

공연예술 아카이브 담론의 실천 연구*

- 국립무형유산원 사례를 중심으로 -

최윤영**

I. 서론

II. 공연예술 아카이브 담론과 무형유산
보존의 전환적 맥락

III. 국립무형유산원의 전통적 공연·예술
아카이빙

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

본 연구는 『무용예술학연구』 제 96권에 실린 「공연예술 아카이브 담론의 실천과 의의-뉴욕현대미술관의 사례를 중심으로」의 후속 연구이다. 연구의 목적은 공연예술 아카이브 담론의 실천 사례로서 국립무형유산원의 무형유산 보존 철학과 방법을 살펴보고, 그 실천의 특징과 의미를 밝히는 것이다. 이는 궁극적으로, 공연예술 아카이빙이 고유의 철학과 방법론으로 이루어져야 한다는 관점에서 공연예술 아카이빙의 방법에 대한 구체적인 논의를 축적하고자 함이다.

공연예술은 문학, 시각예술 등과 달리, 공연되는 순간에만 존재하는 예술이다. 따라서 공연이 진행되는 동안 일어나는 사람들 간의 상호작용, 감각적 경험 등이 중요한 특징이다. 즉, 공연예술은 “완성된 물리적 결과물을 남기지 않는, 일정한 시간과 공간에서 일어나는 사람들의 행위이고, 이를 통해 서로에게 영향받고 느끼는 경험 과정”인 것이다(최윤영, 2024, p. 1).

그러므로 공연예술 아카이빙은 문서, 사진, 영상과 같은 기록물의 수집과 보존만으로 충분치 않으며, 공연예술의 중요한 특징인 상호작용, 경험 과정이 반영된 실천이 병행되어야 한다. 기록이 과거에 존재했던 공연예술의 증거로서 정보를 제공하긴 하지만, 공연 자체를 대체할 수는 없으며, 다른 예술과 구별되는 공연예술의 특성은 반영하지 못하기 때문이다.

이러한 공연예술 아카이빙의 관점은 서구에서는 비교적 최근에 형성된 것으로, 공연(performance)의 특성에 대한 자각과 포스트 모더니즘에 영향받은 아카이브의 전환적 개념을 바탕으로 하고 있다. 그

* 본 연구는 2023학년도 최윤영의 충남대학교 박사학위 논문 중 일부 내용을 바탕으로 하고 있으며, 한국무용예술학회 제 29차 학술발표회 「다시 몸, 다시 춤」에서 발표한 내용을 수정·보완한 것임.

** 충남대학교 자연과학대학 무용학과 강사, agatha97@empas.com

리고 이러한 관점의 담론은 점차 확대되어, 별다른 성찰 없이 서양의 보존 개념을 따라 기록의 수집과 보존에만 의존해 온 공연예술 아카이빙 현장에 새로운 실천을 불러일으켰다. 아카이빙 기관들은 기록물의 수집과 보존뿐 아니라 역사적 기록을 재조명하는 전시, 공연을 기획하거나, 공연 당사자들과의 인터뷰, 대화 프로그램을 마련하는 등 기록에 담기지 않은 당시의 현장감과 기억을 사람들에게 전하고자 하였다. 또한 역사적인 예술가와 단체들도 활동 기록의 보존뿐 아니라 과거의 작품을 재현 또는 재구성하여 다시 공연하거나, 워크숍 등을 통해 공연의 경험적 내용을 몸에서 몸으로 전달하고자 하였다. 개별적이고, 부분적으로 이루어진 이와 같은 실천들은 공연예술의 본질적 특성을 반영한 아카이빙 실천으로서 의미를 지녔으며, 그 의미를 포착한 연구자들에 의해 논의되어(김재리, 2017; 정옥희, 2017; 최윤영, 2020) 공연예술 아카이빙 논의가 구체화 되는 데 기여하였다.

하지만 본 연구자는 이러한 실천과 논의가 개별적이고 부분적인 시도에 머무는 것이 아니라 공연예술 아카이빙 고유의 철학과 방법론을 체계화하는 방향으로 나아가야 한다고 생각한다. 공연예술은 공연되지 않는 예술과 구분되는 분명한 특성을 가지며, 그 특성을 반영하려는 아카이빙 노력이 전통적인 아카이빙의 체계와 권위에 성찰을 불러일으키는 가치를 지니기 때문이다(최윤영, 2024, pp. 13-15).

따라서 본 연구는 공연예술 아카이브 담론의 실천 사례로 국립무형유산원의 전통적 공연·예술 아카이빙을 살펴봄으로써 공연예술 아카이빙의 체계화를 위한 연구를 이어가고자 한다. 국립무형유산원의 사례에 주목한 것은 우리나라의 전통적 공연·예술 아카이빙이 서구에서 공연예술 아카이브 담론이 생성되기 이전에, 넓게는 무형유산에 대한 유물론적 접근의 반성이 일어나기 이전에, 이미 구전심수(口傳心授)로 이루어지는 전승을 인정하고, 이를 제도화하여 유지해 온 점을 의미 있게 보았기 때문이다. 특히, 2015년 무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률(현 무형유산 보전 및 진흥에 관한 법률, 이하 무형유산법)의 제정으로, 원형 유지에서 전형 유지로 바뀐 보존원칙에 따른 국립무형유산원 아카이빙은 기록 보존에서 벗어나 몸에서 몸으로의 전승을 인정하며 변화하는 공연예술 아카이빙과 맥락을 같이 하는 면이 있다.

또한 공연예술 아카이브 담론의 실천 사례로 전통적 공연 아카이빙을 고찰해 보는 것은, 자주 분리되어 다뤄지는 전통 공연과 동시대 공연예술의 아카이빙이 공연이라는 관점에서 궁극적으로 같은 철학을 공유한다는 점을 인식하게 할 수 있을 것이다. 이는 시대와 장르에 상관없이 공연의 특성을 지닌 예술의 아카이빙 철학과 방법론을 찾고자 하는 본 연구 방향에 부합한다. 따라서 본 연구는 국립무형유산원의 전통적 공연 아카이빙 철학과 방법을 고찰하고, 그 특징과 의미를 밝히고자 한다.

다만, 국립무형유산원은 2024년 5월 17일, 국가유산법 시행으로 조직 개편됨에 따라 업무의 일부를 국가유산청의 무형유산국으로 이관하였는데, 본 연구는 이러한 최근의 상황을 반영하지 못한 한계가 있다. 하지만, 공연예술 아카이빙의 관점에서 전통적 공연·예술을 처음 독립적으로 아카이빙한 국립무형유산원의 체계와 방식은 의미가 있으며, 최근의 변화는 기존의 조직 체계와 비교하여 논의할 때, 유의미한 시사점을 제공한다. 또한 국립무형유산원의 공연협력팀 담당자, 국가유산청의 무형유산국 기록·조사 담당자에게 문의한 결과, 최근 무형유산에 관한 행정 규모가 커지면서 국립무형유산원의 기능과 업무가 일부 이관되긴 하였지만, 기존의 무형유산 보존과 관리 체계는 변화가 없다고 하였다. 또한 국가유산청의 무형유산국이 국립무형유산원 내에 위치하여 실무가 이루어지고 있어, 실제 현장 업무도 큰 변화는 없다고 하였다. 따라서 본 연구는 전통적 공연·예술 아카이빙 체계와 방법이 이전과 큰 변화가

없다고 판단하고 본론을 진행하고자 하고자 하며, 최근의 변화와 관련해서는 따로 논의하여 다루도록 하겠다.

덧붙여, 본 연구는 이론적 배경이 되는 공연예술 아카이브 담론과 무형유산 보존 맥락에 관한 내용은 논문, 단행본을 통한 문헌 연구 방법으로 이루어졌으며, 국립무형유산원의 체계와 프로그램에 관한 내용은 무형유산원에서 발행한 문서, 영상, 사진, 오디오 파일, 서적, 홈페이지 등과 국립무형유산원과 관련한 신문 기사, 논문 등을 통한 내용 분석 방법으로 이루어졌다. 또한 기록으로 드러나지 않는 실체적인 면을 보완하기 위해 담당자 인터뷰, 현장 방문 이용, 프로그램의 참여관찰을 진행하였다.

II. 공연예술 아카이브 담론과 무형유산 보존의 전환적 맥락

1. 공연예술 아카이브 담론의 흐름

아카이브는 장소, 제도, 집단에 관한 정보를 담은, 보존할 가치가 있다고 평가되고 선별된 기록, 혹은 그것을 보존하는 장소를 뜻한다. 이러한 정의는 기록의 개념을 전제로 하는데, 여기서 핵심은 “시간이 지난 후에도 다시 반복적으로 인용할 수 있도록 정보를 매체에 고정한다는 것”이다(최운영, 2024, p. 3). 이러한 기록 개념을 바탕으로 한 아카이브의 개념은 서양의 유물론적 사고에서 비롯된 것으로, 오랫동안 보존을 위한 마땅한 방법으로 여겨져 왔다. 따라서 공연성이 논의되기 이전의 공연예술 아카이빙은 각 장르의 본질적 요소를 기록하여 보존하는 것으로 이해되었으며, 장르별로 희곡, 악보, 무용보, 영상 등의 기록물을 수집, 보존하는 것으로 이루어졌다.

이와 같은 흐름에 변화가 일어난 것은 포스트모더니즘에 따른 성찰적 관점이 견고했던 아카이브 개념에 균열을 일으키고, 서구에서 산발적으로 이루어지던 공연(Performance)에 대한 논의가 1990년대부터 본격화되면서부터이다. 먼저, 슈나이더(Schneider, 2001)와 리즌(Reason, 2003)은 기록 중심의 아카이브가 서구적 사고에서 비롯된 것이며, 그것이 완전하고 객관적이라는 믿음이 허상임을 성찰하였다. 그리고 슈나이더는 반복적으로 일어나는 공연(performance)이, 리즌은 관객의 기억, 그리고 기록의 불완전성이 드러나는 부스러기(detritus) 기록물이 공연예술을 남기는 방법이 될 수 있다고 각각 주장하였다. 특히, 슈나이더는 원시적이고, 대중적이며, 민속적이고, 문명화되지 않은 순수한 실행들에서 일어나는 공연은 사라지는 것이 아니라, 몸에서 몸으로 전달되는 유산을 남긴다는 점에 주목하였다. 그리고 이와 같은 실행에서 공연은 동일함(sameness)이 아니라 동일성(identicality)의 형태로 반복되며 역사를 구성하고, 기록하고, 저장한다고 하였다. 그녀는 이와 같은 전승에서 공연하는 몸이 아카이브라고 볼 수 있으며, 기억의 주인이 된다고 덧붙였다. 이와 같은 슈나이더와 리즌의 논의는 공연예술 아카이브가 반드시 물질적으로 분리된 형태로 존재하지 않을 수 있음을 깨닫게 하고, 기록과 다른 형태의 아카이브를 생각하게 함으로써 논의의 지평을 넓혔다.

넓어진 논의의 지평에서 테일러(Taylor, 2003)는 지식 보존의 방법을 개념화하여 발전시켰다. 테일러는 지식 전달의 방법을 아카이브(archive)와 레퍼토리(repertoire)로 구분하고, 문서, 사진 등의 기록물처럼 변화에 저항하며 존재하는 것들을 아카이브로, 구술, 공연과 같이 일시적이고 재생산 불가능한

지식의 모든 행위를 레퍼토리로 정의하였다. 테일러는 특히, 레퍼토리에 대해 사람들이 “거기 존재함으로써” 지식 생산과 재생산에 참여하고, “특정한 재현 시스템 안에서 선택되고, 기억 또는 내면화되고, 전수의 과정이 이루어지는” 방식이라고 덧붙였다. 그리고 레퍼토리는 이러한 과정을 지속함으로써 현존하고, 스스로 재구성하며 집단의 기억과 역사, 가치를 다음 세대로 전한다고 하였다(Taylor, 2003, p. 21). 이처럼 지식 보존의 방법을 아카이브와 레퍼토리로 개념화하고, 두 방법이 서로 대체되지 않는 형태의 지식 전수 방법이라고 설명한 테일러의 논의는 공연예술 아카이빙이 아카이브와 레퍼토리의 상호보완으로 이루어지는 방법적 체계를 형성하는 데 기여하였다.

이외에도 연극과 기억의 관계를 통해 공연이 과거의 기억을 보존하는 역할을 할 수 있다고 한 칼슨(Carlson, 2003)의 논의나 재연이 단순한 과거의 반복이 아니라 역사적 행위가 될 수 있음을 밝힌 뤼티켄(Lütticken, 2005)의 논의 등은 반복된 공연의 특성과 의미를 밝히며 공연과 아카이빙의 논의를 확장하였다. 그리고 이러한 논의가 축적됨에 따라 존스, 애벗, 로스(Jones, Abbott & Ross, 2009)는 공연예술 아카이브가 기록에 의존하는 전통적인 개념을 넘어 새로운 형태를 포함하는 방식으로 재정의되어야 한다고 주장하였다. 즉, 순간성이라는 공연예술의 특성을 고려해 공연예술 아카이브는 전통적인 개념이 아니라 체화된 지식과 무형의 흔적들까지 인정하는 개념으로 정의되어야 한다는 것이다. 또한 이들은 체화된 지식이 기록의 방식을 빌려 보존될 때 필연적으로 발생하는 변형에 더 허용적이어야 하며, 공연예술은 언어처럼 활발히 사용함으로써 보존되는 것임으로 공연예술 아카이브의 재사용을 장려하고, 이로 인해 일어나는 변화에도 열려 있어야 한다고 역설하였다. 이와 같은 이들의 주장은 공연예술 아카이브가 전통적인 아카이브와 구분되어 정의되어야 하며, 그 방법 역시 달리 정립되어야 함을 인식하게 하였다.

이처럼 공연예술 아카이빙이 기록 중심에서 레퍼토리와 상호보완으로 이루어져야 한다는 이론적 논의가 전개되는 가운데, 기술 발전으로 출현한 디지털 아카이브는 공연예술 보존과 전승의 새로운 주제가 되었다. 이에 대해 먼저, 테일러(2010)는 디지털 기술 발전으로 일어나는 긍정적 변화와 위험성을 논하며, 디지털 아카이브가 아카이브와 레퍼토리를 새로운 방식으로 재구성하고 있음을 지적하였다. 그녀는 디지털 기술이 발전함에 따라 지식의 전승과 보존 방법이 더욱 다변화될 것임을 예측하면서, 그러한 변화 속에서 아카이브의 역할은 더 중요해질 것으로 전망하였다.

디지털 기술의 영향과 전망에 대해 조심스럽게 접근한 테일러에 비해, 와틀리(Whatley)는 디지털 아카이브를 공연예술 보존의 새로운 패러다임으로 이해하고, 긍정적으로 바라보았다. 디지털 아카이브가 무용 보존에 미치는 영향을 연구한 와틀리(2013)는 3D 스캔, 비디오, 모션 캡처 등으로 춤의 동작과 공연의 다양한 측면을 기록할 수 있는 디지털 아카이브가 무용을 경험하는 방식을 근본적으로 변화시킨다는 점에 주목하였다. 즉, 아날로그식 아카이브와 달리 디지털 아카이브를 통한 공연예술 자료의 경험은 실제 무용 공연의 사건과 더 가까울 수 있다는 것이다. 이에 그녀는 아카이브가 과거의 공연을 보존하는 수단이 아니라 그 자체로 공연의 역할과 기능을 할 수 있도록 온라인 이벤트와 현장/무대 이벤트 간의 상호작용을 장려해야 한다고 주장하였다.

공연예술 디지털 아카이브에 관한 논의는 드루커(Drucker, 2013)에 의해 더욱 깊이 있게 논의되었다. 그녀는 디지털 미디어가 본질적으로 공연의 방식으로 존재함을 밝힘으로써 공연예술 보존을 위한 디지털 아카이브의 적합성을 강조하였다. 그녀는 커셴바움(Kirshenbaum)의 연구를 바탕으로 디지털

미디어의 물질적 조건은 작품이 사건으로 생성될 수 있게 하는 기록, 악보와 같은 출발점을 제공한다고 하였다. 그러면서 시스템의 물질성이 아무리 안정적일지라도, 디지털 미디어에서 생산의 사건은 확률적이며 항상 실시간으로만 발생 된다는 점에서 공연과 유사하다고 지적하였다. 이처럼 존재 원리의 유사성을 근거로 공연예술 디지털 아카이브의 타당성을 증명한 드루커의 논의는 공연예술 디지털 아카이브에 대한 철학적, 방법론적, 실무적 논의가 더 활발히 이루어져야 한다는 과제를 던져주었다.

이처럼 공연예술 아카이브 담론은 기록으로만 이루어지는 공연예술 아카이빙이 적절하지 않음을 인식하고, 전통적 아카이브의 지평을 넘어 공연예술의 특성을 반영한 방법을 찾는 쪽으로 논의되었다. 그리고 이러한 논의 과정에서 공연예술의 핵심인 체화, 기억, 사람들 간의 상호작용, 감각적 경험 등 비물질적인 내용을 반영하기 위해 공연예술 아카이브는 공연에서 파생되는 유무형의 흔적과 그것을 기억하려는 행위까지 고려하는 열린 개념으로 발전하였다. 또한 공연과 유사한 원리로 존재하는 디지털 아카이브의 가능성에 주목하고, 디지털 아카이브를 통해 공연의 경험적이고, 감각적인 내용이 전달될 수 있음을 긍정적으로 전망하였다.

이와 같은 공연예술 아카이브 담론의 열린 개념과 다각적 논의는 공연예술 아카이빙 실천이 새롭게 논의되어야 하는 근거가 된다. 그동안의 공연예술 아카이빙이 기록의 수집, 정리, 보존에 머물렀다면, 전환적 관점의 공연예술 아카이빙은 보다 열린 관점에서 다양한 방법으로 이루어질 수 있기 때문이다. 즉, 공연예술 아카이빙은 기억을 상기하는 고정된 형태의 기록물 수집과 경험적 내용을 전달하기 위한 사람 사이에서의 행위적 실천이 함께 이루어져야 한다. 그리고 여기서 행위적 실천은 정형화된 형태가 아니라 공연예술 아카이브 기관의 아카이빙 철학에 따라 다양한 방법으로, 공연예술의 현존과 관객의 경험을 반영한 내용으로, 기록에 고정하는 보존이 아니라 기록을 활용하여 다음 세대에게 전달함을 목적으로 이루어져야 한다.

2. 무형유산 보존의 전환적 맥락

문화재 보호의 개념은 19세기 말 제국주의가 형성된 서구에서 유형유산 보존을 중심으로 본격화된 것이었지만, 무형유산 보존은 일본과 우리나라를 비롯한 동아시아 지역에서 먼저 제도로 정착되었다. 우리나라의 무형유산 보존의 체계는 일제강점기와 6·25 전쟁을 거치면서 소실된 문화유산을 되찾고, 국가 재건 과정에서 정체성을 확립하려는 시대적 과제에 따라 1962년 문화재보호법이 제정되면서 형성되었다. 문화재보호법은 무형문화재를 “역사상 또는 예술상 가치가 큰 연극, 음악, 무용, 공예 기술, 기타 무형의 문화적 소산”¹⁾으로 정의하고, 중요무형문화재를 지정해 보유자가 보존·전승의 책임을 지도록 하였다. 법 제정 당시, 보유자 지정이 법적 의무는 아니었으나 대체로 보유자를 함께 호명하였으며, 호명된 보유자는 법령에 명시된 의무와 허가 사항을 따라야 했다. 이처럼 1962년 제정된 문화재보호법은 기록에 관한 별도의 내용 없이, 중요무형문화재 관련 사항과 보유자의 의무·관리 내용만 명시하고 있어, 몸에서 몸으로 이루어지는 무형유산 전승의 원론적 이해에 따라 제정되었음을 알 수 있다.

무형유산 전승에 어긋남이 감지되는 것은 1970년 문화재보호법 개정으로 보유자 지정이 의무화되고,

1) 법제처(연도미상). “문화재보호법”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=5076&ancYd=19620110&ancNo=00961&efYd=19620110&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>, 2024. 09. 24>.

그 권리가 법적으로 인정되면서부터이다. 근본 원인은 무형문화재 개념의 혼란으로, 이는 법 개정 당시, 신설된 조항의 근거를 통해 알 수 있다. 1970년 문화재보호법 개정 해설을 보면, 보유자 인정 조항 신설에 대해 “중요무형문화재의 지정은 현존인에 의하여 그 실연이 가능”해야 하므로, “무형문화재의 기능을 지니고 있는 인간의 현존이 절대적인 요건”이라고 밝혔다. 또한 “중요무형문화재를 지정하는 경우에 반드시 현존인에 의하여 그 무형문화재의 실연가능을 주된 요건으로 하는 것은 보물 지정의 경우와 그 지정대상의 형태에 있어서 유형과 무형이 다를 뿐이고 그 원리는 같은 것이다.”라고 설명하였다(문화공보부 문화재관리국, p. 17). 즉, 보유자 인정이 중요무형문화재 지정의 핵심이며, 보유자가 전제되어야 하는 무형문화재 역시 유형문화재와 그 보존원리가 같다는 것이다. 이와 같은 이해에 따라 1970년 문화재보호법 시행규칙은 문화재 보유자를 “기능과 예능을 원형대로 정확히 체득 보존하고 이를 실현하는 자”²⁾로 정의하였고, 이러한 무형문화재와 보유자에 대한 정의는 무형유산 전승 체계를 형성하는 바탕이 되었다.

이후 무형유산의 전승 원리에 원형 개념이 적합한 것인가의 논란이 있었지만(채희완, 1983), 현대화와 세계화의 과정에서 변하고 사라지는 문화유산 보존과 민족 정체성 확립이라는 시대적 사명은 무형유산 전승에 원형의 중요성을 강조하게 하였고(성경린, 1982), 이에 원형이라는 용어는 확대, 재생산되었다. 이후 1982년 법 개정을 통해 전수 교육이 의무화되면서 보유자를 정점으로 하는 보유자-전수교육보조자(보유후보자, 전수교육조교, 악사)-이수자-전수생의 위계적 체계가 정립되었으며, 이러한 위계는 1994년 이수자의 평가와 이수증 교부 권한 일체를 보유자(보유단체)에게 일임함으로써 더욱 심화하였다. 정리하면, 우리나라 무형유산 전승 제도는 몸에서 몸으로 이루어지는 무형유산 전승의 원론적 이해에 따라 시작된 것이었지만, 개념의 혼란과 시대적 사명으로 이를 뒷받침할 만한 체계를 갖추지 못하고, 보유자 지정 자체에 초점을 둬으로써 위계적 체계에 따른 논란과 부작용을 겪었다.

이와 같은 무형유산 보존에 변화가 일어난 것은 2003년 유네스코에서 채택된 무형문화유산 보호 협약(이하 유네스코 보호 협약)에 따라 2015년에 무형유산법이 제정되면서부터이다. 무형유산법의 기반이 된 유네스코 보호 협약은 세계화의 흐름 속에서 문화 다양성을 지켜야 한다는 국제사회의 인식과 유형유산에 기울어 있던 문화유산 보존 시각의 변화를 바탕으로 하고 있다. 유네스코 보호 협약은 무형유산을 “공동체 및 집단이 환경에 대응하고 자연 및 역사와 상호작용하면서 끊임없이 재창조”³⁾하는 것으로 인식하고, 공동체성과 현존의 관점에서 보존하고 전승하는 것을 장려하였다.

이에 우리나라도 유네스코의 기준에 맞춰, 문화재보호법에서 분법된 무형유산법을 제정하였다. 새롭게 제정된 무형유산법은 무형유산의 범위를 그동안 보존해 온 전통적 공연·예술, 공예·미술 등의 전통 기술뿐 아니라 한의약, 농경·어로 등에 관한 전통 지식, 구전전통 및 표현, 의식주 등 전통적 생활관습, 민간신앙 등 사회적 의식, 전통적 놀이·축제 및 기예·무예까지 확대하였다.⁴⁾ 그리고 전승 과정에서 변

2) 법제처(연도미상). “문화재보호법 시행규칙”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=39141&ancYd=19701216&ancNo=00019&efYd=19701216&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>, 2024. 09. 25>.

3) 법제처(연도미상). “무형문화유산의 보호를 위한 협약”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/LSW/trtyInfoP.do?trtySeq=2133>, 2024. 09. 26>.

4) 법제처(연도미상). “무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=169552&ancYd=20150327&ancNo=13248&efYd=20160328&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000>, 2024. 09. 27>.

화하는 특성을 반영한 전형(典型) 유지의 원칙 도입, 도제식의 단일전승 체계를 탈피하기 위한 대학의 전수 교육 신설, 전통 기술의 개발 지원, 무형유산 진흥 활성화, 이수증 심사와 발급 주체를 문화재청으로 환원하는 등의 내용을 골자로 하였다.

이처럼 새로 제정된 무형유산법은 무형유산이 원형을 지켜야 하는 보존의 대상이 아니라 공동체 속에 스며들어 동시대와 호흡하며 계승 발전하는 대상임을 보여주는 것이었다. 또한 전통적 공연·예술처럼 결과물이 남지 않는 것은 물론이고, 기술이나 의식주 관습처럼 물질적 결과물이 있는 경우에도 그것을 만드는 행위와 과정에 가치가 있음을 뜻하는 것이었다. 예를 들어, 장 담그기 문화는 된장, 고추장과 같은 결과물을 남기지만, 결과물인 된장, 고추장이 아니라 그것을 만드는 행위와 과정을 가치 있는 유산으로 다룬다는 것이다. 따라서 무형유산의 보존과 전승은 단순히 대상화된 유물, 혹은 현존하는 문화 형태의 기록화만으로 이루어질 수 있는 것이 아니라 그 행위를 경험하고, 배우고, 아는 과정이 필요하다. 그리고 이처럼 행위와 과정을 중요하게 여긴다는 점에서 무형유산의 보존과 전승의 실천은 공연의 특성을 반영하려는 전환적 관점의 공연예술 아카이빙 실천과 맞닿는다.

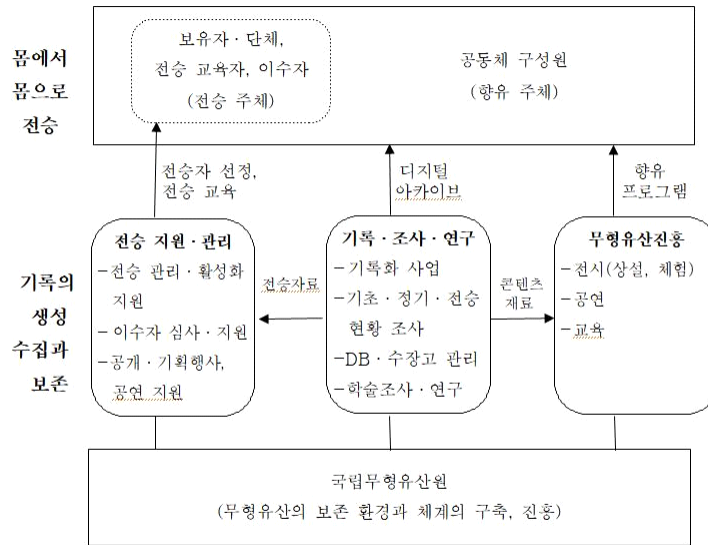
III. 국립무형유산원의 전통적 공연·예술 아카이빙

국립무형유산원은 그동안 유형유산과 함께 다뤄졌던 무형유산의 전승과 보존을 독립적으로 담당할 첫 기관으로, 2013년 10월 개원하였다. 개원과 함께 그동안 문화재청에서 담당해 온 무형유산의 조사 및 기록화를 통한 아카이브 구축, 전승자 관리 업무 등을 이관받았으며, 2015년 무형유산법이 제정되면서 본격적으로 무형유산 기록 관리, 전승 지원, 진흥 업무를 담당하였다.

건립 당시, 국립무형유산원은 그 목적을 “전국에 산재한 무형문화유산을 한곳에 모아 체계적이고 안정적으로 전승, 전시, 공연, 체험, 교육, 기록 등을 할 수 있는 기반을 마련하고 세계적으로 무형문화재 교류의 중심적 역할을 할 수 있는” 기관이 되는 것으로 명시하였다. 또한 무형유산 정책 방향에 대해 “무형문화 정책 성공의 척도는 정부의 정책에 의한 보존 전승의 활성화가 아니라 정부 정책이 무형문화 유산의 보존 전승 활성화의 바탕을 마련해주면 무형문화재가 자생적으로, 생활로, 풍습으로 재현되어 삶의 일부로 표출되는 것”이라고 밝혔다(국립무형유산원, 2015, p. 79). 즉, 국립무형유산원의 무형유산 보존·전승 철학은 무형유산을 생활과 분리하여 박제하듯 보존하는 것이 아니라, 일상 속에서 사람들이 향유 하게 함으로써 자연스럽게 세대에서 세대로 전승되도록 하는 것이다.

이러한 철학을 실현하고자 국립무형유산원은 ‘생명력을 더해가는 무형유산 보전 체계 구축’과 ‘무형유산 향유와 협력을 통한 국내외 가치 확산’을 목표로 내세우고, 기획운영과, 전승지원과, 조사·연구·기록과, 무형유산진흥과의 4국으로 조직을 구성하였다. 그리고 담당 업무를 무형유산의 전승 지원·관리, 기록·조사·연구, 무형유산진흥의 세 부분으로 나누고, <그림 1>과 같이 세 부분의 업무가 유기적으로 연결되어 선순환하도록 함으로써 무형유산의 특성에 따른 보존과 전승을 이루고자 하였다. 이 체계는 특히, 무형유산 진흥의 업무를 새롭게 포함하여 다양한 향유 프로그램을 제공했다는 점이 이전과 구별되는 점이었다. 이처럼 국립무형유산원은 무형유산 보존 철학에 따른 전승·보존 체계를 정립하고, 최근 까지 업무를 수행해 왔다. 그러나, 2024년 5월, 국가유산법 시행으로 인한 조직개편에 따라 전승 지원·

관리, 기록 관련 업무를 국가유산청(구 문화재청)의 무형유산국으로 이관하고, 현재는 무형유산의 진흥 기능만 담당하고 있다.



〈그림 1〉 국립무형유산원의 전통적 공연 보존·전승의 체계

그렇다면 이상에서 설명한 국립무형유산원의 전승 철학과 체계에 따른 아카이빙이 어떤 내용으로 이루어졌는지, 전통적 공연·예술을 중심으로 살펴보겠다.

1. 관리자로서 전승자의 관리와 지원 강화

먼저, 국립무형유산원의 아카이빙 특징은 몸에서 몸으로 일어나는 전승에 관리자 역할을 했다는 것이다. 즉, 직접적인 전승에 필요한 교육 구성과 수업 운영은 전승자들에게 맡기고, 기관은 전승 장소와 교육 운영의 지원, 전승자의 예능과 전승 실적을 평가하는 간접적 역할을 맡은 것이다. 이처럼 전승에 간접적 역할을 자처하는 기관의 태도는 기록물을 직접 수집·관리·보존해온 서구의 아카이빙 기관과 구별되는 특징이다. 이는 무형유산 전승 원리를 경험적으로 깨달은 동아시아의 무형유산 이해에서 비롯된 것으로, 동일성의 이름으로 반복되며 역사가 되는 공연에서 이를 실행하는 몸이 아카이브이자 집단 기억의 주인이라고 했던 슈나이더의 주장을 인정하는 실천이었다. 또한 테일러가 개념화한 레퍼토리의 관점에서, 전승의 일부가 되어 지식 생산과 재생산에 참여하는 사람들이 전승의 주체가 되도록 하는 것이었다. 다만, 국립무형유산원이 관리자로서 전승에 간접적으로 기여하는 특징은 중요무형문화재 제도가 시작된 문화재관리국 시기부터 이어온 것으로, 새로운 것은 아니었다.

그러나 국립무형유산원이 전승자의 양적 증대와 질적 향상을 위해 이수자에 대한 지원을 확대하고 관리를 강화한 행보는 새로운 것으로 주목할 만하다. 이는 원형 보존이라는 모순적 원리를 바탕으로 형성된 위계적 전승 체계를 보완하는 것이며, 결과적으로 보유자에게 집중된 권력과 권한을 줄이는 것이었기 때문이다.

이에 대한 실천 내용을 구체적으로 살펴보면, 먼저, 국립무형유산원은 전통적 공연 전승 대상자를 확대하고, 심사 절차의 편의성을 개선하여 젊은 전승자 풀을 늘리고자 하였다. 이를 위해 전수교육조교의 명칭을 전승 교육사로 변경하고, 그동안 보유자에게만 주어졌던 전수자 교육 자격을 전승 교육사에게도 부여하였다. 이에 따라, 보유자뿐 아니라 전승 교육사에게 교육받은 이들도 이수 심사를 받을 수 있게 되었는데, 이는 무형유산법에 따라 대학을 통해 이루어지는 전수교육과 함께 이수 대상자를 확대하고, 전승 체계의 다각화를 꾀하는 것이었다. 또한 무형유산 전승 지원 통합플랫폼을 구축하여 이수 심사의 신청 절차, 심사과제 및 결과 확인 절차를 간소화하는 등 이수 심사의 편의성을 높였다.

또한 무형유산법 제정으로 이수증 심사와 발급 주체가 보유자(보유단체)에서 문화재청으로 환원됨에 따라 이수 심사의 투명성을 제고하고, 심사의 공정성을 높이고자 하였다. 이를 위해 2020년부터 보유자의 이수 심사를 제한하고, 2023년부터는 평가자 체적사유를 신설하는 등 심사 공정성을 강화하였다. 아울러, 심사 고도화와 심사운영회의 역할을 강화하면서 평가 방법을 개선하였다.

마지막으로, 이수자의 활동 무대를 늘리고, 활동 기간과 정도에 따라 제공하는 지원과 교육 혜택을 늘려 전통적 공연이 역량 있는 젊은 이수자들에 의해 활발히 전승될 수 있도록 하였다. 국립무형유산원은 이수자를 대상으로 하는 공연 프로그램을 집중적으로 기획하고, 참여 행사를 늘려 이수자들이 주도적으로 활동할 수 있도록 하였다. 특히, 무형유산의 전승 원리가 원형 보존에서 전형 유지로 바뀔에 따라, 정통 공연뿐 아니라 전통을 기반으로 한 공연 무대인 「이수자년」(2014)과 같은 프로그램을 기획하여 전통 공연이 동시대 관객과 호흡하며 창조적으로 계승되도록 하였다. 또한, 3년 이상 활동한 이수자를 대상으로 4단계로 구성된 교육 프로그램을 제공하고, 전수 교육 참여 및 전승 활동 실적에 따라 우수 이수자를 선정하여 연구 활동비를 지원하는 등 이수자들의 전승 역량과 전승에 대한 동기부여를 강화하였다.

이처럼 국립무형유산원은 몸에서 몸으로 이루어지는 전승에 관리자로서 간접적 역할을 자처하면서, 소수의 보유자에게만 집중되었던 지원이 차세대 전승자인 이수자에게도 이루어지도록 함으로써 젊은 전승자들의 유입과 활발한 공연 활동이 일어나도록 하였다. 이러한 방향의 지원은 결과적으로 보유자에게 집중된 권한과 권력을 줄이고, 경직된 위계를 다소 이완하는 의미가 있었다.

2. 변화를 반영한 기록의 생성과 활용

국립무형유산원은 몸에서 몸으로의 전승에는 관리자로서 간접적 역할을 자처한 것에 반해, 기록물 생성·관리·보존에 대해서는 주체적 역할을 담당하였다. 국립무형유산원 기록물 생성·관리·보존의 특징은 세 가지로 볼 수 있는데, 첫째는, 기록을 불변하는 원형의 고정 수단이 아니라 특정한 시점의 산물로 인식하고, 기록의 정태적 성격을 보완하여 시간에 따른 변화와 경험적 내용이 전달되는 아카이브를 만들고자 한 것이다. 이를 위해 국립무형유산원은 무형유산 종목에 대한 예능자 관점의 기록과 무형유산 지정 시점에서 종목이 갖는 의미를 남기고, 정기조사와 구술 채록을 통해 변화와 경험을 담지 못하는 기록 매체의 단점을 보완하고자 하였다.

내용을 구체적으로 살펴보면, 먼저, 국립무형유산원의 국가 무형유산 기록은 1995년부터 문화재청 산하 국립문화재연구소 예능 민속실이 맡아온 기록화 사업을 이관받아 수행한 것으로, 텍스트 기록, 이

미지 기록, 멀티미디어 기록(영상, 음원, 콘텐츠)으로 이루어져 있다. 이 중 영상은 전통적 공연의 핵심 기록으로, 2010년 국립문화재연구소 시기에 마련된 기록화 가이드에 따라 전승자의 시각에서 후대에 전달할 원리와 가치를 소개하고, 실제로 실연할 수 있도록 알려주는 예능자의 기록을 지향하였다(국립문화재 연구소, 2010, p. 18). 이는 역사, 가·예능 실연 전 과정, 전승 현황 등을 총체적으로 기록하는 것으로 관찰자의 시각에서 전승자와 그 공연을 담은 다큐멘터리식 기록과 차별된 것이었다.⁵⁾ 또한 보유자가 새로 지정되거나 추가 지정될 경우, 지정 시점에서의 형태와 의미를 또다시 기록함으로써 무형유산 기록이 하나의 원형기록이 아니라 지정 시점의 기록으로 남도록 하였다.

국가무형유산 기록이 특정한 시점의 기록으로서 예능자의 기록을 지향하였지만, 경험적이고 변화하는 무형유산의 특성을 담기에는 여전히 정태적이었데, 이를 보완하는 것은 정기조사 기록과 구술채록 기록이었다. 2009년부터 시작한 정기조사는 5년마다 국가 무형유산의 현황과 실태를 파악하는 것으로, 전승자의 가·예능 수준 실태, 전수 교육 현장의 교육 실태, 전승자의 유입경로와 전승자 현황, 공연 활동 현황, 전수 교육시설 상태 및 개선사항, 전수 교육 경비의 사용처와 지자체 지원 현황, 명예 보유자 전환 필요성과 같은 특기사항 등을 조사하여 기록으로 남기는 것이었다. 이와 같은 정기 조사는 무형문화재 지정부터 현재까지의 전승 상황과 변화 추이를 추적하고 규명할 수 있도록 함으로써 변화를 담아내지 못하는 기록의 한계를 보완하였다. 또한 2012년부터 시작한 구술 채록은 국가무형문화재 명예 보유자와 보유자의 삶, 전승 과정 등의 경험을 오디오와 영상으로 기록하는 것으로, 앞서 언급한 기록들이 전승자의 전승 경험과 삶의 서사를 담아내지 못한다는 한계를 보완하였다.

이처럼 국립무형유산원은 무형유산 아카이빙에 있어 기록이 가진 한계를 인식하고, 이를 보완하는 기록들을 함께 남겼다. 이러한 기록들이 축적되고, 서로 보완하며 전통적 공연·예술의 중요한 내용인 행위와 과정, 사람들 간의 작용, 시간에 따른 변화의 추이가 드러나는 아카이브를 남기고자 한 것이다.

국립무형유산원 기록 생성·관리의 두 번째 특징은, 아날로그 기록물의 디지털화뿐 아니라 신기술이 적용된 기록과 같이 디지털 매체 기반의 기록을 적극적으로 생성하고, 이를 디지털 아카이브에 공유했다는 것이다. 국립무형유산원은 “수집·작성된 기록을 디지털 자료로 구축하여 누구나 이용이 가능하도록 해야 한다.”⁶⁾는 무형유산법에 따라 그동안 수집된 아날로그 기록들을 디지털화하여 무형유산 디지털 아카이브에 공개하였다. 또한 2021년에는 신기술(ICT) 활용 고품질 기록화 원천자료 제작을 위한 기본방안 마련하고, 2022년 신기술을 이용한 기록고도화 사업의 일환으로 볼류메트릭을 이용해 남원농악의 상쇠놀이와 아랫넛 수류재의 바라무를 3D 홀로그램으로 제작하였다. 볼류메트릭은 4K 이상 화질을 구현하는 카메라 100여 대가 역동적 인물 움직임을 캡처하여 3차원 입체 영상으로 만들어 내는 기술로,

5) 실제로 무형유산디지털 아카이브에 공개된 전통적 공연 중 무용 7편의 보급본 영상과 이에 대한 기록 도서, 사진, 관련 연구 등을 살펴보면, 영상기록의 기본이 되는 기록본은 시간 제약 없이 모든 연행과정을 담으면서, 세부적인 절차와 준비과정, 사용되는 도구 등을 자세히 남기고, 역사와 전승 상황, 가치와 의미에 대한 설명을 함께 실었다(고유진, 2024, pp. 48-49). 무용의 경우, 실연의 전체과정, 무용의 종류에 따른 복식, 춤사위의 구성, 반주음악 구성, 기악 반주의 악기 편성, 노래 사설, 무대 배경 및 공간 구도, 무보, 무용에 쓰이는 도구 전반 등을 담고 있으며, 연결 동작의 순차적 기록을 중요하게 다루었다. 또한 여러 대의 카메라를 사용해 중요한 손동작, 발동작을 세부적으로 기록하고, 군무의 경우 무보, 진보 등을 삽입하여 전체적인 움직임과 동선을 파악할 수 있게 하였다.

6) 법제처(연도미상), “무형문화재 보존 및 진흥에 관한 법률”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=169552&ancYd=20150327&ancNo=13248&efYd=20160328&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ncYnChk=0#0000>, 2024. 09. 27>.

실사를 기반으로 만들어진 입체 영상이기 때문에 현실성이 매우 뛰어나며 혼합현실(MR), 증강현실(AR), 가상현실(VR)의 콘텐츠 제작이 가능한 기술이다.⁷⁾(〈그림 2〉 참고)



〈그림 2〉 국립무형문화재 증강현실(AR 뷰어) 서비스 중 '아랫넛 수륙재'의 바라무⁸⁾

이처럼 디지털 기록을 적극적으로 생성한 국립무형유산원의 행보는 공연예술 아카이빙의 새로운 주제로 대두된 디지털 아카이브의 가능성을 보여주는 것이었다. 특히, 신기술을 이용한 디지털 기록 생성은 공연예술 아카이빙에서의 기술 적용 가능성과 과제를 확인시켜 주었다. 구체적인 내용을 보면, 신기술이 적용되어 생성된 공연기록은 모든 방향에서 그 움직임을 확인할 수 있어 카메라의 시선에 따라 촬영한 곳만 기록되는 기존 영상기록의 한계를 보완할 뿐 아니라 실제 공연 현장에서 보지 못했던 부분까지 확인할 수 있어 현실의 경험을 뛰어넘는 면이 있었다. 또한 2차원 영상에서 경험할 수 없는 입체감을 언제, 어디서든 경험할 수 있다는 점에서 기록을 통한 전통적 공연의 비언어적이고 감각적인 경험 가능성과 편이성을 확인시켜 주었다. 이는 기술이 발전함에 따라 디지털 아카이브가 공연예술 아카이빙의 새로운 지평이 될 것이라는 와틀리의 전망을 실현하는 것이었다.

하지만, 동시에 이와 같은 시도는 디지털 기술 적용의 문제도 드러냈는데, 높은 정밀도의 기술 구현을 위한 대용량의 데이터 사용, 유형유산에 비해 범주가 다양한 전통적 공연의 3차원 디지털화 기술 적용의 난이도와 비용 부담, 생성된 디지털 기록의 활용성 문제 등이 그것이다. 특히, 디지털 기술을 활용한다는 것이 디지털화 기반의 기록, 콘텐츠 제작, 웹사이트를 통한 정보제공 등은 물론, 정보의 의미론적 연결, 디지털 데이터의 분석을 통한 새로운 지식 창출까지 광범위한 응용을 포함한다(안재홍, 2023, p. 33)는 점에서 국립무형유산원의 신기술을 적용한 기록 생성은 공연예술 아카이빙의 디지털 기술 상용화에 아직 많은 기술적 시도와 선택의 구체적 논의가 필요하다는 과제를 보여주었다.

7) 손지혜(2021. 04. 15). [ICT 시사용어]볼류메트릭(Volumetric). *전자신문*. <<https://www.etnews.com/20210415000180>, 2024. 09. 28>.

8) 김예나(2022. 12. 15). 3D 홀로그램으로 보는 남원농악·아랫넛수륙재…디지털자료 공개. *연합뉴스*. <<https://www.yna.co.kr/view/AKR20221215063600005>, 2024. 11. 14>.

국립무형유산원 기록 생성·관리의 마지막 특징은 원기록을 활용한 다양한 버전의 기록과 콘텐츠를 제작하여 디지털 아카이브를 비롯한 여러 플랫폼에 공유하고, 전시, 공연, 교육 등에 활용했다는 것이다. 즉, 국립무형유산원은 원기록을 보존하는 데만 머물지 않고, 변화에 허용적인 태도로 대중의 이해를 돕거나 흥미를 높이기 위한 기록과 콘텐츠를 다양하게 제작하여 이를 적극적으로 활용하였다. 이는 무형유산이 대중의 향유를 통해 생활 속에서 전승되도록 하려는 국립무형유산원의 보존 철학에서 비롯된 것이었다. 예를 들어, 국가 무형유산 기록의 경우, 기록본, 보급본, 3분 다큐로 제작하였는데, 원기록에 해당하는 기록본은 비공개로 보존하고, 대중의 이해를 위해 1시간 정도의 분량으로 편집한 보급본과 무형유산에 대한 대중의 관심을 높이기 위해 제작한 5분 다큐를 디지털 아카이브에 공유하고 있다. 5분 다큐의 경우, 이야기 형식으로 흥미롭게 구성되어 있으며, 유튜브를 비롯한 다른 매체에도 공유되어 무형유산 홍보에 적극적으로 활용되었다. 이외에도 구술 채록의 원기록을 바탕으로 이야기책처럼 만든 국가무형문화재 전승자 구술 자서전, 어린이를 대상으로 만든 무형유산 교재, 문화유산 도서 보급 활성화를 위해 제작한 다큐 드라마 등의 콘텐츠들은 디지털 아카이브에 공유되거나, 교육, 전시, 공연에 활용되어 대중들이 보다 쉽게 무형유산을 접하고, 이해할 수 있게 하였다.

이처럼 국립무형유산원은 전승자 시점의 국가 무형유산 기록과 전승에 따른 변화가 드러나게 하는 정기 조사 기록, 경험적 내용이 담긴 구술 채록을 통해 기록 매체의 한계를 보완하고, 전통적 공연의 경험과 전승에 따른 변화의 과정이 드러날 수 있는 아카이브를 형성하고자 하였다. 또한 이렇게 생성한 기록은 디지털화하고, 신기술을 적용한 디지털 기록을 생성함으로써 공연의 경험이 반영되는 디지털 아카이브의 가능성과 과제를 보여주었다. 이와 같은 디지털 기록은 다양한 버전의 기록과 콘텐츠로 제작되어 디지털 아카이브에 공유되고, 전시, 공연, 교육 프로그램 등에 활용되었다. 이는 원기록을 그대로 보존하는 것에 힘쓰기보다 변화에 허용적인 관점에서 적극적으로 활용함으로써 사람들이 무형유산을 좀 더 쉽게 접하고, 이해하도록 하기 위함이었다.

3. 향유를 위한 진흥

국립무형유산원의 전승 보존 체계가 이전의 체계와 구별되는 가장 큰 특징은 무형유산 향유를 위한 진흥 업무가 추가된 것이다. 이는 무형유산을 생활과 분리하여 박제하듯 보존하는 것이 아니라 일상 속에서의 향유를 통해 세대에서 세대로 전승됨을 추구하는 국립무형유산원의 철학에서 비롯된 실천이었다. 문화유산을 향유 한다는 것은 실물을 직접 감상하는 것 외에도 매체를 통해 간접 경험하거나 해석 정보 혹은 관련 지식을 획득하는 것, 소셜미디어를 활용한 사회적인 소통을 통해 경험을 공유하는 것을 모두 포함한다(안재홍, 2021, p. 31). 따라서 국립무형유산원은 대중들의 무형유산 향유를 위해 다양한 진흥 프로그램을 운영하였는데, 이는 교육, 전시, 공연으로 나뉘어 있다.

먼저, 교육 프로그램은 대중의 무형유산에 대한 이해와 관심을 높여 공동체 구성원이 무형유산의 향유 주체이자 전승 주체가 되도록 하였다. 이를 위해 국립무형유산원은 개인, 단체, 청소년, 가족, 장애인, 학교 등을 대상으로 단기교육, 일일체험, 캠프 형태인 무형유산 체험교육을 제공하고, 교사 등 관련 전문가들에게도 협력 교육을 제공하였다. 또한 매달 온라인 교육도 운영해 누구든지 무형유산을 접하고 경험하는 데 어려움이 없도록 하였다.

전시⁹⁾는 첨단 디지털 기술을 활용하여 전통적 공연의 본질을 이해하고, 감각적인 경험을 할 수 있는 장(場)으로 기능한다는 특징을 지녔다. 국립무형유산원의 전시는 상설 전시, 기획전시, 문화유산 디지털 체험, 온라인 전시로 나뉘는데, 전시의 특징을 잘 보여주는 것은 상설 전시와 문화유산 디지털 체험 전시였다. 내용을 구체적으로 살펴보면, 전통적 공연의 상설 전시인 무형유산 풍류방은 입장과 동시에 시선을 사로잡는 압도적인 미디어월과 관람객의 동선을 따라 연주되는 전통 음악 소리가 전시된 실물 악기와 도구들, 상영되는 기록을 공연이 이루어지는 맥락에서 관람할 수 있게 하였다. 또한, 무형유산의 원리를 체험하는 코너들은 관람객의 참여를 이끌었다. 예를 들어, 판소리 공연 체험은 관람객의 움직임에 따라 반응하는 영상으로, 실물 크기의 입체적인 보유자의 모습과 서라운드로 들리는 소리가 꽤 현장감이 느껴지는 관람 경험을 제공하였다. 이처럼 관람객의 움직임에 반응하는 판소리 체험은 실제 공연 현장에서 일어나는 공연자와 관객의 상호작용을 반영한 경험이었다.

또 다른 전시인 문화유산 디지털 체험전시는 동작 인식 및 음성 인식 기술과 증강현실(AR), 가상현실(VR), 혼합현실(MR)과 같은 신기술을 이용해 더욱 흥미로운 무형유산 경험이 가능하였다. 줄타기 공연 체험에서는 음성 인식 기술을 통해 관람객이 줄광대와 대거리를 할 수 있었고, 학연화대합설무 체험에서는 동작 인식 기술을 이용해 관람객이 학춤의 동작을 따라 하며 배우고, 배운 동작을 장단에 맞춰 춤춰볼 수 있었다. 또한 북청사자놀음 체험에서는 가상현실 기술을 이용하여 VR 안경을 착용한 관람객들이 놀이패들 가운데에서 함께 어울려 노는 생생한 경험을 할 수 있었다.

이처럼 신기술을 이용한 전시는 관람객의 감각을 자극하고, 실제와 같은 경험을 제공하여, 전통적 공연을 단순히 감상하는 옛 유물이 아니라 동시대에도 즐길 수 있는 친근한 것으로 느끼게 하였다. 또한 전통적 공연을 경험적으로 이해하고, 몸으로 기억할 수 있게 하며 대중들의 향유를 도왔다.

국립무형유산원의 전시가 신기술을 이용한 체험을 제공하여 전통적 공연을 친근하게 만들었다면, 공연 프로그램은 관람의 기회를 제공하여 동시대인들의 향유를 직접적으로 이끌었다. 특히, 국립무형유산원의 공연 프로그램은 단순히 공연을 보고 즐기는 것이 아니라 각 종목의 역사, 가치에 관한 설명이나 전승자들의 생생한 이야기를 들을 수 있도록 짜여있어 관람객들이 전통적 공연의 맥락을 좀 더 깊이 이해하고, 그 가치를 느낄 수 있게 하였다.

그런데 이와 같은 국립무형유산원의 공연은 동시대 여타의 공연과 같아 보이지만, 창작에 기반한 공연과는 근본적인 차이를 갖고 있었다. 그것은 기본적으로 현재에 존재하지만, 역사적 맥락에서 이해되고 해석된다는 점에서 과거와 연결되고, 전승함을 염두하고 공연된다는 점에서 미래에 열린 복잡한 시간성을 내포한다는 것이다. 즉, 공연이 과거, 현재, 미래와 모두 연결되어 있고, 살아있는 아카이브인 전승자들이 이를 인식하고 공연한다는 점에서 국립무형유산원의 공연 무대는 전승의 현장으로 기능하였다. 그리고 바로 이러한 점이 현재성만 언급되는 일반적 공연과 구별되는 특징이었다.

국립무형유산원 공연의 이와 같은 특징은 상설공연, 기획공연, 초청공연으로 나뉘는 공연 프로그램 중 전승자들이 중심이 되는 상설 공연에서 두드러졌다. 상설 공연은 예능을 체화한 아카이브로서 전승자의 행적과 삶을 의미 있게 다루는 무대인 「명인 오마주」(2015), 예능의 통시적 혹은 공시적 맥락에 관한 해설과 함께 전통 공연을 감상하는 무대인 「전통 예능의 품격」(2022)¹⁰⁾, 이수자들의 정통성과 창조

9) 본 연구자는 2022년 6월 25일과 8월 6일에 국립무형유산원에 방문하여 상설, 기획전시를 둘러보고 문화유산 디지털 체험을 경험해 보았다.

성이 어우러지는 무대인 「이수자던」(2014)이 대표적이었다. 「명인 오마주」는 탄생 100주년을 맞이한 작고 보유자의 직계 제자들이 마련하는 헌정 무대로, 보유자가 남긴 기록, 음반, 영상 등을 통해 그의 일생과 예술사적 행적을 돌아보고, 제자들이 가진 보유자와의 기억을 관객과 공유함으로써 고인의 예술가로서의 업적과 인간적 면모를 가늠하게 하는 무대였다. 특히, 이 무대에서는 작고 보유자의 공연 영상을 상영하고, 같은 무대에서 선 제자들의 공연을 보여줌으로써 과거부터 이어져 오는 유산으로서 전통적 공연의 전승을 강조하였다.

또 다른 상설공연 프로그램인 「전통 예능의 품격」은 춤, 소리, 연희를 시간의 맥락에 따라 살펴보거나, 동시대 공연예술과 비교하며 감상하거나, 여러 지역 버전을 한 무대에서 봄으로써 전통적 공연의 다양한 양상을 관찰할 수 있는 무대였다. 해설자가 사진, 육성 파일, 영상 등의 기록을 자료로 활용해 공연의 내용과 맥락을 짚어 설명하고, 전승자들이 무대에서 공연을 보여주면, 관객들은 설명 들은 바를 직접 확인함으로써 시간과 공간에 따라 변하는 전통 공연의 이해를 넓힐 수 있었다.

이처럼 두 무대가 전통적 공연의 공식적이고 통시적인 맥락을 강조하고 있다면, 「이수자던」은 이수자들이 정통성 있는 전통 공연을 새롭게 선보임으로써 전승 현장으로서의 성격이 두드러지는 무대였다. 무형유산의 전승 원리가 원형 보존에서 전형 유지로 바뀔에 따라, 국립무형유산원은 이수자들이 정통성을 담은 전통 공연이나 전통에 기반해 창조적으로 계승하는 공연을 선보일 수 있도록 「이수자던」을 기획하였다. 공모를 통해 선정된 이수자들은 단독으로, 혹은 2, 3명이 공동으로 이수 종목을 포함한 전통 춤 프로그램을 1시간 내외로 자유롭게 구성하여 공연할 수 있었다.

그런데 2014년 시작된 이후 10여 년간 지속된 「이수자던」의 공연은 서서히 변화하는 흐름을 보였는데, 이는 주목해 볼 필요가 있다. 즉, 초기 「이수자던」공연은 조명이나 무대 장식 없는 단조로운 무대에서 이수 종목을 비롯한 전통춤에 변화를 주지 않고, 대체로 전승받은 춤 그대로를 공연하는 모습이였다. 하지만, 시간이 지날수록 의상, 무대, 조명, 세트 등 연출이 더해지고, 프로그램 구성도 연희, 놀이, 소리 등 타 장르와 함께하는 종합 무대로 변화해 갔다. 또한 춤 종목 고유의 흥과 멋을 선보이는 것에 집중했던 초기에 비해 점차 스토리를 더해 구체적인 정서, 상황을 연출하거나 현대적 소재와 내용을 가미하고, 관객들이 직접 공연에 참여하게 하는 등 관객의 호응과 반응을 고려한 변화가 일어났다. 이처럼 「이수자던」은 전승받은 공연 종목을 그대로 보여주는데 머무르지 않고, 시간에 따라 좀 더 무대 양식화되고, 프로그래밍이나 춤의 구성을 다양화하며 오늘날 관객의 취향에 맞게 변화해 가고 있었다.

그런데 이처럼 「이수자던」의 공연이 시간에 따라 변화한 것은 국립무형유산원의 공연이 복잡한 시간성을 함의한 전승의 현장이라는 관점에서 볼 때, 중요한 의미를 지닌다. 그것은 전승의 과정에 관객의 역할을 회복시켰다는 것이다. 슈나이더와 테일러가 밝혔듯, 공연은 특정한 자기 재현 시스템 안에서 동일성의 이름으로 반복되며 전승되는데, 이때, 어떤 공연까지를 동일한 공연으로 인정할 것인가의 문제가 발생한다. 역사적으로, 특히, 제도적 보호를 받기 이전의 공연 전승에서 이러한 결정에 가장 영향력을 끼친 요소가 바로 관객이었다. 구전이나 몸으로 전승되는 많은 것들이 그러하듯, 공연은 사람들의 선호와 반응에 따라 살아남거나 도태되는 가운데 전승되었다. 하지만 전승이 제도화되면서 전승 과정의 중심은 보유자에게로 넘어갔고, 전승은 주로 보유자의 판단과 기준에 의존하게 되었다. 특히, 무형유산

10) 해설이 있는 공연은 2015년부터 「The 맥」, 「전통 음악의 갈래, 맥」, 「전통 예능의 갈래」 등의 제목으로 이루어지다 2022년부터는 「전통 예능의 품격」이라는 제목의 상설 공연으로 자리 잡았다.

의 원형성을 강조했던 이전의 전승 체계에서 이러한 경향은 더욱 두드러졌다. 그러나 국립무형유산원은 전승자인 이수자들이 전형을 바탕으로 공연을 구성하게 함으로써 전승 과정에서 일어나는 공연의 변화를 인정하고자 하였다. 그리고 이는 결과적으로 공연의 자기 재현 과정에 절대적이었던 보유자의 영향을 줄이고, 그동안 간과되었던 관객이 다시 그 역할을 하게 하는 변화를 가져왔다. 즉, 전통적 공연의 전승이 본래의 방식에 가까워지게 된 것이다.

IV. 결론

전통적 아카이브의 지평 밖에서 공연예술의 본질적 특성을 반영한 보존과 전승을 탐색하는 전환적 관점의 공연예술 아카이빙 담론은 그 실천 역시, 기록의 수집, 관리, 보존의 단일한 시스템이 아니라 전시, 공연, 인터뷰나 대화 모임, 워크숍 등 몸에서 몸으로 이루어지는 기억을 상기하고 재구성하는 행위적 실천을 불러일으켰다. 그리고 이러한 담론에 따른 공연예술 아카이빙의 실천이 잠깐의 시도에 머무르지 않고, 고유의 철학과 방법론으로 체계화해 나가야 한다는 관점에서 본 연구는 국립무형유산원의 아카이빙 실천의 특징과 의미를 전통적 공연예술 중심으로 살펴보았다. 이러한 사례 연구의 축적이 공연예술 아카이빙 방법에 대한 구체적인 논의와 방법론 구축의 기초자료가 된다고 생각하기 때문이다.

연구 결과, 국립무형유산원은 무형유산의 공동체성과 실존의 특성에 따라 공동체 구성원이 향유함으로써 자연스럽게 전승되는 무형유산의 보존 철학을 내세우고 있었다. 그리고 이러한 철학을 실천하기 위해 무형유산의 특성을 고려한 유기적이고 선순환적인 보존 체계를 구축하였다. 이는 1960년대부터 무형유산의 보존을 제도화하여 유지해온 경험과 2015년 제정된 무형유산법을 바탕으로 한 것이었다.

국립무형유산원 아카이빙 체계와 내용의 특징은 첫째, 관리자로서 전승자의 지원과 관리를 담당하며 전승에 간접적 역할을 자처하고, 둘째, 변화를 반영한 기록의 생성과 활용으로 기록 매체의 한계를 보완하였으며, 셋째, 향유를 통한 진흥 프로그램으로 교육, 전시, 공연 프로그램들을 활발히 운영하는 것이었다. 특히, 국립무형유산원은 향유를 통한 보존을 강조하면서, 몸에서 몸으로의 전승과 관련해 이수자의 수와 지원을 늘리고, 기록 생성과 관련해 다양한 디지털 콘텐츠 기록을 생성하여 대중과 공유하며, 전시·공연·교육 프로그램을 기획해 무형유산 진흥을 도모한 변화가 두드러졌다. 그리고 이와 같은 변화의 의미는 전통적 공연 진흥을 위한 프로그램 중 하나인 「이수자단」에서 관찰된 변화를 통해 알 수 있었다. 즉, 대중의 향유를 지향한 국립무형유산원의 철학과 아카이빙이 원형과 기록 중심이었던 전승 과정에 향유자(관객)의 역할을 회복시킨 것이다.

그런데 이와 같은 국립무형유산원의 아카이빙 체계는 2024년 5월 국가유산법 시행에 따른 조직개편으로 변화를 맞게 되었는데, 이는 몇 가지 시사점을 제공한다. 먼저, 문화재청 소속기관인 국립무형유산원 내 4과로 설치, 운영되었던 무형유산 조직이 국가유산청(구 문화재청) 내 무형유산국의 설치로 1국 4과, 소속기관인 국립무형유산원 내 4팀으로 격상·확대되었는데, 이는 무형유산이 문화유산, 자연유산과 같은 유형유산과 함께 국가 유산을 이루는 하나의 독립적인 유산으로 관리될 필요가 있음을 보여주는 것이다. 그리고 이처럼 유형유산과 구별되어 독립적으로 이루어지는 무형유산의 전승 관리는 문화예술 아카이빙 체계에서 공연예술 아카이빙이 시각예술이나 문학 등과 구별되는 고유의 방법론에 따라 독

립적으로 이루어져야 함을 방증한다. 근현대 공연예술 아카이빙을 담당하는 대표적 기관인 아르고 예술 기록원이 시각예술과 함께 공연예술 아카이빙을 담당하고 있고, 스스로 ‘국내 최초’라고 소개하는 공연 예술 박물관이 기록물 위주로 활성화되지 않고 있으며, 타 예술에 비해 공연예술 아카이빙 기관들의 규모가 현저히 작은 현실을 상기할 때, 오랜 시간 구전심수의 전승을 제도화해온 무형유산 아카이빙 체계가 시사하는 바에 주목할 필요가 있다.

하지만 이와 같은 무형유산 조직의 확대에도 불구하고, 전승자 지원·관리, 기록 생성·관리·보존은 무형유산국이, 무형유산 진흥은 소속기관인 국립무형유산원이 분담하는 체계의 변화는 몇 가지 문제점을 보인다. 우선, 기록 관련 업무와 무형유산 진흥이 각각 다른 기관에서 이루어지는 분업은 다양한 디지털 기록과 콘텐츠를 적극적으로 생성해온 무형유산 아카이빙의 그간 행보와 어긋나는 면이 있다. 디지털 기반 기록과 아날로그 기록은 단순히 기록 방식의 차이만 있는 것이 아니라 기록의 생성, 관리, 보존, 활용 전반에 걸쳐 큰 차이를 보인다. 특히, 아날로그 기록에 비해 쉽고 다양하게 이루어지는 디지털 기록 활용의 용이성은 기록의 생성과 활용 간의 거리를 점점 좁히고 그 구분을 모호하게 만드는 경향이 있다. 이는 빅데이터나 AI와 같은 인공지능 기술과의 결합으로 더욱 가속화되고 있다. 따라서 기록의 생성·관리·보존과 기록의 활용을 통한 진흥을 각각 다른 기관에서 담당하는 형태의 분업은 디지털 매체가 가져오는 변화의 흐름과 어긋나는 면이 있다. 이는 운영의 효율성과도 관련된다.

또한 진흥 역할만 맡게 된 국립무형유산원과 이미 전통 진흥의 역할을 맡아 운영되고 있는 국립국악원 등의 정체성 문제도 제기된다. 그동안 국립무형유산원은 전승자 지원·관리, 기록의 생성·관리·보존과 진흥 업무가 함께 이루어지는 복합행정기관으로 단순 진흥기관과는 다른 역할과 기능을 해 왔다. 그러나 행정 업무를 무형유산국으로 이관하고 무형유산 진흥기관으로 남게 된 국립무형유산원은 국립국악원과 같은 진흥기관과 구별이 모호해졌으며, 그 역할과 기능이 중복될 우려가 있다.

마지막으로, 세 업무가 한 기관에서 유기적으로 이루어지며 전승 과정에서 관객의 역할 회복을 이룬 국립무형유산원의 아카이빙 의미가 상실될 우려가 있다. 무형유산국과 국립무형유산원의 업무 분담이 실무적으로 큰 변화를 가져오지 않았다는 양 기관 담당자의 인터뷰에도 불구하고, 달라진 조직 체계와 업무 분담은 점차 아카이빙의 내용에 영향을 미칠 것으로 보인다. 특히, 조직개편 이후 바뀐 국립무형유산원의 비전과 목표, 중점 과제에 산업적 성격의 기호 ‘K’와 결합한 ‘K-무형유산’ 용어의 등장은 무형유산 진흥의 방향이 향유가 아닌 소비로, 회복된 향유자(관객)의 역할이 반영된 전승이 아니라 자본 논리가 개입하는 전승으로 변화될 우려를 낳는다.

이와 같은 최근 국립무형유산원의 변화에 따른 문제들은 무형유산의 특성을 반영한 전승·보존을 위해 아카이빙 범위를 어디까지로 보고 어떻게 실천할 것인가와 같은 구체적인 논의의 필요성을 제기한다. 그리고 이러한 논의의 필요성은 결국, 무형유산 전승과 보존의 철학을 되짚고, 이를 반영한 방법적 논의가 이루어져야 함을 일깨운다. 철학적 기준 없이 상황과 필요에 따라 임의로 이루어지는 아카이빙의 변화는 무형유산에 원형성을 적용했던 과거에서처럼 부작용을 가져올 것이기 때문이다. 즉, 공연예술 아카이빙의 철학과 방법론의 구체적 논의와 정립의 필요성을 시사하는 것이다. 다만, 여기서 말하는 방법론은 기록학에서와 같은 표준화된 체계가 아니라 최소한의 가이드 혹은 유형화로서의 의미가 될 것이다.

이에 본 연구는 공연예술 아카이빙이 기록물의 수집과 행위적 실천으로 이루어져야 함을 뒷받침하는

공연예술 아카이브 담론을 상기하고, 이러한 담론을 반영한 실천의 방법적 논의의 필요성을 다시 한번 강조하고자 한다. 그리고 이러한 맥락에서 최근 조직개편에 따라 분리된 무형유산 진흥 업무를 전승자 지원, 기록관리 업무와 함께 무형유산 아카이빙에 포함하여 국가유산청의 하위조직에서 담당할 수 있도록 재조직할 것을 제안한다. 이를 위해 무형유산국 내 무형유산 진흥과를 설치하고, 이 부서의 하위조직으로 혹은 소속기관으로 국립무형유산원이 운영되어야 할 것이다.

■ 참고문헌

- 채희완(1983). 한국의 민속예술. 임재해 (편), *전통연희의 창조적 계승 문제*. (pp. 39-52). 문학과 지성사.
- Carlson, M.(2003). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine (Theater: Theory/Text/Performance)*. University of Michigan Press.
- Liitticken, S.(2005). Life, Once More: Forms Of Reenactment In Contemporary Art. In S. Liitticken (Ed.), *An Arena in Which to Reenact*. (pp. 17-60). Witte de With, Center for Contemporary Art.
- Taylor, D.(2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Whatley, S.(2013). Performing Archives/Archives of Performance. In G. Borggreen and R. Gade (Ed.), *Dance Encounters Online: Digital Archives and Performance*. (pp.163-178). Univ. of Chicago Press.
- 고유진(2024). 한국 무형문화재 영상기록물의 종류와 활용. *무형유산*, 16, 39-66.
- 김재리(2017). 퍼포먼스 아카이브의 현재성:컨템퍼러리 무용의 실천을 중심으로. *무용역사기록학*, 44, 185-211.
- 성경린(1982). 중요무형문화재의 보존과 전승. *문화재*, 15, 1-8.
- 안재홍(2023). 디지털 매체 기반의 무형유산 기록과 향유를 위한 동작 디지털화 기술의 현황 및 전망. *무형유산*, 15, 29-57.
- 이재필(2011). 무형문화재 보호제도의 이행과정과 그 성과에 관한 검토. *문화재*, 44(4), 18-41.
- 정옥희(2011). Critical Reconsiderations of Dance Media Archives II: The Case of the George Balanchine Foundation Video Archives. *무용예술학연구*, 35, 123-164.
- 정옥희(2017). 퍼포먼스 개념으로 본 컨템포러리 댄스의 지식과 보존 담론 - 머스 커닝햄 무용단과 부퍼탈 탄트테아터를 중심으로. *무용예술학연구*, 64(2), 97-119.
- 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.
- 최윤영(2024). 공연예술 아카이브 담론의 실천과 의의-뉴욕현대미술관의 사례를 중심으로. *무용예술학연구*, 96(3), 1-18.
- Drucker, J.(2013). Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface. *Digital Humanities Quarterly*, 7(1). <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>>.
- Jones, S., Abbott, D. & Ross, S.(2009). Redefining Performing Arts Archive. *Archival Science*, 9, 165-171. <<https://doi.org/10.1007/s10502-009-9086-1>>.
- Reason, M.(2003). Archive or Memory? The Detritus of Live Performance. *New Theatre Quarterly*, 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>>.
- Taylor, D.(2010). Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies. *Imagining America*, 7, 2-17. <<https://core.ac.uk/download/pdf/215673687.pdf>>.
- 국립문화재연구소(2010). “무형문화재 기록화 가이드북”. 국가유산청. <https://www.khs.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?nttId=21103&bbsId=BBSMSTR_1021&mn=NS_03_08_01, 2024. 09. 28>.
- 국립무형유산원(2015). “건립백서(상)”. 국가유산청. <https://www.khs.go.kr/cop/bbs/selectBoardArticle.do?nttId=26058&bbsId=BBSMSTR_1021&mn=NS_03_08_01, 2024. 09. 21>.
- 김예나(2022. 12. 15). 3D 홀로그램으로 보는 남원농악·아랫넛수륙재...디지털자료 공개. *연합뉴스*. <<https://www.yna.co.kr/view/AKR20221215063600005, 2024. 11. 14>>.
- 문화공보부문화재관리국(1970). “개정문화재보호법해설”. 국립중앙도서관. <<https://www.nl.go.kr/NL/contents/search.do?pageNum=1&pageSize=30&srchTarget=total&kwd=%EA%B0%9C%EC%A0%95%EB%AC%B8%ED%99%94%EC%9E%AC%EB%B3%B4%ED%98%B8%EB%B2%95+%ED%95%B4%EC%84%A4#viewKey=41901&viewType=AH1&category=%EB%8F%84%EC%84%9C&pageIdx=1&jourId=, 2024. 09. 26>>.
- 법제처(연도미상). “문화재보호법”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=5076&ancYd=19620110&ancNo=00961&efYd=19620110&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000, 2024. 09. 24>>.
- 법제처(연도미상). “문화재보호법 시행규칙”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=39141&ancYd=19701216&ancNo=00019&efYd=19701216&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000, 2024. 09. 25>>.
- 법제처(연도미상). “무형문화유산의 보호를 위한 협약”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/LSW/trtyInfoP.do?trtySeq=2133, 2024. 09. 26>>.
- 법제처(연도미상). “무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=169552&ancYd=20150327&ancNo=13248&efYd=20160328&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000, 2024. 09. 27>>.
- 법제처(연도미상). “무형문화재 보전 및 진흥에 관한 법률”. 국가법령정보센터. <<https://www.law.go.kr/lsInfoP.do?lsiSeq=169552&ancYd=20150327&ancNo=13248&efYd=20160328&nwJoYnInfo=N&efGubun=Y&chrClsCd=010202&ancYnChk=0#0000, 2024. 09. 27>>.
- 손지혜(2021. 04. 15). [ICT 시사용어]볼류메트릭(Volumetric). *전자신문*. <<https://www.etnews.com/20210415000180, 2024. 09. 28>>.

논문투고일 2024. 11. 15.

심사일 2024. 11. 21.

심사완료일 2024. 12. 06.

Practical Studies on the Discourse of Performing Arts Archive

– Focused on the Case of National Intangible Heritage Center(NIHC) –

Choi, Yunyoung

Lecturer, Chungnam National University

The purpose of this study is to examine the NIHC as an example of archiving that reflects the characteristics of performing arts, and to reveal its features and significance. The findings show that the NIHC's archiving is systematized into three areas: transmission from body to body, creation and management of records, and promotion. The identified characteristics are as follows: first, the NIHC assumes an indirect role in transmission by supporting and managing the transmitters as custodians; second, it generates and utilizes records that reflect changes, thereby compensating for the limitations of traditional media; and third, it actively operates exhibitions, performances, and educational programs to preserve heritage through public enjoyment. Notably, the NIHC's focus on preservation through public enjoyment signifies a shift in the traditional transmission process, which was centered on preservation of the original form and records, as it restores the role of the audience as participants in the transmission.

Keywords: Archiving Performing Arts(공연예술 아카이빙), National Intangible Heritage Center(국립무형유산원), Support and Management of Transmitters(전승자 지원과 관리), Creation and Management of Records(기록 생성과 관리), Promotion of Intangible Heritage(무형유산 진흥)