



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

에리카 피셔-리히테의

퍼포먼스 이론 연구

- '수행적인 것의 미학'을 중심으로 -

2014년 7 월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

백 인 경

에리카 피셔-리히테의
퍼포먼스 이론 연구
- ‘수행적인 것의 미학’을 중심으로 -

지도교수 신 혜 경

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2014년 6 월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
백 인 경

백인경의 문학석사 학위논문을 인준함
2014년 7 월

위 원 장 박 현 섭 (인)

부위원장 최 우 정 (인)

위 원 신 혜 경 (인)

국문초록

본 논문은 퍼포먼스에 대한 새로운 패러다임으로서 에리카 피셔-리히테의 ‘수행적인 것의 미학’을 고찰한다. 이를 위해 본고는 피셔-리히테의 퍼포먼스 연구를 주요 개념들을 중심으로 재구성하고, 이를 바탕으로 수행적인 것의 미학의 의의와 가능성을 살펴보고자 한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스에 대한 전통적 관점에서 무대 위의 행위가 선재하는 무언가를 표현하는 것으로 여겨져 왔음을 지적한다. 그녀는 이러한 입장에 반대하여, 행위를 수행적인 것으로 정의한다. 피셔-리히테에 따르면, 행위는 무언가를 표현할 수 없다. 오히려 행위는 지각자와 행위자를 만나게 함으로써 이들을 둘러싼 사회적 실재를 생성하게 하는 것이다. 피셔-리히테는 퍼포먼스를 수행적 행위의 전형으로 상정하고, 수행성 개념에 기초하여 연극의 오래된 관념들을 재해석하는 작업에 착수한다. 전통적 연극 개념은 무대와 객석, 기호와 기표, 희곡 텍스트와 행위, 정신과 신체를 구분하는 이분법적 세계관에 기반한다. 그러나 피셔-리히테는 퍼포먼스를 분석하는 데 수행적 행위 개념을 적용함으로써 이러한 대립들을 관계 또는 과정 안으로 끌어넣는다. 퍼포먼스는 참여자들 간에 관계가 형성되고, 상호 작용이 진행되는 과정에서 생성되는 것이다.

이러한 개념은 자기생산적 피드백 루프에 의해 강화된다. 피셔-리히테의 연구에서 수행성 개념이 참여자들에 의해 퍼포먼스가 형성되는 과정을 설명하는 것이었다면, 자기생산적 피드백 루프는 참여자들이 퍼포먼스에서 경험하는 지각의 특성을 설명한다. 그리고 이것이 바로 피셔-리히테가 강조하는 퍼포먼스의 미적 특성이다. 자기생산적 피드백 루프는 퍼포먼스 공간을 순환하며, 공존하는 각 개체들을 연결함으로써 전체 네트워크를 형성한다. 이러한 조건으로 말미암아 퍼포먼스에서는 독특한 지각 환경이 형성된다. 각각의 개체와 개체 그리고 개체와 전체 사이를 잇는 피드백 루프에 의해 퍼포먼스는 하나의 유기적 체계 혹은 자기생산 체계로 탄생하게 된다. 피셔-리히테가 퍼포먼스를 하나의 유기적 전체로 설정했다는 점은 매우 중요하다. 왜냐하면 자기생산적 피드백 루프의 형성 조건은 퍼포먼스의 형성 조건과 일치하며, 그것은 곧 신체적으로 공존하는 참여자들을 전체로 하기 때문

이다. 따라서 퍼포먼스의 미적 특성은 모든 종류의 퍼포먼스에 동일하게 내재하는 것이며, 다른 한편 이러한 이유에서 매번의 퍼포먼스는 그것을 구성하는 개체들의 상태에 따라 다른 것으로 형성된다. 퍼포먼스라는 체계는 바깥, 즉 다른 외부 요소들에 의해서 결정될 수 없으며, 오직 내부의 구조와 변화에 의해서만 결정될 수 있는 구조적으로 결정된 존재이다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 이러한 특성을 이벤트라고 정의한다.

피셔-리히테의 퍼포먼스 연구는 퍼포먼스에서 발생하는 현상들을 새로운 관점에서 분석하고, 그것에서 발견된 고유의 법칙성을 이론적으로 체계화한 것이다. 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학은 퍼포먼스를 설명하는 관점에서 그것을 판단하는 다른 외부적 가치들을 개입시키지 않고, 오직 각각의 퍼포먼스가 생산해내는 그것만의 질서를 인정하는 것이다. 이러한 관점은 전통 미학이 예술에게 부여한 '자율성'과 동일한 듯하지만, 또한 대립하는 것이기도 하다. 퍼포먼스의 '이벤트성'은 우리가 참여하는 이 세계가 우리 스스로 만들어낸 것임을, 그리고 그 세계에 의해 계속적으로 변화하는 자기 자신을 인식하게 한다. 퍼포먼스의 미적 특성은 그 자체로 살아있고 움직이고 그러므로 변화하는 역동성에 있다. 이러한 특성은 예술의 가치를 객관적 사물로서의 작품을 중심으로 판단했던 전통 미학으로는 설명될 수 없으며, 오히려 통제 불가능한 우리의 삶과 닮아있다. 수행적인 것의 미학은 그러므로 삶의 미학으로 나아간다.

주요어 : 퍼포먼스, 퍼포먼스 미학, 수행성, 자기생산, 이벤트

학 번 : 2011-20095

목 차

서론	1
----------	---

I. 행위 개념의 “수행적” 전환

1. 수행적 행위 개념의 철학적 근거	6
1.1. 오스틴의 언어행위 이론에서 나타난 수행성 개념	7
1.2. 버틀러의 젠더 이론에 나타난 수행성 개념	11
2. 수행적 행위에 기초한 연극 개념의 전환	14
2.1. 수행적 행위의 “체화” 과정	14
2.2. 지각 행위에서의 의미화 과정	18
2.3. 신체적 공존에 기반한 “현존”의 현상	21

II. 퍼포먼스 미학 이론의 구성

1. 퍼포먼스의 미적 특성	26
1.1. 원리: 자기생산적 피드백 루프의 생성과 활성화	27
1.2. 과정: 이분법의 불안정화 현상	30
1.3. 결과: 변화를 유발하는 경계적 경험	33
2. 퍼포먼스 미학의 기본 구조	36
2.1. ‘작품’에서 ‘이벤트’로	36
2.2. 미장센: 이벤트 형성을 위한 조건 설정	38
2.3. 미적 경험 : 이벤트에 내포된 변화의 잠재력	41

Ⅲ. 피셔-리히테 퍼포먼스 연구의 의의 및 가능성

1. 연구의 차별성: 기호학적 프레임을 넘어서	47
1.1 셰크너의 수행성 연구와의 비교	47
1.2. 레만의 포스트드라마 연구와의 비교	53
2. “퍼포먼스 미학”에서 “수행적인 것의 미학”으로	55
2.1. 퍼포먼스라는 하나의 이벤트	65
2.2. 보완적 미학으로서의 가능성	57
2.3. 삶의 미학으로서 수행적인 것의 미학	60
결론	66
참고문헌	69
Abstract	72

서론

‘퍼포먼스’(performance)는 서양 문화에서 일반적으로 연극, 음악, 춤 등 공연예술(performing arts)에서의 행위를 지칭하는 용어였다. 전통적 관점에서 퍼포먼스는 연행자가 무대 위에서 악보를 연주하거나 대본을 연기하는 등 이미 존재하는 무언가를 관객에게 표현하는 행위로 여겨졌으며, 이러한 의미에서 ‘연행’ 또는 ‘실연(實演)’으로 번역되었다. 그러나 오늘날 퍼포먼스는 공연예술에서의 행위뿐만 아니라 모든 ‘극적 실천’들을 함의하는 용어로 발전하면서 어떠한 단어로도 번역 불가능한 개념이 되었다. 칼슨(Marvin Carlson)이 지적한 바와 같이¹⁾ 퍼포먼스를 한마디로 정의내리기는 힘들어 보이지만, 오히려 이러한 이유에서 퍼포먼스는 현대 사회에서 나타나는 다양한 문화 양태들을 대표하는 특징적 용어로서 주목받고 있다.

이러한 배경에 따라, 당초 연극 예술에서의 퍼포먼스를 연구하기 위한 목적으로 문학 연구(Literature studies)로부터 독립한 ‘연극학’(Drama studies, Theatre studies)은 인간 행위와 관련된 점점 더 다양한 주제들을 다루며 연구 영역을 넓혀갔다.²⁾ 마찬가지로 사회학, 철학, 언어학, 심리학 등 인간 존재와 밀접하게 관련된 주제를 다루는 학문에서도 인간의 행동을 연극모형³⁾

1) “‘퍼포먼스’라는 용어는 최근 몇 년 동안 예술, 문학 그리고 과학의 넓은 범위에서 매우 각광받고 있다. 인간 활동이 어떤 종류인지 분석하고 이해하고자 시도하는 퍼포먼스에 관한 연구는 그 용어의 인기와 사용이 증가함에 따라 복합체(complex body)가 되었다. [...] 퍼포먼스가 본질적으로 논의가 많은 개념이라는 것을 고려한다면, 배우, 학생, 자동차의 퍼포먼스와 같이 외견상 어느 정도 이질적인 용법들을 포괄하는 지배적인 의미의 장을 탐색한다는 것이 무용하다는 것을 이해하는 데 도움이 될 것이다.” (Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, 1996, pp. 4-5.)

2) 현재 미국을 중심으로 활발하게 이루어지고 있는 퍼포먼스 연구는 1) "연구의 대상"으로서 인간 행위, 2) 예술적 실천들, 3) 다양한 문화적, 사회적 현상들에 대한 탐구, 4) "타자(others)"에 대한 연구로 크게 나뉜다. (Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (Routledge, 2002), pp. 1-2.)

3) 1959년 고프만(Erving Goffman)은 "퍼포먼스"를 "특정 상황에서 특정 참여자들에게 어떤 방식으로든 영향을 미칠 수 있는 모든 활동"으로 정의한다. 개인들 각각은 미리 설정된 행위의 패턴인 "역할"을 통해 사회적 관계를 형성한다. 고프만은 이러한 사회적 활동에서 모든 인간 행위는 "연극적으로 연출된" 것이라고 설명한다. 고프만에 따르면 타인과의 관계를 매개하는 의사소통 수단들은 그 주체가 개인이건 집단이건 일정한 부호와 규칙을 전제로 하기에, 이 모든 것은 하나의 퍼포먼스로 이해할 수 있다. (Erving Goffman, *The*

으로 설명하는 이론들이 전개되면서 퍼포먼스의 외연은 점차 넓어져 갔다. 이러한 배경에 따라 다학제적으로 진행되던 인간 행위에 대한 연구는 '퍼포먼스 연구'라는 하나의 학문으로 통합되기에 이른다. 퍼포먼스 연구는 새로운 학문적 패러다임으로 부상하지만, 그러나 정작 그것의 근간으로서 예술적 행위는 지엽적으로 다루어지고 있는 실정이다.⁴⁾

예술적 행위로서 퍼포먼스에 대한 학문적 연구가 미진한 것은 비단 오늘날의 문제만이 아니다. 퍼포먼스가 학적 연구 대상으로 적절하게 다루어지지 못했던 이유는 그것이 지닌 난점에서 비롯한다. 그 중에서도 "신체의 예술에 대해 철학이 지녀온 전통적 불신"⁵⁾과 퍼포먼스의 일시성(ephemerality)은 예술적 행위에 대한 연구를 어렵게 만드는 주된 이유로 지목된다. 퍼포먼스는 정해진 시간과 장소에 모이는 참여자들을 전제로 성립한다. 퍼포먼스는 이렇듯 특정한 생산과 수용의 조건으로 말미암아 언제나 일시적이고 반복 불가능한 이벤트로 창조된다. 이벤트로서 퍼포먼스의 일시성은 연구자가 직접 퍼포먼스에 참여하지 않는 이상 연구 자료로서 한계를 갖도록 한다. 설령 연구자가 퍼포먼스에 직접 참여한 경우라도, 그러한 경험이 신체의 주관적 감각에 의존한 것이라는 점에서 학문적 엄밀성에 요구되는 객관성을 결여한 것으로 여겨진다. 동일한 퍼포먼스에 여러 번 참여한다 하더라도, 그것은 매번 새로운 것으로 창조되기에 문제는 여전히 지속된다.

이러한 이유에서 오늘날 예술 행위로서의 퍼포먼스가 학문적으로 다루어

Presentation of Self in Everyday Life, (Garden City: Doubleday, 1959), pp. 15-16.)

4) 1980년 뉴욕대학(NYU)은 티쉬 예술대학 대학원 '연극학과(drama studies)'의 공식 명칭을 '공연학(퍼포먼스 연구 Performance Studies)'과로 바꾸게 된다. 그러나 셰크너가 지적한 바와 같이 퍼포먼스에 대한 연구 영역이 넓어지면서 그것의 근간으로서 연극에 대한 연구는 급격히 축소된다. "바바라 커웬블렛-짐블렛이 의장직을 맡은 동안에 이룬 일은, 전혀 다르지만 서로 관련되어 있는 관점들을 하나의 '학문 분야'로 응집시킨 일이었다. 이 학문 분야를 실천하는 것은 갑자기 출현한 한 분야를 연구하는 것이었다. 그 분야는 많은 영역들을 포함했다. 이렇게 확장된 범위는, 교과과정과 이론이라는 두 가지 관점에서 퍼포먼스 연구의 유일한 근간으로서의 연극에서 멀리 떨어져 나갔다는 것을 의미했다."(리처드 셰크너, 『퍼포먼스 이론Ⅱ』, 이기우·김익두·김월덕 역, (서울: 현대미술사, 2004), p. 239.)

5) 오병남, 『미학강의』, (서울대학교출판부, 2003), 493쪽

지는 방식은 양분한다. 전통적 연극 이론이 문학으로서의 희곡 작품과 작가를 중심으로 전개되면서, 퍼포먼스는 드라마를 잘 ‘표현’하는 경우에만 가치를 인정받는 부차적인 역할에 머물렀다. 현대 연극들은 이러한 흐름에 반발하여 행위성을 강조하는 경향을 나타내지만, 현대의 연극 담론에서 퍼포먼스는 여전히 이차적인 것으로 논의된다. 지금까지 퍼포먼스는 ‘예술’이라는 성스러운 영역 뒤편에 숨겨진 불모지나 다름없었다. 다른 한편에서는 예술 퍼포먼스를 사회과학적 관점에서 분석하는 연구가 진행된다. 이러한 연구들은 예술 행위를 인간의 사회적 행위 중 한가지로 분류하고, 그 구조를 실증하기 위해 문화인류학적 방법을 동원한다. 그러나 이러한 연구 방법은 예술 활동의 특수성을 간과하기 쉬우며, 따라서 퍼포먼스와 인간 존재의 본질을 설명하는 데 한계를 드러낸다.⁶⁾

그렇다면 인간의 예술 행위와 사회적 행위는 어떻게 다른 것이며, 서로 구분될 수 있는가? 오늘날 예술은 점점 일상화되어 가고, 일상은 점점 극화되어 가는 가운데 퍼포먼스라는 것은 어떠한 의미를 갖는가?

이러한 문제들을 논구하기 위해, 본고는 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)의 퍼포먼스 연구에 주목하고자 한다. 독일의 연극학자이자 문화학자인 피셔-리히테는 퍼포먼스의 미적 특성이 전통 미학 이론으로는 포착될 수 없음을 지적하고, *The Transformative Power of Performance*⁷⁾를 통해 퍼포먼스를 위한 새로운 미학 이론인 ‘수행적인 것의 미학’(The Aesthetics of the Performative)을 정립한다. 스스로 연극 기호학자였음에도 불구하고, 그녀는 연극 경험을 설명하는 데 재현의 기호학적 프레임이 한계를 지닐 수밖에 없으며, 퍼포먼스를 구성하고, 작동시키는 원리를 발견함으로써 그것에 대한 우리의 경험이 더 잘 이해될 수 있다고 주장했다. 따라서 그녀는 퍼포먼스를 이루는 인간 행위와 신체의 특성을 고찰하는 것으로부터

6) 미국의 퍼포먼스 연구는 일반적으로 인류학적 연구 방법을 취함으로써 ‘미국 중심의 신제국주의의 의도가 정치적으로 작동하고 있다’는 비판을 받기도 한다. (리처드 셰크너, 앞의 책, p.255)

7) Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Jain, Saskya Iris. (London ; New York: Routledge, 2008)

출발하여, 전통적인 연극 양식에서부터 현대의 전위적 실천에 이르기까지 예술 퍼포먼스의 다양한 사례들에서 나타나는 현상들을 분석한다. 그리고 그것에 대한 이론적, 역사적 고찰을 통해 퍼포먼스의 고유한 법칙성을 발견하는 데, 그것을 이론적으로 체계화한 것이 바로 수행적인 것의 미학이다.

본 논문은 피셔-리히테의 이론을 퍼포먼스의 새로운 패러다임으로 제시하고자 다음과 같은 구성으로 이루어진다.

I 장에서는 퍼포먼스를 구성하는 행위의 수행적 특성을 규명하기 위해 그 이론적 토대로서 오스틴(J.L. Austin)의 언어 행위 이론(Speech act theory)⁸⁾과 버틀러(Judith Butler)의 젠더 이론(Gender theory)⁹⁾을 검토한다. 사실상 피셔-리히테가 이들의 이론을 주요한 연구 대상으로 다루는 것은 아니다. 그러나 오스틴과 버틀러의 수행성 이론은 각각 인간의 언어행위와 신체행위의 특성을 설명하는 것으로서, 피셔-리히테가 행위의 수행적 특성을 규명하는 데 바탕을 이룬다. 나아가서 이러한 수행성 개념을 퍼포먼스에 적용함으로써 발견되는 특성들을 살펴보기 위해 ‘체화’, ‘의미화’, ‘현존’ 개념을 중심으로 피셔-리히테의 논의를 재구성한다. 피셔-리히테는 이러한 개념을 통해 퍼포먼스의 물질성, 기호성, 매체성이 참여자들의 수행적 행위를 바탕으로 형성된다는 것을 설명한다. 따라서 전통적 연극 관념에서 분리되어 있던 ‘텍스트’와 ‘행위’가 퍼포먼스 안에서는 분리될 수 없는 것임을 밝힌다.

II 장에서는 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 피셔-리히테의 논의를 통해 퍼포먼스가 가진 독특한 구조와 작동 방식에 대해 살펴본다. 특히 자기생산적 피드백 루프는 퍼포먼스가 독립적이고 유기적인 하나의 체계로 작동함을 설명하는 것으로서, 피셔-리히테의 연구에서 중요한 개념으로 등장한다. 피셔

8) J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955, (London: Oxford University Press, 1962.); 『말과 행위』, 김영진 역, (서울: 서광사, 1992)

9) 피셔-리히테는 1990년도에 출판된 논문을 참조하였으나 본 논문에서는 1988년도 버전을 인용하였음을 밝힌다. Judith Butler, ‘Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,’ *Theatre Journal*, 40 (1988), pp.519-531.

-리히테가 제시한 퍼포먼스의 세 가지 미적 특성을 퍼포먼스라는 독특한 지각 환경과 지각 과정에서 나타나는 현상들 그리고 그 지각의 결과로 나타나는 경험의 과정으로 살펴보고, 이러한 논의가 체계화되는 과정으로서 ‘이벤트’, ‘미장센’, 미적 경험’ 개념의 퍼포먼스 미학의 기본 구조를 검토한다.

III장에서는 동시대 퍼포먼스 연구와의 비교를 통해 피셔-리히테의 연구가 지닌 학문적 차별성을 밝힌다. 피셔-리히테의 퍼포먼스 연구는 연극학에 기반을 둔다는 점에서 레만(Hans-Thies Lehman)의 포스트드라마 연극¹⁰⁾ 이론과 유사한 입장에 있으며 행위의 수행적 특성을 중점적으로 다룬다는 점에서 셰크너(Richard Schechner)의 연구¹¹⁾와 비교될 수 있다. 이들은 모두 1960년대 이후의 예술적 퍼포먼스들을 연구 대상으로 한다는 점에서 공통적이지만, 퍼포먼스의 개념과 범주를 규정하는 데 있어 각각의 연구는 중대한 차이를 드러낸다. 특히 레만과 셰크너가 공히 퍼포먼스를 ‘재현’의 틀 속에서 바라보고 있음으로써 퍼포먼스의 근본적 특성을 놓치고 있다면, 피셔-리히테는 재현의 프레임을 떠나 퍼포먼스라는 새로운 경험의 장을 설정한다는 점에서 이들과 차별화되고 있다. 여기서는 레만과 셰크너와의 비교 연구를 통해 피셔-리히테의 퍼포먼스 이론의 특성을 구체화한다.

이러한 논의를 통해 본고는 피셔-리히테의 연구가 ‘수행적인 것’이라는 새로운 인식의 체계를 설정함으로써 우리의 경험을 설명하는 데 유용한 틀을 제공하고 있음을 규명하고자 한다. 나아가 삶에 대한 진정한 미적 가치를 발견할 수 있도록 하는 미학 이론으로서의 가능성을 제시하고자 한다.

10) Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jurs-Munby, Abingdon, [England]; New York: Routledge, 2006. Print.

11) Richard Schechner, ‘Restoration of Behavior’ (in *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985), 리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론 I』, 이기우, 김익두, 김월덕 역, (서울: 현대미학사, 2001), 리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론 II』, 이기우, 김익두, 김월덕 역, (서울: 현대미학사, 2004), Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction*, (Routledge, 2002).

I. 행위 개념의 “수행적 전환”

‘퍼포먼스’(perform + -ance)는 본래 ‘수행된 것’을 뜻하는 명사였으나, 공연예술에서의 연기나 실연을 지칭하는 용어로 사용되면서 일반적으로 ‘연행’으로 번역되는 연극적 행위를 의미하는 것으로 자리 잡게 되었다. ‘연극적 행위’라는 것은 보통 ‘연기하다’의 의미에서 배우가 자신이 맡은 역할의 인물이나 성격 등을 표현하는 것으로 간주된다. 문학적 연극의 발달로 인해 연극에서의 행위가 희곡 텍스트에 부차적인 것으로 여겨지면서 ‘수행된 행위’로서 퍼포먼스는 본디 그 용어가 의미하는 바와는 다른 개념으로 사용되어 왔다. 전통적으로 퍼포먼스를 설명하는 관점에서 연극에서의 행위란 희곡 텍스트의 의미를 표현하는 것으로 여겨졌다. 즉 연극의 의미는 텍스트에 고정되어 있고 퍼포먼스는 이를 관객에게 전달하는 행위였던 것이다. 그러나 피셔-리히테는 이러한 관점에 반대하여 수행적 행위¹²⁾의 속성을 밝히고자 했다.

‘수행성’(performativity)은 수행하다(perform)라는 동사에서 유래된 용어로서 행위와 퍼포먼스의 특성을 설명하는 핵심적인 개념이다. 피셔-리히테는 수행성을 표현성에 대립하는 개념으로 정의하기 위해 각각 인간의 언어 행위와 신체행위의 특성을 설명하는 오스틴과 버틀리의 이론을 참조한다. 이들의 이론은 피셔-리히테의 연구에서 간략하게 소개되는 정도로만 다루

12) 오늘날 ‘수행적(performative)’이라는 용어가 명사로 쓰이는 경우 행위를 수반하는 발화 형식인 ‘수행문’을 의미하며, 형용사로 쓰이는 경우에는 ‘퍼포먼스와 같은’(performance-like) 성질을 수식하는 것으로 사용된다. ‘수행적’(performative: perform + -ive)이라는 단어와 퍼포먼스(performance: perform + -ance)라는 단어를 살펴보면 공통적으로 ‘수행하다’(perform)라는 동사에서 유래되었음을 알 수 있다. ‘퍼포먼스’라는 명사는 1590년대까지 “수행된 것”을 뜻하였으며 공연예술에서의 연행을 의미하는 용어로 사용된 것은 1610년대부터였다. ‘수행하다’라는 동사 또한 1600년대부터 공연예술에서 무언가를 ‘구성하다(to make), 제작하다(product), 실현하다(come true)’ 등의 연행과 관련된 용어로 사용되었다. 용어들 사이의 관계를 명확하게 제시하기 위해 “performative”(수행적)를 ‘퍼포먼스적’으로, ‘performativity’(수행성)를 ‘퍼포먼스성’이라고 번역할 수도 있지만, ‘수행문’과 ‘수행성’이라는 용어가 이미 학문 분야에서 개념어로 통용되고 있기 때문에 본고에서는 ‘수행적’, ‘수행성’을 사용한다. (Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com> 참조)

어지지만, 그녀의 연구 대상으로서 ‘수행적인 것’을 규명하기 위한 주요한 단서를 제공한다. 따라서 이 장에서는 오스틴과 버틀러의 이론을 살펴보고, 이를 바탕으로 피셔-리히테가 정의하는 수행적 행위의 특성을 검토하겠다. 나아가 퍼포먼스를 분석하는 데 수행성 개념을 적용함으로써 피셔-리히테가 전통적 연극 개념을 어떻게 전환하는지 살펴보도록 한다.

1. 수행적 행위 개념의 철학적 근거

1.1. 오스틴의 언어행위 이론에서 나타난 수행성 개념

‘수행문’(performative)이라는 용어는 1955년 하버드 대학에서 열린 오스틴의 언어철학강의에서 처음 소개되었다.¹³⁾ ‘수행문’은 ‘행동’(action)이라는 명사와 ‘수행하다’(perform)라는 동사에서 유래된 용어로서, 오스틴은 발화가 어떤 상황을 기술하는 것이나 사실을 진술하는 것 외에도 어떤 행위를 한다는 사실에 주목하며, ‘진술적 발화’(constative utterance)와 ‘수행적 발화’(performative utterance)를 구분했다. 예를 들어 결혼식장에서 한 남자가 "I do"(이 여자를 나의 아내로 맞이하겠습니다)라고 말할 때에, 이러한 발화는 그가 행하고 있는 것을 기술하거나 진술하고 있는 것이 아니다. 오히려 그가 "I do"라고 말함으로써 혼인 서약이 이루어지고 남자와 여자는 공식적으로 부부가 된다. 이러한 수행적 발화에 대해 참과 거짓을 판단하는 것은 불가능하며, 따라서 오스틴의 연구는 발화의 성공을 위해 요구되는 조건들을 검토하는 것으로 나아간다.

오스틴에 따르면 수행적 발화가 성공하기 위해서는 언어적 조건뿐만 아니라 "말이 발화되는 주위의 사정이 어떤 방식으로든 항상 적절해야 한다."¹⁴⁾ 앞의 예시에서와 같이, "I do"라는 발화가 성공적으로 결혼을 수행하기

13) J.L. Austin, *How to Do Things with Words, The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, (London: Oxford University Press, 1962.); 『말과 행위』 김영진 역, (서울: 서광사, 1992)

위해서는 문장이 발화되는 상황에서 그것을 가능하게 하는 조건들이 요구된다. 우선 발화의 당사자는 법적으로 혼인 가능한 상태여야만 한다. 또한 그들의 혼인을 가능하게 하는 권위를 가진 사람이 "이 여자를 당신의 아내로 맞이하겠습니까?"와 같은 질문을 하는 것이 선행되어야 하며, 이에 대한 대답을 공인해 줄 수 있는 다른 사회 구성원들도 필요하다. 만약 성공적으로 혼인이 이루어졌다고 해도 이후에 그들이 부부로서 행동하지 않는다면 그러한 발화는 "부적절한 행위(*infelicities*)"로 간주된다.¹⁵⁾ 요약하자면, 수행적 발화가 성공하기 위해서는 우선 그것을 특정한 의미로 받아들일 수 있도록 하는 '사회적 조건'이 필요하며, 또한 그것이 언급하는 것에 대한 '적절한 행위가 수반'되어야 한다.

수행적 발화가 성공하기 위해 요구되는 조건들을 검토하던 오스틴은 수행문과 진술문을 명확히 구분하는 것이 언제나 쉽지 않다는 사실을 발견한다. '어떤 것을 말하는 것'은 일반적인 의미에서 '어떤 것을 행하는 것'이므로, 발화는 그 자체로 언제나 특정한 행위를 수행하는 것이다. 오스틴은 진술문과 수행문의 이분법적 구분을 폐지하고 '어떤 것을 행한다'(doing something)는 의미에서 발화의 전체적인 범주를 새롭게 분류한다.¹⁶⁾ 이러한

14) "말을 발화하는 것은 보통 내기나 이와 유사한 행위를 수행하는 데 있어서 진정 하나의 선도적 사건(*leading incident*)이거나 심지어는 유일한 선도적 사건이며, 또 그러한 행위를 수행하는 것은 발화의 목적이기도 하다. 그러나 그와 같은 행위가 이미 수행되었다고 간주하려면 말을 발화하는 것이 필수적인 것이긴 하지만 꼭 유일하게 필수적인 것은 아니다. 일반적으로 말해서 말이 발화되는 주위의 사정이 어떤 방식으로든 항상 적절해야 한다. 그리고 일반적으로 말하는 사람 자신이나 다른 사람들은 '육체적' 행동이건 '정신적' 행동이건 또는 심지어 더 많은 발화를 하는 행위이건 간에 어떤 다른 행동을 또한 수행해야 하는 것이 매우 공통적으로 필요하다." (같은 책, 29쪽)

15) 오스틴은 제 2장에서 수행적 발화의 부적절성에 대하여 논의한다. 수행문이 성공하기 위해서는 그것이 언급한 것에 대하여 적절한 행동이 완수되어야 하며, 이를 위해서는 많은 것들이 올바르게 진행되어야만 한다. 따라서 오스틴은 발화의 성공을 위한 조건들을 검토하기 위하여 "행위가 실패하게 되는 여러 가지 유형의 경우들을 분류"하게 되는데 이를 부적절성에 관한 이론(*the doctrine of infelicities*)이라고 부른다. 수행적 발화를 실패하게 하는 부적절 행위는 크게 두 가지로 분류되는데 첫 번째는 '의도되었지만 무효인 행위'로서 "불발행위"(Misfires) 그리고 '선언되었지만 허울뿐인 행위'로서 "남용행위"(Abuses)이다. (같은 책, 29쪽)

16) 이에 의해 발화는 발화행위(*Locutionary act*), 발화수반행위(*Illocutionary act*), 발화효과 행위(*Perlocutionary act*)로 나누어진다. 발화행위는 어떤 뜻과 지시, 즉 '의미'를 갖는 문장을 발화하는 것이며, 발화수반행위는 어떤 것을 말하는 가운데 관습적인 힘을 갖는 발

구분에 따르면 ‘진술하기’ 또한 발화수반행위(Illicituonary act)¹⁷⁾에 해당하는 모든 조건들을 갖추었으며, 진술문의 참과 거짓 또한 ‘어떤 상황’에서 ‘어떤 행위를 수행하는가’에 의지한다.¹⁸⁾ 오스틴은 진술문과 수행문의 구분을 폐지함으로써 발화가 언제나 행위를 수반한다는 사실을 입증했다. 모든 발화행위는 수행적인 것이다.

오스틴의 언어행위 이론은 언어의 참과 거짓, 가치와 사실, 성공과 실패 여부가 전적으로 언어적 조건에 의해 판단될 수 없으며 다른 외부적인 조건들과 관계한다는 사실을 밝힌다. 이러한 오스틴의 작업을 바탕으로 피셔-리히테는 행위의 수행적 특성을 ‘자기지시적’(self-referential)이며, ‘실재 구성적’(constitutive)인 것으로 정의한다. 행위가 자기지시적이라는 것은 의미가 행위에 선재하는 것이 아니라 수행되는 행위로부터 드러나는 것임을 의미한다. 즉 의미는 발화자에 의해 표현되는 것이 아니라 주어진 상황에 존재하는 사람들에게 의해 지각되는 것이다. 행위는 언어와 지각자를 매개함으로써 의미 형성의 계기로 작용한다. 언어는 행위를 매개로 발화자와 지각자 사이에 놓인 수많은 비언어적 조건들과 관계하며 특정한 의미로 생성된다. 수행된 언어는 관련된 사람들로 하여금 특정한 사회적 실재로 구성된다는 의미에서 행위는 또한 실재 구성적이다.

피셔-리히테는 발화가 특정한 의미로 형성되기 위해서는 적절한 사회적 조건들을 필요로 하기 때문에 “사회적 행위의 퍼포먼스로 여겨질 수 있다”고 주장한다.¹⁹⁾ 이러한 주장을 통해 우리는 피셔-리히테가 행위와 퍼포먼

화를 수행한다. 그리고 발화효과행위는 어떤 것을 말함으로써 어떤 효과를 성취하거나 이루는 발화를 수행하는 것을 의미한다.

17) 오스틴은 발화수반행위를 1) 판정발화(Verdictives), 2) 행사발화(Exercitives), 3) 언약발화(Commissives), 4) 행태발화(Behabitives), 5) 평서발화(Expositives)로 구분하고, 이 다섯 가지 부류들이 ‘참과 거짓’ 그리고 ‘가치와 사실’에 대한 맹목적인 숭배물을 허물어버리기에 충분하다고 주장했다. 오스틴에 따르면 가치와 사실의 엄격한 이분법적 구별과 참과 거짓의 여부는 발화의 목적, 문맥, 상황에 따라 달라질 수 있다.

18) 오스틴은 참이나 거짓이 사실과 유일한 방식으로 관련하는 "관계"나 "질"에 대한 이름이 아니라 "말이 지시하는 사실, 사건, 상황 등이 말과 어떻게 만족스럽게 관련되는가를 평가하기 위한 평가의 차원"과 관련된 이름이므로 진술문과 기술문 또한 발화수반행위 중 한 가지라고 정의한다. (같은 책, 182쪽)

19) “필연적인 조건은 언어적인 것뿐만 아니라 선천적으로 조직된 것이어야 한다. 그것들은 사회적 조건들이다. 수행적 발화는 언제나 공동체, 즉 주어진 상황에 존재하는 사람들에게

스 그리고 수행성의 관계를 어떻게 설정하고 있는지 추론할 수 있다. 우선 발화는 그 자체로 말을 하는 행위이다. 발화된 언어가 의미를 획득하기 위해서는 그것이 수행되는 상황에서의 지각자들을 필요로 한다는 점에서 발화는 사회적 행위이다. 또한 발화자는 특정한 행위를 수행함으로써 주어진 상황에 존재하는 지각자들에 의해 사회적 의미를 성취한다는 점에서 발화는 일종의 퍼포먼스이다. 이를 요약하면, 피셔-리히테에게 퍼포먼스는 관련된 주체들, 즉 행위자와 지각자 사이에서 특정한 사회적 실재가 생산되도록 하는 행위를 수행하는 것이다. 피셔-리히테가 수행적 행위의 특성을 자기생산적이며 실재 구성적인 것이라고 정의하고 있다는 점에서, 이 행위 개념은 지각자의 지각을 전제 혹은 유도하는 것이다. 피셔-리히테의 수행성 개념은 행위의 상호 교환에 기반하고 있으며, 의미는 이러한 관계 안에서 실재적인 것으로 생산된다. 이러한 개념은 퍼포먼스를 희곡 텍스트에 담지된 의미에 대한 표현적 행위로 여겼던 전통적 연극 개념을 부정한다. 피셔-리히테의 관점에서 연극의 의미는 텍스트에 고정된 것이 아니며, 퍼포먼스를 통해 언제나 주어진 환경과 참여자들에 의해 결정되는 것이다.

피셔-리히테는 사회적 실재를 발생시키는 행위의 일련을 ‘수행적인 것’으로 명명하고 자신의 연구 대상으로 설정한다. 엄밀히 말해 피셔-리히테가 정의하는 퍼포먼스와 수행적인 것은 동의의 개념이다. 그러나 ‘퍼포먼스’라는 용어는 수행적 행위를 공연예술에서의 행위로 한정시키거나 혹은 오늘날 광범위하게 적용됨으로써 모호한 개념으로 읽힐 우려가 있기 때문에, 피셔-리히테는 대신 수행적인 것이라는 용어를 채택한 것으로 보인다. 언어행위에 대한 오스틴의 연구를 바탕으로 의미를 발생시키는 수행적인 것의 특성을 규명한 피셔-리히테의 연구는 그것의 매체이자 주체로서 행위하는 신체에 대한 탐구로 나아간다.

의해 표현되는 것을 전달한다. - 그러므로 이는 사회적 행위의 퍼포먼스로 여겨질 수 있다. 수행적 발화는 단순히 결혼을 인증할 뿐만 아니라 동시에 그것을 수행한다.” (Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 25-26.)

1.2. 버틀러의 젠더 이론에 나타난 수행성 개념

인간의 신체는 행위를 수행하는 주체이자 또한 기호와 의미 사이를 매개하는 매체이다. 피셔-리히테는 수행적 행위가 그것의 매체로서 신체와 분리될 수 없다는 사실을 밝히기 위해 버틀러의 젠더 이론을 참조한다. 오스틴의 언어행위 이론이 기호로서의 언어가 수행적 행위를 통해 의미로 생산되는 과정을 설명하는 것이라면, 버틀러의 젠더 이론은 신체가 수행적 행위를 통해 기호화되는 과정을 설명하는 것이다. 수행적 행위는 기호와 의미 사이를 매개할 뿐만 아니라 그 자체로 기호를 발생시킨다.

피셔-리히테는 수행성 개념을 사회적 정체성을 형성하는 신체행위의 특성을 설명하는 데 적용한 버틀러의 연구에 주목한다. 버틀러는 1988년 발표된 초기의 젠더 연구인 "수행적 행위와 젠더 구성: 현상학과 페미니스트 이론에 관한 에세이"²⁰⁾라는 글에서 젠더 정체성이 생물학적 범주나 존재론적 범주와 같이 이미 존재하는 조건들에 근거하는 것이 아니라 "양식화된 행위들의 반복"을 통해 구성되는 것이라고 주장한다.²¹⁾ 이러한 행위는 '수행적'이며 정체성은 하나의 수행적 성취물이다.²²⁾ 버틀러에 따르면 젠더의 몸은 수행적인 것이며, 이는 "젠더가 자신의 실재를 구성하는 다양한 행위들과 동떨어져서는 그 어떤 존재론적 위상도 갖지 못한다는 것을 시사한다."²³⁾ 버틀러는 '수행적'이라는 용어의 의미를 "극적"(dramatic)이며 "비지시적"(non-referential)인 것으로 설명한다.²⁴⁾ 수행적 행위가 '비지시적'이라는 것은 행위가 선재하는 정체성을 '지시'하는 것이 아니라 수행된 행위를 통해 정체성이 형성된다는 것을 의미한다. 수행적 행위의 비지시적 특성을 설명

20) 피셔-리히테는 1990년도에 출판된 논문을 참조하였으나 본 논문에서는 1988년도 버전을 인용하였음을 밝힌다. Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," [*Theatre Journal*, vol. 40] (1988), pp. 519-531.

21) *Ibid.*, p. 519

22) *Ibid.*, p. 520

23) "젠더 실재가 수행적이라는 것은 단순히 말해 그것은 그것이 수행되는 한에서만 실재한다는 것을 의미한다." (*Ibid.*, p. 527).

24) *Ibid.*, p. 522

한 버틀러의 논의는 앞서 피셔-리히테가 수행적 발화에 대한 오스틴의 연구를 바탕으로 행위의 자기지시적 특성을 설명한 것과 일맥상통한다. 그러나 언어행위에 적용되었던 수행적 행위 개념은 신체행위로 이동하면서 결정적인 차이를 나타낸다. 오스틴이 언어의 의미가 그것이 수행되는 상황에서의 사회적 조건들과 분리될 수 없다는 사실을 밝혔다면, 버틀러는 행위가 그것을 수행하는 신체의 물질적 조건과 분리될 수 없다는 사실을 밝힌다. 버틀러는 신체가 수행적 행위를 통해 기호로 구성되는 과정을 연극에서 배우가 행동의 묘사를 통해 등장인물이 되는 '극적' 과정에 비유하여 "체화"(embodiment)²⁵⁾로 설명한다.

연행자가 퍼포먼스를 통해 대본을 다양한 방식으로 무대화하는 것처럼, 하나의 신체로서 '나'(I) 또한 이미 사회적으로 수립된 의미들을 "재연"(reenactment)하거나 "재경험하는" 방식을 통해 정체성을 구성해 간다.²⁶⁾ 여기에서 '나'는 그 자체로 '역사적 상황'이자 행위를 통해 수많은 가능성들을 극화하고 재현하는 '하나의 방식'이다.²⁷⁾ 주체는 특정한 신체 움직임, 제스처 등 양식화된 행위를 반복적으로 수행함으로써 '젠더화된 자신의 환영'을 다양한 방식으로 체화한다. 이로써 행위하는 주체는 특정한 젠더로, 즉 '양식화된 신체'로 구축된다. 버틀러에 따르면 "극적이라는 것은 몸이 단지 물질일 뿐만 아니라 지속적이고 끊임없이 가능성들을 물질화하는 것을 의미

25) 정체성을 형성하는 극적 과정으로서 체화에 대한 버틀러의 논의는 메를로-퐁티의 현상학에 기반한다. 메를로 퐁티는 우리가 세계를 지각하고 경험하는 데 있어서 우리의 몸이 중심적인 역할을 한다는 것을 주장하며 현상적 세계와 그것을 경험하는 우리의 몸을 연결하는 개념으로 '체화'를 설명했다. 메를로-퐁티에 따르면 우리가 세계를 경험하거나 세계에 대해 이해하는 것은 기본적으로 우리의 몸을 기반으로 한다. 세계에 속해있으면서도, 세계를 향해 나아가고, 세계를 초월하는 "세계-에로의-존재"(Being-into-the world)로서 인간 존재는 몸을 통해 보고, 만지고, 듣는 "체화된 주체"이다. 이러한 주체의 개념은 세계를 경험하는 몸과 경험된 몸 모두를 의미하며 인간 존재를 체화된 정신으로 상정한다.

26) "스크립트가 다양한 방식으로 재연될 수 있듯이, 그리고 연극이 텍스트와 해석 모두를 요구하듯이, 젠더화된 신체는 문화적으로 제한된 신체적 공간의 일부를 행동하며 이미 현재하는 지시들 안에서 해석들을 재연한다." (*Ibid.*, p. 526.)

27) "우리가 하는 행위, 우리가 수행하는 행위는 이러한 의미에서 우리가 장면에 등장하기 이전부터 지속되어온 행위이다. 이러한 이유로, 젠더는 그것을 이용한 특정한 배우가 스크립트를 존속시켜온 만큼 리허설된 행위이지만, 그러나 다시 한번 현재를 실현하고 재생산하기 위해 개별적인 배우들을 필요로 하는 행위이다." (*Ibid.*, p. 526.).

한다." 신체는 "극화하는 방식"(mode of dramatizing) 또는 "가능성들의 상연"(enacting possibilities)으로서 수행적 행위를 통해 규정(formulation)된다.²⁸⁾

버틀러의 수행성 개념은 젠더 형성의 '극적' 과정을 연극배우가 등장인물을 '체화'하는 방식에 비유함으로써 표현적 행위로서 퍼포먼스 개념과 더 직접적으로 연관되는 것처럼 보인다. 그러나 18세기 연극사에 등장한 '체화' 개념과 버틀러가 제시하는 현상학적 '체화' 개념은 전혀 다른 세계관을 상정한다. 버틀러는 자신의 논문에서 연극적 행위와 일상적 행위를 구분하고 있으며, 피셔-리히테 또한 일상생활에 적용된 버틀러의 이론이 퍼포먼스를 설명하는 데 그대로 적용될 수 없다는 점을 지적한다.²⁹⁾ 그럼에도 불구하고, 피셔-리히테가 수행적 행위를 기초로 재정의한 체화 개념은 버틀러의 현상학적 관점을 분명하게 수용하고 있다. 버틀러의 작업을 통해 피셔-리히테는 수행적 행위가 주체의 정체성-의미-을 형성할 뿐만 아니라 하나의 물질로서 행위 하는 신체-기호- 그 자체를 구성하는 데 있어서도 중요하다는 사실을 강조한다. 신체는 행위를 수행하는 주체이자 동시에 행위를 수행하는 과정에서 매 순간 체화되는 물질로서, 인간은 행위를 통한 지속적인 '되기'(becoming)의 과정으로 '존재'(be)한다. 수행적인 것은 이러한 인간 신체를 매체로 하는 것이다. 이러한 버틀러의 이론은 피셔-리히테가 신체를 체화된 정신으로 상정하고 연행자와 관객의 현존을 급진적으로 재정의 하는데 이론적 토대를 제공한다.

지금까지 살펴본 오스틴과 버틀러의 이론을 바탕으로 피셔-리히테는 행위의 수행적 특성을 다음과 같이 정의한다. 첫째, 행위는 그것이 수행하는 바로 그것을 지시한다는 의미에서 '자기지시적'이다. 둘째, 행위의 수행은 그

28) *Ibid.*, p. 521.

29) 버틀러는 일상생활과 연극 퍼포먼스에서의 수행적 행위를 구분한다. 연극 퍼포먼스에서 수행되는 행위는 설사 그것이 사회적으로 금기시되는 것이라 해도 연극적 맥락에서 허용된다. 그러나 일상생활에서의 행위는 사회적 관습에 의해 더욱 명확하게 규제되고 처벌된다는 점에서 명백히 연극 퍼포먼스와는 구별된다. 한편, 피셔-리히테는 "양식화된 행위들의 반복"을 다룬 버틀러의 연구가 퍼포먼스 아트와 해프닝과 같은 예술 양식에서 단 한 번만 수행되는 행위를 설명하는 데 그대로 적용될 수 없다고 밝히며 수행적인 것을 설명하기 위한 한층 더 나아간 해석을 요구한다.

자체로 '사회적 실재를 구성'하는 능력을 갖는다. 셋째, 이와 같은 행위의 특성에 의해 참과 거짓, 사실과 가치, 기호와 의미, 정신과 신체 등의 '이항대립'은 불안정해진다. 피셔-리히테는 버틀러와 오스틴 모두가 “수행적 행위의 성취”를 “대중적 퍼포먼스”로 여기고 있으며, 따라서 퍼포먼스는 “수행적인 것들의 전형”(the epitome of the performative)으로 나타난다고 주장한다.³⁰⁾

피셔-리히테는 퍼포먼스를 수행적인 것의 전형으로 제시함으로써 이제까지 서양 연극사에서 표현적 행위로 여겨졌던 퍼포먼스가 수행성 개념에 의해 새롭게 해석될 수 있음을 제안한다.³¹⁾ 그리고 수행적 행위 개념에 기초하여 퍼포먼스의 물질성, 기호성, 매체성이 발생하는 과정을 분석함으로써 서양 연극사의 오래된 관념들을 전환하고자 한다.

2. 수행적 행위에 기초한 연극 개념의 전환

2.1. 수행적 행위의 '체화' 과정

퍼포먼스에서 연행자의 신체는 그 자체로 세계-내-신체 존재(bodily being-in-the-world)이자 퍼포먼스를 위한 미적 재료로 사용된다.³²⁾ 피셔-리히테는 퍼포먼스에서의 행위와 신체, 그리고 의미 사이의 관계를 고찰하기 위해 서양 연극사에서 연행자의 신체가 다루어져 온 방식을 검토한다.

30) “수행성은 퍼포먼스를 발생시키거나 또는 행위의 수행적 본성 안에서 발현된다.” (Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 29)

31) 파비스(Patris Pavis)는 수행성 개념이 무대 위의 “연행자가 자신의 역할들을 체화하고 보여주고 재구축하는 방식을 고찰하는 데 이론적 틀을 제공”해준다고 지적한다. 그는 기존의 기호학적이거나 사회정치학적인 접근들이 배우의 몸을 “고정된 기호”나 “사회적인 전형”으로 축소시켜버렸던 반면, 신체에 적용된 수행성 이론은 배우와 관객의 신체에 가해지는 “감각적 정서”를 평가하는 데 용이하게 한다고 설명한다. (파트리스 파비스, '21세기 인문학에서의 수행성과 매체성', 『수행성과 매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』, (서울: 푸른사상사, 2012), 25쪽)

32) 피셔-리히테는 배우의 현상적 신체, 그들의 세계-내-신체 존재가 등장인물이 되기 위한 실존적 바탕을 형성한다고 설명한다. (Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 147.)

신체를 "자기 실존의 물질들"(the material of one's own existence)로 설명한 플레스너(Helmuth Plessner)³³⁾의 관점을 바탕으로, 그녀는 인간 실존(existence)을 "신체의 존재"(being a body)와 "신체의 소유"(having a body)의 두 가지 상태로 정의하고³⁴⁾ 무대 위에서 나타난 이들 사이의 긴장 관계에 주목한다.³⁵⁾

18세기에 서양 연극사에 처음 등장한 '체화' 개념은 신체와 정신을 구분하는 이분법적 세계관에 기반을 둔 것이었다. 문학적 연극의 출현과 이로 인한 새로운 연기술의 발전을 배경으로 등장한 체화라는 용어로서, 텍스트의 의미와 그것을 전달하는 기호로서 배우의 신체를 구분하는 개념이었다. 당시 부르주아 지식인들은 "극적 텍스트를 권위 있는 수준으로 강화시키기 위해 극장에서의 배우의 세력을 약화시키려고 했다."³⁶⁾ 배우는 희곡 텍스트가 재현하는 등장인물들의 특성을 육체적으로 표현하는 데 능숙해져야만 했으며, 그들의 신체는 다만 텍스트적 의미를 관객에게 현시하는 '물질적 매체'로 간주되었다. 이러한 관념에서 체화는 배우가 자신의 현상적 신체를 지우고 텍스트가 상정하는 '기호'로 신체를 전환시키는 것을 의미한다. 퍼포먼스에 대한 18세기적 관념은 배우가 오직 텍스트의 의미를 적절하게 기호화하는 한에서만 관객들과 소통할 수 있다고 믿었으며, 여기에서 "수행성은 표현성에 종속되어 있었다."³⁷⁾

그러나 20세기에 이르러 연극에서의 행위는 문학에 의지하는 데서 벗어

33) *Ibid.*, p. 76.

34) 피셔-리히테의 논의에서 인간 존재의 두 가지 상태 사이의 긴장 관계는 나아가 연극 용어로서 체화에 대한 재정의에 바탕이 된다. 그녀가 제시하는 체화의 개념은 명백히 현상학적 관점에 기반하는 것으로 나타난다. 존재의 두 가지 상태에 대한 현상학적 논의는 메를로-퐁티의 다음 인용문에서도 잘 나타난다. "존재한다는 말에는 두 가지 의미가 있다. 즉 사람들은 사물로서 존재하고 의식으로서 존재한다. 고유한 신체의 경험은 애매한 존재 방식을 우리에게 드러낸다. 시각, 운동성, 성으로, 그것들은 모두 하나의 독특한 드라마에 혼동스럽게 재파악되고 함축되어 있다. 따라서 신체는 대상이 아니다. -그것은 언제나 자신인 것과는 다른 어떤 것이고 자유임과 동시에 성이며 문화에 의해 변형되는 순간에도 자연에 뿌리내 리고 있으며 자기 자신에 갇혀 있지 않으면서도 초월되지 않는다." (메를로-퐁티, 『지각의 현상학』 류익근 역, 307쪽)

35) Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 81-82.

36) *Ibid.*, p. 77.

37) *Ibid.*, p. 138.

나 신체의 물질적 특성을 반영하는 것으로 초점이 옮겨졌다. 피셔-리히테에 따르면, 20세기의 연극 예술가들은 18세기의 체화 개념에 격렬히 저항하는 이론적, 실천적 변화들을 시도함으로써 "텍스트에 선재하는 의미들을 표현하는 것" 이상의 "독립적인 예술 형태"를 추구했다. 퍼포먼스를 새로운 예술 형식으로 선도했던 미래주의의 창시자 마리네티는 「버라이어티 연극」(The Variety Theatre, 1913)에서 연극이 다양성과 서커스 쇼의 원칙에 따라 "언제나 놀라움을 경신하는 신체의 광기에 대한 것으로 전환"해야만 한다고 주장했다.³⁸⁾ 새로운 형태의 연극을 창조하려는 이탈리아 미래파³⁹⁾의 시도는 러시아의 아방가르드주의자들에게까지 영향을 미쳤다. "연극의 연극성"에 대한 아방가르드주의자들의 탐구 또한 행위가 가진 순수한 물질성으로 관객들에게 즉각적인 효과를 생산하는 서커스 형식에 의지하는 것으로 나타났다. 이러한 시도들은 문학에 종속되어 온 연극을 연극 고유의 매체성에 입각하여 '재연극화'함으로써 무엇보다도 관객들의 지각방식과 경험방식을 새롭게 구성하고자 했던 목표에서 비롯된 것이었다. 피셔-리히테에 따르면 신체의 물질성을 강조하는 이러한 실천들을 통해 "연극은 의미를 전달하는 것을 멈추고 그 대신에 효과를 생성하는 데 집중하도록 끊임없이 요구받았다."⁴⁰⁾ 메이에르홀드(Vsevolod Meyerhold)를 비롯한 역사적 아방가르드주의자들에게 신체는 더 이상 관객들에 의해 해석되도록 고안된 기호가 아니

38) 1913년 마리네티는 「버라이어티 연극」 성명서에서 전통도, 주인도, 교의도 없이 오직 즉각적인 실재를 제공하는 버라이어티 연극을 칭송한다. 버라이어티 연극은 관객을 관음증자로 고정시키지 않고 그들에게 새로운 감각들을 창발시키기 위하여 관객과의 협동을 추구했다. 마리네티와 미래파에 의해 퍼포먼스는 예술의 장르 경계를 돌파하는 수단으로서 독자적인 매체로서 확립되었다. (F.T. Marinetti, 'The Variety Theatre' (1913), *Twentieth Century Theatre: a sourcebook* (Routledge, 1995:New York), pp. 171-173.)

39) 마리네티에게 예술이란 "새로운 형식을 통해 생활방식과 사회의 변화과정에 뛰어드는 행동의 실체"였다. 미래파 운동의 시작 전부터 전위 연극을 쓰고 연출했던 마리네티에게 있어서 퍼포먼스는 영구히 지속하는 '동적인 감각'의 세계를 추구하기 위한 중요한 형식이었다. 캔버스로부터 해방된 미래파 화가들은 관객의 관심을 끌어들이기 위한 가장 직접적인 수단으로 퍼포먼스를 강조했다. 이후로도 음악, 문학에서도 미래파 선언이 이어졌고 퍼포먼스는 그들에게 "살아 있는 예술의 실천"이었다. (박신의, 「연극 밖으로, 미술 밖으로」, 『연극의 이론과 비평, 1』 (2000), 18-19쪽)

40) Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 138.

라, 새로운 의미를 창조하는 물질이었다.⁴¹⁾ 연행자의 신체는 관객의 신체에 직접적인 영향을 미침으로써 관객 스스로가 새로운 의미를 부여하도록 자극하거나 유도하는 역할을 했다. 피셔-리히테가 지적한 바와 같이, 20세기 연극사는 체화에 대한 새로운 해석을 요구하지는 않았지만 18세기적 체화 개념에 대한 명확한 안티테제로 자신들의 개념을 발전시켜 나갔다.⁴²⁾

살펴본 바와 같이, 서양 연극사에서 무대 위의 신체는 퍼포먼스의 기호성과 물질성을 발생시키는 수단으로 다루어져 왔다. 18세기의 체화 개념이 배우의 신체를 희곡 텍스트에 담지된 기호로 전환하도록 요구하는 것이었다면, 여기에 대항하는 20세기의 실천들은 신체의 물질성을 강조했다. 그러나 서로 상반되는 것처럼 보이는 이러한 관념들은 신체를 통제 가능한 대상으로 여긴다는 점에서 공통적이다.

피셔-리히테는 신체의 물질성과 기호성의 관계를 재고하기 위해 1960년대 이후의 퍼포먼스에 주목한다. 그녀에 따르면 1960년대 이후 예술가들은 신체의 기호성과 물질성 모두를 인정하는 경향을 나타냈다. 그들은 배우의 신체가 기호로 사용될 때조차 필연적으로 현상적 신체를 기반으로 한다는 사실을 인식하고 있었으며, 그들에게 신체는 완벽하게 통제 가능한 물질적 대상도 아니었다. 피셔-리히테는 21세기 예술가들이 신체를 “매 순간 스스로를 재창조하는” 살아있는 유기체로 여겼으며, 완성되거나 고정된 예술작품을 제작하는 것 대신에 체화의 과정에서 매 순간 새롭게 형성되는 배우의 신체를 미적 재료로 사용했다고 설명한다. 피셔-리히테에 따르면 이러한 실천들은 체화라는 용어를 급진적으로 재정의할 수 있는 가능성을 열어둔다.

피셔-리히테는 체화를 연행자의 살아있는 신체가 지속적으로 전환하고

41) 당시 러시아에서는 미술과 연극에 절대적인 영향을 미쳤던 기계미학으로 인해 배우의 신체에 대한 새로운 해석과 접근들이 시도되었다. 메이에르홀드의 배우 훈련 시스템인 ‘생체역학(Biomechanics)’은 그 대표적인 예이다. 생체역학은 배우가 외부적 자극에 민감하게 대응할 수 있도록 신체적 조절로서의 균형, 공간과 템포 양자의 리듬에 대한 인식, 그리고 파트너와 관객을 관찰하고 거기에 반응하는 능력을 훈련시키는 것이었다. 연극의 재료이자 조직자로서 배우에 대한 메이에르홀드의 생각에는 “연극에서의 연극성”에 대한 그의 근본적인 탐구가 수반되어 있었다. (Robert Leach, 'Meyerhold and biomechanics', *Twentieth Century Actor Training* (Taylor & Francis, 2000), pp. 39-43. 참조.)

42) *Ibid.* p. 81.

재창조되는 과정으로 설명한다. 18세기의 체화 개념이 배우의 신체를 기호로 전환하기 위해 그들의 현상적 신체를 ‘탈-체화’하기를 요구하는 것이었다면, 피셔-리히테가 재정의하는 체화는 현상적 신체와 기호적 신체, 텍스트와 행위, 신체와 정신과 같은 이분법을 지우는 개념이다. 앞서 제시한 바와 같이, 신체는 수행적 행위를 통한 지속적인 물질화 과정에서 존재한다. 따라서 연행자의 신체는 무대 위에서 특정한 행위를 수행하는 과정에서 지속적으로 변화하는 것으로 고정된 기호로도 통제 가능한 물질로도 기능할 수 없다. 오히려 그들은 매 순간 살아있음을 통해 기호성과 물질성을 발생시킨다. 피셔-리히테는 스스로 행위하는 주체이자 하나의 미적 대상물로서 연행자의 현상학적 신체에 내포된 긴장 관계가 "퍼포먼스에서의 육체성 (corporeality)⁴³⁾을 발생시키기 위한 가능성의 조건을 제공한다"고 주장한다.⁴⁴⁾ 인간 존재는 이러한 체화의 과정에서 "오직 일시적으로만 실존의 상태를 성취할 수 있다."⁴⁵⁾ 이러한 주장은 인간의 신체가 행위를 매개로 타인과 주변 세계와의 끊임없는 상호 관계 속에서 실존함을 나타낸다.

2.2. 지각 행위에서의 의미화 과정

피셔 리히테가 재정의한 체화 개념은 연행자의 신체를 설명하는 데 한정되지 않는다. 피셔-리히테는 오스틴의 언어행위 이론을 통해 수행적 행위의 의미가 언제나 행위하는 주체와 지각하는 주체 사이에 놓여있는 수많은 비언어적 조건들에 의해 결정된다는 것을 밝혀준 바 있다. 이는 행위가 의미로 생성되기 위해서는 우선 행위하는 주체와 지각하는 주체의 공존이 전체

43) ‘육체성’이란 인간 존재를 외부적인 시각에서 본, 물질로서의 인간을 의미한다. 서구 형이상학의 전통은 인간을 신체와 정신의 이분법으로 구분하고 정신의 우월성을 주장해왔다. 그러나 수행적 행위 개념은 의미가 그것을 발생시키는 신체의 물질적 조건과 분리될 수 없음을 나타낸다. 신체-주체로서 연행자는 퍼포먼스에서 신체로 존재하는 동시에 다른 오브제들처럼 조작 가능한 물질적 재료로서 자기 신체를 사용한다. 체화 개념에서도 살펴보았듯이, 연행자의 신체는 행위 하는 매 순간 새롭게 생성되고 변화함으로써 ‘현재에 독점적인’ 육체성을 발생시킨다. (*Ibid.*, p.76.)

44) *Ibid.*, p. 77

45) *Ibid.*, p. 92

되어야만 한다는 것을 의미한다. 행위자가 수행하는 자기지시적 행위가 지각자에 의해 지각될 때, 의미는 주어진 상황과 맥락에 따라 지각하는 주체의 의식 안에서 실재적인 것으로 형성된다. 수행성 개념에서 수행된 행위가 지시하는 의미는 기호로서 언어와 신체로 온전히 환원될 수 없으며, 지각자의 지각행위를 통해 결정된다는 사실을 밝힌다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 의미화 과정에 대한 분석을 통해, 퍼포먼스의 육체성을 발생시키는 연행자의 신체와 마찬가지로 관객의 신체 또한 지각 행위를 통해 매 순간 변화하는 것임을 설명한다.

주지하듯 퍼포먼스는 정해진 시간과 장소에 모이는 참여자들, 즉 연행자와 관중의 신체적 공존을 전제로 하는 특정한 생산과 수용의 조건을 요구한다. 퍼포먼스에서 행위하는 주체와 지각하는 주체는 언제나 동시에 존재하며 서로 상호 작용을 한다.⁴⁶⁾ 피셔-리히테는 참여자들의 ‘신체적 공존’이 “자기생산적 피드백 루프”(autopoietic feedback loop)⁴⁷⁾를 발생시키는 조건을 마련한다고 설명한다. 퍼포먼스의 과정 전체는 피드백 루프의 자기생산성에 의해 "형성"되고 "결정"된다.⁴⁸⁾

46) 관찰자로서 관객들은 연행자들의 행동을 지각하고 그에 적절한 반응을 한다. 웃음, 환호, 눈물, 줄음, 재채기, 한숨 등 관객들의 작은 신체 반응이라도 무대 위의 행위자들에게는 민감하게 포착될 수밖에 없으며 이는 이어지는 행위에 직간접적으로 영향을 미친다. 마찬가지로 이러한 파장은 관객과 관객들 사이에서도 일어난다. 퍼포먼스에 모여 있는 사람들은 어떤 식으로든 서로 영향을 주고 받으며, 여기에서 발생하는 모든 상황들은 퍼포먼스의 과정 안으로 편입된다.

47) 피셔-리히테는 퍼포먼스의 작동 원리를 설명하기 위하여 인지 생물학자인 움베르토 마투라나(Humberto R. Maturana)와 프란시스코 바렐라(Francisco J. Varela)의 자기생산 개념을 차용한다. 자기생산은 그리스 말로 자기 자신을 뜻하는 ‘autos’와 생산하다, 만들다는 뜻의 ‘poiein’이 합쳐진 용어로서, 지속적으로 자기 자신을 생산하는 생물의 특성을 의미한다. 마투라나는 생물을 정의하는 조직을 자기생산조직이라 명명하고 그것의 특성을 다음과 같이 설명한다. “생물에게 독특한 점은 조직의 유일한 산물이 자기 자신이라는 점, 곧 생산자와 생산물 사이에 구분이 없다는 점이다. 자기생산체계의 존재와 행위는 나뉘이지 않는다. 이것이 바로 자기생산조직의 특성이다.”(움베르토 마투라나, 프란시스코 바렐라, 『삶의 나무: 인간 인지능력의 생물학적 뿌리』, 최호영 역, (갈무리, 2007), 60 쪽.) 피셔-리히테는 자기생산 개념에 대해 추가적인 설명을 하고 있지 않지만, 그녀의 연구에서 자기생산 개념은 인간의 신체와 퍼포먼스의 체계를 설명하는 데 모두 적용된다. 자기생산적 피드백 루프는 피셔-리히테의 퍼포먼스 연구를 설명하는 핵심적인 개념으로서 이에 관한 내용은 다음 장에서 상세히 다룰 것이다.

48) Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 39

앞서 제시한 수행적 행위 개념이 퍼포먼스의 의미가 언제나 · 이미 그곳에 존재하는 지각하는 주체인 관객의 의식 속에서 형성되는 것임을 시사했다면, 자기생산적 피드백 루프 개념은 이러한 의미화 과정이 주체의 의도대로 이루어지지 않는다는 것을 설명한다. 피셔-리히테에 따르면 의미화 과정은 지각하는 주체의 의식 안에서 이루어지지만 의미가 그들의 의도대로 형성되는 것은 아니다.⁴⁹⁾ 배우의 특정한 움직임, 갑작스럽게 전환되는 조명, 침묵을 깨뜨리는 소리 등 퍼포먼스에서 출현하는 일련의 현상들은 관객의 이목을 집중시키며 그들의 지각을 이끌어 간다.⁵⁰⁾ 이러한 과정에서 관객은 지속적인 지각의 전환을 경험하며 지각되는 대상물들과의 관계를 맺는다. 피셔-리히테는 지각의 전환이 "자연 발생적, 연상적 맥락으로 연결될 수 있으며", 따라서 의미는 "의식적이고 의도적인 차원에서 만들어질 수 없다"고 설명한다.⁵¹⁾ 지각하는 주체가 대상물을 인지하는 순간 떠오르는 생각, 감정, 기억을 통제하는 것은 불가능하며, 집중하기 위해 의식적으로 노력할수록 무의식의 영역으로 인도될 뿐이다. 따라서 피셔-리히테는 지각하는 주체의 의미화 과정이 해석의 의도적인 과정과는 다르며, 퍼포먼스에서 생성된 의미는 "이미 이전에 형성된 의미들의 결과"⁵²⁾라고 주장한다. 의미는 현상을 지각하는 주체의 의식 속에서 각 개인들의 주관적인 조건에 따라 연상적으로 형성된다.⁵³⁾

그러나 피셔-리히테는 의미가 지각하는 주체 각각의 개인사에 기반하여 생산된다 하더라도, 그들 사이에 공유된 특정한 문화적 · 역사적 맥락들은 대다수의 사람들에게 "동일하고 정감적인 감정을 촉발시킬 수 있다"는 점을 강조한다.⁵⁴⁾ 지각하는 주체들에 의해 형성되는 의미들이 완전히 동일할 수

49) *Ibid.*, pp. 141-143.

50) *Ibid.*, p. 148.

51) *Ibid.*, pp. 142-143.

52) *Ibid.*, p.152.

53) 피셔-리히테는 이러한 연상 작용에 대해 프루스트의 "잃어버린 시간을 찾아서"의 첫 장면을 예시로 든다. 주인공은 마들렌을 한 입 베어 물고 자신의 기억 속으로 빠져든다. 관객이 무언가를 지각하는 것은 의식적으로 이루어지지만 그것이 환기시키는 것은 자신의 경험, 기억, 추억 등 하나의 역사적 상황으로서 자기와 마주하게 되는 것이다.

54) "의미는 문화적으로 결정되어 있고, 개별적 구성원들에 의해 그들의 지각을 이끌고 강렬

는 없지만 또한 전혀 다른 것도 아니다. 인간은 공통의 생물학적 조건에 기반을 둔 보편적 정서를 공유하고 있기 때문이다. 퍼포먼스에서 생산된 의미들은 다시 지각하는 주체에게 영향을 미치며 구체적인 감각과 감정의 형태로 나타난다.⁵⁵⁾ 의미화 과정은 주체의 의식 속에서 내부적으로 진행되지만, 그것의 결과는 훌쩍거리며, 빠르게 뛰는 맥박, 불규칙한 호흡, 일시적인 경련 등 다른 사람들에게 지각 가능한 육체적 증상으로 발현된다.⁵⁶⁾ 또한 감정은 언제나 충동적 행위를 유발할 수 있는 가능성을 내포한다. 이러한 현상은 또 다른 지각을 유발하는 피드백 루프의 자기생산성에 기여함으로써 그러므로 의미 형성을 위한 새로운 조건을 제공한다.⁵⁷⁾ 피셔-리히테에 따르면 지각하는 주체의 의미화 과정은 자기생산적 피드백 루프의 형성 과정과 유사하다. "모든 사람들이 거기에 기여하고 영향 받지만 누구도 그것을 조종할 수는 없다."⁵⁸⁾

2.3. 신체적 공존에 기반한 '현존'의 현상

지금까지 살펴본 바와 같이, 연행자는 수행적 행위를 통한 체화 과정에서 퍼포먼스의 특별한 육체성을 형성하고, 관객은 이러한 무대 위의 신체를 지각하는 행위를 통해 실재적 의미를 생산한다. 피셔-리히테는 무대 위에서 행위를 수행하는 연행자의 신체가 발산하는 에너지가 지각을 통해 관중의 신체로 전이(轉移)되는 현상을 '현존'(presence)으로 설명한다. 피셔-리히테에 따르면 현존은 참여자들의 신체적 공존을 전제로 하는 현재성

한 감정을 유도하도록 채택되고 공유되었다." (*Ibid.*, p. 152.)

55) 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 관객에 의해 형성되는 '의미'가 특별한 '효과'를 발생시킨다고 설명한다. 예를 들어, 그리스 비극에서 연행자의 행위는 관객이 드라마의 의미를 지각하도록 함으로써 연민과 공포의 감정과 같은 특별한 효과를 발생시켰다. 20세기의 아방가르드 예술가들은 의미를 전달하는 것을 멈추고 원하는 효과를 발생시키기 위해 관객의 지각을 공격하도록 연행자를 훈련시켰다. 피셔-리히테는 그 방식이 어떠한 의미와 효과가 대립하는 개념이거나 일방적인 관계가 아니라는 것을 강조한다.

56) *Ibid.*, p. 143.

57) *Ibid.*, p. 154.

58) *Ibid.*, p. 154

(presentness)을 통해서만 가능한 것으로서 완전히 "수행적 특성"을 지닌다.⁵⁹⁾

'현존'은 연극을 다른 예술 양식들과 구별하는 연극에의 고유한 현상이자 중요한 요소로 논의되어 왔다. 피셔-리히테는 연극사에서 다루어지고 있는 현존의 개념을 '약한 개념의 현존'과 '강한 개념의 현존'으로 구분한다. 우선 약한 개념의 현존은 연행자의 기호적 신체나 현상적 신체에 의해 발생하는 것이다. 한편으로 관객은 순전히 그곳에 존재하는 연행자의 현상적 신체를 지각하는 것만으로도 현재성을 느낀다. 다른 한편으로 관객은 연행자의 기호적 신체가 묘사하는 행위를 지각함으로써 의미를 생산하고, 생산된 의미에 의해 감정적으로 영향을 받음으로써 현재성을 느낀다.⁶⁰⁾ 이보다 강한 개념의 현존은 연행자의 기호적 신체와 현상적 신체가 결합할 때 발생한다. 연행자가 등장인물을 묘사하는 데 있어서 적절한 연기술을 발휘하는 경우, 관객들은 연행자의 현상적 신체가 기호적 신체로 전환하는 과정에서 발산하는 에너지를 지각함으로써 강렬한 방식으로 그들의 현재성을 느낀다.⁶¹⁾

그러나 피셔-리히테는 더 급진적인 입장에서 현존을 설명한다. 약한 개념의 현존과 강한 개념의 현존이 오직 지금 · 여기의 현재성에 기반을 둔 것이라면, 피셔-리히테가 재정의하는 현존은 완전히 '실재'하는 현재에 대한 경험이다. 피셔-리히테에 따르면 1960년대 이후 예술가들은 연행자의 현존을 강조하는 방식을 통해 문학적 허구 세계를 재현하는 연극의 관례에 저항했다. 퍼포먼스 아트에서의 경우, 예술가는 자신의 신체를 자해하는 방식으로 관객에게 실재하는 신체를 제시했다.⁶²⁾ 피를 흘리거나 상처로 부풀어 오

59) *Ibid.*, p. 141

60) *Ibid.*, p. 94

61) 피셔-리히테는 이러한 연극사적 현존의 개념을 벤야민의 '아우라'(aura) 개념에 비유한다. 연행자가 허구적 등장인물을 묘사하고 체화하는 방식을 통해 발생하는 현존은 아우라와 마찬가지로 관객으로 하여금 그들의 눈 앞에 펼쳐진 가상의 세계를 지금, 이곳에 실재하는 것과 같이 "경험"하게 한다. 그러나 현재성을 발생시키는 것으로서 피셔-리히테에 의해 약한 개념과 강한 개념으로 정의된 현존은 '현재에 살아있음'에 대한 본연의 의미와는 다소 차이가 있다. (*Ibid.*, p. 96.)

62) 피셔-리히테는 자해하는 예술가의 신체를 다룬 퍼포먼스 아트의 대표적인 사례들로 아브라모비치(Marina Abramović)의 〈Lips of Thomas〉와 〈Rhythm 0〉, 버든(Chris Burden)의 〈Shoot〉, 〈Five-Day-Locker-Piece〉, 〈Trans-Fixed〉을 소개한다. 그녀에 따

르는 연행자의 신체는 어떠한 기호나 상징으로 해석되기 이전에 고통 받는 신체에 대한 감각을 관객의 신체에 전이시켰다. 또한 문학적 텍스트에 기반을 둔 연극의 퍼포먼스에서는 연행자와 그들이 묘사하는 허구적 등장인물이 동일시되는 것을 방지하기 위해 연행자의 현상적 신체를 강조하는 전략들을 실험했다.⁶³⁾ 지각하는 주체가 무대 위에서 살아 움직이는 연행자의 현상적 신체를 인식하는 순간 그들이 묘사하는 허구적 등장인물은 일시적으로 사라지게 된다. 피셔-리히테는 이러한 전략들이 허구적 세계를 창조하는 재현의 질서에 균열을 일으킴으로써 현존의 개념을 강화시켰다고 주장한다.

그러나 피셔-리히테에게 재현과 현존은 대립하는 개념이 아니다. 무대 위의 세계는 그것이 허구적인 것이라 해도 언제나 지금·여기에서 수행되는 행위를 바탕으로 형성된다. 연행자는 체화의 과정에서 극적 등장인물을 생성하는 동시에 자신의 유형성을 발생시킨다. 피셔-리히테에 따르면 허구적 인물은 반드시 연행자의 현상적 신체를 바탕으로 형성되는 것이며, 배우는 “오로지 그들의 개별적 유형성을 통해서만 존재할 수 있는 방식으로” 등장인물을 창조한다.⁶⁴⁾ 체화의 과정은 재현의 질서를 따르는 배우의 기호적 신체와 현존의 질서를 따르는 현상적 신체를 동시에 발생시킴으로써 관객의 지각이 다양한 차원에서 작동할 수 있도록 한다. 관객은 퍼포먼스가 구현하는 가상의 세계와 현재에 발생하는 세계 사이에서 끊임없이 진동하는 지각, 즉 지각의 불안정성을 경험한다. 피셔-리히테에 따르면 현존의 질서는 지각하는 주체의 연상 작용을 촉발시킴으로써 관객이 지각된 존재에 대한 의미를 형성하도록 한다. 반면 재현의 질서는 관객이 무대 위에 구현된 가상적

르면 수행적 행위를 통해 유형성을 생산하는 것으로서 재정의된 체화 개념은 이러한 사례들에서 나타나는 연행자의 신체를 포착하는 데 적합하다. 예술가들은 자기 훼손의 수행적 행위를 통해 스스로의 신체에 폭력을 체화함으로써 스스로의 유형성을 발생시켰다. (Ibid., pp. 90-92.)

63) 피셔-리히테는 배우의 현상적 신체를 강조하는 연극적 전략을 다음과 같이 정리한다. 1) 연행자와 배우의 역할 전환, 2) 배우의 현상적 신체의 강조, 3) 비정상적인 신체의 사용, 4) 크로스 캐스팅. 이러한 전략을 사용함으로써 현존의 개념을 강화시켰던 예술가의 사례로는 윌슨(Robert Wilson), 그로토프스키(Jerzy Grotowski) 등이 있다. (Ibid., pp. 82-89.)

64) Ibid., p. 148.

세계에 대한 전체 의미를 형성하도록 한다. 퍼포먼스가 진행되는 동안 관객은 자신의 지각이 이 두 질서 사이에서 수시로 전환함을 경험하는 데, 의미화 과정에 대한 설명에서도 나타난 바와 같이 의미 형성의 과정은 관객의 의지대로 이루어지지 않는다.⁶⁵⁾ 이러한 이유에서, 피셔-리히테는 재현과 현존이 동일한 것도 아니라고 주장한다. 관객은 배우가 배우 자신으로 존재하는 순간에도 그것을 기호화된 신체로 지각할 수 있으며, 등장인물을 충실히 묘사하는 동안에도 현존하는 배우의 신체를 지각할 수 있다. 따라서 재현과 현존은 동일한 현상에 대한 인지적 차원의 문제이며, 이는 관객의 지각에 의해 결정된다.

앞서 체화와 의미화 과정에 대한 분석에서와 마찬가지로 피셔-리히테가 재정의하는 현존의 급진적 개념은 수행적 행위를 기초로 이루어진다. 그녀에 따르면 현존은 "신체 대 정신의 이분법이나 의식으로는 포착될 수 없는 현상을 재현한다."⁶⁶⁾ 이러한 주장은 퍼포먼스에서 현존과 재현이 이분법적으로 구분될 수 없으며, 퍼포먼스의 의미는 언제나 행위자와 지각자의 상호관계 안에서 형성되는 것임을 나타낸다. 퍼포먼스에서 연행자는 행위하는 때 순간 자신의 유형성을 발생시키고, 이를 지각하는 관객 또한 때 순간 새로운 의미를 생산함으로써 이들 사이에는 행위를 매개로 하는 지속적인 상호교환이 이루어진다. 이는 완전히 수행적 특성을 나타내는 것으로서, 수행적 행위는 주어진 상황에 동시적으로 공존하는 참여자들을 조건으로 가능해진다. 피셔-리히테는 현존의 현상이 언제나 "에너지적인 것을 생산하는 신체"를 전제로 한다는 것을 주장함으로써 퍼포먼스의 매체성을 강조한다.⁶⁷⁾ 체화의 과정에서 연행자의 신체가 발산하는 에너지가 피드백 루프를 통해 관객의 신체로 전달될 때, 관객은 연행자의 신체를 체화된 정신으로 지각함으로써 자신의 현존을 경험한다.⁶⁸⁾

65) 피셔-리히테는 관객이 지각의 불안정성을 경험함으로써 경계적 상태에 놓이게 된다고 설명한다. 관객은 자신의 지각이 전환하는 순간, 하나의 질서가 무너지는 동시에 아직 형성되지 않은 새로운 질서를 인식함으로써 일시적으로나마 어중간한 상태를 경험하게 된다. (*Ibid.*, pp. 148-150.) 경계성의 경험에 대한 내용은 다음 장에서 자세히 다룰 것이다.

66) *Ibid.*, p. 99

67) *Ibid.*, p. 97

지금까지 살펴본 바와 같이 피셔-리히테는 수행성 개념에 입각하여 체화, 의미화, 현존과 같은 현상들을 재규정함으로써 전통적 연극 개념에서 표현적인 것으로 여겨졌던 무대 위의 행위를 수행적인 것으로 전환시킨다. 퍼포먼스는 수행적 행위를 매개로 연행자와 관객이 역동적으로 상호 관계하는 가운데 발생하는 하나의 실재로서, 그것의 매체인 신체와 분리될 수 없으며 기호로 완전히 환원될 수도 없다. 퍼포먼스는 참여자들의 수행적 행위를 통해 그 자체로 하나의 사회적 실재를 구성한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 기호성, 물질성, 매체성이 참여자들의 신체적 공존을 전제로 이루어지는 행위의 상호 교환 과정에서 형성된다는 사실을 밝힘으로써, 지금까지 연극사에서 분리된 것으로 여겨졌던 희곡 텍스트와 행위 그리고 무대와 객석을 퍼포먼스라는 ‘이벤트’ 안으로 통합시킨다.

68) 피셔-리히테는 현존이 평범한 인간 존재를 체화된 정신으로 나타나게 함으로써 "평범한 것을 놀랍게 만들고, 그것을 의식 안으로 옮겨놓는다"고 설명한다. (*Ibid.*, p. 173)

II. 퍼포먼스 미학 이론의 구성

행위의 수행적 특성을 규명함으로써 피셔-리히테는 퍼포먼스가 고정되고 단일한 하나의 작품으로 생산될 수 없다는 사실을 밝힌다. 퍼포먼스는 연행자와 관객의 만남을 통해 현재에 발생하는 실재를 다루는 것으로서 완전히 이벤트적 특성을 지닌다. 그러나 퍼포먼스는 이러한 특성으로 인해 객관적 사물로서 예술작품을 중심으로 전개되어 온 전통 예술 이론에서 적절하게 다루어지지 못했다. 피셔-리히테는 이러한 관점에 반대하여 "퍼포먼스의 예술적 특성과 미적 특성은 오로지 그것의 이벤트적 특성에서 유래될 수 있다"고 주장한다.⁶⁹⁾ 앞서 살펴본 바와 같이, 퍼포먼스는 참여자들이 상호 관계하는 가운데 형성되는 것으로서 생산과 수용의 어느 한 측면으로만 판단될 수 없으며, 이러한 과정 자체를 분리할 수도 없다. 살아있는 인간 신체를 매개체로 한다는 점에서, 퍼포먼스는 지속적으로 무언가를 생성해내는 것이자, 생성하는 즉시 파괴됨으로써 영원히 포착할 수 없는 무언가에 대한 것이다. 퍼포먼스에서는 오직 일시적인 현재만이 존재할 뿐이다. 퍼포먼스의 이러한 특성은 그것의 고유한 지각적 경험을 가능하게 한다.

수행성 개념을 적용함으로써 퍼포먼스에서 새롭게 발견되는 현상들을 바탕으로 피셔-리히테는 퍼포먼스의 미적 특성을 다음과 같은 세 가지로 정의한다. 첫째, 퍼포먼스를 형성하는 자기생산적 피드백 루프와 현상의 출현, 둘째, 이분법의 불안정화 현상, 셋째, 퍼포먼스 참여자들의 변화를 유도하는 경계적 경험. 그러나 사실상 지각하는 주체의 경험 안에서 이러한 구분은 불가능하며, 이 모두는 언제나 유기적이며 동시에 발생한다. 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 피셔-리히테의 분류는 동일한 현상에 대한 서로 다른 측면으로서 퍼포먼스 미학 이론의 토대를 이루는 하나의 전체적 틀을 구성한다. 따라서 이 장에서는, 퍼포먼스의 미적 특성을 원리와 과정, 결과의 측면에서 검토하고 이를 통해 퍼포먼스가 독립된 체계로서 작동하는 방식을 살

69) *Ibid.*, p. 162

펴보고자 한다. 이를 바탕으로 피셔-리히테가 퍼포먼스 미학의 기본 구조로 설정한 '이벤트', '미장센', '미적 경험'을 중심으로 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 피셔-리히테의 연구가 하나의 이론으로 체계화 되는 과정을 살펴보고자 한다.

1. '수행적인 것'으로서 퍼포먼스의 미적 특성

1.1. 원리: 자기생산적 피드백 루프의 생성과 활성화

자기생산적 피드백 루프는 인지 생물학자인 마투라나(Humberto R.Maturana)가 창안한 자기생산 개념을 피셔-리히테가 퍼포먼스를 설명하는 데 적용한 것이다. 피셔-리히테는 자기생산적 피드백 루프라는 용어를 소개함에 있어서 마투라나의 개념으로 사용한다는 사실을 밝힌 것 이외에는 특별히 추가적 부연이나 해석을 하지 않는다. 그러나 자기생산은 피셔-리히테의 연구를 관통하는 핵심적인 개념으로서 퍼포먼스의 구성 원리와 작동 원리를 명시한다.

자기생산은 생물의 존재가 자기생산의 운동과 항상 동시적이라는 것을 설명하는 개념이다. 자기생산 개념에 따르면 생명체는 자기 자신을 구성하는 개개의 세포들 전체의 네트워크로 이루어진 자기생산 체계이다. 생명체를 이루는 세포들은 그 자체로 하나의 자기생산 조직으로서, 외부의 간섭, 자극과 같은 섭동(perthurbation)작용으로부터 자신들의 내적 관계를 유지하기 위해 계속적으로 운동하며 그것의 구성요소들을 생산해낸다. 그리고 이 구성요소들은 다시 자기들을 생산한 변형된 세포들의 운동 속으로 통합되며 네트워크에 구조적 변화를 일으킨다.⁷⁰⁾ 즉 자기생산 체계를 이루는 전체의

70) 세포들의 운동은 세포의 물질대사를 의미한다. 세포의 분자 요소들은 서로 얽혀있으며 역동적으로 상호작용 하는데, 이 과정에서 화학변화를 일으킨다. 마투라나는 세포의 물질 대사 과정에서 생산된 구성요소들 중 일부가 '막'이라는 테두리를 이룸으로써 세포라는 독립된 개체를 이룬다고 설명한다. 그에 따르면 세포막은 단순히 세포의 물질대사의 산물만이 아니라, 세포의 자기생성 운동의 크기를 한정하는 동시에 변화작용에 직접 참여

네트워크가 그것의 구성요소들을 생산하고, 생산된 요소들이 자신들을 생산한 네트워크를 생산한다는 것이다. 이는 생물에 고유한 생존 방식으로서, 생명체는 이미 내적으로 결정된 자기생산 조직으로 이루어져 있으며 체계의 변화는 그것의 내적 동력에 의해 결정된다는 것을 말한다. 이러한 생물학적 개념은 우리가 느끼는 것, 우리가 무언가를 안다는 것이 근본적으로 외부의 존재들과 상호 관계하는 세포들의 ‘구조 변화’에 의한 것임을 말한다. 생명체는 이미 구조적으로 결정된 유기체로서 “어떤 체계에서 일어나는 것은 필연적으로 그것의 구조에 의해 결정되는 것이지 외부의 영향력들에 의해 구체적으로 결정되는 것은 아니다.”⁷¹⁾ 자기생산 개념은 끊임없이 자기 자신을 생성하는 인간 존재에 대한 체화 개념을 과학적으로 증명한다.

이러한 자기생산 개념이 피드백 루프라는 용어와 결합한 것이 자기생산적 피드백 루프이다. 우선 자기생산 개념은 퍼포먼스라는 체계와 그것의 구성요소로서 인간 존재의 두 가지 차원에 적용될 수 있다. 세포가 인간을 구성하는 제1순위의 자기생성 체계라면, 인간은 제2순위 자기생성 체계이다. 그렇다면 개별적 인간들로 구성된 퍼포먼스는 제3순위 자기생산 체계라고 할 수 있다. 여기에서 피드백 루프는 퍼포먼스의 구성요소로서 동시에 공존하는 인간과 인간 사이를 연결하는 전체의 네트워크를 일컫는다. 자기생산적 피드백 루프 개념을 통해 피셔-리히테는 퍼포먼스가 그 자체로 하나의 유기적 체계라는 것을 설명한다. 동시에 공존하는 인간들로 구성된 퍼포먼스는 자기생산적 피드백 루프에 의해 형성되고 결정된다. 퍼포먼스의 구성원들은 자기생산적 피드백 루프라는 전체의 네트워크 안에서 외부와의 상호 관계를 통해 지속적으로 스스로의 변화를 체험한다. 이러한 변화들은 다시 자기생산적 피드백 루프 안으로 통합되고, 이 역동적인 과정은 퍼포먼스를 하나의 전체로 생산해낸다. 다시 말해, 자기생산적 피드백 루프가 그것의 구성요소들인 인간 존재들을 변화시키고, 이 변화된 인간 존재들

하는 것이다. (마투라나, 앞의 책, 57쪽.)

71) 움베르토 마투라나, 『있음에서 함으로: 베른하르트 피르크젠과의 대답』, 서창현 역, 갈무리, 110쪽

이 다시 자기생산적 피드백 루프를 변화된 것으로 생성한다.

퍼포먼스의 전체 과정은 이러한 자기생산적 피드백 루프에 의해 진행된다. 자기생산적 피드백 루프는 참여자들을 공동 주체로 설정함으로써 퍼포먼스의 과정이 그들의 공동 결정으로 진행되게 한다. 이 과정에서 참여자들은 스스로를 능동적 주체이자 수동적 주체로 경험하게 되는데, 피셔-리히테는 이와 같은 경험이 그들을 “강화된 집중” 상태로 유도한다고 설명한다. 퍼포먼스에서 활성화되는 자기생산적 피드백 루프는 예측 불가능한 현상들을 창발시킴으로써, 타인에 대하여 스스로 “강화된 수준의 인지”를 필요로 하는 연행자들은 물론이며 이를 지각하는 관객을 집중의 상태로 유도한다.⁷²⁾ 피셔-리히테에 따르면 “강화된 집중”, 즉 집중의 과잉 현상이 지각하는 주체들로 하여금 “스스로를 특정 방식으로 체화된 신체로 경험하도록 돕는다.”⁷³⁾

강화된 집중은 퍼포먼스라는 거대한 자기생산 체계를 움직이는 내적 동력이 그것을 구성하는 참여자들의 지각적 경험을 바탕으로 한다는 사실을 설명한다. 의미화 과정에 대한 분석에서도 나타난 바와 같이, 관객은 지각을 통해 의미를 생산하고 이는 감정이라는 육체적 형태로 발현됨으로써 또 다른 지각을 유발하는 피드백 루프의 자기생산에 기여한다. 지각 행위는 퍼포먼스에서 작동하는 두 개의 자기생산 체계가 지속적으로 상호 작용하며 서로 역동적으로 변화할 수 있도록 하는 계기로서 피드백 루프를 작동시키는 원리이다. 강화된 집중은 퍼포먼스에서 나타나는 지각 현상의 특수성을 의미하는 것으로서 이는 미적 체험의 원천이 된다.

피셔-리히테는 퍼포먼스가 관객의 집중을 유발하는 이유를 다음과 같이 제시한다. 첫째, 퍼포먼스라는 ‘프레임’ 그 자체가 다양한 현상들을 눈에 띄

72) 예를 들어 문학적 연극에서의 경우, 관객은 드라마적 의미를 이해하기 위해서 무대 위의 행위에 집중한다. 그러나 그들은 자신의 지각이 계속해서 현존과 재현의 질서 사이를 이행하고 있음을 인식하게 된다. 현존의 질서가 촉발시키는 연상 작용에 의해 의미는 주체의 의도대로 형성되지 않으며, 이를 의식할수록 지각하는 주체는 지속적으로 출현하는 현상들에 예민하게 반응하고 있는 자기 자신을 인지하게 된다. 집중이 유발하는 신체적 반응은 지각의 전환을 이끄는 또 다른 현상을 출현시킴으로써 피드백 루프의 자기생산성에 기여하게 된다.

73) *Ibid.*, p. 168.

도록 한다. 둘째, 퍼포먼스는 평범한 것을 눈에 띄도록 나타나게 한다.⁷⁴⁾ 셋째, 퍼포먼스는 관객을 재현과 현존의 질서 사이에서 머무르게 하는 동기를 제공함으로써 관객 스스로의 지각 전환을 인식하도록 한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 예술성이 "그것 안에 나타나는 모든 것들을 눈에 띄게 만드는 것"⁷⁵⁾에 있다는 주장을 통해 퍼포먼스라는 지각 환경의 특성을 강조한다. 자기생산적 피드백 루프는 분리되었던 무대와 객석을 퍼포먼스라는 하나의 자기생산 체계 안으로 통합시키는 한편, 퍼포먼스를 구성하는 지각 주체들을 각각의 독립적 자기생산 개체들로 용인한다. 또한 퍼포먼스의 체계는 동시에 공존하는 인간들을 전체로 구성되는 것이기에, 자기생산적 피드백 루프는 적극적으로 행위를 유도하는 퍼포먼스에서는 물론이며 관객이 관찰자로 머물러 있는 퍼포먼스에서도 마찬가지로 작동한다. 다만 자기생산적 피드백 루프의 작동을 결정하는 것은 퍼포먼스의 내적 구조와 역동성, 즉 구성원들과 집중의 정도이다. 피셔-리히테는 생물학적 개념을 적용함으로써 퍼포먼스를 개체들의 구조와 역동성에 의해 생산되고 결정되는 독립된 체계로 설정한다.

1.2. 과정: 이분법의 불안정화 현상

자기생산적 피드백 루프 개념을 통해 피셔-리히테는 퍼포먼스를 완전히 새로운 프레임으로 설정한다. 자기생산 체계로서 퍼포먼스는 구성요소들의 내적 역동성에 의해 끊임없이 변화하는 과정에서 존재한다. 피셔-리히테는

74) 현존과 아우라의 개념에서도 살펴보았듯이, 퍼포먼스에서 제시되는 연행자의 신체와 사물의 등장은 관객의 지각을 통해 평범한 것에 의미를 부여하도록 한다. 피셔-리히테는 이러한 현상을 단토(Arthur Danto)의 일상의 변용(The Transfiguration of the Commonplace)이라고 설명한다. 퍼포먼스에서 일상은 변용되어 나타나고 그러므로 눈에 띄게 된다. "현존은 어떤 것을 비범하게(extraordinary) 나타내지 않는다. 대신에 매우 평범한 무언가가 출현하고 그것을 이벤트로 발전시킨다. 그것은 체화된 정신으로서 인간의 본성이다. 현존으로 타자와 자신을 경험하는 것은 그들을 체화된 정신으로 경험한다는 의미이다. 그러므로 평범한 존재는 전환되고 심지어는 변용된 것으로 특별하게 경험된다." (*Ibid.*, p. 99.)

75) *Ibid.*, p. 166.

피드백 루프의 순환에 의해 참여자들이 우리에게 익숙한 모든 대립과 경계들을 불안정하게 지각하는 현상을 퍼포먼스의 두 번째 미적 특성인 '이분법의 붕괴 현상'으로 설명한다.

피셔-리히테는 수행적 행위 개념을 바탕으로 체화와 의미화 현존 개념을 제정의함으로써 인간의 신체와 정신, 기의와 기표와 같은 대립들이 퍼포먼스에서는 유효하지 않음을 설명한 바 있다. 수행적 행위를 통해 유형성을 발생시키는 과정으로서 체화와 그러한 유형성을 지각함으로써 관객이 연행자의 에너지를 경험하는 현존에 대한 피셔-리히테의 재정의는 인간이 신체와 정신의 이항 대립으로 구분될 수 없는 존재임을 말한다. 피셔-리히테에 따르면 "오히려 정신은 신체에서 자신의 존재적 장소를 발견했으며, 체화된 정신으로 신체를 생산함으로써 드러낼 수 있는 것"⁷⁶⁾이다. 자기생산 개념은 인지의 과정을 생물학적 현상으로 정의함으로써 이러한 인간 존재에 대한 더 정밀한 해석을 보여준다. 이러한 인간 존재들 사이에서 이루어지는 의미화 과정은 지각을 통해 형성되는 의미가 온전히 기호로 환원될 수 없음을 나타낸다. 연행자가 수행하는 행위는 정확히 그들이 수행하는 바를 지시하며, 관객의 의식에서 생성되는 의미들은 정확히 그들이 지각한 바에 의한 것이다. 피셔-리히테는 수행적 행위에서 행위자가 말하는 것과 지각자가 보는 것이 완벽히 일치하기 때문에, 퍼포먼스의 의미는 무한히 "증대"(enhancement)될 수 있음을 주장한다.⁷⁷⁾ 지각을 통해 형성되는 의미는 지각하는 주체의 개인적 조건에 따르는 것이기에 동일한 현상을 지각하는 경우라도 그것은 모두 다른 의미로 생성될 수 있다.

퍼포먼스의 참여자들은 자기생산적 피드백 루프라는 전체의 네트워크 안에서 언제나 지각하는 주체이자 지각되는 대상으로서 공존한다. 피셔-리히테는 자기생산적 피드백 루프에 의해 주체와 객체의 근본적인 대립이 무너지고, 그 대신에 퍼포먼스의 참여자들은 일시적 공동체로 창조된다고 설명

76) *Ibid.*, p. 173.

77) "지각 행위에서 지각된 현상은 그것이 나타내는 것을 의미하기 때문에, 그것은 또한 다른 것을 의미할 수도 있다." (*Ibid.*, p. 174)

한다. 이러한 공동체는 미적 요소에 기반하여 형성되지만, 사회적 실재로 경험된다는 점에서 미적인 것과 비미적인 것의 구분 또한 무효해진다. 피셔-리히테에 따르면 퍼포먼스의 모든 과정은 "사회적 과정들로서 발생하고, 특정한 사회적 현실을 구성한다." 그리고 여기에서 "관계들의 협상이 권력 놀이로 전환되면, 그러한 관계들은 정치적인 것들로 변형된다."⁷⁸⁾ 퍼포먼스에서 예술과 윤리, 정치, 종교 사이의 경계는 흐려지고 이러한 각각의 대립들은 "자연스럽게 뒤섞인다."⁷⁹⁾ 퍼포먼스는 언제나 실재하는 공간과 실재하는 신체들을 다름으로써 행위에 의해 변형되는 하나의 새로운 현재를 구성한다.⁸⁰⁾ 그리고 여기에서 예술이라는 가상 세계와 참여자들이 구성하는 현실 세계는 일시적으로 중첩된다.

그러나 퍼포먼스에서 미적인 것과 비미적인 것 간의 대립이 무너지는 것이 예술과 현실에 대한 구분을 완전히 지운다는 것을 의미하지는 않는다. 피셔-리히테는 퍼포먼스가 "정교한 준비"와 "긴 리허설 과정을 통해" 의도적으로 창조된 상황이라는 점에서 "평범한 삶과 동일시 될 수 없으며", 또한 퍼포먼스가 "인간 행위에 통찰을 제공한다고 해도" 전통적인 의미에서의 예술과 동일시될 수도 없다는 점을 강조한다. 삶과 예술에서의 경험은 서로 다른 성질의 것이지만 퍼포먼스에서 이것들은 "대립하지 않는다."⁸¹⁾ 퍼포먼스는 그러한 구분을 무용하게 만드는 지각 환경을 제공함으로써 오히려 고유 미적 특성을 획득하게 된다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 퍼포먼스에서는 신체와 정신, 기억과 기표, 주체와 객체, 예술과 현실 등 서구 사상을 오랫동안 지배해 온 이항 대립들

78) *Ibid.*, p. 170.

79) *Ibid.*, p. 172.

80) 피셔-리히테에 따르면 퍼포먼스의 물질성이 수행적으로 형성되는 과정은 "이벤트에 어떤 추가적 의미가 부여될 수 있기 전에 실제로 발생하는 것이 나타나도록 보장한다." 이에 대한 예시로 아브라모비치의 퍼포먼스를 설명한다. 아브라모비치가 <Lips of Thomas>에서 손으로 와인잔을 깬 후 피를 흘리기 시작했을 때, 수행된 행위는 정확히 그것을 의미했다. "행위는 깨어진 와인잔과 피 흘리는 손의 현재를 구성했다. 여기에서 예술과 현실의 차이는 없었다. 거기에서 완료되거나 보여진 모든 것은 정확히 그것이 완료되거나 보여준 것을 의미했으며 그러므로 해당하는 현실을 형성했다." (*Ibid.*, p. 170.)

81) *Ibid.*, p. 172.

이 불안정해지거나 심지어 말소되는 현상을 목격할 수 있다. 이분법의 붕괴 현상에 대한 피셔-리히테의 논의는 두 개의 자기생산 체계, 즉 피드백 루프와 그것의 구성원들이 서로 상호 작용하는 과정을 나타낸다. 개별적 존재들은 퍼포먼스라는 프레임 안에서 지각한 것들과 지각된 것들에 의해 구성된 현재를 애매하고 불안정하게 경험한다. 퍼포먼스라는 전체와 그것을 구성하는 개체는 서로 분리될 수 없으며, 따라서 퍼포먼스에서 예술적 경험과 일상적 경험은 중첩된다. 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 삶과 예술의 경계가 흐려지는 순간에 오히려 예술 이벤트로서 그것의 가능성이 나타난다고 주장한다: 퍼포먼스는 "매일의 평범한 경험들로 관심을 돌리고 그것을 변용시키는 동안 (...) 그것의 경험에 대한 설명을 불충분하게 만족시킴으로써 경계들을 거부한다." 82)

1.3. 결과: 변화를 유발하는 경계적 경험

피셔-리히테가 제시하는 퍼포먼스의 세 번째 미적 특성은 '경계적 경험과 변화(Liminal experience and transformation)'이다. 퍼포먼스의 참여자들은 이분법이 불안정해지는 상황을 목격함으로써 경계적 상태를 경험하게 된다. '경계성'은 인류학자인 터너(Victor Turner)가 축제와 같은 문화 현상들을 분석한 반 제넵(Arnold van Gennep)의 의례 연구를 바탕으로 만든 용어이다. 터너는 반 제넵의 『통과의례』 *The Rites of Passage* (1909)를 분석하며, 인간의 삶이 전환점을 이루는 순간, 하나의 단계에서 다른 단계로 옮겨가기 전에 놓이는 과도기의 상태, 또는 전환의 과정에서 유도되는 상태를 '경계성'이라 명명한다. 피셔-리히테는 터너의 연구를 바탕으로 경계적 단계를 "참여자의 사회적 상태 변화"를 이끌고, 나아가 "가능한 모든 측면에서 현실에 대한 참여자들의 지각을 바꾸어 놓는" 것으로 정의한다.⁸³⁾

82) 퍼포먼스는 "우리가 현실을 포착하고 설명하는데 익숙한 것들의 도움으로 이항 대립의 구조를 불안정하게" 함으로써 그러한 이분법이 우리의 "현실을 조명하고 설명하는 경험적 도구로서, 또한 우리의 태도와 행동을 지배하는 규칙으로서 유효하지" 않다는 것을 밝힌다. (*Ibid.*, p. 74.)

의례 연구에서의 경계성 개념을 바탕으로, 피셔-리히테는 퍼포먼스에서의 고유한 지각 경험을 '경계적 경험'이라고 명명한다.⁸⁴⁾ 피셔-리히테는 경계적 상태를 "피드백 루프가 취하는 모든 전환 또는 이행"에 의한 결과로 설명하며,⁸⁵⁾ 퍼포먼스의 경계성을 다음과 같은 두 가지 측면으로 설명한다. 첫 번째는 퍼포먼스는 그 자체로 참여자들에게 경계적 단계로 작용한다.⁸⁶⁾ 두 번째는 퍼포먼스의 과정은 참여자들에게 경계적 상태를 발생시킨다. 경계성은 앞서 제시했던 이분법의 불안정화 현상이 참여자들의 신체적 경험으로 이어지는 과정을 설명하는 것으로서, 이러한 경험은 직접적인 변화를 유발시킨다.

예를 들면, 자학적 퍼포먼스에서의 경우 관객은 자해하는 예술가의 행위를 지각함으로써 경계적 상태에 놓이게 된다. 우선 예술가는 퍼포먼스 아트라는 예술 프레임 안에서 신체에 해를 가함으로써 관객의 눈 앞에서 실제로 변화하는 신체의 유형성을 발생시켰다. 이러한 행위는 예술과 현실의 이분법을 불안정하게 한다. 이를 지각한 관객은 자신이 지각하는 것을 예술 상

83) 피셔-리히테는 터너가 의례에서 작동하는 두 개의 특정 매커니즘을 다음과 같이 식별한다고 설명한다. 첫째, "터너는 의례에 의해 창조된, 그가 공동체성의 강화된 의미로 설명했던 "코뮤니타스(communitas)의 순간"이 개인들 사이의 경계를 지울 수 있다는 것에 주목했다." 둘째, "의례는 퍼포먼스와 비슷하게 배우와 관중에게 다양한 해석을 제공하는 프레임을 설정하며, 그것을 복잡하고 애매모호한 의미의 전달자로 전환시키는 특정한 상징을 사용한다." 피셔-리히테에 따르면 터너는 경계적 단계를 "의례 참여자들의 사회적 상태에 영향"을 미치는 변화들을 야기하는 것으로 설명함으로써 "의례를 공동체로서 특정 모임의 재개와 수립을 위한 수단으로 정의한다." 이를 바탕으로 피셔-리히테는 "경계적 단계가 참여자의 사회적 상태의 전환을 이끌뿐만 아니라 "모든 가능한 측면에서" 현실에 대한 그들의 지각을 전환시킨다"고 주장한다. (*Ibid.*, p. 174)

84) 피셔-리히테는 의례적 퍼포먼스와 예술적 퍼포먼스에서의 경계적 경험이 동일하지는 않지만, 이를 구분할 수 있는 명확한 구분이나 기준이 있는 것도 아니라고 말한다. 그녀는 예술적 퍼포먼스와 의례적인 것에서의 "경계성"의 공통점에 대하여 다음과 같이 구분한다. 1) 즉흥적으로 작동할 수 있다, 2) 현실을 구성하며 관객들을 즐겁게 한다, 3) 배우와 관중이 자신들의 역할을 바꾸는 것을 대비한다. 4) 더 이상 전통적인 프레임이 작동하지 않는다. 그러나 "의례에서 경계적 경험이 참여자의 사회적 상태를 전환하고 공적으로 인식된 그들의 정체성을 달라지게 할 수 있는 반면, 예술적 퍼포먼스의 미적 경험에서는 비슷한 효과가 존재하지 않는 것 같다"는 점에서 차이점을 나타낸다. 그녀는 퍼포먼스에서의 경계성은 "비가역적"이며, "사회적 재교육"으로 이어지지 않는다는 점에서 의례에서의 경계성에 독립적으로 적용되는 특성들이 결핍되어있다고 설명한다. (*Ibid.*, p. 175)

85) *Ibid.*, p. 177.

86) *Ibid.*, p. 176

황으로 인지해야 하는지 아니면 현실 상황으로 인지해야 하는지 모호해지는 경계적 상태에 놓이게 된다. 만약 예술가의 행위를 미적 과정으로 이해한다면, 관객은 관음적이고 가학적인 태도를 유지할 수밖에 없다. 반대로 그것을 실재하는 상황으로 인식하고 윤리적 책임을 느낀다면, 관객은 예술가의 행위를 저지함으로써 퍼포먼스를 중단시키는 위험을 감수해야만 한다. 관객은 이러한 상태에 대해 불편하고 불안정한 감정을 느끼고, 이러한 상태를 벗어나기 위해서는 어떠한 결정이든 내려야만 한다. 퍼포먼스는 이러한 상황들에 대하여 어떠한 규범도 제공하고 있지 않으며, 관객은 오로지 스스로의 판단에 의해 행동하고 그 행동에 대한 책임을 감수해야만 한다.

피셔-리히테에 따르면 퍼포먼스는 "관습적인 행동 패턴에 대한 의지가 무의미해지는" 상황을 발생시킴으로써 관객들을 "어중간한 상태(betwixt and between)" 또는 "극단적 불확실의 상태"에 놓이게 한다.⁸⁷⁾ 퍼포먼스에서의 경계적 경험이 의례에서의 경험과 같이 참여자들 모두의 지속적이고, 공식적인 존재 상태의 변화를 보장하는 것은 아니다. 그러나 퍼포먼스는 강화된 집중을 유발하는 지각적 환경을 제공함으로써 주체 스스로의 변화를 인식하게 한다. 참여자들의 경험이 모두 동일한 것으로 설명될 수는 없지만, 분명한 것은 퍼포먼스가 어떠한 방식으로든 개인을 일깨우는 특별한 지각적 경험을 제공한다는 점이다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 피셔-리히테는 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 논의를 위해 퍼포먼스를 하나의 유기적 체계로 설정하는 것에서부터 출발한다. 퍼포먼스를 순환하는 자기생산적 피드백 루프는 참여자들을 강화된 집중 상태로 유도하는 지각 환경을 형성한다. 참여자들은 자기생산적 피드백 루프에 의해 공동 주체로 설정되며, 지각을 매개로 서로 상호 관계하며 퍼포먼스의 전체 과정을 역동적으로 이끌어 간다. 참여자들은 자기생산적 피드백 루프가 구성하는 관계망 안에서 익숙했던 대립들을 무너지고, 평범한 것이 변용되어 나타나는 것을 지각함으로써 불안정한 현재를 경험한다. 이러한 경험은 주체의 변화를 촉발시킴으로써 다시금 새롭게 현재하는 실재

87) *Ibid.*, p. 176

를 구성한다.

2. 퍼포먼스의 미학의 기본 구조

2.1. '작품'에서 '이벤트'로

퍼포먼스의 미적 특성은 서구 예술론의 기본 구조인 예술 작품과 그것을 생산하는 창조자로서의 예술가 그리고 그것을 관조적 태도로 지각하는 수용자의 관념이 붕괴되는 지점에서 발생한다. 피셔-리히테는 이러한 퍼포먼스의 미적 특성이 퍼포먼스의 예술성을 가능하게 한다고 주장함으로써 예술작품 개념을 중심으로 전개된 서구 예술론에서 간과되어 왔던 퍼포먼스의 미학 이론을 주창한다. 자기생산적 피드백 루프는 참여자들에게 스스로의 변화를 인식하게 하는 환경을 제공함으로써, 현재에 구성된 실재가 자신이 산출해낸 세계라는 것을 깨닫게 한다. 퍼포먼스에 참여하는 사람들은 단지 관찰자에 머물러 있는 경우에도 자기생산적 피드백 루프의 역동성에 의해 지각함으로써 생산하는 주체가 된다. 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 피셔-리히테의 논의는 사실상 퍼포먼스의 자기생산적 특성을 설명하는 것이다. 퍼포먼스의 자기생산적 특성은 예술작품과 수용자를 분리하는 근대적 개념으로서의 예술의 자율성을 부정한다. 피셔-리히테는 자기생산 개념에 의거하여 퍼포먼스를 설명하는 완전히 새로운 틀을 제시하는 데, 이것이 바로 이벤트 개념이다.

전통 미학에서 예술작품은 그것의 '객관적 함의성(thingness)'이 결코 사라지지 않는 '사물'로서 다루어진다. 근대 미학이 예술에 부여한 자율성은 예술이 다른 외부적 가치들에 의해 강요될 수 없고, 자체 내에서 스스로의 법칙을 생산하는 독립성을 인정하는 것이었다. 수용자가 작품에 대하여 저마다 다른 해석과 경험을 한다고 해도 하나의 사물로서 예술작품이 갖는 물질적 특성은 달라지지 않는다. 예술작품은 수용자의 태도와는 상관없이 그 자

체로 고유한 존재이며, 예술가는 그것을 생산하는 자율적 주체로 남는다. 피셔-리히테는 수용미학의 발달이 아무리 작품의 의미를 결정하는 중요한 요소로서 예술에 대한 수용자의 경험과 해석을 인정했다 하더라도, 여전히 수용자에게 경험과 해석 활동을 제공하는 기준으로 예술작품을 남겨둔다는 점에서 그것의 한계를 지적한다. 예술은 자율성을 획득함으로써 권력과 이념으로부터 독립할 수 있었지만 우리의 삶으로부터는 점점 더 멀어져 갔다.

그러나 퍼포먼스는 매 순간 발생하고 이내 사라져버리는 이벤트로 창조된다. 따라서 같은 공연이라도 매번의 퍼포먼스는 결코 동일한 것으로 지각될 수 없으며, 언제나 현재에 발생하는 새로운 실재를 구성한다. 그것은 단지 지각하는 주체의 현상적 조건 때문만이 아니라 퍼포먼스 그 자체가 가진 성질에서 연유한다. 피셔-리히테는 행위의 예술로서 퍼포먼스가 작품 개념 대신에 이벤트 개념을 따르며, 퍼포먼스의 고유한 미적 특성은 이러한 이벤트성에서 기원한다고 주장한다.

퍼포먼스의 물질성과 기호성, 매체성은 참여자들이 신체적으로 공존하는 가운데 이루어지는 행위와 지각의 상호 작용을 통해 형성된다. 퍼포먼스를 구성하는 원리는 참여자들의 지각에 기반한 상호 관계에 따르기에, 퍼포먼스에서 자율적이고 절대적인 창조자는 존재하지 않는다. 퍼포먼스에 참여하는 사람 모두는 자기생산적 피드백 루프의 형성에 기여하지만, 누구도 이를 통제할 수는 없다. 퍼포먼스는 자기생산적 피드백 루프의 작동과 함께 진행된다. 그것이 종료하는 순간 더 이상 해석의 참조점을 제공하는 어떠한 객관적 실체도 남기지 않는다. 만약 누군가가 퍼포먼스를 이해하기 위해 부차적으로 희곡 텍스트나 기록물들을 참조한다고 해도 그것들이 실제의 퍼포먼스와 동일한 것은 아니다. 피셔-리히테의 연구에서 이벤트성은 자기생산성의 또 다른 이름이다.

그러나 피셔-리히테는 퍼포먼스가 전통적인 예술작품에 대한 관념을 거부한다고 해도 그렇다고 예술과 현실 사이를 완전히 지우는 것은 아니라고 주장한다. 오히려 퍼포먼스는 예술의 자율성을 의도적으로 무화시키는 자기반성적 실천을 거듭함으로써 - 다시 말해 자기생산적 피드백 루프의 역동

성을 창조함으로써 - 다른 예술들과 차별화할 수 있는 그것 고유의 예술성을 획득하게 되는 것이다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 이벤트가 예술가에 의해 계획되고 창조된 상황이라는 것을 강조하기 위해 무대화 과정으로서 "미장센"의 개념을 제시한다. 미장센의 과정에서 예술가들은 자기생산적 피드백 루프가 효과적으로 생산될 수 있도록 계획들을 수립한다.

2.2. 미장센 : 이벤트 형성을 위한 조건 설정

전통 미학 이론에서 '생산'이 창조적인 예술가에 의해 예술작품이 생산되는 과정을 의미한다면, 미장센(mise-en-scène)은 이벤트를 발생시키기 위하여 실험적 조건들을 설정하는 과정으로 설명될 수 있다. 미장센의 사전적 정의는 "연출가가 무대 위의 모든 시각적 요소들을 배열하는 작업"이다. 그리고 이것은 곧 지각 환경을 설정하는 과정을 의미한다.

그러나 과거에 미장센은 '창조'에 대한 어떠한 가치도 인정받지 못했으며 단지 기술적 과정으로 여겨졌다. 미장센은 1820년대에는 "연극 상연을 위한 인원이나 재료의 총체"를 나타냈으며, 1835년대 "무대 표현의 각종 방법을 종합하고 통일하는 조작과 기능"⁸⁸⁾을, 그리고 19세기 말이 되어서야 "무대 표현상의 개성적 예술 활동"⁸⁹⁾을 가리키는 용어로 사용된다. '장면화

88) 피셔-리히테에 의하면 미장센의 개념은 19세기 문학적 연극에 대한 가정으로부터 출발한다. "연극이 재현되는 상태로 전환하기 시작하는 방법" "[극적 텍스트]가 무대 퍼포먼스로 전환됨"과 같이 미장센에 대한 당시의 관념은 "문학적 연극 텍스트라는 주어진 본질이 미장센의 도움으로 퍼포먼스로 전환된다"는 것을 상징했다. 희곡 텍스트와 그것의 상연으로서 퍼포먼스에 대한 19세기적 관념에서 미장센은 독립적인 예술 활동 혹은 미적 과정이 아니라, 다만 텍스트의 재현을 위한 효과적인 전략들을 참조하는 '기술적 과정'이었다. (*Ibid.*, pp. 183-185.)

89) 20세기 문학적 연극과 텍스트의 재현에 저항하는 실천적 움직임들은 무대화의 과정을 하나의 예술적 활동으로 격상시켰다. 앞서 언급했던 역사적 아방가르드의 사례에서와 같이, 그들은 연행자의 행위를 문학적 텍스트가 표현하고자 하는 의미로부터 분리시키고 직접적인 효과를 발생시키기 위해 관중들을 자극하고 공격하는 방식을 취했다. 이러한 실천들에서 퍼포먼스는 연출가에 의한 "독립적 예술"로 여겨졌으며, 무대화 과정은 예술적 활동으로 승인되었다. 그러나 피셔-리히테에 따르면 재현의 전략 대신에 창조의 전략을 참조했던 일부 예술가들의 존재에도 불구하고, 미장센에 대한 20세기적 관념은 여전히 "선행되어야만 하는 무언가"를 상징하는 것처럼 나타난다. 피셔-리히테의 분석을 바탕으로 무대화에 대한 18세기적 관념을 텍스트의 의미를 행위로 번역하는 기술적 과정으로 상징

'(putting on stage), '장면의 무대화'(putting into the scene)로 번역될 수 있는 미장센은 오늘날 연극 예술에서 '연출'이라는 용어가 일반적으로 사용되면서, 영화 예술에서의 조형적 요소들을 화면 내부에 효과적으로 배치하는 과정을 의미하는 용어로 정착했다. 연극에 배타적으로 적용되었던 미장센의 개념은 시각적으로 연출된 모든 영역들을 포함하면서 1980년대 이후 더 일반적인 미적 용어로 확대되었다. 피셔-리히테에게 미장센은 영화, 연극 등 예술적 창조 활동을 위한 용어이자 점점 극화되고 무대화되는 사회적 활동들을 설명하기 위한 용어로서 이중적 의미 모두를 포함한다.

피셔-리히테는 퍼포먼스가 효과적으로 형성될 수 있도록 계획을 수립하는 창조적 과정으로 미장센을 설명한다. 예시했던 대로, 자기생산적 피드백 루프는 퍼포먼스의 전체 과정을 참여자들의 공동 결정으로 진행시키는 역할을 한다. 미장센은 이벤트를 효과적으로 발생시키기 위해 자기생산적 피드백 루프의 생성 조건을 설정하는 단계로서, 지각하는 주체의 강화된 집중을 유도하기 위해 보이지 않는 요소들이 나타날 수 있도록 하는 전략들을 마련하는 것이다. 따라서 이는 "무대와 퍼포먼스 간의 차이를 가정하는 것"에서부터 출발한다.

피셔-리히테는 이벤트 개념을 강화시키기 위해 전통적 연극 개념에서의 '리허설'과 '미장센'의 개념을 비교한다. 우선, 일반적인 연극 작품의 준비 과정으로서 리허설은 연출의 지휘 아래 오랜 기간 동안 진행된다. 연출과 배우를 비롯한 연극의 참여자들은 리허설 동안에 그들이 의도하는 의미를 전달하기 위하여 퍼포먼스의 전체적인 형상을 결정하는 작업을 진행한다. 그러나 피셔-리히테는 연출이 "리허설 과정의 궁극적인 결정자라 하더라도" 배우들과 여타 기술 스텝들과는 달리 퍼포먼스에서 발생하는 피드백 루프의 자기생산성에는 전혀 영향을 미치지 못한다고 말한다. "일반적으로 자기생산적 피드백 루프는 무엇이 논의되고 결정되고 계획되었는지 와 관계없이 퍼포먼스에서 실제로 발생하는 것에 의해 영향을 받는다."⁹⁰⁾ 그러므로 퍼포

한다면, 20세기적 관념은 보이지 않는 무언가를 나타나도록 하는 과정, 혹은 무언가를 그 자체로 보이도록 만드는 과정으로 설명할 수 있을 것이다. (*Ibid.*, pp. 185-186.)

90) *Ibid.*, p. 164.

먼스에서는 리허설 과정에서 준비되고 계획되지 않은 상황들이 언제나 발생할 수 있으며, 연출의 의도대로 퍼포먼스의 과정을 통제하는 것도 불가능하다. 반면, 퍼포먼스 아트와 같이 수행적 전략들을 강조하는 퍼포먼스의 경우, 예술가의 행위는 주어진 상황에 참여하는 관중에게 의존할 수밖에 없다. 예술가는 작품을 제작하는 대신에 스스로 통제 불가능한 상황을 창조함으로써 그 상황을 공유하는 관중들에게 책임감을 의식하도록 만든다. 이러한 퍼포먼스에서 예술가는 연행자로 참여하며 다른 참여자들과의 상호 교환을 통해 하나의 이벤트를 완성시켜 나간다.⁹¹⁾ 미장센은 퍼포먼스의 형상을 결정하는 '리허설의 과정을 포함'하여 퍼포먼스에서 출현할 수 있는 현상들까지 고려하는 보다 포괄적인 의미에서의 무대화 과정을 일컫는다.

퍼포먼스의 미적 특성은 참여자들의 지각적 경험에 기반을 두기 때문에, 미장센은 참여자들의 지각을 구성하는 자기생산적 피드백 루프의 효과적인 생산에 초점을 맞춘다. 피셔-리히테는 다양한 퍼포먼스의 사례들을 바탕으로 미장센을 "퍼포먼스의 물질성을 발생시키는 것을 겨냥하는 전략에 대한 계획, 텍스트, 그리고 결정의 과정"으로 정의한다.⁹²⁾ 그녀에 따르면 미장센은 "모든 참여자들에게 노출되어있고, 각 개인들이 다르게 반응하는 특정 상황들을 수립"함으로써 "다양한 반응들을 요청하는 실험적 설정"들을 다루는 것이다.⁹³⁾ 예술가는 미장센의 무대화 과정에서 물질성을 형성하기 위한 최상의 방법들을 찾기 위해 다양한 실험들을 한다. 어떤 요소들이 수행적 성질을 유발하게 될지 조사하기 위하여 우연성의 작용에서부터 자체 조직된 리허설의 기술까지 다양한 전략들을 검토하며, 때로는 이미 결정된 것들이 퍼포먼스 후에 변경되기도 한다.⁹⁴⁾ 이러한 미장센의 개념은 열린 과정으로서의 이벤트와 밀접하게 연관되어 있다. 미장센은 효과적인 공간적, 시간적

91) *Ibid.*, p. 163.

92) *Ibid.*, p. 188

93) *Ibid.*, p. 164

94) 피셔-리히테가 설명하는 무대화 과정은 퍼포먼스 동안에 언제 어디에서 무엇이 나타나고 또는 사라질 것인가를 결정하는 것에서부터 오히려 의도되지 않은 상황을 발생시키기 위한 수행적 요소들을 전략적으로 참조하는 것에 이르기까지 이벤트를 발생시키기 위한 모든 가능성을 열어두는 것이다. 무대화 과정은 수행적 성질이 특정한 시간적 순서와 공간적 배치에서 현존을 불러일으키도록 하는 창조의 전략을 규정한다. (*Ibid.*, p. 187.)

틀을 설정함으로써 자기생산적 피드백 루프가 원활하게 순환할 수 있는 이벤트의 장을 마련하는 것이다.

그러나 무대화 과정에서 자기생산적 피드백 루프의 발생과 소멸을 결정하는 시간적 틀이 마련된다 하더라도, 자기생산적 피드백 루프의 순환 과정은 퍼포먼스의 참여자들에 의해 결정된다. 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 발생하는 특별한 현상이 모든 참여자들에게 동등하게 식별되지 않는다는 점에서 "미장센의 한계"를 지적한다.⁹⁵⁾ 만약 어떤 퍼포먼스에서 '사고'로 추정되는 현상이 지각되었을 때, 그것이 의도되고 연출된 미장센의 결과라는 것을 알기 위해서는 동일한 퍼포먼스를 두 번째 방문하여 똑같은 현상을 발견하는 방법 밖에는 없다. 누군가는 그것을 '사고'로 지각했을 수도 있고, 다른 누군가는 마치 '사고처럼' 의도된 연출의 결과라고 지각했을 수도 있다. 미장센은 관객의 집중이 특정 요소에 모이도록 "목표"할 수는 있지만 반드시 그렇게 되리라는 것을 "보장"할 수 없다. 이러한 이유에서 피셔-리히테는 미장센이 퍼포먼스의 성공과 실패 여부를 판단할 수 있는 기준으로 제시될 수는 없다고 주장한다. 동일한 퍼포먼스가 반복적으로 제공된다 할지라도, 미장센의 유효성은 주어진 환경에 따라 언제나 달라질 수 있기 때문에 "미장센의 성공은 궁극적으로 계획될 수 없다."⁹⁶⁾ 참여자들의 지각 경험에 의존한다는 점에서 미장센의 불확실성은 이벤트 개념과 불가분하다.⁹⁷⁾

2.3. 미적 경험 : 이벤트에 내포된 변화의 잠재력

미적 경험에 대한 전통적 관념은 예술 작품과 그것을 경험하는 주체 사이에 적절한 거리 두기, 즉 지각하는 주체의 무관심적이고 관조적인 태도를 상정함으로써 다른 가치들이 개입할 수 없는 예술 고유의 내재적 가치를 부여했다. 이를 바탕으로 예술은 물질적인 삶과 실천들로부터 벗어나 그 자신

95) *Ibid.*, p. 188

96) *Ibid.*, p. 189

97) *Ibid.*, p. 189

만의 독자적인 존재와 영역을 추구할 수 있게 되었고, '예술의 자율성'은 이러한 미적 경험 개념에 기반을 두고 전개되었다. 그러나 "대상으로부터 거리 두기"를 상징하는 전통적 미적 경험 개념은 퍼포먼스에서의 지각적 경험을 설명하는 데 적합하지 않다. 이벤트에서의 경험을 설명하기 위해 미적 경험은 한층 더 확장된 개념을 필요로 한다.

피셔-리히테는 미적 경험에 대한 미학사적 논의가 비록 근대의 자율적 예술에 대한 선언과 함께 이루어졌다 하더라도, 퍼포먼스에서 나타나는 특별한 경험에 대한 논의는 이미 기원전부터 있어왔다고 주장한다. 예컨대 아리스토텔레스의 카타르시스 개념과 인도 미학의 라사 개념은 배우의 신체적 행동이 관객의 정서를 자극함으로써 관객이 실제로 경험하게 되는 감정적, 육체적 변화를 나타낸다는 것이다.⁹⁸⁾ 피셔-리히테는 배우가 자신의 신체를 사용하는 것으로부터 '변화의 가능성이 열리며', 이는 지각을 통해 관객에게로 '전염'된다고 설명한다. 관객은 행위하는 배우의 신체를 지각하고, 지각된 것은 의미화 과정을 통해 감정을 발생시키며, 관객은 감정의 육체적 발현을 경험한다. 이러한 의미에서 감정은 신체에서 신체로 전염된다. 피셔-리히테는 '전염'이라는 용어가 "건강함에서 아픔으로 이어지는 통로"를 표시하는 '사이'의 상태를 나타내며, 이는 본질적으로 '경계성'의 상태를 의미한다고 설명한다.⁹⁹⁾ 지각을 통해 신체에서 신체로 감정이 전이되는 감정적 전염은 퍼포먼스의 변환적 능력을 표시한다.

피셔-리히테에 따르면, 연극을 옹호하건 반대하건 연극을 바라보는 기존의 입장들은 모두 연극이 참여자들을 변화시키는 잠재력을 지니고 있음을 인정했다.¹⁰⁰⁾ 그러나 19세기에 이르러 예술의 자율성과 미적 경험 개념이

98) 그녀는 미적 성찰의 기원으로 "카타르시스"(Katharsis)와 "라사"(Rasa)의 개념을 제시한다. 아리스토텔레스가 비극의 효과로 제시한 카타르시스라는 용어는 치료 의례를 환기시키는 "정화"의 사상을 내포하는 것으로서, 그녀는 그리스 비극에서 경험하는 카타르시스가 "정감적 자극"을 통해 관객의 "실제적 변환을 유발"하는 경험을 가능하게 한다고 설명한다. 또한 인도 미학에서 예술이 갖는 기본적 속성을 의미하는 라사에 대해 피셔-리히테는 "인간 존재가 공유하는 감정적 기질의 특정 모드와 일치"하는 표현을 통해 배우와 관중들을 촉발시킴으로써 그들을 "육체적이고 감정적인 상태"로 전환시킨다고 설명한다. (*Ibid.*, pp. 190-191.)

99) *Ibid.*, p. 192.

부상하면서 연극적 경험의 변환적 힘은 점차적으로 소외되어 버렸고, ‘전염’은 ‘공감’(empathy)이라는 개념으로 대체되었다. 공감은 연극 행위를 ‘응시’함으로써 동등하게 그것을 느끼고 감각하는 관객을 상정하지만, 19세기 관객들은 감정의 육체적 발현을 포함하여 연극 경험이 유발하는 어떠한 변화화의 가능성도 억제해야만 했다.¹⁰¹⁾ ‘전염’이 몰아일체를 의미한다면, 공감은 대상으로부터 거리두기를 의미한다.

이처럼 과소평가되었던 퍼포먼스의 변환 능력은 19세기말, 20세기 초에 이르러 연극사에 다시 등장한다. 피셔-리히테는 연극 퍼포먼스의 신체 경험을 강조하고 그것의 효과를 중시했던 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche), 후스(Georg Fuchs), 아르토(Antonin Artaud)를 특히 주목한다.¹⁰²⁾ "19세기의 문학적 감정이입이 내세운 자율적인 예술 양식으로서의 연극"이 연극의 변환적 능력을 중단했던 반면, 후스와 아르토에게 연극은 "그 능력들을 회복하기 위해서...의례가 되어야만 했다." 의례로서의 연극은 "그것의 반대자와 지지자 모두 19세기 말까지 승인해온 연극의 변환 능력을 회복했던 것이다."¹⁰³⁾ 특히 피셔-리히테는 연극 퍼포먼스의 변환 능력을 소생시키고자 했던 역사적 아방가르드의 사례를 통해 퍼포먼스에서 유도되는 경계적 경험이 "사회적 변환"과 "신체적(생리적, 정감적) 변형"(metamorphosis)이라는 두 가지 목표를 갖는다고 설명한다. "새로운 연극적 공동체"를 창조하고자 했던 아방가르드주의자들은 연극을 의례와 축제로 전환시키기 위해 노력했고, 이를 위해 관객의 신체에 직접적인 영향을 미치는 "효과의 미학"을 겨냥했다.

100) 피셔-리히테는 연극이 가진 전환적 잠재력 때문에 연극을 지지하거나 반대하는 이론가들의 사례를 소개한다. 루소(Rousseau)의 경우에는 "연극에서 느껴지는 지속적인 감정은 우리를 흥분시키고, 무기력하게 하고, 약화시키고 또한 우리의 열정에 저항할 수 없도록 만들기" 때문에 연극의 전환적 능력을 부정적으로 평가한 것으로 나타난다. 대조적으로, 레싱(Lessing), 디드로(Diderot), 리히텐버그(Lichtenberg), 엥겔(Engel) 등 18세기 이론가들은 연극의 전환적 능력 때문에 연극 퍼포먼스를 옹호했다. (*Ibid.*, p. 192.)

101) *Ibid.*, p. 193.

102) 니체는 <비극의 탄생 Birth of Tragedy>(1872)을 통해 효과의 미학을 재창했으며, 후스는 "의례"가 갖는 전환적인 능력을 연극 퍼포먼스와 연관시키며 "개인의 변환을 유발시키는 연극을 요구했다." 아르토의 경우, 연극을 "전염병"에 비유함으로써 "전염"으로서 연극 경험의 개념을 부활시킨다.

103) *Ibid.*, pp. 193-194.

아방가르드는 공동체를 창조하고 강화하는 도구로서 의례와 축제, 집단행동과 경험의 공유를 통해 공동체를 창조하는 정치적 모임, 관중들에게 놀라움과 경이로움과 같은 감정들을 전송함으로써 직접적인 신체적 반응을 유발하는 서커스와 스포츠의 이벤트와 같은 "다른 장르의 퍼포먼스"들에서 나타나는 변환적 요소들을 그들의 효과를 위해 참조함으로써 "연극 퍼포먼스를 부활시키기를 희망했다."¹⁰⁴⁾

위와 같은 연극사적 검토를 통해 피셔-리히테는 퍼포먼스에서의 경험이 변환의 가능성을 지닌다는 것을 밝힌다. '경계성'에 대한 논의에서도 나타난 바와 같이 퍼포먼스는 그 자체로 또 하나의 실재를 구성함으로써 참여자들에게 이행을 위한 하나의 통로를 제공한다. 피셔-리히테에 의하면 "퍼포먼스는 일반적으로 배우와 관중의 신체적 공존을 기반으로 하며 주로 경계성을 창조하는 피드백 루프의 자기생산성에 의해 생성되기 때문에 문화적 퍼포먼스에서도 마찬가지로 동등한 경계적 경험이 가능하다."¹⁰⁵⁾ 앞서 살펴본 역사적 아방가르드의 사례에서도 확인했듯이 참여자들의 변환을 이끄는 경험은 예술적 퍼포먼스에서뿐만 아니라 축제, 스포츠 경기, 정치적 집회를 포함한 다양한 문화적 퍼포먼스에서도 나타난다. 퍼포먼스가 지닌 변환 잠재력은 다만 예술적 퍼포먼스에 한정된 것만은 아니다.

그러나 피셔-리히테는 모든 종류의 경계적 경험이 미적 경험으로 인정될 수는 없음을 강조한다. 경계적 경험으로서 퍼포먼스의 고유한 지각적 경험이 미적 경험인지 비미적 경계적 경험인지를 판단하는 기준은 경험 그 자체의 본질적인 특성에 기인하는 것이 아니라 경험의 '결과'에 따른다.

나는 경계적 경험들 가운데 경험 그 자체를 목적으로 하는 여정을 미적인 것으로 보는 반면에, "다른" 목적에 도달하기 위한 여정으로 작용하는 경계적 경험을 비미적인 것으로 표시한다. 그러한 목적들은 엔터테인먼트, 승자와 패자 또는 공동체의 생성, 집권의 당위성, 사회적 결합의 생성과 같은 사회적으로 인식된 상태의 변화를 구성할 수 있

104) *Ibid.*, pp. 195-196.

105) *Ibid.*, p. 196.

다. 말하자면, 미적 경험은 자기 자신으로 나아가는 통로에서 문턱(threshold)을 경험하는 것이다. 이행의 과정은 그 자체로 이미 경험을 형성한다. 비미적 경계적 경험은 무언가로의 이행과 이것 또는 저것으로의 변화이다.¹⁰⁶⁾

경계적 경험은 말 그대로 주체가 하나의 상태에서 다른 상태로 이행함으로써 변화를 겪는 과정을 의미한다. 변화는 그 자체로 경험되는 것이다. 이때 미적 경험으로서 경계적 경험은 주체가 깨달음이나 성찰로 이어지는 문턱을 넘는 것, 즉 하나의 상태에서 다른 상태로 이행하는 과정을 스스로 인지하는 것이다. 반면, 비미적 경계적 경험은 주체 스스로가 인지하는 내적 변화로 이어지는 경험이 아니라 “사회적으로 인식된 상태의 변화”를 경험하는 것이다. 따라서 퍼포먼스에서의 미적 경험은 “개인의 지각에 따라 결정된다.”¹⁰⁷⁾

피셔-리히테는 “특별한 종류의 경계적 경험으로서의 미적 경험과 다른 종류의 경계적 경험” 사이의 구분이 “예술적 퍼포먼스와 비예술적 퍼포먼스 사이의 구별과 일치하지 않는다”라고 주장한다.¹⁰⁸⁾ 왜냐하면 미적 경험의 여부를 판단하는 것은 지각하는 주체 그 자신이기 때문이다. 또한 주체의 지각은 피드백 루프에 의해 지속적으로 영향을 받기에 하나의 퍼포먼스 안에서도 다양한 지각 경험이 발생할 수 있다. 피셔-리히테는 이러한 주장을 통해 예술의 본질적 목적을 나타내는 특수한 경험으로 이해되었던 전통적인 미적 경험 개념의 확장을 시도한다.

피셔-리히테는 이벤트를 중심으로 미장센과 미적 경험의 확장된 개념을 동반하여 퍼포먼스 미학의 기본 구조를 완성한다. 퍼포먼스의 미적 특성은 참여자들의 지각적 경험을 전제로 형성되기에 퍼포먼스의 미학은 이러한 경험을 효과적으로 구성하기 위한 과정과 그것에 대한 결과로 이루어진다. 따라서 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학에서 퍼포먼스의 미적 가치를 결정하는

106) *Ibid.*, p. 199.

107) *Ibid.*, p. 200.

108) *Ibid.*, p. 200.

것은 주체들 각자의 경험, 그 자체이다.

Ⅲ. “퍼포먼스 미학”의 의의 및 가능성

피셔-리히테가 정의한 퍼포먼스의 미적 특성은 퍼포먼스에서 발생하는 지각의 특수성을 나타낸다. 퍼포먼스에서 형성되는 자기생산적 피드백 루프는 참여자들의 강화된 집중을 유도하는 특수한 지각 환경을 형성한다. 퍼포먼스의 과정 동안 참여자들 사이를 순환하는 피드백 루프에 의해 지각은 불안정해지는 현상을 나타낸다. 이를 경험함으로써 참여자들은 또 다른 피드백 루프의 순환을 이끄는 변화를 순환하는 과정에서 참여자들은 지각의 불안정화 현상을 경험한다. 이러한 현상에 대하여 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 발생하는 '효과'를 참여자들의 수행적 행위에 의해 유도되는 고유한 미적 특성으로 설명하고 이를 제의와 연극에 내재된 공통적 속성으로 간주했다. 이러한 맥락에서 피셔-리히테의 연구는 서구 연극사를 퍼포먼스의 맥락에서 관통하고자 했다. 본 장에서는 1960년대 이후 예술과 문화에서 나타난 수행적 양상에 주목하는 동시대 퍼포먼스 연구들을 제시하고, 각 연구자가 퍼포먼스를 규정하는 데 있어서 나타나는 차이점을 비교함으로써 피셔-리히테의 연구의 특질과 차별성을 검토하고자 한다. 나아가 새로운 미학 이론으로서 그것의 학적 의의와 가능성을 제시하고자 한다.

1. 피셔-리히테 퍼포먼스 연구의 차별성

1.1. 셰크너의 수행성 연구와의 비교

피셔-리히테는 행위의 수행적 특성을 규명하고 이를 통해 퍼포먼스가 형성되는 과정을 분석함으로써 연극의 오래된 관념들을 재해석했다. 행위의 수행성과 예술적 행위로서 퍼포먼스 사이의 관계를 고찰하는 피셔-리히테의 연구는 마찬가지로 연극학에서 출발하여 수행적 행위에 대한 탐구로 연구 영역을 확장시킨 셰크너의 연구와 비교될 수 있다.

미국 뉴욕대학교 티쉬 예술학부(Tisch School of the Arts, New York University) 연극학과 교수이자 퍼포먼스 그룹(Performance Group)의 연출가였던 셰크너는 1966년 「인간의 퍼포먼스 활동들(The performance activities of man)」이라는 제목의 논문을 『드라마 리뷰(Drama Review)』에 발표했다. 그는 이 논문에서 놀이, 게임, 스포츠, 연극, 제의를 '퍼포먼스 활동'에 포함시키고 그의 연구 영역을 연극과 드라마 너머로 확장시킨다. 인간의 모든 공적 퍼포먼스에 관심을 가졌던 셰크너는 1977년 봄, 「제의와 공연에 관한 세계 회의」¹⁰⁹⁾의 준비 위원회 모임에서 만난 사회인류학자 터너(Victor Turner)와의 협력을 통해 연극학에 인류학적 방법을 적극적으로 도입한다.¹¹⁰⁾ 특히 그의 주된 연구 주제는 연극과 의례의 특별한 상호 관계에 관한 것이었다.

1960년대 예술의 영역에서 이루어진 '수행적 전환'은 의례에서 기원한 연극이 다시 의례로 발전하는 양상을 나타냈다. 비단 연극에서 뿐만 아니라 행위를 강조하는 모든 예술 실천들은 일시적이거나 특정한 효과를 발생시킬 수 있도록 하는 상황을 창조했다. 셰크너는 1960년대 이후 예술가들이 의례적 요소를 무대화하는 과정을 목격하고, 동시대적 자료들을 바탕으로 연극과 의례를 구분하기 위한 방법에 대해 연구한다.¹¹¹⁾ 그는 연극을 '오락'을

109) 「제의와 공연에 관한 세계 회의」에 대한 1980년 준비 위원회 모임에서 터너가 밝힌 모임의 목적은 다음과 같다. “그들의 공연들로서 여러분들은 그들을 알 것이다. [...] 문화란 그들의 제의와 연극적 공연들에 가장 완벽하게 표현되어서 그들 자신들을 의식하도록 만들어진다. [...] 하나의 공연은 ‘흐름’ 즉 그 움직임 속에서 행동과 의식이 하나인 자발적 움직임과, “반성성”, 어떤 문화의 중심 의미들, 가치들, 목적들이 행위를 형성하고 설명하는 바와 같이, 그것들이 “작동하는” 것으로 다시 볼 수 있는 반성성의 변증법이다. 하나의 공연은 우리가 공유한 인간성을 진술하며, 여전히 개별 문화들의 독자성을 표명한다. 우리는 서로 다른 공연들에 참여하고 그들의 문법과 표현 기법들을 배움으로써 서로를 더 잘 알게 될 것이다.” (리처드 셰크너, 『퍼포먼스 이론Ⅱ』, 이기우·김익두·김월덕 역, 현대미학사, 2004, 247-248쪽)

110) “터너는 사회 속에서 나타나는 다양한 정치, 경제, 법률적 과정 등을 일종의 사회 드라마(Social drama)로서 분석하고 그것을 넓은 의미의 의례과정으로 분석할 수 있다고 본다. 즉, 터너는 연극적 또는 사회 드라마의 원류는 종교적 의례였지만 종교적으로 사회 드라마도 의례적 성격을 가질 수밖에 없다고 보고 복합적인 사회 드라마를 의례적 과정으로 보면서 연행적인 관점에서 설명하고자 했다.” 의례적인 것에서 연극적 요소를 발견한 터너는 이를 역으로 이용하여 연극을 의례적인 관점에서 분석했다.

111) Shepherd, Simon, *Drama/theatre/performance*, (Routledge, 2004), p. 119.

유도하는 ‘미적 상연’(aesthetic enactment)으로, 의례를 ‘효능’(efficacy)을 유도하는 ‘사회적 상연’(social enactment)으로 정의하고, 이러한 특성이 서로 대립하는 것이 아니라 ‘연속체’(continuum)를 이룬다고 설명한다.¹¹²⁾ 나아가서 그는 각 문화적 시기에 따라 효능과 오락은 공존하거나 분리된 형태로 나타나기 때문에 이러한 관계의 특성을 비교함으로써 서구 연극사의 지도를 그릴 수 있다고 주장했다.¹¹³⁾

퍼포먼스에서 미적 요소와 사회적 요소는 서로 공존하며 연속체를 이룬다는 셰크너의 주장은 경계적 경험에 대한 피셔-리히테의 주장과 유사한 맥락에서 이해될 수 있다. 그러나 피셔-리히테는 이러한 경험이 발생시키는 효과를 완전히 미적인 것으로 이해했던 반면, 셰크너는 퍼포먼스에서 유도되는 경험의 효과를 오락과 효능의 두 측면으로 구분함으로써 사회적 요소와 미적 요소의 기능성을 강조했다. 하나의 연속체를 이룬다고 해도, 이들 사이의 관계를 비교함으로써 연극사를 배치할 수 있다는 주장은 이 두 가지 요소가 근본적으로는 분리될 수 있음을 전제하는 것이다. 셰크너와 피셔-리히테는 예술의 수행적 전환이라는 동일한 현상을 목격했음에도, 그것을 통해 서로 상반되는 해석을 보여준다. 피셔-리히테가 퍼포먼스라는 하나의 프레임 마련함으로써 이분법적 세계관에 기반한 모든 대립들을 무화시키고자 했던 반면, 셰크너의 퍼포먼스 연구는 여전히 이러한 세계관에 의해 작동한다. 오히려, 수행성에 대한 셰크너의 연구는 그러한 관념을 더욱 공고히 만든다.

셰크너는 다양한 퍼포먼스 "이벤트들이 삶과 예술의 장르들을 분리하는 경계들을 흐리게 하거나 무너뜨려 버림"으로써 수행적 행위에 대한 이론가들의 연구가 시작되었다고 주장한다. 수행성과 퍼포먼스를 구분함에 있어서 다음과 같이 언급한다:

112) 셰크너에게 "퍼포먼스란 대단히 광범위한 행위를 포괄한다. 특히 연극은 동물의 행위를 형태화하는 것에서부터 인사하기, 감정 표현하기, 가족적인 정경 등과 같은 일상에서의 퍼포먼스는 물론이며, 의례와 의식, 그리고 대규모 극장 이벤트와 같은 것들을 포함하는 것으로서, 이러한 것들은 퍼포먼스를 이루는 연속체에서 매듭을 이룬다." (Richard Schechner, *Performance Theory*, 1988.)

113) *Ibid.*, p. 119.

수행성과 공연 사이의 관계가 적절한가의 여부는 절박한 문제이다. 수행성에 한계가 있는가? 공연학의 범주 바깥에 무언가 있는가? 대답을 하려면 우리는 "as"와 "is"를 구별해야 한다. (...) 어떠한 이벤트, 행동, 아이템 혹은 행위도 퍼포먼스"로서("as" performance) 관찰할 수 있다. 퍼포먼스로 현상을 접근하는 것은 확실한 이점이 있다. 우리는 이들을 일시적이며, 진행 중이고, 시간이 지나면서 변화하는 것, 말하자면 리허설 중이라고 생각한다. 반면에, 전통과 관습이 퍼포먼스"이다("is" performance)라고 단언하는 사건들이 있다. 서구 문화에서, 최근까지는 퍼포먼스는 연극, 음악, 춤 등 "예술 양식", 즉 공연예술이었다. 최근에, 적어도 1960년대 이후로 미적 퍼포먼스들은 정확하게 연극이나 춤이나 음악이나 시각예술이라고 일컬을 수 없는 것으로 발전해왔다.¹¹⁴⁾

셰크너는 '퍼포먼스'("is" performance)를 '공연예술'(performing arts)로, 그리고 수행성을 '퍼포먼스와 같은 것'("as" performance)으로 구분한다. 다시 말해, 셰크너에게 퍼포먼스는 예술 양식으로서 공연예술 그 자체를 지칭하는 것이며, 수행적인 것은 퍼포먼스와 같은 것 혹은 퍼포먼스처럼 보이는 것으로서 공연예술에서의 행위와 비슷한 속성을 지닌 일련의 행위들을 의미하는 것이다. 피셔-리히테와 셰크너 모두는 퍼포먼스를 '수행적인 것의 전형'으로 규정하지만, 그러나 피셔-리히테가 행위의 수행적 특성을 고찰하고 이를 바탕으로 퍼포먼스의 특성을 설명하고자 했던 반면, 셰크너는 공연예술로서 퍼포먼스에서의 행위를 기초로 수행적 행위의 특성을 설명하고자 한다. 셰크너에게 퍼포먼스는 "재현된 행위"로서, 수행적 행위는 인간 존재가 "다른 자아를 수행하는" 상황이다.

재현되는 행위는 퍼포먼스의 중요한 특성이다. 이 모든 예술들, 제의

114) 리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론Ⅱ』, 이기우·김익두·김월덕 역, 현대미학사, 2004, p. 251쪽.

들 및 치료의 실천가들은 어떤 행위들 - 사건들의 조직화된 연속들, 편집된 행동들, 알려진 텍스트들, 기록된 움직임들- 이 그 행위를 '실행하는' 연행자들과 분리되어 존재한다고 가정한다. 행위가 행위하고 있는 사람들과 분리되기 때문에 행위는 축적될 수 있고, 전승될 수 있고, 중첩될 수 있고, 전달될 수 있다. (...) 재현의 작업은 숙련자로부터 초심자에게로의 행위의 리허설과 전승 속에서 수행된다.¹¹⁵⁾

셰크너에 따르면 퍼포먼스는 "정체성을 나타내고, 시간을 유용하고 개조하며, 신체를 장식하고 재형성"하는 행위이지만 그것은 거듭 반복되는 한에서만 "무엇인가를 의미하기 시작"하기 때문에 "거듭 행위 되는 행위"이다.¹¹⁶⁾ 그의 연구에서 수행적 행위는 "자기 자신이 다른 한 사람 속에서 · 다른 한 사람으로서 행동"한다는 의미에서 연행자와 분리되어 있으며, "재현 되는 행위"로서 퍼포먼스는 이미 선재하는 "의미를 방출해내는 행위"이다.¹¹⁷⁾ 셰크너는 한걸음 더 나아가 "이 재현되는 행위가 리허설의 과정을 세밀히 검토함으로써, 즉 일상적 삶에서 행해지는 행위들이 어떻게 예술, 의례 및 그 밖의 다른 퍼포먼스적 양식들에서 '거듭 행위 되는 행위'들이 되는지를 세밀하게 관찰함으로써, 과정적으로 가장 잘 이해될 수 있다고 생각한다."¹¹⁸⁾ 따라서 그는 연극을 "행위를 재현하는 구체적인 테크닉들 속에서 특수화된 예술"로 정의하고 퍼포먼스의 구조를 파악하기 위해서 "리허설 과정"을 연구한다. 여기에서 리허설은 연행자가 훈련을 시작하는 순간부터 퍼포먼스가 끝나기까지 모든 과정을 포함하는 것으로서, 셰크너에게 퍼포먼스

115) Schechner, Richard, 'Restoration of Behavior' (in *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985); 리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론 I』, 이기우·김익두·김윌덕 역, (서울: 현대미학사, 2001), pp. 17-18.) (번역수정)

116) 앞의 책, p. 19.

117) "이러한 행위의 단편들은 여러 번 거듭된 것이다. 이 전승의 항구성은 재현되는 행위가 여러 가지 선택을 한다는 것 때문에 더욱 놀라운 것이다. 달이 일정한 주기를 반복하는 것처럼 동물들은 그들 스스로를 반복할 뿐이지만, 배우는 어떤 행동에 대해서는 아니라고 말할 수 있다. 이러한 선택의 문제는 쉽지는 않다. 몇몇 민속학자들과 뇌전문가들은 동물과 인간의 행위 사이에는 어떤 중요한 차이 - 어떤 종류의 차이-도 없다고 주장한다. 그러나 거기에는 일종의 '선택의 환상'(illusion of choice), 우리가 하나의 선택을 한다는 느낌만은 있다. 그리고 그것으로 충분하다." (앞의 책, pp. 19-20.)

118) 앞의 책, p. 43.

는 반복적인 트레이닝을 통해 행위가 전승되고 습득되는 워크숍과 리허설의 결과이다. "오랫동안 재현된 행위의 단편들"은 유기적으로 형성된 리허설의 전 과정을 통해 "정리되어서 하나의 새로운 전체, 곧 퍼포먼스를 이룩한다."¹¹⁹⁾

'퍼포먼스'를 '공연예술'로 규정하고 행위의 구조를 파악하기 위해 리허설 과정을 주시한다는 점에서 셰크너의 퍼포먼스 연구는 '연행'으로 번역될 수 있는 표현적 행위 개념을 기반으로 한다. 셰크너는 삶을 재현하는 연극 예술에서의 행위와 마찬가지로 인간의 대중 생활 또한 반복적으로 수행되는 재현적 행위들로 구성되어 있다고 설명한다. 예술 퍼포먼스에서의와 마찬가지로 인간의 일상적 행위 또한 이미 사회적으로 형성된 의미를 담지한 재현적 행위이며, 이러한 행위는 반복적으로 수행됨에 따라 숙련되고 전승된다. 피셔-리히테가 퍼포먼스를 연행자와 관객의 만남을 통해 발생하는 이벤트로 정의한 반면, 셰크너에게 퍼포먼스는 연출과 훈련의 과정을 통해 구성된 결과물이다. 셰크너에게 퍼포먼스는 특정한 의미를 담지한 재현적 행위로 구성된 일종의 문화적 소산이며, 따라서 그의 연구는 행위가 의미를 생산하고 이것이 교환되는 과정, 즉 행위의 정형화 과정을 대상으로 다룬다.

피셔-리히테와 셰크너는 퍼포먼스를 하나의 전체 혹은 체계로 설정하지만 그것의 의미는 상반된다. 피셔-리히테가 의미하는 전체는 자기생산적 피드백 루프에 의해 형성된 것으로서, 단일한 개인들로 구성된 전체이다. 이러한 체계에서는 그것을 구성하는 개체들의 속성이 전체의 독특한 특징들을 창조하는 원동력으로 작용한다. 그러나 셰크너가 의미하는 전체는 리허설이라는 정형화 과정을 통해 구축되는 것으로서, 체계의 정체성을 우선시한다. 의미는 행위 되기 이전부터 존재했으며, 행위가 구성하는 현재는 이미 존재했던 무언가에 대한 것이다. 이는 개인성을 체계 안에 종속시킴으로써 전체 주의적 시각을 나타낸다. 피셔-리히테에게 퍼포먼스가 지금, 여기에 공존하는 참여자들에 의해 발생하는 실재인 반면, 셰크너에게 퍼포먼스는 원본에 대한 재현물, 즉 어떤 진짜에 대한 이미지일 뿐이다.

119) 앞의 책, pp. 118-119.

1.2. 레만의 포스트드라마 연구와의 비교

피셔-리히테의 퍼포먼스 연구는 퍼포먼스가 발생하고 형성되는 상황에 초점을 맞추으로써 서양 연극사에서 분리되어 왔던 연행과 텍스트를 퍼포먼스라는 이벤트로 통합시킨다. 그녀의 연구에서 분석 대상이 되는 사례들은 그녀가 예술에서의 "수행적 전환"이라 부르는 1960년대 이후의 예술적 퍼포먼스들이다. 하지만 수행적 행위의 개념은 1960년대 이후 예술가들에 의해 적극적으로 실험됨으로써 본격적으로 부각된 것일 뿐, 수행적인 것으로서 퍼포먼스의 미적 특성이 새로운 예술 양식에만 적용될 수 있음을 의미하는 것은 아니다. 실제로 피셔-리히테는 연극사에서 통용되어온 체화와 현존과 같은 개념들을 행위의 수행적 특성을 바탕으로 재정의한다. 따라서 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학 연구는 서구 연극사를 재해석하는 과정이며, 나아가 미학사에서 간과되어 왔던 예술적 퍼포먼스를 재조명하는 계기를 마련한다.

퍼포먼스에 대한 미적 고찰로서 피셔-리히테의 연구는 비슷한 시기에 연극학에서 이루어진 레만(Hans-Thies Lehman)의 <포스트드라마 연극>¹²⁰⁾ 이론과 비교될 수 있다. 레만의 연구 역시 "연극의 미학적 논리를 전개"시키 고자 1970년대부터 1990년대에 이루어진 연극의 실천들을 분석하고 여기에서 나타나는 현상들을 이론적으로 규정하고자 하는 시도였다. 레만은 드라마적 텍스트의 재현을 거부하고 퍼포먼스를 강조하는 동시대 연극 실천들을 "포스트드라마 연극"이라 명명하고, 이 "실재화 된 예술적 구성물과 실천형식"들을 "연극이 직면한 재현 문제들에 대한 반응"으로서 읽어내고자 했다.¹²¹⁾

120) Hans-Thies Lehman, *Postdramatic Theatre*, Trans. Karen Jurs-Munby, Abingdon, [England]; New York: Routledge, 2006. Print.

121) 레만은 페터 슨디(Peter Szondi)를 이어 포스트드라마에 대한 탐구를 구체화한다. 레만에 따르면 포스트드라마는 포스트 브레히트적 연극을 의미하며, 이는 연속적인 서사가 아닌 "단절"의 미학이 중요하다는 사실을 뜻한다. 레만은 브레히트가 '이야기'를 중시함에 따라 드라마 텍스트 전통을 지키고자 하는 "수동적 대리인의 위치"를 벗어나지 못했다는 점을 지적하며, 포스트드라마의 특징으로 줄거리가 아닌 "신체적 상태"를 강조한다.

연극은 육중한 신체들의 장소일 뿐만 아니라 실재적 회합의 장소이기도 하다. 그로부터 심미적으로 조직된 일상 속에서 실제의 삶은 독특한 횡단을 일으킨다. 심미적 대상이 생산되고 매체를 통해 소통하는 다른 모든 예술과 달리, 연극에서는 수용 행위(공연장에 가는 것)뿐만 아니라 심미적 행위(공연하는 것) 그 자체가 지금 여기에서 실제로 행해지는 것에 의해 발생한다. 그러므로 연극이란 공연자와 관객들이 공연과 관극이 동시에 발생하는 공간을 호흡하면서 함께 삶의 시간을 보낸다는 것을 의미한다. 연극에서 기호와 신호를 방출하고 수용하는 일은 동시에 일어난다. 연극 공연은 발화된 말이 무대 위에 전혀 존재하지 않을 때에도 무대와 객석의 관계를 통해 공유된 텍스트(joint text)를 생성해낸다.¹²²⁾ 그러므로 연극에 대한 적절한 설명은 바로 공유하는 텍스트 전체를 읽어내는 것과 밀접한 관련을 맺는다. 모든 참여자들의 시선이 잠재적으로 만날 수 있는 것처럼, 연극상황(theatre situation)은 분명하지만 숨겨져 있는 소통 과정을 통해 하나의 전체를 구축한다.¹²³⁾

연극의 물질성을 강조하는 새로운 연극들로부터 영감을 받아 "20세기 연극의 발전을 정립"하고자 했던 레만은 피셔-리히테와 마찬가지로 행위의 예술로서 연극이 발생시키는 효과를 강조한다. 연극은 "실재적 회합의 장소"로서, 참여자들의 직접적인 소통을 통해 연극 퍼포먼스는 새로운 실재를 구성한다. 레만은 비단 언어가 존재하지 않는 순간에도 관객과 연행자가 공유하는 모종의 텍스트가 존재하며, 이러한 "텍스트 전체를 읽어내는 것"이 연극이라는 것을 강조한다. 레만에게 연극은 하나의 "연극 상황"으로서, 참여자들이 퍼포먼스라는 장에서 만나 서로 시선을 교환하고 상호 소통하는 과정을 통해 하나의 전체로 구축된다.

언어가 존재하지 않는 순간에도 존재하는 공유된 텍스트에 대한 레만의

(*Ibid.*, pp. 29-34.)

122) (원주) 연극 공연은 무대와 객석의 관계를 통해 어떤 공동의 텍스트를 생성하는데, 심지어 발화된 말이 무대 위에 전혀 존재하지 않을 때에도 이 '텍스트'는 존재한다.

123) *Ibid.*, p. 17

논의는 연행자의 자기지시적 행위가 관객의 지각 행위를 통해 의미화되는 과정을 분석한 피셔-리히테의 논의와 유사하다. 그러나 레만은 연극의 규범을 행위 그 자체가 아닌 텍스트로 삼는다는 점에서 차이를 나타낸다. 그 텍스트라는 것이 단순히 희곡 텍스트를 말하는 것은 아니지만, 여전히 읽어내야 하는 것이라는 점에서 ‘의미’이기 보다는 ‘해석’을 요구하는 것처럼 보인다. 이처럼 ‘새로운 연극’에 대한 레만의 연구에서 전통적 연극 개념의 잔재를 발견하는 것은 어렵지 않다.

레만의 연구는 ‘포스트-드라마’라는 경계를 설정하는 것으로 부터 출발한다. 그는 연극의 현재를 "더 이상 드라마적이지 않은" 포스트드라마의 시대라고 선언하고, 이를 전-드라마 연극 및 드라마 연극 이후의 새로운 "패러다임"¹²⁴⁾으로 제시한다. 그러나 드라마 연극¹²⁵⁾ 역사의 "휴지기"를 주장¹²⁶⁾하고 동시대 연극을 포스트드라마 연극으로 선언하는 레만의 연구는 역설적으로 드라마 중심의 연극관에 기반한다. 드라마 이후의 연극, 포스트드라마를 이해하기 위해서는 드라마에 대한 전제가 선행되어야만 한다.

‘포스트드라마적’이란 형용사는 연극에서 드라마라는 패러다임의 가치가 ‘쇠락한’ 시기에 드라마를 넘어서 진행된 연극을 지칭한다. 이는 추상적인 부정, 단순히 드라마-전통으로부터 떨어져 나오고 보자는 태도를 의미하는 것이 아니다. 드라마 ‘이후’ 라는 것은 비록 약화되고 고갈되었다 할지라도 ‘평범한’ 연극의 구조로서 드라마가 잔존하는 것을 말한다.¹²⁷⁾

124) “지난 수십 년간 미학적 일관성과 창작 활동을 통해 드라마의 전승된 형식과 ‘드라마 연극’에 도전하면서 만들어낸 풍경 속에 나타난 일련의 현상들은 포스트드라마 연극의 새로운 패러다임으로 이해되는 것이 정당해 보인다. 여기서 패러다임이란 말은 공유되는 부정적 경계, 즉 드라마 연극으로부터 포스트드라마 연극의 고도로 다양한 공연 방식을 분리해내기 위해 사용된 보조적 개념이다. 포스트드라마 연극은 패러다임이 되어가는데, 그것은 포스트드라마 연극의 작업들이 늘 환영받는 것은 아니라고 해도, 우리 시대 진정성 있는 선언으로 인정되고, 일종의 고유한 기준으로서 영향력을 전개하고 있기 때문이다.” (*Ibid.*, pp. 24-25.)

125) 레만에게 “드라마 연극이란 근세 유럽 연극 전통의 핵심을 특징짓는 말”로서 드라마적 텍스트를 모방하는 행위를 통해 “무대 위의 말과 행동을 현재화”하는 것이다. (*Ibid.*, p. 21.)

126) *Ibid.*, pp. 22-23.

포스트드라마를 이론적으로 규정함으로써 연극을 진정으로 "동시대적인 것"으로 만드는 것에 대해 탐구하고 나아가 과거 연극에서 나타났던 '비-드라마적' 측면까지 포착하고자 했던 레만의 기획은 드라마의 개념을 전제하지 않고서는 성립될 수 없다는 점에서 문학적 연극관에 기반한다. 드라마적 요소와 비드라마적 요소는 하나의 전체 안에서 각각 분리된 것으로 인지될 수 없으며, 다만 차이에 의해 구분될 뿐이다. 그러나 레만의 연구에서 퍼포먼스는 연극을 구성하는 원리로 설명되기 보다는 '반-드라마적' 요소로 다루어지고 있으며, 이는 여전히 연극을 텍스트와 행위를 이분법적으로 구분하는 시각을 드러낸다. 이처럼 레만의 연구는 드라마를 배타적으로 구분하는 전략을 통해 비로소 존립 가능한 포스트드라마의 개념을 상정하고 있으며 이는 역설적으로 이 이론이 드라마에 의존할 수밖에 없음을 증명한다. 그가 강조하는 연극 퍼포먼스의 경험, 즉 지각의 상호 교환, 현존성, 에너지의 전이 등의 현상은 퍼포먼스에서 나타나는 고유한 현상으로서 텍스트를 중심으로 전개된 연극 이론의 역사에서 간과되어 왔을 뿐 동시대적 연극에만 국한된 것은 아니다.

레만이 제시한 재현의 기호학적 프레임은 연극사뿐만 아니라 다양한 예술의 영역에서 수행되는 퍼포먼스들과 연극 퍼포먼스를 구분하는 데도 적용된다.¹²⁸⁾ "연극과 퍼포먼스 예술 사이에 중첩되는 영역"으로서 포스트드라마 연극에 대한 레만의 연구는 사실상 퍼포먼스를 '연극학'적 담론 안에 머무르게 한다. 행위의 특성을 기반으로 퍼포먼스에서 나타나는 현상들을 포착하고 분석했던 피셔-리히테의 연구가 총체적 이벤트로서 연극의 보편적 속성을 이해하고자 하는 시도였다면, 레만의 연구는 동시대 연극에서 나타나는 다양한 현상들을 포스트드라마라는 이름으로 통합하고자 했다.

127) *Ibid.*, p. 27.

128) "연극이란 예술가들이 재료와 몸짓을 통해 예술적으로 변형된 현실을 재현하는 것을 의미한다. 퍼포먼스 예술에서 예술가들의 극행동은 외부적 현실을 변형하거나 미학적 인가공을 통해 현실을 전달하는 것이 아니다. 오히려 그것은 '자기-변신'에 도달하려는 노력이다." (*Ibid.*, p. 137.)

새로운 연극에서 나타나는 변화와 특성들을 포착하고 이를 현상적으로 규명하는 것은 분명 유의미한 작업이지만, 한 시대의 연극 경향을 포스트드라마라는 이름으로 범주화하는 것은 빠르게 변화하는 현대 연극의 양상과 다채로운 예술적 실천들을 지나치게 협소화 시켜버릴 수 있다는 우려를 낳는다. 레만의 연구가 발표된 지 십여 년이 지난 지금, 포스트드라마 연극에 대한 연구는 특정 단체나 특정 작품을 중심으로 진행되고 있을 뿐이며, 급변하는 현상들을 포괄할만한 후속 연구는 미미한 실정이다. 이러한 측면에서 그의 연구는 '포스트드라마'라는 용어 또한 하나의 '기술어'가 될 수 있다는 지적¹²⁹⁾과 함께 "포스트-포스트드라마 연극"의 등장과 "희곡으로의 귀환"에 대한 요청 앞에서 다소 무력해진다.¹³⁰⁾ 레만의 포스트드라마 연극 이론이 퍼포먼스의 효과와 미학에 대한 '동시대적' 그리고 '연극학적' 담론에 머무른다면, 퍼포먼스에서 나타나는 미적 현상의 본질과 법칙성을 명백히 하고자 했던 피셔-리히테의 연구는 퍼포먼스에 대한 통시적, 공시적 연구를 가능하게 한다는 점에서 의의가 있다.

2. “퍼포먼스 미학”에서 “수행적인 것의 미학”으로

2.1. 퍼포먼스라는 하나의 이벤트

피셔-리히테는 예술적 퍼포먼스가 발생하고 형성되는 과정을 참여자들의 행위를 통한 수행적 과정으로 설명한다. 그녀에게 예술적 퍼포먼스는 객관적 대상으로서의 예술작품이 아니라 참여자들의 지각을 통해 생성되고 변형되는 열린 과정으로서 하나의 이벤트이다. 퍼포먼스를 이벤트로 정의함으로써 피셔-리히테는 퍼포먼스 미학이 예술 퍼포먼스뿐만 아니라 모든 종류의 퍼포먼스에도 동일하게 적용될 수 있다는 것을 가정한다. 이는 그녀의 연구

129) M.McGuire, 'Forced Entertainment on Politics and Pleasure,' Variant, vol. 5, http://www.variant.org.uk/5texts/Michelle_McGuire.html (Serch Date: April, 15, 2014)

130) 김형기, 앞의 글, pp. 136-140 참조.

가 예술은 물론이며 퍼포먼스를 추구하는 다양한 현대의 문화적 실천들에서도 마찬가지로 미적 특성을 발견할 수 있는 계기를 마련해준다.

피셔-리히테에 따르면 행위를 통해 주관적 신체와 객관적 신체가 공동 작용하는 과정에서 형성되는 퍼포먼스는 그 독특한 생산과 수용의 조건 때문에 고유한 미적 특성을 지닌다. 지각하는 주체이자 동시에 지각되는 대상으로서 인간의 신체는 퍼포먼스에의 참여를 통해 독특한 경험을 하게 된다. 퍼포먼스에서 미적 지각은 새로운 미적 대상을 창조하는 원동력으로 작용한다. 이는 예술의 자율성을 상정하는 전통 미학에서 예술의 본성이나 가치를 판단하는 핵심적인 조건으로서 수용자의 무관심적 태도¹³¹⁾를 요구하는 것과는 다른 ‘미적 경험’을 수반한다. 오히려 퍼포먼스에서의 미적 경험은 참여자들의 관여적 지각을 전제로 예술과 일상이 역동적으로 상호작용하는 가운데 이루어진다. 한마디로 퍼포먼스의 미적 특성은 예술의 자율성이 무력해지는 순간 획득될 수 있다. 피셔-리히테는 참여자들의 공동체성을 강조함으로써 예술의 가치를 예술작품에 내재된 독립성과 법칙성에 의거하는 전통 예술론에 새로운 담론을 제기한다.

퍼포먼스를 하나의 이벤트로 정의함에 따라 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학은 예술론을 넘어 문화론으로 나아간다. 그녀는 퍼포먼스가 예술과 일상 미적인 것과 비미적인 것의 경계를 아무리 지우고자 해도, 그것이 "제도에 의해 보장"되는 한 예술을 현실로부터 분리시키는 자율성을 폐지할 수는 없다고 말한다.¹³²⁾ 이러한 주장에 따르면 ‘예술’은 단지 퍼포먼스의 미적 특성

131) “근대 미학에서 미적 경험은 자율적 영역으로 간주된다. 이는 미적 경험이 자신만의 동일성 기준을 갖기 위해 다른 어떤 형식의 경험과도 충분히 다르다는 것을 의미한다. 그러한 자율성을 설명할 여러 방법들이 제시되었다. 미적 태도는 선천적으로 혹은 훈련의 결과 특정하게 미적인 방식으로 지각할 수 있는 개인의 능력이라는 관점으로 미적 경험을 규정한다. 좀더 정확히 하기 위해 이때의 경험은 무관심적이라 말해지는데 여기서 ‘무관심적’이라는 의미는 어떤 이론적 실제적 관심은 물론 심지어 대상의 존재에 대한 관심마저도 배제한다는 것이다.” 대브니 타운젠드, 『미학입문』, 장호연 역, (서울: 도서출판 이론과실천, 2000), 244쪽

132) 피셔-리히테는 어떤 퍼포먼스가 예술로 용인되는 기준은 "무대화 전략 또는 이벤트의 일반적 특성보다 기관의 프레임"에 따른다고 말한다. 즉, 일반적으로 퍼포먼스는 그것이 예술 기관의 산하에서 발생할 경우 예술적인 것으로, 정치, 스포츠, 축제 등과 관련된 기관의 산하에서 발생할 경우 비예술적인 것으로 간주된다. (Fischer-Lichte, *opt., cit.*, p. 201)

에 대한 충분조건이 될 수 있을 뿐 필요조건은 아니다. 오히려 하나의 퍼포먼스를 예술로 용인하는 기준을 제도라는 프레임에 위탁함으로써 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학은 예술론을 초월하여 모든 문화적 현상을 아우른다. 퍼포먼스의 미적 특성은 그것의 이벤트성에서 연유하기 때문에 우리는 예술적 퍼포먼스에서는 물론이며 축제, 스포츠 경기, 정치적 집회, 제의와 같이 우리의 일상 곳곳에 스며들어 있는 비예술적 퍼포먼스에서도 마찬가지로 그것에의 참여를 통해 특별한 미적 경험을 얻을 수 있다. 또한 퍼포먼스의 의미는 지각하는 주체의 개인적 전기를 바탕으로 형성되기 때문에 여기에서 독자적인 가치를 창조하는 절대적 예술가의 개념은 흐릿해진다. 퍼포먼스는 정해진 시공간을 공유하는 참여자들에 의해 또 하나의 사회적 실재로 형성되며 여기에는 도덕, 윤리, 종교 등 다른 가치들과 정치적, 사회적 요소들이 끊임없이 개입된다. 따라서 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학은 예술과 비예술의 이분법적 구분을 지우고 참여자들의 주관적 경험을 중심으로 전개됨으로써 '효과'의 미학을 따른다.

피셔-리히테의 퍼포먼스 연구에 대하여 영문판 서문을 집필한 칼슨은 그녀가 "퍼포먼스가 참여자들에게 실질적으로 무엇을 이루어주는가에 대한 문제"에 주요 관심이 있으면서도 "예술적 전통이라고 불릴 수 있는 사례들"만을 분석 대상으로 다루고 있다는 점을 지적한다.¹³³⁾ 그러나 그녀의 연구에서 도출된 퍼포먼스의 미적 특성은 '예술 관념이 붕괴되는 순간에 획득되는 것'이기 때문에 이기에 오히려 그것이 정통적 예술의 사례들로부터 도출되었다는 사실은 의미심장하다. 왜냐하면 그것은 이 연구가 서양 예술사에서 소외되어 왔던 퍼포먼스의 능력을 재조명하는 것이며 동시에 전통을 모체로 하는 가장 새로운 것이라는 점을 인정하기 때문이다. 이러한 맥락에서 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학은 새로운 형식의 예술을 위한 미학적 탐구라기보다는 전통 미학에서 이제껏 도외시되었던 것들을 보완하기 위한 미학적 노력이며, 이 새로운 미학 이론은 제도권 내에 있는 예술을 위해 필요하다기 보

133) Carlson, Marvin. "Introduction", ed Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. trans. Jain, Saskya Iris. (London ; New York: Routledge, 2008)

단 비예술적인 것들의 미학을 설명하기 위해 요구되는 것으로 보인다.

2.2. 보완적 미학 이론으로서의 가능성

예술의 자율성을 거부하고 미적 효과 그 자체를 강조하는 퍼포먼스 미학은 일견 전통 미학과 대립하는 것처럼 보인다. 그러나 피셔-리히테는 퍼포먼스 미학이 기존의 미학 이론을 부정하거나 대체하기 위한 것이 아니라 ‘생산·작품·수용’의 구분된 범주 사이에 이제껏 간과되어 온 예술적 ‘과정’을 보완하는 이론적 가능성을 지닌다고 말한다.¹³⁴⁾ 피셔-리히테가 예술적 퍼포먼스를 주요한 분석 대상으로 다룬 것은 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

피셔-리히테의 연구에서 예술적 퍼포먼스와 공연예술은 서로 대립하는 개념이 아니다. 예술적 퍼포먼스는 전통적으로 공연예술로 분류되는 연극과 무용을 포함할 뿐만 아니라 시각예술로 분류되는 퍼포먼스 아트, 해프닝, 행위 예술 등을 모두 포괄한다. 한마디로 피셔-리히테의 연구에서 예술적 퍼포먼스는 크게 예술이라는 영역에서 행해지는 모든 종류의 행위를 지칭하는 것으로 사용된다. 그러나 스스로 행위할 수 없는 사물, 예를 들면 로봇이나 컴퓨터와 같은 디지털 미디어의 인터랙션은 여기에 포함되지 않는다. 피셔-리히테에게 퍼포먼스란 인간의 신체를 매개로하는 행위의 일련을 의미하며, 그것이 예술의 영역에서 이루어질 때 예술적 퍼포먼스로 분류된다.

이같은 논의를 보다 엄밀히 하기 위해 데이비스(David Davies)¹³⁵⁾를 참

134) Fischer-Lichte, *op. cit.*, p.181

135) 데이비스는 무엇이 특정한 사건을 퍼포먼스로 만드는지 그리고 이러한 퍼포먼스들 중에서 어떤 퍼포먼스가 예술적 퍼포먼스라 불릴 수 있는지를 정의한다. 그에게 퍼포먼스란 일련의 행위로서, "그 행위를 관장하는 목표를 구체화하는 최소한 하나의 묘사 아래 해당되는 행위를 포함하며, 그것이 목표로 하는 결과 역시 함축적이거나 직접적으로 포함한다." 데이비스에 따르면 행위와 행위가 성취되는 과정에서의 몸의 움직임은 다른 것이며, 퍼포먼스는 특정한 목표 이외의 조건들을 만족시키는 행위이다. 따라서 퍼포먼스는 행위이지만 모든 행위가 퍼포먼스인 것은 아니다. 데이비스는 퍼포먼스가 "어떠한 결과를 성취하는 것을 목표로 하는 행위들"과 연관될 뿐 아니라 "적어도 이론적으로는 공공의 주시와 평가에 열려있다"고 설명한다. 그는 "그 행동이 평가의 대상이 되는 단순한 행위자"와 "자신의 행동이 인정받고 평가될 것을 의도"하는 연행자를 구별하고, 연행자의 행위,

조하여 설명한다면, 예술적 퍼포먼스는 “예술작품에 대한 우리의 감상적 참여에 특징적인 방식”으로서 “어떤 이벤트가 예술작품의 감상과 직접적으로 관련되는 특징들을 수용자들에게 명백하게 보여”주는 것이다.¹³⁶⁾ 또한 데이비스는 퍼포먼스 아트와 해프닝과 같이 퍼포먼스에서 수행되는 행위 그 자체가 예술작품이 되는 사례를 제시하는 데, 이러한 경우에서 퍼포먼스는 예술의 “감상에 있어서 중요한 역할”을 함으로써 다양한 예술작품 중 하나의 사례가 될 수 있다고 주장한다.¹³⁷⁾ 이를 정리하면, 데이비스의 논의에서 예술적 퍼포먼스는 첫째, 관객의 지각을 인도하는 연행자의 행위를 통해 하나의 예술작품을 특정한 방식으로 매개하는 것이며, 둘째, 예술적 수단으로서 수행되는 행위가 지각자와 만남으로써 그 자체로 예술작품이 되는 경우로 나눌 수 있다. 여기에서 전자는 공연예술을 후자는 퍼포먼스 아트와 같이 전통적으로 공연예술로 분류되지 않는 예술 양식을 의미하며, 예술적 퍼포먼스는 이 모든 사례에서의 이벤트를 의미한다. 따라서 예술작품과 이벤트는 대립하거나 상충하는 것이 아니라 상보적 관계에 있다.¹³⁸⁾

예술적 퍼포먼스가 예술작품에 대한 지각자의 감상적 참여 방식이라면 이벤트로서 퍼포먼스의 본성이나 가치를 판단하는 조건은 그것에 참여하는 사람들의 지각을 통한 경험의 특수성에 달려있다. 전통 미학이 수용자의 관

즉 퍼포먼스는 의도된 관객의 지각을 의식적으로 인도한다고 설명한다. (David Davies, *Philosophy of the performing arts*, (Wiley-Blackwell, 2011), pp. 4-6.)

136) *Ibid.*, p. 17.

137) “퍼포먼스는 그 자체가 예술작품일 수 있는데, 연행자가 하는 것이 예술적 수단으로써 그것의 가시적인 특징들이 그 작품의 예술적 내용을 구성하는 재현적, 표현적, 형태적 특징들을 맥락적 요소들과의 관련 안에서 직접적으로 제시한다. 따라서 우리는 비토 아콘치의 《미행》에서 그가 대상들을 따라다님으로써 수행한 행동들을 예술적 수단이라고 말할 수 있다. 여기서의 퍼포먼스 사건은 시각 예술에서의 작품의 예술적 내용을 표현하는 특정하게 도색된 표면이 수행하는 역할과 유사한 역할을 맡는다. 혹은 예술작품이 되는 행동은 수행되는 행동들 안에서만 구성되는 것이 아니라, 재즈 피아니스트의 즉흥 연주에서와 같이 그러한 행동들이 생성하는 다양한 감각들 안에서도 구성되는 것이라고 주장할 수 있다.” (*Ibid.*, p. 18.)

138) 특히 데이비스가 예술작품으로서 공연예술과 그것의 감상적 참여의 방식으로서 예술적 퍼포먼스를 구분한 대목은 셰크너와 피셔-리히테의 퍼포먼스 연구의 차이점을 설명하는 데 적용될 수 있다. 퍼포먼스를 리히테의 결과로 정의한 셰크너의 연구에서 행위가 전승되는 과정으로서 수행적 행위의 개념은 공연예술을 구성하는 원리로 작용하는 반면 피셔-리히테의 연구에서 수행적 행위는 그 자체로 퍼포먼스를 형성함으로써 예술적 퍼포먼스의 원리가 된다.

조적 태도를 요구하며 미적 대상으로서 예술작품을 중심으로 전개된 데 반해 퍼포먼스 미학은 예술론의 중심을 참여자의 미적 지각으로 이동시킨다는 점에서 차이가 있다.¹³⁹⁾ 퍼포먼스 미학에 대한 피셔-리히테의 연구는 이벤트를 퍼포먼스를 대상으로 하며, 이는 연행자의 행위와 지각자의 행위가 만나는 과정에서 발생하는 미적 특성에 관한 것이다. 그러므로 퍼포먼스 미학은 참여자의 지각이 외부 대상과 서로 관여하며 관계를 맺는 과정을 고찰함으로써 미적 가치를 재조명하는 계기를 마련한다. 이러한 이유에서 미적 경험으로서의 경계적 경험과 그것에 잠재하는 변환의 가능성은 피셔-리히테의 퍼포먼스 미학의 중추가 된다.

2.3. 삶의 미학으로서 “수행적인 것의 미학”

피셔-리히테는 퍼포먼스가 비록 제도 안에서는 예술의 자율성에 대한 도전을 제기할 수 없다 하더라도, 일상의 삶과 예술을 구분하는 차원에서는 자율적 예술의 관념에 끊임없이 대항해왔다고 주장한다.¹⁴⁰⁾ 퍼포먼스는 예술과 일상, 미적인 것과 비미적인 것, 주체와 객체 같이 일상적인 삶에 내재된 익숙한 이분법 사이로 참여자들을 유예시킴으로써 전환을 가능하게 하는 경계적 경험으로 유도한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스가 "테두리"(border)를 "문턱"(threshold)으로 지각하도록 한다는 점에서 삶과 밀접하게 관련되어 있다고 주장한다. 그녀에 따르면 테두리는 “분할의 선”으로서 그것을 건너기 위해서는 법과 절차, 허가가 요구되는 제한된 기준이다. 반면, 문턱은

139) 본래 "예술"이라는 용어는 미학에서 창조적 활동 및 그 결과로서 작품을 지시하는 개념이며, "예술적"이라는 말은 작품을 창조하는 활동의 특성을 나타낼 때 사용한다. "미"는 가치의 영역에 속하며, "미적"이라는 말은 지각하는 주체가 취하는 태도의 특성과 관련된다. 미학은 본래 미에 관한 학문으로서, 서구 미학은 미가 드러나는 구체적 장소이자 대상인 예술의 개념을 중심으로 발전했다. 서구 미학사상의 진행에 있어서 미론과 예술론의 문맥이 서로 다르게 발전되면서 예술현상에 대한 구체적 연구는 예술 개념의 전제 하에서 실행되었으며 미학은 좁은 의미에서 예술철학과 동일시되었다. 이에 따라 오늘날 미는 미학적 논의에서 거의 사라지거나 '미적 경험'에 대한 논의에서만 일부 다루어진다. (오병남, 앞의 책, p. 94.)

140) Fischer-Lichte, *opt.cit*, p. 203

불확실한 “경계적 공간“으로서 가능성과 변용을 약속하는 일종의 통로를 제공한다.¹⁴¹⁾ 퍼포먼스에서 발생하는 상황에 대하여 누군가 그것을 테두리로 지각하는 경우, 넘을 수 없는 선, 금기된 행동 앞에서 지각하는 주체는 어떠한 한계를 경험하며 대립과 마주하게 된다. 그러나 그것이 문턱으로 지각되는 경우, 더 이상 그 곳은 불가침한 영역이 아니라 새로운 상황으로 초대하는 횡단의 가능성을 제공한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스의 다양한 무대화 전략들이 테두리를 문턱으로 지각하도록 도움으로써 퍼포먼스에서 생성되는 “피드백 루프는 무대와 객석, 배우와 관중, 개인과 공동체 또는 예술과 삶 사이에 있는 경계”들을 교차 가능한 문턱으로 전환한다고 주장한다.¹⁴²⁾ 퍼포먼스에서의 경계적 경험은 경계가 문턱으로 사용되는 경우, 즉 “그것을 건너는 행위”에서 경험된다. 이 앞에 어떠한 상황이 다가올지 모르지만, 지각하는 주체는 기꺼이 행동하고 반응함으로써 주어진 한계를 뛰어 넘는다. 이러한 맥락에서, 퍼포먼스에서의 미적 경험에 대한 피셔-리히테의 정의를 유지할 필요가 있다. 그녀는 모든 경계적 경험이 미적 경험인 것은 아니며, 참여자들이 경계적 상태를 경험하는 과정에서 그것이 어떠한 ‘목적’에 도달하는가에 따라 미적 경험으로서의 경계적 경험과 비미적 경계적 경험으로 구분될 수 있다고 설명했다. 피셔-리히테에 따르면 진정한 미적 경험은 오직 “자신의 통로로 이어지는” 문턱을 경험하는 경우에만 용인될 수 있다.¹⁴³⁾

피셔-리히테는 “자기 존재의 물질로서 인간”이 “스스로 자신에게 거리를 두는 행위를 통해서만” 문턱을 넘을 수 있다고 주장한다.¹⁴⁴⁾ 인간은 “의식이 부여된 살아있는 유기체로서, 체화된 정신으로서, 영구적으로 스스로를 새로 생성하는 것으로, 지속적으로 스스로를 전환하는 것으로, 그리고 계속해서 문턱을 건너는 것으로 오직 자신이 될 수 있다.”¹⁴⁵⁾ 그러므로 참여자들에게 문턱을 건너는 것을 허용하거나 또는 넘어서도록 강제하는 퍼포먼스

141) Fischer-Lichte, *op.cit.*, p. 203

142) *Ibid.*, p. 204-205

143) *Ibid.*, p. 199

144) *Ibid.*, p. 205

145) *Ibid.*, p. 205

의 경험은 삶의 경험 그 자체와 뒤섞이며¹⁴⁶⁾ 이러한 이유에서 "퍼포먼스보다 삶에 더 깊이 관여할 수 있거나 또는 더 밀접하게 가까워 질 수 있는 예술은 거의 없다."¹⁴⁷⁾

피셔-리히테가 퍼포먼스 미학에서 제시하는 미적 경험의 확장된 개념은 예술의 본질에 대하여 재고하게 한다. 본디 미학은 '미란 무엇인가?'라는 명제로부터 시작되었지만, 서구 미학이 예술론을 중심으로 발전하게 되면서 미의 가치는 미적 대상으로서 예술작품을 기준으로 평가되게 되었다.¹⁴⁸⁾ 예술은 우리가 미를 발견하고 체험하는 구체적인 수단이자 장소이다. 그러나 근대 미학이 수용자의 무관심적 태도를 상정함으로써 예술에게 부여한 자율성은 오히려 그것을 우리의 삶으로부터 유리시키는 결과를 낳았다.¹⁴⁹⁾ 여기에서 예술은 객관적 사유의 대상으로서 우리의 일상적 삶과는 서로 다른 현실 체제에 기반한다는 것을 전제한다. 반면, 퍼포먼스 미학은 퍼포먼스가 우리에게 행동하고 반응하는 '살아있는' 장소를 제공함으로써 이러한 자율성의 관념에 도전해왔다고 말한다. 퍼포먼스라는 장에 모인 현존하는 신체들은 행위의 상호작용을 통해 새로운 사회적 실재를 형성한다. 지각하는 주체와 지각되는 대상은 역동적인 움직임 을 통해 서로 적극적으로 관계를 맺으며 하나의 사건을 구성하는 데, 이는 지금 · 여기에 현존하는 살아있는 신체의 지각을 기반으로 이루어지기 때문에 퍼포먼스에서 인간은 존재와 세계, 그리고 정신과 신체의 유기적 관계를 인식하는 구체적인 실존의 상태를

146) 피셔-리히테는 "퍼포먼스가 삶 그 자체로서 그리고 그것의 모델로서 모두 생각될 수 있다"고 말한다. "퍼포먼스는 참여자들의 삶에 실제 시간을 차지함으로써, 그리고 그들에게 스스로를 지속적으로 새롭게 생성하는 가능성을 제공함으로써 삶 그 자체이다. 이러한 과정들은 특히 참여자의 집중에 초점을 맞추는 강도와 확대로 일어나기 때문에 퍼포먼스는 삶의 모델이다. 우리의 생활은 퍼포먼스에서 외형을 갖춘다 - 퍼포먼스는 현재와 과거가 된다." (*Ibid.*, p. 205.)

147) *Ibid.*, p. 206

148) 김광명, 『삶의 해석과 미학』, (서울: 문화사랑, 1996), 76-77쪽.

149) 플라톤 이래 객관적이고 보편적인 속성으로 여겨져 왔던 미의 관념이 근대 미학의 발전과 함께 개별적이고 주관적인 영역으로 들어서면서, 주체의 경험이나 태도는 예술의 본성이나 가치를 판단하는 데 핵심적인 조건이 되었다. 칸트 이후 독일의 관념론자들에게 의해 정제되어 온 "미적"(aesthetic)이라는 개념은 예술 작품의 경험에 대하여 감상하는 주체의 '무관심적 태도'를 요구했으며 이러한 '관조적 태도'는 일상과 예술의 경험을 구분하는 지표가 된다.

경험하게 된다. 따라서 퍼포먼스는 그 자체로 참여자들의 삶의 일부를 차지하는 동시에 존재 각각의 인식을 깨운다는 점에서 삶의 훌륭한 모델로서 예술이 된다.

피셔-리히테의 논의에서 퍼포먼스의 미적 경험을 가능하게 하는 경계적 경험은 참여자들의 신체적 공존을 전제로 하기에 모든 이벤트에 내재하는 것으로 나타났다. 그러므로 이벤트에의 참여는 언제나 변화의 가능성을 암시하는 미적 경험을 수반한다. 피셔-리히테는 퍼포먼스를 수행적인 것의 전형으로 제시함으로써 퍼포먼스의 미학이 예술을 넘어 모든 다른 종류의 이벤트에도 적용될 수 있음을 표명했다. 퍼포먼스의 미적 특성에 대한 피셔-리히테의 연구는 궁극적으로 “수행적인 것에 대한 미학 이론의 체계화”¹⁵⁰⁾를 통해 예술을 넘어 문화 현상 전체로 확산된 퍼포먼스적 실천들에 대한 미학적 분석틀을 제공한다.

150) 피셔-리히테는 퍼포먼스를 지향하는 예술의 발전으로 인해 단지 연극적 맥락에서 뿐만 아니라 예술이라는 영역에서 이루어지는 모든 행위들을 이해하기 위해서 “수행적인 것에 대한 미적 이론의 공식화”가 필요하다는 주장을 통해 자신의 이론에 대한 당위성을 설명한다. (*Ibid.*, p. 181.)

결론

오늘날 퍼포먼스는 극장을 벗어나 우리의 일상 곳곳에서 벌어지고 있다. 행위는 그것이 표현하는 의미를 잘 전달하는 경우에만 효과적인 소통 수단이 될 수 있다고 믿었던 전통적인 관념은 수행성 개념에서는 더 이상 유효하지 않는다. 행위는 의미를 매개하는 한갓 수단으로만 한정될 수 없다. 우리는 행위 안에서 서로를 만나고, 세계와 관계하고, 그리고 의미를 발생시킨다. 퍼포먼스는 우리 앞의 세계가 우리의 행위로부터 산출되는 것이며, 우리는 지속적인 움직임을 통해 자기 자신을 발견하고 알아가는 존재라고 말한다. 퍼포먼스는 한편으로는 예술 바깥으로 벗어나기 위해 운동하고 있으며, 다른 한편으로는 우리의 삶 속으로 파고들기 위해 운동한다. 살아있는 인간 '존재'들을 매개체로 하는 퍼포먼스는 예술의 베일 안에서, 혹은 사회과학의 현미경 위에서 그 모습을 제대로 파악하기 어렵다. 그 모든 것이며 어느 것도 아니기 때문이다.

본 논문은 수행적인 것의 미학에 대한 피셔-리히테의 퍼포먼스 연구에 주목했다. 피셔-리히테는 수행성 개념을 통해 인간의 행위와 신체에 대해 고찰하고, 살아있는 인간 존재들을 매개체로 하는 퍼포먼스의 고유한 미적 특성을 밝혔다. 피셔-리히테가 정의하는 퍼포먼스의 미적 특성은 퍼포먼스 참여자들의 지각에 의해 경험되는 것으로서 지각하는 주체와 외부 대상과의 지속적인 교환 가운데 하나의 유기적인 '과정'을 이룬다. 이러한 점에서 퍼포먼스는 고정되고 불변하는 '작품'이 아니라 일시적이고 일회적인 '이벤트'로 창조된다.

퍼포먼스의 미적 특성은 고정된 예술작품과 절대적인 창조자로서 예술가를 상징하는 전통적 예술론에서 벗어나는 지점에 있다. 또한 퍼포먼스의 미적 특성은 행위의 수행성과 신체의 매체성에 기반을 두기 때문에 퍼포먼스 아트와 같은 새로운 예술 형식은 물론이며 전통적 문학 연극의 퍼포먼스 나아가 스포츠 경기, 정치적 집회, 축제를 포함한 비예술적 퍼포먼스에도 공통적으로 적용된다. 하나의 이벤트로서 퍼포먼스의 미적 특성을 규명하기

위해 피셔-리히테는 "미장센 - 이벤트 - 미적 경험"의 술어적 삼위일체를 설정하는데, 이는 퍼포먼스 미학의 구조를 이룬다. 이벤트를 중심으로, 미장센과 미적 경험의 확장된 개념은 퍼포먼스 미학이 예술과 비예술의 이분법을 떠나서 다양한 방식으로 무대화되고 있는 오늘날의 문화·사회 현상들에서 미적인 것을 포착할 수 있는 이론적 분석틀로 제공될 수 있음을 설명한다. 이는 퍼포먼스 미학에 대한 그녀의 기획이 단지 예술론 안에만 머무르는 것은 아니라는 사실을 시사한다.

본고는 피셔-리히테 연구의 이러한 점에 주목하여, 퍼포먼스를 인식하는 새로운 체계로서 수행적인 것의 미학에 주목하고, 이를 우리의 경험을 설명하는 유의미한 틀로서 규명하고자 했다. 예술과 비예술의 제도적 경계를 허물고, 퍼포먼스에서의 지각적 경험 그 자체의 효과를 탐구하는 그녀의 연구가 예술적 퍼포먼스를 주요 분석 자료로 활용한다는 것은 다음과 같은 점에서 의미가 있다. 우선, 자율적 예술의 관념을 위협하는 퍼포먼스의 미적 특성이 예술의 정통적 사례들로부터 도출되었다는 사실은 기존의 미학 이론에 대하여 질문을 제기한다는 점에서 의미가 있다. 그럼에도 피셔-리히테의 연구는 퍼포먼스를 이벤트로 정의함으로써 기존의 전통 예술론을 완전히 대체하거나 부정하기 위한 이론이 아니라, 지각자의 감각과 경험을 중심으로 예술의 예술성에 대한 접근을 시도했다고 평가될 수 있다.

살펴본 바와 같이, '수행적인 것의 미학'은 극화되고, 그러므로 무대화되고 있는 21세기 현상들에 대한 우리의 경험을 설명하기 위한 도구로서의 가능성을 제공한다. 이러한 피셔-리히테의 연구가 연극학에 기반을 두고 전개된다는 점은 공연예술학이 나아갈 수 있는 다양한 방향성을 제공해준다는 점에서 고무적으로 평가될 수 있다. 이미 서로 간에 경계를 무너뜨리고 오직 '퍼포먼스'로만 불릴 수 있는 실천들이 예술과 문화의 안팎에서 행해지고 있으며, 그 범위를 좁혀서 연극 현상들만 보더라도 포스트드라마 시대라는 말이 무색해질 정도로 다채로운 공연들이 하루에도 수 백편씩 관객들과 마주할 준비를 한다. 전위적인 실천에서부터 지극히 고전적인 형식에 이르기까지 이 모든 현상들을 관통할 수 있는 하나의 용어가 있다면 그것은 바

로 ‘만남’일 것이다. 피셔-리히테의 연구는 이러한 만남의 과정에 대한 것이다.

다만 아쉬운 점은, 비교적 최근 출간되었음에도 불구하고, 예술에서의 수행적 성향이 두드러지게 나타났던 1960년대의 자료들을 위주로 다루고 있다는 점에서는 다소 아쉬움이 있다. 이와 관련해서 본 논문 또한 피셔-리히테의 이론을 동시대 국내에서 이루어지고 있는 실천들에 적용하고, 퍼포먼스 그 자체와 퍼포먼스 미학에 대하여 좀 더 심도 깊은 논의로 이어가지 못한 점이 있어서 한계를 지닌다. 그러나 본고는 ‘수행적인 것의 미학’으로서 피셔-리히테의 연구를 고찰함으로써 다양한 예술적 · 문화적 실천들을 새로운 관점에서 접근하기 위한 발판을 마련하고자 한다. 바라건대 이를 토대로 지금 · 여기에서 벌어지는 다양한 실천들과 접목한 연구들이 활발히 일어나길 기대해본다.

참 고 문 헌

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* trans. Jain, Saskya Iris. (London ; New York: Routledge, 2008)

Austin, J.L. *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955,* (London: Oxford University Press, 1962.) 한국어판, 김영진 역, 『말과 행위』 (서울: 서광사, 1992)

Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory,” *Theatre Journal*, 40, (1988), (519-531)

움베르토 마투라나, 프란시스코 바렐라, 『삶의 나무: 인간 인지능력의 생물학적 뿌리』, 최호영 역, (갈무리, 2007)

움베르토 마투라나, 『있음에서 함으로: 베른하르트 뢰르크젠과의 대담』, 서창현 역, (갈무리, 2006)

Lehman, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre,* trans. Karen Jurs-Munby, Abingdon, [England];(New York: Routledge, 2006. Print.)

Schechner, Richard. “Restoration of Behavior”, in *Between Theater and Anthropology,* (University of Pennsylvania Press, 1985).

Schechner, Richard. *Performance Studies: An introduction,* (Routledge, 2002)

Davies, David. *Philosophy of the Performing Arts*, (Wiley-Blackwell: 2011)

Shepherd, Simon. *Drama/Theatre/Performance*, (Routledge: 2004)

Kaye, Nick. *Postmodernism and Performance*, (London : Macmillan, 1994)

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*, 1996.

리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론Ⅱ』, 이기우·김익두·김월덕 역, (서울: 현대미학사, 2004)

리차드 셰크너, 『퍼포먼스 이론Ⅰ』, 이기우·김익두·김월덕 역, (서울: 현대미학사, 2001)

지안니 바티모, 『미디어사회와 투명성』 김승현 역, 1992

리차드 슈스터만, 『삶의 미학 : 예술의 종언 이후 미학적 대안』, 허정선, 김진엽 역, (서울: 이학사, 2012)

니콜라 부리요, 『관계의 미학』, 현지연 역, (미진사, 2011)

파트리스 파비스, 『수행성과 매체성 : 21세기 인문학의 쟁점』, (서울: 푸른사상사, 2012)

대브니 타운젠드, 『미학입문』, 장호연 옮김, (서울: 도서출판 이론과실천, 2000)

오병남, 『미학강의』, (서울: 서울대학교 출판부, 2004)

김광명, 『삶의 해석과 미학』, (서울: 문화사랑, 1996)

Carlson, Marvin. "Introduction", ed Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. trans. Jain, Saskya Iris. (London ; New York: Routledge, 2008)

F.T. Marinetti, 'The Variety Theatre'(1913), in *Twentieth Century Theatre: a sourcebook*, (Routledge, 1995:New York), pp.171-173

Robert Leach, 'Meyerhold and biomechanics', in Twentieth Century Actor Training, (Taylor & Francis, 2000)

Csódas, T.J. (May 1993) "Somatic Modes of Attention," Cultural Anthropology, vol. 8, no. 2,

박신의, 「연극 밖으로, 미술 밖으로」, 연극의 이론과 비평, 1 (2000)

김형기, 「포스트드라마 연극'의 개념과 영향미학 -퍼포먼스와 '수행적인 것'을 중심으로」, 『브레히트와 현대연극』, 2011, pp. 136-140.

M.McGuire, "Forced Entertainment on Politics and Pleasure", Variant, vol.5, http://www.variant.org.uk/5texts/Michelle_McGuire.html (Search Date: April, 15, 2014)

Abstract

The study on Erika Fischer–Lichte’s performance theory

–Focusing on the “The Aesthetics of the performative” –

Inkyung Baik
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School
Seoul National University

The present study examines the “aesthetics of the performative” as a new paradigm for performance. To do so, this study reconstructs Fischer–Lichte’s research on performance with its major concepts, and seeks the significance and possibilities of the aesthetics of the performative based on it. Fischer–Lichte points out that in the traditional perspective of performance, action on stage has been considered to be expressing a pre-existing thing. She opposes such view and defines action as performative. According to Fischer–Lichte, actions cannot express something. Rather, actions allow perceivers and actors to meet and let the surrounding social reality to be formed. Fischer–Lichte presumes performance as the epitome of such performative action, and sets out to reinterpret the old ideas of theatre with the new concept of performativity. Traditional concepts of theatre have their roots in the

dichotomous world view that divides stage and audience; sign and signifier; theatrical text and action; and mind and body. Fischer-Lichte, however, applies the concept of performative action in analyzing performance, and thus brings in those oppositions into relationships or processes. Performance is formed in between those emerging relationships and proceeding processes.

This notion of performance is strengthened by the autopoietic feedback loop. While the concept of performativity in Fischer-Lichte's research explains the process in which performance is formed by participants, the autopoietic feedback loop explains the characteristics of perception that participants experience in performance. This is the aesthetic quality of performance that Fischer-Lichte emphasizes. Autopoietic feedback loop connects every individual that circulates and coexists in the performance space, and creates a total network. Due to such condition, a unique environment for perception is formed in performance. With the feedback loop that connects among individuals, and between the whole and the individual, performance forms itself as an organic whole or an autopoietic system. The concept of autopoiesis is important in Fischer-Lichte's theory, since the condition of formation for autopoietic feedback loop is the same as that for performance, and they both require the bodily coexistence of participants. Therefore the aesthetic quality of performance equally exists in all kinds of performance; yet due to this reason, every event of the same performance is formed differently depending on the conditions of the individuals that construct it. Through the discussion of the aesthetic quality of performance, it is apparent that Fischer-Lichte considers performance as a system itself, as a structurally determined system that cannot be determined by exterior elements but only by the structural

changes from within; and defines this system as “event”.

Fischer-Lichte’s study on performance analyzes the phenomena produced in performance, and systemizes them as an aesthetic theory by finding their unique generalities. When explaining performance, Fischer-Lichte’s aesthetics of performance does not let external values interfere and judge the performance, but only accepts the unique generalities that each performance produces. This perspective seems to agree to the “autonomy” that traditional aesthetics had granted art, but also opposes to it. The quality of “event” that Fischer-Lichte has given to performance allows us the realization of the world being produced by ourselves, and that of ourselves continuously changing due to that world. The aesthetic quality of performance lies in the dynamics that live, move, and thus change. Such quality cannot be explained by the traditional aesthetics, which evaluated the value of art with an emphasis on the work as an objective thing, and rather resembles the uncontrollable nature of our lives. The aesthetics of the performative thus advances to the aesthetics of life.

Keywords: performance, aesthetics of performance, performativity, autopoiesis, event

Student Number : 2011–20095