

무용표현력의 수용론적 재구성

- 랑시에르의 『해방된 관객』의 평등 개념을 중심으로 -

박근태*

I. 서론

II. 무용표현력 담론의 구조:

전달 모델과 그 곤란

III. 해방된 관객:

평등, 거리, 제3의 것

IV. 뻔셈의 실효성:

『해방된 관객』 내부의 세 예증

V. 결론 및 제언

참고문헌

Abstract

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

『해방된 관객』은 무용의 의뢰에서 시작된 책이다. 이 책의 표제 강연은 2004년 8월 스웨덴 출신 퍼포머이자 안무가인 모르텐 스팅베리(Mårten Spångberg)의 의뢰로 프랑크푸르트 국제 여름 아카데미에서 이루어졌고, 랑시에르 자신이 첫 쪽의 각주에서 그 기원을 밝히고 있다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 9). 관객 이론의 현대 고전이 철학이나 연극학의 내부 요청이 아니라 무용 현장의 초청에서 시작되었다는 사실은 단순한 일화가 아니다. 같은 책의 첫 장에서 무용은 두 번 더 등장하기 때문이다. 한 번은 비판되어야 할 스펙터클의 정의 안에서(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 10), 또 한 번은 서구 연극 개혁 전체가 무의식적으로 반복해 온 이상 — 관객 없는 공동체 — 의 원형인 플라톤의 안무적 공동체로서(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 13-14). 무용은 이 책의 계기이면서 동시에 비판의 대상이다. 이 이중의 자리야말로 무용학이 이 책에 응답해야 할 이유이지만, 그 응답은 아직 본격적으로 이루어지지 않았다.

응답이 필요한 곳은 다름 아닌 무용학의 기초 개념이다. 무용표현력은 이름 안에 무용수와 관객의 관계를 품은 개념이다. 표현은 언제나 누군가를 향한 표현이기 때문이다. 그러나 국내 담론에서 이 개념은 관계로 다루어지지 않았다. 표현력은 무용수의 내면이 신체를 통해 외화되는 능력으로 정의되고(강혜원, 이용현, 박승하, 2011), 무용수 자신의 자기보고로 측정되며(박근태, 2020; 홍연지, 강현우, 2016), 진단과 처방의 회로 속에서 교육되어 왔다(김자영, 2025; 이미영, 2004). 국내 연구 동향 분석 역시 이 담론이 양적 측정과 상관·영향 검증을 주류로 전개되어 왔음을 확인해 준다(박근태, 2018). 정의의 어휘장에서, 측정의

* 부산대학교 무용학과 부교수, tanz0817@hanmail.net

변수 목록에서, 관객은 체계적으로 부재한다. 각 계열의 상세한 검토는 II장에서 수행한다. 관객의 개념이 관객의 한쪽 향 없이 운용되어 온 이 역설이 본 연구의 출발점이다.

이 역설을 다룰 이론적 자원으로 본 연구가 택하는 것이 랑시에르의 관객론이다. 관객론으로 무용학의 기초 개념 자체를 재구성하는 작업은 적어도 국내 무용학에서는 시도된 바 없으며, 그 지형은 다음 절에서 검토한다.

이에 본 연구의 목적은 랑시에르의 『해방된 관객』을 이론적 축으로 무용표현력 개념을 수용론적으로 재구성하는 것이다. 이 목적은 세 개의 물음으로 전개된다. 첫째, 국내 무용표현력 담론을 관통하는 공통 구조는 무엇이며 그 구조는 어떤 곤란을 드러내는가(II장). 둘째, 랑시에르의 관객론은 그 곤란에 어떤 대안 논리를 제공하며, 국내 공연 담론의 지배적 지반인 수행성 미학과 어떻게 구별되는가(III장). 셋째, 그 논리로 재구성된 무용표현력은 무엇이 되는가(IV장).

2. 선행연구 검토와 본 연구의 위치

무용수와 관객의 관계에 대한 동시대 논의의 지반은 수행성 미학이 마련하였다. 피셔-리히테는 신체적 공동 현존과 자동 형성적 피드백 고리를 통해 생산과 수용의 분리가 해소된다고 보았고(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, pp. 79, 167), 국내 무용학에서 ‘무용 이후의 무용’ 논의처럼 동시대 안무를 소개해 온 연구들(윤지현, 2022) 역시 대체로 이 지반 위에서 관객의 참여를 사유해 왔다. 한편 랑시에르의 관객론은 연극·문학·영화·미술 분야에서 먼저 수용되었다. 브레히트 수용과 겹쳐 읽은 이론적 대질(김검섭, 2013), 영화 관객성(남수영, 2012), 셰익스피어 공연(조성관, 2021)과 동시대 희곡(주하영, 2022)의 분석, 그리고 랑시에르 구도의 구조주의적 한계를 지적한 퍼포먼스 연구(진휘연, 2020)와 ‘(비)해방’의 긴장을 사유한 미디어 아트 연구(한의정, 2026)로 이어지는 이 계보는 국내 수용이 단순 적용을 넘어 비판적 대결의 단계에 들어섰음을 보여준다. 무용학에서 랑시에르 논의를 지속해 온 것은 이서현의 작업이다. 이서현은 ‘미학적 예술 체제’로 피나 바우쉬의 탄츠테아터를 읽었고(이서현, 김말복, 2017), 최근에는 『해방된 관객』 5장의 ‘생각에 잠긴 이미지’를 이론틀로 미나미무라 치사토의 접근성 공연을 논의하였다(이서현, 2025). 김현남(2021)은 에크만의 『놀이, Play』(2017)를 유희 개념으로 분석하며 관객 해방을 부분적으로 언급했고, 박유나(2023)는 『해방된 관객』의 관객론을 가상현실 퍼포먼스의 관객성 분석에 적용하면서 해방의 전유가 관객 개개인의 몫이라는 자기 한정에 이르렀다. 그러나 이들 연구는 공통적으로 랑시에르의 개념을 개별 작품의 해석에 적용하는 데 머물러 있다. 다른 한편 국내 무용 관객 연구의 주류는 관람 만족과 재관람 의도, 소비 행동을 측정하는 소비자 모델이며(정지윤, 2010; 홍미성, 조진희, 2012; 최윤영, 2020; 최준명, 2020; 김주희, 2024), 최근 비전공 관객의 관람 경험에 대한 현상학적 연구(김해미, 박수빈, 이해준, 2026)가 이를 보완하고 있으나 관객의 능력이라는 질문에는 이르지 않는다. 요컨대 『해방된 관객』 1장의 관객론을 무용표현력이라는 무용학의 기초 개념 자체의 재구성에 동원한 연구는 아직 없다. 본 연구의 위치는 세 축으로 요약된다. 분석 단위가 작품이 아니라 개념이라는 것, 랑시에르가 해석의 렌즈가 아니라 재구성의 논리로 작동한다는 것, 그리고 그 재구성이 특정 기술 조건이나 관객 참여형 형식에 의존하지 않는 일반 수용론이라는 것이다. 박유나가 셰크너와 한트케를 이론틀에서 배제한 논거는 본 연구 III장의 어휘 분석과 독립적으로 수렴하며, 이 점은 III장 4절에서 다시 언급한다.

3. 연구 방법

연구 방법은 문헌 연구이다. 기준 텍스트는 『해방된 관객』의 한국어판(Rancière 저, 양창렬 역, 현실문화 연구, 2016)이며, 본문 인용의 쪽수는 모두 이 판본을 따른다. 텍스트 운용에는 두 원칙을 둔다. 첫째, 내부 예증의 원칙이다. 재구성의 작동을 보이는 IV장은 특정 안무가의 작품을 본격적 분석 사례로 세우는 대신 랑시에르 자신이 논증에 동원한 예증들 — 토르소, 고니, 코스타 — 을 따라가고, 무용 내부의 사례는 정식의 예증을 보조하는 범위에서만 참조한다. 외부 작품을 사례화하는 순간 논의가 해당 작품의 해석 타당성 논쟁으로 옮겨가 개념 재구성이라는 본 연구의 층위가 흐려지기 때문이며, 이 층위 구분이 기존 수용 연구들과 본 연구를 가르는 방법적 차이이다. 둘째, 대조군의 원칙이다. 랑시에르의 고유성은 인접 이론과의 차이에서만 드러나므로, 국내 담론의 지배적 이론 지반인 피셔-리히테의 『수행성의 미학』(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017)을 대조군으로 설정하고 III장 4절에서 세 축의 체계적 대조를 수행한다.

논문의 구성은 위 세 물음의 순서를 따르며, 결론(V장)에서 재개념화의 함의와 남는 과제를 제언으로 정리한다. 이 작업이 의도하는 바는 표현력 개념의 폐기가 아니라 구제다. 관객을 이론의 향으로 되돌림으로써, 무용이 계기를 제공한 관객 이론을 무용의 기초 개념에 되돌려주는 것 — 그것이 본 연구가 『해방된 관객』의 이중의 자리에 보내는 응답이다.

II. 무용표현력 담론의 구조: 전달 모델과 그 곤란

재구성은 대상의 확정에서 시작한다. 본 장은 국내 무용표현력 담론을 정의와 구성요인(1절), 측정과 예측(2절), 교육과 향상(3절)의 세 계열로 나누어 검토하고, 세 계열을 관통하는 공통 구조를 전달 모델로 정식화한 뒤, 그 모델이 담론 내부에서 이미 드러내 온 곤란들을 확인한다. 검토에는 박근태의 선행 연구(2020; 2024)가 포함된다. 이 곤란들은 담론 바깥에서 부과되는 것이 아니라 담론이 스스로 드러내 온 것이며, 따라서 III장 이하의 재구성은 자의적 기획이 아니라 담론 자체의 요청에 대한 응답이다.

1. 정의와 구성요인: 내면의 외화

국내 담론에서 무용표현력의 조작적 기초를 놓은 것은 강혜원 등(2011)의 구성요인 연구다. 무용전문가 93명의 개방형 응답을 귀납적으로 분석하고 요인분석을 거쳐 도출된 4요인 — 동작표현기술, 외적표출능력, 창의적 사고력, 표현열정 — 17문항 척도는 이후 실증 연구들의 표준 측정 도구가 되었다(고효문, 김한별, 2022에서의 사용이 그 예다). 요인의 명칭 자체가 담론의 전제를 드러낸다. ‘외적표출능력’이라는 이름은 표현력을 내면의 것을 바깥으로 표출하는 능력으로 상정하는 구도를, ‘표현열정’은 그 원천이 무용수의 내적 상태임을 어휘 층위에서 보여준다.

질적 계열도 같은 구도를 공유한다. 무용 전문가 심층면담으로 표현력의 의미를 범주화한 김민지, 박인자(2019)에서 표현력은 ‘혼연일체’, ‘자아의식의 초월’, ‘내면의 파동’ 같은 무용수의 내적 상태와 성취로 기술되며, 관객이 혼적으로나마 등장하는 유일한 범주인 ‘무용으로의 교감’(공감과 상호작용)조차 무용수가 보유할 역량의 한 항목으로 켜진다. 전공 학생들의 연상 단어를 분석한 박근태(2024)에서도 표현

력은 감정, 자유, 몰입, 움직임 능력, 의지, 표현 방법, 의도, 생각의 순으로 연상되었다. 목록을 다시 읽으면 한 단어의 부재가 눈에 띈다. 관객이다. 표현력을 정의하는 어휘장 어디에도 그것을 보는 자의 자리는 없다.

이 구도는 국내 담론에서 처음 제기된 것이 아니라 이미 축적된 이론적 계보 위에 있다. 예술을 감정의 전염으로 정의한 톨스토이의 정식(Tolstoy 저, 이철 역, 1998)이 근대적 원형이라면, 무용학 고유의 판본은 존 마틴이 제공했다(Martin, 1933). 마틴의 메타키네시스 개념에서 무용수의 내적 정서는 움직임으로 번역되고, 관객은 운동 공감 — 무용수의 움직임을 자기 근육으로 내적 모방하는 반응 — 을 통해 그 정서를 직접 넘겨받는다. 송신자의 내면에서 수신자의 신체까지 이어지는 이 회로는 전달 모델의 가장 정교한 무용학적 정식이며, 국내 정의들이 명시적 인용 없이도 반복하는 구도다. 수잔 랑거의 상징론(Langer, 1953)은 표현을 정서의 직접 전달이 아니라 정서 형식의 상징적 투사로 세련화했지만, 내면에서 외면으로라는 방향 자체는 공유한다.

2. 측정과 예측: 함수가 된 표현력, 소거된 관객

측정 도구가 마련되자 담론의 주류는 예측 모형 연구로 이동했다. 감정이입능력이 표현력에 미치는 영향(박근태, 2020; 홍연지, 강현우, 2016), 정서지능(김보배, 2025)과 정서 표현(지아 다, 2023), 신체적 자기지각(고효문, 김한별, 2022)이 표현력에 미치는 영향을 회귀와 매개 모형으로 검증하는 계열이다. 무용 몰입은 이 계열의 표준 매개변수로, 홍연지, 강현우(2016)에서는 감정이입과 표현력 사이의 완전매개로까지 확인되었다. 이 계열의 구조를 추출하면 전달 모델의 통계적 구현이 나타난다. 독립변수 목록 — 감정이입, 정서지능, 정서 표현, 자기지각, 몰입 — 은 예외 없이 무용수의 내면 변인이고, 표현력은 그 내면이 산출하는 종속변수, 문자 그대로 함수의 출력값이다.

그런데 이 계열에는 구조보다 더 근본적인 사실이 하나 있다. 측정의 방법이다. 위 연구들에서 표현력은 무용수 본인의 자기보고 설문으로 측정된다. 표집된 것은 대학생과 직업무용수이지 관객이 아니며, 변수 목록 어디에도 관객 측정 항목은 없다. 전달을 말하는 모델이 수신자 없이 완결되는 것이다. 이는 우연한 방법적 선택이 아니라 모델의 논리적 귀결이다. 표현력이 무용수에게 귀속되는 속성이라면 그 측정에 관객은 원리상 불필요하고, 담론은 이 귀결을 충실히 실행했을 뿐이다. 관객이 방법론에 되돌아오는 유일한 자리는 실기 평가와 콩쿠르의 심사인데, 거기서도 평가자는 측정 도구로 취급되며, 도구가 되기 위한 절차 — 평가자 간 신뢰도 확보 — 는 동일한 수행 앞에서 판단이 저절로 일치하지 않는다는 사실, 곧 판단이 표현력을 수동적으로 읽는 것이 아니라 능동적으로 구성하는 데 개입한다는 신호를 오차라는 이름으로 관리한다.

3. 교육과 향상: 결핍의 회로

세 번째 계열은 향상 연구다. 연기이론을 무용에 적용해 호흡과 이완, 시공간 의식 훈련, 상상 훈련, 정서 체험 훈련 등의 체계를 제안한 이미영(2004)이 처방의 고전적 목록을 보여준다면, 스캐프 기법 창작수업의 효과를 사전-사후로 검증한 김자영(2025)은 회로의 현재형을 보여준다. 형식은 일관된다. 표현력 부

족의 진단, 훈련 프로그램의 처방, 재측정을 통한 향상의 입증. 회로의 전제는 표현력이 채워 넣을 수 있는 결핍이라는 것, 그리고 결핍의 판정 권한이 무용수 바깥 — 교육자와 측정 도구 — 에 있다는 것이다. 같은 회로는 관객에게도 적용된다. 관객 개발과 감상 교육 담론에서 관객은 계발 대상으로 상정된다. 이로써 관객은 정의에서의 총착점, 측정에서의 부재에 이어, 교육에서는 계몽 대상이라는 세 번째 자리를 배정받는다. 어느 자리에서도 관객의 능력은 이론의 향으로 쏠리지 않는다. 이 회로의 논리적 구조 — 결핍의 진단이 결핍을 재생산하는 순환 — 는 III장 2절에서 이론적으로 명명될 것이다.

세 계열을 겹치면 공통 구조가 정식화된다. 첫째, 표현력은 무용수에게 귀속되는 속성이다. 둘째, 그것은 내면의 외화로 실현되고 요인의 합산으로 측정된다. 셋째, 관객의 감동은 전달된 표현력의 함수다. 그리고 이 함수는 관객 없이도 계산된다 — 측정에서 관객이 소거된다는 앞서의 확인이 뜻하는 바가 이것이다. 이것이 이 모델의 가장 순수한 형태이며, 본 연구가 전달 모델이라 부르는 구조다.

이 모델은 담론 내부에서 세 가지 곤란을 드러내 왔다. 첫째, 판단의 비밀치다. 평가자 신뢰도라는 방법론적 문제로 관리되어 온 이 현상은 이론적으로 읽으면 감동이 표현력의 함수가 아니라는 반례다. 둘째, 뺄셈의 사례들이다. 커닝햄 이후의 무표정 계보와 저드슨 이후의 반표현 실험처럼 표현 요인의 운용을 의도적으로 줄이는 안무 전통은(Banes 저, 박명숙 역, 1991, pp. 19-20, 33-36), 요인 합산의 어휘로는 표현력의 결여로밖에 기술되지 않지만 관객 경험의 층위에서는 강한 실효성을 발휘해 왔다. 이 실효성은 IV장 1절에서 토르소의 논리로 해명될 것이다. 셋째, 자격의 썸이다. 요인 모델은 측정에 앞서 훈련된 신체만을 표현의 후보로 셈하며, 비전문 무용수와 규범 밖 신체의 무대를 개념적으로 수용하지 못한다(IV장 3절 참조).

세 곤란은 하나의 방향을 가리킨다. 표현력 개념이 살아남으려면, 정의의 어휘장에서 부재하고 측정에서 소거되었으며 교육에서 계몽 대상이 된 관객이 이론의 향으로 들어와야 한다는 것이다. 다음 장은 그 이론적 자원을 랑시에르의 관객론에서 구한다.

III. 해방된 관객: 평등, 거리, 제3의 것

II장은 국내 무용표현력 담론이 전달 모델 — 무용수의 내면·의도가 표현 기관의 운용을 거쳐 관객의 감동으로 이전된다는 — 위에 서 있음을 확인했다. 본 장은 이 모델을 대체할 이론적 자원으로 랑시에르의 관객론을 재구성한다. 1절은 『해방된 관객』이 출발하는 관객의 역설과 그 안에서 무용이 차지하는 특이한 위치를, 2절은 지적 평등과 거리의 복권을, 3절은 제3의 것과 번역 개념을 검토하며, 4절은 이 재구성이 국내 담론의 지배적 기반인 수행성 미학과 어떻게 구별되는지를 세 축으로 대조한다.

1. 관객의 역설과 무용 공동체 비판

『해방된 관객』의 출발점은 관객의 역설이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 10). 관객 없는 연극은 없다. 그러나 서구 연극 비판의 전통에서 관객으로 있음은 나쁜 것이었다. 보는 것은 인식의 반대(외양 앞에서 있음)이자 행위의 반대(수동적으로 자리에 매임)로 간주되었기 때문이다. 이 역설에서 두 결론이 나왔다. 연극 자체를 추방하는 플라톤적 결론과 관객을 능동화하는 새 연극을 세우려는 개혁자들의 결론이다. 개

혁의 두 갈래가 브레히트와 아르토다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 11-13). 브레히트는 거리를 벌려 관객을 의식적 검토자로 만들려 했고, 아르토는 거리를 없애 관객을 생명의 원복 안으로 끌어들이려 했다. 방향은 정반대지만 전제는 같다. 관객의 현재 상태(보는 자)는 부족하며 다른 상태(아는 자 또는 행하는 자)로 옮겨져야 한다는 것.

무용학의 관점에서 결정적인 것은, 랑시에르가 이 개혁 기획들의 공통 지평으로 지목하는 관념 — 연극을 공동체가 자기 자신을 소유하는 장소로 보는 관념 — 의 원형이 무용 공동체라는 점이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 13-14). 플라톤이 연극의 자리에 세운 것은 시민들이 노래하고 춤추며 공동체를 현동화하는 안무적 공동체였고, 관객 없는 이 무용의 이상이 이후 연극 개혁 전체에 반복적으로 되돌아온다. 스펙터클의 정의에 무용이 명시되는 것(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 10)과 함께, 무용은 이 책에서 논의의 주변이 아니라 문제의 기원에 있다. 드보르의 스펙터클 비판(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 16)은 이 전통의 현대적 완성형이다. 더 많이 볼수록 덜 존재한다는 등식 속에서 관객의 자리는 소외 그 자체가 된다.

무용표현력 담론은 이 역설의 무용학적 판본 안에 있었다. 관객을 감동의 수취인으로 상정하는 정의는 관객의 수동성 전제를 공유하고, 표현력 강화론 — 더 정확한 기관 운용, 더 강한 전달로 관객을 사로잡아야 한다는 — 은 개혁자 결론의 무용 버전이다. 문제는 전달의 효율이 아니라 그 아래의 전제, 곧 보는 자리는 부족한 자리라는 전제다.

2. 지적 평등과 거리의 복권

랑시에르의 개입은 이 전제를 뒤집는 데서 시작한다. 자코토의 교훈을 따라 그는 설명의 논리 자체가 바보 만들기의 논리임을 보인다. 설명하는 스승은 학생의 무지를 전제하고, 그 무지를 메우는 행위를 통해 무지를 재생산한다. 비판적 예술의 전통도 같은 구조다. 랑시에르는 이를 의사와 환자의 순환으로 정식화한다. “무능력을 치료하기 위해서 의사는 무능력을 무한정 재생할 필요가 있다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 68). 관객을 깨우치려는 연극, 관객을 참여시키려는 공연, 관객을 개발하려는 문화 정책은 모두 이 순환 안에 있다. 고리에서 벗어나는 길은 반대 전제에서 출발하는 것뿐이다. “무능력한 자들은 능력을 갖고 있다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 68).

이 전제 위에서 거리가 복권된다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 19-22). 거리는 제거해야 할 악이 아니라 모든 소통의 정상 조건이다. 스승과 학생 사이, 예술가와 관객 사이에는 언제나 제3의 것이 놓이며, 배움과 감상은 그 사물을 사이에 둔 번역의 활동이다. 그러므로 해방은 거리의 제거가 아니라 능동/수동이라는 배분 — 감각적인 것의 나눔이 선형적으로 할당된 자리들(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 23) — 의 거부다. “보는 것 역시 행위다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 25). 관객은 관찰하고 선별하고 비교하고 해석한다. 자기 앞의 것을 자기가 이미 본 것들과 잇는다.

무용표현력 담론과의 접속점은 뚜렷하다. 표현력 교육과 평가의 구조는 의사-환자 순환의 정확한 사례다. 표현력 부족의 진단, 기관 운용의 처방, 재평가로 이어지는 회로는 무용수의 결핍을 전제하고 재생산하며, 관객 개발 담론은 같은 회로를 관객에게 적용한다. 평등을 도달점에서 전제로 옮기면 이 회로 전체가 다시 쓰인다. 표현력은 채워 넣어야 할 결핍이 아니라, 무용수와 관객 양측에 이미 있는 능력들 사이의 사건이 된다.

3. 제3의 것과 번역으로서의 수용

전달 모델의 인식론적 기초를 무너뜨리는 것은 동일성 비판이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 26). 예술가가 작품에 넣은 것과 관객이 꺼내는 것 사이에는 동일성이 없다. 원인에서 결과로 이어지는 계산 가능한 연쇄가 없기 때문에, 감동을 표현의 함수로 놓는 모든 모델은 원리상 실패한다. 그 자리에 들어서는 것이 제3의 것이다. 퍼포먼스는 “누구도 그 소유자가 아니고, 누구도 그 의미를 소유하지 못하는” 제3의 것으로서 예술가와 관객 사이에 끼어, 동일한 방식의 전달을 모조리 멀리한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 27). 예술가는 제3의 것을 만들고, 관객은 그것을 자기 식으로 번역한다. 관객들의 공통된 힘은 각자가 수행하는 지각의 번역, 누구에게나 있는 익명의 능력이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 29). “모든 관객은 이미 자신의 이야기의 배우다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 30).

이 번역이 단순한 오독의 허용이 아니라 미학적 경험의 구조라는 것을 보여주는 개념이 불일치다. 불일치란 의견의 충돌이 아니라 “감각 능력의 여러 체제 사이의 갈등”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 84)이며, 미학적 경험은 주어진 감각계와 다른 감각계가 한 신체 안에서 부딪치는 사건이다. 흥미롭게도 랑시에르가 재현 체제의 장르 위계가 무너진 뒤의 혼합을 예시할 때 드는 항목에 “대사 있는 춤”이 있다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 34). 무용은 1절에서 융합 공동체의 원형으로 소환되었다가, 여기서는 번역과 혼합의 어휘로 되돌아온다. 그리고 해방된 공동체는 하나의 감동으로 녹아든 공동체가 아니라 “이야기꾼과 번역가의 공동체”다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 35).

이때 무용에서 제3의 것의 산출은 단일한 예술가의 자리에서 이루어지지 않는다. 랑시에르가 극작가와 연출가를 두고 말한 예술가의 자리는 무용에서 안무가와 무용수에게 나뉘어 있다. 안무가는 작품의 조건 — 시공간의 짜임, 움직임의 어휘, 시선의 배치 — 을 마름질하고, 무용수는 그 안무 텍스트를 자신의 신체로 옮기는 최초의 번역자로서 무대 위의 제3의 것을 산출한다. 관객은 이 제3의 것을 다시 자신의 감각과 경험으로 번역하는 두 번째 번역자다. 따라서 본 연구가 무용수와 관객 사이의 평등을 말할 때, 그것은 안무가의 자리를 소거하는 것이 아니라 안무가, 무용수, 관객으로 이어지는 번역의 연쇄 속에서 어떤 번역도 다른 번역의 복제가 아님을 가리킨다. 랑시에르가 해방된 공동체를 이야기꾼과 번역가의 공동체(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 35)라고 부를 때, 그 공동체는 정확히 이러한 복수의 번역자들로 이루어진다.

이로써 IV장 재개념화의 개념적 골격이 마련되었다. 제3의 것, 번역과 불일치, 동일성 비판이라는 세 자원은 IV장에서 각각 하나의 정식으로 전개될 것이다.

4. 수행성 미학과의 대조: 융합이 아니라 번역

이 재구성은 그러나 오해에 노출되어 있다. 관객의 격상이라는 외견상의 방향이, 국내 공연·무용학 담론의 지배적 지반인 피셔-리히테의 수행성 미학과 같이 보이기 때문이다. 두 이론은 실제로 같은 현상 — 작품에서 사건으로, 수취인에서 참여자로의 전환 — 을 다룬다. 그러나 세 축에서 정반대로 갈라진다.

첫째, 관계의 조건. 수행성 미학에서 공연의 매체적 조건은 행위자와 관객의 신체적 공동 현존이며, 공연은 그들의 만남과 상호작용에서 생성된다(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, p. 79). 랑시에르에게 소통의 정상 조건은 거리다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 19-22). 이 차이는 취향의 문제가 아니라 계보의 문제다. 공동 현존이 지향하는 융합 공동체의 이론적 원천은 폭스의 무용론 — 신체의 리듬 있는 움직임이

배우와 관객을 한 덩어리의 황홀로 녹인다는 『춤』(1906)의 이상 — 이었고(Fuchs, 1906: Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, pp. 110-112에서 재인용), 그 계보는 총체적 연극을 거쳐 정치적으로 양가적인 역사를 통과했으며, 피셔-리히테 자신이 이를 기록한다. 랑시에르의 무용 공동체 비판(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 13-14)이 겨냥하는 것이 정확히 이 계보다. 무용이 융합 미학의 기원이었기에, 거리의 미학은 무용학에 특히 절실하다.

둘째, 매개의 운명. 수행적 전환의 정의에서 “예술작품은 더 이상 예술 생산자와 수용자를 분리하는 독립적인 매체가 아니게 되었다”(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, p. 39)고 선언되고, 자동 형성적 피드백 고리는 “생산미학과 수용미학을 분리하여 공연을 인식하는 것을 어렵게 만든다”(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, p. 167). 분리의 소멸이 사건의 조건이다. 랑시에르의 제3의 것은 정반대로 예술가와 관객 사이에 끼어 분리를 유지하며, 바로 그 분리 위에서 번역을 가능하게 한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 27). 융합이 아니라 번역 — 두 미학의 갈림길을 한 문장으로 줄이면 이것이다.

셋째, 보기의 지위. 수행성 미학의 정초 장면인 아브라모비치의 「토마스의 입술, Lips of Thomas」(1975)에서 미학의 필요성은 관객이 마침내 보기를 멈추고 개입하는 순간 — 30분의 관조 끝에 예술가를 얼음 십자가에서 들어 옮기는 순간 — 에 의해 입증된다(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, pp. 15-16). 보기에서 행위로의 이행이 가치의 증명인 것이다. 랑시에르에게는 그 이행의 요구 자체가 문제다. 보기/행위의 대립은 지배의 구조에 속하며, 해방은 그 대립을 문제 삼는 데서 시작한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 19-25). 같은 맥락에서 어휘의 함정도 드러난다. 셰크너가 「디오니소스 69, Dionysus in 69」(1968)의 관객 참여를 ‘평등한 공동 주체적 관계’와 ‘민주주의 모델’로 불렀을 때(Schechner, 1973: Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, p. 87에서 재인용), 그 평등은 스토리에 가담할 기회의 평등이었다. 랑시에르의 평등은 참여 이전에 전제되는 지적 능력의 평등이다. 같은 단어가 다른 정치를 담는다.

이 대조의 귀결은 방법적이다. 수행성 미학은 공연의 사건성을 설명하는 데 강력하지만, 무용표현력을 개념으로 보존하며 재구성하기는 어렵다. 생산과 수용이 융합되는 순간 ‘누구의’ 표현인가라는 물음 자체가 해소되고, 표현력은 개념으로 존립하지 못한 채 피드백 효과 일반으로 흡수되기 때문이다. 반면 랑시에르의 모델은 분리를 유지하기에 표현력을 폐기하지 않고 관계 개념으로 보존하며 재구성할 수 있다. 본 연구가 랑시에르를 택한 최종 논거가 이것이며, 이 선택은 무용학 내부에서 셰크너·한트케를 배제한 박유나(2023)의 판단과 독립적으로 수렴한다(I 장 2절의 선행연구 검토 참조).

물론 피셔-리히테 역시 관객을 수동적 수신자가 아닌 공동 창작자로 규정한다. 두 모델의 차이는 관객 능동성의 유무가 아니라 그 능동성이 취하는 형식에 있다. 수행성 미학에서 관객의 능동성은 자동 형성적 피드백 고리 안에서 무용수와 융합되는 공동 현존의 방식으로 실현되고, 랑시에르에게 그것은 거리를 유지한 채 수행되는 번역의 방식으로 실현된다. 본 연구가 후자를 택하는 것은 수행성 미학이 관객을 잘못 이해해서가 아니라, 무용표현력이라는 개념의 성격 때문이다. 표현력은 누군가의 표현력으로 귀속되는 술어다. 그런데 피셔-리히테 자신이 강조하듯 피드백 고리에서 일어나는 일은 참여자 누구도 계획하거나 통제할 수 없으며(Fischer-Lichte 저, 김정숙 역, 2017, p. 79), 이 모델은 생산과 수용의 분리를 해소함으로써 귀속의 자리 자체를 지운다. 반면 거리와 번역의 모델은 무용수의 산출과 관객의 완성이라는 두 자리를 남겨 두므로, 표현력을 그 사이 관계 개념으로 보존할 수 있다.

IV. 뺄셈의 실효성: 『해방된 관객』 내부의 세 예증

III장에서 도출한 명제는 다음과 같이 요약된다. 무용표현력은 무용수 신체에 귀속되는 속성도, 무용수의 의도가 관객의 감동으로 이전되는 전달의 효율도 아니다. 그것은 III장에서 검토했듯 무용수와 관객 사이에 놓인 ‘제3의 것’(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 27) 위에서 성립하는 관계적 사태다. 그러나 이 명제는 아직 이론적 요청에 머문다. 본 장은 이 요청이 실제로 어떻게 작동하는지를, 외부의 무용 작품을 사례로 동원하는 대신 『해방된 관객』 내부의 세 예증을 따라가며 확인한다. 빙켈만의 벨베데레 토르소와 릴케의 아폴론 토르소(1절), 소목장이 고니의 시선(2절), 페드로 코스타의 폰타이나스 연작(3절)이 그것이다. 각 절은 예증의 검토 끝에 재개념화의 결과를 하나의 정식(定式)으로 고정하여 제시한다. 이렇게 얻는 세 정식은 이후 결론(V장)이 닫는 공통의 축이 된다.

내부 예증을 택하는 이유는 두 가지다. 첫째, 방법의 일관성이다. 특정 안무가의 작품을 사례로 세우는 순간 논의는 그 작품에 대한 해석의 타당성 논쟁으로 미끄러지고, 개념 재구성이라는 본 연구의 층위 — I 장 2절에서 확인했듯 기존 국내 수용 연구들이 머문 개별 작품 분석의 층위와 구별되는 — 가 흐려진다. 둘째, 세 예증은 각각 표현하는 신체(토르소), 수용하는 신체(고니), 양자를 잇는 작품의 형식(코스타)이라는 세 위치를 차례로 통과한다. 이 통과가 입증하는 것은 미학적 실효성이 재현적 매개의 실효성도 윤리적 무매개의 실효성도 아닌 “불연속의 실효성”, 곧 분리 자체의 실효성(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 81)이라는 사실이다. 표현력 개념의 재구성에 필요한 세 항 — 신체, 시선, 사이 — 이 여기에 모두 있다. 무용 작품의 사례가 놓일 자리도 비어 있지 않다. 각 절의 말미에서 세 예증을 무용표현력의 어휘로 번역하는 문단이 그 자리를 맡는다.

랑시에르의 예증 — 벨베데레 토르소, 고니의 시선, 코스타의 영화 — 이 조각과 회화적 시선, 영상 매체에서 취해졌다는 사실은 무용에의 적용에 앞서 성찰을 요구한다. 그러나 이 사례들에서 랑시에르가 읽어내는 것은 각 매체의 고유 문법이 아니라 감각적 짜임의 재배치라는 매체 횡단적 사태이며, 릴케의 토르소 독해가 보여주듯 정지된 조각조차 삶을 바꾸라는 운동을 산출한다는 점에서 정지와 운동의 이항 대립 자체가 문제화된다. 그럼에도 살아 있는 신체의 시간성이라는 무용의 조건은 별도의 예증을 요구한다. 다만 이 차이는 본 장의 정식을 약화시키기보다 강화한다. 무용의 제3의 것은 상연의 시간 안에서만 존재하고 사라지므로, 표현력이 산출 시점에 완결될 수 없고 관객의 번역에서 완성된다는 정식 2는 무용에서 가장 분명하게 성립하기 때문이다. 이를테면 커닝햄의 안무 실천은 관객이 무대 위 사건들 가운데 무엇을 볼지 스스로 선택하고 해석하도록 열어 두었다는 점에서(Banes 저, 박명숙 역, 1991, p. 19), 관객의 번역에서 완성되는 표현력이라는 본 장의 정식을 무용 내부에서 선취한 사례로 읽을 수 있다.

1. 토르소, 또는 표현 기관 없는 표현력

랑시에르가 미학적 실효성의 원형 장면으로 소환하는 것은 연극도 무용도 아닌 조각, 그것도 절단된 조각이다. 빙켈만은 머리도 팔다리도 잃은 벨베데레 토르소에서 헤라클레스의 이상적 형상을 읽어냈다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 82). 이 장면이 역설적인 것은, 고전적 표현론이 표현의 기관으로 꼽아 온 모든 것 — 표정을 담은 얼굴, 제스처를 그리는 팔, 자세를 세우는 다리 — 이 제거된 신체가 오히려 최

대치의 표현적 실효성을 발휘한다는 데 있다. 표현이 기관의 가산으로 축적되는 것이라면 토르소는 표현력의 영점이어야 한다. 그러나 빙켈만의 관조 속에서 토르소는 온전한 신체가 줄 수 없는 것을 준다. 랑시에르가 이를 뻔셈의 역설적 실효성으로 명명하는 이유가 여기에 있다.

이 장면을 무용표현력 담론 옆에 놓으면 긴장은 즉각적이다. II장에서 검토했듯 국내 무용표현력 연구의 지배적 정의는 표현력을 무용수가 보유·운용하여 관객에게 전달하는 능력으로 상정하고, 그 하위 요인을 동작표현기술·외적표출능력·창의적 사고력·표현열정의 네 요인으로 분해해 왔다(강혜원 등, 2011). 이 틀에서 표현력의 측정은 요인별 평가의 합산이고, 관객의 감동은 그 함수의 출력값이다. 토르소는 이 함수의 반례다. 동작표현기술과 외적표출능력이 기댈 기관 자체가 없는데 출력이 최대인 사태를 전달 모델은 설명할 수 없다. 설명하려면 표현력의 자리를 옮겨야 한다. 표현력은 신체가 내보내는 것이 아니라, 관객의 시선이 작품의 거리를 가로지르며 성립시키는 것이다. III장에서 검토한 동일성 비판, 곧 예술가의 의도와 관객의 수용 사이에 계산 가능한 연쇄가 없다는 명제(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 26)가 겨냥하는 것이 바로 이 이동이다.

이 이동을 뒷받침하는 인접 전거가 실리의 「주노 루도비시, Juno Ludovisi」 분석이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 83). 실리가 여신상 앞에서 발견하는 것은 중지의 실효성이다. 여신상은 아무것도 원하지 않고 아무것도 명령하지 않으며, 바로 그 무위 속에서 보는 자를 능동과 수동의 대립이 중화되는 상태로 옮겨놓는다. 빙켈만의 뻔셈과 실리의 중지는 같은 논리의 두 표현이다. 표현적 실효성은 무언가를 더 없고 더 강하게 밀어붙이는 데서가 아니라 덜어내고 멈추는 데서, 곧 작품과 관객 사이의 거리가 순수하게 드러나는 데서 발생한다.

관객 쪽에서 이 사태를 기록한 것이 릴케의 소네트다. 랑시에르가 불일치의 경험의 예로 인용하는 이 시에서(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 86), 아폴론의 고대 토르소는 머리가 없고 따라서 시선이 없음에도 보는 자를 보지 않는 곳이 없는 신체로 나타나고, 관조의 끝에서 명령이 도착한다. “그대는 삶을 바꿔야만 한다”(Rilke, 1908: Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 86에서 재인용). 여기서 일어나는 것은 시선의 역전이다. 관객이 작품을 일방적으로 바라보는 것이 아니라, 작품이 여는 거리 안에서 관객 자신이 응시의 대상이 되고, 그 경험의 끝에서 자기 삶의 감각적 좌표를 재편하라는 요구를 수신한다. 관조는 여기서 수동이 아니라 그 요구를 수신하고 번역하는 활동이다. 이것이 III장에서 정의한 불일치(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 84)의 경험이며, 1장의 해방 정식(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 19-25)이 작품 경험의 층위에서 실현되는 장면이다.

이로써 표현력 재구성의 첫 정식을 얻는다.

정식 1: 표현력은 표현 기관의 속성이 아니라 관계의 사태이며, 그 크기는 요인 운용의 정교함이 아니라 작품이 여는 거리 속에서 관객의 시선이 수행하는 번역의 밀도에 상관한다.

뻔셈이 표현력을 소거하지 않고 오히려 정련한다면, 표현력의 자리는 신체 위가 아니라 신체와 시선 사이이다. 다만 이 정식은 아직 절반이다. 토르소 예증은 시선의 능동성을 작품 쪽에서 비추었을 뿐, 그 능동성이 관객의 삶 속에서 실제로 어떻게 작동하는지는 보여주지 않았다. 그 작동을 보여주는 것이 소목장이 고니의 하루다.

2. 고니의 시선, 또는 관조의 노동

정식 1은 관객의 시선이 작품의 거리 속에서 번역을 수행한다고 말했다. 그러나 그 번역이 실제 삶에서 어떻게 작동하는지를 보여주기 위해 랑시에르가 소환하는 인물은 미술관의 교양 있는 관객이 아니라 1848년의 소목장이 루이-가브리엘 고니다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 87). 마루를 까는 노동의 한가운데서 고니는 자기 팔과 시선의 이접을 경험한다. 팔은 고용주의 시간에 속하여 일하지만, 시선은 작업의 회로에서 미끄러져 나와 방의 원근을 가늠하고 창 너머의 조망을 — 그 공간의 법적 소유자보다 더 잘 — 향유한다. 이 기록이 실린 지면이 혁명기의 노동자 신문 《노동자들의 경종》이라는 사실은 우연이 아니다. 1장에서 자전적 우회로 제시되었던 ‘노동자의 밤’의 장면(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 30-33)이 3장에서는 미학적 실효성 논증의 한복판에 증거로 재등장하는 것이며, 이 재등장 자체가 랑시에르에게 미학과 정치가 한 몸임을 보여주는 방식이다.

핵심은 이 장면이 예술 제도 바깥에 있다는 점이다. 고니 앞에는 작품이 없다. 무대도, 안무도, 공연장도 없다. 그럼에도 미학적 경험의 전 구조 — 거리, 중지, 감각계의 재편 — 가 온전히 작동한다. 이는 앞서 토르소 예증이 작품 쪽에서 보여준 것을 관객 쪽에서 뒤집어 확인시킨다. 미학적 실효성의 발생 장소는 작품에 내장된 속성이 아니라 시선의 활동이며, 그 활동은 작품 없이도 성립할 만큼 자율적이다. 표현력을 무용수 신체의 보유 목록으로 환원하는 관점이 토르소 앞에서 실패했다면, 관객을 표현의 수신기로 환원하는 관점은 고니 앞에서 실패한다.

랑시에르는 이 전유를 사회학적 ‘가상’으로 읽는 독법을 명시적으로 반박한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 88-89). 부르디외적 구별짓기의 시각에서 노동자의 미적 향유란 제 처지를 잊게 만드는 지배 이데올로기의 효과일 것이다. 그러나 랑시에르가 보기에 고니가 획득하는 것은 기만이 아니라 “상황에 맞지 않는 정념”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 88), 곧 배정된 자리가 허용하지 않는 감각 능력이다. “작동하는 것은 비움이다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 89). 시선은 배정된 자리를 채우는 대신 비우며, 그 비움이 ‘각자 자기 일만 해야 한다’는 플라톤적 분배(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 33)를 바깥의 저항이 아니라 안쪽의 이탈로 무너뜨린다. 2장에서 랑시에르가 비판적 전통 전체에 맞세운 새 전제 — “무능력한 자들은 능력을 갖고 있다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 68) — 는 추상적 선언이 아니라 정확히 이 장면의 요약이다.

이를 무용표현력 논의로 번역하면 방향의 역전이 일어난다. 전달 모델에서 관객의 감상은 표현이 도착하는 종착점이고 그 질은 무용수가 송신한 것의 함수다. 고니의 장면은 이 함수를 뒤집는다. 관객의 시선은 수신기가 아니라 그 자체로 하나의 노동이다. 주어진 감각 상황을 이접시키고, 배정된 자리를 비우고, 다른 감각계를 마름질하는 관조의 노동이다. 여기서 마름질이란 무엇이 보이고 무엇이 썸해질지의 경계를 재단하고 배치하는 일을 가리키는 본 연구의 용어다. 공연장의 관객은 고니가 마루 위에서 하던 일을 하는 중이며, 무용표현력이라 불리는 실효성은 이 활동 위에서만 완성된다. 이로써 두 번째 정식을 얻는다.

정식 2: 표현력의 실효성은 무용수의 송신에서 종결되는 것이 아니라 관객이 수행하는 감각계 재편에서 완성되며, 그런 한에서 원인에서 결과를 계산하는 어떤 모델로도 온전히 포착되지 않는다.

“우리는 하나의 감각 세계에서 다른 감각 세계로 넘어간다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 95)는 문장이 말하는 것이 이 계산 불가능성이다.

고니의 사례를 무용수에게로 확장할 때 주의가 필요하다. 춤추는 도중의 무용수가 자기 신체를 관조한다고 말한다면, 이는 외적 사물을 매개로 성립하는 거리를 심리적 자기 분열로 되돌리는 것이 되어 II장에서 비판한 내면적 자가지각 모델로 회귀한다. 본 연구가 말하는 무용수의 관객-위치는 그러한 동시적 자기 관조가 아니라 시간적으로 분리된 국면에서 성립한다. 기록 영상 속 자신의 춤 앞에서, 또는 동료의 리허설을 객석에서 지켜볼 때, 무용수는 자기 신체가 산출한 움직임을 외재화된 제3의 것으로 마주하며, 그 순간 자신의 춤에 대한 하나의 관객이 된다. 고니가 창틀 너머의 풍경을 자기 노동과 다른 시선으로 바라보았듯, 무용수는 어제의 춤을 오늘의 시선으로 번역한다. 이는 무용에서 타자의 시선을 사르트르적 시선, 곧 벗어나야 할 위협으로 독해해 온 논의(박미영, 2013)와도 구별된다. 여기에서 시선은 무용수와 관객 양측에 분배된 번역의 능력이지 대상화의 폭력이 아니기 때문이다.

마지막으로, 이 시선의 능동성은 사적 향유로 고립되지 않는다. 랑시에르는 고니적 경험이 이루는 공동체를 “홀로 있을 가능성”의 공동체, 칸트적 미적 보편성을 따르는 불일치적 공동체로 규정한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 90). 이는 1장이 기각한 융합적 무용 공동체(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 13-14)의 자리에 들어서는 대안 — “이야기꾼과 번역가의 공동체”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 35) — 의 미시적 형태다. 관객석은 하나의 감정으로 녹아드는 덩어리가 아니라, 각자의 이점을 수행하는 시선들의 병존이며, 그 병존이 공유하는 것은 동일한 감동이 아니라 능력의 평등이라는 전제다. 그렇다면 남는 질문은 작품의 몫이다. 작품과 공연의 형식은 관객의 이 활동을 만들어낼 수는 없되, 그 조건을 마름질할 수는 있다. 그 마름질이 실제로 어떻게 이루어지는가를 보여주는 것이 페드로 코스타의 영화다.

3. 코스타, 또는 간극을 마름질하는 형식

앞의 두 절은 표현력의 자리를 신체에서 사이로(정식 1), 실효성의 완성을 송신에서 관객의 감각계 재편으로(정식 2) 옮겨놓았다. 남은 것은 작품의 몫이다. 관객의 활동이 그토록 자율적이라면 작품은, 그리고 무용의 경우 안무는 무엇을 하는가. 랑시에르가 3장의 결론부 전체를 할애하여 이 질문에 답하는 실례가 페드로 코스타의 폰타이나스 연작이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 111-117). 무용 논문이 영화를 경유하는 것이 우회로 보일 수 있으나, 본 장의 내부 예증 원칙에 따르면 오히려 필연이다. 코스타 분석은 『해방된 관객』에서 미학의 정치가 작품의 형식 층위에서 실행되는 과정을 가장 길게 추적한 대목이며, 그 논리는 매체를 특정하지 않는다.

코스타의 위치는 이중의 거절로 정의된다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 113). 리스본 변두리 폰타이나스의 주민들 — 이주 노동자, 마약중독자, 철거를 앞둔 사람들 — 을 찍으면서 코스타는 비참을 고발하는 사회학적 시각도, 연민과 증언을 조직하는 윤리적 시각도 취하지 않는다. 이 거절이 불러온 비난이 비참의 ‘미화’인데, 랑시에르는 정확히 이 지점을 옹호한다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 111-112). 코스타의 화면이 회복하는 것은 바깥에서 입혀진 아름다움이 아니라, 가난한 자들의 세계가 이미 보유하고 있는 감각적 풍요로움의 잠재성이다. 촛불 하나의 빛, 벽의 색, 말의 리듬 — 이것들을 썬해질 가치가 있는 것으로 마름질하는 일이 코스타의 작업이고, 랑시에르는 그것을 “시선과 말이 수립하는 중지의 능력”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 113)이라 부른다. 실러의 중지와 고니의 시선이 여기서 작품의 형식 원리로 합류한다.

이 원리가 인물의 층위에서 실현되는 것이 벤투라다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 114). 카보베르데 출신 이민자로 석공 일을 하다 비계에서 추락해 노동과 정상적인 사회생활을 잃은 벤투라는, 그러나 ‘이 주 노동자’라는 사회학적 범주로 촬영되지 않는다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 114). 그는 숭고한 방랑자로, 오이디푸스이자 리어 왕으로 화면에 선다. 랑시에르에 따르면 예술이 하는 일은 인물을 범주에 되돌려주는 것이 아니라 자신의 능력·무능력과 대면하도록 배치하는 것이다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 114). 그 대면의 정점이 굴베키안 미술관 장면과 연애편지다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, pp. 114-115). 옛날에 굴베키안 재단(Calouste Gulbenkian Foundation)의 벽을 세우는 데 한몫 거들었던 석공 벤투라가 관람자로 미술관에 들어설 때, 그의 검은 실루엣은 루벤스와 반다이크의 작품 사이에 낀 물체처럼 등장한다. 두 감각계가 충돌하는 것이다. 그리고 그가 영화 내내 반복 낭송하는 연애편지 — 이민자들이 쓴 진짜 편지들과, 시인 로베르 데스노스(Robert Desnos)가 수용소에서 죽음의 길로 끌려가며 보낸 마지막 편지들을 전거로 겹쳐 쓴 — 에서 이민 노동자의 말은 시인의 말과 등가가 된다. 랑시에르가 이를 나눔의 예술의 퍼포먼스라 부를 때(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 115), 그것은 2장의 새 전체 “무능력 한 자들은 능력을 갖고 있다”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 68)가 작품 형식으로 번역된 형태다.

무용표현력 논의에 이 장면이 던지는 질문은 — 이 역시 랑시에르 원전에서 직접 도출되지 않는 본 연구의 적용임을 밝혀둔다 — 표현의 자격 문제다. 요인 운용 모델은 표현력을 측정하기 전에 이미 한 번의 셈을 수행한다. 훈련된 신체만이 표현의 자격을 갖는다는 셈이다. 이 셈 아래서 비전문 무용수의 신체, 노화한 신체, 규범 밖의 신체는 표현력 평가의 대상이 되기 전에 표현의 장부에서 지워진다. 벤투라의 편지가 보여주는 것은 그 장부 자체가 마름질의 결과이며, 따라서 다르게 마름질될 수 있다는 사실이다. 안무의 몫은 여기에 있다. 표현력을 무용수 안에 만들어 넣는 것이 아니라, 어떤 신체와 움직임이 표현적인 것으로 셈해질지의 경계를 옮기는 것 — 커뮤니티 댄스와 비전문 무용수의 무대가 제기해 온 물음이 이 지점에서 개념적 기반을 얻는다.

형식의 층위에서 이 마름질은 간극의 조직으로 나타난다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 116). 코스타의 영화는 매끈한 전체가 아니라 패치워크로 존재하며, 랑시에르는 “영화는 자신에게서 분리되어야” 하고 매 작품은 “다른 영화 대신 만들어지는 영화”라고 쓴다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 116). 작품은 자기 내부에 간극을 접어 넣음으로써만 관객의 번역이 들어설 자리를 연다. 이를 안무로 번역하면, 표현력에 복무하는 안무는 의미를 채우는 안무가 아니라 틀과 스케일과 리듬의 변화로 불일치를 가져오는(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 92) 안무, 곧 관객의 시선이 수행할 번역의 조건을 마름질하되 그 결과를 선취하지 않는 안무다.

이로써 세 번째 정식과 함께 장 전체의 종합에 이른다. 3장의 결말에서 랑시에르는 “저편 따위는 존재하지 않는다”고 쓰고, 비판적 예술을 “정치적 효과가 미학적 거리를 거치며 비결정성의 몫을 포함함을 아는 예술”로 재정의하며, 비결정성을 다루는 두 방식 — 등가의 실연을 뽐내는 것과, 교착에 새 형상을 부여하고 긴장을 탐구하며 가능태들의 균형과 능력의 분배를 옮기는 것 — 을 가르친다(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 117). 후자가 2장 결말의 정식, 곧 감각 풍경의 재편성이란 “능력과 무능력의 분배를 변경”(Rancière 저, 양창렬 역, 2016, p. 69)하는 일이라는 명제와 맞물린다. 세 번째 정식은 다음과 같다.

정식 3: 작품(안무)의 몫은 표현력의 생산이 아니라 능력의 분배를 옮기는 감각적 조건의 마름질이며, 그 실효성은 언제나 비결정성의 몫을 포함한다.

이러한 재구성이 무용수의 신체적 훈련과 질적 차별성을 부정하는 상대주의로 귀결되는 것은 아니다. 랑시에르의 평등은 산출된 제3의 것을 해석하는 역량의 평등이지, 제3의 것을 산출하는 기능의 무차별이 아니다. 무용수의 훈련은 이 재구성 안에서 의미를 잃는 것이 아니라 자리를 옮긴다. 훈련된 신체는 번역의 결과를 보장하는 것이 아니라 번역에 부쳐지는 감각적 조건을 달리 마름질하는 역량이 되며, 표현력의 완성 장소가 관객 쪽으로 이동한다고 해서 그 조건을 마련하는 전문성의 차이가 사라지는 것은 아니다. 평등이 관객이 번역할 권리에 관한 전제라면 전문성은 무엇이 번역에 부쳐지는가에 관한 사실이며, 둘은 같은 층위에서 경합하지 않는다.

세 정식을 겹치면 본 연구가 제안하는 무용표현력의 재개념화가 완성된다. 무용표현력이란 무용수 신체의 속성이 아니라 무용수와 관객 사이의 관계적 사태이고(정식 1), 그 실효성은 관객이 수행하는 감각계 재편에서 완성되며(정식 2), 안무·작품의 뜻은 그 재편의 조건을 마름질하되 결과를 선취하지 않는 데 있다(정식 3). 이 재개념화의 함의와 남는 과제는 결론(V장)에서 정리한다.

V. 결론 및 제언

1. 결론

본 연구는 랑시에르의 『해방된 관객』을 이론적 축으로 무용표현력 개념의 수용론적 재구성을 시도했다. 서론에서 제기한 세 물음에 대한 답과 이 재구성의 의의를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 국내 무용표현력 담론은 전달 모델 위에서 있으며, 이 모델은 관객 없이 완결된다. 전달 모델에서 표현력은 무용수에게 귀속되는 속성이고, 내면의 외화로 실현되어 요인의 합산으로 측정되며, 관객의 감동은 그 함수다. 표현력은 정의의 어휘장에서 관객을 결여하고, 무용수의 자기보고로 측정되며, 결핍의 진단과 처방의 회로 속에서 교육된다. 그러나 모델은 자신의 내부에서 세 곤란 — 판단의 비밀치, 뻔셈의 실효성, 자격의 셈 — 을 드러내 왔고, 이 곤란들이 관객의 능력을 이론의 향으로 요청한다(II장).

둘째, 랑시에르의 관객론은 이 요청에 응답할 논리를 제공한다. 보는 자리를 결핍의 자리로 여기는 전제를 뒤집어 지적 평등을 출발점으로 삼고, 거리를 소통의 정상 조건으로 복권하며, 예술가와 관객 사이에 누구의 소유도 아닌 제3의 것을 세워 수용을 번역으로 재정의하는 논리다. 이 논리는 국내 공연 담론의 지배적 기반인 수행성 미학과 외견상 같은 방향 — 관객의 격상 — 을 가리키지만, 융합이 아니라 번역이라는 정반대의 해법을 취한다. 생산과 수용의 분리가 소멸하는 곳에서 표현력은 개념으로 존립하지 못하므로, 표현력의 재구성에는 분리를 유지하며 번역을 사유하는 랑시에르의 모델이 필요하다(III장).

셋째, 이 논리로 재구성된 무용표현력은 세 정식으로 요약된다. 무용표현력이란 무용수 신체의 속성이 아니라 무용수와 관객 사이의 관계적 사태이고(정식 1), 그 실효성은 관객이 수행하는 감각계의 재편에서 완성되며(정식 2), 안무와 작품의 뜻은 그 재편의 조건을 마름질하되 결과를 선취하지 않는 데 있다(정식 3). 토르소는 표현 기관 없이 성립하는 표현력을, 고니는 작품 없이도 작동하는 관조의 노동을, 코스타는 능력의 분배를 옮기는 형식의 마름질을 각각 예증했다(IV장).

이 재구성의 의의는 서론에서 확인한 지형 위에서 분명해진다. 수행성 미학이 지배하는 이론 기반에서도,

해석의 렌즈와 이론적 대질로 전개되어 온 랑시에르 수용에서도, 소비자 모델과 개별 작품 분석으로 이루어진 무용학의 관객 연구에서도, 무용표현력이라는 무용학의 기초 개념 자체를 관객의 능력으로부터 재구성하는 작업은 수행된 바 없었다. 본 연구는 분석 단위를 작품에서 개념으로 옮기고, 랑시에르를 해석의 렌즈가 아니라 재구성의 논리로 작동시키며, 그 재구성을 특정 기술 조건이나 참여형 형식에 의존하지 않는 일반 수용론으로 제시했다는 점에서 이 공백에 응답한다. 아울러 안무가-무용수-관객의 번역 연쇄를 명시하고 해석 역량의 평등과 산출 역량의 전문성을 구분함으로써, 이 재구성이 무용수의 훈련을 부정하는 상대주의가 아니라 훈련의 자리를 재정위하는 논리임을 밝혔다.

한계 또한 분명히 해둔다. 첫째, 본 연구는 문헌 연구로서 재개념화의 논리적 정합성을 확보했을 뿐, 재구성된 표현력이 실제 공연 상황에서 어떻게 작동하는지는 경험적으로 다루지 않았다. 다만 세 정식은 후속 경험 연구가 갖추어야 할 최소 설계 — 관객을 측정의 향으로 포함할 것, 판단의 비밀치를 자료로 취급할 것 — 를 지정한다는 점에서 경험 연구와 단절이 아니라 그 전제를 이룬다. 둘째, 본 연구는 랑시에르 이론 내부의 한계 — 선행 연구가 지적한 바 있는, 경계와 범주의 확고함을 전제해야 성립하는 구도 — 를 상속한다. 특히 관객의 번역을 사유하면서도 그 번역이 이루어지는 신체적 층위, 곧 움직임을 보는 몸의 문제는 랑시에르의 어휘만으로는 얇게 다루어질 수밖에 없었다. 운동 공감을 전달의 회로가 아니라 번역의 신체적 조건으로 다시 읽는 작업은 지각의 현상학과 접속을 요구하며, 이는 후속 연구의 과제로 남긴다.

2. 제언

이상의 결론과 한계 위에서 세 방향의 제언을 제시한다.

가. 학문적 제언이다. 본 연구가 수행한 절차 — 기초 개념의 담론 구조 분석, 이론적 자원의 재구성, 내부예증을 통한 재개념화, 지형 내 위치 확정 — 는 하나의 방법적 경로로 일반화될 수 있다. 무용성, 현존감, 안무 개념 등 관계적 성격을 갖는 다른 기초 개념들에 이 경로를 적용하는 후속 연구를 제언한다.

나. 교육과 평가에 대한 제언이다. 세 정식은 표현력 평가의 재설계 방향을 지정한다. 자기보고와 요인합산이 원리상 포착하지 못하는 것, 곧 관객 판단의 구성적 개입을 오차가 아니라 자료로 다루는 평가 설계와, 결핍의 진단이 아니라 능력의 전제에서 출발하는 표현력 교육의 개발을 제언한다.

다. 실천에 대한 제언이다. 정식 3은 커뮤니티 댄스와 비전문 무용수의 무대에 개념적 기반을 제공한다. 어떤 신체가 표현적인 것으로 썬해지는가의 경계가 마름질의 결과라면, 그 경계를 옮기는 일은 표현력의 훼손이 아니라 표현력 개념의 정당한 확장이다. 이 지반 위에서 기획과 비평의 언어를 재정비할 것을 제언한다. 재구성된 정식들이 커뮤니티 댄스와 비전문 무용수의 무대에서 실제로 어떻게 작동하는지에 대한 사례 연구는 본 연구의 정식을 검증·확장할 후속 과제다.

『해방된 관객』은 안무가의 의뢰에서 태어났다. 본 연구는 그 책이 무용에 진 빛과 무용에 겨운 비판을 함께 받아, 무용학의 기초 개념 하나를 관객의 능력 위에 다시 세우는 것으로 응답하고자 했다. 표현력은 무용수가 소유한 힘이 아니라 무용수와 관객이 능력의 평등 속에서 나누어 갖는 사건이다. 이 재정의가 무용의 무대와 교실과 지면에서 검증되고 반박되고 번역될 때, 그때야말로 이 개념이 관계의 개념임이 실연될 것이다.

■ 참고문헌

- Banes, S.(1991). **포스트 모던 댄스** (박명숙 역). 삼신각. (원저출판 1980).
- Fischer-Lichte, E.(2017). **수행성의 미학** (김정숙 역). 문학과지성사. (원저출판 2004).
- Fuchs, G.(1906). *Der Tanz*. Strecker & Schröder.
- Langer, S. K.(1953). *Feeling and Form: A theory of art*. Charles Scribner's Sons.
- Martin, J.(1933). *The Modern Dance*. A. S. Barnes.
- Rancière, J.(2016). **해방된 관객** (양창렬 역). 현실문화연구. (원저출판 2008).
- Rilke, R. M.(1908). Archaischer Torso Apollos. *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Insel.
- Schechner, R.(1973). *Environmental Theater*. Hawthorn Books.
- Tolstoy, L.(1998). **예술이란 무엇인가** (이철 역). 범우사. (원저출판 1897).
- 강혜원, 이용현, 박승하(2011). 무용 표현력의 구성요인 탐색. **한국체육학회지**, 50(6), 249-259.
- 고효문, 김한별(2022). 무용수의 신체적자기지와 감정이입 및 무용표현력 간의 관계. **스포츠사이언스**, 40(3), 353-361.
- 김겸섭(2013). 브레히트의 독자, 랑시에르: ‘불화’의 연극과 리얼리즘의 갱신. **인문과학연구**, 20, 29-58.
- 김민지, 박인자(2019). 무용인의 표현력에 관한 경험적 의미 탐색. **한국무용과학회지**, 36(4), 113-128.
- 김보배(2025). 무용 전공 여대생의 정서 지능과 무용표현력의 관계에서 무용몰입의 매개효과. **신체심리연구**, 11(1), 19-38.
- 김자영(2025). 스캠퍼(SCAMPER) 기법을 적용한 창작무용수업의 내적동기가 표현력과 창의력에 미치는 효과. **한국체육과학회지**, 34(2), 523-536.
- 김주희(2024). 온라인 스트리밍 무용공연 관객의 관람 태도 특성 연구. **무용예술학연구**, 94(1), 35-53.
- 김현남(2021). 알렉산더 에크만의 「놀이 Play」에 나타난 랑시에르의 미학적 사유. **스포츠사이언스**, 39(2), 141-149.
- 김혜미, 박수빈, 이해준(2026). 무용 비전공 관객의 무용공연 관람 경험에 대한 현상학적 연구: 체화된 감각·정서·해석의 경험 구조를 중심으로. **한국무용학회지**, 26(1), 37-53.
- 남수영(2012). 스펙터클과 중력의 무대: 랑시에르와 영화의 관객성. **비평과 이론**, 17(2), 123-146.
- 박근태(2018). 무용수의 무용표현력에 관한 국내 학술분야 연구동향. **디지털융복합연구**, 16(11), 621-631.
- 박근태(2020). 현대무용전공 대학생의 감정이입능력이 무용정서 및 무용표현력에 미치는 영향. **무용역사기록학**, 56, 97-116.
- 박근태(2024). 현대무용전공 대학생의 무용표현력에 대한 연상 단어 의미 연구. **대한무용학회논문집**, 82(3), 78-95.
- 박미영(2013). 무용예술에서의 타자의 시선과 몸. **움직임의 철학: 한국체육철학회지**, 21(1), 317-333.
- 박유나(2023). 송주원의 가상현실(VR) 퍼포먼스 「20▲△(이십삼각삼각)」의 관객성 연구: 자크 랑시에르의 해방된 관객 이론을 중심으로. **무용예술학연구**, 92(3), 1-15.
- 윤지현(2022). ‘무용 이후의 무용’ 읽기와 관객되기에 관한 연구. **무용예술학연구**, 86(2), 1-16.

- 이미영(2004). 무용수의 표현력 향상을 위한 연기훈련법 연구. **대한무용학회논문집**, 41, 83-100.
- 이서현(2025). 미나미무라 치사토의 「침묵 속에 기록된 Scored in Silence」에 나타난 생각에 잠긴 이미지: J. Rancière의 미학적 사유를 중심으로. **무용역사기록학**, 78, 71-90.
- 이서현, 김말복(2017). 랑시에르(J. Rancière)의 사유를 통해 본 피나 바우쉬(Pina Bausch)의 예술세계: ‘미학적 예술 체제(Régime Esthétique des Arts)’를 중심으로. **무용예술학연구**, 63(1), 87-104.
- 정지윤(2010). 무용 관객 개발을 위한 감성마케팅 전략. **대한무용학회논문집**, 65, 233-254.
- 조성관(2021). 능동적인 수용자: 랑시에르의 관객론과 한국 연극의 셰익스피어 수용. **비평과 이론**, 26(1), 167-184.
- 주하영(2022). 키이란 헐리의 『마우스피스』-메타드라마적 정치성 구현과 ‘해방된 관객’-. **세계문화 비교연구**, 78, 75-106.
- 지아 디(2023). 정서 표현이 무용표현력에 미치는 영향에서 무용몰입의 매개효과. **인문사회** 21, 14(3), 4875-4888.
- 진휘연(2020). 안네 임호프의 「파우스트」 연구: 퍼포먼스와 관객의 통합성. **서양미술학회 논문집**, 52, 173-197.
- 최윤영(2020). 무용공연 관객의 라이프 스타일에 따른 관람만족 및 재관람 의도의 차이 분석. **무용 역사기록학**, 58, 203-228.
- 최준명(2020). 한국무용공연의 대중화를 위한 관객연구 -공연 마니아들의 특성을 중심으로-. **한국 무용학회지**, 19(4), 153-164.
- 한의정(2026). 실험과 제어의 표면: 장영혜중공업과 (비)해방된 관객. **미학예술학연구**, 77, 92-108.
- 홍미성, 조진희(2012). 무용관객의 공연만족이 관여도와 무용소비행동에 미치는 영향. **한국무용과 학회지**, 27, 43-59.
- 홍연지, 강현우(2016). 직업무용수들의 감정이입능력이 무용표현력에 미치는 영향: 무용몰입의 매개효과. **한국무용과학회지**, 33(4), 47-61.

논문투고일 2026. 08. 10.
심사일 2026. 08. 19.
심사완료일 2026. 09. 20.

A Reception-Theoretical Reconstruction of Dance Expressiveness

– Focusing on the Concept of Equality in Rancière’s *The Emancipated Spectator* –

Park, Kun Tae

Associate Professor, Pusan National University

This study offers a reception-theoretical reconstruction of dance expressiveness, drawing on Jacques Rancière’s *The Emancipated Spectator*. Korean discourse on dance expressiveness has rested on a transmission model. Within this model, expressiveness is treated as a dancer’s attribute, realized as the externalization of inner states, and measured by summing factors. As its self-report methodology reveals, the model is completed without the spectator. Drawing on Rancière’s intellectual equality, his rehabilitation of distance, and the “third thing,” the study proposes three findings: (1) expressiveness is a relational event between dancer and spectator rather than a bodily property; (2) its efficacy is completed in the spectator’s reconfiguration of the sensible; (3) choreography’s task is to tailor the conditions of that reconfiguration without predetermining its outcome. Following Rancière’s own exemplars—the torso, Gauny, Costa—and contrasting the model with Fischer-Lichte’s aesthetics of the performative, the study offers a concept-level reconstruction of a foundational term in dance studies.

Keywords: Dance Expressiveness(무용표현력), Jacques Rancière(자크 랑시에르), *The Emancipated Spectator* (해방된 관객), Reception Theory(수용론), The Third Thing(제3의 것)