

# 자비에 르 로이(X. le Roy)의 「자아 미완성 *Self unfinished*」을 통한 개념무용에 관한 논의\*

김현남\*\*

I. 서론	V. 결론
II. 개념예술의 의미	참고문헌
III. 개념무용의 유형 구분	Abstract
IV. 자비에 르 로이의 「자아 미완성」에 나타난 개념무용의 특성	

## I. 서론

동시대의 무용예술은 규정된 움직임이나 정서의 표출에서 도전과 실험이라는 가치로 이행하고 있다. 상상하는 모든 것을 실현 가능하게 하는 예술에서의 도전은 절대성이 사라진 시공간과 언어적 요소를 통해 끊임없는 변화를 시도하고 있다. 이 변화는 완성된 작품결과에 주목하기보다 움직임 자체에 대한 물음으로부터 출발하였다. 이에 따라 본 연구는 개념무용의 특성을 분석함으로써 수많은 해석의 가능성이 열리는 현시대 무용예술의 정체성에 대해 새롭게 사유하는 계기를 마련하는데 목적이 있다.

개념무용은 1990년대 중반 유럽의 안무 발달과 관련해 처음 등장한다. 이는 무용의 존재 이유라고 여겨온 움직임에 의문을 가지고 아예 움직이지 않거나 최소화하고 혹은 누드 등의 이미지를 보여준다. 또한 정형화되고 친숙한 것으로부터 탈주해 정제된 삶에 관한 시각까지 변화시키고자 한다. 이와 같은 개념무용의 신념은 개념예술에서 그 맥락을 발견할 수 있으며, 무용사적으로는 포스트모던 댄스(post modern dance)에서 이미 나타난 것을 알 수 있다. 그리고 이 예술사적인 영향 아래 있는 개념무용의 대표적인 안무가들로 제롬 벨(J. Bel, 1960~), 자비에 르 로이(X. Le Roy, 1968~), 보리스 샤르마츠(B. Charmatz, 1973~) 등을 들 수 있다. 그러므로 개념무용의 의미를 살펴보는 것은 예리한 통찰력과 제한 없는 표현으로 새로운 가능성을 발현시키는 현재 무용예술의 의미를 이해하는 데에 주요한 바탕이 될 것이다.

이를 위해 본 연구에서는 자비에르의 대표작 중 하나인 「자아 미완성 *Self unfinished*」(1998)을 중심으로 개념무용의 의미에 대해 해석해 보고자 한다. 분자 생물학 박사라는 독특한 이력을 가진 자비에르

\* 이 논문은 2019년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2019S1A5A2A01037456).

\*\* 한국체육대학교 생활무용학과 교수, hnkim1127@naver.com

는 기존 헤게모니적 지배체계 안에서 작동하던 움직임으로부터 탈피해 자신의 생각과 의미를 적극적으로 표출하는 작가이다. 또한 자신의 경험과 작품 배경, 관객과의 대화를 통해 새로운 어법과 내용을 생성해 내면서 관객들로 하여금 생경한 실존적 체험과 삶의 의미를 조망할 수 있도록 이끈다. 따라서 본고는 개념무용과 시대적 흐름을 함께하는 1990년대 작품 「자아 미완성」에서 나타나는 개념무용의 내재적 의미를 살피고, 이를 통해 지속적으로 해방과 저항의 탐구 작업을 이어가는 현대 춤의 확장된 표현방식을 논의해 볼 것이다.

개념무용에 관한 연구 중 이지원의 저서 『춤 테마를 읽다』(2013), 『영상 속 춤과 미적사유』(2019)가 중요한 참고자료로 활용되었다. 또한 개념무용이 중심주제로 논의되지는 않았지만 동시대 무용예술의 안무방식과 언어적 요소를 활용한 변화 양상에 관한 연구들을 바탕으로 본고의 토대를 다질 수 있었다.<sup>1)</sup> 더불어 최근 무용예술의 특성을 분석하는 예증의 대상으로 자비에르의 안무세계를 연구하는 유의미한 연구들도 살필 수 있었다.<sup>2)</sup> 하지만 본 연구는 ‘개념무용’이란 용어를 전면에 내세워 작품분석의 기초로 삼고 이를 개념예술과 포스트모던 댄스와의 관계성 속에서 심도 있게 분석함으로써, 개방된 신체적 사고의 준거점으로 작동하는 무용예술의 역할에 초점을 맞췄다는 점에서 독창성을 가진다.

연구 방법은 개념무용에 관한 문헌연구를 중심으로 하며 관련 영상자료를 참고하여 고찰하고자 한다. 논문의 구성은 다음과 같다. 먼저 II장에서 개념예술의 정의와 대표적인 작가들의 작품을 살펴봄으로써 개념무용의 특성을 해석할 수 있는 토대를 마련하고자 한다. III장에서는 개념무용이 나타난 무용사적 흐름을 알아보고 동시대 춤에 나타난 개념적인 특성을 신체 움직임, 언어적 요소, 관객과의 소통의 관점에서 탐색할 것이다. 그리고 VI장에서는 자비에르의 「자아 미완성」을 중심으로 III장에서 살핀 내용을 논거로 삼아 개념무용이 지닌 의미를 분석하고자 한다.

이를 통해 무용예술이 재현적이고 환영적인 매체로서 여겨졌던 지배적인 기준을 벗어나 일상적인 요소들을 새롭게 재배치하며 의미를 창출해내는 실험의 장임을 재확인할 것이다. 또한 본 연구는 춤의 인문학적 접근을 통해 끊임없이 중심축을 옮겨 나가는 동시대 무용예술을 해석하는 단초가 될 수 있음에 의의를 가진다.

## II. 개념예술의 의미

### 1. 개념예술의 정의

1960년대 등장한 용어인 ‘개념예술’은 작가의 사고(think)가 전면에 반영되는 것을 의미한다. 과거의

- 
- 1) 김현남(2017), 컨템포러리 춤에 나타난 공감과 소통으로의 내러티브: 자비에르 로이의 다른 상황에서의 산물을 중심으로, 『대한무용학회논문집』 76, pp.42-58;  
오선명(2010), 유럽현대무용의 미학적 변이와 표현형식 연구, 『무용예술학연구』 29, pp.27-46;  
이나현(2018), 제롬 벨의 무용가 시리즈에 나타나는 서사를 활용한 안무 방식에 대한 연구, 『무용예술학연구』 68(1), pp.1-17;  
이지원(2014), 현대춤에 나타난 내러티브 재현과 의미 분석, 『대한무용학회논문집』 72(2), pp.114-134.
  - 2) 김수진(2012), 새로운 서사와 연기의 진정성에 관한 연구: 르 봐와 제롬 벨의 작업을 중심으로, 『한국드라마학회』 37, pp.5-32;  
김말복, 나일화(2015), 컨템포러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미, 『무용예술학연구』 57(6), pp.69-87;  
진휘연(2020), 아카이브로서의 재연: 댄스 퍼포먼스의 기록과 재연 연구, 『미술사학』 40, pp.219-240.

사물 중심의 예술은 시각을 중시할 수밖에 없었지만 개념예술에서 주목하는 것은 말 그대로 생각과 작품에 녹아있는 개념 그 자체라 할 수 있다. 에드워드 키엔홀츠(E. Kienholz, 1927~1994)는 1961년 처음으로 ‘콘셉트 아트(concept art)’라는 단어를 통해 개념예술을 명명한 작가이다. 그리고 솔 르윗(S. Lewitt, 1928~1993)이 「개념 미술에 대한 단평 *Paragraphs on Conceptual Art*」(1967)을 발표한 이후부터는 일반적으로 ‘개념미술’이란 단어를 사용하기 시작한다. 개념예술에서 ‘예술(art)’은 미술, 즉 조형예술 혹은 조형미술과 같은 좁은 의미로 사용되기에 개념미술로 더 통용하여 쓰는 것을 살필 수 있다. 이러한 의미의 연장선상에서 ‘개념(conceptual)’은 전통 예술의 미의 기준이었던 선, 색, 질감, 그리고 여러 시각적인 요소와는 대립되는 비(非)미적인 정신성에 초점을 두는 것을 알 수 있다. 그러므로 본 연구에서는 개념예술의 의미를 개념미술이란 단어와 같은 선상에서 이해하고자 한다.<sup>3)</sup>

개념미술은 네 가지로 분류할 수 있다. 첫 번째는 일상적인 사물을 예술로 주장하는 레디메이드(ready-made)이고, 두 번째는 사물, 이미지, 텍스트 등의 오브제를 예상 불가능한 맥락(context)에 놓는 것이다. 세 번째는 기존의 작품, 일상적 움직임, 개념이나 행동들을 기록하고 수집해서 다시 배치하는 것이며, 마지막으로 언어의 사용을 들 수 있다.<sup>4)</sup> 하지만 하나의 개념미술 작품에서 단 한 가지의 특성만 나타나는 것은 아니며, 주목할 점은 예술가의 관념을 통해 새로운 시각과 예술의 개념적 특성을 표현하는 그 자체에 의미를 가지고 있다는 측면이다. 그래서 개념미술은 미술관이나 거리에 상시적으로 놓일 수 없는 오브제를 마주하게 만들어 감상자의 편안하고 일상적인 사고를 중단시켜 버린다. 감상자들은 더 이상 완성된 작품에 대한 정답을 요구받지 않기 때문에 스스로 작품의 해석에 적극적인 개입을 할 수 있게 된다. 따라서 이 낯선 예술 환경은 회화, 건축, 조각이 가져왔던 통념적인 미적 가치로부터 벗어나도록 이끌며 삶에 있어서도 당연하다고 여겨왔던 모든 의미들을 새롭게 바라볼 수 있는 가능성을 열어준다.

## 2. 개념미술의 작품

‘나는 내가 보는 형식을 그린다(I paint forms as I think them, not as I see them)’는 피카소(Pablo Picasso)의 주장처럼 개념미술은 조화와 비례를 중시하던 기존의 미적 형식에서 벗어난다. 또한 칸트(Immanuel Kant)가 ‘제시할 수 없는 것의 제시’라고 언급한 것과 같이 일상과 다르지 않은 그 어떤 것도 예술이 될 수 있음을 가시화한다. 개념미술은 예술가들의 아이디어를 담고 있기에 ‘예술가의 창조적 발상이 실행(창작)이나 결과(작품)보다 더 중요하게 되는 것이다.’<sup>5)</sup> 그리고 개념미술의 대표적인 작가로 마르셀 뒤샹(M. Duchamp, 1887~1968), 멜 보크너(M. Bochner, 1940~), 조셉 코수스(J. Kosuth, 1945~)를 들 수 있다. 이들을 통해 초기 개념미술의 특성과 발전과정을 살펴보고, 예술사적 배경 안에서 개념무용을 이해할 수 있는 토대를 마련하고자 한다.

먼저 뒤샹은 개념미술의 시작이라고 할 수 있을 만큼 당대 예술가에게 많은 영향을 미쳤고 오늘날까지 예술계 안에서 다양한 모습으로 그 파장이 이어지는 것을 볼 수 있다. 그는 전통적인 미의 본질에 관해 끊임없이 되물으며 반(反)형식적이고 비(非)가공적인 산물을 관객에게 드러냈다. 뒤샹은 우리가 일

3) 이연희(2009), 개념미술의 표현매체와 유형별 작품연구, 한국교원대학교 대학원 석사학위 논문, p.43.

4) 토니 고드프리(1998), 『개념미술』, 전혜숙(역)(경기: 한길아트, 2002), p.426.

5) 진중권(2013), 『진중권의 서양미술사』(서울: 휴머니스트), p.144.

상에서 흔히 볼 수 있는 물건인 변기나 병걸이, 나무의자, 자전거 바퀴 등을 예술작품으로 만들어 기존의 예술개념인 표현을 선택과 발견의 개념으로 변화시키고자 한 것이다. 그림을 그리지 않겠다고 선언한 최초의 화가로서 그는 작품의 ‘형식보다는 컨셉(concept)과 아이디어만으로도 충분히 예술작품이 될 수 있다’<sup>6)</sup>고 생각했다. 따라서 개념미술에서 ‘개념’은 작가가 표현해 내고자 하는 ‘어떤 것에 관한 지칭’이라고 할 수 있다. 그리고 이러한 과정은 아주 일상적인 사건, 행동, 사물 등을 독특하고 새롭게 재배치함으로써 이루어진다고 살펴볼 수 있다.

뒤샹의 「자전거 바퀴 *Bicycle Wheel*」(1913)나 「샘 *Fountain*」(1917)과 같은 작품에서 사용한 소재는 예술작품으로 간주될 근거가 그 어디에도 없는 실용적인 물건들이다. 그러나 이 일상적인 사물들은 예술가라는 정체성을 받은 사람에 의해 선택되어 유용성의 기능을 상실하고 미술관이라는 제도 하에서 예술작품으로서의 존재가치를 승인받게 된다. 또한 뒤샹은 사람들이 선호하지 않는 오브제를 소재로 선택하는 경우가 많았는데, 이것은 감상자로 하여금 물체에 대한 의식을 혼란하게 만들고 관습화된 예술 개념을 깨뜨리며 충격을 주기 위함이라고 볼 수 있다. 뒤샹은 손에 의한 작업에서 빠져나와 오브제의 선택과 제시를 통해 미술의 본질에 창조적인 질의의 과정을 지속해 나갔다. 이는 예술의 경계를 무한히 확장시키며 동시에 우리 삶에 관한 진지한 사유 또한 가능하게 만들었다.

한편 보크너는 1966년 「반드시 미술로 보일 필요가 없는 종이위의 작업 드로잉과 자료 *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*」를 통해 비(非)미술적인 요소들을 제시했는데, 이것은 최초의 개념미술 전시라고 할 수 있다. 그는 이후에 전시장 바닥이나 벽에 드로잉 하는 등의 방식을 통해서 기존의 미술 환경에서 발견할 수 없던 새로운 선구자적 면모를 보여주었다. 무엇보다 보크너는 자신의 작업과정 안에서 언어를 매체로 삼아 개념미술이 가진 이념을 표출하고자 하였다. 그는 언어를 회화의 조형원리로 다루는 다양한 시도를 한 기민한 작가로 볼 수 있다. 그래서 60, 70년대 보크너의 작품에서는 ‘텍스트 쓰기’에서 ‘텍스트 그리기’로 전환된 이미지들을 찾을 수 있다. ‘텍스트를 회화와 드로잉의 형식에 접목한 차별화’<sup>7)</sup>된 자신만의 방식을 통해 전통적 미술 맥락에 새로운 가능성을 던져준 것이다. 보크너에게 언어의 활용은 작가의 개념과 아이디어를 전달하는 수단이자 나아가 여러 형태의 조형적인 시도를 가능케 하는 매체로서 작동되는 것이다. 따라서 언어와 결합한 회화라는 독특한 결과물을 제공하여 텍스트 기반 미술에 새로운 감각을 제시했다고 볼 수 있다.

언어를 중심으로 한 또 한 명의 개념미술 작가로 코수스를 살필 수 있다. 특히 코수스는 자신의 작품 「하나인 동시에 세 개인 의자 *One and Three Chairs*」(1965)에서 진짜 의자와 의자를 찍은 사진, 의자에 관한 텍스트를 동시에 제시한다. 그는 전통적인 미술의 재현 방식을 해체시키는 작품을 통해 관객에게 ‘이 의자는 무엇일까?’, ‘의자를 어떻게 재현할 것인가?’, ‘미술의 본성은 무엇인가?’, ‘무엇을 재현하고 있는가?’ 등 무언의 질문을 끊임없이 던지는 것이다. 또한 코수스는 논문 「철학 이후의 예술 *Art after Philosophy*」(1969)에서 개념미술의 이론 정립에 영향을 미치는 주장들을 펼쳐 보인다.<sup>8)</sup> 여기에서 그는 뒤샹의 작품을 현대예술의 시작점으로 보고 미술의 본질이 외적인 것에서 개념적인 것으로 변

6) 이지원(2013), p.117.

7) 정무환(2015), 벨 보크너의 미술에 나타난 언어의 타이포그래피적 표현과 의의, 『기호조형학연구』 16(4), p.537.

8) 토니 고드프리(1998), p.321.

형되었다고 주장하였다. 그러면서 정신성이 중심이 되는 자신의 작품세계를 위해 언어의 사용은 필수적이라고 생각했다. 지적인 조작에 관심을 가지는 예술가로서 코수스는 작품 그 자체에는 어떤 부연의 설명도 덧붙이지 않으면서 관객 스스로가 적극적으로 사유하고 해석에 주체적으로 참여하도록 이끌어 내고자 한 것이다.

지금까지 세 명의 작가들의 작품에서 보았듯 개념예술에서는 예술가의 지정(指定)과 언어의 사용, 관객의 참여라는 특징을 살펴볼 수 있다. 이러한 모습은 무용사적으로 개념무용의 배경이 되는 포스트모던 댄스 시기에서부터 발견되는 것을 탐구할 수 있다.

### III. 개념무용의 유형 구분

1990년 무용계에 나타난 ‘새로운 미적 경향은 스타일의 향연이라 불릴 정도로 끊임없이 변화하는 모습’<sup>9)</sup>을 보여주었다. 이후 무용예술은 다학제적인 시대적 흐름에 따라 모든 형태들을 변용시키고 있다. 동시대 무용예술에서 표현하는 미의 이상은 전통의 규범을 넘어 일상에서 발견 가능한 경험으로 확장되는 것이다. 이러한 상황에서 ‘개념무용은 1990년대 중반 유럽을 중심으로 안무개념의 변화와 관련해서 처음 등장한다.’<sup>10)</sup> 개념무용은 지치지 않고 춤의 존재론에 물음을 던지면서 무용의 본성이라 여겨온 움직임의 최소화하거나 소거시켜 버린다. 움직임이 사라진 형태의 무용은 창작과정과 아이디어를 중시하는 특성을 가지게 된다. 이와 같이 개념무용의 경향은 개념예술에서 맥락을 발견할 수 있고 동시에 역사적으로는 포스트모던 댄스에서 그 시초를 찾을 수 있다.

무엇보다 개념무용에서 핵심적 요소인 사고의 흔적을 탐구하게 하는 것은 포스트모던 댄스 시기 저드슨 무용단(Judson Dance Theater)의 활동이다. 이는 예술과 철학의 경계를 흐트러뜨리며 사유와 성찰의 몸짓을 이끌어 내고자 했다. 이 시기의 춤은 움직임에 대한 질문을 통해 ‘일상성의 수용과 위계성의 철폐를 실천했고 정치적 발언의 장’<sup>11)</sup>으로서의 역할을 수행하였다. 그리고 재현성과 환영성 거부라는 포스트모던 댄스의 신념은 자비에 르 로이와 제롬 벨, 보리스 샤르마츠 등의 안무가들을 바탕으로 현재까지 이어지는 것을 살펴볼 수 있다.

개념무용은 대상이나 사실의 재현보다는 의도된 개념에 중점을 두고 아름다움보다는 아이디어를 토대로 한 새로움의 생성에 강조점을 두고자 한다. 개념무용은 어떤 것으로도 규정지을 수 없는 다양성과 자유를 내포하는 것이라 할 수 있다. 또한 인간과 신체에 대해 관심을 가지고 춤을 더 이상 삶과 분리되어 있는 고정된 무언가로 여기지 않기 시작한다. 개념무용은 신체의 변신과 언어의 사용으로 새로운 안

9) 김말복(2003), 『무용의 이해』(서울: 이화여자대학교 출판부), p.398.

10) 1990년대 중반부터 춤에 대한 다학제적 경향에 따라 이론이 현장에 개입하면서 춤이 부재한 무용 공연들이 소개되고 있다. 이러한 경향을 프랑스에서는 ‘농 당스’라는 용어로 공연을 형식화했으며, 유럽을 중심으로 개념무용이라는 새로운 신조어가 창작의 현장 안에서 사용되고 있다. 즉 개념무용이란 기존의 무용에 대한 관념 혹은 움직임을 거부하고 완성된 작품 자체보다는 아이디어나 과정을 중요시하는 경향을 보이는 춤을 말한다(홍민지(2019), p.8.).

11) 시대적 상황에서 포스트모던 댄스의 흐름은 68혁명과 감성을 공유하기 있기 때문에 후기구조주의 사상과도 이념적 뿌리를 함께 한다. 특히 후기구조주의에서는 텍스트가 단일한 의미를 가지거나 하나의 목적을 향해 나아가지 않는다고 여기는데, 이러한 경향은 포스트모던 댄스의 영향을 받은 개념무용에서도 살펴볼 수 있다. 포스트모던 댄스에서 더 이상 의미나 존재방식이 고정적인 것으로 존재하지 않았듯이 개념무용에서 작품은 언제나 독자에 의해 새롭게 발견되는 텍스트 그 자체라 할 수 있다(김말복(2011), 『무용예술코드』(서울: 이화여자대학교 출판부), p.512.).

무과정과 관객의 독자적인 해석의 가능성을 다차원적으로 열어놓는 것이다. 따라서 개념무용의 유동적인 시공간에 현존하는 관객의 신체는 생경한 몸의 지각을 체험하며 삶의 인식을 새롭게 변형시키는 준거점으로 작동하는 것을 알 수 있다. 이에 개념무용을 여러 논의지점을 바탕으로 계속 살펴보아야 하는 이유는 기존의 전통적인 무용예술이 추구했던 신체 움직임으로부터 탈피해 춤의 미적 가치를 싹 틔우며 확장시키고 있기 때문이다.

다음 절에서는 개념무용의 유형을 세 가지로 나누어 현시대 작품을 살펴보고자 한다. 구체적으로 ‘예술가의 지정’, ‘무대 위 언어장치’, ‘공연의 해체와 소통’의 측면에서 탐구해 볼 것이다.

## 1. 예술가의 지정

개념무용의 준거점이 되는 포스트모던 댄스의 혁신적인 탐구 작업은 개념미술과 시대적 공감을 이루는 것을 살펴볼 수 있다. 미술에서는 새로운 매체로서 일상의 오브제뿐 아니라 신체도 적극적으로 끌어 들여 무용범주에서의 변화된 안무개념을 수용한다. 이 시기에는 무용의 영역으로 여겨져 온 안무에 관한 생각이 허물없이 예술계 내에서 다양한 도전으로 확장되기 시작한 것이다. 그리고 포스트모던 안무가들은 예술 영역의 구분을 두지 않고 활동하며 신체, 움직임, 오브제, 안무에 대한 각양각색의 실험적 탐구를 이어나간다. 또한 그들은 ‘스스로 지휘자나 통솔자의 지위를 거부하고 무용수만이 아니라 다양한 분야의 예술가들과 협업하며 창작자이기보다 퍼실리테이터(facilitator)를 자칭하였다.’<sup>12)</sup> 이에 따라 안무는 예술의 규정된 틀을 벗어나 존재하는 모든 오브제를 예술로서 지정하는 방식으로 이루어지게 된다. 그러므로 무용예술에서 아름다움의 형식을 강조하던 관습적 인식은 안무가 각자의 자율적인 사고만으로도 예술작품이 될 수 있다는 생각으로 변화하게 되는 것이다.

이본느 레이너(Y. Rainer, 1934~)는 춤은 움직임이 아니라 철학으로 대체가능하다는 생각을 용기 있게 실천한 대표적인 포스트모던 댄스 작가이다. 그녀는 「트리오 A Trio A」(1960)에서 스스로의 개성과 존재를 흔적으로 남기기 위해 철저한 자기 인식을 토대로 춤을 그려냈다. 작품에서는 삶에서 흔히 보는 일상의 움직임을 사용하기에 전통적인 발레나 현대무용에서 특정 테크닉으로 훈련된 신체는 더 이상 중요하지 않게 된다. 이제 무용은 무용적일 필요가 없어진 것이다. 일상적이고 감정이 제거된 동작에는 아무런 의미도 담겨 있지 않기에 환영이 제거된 신체 그 자체에 주목할 수 있게 된다. 레이너는 ‘무로 환원된 춤의 정의를 움직임’<sup>13)</sup>으로 나타내며 어떤 구획된 지점도 파기하고자 했음을 알 수 있다. 그녀는 선형적이고 거대 담론에 둘러싸인 개인의 역사와 현실을 차별적인 관점과 지적인 감수성으로 파악할 수 있는 통로를 춤을 바탕으로 이룰 수 있다고 본 것이다. 그러므로 레이너가 춤을 통해 한 일은 하나의 명령이라기보다 춤으로의 초대이자 제안으로 존재한다고 살필 수 있다.

또한 1990년대 자비에르와 함께 주목받은 프랑스의 안무가 보리스 샤르마츠는 과거와 현재에서 정진으로 이미 승인된 예술작품이나 예술가의 고착화된 권력을 해체하고 변형시키는 작업을 이어나간다. 그는 완전히 새로운 무언가를 생성하기보다 원본이 가진 지배적인 지위를 지위내며 중심을 분산시키고자 하는 것이다. 샤르마츠의 안무는 역사에서 단 한 번도 가시화되지 않고 은폐되거나 혹은 사라진 모든 것

12) S. L. Foster(2011), *Choreography Empathy: Kinesthesia in Performance*(New York: Routledge), p.66.

13) 신창호(2018), 현대무용 작품에 나타난 미니멀리즘과 상징적 의미 해석, 성균관대학교 일반대학원 박사학위 논문, p.87.

에 잠재된 가능성을 찾아나가는 과정이라 할 수 있다. 특히 샤르마츠의 작품 「플립북 *Flipbook*」(2008)은 커닝엄 컴퍼니(Cunningham Dance Company)의 역사를 다룬 『커닝엄 50년 *Cunningham Fifty Years*』에서 출발한 프로젝트이다. 샤르마츠는 「플립북」에서 발견된 동작과 우연성이라는 커닝엄의 안무정신을 바탕으로 계속해서 춤이란 무엇인지 질문하도록 이끈다. 프로시니엄 무대로부터 탈피해 화이트 큐브로 옮겨진 새로운 시공간에서 샤르마츠는 관객에게 동작을 가르치기도 하고 관객과 대화나 토론을 하기도 한다. 「플립북」에서 안무는 무용수에게 전달해서 훈련하는 서열적이고 단계적인 작품 제작과정에 저항하며 협업으로 만들어내는 과정 그 자체에 가치를 두는 것이다. 이 개방적인 시공간에서 신체는 자율적으로 조직화되며, 이때 춤추는 신체 모두는 누구든지 ‘신체적 사고’<sup>14)</sup>를 경험하게 된다. 샤르마츠는 이 같은 과정으로 생산되는 자신의 안무방식을 ‘레디메이드로 지각하는 것’<sup>15)</sup>이라 지칭하고 있다.

## 2. 무대 위 언어장치

레이너가 1965년 「노 매니페스토 *No Manifesto*」에서 ‘춤은 움직임으로만 대표되지 않고 언어가 될 수 있다’<sup>16)</sup>고 말한 이후 무용예술은 언어를 그 행위의 바탕 위에 두고 끊임없는 도발과 가치관의 전복을 이뤄오고 있다. 무용예술의 요소로 여겨지지 않던 언어를 확장된 신체표현의 한 부분으로 바라보고 있는 것이다. 이에 따라 무용예술에서 언어의 사용은 명확한 주제전달, 음악의 대체, 관객과의 소통 등을 가능하게 만드는 ‘장치’<sup>17)</sup>로 활용되는 것을 살펴볼 수 있다. 관객은 작품에서 나타나는 말하거나 문자를 통해 작가의 경험과 사유과정을 이해할 수 있게 된다. 또한 주디스 버틀러(J. Butler)의 이야기에서 개념무용에서의 언어가 지닌 의미를 깊이 있게 이해해볼 수 있다.

언어는 많은 것을 행하고 이를 통해서 효과를 발생시킨다. 하지만 더욱 눈여겨보아야 하는 건 우리가 하는 것이 바로 언어 그 자체라는 것이다. 즉 언어는 우리가 하는 모든 것의 이름이다.<sup>18)</sup>

따라서 무엇보다 언어의 사용이 발현하는 힘은 무대 위에 공명하는 요소들의 새로운 배치로 무용의 본질에 대한 질문을 던지며, 이를 통해 관객에게 주제적으로 사고하는 기회를 제공하는 것에서 찾을 수 있다. 그리고 언어는 단지 눈에 보이거나 귀로 들리거나 글을 쓰는 언어적 행위에서 멈추는 것이 아니라 일대 일 대응방식을 해체시키며 새로운 의미 생성의 장을 열어내는 ‘담론의 생성과정’ 자체로 살펴볼 수 있다.

체름 벨은 말하기로 생성되는 공간이 곧 무용예술 무대가 될 수 있다는 색다른 공식을 보여주고자 한다. 그의 작품에서 발견되는 내러티브는 작품의 다양한 요소들과 의미의 공명을 일으키며 움직임의 동

14) 이지선(2016), 신체적 사고: 윌리엄 포사이드의 안무 오브제 개념에 관한 고찰, 『무용예술학연구』 62(5), p.13.

15) 진휘연(2020), p.227.

16) 이지원(2019), p.309.

17) 통치성의 관한 논의를 전개하며 푸코는 장치라는 용어를 사용한다. 장치에 대한 명확한 개념적 정의를 내리지는 않았지만, 그는 담론, 제도, 규제적 결정 등을 포함하는 요소들의 비균질적인 총체라고 언급한다. 또한 권력의 게임으로 지식의 한 가지 혹은 여러 가지 제한들과 연결되어 있다고 말한다(미셸 푸코(1991), 『권력과 지식』, 홍성민(역)(서울: 나남), pp.194-228.). 개념무용에서 장치라는 단어는 보이거나 보이지 않거나 또는 의미를 가지거나 가지지 않는 모든 것, 즉 비가시화된 것들 사이를 둘러싸고 있는 힘의 방식들과 관계를 가지는 것으로 이해할 수 있다.

18) 주디스 버틀러(1990), 『젠더 트러블』, 조현준(역)(서울: 문학동네, 2008), p.8.

작을 실제 경험으로 인식하게 만든다. 제롬 벨은 작품 「마지막 공연 *The Last Performance*」(1988)의 인터뷰에서 ‘줄리아 크리스테바(J. Kristeva)의 상호텍스트성에 따르면 모든 텍스트는 인용으로 이루어졌으며 새로운 쓰기는 더 이상 존재하지 않으므로 새로운 춤의 창조 또한 더 이상 불가능하다’<sup>19)</sup>고 말한 바 있다. 그러면서 그는 안무과정에서 움직임 언어를 창작하기보다 움직임을 비롯한 말이나 문자, 다양한 오브제들과의 배치를 통해 색다른 의미를 생산하는 것에 더 주목한다. 이에 따라 그의 작품에서 사용되는 언어는 다층적인 해석의 가능성을 만들어 낸다고 살펴볼 수 있다.

미국의 흑인 안무가인 빌 티 존스(B. T. Jones, 1952~)의 작업에서도 무수히 많은 대사를 포함하는 것을 발견할 수 있다.<sup>20)</sup> 그는 다양한 무용단에서의 활동으로 경험한 움직임 특질과 자신의 삶의 체험을 바탕으로 미국 흑인 인권운동, 그리고 자유와 진보에 대한 작품을 다수 창작하였다. 특별히 「스토리/타임 *Story/Time*」(2012)은 존 케이지(J. Cage)가 1분 동안 이야기 한 90개의 장면을 랜덤으로 예측 불가능한 음악과 함께 소수의 관객을 위해 만든 「불확정성 *Indeterminacy*」(1958)으로부터 영감을 받은 작품이다. 작품 도입부에 빌 티 존스는 무대 우측에 마련되어 있는 테이블로 걸어가 앉고 그의 맞은편에는 빌 티 존스와 일찍이 활동을 함께 해 온 로이스 웰크가 데스크에 앉는다. 그리고 둘의 내레이션이 서로 교차하는 동안에 무대 한편에는 듀엣, 앙상블의 유려한 움직임이 진행된다. 하지만 이 순간 관객의 감각을 집중시키는 것은 빌 티 존스의 개인적인 이야기이다. 또한 그의 말하기는 음악과 오묘하게 겹치며 관객들로 하여금 빌 티 존스의 삶에 공감하게 만들고 따스한 분위기를 전하기에 관객들 각자가 삶의 외재적 잣대를 허물어 진실한 주체를 드러내도록 이끄는 담론의 생산 수단으로서 기능하는 것을 알 수 있다.

### 3. 공간의 해체와 소통

커닝엄은 ‘무용이란 단지 시공간 속에서 움직이는 것이라 생각하며 공간상 고정점이란 없다’는 아이슈타인의 문장을 인용해 원근법을 기반으로 하는 프로시니엄 무대공간과 그 위에 배치된 무용수의 신체를 해체시킨다. 그리고 포스트모던 댄스는 커닝엄의 생각을 극단으로 끌고 가 도전과 실험을 실천한다. 여기에는 안무의 주요 요소라 할 수 있는 공간에 관한 것이 포함되어 있으며, 변화된 공간은 춤의 성질과 감상법의 변화도 가져왔다. 저드슨 댄스 시어터와 그랜드 유니온(Grand Union)의 공연은 무용수와 관객의 자리구분을 철폐했으며 극장을 벗어난 이들은 길거리나 건물 지붕 위 같은 야외공연, 미술관이나 체육관 등에서 공간과 시간을 구별하지 않고 이루어졌다. 이는 예술 장르 간의 해체뿐 아니라 일상과 예술의 경계마저 부수는 일이었다. 그리고 이러한 포스트모던 댄스로부터 시작된 공간의 해체는 현재의 춤에 이르러 일상공간에서 더 다양한 형식으로 잠재성을 발현하는 것을 알 수 있다. 그러나 포스트모던 댄스는 관객의 존재를 인식하거나 그들에게 미적경험을 체험하도록 하는 의지 자체가 없었기에 관객과의 의미 있는 소통이 배제되었고, 이러한 측면은 개념무용에서 나타나는 관객과의 관계 설정과는 차이를 가진다. 특히 최근 개념무용의 특성을 가진 작품들은 관객이 무용예술 공간에 행위자로서 적극 개입하거나 혹은 그들의 신체를 통한 감각을 경험할 수 있는 가능성을 확장시키기 위한 노력을 지속적으로 이루어내고 있다. 이를 통해 공연요소와 관객은 해체된 무대 공간 위에서 ‘연결접속(connexion)’<sup>21)</sup>을

19) 이나현(2018), p.13.

20) 이지원(2014), p.119.

21) 연결접속은 접속사 ‘~와’로 접속하는 원리로 인해 서로 다른 영역을 연결하면서 발견되는 의미와 다양성의 생성을 긍정

새롭게 그려나가고 있는 것이다.

미국의 안무가인 트리샤 브라운(Trisha Brown, 1936~2017)은 저드슨 댄스 시어터의 창단단원으로 어찌하면 무용예술이 기존의 잘 조정된 신체를 통한 영웅주의를 탈피해 관객과 새로운 관계를 맺고, 즉흥이 지니는 잠재적 힘을 발휘할 수 있을지에 관해 많은 관심을 가지고 있었다. 그녀의 작품 중 『숲의 바닥 *The Floor of the Forest*』(1970)은 네모난 지지대에 격자로 설치된 로프가 있고 마치 널려있는 빨래처럼 옷들이 걸려있다. 무용수들은 사이사이에 걸려있는 옷가지들을 몸을 구겨 넣거나 벗으면서 매달리는 형태로 움직임을 진행한다. 이는 일상의 수직적 움직임 대신에 매달린 옷들에 의해서 수평의 움직임을 가능하게 한다. 관객들은 프레임의 위아래로 움직이는 무용수를 보기 위해서 사방을 둘러싸며 감상을 한다. 그들은 까치발을 들어 보거나 때로는 몸을 아래로 숙여서 무용수들을 보았다. 이는 관객들이 목석처럼 앉아 있거나 서서 감상하는 것이 아니라 자신들의 신체를 움직이면서 주체적으로 작품에 참여하는 것으로 살펴볼 수 있다. 작품에서 유동적으로 움직이는 관객은 더 이상 수동적인 감상자로 머무르지 않는 것이다. 이에 따라 브라운은 아주 일상적이고 친숙한 오브제를 사용해 관객들이 이제까지 무용예술 작품을 감상했던 관습적이고 상식적인 환경과 인식을 새롭게 변경시키고자 했음을 알 수 있다.

동시대 춤의 정신을 세련되게 잘 읽어내며 방향을 설정하는 윌리엄 포사이드(William Forsythe, 1949~)는 개념무용의 주요한 특성인 공간의 확장을 통해 작업을 활발하게 펼치고 있는 작가이다. 그는 작품에서 오브제를 사용하는데, 이는 ‘익숙한 사물이나 현상에 생소한 형태적 전이를 일으켰던 개념예술의 방식’<sup>22)</sup>이라 할 수 있다. 이러한 작업을 이어나가는 포사이드에게 ‘안무 오브제(choreographic object)’<sup>23)</sup> 작품은 도시 한복판, 기차역, 미술관, 박물관 등 사람들이 일상 속에서 오고가기 쉬운 공간에서 이루어지거나 극장에서 이루어질지라도 관객석이 별도로 배치되지 않은 경우도 많다. 그는 관객을 확장된 작품 공간으로 이끌어 퍼포머와 역할 전환을 빈번하게 발생시킨다. 그리고 안무가의 규정으로 완성된 작품이라는 고정적 사고에서 벗어난 이 특이한 상황에서 관객은 온 몸으로 반응하고 신체로 지각하는 경험을 하게 된다. 어떤 예측된 몸짓이나 상황설정 밖에서 현존하는 포사이드의 작품공간에서 관객은 진정한 사고 활동이 가능해진다. 이들은 일상에서 호명된 자신의 역할을 벗어 던지고 진짜 나의 모습은 무엇인지 스스로 생각할 수 있게 되는 것이다.

개념무용은 개념예술에서 일상의 오브제를 통해 본래 사물의 의미 경계를 허물었던 것처럼 안무개념의 확장으로 신체의 물질성을 강조하거나 더 나아가 신체 없이도 수많은 고유화된 틀을 깨면서 안무의 가능성을 실현시킨다. 또한 언어를 오브제로 활용하기 시작한다. 작품에서 언어는 인식론적 차원의 대상화 과정에서 새로운 의미관계를 생성할 수 있는 미학적 장치물로 작동하게 된다. 제한된 틀을 해제시킨 무용예술 공간에서 관객은 작가와 상호적으로 감성을 주고받게 된다. 개념무용에서는 관객의 능동적인 참여로 인해 창조적인 의미 생성이 가능해지는 것이다. 이에 본 장에서는 개념무용의 특성을 ‘예술가의 지정’, ‘무대 위 언어장치’, ‘공간의 해체와 소통’을 중심으로 살펴보았다. 이어지는 장에서는 이를 바

한다. 이것은 전통적 서양의 철학구조에 저항하는 들뢰즈의 철학적 사유만이 아니라 낡은 공론을 벗어나 독자성을 발견하려는 들뢰즈의 창조적인 예술적 사유를 보여준다(존 라이크만(2002), 『들뢰즈 커넥션』, 김재인(역)(서울: 현실문화연구, 2005), pp.21-39).

22) 이지선(2016), p.7.

23) 안무 오브제란 포스트모던 작가들이 개념예술 안에서의 오브제(object) 개념을 춤으로 끌어들이 색다른 안무적 기회를 제시한 것이다. 여기에서 더 나아가 포사이드는 몸 안에 품고 있는 인식적 내용과 가치를 작동하게 하는 물질적인 수단을 안무 오브제라 명명한다(앞의 글, p.8.).

탕으로 개념무용의 대표적인 안무가 자비에르의 작품을 분석해보고자 한다.

## IV. 자비에 르 로이의 「자아 미완성」에 나타난 개념무용의 특성

### 1. 자비에 르 로이의 춤과 작품

자비에르는 1963년 프랑스의 주비시 수 오지에서 출생하여 지금까지 혁신적인 작품을 안무하고 있는 대표적인 컨템포러리 댄스 작가 중 한명이다. 그는 프랑스 몽펠리 학교에서 분자생물학 박사학위를 취득한 이후 무용으로 방향을 전환했다는 독특한 이력을 가지고 있다. 본격적으로 춤에 발을 내딛은 시기는 1991년부터이며 1992년에 알람빅(T'Alambic) 무용단에서 활동을 시작하였다. 이어 1999년에는 알랭 부파드(A. Buffard), 2005년에는 린디 아니스(L. Annis) 등의 활동을 통해 다양한 안무가들과의 작업을 경험할 수 있었다. 또한 1997년부터 2003년까지는 독일 포드윌(Podewill)에서 작가로 거주하며 작품을 무대에 올렸고 이즈터 살라몬(E. Salamon)과 협업하기도 했다. 2007년부터 2008년까지는 프랑스 몽펠리에 국립 극장(Centre Chorégraphique National de Montpellier)에 소속된 예술가(Associated Artist)로서 교육프로그램 감독을 하였다.<sup>24)</sup>

한편 자비에르는 1996년에 사진과 비디오 아티스트인 로랑 골드링(L. Gilding)과 협업을 시작한다. 본 연구의 분석대상인 「자아 미완성」도 로랑 골드링과의 작업에서 구상된 것이다. 자비에르는 하나의 아이디어나 질문에서 출발해 인간 신체의 관심과 변형으로 전통적인 무용 미학에 새로운 파동을 불러일으켰다. 그래서 자비에르는 많은 작품들을 통해 춤에 대한 새로운 방향과 기류를 제시하며 개념무용의 특성을 투사하는 것처럼 보인다.

자비에르의 솔로로 공연된 「봄의 제전 *Le sacre du Printemps*」(2007)은 그의 움직임 통해서 오케스트라의 즉흥적인 연주를 직접 듣는 듯한 감각을 전달받는다. 음악의 흐름을 몸으로 표현한 자비에르의 움직임은 ‘무엇이 예술인가’로부터 출발한 것이다. 형식적인 요소의 조화와 규칙을 중시하던 기존의 예술에서는 어느 누구도 지휘자의 움직임을 예술이라 생각하지 않았을 것이다. 하지만 자비에르는 고난도의 테크닉이나 모방적인 움직임을 제거하고 무대 위의 ‘재현적 몸짓의 실행 장소’라는 역할도 벗겨낸다. 그리고 그곳에 ‘지휘자의 움직임이 예술이 될 수 있다’는 자신의 아이디어를 발현시킨다.

그리고 1999년에 초연된 「다른 상황의 산물 *Product of Circumstances*」은 렉처 퍼포먼스(lecture performance)로 새로운 안무형식을 보여준다. 작품은 ‘신체의 표현을 통한 감각적 자극과 나레이팅을 함께하는 것으로, 작가 스스로 과제라 부여한 부토 완성하기를 수행하는 과정이었다.’<sup>25)</sup> 그는 친구에게 한 메일을 받으면서 2시간 만에 부토 작품을 완성하기에 도전하게 된 것과 인터넷 검색을 해서 정보를 얻는 등 이러한 작업 과정에서 실행한 일을 설명하고 있다. 자비에르는 공연이 시작하면 일상생활에서 사람을 만나다듯 관객들에게 인사하고 말하고 편하게 행동하며 그 시간을 공유하고자 한다. 어떤 화려한 조명이나 고양된 음악, 특별한 의상 등의 요소도 사용되지 않았기 때문에 관객은 움직임과 목소리에 집

24) 이지원(2014), p.120.

25) 김현남(2017), p.48.

중하게 된다. 무엇보다 자비에르가 정확한 전달을 위해 신중하게 대본을 읽으려고 하는 노력은 ‘춤이 예술이 되는 이유는 바로 그 자신의 행위가 다른 사람에게 유의미한 정보로서 역할을 수행해야 한다는 측면이 강조된 것이며 동시에 춤이라는 행위의 토대를 언어에 둔 것’<sup>26)</sup>이라는 그의 생각의 발현임을 살펴볼 수 있다. 따라서 자비에르의 무대는 언어를 바탕으로 새로운 미적 담론을 생성할 수 있는 실험의 장으로 탐색 가능해진다.

또한 자비에르는 2012년에 1994년부터 2010년까지 발표한 작품들을 모아서 자신이 지정한 퍼포머들이 다른 방식으로 재연하는 작품 「회고전 *Retrospective*」을 세계적인 여러 미술관에서 실행한다. 작품에서는 관객이 입장하는 순간 벨이 울리면 무용수들은 움직임을 멈추고 관객에게 다가와서 기계적인 소리와 로봇 같은 동작으로 인사를 건넨다. 그리고 각자 관객을 향해 다른 움직임을 수행한다. 자비에르의 작품을 그대로 보여주거나 그의 작업을 시대별로 설명 혹은 퍼포머 개인의 경험을 말로 전하기도 한다. 이 순간 「회고전」의 시공간에서는 몸짓, 언어, 관객과의 상호작용이 동시다발적으로 이루어진다. 작품은 퍼포머와 관객, 움직임, 언어 등의 요소들이 환경과의 관계맺음을 통해 예측 불가능한 상태로 가시화된다. 즉 ‘움직임의 본질은 무엇이 되는가’라는 질문에 관객 스스로가 답을 찾도록 이끄는 역동적 사유의 공간으로 무대를 변화시키는 것이다. 따라서 관객은 흠어져 있는 작품의 이질적인 요소들을 각자만의 다양한 방식으로 수용하게 되고, 미술관에 들어오면서 그곳에 존재하는 모든 요소요소들과 공동체적 감각을 공유하게 되므로 기존의 확정되었던 관객의 역할에서도 벗어나게 된다.

자비에르의 작품에서는 개념무용에서 나타나는 기존 움직임의 인용과 해체를 목격할 수 있다. 그리고 오브제와 언어의 적극적인 사용과 장르의 범주 파괴 현상이 일어나면서 작가와 관객의 역할 또한 모호해진다. 자비에르의 작품 공간에서 이 두 주체 사이의 공동현전은 매 순간 새로운 경험을 가능하게 만들며 예술이 인간의 삶의 영역 안에서 해석될 수 있는 가능성을 무한히 열어준다.

## 2. 자비에르 로이의 「자아 미완성」에 나타난 개념무용의 특성

「자아 미완성」은 1998년에 초연되었으며 50분 동안 이루어지는 자비에르의 솔로 공연 작품이다. 그는 내면의 창조적 자아를 일상적인 움직임의 활용과 동시에 생경한 신체의 변이를 통해 표현해 내고자 한다. 이 작품에서 자비에르는 평범한 의상을 입고 걷거나 앉기, 일어나서 이동하기 등의 동작을 수행하며 점차 평소와는 전혀 다른 낯선 신체의 이미지를 만들어낸다. 이와 같은 신체 이미지를 맞닥뜨린 관객은 이제까지 ‘지각 불가능’<sup>27)</sup>했던 감각의 확장을 경험하게 된다. 관객은 수동적으로 듣고 보는 위치에서 해방되어 새로운 분위기를 체험함으로써 편협한 인식을 제거하고 진실한 자신을 마주하게 되는 것이다.

한편 자비에르의 작품에서 나타나는 안무개념의 확장과 새로운 공연 형식은 들뢰즈(G. Deleuze, 1925~1995)의 독특한 철학적 사유방식과 맞닿아 있어 보인다. 실제로 그는 「자아 미완성」에 관련한 한 인터뷰에서 자신의 작품은 들뢰즈의 감각과 잠재성에 관한 것이며, 작품 과정에서 언제나 상식(doxa)적인 언어와 관념의 한계를 실험하고자 한다고 밝힌 바 있다.

26) 앞의 글, p.53.

27) 들뢰즈는 사회문화적 담론에서 수행되어 온 지각의 형태를 바꿔 형태적이고 정적인 외형에서 그치지 않고 변화를 일어나게 하는 움직임을 지각하게 한다. 그러면서 눈에 보일 수 없던 일상에 존재하는 모든 것들을 감각하는 것을 지각 불가능성이라 보는 것이다(이나현(2012), 유럽 컨템포러리 댄스에 나타나는 몸에 대한 시각 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, p.42.).

들뢰즈는 전통 철학이 개념을 생성했던 이분법적이고 변증법적인 사고체계에서 벗어나 있다. 비재현의 층위로서 재현에 대한 비판을 중심으로 삼고 독창적인 자신만의 철학개념을 생성하고자 했던 들뢰즈의 사유방식은 ‘비-철학’의 영역으로 간주된다. 후기구조주의자로서 들뢰즈는 ‘예술가는 철학자와 같다고 언급하며 사유의 세 가지 형식으로 철학, 과학, 예술을 언급했다.’<sup>28)</sup> 이는 앞서 개념무용의 출발점으로 살펴보았던 포스트모던 댄스가 예술이라는 영역 안에서 철학적 사유를 실천하고자 했던 모습과 닮아 있다. 그러므로 본 절에서는 동시대의 철학적, 미학적 사유가 연결되는 지점에서 ‘비-무용’적인 움직임을 통해 이미지들을 생성하며 춤의 미적 사유를 확장시켜 나간 자비에르 작품의 개념무용의 특성을 고찰하고자 한다.

이에 본 절에서는 「자아 미완성」에 나타난 개념무용의 특성을 ‘분화된 신체성에 관한 실험’, ‘되기로 나아가는 언어화 과정’, ‘해방된 관객의 참여’의 측면에서 살펴볼 것이다. 이를 통해 동시대의 무용예술에서 안무는 작가의 명령이나 규칙으로 작동하기보다는 하나의 선택이자 제안으로 제시되며, 춤이라는 행위에 놓인 언어는 예술의 모든 경계를 재설정하는 것을 확인하고자 한다. 또한 다양한 요소 간의 색다른 배치로 인한 춤의 탐구과정은 작가와 관객의 역할을 변환시키고 의심 없이 긍정하던 삶의 모든 현상들에 대해 숙고하게 만들어주는 원동력임을 발견할 것이다.

### 가. 분화된 신체성에 관한 실험

자비에르는 공연이 시작하기 전에 어떤 화려함이나 신비로운 무대연출도 사라진 열린 공간으로 걸어 들어 온다. 그리고 그는 무대 한편에 놓인 테이블에 앉아서 입장하는 관객들을 응시한다. 동시에 관객들은 검정 바지와 셔츠, 운동화 차림의 자비에르를 발견하게 된다. 이는 환영성의 세계로 초대받았던 전통적인 공연 양식을 해체시킨다. 기존의 무용예술에서 익숙했던 암전과 함께 막이 올라가며 음악, 의상, 조명, 무대장치와 움직임의 기술이 조화롭게 구성된 모습은 발견할 수 없다. 공연의 시작 순간부터 무대와 객석의 경계를 깨뜨리는 환한 조명을 비롯한 모든 요소들은 관객에게 노출된다.

운동화를 벗고 셔츠를 벗고 옷을 뒤집어 입거나 옷이 없는 누드 등의 장면까지도 가감 없이 드러난다. 작품에서 의상은 미분화된 상태에서 무엇이든 될 수 있는 가능성을 가진 ‘들뢰즈의 신체’<sup>29)</sup>처럼 사유의 실천과 탐험을 실제적인 차원에서 가능하게 만든다. 또한 자비에르는 공연이 시작하면 기계음 소리를 내며 스스로가 로봇인 된 듯한 모습을 표현하기도 한다. 그리고 특히 평범하고 유기적인 신체로 등장한 그가 자신의 신체 기관 각각을 완전히 다른 신체로 전환하는 과정 그 자체를 보여주는 것에 주목해 볼 수 있다. 그는 「자아 미완성」을 통해 완성된 작품을 선보이는 것이 아니라 아이디어를 구현하는 과정을 제시하고자 한다. 따라서 규정 불가능한 잠재태로 실행되는 그의 안무작업은 일상의 소재를 통한 새로운 의미 생성의 시도라 할 수 있다. 자비에르는 들뢰즈가 독특한 방식으로 개념을 창출했듯 낯선 방식으로 춤의 요소들을 조작하고 결합해 새로운 개념화를 꾀하고자 한 것이다.

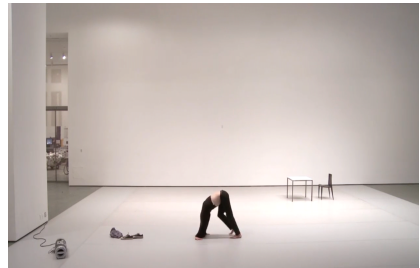
28) 김말복 외(2015), p.74.

29) 들뢰즈의 ‘기관 없는 신체’는 인간의 유기적인 신체 개념에 반대되는 것이다. 들뢰즈는 이 신체를 설명하기 위해 ‘도곤족의 알과 강도의 배분’을 예시로 든다. 기관 없는 신체는 알의 상태와 같은 것으로, 알은 어떤 힘이 작용하느냐에 혹은 어떤 조건의 환경과 맞닿느냐에 따라서 전혀 다른 무엇이 될 수 있다. 이는 현실에서 되풀이되는 삶에 습관적으로 살아가는 우리의 신체를 새롭게 변화시킬 수 있는 가능성을 제시해주는 개념이다. 그리고 들뢰즈의 자신의 독특한 이 신체개념을 언제나 예술을 안에서 절명하고자 하는데, 이는 그가 예술 안에서 발휘되는 신체야말로 실제적인 차원에서 진정한 사유를 가능하게 하는 다양체라고 보고 있기 때문이다(앞의 글, pp.74-75.).

자비에르는 한 인터뷰에서 신체에 관해서 다음과 같이 말한다. 여기에는 지금까지의 안무에서 언급한 적 없던 새로운 신체개념이 제안된다.

내 작품의 수용은 신체의 관념을 강조하고 정신분열증 신체에 관한 이미지 혹은 은유를 창조하는 것과 같습니다. 그것은 은유의 생성을 피하고 지각의 가능성을 열 수 있는 방법을 발견하게 했습니다. 바로 제가 「자아 미완성」에서 시도한 것의 일부입니다. 나는 내 질문에 대한 답으로 ... 신체에 대한 인식 방법에 관해 더 정확하게 질문하기로 결정했습니다.<sup>30)</sup>

자비에르는 신체의 표면과 닿는 무엇이든지 그곳에 오래 있으면 그것은 신체 이미지에 포함된다고 생각한다. ‘신체가 할 수 있는 것이 무엇인가?’라는 질문을 지속적으로 던지면서 스스로의 몸의 한계를 통해 예측 불가능한 신체 이미지들을 표출해낸 것이다. 신체의 해체와 조작으로 전통적인 무용 예술 작품에서 표현되던 스펙터클한 신체 이미지는 사라진다. 무수히 많은 반복, 운동과 정지, 누드, 유머, 부재 등의 요소가 여기저기에 흐트러지고 재생산되면서 다양한 의미 생



〈그림 1〉 「자아 미완성」에 나타난 신체와 오브제의 배치

성의 장을 열어준다. 자비에르는 「자아 미완성」을 토대로 유기적이고 해부학적인 이미지가 아닌 대안적인 신체가 필요함을 제안하고 있는 것이다. 그는 신체 움직임뿐 아니라 지금까지 춤의 제작과정에서 당연시 여겼던 형식들의 고정적 관계 모두를 깨트린다. 어떠한 제한된 시선도 허용하지 않는 것이다.

그러므로 「자아 미완성」에서는 안무가의 명확한 목적의식 아래 무언가를 재현하는 신체도 규정된 안무구조도 찾을 수 없다. 대신 자비에르는 작품에서 천편일률적인 일상의 외적모습에 안주하지 않으며 끊임없이 변화하고 미완성된 자아 그 자체를 표현하고자 한다. 그는 흰히 열린 시공간에 미구정된 신체 움직임과 편안한 의상, 테이블과 의자, 라디오 같은 일상적 오브제 등을 자신만의 독특한 방식으로 조직화함으로써 작품의 모든 과정을 예술이라 제시하고 있다. 이에 「자아 미완성」에서는 ‘안무가 본인이 안무라고 지정하면 그것은 춤일 수 있다는 수행적 명제’<sup>31)</sup>를 통해 이루어지는 개념무용의 특성을 발견할 수 있는 것이다.

#### 나. ‘~되기’로 나아가는 언어화 과정

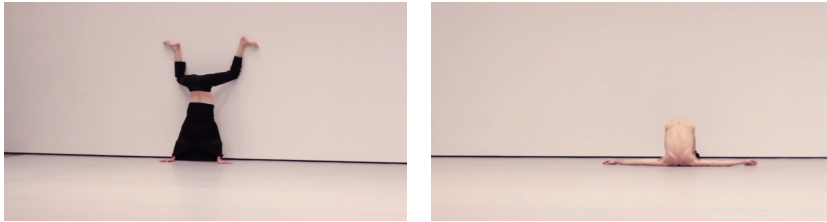
「자아 미완성」에서 언어의 사용은 개념무용의 특성을 가진 타 작품에서의 방식과는 다른 모습이 나타난다. 자비에르는 작품에서 끊임없는 움직임을 통해 단어를 나열하고 있다. 작품 내내 로봇의 기계음이 들리지만, 더 주목해서 보아야 하는 것은 움직임으로 발현되는 언어화 과정이라 할 수 있다. 「자아 미완성」에서는 어떤 직접적인 상징적 요소를 통한 구체적인 표현이나 독백 혹은 대화도 발견할 수 없다. 존재하는 모든 경계를 지금까지와는 전혀 다른 방식으로 그려내는 자비에르는 「자아 미완성」에서 ‘말하기=언어’라는 지배적 담론의 공식마저도 해체시키고자 한다. 따라서 「자아 미완성」에서 가시화된 텍스트나 청각적인 요소로서 언어의 사용이 이루어지지 않았음에도 언어가 개입했다고 볼 수 있는 것이다. 작

30) 자비에 르 로이 홈페이지, <<http://xavierleroy.com>, 2020.10.12.>.

31) 안드레 레페키(2014), 『코레오그래피란 무엇인가』, 문지윤(역)(서울: 현실문화), p.144.

품에서 그의 신체는 움직임으로 ‘~되기(=생성)’의 과정을 보여주고 쓰기를 실행한다고 살펴볼 수 있다.

들뢰즈의 독특한 개념 중 하나인 ‘~되기’는 끊임없이 변용하는 신체가 지금의 상태가 아닌 다른 아무 개로 변화할 수 있음을 의미한다. ‘~되기’를 실행하는 들뢰즈의 신체는 유기체적인 상태를 이루고 있는 인간의 신체가 아니다. 클리셰를 통하지 않는 그의 ‘기관 없는 신체(corps sans organes)’는 평소의 운동과는 다른 힘의 강도를 만들어내 현실의 무언가로 호명되기 전의 무엇이든 될 수 있는 잠재적인 신체라고 볼 수 있다. 「자아 미완성」에서 나타나는 이러한 신체는 변신하여 궤적을 새롭게 설정하면서 자기 고유명을 제거하고 자기변형을 이루어낸다.



〈그림 2〉 「자아 미완성」에 나타난 되기(=생성) 신체

자비에르는 처음 등장할 때 입고 있던 셔츠를 걷어 올린 후 상체를 접어 양손으로 바닥을 짚는다. 이 순간에 두 손은 발이 되고 두 팔은 다리가 되며, 상체와 하체의 경계도 흐릿해진다. 걷고 달리는 다리, 앉고 서는 하체, 흘러우프 돌리는 허리, 편지 쓰는 손, 하품하는 입, 듣는 귀, 보는 눈이라는 일대 일의 대응은 더 이상 유효하지 않게 된다. 어떠한 것과 맞닿는지, 즉 어떠한 힘을 신체에 통과시키는가에 따라 유기적인 조화를 이루던 신체는 ‘걷는-손’과 ‘쓰는-다리’로 표출된다. 그리고 셔츠를 거꾸로 뒤집는 순간 그것이 지닌 물질성마저도 치마로 변하는 것을 볼 수 있다. 편안한 발걸음으로 무대 위를 걸어 나왔던 남성 신체로서 자비에르의 상체는 치마를 입은 여성의 하체로 변신하는 것이다. 그는 이를 ‘여자-되기’라 말한다. 그 이후에 〈그림 2〉와 같이 자비에르는 네 발로 걸어 무대 뒤로 가서 물구나무를 서듯 벽면을 타고 옆으로 ‘게가 되어’ 이동을 한다. 벽면에서 바닥으로 내려온 다음 손과 발을 이용해 움직임을 행하는데 여전히 두 신체 기관의 부여받은 역할은 파편화된다. 마지막 장면은 뒤돌아 선 채로 옷을 벗은 알몸의 모습이다. 이 상태에서 자비에르는 어깨를 바닥에 대고 팔과 다리를 구부렸다가 펴기를 반복한다. 이 순간 그의 어깨와 엉덩이의 구분도 팔과 다리의 구분도 모호해지는 경험을 하게 된다. 또한 자비에르는 셔츠를 뒤집어쓰는 순간부터 공연이 끝날 때까지 다양한 형태로 얼굴을 가린다.

그러므로 「자아 미완성」에서 나타난 수많은 ‘~되기’는 자비에르 그 자신의 신체도 남성의 신체도 방금 무대 위에서 고정된 순간 없이 변화과정을 겪은 현전하는 신체도 아니다. 이에 「자아 미완성」에서 ‘~되기’ 과정을 언어화 작업으로 살필 수 있는 이유는 ‘언어는 우리가 하는 모든 것(act)의 이름’으로 이해할 수 있기 때문이다. 즉 작품에서 움직임으로 쓰기 과정은 의미 전달이란 목적을 제거하고 삶의 불안정성을 인정하며 미시적인 요소들을 새롭게 인식 가능하게 하는 새로운 ‘읽기 방법’을 제안하는 것으로 보인다.

#### 다. 해방된 관객의 참여

자비에르는 프로시니엄 무대 구조와 안무가의 명령에 따른 작품 형식을 없애고 무용수와 관객 사이의 물리적이고 정서적인 벽을 허물어 버리고자 한다. 더 이상 관객은 작품 밖에 존재하지 않으며 적극적으로 개입하게 된다. 마치 숙제를 하듯 작가가 의도하는 바를 해석하기 위해 노력해야 했던 수동적인 관객은 자비에르의 작품공간에서 자신만의 감각을 발현시키게 된다.

「자아 미완성」의 공간은 테이블, 의자 등의 아주 최소화된 오브제를 제외하면 거의 빈 공간이라 할 수 있다. 실험실 혹은 흰 벽면의 미술관을 떠오르게 하는 「자아 미완성」의 작품공간에서는 환상적인 분위기를 자아내던 조명이 형광등 불빛으로 대체되며 무대 전체를 비춘다. 작품은 고귀하고 다가가기 어렵게 느껴졌던 무용예술 공간을 이루던 요소들을 모두 해체시켜 불확정성의 토대 위에 올려놓는다. 여기에서 무용수, 관객, 언어, 움직임, 조명, 의상 등의 짜임은 하나의 고정된 의미나 결과를 가지지 않게 된다. 이것들은 관객이 어떻게 지각하고 사고를 전개해 나가느냐에 따라 산발적으로 분산되거나 모이면서 언제나 새로운 해석의 문을 열어낸다. 그리고 관객은 균일한 삶의 토대에 틈을 벌리며 주체적으로 작품을 수용하고 실행하는 자가 된다. 그러므로 「자아 미완성」은 관객의 참여로 완성된다고 살펴볼 수 있다.

관객에게 「자아 미완성」은 진정한 사유의 시작점으로서 중요한 역할을 하게 된다. 자비에르는 작품에서 본래적인 어떤 명증성의 분할도 제거한 채 생소한 쓰기 과정을 이어나간다. 이는 마치 영어 선생님 이었던 말라르메(S. Mallarmé)가 수업을 마친 후 다음날에 일하기 위해서 휴식을 취해야 한다고 자신에게 부여된 시간과 역할을 전복하는 것 같이 보인다. 그는 침대라는 공간에서 잠자는 시간 대신에 시를 쓰거나 창밖에 서서 사색의 시공간 속으로 스스로를 재배치한다. 그러면서 말라르메는 자신이 시를 쓸 때 모든 필기구와 결별한 것에 무용수를 비유한다. 그에게 무용수는 글을 써내려 가는 자로서 춤을 추지 않는다. 무용수에 의해 무대에 쓰인 것은 정형화된 움직임이나 작품의 유기적 구성을 벗어난 것으로, 이러한 자유로운 운동이 생성되는 시공간은 오직 ‘관객이 몽상에서 하는 번역으로만 존재한다고 역설한다.’<sup>32)</sup> 이러한 관점에서 무엇이든 ‘될’ 수 있는 자비에르의 신체는 관객들로 하여금 삶의 새로운 이해 가능성을 모색하는 번역의 과정을 수행하도록 이끈다고 할 수 있다.

관객은 자비에르의 움직임을 숨죽여 지켜보기보다는 곳곳에서는 웃는 소리가 들리고 이야기하는 모습을 보여준다. 「자아 미완성」에서 자유롭게 웃고 떠드는 관객은 자기에게 호명된 사회적 위치나 기대, 쳇바퀴 돌 듯 이어지는 하루일과 등에서 완전히 해방되어 진짜 나만의 이야기를 꺼낼 수 있는 감각을 작동시키게 된다. 삶의 모든 억압으로부터 벗어난 관객들의 신체는 ‘건는 팔, 쓰는 다리, 보는 입’이 되는 자비에르의 신체와 같이 끊임없이 무언가로 ‘자기 변형’<sup>33)</sup>을 이루게 ‘되는’ 것이다. 이러한 과정에서 관객은 자신의 신체에 몰입하며 어디로 튈지 모르는 어린 아이의 자유분방함을 발산하게 된다. 따라서 관객은 일상에 깊이 스며있는 모든 잣대로부터 벗어나, 「자아 미완성」에 내재된 의미를 능동적인 입장에서 해석하고 그렇게 지각한 것을 ‘진짜 나’의 모습으로 자신의 삶의 경험 안에서 실행할 수 있다.

32) 자크 랑시에르(2008), 『해방된 관객』, 양철렬(역)(서울: 현실문화), p.136.

33) ‘자기변형’은 전통적인 무용예술의 지닌 초월적 신성함을 버리고 스스로 의미를 생성하는 익명적 신체를 의미한다. 무용예술 공간에서 관객은 자기변형을 통해 잊고 있던 자기의 뒷면의 모습을 인식할 수 있는 것이다. 이는 스파샷이 자기변형 개념을 통해 낭만발레에서의 요정, 율리, 인형이 주인공이 되는 작품과 더불어 고전발레, 현대발레에서 나타나는 초월성을 설명하는 것과 대비되는 의미로 이해해야 한다(이나현(2012), pp.105-111).

## VI. 결론

본 연구는 미학적, 철학적 사유와 접속하여 과정 그 자체에 초점을 두는 개념무용의 유형을 고찰하고, 자비에르의 작품 「자아 미완성」을 분석함으로써 다양한 춤의 형태가 공존하는 동시대 무용예술의 정체성을 숙고할 수 있는 계기를 마련하고자 하였다. 이에 따라 최근 개념무용에서 실행되는 확장된 안무방법은 과거에는 환원될 수 없다고 여겼던 언어와 긴밀한 관계를 맺으며 춤 무대에 새로운 분위기를 발생시키는 것을 알 수 있었다.

아이디어를 구체화하는 지금의 작가들은 확정적이고 단편적인 것보다 여러 요소들이 섞이고 불규칙적으로 분산되면서 발현되는 이질적인 복합체에 더 관심을 두고 있다. 그러므로 본 연구에서는 「자아 미완성」을 토대로 개념무용 작가들이 1990년 이후로 치열하게 텍스트를 재배치하며 어떤 테두리 안에서 도 논의되기를 거부하는 그들만의 특정한 방식을 살펴보고자 한 것이다.

이를 위해 먼저 예술사적인 흐름에서 개념예술과 포스트모던 댄스를 같은 선상에 놓고 이해하고자 하였다. 미술에서 오브제 개념을 사용해 일상의 사물과 예술의 구분을 무너뜨리고자 했듯이 포스트모던 댄스의 정신을 이어받은 개념무용은 인간과 신체에 관심을 가지고 나눔과 분할의 한계를 부쉬 신체를 통한 삶의 새로운 인식작용을 가능하게 만들고 있다. 이에 따라 본고는 개념무용의 특성을 ‘분화된 신체성에 관한 실험’, ‘~되기로 나아가는 언어화 과정’, ‘해방된 관객의 참여’라는 세 가지로 나누어 「자아 미완성」을 논의해 보았다.

작품에서 자비에르는 일상의 움직임이 수행하는 신체 기관을 전혀 다른 신체로 이행하는 과정을 그대로 보여주었다. 그는 신체가 무엇을 할 수 있고 될 수 있는지에 관해 묻는 실험의 과정을 지속해 나갔다. 「자아 미완성」에서 드러나는 신체는 우리가 평소에 생각하던 해부학적인 혹은 신체 자체의 정의를 벗어나 있는 것이었다. 또한 작품에서 활용되는 언어도 이제까지 생각하던 상식을 탈피해 있었다. 작품에서는 시각적이고 청각적으로 직접적인 언어 사용을 하지 않았다. 무대에서 신체는 무엇이든지 ‘될’ 수 있는 과정을 움직임으로 보이며 쓰기를 행한 것을 살펴볼 수 있었다. 자비에르는 ‘~되기’라는 들뢰즈의 개념을 인용해 작품에서 나타나는 쓰기의 과정을 설명하는데, 그의 무대에 표출되는 신체는 각각의 기관이 어느 한 순간도 고유명을 가지지 않고 글을 쓰는 입, 자리에 앉는 머리, 보는 발이 되면서 새로운 의미화 과정을 이루어 내었다. 그리고 「자아 미완성」에서 작품은 관객과 거리를 두는 스펙터클과 특권적 지위에서 탈출해 관객의 능동적인 해석을 가능하게 만들었다. 관객은 작품 안에 침투해 완전히 몰입하며 자신만의 경험을 토대로 주제적으로 해석하는 참여자가 될 수 있었다.

본 연구에서 개념무용의 유형을 논거로 하여 「자아 미완성」을 분석하는 것은 무용예술에서 가장 진지하고 진솔한 문제의식으로 여기는 신체와 움직임, 인간에 관한 질문에 제고할 수 있는 장을 연다는 데에 의미를 찾을 수 있다. 또한 앞으로 계속해서 변화를 거듭할 안무방식과 작품요소, 관객과의 관계를 탐구할 수 있는 방향성을 성찰가능하게 한다는데 의의가 있을 것이다. 본 논의가 현재 춤 무대의 창조적인 모습들의 새로운 담론 생성의 수단으로서 발전할 수 있는 계기로 이어지길 기대해본다.

## ■ 참고문헌

- 김말복(2011). 『무용예술코드』. 경기: 한길아트.
- \_\_\_\_\_(2003). 『무용예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 랑시에르, 자크(2008). 『해방된 관객』. 양찰렬(역). 서울: 현실문화.
- 라이크만, 존(2002). 『들뢰트 커넋션』. 김재인(역). 서울: 현실문화연구. 2005.
- 레페키, 안드레(2014). 『코레오그래피란 무엇인가』. 문지윤(역). 서울: 현실문화.
- 이지원(2019). 『영상 속 춤과 미적 사유』. 서울: 두술.
- \_\_\_\_\_(2013). 『춤 테마로 읽다』. 서울: 두술.
- 진중권(2013). 『진중권의 서양미술사』. 서울: 휴머니스트.
- 푸코, 미셸(1991). 『권력과 지식』. 홍성민(역). 서울: 나남.
- 고드프리, 토니(1998). 『개념미술』. 전해숙(역). 경기: 한길아트. 2002.
- 버틀러, 주디스(1990). 『젠더 트러블』. 조현준(역). 서울: 문학동네. 2008.
- Foster, S. L.(2011). *Choreography Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York: Routledge.
- 김말복, 나일화(2015). 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미. 『무용예술학연구』, 57(6): 69-87.
- 김수진(2012). 새로운 서사와 연기의 진정성에 관한 연구: 르 례와 제롬 벨의 작업을 중심으로. 『한국드라마학회』, 37. pp.5-32.
- 김현남(2017). 컨템포러리 춤에 나타난 공감과 소통으로의 내러티브. 『대한무용학회논문집』, 76(1): 42-58.
- 신창호(2018). 현대무용 작품에 나타난 미니멀리즘과 상징적 의미 해석. 성균관대학교 대학원 박사 학위 논문.
- 오선명(2010). 유럽현대무용의 미학적 변이와 표현형식 연구. 『무용예술학연구』, 29: 27-46.
- 이나현(2018). 제롬 벨의 무용가 시리즈에 나타나는 서사를 활용한 안무 방식에 대한 연구. 『무용예술학연구』, 68: 1-17.
- \_\_\_\_\_(2012). 유럽 컨템포러리 댄스에 나타나는 몸에 대한 시각 연구. 이화여자대학교 대학원 석사 학위 논문
- 이연희(2009). 개념미술의 표현매체와 유형별 작품연구. 한국교원대학교 대학원 석사학위 논문.
- 이지선(2016). 신체적 사고: 윌리엄 포사이드의 안무 오브제 개념에 관한 고찰. 『무용예술학연구』, 62(5): 1-16.
- 이지원(2014). 현대춤에 나타난 내러티브 재현과 의미 분석. 『대한무용학회논문집』, 72(2): 113-134.
- 정무환 (2015). 멜보코너의 미술에 나타난 언어의 타이포그래피적 표현과 의의. 『기초조형학연구』, 16(4): 535-547.
- 진휘연(2020). 아카이브로서의 재연: 댄스 퍼포먼스의 기록과 재연 연구. 『미술사학』, 40: 219-240.
- 홍민지(2019). 제롬 벨의 마지막 퍼포먼스에 내재된 개념무용의 특성 연구. 성균관대학교 대학원 석

사학위 논문.

자비에르 르 로이 홈페이지. <<http://xavierleroy.com>, 2020.10.10.>.

「자아 미완성」 영상. <[https://www.youtube.com/watch?v=QjUDY\\_54eLM](https://www.youtube.com/watch?v=QjUDY_54eLM), 2020.10.19.>.

논문투고일 2020. 11. 13.

심사일 2020. 11. 22.

심사완료일 2020. 12. 02.

## A Study on the Conceptual Dancing through 「*Self Unfinished*」

**Kim, Hyun-Nam**

Professor, Korea National Sport University

The purpose of this study is to provide an opportunity to newly think about the identity of contemporary dance art, which opens up the possibility of numerous interpretations by analyzing the characteristics of conceptual dance. In addition, we consider the types of conceptual dance that focus on the process itself in connection with aesthetic and philosophical reasons, and analyze Xavier's work, *Self Unfinished* to provide an opportunity to ponder the identity of contemporary dance art, in which various forms of dance coexist. Therefore, the analysis of *Self Unfinished* based on the type of conceptual dance in this study opens a chapter in the discussion of body, movement, and human beings, which is considered the most serious and sincere problem in dance art. It is also meaningful to reflect on the choreography, elements of the work, and the direction to explore the relationship with the audience that will continue to change in the future.

**Keywords:** Xavier le Roy(자비에 르 로이), *Self Unfinished*(자아 미완성), Conceptual art(개념예술), Conceptual dance(개념무용), Contemporary dance(컨템포러리 댄스).