

현대예술에서 무용의 공공성과 즉흥성에 관한 연구*

한 혜 리**

Abstract

A Study on Publicity and Improvisation of Dance as a Contemporary Art

Han, Hea-ree (Kyungsung University)

This study attempts to examine concept of artistic dance with two components - publicity and improvisation - by limiting the range of dance to an art area in various meanings and values of dance. This study selected a method to define artistic dance as a component of dance in the course of dance study in cognitive areas. Artistic dance among various kinds of dance components can be both a common component to be an intersection set with other arts and a unique component to be differentiated from other arts in the category of arts. Although there has been no change in classified kinds or terms of such components in existing theories, there certainly exists difference in range or concept of the components. And, difference of meanings between new terms and existing terms is an unavoidable phenomenon of the times. If change in the range or concept of the components has relation to science and technology development, existence of newly produced terms calling each component depends on popularization of them in academic knowledge areas. As a result of researching identity of dance as a component enabling to prevent dance from existing as artistic, scientific 'ghetto' by isolating special terms of dance in academic knowledge space and to participate in the intellectual world, the following terms were reappraised in this study;

- ▶ Publicity in dance means a performance as image communication on condition of presentation in a space-time continuum and participation in intellectual society.

* 본 연구는 2002학년도 경성대학교 학술지원 특별연구비로 연구되었습(This research was supported by the Kyungsung University special research grants in 2002).

** 경성대학교 예술대학 무용학과 부교수

- ▶ To participate in the intellectual society symbolization of dance is a classification means for recognition in human thinking system, where the same image is interpreted into various meanings.
- ▶ Improvisation in dance as art exists with a voluntary intention of a creator and it shall not be temporary but continuous means the original intention shall pass through systematic and intentional procedure so that it can lead to a result. Therefore, it does not mean that as a procedure but that as a motif.

I . 서 론

민족문화가 한 민족의 축적된 생활 경험과 지식의 총체라고 한다면 특정 사회의 문화는 지식, 규범, 사상, 종교, 예술 등 인간의 내적 정신활동의 소산이며 이는 그 사회의 성원들이 생각하고 행동하는 방식으로 표출된다. 이러한 내적 정신활동의 소산인 문화 유산으로서의 한국 무용이 단지 전승되고 보존 되어온 전통무용(궁중무용과 민속무용)만을 지칭하지 않는 것은 전통의 개념에 계승과 (창조적)변화의 의미가 함께 내포되어 있는 것에서 증명된다. 모든 형태의 무용은 그 목적이 참여와 감상 중 어느 것에 있느냐에 따라 대중무용과 무대무용으로 분류된다. 본 연구는 무대무용의 범주에서 예술무용의 개념과 무용의 예술성을 정립하는데 목적을 두었다. 그리고 양식의 차원이 아닌 문화적 차원에서의 한국 무용을 탐구할 것이다. 예술감상의 방법론에 창작활동에의 참여가 포함되기 시작한 것이 20세기 작품감상법의 혁신적 이론이었다고 한다면 예술무용 감상은 취미 교육을 통해서 만이 가능한 일종의 인지 영역이다. 인지 영역에서의 무용 탐구과정에서 본 연구는 무용의 구성요소로서 예술무용을 정의하는 방법을 선택하였다. 다양한 종류의 무용 가운데 예술무용은 예술의 범주 안에서 교집합의 구성요소와 무용이 타 예술과 구별되게 하는 특수 구성요소를 포함하고 있다. 그러한 구성요소의 분류 용어가 전 시대의 것, 즉 이전 학설에서의 용어 그 자체에는 변함이 없다하더라도 그 요소들의 범위나 개념에는 차이가 생기게 된다. 그리고 새로운 용어의 생성으로 인한 이전 용어와의 의미 대치는 자연스러운 시대적 현상이다. 구성요소들의 범위나 개념의 변화가 과학기술의 발달과 상관성이 있다면 각 요소를 지칭하는 새로운 단어의 생성은 학문적 지식영역에서의 상용여부가 그 존재를 결정짓게 된다. 본 연구는 무용의 전문용어 내지는 특수용어가 학문적 지식공간에서 고립됨으로서 무용이 예술적, 학문적 ‘계토’로서 존재하게 되는 것을 지양하고, 지식 세계에 동참할 수 있도록 무용의 정체성을 구성 요소로서 탐색해 갈 것이다.

그리고 예술론에 괴리되지 않는 무용 구성요소의 용어 정립과 함께 지식영역에서 무용 용어가 상용될 수 있도록 무용 학술 용어의 정착을 위해 기존의 무용 용어를 타 학문영역과 연계하여 재정립하고자 한다. 대중시대에 다수의 위력에 대항한 개인적 사고의 보호를 공포하는 예술에 대한 연구는 집단적, 자동적 사고를 하는 대중의 횡포에서 개인적 사고로 지성을 유지하는 계층을 위한 지식의 공간¹⁾에서의 예술을 여타의 것과 분류하려는 의도 중 하나이다. 그것은 20세기 말에 생성되기 시작한 예술을 지칭하는 다양한 단어(순수예술, 진지한 예술, 진실한 예술 등)에서 그 연구 주제의 역사를 가늠할 수 있다. 우리민족 삶의 자취로 전국에 산재하거나 혹은 다른 지역에서 그 형태가 계승 유지되고 있는 다양한 종류의 춤들은 현대사회의 다문화주의 속에서 민족문화 유산으로 또 인류학적 자료로서 민족문화의 정체성적 가치가 새로이 정립되고 있는 실정이다. 본 연구는 다양한 종류의 무용이 가진 의미와 가치가 각각 다른 가운데 예술 영역에서 무용의 개념을 공공성과 즉흥성 두 구성요소를 통해 고찰하고자 한다.

II . 무용에서 공공성의 의미

공공성은 일반사회 전체에 이해관계를 미치는 성질을 말하는 것이다. 예술작품에서 예술적 가치와 미적 가치는 구별되는 것이다. 예술의 본질이 인간 행위의 결과에 대한 것이고 그 행위는 사회와의 상관성에 따라 그 가치가 평가되는 것을 원칙으로 할 때 무용에 있어 공공성은 미적 가치보다는 예술적 가치에 관계된 것이라고 볼 수 있다. 그리고 본 연구에서 사용하는 용어인 ‘공공성’이란 20세기까지 무용을 구성요소로 개념화 할 때 분류했던 시간/공간, 관객의 두 가지 필수요소들의 개념과 의미를 함축하고 있다. 무용이 일반사회 전체에 이해관계를 미치려면 1차 적으로는 무용이 관객 앞에서의 실연을 전제로(의도적으로 계획되어) 만들어지고 완성된 작품의 발표가 행해져야 한다. 그리고 2차 적으로 그 발표를 매개로 무용과 관객과의 관계가 형성되어야 한다. 이 두 조건이 충족되면 무용은 공공성을 갖게 된다. 이러한 무용에서의 공공성은 시간과 공간 그리고 관객이라는 구성요소를 가지고 있다. 먼저, 공공성의 구성요소인 시간과 공간 요소에 대한 Guimard(1985:92,93)의 정의는 무용의 존재를 위해서는 두 요소가 반드시 함께 존재해야만 한다는 것이었다. 왜냐하면 공간에서 시간의 경과만이 시각적 상상력의 변형과정을

1) Révy P.(1994) 용어: 지식의 공간은 윤리 원칙에 근거한 인간관계가 실험될 때 비로소 시작한다.

가져다 주기 때문이다. 여기서의 시간이 포함된 공간은 물리적 지리적 공간이 아닌 ‘의미작용 공간’(Serre, M., 1972:151)으로 세르의 용어로 표현하자면 감성적, 미학적, 사회적, 역사적 공간이라 할 수 있다. 그렇다면 무용은 관객들로 하여금 물리적 지리적 공간과 감성적, 미학적, 사회적, 역사적 공간인 의미작용의 공간에 동시에 존재하게 한다. 그러한 특수 공간에서 관객은 새로운 공간들의 유형학과 가치론을 발견하여야 함은 물론 각 공간의 가치체계를 혼동하지 않고 상황의 변화를 평가할 줄 아는 능력을 요구받는다. 그러므로 무용에서 공공성의 구성요소가 되는 관객은 무용의 시간이 포함된 공간을 의미작용 공간으로 형성할 줄 아는 관객을 말한다.

1. 인간행위의 결과로서의 무용

무용에 있어서 공공성을 정의하기에 앞서 예술영역에서 무용은 일반 예술의 개념 범주를 벗어날 수 없다. 따라서 무용은 인간(역사적)행위의 결과물(문화현상)이다. 이는 인간 행위 자체 즉, 인간(창작인)을 대상으로 하는 것이 아니라 행위의 결과물인 작품을 대상으로 한다는 뜻이다. 이러한 내용 미학의 맥락에서 칸트는 예술행위는 단지 기술 실천적인 것일 뿐만 아니라 변용된 의미에서 도덕 실천적으로 불려져도 된다고 주장한 바 있다. 또한, 헤겔은 예술미는 인간정신으로부터 투사된 아름다움이라고 정의하였다. 이러한 역사적 행위로서의 예술 해명은 인간문화의 필수 불가결한 요소이므로 예술의 의미에 대한 질문은 모든 장르별 예술 탐구에 선행하는 기본적인 질문일 수밖에 없다. Gethmann-Siefert(1995:166)의 예술의 개념 정립에 따르면 역사적인 교양(Bildung)을 매개하는 역할이 예술의 문화적 작용이다. 그러므로 예술의 과제는 소외상황에서 ‘이성으로의 교양’이다. 즉, 예술만이 이성을 역사적인 행위의 최대치로 전이시킬 수 있다. 이렇게 역사적 행위로서 예술을 탐구한다면 다른 장르의 예술들과 마찬가지로 무용은 인간의 자기 실현이라는 이념을 신체를 도구로 이미지를 통해 표현하는 것이다. 그러나 자기 실현이라는 개인적인 행위의 결과물인 무용 이미지들의 실제적 작용(의미)은 개별적 사고를 하는 개인에게 역사적 상황에서 현시되고 규정되는 것이다. 역사적 행위로서의 예술이 문화현상으로 나타나는 것이라면 무용은 문화현상 중 하나이다. 그리고 문화적 현상이 각기 다른 시대와 사회 조건에서 다양하고 고유한 형태를 획득하듯이 무용도 시대와 사회여건과는 무관하지 않다. 그러므로 역사적으로도 각 시대별로 그리고 각기 다른 사회 조건과 환경에서 각기 다른 종류의 무용이 발생하였다. 이렇게 시대와 사회환경과의 연관성이 무용의 정체성을 결정하는 주요 요인이 된다는 주장은 문화현상 중 하나인

예술 무용의 의미가 각기 다른 문화를 가진 지역 또는 민족에 따라 다르게 나타난다는 것인데 이것은 현대 학문에서 그 개별적 연구의 대상을 불문하고 문화상대주의나 다 문화주의가 공통의 규칙이 되고 있는 것으로 먼저 서술한 두 주장에 대한 증명을 대신할 수 있다.

역사적 행위의 시각에서 탐구되어 온 한국 무용 연구의 역사는 한국 사회환경의 변화 시기마다 무용의 정체성이 달라진 기준과 다양해진 시각에서 정립되어 왔는가를 통하여 그 학문적 역사를 알 수 있다. 즉, 연구 대상인 무용에 대한 접근방식과 의미 규정 그리고 판단 기준 등의 다양성을 통하여 예술 영역에서 무용 연구의 역사를 알 수 있다. 앞서 서론에서 밝힌 바와 같이 본 연구는 다양한 영역에서 무용의 종류와 가치 중 예술영역 즉 역사적 행위로서의 무용에 대한 탐구이다. 따라서 지식의 공간에서 각 시대의 문화현상으로 그 의미와 가치가 논의될 수 있는 무용을 연구의 대상으로 한다.

2. 무용에서 시간과 공간의 합체성

무용이 예술적 의미를 갖기 위해서는 무용이 만든 이미지들이 실제적으로 작용할 수 있는 시간과 공간이 필요하다. 즉, (무용)이미지와 관객 사이의 의미작용 공간이 필요한데 무용에서 이 공간은 물리적, 감성적 공간과 공존한다. 그리고 감성적 공간이 형성되기 위해서는 이미지 전개를 위한 물리적, 현실적 시간의 경과가 필수적이다. 물리적 공간에서 작품전개가 이루어지는 동안 시간의 경과가 이미지와 관객사이에 의미작용 공간을 형성하는 것이다. 이렇게 무용 이미지 형성을 위한 물리적 공간과 동참적인 시간의 관계가 배분불가능한 합체성이라는 점도 특이하지만 그런 합체적인 시간과 공간의 요소가 의미작용공간을 형성한다는 것도 특별한 것이다. 즉, 무용에서 시간/공간의 합체적 요소가 의미작용 공간을 형성하여 관객을 물리적 지리적 공간 이외에 감성적, 미학적, 사회적, 역사적 공간에 공존하게 한다. 그리고 관객은 다양한 공간에 존재하는 사물들과의 상호작용을 통하여 지적 능력을 개발한다. 그러한 능력은 관객들이 경험하게 되는 때 공간을 실제적이게 하고 생명을 주어 이미지의 의미를 드러내게 하거나 이미지를 기호로 표출하게 한다. 이러한 능력의 개발을 예술론에서는 정신적 활동이라고 표현하기도 하는데 이 용어는 예술과 오락을 분류할 때 더 많이 사용한다. 왜냐하면 정신적 활동이란 예술 작품을 감상할 때에 이루어지는 지각활동으로 오락적인 작품을 보면서 쾌감을 야기 시키는 감정 자체를 즐기는 동정(심리학적 용어의 sympathy)과는 구별되는 것이기 때문이다. 무용의 이미지가 연결되면서 만들어 내는 가상세계는 현실세계에서 개인들 간에 일어나는 인식

적, 사회적, 감정적 과정들의 무대에 불과하다. 그러므로 무용이 제공하는 가상세계의 체험 시간이 의미작용 공간으로 기능할 수 있으려면 우리가 사는 여러 공간(물리적, 감성적, 미학적, 사회적, 역사적...)들을 변화시키고 정돈하고 또, 공간들을 연결하고, 분리하고, 유기적으로 구성하며, 강화하고 때로는 새로운 대상을 도입하고 때로는 공간들을 구조화하는 강도(반복)들을 이동시키고, 한 공간에서 다른 공간으로 건너뛰면서 시간을 보내야만 한다. 그렇게 할 수 있는 관객을 지칭하는 용어로는 예술가²⁾ 그리고 그러한 능력을 지칭하는 용어로는 '정신적 활동' 혹은 '능력' 등을 사용하고 있다. 이러한 관객층의 능력은 정신집중이라는 감정이입(혹은 공감: empathy)의 방법으로 가능한데 무용의 디오니소스적 욕망과 충동을 억제하고 통제할 수 있는 이러한 정신 능력은 사회적 문화양식을 통해 길러지는 것이고 그러한 양식이 예술작품으로서의 무용에도 통용되어야 하는 것은 물론이다. 무용이 만드는 이미지가 신체를 도구로 한다는 성질로 인하여 신체가 만드는 이미지를 객관적인 순수성에서의 지각보다 인간 신체의 기술적 측면에 대한 감격과 동경의 심정이 우선하게 된다면 무용 이미지를 통해 경험하는 공간을 재구성 할 수 없다. 대신 무용이 만든 이미지가 주는 쾌감을 야기하는 감정 자체를 즐기게 되어 무용을 단지 오락적이고 육체적인 예술로 이해하게 된다. 이러한 현상은 무용이나 여타의 예술을 체험하면서 의미작용 공간을 만드는 능력이 없어 자동적(automatique) 사고³⁾로 무용을 지각하게 되기 때문에 생긴다. Moscovici(1981:158,159)에 의하면 자동적 사고를 하는 대중들의 특징은 틀에 박힌 연상, 기억속에 있는 상투적인 문구(진부한 생각)에 의해 지배되며 구체적인 이미지를 사용한 이미 본 것과 이미 알고 있는 것에 대해서만 사고한다. 따라서 이러한 사고에 익숙한 사람⁴⁾들은 자신들의 기호에 강한 인상을 주는 것에 민감하며 추상적인 이미지 중에서 눈에 보이는 측면에만 반응하고 내용을 이해하기 위해 공간을 재구성하는 수고를 하기 전에 이미 구성이 완료된 공간을 제시해 주기를 바란다. 그러므로 일반 사회 구성원의 측면에서 본다면 제시되는 무용 이미지들로 체험하게 하게 되는 시간/공간을 의미작용 공간으로 만드는 능력은 누구나 가능한 것이 아니라 교육받은 사회소수계층에게만 가능한 것이라는 견해가 생기게 되었다. 이러한 생각이 순수예술과 대중예술의 골을 깊게 파고 관객의 차별화를 유도하여 다수의 대중에 대한 소수 교양인

2) Gasset, J.O.y.(1883-1955)와 같은 학자들이 사용한 용어로 <예술가>는 창작인 만을 가리키는 것이 아니라 순수예술의 가치를 지각할 줄 아는 사람을 포함한다. 즉, 현대예술은 일반인을 위해 창작된 것이 아니라 보통사람과는 다른 데가 있는 특수층의 인간을 위해 창조된 것이라는 주장.

3) Moscovici, S.의 용어.

4) 모스코비치는 이를 대중이라 지칭.

의 취향이 문화 예술의 변방에 머물게 만들었다.

3. 의미작용 공간에서의 무용

교육받은 소수 즉 사회적 문화양식을 소유한 사람들에게 가능한 의미작용 공간 형성 능력 이외에도 무용 이미지의 기호화는 많은 문제를 안고 있다. 레비(권수경 역, 2002:68)의 주장을 보면 “신체 메시지는 본질적으로 복수 양태적이다. 말에는 동작이나 얼굴 표정이 따르고 춤은 소리의 보석상자 안에서만 제대로 보인다.” 이러한 본질적 특성에 근거하여 신체를 도구로 하는 무용을 이해하는 방법도 있다. 즉, 무용은 신체 움직임만으로 표현하고 전달하는 것이 아니라 문학적 내용이나 음악적 서정 그리고 무대 미술의 배경 서술이 함께 구성 요소로 작용하여 만들어지는 이미지이다. 그러므로 신체 메시지는 신체적 기술에 의해 결코 정확하게 재생되지 않는다는 레비의 주장은 무용예술에도 접목이 가능해 진다. 이러한 예는 서구 무용과 한국 무용 모두에서 증명 가능하다. 전 세계에 예술의 새로운 기준을 제시한 20세기 초 아방가르드의 대표작 중 하나인 니진스키의 <봄의 제전>은 그 강렬한 인상과 함께 관객에게 던진 충격이 음악과 무용사에 신화처럼 기록되어 있다. Kern(1983:124)의 학술적 문화분석의 서술에서 <봄의 제전>에 대한 견해는 20세기 초의 문화적 갈등 측면에서 그 작품을 상징적으로 인용했다는 점에서 참신한 해석 중 하나이다. 그러나 문화적 갈등 측면에서 충격적이고 상징적이었던 1910년 당시 니진스키의 안무는 쉽게 잊혀졌고 일부분만이 1980년대에 복원되었다. 그리고 1987년 호드슨이 메모가 딸린 악보와 발레시아가 고스가 그린 70개의 연필화를 찾아내고 1910년 니진스키의 <봄의 제전>을 재 공연했다고는 하지만 모든 장면들을 다 설명할 정도의 재연은 불가능하다. 이는 그 작품이 초연 된 파리와 같은 상황(예술, 정치, 스캔들, 선전이 한 곳에 집중되어 그 결과가 다른 곳/지역, 지방으로 분산되는)의 공간(장소)이 더 이상 존재하지 않을 뿐만이 아니라 니체나 랭보가 문명의 규칙을 침식시키고, 수 백년 예술적 훈련을 무용지물로 만드는 사진기가 발명되고 그리고 파리와 시골의 간격을 없앤 마천루, 자동차, 비행기의 출현 또, 기계와 함께 일하는 그 시대 공장 노동자⁵⁾들의 시간을 복귀할 수 없다면 당시의 의미작용 공간은 재현될 수 없다. 혹, 단 한번도 길들여진 적 없는 인간에게 내재해 있는 원시적이고 야만스러운 충동을 찾아내어 인간적인 매력과 현대 삶이 요구하는 비 인간적인 요구들 사이에서 남겨진 폭력의 상태를 이미지화 하고 그리

5) Aronson(1988:76)의 시대 서술 참조 부분 인용.

고 니진스키와 같은 방법으로 - 그리스 조각처럼 정면으로만 움직이며 이상하게 보이는 각진 동작 - 당시 무용 테크닉을 그대로 재현하여 보인다고 하더라도 시간과 공간이 당시와 같은 상황일 수 없다면 무용 이미지의 기호화가 같아질 수 없고 따라서 그 때와 같은 의미를 지닐 수는 없는 것이다. 그렇기 때문에 무용은 같은 신체의 테크닉만으로 재생될 수 없다는 것이다. 20세기 초기는 학문과 문화를 포함한 사회 전반의 규범들이 서구의 기준에 맞추어 이해되고 평가되는 시기로 한국 무용도 일본을 통해 전해지는 서구의 새로운 예술경향에 무관할 수 없었다. 따라서 예술에 대한 개념이나 인식도 일방적인 서구 이론 수용의 수준이었는데 이러한 현상은 당시의 서구논리와 한국 전통사상과의 만남은 '충돌'이라기보다는 일방적인 '충격'⁶⁾에 근접한 것이었으므로 당연한 결과였다. 그러므로 한국 무용도 서구 예술론의 기준에 맞추어 진로를 선정하였다. 이러한 무용의 변화 중 한성준의 민속무용 무대화 작업은 당시 예술영역에서 한국 무용의 방향을 알아 볼 수 있는 모델로서의 의미가 있다. 우선, 서구 주도의 문화관에서 문화의 다양성을 인식하고 그 중요성을 거론하기 시작하는 20세기라는 시대적 특성으로 인하여 한성준이 궁중무용과 함께 전통무용의 보고인 민속무용을 자료화하는 작업을 시도하였다는 것. 그리고 새롭게 주어진 무대 공간에서 서구의 문화와 예술에 노출 된 관객을 대상으로 민속무용을 바탕으로 재창작을 시도했다는 것은 니진스키가 러시아 원시 의식을 바탕으로 <봄의 제전>을 구상했다는 것과 견주어 생각해 볼 때 문화의 다양성에 근거한 민족간 그리고 지역간 의식 문화의 차별화 강조의 성향에서는 공통점이라 할 수 있다. 그러나 니진스키의 작업이 세계적으로 의미와 가치를 가질 수 있었던 것과는 달리 한성준의 작업이 한국 내에서조차도 그 성과와 가치가 평가되지 못한 것은 그 방법론 내지는 형식에 있어서 주변 예술과의 관계가 전무한 상태였으므로 시대의 보편적 예술 경향에 동참하는 힘이 약하였기 때문이다. 따라서 한성준 무용의 사회적 인상이 더 약할 수밖에 없었다. 무용의 세부적 측면에서 관찰해 보면 당시 각지고 성적 충동을 노출하여 표현하였던 니진스키의 무용 동작이 그리스 화병에 나타난 신화적 인물의 형태에 그 원형을 두고 있는 것을 발견하게 된다. 그렇게 시대적으로는 보편적이지 않으면서도 관객의 시각에 완전히 생경하지 않은 고대 문명기의 동작 사용이 유럽 공통의 문화에서 비롯된 고전시대의 문화적 교양과 취향에 익숙한 관객들에게 거부감을 주지 않았던 것이다. 니진스키 무용에 있어서 그러한 기존 취향의 내포가 그의 작업을 혁신을 넘어선 창작으로 즉, 전통 습득을 바탕으로 한 창의성 발현의 수준을 넘어 천재성으로 평가받게 하였다. 반면, 한성준의 민속무용 무대

6) 충격-반응-근대화의 패러다임에서 충격의 의미.

화 작업은 민속의상과 춤의 형태를 달라진 무대 공간의 여건(조명, 무대 넓이와 높이 - 즉, 관객의 시선-, 음향 등...)에 따라 변형한 창작이었다. 그리고 그 때까지 주변문화에도 속하지 못했던 문화 소외국인 한국이라는 나라의 전통 문화에 바탕을 두고 창작된 한국 무용은 서구 예술 취향의 사람들이나 그러한 기준에서 사물이나 현상을 판단하는 관객들에게는 평가가 불가능한 것이었다. 한성준의 무용은 단지 미처 발견되지 않은 독특한 민족 문화의 유산으로 그 예술적 가치를 평가할 수 있을 뿐 예술의 영역에서 평가 하기에는 20세기 초의 탈 중심주의 사상은 아직 초기 단계였다. 그러므로 한성준의 작업은 산재한 민속무용의 집대성이라는 가치 밖에는 인정받지 못하였다. 이는 전통의 보존과 계승이 창작품을 우선할 수 밖에 없었던 제국주의 말기 독립국가들의 보편적인 문화 복원 분위기의 영향이라고도 볼 수 있다. 이러한 분위기는 궁중무용을 기록 보존하는 작업을 시작한 김천홍의 업적이 한성준에 비해 갈등이나 혼선 없이 정당하게 평가되고 있는 것에서 증명된다. 전통에 근거를 둔 창작보다는 전통의 보존과 계승 작업에 더 큰 가치를 둘 수밖에 없었던 한국의 상황이 의미작용의 공간을 제공하는 무용보다는 한국이라는 나라의 문화적 수준을 대변하는 민족적 자부심 확인으로서의 전통, 민속무용에 심취하게 한 것이다. 그러나 역사적으로 본다면 그 시대의 무용이 지식층의 문화에서 완전히 배제되었던 것은 아니다. 일본을 통하여 수입된 신 무용이라는 양식의 무용이 한국 예술무용의 역사를 시작하게 한 것으로 기록하고 있는 신문이나 잡지에 글로 남겨진 자료가 그 증거이다. 감상을 목적으로 한 서구식 무대로서 1906년 협률사가 생기고 최초의 영업극장으로 보다 많은 관객을 대상으로 무용 공연이 가능해 진 것은 무용 공연의 공간적 변화와 함께 공공성이란 예술로서의 또 다른 성격을 취하게 된 것에 더 큰 의미를 둔다. 인쇄, 출판 기술의 대중화에 따른 문학의 확산 그리고 연주 공간의 확대와 음반 제작으로 인한 음악의 급속한 예술적 발전 그리고 전시공간의 다양화와 시일의 연장으로 인한 미술의 저변확대, 그 밖의 연극 그리고 영화는 물론 그러한 타 예술에 비해 사회 일부 소수 계층만의 감상이 가능했던 무용이 갖는 이미지 중 공공성의 결여는 타 예술에 비해 현격히 적은 향유 가능 인구의 수가 주요한 요인이었기 때문이다.

4. 무용과 공공성

무용이 사회일반에 영향력을 행사하려면 가장 우선하는 조건은 다양한 공연 공간의 확보로 무용과 접촉을 원하는 인구를 수용할 여건을 조성하는 일이다. 그리고 두 번째는 지식사회와 연계성을 갖는 것이다.

첫 번째 공연 공간의 확대는 공간의 다양성과 참관의 용이성으로 얘기할 수 있을 것이다. 한국 무용사 서술에 있어 분명하지 않은 부분은 극장에 대한 개념 정립이다. 극장이라는 것이 극이 공연될 수 있는 장소라고 한다면 그것이 실내이나 실외이나의 구분이나 메카니즘적 시설의 수준이 높으냐 낮으냐 그리고 관객 수용 능력이 많으냐 적으냐의 분류는 가능할 것이나 그 어떤 분류도 무용의 예술적 가치나 성격을 가늠하는 기준이 될 수는 없다. 20세기 후반부터 과학 기술의 발달로 인한 컴퓨터와 디지털 그리고 인터넷 사용의 급속한 확산은 무용에 있어 전달 매체의 변화를 가지고 온 것이 사실이다. 이는 창작과 공연의 영역에서도 혁명이지만 지식사회의 지식과 정보의 상호교통 측면에 가져온 변화와도 관계가 없을 수 없다. 이는 곧 공간의 변화이다. 즉, 공연 공간의 변화며 의미작용 공간의 변화로 무용이 가진 직접성이 효력을 잃는 유일한 공간이 된다. 그렇다고 해서 이러한 새로운 매체로 인한 생성 공간이 무용과 관객의 직접적인 만남을 방해한다고 주장할 수는 없으나 새로운 형식의 만남 그리고 상황에 따라서는 만남의 보다 용이한 방식이 될 수는 있다. 이러한 시대적 환경에서 한국 무용이 공공성을 띠기 시작한 출발점을 어디로 볼 것이냐의 물음은 어리석은 것일 수도 있다. 왜냐하면 인간이 인류에 살게되면 서부터 표현 욕구에 의한 예술은 존재해 왔고 그 예술이 가진 가장 기본적인 요소가 공공성이라고 한다면 서구무용사가 원시무용 즉, 주술무용을 무용의 기원으로 삼고 궁중무용과 민속무용을 발레의 근원지로 보며 20세기 아방가르드 예술의 발생을 기점으로 정신적, 지역영역에서 무용을 발레와 현대무용⁷⁾으로 분리하여 해석 기록하는 것과 비견해보면 예술 영역에서 한국 무용의 취약점은 공공성이다. 그리고 두 번째 취약점은 지식사회와의 연계성이다. 그리고 한국 무용이 가진 이 두 취약점이 예술무용의 필요충족 조건이라면 공연예술로서 무용은 관객과의 직접적인 만남이 필수 요소이다. 그러나 그 만남은 관객의 수적 범위를 좌우하는 공간과 시간의 한계성을 가지고 있다. 그리고 또 한가지 지식사회와의 연계성에서는 이미지의 기호화가 필수 요소인데 그 기호화가 가능한 능력 계층에도 한계가 있다. 지페르트(1995:166)의 역사적 교양을 매개하는 역할이 예술의 문화적 작용이라는 이론을 적용한다면 예술영역에서 이미지로 표현하는 무용이 아무리 과학적 해석이나 해독 (유일하고 진실한 해석)은 불가능하다고 해도 이미지들의 기호화는 무용이 예술로서의 역할을 하는데 우선적인 조건일 수밖에 없다. 그리고 이러한 조건이 충족된다하더라도 동시대나 후대에 타 예술영역과 인류 지성사에 관계되고 포함되어 언급되지 않는다면 무용 예술사의 기록은 소외된 고립사로 남게될 것이다. 이것은 예술적

7) 시기적 기준으로 현대 (20세기 이후의 무용: contemporary) 무용을 의미. 러시아의 원시주의 무용, 미국의 Modern dance, 독일 표현주의무용을 포함.

차원에서 그 가치를 얻지 못한다는 결론이 된다. 후자의 조건은 무용이 지닌 내용이나 형식이 당시의 철학이나 지성사의 이데올로기로 기호화가 가능한 것이어야 하고 동시에 타 예술 장르의 창작방식과 법칙으로 인지의 코드화가 가능하여야 한다. 그러므로 예술영역에서의 공공성이란 공간/시간의 합체적 장소에서의 발표와 이미지의 기호화 작업을 통한 지적 사회에의 동참을 조건으로 하는 전달과 소통으로서의 공연을 의미하는 것이다.

III. 예술무용에서 즉흥의 범위

여흥의 영역에서 즉흥의 의미가 ‘흥에 겨운 것’이라면 예술 특히, “무용에서 즉흥이란 작품 창작 과정에서 가장 우선하는 자발적이고 주관적인 임의성(spontaneousness)”(김하숙, 1996:118)을 의미한다. 전자와 후자의 개념을 관찰하면 전자는 즉흥의 개념이고 후자는 즉흥성의 개념이다. 즉흥성을 설명하는 단어가 자발적, 주관적, 임의적이라고 한다면 예술의 개념에 내포된 의무적, 객관적, 계획적(구성적) 용어와는 상반된 것이다. 다른 측면에서 본다면 즉흥성의 배제가 곧 예술성의 고조로 해석될 수도 있다. 이렇게 즉흥성과 예술(적 요소)성의 비교는 동양의 예술사상과 서구의 예술사상을 통해 그 개념적 차이를 해석할 수 있다. 즉, “故歌之爲言也, 長言之也, 說之, 故言之; 言之不足, 故長言之: 長言之不足, 故嗟歎之, 嗟歎之不足, 故不知手之舞之, 足之蹈之也”(樂記)에 나타난 것과 같이 ‘...마음속에서 기쁨이 일어날 때 그 때 그것이(노래) 나오는 것이다....차탄으로 전하지 못하면 소위 舞가 일어나고 손이 舞하고(춤추고) 발이 舞하게(춤추게)되는 것이다.’는 흥에 겨울 때 말하고 노래하고 춤추게 된다는 것인데 이는 스스로 그렇게 하고 싶은 흥이 일어날 때 소리, 노래, 춤으로 그 흥을 표현하는 것이라는 설명이다. 이는 외부에 대한 저항이나 어떤 대상에 대한 의도적인 무관심과 무시를 경각 시키려는 의도 내지는 지식인으로서의 책임과 의무감과는 거리가 있다. 악기에 기록된 예술은 이처럼 자발적이고 주관적이며 동시에 임의적이어서 즉흥성의 요소를 모두 가지고 있다. 이렇듯 즉흥이 예술의 개념인 문화권에서의 한국 무용과 음악은 당연히 즉흥성에 비중을 두고 있다. 그러나 이렇게 자발적이고 일시적 표출인 개인 감정이 예술작품으로서의 무용이 될 수는 없다. 자발성 혹은 칸딘스키의 용어로는 내적 필연성⁸⁾인 개인적인 감정이 일시적으로 그칠 경우

8) 내적 필연성: 칸딘스키의 용어로 예술은 표현하지 않고는 전달 수 없는 감정의 안전판과 같은 것이라는 이론.

여흥에 그치는 반면, 그 개인적 감정이 객관화되는(무용창작론에서는 예술적 승화라는 표현을 쓴다.) 작업을 거치는 경우에만 예술성을 획득할 수 있다. 즉, 무용에서 즉흥은 창작의 첫 번째 단계로서 일시적이고 임의적인 주관적 감정의 발로에 그치는 것에서 나아가 그 이미지가 전달되었을 때의 결과를 미리 예측하고 자발적인 초심 즉 즉흥의 의도를 간직한 채 이미지가 관객에게 전달 될 수 있도록 전개 과정을 구성하는 것이다. 그러므로 무용작품을 만드는 과정에서는 즉흥이 없어서는 안될 중요한 요인이지만 그것이 객관화 과정을 거치지 못할 경우 그 행위는 개인적 여흥에 머물 수밖에 없다.

1. 무용 이미지와 기호화

예술로서의 무용이 즉흥성을 배제하여야 하는 이유 중 하나는 무용이 개인적 행위가 아니라 사회에 대한 인간의 개인적 행위이며 이러한 행위는 표현의 욕구 충족 이외에도 전달의 목적을 동시에 내포하고 있다는 예술 본래의 성질과 관계가 있다. 무용이 개인적 행위로 끝나지 않고 관객을 대상으로 공연되어진다는 것은 그것이 기호화되거나 코드화되어 공연을 관람한 관객 이외에도 영향을 미칠 수 있다. 그들이 감상한 무용의 이미지가 무대가 아닌 곳에서 새로운 의미작용 공간을 만들고 그로 인하여 지식사회에 동참하게 되기도 하는 것이기 때문이다. 기호화되지 못하는 이미지들이란 지식세계에서는 존재하지 않는 것과 같은 것이다. 그러므로 예술영역에서 무용은 이미지의 기호화를 염두에 두지 않을 수 없는 것이며 이미지의 기호화는 의도하고 목적인 의미를 정확하게 관객에게 전달하는 이미지화 작업이 우선과제이다. 이러한 우선과제에서 필요한 것이 무용을 처음 만들 때 그것에 내포하려던 정신과 감정을 지속하는 것이다. 즉 이러한 ‘즉흥’이 지속되기 위해서 그 결과를 위한 과정은 계획되고 의도적으로 구성되어져야만 한다. 이것이 앞에서 말한 예술적 승화이고 객관화 작업이다. 그리고 기호화 과정에서 항상 문제로 제기되는 표현되어진 것⁹⁾과 표현하는 것¹⁰⁾ 사이의 코드와 규칙을 제시하는 것이 무용 이미지의 기호화를 용이하게 하는 방법이다. 즉 코드를 사용하는 방법이다. 20세기 아방가르드 예술의 출현 이후 표현 매체간의 교류가 가능해 졌다. 예술 장르의 구별이 표현 매체를 기준으로 이루어지고 표현 매체적 특성을 기준으로 장르의 독립성을 인식시키는데 열중했던 것이 19세기 예술이다. 그러나 각 장르 예술의 각기 다른 표현 매체의 사용방법과 테크닉이 궤도에 올랐을 때 사람들은 더 이상 매체의 기술적 활용이나 사용에 대하여

9) Saussure 용어의 소기 signifié

10) Saussure 용어의 능기 signifiant

감동하기를 멈추었고 대신 작품이 만들어 내는 이미지를 통해 기호화 된 메시지의 내용을 토론하고 평가하기 시작했다. 따라서 그 중요성이 희석된 매체 사용 테크닉은 단지 표현의 도구로서 인식 될 뿐 감상이나 평가의 대상이 되는 것은 인간의 사회생활이나 본성을 자료로 그리고 표현 매체의 사용 테크닉을 도구로 어떤 메시지를 담아 내느냐로 전환되었다. 이러한 예술의 전개과정에서 19세기 발레는 toe work을 완성하고 중력을 극복하는 테크닉으로 높은 도약과 한계에 도전하는 회전의 기술적 업적을 세웠다. 그리고 당시의 미관에 부합하는 시대적 이상형을 발레리나를 통해 제시해 주었고 그것을 계기로 무용이 고소득층의 전유물로 인식되는데 중요한 역할을 하였다. 그러나 20세기 예술론은 19세기의 무용이 단지 인간의 감정을 희롱하고 무용수를 표현의 도구가 아닌 춤추는 여인으로 느끼게 만들어 무용을 육체적인 예술로 하락 시켰다고 비판한다. 그 대표적인 인물이 칸딘스키였고 그는 무용이 담은 소재의 한계와 메시지의 대중성¹¹⁾을 이유로 들었다. 그러나 이러한 예술의 경향은 단지 무용에 국한된 것이 아니라 앞서 언급한 대로 19세기 예술의 경향이 매체 사용 테크닉의 발달에 그 목적을 두고 있었고 그 가운데 무용이 타 예술과 차이점이 있다면 음악과 같이 정치적, 선도적 내용을 표현하기 어려운 매체적 특성이 있다는 것이다. 현대 무용에서 공연 자체보다는 그 공연을 감상한 관객이 행하는 이미지의 기호화 결과가 더 큰 영향력을 미친다는 이론은 무용 공연의 양적, 수적 한계성 때문이다. 관객은 무용을 비롯한 모든 예술작품을 이미지로 보지만 그것은 관람과 동시에 기호화되어 기억하게 된다. 이 기호화가 보편성을 갖고 그리고 그 기호화의 결과와 무용 이미지의 본래 의미와의 괴리감을 줄이려면 무용 코드의 학습이 필요하다. 그러나 이 코드는 일정한 형식이나 규칙이 존재하지 않으므로 과학적이지 못하다. 더욱이 예술이나 무용에서의 코드는 언어의 개념과 같이 늘 고유의 의미를 간직하고 있는 것이 아니라 공간과 시간에 따라 각각 다른 기호로 인식된다. 그러므로 무용 이미지가 기호화되어 의미를 갖는 데에는 논리적이고 과학적인 측면에서 문제점이 제기 되게 된다. 그러나 이미지의 기호화가 어느 공간, 어떤 시간에서나 동일한 코드를 활용할 수 없는 것에 대한 변명은 들뢰즈의 저녁별과 새벽별의 예시(Deleuze, 1968:52)에서 찾아볼 수 있다. 즉, 동일한 이름이나 명제들이 동일한 의미를 지니지 않으면서 같은 사물을 지시하는 경우에 대한 예로서 실질적 구분으로서의 의미 구분은 수적인 것과도 무관하고 존재론적인 것과도 무관한 형식적인 구분으로 이는 질적인 구분이자 기호학적인 구분이라는 것이다.¹²⁾

11) Moscovici의 대중성의 개념으로 대중적 사고를 하는 성향을 말함. 즉, 발레의 체제 옹호적이고 무 비판적 경향의 성질을 대중적 사고의 예시적 설명으로 사용.

12) Badiou(1997:82)의 책에 인용된 해석을 참고.

그러므로 무용의 의미를 기호학적 구분에 따른 의미 부여로 본다면 기호화에 따른 동일한 이미지의 다른 의미 획득은 논리적 영역에서 이미 설명이 완료된 것이다. 무용 감상에서 기호화 과정이 이루어지는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 즉, 무용작품을 감상할 때 동작을 기억하고 동작을 이해하는 것이 아니라 그 동작이 주는 이미지를 주관적 판단 즉, 개인적 소유 코드로 기호화하여 기억하며 마지막 단계에는 그 기호를 해석하여 메시지를 전달받는다. 이러한 기호화 과정에 코드 사용이 가능하면 이미지의 의미 해석이 과학적이고 논리적으로 증명될 수 있을 것이나 그러한 진정한 의미의 코드나 체계를 제시할 수 없다하더라도 무용에서 기호화 과정이 없는 것은 아니다. 마치 철학에서 ‘속마음’의 존재는 부정할 수 없으나 존재를 증명해 내지 못하는 것과 비교할 수 있다. 이러한 무용의 기호화가 문자와 같이 완전한 기호화를 지향하지 못하는 것은 체계적이고 또 코드화되고 복사할 수 있는 성격이 아니기 때문이다. 이는 Révy(1994:68)의 설명대로 텍스트와 이미지를 대량으로 복제하고 유통시킴으로서 인쇄술이 미디어의 시대를 열었다는 시각에서 이해해 볼 수 있다. 그러므로 무용의 기호화는 동일한 이미지가 여러 가지 의미로 해석되는 인간의 사유체계에서 인식을 위한 하나의 분류 방법이라고 볼 수 있다.

2. 무용의 즉흥성

무용이 인간의 사회적 행위의 결과물로서 이해된다는 것은 결국, 무용 이미지가 기호화되어 전달하는 의미의 정신적 메시지를 대상으로 사회와 인간을 탐구한다는 것이다. 그러한 이미지를 만들기 위한 다양한 매체 그리고 각 매체의 사용 테크닉을 선제조건으로 하고 그것이 전달하는 메시지를 통해 개인적 사고를 하는 사회계층의 사유 방식과 비판적 시각을 소재로 시대의 지성사를 읽어 나가는 것이 지식사회라고 한다면 무용이 예술영역에서 지식사회와의 교류가 가능해지려면 일차적인 문제가 미디어이다. 인쇄술과 같이 기호와 표지를 복제하는 재생 방법이 없는 무용은 이미지 그 자체로서가 아니라 기호화 된 이미지로 유통될 수밖에 없다. 무용 이미지의 기호화는 개인적 규칙에 의존할 수 밖에는 없고 이미지의 의미 해석 수준은 관객의 지식과 교양의 수준을 넘을 수 없다는 한계성을 가지고 있다. 그러나 이렇게 기존하는 제약 이외에 이미지의 기호화는 비록 그 체계의 범위가 개인에 국한된다고 하더라도 무용의 이미지 자체가 원래 처음의 자발성에 의하여 의도된 대로 재현되기 위해서는 계획을 세우고 구성의 작업을 거쳐야한다. 이러한 작업이 자발적이고 주관적이며 일시적(임의적)인 즉흥에 의한 무용이 예술로 재생할 수 있게 하는 객관화이다. 즉 개인적 생각과 의지가 타인에게 전달되기 위해 무용이라는

매체를 거치는 것인데 이때 무용이 다른 커뮤니케이션의 매체와 다른 것은 결과를 놓고 설득하는 것이 아니라 개인적인 경험을 다수의 경험으로 변화하여 그 경험자들이 같은 주제에 대해 생각해 보는 계기를 마련해 주는 것이다. 그리고 그 사유의 결과를 즉시 내는 것이 아니라 다른 상황 즉 무용 공간이 아닌 다른 사유공간에서 의미를 완성하게 하는 것이 특성이라 할 수 있다. 즉 추상적인¹³⁾ 이미지를 기호화하는 감상의 시간으로 무용이 의미를 지니고 완료되는 것이 아니라 그 의미의 완성은 다른 사유공간이나 지식의 공간에서 각기 다르게 의미를 지니게 된다는 것이다. 그러므로 19세기 무용이 신체적 예술이나 시각적 예술로 분류되던 시대와는 달리 현대는 무용의 유통 범위를 고려한다. 그 유통이 라는 것이 현대 사회에서는 미디어이며 새로운 미디어의 발견이나 발명 혹은 사용 범위의 확산은 그것을 사용하는 주체에 따라 달라지는 것이지만 예술 무용의 유통공간이 지식사회라면 무용의 이미지가 기호화되어 지식을 바탕으로 의미를 가질 수 있어야 한다는 것이다. 따라서 예술무용에서의 즉흥성은 창작인의 자발적인 의도로 존재하는 것이고 그 즉흥이 일시적이지 않고 지속적이어야 한다는 것은 처음의 의도가 결과로서 존재하기 위해서는 계획적이고 의도적인 과정을 거쳐야 하는 것이므로 과정에서의 즉흥성이 아니라 동기로서의 즉흥을 말하는 것이다.

IV. 결 론

인류의 역사만큼 다양한 종류가 산재해 있는 각 지역의 무용을 문화적 차원에서 연구하기 시작한 시기는 아직 한 세기를 넘기지 못하고 있다. 그리고 일방적이고 편파적인 기준을 적용하던 고전주의적 사고의 잔재가 소멸되고 상대주의적 문화관이 학문적 영역에서 자리를 확고히 한 시기를 찾자면 20세기를 기다려야 했다. 그러나 그 기간은 이전 인류가 몇 세기에 걸쳐서 이룬 변화와 발전을 1세기 동안 몇 배의 가속도로 능가한 시기로서 기존의 지식을 더 먼 곳으로 옮겨 놓았다. 변화의 속도가 빠르다는 것은 학문의 영역에도 갈등과 혼란을 가져다 주었다. 정보 탐색을 통한 신속성과 정확성 그리고 현실성이 자료의 가치 판단 기준이 되는 시기이기는 하지만 pc와 인터넷을 통한 정보의 검색보다는 독서를 통한 사유를 진정한 지식이라고 생각하는 학문의 전통이 단 기간에 변화하기는 어렵다. 현대 가치 기준의 성립기간이 짧고, 또한, 변화를 빨리 수용해야 하는 것도 독

13) 여기서의 추상적이란 코드나 공통의 기호화 체계나 보편적 방식이 없음을 뜻함.

서를 통한 지식에 익숙한 사람들에게는 걸림돌이 된다. 이전 동·서 사유체계의 갈등보다 더 복잡하고 급속한 사회 전반의 변화에서 예술의 개념이 바뀌는 것이 이상한 일 일 수는 없다. 좋은 예술작품 즉, 훌륭한 무용은 관객 개인들에게 의미작용 공간을 형성해주는 것으로 그 역할을 다 하던 시대를 지나 현대는 그 의미가 지식사회에 영향력을 미칠 때 비로소 예술로서의 가치가 생성된다. 기록과 재생이 보편화된 현대에 당대에서의 사회, 문화적 의미만큼 중요한 것은 후대에 지금의 문화 상황을 이해하고 해석할 수 있는 자료로서 예술 무용이 존재하는 것이다. 무용은 공연을 통해서만 존재한다. 공연이 무용의 존재를 위해 필요한 필수적인 과정이라면 공연은 무용의 미디어 역할을 하는 것이다. 그리고 무용이 예술로서 가치를 지니기 위해서는 공공성을 지니고 있어야 한다. 그리고 공공성은 공간/시간의 합체적 장소에서의 발표와 이미지의 기호화 작업을 통한 지식 사회와의 연계성을 조건으로 하는 전달과 소통으로서의 공연을 말한다. 그리고 무용의 이미지가 문화적 자료로서의 가치를 지니고 지식사회와 관계하려면 이미지의 기호화가 선행 조건이 된다. 무용의 기호화에 방해 요인이 된다고 주장하는 서구 예술 무용에서 즉흥성의 의미는 동양문화권에서 한국의 무용과 음악이 갖는 즉흥성의 의미와 그 가치가 다른 것이다. 즉 예술성의 반대 개념으로서의 즉흥성이 아니라 자발적인 창작 욕구와 의지로서의 즉흥인 것이다. 본 연구를 통하여 현대 예술 무용에서 공공성과 즉흥성의 의미를 다음과 같이 재정립해 보았다.

- ▶ 무용에서의 공공성이란 공간/시간의 합체적 장소에서의 발표와 지식 사회와의 연계성을 조건으로 하는 이미지 전달과 의미 소통으로서의 공연을 의미하는 것이다.
- ▶ 지식사회와의 연계를 위한 무용의 기호화는 동일한 이미지가 여러 가지 의미로 해석되는 인간의 사유체계에서 인식을 위한 하나의 분류 방법이다.
- ▶ 예술무용에서의 즉흥성은 자발적인 의도로 존재하는 것이고 처음의 의도가 결과로서 존재하기 위해서는 그 즉흥이 일시적이지 않고 지속적이어야 하므로 이는 객관화(계획적이고 의도적인)과정을 거쳐야 개인적인 여흥에서 예술로 승화될 수 있다. 그러므로 무용에서의 즉흥성은 행위의 즉흥성이 아니라 동기로서의 즉흥을 말하는 것이다.

참고문헌

樂記

김화숙(1996), “창작무용”, 무용교육이란 무엇인가?, 서울: 한학문화.

Aronson, M.(1998), *Art Attack: Short history of the Avant-garde*, 장석봉(역, 2002), 도발, 아방가르드의 문화사, 서울: 도서출판 이후.

Badiou, A.(1997), *La clameur de l'Etre*, 박정태(역, 2001), 존재의 함성, 서울: 이학사.

Deleuze, J.(1968), *Difference et répétition*, Paris: PUF.

Gethmann-Siefert, A.(1995), *Einführung in die ästhetik*, 공병혜(역, 1999), 미학입문, 서울: 철학과현실사.

Guimar, M.(1985), “Une esthétique de la danse en milieu universitaire Paris-Sorbonne”, *La recherche en danse*, Paris: Chiron.

Kern, S.(1983), *The culture of time and space 1880-1918*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Moscovici, S.(1981), *L'age des foules: Un traité historique de psychologie des masses*, 이상률(역, 1996), 군중의 시대, 서울: 문예출판사.

Ortega y Gasset, J.(1956), *The dehumanization of art and other writings on art and culture*, 박상규(역, 1988), 예술의 비인간화, 서울: 미진사.

Révy, P.(1994), *L'intelligence collective*, 권수경(역, 2002), 집단지성, 서울: 문학과지성사.

Serre, M.(1972), *L'interférence*, Paris: Minuit.