

컨템포러리 서커스에 나타난 환경의 의미

- 64J, <목림삼(木林森)>의 경우*

손옥주**

〈차 례〉

1. 서론
2. 컨템포러리 서커스에 대하여
 - 1) 컨템포러리 서커스의 발전과정
 - 2) 컨템포러리 서커스의 국내 유입
3. 서커스와 환경
 - 1) 환경으로서의 타자
 - 2) <목림삼>: 단체 및 작품 소개
 - 3) 밸런싱의 문제
4. 결론

【국문초록】

본 논문은 국내 컨템포러리 서커스를 대표하는 단체 중 하나인

* 이 논문은 2023년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된
연구임(NRF-2023S1A5B5A16079662)

** 독립 연구자

64J의 대표작 〈목림삼〉(2023년 초연) 분석을 통해 서커스에 나타나는 환경의 의미를 다층적인 맥락에서 살펴보고자 한다. ‘컨템포러리 서커스’란 90년대 후반 프랑스를 중심으로 대두된 새로운 서커스 경향을 일컫는 용어로, 작품 창작에 있어서 연극이나 무용 등 타 예술 장르의 특성을 적극적으로 반영하는 동시에 초월성이 아닌 일상성에 창작의 초점을 맞춘다는 특징을 보인다. 이 같은 서커스의 새로운 경향성은 2015년 개관한 서울거리예술창작센터를 중심으로 국내 공연예술계에도 점차 영향력을 넓혀가고 있으며, 현재 서커스 예술가들은 기예적 완결성보다는 서커스를 매개로 시도할 수 있는 주제적 확장성과 창의적 실험성에 중점을 둔 작품을 활발히 발표하고 있다. 특히 본 논문이 주목하는 〈목림삼〉의 경우에는 퍼포머와 피포머, 피포머와 오브제, 오브제와 오브제 간의 밸런싱을 통해 서커스의 창작 환경을 이루는 ‘타자성’을 드러낸다는 점에서 서커스에 나타나는 환경의 의미를 다각도에서 살펴보고자 하는 본 논문의 지향점과 공명한다. 따라서 〈목림삼〉에 나타나는 밸런싱의 양상을 살핌으로써 서커스 창작이 사회적 맥락으로까지 확장되는 지점에 대해 탐색하고자 한다.

주제어: 서커스학, 컨템포러리 서커스, 타자성, 밸런싱, 64J, 목림삼, 서울거리예술창작센터

1. 서론

본 논문은 그동안 국내외 학계에서 연구대상으로 다뤄진 바 없는 한국 컨템포러리 서커스 작품을 매개로 동시대 공연예술의 현재를 살핌과 동시에 새로운 학술연구 방법론으로서 서커스학(Circus Studies, Zirkuswissenschaft)이 지니는 가능성에 대해 고찰하고자

한다. 연극, 무용, 음악 등 타 공연예술 장르와는 달리, 서커스는 오랫동안 학술 연구의 대상으로 주목받지 못했으나, 70년대 이래로 가속화된 대중문화에 대한 관심과 동시기에 나타난 서커스의 새로운 창작 양상에 대한 관심이 높아지면서 서유럽과 북미를 중심으로 인류학, 사회학, 교육학, 신경학, 의학, 무용학, 체육학, 연극학, 문화학 등 다양한 학문적 관점을 바탕으로 서커스에 대한 연구가 점차 활성화되었다.¹⁾ 특히 90년대 중반 이후, 타 예술 장르의 특성을 창작에 적극적으로 반영하는 다원적 성격의 컨템포러리 서커스가 등장함에 따라 연구자들 또한 점차 “컨템포러리 서커스란 무엇인가”라는 의미론적 질문을 “컨템포러리 서커스란 무엇이어야만 하는가”²⁾라는 사회문화적 질문으로 확장시키기에 이르렀다. 이는 결과적으로 일원화된 장르적 특수성에 앞서 개별 작품의 창작적 특징에 주목하는 새로운 서커스 경향에 대한 학계의 변화된 시각을 반영하는 것이라고 할 수 있다.

오늘날의 서커스 현장과 공명하는 이 같은 새로운 연구 경향은 최근 국내 학계에서도 점진적으로 나타나고 있다. 서커스와 관련한 기존의 연구가 아카이브 자료 분석에 기반한 사적 연구나 ‘동춘서커스단’으로 대표되는 근대식 서커스단에 대한 이론 및 현장 연구, 성공적인 엔터테인먼트 산업의 예로 손꼽히는 캐나다의 ‘태양의 서커스’에 대한 분석 등을 중심으로 이루어졌던 반면,³⁾ 최근

1) Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2020, pp. 20-21 참조.

2) Ibid, p. 22.

3) 예로는 다음의 연구 결과물을 들 수 있다.

신근영, 「5,60년대 곡마단의 연행양상」, 국립민속박물관, 『민속학연구』 제 35호, 2014, pp. 49-73; 하야시 후미키(장미선 역), 『서커스가 왔다!: 한국 서커스의 삶과 이동 이야기』, 제이앤씨, 2013; 김영아, 「가치혁신으로 본 태양서커스와 우리나라 서커스의 향후 과제」, 한국비교문화학회, 『비교문학』 제55집, 2011, pp. 325-343.

발표되는 서커스 관련 논문들은 그사이 축제나 극장 초청 등을 통해 국내에 소개된 해외 유명 서커스 창작자들의 작품 특성을 무용학, 물리학 등 서커스 인접 학문과의 연계 안에서 고찰해보려는 시도가 주를 이룬다.⁴⁾ 여전히 서커스 관련 연구 결과물이 극히 부족한 국내 연구 환경을 반추해 볼 때, 이 같은 서커스 연구의 주제적, 담론적 확장 가능성 제시는 분명 그 자체로 고무적인 것이라 할 수 있다.

그러나 이상의 선행연구가 보이는 확장성과는 상반되게, 본 논문이 주요 연구대상으로 삼고자 하는 2010년대 이후 한국 서커스의 변화된 맥락과 그로부터 비롯된 젊은 창작자들의 컨템포러리 서커스 작품에 대한 학문적 주목은 현재에 이르기까지 국내외적으로 찾기가 어렵다.⁵⁾ 이는 무엇보다도 국내 컨템포러리 서커스 예

4) 예로 뉴턴의 운동법칙을 중심으로 프랑스의 서커스 아티스트 ‘요안 부르주아’의 서커스 작품을 분석한 박종현의 논문, 그리고 지난 2022년 서울 국제공연예술제에 공식초청 된 프랑스의 서커스 단체 ‘컴퍼니 XY’의 대표작 <뫼비우스>를 퍼포머의 신체성이라는 측면에서 살핀 어수정의 논문을 꼽을 수 있다.

박종현, 「물리학적 관점에서 본 요안 부르주아(Yoann Bourgeois)의 안무 특성 연구: 뉴턴의 운동 법칙을 중심으로」, 한국무용과학회, 『한국무용과학회지』 제40권 제1호, 2023, pp. 75-84; 어수정, 「무용예술의 서커스 감각 수용과 신체성 논의: Rachid Ouramdane과 Compagnie XY의 『Möbius』를 중심으로」, 한국무용예술학회, 『무용예술학연구』 제92권 제3호, 2023, pp. 49-68.

5) 이 같은 상황 속에서 지난 2016년 전아람이 발표한 서울거리예술창작센터의 교육 프로그램 관련 논문은 실제 국내 서커스 창작 현장의 생태계를 충실히 반영했다는 점에서 매우 큰 의미를 지닌다. 현재 전문 에어리얼리스트로 활동 중이기도 한 그녀는 서커스 교육 프로그램에 대한 높은 이해를 바탕으로 서울거리예술창작센터가 설립된 2015년 국내 최초로 시도된 서커스 전문가 양성 프로그램 ‘서커스 점핑업’에 대한 조사를 커리큘럼 분석과 참여자 인터뷰를 바탕으로 진행한 바 있다. 그러나 교육 프로그램 분석이 주를 이루는 논문의 성격상, 서커스 창작에 관한 이론이나 구체적인 작업 과정 등은 다루이지 않아 이를 바탕으로 서커스 작품을 담론적으로 조명하기에는 한계가 있다.

술가들이 현재 젠더, 기후, 예술과 기술, 기예 연구 등 다양한 동시대적 주제 의식을 바탕으로 활발히 창작 활동을 이어나가고 있는 반면, 그에 대한 학계의 이해와 관심은 여전히 부재하고 있는 현실을 반증하는 것이라고 할 수 있다. 따라서 본 논문은 서커스와 관련한 이 같은 이론과 실제 간의 불균형에 대한 문제의식을 바탕으로, 동시대 공연예술 창작이라는 관점 안에서 오늘날 이루어지고 있는 컨템포러리 서커스에 대한 담론화 가능성을 모색하고자 한다.

이를 위해 우선 컨템포러리 서커스의 발전 양상을 살핌으로써 새로운 예술 언어로서 컨템포러리 서커스가 갖는 장르적 의미와 특수성에 대해 탐색한다. 뒤이어 현재 국내 컨템포러리 서커스를 대표하는 단체 중 하나인 64J(줄)의 대표작 <목림삼>을 매개로 서커스에 나타나는 환경의 의미를 ‘타자성(Alterität)’이라는 측면에서 살핀다. 본 논문은 무엇보다도 프랑스의 안무가 라시드 우람단(Rachid Ouramdane)이 언급한 “주변 환경에 대해 인식하는 사람”⁶⁾으로서의 서커스 예술가가 경험하게 되는 창작 환경의 특수성과 그 의미에 주목하는데, 바로 이 지점에서 퍼포머와 퍼포머 간의, 퍼포머와 오브제 간의, 그리고 오브제와 오브제 간의 밸런싱을 중심에 놓는 <목림삼>이야말로 서커스에 나타나는 환경의 의미를 다층적으로 조명하는데 적합한 작품이라고 할 수 있다. 연구 방법으로는 공연 현장 관람과 공연 녹화영상 시청 및 관련 자료집 참고 외에도 64J 소속 작가들과의 대면 인터뷰를 진행함으로써 컨템포러리 서커스의 특징 중 하나인 창작의 ‘과정성(Prozesshaftigkeit)’에

전아람, 김형남, 정연수, 「국내 서커스 교육 사례연구-서울문화재단 주최 서커스 전문가 양성 프로그램을 중심으로」, 한국콘텐츠학회, 『한국콘텐츠학회논문집』 제16권 제6호, 2016, pp. 215-224.

6) 2023년 10월 7일 서울국제공연예술제 초청작 <익스트림 바디> 공연 직후 진행된 ‘안무가와와의 대화’ 내용 중. 이는 본 연구자가 현장에서 직접 청취, 필기한 내용에 근거한다.

대해 보다 심층적으로 고찰할 것이다. 이처럼 서커스의 현재를 인문학적 관점 안에서 살핌으로써 학술연구에 있어 또 하나의 새로운 방향성을 제시하고자 한다.

2. 컨템포러리 서커스에 대하여

1) 컨템포러리 서커스의 발전과정

오늘날 서커스학에서는 근현대 서커스의 변화 양상을 18세기 중반 필립 애슬리(Philip Astley)의 곡마 공연을 기점으로 도래한 전통 혹은 근대 서커스(Traditional Circus, or Modern Circus), 1960~70년대의 사회사적 변화와 맞물려 태동한 뉴 서커스(New Circus), 그리고 1990년대 후반 다원적 창작물로의 성격이 강화된 컨템포러리 서커스(Contemporary Circus) 등 3단계로 나눈다.⁷⁾ 알려진 바와 같이, 1768년 영국의 애슬리는 최초로 군대의 기마술과 장터에서 흔히 볼 수 있던 승마 묘기를 결합한 방식의 곡마술을 공연화해 유료 관객들에게 선보였는데, 이때 관객에게 보다 많은 볼거리를 제공하기 위해 저글링이나 아크로바틱, 광대극 등의 단편화된 기예를 공연에 함께 배치하기도 했다. 그러나 이처럼 관객의 유흥을 위한 오락거리로 오랜 시간 기능했던 전통 서커스는 1960년대에 들어서면서 TV와 영화 등 타 매체의 발달을 계기로 점차 사양길에 접어들게 되었으며, 더 나아가 당시 발생한 프랑스

7) 이 같은 서커스의 시기별 구분 및 특징과 관련해서는 다음의 책 참조. Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, pp. 62-73; Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burtt, *Contemporary Circus*, London; New York: Routledge, 2020, p. 6, Notes 1.

의 68혁명을 계기로 전통적 예술이 지녀온 의미에 대한 비판적 질문에 봉착하기도 한다.⁸⁾ 이 같은 사회적, 정치적, 문화적 변혁을 계기로 70년대에 이르러 프랑스를 중심으로 새로이 대두된 뉴 서커스는 동물이 등장하는 장면구성과 서커스 원형무대가 지닌 공간적 제약, 그리고 단장 중심의 일원화된 체제와 다양한 종목이 단편적으로 혼합된 구성방식 등 전통 서커스가 구축해온 관습적 특징에 대한 근본적인 문제를 제기하기에 이르렀다.⁹⁾ 이처럼 당시의 사회문화 담론과 공명하는 문제 제기의 과정을 거치며 결국 서커스의 창작 방식은 인접 공연예술 장르인 연극이나 무용과 마찬가지로 공연에 참여하는 개개인의 개별성을 중시하는 집단창작 방식으로 점차 변화하기에 이르렀는데, 이는 추후 도래하는 컨템포러리 서커스의 공연 창작문화에 있어서 작가성을 바탕으로 한 ‘원작’ 개념이 통용되도록 하는 계기가 되어주었다.¹⁰⁾

한편, 대다수의 서커스학 연구자들은 컨템포러리 서커스의 실질적인 출발점으로 이전의 서커스와는 차별되는 징후를 드러낸 한편의 작품을 손꼽는데, 프랑스의 안무가 조셉 나주(Josef Nadj)가 1996년에 발표한 <카멜레온의 외침(Le Cri du Caméléon)>이 바로 그것이다. 그는 당시 전 세계 서커스 창작과 교육의 메카라고 할 수 있는 프랑스 국립서커스예술센터(CNAC)의 7기 입학생들과 함

8) Marie-Carmen Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, Paris: La Dispute/Snédit, 2011, p. 9.

9) Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burt, *Contemporary Circus*, p. 6 참조.

10) 지역문화, 교육제도, 젠더 등 사회적 맥락에서 컨템포러리 서커스 관련 연구를 진행한 바 있는 프랑스의 사회학자 마리-카르멘 가르시아(Marie-Carmen Garcia)는 뉴 서커스를 제창한 창작자들 대부분이 자신들의 연출작에 이름을 넣지 않았으나, 컨템포러리 서커스 경향이 나타남에 따라 무용에 있어서의 안무와 유사하게 점차 서커스에도 “원작(œuvre originale)” 개념이 통용되기 시작했음을 언급한 바 있다.

Marie-Carmen Garcia, *Artistes de cirque contemporain*, p. 12.

께 작품을 창작한 뒤에 아비뇽 페스티벌 등지에서 발표한 바 있는데, 이 작품을 통해 최초로 무용과 연극, 그리고 아크로바틱을 결합하는 방식의 극적 구성을 시도함으로써 이전과는 확연하게 구분되는 새로운 형식의 서커스를 선보이게 되었다.¹¹⁾ <카멜레온의 외침>이 최초의 컨템포러리 서커스 작품으로서 보이는 주요 특징으로는 공연 형식상 순서화된 프로그램 방식으로부터 탈피했다는 점, 창작 방법으로서 드라마투르기와 안무와 서사를 서커스 요소들과 결합했다는 점, 서커스 기술을 일종의 창작 언어로 사용했다는 점, 서커스를 수단으로 삼아 인물을 창조했다는 점, 작품에 도입된 예술형식이 혼종성을 보인다는 점, 그리고 작품이 상호텍스트성에 기인한다는 점 등을 들 수 있으며, 그 밖에도 보다 세부적인 공연적 특징으로는 퍼포머가 화려한 서커스 의상 대신 일상복을 착용한다는 점과 서커스 종목의 삽입을 통해 이야기를 만들어낸다는 점 등을 꼽을 수 있다.¹²⁾ 단편적인 기예의 나열 대신에 단 한 종류의 서커스 기예에 대한 극적 구성을 통해 온전한 한 편의 공연을 창작, 발표한다는 것은 그 자체로 서커스에 있어서 분명한 전환점을 의미하는 것이었다.¹³⁾ 이 지점에서 중요한 것은 바로 서커스의 의미가 더 이상 화려한 의상이나 분장, 또는 무대미술을 통해 발생하는 것이 아니라, “서커스 자체가 서커스의 의미를 생성해낸다”는 점이다.¹⁴⁾ 다시 말해, 컨템포러리 서커스에 이르러

11) Ibid, pp. 11-12.

12) Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, pp. 17-18.

13) “현대 서커스는 우선 현재 많은 서커스단이 보여주듯이 한 종류의 곡예를 보여준다. 저글링, 공중 그네, 줄타기 등 중에서 하나만으로 공연 전체를 구성한다.”

시릴 토마(Cyril Thomas), 「유럽의 서커스 예술과 서커스 교육」, 서울문화재단, 『구의취수장 국제 컨퍼런스: 거리예술 및 서커스 창작공간을 위한 구의취수장 활용방안 국제 컨퍼런스』, 2013, p. 79.

14) Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur*

비로소 신체 움직임이나 도구(apparatus) 등 서커스를 이루는 본질적인 요소들을 일종의 언어이자 기호로 파악하고 이를 공연 안팎의 맥락 안에서 ‘읽어내려는’ 시도가 이루어지기 시작한 것이다. 그 결과, 서커스는 비일상적 환상에 대한 비유나 재현을 목표로 삼았던 과거와는 달리, 일상적·실제적 사건의 한 양상으로 관객들과 만나게 된다.

2) 컨템포러리 서커스의 국내 유입

이처럼 뉴 서커스의 연장선상에서 변화, 발전함과 동시에 90년 대중반 이후 공연 창작을 위한 새로운 언어로 급부상한 컨템포러리 서커스는 특히 2010년대 이후로 국내 공연예술계의 창작 환경에도 직접적인 영향을 끼치게 되었다. 무엇보다도 서울문화재단의 문화예술 공간 중 한 곳인 서울거리예술창작센터(이하 창작센터)가 2015년 4월 24일 국내 최초로 ‘거리예술 및 서커스의 베이스캠프’를 공식적으로 표방하며 개관한 것을 계기로 국내 서커스 창작 지형의 변화가 본격적으로 시작되었다고 할 수 있다.¹⁵⁾ 창작센터의 설립을 통해 서커스 관련 전문 교육, 창작지원, 배급, 교류 및 네트워크 등 서커스 생태계의 지속가능성을 조건 짓는 전방위적인 시스템의 구축이 비로소 가시화되기 시작했으며, 그와 같은 시스템의 확립 과정 중에 전술한 바와 같은 컨템포러리 서커스의 창작 경향이 대두되며 국내 서커스 예술가들에게 지대한 영향을 미치게 된 것이다.¹⁶⁾

text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse, p. 18.

15) 창작센터는 본래 2012년 광진구에 위치한 구의취수장이 용도 폐기되면서 취수장이 갖는 산업유산으로서의 의미를 유지함과 동시에 새로운 창작공간으로 활용하기 위해 마련된 곳이다. 취수장에서 창작센터로의 변화 과정과 구체적인 공간 및 시설 관련 정보는 다음의 자료집 참조 바람.
〈서울거리예술창작센터 2014-2022 자료집〉, 서울문화재단, 2022, pp. 6-15.

16) 물론 창작센터의 개관 이전에도 근대식 서커스에서 탈피한 새로운 방식

특히 이 지점에서 일반적으로 학령기부터 서커스 학교에서 기예 습득 및 창작 역량 강화를 위한 교육을 체계적으로 받으며 전문 서커스 예술가로 성장하는 해외의 경우와는 달리, 오늘날 국내 서커스 현장에서 활동 중인 예술가 중 상당수는 서커스로 유입되기 전 연극, 무용, 영상, 시각예술 등 타 예술 장르에서 활동해왔다는 특징을 보인다는 점에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 이들이 서커스 창작 과정에서 시도하는 주제적·형식적 확장성은 근본적으로 이들 스스로가 오랜 기간 쌓아온 타 장르에 대한 경험과 이해에 기인하기 때문이다. 그 결과, 기예의 완결성은 선형적으로 주어지는 것이 아니라, 바로 ‘지금, 여기’에서의 지극히 개인적인 신체 상태에서부터 귀납적으로 도출되기도 하고, 더 나아가 주제적 또는 형식적인 측면에서 ‘실패 가능한 서커스’ 혹은 ‘상호의존적인 서커스’에 대한 상상의 가능성이 열리기도 한다. 이는 일순간에 구현되는 퍼포머의 신체 움직임으로부터 그 움직임의 의미가 직접 출현함을 뜻하

의 서커스를 개별적으로 시도한 국내 예술가/예술단체가 있었으며, 이들은 현재까지도 서커스 현장에서 활발한 활동을 펼치고 있다. 대표적인 예로는 에어리얼리스트 ‘차정호’, 그리고 공중 퍼포먼스 그룹 ‘프로젝트 날다’와 ‘창작중심 단디’ 등을 꼽을 수 있겠는데, 이들은 다양한 규모와 방식의 에어리얼 퍼포먼스, 건물 외벽에서 이루어지는 버티컬 퍼포먼스, 아크로바틱 퍼포먼스 등을 통해 국내 서커스의 다양성을 확장해왔다. 그러나 본 논문이 주목하는 컨템포러리 서커스의 특성, 즉 기예의 완결성이나 스펙터클 연출과 같은 관습화된 서커스에 대한 비판적 재고(再考) 및 공연 장소성의 다변화, 서커스 담론화가 가능할 수 있었던 실질적인 계기는 창작센터의 설립 초기부터 집중적으로 진행된 다양한 교육(단기 및 중장기 교육과정 등) 및 창작(서커스 창작지원사업 등) 프로그램이었음에 주목할 필요가 있다. 실제 국내 컨템포러리 서커스 현장에서 활동 중인 예술가 가운데 상당수는 창작센터가 설립 초기부터 지난 2022년까지 진행한 ‘서커스 점핑업(서커스 입문자의 역량 강화를 위한 단기 교육과정)’이나 ‘서커스 펌핑업(서커스 유망 예술가 대상 중장기 교육과정)’에 참여한 것을 계기로 전문적인 서커스 예술가로서의 활동을 시작하게 되었는데, 특히 이 같은 교육과정의 일환으로 진행된 국내외 초청 강사들의 워크숍이나 프랑스와 캐나다 등 해외 현지의 서커스 관련 기관 탐방은 이들이 향후 진행한 서커스 활동에 결정적인 영향을 미친 바 있다.

는 것이며, 동시에 서커스에 대한 탐색의 순간이 기교(Virtuosität)의 완결성 너머에서 이루어질 수 있음을 뜻하는 것이기도 하다. 본 논문이 주목하는 서커스에 나타난 환경의 문제는 바로 이처럼 서커스의 외연이 확장된 상태, 다시 말해 기존의 서커스에 대한 이해가 ‘서커스적인 것(Das Zirkensische)’에 대한 보다 포괄적인 창작적 관심으로 확장되는 지점과 맞닿아 있다. 다음 장에서는 특별히 컨템포러리 서커스의 환경을 이루는 ‘타자성’이 갖는 의미를 안무가 라시드 우람단과 철학자 에마뉘엘 레비나스(Emmanuel Levinas)를 경유하여 개괄한 뒤, 64]의 최근작 <목림삼>을 매개로 이 같은 의미가 창작 과정 안에서 발현되는 양상에 대해 알아볼 것이다. 이를 통해 궁극적으로 서커스를 통한 인문학적 사유의 확장 가능성을 탐색해보고자 한다.

3. 서커스와 환경

1) 환경으로서의 타자

지난 2023년 10월 7일 국립극장 하늘자리에서는 서울국제공연예술제(SPAF)의 개막 공연을 위해 내한한 프랑스 안무가 라시드 우람단의 마스터클래스가 진행되었다. <우리의 한계를 넘어서>라는 주제로 진행된 이 행사에서 그는 축제 개막작인 <익스트림 바디(Corps Extrêmes)>(2021)를 포함한 자신의 대표작들을 통해 “어떻게 사회적 문제와 미학을 연결”해왔는지에 대해 발표했다.¹⁷⁾ 특히 이 자리에서 그는 <뫼비우스(Möbius)>(2019), <트레이서(Les

17) 라시드 우람단의 마스터클래스 내용은 본 연구자가 현장에서 직접 청취, 필기한 내용에 근거한다.

Traceurs)>(2020), <익스트림 바디>로 이어진 최근 작업에 아크로바틱, 익스트림 스포츠, 체조 등을 결합하게 되면서 자신이 체득한 바, 즉 이들 장르가 공통적으로 “주변을 잘 살펴야 한다”는 특수성을 지닌다는 점을 강조한 바 있다.¹⁸⁾ 가령, 클라이밍의 경우에는 날씨 등 기후조건을 비롯한 주변 환경을 잘 살펴야 하고 아크로바틱의 경우에는 파트너와의 접촉을 잘 살펴야 한다는 것이다. 더불어 그는 서커스 예술가나 익스트림 스포츠 선수는 인간 이상의 능력을 발휘하는 초인이 아니라, 어디까지나 자기 자신을 잘 알고 주변 또한 잘 아는 사람이며 이 같은 자신에 대한 앎 속에서 스스로를 확장해 나감으로써 자기 자신을 초월하게 된다는 말도 덧붙였다.

이 지점에서 발생하는 ‘초월(transcendence)’의 양상에 대해 서커스적 맥락에서 살펴본다면, 그것은 레비나스가 정의한 것처럼 “한 계로의 이행”이자 “타자로의, 절대적으로 다른 타자로의 이행”¹⁹⁾으로 나타난다고 볼 수 있다. 특히 몸이나 오브제 등 물질로서 주어지는 타자의 ‘신체성(Physikalität)’으로부터 예측 불가능한 움직임이 발생할 때마다 그 움직임과의 완벽한 밸런싱 지점을 탐색해야 한다는 점, 그리고 만약 이에 실패할 경우에는 즉시 신체적 위

18) 이들 가운데 <피비우스>와 <익스트림 바디>가 각각 2022년과 2023년에 연이어 서울국제공연예술제에 공식 초청되면서 국내 관객들과 만난 바 있다. <피비우스>는 프랑스의 컨템포러리 서커스 단체인 ‘컴퍼니 XY’와의 협업을 통해 창작된 작품으로, 19명의 아크로바트가 출연해 일명 ‘인간 탑 쌓기(standing on shoulders)’를 비롯한 다양하고도 역동적인 아크로바틱 동작을 구현해낸다. 한편, <익스트림 바디>는 안무가가 디렉터로 활동 중인 프랑스 ‘샤이오 국립무용극장(Chaillot-Théâtre national de la Danse)’의 제작 공연으로, 8명의 아크로바트 외에도 스위스의 클라이밍 챔피언인 니나 카프레즈(Nina Caprez)와 프랑스 출신의 고공줄타기 기록 보유자인 나단 파울린(Nathan Paulin) 등 익스트림 스포츠 선수들이 출연해 자연에 복종하는 일상에 대해 저마다의 나레이션과 움직임을 통해 그려낸다.

19) 에마뉘엘 레비나스(김도형, 문성원, 손영창 역), 『전체성과 무한: 외재성에 대한 에세이』, 그린비, 2018, p. 40.

험성에 노출될 수 있다는 점은 서커스를 타 공연예술 장르와 구분 짓는 주요 요인이라고 할 수 있는데, 바로 그와 같은 특수성으로 말미암아 서커스 예술가는 끊임없이 ‘타자에 대한 책임’을 요청하게/요청받게 되는 것이다. 그와 같은 요청은 나와는 절대적으로 다른 존재와 더불어 매 순간 형성하게 되는 ‘융합 불가능한 관계’ 속에서 서로 간의 완벽한 차이에 귀 기울일 때 비로소 실현된다.²⁰⁾

타인과 맺는 관계에서, 타자는 내가 어떤 것을 해야 하는 자로, 내가 그와 관련하여 어떤 책임을 갖고 있는 자로 내게 나타납니다. 이로 부터, 나-너 관계의 비대칭성이, 나와 너 사이의 근본적 비동등성이 나타나게 돼요. 왜냐하면 타인과 맺는 모든 관계는 내가 의무를 지닌 존재와 맺는 관계이기 때문입니다.²¹⁾

서커스 예술가가 신체 기량을 뽑내는 것에 이의를 제기하고 신이나 영웅이 아닌, 일반 관객과 마찬가지로 인간으로서 자신을 정체화할 때,²²⁾ 그에게 있어 자기를 인식한다는 것은 근본적으로 이들에게 타자이자 환경으로 주어지는 외부에 대해 인식한다는 것과 결부된다. 그리고 이때 그가 공연의 조건으로 삼는 외부란, 앞서 언급한 것처럼 결코 자기 자신으로 환원시켜 이해하거나 예측할 수 없는 세계라고도 할 수 있다. 여기서 주목해야 할 점은 바로 컨템포러리 서커스에 이르러 본격적으로 그와 같은 완전한 낮섬 속에서 완전한 타자와 관계 맺는 서커스적 양상들이 개별적이고도 혁신적인 창작 언어를 통해 다양하게 제시된다는 것이다. 그 과정

20) “타자와 맺는 관계에는 어떤 융합도 없습니다. 타자와 맺는 관계는 타자성으로 고려되지요. 타자는 타자성입니다.”
에마뉘엘 레비나스(김도형, 문성원 역), 『타자성과 초월』, 그린비, 2020, p. 124.

21) 같은 책, p. 122.

22) Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burtt, *Contemporary Circus*, pp. 104-105 참조.

에서 어떠한 환경적 변이에도 영향받지 않음을 전제하는 “예술가 생존의 필연성(die Notwendigkeit des Überlebens des Artisten)”²³⁾이라는 서커스의 관습적 프레임이 비판적으로 재고되기도 한다. 이처럼 서커스 예술가가 잘 살피야 하는 ‘주변으로서의 환경적 요인’에 대한 고민과 성찰은 곧 창작 스펙트럼의 확장으로 이어지는데, <목림삼>의 창작 과정은 바로 그와 같이 확장된 스펙트럼을 포착하는 지점에서부터 시작된다.

2) <목림삼>: 단체 및 작품 소개

현재 국내 컨템포러리 서커스 현장에서 활발한 활동을 펼치고 있는 단체 가운데 하나인 64J은 서커스 예술가 듀오인 박상현과 최영미를 중심으로 “공연의 다양한 제약들을 해체하고, 일상 속 사물들을 기존의 감각이 아닌 낯선 감각으로 비틀어 공연”²⁴⁾화하는 작업을 이어오고 있다. 이들은 타 예술 장르를 전공한 후에 서커스 활동을 시작했다는 공통점을 보이는데, 단체 대표인 박상현이 영화 연출과 피지컬 시어터를 공부한 후 2018년 창작센터의 ‘뽕핑업’ 프로그램을 통해 본격적으로 서커스 현장 작업을 시작했던 것과 유사하게 최영미 역시 연기를 전공한 후 2016년 ‘점핑업’²⁵⁾ 프로그램을 계기로 서커스에 대한 관심을 키우게 되었다.²⁶⁾ 이처럼 다양한

23) Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, p. 56.

24) <2024 서울 아시테지 겨울축제 공식 프로그램북>, (사)국제아동청소년연극협회, 2024, p. 21.

25) ‘점핑업’, ‘뽕핑업’ 등 창작센터 프로그램과 관련해서는 본 논문의 16번 각주 참고 바람.

26) 64J과의 인터뷰 내용 및 단체 공식 유튜브 채널 브이로그 (<https://www.youtube.com/watch?v=aJc2ZO4aGQQ>) 참조. 참고로 본 논문에서 인용되는 64J의 인터뷰 내용은 본 연구자와 64J의 소속 작가 2인(박상현, 최영미) 간의 대면 인터뷰(일시: 2024년 4월 19일

예술 장르에 대한 경험과 이해는 창작시에 작품 전반에 대한 구성 및 연출(최영미)이나 세부적인 서커스 기예 구성(박상현) 등 역할에 따른 분업의 효율성을 높이는 요인이 되어주었다.

이들의 대표적인 협업 작품이라고 할 수 있는 <목림삼>은 지난 2022년 서울문화재단 거리예술·서커스 창작지원사업 서커스 리서치 분야에 선정되어 본격적인 작품 제작에 앞선 연구 단계를 거친 뒤, 다음 해인 2023년 동 사업의 서커스 제작지원 분야에 선정되어 5월 1일과 2일 양일에 걸쳐 서울 상암문화광장에서 초연되었다. 당시 제작된 공연 홍보물을 살펴보면 초연 당시의 작품 제목이 <목림삼 in 서울>이었으며 ‘디지털 시티 서울 속 원시림 만들기 프로젝트’라는 표어가 전면에 등장했음을 알 수 있는데, 이는 “디지털 세계를 살아가는 현대인에게 생명의 원천인 ‘나무’를 통하여 인간 본연의 감각을 일깨워 보자는 생각에서 출발한 작품”²⁷⁾이라는 주제적 특징과 첫 공연 장소가 다른 아닌 방송 관계자들의 이동이 많은 서울 시내 한복판의 광장이라는 공간적 특징이 반영된 결과라고 볼 수 있다. 이 작품은 초연이었던 단독 야외 공연 이후, 같은 해 10월에 개최된 ‘영덕업사이클링 아트 페스타’에서의 야외 공연과 이듬해인 24년 1월에 개최된 어린이청소년 공연예술 축제인 ‘서울 아시테지 겨울축제’(이하 ‘아시테지’)에서의 극장 발표를 거치며 퍼포머 3인의 구성 변화와 공연 장소에 따른 연출 변화를 보인 바 있다.²⁸⁾ 본 논문에서는

(금) 오후 1시-3시, 장소: 창작센터 내 레지던시 건물)에 기반한다.

27) https://www.theapro.kr:441/kor/now/now_view.asp?idx=653&s1=&s2=&od=&r_category=

28) <목림삼>은 그 밖에도 2023 서울 서커스 페스티벌, 2023 램스 초이스 쇼 케이스, 2023 광주 프린지 페스티벌 등 다수의 축제 및 행사에서도 발표되었으나, 무엇보다도 논문에서 언급한 세 버전의 공연 발표(상암문화광장 초연, 영덕 공연, 아시테지 공연)를 단계적으로 거치며 연출적으로 변화, 발전되었다. 본 연구자는 단체를 통해 세 버전에 대한 미공개 공연 녹화영

그중에서도 야외 공연에 비해 실내 공연이 작품 구성을 면밀하게 살피기에 상대적으로 용이하다는 점과 본 연구자가 공연장에서 직접 관람하기도 했던 작품이라는 점에서 ‘아시테지’ 버전의 〈목림삼〉을 논의의 중심에 두고자 한다.²⁹⁾

작품 제목에서 유추할 수 있듯이, 〈목림삼〉은 나무토막이나 널빤지, 나뭇가지 등 ‘나무’라는 특정 오브제를 매개로 세 명의 퍼포머가 시도하는 다양한 방식의 균형잡기(balancing acts)가 중심을 이룬다. 이는 일상에서 누구나 사용하는 사물을 창작의 시작점으로 삼는 64J의 특징이 반영된 것이라고 할 수 있는데, 가령 〈목림삼〉은 아이들이 타고 오르내리며 놀 수 있는 놀이터의 나무 기둥에 대한 창작자의 일차적인 호기심에서부터 출발해 오늘날 인간이 잃어버린 생의 감각을 되찾기 위한 매개로서 나무를 재발견한 경우에 해당한다. 그에 따라 작품의 주요 내용은 다음과 같이 구성된다: ‘균형의 원천인 나무 정령은 현실의 균형을 잃은 채 디지털 세계에 갇힌 현대인을 구하기 위해 세 명의 나무 요원(서커스 퍼포머)을 파견해 그들로 하여금 정령의 미션에 따라 나무를 세우고 숲을 만듦으로써 본래의 균형을 되살리도록

상을 제공받아 각 공연별 특징에 대해 확인할 수 있었는데, 특히 초연 당시에는 서커스 퍼포머가 여성 1인(엄예은)과 남성 2인(박상현, 이희재)으로 구성되었던 반면, 영덕에서의 공연부터 남성 3인(박상현, 오동규, 한기윤)으로 구성되었다는 점과 야외에서 진행되었던 이전 공연들과는 달리 ‘아시테지’ 공연에 이르러 처음으로 블랙박스 극장에서 관객들과 만났다는 점에서 작품의 뚜렷한 변화 양상을 찾아볼 수 있었다. 퍼포머 구성의 변화는 보다ダイナミック한 기예 구성의 변화로 이어졌으며, 공연 장소의 변화는 공연의 전 과정을 노출시키는 야외와는 다르게 공간 구획이 가능한 실내 극장의 특성을 활용한 연출 방식의 변화(가령, 서커스 휴지부에 막간극이 삽입되는 등)로 이어졌다. 이 작품은 이후에도 2024년 5월 안산국제거리극축제와 수원연극축제에서도 공연되는 등, 지속적으로 관객과 만나고 있다.

29) ‘2024 아시테지’에 초대된 〈목림삼〉은 1월 10일과 11일 양일간 서울문화재단 대학로극장 퀴드에서 총 4회(오전 11시, 오후 3시) 공연되었으며, 본 연구자는 이 가운데 11일 오전 공연을 관람하였다.

한다.³⁰⁾ 불균형 상태에서부터 균형을 도출하는 과정 중에 파생되는 예측 불가능한 생동감은 “사람과 사람이 만나고, 사람과 나무가 만나고, 나무와 나무가 만나”는 순간에 비로소 구현되는 “벨런스”³¹⁾를 통해 가시화되는데, 이 같은 작품 특성으로 인해 <목림삼>은 ‘환경으로서의 자연’과 ‘환경으로서의 타자성’이 이루는 주제적 교차점과 ‘서커스 공연’과 ‘오브제 전시’가 이루는 형식적 교차점을 드러내기도 한다. 특히 약 45분간 이어지는 공연의 핵심을 이루는 나무 요원 3인의 벨런싱 장면들은 레비나스가 자신의 저서 『전체성과 무한(Totalité et infini)』의 서문에서 강조한 것처럼 “동일자와 타자의 관계가 언제나 동일자에 의한 타자의 인식으로 환원되는 것은 아니”³²⁾라는 점을 증명하기라도 하듯, 서로 분리된 상태에서 끊임없이 서로의 상태를 수신하는 몸들 간의 네트워킹을 전제한다는 점에서 중요하다. 그리고 바로 이 지점에서 <목림삼>은 매 순간 바로 지금 우리가 함께 발 딛고 있는 표면의 균형점을 실제 찾는 행위는 타자에게로 향하는 특정 주체의 단일한 시선 안에서 은폐될 수 없는 ‘공동의 실천’임을 증거한다.

3) 벨런싱의 문제

<목림삼>의 주제와 형식을 아우르는 핵심어는 다름 아닌 ‘벨런

30) <목림삼>의 창작 계기와 작품 줄거리는 64J과의 인터뷰 내용 참고. 본 논문에서 주요 레퍼런스로 삼는 ‘아시테지’ 버전에서는 나무 요원 3인과 나무 정령 1인 외에도 외교관 역할을 부여받은 여성 퍼포머 2인이 출연하는데, 이들은 나무 정령과 나무 요원들 사이에 위치하며 어린이 관객의 공연 이해를 돕기도 하고, 서커스 장면과 장면 사이에서 막간극을 선보이며 공연 전반의 분위기를 보다 관객 친화적인 방향으로 이끌기도 한다.

31) 64J과의 인터뷰 내용 중.

32) 에마뉘엘 레비나스(김도형, 문성원, 손영창 역), 『전체성과 무한: 외재성에 대한 에세이』, p. 18.

싱'이다. 따라서 밸런싱이 실제 구현되는 양상과 그로부터 파생되는 서커스적 환경의 맥락을 구체적인 장면 연출과 서커스 기예의 측면에서 살펴보는 것은 작품 이해에 있어 필수적이라고 할 수 있다. <목림삼>에는 작품 전체 구조의 균형점 역할을 하며 서커스 밸런싱 장면의 시작과 완료를 상징하는 두 종류의 구호가 등장한다. 그중 시작을 알리는 것은 “나무를 세우고 숲을 만들어! 만들어! 만들어!”라는 구호로, 나무 요원 역할을 맡은 세 퍼포머는 이 외침과 함께 한순간에 서로의 주의력을 한데 모은 뒤에 가슴을 졸이며 무대 위 상황을 지켜보고 있던 관객의 눈앞에서 때로는 다른 퍼포머의 몸을 매개로, 때로는 울퉁불퉁 제각기 다른 모습으로 높이 쌓아 올려진 나무토막을 매개로, 때로는 맨바닥을 매개로 각자 매 순간 구현 가능한 밸런싱 기예를 펼쳐 보인다.

가령, 공연 초반에 숲의 재건에 대한 나무 정령의 미션을 전달 받은 퍼포머들은 무대 뒤편에 놓인 나무둥치 모양의 둥근 토막들과 기다란 직사각형 모양의 널빤지 여러 개를 가져와 서로 교차해 쌓아 올린 후에 쓰러지지 않도록 각자 나무의 위치와 무게, 타 퍼포머의 위치와 그로 인해 분산되는 균형점 등을 예민하게 가늠하며 한 명씩 켜켜이 쌓인 나무구조물 위로 조심스레 올라선다. 그 과정에서 “씩씩, 꺾꺾, 호호” 등 다양한 의성어를 소통 신호로 사용하며 끊임없이 힘의 균형점을 찾던 세 사람은 자신들이 찾아 헤매던 바로 그 균형점을 발견하는 순간, (각자의 위치에서 몸을 바로 세우며) 동시에 “목림삼!”이라고 목청껏 외침으로써 미션 완료를 선언한다. 또한 공연 중반 이후 등장하는 작품의 하이라이트인 ‘후라이’³³⁾ 장면, 즉 나무 기둥 위에 위태롭게 놓여있는 거대한 널

33) ‘후라이’란 64J이 <목림삼> 공연을 위해 자체 제작한 것으로, 계란프라이 모양의 거대한 나무 널빤지 오브제를 일컫는다. 작품에 등장하는 서커스 퍼포머들은 ‘후라이’를 나무 기둥 위에 올리고 그 위에서 다양한 움직임을 시도함으로써 이를 일종의 기예 도구로 운용한다.

뺨지 위로 세 퍼포머가 모두 훌쩍 뛰어 올라가 각자의 위치에서 균형을 맞춰보는 순간에도 이들은 “나무를 세우고 숲을 만들어! 만들어! 만들어!”라는 구호로 서커스의 시작을 알리는가 하면, 이후 흔들리는 널빤지 위에서 퍼포머 1인이 나란히 선 나머지 2인의 허벅지를 아슬아슬하게 딛고 올라 ‘수풀 삼(森)’의 대형을 이루자 다 함께 “목립삼!”이라는 구호를 외치며 미션 완료를 선언하기도 한다. 신체와 오브제의 관계성에 대해 탐구해온 프랑스의 컨템포러리 서커스 아티스트 요한 르 길렘(Johann Le Guillerm)은 한 인터뷰에서 “밸런스를 유지한다는 것은 계속해서 움직이는 상태에 있는 것”임을, 또한 “세계가 움직이는 까닭에 밸런스는 영속적인 투쟁(permanent fight)”³⁴⁾일 수밖에 없음을 밝힌 바 있는데, <목립삼> 속 퍼포머의 몸 또한 이와 마찬가지로 쉴새 없이 위태로움과 안도감 사이에 놓인 줄을 타며 상태의 완결이 아닌 상태 그 자체, 다시 말해 움직임의 궤적 그 자체로서 밸런싱의 순간을 드러낸다.

바로 이 지점에서 밸런싱의 장면화와 관련해 단체가 선택한 기예를 살펴보는 것은 서커스 연구에 있어서 다층적 관점에서의 작품 읽기를 가능하게 한다는 점에서 매우 중요하다. <목립삼>은 다양한 서커스 기예 중에서도 특히 아크로바틱 기예를 주요 창작 언어로 도입한다. 아크로바틱은 서커스 예술가가 구현하는 “통제된 불안정성(a controlled disturbance)이 본래의 평형 상태로 이어지는” 것을 특징으로 삼는다는 점에서, 다시 말해 ‘통제된 어긋남과 평형 상태로의 복귀’가 반복되며 발생시키는 “동일한 변형(identical transformations)의 연쇄”³⁵⁾를 전제한다는 점에서, 서로 다른 몸과 몸이 이루는, 또는 몸과 오브제가 이루는 타자성을 관계의 한 양

34) Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burtt, *Contemporary Circus*, p. 35.

35) Paul Bouissac, *Circus and culture. A semiotic approach*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, p. 44.

상으로 포착해내는 창작 방법이라고 할 수 있다. 이와 관련해, 64J의 예술가들은 “서커스 장면의 위험도를 통제할수록, 파트너의 흐트러진 균형을 대신 잡아주는 것에 익숙해질수록, 상호 간의 의존성은 보다 강해진다”는 점을 강조하며 이 같은 현상에 대해 “믿음”³⁶⁾이라는 단어로 정의한 바 있다. 이는 앞서 언급한 레비나스의 ‘책임’ 개념을 떠올리게 하는데, 실제 <목림삼>에서는 대표적인 아크로바틱 기술인 ‘핸드 투 핸드(hand-to-hand)’를 통해 이 같은 관계성이 구현되기도 한다. ‘핸드 투 핸드’란 아래에서 지지해주는 “베이스(base)”와 위에서 중심을 잡는 “플라이어(flyer)”로 이루어지는 “아크로바틱 파트너링의 한 형태”로, “균형잡기(balances)와 풀어주고 잡기(release-and-catches), 그리고 다른 아크로바틱 동작들”³⁷⁾을 특징으로 삼는 기술에 해당하는데, 파트너와의 직접 접촉을 조건으로 삼는 만큼 필연적으로 상호 간의 밀도 높은 의존성을 요청한다. 특히 <목림삼>의 경우에는 ‘후라이’ 장면에서 나타나는 것처럼, ‘핸드 투 핸드’의 방식이 단순히 고정된 지면 위에서 이루어지는 퍼포머 간의 파트너링에 국한되지 않는다는 점에서 관계의 양상을 다층화한다. 베이스와 플라이어가 이루는 상호적 관계는 움직이는 널빤지와 이를 가까스로 딛고 서 있는 퍼포머 간의 파트너링, 아슬아슬하게 널빤지를 딛고 선 퍼포머와 그 퍼포머의 허벅지나 등을 타고 힘겹게 위로 오르는 퍼포머 간의 파트너링, 무대 한편에 굳게 서 있는 나무 장대와 그 위에 떨어질 듯 말 듯 얹혀있는 나뭇가지 간의 파트너링 등 다양한 관계의 양상으로 전환, 확장되기 때문이다. 작품에 등장하는 불안정한 상황들, 다시 말해 ‘가까스로, 아슬아슬, 힘겹게’ 등의 수식어로 포착 가능한 서커스적 상황들은 밸런싱의 궁극적인 지향점이 퍼포머가 구현해내는 서커스 기

36) 64J과의 인터뷰 내용 중.

37) Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burtt, *Contemporary Circus*, p. 51, Notes 43.

예의 균등한 완벽성에 놓이지 않음을 반증한다. 이는 동시에 <목립삼> 속 퍼포머의 신체와 나무 오브제가 서로에게 예측 불가능한 “외재성”으로 작용함을 뜻하는 것이기도 하다. 이때의 “외재성”이란 레비나스가 언급한 바와 같이 일방적인 알아차림이 아닌, 서로 간의 “대면” 안에서 비로소 성립 가능한 관계의 양상이라 할 수 있다.

존재는 외재성이다. 그 존재의 실행 자체는 외재성으로 성립한다. 또 어떠한 사유도 스스로를 이 외재성에 지배되도록 내맡기는 것보다 존재에 더 잘 복종할 수 없다. 외재성이 참된 것은 내면성과 외재성이 대립하는 가운데 외재성을 알아차리는 측면의 시선 속에서가 아니다. 외재성이 참된 것은 대면 속에서다.³⁸⁾

그와 같은 외재적 타자로 상호작용하는 한에서만 서커스의 구성 요소들은 지금, 여기의 시공간 안에 공존할 수 있으며(외재성이 폐기되는 순간, 서커스는 종료되고 퍼포머는 균형을 잃으며 나무구조물은 무너져내린다), 동시에 서로의 상태를 상호적으로 수신하고 그에 근거하여 밸런싱 지점을 탐색함으로써 이 같은 공동의 불안정성을 다스릴 수 있게 되는 것이다. 이처럼 아크로바틱 밸런싱은 작품 안에서 타자성을 실천하는 하나의 창작 언어로 출현하게 된다.

3. 결론

지금까지 <목립삼>의 예를 통해 살펴본 바와 같이, 오늘날 컨템포러리 서커스는 “서커스는 예술(Zirkus ist Kunst)”³⁹⁾임을 표방하

38) 에마뉘엘 레비나스(김도형, 문성원, 손영창 역), 『전체성과 무한: 외재성에 대한 에세이』, p. 435.

39) Franziska Trapp, *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, p. 177.

며 주제적·형식적 외연을 확장해오고 있다. 특히 컨템포러리 서커스는 특정 기예 레퍼토리의 반복이나 정형화된 선형적 극적 서사에서 벗어나 과정 중심적 창작 실험을 지향한다는 점에서, 수행적 공연의 특징이라 할 수 있는 ‘자기지시성(Selbstreferentialität)’을 드러낸다. 이때의 ‘자기지시성’이란, 공연에 등장하는 퍼포머의 실제 행위와 그것에 부여되는 의미 간의 분리를 전제했던 과거와는 다르게 행위와 의미가 분리되지 않은 상태, 다시 말해 행위로부터 의미가 직접적으로 파생되는 상태를 의미한다는 점에서 서커스 창작 환경 전반에 대한 보다 근본적인 숙고를 요청한다.⁴⁰⁾ 이와 관련해 본 논문은 서커스에 내재하는 장르적 특징이자 서커스의 성립을 위한 필수 조건이라 할 수 있는 ‘타자성’을 창작 환경의 맥락 안에서 살펴봄으로써, 오늘날 수행되고 있는 서커스 공연 읽기를 통해 또 하나의 새로운 인문학적 담론화 가능성을 모색하고자 했다. 특히 이 지점에서 컨템포러리 서커스에 나타난 환경의 의미를 ‘기후’라는 일반적 해석 관점에 국한해 파악하는 것이 아니라, ‘관계’로 대표되는 서커스 창작 조건과의 연계 안에서 숙고함으로써 궁극적으로 서커스 공연 기호에 대한 미시적 의미 탐색이 사회적 맥락으로 확장되는 지점에 주목하고자 했다. 이는 퍼포머 각자가

40) 컨템포러리 서커스에 내재하는 이 같은 특성은 서구를 중심으로 70년대와 90년대에 각각 발생한 “언어적/기호적 전환(linguistic/semiotic turn)”과 “수행적 전환(performative turn)” 간의 상호 관계 속에서 파악될 수 있다. 연극학자 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 기호학이 “의미 생성을 위한 가능성의 조건들에 대해 질문하며 여러 기호 작용들에 주목”하는 반면, 수행성은 “실체를 구성하는 능력, 자기지시성, 사건성, 그리고 수행이 불러오는 효과를 중심에 놓는다”는 점을 언급하며, “기호적인 것과 수행적인 것은 서로 반대향으로서가 아니라 오히려 상호 관계에 입각해 정립”된다는 점을 강조한 바 있다. 서커스의 경우, 이처럼 공연의 수행성을 공연 기호 간의 작용 안에서 포착하려는 시도는 곧 ‘서커스 공연 읽기’의 가능성으로 이어진다.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*, Tübingen; Basel: Francke, 2001, p. 20.

시시각각 구축하는 개별적인 세계가 하나의 서커스적 시공간 안에서 실제 공존하는 양상에 대한 탐색으로 이어지는데, 그 과정에서 ‘서로를 외재화하는 순간에 비로소 서로를 향한 소통의 문이 열린다’는 서커스의 역설을 살필 수 있었다.

한편, 서커스의 본질을 이루는 이 같은 환경의 역설적 의미는 실제 서커스 창작에 있어서 64J의 예술가들이 언급한 바와 같이 “위험하다는 것을 인식하지만 조절이 가능한”⁴¹⁾ 밸런싱의 양상을 통해 드러나기도 한다. 몸과 몸, 몸과 오브제, 오브제와 오브제가 서로 ‘접촉’하는 순간에 이루어지는 밸런싱은 조절 가능성으로부터 벗어나려는 힘과 그러한 힘을 통제하려는 또 다른 힘이 만들어내는 예측 불가능한 관계로부터 파생되는 현상이라고 할 수 있겠는데, 이를 통해 상호 간의 타자성을 전제하는 서커스의 고유한 특성이 보다 분명하게 나타나는 것이다.⁴²⁾ 바로 이 지점에서 중요한 것은 서커스의 중심을 구성하는 그와 같은 타자성이 궁극적으로는 앞서 살펴본 바와 같이 서커스적 순간을 함께 만들어내는 다른 몸들과 다른 사물들에 대한, 즉 서커스를 ‘함께’ 구성해내는 환경적 요인에 대한 책임과 믿음을 요청한다는 사실이다. 이로써 서커스는 공연예술에 나타나는 환경의 의미를 주제적·형식적으로 확장 시킴과 동시에 예술의 범주를 넘어선 보다 포괄적인 사회적 의미까지도 획득하게 된다.

41) 64J과의 인터뷰 내용 중.

42) 국내에도 잘 알려진 프랑스의 컨템포러리 서커스 아티스트 요안 부르주아 또한 서커스에 대해 “물리적 힘들이 이루는 밸런스(a balance of forces)”라는 말로 정의한 바 있는데, 바로 그와 같은 물리적 힘들이 상호 간의 분배를 통해 균형점을 찾아가는 과정에도 ‘상호 간의 책임과 믿음을 요청하는 타자성’이라는 서커스적 특징이 필연적으로 나타나게 된다.

Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burtt, *Contemporary Circus*, p. 44.

참고문헌

1. 기본자료

1) 1차 자료

〈목림삼〉 공연 영상자료 3편 (2023년 5월 서울 상암문화광장 초연, 2023년 10월 영덕 업사이클링 아트 페스타 공연, 2024년 1월 서울 아시테지 겨울축제 공연), 64J 제공
64J 대면 인터뷰 녹취록 (2024년 4월 19일 진행)

2) 2차 자료

라시드 우람단 2023 서울국제공연예술제 마스터클래스 및 안무가와의 대화 현장 필기 (2023년 10월 7일 진행)
〈서울거리예술창작센터 2014-2022 자료집〉, 서울문화재단, 2022
〈2024 서울 아시테지 겨울축제 공식 프로그램북〉, (사)국제아동청소년연극협회, 2024
〈목림삼〉 초연 홍보물, https://www.theapro.kr:441/kor/now/now_view.asp?idx=653&s1=&s2=&od=&r_category=
64J 유튜브 공식채널 브이로그, <https://www.youtube.com/atch?=aJ2Z04aQQ>

2. 논문

김영아, 「가치혁신으로 본 태양서커스와 우리나라 서커스의 향후 과제」, 한국비교문화학회, 『비교문화학』 제55집, 2011, pp. 325-343.
박종현, 「물리학적 관점에서 본 요안 부르주아(Yoann Bourgeois)의 안무 특성 연구: 뉴턴의 운동 법칙을 중심으로」, 한국무용과학회, 『한국무용과학회지』 제40권 제1호, 2023, pp. 75-84.
시릴 토마(Cyril Thomas), 「유럽의 서커스 예술과 서커스 교육」, 서울문화재단, 『구의취수장 국제 컨퍼런스: 거리예술 및 서커스 창작공간을 위한 구의취수장 활용방안 국제 컨퍼런스』, 2013, pp. 75-94.
신근영, 「5,60년대 곡마단의 연행양상」, 국립민속박물관, 『민속학연구』 제35

호, 2014, pp. 49-73.

어수정, 「무용예술의 서커스 감각 수용과 신체성 논의: Rachid Ouramdane 과 Compagnie XY의 『Möbius』를 중심으로, 한국무용예술학회, 『무용예술학연구』 제92권 제3호, 2023, pp. 49-68.

전아람, 김형남, 정연수, 「국내 서커스 교육 사례연구-서울문화재단 주최 서커스 전문가 양성 프로그램을 중심으로」, 한국콘텐츠학회, 『한국콘텐츠학회논문집』 제16권 제6호, 2016, pp. 215-224.

3. 단행본

1) 한국어 서적

에마누엘 레비나스 지음, 김도형·문성원·손영창 옮김, 『전체성과 무한: 외재성에 대한 에세이』, 그린비, 2018.

에마누엘 레비나스 지음, 김도형·문성원 옮김, 『타자성과 초월』, 그린비, 2020.

하야시 후미키 지음, 장미선 옮김, 『서커스가 왔다!: 한국 서커스의 삶과 이동 이야기』, 제이앤씨, 2013.

2) 영어 서적

Bouissac, P. *Circus and culture. A semiotic approach*, Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Lavers, K., Leroux, L. P., and Burt, J. *Contemporary Circus*, London; New York: Routledge, 2020.

3) 독일어 서적

Fischer-Lichte, E. *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*, Tübingen; Basel: Francke, 2001.

Trapp, F. *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*, Berlin; Boston: De Gruyter, 2020.

144 인문연구 107호

4) 프랑스어 서적

Garcia, M.-C. *Artistes de cirque contemporain*, Paris: La Dispute/Snédit,
2011.

(투고일: 2024. 5. 15 심사완료일: 2024. 6. 19 게재확정일: 2024. 6. 21)

손옥주
소 속: 독립 연구자
주 소: 경기도 수원시 장안구 정조로 979, 302호
전자우편: okjusun@gmail.com

[Abstract]

The Meaning of Environment in Contemporary Circus
- Focussing on 64J's *Mok, Lim, Sam*

Son, Ok-Ju

This paper examines the meaning of environment as a multi-layered term in the circus art by analyzing *Mok, Lim, Sam* (premiered in 2023), a representative work of the Korean contemporary circus troupe 64J. The term "Contemporary Circus" refers to a new innovative circus creation that emerged in France in the late 1990s. This genre has been enormously influenced by the characteristics of other performing arts such as theater and dance, and focused on everyday life of the performers rather than their physical virtuosity and artistic perfection. Contemporary Circus has been gradually expanding its influence in the Korean performing arts scene especially since the opening of the Seoul Street Arts Creation Center in 2015. Currently, circus artists in Korea are actively creating and presenting works that emphasize a wide range of artistic themes as well as distinguished creative experimentation. In case of *Mok, Lim, Sam*, for example, the circus creation reveals 'alterity' as a kind of indispensable environmental factor of circus through realizing balancing acts between performer and performer, performer and object, and object and object. By analyzing some different aspects of balancing acts in *Mok, Lim, Sam*, this paper seeks to explore possibilities of social contextualization of circus creation.

Key words : Circus Studies, Contemporary Circus, Alterity, Balancing, 64J, *Mok, Lim, Sam*, Seoul Street Arts Creation Center