

퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론

머스 커닝햄 무용단과 부퍼탈 탄츠테아터를 중심으로

정 옥 희*

- | | |
|---|----------|
| I. 서론 | V. 결론 |
| II. 퍼포먼스 담론의 형성과 특성 | 참고문헌 |
| III. 안무가 사후의 무용 보존 | Abstract |
| IV. 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스
의 지식과 보존 담론 | |

I. 서론

2009년 여름 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과 피나 바우쉬(Pina Bausch)가 불과 한 달 간격으로 사망했다. 커닝햄은 거의 90세까지 장수했지만 사망 2년 뒤 무용단이 공식해체되면서 그의 작품을 당분간 보기 어려워졌고, 바우쉬의 경우 갑작스러운 죽음으로 별다른 보존계획을 세우지 않아 안타까움을 더하였다. 21세기의 대표적인 안무가인 이들의 죽음은 춤의 유산과 보존에 대한 논의에 다시금 불을 지폈다. 「뉴욕타임즈」, 「댄스매거진」, 「가디언」, 「더 네이션」 등의 언론매체는 커닝햄과 바우쉬의 사후 무용단의 행보 및 존립기반에 대하여 심층적으로 다루었다.

그런데 「가디언」의 주디스 매크렐(Judith Mackrell)과 「뉴욕타임즈」의 아서 루보(Arthur Lubow)의 기사에서 보듯 두 거장의 죽음은 일반적인 춤 보존보다는 현대무용의 문제에 한정하여 논의가 전개되는 것이 특징이다.¹⁾ 발레가 객관적이고 보편적인 테크닉 체계를 기반으로 비교적 안정적으로 보존되고 전수되어 왔다면, 개인의 개성을 표현하는데 초점을 두고 일인 안무가 중심의 무용단 시스템으로 발전해 온 현대무용의 경우 안무가, 무용단, 작품의 연결성이 긴밀하기에 보존이 더욱 어렵다는 것이다. 이처럼 커닝햄과 바우쉬의 사망은 춤의 보존에 있어 현대무용의 특수성에 대한 관심을 불러일으켰으며, 역사가 백여 년에 불과한 신생 장르의 특수한 문제로 여겨지는 경향이 있다.

* 성균관대학교 무용학과 겸임교수, okheejeong1@gmail.com

1) Judith Mackrell(2009, 8, 5.) "Who will protect the legacies of Pina Bausch and Merce Cunningham?" *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/stage/2009/aug/05/pina-bausch-merce-cunningham-legacies>, 2017, 5, 1.>; Arthur Lubow(2009, 11, 5.), "Can Modern Dance Be Preserved?", *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2009/11/08/magazine/08cunningham-t.html>, 2017, 5, 1.>

본 연구는 커닝햄과 바우쉬의 사망 후 재조명되고 있는 춤 보존의 문제가 위의 기사에서 설정하듯 ‘발레 vs. 현대무용’의 구조로 설명되는 방식에 의문을 품으면서 시작되었다. ‘발레는 보존하기 쉽고 현대무용은 보존하기 어렵다’는 명제에는 몇 가지 논리적 문제가 있다. 첫째, 논리적으로 볼 때 완전한 역사 기록이 불가능하듯 완전한 춤의 기록도 불가능하다.²⁾ 더욱이 춤은 소멸성(ephemerality)을 지닌 행위일 뿐 아니라 인간 신체의 복잡한 움직임의 습고 완전한 방식으로 기록하는 것은 어렵기 때문에 춤을 고정하고 보존하려는 노력이 오랫동안 이어져왔음에도 불구하고 타 분야에 비하여 기록법의 발달에 한계가 있다. 둘째, 발레와 현대무용의 관계는 움직임의 성격이나 보존 문제에서 명확히 대조적이지 않다. 조지 발란신의 작품을 초연한 무용수들의 체화된 해석을 보존하려는 시도로 진행된 ‘발란신 비디오 아카이브’ 프로젝트에서 보듯 발레계에서도 안무구조나 동작이 아니라 섬세하고 주관적인 해석과 경험을 보존하려는 노력이 있어 왔다.³⁾ 반대로 폴 테일러처럼 소위 현대무용으로 분류되는 무용단과 안무가들은 초기부터 노트이션이나 영상을 통해 동작 및 안무구조를 보존하여 재연할 수 있는 많은 데이터를 축적해왔다. 셋째, 여기서 사용된 ‘현대무용(modern dance)’라는 용어 자체가 명확하지 않다. 현대무용이 역사적으로 모던 댄스, 포스트모던 댄스, 컨템포러리 댄스로 이어지는 예술춤 현상을 모두 지칭하는지 아니면 20세기 중반의 특정 안무가에 국한되는지 확실하지 않고, 본 연구에서 다루는 커닝햄과 바우쉬 모두 명확하게 이 중 하나의 카테고리에 귀속되지 않는다는 점에서 더욱 복잡해진다.

이에 본 연구자는 커닝햄과 바우쉬로 인해 재점화 된 춤 보존의 문제가 ‘발레 vs. 현대무용’이라는 외재적 프레임보다는 춤과 보존에 대한 관점 자체가 변하였기 때문이며, 이러한 관점의 전환에 ‘퍼포먼스’의 개념이 주요하게 작용한다고 본다. 안무가의 작품 성향도 달라졌지만 이와 함께 담론의 변화와 미디어의 발달로 인해 춤, 지식, 보존에 대한 관점 역시 변하였기 때문에 춤 보존 역시 이전과는 다르게 논의된다는 것이다. 따라서 본 연구는 퍼포먼스 개념을 중심으로 커닝햄과 바우쉬의 사후에 불거진 보존의 문제를 구심점으로 삼아 춤의 지식과 보존 담론을 살펴보고자 한다.

20세기 초 무용평론가 존 마틴은 춤의 요소를 안무와 퍼포먼스로 나누고, 노트이션이 안무를 보존한다면 필름은 무용수의 퍼포먼스를 보존한다고 말한 바 있다. 그의 이분법적 개념에서 드러나듯 객관적이고 보편적인 구조로서의 안무와 체현적이고 실천적이며 일회적인 퍼포먼스의 대조, 그리고 둘 중에서 안무에 맞추어진 춤의 보존담론은 오랫동안 퍼포먼스의 요소를 주변화시켜 왔다.⁴⁾ 그러나 퍼포먼스와 수행성(performativity)은 현재 예술계 및 학문계에서 중요한 구심점이자 메타포로 부각되고 있는 개념이기도 하다. 1960년대 이후 예술계에는 결과보다 과정을 중시하고, 몸의 체현과 관객의 참여를 강조하는 퍼포먼스 예술이 등장하였으며, 1970년대 후반 이후 학문계에서는 ‘언어적 선회’와 ‘문화적 선회’에 이어 ‘수행적 선회’가 도래했다고 일컬어질 정도로 확장되었다.⁵⁾ 개인의 행동이 집단적 구조에 영향을 받아 특정한 방식으로 나타나는가에 대한 학제적 관심은 지식의 본질과 일상적 행동방식의 연관성으

2) 필립 로젠은 보존에 내재된 한계를 지적한다. 아무리 과거를 완벽하게 재현하더라도 과거와의 거리감이 있을 수밖에 없으며, 만약 과거와 현재의 거리가 사라질 정도의 완벽한 보존은 이미 넌센스가 되어버린다. Philip Rosen(2001), *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*(Minneapolis: University of Minnesota Press), p. 66.

3) Ok Hee Jeong(2012), *Critical Reconsiderations of Dance Media Archives II : The Case of the George Balanchine Foundation Video Archives*, 『무용예술학연구』 35, pp.123-164.

4) 이에 대한 논의는 다음 논문을 참조할 것. Ok Hee Jeong(2014), *The Early Theorization of Dance Media*, 『대한무용학회논문집』 72(3), pp.239-257.

5) Tracy C. Davis, ed.(2008), *The Cambridge Companion to Performance Studies*(Cambridge: Cambridge University Press), p.1.

로 확장되어 문화사회적 영향력을 발휘하고 있다. 이렇게 볼 때 퍼포먼스는 ‘이중으로 행해진 행위 (twice-behaved behavior)’를 통해 사회적 지식, 기억, 정체성을 전수하는 데 결정적인 역할을 한다는 점에서 춤의 지식과 보존 개념을 들여다보는 핵심적인 틀이 될 수 있다.⁶⁾

나아가 커닝햄과 바우쉬는 서로 다른 활동방식과 맥락, 안무스타일을 지녔고 모던 댄스, 포스트모던 댄스, 컨템포러리 댄스 등의 개념으로 쉽게 규정짓기 어려운 반면, 각자의 방식으로 퍼포먼스 담론과 밀접하다는 점 역시 지적할 수 있다. 1960년대 커닝햄이 존 케이지와의 협업을 통해 우연성과 현장성에 기반을 둔 작업으로 아방가르드 예술 및 포스트모던 댄스의 최전선을 이루었다면, 바우쉬의 경우 연극과 춤을 결합하여 신체의 현전과 사건을 강조함으로써 퍼포먼스 예술로서의 탄츠테아터라는 새로운 장르를 만들었다. 따라서 이들 춤에 내재된 퍼포먼스적 측면과 춤과 지식 담론 전반에서 전개된 수행적 전환을 결합하면 다음과 같은 질문을 야기 한다:

- ▶ 퍼포먼스 개념은 춤의 보존담론을 어떻게 구성하며, 기존의 춤 보존 담론으로부터 의미 있는 전환을 야기하는가?
- ▶ 춤의 저작권, 유산, 전통, 지식에 대한 이들 안무가들의 태도와 후속 세대의 정신적, 감정적, 법적, 제도적 태도는 어떠한가?
- ▶ 커닝햄과 바우쉬를 둘러싼 보존담론은 어떻게 다르며, 이는 문화적, 시대적 차이를 드러내는가?

선행연구를 살펴보면 춤의 보존은 매우 광범위한 영역이지만 주로 전통춤이나 발레, 아카이브 자료관이나 미디어를 활용한 보존방법론에 논의에 집중되는 경향이 있으며, 컨템포러리 댄스의 특성에 대한 선행연구는 찾아보기 힘들다. 현대무용의 특수성을 다룬 소수의 사례로는 헬렌 토마스(Helen Thomas, 2000)와 안젤라 케인(Angela Kane, 2000)의 연구를 들 수 있다. 토마스는 현대무용에서 특정 안무가의 스타일로 혼련된 무용수가 아닌 다른 몸을 통해서만 작품이 제대로 재연될 수 없으며, 따라서 현대무용의 교육과 전파는 자유로운 해석을 보장해야지 똑같은 모방을 지향해선 안 된다고 주장했다.⁷⁾ 폴 테일러 작품의 재공연을 연구한 케인은 테일러의 서정적인 작품이 주로 클래식 발레단에 의해 자주 공연되는 반면, 그의 어두운 작품이나 미국적 주제에 대한 작품은 재공연되는 경우가 훨씬 적기에 테일러의 작품 자체에 대한 수용과 해석이 한정적으로 재구성되고 있음을 지적했다.⁸⁾ 한편 커닝햄과 바우쉬의 무용단의 단계적 폐쇄에 대한 학술적 논의는 페기 펠란(Peggy Phelan)의 연구가 유일하다.⁹⁾

한편 퍼포먼스에 대한 선행연구의 경우 최승빈(2017)은 탄츠테아터를 중심으로 수행성의 개념을 다루고 있고, 김형기(2011)는 사샤 발츠의 작품으로 수행성의 개념을 살피고 있으며, 김재리(2017)는 아카이브 퍼포먼스를 중심으로 아카이브가 안무에 적용되는 방식을 분석했다.¹⁰⁾ 그러나 예술현상이 아니라

6) Diana Taylor(2008), pp.2-3.

7) Helen Thomas(2000), *Reproducing the Dance: In Search of the Aura? Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Stephanie Jordan, ed.(London: Dance Books), pp.125-131.

8) Angela Kane(2000), *The Restaging of Paul Taylor's Airs*, Ibid., pp.72-78.

9) Peggy Phelan(2017), *Planning for Death's Surprise: Pina Bausch and Merce Cunningham*, *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund, and Randy Martin, eds. (New York: Oxford University Press), pp.303-324.

10) 최승빈(2017), 수행적 '사건'으로서의 퍼포먼스에 나타나는 상호매체적 지각 변화 연구, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문; 김형기(2011), 춤연극을 통해 본 수행적 미학 -「게zeiten」을 중심으로, 『괴테연구』 24, pp.227-243; 김재리(2017), 퍼포먼스 아카이브의 현재성, 『무용역사기록학』 44, pp.185-211.

메타포로서의 퍼포먼스에 대한 관심은 국내 무용학에서 찾아보기 어렵다. 수행성이 지닌 확장된 개념을 적용하여 예술춤 너머의 춤 양식 및 인간행동과 연결 짓는 연구는 적을 뿐더러, 이를 통해 무용학의 담론을 다시금 되돌아보는 시도는 전무하다.

본 연구는 퍼포먼스 개념의 확장과 그로 인한 춤 담론의 변화가 컨템포러리 댄스의 지식 개념 및 보존 담론에 어떤 영향을 미쳤는지 머스 커닝햄 무용단과 부퍼탈 탄츠테아터의 사례를 중심으로 살펴보고자 한다. 이를 위해 퍼포먼스 이론 및 무용학에 대한 문헌을 분석하고, 두 무용단에 대한 1, 2차 자료를 분석하여 춤의 지식과 보존 문제를 논의한다. 커닝햄 무용단과 부퍼탈 탄츠테아터가 퍼포먼스 개념에 가장 충실하거나 가장 표본적인 사례는 아니다. 그러나 세계적인 영향력을 지닌 단체로서, 특히 두 안무가의 동시적 사망이 보존담론에 대한 세계적인 각성을 불러 일으켰다는 점에서 두 사례를 중심으로 논의하고자 한다. 춤의 보존 문제에 대한 탐구는 춤의 정의나 지식, 존재론적 기반에 대한 논의를 끌어들이는 점에서 예술춤에 대한 근본적인 성찰과 맞닿아 있다.

II. 퍼포먼스 담론의 형성과 특성

1. 퍼포먼스의 예술적 담론

예술계에서 퍼포먼스 개념과 퍼포먼스 예술 현상은 1970-80년대 미국과 유럽에서 유행하기 시작했지만, 그 현상이 어떤 기원과 양상을 가졌는지는 쉽게 정의하기 어렵다. Klich & Scheer(2012)의 경우 퍼포먼스 예술의 기원으로 1960년대 활발했던 아방가르드 예술을 꼽는다. 아방가르드 예술은 다시금 19세기말 바그너의 총체예술(Gesamtkunstwerk) 개념 및 사진의 등장에서 큰 영향을 받아 탄생했는데, 서로 다른 예술 형식이 장르적 경계를 넘어 결합될 수 있다는 인식과 사진이 보여준 시공간 개념의 재구성으로 예술의 관습을 근본적으로 재검토하는 실험적 예술이 등장할 수 있는 토대를 마련해주었다는 것이다.¹¹⁾ 이러한 아방가르드 예술의 정신은 다다이즘, 바우하우스, 포스트모더니즘 예술, 해프닝, 이벤트 등 다양한 형식으로 구현되고 인식되었다고 본다. 한편 Carlson(1996)의 경우 1970년대 뉴욕과 캘리포니아를 중심으로 활발했던 퍼포먼스 예술이 실험적인 연극보다는 해프닝이나 개념미술과 같은 시각예술과 만나 할프린, 시몬느 포티, 이본느 레이너 등의 무용가들의 영향이 컸다고 본다.¹²⁾ 이처럼 퍼포먼스 예술은 그 기원이나 계보를 쉽게 말하기 어렵지만 주로 춤과 음악, 미술과 연극 등이 결합되어 개별 장르를 구별해내기 어려워졌다는 특징이 있었다. 이러한 예술의 혼종화는 모든 예술의 형식이 퍼포먼스를 통해 구현되고 수행됨을 의미함으로써 퍼포먼스 개념을 부각시켰다.

퍼포먼스 예술의 대표적인 사례로는 1952년 블랙마운틴 칼리지의 여름학교에서 행했던 「무제의 이벤트(untitled event)」가 꼽히곤 한다. 머스 커닝햄이 즉흥적으로 춤추고, 존 케이지가 강연하고, 데이빗 튜더가 피아노 연주하고, M. 리차드와 찰스 올슨이 시를 낭송하며, 로버트 라우센버그가 자기 그림을 보여주고 자기가 선택한 레코드를 틀었다. 이 공연은 각 요소들의 우연적이고도 임의적인 결합을 강조

11) Rosemary Klich & Edward Scheer(2012), *Multimedia Performance*(New York: Palgrave Macmillan), pp. 20-25.

12) Marvin Carlson(2004), *Performance: a critical introduction*(New York and London: Routledge), pp.110-111.

한다는 점에서 퍼포먼스 예술의 대표적인 사례로 남았다.

한편 케이지의 1969년작 「HPSCHD」에 대하여 퍼포먼스 학자인 피셔 리히테는 다음과 같이 현장성을 강조하고 있다.

이 공연은 예술의 경계를 해체한다. 인공물을 퍼포먼스로 용해해버린다. 텍스트는 낭독되고, 음악은 연주되고, 회화는 그려진다. 인공물(artefacts)는 행위가 된다. 시, 음악, 회화는 단지 시, 음악, 회화로 기능하길 멈추고 퍼포먼스 예술로서 동시에 실현된다.¹³⁾

이처럼 아방가르드 예술의 극단적인 실험들은 전통적인 예술 분과의 경계를 흐려놓고 퍼포먼스의 개념을 부각시킴으로써 예술을 바라보는 관습적 틀에서 벗어나 예술 자체에 대한 근본적인 고민과 반성을 하게끔 하였다. 뿐만 아니라 미디어의 발달과 이로 인한 전통적 공연예술의 위기 역시 예술의 정체성에 대한 고찰로 이끌었다. 특히 연극과 무용과 같은 공연예술은 텍스트를 재현해 온 관습적 전통을 해체하고 ‘지금 여기’의 상황에서 이루어지는 돌발적이고 일시적인 요소들에 주목함으로써 혁신하고자 했다. 그리하여 예술은 ‘텍스트의 재현으로서의 작품’으로부터 ‘사건으로서의 퍼포먼스’로 변화하였으며, 신체와 행위가 공연의 구심점으로 떠오르게 되었다.

퍼포먼스 예술이 야기한 근본적인 변화는 다음과 같다.

첫째, 텍스트의 재현을 거부한다. 텍스트에 대한 거부감이 가장 두드러진 분야는 물론 연극이다. 텍스트, 즉 대본과 드라마 중심의 연극에서 벗어나 신체의 현전을 강조하는 퍼포먼스를 강조하는 연극으로 변화한 포스트-드라마 연극은 드라마를 중심으로 허구적으로 재현하는 전통적 연극에서 벗어나 과감한 실험을 하고 있다. 캐릭터, 내러티브, 드라마의 중심성을 거부하고, 오히려 바그너가 지적하지 않다고 비난한 퍼포먼스의 요소들을 활용한다. 재현의 거부는 포스트모던 멀티미디어 극의 핵심요소이다.

둘째, 현장성과 우연성이 두드러진다. ‘재현으로서의 연극(theatre-as-representation)’을 거부하는 퍼포먼스는 리얼-타임, 리얼-스페이스의 현장에서 발생하는 우연적 요소를 강조한다. 실제 벌어지는 관객의 참여와 경험, 그리고 책임이 포함되며, 특히 해프닝 이벤트에서 두드러진다. 해프닝은 참여자의 행위에 의해 만들어지며, 개념적 시간과는 반대로 실제의 경험된 시간 속에서 일어난다.

셋째, 예술작품이 대상이나 사물에서 행위로 바뀐다. 뒤샹의 「샘(Fontaine)」(1917)이 사물이나 결과물로서의 예술이 아니라 컨셉 자체를 작품화하였다는 점에서 예술에 있어 코페르니쿠스적 전환으로 일컬어지듯, 퍼포먼스 예술은 물질적이고 고정된 작품 관념에서 해방된다. 존 케이지의 작품 역시 내러티브에서 음악적 구성으로 바뀌었다. 이제 예술작품에서 중요해진 것은 작품 그 자체가 아니라 창작의 과정이며, 이는 관객의 초점의 대상이 된 것이다.

넷째, 관객의 특성이 소극적/수동적 관객에서 적극적/능동적 관객으로 전환하였다. 퍼포먼스 예술은 현장에서 관객이 직접 지각하고 참여하고 해석함으로써 비로소 완성된다는 점에서 행위자와 관객 간의 연대가 강조되었다.

다섯째, 신체의 현전에 대한 지각은 수행성의 개념을 강조한다. 수행성이란 공연에서 등장인물이나

13) Fischer-Lichte(1997), p.25; quoted in Klich & Scheer(2012), p.28.

텍스트 등의 ‘기호적인 것’이 아니라, 공연 자체가 가지는 특수한 ‘현상적인 것’으로 관객의 주의를 집중케 하는 것으로, 현상성의 현전과 경험을 강조한다.¹⁴⁾ 특히 텍스트나 대본을 가지지 않는 퍼포먼스 예술에서는 수행성 자체가 공연의 의미를 최초로 생산하는 조건으로서 기능한다. 피셔 리히테는 예술에 있어서 텍스트가 아니라 신체와 행위에 주목하는 현상을 ‘수행적 전환(performative turn)’으로 일컬을 정도로 강조한다. 참여자들 ‘사이’에 생성되고 진행되는 ‘과정’이라는 점에서 퍼포먼스는 ‘작품’이 아니라 ‘사건’으로 규정한다.¹⁵⁾

이처럼 퍼포먼스는 예술에 있어 그 초점을 결과물에서 과정으로, 텍스트에서 퍼포먼스로, 소극적 관객에서 적극적 관객으로, 물질성에서 개념으로 이동시켰다. 이미 규정된 것을 재현하는 것이 아니라 지금 여기 존재하는 행위자와 관객 간의 상호작용을 전제함으로써 현장성과 일시성을 강조하고, 이를 통해 예술은 ‘작품’이 아니라 ‘사건’으로서 발생하게 된 것이다.

2. 퍼포먼스의 학문적 담론

퍼포먼스 개념은 1960-70년대까지만 해도 공연예술 중심으로 논의되었지만 70년대 후반부터는 사회학, 인류학, 연극학, 여성학 등에서 학제적 연구의 구심점으로 떠오르면서 축제, 행진, 종교의식, 시위, 스포츠 행사, 일상적 사회생활, 비즈니스 모델, 테크놀로지 등 인간 행위 전반에 적용되는 매우 광범위한 개념으로 확장되었다. 퍼포먼스학자 존 맥켄지(Jon McKenzie)는 17세기 말에서 18세기까지가 ‘이성의 시대’로 여겨지듯 20-21세기는 ‘퍼포먼스의 시대’로 여겨질 것이라고 단언한 바 있다.¹⁶⁾ 오늘날 퍼포먼스와 수행성의 개념은 비판 담론을 잠식한다고 비판받을 정도로 확장되었다.¹⁷⁾ ‘문화’, ‘시민사회’의 개념처럼 퍼포먼스 개념 역시 ‘플레이스홀더(placeholder)’, 즉 많은 것을 지칭하고 의미하지만 합의 수준은 낮아 모두가 서로 다른 의미로 사용하는 상징적 기호가 될 지경에 이른 것이다.¹⁸⁾

이처럼 퍼포먼스가 학제적 개념으로 떠오르고 퍼포먼스학(performance studies)이라는 새로운 하위 분과를 구축하게 된 까닭은 학문계 전반에서 초점의 전환, 즉 연구대상에서 연구방법으로, 데이터의 축적 차체에서 그 데이터가 어떻게 만들어지고 가치 평가되고 변화했는가로, 나아가 데이터가 구체적인 문화적 맥락 속에서 어떻게 작동 되는가로 관심의 초점이 옮겨갔기 때문이다¹⁹⁾. 학계 전반에서 이론이나 지식보다 실천에 대한 관심이 높아지면서 공연자와 관람자 간의 행위와 재행위, 그리고 행위와 재행위에 대한 자각을 다루는 퍼포먼스 개념이 사회문화에 대한 메타적 논평으로서 부각된 것이다.

퍼포먼스가 “문화적 힘의 체화된 실천(embodied enactment of cultural forces)”²⁰⁾의 의미에서 학문적 메타포로 자리 잡는 데에는 사회과학에서의 탐색이 주요했다. 1973년 연극학자 리처드 셰크너(Richard Schechner)는 「드라마 리뷰」지에 기고한 글에서 사회과학과 퍼포먼스가 일상의 퍼포먼스, 스포츠, 의례, 연극, 공공행위의 구조, 다양한 커뮤니케이션 모드의 분석, 놀이 및 의례행위와 관련된

14) 김형기(2011), p.237.

15) 최승빈(2017), pp.17-18.

16) Jon McKenzie(2001), *Perform or Else: From Discipline to Performance*(London: Routledge), p.18.

17) Elin Diamond(1996), *Performance and Cultural Politics*(London: Routledge), p.2.

18) 이준웅(2017. 5. 7.). ‘4차 산업혁명’ 구호는 버려야, 「경향신문」 <http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201705071542001&code=990100, 2017. 5. 7.>

19) Carlson(2004), p.212.

20) McKenzie(2001), p.8.

행위, 면대면 상호작용, 민족지 등에 공통적 관심을 가진다고 지적했다.²¹⁾ 이처럼 퍼포먼스의 개념은 각 학문분과에서 새로운 연구영역과 관점을 조망할 수 있는 메타포이자 방법론으로 작용했으며, 학제적 통찰을 가능케 하는 도구로서 자리 잡게 되었다. 본 절에서는 각 학문분과에서 시작된 퍼포먼스에 대한 관심을 간략히 소개하고 퍼포먼스 담론의 공통적 기반을 제시하고자 한다.

일찍이 인류학에서 퍼포먼스 개념을 부각시킨 학자는 빅터 터너(Victor Turner)이다. 그는 ‘사회극(social drama)’이라는 개념을 내세웠는데, 이는 연극의 구조 및 드라마를 광범위한 문화적 현상에 적용할 수 있는 메타포로 치환한 것이다. 사회 속에서 나타나는 다양한 정치, 경제, 법률적 과정 등을 일종의 드라마라고 보고 그것을 넓은 의미의 의례과정으로 분석할 수 있다는 것이다. 이는 아놀드 반 제넵(Arnold van Gennep)의 ‘통과의례(rite of passage)’ 개념에서 발전된 것으로, 특히 과도기에 드러날 수 있는 다양한 현상을 집중적으로 분석함으로써 축제 연구의 이론적 기반을 확고히 다졌다고 여겨진다.

터너의 사회극 개념에서 부각되는 개념은 리미노이드(liminoïd)와 코뮤니타스(communitas)이다. 리미노이드는 노동에서 벗어나 놀이가 지속되는 동안의 과도기적 상태를 지칭하며, 정상적인 사회적, 도덕적 구조가 정지되거나 바뀌어 신성성과 유희성이 결합된 특수한 상태를 말한다. 한편 코뮤니타스는 리미노이드의 단계에 머물러 있는 사람들이나 상황, 공간이자 여기서 발생하는 자유, 평등, 동료애, 동질성을 지칭한다. 이렇게 볼 때 리미노이드와 코뮤니타스를 동반하는 사회극 개념은 비연극적 상황, 즉 축제나 의례의 상황을 통해 집단이 응집력을 가지고 존재하기 위한 관계망의 작용을 연극적 구조를 통해 분석했다고 할 수 있다.

한편 사회학에서는 1956년 어빙 고프만(Erving Goffman)이 『일상생활에서의 자아 표현』(1956)이라는 저서를 통해 개인은 특정 관객을 대상으로 자신의 행동과 인상을 관리하게 되고 이를 통해 타인과의 관계를 맺는다고 주장했다. 당시 양적연구 위주의 사회학과는 매우 차별화된 고프만의 접근법은 일상생활에서의 행동에 대한 미시적 분석을 통해 개인의 행동을 들여다보았다. 특히 ‘역할 수행’이라는 개념을 통해 사회적 상황에서 의미의 틀과 환경을 관리하고 해석하는 방식을 강조했다.²²⁾

터너와 고프만으로부터 깊게 영향 받은 셰크너는 연극학의 영역을 벗어나 퍼포먼스학의 영역을 개척했다. 해프닝이 휩쓸던 예술계와 마틴 루터 킹으로 대변되는 사회참여 운동이 휩쓸던 60년대 미국사회의 분위기에서 그는 퍼포먼스가 무대가 아니라 어느 곳에서도 다양한 목적을 위해 일어날 수 있음을 깨닫고 퍼포먼스의 개념을 사회과학으로 확장하였다. 셰크너는 퍼포먼스를 ‘복구된 행위(restored behavior)’라고 규정한다. 복구된 행위란 반복, 즉 어떤 행위가 이미 있었으며 원래의 맥락에서 분리되어 언제든 활용할 수 있는 재료로서 본다는 점에서 반복성과 지속성을 의미한다. 모든 퍼포먼스에는 선행하는 모델, 대본, 행위 패턴이 존재한다는 점에서 인류학에서 중시하는 전통과의 관계를 강조한다고 볼 수 있다. 그러나 존재하는 전통을 그대로 지속시킨다는 것은 아니고 이를 의문시하거나 대안적 구조를 탐색할 수도 있음을 인정한다. 다시 말해 퍼포먼스는 전통을 강화할 수도, 비판할 수도 있다는 것이다.

이처럼 다양한 학문분과에서 퍼포먼스에 관심을 보였던 이유는 퍼포먼스 형식이 가진 다음의 세 가지 특성이 예술장르를 넘어 사회적 행위로 확장될 수 있다고 보았기 때문이다.

첫째, 퍼포먼스는 기술적인 능력을 공개적으로 전시한다. 이는 전통적 공연예술의 핵심이라 할 수 있

21) Carlson(2004), p.11.

22) Ibid., pp.34-35.

으며, 그 초점은 기술적 능력에서 점차 공개적 전시로 옮겨간다.

둘째, 퍼포먼스에는 다른 사람이 되는 이중성이 작용한다. 셰크너의 ‘복원된 행위’ 개념에서도 드러나듯이 행위가 행위자로부터 의식적으로 분리됨을 의미한다. 연극뿐 아니라 역할놀이, 트랜스, 샤머니즘을 관통하는 이중성은 예술무대와 의례, 일상까지 연결시키는 핵심적 고리라 할 수 있다.

셋째, 퍼포먼스는 사회적으로 기호화되고 형식화된 것이다. 첫 번째 요소인 공개적 전시와도 연결되는 이 요소는 일련의 형식성을 갖추어야 함을 강조한다. 밀턴 싱어(Milton Singer)는 ‘문화적 퍼포먼스(cultural performance)’라는 개념을 제시하면서 예술 공연, 의식, 페스티벌 등이 모두 한정된 시간 길이, 시작과 끝, 구성된 행위, 프로그램, 일련의 공연자, 관객, 그리고 장소와 사건을 지녔다고 주장했다. 이는 흔히 프레임이라고 여겨지는데, 의미를 한정시켜 이해할 수 있도록 도와주는 맥락이라고 할 수 있다. 한편 바우만은 퍼포먼스의 요소로 능력을 전시하기, 관객의 평가, 그리고 고양된 경험을 들고 있고, 칼슨은 신체성(corporeality), 현전(presence), 사회적 속성, 그리고 현실과의 분리를 의미하는 리미노이드의 특성을 들고 있다.²³⁾ 이처럼 학자들마다 특징짓는 요소가 조금씩 다르지만 모두 퍼포먼스의 형식적 측면이 예술적 행위와 사회적 행위를 연결시키는 토대로 작용함을 알 수 있다.

그리하여 퍼포먼스 개념은 그 의미가 미메시스(mimesis)에서 포이에시스(poiesis), 키네시스(kinesis)로 전환되고 확장되면서 학제적 메타포로 자리매김 하였다.²⁴⁾ 전통적으로 퍼포먼스는 미메시스, 즉 모방을 기반으로 한다. 플라톤과 아리스토텔레스는 오늘날의 예술에 해당하는 여러 활동들이 현실의 인간 행위나 사물을 흉내 낸다고 여겼다. 미메시스가 오랫동안 퍼포먼스의 개념을 지배했다면, 이로부터 벗어난 계기는 1960년대 퍼포먼스학의 형성으로 볼 수 있다. 터너는 퍼포먼스가 단순히 인간 행위를 흉내 내는 것이 아니라 문화의 전통, 커뮤니티, 논쟁, 가치관, 세계관을 만들어낸다고 보았다. 위에서 살펴보았듯 통과의례를 둘러싼 행위들을 개인 및 공동체에서 새로운 의미를 만들어내는 과정으로 본 것이다. 나아가 인류학자인 드와이트 콩퀴굿(Dwight Conquergood)은 퍼포먼스에 창조뿐 아니라 전복과 중재의 의미까지 담겨있음을 지적한다. 예를 들어 사회불평등과 문제를 지적하는 다양한 시위 현상은 기존의 문화를 유지하고 창조하는 것 외에 비판적으로 볼 수 있게 해준다(표 1).

〈표 1〉 퍼포먼스의 개념 확장 및 전환

개 념	Mimesis	Poiesis	Kinesis
의 미	Faking	Making	Breaking
주요 이론가	플라톤, 아리스토텔레스	빅터 터너	드와이트 콩퀴굿
관 점	퍼포먼스는 현실의 인간 행위를 모방한다.	퍼포먼스는 문화의 전통, 커뮤니티, 논쟁, 가치관, 세계관을 만든다.	퍼포먼스는 전통을 창조, 유지할 뿐 아니라 중재, 전복한다.

그런데 퍼포먼스 개념이 이토록 확장된 까닭에는 퍼포먼스와 사회현상의 은유적 유사성이 작용한 것

23) Bell(2008), pp.30-34; Carlson(2004), pp.215-216.

24) Bell(2008), pp.12-14.

때문만은 아니며, 퍼포먼스가 텍스트의 중심성과 권위에 맞선 반-헤게모니로 부각되었기 때문이라고 볼 수 있다. 오랫동안 퍼포먼스는 텍스트의 예시, 번역, 혹은 실천으로 여겨졌으며, 텍스트에 비하여 저평가 되어왔다. 클리포트 기어츠(Clifford Geertz) 같은 인류학자가 텍스트의 관점에서 문화를 해석해왔다면, 이러한 텍스트 중심의 접근법 자체를 비판하는 움직임도 있다. 새넨 잭슨(2004), 드와이트 콩퀴굿, 엘리자베스 파인(Elizabeth Fine), 다이애나 테일러(Diana Taylor), 도나 해러웨이(Donna Haraway) 등의 학자들은 모두 텍스트로 상징되는 실증적이고 객관적인 앎이 지닌 지배적 위치를 지적하고, 나아가 현실을 텍스트로 파악하는 아카데미아의 접근법에 대해서도 비판적으로 바라본다. 아카데미아에 만연한 텍스트 위주의 헤게모니를 지적하는 것이다. 콩퀴굿은 하루 종일 책에 둘러싸인 중산층 학자들만이 모든 세계를 텍스트로 본다며 ‘텍스트 중심주의의 헤게모니’를 비판한다.²⁵⁾

나아가 퍼포먼스 개념이 학문 분과의 구별을 넘어 학제적 메타포로 자리매김하게 된 데에는 서구 학문계에서 상정하는 앎의 방식 및 지식의 형태에 대한 근본적인 반성과 고찰이 있었음을 지적할 수 있다. “지식의 분리정책(apartheid of knowledge)”²⁶⁾이라 표현될 수 있는 지식의 이분법은 실증적이고 객관적인 앎과 경험적이고 주관적인 앎 사이에 뚜렷한 구별과 위계가 작동해 왔음을 지적한다.

이처럼 텍스트와 퍼포먼스의 이분법에서 텍스트가 문자화될 수 있는 지식, 객관적이고 권력적인 지식을 상정한다면, 퍼포먼스는 주로 자신의 지식을 문자로 남기지 못하는 비주류적 집단이 지닌 경험적이고 비고정적인 지식에 해당되는 경우가 많다. 이에 대하여 학자들은 ‘앎의 대상 - 앎의 방법’(Conquergood), ‘아카이브 - 레퍼토리’(Taylor), ‘위로부터의 관점 - 몸으로부터의 관점’(Haraway) 등 다양한 개념으로 표현해 왔다<표 2>. 그러나 표현법은 달라도 공통적으로는 앎의 방식과 지식의 형태가 텍스트 위주로 헤게모니를 이루었음에 대한 반성이라 할 수 있다. 이에 따라 퍼포먼스학에서는 텍스트/퍼포먼스, 이론/실천 등의 이분법을 지적하고 융합시키려는 경향이 있다.

<표 2> 텍스트와 퍼포먼스의 앎과 지식

	Text	Performance
앎의 방식	실증적, 객관적 앎	경험적, 주관적 앎
지식의 특성과 주체	Print 서양 아카데미아	Oral, Embodied 비서구, 주변적 주체
D. Conquergood	“knowing that,” “knowing about”	“knowing how,” “knowing who”
D. Taylor	The Archive	The Repertoire
D. Haraway	“View from above”	“View from a body”

학문적 메타포로서의 퍼포먼스에서 특히 중요한 점은 몸의 현존과 그 체현의 중심성이다. 인류학자

25) Dwight Conquergood(1999), Interdisciplinary Interventions and Radical Research, paper presented at the Cultural Intersections Conference, Northwestern University, October 9, quoted in *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Diana Taylor(2003), (Durham and London: Duke University Press), p.27.

26) Delgado Bernal, D. & Villalpando, O.(2002), “An apartheid of knowledge in academia: The struggle over the “legitimate” knowledge of faculty of color,” *Equity & Excellence in Education* 35(2), pp.169-180.

콩퀴곳은 문화기술지와 퍼포먼스의 공통점으로 인간 행위의 많은 부분이 구성된 것이라는 점과 신체의 중요성을 강조했다. 특히 심신이원론에 기반을 둔 서양학문체계에 대항하여 문화기술지가 체화된 행위로서 몸을 앞의 장소로서 우선시 한다고 보았다. 이처럼 몸의 부각, 생경험(lived experience), 관찰자가 아니라 적극적 참여자로서의 학자의 역할에 대한 강조 등은 모두 몸의 현전과 수행성을 강조한다는 점에서 예술에서의 퍼포먼스 담론과 통한다.

결론적으로 오늘날 퍼포먼스 개념은 학문적 메타포로서 확대된 나머지 퍼포먼스 아트, 즉 예술계에서의 퍼포먼스 담론과 유리된 측면이 있다. 사회문화에 대한 메타적 논평으로서의 퍼포먼스 개념은, 그 개념이 예술에서 출발했음에도 불구하고 예술에서의 담론과 무관하게 작용하곤 한다. 이에 대하여 칼슨은 퍼포먼스 예술 자체에 사회를 반영하는 동시에 구성하는 기능이 내재되었음을 잊어선 안 된다고 지적한다.²⁷⁾

III. 안무가 사후의 무용 보존

1. 머스 커닝햄 사후의 머스 커닝햄 무용단

일반적인 무용사 서술방식에 따르면 머스 커닝햄은 과도기적 인물, 즉 모던 댄스와 포스트모던 댄스를 잇는 인물로 여겨진다. 1939년부터 1945년까지 마사 그라함 무용단에서 활동했던 그는 1944년부터 반 세기 넘도록 자신의 무용단을 이끌며 꾸준히 활동했다. 그의 작품은 모던 댄스의 담론에 기반하면서도 포스트모던 댄스라 분류되는 저드슨 댄스그룹의 등장을 도왔으며 컨템포러리 댄스처럼 미디어를 적극적으로 활용하였기에 하나로 규정하기 어렵다.²⁸⁾

그럼에도 불구하고 커닝햄의 안무적 특성을 짚자면 가상의 세계를 구축하는 것이 아니라 움직이는 몸 자체를 제시하려 했으며, 비관습적인 공간과 다층적인 시간을 사용하는 등 안무법을 지배해 온 여러 관습을 해체하려 했다. 이는 루이 호스트와 도리스 험프리로 대변되는 모던댄스의 전통, 즉 춤에 있어 적절하고 중요하다고 여겨지는 특정한 형식성으로부터 해방시켰다는 점에서 의의가 있다. 또한 공연의 각 요소가 타 요소에 함몰되거나 압도되지 않고 독립된 논리와 정체성을 가지고 동등하게 공존하게 했음을 들 수 있다. 춤이 오랫동안 텍스트나 음악에 종속되는 경향이 있었다면, 커닝햄은 아방가르드 대표주자인 존 케이지와 오랫동안 작업해오면서도 철저히 음악으로부터 독립성을 유지하였다.

이러한 커닝햄의 안무방식은 해석의 중심성을 해체하고 관객의 능동적인 해석을 작용시킨다는 점에서 퍼포먼스의 특성을 드러낸다. 아인슈타인의 “우주에 고정된 점은 없다”는 말을 자주 인용했던 커닝햄은 「포인트 인 스페이스(Points in Space)」(1986)에서 원근법적인 구도와 중심사건을 통해 무엇을 봐야 하는지 분명히 제시하는 전통적 무대공간에서 벗어나 우연히 형성된 공간과 분산되고 개별적인 움직임의 이행함으로써 관객이 직접 무엇을 보고 어떤 의미를 구성해나갈지 결정하도록 했다. 또한 「스플릿 사

27) Carlson(2004), pp.215-216.

28) 포스트모던댄스 개념을 제시한 켈리 베인즈는 *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*(1987)에서 커닝햄의 제자들은 본격적인 포스트모던댄서로 규정하는데 비하여 커닝햄은 과도기적 아방가르드 무용가로 규정한다. 한편 포스트모던댄스가 재현이나 표현으로부터 춤을 해방하여 순수한 움직임을 추구하는 본질주의적인 성향이 강했다는 점에서 타 예술분야에서의 모더니즘에 해당한다는 비판을 고려할 때 커닝햄을 모던댄스, 포스트모던댄스, 컨템포러리 댄스 중 하나로 분류하기 어렵다. Carlson(2004), pp.142-145.

이드(Split Side)」(2003)에서 보듯이 우연 기법을 사용하여 주사위를 던져 신체 부위, 동작, 무용수의 숫자, 구성 등을 우연적이고 임의적인 방식으로 결정되게 하거나 각 장르의 예술가들이 독립적으로 작업한 후 무대에서 만나도록 함으로서 관객뿐 아니라 무용수들에 있어서도 공연마다 다른 상황이 발생하고 구성되도록 하였다. 이는 구성 및 해석에서의 의도적인 계획성을 해체함으로써 관객의 창발적 지각을 자극한다.

그렇다면 현장성과 우연성이 강조된 커닝햄의 작품은 보존담론과 어떻게 만나는가? 아래의 커닝햄의 말은 춤의 소멸성에 대한 인정과 탐닉을 드러낸다.

춤에 매달리기 위해선 춤을 사랑해야 한다. 춤은 보존할 원고, 박물관에 걸어들 그림, 인쇄되고 판매될 시와 같은 것은 아무 것도 돌려주지 않는다. 단지 살아있음을 느끼는 순간만을 줄 뿐.²⁹⁾

널리 회자되고 인용되는 이 인용문은 퍼포먼스의 핵심을 ‘소멸’에 있다고 보았던 퍼포먼스 학자인 페기 펠란(Peggy Phelan)의 태도와 닮아있다. 아무것도 남기지 않기 때문에 퍼포먼스가 비로소 가치가 있다는 것이다.

퍼포먼스의 유일한 생은 현재에 있다. 퍼포먼스는 저장될 수도, 녹음될 수도, 기록될 수도, 혹은 재현의 재현의 순환에 참여할 수도 없다: 이러한 순간 퍼포먼스가 아닌 어떤 것이 되어버린다. 퍼포먼스가 재생산의 경제에 들어가려 노력하는 만큼 자기 자신의 존재론적 전제를 배반하고 약화시킨다. 퍼포먼스의 존재는, 여기에서 제안하는 주관성의 존재론처럼, 사라짐을 통해 스스로가 된다.³⁰⁾

그러나 필립 오슬랜더(Philip Auslander)가 극단적인 소멸성과 재생산 불가능성을 추구한 펠란의 논의에 반박하듯 퍼포먼스의 일회성과 현장성은 미디어화된 사회에서 더이상 매체화(mediatiation)와 순수하게 구별되지 않으며, 매체화와의 상호작용 속에서 존재한다.³¹⁾ 마찬가지로 보존에 대해 무관심했던 커닝햄 역시 파트너였던 존 케이지의 죽음 및 재단 관계자의 오랜 설득에 따라 점차 보존에 대한 무관심에서 벗어나 보존 계획을 세우게 되었다. 그리하여 재단은 커닝햄의 말년에 “Monday with Merce”라는 유튜브 채널을 운영하면서 커닝햄이 무용단을 지도하는 모습이나 인터뷰를 남겼으며, 90세 생일을 맞이하여 3년짜리 기획공연을 준비하였다. ‘현재,’ ‘신작,’ ‘사라짐’에 맞춰졌던 초점이 점차 ‘미래,’ ‘보존,’ ‘유산’으로 변화한 것이다.

머스 커닝햄 무용단은 커닝햄의 사망 전 해인 2008년부터 「거의 아흔(Nearly Ninety)」이라는 제목으로 “유산 투어(legacy tour)”를 실행했다. 당시 88세였던 커닝햄의 나이와 공연 길이가 약 90분 된다는 이중적 의미를 담은 이 공연은 2009년 커닝햄의 사망 후에도 2년 동안 계속되어 2011년의 마지막 날인 12월 31일에 뉴욕 공연을 마지막으로 무용단은 공식적으로 해체하게 되었다. 무용단의 해체 후 발족

29) “You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscript to store away, no painting to hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that fleeting moment when you feel alive.” Quoted in Judith Mackrell(2009). 연구자의 번역.

30) Phelan(1993), p.146. 연구자의 번역.

31) Philip Auslander(1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*(London: Routledge).

한 머스 커닝햄 트러스트는 커닝햄의 모든 작품에 대한 저작권을 가지고 관리하게 되었다.³²⁾

3년의 기획공연 중 커닝햄이 사망하자 남은 공연을 진행하는 동안 무용단의 미래에 대한 논의가 이어졌고, 결국 재단은 사라지되 트러스트는 남는 방식으로 결정되었다. 즉 무용단은 해체하되 무용작품은 보존한다는 것이다. 단독 안무가의 무용단에서 새로운 작품을 만들 안무가가 사라진다면 무용단은 해체하는 것이 맞다는 판단이자 신작이 없이는 지속적으로 후원받을 기반이 없어진다는 현실적인 이유에서 기원한다. 대신 커닝햄의 작품이 계속하여 공연되기 위하여 재연을 도울 수 있는 “댄스 캡슐(dance capsule)”을 만들었다. ‘타임 캡슐’을 연상케 하는 댄스 캡슐은 커닝햄의 노트, 작품의 공연과 리허설의 최고 버전 비디오테이프, 재연한 무용수들의 조언, 의상과 장치의 사진, 음악 노트, 프로그램 원본 등을 담아 최대한 재연을 돕도록 기획되었다. 커닝햄 무용단은 그 동안 150여 개의 무용작품과 800여 개의 퍼포먼스 이벤트를 공연했는데, 그 중에서 「우림(Rainforest)」, 「스퀘어게임(Squaregame)」을 비롯한 대표작 80개가 타임캡슐로 보존되었다.

그러나 커닝햄의 작품은 매우 세밀하고 복잡하여 오랫동안 훈련된 커닝햄 무용단의 단원이 아니면 제대로 공연하기 어렵다는 점에서 문제가 발생한다. 루보에 따르면 일단 커닝햄의 작품은 테크닉적으로 어렵고, 발레단이 주로 하는 편이지만 그 역시 어렵다. 또한 음악의 불협화음 및 독립성으로 인해 다른 무용단에선 관심보이지 않는다.³³⁾ 이러한 상황에서 무용단의 해체로 인해 커닝햄의 춤을 몸으로 습득한 무용수들은 소속을 잃고 흩어지는 반면 오히려 커닝햄의 춤을 습득하기 어려운 다른 무용단을 통해 불완전하게 이어지는 상황이 되었다. 대신 무용수들은 이제 다른 무용단에서 커닝햄 작품을 재연하는 연출하는 역할을 맡게 되었다.

2. 피나 바우쉬 사후의 부퍼탈 탄츠테아터

1940년 독일 졸링겐(Solingen)에서 태어난 피나 바우쉬는 쿠르트 요스에게 사사받고 뉴욕의 줄리어드 음악학교에서 수학한 후 1962년 독일로 돌아와 폴크방 발레단을 거쳐 1973년 부퍼탈 발레단을 부퍼탈 탄츠테아터로 개명하며 예술감독이 된다. 바우쉬를 주축으로 형성된 탄츠테아터(tanztheater)는 오늘날 퍼포먼스의 중추적 장르로서 여겨지고 있다. 포스트드라마 연극의 개념을 제시한 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)은 의미를 구축하지 않고 에너지를 표출하는 탄츠테아터를 재현이 아닌 현존을 지향하는 포스트드라마 연극의 대표적 사례로 꼽고 있다.³⁴⁾ 이성에 억눌렸던 연기자의 몸이 표현의 주체로 복원되면서 텍스트의 의미를 재현하는 것이 아니라 신체의 현존과 움직임 자체가 작품이 된다는 것이다.

구체적으로 바우쉬의 작품은 아르토의 잔혹극과 브레히트의 생소화 전략에서 영향을 받았다고 평가되는데, 아르토가 강조했던 말하는 주체로서의 몸과 브레히트가 강조했던 친숙한 것을 낯설게 보이게 하는 전략이 바우쉬의 작품 전반에 드러난다.³⁵⁾ 언어, 노래, 판토마임, 제스처가 결합되어 현대인의 일상적인 현실을 다루는 그녀의 작품에는 주인공이나 정해진 스토리가 없으며 이미지들이 반복되고 충돌

32) 머스 커닝햄 트러스트의 공식 홈페이지, www.mercecunningham.org

33) Arthur Luvow(2009), Can Modern Dance Be Preserved?, *The New York Times*, Nov. 5, 2009, <<http://www.nytimes.com/2009/11/08/magazine/08cunningham-t.html>, 2017. 5. 1.>

34) 김형기(2011), 춤연극을 통해 본 수행적 미학 -『게차이텐 Gezeiten』을 중심으로, 『괴테연구』 24, pp.228-229.

35) 노이정(2001), 피나 바우쉬(Pina Bausch) 춤연극(Tanztheater)의 미학, 『미래예술연구』 2001, p.4.

하고 병렬된다. “나는 사람들이 어떻게 움직이는가보다는 무엇이 사람들을 움직이게 하는가에 관심 있다(I’m not interested in how people move but what moves them)”고 말했던 바우쉬의 말은 움직임의 외연으로서가 아니라 인간으로서 공유하는 경험이 작품의 구심점임을 드러낸다.

바우쉬의 작품은 미완성의 논리와 즉흥성을 특징으로 하는데 이는 곧 퍼포먼스적 특성이다.³⁶⁾ 영화의 몽타주 기법을 도입한 그녀의 작품에서 언어와 텍스트, 음악과 춤이 파편화되고 분절되는 장면들을 생산한다. 이 장면들은 하나의 완결된 의미를 향해 수렴되는 것이 아니라 다양한 장면이 교차편집되고 때로는 한 장면에서 분절된 사건이 진행되기도 하면서 복수의 의미를 끊임없이 생성해 나간다. 따라서 하나의 의미구조나 해석을 제공하기보다는 관객 스스로 구성하고 연결시키도록 한다.

또한 바우쉬의 작품에서는 무용수들이 안무가의 지시를 수동적으로 받아들이는 것이 아니라 안무가의 질문에 대답하는 상호작용을 통해 개인의 경험과 즉흥적 반응을 드러내고 작가로서의 책임을 공유한다. 초기에는 바우쉬가 세세하게 계획했으나 무용수와의 대화에서 예기치 않은 것들이 나오면서 무용수의 경험과 관점을 수용하면서 안무자와 무용수들이 모은 이미지들을 관객과 의미를 구성해나가는 방향으로 발전해나갔다.³⁷⁾ 또한 자신의 개인적 경험과 기억을 안무의 요소로 활용하기도 한다. 대표적 사례인 「카페 뮐러(Café Müller)」(1978)는 레스토랑이 딸린 호텔을 운영하던 부모님으로 인해 유년시절에 관찰했던 인간 군상의 기억에 바탕을 둔다. 그 결과 부퍼탈 탄츠테아터의 작품은 무용수들 개개인이 공동창작자이자 인간으로서 현존하는 주체성을 가지며, 무용수의 경험과 기억을 공동체적으로 확장하여 안무요소로 활용하였다.

피나 바우쉬는 2009년 6월 부퍼탈 댄스 씨어터에서 자신이 마지막이라 선언한 작품을 공연한 후 얼마 되지 않아 암 판정을 받고 불과 닷새 후 사망했다. 안무작으로는 마지막을 선언했을지라도 향후 몇 년간의 세계 공연 일정이 이미 잡혀있는 상태인데다 갑작스런 사망 탓에 가족이나 무용단, 그녀 자신 모두 유산을 보존하려는 체계적인 계획을 전혀 세울 수 없었다. 그리하여 바우쉬의 죽음 후 그녀의 아들이 피나 바우쉬 재단을 세우고 자료에 대한 저작권을 재단을 통해 관리하고 있다.

바우쉬와 같은 세계적인 안무가가 자신의 사후에 그 무용 유산을 체계적으로 보존하려는 계획을 세우지 않았다는 점은 많은 이들을 놀라게 했지만, 펠란은 이것이 그녀의 안무적 성향과 일치한다고 평가한다. 자신의 사후에 무용단의 존위를 자신이 아니라 단원들이 결정해야 한다고 보는 관점은 보존의 이데올로기를 거부하는 아방가르드 예술의 특성과 상응한다는 것이다.³⁸⁾ 그런데 바우쉬는 활동기간 중에 자신의 작품에 대한 수 많은 사진, 비디오, 노트, 프로그램 등을 꼼꼼히 남겼다는 점에서, 비록 이를 어떻게 보존하고 관리하려는지에 대한 청사진은 세우지 않았지만 커닝햄과 같이 춤의 소멸성에 강하게 끌렸다고는 보기 어렵다.

피나 바우쉬 재단의 홈페이지는 완전히 구축된 것은 아니지만 뚜렷한 청사진과 지속적인 활동을 업데이트 하고 있다. 이에 따르면 재단은 피나 바우쉬가 남긴 자료를 체계적으로 정리 및 보존하고, 자료에의 접근성을 높이며, 그녀의 작품이 무대에서 지속적으로 재공연될 수 있도록 하는데 목표를 둔다.³⁹⁾ 재단

36) 이은희(2013), 브레히트와 현대연극 : 포스트브레히트적 공연양식으로서 탄츠테아터 -서사적 양식과 피나 바우쉬, 『브레히트와 현대연극』28, p.42.

37) 노이징(2001), p.3.

38) Phelan(2017), p.304.

39) 피나 바우쉬 재단 홈페이지. <<http://www.pinabausch.org/en/foundation/mission>, 2017. 5. 1.>

이 보유하고 있는 자료들은 영상 및 비디오-오디오 자료, 워크북, 쇼 바이블, 셋트, 기술적 지시사항, 음악, 의상, 소품, 사진, 프로그램, 포스터, 홍보자료, 언론기사, 수상내역, 구술사, 행정자료, 서적, 개인자료로 구성되며, 모두 물질화된 형태를 이룬다. 또한 배우쉬가 남긴 자료 외에 배우쉬에 대한 자료의 기증도 받는데 구체적인 요건을 갖춘 자료에 대한 공식화 및 인증과정을 통해 선택적으로 받아들인다.

흥미로운 점은 머스 커닝햄 트러스트가 ‘댄스 캡슐’을 통해 공연의 재연을 위한 종합셋트를 마련했듯, 배우쉬 재단 역시 ‘쇼 바이블(show bible)’이라는 구성을 통해 재연의 포물러를 마련했다는 것이다. 매우 성격이 다른 두 안무가의 작품이 모두 일정한 양의 규격화된 정보를 통해 재연될 수 있음을 전제로 하고, 실제로 작품의 재연을 적극적으로 지원한다는 점에서 소멸성의 테제는 작동하지 않음을 알 수 있다. 한편 한동안 홈페이지가 폐쇄되었던 커닝햄 재단과는 달리 배우쉬의 재단은 다양한 공연, 전시, 아카이브 활동을 이어가고 있는데, 다양한 작업에서 춤의 유산을 전승하고 퍼포먼스적 특성을 잡아내기 위한 노력을 엿볼 수 있다.⁴⁰⁾

IV. 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론

커닝햄과 배우쉬의 작품 보존에 대한 논의에서 전제될 것은 이들이 남긴 자료는 이전 시대의 무용가들에 비해 양이 크게 증가했으며, 따라서 이들의 춤이 니진스키나 파블로바의 시대처럼 말 그대로 ‘소실될’ 가능성은 없다는 점이다. 앞 장에서 서술했듯이 커닝햄과 배우쉬의 작품에 대한 영상, 안무노트, 제작 요소 등에 대한 기록은 많으며, 너무 많은 자료를 통제하기 위해 체계적인 정리와 관리에 주의를 요하는 상황이다. 나아가 커닝햄 재단의 ‘타임 캡슐’이나 배우쉬 재단의 ‘쇼 바이블’은 본 무용단이 아닌 다른 무용단에서도 안무가의 작품을 공연할 수 있도록 필요한 자료를 체계화하여 모은 일종의 키트(kit)이다. 안무가와 오래 작업했던 무용가들, 나아가 작품의 오리지널 캐스트가 생존하여 작품 및 역할을 직접 지도하도록 추진된다는 점에서 안무의 소실은 요원해 보인다. 그럼에도 불구하고 커닝햄과 배우쉬의 사명이 불러온 춤 보존에 대한 조바심은 자크 데리다가 말하는 “아카이브 열병(archive fever)”, 즉 보존 기술의 발달과 보존 욕망이 맞물려 확대되면서 아무리 많은 자료를 축적해도 채워지지 않은 기원과 계보에 대한 욕망을 드러낸다.⁴¹⁾

그런데 서론에서 언급했듯이 보존에 대한 조바심은 곧 모던 댄스의 특수성으로 연결되어 설명되었다. 발레에 비하여 모던댄스는 보편적 시스템보다는 특정 안무가의 개성을 강조하고, 무용단은 그의 확장으로 여겨졌으며, 오랫동안 활동해 온 무용단일수록 안무가와 무용수간의 유기적이고 통합적인 관계가 구축되었다고 보았다.⁴²⁾ 이에 대해 헬렌 토마스는 부르디외(P. Bourdieu)의 아비투스(habitus) 개념으로 설명한다. 무용수-안무가-작품 간의 긴밀성에 기반을 둔 현대무용이 점차 ‘신체적 아비투스’를 형성하므로 원작과 똑같은 복제는 불가능하다는 것이다.⁴³⁾ 따라서 무용단의 구심점을 이루는 안무가가 사

40) 연구를 진행한 2017년 3월-5월 중순까지의 시기 동안 커닝햄 재단의 홈페이지는 닫혀 있었으나 논문수정 기간인 6월 중순에 새롭게 열렸다.

41) Jacques Derrida(1995). *Archive Fever*, trans. Eric Prenowitz(Chicago: University of Chicago Press).

42) Lubow(2009).

43) Helen Thomas(2000), p.129.

라지면 무용단은 정체성의 중심과 존재론적 기반을 상실하고 안무가의 ‘자료관’으로 전락하기 쉽다.

결국 커닝햄과 바우쉬의 작품을 보존함에 있어 걸림돌로 여겨졌던 조건은 움직임의 특질이 너무 세밀하다는 점이며, 이에 따라 기존의 보존-전수 방식에서 소실되기 쉽거나(커닝햄), 무용수의 경험과 현존에 기반을 둔 정체성이라 가시화하기 어렵다(바우쉬)고 해석되었다. 그런데 이러한 보존의 어려움이 현대무용만의 특수한 성질이라기보다는 퍼포먼스와 수행성을 보존한다는 것이 지닌 근본적인 딜레마에 가깝다는 것이 본 연구자의 관점이다. II장에서 살펴본 지식과 보존의 이분법을 고려할 때 춤 보존은 처음부터 딜레마에 처하게 된다. 체현된 퍼포먼스이자 논버벌 행위인 춤은 텍스트를 중심으로 하는 서양 인식체계에서 매우 주변적이다. 체현되고 수행되는 행위들은 진정한 지식의 형식이라 여겨지지 않았으며, 앎의 방식이나 지식을 보존하고 전수하는 방식으로서도 인정되지 않았다.⁴⁴⁾ 따라서 춤 보존을 둘러싼 모든 문제는 이 조건, 즉 고정된 형태의 지식을 기반으로 하는 시스템 속에서 체현된 행위를 남기고 인정받으려는 데서 발생한다는 것이다.

지식과 보존에 있어 텍스트와 퍼포먼스 간의 위계는 학계에서 감지되는 퍼포먼스에 대한 모순적 태도와도 통한다. 즉, 텍스트 중심의 지식 체계의 한계를 느끼고 퍼포먼스를 연구 방법이나 관점으로 도입하고 있지만 동시에 이를 충분하고 적절한 앎의 방식이나 보존 방식으로 보지 않는다는 것이다. 실천으로서의 연구(Practice as Research)가 지닌 딜레마를 논하면서 바즈 커쇼(Baz Kershaw)는 “퍼포먼스의 모순성(paradoxology of performance)”에 대하여 다음과 같이 두 가지를 지적한다. 첫째, 어떻게 소멸되는 성질의 퍼포먼스로부터 지속성 있고 적절한 지식이 배출될 수 있는가? 둘째, 퍼포먼스의 라이브성(liveness)으로 생성된 지식이 어떻게 보존되고 기록될 것인가? 커쇼의 지적은 텍스트 중심의 아카데미에서 퍼포먼스가 유의미한 연구방법으로 도입되더라도 텍스트와의 위계를 전복하기는 어려움을 암시한다.⁴⁵⁾

테일러 역시 유네스코로부터 세계무형문화유산을 보호하기 위한 연구프로젝트를 의뢰받아 착수했던 경험을 회고하면서, 최선의 방식으로 문화유산을 보존하는데 도움 되고자 했던 의도에도 불구하고 곧 퍼포먼스를 보존한다는 문제가 지닌 복잡성과 불가능성에 직면할 수밖에 없었음을 고백한다. 인간문화재와 같은 제도는 체화된 실천을 중시하면서도 여전히 무형 유산을 물질성으로 변환시키는 것이 필수적이라고 전제한다는 점에서 전수자를 사물로 치환하고 정작 실천의 중심성은 약화된다는 것이다.⁴⁶⁾

이렇게 볼 때 텍스트 중심의 지식과 보존 패러다임 속에서 춤을 보존하는 것, 특히 춤의 보다 객관적인 안무 구조가 아니라 경험되고 체현되는 퍼포먼스적 요소를 보존하는 것은 출발부터 다층의 걸림돌과 한계점을 가지고 시작하게 된다. 더욱이 아카이브가 지닌 관료주의적 특성은 사건으로서의 퍼포먼스가 지닌 불안정성과 대조를 이루기에 이를 통해 서술되는 역사쓰기를 상당히 제한할 수밖에 없다.⁴⁷⁾

퍼포먼스 보존의 딜레마에 있어 커닝햄 재단과 바우쉬 재단이 취한 다음의 세 가지 입장은 춤의 지식과 보존에 대한 담론을 드러낸다.

첫째, 두 재단은 퍼포먼스를 물질화시키고, 물질적 자료는 고정시키고 안정화시켰다. 안무가들이 남

44) Taylor(2003), p.18.

45) Baz Kershaw(2008). Performance as research: live event and documents, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, edited by Tracy C. Davis, pp.26-27.

46) Diana Taylor(2008). Performance and Intangible cultural heritage, *The Cambridge Companion to Performance Studies*, pp.93-94.

47) Antoinette Burton, ed.(2005). *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History* (Durham & London: Duke University Press), p.11.

긴 일차자료를 분류, 정리, 디지털화 및 데이터베이스화 하는 한편, 아직 퍼포먼스로 부유하는 지식에 대해서 물질화하고 재산화 한다. 흥미롭게도 퍼포먼스에 대한 물질화에서 저작권과 구제 패러다임을 동시에 잃어낼 수 있다. 서양 사회에서 저작권 제도는 예술작품을 개인의 지적 창조물이자 소유물로 변환해 왔으며, 무용 역시 오랜 법규적 시도를 통해 그 대상이 되었다. 재단 및 트러스트의 설립, 저작권과 재연 절차에 대한 복잡한 규정들을 통해 무용단은 누가, 어떻게 작품을 재연하거나 사용할 수 있는지를 명시한다. 그런데 이와 동시에 소멸되기 쉬운 춤의 수행적 측면에 대하여 최대한 보존하고자 하는 구제 패러다임도 작동한다. 인류학자 제임스 클리포드(James Clifford)가 제시한 ‘구제 패러다임(salvage paradigm)’은 서구사회가 비서구사회의 문화를 노스텔지어의 대상으로 상정하고 소멸되기 전에 남히려는 식민주의적 시선을 뜻한다.⁴⁸⁾ 고정된 지식이 체화된 행위에게 가지는 헤게모니는 서구사회가 비서구의 문화를 보는 식민주의적 관점을 드러낸다.

구제 패러다임이 작동하는 극명한 사례는 최근 바우쉬 재단에서 복원한 「서쪽에서 부는 바람(Wind from West)」을 들 수 있다. 이 작품은 1975년도에 초연되어 1979년의 공연을 마지막으로 한 번도 공연되지 않다가 바우쉬 사후인 2013년에 재연되었다. 바우쉬 자신은 오랜 세월동안 그 작품을 복원하지 않았음에도 그녀의 사후 직후 복원되었다는 것은 망각되기 쉬운 작품부터 확보해야 한다는 구제 패러다임이 작동함을 알 수 있다. 이때 초연 무용수의 존재와 역할은 바우쉬의 승인 없이도 복원할 수 있는 근거이자 잣대로서 작용한다.

그런데 두 재단은 이러한 물질화와 가시화를 추구하면서도 동시에 이것이 지닌 부정적인 측면—박제화와 고착화—을 인식하고 이를 극복하기 위해 노력하고 있다. 그리하여 두 재단의 행보가 지닌 두 번째 특성은 지속적인 공연을 추구하며, 특히 원래의 무용단이 아닌 다른 무용단에 의한 재연을 적극적으로 추진한다는 점이다. 타임 캡슐이나 쇼 바이블이 모두 다른 무용단에서의 수월한 재연을 위해 구성되고 의미 부여된 자료임을 고려한다면, 전승방식에서 발레와의 대조보다는 유사성을 발견할 수 있다.

흥미롭게도 두 안무가의 작품은 다른 컨템포러리 무용단보다는 발레단에서 자주 재연되고 있다. 바우쉬 재단은 부퍼탈 탄츠테아터가 아닌 다른 무용단이 그녀의 작품을 공연하도록 적극적으로 추진하고 있다. 2016년 독일의 바바리안 국립발레단은 바우쉬의 「어제, 오늘, 그리고 내일의 아이들(Für die Kinder von gestern, heute und morgen)」(2002)을 공연했으며, 2017년 5월에는 로열플랜더스발레단이 바우쉬의 대표작인 「카페 밀러」를 공연하기로 예정되어 있다. 일반적으로 부퍼탈 탄츠테아터는 오랫동안 가족과 같은 관계로 함께 활동하면서 개개인 무용수의 특성과 경험, 그리고 작가적 공헌을 바탕으로 작품을 만든다는 점에서 다른 무용수에 의한 재공연에 어려움이 있다고 여겨졌다. 그러나 이러한 재단의 행보는 바우쉬의 작품 역시 ‘루틴(routine)’ 혹은 ‘레퍼토리(repertoire)’로서 이식되고 재연될 수 있음을 강조한다.

이러한 춤의 보존 담론은 역사학에서의 보존(preservation)과 복원(restoration)에 대한 논쟁과 연결된다. 19세기 유럽에서는 무너지는 오래된 건축물에 대하여 원형을 그대로 보존할 것인지 아니면 현대에 맞게 복원할 것인지의 논쟁이 있었다. 보존이 남아 있는 자료의 정통성을 강조하기에 과거지향적이라면, 복원은 현재에서 실용적인 유연성을 바탕으로 그 기능을 현재에 작동시키려는 방식이다. 로젠

48) James Clifford(1989), *The Others : beyond the 'salvage' paradigm*, *Third text: Third World perspectives on contemporary art and culture* 6, spring, pp.73-77.

(P. Rosen)에 따르면 이는 구체적 물성과 추상적인 이상 간의 대립이자, 존재에 대한 ‘사후적인 존중(a posteriori respect)’과 ‘선형적으로 구성된 개념(a priori organized conception)’간의 대립이다.⁴⁹⁾

보존-복원의 틀을 춤에 적용해 보자면 아카이브에 전시된 안무노트나 의상, 소품 등이 보존이라면, 무대에서 공연되는 작품은 복원이라 할 수 있다. 그러나 춤 작품은 누가, 어떻게, 누구를 대상으로, 어떤 맥락에서 공연하느냐에 따라 다시금 보존지향적인지 복원지향적인지를 논할 수 있다. 이렇게 볼 때 두 재단은 특정한 아카이브 자료에 ‘캡슐’이나 ‘바이블’의 어휘를 부여함으로써 다른 자료와 구별되는 고정성과 권위를 부여했다. 캡슐이 된 자료는 고정을 통해 역사적 정통성 혹은 진품성을 획득하지만 테일러가 말하듯 어떤 물체가 아카이브가 된다는 것은 바로 선택되고, 분류되고, 분석을 위해 제시되는 일련의 물리적, 혹은 정치적 과정을 거쳤다는 뜻이다.⁵⁰⁾ 이렇게 볼 때 보존주의적 가치를 유지하면서도 복원주의적 전략을 내세울 수 있는 근거는 바로 안무가와 오래 활동했던 무용수들, 특히 작품의 초연에 참여했던 오리지널 캐스트 무용수의 존재들이다. 이들이 몸으로 체현한 지식과 경험이 텍스트를 퍼포먼스로 변환시키는 핵심적 고리가 된다.

세 번째 특성은 무용수의 존재가 춤의 지식과 보존에서 중심적인 역할을 한다는 것이다. 작품 내에서의 안무가의 작품을 기술적으로 섬세하게 수행해 낼 수 있거나(커닝햄), 작품의 기원이자 내용으로 공헌한다는 점(바우쉬)과 더불어 무용수들은 그들의 몸에 새겨진 경험과 지식, 그리고 이를 바탕으로 하는 권위를 통해 새로운 환경으로 이식된 작품에 생명력과 정통성을 부여한다. 그런데 주지하다시피 두 재단은 무용단의 존재에 대하여 상이한 선택을 했다. 부퍼탈 탄츠테아터가 바우쉬 없이도 공연을 지속하고 있다면, 커닝햄 무용단은 사망 2년 후 해체되었다. 춤의 소멸성에 대한 낭만적 태도를 취했던 커닝햄의 인용문을 떠올려보면, 커닝햄 무용단은 일면 과감한 방식으로 퍼포먼스의 현재성과 소멸성에 충실하려는 듯 보인다. 그러나 실제로는 이러한 예술적 지향점보다는 무용단을 유지하기 어려운 재정적, 제도적, 사회적 요인에 의한 현실적인 선택이었다.⁵¹⁾

퍼포먼스를 물질화하거나 퍼포먼스로서 지속시키는 것과 비교해 볼 때 무용수의 체화된 지식을 긍정하는 것은 퍼포먼스 자체를 지식으로 본다는 점에서 보다 급진적이다. 테일러는 “퍼포먼스는 지식을 전수한다. 그렇지 않다면 오직 문해력을 갖춘 자와 권력을 지닌 자만이 사회적 기억과 정체성을 가질 것이다”⁵²⁾고 역설했다. 퍼포먼스를 텍스트나 물질화된 형태로 변환하지 않더라도, 퍼포먼스 자체가 지식이며 권력이다. 아카이브는 아는 자로부터 지식을 분리시키고, 시간과 공간적으로 재배치할 수 있는 분리가능성을 통해 권력을 가진다. 반면 퍼포먼스는 아는 자와 지식의 분리불가능성에 권위를 부여한다. 커닝햄이나 바우쉬와 오랫동안 작업한 무용수들은 이들의 작품을 추면서 생김새와 경험이 체현된 존재이기 때문에 그 자체로서 권력을 가진다.

그렇다면 지식으로서의 퍼포먼스는 무용수를 통해 어떻게 구체화되고 전달되는가? 대표적인 방식은 무용수가 레페티터(répétiteur)로서 작품에 대한 깊은 지식과 경험을 가지고 재연을 돕는 것이다. 이때 무용수는 안무가의 권위를 대체하는 유사-권위로서 역할 한다. 부퍼탈 무용단이 아닌 로열플랜더스 발레

49) Rosen(2001), pp.47-55.

50) Taylor(2003), pp.19-20.

51) Phelan(2017).

52) Taylor(2003), p.xvii.

단에서 「카페 밀러」를 재연할 때 작품의 오리지널 캐스트가 전수하는 사례가 이에 해당한다. 한편 작품의 재연 외에 구술사 등의 프로젝트도 가능하다. 발란신의 오리지널 캐스트가 코칭하는 장면을 다큐멘터리로 남긴 발란신 비디오 아카이브의 사례나, 부퍼탈 탄츠테아터가 진행한 구술사 프로젝트인 「7X7X7」을 들 수 있다.⁵³⁾ 「7X7X7」은 「어둠 속의 담배 두 개비(Two Cigarettes in the Dark)」의 재공연에 대하여 무용수들의 체화된 경험을 남기려는 구술사 프로젝트로서 7명의 관객이 부퍼탈 탄츠테아터 무용수 7명을 각각 7분 동안 인터뷰했다. 바우쉬의 여타 다른 작품들처럼 이 작품의 재연을 위한 「쇼 바이블」은 이미 확보된 상황에서 무용수들의 경험을 가시화하고 물질화하여 새로운 지식으로 만든다.

종합해 볼 때 퍼포먼스를 이해하고 보존하는 방법은 이를 물질적 산물이나 텍스트, 심지어 매뉴얼로 바꾸는 것이 아니라 오직 지속적인 실천을 통해서 가능하다. 인간의 몸은 그 물리적 움직임이나 궤적을 보존하는 것이 아니라 의미생산 시스템 속에서 온전하게 기능할 때 비로소 문화를 보존하고 전수하는 매개체가 될 수 있다. 테일러는 “사람들이 실천을 의미 있게 여기는 한 실천은 지속된다. 그 외에 어떠한 것도 실천의 지속성을 장담할 수 없다”⁵⁴⁾고 주장한다. 이렇게 보면 모션 캡처 등을 통해 무용수의 움직임의 물리적 데이터를 보존하려는 방법은 춤에서 퍼포먼스가 지닌 현재성을 결여했다는 점에서 한계가 있다. 오히려 겉모습이 달라지더라도 끊임없이 사건으로서 기능할 때 비로소 그 의미가 현재화된다.

바우쉬 재단이 진행한 프로젝트인 「카네이션-라인(Nelken-Line)」과 「당신과 피나(You and Pina)」는 바로 퍼포먼스가 지닌 삶과 지식을 드러낸다. 「카네이션-라인」은 더블린 댄스페스티벌에서 개최한 관객참여형 프로젝트로서 바우쉬의 대표작인 「카네이션(Nelken)」에서 등장하는 유명한 동작구인 “spring summer autumn winter”를 활용한다. 열(列)은 바우쉬 작품의 중심요소이며, 단순한 제스처를 반복하면서 줄을 지어 걷는 안무는 누구나 쉽게 배울 수 있다. 관객은 수동적 위치에서 벗어나 인터넷을 통해 배우고 주변인과 함께 자신의 공간에서 수행하고 이를 인터넷을 통해 공유하면서 능동적 저자로 참여한다. 한편 「당신과 피나」는 ‘기억의 실험실로서의 아카이브’라는 부제를 통해 관객중심의 능동적 의미를 구성한다. ‘활동, 토크, 렉처 퍼포먼스’로 이루어진 이 ‘사건’은 완결된 의미가 아니라 과정과 사건으로서의 퍼포먼스가 경험되고 공유되는 지금 여기의 현재성을 드러낸다.

이러한 활발한 의미생성 행위들은 롤랑 바르트의 ‘저자의 죽음’과 ‘독자의 탄생’ 은유를 연상케 한다. 단일한 생산자이자 의미의 결정권을 가진 저자가 사라짐으로서 비로소 자유롭게 의미를 생성해내는 해석이 가능해진다. 커닝햄과 바우쉬의 경우 안무가의 물리적인 사망, 그리고 보존에 대한 비간섭적인 태도로 인해 능동적이고 다양한 해석과 참여가 가능해졌다. 특히 퍼포먼스를 물질화하고 고정시키거나 공연을 지속적으로 올리는 방식 외에 무용수나 관객의 경험과 의미 생성에 중점을 둔 일련의 실험들은 퍼포먼스가 이들 작품의 특성일 뿐 아니라 경험되고 전승되는 방식이기도 함을 보여준다. 작품을 계속하여 살아있게 만드는 것은 누군가가 보고, 행하고, 경험하고, 의미를 부여해주는 수행을 통해서이다. 이렇게 볼 때 퍼포먼스는 보존의 대상이 아니라 보존의 방법론이다. 이것이 패러다임의 전환이다.

퍼포먼스는 단순히 분석의 대상이 아니라 에피스테메(episteme), 즉 삶의 방식이다.⁵⁵⁾

53) Ok Hee Jeong(2012); 피나 바우쉬 재단, <<http://www.pinabausch.org/en/projects/7x7x7>>.

54) Taylor(2017), p.101.

55) Taylor(2003), p.xvi.

V. 결론

라이브 예술에 대하여 펠란은 “죽음을 위한 리허설”⁵⁶⁾이라고 묘사한 바 있다. 실행과 동시에 사라진다는 점에서 소멸성은 퍼포먼스의 거역할 수 없는 운명으로 보인다. 텍스트 중심적인 인식체계에서 믿을 수 있는 지식으로 여겨지기 위해 퍼포먼스는 사건이자 과정으로서의 현재성을 버리고 가시화되고, 물질화되고, 고정되었다. 그러나 1960년대 이후의 퍼포먼스에 대한 관심은 퍼포먼스 자체가 유의미한 지식이자 방법론이 될 수 있다는 점을 강조했다. 이 점에서 패러다임을 전환시켰다.

머스 커닝햄과 피나 바우쉬의 무용단을 중심으로 춤의 지식과 보존 담론을 살핀 본 논문은 이들 사후 무용 보존에 대한 논쟁을 ‘발레 vs. 현대무용’의 문제로 상정하기보다는 퍼포먼스적 요소에 대한 인식과 적용의 문제로 보았다. 즉 안무가를 중심으로 형성된 무용단이 축적한 레퍼토리와 지식을 어떻게 선택하고, 기억하고, 내재화하고, 전수하는지의 방식에 있어 수행성의 가치를 얼마나 인정하고 적용하는가의 문제이다. 이렇게 볼 때 머스 커닝햄 무용단과 부퍼탈 탄츠테아터는 퍼포먼스를 물질화하고, 공연을 지속적으로 유지시키는 방식 뿐 아니라 무용수와 관객의 능동적 해석과 체험을 작품의 본질이자 방법론으로 보았다는 점에서 퍼포먼스적 관점을 반영한다.

1960년대 이후 예술계와 학문계를 휩쓴 수행적 전환은 과정과 사건이 지닌 현재성을 강조하며, 나아가 앞의 방식과 지식의 형태에 대한 이분법적 위계에 대한 반성을 불러일으켰다. 예술에서도 완결되고 일방적으로 전달되던 작품은 지금 여기서 현존하는 몸과 경험에 주목하게 되었고, 이는 작품의 내용과 방법을 모두 바꾸어 놓으면서 지식과 보존의 영역에서 새로운 문제를 부각시켰다. 커닝햄과 바우쉬의 사망으로 불거진 보존의 딜레마는 결국 퍼포먼스를 앎과 지식의 영역으로 어떻게 끌어들이고 어디까지 인정할 것인가에 대한 성찰을 요구한다.

마지막으로 고찰해 볼 점은 커닝햄과 바우쉬의 작품에 대한 사후 보존이 안무가 자신의 무관심이나 준비 부족에도 불구하고 ‘춤 유산’이라는 가치 하에 정당화되었다는 점이다. 이들 뿐 아니라 무용계에서 ‘거장’으로 여겨지는 대표적인 안무가들은 대체로 보존에 무관심한 편이고, 적대적이기까지 했다는 점은 아이러니하다. 일찍이 이사도라 던컨이나 바슬라브 니진스키는 당시 발명된 영화 기술로 자신들의 퍼포먼스를 남기기를 거부했다. 마사 그라함은 자신이 죽을 때 작품들도 사라지길 바랐으며, 마크 모리스, 조지 발란신, 윌리엄 포사이드, 마츠 에크 등의 안무가들 역시 보존에 무관심하다. 포사이드의 경우 보존에 집착하는 것을 ‘감상적’이라고 묘사하며 미래 세대를 위해 공간을 남겨주어야 한다고 주장하기도 했다.⁵⁷⁾

그러나 안무가들의 개인적인 의견과는 상관없이 그들의 작품에 ‘유산’, ‘고전’, ‘혈통’ 등의 수식어가 붙으면 공공재로 탈바꿈하면서 정치적 의미가 변화한다. 바바라 커셴블랫-짐블렛(Barbara Kirshenblatt-Gimblett)은 유산이라는 것이 수동적이고 정적으로 발견되는 것이 아니라 능동적으로 구성된 이데올로기임을 강조한다.

유산은 잃어버리거나 발견하거나, 도둑맞거나 되찾는 것이 아니다. 보호, 보존, 복원, 복권, 회복, 재-창조, 회복, 재생, 희생의 담론에도 불구하고, 유산은 과거에 호소하는 현재에 새로운

56) Phelan(2017), p.304.

57) Lubow(2009).

무언가를 만들어낸다.⁵⁸⁾

유산을 ‘부가가치 산업(value-added industry)’라고 보는 커셴블랫-짐블렛의 표현에 비추어 볼 때 우리는 ‘무용 유산’로서의 퍼포먼스가 어떻게 선택되고, 구성되고, 처리되고, 순환되고 있으며, 나아가 퍼포먼스는 이 논리에서 어떻게 자리매김하는지 살펴해보아야 한다. 유산의 초점이 사라짐에 있는 것이 아니라 덧붙이고, 가시화하고, 소유하고, 유통하는 데 있다는 점에서 퍼포먼스가 지닌 특성과 가치를 상쇄할 수 있기 때문이다. 이러한 점은 문화유산이나 문화재의 이데올로기가 강력하게 작동하는 우리나라의 무용계에서도 깊이 성찰해보아야 할 점이다.

58) Barbara Kirshenblatt-Gimblett(1998), *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press), p.149.

■ 참고문헌

- Auslander, Philip(1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Bell, Elizabeth(2008). *Theories of Performance*. London: Sage Publications, Inc.
- Burton, Antoinette, ed.(2005). *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham & London: Duke University Press.
- Carlson, Marvin(2004). *Performance: a critical introduction*. 2nd ed., New York and London: Routledge.
- Davis, Tracy C. ed.(2008). *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques(1995). *Archive Fever*. trans. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press.
- Diamond, Elin(1996). *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge.
- Jordan, Stephanie, ed.(2000). *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. London: Dance Books.
- Kowal, Rebekah J., Gerald Siegmund, and Randy Martin, eds.(2017). *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. New York: Oxford University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara(1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Klich, Rosemary & Edward Scheer(2012). *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- McKenzie, Jon(2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge.
- Phelan, Peggy(1993). *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.
- Rosen, Philip(2001). *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Taylor, Diana(2003). *The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- 최승빈(2017). 수행적 '사건'으로서의 퍼포먼스에 나타나는 상호매체적 지각 변화 연구. 홍익대학교 대학원 박사학위 논문.
- 김재리(2017). 퍼포먼스 아카이브의 현재성, 『무용역사기록학』 44: 185-211.
- 김형기(2011). 춤연극을 통해 본 수행적 미학 -『게차이텐 Gezeiten』을 중심으로, 『괴테연구』 24: 227-243.
- 노이정(2001). 피나 바우쉬(Pina Bausch) 춤연극(Tanztheater)의 미학, 『미래예술연구』 2001: 1-15.
- 이은희(2013). 브레히트와 현대연극 : 포스트브레히트적 공연양식으로서 탄츠테아터 -서사적 양식과 피나 바우쉬, 『브레히트와 현대연극』, 28: 41-73.
- Bernal, Delgado D. & Villalpando, O.(2002). An apartheid of knowledge in academia: The struggle over the "legitimate" knowledge of faculty of color. *Equity & Excellence in Education* 35(2):

169-180.

Clifford, James(1989). The Others : beyond the 'salvage' paradigm, *Third text: Third World perspectives on contemporary art and culture* 6, spring: 73-77.

Jeong, Ok Hee(2012).Critical Reconsiderations of Dance Media Archives II : The Case of the George Balanchine Foundation Video Archives, 『무용예술학연구』 35: 123-164.

Jeong, Ok Hee(2014). The Early Theorization of Dance Media, 『대한무용학회논문집』 72(3): 239-257.

이준웅(2017. 5. 7.). '4차 산업혁명' 구호는 버려야, 「경향신문」 <http://news.khan.co.kr/kh_news/khan_art_view.html?artid=201705071542001&code=990100, 2017. 5. 7.>.

Macaulay, Alastair(2009. 12. 17.). The Periods, and Commas, of Careers”, *The New York Times*, <<http://www.nytimes.com/2009/12/20/arts/dance/20macaulay.html>, 2017. 5. 1>.

Lubow, Arthur(2009. 11. 5.). Can Modern Dance Be Preserved?, *The New York Times*, <<http://www.nytimes.com/2009/11/08/magazine/08cunningham-t.html>, 2017. 5. 1>.

Wakin, Daniel J. (2009. 7. 8.). The Next Step for the House of Pina Bausch, *The New York Times*, <<http://www.nytimes.com/2009/07/12/arts/dance/12waki.html>, 2017. 5. 1>.

Harss, Marina(2012. 2. 29.). Life After Merce: Can the work of Merce Cunningham survive his death and the closing of his dance company?, *The Nation*, <<https://www.thenation.com/article/life-after-merce/>, 2017. 4. 25.>.

Mackrell, Judith(2009. 8. 5.). Who will protect the legacies of Pina Bausch and Merce Cunningham? *The Guardian*, <<https://www.theguardian.com/stage/2009/aug/05/pina-bausch-merce-cunningham-legacies>, 2017. 5. 1.>.

피나 바우쉬 재단 홈페이지. <<http://www.pinabausch.org/en/foundation/mission>, 2017. 5. 1.>.

논문투고일 2017. 5. 15
심사일 2017. 6. 2
심사완료일 2017. 6. 13

Abstract

Contemporary Dance, Knowledge, and Preservation Discourse

Jeong, Ok Hee

Sungkyunkwan Univ.

In 2009 Merce Cunningham and Pina Bausch passed away, rekindling the debate on dance legacy and preservation. While some relate the difficulty of dance preservation to the dualism of ballet vs. modern dance, this study suggests that it is more related to the issue of performance and performativity found in their works as well as in the discourse of dance preservation. Reviewing the development and characteristics of performance and performativity in art and academe, I analyze the choices of the two companies' foundations in regards to preserving their respective choreographers' legacies as follows: materialization, continuation of performance, and recognition of dancers' and audiences' embodied knowledge.

Keywords: Dance preservation(무용 보존), Performance(퍼포먼스), Performativity(수행성), Merce Cunningham (머스 커닝햄), Pina Bausch(피나 바우쉬)