

팬데믹(Pandemic)시대에서의 무용예술의 집중과 확산*

- 작은 공연, 순차적 제작 구조, 개념무용, 영상의 논의 확대 -

박성혜**

I. 서론

II. 집중과 확대

III. 분산과 재생산

IV. 비대면 시대의 대응

V. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

1. 연구 배경

본 연구는 팬데믹(pandemic) 상황에서의 무용예술의 공연 활동 지속과 비대면이라는 환경이 요구되는 현실 속에서 무용 공연의 새로운 가능성 모색과 논의의 확장을 도모함에 있다. 예측하지 못한 새로운 전염병의 시대를 맞이한 현대의 인류는 포스트 코로나(Post Corona)를 고민하며 새로운 미션(Mission)과 패러다임(Paradigm)을 찾고 있다. 이에 본 연구의 배경은 예상치 못한 위기의 시대인 팬데믹 시대를 맞이해 몇 가지 제한점이 등장하면서 시작된다. 그중 하나는 다수의 사람들은 이제 더 이상 공통의 장소에 모이지를 못한다는 것이다. 이에 대한 근거로는 극장이 가지고 있는 밀집한 형태의 불특정 다수가 집중적으로 모이는 형태를 위험한 환경으로 규정하기 시작했다. 그중에서도 극장은 대표적인 집합장소이고 해당 공간에서 공유되는 공기는 바이러스에 쉽게 노출된다는 한계를 보이고 있는 장소이다. 따라서 본 연구에서는 많은 사람들이 일정한 시간에 정해진 공간에 모이는 장소, 그리고 공연예술이 가지고 있는 특유의 보기의 방식, 관람의 형태에 대한 근본적인 변화가 요구되었다. 이에 대한 즉각적인 대안은 온라인(Online) 공연이었다.

온라인 구축이 세계 최고의 수준인 국내 상황에서 온라인 공연은 극장에서 공연되는 무용공연을 실시간의 공유하는 가장 편하고도 일상적인 방법이다. 이미 국내에서는 2020년 2월 말부터 집합제한 조치가 정부에 의해 주도되고 있을 때 공공극장에서부터 시행된 방법이었다. 무용의 경우 2020년 3월 6일

* 이 연구는 2020년 한국무용예술학회 제25차 학술대회 '엔택트 시대의 무용예술의 변화와 전망'의 연구 발표문을 수정·보완한 것임.

** 한국예술종합학교 무용원 강사, gissell@naver.com

2019년도 창작산실 중 무용분야의 마지막 작품이었던 무용단 ‘시나브로가슴에’의 〈Hit & Run〉이 대학로예술극장 대극장에서 무관중으로 네이버 생중계로 처음 공연되었다.¹⁾ 이후 2020년 5월에 진행된 모다페(Modafe)와 같은 국제무용페스티벌과 이외에도 개인 안무가의 단독 공연까지 실시간 온라인 공연이 진행된다. 이러한 경향은 이후 국립무용단, 국립발레단과 같은 공공 단체는 물론이고 LG아트센터와 같은 민간 주도 극장에서도 진행되는 보편적인 방식으로 자리 잡는다. 온라인 무용공연은 기존의 극장 공연과 차별적인 성격과 장단점을 내포하는데 장점으로는 첫째로는 일반인은 물론 수도권과 거리가 있는 관객은 물론 해외까지의 관람이 가능하다는 차원에서의 관객개발과 확대와 둘째, 평소에는 관람의 기회가 적은 무용 공연의 만남을 통한 무용 공연의 활성화와 셋째, 극장 객석의 제한으로 인해 한정된 관객만이 관람이라는 한계를 벗어나 많은 관람객에게 예술적 향유 제공 그리고 넷째, 무료공연을 통한 고급문화의 관람 경험의 제공이 가능하다. 하지만 단점으로는 첫째, 영상화의 기술과 비용 발생 등의 문제가 또 다른 제작에서 소외와 배제를 낳을 수 있으며 둘째, 3차원의 공간예술인 동시에 직접 체험 예술인 무용과 별개로 2차원의 영상이 가지고 있는 미학적 차이점에 대한 이해와 모색이 요구된다는 점과 셋째, 대부분의 온라인 상영이 무료라는 차원에서 파생되는 무용단에 가해지는 재정적 문제와 넷째, 안무가에게 의도치 않은 영상 전문가, 혹은 댄스 필름 작업에 근접한 작업으로 인한 예술적 창의성과 자율성 회손, 그리고 다섯째, 온라인 송출은 곧 전파와 방송에 근접한 작업으로 이에 추가적으로 따라오는 심의와 검열 등의 과정을 거쳐야 한다는 점 등이다.

이러한 온라인에서의 무용공연의 상영은 접근의 편이성과 아카이브의 용이성, 문화향유의 보편성 등의 장점과는 별개로 다양한 문제점들을 동시에 내포하고 있다. 실제로 영국 최대의 뮤지컬 회사를 운영하는 뮤지컬 제작자이자 작곡가 앤드류 로이드 웨버(Andrew Lloyd Webber)는 영국의 DCMC위원회(Digital, Culture, Media and Sport Committee)가 주최한 사회적 거리두기의 역할과 논의에서 “극장은 사회적 거리를 두고 운영을 할 수 없다”²⁾고 밝혔다. 다시 말해 사회적 거리두기의 원칙에 수행하면서는 공연의 제작비용을 충당하는 수입 창출이 어렵기에 정부의 지원이 필요하거나 그렇지 않으면 2021년까지 뮤지컬 공연이 불가능하다는 것을 의미한다. 이점은 온라인 상영에서도 현실적인 유료화가 진행되지 않으면 어렵다는 문제점을 드러냈다. 또한 온라인 상영은 불특정 다수가 관람을 할 수 있는 영상물인 관계로 영상심의 과정을 필수적으로 거쳐야 한다. 실제로 한국국제공연예술제는 2020년 사업을 온라인 상영으로 전환을 결정하는 순간, 영상물등급위원회의 심의 과정 때문에 10월에 무관중으로 공연한 공연물들을 11월에 송출한다. 이는 공연물의 내용과 표현을 점검하는, 일종의 검열의 가능성을 동시에 내포한다. 실제로 제한된 공간에서 한정된 관객의 관람이라는 이유로 공연예술은 검열에서 자유로웠고 방송이나 영상보다 표현의 자유가 상대적으로 많았다는 점을 감안하면 이는 새로운 상황임이 분명하다.

이에 본 연구에서 온라인 상영에서의 벗어나 비대면의 시대에 공간예술이자 현장성을 담보한 본연의 무용 공연물로서의 가능성을 모색해 본다. 특히 비대면, 혹은 소수의 관객에게만 허용된 공연에서 어떻게 무용공연이 예술적 당위성과 미학적 담론을 생산, 유지하는가에 논의를 맞추고자 한다. 따라서 본 연구는 예측하지 못했던 상황인 팬데믹 상황에서 무용공연에 대한 예술적 탐색이며, 담론 형성과 확산, 그리고

1) 한국문화예술위원회 홈페이지, 〈<http://theater.arko.or.kr/Pages/Perf/Detail/Detail.aspx?idPerf=257455>, 2020.10.11.〉

2) Alex Wood(2020, 9, 8.), “Andrew Lloyd Webber: We are now at the point of no return really”, 웹진 『WhatsOnStage』, 〈<https://www.whatsonstage.com>, 2020.10.17.〉.

제작되고 발표된 무용작품에 대한 예술성 확보, 그리고 기억하고 음미하기에 관한 본격적인 논의이다.

2. 문제제기

본 연구에서는 사회적 거리두기 시행에 있어 무용 공연예술, 심지어 경우에 따라 최소한의 관객 혹은 비대면 상황에서 대표적인 집합공간인 극장에서 공연을 진행해야하는 팬데믹 시대에서의 무용공연이 가질 수 있는 효과와 논의 확산에 관한 모색 연구이다. 이에 본 연구에서 제기하고 싶은 문제와 논의의 범주는 다음과 같다.

첫째, 많은 관객의 관람이 공연예술 확장에 필수조건인가?

둘째, 작품의 평가와 예술적 성과에 직접 관람은 필요한가?

셋째, 비대면 예술로의 가능성은 존재하는가?

넷째, 논의의 확산과 연결은 어떻게 가능한가?

본 연구에서는 논의의 전개를 위해 극장에서의 공간에서 직접 공연을 중심으로 논의하고자 한다. 하지만 비대면 상황에서 대안으로 제시되고 있는 온라인 상영 무용 공연이 상대적 의미에서 연구에서 온라인 상영에서의 벗어나 현장성을 담보한 본연의 무용 공연물로서의 가능성도 포함한다. 아울러 본 연구는 팬데믹이라는 예외적이고도 매우 특수한 상황에 직면한 무용예술의 모색의 연구이다. 천재지변이나 전쟁, 정치적인 이유로 인한 계엄선포나 통행금지, 혹은 종교적이나 관습적인 이유로 춤추는 행위에 대한 금지와 금지 등과는 또 다른 차원의 상황이기 때문이다. 단순한 모임과 집합 금지의 범주를 넘어서는 예측하지 못했던 현실 속에서 그래도 예술은 지속되어야 한다는 믿음과 의지를 가지고 새로운 모색을 시도하고자 한다. 따라서 본 연구는 다양한 공연 형태를 실험한 안무가들이 실험한 작업을 살펴보고 그에 따른 효과와 성과들을 근거로 새로운 가능성을 제안하고자 한다. 이를 위해 무용사에서 진행된 사례들과 경우들을 살펴봄으로써 실질적인 성과와 내용을 통해 예측하지 못한 재앙의 시대에 무용 공연의 활로를 모색해 본다. 따라서 본 연구는 문헌연구를 기본으로 하며 지난 공연 예술사에서 논의되고 기록된 자료를 통해, 그리고 인간이라면 누구나 가능한 상상력과 미학적 성과를 예측하며 논의를 전개토록 한다.

II. 집중과 확대

1. 관객의 관람

공연 활동에서 관객은 매우 중요하다. 연극의 3대 요소가 희곡, 배우, 관객이라는 점에서 공연과 관객의 관계성과 현장성은 공연이 가지고 있는 본연의 정체성을 의미하기도 하다. 하지만 팬데믹 상황에서는 이러한 주요 특징들이 흔들리고 있다. 공연에서 관객은 단순히 모방을 감상하는 것 외에도 작품의 평가와 심지어 다음 상연을 결정하는 주요 원인을 제공하기도 한다. 사실 공연에서 관객은 객석에 앉아 감상의 대상인 작품을 점잖고 조용하게, 그렇게 수동적으로만 관람하지 않았다. 공연예술의 황금기를 이

루었던 18세기 프랑스 파리의 관객들은 오페라의 “아리아를 따라 부르고, 수건이나 꽃을 던지고, 마음에 드는 성악가가 나오면 괴성을 지르며 손을 흔드는 것이 전혀 이상하지 않았다.”³⁾ 반대로 작품이 마음에 들지 않으면 즉각적으로 야유를 보내거나, 휘파람을 불고, 심지어 물건이나 소지품을 던지기도 했다. 이러한 관객들의 공연 감성은 당연한 관람의 태도였고 공연물에 대한 관객들의 입장과 견해는 언제나 즉각적이었고 직접적이었다. 또한 관행이며, 문화였고 적어도 한 세기가 훨씬 넘는 동안의 고전적인 관객의 태도였다. 가령 1913년 바슬라브 니진스키(Vaslav Nizinski)의 「봄의 제전」 초연 공연은 “고함, 욕설, 의자 던지기, 그리고 경찰, 항의”⁴⁾가 동반되는 난동에 준하는 관객들의 반응을 보였다.

운집된 관객이 점점 조용하게 관람을 하게 된 경위는 다양하다. 도시화가 진행되면서 인구가 증가하고 주로 가난한 노동자였던 시민들을 위한 값싸고 저렴한 구경거리들이 등장하면서 관람의 문화는 변모한다. 극장에서는 주로 왕과 귀족, 그리고 1층을 차지했던 부르조아 계급들의 관객들이 무대 위에서 의 상황에 적극 교류하고 반응을 했다. 반면 왕이나 황제가 로얄(Royal)석에 있다면 그날은 공연 중에 박수를 치지 않는 것이 관례였다. 하지만 급변하는 산업화와 이에 따른 도시화는 농촌의 인구를 도시로 모이게 하고 이들이 찾는 볼거리는 고귀한 취향의 고급문화가 비쌌기에 이 보다 저렴하고 자극적인 것들을 주로 이용했다. 그중 가장 대표적인 것이 무료로 제공되었던 시체 공시소와 극장보다 가격이 저렴한 박람회, 밀랍박물관, 그리고 과학의 발달로 탄생한 파노라마가 대표적이다.⁵⁾ 이러한 볼거리들의 대상이 대부분이 사물이었기에 상호 관계성은 극장과는 다를 수밖에 없었는데, 관객인 자신들의 반응이 대상물이나 상황을 바꾸거나 반영이 어렵다는 상황을 인지하고 있었다. 그리고 그 볼거리들 대부분이 자극적이고 호기심을 불러일으키기 충분했으며, 신기하고 기이한 볼거리들이었다.

이와 대조적으로 극장에서 진행되는 공연물들은 관객들과의 호응과 관계가 밀접했고 즉각적 반응에 그대로 노출되었다. 따라서 극장의 건축 설계도 변모하게 되는데, 무대의 단상은 관객들이 적극적인 반응과 흥분에 의해 함부로 기어 올라가지 못하게 높아진 반면, 무대는 공연자의 동선과 구성을 확장하기 위해 깊이가 깊어진다. 또한 “공연자는 무대 앞쪽에서의 공연으로 관객과의 교류와 커뮤니케이션이 더 활발해지고 공연에의 동참의식을 한층 더 느끼며 공연에 임할 수 있”⁶⁾게 된다. 이렇게 극장에서의 관객은 적극적인 의사표현과 호응이 동반되었고, 공연물의 성과측정과 평판에 결정적인 역할을 담당한다. 하지만 극장이 점차적으로 일반 시민과 노동자에게 허용되면서 입장료 가격은 낮아지고 객석의 규모는 현대에 이룰수록 증가한다. 이에 따른 변화로는 공연이 잘 보이는 곳과 그렇지 않은 곳의 편차가 심화되고, 뒷좌석 혹은 3층이나 그 이상의 너무 높은 곳의 반응은 무대에 온전히 전달되지 못한다. 또한 너무 많은 관객의 난동은 감당하기가 힘들기에 모두가 위험에 처할 수 있다는 점과 노동자 계급이 가지고 있는 고급스러운 공연 문화의 위화감과 대중적 볼거리에서 길들여진 ‘단지 볼뿐’인 관람의 태도는 적극적 관객의 호응과 다소 요란한 상호교류보다는 조용한 침묵의 관찰이라는 공연태도로 변모된다. 따라서 공연의 형식이 완성되고 전성기를 누렸던 18~19세기의 연기자들과 관객들 간의 현장에서의 적극적인 상호 교류는 현대에 이르러 점차적으로 절감된다. 이제는 관여보다는 대상화, 관조의 태도가 강화되고 ‘거리

3) 이지은(2006), 『귀족의 은밀한 사생활』(서울: 지안출판사), p.204.

4) J. 호먼스(2010), 『아폴로의 천사들:발레의 역사』, 정은지(역)(서울: 까치글방, 2014), p.382.

5) B. 스와르츠(1997), 『구경꾼의 탄생』, 노명우, 박성일(역)(고양: 도서출판 마티, 2006), pp.304-305.

6) 김성기(2009), 공연장 공간의 발달과 변화에 관한 연구-19세기까지의 무대와 객석공간을 중심으로, 『한국문화공간건축학회논문집』 28, p.20.

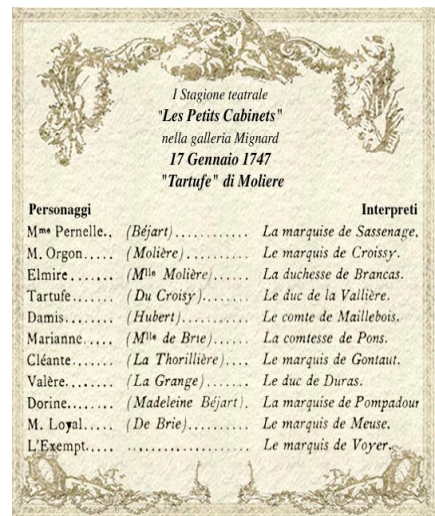
두기'가 본격화된다. 따라서 팬데믹 상황에서의 극단적 거리두기는 이미 공연 보기의 한 경향으로 공연 예술에 이미 내재해 있었다.

2. 관객의 수

팬데믹 시대의 공연에서 많은 관객은 그 자체만으로도 위험성을 내포하고 있다. 극장은 대표적인 밀집공간이고, 밀폐되어 있으며 불특정 다수가 모이는 공간이다. 하지만 공연에서 관객은 필수적인 요소라 전혀 무시할 수 없으며 더욱이 예술단체의 운영과 재정과 직결된 경우가 대부분이기에 많은 모객은 예술단체의 사활이 걸린 문제이다. 하지만 팬데믹이라는 재난에 대응하는 대안으로 최소한의 경비로 제작된 공연과 최소한의 관객으로 최대한의 예술적 성과를 이룬다면 위기극복의 대안 중 하나라 예측해 본다. 이에 대한 선행적 실험과 성과를 살펴 보면서 새로운 모색과 방안의 찾자는 차원에서 적은 관객이 있었지만 유용했던 방안으로 1747년 프랑스에서 공연된 일명 '작은 다락방(Les Petits Cabinets)' 공연에 주목해 본다.

궁정 내에 위치한 '작은 다락방'이란 공간은 마담 폰파두르(Madame de Pompadour)가 루이(Louis) 15세의 후원을 받아 운영한 공간으로 좌석이 불과 14석에 불과했다. 그중에서도 1747년 1월 17일에 공연된 몰리에르(Molière)의 희곡 「타르튀프(Tartuffe)」에서는 폰파두르 후작부인이 직접 출연하기도 했다.⁷⁾ 그녀는 이 공연에서 자신의 매력을 마음껏 발휘했고, 황실의 재정에 도움을 받아 직접 극장을 운영, 관리했을 뿐 아니라 직접 스텝(Step)을 구성, 기획했고 심지어 공연을 소개하는 팜플렛(pamphlet)까지 직접 제작하기도 했다. 14명의 관객만 허용되었기에 귀족들 사이에 공연 티켓(ticket)을 구하기 위한 각고의 노력은 물론이거니와 옷돈을 얻어서라도 얻고자하는 경우가 허다했다. 왕을 직접 알현할 수 있다는 점과 14명만 공유하는 공연을 통해 특별한 경험, 소수만이 누린다는 일종의 특권의식과 이에 관한 동경, 그리고 무엇보다도 왕과 밀접한 관계가 부각되는 상징적인 의미도 포함되기 때문이다. 당연히 '작은 다락방'의 모든 공연은 장안에 화제가 되었고, 공연을 관람한 사람보다 보지 못한 사람들이 압도적으로 많았음에도 불구하고 공연에 관한 소문과 추측, 그리고 논의는 대형 극장 못지않게 활발했다. 사람들은 '작은 다락방'에서 공연이 열릴 때마다 저마다의 상상력을 동원하여 예측하고 확인하며 기록하였다. 덕분에 이 공간은 역사에 남았으며, 극소수의 적은 관객만이 공연을 보더라도 파급효과와는 별개임을 드러냈다. 다시 말해 공연의 규모보다는 화제성, 공연 후의 아카이브와 평가, 누가 보는가, 그리고 어떻게 논의되는가에 따라 공연에 관한 기억과 평판이 가중되고 확대된다.

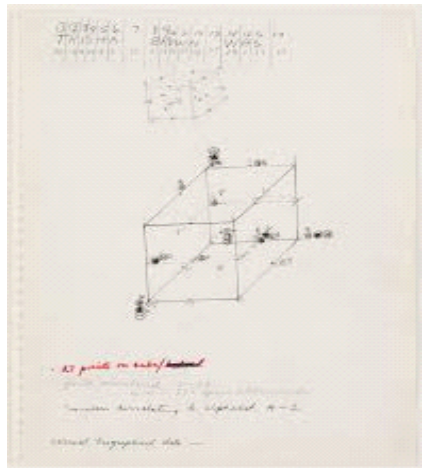
다락방이라는 매우 협소한 공간은 공연을 관람하는 관객의 수를 물리적으로 제한시킬 수밖에 없다.



〈그림 1〉 「타르튀프」공연 팜플렛 (1747년)

7) M. 크로스랜드(2000), 『권력과 욕망』, 이상춘(역)(서울: 랜덤하우스 중앙, 2005), p.139.

이러한 공연은 18세기에만 존재했던 특별한 경우가 아니라 현대 무용공연에서도 종종 구현되었다. 그중에서도 가장 대표적인 예가 미국의 현대무용가 트리샤 브라운(Trisha Brown)이다. 트리샤 브라운은 1970년 브로드웨이의 소호(Soho) 지역으로 이사를 한다. 그녀는 자신의 거주지인 소호 541을 자신의 아들과 함께 사는 거주지이자 그녀의 동료들과 함께하는 연습장소, 예술가들의 모임장소 등 일종의 예술가들의 커뮤니티로 활용한다. 해당 공간 중에서도 그녀는 다락방을 주목하는데 일상적인 삶이 그대로 노출되고 있는 다락방에서의 공연을 기획하고 구현한다. 그 대표작으로 1974년에 초연된 작품 「Locus」는 다락방을 하나의 커다란 큐브로 인지하고 작업을 한 경우였다. 이 작품의 작업은 정육면체의 큐브에서 임의의 27개의 점들을 부여하고 26개의 각 점들에 알파벳을 적용한다. 마지막 27번째 점은 일종의 띠어쓰기로 정육면체의 중앙에 위치한다. 그리고 자신의 자서전적인 이야기를 간단한 문장으로 만든 후 이를 알파벳과 번호를 결합시켜 준비된 공간인 다락방(큐브)의 이동 경로로 환원하여 진행했다.⁸⁾ 그녀는 자신의 이야기를 어떤 공간이라는, 일종의 3차원적으로 번역한 이 실험을 통해 롤랑 바르트(Roland Barthes)가 주장한 텍스트(Text)의 견해도 읽을 수 있도록 안무했다.⁹⁾



〈그림 2〉 트리샤 브라운의 「Locus」 안무 노트

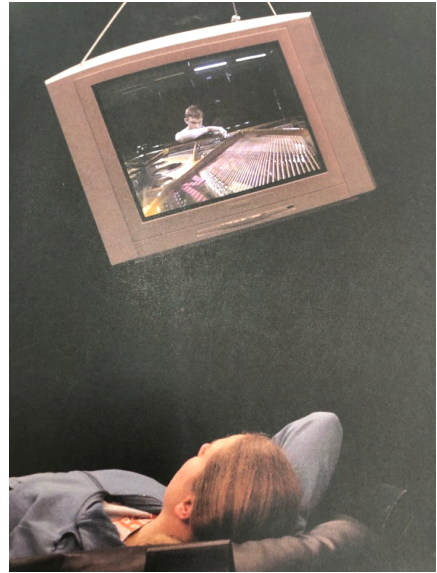
공연이 진행된 공간은 협소한 공간인 관계로 공연을 관람한 인원은 매우 제한되었다. 10여명이 조금 넘는 관객만이 공연 관람이 가능했지만 해당 공연을 위한 안무가가 제작한 안내문, 공연과 관련된 프리뷰와 리뷰, 공연과 관련해 진행된 안무가와의 인터뷰, 그리고 무용학자들의 연구와 기록에 따른 저술활동 덕분에 작품 「Locus」는 거대하고 많은 관객이 동원된 무용공연 못지않게 역사에 남게 되었다. 이 작품은 1970년대 전후에 등장한 롤랑 바르트의 기호학을 본격적으로 다룬 실험성 강한 작품으로 평가되면서 비록 극소수의 관객만이 공연을 관람했지만 예술적 가치가 인정되고 역사에 남는 작품이 된다.

현대무용에서 안무가에 의해 의도된 적은 관객의 선택의 가장 극단적인 경우가 존재한다면 그것은 아마도 단 1명의 관객만을 위한 공연일 것이다. 프랑스 현대무용가 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz)가 안무한 작업 「무용박물관, 극장-텔레비전(Musee de la danse, theatre-tellevision)」은 단 한명의 관객만을 위해 작은 공간이 만들어 지고 공간에 진입한 관객은 누워서 무용 영상을 감상하는 작업이다. 다른 관객이 전무한 가운데 오로지 혼자서 공인된 공간에서 관람을 한다는 보기의 방식은 기존 무용공연 관람과는 차별적인 새로운 시도로 해석된다. 이 작업은 2002년에 작업되었고 이후 2010년 10월부터 2011년 1월까지 영국 런던의 헤이워드 갤러리(Hayward Gallery)에서 진행한 ‘무브(Move) 전 : 1960년대 이후의 예술과 무용’에 참여한 작업이다. 이 전시는 다시 2012년 한국의 국립현대미술관 과천에서 소개되었다. 전시 관객 중 한명만이 공간에 들어 갈 수 있고, 〈그림 3〉과 같이 관객은 안무가가 준비한 52분의

8) 첫 문장은 “트리샤 브라운은 1936년 워싱턴주 에버딘에서 태어났다 (TRISHA BROWN WAS BORN IN ABERDEEN WASHINGTON IN 1936)로 안무가 트리샤 브라운은 이러한 문장의 알파벳과 정해진 점들과 연결하여 무용수의 이동 경로를 구축한다.

9) Amanda Jane Graham(2016), Space Travel : Trisha Brown's Locus, *Art Journal* 75(summer), p.31.

영상을 관객이 그랜드 피아노 위에 올라가 누워 공중에 매어 있는 TV로 감상한다. 안무가 보리스 샤르마츠는 암실 같은 공간을 조성해 마치 작은 극장처럼 공간을 조성해 1인을 위한 극장을 연출한다. 그는 춤의 공간을 재배치하여 시각의 한계를 다시 제안하고 관객과의 관계를 재정 의한다. 그의 작업은 움직임, 신체 및 표현과의 관계를 공간적 배치(또는 장치)를 통해 활성화를 모색한다.¹⁰⁾ 이를 통해 많은 관객이 모여 관람하는 일반적인 공연형태를 비틀고 경제성과 자본의 논리로 진행되는 극장의 구조와 운영, 심지어 공연예술이 가지고 있는 현장성까지 거부한다. 오히려 그는 일반적인 공연 자세가 아닌 누운 관객, 기울어진 무대, 3차원이 아니라 2차원의 시간예술을 제시하여 공연을 관람하는 신체적 경험에 변이, 전통적 보기의 방식에 변화를 준다. 이렇게 보리스 샤르마츠는 예술적 권력의 상징인 무대에 대한 전환과 권위적인 공간의 전복, 그리고 집단적 보기의 방식을 혼자서 경험하는 것으로 용도 변경시켰다.



〈그림 3〉 보리스 샤르마츠의 「무용박물관, 극장-텔레비전」

III. 분산과 재생산

무용사에서 결작으로 평가되는 작품 중에는 많은 관객의 관람과 호평이 따르지 못한 작품들이 많다. 니진스키의 「봄의 제전」은 공연 예정 기간을 채우지 못하고 극장에서 철수했으며, 백남준의 퍼포먼스도 실제로 관람한 관객의 수는 많지 않았다. 머스 커닝햄(Merce Cunningham)은 존 케이지(John Cage)와의 초기 협업이 블랙 마운틴 칼리지(Black Mountain College)에서 진행되었을 때, 주된 활동지도 아닌 뉴욕(New York)에서 멀리 떨어진 그곳에서 관람한 사람이 얼마나 되었을까? 오히려 머스 커닝햄의 친구들은 당시 마사 그레이엄(Martha Graham)무용단의 주역으로 활동하던 그가 이상하고 기이한 작업을 한다고 당혹감과 우려를 표하기까지 했다.¹¹⁾ 그럼에도 불구하고 머스 커닝햄의 혁신적인 작업이 무용사에 남은 이유는 해당 작업에 관한 논의의 지속성에 근거한다. 그리고 논의의 근거는 공연 관람의 여부보다도 기록, 아카이브, 연구 등이며 이를 통한 재평가, 고찰, 의미 분석, 그리고 논의의 재생산에 있다. 따라서 무용공연의 실질적인 관람의 관객 수도 중요하겠지만 단순한 수치의 적고 많음보다 누가 어떻게 보고, 어떠한 논의들이 어떤 구조를 통해 유통되고 생산 되는가에 대한 고민과 방법이 요구된다.

이는 현장예술인 무용예술이 실질적인 공연 이후의 재생산과 확산에 관한 필요가 중요하다는 것을 의

10) Stephanie Rosenthal(2011), *Move, Choreographing you: Art and Dance Since the 1960s*(London: The MIT Press std.), p.95.

11) Leslie Matin(1994), Black Mountain College and Merce Cunningham in the Fifties: New Perspectives, *Dance Research Journal* 26(1), p.47.

미하며 아울러 실질적인 공연 활동 외에도 논의의 확산을 위한 체계적이고도 실질적인 인프라(Infra) 구축과 이에 따른 적극적인 활용이 뒤따라야 한다. 그중에서도 논의 확산을 위한 기본적인 단계인 기록의 아카이브 부분을 살펴보면 오프라인(Off Line)과 온라인(On Line) 상에서의 기존 체제와 시스템의 적극적인 활용이 기대된다. 국내의 오프라인 인프라로는 아르크예술기록원(<https://www.arko.or.kr/archive>)이 가장 대표적이며, 국립극장 내 공연예술박물관(<https://www.ntok.go.kr/kr>), 국립국악원의 국악연구실 (<http://www.gugak.go.kr>) 등이 있다. 이외에도 무용 공연에 관한 비평, 인터뷰, 프리뷰, 기획기사 등이 생산되는 출판매체가 존재한다. 국내의 무용 관련 인쇄 매체로는 잡지의 경우, 「춤」, 「몸」, 「댄스포럼」, 「춤 사람들」의 월간지와 「공연과 리뷰」와 같은 격월지 등이 존재한다. 하지만 나날이 증가세를 보이고 있는 무용공연 건수에 비해 게재율이 낮아지고 있는 추세이다. 일례로 2001년부터 2013년까지의 무용공연건수 대비 비평건수의 비교 연구를 살펴보면 2001년 44.1% 대비 2011년 30.9%로 오히려 13.2%로 감소¹²⁾로 나타나고 있으며 2020년 최근에는 오프라인보다 온라인 의존도가 높아지고 있는 상황을 감안하면 이러한 수치는 더더욱 심화되었을 것으로 예상된다. 반면 무용관련 도서 출판은 인터넷 전자도서물 알라딘 기준으로 2020년 10월까지 발행 권수가 14권, 이후로의 발행 권수는 각각 2019년 발행 권수 19권, 2018년 발행 권수 21권, 2017년 발행 권수 28권, 2016년 발행 권수 25권으로 총 107권이 발행되었다. 이는 10년 전 기준으로 2010년의 발행 권수가 22권, 2009년 발행 권수 17권, 2008년 발행 권수 18권, 2007년 발행 권수 13권, 2006년 발행 권수 11권으로 총 81권인 점과 비교했을 때 점층적 증가세를 보이고 있다는 점에서 주목할 만한 수치이다.¹³⁾ 무용분야 연구논문도 비약적인 증가세를 보이고 있는데, 2001년부터 2010년의 10년 동안 학술지 무용분야 논문수가 1259 편인 반면, 2011년부터 2020년 10월 현재까지의 논문편수는 2836편으로 증가율을 보면 125%에 이른다.¹⁴⁾

온라인 부분은 더욱 활성화되고 있는 추세인데, 인터넷 웹진인 「춤 웹진」, 「댄스포스트코리아」, 「서울춤인」과 같은 무용전문 웹진의 발행을 통해 무용공연의 정보를 공유하고 담론 형성에 이바지하고 있다. 이러한 매체에서는 기존의 인쇄매체에서 평문과 관련 글들을 기고하던 다수의 무용평론가들의 활동을 옮겨 논의의 확산을 꾀하고 있다. 그 외에도 「굿 스테이지」와 같은 종합 공연예술 웹진 매체들, 그리고 공공 기관이나 개인이 운영하는 단체 관련 웹 사이트(Web Site)에서도 이 무용 관련 정보와 기사를 생산하고 있다. 하지만 무엇보다도 비약적인 성장을 보이고 있는 곳은 개인이 운영하는 SNS(Social Network Service)로 단순한 공연 안내나 개인의 일상 소식 전달의 차원을 넘어 공연 및 행사의 홍보, 이벤트, 오디션 정보, 구인구직, 공연 준비 과정 공유, 공연예매, 심지어 비평과도 같은 공연 이후에 요구되는 피드백(feedback)의 기능도 담당한다. 물론 불특정 다수가 SNS 활동을 한다는 차원에서 심화된 전문성을 확보하기 어렵다는 한계도 분명 존재한다. 일례로 무용 관련 “포스팅을 구독한 사람의 감동재미만족을 위한 포스팅이 주를 이루고 있음”¹⁵⁾도 분명 존재하지만 온라인이 가지고 있는 순기능인 속도와 기동력은 여전히 유효하기 때문이다. 이와 덧붙여 정보 수집 능력 또한 무용 공연의 이해와 공유에 순기능으로 작동한다. 엄청난 분량의 정보 처리 기술이 가능하고 검색엔진을 통해 지식전달과 공유는

12) 이연수, 윤병주, 정주희(2013), 문예연감을 근거로 한 2000년 이후 무용 비평 현황 분석, 『한국무용과학회지』 30(3), p.154.

13) 인터넷 전문서적 알라딘 홈페이지, <<https://www.aladin.co.kr>, 2020.10.20.>.

14) 한국학술지인용색인 홈페이지, <<https://www.kci.go.kr>, 2020.10.20.>.

15) 권혜인(2015), 국내무용단체의 SNS활용 실태분석: 페이스북 중심으로, 『무용역사기록학』 38, p.51.

개인의 노력과 투자만 있다면 일정정도의 전문성을 발휘할 수가 있다. 따라서 현장에서 실재의 공연을 관람한 관객은 최소한의 증인, 혹은 검증자의 역할을 담당한다면 담론의 확대와 재생산의 주체자로는 그 누구도 참여가 가능한 구조가 바로 온라인 구조다. 따라서 예술과 “무용의 전반적인 정보를 전달하는 사회문화적 매개자”¹⁶⁾로서 독자적 역할을 혁신적 매체를 통해 구현할 수 있다.

이렇게 예술작품이 소수에게만 실질적으로 공유될 수 있다는 점을 기술적으로 보완되더라도 논의와 평가, 판단의 일반화, 해석의 보편화, 그리고 이에 따른 소수 문화권력자나 평론가의 일방적 판단에 의한 작품의 판단이 우려된다는 점도 예측된다. 문화비평가 수잔 손탁(Susan Sontag) 역시 예술작품에 관한 해석의 일반화와 권력화를 일찍이 우려하고 있었는데 그녀는 “해석은 지식인이 예술에 가하는 복수다. 아니 그 이상이다. 해석은 지식인이 세계에 가하는 복수다.”¹⁷⁾라고 논평하며 문화 권력자로서의 위험성을 경고하고 있다. 그러면서 예술 작품에 대한 다양한 해석의 가능성을 열어 놓고 감각적 사유와 해석의 해방을 제안했다. 그러한 차원에서 위에서 언급한 소통과 공유의 편이성과 유용성을 온라인에서 공유하고 누구나 예술적 판단을 가능하게 한다는 차원에서 보다 민주적이고도 개방성을 확보하여 예술 작품에 대한 접근과 평가, 논평의 기회를 확보한다. 우리가 백 년 전에 일주일도 못 채우고 막을 내린 니진스키의 「봄의 제전」을, 블랙 마운틴 대학에서 머스 커닝햄의 공연을 보지는 못했지만 논의할 수 있는 것처럼 말이다. 이제는 실재를 경험한 것을 다시 재생산할 수 있는 구조를 구축했고 발전한 만큼 논의의 내용과 방법의 차용, 아카이브의 활용도에 따라 다층적이고도 창의적으로 재생산할 수 있는 구조를 가지고 있다.

이러한 차원에서 팬데믹이라는 인류가 맞이한 재난의 시대는 세계화에 대한 일종의 경고와 분산을 요구하고 있다. 그리고 비대면이라는 필연적 상황을 맞이하면서 전혀 다른 방법을 모색케 한다. 사람들은 이제 대면보다는 온라인에서 만나고, 대화하며, 기획하고 심지어 공공 교육까지 진행한다. 지역주의는 다시 긍정적으로 논의되고 그와 더불어 다양성은 더욱 강조된다. 이제는 중심보다 주변을, 일방적이고도 무비판적 세계화 보다는 지역중심 세계화(Glocalization)를,¹⁸⁾ 그리고 성장제일주의에 대한 경고에 대한 대안으로 환경을 우선 회복해야만 한다. 그런 차원에서 무용 공연 또한 제작, 감상, 유통, 소비의 모든 것들이 재정비 되어야할 시점이다.

IV. 비대면 시대의 대응

무용 공연은 관람은 물론, 연습과 교육 모두가 직접적인 대면을 기본으로 하고 있다. 그런 이유로 비대면 시대의 무용공연의 진행, 교육, 전수, 준비에 심각한 어려움을 겪게 되었다. 이러한 불가항력의 시대는 우리에게 전혀 다른 패러다임(paradigm)을 요구되고 이에 대한 창의적 모색이 절실하다. 그런 차원에서 2019년 독일 베를린에서 작품 「이사도라 던컨(Isadora Duncan)」의 초연을 앞 둔 현대무용가 제롬 벨(Jerome Bel)의 선언문을 주목해 볼만하다. 그는 날이 오염되고 있는 지구를 위해 보다 친환경적인 창작 환경과 제작 방식을 구현하기로 한다. 이를 위해 자신의 창작 작업 방법과 인간관계까지 공연과 관련된 모

16) 전지은(2014), 온라인 무용비평의 의미와 가능성 연구, 『무용예술학연구』 50, p.156.

17) S. 손탁(1966), 『해석에 반대한다』, 이민어(역)(서울: 이후, 2002), p.25.

18) J. 리프킨 외(2020), 『오늘부터의 세계』, 안희경(역)(서울: 메디치미디어, 2020), p.62.

든 제반 형식과 형태를 바꾸기로 결심한다. 이를 위해 비행기 여행이 동반되는 원정 공연의 거부하고, 종이로 제작된 공연안내서와 포스터를 제작 및 배포하지 않으며, 자신의 소비 형태와 아울러 예술 창작과 방법을 바꾸겠다는 선언을 시작으로 구체적인 실행을 결심한다. 그리고 그는 다음과 같은 내용을 발표한다.

- 신작 「이사도라 던컨」을 위한 연습은 스카이프(skype)로 진행하겠다.
- 타이페이에서 공연하는「Show must go on」은 스코어를 통해서 작업하며 현지 안무가 2명에게 재무대화(Restaging)를 요청할 것이다.
- 나는 앞으로 더 개념화(Conceptualization) 작업만 할 것이다.
- 나는 앞으로 쇼핑하지 않을 것이다.
- 공연 프로그램을 종이에 프린트하지 않고 직접 몸으로 수행할 것 (I instead perform the program)이다.
- 나는 내가 주는 월급으로 비행기 여행을 떠나는 사람과 함께 작업하지 않을 것이다.
- 씩크 탱크 토론회의 결과로 선언문을 쓰겠다.
- 토론회에 함께해 준 사람들과 함께 비행기를 타지 않는 예술인 그룹(Non-flying artist group)을 만들 것이다.
- 그 동안 선박의 탄소 발자국이 잘못 계산되어 왔기 때문에 예상보다 많은 오염물질을 발생시키므로 주로 기차를 이용할 것이다.¹⁹⁾

그는 이 선언문에서 제시한 방법들을 실제로 실천하면서 작품을 완성했고, 공연했다. 그의 이러한 실천 의지는 환경을 보호하고, 소비적인 공연 형태들-무대 제작, 의상 제작, 홍보를 위한 다량의 물질적 물량 공세, 그리고 이 모든 것들을 일순간에 모두를 폐기하는 것들, 연습과 공연을 위해 인력들이 오고 가면서 배출하는 탄소 등-을 배척하고 보다 친환경적이면서 미래 지향적인 공연문화를 제안한다. 이를 위해 예술적으로는 물리적 제작이 실질적으로 소요되는 장대한 스펙타클, 무용극, 장치나 부가적 시설 투자가 들어가는 공연 형태를 거부하고 개념작업 중심의 공연만을 하겠다고 선포한다.

이러한 제롬 벨의 선언은 환경적 의미에서 2019년에 시작되었지만 비대면, 사회적 거리두기 중심의 시대에 도래한 팬데믹 시대의 무용 공연 구현에는 좋은 본보기가 된다. 이러한 그의 실천 의지는 이후로도 계속 지속되는데, 일례로 2020년 서울국제공연예술제에서 공연한 그의 작품 「갈라Gala」도 안무가의 서울 방문 없이 단지 스코어만 보내고 한국 측의 안무가(김윤진)와 온라인으로 접촉을 하며 진행했다. 출연진 역시 공연이 진행되는 현지에서 무용수들을 캐스팅했고, 모든 안무의 진행과 연습, 심지어 공연까지 한국과 서울을 연결한 온라인으로 진행하였다. 안무가 제롬 벨은 아울러 개념적 작업에 보다 주목하겠다고 밝히고 있는데, 무용공연의 이미지 중심의 공연들이 비대면에서 예술적 한계성이 드러나고 있는 상황에서 하나의 대안이었다.

팬데믹 상황에서 일반적으로 제시되는 영상의 경우, 편집과 프레임에 따라 무대예술과 전혀 다른 미장센의 예술이 발현되고, 3차원의 공간 예술을 그대로 재현하기에는 2차원의 영상예술이 가지고 있는 특성으로 인하여 엄연한 차이점이 존재한다. 비대면이라는 점, 온라인 유통이 유용하다는 점에서 공간과 시간의 제한에서 자유로운 영상이 팬데믹 상황에서 직접적 경험예술, 공간예술인 무용 공연의 미학

19) 장혜진(2019. 12.), 춤과 액트-션' 시리즈 #1 제롬 벨의 기후행동, 서울문화재단 웹진 『춤·인』, <http://choomin.sfac.or.kr/zoom/zoom_view.asp?type=OUT&div=&zom_idx=505, 2020.10.17.>.

적 가치를 대신하지는 못한다. 그런 차원에서 최소한의 공연활동을 통한 예술적 가치 생산과 확산의 최대치를 모색해야 한다는 차원에서 개념적 작업 중심의 무용 공연을 제안한다. 개념무용은 실질적인 이미지 구현이나 고도의 기술을 기반으로 구현하자 않는 예술이므로 실질적인 반복 훈련, 기량 함양, 출연진 간의 신체적 일체감, 특별한 이미지 연출, 과장된 분장보다는 철학적 사유의 공유, 개념의 구현 등이 강화되기에 비대면 대화와 리서치, 그리고 과정과 결과의 공유되어 공연이 가능하다. 개념무용은 이미 컨템포러리 댄스에서 일반적으로 작업이 되어 오던 방식이다. 무용 공연에서 더 이상 고전적 방식이었던 안무적 접근이었던 방식에서 벗어나 신체를 “특정한 역할을 연기하거나 작품의 내러티브(narrative)를 드러내는 도구가 아니라 움직임을 통해서 능동적으로 표현하는 의미 자체”²⁰⁾로 인지하면서 실험적이고도 새로운 견해와 태도이다. 이와 더불어 최소한의 경비에 의한 제작과 최소한의 관객으로 최대한의 예술적 성과를 따져봐야 한다. 따라서 팬데믹 시대에 무용공연의 제작이 실질적인 만남과 접촉을 통해 어려운 상황에서 이러한 개념 중심 작업 또한 하나의 해결책으로 제시한다.

팬데믹 시대에 직면한 무용 공연 현장은 언택트라는 방법론적 전환이 필연적으로 다가왔다. 이로 인해 온라인, 디지털 플랫폼으로 활성화가 요구되고 국내의 대부분의 공연은 무관중 관객 공연 후 영상으로 콘텐츠 전환으로 진행되는 상황에 이르렀다. 하지만 단순한 기록의 차원에 머무는 영상은 무대 예술이 가지고 있는 현장감과 무대 특유의 미학적 독창성과 공감각을 구현해 내지 못한다. 하지만 불행하게도 언택트는 이미 정해진 미래라는 점에서 무용의 영상화를 보다 적극적으로 수용할 필요가 있다. 바로 영상미학을 춤으로 다루는 댄스필름(Dance Film)이다. 본격적인 무용의 영상작업으로의 전환 역시 대안으로 제시된다. 소수의 인력만이 현장 참여, 집결하지 않고 순차적으로 진행되는 제작 방식, 그리고 비대면 홍보와 유통이 가능한 영역이기 때문이다. 현재 진행되고 있는 직접 관람의 한계와 보안으로 시도되고 있는 온라인 스트리밍 서비스는 무용공연의 경우가 대부분이라 관람의 기회 제공이란 차원에서 대중화에 일조하고, 물리적 거리감의 한계를 넘기에 현장예술의 한계를 보완하고 있음은 분명하다. 또한 실시간 댓글이나 ‘좋아요’와 같은 다양한 의사표시 기능을 통해 상호작용도 가능하다. 하지만 온라인 스트리밍 서비스에서 제공되는 영상이 결국은 2차원의 시간예술임을 감안하면 실제로 극장에서 공연된 작품과는 다른 별개의 생산물이란 차원에서 재고의 여지가 존재한다. 그런 차원에서 본격적인 무용예술의 영상화 작업 또한 언택트 시대의 대안이자 또 다른 활로의 가능성을 보인다. 물론 아직은 많은 무용가들이 심리적으로 준비되어 있지 않고, 기초적인 지식도 전무하며, 심지어 거부감이 있을지도 모른다. 하지만 우리는 팬데믹 시대를 맞이했고 포스트 코로나를 준비해야 한다는 차원에서 4차 산업의 가속화는 진행될 것²¹⁾이란 차원에서 새로운 예술, 변모한 세상을 준비해야 한다.

V. 결론

앞서 제시한 문제제기의 해결을 찾기 위해 본 연구에서는 다수의 관객 관람 공연이 좋은 작품의 필수

20) 나일화, 김말복(2015), 컨템포러리 댄스에 나타난 신체화장과 의미-제품 벨, 양젤렝 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품 세계를 중심으로, 『무용예술학연구』 57(6), p.84.

21) 최재천 외(2020), 『코로나 사피엔스-문명의 전환』(서울: 인플루엔셜), p.74.

조건인지, 혹은 소수의 관람객만 관람한 공연은 예술적 가치가 평가 절하되거나, 쉽게 잊혀지는가에 대한 합의를 위해 역사 속에 기록된, 혹은 안무가가 의도적으로 제시한 작품들을 살펴봤다. 또한 논의의 확장 and 활성화를 위한 조건들과 환경을 살펴봄으로서 소수의 관객만이 공연을 관람했다 해도 확산의 가능성과 방법, 그리고 재생산의 조건을 모색한다는 취지에서 인프라 구축의 필요성, 활성화를 언급했다. 결론적으로 작업을 직접 관람하는 것 못지않게 논의의 재생산과 확산, 그리고 이를 위한 다양한 아카이브와 후속 작업이 작동되어야 함을 확인했다. 아울러 비대면 예술로서의 예술적 성취 가능성을 논의하면서 적게 소비되면서 버려지는 것들을 절약하는 공연, 그리고 환경친화적인 개념무용을 제안하였다. 마지막으로 본격적인 비대면의 경우인 온라인 스트리밍 서비스에 대한 장단점을 인지하면서 본격적인 영상 작업인 댄스필름 작업도 제안하였다. 이에 본 연구는 첫째, 많은 관객의 관람도 중요하지만 경우에 따라 극소수의 관객 공연도 가능하다. 둘째, 소수의 관람객만이 관람한 작품도 다양한 평가와 논의의 확산에 의해 높은 예술적 성과를 얻을 수 있다. 셋째, 비대면 예술로 진행 가능한 개념무용이나 댄스필름과도 같은 매체의 변화를 통해 완전한 비대면 예술작품 생산과 비대면 작업 과정이 가능하다. 넷째, 실질적인 무용 공연 외의 논의의 확산과 연결을 위해 기본적인 인프라 구축과 이에 따른 인력 배치, 구조 구축, 그리고 적극적인 온라인을 통해 활성화를 시키면서 재생산이 가능하다.

이러한 제한들은 팬데믹이라는 재난 속에서 그리고 그 기간이 장기화되거나 혹은 우리와 언제나 함께 할지도 모른다는 불안한 현실 속에서 단기간 내의 대응과 한시적 대응을 벗어나 지속가능한 형식, 그리고 전반적인 공연형태의 변화가 요구되었기 때문이다. 이에 장대한 스펙타클의 구현과 무한대로 소비되고 폐기되는 공연 형태보다는 적은 비용, 소수 인원의 공연형태, 혹은 완전한 비대면의 형식, 그리고 그림에도 불구하고 논의 확산과 미학적 가치 획득과 제시는 분명하게 가능한 예술 형태를 제안한다. 환경적으로 타당하고 한편으로는 무한 소비, 생산되는 무책임하고 거창한 공연 형태에서 벗어나야만 한다. 앞서 제시한 루이 15세 때 진행된 작은 공연은 250년이 지나도 기록과 아카이브에 의해 우리에게 아직도 전해지고 있다. 트리샤 브라운의 공연 「Locus」은 비록 자신이 거주하고 있는 주거 공간의 다락방에서 공연되었지만 예술적 의미가 축소되지 않았고 지속적인 주목이 가능했던 것은 공연 이후의 기록과 저장, 비평, 논의, 연구가 뒤따랐기에 작품과 그녀의 예술세계가 확산되었다. 보리스 샤르마츠의 단 한 명만을 위한 공연도 마찬가지이다. 한명의 관객이 무엇을 보았는가보다는 왜 1인의 관객만을 위한 공연을 시도했는가에 주목하면 안무가가 의도한 기존 극장의 권위와 제도에 대한 의문과 전복의 꾀함이 파악되기 때문이다.

예술은 언제나 동경의 대상이었고, 그 중심에는 인간이 존재했다. 감성과 사유의 계기가 되었고 삶을 윤택하게 만드는 예술은 거창하고 화려하지 않아도 우리에게 공감을 선사하고 상상력을 자극시킨다. 이제 재현되는 환영이 실제로 우리 앞에 구현되는 장대함을 과학 기술의 힘을 빌려 다르게 구현할 필요가 있으며, 개념적 접근을 통해 성찰과 사유를 모색해 볼 때다. 이를 위해 작은 공연, 단순하거나 순차적이기에 운집하지 않는 제작 구조, 혼자나 소수만의 참여로도 완성되는 공연 형태와 이와는 대조적으로 논의는 확산되고 재생산은 반복되는 공연 이후의 과정에 집중할 때다. 우리에게도 비대면으로도 소통이 가능하고 정보가 공유되는 온라인이라는 시스템이 있기에 말이다.

■ 참고문헌

- 이지은(2006). 『귀족의 은밀한 사생활』. 서울: 지안출판사.
- 리프킨, J., 원테전 외. (2020). 『오늘부터의 세계』. 안희경(역). 서울: 메디치미디어, 2020.
- 손탁, S. (1966). 『해석에 반대한다』. 이민아(역). 서울: 이후. 2002.
- 스와르츠, B. (1997). 『구경꾼의 탄생』. 노명우, 박성일(역). 고양: 도서출판 마티, 2006.
- 최재천, 장하준, 최재봉 외. (2020). 『코로나 사피엔스』. 서울: 인플루엔셜.
- 크로스랜드, M. (2000). 『권력과 욕망』. 이상춘(역). 서울: 랜덤하우스 중앙, 2005.
- 호먼스, J. (2010). 『아폴로의 천사들:발레의 역사』. 정은지(역). 서울: 까치글방, 2014.
- Rosenthal, Stephanie (2011). MOVE. Choreographing You : Art and Dance Since the 1960s, London :The MIT Press.
- 김성기(2009). 공연장 공간의 발달과 변화에 관한 연구-19세기까지의 무대와 객석공간을 중심으로, 『한국문화공간건축학회논문집』, 28: 13-20.
- 권해인(2015). 국내무용단체의 SNS활용 실태분석:페이스북 중심으로. 『무용역사기록학』, 30: 33-56.
- 나일화, 김말복(2015). 컨템포러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미-제롬 벨, 앙젤렝 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품 세계를 중심으로. 『무용예술학연구』, 57(6): 69-87.
- 이연수, 윤병주, 정주희(2013). 문예연감을 근거로 한 2000년 이후 무용 비평 현황 분석. 『한국무용과학회지』, 30(3): 137-157.
- 전지은(2014). 온라인 무용비평의 의미와 가능성 연구. 『무용예술학연구』, 50(5) : 137-161.
- Graham, Amanda Jane (2016). Space Travel : Trisha Brown's Locus. Art Journal 75(summer): 26-44.
- Matin, Leslie(1994), Black Mountain College and Merce Cunningham in the Fifties : New Perspectives, Dance Research, 26(1): 46-48.
- 장혜진(2019. 12), 춤과 액트-션' 시리즈 #1 제롬 벨의 기후행동, 서울문화재단 웹진 『춤·인』, <<http://sfac.or.kr/dance/> 2020. 10. 17.>.
- 인터넷 전문서적 알라딘 홈페이지 <<https://www.aladin.co.kr> 2020. 10. 20.>.
- 한국문화예술위원회 홈페이지 <<http://theater.arko.or.kr> 2020, 10, 11.>.
- 한국학술지인용색인 홈페이지 <<https://www.kci.go.kr> 2020. 10. 20.>.
- Wood, Alex. "Andrew Lloyd Webber: We are now at the point of no return really", 웹진 WhatsOnStage, 2020, 9, 8. <<https://www.whatsonstage.com>. 2020. 10. 17.>.

논문투고일 2020. 11. 15.

심사일 2020. 11. 22.

심사완료일 2020. 12. 02.

Concentration and Diffusion of Dance Art in the Pandemic Era

- Small Performances, Sequential Production Structure, Conceptual Dance,
Expanding Discussion of Moving Image -

Park, Sung Hye

Lecturer, Korea National University of Arts, School of Dance

The conditions for a good dance performance are determined by whether there are expansion and invigoration of discussions about it rather than by whether increasing number of spectators see it. Therefore, the conclusion of this study is as follows. In some cases, the performance for a very small number of audience is unneglectable, which results in highly artistic achievement through the spread of various evaluations and discussions. For this, it needs to be revitalized and reproduced through the establishment of basic infrastructure, personnel allocation, structural construction, active on-line reproduction as dance film, and some cases conceptual dance. While discussing the possibility of artistic achievement of untact art, I propose a performance that saves what is discarded by being consumed less and an environmentally friendly conceptual dance. Finally it is necessary recognize the strengths and weaknesses of online streaming services as regularized untact cases with the possibilities of dance film. Through, it is possible to continue, seek, share, and create new dance art amid the pandemic disaster.

Keywords: Untact dance performance (비대면 무용-공연), Pandemic and dance (팬데믹과 춤) Concentrated space (집중 공간), Small performance (작은 공연) Conceptual dance (개념무용)