

컨템포러리 댄스의 몸

김말복*

I. 들어가며	IV. 나가며: 컨템포러리 댄스의 열린 어법
II. 컨템포러리 댄스와 세계 춤의 환경	참고문헌
III. 컨템포러리 댄스에 나타난 몸의 유형	Abstract

I. 들어가며

본 연구는 오늘날 변화하는 세계 춤의 흐름을 진단하기 위해 최근 무용에서 나타나는 무용수들의 몸을 주목하여 이를 유형별로 나누고 작품 속에서 이들의 기능을 중심으로 살펴보고자 한다. 본 연구에서 최근 춤의 연구대상으로 삼은 컨템포러리 댄스란 현재 시점으로부터 적어도 20~30년 이내의 작품들이겠지마는 그 속에 무용수의 몸이 담당하는 춤에서의 기능과 역할은 그리 컨템포러리하지 않고 오랜 무용 역사에서 반복적으로 이어지고 계승해오는 것들도 있다. 따라서 컨템포러리 댄스에 나타나는 몸의 의미와 역할은 컨템포러리하고 전위적인 것과 동시에 오늘날 계승되고 있는 전통적인 것들이 함께 논의대상이 된다.

이 연구는 최근 세계 춤의 환경이 급격하게 변화하고 있다는 연구자의 판단이 계기가 되었다. 예술은 삶의 반영이자 그 예술가가 속한 문화가 작품의 모태 혹은 소재가 되기 마련이다. 그런데 매우 빠른 속도로 변화하는 세계문화를 살펴보면, 그 차갑고 열린 감각과 새로운 스타일 그리고 그런 문화 감성을 자아내는 기술적 환경

* 이화여자대학교 무용과 교수, eos@ewha.ac.kr

이 새로운 차원으로 변화해가고 있는 것 같다. 그 결과 일상문화도 엄청난 기술적 감각적 변화를 겪고 있으며 문화의 유행이 변화하는 방식도 국가적인 경계가 무의미할 정도로 빠르게 변종이 일어난다는 것을 주목하게 된다.

특히 우리나라의 경우 오천년 춤을 사랑한 가무민족의 후손임에도 불구하고 일제 식민지 기간 동안 일본의 집요했던 한국문화 말살정책과 한국전쟁을 겪으면서 한국문화의 전통을 거의 상실한 상황에서 이후 반세기동안 서양이 300년에 걸쳐 이룩한 현대화를 이룬 것이다. 이런 현기증을 일으킬만한 급격한 변화를 배경으로 또 다시 21세기의 세계화의 파도를 바라보며 이 새로운 세계문화의 흐름에 적응하기 위해 현재를 가늠하기 위한 정리가 필요하지 않나 싶었다. 그리하여 적어도 춤에서의 지금을 진단하기 위해 세계 춤이 공통적으로 지니고 있는 무용수의 몸을 기준으로 이들의 다양한 존재방식과 스타일을 파노라마식으로 펼쳐보고자 한다.

컨템포러리 댄스에서 발견되는 몸은 전통적으로 우리가 춤에서 흔히 보아오던 어려운 스텝을 잘 구사하는 기술적으로 잘 움직이는 몸이나 날씬하고 유연한 몸에 그치는 것이 아니라 추하거나 거리감이나 이질감을 느끼게 하는 전혀 새로운 존재 방식의 것들도 많다. 따라서 본 연구는 최근의 작품 속에 새롭게 발견되는 무용수 몸의 존재양식을 유형별로 분류하여 현재 세계 춤의 모습을 진단하는데 그 의의가 있다.

II. 컨템포러리 댄스와 세계 춤의 환경

컨템포러리 댄스(contemporary dance)란 '같은 시대의', '당대의' 라는 컨템포러리의 글자 뜻대로 오늘날 추어지는 최근의 춤이란 뜻이다. 그러나 '같은 시대' 라는 것이 '모던(modern)' 이나 '포스트 모던(post-modern)' 과는 달리 특징의 시기에 국한된 것이 아니라 진행형의 개념이기에 여러 문헌과 잡지에서 쓰이는 컨템포러리의 대상이 다르다. 세계 무용계에서 오늘날 예술 춤의 분류를 발레와 컨템포러리 댄스로 나누고 있다. 이때 컨템포러리 댄스의 범주에는 스타일상 클래식 발레가 아닌 현대무용과 후기 현대과 무용 그리고 브로드웨이 스타일 재즈나 대중적인 춤

까지도 포함된다. 이런 분류는 발레가 서양의 전통 춤이고 그 외의 현대적인 이념을 가진 최신의 춤이라는 개념으로 정의되고 있는 것이다. 그러므로 이 두 분류의 춤 스타일을 나누는 분기점이 되는 것은 모던 댄스 사상의 등장 이전과 이후로 볼 수 있다. 그러나 현실적으로 컨템포러리 댄스라는 용어는 다의적으로 쓰이고 있다.

일반적으로 여러 책이나 예술 논의의 맥락에서 그리고 타 예술 분야에서 컨템포러리 예술가나 작품을 지칭할 때의 시기는 대개 2차 세계대전 이후의 1950년대부터 오늘날까지의 작가나 작품들을 대상으로 얘기하고 있지만 엄격한 정의를 시도하는 비평가들 중에는 현 시점에서 최근의 20년간의 예술 동향을 지칭할 때 컨템포러리 예술이라는 말을 쓰고 있다. 필자 역시도 '최근 20년' 이 동시대성을 지칭하는데 정확한 범주라고 생각하지만 그만큼의 최신 세계 예술계의 동향을 동시대적 삶의 변화와 함께 지각하고 포착할 만큼 예리한 비평가가 많지 않다. 그러므로 각자의 '동시대' 라는 개별적인 개념만큼이나 컨템포러리의 모습은 다양하다. 그러나 여러 예술분야에서 자신을 '컨템포러리' 라고 생각하는 예술가들 중에 진정 자기가 살고 있는 당 시대의 삶에 대한 반응으로서 작업을 하고 있는지 아니면 단지 최근의 유행에 동조하고 있는지는 시간이 지나봐야 진정한 컨템포러리 예술가를 골라 낼 수 있을 것이다.

그러나 중요한 것은 컨템포러리는 어느 예술 사상을 지칭하는 예술사조의 개념으로 쓰일 수는 없다는 것이다. 컨템포러리 댄스를 하나의 예술사조로 쓰는 경우가 있다면 그런 생각은 문법적으로나 논리적으로 오류일 뿐 아니라 오늘날의 세계문화의 흐름을 잘 이해하지 못해서 생긴 일이다. 예술사에서 새로운 사조의 움직임은 주로 특정 시기에 동일한 예술 사상을 공유하면서 스승과 제자지간이나 그룹들 간에 특정 지역을 중심으로 시작되어 발전하여 왔다. 역사적으로 특정의 예술적 시도나 예술적으로 새로운 흐름이나 공통적 특성들은 주로 평론가들이 그들의 스타일을 설명하면서 그 사조의 이름을 붙이는 경우가 대부분이다. 모던 댄스가 처음 나왔을 때 이는 발레가 아닌 새로운 춤이라는 점에서 '뉴 댄스(new dance)', '표현적인 춤(expressive dance)' 이라고 불리다가 이 새로운 사조의 옹호자인 뉴욕 타임즈의 평론가 존 마틴(John Martin)에 의해 '모던 댄스(modern dance)' 라는 명칭이 정착되었다. 하지만 마틴도 이 모던 댄스라는 용어가 부적절한 예술 용어라고 책에서 밝

히고 있다. 그 이유는 모던 댄스가 동시대성을 포함하는 것이 아니기 때문에 컨템포러리 댄스의 동의어로 쓰일 수 없고 내일이라도 좀 더 발전적인 예술가가 나올 경우 오늘날의 춤을 모던하다고 부를 수는 없을 것이기 때문이라고 한다. 현대 시대에 살았던 마틴이 자신이 모던 댄스라 부른 춤이 진정으로 동시대성을 반영하고 있는지에 대해 마틴 자신도 회의적이었던 것이다. 컨템포러리는 모던보다도 더 손에 잡히지 않는 유동적인 개념이다. 그러나 오늘날 무용계에서 모던 댄스란 1930년대와 1940년대 미국과 독일에서 일어난 감정적 표현을 중시하는 춤 양식을 지칭하는 용어가 되었다.

오늘날은 이런 지역성이 사라졌다. 최근의 무용현상은 너무나 다양해서 이들을 하나의 중심적인 유파나 스타일로 묶는 것이 불가능하다. 세계의 지구촌화(glocalization)가 문화의 지역별 특성을 무의미하게 만들었다. 세계문화가 하나의 권역으로 너무 가까워 지다보니 서로 영향을 급속하게 받아들일 수밖에 없고 어느 지역에 국한된 예술스타일 혹은 어느 개인의 순수한 예술특성이 고유한 것으로 자리매김하기가 어려울 만큼 서로 복제되고 있다. “전지구적 교류와 소통의 확대로 문화 세계화가 일어나고 지역성이 소멸되어 상호 연결되어 문화예술이 혼종성과 잡종성(hybridity)을 보이고 있다. 예술의 상호주의 역시 일어나 하위 장르들의 크로스오버(crossover)는 물론이며 예술 개념이 열리고 융합되어가고 있다. 전통적인 예술 형식이 붕괴되어 말을 하는 무용이 있는가 하면 극적인 텍스트 즉 대사가 없는 피지컬 씨어터(physical theater) 혹은 음악극과 연극, 무용의 융합적 공연 형식도 출현하고 있다.”¹⁾

문화 혼종(cultural hybridization)과 예술 상호주의로 문화와 예술의 중심이 해체되었다고 할 수 있다. 춤만을 두고 보더라도 파리가, 러시아 뻬쩨르부르그가, 뉴욕이 춤의 중심이던 시대가 지났다. 그래서 예술사조의 주기를 대략 20년에서 30년으로 잡는다면 무용계가 1960년대와 70년대의 후기현대파시기를 거쳐 1980년대 이미 ‘후기현대파 이후 무용(after post modern dance)’이라고 불리는 단계를 지났으므로 지금쯤 새로운 사조가 등장할 만하기도 하다. 하지만 최근의 컨템포러리

1) 김말복(2011), 『무용예술코드』(경기도: 한길아트), p. 402.

는 어느 하나의 양상으로 규정지어지기 힘들만큼 다양한데 이를 여러 동향으로 나누어서 설명할 수도 있겠지만은 요즘은 그런 확정적인 정의나 개념적 분류가 무의미하다고 느끼는 경향 역시 있다.

그 이유에는 여러 가지가 있는데 우선 예술논의에서 예술이란 본질적인 속성으로 정의될 수 없다는 이론이 등장한 것을 꼽을 수 있다. 이는 극심한 후기 현대파의 실험이 진행 중이고 일부 끝나가던 1980년대에 등장한 사회 제도론에 의해 제기되었다. 사회 제도론은 예술은 정의될 수 없다는 예술정의 불가론의 입장을 취하며 단지 어느 것이 예술인지 아닌지의 정도만을 가리고자 하였다. 이 이론은 어떤 사람이 어느 사회제도에서 활동하고 있는가 하는 견지에서 예술가와 비예술가를 분류하는 정도이지 어떤 것이 훌륭한 예술을 만드는가하는 전통적인 예술논의를 포기한 것이다. 따라서 이런 이론의 영향은 오늘날 '예술은 꼭 이래야 한다' 라는 강제성이 희박해진 생각으로 이어진 것이다. 예술에 대한 규범적 인식이 약해지고 그 결과 예술개념이 열리게(open) 되었다.

이런 예술개념은 당시 예술의 하위개념들, 장르들이 이미 크로스 오버를 하고 만나고 융합되어가고 있었던 예술계 상황을 반영하여 등장한 것이다. 비단 예술계뿐 아니라 일반 사상이나 학술분야에서도 이런 열린 접근, 개방된 사고가 대두되기 시작하였다. 이제까지 지능하면 I.Q로만 평가되던 것이 다중지능이론으로 바뀌게 된 것도 한 예이다. 하버드대 하워드 가드너(Howard Gardner)교수는 인간 능력을 인간관계지능, 공간 지능, 감정 지능(E.Q), 예술지능 등으로 다양하게 측정하는 시각을 제안하였다. 그리고 요즘은 인문학과 과학이, 모든 학문분야가 경계를 뛰어넘어 대통합되어야 한다고 하는 주장도 유행하고 있다. 일상에서도 미디어 컨버전스(media convergence)가 일어나 오디오, TV, 컴퓨터, 게임기가 각기 따로 존재하던 것이 서로 모이고 닮아가는 집중현상과 융합이 일어나고 있다. 이런 열리고 흐르는 컨버전스 현상은 예술형식에서도 발견된다. 전통적 예술 형식이나 장르가 붕괴되어 나레이션이 들어오고 말을 하는 무용이 있는가 하면 극적 텍스트 즉 대본의 발화가 없는 피지컬 씨어터도 생겨나고 음악극과 연극, 무용의 융합적인 공연 형식이 출현하고 있다. 그 결과 오늘날 예술적으로 장르 구분이나 경계를 고수하는 것은 고리타분하다는 인식이 생겨날 정도이다.

세계 문화예술계의 상황도 변화하였다. 요즘 문화가 세계화되어 중심이 해체되었다고 할 수 있다. 문화의 지역성이 타파되어 문화 혼종(cultural hybridization)이 일어나고 있는 것이다. 그 원인은 미디어와 여러 기술의 발달로 세계가 가까워지면서 조성된 세계의 지구촌화에 있다. 세계의 지구촌화가 지역별 특성을 무의미하게 만들었다. 세계문화가 하나의 권역으로 너무 가까워 지다보니 서로간의 영향을 급속하게 받아들일 수밖에 없기 때문이며 그 결과 어느 지역에 국한된 예술스타일 혹은 어느 개인의 순수한 예술특성이 고유한 것으로 자리매김하기가 어려울 만큼 서로 복제되고 있다. 문화가 세계화되면서 탈영토화가 일어나 상호 연결성을 지니며 지역성이 소멸되게 되었다. 그 결과 문화 예술의 혼종성과 잡종성이 나타나고 이는 세계화된 문화상호주의와 예술상호주의의 결과이다.

이런 문화혼종현상은 경제의 세계화 여파로 일어났다. 오늘날 세계경제가 하나로 연결되어있고 이는 곧 문화, 예술에도 영향을 미쳤다. 여러 국가들의 경제가 국경의 경계가 무의미할 정도로 서로 긴밀하게 이어져있으면서 밀접한 상호영향을 받게 되는데 이 같은 현상이 문화상에서도 일어나 문화상의 상호영향과 도용현상이 일어나게 되고 세계문화의 표준화와 동질화 그리고 대중화 경향을 낳았다. 공연예술에서 문화 상호주의는 1960년대 유럽에서 시작되어 70년대와 80년대에 본격적으로 성행하였는데 그 과정에서 전유(appropriation)현상과 도용현상이 나타났다. 어느 문화권에서 타문화의 문화적 요소를 받아들여면서 자문화의 맥락에 맞게 변경하는 전유과정에서 대중화의 경향이 부수적으로 생겨나게 된다. 이런 문화혼종과 도용현상은 세계 무용계에서도 이미 2000년대부터 흔히 발견되는 것들이다.

세계사회화의 전개에 따라 탈지역적인 문화의 합종연횡현상을 문화 혼종화과정으로 인식하는 문화이론가들(Pieters, Tomlinson, Bakhtin)은 다양한 계층과 이질적인 문화들이 만나고 섞이면서 이들의 본래적 정체성을 해체시키면서 새로이 서로 혼종 되어가며 형성된다고 한다. 그리고 이런 “하이브리드문화는 1960년대와 1980년대에 “하늘아래 새로운 것은 없다”라는 구호로 성행했던 포스트모더니즘의 자양분을 받고 있다. 작품과 작품사이를 넘나드는 패러디와 리메이크는 전형적인 포스트모더니즘의 산물이다. 하지만 21세기의 하이브리드적 시도는 포스트모더니즘의 냉소적인 유희성과는 구분되는 듯 보인다. 이 시대는 개방성, 유희성, 임의성

을 특징으로 하는 20세기후반의 시대정신을 이어가면서도 그것이 탈창조와 해체를 강조하는 방향이 아니라 새로운 창조와 조화로운 어울림의 방향으로 향해간다.”²⁾ 이런 21세기의 혼종문화시대를 사는 것은 극단적 이분법적 사고를 벗어나 경계를 벗어나 살고 생각하며 이질적인 것들을 혼합하여 새로운 것을 발견하고 창조해내는 즐거움을 누리는 것이다.

이렇듯 변화하는 세계 춤의 환경 속에서 컨템포러리 댄스의 모습은 클래식 발레와 확연히 다르다. 그 외형적인 차이를 초래하는 두 가지 근원적인 생각을 꼽으라면 바로 모던 댄스가 주창한 개인의 표현이라는 사상과 커닝엄(Merce Cunningham)의 우연성의 안무개념이라 할 수 있다. 한 개인의 내면을 드러낸다는 생각과 자신의 의도를 강요하지 않는 미확정성을 춤에서 보여주고자 한 모던 예술가들의 작업은 궁극에는 그들이 살았던 당대의 컨템포러리 세계의 복잡성과 예측 불가능함을 보여주고 있다. 그러나 무엇보다도 20세기 후반의 컨템포러리 댄스 제작에 가장 광범위한 직간접적인 영향을 준 인물은 머스 커닝엄이라고 해야 할 것이다. 최근 20년의 컨템포러리 댄스의 특성을 꼽으라면 사회적, 정치적, 역사적 관심과 절충주의 그리고 텍스트와 이야기 그리고 또 다른 탁월한 기량에 대한 관심, 그리고 장르 컨버전스 즉 집중과 동질화경향이 나타나는데 테크닉, 장르, 문화의 융합, 혼종이 일어나고 있으며 나아가 다양한 영상과 컴퓨터 테크놀로지와의 집중 현상이 두드러진다고 할 수 있다.

III. 컨템포러리 댄스에 나타난 몸의 유형

최근 세계 춤의 동향을 몇 가지로 나누어서 설명할 수도 있겠지만 요즘은 그런 확정적인 정의나 개념적 분류가 무의미하다고 느끼는 경향도 역시 있다. 따라서 이렇듯 종잡을 수 없을 정도로 다양하게 모양을 변형시켜 가고 있는 아메바 같은 컨템포러리 댄스를 몸을 중심으로 살펴보고자 한다. 즉 최근의 세계 춤에서 발견되는 몸

2) 조윤경(2006), 『새로운 문화 새로운 상상력』(서울: 이대출판부), p. 21.

은 어떻게 나타나는지 혹은 무슨 모습으로 읽힐 수 있는가 하는가를 본 연구에서 유형별로 나눠보고자 한다. 복잡한 양상으로 전개되고 있는 컨템포러리 댄스의 흐름을 명확히 지각하기가 어려운 이유는 앞서 얘기한 이유로 세계문화 예술이 복잡하게 혼종과 융합이 일어나고 있는데 그 한 원인이 있다. 하지만 몸이란 모든 무용현상에서 빠지지 않는 요소이고 또한 작품에서 가장 구체적으로 드러나는 것이므로 몸의 존재 방식을 유형별로 소개하는 것은 컨템포러리 댄스의 이해를 돕는 한 방법이다.

무용을 볼 때 감상자가 가장 먼저 객관적으로 만나는 것 혹은 시각적으로 부딪치는 것은 무용수의 몸이다. 관객들이 바라보는 현상의 토대가 바로 몸이고 관객은 무용수의 몸을 통해 춤을 지각한다. 무용수에게 몸은 기교적으로 통제되고 다이어트의 대상이 되고 동작을 수행하는 도구이지만 관객에게는 작품의 예술적 의도를 읽어내고 그것을 사회적 문화적 맥락에서 의미를 해석해내는 대상이기도하다. 그런데 요즘 일상문화나 커뮤니케이션에서 감각적인 몸은 문자보다도 더 강력한 미디어가 되고 있다. 몸을 통해 사람을 지각하고 인식하고 있다고 해도 과언이 아닌 상황인데 무용계도 크게 다르지 않다. 그러므로 다양한 세계 춤에서 발견되는 몸을 몇 가지 유형으로 나누어 그 문화적 예술적 의미를 살펴보고자 한다.

사실 어느 작품이나 전체 춤 속에서 이런 다양한 유형들은 칼로 분명히 잘라낸 것처럼 독자적으로 존재하지 않는 경우도 있고 한 작품 속에 여러 가지 특성들이 유기적으로 관련되어 존재하는 것은 사실이다. 그리고 컨템포러리의 의미 속에 명심해야 할 것은 그것이 당대의 동시대의 춤이기 때문에는 그 속에는 전통적으로 오랫동안 끊임없이 나타나는 모습과 최근에 일어나는 모습들이 공존하고 있다는 점이다. 최근의 춤이라고 해서 그 모습이 클래식이나 모던은 없고 모두 최신의 아방가르드한 것만 있다고 생각하면 오산이다. 대개 90% 이상이 전통적인 춤의 모습이고 채 10%도 안 되는 정도만이 새로운 시도를 위한 변종들이라고 생각하는 것이 옳다.

1. 표상적 몸

컨템포러리 댄스에는 전통적으로 춤에서 가장 흔히 발견되는 무언가를 표상하는 몸이 있다. 표상하는 몸이란 어떤 대상을 나타내 보이는 몸을 말한다. 무엇을 표상

www.kci.go.kr

하는 것이 예술이라는 생각은 가장 보편적이고 가장 오래된 예술론으로 그 유명한 플라톤의 모방론이 대표적인 것이다. ‘예술작품이 표상적 속성을 소유하고 있다는 것은 예술작품이 일종의 언어임을 의미하며 작품은 세상에서 발견될 수 있는 사물, 사건 혹은 어떤 사람이 갖고 있는 느낌, 사상들에 대한 정보를 제공하는 것이 되며, 감상자들은 작품을 통해 그들이 미처 알지 못했던 새로운 사실, 새로운 진리를 배우게 된다.’³⁾

그러므로 표상이란 세상에서 발견되는 사물이나 사건 혹은 어떤 사람이 가지고 있는 느낌이나 사상을 그 표상 대상과 유사한 속성 즉 표상적 속성(representational property)을 가지고 나타내는 것이다.

그러므로 표상으로서 몸은 일종의 지식을 제공한다. 사물이나 사건, 어떤 느낌, 사상들에 대한 정보를 제공하는 인식적 기능을 지닌다. 안나 파블로바(Anna Pavlova)의 「빈사의 백조 *The dying swan*」는 죽어가는 백조의 모습을 표상하고 있고 궁중정재 「학춤」학의 모습을 그리고 있다. 호세 리몽(Jose Limon)의 「무어인의 파반느 *The Moor's pavane*」는 오셀로 이야기를 하고 있으며, 발레 「로미오와 줄리엣 *Romeo and Juliet*」은 죽도록 사랑한 남녀의 사랑이야기를 전달하는 점에서 표상하는 몸을 만난다. 이런 작품을 통해 감상자들은 작품을 통해서 미처 알지 못했던 새로운 사실, 새로운 진리를 배우게 된다. 무용가는 객관적인 대상에 대한 어떤 생각이나 느낌 등의 심리 상태를 의도적으로 나타내 보이려고 한다. 이를 위해 무엇인가 의도적으로 계획하고 만들어서 그 대상을 무용수의 몸짓과 제스처로 대체해 보이는 것이다. 자신이 줄리엣인 척 거짓 놀음을 하는 것이며 그런 몸짓을 통해 사랑에 빠진 여성과 같은 유사한 상태를 표상하는 몸을 보여주고 이를 통해 우리는 그녀가 ‘사랑에 빠진 줄리엣’이라고 알게 되는 것이다.

표상적인 몸은 객관적인 표상의 대상이나 구체적인 스토리가 있는 사실적인 작품에서 뿐만 아니라 추상작품이나 비구상 작품에서도 발견할 수 있다. 앨빈 에일리(Alvin Ailey)의 「울부짖음 *cry*」은 흑인 여성의 고통에 대해서 흑인여성의 삶에 대한 에일리의 생각과 느낌을 나타내고 있다. 이렇듯 표상적인 몸은 어떤 대상에 대한

3) 박이문(2006), 『예술철학』(서울: 문학과 지성사), p. 35.

생각이나, 감정, 사랑을 그리움, 슬픔, 사건들을 말해주는 것이라 믿어지고 관객들은 그것을 지시하는 대상으로 바라본다. 표상이란 어떤 대상의 존재를 전제하고 있고 예술가가 경험하고 관찰하고 본 것을 가지고 그 대상을 몸으로 대체해 보이는 것이다. 즉 유사성을 보여주는데 이 유사성이 그 몸이 무엇인가에 대한 표상이라고 인식될 수 있는 근거이다. 유사성을 지닌 모든 것은 일차적으로 표상적 기능을 하고 있다. 똑 같지는 않아도 이때 안무자가 관찰했거나 생각했던 것들을 가지고 그것을 예술 작품 언어로 표상하고 있다.

따라서 그런 몸은 하나의 진술(statement)이다. 그러나 일반적으로 그런 예술 표상에 대해 예술의 진위를 묻지 않는다. 그것은 꾸며진 것, 허구(fiction)인데 이것이 예술 표상, 예술언어의 특성이라고 할 수 있다. 예술언어는 지칭 대상의 실재적 존재를 전제하지 않기 때문에 허구성을 본질적으로 지닌다. '로미오' 나 '줄리엣' 이 실재하는 인물이 아니고 예일리가 작품에서 표상하고 있는 흑인 여성도 실재하는 특정의 어느 한명의 흑인 여성을 다루고 있는 것은 아니기 때문이다. 그러므로 이런 몸은 단지 예술가가 보고 느끼고 생각한 것들을 전달해 주는 수단이다.

2. 표현적 몸

표현적인 몸이란 보는 이에게 감정을 불러일으키는 정서적 의미를 지닌 몸이다. 어떤 감정이나 정서의 경험은 몸에서 가장 먼저 나타나고 가장 잘 표현되는 경향이 있다. 그래서 예술가의 감정 표현으로 예술을 설명하는 표현론이 등장할 때 현대무용이 그 모델 예술로 다루어지면서 무용의 예술성이 인정되게 된 것이다. 표현론의 입장은 예술이 진리와 관련된다기보다는 감동과 밀접한 관계를 맺고 있다고 본다. 표현이란 어떤 대상에 대한 예술가의 내면의 심리 상태를 노출함을 뜻하고 보는 이에게 어떤 감정이나 생각을 불러일으키는 속성소를 지니고 있다는 것이다. 따라서 예술가의 내면심리를 환기하는 제스처에 대해 우리는 '그거 표현적이다' 혹은 '그것은 무엇의 표현이다' 고 말하게 된다. 따라서 표현적인 몸은 어느 감정을 감명시키거나 환기시켜 어떤 감정을 감상자의 마음에 불러일으킨다.

표상적 몸이 '나는 죽어가는 백조다', '사랑에 빠진 줄리엣은 이렇게 생겼고',

‘장미는 빨갱다’라고 말하는 것과 같은 것이라면 표현적인 몸은 ‘나는 슬프다’, ‘장미가 아름답다’라고 말하는 것과 같은 성격이다. 또한 표현적인 몸이란 호소력과 전달력을 지닌 몸을 뜻한다. 예술가가 전달하고자 하는 의도를 감상자에게 잘 전달 되었을 때 우리는 ‘그 예술가는 표현을 잘한다’라고 한다. 어느 춤을 보고 ‘그 춤은 표현적이다’라고 할 때 그 의미는 작품 속에 내재되어 있는 성질이 표현적이라는 것이고 이는 그 몸이 뭔가 말하고 있다는 뜻이다. 그러므로 표현적 몸은 언어적 존재 양식을 지니고 언어적 기능을 하고 있다.

언어적 기능을 지닌다는 점에서 뭔가를 나타내는 표상과 공통성을 지닌다. “표현론도 표상론과 마찬가지로 예술작품의 인식적 내용을 근본적으로 인정하고 있는 것이다.”⁴⁾

하지만 표상의 개념이 종(種)에 해당한다면 표현이란 유(類)에 해당한다고 할 수 있다. 표현을 통해 우리는 인간의 감정이나 분노에 대해 알게 되므로 즉 뭔가를 지칭하고 있다는 의미에서 인식적 기능을 하고 있다. 그러나 지칭하는 내용이 다르다. 표상으로서의 언어는 시, 공간을 차지하는 가시적인 객관적 사물이나 현상들을 다루는데 비해 표현으로서 예술언어의 대상은 인간의 정신적인 내면 상태로 눈에 보이지 않는 성질들을 다룬다. 메데이아(Medea)⁵⁾의 복수의 감정 같은 것들은 메데이아 내면에서는 불같이 끓어오르지만 외형에서 객관적으로 드러나는 것은 아니다. 레스터 호튼(Lester Horton)의 「연인 *the beloved*」⁶⁾도 사랑받았기에 사랑이라는 이름으로 죽임을 당한 여성을 표상하고 있지만 그 속에 죽음의 공포에 질린 부인이나 살인의 광기에 빠져드는 남편의 내면 심리를 표현하는 몸이 이야기를 끌어가고 있다.

이사도라 던킨(Isadora Duncan)의 「분노 *furies*」라는 작품은 모든 예술 분야를

4) 박이문(2006), p. 55.

5) 그리스 신화에 나오는 여성인 메데이아를 에우리피데스가 비극 「메데이아」로 만들어 유명해짐. 메데이아는 이아손이라는 남자를 사랑하여 조국을 배반하고 오빠를 죽이고 떠나지만 남편이 망명지의 공주에게 새장가를 가져 독이 묻은 옷으로 공주를 죽이고 자식을 자기 손으로 죽이고 복수하는 이야기. 노베르를 비롯하여 오늘날까지 무용작품 소재로 자주 채택되고 있다. 프레조카주는 메데이아 내면의 강렬한 복수심을 표현하기 위해 핏물이 가득 든 바가지를 아이들에게 뒤집어 씌우면서 자식살육을 표현함.

6) 호튼이 신문에서 부정했다는 이유로 자신의 부인을 성경으로 때려죽인 어느 목사의 기사를 보고 만든 작품. 할렘 댄스시어터의 대표 레파토리.

통털어 인간의 격분이나 분노의 감정을 가장 순수하게 잘 표현한 작품이라고 생각한다. 던킨은 아무 세트나 의상의 도움도 없이 분노의 감정을 표현하고 있다. 이는 던킨이 러시아 노동자들의 고통스런 삶과 착취당하는 자에 대한 분노를 표현한 것이다. 던킨은 러시아노동자의 삶에서 어떤 강렬한 감정이나 감동을 받아 이를 표출하고 있는 것이고 이를 본 감상자에게 보는 이의 감동을 불러일으킨다. 그런 작품은 나는 '착취받고 고통당하는 노동자의 삶에 분노한다' 라는 의미를 표현하고 있다. 그 결과 표현적인 몸은 관객의 감동을 불러일으킨다. 표현주의자라 불리는 고흐(Vincent van Gogh)나 뭉크(Edvard Munch) 그리고 뷁그만(Mary Wigman)으로 대변되는 독일 표현주의 무용에는 그들의 작품 속에 각별히 강한 감정을 불러일으키는 요소가 있었다. 「마녀의 춤 *Witch Dance*」에서도 매우 표현적인 강렬하고 원시적이고 충격적인 몸으로 자신의 존재를 알리는 표현적인 몸을 만나게 된다.

언어로서의 예술작품을 표현으로 본다는 것은 앞서 말했듯이 이런 표현적인 몸이 '장미꽃이 빨갱다' 라는 객관적이고 구체적인 현상을 지시하는 것이 아니라 '장미꽃이 아름답다' 라는 식의 감동적이고 심리적인 의미를 지닌다고 볼 때에 해당한다. 즉 장미꽃에 대한 예술가의 감정이나 감동을 표현하는 것이고 그것이 각별히 강한 감정을 야기하는 특성을 지닌다는 점에서 표현이라고 불리는 것이다. 인간의 몸이 인간 감정을 전달하거나 표현하는데 가장 뛰어난 매체이기 때문에 이런 정서적 호소력을 지닌 몸을 컨템포러리 댄스에서 많이 발견할 수 있다.

3. 형식적 몸

표상적 몸이나 표현적 몸은 하나의 상징이나 언어이되 그 의미나 존재는 그 무엇을 표상하거나 표현하고자 하는 예술가의 심리상태에 의존하고 있다. 그 몸 자체로 의미상 자율적일 수가 없다. 그러므로 작품은 작품 바깥의 무언가에 의존해 있다고 말할 수 있다. 표상하거나 표현하는 몸은 그 표상과 표현의 근거가 무용수의 몸 바깥에 있는 것으로 춤 바깥의 어느 것을 참조해야 표상과 표현의 의미가 완성된다. 그러나 예술의 자율성을 생각하여 작품의 내용이나 의미를 작품 속에서 찾고자 할 때 형식을 발견하게 된다. 춤에서의 형식(form)은 우리가 무용수의 몸을 안무자의

어떤 의도나 심리상태와 상관없이 온전히 춤이 제시하는 몸과 동작의 형식과 모양을 시각적, 감각적으로 응시하고 즐길 때 만나게 된다. 대부분의 무용전공생은 몸의 형식의 향상에 몰두해 있다.

형식론은 예술작품의 본질이 형식이라고 생각하는 이론으로 현대 미술을 설명하기 위해 20세기 초에 등장하였다. 역사상 모든 우수한 예술작품들은 모두 훌륭한 형식을 공통적으로 지닌다는 생각에서 발단하여 예술의 목표를 훌륭한 형식의 창조에 두었다. “예술 작품의 본질이 형식이라는 것은 한 작품을 예술로 만드는 근본적인 속성소란 그 작품을 구성하는 여러 가지 관계이지 그러한 관계에 의해 나타난 내용이 아니라는 것이다.”⁸⁾ 형식론자는 모든 예술작품은 심미적 감동을 주고 그런 감동을 일으키는 것이 ‘유의미한 형식(significant form)’이라는 것이다. 형식은 작품을 구성하는 여러 가지 관계를 뜻한다. 형식론은 표상이나 표현처럼 내용에 따라 이해할 것이 아니라 작품을 구성하는 여러 요소들 간의 관계에서 파악하자는 것이다. 이 입장은 표상이나 표현이 중시하지 않던 형식의 심미성을 주목하게 했다는 점과 전통적 이론으로 설명되지 못하던 추상화, 비구상 예술, 전위 예술이나 개념 예술을 설명할 수 있다는 점에서 참신했다.

형식은 선으로 지각되며 어느 대상의 선은 다양한 여러 요소들과 연결되어 이들 간의 관계가 어떤 현상이나 행위의 형식을 만들어낸다. 형식이란 누구나 보아서 알 수 있는 객관적으로 존재하는 것이다. 따라서 형식이 아름답다고 말하는 것은 표상이나 표현을 설명하는 것 보다 훨씬 객관적인 근거를 가졌다고 할 수 있다. 형식론은 예술이란 것이 심미경험이고 즉 아름다움을 경험하는 일이고 그런 심미적 경험은 대상의 형식에 의존한다는 것이다. 그리고 심미적 판단의 근거로 객관성이 보장되는 형식을 드는 것이다. 즉 작품 형식을 감각적, 감성적으로 응시하고 명상하는 것이 예술이라는 생각에서 형식론이 출발했다. 칸트는 심미적 판단을 ‘개념 없는 판단’이라고 했다. 형식론자들은 심미적 감동을 환기하는 뛰어난 형식을 ‘유의미한 형식’이라고 했다. 그러므로 형식적 몸은 형식의 심미성을 주목하고 이를 예술성의 근거로 삼는다.

8) 앞의 책, p. 63.

무용사에 나오는 많은 춤들이 무용수의 몸과 춤의 형식을 강조하는 것들이다. 발레는 대표적으로 르네상스 귀족들이 아름답다고 생각하는 자태나 포즈, 제스처를 집약시켜 발전시킨 것이다. 춤의 종류에서도 디베르티스망이나 앙트레같은 발레가 전형적으로 몸과 동작이 만들어내는 아름다운 형식들을 즐기는 춤이다. 고전 발레의 꽃이라 할 수 있는 데이인무(*grand pas de deux*)도 춤과 몸의 형식을 감상하는 것이다. 물론 발레 역사에서 노베르(*Jean George Noverre*)처럼 팬터마임 즉 내용을 전달하는 부분을 강조하고자 한 시도가 있었지만 주류가 되진 못했다. 현대적인 형식적인 몸의 대표는 아마도 발란신(*George Balanchine*)의 추상 발레라고 할 수 있다. 그의 작품들은 모두 작품의 주제가 없는 추상 발레이다. 즉 내용이나 의미가 없고 움직임 그 자체를 보도록 하였다. 점에서 그는 형식주의자라고 할 수 있다. 그가 내용을 빼버린 것도 감상자들로 하여금 무용수와 동작의 형식의 아름다움을 주목하게하기 위해서이다. 표상과 표현은 몸이 전달하고 있는 내용에서 그 표상과 표현의 의미를 포착해내는 거지만 형식은 그 내용측면을 배제하고 형식의 감각적 아름다움을 즉 예술성을 파악하는 것이다. ‘발레는 여성이다’라고 한 말에서처럼 그는 자신의 ‘Mr. B의 발레리나’라고 불린 연습복 차림의 몸의 선이 잘 드러나도록 다듬어진 무용수와 춤의 형식을 관객이 보도록 브랜드로 팔았다. 그는 여성의 몸이 진정한 아름다움이라고 생각했고 기교적인 움직임 그자체로 춤은 충분하다고 생각했던 것이다.

무용수의 몸을 중첩시켜 복합형식을 만들어낸 것이 발란신의 혁신성이다. 그 외 심미적인 몸을 주제로 하는 작품성향을 지닌 작가들이 많다. 주로 누드로 작업하는 모린 플레밍(*Maureen Fleming*)의 작품들과 킬리언(*Jiri Kylian*)의 「벨라 피규라 *Bella figura*」, 「작은 죽음 *Petit mort*」, 「추락하는 천사 *Falling angels*」같은 작품에서 몸의 심미적 형식을 강력하게 내세우는 것들이 형식적 몸을 대표적으로 잘 볼 수 있다. 킬리언의 경우 기교적 몸과 심미적 몸의 감상이 병행될 수 있는 예이다.

하지만 형식이 표상과 완전히 분리될 수 없으며 표상은 표현과 완전히 구별되어 생각될 수 없다. 어떤 형태는 무언가를 나타내고 있기 때문에 표상의 성격을 지닌다. 귀족적이고 우아한 모습으로 춤추는 여자는 공주 같아 보인다. 표상이 주관적인 관점을 완전히 벗어날 수 없다는 점에서 표상은 반드시 다소 표현적일 수밖에 없다.

내가 본 대상에 대한 생각을 가지고 표상하기 때문이다. 또 표상적인 성격을 완전히 떠난 표현 역시 불가능하다. 내면의 감정을 표현한다는 주관적 성격의 표현도 어느 정도 객관적 사실에 의존하지 않고서는 보는 이가 공감하게끔 하는 표현을 하기가 힘들다. 그것이 어느 대상의 표현이라고 알아볼 수 있을 정도로 관객과의 공감대를 형성해야한다. 그러므로 예술작품은 표상, 표현, 형식이라는 서로 뗄 수 없는 유기적 관계를 가지고 있으며 유기적 연결 속에서 이해 될 수 있다.

4. 추상적 몸

20세기에 접어들면서 무용수의 몸을 가리고 변형시키는 추상화의 경향이 발전하였다. 로이 풀러(Loie Fuller)는 긴 실크 천을 몸에 두른 채 막대기로 휘둘러 거기에 조명을 비치게 함으로써 매우 환상적인 극장적 효과를 강조한 추상형식의 춤을 만들었다. 그녀는 무용수의 신체를 변형시키고 이를 다른 추상적인 빛과 선이 만들어 내는 이미지의 요소로 활용한 첫 케이스이다. 이런 경향은 신체를 변형시키고, 인간성을 배제한 외피로서 선과 모빌(움직이는 도구)로서 인체를 사용한 예이다. 그녀는 당시 처음 발명된 전기조명을 춤에 활용한 것이다. 즉 그녀의 안무방식은 움직임과 의상을 움직이는 모빌로 만들어 그 위에 당대의 테크놀로지 전기조명을 입혀서 성공하였다. 대부분 솔로작품인 그녀의 작품 중에 가장 인기를 얻은 유명한 「불의 춤 Fire dance」에서 풀러는 무대 아래서 조명을 비추는 기술을 처음 사용하였다. 무대 바닥에 두꺼운 유리판을 깔고 그 아래에서 강력한 빛을 비추어 그녀의 의상 자락이 불에 붙은 것 같은 인상을 만들어 냈다. “춤이 전개되면서 점차 불길이 일어나 그녀를 집어삼키고 마침내 화산폭발의 중심처럼 보이다가 마지막에는 무대 위에 타다 남은 불씨 같은 것만을 남기고 완전히 사라지고 하늘을 날아오르는 듯한 실크 천 조각을 비춰주는 조명으로 끝난다.”⁹⁾ 이런 단순한 추상적인 안무 경향은 전성기 때까지 이어지는데 구불거리는 형태와 꽃모양에서 시작하여 파도와 안개, 구름, 불, 나비, 큰 날개를 지닌 창조물 등으로 이어졌다.

9) Selma Jeane Cohen(ed.)(1998), *International Encyclopedia of Dance*, vol.3.(New York: Routledge), p. 91.

‘빛의 미술사’ 혹은 ‘색채의 향연’이라 불린 폴리의 작품 세계는 20세기에 바우하우스(Bauhaus)와 미국 현대무용가 알윈 니콜라이(Alwin Nikolais)에게로 계승된다. 니콜라이 역시 추상적인 주제에다 색과 빛 그리고 선과 소리, 기괴한 장치와 형태들을 움직임과 결합하여 극장예술의 귀재 혹은 미술사라 불리는 새로운 형태의 극장 무용양식을 이어갔다. 니콜라이는 무용수를 극장적 디자인이나 효과를 위한 순수 매체로 다룸으로써 무용수들을 비인간화 비인격화하였다는 비난을 받았다. 그도 무용수를 뒤집어쓰우거나 의상을 확장시켜 인체를 변형시키는 작업을 하였다. 로이 폴리와 니콜라이의 작품 세계는 매우 닮아있다. 폴리에게서 시작된 추상적인 작품 성향과 테크놀로지와 춤의 융합, 영상 매체와 다양한 기술매체를 춤과 융합하고 있는 방식은 오늘날의 일반적 컨템포러리 댄스에서 흔히 발견되고 있는 그녀의 유전자이다. 폴리는 20세기 초 당시의 첨단 기술인 전기조명을 춤과 결합하여 새로운 매체를 춤에 끌어들이므로써 21세기 추상 춤과 공연예술의 방향을 제시해준 것이다.

이렇듯 춤에서 무용수의 몸에서 인간성을 걷어내고 순수 형식으로 포착하는 경향이 바우하우스와 니콜라이, 필로볼로스(Pilobolus Dance Company) 그리고 요즘 영상 테크놀로지를 많이 활용하는 미디어 예술경향의 몽탈보(Jose Montalvo) 같은 안무자들이 있다. 1919년 바이마르에서 건축가 월터 그로피우스(Walter Gropius)에 의해 설립된 바우하우스는 “현대 구성적인 예술(modern architectonic art)”의 창조를 추구했다. 즉 예술과 현대 기술(modern technology)을 결합하고자 애 썼다. 1922년부터 슈레머(Oskar Schlemmer)가 무대 워크숍을 책임지게 되면서 “구성적인 춤(architectonic dance)”의 시리즈가 계속 만들어졌다. 구성적인 춤은 인간 형태와 건축적인 공간간의 기하학적인 관계를 탐색하고 설명하는 것이다. 슈레머는 인간을 기계로 그리고 신체를 기계장치로 인식하는 기계적인 움직임을 소개하였다. 슈레머의 공연자들은 자체의 생명력을 지니지 못한 정적인 상태의 움직이는 건축이었다.

바우하우스 댄스는 당대의 시대성을 추상적 개념과 기계화 그리고 테크놀로지의 새로운 잠재성을 통해 정의하고자한 것이다. 바우하우스 무용은 춤과 극장 그리고 시각 예술을 통합하여 무대공간을 건축하는 명장으로 인간을 중심으로 위치시킨

것이다. 오늘날 다양하게 전개되고 있는 미디어 아트와 퍼포먼스에서 비유기적이든 기계적이든 간에 움직이는 신체가 빠질 수 없는 이유가 바로 이런 배경에 기인한다. 필로볼로스 역시 인간의 몸을 엮어서 인간이 아닌 외계에서 온 이상 생명체 혹은 이들 무용단의 이름처럼 미생물과 같은 추상적인 형태를 제공한다. 이들의 움직임에의 접근은 완전히 역학적이다. 즉 기계적이다. 이들의 움직임에의 접근은 인간적이거나 무용적이지 않다. 인체들의 발란스와 에너지의 흐름과 조화를 역학적으로 계산한다. 체중들의 발란스와 조화, 에너지의 상호작용으로 만들어내는 디자인의 도구로서 몸을 보여준다.

이렇듯 로이 풀러나 바우하우스 그리고 니콜라이 필로볼로스의 공통점은 춤의 몸에서 철저히 인간성을 제거해 추상적인 존재로 변모시켰다는 점이다. 추상도 무엇에 대한 지칭이라는 점에서 표상과 비슷한 성격을 지니지만 표상과 다른 점은 객관적인 유사성의 정도가 추상의 경우 일반적이지 않다는 점이다. 형태적으로 지각된다는 점에서 형식적인 몸과도 유사하지만 형식적인 몸이 잘 다듬어지고 잘 움직이는 어려운 테크닉을 실수 없이 하는 아름다운 인간적 몸을 강조한다면 추상적인 몸은 추상적인 형태를 특징적으로 보인다는 점에서 추상 형식이라고 불리수도 있다. 형식적 몸과 차이는 인간미가 빠지고 기계나 공간의 일부로 신체가 변형되었다는 점이라 하겠다.

추상이란 여러 가지 사물이나 개념에서 공통되는 특성이나 속성 따위를 추출하여 파악하는 작용을 말한다. 추상적이라면 어떤 사물이 직접 경험하거나 지각할 수 있는 일정한 형태와 성질을 갖추고 있지 않은 것을 뜻한다. 혹은 구체성이 없이 사실이나 현실에서 떨어져 막연하고 일반적인 것을 내포하는데 이런 추상화 경향은 춤과 몸을 단지 인간적 도구나 인간적 행위라는 관점에서만 바라보는 것이 아니라 좀 더 열린 시야로 바라본 결과라 할 수 있다.

시간, 공간, 에너지, 기계, 테크놀로지의 일부로서 춤과 몸을 바라보고 이들의 영향을 수용하고 조화를 이루면 통합되어 가는 과정이라고 본다. 드쿠플레(Philippe Decoufle)의 경우 「샤잠 *Shazam*」을 비롯한 여러 작품들에서 여러 기계장치를 활용한 아이디어를 실현시키는 도구로서 무용수를 다룬다. 최근 컨템포러리 댄스에서 영상 테크놀로지와 결합되는 경향이 많아지면서 영화적 그리고 회화적 시각에서 춤

과 몸을 바라보는 작품들이 많아지고 있다.

라라라 휴먼스텝(La La La Human Steps)의 에두아르 록(Eduard Lock)이나 드쿠플레, 몽탈보처럼 안무자들이 영화감독이 되어 자신이 안무한 것을 또 필름으로 찍어서 제시하는 경우도 많은데 그것은 안무되어진 춤에 한 번 더 프레임 씌워서 보여주는 것이고 그것은 춤에서 땀 냄새 나는 인간적 몸을 한 번 더 기계처리를 통해 제거하고 슬리하고 기계적으로 보이게 하는 효과를 가져 온다.

5. 일상의 몸(실험적 표상)

후기현대파 이후 무용계에 무용기교를 내세우지 않는 일상적인 몸이 등장했다. 이와 함께 일상복 혹은 무용적이지 않은 혹은 극장적이지 않은 공연자 태도, 공연자와 관객간의 새로운 관계가 나타나게 되었다. 전혀 무용 훈련을 받지 않은 일반인들이 운동화를 신고 청바지 차림으로 등장하여 일상적인 움직임을 하였다. 이런 세태는 후기현대파의 부정의 미학에서 초래된 것인데 후기현대파의 무용이념은 현대춤에 대한 상대적인 존재 방식을 탐구하고자한 시도이다. 이는 전통적인 무용의 요소들을 제거해가면서 무용의 본질에 대한 실험을 하였고 무용의 순수성을 되찾고자한 노력이었다. 그래서 극단적으로 비무용, 반무용적 접근을 시도하였는데 이들의 결과는 무용외적인 것을 춤으로 들여오게 하였다. 그 첫 걸음이 기교, 스펙타클, 감동, 관객과 공연자의 몰입, 진지함, 이미지, 표현 등 현대 춤과 모든 극장 춤의 토대들을 거부한 것이다. 포스트모던 댄스가 선보인 비무용수의 몸은 전통적인 무용수 몸의 전형을 타파해버렸다. 즉 발레리나의 몸, 현대 무용가의 몸들이 공통적으로 지니는 어떤 전형을 파괴해버린 것이다. 이들은 무용수의 몸에 대해 무언가를 말하고자 하는 실험적 표상의 몸이라 할 수 있다.

이들은 후기현대파 무용가들의 춤에 대한 이념을 나타내는 표상으로 아무 무용 훈련을 받지 않은 일반인의 몸을 일상 움직임과 함께 춤에 들여왔다. 후기현대파 무용은 이런 시도를 통해 춤은 이래도 된다는 식의 주장을 하고 있는 셈이다. 즉 무용수의 몸은 더 이상 꼭 특징의 전형에 들어맞지 않아도 된다고 말하고 싶은 것이다. 그리고 이런 실험은 이어서 일상복을 입은 기교적으로 빈약한 춤들의 등장으로 이

어졌다. 즉 무용기교를 거부하지는 않지만 무용기교를 유일한 매력거리로 내세우지 않는 몸이 출현하게 되었다. 이런 현상은 춤이 다양한 장르와 결합해 가는 과정에서 전통적으로 춤에서 차지하던 몸의 중심적인 비중이 약화되어가는 현상으로 볼 수 있다. 극장을 벗어나 베니스광장에서 이벤트를 벌인 머스 커닝엄은 예술 춤의 새로운 존재방식을 실험한 것이다. 이들은 안무자의 생각을 실현하는 일상적 몸이다. 무용수가 꼭 극장에서 중력을 받고 춤추어야하는지의 문제의식에서 이들은 공중에 매달려서 혹은 물에 떠내려가며 추기도 하고 기차역과 같은 생활공간으로 들어가기도 한다. 나아가 이런 기교적으로 빈약한 일상의 몸은 현실사회의 인생이야기를 하기 시작했다.

무용이 전통적으로 동화 같은 환상속의 공주 같은 몸을 가지고 이야기하던 것이 이제 사회 속에서 고통 받는 현실적인 몸의 이야기를 하기 시작했다. 과거 무용이 ‘매력적인 환영(attractive illusions)’ 과 자기만족적인 테크닉 혹은 자신의 존재에 관한 주제의 추상적 표현을 위한 것이었던 것에서 결별하고 이제 직접적으로 현실을 다루기 시작하고 관객에게 현실로 돌아갈 것을 지시한다. 탄츠테아터(Tanztheater)는 이런 시도의 대표적인 예이다. 탄츠테아터에서 일상의 몸이 사회적 외피로서의 사회적 의상을 입고서 현실의 삶을 얘기하는 전형을 발견할 수 있다. 바우쉬(Pina Bausch)는 스승 쿠르트 요스(Kurt Jooss)로부터 독일 표현주의 무용의 사상을 배우는데 독일 표현주의 무용이 항상 열망하였건만 실패했던 문학적 구속으로부터 춤을 해방시키고 동화적인 환영에서 구제하여 현실로 인도하고자하는 목표를 계승하였다. “바우쉬는 신체가 매일 일상에서 겪는 사회 경험에서 출발하여 이를 번역하고 극장 무대 위로 전환시켜 이미지와 움직임을 객관화시켜 보여주는 것이다. 탄츠테아터는 환영으로 관객을 유혹하지 않으며 관객들이 바로 현실감을 느끼도록 하고 있다. 바우쉬 작품을 읽는데 참조가 되는 전거는 보편적인 감정의 사회적 구조이다. 탄츠테아터가 하는 이야기는 춤추어지는 문학이 아니라 몸의 역사로 말해진다.”¹⁰⁾

하이힐과 일상적인 정장과 드레스를 입은 무용수들에 의해 말해지는 텍스트와

10) 김말복(2011), p. 320.

반복적인 동작들을 포함하는 탄츠테아터는 관습적인 무용의 개념과 극명하게 대조되는 것이다. 그녀의 의상들 단순한 드레스와 정장, 일상 구두, 하이힐, 이브닝드레스 등은 모두 현실로부터 빌려온 것이다. 이들은 전형적인 남자와 여자의 옷으로 종종 몸에게 신체적 고통을 부여하고 있는 사회적 외피, 사회적 코드다. 「카네이션 *Nelken*」에서 정장을 차려입은 남자 옆에 발가벗은 체 아코디언을 메고 있는 여성은 구두 발에 짓이겨지는 꽃과 유사한 처지로 상처받기 쉬운, 남자를 위해 아름다운 소리만을 내야하는 몸으로 보인다. 이런 의미는 바로 남성 정장 즉 사회적 외피에서 오는 것이다. 「매음굴 *Konthakthof*」에서 원숭이 가면 쓴 두 남녀는 ‘인간의 탈을 쓴 짐승’이라는 사회적 의미를 함축하고 있는데 이런 인생경험에서 비롯되는 의미는 이들이 입은 정장과 드레스가 제공하고 있다.

바우쉬의 탄츠테아터는 무용과 극장적 양식의 혼합으로 형식과 내용에서 완전히 새로운 것을 추구하는 극적인 예술을 뜻한다. 바우쉬는 움직임의 표현에 초점을 둔 조화롭고 아름다운 춤을 거부하고 대신 “극장은 무엇이고 극장이 할 수 있는 것과 원하는 것이 무엇인지에 대한 질문을 통해 완전히 새로운 현대 무용과 연극의 방법을 발견하였다.”¹¹⁾

탄츠테아터의 작업방식은 이후 오늘날의 컨템포러리 댄스에 많은 영향을 주었다. 바우쉬는 대본을 해석하는 일을 초월하여 극장적인 장면들을 자유 연상으로 이어가 극적인 장면들의 몽타주(montage)를 만들어내는데 이 몽타주 원칙은 탄츠테아터의 스타일을 특징짓는 요소가 된다. 이 몽타주들은 항상 인간관계 그중에서도 여자와 남자의 관계를 다루는 동일한 주제를 지녔다. 바우쉬의 장면들의 몽타주적 접근 방식은 다음 세대의 안무자들과 감독 그리고 영화 제작자들이 답습하는 모델과 신조가 되었다. 즉흥과 자신의 경험에 대한 기억은 피나 바우쉬와 탄츠테아터의 또 다른 특징적 요소이다. 바우쉬는 무용수들에게 움직임을 주되 즉흥적으로 더 발전시키도록 하거나 아니면 무용수들에게 질문을 하고 그에 대한 언어적, 신체적 반응들을 엮어간다. 이런 과정에서 바우쉬는 움직임의 아이디어와 기억의 조각들을 찾고 새롭게 구성하는 것이다. 그러므로 탄츠테아터는 ‘경험의 극장’이라 얘기될만

11) M. Bremser(ed.)(1999), *Fifty Contemporary Choreographers*(London: Routledge), p. 110.

한 것이고 자유연상으로 이어지는 장면들의 몽타주는 플롯의 연속성이 결여된 캐릭터의 심리나 아무런 인과관계도 발견할 수 없는 것이었으며 따라서 이는 정상적인 방법으로 의미가 판독되지 않는다.

움직임을 위한 아이디어와 기억들을 담은 사진적 장면들이 대사와 함께 시리즈로 이어지다가 짧은 댄스 시퀀스의 반복으로 중단되는데, 스텝들의 연결이나 짧은 팔동작같은 모던 솔로 인데 이는 전형적으로 '바우쉬 리겐(바우쉬 운무/Bausch-Reigen)'으로 불린다. 바우쉬 리겐은 전체 무용수들이 한 명의 무용수의 동작을 따라 하거나 같은 동작을 실시하며 무대를 가로지르는 것인데 이런 안무적 독창성은 1970년대와 80년대에는 매우 혁명적인 것이었다. 하지만 오늘날 이런 것은 컨템포러리 댄스에서 흔히 쓰이는 안무 방법과 전략이 되었다. 킬리언의 「결혼 *Les Noces*」에서도 많이 쓰이는 것이다. 안나 테레사 키어스매커(Anne Teresa de Keersmaecker)도 바우쉬의 영향을 받아 바우쉬 리겐의 변형을 자주 쓰는 안무자이다. 키어스매커의 경우 정장을 입고서 좀 더 기교적 춤을 추고자 한 경우인데 그럴수록 하이힐이나 수트의 전형적인 여성의복이 신체에 가하는 고문, 사회적 외피가 주는 상처가 더 극명하게 드러나고 있다. 짧은 댄스 시퀀스를 반복하며 무용수의 몸이 움직이며 나는 소리, 숨소리, 일상의 소리가 무용수 신체 움직임의 사회적 뉘앙스나 현실감을 극대화시킨다. 바우쉬의 탄츠테아터에서 무대 위의 이벤트들은 해석을 불허하는 것이었다. 극장적 장면들이 전개되는 순서대로 설명하는 것도 바우쉬 작품을 읽는데 도움이 못되며 무대 위에서 벌어지는 일들은 아예 단어들로 재구성될 수가 없다. 이로서 컨템포러리 댄스가 열린 무대와 새로운 열린 무용어법을 갖추기 시작했다.

피나 바우쉬 작품의 출발점은 신체가 매일 일상에서 겪는 사회 경험이며 바우쉬는 이를 번역하고 극장 무대 위로 전환시켜 이미지와 움직임을 객관화시켜 보여주는 것이다. 나아가 바우쉬는 관객들을 공연에 적극적으로 끌어 들이고자 한다. 그 결과 탄츠테아터는 환영으로 관객을 유혹하지 않으며 관객들이 바로 현실감을 느끼도록 하고 있으며 바우쉬 작품을 읽는데 참조가 되는 전거는 보편적인 감정의 사회적 구조가 된다. 탄츠테아터가 하는 이야기는 춤추어지는 문학이 아니라 몸의 역사로 말해진다. 모티프를 자유롭게 다루면서도 동시에 치밀하게 계산되어 안무한 순

서대로 전개되는 그녀의 작품에서는 종전의 감성적인 몸이 말하는 것이 아니라 복잡한 인상들의 그물 속에서 몸의 논리로 말을 한다. 즉 한 남자가 여성 무용수를 스카프처럼 자신의 목에 두르고 나오는 장면은 더 이상의 해석을 허용하지 않는다. 그 남자에게 그녀는 장식적인 악세서리 이상이 아님을 뜻하는 사인으로 기능하는 것이 지 그 장면에서 더 이상의 의미가 분석될 여지가 없다.

탄츠테아터의 안무방식은 로버트 윌슨(Robert Wilson), 윌리엄 포사이드(William Forsythe), 마기 마랭(Maguy Marin) 같은 다양한 예술가들의 작품에 영향을 미쳤다. 현실은 동화처럼 아름답지 않다. 상처받는 세계의 반응을 보여주는 컨템포러리 댄스는 관객들을 무의식적으로 위협하고 있으며 관객들에게 보기 불편한 현실의 모습을 주목하게 함으로써 감상자들을 불안하고 짜증나게 만들고 혼란스럽게 만든다.

IV. 나가며: 컨템포러리 댄스의 열린 어법

본 연구는 최근 세계춤에 나타난 몸의 유형을 표상적 몸, 표현적 몸, 형식적 몸, 추상적 몸, 일상의 몸으로 나누어 살펴보았다. 이와 같이 컨템포러리 댄스에 나타난 몸의 존재방식에서 우리는 변화하는 오늘날 춤의 특징을 확인할 수 있었다. 이 장에서는 컨템포러리 댄스의 다양한 변화 중 가장 두드러지는 춤 어법의 변화를 중심으로 정리해봄으로써 세계 춤 흐름을 진단하고자 한 본 연구의 결론을 대체하고자 한다. 탄츠테아터에서부터 비롯되는 인생경험에서 출발하고 열린 서사구조의 안무 방식은 전통적인 춤의 이야기 방식을 해체한 것이다. 연속 사진들과 장면의 몽타주 방식으로 이야기를 하는 것인데 이는 즉흥의 여지를 도입하면서 전통적인 선형적인 이야기 방식을 벗어나고 있다. 전통적인 서술 방식은 한 사람과 한 대상이 겪게 되는 과정을 시간적으로 순차적으로 열거해가면서 이야기를 문장을 완결 짓는 방식인데 이는 개념적인 이야기 서술 방식이다. 개념적으로 고리를 이어서 이야기를 완성하는 것이다. '갑돌이와 갑순이는 만나서 사랑을 하였다.' 라는 식이다. 그러나 컨템포러리 댄스는 그런 확정성 혹은 어느 동작에 어느 의미를 일대 일의 방식으로 규정

하는 것을 거부함으로써 열린 해석 혹은 관객마다 자유로운 주관적 해석의 여지를 열어 놓은 것이다. 그리고 이들 무용수들이 겪은 인생경험에서 나오는 의미가 안무의 발단이 된다. 즉 일상의 현실에서 의미를 끌어오고 있다.

바우쉬의 영향을 받아들이고 절충한 트윌라 타프의 작품은 컨템포러리 댄스가 흔히 취하고 있는 몽타주식 안무 구조 혹은 열린 서사구조 즉 이야기 방식이 잘 나타나 있다. 트윌라 타프의 「캐서린 휠 *Catherine Wheel*」은 붕괴 직전의 어느 미국 중산층 가족의 모습을 비선형적(non-linear), 몽타주 방식으로 제시하고 있다. 구성은 크게 이야기의 전개를 끌여가는 발전하는 상징들을 그림이나 그림자 이미지로 보여주는 부분과 연속 드라마같은 캐릭터들의 팬터마임 부분 그리고 순수 춤의 부분들이 교차적으로 뒤섞이며 구성되어 있다. 그녀는 고전 발레에서 이야기를 전달하는 스토리 댄스 즉 팬터마임의 부분과 앙트레 혹은 디베르티스망같은 즐기기 위한 순수 춤의 부분들을 교차적으로 집어넣어 섞어 놓고 있다. 그래서 캐릭터들의 관계를 전신 연기로 하는 부분에서 전체적으로 이야기를 전개시킨다. 이런 어법이 전통적인 방식과 다른 점은 서사적인 제스처로 이야기를 연결하는 부분들과 상황을 암시하는 이미지 장면들 그리고 즐기는 춤의 부분들을 마치 카드를 섞는 것처럼 몽타주로 만들어 놓은 것이다.

윌리엄 포사이드 역시 탄츠테아터와 바우쉬의 영향을 받아 움직임이나 몸 그리고 무대상에서 중심을 해체시킨 안무자이다. 포사이드의 안무는 고전 발레의 구조와 공연방식을 해체하고 새로운 가능성을 재고하는 것에 토대를 둔다. 피나 바우쉬 처럼 즉흥의 요소를 도입하고 무용수들과의 협동적인 작업방식도 특징적으로 새로운 점이고 그 결과 무대의 중심이 해체되고 동시 다발적인 사건들이 서로 경쟁하는 일이 일어난다. 무용수 움직임에서도 중심이 이동해가면서 중심적 축이 해체(deconstruction)되어 하나의 동작 시퀀스에서 중심이 이동하고 옮겨 다닌다. 그 결과 동작 형태도 해체 되고 완결된 형태가 아니라 흐르는 듯 열린 오픈 포즈로 내버려두기도 한다. 이렇게 중심이 해체된 무대공간상에서 동시다발적인 난장판 같은 무대 위의 무용수와 세트 막 대사를 읊는 사람은 모두 안무된 오브제(choreographic objects)에 불과하다. 설치 작품 「흩어진 군중들 *Scattered Crowd*」, 「더 팩트 오브 매터 *The Fact of Matter*」에서 춤추는 무용수가 아니라

관객의 몸을 움직이게 하고 몸의 이미지를 바라보게 하고, 「시티 오브 앵스트랙트 *City of Abstracts*」에서 지나가는 도시인들의 몸을 춤추게 하는 인터랙티브 작업으로 나아간다. 포사이드는 시각 예술과 건축, 그리고 인터랙티브 멀티미디어를 활용한 새로운 공연 방식을 개척해 나가고 있다.

몽탈보의 경우 영상과 춤 그리고 회화를 좀 더 긴밀하게 결합시키는 작업을 성공적으로 해내는 또 다른 장르 컨버전스 즉 집중과 동질화 경향의 예이다. 그는 르네 마그리트(Rene Magritte)의 작품 세계의 톤을 이 작품의 바탕으로 깔고 이를 영상 작업과 결합시키고 있다. 그는 기존의 여러 장르와 작품들의 요소들을 끌어 모아 창의적으로 차용하여 이제까지 볼 수 없었던 새로운 세계를 스마트한 방식으로 보여주고 있다. 몽탈보의 작업은 이제까지 컨템포러리 댄스에서 있어온 영상과의 작업 중에 가장 기술적 컨버전스 즉 서로 긴밀하게 하나 되어가는 융합이 잘 된 경우라 생각된다. 아크람 칸(Akram Khan)의 경우 문화, 장르, 테크닉의 컨버전스를 보이는 또 다른 예이다. 칸은 방글라데시인으로 영국에서 태어나 인도춤을 배우고 안나 테레사 드 키어스마커 무용단에서 활동하며 서양 컨템포러리 댄스를 배웠다. 그는 발레단과 대만의 클라우드 게이트 무용단(Cloud Gate Dance Theater)을 위해 안무하기도 하는 등 그 자신이 다양한 문화와 테크닉 그리고 장르를 수렴하며 살고 있다. 「신성한 괴물들 *Sacred Monsters*」에서 칸은 실비 길램과 공동 작업을 하였는데 이 작품에서 우리는 발레 움직임과 현대무용 테크닉 그리고 서양 백인 인종과 방글라데시계 유럽인종 그리고 인도 카타 음악과 칸의 인도 유럽 혼혈 움직임이 만나고 결합되어 가는 과정을 보게 된다. 테크닉과 장르, 문화와 인종의 융합과 혼종이 일어나고 있는 것이다.

■참고문헌

- 김말복(2003). 『무용예술의 이해』. 서울: 이화여자대학교 출판부.
 _____(2011). 『무용예술코드』. 경기도: 한길 아트.
 박이문(2006). 『예술철학』. 서울: 문학과 지성사.
 조윤경(2006). 『새로운 문화 새로운 상상력』. 서울: 이화여자대학교 출판부.

www.kci.go.kr

Bremser, M.(ed.)(1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge.

Selma Jeanne Cohen(ed),(1998). *International Encyclopedia of Dance* vol. 3., New York : Oxford University Press.

논문투고일	2011년	10월	30일
심사일		11월	8일
심사완료일		11월	18일

Abstract

Dancer's Body and the Open Structure of Contemporary Dance

Malborg Kim, Ph. D.
Professor of Dance
Ewha Womans University

This study examines different modes of dancer's body featured in current contemporary dance. 'Contemporary' is a tricky word to define. The term "contemporary dance" is sometimes used to describe dance that is not classical jazz or traditional folk/cultural dance. But contemporary dance is used here as the current world dance happening in the span of 20~30 years up to now. Through the survey of various functions and styles of dancer's body in contemporary dance, this study aims to understand the changing environment of world dance in the 21st century.

There are many ways that dancer's body can be portrayed or used in dance. Dancer's body can be used when a choreographer is trying to represent something or to convey his or her ideas to the viewers. And dancer's body can be used as the medium to express emotions or feelings of choreographer. Dancer's body and movement can be designed to portray abstract images other than human forms or meanings. After post modern dance, ordinary body that is not trained technically and daily movement that is not dancy appeared in contemporary dance. They are used as the experimental representation of the choreographer's ideas. They were chosen to raise a question to the traditional condition of dance existence. Also there is a formalist dance style which takes formal beauty of dancer's body and movement as the prime value of dance. These various modes of presenting dancer's body covers from traditional way of dance existence to current avant garde style dance.

From these findings, the most outstanding characteristics of contemporary dance are discussed and explained in the end as a conclusion. The most characteristic feature of contemporary dance is that they have an open structure in its narrative and construction. For an instance, Twylar Tharp's 'Catherine Wheel' shows an open ended mosaic structure of telling the story of that piece. In this work, traditional linear structure of story telling are deconstructed and gathered in a new sensitive and

www.kci.go.kr

deconceptualized way. Also Tanztheater and William Forsythe and Montalvo's way of producing dances are discussed as an instance of showing the crossover tendencies and deconstruction of dance movement and stage space, and the convergence of dance genre, technique, media, culture and races happening in a current world dance scene.

keywords: contemporary dance(컨템포러리 댄스), dancer's body(무용수의 몸), artistic hybridity(예술 혼종), representation(표상), deconstruction(해체)