The Korean Journal of Dance Studies, Vol.51, No.6(2014), pp. 25-47.
http://dx.doi.org/10.16877/kjds.51.6.201411.25

무용학에 있어 시각인류학의 쟁점과 의의

정 옥 희*

Ⅰ. 들어가기
Ⅱ. 시각인류학의 역사와 특성
Ⅲ. 무용에 대한 시각인류학적 작업의 역사와 주요 사례
Ⅳ. 무용학에 있어 시각인류학의 쟁점과 의의
Ⅴ. 나오기
참고문헌
Abstract

Ⅰ. 들어가기

시각적 재현과 의사소통을 연구의 초점으로 삼는 시각인류학(visual anthropology)[1]은 문화인류학의 하위분야이다. 1902년 설립되어 세계적 권위와 역사를 지닌 미국인류학협회(American Anthropology Association)에 1984년 시각인류학협회(Society for Visual Anthropology)가 하위분과로 개설된 것처럼, 현장조사-참여관찰-문화기술지를 중심으로 하는 전통적 인류학에서도 점차 시각인류학만의 영역과 의의를 인정하게 되면서 현재 시각인류학은 여러 학회지, 학술대회, 심포지엄 그리고 필름 페스티벌을 갖춘 하나의 학문영역으로 성장했다.

그러나 "과연 이 사람이 하는 연구 및 활동이 인류학인가?"라는 질문이 끊이질 않았듯 시각 인류학의 학문적 영역과 범위는 늘 논쟁적이었다. 특히 시각인류학의 주요 영역인 문화기술지적 영화(ethnographic film)의 경우, 예술적 산물로써 접근하는 영화의 하위분야인 다큐멘터리 영화와 비슷할 뿐 아니라 영상 자체가 전문적 지식과 경험을 요구하기 때문에 장르의 경계, 전문성, 평가 등에 있어 의문점을 야기한다. 영상매체를 활용하는 인류학자라면 모두 시각인류학자인가? 인류학적으로 시각매체를 접근하고 활용한다는 것은 일반적 연구방법과 어떻게 구분되는가? 시각매체가 가진 전문성과 인류학자로서의

* 성균관대학교 강사, okheejeong1@gmail.com

1) 한국에서 시각인류학(visual anthropology)은 문화기술지적 영화(ethnographic film) 제작이라는 좁은 영역으로 받아들여지면서 "영상인류학"이라는 명칭으로 굳어져왔다. 그러나 김영훈(2000)이 지적하듯 문화기술지적 영화 뿐 아니라 사진, 광고, 디지털 미디어에 아우르는 다양한 시각적 의사소통을 분석하는 것 역시 중요한 연구영역이라는 점에서 "시각인류학"으로 번역하는 것이 더욱 적당하다. 본 연구에서는 시각인류학 자체에 대한 선행연구가 매우 부족하고 국내 무용학에서의 접근은 전무했음을 고려하여 이를 다시금 시각인류학으로 정리함으로써 보다 폭넓고 근본적인 접근을 유도하고자 한다. 김영훈(2000), 전통문화의 시각원리 연구 - 영상인류학적 모색, 『민족과 문화』 9, pp.369-385.

www.kci.go.kr

전문성은 조화롭게 결합될 수 있는가? 완성된 문화기술지적 영화에서 예술적 창의성과 학문적 타당성은 동시에 성취될 수 있는가? 이처럼 학문적 영역에 대한 소위 정체성의 위기(identity crisis)에도 불구하고 시각인류학이 인기를 얻으며 발전해온 데에는 문자에서 시각매체로의 패러다임 전환이라는 시대적 맥락에서 학술적 행위에 있어 영상을 비롯한 다양한 시각매체에 대한 근본적 이해와 활용이 필수불가결하다는 암묵적 동의가 있다 하겠다.

인류학 자체가 영국을 중심으로 한 사회인류학과 미국을 중심으로 한 문화인류학으로 나뉘어 발전되어 오면서 시각인류학은 연구대상 및 방법론에 있어 상대적으로 개방적이고 유연한 미국에서 발달하게 되었다. 나아가 단순히 문화기술지적 영화를 제작하는 것을 넘어 시각문화에 대한 인류학적 분석과 해석 자체를 아우름으로써 시각인류학은 문화에 대한 지식생산과 분석을 위한 중요한 틀로 자리매김하고 있다. 그러나 국내의 선행연구를 살펴보면 조관연(2002; 2003), 김영훈(2000), 심재석(2006), 윤선희(2012) 의 연구가 전부일 정도로 시각인류학의 입지가 좁다. 조관연은 여러 대학에서 시각인류학을 가르친 경험을 바탕으로 몇 가지 유형의 커리큘럼을 제안하였다. 김영훈은 한국 전통문화의 시각적 구현방식을, 심재석은 박물관 전시콘텐츠의 구현방식을 각각 시각인류학적으로 접근했다. 윤선희는 한국 텔레비전 다큐멘터리를 포스트식민주의 이론을 바탕으로 영상의 구체적인 재현방식을 분석함으로써 식민주의의 구현방식을 탐색하였다.[2] 이렇게 볼 때 조관연의 연구는 시각인류학의 교수법에 대한 조명이고, 나머지는 모두 시각인류학적 방법론을 활용한 사례연구라는 점에서 아직 시각인류학이 무엇인가에 대한 공통의 이해 기반이 부족하다고 볼 수 있다.

이에 따라 본 연구는 시각인류학에 대한 전반적 소개와 함께 무용학의 관점에서 시각인류학의 의의와 전망을 살펴보고자 한다. 무용학은 시간의 축 위에서 춤 현상의 변화과정을 그리는 통시적 접근법(역사학)과 동일한 시간 축 위에서 문화적으로 다른 춤 현상에 대해 묘사하는 공시적 접근법(인류학)을 두 가지 주요 방법론으로 취하며 성장해왔다.[3] 미국무용학계가 역사학회(Society for Dance History Scholars: SDHS)와 인류학회(Congress on Research in Dance: CORD)라는 대표적인 두 학회를 중심으로 구성되듯, 인류학적 접근법은 역사학과 함께 무용학의 주요 흐름을 구성해왔다. 그럼에도 불구하고 시각인류학의 영역에서 활동하는 무용학자는 소수에 불과할 뿐 아니라, 연구자가 판단하기에 무용인류학에 있어, 나아가 무용학에 있어 시각적인 것의 의미와 가능성에 대한 고찰은 아직 논의가 부족하다고 여겨진다. 무용학자들은 춤에 대한 시각적 자료를 수집하고 활용해 왔지만 이에 대한 담론적 논의는 상대적으로 부족하다. 춤에 대한 시각적 자료를 수집하거나 활용함에 있어 인류학자가 제공할 수 있는 관점이나 접근법은 무엇인가? 단순한 자료 수집을 넘어 춤에 대한 지식생산에 있어 시각적인 것의 역할과 가능성은 무엇인가? ICTM(Ethnochoreology Study Group of the International Council for Traditional Music)의 학자들이 편저한 *Imaging Dance*는 이에 대한 가능성을 보여준다.[4] 역사학부터

---

2) 조관연(2002), 문화콘텐츠 교과과정 개발: 영상인류학을 중심으로, 한국교육개발원 연구보고서; 조관연(2003). 영상인류학 커리큘럼 사례분석, 『인문콘텐츠』 2, pp.117-146; 김영훈(2000); 심재석(2006). 박물관 전시콘텐츠에 대한 시각인류학적 접근, 『古文化』 67, pp.111-123; 윤선희(2012). 텔레비전 다큐멘터리의 영상인류학과 식민주의 시선의 재현에 대한 문화연구, 『한국문화인류학』 45(3), pp.233-266.

3) 이에 대한 논의는 다음의 저서를 참조할 것. Theresa Jill Buckland, ed.(2006), *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*(Madison, WI: The University of Wisconsin Press).

4) Barbara Sparti & Judy Van Zile, eds.(2011), *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing* (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag).

www.kci.go.kr

공연학, 인류학까지 다양한 배경을 지닌 무용학자들이 모여 회화와 같은 춤 이미지의 재현방식과 의미에 대해 탐색한 이 책은 춤에 있어 시각적인 것에 대한 본격적 논의를 열어주었다는 의의를 지닌다.

그런데 인류학적 접근 자체가 역사학, 교육학 등 다른 방법론에 비해 주변화된 경향을 띠는 한국 무용학의 맥락에서는 인류학의 하위 영역인 시각인류학에 대한 관심과 논의가 미흡하기만 하다. 춤의 기록, 보존, 활용에 있어 영상매체를 이용한 연구물은 꾸준히 있어왔지만 이를 시각인류학적 문제의식과 접근법으로 다룬 연구는 찾아보기 힘들다. 예외적으로 본 연구자는 선행연구인 "Learning to be Creative: Experimenting with Visual Media in Dance Ethnography (2008)"를 통해 시각인류학적 방법론을 무용연구에 적용한 바 있다. 안무법 수업을 대상으로 문자, 사진, 영상이라는 각기 다른 매체를 통해 기록하고 분석했으며, 그 결과물로서 연구보고서 및 문화기술지적 영화를 제작하였다. 무용학자가 시각매체의 특성을 인식하고 이를 활용할 수 있다면 영상매체 전문가에게 의존하지 않고도 무용에 대한 새로운 시각을 생성하고 소통할 수 있으리라 전망하면서 실행한 이 연구가 실험적 사례연구였다면, 본 연구는 보다 이론적인 측면에서 시각인류학의 역사, 특성, 주요 논제를 총론의 수준에서 소개하는 동시에 이를 무용학의 관점에서 풀어내고자 한다.

문헌연구인 본 연구는 다양한 국내외 학술서적과 연구물을 토대로 무용학에 있어 시각인류학의 의의와 전망에 대해 살펴본다. II장에서는 시각인류학의 특성과 역사를 다루면서, 인류학의 흐름 속에서 시각적인 것에 대한 접근법의 변화방식과 그 이유를 살핀다. 무용인류학에 있어 시각인류학적 작업의 역사와 주요 사례를 다루는 III장에서는 춤에 대해 관심을 가지고 시각매체를 활용했던 인류학자들(프란츠 보아스, 마가렛 미드, 그레고리 베이슨)과 시각매체를 집중적으로 탐구한 무용인류학자들(펠리샤 휴스-프리랜드, 엘시 이반치크 더닌, 수잔 A. 리드, 토미에 한)을 나누어 살펴본다. 주요 학자들의 관심영역과 활동, 문제의식을 살펴봄으로써 시각인류학의 발전 경로와 주요 논제를 두루 살피고자 한다. IV장에서는 무용학에 있어 시각 인류학의 주요 쟁점 및 전망을 제시한다. 특히 무용학에서 시각매체 및 시각적인 것에 대한 담론이 미흡함을 지적하고 그 원인을 밝힌다. 이를 바탕으로 포스트모던 시각인류학의 핵심이라 할 수 있는 반성성이 무용학에 가지는 의의를 살핀다. 이러한 논의는 단지 시각인류학의 영역에 국한된 것이 아니라 무용학 자체에 대한 포스트모더니즘적 문제의식과 맞닿아 있다는 점에서 의의를 지닌다.

2000년대에 들어 인류학에서는 특별히 시각인류학자가 아니더라도 이미 많은 인류학자들이 학술연구 및 교수활동에 있어 이미 다양한 시각매체에 의존하고 있음을 인정하면서 시각인류학은 더욱 활성화되고 있다. 무용학자들 역시 인류학자들 못지않게 학술연구 및 교수활동에 있어 다양한 시각매체에 의존하고 있으나, 여전히 이를 단순한 "수단"으로만 여기는 경향이 남아있다. 시각인류학에 대한 무관심은 무용학자들이 시각매체가 지닌 의미와 가능성을 너무 좁게 보고 있음을 방증한다. 따라서 시각매체가 무용학적 지식을 보급하고 활용할 뿐 아니라 지식 자체를 생산함을 인식하기 위해선 시각매체에 대한 보다 근본적인 접근이 필요하다. 본 연구는 이를 위한 이론적 토대를 마련하고 인식론적 전환을 촉진하는데 그 의의가 있다.

www.kci.go.kr

II. 시각인류학의 역사와 특성

1. 시각인류학의 역사

시각인류학의 형성과 발달과정은 인류학 자체의 역사와 밀접하게 연관된다. 우선 19세기 제국주의를 배경으로 서양에서 출발한 초기 인류학은 진화론 및 사회 진화주의적 입장에서 비서구사회에 대해 연구했는데, 비슷한 시기에 발명된 사진은 당대 인류학의 패러다임 속에서 객관적이고 과학적인 자료수집 매체로 받아들여졌다. 피사체가 현실에 그대로 존재했음을 증명하는 인덱스성(indexicality)를 기록하는 사진은 객관적 현실이 관찰가능하다고 가정하는 실증주의적 접근법에 따라 활용되면서 초기 인류학 특유의 담론, 즉 인간 사회를 유형별로 제시하고 이를 통해 서양문명의 우월성을 증명할 뿐 아니라 비서구인을 인류의 발달과정의 전단계로 치부하고 이들의 문명이 사라지기 전에 남겨두려는 이른바 구제 패러다임(salvage paradigm)[5]과 잘 부합했다고 하겠다. 뱅크스와 머피(M. Banks and H. Morphy)가 지적하듯 오늘날의 기준에서 볼 때 초기 인류학자들은 사진 및 필름에 대해 순진할 정도의 리얼리즘적 태도를 취하고 있으며, 또한 이미지가 지닌 인위성과 문화적 편견을 직시하지 못했음을 알 수 있다.[6]

20세기에 들어서 인류학은 사회구조를 중시하는 영국과 문화를 중시하는 미국의 흐름으로 갈라지며 발전하였고, 이에 따라 시각매체에 대한 태도 역시 대조를 이루게 된다. 우선 브로니스와프 말리노프스키(Bronisław Malinowski), 알프레드 래드클리프-브라운(Alfred Radcliffe-Brown) 등의 학자를 중심으로 사회내 개인들의 조직과 역할을 탐구하는 경향이 강해진 영국에서는 현지조사 방법론이 고도의 전문적 수준으로 발전함으로써 사진과 필름은 진화론적 토대를 지닌 구시대적 유물로 여겨지게 되었다. 또한 시각인류학자인 맥두걸(D. MacDougall)이 지적하듯 인류학적 주제의 변화, 즉 연구의 초점이 가시적 영역인 예술, 물질문화, 의식에서 비가시적 영역인 사회조직, 계보학적 방법, 구술사 등으로 옮겨감에 따라 사진이나 필름이 인류학자의 필드워크에서 점차 비중이 낮아져 보조적이고 설명적인 위치에서도 밀려나게 되었다.

한편 프란츠 보아스(Franz Boas)를 중심으로 문화가 인류학의 주요 학문적 개념으로 자리매김한 미국에서는 2차 세계대전 전후에 시각인류학이 학문적, 제도적으로 서서히 자리 잡았다. 대부분의 인류학자들이 사진이나 필름과 같은 시각매체에 소극적이던 것에 반해 춤, 예술, 비언어 의사소통 등 시각적 정보가 중요한 분야를 연구하는 인류학자들은 시각매체를 적극적으로 활용하고 탐구했다. 보아스가 말년에 필름을 도입했던 것을 비롯해 그의 제자였던 루스 베네딕트, 마가렛 미드 등 보다 실증적이고 과학적인 연구모델을 수립하고 관찰을 중시했던 미국의 인류학자들은 시각매체를 자료수집 방법론이자 연구문제 접근법으로 삼음으로써 인류학적 연구에서 시각매체의 활용을 옹호하고 혁신시켰다. 인간의 행동과 생활양식의 모든 측면을 총체적으로 고려하는 문화인류학의 특성상 시각매체는 유용한 자료이자 방법론으로 부각되었다. 이렇게 볼 때 시각인류학은 연구의 범위나 방법론에 있어 상대적으로 유연하고 개방적일 뿐더러 가시적으로 드러나는 측면에 주목한 미국의 문화인류학적 전통에서 실증주의적 토대를 기반으로 성립되었다고 볼 수 있다.

---

5) James Clifford(1989), The others: Beyond the 'salvage' paradigm, *Third Text* 3(6), pp.73-78.

6) Marcus Banks and Howard Morphy(1999), Introduction, *Rethinking Visual Anthropology*, edited by Marcus Banks and Howard Morphy(New Haven and London: Yale University Press), p.7.

그런데 시각인류학의 성립에는 이 같은 인류학의 내적 요인, 즉 연구방향 및 패러다임의 영향 뿐 아니라 기술의 발달과 같은 외적 요인도 작용한다. 특히 필름의 발명과 보급은 시각인류학이 독자적 영역으로 성장하는데 결정적인 영향을 미쳤다고 할 수 있다. '움직이는 사진'으로서의 필름은 20세기 초에 발명되었지만 인류학의 연구에서 의미 있는 매체로 부상하는 것은 동시녹음 카메라가 발명된 1960년대를 기점으로 한다. 그 이전의 경우 스튜디오 녹음 없이는 음향기록이 불가능했으며 느리고 무겁고 거추장스러운 카메라로 인해 야외촬영에 한정되었다. 그런데 60년대에 카메라와 음향녹음기술의 발전으로 동시녹음이 가능해졌을 뿐 아니라 실내 환경에서도 촬영이 가능해짐으로써 인류학적 연구에 빠르게 도입되었다. 왜냐하면 제보자와의 친밀감, 현장에서의 유연함과 즉흥성이 중요한 문화기술지의 특성이 가볍고 기동력 있는 카메라 기술과 결합되면서 방법론적 가능성이 극대화되었기 때문이다. 시각인류학자 장 루쉬(Jean Rouch)와 사회학자 애드가 모랭(Edgar Morin)이 만든 어느 여름의 기록 *Chronique d'un été* (1961)은 카메라를 손에 들고 길거리를 누비며 행인들에게 질문들 던지는 '참여적 카메라(participatory camera)'라는 스타일을 통해 반성성을 극대화하였는데, 이는 동시녹음이 가능한 경량 카메라가 당시 개발되었기 때문에 가능했다. 나아가 초기 필름이 기술적, 재정적 장벽으로 인해 소수의 전문가 영역에 머물렀다면 점차 상대적으로 저렴하고 간편한 비디오카메라의 보급으로 인해 진입장벽이 더욱 낮아졌다. 이에 따라 영상매체는 호킹스(P. Hockings)가 제시하듯 "학부생 대상의 수업자료, 문화적 자료 기록, 연구의 설계와 발표, 실험적 현지조사 수행, 그리고 대중적 인지도 획득"[7] 등 인류학적 연구 및 교수활동의 필수적 요소가 되었다.

제도적 차원으로 볼 때 1970년대부터 시각적 의사소통에 대한 인류학회(Society for the Anthropology of Visual Communication)가 등장하고, *Studies in Visual Communication, Visual Anthropology, Visual Anthropology Review* 등의 학술적 정기간행물이 발행되면서 시각인류학의 학술적 지위가 공고해졌다. 또한 Bilan du film Ethnographique(1982-)와 같이 문화기술지적 영화를 상영하는 국제적 필름 페스티벌 및 라운드 테이블이 지속적으로 개최되고 개인 인류학자의 연구 및 교수행위에 시각매체가 중요부분을 차지함으로써 시각인류학의 입지는 더욱 높아지고 있다. 그리하여 2002년 미국인류학협회(AAA)는 공식발표를 통해 인류학적 시각매체가 인류학적 연구의 생산과 유통, 그리고 교수활동에 결정적인 영향을 미치고 있음을 인정하고 이를 적극적으로 받아들이기 위한 평가기준 및 카테고리를 제시한 바 있다.[8] 이는 시각매체가 인류학에 있어 연구자를 위한 방법론이자, 학생들을 위한 교수자료이자, 대중들을 위한홍보매체이자, 장차 미디어 분야 커리어를 갖기 위한 교두보인 동시에 나아가 인류학의 지식과 관점을 구성하는 탐구방식임을 인정한 제스처라고 해석될 수 있다.

2. 시각인류학의 특성

시각인류학 분야의 구심점은 문화기술지적 영화(ethnographic film)이다. 사진이 필름보다 먼저 발명되었을 뿐 아니라 훨씬 간편하고 기동력 있음에도 불구하고 인류학에서 주변화 된 이유는 위에서 살펴보았듯 인류학의 발달과정에서 사진이 초기 진화론적 인류학자들의 연구와 동일시되었기 때문에 진

7) Paul Hockings(1995), *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed.(TheHague:Mouton), p.508.
8) AAA Statement on Ethnographic Visual Media, American Anthropologist, *New Series* (Mar., 2002) 104(1), pp.305-306.

www.kci.go.kr

화론의 쇠퇴와 함께 주변화 되었기 때문이다. 사진이 지닌 인덱스성(indexicality), 즉 현실을 있는 그대로 담아낸다는 특성은 매체의 투명성을 전제로 연구의 객관성을 주장하는 실증주의 담론의 토대가 되었을 뿐 아니라 제국주의와 사회진화론적 지식에 대한 생생한 증거로 작용했다. 이렇게 볼 때 사진은 인류학이 보다 정교해지고 반성적으로 변화하는 과정에 이렇다 할 영향을 끼치지 못한 채 여전히 제 3세계에 대한 이국적이고 낭만적인 묘사에 그치는 경향이 있다.[9)]

한편 필름의 경우 사진과 마찬가지로 현실을 객관적으로 담아낸다는 순진한 리얼리즘에서 출발했지만 이후 1950년대에서 70년대를 거치며 필름의 객관성 및 진실성에 대해 집요하게 질문함으로써 반성성을 전면에 내세우게 되었다. 1900년대 연구 가능한 영상을 찍는데 관심을 기울였던 인류학자인 펠릭스-루이스 르노(Felix-Louis Regnault)와 알프레드 C. 해든(Afred C. Haddon)을 시작으로 문화기술지 영화는 비서구인에 대한 단일 컷 영상장면(single-take footage)에서 연구와 상영을 목표로 하는 전막 영상물(feature-length work)으로 발전했다. 특히 눈앞에 펼쳐지는 진실을 객관적이고 중립적인 자세로 카메라로 기록한다고 가정하는 리얼리즘 다큐멘터리의 관습을 깨고 적극적이고 도발적인 방식으로 현실과 대면한 스타일로 유명한 장 루쉬를 비롯하여 로버트 가드너(Robert Gardner), 존 마샬(John Marshall), 맥두걸 부부(David and Judith MacDougall) 등의 문화기술지적 영화감독들은 리얼리즘의 거부, 인물에 대한 초상, 주관성의 반영, 다중의 목소리(multivocality), 제보자와의 협력 등을 통해 적극적으로 인류학적 문제의식을 담아냄으로써 문화기술지적 영화를 반성적 인류학의 최전방으로 견인하는 역할을 했다. 1955년부터 85년까지 주요 작품들의 흐름을 살핀 루이조스(P. Loizos)가 적절히 표현했듯 문화기술지적 영화는 "순진함에서 자의식으로(from innocence to self-consciousness)"[10)] 혁신했다.

하지만 문화기술지적 영화가 시각인류학의 실질적 구심점을 이루고 있다고 해서 문화기술지적 영화가 곧 시각인류학과 동일시되어선 안 된다. 잭니스(I. Jacknis)가 말하듯 시각인류학은 문화기술지적 영화 뿐 아니라 "사진의 생산과 분석, 예술과 물질문화의 연구, 제스처, 표정, 그리고 행위나 상호작용에 대한 탐구 등을 포함한다. 사실 인류학 연구의 대부분은 알게 모르게 시각인류학"[11)]이기 때문이다. 이처럼 시각 인류학은 인류학적 관점에서 시각적 자료 및 결과물을 생산하는 것 뿐 아니라 이미 존재하는 시각문화와 산물을 분석하는 것을 모두 포함한다. 뱅크스와 머피의 경우 전자를 '시각적 기록(visual recordings)'으로, 후자를 문화의 '물질적 산물(material products of culture)'로 각각 명명한다. 시각적 기록은 연구대상에 대한 자료수집 뿐 아니라 이에 대해 묘사하고 분석하는 결과물을 만들어내는 행위이다. 한편 문화의 물질적 산물이란 그 문화의 구성원이 만들어낸 시각적 산물에 대해 해석하는 행위이다. 이처럼 서로 다른 존재론적 지위와 특성을 지닌 두 가지 접근법이 하나로 묶일 수 있는 이유는 바로 "시각 제도의 산물에 대한 연구로써, 사물이 보이는 방식과 보이는 것이 이해되는 방식을 다루기 때문"[12)]이라고 그들은 역설한다.

---

9) Elizabeth Edwards(1997), Beyond the Boundary: a consideration of the expressive in photography and anthropology, in *Rethinking Visual Anthropology*, edited by Howard Morphy and Marcus Banks(New Haven and London: Yale University Press), pp.53-80.

10) Peter Loizos(1993), *Innovation in ethnographic film: From innocence to self-consciousness 1955-1985* (Chicago: The University of Chicago Press).

11) Ira Jacknis(1994), Society for Visual Anthropology, *Anthropology Newsletter* 35(4), pp.33.

12) Howard Morphy and Marcus Banks(2000), Introduction: Rethinking visual anthropology, *Rethinking Visual*

www.kci.go.kr

이처럼 시각인류학의 영역이 구체적 시각매체의 활용 및 분석을 넘어 사실상 시각문화 자체로 확장됨에 따라 시각인류학의 영역과 판단기준에 대한 문제가 필연적으로 야기되었다. 즉 무엇이 얼마만큼 인류학적이어야 시각인류학이라 할 수 있는지 모호할 수밖에 없기 때문이다. 이에 대해 상당히 구체적으로 논한 루비(J. Ruby)의 경우 내재적 차원에서 다음의 네 가지 조건을 제시한다. 하나의 영상물이 시각인류학의 연구물이 되기 위해선 첫째, 전체 문화 혹은 문화의 식별가능한 부분에 대한 영화일 것, 둘째, 문화에 대한 직접적 혹은 간접적 이론을 토대로 할 것, 셋째, 활용한 연구방법론 및 촬영법이 명료히 드러날 것, 그리고 넷째, 인류학 특유의 어휘를 사용할 것을 제시하였다.[13] 나아가 그는 20여년 후 이 문제를 다시 논하면서 외재적 차원, 즉 만든 이의 자격요건으로까지 나아간다. 다시 말해 문화기술지적 영화가 되려면 인류학과에서 정식 학위과정을 밟은 인류학자가 만들어 [영화계가 아닌] 인류학계의 인정을 받아야 한다는 것이다. 루비의 주장을 종합해보면 특정 결과물이 시각인류학적이라 여겨지려면 인류학의 정식 학위과정을 거친 사람이 "문화기술지를 생산하려는 의도를 가지고 현지조사 방법론을 사용하여 만들었으며, 문화기술지로써 유효한지 판단하는 인류학계 사람들의 인정을 받아야 한다"[14]는 것이다. 루비가 이처럼 엄격한 기준으로 시각인류학의 자격요건에 대해 천착한 이유는 바로 일반인이나 전문가 모두 문화기술지적 필름을 단순히 이국적인 문화에 대한 다큐멘터리 정도로 치부하는 경향을 반박하기 위해서이다. 나아가 인류학자들 역시 문화기술지적 영화를 문자화된 연구물에 대한 보조적 교재 정도로 사용하는 경향에 반하여 이를 "인류학적으로 구성된 지식의 시각적 표현"[15]으로 내세우고자 했다.

사실 루비 뿐 아니라 최근까지도 시각인류학자들의 주된 어젠다는 문자 기반의 인류학의 담론에 대항하여 시각매체의 활용에 대한 옹호였다고도 할 수 있다. 장기간의 현지조사를 행하며 필드노트를 작성하고 이를 바탕으로 문화기술지를 완성하는 것이 인류학의 통과의례로 자리매김하면서 문자가 '중층기술(thick description)'의 구심체가 된 것에 비해 사진, 필름 등의 시각매체는 상대적으로 '표피적 기술(thin description)' 정도로 간과되었다.[16] 이러한 분위기에서 예술, 춤, 물질문화, 그리고 비언어적 의사소통에 관심을 가진 일련의 인류학자들은 자신들의 연구에서 시각매체를 자료수집 방법론이자 연구문제 접근법으로 삼음으로써 인류학적 연구에서 시각매체의 활용을 옹호했다. 특히 1950년대부터 사진과 필름을 적극 탐색해 온 미드는 인류학이 "말의 과학(a science of words)"가 되어가고 있음을 비판하면서 인류학자들이 학생들이 새로운 도구를 활용하게 하는데 소극적임을 지적했다.[17] 시각인류학의 정의를 논의해 온 뱅크스와 머피, 깅스부르그(F. Ginsburg), 맥두걸, 그리고 루비가 인정하듯, 문화기술

Anthropology, pp.13-18.

13) Jay Ruby(1975), Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?, *Studies in Anthroplogy of Visual Communication* 2(2), pp.104-111.

14) Jay Ruby(2000), *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology*(Chicago & London: The University of Chicago Press), p.8.

15) Ibid., pp.2-4.

16) 인류학자 클리포드 기어츠가 『문화의 해석』(1973)에서 제시한 용어인 "심층 기술(thick description)"은 행위 자체 뿐 아니라 맥락 역시 기록해야만 비로소 그 행위가 외부자에게 의미 있음을 지시한다. 결과적으로 텍스트의 중요성이 부각됨과 관련하여 해스트럽(Kirsten Hastrup)은 필름은 상대적으로 "표피적 묘사" 정도로 여겨졌음을 지적한다. Kirsten Hastrup(1992), Anthropological Visions: Some notes on Visual and textual authority, in *Film as Ethnography*, ed. Peter Ian Crawford and David Turton (Manchester: Manchester University Press), p.15.

17) Margaret Mead(1995), Visual Anthropology in a Discipline of Words, *Principles of Visual Anthropology*, 2nd ed., edited by Paul Hockings(The Hague: Mouton) ,p.5.

www.kci.go.kr

지적 영화는 20세기말에야 비로소 진지한 이론적 논쟁에 직면했으며, 필름이 인류학적 지식을 소통하는 방법으로 재고찰된 것이다.[18]

그러나 예술의 정의에 대한 미학적 논의에 비추어 보더라도 루비가 주장하는 시각인류학의 정의는 과도하게 엄격하고도 복합적이라 할 수 있다. 의도(문화기술지를 생산하려는 의도), 형식(현지조사 방법론의 사용 유무), 가시적 사회제도(인류학의 정식 학위과정),비가시적 사회제도(인류학계 사람들의 인정)까지 모두 갖추어야 비로소 시각인류학이 된다는 것은 학문의 유연함을 강조하는 포스트모더니즘 담론에 비추어볼 때 편협한 측면이 있다. 이에 대해 엘 귄디(F. El Guindi)는 시각인류학자들이 자신들의 전문성을 과도하게 강조한 나머지 그들이 전통적 인류학자들에게 가했던 비판, 즉 특정 방법론에 함몰되어 스스로를 고립시키는 오류를 일으킬 수 있다고 경고한다.[19] 이렇게 볼 때 시각인류학이란 그 정의와 경계가 배타적으로 구체화될 수 있다기 보다는 인류학적 담론 안에서 시각적인 것이 인류학적 지식 생산에 보다 유기적임을 주장하는 하나의 학문적 입장으로 이해될 수 있다.

III. 무용에 대한 시각인류학적 작업의 역사와 주요 사례

1. 인류학에서의 접근

가. 프란츠 보아스

미국의 문화인류학의 아버지라 불리는 프란츠 보아스(Franz Boas: 1858-1942)는 당시 팽배하던 진화론적 및 인종주의적 연구경향을 거부하고 문화상대주의를 주창한 것으로 유명하다. 각각의 문화는 하나의 방향을 향해 발전해가는 선상 위에 있는 것이 아니라 서로 다른 것일 뿐이기에 어느 것이 다른 것보다 더 발달하거나 더 나은 것이 아니라는 것이다. 나아가 미국의 인종차별과 유럽의 나치즘이 성행하던 1930년대에 인종을 인간사회의 차이를 설명하는 요소로 보는 경향에 반대했던 그는 인간의 행위가 생물학적으로 결정된 요인이 아니라 사회문화적인 맥락에 따라 결정된다고 주장함으로써 문화를 인류학의 중심적 개념으로 끌어올렸다.

이러한 연구관점을 바탕으로 보아스는 주제적 측면에서는 인간의 움직임과 춤에, 방법론적 측면에서는 사진, 필름과 같은 새로운 매체에 꾸준한 관심을 보였다. 1888년부터 40년 넘게 북아메리카 북서부 연안의 인디언인 콰키우틀(Kwakiutl)족을 연구해 온 보아스는 그들의 춤, 게임, 노래, 노동 등의 다양한 측면에 대한 자료를 수집했으며, 1894년부터 사진을 활용했다. 그리고 1930년 70세의 나이로 행한 마지막 현장조사에 16mm 모션픽쳐 카메라와 실린더 축음기를 가져가서 자료조사를 했다. 비록 이 때 수집된 자료를 편집하여 출판하는 데는 실패했으나 자연스러운 환경에서 필름 카메라를 사용해 데이터를 수집하려 했던 초기의 연구자이자 춤 연구에 필름 카메라를 활용한 초기 연구가였다는 점에서 시각인류학의 선구자로써 의의를 지닌다.

그렇다면 왜 보아스는 인류학자로써 춤에 관심을 가지고, 나아가 사진, 필름과 같은 시각매체에 관심

18) Jay Ruby(2000), p.5.

19) Fadwa El Guindi(2004), *Visual Anthropology: Essential Method and Theory*(Walnut Creek, Lanham, New York, Toronto, Oxford: AltaMira Press), p.10.

www.kci.go.kr

을 가졌을까? 루비는 그가 춤을 비롯하여 움직임, 제스처, 운동 관습 등을 문화의 현시라 파악함으로써 춤이나 몸이 너무 감정적이라 과학적 연구에 부적당하다는 통념에 도전했다고 설명한다.[20] 특히 보아스는 리듬을 춤, 움직임, 음악 등을 아우르는 요소로 보았으며, 자신의 리듬이론에 입각하여 춤을 감정적이고 상징적인 표현으로 보았다. 즉 콰키우틀 족의 특정 춤 뿐 아니라 춤 자체에 대한 이론으로 확장한 것이다. 한편 사진은 현장조사 초기부터 활용했으나 시간적 차원이 없는 사진은 리듬에 대한 그의 연구에 큰 영향을 주지 못했으며, 약 30년 후 코닥(Kodak)사가 가볍고 기동력 있는 16mm 필름카메라를 아마추어용 카메라로 보급했을 때 연구조교인 줄리아 에버키에바(Julia Averkiev)를 고용하여 콰키우틀 족의 춤과 음악을 담아냈다.

필름카메라에 대한 지식이 많지 않았음에도 불구하고—그리하여 결국 완성된 결과물을 출판하는데 실패했음에도 불구하고—그가 새로운 방법론에 대한 도전을 감행했던 이유는 무엇일까? "춤의 문제는 어렵다. 나는 필름이 진짜 연구를 하기 위한 적절한 자료를 제공하리라 희망한다(the dance problem is difficult. I hope that the films will give us adequate material for making a real study)"[21]라는 그의 말에 비추어볼 때 필름카메라와 녹음기가 그의 관심대상인 춤의 특성을 다른 매체보다도 더 잘 담아낼 수 있으리라 믿었음을 알 수 있다. 이러한 믿음을 바탕으로 보아스는 필름카메라를 통해 춤을 비롯한 콰키우틀 족의 다양한 활동에 대해 단편적 영상자료들을 모았는데, 이는 한 문화의 단편적 자료들을 통해 그 문화를 파악할 수 있다고 여긴 당대의 이데올로기를 반영한다. 필름카메라를 통해 춤과 움직임의 연구에 필요한 자료를 수집하려 시도했을 뿐 아니라 정확한 연구설계를 통해 자신이 원하는 자료를 실제로 획득할 수 있었다는 점에서 시각인류학 뿐 아니라 무용인류학의 역사에서 선구자로서 위치지울 수 있다.

나. 마가렛 미드와 그레고리 베이슨

미국인 인류학자인 마가렛 미드(Margaret Mead: 1901-1978)와 영국인 인류학자인 그레고리 베이슨(Gregory Bateson: 1904-1980)은 1932년 뉴기니에서 각각 현지조사를 하던 중 만나 사랑에 빠졌다. 1936년 발리에서 결혼한 그들은 향후 2년 동안 매우 집중적으로 현지조사를 공동수행했다. 특히 그들은 사진과 필름을 적극 사용하며 인류학에서 시각적인 것의 역할에 대해 이론적, 방법론적으로 탐구하면서 시각인류학의 기틀과 문제의식을 마련한 것으로 인정받고 있다. 미드는 앞 장에서 살펴본 보아스의 제자이며, 베이슨 역시 인류학적 시각자료를 수집한 초기 인류학자 중 하나인 알프레드 해든의 제자이다. 시각매체를 활용하여 인류학적 연구를 수행한 것 자체는 그들의 스승을 비롯하여 다른 선구자들이 있었음에도 불구하고, 미드와 베이슨의 연구가 시각인류학에서 중요하게 여겨지는 이유는 잭니스가 지적하듯 시각매체를 자신의 연구를 설명하기 위한 수식(illustration)이 아니라 가장 핵심적인 연구자료(primary data)로 격상시켰다는 점이다.[22]

청소년의 발달과정과 문화와의 상관관계에 관심을 가진 미드는 특히 미국정신분열학회의 지원을 받

---

20) Jay Ruby(1980), Franz Boas and Early Camera Study of Behavior, *Kinesics Report*, p.11.

21) Franz Boas(1930), A letter to Ruth Benedict, November 13(Jay Ruby(1980), Franz Boas and Early Camera Study of Behavior, *Kinesics Report*, p.9 재인용).

22) Ira Jaknis(1988), Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film, *Cultural Anthropology* 3(2), p.165.

www.kci.go.kr

아 서양의 정신분열증에 해당하는 발리 특유의 접신상태(trance) 행위에 대해 연구하게 되었다. 그러나 발리에서의 현장조사 후 그들이 공동출판한 보고서인 *Balinese Character* (1942)에서 드러나듯 그들의 현장조사는 이론적인 것 못지않게 방법론적인 것이 연구의 초점을 이룬다. 2년 동안 25,000장의 사진과 22,000 피트의 필름을 기록했는데, 이처럼 방대한 기록을 만든 이유는 시각적인 것을 통해서만 발리 문화의 현실이 파악되고 간문화적으로 전달될 수 있다고 믿었기 때문이다.

사진과 필름이 데이터 수집의 보조적 수단이 아니라 주요 매체가 되면서 미드와 베이슨은 실제의 환경과 자연스런 맥락에서 찍기 위한 다양한 방법들을 고안했다. "우리는 찍고 싶은 표준을 정한 다음에 적절한 조명 아래 발리인들이 그 행위를 하도록 시키는 것이 아니라 일상적으로 그리고 우연히 일어나는 일을 찍으려 했다"[23]라는 그들의 발언에서도 보듯이, 주로 다수의 카메라를 활용하여 방대한 양을 찍음으로써 제보자들이 최대한 카메라를 의식하지 않도록 유도했다.

그런데 공동연구자인 미드와 베이슨은 시각매체의 수집에 대한 기본적 입장은 공유했으나 그 궁극적 목적에 대해서는 의견이 달랐다. 자연과학에 배경을 지녔음에도 경험주의적 연구법에 다소 회의적이었던 베이슨은 매체를 탐구의 도구로 보고 이를 활용하는 과정을 통해 연구대상에 다가가고자 했다면 미드는 보다 실증주의적 관점에서 후속 연구를 위한 객관적 자료수집의 수단으로 보았다. 그녀는 시각매체는 현장에서 벗어난 후 재분석이 가능하다는 것이 장점이라고 여기며 "한 관찰자가 찍은 사진은 다른 이들이 계속적으로 재분석할 수 있게 된다"[24]고 강조했다.

특히 필름매체에 대해 대립했던 그들의 입장은 현지조사 후 30여년이 지난 뒤 가진 인터뷰 대화에서 생생하게 드러난다.[25] 삼각대 위에 고정된 카메라 대 손으로 들고 찍는 카메라(camera on a tripod vs. hand-held camera)의 문제로 요약되는 그들의 논쟁은, 실제론 카메라의 위치나 고정여부를 넘어 촬영의 궁극적 지향점에 대한 문제로 나아간다. 시간이 지난 뒤에도, 그리고 다른 연구자들도 사용할 수 있는 자료를 생산하길 바랐던 미드는 정확성, 중립성, 과학성을 강조하여 고정된 카메라를 선호했다. 즉 실제로 무슨 현상이 발생했는지(what happens)를 기록하기 위해 긴 시간동안 방해하지 않고 그대로 찍는 시퀀스를 지향한 것이다. 반면 촬영에 연구자의 관점과 즉각적 판단이 좀 더 들어갈 수밖에 없다고 여긴 베이슨은 손으로 들고 찍는 카메라를 통해 무엇이 연구에 관련 있는지(what's relevant)를 기록하려 했다. 나아가 그는 자신이 "플롯을 가진 시나리오"라 표현한 방식, 즉 보다 편집된 다큐멘터리 형식을 통해 관점을 드러내길 선호했다. 종합해 볼 때 미드는 우선 촬영하고 나중에 분석한다고 접근했다면 베이슨은 촬영 자체의 과정과 방법을 통해 탐구하길 원했다. 맥두걸이 표현하듯 미드는 카메라를 '눈의 확장(extension of the eye)'으로, 베이슨은 '마음의 확장(extension of the mind)'로 보았다.[26]

이처럼 시각매체에 대한 지향점이 달랐던 미드와 베이슨은, 이들이 공동연구자였다는 점에서 또 다

---

23) Margaret Mead and Gregory Bateson(1942), Balinese Character, p.49(Ira Jaknis(1988),Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film, *Cultural Anthropology* 3(2), p.165 재인용).

24) Margaret Mead quoted in Joanna Schere(1990), Introduction. Historical Photographs as Anthropological Documents: A Retrospect, *Visual Anthropology* 3(2-3), p.134(Howard Morphy and Marcus Banks(2000). Introduction: rethinking visual anthropology, Rethinking Visual Anthropology, p.10. 재인용).

25) 자신들의 작업뿐 아니라 시각인류학의 제문제를 두루 다루었다는 점에서 이 인터뷰는 시각인류학 수업의 필수 교재로 여겨진다. 현재 Oikos 홈페이지에서 전문을 읽을 수 있다. For God's Sake, Margaret: Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead, *CoEvolutionary Quarterly* (June 1976) 10, pp.32-44. 〈http://www.oikos.org/forgod.htm.2014.10.2〉.

26) David MacDougall(1997), The Visual in Anthropology, in Banks and Morphy(1997), p.292.

www.kci.go.kr

른 차원의 논의로 나아간다. 발리에서의 공동연구에서 미드는 주로 연구 설계 및 분석, 그리고 언어적 데이터 수집에 초점을 맞추었다면, 베이슨은 실제 촬영(사진과 필름)을 맡아 수행했다. 뿐만 아니라 이들의 연구에는 여러 서양인 및 발리인 조력자들이 포함되었다. 시각인류학 연구에 있어 인류학자와 전문적 촬영가가 팀으로 작업하는 경우가 많은 현실을 생각하면, 더군다나 미드와 베이슨의 매체에 대한 관점이 상당히 달랐음을 생각하면, '누가 실제로 촬영할 것인가?'는 매우 중요한 논쟁점을 제시한다. 왜냐하면 인류학적 연구와 영상촬영이 모두 전문적 영역이라 한 사람이 모두 잘하기는 어렵지만 그렇다고 해서 인류학자와 전문적 촬영가가 팀 작업을 해서 성공적으로 이루어지는 경우가 많지 않기 때문이다. 이에 대해 엘 귄디는 연구에 있어 자료의 선택과 그 질이 연구 성과에 결정적인 영향을 준다는 점에서 영상촬영 역시 연구자가 직접 해야 한다고 주장한다.[27]

미드와 베이슨은 발리에서의 현지조사에서 25,000장의 사진과 22,000 피트의 필름을 기록했으며, 이를 바탕으로 책 두 권과 10-20분 가량의 필름 7 편, 그리고 여러 에세이를 썼다. 7개의 필름 중 2개인 *Trance and Dance in Bali* (1952)와 *Learning to Dance in Bali* (1979)가 춤을 전면에 내세웠다는 점에서 춤이 그들의 연구에 있어 주요 부분이었을 뿐 아니라 춤이 필름매체로 다루는데 적합하다고 믿었음을 알 수 있다. 특히 발리의 트랜스 의식을 다룬 *Trance and Dance in Bali* 에서 그들이 춤을 다루는 방법과 관점은 무용인류학에 있어 여러 가지 논의점을 제공한다. 특히 여기에 포함된 춤과 의식은 정통인 게 하나도 없다고 여겨질 정도로 설정되었다는 점은 주목할 만하다.[28] 미드의 36번째 생일을 위해 의뢰된 공연을 포함하여 두 번의 독립적 공연을 찍어 편집했을 뿐 아니라, 주요 촬영대상인 론다/마녀극(Ronda/Witch Play)과 바롱 크리스 춤(Barong kris Dance)이 관광객을 대상으로 전문적으로 공연하는 무용단이 추는 레퍼토리라는 점에서 실제와 연출의 경계가 모호하다. 나아가 트랜스 춤이 주로 밤에 이루어지지만 조명문제 때문에 낮에 촬영하였으며, 원래는 남자들만 추던 춤을 그들의 권유로 여자도 추게 된 경우도 있었다.[29] 필름이 비싸기 때문에 "보다 역동적이고 흥미로운 순간을 기록하는데 사용했다"[30]는 그들의 말에서도 보듯이 춤의 시각성에 대한 강조는 결국 인류학자의 직접적 개입과 변형을 통해 시각적 볼거리로 왜곡시키는 결과를 낳는다는 점에서 인류학의 기본적 테제에서 어긋나는 오류를 발생한다.

오늘날의 기준에서 볼 때 *Trance and Dance in Bali* 는 여러 가지 한계점을 가진다. 인도네시아 출신 인류학자인 로니(F. T. Rony)는 이 영화를 인류학적 제국주의적 무지(anthropological imperialist blindness)의 전형이라며 무자비하게 비판할 정도이다.[31] 발리의 문화를 '포토제닉(photogenic)'하다고 파악했던 미드와 베이슨은 이를 시각적으로 더욱 자극적이고 이국적인 트랜스 춤과 의식을 통해 드러내려했다. 실제로 발리의 언어를 말하지 못했던 미드와 베이슨은 대신 방대한 기록에 집착했는데, 방대한 기록을 통해 사라지는 춤 현상을 고정시키고, 이러한 기록을 곧 춤에 대한 이해와 동일시하는 태도

---

27) El Guindi(2004), p.63.

28) Faye Ginsburg(2003), "'Now Watch this Very Carefully…'" The Ironies and Afterlife of Margaret Mead's Visual Anthropology, *The Scholar and Feminist Online* 1(2) 〈http://sfonline.barnard.edu/mead/ginsbur3.htm,2014.10.1〉.

29) Ira Jaknis(1998), pp.167-169.

30) Mead and Bateson(1942), p.50(Ira Jaknis(1998), p.168 재인용).

31) Fatimah Tobing Rony(2006), The Photogenic Cannot Be Tamed: Margaret Mead and Gregory Bateson's Trance and Dance in Bali, *Discourse* 28(1), p.21.

www.kci.go.kr

는 오늘날 순진한 리얼리즘 정도로 치부된다. 또한 필름의 중간에 미드는 "이것을 조금이라도 제대로 이해하려면 주의 깊게 관찰해야 한다 (You will have to watch very carefully to follow any of this at all)"고 시청자를 훈계하는 등 나레이션과 자막을 통해 춤을 더욱 서양의 관점에서 동떨어진 과거의 문화로 채색시킨다. 그 결과 춤에 대한 문화기술지적 영화의 초기작인 *Trance and Dance in Bali*는 춤에 대한 시각매체를 통한 접근이 춤 현상을 쉽게 드러낼 수도 있지만 반면에 표피적 이해에 그치게 하는 위험성도 존재함을 명확히 했다는 점에서 시사점이 있다.

2. 무용인류학에서의 접근

대표적인 시각인류학자인 맥두걸은 시각인류학에서는 "단어와-문장-기반의 인류학적 사고에서 이미지와-장면-기반의 인류학적 사고로의 전환(a shift from word-and-sentence-based anthropological thought to image-and-sequence-based anthropological thought)"이 이루어져야 한다고 역설한 바 있다.[32] 또한 그는 시각인류학이 문자화된 인류학의 복제이거나 대체물이 되어선 안 되기 때문에 자체의 대안적 목표와 방법론을 구축해야 한다고 주장했다. 이러한 관점에서 보면 무용인류학에서는 본격적인 시각인류학적 연구 성과가 매우 드물다고 할 수 있다. 장 루쉬나 로버트 가드너처럼 문화기술지적 영화를 전적으로 만든 이도 없거니와 맥두걸처럼 시각매체를 중심으로 인류학적 사고를 재고찰하는 연구자도 없기 때문이다.

이처럼 무용인류학에서 본격적인 시각인류학이 발달하지 못한 이유는 무엇일까? 연구자는 세 가지 가능성을 제시하고자 한다. 첫째, 앞서 살펴본 것처럼 인류학 자체가 필드노트-문화기술지로 이어지는 문자 중심적 경향이 강했기에 무용인류학에도 시각매체에 대해 배타적인 경향이 주류를 이루었기 때문이다. '미국 무용인류학의 4대 천황'이라 일컬을 수 있는 애드리언 캐플러, 드리드 윌리엄스, 안야 피터슨 로이스, 조앤 키알리이노호모쿠가 특정 춤의 기록을 위한 속기법은 개발했을지언정 사진이나 필름 활용에는 소극적이었던 것이 그 단적인 예이다. 둘째, 특히 문화기술지적 영화를 직접 만드는 연구자가 거의 없다는 것은 영상촬영 및 편집에 있어 기술적 진입장벽이 여전히 높음을 짐작케 한다. 사용 간편한 영상매체가 날로 발전함에 따라 많은 연구자들이 개인적 자료수집의 차원에서는 이들 매체를 활용하나 막상 완결된 제작 및 이론화에는 소극적임을 지적할 수 있다. 셋째, 무용인류학 자체에서 춤을 바라보는 관점이 다소 경직되어 있었음을 꼽을 수 있다. 무용인류학인 휴스-프리랜드(F. Hughes-Freeland)는 이에 대해 춤을 그 자체의 행위로 보지 않고 한 사회 현상의 상징으로 보아온 학자들의 경향으로 인해 춤 자체의 특성과 맥락을 충분히 고려하기 보다는 하나의 패턴으로 환원해왔다고 설명한다.[33] 즉, 춤을 행위나 실천으로 보지 않고 텍스트로 본다는 것이다. 춤이나 연극을 의식행위의 일부분이 아니라 퍼포먼스로 보았던 인류학자 빅터 터너(Victor Turner)를 시작으로 춤을 현상학적으로 바라보는 경향이 생겨났으며, 이러한 춤에 대한 관점의 변화로 인해 인류학에서 시각매체의 도입이 보다 쉬워졌다고 그녀는 설명한다.

이처럼 시각인류학으로서의 무용인류학이라는 학문적 영역이 아직 형성되지 않았음에 비해 시각매

32) David MacDougall(1997), p.292.

33) Felicia Hughes-Freeland(1999), Dance on Film, in *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnography*, edited by Theresa J. Buckland (Basingstoke: MacMillan), p.112.

체를 부분적으로 활용하고 강조해 온 무용인류학자는 상대적으로 많다. 사실 디지털 테크놀로지 이후 사진이나 영상을 찍지 않고 현장조사를 하는 경우가 드물 정도로 시각매체는 인류학적 연구의 필수요소가 되었다. 본 연구자는 그 중에서도 시각매체를 적극적으로 활용한 무용인류학자들을 중심으로 시각매체에 대한 그들의 개념화 및 활용방식을 간략히 소개하고자 한다.

우선 무용인류학에서 드물게 문화기술지적 영화를 직접 만든 학자는 펠리샤 휴스-프리랜드이다. 30년 넘게 인도네시아 자바의 춤을 연구하면서 문화기술지적 영화인 *The Dancer and the Dance* (1988, 44mins)와 *Tayuban: Dancing the Spirit in Java* (1996, 30mins)를 만들었다. 그녀가 처음 영화를 만들게 된 계기는 자신의 박사논문 완성 후 이에 대한 시각적 해설에 해당하는 영상물을 만들면서라고 하는데, 이는 탐구의 방식이라기보다는 기존 연구에 대한 예시적 작업이라는 점에서 한계를 지녔으나 독립된 영상물 자체가 드문 무용인류학에선 여전히 가치를 지닌다. 휴스-프리랜드는 두 영화를 만들면서 시간적, 재정적, 상황적 한계 속에서 끊임없이 내려야 하는 결정과 절충과정에 대해 서술한 바 있으며, 특히 특정한 영상적 편집장치들을 통해 춤에 대한 입장과 관점을 어떻게 드러내려했는지 상세하게 설명했다.[34] 예를 들어 베다야(Bedhaya) 춤 장면을 호흡이 짧은 서양인의 영화적 감각의 관습에 도전하여 의도적으로 10분에 육박하는 길이로 편집했다던지, 나레이션을 최소화함으로써 춤 자체를 경험하도록 했다는 것이 그러하다. 이를 통해 휴스-프리랜드는 전통적인 참여관찰법이 연구설계와 우연한 사건들의 결합물이듯 문화기술지적 영화제작 역시 계획과 즉흥의 결합물임을 강조한다. 나아가 문화기술지적 영화에 있어서 영상제작과정 뿐 아니라 이에 대한 관객의 반응 역시 새로운 관점과 통찰을 제시하는 탐구의 장임을 주장한다.

한편 문화기술지적 영화를 만들지는 않았으나 시각매체의 방법론적 활용가능성에 대해 드물게 자세히 논한 이는 엘시 이반치크 더닌(Elsie Ivancich Dunin)이다. 그녀는 UCLA무용학과의 명예교수로써 1967년 이래 중유럽 마케도니아 스코페(Skopje)의 집시춤을 연구해온 무용 민족학자이다. 특히 1967년부터 1996년까지 30년 동안 여러 날에 걸쳐 이루어지는 축제인 St. George's Day를 6차례 방문하여 시청각적 기록을 남김으로써 춤의 사회문화적 맥락 뿐 아니라 역사적 변화까지 아우르는 연구를 수행하였다. 자신의 연구궤적에 대한 회고적 에세이에서 더닌은 시간의 흐름 속에서 기술적 발전이 자신의 민족학적 연구에 가져온 영향에 대해 다음과 같이 이야기한다.[35] 우선 영상매체의 발전은 춤에 대한 세세한 기록을 단축시켰을 뿐 아니라 즉각적이고 우연한 장면을 잡아내고 기억에의 의존을 줄였다. 또한 현지조사가 긴 시간에 걸쳐 진행되는 과정에서 영상기록이 역사적 가치를 띄게 되었다. 그녀가 말하듯 1967년엔 문화기술지적 자료였는데, 30년 후엔 역사적 자료로 탈바꿈한 것이다. 나아가 영상매체는 보다 다양한 연구법을 가능케 했다. 옛날에 찍은 사진이나 영상을 현지인에게 보여줌으로써 현지인들과의 협력작업이 가능해졌으며, 현지인 영상촬영가를 고용해 "토착적 시각"을 분석하거나 자신이 접근하기 어려운 현장의 자료를 얻기도 한다. 이처럼 더닌은 시각매체, 특히 장기간에 걸쳐 축척된 자료는 인류학적 접근법을 다양하게 하고 역사적 가치까지 아우르는 지식의 토대임을 강조한다.

수잔 A. 리드(Susan A. Reed)의 연구물인 *Dance and the Nation* (2010)는 영상매체를 연구단계에

34) Ibid., p.119.

35) Elsie Ivancich Dunin(2006), Romani Dance Event in Skopje, Macedonia: Research Strategies, Cultural Identities, and Technologies, *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*, edited by Theresa Jill Buckland (Madison: The University of Wisconsin Press), pp.175-198.

서 방법론적으로 활용할 뿐 아니라 이를 단행본과 함께 DVD로 출판한 사례이다.[36] 리드는 스리랑카 칸디(Kandy)지역의 대표적인 축제로 밤새 공연이 이어지는 코홈바 칸카리야(Kohomba Kankariya) 의식과 스리랑카의 최대 민족인 신할라 족의 대표춤인 칸디얀 춤(Kandyan dance)를 평생 연구해오면서 인터뷰, 관찰, 일상생활에의 참여와 같은 전통적 연구법 외에도 칸디안 춤을 직접 배웠을 뿐 아니라 춤을 비디오로 기록했다. 그녀는 이동이 간편하고 전원이 필요 없는 비디오 모니터를 통해 다양한 현장에서 찍은 춤 장면을 토착 무용가들에게 보여주고 그들의 비평적 반응을 기록함으로써 춤의 형식과 의미에 대해 보다 섬세하게 포착할 수 있었다고 회고했다. 또한 계속 돌려볼 수 있는 비디오는 문화기술지를 작성함에 있어 생생한 자료가 되었을 뿐 아니라 필드워크를 통해 축적한 50시간 이상의 춤영상 자료를 편집하여 이에 첨부함으로써 연구의 영향력을 더욱 확장했다고 할 수 있다. 그러나 첨부된 영상자료 DVD는 연구자의 관점을 드러내기 보다는 칸카리야 의식과 칸디얀 춤에 대한 기초적 자료를 제공하는데 그치고 있으며, 그 편집과정 마저도 또 다른 시간인류학자 및 비디오 프로듀서에게 의지하고 있다는 점에서 시각인류학적 연구물로 보기엔 한계를 지닌다.

이처럼 리드가 제시하는 DVD는 자신의 연구물을 보다 뒷받침하거나 다른 연구자들이 활용할 수 있는 자료로 제공하고자 단행본에 시청각 DVD를 연구물에 첨부하는 최근의 경향을 반영한다. 리드의 연구 외에도 토미에 한(Tomie Hahn)의 *Sensational Knowledge* (2007)를 그 대표적 예로 꼽을 수 있다.[37] 일본의 니혼 부요(nihon buyo)를 30년 넘게 연구해온 민족음악학가이자 무용가인 토미에 한은 춤이 전달(transmission)되는 과정과 문화적 지식이 체화되는 과정에 대한 문화기술지를 출판하면서 그 사례연구에 대한 자료화면을 DVD로 첨부했다. 일본춤 중에서 상대적으로 잘 알려지지 않은 니혼 부요의 수업장면을 기록한 영상은 쉽게 접하기 힘든 장면을 엿볼 수 있다는 가치 외에도 한의 연구는 리드의 연구에 비해 보다 적극적이고 실험적으로 DVD의 형식을 활용한다. 문화기술지라는 형식이 현장조사가 지닌 경험적이고도 형언할 수 없는 측면을 담아낼 수 있는지 시험하고자 그녀는 독자들로 하여금 글과 영상을 통해 가상적 수업에 참여하게끔 유도한다. 학생의 시선에서 바라보는 선생님의 뒷모습을 찍고 책의 가이드에 따라 생각하고 실천하도록 함으로써 운동지각적 전이와 섬세한 시각적 인지를 담아내고자 했다. 이렇게 볼 때 한의 연구는 자료조사 과정에서 얻어진 영상의 모음이 아니라 이미 오랜 기간의 연구와 실천을 통해 체득된 지식을 보다 효과적으로 전달하기 위한 장치로서 의의를 가진다.

종합하자면 시각인류학의 영역이 이미 존재하는 시각적 문화형식을 분석하는 것과 시각매체를 활용해 새로운 지식과 관점을 만들어내는 것으로 나누어짐을 고려할 때 무용학에서의 시각인류학적 시도들은 매우 편협하고도 한정적이라 할 수 있다. 실제로 본격적 의미에서의 문화기술지적 영화를 만들어내고 이를 사유하는 무용인류학자가 거의 없다는 점은 무용인류학 뿐 아니라 무용학에서 시각적인 것의 담론이 얼마나 얕은지를 드러낸다. 시각매체를 춤에 대한 아카이브 자료, 교육적 자원, 홍보 전략 등으로 사용해왔음에도 불구하고 이에 대한 본격적인 대면과 성찰의 시도가 부족했던 것이다. 물론 이는 무용에 대한 시각인류학이라는 것이 하나의 독립적 하위영역으로 존재해야 한다거나 시각인류학의 이론과 방법론을 그대로 받아들여야 한다는 주장으로 귀결되어선 안 된다. 이는 무용학의 고유영역과 가치

36) Susan A. Reed(2010), *Dance and the Nation: Performance, Ritual, and Politics in Sri Lanka*(Madison: The University of Wisconsin Press).

37) Tomie Hahn(2007), *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*(Middleton: Wesleyan University Press).

www.kci.go.kr

를 무시할 뿐 그다지 생산적인 해결책이 아니기 때문이다. 따라서 다음 장에서는 무용학에 있어 시각인류학이 제공할 수 있는 쟁점과 그 의의를 살펴보고자 한다. 특히 시각인류학이 과학주의와 실증주의를 극복하고 보다 반성적인 탐구방식으로 전환된 계기와 그 원리를 자세히 살펴봄으로써 무용학에 시각적인 것에 대한 담론이 형성되는데 절실한 돌파구를 마련하고자 한다.

IV. 무용학에 있어 시각인류학의 쟁점과 의의

1898년 영국의 인류학자인 알프레드 해든은 토레스 해협의 주민들의 '원시적 특성'을 과학적으로 증명하기 위해 당시 '최첨단 과학적 기록 도구'인 필름을 활용했으며, 이는 필름을 인류학적 연구에 사용한 최초의 사례로 일컬어진다. 이후 인류학은 매우 반성적이고 역동적인 분야로 거듭나게 되었고, 시각인류학 역시 매체의 중립성과 객관성에 대한 포스트모더니즘 및 탈식민주의적 논의들을 바탕으로 그 테제와 방법론이 급변해왔다. 이처럼 시각인류학의 변화에도 불구하고 무용학에서의 시각매체 담론은 해든 시대의 담론에서 크게 나아가지 않은 듯 보인다. 많은 무용학자들은 여전히 실제 춤의 각인(刻印)이자 대체물로써 활용하고 있지만, 이에 대해 보다 비판적이고 반성적으로 접근하는 패러다임의 전환은 아직 당도하지 않았다. 본 장은 시각적인 것에 대한 인류학적 패러다임 변화에 주목하여 그 계기를 밝히고 이러한 변화가 무용학에서 이루어지지 않은 이유를 탐색한다. 무용학이 시각적인 것의 담론에 있어 예외적일 수 없음을 주장하면서 시각인류학의 주요 쟁점들이 무용학에 제공할 수 있는 통찰력과 그 의의를 살필 것이다.

시각인류학의 패러다임 변화의 계기는 우선 인류학의 내부에서 1980년대에서 90년대 사이 대두된 '재현의 위기(crisis of representation)'를 들 수 있다. 클리포드와 마커스(J. Clifford and G. Marcus)의 *Writing Culture* (1986)로 대변되는 이 움직임은 연구결과인 텍스트가 구성되는 방식에 보다 주의를 기울임으로써 글쓰기, 나아가 인류학적 연구에 내재된 권력관계와 진실 주장(knowledge claim)에 대해 보다 비판적으로 인식할 것을 주장했다. 나아가 1990년대에는 사회과학 전반에 몸, 체화(embodiment), 감각 경험, 현상학에 대한 관심이 증가하면서 감각적이고 체화된 경험을 어떠한 방식으로 탐구할 수 있는지에 대한 이론적, 방법론적 모색이 이루어졌다. 이처럼 학문한다는 것 자체가 정통성, 진실, 객관성 등 보편적이고 절대적 가치추구에서 벗어나 연구의 주체, 대상, 방법론 모두가 사회적으로 구성된 것을 인정하면서 인류학 역시 변화할 수밖에 없었던 것이다.

이에 따라 시각인류학에서도 초기에는 사진이나 필름을 연구대상에 대한 객관적인 자료로 여겨졌으나 점차 연구대상보다 오히려 연구자의 관점을 더 드러내고 있음을 인정하게 되었다. 이에 따라 시각인류학의 테제는 시각매체를 이미 존재하는 인류학적 지식을 수식하고 증명하는 것으로부터 새로운 지식을 발생시키고 탐구하는 것으로 변화하였으며, 방법론 역시 카메라를 위해 펼쳐지는 행위나 현상을 단순히 찍기에서부터 연구자와 제보자의 상호작용을 야기하거나(참여적 카메라), 현지인의 주체성 및 참여를 강조하는 양식(indigenous media)까지 다양한 전략으로 변화하였다.

그런데 시각적인 것에 대한 담론의 이러한 변화는 무용학에선 쉽게 드러나지 않는다. 여전히 아카이브는 무용계에서 절대불가침한 가치를 지니며 개별 연구자의 작업에서 시각매체의 활용은 현실의 대상

www.kci.go.kr

에 대한 대체물 이상의 의미를 띄지 않는다. 이러한 시각적인 것에 대한 담론의 부재는 무용학 역시 인류학이나 시각인류학과 마찬가지로 학문적 패러다임의 변화를 겪어왔음을 생각하면 더욱 의문스럽다. 헬렌 토마스(H. Thomas)가 제시하듯 무용학은 1980년대 후반 이후 포스트모더니즘과 탈구조주의적 담론에 영향을 받아 이론적, 방법론적으로 크게 전환하였으며, 춤을 보다 넓은 사회문화적 맥락에서 바라보게 된 것이다.[38]

이처럼 무용학이 그 어느 때보다 기호학, 문화연구, 페미니즘 연구, 탈식민주의 이론 등 사회과학적 관점을 적극적으로 받아들였음에도 불구하고 시각매체에 대한 인류학적 담론이 자리 잡지 못하는 이유는 무엇일까? 본 연구자는 우선 무용인류학자 파넬(B. Farnell)의 말에서 그 실마리를 찾을 수 있었다.

> 순진한 보편주의 혹은 순진한 다원주의는 문제적이다. 왜냐하면 우리가 다른 인간들과 기본적으로 같은 신체구조를 공유한다고 해서 서로 다른 문화들에서 하나의 행위가—인간은 모두 똑같이 생겼으니까—같은 것을 의미하리라고 가정하기 때문이다. 이처럼 상대주의로부터의 도피가 지닌 낭만적 경향은 일부, 특히 미학과 '예술'에 있어서는 그럴듯해 보일지도 모른다. 그러나 이러한 태도는 마치 사람들이 모두 입과 목의 같은 부분을 사용하고 사용가능한 목소리의 동일한 묶음에서 선택한다고 해서 모든 언어가 비슷하고 상호 이해가능하다고 주장하는 것에 상응할 뿐 아니라 그만큼이나 문제적이다.[39]

파넬은 춤을 비롯한 인간 움직임에 대한 연구를 더디게 하는 인식론적 장애물로써 신체에 대한 보편주의 담론을 꼽고 있다. 즉 인간은 신체라는 동일한 조건을 공유했기에 문화적 차이에도 불구하고 보편적이고 즉각적인 이해가 가능하다는 태도를 경계하는 것이다. 이 같은 신체에 대한 보편주의는 쿠르트 작스(Curt Sachs)와 해브록 엘리스(Havelock Ellis) 등으로 대표되는 춤에 대한 보편주의적 관점과 상응한다. 춤이 인간의 신체를 매개로 하기에 만국공통의 예술이며 가장 근본적 예술이라고 보는 이들의 관점은, 그 학문적 오류가 일찍이 제기되었음에도 불구하고 무용계에 끈질기게 잔재하기 때문이다.[40] 이처럼 동일한 신체를 매개로 하는 춤을 보았으니 동일하게 이해할 수 있다는 신체의 보편주의는 곧 동일한 눈으로 보았으니 동일하게 이해할 수 있다는 시각의 보편주의와 연결된다. '카메라는 거짓말을 하지 않는다'와 같은 관용구에서도 보듯 현실과의 직접적인 관계를 전제로 하는 인덱스성은 과학적, 객관적, 실증적 이해를 보장하는 듯하다. 그러나 많은 학자들이 주장하듯 시각의 많은 부분은 사회문화적으로 구성되었을 뿐 아니라 시각매체의 인덱스성은 지식 주장을 보장하지 않는다. 루비는 "필름이 실제 세계에 대한 매개화되지 않은 기록이라는 가정은 사람이 아니라 카메라가 사진을 찍는다는 생각과 세상은 보이는 대로라는 순진한 경험주의적 생각에 기반을 둔다"[41]고 주장했다. 또한 필름학자 존스톤(C.

---

38) Helen Thomas(1996), Do You Want to Join the Dance? *Moving Words: Re-writing Dance*, edited by Gay Morris(London and New York: Routledge), pp.63-87.

39) Brenda Farnell(1995), Introduction, *Human Action Signs in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance*, edited by Brenda Farnell(Metuchen, NJ: Scarecrow Press), p.10.

40) Suzanne Youngerman(1974), Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas, *CORD News* 6(2), pp.6-19; Judith B. Alter (1992), Havelock Ellis's Essay 'The Art of Dancing': A reconsideration, *Dance Research Journal* 24(1)(Spring), pp.27-35.

41) Jay Ruby(1982), Ethnography as trompe l'oeil: film and anthropology, in J. Ruby(ed.), *A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology*(Philadelphia: University of Pennsylvania Press), p.125(Kirsten

Johnston)은 "카메라를 통해 '진실'이 포착될 수 있다고 믿는 것은 이상적인 신비화"[42]라 했으며, 역사학자인 태그(J. Tagg)는 "사진이 증거로 작동할 수 있다는 것은 자연적이고 실존적인 사실이 아니라 사회적이고 기호학적인 과정을 토대로 한다"[43]고 했다. 이렇게 볼 때 신체와 시각에 대한 보편주의는 무용학에서 시각적인 것에 대한 담론이 자리 잡는데 큰 걸림돌이 되어왔음을 알 수 있다.

뿐만 아니라 무용학에 있어 시각매체에 대한 담론의 부족함은 기록 및 보존담론에 대한 과도한 강조에서도 기인한다. 사진이나 필름은 기록이며, 미래에 사용가능한 고정된 자료를 남긴다. 특히 사라져가는 비서구 문화 현상에 대한 집착은 마가렛 미드 이후를 비롯한 시각인류학자들은 '너무 늦기 전에 최대한 많이 기록을 남겨야 한다'는 구제 패러다임을 형성했다. 그러나 오늘날 이러한 구제 담론이 설득력을 잃은 이유는 아무리 노력해도 완벽한 기록이란 불가능할 뿐 아니라 "세상은 끊임없이 변하고 어제가 반드시 내일보다 흥미롭지는 않다"[44]는 것을 깨달았기 때문이다. 이에 반해 무용계에서는 오랫동안 춤을 소실되기 쉬움(ephemerality)으로 특징지었으며, 이를 보상하기 위한 기록 및 보존담론에 오랫동안 집착해왔다. 다양한 기보법 및 기록법의 발달, 춤 아카이브에 대한 투자와 관심, 나아가 Dance Heritage Coalition과 같이 춤의 유산을 물려주기 위한 제도적 노력 등 춤의 덧없음은 무용계와 무용학계의 중심적 관심사로 작용해 왔다.[45] 이러한 맥락에서 영상매체는 특히 손쉽고도 효과적인 기록매체로써 아마추어부터 전문무용수까지, 학생부터 연구자까지 널리 사용하고 있다.

그런데 이러한 기록담론의 지배와 이에 따른 시각매체의 단편적 수단화는 두 가지 차원에서 반박될 수 있다. 첫째, 기록과 보존 자체의 가치를 부정하는 바는 아니지만 이것 역시 사회문화적이고 정치적인 행위임을 지적할 수 있다. 라바노테이션과 베네쉬 노테이션 지지자들 간의 논쟁, 그리고 필름의 대중화에 대한 라바노테이션 지지자들의 비판을 분석한 사례에서도 알 수 있듯 기록과 보존은 누구를 위하여, 어떤 가치를 최우선으로 삼느냐에 따라 달라지는 담론적 행위이다.[46]

둘째, 기록담론의 기반이라 할 수 있는 무용예술의 덧없음에 대하여 춤이 다른 예술이나 퍼포먼스에 비해 특별히 더욱 소실되기 쉬운 것은 아닐 뿐더러 이는 퍼포먼스의 고유한 특질로써 긍정적으로, 전략적으로 해석될 수 있다. 무용학자 게이 모리스(Gay Morris)는 춤이 문학이나 건축과 같은 분야에 비해 상대적으로 연구의 축적이 덜 되었을 뿐 아니라 완전한 텍스트라는 것은 어떤 퍼포먼스도 가지지 못함을 지적했다. 마찬가지로 수잔 매닝(Susan Manning)은 이러한 소실되기 쉬운 특성이 한편으로 연구를 어렵게 하고 왜곡시키기도 하지만 또한 깨달음과 탐구의 과정을 드러내게 한다고 말했다.[47] 나아가 보

Hastrup(1992), Anthropological visions: some notes on visual and textual authority, in Crawford and Turton(1992), p.17 재인용).

42) Claire Johnston(1973), Women's Cinema as Counter-Cinema, in *Movies and Methods,* edited by Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), p.214.

43) John Tagg(1988), *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*(Amherst: The University of Massachusetts Press), p.5.

44) Kirsten Hastrup(1992), p.15.

45) 이에 대한 논의는 1997년 영국 서리 대학에서 개최된 춤의 기록, 보존담론에 대한 컨퍼런스의 자료집인 다음을 참조할 것. Stephanie Jordan, ed.(2000), *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*(London: Dance Books Ltd).

46) Ok Hee Jeong(2010), The Babel of Dance Literacy: Reflections on the Heterogeneity of Dance Notations in Mid-twentieth Century North America, *The Korean Journal of Dance Studies* 31, pp.137-161.

47) Gay Morris(2010), Introduction, *Moving Words,* p.7; Susan Manning(1993), *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*(Berkeley: University of California Press), p.12.

다 급진적인 퍼포먼스학자인 페기 펠란(Peggy Phelan)은 퍼포먼스의 존재적 가치가 재생산될 수 없음(non-reproducibility)에 있다고 주장한다. 기록과 보존이 하나의 산업으로 성장한 오늘날 퍼포먼스는 이러한 자본의 순환을 거부한 채 "저축하지 않고 소비만 하는(it saves nothing; it only spends)"[48] 탓에 흔히 가치 없고 허무하다고 여겨지지만 이것이야말로 퍼포먼스의 강점이라고 그녀는 역설한다. 이처럼 급진적 입장을 모두 받아들이지 않더라도 춤에 대한 맹목적 보존담론과 이에 기반을 둔 시각매체의 경직성에 대한 근본적 재고찰이 필요하다.

이처럼 무용학에서 시각매체의 담론이 미흡한 상황에서 시각인류학이 무용학에 제시할 수 있는 가치나 전망은 무엇일까? 본 장의 나머지 부분은 포스트모던 시각인류학의 핵심이라 할 수 있는 반성성(reflexivity)을 살핌으로써 무용학에서 시각매체의 담론이 보다 유연하고 반성적으로 변화할 수 있는 가능성을 탐색하고자 한다.

반성성이란 글쓴이의 사회적 위치가 그들의 연구결과에 어떤 영향을 미치는지 인지하려는 태도이다. 순수한 객관성에서 벗어나 연구자가 연구를 할 수 있는 상황 자체가 이미 구성된 것임을 의미한다. 무관심적인 연구자가 이미 존재하는 대상을 객관적이고 중립적으로 연구할 수 있다는 모더니즘과는 달리 포스트모더니즘에서는 연구자의 위치구속성(situatedness)과 연구대상의 구성됨(constructedness)을 전제로 한다. 이렇게 볼 때 시각인류학자들은 흔히 문화적 타자에 대해 기록하지만 그 기록은 다른 문화에 대해서보다 그들 자신에 대해 더 드러내기 마련이다. 게다가 타자를 표상하는 행위는 연구자의 의도와는 상관없이 젠더, 계급, 인종, 민족 등에 대한 문화적 편견을 지속시키는 데 일조할 수도 있다. 이처럼 시각인류학은 시각적 제국주의(visual imperialism)[49],즉 지배적 이데올로기 및 진실의 표상으로 작동하는 특정 이미지들을 통해 시청자의 마음을 식민지화하는 작용을 경계하고 이를 불식시키기 위한 다양한 방법을 모색해 왔다. 그리하여 주관성의 강조, 상황의 구성됨에 대해 드러내기, 제보자와의 협력을 강조하는 다양한 방법론적 기제들이 대두되었다.

그러나 이 같은 새로운 촬영기법이 곧 문제를 해결하는 것은 아니다. 파리스(J. C. Faris)는 새로이 고안된 방법론적 설정들에 대해 회의적이다. '그들이 말하고 우리가 듣는다(they talk/we listen),' 자기촬영(self-photography), 그리고 투명성(transparency)라는 장치들을 통해 마치 연구를 둘러싼 복잡한 문제가 해결된 듯한 환영을 준다는 것이다.[50] 카메라를 그들의 손에 쥐어준다고 해서 꼭 그들의 목소리를 존중하는 것은 아니며, 이것이 문화기술지적 연구에서 연구자와 현지인간의 만남에 내재된 권력관계를 일시에 불식시키지도 못한다. 반성성을 획득하기 위한 여러 촬영기법 장치들은 포스트모던 인류학이 고민해오던 여러 가지 문제에 대한 도피처이자 손쉬운 미봉책으로 남기 쉽다. 문제는 누가 카메라를 들고 있느냐가 아니라 누구의 욕망이 반영되고 만족되고 있는지 따져보아야 한다. 왜냐하면 "카메라가 그들의 손에 들려있을 때조차 문화기술지적 영화는 서양의 프로젝트—우리가 그들에게 하는 무언가(something we do to them)"[51]이기 때문이다.

---

48) Peggy Phelan(1993), *Unmasked: the Politics of Performance*(London and New York: Routledge), p.148.

49) Kathleen Kuehnast(1992), Visual imperialism and the export of prejudice: an exploration of ethnographic film, in Crawford and Turton(1992), pp.183-195.

50) James C. Faris(1992), Anthropological Transparency: film, representation and politics, *Film as Ethnography*, edited by Peter Ian Crawford and David Turton(UK: Manchester University Press), pp.171-182.

51) Peter Ian Crawford and David Turton(1992), p.165.

www.kci.go.kr

파리스의 경고는 무용학의 담론에서도 유용하고 설득력 있다. 왜냐하면 연구의 반성성을 강조하는 포스트모더니즘적 경향은 무용학에서 그대로 적용되는데, 때로는 도식화된 공식으로 귀결되곤 하기 때문이다. 헬렌 토마스는 무용학자들이 재현에 대한 정본을 어지럽히는 특정 유형의 춤을 선호하면서 춤의 위계화가 진행됨을 비판한다. 즉 발레보다는 현대무용이, 현대무용보다는 포스트모더니즘 춤이 더 정치적으로 올바르다는 것이다.[52] 이런 도식화된 춤의 위계는 바로 포스트모더니즘과 탈구조주의가 추구하는 가치들에 위배된다는 점에서 춤에 대한 반성성이 치열하고도 유기적으로 추구될 필요가 있다.

따라서 무용학에 있어 반성성은 보다 치열하고도 유기적으로 추구되어야 하며, 이는 무용학자가 시각매체를 다루는 방식에 대한 고민을 통해 탐색될 수 있다. 시각인류학에서의 반성성은 현지조사의 과정에 보다 충분히 결합되어야 하고 시각적이든 문자적이든 그 결과물은 연구자의 입장을 단순히 설명하는 것이 아니라 연구자와 제보자의 위치가 구성된 과정과 함께 지식이 생산되는 과정을 드러내야함을 추구한다.[53] 마찬가지로 무용학에서의 반성성은 연구과정과 결과물을 통틀어 연구자와 연구대상이 조우하는 방식에 대한 날카로운 의식을 요구하기 때문이다. 이렇게 볼 때 무용학은 시각매체 및 시각적인 것에 대한 근본적인 재설정을 통해 그 탐구의 영역과 방법을 확장할 수 있으리라 본다.

V. 나오기

시각인류학의 학문적 지위가 공고화되고 시각매체의 활용이 보편화됨에도 불구하고 무용학에서는 시각매체 및 시각적인 것에 대한 담론이 미흡하다. 시각인류학 자체가 한국 학계에서 주변화되었으며, 인류학적 연구가 활발하지 않은 한국의 무용학에서도 시각인류학에 대한 논의가 부족하다. 이러한 현황을 배경으로 본 연구는 인류학적 논의에 대한 에 대한 전반적 소개와 함께 무용학의 관점에서 시각인류학의 의의와 전망을 살펴보았다.

시각인류학의 특성과 역사를 살펴본 II장에서는 인류학의 흐름 속에서 시각적인 것에 대한 접근법이 순진한 과학주의 및 실증주의에서 보다 반성적이고 참여적 형태로 변화했음을 밝히고, 시각인류학의 영역이 문화기술지적 영화와 같은 기록 및 자료를 생산하는 것과 한 문화의 시각적 산물을 분석하는 것을 모두 포함함을 강조했다. 무용에 대한 시각인류학적 작업의 역사와 주요 사례를 다루는 III장에서는 춤에 대해 관심을 가지고 시각매체를 활용했던 인류학자들(프란츠 보아스, 마가렛 미드, 그레고리 베이슨)과 시각매체를 집중적으로 탐구한 무용인류학자들(펠리샤 휴스-프리랜드, 엘시 이반치크 더닌, 수잔 A. 리드, 토미에 한)을 비교하면서 무용학에서의 시각인류학적 시도들은 매우 편협하고도 한정적임을 지적했다. 시각매체를 연구, 교육, 홍보 등을 위해 활용해왔음에도 불구하고 이에 대한 본격적인 대면과 성찰의 시도가 부족했던 것이다. IV장에서는 시각적인 것에 대한 인류학적 패러다임 변화에 주목하여 그 계기를 밝히고 이러한 변화가 무용학에서 이루어지지 않은 이유로 신체와 시각에 대한 보편주의와 춤의 소실가능성에 기반한 보존담론의 강세를 제시하고 이를 이론적으로 반박했다. 이를 바탕으로 포스트모던 시각인류학의 핵심이라 할 수 있는 반성성이 무용학에 가지는 가능성과 위험성을 모두 살폈다.

52) Helen Thomas(1996), pp.82-83.
53) Sarah Pink(2006), *The Future of Visual Anthropology*, p.35.

www.kci.go.kr

무용학의 시각에서 시각인류학을 소개하고 그 쟁점과 의의를 밝히는 본 연구의 목표는 무용인류학의 하위영역으로 무용시각인류학을 구축해야 함을 주장하는 것이 아니다. 시각매체와 시각적인 것이 단지 시각인류학의 영역에 국한된 것이 아니라 춤을 만들고 연구하는 모든 행위에 근본적으로 맞닿아 있음을 고려할 때 이에 대한 담론의 부재가 문제적임을 지적하는 것이다. 이렇게 볼 때 시각인류학이 순진한 리얼리즘과 실증주의에서 벗어나 반성적 인류학의 선봉에 서게 된 과정과 쟁점에 대한 탐구는 무용인류학뿐 아니라 무용학에 대한 포스트모더니즘적 문제의식의 하나의 발로로서 의의를 지닌다.

www.kci.go.kr

■ 참고문헌

Buckland, Theresa Jill, ed.(2006). *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.

_____(1999). *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnograph.* Basingstoke: MacMillan.

El Guindi, Fadwa(2004). *Visual Anthropology: Essential Method and Theory,* Walnut Creek, Lanham, New York, Toronto, Oxford: AltaMira Press.

Farnell, Brenda, ed.(1995). *Human Action Signs in Cultural Context. The Visible and the Invisible in Movement and Dance.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

Hahn, Tomie(2007). *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance.* Middleton: Wesleyan University Press.

Hockings, Paul, ed.(1995). *Principles of Visual Anthropology.* 2nd ed.,TheHague:Mouton.

Johnston, Claire(1973). Women's Cinema as Counter-Cinema, in *Movies and Methods,* edited by Bill Nichols, Berkeley: University of California Press, 1976.

Jordan, Stephanie, ed.(2000). *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade,* London: Dance Books Ltd.

Loizos, Peter(1993). *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness 1955-1985.* Chicago: The University of Chicago Press.

Manning, Susan(1993). *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California Press.

Morphy, Howard and Marcus Banks, eds.(2000). *Rethinking Visual Anthropology.* New Haven and London: Yale University Press.

Morris, Gay, ed.(1996). *Moving Words: Re-writing Dance,* London and New York: Routledge.

Phelan, Peggy(1993). *Unmasked: the Politics of Performance,* London and New York: Routledge.

Pink, Sarah(2006). *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London and New York: Routledge.

Reed, Susan A.(2010). *Dance and th Nation: Performance, Ritual, and Politics in Sri Lanka.* Madison: The University of Wisconsin Press.

Ruby, Jay(2000). *Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology.* Chicago & London: The University of Chicago Press.

Sparti, Barbara & Judy Van Zile, eds.(2011). *Imaging Dance: Visual Representations of Dancers and Dancing*. Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag.

Tagg, John(1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories,* Amherst: The University of Massachusetts Press.

www.kci.go.kr

김영훈(2000). 전통문화의 시각원리 연구 - 영상인류학적 모색.『민족과 문화』, 9: 369-385.
심재석(2006). 박물관 전시콘텐츠에 대한 시각인류학적 접근.『古文化』, 67: 111-123
윤선희(2012). 텔레비전 다큐멘터리의 영상인류학과 식민주의 시선의 재현에 대한 문화연구.『한국문화인류학』, 45(3):233-266.
조관연(2002). 문화콘텐츠 교과과정 개발: 영상인류학을 중심으로. 한국교육개발원 연구보고서.
조관연(2003). 영상인류학 커리큘럼 사례분석.『인문콘텐츠』, 2: 117-146.
Alter, Judith B.(1992). Havelock Ellis's Essay 'The Art of Dancing': A reconsideration. *Dance Research Journal,* 24(1)(Spring): 27-35.
Clifford, James(1989). The others: Beyond the 'salvage' paradigm. *Third Text,* 3(6): 73-78.
Jaknis, Ira(1988). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology,* 3(2): 160-177.
Jeong, Ok Hee(2008). Learning to be Creative : Experimenting with Visual Media in Dance Ethnography. *The Korean Jounal of Dance Studies*, 24: 181-215.
_____(2010). The Babel of Dance Literacy: Reflections on the Heterogeneity of Dance Notations in Mid-twentieth Century North America. *The Korean Jounal of Dance Studies,* 31: 137-161.
Ginsburg, Faye(2003). "Now Watch this Very Carefully ..." The Ironies and Afterlife of Margaret Mead's Visual Anthropology, *The Scholar and Feminist Online* 1(2), <http://sfonline.barnard.edu/mead/ginsbur3.htm, 2014.10.1>.
Rony, Fatimah Tobing(2006). The Photogenic Cannot Be Tamed: Margaret Mead and Gregory Bateson's Trance and Dance in Bali, *Discourse* 28(1): 5-27.
Ruby, Jay(1975). Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?. *Studies in Anthropology of Visual Communication*, 2(20): 104-111.
Ruby, Jay(1980). Franz Boas and Early Camera Study of Behavior, *Kinesics Report,* 7-16.
Youngerman, Suzanne(1974). Curt Sachs and His Heritage: A Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate His Ideas, *CORD News,* 6(2): 6-19.
AAA Statement on Ethnographic Visual Media. *American Anthropologist. New Series* (Mar., 2002), 104(1): 305-306.
For God's Sake, Margaret: Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead. *CoEvolutionary Quarterly,* 10(June 1976): 32-44. <http://www.oikos.org/forgod.htm, 2014.10.2>.
Jacknis, Ira(1994). Society for Visual Anthropology. *Anthropology Newsletter* 35(4): 33-34.

논문투고일 2014. 10. 15
심 사 일 2014. 10. 21
심사완료일 2014. 11. 04

www.kci.go.kr

Abstract

Implications of Visual Anthropology for Dance Studies

Jeong, Ok Hee
Lecturer, Sungkyunkwan Univ.

Problematizing the meager discourse of visual media and the visual within dance scholarship, this research aims to present a general introduction to visual anthropology and to suggest its implications for the benefit of dance studies.

Introducing its general history and characteristics, I trace how visual anthropology has departed from the naive realism and positivism to more reflexive and participatory mode of inquiry. The observation that visual anthropological attempts in dance scholarship is much more limited than those in anthropology provokes the main question: Why, while undergoing the same postmodern shift with anthropology, did dance studies pay little interest in visual media? I argue that universalism on body and seeing, as well as dance's alleged ephemerality and its contingent focus on preservation discourse prevented the healthy discussion and exploration on visual media. Refuting both, I examine the possibilities and threats of reflexivity, the core of postmodern visual anthropology.

Keywords: Visual anthropology(시각인류학), Dance anthropology(무용인류학), Visual media(시각매체), Ethnographic film(문화기술지적 영화), Reflexivity(성찰성)

www.kci.go.kr