

퍼포먼스 존재론에서 기억의 문제:

제롬 벨의 *Cour d'honneur*(2013)와 퍼포먼스의 지속되는 삶*

심 하 경
서울대학교

I. 서론

퍼포먼스 존재론에서 특히 중요하고 문제적으로 논의되어 온 핵심 개념은 퍼포먼스의 일시성(ephemerality)이다. 퍼포먼스는 퍼포머의 행위를 통해 일시적으로 지각 가능한 예술로 나타났다가 곧 사라지는 특성을 지닌다. 연극을 포함한 퍼포먼스는 이러한 존재론적 성질로 인해 특별하면서도 복잡한 예술 형식으로 여겨져 왔다. ‘지금 여기’에서만 유효한 퍼포먼스의 환경적 조건들로 인해 퍼포먼스는 동일한 작품이라 하더라도 복수의 상연 각각이 고유하고 특수한 특성을 지닌다. 특히, 퍼포먼스 연구자들은 극본, 프로그램 북, 작가 노트 등 부차적인 자료에 의존할 수밖에 없다는 점에서 한계를 경험한다. 이에 21세기에 접어들면서 퍼포먼스 다큐멘테이션과 아카이브의 중요성이 부각됨에 따라, 미국의 퍼포먼스 학자

www.kci.go.kr

* 이 논문은 2021년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2021S1A5B5A17050476).

페기 펠란(Peggy Phelan)이 제기한 퍼포먼스의 ‘사라지는(disappearing)’ 존재론은 오랜 기간 논쟁의 중심에 서왔다. 『언마크드』(*Unmarked: The politics of performance*)에서 펠란은 라이브 퍼포먼스가 복제될 수 없다는 것을 단언하면서 마지막 장을 시작한다.

퍼포먼스의 유일한 삶은 현재에 있다. 퍼포먼스는 보존되거나, 기록되거나, 문서화될 수 없으며, 다른 어떤 방식으로도 재현의 재현이 유통되는 과정에 참여할 수 없다. 그렇게 되는 순간, 그것은 더 이상 퍼포먼스가 아닌 다른 무언가가 된다.

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. (146)

이는 퍼포먼스 창작자들에게는 그들의 작업이 덧없음을 의미할 수도 있지만, 동시에 연구자들에게는 연구 대상 자체가 본질적으로 불확실하고 이미 비가시적이라는 점을 시사한다. 요컨대 ‘사라지는’ 퍼포먼스는 연구 대상으로서 명확한 텍스트적 또는 시각적 근거를 제공하지 못한다는 한계를 내포하고 있다. 따라서 펠란에 반대하는 퍼포먼스 학자들은 퍼포먼스가 영상으로 기록되거나 재연될 수 있다는 것을 증명하고자 했다.

전자의 주장, 즉 퍼포먼스가 매체화될 수 있다는 주장은 미국의 퍼포먼스 및 매체학자인 필립 오슬랜더(Philip Auslander)가 내놓은 것이다.

라이브 퍼포먼스가 존재론적으로 완전무결하게 유지될 수 있다거나 그것이 매스미디어의 것과 별개의 문화적 질서 속에서 작동한다고 주장하는 것은 현실적이지 않다.

It is not realistic to propose that live performance can remain ontologically pristine or that it operates in a cultural economy

separate from that of the mass media. (45)

오슬랜더에 따르면, ‘라이브니스’는 매개화의 한 효과일 뿐이며 퍼포먼스는 기술화의 과정 또는 그 이후에 비로소 의미를 갖게 된다. 그는 펠란의 방식으로 퍼포먼스의 특수한 존재론을 주장하는 것은 라이브니스를 물신화하는 것에 가깝다고 주장한다. 그러나 어쨌거나 오슬랜더 역시 퍼포먼스가 사라진다는 것에 대해서는 펠란과 입장을 같이 하는 것으로 보인다. 다만 그는 라이브 퍼포먼스와 매체화된 퍼포먼스가 모두 사라짐에 입각한다면, “언제나 현전하는만큼 부재하는”(always as absent as it is present) 텔레비주얼(televisual) 이미지로서 영상 또한 퍼포먼스임을 제안한다(45). 요컨대 오슬랜더는 매체를 통해 전달되는 퍼포먼스 또한 라이브 퍼포먼스라고 주장한다. 그는 라이브한 것과 매체화된 것은 존재론적 반대가 아니며, 문화적, 역사적 우연성으로 인해 대립하게 되었다는 결론을 내린다. 이러한 오슬랜더의 이론을 바탕으로, 퍼포먼스의 재연가능성(re-enactability)과 아카이브 가능성(archivability)을 천착한 연구자들은 퍼포먼스의 기록과 재상연 또한 예술작품으로서 그 퍼포먼스에 포함된다는 주장을 주로 제기하였다.¹⁾

그러나 본 연구는 펠란의 퍼포먼스 존재론에서 ‘라이브니스’보다는 ‘사라짐’, 그리고 그 너머인 기억에 주목하고자 한다.

복제 없이, 라이브 퍼포먼스는—미칠 듯이 충만한 현재의—가시성으로 뛰어들고, 어떤 규제나 통제도 교묘히 피해 기억으로, 비가시성의 영역, 무의식으로 사라진다.

Without a copy, live performance plunges into visibility - in a maniacally charged present - and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. (148)

1) 국내 연구로는 문지윤 참조

오슬랜더와의 이론적 대립에서 라이브니스가 부각되었을 뿐이지, 사실 펠란의 논의에서 핵심은 사라짐으로써 여타 예술보다 쉽고 빠르게 비가시적인 것이 되는 퍼포먼스의 (표면적으로는) 취약하고 (실제로는) 강력한 성질에 관한 것이다. 펠란은 가시성의 권력과 비가시성의 무능함 사이의 이분법이 왜곡되었다는 것을 전제로 한다. 재현장치는 어떤 대상을 ‘보여지는 것’으로 만듦으로써 가시적인 실체를 자연화하기 때문이다. 우리가 과거에 경험한 것들이 우리가 현재 감각하는 것을 결정하는 것처럼, 가시적인 것은 비가시적인 것에 의해 결정된다. 그런만큼 우리가 어떤 퍼포먼스를 논할 때 우리는 언제나 그 퍼포먼스의 기억, 그리고 그것이 불러일으키는 정동에 대해서만 말할 수 밖에 없다.

따라서 본 연구는 펠란의 논의에서 사라진 퍼포먼스가 존재하는 형태로서 기억을 재검토한다. 이를 위해 펠란에 대한 안드레 레페키(André Lepecki)의 논의를 경유해 앙리 베르그손(Henri Bergson)의 기억 이론을 살펴볼 것이다. 기억을 잠재태로 보는 베르그손의 이론을 통해 우리는 실재도 허상도 아닌 잠재적인 것 또는 중간자라고 할 수 있는 퍼포먼스와 그것을 매체(medium)으로 보는 관점 또한 이해할 수 있다. 조나 웨스터만(Jonah Westerman)은 “퍼포먼스는 날 것의 비매개성”(performance is raw immediacy)이라는 것으로 펠란의 퍼포먼스 존재론을 함축하여 설명한 후, 디크 히긴스(Dick Higgins)의 상호매체(intermedium) 개념과 마르셀 뒤샹(Marcel Duchamp)의 신조어인 앵프라맹스(inframince)를 빌려와 행위와 이미지의 경계에서 일어난다는 성질을 가진 퍼포먼스를 인프라미디어(inframedium)으로서 이해하자고 제안한다. 기억은 절대적이고 불변하는 실체가 아니라 주관적인 인식과 경험에 따라 변형될 수 있는 것으로, 이미 사라져버려 부재하는 과거의 현상과 현재 남아있는 흔적 사이를 매개하는 역할 또한 수행한다. 따라서 우리는 현존과 부재의 경계를 오가는 퍼포먼스의 존재 방식을 기억을 통해 파악해볼 수 있을 것이다.

기억으로서 공연에 대한 국내의 선행연구로는 역사적, 사회적, 문화적 집단기억이 변형 또는 망각되는 기제를 문화적 퍼포먼스의 관점에서 고찰한 김기란의 2009년 연구와 2017년 후속 연구가 있다. 그런데 이 두 연구는 기억이 무대화되

어 공연으로 재현되는 과정을 논한 것으로, 퍼포먼스 자체가 기억으로서 존재한다는 관점을 취하지는 않는다.²⁾ 참고할만한 해외의 선행연구로는 레베카 슈나이더(Rebecca Schneider)의 단행본 『남은 것을 수행하기: 연극적 재연 시대의 예술과 전쟁』(*Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*)이 있다. 슈나이더는 퍼포먼스가 비가시적이거나 신체적인 흔적을 남길 수 있으며, 이것이 시각중심적인 문화적 경향에 저항할 수 있다고 제안한다.

본 논문은 사라진, 즉 비가시적인 퍼포먼스를 가시적인 것, 즉 실재에 대한 대리보충(supplément)으로서 파악하는 펠란의 관점을 토대로 잠재적 상태의 퍼포먼스의 기억을 현실의 퍼포먼스 이미지에 대한 대리보충으로 해석하고자 한다.³⁾ 더 나아가, 본 논문은 기억의 충실성과 가변성이라는 양면성을 대상에 대한 모방이자 자유로운 해석인 재현의 개념에 적용하여, 퍼포먼스와 기억이 유사하게 이해될 수 있는 지점을 탐구한다. 이러한 관점에서 기억은 단순히 과거에 머무는 것이 아니라, 현실을 구성하는 주요 요소로 작용한다. 이를 뒷받침하기 위해, 본 논문은 프랑스 안무가 제롬 벨(Jérôme Bel)의 퍼포먼스 <명예의 뜰>(Cour d'honneur, 2013)을 분석하여 퍼포먼스의 사라짐과 기억의 역할에 대한 심층적 논의와 실천적 접근을 시도한다.

2) 그 외 기억과 관련하여 공연을 분석한 국내 학술 연구는 대부분 기억이라는 주제의 서사를 가진 작품에 대한 것이다.

3) 자크 데리다(Jacques Derrida)가 서구 형이상학을 ‘현전의 형이상학’으로 비판하며 주목한 핵심은 대리보충의 역전가능성이었다. 대리보충은 외부에서 추가된 것으로 보이지만 실제로는 내부의 결핍을 메우는 동시에 이미 내부에 내포된 것으로 이해될 수 있다(141-57). 데리다의 해체주의는 본질과 그로부터 파생된 것의 이항대립이 부당한 억압을 뒷받침하는 근거 없는 환상에 불과하다고 비판한다. 후기 구조주의를 학문적 토대로 삼는 펠란은 가시적인 것과 대리보충으로서 비가시적인 것, 실재하는 물질적인 토대와 그에 대한 대리보충으로서 퍼포먼스라는 이분법의 유동성과 변화 가능성에 주목한다.

II. 펠란의 퍼포먼스 존재론 재검토

퍼포먼스에 대한 펠란의 논의를 이해하기 위해서는 무엇보다 라캉과 데리다로부터 비롯된 그녀의 학문적 기반을 염두에 두어야 한다. 『언마크드』의 전제는 —라캉의 정신분석학과 데리다의 해체주의가 보여준 바와 같이—서구 형이상학의 인식론적, 정신적, 정치적 이분법이 두 개의 다른 항을 구별한다는 것이다. 그리고 페미니즘 이론가로서 펠란은 이 이분법적인 이항대립을 젠더의 관점에서 보고자 한다. 가치가 주어지는 모든 남성적인 것은 유표적(marked)이 되는 반면, 여성은 무표적(unmarked)인 채로 가치와 의미가 결여되어 있다. 펠란에 따르면 이러한 정신-철학적 구조 안에서 문화적 재생산의 과정은 무표적인 여성을 수사적, 이미지적으로 그녀를 재-표식(re-mark)하는 것이며, 그 반면 가치로써 표식된 남성은 담론적 패러다임과 시각적 장 안에서 재-표식되지 않는다. 남성은 규범이고, 따라서 재-표식될 수 없는 반면, 여성은 타자로서 남성에게 의해 표식된다는 것이다.⁴⁾ 이러한 관계에서 여성은 대리보충이며, 여성의 재현은 대체물에 대한 대체물, 즉 물신(fetish)이다. 오슬랜더는 펠란이 라이브 퍼포먼스를 물신화하는 것이라고 비판했지만, 반대로 펠란은 대리보충의 재현이야말로 물신이라고 주장한다.

이러한 펠란의 논의에서, 퍼포먼스는 가장 표식되지 않은, 가장 무표적인 예술 형식이다. 퍼포먼스는 마치 무표적인 여성처럼 또는 유령처럼, 지배적인 가시성과 재현의 바깥에 존재하면서 기록되지 않거나 보이지 않는 것을 구현한다. 펠란은 연극/퍼포먼스에서는 이러한 부재가 가중화될 수밖에 없음을 지적하면서, “연극은 그 자신의 상연이 영원히 사라지는 것을 계속해서 표식한다”(Theatre continually marks the perpetual disappearance of its own enactment)고 주장한다(115). 일종의 유령론(hauntology)이기도 한 펠란의 퍼포먼스 존재론은 퍼포먼스

4) 성차를 견딜 수 없는 문화적 무의식의 재생산은 남성과 여성, 두 항을 젠더화된 남성이라는 하나의 항으로 만들어버린다. 이로써 성차는 가려진 채 동일자(the Same) 안으로 변환되고 결국 타자는 “동일자의 친숙한 언어적, 시각적, 물리적 신체의 문법 안으로” 포섭되어버린다(6). 이것이 펠란이 해석하기에 라캉이 말하는 은유의 기능이다.

가 존재와 불길한 부재를 동시에 불러일으키는 행위임을 강조한다.⁵⁾

펠란은 퍼포먼스를 라캉의 실재계를 향한 욕망에 비견하면서, 퍼포먼스는 불가능한 실재를 주장하는 것이라고 제안한다. 퍼포먼스는 기록되는 순간 퍼포먼스가 아닌 그저 그것의 기록이 되기에—그리고 재연되는 순간 그 퍼포먼스가 아닌 다른 새로운 퍼포먼스가 되기에—복제될 수 없으며 재생산될 수 없음을 특징으로 한다. 규정될 수 없으며 따라서 역사 안으로 동화될 수 없는 퍼포먼스는 언제나 불가능한 실재로 남는다. 하지만 이때 이러한 불가능성은 실재에 대한 환상적인 은폐 작용에 균열을 내며, 상징계의 질서를 흔들고, 두 개의 향으로 이루어진 이분법과 그 위계를 유지해온 서구적 사고방식과 자본주의적·이성에 중심적·남성 동성사회적(homosocial) 구조를 뒤흔든다. 사라지는 것, 언제나 실패하는 것으로서 불가능한 것인 퍼포먼스는 역설적으로 바로 그 존재론에서 전복적인 정치적인 힘을 얻는 것이다.

그렇다면 펠란이 주장하는 퍼포먼스의 존재론에서 ‘실패’ 또는 ‘불가능’과 같은 단어들이 제기하는 비판적인 전망 너머로 우리가 보아야 하는 것은 무엇인가? 백인경은 슈나이더를 경유하여 펠란의 퍼포먼스 존재론을 다른 방식으로 사유하고자 제안한다(47). 슈나이더에 따르면 비록 펠란이 ‘존재론’이라는 단어를 쓰기는 하지만, 그것은 ‘존재’, 또는 “지워지는 존재(being under erasure)”에 대한 것은 아니다(“Performance Remains” 105). 오히려 펠란의 이론은 사라짐이 물질성을 교섭하거나 또는 물질성 그 자체가 되는 매체로서 퍼포먼스를 이해하고자 하

5) 데리다의 유령론은 귀신이 출몰한다는 뜻의 “haunting”과 그리스어 접미사 “-logie”를 결합하여 존재론(ontology)와 동일한 발음을 가진 단어로서 만들어진 담론으로, 과거이면서도 현재이며 비가시적인 가시적인 것으로 형이상학적 이분법을 초과하는 ‘유령’으로 전통적 형이상학의 ‘존재’를 대체한다. 유령론은 펠란의 『언마크드』가 출판된 같은 해에 프랑스로 발표된 그의 저서 『마르크스의 유령들』(*Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*)의 중심 개념이다. 따라서 펠란은 이 책에서 유령론이라는 단어를 쓰고 있지는 않지만, 그녀의 작업에서도 계속해서 출몰하는 과거이자 부재하는 존재로서의 유령 개념이 핵심적으로 사용되고 있다.

는 입장으로 이해될 수 있다. 이처럼 펠란의 퍼포먼스 존재론은 사라짐 자체를 끝점으로 여기지 않고 사라짐이 물질성과 기억을 매개하는 과정에 대한 담론임에 주목할 필요가 있다. 이는 레페키와 베르그손의 기억에 대한 논의로 이어지며, 기억으로서 퍼포먼스가 생성하는 새로운 시간성과 의미를 탐구하는 중요한 단초를 제공한다.

III. 베르그손의 기억 개념을 통해 본 퍼포먼스의 존재론

미국의 퍼포먼스학자 안드레 레페키는 펠란의 이론을 검토하면서 기억으로 사라지는 퍼포먼스의 역설적인 현재를 발견한다. “퍼포먼스는 . . . 기억으로 . . . 무의식으로 사라진다”(148)는 펠란의 주장에서, 레페키는 바로 이 순간에 퍼포먼스가 ‘사라지는’ 그 장소의 정확한 지형(topography)을 밝힐 것을 주장한다.⁶⁾ 펠란의 정신분석학적 기반을 따라, 레페키는 지그문트 프로이트(Sigmund Freud)의 무의식 개념을 검토한다. 프로이트의 무의식은 무시간적(atemporal)이기에, 퍼포

6) 레페키는 펠란의 이론적 틀을 따라 정신분석학에서의 무의식을 고려하자면, 무의식은 프로이트가 수정하여 설명한 것처럼 더 이상 억압된 것만을 위한 장소가 아니라 자아와 초자아의 작용 또한 모두 포괄하는 곳이라고 설명한다(127). 따라서 레페키가 보기에 퍼포먼스가 무의식으로 “뛰어든다(plunge)”고 했을 때, 그것은 펠란의 주장과는 다르게 규제를 피하는 것은 아닌 것이다. 하지만 정신분석학 안에서도 프로이트와 라캉의 무의식 개념에는 차이가 있고, 펠란은 저작 전반에 걸쳐 프로이트보다는 라캉을 더욱 활발하게 참조한다. 라캉의 무의식은 숨겨지거나 미지의 영역이 아니라, 오히려 시니피에(signifier)로 작동하여 사회적, 언어적 구조를 포함하는 것이다. 즉 프로이트에게서 주체 안에 존재하는 미지의 것으로서의 무의식은 라캉에게서 주체 밖에서 선존재론적(pre-ontological)으로 주체를 구성하는 사회 구조, 즉 상징계(the Symbolic)가 된다(Homer 67 참조). 펠란에 따르면 상징계의 필수적인 부분은 상상계의 상실과 실재계의 불가능한 현실화에 대한 인지다(184). 그리고 “상징계의 기능 중 하나는 되돌아서 ‘본래적 순간들’에 대해 말하는 것이다”(23). 따라서 라캉적(Lacanian) 무의식으로 퍼포먼스가 사라진다고 가정해보았을 때, 펠란이 이론화한 퍼포먼스의 본질은 일관적인 것으로 보인다.

먼스가 사라진 무의식은 오직 기억의 무시간적 현재 시제만을 드러낸다. 따라서 레페키가 “기억으로 사라진다는 것은 현재에 계속 남아있기 위한 첫 번째 단계”(To disappear into memory is the first step to remain in the present, 127)라고 할 때, 그는 펠란의 퍼포먼스 존재론이 암시하는 탈이분법적인—부재와 현존을 가로지르는—유령적 존재로서의 퍼포먼스의 본성을 오독 없이 이해하고 있다고 할 수 있다.

하지만 레페키가 보완하여 설명한 퍼포먼스의 ‘사라짐’을 이해할 때 중요한 것은 ‘기억’에 대한 정의다. ‘부재하는 대상에 대한 표상’이라는 기억의 정의는 플라톤과 아리스토텔레스 이래로 통용되어 온 전통적인 기억 모델에 속한다.⁷⁾ 이때 기억은 각인, 즉 마치 밀랍에 찍히는 도장처럼 정신에 남겨지는 흔적으로, 이미 사라진 대상에 대한 충실한 보존이다.

그런데 우리가 삶 속에서 경험하듯이 기억은 바로 그 사라져버린 대상의 부재로 인해 그 대상을 임의로 변형하고 왜곡하기도 한다. 주재형은 기억의 과거 보존 가능성과 가변성 양자를 설명할 수 있는 새로운 기억 모델을 프랑스 철학자 앙리 베르그손(Henri Bergson)의 1896년 저작 『물질과 기억』(*Matter and Memory*)에서 찾는다. 베르그손에게 있어서 잠재적 대상인 기억은 외부의 실재와 대칭되는 독립적인 존재를 부여받는다. 베르그손에 따르면 ‘부재하는 대상의 이미지’라는 순수기억의 정의에서 대상은 단지 물리적 대상으로서, 지각의 대상으로서만 부재하는 것이고, 이 대상은 기억 체계의 관계로 편입된다(주재형 68). 즉 지각 이미지가 기억 이미지로 바뀌는 것이다.

이러한 새로운 기억 모델은 플라톤과 아리스토텔레스에게서 지배적이었던 각인으로서 기억의 모델과는 상이하다. 베르그손이 구상한 이미지론에서는 세계의 존재자들이 이미지라는 단일한 형태로 환원되면서 그 이미지들이 서로 맺는 관계 체계에 따라 사물, 지각, 기억이 구분된다. 즉 베르그손의 기억 이론에서 기억은 사물처럼 존재하는 것이 아니라 이미지들의 특정한 관계 안에서 그 이미지들이

7) 기억에 대한 이러한 정의에 대해서는 폴 리쾨르(Paul Ricoeur) 참조.

드러내는 하나의 측면일 뿐이다. 그렇기에 관계가 달라질 때마다 그 이미지들은 변화하여 또 다른 측면을 드러낼 수도 있게 된다.

이렇듯 충실성과 가변성이라는 기억의 양면성을 퍼포먼스에 대입했을 때, 이는 예술에서 재현 개념에 대한 양가적 이해와도 연결된다. 아리스토텔레스는 예술을 외면세계의 수동적이고 충실한 복제로 보았던 플라톤의 모방 개념을 변형시켰다. 그는 예술적 모방은 사물을 있는 그대로의 상태보다 더 아름답게 혹은 덜 아름답게 나타낼 수 있는 것이라고 주장했다. 아리스토텔레스는 예술이 실재를 모방한다는 명제를 고수했지만, 그에게 있어 모방이란 단지 충실한 복사가 아니라 실재에 대한 자유로운 접근을 의미했다. 아리스토텔레스는 『시학』의 2장에서 다음과 같이 말한다.

... 상이한 대상을 이와 같이 상이한 방법으로 모방함으로써 각 모방이 상이하리라는 것은 명백하다. (345-46)

즉 아리스토텔레스에게 예술적 모방은 그저 대상에 대한 복사가 아니라 각각의 경우 특수하고 개별적인 사태였다. 그리고 이러한 의미에서 예술은 그 본질에서 재현으로부터 자유로울 수 없는 것이고, 가변성이라는 기억의 본질은 실재에 대한 예술의 자유로운 접근으로서 미메시스 개념에 상응하는 것으로도 이해할 수 있다.

이러한 이해는 가시적인 것에 대한 대리보충으로서 비가시적인 것의 힘에 주목하는 펠란의 퍼포먼스 존재론과 연결되었을 때 기억을 실재에 대한 대리보충으로 볼 수 있는 여지를 열어준다. 펠란의 퍼포먼스 존재론을 서구 형이상학의 이항대립적 관계들에 대한 해체주의적 대안이라고 본다면, 그것은 특히 부재와 현존의 이분법을 해체하고 그 사이를 오갈 수 있는 퍼포먼스의 유령적 성질을 제안한다고 할 수 있다. 그리고 여기서 기억은 단지 퍼포먼스가 사라지는 장소로서 이해되기보다는, 비선형적 시간성에서 퍼포먼스가 사라지면서도 다시금 현존하게 되는 기제에 있어서 퍼포먼스가 우리에게 자신을 드러내는 여러 측면 중 하나로

과약될 수 있다. 선형적으로 흐르는 시간 속에서 기억이란 과거를 떠올리기 위한 장치일 수 있으나, 무시간적 무의식에서 기억은 반드시 과거와 연관되어야 하는 것이 아니기 때문이다.

이와 관련하여 레페키는 기억은 “실재에 가한 일종의 응축”(a kind of contraction of the real, 34)이라는 베르그손의 주장에서 현재를 이해하는 새로운 방식을 제시한다. 그는 “팽창하면서 과거를 향하는 동시에 응축하면서 도래할 것을 향하여 영원히 분열되는”(simultaneously and permanently splitting open towards the past in dilation and towards what-will-come in contraction, 86) 것으로서 현재를 이해하는 베르그손의 철학을 참고하여 퍼포먼스에서 시간성, 기억, 행위와 관련된 신체의 현존을 이해하는 데 응축 개념이 가지는 중요성을 강조한다.⁸⁾ 퍼포먼스에서 과거는 현재와 동시에 발생하는 것으로서 드러나며, 물질-기억으로 확장된다. 레페키에게 있어서 퍼포먼스의 신체는 공간적인 격자 상에 위치하는 것이 아니라 불안정하고 기울어진 상태로 시간 속에 기투된(thrown) 상태로 다중의(multifolded) 차원에서 현존하기에, 팽창되고 응축된 과거와 현재, 미래를 다면적으로 드러낸다(86). 이러한 펠란과 레페키의 퍼포먼스 존재론은 <명예의 뜰>에서 관객의 기억에 기반한 증언을 통해 사라진 과거의 공연을 현재화하는 방식과 공명한다.

IV. 기억을 통한 퍼포먼스의 지속되는 삶(afterlife)

2013년 프랑스 아비뇽 연극 축제에서 상연된 <명예의 뜰>의 기본적인 골조는 관객들이 아비뇽 교황청 극장(Palais des Papes)의 명예의 뜰 야외무대에 등장해 바로 그 장소에서 예전에 자신이 관람했던 공연에 대해 진술하는 것이다. 무용극의 재현장치를 무용극을 통해 메타적으로 다루는 농당스(non-danse)라는 동

8) 레페키는 데리다적 의미에서 미래(future)와 도래(avenir; what-will-come)를 구분하여 사용한다.

시대 무용 사조를 주도한 것으로 잘 알려진 제롬 벨은 전통적인 안무개념을 거부하고 연극과 무용, 시각예술 퍼포먼스 등 고정된 예술장르를 넘나드는 작업을 선보이는 실천가다. 벨은 “조명 아래에서 행위하는 다른 사람들이 어둠 속에서 바라보는 사람들,” 즉 관객의 존재를 연극의 기본적 재현 장치라고 본다 (“Entretien”). 그는 스펙터클의 재현이란 관객의 존재가 없다면 이뤄질 수 없는 것으로 보고, 자신의 작품에서 언제나 이러한 서양 연극의 속성으로서의 재현 장치를 탐구해 그것의 가능성과 한계를 드러내고자 한다. 그리고 그는 <명예의 뜰>에서 관객의 기억에 의존한 재현으로 이루어진 퍼포먼스를 구현함으로써 기억으로서의 퍼포먼스의 존재 방식에 대한 메타극적 작품을 선보인다.

작품 소개에서 벨은 라이브 공연의 본성이 사라짐이라는 관찰을 통해 펠란의 주장을 환기시킨다.

우리는 공연이 관객의 기억 말고는 아무것도 남기지 않는다는 것을 안다. 왜냐하면 실제로 라이브 공연의 본성 자체가 없어지는 것, 사라지는 것이기 때문이다. 그것이 공연의 위엄과 약점 모두를 만들어낸다.

We know that... stage performance[s]... leave nothing behind them except in the memory of the spectators who attended the performances. Because it is in fact the very nature of the live show to die, to disappear. Which is what creates both its grandeur and its weakness.

관객들의 증언을 통해 사라진 퍼포먼스의 기억을 현재로 불러오는 것에 일조하는 것은 과거의 관객들과 현재의 관객들이 물리적으로 공유하는 것, 즉 그들의 퍼포먼스의 과거와 현재에 동일한 매개변수인 장소다. 벨은 “극장의 기억, 그곳에서 상연되었을 공연의 기억”으로 이루어진 공연을 만들고자 했다고 밝힌다. 이 공연의 제작을 위해 벨은 1947년 아비뇽 축제가 생긴 이래로 명예의 뜰에서 공연을 관람한 관객을 찾는 공고를 냈고, 직접 그들을 만난 후 11세부터 70세에 이르는 남녀 관객 열 네 명을 선정해 무대에 세웠다.⁹⁾ 공연이 시작되면 야외무대 위에

열 네 개의 의자가 놓여져 있고, 무대 앞 한가운데 스탠드형 마이크가 설치되어 있다. 잠시 후 ‘관객’들이 등장하는데, 그들의 차림새는 그 공연을 보러 그곳에 온 다른 관객들의 모습과 다르지 않다. 일상복을 입고 가방 등 소지품을 그대로 든 채, 그들은 무대 위의 의자에 자리 잡는다. 이 관객-배우들은 순서대로 정해진 의자에 앉고, 무대의 하수 방향에서부터 차례로 나와 마이크 앞에 서서 자신에 기억에 남은 공연 경험에 대해 증언한다.¹⁰⁾

<명예의 뜰>에서 관객-배우들은 벨이 선보여온 여느 렉처-퍼포먼스 또는 다큐멘터리적 연극이 그러하듯 모두 “안녕하세요, 제 이름은. . .”(Bonsoir, je m'appelle . . .)이라는 자신의 소개로 입을 뗀다. 그런 다음 자신의 직업과 출신 지역 또는 도시를 소개하고, 아비뇽 축제에 처음 방문했던 경험에 대해 이야기한다. 관객-배우들은 공연을 보았던 (혹은 보지 못했던) 경험에 대한 진술을 통해 공연 그 자체를 상세하게 묘사하기도 하고, 당시 들었던 인상적인 음악을 함께 듣자며 틀기도 하고, 관극 경험에 대한 자작 시를 낭송하기도 한다. 어떤 관객-배우는 극장에 모인 많은 사람들 앞에 나서 말하는 것이 힘들다며 무대 뒤로 사라지고, 화상통화를 연결해 원격으로 자신의 이야기를 한다. 각기 다른 접근을 취하

9) 벨은 참여 관객들이 예술계에 종사하지 않는 사람들이기를 바랐다고 한다. 예술과 상관없는 직업을 가진 이들의 삶에 예술이 주는 영향을 알아보고 싶었다는 것이다 (“Entretien”).

10) 관객의 진술로 구성되는 벨의 <명예의 뜰>은 펠란이 『언마크드』에서 분석 사례 중 하나로 제시하는 프랑스 작가 소피 칼(Sophie Calle)의 <마지막으로 보여진...>(Last Seen...) 시리즈와 일맥상통하는 지점을 가지고 있다. 사라진 대상을 추적하는 작업으로 알려진 소피 칼의 작품은 15점의 회화를 도난당한 보스턴의 이사벨라 스튜어트 가드너 미술관(Isabella Stewart Gardner Museum)에서 시작된다. 작품의 위치를 이동시키지 말 것을 명시한 가드너의 유서에 따라 도난당한 그림의 자리를 비워둔 미술관에서, 칼은 그 그림을 기억하는 사람들에게 그것을 묘사해달라고 부탁한다. 전시에서 그림에 대한 사람들의 기억은 진술문의 형태로 필사되어 미술관 벽에 걸린다. 그들의 기억이 작품의 부재 상황에서 회화 작품을 대신하는 또 다른 작품인 퍼포먼스를 구성하게 되는 것이다. 펠란은 부재하는 회화인 대상에 대한 그 ‘진술문’이 그림을 보았고 기억하는 사람들의 발화를 통해 ‘수행문’으로 변한다는 점에 주목한다(146-47 참고).

지만 이들의 증언에서 공통적으로 드러나는 것은 연극 공연을 본 경험이 그들의 삶에 얼마나 깊숙하게 뿌리내렸는지, 그리고 관객으로서 그들의 주체성을 형성하는 데 얼마나 큰 영향을 끼쳤는지이다.

그 예로, 1983년에 피나 바우쉬(Pina Bausch)의 공연 <카네이션>(Nelken)과 <왈츠>(Walzer)를 보았던 기억에 대해 증언하는 마리 지카리(Marie Zicari)는 공연에서 무용수들의 신체를 보면서 자신의 신체와의 연결성을 떠올렸던 경험을 공유한다. 제2차 세계대전 이후 유럽에 거주하는 유대인으로서 자신의 실제 이름인 요세피나(Josepina) 또는 애칭 ‘피나’를 버리고 ‘프랑스화’된 이름인 마리로 불려야했던 그녀는 <카네이션>에서 제복을 입은 남성들과 함께 저먼 셰퍼드(German Sheperd) 네 마리가 등장해 짓던 장면을 묘사한다. <카네이션>은 바우쉬와 부퍼탈 탄츠테아터(Tanztheater Wuppertal)의 대표작이자 1982년 초연된 이래로 현재까지 세계 곳곳에서 계속 상연되고 있는 20세기 공연예술의 기념비적인 작품이다. 따라서 이 작품이 인간의 조건과 사랑, 그리고 그것이 폭력으로 (무대 위에 장식된 카네이션 조화가 무용수들의 발 아래 무너지는 것처럼) 무참히 짓밟혀졌음에도 여전히 상기되는 인류애에 대한 것이라는 사실은 2013년 아비뇽 축제에 방문한 많은 극장예술 애호가들에게 잘 알려져 있었을 것이다. 그러한 <카네이션>에 대한 기존의 공적 기억과 더불어, <명예의 뜰>에서는 사적인 기억의 층위를 포함한 새로운 기억을 통해 퍼포먼스의 지속되는 삶을 암시한다. 마리의 신체와 그녀의 기억을 렌즈 삼아 바라본 바우쉬의 <카네이션>은 가해자로서 나치 독일의 후손인 ‘피나’와 자신의 이름을 버리고 도망쳐야했던 유대인 소녀 ‘피나’의 조우를 통해 개인적인 동시에 사회적인 기억의 한 이미지를 소환하기 때문이다.

이렇듯 관객-배우들의 퍼포먼스는 과거에 대한 증언 또는 재연인 동시에 현재의 또 다른 새로운 퍼포먼스를 구성하는 것으로, 퍼포먼스의 과거와 현재가 중첩되는 순간을 계속해서 만들어낸다. 때로는 공연에 대한 관객의 기억이 과거의 공연의 특정한 장면들을 다시 불러냄에 따라, 그 과거의 공연에 출연했던 퍼포머들이 해당 장면이 언급되면 각기 등장해 관객이 기억하고 묘사하는 바로 그 장면을 다시 연기하기도 한다.¹¹⁾ 그 예로 2008년 교황청 극장에서 초연되었던 이탈리아

연출가 로메오 카스텔루치(Romeo Castellucci)의 연극 <지옥>(Inferno)을 기억하는 장면에서, 프랑스의 암벽등반가 앙투안 르 메네스트렐(Antoine Le Méneštre)은 아비뇽 교황청 건물의 정면을 기어오른다. 이때 맨몸에 짧은 반바지만 입은 채 가느다란 줄 하나에 의지해 1309년에 완공된 건물을 암벽을 타듯 오르는 르 메네스트렐의 퍼포먼스는 2008년 당시와 동일한, 혹은 그때보다 더욱 노후된 건물과 나이든 신체로 인해 더 커진 위험성을 담고 있다.¹²⁾ 기억에서 소환된 그의 퍼포먼스는 또 다른 현재에서 새롭게 현존한다. 이처럼 <명예의 뜰>에 마치 인공문처럼 삽입된 퍼포먼스들은 그곳에서 과거에 연행되었던 작품을 단순히 재연하는 것은 아니다.

한편 20년간 교황청 극장에서 상주 의사로 근무했던 관객-배우 이브 레오폴(Yves Leopold)은 2000년 바로 그 무대에서 상연된 이자벨 위페르(Isabelle Huppert) 주연의 <메데이>(Medea)를 놓친 것을 아쉬워한다. 그러자 무대 뒤 벽에 화면이 띄워지고, 화상전화가 연결된다. 그리고 전화가 연결되자 실제 위페르가 화면 속에 나타나 <메데이>의 한 장면을 짧게 연기한다.¹³⁾ 배우가 실제로 무대에 함께할 수 없는 순간에도 과거의 퍼포먼스를 기록한 영상을 보여주는 것이 아니라 바로 그 순간 그 배우가 있는 위치에서 (온라인으로나마) 연행하는 라이브 퍼포먼스를 고집한 것은 벨이 이 작품을 통해 강조하고자 하는 퍼포먼스의 ‘사라지는’ 존재론과 공명한다. 사라진 과거의 퍼포먼스를 기억을 통해 소환함으

11) <명예의 뜰>에는 관객-배우 14명 외에도 6명의 퍼포머들이 등장한다. 이들은 모두 과거에 아비뇽 축제에서 상연되었던 공연에 출연했던 배우들로, 관객-배우들의 기억을 통해 현재로 소환된, 그리고 그 기억을 공유하고 강화하는 신체들이다.

12) 메네스트렐의 퍼포먼스는 교황청 정면을 올라야 하는 특수성으로 인해 2008년 아비뇽 초연에만 포함되었다. 이듬해 런던의 바비칸 극장(Barbican Theatre)이나 아테네의 페이라이오스 260(Peiraios 260) 극장에서 상연된 <지옥>에서는 해당 장면이 생략되었기에, <명예의 뜰>에서 소환한 이 장면은 카스텔루치와 벨 모두가 특별하게 생각하는 교황청 극장의 장소성을 더욱 부각시켰다.

13) 당시 위페르는 시드니극단(Sydney Theatre Company)가 제작한 <하녀들>(The Maids) 공연을 위해 호주에 머무르고 있었고, 다른 퍼포머들과 달리 실제 무대에 등장할 수 없었다.

로써 그 퍼포먼스의 새로운 현재를 발견한다는 의미가 작품 전반에 일관적으로 드러나는 것이다.

게랄트 지그문트(Gerald Siegmund) 또한 이 작품에서 펠란의 퍼포먼스 존재론을 떠올리며 다음과 같이 쓴다.

따라서 퍼포먼스의 시간은 단순한 현재가 아니라 공존하는 비동기화된 시간들, 과거와 미래, 기억과 기대, 수많은 그 중간의 재생산물들과 잠재적인 아이디어들의 현재다. 요컨대 그것은 부재로 바뀌는 현존과 현존으로 바뀌는 부재의 현재다.

Performance's time, therefore, is not the simple present, but the present of co-existing non-synchronised and highly subjective times, of past and future, memories and expectations, countless medial reproductions and potential ideas—in short, of presences being turned into absences and absences being turned into presences. (229)

지그문트가 설명하듯이 퍼포먼스의 시간성은 단순하지 않다. 그리고 펠란에게서 ‘퍼포먼스가 사라진 곳’으로서 기억은 선형적인 시간에서의 과거를 회상하는 기제가 아니라, 일종의 평행세계에 위치하는 새로운 현재의 존재 방식이다. 이는 “퍼포먼스는 자신의 존재론을 거스르지 않고도 수많은 평행 우주를 상상할 수 있는 매개 변수로서 파악될 수 있을 것”이라는 백인경의 통찰과도 공명한다(47). 즉 관객이 퍼포먼스를 다시 본다는 것은 반복되어 재연된 그 퍼포먼스가 아니라 이미 또 다른 대안의 미래를 향해 던져진 퍼포먼스를 마주하는 일이 된다.

V. 결론

펠란은 퍼포먼스 이론을 “사랑으로 하는 일”(a labor of love, 32)이라고 정의한다. 사랑에 대해서와 마찬가지로, 퍼포먼스 이론가는 퍼포먼스에 대해서 자신에

게 없는 것, 볼 수 없거나 가시적인 증거로 증명할 수 없는 것에 대한 기술(description)과 전사(transcription)만을 내어놓을 수밖에 없기 때문이다. 그리고 성애적 사랑의 약속이 영원하지 않을 것을 아는 것처럼, 우리는 퍼포먼스의 약속이 실패하리라는 것을 이미 알고 있다. 그럼에도 불구하고, 펠란은 퍼포먼스의 약속이 실패하는 것은 우리에게 그다지 치욕스러운(scandalous) 일이 아니라고 덧붙인다.

그 약속에 대한 깊은 희망과 그 실패의 반복적 상연 속에서, 바라보는 자는 사랑하는 자와 마찬가지로 기억, 시선, 사랑에 대한 또 하나의 다른 수정을 갈망한다.

In the deep hope of that promise and the repeated enactment of its failure, the looker, like the lover, desires an/other revision of memory, sight, and love. (32)

펠란에게서 기억은 선형적으로 흐르는 시간에서 과거에 대한 향수에 의해 회고를 통해 소환되는 것이 아니다. 그녀의 퍼포먼스 존재론에서 기억은 대상, 퍼포먼스에 대한 즉 수정(revision) 또는 다시 보기(re-vision)를 가능하게 하는 기제로서, 퍼포먼스의 핵심적인 존재 조건에 속한다.

퍼포먼스의 삶은 오직 현재에만 있다는 펠란의 주장은 마치 아르토(Antonin Artaud)와 같은 20세기 초반의 연극개혁가들과 동일한 선상에서 ‘현존’을 중시하는 것처럼 오독될 수 있다. 그러나 어떤 것의 현존은 그것이 우리 눈앞에 현전하기를, 즉 가시적인 것이 되기를 필요로 한다. 그리고 이 점을 고려한다면, 가시적인 것의 지배적인 경계 안에서 비가시적인 것의 가치를 찾고자 했던 펠란이 20세기 초 아방가르드 연극 실천가들과 같은 의미에서 현존을 주장한 것은 아님을 짐작할 수 있다.

펠란은 퍼포먼스가 기록될 수 없는 것이라고 주장하는 것도 아니다. 오히려 그녀는 데리다를 따라 음성 중심주의 또는 로고스 중심주의(logocentrism)에 저항

하는 기록, 즉 글쓰기(écriture)의 중요성을 주장한다. 다만 펠란은 퍼포먼스에 대한 쓰기를 통해 그것을 보존하려는 시도는 그 퍼포먼스를 근본적으로 변화시키는 행위임을 강조한다. 이에 그녀가 제안하는 것은 퍼포먼스적 글쓰기(performative writing)다.¹⁴⁾ 그것은 무표적인 것을 재표식하려는 시도이자, 반복되는 말이 진위적(constative) 발화가 아닌 수행적(performative) 발화가 되도록 하는 일이다. 보존을 위한 재현으로서의 기록이 아닌 그 또한 사라짐을 향하는 퍼포먼스적 글쓰기는 바로 그 사라짐의 효과가 주체성의 경험 그 자체라는 것을 상기시킨다.

“사라짐의 발생적 가능성들을 가장 완전하게 이해하는 예술형식”(the art form which most fully understands the generative possibilities of disappearance, 27)인 퍼포먼스를 통해, 우리는 “언제나 기억되기를 갈망하는 주체”(the subject who longs always to be remembered, 147)의 사라짐을 반복하여 리허설할 수 있게 된다. 사라진 대상을 ‘대리보충’하는 퍼포먼스적 발화로 인해 “우리는 상실된 것을 기억하려는 노력을 또 무대에 올리고 또 진술할 수 있게 된다”(it rather helps us restage and restate the effort to remember what is lost)고 펠란은 설명한다(147). 그리고 바로 그것이 동일자의 재생산으로서의 재현의 질서에 저항하고 차이를 만들어내는 퍼포먼스의 가치다.

본 논문은 펠란의 퍼포먼스 존재론을 사라짐과 기억의 관점에서 재검토하며, 이를 해석하기 위해 라캉의 정신분석학과 베르그손의 기억 개념 등 이론적 배경을 면밀히 살펴보았다. 이로써 본 논문은 퍼포먼스의 ‘사라짐’은 단순히 막이 내리는 순간 퍼포먼스가 존재하기를 멈춘다는 뜻이 아니라 오히려 기억과 잠재적 상태로 지속적으로 존재한다는 뜻을 밝히고자 했다. 퍼포먼스 사례로 분석한 <명예의 뜰>은 관객의 기억을 통해 사라진 과거를 현재화하며, 단순히 과거를 복

14) 펠란은 『언마크드』의 후속 작업인 『모닝 섹스』(*Mourning Sex: Performing Public Memories*, 1997)에서 퍼포먼스적 글쓰기를 실험했다. 이론과 창조 사이의 분리를 해소하기 위한 대안으로서 예술에 더욱 완전하게, 더 감정적으로 반응할 수 있는 방식의 글쓰기를 추구한 것이다. 구체적인 예로는 펠란과 데리다의 상상적 대화로 이루어진 “P.S.”가 있다.

원하는 것을 넘어 새로운 현재를 창조한다. 이는 디지털 시대에서 예술의 존재 방식과 지속 가능성을 재정의하는 중요한 시사점을 제공하기도 한다. 디지털 미디어와 아카이빙 기술이 예술, 특히 퍼포먼스를 기록하는 방식이 점점 더 정교해지는 오늘날, 펠란의 퍼포먼스 존재론을 통해 본 <명예의 딸>은 기억이라는 비물질적 가치를 통해 예술과 정동이 어떻게 지속될 수 있는지를 보여주는 강력한 사례로 자리매김한다.

주제어 퍼포먼스 존재론, 사라짐, 현존/부재, 기억, 메타극

인용 문헌

- Aristotle. *Rhetorics/Poetics*. Trans. Byung-hui Chun. Seoul: Soop, 2017. Print.
 [아리스토텔레스. 『수사학/시학』. 천병희 역. 서울: 도서출판 숲, 2017.]
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999. Print.
- Baik, Inkyung. “Metatheatricality in Jisun Kim’s Digital Game-based Performance The House of Sorrow.” *The Journal of Modern English Drama* 35.3 (2022): 33-52. Print.
 [백인경. 「김지선의 미디어 퍼포먼스 <슬픔의 집>에 나타난 메타연극성」. 『현대영미드라마』 35.3 (2022): 33-52.]
- Bel, Jérôme. “Cour d’honneur.” *RB Jérôme Bel*,
www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=16&ctid=8. Accessed 11 Nov. 2024.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books, 1991. Print.
- Bloch, David. *Aristotle on Memory and Recollection: Text, Translation*,

- Interpretation, and Reception in Western Scholasticism*. Leiden: Brill, 2007. Print.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997. Print.
- Entretien avec Jérôme Bel. Festival d'Avignon, 2013.
www.festival-avignon.com/fr/edition-2013/programmation/cour-d-honneur-20311#page-content. Accessed 10 Aug. 2017.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*. New York: Routledge, 2005. Print.
- Joo, Jae-Hyung. "A Study of the fidelity and variability of the Memory in Bergson's *Matter and Memory*." *Research in Philosophy and Phenomenology* 77 (2018): 51-92.
 [주재형. 「베르그손의 『물질과 기억』에서 기억의 보존과 가변성에 대한 연구. 『철학과 현상학 연구』 77 (2018): 51-92.]
- Kim, Ki Ran. "Staging of the collective memory and mechanism of performative process." *Drama Research* 30 (2009): 7-34.
 [김기란, 「집단기억의 무대화화 수행적 과정의 작동 메커니즘. 『드라마연구』 30 (2009): 7-34.]
- . "History, Theatre, Cultural Memory -A Study on the History and Memory on the Korean Stage in the Mechanism of Paradox of Remembering/not-Remembering." *Drama Research* 53 (2017): 5-34.
 [김기란, 「역사, 연극, 문화적 기억 - 기억/망각의 역설이 작동하는 역사의 무대화 방식 일고찰. 『드라마연구』 53 (2017): 5-34.]
- Lepecki, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006. Print.
- Moon, Je Yun. "The Ontology of Performance 2.0 - Re-enactment and Ruptured Presentness." *The Korean Journal of Arts Studies* 36 (2022): 163-183.

[문지윤. 「퍼포먼스 존재론 2.0 - 재상연 퍼포먼스와 현재성의 균열」. 『한국예술연구』 36 (2022): 163-83.]

Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. Print.

Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 2004. Print.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge, 2011. Print.

---. "Performance Remains." *Performance Research* 6.2 (2001): 100-108. Print.

Siegmund, Gerald. *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*. London: Palgrave Macmillan, 2017. Print.

Westerman, Jonah. "Between Action and Image: Performance as 'Inframedium'." Tate Research Feature, Jan. 2015, www.tate.org.uk/research/features/between-action-and-image. Accessed 11 Nov. 2024.

On the Matter of Memory in the Ontology of Performance:
Performance and Its Afterlife in
Jérôme Bel's *Cour d'honneur* (2013)

Abstract

Sim, Hakyung (Seoul National Univ.)

This study explores the ontology of performance through the lens of disappearance, proposing that performance exists as an entity within memory. It argues that understanding performance as a form of disappearance does not render it void or meaningless; instead, it suggests that performance virtually persists as an image of a present/absent object within an atemporal unconscious, manifesting as an alternate present. To substantiate this claim, the study draws on Peggy Phelan's theory in *Unmarked*, which frames performance as an effort to value the non-productive and non-metaphorical, grounded in Lacanian psychoanalysis and post-structuralist deconstructivist thought. It then examines André Lepecki's perspective on Phelan's performance ontology, which emphasizes the concept of the potential present of performance as shaped by memory. Additionally, it engages with the Bergsonian understanding of memory as a virtual state that supplements the real. This duality of memory as having fidelity to the past and shaping the present is applied to the concept of representation in theater and performance, highlighting the parallels between performance and memory. Anchored in this theoretical framework, the study examines Jérôme Bel's audience-participatory metatheatrical performance, *Cour d'honneur* (2013). This study examines how the notion that performance exists as memory is explored in a meta-theatrical manner in this work, thereby situating the discourse on performance as memory within contemporary art and establishing a foundation for future research on the ontology of performance.

Key Words ontology of performance, disappearance, presence/absence, memory, metatheater

Note on Contributor:

Hakyung Sim is a PhD candidate in the Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies at Seoul National University.

Email: hakyungsim@snu.ac.kr

논문투고일: 2024년 11월 23일

논문심사일: 2024년 11월 26일 ~ 12월 7일

게재확정일: 2024년 12월 12일