

아르누보(Art Nouveau)적 관점에서 본 로이 풀러(Loie Fuller)의 예술 성향에 관한 연구

조 은 숙

중앙대학교 무용학과 교수

I. 서론	IV. 결론
II. 로이 풀러의 아르누보적 예술성향	참고문헌
III. 시각적 환영(Illusion)과 루이 풀러 무용의 특징	Abstract

I. 서론

무용예술에 있어서 현대무용은 기존 양식(style)의 혁명적인 변화와 함께 '맨발의 춤'이라는 애칭으로 1900년대 말에 미국과 유럽에서 선을 보였다. 기존의 정형화된 발레 테크닉에서 벗어나 새로운 형식의 테크닉을 개발하였고 코르셋을 벗어던진 후 느슨한 의상을 착용하였으며 콘서트 음악에 맞춰 맨발로 춤을 추었던 현대무용은 당대에 대단한 혁신을 불러 일으켰다. 새로운 예술로서의 암시와 표현적인 무용으로서 현대무용은 당시 많은 관심을 받았다.

대부분의 무용역사 서적에서는 그 당시의 현대무용 개혁자로서 로이 풀러(Loie Fuller), 이사도라 덩컨(Isadora Duncan) 그리고 루쓰 세인트 데니스(Ruth St. Denis)를 언급하고 있다. 그러나 덩컨과 데니스가 현대무용 개혁자로 상세하게 언급되고 있고 다양한 연구들이 이루어졌던 것과 달리 풀러는 간략하게 언급이 되어 있는 정도이다. 실제로 풀러는 현대무용이 싹트는데 절대적인 역할을 하였을 뿐만 아니라 덩컨과 데니스보다 앞서 유럽에서 무용활동을 하였으며 이들에게 많은

영향을 주었다. 덩컨은 유럽에서 먼저 활동하고 있던 폴리의 초청으로 함께 순회공연을 하였고, 데니스는 폴리의 작품에서 무대기술의 영향을 받았을 뿐만 아니라 작품 「로이에게 드리는 왈츠(1924년)」를 만들어 폴리에게 경의를 표하기도 하였다.

폴리는 문헌에 따라 공연자(Performer), 예술감독, 연극배우로도 언급되어 있고 심지어 공학가로도 불리어지고 있는데 이는 그녀가 다양한 장르에 관계했음을 알 수 있게 한다. 로이 폴리(1862-1928)가 이렇게 다양한 수식으로 불리어지는 이유는 그녀가 추구했던 예술이 무용이라는 장르에 국한하지 않고 조명과 의상을 이용, 즉 총체적 예술을 통해 환영(illusion)을 추구하였기 때문일 것으로 사료된다. 무용평론가 데보라 조윳(Debra Jowitt)은 루이 폴리, 오스카 쉘렘머(Oskar Schlemmer), 알윈 니콜라이(Alwin Nikolais), 필로보러스(Pilobolus) 등의 무용가들을 통틀어 변형(Transformation)을 추구했던 예술가들로 언급하고 있다. 그녀는 '이 무용가들이 변형을 통해 관객들에게 의아함과 기쁨을 선사하고 규정할 수 없는 신비감, 심지어는 테러적인 반응까지도 선사하고 있다'¹⁾고 언급하였다. 이런 점에서 폴리는 환영과 변형을 시도한 공연예술의 선구자로 정의할 수 있다.

폴리는 무용의 기교에 중점을 두기 보다는 천, 색, 그리고 조명을 이용하여 자신이 표현하고자 하는 자연물들을 환영과 변형을 통해 보여주고자 하였다. 특히 폴리의 무용 작품들은 아르누보(Art Nouveau)적 성향을 지녔었는데 그녀가 작품에서 보여준 나선형의 동작들과 빛의 작용, 그리고 자연에서 영감을 얻은 주제 등이 당시의 아르누보 예술가들이 추구했던 것과 일치하였다. 아르누보는 새로운(nouveau) 예술(art)을 의미하며 19세기 후반부터 제 1차 세계대전에 이르는 시기에 장식예술 및 조형 예술의 지배적인 예술 양식을 지칭한다. 이 양식은 자연의 생명체에서 영감을 얻어 곡선이나 유동적인 선으로 독특한 장식성을 표현하였다. 폴리는 아르누보 예술가들의 작품에 모티브를 주었고 타 예술가들과의 교류를 통해 유럽에서 현대무용가로서 명성을 펼쳤다.

본 연구의 목적은 아르누보적인 루이 폴리의 예술성향에 대해서 알아보고 무용 예술에 있어서 최초로 환영과 변형을 시도했던 폴리 무용의 특징에 대해서 논하고

1) Debra Jowitt(1988). *Time and the Dancing Image* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press), p.342.

자 하는 것이다. 루이 풀러에 관련된 선행연구를 살펴보면 국내에서 구체적으로 연구된 사례를 찾아보기 힘들다. 또한 서양의 경우, 풀러와 관련된 서적들 대부분이 그녀의 예술 활동에 대해 개요적으로 언급하였을 뿐 미학적 이론을 뒷받침해줄만한 자료가 충분하지 않은 제한점이 따른다. 그럼에도 불구하고 풀러의 예술형식에 관한 연구는 현 시대가 추구하는 종합예술(Total Art)의 토대가 되므로 충분히 가치가 있는 연구임에 확신한다. 연구의 목적을 달성하기 위해서 아르누보의 개념을 탐색하고 풀러 무용의 아르누보적 성향에 대해서 논해보고자 한다. 또한 풀러 무용의 특징을 작품을 통해서 논해보고자 한다.

II. 로이 풀러의 아르누보적 예술성향

풀러는 초기에 미국을 중심으로 무용 활동을 시작하였지만 그녀가 무용가로서 명성을 얻은 곳은 유럽이다. 1862년 일리노이주에서 태어난 풀러는 금주 강사와 연극배우로 활동을 하였으나 초기에는 연극배우로서 주목을 받지 못하였다. 그녀가 무용에 대한 관심을 갖게 된 동기는 연극 「Quack MD, 1891」에서였다. 그녀는 이 작품에서 스커트 댄스를 보여주었는데 리허설 중에 조명과 천에 대한 자신만의 아이디어를 얻게 되었고 이것을 계기로 그녀의 대표작인 「뱀춤(Serpentine Dance, 1891)」을 탄생시켰다. 1892년에 그녀는 파리로 옮겨 11월 5일 훔리스 버제르(Folies-Bergères) 극장에서 「뱀춤」, 「나비(Butterfly)」, 「백색 춤(White Dance)」, 「바이올렛(Violet)」 등의 작품들을 무대에서 선보였고, 이 공연은 곧바로 관객들과 비평가들에게 센세이션을 일으켰다. 풀러는 훔리스 버제르 극장에서 장기 공연을 하게 되었고, 지속적인 공연을 함에 따라 ‘라 루이(La Loie)’라는 고유 명칭을 얻게 되었다.²⁾

조명과 색을 이용한 풀러의 획기적인 작품들은 유럽에서 대성공을 거두었고 그녀의 예술형식은 당대에 유럽의 미술과 건축에서 유행하고 있던 아르누보(Art

2) Richard Nelson Current & Marcia Ewing Current(1997), *Loie Fuller: Goddess of Light*, (Boston: Northeastern University Press), p.51.

Nouveau)와 조화를 이루어 타 예술과의 교류를 자연스럽게 이어갔다. 부드러운 선과 다양한 색깔의 빛을 이용한 그녀의 작품들은 전통으로부터 이탈하여 유연하고 유동적인 선을 통해 새로운 양식을 창조하고자 하는 아르누보의 성향과 일치하였던 것이다. 풀러는 1900년에 절정을 이루었던 아르누보 파리 만국박람회에서 여성으로서 그리고 무용가로서 최초로 전용극장을 소유하였다.

풀러는 덩컨과 데니스처럼 자신의 무용단과 무용학교를 설립하였지만 그녀의 예술 형식은 좀처럼 계승되지 않았다. 그녀는 '자연스러운 움직임(natural movement)'이라고 칭한 자신의 테크닉과 즉흥을 학생들에게 가르쳤을 뿐 자신이 창안해낸 조명에 관한 교육은 하지 않았으므로 그녀의 예술 형식은 후세에 계승되기 어려웠다. 당대이나 그 이후에도 많은 사람들이 그녀의 공연 스타일을 모방하였으나 그녀의 작품과 유사한 작품을 무대에 올리기는 힘들었다.

풀러의 작품성향은 1892년 파리에 데뷔하기 이전인 미국에서의 작품성향과 데뷔 이후의 작품 성향이 크게 다르지 않았다. 그러나 그녀의 작품들이 아르누보적 예술 성향을 지니고 있는 것이 증명된 것은 파리 데뷔에서 아르누보 예술가들에 의해서였다. 1800년대 말 유럽은 미술과 건축에서 아르누보가 활발히 성장하고 있었다. 풀러의 아르누보적 예술성향에 대해 논하기에 앞서 아르누보 예술의 개념에 대해 논하고자 한다.

1. 아르누보의 개념

19세기 후반 과거의 양식에서 벗어나 새로운 스타일을 추구한다는 의미의 아르누보는 영국에서 일어난 미술공예운동(Arts and Crafts Movement)을 시조로 유럽에서 성행되었다. 미술공예운동은 산업혁명 이후 과학의 발전과 기계생산으로 인해 생산능력은 향상되었지만 공산품의 질이 떨어지는 것을 지적하면서 수작업으로 만든 공예품의 예술적 가치와 실용가치를 높이 평가하고 수작업 공예품의 활성을 강조하는 운동이었다. 중세의 직인제도(職人制度)를 존중하는 이 운동은 윌리엄 모리스(William Morris, 1834-1896)에 의해 주창되었고 1860년대부터 시작되었으며 1880년대에 이르러 아르누보 양식을 발전시키게 되었다.

19세기 후반의 예술사조였던 상징주의와 유미주의, 그리고 인상주의 영향을 받았던 아르누보는 ‘예술의 통일성과 만인을 위한 예술’이라는 두 가지 핵심 개념으로 정리할 수 있다.³⁾ 예술의 통일성은 모든 예술을 종합하고 일상사와 통합하는 것을 의미한다. 산업혁명 이후 예술과 산업이 확연하게 분리되어 가고 있었는데 아르누보 예술가들은 예술가와 장인, 실용성과 아름다움의 상호 협력이 절대적으로 필요하다고 주장하였다. 만인을 위한 예술이란 1800년대 후반 두드러지던 사회주의 영향 속에서 예술과 사회를 통합하고 생활공간 전체에 영향을 미칠 수 있는 총체적인 예술작품을 선호한다는 의미이다. 아르누보 양식은 독일에서는 유겐트슈틸(Jugendstil), 영국에서는 모던 스타일(Modern Style), 이탈리아에서는 스틸레 인글레제(Stile Inglese) 등 다양한 명칭으로 불리었고 기능과 미술이 조화를 이루는 산업디자인의 효시로서 그림, 건축, 공예, 가구 등에 많이 도입되었다.

자연주의적인 성향을 띤 아르누보 작가들은 자연에서 유래하는 식물이나 곤충의 불규칙하고 자연스러운 선을 모티브로 하여 서로 교차되거나 합쳐지면서 율동감이 있는 패턴을 보여주었다. 특히 이들은 곡선의 장식패턴과 섬세함을 표현하였는데 덩굴풀이나 담쟁이 등 식물의 형태를 떠오르게 하는 부드럽고 유동적인 선과 곡선·덩굴무늬·물결모양 또는 불꽃무늬 형태 등 독특한 장식성을 표현하였고, 움직임이 있는 모티브를 선호하였으며 좌우대칭(左右對稱)이나 직선적 구성을 의도적으로 피했다. 그러나 곡선을 통한 유동적인 미는 상대적으로 견고한 구축성과 기능성이 상실되는 단점을 지니게 된다. 아르누보 작가들은 의도와 달리 기능성보다는 형식에 치우치고 탐미적인 성향이 다소 있었다.⁴⁾

또한 아르누보에서 자주 등장했던 모티브는 여인이었다. 아르누보 예술에서의 여인은 속옷을 벗고 인습으로부터 해방된 모습으로 표현되었고 여리고 감상적인 형상으로도 나타났다. 그래서 이들의 모습은 천상의 존재 같기도 하고 침울한 듯한 모습으로 표현되었던 반면에 정의롭고 진보적인 모습으로도 나타났다. 이러한 여인의 모습들은 19세기 후반에 많은 예술가들이 관심을 가졌던 꿈과 무의식, 비이성주의와 맞물려 다양한 작품 속에서 볼 수 있었다.

3) 니콜 튀펠리(2005). 『19세기 미술』, 김동윤·손주경 (역) (서울: 생각의 나무). p.163.

4) <http://www.encyber.com>

일본의 판화도 아르누보 발전에 영향을 주었는데 꽃들을 소재로 섬세하고 유려한 흐름을 표현했던 일본의 예술은 자포니즘⁵⁾ 성향이 있는 유럽예술가들에게 새로운 바람을 일으켰다. 아르누보 양식의 대표적인 작가들로는 펠릭스 브라크몽(Félix Bracquemond), 구스타프 클림트(Gustav Klimt), 줄스 세레(Jules Chéret), 프랑스와 라울 라르슈(François-Raoul Larche), 윌리엄 브래들리(William Bradley) 에밀 갈레(Emile Gallé), 건축의 빅토르 오르타(Victor Horta), 헨리 반 데 벨데(Henry Van de Velde), 폴 앙카르, 헥터 기마르(Hector Guimard), 안토니오 가우디(Antonio Gaudí) 등을 꼽을 수 있다.

1897년 드레스덴 박람회, 1902년 토리노 박람회 등에서는 아르누보의 실내장식과 가구 등 공예품 전시회가 큰 비중을 차지하였다. 아르누보 양식인 꽃모양이나 기하학적 선은 건물의 외관, 포스터, 삽화, 잡지표지 등의 평면적인 작업에도 많이 적용되었는데 이러한 현상은 아르누보 양식이 근대적이고 기능적이며 대중적인 양식으로 발전되었음을 알 수 있다. 특히 잡지는 텍스트와 이미지를 통해 유럽의 아르누보 보급에 절대적인 역할을 하였다. 영국의 『더 스튜디오(The Studio, 1893년)』, 『독일의 판(Pan, 1895년)』과 『유겐트(Jugend 1896년)』, 파리의 『예술과 장식(Art et Décoration, 1897년)』 등은 아르누보의 보급에 큰 버팀목이 되었는데 이 잡지들은 만인을 위한 예술이라는 아르누보의 정신을 실생활에서 빠르게 실현해내었다. 이상에서 살펴본 바와 같이 아르누보의 대표적인 특성은 자연에서 모티브를 얻어 유연한 곡선과 동적인미를 추구하는 새로운 표현양식이라고 볼 수 있다.

2. 루이 플러의 아르누보적 성향

플러는 근본적으로 아르누보 양식을 추구했거나 아르누보 성향을 띤 작품을 만들기 위해 노력한 것은 아니다. 그녀가 자연에서 영감을 받아 만들었던 미국에서의 작품들을 1892년 파리에서 공연했을 때 아르누보 양식으로 입증되었던 것이다. 플러는 불, 백합, 바다, 나비 등의 자연물을 작품의 주제로 삼았으며 이러한 주제들을 천과 스틱을 이용하여 자연의 형상과 파도처럼 흐르는 듯한 선들로 보여주었다. 또

5) 자포니즘(Japonism)이란 19세기 중엽 유럽에서 일본 문화와 미술을 애호하는 것을 의미함.

한 그녀는 무대 주위가 거울로 둘러싸이고 유리로 만든 무대 위에서 춤을 추었는데 암전된 무대에서 다양한 조명을 받으면서 신비하게 나타나는 그녀의 모습은 아르누보 예술가들을 감동시키기에 충분하였다. 풀러는 교차되고 물결을 치는 동작들을 통해서 자연스럽게 곡선의 패턴과 나선형의 움직임들을 보여주었고 이러한 그녀의 춤은 당시에 활발히 성행하던 아르누보의 성향과 일치하였다. 아르누보 예술 작품에서 볼 수 있었던 소용돌이의 문양이나 덩굴손의 모양들은 풀러의 움직임 속에서 쉽게 찾아볼 수 있었다. 그녀가 식물과 꽃 등 자연으로부터 영감을 받아 만든 대표적인 작품들로는 「뱀춤」, 「백합 춤」, 「불의 춤」 등을 꼽을 수 있다. 이 작품들은 관객과 아르누보 예술가들에게 안무에서의 아르누보라고 평가되었다. 예술 평론가인 알러스 헤스트르만은 풀러의 춤을 다음과 같이 평하였다:

끝이 보이지 않는 길이의 가벼운 천을 몸에 휘감은 채, 흡사 코르크 마개 따개 같기도 하고 팽이 같기도 한 무희의 움직임은 무지개빛으로 빛나는 티파니 화병처럼 천연색 빛을 받아 반짝인다. 그녀는 점점 더 대담해지는 회전 속에서 어둠과 스커트로부터 빛나거나, 보이지 않게 되거나, 가라앉는 다양한 변주를 통해 우리의 기억 속에 아르누보의 상징처럼 나타나는 거대한 장식이 되었다.⁶⁾

특히 그 당시의 프랑스 아르누보는 사회에서 여성의 위치에 대한 선입관을 주제로 삼는 경우도 종종 있었기 때문에 여성으로써 열광적인 인기를 끌었던 풀러의 공연은 아르누보 예술과 더불어 사회적 이슈가 되기도 하였다. 그녀는 작품을 통해서 진보적이고 이상적인 여성의 이미지를 표현하였다. 구불거리는 머리를 한 여성, 여성적인 꽃, 여성적인 나비, 즉 자연과 여성을 결합하여 변형된 모습을 보여주었던 아르누보 미술가들은 풀러를 아르누보 예술가로 인정하였다. 링컨 존슨(Lincoln F. Johnson, Jr.)은 풀러의 아르누보적 성향을 다음과 같이 표현했다:

그녀가 춤을 출 때, 옷이 들려졌다가 떨어지고, 팽창했다가 수축되고. . . 그녀는 공기 속에서 조각을 한다. 그녀는 튜울립 모양의 술잔, 꼬부랑길과 같은 그릴, 책상의 틀, 관상수와 같은 스크린 등 아르누보 예술가들이 편애했던 액체와 미약한 선들을 상기시켜주었다.⁷⁾

6) 리디아 L. 데빌(2005). 『Art Nouveau』 진입선(역), (서울: 예경) p. 62.

7) Richard Nelson Current & Marcia Ewing Current(1997), p.128.

그뿐만 아니라 그녀의 작품들은 상징주의 예술가들과 시인들에게도 감동을 주었다. 벨기에의 조지 로덴바크(Georges Rodenbach)는 그녀의 춤을 '끝이 없는 변형의 기적'이라고 표현하면서 '무용수(플러)는 여성이 할 수 있고, 여성이 원할 때 우주가 될 수 있다는 것을 입증하였다: 그녀는 꽃이었고 바람 속의 나무였고 변화되는 구름이었고 거대한 나비였으며, 주름진 천을 이용한 정원이었다'⁸⁾라고 언급하였다.

플러의 작품들은 아르누보적 성향을 지녔을 뿐만 아니라 아르누보 포스터 미술가, 조각가 및 삽화가들에게 모티브를 주는 대상이 되었다. 플러의 춤을 모티브로 제작한 미술 작품들은 셀 수 없을 정도로 많았고 미술 평론가들은 미술가뿐만 아니라 플러의 춤에 대해서도 평론하였다. 특히 실크 천을 이용해서 물결무늬를 만들어 내던 플러의 춤동작은 아르누보 석판화가들에게 많은 영감을 주었다. 그 가운데에서도 줄스 셰레(Jules Chéret)가 4가지 색으로 제작한 「플러 베르제르 무대의 로이 플러(Folies-Bergères/ La Loïe Fuller 1893)」포스터는 그의 대표적인 작품일 뿐만 아니라 아르누보의 성향을 잘 나타낸 작품으로 손꼽힌다. 포스터 예술가인 브래들리(William Bradley)가 제작한 「뱀춤(Serpentine Dance, 1894년)」도 플러의 춤을 추상적으로 잘 표현한 작품으로 인정되었다. 쿠르트 바우흐(Kurt Bauch)는 『유겐트슈틸』이라는 책의 서문에서 브래들리의 작품과 플러의 춤에 대해서 다음과 같이 평하였다:

미국 화가 브래들리는 1893년 이후 미국에서처럼 전 유럽에서 성공을 거둔 댄서 로이 플러의 춤을 너풀거리는 옷의 펄럭임, 화려하게 빛나는 색과 순수한 파랑색 그리고 빛으로 나타내고 있다. 이것은 순전히 예술가에게 진정하다고 느껴지는 것이고, 여기서 그의 비전에 불이 붙는다. 무용수는 반쯤 역설적인 암시를 내포한다. 무용수인 그녀보다 더 실제적인 것은 스커트의 굽이치는 물결이다. 그것은 진정한 형식으로 존재하는 것이며 믿을 수 있는 것이고 유일하게 볼 수 있는 것, 즉 예술의 대상이 된다.⁹⁾

이 서문에서 바우흐는 브래들리의 추상적인 작품과 더불어 플러의 작품에 대해서도 설명하고 있다. 플러가 보여주고자 한 것은 무용수 개인의 아름다움이 아니라 움직임 통하여 형상을 보여주고자 한 것이다. 이 형상이 브래들리의 작품에서 추

8) Stephen Escritt(2000). *Art Nouveau*, (London: Phaidon Press), p.103.

9) 리디아 L. 데빌(2005). p.174.

상적으로 잘 표현되었음을 바우흐는 재확인 시켜주었다.

다양한 조명 속에서 독특한 형상들을 보여주었던 풀러의 춤들은 조각가들에게 금속이라는 매체를 사용하여 표현하게 하였다. 풀러를 주제로 한 아르누보 조각 작품 중에서 대표적인 작품으로는 라울 라르슈(Raoul Larche)의 「로이 풀러 램프, 1901」를 꼽을 수 있다. 라르슈는 당시의 관심의 대상이었던 여성의 이미지를 풀러의 움직임에서 찾아내 전기와 피라멘트 백열전구를 결합하여 램프 작품을 만들었다. 이 작품은 조각의 역동성과 램프의 빛이 어우러져 이상적인 여성의 이미지를 표출해낸 것으로서 아르누보의 여성상을 대표하는 작품으로 손꼽힌다.

1900년 아르누보 파리 만국박람회에서 풀러는 사라 번하트(Sarah Bernhardt), 캐롤린 오테로(Caroline Otero), 리안 드 포기(Liane de Pougy) 등 당대의 여성 아르누보 예술가들을 제치고 유일하게 자신의 극장을 확보함으로써 아르누보 예술가로써의 위치를 확고히 하였다. 그녀는 의도적으로 아르누보 양식을 추구하지는 않았지만 그녀가 무대에서 보여주었던 주름진 의상, 나선형 동작들 그리고 자연에서 영감을 얻었던 소재들은 베일과 여성성을 추구하던 아르누보 애호가들에게 아르누보 예술가로 인정받기에 충분하였다. 그리고 이미 활동하고 있던 아르누보 예술가들에게 그녀의 작품들이 모티브를 주었다는 것만으로도 아르누보 양식의 발전에 기여했음이 확실하다고 생각된다.

III. 시각적 환영(Illusion)과 루이 풀러 무용의 특징

풀러는 많은 작품들은 이전의 무용형식들과 상이하게 달랐다. 그녀는 자신의 예술형식을 무용이라는 틀에 국한시키지 않고 조명과 천을 이용한 총체적 예술을 통해 환영(illusion)을 보여주고자 하였다. 그녀는 학교와 무용단을 만들기 전에는 대부분의 작품들을 솔로로 공연하였는데 공연의 횟수가 거듭될수록 작품의 조명과 천의 이용은 발달되었다.

그 당시 대부분의 무용가들이 기초적인 발레 동작들을 익혔던 것에 반해 풀러는 무용 수업 경험이 없었고 즉흥적으로 작품을 만들었다. 그녀는 춤의 테크닉에 관심

을 두지 않았고 자신이 보여주고자 하는 소재를 어떻게 사실적으로 관객에게 전달할 수 있는가에 더 많은 관심을 가졌었다. 그녀는 기술적 지식으로부터 벗어났을 때 인간의 정서가 가장 잘 표현될 수 있다고 생각했고 춤에 훈련된 요소를 포함시키고자 하는 순간 자연스러움은 사라진다고 주장하였다.¹⁰⁾

여러 무용서적에서 풀리는 동시대에 유럽에서 활동했던 이사도라 덩컨과 많이 비교되었는데 실제로 풀리는 덩컨의 무용에 많은 영향을 주었고 덩컨이 유럽에서 활동하는데 많은 지원을 해주었다. 그녀는 자신의 무용관을 덩컨과 비교하여 다음과 같이 피력했다.:

덩컨의 무용은 많은 연습을 통해 제작된 예술이고 내 무용은 자연스럽고 영감적이며 자연 발생적이다. 예를 들어 덩컨은 그리스 화병에 새겨진 무용수들의 동작들을 모방하고 그녀의 제자들은 덩컨의 동작을 답습한다. 나와 내 제자들은 그리스인들이 화병을 만들었을 때로부터 영감을 받아 고유의 자연스러운 표현과 동작들을 만든다.¹¹⁾

이와 같이 풀리는 작품 창작에 있어서 추상적이거나 상상적인 표현을 하고자 한 것이 아니라 있는 그대로를 사실적으로 표현하고자 하였다. 물론 그녀는 지속적인 무용 동작 연습을 하기도 했지만 순간적인 아이디어로 작품을 구상하는 경우가 많았고 무용수의 신체나 테크닉에 관심을 두기 보다는 나비, 구름, 불과 같은 자연적인 대상을 관객들에게 사실적으로 보여주기 위해 시각적 환영을 창조하는데 더 많은 관심이 있었다. 풀리가 추구한 시각적 환영은 조명과 의상의 이용으로 현실화되었다.

풀리가 조명에 관심을 갖게 된 것은 1891년 미국에서 연극,「Quack MD」를 공연할 때였다. 그녀는 리허설 중 실크치마를 입고 동작을 연습하였는데 창문으로 들어오는 햇빛에 의해 자신의 움직임이 다르게 보이는 것을 보면서 조명의 중요성을 깨닫게 되었다.

풀리의 조명에 대한 혁신적인 아이디어는 자신의 무용 작품뿐만 아니라 당시의 극장공연에 많은 변화를 가져다주었다. 그 당시 극장에서는 이전에 사용해오던 가

10) 월터 소벨(1998). 『서양무용사상사』 신길수(역), (서울: 예전사), p.312.

11) Richard Nelson Current & Marcia Ewing Current(1997), p.196.

스 조명이 주류를 이루었고 특별효과를 위해서 전기를 사용하여 아크등을 이용하였다. 1879년 에디슨이 백열등을 발명한 이후 극장에서는 전기 조명과 가스 조명이 택일되어 사용되었다.¹²⁾ 빛과 색채의 변화에 관심을 갖기 시작한 그녀는 전기 조명과 채색 젤라틴, 환등기 등을 이용하여 지속적으로 실험을 하였고 자신의 작품에 다양한 색깔의 전기조명을 사용하였다. 초기 작품에서는 주로 단색의 조명을 바꿔가면서 사용하였으나 점차적으로 다양한 색깔들의 젤라틴들을 혼합하여 작품에 맞게 변화를 주었다. 자료에 의하면 풀리는 작품 「불의 춤(1895)」에서 무려 14명의 전기 공들에 의해 34개의 조명을 사용하였다.¹³⁾

풀리가 자신의 작품을 위해 만든 의상들 또한 개혁적이었고 그녀가 원하는 시각적 환영을 보여주기엔 충분하였다. 그녀는 주로 실크천을 이용하여 의상을 만들었는데 치마폭을 매우 넓게 하여 치마를 잡거나 치마 안쪽에 막대기를 넣어 밖에서 막대기를 잡고 휘둘러 수 있도록 하였다. 또 다른 의상으로는 천 전체를 어깨부터 떨어뜨리고 천 안쪽에 긴 막대기를 넣어 천을 휘둘러 수 있도록 하였다. 예를 들면 작품 「뱀춤」의 경우, 그녀는 폭이 넓고 긴 통천을 입고 천 전체를 휘둘러기 위해서 천 안쪽에서 막대기를 손으로 잡았었다. 이 의상의 넓이는 무려 110미터나 되었고 반투명의 무지개 빛색으로 조명을 투영할 때마다 빛과 음영이 어우러져 다양한 모습들을 자아냈다. 그녀는 자신의 의상과 무대 세트를 모방할 수 없도록 특허를 냈었는데 「뱀춤」 의상이 대표적이다. 또한 거울과 유리무대를 특허 받았었는데, 거울은 무대에 여러 개를 세우고 조명을 사용함으로써 반사를 통해 여러 명이 춤을 추는 것처럼 보이게 하였고, 「불의 춤」에서 사용했던 유리무대는 조명을 바닥에서 투사함으로써 무대 양쪽 또는 무대 위에서 투사하는 방식과 다른 분위기를 자아냈다. 다음은 풀리의 대표적인 작품을 통해서 작품의 소재가 조명과 의상을 통해 어떻게 표현되었는지 논해보고자 한다.

「불의 춤」에서 풀리는 무대바닥을 유리로 만들었고 검은 벨벳으로 무대 전체를

12) Nancy Reynolds & Malcolm McCormick(2003). *No Fixed Points*, (New haven and London:: Yale University Press), p.5.

13) Paul Magriel(1948). *Chronicles of the American Dance*, (New York: Da Capo Press), p.211.

장식하였다. 그녀는 조명을 유리 바닥 아래와 머리 위쪽에서 수직적으로만 비추어 지도록 설치하였다. 그녀는 유리무대 한가운데에서 머리부터 발끝까지 천으로 감싸고 서서 움직였다. 오케스트라가 바그너의 <발키리들의 행군(Ride of the Valkyries)>을 연주하는 가운데 무대 중앙에서 작은 불꽃이 어렴풋이 피어나는 것처럼 보였다. 풀리는 천을 작게 흔들어서 진동이 천끝까지 퍼지게 하였다. 그녀는 천을 흔들거나 비틀어서 불이 타오르는 듯한 모습을 보여주었다. 그녀의 의상 끝부분은 다듬지 않아 화염을 연상하게 하였고 의상 전체가 유리바닥 끝까지 퍼졌다.¹⁴⁾ 또한 그녀가 팔을 펼쳐서 움직일 때 마다 실크 의상은 층을 만들어서 관객들에게 화염을 연상시키기에 충분하였는데 이 작품은 조명과 의상 그리고 무대 세트 등에 대한 전반적인 그녀의 관심이 무엇인지를 파악할 수 있었던 작품이라고 사료된다.

「나비(1892)」에서는 양쪽 손끝에 막대기를 잡고 천을 어깨부터 막대기 끝까지 연결해놓음으로써 나비의 날개를 보여주었다. 풀리는 팔을 앞으로 접거나 흔들면서 무대를 가로지르며 움직였고 몸통을 앞쪽으로 내밀고 양팔을 뒤로 쪽 뺌으로써 나비의 날개가 겹쳐있는 모습을 표현하였다. 풀리는 자신의 신장보다 훨씬 길고 큰 날개로 다양한 움직임을 만들어냈지만 매우 가볍게 움직임으로써 나비의 특성과 아름다움을 잘 표현했다.

장식이 일체 없는 하얀 가운을 입고 춤을 추는 「백색 춤(1892)」은 다양한 색깔의 조명을 사용함으로써 풀리의 조명에 대한 관심도를 재확인시켜주는 작품이었다. 이 작품에서는 파란색, 회색, 무지개색 등 10개 이상의 젤라틴을 이용하여 작품을 돋보이게 하였다. 풀리는 빠르게 스텝을 움직이거나 팔을 흔들고 구르거나 가운을 가볍게 던지기도 하였다. 때때로 가운데서 나오는 형상이 아니라 풀리의 몸 실루엣이 나타나기도 했었는데 풀리는 ‘다른 무용 작품들에서는 외적인 효과를 주기 위해서 많이 노력했지만 「백색 춤」에서는 조명이 정확하게 비춰지는 가운데 나의 동작들과 드레스를 다루는 것에 중점을 두었다’고 설명하면서 이 작품이야말로 ‘진정한 무용 작품’이라고 평했다.¹⁵⁾

125평을 덮을 수 있는 넓이의 실크천을 이용한 「백합(1892)」은 다섯 개의 짧은

14) 앞 책, p.7.

15) Richard Nelson Current & Marcia Ewing Current(1997). p.99.

춤들로 구성되었고 전체적으로 거대한 카라꽃을 연상시켰다. 그녀는 이 작품을 공연하기가 가장 힘들다고 했는데 그 이유는 몸으로부터 10피트가 넘게 천을 펴서 사방으로 휘둘러야 했기 때문이다.¹⁶⁾ 손으로 막대기를 이어서 천을 움직인다 하더라도 길이가 긴만큼 무게가 무거운데다가 무대를 재빠르게 움직이면서 동작을 수행해야했으므로 결코 쉽지 않았을 것이다. 로저 막스(Roger Marx)는 이 작품이 무대에서 공연되었을 때 '인간의 존재와 자연을 하나의 상징 속에서 나란히 보여주고, 여성의 미소와 여린 꽃잎을 빛나게 해주는 환상적이고 열정적인 식물에 관람객들의 눈은 황홀해졌다'고 표현했다.¹⁷⁾

풀리의 작품들은 그녀가 조명과 천을 연구함에 따라 지속적으로 발전되어 갔고 1898년 퀴리 부부(Marie and Pierre Curie)를 만나면서 절정에 이르게 되었다. 그녀는 퀴리 부인에게 나비 날개를 만드는데 그들이 발명한 라듐을 사용할 수 있도록 요청했다. 1904년 풀리는 퀴리 부인의 도움으로 역청 우리늄광의 잔류물로부터 형광 소금물질을 추출하여 나비 날개 끝에 칠하였고 마침내 「라듐 댄스」를 완성하게 되었다.¹⁸⁾ 「나비」를 변형한 이 작품은 최초의 인광성 효과를 사용하는 작품으로 무대가 어두운 가운데에서도 의상의 빛이 발하였고 그 빛은 날개를 움직일 때 마다 다양한 실루엣을 보여주었다. 풀리는 이 작품을 퀴리 부부에게 헌정하였다.

풀리의 작품들이 극장 기술을 연구하면서 점차적으로 발전해감에 따라 그녀의 음악사용도 다양해져갔다. 초창기에 그녀가 사용했던 음악들은 대부분 대중적인 음악들이었지만 점차적으로 글루크, 베토벤, 슈만, 텔리베스, 슈베르트, 쇼팽 등의 음악을 사용하였다. 더 나아가서는 스트라빈스키, 포레, 드뷔시 등 진보적 성향의 작곡가들의 음악을 사용하기도 했다.¹⁹⁾ 현대 음악들은 추상적이고 회화적이어서 풀리에게 상상력을 제공하였다. 소리와 빛과 음악의 조화는 풀리의 작품 세계에 있어서 주된 관심의 대상이었다.

풀리는 스스로 자신의 작업을 세 시기로 구분지어 언급하였다. 첫 번째 시기에서

16) 앞 책, p.99.

17) Debora Jowitt(1988). *Time and the Dancing Image*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press), p.344.

18) Paul Magriel(1948). p.214.

19) 수잔 오(1990). 『서양춤예술의 역사』, 김채현(역) (서울: 이론과 실천), p.93.

는 「뱀춤」에서 보여주었던 꼬불꼬불한 움직임의 발전을 보았듯이, 두 번째 시기에서는 합리적이고 드라마틱한 춤을 보여주려 했으며 세 번째 시기에서는 ‘자연스러운 춤’이라고 부르는 자연에서 영감을 받은 춤들을 보여주려 하였다.²⁰⁾ 그녀가 자신의 작업을 세 시기로 나누었음에도 불구하고 모든 작업들의 공통점은 천과 조명 그리고 음악을 사용하여 시각적 환영을 보여주려 했다는 것이다. 그녀는 작품에서 환영을 통해 꽃, 불, 물결 등 자연을 사실적으로 표현하고자 했던 것이고 즐거리가 있는 내용을 보여주려 한 것이 아니었다.

미학자인 수잔 랭거(Susanne K. Langer)는 “무용이란 하나의 외양(appearance)이다. 환영이란 말이 허용된다면, 그것은 환영의 세계라 할 수 있다. 환영(apparition)은 무용가의 동작에서 발생하지만 이 환영은 무용가의 동작을 초월하는 어떤 세계이다”²¹⁾라고 언급하였다. 랭거는 또한 “무용가가 실제로 성취하는 모든 것은 우리로 하여금 참되게 볼 수 있게 하지만 우리가 참되게 보는 것은 하나의 가상적 실체”²²⁾라고 주장하였다. 랭거의 환영에 대한 무용의 정의는 풀리의 작품세계를 이해하는데 도움이 된다. 풀리는 동작의 순간들을 보여주려는 것이 아니라 조명의 변화 속에서 움직임의 흐름과 형상을 보여줌으로써 자신이 표현하고자 했던 주제를 보여주려 하였다. 즉 풀리는 지속적인 움직임을 통해 자신이 모방하고자 했던 사물의 가상적 실체를 보여주려 한 것이다. 이와 같은 이유로 풀리는 던컨과 차별화될 수 있었고 움직임의 형상을 극대화하기 위하여 전반적인 무대미술을 끊임 없이 탐구하고 적용함으로써 그녀만의 독특한 시각적 환영을 유도하였다.

또한 무용수는 표현의 도구로 신체전체를 사용해야 하고 음악과 동작은 서로 보강되어야 한다고 풀리는 주장하였지만 실제로 그녀가 무대에서 보여주었던 것은 무용수의 신체를 통한 표현만이 아닌 신체와 연장된 의상(친)을 자유롭게 움직여서 시각적 환영을 만들어내었고 조명을 통한 변형(Transformation)을 보여 주었던 것이다. 그녀의 대부분의 무용 작품들에서 스텝이나 움직임은 즉흥적으로 바뀔 수 있는 것들이었고 주된 관심은 자연적인 대상과 유사한 형상물이나 시각적 환영의 창조였다.

20) 앞 책, p.196.

21) 수잔 K. 랭거(1993). 『예술이란 무엇인가』, 이승훈(역) (서울: 고려원), p.138.

22) 앞 책, p.139.

앞 장에서 언급한 바와 같이 풀러가 만들어낸 환영과 변형은 아르누보 예술가들이 관심을 갖기에 충분하였다. 「뱀춤」, 「나비」, 「백합」 등 다양한 작품에서 보여주었던 풀러의 움직임들, 예를 들면 부풀어 올랐다가 가라앉는 의상, 나선형으로 움직이다가 포물선을 그리는 동작들, 변화되는 그림자와 빛깔들, 그리고 자연에서 영감을 가져온 소재들은 아르누보 예술가들이 추구하던 성향과 매우 일치하였다. 풀러는 자연의 생명체에서 영감을 얻어 곡선과 포물선으로 생명체의 있는 모습을 그대로 보여주곤 하였다. 또한 그녀는 작품 속에서 환영과 변형을 통한 총체적 예술을 보여주었고 더 나아가 아르누보 예술가들이 발전하는데 모티브를 제공했음에 틀림없다.

IV. 결 론

풀러는 현대무용가로서 유럽과 미국에서 인정을 받았을 뿐만 아니라 다음 세대를 이어 현대무용을 발전시킨 이사도라 던컨과 루스 세인트 테니스에게도 현대무용의 발전가능성을 제시해주었다. 물론 풀러의 예술형식은 이들의 표현 방법과 형식에 있어서 명확한 차이를 두고 있다. 풀러의 무용은 아르누보적이었고 빛과 천을 이용한 총체적 예술에 가까웠지만 현대무용이라는 장르가 새로이 탄생되어 발전할 수 있도록 개척자 또는 혁신가의 역할을 하였다.

풀러는 유연한 곡선과 나선의 움직임을 다양한 작품을 통해서 보여줌으로써 아르누보 예술가들이 추구하였던 동적이고 장식적인 미와 일치될 수 있었다. 또한 그녀가 개발한 젤라틴과 조명 속에서 스스로 보여주었던 움직임들은 아르누보의 여성상을 충분히 느낄 수 있게 해주었다. 그녀의 작품들은 자체적으로 아르누보적인 성향을 보여주었을 뿐만 아니라 아르누보 예술가들에게 작품의 모티브를 제공해줌으로써 타 예술과의 교류를 형성하였다. 화가, 포스터 작가, 조각가 등 다양한 예술가들은 풀러의 움직임과 형상에서 모티브를 얻거나 그녀의 춤추는 모습 그대로를 자신들의 작품 속에 담아내었다.

또한 그녀는 다양한 방법으로 타 예술과의 협업작업을 시도하여 무용예술의 새로운 방향을 모색한 흔적을 찾아 볼 수 있는데 과학자인 쿼리 부인과의 연구를 통해

「라둠 댄스」를 만들었던 것이 한 예이다. 그녀는 궁극적으로 현대 예술에서 추구하고 있는 융합 또는 통합을 시대에 앞서 시도하였던 것이다.

플러가 환영을 위해 연구했던 색과 조명은 무용예술 뿐만 아니라 극장예술의 발전에도 매우 큰 영향을 미쳤다. 전기조명과 가스조명이 혼합되어 사용되던 시대에 다양한 채색 젤라틴과 전기조명을 이용한 조명효과는 무대조명이 발전하는데 매우 중요한 역할을 하였다. 초기에 단색 조명을 사용하던 그녀는 우연히 다양한 채색 젤라틴을 동시에 사용하게 됨으로써 작품에 맞게 환상적인 분위기를 자아낼 수 있게 되었다. 그 당시의 무용예술이 발레에 국한되어 있던 한계점을 극복하고 무용을 더욱 풍요롭게 하기 위한 방법으로 그녀가 선택한 것은 조명과 색과 천을 이용한 시각적 환영이었던 것이다. 그녀는 환영을 통해서 자연에서 영감을 받았던 주제들의 사실적인 모습을 표현하고자 했던 것이다.

플러는 덩컨처럼 현대무용의 발전에 영향을 끼친 사람으로서 인식되지 않았고 무용교육을 체계적으로 배운 사람도 아니었다. 그럼에도 불구하고 플러는 무용수, 안무가, 제작자, 무용공연 전문경영자 등 다방면의 역할을 스스로 해내었다. 그녀가 보여주었던 무대예술은 복잡한 스텝을 연마하는 것보다 상상(imagination)이 훨씬 사실적으로 관객들에게 전달될 수 있다는 것이었다. 즉 그녀는 자연의 유기적 생명체들을 무대 위에서 단순히 춤만을 고집하여 표현한 것이 아니라 타 예술분야와의 적극적인 협력을 통해 관객들에게 환상적이지만 사실적으로 현상화한 독창적인 ‘무대의 상상(imagination)’을 선사하였다. 이것을 통해 이전의 무용과는 전혀 다른 스타일을 추구했던 로이 플러의 작업자체가 아르누보가 지니는 의미 즉, ‘새로운(nouveau)예술(art)’ 적 성향을 지닌 최초의 현대무용이었음을 알 수 있다.

■참고문헌

- 니콜 튀펠리(2005). 19세기 미술, 김동윤·손주경(역), 서울: 생각의 나무.
 리디아 L. 데빌(2005). *Art Nouveau*, 진임선(역), 서울: 예경.
 수잔 K. 랭거(1993). 예술이란 무엇인가, 이승훈(역), 서울: 고려원.
 수잔 오(1990). 서양춤예술의 역사, 김채현(역), 서울: 이론과 실천.

- 월터 소렐(1998). 서양무용사상사, 신길수(역), 서울: 예전사.
- 이은기, 김미정(2006). 서양미술사, 서울: 미술사.
- 정의숙, 반주은(2000). 현대무용인물론, 서울: 성균관대학교 출판부.
- Debora Jowitt(1988). *Time and the Dancing Image*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Gerald Jonas(1992). *Dancing*, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Jack Anderson(1997). *Art Without Boundaries*, Iowa: University of Iowa Press.
- Jean Morrison Brown(1979). *The Vision of Modern Dance*, New Jersey: Princeton Book Co.
- Nancy Reynolds & Malcolm McCormick(2003). *No Fixed Points*, New haven and London.; Yale University Press.
- Paul Magriel(1948). *Chronicles of the American Dance*, New York: Da Capo Press.
- Richard Nelson Current & Marcia Ewing Current(1997). *Loie Fuller: Goddess of Light*, Boston: Northeastern University Press.
- Robert Coe(1985). *Dance in America*, New York: E.P. Dutton.
- Stephen Escritt(2000). *Art Nouveau*, London: Phaidon Press.
- 두산백과사전 <http://www.encyber.com>

논문투고일	2008년 10월 28일
심사일	11월 8일
심사완료일	11월 19일

Abstract**Study on the Tendency of Art of Loie Fuller from the Viewpoint of Art Nouveau**

Eun-sook Cho
Professor of Dance
Chung-Ang University

Modern dance among the dancing art has demonstrated revolutionary changes to the existing styles and was introduced to the USA and Europe at the end of the 1900's as a pet name of 'barefoot dance'. Escaping from the existing standardized ballet technique, it developed a new style technique and after throwing away corsets, dancers wore loose clothes and danced in their bare feet according to concert music, which aroused great revolution in those days. Modern dance attracted much interest in those days as a suggestion of new arts and a symbolic dance.

As reformers of modern dance in those days, most books about dancing history mention Loie Fuller, Isadora Duncan and Ruth St. Denis. But unlikely as Duncan and Denis whose researches were made through various approaches as reformers of modern dance, Fuller is just mentioned simply. If we examine the dancing history, Fuller gave much influence to Duncan and Denis. By means of invitation of Fuller who had done activities in Europe, Duncan did provincial performance together with her. And Denis's stage technique was influenced by Fuller's work. Furthermore, she paid her respects to Fuller by making her work 「Vale la Loie (Waltz for Loie)(1924)」.

In documentary records, Fuller is mentioned either as a performer, an art director or an actor and even as an engineer, which makes us know that she had relationship in various genres. It seems that the reason for referring to Loie Fuller(1862-1928) as various modifiers is because the art pursued by her was not limited only to the genre of dance but she pursued illusion through general arts using lighting and clothes.

Fuller's epochal works using lighting and colors had great success in Europe and her artistic style harmonized with the Art Nouveau that was popular in arts and

construction of Europe in those days, so interchange with other arts was naturally made. Her works using soft lines and various colors' lights coincided with the tendency of Art Nouveau that intended to create a new style through soft and flexible lines by escaping from tradition.

Purpose of this study is to examine artistic tendency of Loie Fuller with Art Nouveau style and to argue characteristics of Fuller's dance that attempted illusion and transformation using lighting and colors in a dancing art for the first time. In order to fulfill this purpose, the researcher intends to search for the concept of Art Nouveau and to argue the tendency of Art Nouveau in Fuller's dance. In addition, the researcher also intends to argue characteristics of Fuller's dance through her works.

keywords: Loie Fuller(로이 풀러), Art Nouveau(아르누보), Light(조명), Color(색), Illusion(환영)

