

마리나 아브라모비치의 작품과 홍신자의 작품에 나타나는 수행성*

김주희**

I. 서론

II. 에리카 피셔 리히테의 수행성 개념

III. 두 안무가의 작품에서 나타나는 수행성

IV. 결론

참고문헌

Abstract

I. 서론

본 연구는 에리카 피셔 리히테(Erika Fischer-Lichte, 1943-)의 『수행성의 미학 *Aesthetik des Performativen*』(2004)에서 주목하고 있는 마리나 아브라모비치(Marina Abramovic, 1946-)의 작품을 통해 그녀의 사유를 이해해보고, 홍신자(1940-)의 작품 중 「순례 *pilgrimage*」(1998)를 수행성 측면에서 살펴보는 것에 있다. 이 저작은 현대 예술학계의 화두였을 정도로, 1960년대 이후 연극 및 퍼포먼스를 분석하는데 있어 새로운 근거를 마련해주었다 해도 과언이 아니다. 피셔 리히테는 수행성에 관한 사유를 다루기에 앞서 전통적인 미학이나 기호 등과 같은 개념으로는 오늘날의 다양한 공연 양상을 설명하기에 부족하다고 지적하면서 ‘수행적 전환(performative wende)’이라는 개념을 제시하였다.¹⁾ 이 개념들을 설명하는데 있어 마리나 아브라모비치 외에도 현대 예술계에서 빠질 수 없는 인물들의 작품을 갖고 온다. 무대디자인, 연출, 건축과 같은 분야에서 활동하면서 「해변의 아인슈타인 *Einstein on the beach*」라는 대표작을 남긴 로버트 윌슨(Robert Willson), 자전적 영상 작업을 한 크리스토 슈링엔지프(Christoph Schlingensief), 퍼포먼스와 필름, 텍스트를 활용한 작업을 독특한 무대로 제시한 아니나 슐레프(Einar Schlee) 등의 작품활동 사례를 풍부하게 제시하고 있다. 본 연구에서는 그중에서도 피셔 리히테가 제시하고 있는 아브라모비치의 일련의 작업들을 중심으로 어떻게 수행성 개념을 구체화하고 있는지 알아보고 홍신자의 안무에서 수행성의 면모를 확인해 보도록 하겠다. 수행성 논의를 이끌어 나가는데 있어 피셔 리히테가 많은 사례를 들고 있지만 그 중에서 아브라모비치에 집중하는 요인은 저작의 표지사진을 아브라모비치의 「정지 에너지 *Rest Energy*」(1980)로 선정했을 만큼 의미있게 다루고 있기 때문이다. 더 나아가 홍신자의 작품을 함께 살펴보는 이유는 한국에서 일어났던 수행적 안무

* 이 연구는 한국문화예술위원회(ARKO) 문화예술진흥기금 공연예술 비평·연구 활성화 지원사업으로 마련된 2019년 3월 15일 1차 세미나에서 「한국의 수행적 안무사」로 발표된 내용을 수정, 보완하였다.

** 성균관대학교 하이브리드미래문화연구소 선임연구원, sunjang33@gmail.com

1) 조선영(2018), 퍼포먼스에서 신체적 경험의 직접성과 매개성: 마리나 아브라모비치 작업의 해석을 중심으로, 『미학예술학 연구』 55, p.232.

사의 단면을 찾기 위함에서였다. 연구자는 한국의 춤 현장에서 수행성 요소를 지닌 안무가를 조사하는 과정에서 홍신자의 「순례」(1998)에 직접 출연하고 해외순회공연에 참여한 무용수에게 이 작품이 수행적 요소를 지니고 있다는 의견을 들었다. 그동안 홍신자를 설명하는데 있어 ‘실험, 파격, 전위’라는 표현으로 상징화²⁾ 되어 왔다는 점에서 그녀의 작업을 수행적 측면에서 바라보는 것은 홍신자의 춤을 규명하는데 있어 의미가 있을 것으로 판단하였다.

이 논문의 II장에서는 『수행성의 미학』에서 사용되고 있는 용어를 통해 피셔 리히테의 주요 개념을 이해하도록 하겠다. 그녀의 수행성 논의가 다소 생소하게 다가오는 데에는 한국어 번역으로 인한 어색한 때문이라고 생각한다. 하지만 번역본이 출간되어 있고 관련 연구들이 동일하게 번역된 용어를 사용한다는 점에서 본 연구에서도 김정숙의 번역용어를 기준으로 정리하도록 하겠다. III장 1절에서는 『수행성의 미학』에서 언급되고 있는 아브라모비치의 작업을 통해 수행성의 논의를 이해하고 2절에서는 홍신자의 「순례」를 통해 수행성의 면모를 확인해 보겠다. IV장은 결론 부분으로 이 연구 내용을 정리하고 추후 연구를 위해 제언으로 마무리 하도록 하겠다. 그리고 연구에 앞서 이 연구가 갖는 한계점은 수행성의 미학을 설파하는데 있어 피셔 리히테가 다양한 퍼포먼스와 안무자들, 용어와 함께 그 용어의 계보학적 내용까지 방대하게 담아내고 있지만 마리나 아브라모비치의 작품에서 언급된 부분을 중심으로만 다뤘다는 점이다.

II. 에리카 피셔 리히테의 수행성 개념

1. 수행성(performative)

피셔 리히테의 수행성 개념은 원래 존 오스틴(John Langshaw Austin, 1911-1960)의 『말과 행위 *How to do things with words*』(1955)에서 언어철학적 의미로 사용되면서 우리에게 알려졌다. 오스틴은 결혼식장에서 주례자가 ‘부부가 되었음’을 선언하는 발화행위로 인해 자기지시적 의미를 갖게 되며 사회적 현실을 구성하게 만드는 수행적 기능의 효과를 설명한다.⁶⁾ 이러한 오스틴의 논의는 주디스 버틀러(Judith Butler, 1956-)가 더욱 구체화 시킨다. 버틀러는 수행적 행위에 정체성이 구성되며 이 정체성은 극적인 것과 비지시적이라는 이중의미를 가지며 정체성이 모두 재현(representation)되는 것이 아니라 비재현이 될 수도 있고 그것이 바로 그 자체로 의미가 되는 체현(embodiment)이라고 언급한다.⁷⁾ 피셔 리히테는 더 나아가 오스틴과 버틀러의 논증을 공연(퍼포먼스)과 연결 짓는다. 오스틴의 ‘자기 지시적’, ‘현실구성’과 버틀러의 ‘비지시적’, ‘극적’은 결국 ‘행위하다(to perform)’에 어원을 두고 있는 ‘수행적(performative)’과 ‘퍼포먼스(performance)’가 연결되는 것으로 수행적 퍼포먼스는 예술로 관통되는 것이다.⁸⁾ 『수행성의 미학』에서 말하는 수행성이란 역치적 경험을 통해 지각 주체나 대상이 변화되고 그로 인해 또 다른 상태와 상황이 구성되는 행위를 의미한다.⁹⁾

2. 창발(emergence)

이 책에서는 1960년대 이후의 연극예술과 퍼포먼스 예술의 미학성이 바로 ‘사건’에 있음을 끊임없이 강조한다. 이러한 사건성이 창조될 수 있는 것에는 ‘육체성’, ‘공간성’, ‘소리성’, ‘리듬’과 같은 물질성이 창출됨에 있다.¹⁰⁾ 작품이 아니라 참여자들 사이에서 일어나는 일을 ‘전염’이라고 하고 여기서 일어나는 것에 대한 의미를 바로 ‘창발’이라고 한다. 수행성 공연에서 창발은 작품에 부여되는 의미보다 중요하며 주어진 것의 표현으로 규정되지 않으며 순수한 구성 능력으로만 파악된다.¹¹⁾ 행위자와 관객이 실재한다는 점에서 수행성의 개념과 상통하는 용어이다.

3. 피드백 고리(feedback loop)

관객이 자기생산적 발화를 할 경우 그 공간에 있는 다른 관객이 지각을 하면서 관객 간의 공동 현존이 형성되는 것이며 이러한 행위 과정을 통해 관객은 단순히 관람을 하는 사람이 아닌 참여자로 전환된다. 작품이 아니라 관객-공연자, 관객-관객 사이에서 피드백의 고리가 형성되는 것이며 이로 인해 공연 과정은 완벽하게 계획되거나 예측될 수 없다.¹²⁾ 18세기 후반에서 19세기, 관객을 훈련 시키기 위해 가스

6) 박은정(2018), ‘사건’으로서 예술에서 행위자와 ‘신체적 공동 현존’하는 존재로 변환한 관객의 체험 분석 - 마리아 아브라모비치의 「예술가가 여기 있다 *The Artist is Present*」를 중심으로, 한국드라마학회 정기학술대회자료집, p.137.

7) 앞의 글, p.137.

8) 앞의 글, p.137.

9) 에리카 피셔 리히테(2004), 『수행성의 미학』, 김정숙(역)(서울: 문학과 지성사, 2017), p.479.

10) 김정숙(2012), 에리카 피셔-리히테의 수행성의 미학과 기본 개념들, 『연극평론』 64, p.129.

11) 앞의 글, p.72.

12) 에리카 피셔 리히테(2004), pp.80-81.

등과 같은 조명이 활용되었는데 조명은 배우가 관객을 못 보게 하거나 관객끼리 못 보게 하는데 유용한 역할을 하였으며 이는 곧 ‘피드백의 고리’를 끊기 위함이었다.¹³⁾ 1960년대 수행성 전환을 위해 실행된 유연성은 다양한 시도를 가능하게 해주었으며 연출 전략에 따라 조정할 수 없는 피드백의 고리를 마련해 주었다.¹⁴⁾

4. 문지방(threshold)경험

퍼포먼스의 미적경험이 모호하고 불확실한 중간 공간을 통과하면서 겪는 혼란과 변화의 전이단계의 경험임을 설명하기 위해 A. 반 겐넵(Arnold Van-Genneep, 1873-1957)의 『통과의례(*Les rites de passage*)』(1909)에서 사용된 용어를 가져온다.¹⁵⁾ 빅터 터너(Victor Turner)는 라틴어 경계영역을 의미하는 중간과정에서의 리미널리티(liminality) 발생이 퍼포먼스에서도 관찰된다고 보았다.¹⁶⁾ 문지방 경험은 관객이 강요되는 질서와 규범에서 벗어나 이도 저도 아닌 스스로 느껴지는 감정에 대해 어떻게 선택하여 행동해야 할지를 생각하는 붕 뜬 과정에 놓이게 되는 경험을 말한다.¹⁷⁾ 이것은 한 질서에서 다른 질서로 건너가는 경계 지점이고 이러한 의미에서 역치적 상태의 과정인 것이다.¹⁸⁾

5. 역할 바꾸기

관객과 공연자 간의 역할 바꾸기는 그 동안 관객의 관습적 행동이었던 박수치기, 휘파람 불기, 비난하기와 같은 행위가 아니라 새로운 관계를 규정하여 정해지지 않은 결말로 인해 예측과 통제되지 않는 것을 의미한다.¹⁹⁾ 관객 스스로 행위자로서의 선택 여지가 부여되어 공연 전체에 영향을 미치게 된다. 이것은 단순히 표현하기와는 구분되며 관객과 공연자 모두가 공동 생산자로서 상호작용을 하며 그로인해 관객은 끊임없이 행위자가 되는 것이다.²⁰⁾ 이로 인해 역할 바꾸기는 공연의 불확정성을 높일 뿐 아니라 피드백의 고리가 갖는 예측 불가능성을 뚜렷하게 증가시킨다.²¹⁾

III. 두 안무가의 작품에서 나타나는 수행성

1. 마리나 아브라모비치 작품에 나타나는 수행성

아브라모비치의 작업 변화의 흐름은 일반적으로 세 가지 시기로 구분된다. 유고슬라비아에서의 초기 작업과 1976년 암스테르담으로 이주하면서 예술적 동반자이자 연인이었던 올라이(Ulay)와의 공동

13) 앞의 책, p.81.

14) 앞의 책, p.83.

15) 백지수(2018), p.59.

16) 앞의 글, p.59.

17) 에리카 피셔 리히테(2004), p.220.

18) 앞의 책, p.328.

19) 앞의 책, p.92.

20) 앞의 책, p.100.

21) 앞의 책, p.103.

작업, 1988년부터 현재까지 확장된 공간에서의 퍼포먼스 작업으로 분류된다.²²⁾ 비평가들은 육체와 정신을 극한으로 몰아넣는 퍼포먼스 행위를 출생 배경에서 찾는다. 유고슬라비아의 수도 벨그라드(Belgrade)에서 태어난 그녀는 할아버지가 세르비아의 그리스도 정교회 대주교로 활동하다가 왕에게 독살당했고 제2차 세계대전 당시 공산주의의 높은 계급으로 일했던 부모로부터 엄격한 훈육을 받으며 성장했다.²³⁾ 종교와 공산주의에 대한 희생이 전부였던 유년시절이 오늘날 그녀에게 비정상적인 의지력을 주었다고 인터뷰한 바 있다.²⁴⁾

퍼포먼스 행위를 통해 신체의 인내력과 한계를 끊임없이 실천하는 왕성한 작업 요인에 대해 동유럽 태생의 여성 작가가 서구의 남성 중심적인 미술계에서 비주류의 한계를 극복하기 위한 방법이었다고 평가되기도 하였다.²⁵⁾ 피셔 리히테는 『수행성의 미학』에서 아브라모비치의 다섯 작품을 예시로 들고 있다. 특히 「토마스의 입술 *Lips of Thomas*」(1975)에 대한 논지가 가장 많은 부분을 차지하는데, 이 작품에서는 수행적 미학과 그 사건성에 주목한다.²⁶⁾ 인스브루크 크린칭거(Krinzinger) 갤러리에서 선보인 「토마스의 입술」은 깨진 유리잔으로 인해 피가 흐르는 손에 면도날을 잡고 자신의 배에 별 모양의 상처를 내고 채찍으로 피멍이 들도록 등을 때린 뒤 십자가 얼음 위에 얼음이 다 녹을 때까지 누워있는 가학적인 퍼포먼스이다.²⁷⁾ 상처에서 피가 계속해서 흐르고 몸의 다른 부분이 얼어가는 모습을 관람하던 관객들은 얼음 위에 있는 그녀를 끌어 내렸고 결국 퍼포먼스는 중단되었다.²⁸⁾

리셔 피히테는 「토마스의 입술」이 지니는 ‘물질성’과 ‘육체성’을 묘사하면서 ‘사건성’을 강조하고 이 사건성이 기존의 작품과는 대립되는 지점임을 지적한다.²⁹⁾ 저자는 슬로모션이 그 몸짓의 의미를 해체하는 것이 아니라 오히려 그 행위 자체를 드러낸다고 설명하면서 아브라모비치가 자신의 몸에 면도날로 별 모양을 새긴 것은 그 자체로 지각되는 것이라고 설명한다. 별이 의미하는 기호적 의미는 국가의 상징 또는 국가에 속한 한 개인의 몸, 국가적 폭력, 종교 등의 기호로 파악되지 않고 육체에 이행되는 현상으로 지각된다.³⁰⁾ 이 작품을 보면서 구토 증세를 보인 관객은 피를 흘리는 육체적 고통의 과정을 보면서 스스로 자신의 육체에 대입하는 상상을 했기 때문이다. 즉 행위의 육체성과 물질성이 기호성을 압도적으로 누르며 우선하는 동시에 관객은 느끼고 생각하는 주제일 뿐 아니라 행동하는 행위자라는 것을 알 수 있다.³¹⁾

「리듬 연작 *Rhythms*」(1973-1974) 중에서도 피셔 리히테는 나폴리 갤러리 스튜디오 모라(Mora)에서 6시간 동안 행해진 「리듬 0 *Rhythm 0*」(1974)에 주목한다. 이 작품은 테이블에 놓인 72개 물체 중 하나를 관객이 선택하여 아브라모비치 신체에 원하는 데로 실행하도록 하였다. 관객은 장미꽃을 손에 쥐여주거나 머리를 빗겨주는 행위로 시작해 가위로 옷을 찢기도 하였다. 결국 한 관객이 장전된 권총으로 그녀의 머리를 겨누자 아브라모비치의 신변을 걱정한 다른 관람자들이 경찰에 신고하면서 퍼포먼스가

22) 신지원(2016), p.29.

23) 위키백과, 마리나 아브라모비치, <https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87, 2020. 6. 11.>.

24) Sen O'Hagan(2018. 10. 3.), Marina Abramović, The Guardian(백지수(2018), pp.67-68, 재인용).

25) 신지원(2016), p.1.

26) 김정숙(2012), p.130.

27) 백지수(2018), pp.67-68.

28) 신지원(2016), p.34.

29) 김정숙(2012), p.131.

30) 에리카 피셔 리히테(2014), p.312.

31) 앞의 책, pp.29-30.

잠시 중단되는 해프닝이 발생 되었다.³²⁾ 서구의 문화는 개개인의 삶, 그들의 신체적인 온전함을 최대의 자산으로 여기고 타인의 몸을 다치게 하거나 생명을 위협하고 죽이는 것, 자해를 하거나 스스로 목숨을 끊으려는 것에 대한 강한 금기사항이 있지만 금욕주의 교리를 앞세웠던 기독교 스토아 학파의 경우 회개 과정에서 자신의 신체를 가학적으로 훈육하는 행위가 용인되는 부분이 있었다.³³⁾

서구의 이러한 문화가 기반해 있음에도 불구하고 「토마스의 입술」이나 「리듬0」를 본 관객 중에서 퍼포먼스를 중단시키고 그녀의 신체를 옮기는 등의 행위를 통해 자신의 감정을 강하게 표출했는데 상해나 자해에 대한 지각은 이미 공연 전에 관객에게 강한 정서로 자리 잡고 있었으며 저자는 이에 대해 ‘피드백의 고리가 자동 형성성에 개입’되었다고 표현한다. 이는 관객이 행위자 역할로 바뀌는 모든 행위이며 새로운 질서를 창조하는 것이다.³⁴⁾ 여기서의 관객은 미학적 영역과 윤리적 영역이라는 이분법을 제거하고 그 사이를 새롭게 연결하였을 뿐 해석학적 과정은 여기서 어떤 역할도 하지 않았으며 이는 완전히 새로운 맥락에서 관계가 형성되고 공연은 볼 때마다 다르게 지각되고 기억되는 매번 다른 공연인 것이다.³⁵⁾

「측정할 수 없는 것 *Imponderabilia*」(1977)은 볼로냐 시립 현대 미술관(Bologna Museum of Modern Art)에서 열린 ‘오늘날의 퍼포먼스:국제 퍼포먼스 주간’에서 올라이와 함께 진행한 작품이다.³⁶⁾ 이 작품은 공연장 좁은 출입문 입구에 두 사람이 나체로 서서 마주보고 있으면 관객이 둘 사이를 통과해야 출구로 나올 수 있게 만들었다. 관객은 어쩔 수 없이 남, 녀 어느 쪽 나체를 바라보고 나가야 할지를 선택해야 했고 이들의 신체 어딘가에 시선을 주어야 했을 뿐 아니라 신체 접촉이 될 수 밖에 없는 상황을 만들었다. 그런데 퍼포먼스가 진행되는 도중 어느 관람자의 신고로 경찰에 의해 공연 진행을 중지당했다.³⁷⁾

「토마스의 입술」, 「리듬0」, 「측정 할 수 없는 것」에서의 관객은 그 장소에 있었던 사람들을 모두 하나로 말려들게 하는 ‘사건’을 창출시켜 같은 공간과 시간 속에서 존재하는 ‘공동 주체’로 만들었다. 훼손되는 그녀의 신체를 바라보며 관객들 간에는 내적으로 불쾌감이나 동정심, 생명에 대한 윤리적 판단 등의 감정이 발생되었고 퍼포먼스에 개입하여 행위자로 전환한 것이다. 에리카 피서는 아브라모비치의 퍼포먼스를 본 관객이 변환의 영향을 미친 ‘제의’와 ‘스펙타클(경이, 놀라움, 관음증 유도)’에 발생되었으며 이것이 바로 ‘창발’이라고 지칭하였다. 결국 수행성 공연에 있어 예술가의 행위를 이해하거나 해석하는 것은 더 이상 중요하지 않고 그 현장 안에서 예술가의 경험과 관객이 함께 일으킨 변환의 경험이 중요한 지점인 것이다.

아브라모비치의 퍼포먼스는 역동적인 반응을 촉발시켰고 이 반응은 관객의 행위를 불러일으켰다. 이러한 과정은 이분법적인 공연자-관람자의 관계가 서로 영향을 끼치며 상호작용하는 관계로 넘어갔다. 즉 공연자와 관람자의 공간적/행동적 구분이 분명하게 규정되거나 구별되지 않았다. 피서 리히테는 아브라모비치를 얼음 십자가에서 끌어 내리면서 그녀와 접촉한 관객은 공동 주체적인 관계를 만든 것인가? 아니면 행위자가 끌어주기를 원하지도 않았고 승인하지도 않은 상태이기 때문에 관객은 그녀의

32) 신지원(2016), p.34.

33) 에리카 피서 리히테(2014), p.337.

34) 앞의 책, p.337.

35) 앞의 책, pp.348-353.

36) 앞의 책, p.143.

37) 신지원(2016), p.37.

행위를 객관물로 본 것인가? 아니면 그 반대로 관객은 예술가의 객관물로서 인형처럼 움직였는가? 이 질문들에 대한 확실한 정답은 없다고 기술한다.³⁸⁾ 바로 이 지점이 수행성에 대한 그녀의 개념을 헛갈리게 하지만 결국 이분법적으로 맞다/ 아니다의 결론적 해석에 대한 경계인 것이다.

함부르크 메디알레 다이히토어할레(Mediale Deichtorhalle)에서 60분 동안 이루어진 「용의 머리 *Dragon Heads*」(1992)는 비단뱀 다섯 마리를 마리나의 머리 위에 올려 놓았다. 안정망 없이 뱀이 목을 감고 머리를 감싸는 모습을 본 관객은 두려움과 열광을 느꼈다.³⁹⁾ 마리나 아브라모비치는 구렁이와의 상호 행위에 대해 “나는 미동도 없이 다섯 마리 뱀에 감긴 채 의자에 앉아 있었다. 길이가 3m에서 4.5m 정도되는 구렁이들은 퍼포먼스를 하기 전까지 2주 가량 굶은 상태였다. 내 주위로는 얼음으로 만든 블록들이 둘러쳐져 있었다. 퍼포먼스가 이루어지는 동안 뱀들은 내 에너지가 흐르는 대로 내 몸을 휘감았다. 뱀의 행동은 예측하거나 제어하거나 조종할 수 없었다. 야생동물은 자기 본능에 따라 행동했다. 그러나 여기서 동물과 소통하는 법을 발견했다. 그것은 ‘에너지 교환’이라는 것이다”라고 언급했다.⁴⁰⁾

이와 같은 ‘에너지 교환’은 1995년 뉴욕의 셴켈리 갤러리(Sean Kelly Gallery)에서 공연한 「청소 *Cleaning the house*」에서도 드러난다. 여기서 아브라모비치는 등받이와 팔걸이가 없는 작은 의자에 웅크리고 앉아 있다. 그녀의 주변으로는 신선한 소고기 뼈가 산더미처럼 쌓여 있었고 소뼈를 하나씩 가지고 와서 살점을 뜯어내고 씻었다. 동물의 살아있는 목숨을 떠올리게 하는 살점을 모두 뼈다귀에서 분리해 낸 것이다. 그리고 그것을 다른 대상으로, 물질로, 즉 인공물로 바꾸어버렸다.⁴¹⁾ 「뱀의 머리」, 「청소」 같은 작품 이전에 1960년대 이후 연극과 퍼포먼스 예술가들은 두려움을 조성하는 동물의 예측 불가능성에 관심을 가졌는데 공연에 등장하는 동물은 대부분 어떤 특수한 과제를 이행하지 않아도 되었다. 공연이 이루어지는 공간에 존재하는 것으로 충분하며 그 예측 불가능성을 드러내기만 하면 되었기 때문이다. 동물이 하는 행위는 공연의 구성요소가 되었고 동물은 공연의 예측 불가능성을 원리적으로 강화하였다. 그러니까 동물은 관객의 시선이 아니면 최소한 행위자의 시선을 끌었고 모든 공연에는 행위자와 관객의 상호과정이 있어 ‘자동 형성적 피드백 고리’와 같은 예측 불가능한 전환을 가져왔다.⁴²⁾ 여기서 ‘자동 형성 피드백 고리’는 행위자/관객, 무대/객석 사이에서 변환되는 전의로 새로운 의미가 발생하는 것을 의미한다.

2. 홍신자 작품에 나타나는 수행성

『중앙일보』와 『객석』에서는 홍신자를 ‘1세대 전위무용가’, ‘한국 최초의 전위무용가’로 소개하고 있으며 이러한 수식어는 홍신자를 이해하는데 있어 우리에게 이미 익숙한 표현이다. 「제례 *Mourning*」(1973)를 시작으로 파격적인 실험을 시도한 그녀에 대해 무용평론가 성기숙은 ‘누구도 흉내내기 힘든 실험’, ‘매번 쏟아내는 작품 역시 실험적이고 도전적인 것들로 가득하다’라고 평한 바 있다.⁴³⁾ 「제례」의

38) 에리카 피셔 리히테(2014), p.28.

39) 앞의 책, pp.22-23.

40) 앞의 책, pp.228-229.

41) 앞의 책, p.236.

42) 앞의 책, pp.238-239.

영상을 확인할 수 없지만 1973년 10월호 『공간』지에 실린 박용구, 황병기, 홍신자의 좌담을 통해 어떠한 작품인지 짐작할 수 있다.⁴⁴⁾ 박용구는 “무용하는 사람이 직접 운다거나 혹은 괴성을 지른다거나, 무대에서 사과를 씹어 먹는 것은... 충격이 아닐 수 없었겠지요. 그래서 더러 관중에는 이것을 무용이라고 할 수 있느냐고 이의를 제기하는 사람도 있는 것 같습니다”라고 설명한다.⁴⁵⁾ 그리고 황병기는 “무용에서 소리가 율동의 장식으로써가 아니라 소리 자체가 표현 수단으로 적극적으로 활용”되었음을 말하며 당시 홍신자의 공연을 본 『동아일보』 장운환 기자의 ‘그 곡성이 너무나 박진한 리얼리티’라고 평한 내용과 함께 한국 현대무용사에 획기적인 사건이라고 전하고 있다.⁴⁶⁾ 이러한 평가들을 종합해 보았을 때 홍신자의 춤이 한국공연계에 큰 반향을 불러일으켰던 것은 분명해 보인다.

서론에서도 언급했듯이 홍신자의 명성과 활동에 비해 관련 연구가 부족한 편이지만 조은숙의 연구를 주목해 볼 필요가 있다. 이 연구는 아방가르드 개념을 바탕으로 홍신자의 초기 활동을 분석한 것으로 홍신자의 활동이 오히려 포스트모던댄스 성격과 특징을 띄고 있으며 포스트모더니즘 예술가들에게 많은 환경적 영향을 받았지만 국내에서는 지금까지 전위무용가로만 각인되어 왔다고 지적한다.⁴⁷⁾ 그렇다면 그녀의 작품을 수행적 요소로 확인해 보는 것은 홍신자의 활동을 더욱 선명하게 규명할 수 있는 근거가 마련될 것으로 사료된다.

1996년 안무 된 「순례」는 한, 중 수교 북경 초연되었다가 33분 분량으로 1997년 9월 16일 ‘문예회관 대극장 97 세계연극제’에 공식 초청되어 다시 공연되었다. 1998년 ‘예술의 전당 10주년 기념 공연’으로 57분량으로 다시 만들어져 오페라 하우스에서 공연되었다. 이 작품은 1998년 베를린, 뮌헨, 바이마르 극장, 2003년 페루, 칠레, 브라질, 아르헨티나, 2004년과 2005년 코스타리카, 엘살바도르, 베네수엘라, 과테말라, 쿠바 순회공연, 2006년 뉴욕 하마마 극장, 2008년 일본 니가타 노부타이 극장에 초청 공연 되는 등 큰 호응을 세계적으로 얻었다.⁴⁸⁾ 이 작품은 2009년 「순례자」로 제목을 바꿔 한국에서 재 공연 되었는데, 윤조병 연출가는 “초연 당시 단편이었음에도 불구하고 관객에게 충격을 주고 춤의 개혁이라고 평가되었다”라고 소개하였다.⁴⁹⁾ 이 외에도 독일의 일간신문 『베를리너 모르겐포스트 Berliner Morgenpost』지는 ‘철학적으로 무거운 주제를 인상적으로 시각화하는 데 성공했으며 인생의 의미를 곰곰이 생각하게 하는 연작이다. 표현주의적인 요소가 가미된 미래 지향적인 작품으로 한국 전위 무용의 수준이 놀랍다’라고 호평하였다. 반면에 상반된 평가도 확인할 수 있다. 반면에 무용평론가 김영태는 이 작품에 대해 ‘춤 이전에 홍신자 춤 정신의 근간이 되는 고행의 길 이미지 제시로 만족해야 한다...홍신자의 시대도 끝나는가 하는 허탈감을 금할 수 없었다’라고 평하였다.⁵⁰⁾

이 작품에 대해 홍신자는 ‘우리의 삶과 인생에 초점을 둔 것으로 인간 본연의 모습을 찾으려는 긴 고행에 오르고 마지막에는 아름답고 평화로운 시간을 맞이할 수 있을지에 대해 생각해 보았다’라고 설명

43) 성기숙(1999), 성공적인 변신, 소박한 무대, 『공연과 리뷰』 10, pp.104-105.

44) 박용구, 황병기, 홍신자(2016), 전위무용의 상륙, 『공연과 리뷰』 22(2), pp.93-101.

45) 앞의 책, pp.94-95.

46) 앞의 책, pp.94-95.

47) 조은숙(2015), pp.117-118.

48) 윤조병(2009), 극소의 움직임으로 극대에 다가서다 홍신자의 순례자, 『서울아트센터 beautiful life』, p.35.

49) 앞의 글, p.35.

50) 김영태(2009), 한국 현대 무용자료사 홍신자론-세상과 인간을 견인했던 구루(guru), 『공연과 리뷰』 65, pp.98-99.

한다.⁵¹⁾ 3장으로 구성된 「순례」에서 무용수들은 시종일관 50cm의 목발 신발을 신고 대나무 장대를 어깨에 메고, 깊게 눌러쓴 모자로 인해 제한적인 시선인 채로 출연한다. 이러한 소품은 무용수들의 움직임을 제한시켰다. 마치 아슬아슬한 줄타기를 하는 것처럼 무용수들의 발걸음은 조심스럽고 손과 어깨는 겨우 정적이며 미세하게 움직일 수 있는데 고통스러운 형틀에 손이 묶인 죄수처럼 동작은 부자유스럽다.⁵²⁾ 특별한 기교 없이 느린 동작이지만 양팔은 음악에 따라 바람에 물결치듯 반복적으로 절제된 움직임을 보여준다. 신비스러움을 불러일으키는 이러한 동작은 순례의 의미를 상징화시키는 효과가 있었다.⁵³⁾ 대나무를 바닥에 내려 쫓을 때나 반복적으로 한 무용수가 목발 위에서 바닥으로 쓰러지는 행위는 충돌의 충격을 무용수 신체에 그대로 전이시켰다.

「순례」에서의 무용수들은 50cm의 목발 신발을 신고 대나무 장대를 어깨에 메고, 깊게 눌러쓴 모자로 인해 극한의 경험을 얻는다. 「순례」의 해외 순회 공연에 참여했던 유재미 무용수는 “신발을 신을 때의 두려움, 신발 위에서의 움직임을 위해 끊임없이 긴장감을 유지하는 것으로 인해 발에는 감각이 점차 없어지고 오히려 큰 체력소모를 했었다. 그렇지만 이 작품을 하는 동안 정신적인 해탈을 느꼈다”라고 말한다.⁵⁴⁾ 하지만 홍신자의 작품은 아브라모비치의 작품 수준으로 신체를 최극단의 경험으로까지 충격을 주거나 내몰지는 않는다. 유재미의 경험에 따르면 50cm의 목발 신발 위에서 바닥으로 낙하하는 것을 반복하는 움직임의 경우 신발 끈이 고무줄로 되어 있어 관절을 무리하게 충격 주거나 무릎에 큰 통증이 전달되어 상해를 입지는 않았다고 한다. 게다가 아브라모비치의 경우는 학대와 고통을 바라 본 관객들이 미학적 태도가 아닌 퍼포먼스에 적극적인 개입을 하면서 참나적이고 변환적 작업으로 완성되어졌지만 「순례」의 경우 관객들의 ‘역할 바꾸기’는 일어나지 않았다. 무엇보다도 아브라모비치의 작업에 비해 관객의 감정 전이가 이루어지지 않은 요인은 ‘피드백의 고리’ 형성이 이뤄지지 않았기 때문이다. 피셔 리히테는 조명이나 커튼이 ‘피드백의 고리’를 끊는데 효과적이었다고 설명하였는데 홍신자의 공연은 프로시니엄 극장 구조에서의 공연 관행과 절차에 따라 공연되었기 때문에 수행적 공연이 이뤄지지 못하는 공간환경적 요소가 작용하였을 것으로 생각된다.

홍신자의 춤은 금기시되었던 죽음과 같은 전위적이면서도 실험적인 소재를 무대로 끌어 올려 70년대 당시에는 획기적인 인상을 남겼다. 그녀의 최신작인 「순례」를 수행적 측면에서 보았을 때 관객과 퍼former 간의 즉흥적 ‘역할 바꾸기’가 이루어지는 않았지만 참여했던 무용수입장에서는 인간의 깊이 있는 내면에 대한 성찰과 근원적인 인간 본질의 문제에 접근하여 작품과 상호적 관계를 맺었다는 점에서 피셔 리히테가 마리나 아브라모비치의 작업에서 해석한 정서 공동체가 형성된 의미를 찾을 수 있겠다. 「순례」에서 50cm 신발은 안무자의 자서전에서 명사가 라즈니쉬를 만나러 가기 위해 간 장소 입구에 써 있는 “Leave your mind with your shoes(신발과 더불어 마음도 벗고 가라)” 메모와 연결해 볼 수 있다. 신발과 더불어 마음도 벗어놓고 가라는 이 문구의 의미는 모든 지식과 관념을 버리고 텅빈 마음으로 들어가는 뜻이다.⁵⁵⁾ 이 외에도 「순례」에서 등장하는 50cm의 목발 신발/ 깊게 눌러쓴 모자/ 턱마주이

51) 박하나(2009. 2. 2.), 춤추는 구도자, 홍신자를 만나다, 『프레시안』, <http://m.pressian.com/m/m_article/?no=93028, 2020. 4. 15.>.

52) 홍신자(1998), 「순례」, 웃는돌 무용단(서울: 한국문화예술진흥원(DVD, 1시간)).

53) 앞의 영상.

54) 유재미 전화 인터뷰, 2020년 3월 15일.

55) 홍신자(1993), 『푸나의 추억: 라즈니쉬와의 만남』(서울: 정신세계사), p.121.

같은 의상/ 대나무 장대는 마지막 장에서 등장하는 어린 소녀가 타는 롤러브레이드/모자 없이 양갈래로 댄 머리/흰색 원피스/해바라기라는 상징물로 이항대립 시키는 기호장치가 이 작품을 수행성 공연으로 해석하는데 있어 무리가 있음을 명확하게 알려준다. 안무가 홍신자는 이 작품에 대해 “현대무용이지만 현대무용 같지 않은 신선한 안무”라고 이 작품을 표현한다.⁵⁶⁾ 궁극적으로 ‘인간 삶의 깨달음’을 주제로 담아 대치적 코드로 관객에게 이해를 전달하는 것은 결국 재현을 기반으로 하는 기존의 전통적인 공연 무대의 방식이다. 피셔 리히테가 계속해서 예로 들고 있는 마리나 아브라모비치의 작품들은 모두 주제나 의미를 함의하여 직, 간접적 해석을 유도하지 않기 때문이다. 하지만 안무자가 작품에 대해 ‘현대무용 같지 않은 안무’라고 표현한 것은 재현을 기반으로 하는 전통적인 현대무용에서 벗어나고자 하는 의도 정도는 지니고 시도하였다는 것을 확인할 수 있다.

에리카 피셔 리히테가 계속해서 말하고 있는 수행성은 전통 미학으로는 설명될 수 없으며, 오히려 통제 불가능한 우리의 삶과 닮아있으며 수행적인 것의 미학은 그러므로 삶의 미학으로 나아간다고 설명한다. 「순례」는 재현과 기호적 상연을 주로 하고 있는 전통적 공연의 형태를 지니고 있지만 무용수들의 신체를 정신적 몰입의 경지로 몰고 가는 시도를 하였고 무용수들에게 단순히 역할 대행이 아닌 그 안에서 수행자로의 역할을 하게 함으로써 그녀가 표현한 데로 현대무용이지만 현대무용 같지 않은 수행성 공연을 시도했다 할 수 있다.

IV. 결론

이 논문은 에리카 피셔 리히테의 수행성을 바탕으로 아브라모비치와 홍신자의 작업을 살펴보았다. 피셔 리히테가 아브라모비치의 작업에서 수행성을 확인하고 있는 지점은 다음과 같다. 첫째, 행위하여 발생한 사건 그 자체가 수행성으로 이는 각 예술 뿐 아니라 예술과 비예술의 경계를 허물게 한다.⁵⁷⁾ 둘째, 그 동안 전통적인 방식의 공연이 갖었던 이분법적인 주체/공연자/행위자와 객체/관객/감상자 관계에서 벗어나 서로 영향을 끼치며 상호작용하는 관계로 전이되는 역치가 일어나며 관객 또한 행위자이자 주체자, 공연자가 된다. 셋째, 수행성 공연에 있어 예술가의 행위를 이해하거나 해석하는 것이 더 이상 중요하지 않고 그 현장 안에서 관객의 경험과 그 순간 일으키는 지각의 변환 경험이 중요하다. 그러면서도 피셔 리히테는 수행성에 확실한 정답은 없다고 단호하게 선을 긋는다.

수행성에 대한 개념을 통해 홍신자의 「순례」를 확인해 보면 수행성의 작품으로 명하기에는 어려움이 있었다. 그 이유는 이 작품이 프로시니엄 무대에서 실현되었기 때문에 ‘피드백의 고리’가 형성될 수 있는 환경이 이미 깔려 있으며 이러한 환경은 연속적으로 관객의 ‘창발’, ‘역할 바꾸기’까지도 차단하고 있기 때문이다. 결론적으로 아브라모비치의 극단적 행위와 같은 수행성 공연을 홍신자의 「순례」에서 찾아 보기는 힘들지만 이 작품을 통해 안무가는 무용수의 신체와 감정을 두려움이라는 감정 위에서 있게하고 현대무용이 지닌 재현적 테두리에서 벗어나려는 노력을 함으로써 부분적 수행적 행위의 시도가 일어났

56) 박하나(2009.2.2.).

57) 에리카 피셔 리히테(2014), p.404.

다고 평가할 수 있을 것이다.

추후연구에서는 홍신자의 작품 외에도 이애주의 시국춤이나 마당놀이와 같이 차별적 안무로 기록되는 동시에 관객과의 소통과 현존이 가능한 공간에서 이루어진 작품을 다뤄 본다면 보다 심도있는 한국의 수행적 안무사를 짚어 볼 수 있을 것이라 기대한다.

- 에리카 피셔 리히테(2004). 『수행성의 미학』. 김정숙(역). 서울: 문학과 지성사, 2017.
- 홍신자(1993). 『푸나의 추억: 라즈니쉬와의 만남』. 서울: 정신세계사.
- 박미성(2014). 마리나 아브라모비치 Marina Abramovic의 경계의 ‘신체’, 『현대미술사연구』, 35: 37-58.
- 박은정(2018). ‘사건’으로서 예술에서 행위자와 ‘신체적 공동 현존’하는 존재로 변환한 관객의 체험 분석 - 마리나 아브라모비치의 『예술가가 여기 있다 *The Artist is Present*』를 중심으로. 『한국드라마학회 정기학술대회 발표자료집』, 134-139.
- 박종원, 이현진(2013). 관객 참여형 퍼포먼스에서 나타나는 참여자의 수행성 연구. 『한국영상학회 논문집』, 11(1): 165-478.
- 백지수(2018). 퍼포먼스의 미적 경험에 대한 연구: E. 피셔-리히테의 <수행성의 미학>을 중심으로. 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문.
- 신지원(2016). 마리나 아브라모비치(Marina Abramović)의 반복된 퍼포먼스: 비물질화된 작업의 기록과 전수의 문제. 홍익대학교 대학원 석사학위 논문.
- 조선령(2018). 퍼포먼스에서 신체적 경험의 직접성과 매개성: 마리나 아브라모비치 작업의 해석을 중심으로. 『미학예술학 연구』, 55: 231-258.
- 조은숙(2015). 홍신자의 초기 무용작품에 나타난 특성 연구. 『무용예술학연구』, 56: 109-120.
- 김영태(2009). 한국 현대 무용자료사 홍신자론-세상과 인간을 견인했던 구루(guru). 『공연과 리뷰』, 65: 90-102.
- 김정숙(2012). 에리카 피셔-리히테의 수행성의 미학과 기본 개념들. 『연극평론』, 64: 129-134.
- 김태원(2015). 소극장제(制)·소극장사(史)에 대한 단상과 뉴욕의 소극장들. 『공연과 리뷰』, 21(4): 91-101.
- 박용구, 황병기, 홍신자(2016). 전위무용의 상륙. 『공연과 리뷰』, 22(2): 93-101.
- 박하나(2009. 2. 2.). 춤추는 구도자, 홍신자를 만나다. 『프레스리안』. <http://m.pressian.com/m/m_article/?no=93028, 2020. 4. 15.>.
- 성기숙(1999). 성공적인 변신, 소박한 무대. 『공연과 리뷰』, 10: 104-105.
- 영광21(2015. 1. 12.). 공옥진의 인생을 담은 ‘비틀어 쓴 몸짓’. 『영광 21』. <<http://www.yg21.co.kr/news/articleView.html?idxno=30068>, 2020. 4. 15.>.
- 윤조병(2009). 극소의 움직임으로 극대에 다가서다 홍신자의 순례자. 『서울아트센터 beautiful life』.
- 이지영(2015.4.19.). 무대 서는 1세대 전위무용가 홍신자, 『중앙일보』, <<https://news.joins.com/article/17554431>, 2020. 6. 10.>
- 장혜선(2015. 6. 26.). 무용수 홍신자. 『객석』. <<https://han.gl/GdPNc>, 2020. 6. 10.>.
- Sen O'Hagan(2018. 10. 3). Marina Abramović. The Guardian.
- 네이버 캐스트 인생스토리(2012. 12. 14.). 홍신자. <<https://han.gl/5gCil>, 2012, 2020. 6. 11.>.

위키백과. 마리나 아브라모비치. <https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87,
2020. 6. 11.>.

유재미 전화 인터뷰. 2020년 3월 15일.

홍신자 「순례」 영상. 서울: 한국문화예술진흥원(CD, 1시간).

논문투고일 2020. 04. 15.

심 사 일 2020. 05. 22.

심사완료일 2020. 06. 17.

A Study on Performative Choreography –Focusing on Performance of Marina Abramovic and Sin-Cha Hong

Kim, JooHee

Senior Researcher, Hybrid-Future Culture Institute, Sungkyunkwan University

This study scrutinize the dance works of Marina Abramovic (1946-) and 「pilgrimage」 (1998) of Hong Sin-Cha (1940-) with a focus on performertivity making a reference to 『Aesthetik des Performativen』 (2004) of Erika Fischer-Lichte (1943-). The performertivity concepts of Fischer-Lichte that could be understood through the works of Abramovic are emergence, cybernetic feedback and liminality. The concepts indicate that the audience who watch the performance become performers. The performertivity concepts of Fischer-Lichte are not found at 「pilgrimage」 of Sin-Cha Hong. It is because the performance is played at proscenium theater which is a traditional theatre. Even if the audience did not experience the performertivity in this work, the dancers participated in this performance were found to experience performance elements.

Keywords: Performativity (수행성), Erika Fischer-Lichte(에리카 피셔 리히테), The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics(수행성의 미학), Marina Abramovic(마리나 아브라모비치), Sin-Cha Hong(홍신자)