

수행성 관점으로 바라본 방희선 안무 ‘돌아오지 않는 강’

- 내러티브 탐구 중심으로 -

김용흠*

I. 서론

II. 에리카 피셔 리히테의 수행성의 개념과 특징

III. 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」에 나타나는
수행성 분석

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

최근 무용계에서 공연예술은 다양한 예술의 형태로 복합 공연예술이다. 무용, 연극, 미술 등 장르의 구분이 없어지며 통합되어 가고 있다. 현대 예술학계의 화두가 된 에리카 피셔 리히테(Erika Fischer Lichte, 1943)의 저서인 「수행성의 미학 Aesthetik des Performativen」(2004)은 현대예술의 올바른 이해와 해석의 지침서로 추천되고 있다. 공연예술 중 무용이라는 테두리에서 수행적 실천을 통한 안무가 어떻게 변하고 있는지 그 의미는 어떻게 해석되고 있는지에 대한 물음에서 본 연구는 시작되었다.

피셔 리히테는 다양한 공연 양상의 ‘수행적 전환’을 제시하며 예술 작품이 아니라 사건을 창출하며 기호학적이고 해석학적인 의미 대신 물질적이고 신체적이며 감정적인 경험을 전면에서 내세웠다(조선령, 2018, p. 232). 피셔 리히테는 아브라모비치(Marina Abramovic, 1946)를 비롯해서 현대 퍼포먼스 작품의 행위들은 “현실이지 은유가 아니다”라고 말한다(Lichte, 2004, p. 454). 모든 공연은 “자기 지시적이고 현실 구성적”이라고 이야기한다(Lichte, 2004, p. 377). 피셔 리히테는 공연은 이제 보여주는 것이 아니라 사건의 발생이라고 이야기하며 이를 함께 수용하고 관여한다는 차원에서 새로운 가능성을 열어 현재 활동하는 안무가들에게 많은 영향과 영감을 선사하였다. 박성혜(2017)는 수행성 개념으로 설명되는 안무를 다음과 같이 설명하였다.

안무가들의 작업은 안무라는 기존의 개념을 탈피하여 하나의 실천적 장이자 사건의 발화로 의미가 변화된다. 무대 위에서 발생하는 움직임은 더 이상 서사가 나오는 무용극이 아니며 과장된 감정표현을 거부하고 미적인 신체, 건강한 몸에서 나오는 세련된 동선들의 향연도 무시된다. 또한,

* 충남대학교 무용학 박사수료, wngusalzz@naver.com

새로운 안무가들에 의해서 과거의 안무에 대한 도전과 새로운 시도들이 시도된다. 그들은 몸의 물질성을 설명하며 몸에서 발산되는 에너지를 이해하고 사용하였으며, 현상학적인 신체와 기호적 육체를 허용한다. 수행적 전환은 공연예술에 대한 수많은 포스트드라마씨어터와 새로운 공연 예술을 등장시켰다.

이러한 의미는 기존의 안무 형태를 배제하는 것이 아닌 모든 것이 춤이 되고 안무가 될 수 있다는 것을 말하며 이는 안무의 확장을 의미한다. 무용계에 많은 작품이 있지만, 피셔 리히테의 수행성의 관점으로 국내 작품을 연구한 것은 정형재(2019), 김주희(2020), 정수동(2021) 등이 있으며 국내 안무가들의 작품에 관한 연구는 제한적인 실정이다. 그러한 이유로 연구자는 2000년대 이후 한국에서 진행된 무용 작품을 분석하는 데 있어 수행적 실천이 공연예술에 새로운 근거를 찾을 것으로 생각하며 수행성을 통한 안무가 어떠한 의미를 갖게 되는지, 수행적 접근이 안무에 어떠한 변화를 주는지 고찰하고자 하였다. 본 연구는 한국의 안무가와 무용작품을 수행성의 관점에서 바라보고 수행성의 요소와 특징이 나타나는 무용작품 중 2005년에 발표된 방희선의 「돌아오지 않는 강」을 분석하고자 한다. 「돌아오지 않는 강」을 관람한 관객은 ‘왜? 이런 작품을 만드는가?’에 대한 의문을 갖게 되었다고 한다. 이는 작품을 끝까지 관람하지 않고 극장을 나갔으며 그 이후 피셔 리히테의 「수행성의 미학」을 알게 되었을 때 방희선의 안무 「돌아오지 않는 강」을 이해하였고 수행성의 특징들이 나타난다는 이야기를 하였다. 본 연구자는 이를 확인하기 위해 「돌아오지 않는 강」의 안무가인 방희선에 대한 선행연구를 진행하였다. 사실 여부를 확인하기 위해 방희선과 직접 인터뷰를 진행한 결과 이러한 내용이 사실로 확인되었다. 이에 더하여 객관적 자료를 확보하기 위해 영상자료를 확인하여 당시 현장의 진행상황을 파악할 수 있었다. 방희선의 작품은 다소 반항적이며 현실에서 볼 수 없었던 비현실적인 요소를 가지고 와 극장에 올리는 것을 추구하는 안무가였다. 본 연구자는 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」이 수행성의 관점으로 연구할 가치를 확인하고 연구자료의 타당도와 신뢰성을 높이기 위해 방희선 안무가에게 직접 작품이 아카이빙 되어있는 전체 영상과 팸플릿, 작품사진을 받아서 작품을 분석해보았다. 작품에서 보이는 수행성의 요소들이 곳곳에 발견되고 있음을 확인하였고 심층 면담을 통해 방희선의 생각, 안무, 관객참여등 수행성의 요소를 분석하였다. 방희선은 마릴린 먼로 주연의 영화 「돌아오지 않는 강」을 보고 나서 “돌아오지 않는 강”, “돌아오지 않는 강”을 자주 되풀이하였다고 한다. 돌아오지 않는 강은 저승을 둘러싸고 있다는 스틱스(styx)강을 뜻할 수도 있지만, 동양적 의미로 애뜻한 이별의 강이 더 떠오르는 제목이기도 하다. 방희선은 동양적 시각으로 이중섭이 세상을 뜨기 전 마지막 그림인 「돌아오지 않는 강」을 생각했고 이중섭의 예술가로서의 이야기를 담아내려고 했다. 예술가로서의 처절한 인생을 자신에게도 반영하며 제목과 작품 내용을 선택하게 되었다. 방희선과의 내러티브 탐구를 통해 수집된 자료를 Colnnelly & Clandinin (2000)의 연구 절차 및 자료 수집 방법을 사용하여 1. 현장으로 들어가기 2. 현장에서 현장 텍스트로 3. 현장 텍스트 구성하기 4. 현장 텍스트로부터 연구 텍스트로 5. 연구 텍스트 구성하기 순서로 내러티브 탐구를 진행하였다. 이에 관한 결과를 다음과 같이 도출하였다. 첫째, 수행성의 개념과 방희선의 안무에 관한 생각 둘째, 「돌아오지 않는 강」에서 나타나는 수행성의 원리와 특징 셋째, 행위자와 관객의 관계를 분석할 수 있었다. 이에 따른 연구의 제한점으로 수행성의 관점으로 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」의 의미를 분석하는 데 있어 연구자의 주관적인 견해를 배제할 수 없다. 본 연구는 에리카 피셔 리히테의

「수행성의 미학」을 중심으로 수행성의 개념과 특징을 알아보고 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」을 통해 수행성의 측면에서 나타나는 특징을 해석하고 경험과 이야기를 내러티브 탐구의 자료 분석인 라보프와 윌러 스키(Labov & waletsky, 1997)의 여섯 가지 분석구조를 통해 알아보려고 한다. 질적연구방법론의 저자 김영천은 라보프에 관한 내러티브를 연구 방법을 이야기한다. 면담은 기밀한 연구 과정이며 이에 대한 분석방법을 통해서 개인적 시각과 사회적인 삶에 대한 이해를 넓힐 수 있다고 주장한다. 또한, 전문적인 연구 과정으로서의 의미를 지닌다고 하였다. 라보프의 접근방법은 연구자의 관점에서 해석하고 내러티브에서 윤리성과 사회적 상황의 변화를 고려 할수 있다고 말한다(김영천, 2013, 질적연구방법론 II). 여섯가지 질문도구는 모든 내러티브의 각 요소에 대한 답변을 포함하고 있으므로 이러한 질문을 통해서 시간적 맥락에 따른 내러티브를 나타낼 수 있다(고루피나, 2022, p. 34).

피셔 리히테의 수행성 관점으로 특징이 드러나는 국내 사례 중 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」의 작품을 연구하고 내러티브 탐구를 통해 집중적으로 안무자의 생각과 작품에 나타나는 수행성의 특징을 찾아내며 공연예술의 경계를 벗어나려는 안무적 시도들을 알아보고 논의를 제공하는 데 있다.

II. 에리카 피셔 리히테의 수행성의 개념과 특징

1. 수행성(performative)

피셔 리히테의 수행성의 미학에서 존 오스틴(John Langshaw Austin, 1911-1960)과 주디스 버클러(Judith Butler, 1956)를 인용하여 설명하길 처음으로 수행성이란 단어를 처음 사용한 것은 존 오스틴(John Langshaw Austin, 1911-1960)에 의해 『말과 행위』(how to do thins with words, 1955)에서 수행적(performativ)이라는 단어를 사용하였다. 이 어휘는 ‘행위하다’에서 비롯되었다고 말한다. 즉 행위 그 자체를 이행하다 라는 뜻이다. 예를 들면 주례자가 “이 두 사람은 부부임을 선언합니다.”라고 말한다면 그들은 이 문장을 통해 새로운 사실관계를 창출한 것이라고 이야기한다(Lichte, 2004, p. 44). 이러한 수행적 성공은 언어의 발화뿐만 아니라 사회적, 제도적 조건이 만들어 져야한다. 주례사가 아닌 지나가는 행인이 “두 사람은 부부임을 선언합니다.”라고 이야기하면 그것은 빈말이 되기 때문이다. 여기서 수행성의 미학에서 주목해야 할 특징은 바로 수행성의 개념이 지닌 이분법적 개념의 형성을 불안정하게 하고 충돌하게 하는 힘과 가능성이라고 이야기한다(Lichte, 2004, p. 46). 버틀러는 ‘수행성’ 그 자체로 ‘극적인 것’과 ‘비시적인 것’이 라는 이중적의미를 지닌다고 했다. 오스틴은 ‘수행’의 의미를 ‘현실 구성적’이며 ‘자기 지시적’인 것과 결국 같은 것이라 이야기한다(Lichte, 2004, pp. 50-51). 예를 들면 배우는 등장인물의 특징에 따라 자신의 신체를 훈련하며 사회적으로 주어진 지시들에 따라 구성되는 재연으로 볼 수도 있고 비 재연으로 볼 수도 있는, 그 자체로의 체현이라고 언급하였다(정수동, 2021, p. 68). 피셔 리히테(2004)는 여기서 체현의 과정은 “행동 양식이며, 역사적 상황을 극적으로 재생산 하는 방법”이라 규정한다. 여기서 오스틴의 ‘행위하다’와 버틀러의 ‘극적인 것’과 ‘비시적인 것’에 관한 논증을 공연과 연결시켜 ‘수행적’과 ‘퍼포먼스’ 즉, 수행적 퍼포먼스에서 일어나는 발화에 의미를 두고 이러한 상호작용으로 일어난 ‘사건’에 집중하였다.

2. 수행성의 원리(the principle of performative)

피셔 리히테는 수행성의 원리를 역할 바꾸기, 공동체, 접촉 세 가지로 이야기하고 있다. 수행성이라는 현상이 일어나려면 ‘행위하는 자’와 ‘관극하는 자’에 해당하는 사람들이 특정한 장소와 긴장된 시간을 들여 함께 보아내야 한다고 한다(Lichte, 2004, p. 79). 공연현장은 공연이 일어나는 행위자와 관객이 공연을 관람하고 교섭하는 장소로 그치지 않고 행위자와 관객의 행동 방식이 서로에게 영향을 끼치고 관계의 교섭과정이 일어나고 연구 되어지는 장소로 보았다. 피셔 리히테의 역할 바꾸기를 설명할 때 아브라모비치의 「토마스의 입술(Lips of Thomas)」(1975)을 예시로 들 수 있다.

그녀는 와인과 꿀 1kg를 모두 먹어 치우고 유리잔을 깨부숴버렸다. 손에 피가 흐르고 그 피를 사용하여 배에 별 모양의 무늬를 그렸다. 끈이어 채찍을 사용해 자신의 등에 채찍질하였다. 피가 흐르는 상태에서 얼음으로 만들어진 십자가 위에 등을 대고 누워서 팔을 벌렸다. 천정에 설치된 온풍기의 열기가 상처로 전해지면서 다시 피가 흘러나왔다. 그러나 그녀는 얼음 위에 계속 누워 있었으며 자신을 지속해서 확대하였다. 30분 가량 흘렀을 때, 더는 지켜보지 못한 관객들은 그녀를 데리고 나와 다른 곳으로 옮겼다. 이 행위로 인해 퍼포먼스는 끝이 난다(김정숙, 2012, p. 130).

「토마스의 입술」에서 퍼포먼스의 종결은 예술가 본인이 끝을 내지 않는다. 기존의 관객이 참여하여 수동적인 입장에서 행위자로 바뀌어 퍼포먼스를 종결한다. 여기서 관객은 행위자로 변화하여 퍼포먼스에 적극적으로 참여하게 되었다. 이는 관객과 행위자의 역할이 바뀌게 되는 수행성의 변화를 나타낸다. 첫 번째로 역할 바꾸기(changing the role)는 기존의 공연방식의 수직적 구조에서 벗어나 관객의 적극적인 참여와 비판적이고 주체적인 동참을 통해 새로운 수행성의 길을 여는데 필수적인 원리로서 작용하며 또한 동시대의 많은 장르에서 그 현상이 나타나고 있다. 그런 의미에서 공연과 상호작용의 전형적인 사례로서 역할 바꾸기는 관객참여의 대표적인 현상이 될 수 있다(박나훈, 2021, p. 100). 두 번째는 공동체(communitiy)를 이야기한다. 말 그대로 공동체의 형성을 말하며 행위자와 관객, 관객과 장소, 관객과 관객이 서로의 행위를 관찰하고 서로를 의지하는 집단적 ‘하나됨’을 말한다. 공연 참여의 자유 자격을 부여받은 관객은 공연에 참여하여 자신의 의지대로 행위하고 자신의 운동성과 의도를 자신 주체적인 방식으로 들어낸다. 관객과 관객들의 행위와 참여를 공연에 새로운 행위자로 간주하게 되고 서로의 공동체를 확인한다. 관객과 관객의 참여를 통해 공연예술의 새로운 현상을 다양하게 생산되는 것이야말로 공동체 원리의 핵심이다. 서로의 공동체 형성을 통해 지금까지 느끼지 못한 활활경과 불가능했던 경험을 할 수 있게 된다. 세 번째로 접촉(contact)을 이야기할 수 있다. 행위자와 관객이 펼치는 신체적 공동 현존이 두 그룹 사이의 공동체 형성을 위한 조건이 되었던 것처럼 행위자에 의한 관객 접촉은 공연의 전반적인 영향을 미치며 공연을 새로운 형태의 방식으로 전개를 돕는다(Lichte, 2004, p. 132). 접촉은 행위자와 관객의 친밀성과 근접성을 생성하며 두 사람의 사이에 교환되는 시선과 교감이 생성된다. 이는 기존 행위자와 관객간의 접촉을 막아두는 공연이라는 환영 속 캐릭터와 관객의 사이에서 그 기준을 허무는 요소가 되며 상호 공존의 핵심적인 역할을 한다. 접촉은 공연의 과정을 규정하지도 않고, 그 영향권을 벗어나서 이행되지도 않는다. 모든 가능성과 입장과 사이를 왔다 갔다 하며 ‘사이’ 상태에 있게 만드는 것은 접촉이다(Lichte, 2004, p. 148).

3. 수행성의 특징(characteristics of performative)

수행성의 주요특징은 육체성(corporeality), 공간성(spatiality), 소리성(tonality), 시간성(temporality)이다. 공연예술의 물질성(materiality)은 경험의 공존과 체화의 필연적 조건이다. 피셔 리히테는 멀리 떨어져 예술 작품을 관조하는 행위에 의문을 제기하고 이보다는 같은 시간과 공간 안에서 사건을 함께 공유하는 수행적 관점에서 감각적으로 체현하는 것이야말로 새로운 예술적 대안이라고 강변한다(박성혜, 2017, p. 316). 조금 더 풀어서 이야기하자면 행위자와 관객은 공간을 공유하고 서로의 퍼포먼스를 구성하는 공동체가 된다. 이는 피드백 고리(feedback loop)를 말하며 행위자와 관객, 관객과 관객의 고리가 형성되고, 공연 중 계획되지 않았거나 예측할 수 없는 순간에 일어나는 찰나성과 현재성을 반영하는 개념이다(정수동, 2021, p. 69). 예술가는 공연을 생산해 나갈 때 자신의 물질성과 분리될 수 없고 공연에서 자신의 육체는 ‘고유한 존재의 물질성 속에서’ 드러내는 것이다. 공연은 찰나적이고 현재성을 나타내게 하는 것은 객관적인 물질 자체가 아니라 퍼포먼스 과정에서 창출되는 물질성이다(백지수, 2018, p. 33). 피셔 리히테가 말하는 ‘육체성’은 인간이 몸으로써 존재하고 자신의 몸을 도구로써 바라보며 물건들처럼 이용하고 자신의 몸을 물질성과 분리될 수 없다고 말한다. 인간의 조건(conditio humana)이 특수한 방법으로 상징화되는 것처럼 동시에 인간은 신체로 존재한다. 즉 신체-주체(Leid-subjekt)인 것이다. 인간의 몸은 텍스트의 의미를 전달할 수 있는 기호적 매개체로 사용하며 이는 기호적 대상물이다. 또한, 몸은 객관적 대상물이 될 수 있으며 다른 한편으로는 기호적 대상물으로써 이중적인 것으로 이해할 수 있다. 공연을 행위하는 행위자는 자신의 육체를 공연에 맞는 배역으로 사용되며 육체의 도구화가 진행된다. 이는 공연 속 배역으로 행위하는 과정에 변화의 가능성을 ‘체현’이라고 말하며 공연 속 자신의 역할을 체현한다. 이러한 체현 과정을 거치며 공연 속의 행위자를 바라보는 관객에게 비치는 형상을 ‘현존현상’이라고 말한다. 두 번째로 수행성의 특징 중 ‘공간성’은 단기적이고 순간적이다. 공간성은 공연의 전후에 존재하지 않고 공연을 통해서만 존재할 수 있다. 여기서 말하는 공간성은 ‘무언가’가 일어나는 공간을 말하는 것이 아니다. 수행적 공간은 공연이 이루어지는 공간을 넘어 행위자와 관객 사이의 관계, 그리고 움직임과 지각 사이의 관계를 조직하고 구조화하는 특별한 가능성이 말한다(Lichte, 2004, p. 241). 공연이 진행되는 동안 행위자와 관객이 만들어내는 소리, 빛, 대상물, 신체의 움직임으로 공간이 존재하며 행위자와 관객에 의해 공간은 창출된다. 세 번째 공연의 순간적인 찰나를 가장 잘 드러내는 것은 ‘소리성’이다. 소리는 공간에서 갑자기 출현해 퍼져나가며 공간을 만들었다가 순간적으로 사라지기도 한다. 소리는 이렇듯 찰나적이면서도 모든 이에게 영향을 미친다. 소리성은 항상 변화하고 끊임없이 지속되며 변화된다. 행위자의 숨소리, 말, 관객의 목소리, 박수, 의자를 끄는 소리 등 모든 소리는 작품성이 아닌 ‘사건성’을 띤다.

나아가 청각적 공간으로서의 수행적 공간의 경계가 없어지기 시작한다. 청각적 공간은 공연이 열리는 지형학적 공간을 넘어서 그를 둘러싼 공간으로 확장된다. 수행적 공간은 경계를 허문다. 수행적 공간은 자신‘바깥’의 공간으로 열린다. 내부와 외부의 경계는 열려서 통하게 된다. 소리와 잡음을 통해 주변 공간이 수행적 공간으로 잠입한다. 그리고 그 공간을 예상치 못한 크기로 확장 시킨다. 우연히 듣는 모든 것은 공연의 요소가 되거나 수행적 공간으로 변환된다(Lichte, 2004, p. 276).

피셔 리히테는 소리성은 언제나 공간성을 생성한다고 이야기했다. 여기서 말하는 소리성의 공간은 분위기적, 지형적 공간을 말하는 것이 아니다. 다른 한편으로 목소리를 통해 항상 육체성을 만들어낸다. 목소리는 소리성으로 나타내며 세 가지의 물질성이 생성된다. 이는 육체성, 공간성, 소리성이다. 마지막으로 ‘시간성’은 앞서 알아본 육체성, 공간성, 소리성처럼 물질성에 속한다고 볼 수 없다. 공연에서 시간성은 물질성인 육체성, 공간성, 소리성을 생성되기 위한 조건과 가능성이라고 할 수 있다. 이러한 시간성은 수행성의 특징인 공연의 물질성을 만들어낸다. 물질성은 공연 중에 드러났다가 다시 사라지고 이것은 ‘창발’적 현상을 만든다(Lichte, 2004, p. 289). 피셔 리히테가 말하는 ‘창발’이란 일어나는 사건을 강조한다. 사건을 창출하는 육체성, 공간성, 소리성을 통한 물질성이 있기에 사건은 창조된다. 이것은 갑자기 나타나고 정착하며 부유하고 사라진다. ‘시간성’은 물질성의 창출에 참여하며 자동피드백 고리와 창발을 일으킨다.

III. 작품 「돌아오지 않는 강」의 수행성 요소 분석

방희선 안무 「돌아오지 않는 강」은 예술가로서의 처절한 이중섭의 인생을 무용이라는 예술을 비유하며 살아가고 있는 자신의 삶을 반영하여 만들어진 작품이다. 「돌아오지 않는 강」의 작품 내용을 살펴보면 그 당시 이중섭이 처해있는 상황을 알아야 한다. 1952년 전쟁 중, 이중섭은 아내와 두 아들을 일본으로 떠나보냈다. 이 화가의 머릿속에는 오직 아내와 자식들을 재회하는 풍경뿐이었다. 죽기 전까지 아내에게 미친 듯이 편지를 썼다. “나만큼 아내를 사랑하고 보고 싶어하는 사람이 또 있을까요.” “어떻게 하면 당신을 행복하게 할 수 있을지 오로지 그 생각뿐이요.” “서울 전시에서 돈을 모으면 꼭 일본으로 건너가겠소”라는 말을 지속해서 편지로 보냈다. 하지만 1955년 서울과 대구 전시회에서 큰 실패를 연달아 맛본 뒤 이중섭은 지쳐가며 유명 같은 모습으로 스러져갔다. 그러던 남편의 사망 소식을 들은 아내는 아이들에게는 차마 말하지 못하며 눈물을 삼키며 돌아앉아 재봉틀만 돌렸다. 그 이후 아내는 60년간 홀로 두 아이를 키웠다. 「돌아오지 않는 강」은 그에게 ‘이념’과 ‘분단’이었다. 아내를 떠올리며 오지 않는 누군가를 기다리는 소년의 모습을 그려냈을 것이다. 어쩌면 그는 평생을 그림을 그리며 마음을 정화 시켰을 것이다(향상재, 2021). 끊어오르는 마음을 가라앉히기 위해 붓을 휘둘렀고, 한바탕 그림과 한 몸이 되는 시간을 보낸 후 한결 가벼워짐을 느꼈을 것이다. 마흔 한살이라는 한창의 나이에 세상을 떠난 예술가는 국보급 화가 되었다. 또한, 작품음악으로 헤비메탈, 2005년에 한국에는 생소한 ‘스레쉬메탈’이라는 장르를 선택하여 사용하였고 실험적인 오브제와 시각적인 연출은 파리에서 영화학교(Conservatoire libre du cinema francais) 수료와 파리 영화연출학교 (Ecole internationale de creation audiovisuelle et de rearisation) 졸업한 방희선현대무용단의 상임연출가 장성원이 참여하였다. 방희선의 생각과 작품에 관한 이야기, 공연 중 발생한 상황과 공연 후 안무가의 생각을 내러티브의 분석방법 중 라보프와 월러 스키의 여섯 가지 분석구조를 통해 기술하였다. 안무를 시작했을 때 방희선의 이야기와 경험을 토대로 구체적이고 솔직하게 기술하였다. 이는 다음 아래의 라보프와 월러스키의 내러티브 분석 방법(표 1)을 통해 라보프와 월러 스키의 여섯 가지 분석구조 가지고 <표 2>와 같이 연구자의 질문도구를 만들어 사용하였다(고루피나, 2022, pp. 33-35).

〈표 1〉 라보프와 월러스키의 내러티브 분석방법

단계		질문 도구
1. 첫 번째 단계	초록(Abstract)	무엇에 대한 이야기인가
2. 두 번째 단계	방향설정(Orientation)	누가 언제 어디서 일어난 이야기인가
3. 세 번째 단계	복합적 행동(Complicating Action)	무슨 일이 일어나는가
4. 네 번째 단계	평가(Evaluation)	중요한 점은 무엇인가
5. 다섯 번째 단계	결과(Result)	마지막 결과는 무엇인가
6. 여섯 번째 단계	종결(Coda)	현재의 이야기 반성

라보프와 월러스키의 내러티브 분석방법의 첫 번째는 초록으로 무엇에 관한 이야기를 요약된 내용을 전달한다. 두 번째는 방향설정이며 그 상황의 행동, 장소, 시간을 나타내며 세 번째로 복합적 행동은 복합적으로 얽힌 사건을 시간순에 따라 나열하는 것이다. 네 번째는 평가로써 행동이나 태도의 의미와 화자의 의도를 나타낸다. 다섯 번째 결과는 사건이 해결되어 결국 무슨 일이 일어났는지 제시한다. 마지막으로 여섯 번째 종결은 이야기가 끝났음을 의미하며 현재의 관점으로 회귀하는 단계이다. 여섯 가지 요소를 분류하기 위해 라보프는 각 요소에 따른 모든 내러티브가 각 요소에 대한 답변을 포함하고 있으므로 이러한 질문을 통해 시간적 맥락에 따른 내러티브를 나타낼 수 있다(고루피나, 2022, pp. 33-34).

〈표 2〉 라보프와 월러스키의 내러티브 분석방법과 연구자의 질문도구

단계	인터뷰: 질문도구	분석: 연구자의 질문도구
1. 초록	무엇에 대한 이야기인가	작품에 관한 이야기
2. 방향설정	누가 언제 어디서 일어난 이야기인가	작품을 시작하게 된 이유
3. 복합적 행동	무슨 일이 일어나는가	작품을 만들 때 상황
4. 평가	중요한 점은 무엇인가	작품에 대한 생각
5. 결과	마지막 결과는 무엇인가	공연이 끝난 후의 생각
6. 종결	현재의 이야기 반성	현재 안무에 대한 생각

연구자는 방희선과 내러티브 탐구를 통해 심층면담을 진행하였으며 수행성의 관점으로 〈표 3〉에 나타나는 원리와 특징을 알아보았다.

〈표 3〉 수행성의 원리와 특징

수행성의 원리	
1. 역할 바꾸기	역할 바꾸기는 수행성의 핵심 원리이다. 수동적인 관객의 입장에서의 공연의 행위자로 주체적인 변화를 말한다.
2. 공동체	공동체는 수동적인 관객에서 주체적인 행위자로 변화된 관객들은 서로를 알아가고 의지하며 공동체로서 변화된다.
3. 접촉	접촉은 신체를 통한 행위자와 관객의 접촉, 관객과 관객의 공동체 형성을 통한 접촉, 행위자와 관객 역할 바꾸기를 통한 접촉 등 작품의 영향을 미친다.
수행성 특징	
육체성, 공간성, 소리성, 시간성	

1. 작품에 관한 이야기

이중섭은 살아있을 때 그 고생을 했건만 죽어서 칭송받는 것이 무슨 의미가 있을까? 라며 방희선은 이야기를 시작했다.

이건 이중섭의 이야기를 담고 있는 작품이야. 그는 화가로서 정말 힘들게 살다가 돌아가셨지. 그가 그린 황소가 민족성을 대표하잖아? 그 가정사의 비극 등 조명이 되었어. 예술가로서는 너무 처절하게 인정도 못 받고 작업 여건도 너무 좋지 않았어. 그렇다고 민족혼을 불태웠다고 말하고 다닌 예술가도 아닌데... 그 순수한 예술성, 시대성 때문에 처형당한 거 같아. 그 아내와의 사랑 이야기가 너무 매력적이다. 라고 생각했어. 작품 속에 대사들이 나오는데 이건 이중섭의 관련된 내용을 발췌한 대사들이야. 그리고 헤비메탈을 사용했는데 그건 무언가로부터 발동은 안 걸렸는데 안에 있는 무언가를 끄집어내는 촉매 역할을 하는 거 같아서 꼭 그 헤비메탈을 사용해야 한다고 생각했어. 그리고 웬만한 소리로는 표현할 수 없다고 생각했어. 이중섭의 억울함을 달래고 그 혼이 억울함을 절규하는 거같이..... 너희도 이렇게 목숨 걸고 예술을 할 수 있어? 이런 내용을 관객들에게 던지는 거였어. 돌아오지 않는 강은 이중섭의 원혼을 달래고 예술가의 혼이 돼서 이 답답 현실을 그 순간만큼을 현실적으로 느껴보고 싶었어. 이렇게 어렵게 살다 죽은 영혼을 부른다는데 너희들은 이 소리도 못 참아?? 이런 거였지(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

방희선 안무 「돌아오지 않는 강」의 영상을 분석하였을 때 엄청난 소리를 느낄 수 있었다. 헤비메탈 밴드인 '나티'의 3명의 연주자로 인하여 파괴적인 음악을 계속 들을 수 있었으며, 무용수들은 미친 듯이 소리를 질러댔다. 그것은 공포를 뛰어넘는 괴기함이었다. 또한, 심층 면담을 통해 연구자의 궁금증이었던 헤비메탈의 사용과 여러 가지의 소리는 사용한 이유에 대해서 알게 되었다. 이는 인간 내면의 깊은 곳에 숨겨진 '무언가'를 끄집어내는 수단으로써 사용하였다. 수행성의 관점으로 분석한 결과 방희선은 소리성을 강조하며 그것을 통해 관객과 소통을 하며 접촉을 위한 시도로 나타나고 있다. 하지만 이는 관객과의 수직적인 접촉이라는 생각을 연구자는 하게 된다. 이러한 생각은 공연이 시작된 시작부터 헤비메탈과 고함소리, 신음소리등 끊임없이 지속된다. 이는 관객들에게 심리적, 감정적으로 부정적인 영향을 끼치는 요소로 작용한다. 하지만 수행성의 관점으로 방희선의 안무적 생각은 소리는 청각적 공간으로서 공간의 경계를 없애는 작업이었다. 공연 중 소리를 듣고 이중섭의 혼을 불러오는 행위적 공간 즉 행위자들이 만들어내는 소리를 공연이 열리는 지형학적 공간을 넘어서 자신의 외적인 공간, 미지의 공간에 전달되도록 공연장 내부와 외적인 미지의 공간을 넘나들며 경계를 허무는 작업이었다.

2. 작품을 시작하게 된 이유

방희선은 「돌아오지 않는 강」을 안무할 때 이성과 본성의 사이에서 고민하고 본성에 더욱 다가가는 안무를 진행하기 시작했다. 여기서 말하는 본성은 공연의 행위자와 관객의 간극을 없애는 작업을 원하게 된 것이다. 공연의 '사건' 안에서 밀접하게 연관된 채 서로에게 영향을 주고받는 조건으로 작용하는 관점들, 즉 매체성, 물질성, 기호성, 미학성의 체계를 새롭게 인식하고 생산하는 일이었다(Lichte, 2004, p. 74).

www.kci.go.kr

맨날 했던 걸 하지 말자, 새로운 거에 대한 갈증을 계속 느끼고 있었어. 나의 이성은 해프닝이나, 설치, 혹은 난장, 해체되는 작품들은 싫었어. 행위자와 관객이 양극이 있는데 거기에 간극이나 선을 긋고 자신의 환상을 나타내는 것이 공연예술이라 생각했어. 공연장이라는 것은 4차원적 공간으로 말하는데, 없었던 시간이 생기고, 그 환상을 좇아가는 게 공연자인데 그것을 더욱 부각하고 완벽하게 만드는 것을 추구했어. 정확하게 계산된 공연을 하기 원했어. 그것이 나의 목표였어. 그런데 20대부터 작품활동을 하니 40대가 되니 지루해졌어. 방희선이란 본성은 해체, 파격, 일탈 등 나의 본성은 깨부수고 파괴하고 싶었어. 내가 가지고 있는 본성과 이성은 대립하게 되었지...(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

돌아오지 않는 강을 안무할 때 나 스스로의 염증을 느끼고 세상은 열려서 모든 정보를 다 받아들이고 있었을 때야. 나는 돌발행동 좋아하는데 뻘한 걸 하고 싶지 않았어. 공연예술은 그래야 한다고 생각했어. 항상 질문을 던지고 관객을 건드리는 충동과 욕망이 본성이며, 후자로 나의 이성은 완벽한 공연을 추구하고 있었어. 공연예술을 할 때만큼은 어디로 튈지 몰랐어. 무대에 올리는 것에 두려움이 없었지. 나 스스로 계산이 끝났으니까. 나는 이성적인 사람이었지만 염증을 느끼고 나이가 먹어가면서 이성과 본성 사이의 간극이 허물어지고... 나와 관객의 간극(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

방희선의 심층 면담 내용을 들어보면 이성과 본성의 간극을 허무는 시기였다. 방희선이 생각하는 이성적인 무용공연이란 완벽하고 계산된 환상 속 분위기를 만들어내는 극장공연을 말하고 있었다. 하지만 본성이 말하는 공연은 환상적이지 않고 해체되는 작품으로 관객과 행위자의 사이에 일어나는 ‘사건’을 말하고 있음을 알 수 있다. 수행성의 ‘사건’은 행위자와 관객의 역할 바꾸기, 공동체, 접촉을 통해 일어난다. 피셔 리히테는 관객참여에 관한 문제는 정답이 없다고 이야기하였다. 그럼에도 역할 바꾸기는 다양한 방식으로 가치를 부여 받으며 강조되어 왔다. 역할 바꾸기는 주체/객체 관계를 끊임없이 변화하게 하는 원동력으로 행위자와 관객의 행위와 행동 방식이 상호작용하는 자동 형성적 피드백 고리를 만드는 중요한 원리이다(Lichte, 2004, p. 86). 이와 같이 방희선은 이성과 본성의 간극을 생각하며 행위자와 관객의 경계를 허무는 시기였음을 알 수 있다.

3. 작품을 만들 때 상황

연출가 장성원은 무용수들을 고유한 존재의 물질성으로 바라보며 신체를 도구로써 사용하며 연출을 진행하였다. 피셔 리히테의 ‘인간은 자신을 다른 물건들처럼 이용하고 도구화 할 수 있는 몸을 가지고 있다. 동시에 인간은 신체로 존재한다’라는 말처럼 공연에 드러나는 무용수들의 신체를 도구화하였다. 예술가는 공연의 무언가를 만들어 낼 때 물질성과 불리 할 수 없다. 자신의 작품을 자신의 육체와 고유한 존재의 물질성 속에서 드러내는 것이다(Lichte, 2004, pp. 170-171). 이는 수행성의 특징 중 하나인 육체성에서 비롯된다.

장성원 연출가는 작품을 연출할 때 안무가나 무용수들이 가지고 있는 무언가를 끄집어내려는 작업을 계속했어. 그 무언가가 나오지 않으면 정답도 없이 무대에 올라가기도 했어. 40일을 연습해도 정답이 없을 때도 있었어, 소통을 해도 나오지 않고 그랬어. 그런데 결국엔 마지막 3일 전에

정리를 해줬지. 우리가 가지고 있는 신체를 도구로써 표현하는 거 같았어. 조합을 했지. 마지막 3일 동안 연습 내내 했다가 갑자기 시차를 두고 다시 구성을 바꾸네? 공연 당일에 완성이 되고 그랬지. 그때 한마디 말을 던져 '만약 원하지 않는다면 약속된 움직임은 하지 않아도 돼요'라고... 우리는 이러한 상황을 대비해 훈련을 많이 했어. 만약 내가 약속된 움직임을 하지 않았을 때 그 옆에 무용수도 같이 움직임을 바꿔 가는 순간적인 연습을 했지. 정해진 게 없이 우리가 가지고 있던 소스들을 무대에 올리는 거였지(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

장성원의 연출과 방희선의 안무 작업은 기존 안무의 개념을 벗어나려 하였다. 이는 하나의 실천이며 사건의 발화를 나타낸다. 또한, 무대 위에서 공연되는 춤은 더는 서사 형태의 무용극이 아니며 감정을 과도하게 표현하기를 거부하고 완벽한 신체에서 나오는 세련된 동선들의 향연도 무시된다. 그리고 오랜 역사와 성과를 이룩한 고전적인 안무에 대한 도전이고 시도였다(박성혜, 2017, p. 321). 그들은 행위자의 내적 깊은 곳의 자신의 고유성을 드러내게 했으며 몸의 물질성을 극대화하는 작업을 진행하였다. 반복적인 연습으로 인한 완벽함을 추구하지 않고 신체의 기호적 육체를 사용하였다.

4. 작품에 대한 생각

방희선 안무에는 수행성의 주요특징이 포함되고 있다. 육체성, 공간성, 소리성이다. 또한, 육체성의 고유성질인 '체현'을 중요시하고 있음을 알 수 있다. 행위자는 예술가로서의 자신과 이중섭의 자신을 보여주고 있으며, 현실 속의 자신과 비현실 속 이중섭의 공간을 나타내고 있다. 헤비메탈, 고음, 소음, 신 등 여러 소리 또한, 공연에 큰 비중을 차지하고 있다.

이중섭작품에 닭과 관련된 그림이 있어. 닭이 울면 세상이 열리잖아? 닭 모가지를 비트는 건 역설적인 거야 다시 세상은 암흑으로 돌아간다는 공간적 의미였어. 우리 무용수들도 거기서 피를 보고, 피를 맞고 고기 썰는 걸 옆에서 지켜보고 소리 지르고, 닭목을 비트는 것은 우리에게도 엄청나게 공연으로 들어가는 거였어. 우린 그 도구들을 사용하며 우리 자체도 도구였어. 소리 지르는 도구...(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

공간은 정말 현실과 이승이야. 현실에 현존하는 사람과 이승에서 이중섭의 영혼이 섞여 있는? 행위자이기도 하면서 이중섭이기도 한 거고... 과거와 현실의 예술가인 나와 예술가인 이중섭 그의 아픔을 예술가인 그 아픔을 나도 느낄 거야. 라고 이야기하는 거야. 그 공간이라는 건 정말 해체된 다중공간이었어. 예를 들어 현실에서 목발 짚는 부인이 있었고, 비현실적인 혼은 사다리 타고 있는 여자, 현실과 이중섭의 현실이 섞여 있고 막 뒤섞여 있고, 이것의 배열도 순서가 아니니까... 엄청나게 듣기 힘든 소리가 계속 나고 있고 이중섭의 혼을 달래야 하거든. 그날 이중섭이 와야 한다고 생각했어. 혼이 어떻게 와? 귀신이 올 것이다. 이런 마음으로 공연을 올린 거야. 이걸 공연이라고 생각하기보다 실제로 굿이라고 생각하며 시작한 거야. 이걸 예술혼을 진짜로 불러와야 한다고 생각했어. 안무가와 연출자는 그렇게 생각했어(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

「돌아오지 않는 강」은 많은 오브제가 사용되고 있다. 이는 작품의 이해를 돕고 있다. 닭은 울음소리를 통해 아침에 닭의 울음소리는 아침의 세상을 밝히는 이면을 보여주지만, 닭 목을 비틀었을 때의 소리는 암흑이 초래한 세상을 나타내었다. 이는 공간성을 나타내는 오브제로 사용되었다. 또한, 여러 감옥 케이

지가 등장하는데 이것은 한국과 일본의 단절을 이야기하는 중요한 역할을 하게 된다. 여기서 피처럼 빨간색 액체가 수없이 등장한다. 이는 예술가 이중섭의 처절함을 대변하며 시각적 연출을 극대화한다. 방희선 안무가는 공간의 개념에 관해서 이야기했다. 공간은 닭의 울음소리를 통해서 이야기하였고 다른 한편 소리성을 매개로 현실과 이성을 공간을 분리하는 해체된 다중공간이라고 이야기하였다. 이는 수행성의 청각적 공간을 나타내며 소리성은 항상 변화하고 끊임 없이 변환된다. 이것이 작품성을 나타내는 것이 아니라 사건성을 띠게 만드는 것이다. 이러한 사건은 청각적 공간으로서의 수행적 공간의 경계가 없어지기 시작한다. 청각적 공간은 공연이 열리는 지형학적 공간을 넘어서 그를 둘러싼 공간으로 확장된다. 수행적 공간은 경계를 허문다. 수행적 공간은 자신‘바깥’의 공간으로 열리며 내부와 외부의 경계는 열려서 통하게 된다. 여러 형태의 소리를 통해 주변 공간이 수행적 공간으로 변환된다(Lichte, 2004, pp. 275-276).

5. 공연이 끝난 후의 생각

나는 관객에게 선택지를 줬어. 보다가 힘들면 나갈 수는 있었지만, 다시 들어올 수는 없었어. 나갈 수 있는 문은 열려있었고, 다시 들어올 수 없는 문이었지 나가는 것은 관객의 선택이었고 의지였어. 거기서 그걸 즐기는 관객들도 있지만 즐기지 못하는 관객도 있어. 나에게 권리는 문을 잠글 수 있었고 관객은 나갈 수 있었고…. 그래서 나는 문을 잠갔고 관객은 나갔어. 관객과의 소통은 꼭 접촉을 통해서만 ‘이건 예술행위야’라고 말하는 건 아니라고 봐….(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

관객들이 거의 다 나갔더라고…. 나도 힘들었어, 연습하는 것 자체도 소리 때문에…. 근대 관객들이 거부할 거라는 걸 너무 잘 알고 있었고 그게 피부로 느껴졌어. 근대 연출가와 나는 이런 생각을 했어 이 정도로 애절하지 않으면 나에게 영혼이 오겠냐? 그리고 그것이 아닌 흥내만 내는 것은 하지 않아도 된다고 생각했어. 그래서 저렇게 소리 지르나? 그걸 예측할 수 있는걸 넘어서는 걸 원했어. 그 선을 넘어야 관객이 한번은 이중섭을 한번은 생각하지 않을까? 우리가 예술을 하다가 이렇게 힘들게 죽는 걸 한번은 생각하지 않을까? (방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일)

방희선은 접촉과 관객의 선택 의지를 이야기하고 있다. 수행성의 관점으로 이야기하면 수행성의 원리 중 역할 바꾸기, 공동체, 접촉으로 설명할 수 있다. 공연을 끝내는 것은 행위자의 의지로도 끝을 내지만 반대로 관객의 의지로 행위자의 상황을 대변하여 공연장을 벗어나 공연의 끝을 낸다. 관객은 공연 안에서 스스로 볼 것을 선택하고 반응하고, 지속적인 관계를 맺음으로써 공연의 의미를 구성해 나간다(최승빈, 2017, p. 255). 그리고 안무가는 완결된 작품을 구현하여 관조의 대상인 작품을 완성하는 것보다는 관객의 적극적 관여와 자유의지를 위해 ‘장치’를 한다. 관객은 더 이상 작품 밖에 존재하는 것이 아니라 ‘외부이자 내부’이면서 동시에 ‘내부이자 외부’로 전환됨을 경험하며 어떠한 사건에 상호 공존하고 참여하며, 관여하여 개입하는 주체가 된다(박성혜, 2017, p. 321). 또한, 이러한 관객은 공동현존의 현상으로 공동체가 되며 너도나도 자리에 벗어나게 된다. 이러한 사건들을 만드는 접촉은 안무가가 무언가를 전달하려는 소통의 시도로 접촉을 통해서만 발현되는 것이 아니라고 이야기하고 있다. 수행성의 관점에서 접촉은 실제 즉, 행위자와 관객의 육체적, 물리적 접촉만을 말하는 것이 아니다. 접촉은 시각

적 지각 방법, 즉 시선을 통해 관객을 ‘접촉’하고, 관객에게 형상화된 인물에 대한 감정을 생성시키고 행위자의 ‘표정과 몸짓’ 또한 접촉이라고 말하고 있다(Lichte, 2004, p. 135).

6. 현재 안무에 대한 생각

안무 작업을 할 때 계산 없이 안무하면 안 된다고 생각해. 이걸 이성적인 나야. 그 행위 자체의 의미가 중요해. 한편으로는 나의 본성이 들어가는 행위야...

돌아오지 않는 강 같은 작업이 나에게서는 숨통이 트는 작업이었어. 연습하는 과정은 너무 힘들고 고통스러웠지만 하고 나서는 무언가 다르고 만족감이 굉장히 높았어. 우리가 하려는 방법론들은 이미 2000년대에서 외국에선 다 했던 거고 했던 방법들이었다고 해. 그래서 나는 나의 색깔을 담으려고 많이 했지 내가 선택한 것은? 나의 행위 그 자체야(방희선, 인터뷰, 2023년 2월 3일).

방희선은 계산된 안무, 즉 체계적인 안무방법이 필요하며 안무를 진행할 때 이성과 본성을 이야기하였고 행위 그 자체의 의미를 다시 한번 강조하였다. 이는 공연에서 행위하고 보이는 모든 것 들은 자신의 행위 ‘그 자체’를 의미한다. 수행성에서 말하는 물질성은 육체성, 공간성, 소리성, 시간성의 총집합이며 공연이 진행되는 과정에서 수행적으로 드러난다고 말한다. 우리의 행위는 물질적 경계를 넘어 육체, 공간, 소리, 시간을 통해 형성되는 고유의 물질성을 찾아야 한다. ‘물질성’은 물리적 대상만을 지칭하는 개념이 아니라, 물질의 경계를 넘어서서 형성되는 공연 고유의 물질성이다. 육체, 공간, 소리, 시간의 경계를 넘어서는 상황들에서 ‘생성되는 효과들’이 결합되어 새로운 성질이 구성되고 이것이 바로 공연을 구성하는 고유의 물질성, 즉 ‘실재’가 된다(최승빈, 2017, p. 246).

IV. 결론

본 연구는 에리카 피셔 리히테의 수행성 관점을 바탕으로 방희선 안무 「돌아오지 않는 강」을 내러티브 탐구를 통해 살펴보았다. 피셔 리히테의 수행성의 개념과 수행성의 원리인 역할 바꾸기(changing the role), 공동체(community), 접촉(contact)을 알아보았으며 수행성의 특징인 육체성(corporeality), 공간성(spatiality), 소리성(tonality), 시간성(temporality), 공연예술의 물질성(materiality)을 중심으로 연구한 지점은 다음과 같다.

첫째, 「돌아오지 않는 강」을 안무할 당시의 방희선은 행위자와 관객의 간극에 관하여 생각하고 있었다. 관객에서 선택지를 주었으며 관객은 객석을 비웠다. 이는 수행성의 관점으로 바라보았을 때 수행성의 원리에 해당하는 역할 바꾸기와 공동체와 공동현상이 일어났다고 볼 수 있다. 또한, 소리성을 매개체로 관객과의 접촉을 시도하였으며 수행성의 공연에 있어 예술가의 행위를 이해하거나 해석하는 것이 더 이상 중요하지 않고 그 현장 안에서 관객의 경험과 그 순간 일으키는 지각의 변환 경험이 중요한 요소로 작용하였다(김주희, 2022, p. 24).

둘째, 기존의 공연 형식에서 벗어나 행위자와 관객, 관객과 관객의 경계가 주체의 이분법적인 변화되었다. 관객은 더 이상 감상자로서의 관람을 하는 것이 아닌 자신의 의지를 대로 행하는 행위자가 되

었다. 셋째, 「돌아오지 않는 강」은 수행성의 특징인 육체성, 공간성, 소리성을 찾아볼 수 있었다. 이는 육체성의 체현을 굉장히 주요하게 생각하며 작품을 만들어냈으며 공간이라는 자체를 기존 현실의 지형학적 공간과 미지의 비현실적인 공간을 구분하였으며, 소리를 통하여 공간을 나누며 접촉을 시도하였다. 이러한 시도들은 수행적 실천으로써 예술과 비예술의 경계를 허무는 실험적 가치와 물음을 제시해 나간다는 것에 의미가 있다. 수행성의 개념과 원리, 특징을 토대로 방희선과 함께 내러티브 탐구를 통해 「돌아오지 않는 강」을 알아보았다. 영상을 통해 보았을 때 「돌아오지 않는 강」은 완벽한 수행적 실천이 일어났다고는 볼 수 없었다. 관객과의 상황이 영상에는 담겨있지 않았기 때문이다. 하지만 내러티브 탐구를 통해 심층 면담을 나눠보니 안무를 할 당시 방희선의 생각은 수행적 개념과 일치 하는 부분들을 찾을 수 있었으며 수행적 특징을 강조하고 있음을 발견하였다. 이는 현대무용의 가지고 있는 재현적 테두리의 안무방식을 벗어나려는 노력으로 볼 수 있었다. 또한, 수행성의 개념으로 작품을 분석한 결과 안무자 방희선의 생각은 국내의 수행성의 이론이 정확히 정립되기 전부터 안무의 새로운 방법을 갈구하였으며 이는 안무의 확장을 위한 방법을 찾고 있었다는 걸 알 수 있다. 현재 예술계는 피셔 리히테의 수행성의 이론을 통하여 예술가들에게 획기적이고 많은 공연예술을 새롭게 이해하고 연구하게 되었다. 피셔 리히테의 수행성은 안무가의 수행적 실천을 자연스럽게 시도하고 경계를 허무는 작업을 제시하였으며 공연예술의 다양한 이론과 방향성을 제시한다는 점에 있어서 안무의 성장에 이바지한다. 수행성을 통하여 '무용'을 한 차원 더 높은 예술로 진보하기를 기대해 본다.

■ 참고문헌

- 김영천(2013). *질적연구방법론II*. 아카데미프레스.
- Erika Fischer Lichte(2017). *수행성의 미학* (김정숙 역). 문학과지성사. (원저출판 2004).
- 김정숙(2012). 에리카 피셔-리히테의 수행성 미학과 기본개념들. *연극평론*, 64, 129-134.
- 김주희(2020). 마리나 아브라모비치의 작품과 홍신자의 작품에 나타나는 수행성. *무용예술학연구*, 79(3), 15-28.
- 박나훈(2021). 장소 특정적 공연에 나타난 수행성 연구와 교육적 가능성에 관한 제언. *문화예술교육연구*, 16(1), 95-118.
- 박성혜(2017). 춤과 수행성의 미학. *한국예술연구*, 18, 313-324.
- 정수동(2021). 수행성 관점으로 본 보리스 샤르마츠의 '미술관의 춤'. *무용예술학회*, 82(2), 65-80.
- 조선령(2018). 퍼포먼스에서 신체적 경험의 직접성과 매개성: 마리나 아브라모비치 작업의 해석을 중심으로. *미학예술학연구*, 55(10), 232-258.
- 최승빈(2017). 수행적 전환을 통한 퍼포먼스의 감각적 지각 변화. *대한무용학회논문집*, 75(2), 244-257.
- 고루피나(2022). *무용수의 무용 상해 및 재활 경험에 따른 내러티브 탐구*. 석사학위논문. 충남대학교 대학원.
- 백지수(2018). *퍼포먼스의 미적 경험에 대한 연구: E. 피셔-리히테의 을 중심으로*. 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 향상재(2021. 10. 24.). 빈섬 이상국의 부: 이중섭 스페셜(1) 돌아오지 않는강. 빈섬학당. <<https://blog.naver.com/isomis/222546978420>, 2023. 01. 04.>.
- 방희선(2023. 02. 01). 김용흠[대면 인터뷰]. 방희선 안무: 「돌아오지 않는 강」에 관하여. 요리하는 고양이 시뮬.

논문투고일 2023. 02. 15.

심사일 2023. 02. 20.

심사완료일 2023. 03. 10.

A Study of Choreography by Bang, Hee-sun, 'River of No Return' in Performativity Perspective

– Focused on the Narrative Inquiry –

Kim, Younghum

Ph.D. Candidate, Chungnam National University

This paper presents an in-depth study of the concept and characteristics of performativity in relation to “New Aesthetics” as defined by Erika Fischer-Lichte. Using this perspective, it analyzes the choreography “River of No Return” by Bang Hee-sun and identifies its performativity principles and characteristics through narrative inquiries. The paper aims to provide a theoretical foundation for expanding the boundaries of choreography beyond the performing arts. The analysis of “River of No Return” reveals several performativity phenomena, including role changes, community building, and cavitation. Additionally, the audience becomes an active participant in the performance, transforming from passive viewers to actors who act upon their own will. The choreography also attempts to create contact by dividing space through sound, breaking away from the traditional reproduction framework of modern dance.

Keywords: Dance(무용), Performativity (수행성), Erika Fischer-Lichte(에리카 피셔 리히테), A New Aesthetics (수행성의 미학), Choreography(안무)