

# 무용공연 장소 변형에 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토가 미친 영향\*

박성혜\*\*

I. 서론	IV. 결론
II. 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토	참고문헌
III. 무용공연의 장소 변형	Abstract

## I. 서론

### 1. 들어가며

무용공연에서 장소에 대한 도전적인 실험은 나날이 과감해지고 있으며 이에 대한 장소성에 관한 논의 또한 활발하다. 이제 무용 공연은 전형적인 극장 공연에서 벗어나 다양한 공간에서 전개되고 있으며 미술관, 로비, 거리, 공원, 역사나 시청과도 같은 공공건물, 폐공장이나 빌딩 옥상 등 구현되는 장소의 특성과 성격이 무척이나 다채롭다. 여기에는 변모하는 무용 공연의 장소가 발레나 연극으로 대표되는 고전적인 방식인 극장에서 벗어나면서 변모한 장소에 대한 새로운 논의가 후속적으로 필요해 보인다. 특히 현대예술에서는 극장으로 대표되는 매체의 변화가 유도하는 안무 확장 논의에서 미적 발전의 요인으로 유효하게 작동하면서 장소는 혁신을 주도하는 중요한 촉매제이자 탈개념화되는 예술의 독특한 변수로 제시되고 있다(Brannigan, 2023, p. 1). 이렇게 극장에서 벗어난 무용공연이 진행되는 다양한 장소에 다양한 논의는 부단 예술 분야뿐만 아니라 지리학, 건축, 사회학, 철학 분야에서도 본격적으로 다루고 있다. 이러한 배경 속에서 해당 장소가 예술과 결합하면서 물리적, 사회적, 문화적 맥락을 반영하거나 변형시키면서 새로운 미학적 가능성을 제시한다. 하지만 무엇보다도 가장 중요한 것은 장소 자체가 작품의 일부가 된다는 점이다. 따라서 예술가는 해당 장소와 작품의 관계성, 장소의 의미변화, 그리고 관람객들이 어떤 경험을 체험하는가가 매우 중요하다. 특히 무용에서 이런 경향은 모더니즘의 비판과 대안이란 차원에서 등장한 포스트모더니즘과 직접적인 사례로 언급하고 있는데 대표적으로 저서 『보리스 샤르마츠, Boris Charmatz』(2017)의 서문을 작성한 케시 할브레이치(Kathy Halbreich)는 저드슨

\* 이 논문은 2021년 교육부 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(2021S1A5B5A16077344)

\*\* 한국예술종합학교 한국예술연구소 학술연구교수, gissell@naver.com

댄스씨어터(Judson Dance Theater)의 활동과 1990년대 유럽에서 등장한 농 댄스(Non Danse)를 연결 하면서 오늘날 여러 미술관에서 진행되고 있는 무용공연의 미학적 당위성을 제안하고 있다(Janevski, 2017, pp. 10-15).

이에 본 연구에서는 저드슨 댄스씨어터의 주요 예술가 중 중요한 안무가인 이본느 레이너(Yvonne Rainer)와 농댄스의 대표 주자인 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz)의 메니페스토(Manifesto)가 현대 무용 공연 장소의 변화에 어떤 영향을 미쳤는지를 논의해 보고자 한다. 무용 공연의 장소 변화에는 저드슨 댄스씨어터의 무용가들로 대표되는 작품들을 통해 얼마나 다양한 장소, 예를 들어 건물 옥상에서 공연한 트리샤 브라운의 「루프 피스, *Roof Piece*」(1971), 스티브 팩스톤(Steve Paxton)과 이본느 레이너의 공동 작업 「말 말들, *Word Words*」(1963)에서는 실내 농구장, 뉴욕 브로드웨이 809가에서 진행된 작업인 루신다 차일즈(Lucinda Childs)의 「거리 춤, *Street Dance*」(1964)등에서 제시할 수 있듯 모더니즘의 이탈이 분명하게 존재했다(Janevski&Lax, 2018). 그중에서도 저드슨 댄스 씨어터 무용가들 중 유일하게 메니페스토를 발표한 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토에 주목한다. 여기에는 안무가 스스로 자신의 예술적 견해와 입장이 구체적인 언어로 함축된 메니페스토를 통해 이전까지 진행된 모더니즘 견해에서 벗어나는 내용을 담고 있을 뿐 아니라 그 자체만으로도 상징적인 사건이기 때문이다. 이와 더불어 메니페스토는 문자로 명시되었기에 자신이 지향하는 공연예술의 미학적 의미와 새로운 입장을 대외적으로 명확하게 밝힌다는 성격이 강하다. 두 선언문은 1965년과 2008년이라는 물리적으로는 40년이 넘는 차이가 존재함에도 불구하고 현대무용에서의 지향점과 비슷한 견해를 엿 볼 수 있다는 점과 그중에서도 장소에 대한 견해와 실질적인 실험들에 있어 유사함이 존재한다는 점에서 함께 논의를 진행해보고자 한다.

이를 위해 첫째, 각각의 메니페스토가 가진 성격과 의미를 살펴보고 더불어 역사적 배경과 예술적 성격을 통해 현대무용에 대한 전반적 이해를 도모한다. 둘째, 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토를 실제 내용을 살펴보고 내재된 장소성과 관련된 논의를 진행한다. 셋째, 논의의 확장을 위해 실질적으로 진행된 작업과 비교하여 창작 현장에서 무용공연이 어떻게 작동하고 미학적 의미를 획득했는지를 밝히고자 한다. 따라서 본 연구에서 실질적으로 제시되는 작품은 이본느 레이너가 메니페스토를 작성한 계기가 된 작업인 「어떤 6중주의 부분, *Parts of Some Sextets*」(1965)와 보리스 샤르마츠의 미술관 작업인 「20세기 20인의 무용수, *20 Dancers for the XXth Century*」(2013)를 대상으로 논의하고자 한다. 「어떤 6중주의 부분」은 이본느 레이너를 포함한 다른 저드슨 댄스 씨어터의 다른 안무가들이 너무 다양한 장소에서 공연을 했다는 점에서 그 시작점이 된 메니페스토가 실질적으로 작성의 계기가 된 작품을 살펴보는 것이 의미가 있다는 점과 「20세기 20인의 무용수」는 2013년 뉴욕 MoMA(Museum of Modern Art)에 초대된 이후 런던 테이트 모던(Tate Modern) 등 여러 미술관에서 진행된 작업이기에 확장성과 높은 인지도를 확보하였다고 판단되어 선택하였다. 마지막으로 실질적인 무용 공연의 변형된 장소가 가진 의미가 어떻게 확장되고 미학적 가치가 부여되었는지를 다루고자 한다. 그리하여 춤이 어떻게 연극성을 탈피해 주체화가 가능하도록 진행되었는지, 그리고 구현되는 신체의 존재론이 새롭게 부각되며 변모하는지를 살펴본다. 이를 통해 이전에는 무용 공연장으로 인식되지 않았던 다양한 장소가 어떠한 예술적 당위성을 확보했는지를 살펴보고자 한다.

## 2. 선행연구 및 연구방법

무용에서 장소특정적 예술(Site-Specific Art)로서의 무용 공연에 관한 연구는 활발하여 다양한 연구들이 선행되었다. 포스트모던댄스의 등장과 더불어 기존의 전통적인 극장 공연에서 벗어난 새로운 실험과 미학적 접근에 대한 다양한 담론들이 생성된다. 그중 주목할 만한 연구로는 장소특정적 무용공연 장소를 일반적, 의미적, 사건적 장소를 유형화하여 해당 장소가 작품에 직접적으로 개입하는 것을 논의(정은주, 2021)한 연구와 변모하는 컨템포러리댄스의 모색이란 차원에서 예술적 특징을 제시한 연구(심정민, 2022)도 존재한다. 이와 더불어 국내에서 진행된 장소특정적 무용공연과 결합하여 이를 분석하고 실증하는 연구가 선행된다. 현대무용가 스테판 코플로위치(Stephan Koplowitz)의 장소특정적 작품들을 분석(한정미 손각중, 2019)한 연구와 안무가 송수원의 ‘풍정.각’시리즈를 현상학자 메를로-퐁티 이론으로 장소특정적 공연들을 분석(조선령, 2022)한 연구가 있다. 이외에도 다양한 장소에서 진행된 실제 작품을 분석한 연구로는 미술관에서 진행된 윌리엄 포사이드 작품을 다룬 연구(이재민, 2016), 서울에 위치한 문화비축기지(박종현, 2021), 덕수궁에서 진행된 안무가 황수현의 작업(박성혜, 2025) 등 다양한 장소에서 진행된 장소특정적 무용공연들을 분석한 연구들이 존재한다.

본 연구는 현재 장소특정적 예술로서의 무용공연이 일반화되고 있는 시점에서 본격적인 아방가르드 퍼포먼스(Avant-garde Performance)의 역사 속에 등장한 메니페스토를 호명하여 장소의 이탈과 변화에 어떤 영향과 계기를 제공했는지를 논증한다. 이를 위한 본 연구에서는 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토에 관한 연구, 실질적 활동과 의미, 이로 인한 예술적 가치와 매체로서 변화된 장소가 내포하고 있는 미학적 의미들을 논하고자 한다. 이에 본 연구는 실험적인 무용공연 장소 변이를 실행한 작업에 관한 실질적인 연구 자료와 선행연구들, 관련 리뷰와 자료집, 기사들을 기본으로 한 문헌연구임을 밝힌다. 그중에서도 이본느 레이너가 직접 저술한 다수의 저술서에 기록된 인터뷰, 무용작품 스코어, 에세이 등이 참조되었고 보리스 샤르마츠의 메니페스토에 관한 직접적인 인터뷰와 관련 연구들도 포함된다.

## II. 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토

### 1. 메니페스토

메니페스토(Manifesto)는 어떤 개인이나 단체, 특히 정치인이나 정당이 가지고 있는 신념, 목표, 정책 등을 명확하게 밝히는 선언문이다. ‘manifesto’의 어원은 라틴어 ‘manifestus’로 ‘명백한’, ‘분명한’이란 뜻을 가지고 있다. 이후 중세 라틴어 ‘manifestum’에서 명확한 선언 또는 진술로 사용되었고, 이탈리아어 ‘manifesto’가 공공선언문을 뜻하는 단어로 사용되면서 정치적 사회적 신념을 밝히는 문서를 지칭하는 의미를 담게 되었다. 예술에서는 시각예술 분야에서 먼저 사용되었는데 특정한 예술 운동이나 작가의 개인적인 철학과 창작 태도, 심지어 사회적 메시지를 담은 선언문이다. 특히 여기에는 단순한 창작 지침을 넘어서 당대의 시대정신에 대한 반응이자 새로운 예술적 방향을 제시하는 역할을 담당한다. 따라서 이전의 예술적 견해에 대한 문제의식과 사회적 통념을 넘어서는 내용을 담고 있기도 하며 분명

하고도 독창적인 예술적 견해와 입장이 부각된다.

가장 대표적인 예로는 필리포 토마소 마리네티(Filippo Tommaso Marinetti)가 1909년에 발표한 미래주의(Futurism) 선언문이다. 이 선언문에서는 이전의 예술적 견해에 대한 문제의식과 사회적 통념을 넘어서는 내용을 담고 있고 무엇보다도 자신들의 분명하고도 독창적인 예술적 견해와 입장이 부각된다. 당시 활동을 시작한 미래주의자들을 대표로 마리네티가 작성한 이 선언문에서는 기존의 전통 예술을 거부하면서 기계, 속도, 전쟁, 젊음을 찬양하는데, 그중 가장 대표적인 문장 중 하나인 제시한 11개의 항목 중 제6항에 속하는 “우리는 박물관, 도서관, 아카데미를 파괴할 것이다(Marinetti, 1909)”는 기존의 권위에 대한 도전으로 많은 예술가들에게 영향을 미친다. 또 다른 메니페스토로는 다다이스트인 휴고 발(Hugo Ball)의 1916년 메니페스토와 트리스탄 차라(Tristan Tzara)의 1918년 메니페스토를 통해 각각 보이고 있는 약간의 의견 차이에도 불구하고 다다이즘이 추구하는 예술적 목표와 내용이 확인된다. 이외에도 앙르레 브르통(Andre Breton)이 작성한 초현실주의 선언문(1924)과 기 드보르(Guy Debord)가 1957년 작성한 상황주의 인터내셔널(Situationist International) 선언문이 존재하며 최근에는 그동안 무시 되었던 여성의 시각에서 예술을 재정의할 필요성을 제안하며 남성중심주의적 예술을 비판하는 페미니스트 아트와 메니페스토가 등장하였다. 대표적으로 선언적 구호가 담긴 포스터 작업을 중심으로 1985년부터 활동한 게릴라 걸즈(Guerrilla Girls)그룹이 존재한다. 대표작으로 「왜 1987년도 도큐멘타는 95%가 백인이고 83%가 남성일까?, *Why in 1987 is Documenta 95% white and 83% male?*」(1987)와 1989년 메츠 전시물 중 옷을 벗은 누드 작품 중 85%가 여성의 몸이지만 정작 미술관에 전시된 작가 중 5%만이 여성인 점을 지적하는 「여성이 메츠 미술관에 들어가려면 옷을 벗어야 합니까? *Do Women Have to be naked to get into the Met Museum?*」(1989) (박은희, 2014, pp. 54-55)등등 페미니즘 관점에서의 제도비판의 작업과 1991년 발표한 「조지 부시, 교육 대통령, *George Bush, The Education President*」(1991)과 같은 전쟁과 교육에 대한 정치적 견해를 구현한 다수의 작업들이 존재한다.

메니페스토는 예술을 직관적이며 감성적으로 감상하는 대상이라는 고전적 의미와 태도에서 벗어나 일종의 철학적인 동시에 개념적 접근을 적극 수용하기에 가능한 형식이다. 일종의 창작의 주체자인 예술가가 자신의 예술적 경향과 목적을 선명적으로 밝히면서 자신의 작업에 대한 입장과 도전 의식이 명확하게 보인다는 특성을 가지고 있다. 따라서 선언문의 내용을 파악하면 작품 이해에 도움이 되며 아울러 예술적 배경과 동기를 스스로 밝힌다는 차원에서 매우 주요한 의미를 담고 있다. 그럼에도 불구하고 메니페스토의 공통점들은 기존의 예술적 질서와 관행에 정면으로 문제제기를 하고 있다는 점이다. 기존의 전통적 예술을 의도적으로 거부하면서 전혀 새로운 제안을 선포하고 자신의 작업 취지를 보다 선명하게 부각시킨다. 가령 다다이즘의 메니페스토에서 언급한 무의미와 반예술, 반이성을 구현하기 위해 극장도 아닌, 그렇다고 미술관도 아닌 장소인 카페 ‘볼테르’에서 메니페스토를 발표(한혜정, 2020, p. 58)하면서 자신들의 예술 작업에 임한다. 대표적인 작업으로 기존의 음악에서 기본이라고 여기고 있는 화성법과 아름다운 선율도 존재하지 않고, 심지어 가사 조차 기괴한 휴고 발의 음성시(Lautgedichte) 퍼포먼스를 선보인다. 이 공연은 구체적인 서사도, 캐릭터도 예측하기 힘든 무의미한 사건과도 같은 행위를 시행한다. 그리고 이 모든 행위를 이해하기 위해서는 메니페스토를 참고해야 한다. 이렇게 작품이 가지고 있는 외관, 형식의 부조화와 전통적 아름다움을 거부하는 예술가들의 예술적 견해, 개념적 접근으로 일종의 예술적 강령에 의거한 작업의 연속으로 파악해야 한다.

메니페스토의 또 다른 특징으로는 참여하는 예술가 모두가 동의하는 예술적 견해와 입장이 사회적 변화를 추구하고 비판적 견해가 강하다. 실천에 있어 예술적 구현 외에도 정치적, 사회적 참여에 적극적이며 적어도 사회를 바라보는 일정한 견해와 동의를 기본으로 담고 있다. 그만큼 내부로는 연대의식이 강하고 외부로는 자신들의 예술적 견해와 철학을 관객에게 명확하게 전달하려는 의도가 존재한다. 따라서 정치적이거나 명확한 사회적 인식이 투영되기도 하며 무엇보다도 예술의 사회적 참여에 관한 질문을 던지거나 변화를 적극적으로 추구한다.

## 2. 이본느 레이너의 메니페스토

이본느 레이너는 1934년 미국 샌프란시스코에서 태어나 현재까지 활동하고 있는 무용수, 안무가, 영화감독이다(wikipedia, Yvonne Rainer). 이본느 레이너는 1960년대 활동한 저드슨 댄스 씨어터의 주요 구성원이었으며 주요 작품으로는 「우리는 달린 것이다, *We shall Run*」(1963), 「어떤 6중주의 부분, *Parts of Some Sextets*」(1965), 「트리오 A, *Trio A*」(1966), 「거리 행동, *Street Action*」(1970), 「먼지의 개념, *The Concept of Dust*」(2015) 등이 있고 감독한 영화로는 「라이브 퍼포머들, *Lives of Performers*」(1972), 「어떤 여인에 관한 필름..., *This is the story of woman who...*」(1973), 「베를린에서의 여정들, *Journeys from Berlin*」(1979), 「특권, *Privilege*」(1990) 등 다수가 존재한다. 그중에서도 이본느 레이너의 메니페스토는 1965년 「어떤 6중주의 부분」의 작업 과정에서 등장하면서 완성한 선언문이다. 이 선언문은 〈노 메니페스토(No Manifesto)〉로 알려졌으며 자세한 내용은 다음과 같다.

화려함에는 NO.  
 기교에도 NO.  
 변신과 마법과 허구에도 NO.  
 스타 이미지의 화려함과 초월성에도 NO.  
 영웅적인 것에도 NO.  
 반영웅적인 것에도 NO.  
 쓰레기 이미지에도 NO.  
 공연자나 관객의 참여에도 NO.  
 스타일에도 NO.  
 캠프에도 NO.  
 공연자의 계략으로 관객을 유혹하는 것에 NO.  
 기이함에도 NO.  
 움직이거나 감동받는 것에도 NO (Banes, pp. 222-223).

이본느 레이너는 자신이 직접 제시한 〈노 메니페스토〉를 통해 당시 무용공연에 만연했던 방법론과 관행에 대한 문제의식에서 전면적인 의문을 제기한다. 〈노 메니페스토〉는 화려한 볼거리와 기교를 거부하고, 보다 간결하고 날 것 그대로의 미학을 지향하면서 결과보다는 과정을, 예술 창작에 있어 보다 협력적이고도 포용의 태도로 접근한다. 따라서 일반적인 무용공연의 방식과 전통적 서사를 거부하고 있기에 무용테크닉이 필요하지 않은 평범한 움직임들이 등장한다. 이러한 견해와 실험들은 그 동안 무용공

연의 안무의 영역을 대폭 확장하는 견해로 무용 공연의 일반적이고도 전통적인 관념에서 벗어나 매우 급진적이고도 실험적인 접근이다. 하지만 무엇보다도 몸에 대한 보다 본질적이고도 실체적 접근이 주요한 내용을 담고 있다. 구체적인 캐릭터나 장대한 스펙터클을 구현하여 관객들을 현혹시키고 환상의 세계로 이끌기 보다는 보다 현실적이고도 실존적인 신체성을 부각한다. 이본느 레이너는 더 이상 춤을 기술과 표현의 완성으로 보기보다는 보다 주체적이고도 존재론적 질문을 제안한다. 따라서 이러한 견해는 단순히 새로운 춤의 스타일을 제안하기보다는 이전의 춤이 가지고 있었던 정의를 넘어서는 새로운 의미를 드러내는 것(Lambert-Beatty, C. 2008, p. 130)이었다.

이러한 예술적 견해에는 미니멀리즘의 경향이 강한데 당시 이본느 레이너를 비롯해 저드슨 댄스 씨어터 그룹의 여러 무용가에게도 다양한 형태로 드러나고 있었다. 그중에서도 이본느 레이너의 <노 메니페스토>에서 언급되고 있는 내용들을 살펴보면 몸에 대한 집중과 현실적인 것을 보다 부각시키고 있다는 점이다. 따라서 이본느 레이너의 작업은 의도적으로 의상, 분장, 스토리, 무대미술, 극적 효과, 심리적 충동, 시각적인 자극과 장식적이고도 설명적인 것들을 과감한 생략하고 거부하면서 신체와 상황 그 자체에 보다 집중한다. 대표적으로 단순하게 움직이는 신체만 무대 위에서 존재하게 함으로써 관객들로 하여금 신체적 자각을 유도하여 보다 능동적으로 신체와 공간, 신체와 세계가 연결되고 있음을 인식하게 한다. 이를 통해 이전까지 진행되었던 모더니즘에서 벗어나 해체하고 원형을 부각시키는 한편 다시 배치함으로써 주변의 환경적 요인과 현장성을 활용하게 한다. 일례로 이본느 레이너의 작업에서 즉흥적으로 들려오는 소음이나 관객들의 반응 역시 작품의 주요 요인이며 적극적인 활용의 대상이었다. 또한 예기치 못한 무용수의 실수, 짜임새 없는 진행도 포함되며 한편으로는 안무가의 주관적 개입을 최소화한다. 이러한 견해는 미니멀리즘의 단순화와 본질에 집중하는 경향과 맞닿아 있으며 표현보다는 형식을, 감정보다는 물질성과 공감각을 보다 강조한다. 따라서 이본느 레이너의 작업에서 나타나는 움직임들은 단순하고도 일상적인 움직임들을 반복과 배열로 진행되고 있기에 무미건조하고 특별한 표현이 드러나지 않는다. 하지만 이러한 반복과 배열은 의도적으로 클라이막스가 배제되었기에 새로운 미학적 결과로 나타난다(홍선미, 2024, p. 620). 무엇보다도 유려한 움직임을 지도하고 장대한 스펙터클을 연출하는 기존의 안무 영역에서 벗어나 모든 종류의 움직임을 다룬다는 점에서 기존의 안무의 개념과 태도에 변화를 요구한다. 다시 말해 법칙의 적용에 의한 작품의 제작보다 행위 그리고 그 과정에서 상황과 목적에 부합하는 새로운 지식의 생성을 의미(이나현, 2025, p. 22)라는 측면에서 새로운 몸의 담론을 제시했다.

이본느 레이너의 작업에서는 무용수와 공간, 무용수와 관객의 관계를 연결시키고 확장하여 신체를 하나의 오브제로 상호 작동하게 한다. 이를 통해 일상이 개입하고 형식적인 공연의 위계가 무너지며 극장이 가진 권위의 해체를 제안하며 일상적 공간이거나 전혀 다른 장소에서의 퍼포먼스 구현의 당위성을 얻는다. 특히 일상성은 단순히 움직임에만 국한하는 것에 그치지 않고 상황과 환경까지 포함하기에 무용예술이 구현되는 극장의 무대에서 벗어나 다양한 공간에서의 퍼포먼스가 허용된다. 이렇게 <노 메니페스토>에 내제한 보다 민주적이고도 혁신적인 제안으로 인해 무용 공연은 극장이 아닌 다른 장소로의 이동과 전환의 근거를 마련한다.

### 3. 보리스 샤르마츠의 메니페스토

보리스 샤르마츠는 1973년 생으로 프랑스 상베리(Chambéry) 출신의 현대무용가로 농 댄스(Non Danse) 안무가 중 한명이다. 그는 2009년부터 2018년까지 10년 동안 렌스(Rennes)에 위치한 국립안무센터(Centres Chorégraphiques Nationaux :CCN)의 예술감독으로 취임하자마자 국립안무센터를 무용박물관(Musée de la danse)으로 변경(Charmatz, Musée de la danse, Homepage)하면서 선언문을 발표한다. 그의 주요 작품으로는 「플립북, *Flip book*」(2008), 「갈등 해결, *Levee des conflits*」(2010), 「무제, *Untitled*」(2013), 「10000개의 제스처, *10000 gestures*」(2017) 등 다수가 존재하며 2022년부터 현재까지 부퍼탈 탄츠씨어터 피나 바우쉬(Tanztheater Wuppertal Pina Bausch)의 예술감독이다.

보리스 샤르마츠의 선언문은 2008년 렌스의 국립안무센터를 무용박물관으로 바꾸는 이유와 근거를 제시하기 위해 작성한 메니페스토다. 그는 자신의 예술적 견해와 국립안무센터의 명칭 변경의 이유, 예술적 비전 제시, 그리고 이 프로젝트의 세부 내용의 이해를 돕기 위해 무용박물관으로 바꾸면서 변경한 홈페이지의 창에 자신의 메니페스토를 게재한다. 그리고 그의 메니페스토는 다음과 같이 시작한다.

나는 화를 내는 것이 아닙니다. 나는 단지 “센터(Centre)”라는 단어를 제거하고, 그 다음에 “안무(Choreographic)”이라는 단어를 제거하고, 그 다음에 “국립(National)”이라는 단어를 제거하고 싶을 뿐입니다(Charmatz, 2014, p. 45).

보리스 샤르마츠는 자신이 작성한 메니페스토에서 국립예술센터가 왜 무용박물관으로 되는지에 대한 이유를 다각도로 밝힌다. 그중 과연 우리에게 새로운 예술이란 구현 가능한가라는 문제제기, 다시 말해 우리에게 새로운 창작이라는 신화에 대한 의문 제시부터 여타의 무용센터와는 차별화된 운영을 목적으로 보다 사회적이고도 문화적인 아카이브의 공간이자 계기점이라고 언급한다. 그는 한번 공연되고 사라지는 예술보다는 보다 지속적이고도 연결된 박물관으로 자리 잡기를 고대하며 그 중심적 매체를 춤으로 제안한다. 따라서 권위적인 국립을 제거하고 안무보다는 아카이브를 중심으로 연결되어 재맥락되며 센터라는 물리적 공간보다는 보다 유기적이고도 상호작용하는 관계성을 강조한다. 그러면서 동시에 극장이 아니라 박물관이 되면서 단순히 프로그램을 제공하는 것에 머물지 않고 장소가 곧 예정된 하루 일정을 미리 알리지 않더라도 박물관처럼 언제나 왕래하면서 관객과 공간의 모든 관계까지 모험을 하며 언제나 살아있는 생명력이 있는 장소로 거듭나기를 의도한다. 그러면서 그는 자신의 메니페스토에서 예술적 목표와 내용을 십계명(Ten commandments)이라고 명명하면서 밝히는데 주요 내용은 간추리면 다음과 같다.

압축적인 박물관(a micro-museum): 작지만 실제적인 박물관. 보존, 창작, 연구, 전시, 확산, 교육, 매개 등 박물관의 모든 기능을 균형 있게 수행하는 박물관.

예술가들의 박물관(a museum of artists): 큐레이터나 행정가가 아니라 예술가들이 직접 발명하고 만들어가는 박물관.

기발한 박물관(an eccentric museum): 춤과 신체의 역사, 표현을 탐구하는 독창적이고 기발한 박물관.

통합된 박물관(an incorporated museum): 관객, 예술가, 직원 모두가 몸으로 참여해 박물관을 살아 있게 만드는 구조의 박물관.

- 도발적인 박물관(a provocative museum): 춤과 사회적 관습을 질문하고, 예상치 못한 충돌과 연결을 만들어내는 박물관.
- 규범을 넘는 박물관(a transgressive museum): ‘진짜’만을 추구하지 않고, 표절·재창작·재연을 장려하는 박물관.
- 투과되는 박물관(a permeable museum): 넓은 무용 개념에 대한 개방성을 용인하며 다른 움직임이 우리에게 영향을 미치도록 허용하고, 고정된 정체성을 벗어나도록 하는 박물관.
- 복잡한 시간성의 박물관(a museum of complex temporalities): 활동적이고, 반응적이며, 유동적인 이 박물관은 다른 장소에서도 접목될 수 있으며 예상치 못한 곳에 춤을 전파할 수 있는 박물관.
- 협력하는 박물관(a cooperative museum): 독립적이지만 파트너 네트워크와 연계하여 운영되며, 다양한 춤과 학술 및 대중과 관련된 기관, 박물관, 미술관 및 갤러리, 연구 센터 및 대학과 협력하는 박물관.
- 즉각적인 박물관(an immediate museum): 첫 번째 제스처를 취하자마자 존재하는 박물관 (Charmatz, pp. 47-48).

모두 10개의 항목으로 제안된 각각의 박물관은 기존의 박물관과도 다르고 무용센터와도 다른 새로운 정체성과 예술적 목적을 제안한다. 보리스 샤르마츠의 메니페스토는 전형적인 국립무용센터라기보다는 춤과 몸을 통해 보다 실험적이고도 혁신적인 퍼포먼스와 다학제간의 경계를 허물면서 관객과 소통하고 더 나아가 사회와도 소통을 적극 꾀한다. 이를 위해 기존의 아카이브된 작업들을 재맥락화하고 공연이 전시처럼 배치되거나 과거의 작품이나 기록이 작품의 대상이 되기도 한다. 더불어 이 모든 과정은 민주적이며 평등의 원칙이 적용되기에 권위적인 명망가의 예술가나 결정권을 거지고 있는 관료나 행정가에 의해 일방적으로 결정되는 구조를 거부한다. 또한 일반인도 예술가가 될 수 있으며 따라서 관객 또한 창작의 주체로 공연현장에 적극적인 참여를 허용한다. 이렇게 열린 관계성을 중시하면서 교류와 협업의 대상도 무척이나 적극적이기에 연구기관, 학교, 미술관, 공공기관 및 장소 등 다양한 성격의 기관과의 개방성을 지향한다. 하지만 무엇보다도 가장 중요한 것은 예술적 혁신성과 선진적인 태도와 경향을 중시하면서 신체에 대한 미학적 견해가 확대되었다는 점이다.

보리스 샤르마츠는 자신의 작업에서도 이를 분명하게 드러내는데 초기작 「플립북」에서 머스 커닝햄의 무용 역사 50주년을 기념하여 발행한 책 『커닝햄, 50년, *Cunningham, Fifty Years*』(1997)를 넘길 때마다 즉흥적으로 등장하는 커닝햄의 작품 사진을 선택하여 입체적 장면을 상상하고, 자세와 위치를 더하여 연속된 춤의 동작이자 안무로 작품을 구성(진휘연, 2020, p. 220)하는 방법으로 구현한다. 아카이브된 책자에서 머스 커닝햄의 핵심적인 개념인 ‘우연성’에 기인하여 공연된 작품 「플립북」의 확장된 대입으로 무용박물관을 제안했고 이러한 프로젝트는 2008년까지 다양한 형태를 보이면서 의미 있는 작업들과 실험들이 전개되었다.

### III. 무용공연의 장소 변형

이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 메니페스토는 작품의 변형뿐만 아니라 장소의 변화에도 지대한

영향을 미친다. 그것은 단순히 공연이 진행되는 공간의 변화에만 그치는 것이 아닌 관객과의 새로운 관계, 신체의 물성 강조, 탈매체화와 해체의 의미도 동시에 존재한다. 이러한 논리적 전개는 아나 자네브스키(Ana Janevski)의 저서 『보리스 샤르마츠, Boris Charmatz』(2017)에서도 저드슨 댄스 씨어터의 작업과 모색이 미술관에서 춤추는 보리스 샤르마츠의 여러 작업과 동일한 연관성이 밀접하게 결합하고 있음을 설명하고 있다(Janevski, 2017, p. 20). 저드슨 댄스 씨어터 안무가들이 다양한 장소에서 공연을 수행한 이후 그들의 작품들은 미술관을 대표로 다양한 장소에서 구현되었다. 이러한 면면은 2018년에 MoMA에서 전시되고 공연된 기획 공연 「저드슨 댄스 씨어터 : 작업은 결코 끝나지 않았다, Judson Dance Theater : The Work Is Never Done」(2018)에서 저드슨 댄스 씨어터의 안무가들을 다시 소환하면서 오늘날 경계를 허물고 미술관에서의 퍼포먼스 작업을 통해 안무의 영역과 매체 또한 확장되고 있음을 언급(Janevski, 2018, p. 13)하고 있다. 이러한 맥락 속에서 실질적으로도 미술관에서 많은 작품 활동을 한 이본느 레이너와 보리스 샤르마츠의 퍼포먼스가 진행된 변용된 장소가 가진 함의된 공통의 특성은 바로 장소특정적 예술(Site-Specific Art)로의 의미가 부여된다.

## 1. 이본느 레이너의 장소성

이본느 레이너는 자신의 메니페스토인 〈노 메니페스토〉를 발표하고 자신의 작품을 통해 일상성을 부각시키면서 무대와 관객의 경계가 사라지는 작업을 구현했다. 특히 1965년 저드슨 교회에서 발표한 작품 「어떤 6중주의 부분」을 준비하면서 〈노 메니페스토〉가 완성된다. 이본느 레이너는 작업을 준비하면서 기존의 연극이나 퍼포먼스에 대한 비판적 견해를 드러낸다. 따라서 강력한 ‘아니오’가 제시되는 선언문이 나왔고, 고전적 의미에서 공연예술이 추구하는 것들을 의도적으로 거부하는 태도를 취한다. 이 작품은 12개의 매트리스와 10명의 무용수가 등장하는 작품으로 이본느 레이너가 직접 낭독하는 목소리가 나온다. 낭독의 내용은 18세기 말 미국 메사추세츠주 세일럼에 살았던 성공회 목사 윌리엄 벤틀리의 일기였으며 무용수들의 움직임들은 읽는 구절에 따라 동작을 진행한다. 벤틀리가 쓴 55쪽의 일기 중 이본느 레이너가 직접 발췌한 부분들의 내용은 지역에서 발생한 사건들과 내용 중에 등장한 인물들로 당시 사회적 상황과 정치적 연대기가 그대로 드러난다. 하지만 움직임들은 낭독되는 내용과는 거리가 있다. 무의미하고 반복되는 움직임, 달리거나 걷거나, 매트리스 위에 올라가거나, 무용수들의 신체가 깔리는 상황을 보여줄 뿐이다. 이본느 레이너는 이 모든 동작들과 순서를 세밀하게 계획하고 31개의 장면으로 분류하여 진행하였는데 작품의 안무 스킴어는 다음과 같다.

1. 듀엣: 복도, 도어 솔로, 2. 듀엣: Y의 비명 소리를 통해 밥이 등장, 3. 듀엣: 첫 번째 포옹을 통해 몸을 기울임, 4. 듀엣: 대각선으로 끝까지 달리기, 5. 새처럼 달리기, 6. 달리기, 7. 경주 걷기, 8. 체중을 옮기면서 시작하는 솔로, 9. 서 있는 모습, 10. 몸을 굽힌 채 걷기, 11. 4중주, 12. 로프 18듀엣(로프 포함), 13. 로프 동작 1~4, 14. 로프 동작 5~8, 15. 로프 동작 9~13, 16. 한 겹으로 앞뒤로 움직이는 수직 매트리스 하나, 17. '스웨덴 늑대인간'(항상 무대에서 벗어남), 18. 매트리스 더미 위로 날아다니는 사람, 19. 훈련 1(던지기), 20. 훈련 2("벌레 밟기" 포함), 21. 더미를 반대쪽으로 옮기기, 22. 한 번에 하나씩 벗기기, 23. 맨 위 매트리스 아래로 기어 들어가기, 24. 더미 위에서 서 있는 인물, 25. 집 안 조명, 26. 한 사람이 다른 사람을 더미로 밀어 넣기, 27. 밥의 대각선, 28. 앉은 인물, 29. 잠자는 인물, 30. 모호한 움직임, 31. 대형 3(더미 쌓기) (Rainer, 2020, p. 48).

동작은 무의미한 반복이 많았고 음악은 전무했기에 무용수들이 순서 외우기가 어려웠다고 한다. 작품 내내 낭송만이 존재했기에 문맥이 바뀌거나 특정한 신호가 있으면 다음 단계로 넘어갔으며, 안무가 스스로도 관객들이 중간에 지쳐 나갈 것이라고 염려하였음을 회고한다. 출연한 무용수들도 <노 메니페스트>에서 제안하고 있는 기교 없음, 놀랍게나 황홀한 이미지에 대한 거부, 스타성과 매력과는 거리를 둔 채 진행했다. 일례로 출연진들 중에 무용 수업을 전혀 받아 본적이 없는 로버트 라우센버그(Robert Rauschenberg)를 위해 특별히 개인 훈련을 더 해야만 했다. 하지만 이 작품을 통해 안무가인 이본느 레이너는 새로운 관객과의 관계, 새로운 공간을 제안하고 싶었다고 한다(Rainer, p. 51). 이 작품을 통해 기존의 공연 형식을 부정하고 관객 참여와 실제의 몸을 통한 장소에 전환을 도모했으며 누구나 참여 가능하고 일상적인 움직임을 통해 민주적이고도 자유로운 공연을 제안함 셈이다. 이 작품은 2019년 뉴욕 비엔날레에서 안무가의 수정과 첨삭을 거쳐 미술관에서 공연되는 작품으로 다시 소개되었다.

이러한 실험은 이후 이본느 레이너의 동료들과의 지속적인 작업을 통해 더욱 도전적으로 전개된다. 극장을 떠나 거리에서, 건물 옥상이나 미술관에서 춤추는 작업들은 변경된 장소로 인해 보다 다른 감각과 경험을 제공하며 극장에서 제공되었던 유토피아적 환영이라기보다는 푸코(M. Foucault)가 제안한 헤테로토피아(heterotopia)의 장소로 재현된다. 실존하면서도 일상적 공간임에도 불구하고 예술적 행위와 사건에 의해 뒤틀리고 변모한 장소로 전환되어 새로운 경험을 제공한다. 여기에서 관객은 더 이상 방조하거나 제4의 벽 밖에 위치 지어진 부동의 상태에서 벗어나 보다 자율적이면서 주체적인 존재가 된다. 이본느 레이너의 <노 메니페스트>의 전복적인 제안은 1960년대 포스트모더니즘의 새로운 공연형태로의 진행을 선도하며 거기에는 로버트 던(Robert Dunn)의 워크숍에서 시작하여 저드슨 댄스 씨어터로 모인 안무가들(조은숙, 2002, p. 250)에 의해 다양하게 확장된다.

이본느 레이너의 변용된 공연 장소는 이후로도 계속되는데 대표적으로는 1970년 「거리 행동, Street Action」은 미국의 캄보디아 침공을 항의하는 퍼포먼스로 맨해튼 남쪽 거리에서 진행된 퍼포먼스로 시위와 행진의 경계에 놓인 실전적 공연 형태였으며, 1971년 작품 「위대한 조합 꿈들, *Grand Union Dreams*」의 경우에는 실내 농구장에서 진행되었다. 이외에도 같은 저드슨 댄스 씨어터 안무가인 루신다 차일즈의 「길거리 춤, *Street Dance*」(1964)에서는 거리에서 춤추는 무용수들을 스튜디오 2층의 유리창을 통해 관람해야하는 형식을 취하면서 관객과의 새로운 소통을 시도하였다(Janevski & Thomas, p. 171). 이렇게 관객의 다양한 참여를 모색하고 장소를 변형하면서 도전적인 실험을 진행한다. 이를 통해 기존의 방식과 다름을 추구함을 천명하는 이본느 레이너의 <노 메니페스트>는 현대무용의 놀라운 진화를 낳았으며 이러한 예술적 태도와 경향을 베인즈(S. Banes)는 자신의 저서인 『민주주의의 신체, *Democracy's Body*』에서 이런 실험들은 모더니즘 춤의 등장 이후 처음 등장한 아방가르드이자 ‘민주적’이라고 평가하였다(Banes, 1993). 장소의 변화 역시 예술적 권력이 집중된 극장에서 나와 확대되고 해당 장소를 적극 수용하면서 장소가 작품의 일부가 되고 퍼포먼스의 장소 역시 다양해진다. 장소는 무대를 이탈했다는 것, 그 자체만으로도 의미를 부여 받는 것은 물론 장소특정적 예술로서의 무용공연으로 선택된 장소가 가지고 있는 장소성의 의미, 용도, 역사, 활용에 의해 다시 의미가 부여되고 새로운 대상으로 거듭난다. 이는 이본느 레이너 뿐만 아니라 당시의 저드슨 댄스 씨어터의 무용가들 모두가 동의하고 수용했으며 다양한 장소에서의 도전이 진행된다. 이후 이본느 레이너는 1970년대 후반부터 영화감독으로 활동을 집중하다가 2000년대 이후 다시 공연예술 작업을 진행한다. 이때의 이본느 레이너의 작업들 대부분은

전통적인 극장 공연보다 미술관과 같은 다양한 장소에서 자주 진행되었으며 오늘날까지 예술적 장르와 공간의 경계를 자유롭게 넘나들고 있다.

## 2. 보리스 샤르마츠의 장소성

보리스 샤르마츠의 메니페스토는 보다 더 광범위하며 구체적이다. 우선 그는 실질적인 공간인 국립 안무센터를 바꾸었다. 무용박물관으로 바꾸는 이유와 근거를 밝힌 메니페스토에서 새로운 창작에 대한 의문을 제기하면서 기존의 역사와 기록, 작업들과 기억을 다시 소생하는 예술적 실천을 제안한다. 그러면서 한편으로 예술적 권위와 위엄으로 군림하기 보다는 소통하고 나누기 위해서는 언제, 어디서나, 그리고 누구나 예술가가 될 수 있고 구현되어야 한다고 주장한다. 보리스 샤르마츠의 메니페스토는 유독 상호 침투하고 관계를 형성하며 협력하면서 실천하는 것을 강조한다. 이것은 일종의 역사적 공간 안에서 구현되는 예술적 실천이며 문화적 구획화를 종식시키려는 열망, 실험 정신, 선입견에 기반한 제도적 관념과 틀에 대한 격렬한 저항(Lista, 2014, p. 6)이었다. 보리스 샤르마츠는 움직이는 신체가 공간에서 작동되는 순간 역사적 서사의 형태에 지대한 영향을 미치고 있음에 주목한다. 그것은 박물관이 가지고 있던 전통적인 물질주의의 기반을 흔드는 것일 뿐만 아니라 정적이고 소장품이라는 관점에서 보다 더 나아가야 함을 상기시킨다. 박물관에서 박제된 유물이 아닌 연연히 흐르는 시간을 인지하기 위하여 보리스 샤르마츠는 유목적이고, 순간적이며 동시에 덧없는 것을 등장시킬 것을 제안한다. 이러한 이유로 박물관이라는 공간에 춤추는 몸을 투입한다. 그리고 본격적으로 미술관에서 춤추기 프로젝트를 진행한다.

대표적으로 2013년 뉴욕 MoMA(Museum of Modern Art)에서 진행된 초대전 「20세기 20인의 무용수」이며, 세계적인 현대 미술관인 MoMA를 본격적으로 춤추는 장소로 선택한다. 이 작업은 지난 20세기 무용의 역사에서 중요하다고 판단한 모더니즘과 포스트모더니즘 무용가를 선정하여 20명의 무용수들이 춤을 수행하는 공연이다. 여기에 등장한 무용작품의 안무가들은 제롬 벨(Jerome Bel), 트리샤 브라운(Ttisha Brown), 머스 커닝햄(Merce Cunningham), 팀 에첼스(Tim Etchells), 윌리엄 포사이드(William Forsythe), 시몬느 포티(Simone Forti), 마사 그레이엄(Martha Graham), 벤자민 밀피에(Benjamin Millepied), 바슬라브 니진스키(Vaslav Nijinski), 이본느 레이너, 테드 쉰(Ted Shawn) 등이다. 공연의 형태는 정해진 시간 없이 동시에 진행되었고, 프로그램 예고나 특별한 무대라고 정해진 공간도 전무했으며, 출연한 무용수들이 선택한 전시 공간이나 박물관의 마론 아트리움(Marron Atrium), 복도와 같은 공공의 장소에서 진행되었다(Charmatz, MoMA Homepage). 무용수들은 마치 유명처럼 미술관 안에 출몰하면서 불연속적인 시간성을 관객들에게 상기시키는데, 이는 정해진 시간과 장소에서 예고하고 진행되는 행사라는 관습을 벗어나는 동시에 공간예술의 중심지인 미술관에서 시간예술인 동시에 공간예술인 춤과 신체가 등장하면서 장소를 환기하고 흔드는 것이었다. 물론 여기에는 공공의 공간인 박물관에 초대받지 못한 게릴라처럼 장소를 불현 듯 정복하는 사건을 유발함도 포함된다.

다른 한편으로는 역사적 작품을 호명하여 춤추는 것이 어떻게 단순 재연과 다른가란 문제의식에서 차별성을 확보하는데, 여기에는 안드레 레페키(Andre Lepecki)가 제안한 '아카이브로서의 신체(Body as Archive)'라는 개념을 빌려 해석한다. 다시 말해 똑 같은 구현의 물리적 불가능성, 신성시 되고 영웅화

된 예술 작품의 전복, 다시 반복되면서 재현되는 신체에서 들어나는 차이, 다른 예술가에 의해 다시 발명되고 재맥락화되는 것에 보다 집중한다. 또한 예술가가 어떤 예술적 접근과 동기를 동원하여 해석하고 배치하면서 다르게 존재하는가에 보다 의미를 둔다. 그리고 이때의 신체는 저장되고 기억된 신체로 비물질적 박물관의 활동적 장소로서의 신체라는 개념이 추가된다(Lepecki, 2010). 이렇게 보리스 샤르마츠의 작업은 신체가 가진 유한성과 물성을 환기하는 동시에 고정되고 정형화된 장소의 변동의 주체로 춤추는 신체를 제안한다. 이로 인해 박물관은 유물들의 무덤에서 벗어나 재해석되고 다시 배치된다. 생동하는 장소로, 살아있는 예술로 거듭나는 박물관으로 완성된다. 이러한 박물관을 ‘살아있는 박물관(Living Museum)’ 그리고 ‘비물질 박물관(Non-Material Museum)’으로 호명한다. 이러한 장소에서 춤추는 몸을 보리스 샤르마츠는 자신의 메니페스토를 근거로 “유산이 바로 우리!(The Heritage Is Us!)”라는 주장(Charmatz, 2013, p. 9)과 자연스럽게 연동된다. 바로 신체가 유물이 되고 저장된 유기체가 되어 작동하는 것이다. 이때 장소는 춤추는 신체와 함께 소통하고 상호 침투하여 새로운 관계를 형성하는 동시에 함께한 관객들과 공유된다.

보리스 샤르마츠가 메니페스토에서 제안한 국립안무센터를 무용박물관으로 바꾸는 이유를 밝히면서 시작한 이 도전은 미술관에서 상호 작동하면서 기존과는 다른 새로운 장소성을 획득한다. 그중에서도 해당 공간에 진입한 관객과는 다층적인 관계성을 형성하는데 니콜라 부리오(Nicolas Bourriaud)가 『관계미학, *Relational Aesthetics*』(2011)에서 제안하고 있는 현대예술의 아우라는 새롭고도 자유로운 연합임을 상기(Bourriaud, 2011)하며 관객과의 조우를 통해 참여, 접속, 상생, 협력의 가능성을 찾을 수 있다. 이제 관객 역시 예술의 주체성으로 거듭나며 긍정적이고도 적극적인 관계자로 거듭난다. 더 이상 관객은 수동적 관찰자에 머무르는 것에서 벗어나 작품과 마주한 현장 속에서의 경험과 그 사이의 순간을 인식하는 것을 통해 지각의 변환을 경험하고 현재성을 체험(정수동, 2021, p. 76)하는 공간에서 자신의 위치를 재정비한다. 이렇게 보리스 샤르마츠는 자신의 혁신적인 실험을 통해 단단하고 거룩한 아카이브의 물질성에 맞서며 춤이 주어지는 동안이라는 다소 일시적으로나마 엄격하게 규제되고 통제된 박물관이라는 장소를 변동시킨다. 시간과 함께 퇴적층처럼 쌓인 아카이브를 해방하고 제도적으로 고정되어 있는 것들을 기억되고 반복되는 아카이브된 춤추는 몸으로 다시 소환한다. 이제 박물관이라는 장소를 ‘살아있는 박물관(Living Museum)’ 그리고 ‘비물질 박물관(Non-Material Museum)’으로 전환시키는 동시에 해당 장소와 시간은 서로에게 열리고, 교차하며, 충돌하고, 자유롭게 서로를 관통하면서 기억된 신체적 지형을 다시 구축한다.

## IV. 결론

이본느 레이너가 1965년 자신의 작품 「어떤 6중주의 부분」을 제작하면서 발표된 <노-메니페스토>와 보리스 샤르마츠가 2008년 프랑스 렌스에 위치한 국립안무센터(CCN)를 무용박물관으로 변경하면서 제안한 메니페스토는 현대무용에 많은 것들을 변모시켰다. 그중에서도 춤추는 공간의 변화는 무용공연의 전통적인 공간이었던 극장에서 벗어나 다른 장소로의 이동을 촉진한다. 그것은 단순한 공연 장소의 변경에 그치는 것이 아니라 새로운 미학적 관점의 제시인 동시에 무용예술의 또 다른 확장이었다. 그리

고 여기에는 두 개가 메니페스토를 탈권위와 기존의 방식에서 벗어나는 이유와 근거를 상세하게 설명해 주었다.

이본느 레이너는 기존의 표현적이고 테크닉 중심의 무용 공연 방식에 대한 의문과 원형에 대한 본격적인 탐색인 미니멀리즘의 관점에서 퍼포먼스에 관한 모든 것들을 해체한다. 움직임에 대한 본질을 탐색하고 제도와 권력에 비판적으로 접근하면서 정형성을 탈피하고 모더니즘을 넘어 포스트모더니즘으로의 전환한다. 여기에서 장소 또한 자유로운 선택되었고, 이러한 도전은 저드슨 교회에서 시작되어 미술관을 비롯해 다양한 장소로 확장된다. 이와 더불어 관객에게는 새로운 보기의 방식이자 관계성을 확보한다. 그리고 이 모든 것들은 메니페스토를 통해 선포되었고 이를 자신의 구체적인 작업을 통해 선명하게 증명하였다. 특히 장소성에 대한 탈중심, 탈권위와 같은 예술적 태도는 이본느 레이너 외 저드슨 앤스 씨어터의 안무가들의 다양한 장소에서 진행된 무용공연의 근거이자 배경을 이루었다.

보리스 샤르마츠의 메니페스토에서는 새로운 것들을 창조하는 또 다른 방안으로 아카이브의 재맥락화를 제안한다. 이미 존재하는 역사와 기억을 다시 배치하고 전환되는 주체로 아카이브된 몸을 제안하면서 예술이 구현되는 장소인 박물관을 살아있는 박물관, 혹은 비물질박물관으로 전환한다. 이런 시도 역시 물리적인 공간의 이동과 과거의 특정한 공연을 재현하는 것과 다름을 스스로 자신의 메니페스토를 통해 밝힌다. 그것은 기억과 역사가 저장된 몸이라도 반복 구현되는 몸은 차이를 드러내고 구현되는 장소와 함께 공존하면서 상호 소통하고 교차하며 다시 통합된다. 여기에 더 나아가 관객과의 새로운 관계성을 확보함과 동시에 제도와 문화를 흔들며 다시 해석된다. 본고에서는 두 명의 예술가 스스로 자신의 예술적 관점과 견해를 선행적으로 선포한 메니페스토가 좁게는 실질적으로 공연된 장소로 국한해서, 그리고 넓게는 어떻게 안무가 자신의 안무에 반영되어 구축되었는지를 스스로 언급하고 있음을 확인했다. 그것은 내용적으로는 혁신적인 제안이었으며 변형된 예술적 실천이었다.

## ■ 참고문헌

- Bourriaud, N.(2011). *관계의 미학*. (현지연 역). 미진사. (원저 출판 2010).
- Banes, S.(1993). *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*. Duke University Press Books.
- Banes, S.(1998). *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. Routledge Press.
- Brannigan, E.(2023). *The Persistence of Dance: Choreography As Concept and Material in Contemporary Art*. University of Michigan Press.
- Janevski, Ana & Lax, Thomas, J.(2018). *Judson Dance Theater The Work Is Never Done*. The Museum of Modern Art.
- Lambert-Beatty, C.(2008). *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*. The MIT Press.
- Janevski, Ana.(2017). *Boris Charmatz*. The Museum of Modern.
- Rainer, Y. (2020). *Yvonne Rainer Work 1961-73*. Primary Information.
- 박성혜(2025). 무용공연 장소에서 기억의 작동 논의: 황수현의 「음-----」을 중심으로. *대한무용학회논문지*, 83(1), 1-19.
- 박은희(2014). *게릴라 걸스(Guerrilla Girls)의 페미니스트적 제도비판 미술에 관한 연구*. 서울대학교 석사논문.
- 박종현(2021). 현대춤 확장을 위한 장소 특정적 공간요소 분석 연구: 문화비축기지를 중심으로. *대한무용학회논문지*, 79(4), 135-154.
- 이나현(2025). 동시대 안무 실천에서의 지식. *한국무용예술학회지*, 98(1), 17-26.
- 이재민(2016). 미술관 속의 춤-윌리엄 포사이스의 수행적 전시회 〈사건의 진실(The Fact of Matter)〉을 중심으로. *한국연극학*, 59, 135-166.
- 심정민(2022). 장소특정적 무용공연의 예술적 특질에 관한 연구-컨템포러리댄스에서 활용된 장소 특정적 요소를 중심으로. *한국무용학회지*, 22(3), 109-122.
- 정수동(2021). 수행성 관점에서 본 보리스 샤르마츠의 '미술관의 춤'. *한국무용예술학회지*, 82(2), 65-80.
- 정은주(2021). '장소특정적 무용공연(Site-Specific Dance Performance)'의 유형연구: 포스트모던 댄스의 장소 개념을 중심으로. *무용역사기록학*, 60, 269-288.
- 조선령(2022). 장소특정적 무용(Site-Specific Dance)의 미학에 대한 현상학적 연구: 송주원의 〈풍정.각〉 시리즈를 중심으로. *미학예술학연구*, 67, 108-132.
- 조은숙(2002). 로버트 던(Robert Dunn)의 워크샵이 저드슨 댄스 씨어터(Judson Dance Theater)에 미친 영향. *한국무용예술학회지*, 9, 239-260.
- 진휘연(2020). 아카이브로서의 재연: 댄스 퍼포먼스의 기록과 재연 연구. *미술사학*, 40, 219-240.
- 한정미 손자중(2019). 동시대예술에서의 장소 특정적 무용공연에 관한 작품 특성 연구-스토펜 코플로위츠(Stephan Koplowitz)의 작품을 중심으로. *대한무용학회논문지*, 77(3), 167-183.
- 한혜정(2020). 취리히 다다 선언문의 자기비판 정신 - 다다 '반예술'의 철학적 의미. *현대미술학논문집*, 24(1), 55-81.

- 홍선미(2024). 저드슨 댄스 씨어터 작품에 나타난 미니멀리즘 탐색. *한국체육과학회지*, 33(5), 613-624.
- Charmatz, B.(2013). “The Heritage Is Us”. Interview by Léa Gautier. *L’Art Même*, 58(1), 9-12.
- Charmatz, B.(2014). Manifesto for a National Choreographic Centre. *Dance Research Journal*, 2014-12, 46(3), 45-48.
- Lepecki, A.(2010). The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48.
- Lista, Marcella.(2014). Play Dead: Dance, Museums, and the “Time-Based Arts”. *Dance Research Journal*, 46(3), 6-23.
- Marinetti, F. T.(1909. 02. 20). Declaration of Futurism. *Figaro*.
- Charmatz, B.(2020.07. 21). “Boris Charmatz : The artist pens a letter about museums, dance, and the future.” *MOMA Homepage*. <[https://www.moma.org/magazine/articles/382?utm\\_source=copilot.com/](https://www.moma.org/magazine/articles/382?utm_source=copilot.com/), 2025. 10. 30>.
- Charmatz, B.(2009). “Manifeste pour un Musée de la danse”. *Musée de la danse Homepage*. <<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html>, 2025. 10. 12>.
- 위키페디아(n.d.). Yvonne Rainer, 위키페디아. <[https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne\\_Rainer](https://en.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer), 2025. 10. 03>.

논문투고일 2025. 11. 15.  
 심사일 2025. 11. 17.  
 심사완료일 2025. 12. 03.

## The Influence of the Manifestos of Yvonne Rainer and Boris Charmatz on Transformations of Dance Spaces

Park, Sung Hye

Academic Research Professor, Korea National University of Art

This paper examines the transformation of performance spaces through Yvonne Rainer's 「*No Manifesto*」, articulated while developing her 1965 work 「*Parts of Some Sextets*」, and Boris Charmatz's manifesto set forth in 2008, coinciding with his conversion of the National Choreographic Center into the Dancing Museum. To this end, interviews as well as related papers and writings were analyzed. Rainer, by advancing a new form of avant-garde practice, challenged the authority of the traditional theater and established a new, and expanded relationship with the audience. Charmatz, by situating his choreographic practice within the museum, presented a conception of the body that operates within the 'Living Museum' and the 'Non-Material Museum.' As a result, the choreographer's practice reclaims and reshapes space, allowing it to be perceived anew.

Keywords: Yvonne Rainer(이본느 레이너), Boris Charmatz(보리스 샤르마츠), Manifesto(메니페스토), Performance(공연), Place(장소)