

피나 바우쉬의 작품 「콘택트호프」를 통해 살펴본 커뮤니티 댄스의 사회적 기능에 관한 고찰*

이 지 선**

I. 서론	IV. 결론 및 제언
II. 커뮤니티 댄스의 이해	참고문헌
III. 「콘택트호프」 작품 분석과 사회적 기능 논의	Abstract

I. 서론

최근 참여와 공공성을 강조하는 춤 활동의 일환으로 ‘커뮤니티 댄스’라는 개념이 적극 논의되고 있다. 그 개념이 매우 방대하고 사용 맥락에 따라 다양한 의미들이 내포되고 있는 실정이다. 따라서 본 연구는 작품 사례분석과 논의를 통해 커뮤니티 댄스의 기능과 그 속에 내재된 미학적 의미를 고찰하는데 그 목적이 있다.

이러한 목적에 따라 본 연구대상으로 선행 해외사례인 피나 바우쉬의 작품 「콘택트호프 *Kontakthof*」를 선정하였다. 이 작품은 1978년 부퍼탈무용단을 통해 초연되었는데, 최근 그녀는 다시금 같은 작품으로 65세 이상 지역 노인들과 함께 그 작업(2000)을 이어 갔다. 그리고 역시 동일한 작품으로 지역 청소년을 대상으로 다시 한번 색다른 작업(2008)을 시도한다. 「콘택트호프」는 그녀가 탄츠테아터(Tanztheatre) 무용양식을 확립해 나가던 시기 창작되어 예술적으로 큰 성공과 평가를 거둔 작품일 뿐만 아니라, 이어지는 새로운 시도들을 통해 작품에 대한 새로운 해석과 시각을 제시하고 있는 의미 있는 작품이다. 특히 이러한 그녀의 작업은 춤에 대중적인 민간의 참여를 주도하면서 동시에 전문무용수들이 추었던 원작을 능가하는 예술적인 평가를 달성한 것으로 평가 받아 커뮤니티 댄스가 갖는 예술적 시사점에 대한 의미를 이끌어 낼 수 있는 작품이라 사료되었다.

피나 바우쉬에 대한 최근 선행연구들¹⁾은 브레히트의 이론이나 신표현주의라는 측면에서 주로 연구

* 본 연구는 2013학년도 이화여자대학교 [연구교수 지원사업]에 의한 결과임.

** 주저자, 이화여자대학교 무용학연구소 연구교수, kitri1118@naver.com

1) 이은희(2013). 브레히트와 현대연극: 포스트브레히트적 공연양식으로서 탄츠테아터 -서사적 양식과 피나 바우쉬. 『브레히트와 현대연극』, 28: 41-73.
 신하라(2012). 「푸른 수염 (BlauBart)」에 내재된 피나 바우쉬의 무용극 특성: 베르톨트 브레히트 소외기법을 중심으로. 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문.

되어 왔으며, 또 학계의 새로운 관심으로 부상하고 있는 커뮤니티 댄스에 대한 연구²⁾ 역시 대중적이고 공공적인 참여를 이끌어 내거나 소외계층에 대한 예술기회의 확대 측면에서 이야기되었다. 따라서 연구자는 바우쉬의 세 개의 버전 작업과정에서 드러나는 춤의 사회적 기능을 밝히고 이를 통해 그녀의 작업을 하나의 커뮤니티 댄스의 사례로서 제시하고자 한다. 이는 커뮤니티 댄스 논의에서 상대적으로 강조되지 못하였던 예술작업 내에서의 실천사례가 가지는 그 가치와 의미를 밝히며, 더불어 바우쉬의 탄츠테아터 양식과 그녀의 ‘집단안무(collective choreography)’ 개념에 대한 미학적 논의를 확장시킨다는 데에 그 연구의 차별성과 의의가 있다.

연구 방법으로는 커뮤니티 댄스 개념에 대한 이해를 위한 문헌과 선행 연구논문을 분석하고, 피나 바우쉬의 작품에 대한 자료가 미흡하여 공연영상 및 다큐멘터리 영상 분석, 참여자들의 회고기록과 비평, 안무철학을 위한 문헌과 자료들을 부분적이거나 종합적으로 분석하였다. 주된 분석의 내용은 무용 동작 혹은 작품의 줄거리 등 예술작품으로서의 초점이 아닌 커뮤니티 댄스로서의 논의를 위한 작업 과정과 참여의 의미에 주목하여 논의하고자 한다. 따라서 2장에서 먼저 커뮤니티 댄스 일반과 그에 내재한 사회적 기능을 개념적으로 살피고, 3장에서는 연구대상 작품의 버전별 작품 과정을 분석하여 그 속에 드러나는 사회적 기능 논의를 통해 커뮤니티 댄스로서의 가치를 밝힌다. 마지막으로 4장에서는 사례논의를 통해 커뮤니티 댄스 개념의 확장과 제언을 밝히도록 하겠다.

II. 커뮤니티 댄스의 이해

무용은 무용예술이기에 앞서 지속적으로 사회적 기능을 수행해 왔다고 볼 수 있다. 춤은 제의로서 원시사회 이래로 관습과 결속을 유지시켜왔으며, 문명사회 이후 교육적 수단으로서 신체활동을 통한 감정과 정신의 순화를 도모하였다. 또한 치료의 수단으로서 사회집단 혹은 개인의 정서치유와 통합을 이룩하고자 하였으며, 참여와 사교를 통한 개인 간의 소통의 창구가 되기도 하였다.³⁾ 이처럼 춤이 역사적으로 항상 ‘공동체’ 또는 ‘사회’에 기반 한 예술형식이었다는 점에서 커뮤니티 댄스는 매우 다양하고 포괄적인 개념으로 통용되고 있음에도 전혀 새롭게 대두되는 개념은 아니라 하겠다.

박선영(2011). 피나 바우쉬의 <봄의 제전>에 대한 정신분석적, 미학적 고찰: 충동, 몽타주, 언캐니, 아우라 개념을 중심으로. 『비평과이론』, 16(1): 51-82.

이동원(2010). 피나 바우쉬(Pina Bausch) 카페 뮐러(Café Müller)에서 재현된 브레히트(Brecht)의 생소화 효과 기법. 성균관대학교 대학원 석사학위 논문.

2) 권오정(2014). 커뮤니티 댄스 참여를 통한 변영. 한국체육대학교 대학원 박사학위 논문.

김혜민 외(2014). 커뮤니티 댄스 프로그램이 지적장애인의 사회적 적응행동 및 정서능력에 미치는 영향. 『한국특수체육학회지』, 22(1): 39-53.

김선희(2013). 커뮤니티 댄스의 문화예술 역할 탐론. 『한국체육과학회지』, 22(5): 15-22.

송한나(2013). 문화공동체 지향을 위한 커뮤니티댄스 한국무용 프로그램 모델 연구. 상명대학교 예술디자인대학원 석사학위 논문.

최경희(2013). 커뮤니티 아트로서 무용의 진화-개념 및 다원화된 양상에 관한 연구. 『한국무용교육학회지』, 24(2): 67-84.

문 영(2012). 커뮤니티 댄스의 진단과 조망. 『대한무용학회논문집』, 70(6): 75-97.

한혜리(2012). 대학 무용교육과 커뮤니티 서비스학습의 결합 모형 연구-대학 커뮤니티댄스 교육의 학습 설계 기준. 『한국무용교육학회지』, 23(2): 1-18.

황정옥(2012). 커뮤니티댄스의 문화예술교육적 실천 전략 연구. 『한국교육무용학회지』, 23(2): 51-69.

3) 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』(서울: 이화여자대학교출판부), pp.24-29.

멜라니 주히(Melanie Suchy)는 커뮤니티 댄스의 역사를 20세기 초 독일의 신체문화로까지 소급한다. 20세기의 도래는 산업주의 기계에 대한 반발로서 자유와 해방, 함께 살기 운동 등이 붐을 일으켰으며, 춤에 있어서는 이사도라 던컨의 신체해방, 프랑소와 텔사르트와 자크 달크로즈의 신체훈련법이 1차 대전 전후 독일의 대중적 춤의 인기와 참여로 이어졌음을 지적한다.⁴⁾

한편 도널드 후테라(Donald Hutera)는 ‘커뮤니티 댄스의 의미는 순수예술과 대중예술의 통합적 흐름 가운데 위치한다’⁵⁾고 설명한다. 그에 따르면 오늘날 참여의 춤과 관람 목적의 춤, 혹은 민간의 사교 춤과 궁정과 엘리트들의 예술로서의 춤이 양분되고 있는 까닭은 단지 유럽 춤 전통을 고수해온 결과에 불과하다. 따라서 춤에 대한 이분적 논의에서 벗어나 커뮤니티 댄스가 이루고 있는 사회적 통합, 개선, 상호작용, 소통의 기능에 주목하며, 춤은 공동체 의식, 축제, 사회화의 핵심적인 일부로서 우리 역사 전반에 걸쳐 다양한 사회적 기능을 수행해오고 있음을 강조하고 있다. 또한 그는 미국의 커뮤니티 댄스의 활성화를 1980년대 전후로 보았는데 당시 시민권 및 평화운동, 여성해방, 환경보호 등 사회정치적 격변기와 정부의 예술지원⁶⁾이 맞물린 결과로 해석하고 있다.

커뮤니티 댄스는 이처럼 무용을 매개로 한다는 점에서 순수예술의 영역에 포함되며, 일반인들의 참여를 도모한다는 점에서 대중예술적 속성을 지닌다. 또한 이러한 활동이 춤을 통한 사회적인 변화와 만족을 도모하는 목적을 추구한다는 점에서 기존 무용예술의 장르적 활동과 변별된다고 할 수 있다. 커뮤니티 댄스가 갖는 이 같은 사회적 속성은 커뮤니티 댄스의 고유한 특성에서 비롯된다. 크게 세 가지로 그 특징을 구별해볼 수 있다.

첫째, 커뮤니티 댄스는 무용 자체가 목적이 된다. 이러한 진술은 바로 앞의 ‘사회적 가치들을 목적으로 한다’는 연구자의 진술과 모순되는 것이 아니다. 즉 커뮤니티 댄스가 통합, 소통, 개선과 같은 공동체의 가치를 지향한다고 해서 그것의 수단으로서 춤이 이루어진다는 의미가 아니다. 종래의 예술사회학 논의⁷⁾가 예술이 사회적 정치적 이데올로기의 수단으로서 계급간의 구별을 드러내는 증거로 예술활동을 해석한 것과 달리, 커뮤니티 댄스는 어떠한 이념과 계급의 표식이 아닌 자발적 참여와 통합을 강조한다.

그러므로 둘째, 커뮤니티 댄스는 체험과정을 강조하는 참여적 특성을 지닌다. 참여적 특성은 커뮤니티 댄스가 사회적 목적 달성을 위한 수단으로 전략하지 않는 가장 중요한 요인으로 그 참여의 방식이 자발적이며 추구하는 목적이 참여자의 점진적 발전에 따라 변화해 갈 수 있다는 자율성을 내포한다. 따라서 참여의 의미에는 일방적 소통이 아닌 ‘상호작용적 소통’⁸⁾의 의미를 함축하고 있다. 더불어 커뮤니티 댄스가 전체성의 속성을 드러내고 있지만 출발은 개인에서 시작한다. ‘어디에서나, 모든 곳에서, 모든 사람이 할 수 있지만, 누가 하는 지가 중요한 것’⁹⁾이다. 즉 공공적이면서 동시에 개인적이다.

4) 멜라니 주히(2013), 독일의 커뮤니티 댄스, 『공연과 리뷰』 19(3), pp.241-242.

5) 도널드 후테라(2012), 누구나 다 함께: 미국 커뮤니티 댄스, 『공연과 리뷰』 18(1), pp.272-273.

6) 미국 국립예술기금(National Endowment for the Arts; NEA)이 1965년 “예술과 문화는 사회 전체를 이롭게 하는 자원”이라는 철학에 따라 설립되었다.

7) 부르디외는 예술작품이란 오직 문화적 능력, 즉 해독의 기준이 되는 약호를 가지고 있는 사람들에게나 의미가 있고 관심을 불러일으킬 수 있으므로 취향이 계급의 지표로 기능할 수 있다고 주장한다. 피에르 부르디외(1979), 『구별짓기』, 최중철(역)(서울: 새물결, 2006), pp.22-23.

8) 사회가 극히 개인적인 작업에도 경계와 계급 분류의 도구로 사용하는 것은 사회 전반의 모든 것이 하나의 공동 목표를 향해 설정하고 여타의 희생을 당연하게 받아들인 결과이다. 사회의 질서는 한 방향을 영향작용을 할 때 관계의 비대칭성이 유발한다면, 상호작용은 반대 방향으로 작용 가능한 것으로 단순한 영향작용과는 다른 것이다. 한혜리(2011), 무용의 사회적 개념 연구-공동체무용과 교육의 관계-, 『한국무용교육학회지』 22(1), p.22.

9) 도널드 후테라(2013), 커뮤니티 댄스의 가치와 실천(III), 『공연과 리뷰』 19(2), p.218.

따라서 상호작용적 소통이 이루어질 때 커뮤니티 댄스는 소통을 통한 공동체의 궁극적인 통합을 추구하게 된다. 개인의 삶의 가치를 일깨우고 개인의 발전과 더불어 커뮤니티와의 상호소통을 통한 공동체의 상호발전을 향해 나아간다. 굳이 학문적인 논의를 하지 않더라도 “커뮤니티(community)”라는 단어 속에 “통합(unity)”이라는 단어가 포함되어 있다¹⁰⁾는 점에서 커뮤니티 댄스라는 명칭 자체가 이미 소통을 전제하고 있다는 사실을 발견할 수 있다. 이러한 소통 과정에서 사회적 공유의 가치가 교육되거나 개인적인 성찰을 통한 치유의 효과도 부수적으로 커뮤니티 댄스의 활동에 수반되어질 수 있다. 다만 무용교육과 무용치료가 그것을 수단으로 활용하는 것과 달리 커뮤니티 댄스는 춤 자체가 목적이 되는 것이다.

커뮤니티 댄스에 대한 선행연구의 내용을 살펴보면 국내에서 행해지는 다양한 커뮤니티 예술활동의 흐름은 공동체 활성화와 사회적 통합을 목표로 하거나, 사회적 일탈자의 치료 회생을 목표로 하거나, 특정 사회집단의 정체성이 갖는 다름과 차이를 알리는 것을 목표로 하거나, 사회적 약자 및 소외계층의 권리를 증진시키려는 목적에서 행해지고 있다고 보고되고 있다.¹¹⁾ 이러한 공동체 예술활동은 예술가 및 전문단체가 주도하여 전문가의 직접적인 개입으로 이루어지거나 지역예술센터 및 예술기관 등 지자체 및 공공기관이 주도되어 제도적 경제적 지원과 함께 이루어지고 있는 것으로 파악된다.¹²⁾ 여기에서는 안은미 무용단의 청소년, 노인, 아저씨 등 다양한 계층을 위한 춤 참여 기획을 포함하여, 서울발레시어터의 노숙자를 위한 발레 프로그램, 김윤진과 장은정과 같은 안무가들의 중년 여성을 위한 춤 프로젝트 등이 대표적인 커뮤니티 댄스 사례로 언급되고 있다.

III. 「콘택트호프」 작품 분석과 사회적 기능 논의

1. 작품 분석

가. The Original(1978)

작품 제목인 “Kontakhof(contact zone)”는 독일어에 없는 말이다. 매춘의 의미를 부각시키기 위해 도살장(Schlachthof)이란 단어에서 피나 바우쉬가 떠올려 제목으로 붙여졌다. 피나는 앉거나 서서 문구멍을 통해 간택되기를 기다리는 매음굴 같은 이미지를 제목을 통해 암시하고자 하였다.¹³⁾ 바우쉬는 자신의 무용수들을 일종의 창녀로 제시하고자 하였다. 극도의 만행에도 끄떡하지 않고 쇼는 언제나 계속되어야만 한다. 그럼에도 불구하고 같은 해 5월에 앞서 창작된 「카페 뮐러 *Cafe Muller*」의 명성과 이듬해 만들어진 「아리아 *Arien*」의 그림자에 가려져 크게 주목받지 못했다.¹⁴⁾

「콘택트호프」는 탄츠테아터 방식이 완성되어가던 시기에 만들어 졌다. 작품이 완성될 1978년 무렵

10) 앞의 글.

11) 최경희(2013), 커뮤니티 아트로서 무용의 진화-개념 및 다원화된 양상에 관한 연구-, 『한국무용교육학회지』 24(2), p.74.

12) 문영(2012), 커뮤니티 댄스의 진단과 조망, 『대한무용학회논문집』 70(6), p.83.

13) Royd Cliehaga(ed.)(2013), *The Pina Bausch Sourcebook* (London & New York: Routledge), p.79.

14) 요헨 슈미트(1998), 『피나 바우쉬: 두려움에 맞선 춤사위』, 이준서·임미오(역)(서울: 을유문화사, 2005), pp.79-80.

부터 그녀의 작업은 무용수들을 향해 질문하는 것으로 이루어졌다. 소위 탄츠테아터의 특징의 근간이 되는 ‘집단 안무(collective choreography)’라 불리는 이 방식은 무용수들과 안무가가 연습실에 기거하 다시피 머물며 끊임없는 바우쉬의 질문공세와 무용수의 대답 속에서 기록과 수집을 통해 안무를 완성해 나가는 것이다. 연습 중에 발견되고 시험된 많은 것은 안무가가 그것을 집어넣는 연관관계, 즉 연극적인 몸타주 방식의 장면 나열과 통합을 통해 진정한 의미를 확립하게 된다.¹⁵⁾



〈그림 1〉 「콘택트호프」(1978) 피나바우쉬 무용단 공연 장면

이 작품의 주제는 ‘society-dance lesson’을 다룬다. 50년대 독일 중산층 가정의 14-15세 자녀들이 들었던 “Tanzstudien”이라는 무용교습은 도덕적으로 안전하고 해가 없는 방식으로 이성에 대해 알아가는 통로였다. 거기서 아이들은 30년대 독일에서 인기를 끌었던 음악에 맞춰 폭스트롯과 탱고를 배워야 했다. 피나 바우쉬의 어린 시절은 남자가 정해진 성역할 규칙에 맞춰 행동하도록 길들여지길 강요받던 시절로 묘사된다. 기약 없는 사랑에 빠지고 서로 밀고 당기는 사회적인 게임의

논리가 그들에게 부여되고, 마치 도살장의 양들처럼 원하던 원치 않던, 그들을 주어진 섹슈얼리티로 몰아간다.¹⁶⁾

바우쉬는 작품이 상징하는 접촉지대(contact zone)를 ‘접촉하길 찾아다니는 사람들이 만나는 장소’로 그리면서, 거기서 만나는 사람들의 두려움, 욕망, 실망과 절망들, 첫 경험, 첫 시도들, 부드러움 등 자기를 드러내거나 자기를 부정하면서 나타나는 감정들을 주제로 삼는다.¹⁷⁾ 이 작품은 사람들이 소통하기 위해 펼치는 게임에 대한 진술이다. 흥미롭게도 작품이 1978년 초연 당시 급진적인 페미니즘에 대한 선언으로 비춰졌다고 한다. 그러나 작품은 여권적인 배경보다는 어린아이 같은 갈망과 고통, 종종 벌어지는 터무니없는 소통의 어려움 등 인간존재에 관한 사실을 담아내려 한 것이다.

피나의 안무철학은 ‘어떻게 사람들이 움직이는가’보다는 ‘무엇이 그들을 움직이게 하는가’에 있다. 인간 존재에 대한 사실을 드러내고자 하는 그녀의 집념은 여성과 남성에 대한 동정심 없는 날카로운 관찰로 작품 속에 적나라하게 묘사된다.

나. Kontakthof with Ladies and Gentlemen over ‘65’(2000)

피나 바우쉬는 지역신문 광고로 무용단이 소재한 부퍼탈 지역민 중 65세 이상의 장년층을 무용수로 모집한다는 신문광고를 냈다. 광고를 통해서 100명에 가까운 사람들이 오디션에 참가하였고 그중 총 40명의 댄서들이 최종 연습에 남았다. 이렇게 일회성 공연기획으로 시작하여 이 시니어버전은 2000년 초연 후 2006년에 이르기까지 유럽 많은 도시들에서 50회 이상 최소 5만 명 이상의 관객들을 감동시켰다. 초연 당시 최고령자는 77세였고, 다수의 참가자들이 70대에 속했다. 작품 영상집에 기록된 초연과 공연

15) 앞의 책, p.102, 106.

16) Renate Stendhal(2010), TANZTRÄUME: A film about Pina Bausch's *Kontakthof* danced by teenagers, <<http://www.scene4.com/archivesqv6/jul=2010/0710/renatestendhal0710.html>>.

17) Pina Bausch Tanztheater Wuppertal(2007), *Kontakthof* (Berlin: L'ARCHE), p.8.

에 대한 회고¹⁸⁾를 통해 당시의 제작과정에 대해 살펴보도록 하자.



〈그림 2〉 「콘택트호프」(2000) 시니어 버전 공연장면

시니어 버전 「콘택트호프」의 작업은 원작버전의 안무를 그대로 반복하는 것에서 출발한다. 바우쉬의 최초 기획은 선택된 참가자들 그들만의 이벤트를 만드는 것이었다. 그러나 초연 후 1명을 제외한 멤버 전원이 바우쉬에게 편지를 보내 투어공연을 할 것을 제안했다. 바우쉬는 그들의 희망을 저버릴 수 없었고 곧장 1명의 결원을 채울 인원 모색에 들어갔고 투어를 준비했다.

공연 참여자의 일원이었던 칼하인츠 부크발

드(Karlheinz Buchwald)의 입장에서 그는 이미 피나의 팬이었고 그녀의 작품을 보아왔던 그는 피나 바우쉬와의 첫 만남, 그리고 무용단의 수석무용수인 도미니크 메르시(Domunque Mercy)에게 직접 지도를 받았다는 것 자체가 매우 충격적이고 일생의 꿈을 이룬 사건과도 같았다고 한다. 그 자신은 공연의 뒷 무대에 대한 호기심을 채우고 영광스런 무대를 밟아보겠다는 마음에서 출발하였다고 회고한다.

그의 흥분은 그가 무용동작 배우기에 어려움이 닥치면서 즉각 반감되기 시작했다. 그는 자신이 스스로의 몸에 대해 얼마나 아는 게 없고 이제까지 그냥 내버려 두었는지를 깨닫기 시작했다고 했다. 리허설 감독들이 몇몇 움직임을 보여주었는데 매우 쉬워 보이고 우아했다고 떠올린다. 그리고 그는 자신이 본 것과 그것을 뇌가 완전히 이해하는 것은 전혀 별개의 것임을 깨달았다. 팔을 제대로 움직이기 위해 집중하면 발은 제멋대로 움직였고, 동작을 하면서 표정을 덧붙이면 모든 스텝들이 영망이 되었다. 그가 생각하기에 자신의 뇌는 너무 느리게 파악하였고, 머리와 몸은 연결되어 있지 않았다. 무대에서 보여지는 무용수들이 얼마나 고도로 훈련되고 집중하고 있는지를 절감했다고 한다. 참가자들은 작품의 모든 부분들을 더 이상 할 수 없을 것 같을 때까지 배우고 반복했다. 그들은 지금 배워나가고 있는 이 프로의 경지가 절대로 시니어들이 이루어낼 수 없는 수준임을 자각했다. 처음에는 주 2회 리허설을 하다가 4회로 늘렸고 초연 직전에는 매일 연습을 해야 했다. 모두가 훈련과 정확함이 얼마나 중요한가를 이해할 때까지 spacing을 하고 run through 리허설을 하고 정면전환과 등퇴장 같은 일을 계속 반복했다. 작은 실수도 용납되지 않았고, 오직 일부 수정된 동작만이 허용될 뿐이었다. 부크발드에 따르면 일부 그룹 참여자들은 바우쉬에게 결국 자신들은 아마추어고 65세 이상이니 그에 맞게 작품을 수정해 줄 것을 요구하기도 했다고 한다. 그리고 그들이 느낀 만족감과 기쁨은 오직 성공적인 초연의 기립박수 이후에나 있었다고 했다. 바우쉬는 연습 시작 3개월 후에 초연을 계획했지만 실제로는 1년 3개월 후에나 이루어질 수 있었다.

다. Kontaktthof with Teenagers over '14'(2008)

2000년 시니어 버전이 시도되고 7년에 가까운 투어가 마무리되어갈 2006년 무렵 피나는 10대들을 위한 공연을 준비하였다. 14-18세 사이의 춤이나 연극에 대한 경험이 전혀 없는 학생들로 부퍼탈의 여

18) 앞의 책, pp.23-35에 수록된 리허설 감독 조 앤 앤디콧(Jo Ann Andicott)과 무용수로 참여하였던 칼하인츠 부크발드(Karlheinz Buchwald)의 회고문을 참조하였음.

리 학교로부터 40명이 모집되었다. 상류층 자녀들과 노동자계급 자녀들, 심지어 로마의 작은 집시형제 밴드의 자녀에 이르기까지 현대무용 역사상 가장 도전적인 작업, 즉 피나 바우쉬의 무용수가 되기 위해 모였다. 10달가량의 연습을 통해 작품은 무대에 올려졌다.



〈그림 3〉 「콘택트호프」(2008) 틴에이지 버전 공연장면

깊이 십대들 대부분에게 일반적으로 나타났다. 춤에 경험이 전혀 없었던 학생들은 당황스러움과 두려움을 온몸으로 보여주었다. 팔다리는 뻣뻣하고 얼굴은 굳어져 있다. 무대를 가로질러 걷는 이 단순한 동작이 그들 일상에서 스케이트보드를 타거나 디스코를 추는 것보다 훨씬 어려워 보였다. 극에서 소년들은 어른처럼 정장을 입고 타이를 매고 구두를 신어야 했다. 소년들에게 처음 의상이 주어졌을 때 매우 낯설고 어색한 기색이 역력했다. 소녀들은 몸이 드러나는 드레스를 입고 하이힐을 신어야 했다. 그리고 소년들이 자신의 몸을 더듬도록 무심하게 놔둬야 했다.

「콘택트호프」 원작 안에 내재한 여러 소재들은 여러 면에서 매우 어른에 해당될법한 작품이다. 하지만 오늘날 지나치게 성화(sexualization)된 젊은 희생양들을 30년이나 된 피나 작품의 이미지와 장면들을 통해 보고 있다는 사실이 매우 충격적이게 다가온다. 많은 수의 여학생들, 그리고 일부 남학생들은 아직 사랑을 경험해 보지 않았거나 이성과 접촉한 경험이 없는 이들이었다. 요즘 십대들이 파격적으로 옷을 입고 개방적으로 말을 하는 반면 수치와 부끄러움 또는 자기의구심(self-doubt)에 대해 더 개방적이지는 않은 듯하다. 이 작품은 이러한 십대들의 복잡하고 아이러니한 면모를 보는 이에게 일깨워 준다. 아이들의 작품은 부퍼탈 무용수들의 지도하에 아이들을 대상으로 지속적으로 개작되고 있다.

2. 사회적 기능 논의

「콘택트호프」의 새로운 두 버전에서 바우쉬는 춤에 아예 관심이 없거나 춤추기에는 너무 나이가 많다고 여기지는 두 세대를 작품에 적극적으로 참여시켰다. 안무가는 다양한 연령대의 참여자를 고를 수 있음에도 불구하고 특정한 연령대의 두 집단을 의도적으로 골라 의미를 부여하고자 하였다. 바우쉬가 다큐멘터리 속 인터뷰에서 뭔가 대단한 것을 바라고 시작한 일은 아니었다고 밝혔지만, 그들의 참여는 단순한 원작 따라 하기를 넘어선 더 높은 예술적 경지를 이루었다는 뜨거운 반응을 얻어내었다.

작품과정을 살펴 본 결과 바우쉬의 일련의 작업들은 소외된 계층을 다루지도 단일한 세대 공동체를 대상으로 하고 있지 않음에도 커뮤니티 댄스의 사례로 간주될 수 있다. 또한 일반적으로 상당 부분의 커

19) First Run Features(2010), *Dancing Dreams*(New York: First Run Features)(DVD, 89min.).

뮤니티 댄스가 지역사회민의 참여와 즐거움을 위해 그들 수준(아마추어 수준)의 움직임은 창작하여 배우게 하거나, 가벼운 테크닉을 연마하게 하거나, 혹은 즉흥을 경험하게 하여 어느 정도 공연 가능한 쇼케이스 정도의 결과물을 만들어내는 것과 달리 바우쉬의 작업은 겸손한 시작에서 출발하여 진지한 예술 창작의 작업으로 끝을 맺었다.

이 같은 독특한 그녀의 작업과정 분석을 통해 연구자는 본 작품에 드러나는 커뮤니티 댄스로서의 사회적 기능을 다음의 세 가지로 요약해보고자 한다. 첫째, 자아 성취감과 자존감을 얻으며, 둘째 참여집단간의 소통이 강화되며, 이로써 마지막으로 공동체 이해와 화합을 통한 사회적 대통합을 이룩하는 데 기여할 수 있다.

가. 자기성취감의 고취(Self-Achievements)

이 작품은 가장 기본적인 단계에서 개인의 역량을 강화한다. 개인 차원에서의 긍정적 효과는 집단적 발전의 원동력으로 가장 중요한 요인이라 사료된다. 참여자들은 시니어 집단이나 틴에이지 집단 할 것 없이 스스로의 신체를 자각하고 움직임을 경험함으로써 전신체를 통한 심미체험을 경험한다. 표면적으로 그들은 전문 무용수들의 스텝을 흉내 내고 있는 듯 하지만 단순히 따라하는 것이 아니라 참가자들은 자기 확신과 신중함, 무대 위에서의 존재감을 보여주었고, 무대 위에서 그들은 무엇보다도 자기 자신이 되었다.

이러한 점은 특히 피나 바우쉬가 추구하는 탄츠테아터의 안무철학으로부터 더욱 가능해 질 수 있었다. ‘공동 안무(collective choreography)’라 불리는 그녀의 안무방식은 테크닉의 추구나 무용동작을 나열하여 주제를 표현하는 것이 아닌, 무용수에게 주제에 대한 질문을 던지고 신체를 통한 다양한 행위를 무용수 스스로에게서 이끌어내어 구성하는 방식을 취한다. ‘즉흥과 무용수 자신의 경험에 대한 기억을 안무자가 수집하여 새롭게 구성하는 것이다.’²⁰⁾ 따라서 그녀가 추구하는 춤 자체가 무용단 구성원 공동체의 개인 및 집단의식 발전의 결과와도 같다. 그녀가 무용수에게 던졌던 질문들과 지극히 개인적인 대답으로 이루어진 작품은 개인의 감정이자 인간 보편의 감정으로 소통될 수 있었다.

이러한 과정 속에서 무용수들은 스스로의 성찰과정을 적나라하게 드러내기 위해 거리낌을 떨쳐버려야 한다. 그/그녀처럼 말하고 노래하고 1급 배우처럼 감정을 잡을 수 있어야 한다. 아주 사적인 감정을 신체 제스처 속에 집어넣을 줄도 알아야 하고, 표정과 목소리의 표현력이 좋아야 하며, 자기 통제를 유지하면서도 총체적인 자발성으로 유연하게 흐르도록 할 수 있어야 한다. 또 바우쉬의 질문에 따라 특정 장면을 만들어 낼 수 있어야 하고 모든 단어 하나하나에 감각적으로 발가벗겨져야 한다.

그녀의 작품을 처음 접한 구성원들은 앞서 언급하였다시피 동작을 쉽게 바꾸어줄 것을 요구했다. 그들에게 작품 속 움직임은 발레 테크닉과도 같이 다가왔을 것이다. 그러나 연습이 거듭되었을 때 참여자들은 탄츠테아터의 본질과 사고방식을 이해하게 되었고 원작의 대리무용수가 아닌 그들 자신이 될 수 있었다. ‘스텝은 언제나 다른 데서 유래되지요. 절대로 발에서 온 적이 없어요’²¹⁾라는 바우쉬의 춤 철학은 참여자들에게 전문무용수들이 행했던 원작의 동작을 흉내 내는 것에 머물지 않고 자신의 고유한 표현과 이해를 찾아내길 강조했다. 작품을 통해 단지 신체를 움직여보고 활력을 찾는 것에 그치는 것이 아

20) 김말복(2011), 컨템포러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』 34, p.20.

21) 요헨 슈미트(1998), p.102.

닌 자신의 삶을 총체적으로 참여시키고 새롭게 만들어 나갈 수 있도록 한 것이다.

‘공동안무’에 의해 만들어진 작품은 움직임 하나, 단어의 발음 하나, 걸음걸이 하나가 모두 무용수의 개인의 기억으로부터 유도되어진 것이기 때문에 훌륭한 스트레칭과 근력만으로는 작품의 동작들을 온전히 소화해 낼 수 없는 것이다. ‘작품 속에서 무용수들은 단순히 안무가가 요구하는 동작의 순서를 나열하거나 연기하는 것이 아니다.’²²⁾ 참여자 각자는 스스로의 삶의 무게와 고통에서 걸어 나와 고되고 반복되는 춤의 연습과정에 동참하였고 성공적으로 작품을 무대에 올렸다. 스스로 불가능이라 생각했던 결과에 대한 성취는 강한 자존감과 자아정체성을 재확립시키는 계기가 된다.

리허설 디렉터 엔디코트는 시니어 공연 투어 중에 있었던 공연뒤풀이들을 자신이 경험해 본 최고의 뒤풀이로 회고한다. 웃고 이른 새벽까지 십대들처럼 춤추고, 매 공연마다 박수갈채와 성공으로 그들의 얼굴은 상기되고 행복으로 가득 찼다고 한다. 비록 그들의 발이 공연 중의 하이힐로 인해 아프고 몸은 지치고 다음날 아침 11시면 비행가의 평이 나올 것이라는 것을 알면서도 그들은 더 이상 계속하지 못할 때 까지 춤추고 먹고 마시고 즐겼다. 춤 속에서 그들은 살아있음에 기뻐하고 자유를 만끽할 수 있었다.

한편 다큐멘터리 영상 속 틴에이지 버전 작품이 연습되는 과정에서 아이들이 가장 많이 한 말은 “할 수 없어요, 못하겠어요” 였음에도 종래에 작품은 성공적으로 완성되었다. 만약 그들이 무대 위 스타를 꿈꾼다면 쉬울 수도 있었겠지만 틴에이지들의 대부분은 피나의 이름조차 알지 못했다. 시니어들의 경우 피나에 대한 동경만으로는 그들의 뇌와 몸이 따라가지 못한다고 생각했다. 이들의 성취는 오로지 스스로의 의지와 리허설 감독들을 포함한 교육자들의 인내와 독려에 의해 현실화 되었고 강한 성취감은 바로 이점에서 발휘된 것이다.

나. 참여자간의 소통(Communication)

작품에서 강조되는 기능은 바로 참여집단간의 소통에 의한 강한 유대감의 형성이다. 한 인간으로서 교사로서 창조가로서의 바우쉬의 역량과 그녀의 무용단원들이 보여준 헌신과 인간애가 돋보인다. 무용 교육 석사학위를 복수전공으로 취득한 바우쉬의 교사로서의 자질은 창조적인 안무가로서의 저력에 토대였다.

시니어 그룹의 매 투어 공연 첫날 밤 피나는 매 참여자들에게 장미 한 송이와 다음과 같은 격려의 편지를 보냈다고 한다.

“아름다운 여러분, 여러분이 계신 멀지 않은 곳에서 저는 여러분과 함께 있을 거예요. 오늘 밤도 부퍼탈에서처럼 공연을 보고 있을 여러분의 친구들에게 영감을 불어넣어 주세요. 공연을 즐기고 기뻐하세요. 여러분 모두 너무 환상적이에요. 마음 속 깊은 곳에서부터 사랑으로 키스와 허그를 보냅니다.”²³⁾

마찬가지로 아이들의 공연에 대한 인터뷰에서 바우쉬는 다음과 같이 말하고 있다.

22) 김말복, 나일화(2008), 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용 가능성, 『무용예술학연구』 25, p.19.

23) Pina Bausch Tanztheater Wuppertal(2007), p.27.

“나는 아이들 모두를 사랑해요. 그리고 작품이 어떻게 될지 대단히 궁금합니다. 하지만 잘못될 게 뭐 있었어요? 그들이 노력하고 있다는 걸 잘 압니다. 그리고 그들을 사랑해요. 실수가 있는 것은 중요치 않아요. 그들의 시도들, 그리고 성취들이 나를 감동시키고 행복하게 합니다. 결과를 빨리 보고 싶어요. 그들의 노력을 존경합니다.”²⁴⁾

위의 언급에서처럼 「콘택트호프」 두 가지 버전의 시도 가장 밑바닥에는 안무가의 인간에 대한 사랑과 이해의 의지가 깔려있다.

반대로 참여자들 역시 피나의 예술작업과 소통하고 이를 통해 피나 바우쉬라는 한 인간을 만날 수 있었다. 친구들에게 그녀와의 작업이 어땠느냐는 질문에 시달릴 정도로 피나 바우쉬는 부퍼탈과 독일의 국가적 영웅이다. 반복적인 연습과정에 바우쉬가 자주 나타나지 않았음에도 불구하고 참여자들은 그녀의 작업방식을 이해함과 동시에 그녀를 이해할 수 있었다.

또한 일부 시니어 참여자들은 이미 자신이 출연할 작품을 관객으로 여러 번 보아 알고 있음에도 불구하고 직접 참여하는 과정에서 작품의 심연을 들여다볼 수 있었다고 회고한다. 집약적인 군무, 솔로로의 전환, 갑자기 슬픈 장면이다가 정적이 흘렀다가 카오스로 돌변하는 관객을 놓지 않는 장면전환 등과 더불어 얼마나 효과적으로 무대 구석구석을 사용하는지를 절절히 체감했다. 이러한 세밀한 연습과 교정과정을 통한 작품의 이해는, 참여자들의 육체적 정신적 고통에서 더욱 완벽하게 작품을 소화하고자 하는 의지로 불타오르게 만들었다. 한편 관객의 입장에서 무대 앞만 보아 왔던 것에서 무대 뒤 무용수의 삶에 대한 이해도 할 수 있었다. 그들이 경험했던 오페라하우스 발레 스튜디오에서의 리허설은 화려하고 인상적이게 들리는데 비해 실제로 방은 아주 작고 낡았다.

다른 한편 교육자들의 현신은 참여자들의 삶에 대한 이해와 존경을 통해 보상되었다. 시니어 그룹의 두 번째 투어에서 참여 여성 중 한명이 무릎 부상으로 공연을 할 수 없었을 때 리허설 디렉터 엔디코트는 그녀의 자리를 대신해야 했다. 프로댄서로서 엔디코트는 머리가 희끗희끗한 시니어 비전문 무용수들과 함께 무대에 선 당시의 경험이 매우 생경한 것이었다고 회고한다. 구부러진 발과 뚱뚱한 배, 주름진 얼굴과 목, 혈관이 툭 튀어나온 다리, 축 늘어진 어깨, 무기력한 팔, 틀니를 가진 그들의 몸은 완벽하지 않았다. 리허설 도중 최고령자인 참가자에게 그녀는 그렇게 세계 무릎으로 주저앉으면 오늘 저녁 공연 후에 병원에 있을 거라 주의를 주었다고 한다. 그러자 그는 ‘나한테 그런 말 하지 않아도 되요. 연습 중에 내 틀니가 거의 떨어져 나올 뻔 했을 때, 내가 너무 과하게 움직였다는 걸 깨달았다’²⁵⁾고 말했다고 한다. 엔디코트는 연습 과정 속에서 인간의 보편적인 삶 그 자체를 발견하고 그 세월을 살아간 이들에 존경심을 느낄 수 있었다고 회고하고 있다.

공연 참여자들 간의 공감과 소통도 이루어졌다. 같은 세대로서 그들은 같은 고민과 무게를 공유하고 서로 이해하였으며 스스로의 공연을 통해 깊은 감동과 울림을 경험하였다. 그리고 이런 참여자간의 소통은 투어 공연 속에서 지역적 한계를 넘어 프랑스, 이탈리아, 영국 등에 이르는 공감과 소통의 장을 만들어 내었다.

24) First Run Features(2010), *Dancing Dreams*(New York: First Run Features)(DVD, 89min.).

25) Ibid.

다. 사회적 통합(Social Integration)

두 가지 후속 버전의 시도는 전거하였다시피 의도적인 두 세대를 대표하는 참여집단으로 이루어졌다. 하나는 통일 이전 세대와 다른 하나는 통일 이후 세대이다. 피나 바우쉬가 78년 본 작품을 만들 당시에는 베를린 장벽이 굳건하게 자리 잡고 있던 시절이었다. 그리고 그 작품은 전쟁을 겪은 부모에게서 50년대에 태어난 젊은 무용수들에 의해서 주어졌다. 그리고 정확히 23년 뒤 65세 버전은 그때 무용수들의 부모들과 바우쉬가 그랬듯 공포의 어린 시절 경험을 공유한 이들의 춤이고, 30년 뒤에 만들어진 십대버전은 통일독일 이후의 세대에 의한 춤이다. 따라서 원작과 두 후속작은 각각 별도의 작품으로서도 개별 집단 내의 소통을 불러올 수 있을 뿐만 아니라 세 작품의 연계성 속에서 전 사회적인 통합을 모색할 수 있다.

엔디코트는 시니어 버전 작업 당시 호주인인 자신이 어린 시절 전쟁을 직접 겪었던 독일인들에게 그 전쟁 시절에 관한 춤을 가르치고 있다는 사실이 너무나 환상적이고도 미친 일이었다고 회고한다. 참여자 각각은 저마다 유방암, 심장마비, 심장병, 골다공증, 무릎 수술, 갑상선암, 고혈압, 한쪽 귀 청력상실, 유산, 사산 등의 삶과 고통을 경험한 사람들이었다. 이것이 시니어들의 삶을 그녀는 절감했다. 그러나 그녀에게 그들의 이야기는 ‘가서 삶과 투쟁하라’는 목소리로 다가왔다고 한다. 밤이면 밤마다 지하실에 숨고 도망치고 살기 위해 달리던, 쌍둥이 형제가 총살되고 아버지를 잃고, 부상을 입고, 엄마가 돌아가시고, 전쟁에서 그들이 겪은 이 같은 일들이 시니어 참여자들의 입에서 흘러나올 때, 그녀는 모든 이들의 귀가 되어 그 이야기를 들었다. 폭탄, 병커, 굶주림, 식량배급표, 히틀러, 유대인 학대 같은 것들이 그녀에게 오직 단어로서만 다가왔지만, 그들은 그녀가 영화에서 보고 책으로 배운 것들을 그들은 진짜로 알고 있었다. 엔디코트의 경험은 이 춤을 본 많은 관객들 역시 느끼고 공유할 수 있었을 것이다.

「콘택트호프」 원작 안에 내재한 여러 소재들은 여러 면에서 매우 어른에 해당될법한 작품이다. 하지만 한 번도 사랑의 경험이 없거나 어른들의 모습에 대해 생각이 없는 21세기 십대들이 하나의 춤 안에서 과거의 기성세대의 정신과 만날 수 있다는 것은 오직 예술 안에서 이기에 가능할 법한 일일 것이다. 오늘날 지나치게 성화된 젊은 희생양들을 30년이나 된 피나 작품의 이미지와 장면들을 통해 보고 시대정신을 나눌 수 있다는 것은 세대 간의 갈등과 단절을 와해시킬 수 있는 가능성이 모색된다.

IV. 결론 및 제언

연구자는 본 연구를 피나 바우쉬의 작업을 독특한 커뮤니티 댄스의 일환으로 제시하고 싶었다. 그녀는 춤에 전무하였던 이들을 춤을 가장 잘 이해하는 사람들로 변모시켰고 그들의 삶에 대한 태도와 상호간의 이해를 이끌어냈다. 이것은 강압적인 훈련에 의한 것이 아닌 참여자 스스로의 자유의지에 의한 일이었기에 가능했다.

독일 사회에서 춤은 자연스러운 활동, 당연하게 받아들여지는 활동이 아니다. 그럼에도 춤에 대한 인기는 대단히 높아 보인다. 1차 대전 후 20년대 독일은 신체문화의 태동과 함께 댄스 붐이 일어났다. 특히 공동체적인 춤 활동을 권장하는 특징이 두드러졌다. 원래 집단활동으로서 춤 맥락이 존재하던 독일에 커뮤니티 댄스라는 개념을 다시 불러일으킨 계기는 영국 안무가 로이스턴 말둠(Royston Maldoom)에 의해서 마련되었다고 한다. 베를린 필하모닉과 베를린 학생 250명의 교육 프로젝트를 다룬 영화

「*Rhythm Is It*」(2003)이 2004년 영화관에서 상영되고 좋은 춤과 춤 학습이 아이들에게 어떤 좋은 영향을 미치는지가 증명되면서 사회적으로 큰 반향이 일어났다. 이러한 사회적 경험은 수많은 사업을 추진하는데 밑거름이 되었으며 현재 학교무용교육에 대한 수요는 가르칠 수 있는 무용교사의 수를 증가하고 있다고 한다.²⁶⁾

이러한 공동체 활동은 정부의 재정적지원이 그 흐름과 특성을 큰 영향을 미치게 마련이다. 독일이나 미국 등지에서도 국립기관의 지원방향에 따라 커뮤니티 댄스 활동과 전개가 좌우되는 듯하다. 즉 원래는 공동체 기반이 아닌 일부 무용단이 운영비 상쇄를 위해 아웃리치 프로그램을 만들 수밖에 없는 상황에서 우후죽순으로 커뮤니티 댄스에 참여하는 경우가 있다. 국립기관의 ‘시민들을 위한 춤의 양성’이라는 정책방향은 여러 계층에 사람들이 좋아할 요소를 다 갖추게끔 고안된 작품을 육성하려는 예술적 의제가 활성화 되면서 메이저 국립 단체들도 앞장서 커뮤니티 댄스를 활성화하는데 동참하고 있는 실정이다. 사실상 이러한 구조가 커뮤니티 댄스를 확장하는 역할을 하고 있기는 하지만 그 질과 깊이에 대한 성찰이 반드시 필요한 시점이다.

바우쉬 작업 참여자들의 반응에서와 같이 그녀의 작업은 백스테이지에 대한 환상을 성취시켜주는 것도 아니고, 은퇴 후 낙락으로 떨어진 블랙홀과도 같은 절망에서 노인들을 구출해주는 것도 아니다. 또한 질풍노도의 시기를 겪고 있는 청소년들에게 길라잡이가 되어주는 것도 아니었다. 그것은 지역과 계층을 초월하여 무용예술작품 안에서 사람을 만나 서로 이해하고 소통하며 인간의 삶 자체에 대한 긍정에의 목적을 둔다. 아마도 아마추어들을 데리고 원작보다 더 명작을 만들어낼 수 있는 것은 피나 바우쉬 개인의 천재적인 역량이었는지도 모른다. 중요한 것은 이 작품을 통해 참여자들은 세계를 돌며 예술과 사람들을 특별한 방식으로 연결시켰다는 점이다. 아이들 혹은 노인들은 무대 위에 진정한 무용수가 될 수 있었으며 동시에 그 자리에 앉아 자신들을 지켜보는 공동체의 일원으로 하나가 될 수 있었다.

본 연구는 피나 바우쉬의 작품 사례 논의를 통해 현재 국내에서 커뮤니티 댄스 논의의 전개에서 주목되지 못한 기존의 예술작업내에서의 커뮤니티 댄스 개념을 조명해보고자 하였다. 이는 국내의 공동체 예술활동들이 진지하지 못하다고 비난하기 위한 것이라기보다, 커뮤니티 댄스를 바라보는 대중들이 자아성취나 공동체의식을 이루기 위한 비전문적인 예술행위라는 시각을 좀더 다각도로 살펴봐야할 필요가 있음을 시사하고자 함이었다. 특히 피나 바우쉬가 지녔던 탄츠테아터의 공동안무 방식은 별도로 그들을 위한 춤을 만들지 않고도, 춤을 수단화하여 사회적 기능을 추구하지 않고도 커뮤니티 댄스적 참여를 적극적으로 실천하기에 매우 유용한 기법이었으며 본 작품을 통해 그 과정의 유효성이 드러났다고 생각한다. 본 연구의 과정이 연구자료의 미비로 연구자의 주관적인 해석의 오류를 배제할 수 없음에도 불구하고 커뮤니티 댄스 논의의 확장과 피나 바우쉬의 작업에 대한 새로운 시각을 제시하였다는데 그 의의를 두고자 한다.

26) 멜라니 주히(2013), pp.239-241.

■ 참고문헌

- 김말복(2003). 『무용 예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교출판부.
- 부르디외, 피에르(1979). 『구별짓기』. 최종철(역). 서울: 새물결. 2006.
- 슈미트, 요헨(1998). 『피나 바우쉬: 두려움에 맞선 춤사위』. 이준서, 임미오(역). 서울: 을유문화사. 2005.
- 김말복(2011). 컨템포러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』, 34: 1-27.
- 김말복, 나일화(2008). 무용미학의 논의를 위한 들뢰즈(G. Deleuze) 사상의 수용 가능성, 『무용예술학연구』, 25: 1-31.
- 문영(2012). 커뮤니티 댄스의 진단과 조망. 『대한무용학회논문집』, 70(6): 75-97.
- 주희, 멜라니(2013). 독일의 커뮤니티 댄스. 『공연과 리뷰』, 19(3): 239-245.
- 최경희(2013). 커뮤니티 아트로서 무용의 진화-개념 및 다원화된 양상에 관한 연구-. 『한국무용교육학회지』, 24(2): 67-84.
- 한혜리(2011). 무용의 사회적 개념 연구-공동체무용과 교육의 관계. 『한국무용교육학회지』, 22(1): 17-31.
- 후테라, 도널드(2013). 커뮤니티 댄스의 가치와 실천(III). 『공연과 리뷰』, 19(2): 218-229.
- _____ (2012). 누구나 다 함께: 미국 커뮤니티 댄스. 『공연과 리뷰』, 18(1): 272-278.
- Clieghaga, Royd(ed.)(2013). *The Pina Bausch Sourcebook*. London & New York: Routledge.
- Mackrell, Judith(2010). “Kontakthof”, *The Guardian*, <<http://www.theguardian.com/stage/2010/apr/02/kontakthof-review>, 2014. 5. 3>.
- Stendhal, Renate(2010), TANZTRÄUME: A film about Pina Bausch’s *Kontakthof* danced by teenagers, <<http://www.scene4.com/archivesqv6/jul-2010/0710/renatestendhal0710.html>, 2014. 5. 1>.
- Watts, Graham(2010). Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, Kontakthof. *Ballet Magazine*, <http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_10/may10/gw_rev_tanztheater_wuppertal_pina_bausch_0410.htm, 2014. 5. 10>.
- First Run Features(2010). *Dancing Dreams*. New York: First Run Features.(DVD).
- Pina Bausch Tanztheater Wuppertal(2007). *Kontakthof*. Berlin: L’ARCHE. (DVD included).

논문투고일 2014. 06. 15

심사일 2014. 06. 21

심사완료일 2014. 07. 02

Social Function of Community Dance in 「Kontakt Hof」 by Pina Bausch

Jeesun Lee

Research Professor

Dance Research Institute of Ewha Womans University

This study investigate the functions of community dance for local community and its inherent aesthetic significance. Among the works of Pina Bausch, *Kontakt Hof*(1978) was created in association with the elderly people over 65 years old(2000), and the same work is examined with teenagers(2008). Through the discussion of her unique process, the researcher summarizes the social functions of community dance to the followings: first, a sense of accomplishment and self-esteem. Each of the participants walked out of their own life's experience, joined in the practices of dance; second, strengthened communication among participants. The function emphasized by the work is to form a close bond through open communication among the members; lastly, social integration through understanding and unity of the community. The original work and the following versions were separate from one another and designed for communication in each group. Further, the community integration was sought from the connection among the three works.

Keywords: Pina Bausch(피나 바우쉬), Kontakt Hof(콘택트호프), Community Dance(커뮤니티 댄스), Art Education(예술교육), Social Function(사회적 기능)