

‘무용 이후의 무용’ 읽기와 관객되기에 관한 연구*

윤지현**

- | | |
|-------------------------|----------|
| I. 서론 | V. 결론 |
| II. 동시대 예술과 관객, 시민 | 참고문헌 |
| III. ‘무용 이후의 무용’ 읽기 | Abstract |
| IV. ‘무용 이후의 무용’의 관객과 감상 | |

I. 서론

‘무용 이후의 무용’으로 번역되는 포스트댄스(post-dance)¹⁾는 실험성이 강한 동시대 무용(contemporary dance)의 한 범주를 칭한다. 이 용어는 대체로 1990년대 후반 이후 북미와 유럽의 동시대 무용계에서 두드러졌던 실험적 경향의 작업을 의미한다. 이들 작업은 1960년대 출현한 포스트모던댄스(postmodern dance)에서 이어져 현재에 이르렀고, 오늘의 무용과 연결된다는 점에서 무용사에 이미 50여 년 존재해온 동시대 무용의 일부이다(Jonathan Burrow, 2017, p. 91). 다수 안무가와 무용가들은 이 작업을 여전히 포스트모던댄스로 이해하기도 한다(ibid., p. 89). 본 글은 ‘무용 이후의 무용’이 1960년대의 저드슨 처치(Judson Church) 그룹의 실험성과 연결된다는 점에 동의한다. 다만 동시대 무용의 맥락에서 관객의 향유 및 감상에 집중하기 위해 실험적 무용의 시간적 범위를 1990년대 후반 이후의 현상에 제한하여 접근하고자 한다. 이에 본 글은 1990년대 후반 이후의 실험적 안무작업을 대상으로 하며, 이들 작업을 ‘무용 이후의 무용’으로 칭한다.

‘무용 이후의 무용’에서 전자의 무용은 근대 공연예술로 정형화된 장르 예술로서의 무용공연을, 후자의 무용은 전자의 무용을 구성하는 형식과 미학적 기준에서 벗어나거나 도전해온 실험적 작업이다. 서사를 재현해온 근대적 공연예술과 달리 1990년대 이후의 개념적 안무작업과 예술 담론화 과정에 연루되어 온 작업을 칭한다. 안무의 실험성으로 인해 관객 일반에 의한 소비와 향유보다는 예술실험 자체를 위한 ‘과정의’ 작업으로 이해된다. 이들은 작업의 생산에 관여하는 안무가와 무용가, 비평가와 매개자 등

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-과제번호)(NRF-2020S1A5B5A17089308)

** 한국예술종합학교 강사, jhydance@gmail.com

1) 포스트댄스(post-dance)는 2015년 유럽과 북미의 안무가와 공연예술 이론가, 기획자 등이 참여했던 컨템포러리 무용 컨퍼런스의 주제어로 소개되었다(Postdance-MDT, 2015). ‘-이후의’ 또는 ‘-가 아닌’이라는 의미의 ‘post-’는 공연예술로서 춤의 개념과 범위를 넘어서거나 부정하는 예술실험을 주목한 것으로 이해된다. 윤지현(2021, p. 238) 참고.

예술생산자를 위한, 그리고 이들 동료집단 사이의 소통과 평가를 위한 작업으로 비치기도 한다. 이로 인해 ‘무용 이후의 무용’에 관한 다수 논의가 작업 생산에 참여하는 작가나 그들의 작업 자체에 주목하는 경향이 있다. 근대적 공연예술의 구성을 해체한 시도를 묘사하고, 새로운 안무작업의 이해와 분석을 위한 개념과 미학에 관한 논의가 그러하다. 또한 안무 과정에 참여하는 예술가의 역할과 드라마터그의 영향 등도 작업의 생산맥락에서 다뤄진다.

본 글은 ‘무용 이후의 무용’ 논의에서 생산자 중심의 예술 담론은 활발하나 이들 예술이 소구하는 대상인 관객에 관한 논의를 찾기 어렵다는 점에 주목했다. 곧 관객 일반의 향유와 소비 측면을 다룬 논의가 거의 없다는 것이다. 이에 본 글은 ‘무용 이후의 무용’의 감상과 참여 주체인 관객에 관심을 둔다. 동시대 예술의 관객에 관한 국내외 선행연구를 살펴보고, ‘무용 이후의 무용’의 관객 특성에 접근하고자 한다. ‘무용 이후의 무용’ 분야의 관객에 관한 논의를 통해 동시대 안무작업의 이해를 넓히고자 한다.

이에 본 글은 다음의 과제를 설정했다. 첫째 실험적 안무와 퍼포먼스 등을 포함한 동시대 예술의 관객에 관한 국내외 선행연구를 살펴볼 것이다. 선행연구로부터 ‘무용 이후의 무용’으로 칭해지는 실험적 안무작업의 향유자 특성을 이해하고, 이들 작업에서 관객 참여의 중요성을 확인하고자 한다. 둘째 비전공자를 대상으로 개설된 안무와 무용공연 감상 교육사례에서 실험적 안무에 대한 관객의 반응을 살펴볼 것이다. 전통적인 무용공연과 실험적인 무용공연에 대한 일반 관객의 반응과 감상평을 관찰하고, 이를 ‘무용 이후의 무용’의 이해와 동시에 관객 확장성 논의로 연결하고자 한다.

본 글은 ‘무용 이후의 무용’에 대한 일반 관객의 감상을 관찰하기 위해 대학의 무용 교양 강의에 참여한 비전공 수강생의 과제와 강의자 면접조사 결과지 등 질적 자료를 활용했다. 그러나 극히 제한된 범위의 사례 조사와 질적 자료에 기반을 두고 있다는 점에 글의 제한점이 있음을 밝힌다.

II. 동시대 예술과 관객, 시민

본 글은 ‘무용 이후의 무용’의 생산자 중심성에 대해 문제를 제기한다. 이는 ‘무용 이후의 무용’이라는 예술실천이 관객과 시민으로 확장되기보다는 전문가 중심의 엘리트주의와 소수 관계자 중심의 폐쇄성이 관찰된다는 점에 기인한다. 또 다른 이유는 ‘무용 이후의 무용’과 관련한 동시대 예술 담론이 관객 참여 등 개방성을 표방함에도 관객과 관련한 논의는 극히 제한적이라는 관찰 때문이다.

이 장에서는 동시대 예술의 관객에 관한 국내외 선행연구를 살펴보았다. 다수의 연구에서 동시대 예술의 관객 연구가 거의 없다는 지적과 함께 관객 연구의 필요성을 제언하고 있음을 확인할 수 있었다. 이들 제언에서도 본 글이 제기한 ‘무용 이후의 무용’의 생산자 중심성을 다시 확인할 수 있었다. 동시대 예술은 예술과 일상 현실의 경계를 넘어서는 예술 담론과 실천을 표방하고 있다는 점에서 예술실천의 개방성과 관객 참여의 중요성이 강조됨을 확인했다. 일부 선행연구에서 동시에 관객 내부의 위계를 지적하고, 관객의 예술참여 확대를 모색하는 논의가 진행됨을 확인했다. 본 글에서는 선행연구의 관객 논의를 세 개의 요지로 살펴보았다. 첫째 전문가 중심성에 대한 지적, 둘째 시민의 예술참여 확대와 역할 모색, 셋째 실험적 예술작업에 대한 시민 일반의 반응 등이다.

1. 전문가 중심성: 관객 내부의 위계

가. 정보를 받는 관객과 정보를 받지 못하는 관객(informed and uninformed)

시파카키스(Sifakakis, S.)는 전문가의 승인(specialist accreditation)과 대중의 인정(public recognition)이라는 두 가지의 문화적 인정 방식이 존재한다고 소개하고, 둘의 차이를 설명한다(Sifakakis, 2007, p. 217). 두 가지 문화적 인정 유형과 직접적으로 연결된 두 범주의 관객을 소개한다. 전문가 승인과 대중의 인정 사이의 권력투쟁에서 전자의 우위와 지배가 관찰된다는 것이다(ibid, p. 217). 전문가 관객은 예술의 사회문화적 승인에 결정적이고, 내용에서 선언적인 것을 제시하고, 내부자 담론으로서 관객의 범위를 제한한다고 주장한다.

시파카키스는 영국의 주요 컨템포러리미술관에 대한 민족지적 연구를 실시하고, 동시대 예술 분야의 내부 구성체의 하나인 향유자, 곧 관객에 대해 분석했다. 시파카키스의 논의는 정보를 받은(또는 경험과 식견을 갖춘) 관객층(informed audience)과 정보를 얻지 못한(또는 무지한) 관객층(uninformed audience)으로 관객을 구분하고, 전문가 관객이 현장 담론을 결정하고 관객의 범위도 제한한다고 지적한다(ibid., p. 203). 이는 다양한 사조의 예술이 공존하기 때문에 동시대 예술 현장은 포용성(inclusiveness)이 크고, 전문가의 권위가 약할 것이라는 일반의 믿음과 정면으로 충돌하는 현상이다.

그에 따르면 포스트모더니즘 이후 예술 담론의 특징으로 동시대 예술의 다원주의, 곧 포용적 특성과 일상문화의 증진인 상호침투를 주장한다. 그러나 이는 실제의 현상과 예술계의 담론현실, 관련된 기관과 이해집단에는 관심을 두지 않은 주장이라고 지적했다. 동시대 예술의 관객 현황과 실제에 대한 조사가 없었고, 제대로 파악되지 않았다고 이 현상을 중심으로 설명했다.

시파카키스의 논의는 ‘무용 이후의 무용’의 관객 논의에 시사하는 바가 있다. 근대 공연예술의 형식과 기법을 거부하거나 도전함으로써 현대무용의 전문성을 해체하는 시도에도 불구하고 ‘무용 이후의 무용’은 여전히 관객 일반이 이해하기 어려운 예술이라는 인식에서 벗어나기 어려워 보인다. 그리고 ‘무용 이후의 무용’ 작업의 담론화 과정을 안무가와 드라마터그, 비평가와 매개자 등 전문생산자가 선점하는 점 또한 이들 작업이 관객 일반의 향유와 인정보다는 전문가 승인의 지배력이 강하게 작동하는 영역임을 보여준다.

나. 영향을 주는 관객과 영향을 받는 관객(influencer and influenced)

룩산나 모드리아누(Modreanu, R., 2017)는 동시대 예술의 관객을 영향을 주는 자와 영향을 받는 자(influencer and influenced)로 관객을 구분한다. 모드리아누는 동시대 예술 장의 복잡성과 권력의 기제를 고려한다면 예술의 실기에 큰 영향을 미치는 집단에 관한 논의가 필요하다고 주장한다. 이를 위해 동시대 예술의 관객 유형을 우선 분류해야 하고, 관객 범주의 분류는 어떤 범주가 예술의 실제와 실기에 영향을 미치고, 권력을 행사하는지를 분석하게 해준다고 주장한다.

동시대 예술을 의사소통의 한 형식으로서 바라본다면 관객은 예술의 내용이 소구하려는 대상목표가 된다. 이는 결과적으로 동시대 예술의 관객을 하나의 관객, 하나의 집단이 아니라 복수의 관객집단이 있음을 고려하게 해준다. 다른 영역과 마찬가지로 동시대 예술의 실행도 관습에 의해 제한된다고 한다면, 관객 유형을 분류하고 이 중 가장 많은 힘을 가진 범주를 찾는 일이 가능해진다는 것이다.

관객의 분류를 위해 세 가지 기준을 사용했다고 소개하는데 첫째 예술작품이나 공연이 재현되는 방식, 둘째 전시 장소의 종류, 셋째 동시대 예술을 보는 행위에 내포된 개인적 이해이다. 이 기준을 적용하여 관객을 6개 범주로 구분하고 간략한 역할로 그 특징을 소개한다. 6 범주의 관객은 사회화된 관객, 시민 관객, 문화몰의 관객, 정치화된 관객, 무의식적 관객, 잠재적 관객 등이다. 범주의 구분은 개인이 특정 상황에서 특정 행동을 하는 경향과 방식을 분류하기 위한 것이다. 이런 점을 고려하면 각 범주는 다른 범주나 본래의 역할에 반하는 작동을 하거나 영향을 미치고 상호 중첩되는 것으로 관찰한다.

2. 시민의 예술참여와 역할 모색

가. 문화적 시민의식(cultural citizenship)

영국의 동시대 예술 관객에 관한 연구로 셰필드 공연자와 관객연구소(the Sheffield Performer and Audience Research Centre, SPARC)와 버밍햄 동시대음악그룹(the Birmingham Contemporary Music Group, BCMG)의 협업으로 수행된 연구가 있다. 셰필드 공연자와 관객연구소의 조나단 그로스(Gross, J.)와 스테파니 피츠(Pitts, S.)는 다년간 연구를 통해 “영국 동시대 예술의 관객 이해(Understanding Audiences for the Contemporary Arts, 2015)”보고서를 제출했다. 2015년 보고서 제출 후 연구대상 범위를 영국 전역의 5개 도시로 확대하여 동일 연구를 수행한 바 있다. 이들도 동시대 예술 분야의 관객에 관한 연구가 거의 없었다는 점을 지적하며, 관객 연구의 필요성을 주장하고 있다. 이 연구는 동시대 예술을 누가 보러오는지, 관객들은 무엇을 경험하는지, 이들 경험이 그들에게 어떤 가치나 의미가 있는지, 동시대 예술 기관 또는 조직은 관객과의 관계 개발을 위해 어떤 전략을 쓰는지 등을 조사했다(Gross & Pitts, 2015, p. 7).

이 연구는 동시대 예술을 관람 또는 감상하는 관객의 특성을 조사하기 위해 생애사적 접근과 심층면담 등으로 접근했다. 보고서에 따르면 동시대 예술을 찾는 관객의 특성으로 공동체에 관심이 있고, 소득 활동이나 상품화와 상관없이 자원봉사를 통한 사회참여와 개입에서 참여와 활동의 의미를 찾는다는 점을 지적했다. 또한 동시대 예술 분야에 참여하는 관객은 새로운 것에 호기심과 도전하는 태도 등이 있다고 묘사하고, 이러한 특성을 ‘문화적 시민의식(cultural citizenship)’(ibid., p. 4)으로 정의했다.

이 연구는 동시대예술의 관객에 대해 광범위한 관심과 사회적 개입을 특징으로 관찰하며, 축제나 창작과정 등의 자원봉사로 참여함을 사례로 소개한다. 또한 이들의 활동은 수동적인 소비자로서의 관객과 적극적인 생산자로서 참여자 사이의 구분에 도전한다고 설명한다. 곧 동시대 예술의 관객은 창작과정과 축제의 참여가 개인적 만족이나 즐길 만한 경험이어서 관심을 보이지만 이들 활동이 자신들이 살아가는 도시의 삶과 ‘공동체’에 기여한다고 생각하기 때문이라고 밝혔다(ibid., p. 24). 다수의 면접대상 관객이 동시대 예술과 연결된 자원봉사 활동에 참여했다는 사실은 동시대 예술가와 예술단체들에 중요한 시사점을 준다는 설명이다. 곧 동시대 예술단체들이 향후 관객-참여자를 어떻게 동시대 예술의 공연과 전시에 끌어들이고, 함께하기 위해서는 접근성과 장애의 문제를 이야기할 것이 아니라 ‘문화적 시민의식’에 대해 이야기해야 한다는 것이다.

나. 예술가/비평가와 시민됨

이승훈(2018)의 연구는 다원주의 시대의 바람직한 시민의 모델을 예술가와 비평가의 역할에서 찾는다는 점에서 본격적인 관객 연구는 아니다. 그러나 이 글은 동시대 다원화된 환경 속 예술과 사회의 접점에서 ‘시민됨’의 가치와 역할을 모색함으로써 동시대 예술과 관객의 이해에 주는 시사점이 있다.

다원주의 사회는 개인의 자율성과 차이를 중요한 가치로 삼는데 이는 타자와의 협력과 연대를 중시하는 ‘시민됨’의 가치와 충돌한다고 전제한다. 이로 인해 다원주의 시대의 ‘시민됨’, 곧 협력과 연대는 ‘차이의 연대’라고 주장하고, 동시대의 ‘시민됨’은 차이를 바탕으로 하는 연대여야 한다는 것이다. 그는 ‘시민됨’이 대면한 차이의 존중과 타자와의 연대라는 이중의 과제를 예술에서 찾는다. 한나 아렌트, 존 듀이, 게오르그 짐멜의 논의에서 예술과 사회, 정치, 그리고 예술가와 시민의 역할을 고찰했다.

예술이 기존의 획일적이고 고착화된 관습과 질서를 넘어 새로운 가치를 창조하고, 예술가가 독창적인 작품을 창조하는 것처럼 다원주의 시대의 시민도 개성과 독자성에 기초를 둔 새로운 가치를 창조해야 한다는 것이다. 동시에 시민은 관객이자 비평가의 역할도 수행해야 한다고 주장한다. 관객 또는 비평가가 예술작품의 미적 특성을 판단하는 것처럼 시민도 사회적 정치적 경험과 행위를 판단하고 기억해야 한다는 것이다. 시민이 예술가이자 관객 또는 비평가의 이중적 역할을 행할 때 다원주의 시대의 ‘시민됨’의 과제를 실현하게 된다고 주장한다.

3. ‘무용 이후의 무용’과 관객

가. 관객의 위치 묻기

포스트드라마 연극 분야의 관객 연구는 ‘무용 이후의 무용’의 관객을 가늠하는 데 유용하다. 실제 공연예술 현장에서 포스트드라마 연극과 ‘무용 이후의 무용’ 사이의 차이는 작가나 공연자가 속했던 기성 예술장르가 연극인지 또는 무용인지의 차이만이 분명하다는 점에서 그러하다. 포스트드라마 연극의 논의는 무용 분야보다는 일찍 전개되었다는 점에서 선행연구에서 주요한 시사점을 찾을 수 있다.

이진아(2010)의 연구는 1960년대 네오 아방가르드 예술이 관객의 수동성을 공격하고 부정함으로써 관객의 참여를 강제했던 것에 반해 포스트드라마 연극은 관객의 일상을 연극 안에 놓아 버린다고 관찰한다. 공연에 일상이 개입하거나 일상에 공연이 개입하는 방식으로 예술과 일상의 경계를 무너뜨린다는 것이다. 이로 인해 공연에 참여하는 관객은 내가 누구인지, 내가 있는 곳은 어디인지를 질문을 받게 된다는 것이다. 포스트드라마 연극의 관객은 그 자신이 공연의 실제적 참여자이며, 공연 참여자 되기의 체험을 통해 현실 사회 속에서의 자기 정체성과 자신의 위치에 대한 질문을 환기하게 된다고 관찰한다(이진아, p. 214).

나. 전문적인 관객(professional audience)과 대다수 관객(almost everybody), 무용의 수호자(dance defender)

2017년 간행된 *Post-Dance*에서 ‘무용 이후의 무용’ 작업에 대한 관객의 반응은, 이 책의 편집자로 참여한 단젤 안데르슨(Danjel Andersson, 2017, pp. 341-348)의 논의에 포함되어 있다. 스웨덴 MDK의 전 예술감독인 안데르슨은 ‘무용 이후의 무용’을 접하는 관객 일반을 각기 다른 반응을 보이는

세 개의 범주로 구분한다. 세 범주는 전문적인 관객(professional audience)과 대다수 관객(almost everybody), 무용의 수호자(dance defender)이다.

그에 따르면 첫 번째 범주인 ‘전문적인 관객’은 많은 작업을 경험함으로써 새로운 감각을 얻으려고 노력하는 관객들이다. 이들은 다양한 작품에 대해 개방적이며, 경험을 확장하려고 노력하는 범주이다. 두 번째 범주인 ‘대다수 관객’은 무용공연에 대한 사전 지식이 거의 없으므로 편견도 없는 관객층이다. 이들은 공연의 내용과 형식에 대해 개방적인 기대를 하는 범주라고 할 수 있다. 세 번째 범주인 ‘무용의 수호자(dance defender)’는 ‘무용 이후의 무용’과 같은 작업과 관련하여 가장 문제적인 범주의 관객으로 분류된다. 이들은 대면한 공연에 주어진 것이 아닌 무언가 다른 것을 요구하는 관객이다.

안데르센은 ‘전문적인 관객’은 이들 작업이 지원금을 거의 받지 못해 공연되기 어렵다며 걱정한다고 관찰하는 한편 ‘무용의 수호자’는 ‘무용 이후의 무용’에 대해 엘리트 예술의 딱지를 붙이고 비판한다고 설명한다. 이어 ‘대다수 관객’이 전통적이지 않은 이들 실험적 공연을 수용하는 방법이 중요하다고 지적한다. 동시대 관객에 대한 안데르센의 연구는 ‘무용 이후의 무용’이 춤을 추지 않는 춤 공연, 곧 무용공연의 관행을 따르지 않는 무용공연에 대한 관객의 특징을 현장경험으로 정리하고 있다.

‘무용 이후의 무용’을 경험하는 관객에 관찰되는 반응을 세 가지로 구분한 안데르센의 관찰은 근대적 공연예술로서 현대무용과 급진적 실험성을 포함하는 컨템포러리 댄스가 공존하는 가운데 무용 공연의 관객의 반응을 포함하고 있다. ‘무용 이후의 무용’의 실험성은 전문 관객이나 무용의 수호자보다는 대다수 관객에게 더 용이하게 수용될 수 있다는 안데르센의 관찰은 앞서 소개된 시파카키스의 논의와 충돌한다. 시파카키스는 동시대 예술의 포용적 특징이 강조되고 있음에도 불구하고 대중의 인정보다는 전문가 승인의 지배력이 여전히 강하다고 관찰하기 때문이다. 이처럼 두 연구자의 주장은 충돌하면서도 공통적으로 인정하는 점이 있다. 동시대 예술의 관객과 그 실체에 대한 제대로 된 연구가 충분하지 않다는 점이다.

III. ‘무용 이후의 무용’ 읽기

1. ‘무용 이후의 무용’

본 글에서 ‘무용 이후의 무용’은 1990년대 이후 포착되고 무용 현장에 실재해온 실험적 춤 작업이다. 넓게는 1960년대 포스트모던댄스의 실험성과 연결되는 이 실험적인 안무작업은 1990년대 이후 북미와 유럽의 작가군에서 두드러졌다. 2000년대 이후 ‘무용 이후의 무용’ 공연의 출현과 확장은 유럽과 북미를 넘어 아시아와 국내의 무용예술 현장에서도 주목되는 현상의 하나가 되었다. 포스트댄스의 ‘post-’는 ‘-이후의’를 의미하는 접두어이다. 이 용어는 ‘무용 이후의’라는 대안 모색을 함의한다는 점에서 용어 자체로 동시대 무용 예술의 장르적 위기 또는 전환적 상황을 설명한다(윤지현, 2020, p. 143).

포스트댄스의 논의를 이끌었던 안데르센은 춤(dance)과 안무(choreography)를 구분했다(Anderssen, 2017, p. 15). 그는 전통적인 공연예술로서의 춤과 동시대 북미와 북유럽의 예술현장에서 경험하고 지원받는 춤의 차이를 설명하면서 예술실험을 시도하는 작가군의 작업을 아우르는 도구로 ‘안무’를 소개

했다. ‘무용 이후의 무용’에서 전자의 무용이 안테르슨의 춤이라면, 후자의 무용은 그의 안무와 겹쳐진다. 전자의 무용은 근대의 미학적 규준이 정의하는 예술로서의 무용, 곧 우리에게 익숙한 근대적 의미의 공연예술 형태로서의 춤이다. 반면 후자의 무용은 형식과 범주를 고정할 수 없는 열린 개념의 예술 실천이다. 안테르슨의 춤과 안무의 구분처럼 동시대 안무는 근대적 안무의 의미와 구분된다. 무용 작품의 서사를 해체 또는 제거하거나 움직임과 안무 자체에서 언어를 의식한 작업을 의미하게 된다. (레페키, 2014, p. 22; Andersson, 2017, p. 15). 이런 맥락에서 안무는 지난 20여 년간 근대적 공연예술로서의 무용과 함께 무용 현장에 실재해온 예술이다. 북미와 유럽 무용계 일각에서 2015년 스웨덴의 스톡홀름에서 개최된 국제컨퍼런스 이후 이들 작업을 포스트댄스, 곧 ‘무용 이후의 무용’으로 호명하게 되었다.

국내에도 이러한 실험적 경향의 작업이 1990년대 이후 독립예술이나 비주류예술, 복합적 실험적 예술 등으로 불리며 실재했고, 2000년대 초반에 이르러 다원예술(interdisciplinary arts)의 이름으로 유통된 바 있다. 동시대 무용 내부의 복합적 실험적 경향의 증가나 타장르와의 협업과 융합 경향의 증가 현상도 같은 맥락에서 살펴볼 수 있다. 최근 관련 출판물의 간행과 예술계의 존재는 ‘무용 이후의 무용’이 국내 예술계에서 지속적으로 예술논의의 실체로 존재함을 확인하게 한다. 대표적으로 국내외 관련 작업과 작가를 소개한 『미래예술』(김성희, 서현석, 2016)과 유럽에서 간행된 *Post-Dance*(2017)의 일부를 한글로 번역하고, 주요 논의를 편집하여 엮은 번역서인 『불가능한 예술』(김성희 엮음, 2020) 등이 있다. 또한 2007년 국제다원예술제를 표방하고 시작되었던 페스티벌 봄에 이어 2020년부터 국내외 이들 작가군의 작업을 초대하는 국제예술제 읍신페스티벌(Ob/Scene Festival)이 개최되고 있다. 읍신페스티벌은 2021년 현재 제2회째 개최되었다.

2. ‘무용 이후의 무용’ 읽기의 어려움

‘무용 이후의 무용’은 종종 기존의 공연예술로서의 무용이 아니라는 이유로 관객 일반의 당혹감을 유발하곤 한다. 심지어 ‘과연 예술이긴 한가?’라는 의문마저 남긴다. 국내외에 소개된 바 있는 작품사례와 이어진 해프닝들이 이를 보여준다. 무대와 객석의 구분이 없는 방 하나에 그득히 차 있던 하얀 풍선은 2007년 페스티벌 봄의 개막과 함께 소개된 작품이다. 안무가이자 설치예술가인 윌리엄 포사이스(William Forsythe)의 「흩어진 군중들, *Scattered Crowd*」(2007)은 무용을 기대했던 국내 ‘무용의 수호자’(Andersson, 2017, p. 344) 관객에게 거부되었다. 공연티켓 환불과 무료관람 전환의 대상이 되었기 때문이다. 당시 국내 관객, 심지어 무용현장의 예술가에게조차 낯설었던 ‘무용 이후의 무용’ 작업이었기 때문에 풀이된다.

‘무용 이후의 무용’ 논의가 시작된 북미에서도 다르지 않은 사건이 있었다. 국내에도 잘 알려진 스웨덴의 공연예술가 마텐 스팅베르크의 창작지원금과 관련된 논란이다. 스팅베르크는 1990년대부터 안무가이자 비평가로도 활동했고, 스웨덴 기센대학에서 공연예술을 강의했다. 국내에는 다양한 실험적 안무작으로 소개되었는데 자비에 르 로이(Xavier le Roy)나 티노 세호갈(Tino Sehgal) 등과 작업했다. 2020년과 2021년 한국의 읍신예술제에 연속으로 초청되었으며 실험적 안무작업을 선보였다. 2015년 이후 ‘포스트댄스 선언’을 통해 안드레 레페키 등과 ‘무용 이후의 무용’의 이론적 논의를 이끄는 예술가이다.

안무가로서 공연예술의 이론가로서 스펡베르크의 세계적 명성과는 별개로 그의 작업은 일반관객으로부터 호의적이지 못한 평을, 심지어 지원을 비판하는 혹평을 받는 사건이 있었다. 2019년 노르웨이 예술위원회의 창작기금 지원과 관련된 논란이다. 예술위원회가 스펡베르크에게 75만 크로네의 지원금을 결정했다는 기사가 노르웨이 언론에 보도되자 이를 비판하고, 심지어 분노를 표한 1000여 개의 댓글이 붙었다는 후속기사로 이어졌다. 이는 2017년 그가 노르웨이 오슬로국제공연예술제에서 선보인 작품인 「Digital Technology」에 보인 관객 반응과 관련이 있다. 이 작품은 현재 비메오(vimeo)²⁾에 게시되어 있다.

이 작품에 대해 오슬로국제공연예술제측은 “사물과 사물의 환경을 탐색하고, 사물과 사물 사이에서 조율된 작은 사건을 기반으로 의상을 바꾸고 주의와 에너지를 전환한다”고 설명한다. 또한 이 춤 작업은 “주제가 불분명하며, 다양한 관계에 대한 성찰을 불러일으킨다”라고 소개한다. 그러나 상당수의 관객 또는 비메오의 방문 관람자는 이에 동의하지 않았다. 다수는 작품에 대한 이해와 감상의 노력이 아니라 분노와 욕설 또는 작품생산을 위해 제공된 창작지원금에 대한 불만을 제기했다. 이는 그대로 2019년 지원금 결정 보도에 노골적으로 표출된 바 있다.

전술된 사례와 같은 무용예술의 형식 실험들은, 근대적 공연예술로서의 무용이 만들어온 무대 위 스펡터클의 구성이 아니라 사회적 담론 형성에 참여하는 발화, 그리고 이를 시도하는 개념의 활용 등의 예술실천을 중시하는 경향이다. 근대적인 무용예술이 기대고 있던 미학의 기준에 도전하거나 그 이면에 작동하는 권력을 드러내고 해체하는 방식은 극장 무용에 익숙한 관객에게 당혹감을 안긴다. 근대적 공연예술의 문법을 벗어난 ‘무용 이후의 무용’의 논의나 안무 실천은, 그 생경함으로 인해 관객 일반의 감상과 해석의 범위를 넘어서기도 한다. 이들 작업은 관객에 대한 고려나 소구보다는 예술생산 자체에 집중하는 이유로 지원금 제도와 심사제도와와의 관련성을 들 수 있다. ‘무용 이후의 무용’은 시장으로부터 예술의 자율성을 보장해주는 예술지원금 정책과 담론의 공동생산자라 할 수 있는 심사제도와 연결된다.

3. ‘무용 이후의 무용’ 읽기의 필요성

국내에서 ‘무용 이후의 무용’은 창작 현장의 주요 행위자인 안무가와 무용가, 비평가와 기획 및 매개자 등 전문적 식견과 경험을 확보한 무용계 예술인력에 의해 생산된다. 또한 정부의 문화정책과 제도적 지원 체계에 의해 재생산된다고 할 수 있다. 본 글은 ‘무용 이후의 무용’ 범주가 지원금 의존성이 높고, 공연예술전문가 등 생산자 중심성이 강하다는 점에 주목했다. 이러한 경향은 동시대 예술의 한 범주로서 ‘무용 이후의 무용’이 함의하는 대안적 관점 또는 지향과 충돌한다. 즉 근대 공연예술 장르인 무용이 무대 위의 스펡터클을 재현해왔다면, ‘무용 이후의 무용’은 재현 서사를 부정하고, 무용 예술의 구성요소를 해체하는 실험으로 기성 장르의 기준에 도전하고 있다. 이는 ‘무용 이후의 무용’이 근대 공연예술로서의 무용을 배태한 시대적 배경이자 무용의 정체성이라 할 근대성과 움직임을 비판하고, 이로써 기성 질서에 도전하는 예술실천이 되는 이유이다. 이런 맥락에서 높은 지원금 의존성이나 예술생산의 전문가 중심성 등은 기성 질서에 순응하는 현상으로 ‘무용 이후의 무용’의 예술실천의 지향에 반(反)하는 것으로 읽힌다.

2) Vimeo(2017. 3. 16.), “Digital Technology by Marten Spanverg”. <<https://vimeo.com/user7456161>, 2021. 8. 10.>.

먼저 지원금 의존성과 관련하여 ‘무용 이후의 무용’은 기존의 무용예술 일반의 상황과 다르지 않다. 2019년 문화예술향수조사의 무용 관람률은 2.4%로 가장 낮은 편이다(문화체육관광부, 2019). 이 관람률에서 유효 관객의 비중을 고려하면 실제 관람률은 조사 결과보다 더 낮아진다. 낮은 관람률은 무용이 대중적이지 못한 장르이고, 공연시장에서 자생하기 어렵다는 의미이다. 이는 무용의 생산은 공연예술 시장보다는 정부와 기업 등 외부 지원 의존도가 높은 편(예술경영지원센터, 2022, p. 6)임을 보여준다. 곧 무용 예술의 지속적 생산을 가능하게 하는 것은 국가와 지자체, 민간단체 등의 지원제도와 메세나 등 기업의 예술지원이다. 무용 일반의 이러한 상황을 고려하면 일반관객에게 낯설고 생경한 예술을 제공하는 ‘무용 이후의 무용’의 대중성이나 공연시장에서의 상황이 좋을 수 없다. 국가나 기업의 예술지원제도와 정책적 지원 없이 이들 경향의 예술이 생산 및 유통되기는 어렵기 때문이다.

다음으로 ‘무용 이후의 무용’ 담론이 예술생산 자체 또는 생산자 중심성이 강하다는 점이다. 근대 공연예술의 규준에 도전해온 안무작업을 다룬 연구가 주로 형식과 매체의 변화 또는 특징적 요소를 부각하는 등 작업 자체에 대한 분석이 주를 이루고, 작가에 집중한다. ‘무용 이후의 무용’은 예술의 생산에서 유통과 향유로 이어지는 전체 과정이 아닌 예술실천과 담론의 생산이 논의의 중심이 있다. 이로 인해 ‘무용 이후의 무용’ 관련 논의에서 수용자로서 관객에 관한 관심은 극히 제한적이다. 공연의 향유 과정이나 관객에 관한 논의가 거의 없다는 점에서 그러하다. 일례로 국내 학술지인용색인정보를 통해 검색한 안무가 제롬 벨에 관한 연구의 주제는, 작품의 개념이나 작업방식 자체에 관한 논의가 주를 이룬다. ‘새로운 서사와 안무 방식’(김수진, 2012: 이지원, 2014: 이나현, 2018), ‘렉처퍼포먼스’(박성혜, 2015), ‘안무의 신체 확장’(나일화, 김말복, 2015) 등으로 그의 작업에 관찰되는 안무의 변화와 개념을 다루지만 감상과 관객에 관한 논의는 없었다.

1990년대 이후 실험성이 강한 무용 작업이 확대되고, ‘무용 이후의 무용’에 관한 논의는 증가하는 추세이다. ‘무용 이후의 무용’ 논의의 다수는 예술작업, 자체에 관한 미학적 분석이나 안무가와 무용가 및 협업 예술가 등에 관한 논의로 예술생산에 집중하는 경향이다. 또한 논의의 주체도 주로 안무가와 무용가, 전문비평가와 매개자 등 생산에 관여하는 전문예술인 중심이다. 일반 관객의 예술참여와 감상 등 소비 과정에 관한 논의는 상대적으로 빈약한 상황이다. 이는 앞서 언급된 관련 저술의 구성에도 드러난다. 레페키의 『코레오그래피란 무엇인가』(2014) 등의 관련 저술이나 Post-Dance(2017) 단행본의 구성은 물론 국내의 ‘무용 이후의 무용’을 소개한 단행본의 경우도 예술가나 연구자, 전문비평가에 의한 예술작업 자체의 소개와 해석이 중심이다. 일반 관객과의 관계에 관한 논의는 거의 없다. 공연예술의 수행성 논의나 포스트드라마연극 논의에서 관객의 변화하는 역할에 관한 논의가 있다. 그러나 이는 근대적 공연예술의 구성요소를 해체하는 작업 속에서 실험적 구성요소로서 관객을 관찰한다는 점에서 작업 자체에 관한 논의이기도 하다.

본 글은 ‘무용 이후의 무용’이 첫째 지원금에 의해 재생산된다는 문제 제기에 대응하고, 둘째 동시대 예술의 맥락에서 사회적 담론을 생산하는 예술실천이라는 점에서 일반관객의 관심과 참여 모색의 필요성을 제안한다. 문화예술지원제도는 전문가 심사과정을 포함하는데 지원제도에 의존하는 ‘무용 이후의 무용’과 같은 작업은 안무가와 전문가 등 생산자 중심성을 벗어나기 어렵다. 선정률을 높이는 전략으로 관객 일반을 고려하기보다는 전문가, 생산자 관점에 맞추게 되기 때문이다. 이러한 생산자 중심성이 예술의 진화에 부정적인 것은 아니며, 전문가인가 또는 일반관객인가의 지향은 양자택일의

문제도 아니다. 그러나 현행 문화예술지원제도 아래서 ‘무용 이후의 무용’ 작업의 생산자 중심적인 편향의 재고는 필요해 보인다.

‘무용 이후의 무용’은 정형화된 장르 예술이 아닌 비주류예술이라는 점에서 작가군의 규모가 작다. 작가군 내부도 동질성을 찾거나 범주를 구성하기 어렵다. 이러한 상황은 생산자만이 아니라 향유자인 관객에서도 유사하게 나타난다. 기성 장르 예술과 달리 고정된 관객이나 향유계층의 규모도 작고, 내부의 동질성을 찾기도 어렵다. ‘무용 이후의 무용’의 관객은 공연 티켓의 구매와 고정좌석에서의 최종적 관람으로 수렴되기보다는 각 안무작업에 따라 다양한 양상으로 구성되기도 하고, 해체되기도 한다. 대극장보다는 소극장이나 스튜디오에서, 또는 공연예술의 공간으로는 전형적이지 않은 공간인 갤러리와 거리, 광장 등에서 관객에 소개된다. 또한 완성된 무용공연보다는 과정 중인 작업이라는 점에서 ‘무용 이후의 무용’은 관객을 특정하기 어렵고, 범위를 제한하기도 어렵다.

‘무용 이후의 무용’의 생산은 시대 담론의 형성과 예술가의 사회적 발화와 연결 짓게 된다. ‘무용 이후의 무용’의 예술실천은 예술가와 향유자, 예술생산과 소비 과정의 구분과 경계 없는 시대 공감과 확산에 방점을 찍는다. ‘무용 이후의 무용’의 실험성과 시대 인식으로서의 동시대성은, ‘예술을 위한 예술’보다는 삶이 예술이 되는, 곧 예술의 사회적 발화를 강조하기 때문이다. ‘무용 이후의 무용’은 동시대 관객과의 소통과 공감에 근거한 예술 담론이자 시대 담론의 실천이 된다. 이런 점에서 ‘무용 이후의 무용’의 예술실천과 담론은 사회적 소통과 실천이 중요하고, 예술소비자에 대한 고려도 중요해진다. 그러나 국내의 ‘무용 이후의 무용’의 생산자 중심성은 관객확보나 확대 논의에 소극적인 것이 사실이다. 일반관객의 관심과 참여를 위한 감상과 평가에 관한 논의는 거의 없었다. 관객 일반은 ‘무용 이후의 무용’이 의도한 공감과 예술효과에 가닿기 어렵고, 좋은 공연과 나쁜 공연의 평가나 판단, 그리고 그 기준을 도출하기도 어려웠다. 이에 일반 관객의 ‘무용 이후의 무용’ 읽기의 필요성에 주목했다.

IV. ‘무용 이후의 무용’의 관객과 감상

‘무용 이후의 무용’은 관객 부재와 관객 확장의 어려움으로 인해 문화정책과 지원금에 의존한 예술로 존재한다. 비주류예술로서 ‘무용 이후의 무용’은 관계된 인구 자체가 소수인데다 이 작업에 관심을 보이고 참여하는 소비자가 예술생산자와 중첩된다. 본 글은 ‘무용 이후의 무용’이라는 새로운 무용 예술을 대면한 관객 일반의 경험과 반응에 관심이 있다. 국내 ‘무용 이후의 무용’의 경향과 관련 작업을 일반관객은 어떻게 보는지, 일반 관객의 감상에 대한 이해를 넓히고자 한다. 이에 일반 관객의 ‘무용 이후의 무용’ 감상의 경험을 담은 비전문 감상평 사례를 수집, 검토하고, 전문가 제언을 종합함으로써 국내 ‘무용 이후의 무용’과 관객에 접근할 것이다. 이를 통해 ‘무용 이후의 무용’의 예술실천이 한정된 생산자와 전문가 논의를 넘어 관객 일반의 관심과 이해에 기반을 둔 동시대 예술의 지속성과 확장 가능성을 모색하고자 했다.

2021년 서울의 한 사립대학에서 비전공 학생을 대상으로 무용 감상과 안무를 가르치는 교양과목에 제출된 비전문 감상평을 수집하고 검토했다. 다수의 감상평 중 논지가 분명한 수강자 10여 명의 감상평 과제와 강의 소감문을 선택, 수집했으며, 강의자의 경험과 의견을 면접을 통해 수집했다. 이 강의는 비

전공 학생을 대상으로 무용예술 장르의 내재적 특성과 안무법을 강의하고, 안무 실습하기를 교육내용으로 한다. 수강자는 무용과 안무의 기초지식을 강의로 습득한 뒤 국립현대무용단의 주요 프로그램을 극장공연으로 감상하며, 감상평 작성과 안무 실습의 결과물을 공유하게 된다. 본 글은 수강자들의 감상평을 일반 관객의 무용 감상평에 준하는 것으로 활용했다.

사례강의의 수강자는 국립현대무용단의 2021년 상반기 공연들을 단체 관람했다. 작품 하나는 1990년대 초반 초연된 중견 안무가의 작품을 안무가의 2021년 변화한 시각과 해석으로 재연한 현대무용이고, 다른 하나는 인류사 전대미문의 코로나 상황 속 안무가들의 분투와 대응을 주제로 한 신진 안무가들의 세 작품으로 구성된 공연이다. 전자를 근대적 공연예술로서의 기준을 따른 현대무용 작품이라고 한다면, 후자의 세 작품도 장르로는 현대무용으로 분류할 수 있다. 다만 후자의 세 작품은 전자에 비해 근대적 공연예술의 미학과 기준이 느슨해진 경향이라 할 수 있다.

세 작품 중 하나는 코로나로 대륙간 도시간 이동이 제한된 가운데 극장이라는 시공간적 제한을 받아온 공연예술의 대응과 도전을 영상에 담았다. 연극과 무용 등의 공연예술이 온라인매체를 매개로 작업하는 과정 자체를 내용으로 삼았다. 해외안무가와 국내 무용수가 온라인매체를 매개로 하는 안무 과정을 영상으로 기록했고, 이를 편집하여 극장에 상영했다. 예술가와 관객이 시공간적 공동현존의 조건을 넘어 공연예술로서의 무용이 무대 위에 상영되었다는 점에서 근대적 공연예술의 구성과 기준에 도전한다고 할 수 있다. 변화하는 사회문화와 일상이 무용 작업 안으로 들어옴으로써 예술과 일상의 경계를 모호하게 한다고 할 수 있다. 다른 두 작품도 코로나 팬데믹이라는 동시대 상황 속에 공연예술가가 대면한 문제와 대응을 주제로 삼은 현대무용이었다. 이들 작품은 본 글이 주목하는 ‘무용 이후의 무용’에 부합하는 사례로 보기는 어려우나 근대적 무용의 주요 구성요소라 할 서사의 재현이 없다는 점과 온라인 미디어를 활용하여 공연장소와 시간을 확장한다는 점에서 기존의 무용공연과는 다른 특징을 보인다.

수강자들은 현대무용 장르의 전형성을 띤 작업과 현대무용의 구성요소를 해체한 작업이라는 두 무용 공연에 대한 감상평을 작성했다. 본 글은 수강자의 감상평과 강의자 대상 면접자료 등 질적 자료를 통해 일반관객이 경험하는 동시대 무용공연 관람의 경험과 감상의 특징과 ‘무용 이후의 무용’을 대하는 일반 관객의 반응을 가능하려 했다. 이들의 감상평은 대체로 근대적 공연예술로서의 전형성을 띤 무용 작품을 완성도 있는 작품으로 수용하고, 실험성이 있는 작품에 대해서는 이해의 어려움, 볼거리 없는 조악함, 작업이 다른 주제 전달이 모호성 등을 이유로 비판적 태도를 보였다.

선행연구에서 정리했던 동시대 예술의 관객 특성과 범주에 따라 수강자 특성을 살펴보았다. 감상평을 작성한 비전공 학생들은 무용작품의 경험, 특히 실험성이 강한 작업에 대한 선행경험과 관련 정보를 얻지 못했다는 점에서 ‘정보를 얻는 관객’보다는 ‘정보를 얻지 못한 관객’((Sifakakis, 2007)에 속한다. 또한 이들의 작품에 대한 반응과 태도는 비전문감상평으로 예술현장에서 직접적이고 유효하게 유통될 수 없다는 점에서 ‘영향을 주는 관객’이 아니라 ‘영향을 받는 관객’(Modreanu, 2017)에 가깝다고 할 수 있다. 한편 이들이 작성한 감상평에서 무용공연의 실험성과 변화를 무용공연으로 수용하고 감상하는 유연성이 관찰된다는 점에서 근대적 ‘무용공연의 수호자 관객’보다는 ‘대다수의 관객’(Andersson, 2017)으로 분류할 수 있었다. 한편 본 글은 대학의 무용 교과 진행에 따른 참여자 반응과 감상평을 사례로 삼았다는 점에서 공연의 선택과 참여 측면에서 관객의 자율성을 관찰할 수는 없었다. 이에 동시대 예술의 관객 특성이자 환경으로 제시되었던 ‘문화적 시민의식’(Gross & Pitts, 2015)과 ‘시민됨’(이승훈, 2018)

의 개념을 적용하기는 어려웠다. 그러나 수강자의 감상평은 작품이 다룬 주제와 사회적 발화로서 주제를 다룬 안무자의 관점에 대한 논평을 포함함을 확인할 수 있었다. 이는 안무가의 사회적 발화와 반응하는 일반관객의 의사가 공연의 관람과 감상평에서 교차하고 개입할 수 있음을 보여준다.

비전공자 대상 안무와 무용 감상 교육 사례를 검토하고, 강의자 의견을 참고하여 ‘무용 이후의 무용’의 관객을 다음과 같이 정리할 수 있다. 첫째 무용 감상과 안무 교육은 비전공 일반관객의 무용공연에 대한 이해와 감상의 역량을 증진한다. 무용 감상과 안무 교육의 경험은 수강자의 무용에 대한 이해를 증진할 뿐 아니라 무용 장르에 관한 관심을 생기게 함을 확인할 수 있었다. 이는 수강자의 감상평이나 수강 소감문 등에 여러 차례 언급된 내용으로, 무용의 관객 개발과 확장이 무용 교과의 경험과 연결될 수 있음을 보여준다. 둘째 수강자의 인문학적 소양이 ‘무용 이후의 무용’과 같은 실험적 예술작업의 감상과 해석에 기초가 되며, 이로 인해 예술의 감상과 이해의 편차가 있음을 관찰했다. ‘무용 이후의 무용’ 작업의 특성에 근거하여 관객 일반에 소구할 작품에 관한 관심과 감상을 위한 선행경험 및 지식의 제안과도 연결된다. 셋째 작가의 수만큼 다양하다는 실험적 무용공연을 감상하고, 해석하고, 평가하기 위해서는 창작자는 물론 관객에게도 예술작업에 대한 태도의 개방성이 필요해 보인다. 관객의 동시대 예술에 대한 개방적 태도는 ‘무용 이후의 무용’과 같은 실험적 예술은 물론 전통적인 기성 장르로서 무용의 감상과 이해에도 해당한다.

V. 결론

‘무용 이후의 무용’은 근대적 공연예술의 미학적 기준으로 이해하기 어렵다. 매체와 주제, 예술형식의 실험성이 종종 근대적 무용 미학에서 벗어난다는 점에서 그러하고, 예술실험의 양태가 작가의 수만큼 다양하다는 점에서 고정되고 일관된 기준의 적용이 가능하지 않기 때문이다. 여기에 더해 ‘무용 이후의 무용’은 동시대 예술실천의 맥락에서 전문예술의 권위에 도전하고, 예술의 공공성과 가치를 강조하기도 한다. 이로써 예술과 일상의 경계를 모호하게 하고 예술의 엘리트주의 비판에 대응한다. 이로 인해 ‘무용 이후의 무용’은 실험적 안무로서 전문예술인과 생산자 중심성을 띠면서 동시에 공공성을 지향하는 예술실천으로서 일반관객 다수에 소구해야 하는 이중적 위치에 놓인다. 본 글은 ‘무용 이후의 무용’의 예술실천이 함의한 공적 지향과는 달리 안무작업의 실험성으로 인해 일반관객 부재의 상황에 놓인다고 관찰했다. 여기서 일반 관객의 ‘무용 이후의 무용’ 읽기의 어려움과 읽기의 필요성이 생긴다. 본 글은 국내외 ‘무용 이후의 무용’을 보는 일반 관객의 감상평과 반응을 관찰함으로써 ‘무용 이후의 무용’과 동시대 관객과의 접점을 모색하고자 했다.

실험성이 강한 ‘무용 이후의 무용’은 관객의 규모가 작고, 범위 또한 고정하기 어렵다. 이는 ‘무용 이후의 무용’이라는 예술실천의 공적 의미에 대해 문제를 제기하게 한다. 관객 확장성이 약하다는 지적은 사회와의 접점은 물론 예술실천의 확장에도 취약해진다는 지적과 다르지 않기 때문이다. 이는 ‘무용 이후의 무용’의 실체와 의미에 대한 회의로도 연결된다. ‘무용 이후의 무용’의 실험성을 기성 질서에 대한 도전이자 사회변화에 영향을 미치는 예술 담론의 실천으로 이해한다면 대상 관객이 모호하고, 관객과의 접점이 제한적이라는 지적은 이 작업군의 유용성에 대한 회의로 연결된다는 데에 본 글의 문제의식이

있었다.

동시대 무용의 논의에서 ‘무용 이후의 무용’이 수행하는 예술실험의 미학적, 사회문화적, 역사적, 정치적 의미와 담론 실천은, 춤에서 안무로, 스펙터클에서 개념으로, 재현에서 탈재현의 ‘지금, 여기’를 소구하는 것이다. 이는 공연예술 장르로서 무용에 대해 허구를 재현하는 무대 위의 스펙터클이 아니라 동시대인으로서 공유 또는 공감하는 비판적 시대 인식과 각성을 예술의 중요한 역할로 여기는 동시대 예술의 실천과 연결된다. 이에 본 글은 동시대 무용의 한 경향인 ‘무용 이후의 무용’ 논의와 예술실천의 확장을 위해 생산자는 물론 무용 이후의 무용 작업에 참여하고, 관련 예술 담론에 개입할 향유자, 곧 예술 소비자의 관심과 참여 확대를 주장하고자 했다.

한편 ‘무용 이후의 무용’의 관객 특성을 조사하는 과정에서 제작과 유통에 직접적으로 참여하는 예술생산자에 대한 현황조사의 필요성을 확인했다. ‘무용 이후의 무용’ 예술의 참여 인력인 안무가와 무용가, 매개자로서 비평가와 지원제도의 심사자, 극장 인력 등은 ‘무용 이후의 무용’의 주요 생산자이다. 이들은 동시에 ‘무용 이후의 무용’ 작업의 주요 소비자, 곧 관객으로 관찰되었다. 예술생산자와 소비자가 중첩되는 ‘무용 이후의 무용’의 예술생산장의 인적 구조와 특성에 대한 조사와 풀이는 현장에 대한 조사와 검증이 요구된다는 점에서 이는 후속 과제로 남긴다.

■ 참고문헌

- 서현석, 김성희(2016). **미래예술**. 작업실유령.
- 스팽베르크, M., 에드바르첸, M., 잉바르첸, M., 세베이지, B., 쿤스트, B., 서현석, 레페키, A.(2020). **불가능한 춤**. (김성희 역음). 작업실유령.
- Lepecki, A.(2014). **코레오그래피란 무엇인가, 퍼포먼스와 움직임의 정치학**. (문지윤 역). 현실문화. (원저출판 2006).
- Fischer-Lichte, E.(2017). **수행성의 미학-현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스의 미학**. (김정숙 역). 문학과 지성사. (원저출판 2004).
- Andersson, D.(2017). I Had a Dream, in D. Andersson, M. Edvarsdson, M. Spångberg(Eds.), **Post-Dance** (pp. 13-17). MDT.
- Burrow, J.(2017). Keynote Addresses for the Postdance Conference in Stockholm, in D. Andersson, M. Edvarsdson, M. Spångberg(Eds.), **Post-Dance** (pp. 83-100). MDT.
- Gross, J., Pitts, S.(2015). **Understanding Audiences for the Contemporary Arts**. Sheffield Performer and Audience Research Centre.
- Lepecki, A.(2016). **Singularities: Dance in the age of Performance**. Routledge.
- 김수진(2012). 새로운 서사와 연기의 진정성에 관한 연구 -르 콰와 제롬 벨의 작업을 중심으로-. **드라마연구**, 37, 5-32.
- 나일화, 김말복(2015). 컨템퍼러리 댄스에 나타난 신체확장과 의미 - 제롬 벨, 앙젤렝 프렐조카주, 자비에르 르 로이의 작품을 중심으로. **무용예술학연구**, 57(6), 69-87.
- 박성혜(2015). 무용에서 렉처 퍼포먼스(Lecture Performance) 의 개념과 의미 연구. **무용예술학연구**, 55(4), 51-66.
- 윤지현(2020). 동시대 무용, '무용 이후'를 선언하다. **무용예술학연구**, 78(2), 143-147.
- 윤지현(2021). 한국 컨템퍼러리 코레오그래피의 정치성에 관한 연구. **대한무용학회논문집**, 79(3), 235-250.
- 이나현(2018). 제롬 벨(Jérôme Bel)의 무용가 시리즈에 나타나는 서사를 활용한 안무 방식에 대한 연구. **무용예술학연구**, 68(1), 1-17.
- 이승훈(2018). 예술로서의 삶-다원주의 시대의 '시민 됨'. **공공사회연구**, 8(1), 205-237.
- 이지원(2014). 현대춤에 나타난 내러티브(narrative) 재현과의미 분석 -제롬 벨의 「베로니크 드와 노 Veronique Doisneau」를 중심으로-. **대한무용학회논문집**, 72(2), 113-134.
- 이진아(2010). 포스트드라마 연극에서 관객의 위치. **한국연극학**, 42, 193-225.
- Modreanu, R.(2017). The Audience of Contemporary Art: Between Influenced and Influencer. **Journal of Media Research**, 10(2), 157-165.
- Sifakakis, S.(2007). Contemporary art's audiences: specialist accreditation and the myth of inclusion. **European Journal of Cultural Studies**, 10(2), 203-223.
- 문화체육관광부(2019). 2019 국민문화예술향수조사.

예술경영지원센터(2022). 2022년 1분기 공연시장동향분석.

포스트댄스 컨퍼런스 홈페이지. <<http://www.lifelongburning.eu/llb-13-18/projects/events/e/postdance-dance-conference-stockholm.html>, 2019. 11. 10>.

옵신페스티벌 홈페이지. <<http://obscenefestival.com/>, 2021. 07. 01>.

학술지인용색인정보. <<https://www.kci.go.kr/kciportal/po/search/poTotalSearList.kci>, 2022. 05. 19>

Olsen, K.(2019. 04. 13). Naken «kunstner» får 750.000 skattekroner i støtte av Kulturrådet, har tidligere tatt avtrykk av ræva. Resett. <<https://resett.no/2019/04/13/naken-kunstner-far-750-000-skattekroner-i-stotte-av-kulturradet-for-a-ta-avtrykk-av-raeva>, 2021. 02. 10>.

Vimeo(2017. 04. 14). “Digital Technology by Mårten Spångberg”. <<https://vimeo.com/210077007>, 2021. 08. 10>.

논문투고일 2022. 02. 15.

심사일 2022. 02. 17.

심사완료일 2022. 02. 25.

A Study on Reading Works of Post-Dance and Audience

Yoon, Jihyun

Lecturer, Korea National University of Arts

This study started with the observation that many discussions on art production in the field of post-dance, that is, “dance after dance,” overlooked discussions on the audience. Through literature research on the audiences of experimental choreographies and performances, the audience characteristics of contemporary arts was understood, and the importance of audience participation was confirmed. The general audience’s response to the experimental choreography was collected through non-professional review cases and lecturer interviews. In the context of contemporary choreography, which has emphasized the social and political roles of arts, this study insists that the art practices of post-dance should go beyond discussions only by limited producers and experts.

Keywords: Post-dance(포스트댄스), Dance production(무용생산), Audience(관객), Contemporary dance(동시대 무용), Nonprofessional review(비전문 리뷰)