



무용역사기록학 제54호

ISSN : 2383-5214(Print)

확장된 안무의 장에서 수행적 드라마투르기

김재리

To cite this article : 김재리 (2019) 확장된 안무의 장에서 수행적 드라마투르기 , 무용역사기록학, 54, 81-108

① earticle에서 제공하는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 학술교육원은 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다.

② earticle에서 제공하는 콘텐츠를 무단 복제, 전송, 배포, 기타 저작권법에 위반되는 방법으로 이용할 경우, 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

www.earticle.net

확장된 안무의 장에서 수행적 드라마투르기
_김재리

한국 전통춤의 근대적 메타모포시스 연구
: 극장을 중심으로
_김호연

한성준의 춤 수련 과정과 수련관에 대한 고찰
_권효진·전은자

벽사 정재만의 춤 생애사 연구
_이미희

확장된 안무의 장에서 수행적 드라마투르기⁺

김재리*

(성균관대학교 초빙교수)

목 차

국문초록

I. 서론

II. 컨템퍼러리 댄스에서 드라마투르기의 전개

1. 확장된 안무의 개념

2. 드라마투르기의 개념적 전환: 수행적 드라마투르기

III. 드라마투르기 사례 분석: 예룬 피터스(Jeroen Peeters)의
드라마투르기

1. 텍스트에서의 해방

2. 드라마투르기 방법론

3. 협업의 정치

IV. 결론

참고문헌

Abstract

* 김재리 jaeleekim32@gmail.com

+ 이 논문은 2017년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임
(NRF-2017S1A5B5A07063880)

국문초록

본 연구는 컨템퍼러리 댄스에서 안무의 미학적, 형식적 변화와 함께 드라마투르기(Dramaturgy)를 탐색하는 것에 목적이 있다. 이를 위해 1990년대 이후 전개된 확장된 안무의 개념을 살펴보고 드라마투르기 작업 사례를 분석하여 드라마투르기의 개념적, 실천적 논의를 전개했다.

컨템퍼러리 댄스에서는 무용의 자율적인 매커니즘을 벗어나 타매체와의 교류와 합류를 통해 창작의 가능성을 발견하고, 안무의 과정에서 담론과 이론 등 지식생산을 춤의 주요한 과업으로 고려한다. 이러한 안무의 인식론적, 방법론적 패러다임의 변화에 따라 매체의 다양성, 담론 생성, 협업 등을 토대로 안무의 실험이 전개되고 있으며, 기존의 움직임의 나열과 구성에 초점을 맞춘 좁은 의미에서의 안무를 벗어나 ‘확장된 안무’로 논의되고 있다.

본고에서는 컨템퍼러리 댄스의 안무 개념 및 실천과 변화의 배경에서 수행적 드라마투르기에 관한 개념적 논의와 유럽의 드라마투르그 예인 피터스(Jeroen Peeters)의 드라마투르기를 사례를 중심으로 다음과 같은 결과를 도출했다. 첫째, 수행적 드라마투르그는 고전적 드라마투르그에서 강조되었던 텍스트 중심의 역할에서 해방되어 창작 과정에서의 실천을 강조한다. 드라마투르그의 정체성은 고정된 것이 아니라 창작의 과정에서 자유로운 ‘행위’를 통해 매번 변화한다. 둘째, 안무의 재료에 대한 실증적 접근을 강조한다. 안무의 과정에서 수집되는 재료들은 드라마투르그와 같은 협업자들이 ‘공동의’ 감각과 이미지를 발생시키고 대화를 만들기 위해서 중요한 요소이다. 셋째, 협업의 방법론에 대한 요구이다. 작업의 과정에서 협업자들은 각자의 관점과 감각으로 참여하며 이들의 실천은 무대 위에서 이질적으로 존재한다. 공동의 작업을 위한 안무의 방법론과 도구의 개발은 안무의 재료를 선정하고 질문을 구체화하며, 장면의 구성을 위해서 중요한 과정이다.

본고에서는 드라마투르그의 수행적 접근을 체계적으로 살펴보고 드라마투르그를 새롭게 변화하는 안무의 맥락 안에 위치시키고자하며, 21세기의 춤을 이해할 수 있는 관점을 제시하고자 했다.

<주요어> 확장된 안무, 드라마투르기, 수행성, 컨템퍼러리 댄스, 예인 피터스

I. 서론

본 연구는 컨템퍼러리 안무의 미학적, 형식적 변화의 배경에서 전개되고 있는 드라마투르기(Dramaturgy)¹⁾의 개념과 실천을 수행성의 관점에서 탐색하는 것에 목적이 있다. 이를 위해 무용에서 드라마투르기가 활발하게 전개된 1990년대 이후 안무의 개념 및 실천을 드라마투르기와의 관련성을 통해 살펴보고, 드라마투르기 사례 연구를 통해 논의를 구체화하고자 한다. 이는 21세기 안무의 주된 비평적 논의의 키워드를 안무와 드라마투르기의 만남에서 끌어옴으로써 안무의 영역 내부에 드라마투르기를 위치시키려는 시도이기도 하다.

컨템퍼러리 댄스의 장에서는 전통적 패러다임을 따르지 않는 안무의 새로운 현상에 대한 드라마투르기의 공헌을 논의하기 시작했다.²⁾ 드라마투르그이자 무용학자인 보야나 스베직(Bojana Cvejić)은 “컨템퍼러리 댄스에서 드라마투르그가 등장하기 전까지 안무가들은 그들의 작업 방법론과 개념을 구체화하거나 성찰하지 않은 것은 사실이다.”라고 하면서 안무의 변화와 드라마투르기의 연관성을 논의했다.³⁾ 이 시기의 안무가들은 이전까지 발레와 현대무용(Modern Dance)에서 주력했던 테크닉을 개발하고 움직임의 구성하는 것에 안무의 시작점을 두지 않는다. 이미 포스트모던 댄스에서 시작되었던 신체에 대한 정치적인 접근과 춤을 스펙터클과 운동성으로부터 해방시키기 위한 실험을 전개하면서 이전의 안무에 대한 정의와 개념들을 재탐색했다. 하지만 컨템퍼러리 댄스에서 춤과 안무의 결합에 균열을 내는 것은 단순히 춤을 거부하는 것을 의미하지는 않는다. 춤과 안무를 분리함으로써 예술 생산에서 도구적 확장과 신체와 움직임에서 벗어난 다른 매체의 교류와 합류를 통해 좀 더 포괄적인 창작의 가능성을 확보하고 있다. 또한 모던 댄스까지 이론과 실천을 구분해왔던 관습에서 벗어나 이론과 실천의 관계성을 강조하며 실천의 과정에서 담론, 텍스트, 비평과 성찰, 이론의 재현 등의 개념과 방법론을 토대로 안무의 개념과 실천을 확장시키고 있다.⁴⁾

1) 드라마투르기관 서양의 극장이 제도화되면서 주로 연극 분야에서 사용된 용어로, 초기에는 작품의 내부 비평 및 극장에 맞는 레퍼토리를 평가하고 대본을 분석하는 것을 의미했다. 하지만 공연의 형식과 제작 방식이 시대에 따라 변화하면서 그 정의도 달라지고 있으며 포스트 드라마 연극(Postdramatic Theatre)과 컨템퍼러리 댄스의 영역에서는 고전적 개념과는 다른 ‘새로운 드라마투르기(new dramaturgy)’가 주로 사용된다. Trencsényi, K. & Cochrane, B., *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*(NY& UK: Bloomsbury, 2014), p.xi.

2) Georgelou, K. & Protopapa, E. & Theodoridou, D., *The Practice of Dramaturgy Working on Action in Performance*(Amsterdam: Valiz, 2017), p.12.

3) Cvejić, B., “The Ignorant Dramaturg.” *Maska*, 16(131–132)(Slovenia: Maska publication, 2010), [검색일: 2018.12.01.]. <http://sarma.be/docs/2864>.

4) Bauer, B. “Propensity: Pragmatics and Functions.” In Hansen, P. & Callison, D. (ed.), *Dance Dramaturgy*.

이와 같이 안무의 미학적 변화와 컨템퍼러리 댄스에서의 작업 및 제작 방식의 문화적, 경제적인 측면에서의 심오한 변화의 과정은 드라마투르그가 컨템퍼러리 댄스로 진입하게 된 중요한 이유가 된다.⁵⁾ 유럽의 컨템퍼러리 댄스에서 나타난 맥락 지향적인 작업과 리서치에 기반한 작업들, 그리고 실험적인 안무와 개념적(Conceptual) 작품의 경향은 기존의 작품 제작의 방식과 경제적인 구조를 변화시켰다. 컨템퍼러리 댄스에서 전문화된 분업이 아닌 공유를 강조하는 협업, 완성된 작품이 아닌 과정에 대한 개방성의 요구, 예술의 사회적 연결을 위한 담론적 네트워크 수립 등은 춤의 제작과 춤이 만들어지는 방식에 있어서의 변화이며, 이는 넓은 의미에서 안무 작업과 밀접하게 연관되어 있다.⁶⁾

안무 개념 및 실천의 확장 및 전환의 과정 속에서 드라마투르그(Dramaturgs)⁷⁾는 지난 20 여 년간 안무가의 협력자이자 조력자로서 새로운 안무 형식의 전개하는데 그 역할을 하고 있다. 따라서 드라마투르그의 공헌은 무용과 공연예술 연구 및 실천의 분야에서 중요하게 논의되어야 할 것이다. 이미 국내외 컨템퍼러리 댄스의 작품에서 안무자와 협력하는 드라마투르그들이 소개되었으며, 안무가의 고유 영역이라고 고려되던 ‘안무’에서의 드라마투르그의 역할이 강조되고 있다. 1990년대 이후 유럽에서는 컨템퍼러리 댄스의 대표적인 안무가로 알려져 있는 자비에 르 로이(Xavier Le Roy), 맥 스튜어트(Meg Stuart), 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz), 메테 잉바르센(Mette Ingvartsen) 등을 중심으로 드라마투르그와 안무가의 협업을 제시했다.⁸⁾ 또한 유럽의 주요 극장에서는 드라마투르그를 기획 및 제작에 참여시켜 작품의 질을 높이고 공연 뿐 아니라 작품의 가치를 예술적, 사회적 차원으로 확장시키는 것에 주력하고 있다.⁹⁾ 국내의 경우에는 2013-2015년 국립현대무용단에 상주 드라마투르그를 기용하면서 기존의 무용 제작 형식을 탈피하고 새로운 작업방식을 제안했다. 이 기관에서는 상주 드라마투르그가 주요 작품 제작 및 기획에 참여하는 한편 외

Modes of Agency, Awareness and Engagement(NY&UK: Palgrave macmillan, 2015), p.32.

5) Kunst, B.(2009), "The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance," *Performance Research*, 14(3)(A Journal of the Performing Arts, 2009), p.82.

6) Kunst, B., "The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary Dance," *Performance Research*, 14(3)(A Journal of the Performing Arts, 2009), p.85.

7) 드라마투르그를 행하는 사람을 드라마투르그(Dramaturg/Dramaturge)라고 하며, 작업에 따라 연출가, 공동창작자, 외부의 시선, 미학적 조언자 등의 용어로 사용되기도 한다.

8) 르 로이와 잉바르센은 무용학자이자 철학자인 보야나 스베이지(Bojana Cvejić), 스튜어트는 무용학자이자 뉴욕대학교(New York University) 공연예술학과 교수인 안드레 레페키(André Lepecki)와 공연예술가이자 공연미학자 예룬 피터스(Jeroen Peeter), 샤르마츠는 무용학자인 이사벨라 로네이(Isabelle Launay)와 협업했다.

9) 공연예술 전반에서 드라마투르그의 역할이 강조되는 독일의 경우에는 HAU(Hebbel am Ufer) Theatre, The Sophiensæle 등 주요 제작 극장의 상주 드라마투르그는 작품의 기획, 제작, 출판 등을 담당한다. [검색일: 2018.01.20.], HAU(Hebbel am Ufer) 홈페이지, <https://m.hebbel-am-ufer.de>, The Sophiensæle 홈페이지, <https://www.sophiensaele.com>.

부의 공연예술 전문가들이 드라마투르그로 작품 제작에 참여했다. 또한 개인무용단 및 독립안무가들의 작업에서 무용학자, 비평가, 문학가, 영화감독 등 다양한 영역의 예술가들이 드라마투르그의 역할로 참여하고 있다.¹⁰⁾

이처럼 현장에서 드라마투르그의 활동이 나타나고 이에 대한 질문이 제기되면서 드라마투르그를 단순히 안무가의 보조적인 역할이 아닌, 전문적인 영역으로 인식하고 이를 체계적으로 교육하기 위한 제도가 체계화되었다. 유럽의 경우, 네덜란드의 우트렉 대학(Universiteit Utrecht)의 ‘컨템퍼러리 연극, 무용, 드라마투르기(Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy)’ 석사 과정을 개설하여 공연예술에서의 제작 및 창작과 관련한 드라마투르그를 교육하고 있다. 스위스의 취리히 예술 대학(Zurich University of the Arts)의 드라마투르기 석사 과정에서는 단순히 작품 창작으로 제한되어있는 드라마투르그의 영역을 공연 제작 및 큐레이팅으로 확장하여 뉴미디어와 문화연구, 필름, 축제 등을 포괄적으로 다루는 초학제적인(transdisciplinary) 관점에서 드라마투르기 전문가를 양성하고 있다. 또한, 독일의 기센대학교(Justus Liebig University Giessen)를 비롯한 대학의 ‘안무/무용/공연 학과’에서는 드라마투르그를 중요한 과목으로 다루고 있다.¹¹⁾ 이처럼 유럽의 대학 교육과정에서는 예술생산의 다매체적인 패러다임에 근거하여 공연예술 전반의 매체와 이론, 그리고 철학 아래 드라마투르그를 다루고 있으며, 창작의 영역 뿐 아니라 드라마투르기적인 시각을 갖춘 예술감독과 큐레이터, 기획자, 비평가 등을 양성하고 있다.

하지만 많은 안무가들과 이론가, 교육가들이 작업의 과정에서 드라마투르그의 요구와 필요성을 인식하는 것과는 달리, 드라마투르그의 개념과 역할에 대해서는 여전히 논쟁적이라고 할 수 있다. 1994년 무용에서 드라마투르그가 전개되었을 때, 벨기에의 드라마투르그 마리언느 폰 커크호벤(Marianne von Kerkhoven)은 “드라마투르그는 모든 것을 포함하고, 모든 것에서 발견된다. 따라서 드라마투르그를 구성하는 것을 발견하기란 어려운 것이다.”라고 말한 바 있다.¹²⁾ 20여년이 지난 지금에도 예술 생산의 프레임이 미학적, 경제적,

10) 김미희, 『무용드라마투르기 담론을 통해 본 드라마투르그의 방향성』, 『한국예술연구』 12호(한국예술종합학교 한국예술연구소, 2015), 213쪽.

11) 독일 기센대학교 홈페이지 Justus-Liebig-Universität, Choreograph and Performance. [검색일: 2019.06.28.], <http://www.uni-giessen.de/study/courses/master/cap>; 네덜란드 우트렉 대학교 홈페이지 Utrecht University, Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy. [검색일: 2019.06.28.], <https://www.uu.nl/masters/en/contemporary-theatre-dance-and-dramaturgy>.
스위스 취리히 예술대학교 홈페이지 Zürcher Hochschule der Künste, MA Dramaturgy. [검색일: 2019.06.28.], <https://www.zhdk.ch/en/degree-programmes/theatre/ma-theatre-dramaturgy-840/study-structure-770>.

12) Georgelou, K. & Protopapa, E. & Theodoridou, D., *The Practice of Dramaturgy Working on Action in Performance*(Amsterdam: Valiz, 2017), p.12.

정치적 측면에서 변화하면서 공연예술의 창작 방식도 더욱 다양해지고 복잡해짐에 따라 드라마투르기를 정의하는 것에 어려움이 있다. 특히, 안무의 과정은 카오스 상황에 둘러싸여 있으며, 이것은 창작의 본질이다.¹³⁾ 드라마투르기의 개념을 일반화하기 어려운 것은 개별 안무가에 따라 서로 다른 방식과 ‘창조’의 과정에서 발생하는 예측불가능성과도 관련이 있다. 특히, 오늘날의 예술적 결과물들은 하나의 방향성으로 생산되는 것이 아니며, 작품에 대한 분석과 해석에 대한 방법도 다양하다. 따라서 드라마투르기에 대한 하나의 정의를 내리는 것이 이것의 다른 기능과 의미를 축소시키거나 배제할 수 있다는 것을 인식하고, 드라마투르그의 ‘개별적 실천’을 토대로 오늘날의 안무 및 공연예술의 이질적인 지형에서 논의하는 것이 중요하다. 그리고 연극으로부터 도입된 드라마투르기라는 용어의 재검토를 통해 무용에서의 드라마투르그에 대해 살피는 것이 필요하다.

드라마투르기는 그리스어 *dramatourgia*의 어원을 가지며 *drama*(action)과 *ergon*(work)의 조합으로 이루어진 합성어이다. 즉 ‘행위’와 ‘작업’을 의미하는 것으로 ‘행위로서의 작업’과 ‘작업에서의 행위’가 강조된다.¹⁴⁾ 오늘날의 공연예술의 맥락에서 춤에서의 행위와 작업이 의미하는 것이 무엇인지에 대해 고려한다면 드라마투르기의 역할을 연극의 맥락에서 텍스트에 고정시키는 것은 드라마투르기의 본질적인 행위와 배치된다고 할 수 있다.

따라서 본 연구에서는 지금까지 드라마투르기의 역할을 텍스트로부터 해방시키고 안무 과정에 존재하는 재료들에 대한 잠재성을 발견하여 무용 생산에 실천적으로 접근하는 수행적 드라마투르기(Performative Dramaturgy)¹⁵⁾의 입장을 견지한다. 수행적 드라마투르기관 이론과 실천을 아우르며 작업의 방향과 의도에 따라 주체적으로 자신의 작업을 창조하는 행위를 강조하는 드라마투르기의 유형이다. 이는 고전적 드라마투르기에서 강조되었던 텍스트 중심의 드라마투르기 역할에서 벗어나 이론과 실천의 모든 측면에서 안무가와 의 창조적 힘을 나누는 것을 강조한다. 이와 같은 수행적 드라마투르기는 최근의 안무의 개념이 확장되고 방법론도 다각화되는 무용의 현상을 체계적으로 연구할 수 있는 통로가 될 수 있을 것이다.

13) Wildschut, L., “Reinforcement for the Choreographer.” In Butterworth, J. & Wildschut, L(ed.), *Contemporary Choreography*(Routledge: 2009), p.390.

14) Georgelou, K. & Protopapa, E. & Theodoridou, D., *The Practice of Dramaturgy Working on Action in Performance*. (Amsterdam: Valiz, 2017), p.20.

15) 수행적 드라마투르기의 개념에 대해서는 2장에서 논의했다.

II. 컨템퍼러리 댄스에서 드라마투르기의 전개

1. 확장된 안무의 개념

무용의 역사에서 움직임은 춤의 본질로 인식하고 매체의 고유성을 통해 독립된 예술로 인정받기 위한 노력들은 1960년대 이후 다매체적이고 다학제적으로 전환된 예술의 패러다임에 의해 거부되기 시작했다.¹⁶⁾ 이 시기의 예술은 미디어에서 메타 미디어로 변화하면서 회화는 시각예술로, 연극과 춤은 공연예술로 변화하였으며 장르보다는 형식에 초점을 맞추었다.¹⁷⁾ 저드슨 댄스 시어터의 안무가들로부터 시도된 오브제와 텍스트, 테크놀로지 등 춤과 춤이 아닌 것들의 결합은 모더니스트들에 의해 규정되어온 춤의 범주를 벗어나게 했으며 춤에 대한 다른 미학적 접근의 필요성이 요구되었다. 이러한 춤과 공연예술에서의 변화는 1990년대 컨템퍼러리 안무가들에 의해 확장된다. 모더니즘과의 단절에서 발생하는 컨템퍼러리 댄스의 철학적, 정치적 논의를 전개한 안드레 레페키의 『소진된 춤(Exhausting Dance)』¹⁸⁾에서는 컨템퍼러리 안무가들의 실천과 철학적 논리, 그리고 자본주의와 신자유주의 사회에 대한 비판의식이 동시대 실험적인 안무로 나타났다고 강조했다. 에켄데, 프랑스 안무가 제롬 벨(Jérôme Bel), 자비에 르 로이, 스웨덴 안무가 마르텐 스팅버그(Mårten Spångberg)등 컨템퍼러리 안무가들은 실험적 안무를 통해 춤에서 다른 매체까지 춤의 영역으로 확장시켜 춤이 안무의 본질이라는 관습적인 태도에 저항했다. 이들의 작업은 ‘농당스(Non-danse)’, ‘개념 무용(Conceptual Dance)’ 등의 용어로 설명되며 춤의 부재(absence)를 통해 춤의 주변을 포섭하는 방식으로 춤의 영역을 넘어 확장된 예술의 장에서 춤의 개념을 재구성했다.¹⁹⁾

이러한 현상에서 우리가 알고 있던 춤이라는 용어는 더 이상 컨템퍼러리 댄스의 복잡하고 다양한 속성을 표현해주지 못하며 컨템퍼러리의 맥락, 환경, 철학과 이론과의 관계를 맺기에도 부족하다.²⁰⁾ 컨템퍼러리 댄스에서는 춤과 안무를 동일시했던 관습적인 용어 사

16) 18세기 중반 장 조르주 노베르(Jean Georges Noverre)는 연극에 종속되어있는 무용을 해방시키기 위해 무용 표현 방식의 체계화를 주장했으며, 20세기의 루돌프 폰 라반(Rudolf von Laban)과 미국 현대무용가들이 춤의 본질을 움직임으로부터 발견하려는 일련의 노력들은 무용 매체의 자율성을 확보하고 다른 예술과 동등한 위치를 차지하려는 시도로 평가되었다.

17) Wikström, J. & Schellow, C., (2015년 5월 27일), “MA SoDA Double-Lecture Critique Light/ Identity games,” [검색일: 2018.12.01.], <https://vimeo.com/133342195>.

18) Lepecki, A., *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*(NY&UK: Routledge, 2006).

19) Roy, Xavier le. & Cvejic, B.& Seigmund, G., “To End with Judgment by Way of Clarification.” In Hochmuth, M. & Kruschkova, K. & Schöllhammer, G. (ed.), *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and performance Since 1989*(Germany: Revolver, 2006). pp.49-50.

용에서 벗어나 이를 각각 독립적인 것으로 다루어야 하며, ‘춤을 만드는 것’에 제한되어있던 안무의 다른 가능성에 대한 논의의 필요성이 강조되고 있다. 예컨대, 2012년도 바르셀로나 현대미술관(Museu d'Art Contemporani de Barcelona)에서 기획한 전시 및 세미나 ‘확장된 안무: 상황, 움직임, 오브제(Expanded Choreography: Situations, Movements, Objects)’에서는 오늘날 안무가 춤에서 해방되어 신체 표현 및 스타일을 버리는 대신 예술 작업을 생성하기 위한 일련의 프로토콜, 혹은 도구로서의 변화하는 안무의 개념과 실천들을 논의했다.²¹⁾ 안무가 더 이상 춤을 만드는 것을 의미하지 않는다면, 안무로 탐색할 수 있는 대상들과 재료로 수용할 수 있는 범위는 점차 확대된다고 할 수 있다. 따라서 컨템퍼러리 댄스에서 안무의 확장된 시각과 다양한 관점에서 새로운 이론과 철학의 새로운 접근이 필요하다.

먼저, 춤의 존재론을 운동성에 두고 미학과 이론을 전개했던 것에서 벗어나 춤에서 포괄적인 지식을 생산하는 인식론적인 차원에서 논의는 안무의 중요한 의제가 된다. 인식론이란 지식의 본성에 대한 연구를 의미하는 것으로 지식과 지식이 될 수 있는 것들에 대한 가능성을 탐색하는 것이다. 1969년 푸코는 사회, 정치, 그리고 일상이 수행적으로 변화하는 것에 대해서 언급하면서 “세상은 고정된 가치가 있는 것이 아니라 세상이라는 무대에서의 개념은 새로운 의미를 받아들인다”고 했다.²²⁾ 푸코가 논의한 완고한 지식에서 발생하는 권력에 대한 저항과 지식 생산의 주체에 따른 유동적인 지식에 대한 관심은 안무가들이 작업을 통해서 지식을 생산하는 과정을 탐색하는 것으로 연결되었다. 컨템퍼러리 안무가들은 작업에서 신체 움직임에 관한 제한된 지식을 발견하는 것이 아니라 춤과 관련된, 혹은 신체가 위치하는 ‘모든’ 것을 춤 지식의 대상으로 삼는다. 또한, 그동안 무용에서 핵심적인 논의의 대상이 되었던 ‘신체’에 대한 관점은 단순히 움직임을 행하거나 작품의 내용을 실어 나르는 도구가 아닌, 그 자체로 정치, 사회의 구조와 관계를 맺는 주체로서 고려하는, 즉 장치(apparatus)를 통해 안무에 접근한다. 장치란 푸코의 사유에서 전개된 개념으로 들뢰즈는 장치란 항상 보이거나 보이지 않는, 의미를 갖거나 갖지 않는 모든 것이 상징하고 드러내는 권력의 방식들이 묶여 있는 것을 의미한다고 했다.²³⁾ 춤에서 신체적 제스처와

20) Spångberg, M., Post-dance, An Advocacy, In Andersson, D. & Edvarsdsen, M. & Spångberg, M.(ed)., *Post-Dance*(Stockholm: Modern Dance Theatre, 2017), p.350.

21) 바르셀로나 현대 미술관 The Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), “Expanded choreography,” [검색일: 2018.12.01.]. <https://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>.

22) Spångberg, M., “Post-dance, An Advocacy.” In Andersson, D. & Edvarsdsen, M. & Spångberg, M.(ed)., *Post-Dance*, p.354.

23) Lepecki, A., “Choreography as Apparatus of Capture.” *The Drama Review*. 51(2)(The MIT Press, 2007), p.120.

공연의 요소들 뿐 아니라 이것의 미학적 지각과 이론적인 사유는 모두 장치로 작동한다. 따라서 안무로서의 장치란 춤과 관점과 의미의 관계를 조직하는 하나의 메커니즘으로 볼 수 있다.²⁴⁾ 신체에 대한 장치적 탐색은 무대 위의 무용수에 대한 기존의 이데올로기를 해체시키고 서로 다른 몸에서 발견되는 정체성을 통해 안무의 사회 문화 경제적 맥락을 구성한다. 예컨대, 제롬벨(Jérôme Bel)의 작품 〈베로니크 두아노(Véronique Doisneau)〉에서는 문화의 내부에서 작동하는 권력, 위계, 폭력 등의 장치들을 발레리나의 몸의 경험과 성찰적 증언을 통해 드러냈다. 이처럼 몸에서 작동하는 장치들을 포착하고 장치들이 이루는 집합의 연결을 발견하는 것은 안무의 과정이 된다.

컨템퍼러리 댄스에서의 이러한 인식론적인 전환을 토대로 안무의 방법론도 새롭게 전개되었다. 컨템퍼러리 안무가들이 수행하는 ‘리서치(Research)’ 지향적인 작업방식은 안무의 과정에서 지식의 생산을 강조한다. 리서치를 기반으로 한 작업은 예술가의 직관에 의지하거나 자유로운 개인적 상상을 통해 작업을 구체화하는 것이 아니라 체계적인 방법론과 인식론적인 근거, 그리고 창작의 재료에 대한 지속적인 분석이 요구된다.²⁵⁾ 따라서 리서치의 과정에서 발견되는 사유와 담론은 작품의 결과물과 마찬가지로 중요한 생산물로 고려하게 되었다. 안무가들은 리서치를 수행하면서 다양한 방법론을 개발하고, 평론가나 이론가에 기대기보다는 안무가 스스로 작업의 내부에서 발생하는 비평적, 분석적 시각을 통한 자기 성찰적(Self-reflected) 작품 해석을 시도하게 되었다. 따라서 컨템퍼러리 안무가들은 작업 과정 안에서 창작, 해석, 분석, 비평 등을 수행하게 되었으며 과거 비평가들에게 작품의 해석과 평가를 내맡겼던 것에서 벗어나 스스로 작업에 대한 ‘말하기’를 시도하고 있으며 이는 작품의 형식에 반영되었다.

또한, 창작의 방식이 안무가 개인이 아닌 ‘협업’의 방식으로 전환되었다. 이는 무용과 타매체의 결합과 다학제적인 관점에서 안무의 영역을 확장시킨다. 안무의 재료는 단지 움직임으로 제한되는 것이 아니라 매체와 영역을 넘어 자유롭게 선택될 수 있으며, 창작의 과정에서 다양한 층위와 맥락에 대한 관점들도 재료로 선택될 수 있다. 컨템퍼러리 댄스에서 ‘창작의 과정은 집단 지성의 과정이며, 상호주체적이고 초개인적으로 접근하는 것이다.’²⁶⁾ 협업의 방식은 과거 안무가가 작품 생산의 주체로서 저자의 권리를 갖는 것에서 벗어

24) Lepecki, A., “Choreography as Apparatus of Capture.” *The Drama Review*, p.120.

25) Spänberg, M., The doing of Research. In Hochmuth, M, Kruschkova, K, Schöllhammer, G. (eds.), *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and Performance Since 1989*. (Germany: Revolver, 2006), p.59.

26) Crunteanu, L. “The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance,” *Revista ARTA*(Uniunea Artiștilor Plastici din România, 2016), [검색일: 2018.10.10.], <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>.

나 협업자뿐만 아니라 관객까지 작품의 주체로서 고려하게 되었다. 컨템퍼러리 댄스에서 협업의 다양한 방식에 따라 장르의 교차가 이루어지고 기존의 무용작품의 보편적 제작방식과 비평의 범위들에서 벗어나 안무의 형식과 미학을 새롭게 전개하고 있다.

무용이론가이자 드라마투르그 보야나 스페이지(Bojana Cvejić)는 1920년도부터 20세기까지 신체와 움직임의 결합에서 발생하는 안무가 주류였지만 이는 지난 20년 동안에는 역사적 사건에 기여한 바가 없다고 지적하면서 21세기 전환된 패러다임에서 안무의 문제를 다룰 것을 제안했다.²⁷⁾ 안무의 확장된 장에서는 무용의 자율적인 매커니즘을 벗어나 다학제적 관점을 통해 창작의 가능성을 발견하며 하나의 작품을 생산하는 대신 지식생산을 춤의 주요한 과업으로 고려한다. 따라서 컨템퍼러리 댄스에서 변화되는 춤의 개념에 따라 안무는 기존의 움직임의 나열과 구성에 초점을 맞춘 좁은 의미를 벗어난다는 의미에서 ‘확장된 안무’로 설명될 수 있다.

2. 드라마투르기의 개념적 전환: 수행적 드라마투르기

드라마투르기는 역사적으로 아리스토텔레스의 시학에서 처음 언급되었으며 ‘극작술’로 번역되었다. 이는 18세기 독일의 비평가 고트홀드 에프라임 레싱(Gotthold Ephraim Lessing)의 『함부르크 드라마투르기(Hamburgische Dramaturgie)』에서 구체화되었으며, 20세기 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 드라마투르그의 작업으로 연결되어 서양의 연극 역사에서 수용되었다.²⁸⁾ 이러한 역사적 맥락에서 텍스트가 중심이 되는 연극의 장르적 특성상 드라마투르그는 대본 및 공연과 관련된 글을 생산하는 역할을 주로 담당했다. 하지만 1970년대 연극에서 포스트 드라마 연극(Postdramatic Theatre)이라는 현상 아래에서 드라마투르기의 개념은 새롭게 논의되었다. 한스 티스 레만(Hans-Thies Lehmann)은 연극에서 나타난 ‘텍스트의 붕괴’와 매체들의 혼종적인 퍼포먼스 등의 급진적인 변화를 포착하고, 이를 포스트 드라마 연극으로 개념화했다. 레만은 퍼포먼스에 내재된 다른 요소들 - 공간, 음악, 움직임, 제스처 등의 요소들이 문자화된 텍스트를 대체하고 이질적 양식들이 섞이면서 드라마 형식의 전통이 더 이상 수용될 수 없음을 강조했다.²⁹⁾ 포스트 드라마 연극에서 드라마투르그는 언어 텍스트와 퍼포먼스 텍스트를 구분하고 그간 모더니즘적 시

27) Cvejić, B., *Choreographing Problem: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*(UK: Palgrave Macmillan, 2105), p.16.

28) Miller, R., “Dance Dramaturgy: Definition, Perspective, Projections,” In George- Graves, N.(ed). *The Oxford Handbook of Dance and Theatre*(Oxford University Press, 2015), p.91.

29) Lehmann, H. 『포스트드라마 연극』, 김기란(역), (현대미학사, 1999), 33-38쪽.

각에서 외면된 표현의 요소들을 미장센에 참여시키며 장르의 경계를 와해시킨다.³⁰⁾

이러한 공연예술의 미학과 창작의 방식의 전환은 무용의 영역에서도 나타났다. 이 시기의 포스트 모던 댄스를 대표하는 저드슨 댄스 시어터(Judson Dance Theatre)의 안무가들은 다학제, 다매체의 관점에서 공연예술의 확장과 개념미술(Conceptual Dance) 영향 아래 전형적인 안무 형태로부터 벗어나 무용의 요소들을 재탐색하고 실험적인 작업으로 발전시켰다. 이러한 과정에서 안무의 영역에 안무가 이외의 창작자들이 개입하게 되었다.³¹⁾ 시각 예술가, 음악가 등 예술가뿐만 아니라 이론가들도 작업과정에 참여하는 등 안무의 영역에서는 다학제적 접근에서 협업을 시도했으며, 움직임이 아닌 언어를 사용하는 개념적인 창작 방식에의 접근 등은 드라마투르기적 작업의 잠재적인 시작이 되었다고 볼 수 있다. 또한 이와 같은 현상은 무용과 퍼포먼스, 그리고 연극이 서로 연결되면서 텍스트 중심의 드라마투르기에 대한 개념적 전환이 요구되었으며 무용에서 드라마투르기에 대한 개념적 근거를 마련하게 되었다.

이후에 무용 작품에서 드라마투르기라는 용어가 처음 소개된 것은 1980년대 피나 바우쉬(Pina Bausch)와 라이문트 호게(Raimund Hoghe)의 협업을 통해서이다. 바우쉬는 연극과 무용의 결합으로 만들어진 탄츠 테아터(Tanz Theatre)로 대표되는 안무가이기 때문에 호게의 역할이 주로 극적 구성을 만들거나 텍스트에 주력했을 것으로 오해하기 쉽다. 하지만 그는 바우쉬와 함께 텍스트를 포함한 음악이나 이미지와 같은 무용의 요소들을 중심으로 한 춤의 ‘구조’를 만드는 것에 주력했다.³²⁾ 또한, 1990년대 안무가 맥 스튜어트(Meg Stuart)의 드라마투르그인 안드레 레페키(André Lepecki)는 자신의 역할은 미학적인 조언을 하는 것보다는 작업의 특정한 부분을 창조하기 위해 안무가와 지속적인 대화를 나누는 것이었으며, 이는 신체적 제스처와 조명, 오브제 등 춤과 안무에 관한 것이라고 했다.³³⁾ 이처럼 무용 드라마투르그들은 텍스트보다는 춤과 공연의 메커니즘에 대한 이해를 토대로 창작의 과정에서 안무에 관여하는 역할을 담당했다. 이는 고전적인 드라마투르그가 창작에 거리를 두고 ‘외부의 눈(outside eyes)’으로 고려되었던 것에서 벗어나 창작의 가능성으로 존재하는 모든 것들을 다룰 수 있다는 주체적이고 개별적인 행위라는 것을 강조한다.

30) 최영주, 『수행적 드라마투르기와 창조적 드라마투르그』, 『연극교육연구』 22호(한국연극교육학회, 2013), 305쪽

31) Miller, R., “Dance Dramaturgy: Definitions, Perspectives, Projections.” In Graves, N.(ed.). *The Oxford Handbook of Dance and Theater*(Oxford University Press, 2015), p.97.

32) Marranca, B., “Dancing the sublime.” *A Journal of Performance and Art*(The MIT Press, 2010), [검색일: 2018.12.01.], http://www.raimundhoghe.com/en/en_dancing_the_sublime.html.

33) Lepecki, A., “Dramaturging: A quasi-objects gaze on anti-memory.” In Peeters, J. (ed). *Are we here yet?*(Dijon: :Les presses du réel 2010), p.64.

이와 같이 드라마투르그의 정체성은 고정된 것이 아니라 각 작업에 따라 변화하는 것이며, 하나의 역할을 수행하기보다는 작업의 내부에서 발생하는 사건들에 따라 주체적으로 행위 한다.³⁴⁾ 이는 공연예술에서 예술의 생산자와 수용자의 주체적 행위에 중심을 두는 수행성의 측면에서 논의될 수 있다. 수행성이란 철학자 존 랭쇼 오스틴(John Langshaw Austin)이 전개한 화행 이론(speech act theory)에서 처음 제시된 개념으로 1960년대 이후 공연예술과 시각예술에서 작품의 생산과 수용의 관계 변화의 과정에서 중요한 개념으로 받아들여졌다. 오스틴은 언어의 엄격한 체계를 반대하며 “언어는 진실성을 실어 나르는 것이 아니며 발설되는 상황은 어떤 방식이나 방법으로 이루어진다. 문장을 발언하는 것은 행동의 수행이며, 행동의 수행의 일부가 된다”고 했다.³⁵⁾ 오스틴의 수행성 개념은 자크 데리다(Jacques Derrida)의 『서명, 사건, 맥락(signature, event, context)』에서 비평적으로 논의되었다. 데리다는 오스틴의 화행 이론에서 반복적인 텍스트와 발화행위는 일정한 구조에 의해 다르게 사용될 수 있는 상황에 처한다는 것에 동의하면서도 수행성에 대한 논의가 여전히 발화자에만 초점을 맞추고 있다는 것에 대해 비판했다.³⁶⁾ 데리다는 언어가 전달되는 과정에서 다의성(polysemia)과 산중(dissemination)의 특성을 논의하면서 발화되는 언어는 ‘말하는 사람’과 ‘듣는 사람’에 의해 지속적으로 변화한다고 주장했다. 발화하는 사람의 언어는 순간적으로 사라지므로 이러한 급진적인 부재를 통해 문장이 ‘잘못’ 전달될 수 있는 가능성이 있다. 따라서 완전한 수행자가 되는 것은 불가능하며 수령자에 의해 다양한 의미가 생성될 수 있다.³⁷⁾ 이와 같이 오스틴과 데리다의 수행성에 대한 논의는 ‘말하는 행위’에서 발생하는 의미의 다양성과 발화자와 수신자의 관계, 전달의 방식, 언어의 상황과 맥락을 강조했다.

오스틴과 데리다의 수행성 개념은 1990년대 버틀러의 젠더 논의에서 신체와 정체성, 그리고 주체에 대한 논의로 확장되었다. 버틀러에 의하면 수행성은 행위 이전의 정체성은 규정되거나 강요될 수 있는 것이 아니며, 한 번의 행위로 구성되기보다는 반복되는 행위로 유지된다.³⁸⁾ 버틀러의 수행성에 대한 논의는 정체성의 정치에 관심을 불러일으켰으며, 이는 정치와 미학에 관계에 집중하는 컨템퍼러리 댄스의 현장과 연구에 영향을 끼쳤다. 컨템

34) Imschoot, M., “Anxious Dramaturgy.” *A Journal of Feminist Theory*, 26(Women & Performance, 2003), p.63.

35) Pada. R., “Iterability and Différance: Re-tracing the Context of the Text.” *Kritike*, 3(2)(An Online Journal of Philosophy, 2009), p.70.

36) Pada. R., “Iterability and Différance: Re-tracing the Context of the Text.” *Kritike*, 3(2), pp.71-72.

37) Derrida, J., “Signature, Event, Context.” in *Limited Inc*(Illinois: Northwestern University Press, 1988), p.3.

38) Butler, J., 『젠더 트러블』, 조현준(역), (문학동네, 2008), 55쪽.

퍼러리 댄스에서는 공연자의 행위가 수용자에게 전달되는 과정에서 발생하는 변환과 의미의 다의성에 주목하며 무용과 퍼포먼스에서 견고하게 구분해온 행위자와 수용자의 이분법적인 경계를 해체한다.

공연예술에서 수행성에 대한 논의를 통해 작품에서 텍스트 작성을 중점에 두는 드라마투르그의 역할에 대해 비평적으로 접근하게 되었으며, 드라마투르그의 행위와 예술 실천의 관계성을 중요하게 고려했다. 페터 스태머(Peter Stamer)는 춤과 퍼포먼스에서 변화된 드라마투르기를 10가지로 정의하면서 수행적 드라마투르기에 대한 역할을 논의했다. 그는 안무 작업에서 고려되어야 할 요소들로 번역, 신체성, 감각, 이데올로기, 이미지 등을 제시하고 수행적 드라마투르기는 창작과 공연의 내부에서 실천적으로 이에 대해 접근할 수 있다고 했다.³⁹⁾ 또한, 스페이지는 “드라마투르기는 스스로 재발명되며 매번 다르다. 드라마투르기에 성공적인 형식이 있는 것이 아니라 항상 새롭게 창조되는 것이다.”⁴⁰⁾ 라고 하면서 수행적 행위를 통해 매번 새롭게 구성되는 드라마투르그의 정체성을 제시했다.

따라서 수행적 드라마투르기는 창작에 거리를 두고 작업의 외부에서 독단적인 평가나 해석을 하는 것이 아닌 협업자들과의 소통의 방식, 작업에서 발생하는 문제들에 실천적으로 접근하며 작업의 내적 논리를 만든다. 또한, 과거 예술가가 작품의 고정된 의미를 만들고 관객들에게 전달하는 것이 아닌, 예술가와 관객이 연계되어 자유로운 의미를 생성하기 위한 조건을 만드는 것에 관심을 둔다.

Ⅲ. 드라마투르기 사례 분석: 예룬 피터스(Jeroen Peeters)의 드라마투르기

예룬 피터스는 벨기에를 기반으로 활동하는 드라마투르그이자 작가, 비평가, 퍼포먼스 예술가이다. 예술사와 철학을 공부했고 1999년부터 2001년까지 벨기에 신문 Financieel-Economische Tijd에 무용 비평을 기고했으며, 2003년부터 2005년까지 De Morgen에서 벨기에의 무용과 컨템퍼러리 안무에 대한 글을 썼다. 이후에 드라마투르그로 전향하여 작업의 현장에서 안무가들과 협업을 수행하고 있다. 그와 협업한 대표적인 안무가는 줄리앵 브루노(Julien Bruneau), 듀퍼트+플리쉬케(deufert+plischke), 메테 에드바르센(Mette

39) Stamer, P. “Ten Altered Notes on Dramaturgy,” *Maska*, 16(131-132)(Maska Publication, 2010), pp.36-39.

40) Cvejić, B., “The Ignorant Dramaturg,” *Maska*, 16(131-132)(Maska Publication, 2010), [검색일: 2018.12.01.], <http://sarma.be/docs/2864>.

Edwardsen), 잭 하우스(Jack Hauser), 사비나 홀처(Sabina Holzer), 마틴 낙바(Martin Nachbar), 맥 스튜어트(Meg Stuart) 등이 있다.⁴¹⁾ 특히 안무가 맥 스튜어트의 작업을 소개한 『Are we here yet?』의 편집자로 스튜어트의 작품의 미학, 아카이브, 드라마투르기 실천 등을 다루었다. 피터스는 ‘신체적 드라마투르기(physical dramaturgy)’라는 개념을 체계화했으며, 베를린 무용학교(Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin), 암스테르담 예술대학의 안무석사과정(Amsterdam Master of Choreography), 독일의 기센대학교 응용연극학과(Institute for Applied Theatre Studies in Giessen), 헬싱키 예술대학(University of the Arts Helsinki) 등의 기관에서 가르쳤다. 또한, 드라마투르그들에 의해 조직된 ‘컨템퍼러리 댄스 온라인 출판- SARMA’ 컬렉션의 공동 발간인으로서 2000년부터 현재까지 안무, 비평, 드라마투르기에 관한 글을 기고하고 있다.

이 장에서는 피터스가 협업한 안무가 맥 스튜어트, 마틴 낙바와의 작업을 중심으로 드라마투르기의 방법론, 실천의 과정, 이론 및 개념의 적용 등 안무의 확장된 관점에서 드라마투르기 실천을 논의하고자 한다. 사례 연구를 위해 피터스와 낙바의 인터뷰를 진행했으며 관련 연구물, 잡지, 단행본 등의 문헌자료를 분석했다. 또한, 피터스가 드라마투르그로 참여한 작품 〈Repeater〉(2007), 〈Hunter〉(2014)의 영상을 참조했다.

1. 텍스트에서의 해방

예를 피터스는 1990년대 후반 비평가로 활동하며 무용에 관한 글을 기고하던 시기에 많은 예술가들과의 교류할 수 있는 기회가 많아지면서 자연스럽게 드라마투르그라는 직업을 갖게 되었다. 그의 예술적 배경은 예술사와 철학에 있었으므로 작업에 이론을 적용하거나 안무의 재료와 아이디어의 틀을 만드는 것은 드라마투르기 작업의 중요한 부분이었다. 하지만 안무 작업에서 이론이나 철학은 외부에 존재하는 것이 아니라는 과정에서 발견되는 것이라는 것을 깨닫게 되었다.

일반적으로 드라마투르기는 실제 공연과는 상관없이 텍스트 작업을 하거나 작업의 맥락(외부)을 설정하는 것으로 이해되고 있지만, 최근의 드라마투르기는 작업 과정에서 안무 재료의 선정, 구성, 변형 등의 실천적인 측면에서 안무가와 함께 작업을 수행하는 것을 강조된다. 피터스는 드라마투르그의 역할을 움직임의 재료들의 틀을 만드는 것, 맥락화하는 것, 그리고 담론과 함께 움직임에 색깔을 입히는 것으로 제한하는 것에 대해 비판적 입장

41) SARMA, “Anthology Jeroen Peeters,” [검색일: 2019.05.15.], http://sarma.be/pages/Jeroen_Peeters.

을 취한다. 이는 안무가와 드라마투르그의 역할을 명확하게 구분하는 것으로 모더니스트들에게 최적화된 것이며 실천과 이론을 구분하는 지식을 생산하고 배포하는 것이라고 비판했다.⁴²⁾

드라마투르그가 이론가, 혹은 철학자로서 작품의 외부에서 의미를 구축한다는 것은 지난 시대의 생각이다. 나도 이론적인 부분을 강조해왔지만 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz)와 이사벨 로네이(Isabelle Launay)가 함께 쓴 책을 보고 나의 생각은 바뀌었다. 이들은 바디 드라마투르기(Body Dramaturgy)라는 개념을 제시하면서 맥락과 프레임은 안무의 재료 내부에 있다고 설명했다. 안무로 사용할 수 있는 재료는 단지 움직임만 있는 것이 아니라, 오브제, 텍스트, 사운드, 빛 등 다양하다. 안무의 과정에서 안무 재료들을 읽어내고 이것에 대한 대화의 과정이 곧 드라마투르그의 과정이며, 모든 재료들을 구성하는 것이 드라마투르그의 임무이다. 이 과정은 '실천'이다.⁴³⁾

수행적 드라마투르기에서 실천을 강조하는 것은 이론과의 구분에서 실천에 무게를 두는 것은 아니다. 이는 개념적 드라마투르기, 실천적 드라마투르그의 고정된 정체성을 구분하는 것이 아니라, 특정 순간과 장소에서 드라마투르그가 무엇에 반응하며 행위하는가에 대한 문제이다.

작업에 따라서는 이론이나 철학이 중요한 요소가 되기도 한다. 리허설 중간에 나는 안무가와 함께 책을 읽고 토론을 하거나 무용수들에게 어떤 주제에 대한 강의를 하기도 한다. 또한, 리허설의 장소에서 발생하는 즉흥의 재료들을 객관적으로 분석하고 설명하기 위해서는 이론의 도움을 받는다. 창작의 과정에서 어떤 도구를 집어들 것인가는 순간에 결정되는 것이지만, 이것은 맥락을 벗어나지 않으며 공유하고 있는 장소에서 자유롭게 움직이는 것이다. 이것은 드라마투르그의 실천에서 가장 강조되는 것이며, 이것을 공연예술과 정치적 맥락에서 수행성이라고 한다.⁴⁴⁾

피터스는 리허설의 과정에서 개념과 재료들은 잠재적인 리소스(resource)로 존재하며,

42) Peeters, J., "Heterogeneous Dramaturgies." *Maska*, 16(131-132)(Maska Institute, 2010), [검색일: 2018.01.20.], <http://sarma.be/docs/1325>.

43) Jeroen Peeters와 스카이프(Skype) 인터뷰. 2018.02.18.

44) Jeroen Peeters와 스카이프(Skype) 인터뷰. 2018.02.18.

이 모든 것은 ‘개념적 풍경(Conceptual Landscape)’을 이룬다고 했다. 하나의 오브젝트, 움직임, 텍스트는 보편적인 의미만을 지니는 것이 아니라 창작의 과정에서 친숙하지만 낯선 의미를 생산할 수 있다. 창작에 참여하는 사람들은 펼쳐놓은 개념과 재료들이 이루는 이미지의 공간을 탐색하며 이들의 수행을 통해 결과물을 살아있게 유지하는 것이다.⁴⁵⁾ 드라마투르기는 이처럼 실제 작업에서 다루는 재료(materials)들을 중심으로 신체적, 재료적, 예술적인 작업의 실천이 강조된다. 재료의 탐색과 이를 통한 개별 의미의 생산을 중요하게 다루는 것은 곧 안무 작업이 실증적으로 이루어져야 한다는 것을 의미한다. 과거의 무용에서는 보편적으로 추상적이고 언어화되지 않는 것, 혹은 은유적인 상태로 존재하는 것으로 여기고, 안무의 방법론에 대한 논의가 없었지만 드라마투르그들은 실재하는 것을 어떻게 다룰 것인가에 대한 방법론적 접근을 중요하게 고려한다. 안무에서 사용하는 재료들은 보편적으로 지니는 의미뿐 아니라 재료를 어떻게 읽을 수 있으며 재료간의 관계를 어떻게 설정할 수 있을지에 대한 방법론과 관점이 필요하다. 피터스와 함께 작업한 안무가 마틴 낙바는 컨템퍼러리 댄스의 창작 현장에서 드라마투르그의 역할이 그 어느 때보다 강조된다고 했다.

나는 컨템퍼러리 댄스에서 드라마투르기가 점점 중요해지고 있다고 생각한다. 춤을 만드는 방식에도 움직임을 나열하는 것이 아닌, 소매틱, 즉흥, 스코어 등 방법론이 중요하기 때문이다. 움직임도 어떻게 조직하고 감각적으로 포착하느냐가 중요하다. 주체에 대한 질문이나 시간을 다루는 방식에도 관점이 중요하며 안무의 재료들을 어떻게 펼치고 조직할 것인가에 대한 방법론에 대한 것도 드라마투르그와 함께 구축할 수 있다. 1980년대 피나 바우쉬(Pina Bausch)가 무용에서의 드라마투르기를 처음으로 등장시켰지만 여전히 방법론이나 작업의 방식을 이야기하지 않았다. 오히려 춤을 신비로운 영역에 두었다. 하지만 60년대 저드슨 처치(Judson Church)의 안무가들은 자신의 방법론을 소개했고 춤에 대해 다양한 관점에서 발언하기 시작했다. 이것은 안무의 방법론적인 측면과 창작의 인식론의 관점에서 지금의 컨템퍼러리 안무가들의 작업과 드라마투르그적인 협업 방식과 긴밀하게 연결된다고 생각한다.⁴⁶⁾

무용에서의 드라마투르그는 공연미학이나 문화연구, 무용이론, 혹은 비평으로부터 진입하는 경우가 많아서 창작에 이론적, 개념적 측면에서 지식을 제공하는 것으로 판단하기도

45) Peeters, J., “Heterogeneous Dramaturgies,” *Maska*, 16(131–132).

46) Martin Nachbar와 인터뷰. 베를린 Gesundbrunnen station, 2018.01.18.

한다. 실제로 드라마투르그들은 내러티브에 능통하며 컨템퍼러리 댄스의 미학과 관련이 깊은 공연예술 연구, 문화연구, 현대철학과 미학 등의 지식을 수반하는 경우가 많다. 하지만 컨템퍼러리 댄스의 장에서 드라마투르그는 작업에서 실천적인 역할로 참여한다. 공연 학자이자 드라마투르그 콘스탄자 쉐로우(Constanze Schellow)는 창작 작업에서 이론은 현장에서 실천적으로 적용되었을 때에만 의미가 있다고 강조했으며, 무용의 담론과 이론의 생산은 창작의 행위에서 실천적으로 이루어지는 것이라고 했다.⁴⁷⁾ 따라서 컨템퍼러리 댄스의 드라마투르그는 작업의 과정에서 주제와 관련된 참고자료를 제공하거나 리허설의 현장에서 비평적인 피드백을 담당하는 것에 제한되는 것이 아니라 창작의 참여자이자 실천의 주체가 된다.

2. 드라마투르기 방법론

드라마투르그는 작업의 과정에서 재료의 선택과 결정, 그리고 어떻게 구조를 만들 것인가에 관여한다. 이는 전통적으로 안무가의 영역에 해당하는 것으로 드라마투르기에 대한 혼란은 이러한 과정에서 발생한다. 따라서 드라마투르기의 방법론은 안무가와의 관계성을 어떻게 구축하는가가 중요하다. 피터스는 작업 과정에서 중요한 것은 대화(dialogue)이며 대화의 방식은 드라마투르기의 방법론이 된다고 했다. 대화란 언어적인 작용이지만 문자 언어가 아닌 행위이며, 개인적 차원이 아니라 상호간의 관계를 통해 발생한다. 버틀러는 ‘대화’라는 개념이 문화적으로 특수하고 역사적으로 관계가 있다는 의미에서 대화 가능성의 조건과 한계를 만드는 것에 대해 살피는 것이 필요하다고 했다.⁴⁸⁾ 안무가와 드라마투르그의 대화는 정해진 것이 아니라 작업의 과정에서 발생하는 상황과 두 사람의 관계의 긴밀성에 따라 그 방식이 달라진다. 대화는 스튜디오에서 무용수들의 즉흥을 관찰하는 과정에서, 안무의 재료를 선정하기 위해서, 안무가의 질문을 구체화하기 위해서도 자유롭게 이루어질 수 있다.

맥 스튜어트의 솔로 작품 〈Hunter〉(2014)에 참여했을 때, 그녀가 다루고 싶어 하는 것은 그녀 몸에 남겨진 아카이브와 흔적을 추적하는 것이었다. 안무의 과정은 개인의 서사보다는

47) 김재리(2016). ‘춤에서 교환되는 것들에 대하여: 무용 드라마투르그 콘스탄자 쉐로우와의 대화’, 『춤인』, [검색일: 2018.10.10.]. http://choomin.sfac.or.kr/zoom/zoom_view.asp?type=OUT&div=01&zom_idx=123&page=1&field=&keyword=.

48) Butler, J., 『젠더 트러블』, 조현준(역). 112쪽.

그녀 몸을 통과하고 영향을 주었던 것들에 대한 신체적인 리서치가 주를 이루었다. 나는 영화 감독인 요나스 메커스(Jonas Mekas)의 〈Scenes from the Life of Andy Warhol (1990)〉을 추천했다. 이것은 앤디 워홀에 관한 다큐멘터리지만 그의 일대기보다는 그의 경험을 통해 나타난 문화사회적 맥락과 상황들을 다루는 것에서 맥에게 도움이 될 것 같았다. 또한 음악적인 부분에서도 많은 대화를 나누었다. 음악보다는 목소리와 사운드를 수집하여 재료로 사용하는 것을 제안하고 이것이 무대에서 다른 오브제들과 움직임과 연결될 수 있는 방법에 대해 고민했다.⁴⁹⁾

피터스는 다양한 안무가들과 협업을 해왔으며 드라마투르기의 방법론은 매번 다르게 사용되었다. 드라마투르기 작업에서 이론과 실천 중, 어느 것을 우위에 놓을 것인가가 아닌 상황에 충실한 방식을 설정하는 것이 중요하다.

스튜디오에서 발생하는 드라마투르기(studio dramaturgy)와 책상에서 하는 드라마투르기(table dramaturgy)는 모두 작업의 과정에서 다루어질 수 있다. 테이블 드라마투르기는 아이디어와 개념을 좀 더 분명히 하는 것에 목적이 있다. 다루는 텍스트는 철학, 이론서, 소설 등 어떤 것이든 선택될 수 있으며 영화나 이미지 등과 같은 자료를 보면서 이야기를 나눌 수도 있다. 하지만 이런 개념적인 것들은 신체적인 것과 연결되었을 때 의미가 있다. 텍스트와 신체의 움직임은 별개로 이루어지는 것이 아니라, 즉흥이나 스코어 방식을 통해 신체적으로 번역될 수 있다.⁵⁰⁾

피터스는 드라마투르그의 실천과 협업의 방식에 대한 ‘신체적 드라마투르기’의 개념을 정립하고 안무가 마틴 낙마와 함께 워크숍을 진행했다. 이 워크숍에서는 신체적인 것의 수행으로부터 어떤 것들을 읽어낼 수 있는지를 실험하는 것이다. 특정한 신체의 자세, 혹은 움직임을 수행하면서 발견되는 것들—일상, 역사, 이론, 철학 등의 다양한 맥락이나 프레임을 찾고 다시 움직임을 해체시키면서 프레임과 맥락도 해체시키는 방식이다. 신체의 자세와 움직임을 변형시키는 과정에서 수많은 읽기의 수행들은 수많은 메모장에 남겨지게 된다. 이는 신체로부터 텍스트를 읽어내고 스코어로 발전시킬 수도 있다. 이 과정에서는 반드시 신체적 행위가 먼저 일어날 필요는 없다. 어떤 메타포를 떠올리거나 사고의 과정이

49) Jeroen Peeters와 스카이프(Skype) 인터뷰. 2018.02.18.

50) Jeroen Peeters와 스카이프(Skype) 인터뷰. 2018.02.18.

먼저 발생하고 이를 신체적으로 번역할 수도 있다.

텍스트와 신체의 관계를 실험하는 신체적 드라마투르그의 방식은 안무에서의 재료를 발전시키는 하나의 전략이 된다. 작업에서 사용할 재료를 펼치고 ‘물질’로서 재료가 지니는 의미를 안무의 과정에서 어떻게 다룰 것인지는 안무가 뿐 만이 아니라 드라마투르그의 관점에서 제시될 수 있다. 따라서 안무 과정에서 모든 재료들은 ‘읽기’의 과정을 거친다. 안무가 보리스 샤르마츠는 ‘의미’의 잠재성은 이미 재료 안에 있으며 이것을 가까이 들여다보는 고고학적 작업이 필요하다고 강조했다.⁵¹⁾ 이처럼 안무의 과정에서 재료를 강조하는 것은 실재하는 물질을 통해 대화와 협업의 ‘단서’를 찾기 위해서이다.⁵²⁾ 재료들에 대해 실증적으로 접근하는 것은 아이디어를 구체화하고 작업에서 발생하는 질문들을 구성하는 것은 드라마투르기적인 접근에서 이루어질 수 있다.

이처럼 신체적 드라마투르기에서 텍스트와 신체의 관계에 대한 탐색은 단지 이론을 묘사하거나 무대 위로 올리는 것을 시도하는 것이 아니라, 신체와 텍스트의 불완전하고 불안정한 관계에 따라 더욱 혼란스럽고 실험적으로 이루어져야 한다고 강조했다. 이는 일반적으로 드라마투르기가 작품의 질을 담보하거나 이론에 탁월한 사람으로 생각하는 것과는 차이가 있다.

3. 협업(Collaboration)의 정치

컨템퍼러리 댄스에서 협업은 참여 예술가들의 다양한 관점과 경험, 성찰은 안무의 과정에서 공유하는 것을 의미한다. 피터스는 작업의 시작에는 모든 낯선 것들을 탐색할 수 있는 ‘공유된 장소’가 필요하다고 했다.

안무 작업에서 협업자들의 직관적인 지식이나 시적(poetic)으로 구체화된 것들은 모두 과정에서 공유되도록 유도된다. 작업에서 다루는 모든 재료들은 협업자들에게 실천적인 관점을 갖게 한다. 스튜디오에서 재료는 과정에 대한 아카이브를 구성하며 이것은 상호 간의 증언이자 지속적으로 교환되는 것이다.⁵³⁾

51) Charmatz, B. & Launay, I., *Undertraining: On a Contemporary Dance*(Dijon: les presses du réel, 2012), pp.157–158.

52) Peeters, J., “Heterogeneous Dramaturgies,” *Maska*, 16(131–132).

53) Peeters, J., “Heterogeneous Dramaturgies,” *Maska*, 16(131–132).

드라마투르기와 안무가의 협업에서 드라마투르그의 관점은 작품 내부에 스며들어있으며 창작의 과정에서 중요한 순간을 만든다. 이를 통해 공유된 상황에서 서로 다른 관점들이 충돌하고, 그 과정을 통해 예측 불가능한 순간을 경험하게 될 수 있으며 이는 예술의 속성과도 관계가 있다. 컨템퍼러리 댄스에서 창작의 방식으로 취하는 협업은 공동의 상상(co-imagination)⁵⁴⁾을 통해 경계에서 발생하는 창작의 ‘가능성을 발견하는 과정’으로 존재한다. 예를 들어, 공간을 조직하거나 움직임을 구성하는 순간에 의미를 발견하고 안무의 구조를 만들기 위해 필요한 결정을 할 때, 드라마투르그와 안무가는 서로의 관점을 나눈다. 피터스와 함께 작업한 안무가 마틴 낙바는 리서치 과정에서 협업의 순간은 의견이 일치되는 것을 의미하는 것이 아니라 서로 다른 관점을 공유하는 것이라고 했다.

나는 아버지와 나의 듀엣으로 구성된 작품 <Repeater>에서 피터스와 리서치를 함께 했다. 이 작업에서 카페트를 오브제로 사용했는데, 나는 시노그래피적으로 카페트를 어떻게 이용할 것인가를 고민했다. 카페트 위에서 듀엣을 만들어 춤을 춰야했기 때문이다. 하지만 피터스는 카페트 위에서 아버지와 대화를 어떻게 만들어야 할지에 대해 관심을 가졌다. 나는 이 순간이 협업의 중요한 순간이라고 생각했다. 피터스의 관심은 나의 관점과 시각을 움직이게 만들었다. 나는 이 순간을 안무적인 순간이라고 말하고 피터스는 드라마투르그적인 순간이라고 얘기했다.⁵⁵⁾

협업의 방식을 이해하고 작업에서 선택된 재료들과 이에 대해 접근하는 것은 모두 공유될 수 있어야 한다. 이것은 협업자들의 개별적인 행위를 발생시키는 동시에 작업에 대한 책임감을 나눌 수 있는 것까지 포함한다. 특히 드라마투르그는 의상, 무대, 음악 등 작업의 다른 참여자들과는 다르게 그 역할을 분명히 가늠할 수 없기 때문에 드라마투르그가 작품의 어떤 역할을 했는지 알아차리기 어렵다. 작품 안에서 안무와는 구별되는 드라마투르그만의 기능이나 의미를 구축하고 그것이 무대 위에 드러나게 하는 것이 아닌, 공연에 체화되어 결국 사라지게 하는 것이 드라마투르그의 역할이다.⁵⁶⁾ 이는 드라마투르그의 비물질적인 실천의 차원으로 보이지 않는 것에서 가치를 발견하고 서로 다른 안무의 재료들을 연결시키는 매개체로서 의미를 갖는다.

54) Crunteanu, L. "The Power of 'Co-' in Contemporary Dance," *Revista ARTA*(Uniunea Artiștilor Plastici din România, 2016), [검색일: 2018.10.10.]. <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>.

55) Martin Nachbar와 인터뷰. 베를린 Gesundbrunnen station, 2018.01.26.

56) Imschoot, M. "Anxious Dramaturgy." *A Journal of Feminist Theory*. 26(Women & Performance, 2003), p.57.

협업자들의 실천은 하나의 완벽한 작품을 만드는 것이 아닌 다양한 실천들이 이질적으로 무대 위에 존재하며 하나의 공연을 이루는 것이며 나아가 관객들도 공연에 대한 이상적인 소비자가 아닌 공동의 생산자로서 그 역할을 부여하는 것이다.⁵⁷⁾ 또한, 창작의 과정 내부에서 의미와 담론의 생산, 비평과 성찰을 시도하는 것으로 과거 작품의 해석과 평가를 작품의 외부인들에게 넘겨주었던 것을 창작의 주체로 옮기는 정치적 행위이기도 하다.

협업은 정치적인 이슈이다. ‘공동의 저자’라는 의미에서 그러하다. 예술 창작의 방법론을 협업으로 한다는 것은 이미 정치적으로 민주적인 방식을 취한다는 것을 의미한다. 서로 다른 신체가 하나의 공간, 시간, 생각과 감정, 그리고 관점을 공유하는 것이다. 또한 동시대 안무에서는 드라마투르기가 실어나르는 이론의 권위에 초점을 맞추기보다는 작업 내에서 드라마투르그의 행위를 강조한다. 이것은 전통적인 방식의 무용 창작에서 이론과 실천을 분리하고 역할을 구분하며, 자기의 영역에서의 이데올로기를 고수하는 것에 저항하는 것이기도 하다. 컨템퍼러리 댄스에서 드라마투르그의 수행성을 강조하는 것은 주체의 실천을 의미 있게 바라보는 것이며 그들의 역할을 하나의 정체성으로 고정시키지 않기 위해서이다.⁵⁸⁾

‘공유된 공간’과 ‘공유된 책임감’은 기존의 저자의 권위를 안무가에게만 부여했던 것에서 협업자, 관객까지 확장시킨다. 이는 미학적으로 이질적인 실천들이 충돌하고 교차되면서 새로운 예술의 생산을 기대하는 것과 동시에 정치적으로 작업에서 창작 주체 각자의 행위를 의미 있게 바라보는, 즉 주체의 수행성을 강조하는 것이기도 하다. 드라마투르그는 작업의 과정에서 다양한 재료들을 생산하고, 작업의 많은 부분들을 구성하기도 하지만, 이는 개별 작업에서 각각의 다른 맥락과 방법으로 접근된다. 이것은 드라마투르그가 고정된 정체성을 부여받는 것이 아니라 작업에서 안무가와 다른 협업자들과 만들어내는 친밀함의 거리, 즉 ‘근접성(proximity)’에 관한 것이다.⁵⁹⁾ 협업자들 사이에서 발생하는 근접성은 드라마투르그가 스튜디오에 얼마나 머물렀는가, 안무가의 가장 가까운 거리에 앉아있었는가를 의미하는 물리적 거리만을 의미하지 않는다. 이것은 스튜디오의 안과 밖에서 발생하는 모든 작업과 관계있는 생각, 감정, 이미지 등에 대해 떠올리는 것이며 이는 작업의 협업자들이 공유하는 지적이거나 감정적인 거리의 친밀성을 의미한다.

57) Peeters, J. “Heterogeneous Dramaturgies.” *Maska*, 16(131–132),

58) Jeroen Peeters와 스카이프(Skype) 인터뷰. 2018.02.18.

59) Bauer, B. “Propensity: Pragmatics and Functions.” In Hansen, P. & Callison, D. (ed.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*(NY&UK: Palgrave macmillan, 2015), p.34.

작업의 과정에서 같은 장소와 시간을 공유하는 모든 참여자들은 서로의 행위를 통해 상호작용하며 이들의 개별적인 실천들을 ‘공동’의 주체성을 갖는다. 과거의 무용 작업에서 참여자들의 ‘자격’이 중요했다면, 컨템퍼러리 댄스에서는 누구나 작업에 대해 말할 수 있고, 비평할 수 있으며 작업의 재료나 이미지를 제안할 수 있는 ‘허가’가 중요한 개념이 되었다. 이는 창작과정과 작품의 수용의 모든 측면에서 기존의 안무가와 무용수, 혹은 다른 참여자들과 관객 사이에 발생하는 위계를 재구성한다.⁶⁰⁾

IV. 결 론

1990년대 이후 컨템퍼러리 댄스에서 안무의 새로운 방법론과 미학이 소개되고 다학제적, 다매체적인 창작방식이 전개되면서 드라마투르그가 출현했다. 무용은 더 이상 전통적인 방식에서의 장르를 구분이나 역할의 구분을 두지 않고 매체의 다양성, 담론 생성, 협업 등의 키워드를 토대로 안무의 확장된 장에서 실험을 전개하고 있다. 안무 과정에서 드라마투르그는 안무가보다는 객관적인 입장에서 작업과정에서 발생하는 행위와 사건들을 관찰하고 여기서 발견되는 새로운 관점들 통해 비평적 시각을 제시하고 담론을 생성하는데 기여한다. 그러므로 컨템퍼러리 댄스에서의 드라마투르그는 안무의 이론 및 방법론, 비평과 성찰에 대한 필요성이 증가한 것을 단적으로 보여주는 의미 있는 현상으로 볼 수 있다.

본고에서는 확장된 안무의 배경에서 드라마투르그를 논의하고 수행적 드라마투르그를 구체적으로 다루기 위해 예룬 피터스의 사례를 살펴보고, 피터스가 제안한 신체적 드라마투르그 개념을 논의했다. 신체적 드라마투르그는 수행적 드라마투르그에서 중요하게 고려되는 행위와 실천에 초점을 맞추지만 신체에 작업의 시작점을 두고 비물질적, 물질적 재료의 탐색에 초점을 맞추는 것이 특징적이다.

본 연구의 결과는 다음과 같다. 첫째, 드라마투르그는 안무의 방법론과 구조를 만드는 실질적인 작업 뿐 아니라 이론과 담론을 생산하는 것에도 수행적으로 접근한다. 컨템퍼러리 댄스에서는 무용의 인식론적 전환을 통해 안무의 접근방식과 공연의 형식적 변화를 통해 무용에서 고정된 지식에 저항하고, 예술 실천을 통해 지식 생산의 가능성을 발견한다. 컨템퍼러리 댄스에서 지식의 개념은 고정된 지식이 존재하는 것이 아니라 항상 변화하는

60) Bauer, B., “Propensity: Pragmatics and Functions.” In Hansen, P. & Callison, D. (ed.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, p.35.

세상에서 새로운 개념을 받아들여 생산되는 것으로, 이러한 지식의 유동성은 윤리, 정치, 예술에서 고정된 가치를 거부한다. 이는 춤을 만드는 것을 안무라고 정의해왔던 관습적인 창작의 태도에서 벗어나 안무를 춤으로부터 해방시켰다. 이러한 경향에서 춤의 매체나 창작의 재료, 혹은 미학적, 정치적 개념에 이르기까지 춤의 주변에 존재하는 것들을 포섭하는 방식으로 나아간다. 창작의 과정은 작품을 생산하는 것으로 제한되는 것이 아니라 예술가의 질문과 실천을 통해 지식을 생산의 과정으로 확장된다.

피터스의 실천에서 알 수 있듯이 창작의 재료는 움직임과 신체적 제스처뿐 아니라 다른 매체와 철학, 이론 등과 같은 텍스트 등 다양한 방식으로 선택될 수 있으며 이 재료들을 다양한 관점에서의 읽기를 통해 맥락과 작업의 프레임이 발생할 수 있다. 수행적 드라마투르기는 고전적인 드라마투르기와는 달리 텍스트를 해석하고 비평적으로 읽는 역할에서 벗어나 이론의 반영과 실천적 지식을 중재하기 위한 말하기, 생각하기, 행위하기의 역할을 담당한다. 이러한 드라마투르기의 실행의 방식에 있어서, 춤의 제작 자체에 있어서, 춤이 만들어지는 방식에 있어서의 변화이며, 이 모든 것은 넓은 의미의 안무와 밀접하게 연관되어 있다.⁶¹⁾

둘째, 리서치 지향적인 작업을 중심으로 안무 과정에 실증적으로 접근한다. 리서치에서는 과거 안무가의 상상력에 의존하는 것에서 벗어나 명확한 방법론을 중심으로 개인이나 그룹의 실천 과정에서 담론을 만들어내는 행위와 작업의 형식을 구체화하기 위한 다양한 접근들이 요구된다.⁶²⁾ 리서치를 수행하는 안무가는 작업 과정에서 창조자(creator)이지만 또한 연구자(researcher)로서 지식과 사회적 가치를 생산하는 것에 관심을 둔다. 드라마투르그는 안무의 현장에서 작품의 생산 뿐 아니라 담론, 비평적 시각, 무용의 지식 등을 생산하는 것에 관심을 둔다. 피터스가 제안한 신체적 드라마투르기는 작업에 재료로 사용될 수 있는 것은 텍스트, 신체, 개념, 오브제, 사운드 등 물질적인 것과 비물질적인 것의 구분을 두지 않으며 실재하는 것들을 명확하고 구체적으로 ‘읽는 과정’은 드라마투르그의 주요한 실천이자 안무에서의 실증주의적인 입장이라고 할 수 있다. 이는 안무 과정과 개념에 대한 질문, 그리고 역사와 사회 문화적 측면에서의 질문, 춤을 읽기 위한 프레임 등 춤과 사회문화적, 혹은 철학적인 관점을 포괄한다. 1990년대 이후 컨템퍼러리 댄스에서 작품 생산 그 자체보다는 담론을 생산하는 것에 초점을 맞추는 현상은 춤에서의 새로운 질문이 미학적인 측면 뿐 아니라 사회문화적인 영역까지 확장되고 있음을 반영한다. 따라서 공연

61) Kunst, B., "The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance," p.86.

62) Spångberg, M., "The doing research," In Hochmuth, M. & Kruschkova, K. & Schöllhammer, G.(ed.), *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and performance Since 1989*(Germany: Revolver, 2006), p.63.

예술과 춤에서의 드라마투르그의 공헌은 안무 작품의 수월성으로만 판단되는 것이 아니라 이처럼 사회문화적으로 확장된 춤의 배경에서 논의되어야 한다.

리서치 과정에서는 적합한 방법론과 특별한 인식론, 지속적인 분석을 통해서만 이것의 목적과 그것을 사용하는 사람들에게 도움이 되는 결과를 생산할 수 있다.⁶³⁾ 재료를 다루는 방식과 이에 대한 관점에 따라 안무의 방법론, 형식, 담론을 생산할 수 있으며 실재하는 것에 대한 구체적인 관점과 명확한 의미를 생산할 수 있도록 실증적으로 접근되어야 한다. 예술 창작의 특성 상, 직관적으로 재료가 선택될 수 있으나 탐색의 과정은 실증주의를 담보해야 한다. 이는 주체로서의 신체와 다른 물질과 관계를 맺는 매체로서의 신체를 모두 포함한다.

셋째, 드라마투르그의 정체성은 고정된 것이 아니라 개별 작업에 따라 매번 수행적으로 변화한다. 다학제적, 다원화되는 예술의 형식은 개인이 아닌 공동의 창작으로 생산된다. 따라서 창작 과정에서 협업자들과 작업의 방법론과 도구는 반드시 수반되어야 한다. 작업에서는 하나의 방법론만 존재하는 것은 아니다. 이는 작업의 시간과 공간에서 변화하는 아이디어와 재료들, 그리고 감각들에 따라 달라질 수 있다. 창작의 과정은 개별적이고 불안정적이지만 이것은 예술의 속성이며 창조의 가능성이 잠재되어있다. 드라마투르그 보야나 스페이지(Bojana Cvejić)는 드라마투르기는 규범적 실천이 아닌 ‘추측’에 의해서 이루어지며 견고한 증거 없이 불안정한 상황에서 신념과 믿음으로 발생하는 것이라고 강조했다.⁶⁴⁾ 드라마투르기의 수행성은 특정한 상황에서 어떤 것을 협업자들과 공유하고, 결정하며 행위하는가에 따라 창조적 힘을 발휘하는 것을 의미한다. 하지만 이는 협업자들의 안정적인 조화만을 의미하지는 않는다. 오히려 협업에서 창조의 가능성은 협업자 각자의 실천들의 경계에 있으며 서로 이질적인 행위들의 사이에서 발생하는 새로운 감각을 발견하는 것이 중요하다. 따라서 드라마투르그는 서로 다른 작업의 주제와 방법론, 재료, 매체 그리고 협업자들의 실천에 따라 그 역할은 항상 변화한다. 버틀러의 수행성 개념에 따르면 안무에서 드라마투르그란 하나의 정체성을 갖는 존재를 의미하는 것이 아니라 특수한 맥락에서 다른 주체들과의 상호관계성을 통해 그 존재를 발견할 수 있다. 따라서 수행적 드라마투르기는 변형되는 예술적인 실천 행위로서 의미가 있다.

이러한 협업에서 수행성의 감각은 무용 공연에서 관객의 위치를 전환시킨다. 데리다의

63) Spångberg, M., “The doing research.” In Hochmuth, M. & Kruschkova, K. & Schöllhammer, G. (ed.), *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and performance Since 1989*, p.70.

64) Georgelou, K. & Protopapa, E. & Theodoridou, D., *The practice of Dramaturgy Working on Actions in Performance*, p.88.

수행성 개념에서 논의된 바와 같이 공연에서의 ‘소통’은 행위자가 발화하는 의미를 그대로 전달하는 것이 아니라 수신자에 의해 다양한 의미를 생산할 수 있다. 즉 창작 과정에서 협업자들의 개별 실천들에 의해 발생하는 다양한 의미는 관객들이 이상적인 작업을 수동적으로 소비하는 것 대신 능동적인 공동의 생산자로서 그들의 책임감으로 받아들이고 공연에서 의미의 영역을 탐사할 수 있도록 한다.⁶⁵⁾

본 연구에서는 21세기 컨템퍼러리 댄스에서 전개되고 있는 드라마투르기 현상을 살피기 위해 확장된 안무와 드라마투르기의 수행성의 관계를 살펴보았다. 본고에서 논의한 바와 같이 드라마투르그의 ‘창조적 행위’는 안무가와와는 다른 방식으로 예술 실천과 지식 생산의 가능성을 확장하는 것에 기여하고 있다. 따라서 동시대 예술과 공연, 그리고 춤을 연구하고 이해하기 위해 드라마투르기의 개념과 실천을 중요하게 다루어야 할 것이다.

논문 투고일: 2019.08.10

심사 완료일: 2019.09.07

게재 확정일: 2019.09.07

65) Peeters, J. “Heterogeneous Dramaturgies.” *Maska*, 16(131–132).

참고문헌

- 김미희(2015). 『무용드라마투르기 담론을 통해 본 드라마투르기의 방향성』. 『한국예술연구』 12호. 한국예술종합학교 한국예술연구소: 211-234.
- 김옥란(2016). 『한국연극과 드라마투르기』. 서울: 연극과 인간.
- 최영주(2013). 『수행적 드라마투르기와 창조적 드라마투르기』. 『연극교육연구』 22호. 한국연극교육학회: 299-338.
- Bauer, B.(2015). "Propensity: Pragmatics and Functions." In Hansen, P. & Callison, D. (ed.), *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan: 31-50.
- Butler, J.(2008). 『젠더 트러블』. 조현준(역). 서울: 문학동네. (Gender Trouble, 1990).
- Charmatz, B. & Launay, I.(2012). *Undertraining: On a Contemporary Dance*. Dijon: Les presses du réel.
- Cvejić, B.(2015). *Choreographing Problem: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. UK: Palgrave Macmillan.
- Derrida, J.(1988). "Signature Event Context." In *Limited Inc*. Northwestern University Press: 1-23.
- Fischer-Lichte, E.(2017). 『수행성의 미학: 현대예술의 혁명적 전환과 새로운 퍼포먼스의 미학』. 김정숙(역). 서울: 문학과 지성사. (Asthetik des Performativen, 2004년)
- Georgelou, K. & Protopapa, E. & Theodoridou, D.(2017). *The Practice of Dramaturgy Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz.
- Imschoot, M.(2003). "Anxious Dramaturgy." *A Journal of Feminist Theory*. 26. Woman & Performance: 57-68.
- Lehmann, H.(1999). 『포스트드라마 연극』. 김기란(역). 서울: 현대미학사. (Postdramatic Theatre, 2006).
- Trencsényi, K. & Cochrane, B.(2014). *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. NY & UK: Bloomsbury Methuen Drama.
- Kunst, B.(2009). "The Economy of Proximity: Dramaturgical work in contemporary dance." *Performance Research*. 14(3): 81-88.
- Lepecki, A.(2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. NY&UK: Routledge.
- _____.(2007). "Choreography as Apparatus of Capture." *The Drama Review*. 51(2). The MIT Press: 119-123
- _____.(2010). "Dramaturging, A quasi-objective gaze on anti-memory(1992-98)" Meg Stuart. Peeters, J.(ed.). *Damage Goods*, Dijon: Les Presses du réel: 64-71.
- Miller, R.(2015). "Dance Dramaturgy: Definitions, Perspectives, Projections". Graves, N.(ed). *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. Oxford University Press: 90-108.
- Nakajama N.(2015). "Dance Dramaturgy as a Process of Learning: koosil-ja's mech[a] output". Hansen, P. & Callison, D(ed.). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan: 163-179.
- Pada, R.(2009). "Iterability and Différance: Re-tracing the Context of the Text." *Kritike*. 3(2): 68-89.
- Peeters, J.(2010). "Heterogeneous Dramaturgies". *Maska*, 16(131-132):17-27. <http://sarma.be/docs/1325>. [검색 일: 2018.01.20.].
- Roy, Xavier le. & Cvejić, B. & Seigmund, G.(2006). "To end with Judgment by way of clarification". In Hochmuth. M& Kruschkova, K. & Schöllhammer, G.(ed.). *It takes place when it doesn't: on dance and performance since 1989*. Revolver: 49-50.
- Spångberg, M.(2006). "The doing research." In Hochmuth. M. & Kruschkova, K. & Schöllhammer, G. (ed.), *It Takes Place When It Doesn't: On Dance and performance Since 1989* Revolver: 58-71.
- _____.(2017). "Post-dance, An Advocacy." In Andersson, D. & Edvarsdsen, M. & Spångberg, M.(ed). *Post-Dance*. Modern Dance Theatre: 349-393.

- Stamer, P.(2010). “Ten Altered Notes on Dramaturgy”. *Maska* 16: 36-39.
- Wildschut, L.(2009). “Reinforcement for the Choreographer.” Butterworth, J. & Wildschut, L. (ed.). *Contemporary Choreography*. Routledge: 383-398.

<자료>

- 김재리(2016년 10월 27일). “춤에서 교환되는 것들에 대하여: 무용 드라마투르그 콘스탄자 쉐로우와의 대화“. 서울문화재단 웹진 『춤인』. [검색일: 2018.10.10.]. http://choomin.sfac.or.kr/zoom/zoom_view.asp?type=OUT&div=01&zom_idx=23&page=1&field=&keyword=.
- 독일 기센대학교 홈페이지 Justus-Liebig-Universität, Choreograph and Performance. [검색일: 2019.06.28.]. <http://www.uni-giessen.de/study/courses/master/cap>.
- 네덜란드 우트레흐트 대학교 홈페이지 Utrecht University. Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy. [검색일: 2019.06.28.]. <https://www.uu.nl/masters/en/contemporary-theatre-dance-and-dramaturgy>
- 스위스 취히리 예술대학교 홈페이지 Zürcher Hochschule der Künste, MA Dramaturgy. [검색일: 2019.06.28.]. <https://www.zhdk.ch/en/degree-programmes/theatre/ma-theatre-dramaturgy-840/study-structure-770>.
- 바르셀로나 현대 미술관 The Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). “Expanded Choreography.” [검색일: 2018.12.01.]. <https://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>.
- 베를린 HAU 극장 (Hebbel am ufer)홈페이지 [검색일: 2018.01.20.]. <https://m.hebbel-am-ufer.de>.
- 베를린 소핀잘레 극장(The Sophiensaele)홈페이지 [검색일: 2018.01.20.]. <https://www.sophiensaele.com>.
- Cvejić, B. (2010). “The Ignorant Dramaturg.” *Maska*, 16(131-132) [검색일: 2018.12.01.]. <http://sarma.be/docs/2864>.
- Crunțeanu, L. (2016). “The power of ‘Co-’ in Contemporary Dance”. *Revista Arta*. [검색일: 2017.05.10.]. <http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>.
- Marranca, B.(2010). “Dancing the sublime.” *A Journal of Performance and Art*. [검색일: 2017.05.01.]. http://www.raimundhoghe.com/en/en_dancing_the_sublime.html.
- SARMA. “Anthology Jeroen Peeters.” [검색일: 2019.05.15.]. http://sarma.be/pages/Jeroen_Peeters.
- Wikström, J. & Schellow, C.(2015년 5월 27일) “MA SoDA Double-Lecture Critique Light/Identity Games.” [검색일: 2018.12.01.]. <https://vimeo.com/133342195>.

Abstract

The Performative Dramaturgy in the Field of Expanded Choreography

Kim, Jaelee

(Visiting Professor at Sungkyunkwan University)

This study aims to explore the performativity of dramaturgy with in the field of expanded choreography. I look into the concepts of expanded choreography after the 1990s and discuss Jeroen Peeters's dramaturgy in the respect of performativity.

The characteristics of expanded choreography are as follow. First, choreographers are capable of producing knowledge rather than an artifact. The knowledge that can be produced is not rigid but more comprehensive. Second, the choreographers carry out experimental choreography with the paradigm of interdisciplinary and meta-media performing arts. They All the collaborators can be considered as an author which used to be given to only choreographers. Third, many choreographers attempt to explore the relationship between the body and society. They consider the social engaging of dance into the choreography.

To examine how dramaturgs elaborate their own performativity in the area of expanded choreography, I have chosen the physical dramaturgy of Jeroen Peeters. I found results as below. First, a theory can be discovered in the choreographic practice. Materials can be chosen not only body gestures and movements but also other media, philosophy, and theories. Second, the dramaturg should approach to the process of choreography with empirical research. The practice of dramaturgy is involved in embodied thinking, in structuring, and performative operation of whole process. Third, the role of dramaturgy is performatively changed in every individual work. In contrast with the classical dramaturgy, the new dramaturgy in contemporary dance not deal with the abstraction of knowledge but practice in the way of performativity.

<Keywords> Expanded Choreography, Dramaturgy, Performativity, Contemporary dance,
Jeroen Peeters