

수행성 관점으로 본 보리스 샤르마츠의 ‘미술관의 춤’

정수동*

I. 서론	IV. 결론
II. 피셔 리히테의 수행성 개념 및 의미	참고문헌
III. 보리스 샤르마츠의 작품에 나타난 수행성 분석	Abstract

I. 서론

최근 공연예술의 흐름 속에서 안무와 춤의 영역은 그 특성에 따라서 의미와 해석이 다양하게 나타나고 있다. 특히 안무가들에 의한 다양한 실험들이 이뤄지는 공연 형식 중 하나인 ‘미술관의 춤’ 공연은 단순히 ‘미술관에서 공연을 한다’라는 형식의 개념을 넘어, 안무적 실험의 전략을 포함한 ‘수행적 실천’으로의 현상에 주목되고 있다. 미술관이라는 공간적 개념의 확장, 무용수의 신체 움직임과 행위, 그리고 관객의 수동적인 자세가 아닌 능동적인 역할로의 시각변화. 그 영역의 변화는 신체를 통해 서로 경유되도록 유도됨으로서 공연에서의 상생과 발화의 장을 일으킨다.¹⁾ 에리카 피셔 리히테(Erika Fischer-Lichte, 1943-)는 공연 속 그 사이에 생성되는 관계 속 변화를 ‘수행성(Performativity)’으로 정의하였으며 신체의 행위, 행동, 움직임에 내포된 의미 자체에 주목하였다.²⁾ 전통적인 춤 공연의 규범적인 형식의 교체를 통한 시간과 공간으로의 전환에 따른 안무 방식들이 나타나고 있으며, 그러한 실천에 의한 수행적 창출로의 관찰과 범주화가 시도되고 있다.

본 연구는 공연예술에서의 안무가 어떻게 그 의미를 변화시키고 있는지, 안무가에 의한 수행적 접근이 안무에 어떤 변화를 나타내고 있는지에 대한 물음에서 출발했다. 미술관이라는 공간적 프레임의 교체를 통한 안무 방식과 관객의 참여가 동시대의 춤 영역에서 어떠한 가능성들을 나타내는지 그 흐름과 현상들을 연구하는 것에 목적을 두고 있다.

본 연구에서는 공연예술현상에 대한 리히테의 이론인 『수행성의 미학 *Aesthetik des Performativen*』(2004)을 중심으로 수행성의 의미와 해석에 집중한다. 또한 미술관의 춤 공연에서 형식의 탈바꿈을 시

* 성균관대학교 무용학과 박사수료, soodartnc014@gmail.com

1) Aleida Assmann(2013), *Rahmungen und Rahmenbrüche in den Installationen Boltanskis*, Rahmenbrüche, Rahmenwechsel(ed.), Uwe Wirth(Berlin: Kadmos), pp.141-153.

2) 최승빈(2017), 수행적 ‘사건’으로의 퍼포먼스에 나타난 상호매체적 지각의 변화 연구, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, p.18.

또한 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz)를 연구 대상으로 하여, 그의 작업을 수행성의 측면을 중심으로 살펴보고자 한다.

그의 미술관의 춤³⁾ 공연인 「플립북 *Flip Book*」(2008), 「영의 전람회 *Expo Zero*」(2009), 「20세기 20명 무용수들 *Twenty Dancers for the XX Century*」(2012) 세 작품은 모두 블랙박스 공연 형식이 아닌 미술관의 화이트큐브의 공간적 전환과 함께 관객들의 지속적인 이동이 가능하도록 하였다. 작품을 감상하는 것을 넘어 작품에 참여하는 관객들이 등장하면서 공연 속 몸이라는 주체적 관계가 재설정되어 새롭게 사유할 수 있는 가능성을 촉발시켰다. 이러한 변화에 초점을 두면서 재공연 횟수가 많고 평단의 호평을 받은 세 작품을 선정하였으며, 다양한 리뷰와 자료들을 참고하여 작품을 수행성 관점으로 해석해보고자 한다.

샤르마츠는 “춤에서는 미술관은 몸이다. …(중략)… 우리에게 미술관이 없지만, 몸은 기록 저장소이기 때문에 그곳에서 우리는 지시 사항을 얻고, 예술품을 지니고 있는 곳이다. …(중략)… 즉, 무용수의 몸이 주 원인이다.”⁴⁾ 라고 주장하면서 미술관이라는 역사적 공간 속에 무용수의 몸, 개인의 역사, 그리고 무용의 역사적 사건들을 교차시키도록 안무하여 춤과 행위를 통한 인식의 재발견, 현재에 대한 물음의 질문들을 제공했다. 이러한 수행적 접근을 통해 공연 속 무용수와 관객이 서로 상생하도록 유도하는 것이 그의 안무방식에 주목하도록 하는 요인이 된다.

그는 미술관의 역사적 사명에 새로운 의미를 부여하면서, 방문하는 모든 사람들에게 열려 있는 공간이자 가장 동시대적인 공간으로, 무용 스튜디오, 극장, 바(Bar), 전시실 같은 다양한 형식으로서 미술관의 전환을 제안하였다.⁵⁾ 또한 일상적인 움직임들, 즉 걷기와 뛰기와 같은 평범한 움직임들이 공연이 되면서 전문 무용수 교육을 받지 않은 다른 분야의 예술가들의 참여와 개입이 발생되도록 하였다.

저드슨 무용단(Judson Dance Company)의 놀이와 일상적 몸짓, 행위의 실험적 공연들 그리고 농당스(Nondanse)의 활동에서 볼 수 있듯 누구든 춤추고 안무하는 것으로의 전환을 통해 움직임뿐만 아니라 극장이라는 고전적 공간을 탈피하는 시도들이 있었다. 움직이는 모든 것과 춤이 추가되는 모든 것에서 예술적 환영은 구현된다는 것을 증명한 것이었다.⁶⁾ 그러한 과거의 실험적 시도들은 현재의 안무가들에게 중요한 구심점이 되었으며, 그것이 기존의 무용과의 단절을 의미하는 것이 아니라 모든 것이 춤이 될 수 있다는 것을 보여 줌으로써 춤을 확장시켰다는 점에서 의미가 있다.⁷⁾

그는 안무 활동에 비해 국내 외 학술 연구물이 비교적 적었다고 사료되었다. 본 연구에서는 미술관의 춤 세 작품을 통해 동 시대 무용예술의 현상에 따른 춤과 행위의 실험적 가치를 관찰하고자 한다. 이와 관련된 샤르마츠의 선행연구 농당스에서 나타난 표현방식의 연구와 아카이브의 접근 방식을 통한 안무 작업들을 중심으로 논의하였다.⁸⁾ 또한 현 시대의 공연예술의 흐름을 수행성 관점의 시선으로 바라본 연

3) 보리스 샤르마츠는 프랑스 용어로 춤 박물관 Musée de la danse 용어로 지칭하였으며 영어로는 Dance Museum 으로 쓰였다. 국내에 학술지와 기사들을 검토하여 본 논문에서는 박물관을 미술관으로 지칭하여 ‘미술관의 춤’ 용어로 사용한다. <<http://www.borischarmatz.org/?musee-de-la-danse>, 2021. 3. 19.>, <<https://walkerart.org/magazine/dancing-museum-boris-charmatz-performa-hassabi>, 2021. 3. 19.>.

4) Molly Elizalde(2013. 10. 15.), *Interview Newsletter, Museum on the Move*, <<https://interviewmagazine.com/culture/boris-charmatz-musee-de-la-danse>, 2020. 12. 21.>.

5) Boris Charmatz(2014), Manifesto for a National Choreographic Centre, *Dance Research Journal* 46(3), pp.45-48.

6) 박성혜(2021), 무용에서 리서치 중심 퍼포먼스의 미학적 의미, 『한국무용학회지』 20(4), p.17.

7) Sally Banes(2003), *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, Madison: University of Wisconsin Press, <<https://uwpress.wisc.edu/books/2096.htm>, 2021. 3. 15.>.

구 논문들에서는 연극과 퍼포먼스의 측면. 그리고 춤에 나타난 미적요소에 따른 상호매체적 특성을 중심으로 논의하였다.⁹⁾ 본 연구에서는 샤르마츠의 미술관의 춤 작업들을 중심으로 신체의 움직임과 행위, 안무의 영역의 확장에 주목되어 수행성의 관점으로 연구함으로써 기존의 선행연구들의 연구 주제와는 차별성을 띄고 있다. 또한 시공간 속에서 상상하는 모든 것의 가능성에 끊임없이 도전하고 시도하는 그의 접근과 작업 방향을 살펴본다는 점에서 독창성을 가진다.

본 연구는 리히테의 이론을 방법론으로 하여, 수행성의 미학을 구성하는 요소들 중 피드백 루프(feedback loop), 사건(event), 역할 바꾸기(changing the role), 재현(representation)을 중심으로 공연 속 춤의 수행적 전환을 살펴보고자 한다. 리히테는 이러한 수행성 요소들이 행위자와 관객간의 신체적 공동현존(co-presence)이라는 조건을 성립시키도록 유발시키며 공연에 참여한 이들에게 공동의 주체성을 부여한다고 하였다. 연구대상이 되는 안무가의 세 작품은 모두 같은 공간의 근접한 거리에서 공연이 이루어지고 있으며, 신체를 통해 서로 경유되고 공연 속 공연자-관객, 관객-관객간의 경계가 해체되면서 각각에게 주체로의 변화가 생성된다. 또한 과거의 사라진 것들이 현재의 춤으로 공연에 올라가는 과정을 통해 해석의 다양성과 의미창출에 있어 안무적 접근의 가치와 실험적 시도가 엿보인다. 이러한 공연에서 안무가의 수행적 실천을 기반으로 관객들과 어떠한 상호 소통을 창조해내는지 그 의미를 살펴보고, 수행적 측면에 초점을 맞추어 분석해보고자 한다.

본 연구의 한계는 연구 대상이 되는 샤르마츠에 대한 작품자료가 부족한 점이다. 세 작품 모두 풀 버전 동영상만 존재하지 않으므로 무용단 홈페이지에 올라온 동영상과 You-tube에 올라온 주요 공연의 실황 영상 등을 중심 자료로 활용하였다. 이러한 한계점을 보완하고 그의 작업 전반을 이해하기 위해 안무가의 작품들에 대한 해외리뷰와 인터뷰 자료, 그리고 신문기사, Facebook과 Instagram에 올라온 무용단의 소식과 관객리뷰들을 적극 활용하였다.

II. 피셔 리히테의 수행성 개념 및 의미

1. 수행성(performativity)

피셔 리히테의 수행성 용어는 언어철학자인 존 L. 오스틴(John L. Austin, 1911-1960)에 의해 1950년대에 처음 쓰였으며, 이후 주디스 버틀러(Judith Butler, 1956-)가 문화철학과 젠더 수행성에 관련된 정체성 담론으로 발전시켰다. 오스틴은 그의 저서 『말과 행위 *How to do Things with Words*』(1955)에서 수행성이라는 용어를 처음 등장시켰다. 예를 들어 결혼식장 안에서 한 남자가 “I do”라고 말하는 것, 주례사가 말하는 ‘부부가 되었음’을 선언하는 발화행위, 그들이 말함으로써 공식적으로 부부가 되는

8) 박종현(2014), 현대 춤에 나타난 아포리아적 양상연구, 한양대학교 대학원 박사학위 논문; 김재리(2017), 퍼포먼스 아카이브 현재성, 『무용역사기록학회』 44, pp.185-212; 진휘연(2020), 아카이브로의 재연: 댄스 퍼포먼스 기록과 재연 연구, 『한국미술사교육학회』 40, pp.219-240.

9) 윤지현(2019), 춤의 수행성과 행동주의 예술 효과 사이의 연구, 『한국예술연구』 26, pp.147-168; 김주희(2020), 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic)작품과 흥신자 작품을 피셔 리히테의 수행성 측면으로 연구, 『무용예술학연구』 79, pp.15-28; 백인경(2014), 피셔 리히테 퍼포먼스 이론연구 ‘수행적인 것의 미학’ 중심으로, 서울대학교 대학원 석사학위 논문; 백지수(2018), 퍼포먼스 미적경험에 대한 연구 ‘수행성의 미학’ 중심으로, 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문; 최승빈(2017), 수행적 ‘사건’으로의 퍼포먼스에 나타난 상호매체적 지각의 변화 연구, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문.

것이 이에 해당한다. 오스틴은 이러한 선언에 따른 발화행위에서 참이나 거짓을 판단하는 것은 불가능하다고 말하며 ‘어떤 것을 말하는 것’, ‘어떤 것을 행하는 것’ 그 자체로의 발화의 범주를 새롭게 분류하였다.¹⁰⁾ 오스틴은 그러한 개념을 바탕으로 행위의 수행적 특성은 ‘자기지시적(self-referential)’의 의미로 나타나게 된다고 하였으며, 그것을 사회적 현실을 구성되도록 만드는 수행적 기능의 효과로 설명하였다.

버틀러는 오스틴의 논의를 더욱 구체화하여 수행적 행위에 정체성이 구성되어 있으며 시간이 지나면서 점차적으로 변화된다고 주장하였다. 즉, 개인의 몸은 수행하는 반복행위에 의해 구성된 것이며, 그 행위는 개인적인 차원을 넘어 역사적, 문화적 맥락 하에서 양식화된 몸을 의미한다고 하였다.¹¹⁾ 버틀러는 이러한 의미에서 수행적 행위는 비지시적(non-referential)이며 극적(dramatic)이라고 설명하였다. 마치 연극배우가 등장인물의 특징에 맞게 자신의 몸을 훈련하는 체현 과정처럼, 사회적으로 주어지 지시들에 따라 구성되는 재연(re-enactment)으로 볼 수도 있고 비 재연으로 볼 수도 있는, 그 자체로의 체현이라고 언급하였다.

리히테는 오스틴과 버틀러의 이러한 논증을 공연과 연결 지으면서 신체의 행위에 집중된 수행적 퍼포먼스 안에서의 발화행위 자체에 의미를 두었다. 리히테는 1960년대 이후 유럽에서의 퍼포먼스 사례에 대한 관찰을 통해 이들의 퍼포먼스 안에 행위자와 관객 간에 나타나는 관계들의 실재가 형성된다고 하였다.¹²⁾ 그러한 상호작용은 ‘사건’으로서 설명된다. 리히테는 그 사이의 수행적 퍼포먼스를 신체 행위에 의해서 수행적으로 구성되는 사건이자 변화와 생성의 과정으로서 보고 있다. 공연의 사건성으로 인해 수행적 퍼포먼스는 반복이 아니라 지속적으로 변형 가능한 것이 되며, 공연에 참여한 사람들을 변형시킨다.¹³⁾ 리히테는 퍼포먼스의 수행성을 “자기지시적이면서 현실 구성적 행위”로 정의하였으며, 수행성의 미학은 새로운 현실을 구성되게 만드는 변환의 힘이라고 주장하였다.¹⁴⁾ 공연 속 공연자-관객, 관객-관객간의 경계를 넘어 이분법적인 주체의 변화는 관객이 감상자로서 남는 것이 아닌 참여자로 전환된다. 공연 안에서 서로에게 영향을 끼치며 공연자와 관객간의 상호작용하는 관계의 전환으로서 서로 연결되며 현장성과 일시성을 강조한다.¹⁵⁾ 리히테는 그것은 삶과 예술의 경계를 넘어서며 예술과 사회, 그리고 예술가와 관객의 관계를 변화하는 과정이자 새로운 가능성으로 확장하고 있다.¹⁶⁾

1960년대 이후 퍼포먼스 예술에서는 다양한 시도와 실험을 통해 ‘수행성’ 개념에 대한 확장된 논의들이 이루어지고 있다. 시각예술의 수행적 전시(performance exhibition), 연극의 포스트드라마 연극(post-drama theatre)의 수행성¹⁷⁾ 등 연극, 퍼포먼스, 시각예술 등 예술장르들의 결합을 통한 수행적 예술작업의 사례들이 주목되고 있다. 신체와 행위를 다루는 춤 영역에서도 수행적 전환으로의 시도들이 있었다. 저드슨 무용단의 이본느 레이너(Yvonne Rainer), 시몬느 포티(Simone Forti), 안나 할프린

10) 백인경(2014), 피셔 리히테 퍼포먼스 이론 연구 ‘수행적인 것의 미학’ 중심으로, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, p.8.

11) Judith Butler(1988), *Performative Acts & Gender Constitution*, *Theatre Journal* 40(4), p.519.

12) 에리카 피셔 리히테(2004), 『수행성의 미학』, 김정숙(역)(서울: 문학과지성사, 2017), pp.31-40.

13) 김형기(2014), 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객 역할-수행적인 것의 미학의 성과와 한계』(서울: 푸른사상), p.338.

14) 에리카 피셔 리히테(2004), p.36.

15) 정옥희(2017), 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론, 『무용예술학연구』 64(2), p.102.

16) 에리카 피셔 리히테(2004), pp.380-381.

17) Elizabeth Capenter(2014), *Walker Art Center*, <<http://walkerart.org/collections/publications/performativity>, 2021. 1. 5.>.

(Anna Halprin) 등의 신체를 활용한 일상적 몸짓의 놀이들은 현실과 예술 사이의 행위로서 관객 참여를 연출했다. 그러한 실험적이고 유희적인 퍼포먼스의 시도는 관계의 장을 열어 주었으며, 그들의 실험들은 신체를 중심으로 현장성을 강조하는 예술적 퍼포먼스로서의 흐름을 주도하면서 수행성의 도입과 범주를 확대하였다.¹⁸⁾ ‘지금, 여기’의 현장성에 근거하여 신체 행위, 행동 자체에서 의미가 발생하는 것에 주목함으로써 공연예술에서의 춤의 수행적 전환으로 그 영역이 확장되고 있다.¹⁹⁾

2. 피드백 루프(feedback loop)

리히테는 자기생산적 피드백 루프(feedback loop)의 개념을 통해 퍼포먼스를 완전히 새로운 프레임으로 설정하였다. ‘자기생산’ 개념은 끊임없이 자기 자신을 생성하여 인간 존재에 대한 체화를 과학적으로 증명하고, 인간과 인간 사이를 연결하는 전체 네트워크를 일컫는다.²⁰⁾ 그 과정에서 관객과 행위자의 신체적 공동현존(co-presence)이 나타나게 되는데, 그것은 관객과 행위자가 시공간을 공유 할 뿐 아니라 서로를 퍼포먼스를 구성하는 공동 주체(co-subject)로 바라보게 됨을 의미한다.

피드백 루프는 공연자-관객, 관객-관객 사이에 고리가 형성되고, 공연 중 계획되지 않았거나 예측할 수 없는 순간에 일어나는 찰나성과 현재성을 반영하는 개념이다. 이러한 원리를 통해 자기생산체계로서 퍼포먼스 구성 요소의 내적 역동성은 끊임없이 변화하는 과정으로 존재하게 된다. 피드백 루프는 ‘순환’에 의해 행위자와 관객이 익숙하지 않은 대립과 경계의 불안정한 상황을 지각하는 현상으로서, 퍼포먼스의 이분법을 붕괴 시키는 현상이다. 리히테는 이러한 작용이 공연 안에 나타나는 것의 의미와 그 해석에 초점을 맞추고 있다.

3. 사건(event)

1960년대 이후의 퍼포먼스의 특징은 그것을 ‘사건’으로 바라보는 것에 있다. 퍼포먼스를 작품이 아닌 ‘사건’으로 바라보는 관점은 공연 속 행위자와 관객 사이에서 생성되는 것을 중심으로 진행되며, 그것을 일련의 ‘과정’으로 보는 것이다.²¹⁾ 전통적 공연예술에서 현장에서 일어나는 상황을 작품에 방해가 되는 요소로 간주하고 배제했다면, ‘과정’으로서의 퍼포먼스는 그러한 여러 상황들이 모두 퍼포먼스의 주요 요소들로 구성된다. 리히테는 퍼포먼스 안에서 발생하는 참여자들의 행위나 지각에 따른 상호 영향의 관계 속에서 공동체가 형성되거나 역사적 사실의 추론 또는 권력에 투쟁하는 사회적 과정이 생성되기도 한다고 주장했다. 완성된 작품이 아닌 퍼포먼스 안에서 참여자들이 서로에게 영향을 미치는 과정이 예상치 못한 상황들로 나타나며 그 자체가 수행적 ‘사건’을 의미한다. 이러한 사건으로 인해 공연 속 퍼포먼스는 반복이 아닌 지속적인 ‘변형’이 가능한 것이 되고, 공연에 참여한 사람들을 변형시킨다.²²⁾

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

19) 최승빈(2017), 수행적 ‘사건’으로의 퍼포먼스에 나타난 상호매체적 지각의 변화 연구, 홍익대학교 대학원 박사학위 논문, pp.17-18.

20) 에리카 피셔 리히테(2004), p.28.

21) 최승빈(2017), p.19.

22) 에리카 피셔 리히테(2004), p.338.

4. 역할 바꾸기(changing the role)

기존의 전통적인 춤 공연이 공연자의 표현이나 행위를 관객이 수용하는 방식으로만 이뤄졌다면, 역할 바꾸기는 관객의 수동적 자세를 제거하여 능동적인 역할로의 교체를 통해 공연에 영향을 주는 것을 의미한다. 안무가의 연출에 따라 제시되는 경로에 관객 스스로가 참여하게 됨으로써 관객에게 행위자로서의 선택의 여지가 부여된다. 관객과 상호작용하는 소통방식을 이끌어내면서 새로운 관계가 형성되도록 함으로써, 예측가능성을 통제하지 않는 것이다.²³⁾ 리히테는 이러한 상호교감의 연결성을 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic, 1946-)의 퍼포먼스 「토마스의 입술 *Lips of Thomas*」(1975)에서의 관객과 공연자의 역할 바꾸기를 예시로 들며 주목한다. 두 시간 동안 자신에게 가하는 폭력과 고통을 지켜보던 관객들이 느꼈던 격정적 감정과 충격은, 예술가가 관객에게 불러일으키는 경험을 통해 기존의 관람 시점과는 달리 관객들을 작품의 참여자로 변환시키도록 한다.²⁴⁾ 관객과 공연자의 이러한 역치적 경험을 통한 역할 바꾸기는 공연 속 모두를 공동의 생산자로 연결하며 공연의 예측 불가능성을 증가시키도록 하는 요소가 된다.

5. 재현(representation)

재현의 방식을 통해 과거와 현재의 춤이 결합되고, 시간성을 가지는 공연 속 교차되는 지점에서 새로운 연결이 형성된다. 관객이 느끼는 역사적 근거의 흔적을 추론해 공연의 상생 가능성에 집중한다. 신체의 움직임, 행위, 행동을 통해 과거의 유산을 ‘지금, 여기’에 연결시킴으로써 춤의 속성을 더욱 날카롭게 비유적으로 공연에 제시한다. 반복을 통한 역사화를 모색하고 수행성으로의 본질과 접근에 가까워지도록 한다. 재현의 양상이 다양해질수록 공연자와 관객의 상호지점의 영역의 확장이 더욱 활발하게 부각된다.

III. 보리스 샤르마츠의 작품에 나타난 수행성 분석

1. 보리스 샤르마츠의 생애 및 활동

보리스 샤르마츠는 안무가이며 무용수로도 활동하고 있다. 1973년에 사보와(Savoie)의 샹베리(Chambery)에서 태어났으며 1990년 중반에 농당스(non-dance) 운동의 리더로 활동하며 주목받았다.²⁵⁾ 그는 1986년부터 1989년까지 리옹 예술학교(Conservatoire)와 파리 오페라 무용학교(Ecole de danse de Oper de Paris)에서 본격적인 무용 수학을 거치며 작품 활동을 시작하게 되었다. 그의 첫 번째 안무 작품인 「두 팔로 상대의 허리 부분을 *A bras le corps*」(1993)은 디미트리(Dimitri Chamblas)와의 협업으로, 그는 이 작품에서 안무와 출연을 하였다. 이 공연은 두 명의 무용수가 무대 중앙에 배치

23) 앞의 책, p.92.

24) 앞의 책, pp.16-18.

25) Alessandra Nicifero(2014), OCCUPY MoMA: The Potentials of a Musée de la danse, *Dance Research Journal* 46(3), pp.34-35.

되어 있고, 관객들이 이들을 둘러싼 형식으로 진행되었다. 관객은 사면의 시점에서 무용수들을 바라보며 관람하고 무용수들은 객석과 가운데 무대를 오고가며 진행되는 2인무이다. 이 작품은 다수의 해외 페스티벌에 초청되었고, 그들이 무용을 해석하는 방식의 시발점이 되었다.

1996년 안무한 「아땅시옹 *Aatt enen tionon*」(1996)은 ‘주의’, ‘경계’의 의미로 번역된다. 이 작품은 오픈된 4면의 플랫폼 공간을 활용하여 관객의 보는 시선에 따른 관람행위, 기존에 극장예술에서의 아름다운 동작들에 의한 행위양식들에 대해 의문을 제기했다.²⁶⁾ 3단 철탑 위에 세 무용수가 층별로 다르게 위치하여 서로 듣지도 보지도 못하는 상태로, 수직적 형태의 구조물 속에 격리해 놓은 듯 상호간의 신체적 접촉은 존재하지 않는다. 또 공연 중에 무용수의 상, 하체를 노출시켜 관객들로 하여금 보는 시각에 따라 외설적 각도를 발생시킴으로서 안무가는 관객에게는 시선에 따른 인식의 도전을, 무용수에게는 자신의 존재에 대한 물음을 야기한다.²⁷⁾ 관객들에게 주어진 보는 자유는 이내 불편한 상황들을 연출하는 상황이 이 작품 주제의 의미와 연관된다. 1996년 초연된 이 작품으로 그는 쎄느 생 드니(Rencontres choregraphiques internationales)의 안무가상을 수상하며 국제 안무가로서 인정받게 되었으며 2020년에 프랑스 낭뜨(Nantes) 국립중앙극장(Theatre Nanterre-Amandiers)에서도 재 공연되었다.

그의 안무 활동은 다양한 안무가들과의 공동작업을 통해 더욱 확장되었고, 2009년에 프랑스 렌느(Rennes)에 국립안무센터(National Choreographic Centre) 책임자로 임명되면서 예술 감독으로서의 본격적인 활동을 이어갔다. 그는 이 장소를 ‘미술관의 춤(Musée de la danse)’으로서 변모시키며 장소를 넘어 예술적 아이디어의 현장으로서 경험할 수 있는 특정 공간으로서 변화시켰다.²⁸⁾ 그는 다양한 작가들의 작품을 전시하기도 하며, 이곳을 시간이 지나도 계속 보존되는 역사적 공간으로 탈바꿈시켰다. 샤르마츠는 과거의 역사적인 것들을 보관하는 미술관에 현재의 무용수들의 춤, 신체의 움직임들이 공존 되도록 하였으며 그것은 과거와 현재, 그리고 미래를 이어주는 요소라고 하였다.²⁹⁾ 그는 무대작업을 넘어서 무용수들의 춤과 행위들을 통해 미술관이라는 과거와 현재가 교차되는 역사적 공간을 관객과 마주하도록 한다. 그의 안무의 확장은 미술관의 춤을 넘어 다양한 영역의 작업을 통해 무용수와 관객, 신체와 신체의 연결지점을 공간 속 서로의 공유지점으로 창출해냄으로써 수행적 실천의 시도로 주목된다. 뿐만 아니라 그는 동 시대의 안무가로서 다양한 협업들을 통해 춤의 영역을 확대하는 시도들을 선보이고 있다.

가. 「Flip Book」 작품에 나타나는 수행성

그의 대표작들 중 「플립북」(2008)은 머스 커닝햄(Merce Cunningham) 컴퍼니의 역사를 담은 책인 『커닝햄의 50년, *Cunningham Fifty Years*』(1997)에서 영감을 받아 진행된 프로젝트로, 이 책에 실린 몇 백장의 사진들, 글, 활동 자료들을 모티브로 하여 춤을 만들게 되었다.³⁰⁾ 이 작품에서 그는 관객들 또한 미술관의 실험을 통해 현재의 신체를 경유하며 자기 자신을 교차시키고 충돌하게 함으로서 안무의

26) Boris Charmatz Homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?aatt-enen-tionon-22>, 2021. 1. 12.>.

27) Boris Charmatz Homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?aatt-enen-tionon-22>, 2021. 1. 12.>.

28) Molly Elizalde(2013. 10. 15.), *Interview Newsletter, Museum on the Move*, <<https://interviewmagazine.com/culture/boris-charmatz-musee-de-la-danse>, 2020. 12. 21.>.

29) Molly Elizalde(2013. 10. 15.), *Interview Newsletter, Museum on the Move*, <<https://interviewmagazine.com/culture/boris-charmatz-musee-de-la-danse>, 2020. 12. 21.>.

30) Melissa Harris, David Vaughan(1997), *Merce Cunningham, Fifty Years*(New York: Aperture).

영역을 확장시켰다.³¹⁾ 샤르마츠는 이 책을 넘길 때 사진들이 연속적으로 지나치는 것들이 마치 동영상처럼 보인 것에 착안하여 안무를 재구성했다. 과거의 커닝햄의 춤을 현재의 무용수들, 학생들, 책 속에 등장하는 인물들, 아이들과 연결하여 재현의 방식을 통해 춤을 현재화했다. 이러한 접근을 통해 무용수들 뿐 아니라 관객의 시점까지도 함께 공유되는 영역으로 연결시켰다. 또한 안무가는 무용수들과 함께 출연하며 과거의 수집된 자료들을 통해 우연한 움직임, 결합, 즉흥적 동작들을 시도하였는데 그것은 커닝햄의 안무 방식을 그대로 재연한 것이었다.

샤르마츠는 즉흥이 역사에 접근하는 가장 적합한 방법이라고 주장하였다.³²⁾ 즉흥을 통해 과거와 현재를 연결시키는 안무의 방법을 활용하였으며 예측하지 못한 것들을 만들어내고 기존의 몸에 내재되어 있는 것, 혹은 개인의 신체에 남아있는 것들을 지워내기 보다는 이것을 지속적으로 재생산하는 것이 즉흥의 역할이라고 하였다.³³⁾ 무용수가 새로운 움직임 시도하더라도 신체가 지닌 기억, 체득되어 있는 몸의 기술적 요소들이 내부에 쌓여 있게 되는 것이다. 즉흥을 통해서 그것을 작업의 과정에 담아내고 관객들로 하여금 과거와 현재의 재현된 작업을 통해 각자가 알고 있는 움직임, 행위, 행동들을 기억하고 다시 발견해가도록 만든다.



〈그림 1〉 작품 「Flip Book」³⁴⁾



〈그림 2〉 작품 「Flip Book」³⁵⁾

관객은 작품을 감상하고 경험하는 것만이 아니라, 그 과정 속에서 작품을 생성되고 변화하는 ‘사진’으로서 지각하게 된다. 무용수와 관객 사이의 지각과 반응의 상호작용을 통해 생성되기 때문에, 사진으로서의 공연은 일시적이며 반복 될 수 없다. 참여자들의 변화의 양상으로 드러나고 구성되며 공연 속 새로운 연결성들로 나타난다. 관객이 느끼는 역사적 근거의 흔적을 추론해 과거의 유산이 신체의 움직임, 행위, 행동을 통해 서로 교차되고 ‘지금, 여기’에 연결되도록 하여 공연의 상생 가능성에 집중하고, 춤의 속성을 더욱 날카롭게 비유적으로 공연에 제시한다. 공연이 진행되는 동안 샤르마츠는 관객들에게 몇몇 동작들을 가르치기도 하였고, 현장 속에서 이본느 레이너가 관객의 입장으로 왔다가 무대에 올라

31) Boris Charmatz(2018), *Philadelphia Museum of Dance Choreographing Public Assembly*, <<https://phlpmd.com/reflecting/charmatz>, 2021, 1, 17.>.

32) The Museum of Modern Art(2015. 10. 27.), *Storytelling in the Archives/Performance Forum*, <<https://www.youtube.com/watch?v=eYqKSTDpjrY>, 2021, 4, 15.>.

33) 김재리(2017), 퍼포먼스 아카이브 현재성, 『무용역사기록학』 44, p.204.

34) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>, 2021, 1, 15.>.

35) WarkerArt Boris Charmatz page, <<https://walkerart.org/magazine/dancing-museum-boris-charmatz-performa-hassabi>, 2021, 1, 15.>.

와 함께 참여하기도 하면서 개방적인 공연의 형식으로서 진행되도록 하였다.³⁶⁾ 관객이 스스로 참여자로 선택할 여지가 있는 것이 공연의 흐름에 영향을 미치게 된다. 이것은 단순히 '표현하기'와는 달리 공연자와 관객 모두가 공동의 생산자로서 상호작용을 하게 되며 그로 인해 관객은 참여자, 곧 행위자가 되는 것이다.³⁷⁾

그는 커닝햄의 자료를 통해 현재의 무용수들에게 그들의 춤과 행위에 주체성을 부여하고 관객들에게는 공연 안에서의 경험과 지각을 부여해 그 '사이'의 피드백 루프가 생성되도록 하였다. 리히테는 이 개념을 통해 공연 속 참여자들 간에 연결되는 순환을 완전히 새로운 프레임으로 설정하였다. 그는 신체의 공동 현존의 개입을 통한 수행적 공연으로서 유도 하였으며 인간과 인간 사이를 연결하는 전체의 네트워크로서 피드백 루프를 설명하였다.³⁸⁾ 관객은 그 장소에 있음으로써 과거의 자료들을 통해 현재의 무용수들이 표현하는 춤과 행위의 공간과 시간에 존재하는 공동의 주체로 연결되며, 그것을 통해 신체가 주체가 되는 새로운 가능성을 발견하도록 제시된다.

나. 「Expo Zero」 작품에 나타나는 수행성

2009년 초연된 「영의 전람회」(2009)프랑스 렌느의 미술관을 시작으로 2015년 영국 런던에 테이트 모던(Tate Modern), 2016년 폴란드 바르샤바(Museum of Modern Art in Warsaw)등 다양한 미술관 공간에서 공연을 올리며 춤이 차지할 수 있는 모든 영역에서의 존재로서 그 가능성을 열어둠으로서 '작품이 없는 전시 프로젝트'를 공연하였다. 샤르마츠는 관객들에게 미술관의 공간을 미술작품이 아닌 예술가들이 차지한 영역들로 체험하도록 시도하였다.³⁹⁾ 이 공연에서는 안무가, 무용수, 시각예술가, 건축, 철학, 공연 이론가 및 비평 분야 등의 인물들 10명을 선정하여, 그들과 함께하는 작업이 3일 동안 미술관의 공간 속 춤과 함께 진행되었다.⁴⁰⁾ 안무가는 각각의 예술가들에게 다른 주제들을 제시하고 그것이 과거의 작품, 사상, 철학 등 현재의 공간에 다시 나타나도록 재현되었다. 예술가들은 오래된 과거의 역사, 기억들을 미술관이라는 공간을 통해서 관객들에게 전달하고 관객들은 감상자의 역할에 그치지 않고 참여자가 될 수 있는 선택의 여지들이 주어지게 된다. 각각의 관객들은 그들만의 방법으로 전시 안에 접근하며 고유한 자신만의 일상적 행동으로 작품 안에 들어가 그 사이를 횡단하고 체험한다. 눈으로만 보는 감상이 아닌 참여자로서 작품을 이해하고 그들 스스로 공동의 주체로서 평등하게 작품과 만나게 된다.⁴¹⁾

2015년 테이트 모던에서의 공연 당시 관객들은 무용수의 동작을 따라하며 배우기도 하며 스스로의 행위의 범위를 넓히도록 유도 되었다. 무용수들의 설명을 듣거나 함께 움직이면서 관객은 느끼고 생각하는 주체일 뿐만 아니라 행동하는 행위자로 변화한다. 리히테는 이러한 변화에 대해 피드백 루프가 형성되었다고 표현하면서 관객이 행위자 역할로 바뀌게 됨으로서 공연 안에서의 새로운 질서를 창조한다고 하였다.⁴²⁾ 관객이 어떠한 특정 행동이나 표출을 하지 않았음에도 불구하고 공연 안에서의 새로운 맥

36) Alastair Macaulay(2013. 11. 4.), *Using a Familiar Device to Dance Out of the Past*, 『NYTimes』, <<https://www.nytimes.com/2013/11/05/arts/dance/flip-book-by-boris-charmatz-is-inspired-by-old-photos.html>, 2021. 1. 18.>.

37) 에리카 피셔 리히테(2004), p.100.

38) 백인경(2014), p.28.

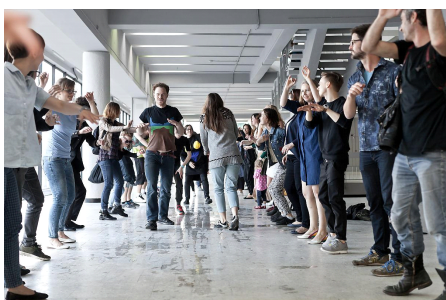
39) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>, 2021. 1. 15.>.

40) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>, 2021. 1. 15.>.

41) 에리카 피셔 리히테(2004), pp.88-90.

락으로의 관계가 형성되었다. 이것은 공연을 볼 때마다 매번 다르게 기억되고 지각되는 공연의 일부가 된다.⁴³⁾ 단순한 무용 동작을 배우는 것이나 균형감을 위한 한발로 서기, 중심을 낮추기, 턴 돌기, 원형으로 줄지어 가기 등을 통해 관객은 참여자에서 주도자가 되기도 한다.⁴⁴⁾ 무용수와 관객간의 역할 바꾸기를 통해 관객의 관습적인 행동이었던 박수치기나 휘파람 불기 등과 같은 감상자로서의 행위가 아닌 새로운 관계를 규정하여 정해진 결말이 아닌 예측 불가능한 것들의 가능성을 열어 놓는다.⁴⁵⁾

참여자는 공연 속 그 과정에서 새로운 변화들을 제공받고 보이는 다른 것들에 영향을 미치는 동시에, 다른 참여자들이 제공하는 변화들에도 영향을 받는다.⁴⁶⁾ 이러한 변화는 역할 바꾸기와 참여자의 지각 경험의 확대로 인해 성립된다. 공연의 흐름은 관객마다의 주관적이고 유토피아적인 시각을 펼칠 수 있도록 인도되고 제시되며 무용수의 신체의 움직임과 행위들을 통해 관객과의 서로 발전되고 생성되는 공연의 확장이 시도되었다.



〈그림 3〉 작품 「Expo Zero」⁴⁷⁾



〈그림 4〉 작품 「Expo Zero」⁴⁸⁾

그것이 춤을 통한 수행적 전환의 역할로서 진행되며 라이브 경험을 통한 예술의 형식에서의 역사와 현재, 그리고 미래를 보는 새로운 방식으로서 안무의 접근으로서 설명된다.⁴⁹⁾ 현장 속 각기 다른 예술의 영역과 문화적 특질들을 신체를 통해 나누는 현장은 수행적 퍼포먼스로의 공연 속 찰나의 순간들을 경험하도록 체험되며 관객과 행위자가 서로 전이되는 역치가 일어나며 공연 속 주체자가 된다.

다. 「Twenty Dancers for the XX Century」 작품에 나타나는 수행성

2012년 르 생 리브(Les Champs Libres)에서의 공연을 초연으로 2013년에 뉴욕의 현대미술관(The Museum of Modern Art), 테이트 모던(Tate Modern)에서의 미술관의 춤 공연에 이어 2016년에 하노버 오페라 극장(Staatsoper Hannover)의 오프닝으로 공연된 「20세기 20명의 무용수들」(2012)는 미술

42) 앞의 책, p.347.

43) 앞의 책, pp.348-353.

44) Tate Modern(2015. 7. 27.), *If Tate Modern was Musée de la danse? Expo Zero*, BMW Tate Live, <<https://www.youtube.com/watch?v=kTh7J6IeQYY>, 2021. 4. 9.>.

45) 에리카 피셔 리히테(2004), p.92.

46) 최승빈(2017), pp.17-18.

47) Warsaw Museum, <<https://artmuseum.pl/en/doc/expo-zero>, 2021. 1. 17.>.

48) Warsaw Museum, <<https://artmuseum.pl/en/doc/expo-zero>, 2021. 1. 17.>.

49) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>, 2021. 1. 15.>.

관의 공간을 넘어 무대를 제외한 극장의 장소들인 로비, 교차되는 통로 복도, 야외 공간들 같은 다양한 장소들을 활용하며 공연되었다. 관객들은 미술관을 오고가며 전시를 관람하듯 걸어 다니면서 20명의 무용수들의 개별적인 춤과 행위들을 마주하며 관람하는 공연의 형식을 만나게 된다. 장소에 따라 바뀌는 무용수들은 20세기의 춤 장르의 영역에서 활동한 무용수들이며, 그 장르도 대중무용과 모던댄스, 발레 등 다양하게 구성되었다. 관객들은 그들만의 방법으로 작품에 접근하고 자신만의 고유한 일상적 행동으로 공연 속 들어가게 되면서 자신의 온 몸과 오감을 동시에 사용하면서 곳곳의 장소 안에서의 ‘사이’를 횡단하게 된다.



〈그림 5〉 작품 「Twenty Dancers for the XX Century」⁵⁰⁾ 〈그림 6〉 작품 「Twenty Dancers for the XX Century」⁵¹⁾

각각의 무용수들이 재연하는 신체의 움직임과 행위에서 관객이 발견할 수 있는 단서를 제공함으로써 관객은 눈으로만 작품을 감상하는 것이 아니라 몸과 오감을 이용해서 작품 속 참여자로서 이해하고 독자적으로 안무에 개입하게 된다. 공연 속 주체, 객체 관계를 끊임없이 변화하게 하는 원동력으로서, 예술가와 관객과의 행위와 행동 방식이 상호작용되는 피드백 루프를 형성 시키도록 작용된다.⁵²⁾ 관객은 행위자의 신체적 특성과 움직임들에 자신의 몸을 투영하게 되고, 행위자의 움직임으로부터 전이되는 어떠한 느낌에 개별적으로 반응하게 된다. ‘자기 지시성’을 지니는 행위자와 관객의 신체들 사이에서 상호작용이 일어나며 이를 통해 일어나는 반응들이 지속적으로 연결되면서, 새로운 행위와 반응들을 만들어 낼 수 있는 것이다. 그리고 앞서 논의한 것처럼 반응의 연쇄들은 공연현장 속 공간에 일련의 분위기를 조성하게 된다.⁵³⁾ 방문객으로 온 관객은 자유롭게 질문을 하거나 공연자들이 제시하는 특정 동작들을 배우기도 한다. 관객의 입장에서 춤은 정적인 이미지나 기록된 비디오를 통해서만 시청하고 보는 것이 아닌 눈 앞에서 춤추는 사람을 관전하는 것이 되고, 그를 통해 춤을 추는 사람, 춤을 배우는 사람으로서 공연자와 관객의 경계의 이분법적인 변화들이 생기면서 그 사이의 관계는 신체를 통해서 서로 전달된다.⁵⁴⁾

관객은 참여자의 일원으로 춤과 안무를 함께 만들어내게 되며, 그 사이에서 사건들을 형성 시킨다. 때

50) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-157>, 2021. 1. 17.>.

51) Boris Charmatz homepage, <<http://www.borischarmatz.org/?20-danseurs-pour-le-xxe-siecle-157>, 2021. 1. 17.>.

52) 에리카 피셔 리히테(2004), p.86.

53) 최승빈(2017), p.127.

54) Acacia Finbow(2016, 10.), *Boris Charmatz, If Tate Modern was Musée de la danse?*, Tate Modern, <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/musee-de-la-danse>, 2021. 3. 5.>.

공연마다 다른 관객의 행동에 따라 현장의 반응이 바뀌고 공연의 흐름이 변화되며, 이러한 수행적 접근에 따라 미술관 속 춤을 함께 공유하면서 기존의 공연의 경계를 허물고 공연 속 무용수의 춤과 행위가 관객과의 친밀한 관계를 형성하도록 만들어진다. 20명의 공연자들은 특정 안무가의 작품 속에 출연했던 무용수들이거나 안무가들로, 그들은 춤을 추는 무용수이기도, 때론 자신이 움직이거나 행위하는 것들을 설명하는 해설자가 되기도 한다. 관객은 이러한 공간 속 창발을 통해 이질적인 공연의 경계를 벗어나 참여자의 일원으로서 역할 바꾸기를 경험한다.

작품 속 무용수로 출연했던 한 공연자는 미국의 안무가 맥 스투어트(Meg Stuart)의 작업에 출연했는데, 그는 작품의 내용이나 리허설 방식 등을 소개하고 안무에 대한 구체적인 질문들을 하면서 자신의 작품을 구성했다.⁵⁵⁾ 그 공연을 보던 한 할머니는 자신의 관람 경험을 이야기 하면서 ‘춤이란 무엇인가?’에 대한 질문들을 다시 던졌고, 공연 안에서 서로를 만나고 관계를 형성되었다. 그러한 상호작용을 통해 무용수와 관객들은 타자의 경험을 통해 자신을 알아가며 발견한다. 과거 작업과정들의 경험과 과거의 자료들을 참고하면서 각기 다른 장소에서의 춤과 설명을 하는 무용수의 성찰과 이야기들은 과거를 통해 현재의 시간성을 거슬러 관객들에게도 전이되도록 이루어진다.

이러한 공연의 형식에서 미술관이라는 특정한 장소에 예술작품은 존재하지 않지만, 그 안에 존재하는 예술가들이 참여하며 진행되는 미술관의 춤은 신체를 통해 표현되는 춤과 행위들이 가득한 공간으로 구성된다.⁵⁶⁾

IV. 결론

본 연구는 보리스 샤르마츠의 미술관의 춤 안무를 에리카 피셔 리히테의 수행성의 관점을 중심으로 살펴보았다. 리히테의 수행성의 개념 및 특성들을 이해하고 그 원리들 피드백 루프(feedback loop), 사건(event), 역할바꾸기(changing the role), 재현(representation)의 개념들을 중심으로 연구한 지점들은 다음과 같았다.

첫째, 샤르마츠는 미술관의 춤이 과거와 현재를 이어주는 통로라고 하였으며 무용수의 춤과 행위가 현장 속 관객과의 공동현존 되는 것을 수행성 그 자체로 볼 수 있었다. 이러한 시도들은 최근 공연예술의 의미의 확장이 안무가의 표현방식에 따른 수행적 실천으로 예술의 경계를 허물고 실험적인 가치와 물음들을 관철해간다는 의의가 있다.

둘째, 관객이 단순히 공연자들의 춤과 행위를 해석하고 이해하려고 노력하는 것은 중요하지 않다. 관객은 현장 속에서의 경험과 그 사이의 순간을 인식하는 것을 통해 지각의 변환을 경험하고 현재성을 체험한다.

셋째, 기존의 전통적인 공연 형식이 갖고 있던 공연자-관객, 관객-관객간의 경계라는 이분법적인 주체에 변화가 일어나, 관객을 감상자로서 남기지 않고 공연 안에서 공연자와 관객이 서로에게 영향을 끼

55) 김재리(2017), p.202.

56) Boris Charmatz(2011, 11, 5.), Musée de la danse: Expo Zero, <<https://artmap.com/marcussteinweg/text/musee-de-la-danse-expo-zero-by-boris-charmatz-three-day-think-tank-new-york>, 2021, 1, 10.>.

치며 상호작용하는 관계로 전환된다. 그러한 수행적 전환을 통해 전이되는 역치성으로 인해 관객 또한 행위자이자 공연자 및 주체자가 된다. 이러한 수행성 개념을 통해 보리스 샤르마츠의 미술관의 춤 공연 「플립북」(2008), 「영의 전람회」(2009), 「20세기 20명의 무용수들」(2012) 세 작품을 수행성의 관점으로 해석해 볼 수 있었다. 이 세 작품은 기존의 프로시니엄 무대를 벗어나 새로운 프레임을 제시, 미술관이라는 공간을 통한 관객과의 피드백 루프가 형성될 수 있도록 실연하였다. 또 과거의 춤을 현재에 드러냄으로서 재현의 안무방식을 통해 춤과 행위를 현재화하여 나타냈다. 이러한 환경은 공연 안에서의 연속적으로 일어나는 사건, 역할 바꾸기를 활성화시킴으로서 안무가는 무용수의 신체의 움직임, 행위, 행동까지 관객들과의 상호교감을 통해 수행적 춤의 시도로 제시하였다.

움직임과 행위의 영역에서의 안무의 확장이라는 동 시대의 춤 현상을 샤르마츠만의 안무적 실천에서도 그 경계를 벗어나는 노력과 시도로 발견할 수 있었다. 공연 속 무용수의 춤과 행위에 초점을 두면서 그것이 관객들에게 전이되며 그들을 변화시키게 하는 강력한 발화수반행위의 수행이 되는 것이다. 우리는 행위를 통해 서로를 만나며 관계를 형성하게 되고 그러한 의미를 발생시킨다. 행위를 통한 지속적인 움직임의 변환을 통해 자신을 알아가고 발견해간다. 샤르마츠의 안무작을 인간의 행위와 신체에 대해 고찰하는 수행성 분석을 통해 살펴보면 동시대의 춤과 안무 영역의 범주를 넓히는 연구 자료의 부재를 절감하고 필요성을 직시하게 되었다. 뿐만 아니라 피셔 리히테의 수행성 연구는 공연예술학의 기반을 두며 전개된다는 점에 있어서 무용예술학의 다양한 이론적 방향성을 제공한다는 점에서 고무적이다.

■ 참고문헌

- 김형기(2014). 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객 역할-수행적인 것의 미학의 성과와 한계』. 서울: 푸른사상.
- 에리카 피셔 리히테(2004). 『수행성의 미학』. 김정숙(역). 서울: 문학과지성사. 2017.
- Assmann, Aleida(2013). Rahmungen und Rahmenbrüche in den Installation en Boltanskis, Rahmenbrüche, Rahmenwechsel(ed.). Uwe Wirth. Berlin: Kadmos.
- Butler, Judith(1990). 『젠더 트러블』. 조현준(역). 서울: 문학동네. 2008.
- Carlson, Marvin(2004). *Performance critical introduction*. New York and London: Routledge.
- Harris, Melissa and Vaughan, David(1997). *Merce Cunningham, Fifty Years*. New York: Aperture.
- Butler, Judith(1988). Performative Acts & Gender Constitution. *Theatre Journal*, 40: 519-531.
- Nicifero, Alessandra(2014). OCCUPY MoMA: The Potentials of a Dance in the Museum. *Dance Research Journal*, 46: 3.
- 김주희(2020). 마리나 아브라모비치의 작품과 홍신자 작품에 나타나는 수행성 연구. 『무용예술학 연구』, 79: 15-28.
- 김재리(2017). 퍼포먼스 아카이브 현재성. 『무용역사기록학』, 44: 185-212.
- 박성혜(2021). 무용에서 리서치 중심 퍼포먼스의 미학적 의미. 『한국무용학회지』, 20: 15-25.
- 박종현(2014). 현대 춤에 나타난 아포리아적 양상연구. 한양대학교 대학원 박사학위 논문.
- 백지수(2018). 퍼포먼스 미적경험에 대한 연구 에리카 피셔 리히테 ‘수행성의 미학’을 중심으로. 서울대학교 대학원 석사학위 논문.
- 백인경(2014). 피셔 리히테 퍼포먼스 이론 연구. 서울대학교 대학원 석사학위 논문.
- 윤지현(2019). 춤의 수행성과 행동주의 예술 효과 사이. 『한국예술연구』, 26: 147-168.
- 진휘연(2020). 아카이브로의 재연: 댄스 퍼포먼스 기록과 재연 연구. 『한국미술사교육학회』, 40: 219-240.
- 정옥희(2017). 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론. 『무용예술학연구』, 64: 97-119.
- 최승빈(2017). 수행적 ‘사건’으로서의 퍼포먼스에 나타난 상호매체적 지각의 변화 연구. 홍익대학교 대학원 박사학위 논문.
- Boris Charmatz homepage. <<http://www.borischarmatz.org/?expo-zero-55>, 2021. 1. 15.>.
- Elizalde, Molly(2013. 10. 15.). Interview Magazine, Museum on the Move, 보리스 샤르마츠 미술관의 춤 인터뷰, <<https://www.interviewmagazine.com/culture/boris-charmatz-musee-de-la-danse>, 2020. 12. 21.>.
- Macaulay, Alastair (2013. 11. 5.). “Using a Familiar Device to Dance Out of the Past, Page by Page.” NYTimes, 보리스 샤르마츠 Flip Book 리뷰. <<https://www.nytimes.com/2013/11/05/arts/dance/flip-book-by-boris-charmatz-is-inspired-by-old-photos.html>, 2020. 12. 26.>.
- Philadelphia Museum of Dance: Choreographing Public Assembly 보리스 샤르마츠 미술관의 춤

<<https://phlpmd.com/reflecting/charmatz/>, 2021. 1. 17.>.

Steinweg, Marcus(2011. 10.). 보리스 샤르마츠 Expo Zero 리뷰 <<https://artmap.com/marcussteinweg/text/muse-e-de-la-danse-expo-zero-by-boris-charmatz-three-day-think-tank-new-york>, 2021. 1. 10.>.

논문투고일 2021. 05. 11.

심사일 2021. 05. 19.

심사완료일 2021. 05. 27.

An Investigation into Performativity in the Works of *Dancing Museum* by Boris Charmatz

Jung, Soo Dong

Ph.D. Candidate, Sungkyunkwan University

This study investigates Erika Fischer-Lichte's perspective of performance emerged in three works of Boris Charmatz's *Dancing Museum*: *Flip Book* (2008), *Expo Zero* (2009), *20 Dancers for the XX Century* (2012). From Fisher-Lichte's principles of performativity, I identify the concepts of feedback loop, event, changing the role, and reproduction to discuss the characteristics of Charmatz's choreography. The three works presented new frames avoiding the proscenium stage, allowing to form a feedback loop with the audience in a museum. By presenting past performances to the present, representation occurs, activating continuous events and changing roles. The choreographer presented the movements, actions, and actions of the dancer as a performativity dance. At the same time, Charmatz attempted interaction with the audience, expanding the idea of choreography.

Keywords: Performativity(수행성), Erika Fischer-Lichte(에리카 피셔 리히테), Boris Charmatz(보리스 샤르마크), Choreography(안무), Museum(미술관)