한국무용과학회지, 2026, 제43권 제4호, pp.71~92
Official Journal of Korean Society of Dance Science
2026, Vol.43, No.4 pp.71~92
1229-7836/26/720
DOI http://dx.doi.org/10.21539/Ksds.2026.43.4.71

몸은 어떻게 인식을 드러내는가:
process init의 현상학적 구조와 안무철학적 함의

김성용* 한양대학교

초록 본 연구의 목적은 연구자의 창작·교육 실천 기록에 나타난 process init의 작동 구조를 현상학적 관점에서 해석하고, 그 안무철학적 함의를 탐색하는 데 있다. 실기기반연구의 관점에서 process init이 시작된 대구시립무용단 재임 후반기부터 국립현대무용단 재임 기간까지(2020~2026년)의 안무노트 4권, 네 작품의 창작노트와 리허설 기록, 교육일지, 렉처 퍼포먼스를 포함한 약 100회의 워크숍 기록을 1차 자료로, 드라마투르그와 리허설 감독이 작성한 외부 관찰 기록 세 종을 대조 자료로 삼았다. 자료는 기록 간 대조를 통해 반복되는 절차적 패턴을 확인하고 이를 시간적 선후에 따라 배열한 뒤, 후설의 판단중지·지향성과 메를로퐁티의 몸-주체·운동적 지향성을 분석 관점으로 삼아 해석하였다. 연구결과, 첫째, 기존 process init을 구성해 온 현재상태, 창의적 정보, 셀 무브먼트, 상호작용, 큐의 다섯 국면은 실천 기록에서 서로를 갱신하는 과정으로 나타났으며, 본 연구는 이를 인식-전환-조직의 순환구조로 새롭게 개념화하였다. 둘째, 움직임이 형태를 갖출수록 질감이 매끄러워지고 수행자가 최초의 계기를 설명하기 어려워지는 현상이 반복적으로 기록되었으며, 본 연구는 운동 학습의 자동화와 언어적 보고의 한계 등 다른 해석 가능성을 검토한 위에서 움직임의 질감이 최초의 인식적 계기와의 연결 정도를 드러낼 수 있다는 해석적 가설을 제안하였다. 셋째, 감각에서 출발하는 세 가지 움직임 방법과 비교한 결과, process init은 몸의 감각에서 출발한다는 전제를 공유하면서도 움직임 리서치 과정에서 움직임이 최초의 계기와 멀어질 때 다시 접속하게 하는 절차(get in again)를 반복되는 절차로 명시하고, 이를 무대 위 구조화를 위한 고정 장치인 큐와 구분하여 운용한다는 점에서 차이를 보였다. 이 연구는 안무를 몸에서 발생하는 인식의 과정을 조직하는 실천으로 이해할 수 있는 하나의 해석 틀을 제시하며, 참여자 경험과의 대조와 작품별 비교를 위한 후속 연구의 출발점을 제공한다.

주요어 : process init, 자기인식, 현상학, 실기기반연구, 안무철학

Ⅰ. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

무용 현장에는 오랫동안 반복되어 온 하나의 장면이 있다. 같은 과제와 같은 리듬을 제시해도 무용수마다 전혀 다른 움직임이 산출된다는 사실이다. 이 차이는 대개 기량이나 숙련도의 문제로 환원되지 않는다. 리허설에 앞서 갖는 짧은 워밍업 시간을 예로 들면, 무용수들은 아직 안무를 수행하는 것이 아님에도 저마다 다른 방향으로 몸을 움직인다. 누군가는 천천히 늘어나고, 누군가는 반복해서 접히며, 누군가는 잠시 멈춰 서 있다. 안무가로서 창작과 교육 현장을 오가며 이 장면을 되풀이하여 마주할 때마다 떠오른 질문이 하나 있다. 움직임은 어디에서 비롯되는가라는 질문이다.

이 질문에 대해 무용교육 연구에서 비판적으로 검토되어 온 지배적 서사는 비교적 일관된 답을 제공해 왔다. 기술을 습득하고, 그 기술을 표현으로 전환하며, 표현이 축적되어 작품이 된다는 순서이다. 그린(Green, 2007)은 이

* 한양대학교 예술체육대학 무용학 박사(김성용 댄스컴퍼니 대표), kimsungyong6346@gmail.com

서사가 실제 무용 교실에서 몸을 표준화된 형태로 규율하는 절차로 작동할 수 있음을 지적했고, 스틴슨(Stinson, 2016)은 무용교육 연구가 기술 전수의 효율성에 집중해 온 결과 몸이 무엇을 인식하고 있는가라는 물음이 소홀히 다루어져 왔다고 진단한다. 이 서사는 훈련 체계를 설계하는 데는 유효하지만, "왜 하필 이 순간 이 움직임이었는가"라는 질문 앞에서는 답을 유보하게 만든다. 배운 동작이 어떻게 그 무용수만의 것이 되는가, 다시 말해 기술과 고유함 사이의 간극은 이 서사 안에서 설명되지 않은 채 남아 있다.

무용을 현상학적으로 다루어 온 연구는 이미 상당히 축적되어 있다. 시츠-존스톤(Sheets-Johnstone, 1966/2015; 2011)은 움직임을 사유에 선행하거나 사유와 함께 발생하는 일차적 층위로 기술했고, 프레일레이(Fraleigh, 1987; 2017)는 몸-주체 개념을 무용 미학에 적용했다. 국내에서도 메를로퐁티의 몸 철학을 교육적 맥락에 적용한 연구(김종현, 2003; 정지은, 강기수, 2021; 안용규, 이경숙, 2024)와 지각 개념을 즉흥춤 분석에 적용한 논의(Bieszczad, 2021)가 이어져 왔다. 이들 연구는 공연된 작품이나 관찰된 움직임, 기존 훈련 기법을 현상학적 개념으로 기술하는 데 목적을 두고 주로 문헌 해석과 사례 기술의 방법을 취한다. 그 결과 무용하는 몸의 경험이 지닌 구조는 풍부하게 밝혀졌으나, 그 경험이 창작 현장에서 어떤 절차를 통해 산출되고 조직되는지는 연구의 범위 밖에 남아 있다.

실천의 층위에서 가장 가까운 소매틱스 연구는 몸을 외부에서 관찰되는 대상이 아니라 안에서 경험되는 과정으로 다룰 것을 제안해 왔다(Hanna, 1988; Eddy, 2009). 그러나 국내 소매틱 기반 프로그램 연구의 동향을 분석한 윤혜선과 김한슬(2024)이 지적하듯, 국내 연구는 대체로 프로그램의 개발과 효과에 집중되어 있으며 그 절차가 무대 위 안무적 조직화로 이어지는 과정을 다룬 연구는 드물다. 체화된 인지 연구(Varela, Thompson, & Rosch, 1991; 고현정, 2018) 역시 몸이 인지의 구성적 조건임을 정당화하지만, 그 관점이 구체적인 창작 절차로 어떻게 옮겨지는지는 다루지 않는다. 한편 감각이나 신체 구조에서 움직임을 생성하여 안무 재료로 삼는 방법으로는 오하드 나하린(Ohad Naharin)의 가가(Gaga)(Katan-Schmid, 2016)와 윌리엄 포사이드(William Forsythe)의 즉흥 테크놀로지(Forsythe, 2003) 등이 있으며, 이들과 본 연구가 다루는 방법론의 관계는 연구문제 3에서 검토한다.

이처럼 검토한 선행연구는 몸을 인식의 주체로 다루어야 할 이유를 이론적으로 정당화하거나 개별 훈련 프로그램의 효과를 검토하는 데 주력해 왔으며, 특정 창작 방법론의 내부 절차가 어떤 구조로 작동하는지를 실천 기록에 근거하여 분석한 연구는 많지 않다. 본 연구가 다루는 process init은 이 지점에서 다듬어져 온 움직임 연구 방법론이다. process init은 오랜 창작·교육 실천 속에서 거듭 기록되어 온 두 가지 현상, 곧 무용수가 동일한 자극에 서로 다르게 반응한다는 것, 그리고 그 반응이 형태를 갖추어 갈수록 처음의 계기를 스스로도 설명하지 못하게 된다는 것을 토대로 삼는다. 이 방법론의 작동 구조를 실천 기록에 근거하여 분석하는 일은 현상학적 무용 연구가 밝혀 온 몸의 경험과 안무 현장의 절차 사이를 잇는 하나의 사례를 제공한다는 점에서 의의를 갖는다.

따라서 본 연구의 목적은 연구자의 창작·교육 실천 기록에 나타난 process init의 작동 구조를 현상학적 관점에서 해석하고, 그 안무철학적 함의를 탐색하는 데 있다.

2. 연구문제

연구목적을 구체화하기 위해 다음과 같은 연구문제를 설정하였다.

첫째, 연구자의 실천 기록에서 process init의 다섯 국면은 움직임의 생성과 조직을 어떤 과정으로 나타내는가?

둘째, 실천 기록에서 움직임의 질감 변화와 수행자가 최초의 계기를 설명하는 정도는 어떤 관계로 나타나며, 이를 현상학적으로 어떻게 해석할 수 있는가?

셋째, process init은 감각에서 출발하는 다른 움직임 방법들과 출발점, 주의의 대상, 절차의 구조, 산출물, 전

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

수 방식의 기준에서 어떤 공통점과 차이점을 갖는가?

Ⅱ장에서는 연구의 접근, 자료, 분석 절차를 밝히고, Ⅲ장에서는 세 연구문제에 대한 결과를 자료에 근거하여 제시한다. Ⅳ장에서는 각 결과의 현상학적·안무철학적 의미와 해석의 한계를 논의하며, Ⅴ장에서 결론과 제언을 정리한다.

Ⅱ. 연구방법

1. 연구 접근 및 연구자의 위치성

이 논문은 실기기반연구(practice as research)의 관점을 취하는 질적 연구이다. 예술 실천 자체가 지식을 생산하는 연구 행위일 수 있다는 점은 실기기반연구의 핵심 전제로 제시된 바 있다(Nelson, 2013). 바렛과 볼트(Barrett & Bolt, 2007)는 창작 실천에서 산출되는 자료가 이론에 종속되지 않고 그 자체로 연구의 출발점이 될 수 있다는 관점을 제도적으로 뒷받침한 바 있다. 무용학에서도 조기숙(2013; 2014)이 실기에 기반을 둔 연구의 개념과 그 자료를 다루는 방식을 구체적으로 논의하면서 이 관점의 학문적 기반을 마련해 왔다. 무용학의 다양한 질적 탐구 양식들 역시, 무용 연구가 실험적 검증만이 아니라 실천에 내재한 지식을 기술하고 해석하는 절차를 통해서도 성립할 수 있음을 보여준다(Fraleigh & Hanstein, 1999). 이 논의의 연장선에서 저자의 창작·교육 기록은 연구의 1차 질적 자료로 다루어지며, 본 연구는 이 자료를 출처와 맥락이 확인 가능한 형태로 제시하여 해석의 근거로 삼는다.

연구자가 자신의 실천 기록을 1차 자료로 삼는다는 점에서 본 연구는 자문화기술지(autoethnography)와 방법적 접점을 갖는다. 자문화기술지가 국내 무용학에 수용되어 온 과정을 검토한 고현정(2013)이 보이듯, 연구자 자신의 경험을 자료로 다루는 절차는 자료의 출처와 맥락을 명시하고 이를 학술적 맥락 안에서 분석할 것을 요구한다. 본 연구는 실기기반연구를 기본 접근으로 하되 이러한 엄밀성의 요구를 받아들여, 자료의 수집 시기·장소·맥락을 [표 1]로 제시하고 분석에 사용한 기록을 본문에 직접 발췌하여 제시한다.

한편 연구자가 곧 방법론의 개발자라는 사실은 이 연구에 특유한 위치성(positionality)을 요구한다. 김수인(2014)이 지적하듯, 연구자 자신의 경험을 자료로 다루는 1인칭 서술은 국내외 무용학회지에서 이미 하나의 학문적 글쓰기 방식으로 자리잡아 왔다. 연구자는 process init의 개발자이자 관찰자였고, 동시에 그 절차를 무용수에게 요청한 안무가였다. 이 위치는 장기간의 현장 관찰을 가능하게 했지만, 연구자가 기대하는 패턴을 더 잘 지각하게 만들 수 있으며(Finlay, 2002), 안무가의 질문이 무용수에게 정답을 찾아야 한다는 부담으로 작용할 수도 있다. 본 연구는 이러한 영향을 줄이기 위해 이 장 4절의 절차를 따랐으며, 남는 한계는 Ⅳ장 2절과 Ⅴ장에서 다룬다. 이 연구의 관찰은 저자가 이 기간 동안 재직한 국립현대무용단과 대구시립무용단에서 다양한 경력과 신체 조건을 지닌 무용수들과 장기간 창작 및 리허설을 수행하는 과정에서 축적되었다.

2. 연구자료의 범위와 선정 기준

이 자료가 형성된 시간적 맥락은 두 층위로 구분된다. 하나는 저자가 안무가이자 교육자로서 창작과 교육 현장을 오간 30여 년의 전체 경력으로, 앞서 제시한 두 관찰이 여러 현장에서 반복적으로 포착되어 온 배경이다. 다른 하나는 그 배경 위에서 process init이 실제 방법론으로 구체화된 시기로, 저자가 대구시립무용단(2017~2022년) 재임 후반기인 2020년 무렵 process init을 시작한 이후 국립현대무용단 재임 기간(2023~2026년)에 이르는 시

기이다. 이 기간 동안 process init은 특정 작품의 창작·리허설과 워크숍을 통해 집중적으로 적용되며 다섯 국면의 구조로 정리되었다. 퇴임 이후에도 저자는 예술고등학교와 대학 현장에서 process init을 계속 적용하고 있으나, 이 논문이 직접 참조하는 자료는 2020~2026년의 기록에 한정된다.

자료의 선정 기준은 세 가지이다. 첫째, process init이 시작된 2020년부터 국립현대무용단 재임 기간까지 작성된 기록이다. 둘째, 작성 시점과 장소, 관련 작품 또는 워크숍을 기록 자체나 공연·일정 자료를 통해 확인할 수 있는 기록이다. 셋째, 움직임이 생성되고 조직되는 과정에 대한 서술을 포함하는 기록이다. 작품은 이 기간에 process init을 창작 과정 전반에 적용한 네 편으로 한정하였으며, 개별 작품 분석의 대상이 아니라 각 국면이 작동한 방식을 보여주는 예시 자료로 활용하였다. 네 작품이 process init을 창작의 방법으로 삼았다는 점은 공연 자료에서도 확인된다. 예컨대 〈JUNGLE〉의 공연 소개문은 이 작업이 "연구자가 개발한 비정형적 움직임 리서치 'Process Init'을 통해 창의적인 움직임 개발이 이루어지며 무대 위에서는 과정을 공유하는 형식으로 진행"된다고 밝힌다(국립현대무용단, 2023). 이 기준에 따라 선정된 자료는 〈표 1〉과 같다. 본문에서 기록을 인용할 때에는 자료 유형, 작성일, 장소, 관련 작품 또는 워크숍을 함께 표기한다.

표 1. 연구자료의 구성

자료	수집 기간	장소·기관	수량	관련 작품·워크숍
안무노트	2020~2026년	대구시립무용단, 국립현대무용단	4권	네 작품과 병행 워크숍 전반
창작노트	2023~2025년	국립현대무용단 연습실, 아부다비 등	작품별 기록	〈JUNGLE〉, 〈Init〉, 〈Init: unseen〉, 〈Flow While Still〉
리허설 기록	2023~2025년	국립현대무용단 연습동 등	작품별 리허설 기간 전체	네 작품
교육일지	2020~2026년	대구시립무용단, 국립현대무용단 댄스하우스 등	해당 기간 전체	국립현대무용단 청년단원 수업 등
작품	2023~2025년	국립현대무용단, 루브르 아부다비	4편	〈JUNGLE〉(2023.10 초연), 〈Init〉(2024.6 초연, 2025 재공연), 〈Init: unseen〉(2025.3), 〈Flow While Still〉(2024.11, 루브르 아부다비)
워크숍 기록	2023~2026년	국립현대무용단 및 국내외	약 100회	전문무용수, 일반인, 교육자 양성과정, 프로세스 인잇 베이스캠프, 렉처 퍼포먼스(2022.12~2026.3, 21회)
외부 관찰 자료 1	2023년(오디션부터 약 3개월)	국립현대무용단	단행본 1권(97쪽)	〈JUNGLE〉 드라마투르그 김미영의 창작 과정 기록과 무용수 쉐어링
외부 관찰 자료 2	2024년	국립현대무용단 공식 블로그	1편	〈Init〉 드라마투르그 사코 카나코의 글
외부 관찰 자료 3	2024~2025년	국립현대무용단 연습실	두 작품의 리허설 기간 기록	〈Init〉, 〈Init: unseen〉 리허설 감독 위보라의 훈련일지(리허설 진행·무용수 상태·변화 기록)

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

이 밖에 연구자 외부의 관점에서 창작 과정을 기술한 자료 세 가지를 대조 자료로 사용하였다. 첫째, 〈JUNGLE〉의 드라마투르그이자 무용치료사인 김미영이 오디션부터 약 3개월간의 움직임 리서치 과정을 지켜보며 작성한 단행본 『리슨 투 유어 바디』(김미영, 2023)이다. 이 책은 리허설 현장에서 오간 안무가의 지시와 무용수들의 반응, 그리고 무용수들이 과정을 마치며 남긴 익명의 쉐어링을 함께 기록하고 있다. 둘째, 〈Init〉의 드라마투르그가 작성한 글(사코 카나코, 2024)이다. 〈Init〉은 아시아 무용 교류 프로젝트를 통해 1차 서류 심사와 2차 4일간의 오디션으로 선발된 외국인 무용수 9명과 한국인 무용수 2명이 참여한 작품이다. 셋째, 〈Init〉과 〈Init: unseen〉의 리허설 감독 위보라가 작성한 훈련일지로, 리허설의 진행 과정과 무용수들의 상태, 그리고 그 변화를 기록한 자료이다. 앞의 두 자료가 공연단체의 출판물과 공연 해설로 쓰인 데 비해, 이 기록은 공개를 목적으로 하지 않은 작업 기록이라는 점에서 리허설 현장의 변화를 보다 직접적으로 보여준다. 세 자료는 모두 연구자의 기록과 별도로 작성되었으며, 연구자의 기록에서 확인된 내용을 대조하는 보조 자료로 한정하여 활용하였다.

워크숍은 연구자가 국립현대무용단에 재임한 2023~2026년에 약 100회 진행되었으며, 전문무용수 대상 교육과정, 일반인 대상 프로그램, 교육자 양성과정과 함께 process init 렉처 퍼포먼스를 포함한다. 렉처 퍼포먼스는 연구자가 process init의 절차를 언어로 안내하고 무용수들이 그 안내에 따라 움직임을 생성해 가는 과정을 관객 앞에서 그대로 보여주는 형식이다. 이 형식은 대구시립무용단 제82회 정기공연 〈프로세스 인잇〉(2022년 12월 9일)에서 처음 선보였으며, 이후 국립현대무용단 거점 스튜디오(댄스하우스)에서 2023년 10~11월 8회, 2024년 6월 4회, 2025년 5월 4회, 2026년 3월 4회 진행되었다. 렉처 퍼포먼스는 process init이 연구자 개인의 작업 방식에 머물지 않고 다른 사람에게 설명되고 공유될 수 있는 절차로 정리되어 있음을 보여주는 자료이며, 〈JUNGLE〉이 무대 위에서 "과정을 공유하는 형식"을 취한 것과도 이어진다. 다만 렉처 퍼포먼스를 제외한 워크숍의 개별 일정은 모두 기록으로 확인할 수 없어, 전체 기간과 대략적인 횟수만 제시한다.

3. 분석 관점 및 자료 분석 절차

본 연구는 후설과 메를로퐁티의 현상학을 분석 관점으로 삼는다. 이는 현상학을 무용에 적용되는 선행 이론으로 삼는 것이 아니라, 기록에서 확인된 절차를 기술하고 해석하기 위한 개념적 틀로 제한하여 사용한다는 뜻이다. 앞서 제시한 두 관찰은 모두 움직임이 사후에 분석되는 완성된 대상이기 이전에 지금 이 순간 의식과 몸에 어떻게 주어지는가의 문제이며, 이는 대상이 특정한 의미로 굳어지기 이전의 주어짐을 기술하는 후설의 개념과, 그 주어짐이 몸을 통해 곧바로 성립한다는 메를로퐁티의 개념을 요구한다. 분석에 사용한 개념과 그 역할은 〈표 2〉와 같다.

표 2. 분석 관점: 현상학적 개념과 분석에서의 역할

개념	의미	분석에서의 역할
판단중지(epoché)	대상에 대한 기존 판단과 습관화된 해석을 일시적으로 유보하고 지금 주어지는 현상을 마주하는 태도(Husserl, 1913/1982)	기록에서 '무엇을 보여줄 것인가'에 대한 결정을 유보하는 절차를 식별
지향성(intentionality)	의식은 언제나 무엇에 대한 의식이며, 대상을 향해 있음이 의식의 성립 조건이라는 구조(Sokolowski, 2000; Zahavi, 2025)	유보된 상태에서 주의가 특정한 방향으로 기울기 시작하는 지점을 식별
몸-주체(lived body)	몸은 의식이 다루는 대상이 아니라 지각하고 이해하는 주체이며 세계를 갖기 위한 매체(Merleau-Ponty, 1945; Carman, 2008)	판단을 거치지 않고 감각이 움직임으로 옮아가는 기록을 해석

개념	의미	분석에서의 역할
운동적 지향성(motor intentionality)	명제적 표상을 매개하지 않는 몸의 실천적 대응(Kelly, 2000; Jackson, 2018)	움직임의 질감이 무엇을 향하고 있는지를 해석
지각과 몸-세계 관계	지각은 몸과 세계가 서로를 향해 열린 장에서 성립하는 사건이며, 환경은 행위 가능성(affordance)을 제공함(Merleau-Ponty, 1945; Gibson, 1979)	공간·조건·타자와의 관계에서 움직임이 형태를 얻는 기록을 해석

철학적 개념과 실천 국면이 서로 대응한다는 사실이 그 구조의 타당성을 입증하지는 않는다. 따라서 본 연구는 국면의 도출과 그 근거가 되는 기록을 Ⅲ장에서 먼저 제시하고, 현상학적 해석은 Ⅳ장에서 별도로 제시한다.

자료 분석은 주제분석(Braun & Clarke, 2006)의 절차를 참고하여 네 단계로 진행하였다. 첫째, 안무노트·창작노트·리허설 기록·교육일지 전체를 읽으며 움직임의 생성과 조직에 관한 서술에 표시하였다. 둘째, 서로 다른 작품과 워크숍에서 형태를 달리하여 반복되는 절차적 패턴을 대조하였다. 하나의 패턴은 둘 이상의 작품 또는 둘 이상의 시즌의 기록에서 확인될 때 결과로 채택하였다. 셋째, 확인된 절차를 시간적 선후 관계에 따라 배열하였다. 몸이 아직 특정한 형태를 갖추기 이전의 상태에 주의를 기울이는 절차가 먼저 오고, 그 상태에서 특정한 방향으로 주의가 쏠리기 시작하는 절차가 뒤따른다. 그 쏠림은 감각을 거쳐 움직임으로 전환되며, 그렇게 발생한 움직임은 다른 무용수·공간·조건과 관계 맺으며 형태를 갖추어 간다. 마지막에 놓이는 것은 그렇게 형태를 갖춘 움직임을 무용수들이 공유하는 신호에 따라 서로 맞추고 구조화하는 절차이다. 이와 별도로, 리서치의 전 과정에서 움직임이 처음의 계기를 잃을 때 다시 그 자리로 접속하게 하는 절차(get in again)가 반복적으로 확인되었다. 이 다섯 절차에는 연구자가 2022년부터 워크숍과 창작 현장에서 사용해 온 현재상태(current state), 창의적 정보(creative information), 셀 무브먼트(cell movement), 상호작용(interaction), 큐(cue)라는 명칭을 대응시켰다. 다섯 국면 어디에도 속하지 않는 기록은 따로 분류하여 해석의 한계를 검토하는 데 사용하였다. 넷째, 국면 사이의 관계를 검토하여 이를 인식-전환-조직의 순환구조로 개념화하였다. 다섯 국면의 명칭과 기본 절차는 기존 process init에 속하며, 이 넷째 단계의 결과가 본 연구에서 새롭게 도출한 부분이다.

약 100회의 워크숍에는 2026년 5~8월에 이어진 10회 이상의 프로세스 인잇 베이스캠프와 일반인 대상 워크숍도 포함된다. 절차에서 이 워크숍 기록이 갖는 위치는 분명히 해 둘 필요가 있다. 이 워크숍들은 process init의 효과를 검증하기 위해 설계된 실험이 아니며, 워크숍을 통해 효과가 검증되었다는 식의 주장 또한 하지 않는다. 이 기록이 제공하는 것은 다섯 국면의 구조가 특정한 한두 사례의 우연이 아니라 여러 집단과 여러 교육환경에 걸쳐 동일하거나 유사한 형태로 되풀이하여 관찰되었다는 사실이다. 즉 워크숍 자료는 효과를 입증하는 실험 데이터가 아니라, 반복적 실천을 통해 구조가 구체화되어 온 과정을 보여주는 질적 경험자료로 다루어진다.

연구문제 3의 비교 대상은 다음 기준으로 선정하였다. 첫째, process init과 같은 수준의 실천 방법, 곧 움직임을 생성하거나 교육하는 구체적 절차를 지닌 방법이다. 이에 따라 이론적 관점인 체화된 인지와 연구방법론인 실기기반연구는 비교 대상에서 제외하고 각각 분석의 배경과 연구 접근으로 다루었다. 둘째, 몸의 감각이나 즉흥적 발생에서 움직임을 시작한다는 점에서 process init과 전제를 공유하는 방법이다. 셋째, 해당 방법을 기술한 일차 문헌이나 주요 연구서가 있는 방법이다. 이 기준에 따라 컨택 즉흥(Novack, 1990), 가가(Katan-Schmid, 2016), 포사이드의 즉흥 테크놀로지(Forsythe, 2003)를 비교 대상으로 삼고, 출발점, 주의의 대상, 절차의 구조, 산출물, 전수 방식의 다섯 기준으로 비교하였다.

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

4. 연구의 신뢰성 및 윤리적 고려

해석의 신뢰성을 높이기 위해 다음 절차를 따랐다. 첫째, 하나의 해석은 서로 다른 유형의 기록(예: 안무노트와 리허설 기록)이나 서로 다른 작품·시기의 기록에서 함께 확인될 때에만 결과로 제시하였다. 둘째, 본문에 제시한 모든 결과에는 근거가 된 기록의 출처를 표기하고 해당 기록을 직접 발췌하였다. 셋째, 다섯 국면에 들어맞지 않는 기록과 다른 해석 가능성을 함께 검토하였다(Ⅳ장 2절). 넷째, 〈JUNGLE〉, 〈Init〉, 〈Init: unseen〉의 창작 과정에 관한 결과는 두 드라마투르그와 리허설 감독의 기록과 대조하여, 연구자 외부의 관찰과 무용수 자신의 진술에서도 같은 양상이 기술되는지를 확인하였다. 윤리적 측면에서, 기록에 등장하는 무용수는 모두 무용수 A, B와 같이 익명으로 표기하였으며, 리허설 기록에 남은 무용수의 진술은 당사자의 동의를 받아 인용하였다. 사진은 국립현대무용단 공식 블로그에 공개된 연습 사진으로, 단체의 사용 허가를 받아 수록하였다.

Ⅲ. 연구결과

이 장에서는 기록에서 확인된 내용을 연구문제 순서에 따라 제시한다. 다섯 국면의 명칭과 기본 절차는 기존 process init에서 사용되어 온 것이며, 국면 사이의 순환 관계는 본 연구의 분석에서 새롭게 도출한 것이다. 각 결과의 현상학적 해석은 Ⅳ장에서 다룬다.

1. process init의 움직임 생성과 조직

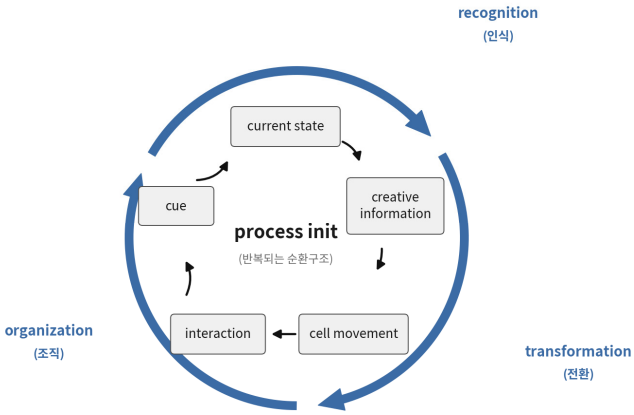


그림 1. process init의 다섯 국면과 인식(recognition)–전환(transformation)–조직(organization)의 순환 구조기록에서 확인된 다섯 국면과 그 관계는 〈그림 1〉과 같다.

1) 현재상태와 창의적 정보

무용수들과 처음 만나 자기 몸의 소리를 듣게 하는 일은 언제나 쉽지 않다. 아무 동작도 주어지지 않는 시간이 흔히 불안으로 읽히기 때문이다. 그러나 이 시간은 정지가 아니다. 겉으로는 변화가 없는 것처럼 보여도 그 안에서는 호흡의 깊이가 달라지고, 무게가 발바닥 안에서 조금씩 이동하며, 방향을 정하지 않은 긴장이 몸 전체에 고르게 퍼진다. 이 상태는 '아직 움직이지 않은 움직임', 곧 이미 시작되었지만 아직 드러나지 않은 단계로 여러 시즌에 걸쳐 관찰되어 왔다. 〈Flow While Still〉의 창작 과정에서도 이 국면은 되풀이하여 확인되었는데, 무용수에게 요구된 것은 특정한 동작이 아니라 정지 안에서 일어나는 미세한 변화를 스스로 감지하는 절차였다.

루브르 아부다비에서 공연된 이 작품의 소개문 역시 이 상태를 "보일 듯 보이지 않으며, 멈추인 듯 하지만 흐르고 있고"라고 표현한다(김미영, 2024).

> 【발췌 1】 "(…) 신이 주신 천혜의 자연 환경과 인간의 손길을 더한 루브르 아부다비에서 펼쳐지는 움직임을 통해 각자에게 감추어진 보물을 발견하는 시간을 보내고 있다. 잘 만들어진 움직임이 아닌 이 곳에 가장 어울리는 움직임은 과연 무엇일까? 이 곳에서 가장 자연스러운 움직임을 위해서는 이 곳에서의 우리가 어떤 몸의 상태인지를 인지하는 것이 우선일 것이다."(안무노트, 〈Flow While Still〉 창작 과정, 2024년 11월, 아부다비)

이 기록은 루브르 아부다비 공연을 앞두고 무용수들과 사막 등 그 곳의 환경을 체험하고 공연 장소를 돌아보며, 뜨거운 태양 아래서 삶을 이어가는 그곳 사람들을 마주한 뒤 춤이 이들에게 어떤 역할을 해야 하는지를 고민하며 쓴 것이다. 기록에서 반복되는 것은 특정한 동작의 지시가 아니라 무엇을 보여줄 것인가에 대한 결정을 미루고 지금의 몸을 마주하게 하는 절차이다. 〈JUNGLE〉의 드라마투르그 역시 오디션 첫날 무용수들에게 가장 먼저 요청된 것이 "몸이 가장 편안한 상태로 누워주세요"였다고 기록하며, 이 절차를 "피닛의 시작은 자기 자신을 바라보는 것이다. 가만히 누워 자신의 몸과 마음의 상태를 점검하는 것이다"라고 기술한다(김미영, 2023, pp. 30-31).

자기의 상태를 점검하고 그 곳에서 시작된 움직임은 몸이 원하는 지점에 원하는 강도로 원하는 움직임을 시작할 수 있게 된다. 즉 자기 안에서 움직임의 주의가 일어나는 것이다.

> 【발췌 2】 "무용실에 들어오면 무용수들이 저마다의 모습으로 몸을 푸는 모습을 볼 수 있다. 어제 시작한 동작이 오늘에도 좋은 것은 아니다. 그 날 그 날의 상태에 따라 가장 적절한 움직임을 선택한다. 그 움직임들이 무용수들의 가장 날 것의 움직임이면서 동시에 가장 새로운, 자신만의 움직임이 된다."(창작노트, 〈Init〉, 2024년 6월, 연습실)

이 기록은 〈Init〉을 준비하며 각 나라에서 온 무용수들을 생각하며 쓴 것이다. 같은 연습실에서도 무용수마다 그날의 상태에 따라 서로 다른 움직임을 선택한다는 이 기록은, 관찰이 결코 중립적이지 않으며 흐르고 흩어지는 수많은 순간들 가운데 어디에 머물 것인지를 이미 선택하고 있다는 점을 보여준다. 이 장면에서 가장 창의적인 움직임은 가장 개인적인 선택에서 나온다.

2) 셀 무브먼트

앞서 Ⅰ장에서 언급한 워밍업 장면은 셀 무브먼트를 이해하는 데 핵심적인 관찰이다. 무용수들이 클래스와 리허설에 앞서 갖는 짧은 워밍업 시간을 여러 시즌에 걸쳐 지켜본 결과, 그 움직임은 배운 동작이 아니라 그날의 몸이 요구하는 방향에 가까웠다. 몸은 매일 다르고, 축적된 피로·기억·긴장·감정이 겹겹이 얹혀 그날의 상태를 만들며, 몸이 원하는 움직임 또한 매번 달라진다. 이로부터 도출되는 것이 셀 무브먼트의 출발점인 'listen to your body'이다. 이것은 준비운동이 아니라, 무엇을 보여줄 것인가를 고민하기에 앞서 지금의 몸이 무엇을 필요로 하는지를 감각하는 절차이다. 〈JUNGLE〉의 리허설 과정에서 이 절차는 특히 두드러지게 나타났는데, 무용수마다 같은 지시에 서로 다른 신체 부위에서부터 움직임을 시작했고, 그 시작점의 차이는 리허설이 반복될수록 오히려 더 뚜렷해지는 경향을 보였다.

> 【발췌 3】 "처음 자신의 몸에 대한 소리를 들으라고 할 때 어떻게 해야할지 막막했어요. 더 잘하려고 하기

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

> 보다는 자기에게 집중한다는 것이 어려웠어요. 리허설이 반복되면서 조금씩 몸이 풀리고 정말 제가 원하는 움직임이 무엇인지 조금씩 찾는 느낌이 들었습니다."(리허설 기록에 남긴 무용수 A의 진술, 〈JUNGLE〉, 2023년 5월, 국립현대무용단 연습동)

같은 장면은 〈JUNGLE〉의 드라마투르그의 기록에도 나타난다. 안무가가 "몸이 얘기하는 걸 들어주세요"라고 요청한 뒤 무용수들이 움직임을 시작하는 과정은 다음과 같이 기술된다.

> "중요한 것은 자기의 기분이나, 음악이나 스토리텔링에 의한 움직임이 아닌 순수하게 자기 몸의 필요에 따른 매우 구체적인 움직임이라는 것이다. 한 부분이 해소되면 자연스럽게 몸의 또 다른 부분의 요구가 생긴다. 계속해서 몸이 원하는 것을 하나씩 하나씩 들어주면서 움직임이 연결된다. 그 사이 자연스럽게 공간을 사용하기도 하고 속도에 변화가 일기도 한다." (김미영, 2023, p. 34)

같은 자극에 대한 반응의 차이는 무용수 자신의 진술에서도 확인된다. 〈JUNGLE〉의 한 무용수는 과정을 마치며 "무용수들이 같은 정보를 받아도 다 다른 해석을 해낸다는 것이 신기하다"고 적었다(김미영, 2023, p. 95).

〈Init〉의 드라마투르그 역시 창작 과정에서 이루어진 시도를 다음과 같이 기술한다.

> "같은 환경에서 같은 키워드를 받았을 때 어떻게 보이는지 살펴보기 위해 각자의 신체와 움직임의 반응을 시험해 보았다. (…) 안무가가 보고 싶은 그림만을 언어를 이용해 상상하고 조율하는 것이 아니라, 서로 의견을 나누고 움직임을 관찰하며 모색함으로써 보다 개성을 잃지 않는 방법을 시도했다." (사코 카나코, 2024)

드라마투르그는 그 결과 "메소드를 통해 의사소통을 하더라도 사라지지 않는 각자의 신체 표현과 개성이 보이기 시작했다"고 적는다. 동일한 키워드가 무용수마다 다른 움직임으로 이어진다는 이 기술은 연구자의 리허설 기록과 같은 방향을 가리킨다.



그림 2. 〈Init〉 연습 장면(2024, ©김정엽, 국립현대무용단 제공)

또 하나의 관찰은 무용수들이 스스로 움직임을 만들어 가는 과정에서 나온다. 처음에는 스스로 움직임을 만들어야 하는 부담 앞에서 생각을 먼저 하고 움직임을 수행하며 삐걱거리던 것이, 리허설이 반복되면서 자연스러우면

서도 역동적인 새로운 동작들로 펼쳐졌다. 이 과정의 기록에서는 호흡의 변화나 근육의 긴장, 시선의 고정과 같은 신체적 상태가 사고나 판단에 앞서 몸에서 먼저 나타난다는 관찰이 반복된다. 이 관찰에서 중요한 것은 그 상태 자체가 아니라, 그것을 계기로 몸의 반응 순서를 시간과 강도의 차이로 구체적으로 관찰하게 되었다는 절차적 전환이다.

> 【발췌 4】 "학생들을 대상으로 하는 교육은 늘 신선하다. 몸에 익숙한 동작들을 배제하고 자기 몸의 소리에서 출발한 전혀 새로운 동작들은 학생들의 개성이 담겨있다. 이런 자기만의 움직임들이 서로서로 관계를 맺으며 확장되고 구체화되고 구조화되며 움직임은 더욱 선명해진다."
> (교육일지, 국립현대무용단 청년단원 대상 process init 수업, 2025년, 댄스하우스)

두 기록이 보여주듯, 자기 몸의 소리를 듣는 데서 출발한 움직임들은 익숙한 동작에서 벗어나 각자의 고유한 움직임이 된다. process init은 이렇게 'listen to your body'를 통해 자기 몸에서 생성된 움직임들을 바탕으로 가장 고유한 움직임 구절(phrase)을 만드는 국면을 셀 무브먼트라 부른다. 이 구절은 이후 상호작용 국면에서 다른 무용수와 공간, 조건과 맞물리는 기본 단위가 된다.

3) 상호작용과 큐

상호작용 국면에서 거듭 확인되는 관찰이 있다. 낯선 질문에 답하지 못한 채로 트래킹에 나섰다가 두 개의 돌, 곧 큰 돌이 작은 돌을 가려주어 작은 돌이 젖지 않고 하얗게 말라 있던 장면을 오래 바라보는 동안, '쓰다듬음'이라는 행위가 직접적 접촉이 아니라 둘러싸고 보호하며 조건을 만들어주는 것으로 다시 이해되었다는 관찰이다. 이 재인식은 개념적 추론을 통해서가 아니라 몸이 특정한 사물·공간과 관계 맺는 그 순간에 발생했다.

몸이 환경과 맺는 관계가 움직임을 바꾼다는 이 관찰은 창작 과정에서 의도적으로 활용되기도 했다.

> 【발췌 5】 "움직임은 개인에서 시작하지만 서로 관계를 맺으며 영향을 주고 받는다. 특히 음악이나 연습실 환경에 따라 움직임에 변화를 줄 수 있다. 어떤 환경을 제공하느냐에 따라 무용수들의 창의적 움직임은 무궁무진해진다." (창작노트, 〈Init: unseen〉, 2025년, 연습실)

비슷한 관찰이 작업 조건에 관한 기록에서도 확인된다. 에어컨이 없는 좁고 긴 스튜디오에서 진행된 〈Init: unseen〉의 리허설에서, 몸은 그 장소의 조건을 무의식적으로 계산하며 움직였다. 장소와 기후, 함께 작업하는 사람의 이력, 감당할 수 있는 갈등의 밀도까지도 동작 이전에 이미 몸의 방향을 정하고 있었다.

> 【발췌 6】 "공간에 바를 이용하거나 복도에 있던 화분을 이용해 환경을 만들어 주고 만들어진 셀 무브먼트를 실행하게 했다. 무용수들은 같은 동작을 주어진 환경 안에서 수행하였는데 밖에서 바라볼 때는 전혀 새로운 움직임으로 보였다." (리허설 기록, 〈Init: unseen〉, 2025년, 연습실)

두 기록이 보여주듯 움직임의 방향은 몸 내부에서만 결정되지 않는다. process init에서 상호작용은 몸이 다른 무용수, 그리고 사물·공간·조건과 맺는 관계 속에서 형태를 얻는 국면이며, 이 관계 속에서 무용수 각자의 셀 무브먼트는 변화하고 확장된다.

셀 무브먼트에서 상호작용으로 옮아가는 이 과정은 〈Init〉의 드라마투르그의 글에서도 관찰자의 시점으로 기술된다. 드라마투르그에 따르면 무용수들은 "극히 단순히 자신의 호흡에 집중하여 초점을 맞추고, 몸을 움직이고자

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

하는 충동을 조심스럽게 키워가면서 움직임을 창조해 나간다." 이어지는 기술은 다음과 같다.

> "처음에는 몸의 일부분에 닿아 있을 뿐이었던 그 충동이, 이윽고 시간이 지나면서 신음과 팽창을 동반하며 성장한다. (…) 무의식과 의식의 틈새에서 서로 붙잡으려고 흔들리는 신체가, 점차 공간과 음악 또는 다른 존재를 인식하기 시작하면서 움직임이 더 입체감 있는 동선을 만들고, 역동성과 방향성이 생겨난다." (사코 카나코, 2024)

호흡에 대한 집중(현재상태), 몸의 일부에서 시작된 충동이 자라 움직임이 되는 과정(셀 무브먼트), 공간·음악·타자를 인식하며 동선과 방향성이 생겨나는 과정(상호작용)이 연구자가 아닌 관찰자의 언어로 같은 순서로 기술되어 있다는 점은, 다섯 국면이 연구자 1인의 기록에서만 구성된 것이 아님을 부분적으로 보여준다.

큐는 이 상호작용의 과정 안에서 작동한다. 각자의 셀 무브먼트가 다른 무용수와 환경을 만나 변화하고 확장되면서 작품이 되어 갈 때 무용수들은 동작을 서로 맞추거나 구조화해야 하는데, 이때 서로 주고받는 신호가 큐이다. 큐는 리서치 과정에서 생성된 움직임을 무대 위에서 반복 수행할 수 있도록 고정하는 장치이며, 상호작용의 과정은 큐를 통해 작품의 구조로 완성된다. 이 과정은 리허설 감독의 훈련일지에 다음과 같이 기록되어 있다.

> "무용수들의 움직임 리서치가 진행되면서 작품도 조금씩 구조를 잡기 시작했다. 각자가 만들어낸 자기만의 고유한 움직임들이 서로 맞물리거나 맞춰가는 것은 굉장히 어렵고 복잡하고 까다로운 작업이었다. 그럼에도 서로가 큐를 정하고 그 신호에 맞춰서 작품은 구조화 되면서 반복 가능한 형태가 되어갔다."
> (리허설 감독 훈련일지, 〈Init〉·〈Init: unseen〉, 2024~2025년, 연습실)

이 기록은 큐가 무용수 각자의 고유한 움직임을 하나의 작품 구조로 묶어 반복 가능한 형태로 만드는 신호로 작동했음을 보여준다. 동시에 그 과정이 "어렵고 복잡하고 까다로운 작업"이었다는 진술은, 개별 무용수의 움직임을 고정하는 일이 상호작용 국면의 연장선에서 이루어지는 협의의 과정임을 드러낸다.

4) get in again

큐와 구별되는 절차로 'get in again'이 있다. 큐가 무대에 올리기 위해 움직임을 고정하는 장치라면, 'get in again'은 작품을 만드는 과정 안에서 움직임 리서치를 하는 동안 일어나는 일이다. 형태를 갖추어 가던 움직임이 처음의 계기를 잃거나 수행자의 집중이 흐트러졌을 때, 그 자리에 다시 접속하도록 이끄는 절차이다. 이 절차는 특정 국면에 속하기보다 리서치의 전 과정에 걸쳐 작동하며, 움직임을 현재상태로 되돌려 다시 순환을 시작하게 한다. 〈Init〉의 재공연 과정(초연 2024년 6월, 재공연 2025년)에서 이 절차가 특히 반복적으로 기록되었는데, 초연에서 형성되었던 움직임이 재공연을 준비하며 형식적으로 매끄러워질수록 무용수들에게 'get in again'을 요청하는 빈도 역시 함께 늘어나는 경향이 확인되었다. 이 절차가 무용수들에게 어떻게 받아들여졌는지는 리허설 감독의 기록에 나타난다.

> "〈Init〉에서 처음 만났던 무용수들이 프로세스 인잇을 처음 접했을 때의 혼란이 아직도 생생하다. 그들은 왜 버려지는 움직임들을 계속 양산하며 소모적인 시간을 보내야 하는지 물었었다. 하지만 공연이 끝난 후 신기하게도 프로세스 인잇을 통해 움직임이 더욱 다채로워진 것이 사실이다. 이후 〈Init: unseen〉을 위해 다시 만났을 때는 지난 번의 혼란 대신 프로세스 인잇에 더욱 적극적으로 임하는 자세를 보여주었다. 무엇보다 get in again은 그들에게 움직임의 결을 유지하고 움직임 관계를 유지하는데 도움을 주었다. 움직임

> 이 살아있을 수 있는 계기가 되는 것이다."(리허설 감독 훈련일지, 〈Init〉·〈Init: unseen〉, 2024~2025년, 연습실)

이 기록은 두 가지를 함께 보여준다. 하나는 process init이 처음에는 무용수들에게 혼란과 의문으로 받아들여졌다는 점이며, 다른 하나는 같은 무용수들이 다음 작업에서 이 절차에 적극적으로 임하게 되었고, 'get in again'이 움직임의 결과 움직임 사이의 관계를 유지하는 계기로 작동했다는 점이다. 앞의 사실은 이 방법론이 처음부터 자연스럽게 수용되는 절차가 아니라는 점을 보여준다는 점에서, 연구자의 기록만으로는 드러나지 않던 측면을 보완한다.

> 【발췌 7】 "무용수들의 몸에는 저장된 움직임들이 많아서 밖에서 보기엔 움직임을 하지만 내부적으로는 집중이 흐트러질 경우가 많다. 그저 몸을 움직이는데 그치는 것이 아니라 계속해서 몸의 변화를 인식하고 그에 따른 움직임을 행할 수 있는 자기인식기반 움직임을 하기 위해서는 계속해서 깨어있어야 하는 작업이 필요했다."(리허설 기록, 〈Init〉, 2024년, 연습실)

'get in again'은 〈JUNGLE〉의 드라마투르그의 기록에서도 핵심 절차로 나타난다.

> "[예술감독은] 계속해서 'Get in Again'할 것을 이야기한다. 구체적인 이유에 의해 움직임을 이어가면서 몸의 흐름을 따라가다 보면 그 이유가 희미해질 때가 온다. 그럴 땐 다시 그 이유를 찾아 들어가는 것을 반복하는 것이다." (김미영, 2023, p. 67)

이 기술은 움직임이 이어질수록 처음의 이유가 희미해진다는 관찰과, 그때 다시 그 이유로 되돌아가게 하는 절차를 함께 담고 있다는 점에서 'get in again'에 대한 연구자 외부의 기록이 된다.

5) 다섯 국면의 순환 관계

지금까지 살펴본 다섯 국면은 인식(recognition)-전환(transformation)-조직(organization)이라는 순환구조로 다시 정리될 수 있다. 현재상태와 창의적 정보는 지금의 몸을 확인하고 그로부터 주의의 방향이 발생하는 인식의 국면, 셀 무브먼트는 그 인식이 움직임으로 옮아가 고유한 움직임 구절로 만들어지는 전환의 국면, 상호작용과 큐는 각자의 셀 무브먼트가 다른 무용수와 사물·공간·조건을 만나 변화하고 확장되며, 그 과정에서 큐를 통해 무대 위에서 반복할 수 있는 구조로 완성되는 조직의 국면에 해당한다.

세 항은 순서대로 한 번씩 지나가는 독립된 단계가 아니다. 앞의 기록에서 확인되듯 각 국면은 다음 국면의 조건이 되는 동시에 앞 국면으로 되돌아가는 통로이기도 하다. 현재상태에서 열린 몸의 장은 창의적 정보가 발생하는 조건이 되지만, 셀 무브먼트에서 만들어진 움직임 구절이 다시 몸의 상태를 바꾸어 놓기 때문에 현재상태 자체가 매번 갱신된다. 다섯 국면을 인식-전환-조직으로 묶는 것은 그 갱신이 일어나는 마디를 세 층위로 구분해 두기 위한 것이지, 절차의 선후를 고정하기 위한 것이 아니다.

이 순환에서 큐와 'get in again'은 서로 다른 방향으로 작동한다. 큐는 상호작용에서 얻어진 움직임을 반복 가능한 형태로 고정하여 작품으로 조직하는 장치이고, 'get in again'은 리서치 과정에서 움직임이 처음의 계기로부터 멀어질 때 다시 현재상태로 되돌려 순환을 다시 여는 절차이다. 고정하는 장치와 다시 접속하게 하는 절차가 함께 작동할 때, 움직임은 무대 위에서 반복 가능한 구조를 얻으면서도 처음의 계기로부터 완전히 분리되지 않은 채 갱신되는 양상을 보인다.

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

이 순환은 렉처 퍼포먼스에서 관객 앞에 하나의 연속된 과정으로 제시된다. 연구자가 각 국면의 안내를 언어로 건네면 무용수들은 현재상태에서 출발해 움직임을 생성하고, 움직임 수행 중 자신의 집중에서 벗어난 순간 'get in again'을 통해 다시 처음으로 되돌아가는 과정을 무대 위에서 반복한다.

> 【발췌 9】 "방금 보신 장면에서 무용수들이 어떻게 자기 몸의 감각에서부터 시작한 움직임이 또 다른 움직임을 만들어내고 그러면서 집중력을 잃지 않는지 보셨습니다. 특히 안무가가 'get in again'을 계속해서 해야 된다는 이야기를 들으셨을텐데 우리도 일상에서 의식없이 하는 행동들이 있을 거에요. 운전을 하거나 심지어 책을 읽다가도 중간에 다른 생각이 들어와 한참을 머무를 때가 있잖아요. 그 때 다시 원래의 집중으로 돌아가는 것을 말합니다."(프로세스 인잇 렉처 퍼포먼스 대본, 2023년 10월, 국립현대무용단 거점 스튜디오 댄스하우스)

렉처 퍼포먼스에서 'get in again'은 일상에서 다른 생각에 빠졌다가 원래의 집중으로 돌아오는 경험에 빗대어 설명된다. 이는 'get in again'이 형태가 굳어질 때만이 아니라 수행 중 주의가 최초의 감각에서 벗어나는 순간마다 작동하는 리서치의 절차임을 보여준다. 이 점에서 'get in again'은 무대 위 구조를 위해 움직임을 고정하는 큐와 구별된다.

2. 움직임과 수행자의 인식·시도의 관계

리허설 중 움직임이 형태를 갖추어 갈 때 여러 차례 확인되는 절차가 있다. 무용수에게 바닥에서부터 시작하도록 요청하면, 처음에는 몸의 어딘가에서 시작된 감각, 풀어내고 싶은 지점, 설명하기 어려운 신호를 따라 움직임이 일어난다. 그런데 시간이 지나면서 그 움직임은 점점 커지고 형태를 가지기 시작하며, 리듬과 구조를 갖추어 '좋은 동작'으로 보이게 된다. 바로 그 순간, 처음 그 움직임을 시작하게 했던 이유는 흐릿해져 있다. 이 지점에서 "처음에 왜 움직였어요?"라고 물으면 대부분의 경우 무용수는 쉽게 답하지 못한다. 조금 전까지 분명히 존재했던 출발점이 무용수 자신에게도 흐릿해진 것처럼 보였다.

> 【발췌 8-1】 "때때로 움직임을 하다보면 나도 모르게 시간이 지나있고, 지금까지 어떤 움직임을 했었는지 기억이 나지 않을 때가 있다. 안무가가 이야기하는 것은 아마도 이런 기간이 되도록 생기지 않도록 계속해서 나의 움직임을 알아차리라는 것 같았다."(리허설 기록에 남긴 무용수 A의 진술, 〈JUNGLE〉, 2023년 5월, 국립현대무용단 연습동)
> 【발췌 8-2】 "기존에는 움직임에 취해서 움직였다면 이번 작업은 내 움직임을 계속 인식해야 되서 처음엔 좀 어려웠다. 내가 하는 방법이 맞나 의심이 들기도 한데 스스로를 믿으라는 안무가의 말이 위로가 되었다. 힘들게 새로운 움직임이 만들어지고 그것들이 하나하나 쌓여가다보니 더 애착이 간다."(리허설 기록에 남긴 무용수 B의 진술, 〈Init〉, 2024년 6월, 연습실)

이 절차는 한 번의 일화가 아니라 여러 무용수와 여러 작업에 걸쳐 확인되어 온 패턴으로 기록되어 있다. 다만 이 반복성은 연구자의 기록과 그 안에 남은 무용수들의 단편적 진술을 통해 확인되며, 관찰자 간 일치도 검증을 거친 것은 아니다.

이 현상은 연구자 외부의 기록에서도 확인된다. 〈JUNGLE〉의 드라마투르그는 불안이 찾아오는 순간 무용수들이 "자기를 안전하게 보호해 줄 일련의 동작들"을 택하게 되며, "혼란에 빠진 자신을 감추기 위해 무용수는 자신이 가장 완벽하게 보여줄 수 있는 움직임들을 택하는 것"이라고 기술한다(김미영, 2023, p. 66). 무용수들의 진술

도 같은 방향을 가리킨다.

> "나도 모르게 평소에 하던 익숙한 움직임으로 연결되는 순간들이 있었다. 그때마다 내가 어디로 갈 것인지, 지금 서 있는 곳이 어딘지 생각하며 선택할 때 생각지 못했던 동작을 하는 나를 발견했다." (〈JUNGLE〉 무용수 쉐어링, 김미영, 2023, p. 94)
> "구체적인 이유를 가지고 움직임을 만들다 보니 새로운 동작이 나오는 게 신기했어요. (…) 구체적인 이유가 있어야 새로운 것이 나올 수 있다는 걸 배웠습니다." (〈JUNGLE〉 무용수, 김미영, 2023, p. 70)

이 진술들은 움직임이 익숙한 형태로 이어질 때 처음의 구체적 이유와의 연결이 약해지며, 다시 지금의 위치를 확인하고 선택할 때 새로운 움직임이 나타난다는 것을 무용수 자신의 언어로 보여준다. 다만 이는 드라마투르그가 수집한 진술의 일부이며, 체계적인 인터뷰 자료는 아니다.

기록에서는 이 현상과 함께 움직임의 질감 차이가 서술된다. 신호에 밀착한 움직임은 망설임, 방향의 미세한 수정, 완결되지 않은 채로 남겨진 자국을 지닌다. 반면 형태로 응고된 움직임은 매끄럽고 리듬감 있게 완결되어 있다. 기록에서 이 두 질감의 차이는 무용수가 최초의 계기를 설명하는 정도의 차이와 함께 나타나는 경우가 많았다. 또한 'get in again' 이후 움직임에 다시 망설임과 미세한 수정이 나타나는 장면이 기록되어 있으며(발췌 7, 8-2), 위의 무용수 진술 역시 익숙한 움직임에서 벗어나 다시 선택할 때 예상하지 못한 움직임이 나타났음을 전한다. 다만 이것은 두 현상이 함께 기록되었다는 관찰이며, 질감이 곧 인식 상태를 나타낸다는 인과적 판단은 아니다. 이 관계의 해석과 그 한계는 Ⅳ장 2절에서 다룬다.

3. process init과 다른 움직임 방법의 공통점 및 차이점

Ⅱ장 3절의 기준에 따라 process init을 세 방법과 비교한 결과는 〈표 3〉과 같다. 이 표는 각 방법을 기술한 문헌에 근거한 비교이며, 해당 분야 전체의 특성을 대표하지 않는다.

표 3. process init과 감각 기반 움직임 방법의 비교

구분	출발점	주의의 대상	절차의 구조	산출물	전수 방식
컨택 즉흥 (Novack, 1990)	두 몸 사이의 접촉점과 체중 공유	접촉·중력·운동량	정해진 단계 없이 접촉의 흐름을 따르는 즉흥	그 순간 발생하는 움직임, 잼 형식의 사회적 실천	클래스와 잼
가가 (Katan-Schmid, 2016)	몸의 감각에 귀 기울이기	언어적 이미지가 불러일으키는 감각	교사의 지시에 따른 연속적 즉흥	움직임의 질과 감각의 확장, 안무 언어의 재료	전문무용수·일반인 클래스
즉흥 테크놀로지 (Forsythe, 2003)	몸 안팎의 점·선·면에 대한 기하학적 조작	공간 속 가상의 선과 형태	조작 모듈의 조합	반복·조합 가능한 안무 재료	영상 아카이브와 무용단 내 교육
process init	수행자의 현재상태(자기인식)	판단 이전의 감각과 그것이 기우는 방향	다섯 국면의 순환, get in again에 의한 최초 계기로의 재접속, 큐에 의한 구조화	반복 수행 가능한 안무 언어와 그 최초 계기와의 연결	워크숍, 렉처 퍼포먼스, 리허설, 교육자 양성과정

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

공통점부터 보면, 네 방법은 모두 외부에서 주어진 형태가 아니라 몸의 감각이나 몸과 환경의 관계에서 움직임을 시작한다는 전제를 공유한다. 특히 몸에 귀 기울이는 절차는 가가와 직접 겹치며, process init의 'listen to your body' 역시 같은 문제의식 위에 있다. 또한 가가와 즉흥 테크놀로지는 탐구의 결과를 안무 재료로 삼는다는 점에서 process init과 같은 방향을 지닌다. 따라서 감각에서 출발한다는 점이나 반복 가능한 안무로 조직한다는 점만으로는 process init의 차별성을 말할 수 없다.

차이는 절차의 구조에서 나타난다. 컨택 즉흥에서는 그 순간 발생하는 사건 자체가 주된 산출물이며, 가가와 즉흥 테크놀로지에서는 감각이나 기하학적 조작이 움직임 재료를 생성하는 데 쓰인다. 이에 비해 process init은 리서치 과정에서 움직임이 최초의 계기와 멀어질 때 다시 접속하게 하는 절차(get in again)를 명시하고, 이를 무대 위 구조화를 위한 큐와 구분하여 다섯 국면의 순환 안에서 함께 운용한다. 검토한 문헌의 범위에서 이러한 재접속을 반복되는 절차로 명시한 기술은 확인되지 않았으며, 이것이 process init의 가장 뚜렷한 차이로 나타난다.

Ⅳ. 논의

1. 움직임 생성·조직 과정의 현상학적 의미

Ⅲ장 1절에서 제시한 현재상태의 기록을 개념의 층위로 옮기면, 현재상태란 무엇을 보여줄 것인가에 대한 결정을 유보한 채 지금의 몸을 있는 그대로 마주하는 국면이다. 이 유보는 후설의 판단중지와 구조적으로 상응한다. 판단중지가 기존의 해석과 습관화된 의미를 유보하고 현상을 있는 그대로 대면하는 절차이듯, 현재상태 역시 '좋은 동작'에 대한 기대와 이전 작업에서 성공했던 패턴을 유보하고 지금 이 순간의 몸을 대면하는 절차이다.

유보된 자리에서 주의가 특정한 방향으로 쏠리는 창의적 정보 국면은 후설의 지향성 개념, 곧 의식이 언제나 이미 무엇을 향해 있다는 사실과 겹쳐 읽을 수 있다. 창의적 정보는 자유로운 무(無)의 상태에서 임의로 발생하는 것이 아니라, 판단중지를 통해 열린 장 안에서 몸이 이미 어떤 것을 향해 기울어지는 사건이다. 김현정(2017)이 국내 무용학의 창의성 논의를 검토하며 지적하듯, 창의성은 오랫동안 특정한 기법이나 훈련으로 환원되지 않는 과정으로 다루어져 왔으며, 창의적 정보 국면을 기법이 아니라 판단중지 이후에 발생하는 사건으로 보는 관점은 이 논의와 문제의식을 공유한다. 다만 이 대응이 배타적인 것은 아니다. 지향성은 후설에게 의식 일반의 구조이므로 셀 무브먼트나 상호작용에도 원리적으로 걸쳐 있다. 두 개념을 이 국면과 나란히 놓는 것은 여기에서 그 작동이 가장 두드러지게 관찰되기 때문이다.

셀 무브먼트에서 워밍업 시간에 무용수 각자가 배운 형식이 아니라 그날의 몸이 요구하는 바를 따르는 것, 그리고 신체적 긴장의 순간에 사유에 앞서 몸이 먼저 반응하는 것은 몸이 표현의 도구가 아니라 인식의 주체로 작동하는 사례로 읽을 수 있다(류의근 역, 2002; Merleau-Ponty, 1945). 갤러거(Gallagher, 1995)가 몸 도식과 지향성을 연결지어 논의했듯, 셀 무브먼트의 출발점인 'listen to your body'는 의식적으로 계획되기 이전에 이미 작동하고 있는 몸의 자기조절 구조가 움직임으로 드러나는 절차이며, 셀 무브먼트는 그렇게 드러난 움직임을 각자의 가장 고유한 움직임 구절로 엮어내는 국면이다.

다른 무용수와 사물·공간·조건을 만나 각자의 셀 무브먼트가 변화하고 확장되는 상호작용은 움직임이 몸 내부의 사건에 그치지 않고 몸과 세계 사이의 관계 속에서 비로소 의미를 얻는 국면이다. 이는 메를로퐁티의 지각 개념, 곧 지각이 감각 자료의 조합이 아니라 몸과 세계가 서로를 향해 열려 있는 장 안에서 성립하는 사건이라는 논의와 직접 연결된다. 스튜디오의 물리적 조건이 무용수의 움직임 방향을 사전에 형성하고 있었다는 관찰은, 몸이 조건을 인지적으로 계산한 결과가 아니라 그 조건이 제공하는 행위 가능성을 몸이 이미 감지하고 있었다는 것으

로 읽을 수 있으며, 이 점에서 깁슨(Gibson, 1979)의 어포던스 개념과도 공명한다.

이렇게 보면 인식-전환-조직의 순환은 다음과 같이 해석된다. 인식은 몸 바깥에서 주어지는 정보를 받아들이는 일이 아니라, 몸이 자신의 상태를 감각의 층위에서 확인하는 사건에 가깝다. 전환에서 몸이 이미 세계를 향해 열려 있는 주체라면 감각과 움직임은 서로 다른 두 사건이 아니라 하나의 사건이 지닌 두 측면이고, 전환은 그 사건이 바깥에서 관찰 가능한 형태를 얻는 지점이 된다. 조직은 그 관계를 시간 속에 배열하여 반복 수행이 가능한 형태로 만드는 절차이며, 형태를 얻은 움직임이 몸에 남기는 새로운 감각이 다시 인식의 대상이 된다는 점에서 순환의 종착점이 아니라 새로운 출발점이 된다.

다만 이러한 대응은 다섯 국면이 현상학적 구조와 동일하다는 것을 입증하지 않는다. 후설에게 판단중지는 철학적 반성의 방법이며, 무용수의 신체적 태도와 같은 층위에 있지 않다. 따라서 여기서의 대응은 현상학적 개념이 process init의 절차를 기술하는 데 유용한 언어를 제공한다는 수준에서 이해되어야 한다. 두 철학자의 논의가 process init과 같은 구조를 갖는다고 주장하기 위해서가 아니라, 현장에서 되풀이하여 관찰된 절차가 어떤 방식으로 작동하는지를 기술할 언어를 얻기 위해 원용되었다.

2. 관찰을 통한 수행자 인식 해석의 가능성과 한계

Ⅲ장 2절에서 확인된 것은 움직임이 형태를 갖출수록 질감이 매끄러워지고, 같은 시기에 무용수가 최초의 계기를 설명하기 어려워진다는 두 현상의 동반이다. 이 절에서는 이를 현상학적으로 해석하고, 다른 해석 가능성과 함께 그 범위를 검토한다.

이를 후설의 지향성 개념으로 옮기면, 움직임은 언제나 무엇을 향한 몸의 지향적 응답이며 따라서 그것이 향하고 있는 대상, 곧 지향적 상관자를 함축한다. 앞서 구분한 두 상태의 차이는 이 상관자가 움직임의 결과 안에 여전히 담겨 있는지, 아니면 형식 아래로 가라앉았는지의 차이로 다시 기술될 수 있다. 메를로퐁티의 운동적 지향성 개념을 원용하면 이 차이는 더 분명해진다. 운동적 지향성이란 몸이 세계의 사물과 맺는 실천적 관계가 움직임 자체 속에 이미 표현되어 있다는 것을 뜻한다(Jackson, 2018). 즉 움직임이 무엇을 향해 있는지를 알기 위해 움직임 바깥의 별도 설명이 필요한 것이 아니라, 움직임의 질감 자체가 그 지향적 관계를 드러낸다고 볼 수 있다.

레더(Leder, 1990)가 논의한 몸의 현전과 부재 개념도 이 지점에 시험 삼아 원용해 볼 수 있다. 습관화된 몸은 대개 의식에서 물러나 부재하는 방식으로 작동하다가 고통이나 균열과 같은 특정 조건에서 비로소 현전한다는 것이 레더의 논지였다. 이를 확장하면, 움직임을 낳은 최초의 인식적 근거 역시 형태가 완결될수록 관찰에서 물러나 부재하게 되지만, 그 부재 자체가 움직임의 매끄러움·경직·기계적 반복과 같은 특질로 남아 훈련된 관찰자에게는 여전히 감지될 수 있다. 다만 이 확장은 레더 자신의 논의가 아니라 이 논문이 시도하는 해석임을 밝혀 둔다.

즉흥적으로 생성되는 컨템포러리 무용의 움직임이 안무적 사유가 겉으로 드러나는 통로로 기능한다는 것은 스티븐스와 매케니(Stevens & McKechnie, 2005)의 현장 연구에서 확인된 바 있다. 이는 움직임의 질감으로부터 수행자의 인식 상태를 읽어낼 수 있다는 논지가 무용학 내에서 낯선 주장이 아님을 시사한다. 다만 두 논의는 층위를 달리한다. 스티븐스와 매케니의 연구가 관찰자 간 일치도를 확보한 실험적 절차를 취하는 데 비해, 여기서 다루는 것은 그러한 일반적 사유의 가시화가 아니라 특정한 움직임을 낳은 국지적 인식적 계기가 그 움직임 안에 여전히 유지되고 있는지를 현상학적으로 해석하는 작업이기 때문이다.

라반(Laban, 1950)의 에포트 이론 역시 무게·시간·공간·흐름을 통해 움직임의 질을 기술하고 그로부터 수행자의 내적 상태를 읽어낼 수 있다고 보았으며, 이는 여기서 다루는 문제의식과 뿌리를 같이한다. 그러나 두 논의가 읽어내려는 대상은 다르다. 에포트 이론은 무게·시간·공간·흐름의 조합을 통해 비교적 안정적으로 지속되는 개인의 성향이나 기질적 태도를 유형화하는 데 중점을 둔다. 반면 여기서 다루는 것은 그러한 지속적 성향이 아니라,

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

특정한 움직임을 낳은 국지적이고 일회적인 인식적 계기가 그 움직임 안에 여전히 유지되고 있는지 혹은 형식 아래로 가라앉았는지의 문제이다.

그러나 이 해석은 유일한 해석이 아니다. 첫째, 운동 학습의 관점에서 보면 움직임이 반복될수록 명시적 주의가 줄고 수행이 자동화되므로(Fitts & Posner, 1967), 매끄러움은 인식적 연결의 상실이 아니라 숙련의 진전일 수 있다. 둘째, 사람은 자기 행동의 원인을 언어로 정확히 보고하지 못하는 경우가 많다(Nisbett & Wilson, 1977). 무용수가 최초의 계기를 설명하지 못한 것은 연결이 끊어졌기 때문이 아니라 그 계기가 처음부터 언어로 접근하기 어려운 암묵적 차원에 있었기 때문일 수 있다(Polanyi, 1966). 셋째, 시간 경과에 따른 단순한 망각이나, 안무가의 질문이 정답을 요구하는 것처럼 받아들여진 상황의 영향도 배제할 수 없다. 넷째, 방법론의 개발자인 연구자가 관찰자였다는 점에서, 기대하는 패턴이 더 잘 지각되었을 가능성이 있다(Finlay, 2002).

본 연구의 자료로 이 설명들을 모두 배제할 수는 없다. 흥미롭게도 〈JUNGLE〉의 드라마투르그는 이 현상을 "그간 몸에 학습된 움직임"이 의식과 무의식을 넘나들며 작동하는 과정으로 기술하는데(김미영, 2023, p. 67), 이는 자동화 설명과 현상학적 해석이 서로를 배제하지 않을 수 있음을 보여준다. 다만 자동화 설명은 움직임이 매끄러워지는 이유를 설명하지만, 'get in again' 이후 같은 무용수의 움직임에 다시 망설임과 미세한 수정이 나타나고 무용수 스스로 예상하지 못한 움직임을 발견하는 현상은 설명하지 못한다. 이 점에서 현상학적 해석은 경쟁 설명을 대체한다기보다, 숙련과 자동화의 과정 안에서 최초 계기와의 연결이 어떻게 약해지고 다시 회복되는지를 기술하는 보완적 관점으로서 의미를 갖는다. 아울러 이 해석은 관찰자인 안무가의 판단에 근거한 것이며, 일부 무용수의 진술을 제외하면 무용수 자신의 경험과 일치하는지는 체계적으로 확인되지 않았다. 따라서 움직임의 질감이 수행자의 인식 상태를 드러내는 지표로 기능할 수 있다는 것은 검증된 결론이 아니라, 참여자 경험과의 대조를 통해 검토되어야 할 해석적 가설로 제시된다.

3. 기존 논의와의 관계에서 본 안무철학적 함의

Ⅲ장 3절의 비교에서 process init의 차이로 나타난 것은 반복 가능한 안무로 조직한다는 점 자체가 아니라, 움직임을 고정하는 큐와 함께 최초 계기로 다시 접속하게 하는 절차(get in again)를 둔다는 점이었다. 이 차이가 안무의 이해에 갖는 의미는 다음과 같다. 순환으로 이해할 때 안무는 완성된 움직임을 바깥에서 부여하는 일방적 절차가 아니게 된다. 안무가가 다루는 것은 무용수에게 건넬 동작의 목록이 아니라, 무용수의 몸이 스스로 감각하고 인식한 것이 움직임으로 옮아가고 그 움직임이 관계와 시간 속에서 배열되는 과정 전체이다. 인식-전환-조직이 하나의 순환으로 묶이는 한, 안무의 작업은 어느 한 국면에 개입하는 일이라기보다 순환이 끊기지 않도록 조건을 유지하는 일에 가깝다.

이 관점에서 안무가는 움직임의 완성도를 판단하는 자리가 아니라 움직임이 그 인식적 근거와 맺는 관계의 밀도를 읽어내는 자리에 서게 된다. 무용수는 동작을 재현하는 존재가 아니라 자신의 상태를 조직하는 과정을 통과하는 존재로 다시 규정된다. 다만 앞 절에서 보았듯 안무가의 이러한 읽기는 해석적 가설의 수준에 있으며, 무용수의 경험과 대조될 때 비로소 그 범위가 확정될 수 있다.

안무적 사유 계열과는 지향을 공유하되 사유를 놓는 자리가 다르다. 포스터(Foster, 2010)는 관객이 무대 위 몸을 지각하며 느끼는 신체적 공감에서, 레페키(Lepecki, 2006)는 정지와 소진이라는 움직임의 특정 양태에서, 버로스(Burrows, 2010)는 안무가 개인의 1인칭 성찰에서, 조이(Joy, 2014)는 장르를 가로지르는 사유 양식 일반에서 각각 사유의 자리를 찾는다. 이 가운데 버로스의 1인칭 글쓰기는 저자의 창작 기록을 학술적 자료로 다루는 이 논문과 형식적으로 가장 가깝다. 버로스의 글쓰기가 안무가의 성찰을 공유하고 조이의 논의가 안무적인 것을 이론적으로 규명하는 데 중점을 둔다면, 본 연구는 한 안무가의 성찰에서 추출된 절차를 기록에 근거하여 기술하

고 그 구조를 해석하려 했다는 점에서 이들과 다른 자리에 선다.

이러한 재규정을 안무철학의 문제로 볼 수 있는 이유는, 그것이 안무의 기법이 아니라 안무라는 행위가 무엇을 조직하는 일인가라는 물음에 답하려는 시도이기 때문이다. 안무를 인식의 조직으로 규정한다는 것은 무대 위 움직임을 완성된 텍스트가 아니라 지속적으로 조직되고 갱신되는 과정으로 다룬다는 뜻이며, 이는 셰크너(Schechner, 2013)가 공연학(performance studies)의 출발점으로 제시한 문제의식과도 접점을 갖는다. 관객 역시 움직임이 붙들고 있거나 놓아버린 근거의 흔적을 지각할 수 있는가는 이 관점에서 제기되는 흥미로운 물음이다. 관객의 운동감각적 경험에 관한 연구(Reason & Reynolds, 2010; Reynolds & Reason, 2012)와 관객을 사건을 함께 완성하는 주체로 읽어낸 논의(윤지현, 2022)가 그 가능성을 시사하며, 렉처 퍼포먼스처럼 과정을 관객과 공유하는 형식은 이 물음을 검토할 수 있는 장이 될 수 있다. 그러나 본 연구는 관객 자료를 확보하지 않았으므로 이 물음은 후속 연구의 과제로 남긴다.

V. 결론 및 제언

본 연구는 연구자의 창작·교육 실천 기록에 나타난 process init의 작동 구조를 현상학적 관점에서 해석하고 그 안무철학적 함의를 탐색하였다. 연구문제별 결과는 다음과 같다.

첫째, 실천 기록에서 process init의 다섯 국면은 현재상태와 창의적 정보에서 몸의 상태를 확인하고 주의의 방향이 발생하며, 셀 무브먼트에서 그것이 움직임으로 옮아가 고유한 움직임 구절이 되고, 상호작용에서 각자의 셀 무브먼트가 다른 무용수와 사물·공간·조건을 만나 변화·확장되고 큐를 통해 무대 위의 구조로 완성되며, 그 과정에서 'get in again'을 통해 다시 현재상태로 되돌아가는 과정으로 나타났다. 본 연구는 이 국면들이 서로를 갱신하는 관계에 주목하여 이를 인식-전환-조직의 순환구조로 개념화하였다.

둘째, 움직임이 형태를 갖출수록 질감이 매끄러워지고 무용수가 최초의 계기를 설명하기 어려워지는 현상이 여러 작품과 시기의 기록에서 함께 나타났다. 본 연구는 운동 학습의 자동화, 언어적 보고의 한계 등 다른 해석 가능성을 검토한 위에서, 움직임의 질감이 최초의 인식적 계기와의 연결 정도를 드러낼 수 있다는 현상학적 해석을 제안하였다. 이는 검증된 결론이 아니라 후속 연구에서 검토될 해석적 가설이다.

셋째, process init은 비교한 세 방법과 몸의 감각에서 출발한다는 전제를 공유하며, 가가·즉흥 테크놀로지와는 탐구의 결과를 안무 재료로 삼는다는 점도 공유한다. 검토한 문헌의 범위에서 process init의 차이는 리서치 과정에서 최초의 계기로 다시 접속하게 하는 절차(get in again)를 명시하고, 이를 움직임을 고정하는 큐와 구분하여 운용한다는 데 있다.

이 결과의 학술적 의미는 두 가지이다. 하나는 현상학적 개념을 실천 기록에 근거하여 하나의 안무 방법론의 내부 구조를 기술하는 분석 관점으로 사용했다는 점이다. 다른 하나는 안무 현장에서 암묵적으로 전제되어 온 "움직임을 보면 수행자의 인식을 읽을 수 있다"는 믿음을 검토 가능한 해석적 가설의 형태로 정식화했다는 점이다.

본 연구의 한계는 다음과 같다. 첫째, 분석은 주로 연구자 1인의 기록과 관찰에 근거하며, 외부 관점은 세 작품에 관한 드라마투르그와 리허설 감독의 기록에 한정되고 관찰자 간 일치도는 확인하지 않았다. 따라서 Ⅲ장 2절의 결과는 무용수의 실제 인식 상태가 아니라 안무가가 관찰하고 기록한 수준에 한정된다. 둘째, 참여자 인터뷰를 체계적으로 실시하지 않았으며 무용수의 진술은 연구자의 리허설 기록에 남은 일부 진술과 〈JUNGLE〉의 드라마투르그가 수집한 익명의 쉐어링에 한정되므로, 다섯 국면이 무용수에게 어떻게 경험되었는지는 충분히 확인되지 않았다. 이는 Ⅳ장 2절의 해석을 경쟁 설명과 구별하는 데 필요한 자료가 부족함을 뜻한다. 셋째, 네 작품은 국면의

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

예시로 활용되었을 뿐 작품별 구조가 체계적으로 비교되지 않았으므로, 다섯 국면이 작품의 성격에 따라 달리 나타나는지는 알 수 없다. 넷째, 자료는 process init이 시작된 2020년부터 국립현대무용단 재임 기간까지의 기록으로 한정되며, 그 이전의 실천과 퇴임 이후의 교육 현장은 포함되지 않았다. 다섯째, 기록은 연구자 1인이 읽고 분류하였으며, 약 100회의 워크숍 기록은 체계적 코딩 없이 반복 패턴의 확인에만 사용되었다.

후속 연구로는 첫째, 무용수의 1인칭 진술을 수집하여 안무가의 관찰과 대조하는 연구, 둘째, 네 작품 각각에서 다섯 국면이 구현된 방식을 비교하는 사례연구, 셋째, 워크숍 기록을 체계적으로 코딩하여 국면별 분포와 예외를 분석하는 연구, 넷째, 렉처 퍼포먼스 등에서 관객이 움직임의 질감 차이를 지각하는지를 검토하는 관객 연구를 제안한다. 움직임이 어디에서 시작되는가라는 처음의 물음에 대해, 본 연구는 그것이 기술의 축적만이 아니라 몸을 통해 드러나는 인식에서 출발할 수 있다는 하나의 해석을 제안한다.

참고문헌

고현정(2013). 자문화기술지의 학문적 적용과정과 무용 자문화기술지 방법론 연구. **한국무용교육학회지, 24**(1), 35-52.

고현정(2018). 체화된 인지를 통한 무용수 몸지식 담론. **한국무용교육학회지, 29**(1), 103-121.

국립현대무용단. (2023). 〈정글〉 공연 소개. 국립현대무용단 공식 블로그. 2026.10.12 검색. https://blog.naver.com/kncdc3472/223406611383

김미영(2023). **리슨 투 유어 바디(Listen to Your Body).** 서울: 국립현대무용단.

김미영(2024). **〈Flow While Still〉 공연 소개문.** 루브르 아부다비 공연.

김수인(2014). 한국과 미국 무용학회지의 질적 연구와 학문적 글쓰기 동향 Ⅰ: 나와 본 연구자 사이. **대한무용학회논문집, 49**(4), 21-45.

김종현(2003). 메를로퐁티의 몸과 세계 그리고 타자. **범한철학, 30**, 309-336.

김현정(2017). 한국 무용학의 창의성 논의 양상과 그 의미. **무용예술학연구, 67**(5), 17-38.

류의근 역(2002). Merleau-Ponty, M. **지각의 현상학**. 서울: 문학과지성사.

사코 카나코. (2024). 작품 〈인잇〉에 대하여. 국립현대무용단 공식 블로그. 2026.10.12 검색. https://blog.naver.com/kncdc3472/223462224870

안용규, 이경숙(2024). 메를로-퐁티의 현상학과 몸철학. 움직임의 철학: **한국체육철학회지, 32**(2), 21-31.

윤지현(2022). '무용 이후의 무용' 읽기와 관객되기에 관한 연구. **무용예술학연구, 86**(2), 1-16.

윤혜선, 김한슬(2024). 소매틱(Somatic)기반 프로그램에 관한 국내 연구동향 분석. **한국무용과학회지, 41**(2), 59-77.

정지은, 강기수(2021). 메를로-퐁티(Merleau-Ponty)의 몸 현상학과 살 존재론으로 본 탈인습적 배려교육. **교육사상연구, 35**(2), 73-100.

조기숙(2013). 무용에서 '실기에 기반을 둔 연구'에 관한 고찰: 개념과 과정을 중심으로. **무용역사기록학, 31**, 229-255.

조기숙(2014). 무용연구에서 데이터의 생산 및 관리에 관한 연구: '실기기반 연구'를 중심으로. **무용역사기록학, 33**, 35-61.

Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry.* London: I.B. Tauris.

Bieszczad, L. (2021). The "Body in Motion" as the Substance of Dance Improvisation? Based on Motifs from Maurice Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception. *Contemporary Aesthetics, Special Volume 9.*

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology, 3*(2), 77-101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Burrows, J. (2010). A Choreographer's *Handbook.* London: Routledge.

Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty.* London: Routledge.

Eddy, M. (2009). A Brief History of Somatic Practices and Dance: Historical Development of the Field of Somatic Education and Its Relationship to Dance. *Journal of Dance & Somatic Practices, 1*(1), 5-27. https://doi.org/10.1386/jdsp.1.1.5_1

Finlay, L. (2002). "Outing" the Researcher: The Provenance, Process, and Practice of Reflexivity. *Qualitative Health Research, 12*(4), 531-545. https://doi.org/10.1177/104973202129120052

Fitts, P. M., & Posner, M. I. (1967). *Human Performance. Belmont,* CA: Brooks/Cole.

Forsythe, W. (2003). *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* [CD-ROM]. Ostfildern: Hatje Cantz; Karlsruhe: ZKM. (Original work published 1999)

Foster, S. L. (2010). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance.* London: Routledge.

Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Fraleigh, S. H. (Ed.). (2017). *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performance*. Urbana: University of Illinois Press.

Fraleigh, S. H., & Hanstein, P. (Eds.). (1999). *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry.* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Gallagher, S. (1995). Body Schema and Intentionality. In J. L. Bermúdez, A. Marcel, & N. Eilan (Eds.), *The Body and the Self.* Cambridge, MA: MIT Press.

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception.* Boston: Houghton Mifflin.

Green, J. (2007). Student Bodies: Dance Pedagogy and the Soma. In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (pp. 1119-1135). Dordrecht: Springer.

Hanna, T. (1988). *Somatics: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health. Reading,* MA: Addison-Wesley.

Husserl, E. (1982). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book* (F. Kersten, Trans.). The Hague: Martinus Nijhoff. (Original work published 1913)

Jackson, G. B. (2018). Maurice Merleau-Ponty's Concept of Motor Intentionality: Unifying Two Kinds of Bodily Agency. *European Journal of Philosophy, 26*(2), 763-779. https://doi.org/10.1111/ejop.12301

Joy, J. (2014). *The Choreographic.* Cambridge, MA: MIT Press.

Katan-Schmid, E. (2016). Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement *Research. London:* Palgrave Macmillan.

Kelly, S. D. (2000). Grasping at Straws: Motor Intentionality and the Cognitive Science of Skillful Action. In M. A. Wrathall & J. Malpas (Eds.), *Heidegger, Coping, and Cognitive Science: Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus, Vol. 2* (pp. 161-177). Cambridge, MA: MIT Press.

Laban, R. (1950). *The Mastery of Movement on the Stage.* London: Macdonald & Evans.

Leder, D. (1990). *The Absent Body.* Chicago: University of Chicago Press.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement.* New York: Routledge.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard.

Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Nisbett, R. E., & Wilson, T. D. (1977). Telling More Than We Can Know: Verbal Reports on Mental Processes. *Psychological Review, 84*(3), 231-259. https://doi.org/10.1037/0033-295X.84.3.231

Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture.* Madison: University of Wisconsin Press.

Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension.* Garden City, NY: Doubleday.

Reason, M., & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal, 42*(2), 49-75. https://doi.org/10.1017/S0149767700001030

Reynolds, D., & Reason, M. (Eds.). (2012). *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices.* Bristol: Intellect.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction (3rd ed.).* New York: Routledge.

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science

Sheets-Johnstone, M. (2011). *The Primacy of Movement* (2nd expanded ed.). Amsterdam: John Benjamins.

Sheets-Johnstone, M. (2015). *The Phenomenology of Dance* (50th anniversary ed.). Philadelphia: Temple University Press. (Original work published 1966)

Sokolowski, R. (2000). *Introduction to Phenomenology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stevens, C., & McKechnie, S. (2005). Thinking in Action: Thought Made Visible in Contemporary Dance. *Cognitive Processing, 6*(4), 243-252. https://doi.org/10.1007/s10339-005-0014-x

Stinson, S. W. (2016). *Embodied Curriculum Theory and Research in Arts Education: A Dance Scholar's Search for Meaning.* Cham: Springer.

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience.* Cambridge, MA: MIT Press.

Zahavi, D. (2025). Edmund Husserl. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* Retrieved August 1, 2026, from https://plato.stanford.edu/entries/husserl/

ABSTRACT

How Does the Body Reveal Recognition?:

The Phenomenological Structure and Choreographic-Philosophical Implications of process init

Sungyong Kim* Hanyang University

This study interprets, from a phenomenological perspective, the operating structure of process initas it appears in the author's records of creative and teaching practice, and explores its implications for choreographic philosophy. Adopting a practice-as-research approach, it draws on records produced from 2020, when process initemerged at a municipal dance company, to 2026 at a national dance company: four choreographic notebooks, creative notes and rehearsal records for four works, teaching journals, and records of about one hundred workshops, including lecture performances. Records by three outside observers (two dramaturgs and a rehearsal director) serve as comparative data. Recurring patterns identified by cross-checking these records were interpreted through Husserl's epoché and intentionality and Merleau-Ponty's lived body and motor intentionality. First, the five phases of process init(current state, creative information, cell movement, interaction, and cue) renew one another, forming what this study conceptualizes as a recursive structure of recognition, transformation, and organization. Second, as movement takes shape, its texture becomes smoother and performers find it harder to explain what first prompted it; after considering motor automatization and the limits of verbal report, the study proposes that movement texture may reveal the degree of connection to the initial moment of recognition. Third, compared with three sensation-based movement practices, process initshares their starting point in bodily sensation but specifies a recurring procedure, "get in again," that reconnects movement to its initial impulse, distinct from the cue, which fixes movement for the stage. The study offers a framework for understanding choreography as organizing the recognition that arises in the body.

Key words : process init, self-recognition, phenomenology, practice as research, choreographic philosophy

논문투고일: 2026.08.31
논문심사일: 2026.10.08
심사완료일: 2026.10.26

* Ph.D., Department of Dance, College of Performing Arts and Sport, Hanyang University

Copyright© 2026 by the Korean Society of Dance Science