

신체문화와 무용*

김 말 복

이화여자대학교 교수

I. 머리말	V. 맺음말
II. 몸의 발견과 춤 혁명	참고문헌
III. 신체문화의 태동과 무용	Abstract
IV. 반 신체문화와 몸의 충격	

I. 머리말

오늘날 몸은 철학적 학문적 그리고 사회적 담론의 최정점에 서있다고 하여도 과언이 아니다. 그러나 이러한 몸에 대한 새롭고도 열린 논의는 인간 신체에 대한 새로운 이미지가 형성된 1960년대 이후부터 활발하게 전개되었다고 볼 수 있다. 그로부터 최근에 이르기까지 학문적 논의와 일상생활에서 드러나는 몸의 영향력은 엄청나다. 마치 지난 4세기여 동안의 인간신체에 대한 정신적, 현실적 억압을 보상이라도 받으려는 듯 기세등등하다. 니체로부터 비롯된 정신보다 몸을 우선시하는 관점의 등장과 함께 현상학적 신체인식, 사회학 논의에서 드러나는 몸의 새로운 가치 발견 등은 오늘날 우리로 하여금 근대의 이성적 정신주의적인 사고로부터 탈근대이후 몸 중심적인 사고로 옮겨가게 하였다

* 이 연구는 2003년도 이화여자대학교 교내연구과제 지원에 의한 연구임.

고 얘기할 수 있다.

그러나 인간 신체에 대한 학문적 관심이 크게 증대되고 몸의 담론이 풍부하게 된 것은 어느 날 갑자기 이루어진 것이라기보다는 20세기 초부터 형성되기 시작한 일상에서의 신체 문화적 배경이 있었기에 가능한 것이라 생각한다. 신체문화의 태동은 그에 앞서 19세기말 춤에서의 해방된 몸의 발견과 구체적인 제시에서 비롯되었으며 이렇듯 춤에서 자유로운 몸의 발견이 서서히 다양한 일상생활에서의 신체의 자각으로 이어지면서 20세기 초부터 사회전반에 신체문화를 형성시켰음을 본 연구는 밝히고자 한다. 따라서 신체문화를 태동시킨 근원으로서 춤에서의 몸의 새로운 발견과 그것이 춤의 모습에 어떤 영향을 미쳤으며 그 결과 춤과 몸에 대한 일반인들의 인식의 변화가 무용현상뿐 아니라 인접한 문화분야에서 전개되는 과정을 춤의 영향과 관련하여 살펴보고자 한다.

그리고 오백여년동안 반신체적 유교문화권의 중심이었던 우리나라에 뒤늦게 신문화와 함께 서양의 모더니즘이 이주되는 과정에서 드러나는 몸과 춤의 인상과 충격을 중심으로 다루고자 한다. 서양식 현대문화와 함께 들어온 서양의 예술 춤과 민속춤 그리고 사교춤에 대한 일반인들의 열광적인 반응과 몸의 충격을 나타내는 반향과정 역시 살펴보고자 한다. 그리하여 근대 한국사회에서 신체문화가 전개되는 과정에서 드러나는 춤과 몸에 대한 인식을 지적하고자 한다.

II. 몸의 발견과 춤 혁명

서구의 이성주의적인 사고전통은 인간 신체에 대한 부정적인 시각을 형성해왔으며 이는 인간의 가장 최초의 그리고 본능적인 활동인 무용의 예술적 발전에 지대한 장애가 되었다. 춤은 인간의 몸을 매체로 움직임을 형상화해내는 예술이기에 몸을 보지 않고 춤을 보기는 힘들다. 따라서 인간의 몸에 대한 시각과 인식은 자연스레 춤에 대한 평가로 이어지게 마련이다. 춤으로부터 다른 모든 예술이 파생해나간 모체인 무용의 예술성에 대한 부정적인 평가와 가치절하의 상당부분은 춤의 매체로

서의 몸에 그 원인이 있다. 고대문명초기서부터 인간 신체에 대한 부정적인 시각은 철학적으로는 심신이원론으로 형성되었지만 일반인들의 일상생활에서 몸과 춤의 영향력은 종교와 철학사상 그 어느 것보다 강력한 중요성과 실용성을 지닌 것으로 이어져 왔다. 그리고 춤이 일상생활에서부터 분리되어 감상용의 예술 형태로 형성되는 르네상스 시기 유럽에서 몸은 춤 속에서 정형화된 모습으로 다듬어진다. 그리고 근대에 이르러 다시금 정형화된 틀 속을 비집고 살아나오는 몸의 과정을 춤의 혁명과 일상문화 속에서 태동되는 신체문화의 형성과정과 함께 살펴보고자 한다.

1. 발레의 문명화된 신체

발레는 서양 예술개념에 입각한 최초의 무용양식으로서 서양인들의 전통적인 고전 춤이자 르네상스 귀족들이 이상적이며 아름답다고 생각하는 자세와 동작모델에 따라 조절되고 통제된 몸 이미지의 결정체이다. 발레는 르네상스 귀족들의 저녁연회에서 추어진 궁정 춤을 더욱 세련되게 다듬어 발전한 것이며 그 당시의 매력적이고 우아한 자세와 포즈들이 수백 년에 걸쳐 세련되게 다듬어진 결과가 바로 발레의 자세와 스텝들이다. 발레의 기본자세와 포즈는 발레를 사랑한 루이 14세의 지시에 의해서 가장 기본적이고 아름다운 발과 팔의 자세를 분류하고 정리하여 체계화한 것으로서 르네상스 귀족들의 세련되고 문명화된 신체 이미지의 반영체이자 그들의 행동규범이며 틀이었다. 따라서 오늘날 까지도 발레의 동작은 우아하고 거만하고 귀족적인 분위기를 근원적인 향기로 지니고 있다. 발레의 기본자세와 동작은 사회학자 엘리아스(Elias)가 개념화한 ‘문명화된 몸(civilized bodies)’의 과정이 가장 먼저 그리고 예증적으로 나타나는 대상이며 몸을 통제하고 훈육하는 방식의 산물이다. 당시 발레를 가르치는 발레 마스터는 단지 춤만을 가르치는 자가 아니라 궁정예법과 멋진 매너를 가르치는 도덕 교사이자 예법교사이기도 하였다. 르네상스 귀족사회가 댄스파티로 마지막을 장식하는 저녁 내 내 펼쳐지는 발레를 중심으로 돌아갔기 때문에 당시 귀족들의 문

명화과정은 궁정 춤을 배우는 것으로 시작되었다. 17세기 프랑스 귀족들에게 왕이 주최하는 발레연희에의 참가는 왕에게 충성하는 것과 전쟁에 참여하는 것과 함께 귀족의 삼대 의무 중의 하나였다. 그리고 귀족들의 댄스파티는 사교계입문의 성격을 지녔으며 궁정발레의 참여는 정치사회 입문과도 같은 성격을 지녔다. 따라서 귀족들의 춤 솜씨는 그들의 생존 전략이었기에 모두들 개인 교사들로부터 춤과 매너를 배웠으며 자신의 신체를 멋진 의상과 가발 그리고 아름다운 포즈와 자세로 가꾸고 다듬는데 열심이었다. 즉 궁정예절의 가치규범에 따라 몸을 관리하고 통제하여 궁정사회 특유의 행동과 세련된 몸가짐으로 차별화하고 자신의 신체이미지를 관리하였다. 왕실 귀족들은 그들의 춤 솜씨에 따라 왕실의 요직을 맡는 경우도 종종 실제로 있었다. 그러므로 르네상스 유럽 귀족들의 몸가짐은 철저하게 계산되고 조정되어진 신체선과 행동방식으로 재단되어지고 통제된 억압된 틀을 지니고 있었다.

일반 귀족의 신체가 이렇진대 전문적인 발레기교의 경우 모든 동작과 자세는 철저하게 규범화되고 기준에 따른 것이었으며 심지어 이들의 시선과 신체부분의 위치와 각도 그리고 감정표현까지 철저하게 계산되어져서 연출되는 것이었다. 기본적인 발의 자세와 팔의 자세가 분류되어 준수되었으며 개별 스텝과 자세의 연결이 철저하게 규범화되어 그 외의 포즈는 허용되지 않았으며 매 동작의 연결 역시 관습화되어 성문법처럼 절대적인 권위를 지닌 것으로 준수되었다. 17세기 궁정발레가 점차 기교적으로 발전하면서 19세기에 이르러서 발레 무용수의 몸은 더욱 억압되고 통제받는 지경이 되었다. 몸통을 줄라매는 코르셋과 엄청난 크기의 가발, 다리 높이를 제한하는 치마 지지대와 겹겹의 치마 그리고 천상을 지향하는 발레의 이미지를 구현하기 위해 개발된 토슈즈는 무용수의 몸을 머리끝에서 발끝까지 심지어 시선까지 철저하게 계산되어진 이상형의 틀 속에 가두어두는 결과를 초래하였다. 1661년 루이 14세가 천정을 하기 시작한 첫 해에 그의 지시로 설립된 프랑스 왕립무용아카데미는 그러한 규범을 수백 년 동안 절대적인 규칙으로 확립시켜나갔다. 그러므로 발레의 경우 신체를 한 치의 오차 없이 발레의 이상적인 틀에 맞추고 가두어가는 것이 바로 기교습득의 과정이다.

2. 해방된 몸과 새로운 춤 양식

그러나 20세기 초에 등장한 현대무용은 고통 받고 억압받는 영혼이 가장 자연스럽고 단순한 신체 언어로 해방된 것을 뜻한다. 현대 춤은 신체를 구속하는 기교적, 이념적 틀을 부수고 몸을 새롭게 발견하고 해방시켰다. 그것은 자유로운 신체와 순수한 움직임의 이상으로 가진 춤 양식이었으며 가식적인 귀족적 성향과 우아함을 특징으로 하는 인위적인 발레의 장식성과 기법 그리고 무용이념에 대한 전면적인 거부였다. 따라서 현대무용의 선구자들은 발레 테크닉과 토슈즈 그리고 발레스타일의 행동규범에 갇힌 신체를 해방시키고 몸을 새롭게 발견하고 제시함으로써 새로운 춤의 양식을 확립한 것이라 하겠다. 현대무용의 선구자인 이사도라 던컨(Isadora Duncan)이 토슈즈와 코르셋 그리고 발레치마를 벗어버리고 맨 발로 혈렁하게 몸을 흘러내리는 투명한 그리스풍의 튜닉을 입고 춤 추므로써 이후의 모든 여성 무용수나 여성들의 신체를 해방시키는데 기여하였다. 던컨은 춤 속에서 발레가 구축해 놓은 전통적인 여성상을 타파하고 자유로운 해방된 여성을 선보여 그 자신 여권주의자라 불리었으며 결과적으로 19세기말 빅토리아식 의상과 사회관습에 종래매어진 모든 여성의 몸을 해방시키는 도구로서 춤을 활용하였던 것이다.

그러나 몸의 발견은 20세기 초에 이루어지기 이전에 이미 19세기 낭만 발레에서 그 징조들을 발견할 수 있다. 1830년대와 40년대에 걸쳐 사회문화적으로 대단한 춤의 열기를 불러일으킨 낭만 발레의 매력은 발끝으로 서서 춤추는 재주를 선보이는 토슈즈와 살짝 들어올리는 무용수들의 종아리를 휘감는 하얀색 망사치마 그리고 아름다운 여성 발레리나들이었다. 따라서 낭만 발레는 다양한 별칭을 가지고 있었는데 그 중 하나가 바로 ‘여성 발레’였다. 아름다운 여성 발레리나의 매력은 낭만 발레의 사회적 인기 비결이었으며 바로 발레의 존재이유(raison d’etre)였다. 당시의 발레 관객들은 발레하면 여성을 떠올렸으며 아름다운 여성을 보기위해 발레공연에 참석했다. 그리고 발레에서 여성을 보는 이런 시각은 당시의 유명한 문필가들과 지식인들에 의한 발레 비평에서

형성되었으며 그들의 비평의 상당한 부분은 발레리나의 여성적 매력과 몸의 기술에 할애되었다. 따라서 이들이 춤에서 본 것은 여성뿐 아니라 그들의 몸이었다. 남성 발레비평가들에 의한 여성 신체의 주목과 이를 향한 남성적 시각을 대중적으로 유포시키는 데는 1830년대에 개발되기 시작한 사진과 석판화가 크게 기여하였다. 당시 사진과 석판화에 포착된 여성 발레리나들의 모습은 아무런 배경 없이 발레 치마와 뽕족한 토슈즈를 신은 젊고 매력적인 발레리나가 혼자 포즈를 취하고 있는 것인데 이는 요즘의 편업 결과도 같은 존재였던 것 같다. 그리고 당시의 여러 겹으로 하늘거리며 몸의 실루엣이 비치는 발레치마는 무용수의 몸을 상상하고 은유적으로 드러나게 하는데 최적의 매체였다. 따라서 낭만발레 시대의 여자 무용수들의 몸은 한편으로 남성적인 시선(male gaze)에 갇힌 상태이기도 하였다.

1840년대 사진과 석판화의 전문적인 발달은 발레와 밀접한 관련을 지니고 있는데 당시 ‘발레와 발레리나들의 모습을 담은 수많은 사진과 몇 페이지의 글이 담긴 화집 같은 앨범의 출판이 대 유행이었다’.¹⁾ 춤에 관하여 마치 중세의 기도서처럼 모든 것들이 세세하게 설명되어있는 선물용 무용 책에 대한 수요가 엄청났다. 주로 춤추는 사진과 그림으로 점철된 무용공연 후 기념으로 나눠주는 발레리나의 그림이나 프로그램 혹은 앨범은 당시에도 프랑스에서 활발하게 인쇄되었으며 이들은 수집가들에 의해 시리즈로 묶여져 출판하는 일이 많았다. 이런 인기와 유행에 편승하여 전문 출판업자들이 각각의 발레리나들의 그림과 또 이들을 백장이나 이 백장 씩 묶어서 몇 장의 설명을 붙여 책으로 출판하는 일이 많았다. 따라서 낭만발레의 인기가 불과 20여년에 불과한데도 수많은 발레리나들의 석판화와 사진들이 오늘날 남아있는 이유는 바로 이러한 배경에서 가능한 것이며 이런 유행에서 당시 발레리나들이 요즘의 편업 결과도 같았다는 본인의 가정²⁾이 설득력을 지니는 것이다. 따라서 당시대 사람들은 자신이 직접 움직인다는 것을 상상해보기에는 아직 일렀지만 발레리나들의 모습을 보면서 여성과 몸을 인식하고 발견하는

1) Walter Sorell(1981), *Dance in Its Time*, (New York: Columbia University Press), p. 287.

2) 김말복(2003), 『무용예술의 이해』, (서울: 이화여대 출판부), p. 114.

도감으로서 발레 복들을 보았으며 수집하였던 것이다.

겹겹이 쌓인 발레치마와 토슈즈 속에서 춤추는 발레리나들의 이미지를 포착한 화가들의 그림속의 신체는 이미 해방을 맞이하고 있었다. 상체를 벗은 낭만 발레리나나 거의 비치는 천만을 두른 뮤즈의 모습을 그려놓은 화가들의 그림은 이미 상상 속에 발가벗긴 몸의 발견을 예증하고 있는 것들이었다. <그림 1> 그리고 실제로 당시의 몸통을 줄라매는 코르셋과 겹겹의 발레치마를 벗어 던지고 거의 신체선이 드러나고 누드 상태에 가까이 춤추는 무용수들도 있었다. 1793년 마리아 비가노(Maria Viganò)는 투명한 천만을 걸친 채 완전한 나체상태에서 춤추었다. 그녀의 유럽 순회공연은 충격적인 것만큼 비례하여 대단한 성공을 거두고 열광적인 반응을 불러일으켰으며 그녀의 이름을 딴 시가와 머리 스타일이 유행할 정도였다. 그러나 보다 완전하게 춤을 구속하는 의상과 발레 기교의 관습으로부터의 탈피와 여성 발레리나의 신체에 겨냥되어왔던 성적인 시선을 정면으로 거부하는 주장을 구체적으로 한 것은 이사도라 던컨이었다.



<그림 1> 낭만 발레시대 유명한 발레리나 (Eugenie Le Compte)가 1830년대 말 뉴욕에서 공연 (『Robert le Diable』)할 당시의 모습을 그린 그림

현대무용의 선구자인 던컨은 발레 테크닉이 자신의 본연의 모습을 왜

곡하고 변형시킨다고 생각하여 발레레슨을 거부하였으며 영혼의 표현으로서 춤을 시작하였다. 그녀는 ‘나의 첫 번째 스승은 바람과 파도 그리고 새와 별들의 날개 짓’이라고 얘기하였으며 그와 동시에 ‘나의 유일한 스승은 장 자크 루소와 월터 휘트만 그리고 니체’라고도 얘기하였다.³⁾ 즉 자연의 움직임을 자신의 몸에 실어 표현하고자한 던컨의 춤의 이상은 자연에 가장 가까운 몸의 상태인 누드를 가장 숭고한 상태의 예술이라고 생각하였다. 던컨이 보티첼리(Sandro Botticelli)의 미의 3여신(아름다움, 우아, 기쁨)을 그린 그림(그림 2)을 보았을 때 ‘나는 저 그림을 춤출 것이다. 춤을 통해 이들의 환희와 열정을 표현할 것이다’라고 한 그림속의 모습은 자연그대로의 속살이 훤히 비치는 여성의 몸이다. 그녀는 미국을 청교도주의사상으로부터 해방시키고자 하였으며 모든 미국인이 그녀와 함께 춤추기를 꿈꾸었다.



<그림 2> 보티첼리의 그림 「프리마베라(Primavera)」

그리고 그녀는 가장 진정한 아름다움은 인간 신체의 형태에서 발견될 수 있다고 생각하여 맨발로 춤추면서 모든 구속과 기쁨으로부터 해방되고 열린 몸과 춤의 양식을 제시할 수 있었다. ‘그녀는 발레의 인위성과

3) Walter Sorell(1981), p. 321.

상반되는 자연스러운 춤 스타일을 대변하였을 뿐 아니라 자유로운 사회의 구축을 위한 자녀들의 교육, 남녀의 인권, 신체의 속박 받지 않는 움직임, 그리고 자유로운 사랑 등을 주장하였다.⁴⁾ 나아가 그녀는 미래의 무용수는 신체와 영혼이 조화를 이루어 영혼의 음악에 맞춘 자연스러운 언어로서의 춤을 주장하여 영적인 춤의 이념을 분명히 함으로서 종래 발레리나에게 향하여졌던 남성적 시각마저 제거하는데 성공하였다.

이러한 던컨의 이상은 20세기까지 유일한 예술 춤의 형식이었던 발레의 절대적인 권위에 대한 도전이자 혁명이었으며 춤의 모습을 영원히 바꾸어 놓았다. 그녀의 움직임의 이상 역시 ‘단순한 자연스러운 움직임(basic natural movement)’에 있었고 그 결과 춤의 매체로서 움직임 어휘에도 무한한 선택의 자유를 초래하였다. 던컨은 발레의 귀족적이고 선택된 움직임 어휘뿐 만이 아니라 모든 움직임이 춤의 소재가 되도록 하여 프랑스아카데미 설립이후 거의 3백여년 동안 절대적인 예술 춤 기법의 기준을 타파하였으며 이로부터 오늘날의 다양한 춤의 모습이 파생되게 하는 춤의 혁명을 이루었을 뿐 아니라 춤추는 인간 신체의 해방을 가져오게 하였다.

그러나 이제까지의 논의를 종합하여 한 가지 집고 넘어가야 할 것은 발레무대와 일상생활에서 몸이 새롭게 발견되고 해방되게 된 것은 모두 프랑스 혁명 이후에 일어난 것이라는 점이다. 1789년에 발발한 프랑스 혁명과 함께 프랑스 귀족들의 절제되고 통제된 문명화된 몸들은 단두대위에서 사라졌으며 마리 비가노의 공연도 혁명이후에나 일어난 일임을 명심할 필요가 있다. 그러나 춤에서의 진정한 몸과 기교상의 혁명은 이로부터 일세기의 시간이 더 필요했던 것이다. 따라서 중세의 금욕주의적 사상 경향에 의해 좌악시되고 억압되어왔던 신체와 신체문화가 다시금 부흥하는 것은 19세기 근대에 접어들면서라고 얘기하는 것이 정확하겠다.

그리고 이렇듯 몸이 춤 형식과 일상 속에서 자연스러운 본연의 모습으로 돌아올 수 있었던 배경에는 절대군주제의 몰락과 함께 이성적, 집단적 행동규범과 기준의 몰락과 함께 개인주의와 차이 그리고 개별성과 감성이 강조되는 사회적 분위기에로의 변화가 있다. 이러한 몸의 재발견

4) 조앤 카스(1993), 『역사속의 춤』, 김말복 (역) (서울: 이화여대 출판부, 1998), p. 298.

에는 인간 본성의 회복을 주장하면서 신체와 정신의 상호작용의 중요성을 지적한 루소(Rousseau)와 같은 자연주의 사상가나 전인 형성에 있어서 신체운동의 중요성을 강조한 페스탈로치(Pestalozzi)와 같은 교육자의 견해도 몸에 대한 새로운 시각을 형성하는데 크게 기여하였다. 루소나 페스탈로치가 사상적인 차원에서 몸에 대한 열린 시각을 제공하는데 기여하였다면 델사르트(Francois Delsarte)와 달크로즈(Emile Jaques Dalcroze)는 구체적으로 신체를 생활에서 활용하는 신체적인 방법을 제공함으로써 일반인들에게 몸을 경험하고 생활에서 더욱 효과적인 자기표현의 도구로서 활용할 수 있는 방식을 제시하여 사회 전반에 신체문화의 열기가 번져가도록 한 직접적인 계기가 되었다. 델사르트와 달크로즈는 현대무용의 선구자들에게도 큰 영향을 미쳤다. 그러나 이 모든 신체 움직임에 대한 자각은 19세기 초 발레에서 몸의 발견이 선행되었기에 가능한 것이었다는 점이 중요하다.

III. 신체문화의 태동과 무용

1. 신체문화의 태동

19세기말 교육자들이 춤을 건강한 신체운동의 방법으로 칭찬하기 시작하고 무용 또는 합창 움직임 형태의 움직임이 도시의 거리용 축제에서 애국적이고 영감적인 주제로 각색되어 포함되기 시작하였다.⁵⁾ 이러한 일들은 움직임에 대한 새로운 인식을 형성하는데 기여하였으며 이와 함께 당시 던컨보다 훨씬 대중적이었던 무용가 모드 알랜(Maud Allan)과 루스 세인트 데니스(Ruth Saint Denis) 같은 이의 활약에 힘입어 춤이 다시금 되살아나고 사회적 유행의 중심을 이끌게 되며 대중적으로도 신체문화의 큰 유행을 불러일으킨다. 델사르트(1811-1871)는 잘못된 연습으로 목소리가 상할 때까지 파리 오페라에서 활동한 성공적인 가수였

5) Jack Anderson(1992), *Ballet & Modern Dance*, second edition, Princeton, (New Jersey: A Dance Horizons Book) p.166.

다. 더 이상 노래를 못하게 되자 그는 신체를 통해 감정과 생각을 관객에게 효율적으로 전달하는 방법을 연구하였다. 그 결과 그는 팬터마임에 대한 정확한 이론을 정립하였으며 일반인들을 위해 몸통과 팔다리를 이용하는 효과적인 제스처 훈련법을 개발하게 되었다. 텔사르트는 모든 움직임이 내면 감정의 눈에 보이는 표시라고 믿어 감정이 사람들의 포즈와 제스처에 반영되는 방법에 대한 과학적인 조사를 하였다. 텔사르트 시스템이라 불린 신체 자세 표현법 엑서사이즈는 사교계의 부인들이나 가수와 교사 웅변가와 유명한 배우들을 위시하여 일반인들 사이에 널리 퍼졌으며 텔사르트의 사후(1781)에는 미국에까지 건너가 1920년대까지 대중적인 스피치 트레이닝 방법으로 인기 있었다. 텔사르트의 방법에 크게 영향 받은 무용가로는 미국의 현대무용의 선구자인 루스 세인트 테니스와 테드 쇼운을 들지만 던컨 역시 그의 이론의 영향을 받았다고 할 수 있다. 그러나 텔사르트의 영향이 대중문화에 널리 나타나기 시작한 것은 그의 사후인 20세기 초라고 할 수 있다.

달크로즈(Emile Jacques-Dalcroze)는 모든 음악 리듬이 사람의 자연스러운 신체리듬에 기초한다는 믿음아래 두뇌와 신체간의 신속한 커뮤니케이션의 방법을 리듬을 통해 이루고자 하였다. 달크로즈 역시 텔사르트처럼 신체를 세 부위로 나누어 각기 다른 표현성을 상정하였으며 그의 신체 동작과 음악을 융합하는 음악 교육방법을 '유리드믹스(eurhythmics)'라 불렀다. 좋은 리듬(the good rhythm)이라는 뜻을 지닌 '유리드믹스'는 인간 움직임이 역사적으로 새롭게 주목받는 가장 중요한 시기에 나타나 즉각적인 성공을 거두었을 뿐 아니라 당시의 신체교육이 보급되는 시대적 흐름에 편승하여 사회 전반에 보급되었다. 춤에 반영된 그의 영향은 음악의 리듬과 음색을 그대로 시각화하는 음악구상화(music visualization) 방식의 안무를 초래하였다. 이는 군무에 있어서 각 무용수가 반주 교향악의 각각의 악기의 음색과 소리를 대변하여 움직임에 반영하고 그 결과 무용수들 간의 교향악적 조화를 이루어내는 방식이었다. 20세기 초 독일 현대무용의 선구자인 마리 뷔그만(Mary Wigman)은 한때 달크로즈의 제자였다. 그러나 달크로즈시스템이 사회적으로 기여한 점은 전인적인 인간을 교육하고 사람들을 새로운 자아인식으로 순화하는데 음악과 리드미한 움

직임이 중심적인 역할을 하게 한 점이며 이로부터 대중적인 신체문화의 활성화에 큰 자극제가 되었다고 생각한다.

달크로즈의 유리드믹스는 19세기 초부터 전 유럽에 전파되기 시작한 체조에도 영향을 미쳐 유리드믹스를 배운 체조선생들에 의해 소녀들과 여성들에게 적합한 리듬 체조의 발달이 가능하게 하였다. 당시 체조는 민족주의적이고도 정치적 성향의 발생동기로 인해 지녔던 과격한 신체 단련이나 예비 군사훈련 같은 성격이 어린이나 여성을 비롯한 일반인에게는 적합하지 않은 종목이 많았다. 히틀러는 ‘건강하고 활력 있는 정신은 역시 강건하고 활기찬 육체에서’ 가능하다고 생각하고 교육에 있어서 강건한 신체의 육성을 강조하였으며 그 결과 국민의 정신적 능력의 함양보다 신체단련교육에 우선적인 중요성을 두었다. 그의 민족적 인식은 체조와 병역을 의도적으로 결부하여 전 국민을 대상으로 하는 체조로 하여금 군사 예비교육의 성격을 지니도록 하였다. 그러나 1920년대를 전후로 아름다운 자세와 우아하며 자연스러운 신체의 전신운동을 강조하는 리듬 체조의 개발과 함께 공, 후우프, 곤봉 등을 사용하는 리드믹하면서도 힘들이지 않고 재밌게 할 수 있는 체조형식의 개발로 인해 그간 여성이나 어린이 그리고 일반인들의 접근이 어려웠던 점을 개선하게 되어 이후 체조가 진정으로 범국민적이고도 대중적인 형태의 신체활동으로 전 유럽과 전 세계로 보급되게 되었다.

이제까지 살펴본 이러한 과정은 일상 속에서 일반인들이 자신의 신체를 발견하고 이를 더 이상 좌악시할 부정적인 대상이 아니라 적극적으로 가꾸고 다듬어야 할 대상으로서 인식하고 신체를 통해 움직임과 춤을 경험하는 과정으로 그리고 신체를 일상 속에서 새롭게 정립하고 춤이 일상의 다양한 분야에서 실용화되어가는 과정이라고도 볼 수 있다. 이는 모두 텔사르트와 달크로즈의 방법이 널리 알려지고 던컨으로부터 출발한 현대 춤의 열광적인 인기가 독일과 미국을 중심으로 절정을 이루어 세계의 양대륙을 휩쓰는 배경이 있었기에 가능하였다. 그리고 내용적으로 이런 대중적인 체조는 신체 훈련 식 스포츠에 음악과 함께 춤이 결합여지는 무용예술적인 요소를 결합시킨 형태인 것이다. 이는 처음 리듬 체조가 나왔을 때 이를 ‘예술 체조’라 부른 것에서도 잘 알 수

있다. 텔사르트나 달크로즈 모두 음악가 출신이며 음악교육을 위해 신체 표현의 예술적 인식과 무용 예술적 행동방식을 연구하고 음악학생들에게 무용교육을 먼저 시키는 것의 중요성을 지적하고 신체훈련과 음악교육에 무용을 결합시킨 사람들이라 할 수 있다. 따라서 이들은 모두 무용이라는 공통점을 그들의 교육방식의 기저에서 발견할 수 있으며 역으로 이들의 교육방법은 무용의 영향을 잘 활용하여 성공한 사례라 할 수 있다.

이렇듯 춤은 인접 분야에도 예술적인 움직임의 영향을 미치면서 일상 속으로 스며 듦과 동시에 예술적인 춤 역시 일반인들에게 직접적인 영향을 미쳤다. 19세기말의 로이 풀러나 20세기 초 던컨과 같은 현대 춤의 선구자들은 빅토리아식 의상과 청도교적 관습으로 얽매인 당시의 여성들에게 해방된 여성 이미지를 제공하였다. 여권주의자라 불린 이들 선구자들은 실제로 춤을 자신들의 여성 해방운동의 수단으로 삼았다. 그 결과 이들의 역할 모델에 이끌려 교육을 잘 받은 많은 중산층 소녀와 여성들이 대거 춤을 배우고 무용을 전공하는 일이 일어났다. 초기 현대 무용가들은 종래 남성들에 의해 조형되고 만들어지던 발레와는 달리 여성들이 새롭게 개발한 스타일의 춤에서 여성의 주관(female subjectivity)과 여성의 권위를 강조하므로써 춤에서의 여성적인 시각(female spectatorship)을 소개하였던 것이다. 여성들은 남성과는 다른 관점에서 춤을 바라보았다. 19세기 발레는 발레리나를 바라보는 남성관객들의 특권적 시각 즉 남성적 시각(male gaze)과 관련이 있었다. 이와는 반대로 던컨같은 초기 현대 무용가들은 시각적 경험(visual experience) 보다는 운동적 공감(kinetic experience)을 더 강조하였다. 즉 발레에서는 마지막 포즈나 자세의 정지된 순간에서의 시각적 디자인이 매우 중요한데 현대 춤은 구체적인 형태의 포즈보다는 동작과정의 흐름을 더 중시하고 있다. 그 결과 현대 춤은 시각적 측면을 촉각적 측면(tactility)보다 우위에 두는 남성적 서양 사고의 위계질서를 무너뜨린 것이다. 따라서 특히 여성들에게 현대 춤이 강렬해보였던 이유는 바로 많은 여성들이 현대춤의 운동적 경험에 주목하고 무용의 동적인(kinesthetic) 특징에 민감하게 반응하였기 때문이라고 볼 수 있다. 춤에서의 운동적 경험과 자유로운 여성이미지에 이끌

린 여성들의 활동으로 당시 미용체조나 기계체조 그리고 텔사르트식 신체훈련이 유행하는 신체문화가 만들어진 것이다. 그리고 이런 신체문화를 경험한 중산층 여성들이 무용공연에 운동적 반응을 보였을 수도 있다. 아울러 초기 현대무용의 동적인 힘은 여성들의 향상된 사회적 유동성의 은유로 비쳐졌을 수 있다. 초기 현대무용이 지녔던 이런 운동감각(kinesthesia)이 종래 발레무용에 주어졌던 남성적 시각을 없앤 원인이라면 동시에 여성들에게 현대 춤이 지녔던 매력일 것이다. 19세기말에서 20세기 초로 옮겨가면서 현대 일상생활의 여러 방면에서 신체와 신체 움직임의 유행이 대단하였다.

2. 대중문화속의 춤의 영향

19세기 중엽이후 19세기말과 20세기 초에 걸쳐 유럽 전역에서 춤을 비롯하여 체조와 스포츠 즉 골프와 테니스, 크로켓과 수영, 보디빌딩과 자전거 타기 등의 신체활동을 포함하는 신체문화의 인기를 초래하였다. 심지어 여성들의 자전거 타기는 대단한 인기였으며 대중문화에 있어서 유럽의 모든 음악 홀에서 춤은 즐겨 공연되는 공연형태였으며 수준에 있어서도 순수예술적인 것과 대중적인 것이 함께 올려졌으며 모두 열렬히 애호되었다. 춤은 가수나 코미디언들이나 대중적인 연예인들이 필수적으로 갖추어야할 자질이였다. 당시 유럽 전역의 음악 홀은 온갖 형태의 여흥과 모든 종류의 춤을 선보이는 경연장이었는데 말들의 공연이나 저속한 코미디와 판토마임에서부터 당대 세계적인 발레리나였던 안나 파블로바(Anna Pavlova)나 까르사비나(Karsavina)의 공연들이 모두 이런 음악 홀에서 이루어졌다. 춤의 형태도 캉캉에서부터 그로테스크댄스와 스커트댄스 그리고 모드 알랜의 「살로메Salome」처럼 약간은 외설스럽다는 평판을 받던 공연에 이르기까지 다양하였으며 춤은 일반인들의 생활에서도 대단한 인기를 누렸다.



<그림 3> 모드 알렌의 「살로메」

이렇듯 춤이 일상생활 속에 가까이 다가가자 춤의 내용이나 형태도 대중적인 춤의 형태가 새롭게 등장하게 된다. 19세기말 프랑스에서는 미국에서 건너온 흑인들의 무용이 크게 유행하였다. 미국과 유럽에서 흑인들의 민스트럴 쇼(minstrel show)와 케이크 워크(cake walk)는 특히 인기 있었으며 그 외 레뷔(revue)와 보드빌(vaudeville)의 공연형태 역시 인기 있었다. 민스트럴 쇼나 레뷔나 보드빌은 모두 대중적인 춤과 노래, 만담 풍자 등이 섞인 공연 형태이자 이때 추어지는 춤은 아름다운 여성이 강조되는 대중적인 춤이었다. 그리고 이런 대중적인 공연형태의 발달은 뮤지컬의 등장으로 이어진다. 20세기 초 뮤지컬 코미디가 처음 나타났을 때 그것은 19세기 오페레타의 전통을 계승한 것이었으나 뮤지컬이 레뷔와 달랐던 점은 빈약하더라도 일정한 줄거리를 지녔고 그런 대본에 따라 무용수들이 대중적인 가요를 장식으로 곁들인 형식이었다. 그러나 춤은 이런 뮤지컬에서 빠질 수 없는 중심적인 요소였으며 1920년대에 접어들면서 이런 쇼에서의 춤의 수준이 괄목할 만큼 발전하게 된다. 그리고 이런 뮤지컬에서 재즈음악의 시초가 되는 래그타임과 새로운 춤 스타일의 등장은 대중음악의 발전으로 이어지는데 래그타임은 댄스곡으로 흑인의 리듬이 들어온 것이다. 래그타임은 20세기 대중음악이라는 장르를 열고 음악적 혁명을 이끄는 데 중요한 역할을 한 춤

곡이었다. 이런 배경에서 그들의 빼어난 춤 솜씨로 뮤지컬과 영화에서 활약한 유명한 스타들이 탄생하게 되는데 이들이 프레드와 아델 아스테르(Fred Adele Astaire), 진 켈리(Gene Kelly) 등이다.



<그림 4> 뮤지컬 「웨스트 사이드 스토리」

뮤지컬은 1920년대와 30년대 유럽과 뉴욕의 관객들을 열광의 도가니로 그리고 춤의 열기로 휩싸이게 만들었다. 새로운 대중적 여흥(entertainment) 형태로서 뮤지컬의 성공에는 무용사에서도 뛰어난 안무능력을 자랑하는 조지 발란신(Gerge Balanchine - 「The Ziegfeld」, 「Follies, On your Toes」)을 비롯하여 아그네스 드밀(Agnes de Mille - 「Oklahomma!」, 「Carousel」), 헬렌 타미리스(Helen Tamiris - 「Annie Get Your Gun」, 「Inside U.S.A.」), 하나 홈(Hanya Holm - 「Kiss Me, Kate」, 「My Fair Lady」), 제롬 로빈스(Jerome Robbins - 「The King and I」, 「West Side Story」) 등의 탁월한 안무자들의 역할이 컸다. 발란신은 클래식 발레스타일을 뮤지컬에 적용시켜 뮤지컬댄스의 전형을 확립하였다. 그가 1936년에 안무를 맡은 뮤지컬 「On your Toe」 중에 대표적인 춤곡인 「Slaughter on Tenth Avenue」에서 발란신은 이 새로운 예술형태의 무용적 취향의 기준을 확립하였다. 발레 테크닉에 이어 탭댄스와 재즈, 현대 춤 그리고 여러 민속춤이 혼합되어 오늘날의 뮤지컬

댄스의 스타일을 형성하게 된 것이다. 그리고 이런 뮤지컬에서 흑인들이 자신들의 아프리카 리듬과 미국의 뮤지컬 스타일을 섞어 자신들의 억눌린 심정을 노래하기 시작한 것에서 부루스(blues) 노래가 탄생한다. 그러나 뮤지컬에서 원동력으로서의 춤의 힘과 위상을 대변하는 작품은 바로 「West Side Story」(1957)이다. 「웨스트 사이드 스토리」의 경우 춤이 이 전체 연희의 흐름을 끌어가는 구조적인 토대가 되고 있다. 이렇듯 뮤지컬의 중심으로서 춤의 역할을 반증하는 흐름은 「Godspell」, 「Jesus Christ Superstar」 그리고 「Chorus Line」으로 이어진다. 이러한 뮤지컬의 역사는 20세기에 접어들어 춤의 중요성과 20세기 사회 속에서 춤의 정체와 영향력을 반증하고 있는 예이다.

20세기 초 새롭게 등장한 대중적인 예술인 영화에서도 춤은 중요한 흥행 요소였다. ‘1930년대부터 영화에서 춤의 시대가 도래하고 황금기를 맞이하게 되었다고 할 수 있다.’⁶⁾ 1930년대 초창기 영화에 기록된 춤의 형태는 뮤지컬 코미디 스타일이었으며 이 당시의 영화 속의 춤꾼이자 흥행사는 프레드 아스테르와 진저 로저스(Ginger Rogers)였다. 이들이 출연한 30년대의 춤 영화는 「The Gay Divorcee」, 「Top Hat」, 「Shall We Dance?」, 「Carefree」, 「The Story of Vernon and Irene Castle」, 「Swing Time」 등이었는데 이런 영화들의 성공은 유성영화시대가 되면서 음악에 맞추어 추는 춤이 새롭게 조명되면서 가능했다. 이런 영화에서 아스테르는 당시 유행하는 사교춤과 탭댄스를 자신의 시크하고 기품있는 개성과 혼합하여 영화의 이야기를 적당히 엮어 전달하는 솜씨가 뛰어났다. 이어지는 40년대 춤 영화의 스타는 단연코 진 켈리였다. 「Cover Girl」(1943)로 첫 성공을 거둔 켈리는 「On the Town」(1949)과 「Singing in the Rain」(1952)에서 단순한 뮤지컬로부터 춤이 영화의 실질적인 구조의 중요한 부분으로 변화하는 할리우드 춤 영화의 변천과정을 보여주었다. 그 외 「Oklahoma」, 「Kiss me Kate」, 「Cabaret」 등 브로드웨이 뮤지컬의 히트작들을 영화로 만들기도 하였는데 무엇보다도 「Seven Brides for Seven Brothers」(1954)는 ‘스크린을 위한 독특한 영화적 무용언어를 개

6) Mary Clarke & Clement Crisp(1981), *The History of Dance* (New York: Crown Publishers), p. 238.

발한 것'으로 평가된다. 국내에도 소개된바 있는 이 작품은 무엇보다도 무용수의 수준에서 최정상의 전문 남성 무용수들을 출연시켰을 뿐만 아니라 춤에 중요한 지위를 부여하였다는 점에서 중요하다.

유성영화시대와 함께 본격적으로 시작된 영화사는 20세기 현대사회의 춤의 열기를 고스란히 기록해 놓는 매체가 되었다. 1920년대 미국사회를 휩쓴 찰스톤(Charleston)의 대유행은 영화 「Our Dancing Daughters」(1928)에 존 크로포드의 찰스톤 춤으로 기록되어 있고 이어서 「토요일 밤의 열기 Saturday Night Fever」의 존 트라볼타(John Travolta)와 영화 「그리즈(Grease)」등은 1970년대에 유행한 춤을 기록해 놓은 증거이다. 당시 사회적으로 유행하는 춤을 단지 포착해 놓은 것에 불과한 1920년대와는 달리 1970년대의 존 트라볼타는 사실상 당시의 디스코댄스의 열풍을 불러 일으켰다고 할 수 있다. 따라서 영화가 적극적으로 새로운 춤의 유행을 이끄는 역할을 하기도 하였다고 볼 수 있다.

이렇듯 일상생활의 다 방면에서 일어나는 춤의 열기와 신체활동에의 욕구는 자연스레 인간 신체의 재발견으로 이어지기 마련이다. 두 번의 세계대전과 함께 사회의 분위기는 엄격한 청교도적 금욕주의로부터 공공연하게 성적인 조크가 이루어지는 저속함이 가능해지게 되고 전통적인 윤리적 미적 기준과 가치가 무너지게 되었다. 이러한 과정에 '나체는 사회적 저항의 수단으로 사용되었다.'⁷⁾ 그러나 나체가 새롭게 경험한 자유를 표현하는 매체로 먼저 사용된 것은 1920년대의 현대 춤에서 먼저 발견된다. 1930년대 미국의 현대춤을 이끈 도리스 험프리의 경우처럼 굳어있던 신체와 움직임의 자연스러움과 아름다움을 강조하는 의미에서 벗는 경우가 있는가 하면 헬렌 타미리스(Helen Tamiris)처럼 가장 순수한 예술형식인 춤이 의상의 도움 없이 무용수의 신체로 관객과 교감하여야 한다고 생각한 무용가도 있었다.

7) Walter Sorell(1981), p. 425.



<그림 5> 「Movement Study」에서 도리스 험프리 (1926, 테니손 무용단 시절)

나체의 유행은 1920년대 독일의 무대와 일상생활에서 모두 대단하여 유럽에 나체촌이 생기기까지 하였다. 1920년대의 어떤 의미에서 순수한 나체예의 매혹은 1960년대에 되살아나기 시작한다. 1960년대 연극과 현대춤에서 나체는 무대위에서 습관적으로 발견되는 광경이 되었으며 이에 대한 태도는 마치 타도해야할 대상으로서 병적인 대상 혹은 편견에 대한 것처럼 거칠고 거의 메스꺼울 정도였다. 이러한 배경에는 성적인 행위마저 마치 버튼을 누르는 듯 저급한 기계적인 행위로 전락시킨 저속화된 성예의 시각이 깔려 있다. 오늘날 모든 예술장르에서 나체는 빠지지 않는 요소로 자리를 차지하고 있다. 그러나 무대위에서 인체가 별거벗자마자 안무의 중요성은 필수적으로 요청된다. 나체가 되는 순간 인체는 극적인 정당성이 없이는 순식간에 지루하고 단조롭게 되기 때문이다. 인간의 발가벗은 몸을 본다는 것은 우리가 인간이라는 인식을 새롭게 깨닫게 하며 동시에 인간의 외면적 아름다움과 내면적 힘 그리고 인간의 자존과 겸손을 상기시키기 때문이다. 따라서 발가벗은 몸은 춤

출 때 가장 아름답다. 일상에서의 신체 역시 옷을 벗기 시작하였다. 전신을 뒤덮는 롱스커트와 롱스리브에서 미니스커트와 배꼽 티 그리고 속옷 패션과 시수루(See-Through)에 이르기까지 일상생활에서의 몸도 옷 밖으로 나오기 시작하고 이들 역시 거리에서 춤추고 있다.

IV. 반 신체 문화와 몸의 충격

고대로부터 가무를 즐기는 오천년 문화민족의 후예로서 우리나라의 춤 문화유산은 풍부하고 수준 높으며 무엇보다도 국가적인 축제에서 전 국민이 함께 즐기는 가운데 춤은 서민과 양반 모두에 사랑받았다. 이는 우리나라와 마찬가지로 고대종교의식에서 기원한 춤이 활발하게 꽃피었지만 문명시대에 접어들면서 종교와 철학의 몸에 대한 부정적인 시선으로 인해 춤이 중세를 지날 때까지 오랜 암흑기를 지낸 유럽 대륙의 무용문화와 차이가 있다. 우리나라의 무용문화는 고대의 주술적인 제례에서 시작되었지만 문화시대에 들어오면서 그 가치나 중요성이 단절되지 않고 국교로 권장되는 종교와 밀접한 관련을 지닌 채 더욱 강화되고 서민사회 일반에 널리 파고들었다. 그러나 조선조 유교사회가 정착되어가면서 양반들이 직접 몸을 움직여 춤을 즐기는 일이 없게 되자 문화적으로 풍부한 춤의 유산은 천민과 기녀의 전문 활동으로 인식되어 그 예술적 가치를 정당하게 인식 받지 못하였다. 이 장에서는 유교문화권의 중심이었던 조선조 말 우리나라에 뒤늦게 신문화와 함께 서양의 모더니즘이 이주되는 과정에서 드러나는 몸과 춤의 인상과 충격을 20세기전반에 이르기까지 살펴보고자 한다.

1. 조선조 반신체문화의 이해

서양의 부정적인 몸에 대한 인식은 인간 신체를 물질(matter)로 보아 사고능력을 지닌 정신에 비해 열등한 것으로 생각하기 때문이었다. 그

리고 춤에 대한 예술적 해석의 장애가 되는 원인도 바로 춤이 몸의 활동이기에 정신적 가치가 없는 활동이라는 생각에 있다. 이렇듯 서양의 철학전통은 기본적으로 이원론적임에 비해 동양의 철학적 사유는 일원론적이다. 주자학과 성리학과 같은 유학의 계통에서 이 세계는 모두 기(氣)에 의해 구성되어 있다. 기는 ‘하늘과 땅 사이에 가득 차’있어 하늘과 땅은 물론이거니와 인간 역시 기로 구성되어 있으며 인간의 마음에도 기가 흐르고 있다. 즉 모든 사물의 보편성과 차별성을 모두 기 하나로 설명하고 있는데 구체적인 독립된 사물 하나하나를 기로 설명하기도 하지만 우주 자연의 변화나 사물과 사물사이의 관계처럼 부분과 전체 그리고 그 관계 역시 기로 설명한다.

보다 구체적으로 동양의 심신론(心身論)에 해당하는 것을 살펴보면 서양의 mind와 body에 각기 ‘정신(精神)’과 ‘형체(形體)’개념을 대응적으로 뽑아낼 수 있다. 단지 정신이나 형체가 서양의 mind나 body보다 넓은 의미상의 외연을 지니고 있다는 차이가 있다. ‘한의학적으로 말하면’ 정신은 혼(魂), 백(魄), 지(志), 의(意), 신(神)을 포괄하는 것으로서 간단하게는 그냥 ‘신’으로 약칭하기도 한다.⁸⁾ 여기서 정, 신, 혼은 모두 기이지만 혼을 가볍고 동적인 양의 기로, 백을 무겁고 정적인 음의 기로 구분할 수 있으며 나아가 ‘혼을 정신적인 범주로 그리고 백은 육체적인 범주라고 할 수 있다’⁹⁾. 그러나 본 연구의 논의와 관련하여 중요한 것은 우리나라나 동양의 기일원론적 세계관에서는 서양의 물질에 정확하게 상응하는 개념을 발견하기 힘들다는 것이다. 그리고 동양 사상의 근저에는 심신일여(心身一如)의 철학이 자리하고 있다. 다른 한편으로는 인간을 하나의 물(物)로 보기도 하는데 이 때의 물이란 태허에서 무형한 형태로 존재하던 기가 모이고 흩어지는 과정에서 응축할 때 형성되는 형체 혹은 개별자를 뜻하는 것이다. 그러나 이런 형체를 만들게 하여 물질적인 측면을 지닌 듯 한 기는 동시에 인간의 마음을 이루는 바탕이 되어 마음(心)속에 들어와 정(情)을 이룬다. 그러므로 마음과 몸은 기를 매개로 하여 연속하는 것이라 볼 수도 있다. 따라서

8) 김교빈외(2004), 『기학의 모험』, (서울: 들녘), p. 186.

9) 미우라 구니오(2003), 『주자와 기 그리고 몸』, 이승연(역) (서울: 예문서원), P.72.

동양의 인간관에서는 마음을 떠나 몸을 생각할 수 없으며 몸에 대한 독자적인 사고 역시 불가능하였으므로 서양인들이 지녔던 부정적인 물질로서의 신체개념은 부재하였다고 할 수 있다.

따라서 유학에서 몸(身)에 대한 논의를 독자적으로 찾아보기는 매우 힘들고 그 내용에 있어서도 유교와 도가 그리고 도교사이에는 상당한 격차가 있다. 유교에서 인간은 타자와 분리된 존재가 아니라 가문이나 국가와 같은 공동체의 일원으로 이해된다. 따라서 ‘몸은 하나의 구체적 인 육체라기보다는 그것의 주인인 마음(心)의 지령을 행위로 표현하는 추상적인 매개체라고 할 수 있다’¹⁰⁾ 그리고 유교에서 인간이 지켜야 할 다섯 가지 도리라 생각하는 오상(五常: 仁, 義, 禮, 智, 信)은 관계적이며 실천적인 덕목이다. 그러므로 이러한 동양의 기중심적 즉 정신과 마음(心) 중심적 인간관아래에서 자신의 육체를 기른다고 하는 서양의 신체 단련법 같은 것은 이차적인 의미밖에 지니지 못한다. 오상의 가치는 마음을 닦고 길러 마음으로 얻고 몸으로 행해야만이 비로소 가능한 것이다. 따라서 신체를 단련하는 여러 가지 수양법이 있었지만 이에 탐닉하는 것은 ‘공’에 대한 ‘사’로 지목되어 지탄의 대상이 되었다. 따라서 송 대 이후 중국과 조선조말의 문인들은 마음을 수양하는 다양한 방법들을 개발하고 사용하였는데 이는 근본적으로 인간의 마음을 어떻게 다스릴 것인가 하는 문제의식에서 출발하여 마음을 크게(大)하거나 비우고자하는 다양한 수심법(修心法)과 양생법(養生法)이 있었다.

조선 정조시기의 다산 정약용(1762-1836)은 ‘몸과 마음은 오묘하게 결합되어 있어 나누어 말할 수 없다. 마음을 바르게 하면 그것이 바로 몸을 바르게 하는 것이 되니, 다른 두개의 층차적인 공부에 있는 것이 아니다’¹¹⁾라고 하여 마음을 중시하는 동양의 수양법을 잘 드러내고 있다. 그러므로 조선조의 문인 선비들은 마음의 기능인 생각을 충분히 발휘하는 것이 인간 수양의 중심이었으므로 몸의 독자적인 작용이나 운용이라는 말은 애초에 성립할 근거가 없다. 따라서 조선조말의 문화적 상황은 당대 유럽의 텔사르트 체조법과 같은 독립된 신체문화의 개념이나

10) 앞의 책, p. 206.

11) 『대학공의』 3, 29, 상좌, 재인용(성태용, 다산학에 있어서 몸과 마음의 운용, p. 85.)

인식이 생겨날 수 없는 상태였음을 알 수 있다. 조선조 문인들은 차원 높은 정신적 성취와 도덕적 성취에 의해 길러지는 기인 ‘호연지기’를 이루고자하였다. ‘호연지기’는 곧 몸과 마음의 오묘한 결합관계에 의해 몸에 드러나기 마련이다. 대장부로서 ‘호연지기의 성취는 어떤 도덕적으로 나쁜 선택을 강요받을 수 있는 상황이 되더라도 자연스럽게 도덕적인 행위를 택하게 되는 완성된 인격의 경지를 보장하는 것이 된다.’¹²⁾ 이는 기의 두 가지 기능적 차원을 구분하여 호연지기(浩然之氣)를 정신에, 진원지기(眞元之氣)를 육체에 배정하였다. 그리고 인의(仁義)의 수심(修心)을 통해 호연지기를 기쁨으로써 궁극적으로 진원지기도 함양될 수 있도록 하였다. 이렇듯 대부분의 조선 유학자들은 평정심의 회복 혹은 ‘무욕(無慾)의 마음’을 최선의 수양법으로 생각하였다. 이러한 심신론의 배경 하에 조선조의 양반들이 자신의 몸을 직접 움직여 춤을 추는 일이 없어진 이유를 이해할 수 있으며 따라서 그들의 수양방법이 독서와 정좌, 호흡법과 명상을 통한 정신적인 것이었으며 그 결과 신체개념의 실종과 부재 그리고 궁극에는 반신체적 교양문화가 형성된 사회적 분위기에 대한 이해가 가능해진다.

2. 현대화와 몸의 충격

이런 반신체적 문화의 배경 하에 한일합방과 식민지시기를 거치는 동안에 우리나라에 도입된 신문화와 모더니즘은 많은 현대적 충격을 안겨주었다. 그리고 그것은 앞서 살펴본 바 있듯이 이미 유럽에서 활발히 형성되고 유행하기 시작한 신체문화의 유입이었으며 그 최전선에 몸과 춤이 자리하고 있었다. 1930년대 우리나라에서 ‘모던(modern)’이란 일본에서와 마찬가지로 ‘시대의 첨단’을 의미하였으며 시대의 ‘첨단’이란 ‘영화와 재즈, 댄스, 스포츠를 통해 수입된 모더니즘이었다’¹³⁾. ‘모더니즘의 구성원은 모보(모던 보이-필자주) 모거(모던 걸-필자 주)요, 그것

12) 성태용, 다산학에 있어서 몸과 마음의 운용, p. 96(www.tasan.or.kr)

13) 가와사키 쓰네우기의 편(1994), 『일본문화사』, 해안, 재인용(김진송(1999), 『서울에 탄스홀을 허하라』, (서울: 현실문화연구 p. 44.)

의 양식은 재즈, 댄스, 스피드, 스포츠이요 그것의 표현은 에로(에로틱), 그로(그로테스크), 넌센스이다.’¹⁴⁾ 즉 앞서 2장에서 살펴본 바의 서양의 춤과 체조, 스포츠 등의 신체활동의 대유행이 서양 모더니즘 문화의 특징적인 성격으로 인식되어 20세기 초의 우리나라에 들어온 것이다. 그리고 이러한 신체문화의 유입은 서양의 경우처럼 춤의 발견과 유행과 함께 시작되었다.

우리나라에 서양의 춤이 주어진 최초의 경우는 1900년대 초반 조선에 상주하는 외교관들의 무도회에서 사교춤(social dance)이 주어졌으며 1910년대까지는 조선귀족과 외국인을 중심으로 주어지던 사교춤은 1920년대에 들어 일반인들 사이에도 열풍으로 번졌다. 1915년 조선호텔에서 열린 ‘벨기에 구제 자선음악회’에서는 ‘외교관과 귀족들, 외국의 실업가, 선교사 등 90여명이 모두 연회복을 입고 동경음악학교 출신의 굴부인과 이화학당 강사 아펜젤러양, 명창 이동백 등의 노래가 먼저 있는 후 이왕직 음악대(왕실 음악대)의 음악에 맞추어 무도를 추었다고 한다’.¹⁵⁾ 조선 주재외교관들의 사교춤이 우리나라에 수입된 최초의 서양춤이라면 무대에서 주어지는 공연 형태의 것으로 처음 수입된 서양의 춤은 레뷰(revue) 형태의 춤이라 할 수 있다. 1913년 일본의 덴가스(天勝)극예단의 국내 초연이 있었는데 이들의 공연은 마술과 곡예적인 기술을 선보이는 중간에 춤과 음악, 연극, 가극 등이 들어오는 형식이었다. 1913년 덴가스의 공연을 알리는 ‘매일신보’의 기사에는 이들이 서양춤을 선보였다고 기록하고 있지만 내용적으로는 순수 예술춤이 아닌 여흥위주의 쇼적인 춤이었으며 외국의 유명한 춤 레파토리를 모방한 것들이었던 것 같다. 천승의 공연은 장안의 화제가 되었고 천승극예단은 1934년까지 빈번하게 한국공연을 하였다. 1915년의 한국공연에서 선보인 작품 「살로메」의 여성 무용수의 거의 반라차림에 드러누운 듯한 요염한 자태는 모드 알랜의 대표작이라 할 수 있는 「The Vision of Salome」(1903)를 연상케 한다. <그림 6> 슈미즈차림의 별거벗은 여성의 반라 모습은 매우 충격적이었겠지만 이는 서구적인 여성신체에 대한 시각이 국내에 처음

14) 오석천(1931), 모더니즘 회론, 『신민』, 1931년 6월호 재인용(김진송(1999), p. 61.)

15) 『매일신보』 1915, 5. 4 재인용(김영희(2001), 다동기생의 서양무도, 『몸』 2001. 7.)

소개된 것이었다.



<그림 6> 천승곡예단의 「살로메」의 한 장면

1921년에는 러시아 블라디보스톡(海蔘威) 청년학생단의 조선 순회공연이 있었는데 이들은 우리나라에 처음으로 서양의 민속춤과 사교춤의 음악을 소개하였다. 이들의 공연 프로그램은 음악무도회라고 할 수 있는데 피아노와 바이얼린 연주와 합주 그리고 노래와 다양한 춤들로 구성되어 있었다. 이들의 음악 연주는 모두 월츠와 가보트, 팩스 트롯 등의 무도곡이었으며 춤으로는 서반아 춤과 러시아 코사크 사람들의 민속춤인 ‘코팩 댄스’ 외에 보헤미안 댄스 등이었다. 블라디보스톡 청년 학생단의 조선 순회공연은 우리나라에 ‘무도’의 바람을 불러 일으켰다는 점에서 중요하다. 순회공연에서 ‘코사크’댄스는 매 공연마다 피날레를 장식하였으며 열렬한 박수와 앵콜을 불러 일으켰다. 순회공연단의 인천공연에서 서반아춤과 코팩 댄스에 쏟아지는 만장의 박수로 인해 극장이 ‘무너질 듯하였으며’라는 『동아일보』(1921. 5. 18)¹⁶⁾의 기사가 있고 이들 공연단이 돌아간 뒤 열린 ‘토월회’의 제 3회 연극공연 중에 삽입된 코팩 춤이 ‘끝나자마자 박수소리가 우뢰같이 터져 나오고 앵콜을 부르짖는 관중의

16) 김영희(1001), 해삼위 학생음악단의 전국연주, (『몸』 2001. 12), 재인용.

고함으로 정작 연극자체가 중단될 뻔 하였다¹⁷⁾라는 회고담은 서양 무도에 대한 당시 일반인들의 열광적인 반응을 반증하고 있다. 이 중에서도 코파크 댄스는 이들 청년 학생공연단이 돌아간 이후에도 시중에서 크게 유행되었으며 ‘코배기’춤이라 불리기도 하였다. 코파크 댄스는 빠른 템포의 격렬한 다리 굴신과 점프 그리고 탄력 있게 휘어지는 몸통으로 이루어지는 경쾌한 춤이다. 작가 조 풍연은 자신이 본 코파크 춤을 다음과 같이 회상하고 있다 “우선 무용수는 색다른 옷을 입었다. 러시아인의 ‘루파쉬카’이었으리라. 무대 중앙에 나와 인사를 한 다음 턱 팔짱을 낀다. 그리고는 다리를 굴신하거나 한쪽씩 짹짹 뻗는 춤이다. 반주는 하모니카였다. 어째서 ‘꼬박 댄스’인지는 몰랐지만 그 뒤 이 춤은 도처에서 어린이들이 추었고 내가 학교에 들어간 뒤에도 학예회 같은데서 ‘꼬박’이 많이 유행했었다”¹⁸⁾

그러므로 20세기 초 우리나라에 서양의 사교춤이 처음 들어왔을 때 그것은 귀족과 외교관들의 선진화된 생활의 일부로서 자연스럽게 소개되어졌으며 이는 동경의 대상으로 인식되어졌음을 알 수 있다. 그러한 전제에서만 1920년대부터 우리나라에서 일어난 사교춤의 학습열기와 춤바람을 이해할 수 있다. 그리고 블라디보스톡 청년학생단의 공연은 춤이 꼭 기생이나 광대, 재인만이 추는 것이 아니라는 것을 인식시켜준 계기가 되었다는 점에서 중요하다. 즉 당시 엘리트라 생각되는 유학생들이 서양의 사교춤과 창작 춤을 추었다는 사실이 결과적으로 사회적으로 천민계급이었던 기생이나 재인, 광대들이 추던 우리의 전통 춤 형식보다는 서양의 춤이 상대적으로 고급 혹은 귀족적인 예술로서의 춤이라는 인식을 형성하는 한 요인이 되지 않았나 생각한다. 즉 춤추는 자의 사회적 계급이 그 춤의 문화적 위치를 결정하는데 기여하였을 뿐 아니라 직접적인 관련성이 있었다고 생각한다. 그러한 예는 서양춤의 역사에서도 쉽게 발견할 수 있다. 따라서 이들 서양의 춤은 현대화과정의 문턱에 있던 우리나라 사람들에게 시대의 첨단 혹은 ‘모던’한 신식 공연형태로 생각되어 무비판적으로 수용하고 모방하여야 할 대상으로 인식

17) 김을한(1976), 해렌의 나비춤과 시몬 박의 코파크(『춤』, 1976년 4월호), p. 54.

18) 조풍연(1977), 하모니카에 맞추는 꼬박 댄스(『춤』, 1977. 8), p. 66.

되지 않았나 생각한다. 그리고 천승곡예단의 내한공연이 연일 매진에다 줄을 서서 표를 사는 등 오랜 동안 인기리에 공연되었다는 사실 역시 우리나라 관객들이 서양의 공연형태의 여흥과 춤에 대하여 선진문화의 일부로서 적극적으로 받아들이고 흡수하면서 우리나라 공연예술의 현대화 또는 서구화가 시작되었음을 말하는 것이다. 그리고 격렬한 신체 움직임을 특징으로 하는 러시아의 코팩댄스가 서양의 신식 것이라는 뉘앙스가 짙게 배인 ‘코배기춤’이라는 이름으로 불리우고 어린이에서부터 당시 일본 유학을 다녀온 조택원과 같은 정식 무용가들에 의해 인기리에 추어졌다는 사실 역시 구식 춤과는 다른 신식 춤의 한 특징으로서 격렬한 춤동작과 몸의 노출이 수용된 것이 아니냐 한다. 그런 맥락에서만 이 오백여 년 간 남녀유별과 내외법과 같은 전통적인 유교 가치와 함께 몸을 겹겹이 싸매고 살아온 20세기 초 조선 사람들에게 천승 곡예단의 ‘살로메’와 같은 자극적인 신체의 노출이 거부감 없이 수용될 수 있었음을 이해할 수 있고 일반인들이 자신의 몸을 놀려 춤추게 된 사실을 설명할 수 있다. 이는 전통적인 유교적 가치 패러다임의 쇠퇴를 뜻하며 동시에 몸의 발견과 서구적 신체문화 패러다임의 유입을 의미한다. 그러므로 20세기 초 조선에 불어온 현대화 문화는 서구에서 이미 형성되기 시작한 신체문화의 유행이 구체적으로 춤바람과 몸을 타고 양풍의 춤과 몸예로의 변화로 다가온 것이다.

1926년 이시이 바쿠의 신무용 공연은 우리나라에 서양식 예술무용 형태를 처음 소개하였다. 이시이 바쿠의 춤은 독일의 노이에탄츠 즉 새로운 춤이라는 현대무용에 영향을 받은 것이었다. 그의 공연을 보고 이시이의 문하에 들어가 일본에서 유학하면서 이시이 무용단의 최고 스타로 성장한 최승희는 1929년 한국으로 돌아와 1930년 2월 제 1회 공연을 개최한다. 그녀는 이후 일본과 세계무대에서 활동하면서 ‘일본 제일의 신진 무용수’, ‘동양 제일의 무용수’, ‘세계적인 한국의 무용가’로 성장하게 되는데 그녀의 성공 비결은 그녀의 뛰어난게 총명한 지적인 능력 못지않게 탁월한 신체조건을 지적하지 않을 수 없다. 1932년 동경에서 열린 최승희의 제1회 무용 작품발표회와 이어지는 공연들에 대한 비평문에서 그녀의 뛰어난 육체적 조건에 대한 지적이 빠짐없이 여러 번 나오고 있

으며 그녀의 탁월한 신체적 조건은 모두 그녀를 일본 최고의 무용수로 꼽는 이유로 언급되고 있다. ‘최고의 육체만이 기질 수 있는 극히 인상적인 선과 우수한 기법의 획득만이 가질 수 있는 ‘무브먼트’등이 …중략… 백이 넘는 일본의 무용가 어떤 사람보다도 우위를 차지하게 된 것이다’, ‘일본의 여성이 가진 최고의 육체와 다재하고 풍부한 안무재능에 의하여 최승희가 현대 일본의 여성을 대표하는 무희라는 것은 이것으로 결정적으로 되었다.’¹⁹⁾ 노벨문학상을 받은 가와바타 야스나리는 최승희를 ‘일본 제일의 신진무용가’라 평하면서 그 근거를 ‘다른 누구보다도 최승희를 일본 제일이라고 평할 수 있는 첫 번째 조건은 체구이며 춤의 크기와 힘이다. 그리고 무용에서 한창 꽃을 피울 수 있는 그녀의 나이다. 또 그녀만이 갖추고 있는 독특한 민족의 향기다’²⁰⁾. 또 다른 저명한 평론가 아오노 스에키치는 ‘최승희의 무용의 뿌리에는 천성적으로 타고난 늘씬하고 매끈한 육체가 존재한다. 그 육체에는 무한한 함축이 있다…일반적으로 그녀의 무용에 일종의 빛이 존재한다는 칭찬을 받는 이유는 (그녀의 신체에) 함축되어 있던 기가 해방되는 것을 가리키는 말일 것이다.’²¹⁾

최승희의 뛰어난 신체조건(키 166.9cm, 체중 55kg, 아름다운 얼굴의 소유자)은 오늘날의 기준으로 손색이 없는 수준이라서 당대의 평균 신장이 특히 작았던 대부분의 일본 무용수들 사이에서 ‘머리 하나가 더 있는 것 같았다’고 한다. 차범석 예술원 회장은 ‘최승희는 대단했다. 조선여자로서 그만한 여자가 있었다는 건 이유 없이 전설적이다. 체격이 워낙 대단하고 신체조건이 좋았으니까. 일반사람보다 목이 하나 더 있었어요. 일본 사람들은 최승희를 우러러 봤지. 최승희가 모든 사람을 압도시키고 그랬지요’²²⁾라고 회상한다. 최승희는 덴카스의 공연과 함께 여성신체에 대한 성적인 시각이 국내에 처음 소개되었다면 최승희는 당시 일본 여성이나 서양의 여성과 겨루어도 손색없는 서구적인 신체조건

19) 東京一記者(1932), 동경에서의 최승희 제1회 발표회 인상기-1932년 「신동아」 12월호 재인용(『춤』 1976.4. pp. 72-73.)

20) 김찬정(2002), 『춤꾼 최승희』, (서울: 한국방송출판) p. 125.

21) 앞의 책, p. 145.

22) 차범석 선생님 인터뷰, 2003년 4월 16일(대한민국예술원 원장실).

을 지녀 서구의 미의식에 합당한 아름다운 신체의 전형을 보여주었다. 러시아계 서양인의 발레를 처음 본 언론인 김을한의 다음과 같은 회고록은 당시의 이시이를 비롯한 일본 무용가들의 신체조건을 짐작하게 한다. ‘일본 무용가 石井漠 (이시이 바쿠)의 춤과 비교해 볼 때 그 차이가 너무나 현격한데 놀라지 않을 수 없었다. 그야말로 전혀 차원이 다른 것으로 '사하로프'의 춤을 본 뒤로부터는 석정막을 위시해서 모든 일본인들의 춤은四肢는 짧고 허리는 긴데다가 몸마저 무거워서 어찌 그리 투박한지 도무지 아무 감흥도 일어나지를 않았다’.²³⁾ 그리고 최승희는 자신의 몸을 드러내는데 대범하였다. 자신의 「보살춤」(그림 6)에서 최승희는 구슬로 된 거의 반라의 의상을 입었다. 보살춤의 광주공연을 소년시절에 감상한 원로 무용학자 정병호선생님의 회고담에 따르면 그녀는 무대 위 높은 곳에서 벽을 따라 서서히 아래로 내려오는 단위에 움직임 없이 포즈를 취한 채 서 있었다고 한다. 그리고 작품이 시작되면서 동그란 원형의 조명이 최승희의 발가벗은 배꼽 부위를 비추고 그 원이 점차 커지면서 춤이 진행되는데 그 인상이 너무나 강렬하여 ‘정말로 사람을 죽이고야 말 살인적인 인기’의 한 증거를 볼 수 있었다 한다.

1920년대와 1930년대 당시 조선사회는 한복차림과 양장차림이 공존하는 달리 말하면 전통적 동양적인 신체관과 미의식 그리고 서구적인 신체관과 미의식사이에 서로 팽팽하게 긴장관계를 이루며 대척하여 있을 때였으므로 정병호 선생님의 최승희 공연에 대한 강력한 인상은 이러한 신체 미의식의 과도기적 충격을 고백하고 있는 것이라 볼 수 있다. 즉 공연예술분야에서 적극적인 몸의 전시는 서양식 혹은 현대적 공연형식의 일부로 받아 들여졌으며 최승희는 자신의 완벽한 서구적 체형조건을 당당하게 드러냄으로서 일반인들이 몸의 충격에 사로잡히기 전에 새로운 예술적 형식으로 제시함으로써 성공한 것이라 볼 수 있다. 물론 그녀의 작품에서 노출이 심한 작품은 극히 일부분이지만 앞서 든 인용의 글들이 증명하듯이 그녀의 예술적 성공의 큰 부분은 그녀의 뛰어난 신체조건 없이는 애기되어 질 수 없다. 따라서 우리나라에서 서양 모더니즘의 시작은 사람들이 몸을 새롭게 바라보고 인식하게 되면서 신체인식

23) 김을한(1976), 사카로프, 이정선, 그리고 배우자의 일들, (『춤』, 1976. 10.), p. 72.

의 변화와 몸의 수용으로부터 한국의 모더니즘이 시작되었다고 얘기할 수 있다.



<그림 7> 최승희의
「보살춤」(1937)

1920년대 우리나라에는 본격적으로 사교춤이 시중에 퍼지고 블라디보스톡 청년학생단의 일원이었던 김동환이 한국에 남아 1922년에 음악무도학원을 열어 서양무도 즉 사교춤을 가르쳤고 콩쿨대회까지 개최하였다. 김동환은 러시아영사관 통역으로 일하면서 ‘조선예술학원’을 열었는데 1923년에 수강생이 백 명에 이르고 이들의 제 1회 음악무도회에는 천여 명의 관객이 몰려 대성황을 이루었는데 그 당시 서울인구가 50만 명이었다고 한다. 언론인 김을한은 조선예술학원의 설립이 한국에 서구식 사교댄스가 유행하게 된 시초라고 회고한다. 이어서 1923년과 1924년 서울과 평양에 무도학원이 열리고 전국에서 무도대회와 무도강습회

가 수시로 열려 그야말로 한국의 무도시대를 열었다고 할 정도로 우리나라를 휩쓴 춤바람은 거세었으며 오래 동안 지속되었다. 이러한 대중적인 춤바람의 열기는 1937년 『삼천리』(1937년 1월호)에 ‘서울에 댄스홀을 許 하라’는 공개탄원서가 게재되는데 이는 레코드회사 문화부장과 바, 다방의 여급과 배우, 당시 전문 예술인의 역할을 담당하고 있던 기생등 대중문화의 중심인물들이 서울의 치안 담당자 즉 경무국장에게 보내는 공개탄원서 형식의 글이었다. 그 글에는 동경에만 50여개소의 댄스홀이 있고 여학교에서도 체조대신 춤을 배우고 있고 부녀회와 애국부인회의 마나님들조차 댄스를 배우고 있으며 여자사범학교에서조차 ‘체육댄스, 사교댄스라 하나 기실 ‘폭스’, ‘슬로’, ‘윈스텝’ 같은 댄스를 배우고 있다 하지 않습니까?’ 라면서 ‘구미문명의 풍조와 인생오락의 본능으로부터 이 요구를 무리하게 막지 말고 서울에 댄스 홀을 허하여 주십사’²⁴⁾라는 내용을 담고 있다. 이러한 주장은 서양과 일본과 같은 선진문화와 모더니즘의 두드러진 특징인 춤을 우리도 받아들여 우리도 현대화 세계화되자는 주장이다. 즉 당시 조선인들에게 춤은 서구의 모던 문화의 선진이자 꽃이었던 것이다.

그리고 1920년대 YMCA 등에서 남자들이 여장을 하고서 여자 역을 추면서 사교춤을 선보일 때와는 달리 1950년대에 이르면 춤은 일반인들의 삶 속에서 당당하게 자리를 차지하고 선풍적인 열기를 띠게 되는데 이렇듯 더욱 일반화되고 보편화된 춤의 열기는 소설 『자유부인』에서 잘 드러나고 있다. 『자유부인』은 1954년 1월부터 8월까지 『서울신문』에 연재되었고 이어 단행본과 영화화가 되어 ‘속 자유부인’이 나올 정도로 선풍적인 호응을 얻은 소설인데 “서울신문 연재 당시 ‘만천하를 열화 속으로’ 몰아넣었던 작품이며... ‘평생 신문소설을 꼬박 꼬박 챙겨본 것은 이번이 처음’이라고 당대의 석학 유진오씨가 말했듯이 이 책을 읽지 않고는 당시의 화제에 낄 수가 없었다”²⁵⁾고 한다. 대학교수의 부인인 주인공 오선영은 사교춤을 배우는 것을 사회생활의 기본이라고 생각하며

24) 김진송(1999), p. 65.

25) 서숙(1999) (이화여대 한국여성연구원), 댄스와 데모크라시, 『동아시아의 근대성과 여성: 한, 중, 일 비교연구』, p. 230.

댄스를 하는 것을 민주주의를 배우고 여성해방을 행동으로 실천하는 것으로 이해한다. “서울에 불어닥친 댄스바람은 자유와 평등의 이름으로, 민주주의의 이름으로 이 사회에 불어 닥친 변화의 바람이다”²⁶⁾ 따라서 춤바람난 유부녀의 대명사인 자유부인은 춤을 모더니즘과 민주주의 그리고 여성해방운동과 성적 주체로서의 완성을 실현하는 수단으로 인식한다. 이렇듯 서양의 신체문화의 유입으로 한국에 일게 된 춤바람은 여성에게는 아름다운 몸으로 인정받고 싶은 욕구를 불러일으킴과 동시에 모더니즘과 민주주의 그리고 여성해방과 독립 등의 현대적인 사회 운동의 개념들과 연관지어지면서 전개된다. 이런 춤바람은 60년대 말까지 진정될 줄을 몰랐고 계바람, 치맛바람과 함께 한국의 3대 바람으로 자리 잡았다. 이런 춤바람의 사회현상에서 주목할 것은 현대적 흐름에 빨리 눈뜨고 계몽된 교양 있는 여성들이 앞장섰다는 사실이 중요하고 이는 바로 춤의 이름으로 우리나라에 들어온 모더니즘의 전개양상을 잘 보여주고 있다. 이런 방향으로의 흐름을 이해하기 위해서는 당시 신진 문화를 받아들이는데 있어서 지식인들이 문화적 특권의식내지는 계급의식을 가지고 유행을 이끌었다는 점을 상기할 필요가 있고 이에 앞서 1920년대의 광고, 신문과 같은 대중매체에 나타난 몸과 여성의 이미지와 함께 달라지는 성에 대한 생각 역시 자유부인들의 여성의식을 형성하는데 지대한 영향을 미쳤으리라 생각된다.

1960년대 자유부인에게 아름다운 몸을 인정해주는 멋진 남성과 연애해보고 싶은 욕구를 불러일으킨 배경에는 1920년대 서양의 모더니즘문명이 본격적으로 유입될 때 대중전달매체 속에서의 몸의 발견과 서구적인 여성 이미지 그리고 달라진 성에 대한 인식을 살펴볼 필요가 있다. 몸에 대한 관심은 즉각적으로 성에 대한 관심으로 이어질 수밖에 없기에 서구적인 신체의 국내유입은 자연스레 달라진 성 인식과 여성의 상품화 그리고 도덕적 가치의 변화를 초래하였다. 1920년대에 들어서는 일본이 기존의 기생조합을 일본식 ‘권번(券番)’으로 바꾸는 등 일본의 호색적인 성풍속을 제도적으로 국내에 정착시켜 매춘업을 일반화시키고 사창을 확신시켰다. 그리고 신진 ‘인텔리’들이 이끈 자유연애사상이 만

26) Ibid., p. 232.

연하고 동시에 물질문명의 소비사회로 접어들면서 상품의 소비를 자극하기 위한 성과 몸에 대한 상업적 관심이 시작되었다. 그리하여 1922년에 이미 여성의 상품화를 비판하는 글²⁷⁾이 나타난다. ‘여성 광고유행병’(『신생활』1922.8.)이라는 글은 소비의 주체로 여성이 중심되기 시작하는 사실을 지적하면서 여성을 욕망의 매개로, 그리고 성의 상품화가 극심해지는 경향에 대한 우려를 담고 있다. 여성과 성을 상품화하려는 경향에 대한 이러한 우려는 ‘1927년 서울거리의 모든 간판 그림의 7,80 퍼센트가 꽃 아니면 여자라는 현실’²⁸⁾을 배경으로 나타났다. 1920년대를 거치면서 여성의 정조관의 변화가 일어나고 성해방의 문제가 사회적 이슈로 등장하게 되며 1930년대에 접어들어서는 성에 관한 보편적인 관심은 표면화되어 성교육과 성지식, 동성애에 대한 이야기가 잡지에 실리기도 하고 이에 대한 앙케이트가 조사되기도 하였다.

그리고 상업광고와 영화, 그림 등에 나타나는 여성의 몸은 동양적인 여성이 아니라 서구적인 체형의 여성들로 변화하기 시작하였다. 신체에 대한 인식의 변화는 미의식의 변화뿐 아니라 시지각과 인간관의 변화를 전제하고 있다. 이런 변화의 배경에는 당시 한국인들 더 구체적으로는 ‘양풍쟁이’ 지식인들의 서구에 대한 동경과 흠모 그리고 자신의 몸과 식민지 조선 문화에 대한 콤플렉스가 있었다. “구미여자는 대체에 있어서 동양여자에 비하여 색이 희고 키가 크고 코가 높고 눈이 깊으며 그 행동은 분명하고 진취성이 많으며 행동이 많고 상식이 풍부하며 매사에 총명하다... 동양남성은 딱딱하고 거칠은 반대로 서양남성은 부드럽고 친절하다. 동양여성은 의지가 박약한 반대로 서양여성은 의지가 강하다. 동양남성이나 여성은 몰상식한 반대로 서양남성이나 여성은 상식이 풍부하다.”²⁹⁾ 이렇듯 시대의 변화는 몸에 대한 태도와 미의식의 변화로 또한 인간에 대한 태도와 삶의 변화로 이어졌다. 1935년부터 세계적인 순회공연을 통해 압도적이고도 국제적인 인기를 누린 최승희는 이상적인 서구식 체형을 지닌 뛰어난 모델이었다. 파리공연의 전단지에서 그녀는 ‘조선이 낳은

27) ‘여성광고유행병’, 『신생활』(1922년 8월호), 재인용(김진송(1999), p. 293.)

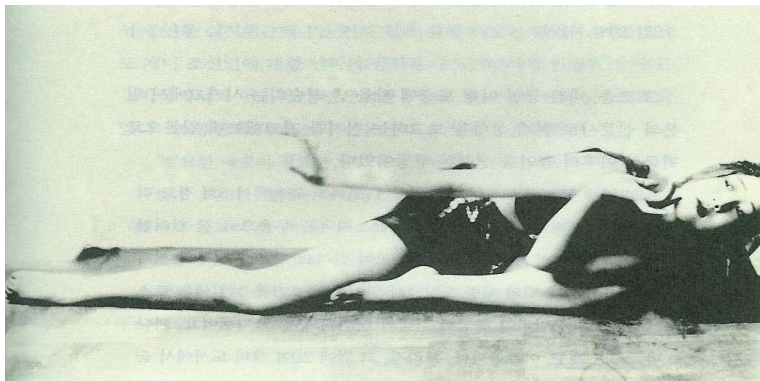
28) 김진송(1999), p. 293.

29) 나혜석(1935), 반도여성에게, 『삼천리』(1935) 재인용(김진송(1999), p. 302.)

천사같은 무희'라 불리었다. 즉 최승희는 서양의 지순미(지극히 순수한 아름다움)의 전형인 천사의 이미지에 적합할 정도로 서구적 미인의 조건을 충족시켰다. 그녀는 비타민, 콜롬비아 축음기, 화장품, 초콜렛, 학용품 등의 다양한 제품의 광고 모델로 활약하였으며 그녀의 압도적인 인기는 여러 편의 영화 출연과 레코드 취입으로 이어졌다. 그러한 광고에서 최승희는 춤추는 모습을 취하는 경우도 있었지만 무용가로서의 최승희 보다는 에로틱한 포즈에 초점을 맞추는 경우가 많았다.<그림 8, 9>



<그림 8> 축음기광고 모델로서의 최승희



<그림 9> 에로틱한 포즈의 최승희

당시 제일 한국인들이나 식민지 조선인들에게 최승희는 대단한 자긍심과 구원에 가까운 희망을 안겨주었으며 그녀는 손기정과 함께 ‘조선의 자랑스러운 아들, 딸’이었다. “당시 신의 국가라는 일본에서 뒤떨어지고 열등한 민족으로 여겨지던 시대와 상황에서 최승희라는 존재는 얼마나 큰 구원이었는지 모른다. 그녀가 존재한다는 것만으로 세상은 달라 보였다. 한 명의 우수한 예술가를 소유한다는 것은 그 민족의 자질이 달리 보임과 동시에 일종의 긍지이기 때문에 현재도 한국가수가 어떻게, 야구선수가 어떻다는 식으로 많은 말들이 있지만 심리적인 의지라는 점에서는 그 존재성이 압도적으로 다르다. 어떻게든 희망을 발견하고 싶어 하는, 지푸라기라도 잡고 싶어 하는 사람들에게 의지처가 될 수 있는 인물은 최승희였다. 아니 그녀 하나로 충분했다”³⁰⁾라고 재일동포 작가인 김달수는 1935년 당시의 최승희를 회고한다. 제일 조선인들의 희망이었던 최승희 역시 광고 속에서 여성의 상업적 이용이 여성 폄하해지는 성적 대상으로서 부각되고 인식되는 굴레를 벗어나지 못하였다. 그리고 이러한 광고매체 속의 여성들은 서구적인 체형과 미모를 지니게 되어 1930년대의 잡지 표지와 삽화에 등장하는 여성들의 차림과 이목구비가 점차 서구화된다. ‘대중적인 여성지였던 『삼천리』(1929년 창

30) 김달수(1977), 나의 역사속의 최승희, (『크래피케이션』, 1977년 7월) 재인용(김찬정(2002), p. 148.)

간)의 표지에 등장한 초기의 동양적이고 한복을 입은 여성의 모습은 1930년대에 들어오면서 점차 몸매가 길어지고 얼굴이 가름해지면서 급기야는 완전히 서양인의 모습으로 바뀌게 되었다.’³¹⁾

여성들이 성적인 대상으로서 부각된다는 것은 이들의 몸을 성적인 욕망의 대상으로서 바라본다는 것을 뜻하며 이는 전통적인 유교 사상에 비추어 보자면 역겨울 수도 있고 ‘구역질난다’라고 표현될 수도 있었지만 누구도 성적 매력을 발산하는 육체나 문화적 코드인 몸을 외면할 수는 없었다. 서구식 체형과 스타일로 치장한 몸은 서구식 멋부리기와 현대적 유행을 나타내는 민감한 나침판으로서, 신식 상품을 광고하는 수단으로서, 그리고 현대적 생활의 지침으로서 예의 주시해야할 대상이 되었다. 당시 신진물에 빠져든 양풍쟁이가 아닌 일부 보수적인 사람들에게 이런 몸이 기초가 되는 신체문화는 퇴폐적인 문화로 비쳐졌으며 이에 대한 충격과 거부감을 성적이고 기괴하다는 의미에서 ‘에로, 그로’라고 표현한 것이다. 에로티시즘과 그로테스크를 줄여 만든 이 말은 당시 조선인들이 감각적이고 감성적인 서양의 신체문화에 대한 충격과 거부감 그리고 인상을 나타내는 말이라 생각한다.

몸의 발견과 함께 당시 20세기 초 조선인들에게 가장 낯설고도 이질적인 문화적 충격은 바로 서구식 스포츠라는 개념과 활동이었을 것이다. 앞 절에서 살펴보았듯이 조선조 유교사상의 기 일원론적 인간관에서는 독립된 몸의 개념이 없었을 뿐 아니라 신체단련이라는 개념조차 없지는 않았지만 부정적인 것이었으며 호흡과 명상을 통해 ‘기를 다스리고’, ‘마음을 다스리는’ 수양법에 열중하였기에 오락과 유희의 대상으로서 개인의 몸이 중심이 되는 활동이 몹시 신기하고 이해하기 힘든 것이었다. 우리의 전통적인 오락형식은 한국 전통 춤과 마찬가지로 집단적이고 축제적인 성격을 지녀 서양 스포츠의 개인주의적이고 경쟁적인 구조의 게임이라는 개념을 수용하는데 어려움을 겪었다. 땀을 흘리며 테니스를 하는 외국인들을 보며 그것을 왜하는지 이해가 되지 않는 조선 양반들에게 그런 신체 활동이 노동에 의한 땀흘리기가 아님에도 교양의 수준으로 간주된다는 사실을 이해한다는 것은 불가능했을 것이다.

31) 김진송(1999), p. 306.

따라서 이런 이유로 같은 몸을 움직여하는 무용 활동에서 한국인들이 서양 춤을 적극적으로 받아들였던 것만큼 서구식 스포츠의 국내유입이 즉각적이지 못했던 것이다.

우리나라에 스포츠가 처음 들어 왔을 때 그것은 계몽적인 성격이 강했다. 외국 선교사들에 의해 설립된 신교육을 가르치는 학교에서 교육의 일부로서 즉 신체단련과 함께 교양으로서 가르쳐졌는데 당시 이화학당에서 여학생들이 운동복을 입고서 체조나 율동을 한다는 것이 장안의 호기심을 불러일으킬 정도로 큰 사건이었다. 여학생들이 운동장에서 모여 팔다리를 휘저으며 몸을 움직인다는 것도 대단한 구경거리였겠지만 조선조 선비들의 시화를 통한 인문학적인 소양과는 달리 몸을 움직이는 활동이 소위 지식을 교육하는 학교에서 가르친다는 것도 이해하기가 쉽지 않았을 것이다. 그런 상황에서 당시의 신식 교육기관들은 서양의 스포츠를 일반화하고 노동 활동이 아닌 목적을 위해 신체가 쓰일 수 있고 그것이 경기라는 방식으로 즐거움을 제공하는 현대적인 문명의 일부라는 사실을 인식시키는데 기여하였다. 신체를 단련하거나 즐기기 위해 운동을 한다는 신체문화적 패러다임이 존재하지 않았던 조선에서 새롭게 등장한 스포츠는 그 자체로 커다란 구경거리였다. 1935년 6월 경성 그라운드 특설 링에서 열린 필리핀 대 조선의 국제 권투시합에는 5천여 명의 관중이 몰렸다고 한다. 당시 체조나 테니스, 스케이트, 야구, 축구, 권투 등의 스포츠가 우리나라에 소개되고 정착되어 가는 과정은 단지 서구의 현대적인 문화를 수용하는데 그치는 것이 아니라 이들 스포츠가 근본적으로 지니고 있는 부르주아적 문화의 성격과 바탕을 그대로 들여오는 것이기도 하였다. 그 결과 당시 스포츠를 통한 신체단련이 지덕체(智德體) 즉 지성과 덕성, 체력을 양성하는 수단으로서 당시 식민지 조선을 강성하게 하기위한 문명 개조론과 실력 양성론 등의 목적을 위한 개인적 인격수양의 방편으로서 건전한 사회적 활동으로 인식되기도 하였지만 동시에 스포츠의 상업화에 대한 비난 역시 있었다.

1930년대 우리나라에서의 체조를 비롯한 스포츠 활동의 전개양상은 2장에서 살펴본 바 있는 당시 유럽과 미국 대륙에서 일던 활발한 신체문화의 열기와 무관하지 않다. 그리고 이 시기는 한국에서 현대적인 대중

사회가 형성되던 시기이기도 하다. 동시대 미국과 유럽에서 유행하던 춤곡의 성격과 재즈풍이 강한 대중음악과, 레뷰와 보드빌 쇼 같은 대중적인 춤 같은 서구의 유행이 조선에서 현대적인 대중문화가 형성되는 시기와 일치함에 따라 큰 영향을 미쳤다. 1920년대 말과 1930년대에 걸쳐 재즈 음악과 재즈풍의 유행과 신민요라고 불리는 전통 민요와 신식 유행가가 절충된 형식의 대중적인 노래가 만들어지고 1930년대 중반 음반 발매가 4, 5만장에 이르게 되면서 대중적인 문화가 형성되고 자리 잡기 시작한다. 1920년대 말 재즈가 유행하기 시작하면서 일어난 조선 사회에서의 ‘재즈적 현상’은 단순히 음악적인 변화라기보다는 재즈를 들으면 몸을 들썩이게 만드는 춤의 리듬과 흐트러진 행동방식과 몸의 매너가 강력한 인상을 남겼다. 재즈 리듬의 속성인 몸이 이끄는 대로 혹은 몸이 시키는 대로 흔들고 끌고 당기는 근본적인 춤적인 뿌리가 자연스레 음악의 리듬에 이끌려 반신체적 문화 속에서 경직되어온 조선인들의 몸을 흔들리게 하고 해방시켰다. 그런 현상은 즉각적으로 일반인들의 눈에 몸과 춤의 요소가 크게 부각되는 것이었으며 오백여년 간 반신체적 문화 속에 살아온 당시 조선인들에게 몸을 가볍게 놀리는 춤과 음악은 경박한 것이 아닐 수 없었고 또한 퇴폐적으로 보였다. “누구라도 재즈밴드가 울리는 ‘농탕권’내에 들어서면 타고난 ‘땃’기에 마음이 홀적 뒤집혀 가지고 기어코 발끝이라도 따라서 놀리게 되고’ 말며 따라서 젊은 세대에게 폭발적으로 번져 그들의 말과 행동을 이른바 재즈식으로 바꾸어 놓게 되었다. 재즈식은 경박하고 스피드 있으며 과감하고 거침 없는 행동을 말한다.”³²⁾ ‘댄스식 거름거리’나 ‘지저부친 머리에 뽀죽구두를 신고 요염한 화장과 야릇한 몸짓을 하는 소위 모던걸’들의 재즈식 몸가짐은 당시의 보수적인 시각에서 보자면 경박한 서구문화가 지닌 향락적인 ‘짜스 취미’로 보였으며 세기말의 망조와 같은 참담한 문화현상이었을 수도 있다.

하지만 이 모든 흐름은 ‘모던’이라는 이름으로 진행된 시대의 첨단 유행이었다. 그리고 그 근간에 몸과 춤의 기반위에 성적 매력을 발산하는 신체가 자리하고 있었으며 당시의 대중적인 잡지들과 신문들은 이들의

32) 김진송(1999), p. 167. 재인용.

‘에로, 그로 모습을 글과 스케치로 남기는데 열심이였다. 자신의 개성적인 신체를 첨단인 유행으로 가꾸고 치장한다는 것은 이를 통해 자신을 타인과 차별지우고 자아를 강조하는 서구적 사고방식이나 신체적 문화정신이 서구 모더니즘문화와 함께 자연스럽게 우리나라에 유입된 결과이다. 자신의 신체를 ‘모던’하게 가꾸고 육체적으로 표현함으로써 자신의 개성을 드러내고자 하는 개인주의적인 사고는 앞 절에서 살펴본 바 있는 유교사상의 인간관이나 심신관과는 배치된다. 유교에서 인간은 타자와 분리된 존재가 아니며 공동체의 일원으로 이해되고 몸이라는 것도 구체적인 대상이라기보다는 마음의 지령에 따라 실천적인 덕목을 행하는 추상적인 매개체에 불과하다. 따라서 몸을 자신을 표현하는 대상으로서 마음으로부터 떼어내어 독립적으로 생각하는 서구의 신체문화의 영향은 우리의 전통적인 심신관과 인간관 그리고 춤에 대한 생각을 근본적으로 흔들어 놓았으며 그 결과 1960년대에 이르러 한국문화의 정체성에 대한 혼돈이 극을 달하게 한다. 그리고 1930년대 조선인들이 자신의 신체와 행동을 현대적인 양풍으로 가꾸고 치장하는 것은 1장에서 살펴본 바 있는 르네상스 귀족들이 자신의 몸과 자세를 가장 이상적인 귀족사회의 신체 코드로 문명화해 가는 과정과 유사하다. 단지 차이가 있다면 1920년대와 1930년대 서울거리의 모던 결과 모던 보이는 서구의 미의식과 신체의식의 패러다임에 맞추어 서구식 모더니즘의 옷을 입고 한국에서의 현대화를 실현해간 것이라는 차이가 있을 뿐이다.

V. 맺음말

전통 서양철학과 기독교에서 경시되고 억압받던 몸은 르네상스 귀족들이 자신들의 사회적 지위와 힘을 과시하기 위한 도구로서 몸을 주목함으로써 사회적 문화적인 표현의 도구로 다듬어져 갔다. 이러한 귀족사회의 이상과 규범에 적합한 몸의 코드를 확립해가는 과정은 아름다운 자세와 춤에 기초한 몸의 문명화 과정이었다. 그리고 일반서민과는 차별되는 귀족적인 의식과 이상이 춤과 몸에 반영되어 예술적으로 정제되

어 완성된 형태가 바로 최초의 예술 춤의 양식인 발레다. 발레가 귀족 사회의 힘과 부를 과시하는 매체로서 귀족의 절제되고 통제된 문명화된 몸의 이상을 보여주고 철저하게 기교적으로 계산되어진 이상적인 신체의 틀 속에 몸을 가두어가는 춤이라면 20세기 초에 등장한 현대무용은 고통받고 억압받는 영혼이 가장 자연스럽고 단순한 신체언어로 해방된 양식이었다. 새로운 춤의 양식은 발레 테크닉으로 졸라 매어진 이상형의 몸의 틀을 부수고 자연에 가장 가까운 몸의 상태인 누드를 가장 숭고한 상태의 예술이라고 하는 선구자와 함께 신체를 해방시켰다.

해방된 몸이 춤 형식과 일상 속에서 자연스러운 본연의 모습으로 돌아올 수 있게 되고 나아가 신체가 문화전선에 드러나는 신체문화를 형성하게 되는 과정을 여러 문화 분야에서의 춤의 영향을 중심으로 살펴보았다. 델사르트 시스템과 달크로즈의 유리드믹스 그리고 체조와 스포츠, 대중 연예와 뮤지컬, 영화 등 다방면에서 발견되는 춤의 열기와 신체활동에의 욕구를 현대 사회가 경험한 인간 신체의 재발견과 신체문화의 증거들로 제시하였다. 서양에서 20세기초반부터 일기 시작한 신체의 재발견과 신체적 대중문화의 열기는 20세기 전반까지 다양한 현대문화의 특징적인 모습으로 발전하게 되고 그와 같은 시기에 서구의 문화를 받아들이게 된 우리나라에서 신체문화의 전개와 흐름 역시 살펴보았다. 그에 앞서 오천년의 풍부한 춤의 전통을 굴절시킨 조선조의 반신체적 문화의 원인을 유교사상에서의 신체개념과 수양법을 통해 살펴 보았다.

오백여년동안 반신체적 유교문화권의 중심이었던 우리나라에 뒤늦게 신문화와 함께 서양의 모더니즘이 이주되는 과정에서 드러나는 일상과 대중문화속의 몸과 춤의 인상과 충격을 다루었다. 서양의 예술 춤과 민속춤 그리고 사교춤에 대한 일반인들의 열광적인 반응, 이들 서양의 춤 속에서 발견되는 몸에 대한 성적인 시각과 전혀 이질적인 스포츠개념을 이해하는데 당시 조선인들이 겪었을 문화적 충격, 춤바람의 열기가 당시 모던한 여성들에게 민주주의를 실천하는 것이며 여성의식의 해방이라는 개념과 이어지는 과정, 재즈의 유행과 함께 관능적인 신체 움직임의 자각과 이에 대한 퇴폐적인 인상 등을 모두 서구의 신체문화가 근대 한국에 유입되면서 일으킨 파장으로 살펴보았다. 서양의 춤과 게임식

스포츠 등을 통해 국내에 소개된 서구의 신체 문화는 그와 함께 자아를 강조하는 사고방식과 서구적인 신체 의식과 미의식의 패러다임을 들여왔고 이는 우리의 전통적인 인간관과 신체관, 미의식등과 배치되는 것이었다. 따라서 근대 한국사회에서 전개되는 신체문화적 모더니즘의 전개는 서구식 모더니즘의 옷을 입고 이루어진 몸의 문명화과정이었음을 지적하였다.

주제어: 신체문화, 몸, 춤, 반신체문화, 몸의 문명화

■ 참고문헌

- 김교빈 외(2004), 『기학의 모험』, 서울: 들녘.
- 김말복(2003), 『무용예술의 이해』, 서울: 이화여자대학교 출판부.
- 김은신(1998), 『한국 최초 101장면』, 서울: 가람 기획.
- 김진송(1999), 『서울에 댄스 홀을 허하라』, 서울: 현실 문화 연구.
- 김찬정(2002), 『춤꾼 최승희』, 서울: 한국 방송 출판.
- 다비드 르 브르통(1990), 『근대성과 육체의 정치학』, 홍성민 (역), 서울: 동문선.
- 브라이언 터너(2002), 『몸과 사회』, 임인숙 (역), 서울: 몸과 마음.
- 문애령(1995), 『서양무용사』, 서울: 눈빛.
- 미우라 구니오(2003), 『주자와 기 그리고 몸』, 서울: 예문서원.
- 박석준 외(2001), 『몸』, 서울: 산해.
- 서숙(1999), 댄스와 테모크라시, 『동아시아의 근대성과 여성』, 이화여대 한국여성연구원.
- 양정수(1999), 『한국현대무용사』, 서울: 대한미디어.
- 제랄드 조너스(2003), 『춤』, 서울: 청년사.
- 정화열(1999), 『몸의 정치』, 서울: 민음사.
- 조앤 카스(1993), 『역사속의 춤』, 김말복 (역), 서울: 이화여자대학교 출판부, 1998.

크리스 쉘링(1999), 『몸의 사회학』, 서울: 나남 출판.

Jack Anderson(1992), *Ballet and Modern Dance: A Concise History*,
New Jersey: Princeton Book Company.

Mary Clarke & Clement Crisp(1981), *The History of Dance*, New
York: Crown Publishers Inc..

Ruth Holiday & John Hassard(2001), *Contested Bodies*, London and
New York: Routledge.

Sarah Nettleton and Jonathan Watson(1998), *The body in Everyday
Life*, London and New York: Routledge.

Simon Williams and Gillian Bendelow(1998), *The Lived Body:
Sociological Themes, Embodied Issues*, London and New
York: Routledge.

Walter Sorell(1981), *Dance In its Time*, New York: Columbia
University Press.

www.tasan.or.kr

『몸』, 2001년 7월, 12월호. 2002년 10월호.

『춤』, 1076년 4월, 10월, 1977년 8월호.

Abstract

The Liberated Body in Dance & Everyday Life: Development of Body Culture

Malborg Kim, Ph.D.

*Professor of Dance
Ewha Womans University*

Nowadays academic discourses on body are the vogue in various research fields. But the seriousness and the richness of the body centered thinking really started since the development of body culture, which this writer named to explain the physical cultural phenomena of the 20th century.

Therefore this paper followed the development of the body culture in Europe and America from the end of the nineteenth century to the first half of the twentieth century. And compared that with the introduction of body culture to Korea through the influx of the modern civilization of the west in the early twentieth century. Also this paper explained ballet as the first and the main instrument to codifying the civilized body gestures. The physical characteristics and the body centered trend of the twentieth century culture were explained with the wild enthusiasm for gymnastics and body exercise, jazz and spectacle dance and the popular dance fever in and out of the musicals and movies. Also to understand the shock of the body as the sexual object and the western paradigm of body in Korea, the traditional confucian concept of body and the method of cultivating one's mind and body were looked into and this writer named the literary characteristics of the Chosun dynasty's cultural atmosphere as the 'anti-body culture'.

In conclusion, this study pointed out that the modernization of the korean culture in the early twentieth century were deeply influenced and developed with the western paradigm of body and beauty.

Key Words: body culture, body, dance, anti- body culture,
civilized body