

캔두코 무용단의 작품에 나타난 장애무용의 의미*

김 현 정**

I. 들어가는 말	IV. 나오는 말
II. 장애예술의 이해	참고문헌
III. 캔두코 무용단의 작품에 나타난 장애 무용의 의미	Abstract

I. 들어가는 말

장애인에 대한 한국 사회의 일반적인 시선과 이해는 어떠한가? 우리는 장애인을 대개 신체적으로 불편한 자, 정상적인 일상생활을 영위하기 위해서 의학적 치료를 통해 장애를 개선시켜야 하는 자, 타인의 도움과 사회복지 혜택이 필요한 자로 이해하는 경향이 있다. 또는 내가 장애인이 아니기 때문에 그러한 불행을 겪지 않아서 그나마 다행이라는 생각을 하기도 한다. 국내 장애인 인구는 2014년을 기준으로 2,726,910명을 넘어 섰는데,¹⁾ 이러한 수치는 전체 인구의 약 5.6퍼센트를 차지하고 있다.²⁾ 우리 사회에 존재하는 장애인들에게 무용은 과연 어떤 역할을 할 수 있을까? 장애인이 행하는 무용은 그들에게 그리고 우리 사회에 어떤 의미가 있을까? 본 연구는 이러한 질문에서 시작되었다.

국내에서 장애인들에게 무용은 주로 신체적 또는 정신적 장애를 개선할 수 있는 한 방안으로 사용되고 있다. 장애인들은 무용을 행하면서 무용이 주는 기쁨과 즐거움을 느끼기도 한다. 또한 비장애인 관객은 장애인들의 공연을 보면서 장애란 고통을 극복하여 무대에서의 춤을 나름대로 성취해 낸 인간 승리로 여기며 감동의 박수갈채를 보내기도 한다. 그렇다면 장애인이 행하는 무용은 이러한 의미만을 담고 있을까? 그 이상의 의미는 없는 것일까?

장애인의 무용에 대한 기존 연구들을 살펴보면 첫째, 무용교육과 무용치료 프로그램이 장애인의 신체적, 정신적, 지적 발달에 긍정적인 영향을 끼치고 있음을 주로 논의하거나,³⁾ 둘째, 사회에서 소외된

* 이 논문은 2014년도 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음. This work was supported by the National Research Foundation of Korea Grant funded by the Korean Government (NRF-2014S1A5A8012758).

** 충남대학교 무용학과 조교수, arthjuer@cnu.ac.kr

1) 김성희 외(2014), 발간사, 『2014년 장애인 실태조사』, 서울: 보건복지부, p.6.

2) 음상준(2015), 우리나라 장애인 273만명 추정 ... 가구 월소득 223만원. news 1 뉴스 (2015. 4. 19.), <http://news1.kr/articles/?2192160, 2015. 9. 1.>.

3) 권혜영, 서지혜(2010), 창작무용 프로그램 참여가 청각장애아동의 평형성과 신체균형의 변화에 미치는 영향. 『한국무용교육학회지』 21(1), pp.47-63; 김나영(2004), 무용/동작 치료프로그램을 통한 주의력 결핍 및 과잉행동장애의

그들에게 무용예술 활동이 사회복지 및 문화 향유 차원에서 필요하다고 논의하고 있다.⁴⁾ 2000년대 초반부터 시작된 이러한 논문들은 무용이 장애인의 건강과 행복한 삶을 증진시키는데 기여할 수 있음을 인식시킨다는 점에서 연구 성과가 있다. 세 번째의 연구 경향은 장애를 다룬 무용작품들을 논의한 것으로, 이지원의 두 연구가 있다.⁵⁾ 이지원(2007a)은 장애인, 동성애자, 흑인의 춤을 몸의 정치 측면에서 논의하면서, 빌 티 존스(Bill T. Jones), 피핑 탐(The Peeping Tom), 중국 장애인예술단, 호머 아빌라(Homer Avila), 캔두코 무용단(Candoco Dance Company), 레스트레스 무용단(Restless Dance Company), 클리브랜드 댄싱 휠즈(Cleveland Dancing Wheels), 악시스 무용단(Axis Dance Company), 엔잘리 무용단(Anjali Dance Company)의 활동이 장애인의 삶과 아픔, 통합 공동체란 쟁점을 다루고 있음을 간략히 언급했다. 이후 이지원(2007b)은 로이드 뉴슨(Lloyd Newson)의 「삶의 대가 *The Cost of Living*」를 소외된 타자의 몸과 소통 측면에서 논의했는데, 이러한 연구들은 무용작품에 장애인이 등장한 사례들과 그것의 사회적 의미를 드러냈다는 점에서, 그리고 장애인과 비장애인으로 구성된 외국의 무용단들을 소개했다는 점에서 연구 성과가 있다고 생각한다.

본 연구자는 위의 세 번째 선행연구들을 좀 더 발전시키고자 한다. 본 연구의 목적은 캔두코 무용단의 작품에 나타난 장애무용의 의미를 장애예술의 담론을 통해 탐색하는 것이다. 장애인에 대한 무용학계의 관심이 시작된 지 약 15년이 지났지만 장애인에 대한 국내 무용계의 시선은 여전히 제한적이라 생각한다. 장애인과 무용이 만날 수 있는 부분을 단지 무용 교육 및 치료적 효과에서 찾거나, 또는 장애인도 춤을 출 수 있거나 작품의 일부가 될 수 있고, 장애를 극복하여 장애에 대한 편견에 도전하는 장애인 무용수가 일부 존재하고 있다는 것만을 알고 있을 뿐 장애예술이란 맥락에서 장애무용의 작품성에 대한 이해가 부족하다. 장애가 무용의 창작, 구성, 안무에 의미 있는 요소로 활용될 수 있고, 기존의 미학적 쟁점을 재구축할 수 있음이 간과되고 있다. 본 연구자가 논의의 대상으로 선택한 캔두코 무용단은 그러한 사례의 한 단면을 보여준다. 캔두코 무용단은 2006년 5월 국제현대무용제 해외 초청작으로 아르코예술극장 대극장에서 「여정」과 「어리석음을 찬미하며」를 공연하였다. 「여정」은 자아와 타자를 탐색하면서 발생하는 반응을 일련의 움직임으로 구성한 작품이며, 「어리석음을 찬미하며」는 기독교의 신과 루시퍼의 대화를 배경으로 인간의 본능과 여러 양상을 보여주는 무용극 작품이다. 이러한 두 작품은 얼핏 보면 장애인 무용수 몇몇이 등장하는 것을 제외하고는 일반 컨템퍼러리 댄스 작품과 비슷하게 보인다.

국내 평론가들은 작품 속 장애인 무용수에 대해 동정과 연민, 어색함, 또는 인간승리로 간주하는 경향이 있다. 예를 들면, 수동적인 역할과 “관객의 불편함”을 논의하거나,⁶⁾ “장애인도 정상인처럼 할 수 있

과잉행동 감소 연구, 『한국심리학회 연차 학술발표논문집』 pp.63-64; 김승일(2010), 발달장애 청소년의 무용수업 효과 사례연구, 『대한무용학회논문집』 64, pp.37-54; 김현남, 이예순(2010), 댄스포츠를 적용한 무용치료교육이 장애 아동의 사회적 상호작용에 미치는 효과, 『움직임의 철학: 한국체육철학회지』 18(2), pp.229-243; 민경은, 조미혜(2008), 무용치료 사례연구: 발달장애 아동을 중심으로, 『한국여성체육학회지』 22(3), pp.59-70; 임인선, 이진호(2010), 무용-신체활동 프로그램이 지적장애아동의 적응행동능력에 미치는 영향, 『대한무용학회논문집』 62, pp.135-153; 전미현, 조태실(2003), 모티브 라이팅의 활용을 통한 ADHD 아동의 무용교육, 『한국무용기록학회지』 4, pp.69-82.

4) 윤덕경(2002), 장애우의 문화향수 실태와 장애우를 주제로한 춤 공연, 『한국무용연구』 20, pp.13-28; 윤덕경(2011), 장애인의 문화예술 참여에 대한 실태와 그 가능성, 『한국무용연구』 29(3), pp.1-21; 홍애령(2015), 장애인의 문화예술향유를 위한 장애인 무용의 개념 및 가치 재탐색, 『문화정책논총』 29(1), pp.78-103.

5) 이지원(2007a), 현대예술에 나타난 몸의 정치적 표현 연구, 『무용예술학연구』 20(봄), pp.211-258; 이지원(2007b), 타자적 몸의 소외와 소통에 관한 연구, 『무용예술학연구』 22(가을), pp.119-146.

6) 심정민(2012, 11, 28.), 평론적 관점에서 본 장애인 무용예술의 가능성, 국회의원 이상일 정책심포지엄, 심정민의 무용비평 무용평론 카페 <<http://cafe.naver.com/21critic/959>, 2015, 9, 1.>.

다는 용기”를 언급하면서 “하반신이 없는 무용수의 움직임은 가슴 뭉클하게 했다”고 말한다.⁷⁾ 한편, 문애령은 “춤의 영역 확대, 춤꾼의 자격 확대”를 언급했지만⁸⁾ 어떤 측면에서 그러한지에 대한 충분한 설명을 제공하지 않고 있다. 본 연구자는 평론가들의 이러한 견해가 극장무용예술에 대한 기준과 미학적 관습으로 캔두코 무용단의 작품을 감상하기에 장애인과 장애예술, 장애무용에 대한 제한된 시선을 드러내고 있다고 생각한다. 캔두코 무용단은 2006년에 한국에서의 첫 공연을 가짐으로써 국내 무용계에 알려졌지만, 공연 당시, 그리고 그 이후에도 캔두코 무용단에 대한 제한된 견해와 단순한 단체 소개만이 반복되고 있기에 본 논문에서 두 작품을 하나의 사례로 주목하여 국내 무용계에서 간과된 장애무용의 의미를 논의해 보는 것이 필요하다.

본 연구는 주로 장애학과 장애예술, 캔두코 무용단 관련 문헌, 웹사이트, 동영상, 팸플릿, 비평문을 종합적으로 고려하면서, 캔두코 무용단의 작품과 활동에 나타난 장애무용의 의미를 드러낼 것이다. II장에서는 장애학 학자 김도현(2009), 김영덕(2010), 이지은(2014), 조한진(2011), 마이클 올리버(Michael Oliver, 2009), UPIAS(Union of the Physically Impaired Against Segregation, 1976)의 논의에 근거하여, ‘장애예술’의 형성에 영향을 끼친 장애학, 그리고 장애를 바라보는 세 가지 주요 관점(의료적 모델, 사회적 모델, 문화적 모델), 일본의 에이블아트와 영국의 장애예술운동을 고찰할 것이다. 또한 윤삼호(2012), 주윤정(2006), 데이빗 미첼과 샤론 스나이더(David Mitchell & Sharon Snyder, 2001)의 논의에 근거해 일반 작품 속 장애인의 재현 양상은 어떠한지를 살펴보고, 전병태(2010)와 김원영(2013)의 논의에 근거해 장애예술이란 무엇이며 장애예술은 기존의 장애인의 재현 방식과 예술적인 쟁점에 어떻게 도전하고 있는지를 고찰할 것이다. III장에서는 캔두코 무용단의 설립 목적, 공연 및 활동 경향은 어떠한지, 「여정」과 「어리석음을 찬미하며」의 안무 의도와 작품 개요는 어떠한지, 그리고 이러한 작품과 활동에서 드러난 장애무용의 의미는 무엇인지를 논의할 것이다. 특히 작품 속 장애인 무용수의 역할과 움직임에 주목하여 이들이 장애를 바라보는 세 가지 주요 모델(의료적, 사회적, 문화적 모델)을 어떻게 활용하고 도전하는지, 장애무용에 대한 기존의 이해와 태도를 어떻게 변화시키고 있으며 더 나아가 기존의 무용미학의 쟁점을 어떻게 재구축하는지를 논의할 것이다.

본 연구의 한계점은 주된 논의와 분석 대상이 신체장애인을 포함하는 캔두코 무용단에 초점을 둔다는 것이다. 장애인은 신체장애와 정신장애로 나뉘질 수 있고, 정신장애인들의 무용 창작과 활동, 효과는 신체장애인들의 무용과는 다를 것이며, 이에 대해서는 별도의 후속 연구로 남겨놓고자 한다.

최근 한국의 무용계에서 장애를 작품 주제로 다루거나 장애인을 무대에 등장시키는 공연 사례들이 종종 발견된다.⁹⁾ 그러나 이러한 작업에 대한 국내 무용학계의 논의는 주로 문화복지 측면에서 다뤄질 뿐이다. 오늘날 소외된 영역과 소수자들의 목소리가 부각되는 이 시점에서 캔두코 무용단의 사례에 주목하여 새로운 예술 창작과 표현, 미적 경험을 창출하는 장애인 무용수의 가치, 그리고 장애무용의 작품성

7) 고석림(2006), “절망은 없다” 메시지 담은 Candoco 공연, 『춤과 사람들』(2006년 7월), p.84.

8) 문애령(2006), 국제무용제는 해외작으로 들떠야, 『객석』(2006년 7월호), p.200.

9) 예를 들면, 윤덕경의 「우리 함께 춤을 추어요」(1996), 「어-엄마 우스웠다」(1997), 「하얀 선인장」(2010), 트러스트무용단 김윤규의 「공감」(2006), 안은미의 「프린세스 바리-저승편」(2007), 김남진의 「브라더」(2008), 뇌성마비 1급 장애를 가진 강성국이 출연하는 퍼포먼스 무용극 「IF」(2008) 등이 있다. 2006년 창단된 ‘빛소리 친구들’은 장애인과 비장애인으로 구성된 무용단으로써 장애예술의 발전과 확산에 기여해 오고 있다. 또한 장애를 작품 주제로 다룬 외국 단체들의 한국 공연도 눈에 띈다. 예를 들면, 제 14회 서울변방연극제 장애인극단 팔 + 류세이오 류의 「공상의 뇌 2012」, 2013년 국제다원예술축제 페스티벌 봄의 초청작이었던 제롬벨과 극단 호라의 「장애극장」이 그러하다.

과 사회성을 인식시킨다는 점에서 본 연구의 성과가 있다 하겠다.

II. 장애예술의 이해

캔두코가 추구하는 장애무용을 이해하기 위해서는 우선 장애예술에 대해 살펴볼 필요가 있다. 장애 예술의 개념과 특성에 대한 논의는 학자들마다 조금씩 다르지만 크게 두 개의 유형으로 나뉘질 수 있다. 첫째, 장애예술이란 장애인이 “예술작품을 창작하거나 표현하는 행위”를 말한다.¹⁰⁾ 이러한 정의에 따르면 장애예술의 필수 요소로써 장애인의 참여가 반드시 있어야만 한다. 그렇다면 장애인이 참여하는 예술 활동 모두를 장애예술로 간주할 수 있는가? 역사 속에서 장애인이 예술 활동에 참여한 사례를 살펴보면 “그리스의 서사시인 호메로스는 시각장애인이었고,” “우화작가 이솝은 등이 굽은 척추장애인이었으며, 『손자병법』을 쓴 손자도 두 다리를 절단당한 지체장애인이었다. “베토벤은 청각장애인이었고, 『돈키호테』의 작가 세르반테스는 한쪽 팔을 쓰지 못하는 지체장애인이었”지만,¹¹⁾ 이들의 예술을 장애예술이라고 부르지 않는다. 그렇다면 베토벤과 같은 위대한 예술가가 아닌 일반 장애인이 일상생활에서 취미나 여가생활로써 예술 활동에 참여하는 것을 장애예술이라 말할 수 있는가? 작품의 소재가 장애와 직접적인 관련이 없더라도 장애인이 만든 모든 작품은 장애예술이 될 수 있는가? 비장애인이 장애를 주제로 하여 만든 작품은 장애예술이 될 수 있는가? ‘장애예술’이란 무엇인가를 논의할 때 주로 제기되는 질문은 장애예술을 행하는 주체와 소재와 연관된다. 장애예술이란 개념은 장애인의 인권을 증진시키기 위해 나타난 1960-70년대의 장애인운동, 그리고 이후 일어난 장애학의 시작과 발전, 그리고 장애문화(예술)운동의 영향아래 형성되었다.

장애학이란 장애를 사회 권력의 문제로 재해석하는 다학제적 학문이다. 사회복지, 특수교육, 의학, 생명과학 분야가 장애를 개인의 문제로 다루는 것과 달리 장애학은 인문사회과학의 담론을 활용하여 장애가 사회 정치적 문제임을 드러내 장애인에 대한 편견과 차별을 없애고 장애인의 권리와 주체성을 회복시키고자 한다. 장애학은 1970년대 이후 영국과 미국을 중심으로 발전했는데, 이는 포스트모더니즘 이후 여성, 흑인, 유색인종, 동성애자 등 권력에서 소외된 소수자에 대한 학계의 관심 증가와 정체성의 정치학 확산과 연관된다.¹²⁾

장애를 바라보는 관점에는 의료적 모델, 사회적 모델, 문화적 모델 이렇게 세 가지 주요 모델이 있는데, 장애학은 주로 사회적 모델과 문화적 모델에 관여한다.¹³⁾ ‘의료적 모델’은 개별적 모델이라고도 하

10) 전병태(2010), 『장애 예술인 창작 활동 현황 및 활성화 방안』, 한국문화관광연구원 기본연구 2010-31 보고서, p.15.
11) 정창권(2005), 『세상에 버릴 사람은 아무도 없다: 역사 속 장애인 이야기』(서울: 문학동네), p.165.
12) 김영덕(2010), 미국 장애인연구에 나타난 다양성의 정치학 - 장애, 인종, 민족성의 교차 공연, 『영어영문학』 56(4), p.597; 조한진(2011), 장애학에 대한 재고찰, 『특수교육저널: 이론과 실천』 12(4), pp.1-25.
13) 장애를 이해하는 접근 방식에 있어서, 마크 프리스틀리는 개별적 유물론, 개별적 관념론, 사회적 생성주의, 사회적 구성주의란 네 가지 입장으로 세분화 하고 있다. 이에 대해서는 Mark Priestley(1998), *Constructions and Creations: Idealism, Materialism and Disability Theory*, *Disability & Society* 13(1)을 참고할 것; 이동석(2004), 장애학의 다중 패러다임에 따른 한국 장애인운동의 성격 분석, 『재활복지』 8(1), p.39 재인용. 주윤정은 문화적 모델을 몸의 모델로 논의하기도 한다. 이에 대해서는 주윤정(2006a), 장애 예술 운동의 역사와 이론, In 한국시각장애인예술협회 엮음(2006), 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』, 서울: 사회평론, pp.61-63을 참고할 것. 본 논문에서는 장애학 분야에서 여러 학자들이 공통적으로 논의하는 세 가지 모델을 장애를 이해하는 주요 큰 틀로 삼아 논의하였다.

는데, 이 모델은 장애인을 신체적 손상 또는 기능 제한이 있어 불이익을 당하는 비정상인으로 간주한다. 장애는 사회와 무관한 것이며 개인이 감당해야 할 불행한 운명이기에, 의사와 재활 전문가는 의학적 치료를 통해 장애인이 정상적인 생활을 영위할 수 있도록 도와야만 한다. 장애인에 대한 사회복지 제도는 이러한 의료적 모델에 근거하고 있다. 반면, ‘사회적 모델’은 의료적 모델이 장애를 사회와 무관한 것으로 여겨 오직 개인의 문제로 강조했음을 비판한다. 사회적 모델은 우선 손상(impairment)과 장애(disability)를 구별하여 논의하는데, 손상이란 “사지의 일부나 전부가 부재한 것, 또는 사지, 기관, 몸의 작동에 불완전함을 지니고 있는 것”이며, 장애는 “신체적 손상을 지니고 있는 사람들에 대해 거의 또는 아무런 고려도 하지 않음으로써, 그들을 사회활동의 주류적 참여로부터 배제시키는 당대의 사회 조직에 의한 불이익이나 활동의 제한”을 말한다.¹⁴⁾ 사회적 모델은 장애가 단지 신체적 손상으로 인한 차별이라고 기보다는 근대 산업화와 대량생산, 획일화된 노동시장 구조가 장애인을 배제하면서 나타나게 된 차별이라고 주장한다. 즉 장애인은 사회 구조적인 문제로 차별받고 있기에 이러한 사회적 불평등을 고쳐나가야 한다는 것이다.¹⁵⁾ 반면, ‘문화적 모델’은 사회적 모델이 장애를 사회적 차원에서 접근해 장애인에 대한 편견과 차별을 없애고자 했지만, 그 접근에 있어서는 비장애/장애, 정상/비정상이란 이분법에 기초하기 때문에 여전히 장애는 곧 비정상이란 틀을 전제로 하고 있다고 비판한다. 또한 장애인에게 여전히 불이익을 주는 신체적 손상의 상태와 이로 인한 장애인의 실질적인 삶의 측면을 간과한 채, 사회 구조가 변화되면 장애에 대한 사회적 차별이 해결될 것이라는 낙관론 입장을 사회적 모델이 전제하고 있음을 비판한다. 문화적 모델은 몸과 사회 권력에 대한 미셸 푸코의 논의들에 근거해 장애가 젠더, 인종, 계급, 섹슈얼리티와 마찬가지로 문화적으로 구축된 것임을 드러내고 장애란 단지 신체적 차이임을 강조한다. 또한 더 나아가 차이를 적극 활용하여 사회와 교류할 것을 주장한다.¹⁶⁾ 즉, 차이로서 장애는 우월/열등의 이분법 속에서 차별의 근거가 아니라 단지 한 인간의 개성과 특성임을 드러내면서 세계를 바라보는 또 다른 대안이 될 수 있음을 보여준다.

사회적, 문화적 모델에 근거한 장애학의 발전은 장애문화(예술)운동의 기초가 되었는데, 예를 들면, 일본의 에이블아트와 영국의 장애예술운동이 있다. 일본의 에이블아트는 1970년대에 시민사회운동 차원으로 시작되었다. 당시 일본에서 장애인은 자신을 공개적으로 드러내기 보다는 사회에서 소외된 채 생존의 위기 속에서 살아가야만 했다. 이러한 현실을 직시한 장애인 부모와 가족들은 장애인이 무능력(disabled)한 자가 아니라 ‘할 수 있는(able)’ 자로서의 장애인의 가능성과 소통을 문화예술 활동에서 찾으면서 더 나아가 장애인과 비장애인의 공생을 추구하였다.¹⁷⁾ 한편, 1970년대에 시작된 영국의 장애예술운동은 장애가 “단순히 손상이나 방해물이 아니라 예술을 위한 충분하고 의미 있는 주제”가 되면서

14) UPIAS(1976), *Fundamental Principles of Disability*(London: Union of the Physically Impaired Against Segregation); 김도현(2009), 『장애학 함께 읽기』(서울: 그린비출판사), p.52 재인용.

15) 장애학 학자들은 미국의 마서즈 비니어드(Martha's Vineyard) 섬에 대한 노라 그로스(Nora Groce)의 연구를 사회적 모델을 뒷받침 하는 사례로써 자주 언급한다. 이 연구에 따르면 마서즈 비니어드 지역에 거주하는 사람들 모두 음성언어와 수화를 사용했기에 그 지역의 농민(聾人)들이 장애로 인한 차별을 받지 않았다고 한다. 이러한 사례는 똑같은 장애인이라 하더라도 어떤 사회 구조에 속해 있느냐에 따라서 차별이 없을 수 있다는 것을 뒷받침 하는 것이다. 이에 대해서는 김도현(2009), pp.32-99; 이지은(2014), 문화학적 장애학을 위한 시론, 『뽕히너와 현대문학』 43, pp.323-343; Michael Oliver(2009), *Understanding Disability: From Theory to Practice*(2nd ed.)(London: Palgrave Macmillan)을 참고할 것.

16) 김도현(2009), pp.32-99; 이지은(2014), pp.323-343; Michael Oliver(2009).

17) 주윤정(2006b), 일본 에이블 아트 운동의 전개, In 한국시각장애인예술협회 엮음(2006), 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』(서울: 사회평론), pp.76-93.

“장애를 바라보는 관점의 변화, 장애와 관계 맺는 방식의 변화”를 추구하였다.¹⁸⁾ 장애인의 경험과 정체성을 정치적 맥락 속에 위치시키면서 사회와의 적극적인 소통을 강조하였다.

이처럼 장애학과 장애문화(예술)운동의 영향 아래 나타난 ‘장애예술’은 좀 더 정치적이며 진보적인 장애예술의 두 번째 유형의 개념으로 이어진다. 첫 번째 유형의 장애예술 개념 논의가 예술에의 장애인의 참여를 단지 언급했다면, 두 번째 유형의 개념 논의는 장애에 대한 비판적 성찰, 그리고 기존의 예술 영역과 쟁점에 대한 도전과 확장을 강조한다. 김원영(2013)¹⁹⁾은 장애인이 직접 등장하지 않아도 작품 주체가 장애 및 그와 연관된 사회 현상에 대한 치열한 고민과 투쟁이 있다면 장애예술이 될 수 있다고 주장한다. 장애에 대한 비판적 성찰 없이 장애인이 단지 예술 활동을 하는 것만으로는 장애예술이 될 수 없음을 의미하는 것이다. 더 나아가 그는 “소수자로서의 장애인이 주체가 되는 예술”을 강조하는데, 여기서 소수자란 단지 적은 숫자를 의미하는 것이 아니라 “현실 권력으로부터 배제되고 억압된 자”를 의미한다.²⁰⁾ 당대의 권력을 충분히 갖고 있고 이를 마음껏 행사할 수 있는 장애인을 의미하진 않는다. 또한 “예술적 창작의 ‘방법론’으로 정의”될 것을 주장하고 있는데,²¹⁾ 사회 권력으로부터 배제된 소수자로서의 장애인들의 가치와 주체성을 드러내는 예술이어야 함을 강조한다. 즉 예술의 기획, 창작, 훈련, 공연에 이르기까지 장애인이 완전히 참여하는 “완전한 접근성(accessibility)”을 가져야 하며,²²⁾ 동시에 새로운 예술 표현을 시도하면서 미적 경험을 창출해 내는 예술이 진정한 장애예술이라고 주장한다. 일반 작품 속 장애인은 대개 비극, 동정, 시혜 또는 인간 승리의 관점에서 이해되었지만,²³⁾ 장애예술 작품 속 장애인은 예술적 역량을 지닌 주체적 존재이다. 기존 예술이 아름다움은 곧 균형, 비례, 조화임을 강조했다면, 장애예술은 예술에 대한 기존 규범에 도전한다. 비장애인을 절대적 기준으로 설정하여 이를 따르거나 비교하기 보다는 오히려 장애인이기 때문에 자신만이 해낼 수 있는 부분들을 탐색하고 이를 재해석해 공연의 주요 요소 및 예술적 가능성으로 연출하면서 예술의 개념과 영역, 창작 및 이해 방식을

18) 주윤정(2006c), 영국 장애 예술 운동의 전개와 발달, In 한국시각장애인예술협회 엮음(2006), 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』(서울: 사회평론), p.128.

19) 김원영(2013), 방법론으로서의 장애예술과 그 가능성의 모색, 『무대 위 장애예술, 그 해석과 제안』(서울: 장애문화예술연구소 짓), pp.12-35.

20) 앞의 글, p.19.

21) 앞의 글, p.18.

22) 앞의 글, p.23

23) 일반적으로 작품에 등장하는 장애인의 재현 양상을 살펴보면 대개 악인이거나 불쌍하고 착한 존재, 또는 고난을 극복해 감동을 주는 인간 승리자로 나타난다. 악인의 경우를 살펴보면, 셰익스피어의 『리처드 3세』에서 리처드 3세는 꼽추였으며, 매튜 배리의 『피터팬』에 등장한 후크 선장은 애꾸눈에 갈고리 손을 지닌 장애인이었다. 불쌍하고 착한 장애인의 경우를 살펴보면, 나도향의 『병어리 삼룡이』에서 삼룡이는 주인 아들의 폭력에 아무런 저항 없이 고통당하는 하인이었고, 계용목의 『백치 아다다』에서 아다다는 투기와 절에 빠진 남편의 학대를 받는 병어리 시골 여성이었다. 영화 『말아톤』의 주인공 청년 초원은 어머니의 사랑과 헌신에 힘입어 자폐증과 5살 정도의 지능을 극복하고 마라톤 완주에 성공해 감동을 준다. 이렇게 묘사되는 작품 속 장애인들 가운데 병어리 삼룡이와 아다다의 사례는 일제 강점기 시대 고통 받는 한국인의 상황을 비유적으로 표현하기 위한 매개체로써 장애가 사용되었다고 해석되기도 한다(이에 대해서는 윤삼호(2012), 장애인예술의 형성과 그 실제, 『숫대문학』, 2012년 겨울호, 88호와 주윤정(2006a), pp.65-69를 참고할 것). 리처드 3세나 후크 선장의 사례처럼 장애인의 기이한 모습과 행동을 재현하면서 장애인을 타자로 구축하는 것, 작품의 주체가 아닌 객체로서 장애인을 재현하는 것을 데이빗 미첼과 샤론 스나이더에 따르면 “서술 보조 장치”라고 한다(이에 대해서는 Mitchell, David T. & Sharon L. Snyder(2001), *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*(Ann Arbor: University of Michigan Press)를 참고할 것). 이렇듯 작품 속 장애인들은 작품의 창작과 전개에 적극 기여하는 주체적 존재가 아니라, 자비를 베풀어야 할 대상, 도움을 주어야 하는 대상, 정상인과는 다른 기이한 존재, 열등한 존재, 사회 부적응자, 소외된 자, 또는 위협적인 존재로 묘사되어 왔다. 이러한 장애인의 객체적 보조적 위치는 장애인에 대한 비장애인들의 인식에 영향을 끼쳐오고 있으며, 장애인에 대한 편견과 고정관념을 재생산 해왔다. 반면, 장애예술에서 장애인의 재현은 사회적 모델과 문화적 모델에 관여하면서 전략적으로 이뤄진다.

확장하는 것, 즉 차이를 창출하는 것이 진정한 장애예술이라고 그는 주장한다.²⁴⁾ 본 연구자는 이러한 장애예술의 담론들을 토대로 장애무용의 개념을 다음과 같이 정의해 보고자 한다. 장애무용이란 무용의 기획, 창작, 구성, 훈련, 안무, 공연에 이르기까지 장애인의 온전한 참여를 전제로 한다. 또한 장애인의 장애가 열등이나 결핍이 아닌 하나의 차이, 개성, 정체성이고 이를 새로운 무용과 안무를 창출할 수 있는 주요 요소로 활용하면서 장애인의 예술적 가치를 드러내는 무용을 말한다.

III. 캔두코 무용단의 작품에 나타난 장애무용의 의미

본 장에서는 캔두코 무용단의 작품들 가운데 「여정」과 「어리석음을 찬미하며」를 하나의 사례로 삼아 장애무용의 의미를 이끌어 내었다. 이 두 작품은 2005년과 2006년 영국과 유럽에서 순회 공연되었고,²⁵⁾ 한국에서는 국제현대무용제(MODAFE) 해외 초청작으로 아르코예술극장 대극장에서 2006년 5월에 공연되었다. 이러한 공연은 장애인도 작품의 일부가 되어 춤출 수 있다는 것을 보여준 진보적인 단체로서의 캔두코 무용단의 존재를 소개한 한국에서의 첫 공연이었다. 그렇지만 앞서 I장에서 논의했듯이 국내 무용인들은 여전히 극장무용예술에 대한 미학적 관습으로 이 공연을 감상하기에 작품 속 장애인의 춤을 동정과 연민, 불편함, 인간 승리의 관점에서만 이해하고 있다. 즉 캔두코가 추구하는 장애무용예술을 간과하고 있어, 본 논문의 논의의 주요 사례로 선정하였다. 본 연구자는 국립예술자료관에 소장되어 있는 DVD²⁶⁾와 공연 팸플릿과 비평문, 관련 웹사이트에 근거해 작품을 직접 묘사하면서 장애예술의 맥락에서 장애무용의 의미를 다음과 같이 도출해 내었다.

우선 캔두코 무용단이 장애무용을 실천하는 단체임은 설립 과정, 목적, 명칭, 공연 활동에서 분명하게 드러난다. 영국의 무용수 셸리스트 댄디커(Celeste Dandeker)는 공연도중에 목 부상을 당해 신체장애를 겪게 되었고, 이것을 계기로 장애인과 비장애인이 통합된 컨템퍼러리 댄스 단체인 캔두코 무용단을 아담 벤자민(Adam Benjamin)과 함께 1991년에 창단했다. 이 무용단은 ‘할 수 있다’의 ‘can do’와 ‘무용단’의 ‘company’가 결합된 캔두코(Candoco)란 단어를 무용단 명칭으로 사용한다. 또한 장애인들과의 지속적인 워크숍, 공연, 교육 등을 통해 “춤이란 무엇인가”, “누가 춤출 수 있는가”, “예술과 능력”, “안무”에 대한 기존 인식에 도전해 오고 있다. 캔두코 무용단은 현재까지 약 30 여개의 레퍼토리를 만들었고 약 50 여 개국에서 공연해 오면서 영국 내에서 뿐만 아니라 국제적으로도 인정받고 있다. 캔두코 무용단이 신입 단원을 뽑는 방식은 장애인과 비장애인을 구별하지 않기에 주목할 필요가 있다. 장애의 유무와 상관없이 무용수 개인을 있는 모습 그대로를 인정하면서 개성과 차이를 지닌 존재로 간주한다. 최근의 무용수 오디션 공고에 따르면, 2년 이상의 무용 경험, 즉흥 능력, 교육 및 의사소통 능력, 체력,

24) 김원영(2013), pp.12-35.

25) 인터넷 구글(google) 검색 결과 유럽의 순회공연에 대한 비평문이 다섯 편 발견되었다(Anglesey, 2005; Jennings, 2006; Kasner, 2006; Mackrell, 2006; Phillips, 2006). 이들은 주로 장애인과 비장애인이 통합된 무용단, 창단 멤버, 춤 영역 확대, 그리고 공연 팸플릿에서 언급된 작품 개요를 소개하고 있으며, 이는 국내 평론가들의 논의와 유사하다. 그렇지만, 외국 평론가의 경우, 출연한 장애인 무용수 세 명이 어떤 경로로 어떤 장애를 겪게 되었는지를 구체적으로 언급하고 있는데(Phillips, 2006), 이는 동일 문화권에서 활동해 오고 있기 때문에 비평가가 출연자에 대한 보다 많은 지식을 갖고 있음에서 비롯된 것이라 생각된다.

26) 2006년 5월 27일의 실황 공연이 촬영된 것이며 한국현대무용협회(2006)가 제작하였다.

사명감 등을 선발 기준으로 삼고 있고 장애인 무용수들의 지원을 환영한다고 명시하고 있다.²⁷⁾ 이러한 오디션 기준은 (비장애인만으로 구성된) 타 무용단의 기준과 비교해 볼 때 허술해 보일 수 있지만, 다른 한편으로는 장애예술의 주요 요소인 ‘접근성’으로 해석될 수 있다. 공연의 기획, 창작, 훈련, 표현, 무대 공연에 이르기까지 장애인 무용수가 차별받지 않고 온전히 참여할 수 있는 기회와 가능성을 열어놓고 있는 것이며, 장애인이기 때문에 해낼 수 있는 부분들을 찾아내어 그것을 무용예술의 영역과 쟁점으로 재구축 하고자 하는 것이다. 바로 이러한 점에서 캔두코가 추구하는 장애무용의 한 단면을 확인할 수 있다. 캔두코가 추구하는 장애무용의 의미는 아래의 두 작품에서도 좀 더 구체적으로 드러난다.

1. 핀 워커의 「여정」(2005)

핀 워커(Fin Walker)²⁸⁾가 안무한 「여정 *The Journey*」은 세 명의 장애인 무용수와 네 명의 비장애인 무용수가 참여하는 작품이다.²⁹⁾ 약 31분 동안 무용수들은 두세 명씩 짝을 이루어 또는 그룹으로 일련의 움직임들과 정지를 계속 보여준다. 안무자는 작품 개요를 다음과 같이 적고 있다.

인간의 다양한 감정이 표출되는 급박하고 격렬한 순례여행 안에서 발견되는 걱정적인 내면의 힘과 캔두코 무용단의 유쾌한 춤이 조화를 이룬다. 갑자기 중단하고 싶은 충동들이 급작스런 정적 안에서 종지부를 찍는 순간, 리드미컬한[리드미컬한] 현악기 멜로디 속에서 모든 것들이 서로 가깝게 뒤엉킨다. 「여정」은 복합적이고 흥미로운 무언가를 발견해내는 여행이다.³⁰⁾

이러한 작품 개요는 장애와는 아무런 관련이 없으며, 단지 인간이라면 누구나 겪을 수 있는 감정과 이를 토대로 한 내면의 세계와 여행을 보여준다. 무용수들은 다양한 형태의 움직임 즉흥(movement improvisation)을 수행하고 있다. 바이올린과 첼로 등의 현악기 연주, 그리고 이따금씩 등장하는 타악기 연주는 「여정」의 배경 음악이면서 동시에 움직임 즉흥이 용이하게 진행될 수 있게 하는 촉매제 역할을 한다. 예를 들면, 다양한 템포와 강약으로 진행되는 음악 속에서 무용수들은 타인의 몸을 조종한다. 무용수들은 다른 사람을 붙잡고, 들어 올리거나 내리고, 밀어 내거나 잡아당기고, 회전시키고, 또는 멈추게 한다. 또한 그러한 조종을 당하는 무용수들은 이 과정에서 발생하는 자신의 몸의 즉각적인 반응을 일련의 움직임으로 드러낸다. 작품 제목 ‘여정’은 특정 장소로의 여행 일정이라기보다는 인간 개개인의 내적 상태와 타인에 대한 탐색 과정을 비유적으로 표현한 것이다. 위의 작품 개요에서 언급되었듯이 안

27) Candoco Dance Company 웹사이트.

28) 핀 워커는 영국 컨템퍼러리 댄스 안무가들의 작품에 출연하는 무용수로서 활동한 후, 작곡가 벤 파크(Ben Park)와 함께 워커 댄스 파크 뮤직(Walker Dance Park Music)이란 단체를 1998년에 설립하였다. 이 단체는 5년 동안 로열 오페라 하우스(Royal Opera House)의 산하 단체이기도 하였다. 이후 워커와 파크는 자신의 단체 뿐 아니라 캔두코 무용단, 램버트 무용단(Rambert Dance Company)과 같은 타 단체를 위해서 다양한 작품들을 안무해 오고 있다. 또한, 워커는 연극과 오페라 분야에서도 안무가이자 움직임 감독으로서 활동하고 있다(Dance Awards 웹사이트; Independent Dance Teachers and Artists 웹사이트).

29) 장애인 무용수 세 명 가운데 남성무용수 두 명이 신체장애가 있음을 관객은 명확히 알 수 있다. 남성무용수 한 명은 두 다리가 전혀 없고, 또 다른 남성무용수 한 명은 두 다리가 마비되어 이를 전혀 사용할 수 없기 때문이다. 그러나 여성무용수 치사토 미나미무라(Chisato Minamimura)는 이 작품에서 비장애인 무용수들과 구별됨이 없이 움직임을 능숙하게 수행하기 때문에 그녀가 장애인이라는 것이 직접적으로 드러나지 않는다. 그녀는 캔두코 무용단 웹사이트에서 제공하는 홍보 동영상에서 수화를 사용하면서 작품에 대한 본인의 견해를 표현하고 있는데, 관객은 그녀의 불명료한 발음을 듣게 되면서 그녀가 청각장애가 있음을 알게 된다.

30) 제25회 국제현대무용제 Modafe 2006 (팜플렛), 「캔두코 무용단」 p.10.

무자는 이러한 탐색을 “다양한 감정”과 “격정적인 내면의 힘”으로의 순례여행이라 말하고 있다.

「여정」에 등장하는 무용수 일곱 명 가운데 장애가 있는 무용수 세 명의 움직임은 살펴보면 다음과 같다. 첫째, 마크 브루(Marc Brew)는 마비된 두 다리로 인하여 휠체어를 탄 백인 남성무용수이다. 따라서 그는 손으로 휠체어 바퀴를 조작하면서 상체 위주의 동작을 주로 실행하게 된다. 휠체어는 장애인이 앉아서 이동할 수 있게 하는 바퀴가 있는 의자이다. 그러나 이 작품에서 휠체어는 장애인의 움직임 수행을 돕는 보조적 장치 그 이상의 기능을 한다. 브루가 다른 무용수들과 파트너링 하거나 그들의 몸 일부를 접촉해 지탱하거나 밀어 올릴 때, 또는 회전시킬 때, 휠체어는 그러한 움직임들에게 영향을 끼쳐 타인의 움직임의 범위를 제한하거나, 확장시키거나, 가속도가 붙게 한다. 똑같은 동작이라 할지라도 휠체어를 탄 브루와의 상호작용은 비장애인 무용수들끼리의 상호작용 동작과는 서로 다른 방식으로 이뤄지게 되고, 그 결과 기존과 다르게 나타나게 된다. 휠체어는 브루의 개성과 정체성을 구성하는 한 부분이면서, 동시에 움직임 수행 방식에 영향을 끼치고 궁극적으로는 안무 방식을 확장시킨다는 점에서 움직임 즉흥의 주요 요소로 작용하고 있다.

둘째, 제임스 오셰아(James O'Shea)는 두 다리가 절단된 남성무용수이다. 그는 혼자 움직일 때에는 무대 바닥에서 가까운 공간에서 주로 움직인다. 두 팔을 사용해 성큼 성큼 이동하거나, (두 다리가 절단된 살 부분을 바닥에 대고) 제자리에서 균형을 잡거나, 때로 온 몸으로 옆으로 구르기도 하고, 타인의 몸 위로 올라가 자신의 몸을 겹쳐 놓기도 한다. 한편, 어떤 무용수는 그의 몸을 뒹 낚아채 돌리거나 다른 지점으로 옮겨 놓기도 한다. 오셰아는 다른 무용수와 파트너링 할 때에는 자신의 팔, 머리, 등, 또는 몸통의 옆 또는 밑 부분을 사용하고 있다. 그의 움직임들 대부분은 공간 사용에 있어서 타 무용수들의 움직임들과 높낮이의 대조를 보여주면서 시각적 변화를 증진시키고 있다.

셋째, 치사토 미나미무라는 청각장애가 있는 여성무용수이다. 「여정」에서 무용수들은 대사나 말을 하지 않고 움직임만을 수행하기 때문에, 관객은 그녀가 청각장애인임을 인식할 수 없다. 앞서 논의한 브루와 오셰아의 신체장애는 가시적이고, 이러한 가시적 측면은 움직임의 제한으로 드러나지 않는다. 오히려 비장애인이 움직이는 방식과 다르게 생성되는 독특한 움직임을 수행하게 하는 것으로 역이용되고 있다. 반면, 미나미무라의 청각장애는 비가시적이다. 그리고 이러한 비가시적 측면은 비장애인 무용수들과 구별되지 않는 것으로 전략적으로 활용되고 있다. 미나미무라는 다른 일반 무용수들처럼 팔다리를 움직이고, 다른 무용수들을 조종한다. 그녀의 청각장애는 춤을 제한하지도 않고 춤을 독특하게 만들지도 않는다. 그녀는 군무의 한 구성원으로서 동등하게 춤추고 있다.

「여정」에서 남성무용수들은 캐주얼한 티셔츠와 검정바지를 입고 있고, 여성들은 무채색 계열의 짧은 원피스 또는 몸에 달라붙는 상의와 짧은 치마를 입고 있다. 이러한 의상은 무용수의 성별을 구별하고 있지만 장애인과 비장애인을 구별하지 않는다. 특별한 무대장치 없이 무대 뒷막에 투사된 조명은 간간히 바뀌고 있는데, 이는 무용수들이 상호작용하면서 만들어내는 즉흥 움직임을 부각시키고 있다.

이 작품에 나타난 장애무용의 의미는 장애인의 삶을 주요 소재로 삼는 것이 아니다. 장애인을 불쌍하거나 고통당하는 존재로 제시하지 않는다. 또한 장애인과 비장애인 무용수들의 몸을 열등함/우월함, 비정상/정상, 불편함/익숙함의 상징으로 재현하지 않는다. 오히려 개인의 몸의 차이를 인정하고 장애를 한 인간의 개성으로써 제시하는 것에 있다. 동시에 작품의 구성과 전개에 기여하는 긍정적인 요소로 장애를 활용하는 것에 있다. 이 작품은 새로운 미적 경험³¹⁾을 창출하는 장애인 무용수의 정체성을 적극적으로

으로 드러내고 있다는 점에서 II장에서 논의된 ‘문화적 모델’을 반영하고 있다. 또한 전통 미학이 논의한 ‘미’의 개념과 영역 - 조화와 비례, 균형의 영역에 도전하고 이를 해체한다. 이 작품에서 장애인의 등장과 춤은 기존의 무용의 개념, 움직임 전개 및 구성, 안무 방식에 도전하면서, 장애가 방해물이 아닌 무용 표현과 창작의 새로운 대안임을 제시한다. 장애인이기 때문에 행할 수 있는 움직임 방식을 최대한 발굴해 내고 이를 활용하면서 장애인의 역동성과 주체성을 강조하고 있는 것이다.

2. 아티나 발라의 「어리석음을 찬미하며」(2005)

아티나 발라³²⁾가 안무한 「어리석음을 찬미하며 *In Praise of Folly*」는 약 28분 동안 지속되는 작품이다. 앞서 「여정」에 출연했던 무용수 일곱 명 모두가 이 작품에 출연한다. 「여정」이 자신과 타인에 대한 탐색을 일련의 움직임 즉흥으로 보여주었다면, 「어리석음을 찬미하며」는 등장인물과 대사가 있는 구체적인 무용극에 가깝다. 안무자에 따르면,

르네상스 예술형식에서 영감을 받아 창작된 댄스 씨어터 계열의 ‘In Praise of Folly’는 금방이라도 탁쳐올 것 같은 위태로운 파괴력을 잠재한 채 탁월한 미적 감각을 가득 품고 있는 독특한 작품이다. 어둡고 심오한 형상들과 실 새 없이 출몰하는 움직임, 불안한 곡조의 음악이 분위기를 이끈다.³³⁾

관객은 공연 팸플릿만으로는 등장인물과 그 특성을 알 수 없지만, 무용수들의 대사를 들으면서 그리고 여러 장면들이 전개되면서, 각 무용수가 어떤 역할을 담당하고 있는지를 알게 된다.³⁴⁾ 이 작품의 등장인물은 기독교의 ‘신(God)’과 사탄의 우두머리인 ‘루시퍼’, 그리고 ‘인간들’ 이렇게 세 가지 범주로 나뉜다. 인간들은 암흑, 유혹, 경쟁, 다툼, 성애(性愛), 살인, 조종, 착취를 연상시키는 일련의 이미지들을 연출하고 있고, 이 과정에서 신과 루시퍼의 대화가 삽입되고 있다.³⁵⁾

이 작품에서 장애인 무용수 세 명은 신, 수화 사용자, 약자(弱者) 역을 각각 맡고 있다. 신의 역할을 맡은 오세아는 무대 중앙에 공중에 설치된 사다리 형태의 무대장치 위에 앉아 있다.³⁶⁾ 그는 자신의 몸을 조절해 다양한 방식으로 앉거나 움직이고, 객석에서 볼 때 무대 높이 보다 높은 위치에서 이를 행함으로써 인간들 위에 군림하는 신을 상징한다. 무대 왼쪽에는 루시퍼 역을 맡은 남성무용수가 검정 선글라스와 검정 양복을 착용한 채 서 있다. 신과 루시퍼는 창조, 인간, 고통, 구원, 모순에 관한 질문과 대답을

31) 여기서 미적 경험(aesthetic experience)이란 “인간이 아름다움 혹은 이와 유사한 가치를 감각이나 내성을 통해 획득하는 전과정”, “예술작품의 해석에 있어서 향유자가 작품이 보여주는 세계 안에서 자신의 가능성을 찾고 이를 삶의 능동적인 힘으로 옮겨 놓는 것”을 말한다(한국문화평론가협회(2006), 미적 경험, 『문화비평용어사전』, 서울: 국학자료원 참고할 것). 이처럼 미적 경험은 창작자의 주관적 경험이 아니라, 창작자의 창작결과물인 작품에 대한 관객/감상자의 교감과 몰입, 적극적인 해석에 관여한다. 본 연구자는 앞서 김월영(2013)이 논의한 새로운 예술 표현과 미적 경험을 창출하는 장애예술의 맥락에서 「여정」에 내포된 장애무용의 의미를 도출해 내고 있다.

32) 아티나 발라(Athina Vahla 웹사이트)는 그리스 출신의 다원예술가이며, 영국, 유럽, 아프리카에서 주로 활동하고 있다.

33) 제 25회 국제현대무용제 Modafe 2006(팜플렛), 「캔두쿠 무용단」 p.10.

34) 무용수들의 대사는 영어로 이뤄지고 있고 영어 자막은 제공되지 않는다. 따라서 한국인 관객으로서는 이들의 대사 전체를 명확히 파악하기 어렵다. 안무자는 대사 하나하나를 정확하게 전달하기 보다는, 핵심 단어들의 강한 어조와 강세, 반복 속에서 나타나는 강렬한 이미지를 관객이 자유롭게 해석하고 이해하기를 의도하고 있다.

35) 이 작품의 드라마투르그를 맡았던 피터 브룩스(Peter Brooks)는 「어리석음을 찬미하며」의 텍스트를 작성했다. 그는 신과 루시퍼의 대화를 통해 인간의 고통의 본질과 모순을 다루면서 밀턴의 「실낙원」을 반영했다고 말한다(UAL Research Online 웹사이트).

36) 이 장면에 대해 심정민(2012)은 장애인을 “공중에 매달아놓음으로써 관객의 불편함을 야기”한다고 언급하기도 한다.

계속 주고받는다. 오세아는 거룩하고 인자한 신이라기보다는 분노와 짜증, 회피하는 신의 모습을 때로 보여준다. 그가 사용하는 거대한 컴퓨터는 다리가 없는 장애인이 사용하는 목발의 이미지, 또는 세상의 질서와 구조를 제도하는 설계의 이미지를 환기시킨다. 오세아는 현실에서는 두 다리가 없는 장애인이지만, 작품 속에서는 신의 절대성과 무한성, 그리고 인간의 유한성 두 가지 측면을 재현한다. 역사적으로 장애인은 한 개인의 비극이자 이른바 신의 저주, 천벌을 받은 피조물로 여겨지곤 했다. 그러나 이 작품에서 장애인은 오히려 그러한 관례적 인식을 전복시키면서 전지전능한 신의 배역을 장애인이 담당한다. II장에서 논의된 ‘의료적 모델’은 장애인을 개선과 치료의 대상으로, 의사의 도움이 필요한 존재로 보았는데, 반면 이 작품은 장애인 오세아가 인간의 문제를 주관하는 신으로 나타나기에 이러한 ‘의료적 모델’에 도전하는 것으로 해석될 수 있다.

앞쪽 무대 중앙에서 여성무용수 미나미무라가 수화에 근거한 제스처를 행한다. 그녀는 신과 루시퍼의 대화 및 인간의 냉혹한 현실을 수화로 재현한다. 현실 세계에서 그녀는 수화를 사용하는 청각 장애인이지만, 무대 위에서 그녀는 수화를 개인의 의사소통을 위한 수단이 아니라 작품의 완성에 기여하는 움직임 언어로 전용(轉用)하는 창작 주체이다. 또한 그녀는 무대 위에서 펼쳐지는 작품 세계를 움직임으로 통역하는 매개자이기도 하다. 그녀의 춤은 ‘사회적 모델’에서의 농인(聾人)에 대한 담론을 환기시키고 있다. 사회적 모델은 신체적 손상이 단지 손상일 뿐 그것이 인간의 열등함이나 사회적인 차별로 연결되어서는 안된다고 주장한다. 미국의 마서즈 비니어드 섬에서 농인과 비장애인들은 음성언어와 수화를 모두 사용했기에 농인이 장애로 인해 차별받지 않았던 사례가 이를 뒷받침 한다. 수화에 근거한 그녀의 춤은 청각 장애인의 수화 언어를 무대 위 무용 움직임 언어로 재창출하는 시도라 볼 수 있다. 또한 새로운 미적 경험을 창출하는 장애인의 개성을 보여주고 있다는 점에서 이 작품은 ‘문화적 모델’을 반영하고 있다.

한편, 다른 무용수들은 인간의 다양한 본능과 양상을 재현한다. 무대 오른쪽에는 검정 눈가리개를 착용한 여성무용수가 커다란 직육면체 철골에 매달려 팔과 다리를 뻗으며 몸부림치듯 움직인다.³⁷⁾ 이는 물리적으로 또는 영적으로 앞을 볼 수 없는 암흑의 상태에서 벗어나고자 하는 절규를 상징한다. 여성 소프라노 음악은 이러한 분위기를 고조시킨다. 이윽고 무용수 세 명이 등장해 직육면체 철골을 옆으로 이동시키고 식탁보를 덮어 탁자 형태로 만든다. 누군가 브루를 안고 등장해 그를 탁자 위에 놓는다. 두 다리가 마비된 브루는 이동하기 위해서 타인 또는 휠체어에 의지해야 하기에, 이를 타인의 도움을 받아 등장하는 장애인으로 볼 수 있다. 그러나 이 장면은 무대 장치 및 소도구의 전환, 무용수의 등퇴장, 장면 전환이 맞물리면서 브루의 등장이 은연중에 이뤄지기에 수동적인 장애인으로 드러나지 않는다. 이는 장애의 몸이 부족, 결핍, 무능력이 아니라 작품 전개에 또 다른 요소로 기여하는 하나의 가능성을 보여준다. 장애인의 등장과 퇴장 방식을 새롭게 고안해 낸 것이라 볼 수 있다. 르네상스식 현악기 음악이 흘러나오는 가운데 무용수들은 탁자 주변에 모여 이태리어로 대화를 나눈다. 이 작품의 텍스트가 밀턴의 「실낙원」에 근거하고 있음을 고려해 볼 때,³⁸⁾ 그리고 탁자를 중심으로 모인 무용수들의 위치를 고려해 볼 때, 이 장면은 레오나르도 다 빈치의 「최후의 만찬」의 이미지를 환기시키고 있다. 또한 한 여성이 사과를 들고 탁자 위 브루에게 유혹하듯 속삭이는데 이는 성경에 등장한 최초의 인간 아담에게 제안한 이브의 유혹을 상기시킨다. 무대 왼쪽의 한 여성은 과도로 사과 껍질을 깎아 그 껍질을 천장에 매단다. 신은

37) 고석림(2006, p.84)은 이 직육면체 철골을 “고해성사 박스”로 해석하기도 한다.

38) UAL Research Online 웹사이트.

거대한 컴퍼스 장치를 움직이고, 피아노 음악이 흘러나오자 미나미무라는 허공에서 사과를 따 먹는 제스처를 행한다. 무용수들은 CD-ROM 형태의 거울 모양의 물건을 집어 들고 거울 속 자신을 응시하다가 몸을 비틀며 서서히 돈다. 이 작품이 기독교를 배경으로 하기 때문에 여기서 사과를 매개체로 하여 유희와 타락이 전개됨을 알 수 있다.

한편, 탁자 위 브루가 움직이려고 하지만 주변 무용수들이 그를 때리며 괴롭히자 브루는 절규한다. 이는 강자와 약자, 주류와 비주류, 다수와 소수, 비장애인과 장애인의 갈등과 다름을 상징한다. 현실에서의 브루의 장애는 작품 속에서 억압받는 약자를 상징하는 비유적 장치로 사용되고 있다. 루시퍼는 무대 왼쪽에서 한 여성에게 눈을 가린 채 그녀에게 개 목줄을 걸고 학대하고 착취한다. 그녀는 멀리 벗어나고자 하나 개 목줄 때문에 움직임이 자유롭지 못하다. 루시퍼는 죄와 고통으로 가득 찬 인간의 현실을 신에게 지적한다. 신은 자신의 몸을 뒤집어 관객을 향해 외치고, 무용수들은 서서히 걸어 나와 사선을 향해 두 팔을 뻗어 이러한 현실에서 벗어나고픈 안간힘을 표현하면서 작품은 끝난다.

이 작품에 나타난 장애무용의 의미는 세 명의 장애인이 등장인물 세 명의 각각의 역할과 특성을 역설적으로, 양가적으로, 또는 비유적으로 재현하면서 나타난다. 전지전능한 신의 역할을 담당한 장애인 오세아, 수화를 전용해 춤의 언어로 재창출한 미나미무라, 현실에서 장애인의 소외와 억압을 비유적으로 활용한 브루가 그러하며, 이러한 사례는 장애가 무용작품의 구성과 전개에 충분히 의미 있는 요소로 활용될 수 있음을 보여준다. 또한 장애에 대한 우리의 고정관념을 변화시키는데 기여하고 있다.

IV. 나오는 말

본 논문은 캔두코 무용단의 두 작품에 나타난 장애무용의 의미를 장애예술의 담론을 통해 파악하고자 하였다. 포스트모더니즘과 문화연구의 발전으로 인하여 비서구, 비백인, 아마추어, 일반 대중, 비주류와 그들의 문화적 산물이 오늘날 재해석되고 있는데, 이러한 현실은 작품 속 장애인 무용수에 대해 주목하게 한다. 왜냐하면 장애인은 정상인 중심의 사회 및 무용예술 무대에서 소외된 소수자(minority)이기 때문이다. 장애인은 정상/비정상, 자연스러움/부자연스러움, 우월/열등의 이분법적 체계 속에서 차별받아 왔고 이는 무용에서 더욱 두드러지게 나타난다. 무용에 대한 기존 규범은 장애의 몸을 배제시키며 폄하해 왔다. 문학, 음악, 미술 분야와는 달리 무용은 몸을 통해 움직임을 구현하는 예술이기 때문이다. 일반적으로 무용이란 무용수의 아름다운 몸과 고난도의 테크닉으로 구성된 표현예술이라 여겨져 왔다. 무용수는 오랜 기간 동안 전문적인 훈련을 거쳐 날씬하고도 유연한 근육질의 몸매를 지녀야 한다고 인식되어 왔다. 이러한 규범은 작품 속 장애인의 역할과 가치를 협소하게 이해하게 한다. 장애의 몸은 이른바 추하고 일그러져 부자연스럽고 불균형적이며 움직임의 범위 또한 매우 제한적이라고 인식되어 왔기에, 작품 속 장애인 무용수는 작품 감상에 불편함을 일으키는 요소, 또는 감동적인 인간 승리의 이야기로 논의되는 경향이 있었던 것이다. 또한 국내 무용계는 장애인의 무용을 무용 치료와 교육 측면에서 주로 이해하기 때문에 장애무용에 대한 논의와 연구가 매우 제한적이다. 따라서 본 연구자는 캔두코 무용단을 주요 사례로 삼아 한국의 무용계에서 간과되어 온 장애무용의 의미를 탐색함이 필요하다고 생각하였다.

장애무용은 우선 장애예술의 맥락에서 이해되어야 한다. 장애예술의 형성에 영향을 끼친 요인들을 살펴보면, 장애를 바라보는 세 가지 모델(의료적 모델, 사회적 모델, 문화적 모델), 장애학, 장애인운동, 장애문화(예술)운동이 있다. 장애학이란 장애인에 대한 편견을 없애고 장애인의 주체성을 회복시키기 위하여 장애를 사회 정치적 문제로 재해석하는 다학제적 학문이다. 장애학은 장애인운동, 일본의 에이블아트와 영국의 장애예술운동과 같은 장애문화운동과 연결되면서 장애예술이란 장르가 발전되는데 기여했다. 작품에서 재현된 장애인들은 대개 불쌍하거나 무능한 자, 또는 악인으로 타자화 되어 왔다. 반면, 장애예술은 장애가 결핍과 부족, 열등한 것이 아니라 신체적 차이임을 강조하면서 장애인의 예술적 역량과 가치, 주체성을 드러낸다. 외국의 경우, 장애인과 비장애인이 통합된 무용단체들이 주로 영국에서 1980년대부터 존재해 왔으며, 작품의 기획, 창작, 훈련, 공연, 워크숍에 이르기까지 다양한 방식으로 장애인들의 완전한 접근과 참여를 가능케 하고 있다.

장애를 이해하는 세 가지 주요 모델(의료적 모델, 사회적 모델, 문화적 모델)이 캔두코 무용단의 두 작품에서 전략적으로 나타났다. 「여정」에서 장애인 무용수 두 명은 자신이 가진 신체장애가 움직임을 제한하는 것이 아니라 또 다른 방식으로, 즉 비장애인이 전혀 예상치 못했던 방식으로 움직임을 즉흥하고 실행할 수 있는 사례들을 보여주고 있다. 청각 장애 여성무용수의 경우, 비장애 무용수들과 함께 어우러져 움직임을 즉흥에 참여하기에 그녀의 장애는 걸로 드러나지 않고 있다. 「여정」은 장애인의 예술적 역량과 주체성을 전략적으로 드러낸다는 점에서 ‘문화적 모델’을 반영한다. 반면 「어리석음을 찬미하며」에서 장애인 무용수들은 무용극이란 특정한 장르 내에서 신, 수화 사용자, 약자(弱者)란 구체적인 등장인물을 수행하고 있다. ‘의료적 모델’은 장애인을 결핍, 부족, 치료의 대상으로 간주했지만, 이 작품은 인간의 고통과 문제를 주관하는 신의 역할을 장애인이 담당함으로써 이에 도전한다. 또한 청각 장애 무용수가 수화를 무대 위 예술적 움직임 어휘로 전용함으로써 ‘사회적 모델’의 주장을 뒷받침했던 농인의 사례를 환기시키고 있다. 신체적 손상과 사회적 장애를 구분해 장애인에 대한 사회적 편견을 고치고자 했던 사회적 모델에 관여하고 있는 것이다. 또한 이 작품은 사회 권력에서 소외되고 억압받는 약자를 장애인이 담당함으로써 현실 세계의 장애인의 모습을 비유적으로 활용하고 있다. 관객은 장애인에 대한 편견과 억압, 그리고 이에 대한 도전과 새로운 미적 경험 창출을 「어리석음을 찬미하며」에서 인식하게 된다. 두 작품에 나타난 장애무용의 의미는 장애가 무용의 창작, 전개, 안무에 있어서 의미 있는 요소로 충분히 활용될 수 있고, 새로운 예술 표현과 방법이 될 수 있으며, 더 나아가 무용의 영역과 미학적 쟁점을 생성하고 재구축하는 것으로 제시되고 있다는 점이다. 또한 장애학과 장애예술이 그러하듯이, 의료적 모델에 도전하면서 사회적 모델과 문화적 모델을 반영하고 있다.

이 연구가 한국의 무용학계에 시사하는 바는 첫째, 장애인을 비장애인과 비교하여 비장애인의 영역을 규범으로 간주해 그 기준에 맞게 개선시켜야 할 대상으로 삼기 보다는, 장애인의 몸 그 자체를 하나의 차이로 인정하고 장애인이 무용에 참여하는 다양한 실천 방안들이 가능하다는 것이다. 장애와 관련된 기존의 연구들은 장애인의 신체적, 정서적, 정신적 장애가 무용을 통해 개선될 수 있음을 주로 논의하고 있다. 이는 장애인을 의학적 재활 치료의 대상으로 삼는 의료적 모델에 근거한 것이다. 물론 무용이 가진 치료적 효과를 무시할 수 없으나, 장애인과 무용을 관련지어 생각할 때 단지 치료적 기능에만 머무르는 고정관념을 깨뜨리고 있는 것이다. 둘째, 선천적 장애가 있는 사람이 무용수로서 활동할 수 있다는 가능성과 사례를 제시할 뿐 아니라, 무용수들이 후천적 장애를 갖게 되었을 때 무용을 포기하지 않

고 장애인 무용수로서 함께 작업할 수 있는 가능성과 대안을 제시한다. 또한 비장애인 중심의 무용예술계에 장애인 몸의 중요성을 동등하게 부각시키고 장애예술이란 장르의 맥락에서, 장애인도 예술 창작과 표현의 주체로서 무용수가 될 수 있음을 드러내고 있다. 오늘날 주류와 비주류의 사회적 통합이 중시되는 시대에 하나의 대안을 제공하고 있다. 캔두코 무용단의 창단 멤버인 아담 벤자민(Adam Benjamin)의 저서 『함께 작업하기 *Making an Entrance*』³⁹⁾는 움직임 즉흥을 통해 장애인과 비장애인이 공동으로 작업할 수 있는 이론적 근거와 실기 매뉴얼을 제공하고 있는데, 이 매뉴얼을 국내 무용 현장에서 활용해 보는 것도 의미 있을 것이라 생각한다. 셋째, 국내 대학교에 특수교육, 특수체육이 존재하듯이 무용학과에도 장애예술, 장애미학, 장애무용 관련 이론과 실기 교과목 개설이 필요함을 인식시키고 있다.⁴⁰⁾ 인간의 신체적, 정신적 차이를 주요 가치로 삼는 예술에 대해 논하는 장애미학⁴¹⁾은 인간의 몸과 아름다움에 대해 획일화된 고정관념을 갖고 있는 국내 무용인들 뿐 아니라 사회적 인식이 변화되는데 기여할 수 있다. 이는 더 나아가 장애인들을 위한 기관, 센터에 무용인들이 진출해 함께 작업하고 일할 수 있는 계기를 마련할 것이다. 넷째, 기존의 무용사에서 배제되어 왔던 장애인 무용가들과 그들의 작품에 대한 재조명이 필요함을 인식시켜 준다. 장애인을 새로운 예술적 감상의 대상으로 바라보게 하며 이에 대한 장애미학적 근거가 필요함을 인식시켜 준다.

이 논문은 또한 다음과 같은 후속 연구를 파생한다. 첫째, 작품 속 장애인 무용수가 수용자 관객에게 어떠한 영향을 끼치는가에 대한 탐구가 가능하다. 장애에 대한 관객의 인식에 어떠한 변화가 일어났는지에 대한 심층 인터뷰, 설문지 조사와 같은 질적 연구가 가능하다. 둘째, 각 나라별 장애무용 예술단체는 공연의 기획, 연습, 리허설, 공연에 이르기까지 장애인이 온전히 참여할 수 있도록 어떻게 실천하는지, 작품에서 장애의 몸을 어떻게 재현하는지, 유사성과 차이점은 무엇인지, 그 원인은 무엇인지, 이에 대한 비교문화적 연구가 가능하다. 셋째, 장애 무용예술 제작에 관여한 전문가들(기획자, 안무자, 무용수, 무대 관련자 등)과 인터뷰 하여 제작진의 의도는 관객의 수용과 연구자의 해석 방식에 있어서 어떠한 점이 일치하는지, 또는 다른지 이에 대한 비교 연구가 가능하다.

본 논문은 무용수, 안무자, 교육자, 연구자들로 하여금 캔두코가 추구하는 ‘장애무용’이란 의미와 작품 속 장애인을 다각도적 측면에서 이해할 수 있는 계기를 마련하고자 하였다. 무용이 장애를 개선하고 치료하는 수단이 될 수 있지만, 이제는 그 이상으로 무용과 장애인의 연결고리를 증폭시킬 수 있는 잠재력과 다양한 방식을 탐색하고자 하였다. 장애예술의 맥락에서 장애무용의 의미를 탐색하면서 장애인을 작품 창작에 또 다른 방식으로 기여하는 존재로, 예술적 역량을 지닌 주체적 존재로 이해한다는 점에서 본 논문은 연구 성과가 있다 하겠다.

39) Adam Benjamin(2002), *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers* (London: Routledge).

40) 현재 충남대학교 무용학과에는 학부 3학년 전공 공통 교과목으로써 ‘장애인무용’이란 이론과 실기가 결합된 교과목이 개설되어 있다.

41) Tobin Siebers(2010), *Disability Aesthetics*(Ann Arbor: University of Michigan Press).

■ 참고문헌

- 김도현(2009). 『장애학 함께 읽기』. 서울: 그린비출판사.
- 김성희 외(2014). 발간사. 『2014년 장애인 실태조사』. 서울: 보건복지부.
- 김원영(2013). 방법론으로서의 장애예술과 그 가능성의 모색. 『무대 위 장애예술, 그 해석과 제안』 (pp.12-35). 서울: 장애문화예술연구소 짓.
- 리텔, 실라 & 닉 왓슨 (편)(2012). 『장애 문화 정체성』. 양원태, 윤삼호(공역). 서울: 한국장애인재단 올벼.
- 박소현(2011). 『문화예술의 새로운 흐름 분석과 전망』. 서울: 한국문화관광연구원.
- 전병태(2010). 『장애 예술인 창작 활동 현황 및 활성화 방안』. 한국문화관광연구원 기본연구 2010-31 보고서.
- 정창권(2005). 『세상에 버릴 사람은 아무도 없다: 역사 속 장애인 이야기』. 서울: 문학동네.
- 주윤정(2006a). 장애 예술 운동의 역사와 이론. 한국시각장애인예술협회 엮음(2006). 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』. 서울: 사회평론.
- 주윤정(2006b). 일본 에이블 아트 운동의 전개. 한국시각장애인예술협회 엮음(2006). 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』. 서울: 사회평론.
- 주윤정(2006c). 영국 장애 예술 운동의 전개와 발달. 한국시각장애인예술협회 엮음(2006). 『에이블 아트: 차이와 소통의 예술』. 서울: 사회평론.
- Albright, Ann Cooper(1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Benjamin, Adam(2002). *Making an Entrance: Theory and Practice for Disabled and Non-disabled Dancers*. London: Routledge.
- Mitchell, David T. and Sharon L. Snyder(2001). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Oliver, Michael(2009). *Understanding Disability: From Theory to Practice*(2nd ed.). London: Palgrave Macmillan.
- Siebers, Tobin(2010). *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- UPIAS(1976). *Fundamental Principles of Disability*. London: Union of the Physically Impaired Against Segregation.
- 권혜영, 서지혜(2010). 창작무용 프로그램 참여가 청각장애아동의 평형성과 신체균형의 변화에 미치는 영향. 『한국무용교육학회지』, 21(1): 47-63.
- 김나영(2004). 무용/동작 치료프로그램을 통한 주의력 결핍 및 과잉행동장애의 과잉행동 감소 연구. 『한국심리학회 연차 학술발표논문집』, 63-64.
- 김승일(2010). 발달장애 청소년의 무용수업 효과 사례연구. 『대한무용학회논문집』, 64: 37-54.
- 김영덕(2010). 미국 장애연극에 나타난 다양성의 정치학 - 장애, 인종, 민족성의 교차 공연. 『영어영문학』, 56(4): 597-618.

- 김현남, 이예순(2010). 댄스스포츠를 적용한 무용치료교육이 장애아동의 사회적 상호작용에 미치는 효과. 『움직임의 철학: 한국체육철학회지』, 18(2): 229-243.
- 민경은, 조미혜(2008). 무용치료 사례연구: 발달장애 아동을 중심으로. 『한국여성체육학회지』, 22(3): 59-70.
- 윤덕경(2002). 장애우의 문화향수 실태와 장애우를 주제로한 춤 공연. 『한국무용연구』, 20: 13-28.
- _____(2011). 장애인의 문화예술 참여에 대한 실제와 그 가능성. 『한국무용연구』, 29(3): 1-21.
- 윤삼호(2012). 장애인예술의 형성과 그 실제. 『속대문학』(2012년 겨울호), 88.
- 이동석(2004). 장애학의 다중 패러다임에 따른 한국 장애인운동의 성격 분석. 『재활복지』, 8(1): 34-67.
- 이지은(2014). 문화학적 장애학을 위한 시론. 『뷔히너와 현대문학』, 43: 323-343.
- 이지원(2007a). 현대예술에 나타난 몸의 정치적 표현 연구: 동성애자, 흑인, 장애인의 춤을 중심으로. 『무용예술학연구』, 20(봄): 211-258.
- _____(2007b). 타자적 몸의 소외와 소통에 관한 연구: 「삶의 대가 *The Cost of Living*」를 중심으로. 『무용예술학연구』, 22(가을): 119-146.
- 임인선, 이진호(2010). 무용-신체활동 프로그램이 지적장애아동의 적응행동능력에 미치는 영향. 『대한무용학회논문집』, 62: 135-153.
- 전미현, 조태실(2003). 모티브 라이팅의 활용을 통한 ADHD 아동의 무용교육. 『한국무용기록학회지』, 4: 69-82.
- 조한진(2011). 장애학에 대한 재고찰. 『특수교육저널: 이론과 실천』, 12(4): 1-25.
- 홍애령(2015). 장애인의 문화예술향유를 위한 장애인 무용의 개념 및 가치 재탐색. 『문화정책논총』, 29(1): 78-103.
- Priestley, Mark(1998). *Constructions and Creations: Idealism, Materialism and Disability Theory. Disability & Society*, 13(1).
- 제 25회 국제현대무용제 Modafe 2006 (팜플렛). 「캔두코 무용단」 항목. 서울: 아르코예술극장 대극장. 2006. 6. 26.
- 한국현대무용협회(2006). 2006 MODAFE 2 「여정」과 「어리석음을 찬미하며」. 서울: 한국현대무용협회. (DVD, 2 hours).
- 한국문학평론가협회(2006). 미적 경험. 『문학비평용어사전』. 서울: 국학자료원. <<http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1530032&cid=41799&categoryId=41800>, 2015. 10. 1.>.
- 고석림(2006). “절망은 없다” 메시지 담은 Candoco 공연. 『춤과 사람들』. (2006년 7월): 84.
- 문애령(2006). 국제무용제는 해외작으로 들떠야. 『객석』. (2006년 7월호): 200.
- 심정민(2012.11.28). 평론적 관점에서 본 장애인 무용예술의 가능성. 국회의원 이상일 정책심포지엄. 심정민의 무용비평 무용평론 카페. <<http://cafe.naver.com/21critic/959>, 2015. 9. 1.>.
- 음상준(2015). 우리나라 장애인 273만명 추정 ... 가구 월소득 223만원. news 1 뉴스 (2015. 4. 19.). <<http://news1.kr/articles/?2192160>, 2015. 9. 1.>.
- Anglesey, Natalie(2005, October 6). *Reviews: The Journey/In Praise of Folly. The Stage*. <<http://www>.

thestage.co.uk/reviews/review.php/9910, 2015. 9. 1.>.

Athina Vahla. <<http://www.athinavahla.com/about>, 2015. 9. 1.>.

Candoco Dance Company. <www.candoco.co.uk, 2015. 9. 1.>.

Dance Awards. Best Choreography (Modern) for the year 2003. <http://www.nationaldanceawards.com/dance2003/chor_modern.htm, 2015. 9. 1.>.

Independent Dance Teachers and Artists. Fin Walker. <<http://www.independentdance.co.uk/author/fin-walker>, 2015. 9. 1.>.

Jennings, Luke(2006, May 14). Out on a Limb in Dublin and London. *The Guardian/The Observer*. <<http://www.theguardian.com/stage/2006/may/14/dance>, 2015. 9. 1.>.

Kasner, Charlotte(2006, May). CandoCo. <http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_06/may06/ck_rev_candoco_0506.htm, 2015. 9. 1.>.

Mackrell, Judith(2006, May 8). CandoCo. *The Guardian*. <<http://www.theguardian.com/stage/2006/may/08/dance>, 2015. 9. 1.>.

Phillips, Katie(2006, June). “CandoCo in The Journey and In Praise of Folly.” *Dancing Times*, p.56.

UAL Research Online(2009, December 4). *In Praise of Folly*. <<http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1199>, 2015. 9. 1.>.

논문투고일 2015. 10. 7.
 심사일 2015. 10. 7.
 심사완료일 2015. 10. 14.

The Meanings of Disability Dance in the Works of Candoco Dance Company

Kim, Hyunjung

Assistant Professor, Dept. of Dance, Chungnam National University

This paper explores the meanings of disability dance in Fin Walker's 『The Journey』(2005) and Athina Vhala's 『In Praise of Folly』(2005) of Candoco Dance Company. There are limited understandings of disability dance in South Korea -- regarding disability dance as dance education and therapy for the disabled people, or from the perspectives of sympathy, discomfort or human victory. Therefore, drawing on Candoco-related literatures, websites, DVDs, pamphlets, and reviews, I discuss disability studies, three models of disability (medical, social, and cultural model), and Japanese Able Art & British Disability Arts Movements; and I investigate the concept of disability arts and their challenging ways of representations of disabled people. Then, I explore the mission statement, performances, auditions, and activities of Candoco, and analyze the meanings of disability dance in the two works. I argue that Candoco's disability dance challenges stereotypes of disabled people and recovers their subjectivity, reconstructing dance aesthetic issues.

Keywords: Disability arts(장애예술), Disability dance(장애무용), Candoco Dance Company(캔두코 무용단), Difference(차이), Cultural studies(문화연구)