

# 한국 무용에 있어 창작에 대한 개념정위의 필요성

안병주\* · 김은정\*\*

경희대학교 예술학부 조교수\*, 부산예술고등학교 교사\*\*

I. 서론	V. 창작 개념에 관한 안무가와
II. 예술특징에 나타난 창작의	평론가의 인식도
개념	VI. 결론
III. 한국창작무용의 개념	참고문헌
IV. 한국창작무용의 경향	Abstract

## I. 서론

「창작」이라는 용어는 어원상으로 “예술”과 일맥상통하는 것으로 그 작품 주제에 따라 표현, 운동이나 구성을 새로 만들어 나가는 것이다. 「새로 만든다」라는 뜻은 만들어 내는 기반이 미리 준비된 기성의 것이 아니다. 그것은 “새로운 형상을 만들어 내는데 필요한 기초가 되는 마음의 활동이라 할 수 있는 것”<sup>1)</sup>이다 라고 했던 것처럼 모든 예술의 창작이란 양양된 예술적 욕구를 경험과 상상으로 재구성하며 새로운 형식을 생산하는 것을 말한다.

인간에 의해서 만들어지는 일련의 모든 작업 또는 행위는 철저히 「無」에서 출발한 것은 없다. 「無」에서 「有」는 만들어 놓은 것 같은 행위도 거슬러 올라가 보면 결국 무엇인가에서부터 출발한 것이다.

「창작」의 개념에 대한 올바른 인식의 필요성은 오늘날 무용창작에 있어 無에서 有를 생성한다는 국한적 개념으로 귀일하는 현상이 두드러 지는 데서 출

1) 장승은(1995), “한국 창작무용의 안무 경향에 관한 연구”, 석사학위논문, 한양대학교, p.14.

발한다. 곧, 「원형」이란 것도 그것이 만들어진 당대로 거슬러 올라가면 한결같이 인간의 창조적 산물이라는 점을 인식할 때, 수많은 전통무용을 우리가 보유하고 있다면, 그만큼 우리 조상이 창조적이었다는 점에 비추어 보면 「창작」의 개념을 다시금 재인식 할 필요가 있다는 것이다.

인간의 지적성장은 모방으로부터 출발하는 것이라 할 수 있다. 개개인의 개성은 사람의 접촉, 교육, 사회생활을 접하면서 작용된 상태에서 개인의 인성을 갖게 된다. 모방은 체험의 축적이라 할 수 있고, 체험은 곧 경험으로서 有에서 또다른 有를 만들어 가는 또 다른 창조인 것이다.

“창작을 한다”라고 하면 그것은 예술가에 달린 극히 개인적인 문제이지 거기서 원리를 따지고 이론을 정립한다는 과정이 무슨 의미가 있는가?라는 의문을 제기할 수 있다. 그러나 “창작행위” 또는 “예술행위”라고 이해되어지는 일련의 행위들이 우리 사회 속에서의 예술이 차지하고 있는 위상을 깨닫게 된다면 오히려 그러한 행위들에 대한 명확한 이해와 정리가 얼마나 중요한가를 다시금 생각해 보게 될 것이다.

무용은 억압적이거나 자발적이거나 억제되었거나 의식적이거나 과장적이거나 형식적이거나를 막론하고, 그 모든 것은 그것을 만들어낸 시대의 표현임은 두 말할 나위가 없다. 현재의 무용도 과거가 그러했던 것처럼 시대정신의 표현인 것이다<sup>2)</sup>.

위 내용에서 언급한 바 처럼, 예술이 어떠한 형태로 사회에 영향을 미치고 환원하느냐 하는 문제는 예술가에게 있어 초미의 과제임이 틀림없다고 보아질 수 있다. 그러므로 “예술이란 무엇인가?” 그래서 예술의 바탕을 이루는 “창작이란 무엇인가?”에 대한 이론적 기저를 다루는 일은 예술가의 즉흥적 발산형태 즉 「무작위」의 개념으로 받아들여질 수 있는 문제점을 예방하면서 동시에 새로운 시대적 변화에도 그것의 잣대가 되어줄만한 준치로써 자리매김을 해 줄 수 있는 것이다.

따라서 본 연구 목적은 「창작」이라는 용어의 개념정의의 필요성과 그 이해가 요구되는 바, 올바른 개념정립과 더불어 창작이라는 이름하에 진행되는 예

2) 마가렛 N. H'Doubler(1974). 『무용』, 소창동(역), 서울: 대수관.

술작업에 불허 바람직한 「창작」의 의의를 재인식함으로써 그 방향성을 진단하고 점검하는데 있다.

## II. 예술의 특징에 나타난 창작의 개념

오늘날 많은 사람들은 문학, 예술, 미학, 철학과 연관되어지는 무수한 용어들을 사용하거나 접하면서 생활하고 있다. 그러나 이런 용어가 개념상으로 고정불변한 것이 아니라 시대와 장소에 따라 변해 간다는 사실을 깨닫고 있는 사람은 드물 것이다. 시대의 변화와 병행하여 이러한 용어들에 대한 많은 정의도 끊임없이 뒤따랐으며, 어떤 경우에는 그것이 서로 상반되기도 하면서 지금까지도 그 해답에 대한 진술이 무수하게 나타나고 있다. 그러나 올바른 지식을 얻고 올바른 대화를 하기 위해서 그에 준하는 개념의 정의도 끊임없이 요구되어야 할 것이다.

‘예술’은 어떤 방법으로도 간에 일반적으로 미적 가치의 창조를 의미하는 것이다. 이러한 창조적인 예술은 때때로 기술이나 손 재주의 부산물로서 우연히 생겨나게 되는 반면 순수예술에 있어서 이러한 것은 예술적 창조의 ‘전문가들’의 의식적인 목적이나 의도에 의해 생겨난다. 이러한 예술이 다른 기술로부터 구별되는 것은 그것이 미적 가치를 실현하는 기술이기 때문이다. 근대에 와서 이론적으로 확인되고, 만인의 동의를 얻게끔 되었던 것으로, 유럽의 *fine arts*, *schöne künste*, *beaux - arts* 라는 말은 모두 직역하면 ‘아름다운 기술’, ‘미적 기술’이라고 하는 것이 된다. 이 말들은 근대에 있어서 예술관념의 솔직한 표현이 되고 있는 것이다<sup>3)</sup>.

인류는 예술과 더불어 살아 왔고, 오늘날 우리도 예술과 더불어 살아간다. 즉 예술은 인간의 삶 속에서 그리고 그들의 터전인 사회에서 서로 불가분의 상관관계를 유지하며 공존한다. 따라서 예술은 다음과 같은 특징을 지닌 사회 활동이라 할 수 있겠다.

---

3) W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol I, p.208.

첫째, 예술은 인간의 활동을 기초로 한다. 인간의 활동이 가미되지 않는 자연 활동이나 자연물은 예술에 포함되지 않는다.

둘째, 모든 인간의 활동이 예술과 관계되는 것은 아니다. 인간활동 가운데서도 특정한 활동만이 예술과 관계된다. 예술은 구체적이고 감성적인 형상을 매개로 하는 활동이다. 추상적인 개념을 사용하는 인식활동은 철학에 속한다. 예술 활동에 관계되면서도 직접 예술 활동이 아닌 가치 활동이나 변혁 활동, 교제 활동이 있다. 그리스에서는 예술이 기술을 포함한 넓은 의미의 인간 활동을 표현하는 말로 사용되었다.

셋째, 예술은 자연과 사회를 올바르게 인식하고 그것을 기반으로 인간을 감동시킨다. 아름다움(美)은 물론 인간을 감동시키지만, 예술은 미(美)에만 국한시키는 것은 잘못된 견해이다. 미(美) 이외에도 예컨대 숭고한 것, 비극적인 것, 희극적인 것, 선한 것 등이 예술 활동의 대상으로서 인간을 감동시킨다. 즉, 예술 활동에서 가장 중요한 역할 하는 것은 미(美)이지만, 이것이 예술의 유일한 대상은 아닌 것이다<sup>4)</sup>.

넷째, 모든 인간의 활동이 사회를 떠나서 불가능한 것처럼, 예술도 항상 사회와 연관되는 활동인 것이다.

앞서 언급되어진 다양한 진술에도 불구하고, 지금까지 수많은 예술가, 예술이론가, 철학자들이 예술의 정의에 대해 답하려 하였지만, 절대적으로 타당한 예술의 정의는 아직 내려지지 않고 있다.

그러나 예술은 원래부터 존재했거나 하늘에서 떨어진 것은 아니다. 인간이 사회생활과 더불어 예술이 발생하고 발전해 왔으며, 그 본질은 추구하고자 하는 예술의 이론에서도 또한 역사와 함께 발전해 왔다. 그러므로 이러한 예술의 본질이 무엇이며, 무엇 때문에, 누구를 위해서 예술이 존재해야 하는가를 밝혀내는 과제는 역사의 흐름속에도 계속되어 야기되어야만 하는 과제로 인식되어야 한다.

---

4) 강대석(1988), 『예술철학에의 초대』, 서울: 동녘신서, p.11.

### III. 한국창작무용의 개념

창작은 예술에 있어서의 기술과 지식에 대한 충분한 이해를 전제로 하며 모방의 단계에서 벗어나 사고와 개성을 지닌 예술 세계를 창조하고 제작하며 잉태하는 것을 말한다. 이러한 창작의 의미를 내포하는 무용 예술은 “인간 개개인의 표현성과 창조성을 바탕으로 이루어지는 인간 생활 중에서 가장 오래된 철학이며 과학이다”(김수영, 1987)라는 말처럼 인간의 삶 그 자체라 해도 과언이 아닐 것이다.

그러나 무용 작품을 창작한다는 것은 삶 그 자체를 그대로 표현하는 것이 아니라 하나의 미적 가상으로 만드는 조형행위로서 객관적인 성격을 지니며, 무용 특유의 형식을 갖추고 있어야 한다. 따라서 창작의 실체는 시대가 다변화되면서 더욱 독창적이고 과학적인 작업과정을 요구하게 된다.

콜링우드(R.G. Collingwood)는 “예술의 생명은 활동성 즉 창조적 활동에 있다”라고 말하는데 이 말은 곧 예술 작품의 존재 가치와 생명력은 새로운 창조적 작업에 있다는 뜻이 되고 또한 이는 예술창작의 개념을 재확인 시켜주는 근거가 되는 것이다.

무용의 표현 매체는 인간의 신체를 매개로 하는 신체예술이라는 것이다. 즉 무용의 본질은 인간의 신체의 움직임에 있으며, 이 때문에 우리에게 가장 직접적이고 본질적인 감동을 전할 수 있는 예술이 바로 무용이다. 육체를 빌어 표현하는 추상언어인 무용은 창작에 있어 어떻게 배열 하고 형태를 만들어 가는가에 따라서 전체의 형식이 만들어지며, 안무가의 사상이나 감정은 형식에 의해 구체화되어 전달된다. 이러한 형식으로 나타난 무용작품은 관객에 의해 심미적으로 평가되는 것이다. 따라서 창작무용이란 인간의 육체를 매개로하여 예술가의 사상과 감정 형식으로 구체화한 실상이라고 하겠다.

한국 무용은 새로운 장르로써 한국창작무용이라는 용어가 무용계에 등장하게 되었으며, 한국 무용역사에 고무적인 변화를 주도하게 되었다.

거듭되는 이 발전과 변화는 전통무용의 절제되고 정적인 한국의 춤은 최승희의 무대화를 기점으로 점차적인 창작의 활성화가 일어나기 시작하였다. 따라서 현대적인 무대공간 및 기술향상과 더불어 더욱 새로운 시도들이 일어나기

시작했으며, 다양한 주제들을 가지고 무대 예술을 꾀하기 시작하였다.

창작 무용의 사전적 의미는 “무용가의 감정, 사상 따위를 독창적으로 표현해 내는 춤”<sup>5)</sup>으로 정의할 수 있다. 한국의 창작무용의 개념을 광의적 의미, 협의적 의미 두가지로 나누어 정의해 보면 다음과 같다.

첫째, 광의적 의미에서 보면 한국 무용이 오늘날 이 땅에서 벌어지고 있는 제반 무용 활동과 그 현상을 가르키는 말로써 “한국의 현대 예술이라는 큰 테두리 속에 포함되어 있는 이른바 한국의 현대 무용을 의미”<sup>6)</sup>한다. 즉 “한국 창작춤이란 용어로 한국 무용, 발레, 현대무용을 포함하여 한국이라는 국가적 단위 공간 안에서 행해지고 있는 창작 계열의 모든 춤과 한국 땅에서 한국인이 펼치는 모든 현상을 아우르는 개념으로서의 한국춤”<sup>7)</sup>으로 규정하기도 한다.

둘째, 협의적 의미를 보면 창작 춤을 한국 무용이라는 장르에 있어 한국 전통 무용의 형식미를 기저로 하는 창작 무용을 의미하는 것이다.

협의적 의미의 한국창작무용의 형태적 특징을 살펴보면 다음과 같다.

첫째, 종래의 전통무용의 소재나 주제의 한계성을 과감히 탈피하여 좀 더 현실적이고 사실적인 주제를 선택하고, 동작의 표현면에서 현대적인 감각과 동적인 움직임의 표현을 삽입하여 극적인 효과가 나타날 수 있도록 하였다. 또한 한국 민족 고유의 정서를 그 바탕에 두고 다양한 방법과 현대 기법을 수용하여 표현력에 자율성을 띄게 하였다.

둘째, 무대 의상의 측면에서는 기능적인 면을 살려 우리의 의상의 기본구조에 바탕을 두고 개조 또는 변형하여 동작의 활동성을 살릴 수 있도록 하였다.

셋째, 무용기법의 수용에 있어서 전통적인 춤사위를 근간에 두고 작품 주제에 맞는 표현기법을 과감하게 시도함으로써 동작언어로서의 기능을 수행한다.

한국 창작 무용의 대두와 함께 무용계 전체에 나타나는 계속되는 변화는 전통 무용과 현대 무용, 발레로 삼분화되어 있던 각 장르의 구분조차 점차 모호해지게 되었다. 이는 현대무용이 토착화되는 과정 속에서 우리의 역사적 현실에 기반을 둔 한국적인 소재나 상황을 작품화시켰고 한국 무용계열에서는 현대

5) 한글학회(1992). 『우리말큰사전』, 서울: 어문각.

6) 채희완(1985). 『공동체의 춤 신명의 춤』, 서울: 한길사, p.162.

7) 김채현(1988). 『춤과 삶의 문화』, 서울: 민음사, p.100.

적 감각에 초점이 맞춰진 창작무용장르가 활성화되기 시작한 데서 비롯된 것이라 볼 수 있다.

이와같이 한국창작무용에 대한 역사적 고찰이나 이론적 근거의 부실은 그 가치에 비하여 제대로 평가해내지 못하는 한계를 가지고 있는 실정이다.

#### IV. 한국창작무용의 경향

이 땅에 창작춤을 소개한지 70년의 역사가 보여주듯이 현재 공연의 양적 증대와 질적 향상을 이룬 창작의 활성화는 당연한 결과이다. 1930년대의 창작무용은 ‘조선의 고전을 현대화’, ‘향토 무용의 현대’<sup>8)</sup>를 의미하는 것으로 나타나고 있다. 그 후, 공연의 양태는 상당수의 공연 증가와 더불어 30년대의 소품 중심의 경향을 띄었던 창작무용의 요람기에는 공연의 질적 향상도 가져왔다. 자칫 현실세계(객석)와 비현실세계(무대)라는 명백한 구분이 존재할 수 밖에 없었던 프로시니엄 무대형식의 거리감에서 부터에서 벗어나 소극장이나 거리에서의 공연 형태로의 변화를 가져왔다. 뿐만 아니라 이러한 변화에 부흥이라도 하듯 내용적인 면과 기교적인 면에서도 커다란 발전을 가져왔다.

이러한 변화의 양상은 창작무용에 대한 가치위상의 변화가 수반되면서부터였다고 할 수 있다. 60년대 후반부터 대학에 무용학과가 개설되어 무용계를 이끌어갈 많은 젊은 무용가를 배출 및 무용학의 정립에 정진해 왔으며, 새로운 전문 인재 양성 배출이라는 출구를 통해 새로운 창작에 대한 열의도 그만큼 강도를 높혀가고, 80년대 중반에 이르러서는 창작무용에 대한 관심도 보다 집중되기 시작했다.

그러나 이러한 변화의 양상은 창작물 공연의 질적, 양적의 다양화라는 긍정적인 측면만을 보인 것은 아니다. 관객으로 하여금 “기존의 한국무용, 현대무용, 발레의 삼분법적인 분류에 준하여 어느 분류에 속하는지에 대한 의구심을 일게 하는 경향이 두드러 지게 나타나고 있다”<sup>9)</sup>고 한 것처럼, 현대화의 의미를 새로운 면, ‘남이 하지 않는 것’으로 곡해하는 데서 출발한 것이라고 할 수 있겠다.

8) 송수남(1992), “창작무용의 대두와 현주소”, 『92 춤의 해 학술편찬위원회 논문』, p.125.

이상과 같은 문제점은 포스트 모더니즘 즉 후기 현대화 바람과 더불어 또다른 양상을 띤다.

포스트 모더니즘(post-modernism)이란, 20세기 초 모더니즘(modernism) 사상이 그 한계와 함께 발전의 변화에 의한 붕괴 과정으로서 새롭게 등장한 문화계 복고주의 성향과 대중성 결핍을 극복하고자 하는 문화적 대중주의 그리고 모든 구분과 경계를 없애는 탈장르적 성향이다<sup>10)</sup>.

포스트 모더니즘 사상은 1970년대 미국 전역을 휩쓸다가 1980년대 후반에 접어들면서 대중매체를 통해 우리 나라에도 ‘포스트 문명’이 스며들기 시작했고, 한국 무용계에도 이를 수용하려는 움직임이 싹트기 시작하였다<sup>11)</sup>. 이러한 수용은 88올림픽을 계기로 국제적 교류와 다매체를 통해 서구의 사상이 빠르게 도입되어 그 표현양상을 작품에 반영하게 되었던 것이다.

포스트 모더니즘의 흡수에서 나타나는 변화에 대하여 다양한 견해들이 모아졌다.

김태원은 한국창작무용의 정의를 “현재의 춤공연에서 창작춤이란 좀 특수하게 쓰인다. 물론 모든 춤 예술은 창작되어지는 것이지만, 고유명사로 창작춤이라 했을 때에는 한국 전통춤에 기반을 두면서 새롭게 만들어진 춤을 뜻한다. 따라서 이것은 어찌보면, 한국 전통춤에 대한 반발의 개념같이 보인다. 그러나 70년대 이후의 창작춤은 사뭇 다른 것이다. 춤의 창작이란 입장에선 전통춤의 어법은 크게 변형되거나 파괴되기도 한다. 때론 그것은 현대무용과 별 다른 없어 보일 때가 있다. 이 계열의 춤은 이화여대를 중심으로 한 창무회, 서울시립무용단, 그리고 일부 국립무용단의 춤꾼들이 시도하고 있다. 이 춤의 양식화, 서구적 현대춤과 구별해야 하는 것은 춤미학상의 큰 과제이다”<sup>12)</sup>라고 설명하고 있다.

또한 춤지에 실린 대한민국 무용제 논평 중의 일부에서는 “농악가락에 의한 몇 가지의 춤과 탈춤 사위의 혼합에 의한 떠들썩한 등 민속의 차원에서 벗어나지 못한 통속적인 인상이 짙었다. 그렇더라도 「폐쇄적인 한국춤의 틀」로부터

9) 앞 책, p.126.

10) 허영일(1969). 『포스트 모던댄스의 미학 -한국적 수용을 위하여-』, 서울: 정문사, p.3.

11) 한소영(1992). “한국 무용의 포스트 모더니즘 수용에 관한 연구”, 석사학위논문, 이화여자 대학교, p.33.

12) 김태원(1991). 『문화와 춤의 전망』, 서울: 현대미학사, p.139.



빠져나가려는 시도가 좋았고, 그런 시도가 거듭되면서 「한국춤의 새로운 경지가 마련」이 되리라는 그에 대한 기대는 변함없다<sup>13)</sup>.

여기서 “춤의 창작이란 입장하에 전통춤의 어법은 크게 변형되거나 파괴되기도 한다”나 “폐쇄적인 한국춤의 틀”에서 나타나고 있는 것을 보더라도 분명 포스트 모더니즘은 곧 ‘탈(脫) 전통’이라는 의미와 일맥상통한다고 할 수 있다. 그러나 춤의 국적마저 모호해 진다는 것은 다시금 고려해 볼 필요가 있다.

한국창작무용은 그 태동에 있어 우리 것—사상 및 정서와 움직임—속에 뿌리를 내리면서 서구적 현대춤과 흥미롭게 대조되어 때로는 은근히 결합되면서, 그러나 시대에 맞는 감성이나 새로운 것을 꾸준히 추구할 필요가 있다.

작품들이 「창작」이라는 명목하에 올려지고 있는 한국창작무용장르의 작품의 대부분이, 그 장르가 가지고 있는 고유한 형식미의 특성들을 무시한 채, 장르 구분에 대한 모호성 문제가 생겨나고 또한, ‘새로운 것’ 또는 ‘독특한 것’만이 창작의 개념으로 용인되어 오히려 전통에 뿌리를 두고, 결합한 재창조작업(창작)을 흔히 ‘고리타분하다’라든가 ‘구시대적인 발상’이라는 표현을 쉽사리 드러내기도 한다. 그렇다면 무엇 때문에 기존의 한국춤이 ‘폐쇄적’이라고 공언히 단언하면서도 의미적 해석에 있어 지금까지 춤 미학상의 과제로 남아있어야 하는지에 관한 문제를 생각해 볼 필요가 있는 것이다.

괴테(Johann Wolfgang Goethe: 1749~1832)는 다음과 같은 말을 남겨 놓았다.

“진정한 예술가가 되려면, 앞 세대(世代)라든가, 같은 시대(時代)의 탁월한 예술가들이 이루어 놓은 결정체(結晶體)인, 예술 속에서, 자신이 미처 갖추지 못한 ‘그 무엇’을 열심히, 그리고 빠짐없이 배우고 노력해야 한다. 만일 그런 이치(理致)를 외면하는 사람이 있다면, 그런 자야말로 독창성의 참뜻을 곡해한 사람이라고 단정할 만 하다. 태어나면서 갖추고 나온 것만이 ‘나’가 아니라, 수습(修習)으로 얻어낸 결과까지도 모두가 ‘나’인 것이다<sup>14)</sup>.

“인간은 환경에 지배를 받는다”고 한 것처럼 인간의 창조물은 자연 그 인간-예술가-의 환경으로부터 영향받지 않는 것이 없으며, 앞서 언급한 괴테의 말처럼 스승으로부터의 체험은 부인할 수 없는 잠재적 형태로 새로운 작업에도 무

13) 김양건(1981). 『무용지도의 연구』, 서울: 학문사, pp.20-24.

14) 안제승·안병주(공저)(1992). 『무용학개론』, 서울: 신원출판사, p.59.

의식, 의식적으로 개입된다. 그렇다면 전통의 파괴는 형식의 파괴로 국한시킬 수는 있으나 한 예술가가 완전히 내용면까지 ‘탈(脫)’ 형태를 취했다고는 볼 수 없다. “탈(脫)”만이 창작 또는 가치있는 오늘의 작업 이라고 한다면 어느 작품도 완전한 ‘탈(脫)’의 형태를 경험할 수 없기에 창작일 수 없다는 결론에 도달하게 된다.

춤지에 개제된 논평중의 일부를 살펴보면 다음과 같다.

“한국춤 부분 전반에 대해 말하자면, 개중에는 한국이라는 관사를 떼어버리고 소속을 달리해야 할 작품도 없지 않았다. 민족개성을 내세우는 무용의 자존적 신념과 긍지를 손상시킬 정도로 방향 감각을 잃은 것도 실현되었다”.

좀더 부연하자면, 오늘의 창작은 내일의 전통이 된다는 사실을 인지하여야 할 것이다. 전통은 역사적 의식을 수반하는 것이다. 그리고 역사적 의식은 과거에 지나간 것뿐만 아니라 과거가 현존하는 것까지도 지각하는 것이라 할 수 있다. 예술에 있어서의 현대성은 과거에 대를 지각없이 생각할 수 없으며 현대성의 지향은 당연히 시대적인 의식과 역사적인 의식의 부합작용에서 이루어짐을 뜻함이라 하겠다.

각 시대의 문화는 그 나름의 예술을 만들어 가며 그것은 결코 반복할 수 없는 오늘날 단절되고 사장된 전통으로서가 아니라 역사를 관통하여 오늘날까지 살아 있는 민족적 특질로서의 전통의 수용과 동시대성의 동시 수용으로 오늘의 한국 창작 무용이 해석 되어져야 하는 것이 중요한 과제라고 볼 수 있다.

## V. 창작의 개념에 관한 안무가와 평론가의 인식도

다음에 보고되어 지는 창작에 관한 개념의 인식정도는 김은정(경희대학교 석사학위논문)의 「표현예술로서의 무용창작 개념에 관한 연구」에서 나타난 결과를 요약, 정리하였다.

우선 조사 대상은 안무가와 평론가로 나누어 설문조사하였다. 안무가의 경우 배경별 특성은, 성별에 의한 비율의 경우 남자가 28.5%, 여자가 71.4%로 여자 안무가의 수가 현저히 많았고, 연령별로 보면, 30세 미만 집단이 21.4%, 31~35

세 미만 집단이 64.2%, 36세 이상 집단이 14.2%로 30대 이상이 많은 활동을 하고 있음을 알 수 있다. 주요 안무경력에 본포를 보면, 안무를 한 작품이 1~2편 정도가 51.4%, 3~4편이 21.4%, 5~7편이 20%, 8편 이상이 7.14%를 나타냈다. 평론가는 왕성한 활동을 하고 있는 3명의 평론가를 인터뷰 형식을 통해 자료수집하였으며, 편의상 익명처리를 하였다. 평론가의 경우, 질의에 앞서 안무가의 인식도에 관한 결과를 제시하고 이에 따라 자유로운 의사를 표명하도록 하였다.

이러한 설문조사 결과 중에서 주목할 부분을 정리해 보면 다음과 같다.

〈표 1〉에서 나타나고 있듯이 「창작의 개념」에 있어 안무가와 평론가의 견해는 극명하게 대조를 보이고 있었다. ‘창작의 개념’에 관한 안무가들의 인식 정도에 대한 평론가의 견해는 오히려 극단적인 대조를 이루며, 평론가 A의 경우 “유독 무용에서만 ‘창작무용’이라는 용어를 사용하고 있다”고 하였고, 평론가 B는 “창작이란 용어는 민속무용 측면에서 벗어난 구시대적 발상이며, 이미 없어져야 할 낡은 용어이다”라고 하였다.

특히 자유서술형식을 취한 「한국창작무용계가 나아가야 할 방향」에 관한 질문에서는 평론가의 경우 탈 장르로서의 하나의 현대춤이라는 통일적 관념으로 견해를 보인 반면, 안무가들은 오히려 보다 더 세분화된 장르 구별의 필요성을 말하였다.

지금까지 언급된 조사 결과에서 나타난 가장 중요한 측면은 동시대의 동반자적 역할을 하는 안무가와 평론가의 한국창작무용에 대한 시각이 크게 대조를 띄고 있다는 점이다. 이는 한국창작무용의 70년 정도의 역사성에 비추어 볼 때

〈표 1〉

안 무 가		비 평 가
無에서 有, 有에서 無의 생성 모두 창작의 개념	창작의 개념	「창작」이라는 용어 자체를 부정
장르 구분의 모호성 문제	한국창작무용의 문제점	진부한 재래적인 주제 전달 방법
한국 무용 분야를 세분화	한국창작무용계가 나아가야 할 방향	한국무용, 현대무용, 발레 등 종래의 삼분법적인 무용 장르를 하나로 통일하여, 하나의 현대춤을 발전·표현

하나의 과도기적 시기로 볼 수 있을 것이나, 한편으로는 가장 왕성한 활동과는 대조적으로 그 모호성이 극명하여 오늘날의 커다란 초미의 과제로 인식되어져야 할 필요성을 내포한다고 하겠다.

#### IV. 결 론

1980년 이후부터 한국 춤 문화에 있어서는 그 이전 시기에 비하여 '한국 무용의 르네상스'라고 부를 수 있는 정도로 성장하였지만, 이 시기동안 엄청난 결과물을 남기고도 그것을 설명할 용어 자체도 정립하지 못하는 상황에서 한국 춤의 발전을 논하고 있는 것 또한 무용계의 실정이다. 이제 춤 또한 타 분야와 동등한 문화의 한 부분으로서 그 위상을 분명히 하고, 특히 춤문화가 우리 사회에서 어떤 문화적 힘으로 작용하고 있는지를 확인하였던 시기였다고 할 수 있다.

오늘날 성행되고 있는 창작무용의 성격을 “모든 춤예술은 창작되어지는 것이다”<sup>15)</sup> 또는 “춤의 구상, 안무로부터 무대에 올리는 작품의 일련적 과정”<sup>16)</sup>이라는 개념 아래, 한국전통무용형식에 기반을 두면서 새롭게 만들어진 무용이라는 형태로 해석되어질 필요가 있다. 현재 창작무용으로 불리워지고 있는 작업들이 전통춤에 기반을 둔 형태와 상호공존함에도 불구하고 상대적으로 한국 전통춤에 대한 반발의 개념으로 인식되어지기도 하는 문제에 대한 재 조명이 필요한 시기인 것이다.

따라서, 현재 이루어지고 있는 왕성한 창작활동에서 나타나는 장르나 형식의 구분의 모호성은 앞서 설문조사 결과에서 나타난 것과 같이, 개념정위에 관한 명확한 이해가 이루어지지 않은데서 오는 문제라고 풀이할 수 있겠다.

비평가와의 인터뷰 결과, 전반적인 서구의 추세나 다른 타 분야의 추세로 “장르의 구분은 허물어져야 한다”라고 공통적인 의견을 제시하였다. 그러나 정

15) 송수남(1992), p.126.

16) 전혜정(1993), “1980년대 춤문화와 형태와 특색에 관한 연구”, 석사학위논문, 이화여자대학교, p.44.

작, 그 예술에 종사하는 사람은 바로 직접적인 참여자-창작자-인 것으로, 앞서 분석한 창작에 관한 인식도 조사에서 도출되었던 것과 같이, '장르의 고집은 그를 스스로가 고집하는 것이다'라는 점은 인식할 필요가 있다. 그리고 한국무용, 발레, 현대무용 각 장르에는 「미학적 형식」이 근본적으로 구분되는데도 불구하고, 한국창작무용의 평론들 중에는 「서구적 도입이나?」 아니면 「한국전통 무용이나?」라는 견해를 접하게 된다.

인간은 변화해가는 동물이다. 그러나 그 변화로 흑과 백의 논리처럼 백 퍼센트 바뀌는 것을 의미하는 것은 아니다. 그러므로 인간의 창조물인 무용도 창작이라는 명분아래 완전하게 새로운, 그래서 그 이전에는 존재하지 않았던 실상으로 나타나질 수 있는 것은 아닌 것이다. 오히려 무용이라는 기본적인 범위아래 형식미를 고수하면서, 그 안에서 구속을 받지 않는 한계내에서 충분히 가능한 많이 표현하는 방법을 선택해야 하는 것이라 할 수 있겠다. 이와 같은 이해는 더 이상 관객으로 하여금 몰 이해 또는 어떤 장르의 무용을 감상하였는지 모르겠다는 상황까지 몰고가는 것을 좁혀나가는데 기여할 수 있을 것으로 본다.

이것은 바로, 무용인들이 인식하지 못하고, 보는 관객들도 느끼지 못하는 가운데, 그것이 한국무용으로 어느새 자리매김을 한 것으로 그 시대의 어떤 존재 총이라고 할 수 있는 것이다. 그렇다면, 지금 이러한 모습이 과도기적인 과정을 겪으면서 앞으로 몇십년 후에 또 다른 양태로 무엇인가가 또 나올 수 있을 것이다.

본 연구에서 「창작은 꼭 ~야 한다.」라고 단정 지을 수 없다. 왜냐하면, '인간에 의해서 만들어진다'라는 것은 무한대의 가능성을 가지고 있고, 어떠한 원리 원칙으로 구속은 할 수 없기 때문에 「창작은 ~야 한다」라는 원칙은 분명히 정해질 수는 없다. 그러나 하나의 무용이라는 분야로써, 그 분야가 가진 특수성 때문에 최소한 창작은 앞서 언급한 영역 안에서 움직여져야 하는 것이다.

## ■ 참고문헌

### 1. 단행본

- 1) 강대석(1988). 『예술철학에의 초대』. 서울: 동녘신서.
- 2) 김채현(1988). 『춤과 삶의 문화』. 서울: 민음사.
- 3) 김태원(1992). 『후기 현대춤의 미학과 동향』. 서울: 현대미학사.
- 4) 김태원(1991). 『문화와 춤의 전망』. 서울: 현대미학사.
- 5) 험프리 도리스(1983). 『현대무용 입문』. 서울: 청하.
- 6) 레이더 멜빈·버트람 제섭(1989). 『예술과 이론가치』, 김광명(역), 서울: 이론과 실천.
- 7) 까간 MS(1991). 『미학강의 I』, 진중권(역), 서울: 새길.
- 8) 『무용학회 논문집』, 제12집(1990).
- 9) 송수남(1987). 『무용창작론』. 서울: 금광.
- 10) 안제승·안병주(1992). 『무용학개론』. 서울: 신원문화사.
- 11) 임재해(1988). 『한국의 민속예술』. 서울: 문학과 지성사.
- 12) 채희완(1985). 『공동체의 춤·신명의 춤』. 서울: 한길사.
- 13) 칸딘스키(1989). 『예술에 있어서의 정신적인 것에 대하여』, 권영익(역). 서울: 열화당.
- 14) 막스 칼·프레드리히 엥겔스(1985). 『독일이데올로기』. Ebenda.
- 15) 한국정신문화연구원(1985). 『한국전통예술의 미의식』. 서울: 고려원.
- 16) 한글학회(1992). 『우리말큰사전』. 서울: 어문각.
- 17) 허영일(1969). 『포스트 모던 댄스의 미학 -한국적 수용을 위하여-』. 서울: 정문사.
- 18) 마가렛 N. H'Doubler, Dance(1974). 『무용』, 소창동(역), 서울: 대수관.

### 2. 외국문헌

- 1) Redfern Beutty. *Dance, Art and Aesthetics*, The Burlington Press Ltd.
- 2) Vazquez, Adolfo Sanchez(1965). *Art and Society*, Original Spanish edition.

### 3. 논문

- 1) 김나영(1994). “대한민국 무용제가 한국창작무용 발전에 끼친 영향”, 석사학위논문, 부산여자대학교.
- 2) 김삼진(1986). “대한민국 무용제가 한국창작 무용계에 미친 영향”, 석사학위논문, 한양대학교.
- 3) 김형남(1994). “창작무용의 표현효과에 관한 연구”, 석사학위논문, 청주대학교.
- 4) 김효분(1989). “1980년대 한국창작무용연구”, 석사학위논문, 이화여자대학교.
- 5) 박상은(1991). “예술 사회성을 통한 Communication적 무용창작에 관한 연구”, 석사학위논문, 공주대학교.
- 6) 백우석(1993). “예술 사회학적 관점에서 본 무용창작 활동에 관한 연구”, 석사학위논문, 공주대학교.
- 7) 송수남(1992). “창작무용의 대두와 현주소”, 『'92 춤의 해 학술편찬위원회 논문』.
- 8) 안병주(1997). “문자 Media의 기능으로서의 무용 비평”, 『한국체육과학연구소 논문집』.
- 9) 윤덕경(1995). “한국창작 무용의 표현에 관한 동작학적 연구”, 박사학위논문, 건국대학교.
- 10) 장승은(1996). “한국창작 무용의 안무경향에 관한 연구”, 석사학위논문, 한양대학교.
- 11) 전혜정(1993). “1980년대 춤문화의 형태와 특색에 관한 연구”, 석사학위논문, 이화여자대학교.
- 12) 진수련(1991). “한국 창작무용의 총체예술적 성격과 그 지향”, 석사학위논문, 이화여자대학교.
- 13) 최경실(1993). “무용창작과정에서 예술적 상상력이 갖는 의미 연구”, 석사학위논문, 경희대학교.

### 4. 정기 간행물

- 1) 김경옥(1981). “發展成長한 作品과 바람직한 方向”, 『문예연감』.

- 2) 강이문(1981). “成果와 盛況을 이룬 祭典”, 『춤』.
- 3) 김경애(1990). “신세대 한국창작무용의 방향”, 『춤』.
- 4) 김태원(1998). “오늘의 적절한 춤 用語는 무엇인가”, 『춤』.
- 5) 안제승(1981). “再創造의 定義와 그 方向”, 『문예진흥』 제8권 제11호.
- 6) 정병호(1981). “傳統接近을 통한 創作方向”, 『문예진흥』 제8권 제11호.
- 7) 김세정(1989). “춤창작의 방향모색을 위한 연구”, 『서울대체육과학연구소논집』.
- 8) ——(1991). “한국무용이니 창작무용이란 용어는 이미 낡았다”, 『춤』 185호.
- 9) 김경애(1990). “한국창작무용의 방향상실”, 『예술과 비평』.
- 10) 김경애(1991). “한국창작춤, 비전이 없다”, 『춤』 제185호.
- 11) 성기숙(1996). “한국창작춤의 근원과 새로움의 충돌과 접목의 상관관계”, 『공연과 리뷰』.
- 12) 김태원(1992). “한국창작춤의 미적 생성과 현단계”, 『동아대스포츠과학연구소논문집』.



## ABSTRACT

### **The Necessity of the Established Definition on the Korean Creative Dance**

Byung Ju Ahn\*, Eun Jung Kim\*\*

*Assistant Professor of KyungHee University\**

*Lecturer of Dance in Pusan High school of Art\*\**

Since 1980, it is developed to the level which we could call "Renaissance" in the field of the Korean Dancing Culture. Though there are not the appropriate technical term for the creative motion. As the result, we need the term which it has the delicate nuance to express as like as the watching mood about our amazing success through the period. This research put focus to the explanation on the above issue in our poor technical term for the creative dance.

Our human beings are a kind of inventive animal. However, there would not be the quite different as if the theory of white and black. Accordingly it is developed on the basis of the traditional dance before above period. Here we could say that the creative dance would be closed from the possible methods for the expression in the range of its tradition. Also it would be closed the delicate term without any restriction for the more sufficient nuance.

Through this research, I could find out that there would not be the conclusion what the creative dance must be formed with a certain requirement. Because mankind has an unlimited possibility with their creative talent. So we must not jump at conclusion as if there were any principle in creation. But we have to create the new motion in range of special quality for the Korean traditional dance.