

## 몸의 교육학으로서의 춤

김옥랑\* 꼭두박질관

본 연구의 기본 관점은 춤이 몸의 교육학으로서 핵심적인 중요성을 지니고 있다는 것이며, 내용은 세 가지 부분으로 나누어져 있다. 첫째는 무용학의 바깥에서 춤 및 몸을 움직여 아는 것의 중요성을 강조하는 내용으로서, 세 가지의 사례를 통해 살펴본다. 둘째는 무용학에서 춤의 체화된 측면을 강조하는 보다 전문적인 논의를 다룬다. 이와 함께 이런 관점을 구체화하여 제시한 프로그램의 내용도 검토한다. 세 번째 부분은 몸의 교육학으로서의 춤이 구현되기 위해서 무용 교육의 측면에서 성찰할 필요가 있는 점을 하나의 사례를 통해 살펴본다. 각 부분은 춤의 중요성에 대한 무용학 외부의 메시지, 이에 조응하며 살펴볼 수 있는 무용학 내부의 논의 그리고 몸의 교육학으로서의 춤이 무용 교육 프로그램으로 구현될 때 검토해야 할 점을 설명하고 있다. 이 논문은 춤의 체화적(embodied) 측면 및 체화 교육에 기여하는 춤을 강조하고 있다. 또한 이 논문의 논의가 무용학 외부와 내부 그리고 무용 교육의 영역을 가로지르며 이루어지고 있다는 점에서 무용을 중심으로 이루어지는 학제적(學際的) 연구에도 긍정적인 기여를 할 수 있다.

**주요어** : 몸의 교육학, 무용 교육, 자기-타자화, '사건'으로서의 퍼포먼스, 다이내믹 임바디먼트

### I. 서론

한국무용계가 무용 및 무용교육이 나아가 할 방향을 둘러싸고 논의를 해온 것은 오래된 일이다. 우선적으로 염두에 두고 어떠한 방향을 모색해야 할 것인가에 대해서는 틀림없이 여러 가지 관점이 가능할 것이다. 이에 대해 다양한 견해가 펼쳐지더라도 다음과 같은 점에 대해서는 무용인 모두의 공감대가 마련되어 있다고 본다. 즉 한편으로는 무용계 내부에서 각종 절차의 투명성과 공정성을 증진하고, 다른 한편으로 무용계 외부로 무용의 중요성을 널리 알리며, 무용의 저변을 확대하는 것이다. 필자는 이런 공감대의 바탕 위에서 춤에 반드시 포함되어 있는 몸의 감각적 측면을 강조하는 것이 춤을 추는 사람 및 춤을 보는 사람 모두에게 중요하다는 점을 다시 확인하고 싶다. 춤의 체화적(embodied) 측면은 춤을 추는 사람, 춤을 가르치는 사람, 춤을 배우는 사람, 그리고 춤을 보는 사람 모두에게 핵심적이다. 춤을 추고, 가르치고, 배우고, 보는 것은 서로 연결되어 있으며, 긴밀하게 피드백 작용을 한다. 이 논문의 제목이 <몸의 교육학으로서의 춤>이 된 것도 이런 점과 관련이 있다. 춤은 몸의 움직임과 정지 그리고 그 사이의 시간으로 이루어진다. 이러한 몸의 역동성은 춤과 관련된 여러 가지 연결고리 선상의 인간들 즉 춤을 추고, 가르치고, 배우고, 보는 사람들에게 체화의 새로운 앎을 선사한다. 춤의 교육학은 단지 춤을 추고 배우는 자에게만 해당되는 것이 아니라, 춤을 추는 사람과 춤을 보는 사람에게도 깊이 다가오는 까닭이다.

이 논문은 우선 이와 같은 “몸의 교육학으로서의 춤”이 현재 한국의 맥락에서 지닌 중요성을 세 가지의 사례로 나누어 다루고 있다. 그 사례는 무용학의 외부에 위치한 정치철학, 영화, 그리고 종교 연구에서 이끌어

\* ockrang@ockrang.org

왔다. 이는 한국에서 상영되거나 번역되어 간행된 작품 혹은 널리 알려진 것이다. 모두 춤 및 몸을 움직여 사는 것이 얼마나 중요한지 생생하게 보여주고 있다. 이어서 무용학의 분야에서 그 중요성을 전문적으로 논의하고, 프로그래밍 하는 논문을 살펴봄으로써 앞서 무용학의 외부에서 제시된 춤의 중요성을 보다 구체적으로 뒷받침할 것이다. 이 논문의 마지막 부분에서는 이렇게 중요한 춤을 가르칠 때, 성찰해야 할 점을 하나의 사례 분석을 통해 제시할 것이다. 즉 이 논문의 내용은 춤의 중요성에 대한 무용학의 외부에서의 메시지, 그리고 이에 조응하여 보다 구체화하여 제시해 놓은 무용학 내부의 논의, 그리고 춤의 중요성을 강조하며 이루어지는 무용교육에서 흔히 간과할 수 있는 점을 지적하는 것으로 이루어져 있다. 무용학의 밖과 안 그리고 “몸의 교육학으로서의 춤”의 교육 영역을 가로지르는 이 논문은 무용을 중심으로 이루어지는 학제적(學際的인 연구에도 긍정적인 기여를 할 수 있다고 생각한다.

필자가 몸과 마음의 통합을 지향하는 체화 교육에서 춤의 중요성을 깨닫게 된 것은 미국 노스 캐롤라이나 대학 교수인 수잔 스티슨(Susan W. Stinson)의 영향이 크다. 스티슨은 “우리가 가르치는 것은 우리 자신이다: 우리 삶의 이야기에 대한 성찰”이라는 논문(Stinson, 1999)을 통해 교육이 가르치는 이와 동떨어진 것이 되어서는 안 된다는 점을 강조하였으며, “나의 몸/내 자신: 무용 교육에서 얻은 교훈”이라는 흥미로운 논문(Stinson, 2016)에서는 나 자신과 타인을 이해하기 위해 내 몸 안의 감각을 느끼는 것이 매우 중요하며, 몸은 바로 모든 지식과 의미의 원천을 이루는 것이라는 점을 일깨워 주었다. 스티슨은 살아있는 몸을 통한 교육이 비단 무용 교육뿐만 아니라 예술 교육 전반에 핵심을 이루어야 한다고 주장하고 있다. 이 논문에는 그의 가르침이 곳곳에 스며들어 있다.

## II. 춤 및 몸 움직임의 중요성에 관한 무용학 외부의 관점

여기에서 다루는 사례는 3가지로서, 미국의 정치철학자가 쓴 자서전적 텍스트, 영화와 뮤지컬로 만들어져 대중적으로 성공한 예술작품, 그리고 유명 종교연구가가 춤에 관해 저술한 텍스트이다. 모두 춤으로 대표되는 몸의 감각 혹은 움직임의 중요성을 잘 보여주고 있다. 여기에서 정치철학 및 종교의 영역에서 주제를 선정한 것은 흔히 이 영역에서 춤이 두드러지게 부각되지 않았기 때문이다. 또한 영화 및 뮤지컬이라는 대중예술의 경우에서도 발레와 젠더를 다루면서 춤이 지닌 중요성을 강조한 경우는 별로 많지 않았다.

### 1. 손으로 아는 것의 중요성

매튜 B. 크로포드(Matthew B. Crawford)는 미국의 작가이자 유명한 잡지의 편집자이다. 그리고 그는 모터사이클 수리공이기도 하다. 그는 정치철학 박사학위를 받은 후, 미국의 수도 워싱턴의 유명 정책연구소에서 주요한 직책을 수행하였지만 5개월을 견디다가 연구소를 떠난다. 연구소라는 화이트칼라 직장에서 하는 일에서 아무 의미도 느낄 수 없었기 때문이다. 그가 해야 했던 일은 연구소에 돈을 대는 석유회사 입장을 추종하며 그것을 정당화하는 것이었다. 그 일을 버리고, 대신 그가 택한 일은 모터사이클 정비사였다. 흰 셔츠를 입고 사무실에서 머리를 쥐어짜며 부당하다고 생각하는 일을 하는 대신, 몸을 통해 자신이 하는 일의 의미를 이해하고 정당한 보수를 받는 일을 선택한 것이다. 그에게 흰 셔츠와 넥타이는 노예의 징표였다(크로포드, 2017, 153). 하루 할당량인 28편의 학술지 논문을 읽고 가급적 자신의 사고능력을 억누르며 개요를 작성해야 했다(크로포드, 2017, 187). 화이트칼라의 사무직은 팀 활동이라는 명분 아래, 개성을 억압하도록 부추키며 자신이 하는 작업의 전체적인 의미를 되새기기 어려웠다. 거기에서 벗어난 지금 그는 고장 난 모터사이클을

고치며 두 가지의 분명한 연결 관계를 느낀다. 하나는 자신의 손과 모터사이클의 관계이고, 다른 하나는 모터사이클의 수리를 부탁한 고객과의 관계이다. 모터사이클을 수리하는 것은 머리에 든 지식만으로는 이루어지지 않는다. 손으로 느끼고 몸으로 확인해야 하는 일이다. 정신과 육체의 분리, 생각하는 것과 움직이는 것의 분리는 실제로 이루어지는 경우와 맞지 않는다.

사고가 행동과 밀접하게 연관된다면, 세계를 지적으로 올바르게 이해하는 것은 세계 속에서 우리가 하는 일에 의해서 좌우된다. 실제로 신발 끈을 제대로 알려면 신발 끈으로 신발을 묶어 보아야 하는 것이 사실이다(크로포드, 2017, 225).

20세기 초에 서구에서 기계적 대공업이 일어나서 이전의 숙련된 수공업자들이 했던 일을 쓸모없게 만들었다. 포드자동차 회사가 도입한 어셈블리 라인은 숙련공 한 명이 통째로 맡아했던 제품생산을 잘게 나누어 분리, 조립식으로 바꾸었다. 노동자는 더 이상 자기주도적인 능동성이나 자립성이 필요하지 않게 되었고, 전체의 상황이 무엇인지와는 상관없이 자신에게 할당된 몫만 달성하면 되었다. 그런데 이제 인공지능(Artificial Intelligence)의 시대를 맞이하여 그런 조립 노동자는 기계로 대체가 가능해졌다. 공장 노동자뿐만 아니라, 사무직 노동자도 마찬가지로 처지에 놓여 있다(크로포드, 2017, 64-68). 화이트칼라의 작업 가운데 상당히 많은 부분이 점차 AI가 하는 일로 바뀌게 될 전망이다. 이런 상황에 어떻게 대처해야 할 것인가? 우선 크로포드가 제안하는 것은 우리가 손을 쓰지 않게 되면서 얼마나 자립성을 잃고 의존적인 인간이 되어 버렸는지 아는 것이다(크로포드, 2017, 48). 우리는 쓰던 물건이 고장 나면 자신이 고칠 생각을 결코 하지 않는다. 그냥 버리고 새 것을 사거나, 전화를 걸어 고치는 사람을 부른다. 자기 혼자인 상황에서는 속수무책이다. 우리에게 남아있는 것은 우리의 손으로 무엇인가를 하는 것이 아니라, 이미 정해진 것 가운데 하나를 선택하는 것뿐이다(크로포드, 2017, 97-100).

그동안 우리가 얼마나 우리의 손, 우리의 몸의 감각과 동떨어져서 행위 주체성의 모습에서 멀게 살아왔는지 깨닫게 된다면, 그리고 우리가 세상과 관계를 맺는 것이 몸을 통하지 않고는 이루어질 수 없다는 것을 알게 된다면, 이제는 정신-육체의 분리, 생각하는 것-움직이는 것의 분리가 유지될 수는 없을 것이다. 주어진 상황 속에서 우리의 몸은 다른 물건 및 유기체 혹은 다른 인간과 접촉하고 서로 작용하며 소통을 이룬다. 이 소통은 몸으로 아는 것이고, 서로의 관계에 집중하면서 몰입의 즐거움도 생긴다. 여기서는 우리가 우리 몸과 동떨어져 있다는 소외감이 나타나지 않으며, 처량한 의존감도 없다. 자신의 몸이 내보이는 생생한 감각을 느끼면서 다른 이의 몸 혹은 다른 사물과 소통하며 유대감의 공동체가 만들어진다. 여기서는 물질적인 보상이나 간혹 겪을 수 있는 실패의 위험도 그리 큰 걱정이 되지 않는다.

크로포드는 작업복을 입고 모터사이클을 고치는 지금이 훨씬 행복하다고 말한다. 스스로 자신이 어떤 일을 하고, 그 의미가 무엇인지 알며, 다른 이들과 유대감을 맺고 사는 삶에서 기쁨을 느끼기 때문이다. 이 기쁨에는 모터사이클과 교감을 하며 알아가는 것과 함께 그런 대화를 통해 자신에 대한 지해도 얻게 되는 것이 포함되어 있다. 크로포드가 손을 쓰면서 느끼게 된 행복은 단지 손뿐만 아니라, 사무실에 갇혀 있던 몸 전체가 의미 있는 장소를 찾아 움직임으로써 얻어진 것이다. 그것은 자신의 몸이 움직이는 것을 느끼고, 땀을 흘리며, 온 몸의 감각이 열리는 것을 알아채면서 저절로 다가온 것이다.

## 2. 젠더 구분을 넘는 창의적 교육으로서의 춤

빌리 엘리어트(Billy Elliot)는 2000년 9월에 개봉된 영국의 영화이다. 개봉 후, 관객과 평단 모두에게 좋은

평가를 받았고, 2001년 영국 영화 및 텔레비전 예술 아카데미(British Academy of Film and Television Arts: BAFTA)에서 작품상, 남우주연상, 여우조연상을 수상했다. 2005년에는 뮤지컬로도 만들어져 웨스트엔드 무대에 상연되었고, 2008년에는 브로드웨이에서도 공연되었다. 뮤지컬에 대한 높은 평가는 2006년 올리비에 상의 최고 뮤지컬, 남우주연 등 4개 부분, 2009년 토니상의 최고 뮤지컬, 안무, 연출, 남우주연 등 10개 부분에 걸쳐 수상했다는 것에서 확인할 수 있다. 한국에서 영화는 2001년 2월에 관객과 만났고, 2017년 1월에도 재개봉 되었으며, 뮤지컬은 2010년에 초연되었고, 2017년 11월부터 2018년 5월까지 다시 공연되었다.

이 작품의 시대적 배경은 영국 북동부의 탄광 광부들이 당시 마가렛 대처 총리와 대립하면서 파업을 벌이고 있던 1984-85년이다. 주인공은 11살 소년 빌리인데, 아버지와 형은 모두 강경한 파업 지지자이다. 빌리의 집안은 다른 탄광노동자와 마찬가지로 거친 남성성을 당연하게 여기는 가부장적 분위기를 가지고 있다. 빌리가 매일 복싱을 배우러 가는 것도 할아버지 때부터 내려온 전통이다. 그러다가 빌리는 체육관에서 여학생들이 발레 하는 것을 보고 매혹되어 저절로 그 동작을 따라하게 된다. 빌리의 재능을 발견한 발레 선생님 월킨슨 부인은 빌리에게 특별 수업을 받게 하면서 로얄발레학교의 오디션을 권유한다. 하지만 빌리 집안의 남자들은 발레가 여자들만 하는 것이라는 생각을 추호도 바꾸려고 하지 않는다. 그들에게 권투의 남성성과 발레의 여성성은 정면으로 대립하며 양립할 수 없는 것이다.

그런 긴장상태는 계속된 갈등의 중심부에 있는 아버지가 발레에 대한 빌리의 열망을 확인하면서 풀려 나가기 시작한다. 아버지는 아들 빌리의 발레에 대한 간절한 바람을 이루어주기 위해 결국 빌리를 발레학교의 오디션에 데리고 간다. 여기에서 바로 면접을 보면서 빌리가 다음과 같이 말하는 감동적인 장면을 만날 수 있다. 이 장면은 면접을 망쳤다고 생각한 빌리가 스스로에게 화를 낸 나머지, 옆에서 위로해주는 아이에게 주먹질을 하여 아버지의 면전에서 경고를 받은 다음에 이어진다. 경고를 받고 시무룩해져서 나가려는데 심사위원 중 한 명이 빌리에게 이런 질문을 한다. 춤을 출 때, 어떤 기분이 드냐고... 빌리는 이렇게 답한다. “잘 모르겠어요... 그런데 춤을 추기 시작하면 처음에 몸이 뻣뻣하다가 점차 몸이 사라지는 것 같아요. 몸에 불이 붙는 것 같은 느낌...새가 되어 날아가는 느낌 같은 거요...마치 감전된 것 같은 느낌이에요.”(Burgess, 2005, 30)

여기에 거친 남성성을 숭상하는 가부장제의 강한 압력 속에서도 빌리가 “계집애나 하는 것”이라고 백안시되는 발레를 떠날 수가 없는 이유가 있다. 바로 춤이 지니고 있는 매혹 때문이다. 빌리는 춤을 추면서 커다란 바다 속에서 마치 하나의 파도처럼 되는 것을 느끼며, 몸의 울동과 함께 자신도 모르게 자유롭게 되고, 몸 전체가 강한 에너지 장(場)에 합류하여 감전된 듯, 그리고 몸에 불이 붙는 듯하게 되는 것이다. 이런 몸의 감각을 알게 된 사람에게 특정 사회가 갈라놓은 남성과 여성의 구분은 의미가 없어진다. 권력은 여자가 해야 할 몸동작이 있고, 남자는 그런 동작을 해서 안 된다는 것을 강조하면서 모두를 길들이려고 한다. 하지만 춤이 펼쳐놓는 에너지의 흐름 안에 제대로 들어가게 되면 기존의 세력집단이 세워놓은 이데올로기적 울타리는 아무 의미가 없어진다. 창조성의 새로운 영역에 뛰어들기 위해서는 이런 담장은 쉽게 넘을 수 있어야 한다. 무용교육은 온 몸의 감각을 기르고, 기존의 울타리가 얼마나 쓸모없는지를 알게 하는 최적의 기회를 제공해 줄 수 있다.

### 3. 인간의 이해에 필수적인 춤

샘 길(Sam Gill: 1943-)은 미국 콜로라도 대학교 종교학과의 원로 교수로서, 아메리카 인디언의 종교 및 세계 무용의 역사를 가르치고 있다. 1999년에는 딸 제니와 함께 “반타바 세계무용 및 음악” 연구소를 세워 세계각지의 무용과 음악 그리고 퍼포먼스를 가르쳤으며, 2003년에는 10대 소녀들의 살사댄스 그룹을 조직하였다. 이어서 2006년에는 10대 청소년에게 살사댄스를 가르치는 비영리단체 살사미고스(SalsAmigos)를 세워 새로운 무용 교습법을 전수하고 있다. 샘 길은 자신의 두 가지 주요 관심사인 종교와 무용을 서로 연결하여

2012년에 “춤추는 것, 문화, 종교”라는 제목의 저술을 간행하였다(Gill, 2012). 그는 웹사이트의 활동도 활발하게 하고 있다. 살사댄스를 집중적으로 가르치는 사이트, 다양한 주제의 블로그, 그리고 여러 가지 팟캐스트 및 비디오캐스트에서 확인할 수 있다.

샘 길은 춤에 관심을 갖게 된 과정이 흥미롭다. 본래 그는 아메리카원주민의 종교를 현지조사하면서 연구하였다. 점차 그는 인도네시아의 자바와 발리, 아프리카의 가나와 말리 등 다른 지역의 종교에도 관심을 넓혀갔는데, 종교를 연구하기 위해서는 춤을 살피는 것이 필수적이라는 사실을 깨닫게 되었기 때문이다. 몸의 율동과 종교가 뗄 수 없이 연결되어 있음을 절감한 것이다. 하지만 서구의 경우에는 이와 다른 점이 나타났다. 서구의 춤이 몸의 활동이라는 점은 의문의 여지가 없음에도 서구인들은 이런 점을 인정하기 꺼려하는 경향이 있다는 것을 알게 된 것이다. 그들은 서구 춤의 육신(肉身)적 측면보다는 정신적 혹은 영적(靈的) 측면을 강조하고자 노력하는 것이다(Gill, 2007, 46). 서구의 종교를 연구하는 학자들도 텍스트를 분석하고 교리를 살펴보는 데 몰두할 뿐이고, 의례 혹은 춤을 살펴보고자 하지 않았다. 하지만 샘 길은 이런 경향과는 좀 더 다른 방향으로 연구하기를 바랐다. 그래서 학생들이 의례를 통해 종교를 이해하는 방법을 모색했다. 이런 맥락에서 그가 실험적으로 시작한 것이 “의례 드라마”(Ritual Drama)라는 수업이었다. 이 수업의 요점은 학생들이 텍스트적 지식을 머리에 집어넣는 것이 아니라, 의례를 통해 몸으로 직접 느끼게 하는 것이었다.

이 수업을 가르치던 시기에 샘 길은 인생의 변화를 경험하게 되었다. 바로 이 무렵에 춤을 통해 자신을 재발견하게 된 것이다. 몸을 가진 존재, 혹은 몸인 자기 자신(myself as a body)을 재발견하게 된 것이다(Gill, 2007, 49). 그의 인생에서 춤이 중요하게 부각되면서, 자연스럽게 종교에서 춤의 중요성도 새롭게 인식되었다. 그리고 종교에서 춤이 핵심적 중요성을 지니고 있음에도 종교연구에서 춤의 가치가 별로 인정되고 있지 않다는 점도 알게 되었다. 춤에 대한 이론도 거의 대부분 서구무용에 치중하여 만들어졌다는 것도 드러났다. 다양한 문화권의 춤에 대한 관심이 절실하게 요청되었다. 게다가 문헌을 통해 춤을 연구하는 것뿐만 아니라, 수업에서 실제 몸을 움직여 춤을 취보는 것의 중요성도 절감하게 되었다.

샘 길에 따르면, 춤추는 것은 당연하게도 몸과 떼려야 뗄 수 없다. 혹은 몸과 마음이 하나가 되어 이루어지는 것이다. 춤은 몸을 수단으로 해서 이루어지며, 결과물이 몸에 나타난다. 몸의 과정이기도 하고 동시에 몸의 산물이기도 하다. 춤은 인간을 인간이게 하는 것이고, 우리를 인간으로 만드는 역량과 행위의 근원이 된다. 춤은 언어 이전의 것이며, 종교나 의례보다 더 근원적인 것이다(Gill, 2007, 50-51).

춤은 다른 무엇을 만들어내며, 서로 다른 영역을 연결한다. 샘 길은 이런 점을 “자기-타자화”(self-othering)이라는 개념을 통해 설명한다. 예컨대 오른손으로 왼손을 만지는 경우를 통해 살펴보면 이렇다. 여기서 오른손은 만지는 주체인 반면, 오른손이 만지는 왼손은 촉감의 대상이다. 하지만 이런 주체-객체의 구분은 고정될 수 없다. 왼손 역시 촉감의 주체가 될 수 있기 때문이다. 만지는 것과 만져지는 것, 보는 것과 보이는 것, 안에 있는 것과 바깥에 있는 것은 서로 이동할 수 있고, 가역(可逆)적이다. 주체와 객체, 안과 밖, 몸과 마음, 몸체와 바깥세상은 구분되기도 하고 하나로 합쳐지기도 한다(Gill, 2012, 109-111). 자기와 타자, 내재와 초월이 서로 얽혀 있는 것이다. 춤추는 사람과 춤도 마찬가지로이다. 만지는 사람과 만져지는 것이 서로 구분되면서도 뗄 수 없이 연결되어 있는 것처럼, 춤추는 사람과 춤도 춤추는 움직임 속에서 분리와 결합이 섞이고 얽혀있다. 분리의 거리가 움직임을 불러내고, 움직임 속에서 이중(二重)화와 가역적인 관계가 활발하게 진행된다. 춤을 추면서 안과 밖이 밀접하게 연결되는 한편, 몸의 경계선인 피부를 뛰어 넘어서 바깥세상에 연장된다(Gill, 2012, 113-114). 그리고 밖으로 향했던 움직임은 다시 안으로 수렴되어 우리가 느끼는 방식 자체를 바꾼다. 춤을 통해 우리자신의 몸과 세상의 몸 사이의 고정적인 경계가 이동하고, 유동적인 것으로 되는 것이다. 물론 완전한 가역성 혹은 합치(合致)의 상태는 이루어질 수 없다. 그렇다면 움직임이 멈추고 사라져 버

릴 것이기 때문이다. 간격은 항상 남아있고 틈은 메워지지 않기에 움직임의 욕망은 언제나 사라지지 않는다 (Gill, 2012, 117-118).

이와 같은 “자기-타자화”가 바로 춤의 기본 바탕을 이룬다. 춤은 타자를 만들어내며, 그런 타자를 몸으로 느끼게 한다. 분리의 거리(距離)를 만드는 한편, 이 간격을 최소화한다. 춤을 추면서 움직이는 몸은 자기 자신과의 관계 및 바깥세상과의 관계를 새롭게 만들어나간다. 춤은 자기 자신, 주변 사람, 다른 인간 공동체, 그리고 다른 생명체 및 생태계와의 관계를 몸을 통해 일신(日新)의 새로움으로 보게 하는 것이다.

### Ⅲ. 체화에 관한 무용학의 연구

춤과 체화의 중요성을 강조하는 무용학 내부를 살피기 위해 필자는 퍼포먼스에 관한 새로운 관점을 제시하는 최승빈, 몸의 통합성을 바탕으로 안무법의 변화를 주장하는 조기숙, 그리고 “다이나믹 임바디먼트”라는 운동 테라피 훈련을 소개하는 김윤수와 김경희를 통해 그 구체적인 전개 방향을 검토한다.

#### 1. ‘사건’으로서의 퍼포먼스

최승빈은 독일의 저명한 연극학 연구자인 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte: 1943-)의 퍼포먼스 이론에 의거하여 행위자와 수용자의 긴밀한 관계를 강조하면서 양자 사이에서 만들어지는 신체적 상호작용의 중시한다. 퍼포먼스의 이런 점을 통해, “예술/실재, 미적/비미적, 주체/객체, 몸/정신, 기호/의미와 같은 이분법적 개념 쌍을 와해시키고 약화시키는 동시에 ‘예술-사건’으로서의 가능성의 조건”(최승빈, 2017, 244)을 부각시키고자 하는 것이다. 퍼포먼스는 행위자와 수용자 사이의 경계선에 위치하면서, 양자 모두를 변화할 수 있게 만든다. 몸의 경험하는 변화는 세계를 보는 관점에도 영향을 미칠 수 있으며, 물질적인 효과를 낳기 때문에 ‘사건’으로서의 예술로서 간주된다. 퍼포먼스 행위자, 그리고 관객이 퍼포먼스를 매개로 하여 상호관계를 맺는데, 최승빈은 지빌레 크레머(Sibylle Krämer)의 관점을 빌려 이를 ‘신체화하는 수행성’이라는 개념으로 파악하는 것이다.

신체화하는 수행성은 텍스트의 재현만이 아니라, 이를 지각하는 관객과의 상호관계를 통해 작용하는 수행성을 의미한다. 따라서 이러한 지각의 과정에서 관객이 퍼포먼스의 자율적 협력자가 되면 행위자와 관객 사이에 감각적인 긴장 관계가 조성되고, 이러한 관계들을 통해 ‘사건’이 구성된다(최승빈, 2017, 245).

최승빈이 에리카 피셔-리히테와 지빌레 크레머를 연결하여 언급한 것은 퍼포먼스에 대한 양자의 논의가 비슷하기 때문이다. 퍼포먼스는 퍼포먼스 행위자와 관객 사이의 상호작용 안에서 이루어지며, 퍼포먼스의 신체적 수행성이 물리적 효과를 낳으면서 행위자와 관객 모두에게 변화를 가져온다고 보는 것이다. 그렇다면 퍼포먼스를 수행하면서 나타나게 된다는 물질성은 무엇을 가리키는가?

여기서 물질성은 신체, 공간, 시간, 소리 등의 측면뿐만 아니라, 연출의 상황 및 관객의 참여 상황에서 새롭게 생성되는 효과를 포함한다. 연출에 의해 의도된 물질성과 참여자들의 반응에 의해 구성되어지는 물질성이 결합되어 이른바 화학적인 변화가 만들어진다. 그래서 “퍼포먼스에서의 물질성은 미리 결정된 것이 아니라, 연출과 수행적 과정에서의 상호작용을 통해 ‘일시적’으로 생성되는 것”(최승빈, 2017, 246)이다. 이를 신체, 공

간, 소리, 시간의 네 가지로 나누어 좀 더 살펴보면 다음과 같다(최승빈, 2017, 246-249).

퍼포먼스 행위자의 신체는 한편으로 행위자가 무엇인가 재현하려는 ‘기호적 몸’, 다른 한편으로 자신의 몸 자체인 ‘현상적 몸’ 사이에 긴장관계를 지니고 있다. 행위자가 두 가지 몸 사이의 긴장을 느끼고 인식하면서 새로운 신체성의 효과가 만들어지며, 관객들도 신체적 수행에 주목하고 그 효과를 느끼면서 퍼포먼스에 참여하게 된다. 퍼포먼스 행위자의 ‘기호적 몸’과 ‘현상적 몸’의 긴장관계 및 그 사이를 진동하는 역동적 왕복운동, 그리고 관객의 참여가 함께 하면서 생생한 물질적 효과가 새롭게 나타나는 것이다. 관객은 거리를 두고 행위자의 퍼포먼스를 단지 ‘보는 것’이 아니라, 퍼포먼스의 신체적 움직임이 참여하고 퍼포먼스 자체의 일부가 되는 것이다. 여기서 퍼포먼스 행위자와 관람자의 구분이 무너지고 몸이 만들어내는 에너지 장 안에 하나가 된다. 퍼포먼스 행위자와 관람자 사이에서 몸을 통한 이러한 에너지 왕복운동은 퍼포먼스가 이루어지고 있는 물리적 공간도 변화시킨다. 특정한 장소에서 행해지는 퍼포먼스는 행위자의 몸, 이에 반응하는 관객의 신체적 경험이 만들어내는 역동적 분위기로 인해 행위자 주체와 객체, 행위의 내부와 외부라는 구분을 넘어서게 만든다. 퍼포먼스가 수행되면서 만들어지는 공간은 이러한 경계를 관통하고 넘어서 이루어지는 것으로, “관객과 행위자로 하여금 물리적 공간을 넘어선 분위기의 공간, 이질적인 공간성을 지각가능하게”(최승빈, 2017, 248) 한다. 퍼포먼스는 이와 같은 수행적 공간에서 끊임없이 진동하고, 행위자와 관객 사이를 연결하면서 에너지의 전이가 용이하게 되는 분위기를 형성한다.

행위에 대한 관객의 반응과 이들 사이에서 연결되는 에너지의 전이로 형성되는 ‘분위기’는 퍼포먼스를 끊임없이 변화 가능한 과정으로 만든다. 그리고 관객의 지각 또한 불안정하게 변화해 간다. 이처럼 퍼포먼스의 과정에서 생성되는 공간성은 모든 물리적 공간의 경계와 고정된 의미, 그리고 지각의 관습을 넘어설 수 있는 수행적 공간성을 형성해 나간다(최승빈, 2017, 248).

수행적 퍼포먼스에서는 소리도 중요한 요소이다. 전통적으로 소리가 이만큼 중요시된 적은 별로 없다. 의도적으로 내는 소리뿐만 아니라, 우연적으로 나타난 소리도 퍼포먼스의 신체와 공간에 강력하게 작용한다.

퍼포먼스에서 우연적이고 돌발적으로 드러나는 여러 소리들, 예를 들면 퍼포먼스 공간 밖에서 들려오는 소음들, 관객들이 내는 기침소리, 발소리, 핑음, 잡음 등이 퍼포먼스에 영향을 미치고 행위자와 관객의 직접적인 반응을 이끌어낸다. 이러한 소리는 ‘일시적’이지만, “공간 지각을 매개할 뿐만 아니라, 듣는 사람의 신체에 침투하여 생리적이고 감정적인 반응을 불러일으키는 것”(최승빈, 2017, 248)이다.

소리는 행위자 및 관객의 신체에 작용하여 새로운 분위기를 만들어내며, 색다른 수행적 공간의 형성에 중요하게 기여하는 것이다. 시간의 요소는 앞서의 세 가지 요소 즉 신체, 공간, 소리 모두를 긴밀하게 연결시키면서 퍼포먼스의 물질적 효과를 최대화로 끌어올린다. 이런 효과는 퍼포먼스가 리듬을 지니게 되는 것으로 나타나며, 관객의 리듬과 서로 조우하여 수많은 시간성의 조합이 발생한다. 관객이 퍼포먼스에 참여하면서 관객 자신의 시간성을 구성하게 되는 것이다.

관객은 자신들이 바라보는 요소들의 리듬에 따라 서로 다른 ‘시간성’을 구성하고 경험하게 된다. 이로써 ‘지금, 여기’라는 퍼포먼스가 행해지는 동일 공간에 현존하고 있지만, 관객과 행위자는 각기 무엇을 보고 지각하느냐에 따라 서로 다른 물질성들을 구성하고 경험해나갈 수 있는 것이다(최승빈, 2017, 249).

관객이 저마다의 시간성을 통해 신체, 공간, 소리의 요소를 결합하고 독자적인 퍼포먼스의 효과를 산출함에

도 불구하고, 퍼포먼스에 대한 공통분모적인 감각, 즉 공감의 바탕은 존재한다. 이런 기반이 도대체 어떻게 가능한 것일까? 최승빈은 피셔 리히테의 개념을 빌려와 ‘자동형성적 피드백 고리의 연결’로 인해 만들어지는 분위기의 공유 때문이라고 답한다(최승빈, 2017, 249). 퍼포먼스가 수행되면서 한편으로 행위자와 관객 모두에게 신체, 공간, 소리, 시간 등의 여러 요소가 상호 작용하면서 저마다 새로운 물질적 효과가 발생하며, 다른 한편으로 행위자와 관객의 몸은 퍼포먼스가 진행되는 동안 같은 장소, 같은 현재성에 위치한다. “지금, 여기”에서 진행되는 퍼포먼스를 통해 행위자와 관객의 몸은 느끼고 반응하면서 다시 퍼포먼스에 영향을 미치게 되는 것이다. 최승빈은 이런 변화를 “작품에서 사건으로의 전환”(최승빈, 2017, 249)이라는 구절로 정리한다.

따라서 우리는 퍼포먼스에서 이루어지는 모든 참여자들의 행위를 수행적인 행위로 지칭할 수 있다. 그리고 수행적인 행위들과 감각적 지각의 상호작용 안에서 ‘사건’으로서의 퍼포먼스를 구성해나가게 되는 것이다(최승빈, 2017, 250).

이런 면에서 행위자든 관객이든 퍼포먼스에 참여하는 모든 사람은 퍼포먼스의 “공동 주체”가 된다. 퍼포먼스의 주체와 객체, 행위자와 수용자, 작품과 해석으로 나누는 이분법적 틀은 더 이상 성립하지 않는다. 퍼포먼스는 닫힌 것이 아니라, 열려있다. ‘지금, 여기’라는 공간에서 퍼포먼스에 참여하는 모든 이들의 상호작용을 통해 새롭게 만들어지고 변화하는 ‘사건’이 바로 퍼포먼스인 것이다. 퍼포먼스가 열려있다는 것은 퍼포먼스의 의미가 고정되어 있는 것이 아니고, 새롭게 만들어지고 변화하고 있다는 것이다. 고정되어 있다면 ‘사건’이 될 수 없다. 사건은 한편으로 우연성과 예측불가능성, 다른 한편으로 능동성과 창발성을 함축한다. 그리고 사건으로서의 퍼포먼스는 몸의 감각이 끊임없이 움직여서 이루어진다. 몸의 감각이 하나의 상태에 머물게 되면 자연스럽게 둔감하게 된다. 감각의 활성화는 다른 상태로 이동해 갈 때, 이쪽 경계를 넘어 다른 쪽으로 건너갈 때, 이루어진다. 퍼포먼스에서 이 “경계적 경험”은 매우 중요하다. 새로운 사유와 느낌이 여기에서 생겨나기 때문이다. 주체와 객체 사이, 행위자와 관객 사이, 여기와 저기 사이, 이전과 이후의 사이에서 창조성이 드러나고 퍼포먼스의 사건이 나타나는 것이다. 그리고 퍼포먼스의 모든 참여자는 스스로의 몸의 느낌과 관점으로 자유롭게 퍼포먼스의 의미를 터득하고, 그것을 피드백의 과정에 올려 돌리면서 퍼포먼스의 분위기를 확산한다.

## 2. ‘몸학’과 상생안무법

‘몸학’이라는 개념은 조기숙이 주장하고 있는 것이다. 조기숙이 ‘몸학’이라는 개념을 동원하는 것은 정신-육체의 이분법을 극복하기 위해 필요하다고 보기 때문이다. 그에 따르면 살아있는 몸은 이런 이분법이 적용될 수 없는 일체성 혹은 통합성을 지니고 있다. 그래서 “나는 나의 몸이고 내 몸은 바로 나이다.” 또한 “몸은 나의 모든 것을 기억하는 내 살아있는 역사이기도 하다.”(조기숙, 2009, 264)라는 주장이 펼쳐진다. 이러한 사고는 인간이 살아있는 몸적 통일체라는 입장 때문에 가능한 것이고 또한 이러한 사고는 몸의 자유와 해방의 가능성을 열어놓는데 앞장선다. 춤은 살아 숨 쉬는 에너지 순환체계인 몸을 자발적이고 주체적으로 움직이며 몸들의 교감을 이루어내는 것으로 인간의 몸성, 감정, 이성, 영성이 교감하는 바로 그 현장(조기숙, 2009, 264)이다.

조기숙은 이런 바탕 위에서 새로운 안무방식을 탐구한다. 정신-육체의 이분법적인 사고에서 이루어졌던 안무에서 벗어나, 통일적인 ‘통합체로서의 몸’에 대한 인식을 기반으로 안무에도 혁명적인 변화가 필요하다는 것이다(조기숙, 2009, 265). 이에 따라 그는 자신의 안무 경험을 바탕으로 새로운 안무방식을 여러 가지 측면으로 제시하는데, 크게 세 가지로 정리될 수 있다. 첫째, 춤을 미리 정해놓은 틀에 맞춰 진행하려고 하는 대신,



몸의 자발성을 최대한 보장하는 방향으로 나가자는 것이다. 춤추는 사람이 자기 몸의 느낌을 중시하게 되면 저절로 춤의 즉흥성이 생기면서 새로운 춤의 가능성이 만들어진다(조기숙, 2009, 267). 둘째, 몸의 감각이 고양(高揚)되면, 같이 춤을 추는 다른 무용수와의 관계도 좋아져서 시너지 효과를 발휘할 수 있다는 것이다. 조기숙은 이를 상생안무법이라고 이름붙이고, 다음의 구체적 방법을 제시한다. 즉 무용수 사이에 생길 수 있는 공간적 빈틈을 채워주기, 동작의 약점을 보완하기, 상대 동작을 보고 느끼면서 따라하거나 참조하면서 서로 어울리게 하는 것, 그리고 동작을 주고받으면서 긴밀하고 역동적인 움직임 만드는 것 등이 그것이다(조기숙, 2009, 269-271). 셋째, 몸과 춤에 대한 새로운 관점을 갖게 되면 무용과 다른 장르와의 연결에도 개방적인 태도를 갖게 된다는 것이다. 예컨대 비보잉과 힙합, 익스트림 바이크, 비트박스 등 다양한 장르와 무용의 만남이 몸을 중심으로 이루어져(조기숙, 2009, 274) 새로운 예술적 효과를 만들어낼 수 있다는 것이다. 이와 같이 조기숙은 몸과 춤에 대한 관점의 변화 필요성을 역설하고, 자신의 안무 경험을 토대로 새로운 안무방법을 제시함으로써 춤이 몸의 교육학으로서 나아가갈 방향을 모색하는데 도움을 준다.

### 3. '다이내믹 임바디먼트'의 체액 훈련

김윤수와 김경희는 마사 에디(Martha Eddy)의 “다이내믹 임바디먼트”(Dynamic Embodiment)를 통해 몸과 마음의 통합적 교육 프로그램을 제시한다. “다이내믹 임바디먼트”는 소마틱 교육을 사용하여 행하는 운동 테라피 훈련을 가리킨다. 이 훈련은 심리-신체의 통합적 이해를 더 깊이 증진하기 위해 체화적 앎을 최대로 끌어올리는 일종의 체험 교육이다.

다이내믹 임바디먼트의 주요 목적은 몸 깊숙한 곳, 내부의 소리를 들음으로써 자세, 움직임 그리고 행동까지 개선시키고 몸의 언어로 자각과 감수성을 높여줄 뿐 아니라 다이내믹 임바디먼트가 사용되는 학교, 공동사회, 전문 치료기관 등 모든 곳에서 소마틱 자각을 일깨우는데 도움을 준다(김윤수, 김경희, 2016, 26).

다이내믹 임바디먼트의 기본 방법은 “OSO” 즉 관찰(Observe), 지지(Support), 선택(Option)의 세 가지로서, 소마틱 자각의 3단계이다(김윤수, 김경희, 26). 관찰은 근육과 뼈의 움직임을 바라보고 느끼는 단계로서, 취약한 부분이나 움직임이 있을 경우에 이를 알아채는 것이다. 지지(Support)는 몸에 대한 알아차림을 기반으로 몸의 움직임을 조율하는 것이다. 잘못된 몸의 습관으로 막혀있거나 비뚤어진 부분을 풀어주고 통하도록 개입하는 단계이다. 선택은 몸과 마음을 통합하는 다양한 방법을 탐색하고 동원하여 최적의 방향을 모색하는 것이다. 예컨대 두뇌-신체의 연결성에 관한 지식을 활용한다든지, 테라피의 단서를 상이한 신체조직을 움직여 마련한다든지, 자율신경계의 균형 및 근육-골격계를 효과적으로 활성화 하는 것 등을 들 수 있다.

한편 김윤수와 김경희는 마사 에디가 소마틱 동작 교육의 하나로서 개발한 바디마인드 댄싱의 여섯 단계를 언급하면서 소마틱 자각의 “OSO” 3단계와 연결한다. 바디마인드 댄싱의 여섯 단계는 다음과 같다(김윤수, 김경희, 2016, 27).

Phase I : 해부학, 운동학, 생리학에 대한 정보(Information)

Phase II : 준비 운동(Warm-up)

Phase III : 바닥 운동(Floor exercises)

Phase IV : 바닥을 가로지르고 중심에서 충력을 기울이는 움직임(Center floor)

Phase V : 해부학의 종합 정보를 춤으로 적용, 즉흥무용 - 부드럽게 연결된 춤의 움직임(Sequence)

Phase VI : 정리하고 스트레칭하기.

이 가운데 김윤수와 김경희는 두 번째 준비운동 단계의 체액 훈련(Fluid exercise)에 초점을 둔다.

Phase II의 준비운동은 체액을 통해서 신체 리듬 변화에 집중한다. 신체 전반에 걸쳐서 혈액의 흐름을 강화시키기 위해 신체의 생리적인 요구에 집중하는 것이고, 이는 몸속의 혈액을 순환하기 위한 유산소 활동으로 시작을 한다. 이러한 체액 훈련은 생리학(혈액을 근육으로 가게 하기 위한)이고 심리학적인 구성요소를 포함한다(김윤수, 김경희, 2016, 28).

체액은 우리 몸의 영양이 공급되는 통로이고, 생명 유지에 필수적인 기능을 한다. 따라서 체액의 핵심적 중요성 및 체액의 원활한 흐름을 도모하는 체액 훈련의 필요성을 인정하지 않을 수 없다. 체액 훈련은 체액의 레벨을 나누어 진행한다. 즉 세포액, 세포조직액, 관절액, 림프액, 그리고 정맥의 흐름, 동맥의 흐름, 뇌척수액의 흐름 등이다(김윤수, 김경희, 2016, 28-29). 구체적인 훈련 프로그램은 바디마인드 댄싱의 기본 움직임인 “BARRE”에 따라 진행된다(김윤수, 김경희, 2016, 30). “BARRE”는 호흡(Breathe), 조정(Align), 반영(Reflect), 관련(Relate), 예상(Expect)의 첫 글자를 가리키는 것으로, 5가지 소매틱의 핵심개념이다.

Breath는 호흡, Align는 운동범위(ROM)를 위한 3차원 공간 자각 움직이기 즉, 조정 정렬을 의미, Reflect는 천천히 느끼고 반영, Relate는 중력 안에서 편안하고 긴장을 풀어주는 것으로 관련시키며 부합하는 것 그리고 Expect는 새로이 동기 부여된 패턴들을 탐험하는 것이다.(김윤수, 김경희, 2016, 30)

김윤수와 김경희는 바디마인드 댄싱의 두 번째 단계에 속한 체액 훈련을 통해 “다이내믹 임바디먼트”의 소매틱 교육이 어떻게 진행되는지 잘 보여주고 있다. 몸과 마음의 통합이 이루어지고, 소매틱 자각이 생김으로써 자신의 몸에 더욱 집중할 수 있으며, 보다 부드럽게 몸을 움직이고 표현을 하는 것이 가능하게 된다. 세포액-세포조직액-관절액-림프액의 이동을 느낄 수 있게 되면서 체액의 율혈을 막고, 정맥, 동맥, 뇌 척수액의 흐름이 활성화되어 에너지의 순환이 순조롭고 활발하게 이루어질 수 있게 된 것이다. 이런 에너지 흐름의 막힘 없는 소통을 통해 몸과 마음의 통합과 균형이 저절로 자리 잡으며, 한 차원 더 고양된 재정렬(再整列)의 기반도 마련된다.

#### IV. 체화된 무용 교육: 실제 사례를 통한 검토

4장은 몸의 교육학에서 춤이 중심을 차지할 수밖에 없으며, 무용학에서 이런 점을 구현하기 위해 여러 가지 노력이 이루어지고 있다는 2장과 3장의 논의를 이어받으면서도, 실제 무용교육에서는 오히려 “체화된 교육학”의 방향과는 동떨어진 모습을 보여줄 수 있다는 점을 지적한다. 명실상부한 “체화된 무용교육”이 이루어지려면 이런 점을 유념하고 극복의 방안을 논의하는 것이 필요하다. 여기서의 논의는 티나 카잔이 자신의 사례를 분석한 논문을 검토하면서 이루어진다.

티나 카잔(Tina S. Kazan)은 미국 시카고 다운타운에서 기차로 30분 거리에 있는 엘름허스트 칼리지에서

글쓰기 프로그램 책임자이자 직접 글쓰기를 가르치고 있는 교수이다. 엘름허스트 칼리지는 미국 북서부에서 교수와 학생 사이에 친밀도가 높고 알찬 교육을 한다고 알려진 곳이다. 카잔의 주요 관심 가운데 하나가 교수와 학생 사이의 교육방식이며, 2017년에 그녀는 훌륭한 가르침을 펼친 교수에게 수여하는 총장상을 받았다. 교육학 전문 저널에 실린 그녀의 2005년 논문(Kazan, 2005)이 필자의 관심을 끌었는데, 실제 그녀가 무용을 배우면서 느꼈던 점을 생생하게 묘사하면서 체화된 무용교육 방향의 일단을 잘 보여주고 있다고 여겼기 때문이다.

티나 카잔이 일관되게 견지하고 있는 관점은 몸을 어떻게 생각하느냐에 따라 가르친다는 것이 매우 다르게 전개될 수 있다는 것이다. 그래서 가르치는 것이 제대로 이루어지려면 우리가 몸에 대해 지니고 있는 생각을 다시 성찰하는 일이 반드시 필요하게 된다. 가르치는 일은 우리가 우리의 몸에 대해 암암리에 가지고 있는 전제에 대해 되짚어 보는 작업으로 이어지게 되고, 이를 통해 가르친다는 것에 대한 새로운 관점을 갖게 한다 (Kazan, 2005, 382).

티나 카잔은 자신이 주장하고 싶은 것을 효과적으로 전달하기 위해 그녀가 춤을 배울 때 경험한 바를 이야기해 준다. 그녀는 친구 “케이”(Kay)와 함께 볼룸 댄스를 배우기 위해 강습소를 찾았다. 그들은 한편으로 서로 비슷한 배경을 지녔고, 다른 한편으로는 좀 달랐다. 그들은 백인 여성이고, 연구에 종사하며, 키가 거의 같다는 점에서는 비슷했다. 하지만 그녀가 화장을 하고 손톱을 가꾸는 등 이른바 여성적 분위기를 지닌 반면, 그녀의 친구 케이에게서 그런 모습은 찾아볼 수 없었다(Kazan, 2005, 386). 통상적으로 사람들이 보기에 케이는 레스비언과 같은 모습을 보였으며 사실 그랬다. (반면 티나는 이성애자이다)

흔히 사람들은 여자들이 입고 있는 옷, 장식, 행동거지 등을 보고 나름대로 동성애자인지 아닌지를 구분한다. 이런 경우에 여성의 몸과 행동은 그들에게 하나의 텍스트로 간주된다. 기존의 여성적 사회규범을 따르지 않으면 대체로 동성애자라고 연결하는 경향이 있는 것이다. 하지만 이런 식의 연결은 늘 오해를 불러일으키기 마련이다. 왜냐하면 몸에 나타난 표시가 본질적인 의미를 가지고 있는 것이 아니기 때문이고, 항상 어떤 맥락 속에 있느냐에 따라 달라지는 것이기 때문이다(Kazan, 2005, 387). 그들에게 볼룸댄스를 가르치는 선생은 그들보다 키가 작고, 날씬하고 탄탄한 몸매를 가지고 있는 “애비”(Abbie)라는 이름의 40대 백인 여자이다. 애비는 댄스수업에 열정적인 태도를 보였다. 애비는 이성애자인 티나를 여성 편, 그리고 레스비언인 케이를 남성 편으로 하고 댄스를 가르쳤다. 그리고 남성과 여성을 구분하면서 쓰던 용어가 그대로 사용되었다. 하지만 수업이 점차 진행되면서 그들은 애비가 남녀의 다른 커플과는 달리 웬지 그들을 가르칠 때에는 어색해하며, 눈도 잘 맞추지 않는다는 것을 깨닫게 되었다. 애비는 그들에게 별로 다가오지도 않았고, 다른 커플에게 보이는 관심도 기울이지 않았다. 이는 볼룸댄스가 엄격한 남녀의 구분을 전제로 하면서 진행되기 마련인데, 커플이 모두 여성인 경우는 애비가 경험한 적이 없었기 때문이다.

그들이 느끼는 소외감을 케이는 네 번째 수업 때, 애비에게 몸으로 나타내며 전달했다. 애비가 피하는 눈을 케이는 의도적으로 맞추며 말이 아니라 몸동작으로 자신을 좀 봐달라고 표현한 것이다. 움직이는 몸에 민감한 애비가 케이의 비언어적 요청에 주목하지 않을 수 없었다. 이를 계기로 그들은 수업 후에 애비와 이야기를 나누게 되었는데, 그들의 출현에 당황해서 애비가 첫 수업 때, 기본 스텝을 잘못 가르쳤다는 것을 알게 되었다 (Kazan, 2005, 388). 애비만 어색해 한 것이 아니었다. 댄스 수업에 참여하고 있던 다른 커플도 어색해 했고, 케이와 티나는 소외감을 느끼면서 긴장한 채 수업을 들어야 했다. 모두가 편안하지 않았고, 댄스를 즐기지 못했던 것이다.

이처럼 변화가 절실하게 필요할 때, 케이의 비언어적 하소연이 물꼬를 트게 되었다. 이야기를 나누면서 그들은 낯선 상황에서 상황을 통제하기 위해 애비가 “벽을 만들어” 그들을 따로 취급하면서도 그들이 서운하게

느끼지 않도록 조심했음을 알게 되었다(Kazan, 2005, 391). 애비는 그들을 레스비언 커플로 생각했으며, 다른 수업 참가자도 마찬가지였다. 그들은 남녀가 짝을 이루어 배우는 볼룸댄스 수업에 도대체 왜 레스비언 커플이 나타났는지 의아해 하며 긴장하면서도 그들을 마음 상하지 않게 하려는 나름의 배려도 하였다. 그 결과 남녀로 구분하는 기존의 수업 용어를 그대로 사용하면서, 애써 그들의 눈을 맞추지 않으려는 회피의 자세로 나타났던 것이다. 하지만 애비가 강조한 것이 언어적인 부분이고, 댄스를 가르치면서도 그들의 몸이 남자가 아니라 여자라는 것, 즉 몸적인 부분은 별로 고려하지 않았다(Kazan, 2005, 392). 기존 틀에 그들의 몸이 잘 들어맞지 않았기 때문에 당황해 하면서 빨리 수습하기 위해 애비는 그동안 해왔던 방식대로 밀고 가기로 작정(Kazan, 2005, 392)했던 것이다. 여기서 티나 카잔은 크리스티 플렉켄스타인(Kristie Fleckenstein)의 관점을 동원하여 담론적 텍스트와 신체적 텍스트 사이의 대화적 관계를 주장한다(Kazan, 2005, 392). 이에 따르면 애비는 기존의 담론적 텍스트를 고집하면서 케이와 티나의 신체적 텍스트는 무시한 셈이다. 아이러니하게도 애비가 그들에게 몸이 움직이는 법을 가르치고, 그들은 배우면서도 정작 그들의 신체적 텍스트는 고려 사항이 아니었던 셈이다.

티나 카잔은 서구의 현대문화가 몸을 무시하는 문화이고, 선생과 학생 사이의 수업 상황도 담론적이고 지적인 측면에만 치중하고 있다고 비판한다(Kazan, 2005, 405). 하지만 가르친다는 것은 진공 속에서 지식을 일방적으로 전달하는 것아 아니라, 특정의 상황 속에서 몸을 가진, 그리고 몸인 쌍방 사이에 이루어지는 일이다. 우리는 몸을 가진 그리고 몸 자체인 누구에게 가르치며, 특정한 공간과 시간 속에서 가르친다. 이런 맥락에서 우리가 가르치는 일은 몸에 관한 관심에서 벗어날 수 없다. 따라서 교실에서 몸에 대해 관심을 기울여야 한다는 것은 필수적인 일이다. 앞에서 언급된 사례에서 애비가 가르쳐야 했던 것은 “춤추는 것이 아니라, 춤추는 몸이다. 즉 춤추고자 열망하는 몸”(Kazan, 2005, 392)인 것이다. 하지만 몸의 교육학에서 핵심을 이루는 무용 교육에서도 종종 이런 점은 간과된다. 티나 카잔이 체험한 볼룸댄스 수업은 이런 모습을 잘 보여주고 있으며, 무용 교육을 담당하고 있는 이들에게 생각해볼 문제를 마련해 주고 있다.

#### IV. 결론

본 연구의 목적은 디지털 시대에 더욱 필요한 것으로 대두되는 체화 교육에서 춤이 지닌 중요성을 강조하는 것이며, 세 부분으로 나누어 논의가 진행되었다. 우선 첫 번째 부분에서는 무용학의 외부 영역인 영화, 정치학, 종교 연구라는 각각의 영역에서 춤 혹은 몸의 감각이 지닌 중요성을 살펴보았다. 미국의 정치철학자가 쓴 자서전적 텍스트에서는 수공업적 작업의 필요성을 확인할 수 있고, 영화와 뮤지컬로 만들어져 대중적으로 널리 알려진 작품에서는 기존의 젠더 구분을 뛰어 넘어 비상(飛翔)할 수 있는 춤의 창조적 힘을 볼 수 있다. 그리고 유명 종교연구가의 텍스트에서는 춤이 문화 이해의 첩경이 될 수 있음을 알 수 있다. 모두 춤으로 대표되는 몸의 감각 혹은 몸 움직임의 중요성을 잘 보여주고 있다.

이어서 두 번째 부분에서는 이와 같은 춤의 중요성에 대한 메시지가 무용학에서 어떻게 구체적인 프로그램으로 제시되고 있는지 역시 세 가지 측면을 통해 검토하였다. “사건으로서의 퍼포먼스” 개념을 통해 행위자와 관객의 이분법을 극복하려는 새로운 관점, 몸의 통합성과 춤의 즉흥성을 높임으로써 무용수 사이의 관계 및 무용과 다른 영역과의 관계를 보다 역동적으로 만들려는 관점, 그리고 몸과 마음의 통합을 고양하기 위해 제시되는 체액훈련과 같은 구체적인 교육 프로그램의 관점 등이 그것이다.

이와 같이 첫 번째 부분과 두 번째 부분, 즉 무용학 외부와 내부를 연결하여 논의하는 것은 몸의 교육이 교

육 전반에서 중요한 자리를 차지해야 하며, 거기에서 무용 교육이 핵심적인 역할을 맡는다는 점을 확인해 줄 수 있다. 하지만 무용 교육 자체도 스스로 성찰의 기회를 가질 필요가 있다. 그동안 무용 교육이 과연 충분히 “체화된” 모습을 보여주었는가? 이 논문의 세 번째 부분은 바로 이런 물음을 제기하면서 무용 교육에서도 “체화 교육”이 보다 강조되어야 하는 점을 보여주고 있다.

세 부분으로 이루어진 본 연구는 무용학의 외부, 내부 그리고 교육학의 문제 제기를 서로 연결하고자 하였다. 그리고 그 연결 고리는 바로 몸의 교육학으로서의 춤의 중요성이고 체화 교육으로서의 무용 교육이다. 이처럼 춤을 중심으로 여러 학문 영역을 연결하려는 노력은 최근 바람직하다고 권장되고 있는 학제적 연구에도 기여할 수 있을 것이라고 판단된다.

## 참고문헌

- 김윤수, 김경희(2016). 다이내믹 임바디먼트(Dynamic Embodiment)에 내재된 통합교육적 의미: Fluid Exercise를 중심으로, *대한무용학회논문집*, 74(4).
- 조기숙(2009). 춤의 새로운 비전을 위한 고찰: 몸의 체험을 기반으로 한 연구와 성찰을 위하여, *한국무용기록학회지*, 17, 169-195.
- 최승빈(2017). 수행적 전환을 통한 퍼포먼스의 감각적 지각 변화, *대한무용학회논문집*, 75(2).
- 크로포드, 매튜 B. (2017). *손으로, 생각하기: 손과 몸을 쓰며 사는 삶이 주는 그 풍요로움에 대하여*, 윤영호 옮김, 사이. (Matthew B. Crawford, *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry Into the Value of Work*. Penguin Press, 2009.)
- Burgess, Melvin (2005). *Billy Elliot*, Scholastic Ltd.
- Gill, Sam (2007). *Dancing Ritual, Ritual Dancing: Experiential Teaching*, *Teaching Ritual*, Catherine Bell ed. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Gill, Sam (2012). *Dancing Culture Religion*, Plymouth, UK and New York: Lexington Books.
- Kazan Tina S. (2005). Dancing Bodies in the Classroom: Moving toward an Embodied Pedagogy, *Pedagogy*, Volume 5, Issue 3, Fall 2005, pp. 379-408.
- Stinson, S. W. (1999). What We Teach is Who We Are: Reflections on the Stories of Our Lives. *Visual Arts Research*, 25 (2), 69-78.
- Stinson, S. W. ed. (2016). *My Body/Myself: Lessons from Dance Education*, *Embodied Curriculum Theory and Research in Arts Education: A Dance Scholar's Search for Meaning*. New York: Springer. pp. 79-94.

ABSTRACT

---

**Dance as an Embodied Pedagogy**Kim, Ock-Rang *Kokdu Museum*

This research claims the crucial importance of dance education based on the embodied pedagogy. To develop and discuss this claim, Firstly, it examines the three cases outside the dance studies. Secondly, three papers of the dance studies which emphasized the embodiment are discussed according to the values of educational programme. Three cases from cinema, political science and religious studies confirm the importance of dance education, while three papers of the dance studies shows the concrete programmes of embodiment in dance education. Thirdly, it shows that dance education so far is not enough in terms of the embodiment. This research which results from three combined areas (outside the dance studies, dance studies, and pedagogy) can be used as a fruitful example of interdisciplinary studies.

**Key words** : Embodied Pedagogy, Dance Education, Self-Othering, Performance as an Event, Dynamic Embodiment

---

논문투고일: 2018. 08. 31  
논문심사일: 2018. 10. 12  
심사완료일: 2018. 10. 21