

## 푸코(M. Foucault)와 포사이드(W. Forsythe)의 ‘헤테로토피아’ 논의\*

김 말 복\*\*

- |                             |          |
|-----------------------------|----------|
| I. 들어가는 말                   | V. 나오는 말 |
| II. 푸코의 헤테로토피아              | 참고문헌     |
| III. 포사이드의 소멸하는 춤 사유        | Abstract |
| IV. 「헤테로토피아」에 나타나는 푸코적 사유특성 |          |

### I. 들어가는 말

본 연구는 미셸 푸코(Michel Foucault, 1926~1984)가 자신의 새로운 사유를 설명하기 위해 제시한 ‘헤테로토피아(hétérotopie)’란 개념과 동일한 용어를 표제로 하여 무용을 만든 윌리엄 포사이드(William Forsythe, 1949~)의 작품을 비교 논의하여 포사이드의 작품에 나타나는 푸코적 사유의 영향과 차이점을 살펴보고자 하는 목적을 지닌다. 미셸 푸코는 오늘날 들뢰즈, 데리다와 함께 프랑스 현대철학을 대표하는 사상가이다. 그가 사르트르이후 가장 중요한 프랑스사상가로 자리 잡게 되는 계기가 바로 ‘말과 사물’(Les Mots et Les Choses, 1966)의 출판으로 볼 수 있다. 그 책의 서문에서 푸코는 ‘헤테로토피아’란 개념을 소개하고 있다. 이는 그의 사상의 전략적 핵이 되는 ‘다르게 생각하기’의 정찰병쯤으로 볼 수 있다. 흔히 유토피아라는 실재하지는 않지만 일반인들에게 위안을 주는 공간을 먼저 언급한 뒤 유토피아가 아닌 이른바 다른 공간으로서의 헤테로토피아란 개념을 새롭게 제시함으로써 그의 저항의 사유를 개시한 것이다.

윌리엄 포사이드는 현재 세계 무용계에서 가장 혁신적인 무용가중의 하나이며 동시대정신을 짚어내며 미래 무용의 방향을 짐작케 하는 기민한 무용가이다. 포사이드는 발레단의 감독으로 20여 년간 활동하면서 발레언어의 초점을 없애고 학문적 규칙을 타파하고 동시에 발레 전통의 관례적 관계를 허물어 폭파시키고 관습적인 발레 텍스트의 구조를 전환하여 재배치시킴으로써 불안정하고 소멸하는 신체와 춤 언어를 만들어내고 있다. 그는 예리한 실험정신으로 철학, 건축, 컴퓨터 테크놀로지, 고등 수학, 문학, 대중문화, 인지과학등과의 교점을 통해 무용예술의 영역을 확장시켜 나가고 있으며 발레전통에서

\* 이 논문은 2013년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2013S1A5A2A03045275)

\*\* 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

출발하였으나 이를 ‘다르게 생각’하여 새롭게 되살려내고 있다. 따라서 연구자는 푸코와 포사이드의 새롭고 다른, 따라서 저항적인 사유의 방식에서 어떤 연관성과 공통점을 찾아내고 이를 분석해 보고자 한다. 포사이드는 자신이 데리다와 푸코의 생각에 영향을 받아 안무에 대한 열린 생각을 갖게 되었다고 인터뷰에서 고백한 적이 많다.<sup>1)</sup> 하지만 본 연구는 동일한 개념의 작품이라고 해서 포사이드가 푸코의 개념을 그대로 자신의 작품에 적용하였다고 보는 것이 아니라 푸코의 개념에 대한 공감에서 작품의 상상력이 발동되었으나 그것이 자신이 가지고 있는 안무에 대한 근원적인 문제의식과 결합하여 발전적인 사유와 실험의 결과에 다다르고 있다는 가전제에서 출발한다. 21세기의 지성적인 예술가중 하나라 생각 하는 포사이드에 대한 선행연구는 외국에서는 최근 활발히 시작되고 있지만 내용적으로 그의 안무 방식 전반에 대한 연구가 대부분이다.<sup>2)</sup> 국내에서 그의 헤테로토피아 개념에 대한 연구는 철학과 역사분야에서 이루어졌는데<sup>3)</sup> 허경과 장세룡은 이 개념이 지니는 푸코의 공간 이론적 특성에 관련한 것이고 무용 「헤테로토피아」에 관한 이선형의 연구는 그 작품을 데리다의 경계해체 개념으로 분석한 바 있다. 따라서 푸코의 헤테로토피아와 포사이드의 동일 제하의 작품 간의 상관성 연구는 처음이라는 점에서 본 연구가 참신성을 지닌다.

## II. 푸코의 헤테로토피아

미셸 푸코는 흔히 후기구조주의자<sup>4)</sup>나 포스트모더니스트라고 지칭되지만 푸코 자신은 그런 호칭을 거부하고 대신 자신의 사상을 현대성의 비판적 역사로 설명하는 것을 좋아하였다. 그리고 ‘당신이 구조주의자나?’라는 질문에는 화를 내기까지 하였다고 한다. 푸코는 구조가 지니는 질서 혹은 안정이나 고착성을 기질적으로 싫어하며 항상 기존의 사유구조로부터 유동적으로 빠져나와 ‘탈주선’을 그리며 ‘저항의 사유’를 펼치며 ‘다르게 생각하는’ 길을 걸었다. 그의 비판적 사유의 초점은 근대성을 이끌어온 사유 전체의 근원적인 토대를 겨냥하고 있다. 그것은 시간 중심적인 세계인식의 구도를 향한 것이다. 서양의 사상사에서 18세기말과 19세기에 이르러 세계를 성찰하는 도구적 중심축에 시간이 자리 잡게 되었다. 공간은 무언가 죽은 것, 경직된 것으로 간주되는 반면 모든 종류의 시간적 분석에 일정한 특권적 권위가 주어져있었다. 19세기를 사로잡은 것은 역사였고 당시의 지배적인 사상이었던 헤겔이나 마르크스주의가 각기 ‘지속’ 및 ‘역사’의 개념을 통해 시간의 분석에 몰두하고 있었기 때문이다. 게다가 당대의 또 다른 “지배적 조류를 형성하고 있던 현상학과 실존주의적 경향 역시 하이데거와 니체의 영향 하에 공간

1) Steven Spier(2011), *William Forsythe and the Practice of Choreography*(London and N.Y.: Routledge), p.41, 47, 123 외 다수의 출처. 포사이드가 프랑크푸르트발레단 감독으로 있을 시절 프랑크푸르트발레단 웹사이트에는 푸코의 『지식의 고고학』(The Archaeology of Knowledge)의 서문 발췌구문이 전면에서 게시되어 있었던 적도 있어 그의 사상적 영향을 보여주고 있다.

2) Steven Spier(2011), Sabine Huschka(2010), *Media-Bodies: Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe*, *Dance Research Journal* 42(1), pp.62-72; Ryan Platt(2009), Forsythe's Box, *PAJ: Journal of Performance and Art* 31(1), pp.1-15; Freya Vass-Rhee(2010), Auditory Turn: W. Forsythe's Vocal Choreography, *Dance Chronicle* 33(3), pp.388-413.

3) 허경(2011), 미셸 푸코의 ‘헤테로토피아’-초기 공간개념에 대한 비판적 검토, 『도시인문학연구』 3(2), 233-267; 장세룡(2009), 헤테로토피아: 탈근대공간 이해를 위한 시론, 『대구사학』 95(1), pp.285-317; 이선형(2014), 헤테로토피아의 탈경계성, 『드라마연구』 44(1), pp.63-89.

4) 나일화·김말복(2015), 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미, 『무용예술학연구』 57(5), p.72.

보다는 시간의 문제에 집중하고”<sup>5)</sup>있었기 때문이다.

푸코는 당시의 시대적 조류에 반해 공간과 공간성에 대한 강박에 가까운 관심을 지니고 있었다. 그는 여러 인터뷰에서 자신이 공간에 대한 강박관념을 가지고 있다고 말한 바 있다. 푸코가 당시의 주류 방법론인 시간적 혹은 역사적 분석이 아닌 공간의 분석에 관심을 가지게 된 이유는 “공간은 모든 공동체적 삶에 근본적인 것이며, 모든 권력 행사에도 근본적인 것”<sup>6)</sup>이라는 생각에서였다. 푸코의 공간에 대한 관심과 방법론적 접근은 당시 서구 학계에서는 매우 낮선 것이었을 뿐 아니라 저항적인 것이었다. 그의 공간에 대한 분석은 베르그손이 시간적 상상력과 서사가 우월하고 공간적 상상력은 깊이가 얇은 천박한 것으로 평가한 것에 대한 전면적 도전이라는 점과 개인적 의식 즉 주체를 가정하는 근대철학 전체에 대한 비판으로 이어지기 때문이다. 기존의 시간적 분석은 자신만의 고유한 속성을 가진 것으로 가정되는 개인적 의식 곧 주체를 전제하는 주체의 철학 즉 근대철학을 낳았다. 반면 공간에 대한 분석은 주체를 근대철학에서 생각하듯 개인적 의식을 가진 하나의 실체로 보는 것이 아니라 주체를 형성하는 인식론적 조건들을 공간적으로 분석하는 것인데 그러면 주체란 각각의 요소들이 점유한 위치와 공간의 배치를 통해 구성되는 하나의 효과에 불과하다고 주장하는 것이다. 그러므로 주체가 아닌 주체를 형성하는 공간적 인식적 조건들에 대한 위상학적 전략적 분석은 근대 주체철학 전체에 대한 비판이 된다.

푸코의 공간에 대한 분석은 동시대의 지배적인 사상적 사조들인 베르그손주의, 현상학, 실존주의, 마르크스주의, 자유주의, 자본주의 모두에 대한 비판과 마찬가지로 이들은 현대사상의 토대를 이루는 생각들이다. 현대성을 대변하는 모든 사상적 조류에 반하는 따라서 새로운 좌파적인 방법론의 핵심은 푸코가 여러 인터뷰에서 말하였듯이 모든 분석의 열쇠는 바로 ‘공간의 문제’에 있다. 푸코사상은 일관되게 힘과 지식의 관계에 대한 관심을 축으로 전개되는데 사회 기관들을 통해 이들이 어떻게 사회적 지배의 형식으로 이용되는지를 탐구하였다. 푸코는 공간을 통해 권력과 지식사이 존재할 수 있는 어떤 관계를 발견했을 뿐 아니라 그의 사상적 전개를 살펴보면 공간분석은 권력-지식(le pouvoir-savoir)의 작용을 설명하기 위한 도구이자 출발점으로 작동하며 그의 권력-지식이론의 형성과 전개에서 결정적 열쇠가 되는 수단이 된다. 그러므로 푸코는 자신의 사상을 ‘현대성의 비판적 역사’라고 생각했던 것처럼 서양철학의 논의의 틀을 시간에서 공간의 문제로 전환시키는데 기여한 역사적 의의를 지닌다.

헤테로토피아(hétérotopie)는 푸코의 공간에 대한 인식을 대표하는 개념적 특징을 지녔다. 헤테로토피아는 푸코가 『말과 사물』의 출간으로 그가 ‘우리 시대의 칸트’라 불릴 만큼 엄청난 관심과 성공을 거둔 뒤 그 여파로 1966년 12월에 라디오 특강에서 행한 「유토피아적 몸/헤테로토피아 *Le corps utopique/ Les hétérotopies*」에서 『말과 사물』 서문에서 나온 헤테로토피아를 구체화하고 1967년 3월 건축가 모임에 초빙되어 ‘헤테로토피아’를 발전시켜 「다른 공간들 *Des espaces autres*」란 제목의 강연을 하였다. 헤테로토피아 개념은 건축가등 공간문제 전문가들 사이에서 큰 반향을 불러 일으켰다. 이후 푸코는 이 글의 출판이 그가 죽기 직전인 1984년에야 허락하였기 때문에 헤테로토피아는 그의 사상에서 초기개념에 해당한다고 볼 수 있다. 1960년대 중반 헤테로토피아와 함께 시작된 푸코의 공간 분석은 1975년 『감시와 처벌: 감옥의 탄생』에서 수용소, 감옥, 병원 등의 공간논의를 통해 소위 정상화권력과 지식이 어떻게 공간의 배치와 구성을 통해 힘을 행사하는지 즉 권력의 공간화의 역사에 대한 연구의 준거점으로 작

5) 허경(2011), p.239.

6) 장세룡(2009), p.301.

동하게 된다. 하지만 이후 푸코는 헤테로토피아란 개념을 더 이상 사용하지 않았다.

헤테로토피아란 일상의 사회적 공간들 안에서 발견하는 특이한 공간들로서 그 기능이 다른 공간들과 다를 뿐 아니라 반대되는 이질적인 것이다. 『말과 사물』 서문 첫 쪽에서 푸코는 있을법하지 않은 중국백과사전의 예를 들면서<sup>7)</sup> 이 동물에 관한 사전 설명의 기괴함이 바로 각 설명항목들을 서로 연결해줄 공통의 바탕 즉 사물들이 인접할 수 있는 공통의 장소의 결여에 있음을 지적한다. 이 중국사전의 동물설명 의 엉뚱함은 동물이라는 사물이 몹시 상이한 자리에 ‘머물러’있고 ‘놓여’있고 ‘배치’되어있어서 그 사물을 위한 수용공간을 찾아내거나 공통의 텍스트공간을 규명하는 것이 불가능한 사유인 것에 기인한다. 푸코가 생각하기에 또 다른 ‘없는’ 공간은 유토피아인데 하지만 이는 실재하는 장소를 갖지 못한다 해도 사람들이 공상을 통해서라도 경이롭고 살기 좋은 곳임을 알게 하고 보여주는 위안을 주는 공간이다. 그 이유는 유토피아가 이야기와 담론을 가능하게 하는 장소이기 때문이다. 반면에 헤테로토피아는 푸코가 ‘다른(heteros)’과 ‘장소(topos)’를 결합하여 유토피아에 대비시켜 새롭게 만든 신조어인데 한 사회가 일상적인 것 혹은 정상적인 것으로 규정한 한계의 바깥에 위치하는 무엇인가에 관련된 공간이다. 따라서 이 공간 안에서는 정상적인 언어적 가능성이 희박한, 무정부적인 분산된 발화가 이루어지는 곳이기도 하다.

푸코는 ‘정상성’을 벗어나는, 있을 수 없는 장소로서의 공간 배치가 실재하는 경우를 헤테로토피아로 명명하였으니 이런 곳은 주변부에 자리하거나 무질서의 온상 같은 다른 이질적 공간을 말한다. “그런데 서로 구별되는 이 온갖 장소들 가운데 절대적으로 다른 것이 있다. 자기 이외의 모든 장소들에 맞서서, 어떤 의미로는 그것들을 지우고 중화시키고 혹은 정화시키기 위해 마련된 장소들, 그것은 일종의 반공간(countre-espaces)이다. 이 반공간, 위치를 가지는 유토피아들(utopie localisées)”<sup>8)</sup>을 아이들은 잘 알고 있다고 말하며 정원의 깊숙한 곳, 다락방, 인디언 텐트, 부모의 침대 등 아이들이 비밀을 속삭이고 꿈꿀 수 있게 해주는 것들을 예로 들고 있다.

우선 푸코의 공간논의 속에는 크게 세 종류의 장소가 있다. 우선 일상적이고 정상적인 현실공간이 있고 이들은 정상적 규칙 안에서 세계가 돌아간다. 그 외 실재하지는 않지만 사회 구성원들이 꿈꾸는 완벽한 유토피아가 있다. 유토피아는 비현실적이지만 그 사회 구성원의 무의식을 규정하는 하나의 요소가 된다. 그리고 이들과 완전히 다른 공간으로 현실 속에 실재하지만 일상의 정상적 규칙과는 다른 독자적인 기능을 가진 헤테로토피아가 있는데 이것이 푸코의 ‘다르게 생각하기’의 특성을 보여주는 특이한 공간이다. 헤테로토피아는 “현실 공간 및 유토피아와는 구분되는 것으로, ‘현실적인 동시에 신화적인’ 공간이다. 어떤 공간을 헤테로토피아로 만드는 결정 요소는 그 공간이 한 사회에서 수행하는 기능, 곧 주어진 공간을 다른 여타의 장소들과는 절대적으로 다른 것으로 만들어주는 그것의 이질화 기능이다.”<sup>9)</sup>

이런 이질적인 헤테로토피아는 우리의 일상공간에 신화적이고 실제적인 이의제기를 수행하는 역할을 하되 그로 인해 헤테로토피아는 우리에게 불안을 야기한다. 그 이유는 헤테로토피아가 “언어를 은밀히 전복하고, 이것과 저것에 이름 붙이기를 방해하고, 보통 명사들을 무효가 되게 하거나 뒤엎히게 하

7) 보르헤스의 인용으로 중국백과사전에 동물이 ㉠ 황제에게 속하는 것 ㉡ 향기로운 것 ㉢ 길들여진 것 ㉣ 신화에 나오는 것 ㉤ 방금 항아리를 깨트린 것 ㉥ 아주 가느다란 낙타털 붓으로 그린 것 ...등 말과 사물간의 공간적 관련이 없어 사유 불가능한 예를 들면서 헤테로토피아 개념의 소개로 이어진다.

8) 미셸 푸코(1994), 『헤테로토피아』, 이상길(역)(서울: 문학과지성사, 2014), p.13.

9) 허경(2011), p.250.

고, ‘통사법’을 그것도 문장을 구성하는 통사법뿐만 아니라 말과 사물을 (서로 나란히 마주보는 상태로) ‘함께 붙어 있게’하는 덜 명백한 통사법까지 사전에 무너뜨리기 때문일 것이다.”<sup>10)</sup> 달리 말하면 헤테로토피아적 공간은 전통적인 말과 사물의 관계 즉 언어적 질서를 전복하고 이들의 관계 맺기와 연속적인 의미의 발전을 저해하여 이야기의 구성적 질서를 가지지 않기 때문이다. 결과적으로 이런 부조리하며 이질적인 다른 장소는 보는 이로 하여금 말문이 막히게 하고 서사의 형성이 불가능하며 문법의 가능성을 아예 근원적으로 무산시켜 신화를 해체하고 선형적 문장의 서정성을 없애버리기 때문에 다른 모든 공간들의 반대가 된다.

이제까지의 논의를 종합하자면 헤테로토피아란 모든 문화와 문명에서 발견되는 실질적인 장소인데 이는 일종의 반(反)배치이자 동시에 실제로 현실화된 유토피아인 장소가 된다. 헤테로토피아에서 그 사회제도나 문화를 떠받치고 있는 실제 배치들이나 구성은 재현되는 동시에 이의제기당하고 또 전도된다. 헤테로토피아 공간은 어떤 중심에도 특권을 부여하지 않으며 모두 파열, 전환, 불연속적으로 절단되고 흩어지는 탈중심의 공간이다. 그러므로 헤테로토피아는 실제로 위치를 한정할 수 있지만 모든 장소의 바깥에 있는 저항과 경계 넘기의 성격을 지닌 장소이다. 즉 이 장소가 말하고 반영하는 것들은 온갖 여가의 배치들과는 달리 우리의 ‘현실’의 규범 바깥에 서서 끊임없이 차이를 전개하고 도전하는 타자성의 공간이자 공간적 타자이다. 따라서 헤테로토피아는 푸코자신도 “그것이 언어를 비밀리에 손상시키고 이름 짓기 불가능하게 만들기 때문에 혼란스럽다”<sup>11)</sup>고 시인하고 있다. 본 연구자는 포사이드의 춤 사유와 작품세계에서 이런 헤테로토피아를 빈번히 목도하게 되며 이를 이어지는 장에서 살펴보고자 한다.

### III. 포사이드의 소멸하는 춤 사유

포사이드(William Forsythe, 1949~)는 1984년부터 2004년까지 프랑크푸르트 발레단(Ballet Frankfurt)의 감독으로 있으면서 분명하게 발란신의 영향을 보이는 신고전주의적 발레로부터 대사, 영상, 비디오, 소도구, 음악, 정교한 테크놀로지 등을 혼란하게 구사하는 극장적인 작품에 이르기까지 너무나 광범위한 영역의 스타일을 선보이며 변화해왔다. 그의 생산적인 작품 활동은 겁 없고 무모하기까지 한 지적인 호기심을 드러내면서 전통적인 무용과 안무의 인식과 규범에 대한 근원적인 문제를 제기한다. 동시에 유쾌하고 재밌기도 한 작품을 만드는데 그것이 여러 예술경계를 넘나들기 때문에 점점 그의 작업영역을 무어라 규정하기 힘들 정도로 유연한 정신을 지닌 자신의 천재성을 유감없이 발휘하고 있다. 그의 작업 성향은 소름끼칠 만큼 변화무쌍하고 그의 실험연구의 대상은 안무이지만 그가 이를 통해 가장 근원적인 예술의 문제를 탐구하고 있기 때문에 그는 현재 모든 예술분야를 통 털어 활동하고 있는 가장 중요한 예술가 중의 한 사람으로 생각된다.

프랑크푸르트발레단에 감독으로 있는 동안 그는 일개 지방 무용단이었던 그 단체를 전 세계인이 그의 작품을 보기위해 프랑크푸르트를 찾아오게끔 만들며 세계 주요발레단으로 성장시켰다. 발레세계는 이제까지 포사이드만큼 지적인 안무가를 가진 적이 없었으며 발란신 이후 그만큼 과격하고 급진적인 극장

10) 미셸 푸코(1966), 『말과 사물』, 이규현 (역)(서울:민음사, 2012), pp.11-12.

11) Ibid., p.14.

언어와 움직임어휘를 본 적이 없었다. 하지만 발레 전통으로부터 너무 멀어진 혁신적인 그의 작업 방향에 불만이었던 프랑크푸르트시가 발레단을 폐지하기로 한 결정을 내리자 이는 전 세계적인 분노를 불러 일으켰으며 예술에 대한 야만적인 결정이라는 비난받았다. 이에 프랑크푸르트시가 세계적 공분에 굴복하여 협상을 재개하였지만 계약 마지막 순간에 포사이드가 프랑크푸르트발레단을 떠나기로 결정하였다. 이후 2005년부터 규모가 작은 포사이드무용단(Forsythe Company)을 꾸려서 프랑크푸르트에서 그가 했던 발레 컨텍스트에 대한 실험적 탐구를 안무 그 자체에 대한 조사로 확대시켜 전개하고 있다.

포사이드는 무용을 정식으로 배우기 훨씬 전인 어릴 적부터 고등학교 때 까지 집에서 향시 춤을 추었다고 말한 것처럼 본능적으로 주위의 것들을 신체적으로 받아들이고 흡수하여 즉각적으로 이를 개인적인 동작어휘로 전환하는 능력을 가진 매우 신체적인 사람이다. 소위 그는 세상에 대한 특별한 동작적인 관계를 가진듯하며 이런 움직임에 대한 본능적인 접속능력은 그의 안무와 동작스타일에서도 발견된다. 포사이드가 잭슨빌 대학에서 연극과 역사 복수전공으로 공부할 때 처음으로 정식 무용레슨을 받게 되는데 현대무용이었다. 동시에 발레도 배우게 되는데 1969년 잭슨빌(Jacksonville University)을 떠난 뒤 조프리 발레학교(Joffrey Ballet School)에서 발레를 정식으로 배우게 되고 뒤이어 조프리 발레단원으로 활동하다가 슈투트가르트발레단(Stuttgart Ballet)에서 처음 안무(『Urlicht』, 1976)를 하게 된다. 하지만 조프리에서 배우는 동안 그는 매일 밤 뉴욕시티발레공연을 보면서 발란신(G. Balanchine)을 연구하였다. 포사이드의 작품세계는 그가 오늘날 발란신전통의 신고전주의적 작품에서 설치예술에 이르기까지 얼마나 멀리 떠나왔는지는 몰라도 그 초석은 발레와의 관계에 있다.

프랑크푸르트발레단 감독으로 부임한 1984년 이후부터 포사이드는 여러 인터뷰에서 ‘시대에 뒤떨어진 요정이야기나 고상한 사랑이야기의 발레가 오늘날 무익한 짓이고 예술형식으로서 종말을 맞이한 것 같다’<sup>12)</sup>고 얘기해 왔다. 그는 고전 발레 테크닉의 전제들을 달리 처리하여 새로운 의미를 부여한 사용가능한 언어로 전환시키고자 한다. 즉 발레의 정통적인 규칙이나 형태와 실시방식에 따라서 기존의 스텝들과 프레이즈들을 순서만 바꾸어서 정확히 실시하는 것이 아니라 발레 동작이나 스텝들을 엉뚱하고 이상한 각도와 방식으로 즉 요소들의 배치를 바꿔서 치환시키는 것인데 그래도 우리는 여전히 그 출처를 알아낼 수가 있다. 1998년도 바젤 극장(Theater Basel)공연 팜플릿에서 포사이드는 “나는 발레무용수들을 사용하기 때문에 발레 테크닉을 사용한다. 그리고 그들 신체에 깃든 지식을 사용하기도 한다. 나는 발레가 자주 ‘치, 치’하며 조롱하기에 매우, 매우 좋은 대상이라고 생각한다.”<sup>13)</sup> 즉 그는 발레테크닉에 내재하는 관례적 관계와 조합들을 풀어내고 내부적으로 파열시켜 발레 텍스트의 배치를 이전시키고 전환시켜서 새롭게 보이게 하는 것이다.

그가 발레테크닉의 코드화된 관계를 풀어버리는 방식은 여러 가지가 있는데 우선 그 자신 ‘초점 없애기(disfocus)’라 부른 것이 있다. 이 안무적 장치는 「작은 부분의 상실 *The Loss of Small Detail* (1987)을 안무하면서 시작된 것이다. 발레에서 시선은 단지 눈앞을 바라보는 것에 그치지 않고 신체의 중심축이 된다. 현대 이 초점을 무용수의 앞으로 즉 바깥으로 보내지 말고 자신의 머리 뒤쪽으로 향하게 하여 무용수들의 자기자극지각을 예민하게 만들고자하는 것이다. 그러면 무용수들은 자신의 동작을 둘러싸고 있는 외부환경에 대해 지각하는 관습적 경향은 줄고 대신 자신의 사지와 근육정렬 등의 내면적 자각

12) Steven Spier(2011), p.128.

13) Ibid., p.53에서 재인용.

이 더 예리하게 되고 이에 집중하게하기 위한 장치다. 이런 ‘내면적으로 굴절된 조정’(internally refracted coordinations)작용은 무용수들이 발레댄서로 훈련된 방식으로 춤추는 것을 방지하는 효과가 있다. 그럴 경우 나타나는 효과는 포사이드가 설명하기를 ‘발레의 토대를 파괴하는 것이 아니라 체중 지지의 반대상황에 처하는 것이다. 무용수가 상실한 작은 부분은 당신의 신체적 지향성(physical orientation)이다. 그러면 신체는 일종의 힘을 상실하는 대신 다른 것이 들어와 작동하게 된다.’<sup>14)</sup> 이는 발레의 움직임법전을 무너뜨려 발레코드와 무용수신체를 내부적으로 파편화시키는 결과를 낳는다.

그러므로 ‘초점 없애기’는 무용수신체의 초점을 외부에서 내부로 이동시키는 것으로 발레의 신체를 재배치시키는 것이다. 신체지향성이 방향전환 됨으로써 무용수들은 소재인식을 상실하게 되고 또한 무용수신체가 내향적으로 자신의 신체를 접어버림으로써 발레무용수의 몸에 각인된 역사적 텍스트 즉 발레적 신체코드들이 읽기 힘들게 된다. 물론 발레 신체가 이런 내면의 자각과 내부적 지향성을 처음으로 경험하는 것이지만 초점이 뒤바뀐 동작아래 그 발레댄서가 지녀온 역사적 신체는 한 층 아래에서 여전히 빛나고 있다. 하지만 발레의 관습적 신체는 더 이상 쓰여 질 수 없고 읽힐 수 없으며 발레의 전통적 기호들 역시 작동하지 않게 된다. “단지 무용수들의 신체적 기억은 흔적으로 남아 발레의 법전과 같은 관례적 관계를 풀어내어 내부적으로 파열시킨다.”<sup>15)</sup> 그 결과 전통 발레에서 보던 것과 같은 화려한 동작으로 가득 찬 공간 대신에 움직이는 과정 중에 드러나는 내면화된 공간과 신체 그 자체를 벗겨낸다. 결과적으로 그의 동작들은 중심을 상실하는 과정에서 드러나기 때문에 소멸해가는 과정에 포착되고 정형화된 형태나 코드에서 빠져나가는 불안정한 상태에서 존재하므로 기록 불가능하다. 그런 장면은 무엇을 재현하는 것이 아니라 말로 형용할 수 없는 다루기 힘든 상상의 타자적 모습이다.

포사이드는 이런 방식으로 기존 무용의 패러다임에 도전하는데 열중하여 그 과정에서 예술적 규범의 경계를 초월하고 증폭시켜 분열시키도록 노력한다. 그는 자신의 작품에서 신체가 사라지는 상태를 추구한다. 포사이드에게 안무란 “춤추고 싶은 욕구를 위한 경로의 기능을 한다.”<sup>16)</sup> 그에 따르면 안무와 춤추기란 완전히 다른 활동인데 이들은 무대 위에 ‘안무적 대상(choreographic object)’으로 출현한다. 일반적으로 안무자의 생각의 실재는 신체 속에 존재한다고 생각하기 쉽다. 하지만 포사이드의 급진적인 안무에 대한 최근의 고민은 “안무가 신체 없이 안무된 대상의 표현을 가능할 수 있을까”하는데 이르고 있다. 따라서 포사이드는 안무자와 무용수사이의 위계적 질서를 허물어 집단 안무를 시도하고 그는 프로그램 노트에 자신과 함께 무용수들의 이름을 안무 크레딧으로 올리기도 하였고 프랑크푸르트발레단을 그는 ‘안무적 앙상블’(choreographic ensemble)이라 지칭하였다.

포사이드가 찬양하는 신체가 사라지는 상태란 공연 중에 무용수의 신체는 실재하지만 다른 방식으로 연기되는 것을 말한다. 즉 춤추는 신체의 기막힌 아름다움을 전시하면서 동시에 그 정체를 알 수 없게 지워 버리는 전략을 쓴다. 그러므로 그는 일종의 매 순간 사라지는 건축과 같은 공연이벤트를 연출하고자 한다. 그 전략의 핵심은 발레의 전통적 움직임의 통일성과 중심을 파괴하는 것이다. 그 결과 무용수 신체의 현존이 더 이상 확실하지 않은 효과를 낳는다. 그리고 움직임탐색에서의 실패나 좌절이 남기는

14) Ibid., p.135에서 재인용.

15) Ibid.

16) William Forsythe(2011), *Choreographic Objects*, in *William Forsythe and the Practice of Choreography* (London and N.Y.: Routledge), p.90.

잔류효과를 노린다. 따라서 그의 동작들은 발레로부터 나온 것이지만 더 이상 발레 같아 보이지 않는다. 포사이드는 발레테크닉이 흔히 가정하고 있는 하나의 신체중심에서 나오는 것이 아니라 중심이 여러 개이거나 혹은 어떤 선이나 면이 아닐까 질문해 본다. 만약 그럴 경우 무용수의 신체공간은 무한히 확장될 것이고 그 신체공간의 중심도 신체의 여러 곳에서 동시 발생할 수 있을 것이라 생각하였다. “포사이드에게는 라반이 상상하였듯 신체가 신체 공간(kinesphere) 속의 하나의 중심위에 평정을 이룬 채 통일된 형태가 아니다. 하나의 신체공간에 지정된 중심은 그 신체공간과 함께 움직이는 것이 아니라 생각한다.”<sup>17)</sup> 그러므로 포사이드는 라반이론의 주축이 되는 하나의 신체중심과 신체공간과 대지와와의 관계의 기초가 되는 수직축을 부정하는 것이며 이들 동작의 구조를 형상화하는 선형성의 원칙 역시 무너뜨리고자 한다.

포사이드는 무언가 코드 하나를 제거해 동작이 균형의 경계를 벗어나 추락이 임박한 순간을 포착하여 보여주고자 한다. 그 찰나의 순간이 소멸하고 사라지고 폭삭 땅으로 혹은 공간 속으로 사라지기 직전의 찰나의 불안정한 무용수 신체를 드러내는데 그것은 관객으로 하여금 무한한 집중력으로 바라보게 하는 힘을 지닌다. 이는 수직축에 대한 노골적인 도전에서 그 효과가 가중된다. 포사이드의 춤에서 무용수와 대지와와의 관계에서 수직축의 규범 혹은 법전은 통하지 않는다. 그의 움직임 연구는 중력과 다양한 관계를 가지며 이 수직성의 상실은 그의 움직임스타일을 특징짓는 동태적 효과를 제공한다. 균형을 상실하는 순간의 불안정성과 소멸의 파동을 연장시키기 위해 포사이드는 일시성이 작동하는 순간을 탐구한다. 이 불안정한 순간을 살리기 위한 포사이드의 전략은 즉흥을 적극 활용하는 것이다. 그는 작품에서 흔들리고 떨어지는 순간과 그 여진을 유지하기 위해 연속성을 회피하려한다. 포사이드는 “즉흥의 요점은 사라짐(소멸 disappearance)을 무대화하는 것이다”<sup>18)</sup>라고 하며 종종 무용수들에게 동작 중간 중간 “멈추는 것을 잊지 마라”든지 “동작 형태를 재각인하는 순간을 유지하라”고 요구한다. 그리고 작품들의 일부분이나 전체 구조들을 바꾸거나 공연 때마다 안정된 안무를 피하기 위해 완전히 새롭게 만드는 경우가 허다해서 「The Vile Parody of Address」(1988)는 현재까지 6개의 다른 버전으로 공연된 바 있고 「In the Middle, Somewhat Elevated」(1987)은 파리 오페라 초연 시작직전에 무용수들에서 동작 프레이즈의 연결순서를 모두 바꿔서 알려주기도 하였다.

이런 방식으로 그는 무용수와 관객 그리고 그 자신을 포함한 모든 사람을 끊임없이 불안한 상태로 몰아가서 그래서 기대하지 못했던 것을 기대하도록 하는 경계의 극단으로까지 몰아가는 것이다. 그러므로 포사이드의 작품은 원천적으로 기록 불가능하며 그 자신 자기 작품을 남기는 것에 관심이 없다. 그런 것은 그의 소멸하는 춤의 이상에 반하는 것으로 “자신의 작품을 끝난 것으로, 특징적인 범주로 규정지을 수 있는 것으로 또한 재생산 가능한 대상으로 물신화하는 것이기 때문”<sup>19)</sup>에 그는 상업용 작품DVD를 만들지 않는다. 이런 식으로 그는 역사의 선형성에 도전한 푸코의 이상에 부응하고 있는지 모른다. 하지만 이렇듯 극한의 한계에 대한 호기심은 그의 작품세계에 생명력을 부여해주는 요소이다. ‘춤추는 몸의 가능성은 어디까지인가?’, ‘무엇이 춤을 만드는가?’, ‘공연이란 무엇인가?’ 등의 지속적인 근원에 대한 질문과 특정 움직임 스타일의 예술적 신체적 규범에 한정되지 않으려는 노력 그리고 안무를 단지 무용에

17) Steven Spier(2011), p.120.

18) Heidi Gilpin(2011), Aberrations of Gravity, in *William Forsythe and the Practice of Choreography*(London and N.Y.: Routledge), p.122에서 재인용.

19) Ibid., p.123.



술의 영역에만 국한시키지 않으려는 그의 학문적 규범을 타도하려는 노력이 그의 작품세계에 말로 형용할 수 없는 순종하지 않고 다루기 힘든 특질을 부여해주고 있다.

프랑크푸르트발레단 재임말기의 주요작품인 「Decreation」(2003)을 만들면서 포사이드 앙상블은 움직임 무용수들의 목소리로 번역하는 작업을 시작하였다. 그리고 이때부터 그의 앙상블작업에서 즉흥적인 패러다임이 자리 잡게 되었다. 포사이드는 「Duo」(1996)때 부터 그 자신 “호흡 보표(breath scores)”라 부른 무용의 청각적 영역을 확장하는 실험을 시작하였는데 목소리와 호흡이 움직임의 발생기가 되어 움직임이 호흡을 통해 동시에 일어나게 하는 것이다. 호흡 보표란 숨소리 음악처럼 무용수가 춤추면서 내는 호흡 제스처나 발소리, 신체접촉에서 나오는 소리, 움직이는 신체에서 나오는 모든 소리가 춤의 안무요소에 포함되어 목소리와 동작적 요소가 서로 조율하는 것이다. 「Decreation」이후 포사이드작품세계는 다음 시기에 접어들다. 포사이드무용단활동으로 접어들면서 두드러진 특징은 갤러리 공간을 흰 풍선으로 가득 채운 「Scattered Crowd」(2002)<sup>20)</sup>나 지나가는 도시인들을 춤추게 하는 「City of Abstracts」(2000)<sup>21)</sup> 「Heterotopia」(2006) 등의 비극장적인 환경의 설치작품들인데 이들 작품에서 포사이드는 무용수들의 움직임이 작품의 모양을 만들어 가는데 그치지 않고 관객들의 움직임을 조각하는 경지에 이르렀다. 최근 포사이드작품에서 오랜 동안 같이 작업해온 톰 윌렘(Thom Willems)의 음악은 그에게 ‘춤출 수 있는 청각적 공간을 제공해주는... 음향적 환경(acoustic environment)’을 제공해주며<sup>22)</sup> 그 중요성이 증대되고 있다. 포사이드는 여러 번 윌렘의 음악이 자신의 무용에서 가장 중요한 극장적 장치라고 말해왔다. 실시간 무용수의 목소리가 컴퓨터테크놀로지로 증폭되고 믹싱되어 동시에 출력장치로 나오는 음향작곡은 포사이드의 움직임 구성에 필적한 만큼 중요한 작품기반이 되며 그의 파편화된 사라지는 움직임들과 세계의 흐름 속에 포사이드의 사유하는 신체를 표현하는데 최적의 공간을 제공해주고 있다.

#### IV. 「헤테로토피아」에 나타나는 푸코적 사유특성

「헤테로토피아」(2006)는 포사이드무용단이후 전개되는 그의 최근 10년간의 작품 성향을 잘 보여주고 있는 작품이다. 지난 10년간 포사이드 작품은 결정적인 변화를 보이는데 “무용 같지 않은 움직임, 소품과의 상호작용, 말해지는 언어 등인데 이는 그의 과거 정통 무용언어의 순수성에 비춰볼 때 매우 이례적인 것이다.”<sup>23)</sup> 게다가 미니멀 데코와 추리닝같은 리허설 의상, 스튜디오적 환경 역시 빼놓을 수 없다. 포사이드 자신이 ‘안무적 대상’이라 부른 「Scattered Crowd」, 「City of Abstracts」, 「White Bouncy Castle」(1997)에서 나타나는 춤추는 신체와 안무에 대한 초기의 설치 예술적 탐구에서 나아가 이 작품은 설치 공간 혹은 ‘설치공연’(performance installation)이라 할 작품이다. 포사이드 자신은 이 작품을 콘서트 또는 오라토리오라 불렀는데 「헤테로토피아」는 일반적으로 가정되고 있는 언어적 텍스트의 의

20) 김말복(2015), 니체의 이성비판과 20세기 현대 춤의 방향, 『무용예술학연구』 54(3), p.15.

21) 김말복(2011), 컨템포러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』 34, p.24.

22) Ibid., p.68.

23) Ryan Platt(2009), p.1.

사소통능력의 우월성에 대한 코멘트이자 번역의 이해 불가능, 나아가 무용의 독해가능성(readability) 자체에 대한 예리한 질문이기도 하다. 이 작품은 대개 극장 로비나 일반인들이 쉽게 접근할 수 있는 비극장적 공간에서 공연되는데 한국공연(2013)에서는 성남 아트센터에서 열렸기 때문에 관객들을 무대 위로 올라오게 하여 무대 전면과 뒤의 연습공간에서 실시되었다.

두 개의 인접된 공간에서 첫 번째 테이블로 가득 찬 공간의 소리가 마이크로 채집되어 인접한 방의 벨모양의 스피커를 통해 전달되며 관객들은 양쪽 공간을 이동하며 무용수와 함께 스튜디오적 공연 공간의 일부가 되어 서로간의 시선의 주고받음으로 상호작용을 하게 된다. 이 작품의 공연구조는 관객들을 위해 정해진 안무적 질서가 없이 무용수상호간의 즉흥적인 반응으로 진행된다. 무용수들의 발성이 움직임 을 낳고 이에 반응하는 다른 무용수의 동작으로 서로 조용하며 혹은 다른 무용수의 소리나 움직임을 동작으로 해석하여 즉흥적으로 반응하기도 하며 이들은 서로를 지휘하며 가짜 인간, 짐승 소리 등을 낸다. 테이블위에는 의미를 알 수 없는 알파벳글자가 배열되어있고 무용수들도 사전적으로 논리가 통하지 않는 분절된 문장이나 알 수 없는 소리를 내는데 웃음소리, 한숨소리, 기침, 코웃음소리들을 여러 곳에 설치된 스탠딩 마이크에다 뱉어 낸다. 빠른 뒤틀린 관절의 움직임과 함께 짐짓 러시아어같이 들리는 거짓 언어를 구사하기도 하는 무용수들은 전통적 동작규범에서 벗어난 반텍스트적인 신체를 보여주면서 감정적 분위기를 지닌 시적인 공간을 창출한다.

포사이드는 안무란 “공간속에 신체를 배치하는 것 혹은 신체들을 다른 신체들과 구성하는 것 또는 한 신체를 계획된 환경 속 다른 신체들과 조직화하는 것”<sup>24)</sup>이라고 하였다. 이 작품에서 포사이드는 무용수들을 공동의 텍스트를 간파할 수 없는 몹시 상이한 자리에 ‘머무르게’하고 ‘배치’하고 ‘놓여있게’하여 전통적인 안무와 언어적 소통의 규범을 벗어나 있게 한다. 무용수들의 신체는 관습적 관계를 읽어낼 수 없는 이상한 곳에 머물러 있고 비치되어있으며 거기에 톰 윌렘의 초자연적인 전자 합성음의 파동과 음색이 더해진다. 관객들은 좌석이 없이 테이블 위와 테이블들 사이의 빈 공간 그리고 테이블 아래에서 움직이는 무용수들을 가장 잘 포착하고 인지할 관점을 찾아 공연 중 첫 번째 방의 4면을 자유롭게 움직일 수 있고 이웃한 다른 방으로 가기도 하며 그 안무환경의 요소로서 참여하며 공연 공간 생성에 참여한다.

이런 공간 설치는 정상적인 공연장의 구도가 아니며 이질적인 무용공간이다. 푸코는 사물이 몹시 상이한 자리에 ‘머물러’있고 ‘놓여’있고 ‘배치’되어있어서 그 사물을 위한 수용공간을 찾아내거나 공통의 텍스트공간을 규명하는 것이 불가능한 정상성을 벗어난 있을 수 없는 공간배치가 실재하는 경우를 헤테로토피아라 하였다. 그런 면에서 이 공간은 전통 공연공간에 대해 이의제기를 하는 반배치이자 안무자의 예기와 작품의 의미를 읽고자하는 관객을 불안하게 만드는 헤테로토피아이다. 무용수들은 언어의 기능을 통째로 무시하는 가짜 언어와 언어적 질서가 파괴된 말들을 통해 언어를 전복하고 있을 뿐 아니라 무용수들의 움직임 역시 ‘춤추는’ 것이 아니라 그 공연을 지휘하고 있는 여러 요소 중의 하나이기에 말레나 현대무용의 관습적 동작과 스타일의 관례와 안무적 질서 역시 무너뜨리고 있으며 춤을 통한 어떤 서정성의 전달이나 이야기를 하고 있는 것이 아니다. 이 공간은 무용테크닉의 전통, 안무자의 서사적 권위 등 어떤 중심에도 특권을 부여하지 않으며 모두 파열, 전환, 불연속적으로 절단되고 흩어지는 탈중심의 공간으로서 푸코식의 헤테로토피아다.

24) Steven Spier(2011), *Choreographic Thinking and Amateur Bodies*, in *William Forsythe and the Practice of Choreography*(London and N.Y.: Routledge), p.139에서 재인용.

여기서 발견되는 푸코적 영향의 ‘다르게 생각하기’는 전통적인 음악과 무용의 관계에 대한 것이다. 이 작품에서는 일반적으로 아름다운 음악에 맞추어 춤추는 전례 방식이 아니라 무용수들은 자신들의 숨소리 음악에 기초한 신체의 음악성으로 그 공연공간의 음악적 토대가 되고 안무적 구성을 리드하고 있다. 이런 방식으로 포사이드는 자신의 춤을 “춤추는 음악(dancing music)”으로 만든다. 이는 무용의 영역을 무용수 신체의 내부 공간으로까지 확장시킨 것이라 볼 수도 있는데 포사이드 무용수들의 호흡보표 즉 숨소리음악은 무용수 몸의 안에서 일어나는 힘의 흐름을 소리라는 형태를 빌어 외부로 표출하고 이에 반응하는 동작으로 시각화하여 드러내는 방식이기 때문이다. 포사이드는 무용을 “일종의 음악으로 즉 시각적 음악(visual music)”<sup>25)</sup>이라고 하였다. 이는 무용수 신체내면의 생경험을 동작을 통해 신체 외부로 드러냄으로서 무용수 신체의 안과 밖의 경계를 무너뜨린 것이라고 볼 수도 있다.

또한 이 작품에서 춤에 반영된 푸코의 춤추는 사람의 몸에 대한 생각을 발견할 수 있다. 푸코는 몸을 ‘세계의 영도(point zero)’이며 세상의 중심에 있다고 생각하였는데 “내 몸은 태양의 도시(Cité du Soleil)와도 같다. 그것은 장소를 가지지 않는다. 하지만 바로 그것으로부터 실제적이든 유토피아적이든 모든 가능한 장소가 시작되어 뻗어나가는 것”<sup>26)</sup>이라 하였다. 포사이드는 무용수 몸의 가장 중심인 포인트 제로에서 시작한 호흡에서 발동되는 음성 혹은 소리를 신체경계를 넘어 외부로까지 확장시켜 표현하고 공간적으로 뻗어나가는 시각적 형상을 만들어냈다. 이는 푸코의 “춤추는 사람의 몸이란 바로 몸의 내부인 동시에 외부인 공간만큼 확장된 몸이 아닌가? 그러면 몸은 자신의 물질성, 자신의 살덩어리 속에서 그 자신의 환상의 산물 같은 것이 될 것이다”<sup>27)</sup>라고 한 사유를 적용한 경우라 본다. 이럴 경우 무용수의 몸은 자신의 물질적인 몸의 내부이면서 동시에 외부인 공간까지 그 활동 영역을 확장시키게 되는 것이다. 즉 춤추는 음악으로서 무용수의 몸은 무용수 신체의 내면으로까지 무용의 공간을 확장하여 이를 외부로 연장 확대시켜 가시화하고 표현해낼 뿐 아니라 신체의 외형적 제스처와 전통 무용어휘를 통하지 않고 물질인 살덩어리 속에 직접적으로 춤의 환상을 조형한다는 점이 푸코의 몸 사상을 그대로 반영하고 있다.

두 번째 방은 첫째 방에서 채집한 소리를 무대가운데 위치한 벨 모양의 큰 스피커로 내보내고 그리고 그 옆에 그랜드피아노를 두고서 정면에 경사진 객석을 두어 비교적 전통 공연장의 모습을 연출하고 있다. 하지만 그 피아노는 공연 내내 연주되지 않는다. 그랜드 피아노와 벨 스피커, 객석의 존재는 전통적 공연커뮤니케이션의 구도를 연출하고 있기에 관객에게 보다 콘서트 같은 환경을 느끼게 한다. 이는 첫 번째 방 보다는 좀 더 정상적인 공연장의 구도를 지니지만 이는 공연이란 작가가 말을 하는 것인가라는 질문을 던지기위한 설정이 된다. 이 작품은 관객들이 공연에서 의미를 찾고자하는 경향을 정면으로 질문하고 있는 것이다. 첫 번째 방에서는 무질서와 극단의 부절제의 경계를 넘나들고 두 번째 방 역시 완결된 안무적 질서가 없이 즉흥적이고 간헐적인 무용수의 움직임으로 구성되는데 앞방에서 무용수들의 알 수 없는 소리와 음악 그리고 관객들의 소음은 이 두 번째 방 무용수들을 위한 오케스트라가 된다. 하지만 그 의미를 이해하고자 하는 관객들의 시도는 좌절할 수밖에 없다. 벨스피커에서 나오는 소리는 무용을 위한 반주 음악이라기에는 아름다운 음색과 멜로디를 결여하고 있으며 무용수의 음성도 그 일부로

25) Freya Vass-Rhee(2010), p.410에서 재인용.

26) 미셸 푸코(1994), p.37.

27) Ibid., p.36.

들어있지만 그 의미나 문법을 간파할 수 없는 것이다. 따라서 이전 방에서 음악에 따라 춤추는 즉 음악이 먼저고 춤이 그에 따르는 정상적인 음악과 무용관계를 타파하여 무용수들의 음악성에 기대어 무용수들이 지휘하는 음악적이고 감정적인 공연 환경의 충격에 비해 두 번째 방은 보다 정상적인 공연장의 구조 속에 대조적으로 안무와 의미의 부재가 더욱 극명하게 드러나게 하는 전략으로 그 결과 포사이드의 ‘다르게 생각하는’ 방식이 더 피부에 와 닿게 한다.

포사이드는 ‘헤테로토피아’라는 제목자체가 “관객들이 예술가에게 자신을 설명하라고 요구”<sup>28)</sup>하는 전통적 인식의 문제를 제기하고 있다고 말한다. 포사이드는 “이 작품이 언어와 해석의 주제와 공간으로서 극장의 의미를 탐구 한다”<sup>29)</sup>고 말하였다. 그는 『코리아 헤럴드』와의 인터뷰에서 이 작품이 푸코의 생각에서 출발하였지만 단지 헤테로토피아 개념이 ‘작품을 시작하고 풀어가는 과정에서 시사적인 것이었지 끝내는 데는 유용하지 않았다’고 말한다. 푸코의 헤테로토피아란 “여기에도 없고 저기에도 없는” 타자의 공간들인 것이다. 푸코는 이를 거울에 비친 나의 모습의 예를 들어 설명했는데 거울에 비친 내가 있으면서 없는 장소를 뜻한다.

첫 번째 방의 알아들을 수 없는 소리와 몸짓의 공연은 행위에 대한 텍스트의 우위를 도전하며 반텍스트적인 신체를 선보인다. 이들은 발화하는 무용수에 대해 몸짓으로 반응하는 소위 이야기하는 방식의 구조 속에 행위하고 있지만 이들의 소리와 몸짓은 그 의미를 알 수 없고 반대로 텍스트적 의미의 종속에서 이탈한 그리고 감정의 재현으로부터 자유로워진 신체의 상태가 극명히 드러남을 목도하게 한다. 포사이드는 안무적 질서만 파괴한 것이 아니라 언어의 문법적 규칙도 제거한 것이다. 이 작품은 움직임과 무용수의 신체를 시공간 속에 어떻게 배치하여 구체적인 이미지와 스토리, 감정을 만들어내는가 하는 것을 묻고 있다. 그 공간에 들어온 관객들은 각자의 관점이 다를 수밖에 없고 그 공연공간에 들어온 어느 누구도 같은 공연을 보았다고 할 수가 없다. 누구도 이 방에 있는 순간 저 방에서 일어나고 있는 일을 알 수가 없다. 따라서 극장 관객들은 자신만의 고유한 해석적 관점아래 개별적인 내용과 의미를 가지게 된다. 물론 포사이드의 이런 작품은 그가 던진 예술과 안무에 대한 근원적인 문제의식을 관객이 공감하는데 의의가 있지만, 설혹 관객이 고유한 해석적 의미를 파악하는 것이 가능하다 하더라도 그건 공연이 후 사후의 숙고를 통해 자신만의 헤테로토피아에서나 가능할 것 같다. 이렇듯 포사이드는 말과 사물의 관계처럼 안무자의 의도가 무용동작으로 인지 가능한 방식으로 전달되는 무용 ‘현실’의 규범 바깥에서 차이의 춤추기를 전개하며 전통적 무용사유에 도전하고 있다.

포사이드는 여러 인터뷰에서 자신은 무엇을 표현하려 하지 않는다고 말해왔다. 『코리아 헤럴드』와의 인터뷰에서 “나는 작품에 메시지를 주지 않는다. 그런 노력도 하지 않으며 내 작품에 메시지가 없기를 희망한다. 그럼 왜 이 작품을 만들었냐고 물으면 난 생각이 없다고 말해야겠다. 난 과학자가 아니고 과학적인 문제를 풀고자 하는 것이 아니다. 단지 공연 환경에서 무엇이 기능가능한지에 호기심이 있다”라고 말한다. 이어서 그는 이 작품에서 전통적으로 안무과정에서 음악이 먼저고 춤을 두 번째로 여기는 잘못된 위계질서를 무너뜨리고자 했다고 한다. 그리고 자신의 작업에서 창조과정에서 일반적으로 당연히 받아들이고 있는 질서에 너무 큰 가치를 두지 않으려 한다고 고백한다. 그리고 ‘초점 없애기’에 대해 설명하면서 그는 무용수가 시선을 안으로 향하게 하면 일종의 반의식상태에 이르러 옛 움직임들로

28) Freya Vass-Rhee(2010), p.407에서 재인용.

29) William Forsythe on Foucault's 'Space of Otherness', *Korea Herald*, 2013, 4, 10.

부터 벗어나 새로운 움직임에 막달뜨리게 된다고 생각한다.

그 결과 “중심을 잃으면 잃을수록 신체는 더 투명하게 되고 사라지는 느낌을 지니며 더욱 다양한 형태와 다이내믹스 즉 활력을 지닐 수 있다”<sup>30)</sup>고 한다. 그럴 경우 무용수는 더욱 가속을 지닌 채 빨리 움직일 수 있고 어떤 동작을 자신이 행하는가 보다는 어떤 동작을 남겨놓는가를 의식하게 된다. 이것은 마치 무용수가 자신이 동작을 만든다는 생각대신에 움직임에서 자신의 신체를 분리하는 즉 흔적을 남기며 신체의 잔류효과를 공간에 남기며 신체로부터 벗어나는 상태를 요구하는 것이다. 그럴 경우 포사이드는 무용수가 공간속으로 들어가는 것 즉 침범하는 것이 아니라 신체를 공간에 잠시 남겨두고 떠나는 것 같은 상태를 요구하는 것이다. 그것은 무용수의 해체 즉 무용수가 증발해버리고 단지 움직임만이 무용수의 증발을 증명해주는 사실로 남게 되는 효과로 나타난다. 그럴 경우 무용수는 정체를 알 수 없는 흔적을 남기며 사라지는 세계의 중심으로 끊임없이 사라지고 변화하는 그리고 해체되는 과정으로서 완결되지 않은 포사이드의 공연이벤트 혹은 공연공간이 설치되는 것이다. 여기서 포사이드 자신은 공연환경에서 작동하는 기능들이 무엇인지에 호기심을 가지고 지켜보는 하나의 중재자로 남는다. 안무자로서 자신은 ‘마치 카드를 읽는 주술사 같다’라고 포사이드는 표현한다. 무용수와 무용현상에 대한 이런 그의 소멸하는 춤 사유가 그의 작품들을 매번 작품구조가 완전히 다르게 다양한 버전으로 실시하고 작품 DVD를 만들지 않는 이유가 된다. 그것은 그의 소멸하는 춤과 변화를 가로막는 일이기 때문이다.

## V. 나오는 말

포사이드는 관습적으로 전해 내려오는 움직임 어휘들을 실시하는 움직임은 신체로서의 무용이라는 예술적 인식을 불신하고 저항하였다. 안무란 신체를 위해 전통어휘 코드로 입력된 움직임의 공간이라는 생각도 거부하였다. 그는 이들이 단지 특정 개인의 혹은 문화적으로 축적된 규약의 표현에 다름 아니라고 보았다. 이들 무용과 안무에 대한 법전은 그들 동시대의 ‘안의 공간’(espace du dedans)에 불과한 것이다. 포사이드는 푸코처럼 ‘바깥의 공간’(espace du dehors)을 찾고자 끊임없이 탐구하고 있다. 이제 까지 논의한 그의 작품에 나타나는 초점 없애기와 호흡 보표, 즉흥, 춤추는 음악, 반텍스트적 신체, 무용수의 해체, 지휘하는 무용수, 무용수와 관객의 경계타파, 설치공연, 무용수 신체의 안과 밖의 경계 타파, 춤추는 몸의 확장, 음악과 무용, 언어와 동작간의 우월적 서사적 위계질서의 타파, 차이의 춤추기 등이 그의 소멸하는 춤 사유를 표현하는 전략이라 본다.

이렇듯 현대철학의 핵심의제를 짚어서 춤에 적용하는 대단히 지적인 그의 작품세계를 살펴본 이후에도 그가 고고한 철학자와 달리 여전히 매력적인 이유는 그가 본 논문에서 지적하였듯이 매우 신체적인 사람이기 때문이다. 그는 적어도 본 연구자에게 우리가 살아가는 이 세계와 어떻게 춤과 동작을 통해 소통하고 반응할 수 있는가를 보여주고 있기 때문이다. 20여년의 프랑크푸르트 발레단기간 그가 이론 업적들 즉 발레언어의 초점을 없애고 학문적 규칙을 타파하고, 발레 전통의 관계적 관계를 폭파시키고 관습적인 발레 텍스트의 구조를 전환하여 재배치시킴으로써 불안정하고 소멸하는 신체와 춤 언어를 만들

30) Steven Spier(2011), p.136에서 재인용.

어낸 것만으로도 그는 역사상 지워지지 않을 변혁을 최단기간에 이룬 것이다. 프랑크푸르트 이후 10년간의 그의 행로는 앞선 20년에 비해 기하급수적으로 그의 사유의 공간이 넓어져 감을 보여주고 있다. 따라서 21세기 무용예술의 가능성을 체크하기 위해서라도 그의 앞으로의 변화를 주목할 필요가 있다.

## ■ 참고문헌

- 푸코, 미셸(1966). 『말과 사물』. 이규현(역). 서울: 민음사. 2012.
- Spier, Steven(2011). *William Forsythe and the Practice of Choreography*. London and N.Y.: Routledge.
- 김말복(2015). 니체의 이성비판과 20세기 현대 춤의 반향. 『무용예술학연구』, 54(3): 1-19.
- \_\_\_\_\_(2011). 컨템포러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』, 34: 1-27.
- 나일화·김말복(2015). 컨템포러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미. 『무용예술학연구』, 57(5): 69-87.
- 이선형(2014). 헤테로토피아의 탈경계성. 『드라마연구』, 44(1): 63-89.
- 장세룡(2009). 헤테로토피아: 탈근대공간 이해를 위한 시론. 『대구사학』, 95(1): 285-317.
- 허경(2011). 미셸 푸코의 ‘헤테로토피아’-초기 공간개념에 대한 비판적 검토. 『도시인문학연구』, 3(2): 233-267.
- Cooke, Jacquelin(2006). Heterotopia: Art Ephemera, Libraries and alternative Space, Art Documentation: *Journal of the Art Libraries Society of North America*, 2592: 34-39.
- Huschka, Sabine(2010). Media-Bodies: Choreography as Intermedia Thinking Through in the Work of William Forsythe. *Dance Research Journal*, 42(1): 62-72.
- Platt, Ryan(2009). Forsythe's Box. *PAJ: a Journal of Performance and Art*, 31(1): 1-15.
- Vass-Rhee, Freya (2010). Auditory Turn: W. Forsythe's Vocal Choreography. *Dance Chronicle*, 33(3): 388-413.

논문투고일	2016.	2.	14
심사일	2016.	3.	2
심사완료일	2016.	3.	10

## Discourses On the ‘Heterotopia’ of M. Foucault and W. Forsythe

**Kim, Malborg**

Professor of Dance, Ewha Womans University

This paper is a comparative study of M. Foucault’s idea of ‘heterotopia’ with William Forsythe’s dance work which has the same title heterotopia (2006) to figure out the influences of Foucault’s idea on Forsythe’s work and the differences between the two. I discuss the way of ‘thinking in different’ in the process of explaining the influences of Foucault’s idea on Forsythe’s work and study Forsythe’s continuously vanishing moments of movement which offers a redefinition of dance as the process of embodied disappearance. In conclusion, as Forsythe said himself, Foucault was useful to start something. But It was not useful to finish it. Thus Foucault’s ideas were very suggestive in terms of procedure of experimenting Forsythe’s insatiable and awesome intellectual curiosity.

**Keywords:** William Forsythe(윌리엄 포사이드), Michel Foucault(미셸 푸코), Heterotopia(헤테로토피아), Difocus(초점없애기), Choreographic object(안무적 대상)