

김재리

Jaelee Kim

Oh: I understand that you are interested in dance notation, as a dance theorist and dramaturg, and have been researching its practice. Unlike musical scores of western classical music, it's difficult to see dance notations being organized into one form. What are noteworthy attempts that have been made in the history of dance notation?

Kim: The record of dance started to be practiced continuously since the establishment of the concept of choreography, which is a compound word combining “choreo” (dance) and “graphy” (record). Dance is “extinctive,” in the sense that it disappears in the moment it is generated, and choreography can be understood as a concept which strives to leave something behind after the dance disappears, or to map it out before the dance is made.

Before modern times, “choreography” was used as the equivalent word for “dance notation.” The word choreography was first used in the dance guidebook 『Orchésographie』 by Thoinot Arbeau in the sixteenth century. As pointed out by dance theorist André Lepecki, it demonstrates how something leaves the realm of “extinction” towards “documentation,” or the transition from “dance” to “choreography.” Since then, 『Choreography, or the Art of Describing the Dance』 by Raoul Feuillet in the eighteenth century, recorded dance by centering on the floor pattern (movement of dance drawn on the floor) in ballet.

In the twentieth century, Rudolf Laban developed Labanotation, a system which writes and records dance and movement three-dimensionally. Labanotation differed from previous documentation systems as it went beyond the documentation of dance in two-dimensional space, and a focus on

오민: 무용 이론가로서, 또 드라마투르그로서 무보에 관심을 가지고 연구해 온 것으로 안다. 서양 고전음악의 악보와 달리 하나의 문법으로 정리되어 통용되고 상용되는 무보는 찾기 어려운데, 춤을 기록하기 위한 여러 가지 시도 중 주목할 만한 것이 있을까?

김재리: 춤에 대한 기록은 ‘춤’(choreo)과 ‘기록’(graphy)의 합성어인 ‘안무’(chreography)’라는 개념이 사용된 이후부터 춤에서 지속적으로 다루어졌다. 춤은 사라지는 순간에 생성되는 ‘소멸적인 존재’인데, 안무라는 개념은 춤이 사라지고 난 이후에 그것에 대한 무언가를 남기기 위한, 혹은 춤을 만들기 이전에 그것을 설계하기 위한 것으로 이해될 수 있다.

근대 이전까지 ‘안무’는 춤을 기록하는 ‘무보’와 동의어로 사용되었는데, 안무라는 용어는 16세기 트와노 아르보의 무용 지침서 『오르케조그라피』(Orchésographie)에서 처음 제시되었다. 무용 이론가 안드레 레페키가 지적하듯이, ‘소멸되는 것’에서 벗어나 ‘기록하는 것’으로, 즉 ‘춤’에서 ‘안무’로 이행했다고 볼 수 있다.

이후 18세기 라울 쾨이예가 펴낸 『무보작성법』(Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse)에서는 발레에 한정하여 플로어 패턴(바닥에 그려지는 춤의 동선)을 중심으로 춤을 기록했다.

20세기에 이르러 루돌프 라반은 움직임과 춤을 3차원에 기록하는 체계, ‘라바노테이션’(Labanotation)을 개발한다. 평면적이거나 특정 장르에만 한정해서 춤을 기록하는 데서 벗어나 좀 더 포괄적인 의미의 움직임을 기록한다는 점에서 기존의 기록 체계와 다르다. 라반은 ‘choreo’라는 어휘를 ‘춤’으로 해석하지 않고, 기하학적인 ‘원’으로 보았는데, 그리스 자연철학과 플라톤, 피타고라스의 영향을 받아 우주 만물을 구성하는 ‘구’를 인간의 몸을 둘러싼 ‘가상의 구’로

specific genres of dance, and instead recorded movements in a more comprehensive sense. Laban didn't interpret the word "choreo" as "dance"; rather, he saw it as a geometric "circle." Inspired by the Greek natural philosophers Plato and Pythagoras, he interpreted the "sphere," which constitutes all things in the universe as the "imaginary sphere" that envelops the human body. Laban asserted that the human body forms a relationship with the circle that surrounds it, and this relationship is what is carved into space and becomes a choreography. Laban's dance notation does not just simply draw out the form of dance. Instead, by taking an epistemological and methodological approach to time and space, which are invisible yet present elements in dance, he not only expanded the existing notion of dance, but also contributed to establishing dance as a "creative" activity with artistic attributes.

A system that can capture all elements of movement, such as space, body, time and rhythm, Labanotation is critiqued as the most objective and scientific notation method for capturing movement in the field of dance thus far. It's also used to generate the preliminary material for the academic research of particular dances (or movements), or dances that are worthy of preservation. Just like a musical score or language, dance notation must also have a shared grammatical system, in order for it to be written and read. For someone who doesn't understand the rules of Labanotation, it would be useless, even if they understood dance and movement. The use of Labanotation to record a dance for its preservation, usually takes place post-dance, and by a professional notator, rather than a choreographer.

While Labanotation can reproduce a dance nearly to its original form, the documentation requires a lot of time and effort, as the human body movement is so complex. However, the fact that Labanotation wasn't widely practiced after post-modernism, even until today, can be attributed not only to its practical aspect, but also to the changes that have occurred in the definition of dance and choreography. In modern times, "movement" was considered a core medium in dance, and the

해석했다. 인간의 신체를 둘러싼 원과 신체의 부위가 관계를 맺으면서 공간상에 새겨지고 안무가 된다고 주장했다. 라반의 무보는 단순히 춤의 형태만을 그리는 것이 아니라 보이지 않지만 춤에 내재된 시간이나 공간에 대해 인식론적, 방법론적으로 접근함으로써 춤에 대한 기존 관념을 확장시켰을 뿐 아니라 춤이 예술적 속성을 지닌 '창조' 활동으로 자리매김하는 데 기여했다.

라바노테이션은 공간, 신체, 시간, 리듬 등 움직임의 요소들을 모두 그려낼 수 있는 체계로, 춤의 영역에서는 현재까지 가장 객관적이고 과학적인 기보법으로 평가받고 있다. 보존 가치가 있는 춤이나 특정 춤(혹은 움직임)의 무용학적 연구를 위한 기초 자료를 만드는 데 이용되기도 한다. 무보 역시 악보나 문자 언어와 마찬가지로 읽고 쓰기 위해서는 이에 대한 문법적 체계를 공유해야 한다. 라바노테이션의 규칙을 이해하지 못하는 사람에게는 춤과 움직임에 대한 이해가 있다고 하더라도 이는 무용지물일 수밖에 없다. 춤의 보존을 위해 라바노테이션으로 기록하는 경우, 주로 사후에 이루어지고, 안무가가 아닌, 전문 노테이터가 기록한다.

라바노테이션은 춤을 거의 원본에 가깝게 재현해 낼 수 있지만, 사람 몸의 움직임이라는 것이 워낙 복잡하기 때문에 기보에 많은 시간과 노력이 소요된다. 하지만 포스트모던 이후 현재까지 라바노테이션이 널리 사용되지 못한 것은 실용적 측면뿐 아니라, 춤과 안무에 대한 정의가 변화했기 때문이라고 볼 수 있다. 근대 시대에 '움직임'은 춤에서 핵심적인 매체로 고려되었고, 안무의 개념도 '움직임을 고안하는 것'으로 정의됐다. 하지만 동시대 무용에서는 움직임 자체가 안무의 속성을 모두 드러내지는 않는다. 오히려 움직임에 주력하는 것은 근대적 개념으로 평가되기도 한다. 움직임 자체로만은 큰 의미를 갖지 못하는 작품들이 나오다 보니, 라바노테이션도 현장 안무가들에게는 소용이 없다.

이밖에 라바노테이션의 기호와 규칙들을 단순화시킨 '모티프 라이팅'(Motif Writing)이 있다. 일종의 수정된 라바노테이션이다. 라바노테이션이 움직임의 모든 형태와 디자인을 그대로 보존해서 재현하는 것까지를 다룬다면 모티프 라이팅은 특정한 행위에서 발생하는

concept of choreography was defined as “something which contrives movement.” However, in contemporary dance, movement itself does not fully disclose the attributes of choreography. Rather, concentrating on movement is evaluated as a vestige of modern times. With an increase of works that don’t exclusively value movement, Labanotation has been reduced in its meaning and function for choreographers working in the field.

Besides Labanotation, another form of dance notation is Motif Writing, which is a simplified form of signs and rules of Labanotation. It’s like a modified form of Labanotation. If Labanotation is about preserving all forms and strategies of movement and representing them, the objective of Motif Writing lies in extracting the core elements of the movements that are produced through particular actions. For instance, if the performer jumps and Labanotation portrays the form of the movement exactly the way it is, Motif Writing documents only the most accentuated movements from that gesture. The significance of Motif Writing lies in its assurance of the autonomy of the body, while discovering the essential elements of particular actions, from the perspective of the observer and performer.

Oh: What is the most effective way of recording dance today?

Kim: It’s impossible to perfectly document the form of dance even through video recording, which is what is mostly used these days. The dance can seem completely different according to the angle of the camera and the circumstances of the performance, in terms of time and event. What is needed is a way to record not only the form of movements, but elements inherent in the movements, which root the form. Dance notation is intended to document and remember thought, whether it’s pre-performance planning, a tool of communication used in the creative process, or a post-performance documentation. It’s not to merely reproduce the movement of the dance, but it’s more about capturing the thought of the choreographer. The method of notation would change according to such thoughts.

움직임의 핵심적인 요소를 추출하는 데 목적이 있다. 예컨대, 행위자가 점프 동작을 할 때, 라바노테이션이 그 동작의 형태를 그대로 묘사한다면, 모티브 라이팅은 그 동작에서 가장 두드러지는 움직임의 요소만을 기록한다. 신체적 자율성이 담보되면서도 특정 행위에서 발생하는 본질적인 요소를 관찰자와 행위자의 관점에서 발견하는 의미가 있다.

오민: 현 시대에 춤을 기록하는 가장 효과적인 방식은 무엇인가?

김재리: 최근에 가장 많이 사용하는 방법인 영상 레코딩을 이용한다고 해도 완벽하게 춤의 형태를 기록할 수는 없다. 카메라의 앵글에 따라 그리고 언제 어떤 공연을 녹화했느냐에 따라 전혀 다른 춤으로 보일 수도 있다. 움직임에 내재된 요소, 즉, 형태로 드러나는 것뿐 아니라 그 이면에서 형태를 떠받치는 요소들까지도 기록할 수 있는 방법이 필요하다. 스코어는 구체화 이전 단계의 설계이건, 창작 과정에서 사용되는 소통의 도구이건, 춤이 끝난 이후의 기록이건, 생각을 기록하고 기억하기 위한 것이다. 춤의 모양을 똑같이 재현하기 위함이 아니라 안무가의 생각에 관한 것이라면, 그 생각에 따라 기록의 방식이 바뀔 수도 있다. 예를 들어 리듬이 중요한 안무라면 움직임뿐 아니라 사운드 리드미컬한 탄력이 필요할 수 있고, 이때 미묘한 타이밍을 표현하기 위해 사운드를 기보 형식으로 사용할 수 있다. 또, 세부적인 움직임이 중요하다면 모티브 라이팅을 사용하는 것도 한 방법이다.

오민: 동시대 안무가들은 주로 어떤 종류의 무보를 사용하는가? 복수의 안무가들이 선택하는 특정한 무보 형식이 있는가?

김재리: 안무가들도 기록이나 무보가 필요하다고 생각하는 듯하다. 라바노테이션과 같이 보편적 문법을 가진 무보를 사용하기보다는, 안무를 구조적으로, 체계적으로 드러낼 수 있는 개인적인 기록법을 개발한다. 이본느 레이너의 동선 기보, 트리샤 브라운의 공간 드로잉, 아너 테레사 더케이르스마커르의 악보를 곁들인 무보는, 그 춤의 정확한 동

For example, for choreography where rhythm is important, not only the movement but the thought itself might need rhythmical elasticity. Here, sound could be used as a method of notation in order to express the subtle timing. Also, if detailed movements are important, using Motif Writing might be a possibility.

Oh: What kinds of dance notation do choreographers today mainly use? Is there a specific dance notation form that's preferred by a majority of choreographers?

Kim: It seems that choreographers also agree with the necessity for documentation or dance notation. Rather than using a dance notation with a universal language like Labanotation, they develop their own personal notation method, which can structurally and systematically demonstrate the dance. Dance notations, such as the movement recording of Yvonne Rainer, space drawing by Trisha Brown, or dance notation with musical score by Anne Teresa De Keersmaecker, give an idea of what choreographers consider important, even though they do not capture the precise directions and paths of the movements of the dance.

Xavier Le Roy recorded the choreography of a lecture performance through text, and William Forsythe graphically charted the traces of dance in space in 「Synchronous Objects」, which became the material for works of architecture, painting and sound. In such recent trends, the idea equating dance to moving art seems to be collapsing, perhaps because contemporary choreographers find it meaningless to portray movements exactly the way they are performed. Anyway, it's impossible for a dance, already performed, to be represented in exactly the same way at a different time, by a different performer, and through the unstable human body, which infinitely varies with different emotions. The scores that postmodern choreographers and Fluxus artists often used focused more on the sense of chance and relationship that occurs between the body and the set instructions of the work, as opposed to


작과 동선을 확실하게 떠올리지는 못하더라도 안무가가 무엇을 염두에 두는가를 알아차리는 데 요긴한 실마리를 제공한다.

그자비에 루아는 렉처 퍼포먼스의 안무를 글로 기록하기도 했으며, 윌리엄 포사이드는 「싱크로노스 오브젝트」(Synchronous Objects)에서 춤이 공간에 그리는 흔적들을 그래픽으로 기록하고 이를 건축, 회화, 사운드 등의 작업에 재료로 사용하기도 했다. 이러한 최근의 경향에서는 '무용=움직임 예술'이라는 등식이 깨지고 있는 듯하다. 이 시대의 안무가들은 발생하는 움직임을 그대로 묘사하는 것은 의미가 없다고 생각한 것은 아닐까? 어차피 한번 만들어진 춤을 다른 시간, 다른 몸, 다른 감정으로 시시각각 변화하는 불안정한 신체를 통해서 똑같이 재현하는 것은 거의 불가능하다. 포스트모던 안무가들과 플럭서스 예술가들이 자주 사용했던 스코어가 무용수의 신체를 완벽하게 통제하기보다는 지시문이나 규칙, 창작의 지침을 통해서 신체와 지시문 사이에 발생하는 우연성이나 관계 등에 더 초점을 맞추었듯이, '즉흥'을 선호하는 안무가들은 자신도 예측하지 못한 춤이 자신의 작품에서 출현하기를 기대하기도 한다.

오민: 서양 고전음악은 논리를 중심으로 그 구조가 짜였다. 음악이 악보로 완성된 뒤 연주자에게 전달되면, 연주자는 악보를 통해 작곡의 논리를 연구하고 해석하여 연주했다. 동시대 음악에서 음악의 개념 자체가 변화하고, 작곡 방식이나 악보를 읽는 방식 역시 달라졌지만, 여전히 악보는 연주자들이 읽고 해석하고 연주하는 것을 전제로 하는 경우가 많다. 따라서 동시대 작곡가들이 고유한 연주 방식과 그 기보법을 고안하는 경우, 기보법을 읽는 방식을 글로 설명하는 매뉴얼이 악보 앞장에 첨부되곤 한다. 동시대 안무가들이 사용하는 무보가 매우 개인적인 언어로 되어 있어 무용수가 읽기 어렵다면 그것을 여전히 스코어라고 부를 수 있을까? 동시대 안무가는 자신이 만든 무보를 다른 누군가가 읽고 해석하는 것을 기대하지 않는가? 동시대 무보는 누구를 위한 것인가?

having a complete control over the body of the performer. Similarly, even choreographers who favor “improvisation” anticipate dances beyond their own expectations to emerge in their work.

Oh: Western classical music is structured around the concept of reason. When music is completed through musical score, it's delivered to the performer, who studies the logic of the composition in the score before it's interpreted and performed. While the concept of music itself has changed in contemporary music and the way music is read or composed has also changed, the score still pretty much relies on the premise that it is read, interpreted and played by any performer. Therefore, in case composers today consider the intrinsic performing method and music notation, they often attach to the front cover of the score a written manual explaining the instructions for reading the music notation. Can the dance notation, used by choreographers today, still be called a score if it's composed of a very personal language and is therefore unintelligible by the dancer? Do choreographers today expect their dance notations to be read and interpreted by someone else? For whom is the contemporary dance notation written?

Kim: In the dance scene  today, the dance notation is more of a way of designing the composition of choreography, rather than delivering the dance to the performer. It's also a form of recording the emphasis of the choreography once the dance has been performed and disappeared. Dance notation is used as a part of research, as well as a form of constructing the choreographic form. Thus, dance notations composed by choreographers may be difficult for performers to read and comprehend.

Oh: If choreographers and performers cannot communicate through dance notation, then in what form can they communicate?

김재리: 동시대 무용에서 무보는 공연자에게 전달하기 위한 것이라기 보다 안무의 구성과 플랜을 짜려는 용도인 경우가 많다. 또 춤이 사라지고 난 이후에 안무에서 주안점을 두었던 것들을 남기기 위해 작성되기도 한다. 무보는 리서치의 한 부분으로 사용되기도 하고, 안무의 형식을 구축하기 위한 방법으로 사용된다. 안무가들이 작성한 무보를 무용수들이 보고 이해하기는 어려울 수 있다.

오민: 안무가와 무용가가 무보를 통해 소통하지 않는다면, 그들은 어떤 방식으로 소통하는가?

김재리: 테크놀로지 시대에 매우 아날로그적이긴 하지만, 신체가 주체가 되는 무용에서는 신체와 신체의 관계 속에서 소통하는 것이 중요하다고 생각한다. 예컨대, ‘즉흥’의 방식은 말이 없더라도 신체 간의 접촉을 통해 소통할 수 있다. 또 그 과정에서 다른 것들이 생성되기를 기대할 수도 있다. 안무가의 의도를 정확하게 전달받는 때에만 소통이 이루어지는 것은 아니라고 생각한다. 춤이 가지고 있는 예측 불가능성, 개별 주체에 따라 생성되는 특이성 등을 염두에 두는 것이 무용 작업에서는 중요하다.

안무가의 의도와 무용수의 해석이 중요한 경우에는 최소한의 지시를 통해서 충분히 소통하기도 한다. 레이너의 「매일 변형되는 지속적인 프로젝트」(Continuous Project-Altered Daily)에서 사용하는 스코어는 무용수들이 수행해야 할 지시문으로 이루어졌는데, 참여하는 무용수가 그 지시문을 어떻게 이해하느냐에 따라 결과가 달라진다. 예컨대, ‘공을 주고받는다’라는 지시문에는 ‘어떻게’라는 내용이 빠져 있다. 이것을 채우는 방식이 매일 변형되면서 지속되는 퍼포먼스가 존재하는 것이다.

이처럼 스코어는 안무의 특성을 드러내는 동시에, 안무가와 무용수의 대화, 혹은 작품과 관객과의 대화에 대한 지침서이기도 하다. 대본일 수도 있고, 움직임을 지시할 수도 있으며, 공연에 대한 스케치로 볼 수도 있을 것이다. 개인의 주체적인 해석과 신체의 자율성을 인정하는 좀 더 유연한 기록의 방식으로 봐야 할 것 같다.

Kim: It may be a very analogue way of thinking in this digital age, but I think that in dance, where the body is the main subject, communication between bodies in relationship with each other is important. For instance, “improvisation” can be communicated through the contact between bodies without verbal words. One can also expect something else to be generated through this process. I don’t think that communication is possible only through the precise delivery of the choreographer’s intentions. In dance, it’s important to keep in mind singularities which signify the unpredictability of dance, which can be generated by individual performers.

In cases where the intention of the choreographer and the interpretation of the performer are important, communication is fully attainable through minimal instructions. The score used in Rainer’s 「Continuous Project-Altered Daily」 is composed of directions which must be followed by the performers, but the outcome varies depending on how the performers understand the directions. For instance, in the instruction “throw the ball back and forth,” the information as to “how” this should be done is absent. In this work, the instructions are interpreted and fulfilled differently every day, making a perpetual performance possible.

As such, the score can demonstrate the characteristics of the choreography, while being a guide to the conversation between choreographer and performer, or the work and the audience. It might be a script, guideline to movements, or a sketch of the performance. It should be seen as a flexible form of recording which caters to the subjective reading of the individual and the autonomy of the body.

Oh: If dance notation is a form of recording dance, what elements of dance should it record?

Kim: The questions as to what elements of dance should be recorded and how they should be recorded basically reflect the essence of dance as questioned by the specific time and culture. The documentation would focus on the hand movements in

오민: 무보를 춤에 관한 유연한 기록 방식이라고 한다면 그것은 춤의 무엇을 기록해야 하는가?

김재리: ‘춤에서 무엇을 기록할 것인가? 춤을 어떻게 기록할 것인가?’라는 질문은 그 시대와 문화가 춤의 본질에 대해 묻는 질문과 같다고 생각한다. 손짓에 의미를 담은 인도 춤에서는 손동작을, 공간 디자인을 만드는 서양 궁중 춤에서는 동선을, 그리고 라반과 같이 인간의 신체를 소우주로 고려한 근대 춤에서는 친구의 공간을 염두에 둔 ‘구’ 안에서의 움직임의 위주로 기록할 것이다. 이것은 움직임의 겉모습만을 묘사한 기록법과는 다른 접근이다. 춤의 목적과 기능, 혹은 존재하는 가장 중요한 의미 등을 파악하고 그것을 잘 기록할 수 있는 무보법을 선택하는 것도 안무의 한 영역이 될 수 있다.

라바노테이션에서는 신체를 움직임을 만들어내는 기능적 도구로 생각했다. 라반의 움직임 이론에서 제시된 기능적이고 효율적인 동작들은 (물론 의도한 것은 아니겠지만) 산업사회에서 인간소외를 촉진하는 결과를 빚기도 했다. 하지만 동시대 무용에서 안무는 탁월한 움직임을 고안하거나 나열하는 것으로 인식되지 않는다. 레페키가 강력하게 주장하듯이 이제 그러한 움직임은 모두 소진되었다. 지금 안무는 동작이 아니라 사고, 성찰, 의식과 무의식, 경험과 정서를 춤과 분리하지 않는다. 그리고 사회와 문화가 정치적으로 춤에 달라붙어 있다. 이는 춤과 신체에 대한 중요한 ‘장치’(apparatus)이며 춤을 생성하는 기제로 작동한다.

최근에는 움직임에서 춤의 의미를 찾으려는 경향이 다시 생성되고 있다. 하지만 근대와는 달리 주체에 대한 사려 깊은 탐구를 통해 움직임을 발견하고 드러내는 방식을 취한다. 개인이 느끼는 정서와 표현이 다르기 때문에 특정한 시스템에 의해 움직임을 구분하고 분류하는 데는 한계가 있다. 또한, 하나의 움직임에도 다른 층위들이 존재하며, 무용수들이나 안무가들은 기존의 움직임에 대한 ‘가정’(assumption)을 해체하고자 노력하기 때문에 특정 시스템에 움직임을 끼워 맞추기는 어렵다. 움직임 리서치에 기반을 둔 안무를 시도하는 맥 스튜어트는 언어화하기 어렵거나 분류되기 어려운 제스처들,

dances from India where significant meaning lies in the hand gestures, while the channel of body movement would be emphasized in documentation of Western royal dances which created a very dynamic use of space. On the other hand, in modern dance where the human body is thought of (as per Laban's theory) as a micro universe, the record would focus on the movement within the "sphere" which reflects the space of the celestial globe. This is a different approach from recordings that portray just the external façade of the movements. Selecting a dance notation method which understands and properly documents the objective and function of dance, or the most important meanings that are inherent in the dance, might be a territory of choreography.

In Labanotation, the body is thought of as a functional tool that makes movements. The functional and effective movements proposed by Laban's theories on movement also expedited human alienation in industrial society (although I don't think Laban intended this). However, in contemporary dance, choreography is not seen as an arrangement of excellent movements. As strongly asserted in the argument of Lepecki, such movements have all now been exhausted. Today, choreography does not separate dance from movements as well as thoughts, meditation, consciousness and unconsciousness, and experiences and sensibility. Furthermore, society and culture are politically inseparable from dance; they are an important apparatus to dance and body, and function as mechanisms that produce dance.

Recently, there has been a rekindling in the search for the meaning of dance in movement. However, unlike in modern times, it takes the form of discovering and manifesting movement through in-depth exploration into the subject. There are limits to separating and classifying movements through a particular system, because the sensibility and expressions of different individuals vary. It's also difficult to try to force movement to fit a particular system, because there may be many different layers to a single dance, and dancers and choreographers strive to dissolve existing assumptions regarding

낄낄거리거나 경련을 일으키거나 응시하거나 움직임과 움직임 사이에 지나가는 동작들이 사실 더 중요하다고 강조한다. 이러한 동작들은 라바노테이션과 같은 무보에서는 쉽게 지나칠 수도 있는 부분이다.

안무는 기존의 안무라는 개념에 저항하는 방식으로 정의되어 왔다. 안무의 범주 속 기록 체계는 시대와 문화, 춤의 주체에 따라 역동적으로 변화해 왔다. 이 시대에 '안무'와 '춤'을 어떻게 이해하고 갱신하느냐에 따라 무보에 대한 정의나 필요성에 대해 재질문해야 한다.

오민: 동시대 춤이 안무가의 사유를 담고, 또 그를 기록하는 것이 무보라고 한다면, 작가 노트를 일종의 무보라고 부를 수도 있을 것 같다. 글이 동시대 무용을 기록하는 가장 적절한 형식일 수 있을까?

김재리: 글로 썼을 때 오히려 오해되는 부분도 있다. 신체적인 경험을 말로 풀어내는 것이 쉬운 것은 아니다. 관련된 사진 자료, 스케치나 기호로 기록하는 것은 짐짓 모호해 보일 수도 있지만, 글이나 말로 설명하는 것보다 더 많은 가능성에 대해 생각할 여지를 남기기도 한다. 말로 전달해야 하는 것, 글로 전달해야 하는 것, 아무것도 남기지 않은 것에 대한 선택도 안무의 한 부분이라고 생각한다. 만약 이 시대에도 무보가 필요하다는 믿음이 있다면, 하나의 매체나 방법에 고정하지 않는 것이 무보의 가능성을 더 탐색해 볼 수 있지 않을까?

오민: 작년에 함께 작업했던 무용가 아케미 나가오는 '무용수가 교체될 수 있는 작업에는 참여하지 않는다'고 말했다. 연주자마다 다른 해석을 듣는 것이 음악 감상의 큰 즐거움 중 하나라고 생각해 왔던 터라, 나로서는 그 의미를 바로 이해하기 힘들었다. 리허설 과정에서 자신이 만든 동작들이 완성된 춤을 구성하기 때문이라고 그가 부연 설명을 해주었는데, 춤을 안무가와 무용가가 함께 만든다면, 동시대 무용에서 안무가와 무용가는 어떻게 구분되는가? 안무는 무엇인가?

김재리: 과거 무용수들은 안무가의 생각을 전달하는 통로로서 안무가와 위계 관계 속에 존재했다. 모던 댄스에서 무용수들은 안무가의 테


movement. Meg Stuart, who explores choreography based on the research of movement, emphasizes that the gestures which are difficult to articulate or classify – or gestures that snicker, convulse, gaze, or pass through the movements – are actually more important. Such gestures can easily be bypassed in forms of dance notation, like Labanotation.

Choreography has always been defined as a way of resisting the existing concept of itself. The system of recording in the realm of choreography has dynamically transformed according to the time, culture, and the subject of the dance. Therefore, the definition and necessity of dance notation must be re-questioned, in response to how “choreography” and “dance” are being understood and renewed in this age.

Oh: If contemporary dance captures the thought of the choreographer and the record of this is considered a dance notation, then an artist’s statement can be seen as a kind of dance notation. Can we say that the text is the most appropriate form of recording dance today?

Kim: Written text can actually leave room for misinterpretation. It’s not easy to write about a physical experience. Transposing of photographic material or sketches into signs may seem ambiguous, but it can actually leave more room for imagination and possibilities than explaining it through words or text. I think that the decision to deliver through images and text, as well as the decision not to record anything, remains a part of choreography. If there was faith in dance notation today, I think that leaving a medium or methodology open and unfixed could allow a deeper exploration into the possibilities of dance notation.

Oh: Akemi Nagao, the choreographer I worked with last year, stated that she doesn’t “take part in works in which the performer can be replaced.” Because I had always thought that listening to the different interpretations of each performer is a joy of listening to music, it was hard for me to understand

크닉을 잘 연마하고 표현할 수 있어야 했다. 마사 그레이엄 테크닉, 레스터 호턴 테크닉, 호세 리몽 테크닉 등, 정해진 테크닉의 원칙에 따라서 춤을 췄다. 이러한 무용이 레퍼토리화되면, 무용수들은 정해진 안무를 따르도록 요청받았다. 하지만 포스트모던 댄스 이후 현재까지 무용수의 주체적인 해석과 표현이 작업의 중요한 부분을 차지하게 된다. 개념 무용의 안무가들은 실제로 ‘춤 구성한다’는 의미의 안무를 무용수들에게 일임하고, 자신은 작품의 념이나 주제를 설정하거나 전반적인 연출에만 주력하기도 한다. ‘탄즈테아터’(Tanztheater)를 만든 피나 바우쉬 역시 동작을 직접 만들지 않았고, 무용수들과 대화하며 그들의 경험을 토대로 작품의 주요 내러티브를 만들었다. 르 루아의 안무에서도 기본적인 규칙이 스킴으로 존재했지만, 무용수의 동작뿐 아니라 사적인 경험을 텍스트의 내용이나 내러티브로 사용했다. 나가오가 참여한 작업에서 중요한 부분이 특정 무용수의 표현으로 이루어졌을 것이다. 따라서 그것이 부재하다면 그 작품은 의미를 잃게 될 것이다. 무용수의 주체성 측면에서는 긍정적으로 볼 수 있겠지만, 안무가가 무용수의 사적이고 개인적인 부분까지 춤의 재료로 취한다는 점에서 윤리적인 비판 또한 제기될 수 있다. 제롬 벨이나 르 루아의 경우, 실제로 무용수와 마찰을 빚기도 했다. 한편, 나는 드라마투르그로서 안무가의 작업에 깊숙이 관여하기도 하는데, 무용수와는 또 다른 입장에서 작업의 권리에 대한 문제에 맞닥뜨리곤 한다. 최근에 이루어지는 협업이나 확장된 안무 개념에서 안무가, 무용수, 혹은 드라마투르그와 그 외 작업에 참여하는 사람들을 명칭하는 방식에 대해 다각도에서 이야기되어야 한다. 이는 지금 시대의 안무를 어떻게 바라볼 것인지에 대한 논의로 확장될 수 있다.

오민: 동시대 무용에서 안무가와 무용수, 드라마투르그의 역할 간 경계가 모호해지는 반면, 적어도 무보를 누가 기록하느냐에 대한 개념은 한층 단순하고 분명해진 것 같다. 기존의 무보는 대부분 안무가가 아닌 전문 노테이터들이 무보를 작성했던 것에 반해, 동시대에 와서야 안무가(choreographer)가 직접 기록(graph)을 하기 시작했다는 점이 흥미롭다. 누가 기록하는가는 무보에 어떠한 영향을 미치는가?

what she meant right away. Nagao explained further that this is because her own movements made in rehearsals complete the dance. If dance is created by the dancer and choreographer together, then how are the dancer and choreographer distinguished in the world of dance today? What is choreography?

Kim: In the past, dancers were considered a channel through which to deliver the thoughts of the choreographer, thus forming a hierarchical relationship between the two. In modern dance, dancers had to be able to refine and express the choreographer's distinct techniques, such as those of Martha Graham, Lester Horton and José Limón. When these dances formed a repertory, dancers were asked to follow the fixed choreography. However, from postmodern dance onwards, the subjective interpretation and expression of the dancer occupies a large portion of the work. The choreographers of conceptual dance actually trust the performers' choreography, in the sense of "constructing a dance" while focusing only on the concept and subject of the work, as well as the overall direction. Pina Bausch (Tanztheater) also didn't make her own movements, and formed the main narrative of the work, based on the experiences of the performers through discussions with them. There are basic rules inherent in the score in Le Roy's choreography [Retrospective], but he used not only the movements but also the personal experiences of the performers as the contents. In the works in which Nagao participated, important parts would have been manifest as the expression of particular dancers. Therefore, if they were absent, the meaning of the work would have been lost. This can be seen positively in terms of the subjective aspect of the dancer, but it can propose ethical criticism in the sense that the choreographer extrapolates the personal and private realms of the dancers as the material for the dance. Jérôme Bel and Le Roy were even involved in conflict with dancers. However, as a dramaturg, I get deeply involved in the work of choreographers, and encounter problems with them regarding the authority of the work, from a stance that's different from that of the dancers. In the recent expanded concept of choreography and



도네이터들은 개별 안무의 의미를 이해한다기보다는 특정 시스템에 맞추어 춤을 기술적으로 기록하는 역할을 맡는다. 그러나 안무는 안무 자체에서 비롯된 체계로 기록해야 원래의 의도나 내용이 왜곡되지 않을 것이다. 안무가는 외부 체계에 자신의 춤을 끼워 맞추기보다는 자신이 생각하는 방식으로 작업을 기록하고 소개한다. 과거 안무가들이 자신이 만든 춤에 대한 의미와 비평적 시각을 모두 이론가나 비평가들에게 내어 준 것과는 달리, 동시대 안무가들은 자신의 작업에 대한 리서치와 결과물, 혹은 담론까지 생산한다. 과거 안무가 춤 발생 직전이나 춤의 사후에 이루어졌다면, 동시대의 안무는 거기서부터 확장되어 그 사이에 존재한다. 안무가의 기록은 웹이나 특정 장소에서 공공에 선보이기도 하는데, 이는 춤과 독립적으로 존재하면서 완성된 작품과 마찬가지로의 지위를 가진다. 최근에는 장르 간의 결합이나 협업 등을 통해 '확장된 안무'에 대한 담론을 생성하고 있는데, 어원적으로 안무에 기록이라는 의미가 담겨 있다는 점을 고려할 때, 그 기록 또한 어떻게 확장시킬 것인가에 대한 질문이 수반되어야 한다.

오민: 드라마투르그로서 현장에서 관찰한 것들을 토대로 스킴을 정리해 보기도 한다고 말했는데, 드라마투르그의 무보는 안무가의 무보와 어떻게 다른가?

김재리: 드라마투르그는 안무가의 작업에서 조언자 역할을 한다. 리허설 현장에서 무용수를 통해 실험되거나 구체화되는 춤뿐 아니라 춤으로 구현되기 이전의 아이디어를 발전시키는 과정에서 안무가들을 돕는다. 사라지는 장면들을 붙들어 놓기 위해서, 그리고 그 장면들을 분석하고 해석하는 데 사용하기 위해서, 드라마투르그는 안무가와 별도로 기록을 만들고 이후 대화의 기초 자료로 삼는다. 이때, 안무가가 의도하지 않았던 요소를 발견하거나 다음 단계로 나아가는 단서를 찾기도 한다. 드라마투르그의 관점에서 발견되는 것들을 스튜디오에서, 혹은 드라마투르지컬 리서치에서 기록하는 일은 중요하다. 안무가에 따라 기록 내용과 방법들이 달라지기는 하지만, 기본적으로 공연의 메커니즘, 무용수, 청각과 시각 등의 감각, 오브제들 그리고 이러한 요소

collaboration, what is needed is a redefinition of the titles of choreographers, performers, dramaturgs and people working for the stage from multiple angles. This can expand out to the discourse on how we can look at choreography in this age.

Oh: While the boundary between the role of choreographer, dancer and dramaturg is becoming ever more ambiguous in the dance scene today, the question as to who records the dance notation has become much simpler and clearer. It's interesting that as opposed to dance notation in the past being composed mainly by professional dance notators and not choreographers, in contemporary times choreographers have started to graph dance notations themselves. How is dance notation affected by who graphs it?

Kim: The role of the notator is to technically graph the dance according to a particular system, rather than to understand the meaning of individual choreography. However, the original intention and content of choreography can only escape being distorted if it's graphed by a system, which originates from the choreography itself. The choreographer graphs and presents the work according to his or her own interpretations, rather than exposing his or her dances to an external system. As opposed to, in the past, entrusting all meaning and critical outlook on their dances to theorists and critics, choreographers today produce their own research, outcomes and even discourse surrounding their work. While choreography in the past took place just before or after the dance, choreography today is an expansion of the dance and exists in-between. The choreographer's graph is sometimes exhibited online or other specific places, and exists independently from the dance with the same status as the complete work. Recently, the discourse on "expanded choreography" has been generated through the integration of, and collaboration between, genres. Taking into consideration the fact that the meaning of "graph" is inherent in the word choreography, the discourse must also ask how this graph can be expanded.

들의 관계성 등 공연의 내부적인 것들을 기록한다. 또한 이러한 요소들을 안무가의 개념, 의도, 아이디어, 입장 등과 연결하기 위해 이론이나 예술 담론, 철학 등 무용의 외재적인 요소들을 함께 적기도 한다. 안무와 심층적으로 연결되어 있지만, 안무 그 외의 것들이 드라마투르그가 기록하는 내용이다.

|

참고 문헌
김제리, 「루돌프 라반과 안무이론의 정초」, 『사라지지 않는 예술, 무용이론을 말하다』 (이화여자대학교 출판문화원, 2016).

Oh: You said that as a dramaturg, you organize the score based on what you observe on site. How does the dance notation of a dramaturg differ from that of a choreographer?

Kim: A dramaturg plays the role of an advisor or an assistant to the choreographer. They help the choreographer, not only in the dance that as experienced or concretized by the performer on site at the rehearsal, but also in the process of developing the idea of the dance before it's realized. In order to grasp the fleeting moments, and in order to analyze and interpret these moments, the dramaturg creates a graph, separate from that of the choreographer, and uses it as the preliminary material for the discourse that follows. Here, the dramaturg discovers elements that were not intended by the choreographer, or finds clues that give direction to the next step. It's important to record what is discovered from the perspective of a dramaturg in the studio or in the dramaturgical research. While the content and method of a graph changes, according to the choreographer with whom I collaborate, all elements related to the performance (including the fundamental mechanisms: the dancers, auditory and visual sensations, objects, and relationships between such elements) are recorded in my graph. Also, in order to connect these elements to the choreographer's concept, intention, idea and stance, external elements such as theories, artistic discourses and philosophies are also noted together. Thus, the dramaturg documents components that are deeply related to choreography but lie peripheral to it.

비워내기

- 강강술래가 연희, 전승되어 오는 과정에서 원래 '춤' 외면에 다양한 담론과 의미가 들러붙었다. 여성의 놀이라는 지점에서 야기되는 페미니즘과 섹슈얼리티, 집단적으로 이루어지는 의식으로서 춤과 공동체성, 전쟁이나 가난 등 암울한 시대를 상징하거나 이를 극복하는 의미에서 발생하는 민족적 이데올로기 등.
- 강강술래에 또 다른 의미를 덧붙이기보다 오히려 춤에 들러붙은 의미와 상징들을 해체하고 결국 퍼포먼스 안에서 사라지게 만드는 작업.

다시 발견하기

- 역사, 사회, 시대의 틀이 아닌 춤으로서 강강술래를 다시 바라본다. 강강술래의 춤사위는 이동(공간) 양식, 힘과 속도의 에너지, 지속(sustainment)과 정지(stillness) 등을 통해 수행적, 행위적으로 실험된다.
- 아카이브적 방법과 입장: 국악원과 개별 연구자가 연구한 내용들을 검토하고, 탐색하고, 해석하는 과정을 거치지만, 현재 관점, 지금의 시간과 과거의 거리를 염두에 둔다. 과거(전통)를 규정된 역사가 아닌 시간의 '차이'로 바라본다.

관객의 감각과 경험 생산

- 공연은 어떤 의미나 이야기를 만들지 않는다. 관객의 시선과 감각으로 강강술래를 작동시킬 뿐이다. 공연에서 강강술래에 들러붙은 의미를 소멸시킴으로써 관객이 새로운 시간과 기억을 축적할 수 있게끔 한다.
- 관객이 지각하는 가장 중요한 요소인 시각(무대와 이미지)과 청각(소리와 음악)의 관계, 그리고 새로운 경험을 주는 장치에 대한 공연 실험.

Reference

Jaelee Kim, 「Rudolf von Laban and Choreographic Theory」, 『Speak of Dance Theory: As After-lives of Ephemeral Dance』 (Seoul: Ewha Women's University Press, 2016).

김재리, 「강가양수울래」 드라마투르그 스크어에서 발췌(2017년 9월 17일 작성, 안무: 안애순).

Emptying

- In the process of Ganggangsullae being performed and handed down, diverse discourses and meanings are stuck to the surface of it, such as feminism and sexuality, in terms of the fact that it is a women's play, a collective ritual and sense of community, and a nationalistic ideology that is generated in the course of symbolizing the dark age (driven by war or poverty), which is then overcome.
- The work doesn't add another meaning to Ganggangsullae, but rather deconstructs those meanings and symbols that are already attached and gets rid of them within the performance.

Rediscovering

- The work re-observes Ganggangsullae as a dance, rather than as a frame of history, society, and times. In this work, the choreography of Ganggangsullae is explored in terms of practice and enactment through floor pattern, dynamics of force and velocity, sustainment and stillness, and so on.
- Methodology and viewpoint as an archive: Even though the work goes through the process of studying, exploring, and the interpretation of research by the National Gugak Centre and individual researchers, it considers the distance between the past and the present. It doesn't see the past (tradition) as prescribed history, but just different times.

Producing the audience's sense and experience

- The performance doesn't produce any meanings or stories. It just operates Ganggangsullae in the audience's perspective and sense. Extinguishing attached meanings during the performance enables the audience to accumulate new time and memories.
- The performance experiments with the relationship between visual (stage and image) and audio (sound and music), which are the most important parts of the audience's perception. It also investigates other possible dispositions which influence new experiences for the audience..

권령은

Lyon Eun Kwon