

# 현대예술로서 무용의 범주와 구성요소에 관한 연구\*

한 혜 리\*\*

## Abstract

### A Study on the Category and Components of Dance as Modern Art

Han, Hea-Ree (Kyungsoong University)

This study was for the Art Dance (including primitive dance, modern dance, expressionism dance and postmodern dance) after the existing ballet, which had been already classified formally and completed the academic establishment through the twentieth century, and the Performance Dance formed by other formal properties. Therefore, for the standard classifying dances to meet formal category called performance and another category called art, I proved the validity with theories and logic in other studies by inducing the sufficient factor that audience (witness available of criticizing) and time and space (psychical and physical space) exist as a single component and that dancer's body exists as a subject of perception rather than the object on the basis that the dance is an intentional public act by people excluding improvisation and secrecy. And, each component - that is, body, time and space and audience - constituting the dance as the subject of this study and the change in recognition were extracted and summarized:

The dance as modern art can be categorized by distinguishing it from the former dance, on the basis of whether it meets the following components and concepts, and those components' concepts are as follows:

- In the dance as modern art, the body means not a substitute of language to be an object of thought formerly - that is, an object of perception - but a subject of

\* 본 연구는 2001학년도 경성대학교 학술지원연구비로 연구 되었습(This research was supported by the Kyungsoong University research grants in 2001).

\*\* 경성대학교 예술대학 무용학과 조교수

perception.

- In the dance as modern art, the space and time should exist as a single component unavailable of separating them rather than individually separated two ones. And, this is requirement in order to meet that coexistence of physical and psychical components is one of properties of the dance as art.
- The dance as modern art is for the audience with ability to understand, interpret and evaluate expression by intended acts, and criticize formal and technical customs and institutions with knowledge and ability related to them, as well as the audience of witness to the instant appearance.

## I. 서론

### 1. 연구의 목적

학문적 영역의 예술사에서 무용을 독립시켜 생각하기 시작한 19세기 이후 예술에 있어 또 다른 새로운 정신의 도래는 20세기 후반으로 보는 견해가 보편적이다. 이는 20세기 예술사를 보는 학자들의 기록에서 증명되는데 아직 검증되지 못한 현상의 시기적 미결 상태로 인해 정확한 개념이나 명명의 작업이 이루어지지 않은 것은 사실이나 Kaprow A.(1992: 702)의 다음과 같은 서술에서 예술 개념에 대한 변화의 단편적 인식이 가능하다.

1950년 말기에서 1960년 초기까지 특별히 뉴욕의 전위예술(avant-garde)에서 사건을 만드는 선구자들을 작가(author)라 했다. 오늘날의 젊은 예술가들은 '화가' '시인' 혹은 '무용수'라고 더 이상 말할 필요가 없다. 단순하게 그들은 '예술가artist'이다.

각기 독립된 영역에서 발전을 계속하던 19세기의 예술이 매체와 방법론을 공유하기 시작하면서 무용의 개념과 구성요소에 대한 연구는 새로운 기준과 그 기준의 이론적 배경이 되는 학문적 시각에 따라 다양한 방향성이 새로이 제시되고 있다.

새로운 예술사상이 생성된 20세기에는 발레 이외의 발레 뤼스로 불려지는 원시주의 무용, 미국을 중심으로 한 모던댄스, 독일의 표현주의 무용 그리고 60년대의 포스트모던댄스와 같은 종류의 무용이 탄생하였고 그 이후의 무용은 컨템포러리 댄스로 총칭되고 있다. 새로운 예술사상하에서 새로운 정신의 무용이 탄생한 후 1세기를 보내고 또 다른 예술정

신의 혁신기를 지나고 있는 시기에 현대 무용contemporary dance의 범주와 구성요소에 대한 연구는 이전의 예술로서의 무용 양식의 관습과 제도로는 설명할 수 없는 오늘의 예술 무용을 대상으로 양식적 틀을 구성하여 현대 무용을 이해 가능한 예술행위로 인식하는데 그 목적이 있다.

## 2. 연구 방법 및 제한점

무용의 범주가 넓고 또, 기준에 따라 그 경계의 가로지르기가 자유로운 20세기 이후 현대 무용의 개념은 시대적 그리고 무용의 양식적 기준등 다양한 방법에서의 구분이 가능할 것이나 본 연구에서는 구성요소를 기초로 공연예술로서(현장성, 일회성을 필수요소로 하는)의 현대 무용을 대상으로 삼는다. 따라서 현재 보편적으로 지칭되는 한국무용, 발레, 현대무용의 삼분법적인 고정 관념은 물론, 한국무용과 외국무용으로의 이분법을 삭제하는 것이 우선적인 과제가 된다. 인류의 역사와 함께 시작된 생활속의 무용에서 분리 발전된 예술로서 무용의 개념 정립 방법 중, 본 연구는 무용의 구성요소로서 무용의 개념을 정립해 나가는 방법을 채택하였다. 그러므로 시대적으로 다양한 무용의 발생과 함께 그 구성 요소를 달리해 온 무용의 개념을 탐색하기 위하여 철학, 심리 그리고 예술 사상의 학문적 영역에서 이론적 배경을 차용하였으며 무용의 장르적 특수성을 부인할 수는 없지만 예술개념의 변화라는 기존 명제안에서 무용의 특수성을 다루었다. 이러한 맥락에서 무용에 대한 개념 정립을 위한 하위 개념이 되는 무용의 각 구성요소들은 다른 학문의 영역에서 쓰이는 본래의 의미나 정의와는 다른 개념으로 정의될 수 있으며 아울러 타 학문의 새로운 학설이 본래의 영역에서의 목적과 다른 결론을 내리는 이론적 토대가 될 수도 있다는 것을 밝히고 연구를 시작한다.

## Ⅱ. 무용의 범주

새로운 창작 방법론의 개발과 창작인의 실험 정신으로 발전을 계속해온 예술의 역사에 기록되어 있는 무용의 종류는 인류의 역사만큼 다양하다. 인류에 존재하고 기록되어 있는 다양한 종류의 무용을 모두 만족할 수 있는 정의를 정립한다는 것은 본 연구가 채택한 필수 구성요소로서의 방법론 뿐 만이 아니라 다른 방법론의 연구로도 불가능하다. 그럼에도

불구하고 무용의 정의를 위한 연구는 계속되고 있는 것은 무용에 대한 인식의 변화 배경을 설명하는 문화, 예술의 학술 자료로서의 필요성 때문이기도 하다.

## 1. 예술에서 범주화의 요구

Vignaux G.(1999: 73)의 주장처럼 사고의 역사는 세계에 의미를 부여하기 위해 사물·존재·현상을 분류하려는 완만하고 인내심을 요하는 고집의 역사라 할 수 있다.

이러한 과학적 분류는 일상적인 범주화 활동으로 범주(categoria/Katêgoria)를 철학, 언어학, 일상적인 것으로 분류 할 때 일상적인 것의 범주는 종, 친족, 유형, 그룹, 배열, 종별이 그 예로 부류 안에서 똑 같은 속성을 지닌 대상들을 정렬한다. 철학의 전문적 용어로서 칸트에 있어 범주는 오성의 기본이며 이는 양태, 특성, 수량, 관계의 네 가지 큰 부류가 있다. 이러한 범주의 역사 속에서 예술로서의 무용은 서로 다른 기준으로 분류되어 정확한 집계가 불가능한 종류를 보유하게 되었다. 그러나 이러한 다양한 종류의 무용이 모두 전승되어 역사에 기록되는 것은 아니므로 무용의 계승성 탐구는 인류 역사의 예술계승의 범칙 안에서 실행된다.

어떤 종류의 무용이 발생하여 전승되는 과정에서 변화는 불가피한 것이며 그 변화의 원인과 이유 그리고 그 정도가 연구의 대상이 된다. 이는 무용 뿐 만이 아니라 일상적인 범주화에서 어떤 부류 안에 똑 같은 속성을 지닌 대상들의 정렬이라 할 수 있는 하나의 류類가 가진 공통점이라 할 수 있다.

류類의 생존에 불가결한 경험의 보존과 전수라는 것은 오로지 모방을 거쳐서만 수행될 수 있다...환경에 적응한다거나 자신의 신체 및 동작을 통제하기 위해서는 그리고 환경을 통제하는 가장 중요한 수단들 중 어떤 것을 장악하기 위해서는 모방이야말로 가장 효과적인 수단이기 때문이다(Lukács, G., 1972: 202).

모방이 류의 보존과 전수의 전제된 행위라고 보는 시각은 무용사에서 예술 무용이 유일성을 추구하는 독창성 강조의 창작 작업이라 할지라도 전혀 새로운 기술과 방법론을 토대로 행해지는 것이 아니라 학문과 같이 축적된 지식과 방법론에 대한 새로운 견해에서 출발한다는 것을 증명하는데 이론적 근거를 제시해 주었다. 예술의 목적이나 매체, 창작방법 등을 기준으로 분류된 무용의 범주에서 예술 무용의 역사가 반세기를 지나면서 기록된 무용의 종류는 그 계보의 기준 - 인물, 지역, 사상 등 - 조차 다양한 것은 물론이다. 이러한

다양한 종류의 분류는 그 기준에 따라 다른 명칭으로 기록될 수 있으나 명료하고 보편적인 분류 기준의 모색보다는 사회 변화에 응답하는 새로운 기준의 모색에 더 중요성을 두고 있다.

포이어 바흐(Feuerbach)는 우리가 유사성, 크기, 부분과 전체의 관계등의 범주를 가지고 사유를 통해 규정하곤 하는 그런 사실들이 우리에게 이미 감각적으로 주어져 있으며 오성의 기능이라는 것은 사후적인 확인 정도로 제한된다는 점을 입증하고자 노력하였는데 그런 점에서 라이프니츠(Leibniz)에 대한 그의 단호한 반대입장은 정당한 것이다. 그는 이렇게 말한다.

감각은 사물을 제시하지만 오성은 사물에 이름을 부여할 뿐이다(Lukács, G., 1972: 212).

라이프니츠의 주장처럼 이미 감지된 사실을 언어를 통한 논리 체계에서 증명하는 일이 본 연구의 목적 중 하나인 무용의 개념화이다. 특별히 언어를 주 매체로 사용하지 않는 무용의 경우 언어적 논리체계에서 무용을 대상으로 하는 연구를 진행한다는 것은 시작부터 모순이 있다고 볼 수 있다. 그러나 이성중심 철학 이후 철학적 사유 방법이 변화하면서 현상으로도 남아 있지 않은 무용이 학문의 영역 즉, 사유체계 속에서 다루어지기 시작하였고 이러한 학문적 시도가 무용의 역사를 남긴 것이므로 그 역사적 맥락에서 무용을 분석하는 것이 모든 연구의 시발점이 된다.

후대의 예술사에 비추어 보면 춤이나 율동적인(半무용적인)몸짓, 노래와 음악 따위가 순전히 구두로만 표현되는 말에 비해서도 훨씬 덜 개별화될 수 밖에 없다는 사실이 분명히 드러나기 때문이다. 말이 훨씬 발전된 나중단계의 산물이라는 것은 결코 우연이 아니며 춤이 발전의 주요 경향을 놓고 볼 때 이러한 전형화 단계에서 그대로 정착되어 독자적인 예술 장르로 성립되었다는 사실 역시 우연이 아니다(Lukács, G., 1972: 262).

이러한 서술을 언어 이전의 산물이라 할 수 있는 춤, 노래, 음악, 미술 등이 미분화될 수 밖에 없었던 사실을 증명하기 위한 루카치의 이론이기는 하지만 현재는 예술의 범주에서 각기 독립된 역사를 쓰고 있는 언어 이전의 표현 매체는 인간의 지능과 함께 인식의 유동성을 알 수 있는 근거 자료로도 가치를 지닌다. 따라서 인류사에서 수렵, 채취인이 가장 먼저 사색의 대상으로 삼은 것이 동물이고 그것에 대해 지닌 지능과 사고의 결과를 문자가 아닌 다른 매체로 표현한 것이 원시 예술이다. 이러한 행위는 토tem 신앙과 연결되어 연구

되기도 하지만 본 연구의 목적이라 할 수 있는 종족이나 류에 대한 분류와 그 각각의 개념 정립 연구의 자료가 되기도 한다. 무용역사학자들이 주술 및 가면무용의 기원으로 보는 브로일에 의해 복원된 프랑스 삼형제 동굴의 마법사 암각화는 바로 선 자세와 사람처럼 보이는 손 등을 근거로 동물의 탈을 쓰고 의식 행위(주술 무용)를 하는 사람의 모습으로 해석하고 있다. 즉, 이 자료를 통해 현재에 남아있는 가면무용의 기원을 서술하고 있으며 이러한 무용을 통하여 당시의 의식행위(주술무용)의 사회적 사상과 기능은 의인화와 토렘신앙으로 서술하게 되는 것이 그 예이다. 원시 예술 사회에 대한 보편적 인간 인식에 대한 레비스트로스의 견해에서 원시 사회의 인간에 있어 동물의 의미를 수용한다면 이러한 행위의 이유와 그 타당성의 추론이 가능하다.

글을 사용하지 않는 과학전의 집단에서는 자연의 종에 대한 탐구가 인간 집단간의 관계를 측석에서 판단할 수 있는 능력을 강화시켜주었다(Mithen, S., 1996: 241).

종에 대한 탐구가 인류의 본질적인 호기심의 대상이 되는 이유로 인용할 수 있는 학설이 각 학문의 영역에 모두 존재하는 것으로 보아 각 예술 장르간의 경계가 사라지고 있다고 하는 21세기에 각 예술 장르에서는 새로운 기준을 적용한 양식의 분류를 지속적으로 진행하고 있는 것은 분류하기가 인간이 사물이나 현상을 이해하고 판단하기 위한 기초적인 지적 행위이기 때문이라고 이유를 설명할 수 있다.

## 2. 예술 무용의 범주적 기준

인간 인식의 영역이 인간 지능의 변화로 그 분류 기준을 달리하게 된 것은 물론이다.

타운젠드(Townsend, D., 1997)에 의하면 미학에서 고려되는 대상에는 관념적, 물리적, 지각적, 세 가지 대상이 있다. 지각적 대상이란 지각의 원인이 아니라 지각에 나타나는 대상을 의미한다. 지각적 대상이 지각의 원인이 아닌 대상을 의미한다는 이론은 무용 뿐 만이 아니라 예술 전반에 전환점이 될 수 있다. 특히 20세기 이후 예술이 형상미 보다는 정신성을 우선시 하게 되면서 미의 기준은 물론이고 그 형식은 물론 예술정신에 있어서도 그리고 독창성이나 개별성의 의미에 있어서도 변화를 가지고 왔다. 즉, 예술작품의 개별성과 독창성을 논하면서 매체나 방법론보다는 창작의 목적이나 민족성을 토대로 한 구성요소에 대한 작가의 인식을 중요시하게 되었다. 이러한 생각은 무용의 범주화에도 영향을 미치게 되어 무용의 범주 기준이 다양하게 제시되고 있다. 여러 범주화 가운데서 무대예술이나 대

중예술 혹은 오락과 순수예술과의 분리 의도는 계속되고 있으며 그 기준의 적용 방법 또한 학자간의 차이점을 지니고 있다.

모든 예술은 기능과 항상 밀접한 관련을 갖고 있다. 17, 18세기 유용한 예술과 주로 즐거움이나 계몽을 의도한 예술사이의 암묵적 구별이 유효할 때 회화, 음악, 극, 조각, 무용 등 파인 아트는 뜨개질, 도공, 원예 등 장식예술보다 우의로 생각되었다.

그 후 즐거움 자체의 차이점을 설명하는 것으로 관심이 이동했다. 어떤 즐거움은 다른 즐거움보다 고상한 것으로 생각되어 실용적 정당화를 필요로 하지 않는다. 파인 아트는 그 자체로 가치가 있지만 장식적 예술은 허영심에 호소했으며 실용적 예술은 필요에 호소했다. 미학이론은 다른 형식의 경험, 감각과 다르다고 생각되는 미적 경험과 감수성의 범주를 설명하고자 했다. 예술에 부여되는 '이상의 무엇인가'는 별도의 예술범주- 파인 아트-로 이어졌으며 그리하여 이 별도의 범주는 그 자체의 생산 수단을 요구했다(Townsend, 1997:176).

이러한 예술의 범주에서 목적이나 의도 혹은 그 대상에 따른 또 다른 분류는 또 다른 범주의 예술을 명명화 하게 되어 각 개별 장르에도 같은 명칭을 사용하기도 한다. 즉 무용에 있어서는 순수무용, 대중무용 혹은 예술무용과 오락무용 등으로 나누어지기도 한다. 이러한 범주에서 개별적인 무용작품의 의도에 따른 분류는 과학적으로도 불가능한 방법론이 아니다.

행동과 언어처럼 예술 작품도 달리 생각할 이유만 없다면 의도의 산물로 생각되며 신중하게 고려하지 않은 행동과 언어를 의도한 것으로 간주하듯이 예술작품도 마찬가지이다. 예술에 나타난 일관성 있는 유형을 살펴봄으로써 우리는 의도를 추정할 수 있다 (Sheppard, A., 1987: 147).

이러한 방법론에 있어서 예술 무용의 범주를 결정하는 기준이 되는 안무자의 의도는 주로 작품의 텍스트에서 찾아내기 마련이지만 언어로의 텍스트가 존재하지 않는 무용에서는 그 텍스트적 언어를 대신할 것이 무엇인가가 문제로 제기된다. 이는 무용을 존재하게 하는 구성요소를 창작인 자신이 어떻게 생각하고 있는지에 대한 개념 인식에 있다는 것이 본 연구의 가제이다.

### Ⅲ. 현대 무용에서 구성요소의 의미

언어적 텍스트가 존재하지 않는다는 것이 무용에 있어 연구가 어려운 점 중 하나라는 인식에 변화가 온 것은 사실이나 이미지나 영상이 언어화되는 즉 인식화 되는 과정에서의 보편성의 문제는 여전히 남아있다. 그러나 학문의 세계에서 가장 명료한 재료인 언어에 대한 현대 학문적 이해는 언어가 유일한 인식의 도구나 방법이 아닌 여러 방법 중 하나이며 언어도 의미의 불명료성은 다른 인식의 도구나 방법론처럼 내포하고 있다는 주장도 있다. 이러한 언어에 대한 다양한 견해에서의 연구 결과 소쉬르의 언어학을 바탕으로 도출된 언어에 대한 명제를 Hénault A.(1992)는 다음과 같이 정리하고 있다.

- 랑그에는 긍정적 사고는 없고 차이만 있다.
- 랑그는 하나의 체계이다
- 언어기호는 자의적이다
- 어떤 관점을 취하든 언어현상은 늘 양면을 보인다. 이 양면은 서로 대응하고 하나는 다른 하나에 의해 가치를 얻는다(역. 박인철, 2000:66).

앞장에서 전제한 구성요소에 대한 창작인의 인식 범위가 무용작품 창작방식의 영역에서 독창성의 원천이 되고 그러한 방법론으로 표현되는 내용이 지니게 되는 메시지는 민족적, 지역적 혹은 연령적, 사회 계층적 범주에 따라 다른 의미를 지니게 될 수도 있으며 서로 대립된 의미는 지역 중심 우선으로 의도를 결정하게 된다. 물론 이러한 현대 예술론의 기준은 예술 영역에서의 탈 중심주의 사상의 영향력이라 볼 수도 있으며 동시에 창작인이나 관객 즉, 감상자의 사상이 현상을 메시지화 하는데 탈 중심주의와 포스트모더니즘이 기본적인 관점으로 작용한다는 증거이기도 하다.

그리고 이렇게 형성된 관점에서의 현상이나 감정 그리고 사물에 대한 인식은 앞장에서 이미 언급한 바대로 반듯이 오성에 의한 것이 아니라 감성에 의한 것인 경우가 더 많으며 이성도 그 이후에 그것에 이름을 붙이는데 필요한 것이라는 포이어 바흐의 주장은 무용에서의 신체는 인식의 대상만이 아니라 인식의 주체라는 현대무용Contemporary dance의 장르 구분을 위한 Louppe L.(1996) 학설의 이론적 배경이 된다.

창작 방식이 작품의 독창성과 연관이 있는 것이라는 논리에서 본다면 창작 방식의 변화는 당연한 것이고 따라서 구성요소에 대한 창작인의 인식의 변화도 불가피한 것이 된다.



예술의 개별사가 시작되면서 지금까지 이전의 안무가와와는 다른 신체 그리고 공간, 시간적 인식 그리고 일정한 기준으로 범주화된 관객이 전혀 다른 형식의 무용 작품을 탄생하게 만든 배경이 되었다는 논리이다. 이렇게 무용의 구성 요소에 대한 인식을 달리하는 안무자가 이전과는 다른 범주의 무용을 만들고 그러한 범주 안에서 각 구성 요소의 사용법의 응용이 개발되고 그 방법이 전수, 변형되면서 남과 다른 특성을 지닌 한 유파를 형성하게 된다는 논리이다.

## 1. 무용 구성 요소의 개념 변화

타인의 행동에 나타난 의도를 알고 싶을 때 우리는 행동 전반의 유형을 찾으려고 한다. 개별 예술 작품에서 의도적 유형을 찾는 일은 일련의 작은 행동 속에서 어떤 유형을 찾는 것과 같다(Shepperd, A., 1987: 148).

Shepperd의 서술을 무용 구성 요소에 대한 인식의 분류에 적용할 때 그 대상이나 목적은 다르지만 방법론은 차용할 수 있다. 무용에 있어 작품마다 다른 창작방법의 유형을 분류하여 기준을 가지고 분류한다는 것이 불가능해 보이기도 하지만 인간의 활동영역에서 예술활동을 분류해 내듯이 그 예술활동 중 구성요소로 무용의 장르를 구분하고 그 구성 요소에 대한 인식 방법을 기준으로 각 무용의 종류를 범주화하는 것은 Shepperd의 서술에서처럼 예술활동을 하는 무용 창작인의 행동 전반의 유형을 찾음으로서 해결될 수 있다.

이러한 예술 방법론에서 문제가 되는 것은 창작 의도와 작품의 의미의 대립이다. 그것이 작품의 내용이던 아니면 방법론의 실험이든 영역에 상관없이 작가의 의도와 작품이 가진 의미와 가치가 다를 수 있다는 것을 수용하는가 아닌가의 문제이다.

한 예술가의 여러 작품 속에서 한 예술가의 작품과 그의 독서 내용에서 혹은 한 예술가의 작품과 동일한 장르를 사용하는 다른 예술가의 작품에서 찾아볼 수 있는 유형의 일관성은 모두 의식적으로 이루어진 것이 아니다(Shepperd, A., 1987: 151).

예술일반의 이론을 적용하여 역사적으로 무용에서 작품이 지닌 의도에 따라 양식사를 쓰면서 남겨진 이름은 발레와 모던댄스 그리고 원시주의 무용과 표현주의 무용, 신고전주의 무용 남은 또 다른 것은 아직 검증이 끝나지 않은 현대 무용contemporary dance등이나 역사 속의 인물 그 누구도 이러한 범주에 속한 무용을 만들면서 자신이 어떤 주의의 또 어

면 양식의 작품을 만들겠다고 의도하거나 후의 작품을 구성하는데 이전의 작품 양식을 의도적으로 일정 부분 답습하고 또 일정 부분을 혁신하려는 의지로 창작 작업에 임하지는 않는다는 것은 검증이 불필요한 사실이다. 이러한 창작인의 의도와 작품에 제시된 것을 별도의 것으로 놓고 연구를 시작한다면 무용의 구성 요소 중 학설과 학자간 공통으로 제시되는 것은 신체와 공간과 시간이다. 여기에 예술 무용이라는 개념이 시대에 따라 그 개념과 함께 대상을 달리하게 되면서 관객이라는 요소가 첨가되기 시작했고 이러한 요소의 첨가가 특정한 무용의 종류, 협소하게는 예술 무용의 새로운 분류 기준을 제시하게되었고 그 후 그 기준에 의한 예술 무용에서 그 요소들의 인식을 어떻게 남과 달리 하느냐에 따라 새로운 방법론과 실험이 나타나게 된다.

## 2. 무용에서 신체의 의미 변화

무용이 무용수의 신체가 도구이고 그들의 움직임이 재료라는 고전적 정의에서 무용수의 신체가 이해해야 하는 대상이 아닌 인식의 주체라는 생각으로 변화하기까지 예술에 대한 개념과 인식의 변화가 전제되어 있다는 사실은 무용의 학문적 연구시각의 변화로 증명할 수 있다. 무용이 신체적인 것이 아니라는 주장은 표현 매체로 예술의 종류를 분류하던 시대에는 관심의 대상이 되지 못하였고 예술이 인간 정신의 소산이라는 예술의 새로운 사상이 생겨나면서 Langer S.에 의해 무용이 무용수에 의해 만들어지는 것이기는 하지만 신체 조건을 위해 무용을 만드는 것이 아니라는 가설에서 시작하여 무용이 만드는 것은 역동적 영상Dynamic image이라는 결론을 유출하였다. 결국, 무용은 인간 감정의 본질을 표현하는 표현적인 형상들의 하나인 예술작품으로 분류되고 철학적 연구의 대상이 되었다. 이러한 무용의 목적론적인 개념을 가능하게 한 것은 데카르트가 육체와 정신의 이분법을 확립한 후 논쟁이 계속되어 의식의 직접적인 소여 이외의 내적 지각이나 내관introspection과 같은 유형의 지각을 사용하는 능력도 있다는 것에 기반을 두고 있으며 기존의 신체와 정신의 분리에서 신체의 의미 변화는 정신의 의미 변화와 함께 진행될 수밖에 없다.

사람은 자기 마음에 일어나는 것들을(비시각적인 의미에서)볼 수 있는 능력이 있다는 것이다. 즉 사람은 시각을 통해서 꽃을 보거나 자세하게 살필 수 있고 또 청각을 통해 울리는 종소리를 듣고 판별하는 것과 마찬가지로 내면세계에서 일어나는 일들을 신체의 감각기관에 의존하지 않고 반성적反省的 혹은 내성적內省的으로 볼 수 있다. 그리고 이러한 자아관찰은 환각이나 혼동 또는 회의와는 전혀 무관한 것으로 간주된다(Ryle, G., 1984: 17).

결국 지각 능력에 대한 다양성의 발견은 형체나 그 형상은 남아 있지 않으나 허상이나 환상이 아닌 무용의 외양外樣이 이미지를 통해 메시지를 전달한다는 랑거의 논리에서 감정에 대한 언어라고 할 수 있는 상징이 생각의 대상인 언어로 대치될 수 있는가 라는 의문이 더 이상 제기되지 않음과 동시에 신체가 인식의 대상이 아닌 인식의 주체라는 논리도 수용 가능해 졌다.

### 3. 시간과 공간에 대한 인식 변화

무용이 환상이 아닌 외양인 동시에 환영이라는 랑거의 표현에서도 나타나지만 앞의 움직임을 계속 지우면서 진행되는 무용은 무용이 끝나는 것과 동시에 그 실체는 물리적인 영역에 남아있지 않으나 영상으로서 정신적인 영역으로 자리를 옮기는 특성을 지닌다. 즉, 단순한 신체의 선이나 구도가 아닌 안무되고 또 연기된 감성<sup>1)</sup>의 언어를 통한 의도된 창작물이라는 것을 받아들인다면 무용은 작품이 진행되어야 하는 공간과 동시에 감정을 전달할 수 있는 시간을 필요로 한다.

존재하는 것, 혹은 일어난 사건은 물리적 존재 상태나 정신적 존재상태 중의 어느 하나를 취한다는 것이다(Ryle, G., 1984: 16).

위의 논리에서 유추해 볼 수 있듯이 서구철학의 육체와 정신의 이분법으로 명료하게 설명되지 않는 물리적, 정신적 공동의 존재 상태인 무용이 서구의 철학적 논리로 연구하기에는 제기되는 문제가 적지 않다.

물리적 성격을 가지려면 반드시 공간을 점유해야 하며, 이에 비해 정신적 성격을 가지려면 시간 속에 있어야 한다. 또 물리적인 것은 물질 혹은 그 기능으로 구성되어야 하는 데 반해, 정신적인 것은 의식으로 구성되든지 혹은 의식의 한 기능이어야 한다....

물질적 대상들은 공간(space)이라 부르는 공동의(common)영역에 있게 되며, 한 공간을 점유한 어떤 육체에서 일어나는 일은 다른 공간을 점유한 다른 육체에서 일어나는 일과 기

---

1) 칸트는 인간의 정신현상의 근본적인 유형을 세 가지, 즉 사유작용(또는 '현시presentation'), 감성 feeling, 그리고 의지작용-willing으로 구분한다(Abbot, T. ed, 1909: 265-269. 대우학술총서, 1996: 25에서 재인용). 따라서 우리는 '감성'이라는 마음의 능력은 정의상 '감정', 즉 의식적으로 느껴진 경험의 성질을 가능하게 하는 마음의 소산이라고 간주해야한다(대우학술총서, 1996: 25).

계적인 연관을 갖는다. 이와 달리 마음에서 일어난 사건들은 정신이라 부르는 고립된 insulated 영역에서 이루어지며, 텔레파시처럼 예외적인 경우를 제외하고는 한 정신 속에서 일어난 일과 다른 정신에서의 일 사이에는 아무런 인과적 연관도 없다(Ryle G. 1984: 16).

그러나 무용에 있어서 무용수의 움직임이 이루어지는 공간과 감정을 전달하는데 필요한 시간은 배분이 불가능한 요소이다. 그러나 작품을 매개로 해서 일어나게 되는 정신은 각자의 즉 무대와 관객의 관객 각자의 고립된 개인적 공간에 존재하는 것이 분명하다. 이렇게 공간과 시간의 배분 불가능한 공동체로서의 언급은 무용수의 신체를 도구로 감성의 언어를 만들고 즉, 신체로 정신적인 감성을 만들어 내고 또한, 정신적 시간이 물리적 공간의 필요를 전제로 하는 무용의 본질에서 비롯된 것이다.

#### 4. 예술 무용의 구성요소로서의 관객의 범주

공간과 시간을 요소로 메시지를 전하기 위하여 만들어 진 무용은 관객 즉 메시지를 이해, 해석하고 그것에 대해 생각 해 보는 특수한 관객을 전제로 하고 있다. 무용을 포함한 모든 예술에 있어 관심이 중요한 요소로 자리한 것은 예술의 사회적 기능이 중요시되면서 부터 이다. 산업의 발달과 민주체제를 이상으로 하는 사회에서는 대중이 힘을 과시하는 영역이 넓어졌고 따라서 예술작품의 개별적인 주제가 이전의 양식적 특성을 대신하여 관객 층의 범주를 제한하는 기준이 된다. 즉, 앞서 서술한 즐거움의 종류를 분류하여 각 종류의 즐거움을 선호하는 관객의 층이 형성되었다. 그것이 예술과 예술이 아닌 것을 분별하는 상위의 범주에서는 예술무용과 오락무용으로 분류되나 예술의 본질이 의도된 활동(McFee G.1992 :303)이라는 것을 수용한다면 현대 공연예술로서의 무용은 의도된 활동이 가진 메시지를 이해하고 그것이 가진 주제에 내포된 양식과 테크닉을 통해 그 바탕이 된 사상과 창작 방식의 개인적 독창성에 대해 판단이 가능한 관객을 대상으로 하고 있다. 이렇게 비판이 가능한 관객이란 무용을 볼 줄 알고, 즉 비언어적 상징을 이해하며 양식과 테크닉의 전통과 관습을 알고 있는 수준의 관객을 말한다. 무용 표현의 요소가 되는 양식과 테크닉에 대한 지식과 이해는 무용을 해독 가능하게 해주는 코드라 할 수 있다. 그러므로 이러한 해독을 위한 코드가 필요치 않는 즉각적인 즐거움을 주는 오락 무용과 예술 무용의 관객이 같을 수 없다. 취향이나 수준으로 세분화되는 무용 관객의 범주에서 공연예술로서의 무용의 관객은 생각의 대상이라고 할 수 있는 언어가 아닌 감성의 언어를 이해하고 예술사가 제공한 코드를 통해 양식과 테크닉을 판단하는 관객이며 이는 소수일 수 밖에 없다. 대중

의 시대에서 일회성 그리고 현장 예술이라는 특성으로 인하여 문화상품으로서의 예술에 익숙하고 또한, 대량생산과 대량 유통과정의 환경에서 생활하는 현 시대에서 일반 대중에게 예술로서의 무용이 친숙할 수 있도록 접근하는 방법이 있느냐에 대한 문제 해결은 관객이 비실용적 무용의 경제성과 직결되기 때문이다. 다른 모든 예술장르와 마찬가지로 자유 경쟁 시장에 노출 된 이후 무용은 지금까지 경제적으로 자립이 불가능한 몇 안되는 장르 중 하나라는 인식을 벗지 못하고 있는 상황에서 대중무용이나 오락 무용이 아닌 예술무용 관객층의 기반적 허약성은 보충의 설명을 필요로 하지 않는다. 이는 예술의 사회적 기능 중 하나로 대두되고 있는 대중의 취미 교육을 담보로 정책적 공공적 지원의 합당성을 찾게 만든다. 그러나 이러한 정책적 지원은 창작품의 내적 구성원리와는 또 다른 영역과 차원에서 제도를 만들게 되고 관객의 선택의 폭을 한정한다. 즉, 지원의 기준에 따라 관객의 취향이나 취미가 형성될 수 있는 것이다. 이러한 취향의 집단적 특성을 민족, 문화 혹은 지역이나 국가로 구분하여 인지하기도 하는데 예술에 있어서 민족이나 지역 또는 국가별 구분보다는 문화의 기준이 타당성을 인정받고 있는 것은 예술이 이념(혹은 세계관)의 표현이라는 원론적 명제에서 비롯되었다.

이념이 관계하는 주어진 환경으로서의 객관적 영역은 크게 자연, 사회 그리고 인간자신을 들 수 있다. 이념과 이 세 영역의 관계는 상호 규제적이다. 이념에 의해 세 영역의 구체적 내용이 규제되고, 세 영역의 구체적 내용은 또한 이념을 규제한다. 세 영역의 구체적인 내용이 문화의 다양한 실질적 내용이며 이념이 문화의 형식이라면 문화의 내용과 형식은 다른 한쪽에 의해서만 일방적으로 규정되지 않는다고 할 수 있다. 문화의 내용과 형식의 이러한 관계는 한 시대에 걸쳐 일어나는 것이 아니고 인간의 역사 전체에 걸쳐 일어난다 (한국철학사상연구회, 1999: 34).

## IV. 결 론

본 연구는 20세기 이미 양식적으로 분류가 행해지고 학문적으로 검증이 완결된 기존의 발레 이후의 예술 무용(원시주의 무용, 모던댄스, 표현주의 무용, 포스트모던댄스 등)과 다른 양식적 특성으로 만들어지고 공연된 무용을 대상으로 하였다. 그러므로 공연이라는 형태적 범주와 예술이라는 또 다른 범주를 만족하는 무용을 분류하는 기준으로는 즉흥성과

은밀성이 배제된 인간의 의도적인 공공公共행위로서 비판이 가능한 증인으로서의 관객과 시간과 공간(정신적, 물리적 공간)이 하나의 요소로 존재하며 무용수의 신체가 인식의 대상이 아닌 인식의 주체로서 존재하는 것을 충족 요인으로 유출하여 타 학문에서의 확설과 논리로 그 타당성을 증명하였다. 그리고 본 연구의 대상이 되는 무용을 구성하는 각요소 즉, 신체, 시간·공간, 관객 개념과 그 인식의 변화를 다음과 같이 발췌 요약하였다.

현대 예술로서의 무용은 다음의 구성요소와 개념을 충족하느냐를 기준으로 이전의 무용과 구별하여 범주화 할 수 있으며 그 구성요소의 개념은 다음과 같다.

- 현대 예술로서 무용에서 신체는 이전의 생각의 대상이 되어야하는 언어의 대체물로서 의 신체가 아닌 즉, 인식의 대상으로서의 신체가 아닌 인식의 주체로서의 신체를 의미한다.
- 현대 예술로서의 무용에서 공간과 시간은 두 개의 요소가 각각 분리되어 존재하는 것이 아니라 배분 불가능한 하나의 요소로 존재하여야하며 이는 물리적 그리고 정신적 존재의 공존이 예술로서의 무용의 특질 중 하나라는 것을 충족시키는 필수요건이 된다.
- 현대 예술로서 무용은 일회성 현상에 대한 증인으로서의 관객뿐 아니라 의도된 행위의 표현 이해하고 해석하며 평가할 수 있는 양식적, 테크닉적 관습과 제도에 대한 지식과 능력이 있는 비판 가능한 관객을 대상으로 한다.

---

## 참고문헌

- 대우학술총서(1996), 감성의 철학, 서울: 민음사.
- 한국철학사상연구회(1999), 문화와 철학, 서울: 동녘.
- Abbot, T. ed.(1909), "On the relation of the faculties of human mind to the moral laws". in *Kant's critique of practical reason and other works*, London : Longman.
- Hénault, A.(1992), *Histoire de la sémiotique*, 박인철(역, 2000), 기호학사, 서울: 한길사.
- Kaprov, A. "Assemblages, Environment and Happenings", Charles Harrison & Paul Wood(1992), *Art in Theory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas -*, Oxford UK & Cambridge USA : Blackwell.
- Loupe, L. 'L'Avant propos'. Auber, M.(1996), *Que dit le corp?*, Alès: Le caractère Transcription.
- Lukács, G.(1972). *Lukács Ästhetik*. 이주영(역, 2000), 루카치 미학 1권, 서울: 미술문화.

- MacFee, G.(1992). *Understanding dance*. 김현숙(역, 1999), 무용의 철학적 이해, 서울: 철학과 현실사.
- Mithen, S.(1996). *The prehistory of the mind*. 윤소영(역, 2001), 마음의 역사, 서울: 영림카디널.
- Ryle, G.(1984). *Concept of mind*. 이한우(역, 1994), 마음의 개념, 서울: 문예출판사.
- Sheppard, A.(1987). *Aesthetics, an introduction to the philosophy of art*. 유호전(역, 2001), 미학개론, 예술철학 입문. 서울: 동문선.
- Townsend, D.(1997), *An introduction to aesthetics*. 정호영(역, 2000), 미학입문, 서울: 이론과실천.
- Vignaux, G.(1999). *Le Démon du Classement -Penser et organiser*. 임기대(역, 2000), 분류하기의 유혹, 서울: 동문선.