

국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트에 나타난 상호문화적 의미*

- 「회오리」와 「시간의 나이」를 중심으로 -

김태희**

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| I. 서론 | IV. 상호문화 관점을 적용한 작품 분석 |
| II. 상호문화 개념과 관점 | V. 결론 |
| III. 국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트 | 참고문헌 |
| | Abstract |

I. 서론

대중문화가 한류를 주도하는 사이 우리 춤 또한 국가의 경계를 넘어 활발히 교류하며 문화다양성 시대에 호응하는 다양한 협업을 진행하고 있다. 문화의 교류와 접합은 오늘날 주요한 경향의 하나이며, 보편성과 다양성의 양면을 추구하는 흐름은 무용예술 현장에서 상호문화 관점의 필요성을 촉발했다. 오늘날 정치·사회·경제·문화적으로 급속한 변화를 불러온 전지구화의 흐름은 전통적으로 인식되던 공간의 경계를 무너뜨리고, 문화를 지배하던 중심부와 주변부의 위계를 병치시켰다. 이러한 탈경계 현상 속에서 국가의 경계가 무너지며 지역성이 소멸되고, 동양과 서양, 자문화와 타문화, 주류와 비주류 등 전통적으로 인지되던 이분법적 구분 또한 무너지기 시작했다. 그 가운데 각각의 문화적 집단이 가진 특성을 동화시키는 것이 아니라 서로 존중하는 가운데 병존을 추구하는 ‘문화다양성(cultural diversity)’의 주장이 등장했다. 1990년대 들어 활발하게 사용된 문화다양성 개념은 지리적 혹은 민족적 기반을 바탕으로 형성된 전통과 과거의 문화를 보존하는 데 그치지 않고 현시대에 발현하는 개별 문화의 역동적인 다양성을 보장해야 한다고 주장한다. 전지구화 시대의 문화적 보편화와 동질화에 대항하며 생겨난 상호문화주의(interculturalism)는 각각의 문화에 나름의 정체성과 그에 비롯하는 독특한 성격이 있음을 지지하며 다양한 문화의 공존을 넘어서 문화와 문화 간 대화와 의사소통을 강조한다. 이는 “보편적인 것과 개별적인 것, 지구적인 것과 지역적인 것을 공존시키는 방식”(Verbunt 저, 장한업 역, 2012, p. 10)으로, 여러 가지 문화가 존재한다는 현상을 기술하는 수준을 넘어서 상호 관계를 통해 더 나은 지향점을 제시한다. 즉, “서로 대립적이고 조화를 이루기 어려워 보이는 요소들의 긴장관계”(박인철, 2015, p. 67)

* 본 논문은 연구자의 2022년 이화여자대학교 대학원 석사학위논문을 수정·보완한 것임

** 무용평론가, thkim0623@gmail.com

속에서 하나의 결과로 융화되는 것이 아니라 각각의 특성을 유지한 채 공존하는 것이 중요하다.

오늘날 무용예술 현장 역시 하나의 개념으로 정의하지 못할 만큼 다변화하고 있으며, 다양한 문화 요소의 유입, 국제 교류의 확대, 국내 무용단체의 해외 진출 등 여러 가지 요인이 이러한 경향에 영향을 미치고 있다. 이에 본 연구는 국립무용단이 해외 안무가 초청 프로젝트의 일환으로 제작한 「회오리, Vortex」(2014)와 「시간의 나이, Shiganè Nai」(2016)를 중심으로 이러한 작품이 동시대적 창작 경향에 어떠한 의미가 있으며, 작품 창작 과정과 그 결과에 드러난 상호문화적¹⁾ 의미에 대해 논하고자 한다. 2014년 이래 진행된 해외 안무가 초청 프로젝트는 국내 무용단체와 해외 안무가의 만남을 통해 각각이 지닌 문화의 개별성과 다양성을 받아들이고 그 과정에서 새로운 상호작용을 도출하려는 의도로 기획됐다. 국립무용단은 국립 예술단체로서의 사명을 토대로 시대정신을 반영한 창작 작업을 꾸준히 해오며 동시대적 예술 경향을 잘 드러내고 있다고 판단했다. 또한 연구 대상인 두 편의 작품은 협업이라는 일차적 의미를 넘어서 다양한 문화의 공존과 공평한 상호작용, 새로운 문화적 표현을 생성할 가능성이라는 상호문화성의 핵심 가치를 내포하고 있다. 국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트가 기존의 한국무용이 지닌 국가적 제한을 무너뜨리고 세계 보편의 춤언어로서 한국무용의 가능성을 확장하는 시도라고 할 때, 이러한 분석은 오늘날 우리 예술 현장에서 상호문화적 의미의 중요성을 상기한다는 의미가 있다.

본 연구는 완성된 작품을 분석하는 것에서 나아가 창작 과정에서 발생한 서로 다른 문화의 교류, 갈등, 상호작용을 아울러 분석 대상으로 살펴보았다. 서로 다른 문화가 만나 충돌을 일으키고 그 과정에서 유의미한 결과를 도출하는 상호문화적 교류 과정에 특히 주목했다. 이를 위해 상호문화성 개념의 등장 배경과 전개 과정을 검토하며 기술적 정의를 선행한 후 작품을 분석할 틀로서 상호문화주의, 즉 문화간 '대화'와 평등한 '상호작용'을 통한 '새로운 문화의 생성'의 각 단계에서 발견되는 개념의 속성을 고찰하고자 했다. 또한 국립무용단이 창단 이래 진행한 협업을 시대순으로 살펴보면서 분석 대상이 되는 해외 안무가 초청 프로젝트와 두 편의 작품 「회오리」, 「시간의 나이」가 등장하게 된 당위성을 파악했다. 이후 앞서 살펴본 개념을 토대로 작품 제작 과정과 완성된 작품에 드러난 상호문화적 의미를 논증하고, 나아가 이러한 작업이 세계와 국가, 전통과 현대, 동양과 서양 등 이원화된 경계를 허물고 작용하는 동시대적 의미를 파악했다.

본 연구는 다음과 같은 가전제를 기반으로 하며, 구조적으로 각 작품의 분석과 연계된다. 첫째, 서로 다른 환경의 예술가와 예술단체의 협업은 개별 문화의 동등한 대화를 내포하며, 그 과정은 양쪽에 변화를 일으킨다. 둘째, 프로덕션에 수반하는 안무·연출·무대 등 제작 과정을 통해 새로운 문화적 가치를 창출한다. 셋째, 협업을 통해 완성된 결과물은 개별성과 보편성을 모두 지니며 동시대 예술로서 가치를 생성한다.

무용예술과 상호문화성에 대한 연구는 2010년 이후부터 비교적 활발하게 진행됐으며, 상호문화성 개념을 바탕으로 작품 사례를 연구하거나 예술가의 창작 세계를 상호문화적 관점에서 접근한 연구가 주를 이룬다. 이러한 연구는 상호문화주의가 현재 공연예술에 있어 거스를 수 없는 흐름이라는 점을 짚으면서 컨템퍼러리 댄스 지형에 상호문화적 세계관이 등장하게 된 환경 변화에 주목하고 있다. 특히 무용 분

1) 본 논문에서 interculturality 개념은 국제연합 교육과학문화기구인 유네스코한국위원회에서 공식으로 번역한 「문화적 표현의 다양성 보호와 증진에 관한 협약」에 따라 '상호문화성'으로 채택·기재한다. 또한 상호문화성 개념을 토대로 하되 이를 문화 현상을 규정하는 개념으로 한정하지 않고 현상을 분석하는 관점으로 사용하는 경우에는 '상호문화적(intercultural)'이라고 표현한다(유네스코한국위원회, 2007).

야에서는 파트리스 파비스(Patrice Pavis)가 상호문화주의에 비판적으로 접근하며 주장한 ‘문화의 모래시계’ 모형을 분석틀로 삼아 작품에서 발견되는 상호문화성을 분석하거나(윤지현, 2011), 상호문화주의 개념과 특성을 바탕으로 현대무용 작품을 분석하고 상호문화적 표현과 구성을 도출해냈다(백주미, 박명숙, 2012; 이지원, 2018). 한편 국립무용단의 창작 작업에 관한 연구는 꾸준히 진행되고 있으나 그 대상이 작품에 한정되며, 경향성을 도출하는 연구는 드문 것으로 나타난다. 이와 관련해 김말복(2003)은 21세기 세계 춤의 흐름에 맞춰 우리나라 무용예술을 대변하는 단체로서 국립무용단의 활동을 분석하며 타 예술과의 수평적인 교류를 강조한 바 있으며, 박지현, 신현군, 김정은(2020)은 문화 전용의 관점에서 국립무용단의 작업이 서양 춤의 인지-수용-변용을 거쳐 한국 춤에 대한 인식, 반성적 성찰과 자아정립, 성찰과 실용적 변화, 창조적 변용을 이뤄냈다고 파악했다.

본 연구는 선행 연구와 달리 안무가가 일방적으로 작품을 완성한다는 관점이 아니라 안무가와 무용수, 단체 간 상호 교류의 결과물로서 작업 전반의 의미를 고찰하고자 한다. 이를 위해 문헌 자료와 실황 영상 자료 외에 작품에 참여한 무용수 김미애·박혜지와 인터뷰²⁾를 통해 작업 과정을 구체적으로 살펴봤다. 이는 한 편의 작품이 완성된 결과물로서 의미를 넘어서 제작에 수반하는 과정 자체가 공연의 완성도와 예술적 가치를 결정한다는 데 기인한다. 이로써 작품에 내재한 실제적 의미를 밝혀내고 국립무용단의 동시대적 창작 시도에 대한 시사점을 도출해낸다는 점에서 본 연구의 가치를 발견할 수 있다. 그리고 창작 작업 전반에 이뤄진 두 문화의 대화에 대해 깊이 있는 논의를 전개함으로써 이론과 창작 현장을 연계하고 관련성을 실증한다는 의의를 지닌다.

II. 상호문화 개념과 관점

1. 상호문화주의의 발생

상호문화성(interculturality)은 관계 또는 사이를 의미하는 접두사 ‘inter-’와 문화적 속성을 뜻하는 ‘culturality’가 결합된 합성어다. 문화와 문화가 만나 관계성을 띤다는 의미로, 상호문화성의 핵심은 “문화와 문화 간의 접촉과 만남을 통해 이루어지는 개별 문화의 변화, 그리고 이에 수반되는 상호융합의 현상과 가능성”(박인철, 2015, p. 59)에 있다. 20세기 후반 전지구화 현상이 심화하며 국경을 넘나드는 교류가 활발해졌고, 이는 정치·사회뿐만 아니라 문화 전반에 영향을 미쳤다. 이 과정에서 문화 간 충돌과 접촉이 빈번하게 발생했고, 서로의 다름과 차이를 인정하고 공존해야 한다는 주장이 제기됐다. 다양성과 개별의 차이를 강조하는 포스트모더니즘(postmodernism)의 영향도 있으며, 이에 등장한 패러다임이 인종·국가·성별 등 인간과 문화를 규정하는 조건과 관계없이 모든 문화에 대해 보편적인 가치를 인정하는 다문화주의(multiculturalism)다. 다문화주의는 궁극적으로 소수의 권리를 인정함으로써 사회를 통합하고자 하는 목표를 갖기 때문에 특히 예술과 교육에 있어 주요한 패러다임으로 부각됐다. 그러나 주류 문화가 존재하는 가운데 소수 문화가 인정받는 상태를 유지하는 것에 그친다면 결국 권력 차이

2) 김미애는 「회오리」에서 조안무, 「시간의 나이」에서 안무 지도를 맡았으며, 두 작품의 모든 공연에 출연했다. 박혜지는 「회오리」에서 주역인 여자 화이트 역에 캐스팅돼 초연과 재공연에 모두 참여했다. 인터뷰는 2021년 10월 19일(박혜지), 11월 17일(김미애) 연구자가 직접 진행했다.

에 따른 불평등이 발생할 수밖에 없으며, 잠재적으로 표면적 동화를 일으키거나 자발적 배제를 발생시킨다는 점에서 다문화주의에 대한 비판이 제기됐다.

1990년대 후반 다문화주의의 한계를 극복하고자 상호문화주의가 등장했다. ‘다문화’가 여러 문화가 병존하는 현상을 표현하는 개념이라면, ‘상호문화’는 여러 문화가 존재한다는 사실에서 나아가 이들의 상호적 관계성을 포함한다. 상호문화주의의 핵심은 관계를 토대로 한 대화와 상호작용에 있다. 서로 다른 문화가 한 사회에 공존할 뿐만 아니라 적극적인 의사소통을 통한 변증법적 노력으로 더 나은 결과를 도출하고자 하기 때문이다.

‘상호문화성’이란 대화와 상호존중을 통한 다양한 문화의 존재와 공평한 상호작용 그리고 공유된 문화적 표현을 생성할 수 있는 가능성을 말한다(유네스코한국위원회, 2007, pp. 8-9).

유네스코에서 2005년 채택, 2007년 발효한 「문화적 표현의 다양성 보호와 증진 협약」에 따르면 문화의 다양성을 받아들이고 평등한 지위와 가치를 인정하며 공유 가능한 문화적 표현을 창출하는 것이 ‘상호문화성’의 조건이다. 무엇보다 ‘공유된 문화적 표현을 생성할 수 있는 가능성’이야말로 상호문화성 개념에서 가장 중요한 부분이라고 할 수 있다. 즉, 자신의 문화를 더욱 객관적으로 바라보고 다른 문화와 대화하기를 주저하지 않으며 이 과정을 통해 서로 다른 문화의 합을 넘어서는 새로운 문화를 창출한다는 점에 의미가 있다.

2. ‘상호문화’의 속성

앞서 언급한 바를 토대로 상호문화성 개념을 살펴보면 첫째, 다양한 문화의 평등한 공존과 관계성을 전제로 한다. 상호문화성은 과거 식민주의와 자본주의 논리 아래 거대 문화로 획일화되는 현상을 비판하며 등장했다. 그렇기에 모든 문화가 각각 주체성을 갖고 문화를 둘러싼 주변의 영향이나 권력과 관계 없이 동등한 권리를 갖는 것을 중요하게 여긴다. 상호문화 관점은 각각의 문화를 단순히 병존시키지 않고 개별 자체에서 고유성과 의미를 찾고자 한다. 프랑스 사회학자 질 베르부트(Gilles Verbunt)는 타 문화를 경험함으로써 자신이 인지하고 있던 문화적 관점이 전부가 아니며 일반적이지 않을 수 있다는 것을 인지하게 된다고 주장하며, “상호문화적 사회(또는 상호문화)는 보편적인 것과 개별적인 것, 지구적인 것과 지역적인 것을 공존시키는 방식”(Verbunt 저, 장한업 역, 2012, p. 10)이라고 정의한다.

둘째, 문화와 문화가 만나 대화를 통해 상호작용을 일으킨다. 20세기 초 독일 사회학자 게오르크 지멜(Georg Simmel)은 유럽과 아메리카 대륙에서 진행되는 이주 현상으로부터 상호문화의 의미를 발견했다. 생산 분업화와 철도를 비롯한 교통수단의 발달, 국경을 오가며 이루어지는 무역이 사회를 견인하는 동력이 될 것으로 보고, 앞으로 함께 살아갈 존재로 이방인을 인식해야 한다고 주장한 것이다. 이로써 공간을 이동하며 살아가는 이방인을 스쳐가는 존재가 아닌, 문화적 가교를 놓는 매개자이자 새로운 가치를 만들어낼 촉발자로 상정한다. 나아가 독일 철학자 하인츠 키멜레(Heinz Kimmerle)는 상호문화적 대화에 필요한 사항을 다음과 같이 네 가지로 제안했다. “대화에 참여한 이들이 각기 다른 의견을 갖고 있어야 하며 지위에 있어서 동등성을 인정받을 것, 대화의 결과가 열려 있을 것, 서로에 대한 이해를 위해 언어나 토론 이외에 다른 수단도 고려할 것, 그리고 혼자서는 알지 못했을 것을 상대에게서 들을

수 있다는 기대를 가지고 임할 것”(Kimmerle, 2002, pp. 80-86)이다.

셋째, 문화 간 상호작용을 통해 새로운 문화적 표현을 만들어낸다. 문화는 고정불변의 것이 아니라 시간의 흐름에 따라 축적되며 정체되지 않고 끊임없이 변화하는 변동성을 지닌다. 그렇기에 문화를 이해하기 위해서는 고유한 정체성을 둘러싼 맥락과 주변 관계를 파악하는 일이 선행해야 한다. 상호문화성은 “문화에 대한 규범적 접근보다는 해당 맥락과 해석에 주목”(Pretceille 저, 장한업 역, 2017, pp. 16-17)하기 때문에 문화에 대한 이해는 물론, 문화 간 보편성과 개별성에 대한 존중이 필요하다. 마르틴 압달라 프리트세이(Martine Abdallah-Pretceille)는 상호문화 관점에서 정치·경제·사회와 같은 구조적 요인이 개인이나 집단에 미치는 영향을 고려하면서도 문화적 결정주의³⁾를 탈피해야 한다고 지적한다. 즉, 상호문화 관점을 단순한 현상이 아니라 맥락으로 파악하고, 문화적 다양성을 다원주의의 총합이 아닌 다차원적인 과정으로 이해해야 한다.

III. 국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트

1. 국립무용단의 활동과 창작 경향

1962년 국립극장 전속단체로 설립된 국립무용단은 우리나라를 대표하는 국립 무용단체로서 ‘전통을 기반으로 한 창작’을 모토로 공연 활동을 하고 있다. 창단 당시 국립무용단은 지금과 달리 발레·한국무용·현대무용이 혼재된 장르 양상을 띠었다. 이른바 “국립발레단장이 된 임성남과 60년대 우리나라 신무용을 이끈 김백봉이 이인무를 추었을 때 발레 테크닉과 한국 춤사위가 같이 어울리는 형태”(김말복, 2010, p. 351)였던 것이다. 국립무용단과 국립발레단이 분리되기 전까지 이러한 경향은 지속됐고, 이를 기점으로 우리나라에서 무용의 세부 장르 구분이 본격화했다. 광복 이후 민족문화 재건을 위한 정부 주도의 민족문화 진흥 사업과 함께 무용계에서는 전통무용을 발굴하고 보존하고자 하는 활동이 진행됐다. 부채춤·화관무·오고무 등 오늘날 전통무용으로 인식되는 한국춤 레퍼토리가 이 시기에 집중적으로 탄생했다. 이 춤은 극장 무대에서 공연할 수 있도록 전통 춤사위와 무대 요소를 재구성하거나 독무를 군무 형태로 재창작한 것이며, 엄밀하게 따지자면 “신무용’ 개념에 따른 창작 레퍼토리”(김말복, 2010, p. 352)로 볼 수 있다. 초대단장 송범은 20년 가까이 국립무용단을 이끌면서 극(劇) 성격이 강한 전막 작품을 선보였다. 「별의 전설」(1973), 「왕자호동」(1974), 「심청」(1975) 등 민족의 이야기를 소재로 한 무용극이 이 시기에 집중적으로 발표됐다. 기존 공연이 안무가를 중심으로 이뤄졌다면, 무용극을 위해서는 안무가와 연출가·극본가·작곡가의 협업이 필수적이었다.

1980년대 들어서는 단원을 안무가나 극본가로 발탁해 작품을 창작하는 경향이 나타났다. 국수호가 극본을 쓰고 송범이 안무한 「썰물」(1982)이 국립무용단 창단 20주년 기념공연으로 막을 올렸고, 조흥동이 구성·안무한 「맥(脈)」(1983)이 이듬해 공연됐다. 이 시기 국립무용단은 국가를 대표하는 사절단으로 해외 공연에 나서며 국제 교류의 물꼬를 텄다. 1986년 아시안게임과 1988년 올림픽대회 유치 및 개최를

3) 문화적 결정주의(cultural determinism)는 개인의 언어와 사고 등 대표적인 심리적 특성이 그가 속한 집단의 문화적 요인에 의해 주로 결정된다고 보고 개인차와 유전적 요인의 중요성을 극소화하는 관점이다(한국교육심리학회, 2000, p. 197).

계기로 해외 활동이 늘어났고, 문화사절단의 중요성도 높아졌다. 해외 공연에서 가장 자주 공연된 것은 신무용 소품작을 모은 프로그램이었다.

1990년대 초 한국 창작무용이 질적·양적 성장을 거듭함에 따라 우리 춤에 대한 무용가들의 인식에 변화가 생겼고, 자연스레 전통과 창작으로 경향이 이분화됐다. 1993년 송범의 뒤를 이어 2대 예술감독⁴⁾으로 취임한 조흥동은 취임 첫 공연을 자신의 안무작이 아닌 초청 공연 형태로 열었다. “송범의 장기 재임 당시 단장 주도의 예술적 색깔을 추구하는 데 몰두하느라 외부와의 교류나 새로운 인재 발굴 혹은 작품 방향을 폭넓게 설정하는 데 소극적”(심정민, 2020, p. 305)이었다는 비판을 의식한 것이다. 한편 3대 예술감독 국수호는 국립무용단이 이어온 ‘무용극’이라는 용어를 ‘춤극’으로 바꾸고 단체의 전통에 걸맞은 새로운 작품을 개발하겠다는 의지로 「전설과 현실」(1996)을 무대에 올린다. 국수호는 ‘춤극’이라는 용어를 내세워 “한국 무용계의 폐쇄적인 관행을 타파하기 위한 노력을 가시화하며, 열려 있는 춤 작업을 시도”(유인화, 2010, p. 285)하고자 했다. 이렇듯 다각도의 작품 창작과 협업 시도는 밀레니엄을 앞두고 새 시대의 변화에 발맞추려는 노력으로 평가된다.

2000년대에 들어서자 해외 무용단의 내한 공연이 늘어나고 한국 무용가의 세계 진출이 증가하면서 새로운 창작 경향이 빠르게 유입되고 확산했다. 이 시기 예술감독 배정혜는 『춘향전』을 재해석한 「춘당 춘색고금동」(2001), 「춤, 춘향」(2002), 해외 공연을 위한 「코리아 환타지」(2002) 등 작품을 다수 발표했다. 김현자 안무 「바다」(2003)는 설치미술가 전수천과 협업해 화제가 됐고, 정기공연 「주목-흐름을 눈여겨보다」(2005)에선 중견 안무가 안성수·김영희·정은혜를 초청해 한국춤에 컨템퍼러리 댄스를 결합하고자 시도했다. 전통춤을 동시대적으로 창작하고자 한국무용가 국수호·박재순·김충한과 현대무용가 류장현이 각각 궁중무·한량무·교방무 등 전통춤을 재창작해 선보이기도 했다. 이외에 배정혜 예술감독은 안무가로서 「Soul, 해바라기」(2006)를 발표하며 “한국적인 것의 세계화가 아니라 세계적인 보편성을 알아내 역으로 그것을 한국적인 것에서 찾는”(김남용, 2009, p. 15) 시도를 통해 동시대의 창작 경향을 수용하며 꾸준히 한국무용의 재창조를 시도했다.

2010년대 국립무용단은 극장의 변화에 영향받았다. 전속단체를 둔 제작극장⁵⁾으로서 국립극장은 2012년부터 시즌제⁶⁾를 운영하면서 전통에 기반한 동시대 공연예술 창작이라는 미션을 내세우고 정체성을 강화했다. 윤성주 예술감독이 이끄는 국립무용단은 첫 시즌 프로그램으로 단체가 가진 예술적 표현을 확대하기 위한 안무가 초청 프로젝트를 발표했다. 한국 전통무용을 기반으로 한 동시대적 우리 춤 개발에 사명을 가진 국립무용단의 창단 기초를 내세우며 표현 영역 확대, 춤 언어의 개발, 사회적 통념 극복 등 과제를 해결하고자 변화를 강조했다. 첫 안무가 초청 프로젝트의 대상으로는 2007년과 2008년 국립무용단과 협업한 이력이 있는 현대무용가 안성수가 선정됐다. 「단(壇)」(2013)은 안성수뿐만 아니라 패션디자이너 정구호가 연출 겸 무대·의상·음악 디자이너로 작업에 참여해 시각적으로 기존 국립무용단의 작품과 다른 형태의 결과물을 보여줬다. 이렇듯 국립무용단의 장르 간 협업은 안무에서 시작해 의상·

4) 이 시기 국립극장 전속단체의 ‘단장’ 직함이 ‘예술감독’으로 변경됐다.

5) 제작극장(producing theater)은 극장 내 예술단체와 자체 제작 시스템을 갖추고 해당 역량을 바탕으로 제작한 레퍼토리를 위주로 운영하는 극장을 가리킨다(안호상, 2020, p. 114).

6) ‘시즌(season)제’란 유럽과 미주 공연장이 일정 기간을 정해두고 전체 프로그램을 미리 구성해 제공하는 극장 운영 체계를 일컫는다. 일반적으로 당해 하반기에 시작해 이듬해 상반기에 종료되며 7~8월은 오프 시즌(off season)으로 구성하는 극장 프로그래밍 방식이다. 이 기간 전속단체의 공연을 비롯한 일정을 동시에 공개하고 티켓을 판매한다. 국립극장은 ‘국립레퍼토리시즌’이라는 이름으로 2012년 9월 시즌제를 시작했다(안호상, 2016, p. 58).

무대 디자인, 연출의 영역까지 점차 확대됐다. 대표적인 작품으로 윤성주 안무·정구호 연출 「목향」(2013), 윤성주·안성수 안무 「토너먼트」(2014), 장영규 연출 「완월」(2015), 조흥동 안무·정구호 연출 「향연」(2015), 류장현 안무 「칼 위에서」(2016), 신창호 안무 「맨 메이드」(2018), 김설진 안무 「더 룬」(2018), 최진욱 안무·정구호 연출 「산조」(2021), 정보경 안무·양정웅 연출 「미인」(2025)이 있다. 국립무용단은 이러한 협업을 통해 한국무용과 타 장르 또는 예술 분야와 상호작용하며 전통과 현대를 아우르는 작품을 선보였다. 시기별로 변화·발전해온 국립무용단의 활동을 정리하면 <표 1>과 같다.

<표 1> 시기별 국립무용단의 활동)

| 시기 (해당 연도) | 단장/예술감독 (재직 기간) | 주요 특성 |
|--------------------|--|---|
| 제1기 (1962-1972) | 임성남(단장) 김백봉·송범(부단장) (1962-1973) | ▶ 국립무용단 창단 시기 ▶ 발레·한국무용·현대무용 장르 혼재 ▶ 직업 무용단으로서 체계와 전문성 정립 |
| 제2기 (1973-1992) | 송범(1973-1992) | ▶ 신무용 창작 레퍼토리와 극 중심 ‘무용극’ 추창 ▶ 여러 소재로 다양한 춤 형식을 지닌 작품 제작 ▶ 국가를 대표하는 문화사절단으로서 해외 공연 및 국제 교류 추진 |
| 제3기 (1993-1999) | 조흥동(1993-1994) 국수호(1995-1999) | ▶ 우리나라 무용가의 해외 진출에 따른 세계화 경향 ▶ ‘무용극’을 춤 중심의 ‘춤극’으로 발전 ▶ 창작 무용극 활성화, 외부와의 교류 추진 |
| 제4기 (2000-2012) | 배정혜(2000-2002) 김현자(2003-2005) 배정혜(2006-2011) | ▶ 세계화 흐름에 따른 동시대 창작 경향 적극 수용 ▶ 예술성과 대중성을 갖춘 레퍼토리 제작 ▶ 외부 예술가와의 협업 추구 |
| 제5기 (2013-현재) | 윤성주(2012-2015) 김상덕(2016-2019) 손인영(2019-2023) 김종덕(2023-현재) | ▶ 국립극장 시즌제 도입, ‘전통에 기반한 동시대 공연예술 창작’ 추구 ▶ 안무가 초청 프로젝트, 해외 안무가 초청 프로젝트 등 타 장르 예술가와 활발한 협업 |

특히 국립무용단이 2013년부터 진행하고 있는 협업의 양상은 그 형태와 관계가 매우 다양하게 나타난다. 태생적으로 국립 단체가 염두에 둘 수밖에 없는 민족주의 이념의 영향이나 무용극에 국한된 작품에서 벗어나 한국무용이라는 춤언어를 토대로 넓은 범주의 ‘한국적 창작’을 추구한 영향으로 볼 수 있다. 한국적 춤사위의 고유성을 견지하는 동시에 다른 장르 예술가와의 협업을 통해 연출적인 면에서 동시대의 세련된 감각을 강조한 국립무용단의 작품은 전에 없던 변화를 통해 국내외적으로 두드러진 성과를 거두었다.

2. 해외 안무가 초청 프로젝트

국립극장 레퍼토리 시즌제의 시행과 맞물린 제5기에 해당하는 2013년 이후 국립무용단은 타 장르·분

7) 심정민(2020, pp. 262-351)은 창단 이래 2019년까지 국립무용단의 활동상을 시대 흐름과 예술적 스타일이 변화함에 따라 크게 네 장으로 나누었다. 국립무용단 창단의 의미와 가치(1962-1972년), 국립무용단의 전문화와 정체성 확립(1973-1986년), 춤예술 중심의 다양한 무용극 시대(1987-1999년), 동시대적인 창작 경향의 수용과 주도(2000-2019년). <표 1>은 이러한 구분을 토대로 ‘협업’에 초점을 맞춰 다섯 시기로 재구성했으며, 2000년대 이후 활동상을 세분화했다.

야의 예술가와 협업하는 것에서 더 나아가 해외 안무가를 초청했다. 이렇게 성사된 ‘해외 안무가 초청 프로젝트’는 다른 문화권의 안무가와 신작을 제작하는 프로젝트다. 우리나라를 대표하는 국립 무용단체로서 해외 공연을 활발히 하는 것은 물론 유수의 외국인 예술가가 방한할 때면 국립무용단의 연습과 공연을 참관하거나 워크숍을 여는 등 교류가 있었지만, 외국인 예술가와 협업해 작품을 제작하는 것은 창단 이래 52년 만에 처음이다.

첫 번째로 초청된 안무가 테로 사리넨(Tero Saarinen)은 핀란드 출신으로 본인의 이름을 딴 테로 사리넨 컴퍼니를 운영하며 네덜란드 댄스 시어터·바체바 무용단·리옹 발레단 등 세계의 무용단과 다수의 협업 작업을 해왔다. 일본 전통무용과 부토를 연구하기도 했으며, 발레에서 컨템퍼러리 댄스까지 다양한 장르를 섭렵했다는 점에서 국립무용단과의 협업 또한 원활할 것으로 평가됐다. 「회오리」는 2014년 초연 이후 지속해서 재공연했고, 2015년 프랑스 칸 댄스 페스티벌과 2022년 핀란드 헬싱키 댄스 하우스 무대에 올랐다. 두 번째 초청 안무가 조세 몽탈보(José Montalvo)는 현대무용을 기반으로 영상과 움직임이 결합된 작품을 선보이는 프랑스 안무가다. 2013년부터 국립극장과 샤요국립극장 간 협업이 추진됐으며, 안무가는 3년여 동안 네 차례 한국을 방문하며 한국의 전통에 깊은 관심을 두고 리서치를 진행했고, 이를 토대로 2016년 3월 「시간의 나이」를 완성해 한국에서 초연한 뒤 프랑스 무대에서 공연했다.

국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트는 동시대의 창작을 고민해온 국립무용단이 다른 문화권을 배경으로 하는 외국인 안무가와 협업의 계기로 삼아 한국무용이 가진 장르의 한계를 극복하고 세계 보편적인 춤언어로서 ‘공유된 문화적 표현’의 영역을 확대하고자 한 시도다. 이로써 「회오리」와 「시간의 나이」는 해외 안무가와 한국 무용수의 협업, 나아가 서로 다른 문화의 교류를 통해 각각의 특수성을 인식하고 인간 표현의 보편적 영향력을 파악하는 계기가 됐다.

국립무용단은 창단 이래 현재까지 다양한 시도를 통해 단체를 규정하는 장르 규범을 넘어선 창작을 선보이고 있다. 특히 2000년대에 접어들면서 세계 진출이 증가했고, 동시대적 창작 경향에 기민하게 반응하며 한국무용과 컨템퍼러리 댄스를 결합하거나 단체 외부의 예술가를 적극 기용해 새로운 창작을 수용하고자 하는 움직임이 활발했다. 이러한 방향성은 전례 없는 시도가 아니라, 꾸준히 단체가 견지해온 새로운 움직임에 대한 탐구의 연장선상에서 이해할 수 있다. 안무뿐만 아니라 다양한 영역에서의 장르 간 협업과 넓은 범주의 한국적 창작을 위한 해외 안무가 초청 시도는 국립무용단이 다방면으로 시도한 협업 가운데서도 뚜렷한 성과를 나타냈다. 서로 다른 문화가 만나 교류함으로써 단순한 합이 아니라 전에 없던 새로운 문화의 창출 가능성을 보여줬기 때문이다. 이로써 국립무용단은 단체 이름이 내재한 ‘국립’의 위상에 맞게 열린 가능성에 부합하는 창작을 선보이고자 했으며, 다양한 협업 시도는 그에 걸맞은 시대적 도전으로 파악할 수 있다.

IV. 상호문화 관점을 적용한 작품 분석

1. 「회오리」

테로 사리넨은 세계 무대에서 무용수이자 안무가로 활동하며 인간의 본성과 그것에 대한 다양한 표현으로 발현되는 춤을 통해 자신만의 스타일을 각인시켜왔다. 그의 춤은 자연주의와 인본주의에 뿌리를

두고 있으며, 의식적 본질을 표현하는 움직임 위해 신체를 매개로 삼는다. 이를 위해 발레·현대무용을 비롯한 다양한 문화권의 춤을 자신의 안무 스타일로 아우르는 경향을 보여주는데, 자연으로부터 영감을 얻는다는 의미의 ‘오가닉(organic)’으로 일컬어진다. 있는 그대로의 자연에서 비롯한 아름다움과 개성을 재현하고자 하는 자연주의 철학을 기반으로 무용수의 신체를 중요하게 생각하며, 몸으로 경험하고 인식하는 것들을 춤으로 발현한다. 다양한 문화가 혼합돼 새롭게 창출된 테로 사리넨의 안무 스타일은 발레와 현대무용, 직접 경험하고 습득한 아시아의 전통을 배경으로 삼는다.

「회오리」는 자연주의를 지향하는 안무가의 춤 철학과 발디딤으로부터 비롯하는 한국무용 고유의 움직임이 만나 새로운 표현을 만들어냈다. 음악은 장영규가 이끄는 비빙(Be-Being), 조명과 무대 디자인은 미키 쿤투(Mikki Kunttu)가 맡아 1시간 20분 길이로 2014년 4월 국립극장 해오름극장에서 초연했다. 핀란드 안무가의 스타일로 재해석된 한국의 전통이자, 나아가 모든 세대에 걸쳐 전해지는 춤과 음악 등 예술에 대한 이야기다.

프로덕션 작업은 2012년 국립무용단이 처음 해외 안무가 초청 프로젝트를 계획하고 협업할 안무가를 리서치하는 데서 시작해 2014년 초연까지 약 2년에 걸쳐 진행됐다. 테로 사리넨은 2010년 카롤린 칼송(Carolyn Carlson)의 작품 「블루 레이디, Blue Lady」를 공연하기 위해 내한한 경험을 바탕으로 국립무용단과의 협업을 결정했으며, 이후 연습실을 참관하거나 국내 무용 공연을 관람하는 등 과정을 선행했다. 2013년 6월 진행된 캐스팅 워크숍에는 국립무용단 전 단원이 참여했다. 테로 사리넨이 몇 가지 움직임을 제시하면 무용수들이 따라서 해 보고, 점차 발전적인 형태로 반복하는 방식이었다. 그중 일부는 자신이 제시하는 움직임이 아니라 무용수들이 직접 창작하게 하는 등 다양한 방식으로 진행됐다.

워크숍이 끝난 뒤 무용수 25명을 선발했고, 주역 캐스팅을 확정된 것은 본격적인 연습에 들어간 이후였다. 당시 예술감독은 안무가가 직급에 관계없이 자유롭게 무용수를 선발할 수 있도록 제안했고, 이례적으로 인턴단원인 박혜지가 주역으로 선발됐다. 같은 해 9월 안무 워크숍이 추가로 진행되고, 창작 작업은 2014년 2월부터 시작됐다. 기본적으로 안무가가 완성해온 안무를 무용수에게 제시하는 형태였고, 무용수만 아니라 제작 스태프들과 활발하게 의사소통하며 자신의 구상안을 좀 더 구체적으로 구현하고자 했다. 이 과정에서 안무가는 자신이 제시한 움직임을 무용수들이 어떻게 응용하는지에 주목했다. 두 문화가 만나 ‘회오리’를 이루듯이 서로에 대한 존중과 적극적인 관심을 토대로 작품을 완성하는 데 중점을 둔 것이다. 박혜지는 이에 대해 외국인 안무가라고 특별히 다른 점은 없지만, 사고방식이 국립무용단 단원들이 춤춰온 과정보다 훨씬 자유롭고 창작에 관한 모든 부분이 열려 있었다고 평가했다.

작품은 서사 없이 ‘회오리’라는 명제에 따르는 주제의 총 3장으로 구성된다. 1장 ‘물결’은 높고 낮게 출렁이는 바다의 표면에서 영감받아 거대한 움직임과 부피감, 반복적이고 순환적인 물결의 속성을 움직임으로 표현했다. 2장 ‘전파’는 인간의 근원을 탐구하며 선조로부터 전승된 지식을 전파하고자 하는 의도를 가지며, 전통과 현대가 교감하며 새로운 시대로 전진하는 모습을 보여준다. 3장 ‘회오리’는 1장과 2장을 아우르며 회오리를 일으키듯 부활과 변화, 전진에 대한 메시지를 전달한다. 한국무용의 많은 춤사위가 자연에서 영감을 얻어 만들어진다는 점에서 안무가의 구상과 한국무용이 교집합을 이룬다고 할 수 있다. 또한 2장은 과거의 유산을 계승하고 전통을 동시대적으로 전승하고자 하는 국립무용단의 지향점과 맞닿는다. 춤 동작으로는 손바닥으로 공중을 훑거나 다섯 손가락을 펼쳐 하나하나 개별로 사용하고, 발바닥을 자유로이 움직이며 바닥을 충분히 느끼는 모습이 특징적으로 나타난다. 한국무용과 큰 차이를

나타내는 부분이라면 발끝을 푸앵트(pointe)로 사용한다는 점이며, 반면 바닥을 짚을 때는 발끝이 먼저 닿지 않고 뒤꿈치부터 순차적으로 딛는 모습이 한국무용과 동일하다고 할 수 있다. 현대적인 국악기 장단에 맞춰 리듬감을 드러내는 무용수들의 춤은 유구한 시간을 관통하는 듯 한국춤 동작과 유사성을 보여준다. 무용수들의 독특한 호흡과 팔다리로 만드는 선, 움직임에 동반하는 낮은 무게중심과 굴신으로 인해 발생하는 탄성이 테로 사리넨의 안무 스타일과 완전히 어우러져 한국 무용수만이 보여줄 수 있는 독특한 춤으로 발현됐다.

음악을 맡은 장영규는 해외 안무가와와의 작업이라는 특성상 자주 만나서 의견을 나누기 어려운 점을 고려해 안무가가 제시하는 콘셉트를 인지한 뒤 다양한 빠르기와 정서를 지닌 음악을 사전 작업하고, 이렇게 1차로 완성된 음악을 바탕으로 춤을 만들었다. 그리고 안무와 연습이 어느 정도 진행된 뒤 연습 현장을 보고 다시 음악을 수정해 완성도를 높였다. 완성된 음악은 수제천과 같은 의식음악과 불교음악 등 전통음악에서 모티프를 취하고 즉흥 연주를 더하는 방식을 취한다.

작품에 참여한 제작진의 면면과 창작 과정을 통해 한국의 전통을 잘 아는 예술가와, 안무가의 작품 제작을 지원하는 테로 사리넨 컴퍼니 제작진 간 대화와 교류가 꾸준했다는 점을 알 수 있다. 또 그 결과물에서 국립무용단이 갖고 있는 전통 요소와 안무가 테로 사리넨의 스타일이 합집합을 이루며 익숙한 새로움을 보여준다는 점을 파악했다. 특히 외국인의 시선에서 쉽게 활용하기 어려운 정가류의 가창을 무용 작품에 적극 삽입하는 데 동의한 것은 열린 마음으로 알아가고자 하는, 테로 사리넨이 한국 문화에 대해 드러낸 존중의 표현이다. 이로써 한국무용과 해외 안무가의 작품 스타일, 전통과 동시대적 감각이 균형을 이뤘다. 「회오리」를 위해 합을 맞춘 이들의 협업 과정에서 해외 제작진이 살펴본 한국적인 요소들은 그들만의 방식으로 재창조됐고, 한국의 예술가들은 테로 사리넨 컴퍼니 제작진과 협업해 기존 국립무용단 작품과 또 다른 스타일의 작품을 완성했다. 이로써 작품은 제작 과정에서 교류한 각 문화의 고유성을 품고 있으며 세계 무대에서 다양한 관객과 만나 공감할 수 있는 보편성을 띠게 됐다. 또한 작품 한 편을 구성하는 모든 요소에는 둘 이상의 문화가 시너지를 일으킨 결과가 반영된 것을 확인할 수 있다.

세부적으로는 작품의 주제와 의상, 안무에 한국적인 요소와 지구적인 요소가 평등하게 공존함으로써 「회오리」만의 독특한 문화를 만들어냈다. 하체 동작은 정중동의 굴신을 충분히 활용하면서도 상체의 움직임은 사지를 완전히 신전하거나 손바닥을 완전히 펼치는 것처럼 한국무용 동작과 테로 사리넨의 테크닉이 합해지면서 작품만의 독특한 표현을 탄생시켰다. 의상에는 한국 전통 오브제인 부채의 조형 요소에서 유래한 모티프가 반영됐다. 살과 종이가 연결돼 펴고 접는 것이 가능한 부채의 성질은 의상 디자인으로 치환돼 독특한 형태의 스커트와 사운드를 발생시키는 사면의 의상으로 재탄생했다. 또, 겹겹으로 이루어져 풍성한 한복 치마를 걷어 올리거나 손으로 붙잡는 우리 고유의 방법을 차용해 스커트를 고정함으로써 속치마를 미적으로 아름답게 보여주는 형태를 취한 것을 발견할 수 있다. 이러한 요소는 극히 한국적인 것에서 출발했으나, 작품을 통해 완성된 결과가 특정 문화를 대변하는 것이 아니라 새로운 문화로서 보편적으로 공유할 수 있는 표현이 된다.

그뿐만 아니라 안무가와 무용수들은 저마다의 문화를 지닌 채 안무와 연습이라는 대화 과정을 통해 상호작용을 이뤄냈다. 전통적인 한국무용 춤사위에는 허리 위까지 다리를 차올리거나 발끝을 푸앵트한 채 점프하는 동작이 없다. 그러나 테로 사리넨은 워크숍을 통해 무용수들에게 자신의 테크닉을 지도했고, 무용수들은 기존에 추던 춤이 아니라 새로운 움직임을 받아들여야 했다. 다만 이 과정에서 일방적

으로 안무가가 요구하는 것들을 그대로 구현하는 것이 아니라, 무용수들은 안무가의 테크닉을 익히고 안무가는 무용수들이 오랜 시간 훈련해온 스타일을 이해하는 과정을 선행했다. 이렇듯 서로 다른 문화 사이 활발한 상호작용을 통해 작품을 완성한 것이다.

마지막으로, 서로의 문화에 내재한 맥락을 재해석하는 문화 간 상호작용을 통해 「회오리」에 새로운 표현을 발전시켰다. 현대적 시각으로 재해석된 부채는 의상으로 구현됐으며, 발레의 형식인 파드되(pas de deux)는 작품에서 남녀 2인무와 확장된 남녀 4인무로 재구성됐다. 가로가 긴 해오름극장 무대⁸⁾는 오히려 양옆의 막을 걷고 완전히 개방하는 방식으로 활용해 드넓은 대지의 형상을 강조하는 방향으로 새롭게 구성됐다. 악사와 무용수를 한 무대에 구성하는 전통 방식은 「회오리」 무대에서 현대적으로 재구성됐으며, 관객이 소리를 하면서 무대 중앙으로 걸어 나오는 독특한 무대 연출을 만들어냈다. 프로덕션에 참여한 제작진과 무용수, 나아가 국립무용단의 문화가 작품 제작 과정에서의 평등한 상호작용과 대화를 통해 「회오리」라는 새로운 가치를 지닌 문화를 생성한 것으로 볼 수 있다.

2. 「시간의 나이」

프랑스를 본거지로 활동하는 조세 몽탈보는 다양한 장르의 춤과 문화를 융합하고 매체로는 영상을 적극적으로 활용해 상상력이 돋보이는 무대를 발표하는 안무가다. 실제 무대와 영상 사이 복제된 신체는 무대의 시공간을 증폭시켜 독특한 몽타주를 만들어내며 춤과 무대, 관객의 상호 교감을 유도한다. 또한 그는 작품을 통해 인류학적이고 민속적인 통찰을 풀어낸다. 타 문화에 대한 적극적인 관심과 존중, 다양한 문화가 용광로처럼 한데 어우러지는 것에 대해 긍정적인 입장에 있는 것이다. 즉, 그의 작품에는 과거와 현재를 통시적으로 아우르며 다국적 전통을 끌어와 동시대 공연예술로 풀어내는 미학이 드러난다.

안무 스타일은 춤과 영상의 합성, 인류학적 통찰을 바탕으로 한 다양한 춤의 크로스오버로 정리할 수 있다. 미디어의 발달로 무용수의 신체는 이전 시대와 같은 스펙터클을 보여줄 수 없고 무용 작품에서 영상을 사용하는 일은 이미 흔하지만, 조세 몽탈보의 작품은 무대 위에 영상과 신체가 움직임을 절묘하게 결합하는 것으로 창의적인 무대를 만들어낸다. 또한 긴밀하게 조합된 영상의 시공간과 무대의 시공간은 실존하는 신체와 복제된 신체가 만나 대화하고 엇갈리며 무용 작품의 가능성을 확장한다. 그의 작품에는 여러 종류의 춤이 등장한다. 이질적인 장르가 한데 모여 만들어내는 혼종은 억지로 그것들이 조화롭게 자리잡도록 강제하는 것이 아니라 오히려 개별의 차이를 드러내는 방향으로 발전된다. 그는 이러한 안무 스타일에 대해 “세계주의(cosmopolitanism)에 대한 행복한 찬사”(Watson, 2000)라는 표현을 언급한 바 있다. 이는 전지구적 흐름에 따라 변화하는 예술 경향에 있어서 각각의 개성이 조화를 이룰 수 있도록 하는 자신의 안무 방식이야말로 현시대에 걸맞은 것임을 내포한다. 다른 문화권의 고유한 특성과 다양한 춤을 껴안는 데 능숙한 안무가의 성향은 국립무용단과의 작업에서도 유효하게 드러난다.

2016년 3월 국립극장 해오름극장에서 공연한 작품은 3장 구성으로, ‘전통과 현대의 만남’이라는 주제 아래 다양한 춤을 하나의 맥으로 잇고자 무용수에게 내재한 한국무용의 전통미에 안무가의 독특한 창작 스타일이 더해져 완성됐다. 국립무용단과 조세 몽탈보의 협업은 리서치를 시작한 2013년부터 초연이

8) 국립극장 해오름극장은 1973년 건축 당시 가부키 전용 극장인 일본 국립극장을 참고로 설계됐다. 일본의 극장은 프로시니엄(proscenium) 형태를 변형해 무대 양옆에 화도를 설치했으며, 가로가 긴 것이 특징이다. 해오름극장의 무대 면적은 너비 48미터, 깊이 28미터다(박태해, 2014, p. 125).

이뤄진 2016년까지 약 3년에 걸쳐 진행됐다. 2014년 11월 11일부터 14일까지 안무가가 방한해 사전 제작 리서치를 진행했고, 이때 국립무용단의 연습 현장을 처음 본 조세 몽탈보가 주목한 것은 한국춤의 역사성이었다. 특히 춤을 추는 동시에 소고·장구·북 등 타악기 연주를 해내는 모습을 보며, 전통을 보존·계승하는 동시에 시대에 발맞춰 변화하려는 국립무용단의 기조를 인상적으로 평가했다. 2015년 10월 13일부터 24일까지 안무 워크숍이 진행됐고, 24명 무용수를 선발했다. 이 워크숍은 조세 몽탈보가 직접 특정 움직임의 지시하기보다는 단원들이 기본적으로 해오던 전통무용 춤사위를 관찰하고 변주하는 형태가 주를 이뤘다. 이를테면 아프리카춤의 리듬을 습득한 다음 부채춤 동작을 그와 같은 리듬에 맞춰서 새롭게 취보거나 동래학춤의 움직임을 그대로 사용하되 작품을 재구성해보는 것이다.

김미애는 워크숍 당시 안무가가 모리스 라벨(Maurice Ravel)의 「볼레로, Boléro」에 맞춰 춤을 춰달라고 했던 것에 대해 예상과 달리 이질감이 전혀 없었다며, 우리 춤을 바라보는 관점을 달리하게 된 워크숍 과정을 긍정적으로 평가했다. 일반적으로 안무 워크숍은 안무가가 자신의 스타일을 제시하고 무용수가 구현하는 것이 통상적인데, 조세 몽탈보는 이 자리에서 무용수들에게 창작과 즉흥을 시도하도록 제안했다. 무용수들과의 연습 과정을 통해 안무가로서 공동 작업의 가능성을 타진한 것이다. 즉, 공연을 위해 정해진 안무를 연습하는 것이 아니라 몸의 움직임을 중심으로 기존과 다른 창작을 시도하도록 유도했다. 안무가는 이에 대해 “기억을 통해서 새로운 것을 창조하는 작업이기 때문에 무용수들이 가지고 있는 전통에 대한 기억을 나에게 제시해주는 것이 무엇보다 중요했다. 무용수들은 나와 함께 공동 창작자로서 역할을 했다고 볼 수 있다. 그런 점에서 열린 마음, 유연한 생각, 관대함을 보유한 무용수들과 함께 작업할 수 있었던 것은 내게 큰 행운이었다”(국립극장, 2016, p. 14)라고 워크숍 과정을 회고했다. 특히 공연 중 스크린에 투사되는 영상을 녹화하는 과정에서는 정해진 안무가 없었지만 무용수들이 촬영을 위해 여러 가지 동작을 제안하고, 대화를 통해 의견을 수렴하고 수정하는 과정이 반복됐다. 안무가가 무용수가 이 작품의 공동 창작자라고 언급한 것과 같이 창작 과정에서 많은 부분이 안무가와 제작진, 무용수 간의 대화를 통해 결정된 것을 알 수 있다.

「시간의 나이」는 그 제목을 통해 한국무용을 과거의 유산으로 미래를 말하는 존재로 보았다. 70분 길이의 작품은 총 3장으로 구성되며, 각 장에 독립적인 명제를 부여했다. 1장 ‘기억’은 습득하거나 기억한 것들과 창작을 연결하는 장이다. 무용수들이 전수한 유산과 변화에 대한 욕구 사이에 존재하는 유희적이고 역동적이면서도 축제 같은 성찰을 유쾌하게 표현했다. 새로운 기억을 장착하기 위해 과거의 기억을 해체하고, 전통과 현재가 공존하는 시간성을 드러냈다. 여기서 무용수들은 전수한 춤, 즉 전통무용의 동작을 분해·변주하고 재창작하는 과정을 보여준다. 그러한 춤 위로 또 다른 춤과 문화가 겹치고, 서로를 차용하고 인용하면서 궁극적으로 새로운 창작에 다다른다. 이는 조세 몽탈보가 그동안 작품을 창작해온 과정과 유사한 방식이며, 오늘날 국립무용단이 전통의 계승과 현대화 사이에서 고민하는 지점과도 개연성이 있다. 전통을 아는 한국 관객에게는 이렇게 창작된 춤이 낯설고 이질적으로 느껴지며, 그 원형을 알지 못하는 프랑스 관객에게는 흥미로운 한국 문화로 접근한 부분이다. 2장 ‘세계여행의 추억’은 1장의 주제에서 범위를 넓혀 인류에 대한 사색으로 나아가고자 다큐멘터리 영상을 배경으로 세계와 인류의 다양한 모습을 보여준다. 3장 ‘포옹’은 라벨의 「볼레로」를 재해석해 삶의 기쁨과 리듬에의 욕구를 표현한다. 별다른 주제와 내용 없이 음악과 무용수들의 움직임만으로 새롭게 창조한 부분이다.

1장 첫 장면에서 무대에는 삼고무를 위한 북이 일렬로 나열되고, 양쪽 옆으로 남성 무용수들이 장구

반주를 위해 앉아 있다. 춤만 보면 전통 공연 무대와 다를 것이 없지만, 이들의 의상은 한복이 아닌 평상복 차림에 맨발이다. 남성 무용수들도 슈즈가 아닌 셔츠와 팬츠 복장에 운동화를 신었다. 움직임은 전형적인 한국무용 동작이기는 하나 속도를 아주 느리거나 빠르게 해 완전히 다른 춤처럼 보이도록 했다. 여기에 새·고릴라 등 동물을 흉내 내는 듯한 움직임도 춤으로 차용했다. 무용수들은 쉬지 않고 무대를 뛰어다니며 북을 두드리거나 대사를 던지는데, “Look at me”, “날 좀 봐”, “날고 있잖아요” 같은 대사로 하여금 하나의 무대이지만 각각의 무용수가 서로 다른 시공간에 있는 듯한 분리 효과를 자아낸다. 군무가 끝나면 남녀 무용수의 2인무가 진행된다. 두 사람 모두 부채를 들었는데, 남성은 한량무에서와 같이 백색 부채 하나, 여성은 부채춤을 출 때처럼 붉은색 부채 두 개를 손에 쥐었다. 두 사람은 대화를 나누는 듯 마주 보거나 나란히 선 채 시차를 두고 서로의 동작을 모사한다. 여성 무용수들이 북을 다리 사이에 끼우고 앉아 양손에 채를 들고 신명 나게 두드리는 장면은 한국무용에서의 북 연주법에 대한 고정관념을 깨는 것이다. 이 장면을 만드는 과정에서 안무가는 무용수들에게 북 위에 앉아서 악기를 연주해보라고 제안했고, 무용수들은 처음에는 꺼리는 반응을 보였지만 이내 연습을 통해 점차 익숙해졌다고 언급한 바 있다. 안무가의 새로운 시선에 무용수들의 열린 마음이 더해져 문화적 차이에서 오는 충돌을 극복하고 새로운 표현을 창출한 것이다.

전통과 현대를 대비시킨 장면 또한 작품 주제를 명확하게 보여준다. 전통 의상을 입은 무용수가 등장에 특정 동작을 시연하면, 현대 의상을 입은 무용수들이 이를 복제하거나 변주하는 식이다. 무대 위 무용수의 존재가 영상의 존재로 확장되면서 영상 속 무용수와 실제 무용수가 함께 춤을 추는 장면이 연출된다. 외형적으로는 다르지만 결국 전부 하나의 뿌리를 가진 움직임이라는 메시지가 강조된다. 개별 춤은 점차 변주되면서 전체 무용수가 함께 춤추는 거대한 움직임으로 발전한다. 자세 몽탈보는 이 장면에서 전통과 현대의 상호 교감이 아니라 오히려 서로의 차이를 드러내는 데 집중하는 방법을 선택했다. 영상 속 이미지와 무대 위 무용수들은 안무가의 전작과 달리 상호작용을 시도하지 않는다. 오히려 나란히 배치되거나 병렬해 놓음으로써 차이를 극명하게 보여준다. 이로써 장면 사이에서 유사하거나 공통으로 드러나는 미감을 발견하게 되는데, 이 점에서 결국 춤과 그에 깃든 문화가 무구한 시간을 통과해 하나로 연결됨을 강조한다.

2장은 1장과 대조적으로 느릿한 음악과 함께 진행된다. 자연에서 어느 도시의 빌딩숲으로 배경 영상이 전환되면 머리에 꽃장식을 단 무용수들이 태평무와 부채춤의 일부 동작을 아주 느리게 반복한다. 구조적으로 분할된 움직임의 반복은 전통의 원형을 흔적만 남긴 채 미니멀한 움직임으로 보이게 만든다. 3장은 라벨의 「볼레로」를 독창적으로 재해석한 장이다. 반복·변주되는 음악 구성에 맞춰 한국무용 춤사위와 아프리카춤·발레를 뒤섞어 움직임을 재구성했다. 등글게 선 무용수들 가운데에서 홀로 춤추는 여성 무용수는 무당을 표상하며, 서양의 음악과 동양의 춤이 공유하는 제의적 분위기를 강조한다.

이렇듯 안무와 음악·연출을 비롯한 작품 표현 요소에 상호문화적 특성이 다수 드러난다. 1장에서는 전통무용의 동작을 해체하고 안무가와 무용수 사이의 상호작용을 통해 기존 움직임을 재조합한 춤을 완성했으며, 또한 프랑스 현대 작곡가의 음악에 무용수들이 직접 연주하는 타악 장단을 더함으로써 한국적 색깔을 지닌 음악으로의 변주를 시도했다. 2장에서는 한국과 프랑스의 만남에서 비롯한 세계와 인류를 향한 메시지를 표현하고자 했다. 개별 문화의 영향에서 한 걸음 더 나아가 세계가 보편적으로 받아들일 수 있는 작품을 추구한 것이다. 3장에서는 프랑스 낭만주의를 대표하는 음악인 「볼레로」를 한국의 제

의와 신명으로 해석하는 동시에 문화와 춤의 융합을 만들어냈다.

살펴본 바와 같이 「시간의 나이」에는 각각의 문화가 가진 고유성을 존중하는 동시에 문화 간 융합과 상호작용을 통해 새롭게 창출된 장면을 확인할 수 있다. 첫째, 작품 주제와 안무·음악 등 표현 요소에 지역적 특성과 지구적 특성이 동등하게 존재한다. ‘전통과 현대의 만남’이라는 주제 아래 국립무용단이 계승한 한국 전통의 춤사위와 조세 몽탈보가 추구해온 다양한 문화권의 춤을 교차·융합하는 스타일은 작품 안에서 어느 한쪽이 우세하지 않고 서로를 존중하는 형태로 병존한다. 무용수들이 현대 의상을 입고 재구성한 춤사위를 선보이는 동안 무대 뒤쪽 스크린에는 전통 복식을 한 채 춤추는 신체가 복제되는데, 이러한 구성은 주제를 효과적으로 표현하면서 기존에 없던 새로운 작품의 형태로 보인다.

둘째, 안무가와 무용수들이 공동 창작자로서 안무를 비롯한 창작 과정에 대등한 위치로 치열한 대화를 진행했고, 그 과정에서 영향을 주고받거나 때때로 갈등이 발생하면 이를 해결하는 과정을 거쳤다. 처음 한국 문화에 대한 이해가 부족했던 조세 몽탈보는 무용수들에게 복을 다리 사이에 끼우고 연주해달라고 요구했고, 무용수들은 그것이 한국에서 일반적이지 않은 상황임을 설명하면서도 기꺼이 구현했다. 또한 정해진 박자와 빠르기에 맞춰야 하는 전통춤에 대해 안무가는 극히 빠르게 혹은 느리게 춤춰달라고 제안했으며, 이러한 관점은 무용수들에게 생경한 것이었으나 수행해내면서 완전히 새로운 춤의 형태로 재탄생했다. 대화하고, 충돌하고, 이를 해결하면서 진행된 창작과 협업이 그 결과물인 작품에 다양한 형태로 드러난 것이다.

셋째, 국립무용단 무용수에게 내재화한 전통 양식과 안무가가 추구하는 춤과 영상의 크로스오버는 우리 춤의 새로운 가능성을 제시하고자 하는 공통 목표를 두고 상호 소통하는 데 성공했으며, 이로써 “함께 만든 문화의 생성”(Pretceille 저, 장한업 역, 2017, p. 43)을 이뤄냈다. 한국무용 춤사위는 작품을 통해 새로운 스타일로 재구성됐으며 영상을 매개로 전통과 현대의 미감이 결합했고, 무대 위에서는 동시대 음악과 타악 중심의 한국음악이 조화를 만들어냈다.

V. 결론

상호문화 관점에서 개별 문화는 그 자체로 고유성을 지니며, 타 문화와 동등한 위치에서 대화하고 영향을 주고받는 과정을 통해 발전으로의 의지를 내포한다. 무용예술 현장은 세계화 흐름에 따라 다변화하고 있으며 여러 문화 요소가 유입되고 국제 교류가 확대되면서 상호문화 관점의 필요성을 촉발했다. 본 연구에서는 오늘날 세계의 변화 속에서 무용예술을 이해하는 중요한 관점의 하나로 상호문화 개념을 소개하면서 작품과 그 창작 과정에서 상호문화적 의미를 발견하는 것이 변화하는 예술 현장을 이해하는 중요한 열쇠가 된다는 점을 제시했다. 이에 국립무용단이 춤언어와 문화적 표현의 확장을 위해 2012년부터 추진해온 해외 안무가 초청 프로젝트의 결과인 「회오리」와 「시간의 나이」를 분석해 작품과 창작 과정 전반에 나타난 상호문화적 의미를 살펴보았다.

이를 통해 우선, 한 편의 작품이 완성되는 창작 과정 전반에 상호문화 특성이 맞물려 존재한다는 것을 파악했다. 둘 이상의 문화가 만나 치열한 대화와 교류를 전제조건으로 하는 상호문화성은 무용예술에서 작품의 창작 과정과 등치를 이룬다. ‘공유된 문화적 표현’을 생성할 수 있는 상호문화의 가능성은 무용

작품에 있어서 안무가-무용수의 갈등과 대화를 통한 상호작용, 그리고 이를 거쳐 새로운 문화에 해당하는 결과물을 도출하는 과정과 동등한 것으로 나타난다.

「회오리」와 「시간의 나이」에서 개별 문화에 해당하는 한국 무용수-해외 안무가, 국립무용단-국내외 프로덕션 제작진의 관계는 서로를 비추는 거울처럼 작용하며 대등한 위치에서 적극적인 대화를 통해 새로운 가치를 촉발했다. 이 과정은 단순히 문자 언어의 사용과 대화만 아니라 서로의 예술을 존중하는 태도와 적극적으로 습득하고 나아가 새로운 문화적 표현을 창조하고자 하는 주체성이 있기에 가능했다. 이들은 각각 동양과 서양, 전통과 현대 등 이분법적 기준 아래 각각 개별성과 고유성을 가지고 있다. 그리고 ‘창작’을 위한 문화와 문화의 대화는 이들이 충돌하고 어긋나고 합의하는 지난한 과정을 유도해 새로운 문화적 표현을 탄생시켰다. 즉, 무용예술의 창작은 과정 자체로 상호문화적 의미를 내포한다. 상호문화는 서로 다른 것 사이에 문화적 가교를 놓는 매개자를 넘어서 그 사이에서 새로운 가치를 만들어내는 촉발자의 역할을 수행한다. 두 문화가 상호작용한 결과물인 작품은 고정불변의 것이 아니라 시간의 흐름에 따라 축적되며 정체하지 않고 꾸준히 변화하는 변동성을 가지며, 서로를 새로운 관점으로 바라봄으로써 기존 인식을 넘어서는 새로운 면모를 발견하게 했다. 특히 해외 안무가 프로젝트라는 기획이 전제하는 동양과 서양의 서로 다른 관점은, 이들 문화가 각기 마주하는 갈등과 문제점을 다른 관점에서 바라보게 함으로써 새로운 문화적 표현을 생성했다.

오늘날 국제 교류가 활발해지면서 협업 또한 늘어나고 있다. 하지만 서로의 문화에 대한 존중 없이 이뤄지는 무분별한 협업은 의미와 새로움을 창출하지 못하고 오히려 대중으로부터 무용은 어렵다는 인식만 강화한다. 상호문화 관점에서 본 국립무용단 해외 안무가 초청 프로젝트는 한국무용이 가진 장르 한계를 극복하고 동시대적 가능성을 타진하며 세계 보편적인 춤언어로 표현을 확장하는 계기를 마련했다. 국립무용단이 가진 개성과 고유성·독창성은 보존하되 새롭게 해석된 안무 요소와 장르 간 융합은 한국 춤이 가진 새로운 가능성을 도출해냈다.

마지막으로 상호문화의 주요한 조건인 문화 간 공존과 대등한 위치에서의 대화는 특히 오늘날 무용 작품의 창작 과정에 있어 가장 중요한 부분이다. 다양성의 시대에 접어들면서 특정 연출가 혹은 안무가와 협업했다는 이유로 응당 작품의 중심이 되어야 할 무용수와 그 본질이라 할 수 있는 움직임이 밀려나곤 한다. 서로 간의 존중과 애정 어린 시선, 진정한 공감을 토대로 할 때, 비로소 예술성이 가장 빛나는 작품이 탄생할 수 있다. 이렇듯 오늘날 무용예술 창작의 궤적을 파악하는 동시에 열린 시선으로 그 지형을 탐구함으로써 동시대 예술 작품에 수반하는 상호문화적 의미와 가치를 되새겨본다.

■ 참고문헌

- 김말복(2010). **춤과 몸**. 이화여자대학교 출판부.
- 박인철(2015). **현상학과 상호문화성**. 아카넷.
- 심정민(2020). 국립극장 70년사. 국립중앙극장 (편), **국립무용단사**. (pp. 262-351). 국립중앙극장.
- 유인화(2010). 국립극장 60년사. 국립중앙극장 (편), **국립무용단사**. (pp. 277-342). 태학사.
- 최현덕(2009). 경계와 상호문화성: 상호문화 철학의 기본 과제. **코기토**, 66, 301-329.
- 한국교육심리학회(2000). **교육심리학용어사전**. 학지사.
- Fritsey, M. A.(2017). **유럽의 상호문화교육** (장한업 역). 한울아카데미. (원저출판 2017).
- Kimmerle, H.(2002). *Interkulturelle Philosophie zur Einfuehrung*. Junius.
- Verbunt, G.(2012). **인간의 다양성을 존중하는 상호문화사회** (장한업 역). 교육과학사. (원저출판 2001).
- 김남용(2009). 국립무용단 〈Soul, 해바라기〉 분석-한국무용 재창조의 요건을 중심으로. **무용예술학연구**, 28, 1-17. 10.16877/kjds.28.28.200912.1.
- 김말복(2003). 21세기 춤 환경과 국립 무용단의 창작 방향. **무용예술학연구**, 12, 21-52.
- 박지현, 신현군, 김정은(2020). 국립무용단 발전사에서의 문화전용에 관한 연구. **한국무용연구**, 38(1), 93-118. 10.15726/jkd.2020.38.1.004.
- 백주미, 박명숙(2012). 상호문화주의적 관점에서 본 Pina Bausch의 안무경향에 관한 연구. **한국무용학회지**, 12(2), 35-45.
- 안호상(2016). **공연예술 시즌티켓이 관객의 구매행동에 미친 영향에 관한 연구**. 박사학위논문. 상명대학교 대학원.
- 안호상(2020). 공공극장의 제작극장 복귀에 나타나는 가치혁신 차별화 양상에 관한 연구-국립극장 레퍼토리 시즌 사례를 중심으로. **우리춤과 과학기술**, 16(1), 113-138.
- 윤지현(2012). 세계화 시대 한국 춤 공연의 혼종성에 대한 문화상호주의 고찰. **대한무용학회논문집**, 70(2), 173-190.
- 이지원(2018). 컨템포러리 춤에 나타난 상호문화주의의 의미 탐색. **한국무용교육학회지**, 29(1), 135-155. 10.23022/kdes.2018.29.1.135.
- 국립극장(2016). 「**시간의 나이**」 공연 프로그램 북. 국립극장.
- 박태해(2014. 12. 09). 예술행정 혁신 안호상 국립극장장. **세계일보**. <<https://www.segye.com/newsView/20141209003665>, 2026. 02. 14>.
- 유네스코한국위원회(2007. 03. 18.). “문화적 표현의 다양성 보호와 증진 협약(Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expression)”. **유네스코한국위원회**. <<https://unesco.or.kr/wp-content/uploads/2024/05/문화적-표현의-다양성-보호와-증진-협약.pdf>, 2026. 02. 14>.
- Watson, K.(2000, June 24). Baroque breakdance. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/stage/2000/jun/24/dance.artsfeatures>, 2026. 02. 14>.

논문투고일 2026. 02. 15.

심사일 2026. 02. 19.

심사완료일 2026. 03. 02.

Intercultural Implications of the National Dance Company of Korea's International Choreographer Project

– A Study of *Vortex* and *Shiganè Naï* –

Kim, Taehee

Dance Critic

While popular culture leads the Korean Wave, Korean dance has also expanded internationally through collaborations reflecting contemporary cultural diversity. As cultural exchange and the pursuit of both universality and diversity grow, an intercultural perspective has become increasingly important in the field of dance. This study examines the relationship between dance and interculturality by analyzing the works “Vortex” and “Shiganè Naï,” presented as part of the National Dance Company of Korea’s International Choreographer Project. It first reviews the concept and theories of interculturality and then examines the activities of the National Dance Company of Korea in relation to this project. The analysis reveals three main stages – dialogue, equal interaction, and the creation of new cultures – which demonstrate how intercultural communication unfolds within the creative process. The findings highlight the significance of collaborative creation, suggesting that intercultural perspectives in Korean dance can generate new cultural implications and expand its potential as a universal form of expression.

Keywords: Korean Dance(한국무용), Interculturality(상호문화성), National Dance Company of Korea(국립무용단), Contemporary Dance(컨템퍼러리 댄스), Choreographer(안무가)