

컨템포러리 무용에 나타나는 무용수의 역할 변화에 대한 고찰*

**
이 나 현

목차	Abstract
	I. 서론
	II. 재현의 거부와 탈경계
	III. 무용수의 역할 변화
	IV. 결론
	참고문헌

* 이 논문은 전북대학교 2021학년도 연구기반조성비 지원으로 연구되었음.

** 전북대학교 무용학과 조교수

논문투고일 : 2022.02.02.

논문심사일 : 2022.02.05.

게재확정일 : 2022.03.09.

A study on the change of dancer's role in contemporary dance

Lee, Na-hyun · Jeonbuk National University

The purpose of this study is to reveal the change of dancer's role and the ability required of dancers in contemporary dance by examine contemporary choreographer's works such as Bausch, P., Khan, A. and Bel, J. Through this study, it was found that the refusal of representation and the blurred boundary between genres, promoted the collapse of the dance techniques as the original and collaboration between various genres. And as a result, it led to changes in the relationship between the choreographer and the dancer as well as the training method of the dancers. In addition, by analyzing data on changes in domestic and foreign dance company's repertoires and changes in arts support system in Korea, it was possible to find out these led the changes in which diversity coexist. These changes brought about changes of dancer's role from being a submissive performer for representation to a source of the choreography and collaborator by using singularity and multiplicity. Contemporary choreographers are searching for a new way of presenting body and movements as a facilitator in collaboration with various field rather than creating movements.

<key words> dancer's role, presence, collaboration, singularity, multiplicity, refusal of representation

<주요어> 무용수의 역할, 현존, 협업, 특이성, 다양성, 재현의 거부

본 연구는 현시대의 확장된 안무 개념과 탈경계의 현상 속에서 새롭게 요구되는 무용수의 역할 변화를 밝히는 것에 목적이 있다. 무용 예술은 시대별로 다른 가치를 추구하며 변화하고 있고 그에 따라 안무의 주요 요소들의 활용 방식도 변화하였다. 그중 무용 예술의 핵심적인 요소로 여겨져 온 무용수의 역할 또한 크게 변화하였다. 무용수가 전달하는 미적 가치의 변화는 작품의 결과 즉, 감상의 단계에서 파악되는 변화이지만 이는 안무의 과정에서의 역할 변화에 기인한 것이라 하겠다. 본 연구는 감상 단계에서의 무용수의 미적 가치를 논하기보다는 안무 과정에서의 역할 변화에 초점을 맞추어 논의를 진행하고자 한다.

현시대 무용 예술에서 무용수의 역할은 어떻게 변화하였고 그에 따라 무용수에게 요구되는 능력은 무엇인가라는 연구 문제에서 본 연구는 출발하였다.

본 연구는 무용수의 역할이 변화되는 요인을 재현의 거부와 탈경계라는 무용 예술에서 나타나는 지향점의 변화로 보고 논의를 진행하였다. 1960, 70년대 미국 포스트모던 댄스와 함께 나타난 재현에 대한 거부는 무대 위 무용수의 현존에 눈을 돌리게 하였고 무용수와 안무가의 위계적 질서를 파괴하는 한 요인이 되었다. 탈경계의 현상은 다양성의 공존이라는 변화를 가져왔다. 지시와 복종의 관계에서 협업의 관계로 변화한 안무가와 무용수의 관계 속에서 무용수가 안무의 원천이자 창작의 협업자로 참여하고 무용수의 특이성(singularity)과 다양성(multiplicity)이 안무에 활용되는 방식을 컨템포러리 안무가들의 사례를 통해 밝히고자 한다.

연구 방법은 무용사 속 무용수와 안무가의 관계 변화와 더불어 무용수의 훈련 방식의 변화에 대한 문헌 연구를 중심으로 한다. 또한 국내외 무용단 레퍼토리의 변화와 예술지원사업의 변화에 대한 문헌자료 분석도 함께 진행하였다. 이와 더불어 포스트모던 댄스 이전의 전통적인 안무 방식과 비교하여 현시대에 나타나는 변화를 컨템포러리 무용의 대표적 안무가들인 Bausch, P.와 Bel, J. 그리고 Khan, A.의 사례 분석을 통해 밝히고자 한다. 연구대상인 Khan, A.의 작품 《Sacred Monster》과 Bel, J.의 《모두의 춤(Disabled Theater)》의 경우 한국에서의 공연을 관람하였지만 명확한 분석을 위해 유튜브의 공연 영상 자료들을 참고하였다.

무용수의 미적 가치와 기능에 대한 선행연구 중 황인주(2012)와 Arnold, P.(2000)의 연구는 무용수의 능동적, 창의적 역할을 강조한다. 본 연구는 이러한 해석자로서

의 능동적이고 창의적인 역할을 넘어 창작과정에서 협업자이자 안무의 원천으로서 참여하게 되는 역할의 변화에 주목한다는 차이를 지닌다.

무용 예술의 지향점에 따라 새로운 안무 방식이 등장하고 그 안에서 무용수의 역할 또한 변화하였다. 이러한 변화를 이해하고 무용수의 역할 변화를 논하는 것은 무용수와 안무가 양성을 위한 전문 교육의 방향 제시에 중요한 토대가 되리라 기대한다.

II 재현의 거부와 탈경계

1. 재현을 위한 위계적 질서의 붕괴

포스트모던 댄스의 등장 이전, 무용 예술의 전통적인 형식인 발레와 모던 댄스는 재현에 의한 환영성의 생산을 추구하며 발전해왔다. 재현의 대상은 문학적 서사나 이상적 움직임의 형태였다. 그리고 재현의 대상이자 이를 제시하고 지휘하는 안무가의 절대적 지위 하에 안무가와 무용수의 위계적 질서가 유지되었고 완벽한 재현을 위한 혹독한 훈련은 무용수로 성장해나가는 과정에서 필수적인 과정이었다.

17세기 직업 무용수의 등장과 함께 발레에서는 전문적인 훈련이 강조되었고 그 결과 얻어지는 완벽한 신체의 통제와 안무가의 의도를 이해하고 실행하는 무용수의 능력은 발레 예술이 추구하는 가치와 직접적으로 연결되었다. 낭만 발레부터 동화적 이야기를 전달하기 위해 음악과의 조화 속에서 움직임을 어떻게 더 돋보이게 조합하느냐는 전통적 발레 작품을 안무하는 과정에서 주요 과제였다. 그리고 그 과정에서 무용수는 안무가가 원하는 방향으로 움직임을 실행하고 감정을 표현하는 전달자 역할을 하게 된다. 이를 위해 자신의 몸을 통제하고 외형적 형태를 다듬고 실행 능력과 표현 능력을 향상 시키기 위한 혹독한 훈련이 안무가와 무용수의 위계적 질서하에 진행되었다.

발레가 러시아로 수입되어 고전 발레가 정착할 시기 무용수의 훈련은 더욱 혹독해졌다. 무용사학자 Homans, J.(2014:305-310)는 발레의 훈련을 군대에 비유하거나 절대적이고 “완벽한 복종”으로 기록하고 있다. 개개인의 기량뿐 아니라 무대 위 대열의 정확성을 위한 훈련은 제정 러시아의 절대적인 권력을 시각화하는 것이

었다. 이 당시 안무가들은 예술가이기 이전에 차르의 권력을 위임받은 훈련사로서의 마스터인 것이다.

안무가와 무용수의 위계적 질서와 혹독한 훈련은 아이러니하게도 발레의 정형화된 움직임과 표현 방식에 반기를 들고 등장한 모던 댄스에도 계승되었다. 20세기 탄생한 미국의 모던 댄스와 독일의 표현주의 무용은 발레의 기교 중심적인 특성에 대한 반기로 시작되었다. 이들은 기능적 측면이 극도로 강조되는 발레리나의 훈련 방식에서 벗어나 자유를 기본 정신으로 표방하며 안무가마다 특색있는 표현적 움직임 창작을 안무의 주요 임무로 설정하였다. 하지만 미국의 모던 댄스가 정착하고 발전하는 과정에서 움직임의 다양성은 확보하였지만 자유라는 초기의 정신을 온전히 계승하지는 못하였다.

정제된 신체와 움직임이 전달하는 환영성은 발레라는 예술의 궁극적 가치와 분리하여 생각할 수 없다. 그리고 이를 창조하기 위한 안무의 과정에서 무용수는 개인의 개성을 드러내기보다는 안무가가 추구하는 이상적 움직임의 수행 능력과 함께 작품 속 역할에 대한 해석자이자 미적 전달자로서의 역할을 수행하게 된다. 모던 댄스에서도 이러한 지향점과 무용수의 역할은 크게 변화하지 않았다. 발레라는 일률적인 움직임 언어로부터는 벗어났으나 안무가마다 핵심적 원리를 담고 있는 무용 테크닉의 창조와 이를 위한 무용수의 훈련은 20세기 안무의 주요 기능으로 이어졌다. 모던 댄스를 대표하는 Graham Technique이나 Horton Technique, Cunningham Technique이 바로 이러한 예이다. 모던 댄스의 안무가는 자신만의 움직임 테크닉의 절대적인 원본의 권위를 부여받게 되었고 특정 테크닉이나 스타일로 훈련된 무용수들은 발레와는 또 다른 이상적인 몸의 형태와 움직임의 질감을 요구받게 되었다. 이상적인 움직임의 표본이 존재하는 상태에서 무용수는 자신만의 특이성보다는 일률적 지향점을 향해 정제되었다.

미국의 포스트모던 무용가 Paxton, S.은 1950년대 가장 실험적인 안무가로 평가받던 Cunningham, M. 조차도 발레의 “독재와 스타 시스템”에서 크게 벗어나지 않은 작업 방식과 무용단 체계를 지녔다고 비판하였다(Banes, S., 1987:59). 또한 그 시대 안무가들을 “독재자”로 표현하고 안무가들을 따라 움직임을 익히는 방식에 대해 ‘물 빠진 버전’의 생산밖에 될 수 없다고 비판하였다(Novack, Cynthia J., 1990:54). 포스트모던 댄스의 대표적 인물인 Rainer, Y. 역시 “여자 두목으로서의 안무가”라고 표현하기도 했다(Banes, S., 1994:340). 하지만 아이러니하게도 Cunningham, M.은 자신이 무용수에게 무엇을 해야 하는지 정확하게 지시하지 않아서 무용수들이 겁먹을 때가 있다고 토로하기도 하였다(Arnold, P., 2000:91, 재인용). 이러한 Cunningham,

M.과 Paxton, S.의 상반된 입장은 안무가의 절대적 지휘자로서의 위상이 완벽한 모방의 강요가 아닌 그 존재 자체에서 비롯된다고 해석할 수 있을 것이다. 즉, 안무가의 절대적 지위는 무용수들이 스스로 움직임을 자신의 역량으로 수행하는 자율성을 반대하는 의미에서가 아니라 원본으로서의 안무가의 존재에 기인한 것이라 하겠다. 이러한 안무가들과 무용단의 위계적 질서에 대한 비판적 태도는 당시 미국 사회의 반체제문화와 인권운동의 영향을 무시할 수 없을 것이다.

무용 예술에서 재현의 거부는 무용수 현존의 긍정으로 이어졌다. 독일의 연극학자 Fischer-Lichte, E.(2017:217)는 1960년대 이후 공연 예술은 “현존과 재현의 극단적 대립에서 출발”한다고 말한다. 무대 위 현존과 재현이 이분법적으로 구분될 수는 없지만 중요한 것은 현존의 부각일 것이다. 내가 아닌 존재로의 변형(transformation)이나 비현실적이거나 화려한 환영의 생산에 대한 거부는 일상의 움직임에 주목하는 결과를 가져왔다. 신비로움과 기교의 거부를 위하여 포스트모던 댄스가 정형화된 무용 동작이나 스타일의 제거와 함께 일상적 움직임의 활용에 몰두했다면 오늘날 무용 무대에서 엿볼 수 있는 변화는 익명의 일상적 움직임에서 한발 더 나아가 무용수 개인의 고유한 특성에 주목하고 그것을 작품의 출발점으로 활용하는 것이다. 무용수는 무대 위에서 특정 인물의 재현이나 표현을 전달하는 수단이 아니라 무용수 본인의 현존 그대로 무대에 등장하고 개인의 특이성 자체를 안무의 원천으로 활용될 수 있게 제공한다.

포스트모던 댄스에 의해 주창된 재현의 거부라는 무용 예술의 새로운 지향점과 함께 안무는 움직임의 창작으로부터 자유로워졌다. 특정 테크닉을 앞세운 움직임의 창작이라는 안무 방식이 원본으로서의 안무가와 함께 절대적인 지위에서 내려오면서 무용수들의 훈련에도 변화를 가져왔다. 모던 댄스를 대표하는 특정 테크닉의 대안으로 널리 활용되기 시작한 즉흥(improvisation)이나 릴리스 테크닉release technique 혹은 소매틱somatic은 재현의 대상으로서의 정형화된 동작들을 설정하지 않는다는 공통점을 지닌다. 이들은 공통적으로 외부의 대상, 즉 선생님이나 안무가가 제시하는 동작을 그대로 모방하는 것보다는 자신의 몸에 집중하고 몸에 부여되는 외부의 자극에 대한 반응을 활용하여 훈련하는 원리를 추구한다. 특히 즉흥은 독창적인 방법으로 자극에 반응하여 자신만의 특성을 살리고 새로운 움직임을 탐구하는 것을 강조한다. 즉흥은 외부의 대상을 따라 자신을 그 틀에 맞춰 훈육하는 방식에서 벗어나 각 신체의 외형과 움직임 가동 범위 및 특질의 다름을 인정하고 자신만의 움직임 방식을 찾아 나간다.

1970년대 Paxton, S.에 의해 고안된 접촉 즉흥(contact improvisation)의 경우에도 하나의 정형화된 스텝을 익히는 방식에서 벗어나 다른 신체와의 만남을 활용하여 감각의 확장과 새로운 움직임 탐구에 집중할 뿐이다. 다른 신체의 자극에 의해 자신의 몸에서 일어나는 변화 자체에 집중하고 이를 활용하는 접촉 즉흥은 전통적 무용 테크닉들과는 달리 창시자의 이름을 내세우지 않는다. 이는 접촉 즉흥의 초기 멤버였던 Smith, N. S.(1978:156)에 의하면 접촉 즉흥이 참여자들에 의해 변형되는 것을 긍정하고 하나의 정의 안에 규정지으려 하지 않는 태도에서 비롯되었음을 알 수 있다. 엄격한 규칙이나 재현해야 할 정형화된 움직임에 구속되지 않고 감각이 이끄는 움직임의 변화에 충실한 것만이 접촉 즉흥이 추구하는 지향점인 것이다.

자신의 호흡과 몸의 구조 그리고 외부의 자극에 대한 반응에 집중하는 훈련으로의 전환은 곧 무용수의 시선이 재현의 대상에서 자신으로 옮겨져 왔음을 의미한다. 자기 자신의 다름에 대한 긍정적인 시선이 움직임의 출발점이 된다. 외부에 존재하는 움직임 원형의 모방이 아닌 자신의 몸의 변화를 감지하고 그것을 활용하는 훈련의 강조는 무용수의 개별적 특성과 차이를 긍정하는 태도가 반영된 것이라 하겠다. 무용수 개인의 특이성에 대한 긍정적 시각은 안무에도 반영되어 무용수가 하나의 일률적인 스타일로 정제되어 무대에 오르는 것이 아니라 무용수 개인의 특성을 살리고 그것이 작품의 요소로 활용되는 변화를 가져왔다.

한국의 경우 안무가와 무용수의 위계적 질서와 특정 스타일의 권위는 대학동문 단체를 중심으로 이어졌다. 윤지현(2017:6-7)에 의하면 해방 이후 60년대까지 무용수 교육과 공연을 담당하던 개인무용연구소가 활성화하였지만 80년대부터 감소추세로 이어졌고 반대로 대학 무용과 설립은 1980년대 전국적으로 확산되었음을 알 수 있다. 대학 무용과의 양적 성장과 더불어 “무용계의 대표적 인물들이 대학 무용 교육자로 유입”(유미희, 2009:11)되어 대학은 무용의 교육과 공연 모두를 주도하며 성장하였다. 대학 무용과의 성장과 더불어 대학동문단체도 1980년대까지 급속하게 증가하였다(최경희, 2000:14-16). 개인무용소에서 대학 무용과로 중심축이 이동되기는 하였으나 도제식 교육에는 큰 변화를 가져오지 못했다. 대학 무용과가 생겨나고 성장하던 시기는 1961년부터 1988년까지 이어진 군사정권의 오랜 지배하에 사회 전반에 걸쳐 권위주의가 팽배했던 시기이기도 하다. 이는 전문 무용수 교육을 담당해온 대학 무용 교육에도 영향을 미쳤다. 유교에 기반한 장유유서의 전통과 더불어 권위주의에 길들여진 학생이자 무용수들은 교수이자 안무가에게 복종하며 그들의 스타일을 익히고 완성하는 것에 전념하였다. 그 결과 한국의 무용수들은 특정 테크닉 수행에 매우 뛰어난 능력을 보이지만 새로운 것을 받아들이고 응용하는 측면에

서는 매우 취약한 경향을 보여왔다.

하지만 2000년대 전후로 시작된 국가의 문화예술지원 정책의 변화는 소위 ‘독립 안무가’의 활동 영역을 넓히며 무용계의 지형을 변화시켰고 이는 무용수와 안무가의 관계에도 영향을 미쳤다. 정창호(2013:37-38)의 연구에 의하면 한국의 문화예술지원은 1973년 문예진흥원의 출범과 함께 시작되어 정부 주도의 정책적 사업에 지원이 집중되었다가 1993년 문민정부의 출범과 함께 문화예술정책에 대한 다양한 논의가 시작되어 2005년 민간주도의 문화예술위원회의 출범으로 자율성과 다양성을 보장하는 방향으로 변화하였음을 알 수 있다. 이러한 노력은 정부 주도의 정책성 사업에서 벗어나 문화예술계에 다양성을 부여하였다. 대학동문단체나 공공립 단체의 수장인 소수의 절대적 권위의 안무가 중심으로 구축되어 있던 무용계의 지형에서 벗어나 독립 안무가들이 양성되는 변화를 가져온 것이다. 독립 안무가들은 선생님의 스타일을 그대로 모방하는 방식에서 벗어나 프로젝트 중심으로 모인 다양한 배경을 지닌 프리랜서 무용수들과 몸과 움직임에 대한 실험을 전개할 수 있었다.

2. 탈경계와 다양성의 공존

무용수에게 요구되는 역할과 능력의 변화는 장르의 경계를 넘나드는 무용단의 레퍼토리 다변화와도 밀접한 관계를 맺고 있다.

미국의 모던 댄스를 대표하는 무용단들은 한 명의 안무가를 중심으로 설립 운영되었다. 그리고 그 안무가의 테크닉과 스타일을 전수하는 교육기관의 도움을 받으며 성장하였다. 정교하게 체계화된 움직임을 습득하고 완벽하게 수행하는 것은 오랜 시간과 노력을 투자한 결과이며 수준 높은 실행자를 양성해내는 교육기관의 도움 없이는 힘든 일이다. 그중 현재까지 그 명성을 이어오고 있는 무용단인 Alvin Ailey America Theater 또한 1958년 대중적 흥행을 성공시킨 안무가 Ailey, A. 를 중심으로 설립되었다. 이 무용단은 이 당시 많은 안무가의 이름을 내세운 무용단들과 마찬가지로 안무가, Ailey의, Ailey에 의한, Ailey를 위한 무용단이라고 해도 과언이 아니다. 한 명의 안무가를 중심으로 운영되어온 무용단의 경우 그 안무가의 사후의 성공적인 유지는 쉽지 않아 보인다. 하지만 이 단체는 다양한 레퍼토리의 확보로 그의 전통을 보존하는 무용단에서 현시대의 흐름을 반영하는 무용단으로 그 생명을 성공적으로 유지해 오고 있다. 1989년 Ailey, A. 사후, 그의 대표작뿐 아니라 현재 예술감독인 Battle, B.과 상임 안무가 Roberts, J.의 작품 이외에 영국의 안무가 McGregor, W.와 힙합 안무가 Harris, R.의 작품들을 레퍼토리로 보유하고 있

다(Alvin Ailey American Dance Theater Homepage). 전설적인 안무가를 중심으로 성장해 온 모던 댄스의 대표적 단체가 매우 다른 스타일의 안무가들을 초청해 다양성을 추구하며 현시대의 흐름에 맞게 변화하고 있음을 알 수 있다.

이러한 변화는 발레단도 예외는 아니다. 세계적인 클래식 발레단인 파리 오페라 발레단의 2021-2022년 시즌의 초청 안무가의 면면을 살펴보면 Eyal, S., Pite, C., Shechter, H. 등 컨템포러리 안무가들의 이름을 다수 찾아볼 수 있다(Opera de Paris Homepage). 영국의 로얄 발레단 또한 2006년 컨템포러리 안무가 McGregor를 상임 안무가로 영입하는 과격을 보였다(Royal Opera House Homepage). 세계적인 발레 콩쿠르인 Prix de Lausanne은 이미 1984년부터 컨템포러리 수업을 포함시켰고 현재는 컨템포러리 작품을 함께 평가하고 별도로 상을 수여하고 있다(Prix de Lausanne Homepage). 세계적인 발레단들이 클래식에 국한되지 않고 장르를 넘나드는 레퍼토리를 추구함에 따라 자연스럽게 무용수들은 클래식 발레만을 잘하는 것으로 충분하지 않게 되었다. 발레라는 움직임의 정수를 위해 현신해 온 발레 무용수들은 새로운 스타일과 작업 방식을 위한 열린 태도와 응용력을 요구받게 된 것이다.

장르간 탈경계와 다양성의 공존은 한국에서도 나타나는 변화다. 국립무용단과 국립현대무용단도 한 명의 안무가의 작품만을 선보이기보다는 장르와 스타일의 경계를 넘나들며 안무가들을 초빙하여 신작을 발표하고 있다. 2022년의 국립현대무용단 프로그램을 보면 안애순, 정영두, 송주원, 권령은 등 다양한 스타일의 안무가들의 작품으로 구성되어 있음을 알 수 있다(국립현대무용단 홈페이지). 국립무용단의 경우에는 한국무용을 기반으로 한 안무가들의 작품에서 탈피하여 2014년 핀란드의 안무가 Saarinen, T.의 작품 《회오리(Vortex)》를 초연하며 변화를 시도하였다. 이후 2016년 류장현의 《칼 위에서》와 프랑스 안무가 Montalvo, J.의 《시간의 나이》, 2018년 신창호의 《맨 에이드 Man Made》와 김설진의 《더 룸 The RoOm》으로 이어지는 컨템포러리 안무가들과의 작업을 이어오고 있다(국립무용단 홈페이지). 이는 한국무용을 하나의 장르로 국한 시키기보다는 하나의 훈련 방식으로 놓고 이를 활용하였기에 가능한 실험이다.

무용단들의 장르의 경계를 넘나드는 레퍼토리는 무용수들에게 하나의 테크닉에 국한되지 않는 다재다능함을 요구한다. 이는 한국무용과 발레, 모던 댄스 그리고 힙합을 포함하여 다양한 무용 양식들이 보존되고 정제되어야 할 원본이 아니라 다양한 방향으로 변형되고 이질적인 양식들과 접촉되어 전혀 새로운 결과물을 도출해 내기 위한 수단으로 활용되고 있음을 의미한다.

1. 협업자로서의 무용수

1970년대 탄츠시어터Tanztheater를 이끈 Bausch, P.는 무용수들과 함께 작품의 장면들을 만들어가는 안무 방식으로의 전환을 이끌었다. 공연 이론가 Siegmund, G.(2018:25)는 바우쉬의 동시대성(contemporaneity)을 논하는 글에서 무용수들의 안무에 있어서 창의적 기여도에 대해 언급한다. 바우쉬의 작업에서 무용수들은 안무가가 제시하는 것을 실행하는 역할에 국한되지 않고 작품의 재료가 되는 장면들을 함께 창작하는 역할을 요구받게 된다. 그녀의 작품에 출연하는 무용수들은 각기 다른 인종과 나이, 신체 조건을 갖고 있다. 어떤 특정한 외모의 기준이나 움직임의 스타일 혹은 테크닉을 공유하기보다는 다양성의 집합체라는 특징을 보여준다. 그리고 무엇보다 그녀의 작업 방식은 무용수들의 개인적인 경험으로부터 장면들을 만들어 내는 것으로 유명하다. 바우쉬는 특정 주제나 문제만을 던져주고 무용수들이 작품의 토대가 되는 시퀀스를 만들어 내거나 즉흥적으로 답을 찾아 나가는 방식을 취한다(Schlicher, S., 2006:125). 무용수들은 안무가의 협업자로 장면들을 함께 구성하는 역할을 수행한다. 그녀는 자신만의 무용 테크닉을 개발하고 전수하는 것이 아니라 무용수의 다양한 언어를 차용하는 새로운 안무 방식으로 차별화를 추구했다. 그리고 그녀의 작품에서 무용수들은 그녀의 복사본이 아닌 자기 자신으로 존재하며 작품의 재료가 되는 장면들을 함께 찾아가는 협업자의 역할을 한다. 무용수들은 안무가가 제시한 움직임을 능동적으로 해석하는 단계를 넘어 작품의 창작에 능동적으로 참여할 것을 요구받게 되는 것이다. 무용수들의 촉진자 역할을 하는 그녀의 안무 방법은 안무가로서의 그녀의 명성만큼이나 오늘날 활동하고 있는 무용가들에게 큰 영향을 미치고 있다.

무용수들과 함께 작품의 재료가 되는 움직임을 탐구하는 안무 방식은 국내에서도 널리 활용되고 있다. 국립현대무용단의 예술감독 남정호의 《이것은 유희가 아니다, 2021》의 참여한 소개에는 무용수들의 역할이 출연과 함께 ‘움직임 연구’로 표기되어 있다(《이것은 유희가 아니다》 팸플릿). 무용수들의 작품에 대한 기여도를 좀 더 명확히 표시하기 위한 노력은 젊은 세대의 안무가들에게서 쉽게 찾아볼 수 있다. 2007년 창단하여 국내외에서 활발히 활동을 이어오고 있는 무용단 고블린 파티의 경우 그들의 대표작 《소극적 적극, 2019》, 《은장도, 2016》, 《옛날옛적에, 2016》의 소개에서 안무 대신 ‘방향제안’으로, 참여하는 무용수들은 ‘공동창작’으로 표기하고 있다(고블린

파티 홈페이지). 신예 안무가 김혜윤의 경우에도 《희년연구, 2021》의 참여진 소개에서 ‘안무’는 그대로 표기하되 무용수의 역할은 ‘공동창작’으로 표기하고 있다(《희년연구》 팸플릿). 안무라는 역할은 더이상 움직임의 창작에 국한되지 않으며 무용수는 이러한 변화에 따라 좀 더 적극적인 창작자의 역할을 요구받게 되는 것이다.

안무가와 무용수의 돈독한 협업은 영국의 안무가 Khan, A.의 작업에서도 발견된다. 인도의 전통춤 카탁Kathak을 기반으로 현대적인 작업을 선보이는 그는 다양한 분야의 예술가들과의 협업을 지속해 오고 있다. 그는 인도의 전통춤과 컨템포러리 무용의 결합으로 자신의 춤이 시작된 만큼 “모든 예술 분야의 최고의 사람들과 협업하는 것”을 작업의 모티브로 삼고 있다(Akram Khan Company Homepage). 특히 다양한 장르의 무용가들과도 협업을 이어왔는데 벨기에 안무가 Cherkaoui, S. L.와의 협업 《Zero Degrees, 2005》와 세계적인 발레 스타 Guillem, S.과의 듀엣 《신성한 괴물(Sacred Monsters), 2006》그리고 플라멩코 무용가 Galván, I.과의 협업으로 완성된 작품 《Torobaka, 2014》가 그것이다. Guillem, S.과의 작업을 제외하고 나머지 두 협업 작업은 Akram Khan 무용단의 기획이기는 하지만 안무를 공동 안무로 표기하고 있다. Cherkaoui와 Galván은 안무가이기도 하기에 두 작품은 무용수 역할의 확대라기보다는 두 안무가의 협업으로 이해해야 할 것이다. 따라서 본 연구에서는 Guillem, S.과의 협업을 중심으로 살펴보겠다.

2006년 영국에서 초연된 《신성한 괴물》은 2007년 LG 아트센터에서 공연된 바 있다. Guillem, S.은 이 작품에 대한 소개 글에서 자기 자신이 “클래식 발레리나로서 발레로 훈련을 받았지만 스타일이나 테크닉 혹은 전통이 자신의 종교가 될 수 없다”고 밝히고 있다(Akram Khan Company Homepage). 작품 속에서 Khan, A.은 Guillem, S.이 클래식 발레리나로서 “조용히 순종적으로 시키는 대로 하는 방식”을 취하기보다는 “스스로 자신의 답을 찾아가는 것”을 선택하였다고 말한다(《신성한 괴물》 공연 영상). 발레와 카탁이라는 동서양의 전통춤을 기본 언어로 사용하는 두 무용수는 결코 자신의 춤에 간섭 있지 않으며 그렇다고 서로의 춤을 흉내 내는 것도 아니다. 발레를 넘어선 Guillem, S.의 춤과 카탁을 넘어선 Khan, A.의 춤은 분리되어 진행되기도 하지만 힘들고도 조화로운 만남을 보여준다. 전혀 다른 춤 언어를 소유한 두 무용수는 부드럽게 조화를 이루며 듀엣을 선보이기도 하지만 그들의 만남은 그리 순조롭고 평화롭지만은 않다. 카탁과 플라멩코의 만남인 《Trobaka》는 투우장을 연상시키는 긴장감 속의 대치로 “듀엣이기보다는 결투”의 이미지를 담고 있다(Mackrell, J., 2014). 이러한 무거움과 긴장감과는 대조적으로 《신성한 괴물》에서의 Guillem, S.과의 만남은 유머러스한 연인의 사랑싸움과도 같다. 스타카토의 분절적 움직임 속에서 사교

춤의 자세를 취하며 화합을 추구하는 듯 하지만 티격태격 다툼이 이어진다. 이 작품에서 Guillem, S.의 뛰어난 유연성과ダイナ미한 움직임 특질은 작품에 그대로 활용되지만 그렇다고 그녀의 발레리나로서의 정체성을 고집하는 것도, 반대로 Khan, A.의 특성에 수렴되는 것도 아니다. 이질적인 두 무용수 사이의 협업은 참여하는 무용수의 차이에서 출발하여 차이 자체에 머무르지 않고 새로운 조합을 끌어내는 방향으로 진행된다. 무용수로서 Guillem, S.은 하나의 고정된 스타일을 고집하고 전통을 고수하기보다는 Khan, A.의 작품을 자기 자신의 또 다른 잠재성을 탐색하는 장소로 활용한다. 각자의 고유한 특성을 활용하지만 안무가와 무용수 모두 고정된 특성에 얽매이지 않고 새로운 가능성을 찾아 나가는 과정에서 든든한 협업자로 함께 하는 것이다. Akram Khan 무용단에서 2005년부터 6년여간 함께 작업한 한국의 무용가 김영진 또한 전화 인터뷰를 통해 그가 카타의 빠른 움직임과 자신의 스타일을 고집하기보다는 무용수들이 제시하는 다양한 방향을 수용하고 적극 활용하는 작업 방식을 추구한다고 밝혔다.

안무가 재현을 위한 움직임의 창작으로부터 자유로워지면서 안무가의 역할 또한 자신만의 움직임 언어를 창작하고 이를 주입하고 지시하는 역할에서 벗어나게 되었다. 안무의 지향점의 변화는 자연스럽게 안무가와 무용수의 역할 변화로 이어졌다. 무용수는 누군가의 복사본이 아닌 자신에 대한 이해를 바탕으로 안무가와 소통하며 작품의 소재이자 안무의 협업자로 작품에 참여하게 된다. 다양한 방향의 협업 속에서 안무가들은 “퍼실리테이터facilitator의 역할을 자처”(Foster, S. L., 2011:66)하고 있으며 무용수들은 그 안에서 새로운 역할을 부여받게 된다. 촉진자의 역할을 자처하는 안무가들은 자신의 특정한 움직임의 특질을 반복적으로 재생산하기보다는 무용수들이 제시하는 다양성을 적극 수용하여 안무의 변화를 추구하는 방식을 택한 것이다. 안무가는 지시자의 위치에서 내려와 무용수들에게 문제를 제시하고 그것에 대한 답을 함께 찾아 나가는 공동연구자의 역할을 요구한다. 그리고 무용수는 특정 테크닉의 완벽한 수행 능력뿐 아니라 그것을 응용하고 자신의 방식으로 재창조하는 능력을 요구받게 된다.

2. 안무의 원천으로서의 무용수

프랑스의 안무가 Bel, J.은 무대 위에 무용수의 현존을 드러내는 것을 지속적으로 실험해 온 안무가이다. 다양한 계층의 사람들의 자전적 이야기와 일상의 모습이 그의 작품에서는 주요 소재가 되었다. 그중 국내에서 《모두의 춤 (Disabled Theater), 2013》으로 소개된 작품은 Theater HORA와의 협업으로 완성된 작품이다. 스위스

취리히 소재의 극단 호라는 “인지, 학습, 지적 장애를 가진 배우들로 구성”(Hilton, L., 2014:156) 된 극단이다. 2013년 한국의 스프링 페스티벌에서는 12명의 배우들이 함께 했다. 작품에 출연한 배우들은 무대 중앙 앞에 설치된 마이크 앞에 서서 자신을 소개하고 자신이 준비한 솔로 춤을 선보인다. 출연진들이 순서대로 이를 반복하는 것이 작품의 전개다. Bel, J.은 이 작품이 “재생산(reproduction)에 저항해서 공연자의 현존을 드러내기 위함”이라고 밝힌 바 있다”(Hilton, L., 2014:160). 그의 의도대로 이 작품에 참여한 무용수들은 자기 자신의 모습 그대로 무대에 오른다. 뉴욕에서의 공연에 출연했던 Hossle은 “내 자신이 되는 것이 나의 일”(Hilton, L., 2014:159)이어서 공연에 참여하는 것이 즐겁다는 소견을 밝힌다.

Bel, J.의 ‘무용가 시리즈’ 역시 무용수의 자전적 이야기를 소재로 무대 위에 무용수의 현존을 드러내는 작업이다. 그는 2004년부터 2020년까지 총 6명의 무용가를 다룬 작품을 선보였다. 그중 《Veronique Doisneau, 2004》의 성공은 무용가 시리즈를 지속가능하게 하였다. 이 작품은 파리 오페라 발레단을 위해 안무한 작품인데 전통적인 화려한 무대에는 댄스플로어조차 깔려 있지 않고 어떠한 무대장치도 없다. 여기에 연습복을 입은 무용수 Doineau가 등장하고 그녀의 이야기가 작품이 된다. 그녀는 자신의 사소한 신상을 공개하는 것에서 출발하여 자신이 좋아하는 무용 작품과 안무가에 대해 이야기하고 때론 그중 한 장면을 실행해 보인다. 마치 TV 리얼리티 프로그램과 같이 극장과 무용 작품을 둘러싼 그녀의 삶을 엿볼 수 있다.

그의 작품들은 무용 예술의 재현 방식의 부정을 위한 일상성의 활용을 넘어 개인의 특이성과 다름을 적극적으로 활용하여 무용 예술 내부 혹은 더 나아가 사회 전반에 걸친 타자에 대한 시선을 재고하게 만든다. 다름과 다양성 그리고 특이성은 그의 작품에서 일관되게 다루어온 주제로 이를 재현이 아닌 무용수들의 현존을 드러내는 방식으로 전달한다. Bel, J.의 작품 속 무용수(공연자)는 그의 작품을 위해 특별한 모습으로 준비할 필요가 없다. 그들의 자전적 이야기와 역사가 담겨있는 움직임 그리고 그들의 몸 자체가 어떠한 가식으로도 가려지지 않고 그대로 드러나는 것이 중요하다. 무용수는 어떠한 역할 수행이 아닌 자신의 특이성을 활용하여 안무가와 소통하고 작업하게 되는 것이다.

국립현대무용단 또한 렉처 퍼포먼스의 형식을 통해 무용수들의 무대 뒤 모습을 무대 위로 끌어내는 작업을 하였다. 2013년에 초연된 《춤이 말하다》(예술감독: 안애순)는 발레, 한국무용, 현대무용, 힙합이라는 다양한 장르의 무용수들이 각자의 장르 안에서 자신이 고민하는 춤과 몸에 대한 이야기를 무대 위에서 풀어내도록 기획된 작품이다. 본 연구자 또한 이 작업에 출연자로 참여하였는데 작품의 출발점은 무용가

들 각자의 이야기였다. 자신의 몸과 춤에 대한 생각을 드라마투르그와 나누는 과정에서 어떠한 내용을 취할지를 정하고 춤과 말하기를 조합하는 과정을 거쳐 무대에 오른다. 어떤 춤을 출지, 어떤 말을 할지는 참여하는 무용가에게서 출발한다. 그들의 경험과 생각은 작품의 원천이자 내용이 된다.

IV 결론

역사 속 뛰어난 무용수들은 안무가에게 영감을 불러일으키는 뮤즈이자 무용 예술의 꽃으로 자리해 왔다. 그리고 뛰어난 기교와 능숙한 표현력은 무용수에게 절대적으로 요구되는 능력이었다. 이를 위한 혹독한 훈련은 안무가와 무용수 사이의 지시와 복종이라는 위계적 질서 하에 이어졌고 안무의 과정에도 영향을 미쳤다. 하지만 전통적 의미의 안무가 해체되면서 안무가와 무용수의 관계와 무용수의 역할 또한 변화되었다.

본 연구를 통해 재현의 거부와 탈경계라는 무용 예술의 지향점은 첫째, 원본으로서의 테크닉의 붕괴와 더불어 안무가와 무용수의 위계적 질서를 파괴하였음을 알 수 있었다. 둘째, 다양한 장르 간의 협업을 촉진시켰으며 무용수의 현존을 그대로 활용하는 방식을 선택하게 하였다. 셋째, 무용수는 재현을 위한 복종적 실행자가 아닌 안무의 소재가 되는 원천이자 안무의 과정에서 안무가와의 협업자로 참여하며 그 기여도가 확장되는 변화를 확인할 수 있었다. 이와 더불어 무용수의 훈련 방식에서도 획일화된 외형을 목표로 삼기보다는 자신의 특이성을 긍정적으로 받아들이고 이를 적극적으로 활용하는 방향으로 전환되었음을 알 수 있었다.

현시대 무용 예술에서 무용수는 뛰어난 실행과 창의적 해석을 넘어 공동연구자이자 창작자로 안무 과정에 참여하게 된다. 이러한 변화 속에서 무용수는 자신의 특이성을 다양한 방향으로 변주하고 하나의 테크닉에 국한되지 않는 개방적 태도와 문제 해결을 위한 창의적 사고력을 요구받게 되는 것이다. 국내에서도 이러한 확장된 안무 개념의 실천이 활발하게 이어지고 있고 그에 따라 무용수의 창작과정에서의 참여와 다양한 스타일에 대한 개방적 태도 및 응용 능력이 요구되고 있다.

- 유미희(2009), “한국 무용교육의 변천과 과제 -해방이후를 중심으로-”, 한국무용교육학회, **한국무용교육학회지 20(2)**, 1-27.
- 윤지현(2017), “1960, 1970년대 한국 무용교육 제도의 근대적 이행”, 한국무용예술학회, **무용예술학연구 67(5)**, 1-16.
- 정창호, 박치성, 정지원(2013), “문화예술지원정책 정책변동과정 분석 -정책신념체계 변화를 중심으로-”, 한국정책학회, **한국정책학회보 22(4)**, 35-60.
- 최경희(2000), “한국 대학 무용(학)과의 특성화를 위한 교육과정 개발에 관한 연구”, 미간행, 박사학위논문, 이화여자대학교.
- 황인주(2012), “무용공연에서 무용수의 미적 기능에 관한 연구”, 무용역사기록학회, **한국무용기록학회 27**, 151-165.
- Banes, S.(1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press.
- _____ (1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press.
- Homans, J.(2014), *Apollo's Angels*, 정은지(역, 2010), **아폴로의 천사들: 발레의 역사**, 서울: 까치.
- Fischer-Lichte, E. (2017), *Aesthetik des Performativen*, 김정숙(역, 2004) **수행성의 미학**, 서울: 문학과 지성사.
- Foster, S. L.(2011), *Choreography Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge.
- Novack, Cynthia J. (1990), *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Smith, N. S.(1978), “A Subjective History of Contact Improvisation: Notes from the Editor of Contact Quarterly, 1972-1997”, In Albright A. C. & Gere D.(Ed. 1987), *Taken by Surprise*, Wesleyan University Press.
- Schlicher, S.(2006), *Tanztheater*, 박규(역, 1987), **탄츠테아터**, 경기: 범우사.
- Arnold, P.(2000), “Aspects of Dancer's Role in the Art of Dance”, *Journal of Aesthetic Education*, Spring 2000, 34(1), 87-95.
- Siegmund, G. (2018), “Doing the Contemporary: Pina Bausch as a Conceptual Artist”, *Dance Research Journal 50(2)*, 15-30.
- Hilton, L.(2014), “Presence, Rhetoric, Difference: Jérôme Bel and Theater HORA's Disabled Theater”, *TDR: The Drama Review 58(3)*, 156-162.
- 고블린 파티 홈페이지, <<https://goblinparty.co.kr/PRODUCTIONS>. 2022. 03.05>.
- 김혜윤(2021), 《희년연구》, 서강대 메리홀 대극장, 팸플릿.
- 남정호(2021), 《이것은 유희가 아니다》, 예술의 전당 토월극장, 팸플릿.

Mackrell, J.(2014. 11. 04).

Torobaka review – Akram Khan and Israel Galván's duet is more like a duel,
<<https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/04/torobaka-akram-khan-israel-galvan-sadlers-wells-review>. 2022. 01.23>.

국립무용단 홈페이지,

<<https://ntok.go.kr/kr/Dance/Performance/Index>, 2022. 02. 05>.

국립현대무용단 홈페이지,

<<http://kncdc.kr/ko/news/noticeDetail?boardMasterSeq=5&boardSeq=1533&pgm=notice>. 2022. 02. 05>.

Alvin Ailey American Dance Theater Homepage,

<<https://www.alvinailey.org/>. 2022.01.26.>.

Bel, J.(2006), 《Veronique Doineau》 영상,

<<https://www.youtube.com/watch?v=OluWY5PlnFs>. 2022. 01.21>.

Jérôme Bel Homepage,

<<http://www.jeromebel.fr/>. 2022. 01. 21>.

Akram Khan Company Homepage,

<<https://www.akramkhancompany.net>. 2022. 01.18>.

Khan, A.(2005), 《Sacred Monster》,

<<https://www.youtube.com/watch?v=ED4RwEfQLqc>. 2022. 02. 03>, <https://www.youtube.com/watch?v=_Qz5n0ge4tY. 2022. 02.03>.

Opéra National de Paris Homepage

<<https://www.operadeparis.fr/en/artists/season-21-22>. 2022.02.09.>.

Prix de Lausanne Homepage

<<https://www.prixdelausanne.org/about-us/our-history/>. 2022. 02 09>.

Royal Opera House Homepage

<<http://www.roh.org.uk/people/wayne-mcgregor>. 2022.02.09.>.