

## 확장된 안무 개념에 대한 연구

- 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 ‘안무적 오브제(Choreographic Objects)’를 중심으로\* -

이나현\*\*

I. 서론

II. 안무 개념의 변화

III. 안무 요소의 변화

IV. 결론

참고문헌

Abstract

### I. 서론

안무는 춤의 창작이라는 의미로 통용되어 왔다. 하지만 오늘날 안무는 춤과 분리되어 실행되고 있고 그 안에서 무용 예술의 가치 또한 변화하고 있다. 18세기 안무라는 용어가 처음 등장한 시기, 안무는 오늘날 사용되는 안무 개념과는 사뭇 다른 의미를 지니고 있었으며 현재도 끊임없이 그 의미를 확장 시켜 나가고 있다. 생명체와도 같이 변화하고 진화해 나가는 안무의 새로운 모습과 그 의미를 살펴보는 것은 현시대 무용 예술의 가치를 이해하는 중요한 출발점이자 시대적 흐름에 맞는 안무 교육의 토대가 될 것이다.

본 연구는 새롭게 창작된 움직임의 전사가 사라진 현시대 무용 예술의 새로운 경향 속에서 안무는 어떻게 그 의미를 변화시켜 나가고 있고 어떠한 가치를 추구하는지에 대한 물음에서 출발하였다. 안무 개념의 변화와 안무에 있어서 매체와 공간 그리고 감상 방식의 변화를 살펴보고 이를 토대로 오늘날 무용 예술의 새로운 지향점을 밝히는 것이 본 연구의 목적이다.

컨템퍼러리 댄스 현장에는 다양한 경향의 작품들이 혼재되어 있다. 본 연구는 그중에서도 무용수의 움직임이 안무 과정에서 사용되지 않고 관객의 참여로 작품이 완성되는 새로운 경향에 집중하고 있다. 이는 기존 무용 예술에서 볼 수 없었던 새로운 흐름이자 안무 개념의 확장을 보여주는 것이기 때문이다. 연구 대상은 미국 태생으로 독일을 중심으로 활동하고 있는 안무가 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 ‘안무적 오브제(Choreographic Objects)’ 시리즈이다. 안무적 오브제는 영상, 오브제, 테크놀로지를 활용한 일련의 설치 작품들을 칭한다.

\* 이 논문은 2020년도 전북대학교의 연구기반 조성비 지원에 의하여 연구되었음.

\*\* 전북대학교 무용학과 조교수, ubindance@gmail.com

전시적인 기교 혹은 서사나 표현의 전달을 위한 움직임의 창조에서 벗어난 오늘날의 무용 예술은 우리의 일상 속으로 스며들어와 있다. 무용 예술은 훈육의 수단 혹은 감상의 대상에서 벗어나 움직임을 통한 감성적 지각 경험을 유발하는 장치로서의 안무로 이행하고 있다. 전시가 아닌 체험을 유도하는 포사이드의 ‘안무적 오브제’에 나타나는 안무의 매체, 공간 그리고 감상 방식의 변화를 전통적인 안무와의 비교 속에서 살펴보고 이를 토대로 일상과의 경계를 허무는 예술과 미학의 확장 현상을 이해하고자 한다.

안무 개념에 대한 연구 중 포스터(Susan Leigh Foster)의 연구<sup>1)</sup>는 중요한 참고자료로 활용되었다. 또한 무용 예술의 시대적 변화를 이해하기 위하여 무용 역사서<sup>2)</sup>에 대한 문헌연구도 함께 진행하였다. 연구 대상인 포사이드의 ‘안무적 오브제’에 대한 선행연구에는 관객의 참여를 ‘신체적 사고’로 읽어낸 이지선의 연구<sup>3)</sup>와 연극학적 관점에서 관객의 수행성에 초점을 맞춘 이재민의 연구<sup>4)</sup>를 찾아볼 수 있다. 본 연구는 ‘안무적 오브제’에 나타나는 새로운 안무 개념을 전통적 안무 개념과 비교하고 변화된 안무의 요소들에 초점을 맞추었다는 측면에서 선행연구들과 차이를 갖는다.

안무 개념의 변화는 곧 무용 예술의 시대적 가치의 변화에 기인한 안무 방식의 변화를 의미한다. 이러한 논의를 통해 시대적 변화에 부응하고 새로운 변화를 주도해나가는 안무가의 역량을 키워나가는 교육 현장에 적용 가능한 이론적 토대가 마련되기를 기대해 본다.

## II. 안무 개념의 변화

### 1. 기보(dance notation)를 활용한 기록과 패턴의 창작으로서의 안무

통상적으로 안무는 움직임을 창작하고 새롭게 구성하는 행위를 일컫는 용어로 사용되어 왔다. 최근 안무를 의미하는 ‘choreography’라는 영문 단어는 포스터가 지적하였듯이 군대의 움직임이나 군중의 흐름에 따른 신호등의 조정 등을 포함하여 움직임의 순서와 규칙이 필요한 분야에 폭넓게 쓰이고 있다.<sup>5)</sup> 하지만 안무라는 단어의 역사를 살펴보면 사뭇 다른 뿌리를 지니고 있으며 사전적 의미 또한 매우 광범위하다는 것을 알 수 있다.

먼저 국립국어원이 발간한 표준국어대사전에서 안무는 “음악에 맞는 춤을 만드는 일 또는 그것을 가르치는 일”<sup>6)</sup>로 정의하고 있다. 이러한 정의는 음악과 종속적인 관계 속에서 무용 예술을 이해하는 태도를 보여 준다. 또한 춤을 창작하고 창작된 움직임을 가르치는 일을 안무의 일부분으로 이해하고 있음을

1) 수잔 리 포스터(2009), “안무와 안무자”, 『문화연구, 춤의 새로운 이해』, 김수인, 김현정(편역)(서울: 성균관대학교 출판부, 2015); S. L. Foster(2011), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*(New York: Routledge).

2) 수잔 오(2012), 『발레와 현대무용』, 김채현(역)(서울: 시공사, 2018); 제니퍼 호먼스(2010), 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』, 정은지(역)(서울: 까치, 2014); Sally Banes(1987), *Tersichore in Sneakers: Post-Modern Dance*(Connecticut: Wesleyan University Press); Jennifer Nevill(2008), *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750* (Indiana: Indiana University Press).

3) 이지선(2016), 신체적 사고: 윌리엄 포사이드의 안무 오브제 개념에 관한 고찰, 『무용예술학연구』 62(5), pp.1-16.

4) 이재민(2016), 미술관 속의 춤 윌리엄 포사이드의 수행적 전시회 〈사건의 진실(The Fact of Matter)〉를 중심으로, 『한국연극학회』 59, pp.135-166.

5) S. L. Foster(2011), p.15.

6) 국립국어원 표준국어대사전, <<https://stdict.korean.go.kr/search/searchResult.do>, 2020. 6. 2.>.

알 수 있다. 한편 옥스퍼드 사전의 경우 “춤추기의 기술(the art of dancing)”과 “춤을 쓰는 기술(the art of writing dances on paper)”<sup>7)</sup>로 광범위하게 정의하고 있다. 특히 춤을 쓰는 기술이라는 정의는 기보와 안무의 긴밀한 관계를 짐작하게 한다.

춤과 리듬 그리고 성악이 결합된 형태의 ‘choreaia’와 쓰다를 의미하는 ‘graphy’의 결합인 choreography의 어원은 춤을 쓰는 기술이라는 사전적 의미와 맞닿아 있다. 안무의 어원이 지닌 춤을 쓴다는 의미는 결국 기보와 안무의 연결고리를 가리킨다. 포스터의 연구는 무용 기보가 종이 위에 춤을 이해시키는 기술을 개발하라는 루이 14세의 지시에 의해 개발된 것이라는 점을 지적한다.<sup>8)</sup> 많은 사람이 종이 위에 쓰여진 춤을 읽고 배울 수 있게 하는 것을 목적으로 기보가 탄생 되었으며 이후 이를 안무라고 명명한 것이다.

이와 더불어 포스터는 1589년 아르보(Thoinot Arbeau)의 『Orchesography』 이후 춤을 기록한 책들이 ‘Orchesography’ 혹은 ‘Choreography’라는 제목으로 발간되었으며 두 단어가 혼용되어 사용되었다고 밝히고 있다.<sup>9)</sup> 오늘날 우리가 안무라고 번역하는 ‘choreography’라는 단어의 첫 사용은 18세기 초 댄싱 마스터였던 피이에(Raoul Auger Feuillet)의 춤의 기록집인 『안무Choreography』(1700)이다. 그 당시 댄싱 마스터(dancing master)로 불린 이들은 다양한 지역의 춤을 표준화하여 기록하고 널리 보급하고 새로운 춤을 창작하고 가르치는 역할을 동시에 수행하였다.<sup>10)</sup>

오늘날 기보가 창작된 춤의 기록을 위해 사용된다는 통념과는 달리 그 당시에는 기록과 함께 춤의 창작의 과정에도 활용되고 있었음을 알 수 있다. 그 당시 안무의 의미는 기보와 분리하여 생각할 수 없는 것이었다. 기보의 개발로 인해 창작자와 무용수, 무용 교사와 무용수 사이의 개인적인 지도의 의존도가 감소되었다.<sup>11)</sup> 명확한 춤의 지침서의 존재는 춤의 객관성과 명확성을 확보하게 하였다. 안무는 이러한 보편적인 언어를 활용한 명확한 움직임과 움직임 패턴의 지시를 의미하고 있다.

한편 기보를 기반으로 만들어지는 이 시대의 춤은 바닥에 그려지는 평면적인 패턴에 초점을 맞추고 있다. 기하학적 형태들을 2차원 평면 위에 조화롭게 구성하는 것이 안무의 핵심 과제인 것이다. 단순한 스텝과 절제된 움직임으로 그 움직임의 범위는 국한되어 있었다.

하지만 안무에 있어서 기보의 활용은 스토리 발레의 등장과 더불어 쇠락하게 된다. 공간에 그려지는 패턴과 다리의 단조로운 움직임을 중심으로 전개되었던 춤은 18세기 중반 이후 더욱 복잡한 양상으로 전개되었고 표현과 서사의 전달로 그 중심축을 이동시켰다. 이에 따라 안무의 과정과 춤의 강조점 또한 변화하게 되었고 기보에 기초한 안무 방식에서도 벗어나게 되었다. 발레에서 스토리가 중요시 되면서 서사의 전달을 위해 도입된 판토마임의 영향으로 표정과 팔의 움직임이 강조되기 시작하였고 이를 기록하는데 취약한 피이에의 기보는 공격을 받게 되었다. 그 중심에 발레 탁시옹(Ballet d'action)을 주창한 프랑스의 노베르(Jean George Noverre)가 있다.<sup>12)</sup> 기보에 의해 창작된 춤에 대해 노베르는 “단조로운

7) 수잔 리 포스터(2009), p.102.

8) S. L. Foster(2011), p.18.

9) 아르보(Thoinot Arbeau)의 *Orchésographie*(1589), 피이에(Raoul Auger Feuiller)의 *Chorégraphie*(1970)와 피이에의 책을 번역한 위버의 *Orchesography*(1706) 그리고 피이에 시스템을 영국 컨트리 무용에 적용한 *For the Further Improvement of Dancing, A Treatise of Choreography*(1710)가 그것이다(Ibid., p.17).

10) Ibid., p.30.

11) 수잔 리 포스터(2009), p.117.

12) S. L. Foster(2011), p.35.

규칙성만을 실행하는 인간 기계, 자동 인형을 보여줄 뿐”이라고 비판하였다.<sup>13)</sup>

19세기 들어 낭만 발레와 고전 발레로 이어지면서 문학적 서사를 재현하는 것이 발레의 전통적 주요 전개 방식으로 자리 잡게 되었고 발레에 있어서 기보와 안무의 연결 고리는 사라졌다. 발레가 전문 무용수와 함께 궁정에서 극장으로 옮겨간 이후 낭만 발레로 구분되는 다양한 작품들의 창작이 이어졌다. 19세기 말 러시아에서 고전 발레가 번창한 시기에도 새로운 작품들이 창작되었지만 이러한 작업을 수행하는 사람들은 ‘안무가’가 아니라 ‘댄싱 마스터’ 혹은 ‘발레 마스터’로 불렸다. 르네상스 시대부터 오늘날 안무가라고 불리는 사람들, 즉 작품을 창작하고 지도하는 일을 수행하는 사람들을 지칭하는 ‘마스터(master)’라는 단어는 고대부터 동물이나 노예 혹은 특정 상황을 지휘하고 명령하는 위치에 있는 사람을 가리키는 의미로 사용되었다.<sup>14)</sup> 오늘날에도 발레 마스터라는 용어는 무용수들을 훈련시키는 사람을 지칭하는 용어로 쓰이고 있다. 제정 러시아의 계획과 통제 하에 이루어진 고전 발레는 개인 예술가의 작업이기 이전에 국가가 지휘하는 절대적 예법으로 도입되었다.<sup>15)</sup> 이 당시 창작과 훈련 모두를 지휘하던 사람의 호칭이 마스터였던 것은 춤을 창작하는 예술가이기 이전에 절대적 권력을 국가로부터 위임 받은 훈련사라는 측면이 강조되었기 때문으로 해석된다.

한편 기보와 안무의 연결은 20세기 새로운 춤의 등장에 기여한 독일의 무용가 라반(Rudolf von Laban)에 의해 재정립되었다. 라바노테이션(Labanotation)이라 불리는 그의 기보는 공간 속 춤이 그려내는 형태를 그대로 기록하기보다는 추상 기호의 길을 택한다. 그는 라바노테이션을 통해 움직임의 형태나 공간 속 패턴의 기록을 넘어 움직임의 특질의 변화를 일으키는 요인인 공간, 무게, 흐름, 시간의 요인들을 분석하고 기보법에 포함 시킨다. 움직임의 특질을 결정하는 움직임의 원리를 설명하는 추상적 기보의 완성은 새로운 안무 개념의 확립으로 이어진다. 라바노테이션에 힘입어 20세기 초 독일에서 통용된 안무 개념은 기보에 기반하여 “움직임의 원리, 가능성의 인식, 세부적인 것의 깊이 모두를 종합하는 것”을 의미했다.<sup>16)</sup> 라반의 『코레우틱스Choreutics』(1966)에서 전개된 이론은 다양한 무용학 연구에서 활용되고 있지만 안무의 과정에 기보가 다시 중심적인 역할을 하는 결과로 이어지지는 않았다.

## 2. 움직임의 창작으로서의 안무

포스터에 의하면 프랑스어와 영어에서 안무라는 용어는 19세기 들어 더 이상 쓰이지 않게 되었고 1920년대 후반에 다시 등장하였다.<sup>17)</sup> 발레 루스(Ballet Russ)의 안무가 포킨과 니진스키가 보여주는 기존 발레 스탭과 새로운 움직임의 결합으로 이루어진 춤을 지칭하기 위해 안무라는 용어가 사용된 것이다.<sup>18)</sup> 한편 미국에서는 무용 교육자였던 두블러(Margaret H'Doubler)에 의해 내적 세계를 표현하는 새로운 움직임의 창작 활동이 무용 교육에서 안무라는 이름으로 널리 사용되었다.<sup>19)</sup>

13) Jean-Georges Noverre(1760), *Letters on Dancing and Ballets*, trans. Cyril w. Beaumont(Hamshire: a Dance Books Publication, 1930), p.28(김수인(2011), 17-18세기 유럽 바로크 댄스와 생물역학이 몸 움직임을 표현하기 위해 사용한 어법간 상호연관성이 드러내는 사상적 배경에 관한 고찰, 『무용예술학연구』 34(3), p.31 재인용).

14) 캠브리지 사전, <<https://dictionary.cambridge.org/ko/%EC%82%AC%EC%A0%84/%EC%98%81%EC%96%B4/master>, 2020. 8. 14.>.

15) 제니퍼 호먼스(2010), p.303.

16) 최기섭(2019), 안무의 초기 개념 연구: 쾨이에와 라반의 무용기보법을 중심으로, 『무용역사기록학』 55, p.236.

17) 수잔 리 포스터(2009), p.113.

18) S. L. Foster(2011), pp.43-44.

재등장한 안무 개념이 18세기 사용된 안무 개념과 다른 점은 공동체의 공유물에서 벗어나 개인의 창조물로 인정되었다는 데 있다.<sup>20)</sup> 안무는 이제 좀 더 개인적인 영역으로 들어와 안무가의 몸과 감정으로 부터 출발하게 된다. 20세기 새로운 춤의 등장은 무용 예술에 있어서 안무가 중심의 시대를 여는 사건이다. 독일의 표현주의 무용과 미국의 모던 댄스의 공통점은 안무가들이 예술가로서 개인의 차별화된 스타일을 강조하게 되었다는 것이다. 안무가이자 동시에 무용수였던 그들은 고유한 움직임 언어를 통해 자신만의 개성과 차별성을 드러냈다. 스스로 구현하는 자신만의 움직임 특질의 차별화가 곧 안무가의 시그니처가 되는 것이다. 국가와 귀족사회, 정치와 권력에 의한 기록과 훈련이 아닌 개인 예술가로부터 탄생된 20세기의 안무는 예술가의 정신과 표현을 담은 춤의 창작이란 의미로 재등장하면서 새로운 움직임의 창작이 핵심 과제로 자리 잡게 되었다.

이후 모던 댄스의 전성기를 이끈 그레이엄과 험프리 등의 안무가들은 자신만의 움직임 언어를 체계화하는 데 힘썼다. 그 결과 안무가들마다 차별화된 움직임 원리가 적용된 일련의 움직임 테크닉을 지니게 되었다. 감정의 표현을 위해 벗어난진 발레 테크닉과 비교하면 그 움직임의 폭이 다양해지고 안무가마다의 차별화를 지니게 되었지만 모던 댄스는 다시 특정 테크닉에 의존하는 방향으로 전개된 것이다.

또한 19세기 형성된 스토리와 발레의 단단한 결속을 끊으려던 모던 댄스의 시도도 오래 지속되지 못했다. 무용 예술은 서사로부터 완전히 벗어나기보다는 이를 위한 움직임의 다양성을 확보하는 방향으로 전개되었다.<sup>21)</sup> 19세기의 발레가 비현실적, 동화적 허구의 서사를 사용했다면 20세기 모던 댄스는 좀 더 현실적이고 현시대를 반영하는 서사로 폭을 넓혔다.<sup>22)</sup> 작품에 담고자 하는 주제는 움직임의 특질과 연결되는 매우 중요한 안무의 시작점으로 다루어졌다. 이러한 과정 속에서 모던 댄스에서의 안무는 특정 테크닉으로 훈련된 무용수들의 움직임을 매체로 표현이나 서사를 재현하는 춤을 창작하는 것을 의미하게 된 것이다.

음악의 시각화나 감정 혹은 서사의 재현이 아닌 몸의 조직 자체에 집중하는 안무는 1950년대 이후 활동한 안무가 커닝엄(Merce Cunningham)에 의해 발전되었다. 그는 춤이 무언가의 수단이 되는 것을 거부하였다. 커닝엄의 안무는 몸을 조직하고 공간 속 움직임을 배치하고 몸과 몸의 관계를 설정하는 것에 집중하였다. 그는 무용 예술에서 재현을 걷어내고 움직임의 창작과 공간 속 배치로서의 안무를 실행하였다. 서사나 감정의 전달을 위한 것은 아니지만 여전히 커닝엄에게 있어 안무는 움직임의 창작과 분리하여 생각할 수 없는 것이었다.

### 3. 춤을 유발하는 오브제의 배치로서의 안무

포스트모던 댄스에 이르러 재현의 배제와 함께 전시적인 춤과 안무의 단단한 결속 또한 도전받게 되었다. 1960년대 안무가들은 화려한 춤의 전시를 벗어나 일상적인 움직임과 일상복 차림의 훈련되지 않은 몸을 활용하면서 일상의 공간 속에 무용 예술을 위치 시켰다. 관습적인 무용 예술의 요소들 즉, 표현적이거나 특정 테크닉에 길들여진 움직임을 활용한 환영의 생산에 대한 거부는 접촉 즉흥이나 오브제를

19) Ibid, p.45.

20) 수잔 리 포스터(2009), p.114.

21) 이나현(2018), p.6.

22) 앞의 글, p.5.

활용한 움직임에서 발견되는 움직임 자체의 역동성과 물질성에 초점을 맞추는 변화를 초래했다.

이와 더불어 나타난 중요한 변화는 안무가가 절대적인 권력자의 자리에서 내려온 것이다. 궁정 발레에서 시작된 왕의 권한을 위임받은 발레 마스터들에 의한 훈련은 전문 무용수에 의한 낭만 발레와 고전 발레에서 더욱 강화되었고 모던 댄스에 이르러서는 천재적인 예술가로서의 안무가에 대한 복종으로 이어졌다. 안무는 하나의 지시어로 작용하면서 순종과 성실은 무용수에게 요구되는 하나의 덕목이었다. 이러한 안무가의 절대적인 권한을 거부한 포스트모던의 안무가들은 스스로 지휘자나 통솔자의 위치를 거부하고 무용수 뿐 아니라 다양한 분야의 예술가들과 협업하면서 창작자이기보다는 퍼실리테이터(facilitator)를 자칭하였다.<sup>23)</sup>

이러한 변화를 이어받은 오늘날 안무는 의미를 담아내는 움직임을 창작하고 배열하는 과정이나 무용수의 몸을 조직해 나가고 훈련하는 과정을 포함하지 않는다. 그것은 하나의 명령어라기보다는 춤으로의 초대이자 제안으로 존재한다. 안무와 오브제라는 두 단어를 결합하여 명명된 ‘안무적 오브제’라는 포사이드의 일련의 작업들은 움직임을 유발하여 공간 속에 몸을 새롭게 조직해 나가도록 유도하는 물체들이라는 의미를 지닌다. 포사이드는 안무를 “인간의 몸을 조직해 나가는 것”이라고 정의한 바 있다.<sup>24)</sup> 하지만 ‘안무적 오브제’에서는 인간의 몸을 안무가가 조직해 나가는 것이 아니라 물체의 배치를 통해 관객들이 직접 자신의 몸을 조직해 나갈 수 있는 환경을 제시한다. 춤 속에 스며들어 있던 움직임을 조직해 나가는 원리인 안무는 오브제를 통해 가시화된다. 무용 예술의 핵심 매체였던 몸의 움직임을 직접 다루기 보다는 다양한 오브제를 매체로 활용하여 안무를 가시화하고 관객을 작품 안으로 끌어들여 몸의 조직을 직접 경험하게 하는 것이 ‘안무적 오브제’의 작동원리인 것이다.

『사건의 진실(The Fact of Matter)』(2009)은 2012년 국립현대미술관 과천관에서 ‘무브(Move)’ 전시의 일부로 한국 관람객을 만났던 작품이다. 기계체조에서 사용하는 링이 서로 다른 길이로 긴 통로를 형성하면서 매달려 있다. 링으로 채워진 통로를 지나가기 위해서는 어떠한 방식으로든 링과 몸을 관계 맺어야 한다. 사람들은 링으로 가득 채워진 공간 안으로 들어가는 순간 안무에 참여하게 된다. 사람들은 링을 피하거나 걷어내던지 팔로 매달리거나 링 위에 올라서서 건너간다. 사람마다 그 방식은 모두 다르지만 자신의 몸을 움직여 걸려있는 링과 어떠한 방식으로든 새롭게 관계를 설정해나가며 그 통로를 통과하게 된다. 통로를 채우며 걸려있는 링은 사람들의 몸을 움직이게 하는 역할을 하는 오브제이자 안무 그 자체인 것이다.

‘안무적 오브제’ 중 『습득(Acquisition)』(2019), 『지속불가능한 것들(Unsustainables)』(2019), 『뒤로(Backward)』(2018), 『순환(육각형의)(Circuit(Hexagonal))』(2018) 등의 작품은 움직임의 언어적 지시를 포함하고 있다. 이는 댄싱 마스터로서의 안무가의 역할을 연상시키는 작업이다. 전시 공간에 따라 때론 복도의 바닥에, 때론 넓은 빈 홀을 둘러싼 칠판 위에, 혹은 유리벽에 움직임을 지시하는 문장들이 새겨져 있다. 그리고 그 내용을 낭독하는 목소리가 흘러나온다. 움직임을 지시하는 기록으로서의 안무 개념이 ‘안무적 오브제’에서 사용되고 있는 것이다. 하지만 이는 몸의 훈육이나 완결된 패턴과 조화를 추구하는 움직임의 기록들이나 지시어가 아니다. ‘안무적 오브제’에서는 움직이는 사물이나 언어적 지시, 혹은 특정 성질의 사물을 배치하여 관객들이 자신의 몸의 감각을 깨워 반응하도록 설계하는 것 자체에

23) S. L. Foster(2011), p.66.

24) W. Forsythe & M. Figgis(1996), *Just Dancing Around*, NVC Arts, a Warner Music Group Company.

초점을 맞출 뿐이다.

『아무 데도 없는 동시에 모든 곳에(Nowhere and Everywhere at the same time)』(2013)에서 방을 가득 채운 흔들리는 추, 『사건의 진실(The Fact of Matter)』(2009)에서 다른 길이와 간격으로 매달려 있는 링, 『흩어진 군중(Scattered Crowd)』(2002)에서 공간을 채운 풍선 자체에 해석되어야 할 숨겨진 의미는 없다. 단지 그것에 반응하는 관객의 참여가 있을 뿐이다. 하지만 참여한 관객들의 움직임이 특정한 방향으로 통제되는 것을 염두에 두는 것도 아니다.

포사이드는 안무와 춤은 두 개의 전혀 다른 실행이며 안무는 “이전 정의에 저항하고 개혁하는 메카니즘”을 갖고 있다고 하였다.<sup>25)</sup> 그는 스스로 ‘안무적 오브제’를 통해 춤의 창작으로서의 안무, 즉 “춤을 위해 봉사하는”<sup>26)</sup> 기존의 안무의 개념에 도전하며 몸이 아닌 오브제를 통한 춤으로의 초대라는 확장된 안무 개념을 실천하고 있는 것이다.

### III. 안무 요소의 변화

#### 1. 매체의 변화

18세기 이후 오늘날까지 안무는 그 과정에서 사용하는 매체를 변화시켜 왔다. 18세기 안무 개념이 처음 등장한 시기 댄싱 마스터들은 기보를 활용하여 춤을 기록하고 창작하였다. 기보는 단순한 움직임과 정교한 패턴을 그려내는데 적합한 수단이었다.

하지만 스토리와 발레가 결합 된 이후 다시 무용수와의 교류 속에서 서사를 담은 춤이 창작되었다. 발레 탁시용(ballet d'action)을 주창한 노베르는 극적인 장면을 포즈 중심으로 정지 화면같이 연출하였다.<sup>27)</sup> 이후 낭만 발레와 고전 발레로 이어지면서 팬터마임의 활용은 점점 줄어들고 무용수들의 테크닉이 더욱 강조된 움직임들이 무용 예술의 중심에 서게 되었다. 이 시기 안무의 매체는 고도로 훈련된 무용수와 일률적인 발레 테크닉인 것이다.

20세기 새로운 춤의 등장과 함께 안무가의 개성적인 몸과 발레 테크닉에서 벗어난 새로운 움직임이 주요 매체로 등장하였다. 획일적인 기술에 단련된 무용수가 아닌 감정과 표현을 담고 있는 안무가 개인의 개성을 그대로 드러낸 몸과 움직임이 무용 예술 전면에 등장하였다. 하지만 이러한 변화는 오래가지 못했다. 안무가의 움직임 특질이 체계화됨에 따라 무용수들은 표현의 주체가 아닌 안무가의 움직임을 따라가는 획일성을 요구받게 되었다. 발레라는 일률적인 테크닉에서는 벗어났지만 안무가마다 정형화된 움직임과 특정 스타일로 훈련된 무용수들이 무용 예술의 주요 매체로 자리 잡게 된 것이다.

발레의 형식에서 벗어난 모던 댄스는 새로운 안무의 형식을 필요로 했다. 험프리에 의하면 미국에서는 1930년대 안무법에 관한 책들이 대거 출판되었다고 한다.<sup>28)</sup> 안무의 지침서들은 주제에 맞는 움직임

25) W. Forsythe(2008), “Choreographic Objects” in Steve Spier(Eds.)(2011), *William Forsythe and The Practics of Choreography*(New York: Routledge), p.90.

26) Ibid.

27) 제니퍼 호먼스(2010), pp.115-118.

28) Doris Humphrey(1983), *The Art of Making Dances*(New Jersey: Princeton Book Company), p.16.

을 개발하고 그것에 변화를 주고 작품 전체에 통일성을 주는 방법들을 제시하고 있다. 여기에서 움직임은 핵심적인 요소다. 주제에 맞는 움직임의 창작과 안무의 단단한 결속은 모던 댄스를 거치면서 절대적인 것으로 자리매김하였다. 안무가가 의도하는 의미를 지닌 움직임을 연구하고 창작하는 것이 안무의 주요 부분을 차지하게 되는 결과로 이어진 것이다.

하지만 포스트모던 댄스를 거치면서 모던 댄스에서 절대적인 무용 예술의 요소이자 안무의 필수 요소로 여겨졌던 특정 테크닉에 의해 훈련된 무용수의 움직임은 부정의 대상이 되었다. 그리고 그 자리에 일상의 몸이 등장하였다. 걷기, 앉기, 뛰기 등 일상의 움직임 또한 춤 속으로 들어왔다. 이 시대를 대표하는 무용가들인 시몬느 포르티(Simone Forti)와 이본느 레이너(Yvonne Rainer)의 경우 감정을 배제한 행위자의 몸을 오브제와도 같이 활용했다.<sup>29)</sup> 특정 테크닉이나 무용적 동작으로부터 벗어나기 위한 많은 실험들이 이어졌다. 특히 오브제의 활용을 통해 표현과 재현으로부터 벗어난 움직임의 “물리적 사실성”을 드러내는 작업들이 나타나기 시작했다.<sup>30)</sup> 오브제로서의 몸 혹은 오브제를 활용한 움직임은 감정의 표현이 아닌 물질성과 운동성을 극대화하기 위한 것이었다.

포사이드의 ‘안무적 오브제’에서도 일상의 몸이 등장한다. 하지만 물질성과 운동성을 진지하게 강조하는 공연자의 몸이 아니라 관객으로서의 평범한 일상의 몸이 작품 속에 난입한다. 일상의 몸은 안무의 과정에 직접 개입되지 않는다. ‘안무적 오브제’에서 안무는 언어와 오브제 그리고 테크놀로지를 매체로 다루고 있다. ‘안무적 오브제’에서 안무의 매체는 무용수 혹은 관객의 몸이나 움직임이 아닌 떠다니는 풍선과 걸려있는 링 그리고 일정한 방향과 속도로 흔들리도록 설계된 추, 벤치와 움직임을 지시하는 언어들이다. 그것을 어디에 어떻게 배치하여 어떠한 신체적 반응을 유도할 것인가가 안무의 과제가 된다. 안무는 인간의 움직임과 몸이 아닌 오브제를 매체로 활용하고 일반 관객의 움직임은 안무의 과정이 아닌 결과에 등장하는 방향으로 변화하였다.

독특한 몸의 변형과 화려한 움직임의 조직을 선보이는 안무가 포사이드는 자신이 가장 잘 다룰 수 있는 몸과 움직임을 배제한 ‘안무적 오브제’를 통해 안무의 새로운 국면을 보여준다. ‘안무적 오브제’는 춤과 분리된 안무의 실행이자 몸을 조직하는 단서의 제공이다. 포사이드가 몸을 조직하는 단서들을 시각화한 것은 ‘안무적 오브제’만이 아니다. 『즉흥 테크놀로지(Improvisation Technologies: A Tool for Analytical Eye)』(1994)는 무용수들이 춤 속에서 즉흥적으로 다양한 단서들을 활용해 스스로 몸을 조직해 나가는 방법을 제시하고 춤 속에 숨겨져 있는 단서들을 알아보는 방법을 가르치기 위해 만들어진 교육자료이다. 『즉흥 테크놀로지』를 통해 무용수가 즉흥적으로 몸을 조직하는데 활용할 수 있는 단서들을 컴퓨터 그래픽으로 보여줬다면 ‘안무적 오브제’에서는 오브제, 언어, 테크놀로지를 그 단서로 활용하여 공간 속에 제시하고 있는 것이다.

## 2. 공간의 변화

공간은 안무에서 핵심적인 요소 중 하나다. 공간의 변화는 춤의 특질과 감상 방식의 변화를 동반한다. 초기 기보를 활용한 안무가 널리 활용되었던 궁정 발레는 왕족과 귀족이 직접 춤을 추는 시대였고 그것

29) Sally Banes(1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*(Connecticut: Wesleyan University Press), pp.22-42.

30) 이지선(2016), p.4.



이 행해지는 장소도 그들의 삶의 공간인 궁정의 실내의 공간이었다. 관객은 계단식으로 배열된 좌석에서 춤을 위에서 아래로 내려다보았고 자연스럽게 바닥에 그려지는 패턴은 안무에서 핵심적인 과제가 되었다.<sup>31)</sup>

이후 발레가 전문적인 무용수들에게 맡겨지면서 프로시니엄 무대가 생겨나고 관객과 공연자의 경계는 명확해졌다. 궁정에서 극장으로의 변화로 인해 공연을 바라보는 시점도 바뀌면서 바닥에 그려지는 평면적인 패턴의 완성보다는 원근법에 기초한 3차원의 입체적인 구성이 요구되었다.

무엇보다 프로시니엄 무대에 의한 관객과 공연자의 분리는 환영성의 창조와 깊은 관계가 있다. 물리적 경계는 현실과 분리된 새로운 세상으로서의 무용 예술을 창조하는데 적합한 방향으로 더욱 발전해 나갔다. 무대 장치와 조명은 무대 위의 환영적 공간을 창출하기 위한 필수적인 요소다.

한편 포스트모던 댄스의 대표적 인물인 레이너(Yvonne Rainer)의 ‘부정의 선언문(No Manifesto)’은 전통적 무용 예술이 추구하는 환영성에 대한 반기이다. 포스트모던 댄스의 대표적 그룹인 저드슨 그룹과 그랜드 유니온 그룹의 공연은 극장을 벗어나 체육관과 미술관 혹은 야외공간에서 행해졌다. 그것은 다양한 예술 장르 사이의 경계 뿐 아니라 일상과 예술의 경계를 허무는 일이기도 하였다. 그들의 환영성에 대한 반기는 극장과 그에 속한 무대 장치들의 효과들 또한 거부하는 것을 의미한다. 극장으로부터 벗어난 춤은 일상의 모든 공간을 무대로 활용하여 행해지게 되었다.

포사이드의 ‘안무적 오브제’의 경우도 미술관은 물론이고 기차역, 창고, 공원 등에 설치되었다. 『추상의 도시(City of Abstracts)』는 2000년 프랑크푸르트에서 첫 선을 보인 후 2008년에는 한국의 백남준 아트센터를 포함하여 세계적인 미술관들은 물론이고 취리히의 기차역, 베를린 소니센터의 포츠담 광장 등에도 설치되어 관객을 만났다. 거대한 스크린이 설치되고 그 앞에서 있는 사람들의 모습이 스크린에 투영된다. 스크린 속 사람들의 모습은 길게 늘어지거나 꼬이면서 변형을 일으킨다. 스크린과 마주한 사람들은 처음에는 스크린에 투영된 자신의 모습을 확인하고 반가워하는 정도의 반응을 보이지만 이내 화면 속 자신의 모습이 변형되어 가는 것을 보면서 그에 반응하며 움직이기 시작한다.

『새장(Aviariation)』(2013)은 스위스 바젤의 극장 앞 광장에 있는 밤나무를 무대로 한다. 나뭇가지가 순간적으로 흔들리고 잎들이 바스락거리는 소리를 내도록 설치된 이 작품에서 밤나무는 작품의 일부이자 무대가 된다.<sup>32)</sup> 밤나무 그늘 밑 벤치와 나무 주변에 있던 사람들은 이 흔들리는 소리와 움직임에 반응하며 나무를 안거나 흔들리는 나뭇잎을 흉내 내기도 한다. 일상을 영유하던 사람들이 예상치 못한 나뭇잎의 움직임과 소리에 반응하며 자신들의 몸의 감각을 확대하며 깨운다. 이 작품에서 공연자를 위한 무대가 따로 구분되어 있지 않다. 이 작품은 그 장치조차 눈에 띄지 않게 설치되어 있다. 우리의 일상 공간 속에 작품은 숨어 들어가 있고 무대는 우리가 일상의 작은 변화에 반응하며 몸의 감각을 확장하는 순간 완성된다.

포스트모던 댄스에서 무용 무대를 일상 공간으로 확장하였다면 ‘안무적 오브제’를 통해 포사이드는 무대와 일상의 경계를 허물었다. 무용 무대를 일상 속에 위치시키는 것이 아니라 일상 속에 춤이 일어나도록 하는 방향으로 공간의 확장이자 무용 예술의 확장이 일어난 것이다. 일상 속에 공연이 일어나는 공간을 분리하여 제시하는 것이 아니라 무대와 일상의 경계가 사라지면서 무용 예술은 공연의 형식을 버

31) 제니퍼 호먼스(2010), pp.38-39.

32) 안무적 오브제 유튜브 채널, <<https://www.youtube.com/watch?v=0H0ZOOXP1YI>, 2020. 9. 3.>.

리고 일상의 일부가 되어 스며들도록 설계하고 있다. 일상 속에 스며든 작품은 특별한 무대를 요구하지 않으며 작품에 반응하며 감각을 확장하고 새롭게 활용할 수 있는 공간을 제시하고 있을 뿐이다.

### 3. 감상 방식의 변화

앞서 살펴보았듯이 ‘안무적 오브제’의 창작 과정에는 무용수의 몸과 움직임이 존재하지 않는다. 그리고 무대와 관객 사이에는 어떠한 물리적 거리도 없다. 매체와 공간의 변화는 감상 방식의 변화를 가져왔다. 컨템퍼러리 댄스 현장의 한편에서는 화려하고 환상적인 무대가 최신 테크놀로지의 도입과 함께 더욱 발전하는 반면 다른 한편에서는 안무 요소들에 대한 실험도 더욱 심화되고 확대되고 있다. 포스트모던 댄스에서 시작된 공간과 움직임에 있어서 일상성의 활용은 오늘날 한 걸음 더 나아가 관객과 공연자(무용수)의 경계 허물기로 이어지고 있다.

미국 포스트모던 댄스의 대표적인 안무가 브라운의 『숲의 바다(*Floor of the Forest*)』(1970)과 포사이드의 『아무 데도 없는 동시에 모든 곳에』를 비교해보자. 이 두 작품은 오늘날까지도 다양한 공간에서 공연, 전시되는 작품들이다. 두 작품은 오브제를 활용한다는 점에서 공통점이 있다. 하지만 작품의 감상 단계에서 두 작품은 차이를 보인다. 브라운의 작품은 마치 빨래가 널려 있듯 사각형의 지지대에 격자로 설치된 줄에 옷들이 걸려있다. 그리고 두 명의 무용수가 걸려있는 옷들에 몸을 맞춰 넣어 매달리기도 하고 이동하기도 한다. 일상적으로 일어나는 수직적인 움직임에서 벗어나 매달려 있는 옷들에 의해 수평적인 움직임이 지면과 떨어져 걸려있는 옷들 사이에서 일어나고 이때 여전히 작용하는 중력을 느낄 수 있도록 설계된 작품이다.<sup>33)</sup> 전통적인 무용 동작들이 사용되지는 않지만 공중에 매달린 옷들 사이에서 움직여 나가는 것은 고도의 훈련을 요구한다. 관객들은 이러한 행위를 사방에서 둘러서서 감상한다. 관객은 일정한 거리를 두고 중력에 저항하기도 하고 순응하기도 하며 행해지는 물리적 행위를 감상한다.

반면, 포사이드의 『아무 데도 없는 동시에 모든 곳에』는 무용수만이 아니라 관객의 개입으로 완성된다. 이 작품은 2005년 이후 4가지 버전으로 나뉘면서 다양한 공간에서 전시되어왔다. 추가 움직이는 방식의 변화와 전시 공간에 따른 새로운 버전이 이어졌다. 각각 다른 공간에서 전시를 이어가면서 추가 공간을 채우는 규모나 흔들리는 방식의 프로그래밍 측면에서 변화를 보여주고 있다. 추로 가득 채워진 공간에 들어선 관객들은 추의 흔들림에 의해 만들어지는 빈 공간을 찾아다니거나 한자리에 서서 추에 반응하며 움직이게 된다.<sup>34)</sup> 그 공간 안에는 관객의 자리가 따로 마련되어 있지 않다. 관객은 어느새 행위자가 된다. 그리고 그 속에서 관객이 반드시 읽어내야 하는 숨은 의미는 없다. 추에 반응하는 자신의 몸, 추로 채워진 공간 속으로 진입하여 깨어나는 몸의 감각 자체가 중요할 뿐이다. 특정 상황 속에서 온 몸으로 경험하고 반응하며 몸으로 인지하는 일이 벌어지는 것이다.

‘안무적 오브제’는 더 이상 관객과 거리를 두고 존재하지 않는다. 포사이드의 『아무 데도 없는 동시에 모든 곳에』도 무용수가 공연을 하는 버전이 존재한다. 하지만 그것은 하나의 예시일 뿐이며 이 작품은

33) 트리샤 브라운 홈페이지, <<https://trishabrowncompany.org/repertory/floor-of-the-forest.html?ctx=early>, 2020. 7. 19.>.

34) 포사이드 홈페이지, <[https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=8&no\\_cache=1&detail=1&uid=65](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=8&no_cache=1&detail=1&uid=65), 2020. 7. 1.>.

관객의 직접적인 참여로 비로소 완성된다. 관객은 일방적으로 보고 듣고 해석하는 위치에 서 있지 않다. 관객은 작품 속 숨겨진 의미를 해석하는 것이 아니라 자신의 몸을 통해 작품을 경험하고 느끼는 역할을 한다. 벽면 혹은 칠판에 쓰여진 움직임을 지시하는 문구를 따라 자신의 몸을 움직여 보고 흔들리는 추에 반응해보고 링을 활용해 공간을 통과해 보고 영상에 투사된 일그러진 자신의 모습에 반응하여 움직여 보는 것이 ‘안무적 오브제’를 만나는 핵심적인 방식이다. 이지선은 이 과정에서 활용되는 것이 ‘신체적 사고’임을 명확히 한다.<sup>35)</sup> 신체적 사고를 통해 얻어야 하는 것은 하나의 정답이 아니다. ‘안무적 오브제’에서의 안무는 규칙이나 명령이라기보다는 하나의 제안이고 선택으로 제시되며 그 안에서 일어나는 몸의 경험 속 감각의 확장과 신체적 사고의 전개가 중요하다.

이는 관객을 전통적 감상 방식 속 수동적 해석가에서 벗어나 창작자의 자리로 위치시키는 ‘해방’의 과정이다. 프랑스의 미학자 랑시에르(Jacques Rancière)는 예술가와 관객의 명확한 분리와 예술가가 보여주고 전달하고자 하는 에너지가 관객이 보고 느껴야 하는 것이라는 원인과 결과의 동일성을 지양해야 할 대상으로 지적한다.<sup>36)</sup> 창작자의 특권적 위치를 붕괴하고 관객의 능동성을 유도함으로써 둘 사이의 경계는 사라지고 창작자이면서 동시에 해석가인 관객이 탄생하게 되는 것이다.

움직임 혹은 춤으로의 초대는 관객 스스로 자신의 감각을 활용하여 새로운 분위기를 지각하고 경험하는 것 자체에 그 의미를 둔다. 작품은 관객과 떨어져 독립적으로 존재하고 해석되는 것이 아니라 관객과의 상호 작용 속에서 그 의미를 형성해 나간다. 안무의 지향점은 작품에 내재된 의미의 창출에서 관객의 몸의 지각이라는 수용자의 체험 자체로 그 중심축을 이동시킨 것이다.

## IV. 결론

무용 예술은 춤 자체에서 안무로 그 중심축을 이동시켜왔고 그 과정에서 안무의 개념도 변화되어 왔다. 안무 개념의 변화는 무용 예술의 매체와 공간 그리고 감상 방식의 변화로 이어졌다.

안무 개념이 처음 등장한 18세기 궁정 발레에서 안무는 기보를 활용한 춤의 기록이자 창작이었다. 이 시기 무용 예술은 왕의 절대적인 명령에 따른 신체의 훈육을 위한 지시어였고 조화로운 평면의 패턴을 추구하였다. 이후 전문적인 무용수와 프로시니엄 무대의 등장을 통해 환영성을 극대화하는 것이 무용 예술의 중요한 가치로 자리 잡았다. 발레 혹은 모던 댄스의 다양한 테크닉으로 훈련된 무용수의 움직임은 안무의 핵심적인 매체로 자리 잡았고 안무는 곧 춤을 만드는 과정으로 인식되어왔다. 이시기까지 안무는 절대적인 복종을 요하는 지시어의 역할을 하였다.

하지만 2세기를 이어온 무용 예술의 관습은 포스트모던 댄스의 실험적이고 지적인 안무가들에 의해 도전 받았다. 환영적 춤의 창작으로서의 안무를 멈추고 현실적이고 물리적인 움직임의 강조와 함께 안무의 다양한 요소들에 대한 실험 자체를 안무의 과제로 삼았다. 여기서 한걸음 더 나아가 오늘날 안무는 춤 혹은 인간의 몸과 분리되어 실행되고 일상의 몸의 개입으로 완성되는 새로운 경향을 보여준다. 안무의 매체가 인간의 몸과 움직임이 아닌 오브제, 언어, 테크놀로지로 옮겨가면서 몸은 감상의 단계에서 창

35) 이지선(2016), p.7.

36) 자크 랑시에르(2008), 『해방된 관객』, 양창렬 (역)(서울: 현실문화, 2016), pp.24-27.

작자이자 체험의 주체로 개입하게 되는 것이다. 그리고 안무는 명령의 성격을 벗어던지고 일종의 제안으로 존재한다.

포사이드의 ‘안무적 오브제’에서 안무는 오브제의 배치를 통한 춤으로의 초대다. 여기서 춤은 설치된 오브제와 자신의 몸과 움직임에 몰입하는 놀이이자 사고의 전개이다. 무용 예술은 이제 훈련된 무용수와 객석과 분리된 무대 그리고 수동적 관객을 요구하지 않는다. 일상 속에 깊이 스며들어온 무용 예술은 무용이나 예술이라는 수식어를 던져버리고 수용자 중심의 체험의 공간으로 존재한다. 수용자이자 창작자로서 참여한 몸을 통한 몰입과 감각의 확장 그리고 사고의 전개가 무용 예술의 또 다른 하나의 지향점이 된 것이다.

## ■ 참고문헌

- 랑시에르, 자크(2008). 『해방된 관객』. 양창렬(역). 서울: 현실문화.
- 오, 수잔(1988). 『발레와 현대무용』. 김채현(역). 서울: 시공사.
- 포스터, 수잔 리(2009). “안무와 안무자”. 『문화연구, 춤의 새로운 이해』. 김수인, 김현정(편역). 서울: 성균관대학교 출판부.
- 호먼스, 제니퍼(2010). 『아폴로의 천사들: 발레의 역사』. 정은지(역). 서울: 까치.
- Banes, Sally(1987). *Tersichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Foster, S. L.(2011). *Choreography Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- Forsythe, W.(2008). “Choreographic Objects” in Steve Spier(Eds.)(2011). *William Forsythe and The Practics of Choreography*. New York: Routledge.
- Humphrey, Doris(1959, 1987). *The Art of Making Dances*. New Jersey: Princeton Book Company.
- 김수인(2011). 17-18세기 유럽 바로크 댄스와 생물역학이 몸 움직임을 표현하기 위해 사용한 어법간 상호연관성이 드러내는 사상적 배경에 관한 고찰. 『무용예술학연구』, 34: 29-60.
- 이나현(2018). 제롬 벨(Jérôm Bel)의 무용가 시리즈에 나타나는 서사를 활용한 안무 방식에 대한 연구. 『무용예술학연구』, 68: 1-17.
- 이지선(2016). 신체적 사고: 윌리엄 포사이드의 안무 오브제 개념에 관한 고찰. 『무용예술학연구』, 62: 1-16.
- 최기섭(2019). 안무의 초기 개념 연구: 피이에와 라반의 무용기보법을 중심으로. 『무용역사기록학』, 55: 317-351.
- Forsythe, W. & Higgs, M.(1996). *Just Dancing Around*. NVC Arts. a Warner Music Group Company.
- 안무적 오브제 유튜브채널. <<https://www.youtube.com/watch?v=0HoZOOXP1YI>, 2020. 9. 3.>.
- 포사이드 홈페이지. <<https://www.williamforsythe.com/williamforsythe.html>, 2020. 6. 1.>.
- 캠브리지 사전. <<https://dictionary.cambridge.org/ko/%EC%82%AC%EC%A0%84/%EC%98%81%EC%96%B4/master>, 2020. 8. 14.>.
- 트리샤 브라운 홈페이지. <<https://trishabrowncompany.org/repertory/floor-of-the-forest.html?ctx=early>, 2020. 7. 19.>.

논문투고일 2020. 08. 17.

심사일 2020. 08. 24.

심사완료일 2020. 08. 31.

## A Study on the Expanded Notion of Choreography

– Focusing on William Forsythe’s ‘Choreographic Objects’ –

**Lee, Na Hyun**

Assistant Professor, Department of Dance, Jeonbuk National University

The purpose of this study is to understand differences in medium, space, and appreciation of art of dance by focusing on the changing notion of choreography and to clarify an implications of the change observable in Forsythe’s ‘choreographic objets’. Early notion of choreography was the meaning of writing and creating a harmonious floor pattern of simple steps by using notation, and then it has changed to the meaning of creating movements suitable for each subjects. However, in contemporary dance, such as ‘choreographic objects’ changed the medium of choreography from a body to an object and erased a boundary between a daily life and a performance stage. Spectators experience and complete the dance using senses of their bodies. Choreography using objects is not a instruction for creating a illusory dance or a dance of profound meaning to be interpreted, but a suggestion for providing a space to experience the essence of dance that feels the world with the whole body.

**Keywords:** Choreography(안무), William Forsythe(윌리엄 포사이드), Choreographic Objects(안무적 오브제), Spectator(관객), Medium(매체), Space(공간)