

무용예술학연구 제22집 가을

춤의 사회적 생산과 수용

- 20세기초 미국 현대춤의 등장 중심으로 -

이지선

이화여대 박사과정

I. 서론	IV. 결론
II. 19세기 말 미국의 사회·문화적 변화	참고문헌
III. 20세기 초 미국의 새로운 춤 생산과 수용	Abstract

I. 서론

춤은 하나의 예술장르로서 다양한 모습으로 변모해왔다. 춤 안에서 새로운 장르의 출현은 주로 주변예술사조의 변화와 밀접한 연관을 맺고 있다. 즉 새로운 춤의 등장은 기존 기법의 매너리즘에 대한 반발로 나타난 새로운 예술사조를 따르는 주변예술의 변화에 그 원인을 두고 있다. 또한 주변예술의 변화와는 무관하게 한 두 명의 혁신적인 예술가의 등장으로 인해 예술 전체의 새로운 흐름을 주도하기도 한다. 이처럼 춤예술은 예술가의 창작에 이루어진 결과물로 사회와의 직접적인 관련성보다는 천재적인 예술가의 개인적인 활동으로 인식되어져 왔다.

그러나 산업의 발달과 대중문화의 출현은 예술을 더 이상 천재의 창작물이 아닌 대중의 요구와 해석으로 만들어지는 사회적 생산물로 인식하게 하였다. 이로써 예술의 의미는 고정된 것이 아니며, 생산의 맥락과 해석자의 맥락이 중요한 요건으로 부각되게 되었다. 이에 본 연구는 새로운 춤 장르의 성립이 어떠한 문화사회적 요인들에 의한 것인지에 주목하여 사회와 예술생산과의 관계를 살펴보는데 그 연구의 목적을 둔다.

춤 예술에서 가장 대표적인 장르로 인식되고 있는 발레는 400여년의 역사동안 검증되어온 고급예술이다. 발레를 창작하여 향유한 것은 귀족들의 사교문화에서 출발하였고, 그 소비방식과 유통구조는 오직 귀족들에게만 적합하고 필요한 것으로서 수용되었다. 그러나 1900년대를 전후로 극장예술이 본격적으로 형성되기 시작한 미국에서는 발레를 대신하여 새로운 춤, 즉 현대춤이 선택되었다. 그리고 이 새로운 춤은 당대의 미국에서 유행하던 춤의 대중적인 경향에서 출발하여 점차 고급예술로 받아들여졌다. 이러한 차이들은 무엇으로부터 비롯되었는가? 본 연구는 이에 다음과 같은 의문점으로 논의를 시작하고자 한다.

첫째, 미국사회에서 새로운 춤이 등장하게 된 문화사회적 배경은 무엇인가?

둘째, 미국사회에 받아들여진 현대춤이 가졌던 새로운 생산구조는 어떠한 것인가?

셋째, 현대춤이 기존의 대중춤과는 달리 고급 극장예술로 인식되게 된 원인은 무엇에 있는가?

그러므로 이 같은 의문점들을 바탕으로 2장에서는 새로운 춤이 등장하게 된 배경으로써 19세기 말 미국의 사회경제적인 변화와 신체문화의 대두에 따른 사교춤의 대중화의 모습들을 살피고, 이어지는 3장에서는 미국 현대춤의 선구자들인 이사도라 던컨(Isadora Duncan), 루스 St. 데니스(Ruth St. Denis)를 중심으로 그들의 춤이 구체적으로 이와 같은 변화에 어떻게 적응하고 어떠한 방식으로 형태적 변이를 거치는지, 또 관객들에게 어떻게 새로운 의미들로 수용되는지를 생산자, 수용자, 시장의 관점에서 살펴보고자 한다.

이러한 사회학적 관점으로서의 무용에 대한 선행연구로는 신체문화에 주목하고 사회학적 몸담론의 변화와 춤의 관계를 해석한 김말복(2005)의 연구¹⁾, 한국의 사회구조 변화와 현대춤의 관계에 주목한 최운서(2001)²⁾의 연구, 그리고 춤의 사회적 의미소통의 측면을 강조한 이연수(1989)³⁾의 연구 등이 있으며, 이들로 부터 신체문화에 대한 이해와 사회학적 관점들을 적용하는 기본 입장들을 본 연구에 참고하였다.

1) 김말복(2005). 무용수의 몸. 『무용예술학연구』 15: 1~30.

2) 최운서(2001). 1980년대 한국 사회 구조에 나타난 현대무용 연구, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 미간행.

3) 이연수(1989). 무용의 사회적 의미소통: 작품의 생산과 수용을 중심으로, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 미간행.

언어로부터의 제한에서 벗어난 춤의 속성은 춤이 가장 사회변화에 빠르게 반응하고 가장 먼저 변화하는 장르이게 했다. 곧 춤은 사회문화를 반영한 문화적 상징이자 사회적 생산물이다. 20세기 초 미국에 등장한 현대춤은 발레적 전통의 토슈즈와 코르셋을 과감히 벗어 던지고 맨발과 험렁한 옷을 입고 무대 위에 새로운 여성의 몸을 드러내었던 혁명적인 춤이었다. 그러나 달리 생각해 보면 여성의 몸의 관능적 시선을 더욱 강조하여 당시에 흥행적 대 성공을 거두었던 극장쇼와 크게 다르지 않았다. 그러므로 본고에서는 이러한 예술이 새로운 고급문화로 자리 잡게 된 원인을 밝히고 새로운 예술의 등장에 영향을 미치는 사회구조와 고급예술과 대중예술 간의 상징적 경계에 주목함으로써 춤의 생산과 수용에 관한 사회학적 논의의 장을 마련하는 데에 본 연구의 의의를 두고자 한다.

II. 19세기 말 미국의 사회 · 문화적 상황

1. 19세기 말 미국사회와 몸 담론의 변화

19세기 말 유럽과 미국은 급격한 팽창과 산업화, 경제발전과 더불어 세기말적 현상으로 사회 전반에 걸친 가치관의 혼란을 겪고 있었다. 새로운 경제체제와 생산체제, 노동계급의 다양화에 의한 고용확대, 이민자들의 급증, 여성노동인력의 등장 등 노동관, 교육관, 가정관, 성적체성 등의 사회 전반에 걸친 가치관의 변화를 겪게 된다.

먼저 1890년대까지 변화해온 미국경제조직은 노동의 본질과 노동자들의 정체성, 그리고 노동환경의 변화를 초래하였다. 급속한 산업화에 따른 공장생산체제는 새로운 관리계급의 등장을 필요로 하였고, 이는 새로운 중간계급 노동자층을 형성하게 된다. 이로 인해 여성노동인력의 주요 고용주가 되는 사무영역의 성장을 낳게 된다. 더불어 새로운 생산기술의 혁신은 새로운 노동의 요구를 만들어 내었고, 미국 이민자들의 급격한 증가로 이어진다. 1850년대 이전의 이민자들이 북서유럽에서 건너온 이들이었다면, 이후에는 철도사업과 광산을 위해 중국과 일본에서 건너온 이민자들이 주류를 이루었고, 이들의 대부분은 시카고나 뉴욕과 같은 도시로 집중

되었다. 또한 민주주의 변화 역시 미국인들을 더욱 도시로 몰려들게 했고, 결과적으로 1920년대에는 절반이 넘는 미국인들이 도시로 몰려들었다.⁴⁾

이와 같은 산업화와 이민, 도시화 등은 새로운 노동경험과 사회적 관계의 변화를 가져 왔고, 그들의 일상생활양식을 변화시켰다. 부모세대와는 다른 가치관 속에 놓여 있던 새로운 세대의 아이들은 미국에서 태어난 아이들조차도 이민자의 아이들 못지않은 정체적 불안감에 시달릴 수밖에 없었다. 과거의 가치와 전형들은 더 이상 미국인들을 안정되고 견고한 독립체로 유지시키지 못했다.

이와 같은 사회적 불안은 당시 엄격한 ‘빅토리안식 성도덕’⁵⁾에 얽매어 있던 여성의 정체성에 대한 새로운 논의를 이끌어 내었다. 특히 여성참정권 확보와 함께, 공장 노동에서의 여성의 노동환경 개선에 대한 운동이 크게 일어나게 된다. 공장에 고용된 여성들은 코르셋과 더불어 거추장스러운 의상 대신 기계 주위에서 일하기 편하고 좀 더 안전한 옷을 입게 되었다. 과거 여성노동의 대부분을 차지하던 가사노동에서 벗어나 사회노동에 여성이 가담함으로써 기존의 전형적인 성역할에 대한 가치관이 무너지게 되었고, 여성의 몸에 대한 새로운 인식이 대두되는데 큰 영향을 미치게 된다.

산업화에 따른 노동으로의 관심은 자연스럽게 인간의 몸에 대한 관심으로 이어졌다. 하루 10시간 이상의 고된 공장노동이 지속되었고, 특히 섬유산업은 대부분의 시간을 앉아서, 아주 섬세하고 구체적인 일, 즉 단추 구멍을 만들거나, 레이스를 달거나, 소매를 달거나 하는 일들을 반복해야 하는 좋지 않은 작업환경에 처해 있었다. 노동자 계급과 이주민 집단은 특히 이와 같은 위험한 작업환경에 더욱 노출될 뿐만 아니라 그들이 처한 도시생활의 여건 역시도 좋지 않았다. 뉴욕과 시카고에 집중되어 있던 노동자계급의 생활은 매우 좁은 공간에서 전 가족이 생활하는 실정이었다. 도시의 학교에서도 신체훈련 프로그램이 마련되어 있다 하더라도 교실 내의 책상 사이에 서서 행해지는 것이 고작이었고, 체육관은 당시까지만 해도 대중적인

4) “American Cultural History” <<http://kclibrary.nhmccd.edu/decades.html>> 참조.

5) ‘빅토리아시대 사람들은 육체가 품위를 손상시킨다고 생각하였으며, 대중들이 육체를 대하는 태도에 부정과 왜곡, 그리고 공포심이 혼합되어 있었다.’ 김말복(2005). pp. 3~4, 재인용.

이에 대한 구체적인 이해는 스티븐 켄(1996). 『육체의 문화사』, 이성동(역)(서울:의암출판), p. 13 참조.

학교시설에 포함되지 못하였다.

이렇게 여성자의 몸과 노동자의 몸, 즉 억압받거나 착취되어지는 몸들에 대해 교육자들과 신체훈련 연구자들은 새로운 환경을 마련해 줄 것을 강력하게 제안하였다. 노동자들의 생활환경, 즉 주택의 채광과 환기, 위생시설에 대한 필요성을 주장하고, 여가와 야외활동시설에 대한 사회적 충원을 주장하게 된다. 이러한 주택시설, 공원시설, 여가시설에 대한 시설 확충은 결국 노동계급의 몸을 해방시키려는 노력 이었고, 신체노동 구조를 완전히 전복시킨 것은 아니지만 산업도시의 뻣뻣하고, 억제되고, 일상화된 노동구조를 상쇄시키게 된다.

이 같은 몸에 대한 관심은 19세기 말 무렵부터 자연스럽게 신체훈련방법에 대한 관심으로 이어졌다. 비로소 신체문화의 태동으로 이어지는 20세기에 들어서면서, 유럽 전역에서 체육운동이 일어나기 시작하여 많은 사람들이 신선한 공기와 하이킹, 사이클링과 같은 운동들이 건강증진에 도움이 된다고 생각하게 되었고, 이러한 유럽의 방법론들은 이주민을 통해 미국으로 자연스럽게 수용되게 되었다. 적극적인 신체활동의 권장은 의복개혁운동에도 영향을 미치게 되면서, 남성들도 여성들과 함께 신체를 꼭 죄는 신체억압적인 여성들의 의상을 반대하는데 동참하기 시작하였다.⁶⁾

이러한 배경으로 인하여 신체훈련체계들은 미국 도시의 사설체육관이나 공립학교, 중산계층의 여흥, 대학 등에 급속도로 퍼지게 된다. 그리고 다음과 같은 다양한 신체타입을 제안하였다. 먼저 독일 이주민들을 통해 1820년대 미국으로 유입된 독일 체조의 창시자인 얀(Ludwig Jahn)의 신체훈련법이 '확장된 신체(extensive body)'를 형성하는 방법으로 제시된다. 독일의 신체문화는 이러한 과정을 통해 미국 내의 민족적 아이덴티티 지지하는 역할을 수행하게 된다.

독일의 신체훈련법은 기구운동을 강조하는데 매우 중점을 두었다. 이 훈련법들은 모두 남성, 여성, 그리고 아이 할 것 없이 체조용 목마(vaulting horse)나 링(ring), 철봉, 평행봉, 사다리, 계단 등과 같은 특정 기구를 사용하는 것이 특징이다.

6) 당시의 여성들은 사회적으로 교육의 기회나 참정권, 선거권, 그리고 직업의 기회도 거의 없었으며 신체적으로는 코르셋과 빅토리아식 의상에 둘러매어진 여성으로서 여행도 여의치 않았으며 자아가 형성되기 이전에 결혼시키는 조혼 풍습이 있었다.

스티븐 킨(1996). p. 28.

이와 같은 기구사용을 통해 근력강화뿐만 아니라 공간 속으로 신체를 확장시키는데 목적을 두었다. 또한 독일식 훈련법은 체중과 관련해서 미용체조의 목적으로도 사용되었다. 이 운동들은 대개 열을 지어 서서 단체로 통일된 움직임을 수행하도록 고안되었다. 또한 게임을 통한 수행으로 건전한 경쟁을 부추겨서 운동의 효과와 동인을 제공하는 방법으로 사용하였다.

특히 체육이론가인 프랑수아 델사르트(François Delsarte, 1811~1871)⁷⁾의 아이디어들은 음악에 맞춘 보디빌딩과 체조가 인기를 끌고 있었던 유럽에 급속도로 번졌고, 금세 대서양을 건너 미국에도 유행하게 된다. 델사르트 시스템이라 불린 신체자세 표현법은 사교계의 부인들이나 가수와 옹변가들, 유명한 배우들을 위시하여 일반인들 사이에 널리 퍼졌으며, 델사르트 사후(1781)에는 미국에까지 전해져 1920년대까지 대중적인 스피치 트레이닝 방법으로 인기를 끌었다. 이처럼 델사르트식 신체훈련법은 특히 여성들에게 적합한 것으로 권장되었고, 자신을 공간 안에 표현하는 법, 즉 몸의 긴장을 풀고 제스처를 취하거나 자유롭게 원하는 바 대로 몸을 운동기능학적이고 경제적으로 움직이는 방법을 깨달을 수 있는 신체훈련법으로 받아들여졌다.

이제까지 살펴본 이러한 과정들은 일상 속에서 일반인들이 자신의 신체를 발견하고 이를 더 이상 죄악시킬 부정적인 대상이 아니라 적극적으로 가꾸고 다듬어야 할 대상으로서 인식하고, 신체를 통해 움직임과 춤을 경험하는 과정으로, 그리고 신체를 일상 속에서 새롭게 정립하고 춤이 일상의 다양한 분야에서 실용화되어가는 과정이라고도 볼 수 있다. 결국 19세기 말 미국인들은 스스로의 몸을 자각하고 움직임을 경험하며, 움직임을 바라볼 수 있는 시각을 형성할 수 있게 되었다.

2. 19세기 말 미국의 대중적 춤 문화

미국은 영국과 마찬가지로 1930년 이전에는 자체적으로 발전한 고전발레가 없었

7) 델사르트는 '부실한 훈련으로 목소리가 상할 때까지 파리오페라에서 활동한 성공적인 가수였다. 이런 불행은 그로 하여금 신체라는 새로운 매체를 통해 감정과 생각을 무대에서 관객에게 전달하는 방법을 모색하도록 하였고, 그는 판토마임에 대한 정확한 이론과 몸통과 팔다리를 이용하는 효과적인 제스처를 위한 운동을 개발하게 된다.'

조앤 카스(1998). 『역사속의 춤』, 김말복(역)(서울: 이화여자대학교 출판부), p. 297.

다. 즉 극장예술을 대표하는 발레의 부재는 관람 목적의 고급예술이 형성되지 않았음을 의미한다. 미국에서 춤 문화가 크게 융성하지 못한 것의 가장 일차적인 원인은 종교에서 비롯된 것이 크다. 18세기 중반 무렵 까지 엄격한 청교도 윤리의 지배하에 있었던 미국에서의 춤은 개인적인 공간에서 가족이나 민족공동체간의 유대를 강화하기 위한 목적으로 주로 사용되었고, 극장예술은 지극히 제한된 것이었다. 그들의 종교적 윤리는 감각적이고 감정적인 삶의 측면을 제한하고자 했기 때문에 춤은 몸을 사용하여 내적 감정을 드러내는 행위로서 외면당할 수밖에 없었다. 다만 영국에서 그러했던 것처럼 ‘춤은 신사 숙녀가 시나 문학, 음악과 함께 갖추어야 할 매너의 기본에 속했지만, 선술집과 같은 공공장소에서의 춤 행위나 전문적인 춤 공연, 그리고 축제 때 추어지는 메이플 댄스를 금지함으로써⁸⁾ 춤에 대한 종교적 엄격함을 유지하였다.

영국으로부터 건너온 이와 같은 청교도 윤리는 연극과 춤에 대해 지극히 반대했다. 모든 극장적 연희들은 세속적인 취미와 즐거움을 불러일으키는 것으로써 1778년 미국의 독립국회가 극장가의 오락을 관람하는 자는 공직자로서의 자격미달이라는 입법안까지 제시하였고, 그보다 더 이전인 1750년 매사추세츠 주 의회는 연극금지법을 통과시킴으로써 1752년 이 법안이 무효화 될 때까지 보스틴에서는 일제의 대중공연은 이루어지지 못했다⁹⁾는 사실에서 당시의 극장춤 연희에 대한 부정적인 시각을 짐작해 볼 수 있다. 아이리스 팡거(Iris Fanger)는 『댄스매거진』에 게재된 “보스틴 시의 발레수용”이라는 기사¹⁰⁾에서 일부 극장 관리자들이 어떤 공연을 ‘도덕성 강연’이라고 광고함으로써 이런 법들을 피해간 사례를 설명한다. 물론 종교지도자들도 모든 종류의 예술공연을 반대했던 것은 아니다. 앞서 언급한 바와 같이 청교도 젊은이들이 올바르고 문명화된 행동양식교육의 일환으로서 사교춤 수업을 받았고, 뉴잉글랜드 지역에서는 극장의 스펙타클을 구경하는 것은 악한 것이라기보다는 다른 부지런한 일을 할 수 있는 시간을 낭비하는 처사 정도로 여겨졌다.

8) Helen Thomas(1995). *Dance, Modernity and Culture* (London & NY: Routledge), pp. 31~33.

9) 조앤 카스(1998). p. 282.

10) “Boston Goes th the Ballet: 1792-1797”, *Dance Magazine* (1976. 7)

이처럼 종교적인 이유에서 ‘보는 춤’ 보다는 ‘참여하는 춤’을 비교적 권장하였던 미국에서는 발레 보다는 사교춤이 발전할 수밖에 없었다. 종교적인 이유뿐만 아니라 계급의 차원에서도 사교춤은 더욱 필요시 될 수밖에 없었다. 흔히 미국의 발레가 쉽게 수용되지 못했던 원인이 미국의 개척정신이나 계층 없는 경제, 민주주의적인 정치, 흑인 노예제도 등이 혼합된 독특한 문화, 그리고 급격하게 성장하는 산업사회적인 모습들이 여유 있는 유럽 귀족사회의 표현이었던 발레의 속성과 맞지 않았기 때문이라고 설명한다. 그리고 실제로 18세기 미국사회는 계급 간의 구분을 유지하려고 부단히 애를 썼던 지주 상류층과 새로이 떠오른 부유한 상인들로 구성된 상류 계급층이 형성되어 있었다. 펜실베이니아나 뉴욕, 뉴햄프셔든 로드아일랜드든 비록 귀족의 직위는 없었지만 미국 전역에서는 지역 나름대로의 상류층이 존재했다. 그리고 그들은 자신들의 계급을 공고히 하기 위해 유럽의 궁정 무도회를 연상시키는 춤 교사와 무도회를 개최하곤 했다.¹¹⁾

이와 같은 미국의 춤 환경은 19세기 말 무렵 큰 전환점을 맞이하게 된다. 바로 사교춤이 모든 계급에 걸쳐 크게 성행하게 되었다는 점이다. 이러한 사교춤에 대한 경험과 등장배경은 지역, 인종, 민족에 따라 조금씩 차이가 나타나지만, 특히 뉴욕은 미국의 진보적 시기인 1880~1920년 사이 가장 큰 변화를 보인다. 뉴욕은 새로이 국립극장이 설립되었고, 식당이나 댄스클럽, 술집 등으로 인한 밤 문화가 형성되기 시작한 때이기도 하다. 이러한 요인들은 뉴욕의 사교춤이 사회적으로 널리 용인되도록 하였고, 미국의 춤 혁명으로 인한 사교적 성격의 춤추는 몸을 이문화하는 근거를 마련하였다. 춤에 대한 입장의 변화는 노동자 계급뿐 아니라 중상류 계층의 사람들에게까지 사교춤에 대한 인식의 전환을 가져왔다. 19세기 중반까지도 댄스홀은 노동자 계급이나 민중공동체들의 사교를 위해 유지되어 왔다. 일부 이러한 공간들은

11) “춤 모임(dancing assemblies)’ 이라는 행사는 혁명이 있기 수십 년 전에 식민지의 주민들에게 사람들을 만나고 사귄 수 있는 사회적으로 용인된 방법이었다... 버지니아 주에서는 지주급 상류층은 엘리트적인 시립 춤모임(City Dancing Assembly)에서 미뉴엣이나 대무(contredanse)를 추었고, 장인들은 좀더 서민적인 지그를 추었다... 사교계에 잘 알려진 버지니아의 한 여성은... 금 세공인과 결혼하는 즉시 시립 춤모임의 회원권을 박탈당하였다.”

조앤 카스(1998). p. 279. 재인용.

종종 노동자계급의 남자들이 매춘부들을 만나기 위해 찾아가는 장소로 묘사되기도 했지만, 사실상 무도회의 주된 목적은 남녀 모두가 나이를 불문하고 지역사회의 우애를 다지기 위한 것이었다. 이처럼 신체적 즐거움은 오직 가족과 공동체의 결속을 다지기 위한 목적으로 용인되어 지는 대상의 것이었다.

그러나 19세기 후반 무렵 다양한 형태의 무도회들이 새로이 조성된 오락문화 속에서 조직되었다. 이들은 사교클럽에 의해서나 단순히 춤을 추는 목적으로 조직되기도 하였다. 이러한 모임에서는 가족이나 민족, 이웃공동체로 국한되지 않는 다양한 사람들이 참석할 수 있었고, 이러한 변화는 당시 뉴욕의 상업적인 댄스홀을 변형을 가져온다. 동시에 많은 술집들이 춤추는 공간을 별도로 갖추기 시작하였고, 자연스레 춤은 이전까지 금지되었던 휴식과 음주로 연관되게 되었다. 댄스홀이 대중화되자 중상류층은 자신들만의 문화를 찾아 카바레나 레스토랑으로 그 거점을 옮겼다. 카바레는 남성뿐만 아니라 여성, 그리고 일부 고급 창부들이 드나들 수 있었다. 이러한 장소에서의 모임들은 상업적인 목적보다는 사교를 위한 것이 대부분이었고, 모든 사람들에게 개방적으로 열려있다고보다는 소규모의 사적인 그룹들로 이루어졌다. 이들은 이러한 모임에서 옷이나 예절, 춤 스타일 등을 세심하게 고려하였고, 그들의 춤교사에게 이와 관련한 것들을 일일이 상의하여 준비하곤 하였다.

사교춤 문화를 새로이 형성하게 된 또 다른 계기는 “Tango Teas” 문화에 의해서였다. 1913년대에는 아르헨티나 탱고가 파리와 런던, 뉴욕에서 큰 인기를 끌었는데, 이와 같은 탱고 열풍은 여인들의 티타임을 ‘춤을 출 수 있는 시간’으로 뒤바꿔 놓는다. 이곳은 그곳을 방문한 여성들이 돈을 내고 카페에서 고용한 남자파트너와 함께 춤을 출 수 있게 마련된 곳이었다.¹²⁾ 이렇게 소속이나 출신, 계급, 인종과 상관없이 알지 못하는 남자를 선택해 춤출 수 있다는 것은 당시로서는 매우 획기적인 사건이었다. 뿐만 아니라 이것은 남성들의 소비대상이었던 기존의 춤 시장구조에서의 여성의 위치가 남성이 제공하는 춤 서비스의 소비자로 급부상하는 획기적인 전환을 의미한다. 이로써 춤은 모든 이들이 여가와 휴식을 위해 즐길 수 있는 대상으로 보편화 되었고, 진정으로 미국인들 모두가 자신의 몸을 직접 움직이고 경험할 수 있는

12) Linda J. Tomko(1999). *Dancing Class* (Indiana: Indiana University Press), pp. 22~23.



〈그림 1〉 20세기 초 미국 춤의 대중적 경향

사회적 여건이 마련되게 된 것이다.

당시 미국의 춤 문화에서 또 하나 주목해보아야 할 것은 극장에서의 춤이 상당히 상업적인 연예사업(show biz)에 가까웠다는 점이다. 미국의 주요도시들에서는 1800년대 중반 잠깐 동안의 발레의 인기를 제외하고는 20세기에 다다를 때까지 ‘화려하면서도 천박한 음악적 볼거리’들이 미국의 극장가를 점거했다. 이러한 쇼들이 널리 공연된 이유는 공연이 장기적으로 최소한 일 년 이상 공연되면서 엄청난 수입을 벌어들였기 때문이었다. 그 매력은 화려한 춤과 무대세트, 놀라운 무대효과, 사탄·악마·연금술사·예술가·요정·여왕 등 다양한 등장인물, 그리고 무엇보다도 극장에서 전혀 없는 과감한 신체노출의 충격적인 의상에 있었다.

춤은 가수나 코미디언들이나 대중적인 연예인들이 필수적으로 갖추어야 할 자질이었고, 일반인들의 생활 속에서 큰 인기를 누렸다. 이와 같이 ‘대중적 속성’의 춤이 큰 주류를 이루게 되면서, 무용과 연극은 예술로써 보다는 여흥으로 여겨지면서 사회적 취미 혹은 오락적인 목적이 강조되었다. 이렇듯 춤이 일상생활 속에 가까이 다가가자 춤의 내용이나 형태도 대중적인 형태가 새롭게 등장하게 된다. 이와 같은 맥락에서 18세기부터 19세기 중반까지 미국에서는 〈그림 1〉에서 부각되어 보여지는 바와 같이 신체노출과 각선미, 각종 버라이어티 쇼 요소를 강조한 보드빌(vaudeville)이나 레뷰(revue), 브로드웨이 쇼 형식의 춤이 큰 인기를 끌었다.

III. 20세기 초 미국의 새로운 춤 생산과 수용

20세기 초 미국에 등장한 현대춤은 앞서 언급한 미국의 산업화와 신체문화, 대중적인 춤 문화 속에서 새롭게 등장한 예술 장르였다. 현대춤은 미국의 춤 문화를 대중적이고 통속적인 것에서 지적이고 해방적인 사회적 차원으로 끌어올렸다. 현대춤의 등장을 알린 무용수들 중에서도 대표적인 이사도라 던컨, 루스 St. 데니스는 모두 여성이었다. 예술적인 창작의 관점에서 이들의 춤이 새로운 춤으로 인식되게 된 데에는 발레의 엄격한 의상과 토슈즈, 공주와 왕자이야기로부터 벗어나 맨발로 몸이 다 드러나는 비치는 천만을 두른 채 무대 위를 자유롭게 움직인 예술적 혁신을 감행하였기 때문이었다. 그리고 이들 선구자들은 유럽 전역에 엄청난 현대춤의 열풍을 일으켰고, 새로운 고급예술로서의 극장춤 양식을 탄생시켰다.

그러나 이들의 신체 이미지들을 당시의 오락연희들과 비교해 살펴보면 신체적 노출과 관능적 이미지 자체가 크게 변화되었던 것은 아니었다. 소위 '대중적 속성'으로 여겨지는 노출과 관련된 이미지들을 가지고 있음에도 불구하고 기존 연희들과 차별된 예술로 받아들여진 것이다. 그렇다면 어떠한 구조들이 현대춤에 이 같은 새로운 지위와 해석을 부여하였는가. 본 장에서는 앞서 살펴본 미국의 사회문화적 변화와 함께 이사도라 던컨과 루스 St. 데니스로 대표되는 20세기 초 미국 현대춤이 놓여 있었던 춤의 생산구조와 수용과정을 살펴보고자 한다.

1. 생산-새로운 생산자로서의 여성

20세기에 등장한 현대춤의 현대성은 여러 가지로 요약해 볼 수 있지만 그 논의의 핵심은 바로 여성에 있다. 표면적으로는 춤이 여성주도적 예술로 알려져 있지만 실제로 이제까지 춤을 제작하고 운영하였던 것은 남성들에 의한 것이었다. 그로 인해 과거의 발레리나들은 클래스 수강비, 의상비, 그리고 다른 필수품을 구입하기 위해 부유한 남성들과의 관계를 유지해야만 했다. 때문에 '발레리나들은 늘 원치 않는 임신의 위협에 처해 있었으며, 이는 적당한 산아제한 수단이 없었던 탓에 늘 노심초사해야 할 일'¹³⁾이었다. 이러한 관점에서 볼 때 여성이 춤 생산자의 중심에 위치한

것이야 말로 그 어떤 이유보다도 가장 현대적인 실행으로 파악될 수 있다.

현대춤의 가장 혁신적인 예술가로 평가받는 이 역시 여성 안무가이자 무용수인 이사도라 던컨(1877-1927)이다. 던컨이 혁신적인 예술가로 평가받았던 것은 <그림 2>에서 보는 바와 같이 토슈즈를 벗고 맨발로 무대에 홀로서서 반쯤 나체 상태로 자유롭게 춤추었기 때문이었다. 그리고 대부호들과의 스캔들, 두 번의 혼외 임신, 소련의 혁명이 짓밟힌 인류에 대한 해결책이라는 주장으로 당시로서는 사회적인 물의를 빚었던 그녀의 행동은 혁신적인 그녀의 춤 스타일과 더불어 그녀의 예술세계에 독특한 매력을 불러일으켰다. 단지 무용수로서 뿐만 아니라 헐리웃 스타와도 같은 사회적 이목은 그녀의 춤에 더욱 주목하도록 관객들의 시선을 이끌어 내었으며, 그녀의 춤을 더욱 혁명적이고 파격적인 춤으로 인식하도록 하였다.

던컨의 어린시절은 캘리포니아 샌프란시스코에서 기자이자 은행가였던 아버지와 음악선생이었던 어머니 사이의 네 번째 자녀로 태어나 경제적인 극심한 가난 속에 처해있었다. 어릴 적 신체문화와 사교춤에 대한 경험이 있었던 던컨은 극장춤에 관심을 갖고 좀 더 나은 돈벌이와 무대를 찾아 가족과 함께 시카고로 이주하게 된다. 그리고 극장매니저인 오스틴 달리(Austin Daly)의 오디션에 통과하면서 그녀는 뉴욕으로 옮겨 연극과 판토마임 등에 출연하며 대중적인 춤의 경향과 움직임을 체득하게 된다. 그리고 얼마지 않아 던컨은 자신만의 독자적인 예술세계를 위해 솔로 무용수로서의 활동을 단행하였다.



<그림 2> 던컨의 춤과 신체이미지

다. 그리고 극장매니저인 오스틴 달리(Austin Daly)의 오디션에 통과하면서 그녀는 뉴욕으로 옮겨 연극과 판토마임 등에 출연하며 대중적인 춤의 경향과 움직임을 체득하게 된다. 그리고 얼마지 않아 던컨은 자신만의 독자적인 예술세계를 위해 솔로 무용수로서의 활동을 단행하였다.

던컨의 혁신은 유럽에서 특히 자연을 강조한 낭만주의 운동과 속이 비치는 헐렁한 의상에서도 드러나듯 고대 그리스 미학에서 깊은 영감을 받았다. 던컨이 코르셋을 벗어버리고 선택한 의상은 보티첼리의 그림 「봄(Primavera)」에 등장하는 ‘젖은 주름옷’과 같은 그리스 튜닉이었다. ‘젖은 주름옷’

13) 크리스티 아데어(1992). 『춤, 여성, 그리고 남성』, 김채현(역)(서울: 이화여자대학교 출판부), p. 139.

기법은 인간신체의 선을 강조하고 두드러지게 표현함으로써 한층 더 신비롭고 한층 더 명확한 형태를 제시하여 고대 그리스부터 여성누드화에 빈번히 사용되어온 미술 기법이였다.¹⁴⁾

이처럼 신체적 노출로 이목이 집중될 수밖에 없었던 던킨의 예술세계는 그녀의 작품을 처음 접한 보스턴 관객들을 충격에 휩싸이게 하였다. 당시 여성들의 공적인 활동은 극히 제한적이었기 때문에 그녀의 노출과 성적 대담함은 큰 사회적인 논의거리로 떠올랐다. 왜냐하면 대중문화 속에서 무대 위에 서는 것은 오직 매춘을 업으로 하는 하류계층 여성들뿐이었기 때문이다. 그러므로 공적인 무대공간에서 중간계층에 속하는 던킨의 이 같은 노출행위는 관객들에게 용납될 수 없는 비도덕적인 행동으로 받아들여졌다. 앞서 지적 한 바와 같이 비록 19세기 말 이후 여성신체의 억압과 성도덕에 대한 관념이 많이 변화하였다고는 하나 극단적인 억압에서 이제 막 등을 돌리기 시작한 관객들은 이러한 현실에 쉽게 동화되지 못하였다.

그러나 던킨은 보드빌 무용수들과는 달리 자신의 생각을 끊임없이 설득시키기를 그치지 않는다. 그녀는 자신의 예술이 “여성의 자유와 뉴잉글랜드 지역의 청교도주의의 왜곡된 본질로부터의 행방을 상징한다”고 관객들에게 통보하였다. 그리고 자신은 “옷을 반만 입은 미국의 코러스걸이 하는 것처럼 인간의 저질적인 본능에 호소하지 않는다”고 주장하였다. 또한 자신의 솔직한 나체를 다른 바보 같은 벌거숭이들의 저속함과 대조시켰다. 그리고는 빨간 스카프를 벗어서 관객에게 흔들어 대면서 “이것은 빨간색이다. 나도 그렇다. 이것은 인생과 활력의 색깔이다”라고 말하며, 옷의 한쪽을 찢어 가슴을 드러내면서 “이것은 아름다움이다!”라고 선언하였다.¹⁵⁾

이와 같은 당시의 시각으로서는 극단적인 그녀의 행동은 그녀를 미치광이로, 혹은 여신으로 추앙하는 양분된 반응을 불러일으켰다. 그러나 여기서 무엇보다 강조해야 할 점은 던킨이 관객들에게 새로움을 줄 수 있었던 것은 무엇보다도 직접적인 노출의 수위나 의미보다는 자신 스스로가 그렇게 했다는 점이다. 현대춤의 특성이 바로 ‘자주적으로, 즉 자신의 몸을 있는 그대로 드러내고 여성 자신이 표현의 주체

14) 이지선(2006). 19C 이후 시각예술에 나타나는 누드경향 연구-춤과 회화를 중심으로, 『무용예술학연구』 17, p. 217.

15) 조앤 카스(1998). pp. 305~306.

가 되어 주관적으로 그리고 능동적으로 움직이는 여성의 이미지를 보여주었다는 지적¹⁶⁾은 현대춤이 가지는 관능적 속성이 바로 어떻게 달리 해석될 수 있는가의 여지를 보여주고 있다. 즉 남성 안무자나 기획자, 혹은 관객들에 의한 여성신체의 성적 인 관조가 아닌 교육받은 중산계급의 주체적인 여성으로서의 자유로운 몸은 그녀의 춤을 다리기교나 여성의 성적매력을 부각시키던 대중춤들과는 다른 극장예술로 평가받도록 하였다. 중산계급의 여성에 의해 만들어진 새로운 춤은 그 본래적 의미가 어떠한지 간에 우선적으로 새로움을 주장할 수 있었고, 이에 따라 보드빌과 레뷰와는 다른 평가가 내려졌다.

비단 던컨뿐만 아니라 현대춤의 새로운 생산자들은 모두 진지하고 사고하는 적극적인 현대여성이었고 또한 주체적이고 독립적인 솔로춤 무용수였다. 1890년대 이전까지 극장무대는 대부분 남성들에 의한 것이었고 솔로무대는 특히 더욱 그러했다. ‘여성 출연자들은 대개 오빠나 그 외에 적절하게 설정된 남자배우들과 함께 무대에 오르는 것이 일반적이었다.’¹⁷⁾ 그러나 1890년대 이후에는 보드빌 자체에 여성인력이 증가하였고, 치마를 잡고 흔들면서 춤을 추는 스킵댄스와 같은 여성의 단독무대가 서서히 나타나기 시작하고 여흥으로 큰 인기몰이를 하게 된다. 이와 같은 변화는 보드빌 극장이 남성들을 대상으로 하는 대중적이고 통속적인 여흥의 장소에서 좀 더 품격 있고 여성들과 아이들까지 포함할 수 있는 폭 넓은 볼거리를 제공하는 장소로 변화함에 따른 결과이다. 이러한 공연환경의 변화는 자연스럽게 가난하지만 집안이 좋은 중산층 여인들이 보드빌 극장 무용수로 활동할 수 있는 가능성을 넓혀주었다.

이처럼 던컨을 비롯한 새로운 춤을 표방하였던 당시의 여성무용가들은 모두 엄격한 성도덕에서 벗어나 과감히 몸을 드러내고 자신의 가치관을 표명했다는 점에서, 단순히 극단적이거나 때로는 별로 특이할 것이 없는 활동이었을 수도 있는 것들을 진지한 예술의 그것으로 끌어올렸다. 그리고 현대춤 여성무용가들은 엄격한 도덕으로부터 몸을 해방시키고 어떻게 감각을 즐기는 가에 대해 보여줌으로써, 동시대 여성들에게 새로운 여성의 몸을 상상할 수 있는 기회를 제공하였다. 또한 자신의 학교를 설립하는 등 여성의 사회적 지위에 도전하는 한편, 여성무용수와 남성관객

16) 김말복(2005). p. 26.

17) Helen Thomas(1995). p. 59.

의 시선 사이의 권력관계에 도전할 뿐만 아니라 이를 역이용하여 경제적인 부와 명예, 성공을 획득하고자 하였다.

2. 자본-새로운 게이트 키퍼(gatekeeper)¹⁸⁾로서의 여성후원자들

역시 전설적인 현대무용가로 20세기 초 활동하였던 루스 St. 데니스(1879-1968)는 특히 여성의 후원으로부터 큰 이익을 얻은 무용수였다. 19세기 후반 16세 무렵 그녀는 심각한 도제환경에서 보드빌 무용수로서 어려운 시간을 보내고 있었다. 데니스는 스커트 댄서로서 뉴욕시티의 극장에서 하루에 6회 이상의 공연을 치러야 했고, 동시에 자신이 소속된 보드빌 클럽에서의 춤 공연도 병행해야만 했다. 극장에서의 지위는 그저 코러스 걸일 뿐 부분적인 공연자 이상이 되지 못했고 그녀가 가진 야심을 만족시켜주지 못했다.

이후 데니스는 자신이 오래전부터 관심을 가져왔던 동방적인 요소를 주제로 자신이 직접 작품을 구상한다. 그러나 현실적으로 문제는 공연할 장소와 후원금을 모으는 것에 있었다. 데니스는 활동 초기부터 기획자가 있었기 때문에 예술 후원자들에게 어느 정도 알려진 인물이었다. 그러나 그녀의 새로운 작품 「라다(Radha)」¹⁹⁾는 쉽게 이해되는 기존의 다리쇼와는 다른 종류의 것이었고, 이러한 차이를 이해하고 설명해 줄 수 있는 새로운 흥행사와 후원자가 필요했다. 당시 그녀의 춤을 기획하고 공연장소를 제공해 주던 허드슨 극장(Hudson Theatre)의 대표인 헨리 해리스(Henry B. Harris)에게 「라다」는 매우 당황스럽고 혼란스러운 작품일 뿐이었다. 그는 그녀의 새로운 작품을 무대 위에 올려주기는 했지만 보드빌 극장환경에서 그녀의 작품은 소위 '예술적'인 것으로 인식될 수 없었다.

18) 뉴스나 정보의 유출을 통제하는 사람. 커뮤니케이션의 관문을 지키는 사람이란 뜻으로, 신문제작의 경우 취재기자 → 데스크 → 편집부기자를 거치는 동안 각각 독특한 방법으로 사건이나 사태의 문안에 대하여 가필·정정·생략 또는 보류되는 등의 조작이 이루어진다. 현대에 있어서 게이트키퍼는 엄격하게 '자율규제'된 의식·사상 등에 의하여 빈틈 없이 기능하고 있으며, 뉴스가 이 관문을 통과해서 나간다.

네이버 백과사전 '게이트키퍼' 참조. <http://100.naver.com/100.nhn?docid=8936>

19) 인도의 신비주의를 탐구하고 난 후에 창작한 사원의 여신상에 대한 이야기를 주제로 한 작품.

1906년 미국 내에서도 특히 보수적인 상류사회가 형성되어 있던 보스턴 시민들은 그녀의 작품에 냉소를 보였다. 당시 이 작품을 접한 보스턴 관객들은 맨발과 허리가 노출된 데니스를 던킨의 경우와 같은 나체 상태로 받아들였다. 신문기사에서는 그녀의 공연에 대한 관객들의 반응을 “페르시아 무용수들을 반쯤 잊게 하는 맨발과 허리가 노출된 처녀가 제공한 볼거리에 경악하였다”라고 보도하고 있다. 결국 1916년에도 보스턴 공연을 앞두고 데니스는 무대 위에 맨발이 노출되는 것을 금지하는 시의회의 판결에 직면해야만 했다.

이러한 일화는 그녀의 춤이 순수하고 고귀한 그녀의 예술철학에도 불구하고 관객들의 수용차원에서는 그렇게 받아들여지지 못하였음을 반증해준다. 동방의 주제들은 성적 주제와 종교적 주제가 절묘하게 섞여 있어 매우 이중적인 은유를 가능케 하는 소재이다. 때문에 그녀의 벗은 몸은 1차적으로 성적 속성과 결부되었고, 관객들도 그곳에 머무를 수밖에 없었다.

이와 같은 상황 속에서 그녀의 작품을 새로운 수준으로 끌어올린 것은 여성 후원자들에 의해서였다. 보드빌 극장에서 그녀의 작품을 본 부유한 화가의 부인이었던 올란도 롤랑(Orlando Rouland)은 데니스에게 좀 더 돈을 벌 수 있는 자신이 후원하는 마티네(matinee)²⁰⁾에 참여할 것을 제안한다. 롤랑부인과 25명의 여성친구들은 허드슨 극장을 빌리고 각자의 친구들을 선별하여 1906년 3월 23일 데니스의 마티네 공연에 초대하게 된다. 데니스는 이 행사에서 자신의 작품인 「라다」, 「향(Incense)」, 「코브라(Cobra)」와 같은 작품을 선보였고, 공연 후 기자들은 향이 피워지고 차가 대접되는 로비에서 손님들과 후원자들과 함께 사교를 나누며 기사거리를 충분히 마련할 수 있었다.²¹⁾

이러한 여성 후원자들은 당시 메트로폴리탄 오페라의 정책을 마련하고 「Century」지를 만들거나, 뉴욕시의 교육정책, 또는 이주민들의 처우개선과 관련된 일을 수행하였던 사회 중심층 인사의 부인들이었다. 초대된 관객들 중에는 일부 남성들도 있었는데, 조각가나 작가, 예술가들이 일부 포함되었다. 관객들의 반응은 열광적이었고, 언론은 비중 있게 공연을 다루어주었다. 이처럼 엘리트 여성들에 의해

20) 연주, 음악회 등의 낮 흥행.

21) Ruth St. Denis(1939). *An Unfinished Life* (NY: Harper & Brothers), pp. 65~70.



〈그림 3〉 데니스의 춤과 신체이미지

기획되어진 데니스의 공연은 그녀의 춤을 한층 높은 수준으로 인식시키는데 효과적인 영향을 제공한다.

그녀의 공연에 대한 신문기사에서 데니스는 새로운 취향의 중재자이자 확신에 찬 여성무용수로 언급되었다. 후원인 중 한 여성은 데니스의 춤에 대해 “우리가 보기에 그녀의 춤은 보드빌로서는 너무나 천재적이고 상상적이며 오리지널하게 보였고, 우리는 적어도 경제적인 차원에서라도 그녀의 춤을 끌어올렸다... 새로운 무언가는 언제나 재미있다”²²⁾고 덧붙였다. 여성들은 전통적인 극장의 남성들이 망설였을 그녀의 춤을 대범하게 지지하고 나섰으며, 주도적인 위치에서 그녀를 적극 후원하였다. 후원자들은 데니스가 선보인 새로운 예술의 지위를 자신들의 문화사회적 지위를 이용하여 사회 속에 확실히 위치시킨 것이다.

이와 같이 여성들의 후원은 데니스와 그녀가 소개한 새롭고 진지한 댄스드라마들에 사회적 적절함을 제공하였다. 훌륭한 후원인들과 게스트들의 영향력은 취향을 이끌어가는 이로서, 예술을 후원하는 여성후원자로서의 여성의 정체성을 확신시키는 신문 기사를 이끌어 냈다. 여성후원자들은 단순한 문화소비자로서가 아니라 그것을 정의하고 중개하는 게이트키퍼로서의 역할을 적극적으로 수행해낸다. 이로써 여성후원자들에 의해 지지된 새로운 춤 행사들은 남성 프로그래머들에 의해 기획된

22) Linda J. Tomko(1999), p. 51.

전통적인 극장공연들에 또 다른 자극과 대안을 제시할 수 있게 되었다.

또한 여성 춤의 후원은 남성과 여성활동의 공적 공간과 사적 공간 간의 구분을 모호하게 하고, 상업적인 영역과 개인적인 영역의 경계를 흐릿하게 하였다. 기존의 여성의 활동은 가정 내에서의 사적 공간에서 이루어져야만 했고, 춤 역시도 그러했다. 그러나 이러한 여성의 활동을 여성 스스로가 사회적인 공적 공간의 영역으로 끌어냄으로써, 결과적으로 새로운 여성의 역할과 정체체성을 부여하게 되었다. 여성의 춤 후원은 그리하여 여성의 몸과 여성무용수들의 출연계약 관리, 혹은 상업적인 금전관계간의 새로운 연결을 성립시켰다. 대중춤 극장의 도제제도와 남성기획자들, 남성관객들의 억압적인 시선에서 여성의 몸은 사회적 엘리트그룹 여성들에 의해 해방되게 된 것이다. 그러므로 데니스로 대변되는 현대춤의 현대예술로서의 도약은 단순한 한 개인 여성의 혁신적인 춤 행위를 넘어서 적극적인 문화주체로서의 여성들에 의해 제공되는 상업적 제도와 네트워크 및 상호관계 속에서 이루어질 수 있었음을 알 수 있다.

3. 수용-여성 관객성

춤의 의미해석에 있어서 맥락은 매우 중요하다. 그리고 관객들은 춤 생산의 문화적 특수성에 분명히 영향을 받고 있다. 무용수와의 관계에서 관객은 엿보는 자의 역할에 선다. 보는 자는 보는 대상에 대해 권력을 가지며, 그래서 춤꾼은 관객의 욕망을 채워주게끔 전시된다.²³⁾ 그러므로 관객이 처한 상황과 관객의 수용은 예술의 의미해석에 매우 직접적으로 연관되어 있다.

관객의 시선에 대한 관심은 1960년대 영화연구에서 시작되었다고 볼 수 있다. 당시의 연구들은 영화의 황금기였던 1930~50년대 할리우드 영화를 대상으로 관객의 시선을 분석하여, 영화 속에 존재하는 관객의 시선이 크게 두 가지로 관음주의(voyeurism)이거나 남성정체성을 규명하는 특징들로 구분됨을 밝혀내었다. 이 같은 전통적인 이분법적 논리에 의해 여성의 춤에 대한 시선 역시도 남성중심의 것이

23) 크리스티 아테어(1992). p. 113.

었다. 제작자이자 관객이 되었던 남성들은 그들의 기준에서 여성의 몸을 바라보고 의미를 해석해 내었다. 그리고 여성관객들 역시도 춤추는 무용수의 입장과 별 다를 바 없는 스스로 자신을 대상화 하며 쾌락과 욕망이 지배하는 남성적 경제논리에 지배되었다. 그러므로 춤추는 여성은 ‘처녀’ 아니면 ‘매춘부’로 묘사되어 올 수밖에 없었다.

그러나 20세기에 등장한 새로운 춤에 대해 이전의 춤과는 다른 여성관객성 (female spectatorship)이 확립되게 된다. 여성관객성은 전통적인 춤에 대한 의미와 시선에 대해 새로운 가능성을 열어줄 수 있는 가능성을 마련하였다. 이로부터 던컨과 같은 현대춤 여성 예술가들은 여성들이 자신을 욕망의 대상 그 이상으로 바라볼 수 있도록 하였다. 여성관객들은 자신들이 지닌 신체적 경험, 즉 텔사르트 방식의 신체문화나 사교춤에 대한 움직임의 경험을 작품을 접하기 이전에 이미 가지고 있었기 때문에 이와 같은 신체문화를 경험한 관객들은 ‘던컨같은 초기 현대무용가들이 시각적 경험(visual experience) 보다는 운동적 공감(kinetic experience)을 더욱 강조하였던 것’²⁴⁾을 경험적으로 이해할 수 있게 된다. 그들은 다리의 제스처나 각선미, 여성의 육감적 아름다움에 대상화된 시선을 고정하기 보다는 움직임 자체에 대한 이해를 공감할 수 있었다. 이것이 여성관객들로 하여금 현대춤을 순수한 표현의 상징으로서의 고급예술로 이해할 수 있도록 한 것이며, 그림으로써 현대춤은 보드빌이나 레뷰의 남성적 시각(male gaze)의 춤에서 벗어나 더 많은 여성들을 춤 무대로 불러 모을 수 있게 된 것이다.

또한 당시 현대춤을 가장 적극적으로 수용하였던 계층은 중상류계급의 여성들이었다. 이들은 춤을 보고 사회문화적, 역사적인 배경지식과 연관지어 해석해 낼 수 있었고, 춤의 예술적 의미를 한층 풍부하게 이해할 수 있도록 하였다. 그리하여 보드빌에서 시작된 현대춤에 고급예술로서의 지위를 더욱 확고하게 만들어 줄 수 있었다. 결국 이들은 춤에 대한 새로운 시각과 가능성들, 그리고 새로운 의미들을 부여하였고, 현대춤은 이렇게 당시의 지지자들과 관객들의 새로운 시선을 통해 무용수와 춤에 대한 관능적인 시선을 벗고 새로운 의미와 지위를 부여받게 되었다.

24) 김말복(2004). 신체문화와 무용, 『무용예술학연구』 14, p. 13.

IV. 결 론

피상적이고 기교적이며 비현실적인 발레에 반해 등장한 현대춤은 진지하고 표현적이며 현실적인 예술로 현재 발레와 함께 고급예술로 자리를 굳건히 잡고 있다. 현대춤에 대한 논의는 주로 안무가의 혁신이나 예술적 새로움에 초점이 맞추어져 있고, 그들이 어떠한 사회적 맥락에서 유도되었는지에 대한 주목은 이루어지지 못했다. 그러므로 본 논의에서는 현대춤과 같은 새로운 예술의 생산과 수용이 사회적 맥락에 의해 어떻게 사회 속에 위치지어지고 의미되어지는가에 주목해 보았다.

고급예술과 대중예술이라는 이중적인 잣대에서 본다면 엄밀히 20세기 초에 등장한 현대춤은 당시의 대중적인 춤의 속성에서 출발하였다. 당시의 미국사회는 춤의 대중화와 여흥중심의 극장예술이 존재할 뿐이었다. 발레는 서커스와 연극과 함께 무대에 서는 버라이어티 쇼로 전락한 지경이었고, 무대 위에는 넘치는 여성 몸의 전시가 있을 뿐이었다. 이러한 환경 속에서 예술시장은 어떻게 새로운 춤을 생산하고 의미를 만들어 내었는가? 이와 같은 논의의 시작에 대해 본 연구는 다음과 같은 결론을 얻을 수 있었다.

첫째, 현대춤의 생산은 노동자계급이나 매춘부들에 의한 춤이 아닌 중간계급의 여성에 의해 이루어졌다. 교육받은 여성에 의한 춤은 단순히 천한 볼거리로서가 아닌 유의미한 아이디어가 담긴 표현적인 예술로 주장되었다. 또 이러한 여성에 의한 생산은 기존 발레나 대중적 연희들과는 다른 새로운 의미들을 생산해 낸다. 현대무용가의 안무가이자 무용수로서의 지위는 새로운 해석가능성을 개진한다. 그러므로 현대춤은 예술 자체의 내용의 변화보다는 누구에 의해 제작되고 누구에 의해 추어지는가에 새로운 의미와 지위가 부여될 수 있다.

둘째, 현대춤의 생산에 지대한 영향을 미친 여성후원자들의 역할이 주목된다. 사회적 담론을 형성하는 엘리트 계층으로서의 여성들의 후원은 새로운 춤을 극장예술에 적합한 춤이자 가치 있는 춤으로 자리매김하는데 중요한 매개자적 역할을 수행하였다. 이들의 경제적인 지원은 기존의 도제제도 하에 착취되던 여성무용수의 몸을 해방시키고 예술가의 자유롭고 독자적인 활동을 보장해주었다.

셋째, 신체문화와 움직임 경험이 가능해진 관객들, 그리고 여성 관객들의 수용은

춤에 내재되어 있는 본질적인 의미들을 포착해 낼 수 있었다. 남성의 시선으로부터, 그리고 시각적 관능의 대상화된 몸으로부터 벗어난 춤은 움직임 그 자체에 주목할 수 있게 하였고, 이로부터 새로운 의미를 얻어낼 수 있게 되었다.

이처럼 20세기 미국 현대춤의 예술적인 지위는 무용수이자 안무가의 지위를 가진 새로운 여성 생산자(choreographer-dancer), 엘리트 여성으로서 새로운 취향 매개자로서의 자본을 공급한 새로운 후원자(patron), 그리고 신체문화와 운동공감적 감각을 지닌 관객(spectator)에 의해서였다. 고급과 대중의 구분은 결국 엘리트 그룹과 자본력을 갖춘 사회 주류계층의 수용과 해석에 의해 이루어질 수 있으며 매우 상징적인 경계선상에 놓여있음을 주지해 볼 수 있었다. 본 논의가 구체적인 생산과 수용에 대한 특정 방법론을 적용하지 못하였다는 한계에도 불구하고 예술계에서 활발히 논의되지 못하고 있는 생산적 관점과 예술주변의 맥락의 중요성을 부각시켰다는 데에서 그 의의를 찾고자 하며, 앞으로 보다 심도 깊은 논의를 발전시켜보고자 한다.

■참고문헌

- 조앤 카스(1998). 『역사속의 춤』, 김말복(역), 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 크리스 실링(1993). 『몸의 사회학』, 임인숙(역), 서울: 나남출판.
- 크리스티 아테어(1992). 『춤, 여성, 그리고 남성』, 김채현(역), 서울: 이화여자대학교 출판부.
- Debora Graine(2000). *The Oxford of Dictionary of Dance*, London: Oxford University.
- Deborah Jowitt(1988). *Time and the Dancing*, Berkely & LA: Univ. of California Press.
- Helen Thomas(1995). *Dance, Modernity and Culture*, London: Routledge.
- Jane C. Desmond(1997). *Meaning in Motion*, Durham & NY: Duke University.
- Linda J. Tomko(1999). *Dancing Class*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ruth St. Denis(1939). *An Unfinished Life*, NY: Harper & Brothers.
- Sally Banes(1998). *Dancing Women*, London& NY: Routledge.

Sharon E. Fridler & Susan B. Glazer(ed)(1997). *Dancing Female*, Amsterdam:
Harward Academic Publishers.

Walter Sorell(1986). *Dance in its Time*, NY: Columbia University.

김말복(2004). 신체문화와 무용, 『무용예술학연구』 14, 1~43.

_____(2005). 무용수의 몸, 『무용예술학연구』 15, 1~30.

이연수(1989). 무용의 사회적 의미소통: 작품의 생산과 수용을 중심으로, 이화여자
대학교 대학원 석사학위논문.

이지선(2006). 19C 이후 시각예술에 나타나는 누드경향 연구-춤과 회화를 중심으
로, 『무용예술학연구』 17, 201~234.

최윤서(2001). 1980년대 한국 사회 구조에 나타난 현대무용 연구, 이화여자대학교
대학원 석사학위논문.

“Boston Goes th the Ballet: 1792-1797”, *Dance Magazine* (1976. 7)

“American Cultural History” <http://kclibrary.nhmccd.edu/decades.html>

네이버 백과사전 <http://100.naver.com>

논문투고일	2007년	10월	31일
심사일		11월	3일
심사완료일		11월	20일

Abstract**The Social Producing and Adoption of Dance**

- Focused on the Appearance of the American Modern Dance in
Early 20th Century -

Jisun Lee
*Doctoral Course,
Ewha Womans University*

The purpose of this study is to search how the new dance genre produce and adopt in social context. In the dichotomy of high art and popular art, the modern dance which emerged in early 20th century, it is similar to kind of like a popular dance characteristics. In the American society at that time, it was a social trend that the popularization of dance and the theatre art only centering to the entertaining. Like a vaudeville, Ballet performed with circus and play, and there were only female body display on the stage. How did art market produced and adopted a new dance genre in this situation?

This study shows three results of followed with this issue. First, the modern dance is produced not by the low class woman like prostitute but the middle class. The dance produces by the educated is no more a feast for the eyes, but it is regarded as an art form that contained a significant ideas. Also, the fact woman choreographs makes the further meaning on that art form not like an existing ballet or other popular entertainments. Modern dancer's status as a choreographer and a dancer opens the possibility of different kind of interpretation on that new dance.

Second, we should focus on the woman patrons. These gatekeepers, elite class makers of the social discourse, prepared a new dance to a suitable and valuable new theatre art form. The economical support of them make the female body free from the extortion of an apprentice system, and assure their artistic independence.

Third, the female audience who already has the kinesthetic experience in body culture can grasp the essential meaning. The dance escaping from the male gaze and the objectification of sensual body makes the dance audiences focus on the movement itself.

As aforementioned, these three elements of the art market, female choreographer-dancer, patron and spectator offer the modern dance a new artistic status in early 20th century. The classification of high and low(popular) is controlled by how the elite group and main social stratum adopt and interpretate, and it is laid very on the symbolic boundaries.

keywords: modern dance(현대춤), female dance sponsor(여성 춤후원자), female spectatorship(여성 관객성), female choreographer-dancer(여성 춤생산자), symbolic boundaries(상징적 경계)