The Korean Journal of Dance Studies, Vol.96, No.3(2024), pp. 1-18.
https://doi.org/10.16877/kjds.96.3.202409.1

공연예술 아카이브 담론의 실천과 의의*

- 뉴욕현대미술관의 사례를 중심으로 -

최윤영**

Ⅰ. 서론
Ⅱ. 공연예술 아카이브 담론의 흐름
Ⅲ. MoMA의 공연예술 아카이빙
Ⅳ. MoMA의 공연예술 아카이빙 실천의 시사점과 의의
Ⅴ. 결론
참고문헌
Abstract

Ⅰ. 서론

본 연구의 목적은 공연예술의 존재적 특성을 반영한 아카이브 담론의 실천 사례를 고찰하고, 그 의미를 찾는 것이다. 이를 통해 공연예술 아카이빙 실천을 위한 시사점을 발견하고, 궁극적으로, 공연예술 아카이빙이 그 특성에 맞는 고유의 방법으로 이루어져야 함을 밝히고자 한다.

공연예술은 문학, 시각예술 등과 다른 존재적 특성을 갖는다. 그것은 공연예술이 공연되는 순간에만 존재하고, 물질적 형태를 남기지 않는다는 것이다. 대신 공연예술은 그것이 존재하는 지금-여기의 시공간에 참여한 사람들 간의 상호작용이 중요한 특징을 갖는다. 즉, 공연예술은 완성된 물질적 결과물을 남기지 않는, 일정한 시간과 공간에서 일어나는 사람들의 행위이고, 이를 통해 서로에게 영향받고 느끼는 경험 과정이라 할 수 있다.

따라서 공연예술의 보존은 문서, 사진, 영상과 같은 기록물을 수집, 보존하는 것만으로 충분치 않다. 이러한 기록들이 과거에 있었던 공연예술의 존재 증거이자 정보가 되는 것은 분명하지만, 공연 자체는 아니며 무엇보다 다른 예술과 구별되는 공연예술의 존재적 특성을 반영하지 못하기 때문이다. 특히, 최근의 컨템포러리 공연은 작품 자체보다 이를 완성해 가는 과정이나, 하나의 사건으로서 공연 안에서 이루어지는 사람들 간의 상호작용이 중요하게 다뤄지는 경우가 많아 기록만으로 담지 못하는 내용이 점점 더 많아지는 경향이 있다.

그러나 전통적으로 공연예술 아카이빙은 기록의 수집과 보존에 의존해 왔고, 현재에도 그 방향은 크

* 본 논문은 2023학년도 최윤영의 충남대학교 박사학위 논문 중 일부를 발췌하여 수정·보완하였으며, 댄스앤미디어연구소가 주최·주관한 제57회 콜로키움의 강의 내용 일부가 포함되어 있음.
** 충남대학교 자연과학대학 무용학과 강사, agatha97@empas.com

게 달라지지 않았다. 공연예술 아카이브를 수집하는 주요 기관들이 수집 대상을 문서, 사진, 영상과 같은 공연 기록물에서 의상, 스케치, 소품, 티켓 등 공연이 남긴 흔적까지 확장하거나, 디지털 아카이브를 구축하는 등의 변화를 보이고 있으나 이는 근본적인 방향 변화는 아니다.

학계에서의 논의는 현장보다 앞서 있기는 하나 아직은 이론적인 수준이다. 1960, 70년대부터 공연(performance)의 존재적 특성을 인식하고 이를 논의해온 서구 학계에서는 2000년을 전후해 공연의 전승 방식에 관한 이론적 연구들이 진행되었다. 이러한 연구들은 기록 중심의 서구적 관점에서 벗어나, 쉽게 변하고, 소멸하는 공연과 유사한 기억, 체화, 구전, 공연, 재연 등의 방식에 주목하고, 그 특성과 전승 메커니즘을 밝히는 데 힘썼다(Schneider, 2001; Reason, 2003; Taylor, 2005; Lütticken, 2005).

2010년대부터는 이와 같은 서구 학계의 논의에 영향받은 국내 학계에서도 사라짐을 본질적 특성으로 하는 공연예술과 고정해 남기려는 특성을 가진 아카이브의 모순적 관계를 밝히고, 이러한 모순을 지닌 공연예술 아카이빙이 기록학적 방법과는 다른 방식으로 이루어져야 함을 밝히는 연구가 진행되었다(이호신, 2014, 2016a, 2016b). 기록학, 문헌학과 같이 전통적으로 아카이브를 다뤄온 분야에서 먼저 일어난 이러한 관점의 논의는 공연예술자료의 기술(記述), 공연예술 콘텐츠 검색 시스템 개발의 제안(이창민, 2015; 이원경, 2016)과 같은 실무적 차원의 연구나, 그동안 다뤄지지 않았던 몸, 기억, 레퍼토리, 사건, 아카이브 아트와 같은 주제의 기록학적 논의(이호신, 2016b; 이종흡, 2018; 이경래, 2020), 그리고 이론적 수준이지만, 공연예술의 특성을 고려한 새로운 아카이빙 체계와 관리 방법을 제안하는 연구들로 이어졌다(정다현 2017; 주선영, 2021). 그러나 이러한 논의는 아직 이론적 수준에 머물러 있으며, 실제 현장에 적용할 수 있는 구체적인 방법적 논의로는 이어지지 못하였다.

무용학, 연극학 등 공연예술학계에서는 주로 기록 중심의 아카이빙 체계 안에서 운영개선 방안을 제안하는 연구들이 주를 이루는 가운데, 2010년대 중후반부터 예술단체의 보존 방식을 고찰하거나, 아카이브 공연, 아카이브 전시와 같은 사례를 공연예술 아카이빙의 관점에서 해석하고, 기록학의 지평을 넘어선 아카이브를 제안하는 연구들이 있었다(정옥희, 2017; 유혜영, 2019; 최윤영, 2020). 이와 같은 연구들은 기록학의 체계를 넘어선 공연예술 아카이빙의 관점에서 실천의 변화를 요구하는 것이었지만, 역시, 실제 공연예술 아카이빙 현장에 적용될 수 있는 구체적인 방법적 논의까지 이어지지는 못하였다.

이처럼 학계에서 공연예술 아카이빙에 관한 실제적인 방법적 논의가 이어지지 못하는 상황은 현장에서 이루어지는 공연예술 아카이빙이 여전히 기록의 수집과 보존에만 머물게 한다. 공연예술 아카이빙에 대한 성찰적 고민 없이 이어지는 이와 같은 상황은 가치 있는 공연 과정과 결과들이 제대로 평가받지 못하고, 흩어져 부유하는 흔적들로만 남아있다 사라지게 한다. 더욱이 창작 위주로 흘러가는 현장의 분위기는 이와 같은 문제의식을 갖는 데 소홀하다. 따라서 본 연구는 공연예술 아카이브 담론을 바탕으로, 뉴욕현대미술관(The Museum of Modern Art, 이하 MoMA)에서 이루어졌던 「댄스 컨스트럭션, Dance Constructions」(1960, 1961) 수집 과정을 고찰하고, 그 의미를 찾고자 한다. MoMA의 「댄스 컨스트럭션」 수집에 주목한 이유는, 이 사례가 이미 안정적인 보존 체계를 가진 미술관이 공연예술 아카이빙을 어떻게 제도 안에서 수용 가능한 방법으로 만들었는지 보여주고 있기 때문이다. 이러한 고찰은 아직 고유한 방법적 체계를 갖추지 못한 공연예술 아카이빙에 시사점을 줄 수 있다. 따라서 이 사례의 고찰을 통해 이론적 제안의 연구에서 한 발 나아가 좀 더 실현 가능한 아카이빙의 아이디어를 얻고, 이후 이루어질 방법적 논의에 기초가 되고자 한다.

www.kci.go.kr

II. 공연예술 아카이브 담론의 흐름

일반적으로 아카이브는 장소, 제도, 집단에 대한 정보를 담고 있는, 역사적으로 보존할 가치가 있다고 평가·선별된 보존기록물이나 그것을 보존하는 장소를 뜻한다. 이는 기록의 개념을 전제로 하는데, 그것은 시간이 지난 후에도 다시 반복적으로 인용할 수 있도록 정보를 매체에 고정한다는 것이다. 따라서 공연성에 대해 논의되기 이전에 공연예술 아카이빙은 연극, 음악, 무용 등 매체별로 나뉘어 각 장르가 나름대로 기록을 수집·보존하는 것으로 이루어졌다. 연극이나 음악 장르는 희곡과 악보가 곧 그 장르로 인식되었기 때문에, 그것들의 수집과 보존이 중요하게 여겨졌다. 무용의 경우, 대체될 수 있는 기록이 없었기 때문에 방법을 모색해야 했고, 무용보, 그림, 사진, 무용에 대한 문인들의 글, 비평 등이 그 대안이 되었다. 그러나, 이는 무용 공연의 단편적인 내용일 뿐, 실체를 담기는 어려운 것이었다. 그러다 필름, 비디오와 같은 영상매체가 개발되고 상용화되면서 영상 기록이 보편화되었다. 이 역시, 권력적이고 불완전한 것이지만(정옥희, 2011, p. 251), 다른 대안이 없기에 영상은 무용 보존을 위한 거의 유일한 수단으로 여겨져 왔다.

이처럼 공연예술은 장르 별로 나름의 기록을 수집하고 보존해 왔지만, 전통적인 관점에서 공연예술의 기록들은 모두 빈약하고, 불완전한 것이었다. 증거로서 기록의 가치가 강조되는 기록학의 관점에서 이와 같은 기록들은 공연의 실체를 제대로 인식하도록 담아내지 못하기 때문이다. 따라서 전통적으로 아카이브를 다뤄온 기록관리학, 문헌학 분야에서 공연예술에 대한 기록은 좀처럼 다뤄지지 않았고, 이에 대한 담론도 진지하게 생성되지 않았다.

분위기가 달라지기 시작한 것은 포스트모더니즘에 영향을 받은 전환적 관점이 아카이브에 대한 견고한 믿음에 균열을 일으키고, 1960, 70년대부터 서구에서 일어났던 공연에 대한 논의가 공연 연구(Performance Studies)라는 이름으로 본격화되면서부터이다. 전환적 관점을 이끈 대표적인 철학자는 데리다(Derrida)이다. 그는 저서『아카이브 열병, Archive Fever』(1995)에서 아카이브는 살아있는 경험의 많은 부분을 탈락시키고 남은 흔적일 뿐이고, 과거의 기억 자체가 될 수는 없으며 닫힌 개념이 아니라 다른 맥락에서의 반복 가능성(the capacity to be repeatable in different context)을 통해 하나의 고정된 정의를 유보하며 지속되는 것이라고 주장하였다. 즉, 아카이브는 언제나 일정부분을 잃어버리거나 덧붙이게 되며, 과거를 객관적으로 인식하는 수단이 아니라 과거를 보는 하나의 창일 뿐이라는 것이다. 또한 과거는 기록으로 온전히 재현되는 것이 아니라 과거를 상기시키는 흔적들이 끝없이 포개지는 구성으로 이루어진다는 것이다. 이와 같은 아카이브에 대한 생성론적 관점은 견고했던 아카이브 개념에 유연한 시각을 가져왔고, 새로운 논의들이 일어날 수 있는 바탕이 되었다. 여기에 1990년대부터 본격적으로 형성된 공연 연구 분야에서 공연이 다학제적으로 연구되면서 공연과 아카이브에 대한 새로운 논의들이 시작되었다.

먼저, 슈나이더(Schneider, 2001)는 물질적 매체에 고정하는 기록 중심의 아카이브를 반성적으로 고찰하고, 공연을 공연예술의 전승 방식으로 생각할 수 있도록 인식의 지평을 넓혔다. 그녀는 전통적 아카이브의 개념이 보편적인 것이 아니라 서구의 관점에서 구축된 것임을 지적하며, 공연이 시각 중심적인 서구의 관점에서는 소멸하는 것으로 여겨지지만 다른 관점에서는 기억을 남기는 방법이 될 수 있음을 주장하였다. 특히, 그녀는 원시적인(primitive), 대중적인(popular), 민속적인(folk), 문명화되지 않은 순수한(naive) 실행들에서 공연은 없어지지 않고, 몸에서 몸으로 전달되는 잔여 유산을 남긴다는 점에

www.kci.go.kr

주목하였다. 이와 같은 실행에서 공연은 원본과 동일함(sameness)을 이루는 방식이 아니라 동일성(identicality)의 이름으로 반복되며 역사를 새롭게 구성하고, 기록하고, 저장하는 방법이 된다는 것이다. 그녀는 이와 같은 전승에서는 공연을 실행하는 몸이 아카이브이며, 집단 기억의 주인이 된다고 설명하였다. 그리고 이러한 몸이 행하는 공연은 어지럽고 폭발적인 재현, 수행적 흔적, 현현과 소멸, 존재와 부재 사이의 이율배반을 통한 저항이자 기억에 자국을 내는 의식적인 반복으로, 기억해 남기는 방법이 된다고 주장하였다. 이처럼 레베카 슈나이더가 공연을 사라지는 사건이 아니라 남기기의 행위(the act of remaining)와 재현의 수단(a means of reappearance)으로 접근한 것은 아카이브가 반드시 분리된 물질적 형태로 존재해야 하는 것은 아니며, 공연은 공연예술에서 보존해야 할 대상이자 동시에 방법이 될 수 있다는 인식의 전환을 가져왔다. 그리고 이러한 시각은 공연예술 아카이브를 새로운 관점에서 논의할 수 있도록 하였다.

공연을 아카이브의 한 방식으로 조명함으로써 공연예술 아카이브 논의의 지평을 넓힌 레베카 슈나이더와 같은 맥락에서 담론을 이어간 이는 리즌(Reason)이다. 리즌(2003)은 공연예술 아카이브가 관객의 기억을 포함해야 한다고 주장하였다. 그는 동시대 공연 이론가들의 언급을 인용해, 정확성과 객관성의 저장소로서 여겨지는 아카이브의 정체성은 사실과 다르며, 오히려 그 반대임을 강조하였다. 즉, 아카이브의 기록은 단순히 과거를 반영하는 것이 아니라, 선택, 분류, 보존 과정을 통해 과거를 형성하는 데 능동적인 역할을 하며, 따라서 아카이브는 과거의 기록을 보관하는 장소일 뿐 아니라 역사적 내러티브를 생산하는 공간이라는 것이다. 또한 그는 공연이 그것의 라이브니스(liveness) 때문에 가치가 있다면, 쉽게 변형되는 기억이 공연의 흔적이나 여운을 저장하는 장소로 더 적절하다고 역설하며, 공연예술의 아카이브로 관객의 기억을 주목하였다. 그리고 기억이 공연예술의 저장소가 되기 위해서는 기억을 쉽게 대체 하는, 완전한 것처럼 보이는 기록이 아니라 순간적인 메모, 공연 후 무대 위 잔해들과 같이 기록의 불완전성, 선택성, 불균형한 특성을 적극적으로 드러내는 부스러기(detritus) 기록이 필요하다고 주장하였다. 이와 같은 매튜 리즌의 논의는 기록에 비해 불완전한 것으로 여겨졌던 기억이 오히려 공연예술 아카이브로서 적합한 특성이 된다는 것을 밝힘으로써, 공연예술 아카이브가 전통적인 아카이브와 다른 형태, 다른 특성에 주목해야 할 필요가 있음을 깨닫게 하였다.

리즌이 기억과 기억의 변형이라는 특성을 아카이브적 관점에서 다시 보게 했다면, 테일러(Taylor)는 기억에 의지하는 행위 역시 물질적 형태처럼 선택, 전달, 보존하는 구조가 있음을 밝힘으로서 비물질적인 행위도 아카이브로 논의될 수 있는 이론적 근거를 제공하였다. 문화적 기억과 그것의 실행을 연구한 테일러(2005)는 비언어적 실천이 오랫동안 공동체의 기억을 보존하는 데 사용되었음에도, 그동안 유효한 지식 형태로 간주하지 않았음을 지적하였다. 그녀는 지식을 저장하고 전달하는 방식을 아카이브(archive)와 레퍼토리(repertoire)로 구분하고, 아카이브는 문서, 지도, 문학 텍스트, 편지, 고고학적 유물, 뼈, 비디오, 영화, CD와 같이 변화에 저항하며 존재하는 것들로, 레퍼토리는 공연, 제스처, 구술, 움직임, 춤, 노래 등과 같이 일시적이고 재생산 불가능한 지식으로 생각되는 모든 행위라고 설명하였다. 테일러는 레퍼토리의 방식에서 사람들은 "거기 존재함으로써", 전승의 일부가 되어 지식의 생산과 재생산에 참여하며, 완전히 똑같은 행동이 이루어지는 것은 아니지만, 레퍼토리도 자신의 구조와 코드에 따라 스스로를 복제한다고 하였다. 즉, 레퍼토리는 “특정한 재현 시스템(specific systems of re-presentation) 안에서 선택, 기억 또는 내면화, 전수의 과정이 이루어지며”, 이러한 과

www.kci.go.kr

정을 지속함으로써 현존하고, 스스로를 재구성하며 공동체의 기억, 역사, 가치를 다음 세대로 전달한다는 것이다(Taylor, 2005, p.21). 테일러는 기록과 행위를 통한 전승이 공존했던 잉카, 아즈텍, 마야 문명을 예로 들며, 아카이브와 레퍼토리가 서로의 한계를 넘어서는 다른 형태의 지식 전수 방법으로 서로 대체되지 않는 것이라고 설명하였다.

예술 사학자인 뤼티켄(Lütticken, 2005)은 공연성을 지닌 예술이나 역사적 사건이 재연(reenactment)으로 반복되는 사례를 예술적 관점에서 성찰하며 재연이 단순히 과거를 반복하는 행위가 아니라 역사적 행위이며, 공연예술이 지속되는 방법임을 밝혔다. 그는 모든 사람이 자신을 매력적으로 재현하는 공연자가 되어야 하는 현대의 스펙터클 문화를 지적하며, 이런 시대와 문화에서 펠란(Phelan)이 언급한 '순수한' 공연의 엄격한 경계를 그리는 것에 회의적인 입장을 드러냈다. 그는 모든 행동은 궁극적으로 반복이라는 관점에서 역사적 기록으로 남아있는 사진, 영상과 같은 기록 역시 재현물이며, 이를 통한 (대안적) 재연의 생산적인 반복 과정을 공연예술이 지속되는 잠재력으로 보았다. 특히, 현대 예술에서 재연이 자주 이루어지는 것에 주목하고, 이때의 재연은 수동적인 반복이 아니라 능동적인 것으로, 그대로 복제하는 것에 집착하지 않고 차이를 만들고자 한다는 점을 지적하였다. 또한 이러한 재연은 과거를 열고 충전하기 위해 현재의 문화를 담아낸다는 점에서 과거의 반복임과 동시에 동시대 문화의 일부가 된다고 하였다. 이와 같은 그의 주장은 반복적인 재연이 단순한 재현이 아니라 새로운 해석이 더해진 동시대 예술로, 진행 중인 역사적 실천으로 자리 잡을 가능성을 열었다. 즉, 재연의 이름으로 이루어지는 다양한 실행들이 동시대 예술이자 공연예술을 지속되는 방법일 수 있다는 것이다.

이와 같은 선행연구를 바탕으로 존스, 애봇, 로스(Jones, Abbott & Ross, 2009)는 기록에 의존하는 전통적인 아카이브 개념을 넘어서 새로운 형태를 모두 포함하는 방식으로 공연예술 아카이브가 재정의되어야 한다고 주장하였다. 이들은 공연예술에서 진정으로 남겨야 할 유산을 전승하기 위해 공연예술 아카이브는 전통적인 개념으로 제한되어서는 안 되며, 공연예술의 본질을 반영한 체화된 지식과 무형의 흔적들까지 인정해야 한다고 하였다. 즉, 테일러가 말한 아카이브와 레퍼토리를 모두 포함해야 한다는 것이다. 또한 체화된 지식을 보존할 때, 우리는 종종 그것에 아카이브의 언어와 전략, 즉 기록의 개념을 적용하게 되는데, 이때 필연적으로 발생하는 변형에 허용적일 필요가 있다고 하였다. 이들은 순간성이라는 공연예술의 본질적 특성을 고려할 때, 공연예술을 고정하여 보존하려는 것은 부적절하며, 언어처럼 공연예술도 그것을 반복적으로 활발히 사용함으로써 보존되므로 공연예술 아카이브는 그것의 재사용을 장려하며, 이로 인해 일어나는 변화에 열려 있어야 한다고 역설하였다. 이들의 논의는 공연예술 아카이브가 기록 중심의 전통적인 아카이브와 다른 개념으로 새롭게 정의되어야 하며, 그 방식은 원본의 보존이 아니라 활발한 재사용에 두어야 한다는 방향을 제시하였다.

지금까지 살펴본 연구자들이 어떤 방법으로 공연예술을 보존·전승해야 하는가를 논의한 것과 달리, 롬스(Roms, 2013)는 누가 공연예술을 보존·전승해야 하는가를 다루며 공연예술 아카이빙을 논의하였다. 그녀는 아카이브를 특정 유형의 지식, 담론, 권력을 표현하는 단수형의 아카이브(the archive)가 아니라 선택, 정리, 분류, 보존, 관리, 처리의 행위들인 복수형의 아카이브적 실천(archival practices)으로 보았다. 그러면서 아카이브는 시간적이고, 협업적인 실천으로 이해될 수 있으며, 관심의 아카이브적 실천(archival practices of care)이 공연예술을 영구적으로 존재하게 한다고 하였다. 그녀는 아카이브적 실천을 특징짓는 시간, 대상, 감성적 영향을 강조하기 위해 아카이브를 유산(legacy)의 개념에 비

www.kci.go.kr

유하였다. 유산은 누군가 유언을 전하는 행위로 이루어진다는 점에서 본질적으로 수행적이고, 유언을 통해 현재 발생하지만, 과거로부터 남은 것의 전달이며, 미래에 이루어지는 일이라는 점에서 그 자체로 복잡한 시간성을 갖는다는 특징을 갖는데, 이 점이 아카이브와 유사하다는 것이다. 따라서 유산이 상속되더라도 남긴 이의 소유로 언급되고, 상속받은 이들이 소유자가 아니라 관리자로서 책임과 관리를 위해 협력해야 하는 것처럼 공연예술 보존 역시 아카이브적 실천의 협력이 필요하다는 것이다. 그녀는 관심의 아카이브적 실천에 협력해야 하는 대상으로 예술가, 아키비스트, 가족, 학자, 관객들을 언급하였다. 그리고 이들이 이루는 관심의 아카이브적 실천이 예술적, 학문적, 아카이브적 작업 사이의 경계를 흐리게 한다고 하였다.

이처럼 공연예술 아카이브에 대한 담론은 공연예술을 보존하고 전승하는 데에 기록으로 고정하는 것이 유일한 방법이 아님을 인식하고, 기록 외의 방법을 고찰하는 연구를 확장하여 공연예술의 본질적 특성을 반영한 보존과 전승 방법을 찾고자 하였다. 이 과정에서 공연예술은 어떤 특성을 갖는가, 공연예술이 전통적인 아카이빙 방식으로 보존될 수 있는가, 공연예술에서 보존하고 전승해야 할 것은 무엇인가, 공연예술은 어떤 방식으로 보존하고 전승하는 것이 적절한가, 새로운 공연예술의 아카이빙은 어떠한 변화를 가져오는가와 같은 질문들이 논의되었다. 그리고 이러한 논의를 통해 공연예술에서의 핵심은 공연을 통한 체화, 기억, 공연의 순간에 발생하는 사람들 간의 상호작용, 공연으로 자극되는 감각적 경험 등과 같이 비물질적인 것들로, 공연예술 아카이브는 공연이 파생하는 유·무형의 흔적뿐 아니라 그것을 기억하려는 행위까지 포함하는 열린 개념으로 발전되었다.

이와 같은 공연예술 아카이브의 열린 개념은 공연예술 아카이빙의 실천적 논의에도 변화를 가져온다. 그동안 아카이브의 전통적 개념을 바탕으로 이루어졌던 공연예술 아카이빙이 고정된 형태의 기록 자료들을 수집, 정리, 관리하는 것이었다면, 전환적 관점의 공연예술 아카이빙은 보다 열린 지평에서 이루어져야 하는 것이다. 즉, 공연예술 아카이빙은 고정된 형태의 아카이브 수집과 사람 사이에서 일어나는 행위적 실천이 함께 이루어짐으로써 가능하다. 그리고 이러한 행위적 실천들은 시스템적으로 정형화된 방식이 아니라 공연예술 아카이브 기관의 철학과 방향에 따라 다양하고 열린 방법으로, 공연예술의 본질인 현존과 관객의 경험을 반영한 형태로, 아카이브를 통한 고정된 보존이 아니라 아카이브의 재사용을 통한 다음 세대로의 전달을 목적으로 이루어져야 한다.

공연예술 아카이브에 대한 이와 같은 전환적 관점의 논의는 공연예술 아카이빙의 현장에도 새로운 시도를 불러왔다. 그리고 그러한 시도 중 하나가 MoMA의 「댄스 컨스트럭션」 수집이다. MoMA는 2015년 12월, 공식적으로 시몬 포티의 「댄스 컨스트럭션」을 MoMA의 영구적인 컬렉션으로 인정하였다. 이는 미술관이 무용을 수집한 최초의 사례로, 공연예술이 미술관에 소장되어 보존될 가능성을 보여주었다. 그런데 공연예술 아카이빙의 관점에서 MoMA의 「댄스 컨스트럭션」 수집은 단순히 최초 사례로서의 의미뿐 아니라 전환적 관점의 공연예술 아카이빙 실천이 어떤 변화를 가져올 수 있는지 구체적으로 살필 수 있는 기회가 된다. 특히, 설립 초기부터 무용과의 역사가 있었던 MoMA가 「댄스 컨스트럭션」 수집이 이루어지기까지 공연 양식을 다루고 수집하는 관점과 실천의 단계적 변화는 공연예술 아카이빙에도 시사점을 줄 수 있다. 따라서 3장에서는 「댄스 컨스트럭션」을 수집하기 전까지 MoMA가 무용을 다루는 방식의 변화 과정과 「댄스 컨스트럭션」의 수집 과정을 고찰하고, 이를 공연예술 아카이빙의 관점에서 논의해 보고자 한다.

www.kci.go.kr

III. MoMA의 공연예술 아카이빙

MoMA는 모더니즘 작품을 수집, 전시하는 세계에서 가장 영향력 있는 미술관 중 하나이다. MoMA가 추구하는 모더니즘은 특정한 시대의 사조가 아니라 동시대를 표현하는 대표적인 시각예술 양식을 말한다. 따라서 MoMA는 건축, 일러스트, 사진, 필름, 산업디자인 등 각 시대의 새로운 표현 양식에 따라 큐레이터 부서를 설치하거나 조정하여 해당 양식의 작품을 수용하고, 소장해왔다.

현재 MoMA는 회화와 조각 부서(Department of Painting and Sculpture), 드로잉과 인쇄물 부서(Department of Drawings and Prints), 필름 부서(Department of Film), 사진 부서(Department of Photography), 건축과 디자인 부서(Department of Architecture and Design), 미디어와 퍼포먼스 아트 부서(Department of Media and Performance)의 6개 큐레이터 부서를 운영하고 있다. 회화와 조각은 시각예술의 전통적 형식으로서 MoMA의 시작과 함께 유지되어왔으며, 1930년대부터는 건축과 필름 부서가, 1940년대부터는 디자인과 사진 부서가, 1960년대부터는 드로잉과 인쇄물 부서가 새로 만들어지면서 새로운 장르들이 시각예술 형식으로서 이해되고 수용되었다.

주목할 만한 점은 MoMA가 2006년 미디어와 퍼포먼스 아트 부서를 새롭게 설치하고 운영하기 시작했다는 점이다. 20세기 초부터 회화와 조각에서 사진, 필름, 건축, 디자인 등으로 현대 시각예술의 범위를 넓혀 이해해온 MoMA가 미디어와 퍼포먼스 아트를 새로운 표현 양식으로 이해하고, 수용하여 공연 양식의 의미 있는 작업과 전시 공간이 되고자 한 것이다. 이러한 의지는 MoMA가 2000년 1월, 급진적 실험공간이었던 PS1과 제휴를 맺고, 화이트 큐브에서 구현되기 어려운 설치미술, 실험적 공연과 같은 예술적 시도를 지속하고 있는 것에서도 짐작할 수 있다. 이처럼 MoMA는 2000년대에 이르러 미디어와 퍼포먼스 아트를 수용하여 새로운 작업과 시도를 이끌어오고 있는데, 무용을 비롯한 공연예술은 이 작업의 중심에 있다. 특히, 무용은 MoMA의 설립 초기부터 MoMA와 관계 맺으며, MoMA가 공연 양식을 다루고 수집하는 관점의 변화를 보여준다.

1. 기록으로 수집되고 보존되는 공연예술

무용이 MoMA에 처음 등장한 것은 설립 초기였던 1939년, 링컨 컬스타인(Lincoln Kirstein)이 그의 무용 수집품들을 MoMA에 기증하면서부터이다. MoMA의 자문위원이자 뉴욕시티발레단 설립자였던 컬스타인은 1939년, 역사적 가치가 있는 무용 서적, 판화, 사진, 슬라이드, 영상, 표나 엽서같이 잠깐 쓰고 버리는 것(ephemeral)을 포함하여 5천 5백 점 이상의 수집품을 기증하였다. 이 기증품을 토대로 MoMA는 1940년 3월 6일, 도서관의 한 부서에 무용 아카이브를 만들었다. 무용 아카이브는 현대무용에 역점을 둔 연구와 정보 센터를 표방하였고, 이후에도 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis) 등으로부터 무용 소장품을 기증받으며 컬렉션을 늘려갔다. 무용 아카이브는 소장된 무용가들의 사진, 공연 의상, 무대 스케치, 프로그램, 포스터, 인쇄물, 기념품, 드로잉, 기록 등을 관리하고, 안나 파블로바(Anna Pavlova), 이사도라 던컨(Isadora Duncan)과 같은 무용가나 발레, 현대무용 역사를 주제로 한 전시를 기획하여 소장품들을 전시하였다.

이처럼 MoMA 내 도서관의 한 부서로, 무용 기록물을 관리하고 전시를 기획했던 무용 아카이브는

www.kci.go.kr

1944년, 무용과 극장디자인 부서로 편입되었다. MoMA의 정식 큐레이터 부서로 설립된 무용과 극장디자인 부서는 1948년 해체될 때까지 무용 기록물의 관리와 보존을 담당하였다. 무용 관련된 전시도 지속하였는데, 전시는 주로 무용의 시각적인 부분에 초점 맞춰 기획되었다, 무대 디자이너의 무용 무대 스케치나 무대 디자인 모델, 공연 의상 스케치 전시 등이 주를 이뤘고, 미국 현대무용을 주제로 한 전시는 전문 사진작가 바바라 모건(Barbara Morgan)이 마사 그래이험(Martha Graham), 도리스 험프리(Doris Humphrey), 에릭 호킨스(Erick Hawkins), 호세 리옹(José Limón) 등 미국 현대무용 선구자들의 무용 동작을 역동적인 느낌과 예술적인 분위기를 살려 담아낸 사진전이었다.

이처럼 무용 아카이브가 생긴 1940년부터 무용과 극장디자인 부서가 해체된 1948년까지 약 9년 동안 무용 기록물은 MoMA에 의해 관리, 보존되고, 전시 프로그램을 통해 소개되었다. 미술사학자 비숍(Bishop)이 MoMA에서 일어난 무용의 첫 번째 물결이라고 얘기했던(Bishop, 2014, p. 63) 이 시기에 무용은 MoMA에서 공연되지 않았고, 공연으로 다뤄지지 않았으며, 무용에 관한 고정된 기록들, 그에 관한 흔적들로 수집되고 전시되었다.

〈그림 1〉 무용 아카이브 전시
「프리뷰: 댄스 아카이브, Preview: Dance Archives」(1940)[1)]

2. 기억으로 수집되고 보존되는 공연예술

1948년 무용과 극장 디자인 부서가 해체된 후, 공연예술을 수집하려는 MoMA의 두 번째 시도는 2008년 티노 세갈(Tino Sehgal)의 작품 「키스, Kiss」(2003) 수집에서 일어났다. MoMA는 두 남녀의 관능적 움직임으로 이루어지는 「키스」를 기억을 통한 방식으로 수집하였는데, 이는 앞서 무용 기록과 그 흔적을 수집했던 것과는 다른 방식이었다. 이처럼 MoMA가 「키스」를 기록이 아닌 기억으로 수집하게 된 것은, 서머가든(Summergarden) 시리즈를 통해 다양한 포스트모더니즘적 공연을 접한 MoMA가 공연 양식을 이해하고, 이를 수용하고자 한 것이 바탕이 되었다.

1) MoMA(n.d). "Preview: Dance Archives". **MoMA**. 〈https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2980, 2024. 07. 29〉.

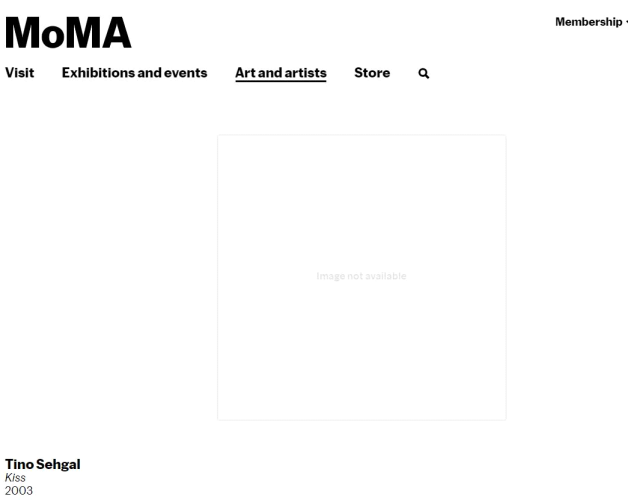
www.kci.go.kr

1971년 시작한 서머가든 시리즈는 여름 동안 MoMA의 조각 정원에서 진행되는 주말 저녁 프로그램이었다. MoMA는 이 프로그램에서 재즈 연주, 클래식 콘서트, 민속공연, 필름 상영과 함께 각 장르에서 일어나고 있던 포스트모더니즘의 실험 작업을 소개하였다. 당시 무용은 실험이 가장 활발히 일어나고 있던 장르 중 하나였기에 자주 소개되었고, 비록 갤러리가 아닌 정원에서였지만, 모두 공연되었다. 다양한 장르의 실험들을 접하며 MoMA는 현대 예술에서 공연 양식이 점점 중요해짐을 인식하게 되었고, 이에 1978년, 시각예술의 최근 흐름을 소개하는 프로젝트 시리즈(Project Series)의 주제를 공연으로 선정하고, 안무가 시몬 포티(Simon Forti), 앤디 드 그로트(Andrew de Groat) 등의 작업을 소개하기도 하였다. 서머가든 시리즈의 무용 공연은 프로그램이 음악 공연 위주의 편성으로 바뀌기 시작한 80년대 중반까지 계속되었다. 이후 MoMA는 2004년, 대대적인 리모델링으로 건물 내부에 아트리움을 마련하고, 2006년 미디어와 퍼포먼스 부서를 설립하여 무용을 비롯한 공연예술이 미술관 내에서 공연될 수 있도록 하였다. 1940년대에 무용을 시각적 예술로 이해하고 그림이나 사진 등의 기록으로 수집했던 MoMA가 공연 양식을 이해하고, 그에 맞는 방식으로 수용하고자 한 것이다.

2008년 이루어진 작품「키스」의 수집은 MoMA가 공연의 특성을 반영한 방식으로 작품을 소장하고자 한 실험적 실천이라 할 수 있다. 세갈의 「키스」는 같은 제목의 미술 작품들이 가진 정적인 이미지를 살아있는 경험으로 만들고자 구성된 상황(constructed situations)이라고 불리는 안무적 계획을 미술관에서 실연하는 작품이다. 세갈은 이 작품이 오로지 공연의 방식만으로 유지되기를 바랐다. 따라서 통역자 혹은 플레이어라고 불리는 공연자들에게 작품을 위한 지시사항이 자신의 구어적 묘사를 통해서만 전달되고, 관객들은 순간적으로만 작품을 경험하며, 작품은 관객들의 기억에만 존재할 수 있도록 계획하였다. 순수한 공연성의 실험이기도 한 「키스」는 통역자를 선택하는 순간부터 이들이 수행해야 할 행위를 전달하고 훈련하는 모든 과정은 물론, 작품이 공연되는 순간까지 메모, 사진, 영상, 카탈로그, 보도자료 등 어떠한 물질적 흔적도 남기지 않았다.

MoMA의 「키스」 소장 역시, 어떠한 문서나 물질적인 흔적 없이 순수한 공연 방식의 계약으로 이루어졌다. MoMA는 「키스」를 수집하기 위해 오롯이 행위로만 존재하고, 어떠한 물질적 흔적도 만들지 않는 형태의 계약을 체결했다. 변호사와 공증인의 참석 아래, MoMA의 큐레이터 두 명이 세갈에게 작품의 스코어를 구두로 전달받았고, 참석한 관장, 이사회 멤버는 그 계약의 증인이 되었다. 세갈은 그 자리에서 MoMA에게 현금을 받았으며, 이 과정에서 어떠한 서류나 다른 물질적 흔적도 남기지 않았다. 세갈은 MoMA가 작품을 팔거나 양도할 때도, 마찬가지로 어떠한 문서나 물질적인 흔적 없이 계약하는 것을 조건으로 내걸었다. 이 모든 과정은 구두로 이루어졌고, 계약서나 진품 증명서 같은 물질적 증거는 없었다. 스토리지 공간, 큐레이터 파일, 체크북 레지스터에도 「키스」에 대한 어떠한 물질적 흔적도 존재하지 않았다. 실제로 MoMA의 컬렉션 목록에서 「키스」를 검색하면 〈그림 2〉와 같이 작가와 작품 제목, 소장품 번호, 구축된 상황이라는 설명만 되어 있을 뿐, 사진이나 관련 기사, 영상은 검색되지 않는다. 이 계약으로 MoMA는「키스」를 소장하게 되었지만, 「키스」가 공연될 때만 소장품이라는 것을 확인할 수 있었고, 공연되지 않을 때는 큐레이터와 이를 관람했던 관객들의 기억에만 남아있을 뿐이었다.

www.kci.go.kr



〈그림 2〉 MoMA 컬렉션 목록의 「키스, Kiss」[2)]

3. 기록의 수집과 공연으로 보존되는 공연예술

미디어와 퍼포먼스 부서가 생긴 후, MoMA의 아트리움은 시몬 포티, 이본 레이너(Yvonne Rainer), 트리샤 브라운(Trisha Brown)과 같은 미국 현대 안무가들뿐 아니라 안느 테레사 드 케이르스마커(Anne Teresa, Baroness De Keersmaeker), 자비에 르 루아(Xavier Le Roy), 에스터 살라만(Eszter Salamon), 보리스 샤마츠(Boris Charmatz), 제롬 벨(Jerô meBel)과 같은 유럽의 컨템퍼러리 안무가들의 공연으로 채워졌다. 무용을 비롯한 공연예술은 MoMA의 전시와 공연 프로그램을 통해 매년 여러 차례씩 공연되었고, 워크숍, 강의, 토크와 같은 이벤트 프로그램에서 주제로 다뤄졌다.

공연예술이 MoMA에서 낯설지 않은 장르가 되면서 MoMA는 다시 한번 예술사에서 의미 있는 공연작품의 소장을 시도했는데, 바로 시몬 포티의 「댄스 컨스트럭션」 수집이었다. 무용사에서 시몬 포티의 작품들은 포스트모던 댄스의 시작이라 할 수 있는 저드슨 댄스 시어터 안무가들에게 영향을 준 것으로 언급된다. 정해진 동작을 구성하여 공연하는 모던 댄스 안무가들과 달리, 시몬 포티는 일상적이고 평범한 움직임을 활용한 작품을 구상하였고, 이러한 실험작품들을 댄스 컨스트럭션이라고 불렀다. 여기에는 1960년 12월, 뉴욕 루벤 갤러리의 전시에서 발표한 두 작품, 「시소, Sea Saw」(1960), 「롤러 박스들, Roller Boxes」(1960)과 1961년 5월, 요코 오노의 스튜디오에서 「다섯 개의 댄스 컨스트럭션과 그 밖의 것들, Five Dance Construction and Some Other Things」이라는 제목으로 발표한 작품, 「허들, Huddle」(1961), 「경사판, Slant Board」(1961), 「매달린 이들, Hangers」(1961), 「플랫폼들, Platforms」(1961), 「라몬트의 2가지 소리와 라몬트의 2가지 소리를 위한 반주, Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds」(1961)와 「지시로부터, From Instructions」(1961), 「검열관, Censor」(1961), 「이동하기, Herding」(1961), 「종이 악마, Paper Demon」(1961)가 해당된다.

MoMA가 「댄스컨스트럭션」에 관심을 가지게 된 것은 이 작품이 몸과 물체, 움직임과 조각의 관계를

2) MoMA(n.d). "The Collection-Tino Sehgal, Kiss". **MoMA**. 〈https://www.moma.org/collection/works/117525, 2024. 07. 29〉.

www.kci.go.kr

근본적으로 다시 생각하게 하는 분수령으로, 미술계에도 그 중요성이 확인되면서부터였다(Lim, 2016). 미디어와 퍼포먼스 부서의 큐레이터들은 2009년, 시몬 포티를 주제로 공연 프로그램을 준비하면서 「댄스 컨스트럭션」의 예술사적 중요성을 확인하였고, 작품의 소장에 대해 처음 포티와 이야기를 나누기 시작하였다.

미디어와 퍼포먼스 부서의 큐레이터들은 앞서 무용에 대한 물질적 형태의 소유와 비물질적 계약 경험을 토대로, 사회적 방식을 벗어나지 않으면서 공연 양식의 핵심을 잃지 않는 소장 방법을 찾고자 하였다. 따라서 이들은 먼저 기관의 역할을 작품의 소유자가 아니라 공연의 관리자(steward)로 설정하였다. 그리고 "소장품 취득을 위해 제안되는 모든 작품은 … 물리적 조건이 작품의 의미에 필수적인 것이 아니라면 수용 가능한 보존상태에 있거나 반환될 수 있어야 한다."[3]는 컬렉션 관리 정책에 따라 「댄스 컨스트럭션」이 수용이나 반환이 가능한 상태이면서, 작품의 구체적이고 체현된 것들이 미래의 공연자들에게 전달될 수 있는 물질적 객체가 되도록 계획했다.

이를 위해 먼저 시몬 포티, 그리고 그녀와 작업해 온 더 박스 갤러리(The Box Gallery)는 여기저기 흩어져 있던 「댄스 컨스트럭션」의 모든 물질적 흔적을 찾고, 정리하는 작업을 하였다. 시몬 포티는 1961년 첫 공연의 유일한 흔적인 공연 전단(flyer)과 이후 공연을 거듭하며 남겨진 안무 스케치, 사진, 노트, 비평, 인터뷰와 같은 흔적들을 찾아 선별하였다. 그리고 공연을 반복하며 달라진 각 작품의 버전들과 공연 역사를 정리하였다. 또한 이들은 「댄스 컨스트럭션」에 대한 새로운 기록도 생성하였는데, 이는 남겨진 흔적의 부족한 부분을 채우고, 미래 세대가 작품을 공연하기 위해 필요한 정보와 지침을 담은 것이었다. 시몬 포티와 더 박스 갤러리는 1950년대 후반에서 60년대 초반까지 포티의 예술 실천을 맥락화한 설명, 「댄스 컨스트럭션」의 개별 작품들에 관한 서술, 일부 작품에 남아있지 않은 장치 그림과 설치에 관한 지침, 그리고 미래의 새로운 공연자들에게 필요할 것으로 예상되는 각 작품의 구체적이고 체현된 내용을 직접 말로 풀어 기록으로 남겼다.

2011년에는 UCLA의 봄학기 수업 중 학생들을 대상으로 일주일간의 워크숍을 열고, 이 결과물을 「시몬 포티, 첫 번째 완전한 댄스 컨스트럭션의 발표, 1961, Simone Forti, First Complete Presentation of Dance Constructions, 1961」(2011)라는 제목으로 무대에 올렸다. 이 공연으로 「댄스 컨스트럭션」은 60년과 61년 초연된 7개 작품임을 공식화하였고, 공연과 워크숍은 모두 영상 기록으로 남았다. 이 중 UCLA 학생들을 가르치는 워크숍 영상은 이 기록의 핵심으로, 여기에는 포티가 새로운 공연자들에게 작품을 가르치는 방법, 각 작품의 특정한 움직임, 특성, 분위기를 설명하는 모습이 담겼다. 이 영상은 「댄스 컨스트럭션」의 체현되고 구체적인 내용을 보존하는 새로운 모델로, 다른 사람들이 보고 따라 할 수 있는 교육용 비디오로 제작되었다. 포티는 교육용 비디오에 시각적으로 포착되지 않은 세부 사항에 대한 자세한 설명을 지침서로 남기고, 작품에 필요한 장치의 도면과 이에 대한 건축적이고 공연적 측면의 서술적 발언도 기록으로 남겼다.

2014년에 있었던 짤츠부르크 현대미술관의 「시몬 포티: 몸으로 생각하기, 움직임 안에서의 회고전, Simone Forti: Thinking With the Body, A Retrospective in Motion」(2014)은 시몬 포티의 예술 활동 전반과 그녀가 남긴 작품들에 대한 역사적 자료들을 시몬 포티의 전기와 작품들에 대한 문헌으로 정

3) MoMA.(April. 20. 2020). "Collections Management Policy". **MoMA**. 〈https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/about/Collections-Management-Policy-2020-04-20.pdf, 2024. 06. 19〉.

리하는 기회가 되었다. 전시를 통해 남게 된 문헌은 MoMA가 실무적인 측면에서 수집 가능한 항목들을 식별하고, MoMA의 큐레이터들과 수집 위원회 위원들에게 시몬 포티의 역사적 가치를 이해시키는 자료가 되었다.

그리고 2015년, 6년간의 과정 끝에 미디어와 퍼포먼스 부서는 MoMA의 수집 위원회에 「댄스 컨스트럭션」의 수집을 위한 제안서를 제출하였다. 여기에는 재료들의 성좌(constellation of materials)라고 불리는 기록들이 첨부되었는데, 이는 「댄스 컨스트럭션」의 과거 공연의 흔적과 정리된 역사, 새롭게 생성한 현재의 기록, 그리고 미래를 위한 교육용 기록들이었다. 이 기록들은 공연 자체는 아니었지만, 성좌를 이루는 별처럼 공연을 그리고 있었고, 모두 물질적인 객체였기 때문에 MoMA의 수집 정책에 부합했다.

그리고 제안서에는 재료들의 성좌를 통해 실제 「댄스 컨스트럭션」의 공연이 이루어질 경우, 공연의 질이 유지될 수 있도록 자격을 갖춘 컨설턴트의 감독을 받아야 한다는 조건이 달렸다. 컨설턴트는 시몬 포티와 오랫동안 교류해온 단체 댄스페이스 프로젝트(Danspace Project)에서 시몬 포티가 개발한 교육 과정에 따라 훈련한 교사들 중 한 명이 맡기로 하였고, 「댄스 컨스트럭션」의 작품 중 「시소」를 제외한 6개의 작품이 컨설턴트의 관리와 감독의 대상이 되도록 하였다.

문제가 되는 작품은 「허들」이었다. 사람으로 이루어진 조각 혹은 인간 정글짐이라고 묘사되는 「허들」은 61년 첫 공연 이후, 시몬 포티가 무대, 워크숍, 강의 등에서 매번 공연한 대표작으로, 공연자들 사이에서 일어나는 상호 작용이 핵심인 작품이었다. 이 작품은 10여 분 정도의 짧은 길이에, 비교적 간단한 지침으로 움직임을 수행할 수 있었기 때문에, 작품으로서뿐 아니라 즉흥과 일상적 움직임을 다루는 컨템포러리 무용가들이 훈련을 위해서 사용하기도 했다. 또한 특별한 테크닉 없이도 수행할 수 있었기 때문에, 이를 본 관람객과 학생들에게도 쉽게 전달되어 널리 공유되고 있었다.

〈그림 3〉 「허들, Huddle」(1961)[4]

4) Molly Lieber(2017. 02. 07). "Molly Lieber on Simone Forti Workshops". **Danspace Project**. 〈https://danspaceproject.org/2017/02/07/molly-lieber-on-simone-forti/, 2024. 08. 30〉.

시몬 포티는 MoMA가 수집하고 관리할 「허들」뿐 아니라 자신의 손을 떠나 사람들 속에서 이미 그 삶을 사는 「허들」도 인정할 것을 MoMA에 요구했다. MoMA는 「허들」을 사람들과 공유하는 것을 받아들이고, 미술관 밖에서 작품을 공연하고 가르칠 비공식적 교사를 계속 배출하는 방식으로 작품이 관리되고 유지될 수 있도록 계획하였다. 이를 위해 MoMA는 댄스페이스 프로젝트와 연례적인 워크숍을 진행하고, 교육용 비디오 지침의 사본을 제작하여 누구든 활용할 수 있도록 하였다. 이로써 MoMA의 전시를 통해 공식적으로 「허들」을 접한 사람들 뿐 아니라 워크숍에 참여한 모두가 미술관 밖에서의 「허들」이 유지되고 관리되도록 역할을 하는 비공식적 교사를 수행하고 공연할 수 있었다. 물론, 시간이 지나면서 MoMA에서 소장하고 보존하는 「허들」과 사람들 사이에서 공유하는 「허들」의 형태는 달라지겠지만, 모두 시몬 포티의 「허들」로 인정받게 되었다.

IV. MoMA의 공연예술 아카이빙 실천의 시사점과 의의

이상에서 살펴본 바와 같이 MoMA가 공연 양식의 작품을 다루고, 수집하는 방식은 단계별로 변화해 왔는데, 이러한 실천은 공연예술 아카이빙의 관점에서 시사점을 갖는다. 먼저, MoMA가 무용을 수집한 첫 번째 방법은 물질적 형태를 가진 무용 기록물을 소장하는 것이었다. 1939년 링컨 컬스타인이 무용 수집품들을 기증하면서 이루어진 이 방법은 전통적인 아카이브 개념에 기초한 것으로 공연예술 아카이빙에서도 오랫동안 이루어져 온 방법이었다. 이와 같은 물질적 기록물들은 공연예술이 만들어지는 과정부터 공연이 이루어지는 순간까지 남게 되는 자연스러운 흔적들과 의도적으로 만든 것들을 모두 포함한다. 예를 들어, 무용의 경우, 안무 노트, 무대 디자인 스케치, 훈련에 사용한 물품, 의상, 소품, 프로그램, 포스터 등은 공연으로 남게 되는 흔적들이며, 공연 사진, 공연 영상, 비평, 공연작품들의 기사 등은 작품을 남기거나 평가하기 위해 만든 기록이라 하겠다. 비록 이와 같은 물질적 기록들이 공연 당시 현장에 있었을 비물질적 내용을 충분히 담고 있지 못하더라도, 이미 사라져버린 공연예술의 존재를 증명하고, 완전히 상실될 뻔한 공연예술의 정보를 부분적으로 남겨 후대에 전달 하는 것은 공연예술 아카이빙에서 매우 유용하고 가치 있는 것이라 하겠다.

그런데 MoMA가 이러한 공연의 흔적들을 수집하고 관리하는 방식은 예술 활동의 결과물인 예술작품을 그 행위와 분리해 수집하고 관리해온 미술관의 방식과 같다. 즉, 예술은 예술가가 내면에 존재하는 막연한 표현의 의지를 구체화해가는 활동이고, 작품은 그러한 예술 활동의 결과물이다. 하지만 예술작품만을 다루는 미술관의 방식은 예술작품을 예술 활동의 과정과 맥락에서 탈락시키고, 예술의 가치는 작품에 있으며, 작품이 곧 예술을 의미하는 것으로 인식하게 만드는 것이다.

따라서 MoMA에 수집된 공연의 흔적과 기록들 역시 공연의 맥락에서 쉽게 탈락하고, 하나의 사물로 존재하는 것처럼 인식되면서 공연 과정의 흔적으로서 의미를 갖기 어렵게 된다. 특히, 원작과 진본의 개념이 분명한 미술계의 특성과 MoMA라는 기관이 갖는 권위는 MoMA에 전시된 기록이 공연의 한 흔적이 아니라 그 자체로서 가치 있는 원본으로 인식되게 한다. 즉, MoMA에 전시된 머스 커닝험(Merce Cunningham)의 안무 스케치는 작품을 만들어가는 고민의 과정과 그것을 통해 완성된 공연, 그리고 그 공연을 통해 일어난 여러 작용의 맥락에서 이해되기보다 명성 있는 안무가인 머스 커닝험의 원본 안무

www.kci.go.kr

스케치 진품이라는 의미로, 그 자체가 하나의 독립적인 작품처럼 가치를 갖게 되는 것이다. 이처럼 맥락에서 분리된 하나의 공연 흔적은 공연의 맥락과 공연을 통해 생성되는 경험 작용을 불러일으키는데 쉽게 실패한다. 따라서 이러한 방식만으로 공연예술 아카이빙을 하는 것은 바람직하지 않다.

MoMA가 공연예술을 수집한 두 번째 방식은 기억으로 소장하는 방식이었다. MoMA가 세갈의 「키스」를 물질적 흔적 없이 행위로만 계약 맺어 이루어진 이 방식은 순간에만 존재하는 공연의 본질에 상응하는 시도라는 점에서 의미가 있다. 하지만 이렇게 수집된 「키스」는 세갈에게 스코어를 전달받은 두 큐레이터를 통해서만 작품이 전달되기 때문에, 많은 사람에게 널리 전달되는 데 한계를 지닌다. 또한 공연예술 작품을 상기할 다른 매체를 두지 않는다는 점에서 공연예술을 고립시키고, 오히려 잊히게 할 우려가 있다. 무엇보다 증거주의에 기반한 사회의 방식을 거스른다는 점에서 논쟁의 여지가 있다. 사실, 엄밀히 말해 현대 사회에서 완전히 비물질적으로 이루어진 사회적 행위란 애초에 불가능하다. MoMA와 세갈 사이의 계약 역시, 물질적 증거를 남기지 않고 순수하게 공연의 방식으로 이루고자 했지만, 참석한 공증인이 작성하는 서류는 남았을 것이고, 세갈이 받은 현금도 계약의 물질적 증거가 되기 때문이다. 이는 어떠한 물질적 흔적을 남기지 않고 행위로만 존재하고자 한 「키스」가 구글 이미지로 검색되는 현실로도 알 수 있다.

이처럼 MoMA가 온전히 행위로서 「키스」를 수집한 것은 공연의 본질을 반영한 방식으로 공연예술을 수집했다는 시도로서의 의미는 있었다. 하지만, 물질적인 기록의 증거적 가치를 기반으로 이루어지는 현대 사회의 시스템 속에서 공연예술을 비물질적 행위로만 보존하고 남기는 방식은 논쟁의 여지가 있으며, 사실상 불가능하다는 점에서 아카이빙 방법으로 적절하지 않다.

마지막으로, MoMA는 「댄스 컨스트럭션」의 소장에 기록물을 수집·생성하고, 공연을 통해 보존하는 방식을 적용하였다. 이러한 방식은 테일러가 정의한 아카이브와 레퍼토리를 모두 활용한 것이었다. 「댄스 컨스트럭션」의 소장 방식은 기록물을 남겼다는 점에서 사회의 방식에 부합했고, 지속적인 공연을 약속했다는 점에서 공연의 방식을 충족하였다. 그런데 이는 단순히 기록물 수집과 공연적 행위가 형식적으로 결합한 것이 아니라 내용적인 변화를 배태하는 것이다.

먼저, 재료들의 성좌라고 불리는 「댄스 컨스트럭션」의 기록물들은 MoMA에 소장된 다른 작품들과 똑같이 물질적 형태를 가진 것이었지만, 그것과 완전히 다른 것이었다. 그 자체로 완전히 하나의 독립적 가치를 갖는 MoMA의 다른 예술작품과 달리, 「댄스 컨스트럭션」의 기록물들은 모두 공연의 행위를 향하고 있었다. 과거의 공연을 증거하고, 현재의 공연을 보여주며, 미래의 공연을 위해 존재하는 기록들은 마치 성좌를 이루는 별들처럼 각각의 기록이면서 공연을 위한 재료들이었다. 또한 그것은 과거에 완성된 그대로 보존되는 다른 예술작품들과 달리, 공연이 이루어질 때마다 새로운 기록을 생성해 가며 변화할 것이었다. 이처럼 재료들의 성좌는 이미 존재했던 것과 현재 생성한 것, 그리고 미래에 생성될 것들이 섞여, 「댄스 컨스트럭션」의 과거와 현재의 맥락을 이루고, 새로운 이들에 의해 공연될 「댄스 컨스트럭션」을 계속해서 잠재하는 것이다.

또한 MoMA가 「댄스 컨스트럭션」의 소장에 공연의 방식을 병행하기로 하면서 MoMA는 작품을 온전히 독점적으로 소유하는 미술관이 방식을 버리게 되었다. MoMA는 「댄스 컨스트럭션」의 관리와 유지를 위해 다른 단체와 협업해 워크숍을 개최하고, 다른 전문가에게 컨설팅을 받고, 미술관 밖의 사람들에게도 소유한 기록의 사본을 제공하면서 사람들과 작품을 공유하는 기관이 되어야 했다. 그리고 이것은 롬

www.kci.go.kr

스가 언급했던 예술가, 연구자, 아키비스트, 관객들이 협업하는 관심의 아카이브적 실천이었다. 소유적 개인주의에 기반해 작품을 소유하고 관리해온 미술관이 사람들과 공유하고 협업하여 작품을 존재하게 하는 역할을 맡게 된 것이다. 즉, 미술관은 예술작품의 소유자에서 관리자로 변화한 것이다.

이처럼 「댄스 컨스트럭션」을 소장하게 되면서 일어난 MoMA의 작품 소유 방식과 역할의 변화는 희소성 있는, 혹은 유일한 작품의 독점적 소유를 통해 갖는 미술관의 권력을 약화하고, 이를 둘러싼 예술 제도에 균열을 일으키는 것이다.

V. 결론

지금까지 공연예술 아카이브 담론의 흐름과 MoMA의 「댄스 컨스트럭션」의 수집의 전후 과정을 살펴보고, 그 시사점과 의의를 고찰해보았다.

공연예술이 사람들의 행위와 경험 과정이라는 자각은 공연예술 아카이브가 기록의 수집과 보존에서 벗어나 공연예술의 유·무형 흔적과 그것을 기억하려는 행위를 포함하는 열린 개념으로 발전하도록 하였다. 그리고 이러한 공연예술 아카이브 담론의 진화는 MoMA가 기록을 통한 방법과 기억을 통한 방법을 거쳐, 기록의 수집과 공연의 반복을 결합한 방법으로 「댄스 컨스트럭션」을 소장한 사례에서 그 실천의 시사점을 살펴볼 수 있었다. 즉, 공연예술은 쉽게 맥락과 과정을 탈락시키는 기록만으로, 사회적 방식을 거스르는 기억의 행위만으로 수집되고, 보존·전승되는 것은 부적절하거나 불가능하며, 기록의 수집과 행위를 동반한 방식으로 실천해 볼 수 있다는 것이다. 그리고 이러한 공연예술 아카이빙은 단순히 개별 방식을 결합한 절충안이 아니라 내용에 변화를 가져오는 의의를 지닌다. 즉, 「댄스 컨스트럭션」의 소장으로 일어난 MoMA의 소유 방식과 역할의 변화가 작품의 독점적 소유에서 비롯된 미술관의 권력을 약화하고, 이를 둘러싼 예술 제도를 반성적으로 살펴보게 만든 것이다.

그리고 이러한 의의는 공연예술 아카이빙이 임시적이고, 단편적으로 이루어질 것이 아니라 공연예술 아카이브 담론에 맞는 고유의 철학과 방법에 따라 독립적으로 이루어질 가치가 있는 것임을 보여준다. 공연예술 철학을 바탕으로 이루어지는 공연예술 아카이빙이 '무엇을, 얼마나 많이 보존하는가'에 초점 맞춰진 전통적 아카이빙 시스템에 '왜, 어떻게 보존할 것인가'라는 반성적 질문을 던지며 변화를 이끌 수 있기 때문이다. 따라서 공연예술 아카이빙은 그 특성에 맞는 고유의 방법론에 따라 독립적으로 이루어질 필요가 있다.

아울러, 공연예술 아카이빙의 실천이 기록의 수집, 관리, 보존, 활용과 같은 시스템적인 방식이 아니라 아카이빙 기관의 철학과 방향에 따라 넓은 범위에서 다양한 방법적 실천으로 이루어질 수 있음은 공연예술 아카이빙의 실천에 대해 더 많은 사례 연구와 논의가 필요하다는 과제를 남긴다. 구체적인 사례 연구와 방법적 차이에 따른 논의의 축적은 공연예술 아카이빙 방법을 유형화하고, 방법론을 체계화하는 밑거름이 될 것이기 때문이다.

www.kci.go.kr

■ 참고문헌

Derrida, J.(1996). ***Archive Fever: A Freudian Impression*** (Eriv Prenowitz, Trans.). The University of Chicago Press. (Original work Published 1995).

Roms, H.(2013). Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?. in G. Borggreen, R. Gade(Eds.), ***Performing Archives/Archives of Performance*** (pp. 35-52). Univ. of Chicago Press.

Taylor, D.(2005). ***The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas***. Duke University Press.

공지영(2016). **퍼포먼스 아트의 기록화 방안 연구**. 석사학위논문. 명지대학교 대학원.

유혜영(2019). **동시대 연극 아카이브 연구: 퍼포먼스형 아카이브 가능성**. 예술전문사논문. 한국예술종합학교 예술전문사.

이경래(2020). '아카이브 아트'의 기록학적 함의 연구. **기록학연구, 64**, 27-62.

이영남(2023). 기록학과 읽기-'아카이브에서 기록 읽기'라는 사건을 중심으로. **기록학 연구, 75**, 249-297.

이원경(2016). **패싯 내비게이션을 이용한 공연예술 콘텐츠 검색 인터페이스 구현에 관한 연구**. 박사학위논문. 한성대학교 대학원.

이창민(2015). **다중 출처 기반의 공연예술자료 기술에 관한 연구**. 석사학위논문. 한성대학교 대학원.

이호신(2014). **공연예술아카이브의 존재론적 특성에 관한 연구**. 무용역사기록학, 33, 11-33.

이호신(2016a). 공연예술기록의 정리와 기술에 관한 담론 - 출처중심주의와 원질서 유지의 원칙을 중심으로. **한국기록관리학회지, 16**(1), 151-174.

이호신(2016b). 공연예술의 기록에 관한 제언. **무용역사기록학, 40**, 27-51.

이호신(2018). 공연예술의 영상, 기록을 넘어서. **국립국악원 논문집, 37**, 59-79.

정다현(2017). **연극기록화에 대한 새로운 접근 - 레퍼토리 기록화를 중심으로**. 석사학위논문. 한신대학교 대학원.

정옥희(2011). Critical Reconsiderations of Dance Media Archives: The Case of the New York Public Library's Jerome Robbins Dance Division. **무용예술학연구, 34**, 215-257.

정옥희(2017). 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론 - 머스 커닝험 무용단과 부퍼탈 탄츠테아터를 중심으로. **무용예술학연구, 64**(2), 97-119.

주선영(2021). **퍼포먼스 아카이빙 방안 연구**. 박사학위 논문. 명지대학교 대학원.

최윤영(2020). 춤 아카이브 이론의 실천으로서 춤 전시-뉴욕현대미술관의 〈Judson Dance Theater : The Work Is Never Done〉과 서울시립미술관의 〈안은미래〉를 중심으로. **무용역사기록학, 59**, 147-173.

Bishop, C.(2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and the Whitney. ***Dance Research Journal, 46***(3), 62-76. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000497>.

Jones, S., Abbott, D. & Ross, S.(2009). Redefining Performing Arts Archive. ***Archival Science, 9***,

www.kci.go.kr

165-171. <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9086-1>.

Metcalf, M.(2022). Making the Museum Dance: Simone Forti's Huddle(1961) and its Acquistion by the Museum of Modern Art. ***Dance Chronicle, 45***(1), 30-56. <https://doi.org/10.1080/01472526.2021.2024724>.

Metcalf, M.(2018). ***In the New Body: Simone Forti's Dance Constructions (1960-61) and Their Acquisition by the Museum of Modern Art (MoMA)***. [Doctor's thesis, University of California]. escholarship. <http://escholarship.org/uc/item/39b102wg, 2024. 09. 02>.

Reason, M.(2003). Archive or Memory? The Detritus of Live Performance. ***New Theatre Quaterly, 19***(1), 82-89. <https://doi.org/10.1017/S0266464X02000076>.

Schneider, R.(2001). Performance Remains. ***Performance Research, 6***(2), 100-108. <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>.

Harvey, M.(2016. 07. 26). "Take a Breather: Summergarden at MoMA". **Inside/out**. <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/27/take-a-breather-summergarden-at-moma/, 2024. 07. 19>.

MoMA(1940. 03. 06). "Museum of Modern Art Established Dance Archives". **MoMA**. <https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325163.pdf?_ga=2.111732612.1647338747.1687532514-1958890749.1687532514, 2024. 06. 14>.

MoMA(1940. 10. 18). "Ruth St. Denis Gives Her Dance Collection to Museum of Modern Art". **MoMA**. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/640/releases/MOMA_1940_0071_1940-10-22_401022-62.pdf, 2024. 08. 01>.

MoMA(1978. 08). "Andy DeGroat and Dancers will perform with composer/violinist Michael Galasso in PROJECTS: PERFORMANCE in Summergarden". **MoMA**. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5657/releases/MOMA_1978_0093_85.pdf, 2024. 06. 16>.

MoMA(2020. 04. 20). "Collections Management Policy". **MoMA**. <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/about/Collections-Management-Policy-2020-04-20.pdf, 2024. 06. 19>.

Lim, N.(2016. 01. 27). "MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions". **Inside/out**. <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/, 2024. 06. 19>.

논문투고일 2024. 08. 13.
심 사 일 2024. 08. 19.
심사완료일 2024. 08. 30.

www.kci.go.kr

Abstract

Practical Application and Significance of Performing Arts Archival Discourse

– Focused on the Case of the Museum of Modern Art, New York –

Choi, Yunyoung
Lecturer, Chungnam National University

The purpose of this study is to examine practical cases of archival discourse that reflect the existential characteristics of performing arts and to explore their significance. To this end, the study reviews the discourse on performing arts archives and examines the case of MoMA's acquisition of Dance Construction. The findings reveal that performing arts archives have evolved from the mere collection and preservation of records to an open concept that increasingly includes both tangible and intangible traces of the performing arts and the act of remembering them. The case of MoMA, which exemplifies the evolution of archival discourse through records, memory, and ultimately the combination of both records and performance, clearly illustrates this progression. This approach to performing arts acquisition highlights MoMA's shift in role from owner to steward, leading to a reflective critique of the institutional power and authority derived from the ownership of art.

Keywords: Archiving Performing Arts(공연예술 아카이빙), Archive(아카이브), Repertoire(레퍼토리), MoMA (뉴욕현대미술관), Dance Constructions(댄스 컨스트럭션)

www.kci.go.kr