

한국 현대무용에서 주제의 의미

한 혜 리*

Abstract

The Significance of theme in Korean Contemporary Dance

Han Hea-ree (Kyung Sung University)

The purpose of this study is to investigate some changes of theme in Korean contemporary dance on the basis of the world view for its influencing Korean contemporary dance and define the exact significance of theme in contemporary dance through this process of changes. Themes of dances and backgrounds of general world views arranged for this study by each unique period of modern times can be summarized as follows :

1. 'The Period of New Dance' is the base line for dividing Korean contemporary dance by the phrase of time since dance themes were innovated greatly during that time. Unlike dances so far, New Dance aimed at expressions and delivery primarily for audience's sake in which the structural quality of choreography became a new element of dance. This tendency came out of a new world view that began to realize dance not as an individual act but as a social behavior since the generalization of the western art ideologies.
2. 'The Period of Korea's ethnic modern dance movement (or Korea's modern creative dance movement)' was full of this nation's search for and preservation of her identity. Due to the social elite class's sense of duty or responsibility to inspire ethnic pride when there was so little political, social freedom, there appeared dance themes holding fast to inherent Korean images.
3. Korean contemporary dance after the 1990s of Korea's exclusive caring of her national identity, the East Asia Theory and the orientalism of the West, and themes of dance reflected these world views characteristically regarding national traits as the resource of uniqueness based on the world's cultural commonness.
4. Dance in the internet or digital Age characteristically shows the unique tendency not belonging to any special genre and dancers are casting off the existing dance media due to the changes in the concept of dance itself or time and space. Thus individual dancers and the circles of dance are forming their own groups to exchange or share information and themes through internet.

* 경성대학교 예술대학 무용학과 조교수

시대와 표현적 특성과의 관계로 무용의 양식을 분류할 때 각각의 시대에 새로운 표현 방식은 안무자의 세계관에 근거한다.

모던댄스 안무자 던컨의 관념 주체는 니체와 쇼펜하우어적 신념 이였고 자연과 음악이 주는 정서를 표현하기 위해 개발한 새로운 표현법은 던컨 세계관의 결과이다. 그리고 원시적 예술에 대한 열정과 자연의 찬양을 통해 터부시 되어온 주제를 선택하여 세상과 사회를 구체화시켜 보여주는 독일 모던댄스의 표현방식은 당시의 다다이즘과 바우하우스 운동 그리고 표현주의 등의 예술사조에 직관주의와 실존주의의 사고 체계에서 비롯된 M. Wigman, K. Joss등 안무자의 개별적인 세계관에 의거한 결과이다.

Kwok K. H.에 의하면 세계관이란 우리에게 의해 의식적 혹은 무의식적으로 갖추어진 기본적인 신념들의 틀 거리이다.

무용의 영역에서는 명확한 정의가 내려진 적 없이 주제나 이념, 의식, 사상과 혼용 사용하는 세계관을, 특정한 문화를 보다 깊이 있게 이해하기 위한 수단으로 사용하는 인류학 분야에서는 그것을 인간이 갖는 인지적 측면뿐만 아니라 그것의 역할을 통해 이루어지는 행위적 측면까지 포함된 것으로 규정하고 있다. 그리고 세계관이 갖는 목적성과 강제성은 인간의 집단적 행동과 깊이 관련되고, 이는 문화의 특성을 이해하고자 하는 인류학자들의 가장 직접적인 관찰의 대상이 된다.

어떠한 문화에서 도덕적(그리고 미학적)국면들, 평가적 요소들이 <에토스>라면, 그것의 인지적, 실존적 국면들은 세계관이다(Geertz C., 1973:126.127.).

따라서 한 종족의 에토스가 그들의 삶의 기질, 성격, 자질, 그리고 그것의 미학적 스타일이나 분위기라면 그들의 세계관은 순수하게 실제하는 사물들이 존재방식에 대한 그들의 생각과 자연, 자아, 사회에 대한 그들의 개념인데, 여기에는 질서에 대한 그들의 가장 포괄적인 관념이 내포된다.

에토스가 세계관의 기술을 통해 지적인 것이 되는 반면, 세계관은 에토스에 의해 정서적인 것이 된다(Geertz C., 1973:90).

역사적으로 새로운 무용의 탄생 배경에는 독창적 민족정서와 과학, 기술의 발달이 있었다. 과학, 기술의 발달이 무용에게 새로운 여건과 새로운 매체를 선물한다면 보편적 기준에서 독창성을 발현할 수 있게 하는 에토스의 실천정신은 세계관이다.

세계관은 명백히 드러나기보다는 함축된 특성을 갖는다(Dundes A.,1975 : 226).

그렇다면 세계관을 추출하기 위해 어떤 텍스트를 선정하는가의 문제가 남는다. 이는 무엇을 보는가와 연관된 문제이다.

본 연구는 한국현대무용에 영향을 준 세계관을 근거로 한국 현대무용 주제의 변화를 살펴보고 그 변화과정을 통해 현대무용에서 주제의 의미가 무엇인지 정의해 보는데 목적을 둔다.

I. 현대무용의 개념

19세기말부터 신체가 이해해야할 대상에 그치지 않고 인식방식의 주제가 되면서 현대 무용danse contemporaine은 시작되었다(Loupe L.,1996 : 9).

오늘날 '현대무용'은 모던댄스, 현대(의)무용, 포스트모던댄스와 자주 혼용되는 개념이 애매한 용어중의 하나이다.

대부분의 유럽 언어에서 무용이라는 “danza”, “dance”, “tanz”등의 어원 Tan은 산스크리트어로 ‘tention’을 의미한다. 현대contemporaine라는 단어는 단순히 현 시대와 현재를 포함하는 의미이나 시대와 표현간의 새로운 관계가 각각의 시대를 상징하게 된다 (Crémézi S., 1997 : 11).

20세기초 미국에서 발생한 무용의 유형을 의미하는 모던댄스를 번역한 현대무용은 이사 도라 던컨, 루스 세인트 데니스, 테드 쇼운에서 마사 그라함, 마리 위그만, 도리스 험프리의 작품까지를 말한다. 이러한 무용은 움직임이나 예술정신에 있어서 이전의 무용과는 별개의 것으로, 던컨이 바람, 구름, 파도, 나무등 자연의 관조를 주제로 클래식 음악이 주는 감정을 움직임으로 옮겼다면 그라함과 위그만은 근대사의 비극적인 순간을 살면서 사고와 연결된 신체 표현방식을 개발하려고 시도하였다.

Klee, P.(1982 : 171)의 ‘예술은 명백한 것을 재현하지 않는다. 그러나 명백하게 해준다’는 현대 예술의 논리는 무엇으로, 어떻게 라는 방법론이 주제와 동일선 상에 있음을 암시하고 있다.

현대무용에 있어 안무란 의미를 주기 위한 목적이 아니라 감각을 야기하는 것이 목적이

며 그러기 위해서는 감정 이전에 동작이 있어야 한다. 즉 감각에 호소하는 독자적인 움직임이 있어야 한다는 논리로 여기에서 움직임 즉 표현법과 주제의 배분 불가능한 동체적同體的(Crémézi S.,1997 용어) 특성이 나타나게 된다. 그러므로 현대무용에 있어 표현 방법과 움직임에 의한 감각이나 의미 즉, 주제는 양식적 특성을 분석하는데 중요한 기준 중의 하나가 된다. 현대무용은 무용사학자들의 각기 다른 이론적 기준을 적용하여 원시주의 무용, 표현주의 무용, 모던댄스, 포스트모던댄스, 극 무용 그리고 구미 권을 벗어나 우리 나라의 신 무용, 일본의 부토등으로 분류되어 지칭되기도 한다.

현대예술(야수파, 원시주의, 표현주의)은 그들의 유별난 힘과, 놀라움, 권력을 회복시키는 형식을 칭송하기 위하여 대상의 파괴를 모색했다(Schott-Billmann, 1999 : 43).

깊은 열정과 그 역사로 인해 클래식 무용과 차별화 되는 모던댄스는 클래식 무용의 인간성 부재와 죽은 언어인 움직임 규칙을 거부하는 순수한 비판적 관점에서 형성되고 발전되었다. 이러한 비판에서 비롯된 모던댄스는 강렬하고 생생하게 불안을 의미하고 있으며 현대사회의 가능성과 함께 표현에 적합한 새로운 몸짓 개발을 과제로 삼았다(Bourcier P., 1978 : 308).

한국에서 말하는 신 무용이라 함은 洋춤의 뜻도 되면서 구식 춤에 대한 洋식 춤이란 말도 되고 신극이니 신문학이니 하는 것과 마찬가지로 일본에서의 유입어로서 새로운 시대에 맞게 창작적인 것을 보텐 춤을 가리키는 말이다. 따라서 이 말의 시작은 1926년 3월 21일 일본인 石井溟이 경성공회당에서의 공연을 신 무용 공연이라고 한 것에서 기원된다(한국연예대감, 1962 : 71).

세계 제2차 대전이후 60년대부터 출현하기 시작한 70년대의 포스트모던댄스는 이미 규범적인 것이 되어버린 모던댄스에 대한 거부에서 비롯되었다. 그러나 50년대 아방가르드의 규칙을 파괴한 Merce Cunningham과 Alvin Nicolais로 대표되는 60년대와 70년대에는 모던댄스의 전통적 본질이 잔재해 있었으므로 80년대의 포스트모던댄스와는 성격의 차이가 있다. 이러한 시대 분류의 이론은 프랑스에서 극명하게 나타나는데 1947년 첫 번째 아비뇽 축제에서 관객에게 인식된 아다모프, 이오네스코 등의 예술세계가 무용에서는 베자르의 20세기 발레단의 작품세계에 영향을 주었고 그 후의 바놀레 콩쿠르(1969)의 입상자들(Bagouet, Gallotta, Verret, Chopinot, Marin, Ovadia, Bouvier, Larrieu)이 80년대 이후 무용의 새로운 양상을 전개한 것이 그 증거이다.

1960년대부터 1970년대에 걸쳐 자기노출의 자기 반성적 구조 속에 모더니스트 작품의

전통적 본질이 나타나는 모더니스트 단계와 1980년대 이후 모더니스트 작품에 남아있던 본질들이 종국적으로 파괴되고 의문시되며 도전 받고 해체되는 포스트모더니스트의 단계로 구분할 것을 주장하고 있다(Levin D. M., 1990 : 290-212).

현대사회가 가진 무질서와 불 합리에서 비롯된 불안감을 표현하고 그것을 통해 새로운 가능성을 제시하고자했던 모던댄스 안무자들의 신념과는 달리 포스트모던 안무가들은 무용의 의미 대신 무용의 매체를 강조하는 또 다른 창작방법을 개발하였다.

포스트모던 안무가들의 기획은 이른바 투명한 예술- 무언가를 의미하는 대신 단지 조명하고 경험의 길을 열어주는 것 -이라는 문화적 경험에 부합하는 것이다(Sontg S., 1996 : 14).

신무용기 이후 6, 70년대 모던댄스의 규범적인 것을 거부하기 시작한 서구 현대무용의 경향이 한국에서는 의상과 음악 그리고 전통 민족, 민속무용의 규범 파괴와 변용으로 서구 모던댄스 양식의 현대무용(박외선, 육완순, 컨템포러리 무용단) 이후 79년 대한민국 무용계의 현대무용 분야에서 배출된 김복희, 김화숙, 이정희, 최청자, 박명숙, 안애순등)은 한국적 현대무용을 표방하였고, 이와는 또 다른 형태의 무용이 개발되게 되는데 이는 서구 모던댄스 창작방법이나 정신과는 구분되는 것으로 무용극 형식의 한국무용(송범, 최현, 국수호 등), 한국 창작 춤(정재만, 창무회 유형의 작업) 등의 현대적 한국(창작)무용은 명확히 개념화되거나 정의되지 못한 용어로 지칭되고 있다. 80년대 후반부터 서구현대무용의 한국적 수용보다는 민족 문화가 서구 문화권에서 독창성으로 가치를 평가받기 위해 고심하기 시작했고, 한국이라는 사회에서 형성된 안무자 개인의 세계관이 문화의 보편성에 호소력을 가질 수 있도록 하려는 안무자들의 개인적 작업 방식이 한국의 현대무용은 새로운 조류를 형성한다.

II. 사회환경과 현대무용

모든 종류의 무용이 그 원류를 민속무용에 두고 있고 그 보다 더 오랜 역사를 본다면 축제와 의식에서 그 원형을 찾아볼 수 있다는 것은 공통점이다. 이는 인간이 집단생활을 시작하면서 그리고 그 후 사회 체제를 형성하게 되면서 어느 집단, 어느 사회나 위기와 갈등이 있기 마련이었고 이것을 해결하기 위한 제의는 어떤 형태로든 존재해 왔다. 이러한 원시적 의미의 제의의 역할을 현대사회에서 이행하고 있는 분야가 예술이라 할 수 있다. 민족적, 지역적 특성에 따라 원시제의가 지닌 광범위한 사회적 역할 중 사회의 요구에 따라 그 역할이 축소, 변화되기는 했으나 공연예술로서의 무용도 오늘날 사회에서 일종의 제이라 할 수 있다.

사회적 드라마 속에서 제의는 회복과정에 참여한다. 갈등과 위기의 극복을 위해 초자연적인 힘에 기대어 인간이 행하는 형식화된 행위가 제의인 것이다. 제의가 현실을 향한 반성 성을 구현하면서, 사회적 관계들과 사회적 현실을 형성하는데 결정적인 영향을 끼침을 강조한다(Doty, W.G., 1986 : 87).

초자연적인 힘에 기대던 제의는 사회의 내적 발달단계에 따라 그 대상이 신으로 바뀌게 되고 현대에 가까워지면서 사회체제나 사상으로 옮겨져 갔고, 사회적 모순이 극복되면 완전하지 못한 새로운 사상이나 체제로 그 대상을 바꾸어 갔다. 제의가 사회 속에서 인간이 보편적으로 지향하는 바를 이루는데 직접적인 영향을 끼침을 보여주는 것은 분명히 실용적이며 도구적인 것이다. 또, 그것은 관념적이기보다는 구체적인 것이며, 언어적이기보다는 행위 적이다. 서구 현대무용이 현실에 대한 반성 성을 요구하고 새로운 사회 현실을 구현하는데 목적을 두었다면 한국의 현대무용은 일제 침략기와 전쟁, 그리고 군사정권의 독재 체제 등 역사적 상황때문에 반성 후에 현실 형성의 참여로 연결되지 못했다는 것이 다르다. 이러한 차이가 한국 현대무용의 현 사회와의 괴리를 가지고 온 결과를 초래하였고 무용은 제의형식으로서 갖의 의미가 잔재하게 되었다. 이러한 상황에서 무용은 인간적, 사회적 모순으로 인해 형성된 이데올로기보다는 종교적 배경이 더 강하게 드러나게 된다.

사회적 드라마에서의 제의적 과정은 정치적 과정이나 법적 과정과 더불어 갈등과 위기를 회복하는 과정가운데 하나이다(Turner V., 1990 : 10).

서구 현대무용에서 갈등과 위기의 극복이 전적으로 사회와 체제의 몫이라고 할 수는 없

겠지만 사회가 공동으로 감당하고 개선해야 할 부분이 많은 반면 한국 현대무용의 종교적 사상 배경은 모든 것을 개인의 몫으로 남겨 주게 됨에 따라 언제나 완전하지 못한 인간의 존재적 특성으로 인해 도착점이 묘원한 인격 도야의 과정을 요구하게 된다. 이러한 배경에서 무용에서 恨의 정서는 마치 민족성처럼 인식되어 시대를 초월해 언급되고 있다.

제의는 많은 부분 신과의 커뮤니케이션에 의존하며, 커뮤니케이션 자체는 목적을 이루는 데 직접 작용하는 행위는 아니다. 그러니까 제의는 행위이되, 언어 혹은 가무를 통한 커뮤니케이션에 의존함으로써 그것이 갖는 간접성을 유표화 시킨다(송효섭, 1999 : 151).

무대에서의 무용에 현 시대적 소재를 포함한 것이 80년 이후에나 가능했던 것은 군사정권이 지속된 까닭이지만 시대 상황적 커뮤니케이션으로서의 무용은 민속무용인 탈춤이 6,70년대에 대학가를 중심으로 지식층의 이데올로기 발현 수단으로 변용 되어 채희완을 중심으로 민중무용이라는 양식의 춤이 생겨났다.

제의는 사회적 드라마의 연극적 재현인데, 거기에는 수많은 수사적 형상이 창조되고 질곡의 현실을 개선하고자 하는 꿈이 담겨져 있다. 다시 말해 굿은 그 자체로 사회문화에 대한 반성이며, 이에 걸 맞는 메타커뮤니케이션의 형식이 산출된 결과이다(송효섭, 1999 : 152).

제의와 놀이 모두 틀을 전제한 인간의 반성적 행위의 산물이다. 갈등해결의 핵심에 제의가 존재한다면 놀이는 제의의 한 핵심이 될 수 있으면서도, 갈등해결의 문제에서는 약간 비껴나 있다(송효섭, 1999 : 94).

한국 현대무용은 그 의미로 본다면 놀이성에, 형식적으로는 제의에 가깝다. 이러한 인간 반성적 행위의 산물로서의 제의가 기원이 되었던 엘리트 예술로서의 무용은 모던댄스로서 막을 내리고 예술이 더 이상 문제나 갈등 해결의 희망이나 방향성을 제시하지 않기 시작하면서 현대무용 주제의 배경으로 이데올로기보다는 안무자의 세계관이 언급된다.

Ⅲ. 현대무용과 세계관

사회규범은 절대적이며 무엇이 윤리적으로 옳고 그른가에 관한 것이기에 통계적(Hofstede, G., 1991 : 32)이기 때문에 표면에 드러나 쉽게 발견되지만 예술 작품에 제시되는 바람직한 것은 그 자체가 작품의 내용에 숨어있는 의미로서 실제적이기보다는 이

데올로기와 더 관련이 있다(Hofstede, G., 1991 : 32).

1. 현대무용에서 의미란?

동작 너머로 관객에게 전해지는 무용의 의미는 지적 전달이나 상징적 전달이 아니라 근육적 공감을 통해 전해지는 것이다.

현대무용에 있어서 “표현하다exprimer”라는 말은 “만들다”로 설명하는 것이 더 정확할 것이다. 왜냐하면 무용은 표시signes에 대한 사색인 “의미하다signifier”에 부합되지 않는 행동을 요구하지 않기 때문이다. 물론, 여러 원류에서 기인한 표시의 다양화인 안무가 정확히 감각을 지칭하는 것은 아니다. 그것을 “의미signification”라고 말할 수 있으나 이 용어가 감각sens 자체를 지칭하지 않는다 할지라도 감각을 야기한다는 개념인 것이다(Crémézi S., 1997 : 33).

무용에서의 의미는 작품의 줄거리와는 다른 것으로 서술적인 표현방식을 가진 발레의 장르에서는 그 의미의 추출이 문학과 같은 방법론으로 가능했지만 움직임이 자체 언어로 사용되기 시작한 19세기말의 현대예술 사조에서 무용의 의미는 움직임과 주제가 함께 존재한다. 이러한 이론하에서 무용에 있어 의미의 개념도 달라졌다. 즉, 말로 다 할 수 없는 그 무엇인가를 표현하기 위해 움직임 - 의미를 지닌 동작들 -을 사용하는 현대무용인들의 안무는 그들 개인 세계관에 의거한 관념의 표현이다. 무용이 야기한 감각 내지는 감동에 관객의 개인적 역사나 경험에 의거한 의미 부여가 당연시 된 것도 20세기 현대예술이 가진 특성 중의 하나이다. 하나의 안무에 관객 수만큼의 다양한 의미가 만들어진다는 것은 현대무용의 ‘표시’ 다양화 작업의 결과이고, 이는 곧 인간 동작이나 움직임의 표시성에 대한 현대 안무자의 사색 깊이를 증명하는 일인 것이다. 이렇게 안무에 있어 주제가 움직임과 함께 존재할 수밖에 없다는 것을 특성으로 하는 현대무용에는 주제(혹은 의도)만 존재할 뿐 의미는 개인적, 주관적인 것이다.

2. 주제의 개념

주제thème는 계통과 뿌리로 이분 화된다. thème은 motif와 유사어인 그리스어의 thema에서 유래된 단어로 라틴어의 motivus 움직임이다, 감동하다의 뜻을 지니고 있다. A. Chastel(1978:548)은 ‘thème은 상황의 규정이고 motif는 특성이나 속성의 규정이며 주제는 한계 없는 부연으로서 상황에 따른 다양한 특수성을 과장, 윤색하는 것이다’라고 설명한다.

무용의 주제는 움직임과 함께 나타난다. 현대의 안무가 재료의 내부적 특질에서 그 탐색이 비롯되는 것처럼 움직임은 지각의 근원을 되살리고 그것을 시각화시킨다. 그리고 주제는 창작인의 관념과 명확한 감정에 대한 해석을 만들고 구성 방식을 확정하며, 무엇보다도 그 과정 모두를 이해하게 해주는 유일한 매체인 신체의 표현성과 리듬과의 구조적 관계를 안무자 자신의 욕구적 본질 안에서 개발할 수 있게 한다. 현대의 안무법은 움직임의 표현성 자체에 대한 탐구인 동시에 작품의 총동적인 조건, 운동지각력, 상상, 감동 등의 선택이다. 그래서 안무법은 그 선택을 가시화하고, 생생하게 하며 공연이 가능하도록 만드는 것이다.

R. Barthes는 글을 구성하는데 있어 의미가 없다는 것은, 연출과 안무법에 이야기가 부재 한다는 것과 같다(Barthes R., 1964 : 276).

현대의 안무에는 이야기나 줄거리가 없는 것 같아 보인다. 그러나 그 이야기의 서술형식이나 형태가 달라졌을 뿐 이야기 없는 안무는 있을 수 없다. 단지 발레가 가진 서술적 이야기 진행에 따라 안무를 전개하는 것에서 벗어나 현대의 무용이 더 이상 논쟁을 서술하지 않게 된 것은 움직임의 에너지가 특별히 한 방향을 향하지 않게 되었다는 것에서 그 이유를 찾을 수 있다. 즉, 모험적으로 무대 위의 시간과 공간 파괴로 방향을 맞추기도 하고, 삶의 한 부분인 좌절과 침묵의 영상으로 그 방향을 설정하기도 한다. 따라서 글이나 이야기의 서술적 논리로 무용의 주제를 서술하기 보다 움직임과 그 주변 요소들의 관계 그리고 움직임이 주는 상황, 상황의 영상 감각에 의존하는 것이다.

Crémézi(1997)는 무용에서 주제의 범주를 사회, 문화환경과 형식적 탐구 그리고 총동적 역동성과 유기적인 시공의 표현으로 나누어 설명한다.

그리고 무용의 반 자율적semi-autonome체제를 설명한 J. H. Hanna(1979:269)의 표는 현대무용에서 주제의 요소와 그 범주에 대한 무용학자들의 사고가 문학이나 줄거리 자체에서 벗어나 움직임이 주체가 되고 있음을 증명해 준다.

표 1. 무용의 반 자율적 체제

과 정	방 법	결 과	총 들
환경과 사회·문화적 요소 선택, 합류	인간 신체	감정 있는 인간신체	무용수와 관객의 상황에 영향을 주는 기억(추억)

M. Dufrenne(1976:338)의 '사회를 인식해야한다. 또한 인식하지 말아야 하는 것이기도 하다'라는 주장 뒤에 - 인정(공인)되지 않고, 알지 못하고(무지하고), 음란하고, 파괴하는 것만이 전부가 아니다. 꿈을 경청해야 한다고 기록하고있다.

Hanna의 표에서도 나타나듯이 무용이 설명하는 것을 통해 지각하는 규칙은 사회 규칙과 같아서 그것은 단지 표현하는 것만이 목적이 아니라 소통하는 것에도 목적이 있다.

즉 현대무용은 사회적인 영향을 목적으로 하며, 동시에 당시 사회환경에 기인한 개인의 의사표시이며 행위인 것이다. 그리고 무엇보다도 이 모든 것은 움직임을 통해서 가능해 지는 것이 무용의 특성이다. 따라서 무용의 주제는 무용의 존재 이유인 동시에 존재 방식인 것이다.

3. 현대무용 주제의 특성

주제는 주로 '무엇에 대한 작업'이라거나 '예술적 연구', '분위기', '동기', '지향 또는 지향점', '본질', '제약이나 제안', '작품 의도', '원천'등으로 각각의 경우에 따라 다르게 불러 지지만 주제는 안무 작품의 내용을 이해하는 것을 의미하는 것이 아니라 창작인의 사고방식이나 행동방식 즉, 안무자의 세계관에 의한 창작과정 그 자체라고도 말할 수 있다.

이러한 의미에서 현대무용 주제의 특성은 다음의 두 가지로 요약할 수 있다.

첫째는 '벡터vector'라기 보다는 '와선spiral'적이라는 것이고, 다음은 문학적(서술적) 요소에 대한 비의존적 성향이다.

첫 번째, 와선적이라는 용어를 현대 미술가Mariotti, L.(1951-)의 그 가치 정의로 서술하면 와선은 탄생과 죽음을 포함한 조직적인 세상의 자율 혁신의 상징이며, 매우 작거나 혹은 매우 광대한 것에 상관없는 우주의 원칙이라는 것이다.

이는 현대무용을 비롯한 현대예술이 결과나 지향점 보다는 그 과정이나 방법론에 의미와 가치를 두어야 하는 이유가 되는 것이다. 그리고 결과나 지향점은 과정에 바탕을 두는 것이라는 의미로 과정과 결과의 중요성에 동질성을 시사하는 이론이다. 이러한 마리오티의 예술의 와선적 개념과 유사하게 무용을 정의하는 J. Taffanel은 무용은 진행만 될 뿐 다시 돌아올 수는 없는 여정으로 '벡토'라기 보다는 '와선'이다라고 설명한다. 무용에 대한 '여정 혹은 과정'이 '와선'이라는 의미는 움직이는 즉, 동적인 구성에 관계된 것으로 안무는 이러한 구성의 실록이며 공연예술은 테크닉을 익힌 신체에서 비롯된 미학적 구성의 반향이다. Klee, P.(1982)의 주장처럼 순수한 예술은 형식적인 조직과 형식적 요소의 표현성의 내용과 정신의 가시화를 동시에 필요조건으로 하고 있다. 여기에서 창작의 요인이나 동기는 정신적

이지만 그것을 행동화 즉 가시화하는 것은 형식적인 조직이고, 그 가시화의 과정인 안무적 계획은 내적 필연성에 의한 움직임에 포착하는데서 비롯된다. 이러한 면에서 앞서 말한 ‘...에 대한 작업’, ‘예술적 연구’등으로 무용의 주제를 표현할 수 있는 것이다. 과정에 대한 중요성의 강조는 무용의 주제가 사상이나 정신적인 것만을 요소로 하지 않는다는 것이고 이러한 생각이 현대무용안무자들 작업의 방향에 영향을 주게 되는데 그것이 현대무용 주제의 두 번째 특성인 문학적(서술적) 요소의 약화 즉, 영감, 동기, 지향의 다양화 경향이다.

무용사적으로 주제의 변화를 보면, 짧은 기간 동안의 영웅이야기에서 여흥적 요소의 주제로 그리고 Noverre에 와서는 이전의 상례와는 차별화 되는 사회의 중요한 논지를 무용의 주제로 선택하게 되고 Blasis에 이르게 되면 당시의 무용에 있어 적합한 주제가 무엇인지에 대한 이론이 성립되게 된다. 이러한 문학적인 발레에 대한 관객들의 감정적 열광이 19세기말에 종식되었다고 해서 무용의 주제에서 문학적 산문과 시가 사라진 것은 아니다. 단지 이러한 것들이 영감을 주는 규정된 리듬에 의하여 직선적인 서술이 아닌 다른 형태로 나타나게 되었다는 것이다. 서술적 요소가 없이 보여지는 영상image들은 안무자의 내적 삶과 관념 내면의 직접적 투사이지만 그것은 감정을 사로잡는 행위에 의해 만들어지는 것이다. 이러한 현대무용이 지향하는 이전과는 다른 종류의 감동적인 행위를 M. Tompkins는 역설적으로 표현하고 있다. 즉, ‘현대의 무용은 모든 페이스스를 배척한 인간존재를 나타내고 있다’라는 것인데 이러한 역설적 상황 서술은 이전 19세기까지의 무용이 페이스스를 이용한 감정의 유희였다면 현대의 무용은 계획된 형식의 조직성을 통한 무용주제 표현을 지각의 규칙으로 감각하는 ‘관조’에 가까운 것이다. F. Verret의 진술처럼 영상으로 비추어지는 상황, 상황에서 야기되는 감각에 의미를 둔다는 것이다. 이는 서술적인 이야기로 감정을 자극 받던 발레의 주제적 특성과는 차이가 있는 것이다. 무용 주제를 기준으로 보면 모던댄스 이후의 현대무용은 이전의 발레 즉 전통무용의 양식과는 다른 종류의 무용인 것이다. 전통무용이 현대사회에 맞게 변형되어 새로운 형태의 무용으로 거듭 난 것이 아니라 그 발생의 배경이나 역사 그리고 욕구나 욕망이 발레와는 전혀 다른 또, 다른 종류의 무용이 발생한 것이다.

현대무용과는 별개로 발레가 오늘날까지 전통무용으로 보존되고 또 변화되어 새로운 형식을 개발하고 있는 것과 같이 한국의 전통무용도 보존되고 한편으로는 시대와 함께 변화하여 새로운 형식과 모습으로 존재하고 있다.

4. 한국 현대무용의 주제와 세계관

카뮈가 창작노트에 남긴 '위대한 예술가는 무엇보다도 위대한 생활인이다. 예술을 통해서 아무 것도 할 것이 없다는 분명한 생각. 해야 할 것은 오직 행동과 모범밖에 없다'(송재영 역, 1996)는 카뮈 자신의 실제적 인식에 의한 문구는 한국 예술사상을 지배하고있는 동양의 예술사상과 그 견해가 밀착되어있다.

예술을 통해 현실의 부조리와 불합리함을 개선하겠다는 모더니즘 적인 사고가 한국의 현대무용에서 나타나지 않는 이유는 동양의 예술사상에 유래를 둔 한국예술사상은 유가, 도가와 선사상에 그 근거를 두고 추출된 것이기 때문이다. 무용의 사회적 성향을 언급한 유가의 사상도 그 갈등이나 문제해결의 주체를 사회나 체제보다는 개인의 불완전한 인격과 마음의 불 평정으로 방향을 잡고 있다. 따라서 생활이나 환경이 주는 갈등에 대한 표출보다는 마음의 평정이나 그 과정으로서의 감정표출이 한국 무용의 주제가 되었다.

그러나 신무용기 서구 모던댄스 표현방식은 해방전 일제 침략기에 이미 일본이 받아들인 방식을 재해석한 것으로 한국의 신 무용기는 무용뿐만이 아니라 사회, 문화 전반을 지배하였던 사상이 러시아적 사회주의와 서구의 모더니즘이 사상적 배경이었다.

신 무용기 무용의 주제는 주로 테크닉을 익힌 신체를 통한 리듬과 의상의 특성에 따라 구성된 형식 즉, 안무 자체에 의미를 두었고 소재가 되었던 것은 민족설화나 한국적 리듬이었다. 그 이야기 속에 주지적이거나 의향이 읽혀지는 이데올로기적 특성은 발견하기 어렵다. 최승희의 짧은 작품들은 한국의 민속 리듬이나 자신의 삶의 진행에서 흔적을 남긴 특별한 인상에 대한 영상적 표현이 주를 이루었고, 당시 카프 파에 있던 안 막과의 정신적 교류가 없을 수는 없었겠으나 작품에서 그러한 경향이나 흔적은 찾아볼 수 없다.

박용구의 증언을 토대로 분석해 보면 그와는 다른 무용 관을 가졌던 배우자의 작품은 발레의 서술적 내용을 동반한 무용극에 가까웠다. 당시의 이데올로기라 할 수 있는 서구 모더니즘과 사회주의가 동시대 한국 현대무용가들의 세계관에 영향을 주었다는 흔적을 발견할 수 없는 것은 무용을 포함한 예술 행위자체를 전문적이거나 직업적인 영역으로 이해하는 사회적 환경이 아니었기 때문이다. 안무라는 작업을 통해 자신의 견해를 그리고 자신의 연구 성과를 표출하려는 의지나 의도보다는 자신이 느끼는 갈등과 문제해결을 위한 마음 평정의 과정으로서의 예술관이 깊이 각인 되어 있었던 것으로 해석된다. 특히 일제 침략기에는 암울한 현실의 해결과 희망을 신과 같은 존재에 의탁하고 싶어했고 따라서 굿이나 제의의 의미를 갖는 무용 행위에는 불교적 영향이 가장 강하게 나타났다. 그리고 민족성을 잃지 않으려는 당시 민족의식 고취 성향이 민족 설화나 민족 전통적 리듬 그리고 전통의상

의 자취나 흔적을 안무에 내포하는 의도로 표출된다.

2차 대전후 전쟁의 결과나 원인 제공의 책임과는 무관하게 미국인들의 관심의 대상이 되기 시작한 일본을 통해 서구 사상가와 예술가들이 본 것은 일본 너머에 있는 동양의 선 사상이었다. 대중적으로는 생활양식에 영향을 주어 생식과 채식 등의 유행을 만들었지만 무용인들에게서 나타난 영향력은 식이요법과 선의 호흡 법에서 비롯된 움직임 방식과 테크닉 연마 방식의 변화이다. 한 방향 즉, 직선의 아름다움과 구도만을 추구하던 미국의 현대무용에서 움직임 과정에서 형성되는 사라지는 선의 아름다움과 움직이는 구도를 기본으로 한 새로운 안무 방법론으로의 변화에 동양의 사상이 변수를 제공해준 것이다. 미국 현대무용의 외향적 즉, 형식적 경향은 다시 한국으로 역수입되는 결과를 초래했는데 박외선과는 달리 미국 그라함 류의 모던댄스를 유입한 육완순의 안무성향과 테크닉 전수는 60년대 초반 대학에 무용학과가 설립되면서 그 변화의 원인이 어디에서 비롯된 것인지와는 관계없이 한국의 현대무용은 미국이 겪는 변화의 과정을 함께 겪으면서 한국 현대무용사를 쓰게된다. 이러한 미국 일변도의 경향이 약화된 것은 서구의 탈 중심주의 사고의 형성에서 비롯되었다고 할 수 있으며 서구 오리엔탈리즘에 대한 거부감과 동아시아론의 대두는 예술에 민족적 특성이 독창성으로 발전될 수 있다는 가능성을 제시해 주었다. 아시아와 유럽 그리고 아메리카를 지리적, 환경적 차이로 인해 사고와 풍습이 다를 뿐인 지구 공동체의 개별 문화권중 하나로 인식하는 탈 중심주의 사고가 보편화된 것이다. 세계사에는 잘못된 민족주의에 대한 염려가 항상 존재하고 있듯이 민족문화에 대한 자긍심의 발현 방식이나 방법에 있어 모순이나 비합리성이 아주 없는 것은 아니라할 지라도 한국 현대무용은 80년대 이후 6, 70년대의 한국적 이여야 한다는 집착적인 강박관념에서 조금씩 벗어나기 시작하였다.

한국무용사로 본다면 79년 대한민국무용제(현, 서울무용제)가 배출한 안무가들이 한국적 모던댄스 또는 현대적 한국(창작)무용*을 정립하기 위한 의무감에 간혀 있었다면 다음 세대 즉, 그들이 학교나 작업실에서 배출한 무용의 다음 세대들은 90년대 초부터 한국적 현대무용 제작이라는 의무감에서 벗어났다. 그 세대들은 그들이 성장하여 가장 많은 기억의 흔적과 경험을 가진 곳에서 형성된 세계관에 이전 세대들의 '한국적 현대무용'을 한 가닥의 뿌리로 묻어 놓은 채 개별적 작업으로서의 안무를 시작하고있다. 즉, 소재나 음악, 의상 그리고 테크닉의 원류에 얽매임 없이 그들 삶의 순간들이나 흔적들에 의한 기억이나 혹은, 리듬이나 욕망의 흐름에 의해서 신체를 통한 자신만의 표현이 만들어지고 그것이 무용이

* 여기서 현대적 한국(창작)무용이라는 용어는 보존되어 전수되어 내려오는 전통무용이 아닌 모든 무용을 지칭한다.

되는 곧, 한국현대무용 주제에 또 한번의 변화가 일어난 것이다.

90년 이후 한국의 현대무용에서도 더 이상 서술적 이야기에 연유된 주제를 찾아보기 힘들다. 신체의 움직임을 통한 동작이 주는 상황, 상황의 영상에 의거한 무용 주제는 이미 신무용기 한국무용극의 양식을 고전으로 만들어 버렸고 한국 무용극의 정체성은 서구의 발레처럼 어떤 의미에서 보존하고 또, 무엇을, 어떻게 윤색하여 시대의 옷을 입힐 것인가를 과제로 두게 되었다.

한국 현대무용의 시작을 신무용기로 보는데는 이전의 무용과는 다른 주제로 무용이 존재하기 시작했기 때문이다. 이전의 한국무용과 그 주제의 차이는 Hanna(1979)의 표에 표시된 마지막 층돌 부분으로 무용은 이제 춤추는 자신이나 만드는 안무자의 작업 자체에 의미를 두는 '표현'에 그치는 것이 아니라 관객을 대상으로 그들에게 어떤 기억을 남기는 것을 전제로 '구성(계획)된다'는 점이다. 이전의 한국무용의 주제가 춤추는 신체와 정신의 합일까지를 포함했다면 신 무용기의 무용은 춤추는 본인은 물론 관객에게의 전달까지를 염두에 두게 되었다는 것이다. 이러한 변화의 가장 큰 요인으로 작용한 것은 공공 극장의 도입이고 또한, 전문화, 직업화로서의 서구 예술사상이 학교라는 기관을 통해 일반화된 것이다.

신무용기 무용의 주제를 요약한다면 신무용기의 무용은 신체를 통한 표현이 춤추는 자신을 향한 것이기보다는 관객을 향한 표현 이었고 이는 결과적으로 추는 춤에서 어떤 감각이나 감정 유발을 위해 구성된 즉, 계획되어 만들어진 무용으로의 변화이다.

한국 현대무용에서 한국적 모던댄스를 주장한 대한민국 무용제 시기를 신 무용기 다음으로 본다면 소재 즉, 무용이 가진 이야기나 무용의 영감적 원천을 민족적 설화나 민족 전통적 생활에서 찾으려는 경향의 시기이다. 이는 학교나 무용 연습실에서 습득한 서구 모던댄스의 테크닉이 외향적으로 두드러지는 성향이 있었기 때문에 해방 후 경제적으로는 안정기이나 정치적, 문화적으로는 부자유스러웠던 사회 침체기에 현대무용 안무자가 사회 엘리트로서의 민족적 자긍심 결여로 비춰지는 것에 대한 두려움에 대한 대응책이었을 수 있고 또, 안무자 자신의 사회적 책임감의 의식적인 표현으로 해석된다. 당시 안무자들의 대부분은 움직임이나 동작의 기본원리는 서구 모던댄스의 방법론을 고수하면서 그 움직임과 연결된 리듬과 의상에서는 민족적 전통이 부각될 수 있도록 안무과정에서 개별적 방식으로 암시를 주었다.

특히 그들 세대가 사용한 음악은 동시대 한국의 현대 작곡가들의 음악이었으나 당시 한국 현대작곡가들의 작곡 경향도 무용과 다르지 않아 서구의 작곡법에 따른 한국적 요소 삽입 의지가 강하게 나타났던 시기로 리듬이나 악기에서 민족적 특성의 부각이 일반적인 경향이었다.

당시 독재 정권으로 사상의 자유는 물론 생각의 자유마저 없었던 시대를 보내면서 급격한 경제성장에 따른 음성적이면서도 과격한 노동운동이나 감시체제의 상황에서 사회, 공산주의에 대한 지나친 환상 등을 순수예술의 영역에서 주제로 다루기에는 순화가 쉽지 않았던, 이데올로기적으로는 유치한 단계였다. 즉, 사상적으로 그리고 행동면에서도 과격한 시대였으므로 민중이라는 이름을 붙인 다른 형식의 무용이 새롭게 나타났으나 무대에서의 한국현대무용은 사회 상황과는 전혀 무관하게 외향에만 한국적인 것에 집착하는 고집이 생기게되었다.

90년 이후 한국의 현대무용은 한국이 세계 속의 한 지역이며 수많은 민족 중의 한 민족이라는 세계관을 가지게된다. 정치적 변화로 독재정권이 종식되고 생각과 행동의 자유가 실제적으로 인식되기 시작하면서 문화의 특성이 개별적이기보다는 보편적인 것에 있다는 논리가 설득력을 갖게 되었고 한국적 현대무용보다는 세계 속의 한국 현대무용 입지 구축에 더 관심을 갖게되었다.

민족과 민족, 국가와 국가사이의 경계가 그 배타적 의미를 잃고 보편성의 기준에 의한 개별성과 독창성이 존재의 의미가 되면서 예술에서도 그 장르간의 경계가 무의미해 졌다. 즉, 무용의 창작방법이나 표현방식에 있어 신체라는 고정불변의 매체도 그 표현성을 심화하기 위하여 장르를 초월한 차용과 융합, 변형이 일반화되었다.

특정의 한 민족성이 정형화되어 코드로서 인지되기도 하고, 보편적 기준에서 평가를 받지 못한 다르기만 한 형태의 것으로 고립되기도 한다. 현대무용가들 중 자신이 성장한 지역에서 보다 다른 문화권의 사람들에게 감각적 충격을 강하게 주기도하고 어떤 안무자는 활동지역이 성장지역으로만 한정되어 있는 경우도 있다. 과학 기술의 발달로 공간과 시간에 대한 거리감이 좁혀지면서 조국이나 모국이 출생지나 성장지 이상의 의미를 갖지 않게 되었다. 따라서 현대무용은 주제의 그 어떤 측면에서도 일반적이거나 보편적 경향이나 규칙을 논할 수 없게 되었다.

공간과 시간에 대한 인식의 변화는 일상생활에 영향을 주는 것으로 그치는 것이 아니라 사회가 인터넷 그리고 디지털 시대로 들어서면서 무용에서의 시간과 공간의 개념과 범위도 변화, 확장되었다. 비록, 인터넷은 통신기술에 불과하고 디지털이 아직 창작의 주제로 기능 하는 것은 아니라 할지라도 언젠가 그런 시대가 오지 않는다는 확신은 하지 못하는 것이다. 그리고 탈 중심주의 사고가 그 영향력의 범위를 추측하지 못했듯이 인터넷이 가지고 온 통신의 혁명도 그 영향권을 단정하기 어렵다. 지금의 이론으로는 매스 미디어의 독단을 상당 부분 제어할 수 있을 것이라는 정도이지만 직접적이고 일회성이 가장 큰 특성인 무용에 있어 공간과 시간의 다양화가 주는 변화는 간과할 만한 것이 아니다. 무용에서 안

무의 공간이 달라지면서 필연적 변화는 시간의 연속성 파괴이다. 안무에서 시간의 연속성이 파괴되면 편집의 기능이 도입될 수 있다는 것이고 지금까지 지속되어 온 시간의 연속성과 공간의 한계성에 대한 안무의 도전 작업은 무의미해 진다.

90년대 이후 디지털 시대의 도래가 이전 영화라는 새로운 예술의 출현처럼 기록되지 않는 것은 하나의 장르로 한정할 수 없는 정의나 기준을 찾지 못한 것에서 오는 명명의 망설임일 수도 있다. 그러나 무용의 영역에서 디지털의 혁명은 안무 공간과 시간의 개념 변화로 또 다른 형태의 무용을 예고하는 것임은 분명한 사실이다.

IV. 한국 현대무용 주제의 변화

무용에서의 주제는 문학에서의 주제나 다른 장르에서의 주제와는 달리 감각을 야기하는 움직임 즉, 동작과 배분 불가능하다는 특성을 지니고 있다.

감각을 야기하는 동작을 통해 느껴지는 주제는 관념 즉, 사고와 계획적 행위로의 실행이 들이 아닌 하나로 인지되는 것이다. 무용 주제의 이러한 움직임과의 동체적同體的인 성질 때문에 무용 주제의 근원이 되는 것을 이데올로기라 표현하는 것보다는 인류학적 용어에서의 세계관이라고 하는 것을 더 선호하게 된다.

한국 현대무용의 시작 시기는 무용주제에 혁신이 일어났던 ‘신무용기’이며 그 이후의 현대무용은 1979년 대한민국무용제가 배출한 현대 안무자들이 의도한 ‘한국적 현대무용의 시기’ 또는 현대적 한국(창작)무용 시기와 90년 이후 탈 중심주의 사고에 따른 ‘범 국가적, 범 민족적 세계관의 안무세대’ 그리고 ‘인터넷, 디지털 시대의 무용’으로 분류해 볼 수 있다.

본 연구의 무용주제 개념 논리에 따라 한국 현대무용의 각 시기별 무용 주제와 그 주제의 근원이 된 세계관의 형성 배경을 정리하면 다음과 같다.

1. ‘신무용기’는 무용 주제의 혁신기라는 점에서 한국 현대무용의 시대적 기준이 된다. 신무용은 이전의 한국무용과는 달리 관객을 전제로 표현과 전달이 공동목적이 되었으며 안무의 구성성이 새로운 요소로 정립되었다. 이는 서구 예술사상의 보편화로 무용을 자신의 개인적 행동에서 사회적 행위로 인식하기 시작한 세계관에서 기인한 것이다.
2. ‘한국적 현대무용 혹은, 현대적 한국(창작)무용의 시기’는 민족 정체성 확립과 보존의 세계관이 팽배했던 시기로 이러한 세계관은 정치적, 사회적 환경으로 인해 사고와 행동의 자유가 없었던 사회 엘리트 계층의 민족적 자긍심 고취에 대한 사회적 의무감 내지는

책임감의 의식적 표현에서 비롯된 것으로 외향적인 한국적 이미지에 집착하는 무용주체의 시기이다.

3. 민족성 강조의 시기인 90년 이후의 한국현대무용은 탈 중심주의 사상과 동아시아론, 서구의 오리엔탈리즘으로 인해 확산된 동양사상의 세계적인 관심에서 기인한 안무자의 범국가적이고 범 민족적인 독자적 세계관이 무용의 주제를 형성하는 시기로 문화의 보편성을 기준으로 한 독창성의 원류를 민족성에 두는 특성을 보이는 시기이다.
4. 인터넷, 디지털 시대의 무용은 시간과 공간의 혁명으로 인한 무용의 개념 자체의 변화로 어느 장르에도 속하지 못하는 새로운 양식의 무용들이 매스 미디어의 권력을 벗어나 인터넷 통신망을 통해 개인적 동호그룹을 형성하는 특성을 보인다.

참고문헌

- 김옥동(1991), *포스트모더니즘과 예술*, 서울 : 청하
- 송효섭(1999), *설화의 기호학*, 서울 : 민음사.
- 조동화(1962), "신무용 40년사", 문예대연감, 서울 : 성영문화사.
- Barthes, R.(1964), *Essais critique*, Paris: Ed. Seuil, Coll, Points.
- Boucier, P.(1978), *Histoire de la danse en Occident*, Paris: Edition de Seuil, Coll. Points.
- Chastel, A.(1978), *Fables, formes, figures*, Paris:Ed. Flammarion.
- Crémézi, S.(1997), *La signature de la danse contemporaine*, Paris: Edition Chiron.
- Doty, W. G.(1986), *Mythography: The Study of Myths and Rituals*, Alabama : The University of Alabama Press.
- Dufrennes, M.(1976), *Esthétique et philosophie*, tom 2 Paris: Ed. Klincksiek.
- Dundes, A.(1975), " Thinking Ahead : A Folkloristic Reflection of the Future Orientation in American Worldview", *Analystic in Folklore*, The Hague: Mouton.
- Geertz, C.(1973), *The Interpretation of Cultures*, New york: Basic Books. Inc., Publishers.
- Hanna, J.-L.,(1979), *To dance in human: a theory of non-verbal communication*, University of Texas Press.
- Klee, P.(1982), *Théory de l'art moderne*, trad. de l'allemand, Ed. Denoël/Gonthier.
- Kwok, Kai H., <http://sun14.vlsi.uwat...stmodrnism/node8.html>
- Levin, D. M.,(1990), "Postmodernism in Dance", in *Postmodernism-philosophy and Arts*, ed. Silverman H. J., New York:Routledge.
- Loupe, L. 'Avant propos', Aubaret M.(Transcriton, 1996), *Que dit le corp?*, Alès : le caractère.
- Maurois, A.(1963), *De Proust à Camus*, 송재영(역, 1996), *프루스트에서 까뮈까지*, 서울 : 문학

과 지성사.

Schott-Billmann, F.(1999), "Le primitivisme et la danse", *Danse et spiritualité*, Paris:Edition Noësis.

Sontag, S.(1996), *Against Interpretation*, New York: Farrar, Strus and Giroux.

Tuener, V.(1990), "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?" Richard Schechner & Willa Appel, eds., *By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge : Cambridge University Press.