간적 나눔으로부터 벗어나게 만든다. 이처럼 낮은 공간을 창조하는 뉴슨의 작품을 살펴보는 것은 일상적 삶과 분리된 미적 경험을 하는 주체를 탐색하게 할 것이다. 또한 본고는 언제나 다른 어떤 것과 접속하며 또 다른 어떤 것을 나타낼 수 있는 무한한 생성의 공간으로서 무용예술을 탐구하고, 다양한 존재들의 차이를 새롭게 재배치 할 수 있는 헤테로토피아적 양상을 논의하고자 한다.

2. 랑시에르의 해방된 신체

랑시에르의 미적 경험은 신체들과 낱말들, 말하는 방식, 행동방식과 존재방식 간의 관계들이 지배적 질서와 결별하는 순간 시작된다. 여기에서 랑시에르가 말하는 신체는 그 자체로 기원도, 중심도, 목적지도 없는 것이다. 이는 Deluze, G.의 기관 없는 신체(corps sans organe) 개념에 영향을 받은 것으로 다른 신체와 끊임없이 연결접속하며 새로운 조합을 꾀하는 비유기적인 속성을 지닌다(Rancière, J., 2007, 유재홍 역, 2011: 66). 여기에서 신체는 전통 서양 철학 이래 전개되어온 고정 불변하는 주체에 대한 관념을 벗어난 채로 어떤 공통적인 척도가 없는 불안정한 곳에 놓여 있는 것이다. 이처럼 랑시에르의 신체는 유기체적인 신체에 대해서 부정적이다. 그의 불화의 무대는 사지와 조화롭게 기능이 구성된 빼어난 동물을 희생시키면서 실행된다(Rancière, J., 2007, 유재홍 역, 2011: 67). 유기적 전체로부터 빠져나온 개체성들의 이러한 공간은 감성 분할의 의미작용으로부터 신체들을 해방시키고 새로운 신체를 만들어 내고자 한다. 즉 주어진 전체에 의해 통제되지 않고 개체화로부터 출발하는 랑시에르의 신체 생성 방식은 문체⁸⁾를 통해 이루어진다고 할 수 있다.

문체가 기입되는 공간에서 신체는 일상적으로 호명되는 각자의 역할로부터 벗어난다. 여기에는 어떤 특정한 신체에도 종속되지 않는 자율적이고 독립적인 신체 조각들이 있다. 해체되어 맞춤의 조각이 없는 신체들은 스스로의 이야기를 쓰고 표현할 수 있게 된다. 희망, 상실, 고통, 체험 등 삶의 수천가지 모습으로 개체화된 몸짓과 정서로 다시 태어나는 것이다. 걷고 있는 팔들, 잠자고 있는 다리들, 쓰고 있는

⁸⁾ 랑시에르의 문체는 플로베르가 사물들을 보는 방식으로 규정한 바 있는 것이다. 플로베르는 사물들을 절대적인 방식으로 보고자 하는데, 이는 그것들을 어떤 전제된 규범 속에서 보는 것을 의미하지 않는다. 이것은 부분들을 전체에 기초해서, 운동들을 그 신체의 유기적 구조로부터, 정서들을 특정한 품성으로부터, 현상이나 외양을 전제된 본질로부터 파악하지 않고 그것들을 자율성과 독립성 속에서 파악하는 것을 의미한다(서동욱, 2014: 468).

발들, 보고 있는 손들, 깨어나고 있는 입들, 먹고 있는 목들이 있다. 그것들은 어디에도 귀속되지 않는 자신들만의 바람, 자신들만의 표현, 관심, 분위기, 감정 등을 가질 수 있는 가능성을 부여받는다. 이렇게 랑시에르의 신체는 머물러 있지 않고 계속해서 주체를 변용시키며 무한한 생성의 힘을 발산한다. 이는 유전적인 아버지 없이 순환하는 말들의 덩어리들로서 여러 목적지로부터 방향을 바꾸는 유목민적인 특성을 보여준다(Rancière, J., 2000, 오윤성 역, 2008: 54). 그러므로 ‘해방된 신체’는 무수히 많은 공간들을 탐구하는 열려있는 전체 안에서 해체와 골절의 선들을 가지며 규정되지 않은 미완성의 것으로서 살아 움직인다고 살펴볼 수 있다.

한편 랑시에르는 미학적 예술 체제의 무대들로 무용, 문학, 회화, 조각, 사진, 영화 등 다양한 예술장르를 포괄하고 있기에 그의 신체에 대한 사유는 예술 작품 속에서 찾을 수 있다. 그의 신체는 권위적 시점도 형식도 없다. 이는 이곳저곳에서 충돌하고 교차하고 이행하면서 어떤 본질적인 거리나 영토 사이의 경계를 인정하지 않는다. 그래서 늘 미증유의 변신에 대한 가능성을 제시하는 예술 공간에서 발견할 수 있다. 또한 이러한 공간에서 미적 경험을 하는 각각의 감상자들은 “척도 없는 공통성”(Rancière, J., 2003, 김상운 역, 2014: 84)⁹⁾을 가진 임의적 공동체를 이루어낸다. 이들이 발산하는 “공통된 힘”(Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 29)¹⁰⁾은 동일한 것을 합한 값인 전체성을 벗어나 있다. 해방된 관객들은 상이한 경험들이 공명하는 가운데에서 전제된 모든 것들의 정체성을 박탈하고 동시에 이 공통된 힘을 발현한다. 랑시에르는 이러한 신체를 원동자로 만드는 것을 거부하는 것, 다시 말하면 다수의 단위들, 다수의 몸짓이나 장면으로 해체하거나 분해하는 것으로 설명한다(서동욱, 2014: 468). 따라서 견고한 특질들이 산산조각 나는 예술 공간에 놓여 있는 신체들은 잊고 지냈던 자신의 감각들을 그들만의 방식으로 다시 써내는 퍼포머라고 할 수 있다(Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 32). 동시에 평등의 이념 아래 다른 신체들과 연결접속 하면서 인간 공동체에 대한 믿음을 토대로 미적 경험의 공동체를 생산해내는 역할을 담당한다. 그러므로 비인격적으로 감성적 삶의 망을 생성하는 랑시에르의 관점을 통해서 절대성과 동일성의 원리를 부수고 무궁무진한 변화가능성을 담고 있는 현대 무용예술을 읽을 수 있는 시각을 탐색해 볼 수 있다.

이제까지 살펴보았듯이, 해방된 신체는 언제나 삶의 논리를 단절시키며 새로운 감각을 생성해내는 헤테로토피아적 환경 위에 놓여 있음을 알 수 있었다. 다음 장에서는 랑시에르의 해방된 신체를 이론적 배경으로 하여 뉴슨의 작품 《삶의 대가》에서 헤테로토피아적 양상을 발견하고자 한다. 분할된 경계를 흐트러트리면서 삶의

⁹⁾ 척도 없는 공통성은 랑시에르가 「이미지의 운명」에서 언급한 용어이다.

¹⁰⁾ 공통된 힘은 랑시에르가 「해방된 관객」에서 언급한 용어이다.

경계를 재설정하는 다수의 미시 사건들이 고요한 일상적 삶에 상호침투하면서 균열을 낼 때, 우리는 절대적으로 다른 공간에서 미적인 경험을 하게 된다. 따라서 본 연구는 《삶의 대가》를 토대로 무용예술의 제 1토대인 신체가 시공간과 감응하는 순간에 발현해내는 자유롭게 유희하는 인간을 되찾고자 한다. 이에 본 연구에서는 권위적 담론 바깥의 공간인 무용예술에서 해방된 신체는 항상 자신의 정체성을 박탈하면서 무한한 가능성을 수행하는 주체이며, 동시에 공동체의 힘을 발산하는 평등의 공간을 생산하는 창조자임을 탐색할 것이다.

III

뉴스 작품에 나타나는 해방된 신체

1. 뉴스의 안무 성향

로이드 뉴스는 날카로운 시각으로 삶의 문제들을 거침없이 표출하며 무대 위를 정치적인 장으로 만들고자 한다. 그리고 그는 영상화 작업을 통해 현대 춤의 특징적 요소들을 과편화하면서 모든 경계를 흐트러뜨리는 작업을 이어나가는 동시대의 안무가이다. 자신의 작품에 대한 해석과 평가를 허락하지 않는 뉴스의 안무 성향은 그를 주축으로 창단된 DV8의 단체명에서도 나타난다. DV8은 1986년 나이젤 차녹과 미셸 리쉴꼬에, 리즈 랭크와 함께 영국에서 만들어졌다. 뉴스는 무용단이라고 부르는 것을 거부하고, 그 대신에 더 포괄적인 의미인 피지컬 씨어터physical theater라는 단어를 사용한다. 그리고 이 단체를 통해서 규정되어 있는 장르의 경계선을 철폐하고 여전히 사회에서 소외되어 있는 이들을 가시화 시키는 작업들을 실행하고자 한다.

뉴스는 피나 바우쉬의 탄츠테아터TanzTheater 작업과 부분적으로 닮아 있는 측면이 있다. 그의 무용작품은 추상적인 성격을 가지기 보다는 현실을 예리하게 바라보는 시각을 투영하여 자유와 평등의 공간을 생성하고자 한다. 특히 그는 다양한 모습의 인간관계에 대해 비판적으로 탐구한다. 그의 일상적이고 즉흥적인 움직임, 그리고 연극적인 몸짓과 대사는 가치 없는 것으로 여겨지던 것들을 다르게 바라볼 수 있는 성찰을 유도해 낸다. 이러한 뉴스의 작업 방식은 “피나 바우쉬의 공동 안무”(김말복, 이서현, 2017: 94)와 같이 안무가가 원하는 것을 향해 나아가지 않는다. 뉴스는 무용수들의 안무적인 아이디어와 개인적인 경험까지도 작품에 포함시키며 단 일하고 보편적이지 않은 삶의 조각들을 무대 위에 과편적으로 분산시키고자 한다.

또한 완성된 테크닉을 탈피한 움직임과 음악, 소품 등의 무용예술 요소들을 색다른 방식으로 연결하고 접합시킨다. 동시에 그는 언어매체를 활용하여 적극적으로 연극적인 정서와 결합된 형식을 표현하고자 한다.

한편 DV8이라는 단어는 이중적인 의미를 가지고 있음을 살펴볼 수 있다. 먼저 이는 ‘일탈시키다(Deviate)’라는 의미를 가진다. 이러한 의미가 그대로 녹아있는 그의 안무 성향은 기존의 구성되어 있는 경계를 깨트리며 새로운 경계를 그려나가고자 했던 랑시에르의 사유와 맞닿아 있다고 보여진다. 또 다른 의미는 “댄스(dance)와 비디오(video)”(이지원, 2007: 132)이다. 그리고 8이라는 숫자는 이 단체를 만들었을 당시의 새로운 기술인 ‘8mm’ 비디오 영상을 뜻하는 것이다. 여기에서도 알 수 있듯이 뉴슨은 안무활동 초기에 뮤직비디오 제작자로 활동했을 만큼 비디오촬영에 관심이 많았고, 현시대의 발달된 디지털 매체들에 지속적으로 관심을 가지며 이들을 다양하게 사용하고자 한다. 또한 그는 무대공연 이후에 동일한 작품을 무용 영상으로 다시 제작하여 자신이 말하고자 하는 메시지를 더 적극적으로 표현하기도 한다. 그는 영역의 경계를 허물며 다채로운 방식으로 표현하고자 하는 것이다. 무용과 영상을 결합하여 도전적인 작업들을 적극적으로 실천한 그는 영국뿐 아니라 프랑스, 독일, 미국 그리고 호주 등에서 크게 이목을 집중시키며 좋은 평가를 받고 있다. 그의 실험적인 영상작업은 비선형적인 시공간의 무대를 만들어내고, 현실적인 삶의 논리를 중지시킨다. 그리고 삶에 대한 헤게모니적 지각이 재배치되는 그의 무대 위에서 미적 경험 속에 놓인 신체를 발견할 수 있다. 그러므로 뉴슨은 언제나 타자에 대해 범주화된 틀을 제거하고 심리적인 틈을 제공하고자 한다. 그는 삶의 다양한 모습들을 발견하고 서로 공감할 수 있는 정치적 이미지를 표출하고자 하는 것이다.

뉴슨은 자신의 작품공간을 경험하는 관객들에게 무언가를 세세하게 가르쳐주기 보다는 그들 스스로가 진정성 있는 자세로 삶을 사유할 수 있는 계기를 마련해주고자 한다. 또한 그는 공존하는 타자를 가시화시키기 위해 전제되어 있는 경계선을 재설정한다. 모든 형식의 한계를 지워나가고자 하는 것이다. 이때 그의 작품을 경험하는 우리는 유기적 신체에 부여된 몫을 아무런 의심 없이 받아들이는 “안의 공간(espace du dedans)”¹¹⁾을 벗어나 세상을 바라보는 시각을 재규정할 수 있는 능력을 부여받게 된다.’ 따라서 뉴슨의 무대 공간에서는 항상 사회적이고 정치적인 문제에 대한 다양한 물음들을 맞닥뜨리게 된다. 그 순간에 그의 무대에는 속박된 일상에서 벗어나 이질적인 미적 경험을 하는 신체들이 자유롭게 운동을 한다. 그들은 각자가 지각한 것을 자기만의 방식으로 번역하는 ‘해방된 신체’와 같은 선상에 있다고 탐색

11) 푸코는 안의 공간을 바깥의 공간(espace du dehors)인 헤테로토피아와 대비되는 개념으로 사용한다(박기순, 2017: 131).

된다. 이처럼 뉴슨의 평등한 무대공간은 이분법적 토대에 균열을 내고 규정된 삶의 경계를 분산시키고자 한다. 이때 자기만의 방식으로 모든 관계들을 새롭게 만들어 내는 해방된 주체가 살아 움직이게 되는 것이다.

2. 《삶의 대가》에 나타나는 해방된 신체

《삶의 대가》는 시드니 올림픽 예술제의 개막식 축제를 위해 만들어졌고 2000년에 초연되었다. 그리고 무대 위에서 공연된 것을 2004년에 필름으로 제작하였는데, 본 연구는 이 영상물을 바탕으로 논의를 전개해 나가하고자 한다. 2005년에는 한국에 방문하여 영국 문화관에서 본 작품을 상영하였다. 또한 《삶의 대가》는 제33회 무용 필름 협회에서 최고상을 받았고 이외에도 다수의 국제적인 상을 탔으며 핀란드와 프랑스의 페스티벌에 초청되기도 하였다. 뉴슨의 안무 특성인 극적인 요소와 획일화된 테크닉이 해체된 움직임, 다채로운 오브제의 활용과 현실과 환상의 이중 구조를 만들어내는 영상의 결합은 “삶의 파편화된 장면들을 짜깁기 한 듯 몇 가지의 테마로 엮어서”(Zimmer, E., 2005:112) 공간 속에 배치하고 있다. 그리고 작품에는 특징적 성격을 가진 인물들이 등장하고 각 장면마다 이야기의 구조가 나타나지만, 이는 서사적인 전개방식을 벗어나 있다. 이를 통해서 뉴슨의 《삶의 대가》는 강박적이고 불안한 인간 실존의 문제를 제시하는 ‘해방된 신체’를 표출하는 것으로 살펴볼 수 있다.

작품의 주요 등장인물인 에디와 데이빗은 같은 공연단의 무용수이다. 에디는 자신의 직업에 대해 회의감을 느끼기 시작하는 솔직하고 거친 성격의 이미지로 묘사된다. 두 다리가 없는 무용수인 데이빗은 사회적 시선에 무력함을 보이며 현실과 환상을 오가는 인물로 등장한다. 그리고 이들의 친구인 로웬과 그와 함께 등장하는 자폐적 성향의 홀라우프를 돌리는 여인이 묘사된다. 또한 에디의 여자 친구로 중년으로 보이는 발레리나 여인이 출연한다. 뉴슨은 이들을 통해서 침묵되어 왔던 정치적 요소들을 가시화시키고 공존하는 타자의 모습을 드러내며 ‘해방된 신체’를 발현하고자 한다. 본 장에서는 자기 탐색을 통해 미적 실존을 되찾는 주체의 표현과 총체성을 벗어나 낯선 경험을 하는 불확정적인 공동체성이 나타나는 장면들을 중심으로 논의할 것이다.

1) 자기 탐색하는 탈주체

《삶의 대가》는 노퍽 해안의 크로머를 배경으로 영국 해변의 휴양지를 보여주며 시작된다. 해안 앞에 있는 한 공원에서 6명의 무용수는 얼굴만 보이는 계단식 무대

에서 똑같은 가면을 쓰고 공연을 한다. 그리고 이 무용수들은 단순하지만 균형 있는 동작을 동일하게 수행하고 있다. 그러다가 공연 중간에 에디는 가면을 벗고 다른 무용수들과 통일되지 않은 동작을 하면서 공연에 대한 불평을 쏟아낸다. 이때 거침없이 대사를 내뿜는 에디의 목소리는 재현의 불평등이 지배하는 사회에서 타자를 보이기도 들리지도 않게 만드는 구조에 균열을 내는 역할을 담당한다. 여기에서 에디처럼 목소리를 낸다는 것은 랑시에르의 사유에서 볼 때, 능동적으로 자신의 삶을 써 내려가는 자로 해석된다. 그러나 여전히 활짝 웃는 가면을 쓴 이들은 자신만의 내러티브narrative를 만들어나갈 수 없는, 즉 부여된 시공간에 안주하며 가치 없다고 여겨지는 삶을 사는 자와 같다.



그림 1. 가면 쓴 무용수의 신체



그림 2. 가면 벗은 에디의 신체

그러므로 이러한 가면을 벗어던진 에디는 사회문화적으로 고정화된 코드들에 저항하며 모든 것을 열린 시각으로 바라보고자 하는 해방된 신체로 살펴볼 수 있다. 그리고 가면이라는 오브제는 구획된 길을 그대로 따라가게 만드는 현실을 폭로함과 동시에 당연하다고 여겨왔던 현실적인 삶의 논리를 중단하고 편협한 시각을 재사유할 수 있는 또 다른 공간으로 옮겨놓는 특성을 보여준다. 이를 바탕으로 미적 경험을 하는 주체들은 타자의 세계와 소통하게 되는 환원불가능한 상상의 공간에서 과편적인 조각으로 움직이게 되는 것이다.



그림 3. 거울에 비친 에디와 데이빗의 신체

또한 작품은 거울을 오브제로 사용하여 과장되게 화장을 하는 에디와 데이빗의 모습을 보여준다. 먼저 카메라의 시선은 거울 속 데이빗의 얼굴, 눈, 그리고 입 등

해체된 신체 조각들을 비선형적으로 비춘다. 이러한 시선의 움직임은 무용예술에서 훈련된 유기적인 형태를 제거하고 색다른 신체를 경험할 수 있게 한다. 그리고 에디와 데이빗은 거울을 보고 있는 현실과 그 너머의 공간을 옮겨 가면서 거울 안의 또 다른 자신을 마주하고 실존을 지각하게 된다. 이처럼 뉴슨의 작품공간에서 신체는 거울을 통해 “자신이 부재하는 자리에서 자아를 발견”(Foucault, M., 2009, 이상길 역, 2014: 45)하고, 그 시선을 현실에 위치해 있는 자신에게로 다시 옮기면서 스스로를 재구성’하고자 한다. 여기에서 표출되는 복수적인 이미지의 연출은 중심이 부재한 주체를 되살려내므로 관객은 어느 한 순간도 동일한 공간에 놓여 있지 않으며 그 어떤 물리적 경계도 정신적 한계도 없는 시공간을 점유할 수 있게 된다. 이에 《삶의 대가》에서는 상이한 시공간의 통합체로서 감각 형태를 새롭게 재배치하는 헤테로토피아적 양상을 볼 수 있다. 그러므로 거울에 비친 주체는 이제까지 자리를 부여받지 못한 타자이자 동시에 삶의 다양한 모습들을 표현하고 써내려갈 수 있는 해방된 신체로서 해석되는 것이다.



그림 4. 로웬의 신체 움직임 변화

작품은 소극적인 성격으로 묘사되는 로웬을 통해서 그 어떤 장면보다 적극적으로 미적 경험을 하는 주체를 보여준다. 관객에게 익숙한 대중음악이 흘러나올 때 로웬의 움직임은 아주 작고 경직된 형태로 시작된다. 그리고 단순하게 똑같이 반복되던 동작은 점차 음악이 진행되면서 크고 동적으로 변화한다. 중심축이 해체된 채 흔들리는 골반과 엉덩이, 어깨, 척추는 관객들의 어깨도 들썩일 만큼 자유자재로 움직이며 흥을 발산시킨다. 동시에 로웬의 긴장되어 있던 얼굴 표정도 풀어지면서 행복해 보이는 웃음까지 엿볼 수 있게 된다. 이에 로웬은 고착된 사회적 담론을 탈피하고 온전히 자신에게 집중하면서 진정한 자유를 얻게 된 랑시에르의 ‘유희를 경험하는 완전한 인간’으로 살펴볼 수 있다. 영상의 시선도 얼굴과 상체 위주의 움직임을 중점적으로 보여주다가 리듬감이 증폭되며 확장된 신체의 움직임을 전체 화면에 담아 보여주는데, 이는 랑시에르의 스스로를 해방시키는 신체의 자유로운 운동과 닮아 있다. 처음에 보여 졌던 로웬의 소극적인 움직임은 삶의 한계를 넘어서지 못하고 자신에게 부여된 역할에 종속되어 있는 동일성의 주체와 같다. 반면 자아도취된 것처럼 공간 전체를 활용하며 발전적 움직임을 선보이는 로웬의 신체 이미지는 머물러

있지 않고 스스로를 변신시키며 무한한 생성의 힘을 발산하는 해방된 신체임을 알 수 있다. 이처럼 자기 밖에서 무궁무진한 가능성을 탐험하며 헤테로토피아적 환경을 창조하는 신체는 모든 전제된 관계를 박탈하고 감각적 상태들의 독특한 종합을 이루어내는 주체적 실존인 것이다.



그림 5. 독백하는 데이빗



그림 6. 뒤바뀐 카메라의 시선

한편 다음 장면에는 클럽 안에 있는 데이빗이 묘사된다. 데이빗은 탁자 위에서 한 여성이 스쳐지나가는 뒤쪽에 눈을 고정하고 말하기 시작한다. 그는 여성과 대화하는 듯이 이야기를 이어나가며 부드러운 움직임을 함께 보여준다. 한시도 변함이 없는 여성을 향한 시선과 팔을 이용해 탁자에서 이동을 하고 손을 모으고 펼치며 감정을 표현하는 그의 몸짓은 사랑에 빠진 진솔한 인간의 모습을 온전히 느끼게 한다. 특히 카메라의 클로즈업을 통해서 보여 지는 그의 눈빛과 얼굴의 이미지는 어디에도 구속되지 않는 자신만의 표현이나 감정, 분위기를 가질 수 있는 비유기적인 랑시에르의 신체와 맞닿아 있음을 볼 수 있다. 나아가 이러한 해방된 신체들은 인간 공동체에 대한 믿음을 토대로 미적 경험의 공동체를 생성해내는 역할을 수행한다. 이에 따라 데이빗의 목소리는 더 이상 개인적인 것이 아니며 말할 수 있는 목소리를 박탈당한 타자를 대변하는 것으로 해석할 수 있다. 뉴슨이 작품 안에서 활발하게 사용한 언어매체는 무용예술의 움직임 범위를 확장함과 동시에 지배적 언어 담론에 맞서 이름 없던 타자들이 새로운 관계를 그려나갈 수 있는 헤테로토피아적 토대를 발현시켜준다.

그러므로 진솔하고 솔직한 데이빗의 신체 언어는 사회가 규정한 정상범주 경계 밖에서 소외받던 타자의 모습을 지워낸다. 오히려 데이빗의 신체 이미지들은 아무런 구속에도 매이지 않고 해맑게 자신의 이야기를 펼쳐나가는 아이와 같이 보여진다. 이에 중심이 부재하고 다 방향적으로 열려있어 생기 있게 살아 움직이는 아이들의 유희공간으로서의 헤테로토피아를 《삶의 대가》에서 발견할 수 있다. 사회화된 모든 요소들에 저항하며 자신을 담론 바깥으로 이끌어낼 수 있는 이러한 공간에서는 지배적 질서로부터 벗어나 어떠한 구조에도 얽매이지 않는 이질적 감성이 발현

된다. 이에 따라 관객들은 다양한 삶의 모습에 공감하고 소통할 수 있는 감성을 경험하는 것이다. 또한 뒤바뀐 카메라의 시선이 클립전체를 비출 때, 데이빗이 아무도 없는 곳에서 혼자 있었음이 드러난다. 이때 관객은 여전히 규정된 개념과 원리 아래 형성된 인식적 토대 아래에서 무심코 지나쳤던 혹은 알면서도 짓밟고 지나갔던 타자에 대해 되돌아보는 동기를 제공받는다.

이처럼 《삶의 대가》에서는 우리의 불평등한 시선을 보여주는 몇 장면이 더 나타난다. 먼저 데이빗이 집 앞에 있는 넓은 잔디밭에 앉아 있을 때, 카메라를 들고 한 남자가 등장한다. 이 남자는 위에서 데이빗을 내려다보며 불편한 질문을 하고 다리가 없는 그의 신체 부위를 만지면서 괴롭히는 것처럼 보인다. 데이빗이 남자를 피해서 다른 쪽으로 가는데도 기어코 쫓아가면서 행하는 심술궂은 행동들은 여전히 우리 사회에 남아 있는 타자에 관한 고착화된 인식을 표출한다. 또한 영상의 시선은 카메라를 가진 남자의 다리와 데이빗의 상체를 같은 선상에 놓으면서 그 남자의 그림자가 데이빗 신체를 그늘리게 만든다. 흑백으로 처리되는 이 순간에 관객은 “우리가 비정상이라 말하는 장애인에게 어떠한 눈빛을 던지고 있는지”(이지원, 2007: 140)를 자각하게 된다. 계속해서 카메라를 든 남자를 등지고 손으로 걸어가는 데이빗의 낮선 신체, 그리고 아무 말도 하지 않고 남자를 응시하는 데이빗의 시선은 마치 우리가 볼 수 없던 것을 보게 만들기 위해 애쓰는 해방된 신체의 목소리¹²⁾와 같다.



그림 7. 카메라 감독과 데이빗의 신체

이는 랑시에르가 예시로 든 아우슈비츠 수용소(auschwitz concentration camp)의 몇몇 생존자의 증언을 바탕으로 두고 만들어진 영화 클로드 랑즈만의 《쇼아 Shoah, 1985》 장면을 통해서 이해할 수 있다. 랑시에르는 여기에서 증언의 구실을 하는 것

¹²⁾ 랑시에르는 아우슈비츠 수용소의 몇몇의 생존자의 증언에 바탕을 두고 만들어진 영화 클로드 랑즈만의 《쇼아 Shoah, 1985》를 예시로 들면서 침묵이 역설적으로 웅변으로 바뀌는 과정을 설명한다. 그 영화의 에피소드 중간에는 잘린 머리카락의 용도를 회상하던 이가 이야기를 멈추고, 주체할 수 없이 흐르는 눈물을 손수건으로 닦는 모습이 나온다. 이 순간 들리는 감독의 목소리가 그에게 계속 말을 하라고 재촉한다. 그러나 랑시에르는 여기에서 증언의 구실을 하는 것은 말이 아니라 생존자의 안면에 떠오른 감정, 그가 꼭 참은 눈물, 그가 흘려야 했던 눈물이라고 본다. 증언을 재촉하는 감독의 목소리가 멈추면서 나타나는 고통스러워하는 얼굴의 이미지가 증언의 눈으로 보았던 것의 가시적 증거이자 말살 공포의 가시적 이미지가 되는 것이다 (Rancière, J., 2008, 양창렬 역, 2016: 145).

은 말이 아니라 생존자의 안면에 떠오른 감정, 그가 꼭 참은 눈물, 그가 흠쳐야 했던 눈물이라고 본다. 그는 증언을 재촉하는 감독의 목소리가 멈추면서 표현되는 침묵이 오히려 정치적 요소들을 가시화시키는 웅변이 된다고 설명한다. 현대사회의 우리는 광장에 나가거나 혹은 소셜 네트워크를 비롯한 다양한 매체를 활용하여 경계의 타파를 끊임없이 외치면서도 여전히 보기 싫은 것을 무의식적으로 혹은 의식적으로 회피하고 있다. 뉴슨은 작품에서 사회를 유지하는 척도를 제거하고 기존의 구조를 말할 수 없고 볼 수 없고 들을 수 없는 것과 대치시키면서 틈새를 나타나게 한다. 불명확한 공간성과 비선형의 시간성을 지니고 규정되어진 체계를 흐트러뜨리는 헤테로토피아는 동성애, 페미니즘, 인권 운동 등 속박된 삶에 의문을 가지며 상이한 이웃관계들의 연결을 이뤄내는 복수적인 공간들이라고 할 수 있다. 그러므로 사회의 사라지지 않은 냉소적인 시각에 상처받는 데이빗의 신체는 이미 전제되어 있는 담론의 경계를 문제화하여 “논쟁적 상황을 만들고 불일치를 생성”(Rancière, J., 2000, 오윤성 역, 2008: 53) 해내는 헤테로토피아적 토대 위에 존재하는 것이다.



그림 8. 길거리에서 있는 냉소적인 사람들

에디는 데이빗을 휠체어에 태우고 빠른 속도로 도로를 달려간다. 활기찬 음악은 이들의 역동적이고 생기 있는 움직임을 더 두드러지게 한다. 하지만 이들은 보행자 길 위에서 서 있는 사람들 때문에 급작스럽게 멈춰 서게 된다. 휠체어가 지나가는데도 아랑곳하지 않고 서 있는 사람들의 모습은 타자와 소통하고자 하는 욕구도 배려심도 없이 지배적 규범에 정착화 되어 있는 유기체들로 볼 수 있다. 그리고 관객은 권위적 시각이 노출된 이러한 상황을 목격하며 얼마나 자신이 삶에 제시된 틀을 무의식적으로 따라가고 있었는지를 반성하게 된다. 여기에서 나타나는 신체는 모든 이분법적 토대를 부수고 범주화 되어 있는 모든 경계를 재배치할 수 있는 랑시에르의 헤테로토피아들(hétérotopies)이라고 살펴볼 수 있다.

따라서 자유와 평등의 공간으로서의 《삶의 대가》는 규정되어진 체계의 뿌리 전체가 뒤흔들리고 엷히는 현실 규범 바깥에 존재하는 중간 지대(zone médiane)라고 탐색된다. 이는 과정을 중시하며 관객들의 능동적 힘이 발현될 수 있는 무대를 만

들어나가고자 했던 뉴슨의 안무 성향이 그대로 드러나는 것이다. 그의 무대는 정치적 표어를 직설적으로 전달하려는 것이 아니라 삶의 문제를 탐구하여 질문을 던지고자 한다. 잔잔한 사회구조에 항상 틈을 만들고자 하므로 랑시에르의 헤테로토피아적 사유와 연결될 수 있다. 이러한 토대 위에서 관객은 외면해왔던 불안감과 강박감 등을 직시하는 용기를 얻게 된다. 이에 관객은 타자와 지속적인 관계를 맺으면서 주체의 해방을 이루어내는 개별적인 감각체가 될 수 있다. 즉 뉴슨은 우리가 살아가고 있는 현실에 대한 애정과 관심을 바탕으로 작품 속에서 관객 스스로가 불안정한 현실을 마주하게 하고, 이를 통해 끊임없이 새롭게 정의되는 주체를 살려내는 자기 탐색을 가능하게 하는 것이다.

2) 불확정적인 공동체성

에디와 데이빗은 창문 너머로 발레 연습실에서 춤추는 무용수들을 바라보고 있다. 데이빗은 무용수들이 바를 잡고 기본적인 발레 동작을 연습하고 있는 공간 안으로 들어간다. 카메라의 시선은 데이빗의 시야와 같은 선상에 있기 때문에 무용수들의 다리 움직임이 중점적으로 보여 지게 된다. 데이빗은 그들의 다리 사이를 배경으로 삼은 듯 무관심하게 뒤에 혼자 앉아서 몸을 풀고 있는 한 여성 무용수에게 다가간다. 그리고 전혀 어색함이 없이 이들의 이인무가 시작된다. 데이빗의 부재한 두 다리는 소외되는 ‘다름’으로 인식되지 않을 만큼 자연스럽고 유동적인 움직임의 흐름으로 이어진다. 상체를 중심으로 이루어지는 데이빗의 움직임과 유기적으로 훈련된 신체를 가진 여성 무용수의 움직임은 이질적인 속성을 가지면서도 동시에 독특한 조화를 이루어내는 것처럼 보인다. 이 장면에서는 클래식 발레의 이인무에서 표현되는 수직축을 중심으로 완벽한 조합이 일어나는 리프팅이나 빠른 회전 등의 테크닉은 찾아볼 수 없다. 천상을 지향하는 높이는 사라지고 데이빗의 높낮이 없는 동작에 맞춰 함께 낮선 움직임을 생성해내는 여성 무용수만이 존재할 뿐이다. 이 여성 무용수는 데이빗을 무릎 위에 앉히거나 같이 구른다. 그리고 바닥을 천천히 구르는 여성 무용수 위를 데이빗이 낮은 점프를 반복하거나, 그녀의 팔과 다리 사이로 이동을 하는 것을 살펴볼 수 있다. 이 순간에 나타나는 움직임 이미지는 감정적 깊이를 더욱 가중시키고, 서정적인 음악은 이들의 연결되고 접속되는 움직임의 공명을 증폭시켜준다.



그림 9. 데이빗과 여성 무용수의 이인무

그러므로 이 장면을 통해 동일성과 절대성의 개념을 깨고 주체성을 상실한 채 타자를 지각하고 호명할 수 있게 만드는 해방된 신체를 발견할 수 있다. 뉴슨은 “신체의 특정 부위만이 아니라 이제까지 간과되어 왔던 신체의 모든 부분”(김말복, 2003: 387)이 살아 움직이는 데이빗과 여성 무용수의 신체를 바탕으로 사회에서 비정상적인 누군가로 치부되었던 이들을 가시화시킬 수 있는 평등의 무대를 만들어내고자 한 것이다.



그림 10. 장애인과 비장애인의 군무

그리고 이전 장면과는 또 다른 움직임 구성으로 삶의 구획된 경계선을 지워나가는 이질적이고 평등한 공간을 보여주는 장면이 다시 나타난다. 자기 집 넓은 마당 앞에서 생각에 잠겨 있는 데이빗이 등장한다. 그는 자기 뒤로 나타나는 다른 무용수들과 군무를 이뤄서 춤을 추기 시작한다. 앞의 장면에서 데이빗과 발레리나의 이인무가 상이한 속성을 가지면서 동시에 화합을 이루어냈다면, 여기에서는 군무를 통한 반복과 강조된 움직임을 표현하고 있다. 그리고 비장애인 무용수들은 데이빗의 손을 짚고 이동하는 걸음걸이를 따르면서 높낮이가 거의 없는 형태의 움직임 특성을 보여준다. 또한 카메라의 초점은 데이빗의 시선과 수평선상으로 맞춰져 있기에 그와 함께 춤을 추는 이들의 팔, 다리 등은 자율적이고 독립적으로 해체된 신체 조각들로서 비취진다. 이는 랑시에르의 견고 있는 팔 혹은 잠자고 있는 다리로 볼 수 있다. 이들은 수많은 삶의 모습을 내재하고 열려있는 전체로서의 헤테로토피아적 기반 위에서 살아 움직이는 것이다. 공통적으로 점유된 공간을 흐트러뜨리는 신체

들은 카메라에 시선을 고정시키고 “장애인의 눈높이에 맞추어 움직임의 구성할 수 있는가(이지원, 2007: 144)”라고 뉴슨이 던지는 도전적인 질문을 대변하고 있는 것처럼 보인다. 무엇보다 주목해야 하는 것은 장애인과 비장애인인 무용수가 파도의 물결처럼 출렁이며 발산하는 ‘공동된 힘’이 동일한 것의 총합이 아니라는 점이다. 이 해방된 신체는 “자신이 지각한 것을 각자의 방식으로 번역”(김말복, 이서현, 2017: 95) 하고, 그렇게 지각한 것을 개별적인 미적 경험과 연결하는 것이다. 즉 저마다 가지고 있는 이러한 힘들이 모여 한 순간도 확정되는 것이 없는 공동체성이 발현된다. 따라서 이러한 비변증법적인 공간에서 신체는 잃어버렸던 자신만의 감각을 표출시키며 삶의 순간순간에서 끝없이 분산되는 감각 그 자체로서 존재할 수 있다. 그리고 미적 실존을 경험한 평등한 상태의 모든 이들은 서로 공감하며 새롭게 관계를 그려나가게 되는 것이다.

마지막 장면에서는 파도가 철썩이는 드넓은 바다를 비추고, 이어서 아무도 없는 모래사장에 덩그러니 앉아 있는 에디와 데이빗의 모습이 나타난다. 그러다가 이들은 일어나는데, 옆드린 에디의 등에 데이빗이 올라타는 것을 보여준다. 이때 에디의 다리는 마치 데이빗의 다리처럼 보이며, 이들이 함께 걷는 모습에서 누가 장애인이고 비장애인인지의 구분도 흐릿해진다. 여기에서 에디의 다리는 더 이상 유기적 신체에서의 걷는 역할을 수행하지 않는다. 그의 걷고 있는 팔은 다수의 몸짓으로 분해되어 바깥 어딘가에서 이질적인 경험을 하는 헤테로토피아들이었다. 그리고 두 다리로 걷게 된 데이빗의 신체는 보통명사들이 무효화되고 탈중심화된 주체를 살려내는 사이 공간에 위치하게 된다. 모든 것들에 이의를 제기하며 감성적인 불일치를 현시하도록 하는 이들의 신체 이미지는 서정적인 음악선율과 스산한 바닷가 배경이 어우러지면서 더 애처롭고 쓸쓸하게 느껴진다. 그러나 뉴슨이 작품에서 표현하는 이와 같은 신체들은 삶에 여전히 뿌리박혀 있는 불평등의 경계를 진지하게 숙고하게 하므로 의미가 있는 것이다.



그림 11. 에디와 데이빗의 평등한 신체

이제까지 살펴보았듯이, 사회적 경계에 반항하며 해방과 자유의 의미를 담은 헤

테로토피아적 토대를 창조하는 뉴슨의 작품 공간에서 해방된 신체는 지각불가능하다고 규정되어 왔던 “사물들의 순수한 강도가 되고, 다름을 인정하고 사회의 모든 열기들을 치유”(Rancière, J., 2007, 유재홍 역, 2011: 23)하게 한다. 차이를 긍정하는 이 신체들은 담론 바깥에 위치하며, 신체 그 자체는 헤테로토피아가 되는 것이다. 이처럼 여기저기에 흩어져 있는 자율적이고 독립적인 경험의 신체조각들은 머물러 있지 않고 끊임없이 주체를 새롭게 변형시키고자 한다. 언제나 생성의 힘을 발산시키는 해방된 신체는 무수히 많은 공간들을 탐구하므로 보편적인 사고를 뛰어넘은 ‘바깥의 사유’를 가능하게 한다. 그러므로 《삶의 대가》에서 해방된 주체가 되는 관객들은 무심코 지나쳤던 타자를 마주하고 인간 공동체에 대한 믿음을 자각하게 된다. 그리고 이질적인 감각이 발현되는 헤테로토피아에서 이제까지 가늠하지 못했던 무한한 삶의 영역을 경험하는 미적 실존을 되찾게 되는 것이다.

IV 결론

본 연구는 사회가 정해놓은 척도에 끊임없이 물음을 제기하며 무대 위를 정치적 인 장으로 만들어내는 뉴슨의 《삶의 대가》를 통해 현실적인 삶의 논리를 중단하고 이질적인 미적 경험을 하는 ‘해방된 신체’를 발견하고자 하였다. 또한 정상 상태에 뿌리를 두는 감성의 분할을 폐지하고 늘 새로운 문을 열어내면서 삶을 긍정하는 에너지를 발산시키는 헤테로토피아와 같이 해방된 신체가 나타나는 뉴슨의 작품 공간은 권위적 규범 바깥에서 자기만의 방식으로 모든 것들을 연결하고 접속하는 새로운 시선과 상상의 지평임을 탐색할 수 있었다.

뉴슨의 작품은 영상화 작업을 바탕으로 신체 움직임들의 독특한 조화와 충돌, 쏿의 편집 기술, 독백이나 대화, 음악, 그리고 오브제 등을 사용하여 삶의 헤게모니적 공간을 재배치하고자 하였다. 이러한 본 작품의 특성을 두 가지로 나누어 중점적으로 살펴보았다.

첫 번째는 자기 탐색을 통해 자유롭게 주체를 발현시키는 신체를 되찾은 것이다. 가면과 거울이라는 오브제의 활용은 일상적인 삶의 구조를 벗어나 스스로를 새롭게 규정해 나갈 수 있는 균열된 주체를 발견할 수 있게 하였다. 로윈의 소극적인 움직임이 점차 확장되어 온 몸의 근육들이 자유자재로 움직이게 되는 장면에서는 우리의 모습이 얼마나 사회적 규범 안에 속박되어 있는지를 재확인할 수 있었다. 또한 데이빗의 독백, 카메라를 들고 등장한 남자의 행동이나 말, 그리고 데이빗의 휠체어

가 지나가는데 배려 없이 무심하게 서 있는 사람들의 모습은 모든 것이 탈영토화된 현시대에 여전히 남아 있는 절대적인 지배담론을 목격하게 하였고 동시에 의식적으로 혹은 무의식적으로 지나쳤던 타자에 대해 성찰하도록 만들어주었다. 이처럼 뉴슨은 랑시에르가 기존의 구성된 틀을 파괴하며 새로운 경계 만들기를 추구했듯이, 경계에 대해 지속적인 의문을 제시하고 인식 규범 밖에서 무한한 가능성을 실행하는 탈정체화된 주체를 나타내었다.

두 번째는 사회가 규정하는 공통된 척도를 상실한 비인칭적인 신체들은 조화와 평등을 이루어내는 공동체성의 표현임을 알아낼 수 있었다. 특히 데이빗과 여성 무용수의 이인무, 비장애인과 장애인 무용수의 군무, 마지막 장면에서 에디의 등에 올라탄 데이빗의 모습들은 사회에 존재하는 다름을 인정하며 소외된 신체들을 치유할 수 있는 자세를 마련하게 해주었다. 이러한 공동체성은 동일한 것을 합한 전체성을 의미하지 않는다. 사회가 그어놓은 고정된 모든 것들에 저항하고 그것을 해체하면서, 잊고 지냈던 자신만의 고유한 감각을 표출시키는 주체들이 서로를 이해하고 공감할 수 있는 소통의 공간을 만들어나가는 것이다.

그리하여 본 연구에서는 자신에게 호명된 정체성을 지워내는 해방된 신체가 발현되는 무용예술 공간은 분할된 경계를 불투명하게 만들고 지각 불가능하다고 여겨졌던 다수의 미시적 사건들이 자유롭게 실행되는 헤테로토피아가 나타나는 곳임을 살펴볼 수 있었다. 이러한 공간에서 해체되고 파편화된 신체조각들은 스스로의 감각을 탐구하며 주체를 되찾게 한다. 나아가 아직도 정치적으로 가시화되지 못하는 타자를 드러내고 경계가 희미해진 삶 그 자체의 가치를 되새길 수 있는 평등한 공동체적 힘을 분출해 내고자 한다. 이에 따라 《삶의 대가》는 미적인 경험을 가능하게 하는 ‘절대적으로 다른 공간’이며, 여기에서 무용예술의 주요한 매체인 신체는 상이한 시공간과 감응하는 순간에 나타나는 ‘자유롭게 유희하는 인간’임을 발견할 수 있었다.

랑시에르에게 미적 경험이 가능한 헤테로토피아는 개연성과 절대성을 박탈하고 그것들의 전화 가능성을 창조하는 자유로운 유희 속에서 성립하는 무한의 경험과 같아 보인다. 코드화된 주체인 자신에게 돌아오지 못하고 지속적으로 바깥의 공간으로 펼쳐지는 헤테로토피아적 토대 위에서는 전통 철학적 전제인 실재와 가상, 심연과 표면의 이분법적 대립이 허용되지 않는다. 또한 원리나 주체가 부재하고 익숙하던 모든 것들이 흔들리기에 불편함을 동반할 수밖에 없는 웃음이 만들어진다. 이러한 관점에서 살펴보면, 헤테로토피아에서 살아 움직이는 해방된 신체는 그 자체로 아주 거대한 상상의 보고라고 할 수 있다. 따라서 랑시에르의 신체 개념을 토대로 살펴본 《삶의 대가》는 사물들의 위계적 관계를 확정짓는 특권적 관점을 벗어

버리고 작고 의미 없는 것으로 여겨지던 존재들이 스스로를 긍정할 수 있는 공간임을 알 수 있었다. 이에 연구자는 뉴슨의 작품과 같이 무용예술 공간에서 삶의 한계를 넘어서며 언제나 새로운 감각들이 표출되는 미적 경험의 장이 더 활발하게 일어나기를 기대해 본다. 그리고 차후 이에 대한 발전된 논의가 이루어지는데 본 연구가 기반이 될 수 있기를 바라본다.

참고문헌

- 김말복(2003), **무용예술의 이해**, 서울:이화여자대학교 출판부.
- _____, 이서현 (2017), “람시에르의 사유를 통해 본 피나 바우쉬의 예술세계”, 한국무용예술학회, **무용예술학연구 63(1)**, 87-104.
- 박기순(2017), “푸코의 헤테로토피아 개념-문학적 기원에 기초한 미학적 해석”, 한국미학회, **미학 83(1)**, 105-141.
- 서동욱 외(2014), **미술은 철학의 눈이다**, 서울:문학과 지성사.
- 성기현(2011), “미학의 정치에 있어 유희의 역할-람시에르의 칸트 이해를 중심으로”, 이화여자대학교 이화인문과학원, **탈경계 인문학 4(3)**, 149-172.
- 이지원(2007), “컨템포러리 댄스에 나타난 ‘몸의 정치’적 재현방식 연구”, 박사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- _____(2013), **춤 테마로 읽다**, 서울:두술.
- 전혜림(2017), “자기 해방으로서의 정치와 미학-람시에르의 정치와 미학의 동일성”, 성균관대학교 인문과학연구소, **인문과학 64**, 185-224.
- 진은영(2009), “송고의 윤리에서 미학의 정치로-자크 란시에르의 미학의 정치”, 한국철학사상연구회, **시대와 철학 20(3)**, 403-437.
- _____(2011), “시와 정치: 미학적 아방가르드의 모럴”, 한국비평문학회, **비평문학 39**, 470-502.
- 한국프랑스철학회 **현대 프랑스 철학사**, 서울:창비, (2015).
- Elden, S. (2011), *Mapping the present: Heidegger, Foucault, and the Project of a Spatical History*, London: Continuum.
- Foucault, M. (2009), *Heterotopia*, 이상길(역, 2014), **헤테로토피아**, 서울:문학과 지성사.
- _____(2015), *Qu'est-ce que la critique? La culture de soi*, 심세광, 전혜리 외(역, 2016), **비판이란 무엇인가? 자기수양**, 서울:동녘.