

독일 표현주의가 한국 현대무용에 미친 영향

임 혜 자*

Abstract

A study of how German Expressionism effected on Korean modern dance

Lim Hye-Ja (Keimyung University)

This study has tried to find out the effects which the Expressionism of Germany has had on the modern dancing of Korea by observing the theoretical backgrounds of how the dancing of Expressionism of Germany came into existence and the courses of its development and the appearance of the factors of Expressionism in the courses of changes of the modern dancing of Korea.

Expressionism was the resistant and revolutionary trend of artistic movements which appeared in Germany and other places around the 1st World War in the beginning of the 20th century and it affected the spirits of the times and all the aspects of the societies.

Expressionism, which appeared first in paintings, was entirely different from the styles of the former expressions and was covered with irrational, metaphysical and mysterious darkness. It showed energetic activities through Die Bruke and Der Blue Reiler formed by the young generation.

The dancing of the times resisted the formal techniques and the fixed thoughts and insisted on the liberation from the forms, and got bored with the classical ballet. The theories of Expressionism, which appeared with the attempt to express the real images of human beings showing their own unaffected inner world and resisting the established orders, has something common with the backgrounds of the birth of the modern dancing.

Recently, in the modern dancing of Korea, simple and characteristic images are used for the sake of the subjects of the works or explanations. And in terms of the stage

* 계명대학교 체육학부 무용학전공 교수

setting, many expressionistic functions and accomplishments are found, and various genres of music are used and sometimes particularly composed.

Expressionism suggests strongly that it can produce a different style of modern dancing in the modern dancing of Korea, and it is believed that the Korean dancers must develop new movements showing the Korean characteristics and must also have artistic abilities and systematic training in order to lead the streams of the dancing of the world. The driving force to realize the globalization of the Korean dancing is ,most of all, to study, develop and modernize the traditions of Korea further. It is necessary to make further efforts to produce a new and characteristic modern dancing of Korea by relating the breathing and movements of our traditional dancing with the modern dancing so that the modern dancing of Korea may settle down in the world.

I . 서 론

원시인들은 언어사용 이전에 의사소통과 제의식을 위해 무언의 동작을 사용하였으며, 정신세계의 초자연적인 존재들에 대한 행위를 모방함으로써 그들의 신비한 능력을 소유할 수 있다고 믿었다. 과거 그들에게 사용된 무언의 동작들은 시간이 흐르면서 극적인 표현양식을 취하는 연극의 형태나 유형화된 무용으로 체계화되어 발전되어 갔다. 이 시기의 무용은 육체와 정신의 합일, 즉 영·혼·육이 결합된 표현양식이며 아름다움의 본질인 자연스러운 움직임의 예술적 총체라 볼 수 있다.

이러한 무용이 예술로서 가지는 특성은 표현의 주체가 인간이며, 신체의 움직임을 통해 사상과 감정을 표현한다는 데 있는 것으로 종전의 안무가들은 순수한 동작속에 담긴 고유한 표현력을 강조하고 줄거리가 있는 연극적 사실 묘사의 주제는 핵심을 벗어나는 것으로 생각하였다. 그러나 오늘날에는 동작형식의 나열보다는 주제의 중요성을 부여하고 있다. 즉 줄거리가 있는 연극이나 오페라와 같이 이야기의 전개 내용 또는 상징성을 찾으려는 경향이 짙어 지고 있는 것이 현실인 실정이다(승영옥, 1997).

감정의 표현으로 예술을 설명하는 표현론은 예술가의 표현 충동에 의해 예술가 내면의 감정이 외부로 표현되어지는 것이 예술이라고 하는 감정을 중시하는 예술 이론이다. 19세기 말 러시아의 소설가 톨스토이에 의해 제시되어, 크로체와 켈링우드, 듀이, 랭거, 굿먼 같은 여러 철학자들에 의해 철학적으로 정립되게 되면서 20세기 중반까지 크게 유행하게 된 표현론은 인간에 대한 관심의 고조와 예리한 의식(意識)을 통하여 숨막힐 듯한 사회제도의 모순을 고발하고, 도시화, 기계화로 희생되어 가는 인간성 말살에 대한 새로운 인간상의 제

시, 인간애의 회복이 곧 '표현주의'라는 형식의 결과로 나타났다(김말복, 1999).

이러한 표현주의는 예술 전반에 적용되어 미술에 있어서는 주관적 비이성주의에 입각하여 전개되었고, 음악에 있어서는 쇤베르크를 중심으로 12음 기법과 무조음악을 통해 표현주의 음악을 시도했으며 연극에 있어서는 반사실주의적 경향이 대두되었다.

독일 표현주의 무용은 제 1,2차 세계대전을 중심으로 도덕이나 가치관이 타락되고 사회가 불안정 할 때 내부의 압력과 내적 필연성을 외부로부터 해방시키기 위해 나타난 표현주의 예술사조에 영향을 받아 탄생되었으며 그들에게 있어 무용은 '내적 감정의 발현으로, 사회와 개인의 문제를 표현하는 예술'로서 자리잡게 되었다. 규정된 형식을 탈피하고 자연스러운 움직임의 위해 이사도라 던컨이 새로운 의미와 기법을 추구하면서 20세기 초 현대무용이 출현하였다.

무용은 내면적 감정과 사상을 형상화시켜, 신체표현의 양식을 가지며 순수한 미의 형태로 이루어지게 된다. 그러나, 표현주의로 인한 현대무용의 흐름에 나타난 양상을 보면, 무용작품에서 행해지는 표현의 범위가 다소 극적이며, 연극적이고 실험적인 요소를 띄게되는 경향을 볼 수 있다. 이러한 양상이 무용동작에 있어서 사실화되고 직접적인 방식으로 나타나 전반적인 무용의 흐름이 극적 표현주의의 춤으로 흘러가는 경향으로 나타났다. 이로 인해 타 장르의 예술적 표현기법을 난무하게 받아들여, 주제와 실제의 이념에서 벗어나는 양상이 생겨나 무용의 형태가 본질을 잃어가며, 단순히 표현의 수단에만 그칠 뿐 주제의 의미를 상실하게 된다.

던컨에 의해 들어온 현대무용은 독일 현대무용의 촉매제 구실을 한 셈이며 현대무용의 창시자인 에밀자크-달크로즈를 비롯하여 루돌프 본 라반, 마리 뷔그만, 쿠르트 요스는 오늘날의 탄츠테아터의 기수들인 Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke 등의 무용수들이 독일 무용을 발전시켜왔으며 이는 신표현주의라는 새로운 움직임으로서, 초기 표현주의 특성을 승화시켜 보다 실험적, 독창적인 예술을 추구한 '탄츠테아터'라는 독특한 독일적 예술을 탄생시켰다. 특히 피나 바우쉬는 이 경향을 대표하는 무용가로서 기존의 안무 개념을 깨고 춤을 연극·영화적 이미지와 음악이 뒤섞인 콜라쥬 형식의 안무로 총체예술로서의 춤 영역을 확대시켰다.

그 당시 한국에서는 이시이 바쿠(石井漠)에 의해 현대무용이 시작되었고, 신무용과 독일 표현주의 무용이 유입되었지만 그 맥이 오래 유지되지 못하였으며, 1960년대 이화여대 무용과가 생기면서 육완순 교수에 의해 마사 그라함의 테크닉이 수용되어 후진양성에 힘쓰고부터 독일 표현주의가 주춤하게 되었으나, 1980년대 후반부터 무용계의 변혁이 일어났다. 점차 한국 창작무용에 표현주의적 경향이 조금씩 나타나기 시작하여, 탈(脫) 마사 그라함적

춤들과 독일의 탄츠테아터(Tanztheater: 무용과 극의 혼합)와 일본식 부토(Butoh)의 영향으로 한국 현대무용은 역사적으로 볼 때 짧은 시간에 많은 변화가 있었다. 이렇게 볼 때 한국의 현대무용은 외국 무용의 수용으로 매우 복잡한 양상을 띄고 있는데 이시이 바쿠에 의해 한국 신무용기에 표현주의 무용이 수용된 것이 이미 입증된 바 있으며, 현재의 무용 형태가 극무용 형식으로 많이 나타나는 것으로 볼 때 그 이후의 현대무용의 성립과정 중에 독일 표현주의 무용과 밀접한 관련이 있는 것으로 사료된다.

이러한 양상으로 볼때 춤은 단순히 형식이나 양적인 실험에만 만족할 것이 아니라 실험 춤의 제반 방법론과 이념 등이 적절하게 나타내어야 한다. 현대무용과 같은 표현수단으로서의 입지를 확대시키며 새로운 패러다임을 개척해나가기 위해 표현주의적 현대무용이 바르게 정착되어야 한다고 본다. 주제에서 벗어나지 않는 자유로운 표현방법을 간구하고, 그것이 예술로서의 진정한 무용의 의미를 인식하여 예술영역으로서 궁극적인 목적을 가지고, 문화 창조로서 적극적인 기능을 찾는 것이 당면과제로 여겨진다. 무용의 진정한 가치는 그 사회에서 담당하고 있는 기능에서 결정되어지며, 오늘날 무용의 가치는 문화적 현상으로서의 예술적 가치에 있음을 알고, 표현되어야 한다.

따라서, 독일 표현주의를 통해 표현주의 무용의 형성기반을 알아보고, 독일 표현주의가 오늘날 한국 현대무용에 미친 영향을 살펴봄으로써 한국 현대무용을 재조명 할 수 있는 계기가 되어질 것으로 사료되어 본 연구를 착수하게 되었다.

본 연구는 첫째, 표현주의의 의의와 성립배경을 알아보고 둘째, 독일 표현주의 무용의 선구자에 대해 고찰하였으며 셋째, 한국 현대무용에 나타난 표현주의적 요소를 규명하고자 하는데 그 목적이 있다.

II . 표현주의의 성립배경

1. 성립배경

표현주의가 등장하게 된 배경은 제1.2차 세계대전을 전후하여 정치적, 사회적으로 불안정하고 산업화와 기계문명의 도입으로 인간의 가치가 전락하고, 도덕이 타락하여 내재되어진 고뇌의 감정들을 외부로 표출시키고자 하여 표현주의가 등장하게 되었다(서정민, 1996).

표현주의라는 용어 자체는 프랑스 회화에서 시작되었지만, 그 예술의 방향과 흐름을 풍요롭게 발전시킬 수 있도록 촉매역할을 한 것은 독일에서였다(안금조, 1992).

Expressionismus라는 독일어의 번역인데, 이와 대립되는 말, 즉 Impressionismus 첫 두 철자만 바꾼 것이다. 새로운 예술경향이었는데도 불구하고, 그 새로움이 너무 미지근하다고 생각한 사람들이 있었다. 더 새로운 것을 원하는 사람들은 표현주의를 주창하게 된다. 표현주의는 더 급진적인 새로움을 취한 사조였다. 인상주의가 외적인 것을 내면화한 것이라고 하면, 표현주의는 내적인 것을 외면화(표현) 한다는 의미를 가졌다. 표현주의는 1910년 이후 미술, 문학, 음악 등에서 여러 가지 방향으로 사용되었으나, 거의 모두 새로운 예술 사조와 관련되어 사용되었다. 모두 그 때까지 금기 시 된 부정적인 내용을 표현하고자 노력하였다.

19세기말에서 20세기의 주요한 미술사조 가운데 하나로, 거기에 나타난 매우 주관적이고, 임의적인 자기표현의 특징들은 다양한 현대미술운동 및 미술가의 전형적인 면모이며 동시에 이탈리아 및 프랑스에서 나타난 합리주의적, 고전주의적 경향과 정반대 되는 흐름을 형성하고 있다. 또한 표현주의는 중세 이후 독일과 북유럽의 미술에서 지속적으로 나타나는 경향으로서 특히, 사회적 변혁기나 정신적 위기의 시기에 두드러지게 나타난다.

표현주의는 예술의 기본 목적을 자연의 재현으로 보는 것을 거부하며 르네상스 이래 유럽 예술의 전통적 규범을 떨쳐버리려 했던 20세기 예술운동 중의 하나로 표현주의자들은 예술의 진정한 목적이 감정과 감각의 직접적인 표현이며 회화의 선, 형태, 색채 등은 그것의 표현 가능성만을 위해 이용되어야 한다고 주장하였다.

따라서 구성(구도)의 균형과 아름다움에 대한 전통적 개념은 감정을 더욱 강렬하게 전달하기 위해 무시되었으며, 왜곡은 주제나 내용을 강조하는 중요한 수단이 되었다.

미술에서의 표현주의는 대표적으로 다리파(Die Brücke)와 청기사파(Der Blaue Reiter)로 주목되었다. 인간표현주의 성향을 띤 다리파는 1905년 드렌스텐에서 키르히너와 헤젤등을 중심으로 결성되었다. 이들의 기법은 아주 거칠고 날카로우며 거친 터치로 내적 감정을 잘 표현하였다. 다리파는 예리하고도 날카로운 심리상의 불협화음을 다룬 심리적 표현주의로 구체적인 대상을 빌었던 것에 비해 청기사파는 조형적 조화와 시적이며 신비주의적인 세계를 지향하는 조형적 표현주의 내지는 추상적 표현주의라고 할 수 있다(조미전, 1989).

표현주의가 명확한 강령으로 자리잡게 된 것을 1905년경부터지만 그 싹이 보이기 시작한 것은 1880년대로, 표현주의 운동은 프랑스에서 시작되었으나 다른 나라에서도 거의 동시에 전개되었다.

1910년경부터 독일을 중심으로 일어난 표현주의, 이탈리아의 미래파나 프랑스의 초현실주의, 기타 상징적·추상적인 연극운동들에 공통되었다. 예를 들면, 스위스의 무대미술가 아피아가 시도한 연극공간의 입체화, 영국의 연출가 크레이그가 주장한 무용·제스처의 강

조 등은 새로운 연극형태의 선구적인 뜻을 가진다.

놀데나 키르흐너와 같이 표현주의의 주역들은 각기 매우 다른 경향을 보여준다. 또는 비엔나에서 활동한 코코슈카의 경우에 그는 프로이트가 심리분석이라는 것을 발명한 바로 그 시기, 그 도시에서 인간 잠재의식의 심연에까지 내려간 강력한 인상을 주는 초상화들을 제작하였다. 표현주의는 우리 내부 세계에 있는 가장 모순적이고 가장 폭력적인 것을 발굴하고자 한다. 바로 이런 이유에서 사회적 위기나 정신적인 혼돈에 처했을 때 표현주의는 최상의 활동을 보이게 된다. 표현주의의 선구자들로는 존재의 어려움이나 죽음에 대한 매혹에 심취되었던 그림을 그리던 뭉크나 앙소르를 들 수 있을 것이다. 이들은 세잔느가 입체주의 탄생에 끼친 영향만큼이나 표현주의가 성립되는데 절대적인 역할을 했다.

표현주의는 부조화와 분열만을 꿈꾸고 있다. 표현주의자들은 반 고흐가 동생 테오에게 썼던 것처럼 인간의 끔찍한 정념을 표현하는 고향을 지르기 위해 강한 색으로 강조하고 있는 것이다. 또한 색깔뿐만 아니라 형태와 구도의 분해도 그들의 표현 수단이 되고 있다.

표현주의라는 명칭은 베를린의 《슈투름(폭풍)》지의 주간 헤르바르트 바르텐이 보급한 것이며, 이 경우에는 1910~1920년에 벌어진 모든 반인상주의를 표방하는 운동의 총칭이 된다. 그러나 이 개념은, 광의로는 시대를 초월한 유럽 미술의 저류(底流)의 하나이다. 즉, 지중해 세계에 대립되는 북방 게르만의 풍토를 반영하고 조형적인 ‘형식’과 그 자율성에 대해 혼의 힘과 그 분출을 특징으로 하며, 고전주의에 대한 낭만주의의 대립으로 규정할 수도 있을 것이다. 특히, 독일의 경우 1933년 나치의 탄압으로 해체되기 전까지 다른 어떤 나라보다 표현주의가 발전하여, 중앙 유럽무용으로도 불려지는 20세기 독일무용은 헝가리 태생으로 독일에서 가르치며 나치 점령 후 영국에 이주한 루돌프 본 라반의 이론과 분석을 토대로 시작된 것이다. 전 유럽 및 미국 무용 계에서도 라반의 영향력은 인정되고 있으며 그가 창안한 무용표기법 즉 라바노테이션(Labanotation)은 널리 사용되고 있다.

표현주의는 독일에서 인상주의에 반대하여 만들어졌다. 표현주의라는 명칭으로 전반적으로 지칭하는 바는 반 자연주의적인 경향이다. 이는 엄정한 의미에서 더 이상 자연을 모방하거나 모사 하는 것이 아니라, 예술가 개인이 갖고 있는 조물주로서의 역할을 강조하고자 하는 것이다.

이와 같이 표현주의는 형식주의적이고, 고정관념을 탈피하여 인간의 신체를 개인적 표현의 가장 강력한 매개체로 인식하는 새로운 경향으로써 발달하는 양상을 띄고 있으며, 이러한 것은 이전의 극도로 체계화 된 동작이나 한정된 테마를 거부하며, 보다 광범위하게 표현을 하기 위함으로 나타났다(심정민, 2001).

2. 독일 표현주의 무용

표현주의는 제1차 대전 무렵 독일에서 유행한 예술사상이며 자연주의, 인상주의의 반동으로서 일어난 것으로, 작가의 마음상태, 감정, 사상, 꿈 등의 표현에 중점을 두었으며, 매우 주관적 경향을 지녔다.

표현주의는 독일에서 창안한 것이 아니고, 독일로 건너와서 표현주의의 결정적인 발전을 이루어 내는 촉매역할을 하였으며, 표현주의는 어떤 특정한 예술에만 국한되지 않고, 각 분야의 예술에 회화, 문학, 음악, 무용, 건축 등 타 예술분야에서 발전을 가져왔다.

19세기말에서 20세기 초의 미국과 유럽의 일부 무용가들은 전통적인 발레의 고정관념과 형식을 벗어나서 인간내면의 감정을 표현하기 위한 춤의 형식을 벗어나서 인간 내면의 감정을 표현하기 위한 춤의 형식을 창조하고자 노력하였고 그리하여 새로운 스타일과 테크닉을 갖추게 된 현대무용을 탄생시켰다(채연희, 1997).

표현주의 무용은 춤의 주제가 바로 작품의 핵심이며, 본질이 되었고 구조면에서도 일련의 장식적 움직임을 포기하고 매 순간이 춤과 드라마가 되도록 하였으며, 각 움직임은 오로지 감정을 표현하는데 주력하였다. 또한 무대장치, 배경, 음악, 소재의 형식에 구속받지 않고 각자 나름대로의 조화와 부조화로 창작할 수 있으며, 무용가들의 철학, 사상, 성격, 개인적인 이념을 바탕으로 형태와 구성이라는 하나의 체계를 갖추어 나가며 서서히 발전하였다.

일반적으로 무용의 구성에 있어서는 형태와 표현이라는 두 요소가 필요하다. 특히 구성에 있어서는 이 두 요소가 항상 사용되며, 다만 형식을 주제로 하지 않는 창조적인 춤의 형태가 무용의 기본이 되었을 때, 표현주의 방식은 그 요소들 위에 미학적으로 하는 것이 아닌 그 작품 속의 내용의 표현을 강조하거나 또는 그 중에서의 움직임을 나타내었다.

표현주의 무용의 주제는 은밀한 인간관계와 정열을 다루는 것이 특징이며, 모든 움직임은 오직 감정을 표현하는데 중점을 둔다. 모든 문제의 핵심은 '인간'이며, 외부세계에 대한 사상이나 감정을 예술가의 형태 왜곡을 통하여 나타냈다. 또한 인간의 번민, 좌절, 분개 등의 근본적인 감정을 나타내고 내면의 세계를 추구하고자 하였다.

표현주의 무용의 기초는 자연적인 움직임이 핵심이 되었는데 이 움직임 중에서 초기에는 긴장(Tention)과 완화(Relaxation)의 기본동작이 적용되었다. 이 두 움직임, 즉 긴장과 완화의 사이가 매우 가까워서 그것을 갑작스러움과 정적의 대비로 표현하였으며, 이것이 주관적이며 감정적인 독일 표현주의 무용가들의 공간사용에 있어 더욱 뚜렷이 나타난다

(승영옥, 1997).

표현주의 무용가들의 ‘공간’이라는 개념 해석은 비어있는 공간, 공간에 구축되어 있는 것, 무한한 공간 그 자체, 어둡고 좁은 것과 보이지 않는 수평이 있는 공간 등 공간의 사용에 대한 새로운 해석으로 다른 무용인들에게 지대한 자각이 되었으며 리듬, 율동, 균형과 더불어 작품을 구성하는 중요한 요소로 여기게 되었다.

1980년대 무용계에 또 다른 새로운 움직임이 나타나기 시작하였는데 이 새로운 성향을 신표현주의 무용이라 불리면서 미국뿐 아니라 유럽에서 뚜렷이 나타나고 있다. 신표현주의 무용가들은 인간의 몸은 전체적으로 인간이 동경하는 것을 표현하기에 가장 이상적으로 적합하다는 전제 하에 일어난 새로운 움직임이다. 그리고, 이 움직임의 성향과 특색들은 감정의 표현을 위한 연결들이며 그들의 실제적인 출발점이 되어지고 있다. 이것은 마리 뷔그만이 실시한 초기 독일 표현주의 무용의 움직임의 시작과 동일한 감정으로 받아들일 수 있다.

미국무용과 독일무용은 자연적인 동작 구성을 기본으로 하고 있다. 동작을 무용의 본질로서 강조하기 위해 뷔그만은 음악 없는 무용을 안무했으며 후에 타악기 반주를 사용하기도 했다. 독일무용의 성격은 주관적이며 표현 위주였고, 독일인은 무용을 과학적 분비물인 동시에 미학적 혼합물로 분석하고 규정했다.

한편, 발레가 주도하고 있는 독일 무용계와 그리고, 발레의 테크닉과 권위에 불만을 느끼고 당시의 실험 연극과 미국의 현대무용을 혼합한 새로운 무용형식을 창안하게 되며, 이것을 ‘탄츠 테아트르’라 하였다. 탄츠 테아트르의 무용가들은 초기 표현주의 무용의 전통을 받아들이고, 발레의 훈련 상의 가치를 충분히 활용하여 새로운 독일식의 현대무용을 만들었다.

III. 독일 표현주의 무용의 선구자

1. 루돌프 본 라반

루돌프 본 라반은 헝가리에서 출생하여 뮌헨, 쾰리히, 함부르크에서 교사로서 일을 시작하였고, 파리에서 짧은 기간동안의 연구 후에 베를린 오페라(Berlin Opera)의 안무가가 되었다(채연희, 1997).

라반은 일생을 통하여 동작의 본질과 노동에서의 노력의 효과적 이용에 관하여 관심이

있었다. 다수의 실험 작품을 공연한 자신의 무용단을 지휘하기도 하였으며, 그의 중요한 업적은 안무가 아니라 무용동작을 지배하는 신체 법칙의 분석 개발과 무용을 위한 훈련체계에 있었다(이정일, 1985).

그는 실험적 발레와 포크댄싱, 수학, 기하학, 해부학을 이용해 동작을 창조하고, 통제하는 기본적인 요소를 세밀히 분석하였다. 라반이 움직임에 관심을 갖기 시작한 것은 산 속을 거닐면서 보았던 자연의 아름다움을 표현하기 위해 움직임에 의존하기 시작하면서 인간의 동작에 관심을 갖게 되었다. 이때부터 라반은 Human Movement에 관심을 갖고 무용, 운동, 작업 등 움직임 전반에 걸쳐 연구하게 되었다.

물론, 라반은 무용계에 더 많이 알려져 있었지만 그의 관심은 움직임의 목적이든 치료의 목적이든 미나 창조의 목적이든 간에 인간의 모든 동작에 있었다. 라반의 움직임 정신 사이의 상호 관련성을 이해하고 의식을 촉진시키는데 목적을 두기 때문이다(김은식, 1997).

또한, 라반은 동작을 최초로 체계화 시켰는데, 독창적인 동작을 만들어 그 동작의 의미들을 설명하려 했고 동작으로서 공동체적인 언어를 만들려고 노력했다.

음악의 사용범위를 극히 제한함으로써 무용 자체의 독자적인 영역을 확보하였다. 이는 기존 관습적인 형태의 음악사용을 거부한 것이며 순수형태로서의 춤을 추구하는 노력의 결과이기도 하다.

기존의 관습적 형태에 대한 반기였으며, 이러한 이념은 물론 그의 독특한 창작방식은 현재까지도 동작으로서 순수한 표현, 새로운 것을 추구하려는 현대무용 이념의 주춧돌이 되고 있다(정의숙, 반주은, 2000).

2. 마리 뷔그만

독일 표현주의 무용의 선구자인 카롤라인 소피 마리 뷔그만은 1886년 독일의 하노버 지방에서 태어났으며, 작크 달크로즈와 라반의 지도를 받았다. 그녀는 6세가 되던 해에 하노버에 있는 여학교를 다니게 되어 피아노, 연극, 성악, 문학 등 많은 예술 분야를 접하게 되었다. 뷔그만은 라반의 제자가 된지 반년만에 달크로즈의 음악의 수단인 무용에 대한 반발로 무 음악을 시도한 첫 솔로 작품인 '마녀의 춤(Witch of Dance)'을 발표하여, 음악을 무시하여 많은 논란이 있었으나 표현주의 현대무용가로 인정받는 계기가 되었다(강윤경, 2001). 마리 뷔그만은 작크 달크로즈와 라반의 지도를 받았으며, 독창적인 개념을 개발시키고자 그들의 테두리를 벗어나 1924년부터 독일 무용계의 제 1인자로 위치를 확고히 했다.

당시 뷔그만 무용 성격을 잘 대변해 주는 말로는 ‘음악 없는 무용’, ‘긴장과 완화’, ‘공간’, ‘표현주의 무용’ 등이었다. 무엇보다도 다이나믹한 동작과 무용에 있어서 동작 그 자체 하나만으로도 충분함을 강조했다. 이런 경향으로 해서 절대무용이란 단어가 생기긴 했지만 무용만이 궁극적으로 완전무결하다는 의미라기보다 무용으로서 완전무결함을 뜻하는 것이었다. 마리 뷔그만의 무용은 어둡고, 우울한 무용이 더욱 더 많았으며, 특히 그녀의 춤 ‘마녀의 춤’에서는 많은 부분을 앉아서 하는 순수한 움직임의 강조했다. 또한 신체의 표현에 따라 얼굴의 형태가 변했으며, 탐욕스럽지만, 인간의 생활 모습이 담겨 있는 듯 했다. 악마와 야수의 느낌은 당시 Ballet의 환상과 그 당시 활동했던 미국 무용가 던컨과 데니스가 사용했던 내용과는 거리가 먼 작품이었다(이인, 1996). 그녀는 감정의 일순에 나타나는 표정을 고정화시킴으로써, 호소를 강조하는 것이 그녀의 마스크의 사용법이였다. 반주음악이라는 분야에서는, 그녀는 종종 무 음악으로 춤추었다. 이것은 자유 무용이라고 하며, 음악부터의 자유를 의미하였다(이정일, 1997).

동작에 있어서 음악의 사용이나 무대장치 등에서 뷔그만의 접근법은 그녀의 당대에는 독창적인 것이었다. 뷔그만은 광범위한 동작의 영역을 가지고 있었으며, 그녀의 안무목적에 기여할 수 있는 조건하의 신체적 표현은 거부하지 않았다(배소심, 김영아, 1985). 뷔그만은 독창성으로 인정받고 있지만 그녀의 독창적인 예술세계는 이사도라 던컨이 전통발레의 원칙을 깨고 현대무용의 길을 열어 주어, 던컨의 기초에 라반의 이론적 체계를 확립하여, 그 이론의 바탕 위에 뷔그만이 체계적인 표현주의 현대무용을 발전 시킬 수 있었다(강윤경, 2001).

3. 하나 흠

1893년 독일 라인강변의 보스름(Wroms)에서 태어난 하나 흠은 뛰어난 호기심과 관찰력을 동시에 지녔다. 포도주 상인인 아버지 볼렌틴 에게르트와 과학자이며, 화학자였던 어머니 마리는 예술을 사랑하는 집안이었다(강윤경, 2001). 하나 흠은 게르만 사상에 근거한 신체와 우주의 법칙을 표방하되, 개개인의 표현력도 시도할 줄 아는 무용가였으며, 또한 명확하고 딱딱한 뷔그만 원리를 펼쳐 나갔다.

1940년대에 이르러서 하나 흠은 이미 미국의 조건에 맞게 자신의 작품을 개작하였다. 하나 흠이라는 인물은 상당히 실험적인 인물이라 볼 수 있다. 자신이 배워 온 것을 충분히 이용하면서 시대를 적절히 반영하였다. 그녀는 현대음악을 통한 동작이론과 리듬체조의 시각

화는 달크로즈의 연구소에서 습득한 것이고, 달크로즈와 라반에 의해 제기된 움직임 이론은 시간과 움직임의 관점에서 연구되었다. 라반의 움직임에 관한 이론을 실제 무용에 끌어 올린 뷔그만의 활동에 동참하면서 독일 표현주의 무용의 이론과 실제의 폭넓게 경험하게 되었다. 독일 표현주의 무용 위에 미국식 개념에 새로운 훈련법과 활기를 불어넣음으로써 하나 혹은 독일 표현주의 무용의 가장 기본적인 자기 표현을 그녀만의 독특한 형태로 창조하는데 성공하였다(강운경, 2001).

그녀의 춤에 대한 원칙에는 첫 번째, 동작의 원리에 의한 신체 움직임의 연구이며, 두 번째는 움직임이 있는 공간과 무용수의 움직임간의 관계이다. 마지막으로 무용수는 선생이 가르친 내용같이 외부의 것을 받아들이기보다는 무언가에 도전해야 한다고 하였다.

하나 혹은 새로운 움직임과 맨발, 꾸미지 않는 간결함 등의 예술형태를 통하여 무용가들의 감정표현을 창조하는 그녀만의 독특한 스타일을 구축해 나아갔다(정의숙, 반주은, 2000).

4. 피나 바우쉬

1940년 7월 27일 독일의 루스 강변지역인 졸링지역인 졸링겐(Solingen)에서 태어난 피나 바우쉬는 1945년에 끝난 제2차 세계대전의 상처 속에서 자라났다(Rolamd Langer, 1984).

피나 바우쉬가 가장 왕성한 활동을 했던 시기는 1977년에서 80년대 사이로 그 기간에 5-7개월에 1편의 신작을 발표했다. 그녀는 한 인터뷰에서 당시의 심리상태의 질문에 대한 “아직도 나는 호기심이 가득하다”고 해 앞으로도 개방적이고 생산적인 예술가로 남아있을 것임이 분명해졌다(Von Jochen Schmidt, 1990).

1977년 피나 바우쉬는 세계적인 아트페스티벌인 낭시의 아방가르드 페스티벌에서 몇 번의 실험적인 공연을 한 후 세계적으로 주목받게 되어 유럽, 미주, 남미, 호주, 아시아 등의 각 국으로 순회공연을 하였다. 그리하여 부퍼탈 무용단은 2년 만에 독일 무용을 이끌어 가는 정상급 단체로 급성장하였다. 그 당시의 무용의 표현방식은 전통적으로 계승되어지던 도파주의자 여흥이었지만 그녀는 그 전통을 거부하고 자신의 방식대로 표현하고 그녀 주변의 사회에 있는 의사소통 결핍을 정직하게 조명하였다. 그녀의 작품에 대한 반응은 즉각적이고 긍정적인 방향과 부정적인 방향 양쪽 모두에게 극단적이었다(Richard Sikes, 1985).

바우쉬의 작품은 근본적인 인간의 충동, 심리적, 사회적 강박과 제약들을 다루고 있다. 그녀의 기본테마는 사랑과 불안이고 사람들이 그것을 어떻게 취급하는가 하는 것이다.

남녀관계의 문제성을 표현하는 것은 마치 음악의 라이트 모티브처럼 그녀의 전 작품에 흐르고 있다. 그는 계속해서 자기 자신의 아이덴티티 및 사회적 역할을 찾으려고 애쓰는 사람들 사이의 상황을 제시하고 있다. 종종 한 사람이 자신의 성의 전형적인 대표자인 것처럼 행동하며 그 역할을 받아들이거나 그것으로부터 벗어나려고 시도한다(이인, 1996).

피나 바우쉬의 안무의 특징은 안무가와 무용수들의 작업방식에 있어서 스타니슬라브스키의 연출방식, 무대연출에 있어서 브레히트의 소외효과, 무대 위의 무용수·배우들과 교감에 있어서 아르토의 잔혹극의 영향을 받았다. 또한 클래식에서 대중음악에 이르기까지 여러 장르의 음악들을 연결한 음악적 구성과 무대 위에서 여러 가지 에피소드들을 단편화, 재구성, 새로운 소재의 삽입 등으로 관객들에게 줄거리의 연결이나 심리묘사와 관계없는 독특한 이미지를 전달하는 것은 영화에서 필름을 편집하는 몽타주와 유사하다는 평을 받고 있으며, 영화적 기법 ‘몽타주’를 수용하여 1989년 이후 무용의 극장화와 영화화를 병행함으로써 새로운 무용의 영역을 확장시켰다. 즉, 피나 바우쉬의 안무 특징인 몽타주는 움직임과 관련된 보다 좁은 정의인 ‘안무’라는 범위에서 벗어나 무용의 범위를 확장시켰다고 할 수 있겠다(최정화, 1998).

IV. 한국 현대무용에 나타난 표현주의적 요소

1. 한국무용의 현대사에 나타난 표현주의적 요소

1) 1920년 ~ 해방이전

이사도라 던컨에 영향을 받아 독일의 표현주의 무용이 활발하게 펼쳐지고 있는 시기에, 한국은 전통 사회의 봉건적 사고방식과 유교사상에 입각하여 새로운 인식의 전환이 이루어진 일제 식민지 시대 이후에야 무용 문화에 대한 근대화가 가능하였다. 식민지 시대인 1926년 일본의 대표적인 신무용가인 석정막이 서구 음악과 안무, 그리고 무대 공간의 자유로운 활동을 통해 소개하였던 경성공회당에서의 공연이 한국 신무용 전개의 시발점이 되었다. 석정막의 공연은 독일식 노이에르 탄츠 계열의 현대 춤으로 한국의 최승희와 조택원으로 이어져 박외선까지 영향을 미쳤다. 1925년 이후 석정막의 작품에는 뷔그만의 독일 표현주의 무용에서 추구하였던 ‘무음악의 무용’ 또는 ‘음악의 시각화’, ‘무음악과 타악기에 의한 추상감각’과 같은 성격들이 나타났으며, 특히 인간의 삶에 있어서 슬픔, 기쁨, 절망, 희망과 같은 내면세계를 그리는 현실적인 자기인식의 작품들이 주조를 이루었다. 그리고 뷔

그만 무용의 극적 특성 중의 하나인 군무의 표현방법을 그의 작품형식에 도입하여 구성력 있는 작품을 만들어 나갔다. 또한 음악가와 미술가의 새로운 감각에 의한 무용, 장치 의상의 조화를 통해 본격적인 종합예술을 추구하였다.

석정막의 제자인 최승희와 조택원은 그의 무용예술을 전적으로 수용하지 않고, 1931년 러시아의 망명 발레리나였던 안나 파블로바에 의해 우리나라에 소개된 고전발레의 형식미를 혼합하여 직선적 아름다움과 조각적 미감, 기계적이고 인위적인 동작연결, 정형화된 춤사위, 여백이 없는 템포의 긴박감 등의 무용구조를 만들었다. 특히 최승희의 무용은 그 시대상황에 따라 민족적 비극을 상징한다. 그녀의 작품은 제목과 소재 등을 한국 전통 춤에서 가져와 현대무용기법을 적절히 인용해 자신의 춤으로 재창조하여 우리나라에 신무용을 토착화시키는데 이바지하였다.

2) 해방이후 ~ 1950년대

광복이후 한국 신무용의 전통작업에서 그 실적을 올리며 의욕적인 활동을 하였으나 역사적·문화적 의식과 비판정신의 기반도 없이, 예술적인 이론의 배경과 주체성 부족에도 불구하고 서구무용 중심의 사고방식과 방법론을 일시에 토착화시키려는 성급한 시기였으므로 신무용의 재현에 불과하였고, 이 시대에 있어서의 무용은 거의 갈피를 잡을 수 없었으며 예술로서의 본격적인 질을 찾지 못하고 있었다.

그 후 6.25동란이 반발하자 다른 예술분야와 마찬가지로 많은 기성 무용가들이 월북하였다. 그것은 공산주의에의 동조가 아니고 무용가들의 사상적 무관심에 연유된 것이라 볼 수 있다. 많은 무용수들이 월북하여 문화적 손실이 크게 입었으나 1.4후퇴 때 김백봉, 김백초, 권려성 등이 월남하여 민속무용부문은 오히려 활기를 띠게 되었다.

해방이후 독일의 표현주의 예술이론이 무용교육에 유입된 것은 1946년 함귀봉에 의해 설립되었던 <조선교육 무용 연구소>의 교육내용이 하나로 채택되면서부터이다. 이 연구소는 교육전반에 걸쳐 기본적인 실기 훈련방법으로 독일의 마리 뷔그만 계열의 자연운동과 달크로즈의 유리드믹(리듬 훈련법)을 주원칙으로 하여 교육하였다. 이는 '신체육성법', '리듬훈련법', '군무형식의 창작실습'등을 내용으로 하여 교육이 이루어졌고 오늘날 대학교육에서 갖추고 있을 법한 체계를 잡은 최초의 무용교육 전문 양성소의 의의를 가지며 현대무용의 역학적 구성원리에 의한 작품창작을 시도하였고 순수 창작 무용을 표방하여 현대무용 그룹이 신무용의 계승을 자인하고 나서는 독자적인 무용건설을 꾀하였다(강이문, 1969).

해방이후 또 한가지 주목되는 사실은 서울신문사 기자이면서 조선교육 무용 연구소에서

무용이론과 무용평론을 담당하였던 문철민이 독일 뷔그만 중심 표현주의 미학이론을 중점적으로 소개하여, 해방기 이전의 비전문적인 인상기 수준의 평이 본격적이고 전문적인 무용이론 및 평론을 전개하게 되었고, 문철민에게 직접적인 영향을 받은 전문적인 무용평론가 제 1세대라 볼수 있는 조동화, 김경옥등도 독일의 표현주의 미학이론에 근거한 평론을 펼치게 되었다(성기숙, 1992).

3) 1960 ~ 1970년대

독일 무용의 영향을 받은 초창기 현대무용은 신무용 시기라고 할 수 있지만, 1960년대 초반에 신설되었던 이화여대 무용과를 중심으로 박외선, 육완순 교수에 의해 주로 교육적 차원에서 그라함 등의 테크닉이 수용되어 표현주의 무용은 침체되었던 시기이다.

60년대 무용계는 자기 반성의 비판력을 바탕으로 개개인의 의식구조가 예술관속에서 싹터 가고 크는 시기이며, 예술가의 철학관이 자리잡게 되고 무용가의 독자적 예술관이나 철학적사고에 눈 떠가는 등 지적인 면이나 기능적인 면으로 체계적인 향상이 이루어 졌으며, 70년대로 이어지면서 개화된 민중의식속에서 전통의 중요성이 강조되면서 대학가의 탈춤운동이 일어나고 민속극에 대한 연구 또한 활발히 이뤄지고 있었으며 신무용적 표현이 계속되었고, 대형무대를 메우는 서사적 형식으로 무용극화 되는 경향으로 변화하고, 군무의 발달로 무대구성의 다양한 변화와 극장춤으로 발달하여 여러 가지 소품과 무대장치가 개발되었다.

4) 1980년대

80년대 초반까지 지배적이었던 육완순에 의한 마사 그라함적 춤은 후반 ‘마사 그라함 춤의 악화(惡化)’현상으로 변화되었다. 이는 세대층의 다양화와 소극장을 통한 실험춤(Avantgarde Dance) 활동의 귀결이기도 했다. 특히 80년대 중반이후 여러 갈래로 쓰였던 민주화라는 말은 탈권위, 탈 집중, 해체 및 다층화라는 개념과 연계되면서 70년대나 80년대 초반까지 소수에게만 집중되었던 문화양식을 대중화시키는 계기를 만들어 주기도 했다. 이러한 흐름은 ‘탈 그라함적’시도였고 전체적으로 현대춤이 갖고 있는 추상성으로 난해성을 탈피하기 위해서 무용과 극을 혼합시키기 시작하였으나, 80년대 중반 이후에 시도된 춤과 극의 혼합방식은 ‘그라함적 무용극’형식과는 거리가 멀다. 종래의 무용극이 무용을 우위에 놓고 극을 혼합시켜간 것이라면, 그 이후의 무용과 극의 상대적 우위성이 없어진 즉, 무용과 극이 동일한 것으로 변화 되어간 것이다. 따라서 ‘그라함 이후’의 춤의 새로운 변화 즉

새로운 무용극, 혹은 독일 표현주의 기법을 바탕으로 한 독특한 피나 바우쉬 무용극에 대한 수용이 시작된 것이다. 1980년 이후로 한국 현대무용의 특징은 주제 선택의 폭이 넓고 다양해지고 현실이 상징하는 한국적인 것에 대한 관심과 춤에 대한 개방적인 태도였으며, 일반 대중과 한 발짝 다가서는 그들과 함께 호흡하는 사회적 동향, 장소, 소품, 의상, 음악 등을 다양하게 활용하면서, 생활과 사회와 무용이란 주제의 혼합춤의 장르로서 다매체적 춤 공연의 시도를 구축하였다고 볼 수 있다.

1980년 후반 현대무용 공연은 무용계의 주도적 역할과 양적으로 급속한 팽창을 하였고 최승희, 조택원 시대 이후 50여년 동안 정체되어왔던 현대 무용계의 변화의 바람을 일으켰던 시기였다. 이 시대의 우리 현대무용계의 가장 커다란 행사는 88년 서울 올림픽과 문화예술 축전이었던다고 볼 수 있다. 올림픽 개회식의 해맞이는 육완순, 최청자, 박명숙, 박일규 안무로 우리 현대무용계의 역량을 총집결해 보았던 좋은 기회였다.

5) 1990년대 이후

1992년 '춤의 해'를 맞아 지방에서 활동하고 있는 무용인들을 중심으로 평준화를 앞당기는 기회가 될 <전국 무용제>가 생겨났으며 실적 위주의 해외공연을 하는 시기에서 벗어나 이 시기에는 외국의 유명 공연장에서 공연을 갖도록 추진하는 것에서부터 외국의 전통 있는 페스티벌 참가를 적극적으로 시도함으로써 춤의 양적 질적 발전을 가져 오게 되었다.

1990년대는 단순히 70년대와 80년대의 서구 현대무용의 기술과 형식을 수용하는 단계를 지나, 진보된 안무가들에 의한 독자적인 춤 양식과, 독자적인 춤 언어의 과학적 체계화를 통해 세계 예술무용에 우리의 눈과 기준을 가진 무용 창작작품들을 제시하고 있다. 시대적 감성과 어울리는 자유스러운 창작성을 지향하고, 실제 공연활동에서의 창작적 실천은 새로운 무용 활동의 흐름을 제시하고, 앞으로의 무용발전에 거대한 공헌을 하고 있다고 할 수 있으며 표현의 적절함을 위해 연극적인 요소를 무용의 형태로 승화시키기도 하고 무대장치나 조명, 의상등에서 작품성을 강조하고 음악적인 기능을 제거, 변형함으로써 현대무용의 본질이 표현주의적 요소의 영향을 많이 받고 있다(이성민, 2000).

특히 90년대 후반 현대무용가이자 안무가인 안은미는 귀국 공연부터가 아주 파괴적이고 혁신적이었으며 그녀의 작품에는 표현주의적 요소가 강하게 나타나고 있다. 사과, 배추, 뱀 등의 소도구 사용이 특이하고, 「대구별곡」, 「성냥팔이 소녀」에서는 연극적 요소와 즉흥적 요소가 강하게 나타나며 음악에서도 무용작품을 위한 음악을 작곡하였다.

세계 무용가들이 인정한 한국의 유일한 안무가이자 무용가이며 일반 대중들의 지지를

한몫에 받고 있다. Village Voice의 수석무용비평가인 Deborah Jowitt은 ‘안은미의 작품은 시각적으로 훌륭할 뿐만 아니라 보는 이에게도 번득이는 상상력을 불러일으키기에 충분하며 한국의 전통을 지극히 현대적인 감각으로 해석하여 성공적인 결과를 얻어내고 있다’고 하였고 그녀의 예술관에 대해서도 많은 평론가들은 무용이나 아니냐를 두고 문제제기를 하고 있으나 그녀는 한국 무용계에서 일반 대중 관객을 가장 많이 확보하였다.

이처럼 한국의 현대무용은 그 역사성에 비추어 볼 때 그리 오래 되지는 않았지만, 짧은 시기에도 불구하고 많은 변화와 발전이 거듭되었음을 알 수 있다.

2. 표현주의가 한국 현대무용에 미친 영향

1980년대 후반부터 한국 현대무용이 주로 다루고자 했던 주제나 소재, 작품의도와 안무는 매우 다양하고 다변화하였다. 이는 현대무용의 속성 자체가 동시대적인 삶의 표출인 것이고 우리가 살고 있는 현대의 모습도 다양하고 다변적이기 때문이다. 그러므로 표현주의를 수용한 것은 당연한 귀결일 것이다.

이 주제나 소재들의 특징을 대략 구분하여 보면 첫째 삶, 죽음, 사랑 등 인간이나 인생의 본질적 문제 더 나아가 우주, 생명, 자연과 같은 보다 근원적인 현상이나 그것의 본질에 대한 규명들이고, 둘째 우리가 살고 있는 삶의 모습에 대한 묘사나 문제제기, 셋째 한국적 정서나 소재 같은 전통의 현대화, 넷째 사물 혹은 관념들을 주제나 이야기로 구현하지 않고 이미지로서 전달하려는 것 등으로 나눌 수 있을 것이다(반주은, 1989).

한국 현대무용이 표현하고자 하는 첫 번째 특징적 요소인 삶, 죽음, 사랑 같은 인간이나 인생에 있어서의 본질적인 문제를 다룬 작품들은 대체적으로 너무도 관념적이고 그것의 표현 또한 너무 추상적이어서 그들이 표현하고자 하는 문제점들을 관객에게 전달하기 위해 많은 제약을 갖는다. 이것의 커다란 요인 중의 하나는 자신들이 표현하고자 하는 삶의 본질이라는 매우 난해하고도 복잡한 명제들은 치열한 예술정신이나 자기 철학으로 구체화시키지 못하고 장식적이고 허위적인 동작만으로 막연하게 춤을 춘다는 점 때문이다.

또 우리 현대무용에 있어서의 이러한 주제나 소재의 표현방법에는 뷔그만이 “단순히 움직임을 시연하는 것이 아니라 움직임을 ‘사는 것’”이라고 무용에 대한 신념을 피력한 점에서 방법적 제시를 얻을 수 있을 것이다. 이러한 주제나 소재에서 한 걸음 나아가 우주, 생명, 자연현상 같은 것의 본질을 규명하고자 했던 일련의 작품들은 최근에도 한국 현대무용에 많이 다루어지는 특성들 중의 하나이다.

두 번째 표현하고자 하는 기본이념의 특성들로써는 우리 현실 모습에 대한 묘사나 문제점들의 제기이다. 사회현실의 문제들이란 다양하여서 맞닥뜨리는 모든 점들이 바로 오늘날의 현대무용이 표현해 낼 주제와 소재들이다. 예를 들면 현대인의 여러 가지 인간모습을 그려 낸 한국 현대무용단의 「이것은 내 땅 저것은 네 땅」에서부터 컨템포러리 무용단의 물질문명 속에서 소외되고 허덕이는 인간의 모습을 다룬 「PAC-MAN」이라든지 나아가서는 현대에 있어서의 언어적 의미와 그 폐해를 통해 현대사회를 조명한 「말의 마력」에 이르기까지 현대와 그에 처한 현대인들을 묘사하고자 했던 작품들은 너무도 많다. 이는 초기 표현주의 현대무용 특성중의 하나인 시대적 사조 시대적 감정과 감각 등을 적재적소에 절실하게 표현하고자 했던 관점으로 보더라도 극히 당연한 결과이다(반주은, 1989).

그러나 한국의 현대무용은 이러한 동시대적인 문제점들에 대해 대개는 현상 자체의 고발이나 묘사 혹은 제시에 그치고 만다. 이러한 관점에서 이숙재는 『현대 춤의 테크닉이 곧 현대무용이 아니다』라는 시평에서 한국에서의 현대무용이 과연 현대정신에 입각한 오늘날의 시대적 사회적 반영과 그 극복에서 그 진로를 극복했던가 라는 문제점을 제기하고 실용주의적이며 구체적인 생의 자각을 위한 현대철학을 앞세워야 한다고 주장하고 있다(이숙재, 1987).

세 번째 주제나 소재의 특징적 요소로서는 한국적 정서나 소재들을 현대무용이라는 그릇에 담아 새롭게 조망해 보고자 하는 것들이 있다. 예를 들면 「제 1회 현대무용제」에 참가했던 육완순의 「전설」이나 제 3회 때의 「학」 같은 작품들이나 83년 안신희 개인 발표회에서 단군신화를 소재로 하였던 「태양미사」 85년 컨템포러리의 「아홉 개의 구름과 꿈」 87년의 「인간화첩」 등과 같은 일련의 작품들은 그 소재를 옛날의 우리 이야기나 설화 혹은 인물들에서 찾아, 한국적 정서와 주제를 오늘에 이어지도록 하고 있다. 이는 초기 표현주의 내용이나 형식에 있어 전통적인 소재나 주제를 당시에 맞게끔 새롭게 형상화했다는 점에서 좋은 선례를 찾을 수 있을 것이다.

마지막으로 한국의 현대무용이 표현하고자 하는 내용에 있어서의 특징적 요소로는 개념이나 주제들을 구축하려하지 않고 단순히 이미지만 제시 표현하고자 하는 점을 들 수 있다. 예를 들면 「제 1회 현대무용제」의 「빛(육완순)」, 「제 5회 현대무용제」의 「하나, 둘, 셋, 넷(박일규)」 같은 작품들은 춤만의 역동적 에너지로서 이미지를 창출해 낸다는 점에서는 작품 내용뿐만 아니라 춤의 본질을 확장시킬 수 있다는 긍정적 요소를 지닌다.

80년대 후반의 한국 현대무용에 있어서도 박인숙의 「비둘기만 날아가다」, 김복희 김화숙의 「흙으로 빛은 사리들의 나들이」, 이정희의 「살풀이 여섯」과 「살풀이 여덟」, 박일규의 「서울에 핀 88개의 장미」, 홍신자의 「섬」, 한국 창작춤 계열에서 문일지의 「맹가 나무 이야

기, 김삼진의 「저녁의 게임」과 같은 작품들은 어떤 현대 춤보다도 극적 구조를 많이 삼입하여 공연을 입체화 시켰다고 볼 수 있다. 홍신자의 「섬」이나 박인숙의 「마리아 콤플렉스」에서 보듯 작품 속에서 춤 적인 요소와 극적인 요소의 우열을 가리기 힘들만큼 균등하게 섞여 있으며, 그 두 가지는 일종의 변증법적 갈등을 일으켜 공연이 입체화되어 가는데 기여하고 있었다. 그런 극적 구조의 확대와 삼입, 풍자성과 알레고리의 증가, 다양한 표현성은 피나 바우쉬의 탄츠테아터가 내포한 측면과 전혀 무관한 것은 아니다. 평론가 김태원은 피나 바우쉬의 탄츠테아터를 포함한 80년대 세계 춤의 미학적 측면을 조망한 글에서, 우리에게 필요한 것은 첫째, 춤 공연에서 극히 갖는 속성들에 대한 접합으로 객관화시키고 의미 있게 만드는 ‘춤과 극의 극장술’의 튼튼한 구축, 둘째로 춤 창작에 있어 춤을 보다 근원에서부터 또 언어적으로 보는 훈련이 필요하다고 이에 따르는 ‘움직임에 대한 다양한 인식’이 있어야 하며, 셋째로 안무자의 춤 작업에 있어 단순한 추상적인 움직임의 연속이나 반복만이 아니라, 내용과 표현성이 더 확고한 ‘춤의 세계관’이 필요하다고 지적했다. 다시 말해, 그런 지적은 우리 현대 춤의 발전양태와 피나 바우쉬 탄츠테아터의 미학과의 필요한 긴밀한 상관성을 잘 지적한 것이라 볼 수 있다(송미경, 1991).

90년대는 다채로운 행사와 외국과의 교류가 활발하게 진행되고 30대 젊은 안무가들의 등장으로 다양한 창작작품들이 실험적으로 무대에 올려졌다. 예컨대, 한국무용을 공연해 온 국립무용단은 99년 말 현대무용가 이정희씨에게 안무를 맡겨 현대무용을 접목한 종합무용극 「자연인」을 공연하였고, 한국 창작 춤 위주의 공연을 해 온 서울예술단도 현대무용가 안애순씨 안무로 현대 춤과 전통 춤이 접목된 「찬기파랑가」를, 국립국악원도 전통음악의 표현양식을 춤, 미술, 테크놀로지와 결합한 「99 새 즈른 해를 바라보는 소리놀이」를 선보였다. 또한 한국 춤의 강미선과 발레의 제임스 전 그리고, 현대 춤의 김형남씨가 공동으로 작업한 「아소님하!」를 들 수 있고, 이정희씨와 영상과 의상을 춤과 접목시킨 작품들도 있다(강윤경, 2001).

이 중 무용과 연극의 접목이라는 부분이 매우 특이한데 대표적인 피나 바우쉬의 작품을 살 펴 볼 필요가 있다.

피나 바우쉬의 부퍼탈 무용단은 지난 1979년 2월 세종문화회관 「봄의 제전」으로 첫 번째 한국 공연을 갖은 바 있다. 세계 무대에 그녀의 명성을 막 알리기 시작할 무렵이었다. 그로부터 21년이 지난 2000년 4월 LG아트센터 개관기념 축하공연으로 공연된 독일 부퍼탈 무용단의 「카네이션」으로 두 번째 내한공연을 가졌다. 카네이션은 연극적인 요소가 강하고 대사까지 있는 표현주의 무용으로 현대무용의 새로운 혁신, 창조, 개혁의 정신을 보여 준 바 있다. 그녀의 신표현주의적 특징은 반문명적, 비판적 리얼리티, 신화와 일상의 결합으로

표현주의의 전통을 이어 오고 있는 것이다. 무대는 현실세계를 보여 주는데, 생활 필수품들인 의자와 책상, 욕조, 잔디 그리고 물과 흙 등으로 가득 채우고 있으며, 이들은 때론 무용수들의 자유로운 움직임을 방해하기도 하지만, 이것은 무용에 있어서 '공간'의 중요성을 인식하고 강조한 것이다.

이처럼, 무용이 인간 생활과 밀접한 관계를 갖고 변천해 가듯이 무용과 불가분 관계에 있는 무대 장치 또한 시대의 흐름에 따라 변해 왔다. 이사도라 던컨의 거추장스러운 의상에서 탈피하면서 아울러 무용의 무대장치도 단순화시키려 했듯이 오늘날의 무대장치는 단순화되는 경향을 보이고 있다.

현대의 무대장치는 예술의 공식화된 감각에서 흥미를 추구하지 않고 아이디어와 그 순간의 인생과 세계에 알맞다고 생각하는 모든 것에서 흥미를 추구하고 있으며, 보여지는 아름다운 장면의 공급에 목표를 두는 것이 아니고 극적인 스토리에 담겨있는 중요한 사상을 요구하는 것이다. 박일규의 「서울에 핀 여든 여덟 개의 장미」는 동학란과 광주사건의 기록 사진들을 풀라쥬 한 입체미술과 무대장치 또한 과거를 넘어 현재에 이르는 시대상을 조명하였으며, 김홍도의 그림에 나오는 의상과 머리를 땅고 겹치마를 입은 고풍과 현대미의 중용을 만날 수 있었고(김영태, 1998), 김화숙의 「그해 오월」에서는 광주민주항쟁을 참담히 다룬 시대상과 무등산의 갈대를 줍는 어머니의 '낮은 신음소리'를 표현한 음악과 더불어 죽음 상정하는 웅관(독)과 그 속에서 살아나는 살풀이 식의 흰 천의 무대장치가 처절했던 지난 역사가 아주 절제된 의식(대본·한혜리)아래 비극의 순화를 도모하는 총체 극 형식으로 전개되었다.

한국 현대무용에 있어 표현주의의 반영은 피나 바우쉬의 의상을 예로 들 수 있는데 그녀는 편안한 의상을 사용했으며, 가장 아름다운 인체는 조형적인 만물이 아니라 편안한 환경에서 표현될 때 아름다움으로 발산된다는 생각에서 시도된 바 우리나라 현대무용에 아주 큰 영향을 미쳤다고 할 수 있다. 무대 위에서의 무용의상이 보다 현실적으로 변함으로써 표현의 자유가 더 사실적으로 강하게 이루어졌고 관객이 작품의 세계에 현실적으로 빠져 같이 공감할 수 있게 했다.

이 같은 영향으로 우리나라에서 크게 변화되고 있는 무용의상의 또 하나의 특징으로 '향수성 무용의상(복고풍)'이 많은 신세대 안무가들에 의해 작품에서 보여지고 있다. 그 예로 최청자 텃마루 무용단 「겨울 탕고」에서 무용수들이 입는 빨간색의 나팔바지는 관객의 호응을 얻기에 충분했으며, 「해변의 남자」 또한 남자 무용수에게 미니스커트와 화려한 롱 드레스로 현대무용의 기존의 틀을 깬 예라 할 수 있다(서정민, 1996).

무용과 음악은 서로 밀접한 관계를 지니고 있다. 그러나 음악에 종속된 무용은 진정한

의미의 무용예술이 아니다. 무용과 음악의 종속관계는 던컨, 라반, 뷔그만으로 이어지는 표현주의 무용의 혁명에 이르러 완전히 파괴됨으로서 새로운 관계를 갖게되어 오늘날 무용을 위한 음악 내지는 무용과 음악의 상호보완된 예술세계의 지평을 열어 놓았다.

현대무용에 있어서 표현주의적 요소로서 적절한 음악으로 성공한 예는 위대한 예술가들의 작업을 통해 고찰해 볼 수 있는데 그라함 켈에는 22년간이나 음악 감독을 지낸 루이 호스가, “무용은 움직이는 음악”이라고 생각한 발란신 켈에는 스트라빈스키가, 머스 커닝햄의 무용에는 전자음악을 주조로 하는 존 케이지의 음악이 뒤따랐다.

최근 우리나라 현대무용에서의 음악 경향은 무용작품에 맞는 음악을 특별히 작곡하는 경향을 나타내고 있으며, 특히 안은미는 ‘이어부 밴드’의 라이브 무대로 항상 무용 공연을 하고 있어 음악과 동작의 절묘한 조화와 라이브 음악의 신선함과 생동감이 공연예술의 현장감을 주며, 무용수와 관객과의 교감을 이끌어 내 공연장의 활기를 더하고 있다.

이미 작곡된 곡들 중에서도 안무가 자신이 구상한 안무에 적절히 사용되어 그가 표현하고자 하는 무용예술의 본질을 잘 도와 주는 경우도 있다. 예를 들면 1985년 한국 현대 무용제에 참가했던 최청자의 「넙두리」에서 황병기의 “미궁”을 사용하였는데 이에 대해 평론가 김태원은 황병기의 빠른 협 연주와 홍신자의 그로테스크하며 일면 무정부의적 목소리가 최청자의 질서 정연한 안무를 더욱 고요하게 보이게끔 하였으며 이는 음악을 일차적으로만 해석하지 않고 안무와의 대립과 조화라는 이차적인 과정으로 잘 이해하였기 때문이라고 평가하고 있다(김태원, 1985).

최근 들어 신세대 안무가들에의 작품 분위기에 맞는 재즈음악과 한국적 정서를 잘 녹아들게 한 가요, 무음악과 타악기와 북의 사용, 손바닥이나 발장단의 소리에 맞춰 춤을 추는 등 다양한 장르의 음악과 다채로운 동작을 사용하며 현대무용을 선보이고 있다.

V. 요 약

본 논문을 통하여 독일 표현주의 무용 성립의 이론적 배경 및 그 전개과정과 한국 현대 무용의 변천과정속에서 표현주의적 요소들이 나타난 것을 살펴봄으로써 독일 표현주의가 한국 현대무용에 미친 영향을 알아보았다.

표현주의는 20세기초 제 1차 세계대전을 전후로 하여 독일을 중심으로 나타난 반항적이고 혁신적인 예술사조인 운동으로 그 당시 시대정신과 사회상 전반에까지 심대하고 광범

위한 영향을 미쳤다.

전쟁의 모순으로 인한 정신적 불안 시대에 심적 과정과 정신적 체험을 통한 사물의 본질적 의미에 대한 직접적인 표현운동으로 이어졌으며 이 운동은 예술전반에 영향을 미치게 되었다. 회화에서 처음 시작된 표현주의는 그 이전의 표현양식과는 전혀 다른 것이었으며, 비합리적이고 형이상학적이었다. 젊은 세대들이 구성한 다리파와 청기사파에 의해 활발한 움직임을 보였으며, 무용은 형식적인 기교와 고정관념에 반발하여 형식에의 해방을 주장하며 고전 발레에 염증을 느끼고 있었다. 가식 없는 자신의 내면세계를 표현하고 기존질서에 대항하는 인간의 참된 이미지를 나타내려는 시도에서 등장한 표현주의 이론은 현대무용의 탄생배경과 공통점을 가진다. 독일 표현주의 영향은 이사도라 던컨의 독일 공연이 표현주의 무용의 초석이 되어 활발히 전개되었다. 현대무용의 발전에 기초적인 이론을 제시한 프랑소와 델사르트와 에밀 자크 달크로즈, 그리고 독일 표현주의 무용의 창조적 개혁자라 할 수 있는 루돌프 본 라반에 의해 무용 기보법이 만들어져 무용의 위상을 한 단계 높여 체계적인 움직임의 교육이 시도되었고, 학교 무용교육에도 큰 영향을 미쳤다. 독일 표현주의 무용의 창시자인 마리 뷔그만은 무음악을 시도하고 군무 형식을 이용하여 작품의 갈등과 고조를 표현하였으며, 마임적 동작과 타악기와 가면을 사용하여 극적 무용을 전개시켜 나갔다. 뷔그만의 제자이며 표현주의 무용을 미국에까지 발전시킨 하나 호른은 미국에서 현대무용을 대중화시키고 미국의 표현방식을 개발하여, 독일 표현주의 무용 위에 미국적 개념에 새로운 활기를 불어넣어 자기 감정 표현을 독특한 형태로 창조하였다. 오늘날 부퍼탈 무용단을 독일의 최정상급 무용단체로 이끌어 온 피나바우쉬는 신표현주의라는 새로운 움직임으로, 초기 표현주의 특성을 승화시켜 보다 실험적이고 독창적인 예술을 추구한 '탄츠테아터'라는 독특한 독일적 예술을 탄생시켜 세계적인 명성을 떨치고 있다.

표현의 기법이 어떠한 영향력을 가지고 작품 속에 부여되는가는 대상과 주제의 실험성, 전위성, 형식성의 추구, 사회적인 무용의 성립이 바탕을 이루어 형성된다.

한국 현대무용에 있어서는 표현주의가 정서적인 면을 가장 크게 받아들였다고 해도 과언이 아니다. 한국의 현대무용은 고유의 전통성과 움직임 그리고 호흡이 결합되어 내면의 정서와 한국적인 성향이 외부로 표출되어 진다. 이를 볼 때 좀 더 표현주의의 성향이 외적 영향으로 표현된다.

표현양상이 연극의 사실적이고, 그에 따라 극적인 표현기법이 주를 이루게 되며 실험성이 작품의 주제에 있어 보다 포괄적이고 넓은 의미로 발전되어지고 있다. 그러나 이와 같은 양상이 표현하고자하는 대상 자체에만 국한되어 무용의 의미적 개념은 상실되고 있는 것은 아닌가하는 우려의 목소리도 있다.

최근 한국 현대무용에 있어서 작품의 주제나 설명을 위해 단순하고 독특한 이미지로 표현되어지고 있고 무대 장치면에서도 표현주의적 기능과 성과가 많이 발견되고 있으며 다양한 장르의 음악을 사용하고 특별히 작곡을 하기도 한다.

독일의 표현주의가 한국 현대무용에 있어서는 좀 더 적극적이고, 구체적인 움직임과 표현의 변화를 춤 속에 나타낼 수 있는 폭 넓은 표현의 자유와 창조를 일깨워 준 것은 틀림이 없는 사실이다.

표현주의는 한국 현대무용에서 또 다른 형태의 현대무용을 탄생시킬 수 있는 강한 시사점을 주고 있는데, 한국 춤꾼들이 세계무용에 참여하여 그 흐름을 주도하고 바른 위치에 설 수 있기 위해서는 한국적 정서를 잘 나타낼 수 있는 새로운 움직임을 개발하고 예술적 역량과 훈련체계를 가져야 될 것으로 생각한다. 세계 속에 한국 현대무용이 자리잡을 수 있도록 우리 전통 무용의 호흡과 동작들을 현대무용과 결부시켜 한국 특유의 동작들을 개발하여 한국적 정서를 나타내는 새로운 현대무용을 탄생시키는 노력을 해야 할 것이다.

참고문헌

- 강이문(1969), “한국 신무용사 연구”, 부산대학교 교수연구논문.
- 강운경(2001), “한국 현대무용에 나타난 표현주의적 요소”, 미간행, 석사학위논문, 계명대학교 대학원.
- 김태원(1985), “공연무대가 말해주는 한국 무용계 현황”, 객석, 9월호.
- 김말복(1999), 무용의 이해, 서울: 예전사.
- 김은식(1997), “독일 현대무용 표현형식의 변화에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 공주대학교 교육대학원.
- 반주은(1989), “1980년대 한국 현대무용에 나타난 표현주의적 요소에 관한 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 배소심, 김영아(1985), History of the Dance, 서울: 금광.
- 서정민(1996), “현대 복식에 따른 피나 바우쉬의 표현주의 무용의상 연구”, 미간행, 석사학위논문, 세종대학교 대학원.
- 성기숙(1992), “해방 전후 한국춤의 전개양상과 성격 연구”, 미간행, 석사학위논문, 중앙대학교 대학원.
- 손정민(2000), “한국 창작무용의 시대별 변천과정에 관한 고찰”, 미간행, 석사학위논문, 건국대학교 대학원.
- 송미경(1991), “현대무용에 있어 극적인 춤의 흐름에 대한 사적고찰”, 미간행, 석사학위논문, 경희대학교 대학원.
- 승영옥(1997), “표현주의 무용에 있어서 마임의 역할 연구”, 미간행, 석사학위논문, 연세대학교 교육대학원.

- 심정민(2001), 서양 무용비평의 역사, 서울: 삼신각.
- 안금조(1992), “표현주의가 무용작품에 미친 영향”, 미간행, 석사학위논문, 이화여자대학교 대학원.
- 이숙재(1987), “현대무용의 테크닉이 곧 현대무용이 아니다”, 객석, 2월호.
- 이성민(2000), “피나 바우쉬를 중심으로 한 독일 현대무용에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 한양대학교 대학원.
- 이정일(1997), 무용사, 서울: 금광.
- 정의숙, 반주은(2000), 현대무용 인물론, 성균관대학교 출판부.
- 조미진(1989), “독일 표현주의 작가분석”, 미간행, 석사학위논문, 동국대학교 교육대학원.
- 최정화(1998), “피나 바우쉬의 봄의 제전에 나타난 몽타주에 대한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 성균관대학교.
- 채연희(1997), “피나 바우쉬 작품에 나타난 신표현주의에 관한 연구”, 미간행, 석사학위논문, 공주대학교 대학원.
- Langer R.(1984), “탄츠테아트르의 기수 피나바우쉬”, 춤, 3월호.
- Willson E.(1985), *The Teatre Experience*, New York: McGraw-Hill, p.348
- Schmidt V. J.(1990), “80년대 춤 최고의 인물 피나바우쉬”, 춤, 11월호.
- Foster J.(1977), *Rudolf von Laban*, London: Lepus Book.
- Tanokura M.(1989), *Pina Bausch Tanztheatre Wuppertal Japan*.
- Hoghe R.(1985), *Pina Bausch*, Frank Furt: Schrkamp.
- <http://www.artcenter.co.kr>
- 한국영상자료실: Pina Bausch의 세계 VTV-0332
독일 표현주의(미술) VTV-0804