

제롬 벨의 퍼포먼스 드라마투르기*

- 무용의 사회적 관계를 쓰는 에크리튀르 -

김명현**

I. 서론

II. 롤랑 바르트의 글쓰기 이론

III. 퍼포먼스 드라마투르기와 제롬 벨

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

1990년대 유럽에서 시작된 무용의 존재론적 전회라고도 불릴만한 새로운 무용의 등장은 전 세계적인 지각변동을 일으켰다. 전통적으로 움직임을 본질로 하는 예술이라고 스스로를 인식하던 춤에 거대한 균열을 일으킨 이 춤의 등장은 그러나 ‘변화’라기보다는 자신의 본성에 대한 ‘발견’에 가깝다. 1930년대 무용은 자신의 매체적 본질로 움직임을 ‘발견’(Lepecki, 2004, p. 91) 함으로써 내러티브에 기반하고 있던 발레와 결별을 고하고 순수하고, 절대적인 자율성의 예술로서 자신을 정립했다. 그리고 순수하게 움직임을 그 유일한 언어로 채택하는 안무법을 발전시킨다.

그런데 ‘안무choreography’라는 용어는 움직임과 언어(글쓰기)의 결합을 의미한다. 태생적으로 언어를 자신의 몸체에 지니고 있는 것이다. 안무는 자신의 몸에 이미 ‘언어’가 들어있음을 1960년경에 깨닫는다. 그것은 저드슨 댄스 시어터로 대표되는 무용가들이 네오 아방가르드 예술가들과의 놀이와 게임 속에서 우연적으로 깨진 것이었으나, 그들은 언어가 원래 자기들의 몸 안에 내장된 것이었다는 것을 깨닫지 못했다. 1977년 무렵, 독일 탄츠테아터의 거장 피나 바우쉬(Pina Bausch)는 오랜 시간 병어리였던 춤의 몸(무용수) 깊은 곳으로부터 언어를 끄집어내기 시작했다. 그렇게 속된 말로 병어리 말문 터지듯 터져 나온 언어가 드러낸 것은 평화로워 보이는 남녀관계가 사실은 사회정치적 권력구조 속에서 위계화된 것이라는 고발이었다. 춤의 몸에서 나온 첫 발화가 사회정치적 문제를 고발하는 히스테릭한 것이었다는 것은 이후에 등장한 무용들이 사회정치적 발언을 쏟아낸 것을 예견한 것이었는지 모른다. 이전까지 춤과 춤을 만드는 방법으로서 안무의 관계는 안무가 춤 아래에 종속되고 지배당하는 것이었다. 그러나 자신의 몸에 이미 언어가 내재하고 있었음을 깨달은 안무는 1990년대 중반 무렵 ‘이것이 안무다’를

* 이 논문 또는 저서는 2018년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2018S1A5B5A01037604)

** 경기대학교 박사 후 연구원

외치며 춤에 독립을 선언한다. 1960년대 미국의 개념주의 미술가들이 사용했던 전략을 사용하면서 안무는 보다 독립적인 목소리를 내기 시작했다.

유럽 무용의 흐름과 다른 노선을 걸으며 한동안 부침을 겪었던 미국 무용에 등장하는 새로운 경향을 “언어적 의미작용에 대립하는(against linguistic signification) ‘안무적인 것(the choreographic)’”(Joy, 2014, p. 1)이라고 정의하는 제니 조이(Jenny Joy)는 역설적으로 안무가 언어와 아주 밀접한 관계를 맺고 있음을 강조한다. 조이는 다시, 안무를 “프레임, 구조, 언어”(Bauer, 2008, p. 46)라고 정의했던 제롬 벨을 인용하여, “어원적으로 글과 움직임이 얽힌 안무는 이제 사회적, 연속적 축적을 가리키는 ‘프레임, 구조, 언어’라는 관계의 복잡한 얽힘이 되었다”(Joy, p. 15)고 안무개념을 정리한다. 조이의 인식은 분명하게 이제 안무와 언어가 필연적 관계라는 것을 보여준다. 레페키(André Lepecki)도 90년대의 무용을 논의함에 있어 언어와 관련하여 배타적인 무용의 자율성을 강조한 것이 오히려 무용의 존재론적·정치적 뒷이 되었다고 말한다. 그래서 20세기 초반에 현대무용에 설정된 특정한 형식적·존재론적 변수를 다시 생각할 필요가 있음을 주장한다(Lepecki, 2004, p. 89). 뿐만 아니라, 동시대 예술의 탈중심화한 작업들에서는 구조 자체가 아니라 구조화, 의미가 아니라 의미화의 과정을 드라마투르기의 구조로서 사유한다(Mokotow, 2014, p. 4)는 모코토우(Anny Mokotow)의 주장도 안무개념의 변화와 함께 등장한 드라마투르기에 있어 ‘언어적 전회’라 할 만한 중대한 흐름이 있음을 뒷받침 한다. 이는 언어를 무용 만들기에 있어 적극적으로 수용해야 한다는 의미가 아니다. 언어를 긍정하든 부정하든 안무는 이제 언어의 존재를 의식하지 않을 수 없게 되었다는 의미다. 그리고 이제 언어를 포함하여 춤을 만든다는 것은 몸, 움직임이라는 2항 관계의 역동으로부터 몸, 움직임, 언어라는 3항 관계의 역동으로 이동이라고 할 수 있다. 따라서 안무의 자각과 함께 등장한 댄스 드라마투르기도 몸, 움직임, 언어라는 3항 관계에 기반한다. 한국에서 댄스 드라마투르기가 등장한 2010년경에 드라마투르그를 텍스트를 쓰는 사람으로 인식했던 것도 이것과 무관하지 않다.

현대적 의미에서 최초의 댄스 드라마투르그는 피나 바우쉬와 함께 했던 라이문트 호게다. 호게의 등장은 이후 유럽의 무용무대에서 안무가의 조력자로서, 내부비평가로서, 혹은 텍스트 작성자이자 내부소통가로서 다양한 드라마투르그의 등장을 자극했고 드라마투르그의 역할이나 기능에 관하여 수많은 담론과 이론과 실천을 생산했다. 초기의 드라마투르그의 역할은 주로 텍스트를 쓰거나 비평적 조언을 하는 정도였으나, 현재의 드라마투르그들은 조이가 안무를 ‘프레임, 구조, 언어’라고 정의한 바대로 훨씬 구조적이고, 언어적이고, 이론적인 활동을 포괄한다. 물론 안무와 드라마투르그를 명확히 구별하기는 어렵지만 “드라마투르그는 의미(sense)를 생산하기 위하여 극장에서 사용할 수 있는 모든 요소들을 조직하는 것이다”(Bauer, p. 44)는 벨의 말을 인용하자면 드라마투르그는 극장/연극적 장치를 조작하여 언어적 의미화의 과정을 수행하는 것이라 할 수 있다.

안무와 언어의 관계를 길게 서술한 이유는 본 연구가 분석대상으로 삼은 제롬 벨이 ‘언어’를 작업의 중심에 두기 때문이다(Bel & Charmatz, 2016, p. 21).¹⁾ 그의 작업은 무용과 사회와의 관계를 실제적으로 기술하여 무용을 둘러싼 담론을 형성하는 것을 목적으로 하며, 드라마투르그적 목표는 관객과 공

1) 위의 책은 제롬 벨과 보리스 샤마츠 사이의 이메일 대화를 엮는 것으로 영문판은 ebook형태로만 출간되었다. ebook은 그것을 구동하는 기기에 따라 동기화되므로 모든 기기에서 페이지가 다르게 표기될 수 있다. 위의 페이지 표기는 연구자가 사용한 기기에서 산출된 총74페이지를 기준으로 한 것이다. 특별한 표기가 없는 한 벨의 언급에 관한 출처는 모두 이 책을 의미한다.

동의 이해의 장을 형성하여 관객이 ‘읽을 수 있는’ 텍스트를 쓰는 것이다(Bel & Charmatz, 2016, p. 22). 따라서 벨의 드라마투르기를 분석함에 있어 무엇보다 중요한 것은 언어와 글쓰기라는 관점에서 벨이 참고로 하고 있는 롤랑 바르트의 글쓰기 이론을 따라가는 것이다. 벨은 프랑스의 구조주의 사상가 롤랑 바르트(Roland Barthes)의 글쓰기 이론을 적극 수용하여 새로운 무용 형식을 창안했다. 이로 인해 그의 작업은 바르트의 이론을 무대언어로 번역한 것일 뿐이라는 비판이 있을 정도다. 그러나 그의 작업이 이후의 전 세계 무용에 미친 영향을 감안할 때 바르트의 글쓰기를 경유하여 벨의 드라마투르기를 분석하는 연구는 의미가 있다 할 것이다.

본 연구는 바르트의 이론과 벨의 드라마투르기를 교차시켜 분석한다. 우선 벨이 참고하고 있는 바르트의 저서들과 글쓰기 이론을 읽으며 벨의 드라마투르기로 나아간다. 이를 위해 벨의 인터뷰, 보리스 샤마츠(Boris Charmatz)와의 이메일 서신을 세밀하게 읽는다. 그리고 벨의 작품 「저자로부터 부여된 이름」, 「제롬 벨」을 분석하며 바르트와 벨의 작업이 교차하고 있는 지점을 통해 벨의 드라마투르기적 사유를 파악하고자 한다. 작품 분석의 목적은 드라마투르기적 구조를 파악하는 것에도 있지만, 독자로서의 해석도 포함한다. 바르트의 텍스트 쓰기가 지향하는 것, 벨의 담론 쓰기가 지향하는 것이 하나의 의미로 완결되지 않는 무한한 의미의 생성에 있는 만큼 얼마나 다양하게 분석되고 해석될 수 있는지를 추적하고자 함이다.

II. 롤랑 바르트의 글쓰기 이론

바르트는 구조주의에서 후기구조주의까지 폭넓은 사상적 여정을 펼친 프랑스의 기호학자이자, 문학 이론가이다. 그는 구조주의 기호학자로서 여타의 구조주의자들과 달리 기호학적 코드와 규칙이 자체보다 언어를 사용하는 인간들의 의미 생산 행위에 관심을 가졌다. 발화의 의미 내용보다, 의미를 구조화하는 기능적인 것들, 의미를 가능하게 하는 조건들, 그것의 구조들에 관한 것이다. 그가 천착했던 ‘의미작용’에 관한 연구는 그가 구조주의로부터 후기구조주의 사상가로 이행하여 전개한 글쓰기 이론의 토대이자 그가 주장하는 새로운 언어로서 글쓰기의 ‘형식성’을 강조하는 밑바탕이다. 바르트의 목표는 사회가 은폐하고 있는 부르주아 신화들을 폭로하는 것인데, 그것을 기호학을 통해 성취할 수 있었던 것은 체계를 뛰어넘는 현상을 발견하고 그것이 사회 속에 숨어 있는 방식과 의미를 드러내는 방식, 즉 글쓰기의 형식성에 주목했기 때문이다(김휘택, 2016, p. 125).

바르트의 글쓰기는 ‘영도의 글쓰기’로 대표된다. 그에게 영도(zero degree)는 직설법적 언술행위다. 바르트에 따르면 언어는 특수한 기의의 형식인 명령법이나 접속법 같은 기호체제를 포함한다. 이것은 언어 사용의 의도를 나타내는 언어의 표현성이라 부를 수 있는 것이다. 영도의 글쓰기는 이런 명령법이나 접속법과 같은 언어의 표현성을 배제하는 글쓰기다. 이것은 접속법과 명령법 사이에서 어떠한 판단도 주장도 하지 않는 부재하는 상태로 존재하는 글쓰기다. 이런 쓰기의 행위는 기록, 확인, 재현, 묘사의 조작을 의미하지 않는다. 약속, 명령, 질문, 진술 등의 강요와 설득하고, 놀라게 하고, 기쁘게 하는 등의 효과를 제거한 글쓰기다. 따라서 발화자체의 어떠한 내용, 어떠한 언표도 갖지 않는 중성적(neutral)²⁾ 형태를 가리킨다. 영도, 혹은 중성적 글쓰기는 문학적 언어에서 멀리 떨어진 채 일종의 기본언어에 의지

함으로써 문체가 이상적으로 부재하는 부재의 문체(style)를 완성한다. 문체는 사회적 영향력 아래에 있는 개인의 의식과 무의식을 포함하는 글쓰기의 고유한 특징이다. 그러나 글쓰기는 한 사회, 한 시대가 힘을 행사하는 영향력으로부터 벗어날 수 없기 때문에 문체는 개인만의 것이 아니다. 문체를 부재시키는 것은 언어의 신화적 성격을 사라지게 하는 것이다. 이것은 부르주아 이데올로기에 속하지 않는 도구성을 획득한, 장식성에서 벗어난 글쓰기라는 특징을 갖는다. 이는 어떤 것에도 참여하지 않는, 모든 것들의 부재 자체인 투명한 언어다(Barthes, 2007, p. 70).

바르트에게 무엇보다 글쓰기가 중요한 것은 그것이 문제를 제기할 수 있는 중심적인 방법이기 때문이다. 이것은 본질적으로 형태의 도덕이고, 글쓰기가 사회적 영향력하게 선택하게 되는 의식적, 무의식적 선택을 회피하고 언어의 고유한 본성을 텍스트 내부에 위치시키는 사회적 영역의 선택이다(Barthes, 2007, p. 20). 이것은 주관적인 의견이나 개인적인 인상이 아닌 객관적이고 개인의 감정이 들어있지 않게 하는 가치중립적인 언어의 사용을 말한다. 이 가치중립적인 어법 속에 한 사회집단이 무의식적으로 공유하는 이데올로기가 들어있다. 따라서 에크리튀르는 작가가 선택하는 사회적 영역의 선택이다. 언어의 권력성을 문제삼는 바르트가 문제제기의 방법으로써, 글쓰기와 독자가 함께 만나는 공동의 장을 마련한 것이 에크리튀르인 것이다. 이것의 목적은 지극히 당연하고 자명한 것이라 여겨지는 것들의 배후에 신화가 유통되고 있는 사회의 선택이 작동하고 있기 때문에 신화는 자연적인 것이 아니라 역사적인 것이란 사실을 드러내고자 하는 것이다. 신화가 형성되는 방식은 의미가 충만한 기호가 '의미를 형식으로 변형시켜' 상위의 층위를 만들고 기호는 상위차원으로 이동하여 새로운 기표로서 작동하며, 의미의 연쇄작용을 일으키는 것에 의해 발생하는 데 영도의 글쓰기는 이런 의미작용의 연쇄를 끊어내어 어디에도 관여하지 않는 결여의 쓰기로서 희망, 금지, 명령, 판단 등의 주관이 전혀 없는 백색의 글쓰기다. 바르트는 이 순백의 글쓰기의 실천적 방법론으로써 제시되는 것이 텍스트이다.

『저자의 죽음』(1968), 『S/Z』(1970), 『작품에서 텍스트로』(1971)로 이어지는 일련의 글을 통해 전개된 바르트의 텍스트 이론은 구조주의 시각과 언어학의 화용론 관점에서 정립되었다. 그러나 구조주의 관점에서 텍스트의 구조를 설명하기 보단, 화용론적 관점에서 언어행위에 의해 발생하는 효과, 더 정확히는 저자와 독자 사이의 대화적인 텍스트의 생성에 집중한다.

우리는 이제 텍스트가 하나의 유일한 의미, 즉 <신화적인 (저자-신)의 <메시지>인 의미를 드러내는 단어들의 행으로 이루어진 것이 아니라, 그 중 어느 것도 근원적이지 않은 여러 다양한 글쓰기들이 서로 결합하며 반박하는 다차원적인 공간이라는 것을 알게 되었다. 텍스트는 수많은 문화의 온상에서 온 인용들의 짜임이다(Barthes, 2002, p. 32).

어원적으로 텍스트는 직물을 뜻한다. 그동안 이 직물은 그 뒤에 다소간의 의미(진리)가 감추어져 있는 하나의 산물, 완결된 베일로 간주되어 왔다. 그러나 바르트에 이르러 텍스트는 기의가 아닌 기표의 무한한 짜임새이며, 그 짜임새 안에서 주체가 위치하거나 해체되는 생산적이고 역동적인 코드들의 세계가 되었다. 이러한 텍스트는 그 안에 내재하는 요소들의 상호교차와 코드들의 복수성에 의해 의미의 무

2) 영도의 다른 개념어인 중성(neutrality)은 '중립'으로 번역되기도 한다. 그러나 대립하는 두 개의 항 사이에서 그 대립을 무력화시키는 전략인 중성화는 단순히 대립하는 두 항 사이에 위치하는 것이 아니라, 두 항의 성질을 포함함과 동시에 배제하는 초월적인 제3의 항이 되려한다는 점에서 중성이 좀 더 나은 번역어라 하겠다.

한한 생산이 가능한 장소가 된다. 산물이 아닌 생성으로서의 텍스트다. 이런 생성적 텍스트(geno-text)는 작품이라는 전통적 개념을 전복시켜 얻어낸, 더 이상 ‘작품’이 아닌 언어 생산의 장이다. 텍스트의 생성 개념에 의해 ‘작품’이라는 고정되고 일원적인 의미의 고착성에서 벗어나 다의적이고 복수태적인 글쓰기의 실천인 텍스트로 향하는 길을 열게 되었다.

글쓰기의 실천이 작품이 아닌 텍스트 쓰기로 이동하고, 텍스트가 생성적인 개념을 가진 기표들의 짜임이 되면서 작품의 유일한 생산자이자 소유자였던 ‘저자’의 개념은 약화된다. 텍스트에 저자를 부여하는 것은 그것에 안전장치를 부과하고, 최종적인 기의를 제공하고, 글쓰기를 봉쇄하는 것이다. 그러나 바르트가 제안하는 텍스트가 가진 ‘상호텍스트성’은 신적 창조자인 ‘저자’ 대신에 필사자(scripteur) 개념을 등장시킨다. “저자를 계승한 필사자는 이제 더 이상 그의 마음속에 정념이나, 기분, 감정, 인상을 가지고 있지 않고, 다만 하나의 거대한 사전을 가지고 있어, 거기서부터 결코 멈출 줄 모르는 글쓰기를 걸어 올린다”(Barthes, 2002, p. 33)는 바르트의 표현대로 필사자는 세계의 모방을 쓰는 사람이 아니라, 이미 존재하는 언어들에 다시 쓰는 자이자 자신의 텍스트와 함께 태어나는 자이다. 저자가 아닌 필사자 개념을 등장시키는 것은 생성적 텍스트가 가진 의미작용을 주도하는 독자의 존재를 부상시키기 위함이다.

생성적 텍스트에서 의미의 종착지는 독자다. 저자 대신 의미를 구성하는 장소로서 독자의 탄생은 저자의 죽음을 의미한다. 바르트가 저자를 희생시키면서까지 “글쓰기를 이루는 모든 인용들이 하나도 상실됨 없이 기재되는 공간”(Barthes, 2002, p. 35)으로서의 독자의 탄생을 중시하는 이유는 능동적인 독자의 탄생만이 글쓰기의 목적인 사회적 실천을 완수할 수 있기 때문이다. 요약하자면 바르트의 글쓰기는 신화 뒤에 감추어진 이데올로기를 드러내는 목적을 가진 행동으로서, 온갖 인용으로 넘쳐나는 텍스트 쓰기를 통해 세계와의 관계를 재구성하고 세계 속에 참여하는 것이다. 그것은 현실과 합치하지 않고 재현하지 않으면서 현실을 이중화하는 것이다. 이제 텍스트는 하나의 잠재태이고 그를 주관적으로 실현하는 것은 독자의 일이다.

그러나 텍스트를 강조하면서 저자의 역할을 축소시키는 이유는 무엇보다도 고전주의 문학비평이 ‘작품’이라는 아들을 낳은 아버지로서의 ‘저자’ 중심으로 비평이 전개되었던 것에 문제를 제기하며 ‘작품’의 내적 논리에 따른 신비평을 주장하기 위함이다. 바르트가 주도했던 신비평은 누가 썼는지가 아니라 ‘무엇이 말해지고 있는가’에 주목하는 비평운동으로 저자의 신적 권위를 추방함으로써 작품에 담긴 ‘내용’과 그것을 ‘해석’하는 자율성을 중시하는 새로운 문학비평을 전개했던 것이다. 이러한 형식보다는 ‘내용’, 그리고 독자의 적극적 참여를 이끌어내는 ‘해석’을 중시하는 신비평의 관점이 벨에게로 이어졌다.

III. 퍼포먼스 드라마투르기와 제롬 벨

무용에 있어 드라마투르기의 등장은 무용의 언어였던 움직임이 아직 (관객의) 이해를 확보하지 못한 상태에서 다원화된 어휘로서 관객들의 인식과 지각을 마주하게 된 상황에서 ‘새로운’ 드라마투르기의 등장을 필요로 했기 때문이다(Gilpin, 1997,). 신자유주의 경제 체제는 모든 사회를 빠르게 다원주의 사회로 편입시켰고, 빠르게 회전하며 증가하는 생산성에 대한 압력은 전문성에 대한 필요를 감소시키고, 노동 또한 고정된 기능으로부터 과제 정향적(task oriented)노동으로 이동시켰다(Kerkhoven, 2009,

p. 8). 이는 예술에 있어서도 마찬가지로의 환경이 되어, 무용예술에도 보다 융복합적이면서 새로운 작품을 생산할 것을 요구한다. 이에 따라 무용예술도 다학제적 영역으로 이동하였고 다양한 재료, 작업과정, 아이디어를 수용하면서 작품의 내적 논리를 구축하는 드라마투르기의 실천을 필요로 하게 되었다. 드라마투르기에 대한 관심은 무용제작을 위한 개념, 리서치, 논의의 형성 과정에 관련된다. 안무와 드라마투르기는 ‘질서화의 과정’에 연계되어 있다는 점에서는 같지만, 드라마투르기는 ‘질서’ 그 자체에 대해 보다 철학적 질문을 던진다는 점에서 안무와 구별된다(Mokotow, p. 4). 다학제적이면서, 비-위계적인 동시대의 무용 작업에서 드라마투르기는 작품 자체의 내적 논리를 인지하고, 그 논리를 따라가는 비평적 영역을 선택하여 수행된다. 이때 디테일이 전체에 연결되는 특정한 방식, 여러 관점과 각도에서 작업의 과정, 재료, 아이디어를 고려하여 개념적 틀을 강화하는 것을 특히 중시된다(Turner & Behrndt, 2016, p. 170). 작품이 복잡해짐과 동시에 이는 다시 관객의 지각을 고려하는 복잡한 사유와 인식의 과정을 포함한다. 요약하자면, 동시대 무용에서 드라마투르기가 중시되는 건 예술이 더 사회적이고, 정치적이고, 경제적인 영역으로 진입했기 때문이며, 이와 함께 객관적 세계에 대한 진술과 비판이 중요해졌기 때문이다. 그 가운데 작품이 사회와 맺는 관계와 의미를 구성하는 것이 드라마투르기의 과제가 되어 ‘비평’이나 ‘지식’, 혹은 ‘담론’으로서 예술이 되고자 하는 무용예술은 관객의 새로운 지각을 형성하고자 복잡한 구조를 구축한다. 바르트의 글쓰기가 능동적인 독자의 탄생을 요구하듯이, 무용에서 드라마투르기의 등장은 관객의 지각과 인식을 보다 정교하게 조직하기 위한 행동이다.

또한 1990년대 유럽의 무용계의 특징인 저드슨 댄스의 미니멀리즘과 피나 바우쉬의 신체성, 그리고 퍼포먼스 아트에의 근접은 무용을 동시대 미학적 변이의 결정적 인자다(Lepecki, 2004, p. 89) 이런 영향아래에서 스스로를 무용이기보단 무용에 관한 연극(theater of dance)의 연출가라고 정의하는 벨의 작업은 안무와 춤의 개념을 드라마투르기의 주제로 탐구하며, 연극을 구성하는 3대 요소- 저자, 연기자, 관객-에 깊은 관심을 가진다. 그러나 그에게 가장 중요한 주제는 무엇보다 무용수다. 벨은 1992년 알베르빌 동계 올림픽 이후 2년간 동네 도서관에 다니면서 무용사, 미학, 철학, 사회학 이론 등 폭넓은 독서를 한 후, 무용수란 특수한 존재가 탄생한 역사적 조건과 변화에 관심을 갖게 되었다.³⁾ 그리고 무용수를 둘러싼 사회적, 역사적 조건을 무대화하는 것을 예술의 목표로 삼는다.

[무용수의] 기교는 같은 동작과 경연을 무한히 반복하는 무용수의 일과로부터 오기 때문이다. 이는 그 아래에 깔려있는 이데올로기는 말할 것도 없이 나에게서 기이하게 여겨지는 것이다. 나는 무용수를 기능으로 축소시키고, 주제로 분류하는 이런 경향으로부터 해방시키고자 한다, 그리고 또 나는 무용수를 그들이 받은 예술교육에 만연해 있고, 또 실천적으로도 그러한 춤추는 오브제란 지위로부터 이동시키고자 한다(Bel & Charmatz, 2016, p. 31).

무용수란 존재를 자신의 예술세계를 관통하는 주제로 삼는 벨의 바르트 읽기는 바르트 사상의 전반기, 즉 구조주의 기호학자로 분류되는 당시의 저작들에 집중되어 있다. 제롬 벨의 홈페이지에서 밝히는 작업에 대한 특징을 그대로 옮겨보자면 다음과 같다. “제롬 벨은 그의 초기 작품에서 연극적 스펙터

3) 위의 내용은 연구자가 2018년 3월 제롬 벨의 홈페이지를 방문했을 때 정리했던 내용이다. 현재 이 내용은 제롬 벨의 홈페이지에서 삭제되었다. 그러나 「피첸 클룬천과 나 자신」에 스스로를 가르친 내용을 등장한다. Jerome Bel(2005), Pitchen Klunchun and myself, *RB JEROME BEL*, <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4&ssmf=1>, 2022, 03. 11>.

클에서 무용의 요소들만 가려내기 위해 구조주의적 작업을 춤에 적용했다. 그가 취한 형식적 기준의 중성화와 안무적 언어로부터의 거리두기는 작품을 그것의 최소한의 기능적 요소(operative minimum)들로 축소하여, 무대의 경제, 그리고 그 위에 있는 신체에 대한 비판적 읽기를 더 잘 수행하도록 했다”(Bel 홈페이지, 3174 signs). 위의 문장에 등장하는 ‘구조주의’, ‘중성화’, ‘거리두기’, ‘비판적 읽기’는 바르트로부터의 영향을 고스란히 드러낸다. 바르트가 제시하는 영도의 글쓰기는 대상으로 삼은 어떤 것들을 이분법으로 분류하여 대립시키고 그것의 대립을 중성화하는 전략을 통해 영도를 구현한다. 개인과 사회를 하나의 대립하는 축으로 구성하고, 이들이 위치한 사회적 조건(공시대)과 역사적 조건(통시대)를 또 하나의 대립하는 축에 배치시킨다. 그리고 이들의 이분법적 대립을 무화시키는 중성화를 실행한다. 이것은 2항 관계를 무력화하는 제3항을 만들고 이들에 대한 기술(description)을 포기하는 것이다. 이를 설명하는 가장 일반적인 예시가 신호등이다. 빨강색과 파랑색이 의미하는 ‘가시오’와 ‘서시오’의 대립하는 관계는 두 색의 의미를 함께 가지는 노랑색의 등장으로 인해 대립관계에 놓인 것이 아니라 서로에 대해 각각의 차이를 가지는 것이 된다.

중성화 전략은 선택된 요소들이 하나의 통합체(syntagm)를 만들지 못하고, 계열체(paradigm)만 연속적으로 발생시키도록 한다. 언어에서 의미는 계열체와 통합체 사이의 선택과 조합의 과정을 통해서 발생한다. 계열체(혹은 체계)는 수직선상의 놓인 단위들로 구성되는 것으로, 그 단위들은 유사성이나 대조라는 비교 관계 속에 있으며 다른 단어들과 결합되기 위해 선택된다. 통합체는 선택된 단위들을 결합관계에 의해 수평선상에 배열시켜 하나의 전체적인 의미를 구성한다. 예를 들어, 밥을 먹는다는 문장을 쓸 때, ‘밥’의 계열체로는 ‘국수’나 ‘빵’이 위치할 수 있고, ‘먹는다’는 동사의 계열체로는 ‘짓는다’, 혹은 ‘먹인다’가 있을 수 있다. 이런 계열체에서 선택된 어휘들이 결합되어 ‘밥을 짓는다’ 혹은 ‘빵을 먹인다’와 같은 통합체를 구성하며 의미를 만든다. 그런데 영도의 글쓰기는 계열체로부터 통합체로의 진행, 명사와 동사의 결합으로 인한 진술문으로의 이행을 저지하는 글쓰기다. 단일한 의미로 고정시키지 않기 위해서다. 그래서 영도는 의미가 부재하게 되는 장소다. 의미의 완결을 저지하는 이런 글쓰기 방식은 텍스트를 해석에 열린 것으로 두어 독자를 초대하기 위함이다. 그 이유는 앞서 살폈듯이, 은폐된 이데올로기를 밝혀내는 사회적 실천을 위한 것이다.

문학이론을 위해 개진되었던 바르트의 이론을 수용하는 벨의 작업은 개인 vs. 사회, 공시대 vs. 통시대 2개의 축에 담론과 퍼포먼스를 대립시키는 하나의 축을 더한다. 이렇게 3개의 축을 구성하기 위한 요소들의 추출과 선택이 벨로 하여금 많은 대상을 포함하도록 만드는 데 이로 인해 벨의 드라마투르기는 끝없는 리스트 만들기라고 한다(Bel & Charmatz, 2016, p. 25). 그리고 이런 바르트적 글쓰기를 실험하는 초기의 작품들에서 기호학적, 글쓰기적 형식 실험이 두드러진다.

1. 「저자로부터 부여된 이름, nom donné par l'auteur」(1994)

우선 범상치 않은 이 작품의 제목이 함의하는 것은 세상에 존재하는 모든 것에 주어진 이름, 즉 기호이다. 첫 안무작이 ‘기호’ 그 자체에 관한 것이라는 것은 ‘움직임’을 통해 춤예술을 창조하는 ‘안무가’라는 직업적 정의로부터 상당히 벗어나는 선택이다. 이때 무용과 기호의 관계를 생각해볼 수 있는데, 20세기 초에 무용은 인간의 감정, 정서, 심리와 같은 내면의 ‘표현’을 통해 현대인들의 삶과 세계에 대한

이해를 반영하는 현대성의 예술이 되고자 하였다. 발레의 무의미한 몸짓에서 벗어나 진지하고 성찰적인 ‘의미’를 표현하고자 했다(김말복, 2014, pp.1-2). 움직임이 어떤 것을 ‘의미’하고자 한다는 점에서 그것은 기호이다. 그리고 이름은 주어진다. 내가 나에게 이름을 붙이는 것이 아니다. 누가 이름을 주는가? 저자다. 저자는 세계에 존재하는 모든 것에 이름을 부여할 수 있는 권능을 가졌다는 점에서 ‘신적 존재’다. 「이름」은 이렇게 신적 권능을 가진 저자와 그의 행위, 즉 저자놀이가 펼쳐질 것을 제목에서부터 암시한다.

「이름」은 벨과 바르트를 나란히 창작자로 등장시킨다. 벨이 바르트를 공동창작자로서 등장시킨 것은 이 작품이 바르트의 글쓰기 이론을 작품의 한 축에, 벨의 작업을 또 다른 축으로 교차시키고 있기 때문이다. 벨은 “이름붙이기”는 모든 작업을 관통하는 중심행위라고 말하는데(Bel & Charmatz, 2016, p. 21) 그런 점에서 「이름」은 벨의 예술세계로 진입하는 상징적인 작품이다. 「이름」의 제목은 ‘title’이란 단어를 설명하는 사전적 서술로부터 가져왔다. 타인의 서술을 가져와 작품의 제목으로 인용함으로써 이 작품이 인용의 짜임이란 바르트의 텍스트 개념 그대로의 작업임을 암시한다. 그리고 「이름」은 소문자로 쓴다. 여러 축제나 공연장에서 제공되는 팸플릿에는 작품제목에 대문자로 적는 관습에 의해서 대문자로 쓰고 있지만, 벨은 소문자로 쓴다는 점을 분명히 한다(Bel & Charmatz, 2016, p. 51). 대문자와 소문자의 차이는 고유명사와 일반명사의 차이이다. 대문자 기호가 나타내는 고유명사는 유일한 것을 지시한다는 점에서 더 이상 축소되지 못하고 언제나 두터운 의미를 품고 있는 기호이며 환영이다(Barthes, 2007, p. 146). 「이름」을 소문자로 적는 것은 고유명사화를 회피하는 것이며, 모든 요소들을 축소(환원)시켜 일반명사화 하여 다른 사물과의 관계 속에서 다양하게 의미화 하는 전략을 드러내고자 함이다. 그리고 이 작업은 무용과 연극을 구성하는 규칙들의 물화(reification)에 관련되어있다. 따라서 인간의 몸이 등장하기는 하지만 인격적 주체로서가 아니라 사물화된 것으로서 이다. 따라서 기호 놀이로서 이 작품의 중심에 있는 키워드는 ‘이름’과 ‘사물’이다.

그의 작품 제목을 일별했을 때, 「제롬 벨, 「자비에 르 콰, 「베로니크 두와노, 「세드릭 앙드리외, 「피켓 클론친과 나자신」 등 유독 이름이 많은 것도 이 때문이다. 또한 「마지막 퍼포먼스」에 등장하는 “나는 제롬 벨이다”, “나는 제롬 벨이 아니다”와 같이 긍정과 부정을 오가면서 주체의 불안정성을 이름을 통해 드러내는 것도 벨의 작업에서 ‘이름’은 담론을 형성하기 위한 전략적 요소로서 중요한 위치를 차지하기 때문이다. ‘이름’을 부여한다는 것은 타자성 혹은 차이의 기호를 뿌리 뽑으려는 사회적 욕망이다. 바르트는 사회적 ‘이름’이 부여되는 과정이 언어의 이데올로기적 특성에 관련된 것으로 보았고, 1970년대 까지 바르트에게 이데올로기란 곧 이름붙이기를 의미했다(Allen, 2015, p. 191). 그러나 이름붙이기는 곧 ‘이름’의 해체이기도 하다. 바르트는 「텍스트의 즐거움」에서 이름붙이기를 텍스트 구조화의 한 방식으로 설명하는데 이는 두 가지 방식으로 나뉜다. 첫 번째는 언어의 지식 속에서 이름을 해체하여 실재(réel)을 해독하는 것이고, 두 번째는 미메시스 속에서 현실(réalite)의 최종상태를 환기하는 것이다(Barthes, 2002, p. 93). 다시 말해, 이름붙이기는 실재의 ‘해체’이자 현실의 ‘환기’다.

「이름」의 특징은 사물들이 무용수를 대신하는 것이다. 무용을 주제로 하는 작업에서 사물이 움직이는 무용수를 대신하는 이유는 “예술은 일상의 구체적인 우리를 포태할 수단을 제공해야 하며, 일상의 세속적이고, 진부한 보통의 하찮은 것들이 재현될 필요가 있다”(Bel & Charmatz, 2016, p. 37)는 벨의 신념 하에 일상의 구체성을 드러내는 가장 작은 공통분모(sem/semi)로서 사물이 중요한 위치를 차지하기

때문이다. “나는 이 가장 작은 공통분모에 대해 작업하기로 결정했다. 무엇이 가장 작은 공통분모이고, 무엇이 최소한의 살아있는 존재인가? 그리고 이 최소한은 어떻게 그것의 부재를 내보일 수 있을까?” (Ploebst, 2001, p. 206)를 질문하는 벨의 작업에서 사물은 새로운 담론적 사유를 가능케 하는 최소 단위로써 중요한 의미를 가진다. 이렇게 무용수를 대신하여 선택된 사물은 타자를 대신하는 기호(대리보충물)로서, 텅 빈 공백으로서 단지 ‘거기 있음’을 지시하는, 그것은 안무개념이다.

작품이 시작하면, 벨과 프레데릭 세게트(Frédéric Seguet)는 무대 위의 사방 공간에 동서남북을 표시하는 E, W, S, N 형상을 한 흰색의 조형물을 세운다. 극장 내의 공간에 방위를 부여하는 것이다. 리그를 들고 나와 바닥에 깔고 노란 색 공과 검은색 스케이트화, 두꺼운 사전, 빨간색 라이터, 헤어드라이어를 리그 위에 배치하고, 진공청소기를 가져와 전원에 연결한다. 이밖에 소금통, 의자, 라이터, 은행통장, 사전 등을 담요 위에 펼쳐 놓는다. 여기에 모인 사물은 모두 바르트의 글에 등장하는 어떤 개념을 표상하는 것들이며, 모두 그것의 중심이 비어있는 것들이다. 바닥에 넓게 펼쳐진 담요는 텍스트를 상징하고, 축구공은 중심이 비어있는 것의 대표적 사물이자, 텅 빈 기호 자체다. 스케이트화는 최종적 기의에 도달하지 못하고 미끄러질 뿐인 기표의 상징이며, 소금은 지식의 영역에서 실재를 그대로 드러내는 향신료, 즉 ‘말들의 소금’(Barthes, 2015, p. 126)을 상징한다. 이것이 바닥에 쏟아져 일직선을 그릴 땐, 백색 글쓰기를 상징하기도 한다. 등받이 없는 의자(chair)는 기의의 표면을 덮고 있는 살(프랑스어 chair)이며, 은행통장은 아직 쓰여지지 않는 빈 페이지를 가진 의미의 저장소, 소리를 내는 헤어드라이어는 언어의 관능적 결합체인 목소리, 라이터는 휘발되어 버릴 것을 상징한다. 사전이 왜 중심이 비어있는 것인가에 대해서는 의문을 가질 수 있겠는 데, 사전도 바르트에게는 탈중심화된 사물이다. 사전에 제시되는 낱말들 각각을 정의하는 것은 다른 낱말들이고 이로 인해 기의는 무한히 후퇴하고, 이것은 무한하게 계속되기 때문이다. 따라서 사전은 구조화됨과 동시에 무한한 구조를 가지게 되며, 사전에 제시되는 알파벳 순서는 아무런 중심을 내포하지 않는 것이 된다(Barthes, 2006, p. 129). 그리고 바르트에게 텍스트를 쓰는 이는 저자가 아니라 필사자다. 이 필사자는 어떤 정념이나 감정, 인상을 가지지 않은 채 거대한 사전을 가지고 있어 그것으로부터 글쓰기를 길어 올리는 이다. 이런 사전 앞에 주둥이를 들이대는 진공청소기는 사전으로부터 글쓰기를 길어 올리는 필사자를 상징할 것이다.

사물들은 스스로 움직이지 못하기 때문에 벨과 세게트에 의해 이동되는데, 이때 벨과 세게트의 역할은 쉬프터(Shifter)라 할 수 있다. 언어학에서 쉬프터는 ‘전환사’로 번역되는 일종의 지표사이다. ‘이것’, ‘저것’, ‘여기’, ‘저기’ 등의 지시대명사, ‘나’, ‘너’, ‘그’ 등을 포함하는 인칭대명사, ‘지금’, ‘어제’, ‘오늘’ 등의 시간대명사가 전환사인데, 전환사의 의미는 불확실하다. 예를 들면, 5월 1일에 말한 ‘어제’와 5월 2일에 말한 ‘어제’는 사전적 의미는 동일하지만, 실제적으로는 다른 의미를 가진다. 마찬가지로 문장에서 ‘나’, ‘지금’, ‘여기’는 발화 맥락마다 내용이 달라진다. 이들은 맥락에 의존하지 않는 의미인 ‘특성(character)’은 가지지만 실제적 내용을 지시하기 위해서는 ‘맥락’과 ‘상황’을 필요로 하는 불안정한 기호인 것이다. 벨과 세게트도 마찬가지로 텅 빈 기호로서 사물들과의 관계에 의해서만 의미를 부여받게 되는 것이다. 이와 같이 무대에 등장한 모든 것들은 그 의미가 텅 빈 기호들이고 이들의 배치와 이동을 통해 작품의 의미작용을 파악하여 분석하는 것이 필요한 데, 그것은 곧 “관객들이 풀어야 할 수수께끼”(Bel & Charmatz, 2016, p. 32)다.

벨은 의자에 세게트는 진공청소기 위에 앉아 마주 본 채, 자신들의 눈앞에 놓인 사물들을 하나씩 들어

올린다. 벨이 노란 축구공을 들어 올리자, 세계트는 두꺼운 사전을 들어 보인다. 벨이 소금 병을 뒤집어 소금이 쏟아지게 하면, 세계트는 지폐를 그 앞에 들이댄다. 또 사전을 펼쳐 들고, 그 앞에서 헤어드라이어틀 작동시킨다. 공 앞에 사전을 들이대는 것은 텅 빈 것과 딱 찬 것 혹은 가벼운 것과 무거운 것의 대립 관계를 의미할 것이다. 소금 앞에 지폐를 들이대는 것은 소금이라는 상품을 낭비한 자본주의 적인 꾸밈음일 것이다. 또한 벨이 공을 들어 올려 보여주고, 세계트는 공위에 올라가서 밸런스를 잡으려 애쓰며, 다시 벨은 공을 발로 차고, 바닥에 여러 번 튕긴다. 이때 공은 하나의 오브제로서 그 물성을 처음에 보여주고, 발로 차는데 주로 사용되는 용도를 보여주고, 공위에서 밸런스를 잡을 땀 무용수를 혼욕시키는 도구로, 또 바닥에 여러 번 튕겨짐으로써 무용에서의 점프를 은유한다. 사전은 처음에 속이 텅 빈 가벼운 공 앞에서 두꺼운 지식을 자랑하는 사물로 등장했다. 그리고 사전은 그 위에 올라선 세계트에 의해 발판이 되기도 한다. 그러나 사전은 종종 자신의 임무를 펼침과 접힘에서 찾는다. 여러 가지 사물을 올려놓은 러그의 한 귀퉁이를 접을 때 벨이 사전의 책장을 펼쳤다가 닫음으로써 러그 위에 있는 사물들 모두를 자신의 내부에 포함하고 있음을 환유적으로 형상한다.

헤어드라이어는 첫 등장에 웅장한 바람 소리를 내면서 작은 촛불을 켜 라이트 앞에서 자신의 위력을 과시했다. 헤어드라이어는 또 펼쳐진 사전의 책장을 넘겨 움직임을 발생시키는 도구로 기능하고, 말하고 있는 벨의 입 앞에서 언어를 날려버리는 역할을 한다. 진공청소기는 처음에 자신의 역할을 의자로 드러냈다. 그 후, 옆질러진 소금을 빨아들여 청소기로서의 본연의 임무를 수행하고, 노래 부르는 사람 옆에서 소음을 발생시키는 웨방꾼의 역할을 담당하고, 사전이 자신을 활짝 열어 풍부한 지식을 자랑할 때 그 모든 것을 빨아들이겠다는 필사자의 자세를 취한다. 이런 대립과 보충, 은유와 환유의 관계 속에서 각각의 사물(기호)은 “기표의 무한한 후퇴를 실천하며, 이 기표의 무한성은 명명할 수 없는 기표에 관련된 것이 아니라, 기표의 유희다”(Barthes, 2002, p. 25)라는 바르트의 이론 그대로의 쓰기가 된다. 그러나 이것은 통상적으로 의미되는 유희가 아닌 기표들의 표류다. 바르트에게 의미 작용은 하나의 이름 아래 다양한 의미가 중층적으로 쌓아올려지거나 그로 인해 모호해지는 것이 아니라, 하나의 의미 다음에 또 다른 의미가 무한하게 생성되는 의미의 횡단이기 때문이다. 이런 기표의 표류를 통해 사물의 실재를 해체하는 것이 「이름」에서 바르트의 글쓰기를 보여주는 하나의 축이다.

사물을 통한 내러티브의 생성은 프랑스의 소설가 알랭 로브-그리예(Alain Robbe-Grillet, 1922~2008)를 참고할 수 있다. 그는 바르트가 극찬했던 1950년대에 등장한 누보 로망 소설의 대표 작가다. 로브-그리예의 소설은 “표면의 레알리테”이고, “의미 결여의 문학”이며, “인간 부재의 소설”로서 소설의 반성을 통하여 새로운 소설을 모색하는 소설의 소설이라고도 평가된다(조병욱, 1996, p. 34). 그의 소설에서 사물은 아주 중요한 의미를 가진다. 이 사물들은 통상적인 의미를 박탈당한 것들로서, 인간이 부여한 사물의 어떤 성질을 등장인물로부터 분리시켜 운명적으로 존재하는 시간을 제거하고, 사물을 오직 공간과의 표면적 관계로만 제시한다. 그리하여 사물은 시간 축을 따라 흐르는 위치 바꿈에 의해서 이야기를 ‘희미하게’ 만들어간다. 다시 말해, 사물은 이야기를 드러내는 것이 아니라 만들어가는 것이며, 심연을 드러내는 해석적인 것이 아니라 사건을 있는 그대로 보여줄 뿐인 사물의 즉물성, 현존성을 드러내는 중성적 진술이다. 이것은 언어를 중단시켜 상징을 파괴하고, 코드의 지배를 없애버림으로써 실재(réel)를 증명한다. 물질성에 의한 중성적 진술로서 사물은 단지 ‘거기 있음’과 ‘현존’을 부상시킨다. 이런 글쓰기를 통해 벨은 안무를 시도한다.

아름답게 훈육된 몸 대신에 평범한 몸들이 마주 앉아있고, 침묵 속에서 고요히 전개되는 사물들의 움직임이 중심에 위치한다. 소금을 바닥에 쏟으면서 조심스럽게 선을 그려나가고, 진공청소기로 바닥에 쏟아진 소금을 흡입한다. 무대 정면에 놓은 S자 조형물 위에 빨간 라이터를 올려놓을 때, 그 뒤에는 세계트가 의자에 앉아있고, 벨은 진공청소기 위에 앉는다. 셋은 무대 중앙에 위치하며 벨과 세계트 둘이 동시에 오른쪽을 바라보며 바닥에 놓인 물건을 집어들 때, 이들의 움직임은 3인무처럼 보인다. 이런 식으로 카펫위에 놓여있는 사물들은 역동적 움직임을 선보이던 무용수를 대신하여 침묵 속에서 움직여진다. 그들은 대립 관계나 종속관계 속에 배치되고, 방향을 바꾸거나, 공간의 중심으로부터 주변을 향해 이동한다. 그러곤 무대 주변에서 다시 정렬되고, 중앙에 일렬로 정렬되기도 한다. 이와 같이, 사물은 춤추는 존재로서 고요함 속에 결합과 해체, 이동과 자리바꿈, 정렬과 해산 등의 시간의 느린 흐름을 따라 아주 '희미하게' 안무적 구성을 드러낸다. 안무개념을 '환기'시키는 것이다.

역동적 안무는 사라졌지만 사물들의 희미한 움직임 속에 역설적으로 안무개념이 현존하게 되었다.

무용수들의 신체적, 정서적 속성을 제거하고, 사물의 기계적이고 비활성적인 속성을 대안적으로 제시하면서 움직여 다니기로 한 것은 연극적, 안무적 약호를 물화하려는 시도에서였다. 사물을 사용하기로 한 것은 춤추는 신체의 부재를 통해 역설적으로 그것의 현존을 드러내려는 전략으로 안무의 뼈대만 보여주려는 것이었다(Bel & Charmatz, 2016, p. 32).

위의 증언대로, 이 작품에서 주체적 행위자는 사라지고 사물의 이동과 배치를 통한 움직임의 흔적만 남았다. 무용수도 무용 스탬프도 제거된 최소 현존의 리얼리티를 사물과 그것의 비자발적 이동을 통해 벨은 안무의 영도를 구현하고자 했다. 그의 작업의 특징인 '느림'과 '침묵'은 관객들의 미세지각을 발동시키는 벨이 즐겨 사용하는 드라마투르ژ적 장치인데, 이 '느림'과 '침묵'은 감각의 재분배를 통해 수동적 관조자로서가 아니라 능동적 해석자로 관객을 위치시킨다. 침묵은 "주의를 집중하는 것을 강화시키는 역할을 하고, 사물에 밀도를 부여하며"(Lepecki, 2014, p. 119), '느림'은 운동성으로 대표되는 근대성의 프로젝트를 기각하는 무용의 정치적 존재론을 재구성하는 가능성이다(앞의 책, p.143). 이렇게 바르트의 글쓰기 이론을 받아들인 벨의 드라마투르지는 의미의 내용은 물론, 의미를 가능하게 하는 것들을 구조화, 그리고 사유가능한 것들의 조건들에 대한 탐색이다. 부재와 현존이라는 기호의 본질적 속성을 드라마투르ژ적 장치로 사용하여 나타남과 사라짐, 텅 빈(空)과 가득 참 등의 이원적 개념을 대립시키면서 실제의 해체와 현실의 환기를 통한 글쓰기로서의 안무를 제안하는 기호화적인 모험을 시도했던 것이다.

2. 「제롬 벨, Jérôme Bel」(1995)

벨에게 예술은 목표가 아니라 도구일 뿐이며 문화적 구성을 특징짓는 소외의 과정에 빛을 드리우기 위한 과정이다(Bel & Charmatz, 2016, p. 9). 벨의 관심사인 무용을 둘러싼 사회적 관계망은 무용수를 통해 가장 잘 드러날 수 있으며, 그래서 벨의 작업 전반은 무용수란 존재에 관한 질문이기도 하다. 첫 작업에서 춤추는 신체를 부재시킨 벨의 전략은, 다음 작업인 「제롬 벨」에서는 자연적 신체를 부재시키는 전략으로 이어진다. 이 작품에서 벨이 의도한 것은 '자연적'이라 믿어지는 신체 개념에 대한 비판을 수행하는

것이며, 몸위에 드리워져 몸을 소외 시키는 자본주의에 대한 비판이다(Bel & Charmatz, 2016, p. 25).

벨은 바르트가 「푸리에, 사드, 로올라」에서 분석한 세 사람의 글쓰기 중 사드의 글쓰기를 적극적으로 「제롬 벨」에 도입했다(Alphant, 2002). 하나의 표제 아래 엮이기 힘든 포르노그래픽적인 사드의 글쓰기와 제수이트 교파의 대부 이그나티우스의 정신적 글쓰기, 푸리에의 정치적 유토피아니즘을 뒤섞는 바르트의 의도는 그들의 메시지가 아니라 그들이 보여주는 글쓰기 기능의 유사성에서 비롯했다. 이들은 모두 바르트의 조어인 ‘언어설립자(logothetes)’로서 체계와 약호, 범주화와 목록에 대해 강박적 관심을 가지고 있는 이들이다. 이들의 글쓰기 방식은 논리적 질서를 따르는 것이 아니라, 서로 다른 에피소드들이 꼬리에 꼬리를 물고 늘어지는데 이에 의해 제2차적인 내용이 발생하고, 그것은 다시 2차적인 내용을 발생시켜 결국 개인성은 특수성으로 제시되고 끝없는 다름 속에 있다는 것을 보여준다(Allen, p. 280).

바르트가 분석한 에로틱한 문법을 구사하는 사드의 글쓰기를 좀 더 들여다보자면, 사드는 사람의 신체조차도 통사처럼 잘게 분해한다. 언어에서 중요한 것은 의미의 단위들을 최소한으로 쪼개 다양한 결합을 가능하게 하는 분절(articulation)이다. 사드는 하나의 자세를 최소 단위로 삼아 오직 하나의 행위와 그 신체상의 작용점을 결합하여 최소조합을 보여준다. 이렇게 만들어진 기본 단위들은 완벽하게 분류되어 있어서 상상 가능한 모든 장소와 행위들에서 다른 요소들과 결합하여 보다 상위계열의 ‘조작’ 단위에서 조합된다. 이런 일련의 조작들이 연속적으로 이어지면 보다 상위의 단위인 장(field)이 작동하기 시작하는데, 장을 지나서는 이야기 혹은 논설이 자리를 잡는다. 최소단위들이 결합을 통해서 유형화를 이루고, 그것은 문장으로서 변형의 일차적 장소가 되어 확장되거나, 삽입되거나, 종속되거나, 한정 되는 등의 문법적 조작에 의해 이야기와 에피소드를 발생시키는 촉매작용을 한다. 이것의 포화상태는 있을 수 없으며, 문장은 완결되지 않고, 늘 새로운 요소를 추가할 수 있다. 바르트는 이런 사드적 글쓰기를 언어적 사상(事狀)을 통해서 추상화에 이르러 담론을 발생시키는 ‘텍스트 기계’라고 보았다. 그리고 이것은 다소간 바르트의 ‘영도의 글쓰기’에 영감을 주었다(Brighelli, 2006, pp.. 596-600).

벨은 사드의 글쓰기가 가진 세밀함, 엄격함, 그리고 질서를 「제롬 벨」에서 구사한다(Alphant, 2002). 춤을 구성하는 요소들에 관한 질문인 「제롬 벨」을 구성하는 연극의 최소단위들은 ‘조명, 음악, 신체’이다. 음악의 영도로서는 인간의 목소리를 선택하며 스트라빈스키의 「봄의 제전」을 허밍으로 연주하게 했다. 극장 내에서 조명의 영도를 실천하는 것은 여러 가지로 불가능해서, 인공 빛의 가장 단순한 형태인 전구를 선택했다. 신체의 영도를 위해서는 남자와 여자로 나누고 나체로 무대에 등장하도록 했다. 벌거벗은 신체 깊숙한 곳에 새겨진 자본주의 문화를 그려내는 것이 목적이었다(Bel & Charmatz, 2016, p. 37). 그러나 무용수들은 벨은 두 가지를 회피했다. 하나는 에로틱한 신체이고, 다른 하나는 근육질의 신체이다. 그들이 각각 자본주의가 상품화하는 성과 권력을 의미하기 때문이다(Siegmund, 2017, p. 61). 벨은 성과 권력을 일반적인 사회 속에서 뿐만 아니라, 전통적인 무용의 문화 속에서도 가장 지배적으로 재현되어 온 것으로 파악한다.

그리고 「제롬 벨」에는 네 명의 인물이 등장한다. 이들 중 클레어 해니(Claire Haeni)와 세게트는 자신들의 이름으로, 나머지 두 명의 무용수는 「봄의 제전」의 작곡가 이고르 스트라빈스키와 전기를 발명한 토마스 에디슨으로 등장한다. 더 이상 작게 축소되거나 환원될 수 없는 영도의 상태로 작은 전구 불빛에 의지한 채 등장한 이들은 무대 벽으로 설치된 칠판에 에 자신들의 이름을 쓴다. 해니아 세게트는 이름 아래에 키, 몸무게, 나이, 은행잔고, 전화번호 등의 개인정보를 적는다. 이렇게 추출된 최소 단위

의 요소들은 모두 개인적, 사회적, 공시적(현재), 통시적(역사) 요소로 분류되고(겹치기도 한다), 담론 축과 퍼포먼스 축에 배치된다. 허밍으로 부르는 「봄의 제전」(소리)과 전구(조명)은 연극적 장치의 최소 단위 요소들이다. 이들이 칠판에 적는 스트라빈스키와 에디슨은 각각 사운드와 조명을 가능케 했던 연극의 역사적 요소들이다. 이들의 묶음은 퍼포먼스 축에서 통시적 요소들이다. 그리고 세계트와 헤니의 벗은 몸은 연극의 연기자(개인)라는 요소다. 이들이 칠판에 적은 키, 몸무게, 통장잔고, 전화번호 등은 세계트와 헤니라는 개인에 대한 정보를 제공하면서 동시대인의 삶을 나타내는 사회적 요소들이다. 그리고 이들의 묶음은 퍼포먼스 축에서 공시적 요소들이다.

컨템포러리 댄스가 전개하는 다원적 몸들은 크게 표상적 몸, 표현적 몸, 형식적 몸, 추상적 몸, 일상적 몸(실험적 표상)으로 나뉜다. 표상적 몸은 유사성에 근거하여 진술을 목표로 하는 몸이며, 표현적 몸은 어떤 어떤 감정을 불러일으키는 정서적 의미를 가진 몸이다. 작품 내적인 요소들의 관계에 의하여 구성되는 심미적이고 감각적인 몸이 형식적 몸일 때, 춤의 몸에서 인간성을 제거하고 순수형식의 추상적 존재가 되는 것이 추상적 몸이다. 그리고 무용의 기교를 내세우지 않고 무용수의 몸이란 어떤 전형을 파괴해버린 몸이다(김말복, 2011, pp. 11-18). 벨의 작업에서 나타나는 몸은 이런 일상의 몸이면서 실험적 표상의 몸이자, 더 나아가 사물화된 몸이다. 그리고 그저 걸어 나오고, 칠판에 글씨를 쓰고, 허밍으로 연주를 하는 이들의 움직임은 주관적 표현을 위한 특정 스킴의 테크닉도 객관적 움직임을 위한 일상적 움직임도 아닌 평범한 움직임이다. 그러나 그 움직임은 모든 규칙과 의미를 떠난 최소 기능으로 축소된 개념적 언어다. 움직임을 최소단위의 행동으로 제약함으로써 움직임은 어떠한 의미로의 가능성도 배제되는 담론적 언어로 발명된다. 움직임이 몸이라는 주체에 의해 표현되는 기호가 아니라 그 자체로 자율성을 담지한 장치가 된다. 이 사물화되고 개념화된 몸은 다차원의 텍스트로 쓰여진다.

자신들의 이름과 정보를 기재하는 행동이 끝나면, 헤니와 세계트는 한 손으로 복부의 살갓을 거머쥐고, 또 다른 손으로 옆구리의 살을 잡는다. 복부에서 옆구리로 등으로 다시 복부로 이동해 가면서 살을 쥐기도 하고, 잡아당기기도 하면서 몸의 물성을 보여준다. 헤니는 자신의 머리카락을 길게 늘어뜨려 세계트의 머리를 덮는다. 이렇게 해서 두 무용수의 신체는 하나로 연결된다. 세계트는 헤니의 머리카락을 자신의 머리인양 귀 뒤로 넘긴다. 헤니가 세계트의 몸 뒤에 위치하자 세계트는 자신의 사타구니 사이로 헤니의 머리카락을 빼내어 음모를 만든다. 세계트는 자신의 고환을 뒤집어서 보여준다. 또 헤니는 디오르의 빨간 립스틱으로 몸을 가로지르는 선을 그리고, 세계트는 허벅지와 배꼽 주변에 자신의 생년월일을 적는다. 헤니는 자신이 허벅지에 첫 성교일을 적는다.

벌거벗은 몸 자체는 아무리 부정해도 섹슈얼리티 이미지를 감출 수 없다. 섹슈얼리티는 일반적으로 성과 관련한 인간의 욕망과 성적행위, 이와 관련한 사회제도와 규범들을 뜻한다. 이는 생물학적 요소에 의한 정체성을 의미하는 성(sex)와도 구별되며, 사회, 문화적으로 정형화되는 ‘남성다움’, ‘여성다움’의 통칭인 젠더와도 구별된다(나수진, 2012, pp. 61-62). 그러나 섹슈얼리티가 인간의 성행동을 포함하여 성을 향한 태도, 감정, 가치관 등을 포함하는 개념일 때, 섹슈얼리티는 사회적 구성물이며 아주 강력한 규범적 대상이 된다. 따라서 극장에 벌거벗은 몸이 들어설 때 그것은 무엇보다도 강력한 가시성을 가지며 이는 다소의 차이는 있을 지라도 섹슈얼리티의 욕망을 피하기 힘들다. 이를 잘 알고 있는 벨은 그 “내부성”을 드러내는 몸을 회피한다. 이유는 그들이 어떤 ‘힘’에 의해 지배되고 있음을 의미하고 있기 때문이다(Bel & Charmatz, 2016, pp. 56-57). 그 ‘힘’은 자본주의 사회가 권력화하는 ‘성과 파워’다. 그래서

벨의 작품에서는 성적 전시가 두드러지는 몸이나, 강한 근육질의 몸을 찾아보기 힘들다.

그런데 이렇게 섹슈얼리티를 회피하는 몸위에 빨갛게 탄생일을 쓰거나 첫 성교일을 쓰는 것은 무언가 문인가. 레페키는 이 장면이 각 개인이 탄생을 맞이하며 피흘린 고통스러운 역사를 의미한다고 한다 (Lepecki, 1999, p. 134). 립스틱의 빨간색은 그 피흘림을 선명하게 부각시키는 장치다. 바르트도 개인의 육체는 고통이라고 보았다. 예를 들어 바르트는 레슬러의 몸과 쇼걸들의 벗은 몸에서 고통을 읽어내는 데(Scheie, 2000, pp. 167-168), 옷을 거의 벗고 링 위에서 약속된 몸짓을 격렬하게 연기하는 레슬러들은 고통, 즐거움, 분노, 좌절, 평범함 등을 드러낸다. 그들이 보여주는 감정들은 대중에게 발제되도록 선택된 것들이었고, 몸의 변형은 “아무것도 숨겨두지 않을 때, 각각의 행동은 기생하는 의미를 버리고, 대중에게 자연처럼 둥근 순수하고 충만한 의미작용을 제의적으로 제공한다. 그리고 Folies-Bergere 쇼걸들 위에 새겨진 여성성의 세련된 기호는 자연도 아니고, 진실도 아니고, 그저 그들의 몸위에서 작동하고 있는 사회의 시스템을 보여준다. 쇼걸들의 세련된 몸은 그저 교환 경제 속에서 있는 상품으로서, 그리고 젠더 코드의 명백한 기호로서 순환하는 ‘산물’로서의 광경일 뿐이다.

마찬가지로 디오르라는 명품 브랜드는 이 고통스러운 몸 위에 다시 자본주의 상품의 이미지를 덮어쓰기 하는 것이다. 그로 인해 지워지는 것은 개인의 고통의 역사다. 그리고 세계트가 립스틱으로 손바닥에 뭔가를 그려서 헤니의 옆구리를 소리가 나게 찰싹 때렸을 때 그녀의 몸에 새겨진 ‘AiE(아야!)’ 하는 문자는 언어의 즉물적 쓰기를 실천하는 것이다. 언어를 중심에 두는 벨의 작업의 특징 중 하나는 언어의 의미대로 몸으로 수행하는 즉물주의(literalism)적 쓰기다. 이는 「쇼는 계속 되어야 한다」에서 극명하게 드러나는 바와 같이 그는 언어가 말하는 대로 무대에서 행동한다. 예를 들면, 그전 까지 부동자세로 서 있던 무용수들은 ‘let’s dance’라는 음악이 흘러나올 때 그에 맞춰서 춤추기 시작한다. ‘killing me softly’가 흐를 때는 천천히 무대에서 죽어가는 장면을 연출을 한다. 이런 언어의 의미와 몸의 행동의 일치, 즉 언어적 수행성의 실천이 벨의 작업에서 두드러지는데, 레페키는 이를 두고 몸과 언어의 교차점에서 “언어에 의해, 의미화의 법에 의해, 혹은 서명의 법에 의해 언급된 몸을 해체시키는 유동적인 어떤 것”이 발생하며, 그것은 “재현이 표현할 수 없는, 지배할 수 없는 내면”(Lepecki, 2014, p. 127)이라고 한다. 「제롬 벨」의 마지막 장면에서 세계트는 무대에서 소변을 본다. 이 소변을 이용하여 칠판에 쓰인 ‘STRAVINSKI IGOR’의 문자 중 일부를 지워 ‘STING’으로 변신시킨다. 그리고 미국의 팝가수 스팅의 노래를 부른다. 이것은 단지 코드와 기호로 구성되어 있을 뿐인 텅 비어있는 몸을 드러내고자 하는 행동이다. 물질성을 드러냄과 동시에 사회적, 문화적, 역사적으로 코드화된 몸을 보여주는 것은 하나의 의미로 수렴되지 않는 다차원의 텍스트로서 몸, 하나의 기호로서 몸을 사유하는 것이다. 텅 빈 공백일 뿐인 벨의 몸은 텍스트의 의미가 영원히 유보되는 탈장소적(atopie) 공간이다.

그리고 벨이 중시하는 최소한의 움직임은 그것의 섬세함뿐만 아니라 ‘세부적인 것’이기 때문에 중요한 의미를 가진다. 바르트에게 세부적인 것은 텍스트를 읽히게 하는 힘을 가진 ‘이데올로기에 가장 덜 오염된’ 것이다(Barthes, 2002, p. 14). 이로 인해 언어를 변형하고 재분배하는 전복적인 양상을 가진다. 바르트의 글쓰기에서 새로운 언어를 창조하는 것은 내용의 새로움에 달린 것이 아니라 추상적인 것과 구체적인 것, 규범적인 것과 퇴폐적인 것 등 상반되는 코드들의 조합에 기인하는 데, 이런 배치에 의해 각각의 사물이나 행동은 그것의 물성적 형태와 속성을 드러내는 본연의 기능적 의미뿐만 아니라, 하나의 의미에 정박하지 못하고 다른 사물과의 관계 속에서 끝없이 다른 의미를 가지게 된다. 이런 세부적인 움

직임은 여러 요소들과의 유사성(은유)과 인접성(환유)의 무한한 관계망 속에서 의미의 지연을 촉발시키고 그것은 셀 수 없이 많은 담론을 생성한다. 주어진 텍스트의 공식적인 내용 보다 훨씬 더 크게 자기 자신을 의미화하는 것이 가능한 에크리튀르이기 때문이다(Scheie, 2000, p. 165).

이때 눈여겨보아야 할 것은 벨의 드라마투르기적 특성인 시간이다. 벨은 드라마투르기적으로 공간 보다는 시간을 중시한다. 모든 요소들의 최소화 전략을 구사하는 벨의 작업에서 공간은 늘 거의 텅 비어 있다. 시간 또한 매우 느리게 흘러가는데 이것은 특별한 의미를 가진다. 사실 바르트는 기호의 본성이 텅 빈 것임에 주목하여 공(空)한 것을 사유하는 기호학자였는데(Uchida, 2017, p. 145), 벨도 그의 영향으로 공, 혹은 무(無)를 사유한다고 할 수 있다. 그래서 시간에도 텅 빈 공백을 두고자 하는데 이것은 빠르게 흘러가는 자본주의 사회에 대한 저항이기도 하다. 레페키는 벨의 작업에서 보여지는 느리거나 정지상태의 움직임이 '움직임을 향한 존재였던 근대성의 무용 개념을 폐기하고, 움직임이 단순히 운동성에 관련된 문제가 아니라 극소인식(micro perception)의 장을 발생시키는 강도로서 제안된다고 분석한다(Lepecki, 2014, pp. 106-143). 말 그대로 「제롬 벨」에서의 움직임은 아주 느리고 미세하다. 그것은 자본주의 사회가 요구하는 생산성, 효율성, 스피드에 저항하면서 그것을 전복시키고자 하는 벨의 전략 때문이다. 그는 몸의 관성, 느린 속도, 마이크로 무브먼트가 발생 시키는 미세한 사건이생산성과 효율성을 강조하는 자본주의 이데올로기를 전복시킨다고 믿는다(Bel & Charmatz, 2016, p. 31). 벨이 수집하는 '일상'이라는 사물들이 느리고 작은 움직임을 하기 때문이며, 무대에서 무용수의 행위가 부재하거나 의미없을 때, 관객은 자신의 기억과 경험을 통해서 장면을 읽어내는데 적극적으로 개입하게 된다. 말하자면 독자를 초대하는 글쓰기로서 벨은 시간을 느리게 조작하는 것이다. 그리고 이는 무용의 정치적 존재론에 도전하는 중대한 비판행위로 평가되는 것이다.

마지막으로, 벨의 신체가 현전하지 않는 「제롬 벨」은 기호의 특성, 타자를 대신하는 텅 빈 공백 그 자체를 의미한다. 그러나 바르트의 영도의 글쓰기를 실천하는 관점에서 본다면, 「제롬 벨」은 부재하는 동시에 작품의 텍스트로부터 탄생하는 제롬 벨의 현존을 지시한다. 바르트는『롤랑 바르트가 쓴 롤랑 바르트』에서 자신을 '나', '그', '당신', 'R.B.' 등으로 나눠서 지칭했다. 제목에서 알 수 있듯이 이 책은 바르트의 자서전 형식을 띠면서 그 안에 수많은 어휘들에 대한 고유한 사유를 담고 있는 바르트가 편찬한 바르트에 관한 사전과도 같은 책이다. 마찬가지로 「제롬 벨」은 벨의 자서전이자 벨의 사유를 담은 사전적 작품이라고 할 수 있다. 자신의 육체가 등장하지 않는 작업에 3인칭 시점의 '제롬 벨'이라 명명하고, 자신의 육체가 등장하는 「피쉴 클룬쉐와 나 자신, Pichet Klunchun & Myself」에서 'myself'란 재귀대명사의 형태로 자신을 기입하는 것은 화자인 내가 '나'를 언급대상으로 인식하는 것으로, 하나의 몸이 가진 주체성과 대상성의 이중을 드러내는 것이다. 하나의 몸에서 발생하는 여러 주체, 그 주체가 발화하는 대상으로서의 나, 그것이 작품 내에 현전하든 부재하든 '나'는 언제나, 이미 이중인 것이다.

IV. 결론

본 연구는 1990년대 유럽의 현대무용계에 언어이론을 도입한 창작방식으로 무용의 존재론적 논의에 새로운 방향을 제시했던 제롬 벨의 드라마투르기를 살펴보았다. 이를 위해, 그가 영향을 받았던 프랑스

의 구조주의 사상가 롤랑 바르트의 이론을 검토하였고, 제롬 벨의 초기작 「저자로부터 부여된 이름」, 「제롬 벨」을 분석했다. 바르트의 이론은 체계의 내부에서 체계의 이데올로기를 드러내는 작업이다. 이를 위해 그가 고안한 영도의 글쓰기는 대립하는 두 개의 항의 의미를 무화시키는 중성화 전략으로서 텍스트를 고정된 의미가 아닌 의미의 잠재태로 구축하는 에크리튀르다.

마찬가지로 벨의 작업 방식은 바르트의 영도의 글쓰기가 제안하는 이분법적 대립항을 중성화시키는 전략을 도입한 에크리튀르다. 세부적으로는 무용과 연극을 구성하는 요소들의 최소단위를 추출하고, 그들을 개인과 사회, 현재와 과거, 담론과 퍼포먼스라는 3항의 축에 대립적으로 배치시키는 전략 속에서 무용수를 둘러싼 신비화된 이데올로기의 조건을 벗겨냈다. 「저자로부터 부여된 이름」은 무용의 요소들을 기호학적 방법론에 대입하여 무용수의 신체를 사라지게 하고, 사물의 이동에 의해서만 ‘안무개념’을 희미하게 등장시키는 글쓰기였다. 「제롬 벨」은 연극을 구성하는 극장적 장치와 연기자의 신체를 최소단위로 환원시켜 자본주의 사회가 상품화하는 몸의 고통을 조명하고, 이와 함께 저자의 부재하는 현존을 가시화하는 작업을 했다. 이로 인해, 표면적으로 드러나는 이야기 너머에 죽음, 부재, 사라짐, 텅 빈, 아무것도 아님이 주변을 맴돌게 한다. 이런 유령적 어휘들에는 나타남과 동시에 사라지는 무용의 존재론에 대한 벨의 비평이 담겨있다.

■ 참고문헌

- 신향식(2003). *롤랑바르트의 기호학- 기호의 윤리학에 관하여*. 문학과경계사.
- Allen, G.(2015). *문제적 텍스트, 롤랑/바르트*. (송은영 역). 앨피. (원저출판, 2003).
- Barthes, R.(2002). *텍스트의 즐거움*. (김희영 역). 동문선. (원저출판 1973).
- Barthes, R.(2006) *목소리의 결정*. (김웅권 역). 동문선. (원저출판 1981).
- Barthes, R.(2007). *글쓰기의 영도*. (김웅권 역). 동문선. (원저출판 1953).
- Barthes, R.(1997). *롤랑바르트가 쓴 롤랑 바르트*. (이상빈 역). 강. (원저출판 1977).
- Barthes, R.(2015). *롤랑 바르트, 마지막 강의*. (변광배 역). 민음사. (원저출판 1980).
- Brighelli, J.(2006). *(불멸의 에로티스트) 사드*. (성귀수 역), 해냄. (원저출판, 2000).
- Lepecki, A.(2014). *코레오그래피란 무엇인가- 춤의 정치적 존재론과 퍼포먼스*. (문지윤 역). 현실 문화. (원저출판 2005).
- Uchida, T.(2017). *푸코, 바르트, 레비스트로스, 라캉 쉽게 읽기- 교양인을 위한 구조주의*. (이정덕 역). 갈라파고스. (원저출판 2002).
- Bel, J. & Charmatz, B.(2016). *Emails 2009-2010*. (Anna Preger trans.). les presses du réel. (Original work published 2012).
- Cvejić, B.(2018). Choreography that Poses Problems, in *Contemporary Choreography*. Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut, (Ed.), Second Edition, Routledge.
- Jenny J.(2014). *The Choreographic*. MIT Press.
- Lepecki, A.(2004). “Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene”, in *Rethinking Dance History: A Reader*. Alexandra Carter (Ed), Routledge.
- Ploebst, H.(2001). *No Wind, No Work: New Choreography in the Society of Spectacle*. Keiser.
- Siegmund, G.(2017). *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and Subject*. Palgrave Macmillan.
- 김말복(2011). 컨템포러리 댄스의 몸, *무용예술학연구*, 34, 1-27. <<http://doi.org/10.16877/kjds.34.34.20112.1>>.
- 김말복(2014). 기호학적 관점에서 바라본 춤의 현대성과 표현, *무용예술학연구*, 48(3), 1-37. <<http://doi.org/10.16877/kjds.48.3.201405.1>>.
- 나수진(2012). 몸의 확장성과 섹슈얼리티 이미지 연구, *무용예술학연구*, 35(35), 59-81. <<http://doi.org/10.16877/kjds.35.35.201203.59>>.
- 김휘택(2015). 롤랑 바르트의 텍스트 의사소통- 기호학과 언어학의 경계, *불어불문학*, 105.
- Alphant, M. & Bel, J.(2002). *Catalogue Exhibition Roland Barthes*. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=205>, 2018. 08. 14>.
- Bauer, U.(2008). Jérôme Bel: An Interview. *Performance Research*, 13(1), 42-48. <<http://dx.doi.org/10.1080/13528160802465516>>.
- Gilpin, H.(1997). Shaping Critical Spaces: Issues in the Dramaturgy of Movement Performance. In Susan J. & Proel J. & Lupu, M. et al. (Ed.), *Dramaturgy in American Theater: A Sourcebook*.

Harcourt Brace College Publishers.

- Kerkhoven, M.(2009). European Dramaturgy in the 21st Century. *Performance Research*, 14(3), 7-11.
<<https://doi.org/10.1080/13528160903519476>>.
- Mokotow, A.(2014). Decentering dance dramaturgy- a proposition multiplicity in dance. *Contemporising the past: envisaging the future*, Refereed proceedings of the 2014 World Dance Alliance Global Submmit, 1-11, <<https://ausdance.org.au/articles/details/decentering-dance-dramaturgya-proposition-for-multiplicity-in-dance>, 2018. 10. 30>.
- Lepecki, A.(1999) Skin, Body and Presence in Contemporary European Choreography. *The Drama Review*, 43(4), 129-140.
- Lepecki, A.(2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. In A. Carter (Ed.), *Rethinking Dance History: A Reader*. Routledge.
- Scheie, T.(2000), Performing Degree Zero: Barthes, Body, Theatre. *Theatre Journal*, 52(2), <www.jstor.org/stable/25068775>.
- Centre National de la Danse Pantin, France. *Jérôme Bel*. [프랑스 국립안무센터 도서관 제공 동영상, 45분.] <URL 정보 미상, 2019. 03. 22>.
- Jerome Bel(2005). Pitchen Klunchun and myself. *RB JEROME BEL*. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=4&ssmf=1>, 2022. 03. 11>.
- R.B. reçoit le soutien de la DRAC d'Ile-de-France(2016). *nom donné par l'auteur*. [유튜브 동영상, 1시간 8분 33초]. <https://www.youtube.com/results?search_query=jerome+bel, 2022. 04. 10>.

논문투고일 2022. 05. 22.

심사일 2022. 05. 24.

심사완료일 2022. 06. 03.

Jérôme Bel's Performance Dramaturgy

– *Écriture* for Social Relationships of Dance –

Kim, MyongHyon
Kyonggi University

This study examines choreographer Jérôme Bel's performance dramaturgy which has led the discussion on the ontology of dance in Europe since 1990s. As a method of study, this paper reads Roland Barthes' works focusing on *Writing Degree Zero*, and Bel's works, *the name given by the author* and *Jérôme Bel*. Bel's dramaturgy has largely based on Roland Barthes' theory known as writing degree zero or neutralization which erases authors' style. Accepting Barthes' theory, Bel created unprecedented types of work which are now called 'choreography' far different from a traditional concept. The results suggest that his works provide rich meanings and discourses from the texts. Besides his formal experiments, Bel puts emphasis to create discourses surrounding dance mainly focusing author, dancer, and audience to criticize the mystified ontology of dancers, the body image that the capitalism renders. Due to the dense signifiante of his texts, death, absence, ephemerality, emptiness, and nothingness are always revealed beyond the surface.

Keywords: Dance dramaturgy(댄스 드라마투르기), Jérôme Bel(제롬 벨), Roland Barthes(롤랑 바르트), Writing Degree Zero(영도의 글쓰기), Choreography(안무)