

# 1990년대 한국 무용비평에 나타난 관객 인식의 변화

손수연\* · 최은용\*\*

I. 서론	IV. 결론
II. 1990년대 한국 무용비평 담론의 전개	참고문헌
III. 1990년대 한국 무용비평 담론 속 관객 인식의 변화	Abstract

## I. 서론

### 1. 연구의 목적

최근 공연예술 담론에서 관객은 더 이상 작품을 수동적으로 수용하는 존재로 이해되지 않으며, 감각하고 해석하며 의미 형성 과정에 능동적으로 참여하는 주체로 논의되고 있다. 특히 이머시브 공연과 참여형 예술의 확산은 관객을 공연 외부의 감상자가 아닌, 공연 경험을 함께 구성하는 존재로 가시화하고 있다. 이러한 변화는 최근에 갑작스럽게 등장한 현상이 아니라, 이전 시기 예술 담론과 비평 구조 속에서 점진적으로 형성되어 온 흐름과 긴밀하게 연결되어 있다. 따라서 본 연구는 1990년대 한국 무용비평 담론 속에서 관객이 어떠한 방식으로 인식되고 재구성되었는지를 고찰하는 데 목적을 둔다. 무용비평은 동시대 무용의 경향과 연대기적 흐름을 파악할 수 있는 중요한 역사적 자료를 제공한다(심정민, 2004, pp. 129-130). 1990년대 이전에도 무용비평 텍스트는 꾸준히 축적되어 왔으나, 그 주요 독자는 일반 대중보다는 무용 전공자와 실무자 등 무용계 내부 인력에 가까웠다. 이에 따라 당시 비평 담론은 작품과 비평가 중심으로 구성되는 경향이 강했으며, 관객에 대한 논의는 상대적으로 제한적이었다. 그러나 1990년대에 들어 공연과 비평의 양적·질적 확대가 동시에 이루어지면서, 무용계의 담론 지형에도 변화가 나타나기 시작하였다(문애령, 2007, p.66). 특히 이 시기는 무용의 대중화와 함께 비평 담론이 작품 중심을 넘어 사회·문화적 맥락을 포괄하는 방향으로 확장되었다는 점에서 중요한 전환기로 볼 수 있다. 지금까지의 무용비평 연구는 비평 경향과 방법론, 비평가의 등단 과정 및 활동, 비평의 사회적 환경 등에 주로 초점을 맞추어 왔으며(민현주, 2000; 박은혜, 2021; 이지선, 2007), 비평 텍스트 속에서 관객이 어떠한 존재로 상정되고 호명되었는지에 대한 연구는 상대적으로 부족하다. 관객은 공연예술을 구성하는 핵심 요소임에도 불

\* 주저자, 단국대학교 일반대학교 무용학과 박사 수료

\*\* 교신저자, 단국대학교 무용과 교수, artdada0305@hanmail.net

구하고, 무용비평 담론에서는 오랫동안 주변적인 위치에 머물러 왔다는 점에서 이에 대한 재검토가 필요하다. 이에 본 연구는 1990년대 무용비평의 주요 경향을 검토하고 무용 매체에 수록된 공연평, 평론, 좌담, 인터뷰 등 다양한 비평 텍스트를 분석함으로써, 관객이 어떠한 방식으로 언급되고 위치 지어졌는지를 살펴보고자 한다. 나아가 1990년대 한국 무용비평이 관객을 어떠한 존재로 상정하였는지, 그리고 관객에 대한 인식이 시기별로 어떠한 변화 양상을 보였는지를 분석하고자 한다. 이를 통해 관객이 어떠한 방식으로 재위치화되었는지를 규명하고, 1990년대 한국 무용비평 담론 속 관객 인식 변화의 특징과 그 의미를 밝히고자 한다.

이를 위한 연구 문제는 다음과 같다.

첫째, 1990년대 한국 무용비평 텍스트에서 관객은 어떠한 방식으로 호명되고 위치 지어졌는가?

둘째, 1990년대 한국 무용비평 담론 속 관객 인식은 어떠한 변화 과정을 거쳐 나타났는가?

셋째, 이러한 관객 인식의 변화는 1990년대 한국 무용계의 사회·문화적 변화와 비평 담론의 전환 속에서 어떠한 의미를 갖는가?

## 2. 연구의 방법 및 제한점

본 연구는 1990년대 한국 무용비평 담론 속에서 관객 개념의 형성과 변화를 고찰하기 위해 질적 문헌 연구 분석을 중심으로 수행되었다. 연구 대상은 무용비평이 본격적으로 활성화되기 시작한 1990년부터 1999년까지 발표된 무용 관련 매체의 비평 텍스트로 설정하였다. 우선 『문예연감』에 수록된 1991년부터 2000년(1990~1999년도판)까지의 「무용평론」을 연도별로 분석하여, 1990년대 한국 무용비평의 주요 경향과 변화 양상을 파악하였다. 이를 통해 당시 무용비평 담론의 핵심 쟁점과 그 흐름을 정리하고, 관객 인식 변화가 발생하게 된 담론적 배경을 검토하였다. 이후 1990년대 주요 무용 매체인 『춤』, 『무용한국』, 『예술세계』, 『문화예술』, 『객석』, 『몸』, 『댄스포럼』, 『춤과 사람들』 가운데, 해당 시기 비교적 연속적으로 발간되었으며 온라인 열람 또는 도서관 접근이 가능한 매체를 중심으로 분석 대상을 선정하였다. 『춤』과 『예술세계』는 1990년대 무용계의 주요 공연과 담론을 지속적으로 다루었고 공연평, 평론, 좌담, 인터뷰 등 다양한 유형의 비평 텍스트를 수록하고 있어 당시 관객 인식을 분석하기에 적합한 자료이다. 이에 따라 1990년 1월부터 1999년 12월까지 『춤』과 『예술세계』 수록된 공연평, 좌담, 인터뷰, 르포 등 총 577건의 무용비평 텍스트를 1차로 검토하였으며, 이 가운데 관객에 대한 인식 변화가 드러나는 36건의 무용비평 텍스트를 선별하여 최종 분석 대상으로 삼았다. 분석의 결과는 시기별 변화를 고려하여 1990년대 초반(1990~1993), 중반(1994~1996), 후반(1997~1999)으로 구분하여 정리하였으며, 각 시기별로 관객이 어떠한 방식으로 호명되고 위치 지어지는지, 관객의 역할과 기능이 어떻게 규정되는지, 그리고 관객과 공연 간의 관계가 어떠한 방향으로 재구성되는지를 중심으로 분석 내용을 정리하였다. 본 연구는 분석을 통해 1990년대 한국 무용비평 담론 속에서 관객 개념이 형성되고 재구성되는 과정을 탐색하고, 이후 한국 무용계에서 관객 인식 변화의 흐름을 이해하기 위한 기초적 토대를 마련하고자 한다. 다만 1990년대에 발간된 모든 무용 전문 매체의 비평 텍스트를 포괄적으로 검토하지 못했다는 점에서 한계를 지닌다. 따라서 동시대 다른 매체에서 전개된 관객 관련 논의가 본 연구의 분석에서 일부 제외되었을 가능성이 있다.

## II. 1990년대 한국 무용비평 담론의 전개

### 1. 『문예연감』에 나타난 1990년대 한국 무용비평 동향

관객 인식의 변화를 고찰하기 위해서는 먼저 1990년대 한국 무용비평의 전반적 흐름을 살펴볼 필요가 있다. 『문예연감』은 한국문화예술위원회가 1976년부터 매년 발행해 온 문화예술사료집으로, 한 해 동안의 문화예술 활동 현황과 주요 담론을 분야별로 정리한 자료이다(한국문화예술위원회). 이 자료집은 특정 시기의 문화예술 지형과 흐름을 종합적으로 파악할 수 있는 기초 자료로서, 당대 담론과 실천의 경향을 파악하는 데 중요한 역할을 한다. 무엇보다 『문예연감』은 당대에 활발히 활동하던 평론가들이 무용계의 주요 쟁점과 비평의 흐름을 직접 정리한 기록이라는 점에서, 특정 시기의 비평 담론을 집약적으로 보여주주는 1차 자료로서 중요한 의미를 지닌다.

본 장에서는 1991년부터 2000년까지 『문예연감』에 수록된 「무용평론」 9건을 연도별로 분석함으로써, 1990년대 한국 무용비평의 주요 경향과 변화 양상을 살펴보고자 한다. 분석 대상의 연도, 제목, 필자, 주요 내용을 정리한 결과는 <표 1>에 제시하였다.

<표 1> 『문예연감』에 수록된 「무용평론」에 나타난 1990년대 한국 무용비평 동향 분석

연도	제목	작성자	내용 분석
문예연감 1991 (1990년도판)	확대되고 심화된 춤평론의 필요성	김태원	- 비평의 미성숙 문제 제기 - 춤의 직업화와 춤장르의 전문성 확보의 필요성 강조 - 춤평론의 확장·심화에 따른 체계적 의견 개진의 필요성 제기
문예연감 1992 (1991년도판)	우리춤의 면밀한 검증과 선별작업	김태원	- 무용계의 혼란 속에서 양적 팽창에 비해 질적 기준이 상실된 상태를 지적 - 한국창작춤에 대한 분석적이고 설득력 있는 평가 체계의 필요성 강조 - 대중성 확보를 위해 레퍼토리 작품 부재 문제와 평론가의 적극적 개입 필요성 제기
문예연감 1993 (1992년도판)	비평 커뮤니케이션 개선을 요구한 춤의 해	김채현	- 1992년 ‘춤의 해’ 사업 추진에서 드러난 구조적 한계를 통해 평론가-무용인 관계 재정립 요구 - 무용평론에서 크리티시즘(criticism) 보다 리뷰(review)가 강세인 현상 분석 및 비판
문예연감 1994 (1994년도판)	복잡한 양상을 보인 무용평론계	장광열	- 비평 구조·전문성·관계 측면에서 복합적인 문제를 드러낸 가운데, 평론 매체 확대와 신진 평론가의 활약, 지역 공연 활성화화로 평론의 필요성이 커진 만큼 비평의 질적 한계와 객관성 문제를 극복해야 함을 강조
문예연감 1995 (1994년도판)			“무용비평” 내용 없음
문예연감 1996 (1995년도판)	무용계의 ‘지적 긴장’ 아쉬웠던 한 해	이종호	- 평론가-무용가 간 ‘지적 긴장’ 약화로 비판 없는 관계가 형성되며 무용계 발전 정체를 초래할 수 있음을 경고 - 무용 전문지 중심의 평론과 공연·좌담·자료 축적은 지속되었으나, 무용교육·정책·구조 문제는 상대적으로 소홀함을 지적 - 일반매체(신문, 방송)에서의 무용전문기자 부재와 무용계의 비조직적·소극적 홍보 문제 제기 - 일부 평론가의 활동 영역이 확대되고 작품 평가 방식이 다양화되는 경향 확인

<p>문예연감 1997 (1996년도판)</p>	<p>자성의 목소리로 새로운 활성화방안 마련한 해</p>	<p>김재현</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ‘춤비평가상’ 제정 등 제도적 변화로 비평가 역할 강화에 대한 기대와 자정 노력의 필요성 제기</li> <li>- 춤계의 순위매김 관행 문제를 계기로 평론가와 언론의 자성과 신중한 태도 요구</li> <li>- 비평보다 리뷰 중심 경향에 대한 경계</li> <li>- 일간지에서의 춤평론 지면 축소, 잦은 담당 기자 교체, 기자의 공연 관람 기피 현상에 대한 우려</li> <li>- 춤평론 활성화를 위해 평론가들 간 자성적 비평과 공론 형성이 이루어진 해로 평가</li> </ul>
<p>문예연감 1998 (1997년도판)</p>	<p>개화와 정리의 기운을 압박한 위기의 세태</p>	<p>김재현</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 평론가·무용가 관계를 ‘대립적 제휴’로 규정하고, 평론의 제안이 춤계 구조조정·제도개선에 실질 반영되어야 함을 강조</li> <li>- ‘제2의 춤 르네상스’ 논의 속에서 양적 팽창 대비 질적 성장이 부족하다는 평가</li> <li>- 창작춤·현대춤·한국춤 등의 개념 혼란을 짚고, 전체 현상을 포괄하는 ‘현대 한국 춤’ 개념 정립의 필요 제기</li> <li>- 춤비평가상, 현대무용사전 집필, 평론집 출간 등 비평 축적이 이루어졌으나 방법론·자료의 한계도 병존함을 지적</li> <li>- IMF로 평론 지면이 축소되는 위기 속 춤 평론계의 자성 촉구와 국산 브랜드 춤작품 창작 독려의 책임이 있음을 강조</li> </ul>
<p>문예연감 1999 (1998년도판)</p>	<p>소장과 평론가들 활동 활발해</p>	<p>장광열</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- IMF 상황 속에서도 1998년 무용계는 공연 위축이 크지 않았으며, 특히 발레 분야의 활발한 활동이 두드러짐</li> <li>- 월간 무용·공연 전문지를 중심으로 평론은 지속되었으나, 신문 지면에서는 여전히 짝막한 리뷰 중심으로 비평의 비중이 낮은 한계 존재</li> <li>- 소장과 비평가들이 등장하여 담론 형성의 중심 역할을 수행</li> <li>- 대학과 워크숍을 통해 무용비평 교육이 확대되며 예비 평론가층이 형성되기 시작함을 감지</li> <li>- 평론가가 안무가를 직접 선정한 ‘젊은 무용가 초청공연’은 비평가가 평가자를 넘어 기획자·선별자로 기능한 상징적 사례로 제시</li> <li>- 무용사회가 지역화·전문화·국제화되는 만큼, 비평도 양보다 질 중심으로 전환이 필요함을 제시</li> </ul>
<p>문예연감 2000 (1999년도판)</p>	<p>매체 증가와 비평 행위의 다양화</p>	<p>장광열</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 「댄스포럼」, 「춤과 사람들」 등 무용 전문지 창간으로 평론 지면과 필진이 확대되었으나, 특정 매체에 전속되는 평론가가 공존하는 양극화와 매체별 비평 성향 분화 가능성 지적</li> <li>- 젊은 안무가 중심 전문 컴퍼니와 발레 분야가 비평의 주요 대상으로 부상하였으며, 국고지원 창작·국립 단체·페스티벌에 대해 작품성, 심사 공정성, 운영 방식에 대한 비판적 논의와 개선 요구가 확대됨을 확인</li> <li>- 1990년대 후반 무용계는 매체 증가, 전문 컴퍼니 확대, 국제 교류, 직종 다변화 등으로 양적·구조적 성장을 이루었으나, 이제는 ‘양에서 질로’의 전환이 필요함을 진단</li> <li>- 평론가는 작품 비평을 넘어 지원·정책 자문 등 공적 역할을 수행하는 주체로 확장되고 있으며, 매체 증가 속 지면 채우기식 글쓰기와 편향을 경계하고 객관성·도덕성·분석력을 갖춘 비평 강화의 필요성을 강조</li> </ul>

1990년대 한국 무용계는 양적 성장과 전문화, 그리고 대중화에 대한 요구가 동시에 확대된 시기였다. 『문예연감』에 나타난 당시 무용비평 담론은 관객에 대한 직접적인 논의보다는 무용계의 구조적 문제와 비평의 역할, 그리고 무용의 대중적 기반 확대를 둘러싼 문제의식을 중심으로 전개되고 있었다. 1990년대

초반 비평 담론에서는 작품의 양적 증가에 비해 질적 기준과 평가 체계가 충분히 정립되지 못하였다는 비판이 지속적으로 제기되었다. 김태원은 “대부분의 작품들이 일회용 휴지들처럼 버려진다”는 표현을 통해 무용계의 양적 팽창 속에서 레퍼토리의 부재와 작품 축적의 실패를 지적하며, 보다 체계적인 비평과 검증의 필요성을 강조하였다(김태원, 1992, p. 664). 이는 당시 무용계가 공연 생산 중심의 구조를 형성하고 있었음을 보여주는 동시에, 무용예술의 지속성과 사회적 확장을 위한 새로운 담론이 요구되고 있었음을 시사한다. 1992년 ‘춤의 해’ 이후에는 무용의 대중화와 저변 확대에 대한 논의가 본격적으로 등장하였다. 비평가들은 일반 대중의 춤에 대한 관심 증가와 관객층 확대 가능성에 주목하였으며, 무용교육 활성화와 문화 향유 기반 확대에 대한 기대를 나타내었다. 이는 무용이 더 이상 전문인들만의 예술에 머무르지 않고 사회적 확장을 모색하기 시작했음을 보여준다. 그러나 이러한 논의는 관객의 역할이나 해석 행위 자체보다는 무용의 대중적 기반 형성에 초점이 맞추어져 있었다. 1990년대 중반 이후에는 비평의 공공성과 사회적 역할에 대한 논의가 확대되었다. 평론가와 무용가의 관계, 비평 커뮤니케이션, 비평의 전문성 등이 주요 쟁점으로 부상하였으며, 무용비평이 단순한 작품 평가를 넘어 담론 생산과 공론장 형성에 기여해야 한다는 요구가 제기되었다. 특히 리뷰 중심의 비평 문화를 비판하고 보다 분석적이고 비판적인 비평의 필요성을 강조하는 논의가 활발하게 이루어졌다. 1990년대 후반에는 IMF 외환위기를 계기로 무용계 전반에 대한 자기 성찰과 구조 개선 논의가 확대되었다. 비평은 무용계의 제도와 정책, 지원 체계에 대한 비판적 논의를 수행하는 방향으로 영역을 넓혀 갔으며 평론가 역시 단순한 평가자를 넘어 기획자, 선별자, 정책 자문가 등으로 역할이 확대되었다. 동시에 무용 전문지의 증가와 비평 매체의 다변화는 새로운 담론 생산 환경을 조성하였다. 이처럼 『문예연감』에 나타난 1990년대 무용비평 담론은 관객 인식의 변화를 직접적으로 보여주지는 않지만, 무용의 대중화, 비평의 공공성 확대, 무용교육에 대한 관심 증가, 향유층 확대에 대한 기대 등을 통해 이후 관객이 중요한 문화적 주체로 논의될 수 있는 담론적 기반이 형성되고 있었음을 보여준다. 따라서 『문예연감』은 관객 개념의 변화 자체를 확인하기보다는, 그러한 변화가 등장하게 된 1990년대 한국 무용계와 무용비평계의 사회·문화적 배경을 이해하는 기초적 자료로서 의미를 가진다. 1990년대 무용비평 담론 속에서 관객 인식의 변화를 보다 구체적으로 살펴보기 위해서는 실제 공연평과 평론, 좌담, 인터뷰 등에 나타난 관객 담론을 분석할 필요가 있다. 다음 장에서는 1990년대 『춤』과 『예술세계』에 수록된 무용비평 텍스트를 중심으로 관객이 어떠한 방식으로 호명되고 위치 지어졌는지 그리고 관객에 대한 인식이 어떠한 방향으로 변화하고 있었는지를 살펴보고자 한다.

## 2. 1990년대 무용비평 텍스트에 나타난 관객

1990년대는 한국 무용계가 양적 성장과 전문화 그리고 대중화에 대한 요구가 동시에 확대된 시기였다. 특히 1992년 ‘춤의 해’를 계기로 무용의 사회적 확장과 관객층 확대에 대한 관심이 본격화되었으며, 1990년대 후반 IMF 외환위기를 전후한 사회적 변화는 무용계의 구조와 비평 담론에도 적지 않은 영향을 미쳤다. 또한 무용 전문지의 증가와 비평 활동의 활성화는 무용을 둘러싼 다양한 논의를 확장시키는 계기가 되었으며, 관객에 대한 인식 역시 점진적인 변화를 나타내기 시작하였다. 본 장에서는 1990년부터 1999년까지 발표된 무용비평 텍스트를 분석함으로써, 1990년대 한국 무용비평 담론 속에 나타난 관객 인식의 변화 양상을 살펴보고자 한다. 이를 위해 『춤』과 『예술세계』에 수록된 공연평, 평론, 좌담, 인터뷰 등의 텍

스트 가운데 관객에 대한 인식 변화를 확인할 수 있는 비평 텍스트를 선별하여 분석하였다. 분석 대상은 1990년대 초반(1990~1993), 중반(1994~1996), 후반(1997~1999)으로 구분하였으며, 각 시기 비평 텍스트에서 관객이 어떠한 방식으로 호명되고 위치 지어졌는지, 그리고 관객과 공연의 관계가 어떠한 방향으로 변화하고 있었는지를 고찰하고자 한다.

『춤』은 1976년에 창간된 한국의 대표적인 무용 전문 월간지로, 한국 무용계의 주요 공연과 비평 담론을 지속적으로 기록해 온 매체이다. 특히 공연평, 평론, 좌담, 인터뷰, 르포 등 다양한 형식의 텍스트를 통해 동시대 무용계의 주요 쟁점과 담론을 확인할 수 있다는 점에서 중요한 연구 자료이다. 본 장에서는 1990년부터 1999년까지 『춤』에 수록된 공연평, 좌담, 인터뷰, 르포 등 총 508건의 무용비평 텍스트 가운데 관객 인식 또는 변화가 감지되는 25건의 무용비평 텍스트를 최종 분석 대상으로 선정 및 분석하였다. 분석 대상의 연도, 글의 유형, 필자, 제목을 정리한 결과는 <표 2>로 제시하였다. <표 2>에 제시된 『춤』의 분석 대상 텍스트에서는 공연평이 가장 많은 비중을 차지하였으며 이외에도 논단, 르포, 좌담, 세계의 춤 기행 등 다양한 형식의 글이 포함되었다. 필자는 김경애, 김영태, 김채현, 김태원, 송종진, 이종호, 장광열 등 당시 활발하게 활동하던 평론가들로 구성되어 있으며 작품 평가뿐 아니라 무용계의 현안과 제도, 대중화, 공연 환경 등에 관한 논의를 폭넓게 담고 있다는 점이 특징이다. 시기별로 살펴보면, 1990년대 초반의 텍스트에서는 춤의 대중화와 향유층 확대에 대한 요구가 두드러지게 나타나며 공연과 관객의 관계에 대한 관심 역시 점차 드러나기 시작한다. 1990년대 중반에는 공연의 기획과 구성, 관객층의 다양성, 공연 참여 방식 등에 관한 논의가 증가하면서 관객에 대한 인식이 보다 다층적으로 전개되는 양상을 보인다. 또한 1990년대 후반에는 공연 기획과 유통 구조, 무용계의 제도적 환경, 전문 기획자의 역할 등에 대한 논의 등장하면서 관객과 공연을 둘러싼 환경 전반에 대한 관심이 확대되는 모습을 확인할 수 있다. 이처럼 『춤』에 수록된 비평 텍스트들은 작품 자체에 대한 평가를 넘어 무용계의 구조와 공연 환경, 대중화와 향유 기반의 확대 등 다양한 문제의식을 반영하고 있으며, 1990년대 한국 무용계에서 관객에 대한 인식이 어떠한 방향으로 변화해 갔는지를 살펴볼 수 있는 중요한 자료로 활용될 수 있다.

<표 2> 1990~1999년 『춤』에 수록된 관객 인식 관련 무용비평 텍스트

호(연월)	글종류	작성자	제목
통권 174호 1990년 8월호	공연평	김경애	춤 언어는 연극언어와 다르다-90년 상반기의 춤
통권 187호 1991년 9월	논단	김채현	「춤의 해」를 어떻게 치뤄야하나
통권 189호 1991년 11월	르포	장광열	시련기의 춤계, 무엇을 해야하나
	공연평	김경애	「노력」이 아름다운 무대들-「동랑춤」대구시립무용단
통권 190호 1991년 12월	공연평	김태원	춤계의 거듭되는 정체와 미완의 대작들 - 서울무용제·서울예술단·유니버셜·뫼마루 전국시립무용제 이해정, 성은지, 이은경, 최정옥, 육미영, 조남규
통권 195호 1992년 5월	공연평	김태원	미완성의 에너지와 몇가지 조언 - 한국무용제전·박인자·대구시립무용단·전은자·배김새·최윤선·박화경·신인안무가발표회·이경옥·강향식·국립무용단

통권 196호 1992년 6월	공연평	김경애	춤에 대한 「열정」이 빛낸 무대들-「국제현대무용제」·민준기
통권 197호 1992년 7월	공연평	김태원	「전통춤 5인전」과 낯선 방식으로의 춤체험 - 전통춤 5인전·대구춤협회·이숙재밀물현대무용단·대구시립무용단·발레20인회
통권 201호 1992년 11월	공연평	김경애	「현대발레」를 러시아에서 데려오는 것이 옳았는가 - 국립발레단·전국시립무용단무용제
통권 212호 1993년 10월	공연평	김태원	몽상과 산개의 춤형식-「부토편제」·국립발레단·대구시립무용단
통권 225호 1994년 11월	공연평	김태원	극장예술로서 발레의 활기와 춤의 탐미성 - 슈투트가르트·국립발레단·김애진·권성경·숨무용단·동아발레연구회
통권 232호 1995년 6월	공연평	이종호	더 치열해져야 할 작가정신 - 춤작가 12인전·로열발레단·문애령·국립발레단·창무근춤판·한국무용제전
통권 233호 1995년 7월	공연평	김태원	시도와 도전, 그리고 즐기 잡하지 않는 춤의 방향 - 정귀인·제14회 국제현대무용제·서울발레시어터·정혜진
통권 234호 1995년 8월	공연평	김경애	직업정신 발휘한 상반기 춤들 - 정귀인·국제현대무용제·조윤라·댄스시어터온·서울발레시어터·홍신자
통권 237호 1995년 11월	공연평	이종호	다양한 외국팀의 내한과 우리단체의 분투 - 창무국제예술제·페테르부르크 국립발레단·볼쇼이 발레단·리을무용단·이숙재
통권 245호 1996년 7월	르포	김경애	관객은 더이상 구경꾼이 아니었다 - 제 5회 국제바볼레안무자대회를 보고
통권 255호 1997년 5월	공연평	김경애	관객을 「구경꾼」에서 해방시키려는 남정호의 실험 - 남정호·국립발레단·탐무용단·윤덕경·유니버설발레단
통권 266호 1998년 4월	르포	장광열	무용계도 구조조정이 필요하다
통권 270호 1998년 8월	공연평	김영태	춤무대 건재와 창작정신 - 유니버설발레단·국립발레단·서울예고45주년·김양근·젊은무용가초청공연·권경미·최현
통권 272호 1998년 10월	세계의 춤기행	송종건	영국에서 우리 춤 교육 해결방안 터득
통권 278호 1999년 4월	이달의 좌담	장광열·김혜식·이순렬	어려움이 많은 오늘의 춤현실을 생각한다
	공연평	김영태	이카루스의 날개와 발레 스타들 - 무트댄스·안무가 페스티벌·안은미·네덜란드댄스시어터·발레스타페스티벌
통권 280호 1999년 6월	이달의 좌담	김태원·이원경·배정혜	무대와 관객을 이어주는 전문 기획자가 있어야 한다.

통권 284호 1999년 10월	공연평	송종진	흔탁한 세상에서 건져 올린 움직임의 보석들 - 국립발레단·창무회·'99 현대춤신인발표회·최테레사·박진화· '99 한국을 빛낸 발레 스타
통권 286호 1999년 12월	공연평	김영태	중견들의 춤 그릇 - 국립발레단·최상철·제21회 서울무용제·춤과 의상과의 만남

『예술세계』는 한국예술문화단체총연합회에서 발행하는 종합예술 계간지로, 1969년 『예술계』로 창간된 이후 1989년 『예술세계』로 제호를 변경하였다. 무용을 비롯하여 문학, 미술, 음악, 연극 등 다양한 예술 분야의 비평과 담론을 수록하고 있으며, 공연평과 평론을 대체로 정기적으로 게재하였다. 무용 전문지는 아니지만, 종합예술적 관점에서 동시대 무용계를 조망하고 있다는 점에서 연구 자료로서의 의미를 지닌다. 본 연구에서는 1990년부터 1999년까지 『예술세계』에 수록된 무용비평 텍스트 총 69건 가운데 관객 인식 또는 변화가 감지되는 11건의 무용비평 텍스트를 최종 분석 대상으로 선정 및 분석하였다. 분석 대상의 연도, 글의 유형, 필자, 제목을 정리한 결과는 <표 3>으로 제시하였다. <표 3>에 제시된 『예술세계』의 분석 대상 텍스트는 평론과 공연평을 중심으로 구성되어 있다. 필자는 김태원, 문애령, 양승규, 이근수, 이병옥, 한혜리 등으로 작품 평가뿐 아니라 무용의 대중화와 공연 환경, 향유층 확대 등 당시 무용계를 둘러싼 주요 담론을 폭넓게 다루고 있다는 점이 특징이다. 시기별로 살펴보면, 1990년대 초반의 텍스트에서는 무용의 대중화와 관객층 확대에 대한 논의가 집중적으로 나타난다. 거리 공연과 같은 새로운 공연 형식의 등장, 일반 시민을 대상으로 한 공연 프로그램의 확대, 향유층의 다변화 등은 무용예술이 전문인 중심의 영역을 넘어 보다 폭넓은 대중과 만나기 위한 방안을 모색하고 있었음을 보여준다. 또한 대중화를 단순한 관객 수의 증가가 아니라 향유층의 확대와 교육적 기반의 형성이라는 측면에서 이해하려는 시각이 나타나기 시작하였다. 1990년대 중·후반으로 갈수록 공연의 대중성과 예술성의 조화, 다양한 관객층의 형성, 관객의 감상 경험과 공감의 중요성 등에 대한 관심이 점차 확대되는 양상을 확인할 수 있다. 이처럼 『예술세계』에 수록된 비평 텍스트들은 무용의 대중화와 향유 기반 확대를 중요한 과제로 인식하고 있었으며, 1990년대 한국 무용계에서 관객에 대한 인식이 점진적으로 변화해 가는 과정을 살펴볼 수 있는 자료로 활용될 수 있다.

<표 3> 1990~1999년 『예술세계』에 수록된 관객 인식 관련 무용비평 텍스트

호(연월)	글종류	작성자	제목
3~4호 (1990) 여름	평론	양승규	우리무용계의 발전방향
5~7호 (1990.가을-1991.봄) 봄	평론	이병옥	91년도 무용계의 과제와 전망
8~11호 (1991. 5-8) 5월	공연평	한혜리	변화하는 춤
8~11호 (1991. 5-8) 6월	공연평	한혜리	제5회 현대춤작가 12인전

12~15호 (1991. 9-12) 10월	평론	김태원	춤의 대중화를 위한 전략
16~19호 (1992. 1-4) 2월	평론	이병옥	대중화를 지향하는 「춤의 해」
16~19호 (1992. 1-4) 3월	평론	이병옥	춤바람을 일으키자
24~27호 (1992. 9-12) 12월	평론	김태원	춤대중성을 향한 노력과 인상적이었던 몇가지 결실들
64~69호 (1996. 1-6) 2월	공연평	문애령	국립발레단의 유니버설 발레의 [호두까기 인형]
64~69호 (1996. 1-6) 6월	공연평	문애령	‘96 춤작가 12인전
101~105호 (1999. 2-6) 4월	공연평	이근수	안은미춤<99·서울·무지개다방>과 네덜란드 댄스어터

1990년 1월부터 1999년 12월까지 『춤』과 『예술세계』 수록된 공연평, 좌담, 인터뷰, 르포 등 총 577건의 무용비평 텍스트를 1차로 검토한 결과, 1990년대 무용비평은 전반적으로 작품의 의미 해석과 미학적 가치 판단에 집중되는 경향을 보였다. 이 시기 비평은 안무 구성, 움직임의 완성도, 형식적 구조 등 작품 내부 요소를 중심으로 전개되었으며 관객은 이러한 비평 구조 속에서 적극적으로 가시화되지 않았다. 즉 관객은 의미를 생성하는 주체라기보다 작품이 산출하는 효과를 확인하고 수용하는 존재로 전제되는 경우가 많았다. 대부분의 비평 텍스트에서 관객은 작품의 분위기나 전달 효과를 설명하기 위한 보조적 장치로 활용되는 경향이 두드러졌다. 다수의 비평문에서 관객의 반응이 언급되기는 하지만 이는 주로 작품의 완성도나 연출 효과를 강조하기 위한 근거로 기능할 뿐, 관객 자체에 대한 독립적인 분석으로 확장되지는 않았다. 그러나 관객에 대한 인식 변화가 드러나는 36건의 무용비평 텍스트에서는 이러한 경향 속에서도 일부 변화의 징후가 포착된다. 무용의 대중화, 관객 확대, 관객 교육, 공연 참여 등에 대한 논의가 등장하면서 관객을 단순한 수용자가 아닌, 보다 적극적인 존재로 재인식하려는 시도들이 나타나기 시작하였다. 이는 1990년대 무용비평 담론 내부에서 관객의 역할과 위치가 점진적으로 재구성되고 있음을 시사한다.

### III. 1990년대 한국 무용비평 담론 속 관객 인식의 변화

#### 1. 관객 확대와 무용 대중화 담론의 등장

1990년대 초반 무용비평 텍스트에서 관객은 기본적으로 작품을 수용하고 반응하는 존재로 전제되었다. 그러나 1992년 ‘춤의 해’를 전후로 무용의 대중화와 관객층 확대에 대한 논의가 본격화되면서, 관객에 대한 인식에도 점진적인 변화가 나타나기 시작하였다. 김채현은 ‘춤의 해’의 취지를 일반 사람들에게 멀어진 춤을 다시 가깝게 만드는 데 있다고 설명하였으며 춤 교육과 환경 개선, 국제 교류 등을 통해 일반 시민과 춤이 만나는 기반을 마련해야 한다고 주장하였다(김채현, 1991, pp. 127-129). 김태원 역시 춤의 대

중화를 단순한 관객 수 증가로 이해해서는 안 되며, 창작의 질과 향유층의 교육이 함께 이루어져야 한다고 강조하였다(김태원, 1991, pp. 74-75). 그는 진정한 대중화란 관객이 춤을 지속적으로 이해하고 향유할 수 있는 환경을 구축하는 과정이라고 보았다. 이는 관객을 단순히 확보해야 할 대상으로 보기보다 무용예술을 이해하고 향유할 수 있는 존재로 인식하기 시작했음을 보여준다.

90년대 춤계의 좌표는 거듭 말해왔지만 춤의 대중화, 직업화, 국제화, 한국화, 제도적 정착화이다. 이 중 직업화, 국제화, 한국화란 보다 장기성을 띠며 춤계의 전반적인 90년대식(式)의 성장과 함께 맞물려가야만 하는 것이라 볼 때, ‘춤의 해’를 출발전의 한 계기로 삼아, 씨앗을 뿌려·확산시킬 수 있는 춤 예술의 대중화가 가능하다면 그것은 춤의 제도적 정착화와 맞물리는 것이 좋을 것이다. 그러나 춤 예술의 대중화는 이미 여러 번의 실험작업에서도 드러난 바이지만 그것은 맹목적인 대중화여서는 아니 된다. 대중화는 대중이 춤예술이 좋아서, 극장에 자주 가는 것과 같은 것으로 소박하게 생각하다가 우리에게 춤예술의 진정한 대중화를 앞당길 수 있는 방법은 없다. 그것은 춤의 질(質)과 향수층의 교육을 전제로 한 대중화여야 할 것이며, 그것이 또 한편으로는 창조적 질을 전제로 한다는 점에서는 춤 예술의 전문화·나아가 직업화·와 같이하고 있으며 동시에 향수층에 대한 교육을 전제로 한다는 점에서 춤의 교육, 그 제도적 정착의 문제와 모두 맞물려 있는 것이다(김태원, 1991, p.74).

이와 같은 인식은 구체적인 실천 방안으로 제시되기도 하였다. 양승규는 「우리 무용계의 발전 방향」에서 거리춤의 등장을 긍정적으로 평가하며, 공연장 중심의 무용에서 벗어나 시민들이 일상 속에서 춤을 접할 수 있는 환경이 조성되어야 한다고 주장하였다(양승규, 1990, pp. 174-190). 그는 관객을 단순한 감상자가 아니라 무용계 발전의 기반으로 보며, “무용을 보고 즐기는 관객층”의 확대를 핵심 과제로 제시하였다.

<거리의 춤> 등장을 들 수 있다. 실내중심적 공연만을 고집하던 춤 풍토에서 신선한 바람과 관심을 일으켰다. (...) 공연장이 아닌 거리에서 하는 춤과 놀이 등으로 후반기부터 <거리의 예술> 시대가 열린 것이다. 그 예로 이정희의 「거리의 춤」과 「서울송파 놀이마당」이 있다. 이 공연은 오고가는 사람들 모두가 관객으로 그동안 공연장에서 관객이 오기만을 기다리던 고정관념을 깨뜨리고 출연자가 직접 거리로 나가 춤을 춤으로써 시민들로부터 갈채를 받았다. <거리춤>의 등장은 일반시민들에게 무용예술을 감상하는 기회를 줄 뿐만 아니라 <생활무용>으로서 일반시민과 함께 호흡하는 새로운 장이 열리게 되었다. 진정한 의미에서 무용 르네상스를 뒷받침해줄 수 있는 것은 무용을 보고 즐기는 관객층이다. 따라서 관객의 팽창은 중요한 것이며 오고가는 사람들 모두가 관객으로 거리에 나가 일반시민과 적극적인 참여의식을 고취시키고 동시에 예술대중화의 폭을 넓히게 되는 것이다(양승규, 1990, pp. 186-187).

이병욱 또한 무용 대중화의 한계를 제한된 관객층에서 찾고 공연장이 지나치게 전문인 중심으로 운영되고 있음을 지적하였다(이병욱, 1991, p. 150). 그는 일반 관객의 이해를 돕기 위한 보조자료 제공, 프로그램 개발, 회원제 확대 등 관객 친화적 환경 조성의 필요성을 강조하였다. 이러한 논의는 관객을 단순한 감상자가 아니라 무용계가 적극적으로 소통해야 할 대상으로 인식하기 시작했음을 보여준다. 한편, 일부 비평 텍스트에서는 관객을 공연의 의미 형성 과정에 참여하는 존재로 이해하려는 시도도 나타난다. 김경애는 춤이 안무가의 의미를 일방적으로 전달하는 예술이 아니라, 시연자와 관객이 서로의 감각과 느낌을

통해 의미를 만들어가는 과정이라고 설명하였다(김경애, 1990, p. 134). 그는 지나치게 설명적이거나 반대로 관객을 배제한 난해한 작품 모두를 비판하면서, 춤은 관객과의 소통 속에서 의미를 형성해야 한다고 주장하였다. 이는 관객을 공연의 의미 형성 과정에 참여하는 존재로 이해하려는 징후로 볼 수 있다.

시인 말라르메는 「무대예술론」에서 「발레리나는 춤추는 여자가 아니다. 한사람의 여자가 아니고 우리들이 품고있는 형체의 기본적 양상의 하나, 칼이라든지 술잔이라든지 꽃 등으로서 요약되는 메타포(은유)같은 것이다」라고 적고 있다. 춤의 본질이 상징과 추상에 있음을 잘 설명해주는 경구라고 생각한다. 춤이란 안무자가 해석해서 관객에게 떠먹여주는 것이 아니라 분위기와 느낌을 시연자와 관객이 대화를 나누면서 그 나름대로 해석하게 해야 하는 것이란 말이다. 그런데 금년 상반기의 춤들이 대개 <재미없었던> 이유는 이런 뜻에 위배되는, 매우 설명적인 것이 많았다는 점에서 비롯된다. 최근 춤무대들이 보여주는 양상은 크게 두가지 특징으로 요약되는데 한편으로는 너무나 비의적으로 흘러 관객이 무시된 채 행위자들이 즐기는 쪽으로 가고 있고 또 하나는 무연극이라 할 만큼 연극적이고 설명적이다. 이 두 방향은 서로가 배치되는 것으로 똑같이 춤을 재미없는 데로 이끌고 있는데, 비의적 사고는 근래에 팽배해진 정신주의나 작가정신 강화, 따라서 흥신자의 영향이 잘못 이입된 사례들로 진단하게 한다(김경애, 1990, p. 134).

이러한 흐름은 공연 기획과 운영 차원에서도 확인된다. 김태원은 작품 창작 과정에서 관객이 진정으로 좋아하고 즐길 수 있는가를 고려해야 한다고 지적하였으며(김태원, 1992, p. 111), 대구를 중심으로 활동하는 이숙재 밀물현대무용단의 지역 공연 사례를 통해, 전통적인 공연장 중심 구조에서 벗어나 다양한 장소에서 관객과 직접 만나고 교류하려는 시도를 긍정적으로 평가하였다(김태원, 1992, pp. 98-105). 김경애는 국제현대무용제와 전국시립무용단무용제를 평가하면서 공연 기획 역시 관객의 관점에서 이루어질 필요가 있음을 강조하였다(김경애, 1992, pp. 115-117; 김경애, 1992, pp. 70-75). 이는 관객을 공연 결과를 확인하는 존재가 아니라 공연의 기획과 운영 과정에서 고려되어야 할 중요한 주제로 인식하기 시작했음을 보여준다.

올해 춤공연에서 이채로운 것은 대구무용계가 매우 활성화되고 있다는 것과 지방과 서울, 대·소극장을 가리지 않고 전천후적으로 활동하고 있는 춤단체들이 점점 늘어가고 있다는 점이다. (...) 밀물현대무용단은 동시에 5월 29일 서울 서초구민회관의 초청에 의해 구민의 날 행사기념공연을 했다. 특히 서초시민회관에서의 밀물현대무용단의 공연은 구민회관을 새로운 민간 춤공연장으로 활용하는 그 첫 계기를 만든 것이었다. (...) 대구무용계의 활성화와 지역과 장소의 차이를 가리지 않는 공연행위는 90년대 춤문화의 최대 목표인 대중화 운동을 앞당기고 있는 매우 실천적인 활동인 것이다(김태원, 1992, pp. 102-103).

문제는 관객에 있다. 관객을 대상으로 하는 공연예술은 관객으로부터 흥미를 불러일으킬 만한 요소가 있을 때 의의를 갖는다. 공연기획의 관점이 관객을 대상으로 출발하지 않는다면 당사자들에게는 훌륭한 행사 실적이 될 수 있을지언정 공연의 의미를 가질 수가 없다. 「전국시립무용단 무용제」는 글자 그대로 전국 주요 도시의 시립무용단들이 함께 모여 공연을 치루는 것인데, 예술내용이나 공연의 본질, 즉 관객과 함께해야 한다는 관점은 빠진 외형 위주로 축제를 여는 것은 세계 어디에서도 찾아볼 수 없는 축제의 유형이다(김경애, 1992, p. 72).

분석한 내용을 종합하면, 1990년대 초반 무용비평 텍스트에서 관객은 여전히 작품의 수용자로 전제되면서도, 무용 대중화 담론의 확산과 함께 점차 무용예술의 발전을 위해 확보해야 할 대상으로 인식되기 시작하였다. 더 나아가 일부 비평에서는 관객의 공연 참여 환경에 주목하면서 관객을 공연예술 생태계의 중요한 구성원으로 바라보기 시작하였다. 이는 이후 1990년대 중·후반에 나타나는 관객 인식의 확장과 재구성의 출발점으로 작용한다.

## 2. 관객의 재위치화와 관람 경험의 확장

1990년대 중반에 들어서면서 무용비평 담론에서 관객은 단순히 확보해야 할 대상이 아니라 공연 경험을 함께 구성하는 존재로 인식되기 시작하였다. 1990년대 초반의 관객 담론이 무용 대중화와 관객층 확대에 초점을 두었다면, 중반에는 관객의 감상 경험과 공연 참여 방식에 대한 관심이 점차 부각되었다. 특히 1980년대부터 이어져 온 소극장 운동이 1990년대에 지속·확산되면서 젊은 안무가들을 중심으로 다양한 형식적 실험이 활발하게 전개되었다. 이러한 공연들은 미술·영상·연극 등 타 장르와의 협업을 통해 기존 무대 형식을 확장하는 한편, 관객과의 물리적·심리적 거리를 축소하며 새로운 공연 경험을 제안하였다. 이에 따라 관객은 작품을 일방적으로 전달받는 존재가 아니라, 공연 과정 속에서 감각적 경험을 공유하는 존재로 점차 이해되기 시작하였다. 이와 같은 변화는 비평 텍스트에서도 확인된다. 이종호는 문애령의 「발레리나II」(1995년 5월 19~20일, 포스트 극장) 공연평에서 비디오 카메라 활용과 관객 참여 장면이 주목하며, 안무자가 관객에게 참여 의식을 부여하려는 시도를 보여준다고 평가하였다(이종호, 1995, pp. 120-131). 비록 이러한 장치가 작품 안에서 충분히 유기적으로 기능하지는 못했다고 지적하였지만, 관객을 단순한 관람자가 아니라 공연 과정에 포함시키려는 시도 자체에 의미를 부여하였다. 김경애는 1996년 제5회 바늘레 국제안무대회(공식명칭 Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis)를 소개하며 관객과 공연의 관계가 변화하고 있음을 강조하였다(김경애, 1996, pp. 80-89). 바늘레 국제안무대회는 단지 안무가의 작품과 무용수들의 기량의 우위를 가리기 위함만이 아니라, 그들의 작업을 발전시키는 것을 돕고, 젊은 재능을 발견하고, 창작 작업을 지원하고 보급하는 것을 목적으로 하는 안무콩쿨이다(오선명, 2008, p. 89). 김경애는 프랑스의 대표하는 현대무용가 마틸드 모니에(Mathilde Monnier)의 「작업장, L'Atelier en Pieces」(1996)과 보리스 샤르마츠(Boris Charmatz)의 「집중, Aatt enen tionon」(1996)을 사례로 들며, 관객을 공연에 적극적으로 개입하는 존재로 바라보는 경향이 확산되고 있음을 강조하고 “앞으로의 춤이 관객에게 보여주는 것이 아니라 관객이 참여하는 예술로 바뀌고 있다”고 평가하였다. 또한 이러한 공연 형식의 작품들이 “무용의 미래에 관객이란 무엇인가”를 다시 생각하게 만든다고 언급하며, 관객을 단순한 구경꾼이 아니라 공연의 일부로 참여하는 존재로 이해하였다. 이는 공연이 완결된 의미를 전달하는 형식에서 벗어나, 관객과의 관계 속에서 경험적으로 완성된다는 인식이 부상하고 있음을 보여준다.

나는 우선 이 바늘레 안무자대회를 통해 앞으로의 춤의 전개 큰 흐름 중 핵심적인 것을 목격한 것 같아 이번 여행을 소중하게 생각한다. 그것은 앞으로의 춤이 관객에게 보여주는 것이 아니라 관객이 <참여>하는 예술로 바뀌고 있다는 점이다. (...) 구경꾼인 관객과 무용수의 입장이 바뀌기도 하면서 서로가 서로를 바라보고 나같이 객석 위의 관객은 이들 모두를 보고 있다. 이 두 작품은 무용의 미래에 관

객이란 무엇일까를 새겨보게 했다. 앞으로 주류는 이렇게 갈 것같은 예감이 드는 무대였다(김경애 1996, pp. 80-89).

한편, 이러한 변화는 제도적·장르적 차원에서도 병행되었다. 국립발레단·유니버설발레단·서울발레씨어터 등 주요 단체들은 단장 교체를 계기로 대중화를 핵심 과제로 설정하였고 공연 프로그램의 다양화, 해설 프로그램의 운영, 문화학교와 어린이 대상 교육 프로그램의 확대 등을 통해 기존 관객층을 넘어 새로운 관객을 유입하려는 시도가 이루어졌다. 김태원은 이러한 발레계의 활성화가 한국 무용계의 장르적 균형을 위해 중요한 의미를 지닌다고 평가하면서, 관객을 지속적으로 형성하고 확장해야 할 문화적 기반으로 인식하는 경향이 강화되고 있음을 지적하였다(김태원, 1994, pp. 123-133).

우리의 경우 90년대에 들어서서 발레가 일면 활기를 띠고 있는 것은 일면 우리의 경제와 문화수준이 80년대 초와 달리 점차 나아지고 있다는 당연함도 있겠지만, 어찌보면 경제·문화·사회적 구조 사이에 어떤 모순적(허구적) 공간이 존재한다는 증표도 될 수 있을는지 모른다는 생각이 든다. (...) 하지만 여하튼 극장예술로서의 발레의 활성화는 현대춤, 한국춤, 그리고 발레간의 장르적 균형을 맞춘다는 점에서 환영할만한 일이고, 이것이 우리의 대표적 직업무용단의 하나인 국립발레단에 의해 꾀해지고 있다는 점에서 충분히 주목을 모을만한 일임에는 틀림없어 보인다(김태원, 1994, p. 126).

관객 교육에 대한 논의는 서로 상반된 방향으로 전개되었다. 1995년 문예진흥원 창작활성화 기금으로 공연한 정귀인의 「베개 속의 도깨비들」(1995년 5월 18~19일, 문예회관 대극장) 공연평에서 김태원은 어린이들도 이해할 수 있는 현대춤 공연을 기획했다는 점에서 긍정적인 의미를 부여하였다(김태원, 1995, pp. 115-124). 그는 이러한 공연이 미래의 무용가뿐 아니라 미래의 관객을 형성하는 데에도 중요한 역할을 할 수 있다고 평가하며, 관객을 장기적으로 육성해야 할 문화적 기반으로 바라보았다. 반면, 김경애는 같은 작품에 대해 공연 전 장시간 진행된 해설과 설명이 오히려 공연 감상을 방해한다고 비판하였다(김경애, 1995, pp. 125-132). 그는 관객 교육이 필요하다는 점에는 동의하면서도, 교육은 작품과의 직접적인 만남과 감상 경험을 통해 이루어져야 하며 지나친 설명은 예술적 경험을 약화시킬 수 있다고 지적하였다. 이러한 상반된 입장은 관객 교육의 중요성이 확대되는 동시에, 관객의 자율적 감상 경험 또한 중요한 가치로 부상하고 있었음을 보여준다.

고답적인 위치에 있는 것 같은 현대춤을 좀더 낮은 차원으로 내려, 어린이들도 이해하고 감상할 수 있는 무대예술로 보여주려는 기획의도를 가졌던 춤이었다. (...) 현대춤의 대중화와 교육적 가치의 측면에서 본다면, 이공연은 미래의 무용가 미래의 관객을 개발시키는 중요한 의의를 가질 수 있다(김태원, 1995, pp. 115-117).

이 작품은 어린이를 대상으로 해서 공연에 앞서 어린이 워크숍식으로 안무란 무엇이나, 무대미술, 음악의 주제, 대본의 의미 등을 무려 30분 이상이나 관객들에게 설명하는 시간을 가졌다. 문예회관 대극장의 관객은 춤 <작품>을 감상하기 위한 불특정 다수의 성인들을 대상으로 하는 극장이다. 거기서 이렇듯 무대예술 초급 단계의 해설을 스태프들이 줄줄이 나와 하고 있다는 것이 관객에게 얼마나 심한 <고문>인지를 제작진들은 알아야 했다. (...) 어린이에게 춤을 알게 하고 춤음악에 대한 상식을 넣어 주는 차원에서 보더라도 이번 기획은 문제가 있다. 어린이들이 수용할 수 있는 좋은 작품이라면 굳이 설

명이 필요 없이도 춤을 이해하고 춤을 사랑할 수 있다. 결국 이 「베개 속의 도깨비들」은 어린이용 작품으로도 장면마다 그 수준이 들쭉날쭉 즉, 어떤 때는 성인용이고 어떤 때는 유치하는 등 완성도가 없었기 때문에 공연 전에 했던 30여 분의 <강의>가 더 지리멸렬하게 보였던 것이라고 뒤집어 말할 수 있다 (김경애, 1995, pp. 125-126).

분석한 내용을 종합하면, 1990년대 중반 무용비평 담론에서 관객은 수용자에서 경험의 주체로, 나아가 공연과 관계를 맺고 의미를 구성하는 존재로 점차 재인식되기 시작하였다. 소극장 운동과 실험적 공연 양식, 참여를 지향하는 안무 전략, 제도적 차원의 관객 개발, 그리고 관객 교육을 둘러싼 논쟁은 모두 관객과 공연의 관계를 재구성하려는 흐름 속에서 나타난 것이다. 이러한 변화는 이후 1990년대 후반 참여와 경험을 중심으로 한 관객 개념의 확장으로 이어지는 중요한 전환점으로 작용한다.

### 3. 참여적·경험적 주체로서의 관객

1990년대 후반에 이르러서는 포스트모던 공연 담론과 실험적 공연 형식의 확산 속에서 관객에 대한 인식 변화가 보다 분명하게 드러난다. 관객은 더 이상 객석에 머무르며 작품을 바라보는 존재가 아니라, 공연 경험 속에서 자신의 시각과 해석을 구성하고 공연 과정에 참여하는 존재로 이해되기 시작하였다. 무대와 객석의 경계를 해체하거나 관객을 공연 공간 안으로 적극적으로 끌어들이는 시도들이 등장하면서, 관객은 공연의 외부에 위치한 감상자가 아니라 공연 경험을 함께 구성하는 주체로 재인식되었다. 이러한 변화는 김경애의 공연평 「관객을 ‘구경꾼’에서 해방시키려는 남정호의 실험」에서 잘 드러난다. 그는 남정호의 「나는 꿈속에서 춤을 추었네」(1997년 3월 21~23일, 예술의 전당 토월극장)를 분석하며 “관객이 구경꾼으로서의 자기 본분에서 벗어나 이제는 공연에 어떤 형태로건 참가하는 형식의 춤이 늘고 있다”고 평가하였다(김경애, 1997, pp. 159-165). 이 작품은 셰익스피어의 희극 『한여름밤의 꿈』의 구조와 인물을 변주하여 사랑과 혼란, 유희가 교차하는 꿈의 공간을 춤과 연극적 장면으로 재구성한 작품으로, 남정호가 지속적으로 추구해 온 ‘재미있는 무용’ 전략의 대표적 사례로 평가된다. 춤과 노래, 마임, 연극, 설치미술 등 다양한 표현 양식을 결합한 이 작품은 장르 간 경계를 넘나드는 복합적인 공연 형식을 선보였으며, 특히 주목할 만한 점은 전통적인 객석과 무대의 구분에서 벗어나 관객의 경험 방식을 확장하고자 한 형식적 실험에 있다. 김경애는 이를 단순한 연출 기법의 변화가 아니라 춤과 관객, 무용가, 평론의 개념 자체가 새롭게 재구성되는 패러다임의 전환으로 해석하였다. 특히 객석과 무대의 위치를 전도시킨 공간 구성에 주목하며, 관객이 무대를 가로질러 객석으로 이동하는 과정 자체가 새로운 공연 경험을 형성한다고 설명하였다. 그는 이러한 경험을 통해 관객이 더 이상 객석에 앉아 작품을 바라보는 존재가 아니라 공연의 일부를 형성한다고 보았다. 나아가 “오늘의 관객은 보는 것에 만족하지 않고 스스로 춤추는 한복판에 있기를 원한다”고 지적하며, 관객 참여가 동시대 공연예술의 중요한 방향으로 부상하고 있음을 강조하였다.

그중 주목할 만한 경향이 있었다. 그것을 한마디로 요약하면 관객이 구경꾼으로서의 자기 본분에서 벗어나 이제는 공연에 어떤 형태로건 <참가>를 하는 형식의 춤이 늘고 있다는 점이다. 여기서 우리는 흔한 용어인 패러다임이라는 것을 떠올리게 된다. 오늘의 춤에서는 춤이라는 것의 개념도, 관객이라는 것의 개념도, 무용가라는 것의 개념도, 평론이라는 것도 모두가 달라진 틀을 갖게 된 것이다. 관객은 더 이상 객석에 앉아서 조용히 춤을 관람하는 것이 아니라 공연에 주요 요소로 참가하는 형식이다.

(...) 오늘의 관객이 추구하는 것은 뭔가, 이제 관객은 보는 것에 만족하지 않고 스스로 춤추는 한복 판에 있기를 원한다. 남정호는 치열하게 그 대상을 연구하고 있음을 증명해 준다(김영태, 1997, pp. 159-161).

안은미의 작품에 대한 비평에서도 유사한 경향이 확인된다. 안은미의 「무지개 다방」(1999년 3월 11~14일, 예술의 전당 자유소극장)은 우리가 삶에 대해 갖고 있는 환상이 얼마나 허약한 것인지를 무지개의 일곱 색깔에 대응하는 일곱 개의 섹션으로 나누어 풀어낸 작품이다. 한국 도시의 일상 속 다방·카페 문화에 뿌리를 두면서도, 다양한 색채와 정체성이 교차하는 상상의 공간을 ‘무지개다방’으로 설정하고 그 안에서 무용수들은 특정 서사를 재현하기보다 놀이와 상황극, 즉흥적인 장면들을 이어가며 관객과 공유되는 하나의 ‘판’을 만들어 나간다. 완전히 고정된 움직임의 재현보다는 예측할 수 없는 즉흥성과 강한 에너지의 발산이 강조되며, 공연자들은 무대 위에서 매 순간 새로운 관계와 상황을 만들어간다. 김영태는 공연평에서 안은미가 ‘춤은 관객이 참여하고 그들과 대화하는 수단’이라고 말한 점에 주목하며, 작품이 즉흥성과 현장성을 바탕으로 관객과 적극적으로 소통한다고 평가하였다(김영태, 1999, pp. 86-93). 이근수 역시 관객을 공연 세계 내부에 포함된 존재로 이해하며, 관객을 “다방의 손님”으로 명명함으로써 공연 밖의 관찰자가 아니라 동일한 공간에서 경험을 공유하는 존재로 위치 지었다(이근수, 1999, pp. 14-15). 이러한 해석은 관객과 공연의 경계가 흐려지고, 관객이 서사와 상황 속에 포함되는 방식으로 재구성되고 있음을 보여준다.

안은미는 문화일보와의 대담에서 이런 말을 했다. ‘나는 춤은 관객이 참여하고, 그들과 대화하는 수단이다. 춤의 매력은 생생함인데 말보다 힘이 있는 게 움직임이다.’ 나는 안은미 춤을 보고 ‘안은미 춤은 라이브 연주’라고 썼다. 이 말 속에는 즉흥, 현장성이 뚜렷한 것을 의미한다. 모든 가식을 벗어버렸기 때문에 그의 춤은 라이브였다. 감추지 않고 적나라하게 드러내 보이는 것이 그런 경향일 것이다. 『무지개 다방』을 보면서 관객들은 빈번한 누드 출현만이 아니라 안은미가 제어하는 ‘혼돈의 사다리’가, 그 혼돈(무지개 다방에서 일어나는 풍경)의 평정을 체험했을 것이다. 안은미의 제어, 혹은 평정에 의해 춤과는 다소 거리가 먼 몸들로 안은미의 춤상자 안에서 움직인다(김영태, 1999, pp. 90-91).

이 작품이 주목받아야 할 첫 번째 이유는 우선 재미있다는 것이다. 70분간 쉽 없이 전개되는 무대가 전혀 지루하지 않고 춘추동이 바뀌듯 명확하게 달라지는 무대와 무대들의 느낌이 단절되지 않고 자연스럽게 이어진다. 무용에 관객이 없다는 것이 그에겐 통하지 않는다. 잘 만들어진 춤은 연극보다 알기 쉽고 소설보다 재미있으며 새처럼 자유롭다. 이러한 재미는 끊임없는 창조와 직관적인 감수성으로부터 온다. “안은미는 생생하고 거침없는 상상력을 지니고 있으며 철저한 현대적 감수성을 그녀의 한국적 전통에 첨가하여 경탄할만한 성공을 거두었다.”는 ‘드보라 죠릿’의 평가가 당연하게 느껴지는 것은 바로 이 때문이다(이근수, 1999, p. 15).

이와 같은 변화는 포스트모던 공연 담론과도 긴밀하게 연결된다. 송종건은 서구 공연예술의 동향을 소개하며, 관객이 공연의 일부로 참여하는 형식이 확산되고 있음을 지적하고 ‘관객과 공연자 사이에 명확한 구분이 필요한가’라는 질문을 제기하였다(송종건, 1998, pp.46-51). 이는 공연자와 관객을 분리하던 기존의 이분법적 구조가 해체되고, 관객을 공연 경험의 구성 요소로 이해하는 새로운 관점이 확산되고 있었음을 시사한다.

서구의 무용이론가들은 오늘날 대표적인 공연예술(performing art)인 음악, 연극, 무용 등이 포스트모던 시대를 맞아, 무대라는 개념을 벌써 떠났다는 것도 잘 알고 있다. 연극에서도 대본없이 진행되는 공연이 많아지고, 컴퓨터와 합성된 공연이 생기고, 심지어는 관객들 없이 공연자들만의 공연도 열리기도 한다. 또한 관객들이 공연의 일부가 되는 공연도 생긴다. 이런 상황들은 포스트모던 시대의 예술공연에 심각한 변화를 가져왔다. 이런 변화들은 공연 자체의 개념에 중요한 변화를 야기 시키면서 다음과 같은 질문들은 만든다. 레코딩된 공연도 공연인가? 일상생활도 공연인가? 인간이 아닌 경우도 공연자가 될 수 있는가? 공연자들끼리만의 공연도 공연인가? 관객과 공연자 사이에 명쾌한 구분이 필요한 것인가? 이런 질문들에 대한 대답은 우리의 공연예술에 대한 철학에 의해 좌우될 수 있을 것이다 (송종건, 1998, p.46-51).

살펴본 바와 같이, 1990년대 후반 무용비평 담론에서 관객은 더 이상 객석에 머무르며 작품을 수용하는 존재가 아니라 공연 공간 안으로 초대되고 경험을 공유하며 의미 형성 과정에 참여하는 주체로 재위치화되었다. 이는 공연을 완결된 결과물이 아니라 관객과의 상호작용 속에서 구성되는 과정으로 이해하는 인식 전환과 맞물려 있으며, 관객을 공연의 외부가 아닌 내부의 구성 요소로 파악하는 담론적 전환이 본격화되었음을 보여준다.

## IV. 결론

본 연구의 목적은 1990년대 한국 무용비평 담론 속에서 관객이 어떠한 방식으로 호명되고 위치 지어졌는지를 고찰하고, 이를 통해 관객 인식의 변화 양상을 밝히는 데 있다. 이를 위해 『문예연감』에 나타난 1990년대 무용비평의 주요 경향을 검토하고, 무용 전문 월간지 『춤』과 종합예술 계간지 『예술세계』에 수록된 비평 텍스트를 중심으로 관객에 대한 인식과 역할 변화가 드러나는 글들을 분석하였다. 연구 결과, 1990년대 한국 무용비평 담론에서 관객 인식은 시기별로 뚜렷한 변화를 보이며, ‘수용자—향유자—참여 주체’로 이동하는 단계적 전환 과정을 거친 것으로 나타났다.

첫째, 1990년대 초반 무용비평에서 관객은 작품의 의미를 수용하고 공연의 효과를 확인하는 존재로 이해되었다. 당시 비평은 안무 구성과 움직임의 완성도, 형식적 성취 등 작품 내부의 미학적 가치에 집중하였으며, 관객은 작품의 전달 효과를 설명하기 위한 보조적 요소로 주로 언급되었다. 관객의 반응은 빈번히 인용되었지만, 그것이 독자적인 해석 행위나 의미 형성의 과정으로 논의되는 경우는 드물었다. 이 시기 관객은 공연의 성립에 필수적인 존재이면서도, 기본적으로는 수동적 감상자의 위치에 머물러 있었다.

둘째, 1990년대 중반 무용비평 담론에서는 무용 대중화와 관객 확대에 대한 관심이 증가하면서 관객을 새롭게 이해하려는 움직임이 나타났다. ‘춤의 해’를 계기로 대중화 담론이 확산되면서 관객은 무용예술의 지속성과 발전을 위해 확보하고 소통해야 할 대상으로 인식되기 시작하였다. 또한 소극장 운동과 작품의 실험적 경향, 발레계의 대중화 노력, 관객 교육에 대한 논의는 관객을 단순한 소비자가 아니라 공연을 경험하고 향유하는 문화적 주체로 바라보는 인식의 확장을 보여준다. 이 시기 비평은 관객의 이해와 감상 경험에 주목하며, 공연과 관객의 관계를 재구성하려는 경향을 드러냈다.

셋째, 1990년대 후반에 이르러서는 포스트모던 공연 담론과 실험적 공연 형식의 확산 속에서 관객을 참여적·경험적 주체로 인식하는 시각이 본격화되었다. 비평가들은 관객을 더 이상 객석에 머무르는 감상

자가 아니라, 공연 경험을 공유하고 의미 형성 과정에 개입하는 존재로 이해하였다. 특히 무대와 객석의 경계를 해체하거나 관객을 공연 안으로 적극적으로 포함시키는 시도들에 대한 논의를 통해, 관객은 공연의 외부에 위치한 감상자가 아닌 공연의 일부로 재위치화되었다. 이는 공연예술에서 관객과 공연자의 관계를 새롭게 이해하려는 시도이자, 공연의 의미가 창작자에 의해 일방적으로 전달되는 것이 아니라 관객과의 상호작용 속에서 형성될 수 있다는 인식 변화를 보여준다.

이상의 분석을 통해, 1990년대 한국 무용비평 담론에서 관객은 수동적 감상자에서 출발하여 향유자이자 소통의 대상으로 이동하고, 나아가 공연 경험과 의미 형성 과정에 참여하는 존재로 인식되기 시작하였음을 확인할 수 있었다. 이러한 변화는 단순한 관객층 확대나 공연 형식의 변화를 넘어 무용과 사회의 관계, 그리고 공연예술의 의미 생산 방식에 대한 인식 전환과 맞물린 담론적 변화로 이해할 수 있다. 나아가 본 연구는 비평 텍스트를 통해 관객이 어떠한 방식으로 호명되고 의미화되는지를 분석함으로써, 무용비평 담론이 구성하는 주체와 관계의 구조를 재조명하였다는 점에서 의의를 지닌다. 특히 관객을 비평 담론의 주변적 요소가 아닌 주요 분석 범주로 설정함으로써, 기존의 작품 중심·비평가 중심 연구를 보완하고 한국 무용비평 담론을 관객의 관점에서 재해석할 수 있는 가능성을 제시하였다는 데 의미가 있다. 한편, 본 연구는 자료 접근성의 한계로 인해 『춤』과 『예술세계』를 중심으로 1990년대 무용비평 담론에 나타난 관객 인식의 변화를 살펴보았다. 따라서 당시 발간되었던 다른 무용 전문지와 일반 예술 매체, 신문 및 공연 관련 자료에 나타난 관객 담론을 충분히 포괄하지 못하였다는 한계를 지닌다. 향후에는 『객석』, 『무용예술』, 『무용한국』, 『몸』, 『댄스포럼』, 『춤과 사람들』 등 동시기에 발간된 다양한 매체에 대한 분석을 통해 1990년대 한국 무용계에서 형성된 관객 인식의 양상을 보다 입체적으로 살펴볼 필요가 있다. 또한 다양한 매체의 분석을 바탕으로 관객 인식의 변화가 두드러지게 나타나는 주요 작품과 공연 사례를 중심으로, 작품과 관객의 관계가 어떠한 방식으로 형성되고 변화하였는지를 구체적으로 고찰하는 연구 역시 가능할 것이다. 이를 통해 1990년대 한국 무용비평 담론 속 관객 개념의 변화가 실제 공연 현장과 어떠한 방식으로 연결되었는지를 보다 심층적으로 이해할 수 있을 것으로 기대된다.

## ■ 참고문헌

- 문애령(2007). 한국 무용비평의 형성과 현황. **무용예술학연구**, 21(21), 49-69.
- 민현주(2000). **한국무용비평의 흐름과 평문에 관한 분석**. 박사학위논문. 경희대학교 대학원.
- 박은혜(2021). 한국 무용비평을 둘러싼 사회적 환경의 과거, 현재 그리고 미래. **무용과 이론**, 4, 5-21.
- 심정민(2004). 한국 무용비평의 흐름에 대한 고찰. **한국무용사학**, 3, 129-157.
- 오선명(2008). 바놀레 국제안무대회와 리옹 댄스비에날을 통해서 본 한국현대무용의 비평적 수용. **무용예술학연구**, 24(24), 85-112.
- 이지선(2007). 한국 무용비평계 연구 - 등단과정과 활동을 중심으로 -. **무용예술학연구**, 21(21), 71-119.
- 김경애(1990. 8월). “춤 언어는 연극언어와 다르다”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김경애(1992. 6월). “춤에 대한 「열정」이 빛낸 무대들”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김경애(1992. 11월). “「현대발레」를 러시아에서 데려오는 것이 옳았는가”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김경애(1996. 7월). “관객은 더 이상 구경꾼이 아니었다”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김경애(1995. 8월). “직업정신 발휘한 상반기 춤들”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김경애(1997. 5월). “관객을 「구경꾼」에서 해방시키려는 남정호의 실험”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김영태(1999. 4월). “이카루스의 날개와 발레 스타들”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김채현(1991. 9월). “「춤의 해」를 어떻게 치러야하나”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김태원(1991). 춤의 대중화를 위한 전략. **예술세계**, 9-12(12-15), 74 -75.
- 김태원(1992. 5월). “미완성의 에너지와 몇가지 조언”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김태원(1992. 7월). “「전통춤 5인전」과 낯선 방식으로의 춤체험”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김태원(1992). “우리춤의 면밀한 검증과 선별작업”. **문예연감**. <<https://www.arko.or.kr/yearbook/>, 2026. 05. 01>.
- 김태원(1994. 11월). “극장예술로서 발레의 활기와 춤의 탐미성”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 김태원(1995. 7월). “시도와 도전, 그리고 즐기 잡히지 않는 춤의 방향”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.
- 양승규(1990). 우리무용계의 발전방향. **예술세계**, 3-4, 174-190.
- 이근수(1999). 안은미춤. **예술세계**, 2-6(101-105), 14-15.
- 이병옥(1991). 91년도 무용계의 과제와 전망. **예술세계**, 5-7, 147-151.
- 이종호(1995. 6월). “더 치열해져야 할 작가정신”. 춤. <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.

춤 홈페이지, <<https://choom.co.kr/>, 2026. 05. 01>.

한국문화예술위원회 문예연감 홈페이지, <<https://www.arko.or.kr/yearbook/>, 2026. 05. 01>.

논문투고일 2026. 05. 14.

심사일 2026. 05. 17.

심사완료일 2026. 06. 15.

## The Transformation of Audience Perception in Korean Dance Criticism during the 1990s

Son Su Yeon \* · Choi Eun Yong \*\*

Ph.D. Candidate, Dankook University\* · Professor, Dankook University\*\*

The purpose of this study is to examine how audience perceptions were constructed and transformed within Korean dance criticism during the 1990s. Using a qualitative literature analysis, this study investigates dance criticism texts published in *Munye Yeongam*, *Choom*, and *Yesul Segye* between 1990 and 1999. The findings indicate that audiences were initially regarded as passive recipients who confirmed the aesthetic value and communicative effects of performances. However, with the expansion of dance popularization, audience development, and experimental performance practices, audiences gradually came to be recognized as active participants in performance experience and meaning-making processes. This shift reflects a broader transformation in Korean dance criticism from formal and aesthetic evaluation toward social, cultural, and communicative perspectives. The study suggests that the repositioning of audiences in dance criticism provided an important foundation for later discussions on audience participation and audience literacy in Korean dance discourse.

Keywords: Korean Dance Criticism(한국 무용 비평), Audience Perception(관객 인식), Audience Repositioning(관객의 재위치화), Dance Discourse(무용 담론), Audience Participation(관객 참여)