

무용에서 렉처 퍼포먼스(Lecture Performance)의 개념과 의미 연구

박성혜* · 박인지**

I. 서론	IV. 결론
II. 렉처 퍼포먼스의 개념과 구조	참고문헌
III. 렉처 퍼포먼스 공연사례에서 나타나는 렉처 퍼포먼스의 의미	Abstract

I. 서론

최근 국내 무용공연에서의 공연 형태는 매우 다양한 양상을 보이고 있다. 나날이 발전하는 기술과학으로 무용 공연에서 실제로 진행되고 있는 메카니즘이 진화하여 예전에는 실행 자체가 불가능했던 다양한 시도들이 이루어진다. 실례로 영상과 인터넷의 적극적인 사용이라든지, 그 외 무대 공학적 측면에서 최첨단의 기술과 전문인력을 동원하여 시공간을 넘는 상상을 현실화 시킨다. 그런가 하면 전통적인 의미에서의 무대라는 공간에 대한 재해석이 진행되어 기존의 극장 무대에서 벗어난 새로운 시도들도 활발하게 이루어진다. 본 연구에서는 이러한 변화, 발전되고 있는 새로운 공연 형태 중에서도 ‘자기 말하기’ 혹은 ‘내러티브(narrative)’로도 국내 무용의 연구에 소개되고 있는 렉처 퍼포먼스(Lecture Performance)에 대한 개념과 의미를 연구하는데 목적을 둔다.

이전에도 무용학계에서는 무용 공연에서 무용수가 직접 말을 하는 경우에 대한 연구가 광범위하게 진행되었다. (박종현 손각중, 손수현, 이지원) 아름다운 신체 활동과 음악의 선율에 맞춘 움직임 중심의 전형적인 무용공연에서 간헐적으로 사용되거나 혹은 전체 주제나 형식에 주요한 요소로 사용되어 왔던 언어들이 최근 장르와 국적을 불문하고 무용 작품에 적극 등장한다. 특히 최근에 안무되어 지고 있는 국내외의 작품들 속에 이러한 경향들은 주요 변화의 특징들로 자리 잡았다. 이러한 일련의 경향들은 국내외의 컨템포러리 댄스의 변화와 추이를 분석하는 다양한 연구들에 의해 다각도로 선행되었다. 컨템포러리 댄스에서의 몸에 대한 변화로 일상의 몸을 부각시키면서 “기교, 스펙타클, 감동, 관객과 공연자의 몰입, 이미지, 표현 등 현대춤과 모든 극장춤의 토대를 거부”¹⁾하는 양상을 파악하고 있다. 그중에서도 무용수가 무대 위에서 언어를 직접적으로 사용하는 경우에 주목하면서 기존의 공연 형식들에 대한 고정관념을

* 주저자, 숙명여대 무용과 박사과정

** 교신저자, 숙명여대 무용과 교수, ijpark@sookmyung.ac.kr

1) 김말복(2011), 컨템포러리 댄스의 몸, 『무용예술학연구』 34, p.18.

전면 부정하거나 의문을 제기하기도 한다. 또한 무용수가 직접 무대 위에서 사용하는 언어의 해석과 의미에 대한 연구도 이루어졌다. 그중 무용 외적인 여러 요소에서도 언어의 사용에 대한 연구에서는 “과거의 무용은 언어에 의존하지 않고 신체만을 매개체로서 사용했지만 현대 춤은 소리나 대사를 사용함으로써 효율적인 의사소통 체계를 갖추게 되었”²⁾이라고 밝힌다. 이외에도 또 다른 해석의 대상으로서 ‘말하기’를 “무용텍스트의 언어적 요소들을 각각의 매체들이 무용텍스트에 공존하는 다매체성과 하나의 공연텍스트로 형상화하는 과정에서 총체성이라는 특성을 가지게 되”³⁾는 주요 요소로 분석한다. 이렇게 무용 공연이 무대 위에서 사용되는 언어에 대한 연구는 다각도로 진행되고 있는바 최근에는 언어가 공연에서 주가 되는 무용공연의 등장으로 무용수가 말하는 행위에 대한 구체적인 연구가 진행되고 있다. 무용수가 말하는 언어의 내러티브(narrative)에 주목하면서 무용수가 스스로 말하는 일종의 ‘자기 말하기’를 춤의 한 영역으로 국내 무용학계에서는 분류하기도 한다.⁴⁾ 이러한 ‘자기 말하기’의 공연 형태를 띤 작품들이 최근 국내에서 공연되어 이에 대한 이해와 분석의 필요성이 대두되고 있다. 특히 해외 공연의 단순한 소개에서 벗어나 국내 창작물에서도 유사한 형식을 지닌 작품들이 서서히 등장하고 있는 상황이기도 한다.

대표적인 경우로는 국내에 여러 번 소개된 안무가인 제롬 벨(Jerome Bel)의 작품 「루츠 퍼레스터 Lutz Förster」⁵⁾와 「세드리크 앙드리외 Cédric Andrieux」⁶⁾ 이 있다. 이외에도 국내에서는 소개되지 않았지만 영상으로 쉽게 접할 수 있는 같은 안무가의 작품 「베로니끄 두와노 Veronique Doisneau」⁷⁾란 작품이 있다. 국내에 공연 형태로 소개된 또 다른 안무가의 작품으로는 자비에 르 루와(Xavier le Roy)의 작품 「다른 상황의 산물」⁸⁾이 있으며 최근에 국내 작업으로는 국립현대무용단에서 자체 제작한 작품 「춤이 말하다」⁹⁾가 공연되었고, 이후 그 이듬해에 다르게 변형된 버전으로 다시 진행한 작품 「춤이 말하다 2014」¹⁰⁾와 1980년대의 공간사랑이라는 소극장을 소재로 한 작품 「우회공간」¹¹⁾이 같은 형식을 갖춘 공연으로 나눌 수 있다. 이러한 제반의 공연들을 일종의 렉처 퍼포먼스라고 분류하는데, 단순하게 직역한다면 강연같은 공연, 혹은 강연의 형식을 가진 공연이다.

본고에서는 이렇게 현대창작 작품들의 변화, 발전해 가는 새로운 공연 형태 중에서도 무용 공연에 적극적으로 개입한 ‘자기 말하기’의 공연에 주목한다. 무대에 출연한 무용수가 직접 자신의 이야기를 하는 형태의 공연들, 강연같이 어떠한 사실을, 그리고 자신의 이야기를 진솔하게 말하는, 이러한 공연 형태를 총칭해 렉처 퍼포먼스라 규정하고 이와 관련된 주요 개념과 의미를 연구한다. 이를 위해 발생 배경과 개념을 이해함은 물론이거니와 미학적 근거를 살펴봄으로서 최근 다양하고도 활발하게 진행되고 있는 실험적인 여타의 공연 형태를 이해하고자 한다.

2) 박중현, 손각중(2013), 현대 춤 작품에 나타난 무용 외적 요소에 관한 연구. 『대한무용학회논문집』 71(5), p.76.

3) 손수현(2009), 해석의 대상으로서 무용텍스트의 언어적 요소에 관한 연구. 『대한무용학회』 59, p.144.

4) 이지원(2014), 현대춤에 나타난 내러티브(narrative) 재현과 의미 분석. 『대한무용학회논문집』 72(2), pp.113-134.

5) 2010년 4월 8, 9일. 남산 예술센터.

6) 2012년 3월 30, 31일. 아르코예술극장.

7) <<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PIInFs>>.

8) 2011년 3월 25, 26일. 국립극단 백성희장민호극장.

9) 2013년 12월 8~15일. 예술의전당 자유소극장.

10) 2014년 12월 19~25일. 예술의전당 자유소극장.

11) 2014년 7월 25, 26일. 아르코예술극장.

II. 렉처 퍼포먼스의 개념과 구조

국내에 소개된 무용수가 직접 자신의 이야기를 말하는 공연 형태, 그리고 그 말하는 내용과 성격이 마치 강연과도 같은 공연들이 최근에 국내 관객들에게 선보이고 있다. 이는 무용작품에 간헐적으로 사용되었던 대사나 무용 동작 외의 언어로 작품에 대한 이해나 표현의 극대화를 꾀하는 것과는 다소 차별화된 공연이다. 과거에 이미 피나 바우쉬(Pina Baush)의 탄츠테아터(Tanztheater)에서 사용되었던 대사나 DV8의 안무가 로이드 뉴슨(Loyd Newson)과 같은 실험적인 안무가들이 자신의 작품 안에 사용된 언어와도 조금은 다른 의미를 지닌다. 가령 피나 바우쉬의 경우에는 작품에서 부분적으로 사용한 언어는 서구에서 진행되어왔던 전통적인 공연의 형태였던 보드빌이나 레뷰의 형식, 다시 말해 노래, 만담, 춤, 익살극과 같은 것들을 이용하는 차원에서 언어가 등장한다. 그녀의 작품에서는 이런 것들이 몽타주 기법을 통해 “개인의 사건, 상황, 일상적인 극적인 것을 간주하는 과정에서 그 자체의 실제성을 얻는”¹²⁾ 결론에 도달한다. 이렇게 언어(대사)가 전통적인 재현의 방식을 취한다면 탄츠테아터에서 사용되는 언어는 탈기호화(탈의미화)를 가져왔고, 몸의 기호화(의미화)를 모색한 것이라면 렉처 퍼포먼스는 이 보다 더 나아가 리얼리즘을 극대화하여 자기화의 형태로 강연의 형식을 띠므로 보다 구체적이면서도 특정한 양식이 확립된 경우이다.

이러한 차별화는 이미 『포스트드라마 연극 *Postdramatisches Theater*』(2013)이라는 저술을 통해 최근 포스트모더니즘 이후의 공연 예술들을 새롭게 진단하는 한스-티즈 레만(Hans-Thies Lehmann)의 저술에서도 다르게 평가한다. 그는 이미 전통적인 연극적 기호사용 방법이 변하고 있는 현재에 와서 더 이상 드라마가 아닌 연극 텍스트에 집중하기도 한다.¹³⁾ 그러면서 어떠한 상황의 고전적 의미에서의 재현에 입각한 기존 방식보다는 “관객과 공연이 관계하는 방식, 시간적이고 공간적인 위치지우기, 사회적 장(場) 안에 위치한 장소, 사회적 장에서 진행이 보여주는 기능”¹⁴⁾이 부각되는 최근의 창작 작업에 주목한다. 그러므로 무대 위에서 공연하는 무용수가 직접 강연하는 자신의 이야기는 더 이상 왕자나 공주, 혹은 특정한 상태나 감정을 표현하는 ‘가상’이 아닌 ‘실재’로서 무대에 등장한다. 무용수는 이제 더 이상 오데트나 지그프리드, 슬픔에 겨운 미지의 여인이 아니라 지금, 여기에서 관객과 함께 숨 쉬면서 살고 있는 실존의 ‘나’로 등장한다.

‘나’에 대한 이러한 전면적 부각은 이미 기존 공연예술에 대한 문제제기와 의문에서 시작이 되었다. 낭만주의 시대부터 과장되고 강화된 환상, 허위, 가상의 세계보다 현실적이고도 실존적인 실재에 대한 대두의 방편으로 무대 위에 존재하는 실재로서 ‘나’가 제대로 존재 지워져야한다는 문제의식의 발로가 그 시작이다. 사실주의에 대한 회의와 팝아트가 보여주고 있는 생각 없는 소비의 폭로, 그러면서도 미국의 대중적 전통에 속한다는 비판을 넘어 포스트모더니즘 이후의 예술에 대한 대안적 차원에서 작품의 주체화를 실현시켜 보는 것이다. 이러한 논제들은 할 포스터(Hal Foster)의 『실재의 귀환 *The Return of the Real*』에서도 자세히 드러나고 있는데, “개인적이고 역사적인 경험을 외상의 견지에서 재정의 하려는 경향”¹⁵⁾으로 평가된다.

12) 김현남(2004), 피나 바우쉬(Pina Baush)의 안무 특성에 관한 연구. 『무용예술학연구』 13, p.68.

13) 한스-티즈 레만(1999), 『포스트드라마 연극』, 김기란(역)(서울, 현대미술사, 2013).

14) 앞의 책, p.160.

이러한 새로운 경향으로의 렉처 퍼포먼스가 부단 최근에 급작스럽게 하나의 유행처럼 등장한 것은 물론 아니다. 전통적인 재현의 공연물에 대한 반론과 의심, 미학적 탐구의 발로로 이미 무용을 비롯하여 다양한 장르에서 조심스러운 실험과 모색이 진행된다. 그중 대표적인 사례를 들자면 1960년대 미국에서 전위무용의 대표적인 작업으로 소개되는 저드슨 댄스 그룹(Judson Dance group)을 중심으로 활동하던 여러 안무가 중 주요 안무가인 이본느 레이너(Yvonne Rainer)의 작업에서도 짐작할 수 있다. 그녀는 자신이 안무한 다양한 작업들과 함께 자신의 작품 세계를 엿볼 수 있는 발언과 글들을 남겼는데, 그 중에서도 1967년에 발표한 『노 선언문 *No Manifesto*』에서 자신이 추구하는 안무 작업에 대해 직접 다음과 같이 밝혔다.

- 노(No) - 스펙터클,
- 노(No) - 탁월한 기량,
- 노(No) - 변형과 희한한 기교,
- 노(No) - 성적 매력과 스타 이미지,
- 노(No) - 영웅,
- 노(No) - 반영웅,
- 노(No) - 파괴적 이미지,
- 노(No) - 연기자나 관객 연루,
- 노(No) - 유행,
- 노(No) - 과장,
- 노(No) - 연기자의 농간으로 관객 유혹,
- 노(No) - 귀적이탈,
- 노(No) - 선동 않기¹⁶⁾

이본느 레이너의 『노 선언문 *No Manifesto*』은 기존의 서사 중심의 스펙터클한 기존의 무용 안무와는 확연한 거리를 두고자 하는 스스로의 예술적 입장을 분명하게 보인다. 그녀는 이 선언을 통해 자신이 안무하고자 하는 작업들에 관해서 표현하고 설명하며 묘사하는 기존의 극무용 형태, 혹은 표현 중심의 무용과의 완전한 결별을 꾀한다. 그녀는 그때까지 진행되어 왔던 고전적인 의미에서의 춤을 전면적으로 재수정하는데, “춤은 기술과 표현의 완성이 아니다. 춤은 대상 스스로의 표현이며 드러냄이다. 이것은 단순히 새로운 춤의 스타일이 아니라 춤의 새로운 의미이며 정의이다.”¹⁷⁾라며 대상(무용수) 자체를 강조한다.

이러한 예술적 실험의 근거에는 1960년대 등장하기 시작한 포스트모더니즘 계열의 무용에서 전위적 그룹들과 이에 적극적으로 동조하는 예술가들 사이에서 진행된 다각도로의 실험과 모색의 결과였다. 특히 “포스트모던 무용가들의 작품에서 몸은 물성을 지닌 예술가 그 자체가 되어 주체성을 확보하게 되었다. 작가나 안무가가 아닌 무용수 본인이 몸으로 예술적 발언을 하기 위해서는 반드시 그 몸의 본성을

15) 할 포스터 (1996), 『실재의 귀환』, 이영옥, 조주연, 최연희(역)(부산, 경성대학교 출판부, 2003), p.265.

16) Sally Banes (1998), *Dancing Women :Female Bodies on Stage*(London: Routledge), pp.222-223.

17) Carrie Lambert-Beatty (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*(Cambridge, Massachusetts: The MIT Press), p.130.

되찾아야 했던 것이다.”¹⁸⁾ 그리하여 몸이 가지고 있는 실제성에 주목하는데, 이를 위하여 의도적으로 극적 요소를 제한하고, 관객과의 몰입을 방해하거나, 작품이 안무가가 의도하지 않은 방향으로 진행되도록 일부러 방치하기도 한다. 또한 고전적인 안무의 경향인 순서대로 동작 배치하기를 무시하기도 하고, 아무 의미 없는 공연을 진행하는 한편 전문적인 무용수를 의도적으로 쓰지 않는 작업을 한다. 다시 말해 이전까지 공연예술에서 보여주는 전형적인 구조를 의식적으로 거부하면서 새로운 몸인 실제의 몸을 부각시킨다. 이러한 공연의 의도는 ‘실재화된 몸’을 통해 이전까지 모더니즘에서 진행되고 있던 추상적으로 묘사된 ‘물화된 몸’에 대한 반발을 시도하고 본격적으로 그때까지 진행되어 왔던 형식주의에 대한 반기의 계기를 마련코자 함이었다.

이렇게 가상과 허상의 세계를 넘어 실재로의 접근이란 차원에서 이본느 레이너는 기존의 무용 공연의 형식과 원칙을 무시하는 새로운 시도로서의 『노 선언문』을 통해 여러 가지를 예측할 수 있다. 예를 들어 그녀가 보여준 혁신적인 실험이 시도된 다양한 공연을 이해할 수 있고, 아울러 무대 위에 출연한 무용수의 등장을 보다 실제적으로 접근하는 태도를 파악할 수 있다. 또한 이전까지 현대무용의 거대 지류였던 모더니즘 댄스가 보여 온 지나치게 순수한 몸, 형식화되고 전형화 된 춤추는 몸이 가지고 있는 미학적 한계성을 지적하면서 새로운 포스트모던 댄스로의 변화를 모색하는 직접적인 계기를 마련했다.

이러한 변모의 양상은 무용에 국한된 것이 아니었다. 연극에서 이미 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)가 자신의 작업들에서 발견되는 서사극 형식을 통해 의도적으로 관객의 감정이입을 막기 위한 다양한 연극적 장치와 시도들이 진행된다. 예를 들어 배우들은 자신의 캐릭터를 수시로 이탈하는가하면, 상황을 갑작스럽게 비약하거나 각 장과 막이 연결이 되지도 않았다. 또한 상황 설명이나 암시가 스크린이나 플래카드를 통해 전달되기도 했는데 이러한 것들은 모두 관객이 극의 몰입을 의도적으로 방해하여 객관성을 유지하여 상황을 직시하고 거리를 둬서 비판적 사고를 할 수 있게 하기위해 고안한 것이다. 브레히트는 전통적인 연극이 가지고 있는 가상과 거짓의 세계인 ‘픽션(fiction)’에 빠지기를 거부하면서 의도적 거리두기를 위한 연극적 새로운 장치이자 방법을 실행했다. 최근의 연극에서는 위와 같은 브레히트의 서사극을 발판으로 ‘포스트 브레히트’라는 대안적이면서도 동시에 차별적 성격과 방법으로 보다 급진적 실험들을 모색하고 있으며 이에 여러 작품들이 등장한다. 이러한 일련의 흐름들을 최근에 ‘포스트드라마 연극’이라 규정지으면서 세계 여러 나라에서 수많은 작가와 연출가들에 의해 혁신적이고도 다양하게 진행되는 작품들을 이해하는 주요 흐름으로 파악되고 있다. 그리고 그러한 작품들의 주요 특징들은 진실을 유예하고, 위계구조를 해체하며, 진실을 비담론적 신체유희로 대체하는 것이다. 포스트드라마 연극은 그러므로 담론적 진실을 표현 대상의 밀도로 대체한다.¹⁹⁾

이러한 경향과 다각도로 진행되는 실험적 제안들의 하나로 등장한 렉처 퍼포먼스는 최근 안무가들의 새로운 시도로 다양한 작품들이 제작되어 지고 있다. 그중 여러 작품들이 이미 국내 무대에서 소개되었고, 최근에는 국립현대무용단의 주요 레퍼토리 중 하나로 자리를 잡았다. 안무의 주요 경향으로 변모되는 상황에서 국내의 안무가들이 가지는 렉처 퍼포먼스에 대한 관심 증대와 새로운 실험적 모색이 진행될 것이라 예측되는 가운데 이에 대한 형식 연구와 개념에 대한 연구가 서서히 진행되고 있다. 그런 차원에서 렉처 퍼포먼스는 최근에 우연적으로 발생한 작업의 방식이 아닐뿐더러 무용과 연극과 같은 공연

18) 조수진(2013), 라우센버그와 모리스의 움직이는 몸: 1960년대 미국 미술과 무용의 협업, 『현대미술사연구』 33, p.83.

19) 김흥기 외(2011), 『포스트드라마 연극의 미학』, 푸른사상, pp.28-30.

예술사 속에서 그 개념의 창출과 작업이 이전부터 이미 진행되었던 것이었으며 수많은 예술가들의 다양한 모색의 결과이다. 이에 공연예술에서 진행해 온 전통적인 재현에 대한 새로운 반기이자 대안으로 진행된 렉처 퍼포먼스의 실질적인 이해가 필요하다. 그중에서도 무용공연에서 언어를 사용한다는 특징은 이제 사실주의에 입각한 해석과 분석에는 한계가 있다. 새로운 서사로서 ‘자기 말하기’는 이제 이전과 다른 서사이며 언어를 감각적 자극으로 사용하고 있는 탄츠테아터에서부터 동시에 언어의 원래의 기능인 단순한 의미 부여를 넘어 일종의 ‘수행성’의 다규 형식으로까지 진화했다. 렉처 퍼포먼스에서는 “현실과 허구의 경계 구분이 무의미하다. 실제 그 자체이기 때문이다. 또한 자신을 있는 그대로 드러낸다는 점에서 진정성의 미학을 추구하는 공연이다.”²⁰⁾ 그리고 이제 국내 무대에서 렉처 퍼포먼스는 무용가들의 전공과 상관없이 여러 안무가들에 의해 주목받고 있는 새로운 공연 형식이기도 하다.

III. 렉처 퍼포먼스 공연에 나타나는 렉처 퍼포먼스의 의미

1. 국내 소개된 해외 작품들

국내에서 처음 소개된 렉처 퍼포먼스 작품은 안무가 제롬 벨의 작품 「루츠 피레스터」이다. 이 작품이 공연되기 전에 제롬 벨은 이미 국내에 국제현대무용제 모다페(Modafe)를 통해 「쇼는 계속되어야 한다 *The Show Must Go On*」(2005)와 「PK와 나 *Pichet Klunchun and Myself*」(2007)가 국내 관객들에게 앞서 소개된 안무가다. 그러한 그가 다시 2010년 페스티벌 봄에서 선보이는 「루츠 피레스터」가 공연되기 전 같은 형식으로 먼저 만들어져 유럽에서 화제를 모은 「베로니끄 두와노」란 작품은 이미 인터넷의 유튜브를 통해 국내에 먼저 알려진 상태였다. 이 작품은 2004년 파리 오페라 발레단이 안무가 제롬 벨에게 발레단을 위한 신작을 제안함으로써 제작된 작품이다. 그는 당시 발레단의 군무진 발레리나인 베로니끄 두와노의 은퇴를 염두에 두고 이를 직접 다루는 방식으로 파리의 오페라하우스 극장에서 발표했다.²¹⁾ 이후 이 작품의 성공으로 제롬 벨은 같은 형식으로 여러 무용수들을 다루는 작품을 연속적으로 안무했고 그중 피나 바우쉬가 이끄는 부퍼탈 탄츠 테아터의 대표적인 남성 무용수인 루츠 피레스터를 다룬 작품 「루츠 피레스터」가 국내에서 페스티벌 봄(2010년)의 프로그램으로 공연된다. 이후 다시 같은 페스티벌(2012년)을 통해 머스 커닝햄 무용단에서 무용수로 활동하다가 후에 리옹발레단의 무용수로 활동하고 있던 세드리크 앙드리외를 다룬 작품 「세드리크 앙드리외」도 같은 페스티벌에서 국내 관객들에게 소개된다.

제롬 벨의 작품 「베로니끄 두와노」를 살펴보면 아무런 무대 장치도 없는 커다란 파리 오페라하우스 극장에 연습복 차림으로 혼자 등장하는 발레리나 베로니끄 두와노가 무대 중앙에서 인사를 하면서 공연은 시작된다. 그녀의 몸에는 아주 작은 마이크가 부착되어 있고 한손에는 토슈즈와 연습용 무용복과 또 다른 한 손에는 물병이 들려 있다. 아무런 분장도 하지 않고 평소의 모습 그대로 무대 위로 등장한 그녀는 관객을 향해 말하기 시작한다.

20) 김수진 (2012), 새로운 서사와 연기의 진정성에 관한 연구, 『드라마연구』 37, p.26.

21) <http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Bel>.

안녕하세요? 제 이름은 베로니크 두와노입니다. 저는 결혼을 했습니다. 저에게는 두 명의 아이들이 있는데 6살과 12살입니다. 저는 42살이며 8일 후 은퇴할 것입니다. 오늘 밤은 저의 파리 오페라발레 극장에서 마지막 공연입니다. 사람들은 제가 프랑스 여배우 이자벨 위페르(Isabelle Huppert)를 닮았다고도 합니다. 22)

이렇게 자기 자신을 소개하면서 공연을 시작하는데 이런 말을 통해 우리는 새로운 정보를 얻는다. 그녀의 개인적인 신상에 관한 것은 물론이며 현재 상태도 파악한다. 또한 발레에서 42세는 은퇴를 해야 되는, 일반인들이 다니는 보편적 직장과는 예외적인 경우라는 것도 알게 된다. 그리고 그 이유가 발레가 몸을 써야하는 특수성 때문이라는 짐작도 한다. 또한 그녀의 외모에 대한 언급을 통해 그녀의 유머 감각과 현장에 있지도 않은 여배우 이자벨 위페르를 상상하며 그녀와 비교한다. 이렇게 무용수가 춤을 추지 않고 말을 함으로써 그 말에 내포된 정보를 통해 실제의 그녀를 파악한다. 작품의 후반으로 가면 자신의 몸 상태가 얼마나 안 좋으며 왜 그런지, 그리고 발레단에서 군무와 솔로리스트로 활동했으며 자신의 급여도 그대로 밝힌다. 자신은 주인공을 맡아 본적이 없지만 마리우스 프피파, 조지 발란신, 루돌프 누루에프를 좋아하지만 모리스 베자르와 롤랑 프띠는 좋아하지 않는다고도 한다. 그러면서 자신에게 영감을 준 춤을 직접 추어보이기도 하고 8분 동안 꼼짝도 하지 못한 채 하염없이 서 있어야 하는 군무가 얼마나 끔찍했는지를 직접 실연하면서 보여주기도 한다. 이런 자신의 이야기를 무대 위해서 말하는 형식은 제롬 벨의 다른 작품에서도 비슷하게 진행된다. 내가 왜 춤을 추게 되었는지, 자신이 생각하는 춤이나 안무가들, 그리고 개인적이면서도 특별한 사건들을 직접 말하는 형식으로 진행된다. 그리고 간간히 증거로서 춤을 보여준다. 이때 춤은 공연에서 보는 한 장면이 아니라 자신이 지금까지 이야기한 것의 참고자료, 예시처럼 사용된다. 따라서 특별한 의상을 입거나 음악을 사용하는 것보다 연습복을 입거나 심지어 춤추는 사람이 직접 자신이 허밍으로 음악을 대신하기도 한다. 안무가가 굳이 이렇게 처리하는 이유는 해당 작품이 재현이 아니라 사실적인 진짜이기 원했기 때문이다. 가상이 아닌 실재가 드러나야 했기에 분장이나 특별한 의상, 도구가 필요하지 않다.

제롬 벨의 국내 소개 작품인 「루츠 뫼레스터」나 「세드리크 앙드리외」의 경우에도 출연자 자신의 개인적인 이야기가 주종을 이룬다. 왜 춤을 시작했으며, 무용수인 내가 생각하는 피나 바우쉬, 머스 커닝햄에 관한 사적인 의견이 직접 이야기된다. 여기에는 특별한 무대미술, 의상, 특정한 캐릭터와 서사조차 없는 공연이기에 이내 관객들을 당혹해 한다. 그 이유로는 이전부터 관람했던 익숙한 공연의 전형에서 크게 벗어나기 때문이다. 화려한 볼거리나 도덕적이거나 계몽적인 메시지도 없으며 무엇보다도 전통적인 의미에서의 서사, 즉 이야기가 없기 때문이다. 단지 공연에 직접 출연한 무용수의 잡다한 이야기, 자신이 겪은 직접적인 사연, 이유, 느낀 것, 경과보고, 어떤 구체적인 사실을 구술하고 있다. 이렇게 무용수의 사담과도 같은 말만 존재하는 공연, 그것도 무척이나 딱딱한 강연같은 것을 보고 있다면 자연스럽게 당혹감을 감출 수 없을 것이다. 이러한 형태를 가진 렉처 퍼포먼스의 공연과 출현의 의미를 2002년부터 2009년까지 진행된 한국실현예술제(KEAF)의 공식 자료집인 『퍼포먼스 아트: 다층적 시선』에서 다음과 같이 정의 내리기도 한다.

22) <<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs>>.

렉처 퍼포먼스의 출현은 렉처와 퍼포먼스의 분리 내지 단순한 만남이 아닌, 렉처가 곧 퍼포먼스이고, 퍼포먼스가 곧 렉처가 되는 묘합(妙合)의 영역을 나타낸다. 이른바 새로운 장르의 생성일뿐더러 렉처에 수반되는 가르침의 주체적 목소리와 윤리적 태도가 베어드는 시간, 교육적 메시지, 현상성과 즉시성을 동반한 생생한 열기의 자각이 퍼포먼스의 장에서 구현됨을 의미하는 것이다.²³⁾

기존의 공연에서 예측할 수 있는 캐릭터를 연기하거나 춤추는 것이 아닌, 또 주어진 캐릭터를 얼마나 잘 표현하고 전달하여 몰입도를 높이는 것보다는 지금 여기에서 만나고 있는 관객과 현실을 마주하는 것에 의미를 둔다. 그러면서 보다 더 관객과 가까워지고 관객의 공감할 수 있는 실제의 삶 속에 공연을 옮겨 오는데 더 큰 목적을 둔다. 이는 공연을 관람하는 관객들에게 ‘수행적’ 경험을 촉발시켜 무용수가 말하는 내용을 자신이 이미 인지한 경험과 정보를 통해 공감하게 한다. 그리하여 어떤 대상을 상상하여 만나는 것보다는 전달되는 직접적이고도 매우 현실적인 내용을 통해 사유케 한다. 예를 들어 춤을 추면서 얼마나 심각한 부상에 시달리는지를 알려주고 자신의 연봉을 알려줌으로서 무용수의 춤이 가지는 경제적 가치는 물론 사회적으로 어떻게 평가되고 있는지를 노출시킨다. 그러면서 관객은 무용수를 포함해 자기 자신이 해당하는 사회의 사회보장제도나 의료보험 시스템까지 지극히 현실적인 문제까지 직시하게 한다.

이러한 경우들은 다른 안무가의 작품에서도 찾아볼 수가 있다. 자비에 르 루와 (Xavier le Roy)의 작품 「다른 상황의 산물」(2011)이 그런 경우인데, 안무가이자 출연자인 자비에 르 루와가 부토를 연구하고 만나는 과정을 통해 경험하게 되는 것들을 강연 형태로 진행한 공연이다. ‘2시간 작업 후 부토 추기, 또는 부토 무용수 되기’라는 명제에서 출발해 계기와 과정을 그대로 노출시킨다. 그가 들려주는 이야기는 지극히 일상적이다. 1300유로를 받고 부토 무용수 되기의 제안을 받고 고민하고, 연구하는 전과정을 보여주면서 부토에 대한 탐구와 깨달음의 단계를 무대 위에서 그대로 보여준다. 덕분에 춤보다는 강연이 주종을 이룬다. 무대 위에는 켜져 있는 노트북이 놓여있고 무용수는 구글 검색, 읽은 책의 소개, 강연을 주로 진행한다. 그리고 춤은 마지막 단계에서 자비에 르 루와가 시도하는 부토가 아주 짧게 진행되고 공연은 끝난다. 이 과정을 통해 부토에 대한 접근의 방법, 자신이 정의 내린 부토에 대한 견해, 발견된 것들, 실제적 접근으로서의 부토, 그리고 수행 등 다양한 것들이 그대로 노출된다.

무용수 개인이 춤을 추기 시작하면서 겪게 되는 무용 경험, 그리고 그것을 기반으로 시작되는 예술과 삶, 자기 헌신, 애정과 존경, 소외와 자유, 사회와 개인, 그리고 좁게는 무용의 역사가 지극히 자전적 이야기를 통해 진행된다. 이 과정 안에서 관객은 공감을 형성할 뿐 아니라 더 나아가 현실을 직면하게 된다. 그리고 그 안에서 무용수 한 개인의 역사를 통해 전체의 역사를 관통하는 교차점을 찾게 된다.

2. 국내 제작 작품들

국내에서 제작된 렉처 퍼포먼스 작품으로는 국립현대무용단이 2013년 제작한 「춤이 말하다」와 다음 해에 내용과 출연진을 수정, 보강되어 소개된 「춤이 말하다 2014」 그리고 「우회공간」이 있다. 2013년 취임한 제 2대 예술감독 안애순의 안무와 방혜진 드라마투르지가 참여한 「춤이 말하다」의 경우, 특이하게도 출연진들이 여러 장르의 전문 무용수 7명이 동시에 출연한다는 특징을 가지고 있다. 김지영, 김주원

23) 한국실험예술정신(KoPAS)(2011), 『퍼포먼스 아트의 다층적 시선』(서울: 한국실험예술정신), p.40.

(발레), 이나연, 김선태(현대무용), 디퍼, 안지석(스트리트 댄스), 김운태(한국무용)가 출연한다. 여러 무용수가 말하는 춤을 통해 한국에서, 2013년인 지금이라는 시점에서 춤을 춘다는 것은 무엇이며 어떻게 춤을 바라보고 실행하는지를 한 무대에 모아놓고 의미를 찾아보자는 목적을 두고 있었다. 이를 위해 출연자 각자가 밝히는 증언이 필요했고 그러므로 자신의 말이 무대 위에 적극 개입해야했기에 렉처 퍼포먼스라는 형식이 적극 개입했다. 이 작품에 드라마트루그로 참여한 방혜진은 공연 안내물에서 렉처 퍼포먼스 형식으로 작품을 완성했는지에 대한 이유를 다음과 같이 밝히고 있다.

첫째, 춤의 필요충분조건을 교란시키는 말의 개입을 통하여 춤의 조건과 전제를 재음미하기 위함이다.(중략) 둘째, 그가 무대 위에서 더 이상 어떤 ‘캐릭터’로 존재하는 것이 아니라 ‘무용수 자신’이 된다는 것을 의미한다. (중략) 셋째, 무용수에게 춤 이외에 해야 할 이야기들이 점점 더 시급해졌기 때문이다. 완성된 무대 이면의 제작 조건들, 무용계를 둘러싼 담론, 춤추는 몸 자체에 대한 성찰은 그간 무대 밖에 머물러 있던 목소리를 기어코 무대 위로 끌어올리게 만들었다.²⁴⁾

춤에 대한 본질적 접근을 위해 금기시 되어 왔던 ‘말’을 사용함으로써 춤이란 무엇인가에 대한 질문을 던지고 무용수들의 수행성에 주목하기 위함인데, 출연자가 직접 대응하고 행동에 임하는 것으로 “완결된 의미의 재현이나 전달이 아니라, 일종의 의미교란 혹은 기존의 인식 내지 가치의 틀을 해체하고 새롭게 구성하는 것”²⁵⁾으로 이를 보다 강력하게 환기시키고 전달하기 위해 ‘말(언어)’을 사용하기로 결정한다. 따라서 하나의 구체적 서사가 존재하는 작품이 아닌 사건의 관점에서 접근한다. 출연자 개개인의 사적인 이야기가 소개되고 자신이 생각하는 춤이란 무엇인지에 대한 다양한 이야기들이 펼쳐진다. 특히 이 작품의 특이점은 한국적 상황에서만 존재하는 전통춤을 적극 개입시켜 일반적으로 과거의 춤으로 인식되기 쉬운 전통춤의 현재성을 조망한다. 이를 위해 전통 춤꾼 김운태가 등장해 신명나는 춤을 직접 춤으로서 박재된 춤이 아니라 현존하는 춤으로 바라볼 수 있는 전통춤의 실재를 직접 경험하게 한다. 이외에도 김주원의 「지젤」, 김지영의 「카르멘」이 각각에게 어떤 의미이며 왜 추는지를 소상하게 설명한다.

이렇게 출연자의 경험들을 바탕으로 들려주는 이야기는 ‘지젤’이나 ‘카르멘’이 아닌 김주원과 김지영을 드러낸다. 관객은 더 이상 캐릭터를 보는 것이 아니라 그 캐릭터를 연기하는, 혹은 연기했던 무대 위의 실제인 인간 김주원과 김지영을 만난다. 그리고 전개되는 이야기는 자기 자신의 이야기다. 공연에서 이야기되고 있는 내용들은 해당되는 춤이 자신에게 어떤 춤인지에 대한 개인적 견해와 관객들이 알았으면 하는 새로운 정보이다. 여기에 덧붙여 다른 이야기들, 얼마나 육체적으로 힘든지, 부상이라는 위협에 얼마나 노출되어 있는지, 왜 춤을 추는지에 대해 출연진들이 스스로 직접 이야기한다.

「춤이 말하다2014」의 경우, 앞서 논의한 「춤이 말하다」의 변형된 작품으로 김설진, 차진엽(현대무용), 디퍼(스트리트 댄스), 오철주(전통춤), 김지영, 김용걸(발레)이 등장한다. 이 작품에서는 무용수들의 몸 상태를 점검하고 나이가 들어 늙어가는 몸, 부상에 시달리는 몸이라는 무한한 몸이 아닌 몸의 유한성에 주목한다. ²⁶⁾이 작품에서는 무용수들의 몸 상태의 취약성을 노출시키면서 소진되는 몸으로 바라본다. 무용수들 각자가 가지고 있는 문제인 노화, 부상, 감정노동, 스트레스 앞에서 자신의 춤이 어떻

24) 「춤이 말하다」(2013) 공연 프로그램 안내서, 국립현대무용단.

25) 김형기(2011), 춤연극을 통해 본 수행적 미학, 『한국괴테학회』 24, p.239.

26) 「춤이 말하다 2014」(2014) 공연 프로그램 안내서, 국립현대무용단.

게 진행되고 사용되는지를 보여주면서 그 안에서 발생했던 자신의 여러 이야기들을 전개한다. 지극히 개인적인 경험과 지난 이야기이지만 이를 통해 무용수들의 춤을 노동의 한 부류로 보면서 춤이 가지고 있는 사회적 가치와 경제적 효용성을 질문한다. 이를 위해 상해 전문 의사의 진단과 자신들이 처한 신체적 문제들에 대한 다각도로의 민간요법과 의료처방, 각자의 심리상태, 위험한 몸의 상태 등이 그대로 노출된다. 그러면서 이전 작품이었던 「춤이 말하다」가 현대성, 혹은 춤이란 무엇인가라는 원론적인 질문을 던지는 작품이었다면, 새롭게 보완, 수정된 「춤이 말하다2014」은 춤을 평생의 업으로 삼고 살고 있는 전문무용수들의 몸이 얼마나 빨리 소진되며, 무대 밖의 현실 속에서 자신의 육체와 정신이 어떠한 상태인지를 보여주는 작품이었다. 이를 통해 무대라는 환상 속에서 만나는 무용수들의 이미지와는 상반된 현실 속에서 살고 있는 보통 사람으로서의 무용수를 만나 그때까지 인지 못했던 무용수의 몸을 통해 새로운 현실을 직시하도록 한 작품이다.

국립현대무용단의 다른 작품 「우회공간」은 1980년대 공간사랑 극장에서 진행되었던 현대무용 공연을 소재로 한 작품이다. 무용에서 흔치 않았던 소극장 공연, 무용기획 공연이 본격적으로 진행된 소극장 공간사랑 극장에서 실제로 참여했던 현대무용가들이 직접 무대 위에 올라 당시를 회상하며 자신이 생각하고 있는 현대무용이란 무엇인가를 직접 구술하며 증언하는 공연이다. 이 작품에는 현대무용 1세대 작가로 구분되는 이정희, 남정호, 안신희가 직접 출연했다. 무대 위에 오른 무용수들은 공간 사랑 극장에서 공연되었던 자신의 작품들을 직접 소개하고 재연한다. 이 공연에서 출연자 이정희는 작품 「실내」와 「검은 영혼의 노래」가 부분적으로 재연되었고, 남정호는 공간사랑 극장에서 공연되었던 「대각선」, 「계속」, 「안녕하세요」, 안신희는 자신의 작품 「교감」, 「지열」을 일부분 재연했다. 소개된 모든 작품들은 소극장 공간사랑 극장에서 자신들이 직접 공연된 작품이라는 공통점을 가지고 있다. 이들은 모두 자신의 작품들을 직접 춤으로써 당시를 회상하고 현대무용이란 무엇인지에 대한 각자의 견해를 피력한다. 또한 그 작은 극장이 자신에게 어떠한 의미였으며 참여하게 된 동기와 이유를 밝힌다. 이외에도 극장에 대한 역사성과 의미를 다지기 위해 건축가 김정후가 출연해 공간사랑 극장에 대한 건축가의 견해와 시선으로 강연이 진행되고 드라마트루거인 방혜진이 출연해 현대무용의 개념에 대한 토론을 무용수들과 함께 논의한다.²⁷⁾

국립현대무용단에서 2014년에 제작, 발표된 「우회공간」은 현대무용이 국내에서 본격적으로 확산되기 시작했던 1980년대를 조망하기 위해 공간사랑 극장을 소재로 당시를 재조명하는 작품이다. 대극장에서 개인발표회 중심으로 진행되던 국내 무용공연의 분위기 속에서 소극장에서 공연하는 것은 당시만 해도 매우 드문 경우였다. 객석보다 높고 가시성이 뛰어난 단상의 큰 무대를 선호하던 무용공연이 주류를 이루었고 당시의 분위기 속에서 대극장이 아닌 소극장에서 춤추기는 상당한 모험이며 도전이었다. 아름다운 환상을 선사해야하는 무용공연의 실체가 깨지고 가까운 거리에서 발견되는 무용수의 몸이 기존 무용공연이 가지고 있는 예술적 가치를 훼손할지도 모른다는 우려 때문이었다. 하지만 당시 형성되기 시작했던 무용의 예술성 강화와 실험적 모색으로서의 소극장 공연은 기존의 “극장공간이 갖는 한계를 극복하고, 작가적 의식, 상상력, 자유로운 시각을 적극적으로 반영하고 실천했다는 증거”²⁸⁾이기도 하다. 당시로서는 무척이나 생소하고 실험적이라고 말할 수도 있는 소극장에서 공연되는 현대무용은 작

27) 「우회공간」(2014) 공연 프로그램 안내서, 국립현대무용단.

28) 김주희(2014), 「공간사랑」의 춤 문화 수용과정과 문화사적 의미 고찰. 『무용예술학연구』 49, p. 55.

가주의와 무용 공연기획이라는 당시만 해도 새롭고 파격적인 담론과 앞선 극장 기획이 진행되는 사회적 분위기와 무관하지 않았다. 바로 이러한 주제에 해당되는 곳이 공간사랑 극장이었는데, 그런 그곳에서 당시에 실제로 추어졌던 작품과 안무가들을 조망함으로써 한국의 현대무용에 대한 본질을 탐구해보다는 의미가 담겨져 있다. 그리고 그러한 내용을 담기 위해 직접 참여했던 현대무용가 자신이 직접 출연해 자기의 이야기를 구술하는, 일종의 증언으로써 현실성과 사실을 무대 위에서 그대로 구현한다. 사실 렉처 퍼포먼스의 목적은 사실을 통한 진실로의 접근이기에 가상의 재현보다 실제로서의 실현을 위해 수행성, 다시 말해 “사건의 실행과 그것의 직접적인 영향에 방향이 맞춰져 있다.”²⁹⁾ 따라서 회상과 증언의 주체로서 무대 위에 등장한 세 명의 현대무용가가 직접 말하는 이야기 속에 내포되어 있는 한국현대무용사의 한 단면을 실제로써 제시하고 있는 작업에 주목해야 한다. 이를 위해 당시의 상황이 구술되고, 개인적 경험이 여과 없이 드러나며, 역사적 사실이 설계되면, 사진, 당시의 영상을 참고자료로 이용해 그대로 무대 위에서 강연된다. 출연자가 직접 구술되는 말(언어)에서 개인적인 이유가 등장하여 당시의 역사적 배경이 설명되고, 직접 추는 춤을 보면서 관객들은 당시의 예술적 경향을 가름하게 되며, ‘공간사랑’이라는 극장이 가지고 있는 문화적적 의미가 함께 복기된다. 그것은 더 이상 예전에 공연되었던 작품을 원형 그대로 무대에서 다시 공연되어지는 재현을 넘어 설명과 함께 사건이 일어나고 시행되는 새로운 수행성의 공연형태이다.

3. 무용공연에서의 렉처 퍼포먼스의 의미

무용공연에서 말하기는 이미 국내외의 여러 안무가와 작품 속에서 다양한 형태와 이유로 등장한 익숙한 장면이다. 전통적인 전막 발레 작품에서 사용된 사실적 마임에서부터 현대무용에서 사용된 표현의 극대화의 한 방편으로 춤추는 무용수가 직접 말하는 장면의 삽입은 어느새 일반화되었다. 작품과 안무가의 견해에 따라 언어는 작품이 내포하는 있는 주제나 진행을 위한 부연 설명처럼 쓰이기도 하고 심지어 아무런 의미 없이 장식처럼 쓰이는 경우도 존재한다. 하지만 등장인물의 ‘자기 말하기’의 형태 성격을 가진 렉처 퍼포먼스의 무용공연은 춤이 대부분을 이루는 가운데 간헐적으로 언어가 사용되는 범주를 넘어 ‘말하기’ 자체가 공연이 된다. 마치 강연처럼 설명조이고 관객에게 말걸기의 형태인 렉처 퍼포먼스는 공연장의 객석에 있는 관객들이 무대 위에서 말하는 출연자와 함께 무형적 사유와 동조가 동시에 진행된다. 드러나는 정보와 사실을 통해 관객은 스스로 체계적 구축을 하고, 정답을 주체적으로 찾아 나서며, 공연을 벽에 걸린 그림처럼 보는 것이 아니라 현실과 결부시키면서 어느새 출연자와 함께 공연의 주체적 범주까지 도달하게 된다.

렉처 퍼포먼스가 재현보다 수행성에 의미를 두는 이유는 재현이 가지고 있는 주관성과 허구성의 한계에서 벗어나 진정성에 보다 더 접근하기 위함이다. 행위의 수행에 의해 규정되어지는 것들에 주목하여 수행성이라는 개념을 처음 사용한 사람은 영국의 언어학자인 존 오스틴(John Austin)이다. 그는 “언어의 기본 기능이 의사소통이 아니라 행위의 수행에 있음을 강조하였다.”³⁰⁾ 언어에 있어서 구체적인 행위의 성립이라는 측면을 강조하는 그의 논지는 이후 언어의 기능을 ‘수행발화(performative)’와 ‘진위발

29) 김형기(2011), ‘포스트드라마 연극’의 개념과 영향미학. 『브레히트와 현대연극』 24, p.126.

30) 김효(2011), 포스트드라마 연극의 미학적 기초: 니체와 아르토. 『외국문화연구』 41, p.119.

화(constative)'로 나뉘어 수행성을 연구하였다. 물론 여기에서 수행성은 다분히 재현에 대립되는 개념으로 사용되어 행위에 대한 전반적인 개념이자 과정을 총칭으로 인용된다. 또한 말하기라는 행위와 그에 따른 전개와 변화되는 내용, 그리고 전개되는 과정 모두를 수행성의 관점에서 이해하며 렉처 퍼포먼스의 기본적 이론의 근거로 제시한다. 지시적 기능보다 진행되는 과정과 행위로 도출되는 결론에 의해 귀정되는 언어를 무대 위에서 공연하므로 이 자체를 하나의 사건으로 규정한다. 따라서 무용수가 자신의 이야기를 말하는 순간, 관객들에게 공유되고 하나의 정보로서 발화되어 총체적 행위(performance)로 간주된다. 이렇게 언어적 행위는 항상 수행적 행위임을 감안한다면 공연 작품 속에서 사용하는 '말하기'의 행위 자체가 이미 수행적 구조를 내포하고 있다. 따라서 어떠한 행위가 단지 '말하기' 뿐이라도 과정 속에서 실재로의 접근이 용이한 방법으로 인식된다. 따라서 출연자가 주도하는 '자기 말하기'는 사실로의 접근의 가장 참여한 방법이자 사건, 그 자체이다. 또한 무용수가 구술하고 있는 내용의 맥락을 통해 관객들은 공연예술에서 기본적으로 진행되고 있는 공유, 공감, 상상, 예측, 인식, 사유가 동시에 진행된다. 전통적인 재현 중심의 공연예술에서 벗어나 새로운 미학적 제시와 형식의 제안을 위해 안무가들은 무용공연에서 일반화되고 있는 기존의 고정 관념을 넘어 혁신적인 무용 공연을 보여준다.

이러한 공연물들의 미학적 관점과 태도는 이후 주디스 버틀러(Judith Butler)의 『젠더 트러블 Gender Trouble』에서 보다 더 논리적이면서 이론적으로 구체화된다. 그녀는 공연에서 사용되는 말(언어)에 관하여 “발화 행위란 수행되는 (따라서 연극적인 것, 관객에게 제시되는 것, 해석에 달려있는 것인) 동시에 언어관습과의 암묵적 관계를 통해 일련의 결과를 끌어내는 언어적인 것...특별한 언어적 결과를 가져오는 몸의 행위”³¹⁾라고 밝히고 있다. 이에 ‘말하기’라는 관행적 행위를 통해 재의미화되고 형성되는 구조에 집중하여 무용수가 무대 위에서 관객에게 말하기란 행위 자체를 하나의 예술적 실천으로 규정된다. 더욱이 말(언어)은 맥락과 관습에 고정적으로 묶여있는 존재가 아니기에 객체에 공연을 관람하는 관객들의 경험과 주관에 의해 다층적으로 해석되고 응용된다. 이렇게 자발적인 해석과 창조적 경험은 하나의 예술적, 미적 가치가 존재한다고 귀결되어 지며 하나의 작품으로 독립성을 이룬다. 극장에서 무용수에 의해 강연되어지는 내용을 통해 관객들에게 자발적으로 수용되고 공유되는 총체적 사건이자 행위의 렉처 퍼포먼스는 그 자체로서 이미 예술적 완결성을 내포한다. 그러므로 음악에 맞춰 아름다운 동작들이 주종을 이루는 춤보다는 말하는 행위로만 진행되더라도 수행적 과정을 통해 그 자체는 이미 “행위의 반복적 수행을 통해 형성된 몸의 스타일이다.”³²⁾ 그것이 렉처 퍼포먼스라는 하나의 형식으로 규정되어 국내외의 여러 안무가들에 의해 다양한 작품으로 제작되면서 이제는 말하는 행위가 더 이상 무용의 외적 요소, 혹은 부연의 요소가 아닌 정당한 형식이자 새로운 예술적 개념을 창출한 것으로 평가된다. 또한 버틀러가 지적한대로 수행성은 ‘말하기’의 외연을 가지고 그 의미를 정치적, 사회적 담론으로까지 확장시킨다. 렉처 퍼포먼스가 ‘말하기’의 맥락과 실질적인 내용을 가지고 제도, 교육, 정체성, 예술 그 자체까지도 무대 위에서 직접 다룸으로써 현대무용의 범주와 역할, 그리고 미학적 가치까지 이전과는 다르게 정의하여 새로운 형식으로서, 그리고 예술적 대안으로 제시된다.

안무에 대한 새로운 정의와 이를 입증하는 도전적인 작품은 앞서 언급한 안무가인 제롬 벨과 자비에르 루아의 작업이 단순한 재현이 아닌, “재현의 한계성 뿐 아니라 서양 역사 전체를 흔들 수 있는 비판적

31) 주디스 버틀러(1999), 『젠더 트러블』, 조현준 (역)(서울, 문학동네, 2008), p.70.

32) 조주영(2014), ‘주체없이 행위성 설명하기: 주디스 버틀러의 수행성 개념을 중심으로. 『시대와 철학』 25, p.85.

시스템³³⁾으로까지 풀이된다. 재현이 가지고 있는 예술적 권력과 미학적 상징에 대한 비판적 대안으로 안무에 대한 새로운 제시로 렉처 퍼포먼스는 이전까지 무용공연에서 당연시 되어왔던 기본적 요소들을 의도적으로 제거하고 재배치함으로써 재현의 종말을 고한다. 이는 오늘날의 무용공연이 서구적인 극장 양식에서 그대로 이식되어 세계 어디에서나 보편적으로 인지되는 하나의 고정된 ‘틀’을 안무가 스스로가 부셔버리는 혁신적인 행위이기도 하다. 그리고 그러한 작업들을 통해 렉처 퍼포먼스는 하나의 새로운 공연 형태이자 안무의 새로운 지평을 연다. 물론 보여 지는 공연물의 결과는 진화되었고 이전의 무용공연과는 확연히 다른 외형을 지니게 된다. 그것이 전통적인 의미에서의 무용공연의 ‘춤추기’가 아닌, 극장에서 ‘말하기’라는 이질적 행위로 나타났지만 말이다.

IV. 결론

무용 공연에서 무용수의 ‘춤추기’ 외에도 ‘말하기’가 함께 하는 경우가 종종 있어왔던 것은 안무가들의 창의성과 도전적인 실험을 근거로 한 다각도로의 모색 중 하나였다. 언어를 사용하지 않는 무언(無言)의 공연인 무용은 이내 지나친 추상과 주관성이라는 딜레마에 빠지고 이를 극복하기 위한 수단으로, 혹은 표현의 다른 방법과 영역의 확장이라는 차원에서 부분적으로 말(언어)이 사용된다. 하지만 아직은 무용수들의 춤이 주종을 이루고 이에 대한 보조적 수단이나 표현의 한 방편으로 말(언어)이 사용되었기에 공연의 대부분이 ‘말하기’로 채워지는 공연이 과연 무용공연인가라는 의구심은 의당 당연하다. 혹자는 무용 공연에 대한 정의와 정체성에 대한 의문이 들 수도 있는 문제이며 여러 안무가들의 그러한 작업을 단순한 해프닝으로 결부시킬 수도 있다. 하지만 최근 국내에 소개된 여러 안무가들의 작품과 국내에서 제작되고 있는 작업에서도 이러한 성격의 공연들은 쉽게 찾을 수 있게 되었다. 그리고 그러한 공연의 형태를 렉처 퍼포먼스로 규정하면서 렉처 퍼포먼스에 대한 예술적 배경과 근거가 요구되고 있는 상황이다.

이에 본 연구는 렉처 퍼포먼스의 개념과 예술적 배경, 그리고 실제 상황을 국내에서 소개된 작품들을 중심으로 연구했다. 이를 위해 무용공연의 전통적인 개념인 재현에 대한 의문제기를 제시한 이본느 레이너의 『노(No) 선언문』부터 연극에서 정극에 대립되는 개념이 내포된 브레히트의 서사극의 주요 의미들을 살펴보았다. 여기에 덧붙여 최근 세계 공연예술계에서 진행되고 있는 새로운 개념인 포스트드라마 씨어터에서 동시에 진행되고 있는 일련의 내용들을 검토해 봄으로서 ‘말하기’의 행위가 일련의 사건이자 수행성이라는 측면에서 하나의 독립된 공연 형식으로 규정되는 이론적 근거를 제시하였다. 무용수가 지극히 공적인 공간인 극장의 무대 위에서 자신의 개인적인 이야기를 함으로서 그 이야기는 더 이상 사적인 영역에만 머물지 않고 공적인 사건으로 발화된다. 그것이 ‘말하기’라는 행위임에도 불구하고 하나의 사건이자, 공연으로 인지되고 실현되는 미학적 배경을 살펴보았다. 그 시작은 언어가 가지고 있는 본연의 의미와 성격을 언어학자 오스틴이 새롭게 규정한 수행성이라는 개념에서 시작된다. 이를 좀 더 체계화하고 구체화한 버틀러의 수행성에 대한 정의와 연구를 통해 조금 더 확장된다. 그녀는 페미니즘에 대한 고찰에서 여성을 페미니즘에 대한 주제로 재현하는 언어와 정치적 구성에 대한 분석을 토대로 비

33) 안드레 레페키(2006), 『코레오그래피란 무엇인가』, 문지윤 (역)(서울, 현실문화, 2014), p.107.

관하면서 반복적 행위를 통해 수행적으로 구조된 개념이라고 제시한다.

재현에 대한 의문제시와 대안이라는 차원에서 공연예술에서는 렉처 퍼포먼스가 다각도로 진행된다. 전통적인 연극 제작의 한계와 새로운 제안이란 측면에서 ‘포스트 브레히트’ 연극으로 수많은 연출가들이 진행한 포스트드라마 씨어터와 유사한 맥락에서 안무가들의 행동들이 무대 위에서 발현된다. 그리고 그 형태는 기존의 무용양식에서 벗어나 새로운 예술적 대안으로 자리 잡았다. 그들의 특성은 몸에 대한 사유와 확장의 일환으로 몸이 가지고 있는 정치성에 주목한다. 무대 위에 등장한 무용수가 말하는 모든 것에 대한 본격적 사유로 렉처 퍼포먼스가 예술적 당위성을 획득한다. 그것은 포스트모더니즘의 이후에 등장하는 새로운 예술적 대안이자 제시로 규정되면서 이전까지 진행되어왔던 예술적 담론의 재생산이기도 하다. 더불어 현대무용이 어디까지 진화하고 변화를 거듭하는지에 대한 하나의 반증이며 새로운 미학적 제시의 최종 결과물이기도 하다.

그런 차원에서 최근 국내 공연예술계에 소개되고 있는 다양한 작품들 중에서는 무용공연에 대한 전통적인 고정 관념을 무너뜨리는 혁신적인 작품들이 많다. 또한 과학기술의 발달로 이제는 실시간으로 공연예술에 대한 최신의 소식들을 너무나도 쉽게 접하고 있다. 그 정보의 대부분은 이미 서구에서 평단과 관객들 사이에서 예술적으로 검증된 작품이 주종을 이룬다. 그 근거로는 유명 페스티벌에 공식 초청이 되었거나, 유명 극장에서 공연되어 호평을 받은 일종의 검증된 작품들이다. 하지만 아직은 우리에게 전위적이고도 혁신적인 작품들이며 검증과 논증의 과정을 공유하지 못한 채 일방적 수용자라는 한계를 가지고 있다. 이에 형식적으로나 내용들이 매우 혁신적인 작품들이 적극적으로 소개되고 있는 상황에서 공연 자체에 대한 이해와 더 나아가 예술적 경향 파악이 요구된다. 이에 공연예술계에서 하나의 특징으로 자리 잡은 렉처 퍼포먼스에 대한 전반적 이해로 넓게는 현대무용에 대한 이해와 좁게는 작품 하나하나에 대한 올바른 이해가 되기를 바란다.

■ 참고문헌

- 김형기, 심재민, 김기란, 최영주, 최성희, 이진아, 파트리스 파비스(2011). 『포스트드라마 연극의 미학』. 서울: 푸른사상.
- 주디스 버틀러 (1999). 『젠더 트러블』. 조현준 (역). 서울: 문학동네. 2008.
- 안드레 레페키 (2006). 『코레오그래피란 무엇인가』. 문지운(역). 서울: 현실문화. 2014.
- 한국실험예술정신(KoPAS)(2011). 『퍼포먼스 아트 of 다층적 시선』. 서울: 한국실험예술정신.
- 한즈-티즈 레만(1999). 『포스트드라마 연극』. 김기란 (역). 서울: 현대미학사. 2013.
- 할 포스터 (1996). 『실재의 귀환』. 이영옥, 조주연, 최연희 (역). 부산: 경성대학교 출판부. 2003.
- Banes, Sally (1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London: Routledge Press.
- Lambert-Beatty, Carrie (2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- 김말복(2011). 컨템포러리 댄스의 몸. 『무용예술학연구』, 34: 1-27.
- 김수진(2012). 새로운 서사와 연기의 진정성에 관한 연구. 『드라마연구』, 37: 5-32.
- 김주희(2014). ‘공간사랑’의 춤 문화 수용과정과 문화사적 의미 고찰. 『무용예술학연구』, 49: 47-58.
- 김 효(2011). 포스트드라마 연극의 미학적 기초: 니체와 아르토. 『외국문학연구』, 41: 113-135.
- 김현남(2004). 피나 바우쉬(Pina Baush)의 안무 특성에 관한 연구. 『무용예술학연구』, 13: 51-71.
- 김형기(2011). 춤연극을 통해 본 수행적 미학. 『한국괴테학회』, 24: 227-243.
- _____ (2011). ‘포스트드라마 연극’의 개념과 영향미학. 『브레히트와 현대연극』, 24: 113-145.
- 박종현, 손각중(2013). 현대 춤 작품에 나타난 무용 외적 요소에 관한 연구. 『대한무용학회논문집』, 71(5): 63-78.
- 손수현(2009). 해석의 대상으로서 무용텍스트의 언어적 요소에 관한 연구. 『대한무용학회』, 59: 123-146.
- 이지원(2014). 현대춤에 나타난 내러티브(narrative) 재현과 의미 분석. 『대한무용학회논문집』, 72(2): 113-134.
- 조수진(2013). 라우센버그와 모리스의 움직이는 몸:1960년대 미국 미술과 무용의 협업. 『현대미술사연구』, 33: 77-108.
- 조주영(2014). ‘주체’없이 행위성 설명하기; 주디스 버틀러의 수행성 개념을 중심으로. 『시대와 철학』, 25: 73-96.
- 국립현대무용단(2013). 『춤이 말하다』 공연 프로그램 안내서.
- 국립현대무용단(2014). 『춤이 말하다 2014』 공연 프로그램 안내서.
- 국립현대무용단(2014). 『우회공간』 공연 프로그램 안내서.
- <<https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs> 2015.4.10.>.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Bel 2015.4.10.>.

논문투고일 2015. 4. 15
심사일 2015. 4. 20
심사완료일 2015. 5. 2

A Study on the Concept and the Meaning of Lecture Performance in Dance

Park, Sung Hye* · Park, In Ja**

Doctoral Student in dance, Sookmyung Womans University*

Professor of Dance, Sookmyung Womans University**

In the form of lecture, lecture performances have been currently conducted in various ways. The genre started by Jerome Bel and Xavier le Roy and was just introduced to Korean audiences. And then the domestic productions is now interested by Korea National Contemporary Dance Company. Therefore, from recent studies about a new concept, postdrama theater, which is evolutionary theoretical background of lecture performance is studied. In addition, reviewing its development as not documentary but performativity, speech act in dance is defined in a fresh way. As a performance revealing substantiality rather than fiction as well as truth and reality rather than virtuality and illusion, lecture performance is discussed. Through the performances produced in Korea, features and artistic values of lecture performance are evaluated. Finally, the recent trends of contemporary dance are studied and ability to analyzing works are prepared.

Key word: Lecture performance(렉처 퍼포먼스), Jerome Bel(제롬 벨), Xavier le Roy(자비에 르 루와), Performativity(수행성), Korea National Contemporary Dance Company (한국국립현대무용단)