

푸에르자 부르타 웨이라에 나타난 공간성 연구

- 앙리 르페브르의 공간 생산 이론을 중심으로

어수정* 상명대학교

초록 본 연구는 공연예술에서의 무대공간의 의미변화에 대한 연구로 푸에르자 부르타 웨이라(Fuerza Bruta Wayra)에 나타난 무대와 객석, 실연자와 관객의 관계성에 대하여 고찰한다. 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)의 공간 생산 이론에 근거하여 작품이 실연되는 공간에 대하여 고정되어 있지 않고 지속적으로 변화하는 공간으로 바라보고, 작품이 진행되는 동안 무대와 객석의 위치변화를 살펴봄으로써 끊임없이 변화하는 관계성에 주목하였다. 이를 통해 작품이 실연되는 무대 공간에 대하여 재현과 추상의 공간이라는 인식을 넘어 무대공간의 의미를 재정의하면서 관객과의 관계성을 통해 확장되고 다시 새롭게 창조되는 공간임을 고찰하였다. 이는 공연예술이 성립되는 공간이 이미 절대적으로 존재해온 물리적이고 선형적인 공간이 아니라 상호작용과 관계를 통해 끊임없이 변화하고 확장되는 사회적 생산 공간이라는 시각적 전환을 유도한다.

주요어 : 푸에르자 부르타 웨이라, 앙리 르페브르, 피지컬 시어터, 이머시브 공연, 공간성

I. 서론

본 연구는 <푸에르자 부르타 웨이라(Fuerza Bruta Wayra)>에 나타난 공간연출에 대하여 앙리 르페브르(Henri Lefebvre)의 공간 생산 이론을 중심으로 살펴봄으로써 현대 공연예술에서 무대공간의 의미변화에 주목한 연구이다. 오늘날 공연예술이 이루어지는 공간은 과거 객석과 무대가 분리되어 관객이 작품의 상황과 관계없이 프레임 밖에서 관찰하는 프로시니엄 무대의 형태로부터 벗어나 다양한 방식으로 존재한다. 현대 공연예술의 두드러지는 현상 중 하나로 극장공간에서 프로시니엄 아치가 사라지게 되면서 무대예술로서 정체성을 보여온 형식적 틀이 제거되는 것을 들 수 있다. 연간 발표되는 공연물의 양적 증가와 함께 다양화된 양상을 보이는 공연예술 분야에서는 장르적 경계가 무너지고, 작품의 소재, 표현방식, 기법, 기술이 다각화되면서 극장이라는 공간적 지표, 상징적 표상, 장소성이 소거되고 있다. 더불어 관객과 무대공간, 관객과 실연자와의 관계 또한 변화해 왔다고 할 수 있는데, 관객은 작품을 관람하는 수동적인 위치로부터 벗어나 능동적이고 나아가 창조적인 주체로 변화하고 있다. 최근 공연되는 작품들은 관객의 참여 여부나 정도에 따라 작품의 성격과 경향을 결정하게 되는데, 모든 예술장르에서 나타나는 이와 같은 현상은 오랜 시간 극장공간에 자리했던 전통적인 소통구조의 변화를 모색하는 것이라 할 수 있다.

오늘날 극장을 찾은 관객은 객석이라는 제한적 공간에서만 머무르지 않고 작품이 진행되는 동안 고정되어 있던 자신의 위치와 구역을 벗어나거나 침범받기도 하고, 관객이 아닌 다른 역할을 부여받기도 한다. 관객 역할의 변화는 공연예술의 소통방식의 변화를 의미하며, 극장공간 내에서의 공간의 정의와 배치, 관계성의 변화를 의미한다. 또한 COVID-19 사태와 같이 시대적 변환이 가속화됨에 따라 공연예술 현장에서 감행되는 실험적 시도는 더욱

* 상명대학교 문화예술대학 스포츠무용학부 강사, soojeong.eo@gmail.com

다각화되고 있으며, 공연예술이 존재하고 이루어지는 현장에 대한 관심과 예술공간에 대한 의미변화, 재인식이 요구되고 있다. 더불어 학계에서도 관객의 수행성과 지각방식에 대한 연구 또한 활성화되는 경향을 보이는데, 본 연구는 최근 수년간 내한하여 성황리에 공연되었던 〈푸에르자 부르타 웨이라〉(이후 웨이라)를 통해 이러한 현상을 조명하고, 공연이 이루어지는 공간에 대한 의미변화를 탐색하려는 시도이다.

2003년 〈델 라 구아다(De la Guarda)〉를 시작으로 현재까지 공연되고 있는 〈웨이라〉에 이르기까지 연출가 디키 제임스(Diqui James)가 선보여 온 작품들을 살펴보았을 때, 공연이 진행되는 시간 동안 관객들은 예측할 수 없이 창조되는 새로운 스테이지로 몸과 시선을 이동시키며 스스로 의미를 만들어가는데, 무대와 객석의 구성과 배치에 있어 공연예술계에서 오랜 시간 고착화되어있던 관념으로부터 벗어나는 시도를 보여준다. 본 연구에서는 작품 〈웨이라〉 공연이 진행되는 동안 관객의 수행적 움직임이 이루어지면서 생성되는 공간의 의미를 앙리 르페브르의 공간이론을 통해 논의하고자 한다.

르페브르는 공간의 의미뿐 아니라 공간 자체를 형성하게 하는 존재로 생명체의 ‘몸’을 제시하여 자신의 공간이론인 ‘공간의 생산(La production de l'espace)’을 이끌어 갔는데, 그는 몸을 경계로 안과 밖으로 ‘행동의 장(場)’이 만들어지고, ‘관계의 망(網)’ 안에서 상대적 위치가 결정되며 이러한 관계성, 즉 사회적 관계와 실천의 과정을 통해 공간이 생산된다고 보았다(Lefèbvre, 2011, pp. 271-273). 이러한 공간에 대한 생산적 시각을 통해 공연예술의 공간을 바라보았을 때, 〈웨이라〉와 같이 무대와 객석의 경계가 소거되어 끊임없이 퍼포먼스 공간이 관객의 초점에 따라 공연장 내에서 이동하는 형식을 취하게 될 때, 관객이 체험하게 되는 예술적 경험은 어떠한 미적 소재나 창작자, 혹은 관객의 개인적 취향을 반영하여 해석하는 것을 넘어 새로운 관계와 의미를 생성하게 된다.

최근 발표되는 작품 경향을 살펴봤을 때 공연예술의 관객성에 관한 대부분의 담론들이 객석에 앉아 관람하는 형태를 수동적 소비자, 관객이 작품에 참여하는 행위가 수반될 때 능동적 소비자(한석진, 2019, p. 70) 여겨 온 것에는 한계가 있다. 따라서 관객성 연구에 있어 관람과 참여, 수동과 능동 등 이분법적 사고를 벗어나 새로운 이해가 필요하다고 보고, 〈웨이라〉를 통하여 관객성의 변화를 유도하는 개념으로서 공간성을 살펴봄으로써 극장 공간을 바라보는 시각과 공간인식의 전환이 갖는 의미를 통하여 무용예술의 실연공간에 대한 다각적 접근과 방법적 모색을 위한 근거를 마련하고자 한다.

선행연구를 살펴보았을 때 관객성의 변화에 대해 연극작품을 대상으로 하는 수행성 연구가 대부분이었으며, 연구의 중심개념 역시 관객 참여성이라는 제한적 측면에서 이루어졌다. 〈웨이라〉에 관한 선행연구 또한 거의 이루어지지 않았는데, 2019년 수행성에 관한 이지은의 연구가 있었으며, 2023년 인터랙티브 퍼포먼스로서 커뮤니케이션 요소를 분석한 양승비의 연구가 있었다. 그 외 강훈(2014), 박태환(2020), 김남혁(2023)의 연구에서는 공연콘텐츠, 포스트드라마 연극, 극장건축과 관련한 연구를 진행함에 있어서 언급된 여러 사례 중 일부로 다루어졌다. 〈웨이라〉의 전신으로서 〈델 라 구아다〉에 관한 연구로 공연이미지의 영상표현 연구(김승태, 2004), 〈델 라 구아다〉 3부작에 나타난 피지컬 시어터의 특성 연구(이지원, 2018)가 선행되었다. 무용분야에서 앙리 르페브르의 공간이론을 다룬 선행연구로 이유리, 이병준(2018)의 앙리 르페브르 공간생산론에 기반한 무용교육공간 연구와 이유리, 박은규(2018)의 초등 무용교육공간에서의 ‘리듬분석’에 관한 이론적 탐색 연구가 있었다. 전자는 무용교육이 이루어지는 무용실 공간에 대하여 학습이 이루어지는 사회적 공간으로 보고, 신체를 매개로 하는 실천행위에 관하여 르페브르의 공간생산의 세 계기를 적용하였으며, 후자는 르페브르의 ‘리듬분석’을 토대로 초등무용교육 공간에 대한 일상성 연구로서 리듬의 생성과 문화적 전이, 무용교육공간의 인식 확장에 관하여 다루었다. 교육공간이 아닌 춤이 이루어지는 도시공간에 대한 접근으로 정두순(2017)의 춤과 춤꾼의 도시에 대한 권리와 자주관리를 통한 공간실천의 가능성 연구가 있었는데, 부산을 중심으로 도시공간에서의 공간실천으로서 춤의 사회정치적 역할에 관해 다루면서 르페브르의 공간사상과 무용예술의 연구 영역의 접합을 시도하였다.

본 연구가 <웨이이라>를 연구대상으로 하여 퍼포먼스가 이루어지는 실연공간으로서 극장공간과 공간성을 주제로 삼고, 이를 분석하는 틀로서 앙리 르페브르의 공간 생산 이론에 주목했다는 점이 선행연구와 차별점을 가진다. 또한 작품 <웨이이라>가 실연공간의 지속적인 변화를 피하면서 관객행위에 의해 작품이 정의되어지는 오늘날의 공연 형식을 적용하고 이를 통해 관객의 취향과 대중성을 확보한 작품으로서 대표성을 갖기에 <웨이이라>를 연구대상으로 선정하였으며, 르페브르의 공간 변증법에 근거를 두고 작품을 분석함으로써 공연예술공간이 어떻게 다시 공간을 창조하고 재생산하는지 논하고자 한다. <웨이이라>가 추구한 공간연출 방식의 의미와 그에 따른 관객성과 공간성에 대한 연구는 오늘날 변화하는 공연예술환경에 대한 접근과 이해를 도모하고, 실연공간에서 이루어지는 창작작업의 새로운 공간연출과 관객과의 관계 생성에 있어 유의미하다고 본다.

II. 극장공간의 전회 양상

오늘날 공연예술을 다른 예술장르와 구분할 수 있는 성립조건으로 관객과의 동시적 현존을 들 수 있는데, 최근 경향의 작품들은 완성된 결과물로 존재하지 않고 공연이 이루어지는 동안에 실연자와 관객 사이에 오고 가는 다양한 방식의 상호작용을 통하여 하나의 사건, 즉 사회적 의미를 갖는 이벤트를 나타내면서 극장공간 안에 새로운 공간을 만들어내고 있다.

2022년 서울국제공연예술제에 초청된 리미니 프로토콜(Rimini Protokoll)의 <부재자들의 회의(Conference of the Absent)>는 시각적인 볼거리로서의 스펙터클과 재현에 충실했던 극장공간을 부정하면서 관객의 참여를 통해 주체적 관계맺기를 시도하였다. 작품은 초청되었으나 실연자는 오지 않는 낯선 공간에서 관객은 스스로 그들의 공백을 메우는 일에 참여하게 되고, 실연자가 부재한 공간에서 자원하는 관객에 의해 열린 텍스트가 낭독되면서 공연이 진행되었다. 관객참여 방식에 있어 급진적인 상황을 연출해 낸 이 작품과 같이 동시대에 이루어지고 있는 공연에서 관객은 스스로 움직이면서 체험하고 작품을 완성해가는 창작자의 역할을 수행하게 된다. 이와 같이 관객성의 변화는 무대공간의 연출적 전환으로 이어졌는데, 이는 무대와 객석 사이를 가로지르는 보이지 않는 구획선과 위계 논리에 따라 존재하던 극장의 공간이 극장적 상황으로 바뀌어 가는 것을 의미한다. 이러한 변화는 연극과 무용 장르에서 시도된 탈 텍스트적인 경향에 의해 가속화되었다고 할 수 있다.

기 드보르(Guy Debord)는 자신의 저서 『스펙터클 사회(La Societe du Spectacle, 1967)』에서 1960-70년대 신좌파의 이데올로기가 신체성, 즉각성, 현존성 강조하고 있다고 기술했는데(Debord, 2014), 상황주의를 대표하는 드보르는 자본주의 사회가 갖는 관계지향으로 인하여 삶이 스펙터클로 환원되었으며, 예술적 실천으로서 상황연출이 대중의 태도를 변화시키고 이로 인해 그들이 적극적인 행위자가 된다고 하였다(조기주, 최경아, 2019, p. 122). 이는 1960년대 이후 강조된 '수행적 전환(performative turn)'과의 연장선에서 공연예술이 텍스트 중심으로부터 벗어나 행위와 사건을 중심으로 전개되는 형태로 변화하게 되었음을 의미한다. 이와 같은 수행성의 전제에는 사건이 펼쳐지는 장소가 존재하게 되는데, 피터 브룩(Peter Stephen Paul Brook)은 공연, 즉 사건이 일어나기 이전의 상태를 '빈 공간'으로 보고, 빈 공간이 곧 장소가 된다고 하였다. 그는 이 빈 공간을 물질적 세계가 아닌 주관적 경험의 세계로 들어가게 하는 장소로 바라보면서 사실적 무대의 명확성을 비판하고, 비어 있는 공간을 어떻게 가상하고 체험하느냐가 하나의 연극 행위로서의 구성 요건으로 충분하다고 주장하였다(Brook, 2019, p. 11). 이러한 빈 공간을 채우고 공간을 인식하는 주체로서 인간의 몸에 대하여 모리스 메를로-퐁티(Maurice Merleau-Ponty)는 『지각의 현상학(Phenomenology of Perception, 1945)』을 통해 공간에 대해 말하기 위한 출발점으로서 몸을 바라보면서 몸과 의식이라는 이분법적 틀을 제거하고자 하였고, 르페브르는 공간을 점유하는

실체로서 몸의 공간적 활용을 통해 비로소 의식의 세계로 나아갈 수 있다고 보았다.

이러한 논의들은 이전의 전통적 퍼포먼스들이 텍스트에 기반을 두고 지적이거나 정신적인 구조를 강조하는 방식을 취한 것에 비해 포스트드라마적 성격을 띠는 오늘날의 공연들에서 물질성과 신체성이 강조되는 것에 주목한다. 포스트드라마 작품들은 공연자와 관객 신체의 물질성과 감각성, 실재적인 차원을 강조하면서 관객과 상호작용하는 소통 자체에 집중한다. 이러한 측면에서 작품은 탈 공간적 관객성이라는 특징을 갖는데, 극의 흐름에 따라 관객을 호출하거나 관객을 주체로 세우는 관객성을 보인다(박태환, 2020, p. vi).

자크 랑시에르(Jacques Rancière)는 이와 같은 관객성에 대하여 ‘해방된 관객’으로의 전환을 주창했는데, 실연자와 관객 사이에서 보고 보여주는 방식의 다중적 혼재양상은 공간을 상황, 즉 시간성을 포함하여 재정의되게 하고, 그 안에서 관객은 수동적인 구경꾼에서 능동적 참여자가 되어 해석자의 역할(Rancière, 2016, p. 35)을 맡게 된다. 랑시에르는 관객의 보는 행위 또한 능동적이고 참여적인 형태로 보았으며, 관객이 주체적으로 관찰, 선택, 해석, 연결, 자기방식으로 재생산(Rancière, 2016, p. 25)하면서 그 지위가 격상되었음을 말하였다. 이것은 극장 공간 안에서의 관계성의 변화와 함께 극장공간이 갖는 상징성 또한 변화됨을 의미하는 것이다.

동시대의 춤 역시 프로시니엄 무대라는 장소에 국한되지 않으며, 포스트모더니즘 이후 만들어진 유목 공간과 같이 춤 장소의 세계 역시 좌식세계에서 유목세계로 이행하고 있다고(고현정, 2022, p. 45) 볼 수 있는데, 이로 인해 관객은 작품의 일부가 되고, 작품은 현재의 일부가 된다. 관객은 자유롭게 공간 안에서 부유하면서 작품에 참여하게 되는데, 관객의 감각적 경험에 주목하여 교감과 소통에 충실하게 구성된 공연들을 통해 무대와 객석의 경계는 자연스럽게 소거되며 위계는 사라지고 평등하게 공간 안에서 공존하게 된다. 프로시니엄 무대에서 이루어지는 일반적인 공연형태와 다르게 행하여지는 공연형식은 최근 국내 공연계에서도 쉽게 찾아볼 수 있다. 장소특정적 공연물을 제외하고서라도 이정연의 <루시드 드림(Lucid Dream, 2022)>, 국립현대무용단에서 선보인 송주원의 <이십삼각삼각(20▲▲, 2023)>, 황수현의 <카베에(Caveae, 2023)>, 대학로 극장 쿼드에서 공연된 적극의 <다 페르투토 쿼드(Dappertutto Quad, 2023)> 등이 공연장이라는 제한된 공간 안에서 관객과 무대, 관객과 퍼포머 관계에 있어 변화를 시도한 작품들이다. 작품 전체를 관통하는 주요 메시지와 별개로 작품들은 객석과 무대의 배치 문제뿐만 아니라 기술협업을 통하여 공간의 의미를 재조명하거나 공간 안에서 이루어지는 초점의 문제, 나아가 창작의 주체에 관하여 사유하도록 한다.

현대 무용예술에서 보여지는 다원적 확장 및 전환의 방식은 무용공간 안에서의 자기 확장, 무용공간 밖으로의 확장, 작가 주도형 관객참여, 매체 간 혼합 및 타 장르 예술가들과의 협업 등으로 다각화된다. 이러한 방식들은 행위(action)와 상호작용(interaction), 관계(relation)를 중심으로 전개되는데(어수정, 2018, p. 66), 모든 작품들은 한 공간을 점유하며 공간을 창조 혹은 탄생시켜 그 공간을 다듬어 간다는 것을 전제로 이루어지면서 공연의 물질성을 드러낸다. 춤을 구성하는 형태와 춤이 만들어내는 이미지가 관객과 끊임없이 상호작용하면서 새로운 공간을 창출해가고(고현정, 2022, p. 46), 관객은 공연을 함께 창작해 가는 주체로서 미적 경험, 즉 체험을 통해 미리 완결되어있는 미적 대상이 아닌 열려있는 담론으로서 작품을 인식하며 나아가 작품을 행위의 과정으로 여기며 수행성에 집중하게 된다(박진덕, 2023, p. 38). 이러한 극장공간의 전회적 양상은 관객으로 하여금 수동적으로 존재하면서 카타르시스와 같은 내적 반응에 만족하지 않고 적극적이고 주체적인 존재로 공간 안에 존재하게 만든다. 이것이 곧 포스트드라마 퍼포먼스가 지향하는 텍스트 중심의 소통구조에 대한 탈피와 전환의 모색이다.

에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 현대공연예술이 추구하고 있는 이러한 흐름 안에서 이루어지는 수행적 퍼포먼스 개념에 대해 퍼포머와 관객의 공동 현존에 관한 ‘매체성’, 공연의 생성과 소멸에 관한 ‘물질성’, 과정에 집중하는 ‘기호성’, 공연을 사건성으로 이해하는 ‘심미성’(Fischer-Lichte, 2017, pp. 55-75; 박진덕, 2023, p. 39)이라는 네 가지 측면을 기술하였다. 한석진은 이와 같은 피셔-리히테의 견해가 관객이 단순히 수동

적 소비자적 위치를 넘어 공연의 의미 생산에 해석적, 신체적, 역사적 경험을 통해 직접적이고 능동적으로 공연에 개입한다고 말하면서 랑시에르의 견해와 상통함을 이야기하였다(한석진, 2019, pp. 59-60).

수행적 관객성과 사건-상황적 공간성이 강조되는 대표적인 공연형태로 이머시브 시어터를 들 수 있는데, 이머시브 공연을 규정하는 근거가 관객의 몰입적 경험 여부로 판단된다고 보았을 때 무대와 객석의 경계가 구분되는 경우 관객의 몰입적 경험이 불가하다고 할 것인지에 관하여 생각해 볼 필요가 있다.

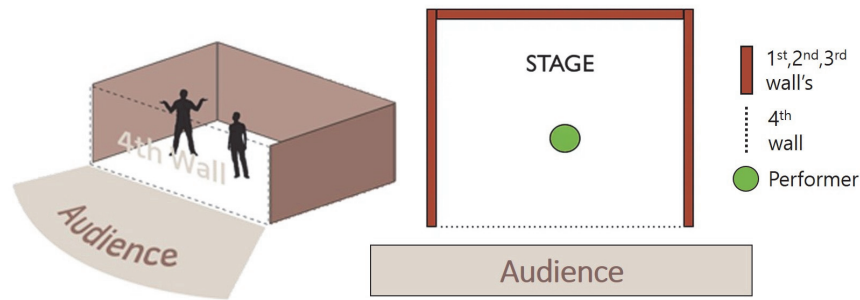


그림 1. 프로시니엄 무대에서의 제4의 벽
(출처: <https://www.thecollector.com/breaking-the-fourth-wall/>)

김남혁(2023)의 연구에서는 <그림 1>과 같이 오늘날 공연예술이 이루어지는 극장공간에서 무대와 객석의 경계로서 존재해왔던 제4의 벽에 대하여 말하고 있다. 그는 제4의 벽이란 프로시니엄 아치로부터 무대 바닥까지 이어지는 가상의 평면으로, 실존하지는 않지만 관객과 배우 사이를 가로막고 있는 심리적 경계로 작용하면서 관객과 배우를 서로 단절시킨다고 보았다(김남혁, 2023, p. 43). 이때 관객과 배우는 같은 공간에 있지만 서로 다른 곳에 있게 되는데, 이머시브 공연물은 하나의 공간 안에 관객과 배우가 존재함으로써 상호작용하고 이를 통해 작품이 완성된다는 것이다. 최근 공연예술의 경향이 이머시브 공연에 대응하기 위한 공연장의 몰입형 극장으로의 전환을 통해 일반 극장의 무대와 객석 사이에 존재하는 제4의 벽을 극장 내부가 아닌 극장 밖으로 확장시켜 극장 자체가 무대인 것과 같은 인상을 유도하고 있다고 보았다. 이것은 극장이 곧 무대가 됨을 의미하며 무대공간에 대한 개념을 확장하는 것이라 하겠다.

앞서 이머시브 공연의 특성이 공간의 경계를 극장공간 밖으로 확장했다면, 2013년 성남아트센터에서 내한공연했던 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 <헤테로토피아(Hetereotopia, 2006)>는 관객의 이동성과 자율성을 강조했던 공연으로 관객이 객석이 아닌 무대공간으로 진입해 관객과 무용수가 무대공간에서 공동 현존하게 하면서 이전의 무대공간의 개념과 수동적 관객에 대하여 질문을 던졌다. 무대공간을 흑막을 사용해 반으로 나뉘고 두 공간에서 서로 다른 장면이 진행되도록 하는 연출을 통해 동시에 존재하고 있는 이소공간(異所空間)의 의미를 작품화하였다. 작품은 무의미한 텍스트들이 무질서하게 테이블 위에 놓여진 공간과 안무적 질서에서 벗어난 무용수의 즉흥적인 움직임만이 나열된 공간이 검은 막을 사이에 두고 병치된 상태로 동시에 진행되는 방식을 취한다. 관객은 한곳에 고정되어 존재할 수 없으며 두 공간을 오가며 작품을 관람하게 되는데, 이때 관객은 타임터너를 갖지도 분신술을 연마하지도 못한 보통의 존재로서 스스로 자신이 존재할 특정 공간을 선택해야 하는 상황에 처하게 된다. 포사이드는 관객으로 하여금 두 공간을 오가면서 어느 공간에 더 머무를 것인가를 선택하게 하면서 헤테로토피아와 함께 자율성의 의미를 사유하도록 하였다(어수정, 2018, pp. 79-80). 작품을 관람하는 관객은 시선의 이동을 포함해 능동적인 몸의 이동을 통하여 일시적이며 능동적으로 작품에 참여하면서 작품과 수평적 관계맺기와 같은 해체적 예술행위를 경험하게 된다.

이와 같은 상황에 의해 공연이 이루어지는 현장은 반(反) 배치의 공간이자 관객을 불안정하게 하는 헤테로토피아가 된다. 결국 공간은 중첩되고 배치되는 것으로 관객의 이동에 의해 선택적으로 수용되고, 관객의 경험을 통해 장면이 조합되면서 작품은 관객들의 기억 속에 모두 다르게 남게 된다. 이는 수동적 관객에게 타의에 의한 자율성을 부여하는 창작방식으로, 전통적인 극장공간과 공연방식에 대한 이의를 제기한다.

이를 통해 무대, 나아가 무대 앞, 무대 중앙 등 관념화되어왔던 중심을 해체하고 내러티브와 시간성은 소멸된다. 고정 무대와 가변 무대, 무대의 배치, 객석의 유무와 같은 극장공간의 환경적 변화는 관객의 감상 몰입도에 영향을 주어 공간에 대한 생생한 체험과 재인식, 낯선 공간에 대한 탐험과 탐색을 위한 관객 신체의 적극적 개입과 참여를 유도한다. 장소특정적이고 불확정적인 공간성을 넘어서면서 특별한 경험가치를 창출하게 되는 이러한 작업들은 공간 안에 시간을 담아내는 작업으로, 시간이 누적되어 만들어진 공간의 사회적, 문화적, 역사적 맥락뿐만 아니라 시간 흐름에 따라 진화하는 일상의 우발성, 역동성, 다양성의 잠재적 가치를 드러내는 작업이라 할 수 있다(어수정, 2018, 76; 성기문, 류주희, 2006, p. 20).

작품은 퍼포머와 관객이 동일한 공간 안에 공동 현존하는 가운데 공연의 물질성을 드러내면서 무대와 객석이 감각적으로 상호관계를 형성, 교감·소통하게 하는 수행적 공연으로, ‘포스트 휴먼 관객성(Performing Posthuman Spectatorship)’을 통해 실현된다. 이는 공감각적이고 성찰적인 지각에 바탕을 둔 주체적 행위로서 윌리엄 루이스(William Lewis)가 제시한 개념으로, 그는 동시대 공연예술을 관람하는 관객을 ‘포스트 휴먼 관객’으로 정의하면서 공연의 몰입(immersion), 참여(participation), 놀이(play-game play & role play)가 21세기 기술시대에 부합하는 공연예술 방식이라고 보았다(Lewis, 2017, p. 13; 2018, pp. 248-249). 이러한 견해는 랑시에르가 말하는 관객 해방의 문제와도 연관되는 것으로, 철저히 분리된 무대와 객석이 존재하는 재현주의 연극에서 일방적인 수용자, 수동적인 관찰자로서의 관객성을 극복하는 일이라 하겠다. 또한 리처드 셰크너(Richard Schechner)의 환경연극(Environmental Theatre)이 추구했던 바와 같이 분리되어있는 경계를 넘어 감각적 소통을 추구하는 관객이야 말고 세계를 지각하고 인식하는 주체로서 공연의 공동 생산자로 부상(김형기, 2014, p. 331)할 수 있을 것이다.

극장공간의 전회양상과 그에 따른 소통구조와 관객성의 변화를 정리하면 다음과 같다.

표 1. 극장공간의 전회양상과 소통구조 및 관객성의 변화

구분	과거	현재
무대/객석	분리	인접, 밀접, 혼합
극장공간구조	위계적, 정면과 중심 존재	비위계적, 정면과 중심 부재
공간인식	물리적 공간	사회적 공간
퍼포머/관객	독립적 존재	공존하는 공동체
소통구조	폐쇄적, 일방적	개방적, 순환적
작품전개방식	텍스트, 의미 중심	상황, 사건 중심
관객	수동적, 수용적, 소비적	적극적, 창조적, 생산적
작품	이미 완성된 상태로 공연	공연을 통해 완성

III. 앙리 르페브르의 공간 생산

르페브르의 공간 생산에 대해 논하기 위해서는 공간이라는 개념에 대한 정의가 선행되어야 하는데, 그가 바라보는 공간이란 생명체가 자신과 이웃, 주변, 그리고 세계를 포함하는 자기 공간과 맺는 관계의 총체이며 (Lefèbvre, 2011, p. 276), 그의 관점에서 공간이 사회화되는 과정이란 살아있는 생명체의 몸을 둘러싸고 있는 겹겹의 관계들, 다시 말해 다양하고 복합적인 층위들이 혼재하고 있는 상태에서 그 경계 사이를 투과하는 과정이라 할 수 있다. 그는 공간을 점유하는 주체가 무엇인가에 대해 사유하면서 그 주체로 몸을 들었는데, 여기서 말하는 몸은 보편적인 몸, 육체성이라는 추상으로서의 몸이 아닌 분명하게 규정된 몸을 의미한다. 규정된 몸이란 몸짓, 행위를 통해 빙빙 돌거나 공간을 나누고, 진행하고자 하는 방향을 제시할 수 있는 몸을 일컫는데, 이러한 몸이 공간을 점유하게 된다고 하였다(Lefèbvre, 2011, p. 266; 김수희, 2022, p. 18). 바꿔 말해, 신체, 즉 몸을 통해 공간을 점유한다는 것은 몸이 공간에서 존재하기 위한 운동성을 통하여, 운동성으로서 공간을 드러낸다는 것을 의미한다.

르페브르는 이렇게 동시적으로 존재하는 사회적 공간에 대하여 공간적 실천(*la pratique spatiale*), 공간 재현(*les representations de l'espace*), 재현 공간(*les espaces de representation*)이라는 세 가지 공간적 계기(*moment*) 간의 관계 형성을 통해 규정하고자 하였다. 신승원은 르페브르의 공간 생산에 관하여 사회적으로 생산되는 이중적 구조로 사회적 공간을 설명하는데, 사회적 공간이 생산의 결과물인 동시에 생산하는 주체이며(신승원, 2016, p. 62), 이는 르페브르가 주장한 공간 변증법을 통해 구체화된다. 공간 변증법이란 <그림 2>와 같이 공간 생산의 세 계기인 공간적 실천, 공간 재현, 재현 공간이라는 세 가지 층위들이 동시에 공존하여 서로 작용하기 때문에 공간이 생산된다는 것으로, 르페브르는 특히 이 세 항의 동시적 작용과 운동의 지속성(신승원, 2014, p. 77)을 강조하였다.

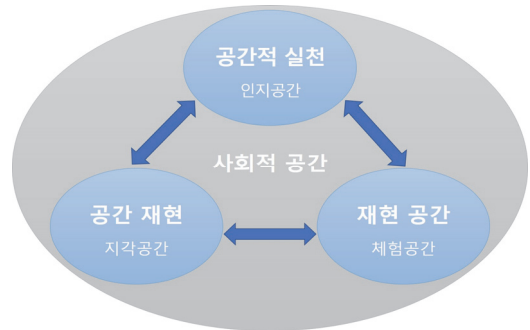


그림 2. 앙리 르페브르의 공간생산 계기와 공간변증법

공간적 실천은 일상에서의 활동을 통해 형성, 지각되는 공간을 말하며 지속적이고 반복적인 행위를 통해 코드화되고 규범화된다. 일상적으로 지각하면서 반복하는 공간생산으로서 공간적 실천은 일단 형성되면 원래 구조를 지속하려는 경향을 갖는다. 그에 반해 공간 재현은 표상 공간으로, 전문가들에 의해 언어적 상징과 기호, 담론 형성을 통해 인지적으로 고안된 공간을 일컫는데, 그렇기에 개념적이고 추상적인 성격의 공간이라 할 수 있다. 객관적 지식으로서 상징, 기호로 인식되는 공간은 미디어 등에 의해 유통되면서 점점 확장되는데, 사회를 구성하고 유지하기 위한 지배 질서와 이데올로기를 통해 공간 안에서 각인된다. 재현 공간이란 개념으로 인식되는 공간 재현과 다르게 언어나 이미지, 상징을 통한 체험의 과정에서 공간을 질적으로 인식하는 것을 말하는데, 공간 재현에 비해 덜 형식적이거나 더 국지적인 형태를 띠는 재현 공간(Elden, 2018, p. 315; 김수희, 2022, p. 19)은 시간의 지속과 공간의 사용을 통하여 상징성과 의미를 부여받은 공간을 의미한다.

공간적 실천, 공간 재현, 재현 공간이라는 사회적 공간의 세 계기는 인간이 몸을 대하는 주체의 관계와 유사하다고 볼 수 있는데, 르페브르는 세 층위가 각기 다른 방식으로 공간의 생산에 개입하게 되며 지각된 것, 인지된 것, 체험된 것이라는 세 요소 간의 결합관계가 복합적이고 유동적이라고 주장하였다. 인간의 존재는 자기만의 공간을 가지며, 그 공간 안에 자신이 들어 있다는 사실을 지각할 수 있는 존재(Lefèbvre, 2005, pp. 427-428)라 할 수 있는데, 단순히 시각, 관조, 구경거리를 지니는 것이 아니라 공간 안에서 움직이며 스스로 자기 위치를 결정

할 수 있는 존재인 것이다. 다시 말해, 인간 존재는 그 자체로 공간의 일부이며, 그렇기에 인간의 존재는 서로를 내포하는 일련의 관계 속에 놓여있는 상태에서 이루어지기 때문에 관계가 바로 사회적 실천인 것이다(어수정, 2018, p. 46). 이와 같은 공간 변증법의 세 가지 층위는 실천—이성—모방, 혹은 지각—고안—체험으로 요약될 수 있는데, 상호침투와 중첩의 과정을 통해 공간의 상태와 모습을 결정하는 요인으로 작용하게 되며, 르페브르는 세 층위 중에서 어떠한 것이 주요하게 작용하느냐에 따라 공간의 성격과 모습이 결정된다고 하였다. 그는 사람들이 '본 것'과 '보는 것', 그리고 '삶'을 혼동하면서 살아간다고 보았는데, 여기에서 혼동이란 재현되어지는 공간(공간 재현-본 것), 스스로 재현하려는 공간(재현 공간-보는 것), 재현을 둘러싼 궁극적 매개로서의 활동(공간적 실천-삶)의 삼중적 관계로서 동시적이고 상대적이라 할 수 있다(신승원, 2016, p. 107).

르페브르는 역사적으로 살펴보았을 때 거의 모든 시대와 사회에서 '공간 재현'이 공간 생산을 주도했던 것을 비판하면서 '재현 공간'의 역할을 강조하였다. 자신의 저서에서 재현 공간의 역할 중에서 특히 예술의 역할을 강조했는데, 바닥에 금을 긋는 행위와 같이 자취를 남기면서 공동의 몸짓이자 작업을 조직하는 행위(Lefèbvre, 2011, p. 59)가 공간을 광범위하게 이해하는 방법이며, 몸이 주변 공간과 관계를 형성하는 몸의 행위가 공간의 생산이라고 하였다. 이는 단순히 '상상'하는 단계에 머무르는 것이 아니라 '상상'을 실천하는 것을 의미하는데, 공간에 대해 몸을 통해 체험하고 고정되어 있는 공간의 의미와 질서를 해체하는 행위로서의 수행적 관객성을 강조하는 것이라 하겠다. 백영주는 예술에서의 엘리트주의가 희소성과 소장가치를 추구하고 시장자유주의에 의해 심화되었던 과거에 대한 대안으로 '퍼포먼스'와 '사이트'가 출현했다고 보았는데(백영주, 2018, p. 269), 이는 대중지향적 예술로서 장르의 혼재, 언어와 문법의 혼용, 초 장르적 공간 생성을 가져왔다고 할 수 있다. 이러한 퍼포먼스 공간들은 공간 기능에 대한 수행자들의 해석에 따라 달라지며, 공간의 기능, 혹은 용도의 다변성을 내포하기 때문에 특정한 장소성으로 규정될 수 없다. 결국 퍼포먼스와 퍼포먼스가 이루어지는 공간은 이미 지니고 있던 공간의 장소성을 소거하게 되는 것이다.

다시 말해, 공간 재현의 표상으로서 지배 질서와 사회적 이데올로기적 상징성을 지니고 있던 극장공간이 체험 공간으로서 재현 공간으로서의 기능이 강화되고 있는 것이라 하겠다. 작품이 이루어지는 실연공간은 특별한 기억과 경험의 공간이며, 공간 안에 존재하고 있는 몸의 움직임에 의해 의미를 가지며, 해당 공간이 갖는 장소성은 몸의 주체가 표출해 내는 열정과 행동, 감성적이고 감각적인 경험에 의해 결정된다.

르페브르는 스스로 자신의 공간이론에 대하여 메타철학, 메타이론이라 평하였는데, 공간에 대하여 개념적으로만 정의하는데 그치지 않고, 공간에 깃든 인간적 함의에 주목하였다. 그가 말하는 공간은 인간과 사회적 실천체계 사이에 존재하는 매체이자 산물이며, 그가 공간성에 주목한 이유는 철저하게 개념적 맥락이 아닌 '관계'와 '실천'의 영역에서 공간-사회, 구조-인간, 주체-객체의 통합 가능성을 제시하는데 있다. 장세룡은 르페브르가 몸에 주목한 이유가 언어적 추상화로 인해 소외된 체험을 공간 안에 복원시키려는 의도(장세룡, 2005, p. 310)라 보았는데, 이러한 시각은 공연예술 공간을 바라보는 오늘날의 시각과 맞닿아 있다고 할 수 있다. 공연을 가능하게 하는 구성요소들이 관객과 혼재하면서 서로 작용하고, 그 과정에서 지속적으로 새로운 의미를 만들게 되는 다중적 현상이 일어나는 현장으로서 실연공간은 그 자체가 사건이 되며, 이는 곧 르페브르가 말한 상상의 실천이며 공간의 생산이다. 오늘날 공연예술은 내러티브에 충실한 장면을 만들기보다는 있는 그대로를 전달하려는 퍼포먼스를 설계한다고 할 수 있는데, 이는 작품에 대하여 이미지의 재현이 아닌 현존의 문제로 바라보아야 한다는 것이다. 그리고 그가 바라보는 공간과 현존이란 변화지향성의 특성을 통해 기존 질서나 고정적인 공간개념에 균열을 가하면서 모순적 공간을 형성하고, 차이의 공간을 만들며 새로운 공간을 생산하는 것이다. 이와 같은 르페브르의 공간이론은 오늘날 공연예술공간의 변화상을 이해하고 분석하기 위해 적합한 학문적 틀을 제공해준다고 할 수 있는데, 그의 공간 생산의 의미를 공연예술의 실연공간에 적용하여 <웨이라>의 사례를 살펴보고자 한다.

IV. <푸에르자 부르타 웨이라>의 공간성 연구

1. 작품 개요와 장면 구성

<푸에르자 부르타 웨이라>의 시작은 아르헨티나의 정치적 혼란기였던 1985년 피쵸 발디누(Pichon Balduin)와 디키 제임스에 의해 창작되었던 언더그라운드 공연으로부터 찾을 수 있다. 당시 공연의 모토는 정치적 혼란과 전환기에 있었던 국가정세 속에서 작품을 통해 파괴와 충격을 선보여 안일하고 소심한 일상의 전환을 추구하는 것이었는데, 이후 1994년 수호천사를 의미하는 'Angel de al Gurada'에서 착안하여 지켜주는 이, 또는 관리하는 사람을 의미하는 <델 라 구아다(De la Guarda)>라는 이름의 작품으로 발전하였다. 1999년 영국 런던 공연, 2000년 오프 브로드웨이를 거쳐 전 세계적으로 흥행했으며 2003년 아시아 최초로 서울 세종문화회관 특설 극장에서 공연되었다.

2005년 <델 라 구아다>의 공동 창립자였던 디키 제임스가 작곡가이자 뮤지컬 디렉터인 가비 커펠(Gaby Kerpel)과 함께 <푸에르자 부르타>를 만들었으며, 후속작으로 2012년 <푸에르자 부르타 웨이라>(이후 웨이라)를 선보였다. 이 세 작품을 '델 라 구아다 3부작'으로 부르기도 하는데, 특별한 단체명 없이 단체와 작품명을 동일시했던 그들은 이제 '푸에르자 부르타'를 자신들의 단체명으로 하여 2023년 천국과 모험을 주제로 한 새로운 레퍼토리 <푸에르자 부르타 아벤(Aven)>을 선보였다. <웨이라>는 2013년, 2018년, 2019년, 2022년, 2023년에 대한 공연을 가졌는데, 2013년 대한 제21회 대한민국 문화연예대상에서 외국작품상을 수상했으며, 2019년 공연예술통합전산망(KOPIS) 월간 집계 1위를 기록하는 등 국내에서도 작품성과 대중성을 인정받았다. 작품은 국외에서도 성공적으로 공연되면서 2012년 어셔(Usher)의 '스크림(Scream)' 뮤직비디오에 삽입되었고, 2018년 부에노스 아이레스에서 열린 청소년 올림픽 개막식에서 공연되기도 했다.

작품은 초대형 강풍기를 동원하여 관객이 바람을 시각, 청각, 촉각 등의 감각을 통해 직접적으로 경험하도록 하는 오감체험 퍼포먼스로, 뮤지컬을 포함한 수많은 공연물의 흥수 속에서도 역동적이고 시각적인 볼거리를 제공하면서 관객몰이에 성공한 공연이다. 사실 <웨이라>를 공연예술의 여러 장르 중 어떤 범주로 국한하여 정의하는 것에는 크게 의미가 없다. 텍스트와 언어가 부재하다는 측면에서 언버벌 퍼포먼스(Non-Verbal Performance), 피지컬 시어터(Physical Theatre)로, 무대와 객석이 구분되지 않는 공간에서 지속적으로 소통한다는 측면에서 이머시브 시어터(Immersive Theatre), 인터랙티브 퍼포먼스(Interactive Performance)로도 불리운다. 기발한 상상력과 관객을 흥분시키는 광란의 퍼포먼스를 선보인 작품 <웨이라>는 무대와 객석의 경계를 허물어 이동식 무대는 물론 벽면이나 천장 등 극장의 모든 공간을 무대이자 관람석으로 활용한다. 와이어와 크레인, 컨베이어 벨트 등의 기계장치와 조명, 레이저, 영상미디어를 활용하여 시각적으로도 충분히 화려할 뿐만 아니라 바람과 물, 오브제를 이용한 촉감, 강렬한 사운드의 타악기와 음악, 육성을 사용해 배우와 관객, 스태프는 모두 하나를 이루며 공존하면서 작품을 완성한다.

'푸에르자 부르타'는 스페인어로 '잔혹한 힘(brutal force)'을, '웨이라'는 중남미 원주민어로 '신의 바람(wayra)'을 의미하는데, 작품 <웨이라>는 복잡하고 어지러운 도시에서 살아가는 현대인들이 겪게 되는 스트레스를 모티브로 하여 구성된 장면들을 통해 일상에서 경험하는 희로애락, 절망 끝에서 만나는 환희의 순간 등을 표현해낸다. '좌절, 갈망, 해방, 환희' 등 인간의 다양한 감정들을 텍스트와 언어가 아닌 강렬한 퍼포먼스로 표현해낸 이 작품은 '바람이 들어오고 나가며, 바람이 노래부른다'라고 외치며 시작되면서 달리고, 점프하고, 구르고, 날아다니고, 헤엄치는 몸을 통해 인상적인 이미지들을 극장공간 안에 투척하면서 관객들을 열광하게 하는 형태로 진행된다. 작품의 장면구성은 다음과 같다.

극장공간 안으로 들어설 때 관객은 무대와 객석, 정면, 중심, 배경이라는 극장적 위계가 부재한 빈 공간에 위치

나 좌표 없이 부유하는 상황에 처하게 된다. 심장을 울리도록 두드리는 큰북과 라이브 음악으로 시작되는 웨이라(Wayra), 흰색 컨페티(confetti)가 강풍에 흩날리고 5명의 퍼포머가 와이어에 매달린 채 공연장 위에서 스윙하듯 나르는 보요(Bollo), 백색 정장을 입은 퍼포머가 컨베이어 벨트 위를 걷고 달리다가 공중으로 튀어 오르는 살토(Salto), 컨베이어 벨트 위를 달리며 흰색 박스 장애물 벽을 뚫고 내달리는 꼬레도르(Corredor), 벽면에 설치된 넘실대는 은빛의 천 위로 2명의 퍼포머가 나르듯 뛰어다니는 꼬레도라스(Corredoras), 관객의 머리 위로 투명하고 커다란 수조가 내려와 몽환적인 분위기를 연출하는 마일라(Mylar), 일부 관객이 무대 위로 올라오도록 유도하여 함께 춤추는 무르가(Murga), 2022년 추가된 장면으로 14M 크레인에 매달린 채 회전에 따라 하늘을 달리는 라 그루아(La Grua), 커다란 천이 공간 전체를 감싸며 돔 형태를 만들고 3개의 구멍에서 하강하는 버블(Bubble), 천장으로부터 등글고 긴 투명 터널 사이로 내려오는 그로바-테초모빌(Globa- Techo Móvil), 무대에서 내려온 실연자들이 관객들과 하나 되는 프란치타(Planchita) 장면을 거치면서 60여 분간 진행되었던 작품은 마무리된다.

2. <웨이라>의 공간적 전회 양상과 공간성 논의

작품을 이루는 장면별 퍼포먼스 간에는 연결고리나 구체적인 메시지가 없기 때문에 보는 이에 따라 다르게 다가오는 열정과 자유, 에너지를 느낄 뿐이다. 노래하고 춤추며, 달리고 점프하며, 하늘을 나르고 물과 함께 굴러다니지만 아무도 말하지 않는 이 공연은 무대와 객석의 경계가 없는 스탠딩 형식의 공연으로, 정면과 중심이 부재한 공연장 안 어디에서나 무대가 펼쳐지고, 또 어디에서 퍼포머가 등장할지 관객이 예측할 수 없도록 연출되었다. 관객은 가만히 한 곳에 고정된 채 공연을 관람하는 것이 불가능하다고 할 수 있는데, 그렇기에 관객들은 새로운 장면이 펼쳐질 때마다 지속적으로 변화하는 무대와 장면을 이끌어가는 퍼포머를 쫓아 끊임없이 위치와 초점을 이동하면서 공연의 일부가 된다.

다시 말해, 작품이 진행되는 동안 무대와 객석이 경계가 없이 극장공간 안에 혼재하면서 가변형 무대의 생성과 소멸 과정에서 관객은 지속적인 이동성을 갖게 된다. 작품 전체를 구성하는 내러티브 텍스트가 부재한 상태에서 다양한 장치효과를 사용하여 관객의 감각적 경험을 극대화하는 형식을 취하는데, 이때 관객은 더 이상 작품 바깥에서 동떨어져 관찰자에 머무르지 않고 작품 안에 존재하게 된다. 2018년 내한 당시 퍼포머로 참여했던 에릭 짐보(Erik Jimbo)는 아리랑 TV와의 인터뷰에서 어디서 장면이 시작될지 모른다는 것이 작품이 갖는 강점이라고 말했는데, 이와 같은 우발성을 계획하는 것 자체만으로 관객의 관망이 촉발되고 관객으로 하여금 서사와 메시지보다는 순간에 몰입하게 만든다.

작품은 무대와 객석을 구분하지 않고 자유롭게 움직이도록 유도하기 위해 관객을 빈 공간으로 유도한다. 일반적인 극장공간을 차지하고 있는 객석과 무대, 그 경계의 메인 막이나 장치는 존재하지 않는다. 극장공간이 갖는 관념적 이미지를 제거하여 마치 공터나 광장의 형태를 띠고 있는 공간에 관객이 들어서면서 작품은 시작되고, 공연이 진행되면서 움직임과 시각적 측면에서 다양한 가능성을 제시한다. 이와 같은 광장 이미지의 비어있는 공간으로서의 극장은 르페브르가 말한 공간이 갖는 근원적 형태로서 잠재적 공간을 의미한다. 극장 안에서 일어나는 다양하고 복잡한 관계에 의해 상징적 장소성을 지니게 됨을 의미하는 것이다. 완벽히 분리되어 일방적으로 보여주는 방식을 취하지 않으며, 퍼포머들은 자신의 신체를 활용해 감정을 표현함과 동시에 관객들과 소통하고 교감하는데에도 적극적인 태도를 보인다. 공연에서는 무대와 객석의 경계없이 극장을 둘러싸고 있는 벽, 천장, 여기저기서 등장하는 가변형 무대와 장치 등 모든 공간이 스테이지로 활용되는데, 이때 공간이 지니고 있던 앞과 뒤, 중심과 주변이라는 위치정보나 위계질서는 소멸한다.

공연에 사용된 와이어, 컨베이어 벨트, 크레인, 아크릴 수조 등의 장치와 특수효과, 작품의 긴장감을 극대화하는 음악, 퍼포머들의 열정적이고 속도감 넘치는 퍼포먼스가 어우러지면서 관객들은 몰입과 긴장 속에 실연자들과 소

통하게 된다. 특히, 공연에 사용된 음악들은 각 장면의 정서를 극대화하는데, 원초적이고 민속적 멜로디나 역동하는 리듬의 타악기와 드럼, 폭발적인 베이스와 테크노 사운드 등 섬세하게 계획된 음향효과를 통해 공연의 완급을 조절해낸다. 작품은 스텝프(Stomp)나 블루 맨 그룹(Blue Man Group)의 공연과도 유사하다고 할 수 있는데, 내러티브와 대사가 부재하기 때문에 언어장벽이 없는 작품으로, 작품 안에 대서사는 존재하지 않는다. 텍스트 중심의 기존 작품들에서 서사의 존재가 관객으로 하여금 생각하게 만들었다면 짧은 장면들을 나열하는 방식, 즉 소서사만이 존재하는 <웨이이라>는 작품을 일종의 파티나 축제로 느끼게 한다. 이와 같은 분위기 즉 '현존의 장'을 통한 몸의 부각은 관객이 작품의 메세지보다는 움직임이나 에너지, 그리고 그 변화에 대한 관심을 높이면서 일종의 이벤트로서 설정된 상황에 몰입하게 한다.

<웨이이라>의 대표적인 장면인 '꼬레도르'에서는 흰색 수트를 입은 퍼포머가 컨베이어 벨트 위를 달리면서 흰색 종이박스로 만들어진 벽을 돌파해 계속해서 달리는 장면이 반복적으로 연출되는데, 이는 빠르게 흘러가는 현대사회를 살아가는 현대인의 자화상을 재현하고 있다. 인물이 계속해서 걸어 나가는 가운데 스쳐 지나가는 다른 사람들, 테이블, 의자와 더불어 컨베이어 벨트의 속도가 점차 빨라지고 강풍기의 바람 또한 거세진다. 이러한 장치의 속도 변화와 바람의 세기 변화는 훑날리는 옷깃이나 머리카락, 흩뿌려지는 컨페티, 부서지는 흰색 종이박스를 통해 가시화된다. 관객은 강풍기에 의한 촉각과 함께 오브제의 변화에 의한 시각적인 공감을 통해 상황에 동화되면서 재현적 지각은 순간적으로 물질성에 의한 현존적 지각으로 치환되고, 퍼포머라는 대상은 재현을 넘어 현존으로 인지된다. 이때 퍼포머의 일상적이고 관습적인 행위의 반복은 관객이 원활하게 작품에 몰입하도록 유도하는데, 재현적 지각이 현존성과 혼합되면서 시각적 통쾌함이나 카타르시스를 부여하게 되는 것이다.



그림 3. <웨이이라> 중 '꼬레도르' 장면
(출처: <https://infonews.com/las-mejores-imagenes-de-fuerza-bruta-1.html>)

투명 아크릴 소재의 넓은 막이 관객들의 머리 위로 내려와 펼쳐지는 '마일라' 장면에서 관객들은 마치 수면 아래에 있는 것 같은 느낌을 받게 된다. 물에 반사되는 조명 아래 펼쳐지는 퍼포머의 물장구, 수중 발레 같은 움직임, 물과 함께 유영하면서 미끄러지거나 점프하고 착지하면서 만들어내는 소리와 포말은 투명한 대형 수조 아래에서 위를 올려다보는 관객들로 하여금 마치 자신들이 물 아래에 있는 것 같은 몽환적이고 환상적인 느낌을 갖게 한다. 이와 같이 투명한 장치와 물의 특성을 이용한 장면연출은 기존 공연관람에서 관객이 경험해왔던 시점이나 위치와는 전혀 다른 신선함을 제공한다. 해당 장면은 극장공간에서의 관념적으로 존재해왔던 공간의 수직적인 위치나 위계를 전복시키면서 관객의 총체적인 감각체험을 강화한다. 이 장면에서 청각적인 요소 또한 관객의 감각체험을 강화하는 역할을 하는데, 관객은 물이 고여있는 투명 수조에서 퍼포머들이 만들어내는 마찰음과 타격음, 물의 낙하음 등의 소리를 지각하게 된다. 공연에서 소리성은 공간성을 변화시키는 주요한 요소로 작용하면서 제한된 공간 안에 있는 관객들로 하여금 무방비 상태에서 노출되는 청각적 요소를 통해 공감각적인 경험을 하게 한다.



그림 4. <웨이이라> 중 '마일라' 장면
(출처: https://www.theatermania.com/news/long-running-fuerza-bruta-will-end-its-new-york-engagement-after-nine-years_77515/)

트리샤 브라운(Trisha Brown)의 '벽을 걷기(Walking on the Wall, 1971)'을 연상시키는 '보요', 데이비드 파슨스(David Parsons)의 '코트(Caught, 1982)'에서처럼 허공에서 전력으로 질주하는 이미지를 선보인 '라 그루아',

‘버블’ 장면 이후 새롭게 생성된 수직의 튜브 공간을 넘나드는 ‘그로바-테초 모빌’ 등의 장면에서는 와이어를 이용한 움직임을 통해 중력에 대항하거나 극복하고자 했는데, 이를 통해 극장공간 안에 존재했던 일반적인 물리적 공간개념을 소거시킨다.



그림 5. <웨이라> 중 ‘보요’(좌)-‘라 그루아’(중앙)-‘테초 모빌’(우) 장면
(출처: <https://infonews.com/las-mejores-imagenes-de-fuerza-bruta-1.html>)

이러한 장면들은 극장공간 내에서의 좌표에 의해 설정되는 무대와 객석, 퍼포머와 관객들이 인식하게 되는 방향성이나 상대적 위치 개념을 무효화시키면서 극장공간을 해체하고 있다. 이처럼 <웨이라>의 장면들은 와이어와 장비들을 이용한 퍼포먼스를 선보이며 중력의 축으로부터 벗어난 움직임 이미지를 연출하면서 고정적이고 제한되어있는 공간 개념과 방향성을 제거해 나간다.

‘버블’ 장면에서 흰 장막이 공간 전체를 뒤덮어 관객의 머리 위에서 돔의 형태를 이루고 원형으로 열리는 틈 사이로 퍼포머들이 수직으로 하강했다가 관객 중 한 사람을 끌어올리고, ‘무르가’ 장면에서와 같이 일부 관객이 무대 위로 올라와서 함께 춤추거나 ‘프란치타’ 장면에서 퍼포머가 내려와서 관객과 뒤섞이면서 함께 춤추는 장면이 연출된다.



그림 6. <웨이라> 중 ‘버블’(좌)-‘무르가’(중앙)-‘플란치타’(우) 장면
(출처: <https://www.pulzo.com/entretenimiento/fotos-fuerza-bruta-wayra-show-circo-musica-teatro-PP290409>)

이와 같은 방식은 퍼포머와 관객이라는 역할 구분이나 무대와 객석의 경계를 의도적으로 소거시키면서 퍼포머와 관객의 직접적인 접촉을 통해 관객의 감각적 경험을 강화하고 스스로가 행하는 움직임이 생산적 의미를 갖게 한다. 또한 작품에 국내·외 유명 가수와 연예인들을 특정 장면의 스페셜 퍼포머로 참여시키면서 마케팅 효과와 더불어 동일한 공간 안에서 촉발되는 관객의 즉각적인 반응과 경험을 통한 인상을 극대화한다고 할 수 있다. 이러한

일체화된 공간에서의 무대-객석 간의 교감이나 소통, 퍼포머와 관객 간의 상호작용을 통해 작품은 현실과 동떨어져 이미 완성되어있는 결과물이 아니라 현재, 즉 지금 이곳에 공존하고 있는 순간의 의미를 생산한다.

이는 기존의 관념적으로 존재하면서 코드화, 규범화되어있던 공간적 실천 계기를 통해 지각된 공간에 대하여 지속적인 인식의 전환을 요구하게 되는데, 일시적으로 발생했다가 사라지는 장면 혹은 현상들의 연속을 통하여 관객은 지각된 관념공간으로서의 극장공간 안에서 인식공간으로서의 무대공간을 경험하게 된다. 이러한 과정은 실연공간에 대한 관객들의 특별한 경험을 가능케 하며, 공간이 지속적으로 생산되는 상황을 보여준다. 극장공간에 들어섰을 때 빈 공간으로 존재했던 공연장이라는 장소성은 작품이 진행됨에 따라 무대가 되었다가 사라지면서 객석이 되기도 하고, 예기치 않은 곳에서 다시 무대가 등장 혹은 만들어지는 상황을 연출하여 관객은 이러한 공간이 미지들이 극장공간 안에서 중첩되는 것을 경험하게 된다. 관찰의 대상으로서 무대, 즉 관객이 바라보아야 하는 초점의 지속적인 변화를 유도하고, 천장이나 벽면, 투명막 등을 활용한 퍼포먼스 공간의 위치와 위계를 전복시키면서 관객으로 하여금 공연의 물질성으로서의 공간성, 신체성, 소리성에 집중하게 하면서 수행성을 강화하게 된다.

특히 '보요' 장면에서 사용된 은색의 장막이 바람과 퍼포머의 움직임에 의해 훑날리고, '꼬레도르' 장면에서 퍼포머가 흰색 박스의 벽을 부수고 달리며, '마일라' 장면에서 투명 아크릴 수조 아래에 위치함으로써 관객의 시야가 전복되거나 '버블' 장면에서 머리 위를 뒤덮는 돔 형태의 흰색 장막과 그 장막을 뚫고 오가는 행위 등을 통해 실연공간을 지속적으로 변화시키면서 공간이 더 이상 고정적인 형태로 머무르는 대상이 아님을 나타낸다. 또한 이와 같은 장면연출은 보이는 것 너머에 존재하는 또 다른 공간이 존재함을 표출하는 것으로, 현재 점유하고 있는 공간 밖에 존재하는 대안공간에 대한 인식과 더불어 극장, 혹은 무대라는 공간을 구성하는 벽, 시야를 제한하고 안과 밖을 구분하기 위한 경계로서의 벽이나 막을 제거하려는 의도를 내포한다 하겠다.

일반적으로 프로시니엄 무대에서 이루어지는 작품의 경우 관객과 무대를 구분하는 보이지 않는 벽이 존재하면서 퍼포머와 관객 사이를 가로막고 있어 관객과 실연자의 공간을 단절시켜 왔다고 할 수 있는데, 관객으로 하여금 네 번째 벽면을 투시하여 관찰자로서 존재하게 하면서 창작자와 수용자의 관계를 정립시켜왔다. 그러나 무대와 객석의 경계가 사라지고 있는 오늘날 공연예술의 경향은 창작자와 수용자의 관계성을 재정의하고 있는데, 백영주는 이머시브 시어터와 같은 형식의 공연에서 무대와 관객 사이의 구획선이 의도적으로 제거되고, 무대라는 대상성이 사라지며, 무대와 객석, 이곳과 저곳의 시·공간적 구분이 모호해지면서 공연장의 의미가 다변화(백영주, 2015, p. 114)되고 있다고 말한다. 극장공간이라는 동일한 공간에 머무르면서도 퍼포머와 관객이 서로 다른 곳에 있게 되었던 과거의 관람방식으로부터 벗어나 <웨이아>에서의 관객은 작품이 진행되는 동안 관객들 사이에서 혼재되어 함께 머무르고 있던 퍼포머와 공연 스태프의 안내에 따라 장면이 전환될 때마다 지속적으로 위치와 초점을 이동하게 된다. 작품의 구성 자체가 관객참여를 필요로 하기 때문에 관객과의 소통이 중요시되며, 퍼포머와 관객이 하나의 공간 안에서 함께 머무르면서 장면에 따라 공간과 시점이 끊임없이 변화하면서 공간 이미지는 중첩되고 새로운 의미의 공간을 만들어간다고 할 수 있다.

이와 같이 작품 <웨이아>에서는 기존의 공연에서 보이는 극장공간 즉, 무대와 객석이 사라지고 관객의 신체를 활용한 수행적 참여에 의해 구성되며, 그 안에서 관객은 각자의 방식으로 작품을 해석하게 되는데, 이러한 과정 사이에서 수행적으로 생성되는 공간성은 끊임없이 변화와 창조를 지속하게 된다. 연출가인 제임스가 "우리의 소원은 완전한 반란이다"라고 말한 바와 같이 작품은 공연예술 공간의 새로운 패러다임을 제시했다 할 수 있는데, 이는 디지털 영상매체를 활용하는 가상적 공간의 창출하는 것과는 차이가 있다. <웨이아>는 극장공간에서 인간의 행위에 의한 무대와 객석의 교류, 관객성의 변화를 주어 해당 공간을 점유하게 된 관객의 몸과 그 감각을 통하여 발생하여 만들어진 수행적 공간으로서 극장공간 자체가 운동성을 갖도록 만든다.

이에 따라 실연자와 관객은 무대라는 공간에 국한되지 않고 함께 주체적인 탈 공간적 행위를 통해 사건을 만들

어가면서 또 다시 새로운 공간을 생성해낸다. 이와 같은 공동생산의 과정은 창작자의 절대적 권한을 부여했던 과거의 방식으로부터 한발 물러나 관객성을 강조하면서 해석보다는 퍼포먼스를 지향한다. 이러한 맥락은 앞서 기술한 바와 같이 텍스트를 중심으로 하는 화술연극이 독점력 상실하고, 탈 희곡 지향의 형태, 소리 콜라주, 탄츠 테아테 등 포스트드라마적 양상이 두드러짐에 따라 문학 텍스트가 퍼포먼스 텍스트로 대체되고 있음을 의미한다. 또한 공연이 진행되는 동안 몸을 매개로 상징적 의미보다 순간의 감정을 표현하고, 분위기와 에너지를 공유하면서 무대 표현요소들을 통합해내는 공간연출을 통해 관객 지각방식의 능동적 전환을 유도하여 총체적이고 특별한 경험을 제공한다. 공간과 긴밀히 조율하는 몸과 이때 종합적인 지각에 의해 발생하는 공감각을 통해 관객은 해석적 수용자이자 창작적 관객으로, 적극적이고 실천적인 공동 주체로서 공간의 부활과 재생에 참여하게 되는 것이다.

V. 결론

본 연구는 르페브르의 공간 생산 이론을 바탕으로 작품 〈웨이라〉에 나타난 공간성에 대하여 살펴보았다. 〈웨이라〉의 공간연출을 중심으로 현대 공연예술에서 나타나고 있는 실연공간에서의 공간성의 의미변화에 대한 연구결과는 다음과 같다. 첫째, 무대와 객석의 경계 제거하고 무대를 구성하는 형식으로서 플로어나 배경이 갖는 관념과 기능을 재정의하려는 양상을 보였다. 둘째, 퍼포머와 관객의 혼재와 교류, 관객 참여를 통해 작품의 생산자 개념의 확장을 시도하였다. 셋째, 극장공간의 구조에 따른 벽과 천장, 이동식 무대를 활용하여 무대의 생성과 소멸을 보여주는 공간 연출을 통해 극장공간 안에서 지속적으로 새로운 공간의 의미를 창출해감을 확인할 수 있었다.

이러한 과정을 통하여 변화하는 극장공간에 존재하면서 관객이 체험하게 되는 공간은 실존하는 물리적 공간으로서, 역사적 맥락을 지닌 공간으로서 극장이 지니는 공간성과 작품이 진행됨에 따라 중첩되는 장면적 공간 이미지, 그리고 퍼포머와 관객의 행위와 흔적에 의해 만들어진 공간성이 서로 혼재하면서 복합적으로 공존함에 따라 다시 또 다른 공간의 이미지와 의미를 생성해 내었다.

오늘날 공연예술에서 인간 신체를 매체로 하여 포스트드라마적 성격이 강화됨에 따라 무용과 연극뿐만 아니라 미술, 영상 등의 장르가 서로 경계없이 융합되면서 고유한 장르로 규정하거나 타 장르와 경계 짓는 일이 무의미하다 할 수 있다. 또한 무용을 포함하는 공연예술은 무대공간이 갖는 상징성과 장식성을 해체하고 중력에 대항하며 다양한 공간에서 움직임 연출하면서(어수정, 2019, p. 92) 극장공간 혹은 극장주의가 갖는 제한적 공간개념을 확장하고 있다. 재현에서 비 재현으로, 언어 중심에서 신체 중심으로 변화한 공연예술의 포스트드라마적 경향은 무대공간에 존재하는 몸에 대한 재고와 물질성에 대한 관심, 현존에 대한 사유를 촉발한다. 〈웨이라〉를 관람하는 관객의 눈앞에서 일어나는 공연은 작품이라기보다는 사실로 여겨지며, 더 이상 재현이 아닌 현존으로서 물질성을 토대로 한 경험과 지각이라 할 수 있다. 작품이 진행되는 무대는 이제 더는 장소를 재현하지 않을 뿐만 아니라 무대와 객석을 구분하지 않으면서 수행적 공간으로 존재하고, 이 안에서 공연예술은 전통적 의미의 관극으로부터 벗어나 새로운 미학적 질서를 만들어가고 있다.

〈웨이라〉의 주요 전략은 2000년을 전후하여 두드러진 특정 공간 안에서 관객들의 감각체험을 부각시키는데 있으며, 무대와 객석, 실연자와 관객 간의 적극적 교류에 의한 공동 현존을 통하여 관계를 형성하고 관객의 수행성을 강화시키며 복합공간을 생성하는 것에 주력하고 있다. 무대와 객석이 일체화된 공간 안에서 퍼포머와 관객이 방향성을 갖고 흔적을 남기는 모든 형태의 실천은 몸을 관통하거나 감싸며 지나가는 리듬의 공간적 실현을 의미하는데, 이때 개인의 몸 공간과 다른 공간 사이의 관계가 포함되어 서로 뒤섞이면서 공존한다. 지속적인 교류로서 리듬을 살아가는 인간의 몸은 능동적으로 다른 공간과의 관계를 만들어간다는 점에서 개별적으로 '몸의 공간(the space

of body)'인 동시에 사회적으로 '공간 속의 몸(body-in-space)이 된다(신승원, 2014, p. 225)고 할 수 있다.

르페브르에게 공간은 사회적 생명체로서, 중층적이고, 복합적이며 생산되거나 소멸되며 살거나 죽기도 하는 대상이라 할 수 있는데, 공간 안에서 몸은 공간의 생산자로서 지속적으로 운동하면서 공간적 실천과 재현 공간, 공간 재현이라는 세 계기의 중층적 공존과 순환을 야기한다. 공간 이미지들은 서로 중첩되고, 이질적인 공간요소들이 혼재하기도 하면서 또 다른 공간을 만들어낸다고 할 수 있는데, 극장공간 안에서 이루어지는 무대공간과 객석 공간의 지속적인 변화가 퍼포머와 관객 신체의 혼재와 교류를 통해 공간의 의미를 창출해간다. 무대와 객석 공간의 변화와 교류가 관객 역할, 관객성의 변화를 가져왔으며, 무대공간의 새로운 배치에 대한 시각과 무대공간의 확장을 유도하고 있다. 이러한 변화에 따라 관객은 실연공간의 중앙에 혹은 다중적이고 평준화된 중심에 위치하면서 적극적인 행위자가 되었으며, 관객이 부여받은 주제적이고 능동적인 지위는 작품에 개입하거나 편집-재구성하는 창작자의 지위로 부상하게 되는 역할혼합을 통해 새로운 창조의 토대가 되고 있다.

오늘날 인터랙티브 공연이나 이머시브 공연에 대하여 관객의 이동성 강요와 같은 관객 자율성에 대한 회의적 견해도 있고, 완벽하게 통제되지 않을 때 발생하는 실연자와 관객 모두의 안전문제가 제기되기도 하지만, 푸에르타 부르타가 선보이고 있는 공연들은 장르가 갖는 명암을 조율하면서 보다 진화하고 있다고 본다. “아무것도 없는 빈 공간은 하나의 빈 무대가 될 수 있으며, 이 빈 공간을 누군가 가로질러 걸어가고 다른 누군가 그를 지켜보고 있다면, 그것만으로도 이미 연극은 시작되었다.”(Brook, 2019, p. 10)라고 한 피터 브룩의 말과 같이 공간이 있고, 공간을 점유하는 몸이 있다면, 그 관계에 의해 예술공간은 끊임없이 생산되고 있는 것이며, 예술공간은 생성과 소멸 과정의 지속을 통해 공간이미지를 중첩하고 공존하면서 또 다시 공간을 생성해 낸다.

지난 해 처음으로 공연시장의 규모가 영화시장의 규모를 넘어섰다는 기사를 통해서도 알 수 있듯이 공연예술은 분명히 대체 불가능한 경험재임에 틀림없다. 공연예술은 다른 예술장르와 달리 관객과 퍼포머, 작품이 함께 공간 안에서 공존할 때 성립되는 것으로, 오늘날 사람들이 공연예술에 기대하는 것이 무엇인지 파악하고, 지속적으로 충족시킬 수 있는 방법을 모색해야 할 것이다. 또한 무용예술에서 무용수의 신체가 존재하는 실연공간에 대한 접근과 연출 방식을 다각화하는 작품사례를 분석하는 후속 연구가 이어지길 바란다. 공연예술은 필연적으로 공존이라는 상태, 즉 그 시간성에 내재된 운동성을 통해 생성되는 관계적 생성 공간으로서 예술공간의 의미변화에 주목해야 한다. 또한 영상미디어와 디지털 플랫폼의 확장세 속에서 무용을 포함한 공연예술은 실연공간에서의 작품과 관객의 관계성 변화를 바탕으로 공존성과 현장성에 기반한 차별화된 전략을 강구해야 할 것이다. 무용공연예술의 발전을 위하여 실연공간에 대한 다각적인 접근과 공간연출에 대한 다양한 방법을 모색해야 하며, 더불어 공연예술현장에 대한 지속적인 공간성 연구를 통해 오늘날 무용예술의 공간성이 갖는 의미를 규명하고 확장하는 시도들이 이어지길 바란다.

참고문헌

- 강훈(2014). **넌버벌 퍼포먼스 '플라이'의 작품 분석을 통한 공연콘텐츠로서 치어리딩의 가능성에 관한 연구**. 미간행 석사학위논문. 상명대학교 예술디자인대학원.
- 김남혁(2023). 「제4의 벽」의 건축화를 통한 몰입형 극장 계획. 미간행 석사학위논문. 건국대학교 건축전문대학원.
- 김수희(2022). 펀치드링크의 장소 생산과 그 역설. **한국영상학회 논문집**, 20(1), 15-28.
- 김승태(2004). **공연이미지의 영상표현에 관한연구**. 미간행 석사학위논문. 국민대학교 디자인대학원.
- 김형기(2014). **포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할**. 서울: 푸른사상.
- 김형기, 심재민, 김기란, 최영주, 최성희, 이진아, Pavis, P.(2011). **포스트드라마 연극의 미학**. 서울: 푸른사상.

- 박진덕(2023). 수행적 관객 참여를 통한 '이머시브 거리극'의 가능성 탐구. *무용예술학연구*, 92(3), 33-48.
- 박태환(2020). 2000년 이후 포스트드라마 연극에서의 관객성 연구. 미간행 석사학위논문. 한양대학교 대학원.
- 백영주(2015). 이머시브 연극의 경험성과 매체성 연구. *인문콘텐츠*, 36, 109-136.
- 백영주(2018). 극장 개념의 확장과 사이트의 재편 양상-퍼포먼스 디자인 관점에서. *한국연극학*, 68, 259-294.
- 성기문, 류주희(2006). 장소 특성을 반영하는 다니엘 뷔랭의 인 시튜작업 연구. *대한건축학회논문집*, 22(2), 11-21.
- 신승원(2014). 르페브르의 변증법적 공간 이론과 공간정치-『공간의 생산』을 중심으로. *도시인문학연구*, 6(1), 63-98.
- 신승원(2016). *앙리 르페브르*. 서울: 커뮤니케이션북스.
- 신승원(2017). *앙리 르페브르의 공간 이론*. 미간행 박사학위논문. 서울시립대학교 대학원.
- 양승비(2023). *인터랙티브 퍼포먼스의 커뮤니케이션 요소 분석*. 미간행 석사학위논문. 한양대학교 대학원.
- 어수정(2018). 후기구조주의 공간개념을 반영한 무용창작작품 「광장」에 나타난 춤이미지의 예술적 의미에 관한 연구. 미간행 박사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 어수정(2019). 후기 구조주의 관점에서 바라본 무용예술 공간의 변화와 춤 이미지의 의미. *한국무용교육학회지*, 30(2), 89-119.
- 이유리, 박은규(2018). 초등 무용교육공간에서의 '리듬분석'에 관한 이론적 탐색-앙리 르페브르 이론을 중심으로-. *학습자중심교과교육연구*, 18(24), 511-531.
- 이유리, 이병준(2017). 앙리 르페브르 공간생산론에 기반한 무용교육공간 연구. *성인계속교육연구*, 8(2), 47-64.
- 이지원(2018). <델라구아다(De La Guarda) 3부작>에 나타난 피지컬 씨어터(Physical Theatre)의 특성 연구. 미간행 석사학위논문. 동국대학교 대학원.
- 이지은(2020). <푸에르타 부르타 웨이라 인 서울 2019 (Fuerza Burta Wayra in seoul 2019)>에 나타난 수행적 특성 연구. *예술교육연구*, 18(3), 251-262.
- 장세룡(2005). 앙리 르페브르의 일상생활 비판—문화이론적 접근. *전남사학*, 25, 284-317.
- 정두순(2018). 춤과 춤꾼의 도시에 대한 권리(le droit à la ville)와 자주관리(autogestion)를 통한 공간실천의 가능성. *문화와 정치*, 5(1), 239-268.
- 조기주, 최경아(2019). 감각적 체험의 아카이브를 통한 실존 연구-리듬 분석을 중심으로-. *미술문화연구*, 15, 115-138.
- 한석진(2019). 이머시브 퍼포먼스에서의 관객성에 대한 고찰. *한국예술연구*, 23, 53-74.
- Arirang TV(2018). [The INNERview 2018]. Ep.8-‘FUERZA BRUTA Wayra in Seoul’ Production Team. 51min. Retrieved October 8, 2023. from <https://youtu.be/qShY9aOWQqU?si=HqjfSs3sYqLb3u9X>
- Brook, P. (2019). *The Empty Space/빈 공간*. (이민아 역). 서울: 길느책. (Original work published 1968)
- Collins-Hughes, C. (2014, July 9). THEATER REVIEW-“Where Anything Can Happen and Usually Does”, *The New York Times*. Retrieved January 4, 2024. from <https://www.nytimes.com/2014/07/09/theater/acrobatics-and-high-winds-in-fuerza-bruta-wayra.html>
- Debord, G. (2014). *La Société du Spectacle/스펙타클의 사회*. (유재홍 역). 서울: 울력. (Original work published 1967)
- Elden, S. (2018). *Understanding Henri Lefebvre : theory and the possible/앙리 르페브르 이해하기*. (전국조, 이현석 역). 부산: 경성대학교출판부. (Original work published 2004)
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Asthetik des Performativen/수행성의 미학*. (김정숙 역). 서울: 문화과지성사. (Original work published 2004)
- Fuerza Burta Wayra(2012). [HBO Plus]. Fuerza Burta Wayra Tour. Ozono Producciones. 52min. Retrieved November 10, 2023. from <https://youtu.be/4nXLheXSR20?si=EXq0rOmmBi0dVX-7>
- Fuerza Burta Wayra(2024). [Korea Traveler]. 2023 FUERZA BRUTA WAYRA IN SEOUL. 68min. Retrieved February 12, 2024. from <https://youtu.be/5ps90LTmGho?si=C1OXIKN2cuTfVAeN>
- Isherwood, C. (2007, Oct 25). THEATER REVIEW-FUERZABRUTA, “Don’t Slump: Stand, Gawk, Collaborate”, *The New York Times*. Retrieved January 2, 2024. from <https://www.nytimes.com/2007/10/25/theater/reviews/25fuer.html>
- Lefèbvre, H. (2005). *La Vie Quotidienne Dans le Monde Moderne/현대세계의 일상성*. (박정자 역). 서울: 기파랑. (Original work published 1968)
- Lefèbvre, H. (2011). *La Production de L’espace/공간의 생산*. (양영순 역). 서울: 에코리브르. (Original work published 1974)

- Lewis, W. W. (2017). Performing 'Posthuman' Spectatorship. *Performance Research*, 22(3), 7-14. Retrieved November 16, 2023. from <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2017.1353246>
- Lewis, W. W. (2018). *Performing Posthuman Spectatorship: Contemporary Technogenesis and Experiential Architectures of Exchange*. (Doctoral dissertation, University of Colorado). Retrieved September 21, 2023. from https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/ng451h663?locale=it
- Rancière, J. (2016). *Le spectateur émancipé/해방된 관객*. (양창렬 역). 서울: 현실문화. (Original work published 2008)

ABSTRACT

A Study of Spatiality in Fuerza Burta Wayra

Based on Henri Lefebvre's Theory of Spatial Production

Soojeong Eo* Sangmyung University

This study examines the relationship between stage and audience, performer and audience in performing arts, focusing on *Fuerza Burta Wayra*. Based on Henri Lefebvre's theory of Spatial Production, the space in which the work is performed is not fixed but constantly changing. This study focuses on this ever-changing relationship by examining the changes in the position of the stage and the audience during the performance. Through this analysis, the stage space where the work is performed is examined as a space that is expanded and re-created through the relationship with the audience, while redefining the meaning of stage space beyond the perception of reproduction space or abstract space. This will bring about a visual shift, suggesting that the space where performing arts are established is not a physical and a priori space that has already existed absolutely, but a space of social production that is constantly changing and expanding through interaction and relationship.

Key words : Fuerza Burta Wayra, Henri Lefebvre, Physical Theatre, Immersive Theatre, Spatiality

논문투고일: 2024.02.29

논문심사일: 2024.04.03

심사완료일: 2024.04.22

* Lecturer, College of Art and Culture, Department of Sports and Dance, Sangmyung University