creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학석사 학위논문

유럽 컨템퍼러리 댄스에 관한 비판적 고찰

: 포스트포드주의 조건에서의 무용의 정치성

2022년 8월

서울대학교 대학원

인문대학 협동과정 공연예술학과

김 신 우

유럽 컨템퍼러리 댄스에 관한 비판적 고찰

: 포스트포드주의 조건에서의 무용의 정치성

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2022년 6월

서울대학교 대학원
인문대학 협동과정 공연예술학과
김 신 우

김신우의 석사 학위논문을 인준함
2022년 8월

위 원 장 신은영 (인)

부위원장 홍진호 (인)

위 원 신혜경 (인)

국문 초록

본 논문은 유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성을 오늘의 포스트포드주의 조건 속에서 비판적으로 검토한다. 유럽 컨템퍼러리 댄스는 1990년대 초중반에 유럽을 중심으로 시작된 실험적인 무용 경향으로, 이 시기 무용가들은 무용을 규정해왔던 관습과 제도에 도전함으로써 무용의 경계를 확장했고, 다양한 인문학적 사유를 흡수하며 그간 예술 담론의 변방에 있던 무용을 중심부로 이끌었다. 이 과정에서 무용의 정치성이 전면 재검토되기 시작했다. 이전까지 무용에서의 정치성은 구체적인 현실 정치에 참여할 때에만 발휘되는 것으로 여겨졌고, 예술의 자율성을 약화하는 것으로 폄훼되었다면, 이제 정치성은 무용에 본래 내재된 요소이자 적극적으로 모색해야 하는 힘으로 떠올랐다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 무용 형식에 이미 몸, 움직임, 감각을 지배하는 시대적 이데올로기가 반영되어 있다고 보았으며, 형식의 실험을 통해 이에 대해 문제를 제기하고 대안적인 존재 방식을 제안하고자 했다.

본고는 무용의 정치성을 혁신적인 형식을 통해 일상의 질서에 균열을 내고 또 다른 가능 세계를 제시하는 힘으로 간주한다. 이러한 관점에서 20세기 무용사를 되짚어보고, 유럽 컨템퍼러리 댄스의 급진적인 실천이 갖는 무용사적 의의를 조명하며, 이 실천들 속에서 무용이 획득했던 정치성에 주목한다. II장에서는 제롬 벨(Jérôme Bel), 크사비에 르 르와(Xavier le Roy), 윌리엄 포사이스(William Forsythe) 등 핵심 무용가들의 실천을 재탐색한다. 이 시기 무용가들은 제도 속에서 무용이 생산, 공연, 유통되는 방식을 비판적으로 성찰했고, 무용수의 노동을 가시화했으며, 상품화된 무용 공연에 관해서도 문제를 제기했다. 절대적인 것으로 여겨져 왔던 무용의 전제, 즉 무용이란 인간의 몸이 수행하는 연속적인 움직임이라는 생각에도 도전했다. 인간 대신 사물이 움직이거나, 무용가가 춤을 추는 대신 렉처를 하는 공연들이 등장했다. 한편 무대에 서는 이들에 관한 사유에도 변화가 생겼다. 무용수가 무용 체제의 부품이 아닌 주체로 복권되고, 가치로 포섭되거

나 생산성을 갖지 않는 비규범적이고 혼종적인 몸들이 무대에 올랐다. 본고는 이러한 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천이 일차적으로는 위계적인 무용 제도와 낡은 무용 관습에 대한 도전이었지만, 보다 근본적으로 움직임, 몸, 감각을 조직하는 현실의 질서에 균열을 내고 대안적인 존재 방식을 제시했다는 점에서 정치성을 담지하고 있었음을 논증한다.

30년이 지난 오늘날, 이와 같은 컨템퍼러리 댄스의 비판적 실천은 여전히 유효한 것일까? 지난 30년은 냉전 체제 종식 이후 대안과 견제가 사라진 상황 속에서 시장자본주의와 신자유주의가 전 지구적 지배 질서로 심화되는 과정이었다. 이 과정에서 자본주의는 수평적 노동, 네트워크, 유동성, 창의성, 다양성 등 한때 대안으로 여겨졌던 가치들을 다시금 이윤 창출의 수단으로 포섭하는 데 성공했다. III장에서는 이러한 흐름 속에서 유럽 컨템퍼러리 댄스의 핵심 기치들 역시 포스트포드주의적 작동 원리로 포섭되는 양상에 주목한다. 유럽 컨템퍼러리 댄스가 추구했던 수평적이고 독립적인 활동 방식은 오늘날 포스트포드주의 사회에서 다수의 불안정 노동을 수행하는, 신자유주의적 사업가 모델로서의 무용가를 양산하는 조건으로 작동한다. 무용수 개인의 주체성이 작품의 중심으로 부상하게 됨에 따라 개인의 차별화된 내면과 다양한 정체성이 자원으로 추출되며 새로운 착취구조가 나타난다. 더 나아가 개념적 사유를 소통하고 해석하는 것에 방점을 두는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천이 정보 소통으로 포화된 오늘의 기호자본주의하에서 대안적 감각을 생성해내지 못하는 현상이 발생한다.

유럽 컨템퍼러리 댄스가 당초 가졌던 문제의식이 오늘날 파열의 경험을 만들어내는 대신 지배 질서의 작동원리를 답습할 때, 무용이 지닌 정치성은 무력해질 수 있다. 일견 자본주의 시스템과의 결탁 속에서 발생하는 현재의 교착 상태로부터 무용이 벗어날 길은 요원해보인다. 그럼에도 불구하고 본고는 스웨덴 무용가 마텐 스팽베르크(Mårten Spångberg)의 작품에서 돌파의 실마리를 가늠해본다. 〈나텐(Natten)〉(2016)에서 발견되는 식별 불가능성의 지대는 의미작용이 실패를 거듭하고 정체성이 무화되는 곳이며, 이곳에서 보는 이는 인간의 지각능력 너머에 존재하는 세계를 감지한다. 〈게르하르트 리히터, 극장을

위한 작품(Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre)〉(2017)에서는 서로 다른 존재들이 행동학적 결합을 시도하는 일련의 실험이 이루어지며, 새로운 관계맺기 방식이 제안된다. 이 작품들은 오늘날 지배 질서에 대한 균열을 일으키고 대안적인 가능 세계를 제시할 수 있는 무용의 잠재성을 시사한다.

주요어 : 유럽 컨템퍼러리 댄스, 무용의 정치성, 포스트포드주의, 불안정 노동, 기호자본주의, 마텐 스팽베르크
학 번 : 2019-28973

목차

서론 ····· 1

I. 예비적 고찰 ····· 10

1. 모던 댄스: 인간의 기계화와 무용의 상업화 비판 ····· 11
2. 포스트모던 댄스: 민주적인 몸의 부각 ····· 17
3. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 등장 배경 ····· 25

II. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 핵심 의제 ····· 35

1. 무용 생산 방식에 관한 비판과 대안적 실천 ····· 36
   1.1. 무용 제도의 위계에 대한 도전 ····· 36
   1.2. 무용 생산 과정의 가시화 ····· 39
2. 무용 형식의 변혁과 새로운 무용 주체 ····· 40
   2.1. 몸-움직임 종합의 해체 ····· 40
   2.2. 안무 개념의 정치적 확장 ····· 44
   2.3. 비규범적 몸의 등장 ····· 48

III. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성 재고 ····· 53

1. 포스트포드주의 조건과 무용 생산 방식의 결합 ····· 54
   1.1. 포스트포드주의 구조의 심화 ····· 54
   1.2. 무용의 불안정 노동과 사업가적 주체 ····· 57
   1.3. 네트워크 사회 속 생존 조건으로서의 협업 ····· 63
2. 자본주의적 가치 생산 기제로서의 무용 형식 ····· 67
   2.1. 자원화된 무용가의 주체성 ····· 67
   2.2. 기호자본주의 속 개념적 무용의 한계 ····· 73
3. 대안의 실마리: 동시대 무용의 잠재성을 향하여 ····· 79
   3.1. 식별 불가능성 지대의 생성 ····· 81
   3.2. 우발적 정동의 발생 ····· 85

결론 ····· 91

참고 문헌 ····· 95

Abstract ····· 106

Zusammenfassung ····· 109

그림 목차

[도판 1] 제롬 벨, 〈베로니크 두아노〉(2004) ····· 31
[도판 2] 크사비에 르 르와, 〈상황의 산물〉(1998) ····· 33
[도판 3] 트라잘 하렐, 〈잠자는 거인을 간지럽혀라〉(2009) ····· 42
[도판 4] 윌리엄 포사이스, 〈흩어진 군중〉(2002) ····· 47
[도판 5] 구스타보 치리아코, 〈아무것도 아님. 곧 보게 될 것.〉(2009) ····· 48
[도판 6] 제롬 벨, 〈제롬 벨〉(1995) ····· 49
[도판 7] 베라 만테로, 〈신비로운 것, e.e. 커밍스가 말했다*〉(1996) ····· 51
[도판 8] 메테 잉바르센, 〈매뉴얼 포커스〉(2003) ····· 52
[도판 9] 마텐 스팽베르크, 〈나텐〉(2016) ····· 81
[도판 10] 마텐 스팽베르크, 〈게르하르트 리히터, 극장을 위한 작품〉(2017) ··· 85

서론

본 논문은 1990년대 등장한 유럽 컨템퍼러리 댄스의 주요 의제를 분석하고, 그 실천을 오늘의 사회정치적 조건 속에서 비판적으로 고찰한다. 유럽 컨템퍼러리 댄스는 무용의 제도적 규범과 형식적 고정관념에 도전하며 등장했다. 이 시기 무용가들은 관습을 탈피한 무용이 자본주의의 역학으로부터 벗어나 대안적인 생산 방식과 주체들을 가시화할 수 있는 정치적 힘을 갖는다고 믿었다. 30년이 지난 오늘날, 이와 같은 컨템퍼러리 댄스의 비판적 실천은 여전히 유효한 것일까? 본 논문은 유럽 컨템퍼러리 댄스가 심화된 자본주의 시스템과의 유사성으로 인해 그 정치성을 상실하고 있는 것은 아닌지 비판적으로 재고해보고자 한다.

1990년대 초중반, 유럽을 중심으로 전개된 일련의 무용 실천에서는 무대에서 인간 대신 오직 사물의 움직임만을 볼 수 있거나, 무용수가 춤을 추는 대신 강연을 하거나, 무용수들이 공연 시간 내내 잠을 자는 등, 그간 무용사에서 목격되지 않았던 실험들이 등장했다. 이러한 경향을 두고 무용이론가들은 1990년대에 유럽을 중심으로 무용사의 새로운 분기점이 발생했다고 강조한다.[1] 이 무용 경향을 무엇으로 부를 것인가에 관해 꾸준히 논쟁이 이

---

1) 가령 안드레 레페키(André Lepecki)는 이러한 실천들이 하나의 구별되는 경향으로 간주할 수 있을 만큼의 추동력을 가졌다고 주장한다. “1990년대 초반, 다양한 훈련 배경, 여러 사회적 국가적 맥락, 서로 다른 미학적 계보, 때로는 대립하는 정치적 견해를 지녔지만, 보다 넓은 예술과 사회의 영역 속에서 무용의 역할을 탐구하는 일련의 무용가들이 등장했다. 나는 이들의 공통된 비전이 하나의 예술적 움직임으로 볼 수 있을 정도의 임계량(critical mass)과 추진력, 구체성을 얻게 되었다고 본다.” André Lepecki, “Concept and Presence, The Contemporary European Dance Scene”, in: *Rethinking Dance History*, ed. Alexandra Carter(London/New York: Routledge, 2004), p. 171.

안드레 레페키는 이 저서에서 프랑스의 제롬 벨(Jérôme Bel), 크사비에 르 르와(Xavier le Roy), 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz), 스페인의 마리아 라 리보(Maria La Ribot), 후안 도밍게즈(Juan Dominguez), 독일의 토마스 레멘(Thomas Lehmen), 포르투갈의 베라 만테로(Vera Mantero), 벨기에에서 활동하는 미국 출신의 멕 스튜어트(Meg Stuart), 벨기에의 크리스틴 드슈메트(Christine deSmedt), 영국의 조나단 버로우즈(Jonathan Burrows) 등을 언급한다. *Exhausting Dance*에서는 스웨덴의 마텐 스팽베르크(Mårten Spångberg)를 추가적으로 언급하고 있다. 그 밖에도 이 시기를 중요한 분기점으로 보는 연구자로는 램지 버트(Ramsay Burt), 보야나 스베이지(Bojana Cvejić), 노에미

루어졌다는 점은 이 실천을 과거의 무용과 구별해서 분석할 필요가 있음을 방증한다. 일각에서는 이 경향을 '농당스(non-danse)'[2], 즉 비무용이라고 부른다. 많은 작품에서 '무용'[3]의 성립 요소로 여겨졌던 리듬, 연속적인 움직임, 무용수의 신체 등의 요소가 보이지 않기 때문이다. 한편 물리적인 작품은 찾아볼 수 없고 그 아이디어만을 글로 확인할 수 있는 작품이나, 작품 제목과 작가의 이름 모두 빈칸으로 남아 있는 작품도 등장한다. 물리적인 작품의 구현보다 무용가의 개념적 발상이 더 중요하게 다뤄진다는 점에서 해당 무용 경향을 '개념 무용'[4]이라 부르기도 한다. 그러나 '농당스'라는 명칭은 무용의 성립 기준, 즉 무용과 비무용을 가르는 일련의 척도가 있다고 전제한

솔로몬(Noémi Solomon), 제인 데스몬드(Jane Desmond) 등이 있다.

2) 비평가 도미니크 프레타르(Dominique Frétard)가 2003년『르 몽드(Le Monde)』지에 기고한 "농당스의 예고된 종말(La fin annoncée de la non-danse)"에서 처음 쓰였다. 프레타르는 농당스 무용가들이 "모든 춤추는 것을 향해 총을 쏘고 있다. 불가역적인 것, 반복되는 인물들, 아름다운 춤, 그 효과, 클리셰, 데자뷔, 무용 학파, 테크닉 모두를 향해 말이다. 이들은 주로 사유를 움직임으로 보여주는 개념적인 작업을 만들려고 한다"며 이 경향을 묘사한다. Dominique Frétard, "La fin annoncée de la non-danse", in: *Le Monde*(2003.05.06.)

3) 영어에서 'dance'는 예술 장르와 해당 장르에서 선보이는 행위 모두를 아우른다. 그러나 이에 해당하는 한글 번역어로는 '무용'과 '춤' 두 단어가 있고, 의미 구분이 명확하지 않기 때문에 혼란스러울 수 있다. 표준국어대사전에 따르면, '무용'은 "음악에 맞추어 율동적인 동작으로 감정과 의지를 표현함. 또는 그런 예술."이며 '춤'은 "장단에 맞추거나 흥에 겨워 팔다리와 몸을 율동적으로 움직여 뛰노는 동작."이다. '무용'은 예술 장르 보편을 지칭하고, '춤'은 그 예술 장르 내에서 행해지는 신체적인 동작, 즉 무용 예술의 구체적인 표현 양식에 가까운 의미라고 볼 수 있다. 장르와 실천 양식을 구분해서 사용하는 것은 본 연구에서 중요하다. 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 무용에서는 '춤'을 거부하는 경향이 나타났고, 이에 대해 다시금 비판을 제기하는 이들은 '춤'의 힘을 강조하고 있기 때문이다. 두 흐름 모두 무용이라는 예술 장르 자체를 거부한 것이 아니라 그 안에서의 논쟁이므로 문맥에 따라 장르를 지칭할 때는 '무용'으로, 구체적인 행위를 지칭할 때는 '춤'으로 구분해서 사용한다.

4) 예컨대 무용평론가 요하네스 비링거(Johannes Birringer)는 이 무용 경향을 개념 무용이라고 부르면서 "개념 무용은 폐쇄공포증을 만들어낸다. 개념 무용은 그 자기 성찰과 영리한 냉소주의의 영향으로 질식하고 있다."며 이 경향을 비판적으로 바라보고 있다. Johannes Birringer, "Dance and Not Dance", in: *A Journal of Performance and Art*, vol. 27, no. 2(2005), p. 15.

개념 무용은 1960년대 등장했던 개념 미술과의 유사성에서 붙여진 이름이기도 하다. 개념 미술이란 예술의 본질을 파고 들어가다 보면 그 끝에는 예술가의 생각이 있다는 관점에서 작품의 형식적 외연을 모두 걷어내고 생각만을 남기고자 한 시도이다.

다.[5] '개념 무용'은 무용이 본래 비개념적이고 비언어적인 예술이라는 통념을 이름 전면에 드러낸다. 이러한 명칭들에는 무용에 대한 관습적인 가치가 내포되어 있는 것이다.

본 연구는 1990년대의 무용 실천이 바로 위와 같은 무용의 석화된 기준과 경계를 열어젖히려는 시도라고 이해한다. 이 시기 무용 작품들은 무용을 부정하거나 새롭게 정의하려는 시도라기보다는, 무용을 규정해왔던 관습과 제도에 도전하여 이 예술 장르의 경계를 확장하려는 노력에 가깝다. 그런 견지에서 이 경향은 비무용도 개념 무용도 아닌, 무수히 다양한 실천을 무용으로 수용할 수 있는 '열린 무용' 개념에 대한 제안인 셈이다. 본 논문에서는 이러한 무용 경향을 지칭하기 위해 과거의 실천과 구별하면서도 그 포괄적인 속성을 살릴 수 있는 중립적인 표현으로 '컨템퍼러리 댄스'라는 명칭을 택하기로 한다. 또한 컨템퍼러리라는 용어가 전 세계의 동시대적인 무용 실천을 가리킬 수 있기 때문에, 1990년대 초중반 유럽이라는 특정 시기와 지역에서 출발한 실험적인 무용 실천을 지칭한다는 점에서 '유럽' 컨템퍼러리 댄스라는 용어를 사용하고자 한다.[6]

---

5) 무용학자 노에미 솔로몬은 이 시기의 작품들이 무용의 경계에서 작동하고 있는 것은 사실이지만, "무용 예술 바깥으로 떨어져 나오는 것은 아니며, 획기적인 창의성과 비판적인 실천을 통해 무용을 형성한 규율적 메커니즘, 즉 그 코드와 관습, 언어, 재현의 논리를 직시한다."고 말하며 농당스라는 용어에 반대한다. Noémie Solomon, "Introduction", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014), p. 12.

6) 이 시기를 명명하는 것 자체에 대해 거부감을 표현하는 이들도 있다. 이를테면 안드레 레페키는 이 경향이 하나의 스타일, 하나의 역사로 수렴하는 흐름이 아니라 그 자체로 여러 갈래로 구성되는 발산적인 움직임이라는 점에서 이름 없이 존재하는 것이 그 취지에 가장 부합한다고 본다. André Lepecki, "Concept and Presence", p. 171.

한편 보야나 스베이지는 무용이론가, 무용가들이 해당 경향에 이름 붙이기를 꺼리는 이유가 그들이 현재의 특권적인 동시대성을 누리고자 하기 때문이라고 분석한다. 이들은 현재의 무용 실천을 명명하는 순간 역사성이 발생하고 해당 경향 역시도 과거의 무용 사조들처럼 소진될 것을 우려한다는 것이다. Bojana Cvejic, "Learning by Making", in: *Summit: Non-aligned Initiatives in Education Culture*(2007.03.), *https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1634751/FULLTEXT01* (2022.03.04. 접속)

그 밖에 '컨템퍼러리 댄스'라는 명칭을 사용하는 학자들로는 보야나 스베이지, 수잔네 푈머(Susanne Foellmer) 등이 있다.

유럽 컨템퍼러리 댄스는 1990년대 초 프랑스에서 시작되어 벨기에, 독일, 포르투갈 등 유럽을 중심으로 전개되었다. 1960년대 이후 미국에서 예술에 대한 공적 지원이 급격히 쇠퇴한 것에 비해 유럽에서는 다양한 문화 융성 정책이 펼쳐졌다. 그 결과 미국, 호주 출신의 영미권 안무가들도 유럽에서 활동하기 시작했고 점차 무용의 중심은 프랑스, 벨기에, 독일 등으로 이동하는 경향을 보인다. 20세기 전반에 걸쳐 무용이 미국을 중심으로 발전했다면, 1990년대에 들어서는 무용의 중요한 변화들이 유럽에서 발생한다. 램지 버트는 이 시기 미국과 유럽의 동시대 무용 실천을 비교하며 미국의 무용가들이 여전히 무용 움직임을 만들어내는 데 집중하는 동안, 유럽에서는 초기 포스트모던 댄스의 혁신적이고 정치적인 의식을 계승한 무용가들이 등장했다고 말한다.[7]

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 등장은 1980년대 후반, 문화이론과 후기구조주의에 힘입어 무용을 정치적, 사회적 장으로 간주해야 한다고 주장한 무용 이론들의 등장과 시기적으로 맞물려 있다. 오랜 시간 무용은 비언어적인 예술로 간주되어 왔고 어떤 작품이 이론적, 개념적이라는 평가는 그에 대한 비판이나 다름없었다. 무용을 이론으로부터 동떨어진 것으로 여기는 이러한 통념 때문에 1980년대 중반까지만 해도 무용과 관련된 학문적 연구는 대체로 작가, 작품 분석이나 역사적 서술, 미학적 평가에 치중되었다.[8] 이에

---

7) Ramsay Burt, *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*(New York: Oxford University Press, 2017), p. 31.

8) 무용학자 제인 데스몬드는 1960년대 이래 후기구조주의가 문학, 영화, 시각 예술 등 여타 분야에 강력한 영향을 미치는 동안, 무용학은 대체로 그 영향으로부터 벗어나 있었으며, 학계 역시 무용에는 무관심한 태도를 보였다고 지적한다. 그는 이러한 시차가 언어, 시각, 사물을 중심에 두는 인문학적 연구 경향에서 기인한다고 본다. Jane Desmond, "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997), pp. 29-31.

역으로, 이러한 시차는 무용이 이론과 언어를 거부해왔기 때문에 발생한 것으로도 볼 수 있다. 모던 댄스 무용가 도리스 험프리(Doris Humphrey)의 발언은 이러한 거부 반응을 잘 보여준다. "인간 몸의 움직임을 매체로 삼는 예술에서 지적인 접근은 부적절하다. 지적인 개념은 사실의 세계, 즉 철학이나 과학 같은 정신 활동이 이뤄지는 세계를 위한 것이며 춤에는 낯선 것이다. [...] 말하건대, 관객을 모두 상실하거나 무용의 존재 자체를 위협에 빠뜨리지 않는 이상, 무용은 완전히 지적인 활동이 될 수 없다." Doris Humphrey, "The Art of Making Dances", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*,

반해 새롭게 등장한 무용 연구는 페미니즘, 해체주의, 마르크스주의, 후기구조주의, 정신분석학 등을 뒤늦게나마 적극적으로 수용하며 "이데올로기, 주체성, 사회적 범주화, 재현, 심미화를 통한 가치의 생산, 신체의 규율화"[9] 등의 주제를 탐구하고 무용 안에서 사회정치적 권력이 작동하는 방식에 주목하기 시작했다. 이제 무용가와 무용 이론가들의 주된 과제는 당대의 사회정치적 조건을 성찰하고 그 안에서 무용의 역할을 고민하는 것으로 떠올랐다. 이를 두고 무용학자 앤 데일리(Ann Daly)는 1980년대 중후반까지만 해도 무용의 주요 관심사가 직전 세대의 안무가들에 대한 젊은 안무가들의 대응이었다면, 1990년대부터는 사회적이고 정치적인 기후에 대한 안무가들의 반응이 훨씬 중요해졌다고 진술한다.[10]

그러나 이러한 변화는 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 비로소 무용이 새롭게 정치성을 획득했다기보다, 지금까지 미적 형식의 측면만 조명되었던 무용의 내재된 정치성에 주목하는 관점이 생겨난 것으로 보아야 한다. 이 시기부터, 순수한 예술 형식으로 여겨졌던 고전 발레조차도 왕정의 이데올로기와 정치 이념을 반영하고 이를 체화한 몸과 움직임을 선보였다는 점에서 정치적인 함의를 가진 것으로 이해되기 시작했다. 무용학자 마크 프랑코(Mark Franko)는 모든 무용은 자율적인 예술 형식에 머무르는 것이 아니라, 언제나 사회와의 관계 속에서 정치성을 지녔다고 주장한다.[11] 인간의 몸과 움직임이 가진 물리적인 잠재성과 한계를 실험하고 조직하는 과정에서 이데올로기를 반영하기도 하고, 또 새로운 감각 경험을 통해 이데올로기를 생산하기도 한다는 것이다.[12]

---

eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 1996), p. 205.

9) Jane Desmond, "Introduction", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond (Durham/London: Duke University Press, 1997), p. 1.

10) Ann Daly, "Editor's Note: What Has Become of Postmodern Dance?", in: *The Drama Review*, ed. Ann Daly, vol. 36, no.1(1992), p. 49.

11) Mark Franko, *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s*(Middletown: Wesleyan University Press, 2002), pp. 1-2.

12) 무용이론가 랜디 마틴(Randy Martin)은 한 시대의 무용에는 당대의 문화와 이데올로기가 반영되어 있으며 따라서 무용을 미적 형식뿐만 아니라 당대의 정치, 문화, 사회적 맥락 속에서 검토해야 함을 피력한다. "모든 무용 작품은 당대의 신체 문화와 지배 이데올로기를 드러내고, 또 그것에 의존하는 기술적 성향(technical proclivities)과 미적 감수성을 토대로 구성된다." Randy Martin, *Critical Moves*(Durham/London: Duke University

이처럼 무용은 이제 보다 확장된 의미의 정치성을 가진 것으로 여겨지게 되었다. 전통적인 관점에서 무용의 정치성이 발휘되는 것은 가장 축소된 차원, 즉 구체적이고 현실적인 정치사회 사안에 관해 직접적으로 입장을 표현할 때라고 간주되었다. 그러나 무용 형식에 반영된 지배 이데올로기를 드러내고 이에 대해 문제를 제기하며 대안적 형식을 제시하는 것 역시도 정치적인 실천이라는 인식이 대두된 것이다. 여기서 한 걸음 더 나아가 유럽 컨템퍼러리 댄스의 무용가들과 무용이론가들은 이러한 대안적 형식을 통해 다시금 사회 변화를 추구하는 것이 무용의 역할임을 자임했다. 무용이 혁신적인 형식을 통해 보편적인 사회 규범으로부터 벗어난 경험과 사유를 제시할 때, 사회 전반의 지배 질서에 대한 균열을 발생시키고 대안적인 존재 방식을 상상케 할 수 있다는 것이다.[13]

이와 같은 견지에서 유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성은 일차적으로는 위계적인 무용 제도와 낡은 무용 관습에 대한 도전에서 비롯되지만, 보다 근본적으로는 현실의 질서에 균열을 내고 대안 세계를 제시하려는 시도에 있다고 볼 수 있다. 하지만 시간이 지나 현실의 질서가 변했다면, 이들의 실천 역시도 새로운 사회정치적 조건 속에서 재평가되어야 하는 것이 아닐까. 지난 30년은 냉전 체제 종식 이후 대안과 견제가 사라진 상황 속에서 시장자본주의와 신자유주의가 전 지구적 지배 질서로 심화되는 과정이었다. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 혁신적인 실천은 과연 30년이 지난 오늘의 사회정치적 조건 속에서도 균열의 감각을 생성해내고 있는가? 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스는 자본주의의 보편적인 작동 원리로부터 벗어나 이제껏 보지 못했던 가능 세계를 제안할 수 있는 잠재성을 갖는가?

Press, 1998), p. 5.

13) 무용이론가이자 사회학자인 가브리엘레 클라인(Gabriele Klein)은 모든 정치적 실천은 이미 그것이 사람들의 위치를 결정하고, 그들이 움직일 수 있는 사회적, 정치적 공간을 배정하고, 따라서 그들의 사회적 지각을 프레이밍한다는 점에서 신체-감각적이고 동역학적(kinetic)인 미학과 긴밀히 연결되어 있다고 말한다. 이러한 불가분의 관계 속에서 미적 실천이 정치성을 발휘하게 되는 지점은 그것이 지배적인 질서, 규범, 습관, 관습에 맞서고, 또 변화시킬 때라는 것이다. Gabriele Klein, “Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography”, in: *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein, Sandra Noeth(Bielefeld: transcript Verlag, 2011), pp. 24-25.

지금까지 유럽 컨템퍼러리 댄스의 등장, 실천, 그리고 그 정치적 문제의식을 이론화하는 작업은 풍부하게 전개되었다. 안드레 레페키, 램지 버트, 노에미 솔로몬, 가브리엘레 클라인 등은 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 나타나는 다양한 의제들, 이를테면 무용 작품이 생산되고 유통되는 자본주의적인 방식 및 무용에서 나타나는 운동성 강박, 무용이 몸을 규율화하는 기제 등에 대한 비판 의식에 주목하고 그 정치적 함의를 짚어내는 작업을 이어나갔다. 그러나 이 중에서 유럽 컨템퍼러리 댄스를 2010년 이후의 맥락에서 총체적으로, 또 비판적으로 재검토하는 작업은 거의 발견되지 않는다. 아넬리스 반 아셰(Annelies Van Assche)의 연구는 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들이 처한 불안정한 상황을 포스트포드주의 노동 조건과 연결 짓고 있다는 점에서는 주목할 만하지만, 유럽 컨템퍼러리 댄스와의 관계 속에서 맥락화하고 있지 못하다는 점, 또 그 대안으로 피상적인 차원의 공감과 연대를 말하는 예술 작품을 제시한다는 점이 아쉬움으로 꼽힌다.[14] 2011년 《무용과 정치, 공동면역(Dance, Politics, and Co-Immunity)》 포럼은 신자유주의 질서 속 무용의 정치성을 의논하는 자리였다는 점에서 본고와 문제의식을 같이한다.[15] 그러나 그 대안을 시위, 대중 동원 등 현실 정치 위주로 검토하거나 기존의 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들의 작품에서 찾고 있다는 점에서 무용 형식에 관한 고민이나 유럽 컨템퍼러리 댄스의 현재에 관한 비판 의식은 찾아보기가 어렵다.

2015년 10월 스톡홀름 MDT 극장에서 열린 《포스트댄스 콘퍼런스(Post-dance Conference)》[16]는 1990년대 이후의 무용 실천을 비판적으로 검토해야 한

---

14) Annelies Van Assche, Katharina Pewny, Simon Leenknegt, Rebekah J. Kowal, “Editor’s Note: Work With(Out) Boundaries: Dance and Precarity,” in: *Dance Research Journal*, vol. 51, no. 1(2019.04.)

15) Gerald Siegmund, Stefan Hölscher, “Introduction”, in: *Dance, Politics & Co-Immunity: Thinking Resistances, Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts,* eds. Gerald Siegmund, Stefan Hölscher(Zurich: diaphanes, 2013)

16) MDT 극장의 예술감독 다니엘 안데르손(Danjel Andersson), 안드레 레페키, 스톡홀름의 쿨베리 발레의 예술감독 가브리엘 스미츠(Gabriel Smeets)가 기획한 콘퍼런스로, 2015년 10월 14일부터 10월 16일까지 3일간 스톡홀름 MDT 극장에서 개최되었다. 마텐 스팽베르크, 메테 잉바르센(Mette Ingvartsen), 보야나 쿤스트(Bojana Kunst), 메테 에드

다는 목소리가 제기된 유의미한 사건으로 여겨진다. 콘퍼런스에서는 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스가 다시금 새로운 규범을 만들어내는 데 동참하고 있다는 비판이 등장했다.[17] 아이디어와 실험에 집중하는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 형식이 끊임없이 새로움을 추구하는 시장의 논리에 따라 틈새 상품을 만들어내는, 지속불가능한 구조가 되어가고 있다는 지적도 제기되었다.[18] 또한 무용이론가 마텐 스팽베르크는 신자유주의적 자본주의가 모든 것을 도구화하고, 경제적인 자산으로 둔갑시키는 흐름 속에서 무용의 역할을 질문한다.[19] 본고는 해당 콘퍼런스의 비판 의식을 이어받되, 오늘날 편재하는 자본주의 질서 속에서 유럽 컨템퍼러리 댄스가 마주하고 있는 문제를 구체적으로 살펴볼 것이다.

그 밖에도 유럽 컨템퍼러리 댄스의 현황을 비판적으로 진단하는 이론가들로는 보야나 쿤스트, 가브리엘레 클라인[20], 보얀 만체프(Boyan Manchev)[21] 등이 있다. 특히 오늘날 무용가들의 노동을 포스트포드주의와의 관계 속에서 분석하고 있는 보야나 쿤스트의 연구는 중요한 참조점이다. 본고는 그의 논의를 토대로 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스의 생산 조건을 보다 심층적으로 살펴볼 것이다. 또한 마텐 스팽베르크는 유럽 컨템퍼러리 댄스를 무용 형식의 차원에서 검토하기 위해 본고에서 주요하게 참조하는 무용가이다. 한때 유럽 컨템퍼러리 댄스의 중심에서 작품을 발표하고 담론 활동을 이끌었던 그

바르센(Mette Edvardsen), 조나단 버로우즈 등 26명의 무용 예술가와 이론가들이 참여했다. 포스트댄스를 어떻게 규정할 것이며 그 용어를 사용하는 것이 유효한가에 관해서는 많은 이론가들이 의문을 제기하고 있다. 개념 자체가 지닌 모호성이 해명되지 않았기에 본 연구에서는 사용하지 않을 것이다. 포스트댄스 콘퍼런스의 소개 페이지, *https://mdtsthlm.se/archive/175/*(2021.10.15. 접속)

17) Bojana Cvejić, “Credo In Artem Imaginandi”, in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017), p. 101.

18) Jonathan Burrows, “Keynote address for the Post-dance Conference in Stockholm”, in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017), pp. 93-96.

19) Mårten Spångberg, “Introduction”, in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017), pp. 20-21.

20) 예컨대 다음 저서가 대표적이다. *Dance [and] Theory*, eds. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein(Bielefeld: transcript Verlag, 2013)

21) 보얀 만체프의 주요 저술은 그의 홈페이지에서 찾아볼 수 있다. *https://boyanmanchev.net/en/*

가, 자신의 활동을 성찰하며 오늘날 그것이 더는 유효하지 않게 되었다고 자인한 점은 주목할 만하다. 그리고 이러한 주장을 실질적인 작품 활동으로 옮기고 있다는 점에서 미래의 대안을 상상할 수 있는 일련의 실마리들을 제공한다. 본 연구는 산재되어 있는 그의 글과 강연을 체계화하여 검토하고자 한다.

본 논문의 구성은 다음과 같다. 먼저 I장에서는 20세기 무용의 흐름을 되돌아본다. 특히 모던 댄스와 포스트모던 댄스를 추동한 정치사회적 문제의식이 무엇이었는지를 중점적으로 다루어 무용이 어떻게 정치적 장으로 기능할 수 있는가를 중점적으로 살핀다. 이러한 흐름 속에서 컨템퍼러리 댄스가 등장하게 된 배경을 알아본다. II장에서는 1990년대 중반을 기점으로 유럽에서 전개된 컨템퍼러리 댄스를 다룬다. 이미 많은 연구자들의 저작에서 다뤄진 이 시기 무용 실천을 단순히 복기하는 대신 그러한 실천을 정치성의 관점에서 검토한다. 자본주의적인 무용 작품 생산 방식에 대한 비판, 춤의 전제가 되었던 여러 장치와 규범에 대한 비판 등의 의제를 중점적으로 살피며 이에 대한 반대급부로 어떠한 실천이 전개되었는지 사례를 통해 짚어본다. III장에서는 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스의 사유와 실천이 처한 상황을 비판적으로 고찰한다. 특히 II장에서 다룬 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들의 문제의식이 어떻게 그 자체로 오늘날 자본주의적 가치 생산 방식으로 수렴되고 있는가, 그로 인해 무용이 어떻게 사회 변화의 밑거름이 아니라 지배 질서의 대변인이 되어가고 있는가를 고찰한다. 마지막으로는 무용이 이러한 교착 상태로부터 벗어나 예술로서 자신의 역할을 되찾을 수 있는 실마리를 더듬어본다. 정리하자면, 본 연구는 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들이 무용에서 모색했던 주요한 의제가 무엇이었는가를 분석하고, 이러한 문제의식이 오늘날 사회 보편의 작동원리로 포섭되고 있는 양상을 비판적으로 검토한 뒤, 유의미한 대안의 가능성을 상상한다.

I. 예비적 고찰

이 장에서는 유럽 컨템퍼러리 댄스가 등장하게 된 맥락을 이해하기 위해 20세기 무용을 되짚어본다. 특히 무용사를 사회적 맥락과 무관한 미적 형식의 이행으로 기술해 온 전통적 방식과는 달리, 모던 댄스에서 포스트모던 댄스를 거쳐 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르기까지 당대의 사회정치적 조건에 대한 예술가들의 문제의식을 중심으로 살펴본다.

1990년대 무용 학자들은 미적 형식의 이행으로만 기술되어 온 무용사 서술 방식에 이의를 제기하고 나섰다. 이때까지 20세기 무용사는 하나의 미학 형식에 대한 단절과 전복의 과정으로 간주되어 왔다. 이를테면 발레는 신체의 우아하고 조형적인 자세와 중력을 거부하는 움직임 원리를 기반으로 했는데, 20세기 초엽에 등장한 모던 댄스는 이에 반대하며 바닥을 구르거나 힘차게 뛰는 자연스러운 동작을 통해 꾸밈없는 인간 본연의 몸과 내면의 감정을 표현하고자 했다는 것이다. 마찬가지로 1960년대 등장한 포스트모던 댄스는 다시금 감정 표현의 수단으로 전락한 모던 댄스를 비판하며, 움직임이라는 무용의 본질을 전면에 부각시키려 했던 시도로 이해된다.

그러나 이와 같은 미적 형식 중심의 무용사 기술은 당대에 변혁을 시도했던 무용가들의 복합적인 문제의식을 단순화할 뿐만 아니라, 무용을 둘러싸고 작동하는 복잡한 사회정치적 층위들을 삭제함으로써 무용이 가질 수 있는 저항적 힘을 간과할 수 있다. 마크 프랑코는 20세기 이후의 무용사를 이처럼 오직 형식의 교체로만 이해하는 것이 다분히 모더니즘적 텔로스에 입각한 진술이라고 지적한다.

> 모더니즘적 [무용] 서사의 가장 두드러지는 특징은 [무용사를] 즉흥적인 표현에서 기호학적 체계로서의 표현으로, 다시 그 표현의 의도를 배제하는 방향으로의 진보로 기술한다는 것이다. [...] 현대 무용의 역사를 모더니즘의 관점에서 진술하는 것은 미적 모더니즘의 목적인을 수행하는 것이다. 즉 계속해서 본질로 환원해가며 그 정점에서 환원불가능한 '특질'을 드러내는 것 말이다.[22]

---

22) Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*(Bloomington: Indiana

즉 1990년대까지 주류 무용사는 무용과 사회의 관계를 배제한 채 무용을 어떤 특정한 본질로 규정함으로써 그 예술적 자율성을 확보하려 했는데, 이는 전적으로 모더니즘 이념에 입각한 기획이라는 것이다.

비판의 목소리는 1990년대 초부터 본격적으로 동력을 얻기 시작한다.[23] 이제 무용사는 한 형식에서 다른 형식으로의 이행일 뿐만 아니라 당대의 사회정치적 환경과 긴밀하게 상호작용하며 전개되는 것으로 이해되었다. 가령 예술사학자 노먼 브라이슨(Norman Bryson)은 모더니즘적인 무용 비평의 제약을 넘어서기 위해서는 무용 바깥의 영역에서 움직임이 나타나는 양상과 사회적 상황을 함께 고찰해야 한다고 주장한다.[24] 가령 모던 댄스를 '순수한 움직임의 발견'으로 묘사하는 것보다 더 설득력 있는 설명은 19세기 말 근대화 과정 속에서 급격한 사회정치적 변화를 경험한 사람들의 사유가 무용 형식의 변화에 반영되었다는 해석이라는 것이다.[25] 이러한 무용사 인식에서 과거는 더는 단절의 대상이 아니라 "현재의 토대로 삼을 수밖에 없는 공통분모"[26]라는 이해도 생겨났다. 이번 장에서는 이러한 관점에 입각해서 모던 댄스에서 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르는 궤적을 살펴본다.

1. 모던 댄스: 인간의 기계화와 무용의 상업화 비판

일반 무용사에 따르면, 모던 댄스[27]는 19세기 말, 고루해진 발레[28]에 대한

University Press, 1995), p. ix.

23) 이를테면 1992년에는 역사 속 몸과 움직임을 다른 관점에서 성찰해보려는 시도로 《역사를 안무하기(Choreographing History)》라는 콘퍼런스가 캘리포니아 리버사이드에서 열렸고, 무용사를 계급, 인종, 젠더 등의 의제에 따라 재구성하는 저작도 끊임없이 발표되었다.

24) Norman Bryson, "Cultural Studies and Dance History", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997), pp. 55-70.

25) Norman Bryson, "Cultural Studies and Dance History", p. 73.

26) André Lepecki, "Concept and Presence", p. 170.

27) 20세기 초반의 무용을 처음으로 모던 댄스라 명명한 존 마틴(John Martin)은 "내일 더 발전된 형태의 무용이 등장한다면 오늘날의 무용을 모던이라고 부를 수 없을 것"이라고 말한다. John Martin, *The Modern Dance*(Princeton: Princeton Book Company,

저항으로 시작되었다.[29] 로이 풀러(Loïe Fuller), 이사도라 덩컨(Isadora Duncan) 등 이 시기 등장한 안무가들은 유럽 발레로부터 단절하여 새로운 무용 움직임을 선보였다. 이들은 발레에서처럼 음악이나 서사를 재현하고 모방하기 위한 기교적 도구로 몸을 사용하는 것이 아니라 내면의 힘을 표현하기 위한 매체로 간주하고, 감정적이고 심리적인 추동에서 움직임을 찾고자 했다.[30] 이 모던 댄스의 선구자들은 몸을 억죄는 발레 의상과 토슈즈를 벗어 던지고 맨발로 무대에 등장했으며, 캐릭터와 플롯을 기반으로 하는 서사 대신 여성 독무 형식을 기반으로 자연스러운 움직임을 추구했다.[31]

발레가 중국의 전족처럼 몸을 인위적으로 변형시키는 기술이라고 비판

1989/1933), p. 3.

이러한 자숙에서도 알 수 있듯, 마틴은 모던 댄스라는 명칭의 부적절함을 인정하면서도 다른 예술 영역에서 "모던"이라는 표현이 입체주의, 미래주의, 다다주의, 표현주의 등 수많은 현대적 경향들을 포괄하는 명칭으로 성공적으로 자리 잡았음에 입각하여 새롭게 등장한 이 무용 형식을 모던 댄스라 부른다. John Martin, The Modern Dance, p. 6.

28) 19세기 초 정점에 도달했던 낭만주의 발레는 19세기 말 쇠락의 길을 걷고 있었다. 1909년 세르게이 디아길레프(Serge Diaghilev)로 대변되는 장엄하고 화려한 러시아 발레(Ballets Russes)가 서부 유럽에 상륙하기 전까지 발레는 "대중의 취향을 만족시키기 위해 정신을 마비시키는(stupefying) 기교"로 점철되었고 상업화되었다. Deborah Jowitt, "The Search for Motion: Images of Isadora", in: *Dance Research Journal*, vol. 17, no. 2(1985), p. 21.

29) 김말복, 『무용 예술의 이해』(서울: 이화여대출판부, 2003), p. 161.

30) Elizabeth Dempster, "Women Writing the Body: Let's watch a little how she dances", in: *The Routledge Dance Studies Reader*(Second edition), eds. Alexandra Carter, Janet O'Shea(London/New York: Routledge, 2010), pp. 229-230.

31) 론다 가렐릭(Rhonda Garelick)은 모던 댄스 선구자들의 공통적인 특징을 언급하면서도, 이들의 작품이 발레와 분명하게 구분되는 깔끔한 단절이 아니라, 적용과 발전의 미묘한 과정이었음을 지적하고 있다. 이를테면 풀러가 무대 위에 구현하고자 했던 신비롭고 요정 같은 동화적 여성상은 낭만주의 발레의 전형적인 도상학에서 영감을 받은 것이었지만, 풀러는 그것을 전혀 다른 움직임 언어로 풀어냈다는 것이다. Rhonda Garelick, *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*(Princeton: Princeton University Press, 2009), pp. 119-130.

"그 결과는 역설적이었다. 풀러의 공연은 낭만주의 발레의 초자연적 미학으로 완전히 포화되었다. 그러나 동시에 발레의 회화적이고 설명적이고 '장식적'인 특징을 오직 한 명의 무용수 몸에 얹힘으로써 발레의 '장식성'과 외재화된 서사는 물리적이고 신체중심적이고 감정적이고 정서적인 공연으로 치환되었으며, 무용수는 온전히 무대 위에 인간으로 머물렀다. 백조, 요정, 꽃들은 뼈, 근육, 살로 이양되었다." Rhonda Garelick, *Electric Salome,* p. 133.

하며 본능적이고 즉흥적이며 유연한 동작들을 통해 자유로운 몸을 표현하고자 했던 로이 풀러[32], 제약에 얽매인 동물은 자연과 조화롭게 움직이는 법을 잃게 된다며 발레는 자연법칙을 구속하는 움직임 형식이라고 비판했던 이사도라 덩컨의 발언[33]은 발레 형식에 대한 거부를 시사한다. 그러나 이러한 시도를 오직 무용 예술 내부의 형식적 변화로만 국한해서 해석할 수는 없다. 당시의 무용가들에게 있어서 새로운 무용 형식은 산업혁명 이후 기계화된 인간에 대한 거부, 여성을 상품화하는 시스템에 대한 반발, 공산주의 이상의 추구 등 당대의 사회정치적 조건 속에서 변화를 만들어내려는 시도이기도 했기 때문이다.

모던 댄스 무용가들의 급진적인 시도는 효율적인 생산을 위해 인간의 움직임을 기계화하는 산업화에 저항하여 자연스러운 움직임을 통해 인간 본연의 자유로운 정신을 발견하려는 시도로 이해될 수 있다. 20세기 초 포드주의 생산 방식 아래 노동자의 몸은 과학적인 연구 대상이 되었고 이로부터 최적의 동작을 통해 최대의 효율을 도출하는 움직임이 만들어졌다.[34] 공장은 이와 같은 기계적인 움직임을 내면화해서 집단 군무를 춰야 하는 곳이었다. 이에 모던 댄스의 선구자들은 이른바 '공장 문 바깥'의 몸에서 무한한 잠재성을 찾고자 했다. 이들에게 공장 문 바깥의 몸은 여가의 몸이자 기계화되지 않은 인간 본연의 창의성을 표현하는 몸이었고, 그 자유로운 움직임은 단조롭고 합리화된 공장식 움직임에 반하는 감각적 경험을 선사했다.[35] 이들은 "고유한 주체, 욕망하는 개인, 생산 양식 바깥에서 [...] 자유롭게 횡단하고 변화하는 역동적인 움직임을 가진 개인을 발견하고자 했다. 대체로 이 개인

32) 론다 가렐릭은 이와 같은 풀러의 주장을 소개하면서 풀러의 움직임이 즉흥적이고 본능적으로 보였던 것은 사실이지만, 실제로 무대 위에서 즉흥적으로 공연되는 요소는 전혀 없었으며 엄격한 조명 큐와 안무 시퀀스에 따라 진행되었다고 지적한다. Rhonda Garelick, *Electric Salome,* pp. 120-122.

33) Isadora Duncan, "The Dancer of the Future", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 2002), pp. 171-172.

34) Bojana Kunst, "Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance", in: *Emerging Bodies : The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein, Sandra Noeth(Bielefeld: transcript Verlag, 2014), p. 50.

35) Bojana Kunst, "Dance and Work", ibid.

은 계속해서 움직이며 끊임없는 창의성을 보여주고 자율적인 미적 언어를 지니는 존재였다."[36]

한편 19세기 말에는 발레와 캬바레 문화 모두에서 무용의 상업화, 무용수의 상품화가 두드러지게 나타나고 있었다. 발레는 거듭되는 퇴락 속에서 상업적인 쇼에 가까워졌고 발레리나들은 후원자의 눈에 띄기 위해 점점 더 신체를 드러내는 의상을 입거나,[37] 가장 유명한 발레 스타조차도 성매매와 발레를 겸하는 경향이 나타나고 있었다.[38] 캬바레에서는 소위 '다리 사업(leg business)', 즉 여자 무용수들이 다리를 드러내고 추는 '코러스 라인'[39]의 집단 군무가 성행했다.

---

36) Bojana Kunst, "Dance and Work", p. 53.
한편 공장 문 바깥으로 나선 무용수들이 주창한 자유로운 움직임과 풍부한 내적 표현 이야말로 근본적으로는 서구 자본주의 사회에서 여가와 소비를 주창하는 개인에게 부과된 이상이 아니냐는 질문이 제기될 수 있다. 실제로 미국의 일부 무용평론가들은 모던 댄스의 여성 솔로 예술가들을 낭만적인 부르주아지의 표본이라며 비판했다. 1935년 2월, 『뉴 시어터(New Theatre)』라는 월간 잡지에서 비평가 임마누엘 에이젠버그(Emanuel Eisenberg)는 "낭만적이고 꿈에 집착하는 여성, (때로는 근육이 단련되어 있기는 하지만) '자유로운' 몸을 가졌으며 영혼의 무궁한 심연을 탐색할 만큼 속박되지 않은 정신을 가진 이 여성은 지난 40~50년간 부르주아 중산층 문화가 만들어낸 이상적인 여성상의 표본"이라고 꼬집었다. Emanuel Eisenberg, "Ladies of the Revolutionary Dance", in: *New Theatre*(1935.02.) / Mark Franko, *Dancing Modernism/Performing Politics*, pp. 129-130에서 재인용.
37) Rhonda Garelick, *Electric Salome,* p. 124.
38) Rhonda Garelick, *Electric Salome,* p. 132.
39) 코러스 라인(chorus line)은 수영복처럼 몸을 잘 드러낼 수 있는 의상을 입고 다리를 수직으로 들어 올리는 등의 동작을 완벽한 싱크로로 공연하는 군무 집단이었다. 가장 인기를 끌었던 코러스 라인으로는 영국의 틸러 걸즈(Tiller Girls)나 미국의 지그펠트 폴리즈(Ziegfeld Follies) 등이 있다. 지그프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)는 이 코러스 라인에서 포드주의 기계와의 유사성을 발견한다. "이들이, 마치 살로 변한 이미지처럼 체현하는 것은 무엇인가? 그것은 바로 번성하는 경제의 기능이다. [...] 이들은 파도치는 뱀의 대형을 만들며 컨베이어 벨트의 미덕을 눈부신 묘사로 전달했고, 이들이 빠른 비트에 맞춰 스텝을 출 때 그 소리는 '산업, 산업'처럼 들렸으며, 수학적으로 정확하게 다리를 머리 위로 들어 올릴 때 이들은 합리화의 진보를 기쁘게 긍정했고, 대열을 흐트러뜨리지 않고 같은 행동을 계속해서 반복하는 이들의 모습에서 공장에서 끊이지 않고 미끄러져 나오는 자동차의 대열을 떠올리며 번영에는 끝이 없는 것 같은 느낌을 받았다. 그들은 모든 경제 발전에 대한 저항을 새싹부터 잘라내는 낙관주의의 얼굴을 띠고 있었다." Siegfried Kracauer, "Girls and Crisis", in: *The Weimar Republic Sourcebook*, eds. Anton Kaes, Martin Jay, Edward Dimendberg (Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994), p. 565.

이 지점에서 모던 댄스의 문제의식을 발레 형식에 대한 거부로만 기술해온 것은 미적 모더니즘의 편향이라는 마크 프랑코의 주장에 주목할 필요가 있다.[40] 그에 따르면, 모던 댄스가 가졌던 힘은 무엇보다 발레의 상업화와 코러스 라인으로 대변되는 상업 무용에 대한 비판 의식에 있었다. 이러한 의식을 단순히 발레 형식에 대한 거부로만 이해하는 과정에서 모던 댄스의 정치적 급진성이 퇴색되었다는 것이다.[41] 모던 댄스 무용가들은 발레를 거부한 만큼이나 코러스 걸이라는 여성 무용수의 이미지로부터 탈피하고자 했다.[42] 동질화되지 않은 자유로운 움직임이나 성적 매력을 전면에 내세우지 않는 것 모두 이러한 시도의 일환으로 작동했다. 이렇게 본다면 모던 댄스 무용가들의 실천은 단순히 고착화된 예술 형식에 대한 반발이 아니라, 점점 더 상업화되고 있었던 발레와 버라이어티 쇼 모두에 대한 거부였으며, 이는 심화된 자본주의 사회와 경제 체제에 대한 비판 의식을 반영한다고 볼 수 있다.[43]

그러나 사회정치적 조건을 초월한 자율적 언어를 갖춰야만 예술로 정립될 수 있다고 믿었던 미적 모더니즘의 기준 속에서 이와 같은 모던 댄스 예술가들의 시도는 형식적인 차원에서만 평가되었다. 존 마틴은 이사도라 덩컨이나 로이 풀러와 같은 1세대 모던 댄스 무용가들이 여전히 음악에 종속되어 있었다는 점에서 진정한 모던 댄스라고 부를 수 없다고 말한다.[44] 1930

---

40) Mark Franko, *The Work of Dance,* p. 15.

41) Mark Franko, ibid.

42) 2세대 모던 댄스 무용가인 마사 그레이엄(Martha Graham) 역시 자신의 자서전에서 “나는 코러스 걸이나 창녀가 아니었다.”며 선을 긋는다. Martha Graham, *Blood Memory* (New York: Doubleday, 1991), p. 93.

43) 불평등하고 억압적인 자본주의 사회에 대해 비판의 목소리를 높이며 자신의 춤을 통해 자유와 해방을 주장했던 이사도라 덩컨은 20세기 초 미국의 좌파 지식인들에게 유토피아적 이상을 제공하기도 했다. 덩컨은 1917년 러시아 혁명에서 자신의 이상향을 발견하고 모스크바에 학교를 세웠다. 그러나 제1차 세계대전 이후 미국 사회에서 반공주의가 심화됨에 따라 이러한 행보는 덩컨이 미국에서 “빨갱이 예술가”로 낙인찍히는 계기가 되었고 그는 결국 유럽으로 돌아와 생을 마감했다. 그는 자신이 빨간 튜닉을 입은 것을 두고 공산주의자라고 비판하는 이들을 향해 “[내 빨간 튜닉이] 40명의 소녀들이 살색 속옷을 입고 당신들의 보드빌 무대에서 ‘캉캉’을 추는 것보다 더 외설적일 수는 없다.”고 신랄하게 외친다. Isadora Duncan, “On with the Dance, Isadora's War Cry” in: *New York World* (1922), / Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Middletown: Wesleyan University Press, 1995), p. 201에서 재인용.

44) John Martin, *The Modern Dance,* p. 6.

년대에 본격적으로 활동하기 시작한 마사 그레이엄[45]에 이르러 무용은 비로소 움직임이라는 본질을 찾게 되었고, 그 결과 다른 예술을 보조하는 위치에서 독립적인 예술 장르로 일어설 수 있었다는 것이다.[46]

존 마틴을 필두로 하는 미적 모더니즘의 영향 외에도 모던 댄스가 미적 형식에 치중하게 된 시대적인 배경에는 매카시즘(McCarthyism)으로 대변되는 강력한 반공주의가 있다. 1930년대에 반미국적이고 체제전복적인 활동을 색출하기 위해 설립된 비미활동위원회(House Committee on Un-American Activities)는 제2차 세계대전 이후 더욱 강력한 검열을 시행했다. 반미국적인 정서를 표방하거나 체제에 대해 비판적인 작품은 지원에서 배제되었고, 반대로 현실적인 삶과 의제들을 다루지 않는 추상적인 형식의 작품들은 이러한 검열의 위험을 피할 수 있었다.[47] 대표적으로 마사 그레이엄은 여러 차례 인터뷰에서 자신의 작품이 사회정치적 저항의 의도를 담고 있지 않으며, 정치 프로파간다와 거리가 멀다고 밝혔다.[48] 그에게 테크닉의 기능은 사회화된 몸을 자유롭게 함으로써 인간이 자신의 내면을 진정으로 발화할 수 있는 능력을 방해하는 모든 장애물을 없애는 것이었다.[49]

그러나 역설적으로 이렇게 자연의 몸을 찾아가기 위한 방법론을 추구하

---

45) 마사 그레이엄은 1927년부터 1969년까지 약 180편의 다작을 발표했는데, 주로 분노와 갈등, 슬픔 등 내면의 충동을 피상적이고 장식적인 동작을 제거한 채, 절제되고 형식화된 동작으로 표현하였다. '수축과 이완'으로 대표되는 자신만의 테크닉을 정립했고 이는 전 세계적으로 보급되어 현대무용의 대표적인 언어로 자리잡았다. 김말복, 『무용 예술의 이해』, pp. 211-212.

46) John Martin, *The Modern Dance,* ibid.

47) Ellen Graff, *Stepping Left*(Durham/London: Duke University Press, 1997) p. 174.
미국 진보 무용의 역사를 연구하는 엘렌 그래프(Ellen Graff)는 또 다른 이유로 1950년대에 이르러 모던 댄스가 교육 제도에 안착했다는 점을 지적한다. 대학교에 수많은 무용 프로그램이 개설되었고 마사 그레이엄, 도리스 험프리, 에릭 호킨스(Erick Hawkins) 등 무용가들 중에서도 정치색을 갖지 않았던 이들이 교직을 얻었다. 대학교는 무용가, 무용 작품을 배출해내는 중심지가 되었다. 그래프는 당시 이러한 교육에 참가한 대학생들이 대부분 중산층 백인, 청교도였다는 점을 들며 모던 댄스가 보수화되는 경향으로 이어졌다고 말한다. Ellen Graff, *Stepping Left*, pp. 170-171.

48) Martha Graham, "Martha Graham 1937," in: *The Visions of Modern Dance in the Words of its Creators*, eds. J. M. Brown, N. Mindlin, C.H. Woodford (London: Dance Books, 1937), p. 51.

49) Elizabeth Dempster, "Women Writing the Body", in: *The Routledge Dance Studies Reader,* p. 231.

는 과정에서, 무용은 고도로 시스템화되고 움직임 언어는 코드화되었으며 훈련 프로그램은 몸과 움직임, 의미의 관계를 관습적인 규칙으로 고착시켰다.[50] 마사 그레이엄을 포함하여 도리스 험프리, 한야 홀름(Hanya Holm), 호세 리몽(Jose Limon) 등 이후 안무가들은 대부분 자신의 학교나 무용단을 설립하고 고유의 테크닉을 발전시켜 나가는 것에 집중했다. 이러한 무용단 체제는 무용수 각각이 자유롭게 자신의 내면을 탐색하는 곳이기보다는, 설립자가 인간의 내면을 보편적인 표현 양식으로 수립한 뒤, 이를 무용수들이 엄격한 규칙과 규율에 따라 학습하고 이를 자신의 몸에 재기입하는 곳이었다.[51] 이러한 위계적인 체제 속에서 초기 모던 댄스가 가졌던 저항적인 의식은 유지될 수 없었다. 1960년대 다음 세대의 무용가들은 이러한 모던 댄스, 즉 사회 변화를 반영하거나 새로운 변화를 추동해내는 능력을 상실하고 다시금 위계적인 재생산을 거듭하게 된 모던 댄스를 비판하며 등장했다. 이른바 포스트모던 댄스가 등장하게 된 것이다.

2. 포스트모던 댄스: 민주적인 몸의 부각

이제 1950년대에 이르면 모던 댄스는 발레만큼이나 정형화되고 위계적인 동작 스타일로 고착되는 모습을 보인다. 이러한 현상을 두고 무용학자 샐리 베인즈(Sally Banes)는 다음과 같이 진술한다.

> 모던 댄스 기관들은 지식인을 위한 비의적인 예술 형식으로 나아가고 있었고, 대중으로부터 발레보다도 더 멀어졌다. 모던 댄스에서 표방하는 몸의 배열은 여러 양식화된 언어로 경직되었다. 무용은 극적이고 문학적이고 감정적인 의미로 부풀어 올랐으며, 무용단은 위계적으로 조직화되었고, 젊은 안무가들은 암묵적이고 폐쇄적인 거장들의 길드에 거의 받아들여지지 않았다.[52]

---

50) Elizabeth Dempster, ibid.
51) Elizabeth Dempster, “Women Writing the Body”, in: *Grafts: feminist cultural criticism*(New York: Verso, 1988), p. 44.
52) Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*(Middletown: Wesleyan

이와 같은 현실을 비판하며 등장한 일련의 무용가들은 자신들의 활동을 모던 댄스와는 단절되는 것으로 규정하기 위해 '포스트모던 댄스'라고 지칭하기 시작했다.[53] 샐리 베인즈는 이들의 활동이 일반적인 포스트모더니즘의 정신을 표명하는 시도라기보다는 장식적인 요소를 배제하고 매체의 본질을 드러내고자 하는 모더니즘적 태도에 더 가까웠다고 평가한다.[54] 실제로 포스트모던 댄스 안무가들에게 일차적인 과제는 화려한 기교로 포화된 무용에서 장식을 벗겨내고, 무용 매체 그 자체를 전면에 부각시키는 것이었다.[55] 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)가 평면성을 회화의 환원불가능한 본질로 내세운 것처럼, 이들은 움직임으로 상정된 춤의 본질에 주목했다. 그러나 본 연구는 포스트모던 댄스 예술가들이 비단 무용 매체의 본질과 미적 형식의 자율성에만 천착했던 것은 아니며, 무용의 역할을 사회, 삶과의 관계 속에서 고민했다는 점에서 그들의 실천에는 '포스트모더니즘적인 의식'이 병존하고 있음에 주목하고자 한다.

1960년대 초 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theater) 예술가들의 활동은 이 시기 무용가들의 포스트모더니즘적 비판 의식을 엿볼 수 있는 사례다. 저드슨 댄스 시어터는 머스 커닝햄(Merce Cunningham) 안무 클래스에 참여했던 일련의 예술가들, 이를테면 이본느 레이너, 스티브 팩스턴(Steve Paxton), 데보라 헤이(Deborah Hay), 트리샤 브라운(Trisha Brown), 루신다 차일즈(Lucinda Childs) 등이 워크숍에서 발전된 자신의 작품들을 발표하면서 시작되었다.[56] 이들은 훈련받지 않은 몸을 적극적으로 활용하거

University Press, 1987), p. xvi.

53) '포스트모던 댄스'라는 용어는 1960년대 초 안무가 이본느 레이너(Yvonne Rainer)가 저드슨 처치에서 함께 활동한 동료들의 예술 실천을 이전 세대의 모던 댄스와 구분하기 위해 사용하기 시작했다. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. xiii.

54) Sally Banes, *Terpsichore*, ibid.

55) 포스트모던 댄스 예술가들에게 중요한 영감으로 작동한 것은 수전 손택(Susan Sontag)의 『해석에 반대한다(Against Interpretation』(1966)로, 손택은 의미를 해석하는 대신 감각을 회복해야 함을 피력했다. Sally Banes, *Terpsichore*, ibid.

56) 뉴욕 그리니치 빌리지에 위치한 저드슨 메모리얼 처치의 한 진보적인 목사의 제안으로 지하 예배당을 쓸 수 있게 된 이들은 1962년부터 1964년 사이 약 20회의 〈댄스 콘서트〉를 개최하며 실험적인 무용 실천을 선보였다.

나,[57] 일상적인 동작들을 연구하고, 몸의 우발적인 힘, 움직임, 에너지 등을 활용하는 즉흥 기법 등을 시도했다. 이를테면 두 명의 무용수가 시소 위에서 균형을 맞추며 동작을 수행하는 시몬느 포르티(Simone Forti)의 〈시소(See Saw)〉(1960), 다섯 명의 무용수가 오직 대각선으로 걷기, 시선을 주지 않기, 자신만의 템포로 걷기 등의 지시사항을 수행하는 루스 에머슨(Ruth Emerson)의 〈이야기(Narrative)〉(1962), 무용수들이 협력을 통해 무거운 매트리스를 한쪽에서 다른 쪽으로 옮기는 이본느 레이너의 〈어떤 6중주의 파트들(Parts of Some Sextets)〉(1965) 등의 작품이 선보여졌다.

일견 이와 같은 포스트모던 댄스 작품은 형식적인 실험에 가까울 뿐 사회정치적 조건 속에서 무용의 역할을 탐색하는 시도와는 거리가 멀어 보일 수 있다. 실제로 저드슨 댄스 시어터 예술가들은 초창기에 자신들의 동기가 이데올로기적인 것이 아니라고 표명하기도 했다.[58] 그러나 구체적인 사회 이슈를 다루지 않았다고 해서 이들의 실천이 지닌 정치적 급진성을 간과해서는 안 될 것이다. 포스트모던 댄스는 무용이 사회적으로 고립되어 장식적인 볼거리로 축소되는 현상을 비판하면서 출발했고[59], 1960년대 반전 운동과 인권 운동 등으로 격동하는 시대적 상황 속 무용의 역할을 고민했기 때문이다. 테이트 미술관의 수석 큐레이터 캐서린 우즈(Catherine Woods)는 포스트모던 댄스의 요람이 되었던 저드슨 메모리얼 처치가 시민 평등권, 언론의 자유, 낙태권, 성매매 합법화 등의 의제에 대한 토론과 시위가 조직되었던 진보적인 장소였다는 점에 주목한다. 이 장소의 분위기 속에서 저드슨 댄스 시어터의 활동 방식, 즉 예술가들이 함께 프로그램을 기획하는 민주적이고 평

57) Sally Banes, *Terpsichore*, p. xxiii.

58) Sally Banes, "Democracy's Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy", in: *Performing Arts Journal*, vol. 5, no. 2(1981), p. 104.

59) 이를테면 이본느 레이너는 전쟁 후 인간과 그의 환경에 관한 생각의 변화가 모든 예술에 영향을 미치고 있는 시대적 상황 속에서, 무용이 과연 그러한 변화를 반영할 수 있을 것인가가 관건이 되었다고 말한다. 그러나 주류 무용가들의 작품에서는 다른 분야 예술과의 교류나 현 시대에 대한 반응 등 그 어떤 것도 찾아볼 수 없다는 것이다. Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 2002), p. 327.

등한 의사 결정 구조, 무대 위에서 협력을 통해 주어진 태스크를 수행하는 작품 형식, 관객이 무대를 둘러싸고 바닥에 앉는 수평적인 구조 등은 그 자체로 정치적 의미를 함축했다는 것이다.[60]

특히 포스트모던 댄스가 기교를 제거하고 일상적인 동작을 무용으로 가져온 것은 예술을 삶으로, 또 삶을 예술로 가져오려고 했던 당대 포스트모더니즘 정신의 반영으로, 무엇보다 체제 비판적인 함의를 지닌 실천이었다고 볼 수 있다.[61] 그들이 무용 기교 대신 일상의 동작을 선택한 것은 엘리트주의나 관습화된 규칙, 삶과 예술 전반을 지배하는 권위주의에 대한 저항으로 기능했다. 포스트모던 댄스 예술가들은 '누구든 무엇이든 할 수 있다'와 '그 어떤 것이든 춤이 될 수 있다'는 정신 아래 훈련받지 않은 무용수들과 작업하며 '민주적인 몸'을 실험했다. 신시아 노박(Cynthia Novack)은 포스트모던 댄스가 재귀적이고 일상적이고 운동 경기 같은 움직임 언어를 도입한 것은 비단 형식에 국한된 고민이 아니라, 변화하고 있던 사회의 행동 규범, 새롭게 떠오르는 자신과 공동체에 대한 감각, 실험 정신, 도시 중산층이자 대학 교육을 받은 지식인과 예술가들의 비판의식 등과 깊이 연결된 문제였다고 말한다.[62] 저드슨 댄스 시어터가 1962년부터 1964년 사이에 선보인 많은 공연은 이러한 문제의식을 반영했다. 예컨대 일레인 서머스(Elaine Summers)의 〈일상의 아침(Daily Wake)〉(1962)에서 무용수들은 당일에 발행된 신문 위를 굴러다니는 움직임을 통해 공적 영역이 사적 영역에 침투하는 양상, 즉 개인의 삶은 매일 사회에서 일어나는 사건에 영향을 받을 수밖에 없음을 시사했다. 캐롤리 슈니먼(Carolee Schneeman)은 〈미트 조이(Meat Joy)〉(1964)에서 빨간색 페인트를 뒤집어쓰고 생선과 생닭을 즐겁게 집어던지며 몸에 문지르는 무용수들의 기괴한 움직임을 통해 베트남 전쟁의 폭력성을 성찰했다.

---

60) Catherine Woods, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle* (London: Afterall Books, 2007), pp. 11-12.

61) 그 밖에도 저드슨 댄스 시어터는 로버트 라우셴버그(Robert Rauschenberg), 로버트 모리스(Robert Morris), 로버트 던(Robert Dunn) 등 시각예술가, 조각가, 음악가 등과도 긴밀히 작업했는데 이는 장르와 매체 사이의 경계를 소멸하려는 포스트모더니즘의 시도와도 일맥상통한다.

62) Cynthia Novak, "Old Forms, New Meanings?"("What has Become of Postmodern Dance?", ed. Ann Daly), in: *The Drama Review*, vol. 36, no. 1(1992), p. 55.

저드슨 댄스 시어터의 대표적인 무용가 이본느 레이너 역시 시대의 사회정치적 조건과 긴밀한 대화 속에서 활동을 전개해나갔다. 레이너는 일상에서 발견되는 몸, 움직임, 행동, 관계를 무대 위로 가져오면서도, 그것을 일상과는 전혀 다른 형태로 직조함으로써 위계적인 사회적 규범과는 다른 방식의 사회 관계, 협력 방식, 공존 방법을 상상했다.[63] 그 역시 화려한 장식이나 기교를 배제하고 일상적인 동작들을 선보였는데, 여기서 무용수들에게 요구된 것은 정확히 그 동작의 수행에 필요한 만큼의 시간과 에너지를 소진하는 데 집중함으로써 과잉 노동이 발생하지 않게 하는 것이었다.[64] 예컨대 〈매트, 계단(Mat, Stairs)〉에서 무용수들은 기교도 전문성도 필요 없는 본연의 몸 그 자체로 함께 계단을 오르내리고, 무거운 매트리스를 계속해서 옮기고, 끊임없이 서로를 들어 올리는 등의 과제를 수행했다. 이 과정에서 신체적 노력을 투여해야 하는 무용수들은 현실의 노동자를 닮아 있었지만, 이들이 수행하는 노동은 현실과는 달리 잉여가치를 생산하지 않는 무가치한 활동이었으며, 노력과 결과물이 일치했고, 평등한 협력을 통해 이루어졌다. 캐서린 우즈는 이를 두고 이본느 레이너가 "노동자가 소외되지 않는 노동의 이상을 그려냈다."고 평가한다.[65] 마찬가지로 랜디 마틴은 "모든 것을 소비하는 시장의 합리성 속에서 사람들이 다른 그 어떤 목적도 없이 한자리에 모여 함께 무엇이 될 수 있는가를 고민할 수 있게 하는 움직임은 어쩌면 사회주의에 대한 갈망을 보여주는 궁극의 이미지일지도 모른다."고 말하며 레이너의 작품에서 사회주의적인 이상을 발견하고자 했다.[66] 이본느 레이너는 일상에서

---

63) 이본느 레이너는 존 케이지(John Cage)의 우연 기법이 현실순응적이라며 비판하는데, 이러한 비판에서 예술은 대안적인 사회상을 적극적으로 직조해야 한다는 그의 문제의식을 찾아볼 수 있다. "욕구와 신 둘 다 부정할 수는 없다. ('창조물의 개선'과 같은) 욕구가 없다는 것은 필연적으로 (신으로부터 주어진) 현현한 현실에 대해서도 불만이 없다는 것과 동격이다. 그런 초연한 입장은 역으로 현재 주어진 것에 관해 '다시-이야기(re-telling)' 해야 할 필요성을 제거한다." Yvonne Rainer, "Looking Myself in the Mouth", in: *A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999), p. 95.

64) Yvonne Rainer, *Work 1961-73*(New York: NYU Press, 1974), p. 67.

65) Catherine Woods, *The Mind is a Muscle*, pp. 78-79.

66) Randy Martin, "Dance and Its Others: Theory, State, Nation & Socialism", in: *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, ed. André Lepecki(Middletown: Wesleyan University Press, 2004), p. 62.

발견되는 노동의 양상을 그대로 가져오면서도 그로부터 자본주의가 요구하는 생산성에 대한 강박을 제거하고, 함께 노동하는 대안적인 모델을 제시함으로써 예술을 통해 노동이 새롭게 상상될 수 있는 가능성을 발견하였던 것이다.

시대 속에서 예술의 역할을 고민하는 이본느 레이너의 문제의식은 1965년에 한 잡지에 기고한 글 「반대 선언(No Manifesto)」[67]에서도 잘 드러난다. 스펙터클, 기교, 환영, 스타 시스템에 대한 그의 거부 선언은 일차적으로는 당시의 무용계에 대한 비판이었지만, 나아가 자본주의 이미지 문화와 결부된 예술 재현의 문제를 꼬집는 것이기도 했다. 그에게 무용은 개인들이 공공의 장에서 서로의 물리적인 몸과 실존을 감각하는 행위로, 모든 것을 스펙터클과 이미지로 물화하는 자본주의에 저항할 수 있는 급진적인 행위였다. 〈정신은 근육이다(The Mind is a Muscle)〉(1968)의 기획의도에서 레이너는 "[이 글은] 어느 베트남 사람이 총에 맞아 죽는 것을 텔레비전에서 보며 느끼는 공포와 믿기지 않는 감정에 대한 성찰이다. 그러나 이 공포는 그 죽음의 광경에서 기인하는 것이 아니라 그저 그런 서부영화를 본 뒤처럼, 텔레비전을 꺼버릴 수 있다는 사실에서 나온다. 나의 몸은 항구적인 현실에 머무른다."라고 말한다.[68] 자신의 몸이야말로 항구적인 현실이라고 말하는 이 발언에서 볼 수 있듯, 삶과 죽음이 스펙터클로 소비되고 인간의 몸이 이미지로 파편화되고 휘발되는 사회 속에서 레이너가 추구했던 무용의 정치성은 현실에 발 디디고 선, 물리적인 몸에 있었던 것이다. 레이너는 자신이 언제나 "공공의 공간에 사람들이 함께 앉아 볼 수 있는 공공적인 예술을 만들었다."

---

67) 레이너는 1965년 발표한 작품 〈어떤 6중주 부분들〉에 관해서 『튤레인 드라마 리뷰』에 기고한 글을 다음과 같은 "노 선언"으로 마무리한다. "스펙터클에 반대 / 기교에 반대 / 변신과 마술과 환상(make-believe)에 반대 / 글래머와 초월성과 스타 이미지에 반대 / 영웅적인 것에 반대 / 싸구려 이미지에 반대 / 퍼포머나 관객의 참여에 반대 / 스타일에 반대 / 캠프에 반대 / 퍼포머의 잔꾀로 관객을 유혹하는 것에 반대 / 괴짜에 반대 / 감동을 주거나 감동 받는 것에 반대" Yvonne Rainer, "Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets' Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965," in: *Tulane Drama Review*, vol. 10(Winter 1965), pp. 168-178.

68) 1968년 4월 11-15일 뉴욕 앤더슨 극장에서 공연된 〈정신은 근육이다〉에 대한 이본느 레이너의 기획의도 글.

고 말하며, 극장 공간의 공공성과 물리적인 특성을 강조한다.[69] 또한 그의 작품들은 중력을 적극적으로 활용함으로써 무용수들의 현존하는 신체가 지닌 무게를 드러냈다.[70]

그러나 1960년대에 전개되었던 사회 전반의 전복적인 시도들이 실패를 맞이하고 신자유주의 체제가 더욱 공고해짐에 따라, 당시 사회운동이 가졌던 낙관주의나 낭만주의는 퇴색된다. 냉소주의와 혼란이 가중되고, 저항의 힘은 파편화되고 분열된다. 그 가운데 무용가들이 시도했던 대안적 사회상에 대한 실험이나 사회적 문제의식 역시 약화된다. 1970년대 중반 이후, 다양한 방식으로 사회를 비판하고 관습을 타파하려 했던 실험적인 초반의 포스트모던 댄스 경향과는 달리, 비교적 정형화된 스타일에 천착하는 양상이 다시 나타나기 시작한다. 초기 포스트모던 댄스가 스펙터클을 거부하고 민주적인 몸을 드러내기 위해 일상적인 동작에서 움직임을 추출하고자 하는 사회적 의식을 가졌다면, 이제 움직임 그 자체만을 형식적으로 분석하는 경향이 두드러졌다. 소위 '분석적 포스트모던 댄스'로 일컬어지는 무용가들은 반복과 회귀, 수학적 시스템, 기호학적 형식, 비교와 대비 등의 구조적인 장치를 통해 순수하고 단순한 움직임을 추출하려는 경향을 보였다.[71] 미세한 단위, 즉 스텝 하나, 제스처 하나하나가 모두 과학적인 분석 대상이 되었다.[72] 벨기에 출신의 안무가 안느 테레사 드 케이르스마커(Anne Teresa de Keersmaeker)가 〈파제(Fase)〉(1982)에서 음악적 변주와 원형의 기하학을 이용해 자신의 움직임을 모래 위 궤적으로 남기려고 했던 것이 그 사례다.

한편 모던 댄스 무용가들처럼 다시 감정의 표현과 고도의 테크닉을 추구하는 경향이 나타나기도 했다. 무용 훈련을 받지 않은 신체들을 수용했던 1960년대의 경향은 거의 사라지고 다시금 루신다 차일즈, 트리샤 브라운 등의 안무가를 필두로 안무가의 고유한 스타일과 전문 무용수로 구성된 무용단, 훈련 체계 등이 생겨났다. 무용수들이 서로의 몸을 맞댄 상태로 우발적

---

69) Yvonne Rainer, "Letter to Buchloh"(1974.11.10), in: *Correspondence 1953-68, Box 7 of Rainer Archive*(Los Angeles: Getty Research Institute) / Catherine Woods, *The Mind is a Muscle*, p. 25에서 재인용.
70) Catherine Woods, *The Mind is a Muscle*, ibid.
71) Sally Banes, *Terpsichore*, p. xx.
72) Sally Banes, *Terpsichore*, ibid.

인 움직임을 만들어내며 자유와 적응력, 믿음, 협력 등의 가치를 실험했던[73] 스티브 팩스턴의 접촉즉흥(Contact Improvisation)[74]조차도 하나의 테크닉으로 정립되어 여러 무용단을 만들어냈다.

신시아 노박은 이러한 경향이 가속화된 이유를 예술에 대한 공적 지원과 사적 후원이 활발했던 1960년대와 달리, 불경기 속에서 예술에 대한 재정 지원이 대폭 감소했다는 점에서 찾고 있다.[75] 이제 무용가들은 공간, 언론의 주목, 지원금을 두고 치열하게 경쟁해야 하는 상황에 접어들었고, 그 결과 수익을 늘리기 위해 대대적인 마케팅을 펼칠 수 있는 무용단 조직이 필요해지고, 폭넓은 대중을 끌어들이기 위해 다시금 감정이 풍부하고 화려한 기교를 선보이는 움직임 언어를 선택하기 시작했다는 것이다. 앤 데일리 역시 레이건 정부의 보수주의, 예술에서의 대규모 마케팅이 성행하게 됨에 따라 '훌륭하게 안무된' 극장 무용 작품들이 귀환하게 되었다고 말한다.[76] 이러한 작품들은 작품에서 의미를 탈각시키려던 초기 포스트모던 댄스와는 달리, 안무가가 전달하고자 하는 의미로 가득할 뿐 아니라 기교와 테크닉을 적극 선보인다는 점에서, 이본느 레이너보다는 과거의 모던 댄스 안무가 도리스 험프리의 작품과 더 흡사하다는 것이다. 기교와 장식을 배제하고 일상적인 움직임 속에서 저항의 힘을 찾았던 초기 포스트모던 댄스 무용가 중에서도 많은 이들이 무용가 고유의 화려한 테크닉을 선보이는 모던 댄스 스타일로 회귀했다. 몸의 현존성을 통해 전쟁의 폭력, 소수자에 대한 억압, 공산주의와 자본주의의 대립 등 사회정치적 조건을 성찰하려는 시도는 이제 무용계보다는 퍼포먼스 아트, 보디 아트 등으로 대변되는 시각예술 분야에서 주로 목격할 수 있게 되었다.

---

73) Sally Banes, *Terpsichore*, ibid.

74) 접촉즉흥은 두 사람이 신체적 접촉 상태를 유지하면서 움직일 수 있는가를 실험하며 선보인 스티브 팩스톤의 작품 〈마그네슘(Magnesium)〉(1972)에서 비롯된 움직임 기법이다. 팩스톤은 이를 다음과 같이 정의하고 있다. "두 명 혹은 그 이상의 무용수들이 계속해서 신체적인 접촉 상태를 유지하며 서로를 지지하고, 혁신하며, 자신들의 질량과 관계된 물리 법칙들, 이를테면 중력, 탄력, 관성, 마찰 등을 관찰한다. 결과를 도출하기보다는 끊임없이 변화하는 물리적인 현실에 적절한 배치와 위치로 대응하려고 한다." Steve Paxton, "A Definition", in: *Contact Quarterly*(Winter 1979), p. 26.

75) Cynthia Novak, "Old Forms, New Meanings?", p. 55.

76) Ann Daly, "Editor's Note: What has Become of Postmodern Dance?", p. 45.

3. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 등장 배경

1980년대 중후반에 이르러 문화이론과 후기구조주의 등 인문학적 이론이 무용 이론에 본격적으로 접목된다.[77] 이는 무용을 정치적인 것으로 이해하고, 풍부한 담론을 생성해낼 수 있는 장으로 만드는 데에 기여했고 많은 무용가들에게 새로운 접근법을 제시해주었다. 가령 미셸 푸코(Michel Foucault)는 다양한 권력에 의해 역사화되고 사회적으로 규율화된 것으로 몸을 이해하는 이론적 틀을 제공했는데, 이러한 이해를 수용하는 가운데 무용수의 몸이야말로 규율화된 몸이 무엇인지 상징적으로 보여줄 수 있는 존재라는 자각이 생겨나게 되었다.[78] 이러한 견지로 본다면 이사도라 덩컨과 같은 모던 댄스 무용가 역시도 한 시대가 요구하는 움직임의 방식, 몸의 이상, 여성의 역할 등 시대적 규범을 체현하는 동시에, 이에 저항하고 대안적인 몸과 규범을 제안할 수 있는 힘을 가진 존재였다.[79]

---

77) 후기구조주의와 문화이론들은 다양한 방식으로 유럽 컨템퍼러리 댄스에 영향을 미쳤다. 가령 무용수의 몸을 신체적 '텍스트', 즉 사회적, 정치적, 역사적 코드가 끊임없이 기입되고 재생산되는 장으로 보는 관점이 생겨났다. 자연적이고 독립적인 주체는 없다는 인식에 따라 모든 주체는 행위를 통해 수행적으로 구성된다는 '수행성(performativity)' 개념은 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들로 하여금 무용수 주체가 어떻게 사회적인 정체성을 수행하고 협상하는지 이해하는 틀이 되었다. 또한 무용가들은 '규율 권력(disciplinary power)' 개념을 통해 몸에서 작동하고 있는 규율과 움직임을 배치하는 권력의 작동을 분석하고자 했다. 한편 1960년대 이후 다른 예술 장르들이 적극적으로 20세기 후반의 인문학적 이론들을 수용하는 동안, 여전히 비언어적, 비이론적 예술의 지위를 고수했던 무용이 비로소 1990년대에 들어서야 변화하게 된 계기를 두고 제인 데스몬드는 '수행성'과 '몸' 개념 등이 무용 이론가들에게 학문적 자양분으로 쌓이는 데에 20년 정도가 걸렸다고 말한다. Jane Desmond, "Introduction", in: *Meaning in Motion*, pp. 3-4.

78) Norman Bryson, "Cultural Studies and Dance History", p. 55.

79) 무용 연구에서의 변화는 무용 이론 내부의 지평을 넓혔을 뿐만 아니라 역으로 무용이 오늘날의 사회, 문화, 정치에 대한 비판적 성찰에 기여할 수 있음을 시사하며 새로운 인문학적 연구 대상으로서의 가치를 만들어냈다. 실제로 철학자들의 미학에서 다른 예술 장르에 비해 경시되었던 무용은 1990년대 이후 브라이언 마수미(Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation, Post-contemporary Interventions*), 조르조 아감벤(Giorgio Agamben, *Le Corps à Venir/Means without End)*, 자크 랑시에르(Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of*

학문에서의 변화는 현장의 무용가들에게도 큰 영향을 미쳤다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 이론을 적극적으로 흡수하며 다른 예술에 비해 뒤처진 동시대성을 따라잡으려 했고, 무용을 영화, 시각예술, 문학처럼 이론의 틀로 성찰할 수 있는 예술로 인식시키려 했다.[80] 이 시기 무용가들은 무용이 예술 담론에서 소외되는 현상을 문제로 인식했다. 무용가 보리스 샤르마츠는 지금까지 동시대 예술은 언제나 시각 예술가의 예술로 간주되어 왔고, 1970년대 보디 아트의 맥락에서 신체를 다루는 지면에서조차 무용이 언급되지 않는 현실을 지적하며, 무용이 예술 담론의 장으로 진입하지 못하는 상황을 꼬집는다.[81] 이를 극복하기 위해 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는 다양한 인문학적 영역에서 작품의 원천을 끌어오고, 이론으로부터 작업을 시작하는 양상이 나타난다.[82]

Art), 장 뤽 낭시(Jean-Luc Nancy, *Allitérations: Conversations sur la Danse)*, 조르주 디디-위베르만(Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des Solitudes*) 등의 논의에서 적극적으로 다뤄지기 시작한다. André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*(London/New York: Routledge, 2016), p. 16.

80) 가령 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가 제롬 벨은 당초 프렐로카주 발레단(Ballet Preljocaj) 등 프랑스의 대형 무용단에서 무용수로 활동했으나, 어느 시기에 활동을 멈추고 2년간 도서관에서 롤랑 바르트(Roland Barthes), 질 들뢰즈(Gilles Deleuze), 미셸 푸코 등 철학자들의 책을 읽으며 예술가로서 전면적인 변화를 맞이했다고 진술하고 있다. Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*(London: Palgrave Macmillan, 2017), p. 58.

크사비에 르 르와 역시 2000년 *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.#1* 프로젝트의 일환으로 수행한 셀프 인터뷰에서 자신의 작품을 추동한 여러 사유를 소개하며 질 들뢰즈, 스피노자, 자크 라캉(Jacques Lacan), 엘리자베스 그로츠(Elisabeth Grosz), 이자벨 스탕제(Isabel Stengers) 등을 그 출처로 밝히고 있다. Xavier Le Roy, “Self Interview”, *E.XT.E.N.S.I.O.N.S.#1, http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=en*(2022.01.15. 접속)

81) Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir*(Pantin: Centre National de la Danse/Dijon: Les Presses du Reel, 2003), p. 163. / Andre Lepecki, "Introduction”, *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. Andre Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012), p. 14에서 재인용.

82) 보야나 스베이지에 따르면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 기호학, 역사성, 화행 이론, 텍스트에 관한 후기구조주의 이론, 저자의 죽음, 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리(Félix Guattari)의 개념, 영화 기법 등 다양한 이론을 실천으로 가져왔다. Bojana Cvejić, “To end with judgment by way of clarification”, in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon:

과거의 무용가들이 이전 세대와의 단절을 말했던 것에 비해 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 과거가 현재를 구성하는 토대이며 따라서 과거와의 완전한 단절이나 완전히 새로운 시작이란 있을 수 없다는 인식을 가지고 있었다. 예컨대 유럽 컨템퍼러리 댄스의 대표적인 무용가인 제롬 벨은 "제롬 벨 본질(Jèrôme Bel Essence)"이라는 것은 존재할 수 없으며, 무용가 역시도 구성된 주체이기에 이전 세대와 동료들의 작업으로부터 끊임없이 영향을 받으며 자신의 작품 세계를 형성해 나간다고 말한다.[83] 이처럼 유럽 컨템퍼러리 무용가들은 1960년대 포스트모던 댄스 무용가들과 피나 바우쉬(Pina Bausch)로 대변되는 독일 표현주의 무용의 전통을 적극적으로 수용하면서도 그에 대한 비판적인 실천을 전개했다.

초창기 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 저드슨 댄스 시어터를 비롯한 1960년대 초 포스트모던 댄스의 활동을 자신의 모델로 여겼고 당시의 실천에서 많은 영감을 받았다.[84] 나체로 등장하거나, 일상의 사물을 사용하거나, 무용 훈련을 받지 않은 일반인들을 등장시키거나, 기교를 배제하거나, 관객과 무용수의 경계를 무너뜨리거나, 장르 간의 전통적인 구분을 무화하는 등의 시도는 두 시기의 예술 실천에서 공통적으로 발견되는 요소다.

하지만 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 초기 포스트모던 댄스 안무가들의 비판 정신을 계승하면서도 사회 조건의 변화 속에서 메타적인 매체 성찰의 전략을 택했다. 이본느 레이너를 위시한 포스트모던 댄스 안무가들이 스펙터클, 자본주의, 국가 폭력 등을 거부할 수 있는 것으로 보고 그로부터 탈출을 시도했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천은 오늘날 더는 그러한 탈

Les Presses du Reel, 2014), p. 150.

83) Jérôme Bel, Boris Charmatz, "Emails 2009-2010", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014), p. 242.

84) 1990년대 초 많은 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 활동 시초가 된 무용 콜렉티브 콰르투어 알브레히트 쿤스트(The Quatuor Albrecht Kunst)는 이본느 레이너의 〈연속 프로젝트-매일의 변화(Continuous Project-Altered Daily)〉(1969)나 스티브 팩스턴의 〈새티스파잉 러버(Satisfying Lover)(1967) 등 포스트모던 댄스 작품들을 공연하며 당시의 방법론과 의제를 재방문했고, 무용가 알랭 부파(Alain Buffard)는 포스트모던 댄스의 선구자인 안나 할프린(Anna Halprin)과 영화를 촬영하며 큰 영감을 받았다. Isabelle Ginot, "A Common Place", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014), p. 161.

출이 불가능하다는 것을 자인하는 데서 출발한다. 이들은 무용 매체 그 자체에 대한 재귀적인 성찰과 형식 실험을 통해 이와 같은 위계와 폭력이 무용 시스템 내부에서 어떻게 작동하고 있는가를 드러내고, 제도 내부로부터의 변화, 즉 내파의 전략을 시도했다. 저드슨 댄스 시어터가 극장으로부터 벗어나 교회, 공터 등 일탈적인 공간에서 활동했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 극장 내부에서, 극장 자체를 작품의 주인공으로 삼아 제4의 벽을 무너뜨리거나 시선의 위계를 가시화하려 했다. 포스트모던 댄스가 작품을 위촉하고 제작하는 주류 제도를 거부하고 관객의 모금 등으로 작품 활동을 이어나갔다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 전통적인 발레단과 새로운 방식으로 협업을 하고 새로운 유통 방식을 제안하는 등 내부적 반성을 이끌어냈고, 제도 자체에 변화를 만들어냈다.

그 과정에서 새롭게 급진적인 시도들이 전개되었다. 포스트모던 댄스 안무가들이 스펙터클이자 상품이 된 예술에 저항하기 위해 훈련된 무용수 대신 최대한 중립적인(neutral) 몸을 드러내는 것에 집중했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들은 일상적인 행동을 포함한 모든 움직임과 더불어 이를 수행하는 몸은 모두 역사적이고 사회정치적인 맥락이 기입되어 있기 때문에 결코 중립적일 수 없음을 보여주고자 했으며, 그간 무용에서 전면으로 드러나지 않았던 구성된 주체로서의 무용수를 주인공으로 내세웠다. 또한 포스트모던 댄스 무용수가 대부분 백인 남성, 여성으로 구성되었던 것에 반해, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 장애, 인종, 성 정체성, 나이 등의 경계를 넘나들며 사회가 규정한 정상성의 기준에서 벗어나는 다양한 몸, 이를테면 장애인, 성전환자, 동성애자, 어린이 등을 무대에 올렸다.

포스트모던 댄스가 걷기 등의 일상적인 동작을 도입하기는 했지만, 그럼에도 불구하고 인간 몸의 움직임이 무용의 전제라는 생각은 계속 유지되었다. 반면 유럽 컨템퍼러리 댄스는 가속하는 자본주의의 흐름과 운동성이라는 근대적 가치에 저항하기 위해 연속적인 움직임을 무용의 성립 요소로 간주하는 관념 역시도 타파하고자 했으며, 따라서 일견 인간의 움직임이 발견되지 않는 작품도 등장했다. 인간 무용수의 몸을 사물로 대체하거나 움직임을 조직하는 주체를 안무가가 아니라 기계에 맡기는 시도도 있었다. 이는 무용의

본질이 몸의 움직임과 현존에 있다는 통념에 도전하는 것이었다. 이러한 급진적인 접근은 '무용이란 무엇인가'라는 본질론이나 존재론으로부터 멀어지는 계기를 만들었다.

피나 바우쉬의 탄츠테아터(Tanztheater) 역시 유럽 컨템퍼러리 댄스의 중요한 토대가 되었다. 제2차 세계대전 이후 독일에서는 루돌프 라반(Rudolf Laban), 마리 비그만(Mary Wigman) 등의 표현주의 안무가가 나치 정권과 가졌던 친연성으로 인해 표현주의 무용 전통[85]이 거부되고, 사회정치적인 이슈가 터부시되었다. 다시 고전주의 발레가 크게 흥행하는 가운데 1960년대 말에서야 비로소 사회변혁에 관한 관심이 대두되었는데, 이 시기 작품들은 현실적인 사회 의제를 직접적으로 표현하는 정치 풍자의 성격이 두드러졌다. 두 경향 사이에서 1970년대 부퍼탈 극장의 디렉터를 맡게 된 피나 바우쉬는 현실을 시적으로 다루는 자신만의 예술 언어를 구축했다.[86] 구체적인 주제나

85) 19세기 말 루돌프 라반에 의해 시작되고 마리 비그만을 중심으로 1940년대까지 이어진 독일의 표현주의 무용(Ausdruckstanz)은 시각적 재현으로서의 무용을 거부하고, 움직임을 통해 인류 보편의 운명을 다루고 개인과 우주의 합일, 인간 공동체의 형성 등을 추구했다. 특히 시각예술, 음악, 텍스트, 체조 등 여러 분야의 예술이 무용 안에서 하나로 통합될 수 있다고 보았다. 그러나 마리 비그만은 나치 정권하에서 선동 군무를 안무하는 등 부역 혐의를 받았다.

86) 탄츠테아터 그 자체도 20세기 다양한 예술 경향을 수용한 결과로 볼 수 있다. 루돌프 라반과 마리 비그만의 표현주의 무용, 조지 발란신(George Balanchine)의 발레, 1930-1940년대 마사 그레이엄 등의 모던 댄스, 1960년대 초 뉴욕의 아방가르드 연극과 저드슨 댄스 시어터, 베르톨트 브레히트(Bertold Brecht)와 앙토냉 아르토(Antonin Artaud) 역시 큰 영향을 미쳤다. Royd Climenhaga, "Dance and theatre roots and connections", in: *The Pina Bausch Source Book: The Making of Tanztheater,* ed. Royd Climenhaga(London/New York: Routledge, 2013), pp. 9-10.

이를테면 인간과 우주의 관계, 인간의 내면 등을 표현하고자 했던 표현주의 무용 전통을 이어받아 피나 바우쉬 역시 무용수 개인의 내면에 관심을 가졌다. 1960년대 초, 저드슨 댄스 시어터의 태동기에 뉴욕에 있었던 피나 바우쉬는 이들로부터 당대의 사회적 문제의식을 무용으로 다루는 새로운 방식을 배웠고, 인류 보편의 주제에 천착했던 유럽의 무용 전통과는 달리 동시대의 문제의식, 일상과 개인의 이야기를 다루기 시작했다. 예술 장르 간의 경계를 해체하고 솔로 무용수와 앙상블의 위계, 기승전결의 전통적 서사 구조, 극화된 등장인물 등을 거부한 것 역시 저드슨의 영향으로 볼 수 있다. 이처럼 탄츠테아터는 유럽과 미국의 무용을 종합적으로 수용했다. Isa Partsch-Bergsohn, "Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch", in: *The Pina Bausch Source Book: The Making of Tanztheater,* ed. Royd Climenhaga(London/New York: Routledge, 2013), pp. 13-17.

의제를 표현하는 대신 현실과의 관계 속에서 일상을 살아가는 개인의 기억, 고통, 삶의 모순 등을 면밀히 관찰하고 이를 강렬한 감각적인 경험으로 전환했다.

"중요한 것은 사람들이 어떻게 움직이는가가 아니라 무엇이 사람을 움직이게 하는가."라는 피나 바우쉬의 발언[87]에서도 알 수 있듯이, 인간을 행동하게 하는 조건이 주된 관심사가 되었다. 이제 무용수의 몸은 어떤 정치적인 메시지를 전달하는 수단이 아니라 그 자체로 사회적 관계, 위계, 폭력성, 소외 등의 현실적인 조건을 되풀이해서 재현하고 수행하고 있는 인간 존재로 간주되었다.[88] 침묵했던 무용수의 정체성과 개인의 주관적인 기억이 작품의 소재가 되었고, 인간 존재로서의 무용수를 적극적으로 드러내려는 시도와 획일화된 몸 대신 다양한 몸, 현존하는 몸의 물질성을 부각하는 작품들이 등장했다.

유럽 컨템퍼러리 댄스는 탄츠테아터의 사회적으로 구성된 몸에 대한 이해를 더욱 심화시켰다. 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 역시 무용수의 정체성은 중요한 이슈로 떠올랐고, 그들의 몸과 움직임이 어떻게 무용 제도에 의해 작동하고 사회적 규범을 내면화하는가를 드러내고자 했다.[89] 그러나 탄츠테아터가 이러한 사유를 여전히 극으로서의 무용 형식을 통해 전개했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 무용 시스템 그 자체를 메타적으로 성찰했다. 가령 탄츠테아터가 무용수를 사회적 조건을 수행하는 인간으로 극화했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 무용 제도 속에서 무용수 역할을 수행하는 무용수 그 자체를 드러낸 것이다. 탄츠테아터가 의상, 무대 미술, 세트, 조명, 음악 등의 무대 장치를 적극적으로 사용해서 극적인 효과를 도모했다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스는 이러한 장치의 사용을 최소화하거나 그것이 재현 장치로서 환영성을 만들어내는 작동 방식을 의도적으로 가시화했다.

본격적으로 유럽 컨템퍼러리 댄스가 사회정치적인 조건 속에서 가졌던

---

87) 피나 바우쉬 공식 홈페이지, *https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me* (2022.05.31. 접속)

88) Isa Partsch-Bergsohn, "Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch", p. 27.

89) Gerald Sigmund, "Rehearsing In-Difference: The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel", in: *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. Rebekah J. Kowal, Gerald Siegmund, Randy Martin(New York: Oxford University Press, 2017), pp. 184-186.

문제의식을 살피기에 앞서 대표적인 작품을 사례로 살펴보면서 그 의제들을 개괄해보고자 한다. 첫 번째 작품은 제롬 벨의 〈베로니크 두아노(Véronique Doisneau)〉(2004)[90]이다. 〈베로니크 두아노〉에서 제롬 벨은 발레단, 무용수의 몸, 프로시니엄 무대 등 무용을 둘러싼 장치들로부터 벗어나는 대신, 이를 적극적으로 가시화하면서 동시대 사회에서 의미와 위계, 지위가 생산되는 메커니즘과 이데올로기를 질문한다. 이 작품에서 제롬 벨은 오페라 극장인 팔레 가르니에의 거대한 무대 위에 은퇴를 1년 앞둔 파리 오페라단의 쉬제(sujet)[91] 단 한 명을 세우기로 결정한다.[92] 베로니크 두아노는 무대 위에 올라 자신의 이름과 나이, 월수입과 가족 구성, 무용단 위계 속 자신의 위치를 말한다. 이어서 자기가 가장 좋아하는 발레 작품의 한 장면, 가장 존경하는 안무가, 가장 추고 싶었지만 에투왈(étoile)이 아니기에 출 수 없었던 독무 등을 하나씩 설명하고 동작으로 보여준다. 마지막으로 두아노는 발레 역사상 가장 아름다운 장면으로 꼽히는 〈백조의 호수〉 2막에 대해 이야기하고, 에투왈을 돋보이게 하기 위해 아주 긴 시간 동안 무대 끄트머리에서 가만히 정지 자세를 취하거나 제자리 동작을 해야 하는 그 장면이 얼마나 자신에게 끔찍한지 말한 뒤, 직접 시범을 보인다.

[도판 1] 제롬 벨, 〈베로니크 두아노〉(2004)

작품은 발레의 위계 아래 규율화되고 동질화된 몸을 드러낸다. 지금까지 한 번도 무대에서 목소리를 낸 적이 없는 무용수의

90) 2005년 10월 Palais Garnier(Paris) 공연 녹화본 관람. *https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA* (2022.01.24. 접속)

91) 발레단에서 카드리유(Quadrille: 군무), 코리페(Coryphée: 군무의 리더), 쉬제(Sujet: 군무와 주역을 오가는 솔리스트), 프리미에 당쇠르(Premier danseur: 제1무용수), 에투왈(Étoile: 수석 무용수) 등 5개 등급 중 세 번째 등급을 말한다.

92) 제롬 벨, 〈베로니크 두아노〉 작품 설명 글. *http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=8&ctid=2&cid=150* (2022.01.24. 접속)

발화를 통해 관객은 이 존재가 거대한 무용 조직 내 부품이 아니라 다년간의 무용 훈련, 무용단의 위계적 문화, 여러 예술가로부터 받은 영감, 허리 수술의 경험 등으로 구성된 기억과 역사의 축적물이자 현존하는 인간임을 알게 된다. 그는 자신의 직업, 조직 내의 위치, 수입을 밝힘으로써 무용수 역시 일련의 노동을 수행하는 존재라는 점을 상기시킨다.

작품은 재현의 구조와 프로시니엄 극장 등, 무용 공연을 성립시켜 온 구조들을 전면화한다. 제롬 벨은 이 작품에서 그 어떤 환영 효과도 쓰지 않으면서 그러한 환영이 만들어지는 과정을 있는 그대로 보여준다. 의상도, 분장도, 조명 효과도, 배경막도 없다. 배경 음악이 필요한 경우에 베로니크 두아노는 직접 테크니션에게 음악을 틀어달라고 요청한다. 유일하게 조명이 사용되는 순간은 두아노의 동료가 마츠 에크(Mats Ek) 안무의 〈지젤〉을 출 때인데, 그 순간 무대 위에 재현과 현실의 구분선이 뚜렷하게 생겨난다. 제롬 벨은 춤추는 동료를 바라보는 두아노의 시선 위에 관객의 시선을 겹침으로써 환영을 만들어내는 극장 장치를 가시화한다.

제롬 벨은 프로시니엄 극장 자체가 하나의 위계적인 체제임을 드러낸다. 베로니크 두아노는 자신을 소개하는 대목에서, 멀리 앉아 얼굴이 보이지 않은 관객들을 위해 자신이 배우 이자벨 위페르를 닮았다고 말한다. 이처럼 프로시니엄 객석 구조는 객석의 등급에 따라 무엇이 관객에게 보여지는가에 관해 분명한 위계적 차이를 만들어낸다. 두아노가 〈백조의 호수〉의 군무를 무대 가장 끄트머리에서 추고 있는 모습에서 관객은 중앙의 텅 빈 공간을 마주하며 프로시니엄 무대가 중요한 것과 의미 있는 것들을 공간에 위계적으로 배분하는 방식을 보게 된다.[93]

크사비에 르 르와의 〈상황의 산물(Product of Circumstances)〉(1998)[94] 역시 유럽 컨템퍼러리 댄스의 경향성을 잘 보여준다. 크사비에 르 르와

---

93) Noémie Solomon, "Talking Dancing: Véronique Doisneau and the Somato-Discursive Invention of the Choreographic Sujet", in: *Dance Chronicle,* vol. 41, no. 1(2018), p. 42.

94) 2016년 공연 녹화본 관람. *https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4*
해당 공연의 스코어는 크사비에 르 르와 홈페이지에 공개되어 있다. 이하 작품 내용의 소개는 스코어의 내용에 의거한다.
http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en(2022.01.15. 접속)

[도판 2] 크사비에 르 르와, 〈상황의 산물〉(1998)

는 자본주의 체제 속에서 작동하는 제도, 관습, 관념을 비판하고, 예술 형식의 변혁을 통해 이에 도전할 방법을 고민한다. 그는 이 공연에서 춤을 추는 대신 연단에 서서 자신의 자전적인 이야기를 담은 '스코어'를 읽어나가고, 이 스코어에 따라 강연을 부연하기 위해 중간중간에 춤을 삽입한다. 본래 분자생물학자로 유방암을 연구하던 그는 박사 논문을 쓰는 과정에서 과학 연구 역시도 성과물을 생산하지 않으면 낙오하는 자본주의 법칙을 따르고 있음을 깨닫게 되었다. 그는 취미로 하던 무용에서 오히려 본인이 추구하던 인간의 몸에 대한 이해를 얻을 가능성이 높다는 판단하에 무용가로 전향한다.

어느 정도 주목을 받게 되면서 그는 지원금 선정에 유리한 작품 형식을 선택하고, 완성된 작품을 유럽의 여러 극장에 판촉하고, 공연을 성사시키는 과정에서 예술가로서의 독립성을 잃어가는 자기 모습을 발견한다. 이 지점에서 그는 무용 역시도 과학과 마찬가지로 세계 경제 질서에 따라 움직이며, 그러한 질서가 작품의 형식과 내용을 결정지을 뿐만 아니라, 자신 역시도 생계를 위해서 그 방식에 통합되어 간다는 것을 깨닫는다. 이에 그는 자신의 비판 의식을 작품의 내용으로 전달하는 것만으로는 충분치 않으며, "변화를 만들어내는 방식을 변화시키는" 보다 근본적이고 비판적인 접근이 필요하다고 느끼게 된다. 이제 그의 질문은 무용 작품의 내용을 어떻게 구성할 것인가 만큼이나 무용 작품을 생산하는 제도, 조건, 환경, 과정으로 향한다. 그는 무용에서 몸이 조직되는 방식과 작품이 공연되고 재현되는 과정 모두를 바꿔야 할 대상으로 간주한다.

작품은 완성된 결과물, 즉 공연으로서만 존재했던 무용을 신체, 제도, 관객의 시선 등 여러 차원의 생산 과정으로 드러내고 그 조건을 비판적으로 성찰한다. 그는 자신의 활동을 견인했던 여러 경제적, 제도적, 환경적 조건들을 소개하고, 더불어 〈상황의 산물〉을 의뢰받게 된 계기를 투명하게 공개함

으로써 예술 작품이 예술 시장의 조건과 수요에 따라 제작되고 교환가치를 갖는 생산물임을 보여준다. 또한 춤은 렉처 내용을 보충하기 위해서만 삽입되는데, 그 과정에서 무용 규범에서 벗어난 크사비에 르 르와의 몸, 훈련받지 않은 그의 미숙한 춤이 드러난다. 무용수의 숙련도, 기교, 움직임의 아름다움 등, 무용 작품의 일반적인 가치 판단 기준 그 자체에 질문을 던지는 것이다. 무용 공연임에도 대부분 말로 '설명'되고 춤은 인용문처럼 삽입되는 것에 그치는 이 작품의 형식은 당시 큰 파격이었다. 작품은 예술 시장의 정해진 규범에 따라 생산되고 유통되는 상품으로서의 공연에 이의를 제기하고, 그 모든 관습적인 기준을 따르지 않고도 '무용 공연'이 성립될 수 있음을 주장하고자 했다.

II. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 핵심 의제

이 장에서는 (1) 무용 생산 방식에 관한 비판과 (2) 무용 형식의 변혁이라는 두 가지 차원에서 유럽 컨템퍼러리 댄스가 내세운 핵심 의제를 살펴보고 그 정치성이 어떻게 인식될 수 있는지 검토할 것이다. 통념상 무용의 정치성은 구체적인 사회정치적 주제나 이슈를 다룰 때 발생하는 것으로 이해될 수 있다. 그러나 I장에서 소개한 것처럼 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 무용 제도에 관한 자기성찰, 형식적 규범의 해체를 우선적인 과제로 삼았다. 이들은 구체적인 정치 표어를 발화하는 것보다, 무용이 만들어지고 가시화되는 모든 맥락에 직접적으로 도전하고 이를 형식 실험으로 풀어내는 것에 무용의 실천적인 정치성이 있다고 보았던 것이다.[95] 일견 자기지시적인 과업처럼 보이는 이러한 활동은 다른 사회운동이나 정치활동과는 구별되는 사회 속 예술의 근본적인 역할에 대한 고민에서 출발하며, 무용이 생산되는 방식과 공연되는 형식의 혁신이 예술가가 만들어낼 수 있는 가장 본질적인 정치성이라는 이해를 토대로 한다. 따라서 이어지는 II장과 III장에서는 생산조건과 형식이라는 두 축을 중심으로 유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성을 분석하고, 이러한 실천을 비판적으로 재고한다.

95) 이는 테오도어 아도르노(Theodor Adorno)의 관점과도 일맥상통하는 지점이다. 아도르노는 예술과 사회는 작품 외적 측면과 내적 측면에서 매개된다고 보았다. 작품 외적인 관점에서 보자면 예술은 사회의 생산력과 생산관계를 반영하고, 작품 내적으로는 예술 작품이 형식 그 자체로 사회의 모순을 드러내는 방식으로 사회와 매개된다. “예술의 제작 방식에는 그때그때의 생산력과 생산 관계의 변증법이 집약된다. 예술은 이러한 제작 방식을 통해서만 사회적인 것도 아니고 그것의 소재 내용이 사회적 근원을 둔다고 해서만 사회적인 것도 아니다. 오히려 예술은 사회에 대한 반대 입장을 통해서 사회적인 것이 된다. 그리고 이러한 입장은 단지 자율적인 예술만이 취할 수 있다.” 이러한 맥락에서 아도르노는 구체적인 사회정치적 표제를 내세우는 정치예술, 참여예술, 선전예술에 반대하며, 예술이 그 사회에 대한 비판이자 저항으로서 그 역할을 수행할 수 있는 것은 자신의 형식적 자율성을 통해서임을 주장한다. T. W. 아도르노, 『미학 이론』, 홍승용 옮김(문학과지성사, 2005), p. 350.

1. 무용 생산 방식에 관한 비판과 대안적 실천

유럽 컨템퍼러리 댄스의 주된 의제는 무용제도의 위계에 대한 비판을 통해 무용 생산 방식을 변화시키는 것이었다. 이들은 무용 제도 속에서 무용을 생산하고, 공연하고, 유통하고, 노동하는 방식 모두를 비판적으로 성찰하고자 했으며, 스펙터클[96] 상품으로서의 무용 공연을 거부할 수 있는 방법을 모색했다. 이들은 무용단 체제로부터 벗어나 독립예술가로 활동하면서 수평적인 협업을 도모했고, 작품 생산 과정을 전면으로 드러내고자 했다.

1.1. 무용 제도의 위계에 대한 도전

대체로 초기에는 무용단의 일원으로 활동했던[97] 유럽 컨템퍼러리 댄스의 무용가들은 무용단 체제의 위계와 제도적 규범[98]에 반발하며 점차 독립적으로 활동하기 시작했다. 이제 독립 무용가들은 자신의 개인 작업을 선보이거나,

---

96) 스펙터클 개념은 유럽 컨템퍼러리 무용가들에게 중요한 참조점을 제공했다. 1958년부터 1969년까지 상황주의운동을 이끈 기 드보르(Guy Debord)는 1967년 『스펙터클의 사회(The Society of the Spectacle)』를 통해 스펙터클이 현실을 전도하는 현대 사회의 양상을 비판한다. “1. 현대적 생산 조건들이 지배하는 사회에서 모든 삶은 스펙타클의 거대한 축적물로 나타난다. 매개 없이 직접 경험했던 모든 것이 표상 속으로 멀어진다. [...] 8. 현실을 전도시키는 스펙타클은 실제로 생산된다. 사람들이 직접 경험하는 현실은 스펙타클의 관조로 인해 물질적으로 잠식되며, 동시에 이 현실은 스펙타클적 질서에 적극적으로 동조하면서 이 질서를 답습하게 된다. [...] 34. 스펙타클은 고도로 축척되어 이미지가 된 자본이다.” 기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김(울력, 2014), pp. 13-34.

97) 유럽 컨템퍼러리 댄스의 주요 예술가들은 대체로 무용단에서 커리어를 시작한 뒤 1990년대 중반 이후로 독립 무용가로 나서는 경향을 보인다. 제롬 벨은 발레 프렐로카주, 오바디아 무용단(Compagnie Régis Obadia) 등 유수의 무용단에서 활동을 하다가 1994년 〈저자의 이름(Nom donné par l'auteur)〉을 선보이며 독립 무용가가 되었다. 보리스 샤르마츠는 파리 오페라단 발레 학교에서 훈련을 받고 레지네 쇼피노(Régine Chopinot), 멕 스튜어트 등 유명 안무가의 무용단에서 활동하다가 1990년대 중반 독립 프로젝트를 선보이기 시작했다. 조나단 버로우즈 역시 런던 로열 발레단의 솔로이스트로 활동하다가 1990년대 초부터 독립 활동을 시작했다.

98) 노에미 솔로몬은 1980년대에 들어 많은 무용단에서 “공연 형식, 투어 일정, 무용단의 내부 조직, 훈련 방식, 고도로 숙련되고 다재다능한 무용수에 대한 요구, 새로운 양태의 동시대적 기교, 서로 다른 행위자 간의 위계”가 규범화되는 양상을 보인다고 지적한다. Noémie Solomoń, “Introduction”, in: *Danse: An Anthology*, p. 14.

다른 독립 예술가들과의 협업 프로젝트를 통해 작품을 만들기 시작했다. 이들은 안무가, 연출가, 무용수, 퍼포머, 드라마투르그, 비평가, 이론가 등의 역할을 자유롭게 오가며[99] 수평적인 작업 구조를 실험했다. 무용 내의 협업뿐만 아니라 시각예술, 음악, 건축 등 다양한 분야와의 협업도 빈번하게 목격된다.[100] 이제 무용가는 무용단에 고용되는 것이 아니라 자신의 프로젝트를 선택하게 되었다는 보리스 샤르마츠의 진술[101]에서도 알 수 있듯이, 일시적인 프로젝트 단위로 작업을 이어나가는 경향이 대두되었다. 루디 레르만스(Rudi Laermans)는 이것이 "전통적인 무용단의 위계와의 단절, 그리고 안무의 재료나 최종 안무에 대해 의견을 제시할 수 없는 연행자로서의 무용수와 안무가 간에 존재했던 노동의 분업을 깨끗하게 단절했다."고 평가한다.[102] 이와 같은 협업 구조의 작업 방식은 무용계를 지배하던 스타 시스템으로부터 멀어질 수 있는 계기를 제공했다는 것이다.

다양한 예술가들 간의 수평적이고 협력적인 실천은 1960년대 저드슨 댄스 시어터의 작업 방식과 유사할 수 있으나, 루디 레르만스는 둘 간의 차이를 다음과 같이 설명한다. 전자에서 협업은 유토피아적인 '우리'를 지향하며 군집력을 만들어가는 움직임이었다면, 후자의 협업은 그때그때 관심사나 주제 등을 탐구하기 위해 관심, 이해관계, 역량에 따라 프로젝트팀을 구성하고 다시 해체하는 형태를 띤다.[103] 때문에 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는

---

99) 안드레 레페키는 무용에서 견고하던 인식론적인 구분들이 1990년대에 들어 "춤이란 무엇인가"라는 질문과 더불어 사라지기 시작했다고 말한다. André Lepecki, "Dance without distance," in: *Ballet International/Tanz Aktuell*(2001.02.), pp. 29-31.

본고에서는 이처럼 역할의 구분이 더는 명확하지 않다는 점에 입각해 유럽 컨템퍼러리 댄스의 예술가들을 안무가, 무용수 등으로 구분해서 부르는 대신 "무용가"로 통칭할 것이다.

100) 크사비에 르 르와가 제롬 벨의 퍼포머로 등장하는 〈크사비에 르 르와〉(2000)나 보리스 샤르마츠와 협업하는 〈다른 상황의 산물(Product of Other Circumstances)〉(2009)처럼 무용가들 간의 협업뿐만 아니라, 건축가 토어 린드스트란트(Tor Lindstrand)와 협업한 마텐 스팽베르크, 작곡가 마테오 파지온(Matteo Fargion)과 공동의 작업을 선보이고 있는 조나단 버로우즈 등이 그 예다.

101) Boris Charmatz, Isabelle Launay, *Entretenir* / Bojana Bauer, "The Makings of... Production and Practice of the Self in Choreography", in: *Performance Research*, vol. 13, no. 1(2008), p. 15에서 재인용.

102) Rudi Laermans, *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance*(Amsterdam: Valiz, 2015), p. 212.

1960년대의 무용가들처럼 모여서 즉흥적으로 움직임을 실험하거나 주어진 태스크에 따라 도출되는 움직임을 관찰하는 경향보다는 연구, 토의, 리서치, 그룹 리딩 등이 중심을 차지한다.[104] 유목적인 협업 구조를 통해 끊임없이 새로운 대면과 조합을 만들어내는 이들의 작업 방식은 자신들의 실천을 하나의 고정된 정체성이나 분류로 범주화하는 것을 거부하기 위한 하나의 방법론이 된다.

한편 천부적인 재능을 토대로 작품을 홀로 구상하는 전통적인 안무가의 이미지, 그러한 안무가에게 부여되었던 권력에 도전하는 작품들이 등장한다. 저자, 이 경우 안무가는 더 이상 고정된 예술적 진리를 창조해낼 수 있는 존재가 아니다. 의미는 관객의 해석을 통해 끊임없이 변형되고 타협되는 것이기 때문이다. 창조자로서 안무가가 누렸던 위계를 적극적으로 해체하기 위해 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 기존의 움직임을 차용하거나, 자신의 저자로서의 위치를 의도적으로 무력화하는 작품들을 선보인다. 예컨대 제롬 벨의 〈크사비에 르 르와〉(2000)에서 제롬 벨은 크사비에 르 르와에게 자기 대신 작품을 안무할 것을 의뢰하고, 실제로 르 르와는 벨이 저자로 소개되는 작품에 등장해 자신이 안무한 작품을 선보인다.[105] 그러나 이 안무 역시도 찰리 채플린, 히틀러, 마이클 잭슨 등 대중문화에서 익히 알려진 동작들로 구성되어 있기 때문에 독창성은 여전히 발견하기 어렵다. 이 경우 작품의 저자로서의 제롬 벨의 이름은 다른 예술가에 의해 채워질 수 있는 텅 빈 형식으로 남으며, 고유한 예술 언어를 약속해야 하는 전통적인 안무가의 역할은 근본

---

103) Rudi Laermans, "'Being in common': Theorizing artistic collaboration", in: *Performance Research*, vol. 17, no. 6(2013), p. 94.

104) Rudi Laermans, "'Being in common'", ibid.

105) 작품 크레딧은 다음과 같다. Performance by: Jèrôme Bel, Conception: Xavier Le Roy. 당초 제롬 벨은 타임 페스티벌(Time Festival)에서 작품을 제작해달라고 초청을 받았을 때 축제에 참여는 하되 작품 제작은 하지 않겠다고 했다. '작가'의 역할은 결코 끊임없이 무언가를 창조하는 것에 고정된 것이 아니라 언제든지 새롭게 기입될 수 있는 것이며, 극단적으로는 '아무것도 하지 않는 것' 역시도 제시될 수 있다는 이유에서였다. 이 발상은 결국 수정되었고 작가의 역할은 발상에 머무르고 실질적인 작업은 다른 무용가에게 이양하는 이 작품의 구조가 생겨났다. "벨은 오히려 아무것도 하지 않고도 창작자의 자리를 점유함으로써 작가의 허구성을 드러냈다." 서현석, 김성희, 『미래예술』(작업실유령, 2016), p. 189.

적으로 질문에 부쳐진다.

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 경지에 도달한 마스터나 예술적 표현의 진정성이라는 관념에 대해서도 도전한다. 크사비에 르 르와의 〈다른 상황의 산물〉(2009)은 어느 날 보리스 샤르마츠와 대화를 나누던 중, 누구나 2시간 만에 부토(butoh)[106]를 마스터할 수 있다는 크사비에 르 르와의 도전적인 발언에서 비롯되었다. 샤르마츠는 실제로 르 르와에게 소정의 사례금을 주고 작품을 의뢰했고, 르 르와는 본인의 작품을 만드는 시간을 제외한 나머지 여가시간을 투자해서 유튜브와 구글 검색을 통해 찾아본 내용을 토대로 부토를 연습한다. 이 내용을 이전 작품 〈상황의 산물〉과 비슷한 형식의 렉처로 설명한 뒤, 실제로 자신이 연습한 부토를 10분간 수려하게 선보인다. 〈다른 상황의 산물〉은 거장의 신화, 고유한 창작 과정, 일생에 걸쳐 습득하는 예술 테크닉 등 무용에서 오랫동안 공고히 유지되어 온 가치들에 질문을 던지고 예술작품과 취미활동의 경계를 흐릿하게 만들며 무용 제도의 견고한 위계에 도전했다.

1.2. 무용 생산 과정의 가시화

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 무용 작품을 완성하기까지 투여되는 무용수의 노동에 대해서도 성찰했다. 작품이 작업실에서 제작되는 방식과 그 최종 결과물로서의 작품이 결코 분리될 수 없음을 강조하고, 완성된 작품 뒤에 가려진 예술의 노동을 드러내는 시도였다.[107] 이러한 생각은 제롬 벨과 보리스 샤르마츠와의 대화 속에서 발견할 수 있다. 제롬 벨은 〈베로니크 두아노〉나 〈세드리크 앙드리외(Cédric Andrieux〉(2009) 등 유명한 무용단의 무용수들이 무대에 올라 자신의 삶을 이야기하는 작품을 만들면서, 이들은 모두 고도로 완벽해진 기계와 다름없다는 생각을 하게 되었다고 한다.[108] 사실상 그들의 완벽한 기교는 같은 동작의 무한한 반복과 치열한 경쟁, 그러한 실천을 장려하는 이데올로기를 통해 만들어지는 소외된 노동의 결과물이었다는

106) 부토는 1960년대 일본에서 등장한 전위적인 춤 양식으로, 흰 분칠을 한 무용수가 매우 느린 움직임으로 내면 깊숙한 곳으로부터 폭력, 죽음, 성 등을 체화하는 시도이다.
107) Rudi Laermans, "'Being in common'", p. 97.
108) Jérôme Bel & Boris Charmatz, "Emails 2009-2010", pp. 248-249.

것이다. 제롬 벨은 무용수를 기능으로 환원시키는 무용 제도로부터 그들을 해방시키고자 했다고 말한다.[109]

전통적인 무용 공연 방식, 즉 완성된 작품이 극장이라는 공간에서 완벽한 환영으로 작동하며 관객에게 스펙터클화된 상품으로 판매되는 방식에 관해서도 문제가 제기되었다. 이에 따라 환영성을 배제함으로써 스펙터클로서의 공연 작품을 거부하려는 시도가 나타난다. 이를테면 앞서 살펴본 〈상황의 산물〉이나 〈베로니크 두아노〉에서 모두 조명, 무대 세트, 분장 등은 제거되고 꾸며지지 않은 극장이 그 모습을 드러낸다. 조명이 필요할 경우 공연 중에 무용수가 테크니션에게 요청하거나, 자기가 무대 위에서 노트북으로 음악을 트는 모습이 종종 발견된다. 이 작품들은 극장에서 환영을 작동시키는 요소들을 그대로 노출시켜 무용 작품 역시도 생산물임을 드러내고자 했다. 공연이 시작되기 전에 무용수가 무대 전면에 나와 자기 실명을 밝히고 작품을 만들게 된 계기를 설명한 뒤 공연을 시작하는 일도 목격되고, 앞서 크사비에 르 르와의 〈상황의 산물〉에서처럼 작품 제작 경위, 과정 등을 공연 중에 설명하는 경우 역시 종종 등장한다.[110]

2. 무용 형식의 변혁과 새로운 무용 주체

2.1. 몸-움직임 종합의 해체

유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르게 되면 화려한 테크닉은 물론이고, 1960년대 저드슨 댄스 시어터 무용가들이 도입한 일상적인 움직임조차 보이지 않는 작품들이 등장한다. 이러한 실험이 무용계에는 얼마나 큰 파격이었는가를 보여주는 사례가 있다. 제롬 벨의 〈제롬 벨(Jérôme Bel)〉(1995)[111]이 2002년

109) Jérôme Bel & Boris Charmatz, ibid.

110) 이를테면 메테 잉바르센은 〈69 포지션(69 Positions)〉(2014)에서 작품 과정에서 캐롤리 슈니먼과 주고받은 이메일 서신을 공개하고, 보리스 샤르마츠와 크사비에 르 르와는 〈다른 상황의 산물〉을 제작하면서 교신했던 이메일을 작품의 한 부분으로 가져온다.

111) 〈제롬 벨〉에서는 4명의 무용수가 알몸으로 등장해 서로의 몸에 립스틱으로 낙서를 하고, 벽에 글씨를 쓰고, 소변을 보는 등 일견 '춤'으로 보이지 않는 행위들을 이어나간다. 제롬

아일랜드 국제무용축제(International Dance Festival of Ireland)에서 공연된 이후, 레이먼드 화이트헤드(Raymond Whitehead)라는 한 관객은 축제 측을 상대로 무용이 아닌 작품을 무용이라고 홍보했다는 이유로 허위광고죄로 소송을 제기했다. 이 작품에는 '춤'이라고 부를 만한 것, 즉 "대체로 음악에 맞춰 사람들이 리듬에 따라 움직이며 위아래로 점프를 하는 것"[112]이 전혀 없었다는 것이다.

여기서 '리듬에 따른 몸의 연속적인 움직임'으로 간주되어 온 춤의 통념이 더는 무용에서 필수적인 요소로 여겨지지 않음을 알 수 있다. 물론 1960년대 포스트모던 댄스 무용가들도 앞서 화이트헤드가 말하는 것과 같은 점프, 리듬 등을 기반으로 하는 전통적인 춤 개념을 비판했다. 이들은 기교를 수행하는 훈련받은 몸 대신 민주적인 몸을 강조하고, 상품으로서의 스펙터클 대신 서기, 걷기와 같은 일상적인 동작들을 선보였다. 그럼에도 불구하고 움직이는 인간의 몸이 춤의 본질이며, 더 나아가 그것이 무용을 여타 장르와 구별하는 환원불가능한 요소라는 전제는 공고히 유지되었다. 그러나 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 이 전제 자체를 문제 삼기 시작한다. 반드시 의식적으로 움직이는 인간 행위자의 몸이 등장해야 무용 공연이 성립된다는 관념 자체를 해체하고자 한 것이다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 〈베로니크 두아노〉, 〈상황의 산물〉에서처럼 몸의 움직임을 무용 작품의 핵심이 되는 창조물로 간주하지 않았고, 극단적인 경우 작품에서 주체적인 움직임이나 인간의 몸을 배제하기도 했다.

이러한 형식 실험의 정치적 의의를 이해하기 위해서는 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 문제의식을 보다 면밀히 살펴볼 필요가 있다. 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 몸의 움직임을 거부한 것은 끊임없이 전진할 것을 강요하는 근대의 운동성 이데올로기와 자본주의의 가속에 대한 저항으로 이해될 수 있

벨은 무용 공연을 성립시키는 최소 요건이 무엇인지 질문하며 그것을 조명, 음악, 공간을 차지하는 몸이라고 봤다. 조명은 전구로, 음악은 육성 노래로, 몸은 알몸으로 최소화하며 소위 무용의 영점(zero point)을 찾는다. 제롬 벨, 〈제롬 벨〉 작품 설명 글, *http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1*(2022.04.20. 접속)

112) Kitty Holand, "Action against dance festival fails", in: *Irish Times*(2004.07.08.) *https://www.irishtimes.com/news/action-against-dance-festival-fails-1.1148139*(2022.02.17. 접속)

다. 이를테면 안드레 레페키는 움직임이 무용 예술의 본질로 여겨지기 시작한 것은 진보를 향한 멈출 수 없는 움직임이라는 근대성의 이념과 일치한다고 주장한다.[113] 그러나 움직이기 위해서 자원이 필요하듯, 현대 사회는 그 운동성을 유지하기 위해 끊임없이 수탈을 이어간다. 식민주의적 정복 행위, 자원 착취, 전쟁, 생태 재앙 등[114], 오늘날 우리가 당면한 여러 환경, 사회, 정치 문제는 일정 부분 이러한 운동성 강박에서 비롯된다. 이렇게 본다면 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 움직임을 배제하려는 시도는 사회의 지배적인 동역학에 저항하고 그에 대한 대안적인 경험을 만들어내는 방법론이 될 수 있다. 안드레 레페키는 이 지점에서 유럽 컨템퍼러리 댄스가 극단적으로 도입하는 "정지 행위(still-acts)"가 근대적 운동성 역학에 반해 잠시나마 멈출 것을 제안하고 다른 형태의 움직임, 행위, 이동성을 상상해보려는 시도라고 기술한다.[115]

가령 베를린 세계 문화의 집(Haus der Kulturen der Welt)에서 공연된 트라잘 하렐(Trajal Harrell)의 〈잠자는 거인을 간지럽혀라 #9(Tickle the sleeping giant #9)〉(2009)에서는 여덟 명의 무용수들이 건물의 중앙 로비에서 하얀색 폼보드 위에 누워 대략 8시간 동안 잠을 잔다. 이들이 수면제인 졸피뎀을 먹고 잠에 빠져드는 것으로 공연이 시작되며 모두 깨어나면 공연은 종료된다. 전통적인 무용이 안무가의 명령에 따라 규율화된 움직임으로 구성되었다면, 이 작품에서 무용수는 그러한 명령을 수행할 수 없는 위치에 놓인다.[116] 이 작품에서 발견되는

[도판 3] 트라잘 하렐, 〈잠자는 거인을 간지럽혀라〉(2009)

113) André Lepecki, *Exhausting Dance*(New York/London: Routledge, 2006), p. 3.
114) André Lepecki, *Exhausting Dance*, p. 14.
115) 여기서 "정지 행위"는 레페키가 인류학자 나디아 세레메타키스(Nadia Seremetakis)로부터 빌려 오는 개념으로, 강요되는 흐름에 맞서 일시적인 정지를 수행함으로써 어떤 주체가 역사적인 흐름을 방해하고 그러한 흐름을 취조하게 되는 순간을 말한다. André Lepecki, *Exhausting Dance,* p. 15.
116) André Lepecki, *Singularities*, p. 42.

움직임은 의지가 개입되지 않는, 생리학적이고 무의식적이며 미시적인 뒤틀림들로, 과거 무용 공연에서 일반적으로 선보였던 과시적이고 역동적인 움직임과는 확연한 차이를 보인다. 그러나 의식적으로 움직일 수 없는 이 몸들은 오히려 이 사회의 동역학과는 전면으로 배치되는 움직임을 보여주면서 대안적인 움직임, 존재 방식이 가능하다는 것을 제시한다.[117] 무용수들은 각성된 상태에서 끊임없이 움직임을 수행해왔던 기존의 역할로부터 벗어나 수면이라는 극단적인 형태의 "정지 행위"를 통해 정적이면서도 연약한 존재로 변한다. 이때 무용가 하렐의 역할은 움직임을 설계하고 명령하는 것이 아니라, 무방비 상태에 놓인 무용수들을 긴 시간 계속해서 주시하며 혹시 모를 위험으로부터 이들을 보호하는 것이다.[118] 작품은 근대의 운동성 이데올로기로부터 탈출을 시도할 뿐만 아니라, 운동성을 명령하고 수행하는 주체들 간의 위계를 무너뜨리고, 그 자리에 신뢰와 돌봄을 실험할 수 있는 장을 만든다.

그럼에도 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 "정지 행위"가 등장한다는 레페키의 주장에 대해서는 비판이 제기될 수 있다. 무용에서 화려한 기교 중심의 춤 동작이 사라졌을 수는 있으나, 대부분의 유럽 컨템퍼러리 댄스 작품에서, 심지어는 위의 트라잘 하렐의 작품에서도 움직임이 완전히 제거되는 정지 상태가 나타나는 것은 아니기 때문이다. 오히려 움직임이 사라진 것이 아니라 춤의 통념에서 공고하게 유지되어 온 '몸과 움직임의 종합(body-movement synthesis)'이 끊어진 것이라는 보야나 스베이지의 주장[119]은 유럽 컨템퍼러리 댄스 실천을 이해하는 한 방식이 될 수 있다. 스베이지는 지금까지 무용사에서 언제나 움직임의 주체(subject)를 인간의 몸으로, 그리고 무용의 대상(object)을 움직임으로 상정해왔던 관점들이 흔들리기 시작했다고 말한다. 실제로 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는 완벽한 정지 상태가 등장하는 작품보다는 무대 위에서 움직임을 만들어내는 주체가 사물이거나, 인간이 무대에 등장해서 움직임을 선보이는 대신 말을 하는 등의 시도들이 더 빈번하게 목격된다. 움직임이 반드시 의식적인 주체로서의 인간 행위자에 귀속된 것이 아

117) André Lepecki, *Singularities*, ibid.
118) André Lepecki, *Singularities,* pp. 44-45.
119) Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*(London: Palgrave Macmillan, 2015), p. 2.

니어도 된다면, 또 반대로 이러한 인간 행위자가 반드시 전통적인 관념으로서의 춤, '움직임'을 수행해야 하는 것이 아니라면 무용은 훨씬 더 확장된 실천을 자신의 영역으로 포용할 수 있게 된다. 이 지점에서 안무 개념이 중요하게 떠오른다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 '춤'의 통념이 여전히 몸-움직임의 종합에 의해 굳건히 유지되고 있는 상황 속에서, 자신의 실천도 '춤'으로 간주될 수 있음을 설득하기보다는 '안무'라는 개념을 통해 우회로를 찾고자 했기 때문이다.

2.2. 안무 개념의 정치적 확장

앞서 살펴본 작품들이 시사하듯, 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는 몸과 움직임이라는 근본적인 전제들이 질문에 부쳐지면서, 이러한 작업을 '춤'으로 볼 수 있는가라는 질문이 끊임없이 제기될 수밖에 없었다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 자신의 작업을 '춤'으로 정당화하기 위해 새로운 춤의 규범과 정의를 만들어내는 데에 천착하는 대신, '안무' 개념을 통한 우회로, 혹은 돌파구를 마련했다.[120]

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 어떤 측면에서 안무라는 개념을 선호했던 것일까? 안무(choreography)는 '움직임-쓰기'라는 광범위한 조직화 역량으로 이해되었다. 춤이 여전히 "지속되는 몸의 움직임, 또 리듬과 제스처, 패턴에 따라 의도적으로 통제되는 움직임"[121] 등으로 간주되며 무용 매체의 존재론적인 속성에 관한 논의를 재생산하는 반면, 몸-움직임 종합에서 해방된 안무는 이 세계의 움직임을 직조하는 다양한 방식들에 관해 사유할 수 있는 확장성을 가지고 있었다. 특히 롤랑 바르트, 자크 데리다(Jacques Derrida) 등의 후기구조주의 철학과 맞물려 안무 개념은 그간 무용으로 간주되지 않았던 것들도 무용의 텍스트[122]로 확장해서 생각할 수 있는 계기를

120) 이러한 경향을 두고 스웨덴의 무용 이론가 조세핀 윅스트룀(Josefine Wikström) 역시 1990년대 중반, 소위 '안무적 전회(choreographic turn)'가 일어났고, 이는 "춤의 존재론, 즉 움직임과의 불가분성, 또 움직이는 능력을 지닌 주체와의 불가분성"에 대한 거부에서 출발했다고 설명한다. Josefine Wikström, "Notes on Post-dance", in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017), pp. 153-154.

121) Bojana Cvejić, *Choreographing Problems,* p. 9.

122) 롤랑 바르트는 작품과 대립되는 개념으로 텍스트를 제시한다. 작품이 신의 위치에서 저

제공했다. 코레오그래피라는 단어에서 '쓰기'에 해당되는 '그래피'는 고정된 진실을 기입하는 행위가 아니라 그 자체로 역동적이고, 활동적이고, 유동적이고, 이동하는 것이며 수행적인 힘을 지닌 역량[123]이자, 관객의 무궁무진한 해석을 통해 생성되는 텍스트로 간주된다. 이제 안무의 텍스트적인 활동은 안무가의 지시를 일방적으로 기록하는 명령 체계가 아니라, 안무가, 무용수, 관객 등 모든 참여자에 의해 의미가 발생하는 맥락적, 생산적 기표가 된다. 안무는 비단 무대에서 움직임을 구성하고 기록하는 미학적인 방법론이 아니라, 무용을 사전에 규정하는 전제, 규칙, 가치들에 관한 비판적인 쓰기도 포함하는 개념으로 확장된다.[124]

안무 개념이 본격적으로 부각된 이후, 시각예술, 영화, 음악뿐만 아니라 기호학, 철학, 역사, 극장 장치에서도 안무적 사유, 안무적 조직화가 가능해진다는 주장이 제기된다.[125] 공연예술 담론 플랫폼인 코르푸스(CORPUS)에서 진행된 "안무란 무엇인가" 프로젝트에서는 무용가뿐만 아니라 연극, 건축, 음악 등 다양한 분야의 예술가들이 안무를 정의하려 나섰다. 코르푸스는 "안무란 무엇인가?"라는 질문을 윌리엄 포사이스(William Forsythe), 크사비에르 르와, 조나단 버로우즈 등의 무용가뿐만 아니라 에바 마이어 켈러(Eva Meyer-Keller), 팀 에첼스(Tim Etchells), 슈테판 카에기(Stefan Kaegi) 등 시각예술, 연극 등 다방면의 예술가 52명에게 던졌다. "시공간에 움직임을

자가 쓴, 확정적이고 닫힌 의미작용을 하는 기호라면, 텍스트는 끊임없이 열린 해석을 생성해내는 활동이다. 김상환은 바르트의 텍스트 개념을 다음과 같이 설명한다. "작품은 저자의 사유 안에 먼저 있었던 기의의 총체성에 근거한다. 작품은 그 기의의 총체성을 재현하는 기표의 총체성이다. 이 총체성의 공간은 동질적이며 단일한 중심을 지닌다. 반면 텍스트는 저자의 의도와 무관한 일탈적 의미작용이 일어나는 공간이며 다양한 관점, 다양한 언어와 문화가 함께 엮이는 공간이다. [...] 글쓰기는 읽기와 마찬가지로 선행의 의미를 재현하는 행위가 아니라 새로운 의미화 구조를 생산하는 행위이고, 그런 의미에서 그것은 어떤 수행적인 행위이다." 김상환, "데리다의 텍스트", 『철학사상』 제27권 (2008), pp. 100-101.

123) Ric Allsopp, André Lepecki, "Editorial: On Choreography", in: *Performance Research*, vol. 13, no. 1(2008), p. 2.

124) Bojana Cvejić, "To end with judgment by way of clarification", p. 152.

125) Bojana Cvejić, ibid.

이렇게 확장된 안무의 정의는 무용과 다른 예술 장르의 경계를 무화하는 계기로 작동하기도 했다. 동시대 시각예술, 영화 등에서 안무적인 요소가 빈번하게 등장하며, 무용 작품이 시각예술 작품과 명확하게 구분되지 않는 현상도 종종 발견된다.

조직하는 것(팀 에첼스)", "공간과 시간 속에서 어떤 것들(things)을 조직하는 것(윌리엄 포사이스)", "인위적으로 무대화된 행동(들), 그리고/또는 상황(들)(크사비에 르 르와)" 등 다양한 정의가 도출되었다.[126] 영화 속에서 움직임을 중점적으로 다루고, 그러한 움직임을 안무적으로 조직하는 방법을 선보이는 '안무적 영화(choreographic cinematography)'라는 영화 형식도 생겨났다.

이렇게 확장된 안무 개념을 토대로 유럽 컨템퍼러리 무용가들은 그간 '춤' 개념에 얽매여 시도하지 못했던 실험을 전개했다. 이를테면 무용가 윌리엄 포사이스는 역사적으로 안무는 언제나 행위를 하는 인간 몸과 분리되지 않았기 때문에 항상 현존하는 순간에 대해서만 해석할 수 있었다고 지적한다.[127] 이러한 이유로 과학이나 다른 분야의 예술처럼 지속 가능한 분석도, 객관적인 해독도 불가능했다는 것이다. 그의 〈안무적 사물(Choreograpic Objects)〉 시리즈는 안무 개념이 확장됨에 따라 가능해진 급진적인 기획으로, 이 작품들에서는 무용수가 등장하지 않는다. 이는 단순히 무용수의 몸을 사물로 대체하려는 것이 아니라, 안무라는 조직화 양식을 보다 지속적으로 관찰하고 분석하고 해석하기 위해 사물을 수단으로 활용하는 것이다. 가령 〈흩어진 군중(Scattered Crowd)〉(2002)에서는 넓은 공간에 수천 개의 흰 풍선이 특정한 배열에 따라 배치된다. 이 공간에 입장하는 관객은 가만히 있든 움직이든 그 어떤 경우에도 공간을 점유하고 변화시키며, 이 예민한 풍선에 영향을 미친다. 이 작품에서 포사이스는 "관객이 반응하고 움직이고 패턴을 형성하는 물리적인 과정에 집중한다. [...] 이 과정은 [포사이스에게] 곧 '안무'이다."[128] 〈안무적 사물〉 시리즈는 움직임을 조직하는 주체를 안무가로 고정하는 대신 사물, 관객, 공기, 공간 등으로 열어젖히려는 시도로 해석할

---

126) "What is Choreography?", in: Corpus Web, *https://www.corpusweb.net/answers-0107.html*(2021.09.30. 접속)
보야나 스베이지는 안무가 이렇게 다양하게 정의됨에 따라 그간 예술계 안에서 고립되었던 무용이 미술관 등 타 영역으로 적극적으로 진출할 수 있는 계기가 생겨났다고 평가하기도 한다. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems,* p. 7.

127) William Forsythe, "Choreographic Objects," in: *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. André Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012), p. 202.

128) 서현석, 김성희, 『미래예술』, p. 208.

[도판 4] 윌리엄 포사이스, 〈흩어진 군중〉(2002)

수도 있다.[129] 안무는 안무가라는 특정한 인간 주체로부터 벗어나 자율적인 장치로 작동할 수 있는 힘을 갖게 되는 것이다. 이처럼 컨템퍼러리 댄스에 이르러 안무는 무용을 비판적 성찰의 장으로 견인할 수 있는 중요한 도구이자 무용의 관습을 흐트러뜨릴 수 있는 기제가 된다.

안무가 무대 위에서 춤을 조직하는 도구 그 이상이 될 수 있다는 것은 무용이 보다 폭넓은 방식으로 당대의 사회정치적 조건을 성찰할 수 있음을 시사했다. 오늘날 사회에서 신체에 대한 규율이 안무적으로 부과되는 방식을 드러낼 수도 있고, 누가 어떠한 조건하에서 움직일 수 있고 어디로 이동할 수 있는가를 결정하는 권력을 드러낼 수도 있다. 이러한 가능성을 두고 안드레 레페키는 춤 경계로부터 벗어난 안무를 통해 무용은 몸, 주체성, 정치, 움직임 간의 관계에 대한 새로운 사유로 나아갈 수 있다고 말한다.[130]

브라질 무용가 구스타보 치리아코(Gustavo Ciríaco)는 〈아무것도 없음. 곧 보게 될 것(nothing. we shall see)〉(2009)[131]이라는 작품에서 단순한 안무적 기제를 통해 관객의 움직임을 조직함으로써 우리의 일상에서 몸과 움직임이 규율되는 방식을 드러낸다. 작품이 시작되면 관객은 일렬로 줄을 서서 극장에 한 명씩 차례로 입장한다. 마련된 객석에 가기 위해서는 임시차단봉으로 만들어진 출입 통로를 지그재그로 통과해야 한다. 객석 의자는 입구를 향해 있기 때문에 착석한 뒤에는 다른 관객이 입장하는 모습을 관찰하게 된다. 착석한 관객은 입장하는 나머지 관객들이 이 단순한 안무 장치가 부과

129) Gabriele Klein, “Dance Theory as a Practice of Critique”, in: *Dance [and] Theory*, ed. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein(Bielefeld: transcript Verlag, 2013), p. 145.
130) André Lepecki, *Exhausting Dance,* p. 5.
131) 2009년 공연 녹화본 관람. *https://vimeo.com/100742857*(2022.04.20. 접속)

[도판 5] 구스타보 치리아코, 〈아무것도 아님. 곧 보게 될 것.〉(2009)

하는 움직임 규율에 얼마나 순종적으로 따르는가를 오랜 시간 보게 된다. 이후 공연에서 네 명의 무용수들은 의자에 앉아 있는 관객을 공간 이곳저곳으로 옮기며 작은 군집을 만들었다가 해체하고 재배치하기를 반복한다. 입장할 때 발생했던 강제적 질서와 이렇게 타인에 의해 수동적으로 신체가 옮겨지는 과정 속에서 관객은 공항, 거리, 은행 등 우리가 일상에서 의식하지 못하는 다양한 곳에서 규율의 장치들이 우리의 움직임을 통제하고 안무하고 있음을 자각하게 된다. 이처럼 시공간에 움직임을 조직하는 것으로 안무 개념이 확장되어 이해될 때 무용은 보다 폭넓은 사회정치적 성찰로 나아갈 수 있게 된다.

2.3. 비규범적 몸의 등장

몸-움직임의 종합이 해체됨으로써 다양한 몸이 무대에 오를 수 있는 가능성도 생겨났다. 반드시 어떤 움직임을 특정한 방식으로 수행해야 하는 몸 대신, 기표로서의 몸, 말하는 몸, 기능하지 않는 몸 등이 가시화될 수 있었다. 〈베로니크 두아노〉에서처럼 무용단 체제 속에서 부품화되었던 무용수의 몸을 보여주거나, 〈상황의 산물〉에서처럼 무용수가 사회, 역사, 정치적으로 구성된 주체임을 드러내려는 시도들이 이루어졌다. 지금까지 무대에 오를 수 없다고 여겨졌던 다양한 몸들 또한 무용 주체로 인식되었다.

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들에게 중요한 과제는 문화, 정치, 역사가 개인의 몸에 기입되어 있는 방식을 살피는 것이었다. 무용가들은 몸이 여러 기호를 운반하는 존재라는 것을 보여주며, 관객이 무용수의 몸을 '읽게 하는' 시도들을 전개했다. 제롬 벨의 초기 작품은 이러한 의식을 잘 보여준다. 그는 한 인터뷰에서 다음과 같이 말한다.

> 어느 콘퍼런스에서 이름을 말할 수 없는 어떤 안무가가 이렇게 말했다. '몸은 거짓말을 하지 않는다.' 이런 발언은 유대-기독교의 수렁에서 벗어나지 못하고 있는 끔찍한 근대적 신화에서 비롯된다. 몸은 진실, 진정성, 고유성의 성역(sanctuary)이 아니다. 문화, 정치, 역사에 뿌리 깊게 종속되어 있다.[132]

이 발언에서 볼 수 있듯이 몸은 어떤 고유성이나 진실을 담지하는 고정된 것이 아니라 계속해서 미끄러지는 의미를 몸에 재기입하며 구성되는 존재다.

가령 〈제롬 벨〉[133]에서는 네 명의 무용수가 무대 위에 서서 나체가 된 서로의 몸을 만지고, 지시하고, 그 위에 립스틱으로 글씨를 써나간다. 제일 먼저 입에서 립스틱을 꺼낸 여자 무용수는 자신의 다리에 '크리스찬 디올'이라고 쓰고 립스틱의 가격을 쓴다. 그 뒤에는 자신의 몸 위에 코르셋을 그린다. 남자 무용수는 배꼽 위에 자기 생년월일을 쓰고, 여자 무용수는 성기 근처에 첫 성경험을 한 날짜를 쓴다. 심장을 그려 넣기도 하고 자신의 별자리를 새기기도 한다. 상대가 몸을 간지럽히자 발바닥에 '하(Ha)'라고 적어 넣는다. 이처럼 웃음이나 간지러움 같은 모든 신체적 반응까지도 언어적인 기호로 번역한 뒤, 이를 몸에 써내려가며 시각화한다. 알몸, 즉 빈 종이가 된 사람의 몸 위에 그를 구성하는 의학적, 문화적, 사회적 기호들을 기입하는 과정에서 "그 몸의 역사가 해독되고, 몸에 기입된 문화적 코드와 정체성의 코드가 드러난다."[134] 몸은 더는 고정된 진리를 담고 있는 용기도, 본질로 환원될 수 있는 존재도 아닌, 끊임없이 변화하는 맥락

[도판 6] 제롬 벨, 〈제롬 벨〉(1995)

132) Jérôme Bel, Gerald Siegmund, "In Conversation with Gerald Siegmund", in: *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. André Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012), p. 74.

133) Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*, pp. 105-106. 1995년 공연 녹화본 관람 및 관련 인터뷰 참조, *https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ*(2022.04.16. 접속)

134) Laurence Louppe, "On Notation", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014), p. 98.

과 의미를 몸에 기입해 나가는 기표인 것이다.

이 지점에서 '몸이란 무엇인가?'라는 고정된 본질에 대한 탐구는 더는 유효하지 않게 된다. 몸은 계속해서 미끄러지고 변화하는 유동적인 존재이기 때문이다. 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 이 질문은 '몸이 무엇을 할 수 있는가?'로 대체된다.[135] 이러한 시각에서 몸이 만들어낼 수 있는 변화를 탐색하는 일은 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천적이고 정치적인 과제가 된다. 많은 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 무용이 몸의 변화능력을 드러내는 동시에, 이러한 변화능력을 통해 지배적인 규범에 저항할 수 있는 실마리를 제안할 수 있다고 본다. 유럽 컨템퍼러리 댄스는 몸이 무엇을 할 수 있는가에 관한 탐구의 일환으로 자본주의적인 질서와 보편적인 규범에서 벗어나는 존재, 가치로 포섭되거나 생산성을 갖지 않는 몸을 드러내려고 시도한다.

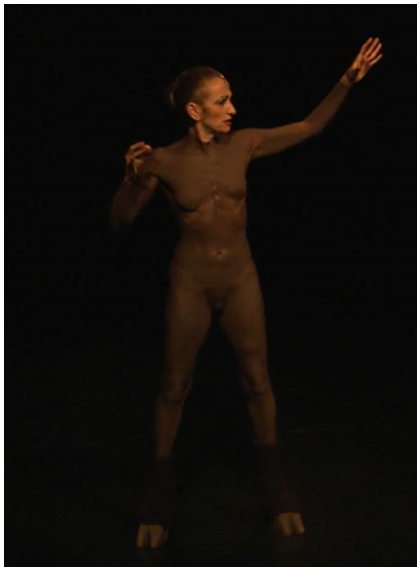
포르투갈의 무용가 베라 만테로는 〈신비로운 것, e.e. 커밍스가 말했다 *(a mysterious Thing, said e.e. cummings*)〉(1996)[136]라는 솔로 작품에서 높은 염소 발굽을 신고 등장한다. 얼굴에는 스팽글과 가짜 속눈썹 등을 붙이고 과장된 화장을 한 반면, 벗은 몸에는 짙은 갈색 페인트칠을 해서 어두운 조명 속에 거의 형체를 알아볼 수 없게 했다. 춤을 추는 대신 그는 위태로운 발굽 위에서 계속해서 제자리걸음을 하며 균형을 유지하려 하고, 상

---

135) 이러한 질문의 전환은 스피노자로부터 영향을 받은 것이다. 정신을 신체에 대해 우월한 것으로 봤던 데카르트의 모델과는 달리 스피노자는 인간은 정신과 신체가 결합될 때 비로소 하나로 성립되며, 정신뿐만 아니라 신체의 본성을 적절하게 이해하지 못하면 이 정신과 신체의 합일을 이해하지 못할 것이라고 말한다. 스피노자가 볼 때 정신과 신체는 동일한 실체의 서로 다른 양태일 뿐이며 따라서 같은 질서로 움직인다. 정신이 수동일 때는 신체도 수동이고, 정신이 능동일 때는 신체도 능동이다. 신체와 정신의 이와 같은 평행한 작용을 이해하기 위해서는 신체를 이해하는 것이 정신을 이해하는 것만큼이나 중요해진다. 그러나 스피노자는 이제까지 신체가 무엇을 할 수 있는지에 대해서는 아무도 규정하지 않았다고 말하며 이 질문을 자신의 철학 전면으로 내세운다. B. 스피노자, 『에티카』, 강영계 옮김(서광사, 2020), p. 97, pp. 157-158.

이를테면 크사비에 르 르와는 보얀 만체프와의 대화에서 이러한 질문의 이행이 필요하다는 점을 피력하고 있다. Bojan Manchev, Xavier Le Roy, Franz Anton Cramer, "Dance, the metamorphosis of the body", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014), p. 117.

136) 2016년 CND - Centre national de la danse 제작 영상 관람. *https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/one-mysterious-thing-said-ee-cummings*(2022.03.15. 접속)


[도판 7] 베라 만테로, 〈신비로운 것, e.e. 커밍스가 말했다*〉(1996)

반신으로는 경련에 가까운 뒤틀린 몸동작을 한다. 그러면서 그는 "비애, 불가능성, 끔찍함, 슬픔, 원치 않음, 추락, 부재, 끔찍함, 끔찍함..." 등의 단어를 끊임없이 반복해서 말한다. 여기서의 만테로는 흰 얼굴과 검은 몸, 인간의 상반신과 동물의 하반신, 광대처럼 희화화한 표정과 실패를 읊조리는 말이 뒤섞인 혼종적 존재다.[137] 발레 훈련을 받은 그의 몸은 이제 더는 뛰어난 기교를 선보이는 완벽한 몸도, 자연의 섭리를 체현하는 유기적이고 아름다운 몸도 아니다. 여러 정체성이 혼재되고 분열된 몸일뿐더러, 무엇보다 자본주의가 부과하는 효율성과 합리성을 수행하지 못하고 고장난 기계처럼 불가능성을 계속해서 되풀이하는 몸이다. 만테로의 몸은 오늘날 사회가 요구하는 척도로부터 벗어나 규범에 저항한다.

유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들에게 몸은 주체를 여성/남성, 노인/청년, 인간/비인간 등으로 규정해왔던 이분법적 사유로부터 벗어날 수 있게 해주는 기제가 되기도 한다. 이를테면 덴마크의 무용가 메테 잉바르센의 〈매뉴얼 포커스(Manual Focus)〉(2003)[138]에서 세 명의 무용수는 알몸으로 무대에 등장한 뒤, 관객을 등지고 서서 노인의 탈을 머리에 반대로 쓴다. 관객은 무용수의 뒷모습과 노인 얼굴의 정면을 마주본다. 이 상태로 몸을 숙여서 나란히 걷거나, 세 명의 무용수가 합체하여 총 12개의 발을 가진 형체를 만들어 내거나, 바닥에 얼굴이 뒤틀린 채로 누워 있는 등 여러 장면을 통해 기괴한 모습들이 생겨난다. 앞뒤, 위아래, 머리와 몸을 제대로 분간하기 어려운 형상들 속에서 〈매뉴얼 포커스〉라는 제목이 시사하듯 관객은 자신에게 익숙한, '정상적이고 온전한 신체'를 판별해내기 위해 계속해서 초점을 재조정해야 한다. 하지만 무용수들이 만들어내는 형상은 끊임없이 변하기 때문에 관객의

137) Isabelle Ginot, "Dis-identifying : Dancing bodies and analysing eyes at work", in: *Discourses in Dance,* vol. 2, no. 1(2004)
138) 2003년 공연 녹화본 관람. *https://vimeo.com/160208093*(2022.01.15. 접속)

[도판 8] 메테 잉바르센, 〈매뉴얼 포커스〉(2003)

식별 작업은 거듭 실패하면서 견고했던 정상성의 기준은 무화된다. 메테 잉바르센은 이 작품에서 사회적으로 구분된 경계들을 흐릿하게 만들고자 했다고 말하며, 여기서 자신이 말하는 구분은 비단 성별과 나이뿐만 아니라 실재와 허구, 벗은 것과 옷을 입은 것 등을 포함하여 이 세계를 이분법적으로 인식하는 우리의 사유 방식 자체를 가리킨다고 덧붙인다.[139]

제롬 벨과 베라 만테로, 메테 잉바르센의 작품이 보여주듯, 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 몸에 무수히 많은 사회적이고 정치적인 기호들이 기입되어 있음을 드러내는 동시에 그것을 다시금 다양한 방식으로 해체하고 경계를 무화하는 작업을 통해 관습과 질서에 도전할 힘을 찾고자 했다.

139) Ivana Ivković, “Manual Focus – Interview with Mette Ingvartsen”, 2005년 크로아티아 ZKM Theater 공연 이후 진행된 인터뷰. *https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/manual-focus*(2022.04.01. 접속)

III. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성 재고

앞 장에서는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 핵심 의제를 살펴보았다. 유럽 컨템퍼러리 댄스는 위계적인 무용 제도를 비판하고 변화시켰을 뿐만 아니라, 움직임과 몸으로부터 무용을 해방시켜 무용에서 보다 폭넓은 담론이 생성될 수 있는 가능성을 열어젖혔다. 일상에서 움직임을 지배하는 규율을 드러내는 한편, 규범화된 몸 대신 다양하고 이질적인 주체들을 가시화했다. 그러나 본 연구는 오늘날 변화한 사회정치적 조건 속에서 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천이 지배 질서에 저항하고 대안적인 가능 세계를 제안하는 예술의 역할을 수행하는 대신, 자본주의적인 가치 생산 방식을 답습함으로써 오늘의 사회상을 대변하는 데에 그치고 있는 것은 아닌지 검토해보고자 한다.

유럽 컨템퍼러리 댄스의 정치성이 오늘날 무력해지고 있는 이유를 단순히 유럽 컨템퍼러리 댄스가 새로운 권력으로 안착한 것, 그 형식이 고루해진 것, 작품 내용이 탈정치화된 것 등으로 분석하는 것은 적절하지 않을 수 있다. 여전히 권력 바깥에서 활동하는 예술가들이 있고, 끊임없이 새로운 형식이 발표되고 있으며, 그 어느 때보다도 젠더, 정체성, 생태주의 등의 사회정치적 의제들이 작품과 무용 담론의 장 모두에서 활발하게 제기되고 있기 때문이다. 또한 유럽 컨템퍼러리 댄스 사조가 쇠락하고 새로운 사조가 등장했다고 말할 수 있는 것도 아니다. 시대를 구분 지을 수 있는 명확한 단절의 사건이 있었던 것도 아닐뿐더러, 새로운 사조로 규명할 수 있을 만큼의 예술적 움직임이 일어나고 있지도 않고, 무엇보다 무용사의 전개를 선형적인 단절과 변혁의 과정으로 보는 관점 그 자체가 더는 유효하지 않게 되었기 때문이다.

이와 달리 본 연구에서 밝히고자 하는 것은 1990년대 냉전 체제의 붕괴 이후 심화된 글로벌 자본주의와 포스트포드주의적 산업 구조에서 유럽 컨템퍼러리 댄스가 이러한 지배 질서를 재생산하고 있는 현상이다. 즉 유럽 컨템퍼러리 댄스가 표방했던 의제를 오늘날의 사회정치적 조건에서 재검토했을 때, 그들이 대안으로 내세웠던 가치들이 자본주의 체제로 포섭되거나 그러한 질서의 모범적 예시로 전락할 수 있다는 것이다. 가령 보얀 만체프는 무용이

몸과 주체의 변화능력을 통해 자본주의에 저항할 수 있는 힘을 가진다고 긍정했지만, 동시에 오늘날 자본주의 구조 속에서 그 힘이 다시금 전용될 수 있음을 우려한다.

> 컨템퍼러리 댄스는 스펙터클 사회 시대에 자본의 스펙터클화, 몸 이미지의 상품화, 재현의 매춘에 대한 반대급부로 등장했다. 이들은 재현의 제약, 생산성과 기능성의 기치에 반대하는 물질화된 몸을 통해 저항의 장을 만들어냈다. [컨템퍼러리 댄스는] 자유와 불복종의 공간이었다. 그러나 오늘날의 해로운 자본주의 속에서 상황은 급격히 변했다. [...] 후기 자본주의는 창조와 저항의 영역, 무용과 퍼포먼스의 비판을 수익 창출을 위한 생산성의 영역으로 축소한다. [...] 주체를 무한히 변형하고, 모든 삶의 형식을 가장 최신의 상품, 혹은 상품화를 위한 부가가치로 가상화(virtualization)하고 표준화하는 무분별한 자본주의 사회 속에서 발생하는 역설은, 퍼포먼스와 무용의 비판적 잠재성이 약화될 뿐만 아니라 그것이 왜곡된 자본주의의 완벽한 예시가 된다는 것이다.[140]

이러한 관점에서 이 장에서는 심화된 자본주의 속 유럽 컨템퍼러리 댄스의 비판적 잠재성이 약화되고, 더 나아가 유럽 컨템퍼러리 댄스가 자본주의의 가치 생산 방식으로 포섭되는 양상을 고찰하고자 한다. 앞서 II장에서 유럽 컨템퍼러리 댄스의 의제를 소개한 방식에 따라 (1) 무용 제도와 생산 방식 (2) 무용 형식의 측면에서 재검토한다. 3절에서는 이 교착 상태를 돌파하려는 시도에 주목한다.

1. 포스트포드주의 조건과 무용 생산 방식의 결합

1.1. 포스트포드주의 구조의 심화

오늘의 자본주의를 설명하는 개념 중 하나로 포스트포드주의가 있다. 포스트포드주의는 포드주의하의 공장식 대량생산 체제가 위기를 맞이한 이래 자본

140) Bojan Manchev, Xavier Le Roy, Franz Anton Cramer, “Dance, the metamorphosis of the body”, p. 128.

주의가 새로운 발전 단계로 돌입했으며, 이로 인해 경제, 사회, 문화적 현실이 포괄적으로 변화했다고 보는 관점이다.[141] 1970년대 중반을 기점으로 정보 통신 기술의 발달과 함께 더 유연해지고 탈중앙화된 노동 양식, 대규모 생산체제에서 소규모 다품종 생산체제로의 이행, 사회적 계급보다는 라이프스타일, 취향, 문화에 따른 소비자 계층으로의 분화, 국가 통제의 약화와 초국가 기업의 강화된 자율성 등의 변화가 두드러지게 나타나기 시작했다.

포스트포드주의는 경제적 형태에 그치는 것이 아니라 삶과 사회적, 인류학적, 윤리학적 통합물로 작동한다.[142] 포스트포드주의 사회는 다양성과 다원주의를 추구하며, 과거의 집단적 계급의식이나 블록 단위의 연대보다는 분열된 정체성과 의제 중심의 연대를 양산해낸다. 유연한 노동이 장려되고 소비 선택지의 극대화 현상이 나타난다. 노동에서 요구되는 핵심 역량은 사이버네틱과 컴퓨터 능력, 수직적이고 수평적인 커뮤니케이션 능력으로 전환되며, 기존에는 "일"로 인식되지 않았던 일련의 활동들, 문화적이고 예술적인 기준, 패션, 취향, 소비자 규범 등을 판단하고 결정하는 일이 노동에 포함된다.[143] 산업 전 영역에서 문화, 정보 콘텐츠를 빠르게 학습하는 능력과 창의

---

141) 이와 같은 새로운 자본주의 시대를 기술하기 위해 '포스트포드주의', '포스트산업', '포스트모던', '5차 콘드라티예프', '포스트콜렉티브', '정보화 시대' 등 다양한 개념이 등장했고, 이것을 자본주의 단계의 이행으로 볼 것인지, 포드주의의 연속으로 볼 것인지 등에 대해서는 논쟁이 있다. 애쉬 아민(Ash Amin)에 따르면, 조절이론, 유연전문화적 접근, 신슘페터적 접근 등 학문적 뿌리에 따라 저마다 다른 미래상을 제시하기는 하지만, 이 시대의 성질과 역학, 위기에 대한 진단은 일맥상통한다. Ash Amin, *Post-Fordism; A Reader*(Malden: Blackwel Publishers Inc, 1994), pp. 1-16.

조명래 역시 포스트포드주의가 여러 정치 조건에 따라 다양한 양상으로 나타나는 것은 사실이나, 이러한 새로운 축적체제를 '포스트포드주의'로 명명하는 데에는 어느 정도 합의가 이루어졌다고 본다. 조명래, 「포스트포드주의의 정치적 양상」, 『한국정치학회보』, 제29집 제4호(1996), p. 248.

142) Stuart Hall, "Brave New World", in: *Marxism Today,* October, vol. 24, no. 9(1988), p. 24.

143) Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor", in: *Radical Thoughts in Italy: A Potential Politics*, eds. Paolo Virno, Michael Hardy(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), p. 133.

라자라토는 위 글에서 이와 같은 노동 양태를 "비물질노동"이라고 규정하지만, 이후 이 개념이 모호하며 물질과 비물질노동을 구분하는 불필요한 이분법으로 이어지는 폐단을 낳았다고 지적하며 해당 개념을 폐기하고 "주체성 생산"에 초점을 맞춰 논의를 전개한다. "비물질노동이라는 개념은 모호성으로 가득하다. 그 글을 쓴 이후로 곧 그 개념을

성과 상상력, 팀원들과의 관계를 조직하고 공동작업과 협력을 수행할 수 있는 소통 능력이 요구된다.

포스트포드주의 사회에서 특징적으로 나타나는 것은 능력주의와 무한경쟁 속 자연 도태를 긍정하는 사회적 풍조다. 가볍고 유연한 조직을 추구함에 따라 대부분의 기업은 핵심 기능을 제외하고는 외부 기업에 하청을 주는 형태를 채택하는데, 그 결과 고용불안정성이 증가하고 생존의 책임이 개인에게 부가되며 각자도생의 논리가 만연하게 된다. 이제 일은 "프로젝트"의 형식을 띠며 끊임없는 네트워크와 흐름 속에서 필요할 때 조직되었다가 과제가 종료되면 해체된다. 이 가운데 개인이 수행하는 오늘날의 노동이 과거보다 더 수평적이고, 주체적이며, 자유로운 것으로 여겨질 수 있으나, 프로젝트 기반의 노동 구조는 불안정하고(precarious), 쉽사리 과잉착취로 이어지며, 삶과 일을 분리할 수 없게 만들고, 오히려 새로운 통제와 착취의 기제로 작동할 수 있는 위험을 지닌다.[144] 마우리치오 라자라토는 다음과 같이 지적한다. "'소통의 주체가 되어라'라는 경영진의 명령이 정신노동(생각)과 육체노동(실행)을 엄격하게 분리했던 과거보다 더 전체주의적이다. 자본주의는 노동자의 성격과 주체성마저도 가치 생산에 개입시키려 하기 때문이다. 이제 자본은 명령이 주체 내면에서 작동하는 상황을 추구한다. 노동자는 감독자 없이도 집단 내에서 책임지고 자기 스스로를 통제하고 동기부여해야 하고, 감독자는 이제 퍼실리테이터의 역할로 재정의된다."[145] 언어나 창의성 같은 인간

버렸고 그 뒤로 다시는 사용하지 않고 있다. [...] 사람들은 물질과 비물질을 반대되는 개념으로 생각했다. 한쪽에는 예술가나 건축가의 일과 같은 비물질 노동이 있고, 다른 한쪽에는 전통적인 노동이 있는 것처럼 말이다. 두 개념의 양극단을 벗어날 수 없을 것 같았고 이는 계속해서 혼란의 원천이 되었다. [...] 이 개념이 나온 뒤에 사람들은 어떤 노동자는 비물질 노동자고 어떤 산업은 비물질노동 산업이라는 식으로 말하기 시작했다. 인터넷에도 해당 개념을 적용했다. 내가 의도했던 바가 전혀 아니다. 우리는 분리된 카테고리에 일들을 집어넣으려던 것이 아니었다. 그래서 그 개념을 폐기하고 주체성 생산에 관해 몰두하기 시작했다. 펠릭스 가타리는 우리가 지난 40년간 목격한 위기는 정치적, 경제적 위기가 아니라 주체성 생산의 위기, 주체화의 위기라고 말한다." Maurizio Lazzarato, "Conversations with Maurizio Lazzarato", "Exhausting Immaterial Labour in Performance", in: *Le Journal des Laboratoires & TkH(Journal for Performing Arts Theory)*(2010.10.), pp. 13-14.

144) Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor", p. 137.

145) Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor", p. 136.

의 생득적 능력도 가치 생산에 동원된다.

이 지점에서 이와 같은 새로운 형태의 자본주의가 20세기 중후반 자본주의 체제에 가해졌던 비판을 수용하고, 대안으로 제시되었던 가치들을 자신의 작동원리로 포섭함으로써 더욱 공고해졌음에 주목할 필요가 있다. 전후 소위 68혁명으로 대변되는 자본주의의 위기 속에서 서구에서는 개인의 자유를 억압하는 위계적인 공장식 노동과 진정성을 상실한 삶에 대한 비판이 제기되었다. 거리에 나선 이들은 수평적이고 협업적인 관계, 개인의 자유와 창조성을 외쳤다. 뤽 볼탕스키(Luc Boltanski)와 이브 시아펠로(Eve Chiapello)는 자본주의가 어떻게 이러한 비판들을 적극적으로 수용하면서 위기를 돌파했는가를 추적한다. 거대하고 경직된 분업 위주의 대량생산체제에서, 유연하고 가벼우며 개인의 창의성을 강조하는 시스템으로의 전환이 이루어짐에 따라 복지국가와 노동조합의 요구를 수용하면서 급격히 낮아졌던 기업의 수익률은 다시금 대폭 상승했다. "자율성, 즉흥성, 리좀적 역량, (한 가지 일만을 전문적으로 하는 분업 대신) 멀티태스킹, 생동성, 타자에 대한 열린 자세, 새로움, 가용성, 창의성, 선지적 직관, 차이에 대한 감수성"[146] 등 68혁명의 핵심 표어였던 이 가치들은 오늘날의 경영서에서 가장 빈번하게 등장하는 용어들이 되었다. 이러한 분석은 유럽 컨템퍼러리 댄스의 현재를 비판적으로 조망할 수 있는 단초를 제공한다. 유럽 컨템퍼러리 댄스가 기존의 무용 체제에 가한 비판과 대안적 가치들 역시 오늘날 자본주의의 작동 원리를 대변하고, 더 나아가 더욱 강화하는 양상을 보이고 있기 때문이다.

1.2. 무용의 불안정 노동과 사업가적 주체

2002년에 제롬 벨, 마리아 라 리보, 크사비에 르 르와, 크리스토프 바블레(Christophe Wavelet)는 "유럽 공연예술 정책을 위한 선언문"(이하 선언문)을 발표하며 유럽의 문화 정책이 동시대 예술 실천에 맞게 변화해야 한다고 촉구한다.

146) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*(London/New York: Verso, 2005), p. 97.

> 동시대 예술 실천을 고정하고 분류하려는 문화 제도와 예술 시장의 시도는, 우리의 **유동적이고 이동성**이 높은 활동 및 그러한 활동의 필요조건과 충돌한다. 우리의 실천은 다음을 우선순위에 두고 지원해야 한다: **혁신, 위험, 혼종성, 문화적 다양성**, 문화적 차이. [...] 우리는 장르, 분야, 나라들 간의 경계를 **유동적이고, 역동적이고, 삼투적인 것**으로 간주한다. 우리는 **파트너십, 네트워크 협력**을 발전시키는 작품을 만들며, 국가 간의 경계 대신 지역, 유럽, 초국가적인 맥락에 능동적으로 기여하는 작품을 만든다. [...] 우리는 **대화, 사유, 리서치**를 우리의 노동을 구성하는 동등한 요소로 간주한다.[147]

이 선언문은 1975년 독일에서 발간된 〈예술가 보고서(The Artist Report)〉에 기재된 무용가의 활동 방식과 비교했을 때 확연한 차이를 보인다. 이 보고서에 따르면 당시 무용수들은 발레 마스터, 보조 무용수, 무용 교육자 등 명확한 역할로 구분되었으며 평균적인 무용수의 활동은 매일 4시간씩의 훈련, 리허설, 공연 활동으로 구성되었다.[148] 과거의 무용 활동이 무용단이라는 조직하에서 체계화되고 규율화되었던 것에 비해, 선언문에서 표방하는 2000년대 예술가들의 활동은 유동적이고, 자유롭고, 독립적이며, 예술가 간의 협력과 담론 활동을 통해 이루어지는 것처럼 보인다. 이 지점에서 무용단 중심의 과거 체제에서 개인에게 부과되었던 위계적인 노동을 가시화하고 그 대안을 찾으려는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 노력은 성공을 거둔 것으로 평가될 수 있다.

그러나 선언문에서 추구하는 작업 방식의 변화가 오늘날 무용 생산 조건의 실질적인 개선으로 이어졌는가에 관해서는 의문이 제기된다. 새로운 작

---

147) 이 선언문("Manifesto for a European Performance Policy", 볼드체는 필자 주)은 다른 예술가들 8인의 서명을 더해 이후 유럽연합 집행위원회로 보내졌다. Petra Sabisch, "For a Topology of Practices: A Study on the Situation of Contemporary and Experimental Dance, Choreography and Performance Art in Europe (1990-2013)", in: *Independent Theatre in Contemporary Europe*, eds. Manfred Brauneck and ITI Germany(Bielefeld: transcript Verlag, 2017), p. 45.

148) Karla Fohrbeck, Andreas Johannes Wiesand, *The Artist Report: Musicians, performers, realisers, visual artists, designers*(Munich/Vienna: Carl Hanser, 1975), p. 421. / Petra Sabisch, "For a Topology of Practices", p. 43에서 재인용.

업 과정이 부과하는 네트워크, 유연성, 이동성, 협력 등의 새로운 덕목이 글로벌 자본주의 속 심화된 포스트포드주의 노동 방식과 일치하는 것처럼 보이며 오히려 무용가는 신자유주의적인 자기착취의 모델로 기능할 수 있기 때문이다.

무용단 체제로부터 독립을 선언하고 나온 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 작업 방식은 포스트포드주의 노동 방식과 여러 면에서 친연성을 보인다. 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들은 무용단 체제의 위계적인 훈련 규율을 거부하고 예술가 네트워크를 통한 협력을 추구했으며, 아름다운 기교를 위한 훈련을 배제하는 과정에서 몸으로 하는 노동보다 정신적인 활동에 치중했다. 보야나 쿤스트는 이러한 변화가 "노동의 실질적인 폐기"가 아닌 오늘날 사회에서 요구되는 새로운 노동 양식이자 기교로의 이행이라고 강조한다.

> [새로운 무용 작업 방식은] 한 노동 과정에서 다른 노동 과정으로의 이행, 즉 춤 내부에 (종종 비[非]기술로 위장된) 새로운 기술이 출현해서 그 노동 과정을 바꾸어 놓은 것에 더 가깝다. [...] 무용가들은 계속해서 작업 과정을 보여 주고 완성되지 않은 작업에 대해 논의하며, 작업 방식을 공유하기 위한 네트워크를 형성하고, 결과물보다는 과정과 방법론에 집중하고, 자신의 작업을 조직하고 관리하면서도 작품의 완성과 관객의 공감은 거부한다. 이러한 양상은 언어 능력과 협업 능력을 강조하는 새로운 기교의 양식과 연결되어 있다.[149]

오늘날의 무용 제작 방식은 과거 무용단 체제가 요구했던 혹독한 신체적 훈련과 기교는 배제했을지 모르나, 오히려 동시대 사회에 걸맞는 소통과 협업이라는 새로운 기교를 요구한다는 주장이다.[150] 이와 같은 유연성, 네트워

149) 보야나 쿤스트, "실천 속에서: 무용가의 노동하는 몸에 관한 몇 가지 사유", 『불가능한 춤』, 김신우 옮김(작업실유령, 2020), pp. 82-85.

150) 보야나 쿤스트에 동의하는 일련의 학자들은 다음과 같이 목소리를 높인다. 2011년에 열린 심포지엄 《무용과 정치, 공동면역(Dance, Politics, and Co-Immunity)》에서 주최자인 슈테판 횔셔(Stefan Hölscher)와 게랄드 지그문트(Gerald Siegmund)는 자신의 몸과 움직이는 능력에 의존해서 활동하는 무용가는 오늘날 자본주의가 요구하는 속도와 조건에 맞춰 자신의 움직임을 안무한다고 지적하며 무용과 무용 공동체가 오늘날 신자유주의의 유연성과 자기 착취의 모델이 되었다고 말한다. 자본주의 사회의 빠른 속도와 이동성 속에서 무용가는 작품뿐만 아니라 자신의 삶도 그 속도에 따라 유연하게 조정하

크, 소통 기반의 무용 생산 방식은 무용가들의 삶의 조건을 위태롭게 만들며, 사업가적 주체를 수행해야 하는 무용가는 자발적인 착취 구조에 빠질 수 있고, 무엇보다 무용 실천이 점차 시장친화적인 방향으로 나아가는 과정에서 급진적인 비판의 가능성이 소실될 가능성도 있다.

오늘날 많은 무용가들은 자기주도적이고 자율적인 삶을 위해서 빈곤을 감수할 수 있다고 말하며, 무용단에 소속되기보다는 독립적인 활동을 선택한다.[151] 연구 결과에 따르면 베를린과 벨기에의 무용가 대다수가 빈곤 소득선(poverty threshold)[152] 아래에서 생활하고 있고, 이를 "자율성과 창의성, 자기 발전을 추구하기 위해"[153] 감수해야 할 대가라고 여긴다. 이들은 예술 활동만으로는 생존이 어렵기 때문에 요가 학원, 어린이 무용 교육, 극장의 티켓 검표원, 번역 등 부수적인 일을 병행하고 있는 것으로 나타나는데, 예술 활동으로 얻는 정서적 보람으로 경제적 결핍을 상쇄하는 경향을 보인다. 또한 아르바이트에서도 자신의 작품 활동에 도움이 될 수 있는 자원이나 영감을 최대한 많이 이끌어 내려고 한다.[154]

는 이상적인 모습을 보인다는 것이다. Gerald Siegmund, Stefan Hölscher, "Introduction", in: *Dance, Politics & Co-Immunity*, p. 8.

가브리엘레 클라인 역시 프리랜서 무용수가 오늘날 자본주의 체제 속에서 창의성, 기교, 지성주의를 갖춘 '글로벌 플레이어'의 대표 주자로 활동하고 있음을 지적한다. "유연하고, 지리적으로 고정되어 있지 않고, 방랑자 같고, 늘 이동하며, 재귀적인 주체의 원형은 바로 '프리랜서 무용수'이다. 무용수는 아무 데도 매여 있지 않은, 유목민적이고 영원히 스쳐 지나가는 이주민이다." Gabriele Klein, "Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography", p. 20.

이러한 논의는 결코 무용에 국한된 것이 아니라 예술 전반에 공통적으로 나타나는 현상이라고 볼 수 있다. 그러나 기본적으로 무용이 이동성, 속도, 움직임을 다룬다는 것, 작품 창작자의 몸이 작품의 중심에 있다는 것, 신체적 행위의 조직이라는 점에서 특히 밀접한 연관성과 취약성을 보인다.

151) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance*(London: Palgrave Macmillan, 2020). 아넬리스 반 아셰의 연구는 유럽 무용계의 두 핵심 축인 베를린과 벨기에의 무용 예술가들 15인을 대상으로 인터뷰를 통해 진행된 실증 연구다.

152) 거주 국가에서 적절한 생활수준을 영위하는 데 필요한 최소 소득 수준을 말한다.

153) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 269.

154) 이를테면 요가 학원 강사는 무료로 스튜디오를 쓸 수 있는 혜택이 있다거나, 티켓 검표원은 무료로 공연을 볼 수 있기 때문에 매력적인 아르바이트가 된다. Annelies Van

독립 무용가의 물리적인 수가 많아짐에 따라 생존을 위해 개개인의 경쟁이 심화되는 양상이 나타난다. 경쟁적인 무용 환경에서 살아남기 위해 예술가들은 상시 자기 발전에 힘을 쓰고 기회를 놓치지 않기 위해 노력한다. 노동 시간과 사적인 시간을 구분하지 않는 경향이 나타나고, 일을 하지 않는 시간에도 명상, 요가, 운동 등의 자기 발전을 위한 노력이 중요시된다.[155] 다른 예술가의 공연을 보러 가는 일은 공통적으로 중요한 활동으로 여겨지는데, 공연으로부터 영감을 받는 것만큼이나 공연 전후로 네트워킹을 하고 오디션 등의 정보를 얻는 것이 중요하기 때문이다.[156]

문제는 이러한 노동 구조 속에서 예술가는 쉽게 경제적 취약 계층이 될 뿐만 아니라, 이를 투쟁하고 개선해야 할 구조적인 문제로 보는 대신 자발적인 선택이라고 간주하는 자기불안정화(self-precarization)[157]에 빠진다는 점이다. 이는 불합리한 환경이나 불안정한 조건에 저항하고 대안을 찾으려는 노력 자체를 무화하며, 개인은 주어진 조건을 수동적으로 수용하는 경향을 보인다. 이를 두고 올리비에 마르샤(Olivier Marchart)는 오늘날 예술가의 형상이 포스트포드주의 사회의 전형적인 서비스 모나드라고 주장한다. "예술가는 자기 자신의 (자율적인) 사업가인 동시에 타율적(고용인)이다. 이 시장 개체들은 최대치의 타율성(시장 의존성) 속에서 자신이 완전하게 자율적이라고 자동적으로 상상한다."[158]

Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 88.

155) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 78.

156) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 79.

157) 이자벨 로레이(Isabell Lorey)는 삶의 방식을 창의적으로 조직하기로 선택함으로써 평균적인 노동 조건에서 벗어나 불안정한 처지에 놓이는 이들이 자신의 불안정한 삶과 노동의 조건을 자유로운 선택의 결과로 인식하게 되는 과정을 '자기불안정화'로 표현한다. 이들은 자유, 자율성, 자기실현을 누리기 위해 주어진 조건을 수용하기 때문에 착취에 취약하며, 신자유주의 맥락에서는 심지어 국가가 이러한 유형을 개인의 롤모델로 제시하기도 한다. Isabell Lorey, "Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers", in: *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*(London: MayFly, 2006), p. 198.

158) Olivier Marchart, "In Service of the Party. A Short Genealogy of Art and Collective Activism", in: *Maska*, vol. 6-7, no. 21(2006), p. 99. / Bojana Kunst, *Artist At Work: Proximity of Art and Capitalism*(Hants: Zero Books,

그렇다면 이와 같은 노동 구조의 변화는 무용 작품의 미적 형식에 어떤 영향을 미칠까? 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들은 독립무용가로 전향하고, 유연하고 삼투적(osmotic)인 작업 태도를 추구하면서 규격화된 형식이나 무용단의 수익 구조로부터 벗어나 자유로운 실험을 전개할 수 있는 토양을 마련했다. 렉처 퍼포먼스라는 작품 형식이나 거대한 프로시니엄 무대에 단 한 명의 무용수가 오르는 시도는 과거의 무용단 체제에서는 상상하기 어려운 파격이었다. 그러나 달리 보자면, 유연성과 적응력은 오늘날 포스트포드주의 노동자에게 요구되는 덕목이기도 하다. 실제로 무용가의 유연성은 변화하는 시장 조건에 맞게 작품을 변형할 수 있는 능력으로 발휘되는 경우가 많은 것으로 나타난다. 이를테면 공연 기회를 더 많이 확보할 수 있는 형식, 페스티벌에 초청되기에 더 적합한 규모로 자신의 예술 작품을 유연하게 바꿀 수 있는 능력 등으로 발현되는 것이다.

가령 '전술적 작품(tactical pieces)'이나 '불안정한 솔로(precarious solo)'와 같이 오늘날 무용 작품의 양상을 기술하는 용어들은 이러한 경향을 보여준다.[159] 이동성, 즉 초청 가능성을 높이기 위해 작품을 '가볍게' 만들려는 경향이 두드러지며 간소한 세트, 적은 인원의 출연진, 셋업 시간이 짧은 공연이 선호된다. 오늘날 무용가의 유연성은 주최측의 요구에 발맞춰 "주어진 조건을 어떻게 최대한 활용할 수 있을까?"[160]를 고민하는 것에 발휘되는 셈이다. 이 지점에서 다시금 효율성을 추구하는 자본주의의 논리가 작동하고 있음을 볼 수 있다. 1990년대에 안무가가 직접, 때로는 홀로 무대에 오르는 것이 기존의 경계와 위계를 해체하고 저자성을 드러내려는 정치적인 움직임

2015), p. 10에서 재인용.

159) 가령 아넬리스 반 아셰와의 인터뷰에서 한 무용가는 당초 여러 무용수가 나오는 큰 규모의 작품을 다시금 3인조 버전으로 개조하는 '미적인 전술(aesthetically tactical)'을 개발했다며 다음과 같이 말한다. "페스티벌이 거절하기 어렵도록 초청 비용이 많이 안 드는 작품을 만들려는 것이다. 그렇게 해서 우리는 여러 종류의 작품을 보유하게 되었다. 선보일 수 있는 공연이 네 편이 되었는데, 저마다 다른 가격대로 팔 수 있다." 이 예술가의 진술은 무용가의 유연성이 변화하는 시장 조건에 발 빠르게 대응하는 사업가의 유연성과 다르지 않음을 보여준다. Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 107.

160) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 108.

이었다면, 오늘날 안무가가 직접 무대에 출연하는 것은 경제적인 동기가 큰 것으로 나타난다.[161] 솔로 작품은 제작비도 적게 들고 초청받기에도 더 용이하기 때문이다. 이러한 솔로 작업의 증가는 다시금 불안정한 개인을 양산하는 악순환으로 이어진다. 안무가는 작품을 홀로 구상하고, 무대에서 공연하고, 작품을 판촉하고, 세계 곳곳을 홀로 이동하는 신자유주의적 1인 기업가가 된다.[162]

이러한 무용 생산 구조 속에서 솔로 작품을 만들면 안무가 개인이 불안정해지고, 반대로 여러 무용수와의 협력 작업을 만들면 제대로 급여를 받지 못하는 다수의 불안정한 예술가를 생산해내거나 또 다른 자원 착취로 이어지는 진퇴양난의 상황이 반복된다. 무용가들이 자신만의 형식을 탐구하거나 형식을 통해 사회정치적 비판을 제기하는 대신 오히려 제도권의 잣대와 무용시장의 논리에 맞게 예술 작품의 형식과 구조를 타협한다는 점에서 급진적이고 비판적인 작품은 등장하기 어려워질 수 있다.

1.3. 네트워크 사회 속 생존 조건으로서의 협업

앞서 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는 다양한 배경에서 온 예술가들의 동등한 협업 작업이 두드러지게 나타났음을 살펴본 바 있다. 그러나 노동 구조 자체가 네트워크와 프로젝트 형태로 이동한 오늘날, 협업 모델을 단순히 과거에 여겼던 것처럼 해방적이고 민주적인 대안으로 볼 수는 없다. 사회학자들은 네트워크 그 자체가 축적의 수단이 된 오늘날의 자본주의 구조를 네트워크 패러다임, 연결성 사회, 프로젝트 도시 등의 개념으로 설명한다.[163] 이러한 사

161) 아넬리스 반 아셰의 인터뷰이 총 14명 중 1명만이 안무가로만 활동하고 나머지는 모두 무용수 일을 겸업하고 있었다. “인터뷰이들은 공통적으로 그 이유를 공연에 출연하지 않고 자기 자신에게 안무가의 급여를 주는 것이 너무 부담스러워졌기 때문이라고 말한다. 오늘날 솔로 작품이 무대에 더 많아진 이유이기도 하다.” Annelies Van Assche, ibid. “이 솔로 작품들에서는 대체로 안무가가 세트가 없는 텅 빈 무대에서 직접 만든 의상을 입고 공연한다.” Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 109.

162) Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 112.

163) 대표적인 예로는 뤽 볼탕스키와 이브 시아펠로가 있다. 저자들은 *The New Spirit of Capitalism*에서 1980년대 이후 자본주의 사회를 네트워크에 기반을 두는 프로젝트 도시(projective city)로 규정하며, 이전의 산업 도시(industrial city)나 가내 도시

회에서 네트워크에 연결된 다양한 행위자들의 협업은 대안적 작업 방식이 아니라 필수적인 생존 방식이다. 프로젝트 단위로 일이 구성되는 사회 구조에서 네트워크로부터의 이탈은 경제적, 사회적 낙오와 동일시되며 그 책임은 개인에게 부과된다. 프로젝트 단위로 선택과 낙오가 발생할 때 가장 먼저 배제되는 것은 네트워크를 유지하기에는 이동성, 유동성, 적응력이 떨어지는 이들로, 노인, 장애인, 소수민, 이주민 등이 포함된다. 그리하여 네트워크에 포함된 이들과 배제된 이들 간의 사회적 분배의 격차는 더욱 심화된다.[164]

또한 포스트포드주의 노동 구조에서 협업은 새로운 노동 구조를 보다 효율적으로 감독하는 전략이자, 창의성과 혁신, 자유로움을 추구하는 신자유주의적 개인들을 관리하는 새로운 통제 방식이 될 수 있다. 가령 공장식 노동에서는 노동분업과 각 부문의 전문화 및 자기조직적인 노동조합이 주된 속성이었다면, 오늘에는 반대로 "노동조합을 무력하게 하고, 인건비를 절감하고, '군살을 뺀' 생산을 도모하기 위해 팀워크는 필수적인 전제조건으로 고려되기 시작한다."[165] 즉 "억압보다 비용 효율이 높은 것은 동료 압박(peer-pressure)과 비교적 적은 인원의 다재다능한 동료들과의 집단적 동일시"[166]다. 과거처럼 한 명의 감독관이 아니라 오히려 동료들이 서로를 감시하며 모두가 서로의 감독관이 되는 구조 속에서, 훨씬 더 편재하고 상시적인 통제 체제가 생겨날 수 있다.[167]

(domestic city)와는 근본적으로 다른 방식으로 작동한다고 주장한다. 프로젝트 도시에서 가치가 생산되는 곳은 과거처럼 공동체, 국가, 시장도 아닌 네트워크다. 오늘날 경제 행위자들은 끊임없이 변화하는 불확실한 환경 속에서 프로젝트 단위로 일을 하며 다음 프로젝트에 참여하기 위해서는 반드시 네트워크에 연결되어 있어야 한다. 네트워크 사회에서 추구되는 가치는 활동성, 유목민적인 이동성(mobility), 유연성 등이다. 사회적 관계가 가장 중요한 자산으로 여겨지기 때문에 삶과 일의 경계가 불분명해지고 스스로의 내면과 외면을 자원화하기 위한 자기관리가 중요한 덕목으로 자리 잡는다.

164) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, pp. 354-355.

165) Florian Schneider, "Collaboration", in: *Summit: non-aligned initiatives in education culture*(2007.03.) *https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1634751/FULLTEXT01*(2022.03.04. 접속)

166) Florian Schneider, "Collaboration", ibid.

167) Florian Schneider, "Collaboration", ibid.

이러한 맥락에서 볼 때, 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 협업이 주된 작업 방식으로 떠오른 현상은 사회 보편의 경제적 작동 방식과 조응하는 것처럼 보인다. 앞서 II장에서는 무용에서 협업이 대두된 이유로 무용단에서 독립무용가 체제로 이행한 것, 작업 안에서 역할 구분이 흐려진 것, 여러 장르 간의 경계가 약화된 것 등의 요인을 짚어보았다. 그러나 오늘날 현장에서 활동하는 무용가들은 단순히 그것만으로는 설명될 수 없을만큼 '협업'이 강박적으로 장려되고 있다고 진술한다. 이를테면 미리암 반 임슈트(Myriam Van Imschoot)는 구조의 변화만으로는 오늘날 무용계에서 협업이 거의 강박적인 수준으로 반복되는 현상을 설명하지 못하며, 그 이면에서는 예술가들의 위기의식과 불안이 감지된다고 말한다.[168] 자유로움을 추구하는 협업이 강박으로 작동하는 모순적인 현상이 발생하고 있는 것이다.

이러한 강박의 원인은 일차적으로는 무용단 체제를 거부하고 나온 독립 예술가들이 어쩔 수 없이 창작자의 역할과 관리자, 기획자, 매니저의 역할을 함께 수행해야 하는 구조에서 찾아볼 수 있다. 작품의 생산부터 판촉, 판매, 유통까지 개인이 책임져야 하는 구조에서 무용가는 다른 독립 무용가들과의 네트워크에 의존할 수밖에 없다. 사회 전반의 노동 구조와 동일하게 프로젝트 단위로 작업을 수행하는 상황에서, 동료 예술가들과의 협업을 통해 네트워크를 끊임없이 유지하는 것이 다음 프로젝트를 확보하기 위한 생존의 필수 조건으로 작동하는 것이다. 이는 네트워크에서 낙오되면 안 된다는 높은 수위의 심리적, 물리적 압박으로 나타난다.[169]

---

168) Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy, "Letters in Collaboration", in: *Maska*, vol. 1, no. 2(2005), p. 54.

169) 가령 무용가 엘레노어 바우어(Eleanor Bauer)는 동시대 무용계에 대한 연구 결과를 발표하며 다음과 같이 기술하고 있는데, 이와 같은 묘사는 오늘날의 협업이란 무용가들에게 요구되는 새로운 노동 방식에 가깝다는 것을 보여준다. "신집단적(neo-collective), 포스트집단적(post-collective) 모델 속에서 한 예술가가 공동체 친화적인 참여를 유지하기 위해서는 높은 수준의 개인지향적인 힘과 생산성을 유지할 수 있어야 한다. 동시에, 언제나 다른 개인들과 연결되어 있어야 한다. 이 개인들은 모두 저마다 고도로 차별화되지만, 언제나 다른 창의적이고 생산적인 개인들로 구성된 거대한 네트워크 속에서 협력하고 있다. 이를 위해 투여해야 하는 시간과 에너지, 관용을 생각하면 이것이 얼마나 야심찬 기획인지 알 수 있다. 특히 우리의 작업이 이러한 연결에 의존하지만, 그 연결을 유지하는 데에는 보수를 받지 않는다는 점에서 말이다." Eleanor Bauer, "Becoming

파편적인 프로젝트 형태로 이루어지는 오늘날의 협업 방식은 장기적이고 지속적인 비판과 변화로 이어질 수 없다는 한계를 갖는다. 이는 1960년대 저드슨 댄스 시어터의 집단적 움직임과 다른 지점이다. 저드슨 댄스 시어터 등의 포스트모던 댄스 무용가들이 공통의 비전을 가지고 변화를 촉구하는 집단적인 힘을 추구했다면, 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스에서 협업은 이러한 정치적 추동보다는 예술가들 간의 친분, 도구적이고 합리적인 필요에 의해 일시적으로 모였다 흩어지는 경향을 보인다. 물론 이와 같은 전환이 하나의 이념을 위해 개인을 동원하는 전체주의적 집단성에 대한 대안으로 여겨질 수 있을지 모른다. 그러나 보야나 쿤스트는 이러한 협업의 양상이 파올로 비르노(Paolo Virno)가 말하는 "비공공적 공공의 장(non-public public sphere)"[170]과 닮아있다고 말하며 그 정치적 무력함을 지적한다. 여기서 비공공적 공공의 장은 오늘날 글로벌 네트워크와 소통 채널의 특징을 지칭하는 것으로, 개인들이 끊임없이 네트워크를 통해 지식과 정보를 공유하기는 하지만, 이러한 공유가 정치적인 응집력을 발생시키거나 사회적 변화를 추구하지 못하는 양상을 가리킨다.[171]

더 나아가 이러한 협업이 '제롬 벨 - 포스드 엔터테인먼트(Forced Entertainment)'의 사례처럼 흥행을 위해 프로그래머에 의해 기획된 '스타 무용가 매칭'에 더 가까워진다는 비판을 제기할 수도 있다.[172] 특히 젊은 무용가들의 자기소개에서 크사비에 르 르와나 보리스 샤르마츠 등의 유명한 무용가와의 협업 프로젝트를 명시하는 것이 빈번하게 목격되는데, 이는 협업이 무용의 공공적 역할을 탐색하기 위한 시도라기보다는 개인의 커리어를 부각시키는 기회로 활용되고 있음을 시사한다.

지금까지 무용단 시스템에서 벗어나기 위해 시작된 유럽 컨템퍼러리 댄

Room, Becoming Mac, New Artistic Identities in the Transnational Brussels' Dance Community", in: *Maska*, vol. 22(2007), p. 66.

170) Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*[Los Angeles: Semiotext(e), 2004], p. 41.

171) Bojana Kunst, *Artist At Work*, p. 79.

172) Bojana Cvejić, "Collectivity? You mean Collaboration", Transversal Texts(Web, 2005), *https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en*(2022.04.01. 접속)

스의 실험적인 무용 생산 방식이 어떻게 포스트포드주의 노동 양식과의 친연성 속에서 오늘날 자본주의 생산 방식으로 포섭될 수 있는가를 보았다. 무용단에서 독립 무용가로 예술 주체가 전환됨에 따라 불안정한 노동을 수행하는 다수의 개인과 유연성을 통해 상품성을 높이고자 하는 사업가적 주체가 양산되고 있다. 이러한 모습에서 오늘날 전형적인 노동자 겸 사업가의 모습을 발견할 수 있다. 또한 많은 경우 동시대 무용 작품은 내적 필요에 따라 구성되기보다 시장의 조건과 요구를 적극적으로 수용하는 양상으로 나타난다. 무용이 시스템에 대한 전복 가능성을 모색하기보다는 여느 상품처럼 생산되고 있는 것이다. 다음으로는 이러한 현상이 무용 형식의 차원에서 어떻게 나타나고 있는지를 살펴본다.

2. 자본주의적 가치 생산 기제로서의 무용 형식

II장에서 살펴본 바와 같이 유럽 컨템퍼러리 댄스에서는 다양한 형식 실험이 전개되었다. 몸-움직임의 종합이 해체되고 규범에 균열을 내는 무용 주체들이 등장했다. 그러나 이 절에서는 무용수의 주체성을 자원화하는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 형식, 또 정보와 언어적 소통을 가치화하는 기호자본주의의 작동 논리 속에서 개념 전달에 치우친 유럽 컨템퍼러리 댄스의 형식이 어떻게 정치성의 무력화로 이어지고 있는가를 볼 것이다.

2.1. 자원화된 무용가의 주체성

앞서 살펴보았듯, 유럽 컨템퍼러리 댄스의 기획 속에서 작품이 더는 안무가 단독의 창조적 발상으로 구성될 수 없다는 인식이 생겨남에 따라 모든 참여자들 각각의 몸, 역사, 정체성, 개성, 생각, 가치관이 작품에 반영되는 양상이 나타난다. 과거에는 무용수들이 안무가에 의해 주어진 테크닉을 학습했다면 오늘날 무용수들은 자기 자신의 존재 그 자체로부터 예술 활동의 원천을

발견하고자 하는 경향이 보이는 것이다. 이와 더불어 그간 무대에 설 수 없었던 다양하고 비규범적인 존재들이 무대에 올라 주체로 가시화되었다. 이어지는 절에서는 오늘날의 사회 조건 속에서 이러한 유럽 컨템퍼러리 댄스의 시도가 어떻게 또 다른 문제로 이어질 수 있는가를 살펴본다.

1990년대까지는 안무가들이 확고한 스타일, 형식, 방법론을 가지고 있었고, 작품은 그러한 움직임 문법을 기반으로 구성되었으며, 무용수 역할은 그 움직임을 배우고 훈련하는 것이었다. 그러나 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 안무가의 창작물보다는 각 참여자들의 개인적인 존재 그 자체가 작품을 구성하는 주된 재료가 되었다. 물론 안무가의 미적 이상을 위해 오랜 기간 착취되었던 부품으로서의 무용수 역할을 거부하고 자신을 주체로 수립하고자 하는 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 해방적 시도를 단순히 평가절하해서는 안 될 것이다. 그러나 작품의 주된 창작 원천이 참여자 모두로부터 추출되는 형태는 오늘날 자본주의 사회에서 개인의 노동력뿐만 아니라 존재 그 자체가 자원으로 활용되는 양상과 흡사하다.

오늘날 무용가들은 안무가의 스타일을 학습하는 대신, 여러 프로젝트에 유연하게 활용할 수 있는 다양한 움직임 재료를 습득하는 경향을 보인다. 일시적인 프로젝트 단위로 모였다가 흩어지는 구조에서 안무가의 미적 비전을 충실히 이해하고 표현하는 것보다 중요한 것은 여러 테크닉을 자유자재로 구사할 수 있는 능력이기 때문이다.[173] 매번 바뀌는 프로젝트의 관심사와 방법론에 적응하기 위해서 무용수는 자발적으로 다방면에 걸친 훈련을 해야 하며, 자기 자신의 몸에서 무한히 많은 움직임들을 추출해낼 수 있는 자원이

173) 이러한 독립무용가의 활동 방식과 관련하여 무용이론가인 수잔 리 포스터(Susan Leigh Foster)는 이들을 '고용된 몸(Hired Bodies)'이라고 표현하며 부정적으로 평가한다. 그에 따르면 이 무용수들은 자신의 테크닉을 정립하는 대신 기존의 다양한 테크닉들을 섭렵하지만, 그 테크닉의 근간이 되는 안무가의 미적 비전은 중요하게 여기지 않는다. 모든 테크닉을 자유자재로 유연하게 구사할 수 있는 이 매끈한 몸은 생계를 위해 동작들을 훈련하는 '고용된 몸'이다. 방법론과 형식은 달랐을지언정, 과거에 무용가들의 자아는 무용과 긴밀히 연결되었지만, 이제 무용가에게 자아는 "지금 유행하는 움직임을 제공할 수 있는 실용적인 자원"으로 축소된다는 것이다. Susan Leigh Foster, "Dancing Bodies", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997), pp. 253-256.

되기를 자처한다. 이를테면 카포에이라, 부토, 소셜 댄스, 무술, 스트리트 댄스 등의 움직임 자원들을 찾아다니는 경향이 목격된다.[174]

물론 무용이라는 예술 장르의 특성상 신체를 자원으로 창조 활동이 이루어지는 것은 일견 당연하게 여겨질 수 있다. 그러나 단순히 신체적 움직임을 훈련하는 것에 그치는 것이 아니라 자신의 상품 가치를 보다 높이고 경쟁력을 갖추기 위해 여러 움직임 자원들을 섭렵하는 양상은 한 개인의 존재 자체에 '상품 가치'가 부여되는 오늘날의 신자유주의적 경제 메커니즘과 유사하다.[175] 과거에는 노동의 가치가 시간으로 책정되었다면, 오늘날 노동의 가치는 자원으로서 한 개인이 지닌 가치에 따라 차등을 두고 매겨진다. 무용수가 미래의 기회를 획득하기 위해 당장 필요하지 않은 새로운 기술을 훈련하는 양상은 자신의 경제적 가치를 높이기 위해 스펙을 쌓고 여러 기술을 습득하는 일반적인 동시대 노동자의 모습과 닮아 있다. 보다 다양한 스킬셋을 가지고 있을수록 더 '잘 팔리는' 신체가 되는 것이다.

무엇보다 오늘날 무용 작품과 자본주의의 가치화 방식이 유사한 지점은 개인의 신체뿐만 아니라 가치관, 세계관 등 내면적인 요소가 가치로 추출되어 작품 재료로 활용된다는 지점에 있다. 이를테면 베라 만테로의 작품에서 종종 재료가 되는 것은 참여 무용수가 가진 존재론적 질문과 예술에 대한 관점, 과거 받았던 무용 훈련에 대한 내적 성찰이다. 베라 만테로의 작업에 참여하는 무용수는 '손님'으로 불리며 작업에 참여하기 3개월 전에 자신에게 중요한 '존재론적 문제의식'(fundamental issues of existence)과 '예술에 관한 문제의식'(fundamental issues of art)에 대해 글을 써서 제출해야 한다. 워크숍 과정에서 참여자들은 자신이 중요하다고 간주하는 삶의 문제와 예술에 관한 사유를 다른 무용수들과 공유하고 이를 표현할 수 있는 방식을

174) 이를테면 아넬리스 반 아셰의 연구에서 인터뷰이들은 공통적으로 부토나 스트리트 댄스 같은 무용 움직임을 훈련했다고 진술하며 무용뿐만 아니라 영상 편집, 작곡, 디제잉, 심지어는 컴퓨터 코딩까지 다양한 스킬을 세트로 가지고 있으며 그 어떤 것에도 전문가는 아니지만 "이력서에 적을 수 있을 정도"로 이 기술들을 숙지하고 있다고 응답했다. Annelies Van Assche, *Labor and Aesthetics*, p. 192.

175) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, p. 465.

찾아야 한다. 과거에 습득한 움직임 언어를 재검토하고 이를 중성화(neutralizing)하는 과정도 워크숍 내용에 포함되며[176] 이는 궁극적으로 작품 형식으로 전환되어 전시된다.

이러한 작업 방식은 부품화되었던 과거의 무용수들에 비해 무용가 개인을 자율적인 주체로 수립하는 방법론으로 긍정될 수 있으나, 개인의 존재와 삶 그 자체가 가치화되는 자본주의 메커니즘과 마찬가지로 새로운 착취 구조가 될 수도 있다. 뤽 볼탕스키와 이브 시아펠로는 68혁명 당시 중요하게 제기되었던 의제가 인간을 기계화하는 포드주의의 공장식 노동으로부터 벗어나 인간성을 회복하는 것이었는데, 바로 이러한 기치가 이후 자본주의의 새로운 가치 창출의 기제로 포섭되었다는 점을 지적한다. 행동학과 인지과학의 발전은 보다 효과적으로 개인의 내면에 침투할 수 있는 기제를 마련했고, 인간을 가장 인간답게 하는 것, 이를테면 그들의 감정과 도덕적 가치 등으로부터 수익을 창출할 수 있는 방안들이 생겨났다는 것이다.[177] 이러한 구조에서 개인에 대한 억압은 오히려 자율적인 장치로 내면화된다.

개인이 내면적인 요소를 작품의 자원으로 투여하는 현상은 때로는 새로운 극단으로 치닫기도 한다. 이를테면 가장 취약하고 병리적인 자신의 내면을 전시하는 양상이 나타나는 것이다. 베를린의 대표적인 극장 HAU (Hebbel am Ufer)에서 공연된 무용가 제러미 웨이드(Jeremy Wade)의 작품 〈위기 가라오케(Crisis Karaoke)〉(2020)[178]는 가장 깊은 내면의 병리학적 심리 상태마저도 작품 재료로 추출되는 양상을 보여준다. 이 작품에서 제

---

176) Bojana Bauer, “The Makings of... Production and Practice of the Self in Choreography”, p. 18.

177) Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism,* p. 465.
유사한 맥락에서 프랑코 "비포" 베라르디(Franco "Bifo" Berardi)는 “과거 산업 공장이 노동자가 생산 라인에서 영혼을 배제하도록 강요하며 몸을 이용했다면, 오늘날 비물질 공장은 영혼 그 자체, 즉 지적 능력과 감수성, 창의성, 언어 능력을 마음대로 쓸 수 있게 내놓으라고 요구한다.”고 지적한다. Franco “Bifo” Berardi, *The Soul at Work*, trans. Francesca Cadel, Giuseppina Mecchia[Los Angeles: Semiotext(e), 2007], p. 192.

178) 2020년 10월 23일 HAU4에서 온라인으로 공개된 작품 녹화본 관람. *https://vimeo.com/472568984*(2021.03.02. 접속)

러미 웨이드는 예술인 지원 기금에 네 번째로 떨어진 뒤 심리 상담을 받는 자신의 모습을 그대로 녹화한 뒤, 대화를 노래방 가사처럼 자막으로 입히고 이 영상을 관객 앞에서 상영했다. 상담 중간에 그는 공황 발작이 와서 울음을 터뜨리고, 빨대로 호흡하며 과호흡을 겨우 가라앉히는 모습을 보이는데, 웨이드는 영상에서 이 부분을 반복 루핑하면서 큰 핑크색 자막으로 관객들에게 함께 빨대로 숨 쉴 것을 권유하며 희화화한다. 웨이드의 작품은 내면의 우울마저도 상품으로 포장하여 시장에 내놓아야 하는 현대 사회의 병리적인 면모를 드러낸다.

일견 무용에서 이와 같은 가라오케 영상 형식으로 작품을 선보이는 것이 과거에는 볼 수 없었던 형식적 시도처럼 보일 수 있다. 그러나 이러한 코드는 이미 유튜브 개그 채널에서도 일상적으로 볼 수 있는 보편화된 형식이며, 파열적인 감각을 발생시키는 데에는 한계가 있다. 삶의 모든 순간을 전 세계에 공유하는 유튜브 영상, 각종 마음 다스리기, 심리 상담 프로그램이 상품화되는 현상과 개인의 삶과 내면을 드러내는 무용 작품이 점점 더 유사해지고 있음을 볼 수 있다.

한편 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 하나로 규정될 수 없는 모호하고 비규범적인 주체들이 무대에 등장했다. 장애를 가진 퍼포머들이 자유롭게 춤을 췄고, 특정한 범주로 구분될 수 없는 혼종적인 존재들도 나타났다. 문제는 초기 유럽 컨템퍼러리 댄스가 했던 것처럼, 비규범적인 주체들을 가시화하는 것이 오늘날 더는 유효한 전략이 될 수 없다는 데에 있다. 한때 견고한 권력 구조에 대한 저항으로 등장했던 예술의 극단적인 제안과 정상성의 범위에서 벗어나는 행위들은 오히려 이와 같은 다양성을 환영하고 이로부터 이윤을 추구하는 자본주의적 시장 논리로 흡수되어버리기 때문이다.[179]

오늘날 자본주의 시장을 작동시키는 중요한 키워드는 다양성이다. 대규모 생산체제에서 소규모 다품종 생산체제로 이행하면서 개인의 라이프스타일, 취향, 문화에 따라 소비자 계층이 분화되고, 틈새시장을 공략하는 상품의 다양성이 중요하게 여겨진다. 다양한 정체성을 가진 개인들의 다양한 취향은

179) Bojana Kunst, *Artist At Work,* p. 25.

가치화될 수 있는 중요한 자원이다. 브라이언 마수미는 정상성의 해체야말로 오늘날 자본주의의 특징적인 역학이라고 주장한다. 오늘날에는 “더 다양하고, 더 엉뚱할수록 더 좋다. 정상성은 오늘날 지지받지 못한다. [...] 이 정상성의 해체는 자본주의 역학의 일부다. 이는 단순한 해방이 아니다. 자본주의의 특징적인 권력과 권위의 형식이다.”[180]

한때 〈베로니크 두아노〉를 비롯하여 태국 무용수, 장애인 극단 등을 무대에 세운 제롬 벨의 시도는 그동안 거대한 위계 속에서 획일화되어 가려져 있던 존재를 주체로 정립하려는 비판적이고 저항적인 힘을 지녔다. 오늘날 무용 현장에서 빈번하게 목격되는 것은 이처럼 무용수가 무대에 올라 자신의 자전적인 이야기를 하거나 고유한 정체성을 드러내는 작품들이다. 사실상 오늘날 무용계는 다양한 정체성으로 포화되었다고 해도 과언이 아닐 것이다. 과거 제롬 벨, 크사비에 르 르와 등 유럽 컨템퍼러리 댄스 무용가들의 실험들을 일선에서 소개했던 유럽의 대표적인 공연예술 축제 벨기에 쿤스텐페스티벌(Kunstenfestivaldesarts)의 경우, 2022년에는 12편의 무용 작품 중 8편이 인종, 젠더, 나이, 성 등 정체성 문제를 직접적으로 다루고 있거나, 정체성을 키워드로 소개하고 있다. 독일의 대표 공연예술제 슈필아트 페스티벌(Spielart Festival)에서는 9편의 무용 작품 중 8편이 정체성과 문화적 다양성의 문제를 다루고 있다. 무용가의 개별적인 정체성, 창의성, 다양성 역시 그 자체로 하나의 중요한 작품의 원천이 되고 있음을 알 수 있다.[181]

---

180) Brian Massumi, “Navigating Movements”, in: *Hope*, ed. M. Zaournazzi (London/New York: Routledge, 2003), p. 224.

181) 쿤스텐페스티벌 웹페이지에서는 다음과 같이 작품을 소개한다. “두 명의 퍼포머는 자신의 흑인 신체를 바라보는 편견으로부터 탈피하고자 한다.”(Cherish Menzo, *Dark Matter*), “작가는 벨기에 출신 어머니와 콩고 출신 아버지 사이에서 태어난 자신의 정체성과의 관계로부터 출발하여, 뒤섞인 정체성의 여정을 떠난다.”(Castélie Yalombo, *Water, l’atterrée des eaux vives*), “하렐은 뉴욕의 퀴어, 히스패닉, 아프리카계 미국인들이 춤추는 보깅 하우스에서 출발한다.”(Trajal Harrell, *The House of Bernarda Alba*), “흑인 남성의 몸으로 여성적인 동작을 수행함으로서 남성성과 연결된 관념에 도전한다.”(Nadia Beugré, *L’Homme rare*) “브라질과 그 너머의 사회에서 특정한 일을 수행하도록 내몰린 정체성을 탐색한다.”(Alice Ripoll/Cia REC, *Lavagem*) *https://www.kfda.be/en/festivals/2022-edition/programme*(2022.05.15. 접속)

이러한 현상 속에서 과연 오늘날 자신의 내면과 정체성을 무대 위에서 드러내는 것이 과거와 같은 정치적 유효성을 가질 수 있을까. 오늘날 전면적으로 바뀐 정치적, 경제적 지평 속에서 이와 같은 개인의 정체성은 다시금 경제적 가치로 포섭될 수 있는 위험성을 지닌다.[182] 앞서 설명한 바, 포스트포드주의 구조 속에서 정체성은 그 자체로 새로운 가치 생산의 자원이 된다. 개인의 정체성은 투자의 문제가 되고, 초개인주의를 추동하며, 경쟁의 책임을 개인에게 돌려 역설적으로 평등하게 존재할 수 있는 가능성을 제거할 수 있다.[183] 모두가 동등하고 고유한 존재임을 드러내려는 시도가 오히려 차별화 전략이 될 수 있는 것이다. 이를 두고 마텐 스팽베르크는 젠더, 인종, 성을 포함하여 무용수의 모든 정체성은 그가 지닌 가장 가치 있는 상품이 되고, 무용수는 공과 사의 구분이 없는 정체성의 수행을 통해 자신의 가치를 최적화하고 판매해야 할 책임을 지는 양상이 나타난다고 지적한다.[184]

2.2. 기호자본주의 속 개념적 무용의 한계

장식적인 기교, 저자의 고유한 창작물 등의 개념을 배격하고자 춤을 의도적으로 배제했던 유럽 컨템퍼러리 댄스 예술가들의 미학은 오늘날 보편적인 규범으로 자리잡았다. 프랑스의 무용학자 프레데릭 푸이요(Frédéric Pouillaude)는 다음과 같이 진술한다. “오늘날, 무용계에서 활동하고 싶은 사람이라면 누구라도 절대 할 수 없는 것, 혹은 적어도 예전처럼 순진하게 해서는 안 되는 것들이 있다. 바로 서사, 표현, 구성(composition), 기교이다.”[185] 이처럼 형식화된 춤, 기교로서의 춤은 무용 무대에서 찾아보기 어려운 것이 되었다.

무용 작품에서 춤이 배제되고 개념적 사유가 중요한 역할을 차지하게

182) Mårten Spångberg, “Introduction”, in: *Movement Research* (Berlin: Mårten Spångberg, 2018), p. 15.
183) Mårten Spångberg, “Introduction”, ibid.
184) Mårten Spångberg, “I Love Movement Research”, in: *Movement Research* (Berlin: Mårten Spångberg, 2018), pp. 409-413.
185) Frédéric Pouillaude, “Scéne and Contemporaneity", in: *The Drama Review*, vol. 51, no. 2(2007), p. 130.

됨에 따라 무용 관람 경험이 개념의 전달과 해석의 과정에 치중되는 경향이 발견된다. 많은 유럽 컨템퍼러리 댄스 작품이 철학적 이론을 작품의 출발점으로 삼고, 작품에서 그 이론을 전개해나가는 방식을 택하게 되면서, 관객이 작품을 이해하기 위해서는 일련의 사전 지식을 갖출 것이 요구되기도 한다. 제롬 벨의 사례는 이러한 현상을 잘 보여준다. 한 인터뷰에서 그는 때로는 관객들이 자신의 작품을 이해하는 데 어려움을 겪는다는 것을 자인하며, 심지어 어떤 경우에는 작품 대신 그 작품을 자기가 해설해주는 렉처를 하기로 마음먹는다.

> 〈저자가 부여한 이름(nom donné par l'auteur)〉(1994)은 늘 일부 관객이 공연 중에 나가거나, 다행히 누군가 큰 소리로 코를 골지 않는다면, 예의 바른 박수 몇 번을 받고 끝나는 경우가 대부분이었다. 그래서 솔직히 이번 런던 공연이 아주 좋았다. 사람들이 웃었는데, 그건 그들이 무대에서 일어나는 일을 이해했다는 것을 의미한다. 편안한 분위기에서 모두가 작품을 즐길 수 있었다. [...] [〈마지막 공연(The Last Performance)〉(2004)을 더는 공연하지 않는 이유는] 그것이 성공적이지 않았기 때문이다. 작품을 이해하는 관객이 몇 명 안 되는 공연을 계속한다는 것이 바보 같다고 생각했고, 그래서 공연 대신 작품에서 다루고자 하는 이슈가 무엇인지, 사람들이 이해하지 못한 것이 무엇인지를 렉처 형식으로 설명하기로 했다.[186]

이처럼 작품의 의도를 이해했는가의 여부가 관람 경험의 관건이 되고 있으며, 작가 역시도 작품의 개념을 충실히 소통하는 것에 중요한 가치를 두고 있다.[187] 오늘날의 공연 관람 경향을 두고 보야나 스베이지는 많은 무용 공

---

186) Una Bauer, "Jérôme Bel : An Interview", in: *Performance Research*, vol. 13, no. 1(2008).

187) 또 다른 사례로 제롬 벨의 〈쇼는 계속되어야 한다(The Show Must Go On)〉(2001)가 있다. 이 작품을 이끌어 가는 것은 19곡의 팝송과 그 가사이다. 〈태양을 비춰라(Let the Sun Shine)〉라는 곡이 재생되면 무대에 불이 켜지고, 〈컴 투게더(Come Together)〉가 재생되면 20명의 일반인이 무대에 오르고, 〈렛츠 댄스(Let's Dance)〉가 재생되면 모두 춤을 추기 시작하는 식이다. 존 레논의 〈이매진(Imagine)〉이 연주되면 극장의 불이 꺼지고 관객은 상상으로 인도된다. 이 작품에서 기호는 정해진 만큼의 의미만을 전달한다. 관객의 경험은 해석의 과정에 치중된다. 마텐 스팽베르크는 이 작품을 다음과 같이 비판하고 있다. "해석이 고통스러울 정도로 전면, 표면으로 드러난다. [...]

연에서 “관객은 이미 작품을 보기 전부터 무엇을 보게 될지 숙지한 상태로 공연장에 도착하며, 무용가는 작품에서 자신이 약속한 내용을 입증할 증거를 제시함으로써 관객의 기대를 만족시키는 것에 집중한다.”고 진술한다.[188] 무용 작품이 개념적인 내용을 소통하고 해석하는 데에 치중된 이 현상이 어떤 면에서 무용의 정치적 잠재성을 무력화할 수 있는가?

물론 이성과 감각의 대립은 예술사에서 수천 년에 걸쳐 이어져 온 논쟁이다. 또한 오랜 기간 비언어적이고 비개념적인 예술로 치부되어왔던 무용이 개념을 통해 성찰할 수 있는 예술임을 입증하는 일은 유럽 컨템퍼러리 댄스의 중요한 과제였고, 실제로 무용은 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 예술 담론의 장으로 진입하며 자신의 위상을 획득했다. 그러나 사회를 통제하는 지배적인 작동 원리가 정보와 소통이 된 오늘날, 개념의 소통에 치중된 유럽 컨템퍼러리 댄스의 형식은 사회의 공고한 통제 체제에 포섭되어 그 너머의 파열적인 감각 경험으로 이어지지 않을 수 있다. 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리는 개념 미술에 대한 비판을 통해 이 포섭 과정을 설명한다.

『철학이란 무엇인가』(1994)에서 두 철학자는 사유의 세 형식을 철학, 과학, 예술로 상정하고, 카오스로 대변되는 이 우주의 무한한 생성과 소멸의 원리에 다가가기 위해 철학은 개념을 통해서, 과학은 함수를 통해서, 그리고 무엇보다 예술은 감각을 통해서 사유한다고 말한다.[189] 개념 미술은 예술과 철학의 사유 방식, 즉 개념과 감각을 하나로 합치려는 시도로 볼 수 있다. 하지만 이러한 시도는 “바다나 나무의 감각을 만드는 대신 바다의 개념, 나

기호를 오직 기호로만 사용할 때 [작품은] 다양성에 무관심해진다. 비판을 파생시키는 대신, 오직 스펙터클로서의 힘을 유지할 뿐이다. 〈쇼는 계속되어야 한다〉는 사회적일 수는 있으나 비판적이지는 않다.” Mårten Spångberg, “Something Like a Phenomenon”, in: *TkH(Journal for Performing Arts Theory),* no. 4(2002), p. 58.

188) Bojana Cvejić, “Imagining Feigning”, in: *Movement Research*(Berlin: Mårten Spångberg, 2018), p. 74.

또한 보야나 스베이지는 오늘날의 공연이 언제나 “관객에게 그의 역할을 취조한다. 그를 쳐다보며, 그가 자신의 역사를 성찰하고, 취향과 지각 역량을 질문하며, 공연을 이해하기 위해서 자신이 알고 있는 [이론적] 참조의 틀을 동원하라고 종용한다.”고 지적한다. Bojana Cvejic, “Learning by Making”.

189) 성기현, 『들뢰즈의 미학: 감각, 예술, 정치』(그린비, 2019), pp. 192-201.

무의 개념에 대한 감각"[190]으로 이어질 뿐 감각, 개념, 그 어느 쪽의 사유에도 가닿지 못한다. 개념 미술의 구성은 "정보제공적인(informative)" 성격을 띠고, 해당 작품을 예술로 볼 것인가 아닌가를 결정하는 관람객의 주관적인 "의견(opinion)"[191]에 감각이 좌우되기 때문이다.[192] 특히 들뢰즈는 이와 같은 정보 기반의 소통이 결코 예술의 역할을 수행할 수 없음을 강조한다. 소통은 정보를 전달하는 행위이며, 오늘날 정보는 우리가 해야 하는 것과 믿어야 하는 것을 지시하는 일련의 명령, 표어, 지시, 즉 명령어(order-word)로, 사회를 지배하는 강력한 통제 시스템이기 때문이다. 예술 작품은 소통 수단, 정보 전달 매체로 환원되지 않을 때 비로소 이 통제 체제로부터 벗어날 수 있는 저항의 힘을 갖는다.[193]

오늘날 정보와 소통이 사회를 지배하는 강력한 통제 시스템이 되었다는 들뢰즈와 가타리의 주장은 다른 각도에서 보다 심화해서 이해할 수 있다. 기호자본주의(semiocapitalism)[194]로 대변되는 오늘날의 자본주의 구조에서 모든 경제적 가치 생산은 정보와 언어적 소통을 토대로 이루어진다. 정보와 언어는 두 가지 차원에서 경제를 작동시키는 근본적인 원리이다. 첫째, 언어는 노동의 핵심적인 생산 수단으로 기능한다. 둘째, 금융 경제 속에서 언어는 직접적으로 경제적 가치를 생산한다.[195]

---

190) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?*[Los Angeles: Semiotext(e), 1994] p. 198.

191) 들뢰즈와 가타리의 논의에서 "의견"은 본질적으로 다수의 승인을 지향하며, 다수를 위한 모델, 지표를 수립하려 하기 때문에, 예술이 추구해야 하는 생성적 감각과 배치되는 개념이다. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?*, ibid.

192) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?*, p. 202.

193) Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, ed. David Lapoujade, trans. Ames Hodges, Michael Taormina, Mike Taormina [Los Angeles: Semiotext(e), 2006], pp. 322-323.

194) "동시대 자본주의는 기호자본주의로 명명할 수 있다. 상품의 보편적인 형상이 기호적 특징을 갖고 있고, 생산 과정이 기호-정보에 의해 전개되기 때문이다. 기호자본주의 영역에서 경제 생산은 언어적 교환과 긴밀히 연결되어 있다." Franco "Bifo" Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of Post-Alpha Generation,* eds. Erik Empson, Stevphen Shukaitis, trans. Arianna Bove, Michael Goddard, Giusppina Mecchia, Antonella Schintu, Steve Wright(New York: Autonomedia, 2009), p. 142.

첫 번째 차원을 살펴보자. 마케팅, 컨설팅, 미디어, 교육 분야에서부터 플랫폼 기업에 이르기까지 오늘날 노동의 대부분은 아이디어, 데이터, 이미지 등 기호의 교류를 통해 이루어진다. 기계 앞에서 홀로 일했던 공장식 노동과는 달리 네트워킹과 상호협력을 수행할 수 있는 언어, 소통 능력이 요구된다. 프랑코 "비포" 베라르디는 이러한 기호자본주의의 노동 방식을 두고 다음과 같이 기술한다. "정보 기술은 모든 [생산] 과정을 기호의 교환으로 전환하며, 인지노동자는 언어 행위를 통해 생산물을 생산한다. 그 과정에서 인간의 가장 내면적이고 생득적(generic)인 것, 즉 언어를 징발(expropriation)한다."[196] 다시 말해, 오늘날 언어적이고 소통적인 능력을 활용하는 것은 가장 보편적으로 이루어지는 노동 방식이다.

언어가 오늘날 가치 생산 수단으로 작동하는 두 번째 차원은 금융 경제 하에서 언어가 직접적으로 가치를 만들어내는 자원이 된다는 점이다. 1971년 금본위제 폐지 이후 경제 체제가 금융 경제로 전환되면서, 이제 화폐의 가치는 금이라는 실물 기반의 교환 기준 대신 다른 통화와의 관계 속에서 결정된다. 실물에 고정되지 않은 화폐 가치의 유동성을 이용해서 주식이나 채권과 같이 다양한 투기적 금융 상품이 생겨나고, 금융 경제는 이를 토대로 작동한다. 이를테면 본래 주거 목적의 사용 가치를 지녔던 집이라는 재화를 먼저 투기 가치로 변환한 뒤, 이를 담보로 부채와 가격 인상을 통해서 부가가치를 추출해내는 것이다.

이러한 금융 경제에서 중요한 것은 언어적 수행이 시장에 직접적인 영향을 미치는 힘을 갖는다는 점이다.[197] 가령 2008년 서브프라임 모기지 사태를 유발한 미국 정부의 저금리 정책 종료 선언과 같은 것이 언어적 수행의 사례이다. 이 발화가 촉매가 되어 궁극적으로는 세계적인 금융위기로 이

---

195) Michael Hardt, "Introduction: Language at Work", in: Christian Marazzi, *Capital and Language*, trans. Gregory Conti[Los Angeles: Semiotext(e), 2008], p. 8.
196) Franco "Bifo" Berardi, *Precarious Rhapsody*, p. 142.
197) Mikolaj Ratajczak, "Language and Value: the philosophy of language in the post-Operaist critique of contemporary capitalism", in: *Language Sciences* (2018), p. 125.

어졌듯이, 오늘날 언어는 실물에 기반하지 않고도 즉각적으로 금융적, 투기적 가치를 만들어내고 또 무너뜨릴 수 있다.[198] 금융 경제에서 모든 시장 행위자의 언어적 발화는 오스틴적 의미에서의 수행문[199]이 된다.[200]

이는 일상에서의 언어활동과 어떻게 연관되는가? 오늘날 우리가 SNS에 남기는 짧은 글, 리뷰 등 소소한 언어적 활동조차도 정보가 되어 어떤 생산물의 경제적 가치를 상승시키거나 하락시키는 데 일조한다. 언어가 가치 생산과 책정의 기반이 되는 사회에서 '삶과 일이 분리되지 않는다'라는 말의 의미는, 단순히 퇴근 후에도 재택근무를 한다는 의미에 국한되는 것이 아니다. 이는 근본적으로 개인에게 가장 생득적인 자원인 언어를 기반으로 하는 모든 활동이 정보로 전환되어 가치 생산 활동에 동원된다는 뜻이다.

이처럼 오늘날 정보와 언어가 편재하는 가치 생산 기제가 되어 삶을 지배한다고 봤을 때, 개념의 소통에 의존하는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 작품 형식은 근본적인 저항을 촉발하기 어려울 수 있다. 예술의 정치성이 공고한 질서 체제에 균열을 내는 힘에서 비롯된다고 봤을 때, 정보 전달로 축소될 위험을 갖는 유럽 컨템퍼러리 댄스의 미적 형식은 차별적인 감각을 만들어내는 것에 한계가 있기 때문이다. 한때 개념 기반의 무용이 새로운 담론의 장을 열어낼 것이라고 주장했던 마텐 스팽베르크 역시도 그 한계를 자인한다. 언

---

198) Mikolaj Ratajczak, "Language and Value", p. 124.
2008년 서브프라임 모기지 사태는 금융화가 작동하는 방식을 잘 보여준다. 2001년 9·11 사태 등으로 인해 위축된 소비 심리를 장려하기 위해 미국 정부는 저금리로 주택 소유 대출을 받을 수 있는 정책을 펼쳤고, 이 과정에서 주택 가격이 폭등하며 주택 구매는 실질적인 거주 목적이 아닌 투기 목적으로 전환되었다. 주택 가격이 급등하자 정부에서는 저금리 정책을 종료했고, 다시 주택 가격이 하락하는 과정에서 대출금을 상환하지 못하는 채무자들이 늘어나 수많은 채권회사가 도산하게 되었다. 주택이라는 실질적이고 물질적인 사용 가치가 투기 가치를 만들어내는 것에 동원되었고, 그 가치가 과도하게 팽창된 이후, 언어적 수행, 즉 저금리 정책 종료 선언에 따라 한순간에 무너진 것이다.

199) 영국의 분석철학자 존 오스틴(John Austin)이 규명한 수행문(performative) 개념은 어떤 발화가 의미를 진술하는 것이 아니라 그 자체로 행위를 수행하는 경우를 말한다. 두 사람을 부부로 선언하는 주례사나 야구 경기 심판의 '스트라이크'와 같은 발화가 대표적인 경우이다.

200) "고용자의 잠재성", "회사의 성장 가능성", "기업의 무형 자산", "정부의 지원 가능성" 등이 모두 물리적인 실체 없이 언어적 수행만으로 가치를 생산해 낼 수 있는 사례이다. Mikolaj Ratajczak, "Language and Value", ibid.

어가 자본에 의해 포획된 기호자본주의 사회 속에서는 언어적 상상도 자본주의적 상상이 되어버리고 마는데, 이런 관점에서 본다면 유럽 컨템퍼러리 댄스가 기대고 있는 개념적 비판과 언어적 상상은 이 세계를 지금 그대로 공고히 하며 그 너머의 잠재적 세계를 열어젖히지 못한다는 것이다.[201] 물론 무용을 비롯한 예술 전반에서 언어 자체가 축출되어야 한다고 볼 수는 없다. 단지 예술은 언어 역시도 새로운 감각으로 빚어낼 수 있는 길을 모색해야 한다는 것이다.[202] 다음으로는 오늘날 무용이 사회의 보편적인 작동 원리와는 다른, 대안적인 감각을 생성해낼 수 있는 가능성을 살펴본다.

3. 대안의 실마리: 동시대 무용의 잠재성을 향하여

지금까지 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천이 자본주의적 메커니즘과의 친연성 속에서 무력해지고 있음을 밝히고자 했다. 한 예술 형식이 주류가 되거나 새로운 규범으로 안착할 때 종래의 혁신적인 사회 비판 기능은 미미해지며, 이러한 현상이 예술사에서 되풀이되어 왔음은 익히 밝혀진 바이다. 그러나 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스가 마주한 상황을 이렇게 한 사조의 규범화로 축소해서 이해하고, 단순히 새로운 형식을 창안하는 것으로 그 해답을 찾는 것에는 한계가 있다. 무용을 포함한 많은 분야의 예술이 처한 교착 상태는 나날이 공고해지고 있는 자본주의 시스템과의 결탁에서 기인하는 것으로, 또 다른 새로움 역시 시스템으로 포섭될 위험을 지니기 때문이다. 이러한 상황 속에서 가브리엘레 클라인은 다음과 같은 질문을 던진다.

---

201) 마텐 스팽베르크, “포스트댄스를 위한 변론”, 『불가능한 춤』, 김신우 옮김(작업실유령, 2020) p. 176.

202) 질 들뢰즈와 펠릭스 가타리는 예술이 언어를 감각적으로 사용해야 한다고 주장한다. 이를테면 문학 작가는 언어를 외국어처럼 낯설게 사용하는 사람이다. “그것이 단어이건 색채, 소리, 돌이건 예술은 감각의 언어다. [...] 작가는 단어를 사용하지만, 단어를 감각에 침투시키고, 일상 언어를 더듬거리거나 전율하거나 소리치거나 노래하게 만드는 어떤 구문을 창조하면서 그것을 사용한다.” Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What is Philosophy?,* p. 176.(성기현 번역)

> 포스트포드주의 구조는 창의적이고 유연한 인간 존재와 소통적이고 협력적이고 정서적인 일의 형태, 그리고 지적이고 비물질적인 노동을 요구한다. 신자유주의 정치가 정확히 예술이 택하는 전략과 삶의 방식을 자신의 원형으로 전용하고 체제를 최적화하기 위한 피드백으로 활용할 때, 어떻게 예술적 실천에서 급진적인 반대와 개입이 가능할 수 있는가? [...] 변신이라는 행위 그 자체가, 비록 그것이 주체에 의해 스스로 행해질지언정, 주체화의 틀에 갇혀 있고, 신자유주의적인 입장에 복속될 때, 예술가와 이론가는 어떻게 변신을 꾀할 수 있는가?[203]

물론 이 거대한 질문에 대한 해답을 한두 편의 작품 사례에서 얻을 수는 없다. 그럼에도 불구하고 비관과 회의에 머무르기보다 이 교착 상태로부터 돌파구를 모색하며 오늘날 무용의 역할을 성찰하는 예술가들의 시도는 중요하게 검토되어야 할 것이다.

본 절에서는 마텐 스팽베르크의 작품 활동에서 그 실마리를 찾아본다. 마텐 스팽베르크의 작품을 사례로 가져오는 이유는 그의 작품이 실질적 해결책임을 주장하려는 것이 아니라, 그가 한때 유럽 컨템퍼러리 댄스를 무용계의 중심으로 이끌었던 핵심 인물이었으나 앞서 언급한 교착 상태를 가장 먼저 인지하고 이에 대한 반성을 통해 새로운 방법론을 모색하고 있는 사례이기 때문이다. 마텐 스팽베르크 역시 독립무용가로 무용 제도 안에서 국제적인 네트워크를 통해 작품을 제작하고 있기 때문에 그의 작품에서 무용의 생산 조건에 관한 해답을 찾을 수는 없을 것이다. 따라서 본 연구는 무용 형식의 차원에 국한하여 그의 작품을 두 가지 측면에서 검토한다. 첫째, 마텐 스팽베르크의 작품에서는 개인의 정체성이 흐릿해지고 존재들 간의 경계가 무화되며, 일상적인 지각작용이 불발되는 식별 불가능성의 지대가 형성된다. 둘째, 신체 간의 감각적인 결합을 시도하며 우발적인 사건으로서 정동(affect)이 발생할 수 있는 가능성을 세운다. 이와 같은 지각과 정동의 실험은 이 세계를 근본적으로 다른 방식으로 감각할 수 있는 파열적 경험의 가능성을 품고 있다.

---

203) Gabriele Klein, “Dance Theory as a Practice of Critique”, p. 146.

3.1. 식별 불가능성 지대의 생성

주지한 바, 마텐 스팽베르크는 1990년대 유럽 컨템퍼러리 댄스를 이론적으로 추동해 온 핵심 인물이다. 제도 비판으로서의 재귀적인 무용, 안무 개념의 확장, 무용에서의 이론의 힘 등을 꾸준히 설파했던 그는 어느덧 자기성찰적인 비판을 제기하며 변화를 촉구하기 시작한다. 그에게 중요한 과제는 유럽 컨템퍼러리 댄스가 몰두하게 된 주체성 생산 기제와 의미화 방식에서 벗어나는 것이다. 이는 일차적으로는 의미와 주체성이 무화되는 식별 불가능성의 지대를 생성하는 것으로 구현된다.

〈나텐(Natten)〉(2016)[204]은 어둠 속에서 약 7시간 동안 지속되는 공연으로 일곱 명의 무용수가 출연한다. 무대와 객석이 분리되어 있지 않은 텅 빈 공간에 관객은 아무 곳에나 앉거나 누워서 공연을 관람할 수 있으며 언제든지 나갔다가 다시 들어올 수 있다. 공연의 시작을 명시적으로 알리는 신호는 없다. 감지하기 어려울 정도로 느리게 공간이 어두워지고, 갑자기 비트가 강한 팝송이 흘러나오기 시작하면 한 명의 무용수가 일어나 춤을 추기 시작한다. 춤은 부드럽지만 팔과 다리를 크게 돌리는 열 개 남짓의 간단한 동작으로 구성되어 있다. 동작들이 모두 소개되고 나면 다른 무용수가 일어나 같은 동작을 반복하고, 어느 순간에는 두 명의 동작이 완전히 동기화되어 동시에 같은 동작을 하다가, 다시 흩어져 서로 다른 동작을 춘다. 곧 공간은

[도판 9] 마텐 스팽베르크, 〈나텐〉(2016)

204) 2016년 6월 4일, 오슬로 Black Box Theater 공연 녹화본 관람.
(1부: *https://vimeo.com/172484817*, 2부: *https://vimeo.com/173681289*, 3부: *https://vimeo.com/174957050)*

암전에 가까울 정도로 어두워지고 앰비언스에 가까운 조용한 음악으로 전환된다. 공간을 비추는 유일한 광원은 한쪽 구석에 놓인 조명기 한 대로, 완전히 암전이 되었다가 그 후로는 희미하게 밝아지고 어두워지기를 반복하며 깜박인다. 이 희미한 빛은 한쪽 벽 윗면에 부착된 거대한 은박지 재질의 천에 반사되어 공간 전체를 은은하게 비춘다. 20분 남짓의 시간 동안 거의 완전한 어둠이 이어진다. 이후 여섯 시간 반가량, 간신히 형태와 움직임을 인식할 수 있을 정도의 어둠 속에서 공연 초반에 소개되었던 약 열 개의 동작으로 구성된 춤과, 바닥에 앉거나 누워서 전개되는 아주 느린 움직임들이 변주되고 반복되며 완전한 정적과 암전이 되기를 되풀이한다. 간혹 무용수들은 서로에 기대어 해초처럼 흔들리거나 손을 잡고 가만히 앉아 있기도 한다. 암전인 장면에서 무용수들은 조용히 합창하며 노래를 부르거나 한쪽 벽면에 연기가 퍼지는 영상이 오랜 시간 흘러나오거나, 실제 공간으로 안개가 천천히 분사되어 퍼진다.

작품의 제목인 나텐은 “밤을 지새우다”라는 뜻의 스웨덴어다. 제목이 담고 있듯, 작품에서 가장 두드러지는 것은 공연 시간과 어둠이다. 대체로 이 공연은 저녁 6시에 시작해서 새벽 1시경에 끝나거나 밤 11시에 시작해서 아침 6시에 끝나는 등, 밤을 경유하여 진행되었다. 공연의 첫 45분간 앞으로 6시간 넘게 등장하게 될 작품의 모든 요소가 소개되고, 그 이후로는 계속해서 변주와 반복이 시간을 채운다. 작품은 완벽한 어둠과 희미한 빛 사이를 오간다. 관객이 입장할 때와 공연이 종료될 때를 제외하고 공간 전체가 환하게 보이는 때는 없다. 마텐 스팽베르크는 〈나텐〉을 다음과 같이 소개한다.

> 풀은 동물로부터 구분되지 않으며, 벌레는 풀숲의 장미 꽃잎과 구별되지 않는다. 더 깊숙이 들여다보면, 식물은 돌과 혼동된다. 돌은 불꽃이나 뇌처럼 보이고, 종유석은 여자의 가슴을 회상하게 하고, 카페트는 형상으로 장식되어 있다. 어둠은 단지 빛의 부재가 아니다. [...] 빛이 사물의 물질성으로 텅 비었다면, 어둠은 가득 차 있다. 어둠은 사람을 직접적으로 건드리고, 감싸고, 침투하고, 심지어는 관통한다. 어둠 속에서 자아는 침투 가능한 것이 되지만, 빛 아래에서는 그렇지 않다. 밤은 미메시스적인 것을 종료시킨다.[205]

‘풀과 동물이 구분되지 않는’, ‘자아가 침투 가능한 것’이 되는 어둠 속에서 어느덧 각각의 사물과 무용수들이 지닌 주체로서의 특질이나 개인으로서의 정체성은 탈각되고, 존재들은 무정형적인 흐름이 되어 서로 녹아든다. 하나의 개체가 다른 개체와 구분되지 않는 이곳은 점차 서로 다른 존재들이 자신의 견고했던 형상을 상실해나가며 서로 더는 구별되지 않는 ‘식별 불가능성의 지대(zone of indiscernibility)’로 변신한다.[206] 개체와 개체가 구별되지 않는 이 식별 불가능성의 지대는 그 누구의 것도 아니다.[207] 이곳은 각 신체가 함께 공존하면서도 변화가 계속해서 발생하는 문턱이자 경계이고, ‘-이다(être)’의 형태로 정체성이 고정된 주체가 사라지는 사이의 공간이다[208]. 2절에서 살펴본 것처럼 오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스의 무용가들이 끊임없이 자신을 상품화하는 자본주의적인 흐름에 포섭되어 무대 위에서 자신의 차별화된 정체성을 전시하는 주체로 거듭나고 있다면, 이 식별 불가능성의 지대에서 무용수 개인의 정체성은 알아볼 수 없는 것이 된다.

〈나텐〉이 공고한 주체로부터 벗어나 오늘날 일상의 지각으로 도달하기 어려운 감각 경험을 만들어내는 또 다른 방법은 시간의 현시다. 7시간이라는 긴 시간 동안 그 어떤 해석을 요구하는 사건도 일어나지 않고 의미나 정체를 식별할 수 없는 존재와 움직임들이 공간을 가득 메울 때, 관객은 드넓은 바다나 거대한 산을 물끄러미 바라보는 것과 유사한 감각 경험을 하게 된다. 작품이 선사하는 것은 오늘날 가장 낯선 경험이 되어 버린 ‘무위’의 감각이

---

205) MDT Stockholm, *https://mdtsthlm.se/archive/2236*(2021.09.14. 접속.)

206) 이찬웅,『들뢰즈, 괴물의 사유』(이학사, 2020), p. 11-12.

질 들뢰즈에게 ‘식별 불가능성의 지대’란 자신과 다른 존재가 구별되지 않고 뒤섞이며 생성을 거듭해나가는 이 세계의 작동 평면이다. 이 평면은 모든 존재가 위계 없이 동일하게 존재를 지속하기 위해 생성을 거듭하는 평면으로, 신과 진드기 역시 차이를 생성하는 역량으로서 동일한 위상을 갖는다. 이러한 전제는 인간, 동식물, 미생물, 사물을 포함한 이 세계 모든 구성 존재들 간에 평등한 관계를 상정한다는 점에서 급진적인 관계성을 제시한다. 들뢰즈의 사유에서 예술이 혁명적인 잠재성을 갖는 이유는 일상에서 지각할 수 없는 이 평면을 지각할 수 있게 하기 때문이다.

207) 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리,『천 개의 고원(Mille Plateaux)』, 김재인 옮김(새물결, 2003), pp. 518, 555-556.

208) 김은주,『여성-되기: 들뢰즈의 행동학과 페미니즘』(에디투스, 2020), p. 95.

다. 작품은 사회가 강요하는 생산성과 속도의 논리, 끊임없이 정보를 소통하고 인지적 노력을 투여해야 하는 일상의 역학으로부터 벗어나, 아무것도 하지 않는 상태를 만들어낸다. 이 과정에서 앞서 무용수의 정체성이 무화된 것처럼, 관객의 주체 역시 서서히 용해된다. 관객이 자신을 투여해서 생산활동과 의미작용을 하려는 시도는 번번이 실패한다. 정보를 습득하고, 해석하고, 자신의 경험과 기억을 투여해서 주체성을 공고히 하는 모든 인지적인 활동이 계속해서 불발된다.

이처럼 〈나텐〉에서 관객은 그 어떤 생산적인 일에도 가담하지 않은 상태로 아주 긴 시간을 투여해야 한다. 이렇게 극단적인 지루함 속에서 시간을 느리게 흘려 보내다 보면, 일상에서 추상적으로 존재하던 시간이 일분일초 몸으로 감각되는 경험이 발생한다. 비슷한 맥락에서 보야나 쿤스트는 예술에서 과잉된 시간 경험을 두고 다음과 같이 말한다.

> 시간은 너무도 과잉되고 불필요해서 우리의 지각을 장악하기 시작한다. 시간이 과잉이 될 때, 우리를 장악하고 있던 내면적 시간이 추방되며, 주의력은 더는 주체로서의 경험을 강화하지 않는다. 오히려 정반대다: 우리는 옴짝달싹 못하게 되고, 시간의 지속은 우리를 무능력하게 하고, 우리를 장악한다. 불필요한 과잉의 시간이 우리를 덮칠 때, 지속되는 시간은 우리의 주의력을 자극하지도, 스스로의 주체를 더 강렬하게 자각할 수 있게 돕지도 않는다. 오히려 주의력은 비인격적인 것이 된다.[209]

이는 시간의 현시 속에서 비인격적인 지각이 추출되는 과정에 대한 묘사이다. 일상적인 시간 속에서 우리는 세계를 주체들의 행위 단위로 인식한다. 이를테면 현실에서 우리는 무용수가 무대 한곳에서 다른 곳으로 이동하는 행위에서 시간을 감지한다. 그러나 〈나텐〉에서처럼 시간의 감각이 단순히 행위와 행위의 연결 그 너머로 포화될 때 그 사이를 채우는 것은 비가시적인 힘이다.[210] 의미와 가치로 포섭되지 않고, 주체가 용해되는 이 시공간 속에서

209) Bojana Kunst, *Artist At Work,* p. 126.
210) 들뢰즈는 이처럼 예술이 가시적인 형태, 즉 인간에게 지각 가능한 형태로 축소된 세계 너머에서 끊임없이 생동을 거듭하고 있는 세계의 강도를 감각할 수 있도록 훈련한다고 말한다. 이찬웅, 『들뢰즈, 괴물의 사유』, pp. 294-295.

마텐 스팽베르크는 알지 못하는 세계로의 열림, 그 잠재성의 순간이 발생하기를 기대하는 것이다.

3.2. 우발적 정동의 발생

마텐 스팽베르크의 작품에서 발견되는 또 다른 시도는 언어와 정보의 소통을 매개로 하는 존재들 간의 네트워크 대신, 정동(affect)을 통해 신체적 결합이 우발적으로 생성되는 대안적 관계맺기의 가능성을 실험하는 것이다. 오늘날 예술에서는 '정동'이라는 개념이 다소 불분명하고 과다하게 활용되고 있다. 이번 절에서는 무용의 정치성을 모색하는 본고의 취지에 따라 이 개념의 행동학적 함의, 즉 정동을 통해 춤은 어떻게 우리의 행동 방식을 재고하는 윤리학적 실천이 될 수 있는가에 주목한다.

2017년 벨기에 쿤스텐페스티벌에서 공연된 〈게르하르트 리히터, 극장을 위한 작품(Gerhard Richter, une pièce pour le thêatre)〉(이하 게르하르트 리히터)[211]에서 스팽베르크는 '상실'이라는 정서(sentiment)를 경유하여 정동(affect)을 실험한다. 작품에는 과거에 세들라베 무용단, 로사스, 트루블린, 니드 컴퍼니, 아크람 칸 컴퍼니 등에서 활동하며 한때 세계 정상에 섰던 무용수 열 명이 등장한다. 이들은 모두 40세를 넘어 신체적 기량의 최고점을 지난 시점에 다시 무대에 올라 춤을 춘다. 무대는 북유럽풍 인테리어로

[도판 10] 마텐 스팽베르크, 〈게르하르트 리히터, 극장을 위한 작품〉(2017)

211) 2017.05.17. 벨기에 쿤스텐페스티벌에서 직접 관람

꾸며진 어느 가정집의 거실이나 라운지 같다. 바닥은 얼룩소 가죽 카펫으로 덮여 있고, 유리 협탁과 촛대, 커피컵 등이 어지럽게 놓여있다. 공연 시간은 세 시간 반가량으로 긴 편이지만, 〈나텐〉에서와 마찬가지로 제한적인 요소들의 반복으로 이루어진다. 배경에는 라운지 음악이 깔려 있다. 그 어떤 긴장의 고조도, 정서의 전달도 시도하지 않는 음악은 공연 내내 되풀이되며 희미하게 존재한다. 무용수들은 하와이언 셔츠나 아디다스 트레이닝 팬츠, 파자마나 반바지 등 무늬가 화려한 옷을 입고 있는데, 무대에서 퇴장했다가 다시 등장할 때마다 다른 옷으로 바꿔 입고 나온다. 패턴의 교체 속에서 각각의 무용수를 한 개인으로 식별하는 것은 불가능해진다. 그들이 추는 춤은 트리샤 브라운, 이본느 라이너, 스티브 팩스턴, 안느 테레사 드 케이르스마커 등 거장들의 안무에서 본 것 같은 어딘가 낯익은 동작 시퀀스들이다. 무용수들은 이 동작을 때로는 듀엣이나 트리오로, 때로는 모두가 저마다 다른 리듬과 속도로 춘다. 결코 즉흥은 아니지만 일관되거나 논리적인 구성을 지닌 것도 아닌 동작들의 무작위적인 조합과 무한 반복을 통해, 춤은 끝없이 흘러가는 형식으로 남을 뿐 의미와 인과를 전달하지 않는다.

〈게르하르트 리히터〉는 〈나텐〉과 다르게 춤 동작이 진행되는 동안 일부 무용수들이 번갈아가며 바닥에 앉아 상실의 경험을 담은 짧은 텍스트들을 이야기 한다. 모두 괴로움, 상실, 노화, 죽음에 관한 대사들이다. 어느 날 거울을 보고 나이 든 자신의 얼굴에서 되돌릴 수 없는 시간을 발견한 순간이나, 오디션에서 간절히 원했던 배역을 따지 못했을 때의 좌절, 아들의 죽음 후 느꼈던 헤어나올 수 없는 절망감 등이 그것이다. 멜랑콜리하고 감상적일 수도 있는 이 짧은 대사들을 무용수들은 아무런 감정을 담지 않고, 허공을 향해 아주 작은 목소리로 발화한다. 스팽베르크의 작품에서 그동안 만나볼 수 없었던 텍스트의 사용은 잠시나마 관객으로 하여금 적극적인 의미 해석에 돌입하게 하고 애도와 슬픔의 감정에 심취하게 한다. 그러나 곧 이 대사들은 한 무용수의 입에서 다른 무용수의 입으로 계속해서 옮겨 다니며 마찬가지로 끊임없이 반복되는 과정을 통해 그러한 이입을 무색하게 한다.[212] 해석의 대

212) 공연에 쓰인 텍스트는 다양한 헐리우드 영화에서 가져온 대사들로 무용수들의 자전적인 경험과는 관련이 없다.

상이었던 텍스트는 주체의 전이를 반복하면서 의미가 탈각되고 마침내 감각의 대상으로 전환된다.

본 연구는 〈게르하르트 리히터〉를 정동을 실험할 수 있는 작지만 유의미한 계기로 이해하고자 한다. 많은 무용 작품에서는 정동을 감정의 전이로 간주한다. 그러나 질 들뢰즈의 행동학적[213]인 관점에서 본다면 정동은 개체들이 자신의 존재를 지속시키기 위해 발휘하는 변화 능력에 더 가깝다. 이 우주에 완전히 고립된 개체란 존재하지 않으며 모든 개체는 자신의 존재를 지속하기 위해 필연적으로 다른 존재와의 관계 속에서 자신을 변화시켜야 하는데 바로 이 변용 능력이 행동학적 의미에서의 '정동'이다. 이를테면 진드기가 태양과의 관계 속에서 햇볕을 더 많이 받을 수 있는 곳으로 이동하거나, 지나가는 동물과의 관계 속에서 그 털 속으로 뛰어내리는 것 모두 행동학적 의미에서의 정동의 사례다.

정동은 결코 감정적인 이입이나 공감, 의식적인 동화를 통해서가 아니라 신체 간의 감각적 결합에서 발생하기 때문에, '슬픔'과 같은 인격적이고 주관적인 감정을 넘어서는 비인격화된 감각의 경험을 필요로 한다.[214] 〈게르하르트 리히터〉에서 텍스트가 만들어내는 멜랑콜리와 상실의 감정은 무용수와 관객이 결합을 시도하는 일차적인 계기로 작동한다. 그러나 슬픔, 애도 등의 감정은 촉매일 뿐, 그것이 아주 긴 시간 반복을 통해 점차 신체적 감각으로 전환됨에 따라 각 존재들 간에 변용 작용을 일으키고, 이렇게 변화한 신체들은 새로운 방식으로 결합될 수 있는 가능성을 배태한다. 이 공연을 보고 극장을 나서다가 눈물을 쏟은 한 관객의 진술이 그러한 가능성을 시사한다.

---

213) 질 들뢰즈에게 있어서 행동학적 윤리학은 동물들이 행동하는 방식을 연구하는 동물행동학으로부터 출발해 이 세계의 존재들이 어떻게 관계맺기와 상호작용을 통해 존재를 지속해나가고 있는가를 이해하고, 이러한 관계망 속에서 자기 존재의 지속 능력을 증대시킬 수 있는가를 탐구하는 것이다. 즉 우주를 구성하는 신체들의 변용 능력을 파악하고 그것을 실천적으로 활용하는 것이라고 볼 수 있다.

214) 들뢰즈에 따르면 "정동이란 개인적인 느낌(=감정)도 아니고 어떤 특성도 아니며 오히려 자아를 고무하고 동요시키는 무리의 역량의 실행"이다. 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천개의 고원』, p. 457.

> [이 관객은] 작품이 너무 길었고, 지루했고, 가끔은 재밌었지만, 때때로 졸기도 했다고 말했습니다. [...] 강렬한 경험을 한 것도, 특별히 무슨 생각이 들었던 것도 아니었습니다. 그리고 공연이 끝나 극장에서 길거리로 나왔습니다. 문득 극장 앞 감자튀김 가게를 보는데 눈물이 왈칵 쏟아지더랍니다. 자기가 왜 우는지 이유도 몰랐고, 오열한 것도, 대단히 비극적인 기분도 아니었지만, 계속해서 눈물이 쏟아졌습니다. 그는 그 울음이 자신의 것이 아닌 듯한 경험이었다고 말했습니다. 내가 나를 위해서 우는 것도, 오븐에 손을 데어서도, 여자친구가 나를 두고 곱슬머리 남자에게 가버렸기 때문에 우는 것도 아니었습니다. 그 눈물은 나의 눈물이 아니라, 그 어떤 것의 눈물, 어쩌면 애도 그 자체의 눈물이었습니다. 그 누구의 것도 아닌 동시에 우리 모두의 것인 눈물 말입니다.[215]

남자의 진술은 물론 한 관객의 개인적인 감상일 뿐이지만, 여기서 변용 능력으로서의 정동이 생성될 수 있는 실마리를 엿볼 수 있다. 의식적 이입이 배제된 상태에서 고정된 주체가 소각되고, 한 개인의 인격적 주관성으로부터 이탈하여 이뤄진 다른 신체와의 결합이 눈물이라는 신체 작용으로 귀결되는 과정을 볼 수 있는 것이다.

이 작품에서 마텐 스팽베르크는 어떤 형식적 구조를 통해 정동의 가능성을 만들고자 했는가? 한때 '안무'로 존재했던 유명한 안무가들의 춤은 이 공연에서 동작 조각들로 쪼개져 무심하게 반복된다. 스팽베르크는 춤에서 목적과 표현, 감정, 재현 따위의 외연을 걷어내고 움직임 그 자체만을 남긴다. 또한 이 동작은 무용수들의 신체 위를 자유롭게 옮겨 다니며 주체성과 춤의 결속을 해체한다. 어느덧 무용수는 주체성을 생산해내야 하는 책임으로부터 해방되어 춤을 싣고 나르는 비인격적이고 익명적인 신체가 되는데, 이와 같은 신체는 형식도, 기능도, 주체도 아닌 오직 다른 존재들과의 관계 속에서 존재하는 변용 능력으로서의 신체로 나아간다.

이와 같은 작용은 극장이라는 장치를 통해 관객에게도 동시에 일어난다. 마텐 스팽베르크의 〈라 섭스탄스(La Substance)〉(2015)나 〈나텐〉은 모두

---

215) 마텐 스팽베르크, "퍼포머를 위한 말", 『옵/신 2020』, 김신우 옮김(작업실유령, 2021), pp. 67-68.

관객이 자유롭게 드나들 수 있는 형식을 가지고 있었다. 그러나 〈게르하르트 리히터, 극장을 위한 작품〉이라는 제목이 함의하듯, 이 공연에서 그는 오히려 극장의 전면성이라는 억압적인 기제를 정동을 생성하기 위한 장치로 활용한다. 세 시간 동안 진행되는 공연 내내 관객석에는 불이 켜져 있다. 모든 음악과 무용수들의 발화가 아주 작은 데시벨로 설정되어 있기 때문에 기침 소리 하나 내기 어려운 무거운 침묵이 관객석을 짓누른다. 핸드폰을 하거나 대화를 나눠도 괜찮았던 과거의 작품들에서는 관객의 주의력과 의식이 자유롭게 돌아다닐 수 있었다면, 이번 작품에서 관객은 한 자리에서 세 시간 반을 버텨야 한다. 새로운 해석을 요구하는 정보나 의미를 부여할 수 있는 동작, 텍스트 등이 일절 배제된 이 긴 시간 속에서 관객은 끊이지 않는 움직임을 바라볼 수밖에 없는 위치에 처한다. 계속해서 무대를 바라봐야 하는 극장의 전면성, 반복되는 움직임과 의상의 패턴, 몽환적인 음악이 만들어내는 환각적인 효과, 인지적 노력의 부재, 그리고 긴 공연 시간 속에서 관객은 의식과 가수면 상태를 오가게 된다. 이러한 가수면 상태는 단단히 응고되었던 주체와 의식을 내려놓고 자신의 변용 능력, 즉 정동을 실험하는 비인격적 신체로 나아갈 수 있는 계기를 마련한다.

마텐 스팽베르크는 이러한 정동을 결코 의도적으로 유도하거나 만들어낼 수는 없지만, 예술가의 역할은 그러한 정동이 발생할 수 있는 가능성을 직조하는 것이라고 말한다.

> 저는 무언가가 내게 일어나고, 내 안에서 발생하지만, 나에 관한 것으로 식별할 수 없는 그 순간에 관심이 있습니다. 어떤 감정이나 어떤 신체적 감각이 내 안에 있지만, 식별할 수 없는 순간 말입니다. 들뢰즈적인 개념으로는 정동이나 사건이라고 불리는 순간이겠죠. 이 순간에 우리에게는 아직 이 세계에 수립되지 않은 어떤 형태의 변화가 가능해집니다. 그러니까 〈게르하르트 리히터〉는 애도에 관한 작품이 아니라, 이런 순간을 생성해내기 위해 애도를 사용하는 작품입니다. 물론 예술가로서 저는 이 순간을 만들어낼 수 없습니다. 다만 그러한 순간이 발생할 수 있는 가능성을 만들어야 합니다.[216]

216) 마텐 스팽베르크, “퍼포머를 위한 말”, p. 68.

모든 관객에게 매번 약속될 수 없으며 우발적으로 발생하기에 똑같이 되풀이 될 수 없는 이 경험의 연약함은 역으로 바로 그렇게 우발적이기 때문에 자본주의적인 가치로 포획될 수 없다는 의의를 확보한다. 1절에서 살펴본 바, 오늘날 네트워크를 통한 개인 간의 연결은 또 다른 자산 축적 수단이 되었으며 이는 무용계에서도 동일한 활동 원리가 되고 있다. 그러나 정동은 특정한 인격적 주체에 고정되지 않은 존재들이 신체적 감각으로서 결합을 시도하는 과정이다. 우발적이기 때문에 가치로 포섭되지 않고, 의식적이지 않기 때문에 소통과 인지 능력을 필요로 하지 않으며, 비인격적이기 때문에 각 존재가 자신의 내면과 정체성을 투여하지 않는다. 이 지점에서 정동은 오늘날 대안적 관계맺기를 실험하는 장이 될 수 있는 것이다.

마텐 스팽베르크의 작품이 즉각적인 깨달음을 준다거나 현실의 문제에 바로 접목할 수 있는 정치적 해답을 제시한다고 볼 수는 없다. 특히 반복되는 동작과 긴 시간 속에서 우리가 흔히 예술에서 기대하는 폭발적인 분출로서의 감각 파열은 발생하지 않을 수도 있을 것이다. 그러나 이러한 비생산적 지루함이야말로 오늘날 자본주의 체제가 가장 가치를 도출하기 어려운 경험이자 감각이 되었다. 또한 모든 관계를 이익을 위한 네트워크로 흡수하고, 정보로 환원하는 일상의 작동 원리에서 벗어나 불투명한 움직임으로만 가득한 공간 속에서 일종의 환각 상태에 놓이는 것은 과잉된 의식, 일상적인 지각 작용에 균열을 낼 수 있는 하나의 전략이 될 수 있다. 바로 그러한 균열 너머로 언뜻 비치는 세계는 우리의 지각 너머에 있는 잠재성의 세계이자 대안적 존재 방식을 모색할 수 있는 세계일 것이다.

결론

유럽 컨템퍼러리 댄스는 무용의 형식적 규범을 해체하여 광범위한 실천을 포용할 수 있는 장을 열어냈다. 이렇게 열린 장 위에서 유럽 컨템퍼러리 댄스가 쟁취한 성과는 무용이 예술 형식으로서의 미적 가치가 폄훼되지 않으면서도 본연의 정치성을 자유롭게 모색할 수 있게 되었다는 점이다. 지금까지 무용에서 정치성을 추구하는 것은 구체적인 정치 표어를 외치는 것으로 간주되었기에 종종 해당 실천의 예술적 가치를 떨어뜨리는 요소로 여겨졌다면, 유럽 컨템퍼러리 댄스에 이르러 무용의 정치적 역할과 미적 형식은 서로 불가분의 상호보완적인 관계를 이루며 사회 속 무용의 가치를 확립해나갔다.

본 연구는 무용의 정치성을, 무용제도와 미적 관습 안에 내재된 규범을 드러내고 더 나아가 형식적 혁신을 통해 규범을 해체하는 것, 이러한 형식적 혁신이 만들어내는 새로운 감각을 통해 사회 보편의 지배 질서에 균열을 내고 대안적인 존재 방식을 제시하는 것으로 이해했다. 이러한 관점에 입각해 20세기 무용사를 되짚어 보고, 이 흐름 속에서 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천을 비판적으로 검토했다. 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천의 기저에서 작동하는 제도적 조건과 이 실천들이 채택하는 작품 형식이 사회의 지배적인 작동 질서와 일치할 때, 무용의 정치성이 약화될 수 있음을 밝히고자 했다.

오늘날 유럽 컨템퍼러리 댄스는 자본주의 가치 체계에 균열을 내기보다 그러한 가치를 일선에서 생산하고, 형식을 통해 파열적인 감각을 만들어내는 것보다 이미 사회 보편의 상식이 된 의제들을 관성적으로 다루는 것에 더 집중하고 있는 것처럼 보인다. 무용가가 주장하는 사회적 변화가 그의 노동 조건과 상충되고 무용 작품의 정치적 의제가 한낱 정보로 소통될 때, 유럽 컨템퍼러리 댄스가 표방했던 정치성은 표어로 전락하고 무용은 다시 사회로부터 고립될 위기에 처한다. 보야나 쿤스트는 이처럼 표어에 불과한 예술 실천이 슬라보예 지젝(Slavoj Žižek)이 말하는 유사-능동성(pseudo-activity)[217]과 다르지 않다고 지적하며 다음과 같이 말한다.

> 우리는 지난 20년간 참여적이고, 정치적이고, 비평적인 예술 프로젝트들을 많이 대면했지만, 그들의 유사능동성은 무력하며, 사회적 장에 침투하거나 영향을 미치는 데 실패하고 있다. 예술의 유사참여는 예술을 위험한 포퓰리즘적 공격, 즉 예술이 '좌파 엘리트주의'에 불과하다는 공격에 취약하게 만들었다. 예술은 공공에 관심이 없으며 사회적 역할이나 영향력이 없고, 예술가들은 지원금을 받으며 그 '게으름'은 시장의 자기조절과 역동성으로부터 보호된다는 식의 주장이다.[218]

이와 같은 주장은 무용의 정치성이 피상적인 차원에 머무를 때의 위험을 지적하며, 유럽 컨템퍼러리 댄스의 실천이 갖는 정치성이 보다 근본적인 차원에서 비판적으로 재고되어야 함을 시사한다.

일견 그 비판의 끝에서 무용은 막다른 길에 다다른 것처럼 보이기도 한다. 유럽 컨템퍼러리 댄스가 이미 모든 형식의 틀을 해체한 이 시점에서, 끊임없이 새로움을 추구하는 경제 논리에 포획되지 않으면서도 다시금 형식의 변혁을 이끌어내기란 사실상 불가능해 보인다. 심화된 포스트포드주의 노동조건 속에서 무용단 체제로 회귀하지 않고 예술가들의 생산 조건을 개선할 수 있는 묘수를 찾는 것 역시 어려워 보인다. 무엇보다 유럽 컨템퍼러리 댄스가 마주하고 있는 문제들은 비단 무용만의 문제가 아니라 오늘날 모든 것을 포섭하는 자본주의의 역학 속에서 예술 전반이 마주하고 있는 난제일지도 모른다. 그러나 무용은 여러 예술 분야 중 가장 최근에 급진적인 변화를 이루었고, 여전히 생생하고 치열한 논의가 진행되고 있는 만큼, 현 상황에 대해 역동적으로 대응할 수 있는 추동력을 가진 것으로 보인다. 더욱이 몸, 주체성, 모빌리티 등 무용에서 가장 첨예하게 다뤄지는 주제들이 오늘날 자본주의의 핵심 작동 기제이기도 하다는 점을 고려한다면, 무용이야말로 오늘날 자본주의에 대항하는 담론을 생성하기 위한 가장 풍요로운 장일 수 있다.

본 연구는 만족스러운 대안을 제시하는 것보다 유럽 컨템퍼러리 댄스에

---

217) 슬라보예 지젝은 오늘날 무엇보다 위험한 것은 수동성이 아니라 유사능동성이라고 말한다. "'행동하라'는 요구, '참여하라'는 요구, 현재 아무 것도 이루어지지 않고 있다는 것을 감추라는 요구다. 사람들은 늘 개입하면서, '뭔가를 한다'. 학자들은 학자들대로 무의미한 논쟁에 참여한다. 진정 어려운 일은 한 걸음 물러서는 것이고 철회하는 것이다." 슬라보예 지젝, 『폭력이란 무엇인가』, 이현우, 김희진 옮김(난장이, 2011), p. 293.

218) Bojana Kunst, *Artist At Work,* p. 177.

서 비판할 수 있는 지점을 분명히 드러내는 것에 우선적으로 집중했다. 그러나 분명한 것은 오늘날 근본적인 차원에서 대안의 방법론을 고민하는 무용가들이 있다는 것이다. 이들은 삶의 조건을 개선하고자 하는 실용적인 차원이나, 피상적인 공감과 협력을 말하는 대신 형식적 탐구를 통해서 새로운 존재 방식, 대안 세계를 모색한다.[219] 이러한 시도는 한때 유럽 컨템퍼러리 댄스가 형식의 변혁을 통해 자신의 정치성을 쟁취했듯이, 오늘날 무용 형식이 만들어낼 수 있는 균열의 감각은 무엇인가에 대한 고민으로부터 비롯된다. 본 연구에서는 개괄적으로밖에 다루지 못했지만 그들의 사유와 실천을 종합적으로 다루는 후속 연구가 반드시 필요할 것으로 보인다.

일찍이 유럽 컨템퍼러리 댄스를 '농당스', 즉 비무용이라고 부르며 비판을 가했던 도미니크 프레타르의 기사 "농당스의 예고된 종말"에서는 예지적인 문장이 등장한다. 그는 유럽 컨템퍼러리 무용 경향이 해체를 거듭한 이후에는 그 다음을 고민하게 될 것이라고 예견한다. "안무가들은 이 힘을 다른 방식으로 사용하게 될 것이다. 그간 억압되고 변형되었던 몸의 문제를 넘어서서, 춤의 정체성이라는 실제적 문제에 대한 관심을 넘어서서, 다시 춤으로, 타자를 향해 열린 춤에 관해 생각하게 될 것이다."[220] 프레타르의 말처럼, 유럽 컨템퍼러리 댄스의 변혁적인 실천 덕분에 몸이 규율과 관습으로부터 자유로워지고 무용의 존재론이 무한히 확장된 이 시점에서, 어쩌면 무용이 다시 관심을 기울여야 하는 것은 한때 축출되었던 바로 그 '춤'일지도 모른다.[221] '춤의 역량', 즉 춤이 생성할 수 있는 감각 경험과 대안적인 가능 세

---

219) 파올로 비르노는 예술이 사회적, 정치적 현실에 가닿고 변화를 만들기 위해서는 무엇보다 형식적 탐구를 통해서 새로운 삶의 방식, 새로운 기준과 지표를 만들어내야 한다고 주장한다. Paolo Virno, "The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno," in: *Open 17: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*(Amsterdam: SKOR, 2009), pp. 77-78.

220) Dominique Frétard, "La fin annoncée de la non-danse".

221) 마텐 스팽베르크는 조직화 도구로서의 안무는 가능성의 영역을 넘어설 수 없으며, 들뢰즈가 말하는 상상의 영역 너머의 포텐셜리티로 진입할 수 있는 역량은 춤에 있다고 주장한다. "우리가 안무를 가지고 했던 그 많은 이론 작업을 토대로 이제는 어떻게 훨씬 더 까다로운 문제, 즉 춤을 어떻게 다룰 것인지 질문하게 된 겁니다. 80년대 스타일의 기교 중심 춤으로 회귀하지 않으면서도 어떻게 춤을 다시 우리의 작업으로 가져올 수 있을까, 어떻게 동시대적인 사유 방식으로 춤에 관해 생각하고, 춤을 실천할 수 있을지에 대한 문제 말입니다."

계가 무엇인지를 밝히는 후속 연구는 향후 무용의 잠재성을 모색하기 위한 하나의 길이 될 것이다.

Nina Bozcnik, Emily Zimmerman, “Interview: Mårten Spångberg”, in: *Contemporary Performance*(2016.07.04.) *https://contemporaryperformance.com/2016/07/04/interview-marten-spangberg*(2022.03.02. 접속.)

참고 문헌

1. 국내 논문

김상환, “데리다의 텍스트”, 『철학사상』 제27권(2008)

조명래, 「포스트포드주의의 정치적 양상」, 『한국정치학회보』, 제29집 제4호(1996)

2. 국내 단행본

김말복, 『무용 예술의 이해』(서울: 이화여대출판부, 2003)

김은주, 『여성-되기: 들뢰즈의 행동학과 페미니즘』(에디투스, 2020)

서현석, 김성희, 『미래예술』(작업실유령, 2016)

성기현, 『들뢰즈의 미학: 감각, 예술, 정치』(그린비, 2019)

이찬웅, 『들뢰즈, 괴물의 사유』 (이학사, 2020)

3. 우리말 번역서

T. W. 아도르노, 『미학 이론』, 홍승용 옮김(문학과지성사, 2005)

B. 스피노자, 『에티카』, 강영계 옮김(서광사, 2020)

기 드보르, 『스펙타클의 사회』, 유재홍 옮김(울력, 2014)

마텐 스팽베르크, “퍼포머를 위한 말”, 『옵/신 2020』, 김신우 옮김(작업실유령, 2021)

마텐 스팽베르크, “포스트댄스를 위한 변론”, 『불가능한 춤』, 김신우 옮김(작업실유령, 2020)

보야나 쿤스트, “실천 속에서: 무용가의 노동하는 몸에 관한 몇 가지 사유”, 『불가능한 춤』, 김신우 옮김(작업실유령, 2020)

슬라보예 지젝, 『폭력이란 무엇인가』, 이현우, 김희진 옮김(난장이, 2011)

질 들뢰즈, 펠릭스 가타리, 『천 개의 고원(Mille Plateaux)』, 김재인 옮김(새물결, 2003)

4. 국외 논문

Allsopp, Ric and André Lepecki. “Editorial: On Choreography”, in: *Performance Research*, vol. 13, no. 1(2008)

Banes, Sally. “Democracy's Body: Judson Dance Theatre and Its Legacy”, in: *Performing Arts Journal,* vol. 5, no. 2(1981)

Bauer, Bojana. “The Makings of... Production and Practice of the Self in Choreography”, in: *Performance Research*, vol. 13, no. 1(2008)

Bauer, Eleanor. “Becoming Room, Becoming Mac, New Artistic Identities in the Transnational Brussels’ Dance Community”, in: *Maska*, vol. 22(2007)

Bauer, Una. “Jérôme Bel: An Interview”, in: *Performance Research,* vol. 13, no. 1 (2008)

Birringer, Johannes. “Dance and Not Dance”, in: *A Journal of Performance and Art*, vol. 27, no. 2(2005)

Daly, Ann. “Editor‘s Note: What Has Become of Postmodern Dance?”, in: *The Drama Review*, ed. Ann Daly, vol. 36, no. 1(1992)

Ginot, Isabelle. “Dis-identifying : Dancing bodies and analysing eyes at work”, in: *Discourses in Dance*, vol. 2, no. 1(2004)

Hall, Stuart. “Brave New World”, in: *Marxism Today*, October, vol. 24, no. 9 (1988)

Jowitt, Deborah. “The Search for Motion: Images of Isadora”, in: *Dance Research Journal*, vol. 17, no. 2(1985)

Kunst, Bojana. “The Institution between Precarization and Participation”, *Performance Research*, 20:4 (2015)

——— “Art and Labour: On consumption, laziness and less work”, *Performance Research*, 17:6 (2012)

——— “Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display”, *Performance Research*, 8:2 (2003)

Laermans, Rudi. “‘Being in common’: Theorizing artistic collaboration”, in: *Performance Research*, vol. 17, no. 6(2013)

Lazzarato, Maurizio. “Conversations with Maurizio Lazzarato”, “Exhausting Immaterial Labour in Performance”, in: *Le Journal des Laboratoires & TkH(Journal for Performing Arts Theory)*(2010.10.)

Lepecki, André. “Dance without distance,” in: *Ballet International/Tanz Aktuell*(2001.02.)

Marchart, Olivier. “In Service of the Party. A Short Genealogy of Art and Collective Activism”, in: *Maska*, vol. 6-7, no. 21(2006)

Novak, Cynthia. “Old Forms, New Meanings?”(“What has Become of Postmodern Dance?”, ed. Ann Daly), in: *The Drama Review*, vol. 36, no. 1(1992)

Paxton, Steve. “A Definition”, in: *Contact Quarterly*(Winter 1979)

Pouillaude, Frédéric. “Scéne and Contemporaneity", in: *The Drama Review*, vol. 51, no. 2(2007)

Rainer, Yvonne. “Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ‘Parts of Some Sextets’ Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965,” in: *Tulane Drama Review*, vol. 10(Winter 1965)

Ratajczak, Mikolaj. “Language and Value: the philosophy of language in the post-Operaist critique of contemporary capitalism”, in: *Language Sciences*(2018)

Spångberg, Mårten. “Something Like a Phenomenon”, in: *TkH(Journal for Performing Arts Theory)*, no. 4(2002)

Van Assche, Annelies and Katharina Pewny, Simon Leenknegt, Rebekah J. Kowal. “Editor’s Note: Work With(Out) Boundaries: Dance and Precarity,” in: *Dance Research Journal*, vol. 51, no. 1(2019.04.)

Van Imschoot, Myriam and Xavier Le Roy. “Letters in Collaboration”, in: *Maska*, vol. 1, no. 2(2005)

5. 국외 단행본

Amin, Ash. *Post-Fordism; A Reader*(Malden: Blackwel Publishers Inc, 1994)

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*(Middletown: Wesleyan University Press, 1987)

Bel, Jérôme and Boris Charmatz. "Emails 2009-2010", in: *Danse: An Anthology, ed. Noémie Solomon*(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

——— and Gerald Siegmund. "In Conversation with Gerald Siegmund", in: *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. André Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012)

Berardi, Franco "Bifo". *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of Post-Alpha Generation*, eds. Erik Empson, Stevphen Shukaitis, trans. Arianna Bove, Michael Goddard, Giusppina Mecchia, Antonella Schintu, Steve Wright(New York: Autonomedia, 2009)

——— *The Soul at Work*, trans. Francesca Cadel, Giuseppina Mecchia[Los Angeles: Semiotext(e), 2007]

Boltanski, Luc and Eve Chiapello. *The New Spirit of Capitalism*(London/New York: Verso, 2005)

Bryson, Norman. "Cultural Studies and Dance History", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997)

Burrows, Jonathan. "Keynote address for the Post-dance Conference in Stockholm", in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017)

Burt, Ramsay. *Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons*(New York: Oxford University Press, 2017)

Charmatz, Boris and Isabelle Launay. *Entretenir*(Pantin: Centre National de la Danse/Dijon: Les Presses du Reel, 2003)

Climenhaga, Royd. "Dance and theatre roots and connections", in: *The Pina Bausch Source Book: The Making of Tanztheater*, ed. Royd Climenhaga(London/New York: Routledge, 2013)

Cvejić, Bojana. "Credo In Artem Imaginandi", in: *Post-dance*(Stockholm: MDT,

2017)

——— "Imagining Feigning", in: *Movement Research* (Berlin: Mårten Spångberg, 2018)

——— "To end with judgment by way of clarification", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

——— *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*(London: Palgrave Macmillan, 2015)

Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*(Middletown: Wesleyan University Press, 1995)

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *What is Philosophy?* [Los Angeles: Semiotext(e), 1994]

——— *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, eds. David Lapoujade, trans. Ames Hodges, Michael Taormina, Mike Taormina[Los Angeles: Semiotext(e), 2006]

Dempster, Elizabeth. "Women Writing the Body: Let's watch a little how she dances", in: *The Routledge Dance Studies Reader*(Second edition), eds. Alexandra Carter, Janet O'Shea(London/New York: Routledge, 2010)

——— "Women Writing the Body", in: *Grafts: feminist cultural criticism*(New York: Verso, 1988)

Desmond, Jane. "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997)

——— "Introduction", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond (Durham/London: Duke University Press, 1997)

Duncan, Isadora. "The Dancer of the Future", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 2002)

Fohrbeck, Karla and Andreas Johannes Wiesand. *The Artist Report: Musicians, performers, realisers, visual artists, designers*(Munich/Vienna: Carl

Hanser, 1975)

Forsythe, William. "Choreographic Objects," in: *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. André Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012)

Franko, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*(Bloomington: Indiana University Press, 1995)

——— *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002)

Garelick, Rhonda. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism* (Princeton: Princeton University Press, 2009)

Ginot, Isabelle. "A Common Place", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

Graff, Ellen. *Stepping Left*(Durham/London: Duke University Press, 1997)

Graham, Martha. "Martha Graham 1937," in: *The Visions of Modern Dance in the Words of its Creators*, eds. J. M. Brown, N. Mindlin, C.H. Woodford (London: Dance Books, 1937)

——— *Blood Memory*(New York: Doubleday, 1991)

Hardt, Michael. "Introduction: Language at Work", in: Christian Marazzi, *Capital and Language*, trans. Gregory Conti[Los Angeles: Semiotext(e), 2008]

Humphrey, Doris. "The Art of Making Dances", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 1996)

Klein, Gabriele. "Dance Theory as a Practice of Critique", in: *Dance [and] Theory*, ed. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein(Bielefeld: transcript Verlag, 2013)

——— "Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography", in: *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein, Sandra Noeth(Bielefeld: transcript Verlag, 2011)

Kunst, Bojana. "Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance",

in: *Emerging Bodies : The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, eds. Gabriele Klein, Sandra Noeth(Bielefeld: transcript Verlag, 2014)

——— *Artist At Work: Proximity of Art and Capitalism*(Hants: Zero Books, 2015)

Laermans, Rudi. *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance* (Amsterdam: Valiz, 2015)

Lazzarato, Maurizio. "Immaterial Labor", in: *Radical Thoughts in Italy: A Potential Politics*, eds. Paolo Virno, Michael Hardy(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996)

Leigh Foster, Susan. "Dancing Bodies", in: *Meaning in Motion*, ed. Jane Desmond(Durham/London: Duke University Press, 1997)

Lepecki, Andre. "Introduction", *DANCE: Documents of Contemporary Art*, ed. Andre Lepecki(London: Whitechapel Gallery/Cambridge: MIT Press, 2012)

——— "Concept and Presence, The Contemporary European Dance Scene", in: *Rethinking Dance History*, ed. Alexandra Carter(London/New York: Routledge, 2004)

——— *Exhausting Dance*(New York/London: Routledge, 2006)

——— *Singularities: Dance in the Age of Performance*(London/New York: Routledge, 2016)

Lorey, Isabell. "Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers", in: *Art and Contemporary Critical Practice, Reinventing Institutional Critique*(London: MayFly, 2006)

Louppe, Laurence. "On Notation", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

Manchev, Bojan and Xavier Le Roy, Franz Anton Cramer. "Dance, the metamorphosis of the body", in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

Martin, John. *The Modern Dance*(Princeton: Princeton Book Company, 1989/1933)

Martin, Randy. "Dance and Its Others: Theory, State, Nation & Socialism", in: *Of*

the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory, ed. André Lepecki(Middletown: Wesleyan University Press, 2004)

——— *Critical Moves*(Durham/London: Duke University Press, 1998)

Massumi, Brian. "Navigating Movements", in: *Hope*, ed. M. Zaournazzi (London/New York: Routledge, 2003)

Partsch-Bergsohn, Isa. "Dance Theatre from Rudolf Laban to Pina Bausch", in: *The Pina Bausch Source Book: The Making of Tanztheater*, ed. Royd Climenhaga(London/New York: Routledge, 2013)

Rainer, Yvonne. "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A", in: *The Twentieth-Century Performance Reader*, eds. Michael Huxley, Noel Witts(London/New York: Routledge, 2002)

——— "Looking Myself in the Mouth", in: *A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts*(Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999)

——— *Work 1961-73*(New York: NYU Press, 1974)

Sabisch, Petra. "For a Topology of Practices: A Study on the Situation of Contemporary and Experimental Dance, Choreography and Performance Art in Europe (1990-2013)", in: *Independent Theatre in Contemporary Europe*, eds. Manfred Brauneck and ITI Germany(Bielefeld: transcript Verlag, 2017)

Siegmund, Gerald and Stefan Hölscher. "Introduction", in: *Dance, Politics & Co-Immunity: Thinking Resistances, Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, eds. Gerald Siegmund, Stefan Hölscher(Zurich: diaphanes, 2013)

——— *Jérôme Bel: Dance, Theatre, and the Subject*(London: Palgrave Macmillan, 2017)

——— "Rehearsing In-Difference: The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel", in: *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, eds. Rebekah J. Kowal, Gerald

Siegmund, Randy Martin(New York: Oxford University Press, 2017)

Solomon, Noémi. “Introduction”, in: *Danse: An Anthology*, ed. Noémie Solomon(Dijon: Les Presses du Reel, 2014)

Spångberg, Mårten. “I Love Movement Research”, in: *Movement Research*(Berlin: Mårten Spångberg, 2018)

Spångberg, Mårten. “Introduction”, in: *Movement Research*(Berlin: Mårten Spångberg, 2018)

Spångberg, Mårten. “Introduction”, in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017)

Van Assche, Annelies. *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance* (London: Palgrave Macmillan, 2020)

Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude*[Los Angeles: Semiotext(e), 2004]

——— “The Dismeasure of Art. An Interview with Paolo Virno,” in: *Open 17: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain* (Amsterdam: SKOR, 2009)

Wikström, Josefine. “Notes on Post-dance”, in: *Post-dance*(Stockholm: MDT, 2017)

Woods, Catherine. *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*(London: Afterall Books, 2007)

6. 기타 자료

“What is Choreography?”, in: Corpus Web, https://www.corpusweb.net/answers-0107.html

2022년 쿤스텐페스티벌 프로그램 소개 페이지, https://www.kfda.be/en/festivals/2022-edition/programme

Bozcnik, Nina and Emily Zimmerman, “Interview: Mårten Spångberg”, in: *Contemporary Performance*(2016.07.04.), https://contemporaryperformance.com/2016/07/04/interview-marten-spangberg

Cvejić, Bojana. “Collectivity? You mean Collaboration”, *Transversal Texts*(Web, 2005), https://transversal.at/transversal/1204/cvejic/en

——— “Learning by Making”, in: S*ummit: Non-aligned Initiatives in Education Culture*(2007.03.), https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1634751/FULLTEXT01

Duncan, Isadora. “On with the Dance, Isadora's War Cry” in: *New York World*(1922)

Eisenberg, Emanuel. “Ladies of the Revolutionary Dance”, in: New Theatre(1935.02.)

Schneider, Florian. “Collaboration”, in: *Summit: non-aligned initiatives in education culture*(2007.03.), https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1634751/FULLTEXT01

Frétard, Dominique. “La fin annoncée de la non-danse”, in: Le Monde (2003.05.06.)

Holand, Kitty. “Action against dance festival fails”, in: *Irish Times*(2004.07.08.), https://www.irishtimes.com/news/action-against-dance-festival-fails-1.1148139

Ivković, Ivana. “Manual Focus – Interview with Mette Ingvartsen”, 2005년 크로아티아 ZKM Theater 공연 이후 진행된 인터뷰, https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/manual-focus

Le Roy, Xavier. “Self Interview”, *E.XT.E.N.S.I.O.N.S.#1,* http://www.xavierleroy.com/page.php?id=a55579f8a1306fbd89389d01068b6e571a686728&lg=en

Rainer, Yvonne. "Letter to Buchloh"(1974.11.10), in: *Correspondence 1953-68, Box 7 of Rainer Archive*(Los Angeles: Getty Research Institute)

마텐 스팽베르크, 〈나텐〉, MDT Stockholm에 게재된 작품 설명 글, https://mdtsthlm.se/archive/2236

보얀 만체프 홈페이지, https://boyanmanchev.net/en/

제롬 벨, 〈베로니크 두아노〉, 작품 설명 글, http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=8&ctid=2&cid=150

제롬 벨, 〈제롬 벨〉 작품 설명 글,

http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=2&ctid=1
크사비에 르 르와, 〈상황의 산물〉, 작품 스코어,
http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24 c130da87&lg=en
포스트댄스 콘퍼런스 소개 페이지, https://mdtsthlm.se/archive/175/
피나 바우쉬 공식 홈페이지, https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me

7. 공연 영상

구스타보 치리아코, 〈아무것도 없음. 곧 보게 될 것〉, 2009년 공연 녹화본.
https://vimeo.com/100742857
마텐 스팽베르크, 〈게르하르트 리히터, 극장을 위한 작품〉, 2017년 공연 녹화본.
https://vimeo.com/527243865
마텐 스팽베르크, 〈나텐〉, 2016년 공연 녹화본.
1부: https://vimeo.com/172484817, 2부: https://vimeo.com/173681289, 3부: https://vimeo.com/174957050
메테 잉바르센, 〈매뉴얼 포커스〉, 2003년 공연 녹화본.
https://vimeo.com/160208093
베라 만테로, 〈신비로운 것, e.e. 커밍스가 말했다〉, 2016년 제작 영상.
https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/one-mysterious-thing-said-ee-cummings
제러미 웨이드, 〈위기 가라오케〉, 2020년 작품 온라인 상영본.
https://vimeo.com/472568984
제롬 벨, 〈베로니크 두아노〉, 2005년 10월 공연 녹화본.
https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA
제롬 벨, 〈제롬 벨〉, 1995년 공연 녹화본.
https://www.youtube.com/watch?v=9Aggn9IMxTQ
크사비에 르 르와, 〈상황의 산물〉, 2016년 공연 녹화본.
https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4

Abstract

A CRITICAL ANALYSIS OF CONTEMPORARY DANCE : The Politics of Dance in a Post-Fordist Condition

Shinu Kim
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School
Seoul National University

This study aims to critically reexamine the political capacities of Contemporary Dance in light of the current sociopolitical environment conditioned by Post-Fordism. The study is based on the premise that the politics of dance emerges through its capacity to reveal the ideologies of how the society governs the body, movement, and sensation, to break away from these orders through innovations in the art form, and ultimately in its power to propose alternative ways of existence that are different from the ones we know now.

Through this prism, I first acknowledge the significance of the radical dance practices that emerged in the mid-1990s across Europe, and reinspect the political power such practices

generated. Works of key artists such as Jérôme Bel, Xavier Le Roy, William Forsythe, Vera Mantero, Mette Ingvartsen, and more are reviewed from this perspective. These artists have challenged the norms and hierarchies of dance institutions and theatre dispositifs, revealed how dance is produced and circulated as a product, and implemented alternative ways of working. Also, through an expanded notion of choreography, their works subverted the concept of dance, which has thus far been mostly considered as a continuous, conscious movement of human agencies. They revolutionized the standard of normative bodies on stage and embraced diverse practices and discourses within the realm of dance.

Yet, even as the study recognizes the value of these experiments, it questions whether such dance practices continue to hold the political capacity they once promised after three decades have passed. I claim that some of the key agendas of Contemporary Dance have come to render it particularly vulnerable to the operating mechanisms of Post-Fordism. In this dissertation, I perform a close analysis on how the core ideas of Contemporary Dance—the call for independent, free, fluid, and nomadic ways of working, a concentration on networks and mobility, an emphasis on semiotic and linguistic forms of dance, and the importance of showing the subjectivity and identity of the dancer on stage—closely resemble the ways capitalistic value is produced and accumulated in contemporary society. Today, dancers seem to be actively performing the role of the solo entrepreneur by constantly adding one's competitive value through the honing of their generic skills and the exhibition of their unique identity. At the same time, the conceptual, intellectual aspects of Contemporary Dance seem to be

transforming the dance experience into an act of understanding a theoretical concept or the author's intentions, reducing it to a process of communication of information that is prone to be co-opted by a semiocapitalistic drive.

Although it may seem that the engulfing dynamics of capitalism have led dance to an impasse where finding a solution seems almost impossible, this study aims to trace some alternative routes for dance to reclaim its political power. I analyze Mårten Spångberg's *Natten* (2016) as an attempt to create a zone of indiscernibility where semiotic meaning-making continues to fail, identities are blurred, and audiences are invited to experiment with their perceptive capacities, to leap beyond the visible, given world. Another work by Spångberg examined in this dissertation is *Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre* (2017), as it creates the possibility of a contingent emergence of affect, particularly in the notion of Deleuzian ethology. This work is interpreted as an attempt to create a different relationality between entities by allowing dancers and audiences to experiment with one's physical capacity for affecting oneself and the other. Taking these works as entry points, this study explores pathways that can lead dance to recover its political capacity of creating ruptures in the dominant order, through which we glimpse alternative ways of world-making.

Keywords : European Contemporary Dance, Politics of Dance, Post-Fordism, Precarious Labor, Semiocapitalism, Mårten Spångberg

Student Number : 2019-28973

Zusammenfassung

EINE KRITISCHE ANALYSE DES ZEITGENÖSSISCHEN TANZES : Die Politik des Tanzes im Postfordismus

Shinu Kim
Interdisziplinäres Programm für Darstellende Kunst
Seoul National Universität

In dieser Studie sollen die politischen Kapazitäten des Zeitgenössischen Tanzes im Hinblick auf das aktuelle gesellschaftspolitische Umfeld, bedingt durch den Postfordismus, erneut kritisch beleuchtet werden. Die Studie basiert auf der Annahme, dass die Politik des Tanzes aus der Fähigkeit hervorgeht, die Ideologien aufzudecken, mit denen die Gesellschaft den Körper, die Bewegung und das Empfinden regiert. Diese Ideologien können durch innovative Kunstformen durchbrochen werden, wobei die Kraft des Tanzes schließlich darin besteht, alternative Existenzmöglichkeiten vorzuschlagen, die sich von denen, die wir

heute kennen, unterscheiden.

Durch diese Prisma erkenne ich zunächst die Bedeutung radikaler Tanzpraktiken an, die Mitte der 1990er Jahre in ganz Europa aufkamen, und untersuche die politischen Kräfte, aus denen heraus diese entstanden. Aus dieser Perspektive werde ich die Werke wichtiger Künstler wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, William Forsythe, Vera Mantero, Mette Ingvartsen sowie weiterer Künstler betrachten. Ihre Werke stellen die Normen und Hierarchien der Tanzinstitutionen und Theaterdispositive infrage. Sie offenbaren, wie der Tanz als Produkt produziert und in Umlauf gebracht wird, und entwickeln alternative Arbeitsweisen. Durch den erweiterten Begriff der Choreografie haben ihre Arbeiten auch das Konzept des Tanzes untergraben, das bisher meist als eine kontinuierliche, bewusste Bewegung menschlicher Akteure betrachtet wurde. Sie revolutionierten den Standard der normativen Körper auf der Bühne und machten sich verschiedene Praktiken und Diskurse im Bereich des Tanzes zu eigen.

Auch wenn Studie den Wert dieser Experimente anerkennt, stellt sie dennoch die Frage, ob diese Tanzpraktiken auch nach drei Jahrzehnten immer noch die politische Kraft besitzen, die sie einst versprachen. Ich behaupte, dass einige der zentralen Themen des Zeitgenössischen Tanzes ihn besonders anfällig für die Funktionsmechanismen des Postfordismus gemacht haben. In dieser Dissertation analysiere ich eingehend, wie die Kernideen des Zeitgenössischen Tanzes – die Forderung nach unabhängigen, freien, fließenden und nomadischen Arbeitsweisen, die Konzentration auf Netzwerke und Mobilität, die Betonung semiotischer und sprachlicher Formen des Tanzes sowie die Bedeutung der Darstellung der Subjektivität und Identität des

Tänzers auf der Bühne – der Art und Weise, wie in der zeitgenössischen Gesellschaft kapitalistische Werte produziert und akkumuliert werden, entsprechen. Heute scheinen Tänzerinnen und Tänzer aktiv die Rolle des Solo-Unternehmers zu spielen, indem sie durch die Weiterentwicklung ihrer generischen Fähigkeiten und die Zurschaustellung ihrer einzigartigen Identität kontinuierlich den eigenen Wettbewerbswert steigern. Gleichzeitig scheinen die konzeptionellen, intellektuellen Aspekte des Zeitgenössischen Tanzes die Tanzerfahrung in einen Akt des Verstehens eines theoretischen Konzepts oder der Absichten des Autors zu verwandeln und sie auf einen Prozess der Informationsvermittlung zu reduzieren, der von einem semiokapitalistischen Bestreben vereinnahmt werden kann.

Auch wenn es den Anschein hat, dass die verschlingende Dynamik des Kapitalismus den Tanz in eine Sackgasse geführt hat, in der es fast unmöglich scheint, eine Lösung zu finden, zielt diese Studie darauf ab, einige alternative Wege aufzuzeigen, wie der Tanz seine politische Macht zurückgewinnen kann. Dazu analysiere ich Mårten Spångbergs *Natten* (2016) als einen Entwurf zur Schaffung einer Zone der Ununterscheidbarkeit, in der die semiotische Bedeutungsbildung weiterhin scheitert, Identitäten verschwimmen und das Publikum eingeladen wird, mit seinen Wahrnehmungsfähigkeiten zu experimentieren, um über die sichtbare, gegebene Welt hinauszugehen. Ein weiteres Werk von Spångberg, das in dieser Dissertation untersucht wird, ist *Gerhard Richter, une pièce pour le théâtre* (2017), da es die Möglichkeit einer kontingenten Entstehung von Affekten schafft, insbesondere im Sinne der deleuzianischen Ethologie. Diese Arbeit versteht sich als Versuch, eine andere Relationalität zwischen Entitäten zu

schaffen, indem sie Tänzern und Zuschauern die Möglichkeit gibt, mit der eigenen körperlichen Fähigkeit zu experimentieren, sich selbst und den anderen zu affektieren. Ausgehend von den genannten Werken erforscht diese Studie mögliche Wege, wie der Tanz seine politische Fähigkeit zurückgewinnen kann, indem er Bruchstellen in der herrschenden Ordnung schafft, durch die wir einen Blick auf alternative Wege der Weltgestaltung werfen können.

Schlüsselwörter: Zeitgenössischer Tanz, Politik des Tanzes, Postfordismus, Prekäre Arbeit, Semiokapitalismus, Mårten Spångberg

Studentennummer: 2019-28973