

퍼포먼스의 장소와 비장소성 연구*

- 송주원의 댄스필름 중심으로 -

박성혜**

I. 들어가며

II. 장소와 비장소

III. 송주원의 댄스필름

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 들어가며

본 연구는 영상에 투영된 춤의 예술적 가치, 그중에서도 변화된 장소와 춤의 관계성에 관한 것이다. 이를 위해 댄스필름에 투영된 장소가 어떻게 무대와 다른 효과를 내며 미학적인 내용을 담보 받을 수 있는지, 새로운 무용예술로서의 가능성을 파악해 보고자 한다. 본 연구의 목적은 무용 공연이 고전적 공간인 극장을 벗어나 보다 확대되고 다채로운 공간을 점유하고 모색하며, 다양한 실험을 통해 무용예술의 또 다른 가능성을 확대하려는 일종의 안무적 확장과정도 연관된다. 현 시대에서의 예술작품은 기존의 개념으로 구분하거나 특정한 장르로 분류할 수 없게 되었고, 이는 예술과 일상의 차이를 구별하기 어려운 형태로 확장(남선희, 조은숙, 2019, p. 48)되고 있는 추세에서 본 연구자는 장소성에 대한 논지에 집중하고자 한다. 더불어 낱말이 확장되어가는 SNS(Social Network Service)와 새롭게 등장하는 다양한 매체의 발전과 등장에 맞춰 조우하고 변화되는 무용예술의 과정을 동시에 이해하고자 한다.

이를 위해 본 연구에서는 공연예술의 전통적 수행 공간인 극장에서 벗어난 무용 공연과 영상이라는 새로운 매체를 통해 안무, 제작한 작업을 중심으로 다룬다. 기본적으로 자신의 예술적 활동을 하는 안무가들은 자신의 작품을 다양한 매체를 통해 발표하고, 홍보하며 자신의 작업과 관련된 정보를 수집하고 아카이브(archive)화 한다. 변모되는 매체에 따라 상호작용하는 감각, 그중에서도 무용예술과 관련하여 과학기술의 발전에 따라 진행되는 디지털 매체에 관하여 감각과 사유의 새로운 가능성에 관한 연구도 선행된 바 있다(김말복, 이지선, 2008). 오늘날에는 극장에 모인 관객을 대상으로 종이로 제작된 안내책자를 통해 홍보하기보다는 다양한 방법과 경로를 통해 창작 작업을 진행하는 작업 방식들이 무용에

* 본 연구는 교육부와 한국연구재단의 2020년 인문사회학술연구교수사업(2020S1A5B5A17089787)의 지원을 받아 수행함
** 한국예술종합학교 한국예술연구소 연구교수, gissell@naver.com

술의 하나로 자리를 잡았다. 이렇게 다양한 매체를 통해 무용 작업들이 제작, 홍보, 유통, 아카이브화되고 활용된다. 그중에서도 기존의 극장과는 전혀 다른 매체인 필름 작업을 통해 안무적 영역이 확대되고 있다.

이에 본 연구는 다양한 공간을 배경으로 안무 제작한 댄스필름(Dance Film) 중에서도 국내 안무가이자 영화감독으로 활동하고 있는 송주원의 작업, 그중에서도 단일 프로젝트로 다년간 진행된 ‘풍정.각(風精.刻) 프로젝트’로 국한하여 진행되었다. 그 근거로는 첫째, 송주원은 안무가이자 영화감독으로의 극장 공연과 영화제작이라는 실질적 활동 경력의 소유자라는 점이다. 이는 극장에서의 작품을 진행한 안무가와 댄스필름에서의 감독이 담당해야하는 모든 경험과 이해도를 충족하고 각각의 장단점과 차이점을 인식하고 작업을 했다는 점에 기인한다. 둘째, 댄스필름의 일시적이고도 단편적 영상 작업이 아닌 지속적 작업임에 주목했다. 장기간의 제작 과정과 다수의 영상 작품을 통해 산출될 수 있는 일관성을 통한 논의가 전개되어야 한다고 사료된다. 셋째, 해당 작업들은 모두 안무가가 직접 감독한 작업이라는 점이다. 별도의 영화감독의 도움을 얻어 제작된 댄스필름이 아닌, 안무가가 직접 감독의 역할을 수행한 작업들임을 고려했다.

안무가 송주원이 진행한 ‘풍정.각(風精.刻) 프로젝트’는 2013년 구성되었으며, 2014년부터 작품을 발표하면서 현재까지 활동이 진행되고 있는 프로젝트이다. 그 내용을 자세히 살펴보면 무용공연, 영화 제작, 전시활동 등을 전개했으며, 이러한 다수의 작업들은 여러 예술가들과의 협업으로 진행되었다. 또한 다수의 일반인들이 무용수로도 함께 참여한 작업이다. 이 프로젝트는 극장이 아닌 다양한 공간에서의 무용공연, 영화제작, 전시, 낭독회 등이 여러 장소에서 진행되었다. 이에 본 연구에서는 2014년부터 2020년까지 댄스 필름으로만 제작, 발표된 작품들을 대상으로 논의하고자 한다. 댄스 필름에 대한 기본적인 정보는 안무가 송주원이 자체 제작한 아카이브자료(풍정.각 아카이브 2018, 2018)와 인터넷 검색엔진을 사용했으며 매체를 통해 발표된 리뷰와 프리뷰를 참고하였다.

아울러 본 연구의 논의의 방만함을 방지하고 집중을 위해 춤이 진행된 공간과의 관계성에 보다 집중하고자 한다. 더불어 본 연구를 통해 장소가 가지는 장소의 역사, 기능, 구현된 춤으로 인해 변모된 상황과 현상, 그리고 이를 통해 얻게 되는 미학적 성과를 예측해 본다. 이를 위해 장소성에 관한 논의가 진행되며 안무에 있어 장소가 가지는 의미, 전략, 실질적 내용과 성과들을 예측해 본다. 따라서 본 연구를 통해 무용 공연이 구현된 장소가 어떻게 변모되고 새로운 미학적 성과를 얻는지, 장소성에 관한 이해와 도출된 이미지를 통해 철학적 근거를 살펴보면서 작품에 대한 이해를 높이고 해석의 다양함도 도출해 본다.

II. 장소와 비장소

1. 장소성에 대한 논의

무용이 근대적 의미에서 하나의 독립된 예술로 용인된 배경에는 극장에서의 본격적인 볼거리로 완성된 하나의 작품으로 공연되기 시작함과 밀접하게 관련되었다. 이는 감상의 대상이자 예술적 감흥으로

춤이 등장하면서 일상적 춤과 분리되었고 예술로서의 춤이 본격적으로 탄생했기 때문이다. 따라서 극장이란 공간은 예술적 권위를 부여해주는 근원이자 춤이 가지고 있는 일상성에서 분리되는 특별하고도 전문적이면서 개별화된 매우 중요한 장치이다. 반면 현대예술에 있어 이러한 환영성에 대한 의문과 극장이 가지고 있는 예술적 권위와 폐쇄성에 대한 비판과 반성으로 다양한 시도들이 진행된다. 그중 하나가 기존 공간의 탈피와 반성을 범주를 넘어 새로운 미학적 가능성으로의 장소성에 관한 모색이 진행된다. 안무가들의 장소에 관한 모색의 배경 중 철학적 담론이 계기와 근거가 되기도 하는데, 그중 현대철학자 푸코(M. Foucault)가 자신의 저서 『헤테로토피아(Les Heterotopies)』에서 언급한 헤테로토피아의 개념은 존재하지 않는 상상의 공간인 유토피아(Utopia)에 대한 담론에 기인한다. 헤테로토피아는 물리적으로 존재하지 않는 유토피아와는 달리 보다 구체적 공간으로 새로운 장소성의 가능성을 제시한다. 유토피아가 어디에도 존재하지 않은 반면 푸코는 구체적이고 실제적인 장소, 우리가 지도 위에 위치 지을 수 있는 장소를 가진 유토피아(Foucault, 2014, p. 12)로 매우 실존적이고도 구체적인 출현을 염두에 두었다.

푸코가 제안한 헤테로토피아는 모든 공간의 의문과 일종의 이의제기로 유토피아가 내재하고 있는 상상과 희망적 공간이기도 하다. 그러면서도 절대적으로 보편적인 형태를 보이지 않는 장소이면서 우리들의 상상력을 자극하고 다양한 요인들이 혼용되며 혼재된 장소이다. 이렇게 헤테로토피아는 유토피아적 상상과 반유토피아적 분석이 모두 가능하도록 할 뿐 아니라, 특정한 역사적 장소, 특정한 주체의 담론 및 실천, 문학적 상상, 건축학적 공간, 예술 작품 등 너무나도 다양한 대상을 재사유하는 개념으로 원용된다(이병태, 2020, p. 239). 한편으로는 기존 공간의 기능, 성격, 원칙을 비틀거나 전복시키기도 한다. 그런 의미에서 헤테로토피아는 반사회적 공간이며 일종의 해방구이거나 순간적 환영의 공간으로 전이되기도 한다. 그리고 순간적인 변화의 매개체로 사건이 발생하며 원인과 장치가 작동한다. 그것은 경우에 따라 자연적으로 발생하기도 하지만 다양한 상황과 연출에 따라서는 매우 인위적이며 의도적이기도 하다. 바로 이러한 점들로 인해 예술가의 관여가 작동되어 창출된다.

푸코가 제안한 헤테로토피아의 개념은 새로운 장소의 변이로 인용되고 안무적 관점에서 공간에 대한 새로운 모색을 시도하게 한다. 가장 인접한 예로는 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 작품 「헤테로토피아 *Heterotopia*」이다. 이는 안무가가 해당 개념을 직접적으로 인용한 동시에 예술적으로 구현한 사례이다(심정민, 2014, pp. 251-258). 이외에도 국내 작가로 활동하고 있는 서현석의 작업 「헤테로토피아」의 경우 서울의 을지로와 세운상가가 가지고 있는 1960, 70년대의 역사성과 근대성을 직접적으로 다룬 작업이었다. 장소가 가지고 있는 역사성과 조국 근대화라는 정치적 상황과 맞물린 공간에 관한 내밀한 접근으로 현존해 있는 공간이면서도 동시에 과거를 소환하여 새로운 환영을 구현한 작업으로 푸코의 개념을 적극 차용했다. 을지로 일대가 가지고 있는 장소성은 이후로도 푸코의 헤테로토피아를 적극 호명해 여러 작가들의 지속적인 예술 작업들이 진행된다(공현진, 2021).

푸코의 이러한 구조주의적 관점은 장소에 관한 다각도로의 모색을 가능케 한다. 인류학과 예술에 있어 장소에 관한 새로운 견해와 접근은 기존 서구적 관점에서의 일방적 시각과 권력 중심의 식민지적 유토피아에 대한 대안으로, 그리고 결코 독점될 수 없는 환영으로의 가능성을 내포한다. 그러한 의미에서 엄연히 존재하는 기존의 공간이면서도 동시에 '권력의 비장소(non-lieu)'(이병태, 2020, p. 254)로 대두되면서 욕망, 역사의 조망, 저항과 이의제기, 환영의 구현이 장소와 구분되지 않은 상태로 하나의 사

건으로 구현된다. 이는 기존의 전통적 장소가 가지고 있는 용도의 변용이며, 새로운 장소성에 대한 발견이자 호출이다.

2. 비장소성에 대한 논의

포스트구조주의자로 분류되는 푸코의 제안들은 이후 인류학과 미학은 물론 예술에서도 다양한 차용과 논의 전환의 계기를 마련한다. 그중에서도 프랑스 인류학자인 마르크 오제(Marc Augé)는 자신의 저서인 『비장소(Non-Lieux)』에서 근대성의 해석과 현대사회의 이해를 위해 개인이 분화되고 원자화되면서도 공유의 공간을 점유하는 장소성을 규명하고자 비장소라는 개념을 제안한다. 그는 잠시 머물기에 물리적으로 분명 존재하지만 극도로 현재성만 존재하고, 개인의 특이성이 사멸된 공간으로 비장소성을 감지한다. 일례로 임시 난민촌, 고속도로 톨게이트, 대형 마트, 공항, 기차역, 멀티플렉스 영화관 등으로 인간적인 관계성이 구현되기 힘든 공간들이다. 이러한 것들은 기존의 장소들이 사람들이 머무르고 관계를 형성한다면 오제가 제안한 비장소는 각자의 목적과 방향만을 직시한 채 그저 흘러가거나 통과하는 순간성만 존재하는 공간이다. 이는 기존의 장소가 정체성과 관련되며 관계적이고 역사적인 것으로 규정된다면, 관계와 역사성 그리고 고유한 정체성이 부재하는 공간은 비장소가 된다(Augé, 2017, p. 77).

오제가 제안한 비장소는 오직 현재만이 존재하고 순간적인 구현의 성격이 강하다. 그러한 차원에서 이미지로 포착되고, 선명하게 발생된다는 차원에서 영상이라는 환영에서 구현되는 구체성과 맞닿아 있다. 고전적 의미에서의 장소가 가진 기능을 넘어 새로운 장소로 전이되는 순간에 사건이나 현상처럼 드러난다는 점에서 유사점이 발견된다. 사람과 사람과의 관계는 모호하거나 소외의 경향이 강하지만 장소가 변용된다는 차원에서 비장소성은 영상을 통해 가시화되고 선명하게 포착된다. 그런 차원에서 불현듯 발생하는 헤테로토피아와 일맥상통함을 지닌다. 더불어 물리적 존재함과 구조에 집중했다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다.

하지만 푸코와 달리 오제의 차이점은 장소가 가지고 있는 정체성과 역사성과 명확한 거리를 두고 있다는 점이다. 오제는 초근대성을 설명하기 위해 극한의 근대성을 발현되는 공간에 집중했고, 이는 역사성이 상실된 채 현재의 시간만이 중시되고 개인의 특이성이 사라진 공간(김언영, 2020, p. 32)으로 비장소를 제안했다. 여기에는 현대사회가 요구되는 빠른 속도가 결부되어 익명성과 일시성이 구현되었고 이는 다시 푸코가 제안한 헤테로토피아의 순간적 환영과 결부되면서 혼선의 원인을 제공한다. 하지만 푸코가 저항과 실천, 역사와 기억, 권력과 통치와의 관계성을 장소와 적극 결부시키고 있다는 점에서 명확한 차별성을 보이고 있다. 반면 오제는 정착보다는 부유하는 인간, 긴밀한 인간관계 맺기보다는 고독함을, 익명성과 점유권과의 관계에 보다 집중한다. 또한 비장소는 공간적 이동성(Spatial Mobility)에 의해 형성된 공간(박정아, 2018, p. 71)이란 점에서 잠시 스치고 소비되는 공간이기도 하다. 그러므로 해당 공간의 일시적 점유권과 이동성은 영상작업에서도 충분히 공유되고 있지만 해당 장소에 탑재되어 있던 기능, 역사, 흔적의 상실을 충분히 설명하기에는 다소 미흡하다.

이러한 의미에서 본고의 내용을 보다 구체화되고 보완한다는 차원에서 장소에 관한 또 다른 견해를 밝히고 있는 르페브르(H. Lefebvre)를 참고하고 싶다. 근거로는 춤추는 신체가 엄연히 존재하는 구체적

공간이라는 차원에서 그리고 이를 대상화하는 관객이 존재한다는 실존적 문제를 다루기 위함이다. 그는 마르크스에 영향을 받은 유물론자답게 실제로 존재하는 공간을 근거로 사유하는데, 공간의 개념을 정신적인 것과 문화적인 것, 역사적인 것을 연결하여 (Lefebvre, 2011, p. 29) 관계성에 보다 집중한다. 그것은 마치 신대륙이나 우주와도 같은 새로운 장소를 발견하고, 그러한 공간은 각각의 사회와의 관계를 통해 장소를 생산하며, 어떤 풍경이나 기념물, 장식과 기억으로 새롭게 창조되는 것에 집중한다. 이러한 면면은 일종의 변증법적 과정과 진화를 통해 공간은 재규정될 수 있다. 르페브르는 단순한 물리적 공간의 존재보다는 사회적 관계에 의해 새롭게 형성되거나 그러한 가능성을 내재한 공간을 중요하게 언급한다. 이는 인간의 삶과 더욱 밀접하게 결합시켜 논의를 보다 확장하는데, 그의 생전 마지막 저서인 『리듬분석』에서는 시간과 공간을 통합적으로 사유한다. 그중에서도 일상생활, 의례, 축제, 규칙, 법 등을 적극 개입시켜 반복되는 공간의 율동성을 포착한다(르페브르, 2019, pp. 85-86).

이렇게 공간을 삶과 적극 개입시키고 정치, 사회, 문화적 현상과 깊은 관계를 맺으면서 공간의 구조는 변형되고 이탈되기도 한다. 더불어 일상의 속성들은 푸코가 제안했던 감각능력, 인지능력, 행위능력에 의해 다시 구조화된다. 이렇게 장소에 관하여 새롭게 제안되는 개념들은 철학, 인류학, 사회학, 건축학, 심지어 예술에서 인용되고 활용된다. 그중에서도 공연예술에서는 장소가 어떻게 변형되고 새롭게 규정되며 일시적이라도 새로운 상황과 환영이 구현되는 순간을 해석한다. 그것은 장소를 어떻게 경험하고, 점유하며, 이동하면서, 기억하고, 풍경을 만드느냐에 따라 예술가의 자율성과 주체성이 중요해 진다는 점에 기인한다. 그야말로 장소는 차원이나 범위, 그리고 현상이나 환경의 개념과 떼어낼 수 없이 연결되어 있기에(Malpas, 2014, p. 43) 장소와 적극 관계하면서 안무가의 주관성을 개입시켜 환영을 창조할 수 있음 밝히고 있다.

III. 송주원의 댄스필름

1. 댄스필름

댄스필름의 등장은 애초부터 제한된 장소에 대한 탈피라는 욕망이 내재해 있다. 그 근거로는 최초의 댄스필름으로 기록되어 있는 마야 데렌(Maya Deren)의 작업에서부터 쉽게 찾을 수 있다. 마야 데렌의 댄스필름에서는 춤이 추어지는 공간이 순간적으로 변화하는데 예를 들어 그녀의 대표작이자 최초의 댄스필름인 「카메라를 위한 안무」(1945)의 경우에는 무용수가 숲속에서 실내로, 그리고 메트로폴리탄박물관으로 순간 이동한다. 안무가이자 영화감독인 마야 데렌 자신도 댄스필름 작업 동기를 극장이라는 공간의 전통에서 해방을 위해 무용수가 극장을 나와 세계 전체를 무대로 춤추기를 원했다(Deren, 1945, pp. 10-12)고 밝히고 있다.

카메라를 들고 극장이 아닌 다양한 공간을 탐색하고 춤추는 무용수의 몸을 투영하는 영상 작업은 단지 무용공연의 기록을 남긴다는 차원을 넘어 또 다른 춤의 재현인 동시에 새로운 창작의 영역이다. 이렇게 댄스 필름은 3차원의 공간인 극장에서 벗어나 2차원의 평면적이고도 시각예술로의 전환된 이미지를 경험하는 관객에게 직접적인 체험예술인 무용 공연과는 사뭇 다른 감각이 요구된다. 그중에서도 춤추는

몸이 구현되는 장소는 구체적인 이미지의 배경이 되고, 오브제가 되며, 경우에 따라서는 작품의 주제가 되기에 장소와 상호 결합하는 관계성은 매우 중요해진다. 물론 영상은 2차원의 예술이기에 3차원의 체험예술에서 구현되는 공감각과는 사뭇 다른 영역이다. 댄스필름 작업에서도 예술가들 대부분은 이러한 차이점을 인지하고 있기에 화면에 투영된 신체를 2차원의 움직이는 이미지로 파악한다. 장면과 장면에서 드러나는 무용수의 신체성은 공연예술의 신체성과 비교해 보면 선명한 차별성을 보인다. 마야 데렌의 댄스필름에서 드러나는 여러 감각 중에서 특히 시각-이미지와 몇 부분의 클로즈업에서 표현되는 정감-이미지와 달리 행동-이미지는 발견하기 어렵다(나일화 김말복, 2012, p. 64)고 밝히는 이유가 이를 반증한다. 이에 댄스필름은 입체적인 신체성에 제거된 움직임이라는 점에서 체험예술이자 현장예술인 극장에서의 전혀 다르기에 같은 퍼포먼스를 진행하더라도 전혀 다른 전략과 접근이 필요하다. 근거로는 극장과 영상이라는 매체의 차별성이 각각 요구되는 형식과 획득될 수 있는 성과가 다르기 때문이다. 댄스필름은 영화에서 사용되는 연출과 편집의 기술이 무대 연출이나 안무와는 별개의 영역으로 안무가는 이와 관련된 기본적인 이해가 필요하다.

2. 풍정.각 프로젝트와 댄스필름

안무가 송주원의 ‘풍정.각 프로젝트’의 시작은 2013년 서울문화재단에서 주최하는 ‘서울거리예술축제’ 사업의 지원을 받아 참여하면서 결성되었다. 송주원은 안무가로 지속적인 활동하면서 극장에서 공연하는 무용작품들을 다수 발표한 경력의 소유자이다. 하지만 본 사업의 정체성이 ‘거리’인 관계로 극장이 아닌 외부 공간에서의 작업을 해야 했다. 이에 이전 작업과의 차별성을 내포하고 이전까지 작업해온 형식에서 벗어난 새로운 작업임을 강조하기 위해 ‘풍정.각 프로젝트’로 명명해 기존의 극장에서 공연되는 무용 작업과는 다름을 명시한다. 이후 ‘풍정.각 프로젝트’는 다년간에 걸쳐 프로젝트의 정체성을 끝까지 유지한다.

첫 프로젝트였던 「풍정.각:북촌문화센터」(2014)가 문화센터라는 공간에서 공연이 이루어지는 것을 시작으로 골목길, 상점, 도서관, 빌딩, 미술관, 박물관, 빈집 등에서 진행된다. 또한 ‘풍정.각 프로젝트’는 무용인만 참여하는 것이 아니라 일반인과 다른 장르의 예술가들과의 협업을 기본으로 진행한다. 영상, 시각예술, 음악, 사진, 디자인, 인문학분야의 전문가들의 다채롭게 참여해 각 작업마다 유기적으로 결합해 작업이 진행된다. 따라서 ‘풍정.각 프로젝트’는 각각의 프로젝트 결과물이 공연의 형태로 진행되거나 댄스필름, 리서치(Research)나 레지던시(Residence) 과정을 거친 쇼 케이스, 전시 등 다양한 형태로 산출된다. 심지어 공연과 전시가 하나의 프로젝트에서 진행되기도 하고, 공연과 댄스필름이 하나의 프로젝트에서 발표되기도 한다. 이렇게 복합적이면서도 다양한 장르와 결합한 ‘풍정.각 프로젝트’는 기존 무용공연의 전형성에서 벗어나 다양한 결과물들을 도출한다.

이를 위해 안무가는 기존의 무용 공연과는 다른 영화감독이 갖추어야 할 댄스필름을 위한 기본적 정보와 관련 기술을 습득해야 했고 무엇보다도 영상이라는 매체에 대한 이해와 고유한 작동 원리와 구조에 대한 숙련도를 강화해야 했다. 이외에도 각각의 프로젝트를 진행하는 공감과 사업의 취지, 예술적 목적에 따라 작업들은 특화되거나 다양한 형식들을 취한다. 따라서 모든 프로젝트 사업 마다 댄스필름의 제작이 동반되지도 않았으며 반대로 댄스필름 작업만 진행된 작업도 존재한다. 이에 2014년부터 2019년

까지 ‘풍정.각 프로젝트’에서 진행된 작품 목록은 <표 1>과 같다.

<표 1> 풍정.각(風情刻) 프로젝트 공연 작품목록

분류	연도	작품명	공연 공간	비고
1	2014	풍정.각(風情.刻)북촌문화센터	북촌문화센터	한옥체험센터
2	2014	풍정.각(風情.刻)MMMGM	이태원 MMMG BL	편집샵
3	2014	풍정.각(風情.刻)서울 도서관	서울 도서관	도서관
4	2015	풍정.각(風情.刻)통의동골목	통의동 골목	골목
5	2016	풍정.각(風情.刻)Meinblau	Meinblau Berlin	베를린 전시공간
6	2016	풍정.각(風情.刻)낙원뿔팅	낙원악기상가	상가
7	2017	풍정.각(風情.刻)오차원에	국립현대미술관 서울관	전시공간
8	2017	풍정.각(風情.刻)청파동골목	서울로 7017에서 만리광장으로	공용공간
9	2018	풍정.각(風情.刻)리얼타운	돈의문 박물관 마을	전시 및 공용공간
10	2019	나는 사자다	성남시 태평동	빈집, 골목
11	2019	풍정.각(風情.刻) 장안평	장안평자동차부품상가	상가

안무가 송주원의 ‘풍정.각 프로젝트’의 퍼포먼스가 진행된 공간을 살펴보면 크게 실내와 실외로 구분되는데 서울도서관과 전시공간인 마인플로우(Meinblau), 국립현대미술관 서울관을 제외하면 모두 실외에서 진행되었다. 전체 작업들 중에서 본격적인 댄스필름으로 구분되는 작업들은 모두 야외에서 진행되었고 장소에 대한 선정이 우선시된 후 작업에 진입하였기에 장소가 가지고 있는 특성이 작업에 적극적으로 개입될 수밖에 없었다. 해당 프로젝트에서 구현된 퍼포먼스는 다분히 장소특정형 예술의 경향이 강하지만 어떤 작업은 장소특정형 예술로 규정하기가 다소 모호한 지점도 동시에 존재한다. 안무가는 스스로도 장소특정형 예술을 염두에 두었기 보다는 그보다 도시라는 공간에 더 큰 주안점을 두었다고 밝히고 있고, 특히 댄스필름의 경우 관객이 장소를 직접 공유할 수 없다는 점과 경우에 따라서는 퍼포먼스에 주안점을 중점적으로 둔 작업도 존재했기에 일관되게 장소특정형 예술로 규명하기에는 한계가 존재한다. 특히 영상 작업의 경우, 장소가 가지고 있는 역사성과 객관성을 적극 수용하고 부각하는 지점에 있어서는 다소 다큐멘터리 영화의 성격을 띠는 경향이 존재하기에 장소특정형 예술로 구분하는데 무리가 따른다. 이렇게 다양한 형식과 내용을 담고 있는 ‘풍정.각 프로젝트’의 댄스 필름들은 실제로 진행된 공연, 전시, 리서치와 연계되어 있으며 그 실질적 작품들을 살펴보면 <표 2>와 같다.

<표 2> 풍정.각(風情刻) 프로젝트 댄스 필름 작품목록

분류	연도	작품명	Running Time	장소	비고
1	2014	풍정.각(風情.刻)북촌문화센터	46분 47초	북촌문화센터	공연기록영상
2	2014	풍정.각(風情.刻)MMMGM	25분 39초	이태원 MMMG BL	공연기록영상
3	2014	풍정.각(風情.刻)서울 도서관	31분 29초	서울 도서관	공연기록영상
4	2015	풍정.각(風情.刻)골목낭독회	17분 52초	옥인동 골목	댄스 필름

5	2016	풍정.각(風情,刻)Meinblau	02분 15초	Meinblau Berlin	공연기록영상 트레일러
6	2016	풍정.각(風情,刻)세운상가에서 낙원뺨뎅으로	10분 46초	낙원악기상가, 세운상가	댄스 필름
7	2017	풍정.각(風情,刻)오차원에	46분 27초	국립미술관 서울관	공연기록영상
8	2018	반성이 반성을 반성하지 않는 것처럼	44분 06초	개인 거주 공간 집, 한옥게스트하우스, 독일사람 집	댄스 필름
9	2018	풍정.각(風情,刻)푸른 고개가 있는 동네	15분 46초	청파동 골목	댄스 필름
10	2018	풍정.각(風情,刻)리얼타운	10분 57초	돈의문 박물관 마을	댄스 필름
11	2019	나는 사자다	10분 47초	성남시 태평동	댄스 필름
12	2020	마후라	10분 22초	장안평 자동차부품시장	댄스 필름

예를 들어 2017년 제작된 「풍정.각:오차원에」는 국립현대미술관 서울관에서 시행된 퍼포먼스로 미술관의 무용 공연을 기록한 영상이다. 이외에도 「풍정.각:북촌문화센터」, 「풍정.각:MMM」, 「풍정.각:서울도서관」처럼 공연을 기록한 영상이 있으며, 「풍정.각:Meinblau」는 공연기록영상과 트레일러를 함께 제작했다. 그 외의 다른 작업들은 완전히 독립된 댄스필름이다. 이는 공연과 별개로 독립적인 작업으로 영상에 맞춰 제작, 촬영, 편집되었음을 말한다. 따라서 실제로 동일한 작품의 공연이 진행되었더라도 실질적인 공연 시간과 댄스필름의 런닝 타임은 불일치함은 물론이거니와 공연에서 보여준 모습과 댄스필름의 이미지는 전혀 다르다. 그러므로 댄스필름들은 안무가 송주원 자신이 영화감독의 눈으로 제작, 촬영, 편집과정을 거친 독립된 창작물들이다. 댄스필름으로 제작된 작품들의 공통점은 모두 일상적으로 지나치거나 방문이 가능한 실재의 장소를 선택했다는 점이다. 극장에서 가상의 무대를 꾸미고 관련 무대미술을 설치하는 것과는 다르게 실질적 공간이 직접 개입한다. 그리고 이 모든 것들을 안무적 관점과 영화감독의 관점에서 동시에 담았다. 그리고 이렇게 실존해 있는 구체적 공간에 무언의 무용수가 춤을 춘다.

송주원의 댄스필름들은 대사가 전무하다. 영상 이미지와 음악, 그리고 춤이 주류를 이룬다. 따라서 송주원의 댄스필름은 다분히 안무적 관점에 의해 배치되고 진행된다. 이러한 이유로 기존 영화에서 보여주는 서사나 내러티브(narrative), 플롯(plot), 메소드(method) 연기는 찾기가 어렵다. 영상에서 무시할 수 없는 전형적인 편집기법인 시퀀스(sequence), 점프 컷(jump cut), 인서트(insert), 몽타주(montage) 등 연출과 편집과 관련된 몇몇의 요인들은 매우 중요하게 작동한다. 그리고 이런 지점들은 송주원의 댄스필름에서 현장예술인 극장에서 진행되는 퍼포먼스와는 명백하게 다른 지점으로 작동한다. 송주원의 댄스 필름에서 투영되는 장소는 실제로 존재하는 장소라는 점에서 그리고 안무가가 근거를 두고 의도적으로 선택한 경관이자 풍경이요, 심지어 작업의 주제이기도 했다는 점에서 기존 극장 공연보다 더욱 중요한 요인으로 작품 이해에 의미가 가중된다.

3. 댄스필름의 장소

송주원의 댄스필름에 투영된 이미지들의 절대 다수는 실질적으로 존재하는 삶의 구체적 공간이다. 안무가 송주원도 창작 작업의 시작이 해당 장소를 먼저 결정한 후 이를 시작점으로 작품 제작에 임했다. 모든 댄스필름에 담긴 공간들은 언제나 실제의 공간이었고, 댄스필름의 절대적인 경관으로 다가왔다. 경관은 물리적 구조를 갖춘 형상이었고, 사회적 활용과 기능이 부여되었으며, 일종의 상징적 이미지를 함축한다. 그리고 이 모든 것이 복합적으로 작동되어 다양한 의미들을 산출한다. 춤추는 무용수와 관계 맺는 경관은 언제나 장소가 가지고 있던 본연의 정체성과 필연적으로 결합한다. 더불어 정체성은 단순히 과거 지향적인 것이 아니라 과거의 누적된 행동과 사건들을 통한 체험, 이들에 대한 현재적 해석과 성찰, 그리고 미래의 기대와 희망을 충족시킬 수 있도록 역동적으로 형성되고 재형성될 수 있는 양방향성을 가진다(공윤경, 2010, p. 132). 따라서 송주원의 댄스필름에 담긴 장소들은 과거부터 존재했던 곳이지만 무용수의 등장으로 노스텔지아(Nostalgia)의 경향과 생소하고도 낯선 이미지로 인해 초현실적인 인상을 동시에 확보한다.

가. 비장소

안무가이자 영화감독인 송주원이 선택한 장소는 모두 실제의 공간이다. 그것도 매우 구체적인 공간으로 선택의 근거가 매우 명확하다. 하지만 해당 공간에서 추어지는 춤은 비일상적이다. 사람들이 일상에서 취하지 않는 움직임인 춤을 추기 때문이다. 그것도 전후맥락 없이 춤만이 존재하는 영상이기에 더 더욱 그러하다. 이렇게 영상에 투영된 장소는 매우 구체적이지만 상황은 비현실적이다. 왜 추는지, 왜 사람들이 질주하고 지붕 위에서 서 있는지를 설명해 주지 않는다.

예를 들어 작품 「풍정. 각: 골목낭독회」(2014)의 경우, 서울 종로구 한 북판의 도시 골목을 배경으로 무용수들의 춤으로 구성된 작품이다. 개발되지 않은 동네, 그래서 옛 모습을 그대로 간직한 골목들, 같은 이유로 떠나는 주민들에 의해 도시공동화 현상이 빚어진 한적한 모습을 배경으로 뛰고, 춤추는 무용수들의 모습은 빈 동네와 묘한 대조를 이룬다. 그것은 마치 골목길에서 놀던 아이들을 다시 호명한 모습인 동시에 이제는 아무도 놀지 않는 비어있는 동네에 등장한 유령 같은 존재들로 보여진다. 골목에서 춤추는 상황은 이질적이기에 비현실적으로 보이고 빈 동네에서 정지된 듯한 시간은 질주하는 무용수들과 묘한 대비를 이룬다.

비슷한 경향은 작품 「풍정. 각: 푸른 고개가 있는 동네」(2018)에서도 선명하게 나타난다. 청파동의 가파른 계단, 좁은 골목에서 춤추는 무용수들과 기와지붕 위에서 춤추는 무용수가 보여주는 활력, 청춘, 충천연색의 의상, 발달함과 개발제일 국가에서 소외된 동네의 오랜 모습과 대조를 이룬다. 비어있는 동네, 서울 한 북판에 존재하면서도 떠나는 사람들로 빈 동네, 아이들과 젊은이들을 찾기 어려운 동네에서 무용수들의 갑작스러운 등장은 이상하고 낯설다. 그리고 이내 그 이유를 찾으려 자본에 의해 잠식당하는 공간, 저출산, 개발제일주의 등의 사회적 문제들이 호명된다.

유사한 맥락은 돈의문 박물관 마을에서 진행된 「풍정. 각: 리얼타운」(2018)에서 포착되는데, 한 한 눈에 봐도 사람이 살고 있지 않는 호젓한 동네에서 진행된다. 그중 방치된 빈집에서 구현된 퍼포먼스도 존재한다. 이 작품은 사용감이 전무한 빈집에서 진행된 퍼포먼스라는 이유로 더욱 비현실적으로

보인다. 그리고 그런 풍경은 순간이며 예술가의 의도된 연출이었기에 가능했다.

송주원의 댄스필름에서 공통적으로 포착되는 순간적 상황의 전개는 오제가 제안한 비장소성과 묘한 일치감을 보인다. 특정한 상황과 의도에 의해 불현 듯 구현된 장소인 동시에 애초의 장소가 가지고 있던 목적이 비틀어지고 있는 지점이 발견된다. 빈 동네이지만 사람들이 존재하고, 사회적 상황에 의해 용도가 모호해진 장소이지만 영상에 포착됨으로 다시 호명된다. 순간적으로 변형되고 그 변형된 주체는 춤추는 몸이 있고, 해당되는 장소에 존재했기에 가능했다. 오제가 제안한 물리적 변형보다는 순간적이고도 포착이 가능한 장소의 변이가 작동하기에 송주원의 작업 속 공간은 분명 다른 용도로 전환되고 있음을 발견할 수 있다.

투영된 이미지 역시 실제로 구현된 퍼포먼스와 차별성을 보인다. 이는 매체의 변용에 기인한 것으로 관람자가 관찰한 이미지는 입체적으로 생동감이 전달되는 무용수의 움직임이라기보다는 영상이라는 평면으로, 일종의 무용수의 몸과 움직임의 유기체로서의 단일한 물질성(이지선, 김말복, 2012, p. 79)에 의해 해체되고 다시 재구성된다. 이와 더불어 댄스필름에서 보여주는 해당 장소에 시행되는 무용수들의 등장은 장소의 점유권과 직결된다. 그리고 그들의 움직임은 이동성과 결부되어 순간적인 환영이 구현된다. 오제는 단지 격변하는 현대사회에서 순간적으로 발생하는 비장소의 구현에 자본, 기술, 제도, 정치적 사회적 상황이 작동하기에 가능했다면 송주원의 작업에서서 안무적 의도가 작동했기에 순간적 비장소성이 구현된다. 그런 차원에서 외부의 원인과 장치에 의해 물리적 공간의 변이가 구현된다는 점에서는 일정정도의 맥락이 연결된다.

나. 헤테로피아와 장소성

푸코가 제안하는 구조적 견해는 장소가 개지고 있는 역사성과 개연성이 보다 강화된다. 주체 자체보다는 주체 각각의 요소들이 점유한 위치와 공간의 배치를 통해 구성되는 하나의 효과(허경, 2011, p. 241)로 보기에 상대적으로 오제의 제안보다는 외부적 요인을 적극 고려한다. 물론 푸코가 제안한 헤테로피아는 물리적 구현이 가능하다. 일종의 ‘현실적인 동시에 신화적인’ 공간으로(허경, 2011, p. 250) 오제가 비장소에서 사람들간의 관계성이 존재하지 않는 일시적 장소라면 푸코의 공간은 한 사회적 특성이나 문화가 개입하고 관계성이 작동된다. 그런 차원에서 춤추는 몸은 해당 장소성과 관계성을 연결하거나 부각하는데 주요한 요인이다. 일상적 움직임이 아닌 춤추는 몸이기에 댄스필름의 장면들은 비현실적으로 보인다. 무용수가 등장하는 댄스필름은 무용수들을 유령처럼 보이기도 하고 해당 장소에 어울리지 않는 이질적 요인으로 작동한다. 덕분에 해당 장소가 낯설어 보이고 더욱 부각된다. 일상에서 포착되지 않고 무시되었던 장소가 댄스필름에서 보여주는 비현실적 구현 때문에 더욱 선명해진다. 그래서 해당되는 장소의 역사, 특성, 문화가 더욱 강조된다. 하지만 정작 구현된 것은 비현실적 환영, 헤테로피아, 그리고 복합적이고 통합적인 공간이다.

일예로 빈집에서의 다양한 공간을 화면에 담은 작업인 「풍정. 각:나는 사자다」(2019)에서 이러한 점들이 발견된다. 이 작품은 1960년대 청계천 복구사업의 일환으로 도시빈민들의 강제 이주로 인해 조성된 성남시 태평동 일대에서 진행되었다. 태평동이 선택되어 제작된 배경에는 성남문화재단이 지원한 전시 ‘사라지지 않는1’의 참여자가 작업으로 진행된 빈집 프로젝트였다. 박혜수, 김달, 배민경 등 다수의 시각예술가, 사운드 아티스트, 안무가 등이 참여하였고 송주원은 참여자 중 한 명으로 참여하여 작품이

댄스필름으로 제작되었다. 이 작품은 재개발되어 철거 예정지인 태평동 일대를 배경으로 진행했는데 태평동 조성의 역사가 국가가 감행한 일방적이고도 폭력적인 도시정비사업의 일환으로 조성된 마을임을 그대로 보여준다. 무자비하게 구획된 필지조성과 모두가 똑같이 생긴 붉은 벽돌집 사이에서 춤추는 무용수를 통해 누구도 눈길을 주지 않았던 오래된 폐가를 다시 보게 한다. 청계천 복구 사업과 맞물린 세운상가 건설은 한국 최초의 주상복합건물이라는 역사를 낳았다. 이 역시 조곡근대화의 기조에 맞춰 군사정권의 일방적 추진의 결과물이었지만 그곳에서 밀려난 사람들이 살다가 다시 밀려나는 공간이기도 한, 아주 넓고 과거의 영광과 흔적이 남은 공간을 안무가 송주원은 댄스필름으로 담았다.

작품 「풍경, 각:세운에서 낙원으로」(2016)은 세운 상가 공간을 헤집고 다니는 무용수들을 포착한다. 공간의 곳곳을 작가적 시선에서 카메라를 잡고 신선한 각도에서 화면에 담는다. 그 시선은 극장에서는 포착할 수 없는 장면을 제공한다. 물리적으로 제한된 공간인 극장의 무대에서 벗어나 다양한 장소를 무대처럼 사용한다는 점에서 관람자는 전혀 다른 경험을 한다. 제한된 극장 공간 환경으로 구현할 수밖에 없는 함축적 공간이 구체적 공간과 사물로 구현되었을 때 관객의 개인경험에 의한 상상시각보다는 창작자의 의도된, 창작자로 구체화된 장소로만 지각 가능(이동원, 2017, p. 63)하다는 점에서 장소성의 확장을 담보 받는다.

이외에도 안무가 송주원의 영상들은 벽돌, 전선들, 벽지, 문지방, 창문, 지붕, 전봇대와 같은 사물과 신체의 대조를 이룬다. 이렇게 극장에서 볼 수 없는 프레임은 안무가의 시선이 그대로 영상으로 포착되어 소개된다. 돌, 쇠, 흙과 같은 사물과 신체의 대비가 본격적으로 대비되는 작업은 장안평을 다룬 「마후라(Muffler)」(2020)이다. 장안평에 위치한 자동차부품시장을 배경으로 제작되었으며 자동차 관련 고철과 자재로 가득 찬 곳곳의 장소를 배경으로 촬영되었다. 이 작품 역시 대사도 없이 이미지와 춤만 존재한다. 사물과 신체성이 극도로 대조를 이루면서 사물과 신체, 정지된 것과 움직이는 것의 대비를 이룬다.

이렇게 장소가 가지고 있던 역사성, 과거와 현재의 다층적 전개라는 차원에서 시간성, 신화처럼 비현실적으로 구현되고, 문화와 정치가 관여한다는 점에서, 그리고 무엇보다도 이러한 모든 것들은 이질적 움직임에 의해 부각되고 관계성을 본격적으로 묻는다는 점에서 푸코의 견해에 의존하여 해석하면 보다 선명해 진다. 특히 춤추는 몸과 장소의 관계성이 부각되면서 상대적으로 아무 것도 대답해 주지 않는 모호함과 추상성 때문에 평범하고 일상에서 쉽게 만나 스칠 수 있는 장소가 다시 호명된다.

4. 역사와 기억, 그리고 주관과 공감

안무가이자 영화감독 송주원의 댄스필름 작업은 구체적인 장소에서 시작된다. 결정된 장소를 리서치하고 기능과 역사를 살펴보고 구조를 탐색한다. 하지만 창작에 있어 가장 중요한 점은 안무가가 해당 장소에서 얻은 감흥, 인상, 느낌, 장소의 이해, 정취, 개인의 추억과 경험 등 다소 주관적 요소들이다. 이와 더불어 안무가가 선정한 장소와 댄스필름으로 제공되는 이미지들은 카메라라는 주관적 시점과 안무적 선택에 의해 변용, 굴절, 차용되어 재해석의 가능성을 확보한다. 카메라를 통해 무용이 주어지는 장면이 재창조되면서 카메라가 현실세계에 대한 고도의 재구성이 이루어 질 수 있으며 이는 또한 무용과 필름의 융합이라는 또 다른 추가적 장소를 제공해 준다(고현정, 2014, p. 94). 그리고 예술가로서 해당 장소

에 관한 창의성은 바로 어느 장소를 어떻게 포착하느냐라는 선택에 의해 주관적으로 정해진다. 따라서 장소가 가지고 있는 객관적이고도 물리적 요인이 주관적 요인과 결합하여 구체적인 작품으로 형상화한다. 작품을 체험한 관객 역시 해당 장소에 대한 기억과 경험이 같은 방식으로 작동한다. 장소가 가지고 있는 기능, 역사적 배경, 구조, 사회적 의미와도 같은 객관적 사실 외에도 각각의 개인이 가지고 있는 기억과 주관적 요인들을 가지고 작품을 감상한다. 여기에 예술가가 창작한 미적 이미지에 감흥하고 신선한 제안에 자극을 받으며 창작자와 감상자의 주관적 요인들의 일치에 따라 공감을 얻는다. 이에 송주원의 댄스 필름에 투영된 여러 장소가 가지고 있는 요인들은 작품에 매우 중요한 요인이다.

장소는 본연의 기능 외에도 시간의 경과에 따른 역사를 지니게 된다. 경험과 기억은 장소를 필연적으로 수반하기에, 다시 말해 그것이 사건일 때에는 당연히 ‘어디에서’가 동반되기에 역사와 장소는 언제나 함께 결합되어 있다. 이렇게 장소는 기억을 담은 그릇으로 기억과 장소는 자연스럽게 연결되어 있으며 장소는 기억 활동을 돕고 기억 활동에 필적하는 특성을 갖고 있다(최병두, 2012, p. 103). 아울러 승자에 의해 기록된 역사와 사장된 역사와는 별개로 개인의 기억이 모인 집단의 기억은 감흥이라는 정서와 결합해 공감대를 형성한다. 이렇게 송주원의 댄스필름들은 장소가 가지고 있는 역사라는 객관성에서 출발하면서 개인의 기억을 통해 그리고 예술적 이미지들을 통해 흥미와 감각을 일깨운다.

이와 더불어 일상과 더불어 잊혀 지거나 무시될 수 있었던 장소의 환기가 예술성에 의해 강화되기도 한다. 각자 기억은 하고 있지만 상기하기 어렵거나 경황이 없을 때 예술 작업은 이를 새롭게 호출한다. 심지어 해당 장소에 머물거나 지나가더라도 무심하게 지나칠 수 있는 것을 각성하거나 환기한다. 이에 안무가 송주원이 개입한 춤은 이를 더욱 강화한다. 즉 익숙한 장소를 낯설게 함으로서 해당 장소는 정경화하거나 감상의 대상으로 부각시킨다. 이러한 낯선 경험과 기이함은 해당 장소를 본연의 기능보다 다른 용도로 순간적인 전이를 시킨다. 이에 해당 장소는 앞서 언급한 헤테로토피아의 공간이고 그 찰라성으로 인해 해당 장소는 비공간성의 성격을 갖는다. 그리고 그 장소는 역사성과 더불어 집단의 기억에 의해 공감을 얻는다. 그런 의미에서 춤은 장소에 관한 일종의 발화점이고 댄스 필름은 이 모든 것을 저장한 또 다른 기록이자 예술적 작업이었다.

IV. 결론

송주원의 댄스필름에는 서울과 수도권 지역의 도시 공동화, 재개발, 근대화, 도시빈민, 산업화와 같은 사회적 문제들이 내재한 장소가 등장한다. 세운상가가 내포하고 있는 근대화라든지, 성남시 태평동이 안고 있던 국가 권력, 청운동과 재개발, 통의동의 도시 공동화, 장안평의 산업화가 탑재되어 있다. 하지만 댄스필름들에서 이러한 주제들은 선명하게 부각되지 않고 있다. 모든 댄스필름들의 주체는 춤이고 대사도 전무하며 극적인 서사도 존재하지 않으며 인물의 캐릭터도 모호한 이미지 중심으로 영화로 진행된다. 이런 의미에서 송주원의 댄스필름은 다큐멘터리 영화와 선명한 차별성을 갖는다. 오히려 송주원의 댄스필름은 CF의 한 장면처럼 아름답고 뮤직(Music)영상보다 더 많은 파편적인 이미지가 주류를 이룬다. 심지어 몽환적이기도 하며 기존의 픽션(fiction)영화보다도 더 은유적이고 추상적이다.

‘풍정.각 프로젝트’에서 제작된 댄스필름들은 일상적인 장소에서 춤추는 무용수들이 등장하기에 해당

공간은 오히려 낮설고 이질적으로 다가온다. 그런 차원에서 순간적으로 해당 공간은 푸코가 제안한 헤테로토피아의 변이가 작동되고 순간적 용도 변경, 찰라적인 스펙터클의 구현으로 장소의 기능이 변조된다. 이러한 가상성과 재현성으로 마르크 오제가 제안한 비장소성의 개념으로 이해가 가능하다는 혐의를 받는다. 여기에는 예술가의 주관성이 작동하기에 해당 장소에 대한 친절한 해설이나 사실 확인과는 확연한 거리감이 존재한다. 심지어 작가적 상상력을 더해 의도적으로 이질적 요소를 첨부하기도 한다. 따라서 영화에 비취진 이미지들은 신화적이거나 초현실적으로 다가오기도 한다. 하지만 역설적이기도 이러한 기시감은 관객들에게 해당 장소에 대한 강한 인상을 남기고 더욱 신중한 집중을 부여한다. 아울러 장소와 춤이 서로 비현실적이거나 이질적일 때 예술적 관조와 태도의 변화는 더욱 강화되면서 해당 장소성이 더욱 부각된다.

송주원의 댄스필름에서 춤의 역할은 장소에 대한 환기이자 영상이라는 매체를 통해 전달하고자 하는 또 다른 무용예술이다. 그런 의미에서 댄스필름에 발견되는 춤과 전개, 구성과 배치는 다분히 안무적이다. 신체와 사물의 관계, 장소와 춤의 연계성은 기존의 무용공연에서 흔히 찾아볼 수 있는 요인들이 많다. 다만 공연예술에서 다루었던 것들을 영화의 어법과 기술을 통해 다른 매체로 전환을 했을 뿐이다. 그런 의미에서 안무가이자 영화감독이라는 이중의 작업이 가능했다. 안무가 송주원의 댄스필름은 장소 특정적 예술의 경향도 존재하지만 도시 공간에 대한 인류학적, 지정학적 탐색이기도 하다. 실재하는 장소와 본격적인 추상과 감각의 예술인 춤의 결합은 해당 장소의 변이와 더불어 환기와 강조가 과증되었다. 덕분에 장소에 대한 역사성이 부각되었고 집단의 기억에 의해 작품은 사실을 확인하였으며 공감대를 형성한다. 이로 인해 한국 사회에 내제된 문제점들이 모습을 드러내고 예술가 고유의 문제의식이 드러난다.

■ 참고문헌

- 르페브르, H.(2011). **공간의 생산**(양영란 역). 에코리브르. (원저출판 2000).
- 르페브르, H.(2020). **리듬분석**(정기현 역). 갈무리. (원저출판 2013).
- 말파스, J.(2014). **장소와 경험**(김지혜 역). 에코리브르. (원저출판 1999).
- 오제, M.(2017). **비장소-초근대성의 인류학 입문**(이운영, 이상길 역). 아카넷. (원저출판 2015).
- 푸코, M.(2014). **헤테로토피아**(이상길 역). 문학과지성사. (원저출판 2009).
- 고현정(2014). 무용필름의 시공간 분석을 통한 정체성 연구. **한국무용교육학회지**, 25(1), 77-95.
- 공윤경(2010). 부산 산동네의 도시경관과 장소성에 관한 고찰. **한국도시지리학회지**, 13(2), 129-145.
- 공현진(2021). 헤테로토피아의 장소성 개념으로 바라본 을지로지역 보존의 의의. **기초조형학연구**, 22(3), 45-66.
- 김말복, 이지선(2008). 현대 춤의 디지털 미학-가상성과 상호작용성의 개념을 중심으로. **무용예술학연구**, 24, 1-27.
- 김언영(2020). 근대적 장소와 일상의 실천. **비평과 이론**, 25(2), 31-50.
- 나일화, 김말복(2012). 마야 데렌(Maya Deren)의 댄스 필름에 나타난 신체 이미지에 관한 연구-질 들뢰즈(G. Deleuze)의 이미지론을 중심으로. **무용예술학연구**, 39, 47-70.
- 남선희, 조은숙(2019). 다원예술 작품의 특성에 관한 연구 작품 - 「바이올린 페이지」, 「마담 플라자」, 「아무 일도 일어나지 않는 곳으로의 10번의 여행」을 중심으로. **무용예술학연구**, 76(4), 37-51.
- 박정아, 이재규(2018). 마크 오제의 비장소에 관한 현대적 공간 특성 연구. **한국공간디자인학회 논문집**, 13(6), 67-78.
- 심정민(2014). 미셸 푸코의 헤테로토피아 개념을 구현한 윌리엄 포사이드의 <헤테로토피아>. **영상문화**, 25, 243-266.
- 이동원(2017). 디지털 미디어(Digital Media) 시대 춤의 아우라(Aura)-발터 벤야민(Walter Benjamin)의 매체미학을 기반으로. **무용예술학연구**, 64(2), 55-68.
- 이병태(2020). 헤테로토피아, 유토피아와 우토피스 사이-푸코 '헤테로토피아'의 유토피아적 함축에 관하여. **범한철학**, 99(가을), 235-259.
- 이지선, 김말복(2012). 디지털 영상시대 무용수의 몸. **무용예술학연구**, 37(4), 63-84.
- 최병두(2012). 역사적 경관의 복원과 장소 정체성의 재구성. **공간과 사회**, 22(4), 92-135.
- 허경(2011). 미셸 푸코의 '헤테로토피아'-초기 공간 개념에 대한 비판적 검토. **도시인문학연구**, 3(4), 233-267.
- 일일댄스프로젝트 자료집(2018). **풍정.각 아카이브 2018**.
- Deren, M.(1945, October), Choreography for the camera. *Dance Magazine*, 10-12.
- 풍정.각 youtube. <<https://www.youtube.com/channel/UCJnqzO20D8wPLvDz1BSUyrQ>, 2021. 08. 14.>

논문투고일 2021. 08. 15.

심사일 2021. 08. 20.

심사완료일 2021. 09. 17.

www.kci.go.k

A Study on the Place and Non-place of Performance

– Focusing on Dance Film of Song Joo Won –

Park, Sung Hye

Professor of academic research, Korea National University of Arts, Korea National Research Center for the Arts

This study examines the artistic value of dance projected on film, particularly, the relationship between dance and place in a dance film project 'Pungjeong. Gak' by choreographer Song Joo Won. It investigates how a place projected on a continuous image can obtain effects and aesthetic contents different from on the stage and have potential as a new dance art by exploring the relationship between the place and the situation that is instantaneously realized in the physical space from the Post structuralist perspective of Michel Foucault. In addition, I discuss Marc Augé's concept of Non-Places and theories about place to illuminate the placeness in which dance exists. The possibility of various interpretations of the space introduced in the dance Film is secured.

Keywords: Dance film(무용영화), Place(장소), Non-place(비장소), Song Joo Won(송주원), Space(공간)